

多元文化语境中的华文文学

黄万华 主编

山东文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

多元文化语境中的华文文学/ 黄万华主编 .—济南:
山东文艺出版社, 2004.9

ISBN 7 - 5329 - 2372 - X

. 多... . 黄... . 中文—文学研究—国际
学术会议—文集 . I106 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 077208 号

主管部门	山东出版集团
集团网址	www.sdpress.com.cn
出版发行	山东文艺出版社
电子邮箱	sdwy@sdpress.com.cn
印 刷	山东新华印刷厂潍坊厂
地 址	济南经九路胜利大街 39 号
版 次	2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷
规 格	开本/ 850 × 1168 毫米 1/ 32 印张/ 25.75 插页/ 2 千字/ 594
定 价	36.00 元

先读为快

黄万华

会议前正式出版会议论文集的做法，是从第 11 届世界华文文学国际研讨会开始的，其好处起码能使会议的学术准备充分些。本次会议在会前收到论文 80 多篇，编入本论文集的共 77 篇，出自 11 个国家、地区学者、作家之手，论文数量和作者国别之多，都远远超过了历届会议。已答允出席本次会议的有来自 22 个国家、地区的 170 余名学者、作家，所以还有许多会议出席者（如叶维廉、张错、王润华、赵毅衡、梁秉钧等）将在开会时带来他们的论文。但即便就已收到的论文而言，也已让人感到，自两年前在上海召开第 12 届世界华文文学国际学术研讨会后，华文文学创作和研究又有了可观的新进展，世界华文文学的学科建设正获得着越来越坚实的基石。

本次会议的议题是中国世界华文文学学会学术委员会去年 11 月提出的。这些议题分别是“全球视野中的华文文学诗学体系”、“华文文学的文化活力和族群特色”、“华文文学中的原乡性和超越性”、“华文文学中的身份书写”、“华文文学史（文体、国别、地区）及叙事策略”、“华文文学史料学的建设”、“传统的现代转型和海外华文文学”，它们都是近年来华文文学界关注的话题，也构成着世界华文文学学科建设的基石。收入本论文集的论文原先都未注明属于哪一议题，我的阅读只是根据论文论述的重点将它们分别归于某一议题中予以介绍。

“全球视野中的华文文学诗学体系”强调的是华文文学研

究理论视野的世界性，这种世界性直接构成着华文文学的原生性，自然更应该成为华文文学学科建设最重要的学术背景。这一课题需要好几代人的学术接力，而近年来，在饶子、杨匡汉、刘登翰等前行辈和黎湘萍、赵稀方、刘俊、刘小新等学术新生代的努力下，这一课题已有了良好的开端。而本论文集所收论文对这一课题也多方面地作了新的努力。

一是从目前全球化语境影响学科体系的一些新变动来拓展华文文学诗学体系的学术思考空间。例如刘登翰的《世界华文文学的存在形态与运动方式——关于“一体化”和“多中心”的辩识》跟他以往的论文一样表现出一种高屋建瓴的学术气势，他对目前有学者以“一体化”和“多中心”来建立华文文学研究的学术视野和学术范式的思路提出的质疑，反映出他对世界华文文学的存在形态和运动方式的极大关注，而这不能不说是华文文学诗学体系构建的一个核心问题。庄伟杰的《海外华文文学创作与阐释的诗学对话》关注创作与批评研究间的互动，强调转换视界，进入文学本体与阐释的诗学对话，在跨文化视野中打通对接诗学批评和文化研究的方法。由于海外华文文学形态的某种特殊性，这些问题也显得异常重要起来。

二是在华文文学研究的历史和现状的梳理中来思考华文文学诗学体系的构建。钱虹的《本土内外：从“台港文学”到“世界华文文学”》就梳理了学科命名的几度变化，意在考察“世界华文文学”这一学科的内涵、外延，这种梳理本身就构成着华文文学学科体系构建的内容。而戴冠青的《拓展和提升：对华文文学诗学建构的一种思考》是通过海外华文文学研究现状中研究对象的失衡、研究层面的倾斜、研究方法的失语等问题的揭示，提出建构华文文学诗学体系的思考，表现出一种学科建设的清醒意识。同时，这篇文章也让我们意识到，我

们应该关注华文文学学术资源的整合。目前一批海外学者的研究，中国内地、台港地区一些中青年学者的研究，都已经为华文文学诗学体系提供了相当丰富的学术资源，只是还未被我们充分关注。从这一角度讲，陈辽提出的“华文文学研究的研究”应该构成华文文学诗学体系构建的一块基石。

三是通过对作家、文本、文学史的具体考察，来为华文文学诗学建构提供建设性材料。把黎湘萍的《杨逵问题”：殖民地意识及其起源》置于“诗学体系”的专题，就是因为这篇史料解读扎实、学术意识敏锐的论文不仅从日据时代台湾作家“政治身份”和“文化身份”的分裂、冲撞中发现了“殖民地意识”造成的文学形态的差异，而且通过挖掘杨逵“文学课题”和“思想课题”的意义，再次强调了文学史构建中应建立把作家的生活与艺术、作品的艺术与精神统一起来的文学场域。华文文学形态的丰富性、复杂性，使得黎湘萍所强调的问题显得更加重要。而饶子、蒲若茜的《新移民女性文本中的异国情爱想象》通过精细的文本剖析，对严歌苓、虹影、张翎这三位新移民女作家创作中极具挑战性的先锋精神、富有创新性的叙事模式作了颇有新意的研究，并由此提出，严歌苓等创作有关异国情爱的想象所包含的对东西方种族、文化对立的颠覆和对西方人看东方的“滞定型”的消解具有深刻的文化族性和文化心理学内涵，也标志着海外新移民女性文学的诞生和一种新的文学观念的形成。这些无疑是华文文学诗学建构的重要材料。王璞的《非干爱情，不是怀春》也是从文本诠释来切入华文文学的某个诗学问题的。廖赤阳、王维（日本）的《“日华文学”：一座漂泊中的孤岛》是篇极有价值的论文，所以虽然篇幅远远超出了会议论文的限定，但是其正文还是被全文收录了。此文不仅清晰勾勒了中国学术界至今仍很陌生的日华文

学的流变，而且提出了“日华文学”的界说，论析了日华文学的三个范式、两种传统及其影响下的日本新华侨文学等内容，这些都为我们考察世界华文文学提供了一种开阔的参照系，一个开放的新空间。而日华文学的特殊性则提醒我们在探寻华文文学的诗学体系时更要有求“异”的自觉。

近年来已有学者提出，华文文学研究应该也可以借鉴华侨华人学的相关理论，王列耀的《印尼土生华人文学曾经的“寻根”之旅》就是这种借鉴的成功之作。作者在文中引用法国学者克劳婷·苏尔梦的话：“不能从文学批评的角度去阅读这些作品……但你可以从语言学和历史学的角度去阅读。”这里所言“语言学和历史学”，正是文章所借鉴的华侨华人学的相关知识，但作者将这种角度和文学批评很好地结合在一起，由此层面丰富地揭示了印尼土生华人文学“从转手‘西方视野’中的‘中国’起步，经过‘重写’‘记忆’中的‘中国’，转到诉说欲回而又难回的‘中国’，进而再到创造出了一个他们所挖掘、概括、想象和表现的‘中国’”的历史进程。在华文文学诗学体系的建构中，如何吸收华侨华人学的理论成果，应该更多地引起关注。

如果说，世界华文文学的研究有可能提供一种新的文学史典型，那么就是因为这种文学史有可能更深入地揭示中华文化在世界范围内跟异质文化对话而具有的生命力，更广阔地呈现同一源头的民族文化如何繁衍为丰富多姿的地域、族群文化形态。所以，对“华文文学的文化活力和族群特色”的关注，在近年来的研究中越发明显了，本论文集由此展开的讨论也显得深入了。朱双一的《当代台湾乡土文学的四种类型及其渊源——以1950年代为中心》呼应着目前内地学术界对五六十年代文学史的关注，其价值不仅在于梳理清了当代台湾乡土文学

的渊源和演变，由此揭示了植根于作为中华文化之播迁的台湾地域文化中的台湾乡土文学在 1950 年代的生存发展以及其对于 1950 年代中国文学多元格局的价值、意义，而且在于从乡土源头上呈现出华文文学的文化活力。余禹的《时空错置下的文化范型》关注的则是台湾文学的另一种存在形态——跨地域书写。文章所揭示的跨地域书写和域外书写的差异（后者立足于自己的文化出身，主体由“内”视“外”地显示两种文化差异，而前者虽也有异质文化的比照，却呈现出分界的模糊、差异的消弭以及文学主体意识的转换和跌宕），以及跨地域书写在蕴蓄文化活力同时也面对某种困境，很可以启发人去思考一些问题。例如，华文文学如何去协调好多元化和跨文化的关系，就是一个值得关注的问题。陈辽的《汉字文化圈内的域外汉文小说》以历史上汉字文化圈的五次扩大来揭示汉文的巨大影响力，而对域外汉文小说研究的倡导，不仅拓展着华文文学的研究空间，更从汉字文化的角度呈现出华文文学的文化活力。这些研究都从研究者个性的思路出发，拓展着对华文文学文化活力的不同侧面，并从中蕴蓄华文文学研究的新课题。

在“华文文学的文化活力”话题中，出自新移民作家之手的几篇论文值得关注。陈瑞琳（美国）的《超越乡愁——论海外新移民文学文化人格的精神重建》在将北美新移民作家横向比较于东南亚一代“依归母体”的文学传统和同时代华裔英文作家趋向“西方主流”的殖民心态，纵向对照于老一代华文作家扩展“乡愁”的精神梦幻，揭示了新移民作家正是在对“家”“国”“族”文化传统的反思和突破中，在异质文化的分裂对峙中寻找“个体人”的“生存自由”和新的文化认同。林湄（荷兰）的《边缘作家视野里的风景》以自己十年创作《天望》的思考，发现着“‘边缘’位置的优越性”。沈宁（美国）

的《海外华文文学创作比较和分类研究初探》从海外华文作家创作的读者选择着眼，将海外华文文学分成原乡型和游离型两类，作者认为，游离型创作是指已游离于中国内地大众习惯的文化、意识、道德观以及表述方法，但融入了更多不同的文化构成、道德意识和文学表述，更能表现华人在海外社会的生活真实。少君的《论洛夫诗的意象》对洛夫诗意象的排列和转换有独到分析，而洛夫诗的特质正呈现了出入于不同文化空间的诗人难以穷尽的创作活力。这些作者身居海外，他们的思考对于国内研究者是一种很好的“互动”。

在关于“族群特色”的研究方面，樊洛平的《台湾客家文学的族群文化底蕴》讨论了客家小说的三种模式，以几种带有经典意义的客家小说呈现根在中原、足迹世界的客家族群文化的丰富内涵，沟通着台湾文化与整个中华民族文化之间的生命血脉。在族群迁徙、不同文化叠合中，族群特色发生的变异及其生命力，对这些我们应给予更多的关注。

华文文学中的原乡性纠结着“本土性”、“民族性”等诸多因素，既是一种本原性资源，又会潜伏有现实性拘囿，所以提出“原乡性和超越性”的课题，实有其必要了。李娜的《悖论中的漂流》论析台湾小说家舞鹤的创作和现代台湾的关系，其中最意味的是探讨舞鹤面对“本土性”的包装时的内心和姿态。“舞鹤能够跨越‘本土’与‘另类’的界限，实因为他对于这种从‘边缘’到‘中心’的隐秘过程有着相当清醒的认识：一方面，他刻意保持他的‘文学本土’的单纯，距离‘本土’的意识形态色彩……另一方面，他所占据的‘另类’位置”，他警惕于“台湾另类之为‘风尚’的现象”，而成就了自己“另类的另类”的境界。应该说这一结论不只是属于舞鹤个人的，他那种不拒斥本土性但又警惕于本土性的姿态实际上正

是华文文学超越原乡性的一种努力。

在“原乡性和超越性”的话题上，境内外学者们的对话是丰富而多元的。黄锦树（马来西亚）的《华文少数文学：离散现代性的未竟之旅》依然保持着他论述的犀利，他从“南洋”华文文学历史的基本路向、现实困境和出路探求等多方面揭示悖论的存在，展开“本土性”和“超越性”复杂纠结的某种梳理，是足以构成在这一话题上的一种重要对话的。朱崇科求学于新加坡后，其学术潜力也非同小可。他的《复活区域华文文学本土性：活力及限度》一文对本土性的观察敏锐，开掘深入，所展开的多个层面，从被异化的中华性/中国性，到本土视维所呈现的超越性，以及本土性混杂与流动中蕴蓄的化移民性，都意在指陈本土性的多元意蕴，表现出一种深刻的学术关怀。徐学的《华文世界中的乡愁描写》视域开阔，优美的文笔呈现出华文作家富有历史意味的心灵历程。帅震的《原乡神话的构筑》揭示了在原乡想象的忧郁、现实处境的暧昧和精神上的荒原意识的交汇中，上世纪五六十年代台湾军中作家小说中的乡愁意识不仅使他们的创作得以突破历史迷障，也最终构成了文学的一种精神返乡，这一对于原乡性本身包含的超越性的揭示是有意味的。史进的《语言原乡：海外创作心灵栖息地的寻找》着重从“语际转换”的角度揭示海外华文写作者的处境，并以华人新生代和新移民作家在语言上的执守和突破来论析异域他乡的一切如何在想象中转换成中文，从而构筑起一种精神的原乡。朱文斌的《世界性、民族性与中国性》探讨东南亚华文诗歌在世界性和本土性的冲突中超越单一维度而呈现的复杂纠结，其中包含乡村存在和都市文明的冲突，这种视域让人更感受到“原乡”的丰富层面。

我也许有一种偏见，在海外华文文学中，马华文学提供的

话题是最丰富的，而当它跟中国大陆文学、台湾文学纠结在一起，更会产生出富有挑战性的话题。1990年代马华文坛提出的一些争论性课题，如“关于马华文学的定位”、“经典缺席”、“大系和文学史”、“中国性和奶水论”等，都牵涉到华文文学的文学史观、典律构建、生存策略、审美追求等根本性问题，可惜我们对它的回应很不够。刘小新的《原乡意识的变迁——以马华新世代作家为例》就马华旅台作家黄锦树和林幸谦关于“中国性”的论争，讨论了华文文学原乡意识的变迁。林幸谦、黄锦树都富有创作实绩，也各有深入的理论思考，刘小新的文章则在学术坦言中传达出一位研究者的关注。其实，多一些这样的讨论，是大有益于华文文学的进步的。

身份批评理论一直是华文文学研究依恃的一种重要理论资源，对“华文文学中的身份书写”的关注也一直是世界华文文学研究的“显学”。华文文学丰富的形态变化、多元的文化认同，为研究者们讨论“身份书写”提供了说不尽的话题。计璧瑞的《从历史文献和个人化文本看日据台湾社会发展脉络和文化身份问题》在扎实的史料梳理和深刻的理论意识的结合中，揭示了日据时期台湾作家实现民族身份回归的艰难历程，从而表明出作家的身份认同实质上是情感和生命的一种特征见证。赵稀方的《走出“香港意识”》在对近年来香港小说的想象与叙述进行敏锐的跟踪论析时，也走出了《小说香港》的研究模式，这种自觉超越自身的研究姿态是最适宜跟变动不居的华文文学身份书写对话的。古远清的《台湾南北文学的分野与对峙》对目前台湾文坛的分化、对峙有着清醒认识，但他即便对“台北的”和“台湾的”之间有着严重的政治意识形态分歧的对峙，也尽量从政治的、文学的、文化的多个层面去作具体剖析，揭示出作家身份认同的多重纠结，不回避政治意识形态的

分歧，但又不将其简单化，其思考富有启迪意义。陈映真、陆士清、刘红林的一组文章在揭示“文化台独”中表现出对台湾文学身份书写的清醒认识，值得一读。李安东、俞宽宏的《传奇与悲情》论的是留学生文学的叙事策略，而支配着叙事策略的正是留学生对自身身份的一种艰难寻求。白杨的《香港文学意识与也斯小说中的文化立场》以也斯宽厚的文化立场来探讨“香港意识”中的某种偏至，关注了“在地”身份的某种局限，黄华的《女性身份的颠覆与重构》论析了当代海外华人女作家的身份书写，单一的华人身份演绎为超越国界的地球人身份，这种“超前”是海外华文文学的优势，但也不乏潜在危机。王艳芳的《诡异的身份存在》从时间身份、空间身份、性别身份、文化身份等多角度论析李碧华小说的香港书写，探讨其文化、哲学意义。上述论文都让人感到，身份并非是一种界定或归宿，而是对自身拥有的文化资源的不断开掘。如果我们能更关注这一过程包含的悖论、矛盾，更关注文化情感、生存策略等对身份书写的影响，华文文学中的身份认同会呈现出更丰富的意义。

国别、地区、文体的华文文学史的叙述，仍然是世界华文文学这种门学科最具独立性的内容。本次会议的论文中，一些由各国、各地区作家、学者撰写的本国、本地区的文学史叙述，尤有其学术价值，陈鹏翔教授从1970年代起就活跃于马华现代诗坛，以后又长期从事马华文学研究，他的《独立后马华文学史概述》以六千余字的篇幅将1965年马来西亚独立后的马华文学叙述得层面丰富，流脉清晰，多侧面地揭示了马华文学的主体性，并提供了日后深入研究马华文学的多条重要线索。刘慧琴的《加拿大华文文学的春天》介绍了1998年后加华文坛的状况，其资料也显得珍贵。张奥列的《澳华文学的形

成与发展》不仅追根溯源梳理了澳华文学创作的产生和流变，而且论述了澳华文学批评从缺席到投入、从失语到发声的过程。而文章在澳华文学现状的揭示中指证了澳华文学要建构的“当地性”，即澳华文学应“是在一种跨国跨族裔跨文化的新视野中确立一种新的原创性的书写”，“是在新的文化认同及新的价值认同中创造本土文学新质。这种新质、新的书写，不必在故乡他乡、原乡异乡之间打转，也不必在身份认同国籍认同语言认同中徘徊，而是在中国/世界，东方/西方的关系中建立一种认同归化超越的新的精神归属”。谭绿屏的《20年来欧洲德国华文文学简述》为大陆学术界打开了至今仍陌生的欧华文学的一扇窗户。美国哈佛大学张凤的《北美华文文学的原乡书写与超越定位》是篇迟到的论文，却给我们带来了北美华文文学的丰富信息，而将几代华文作家的创作纳入“原乡书写与超越定位”，是一种独异而集中的文学史叙事。这些文章会在本次会议中构成一种多向的文化交流。

内地研究者这方向的论文也是数量最多的。陆卓宁的《台湾文坛：2003 叙事景观——以袁琼琼“2003 中国年度最佳台湾小说”为例》以一个文学批评者的敏锐，剖析了台湾“晚生代”的叙事策略，而她的论文，倒让人警觉于一个问题，年度文学选实际上是一种最初的文学史筛选，日后治文学史者往往会把这种年度文学选作为自己的典律构建的基础，这在我们进入境外的文学史研究中会更明显。文学史叙述如何既充分利用这种文学资源，又不被这种资源遮蔽，是应该有所思考的。袁良骏的《台港文学的一大误区：“严肃文学”、“通俗文学”》剖析的是上个世纪50年代以来在台港文学中逐渐形成的“严肃文学”和“通俗文学”之分，论及了华文文学史构建中的一个重要问题。王金城《论台湾后现代主义女性诗歌》关注的是

台湾当代女性诗歌的后现代诗学特征，而由此提出的价值选择和精神定位，则包含着对当代女性文学“叙事”策略的省思。李献文、阎晓文的《香港电视剧的类型化研究》对香港电视剧类型化的审美魅力、审美效果都有清晰的论述，表现出在“文体”研究上的一种进展。章妮的《喧嚣与骚动中的探索》在考察“新生代散文”的文体变革时，将中国内地、台港、海外新生代的散文创作历史地整合在一起，其文体史的视野真正进入到世界华文文学的开阔境地。

史料建设显然是世界华文文学这一新兴学科得以科学构建的最重要基石。《史料建设与学术规范》一文的作者袁勇麟近年来对建立华文文学史料学提出了许多很好的思考，而在此文中，作者通过对《台港文学概论》（贵州人民出版社1999年版）一书的客观分析和坦率批评，尖锐指出了相关研究暴露出来的严重问题，将史料建设置于文风学风、学术规范的层面上予以审视，再次呼吁“是世界华文文学研究这一学科应该高度重视史料建设并创立自己独立的史料学的时候了”。张羽的《五十年代的台湾文学研究》认真解读了“穿越了整个五十年代”的260期《自由中国》，对1950年代的中国文学作出了一些新的思考。之所以将此文归入“华文文学史料学的建设”，是想强调，对于世界华文文学研究而言，寻读原刊是其史料建设的重要方面。

可以直接归入“华文文学史料学建设”议题的论文不多，但写作体现着史料学精神的论文却不在少数，其中朱立立的《从王尚义个案看台湾文学史书写的盲点》值得一提。文章以一个被1960年代文学史遗忘的台湾作家王尚义的创作追求，来探讨台湾文学史叙述中浪漫性缺失的问题，个案剖析的层面丰富而清晰，探讨的是1949年后那个充满历史创伤的年代中

特定的浪漫主义。而支撑起以个案研究来探视时代的，正是作者扎实细密的史料功夫。对于世界华文文学这个年轻的学科而言，踏实的文学现场勘探始终是重要的。

“传统的现代转型和海外华文文学”这一论题实际上是以以往学界已关注的“海外华文文学和中华优秀传统文化”这一论题的深化。本次会议论文中，黄发有的《韩国华文文学的现代转型》，在以许世旭为中心的论述中揭示了内在于汉字的东方审美思想实际上已成为东亚各国文化创作的一种精神厚土，许世旭诗作古典意蕴的现代表达正是对东方人格、东方审美理想的现代建构。冷川的《赵毅衡小说论》关注到现代和传统两种异质性文化空间的冲撞构成赵毅衡小说的主要类型，其中“故事新编”所呈现的从“故事”的裂缝处突袭历史从而彰显现代睿智和批判意识，揭示了海外华人的中国想象提供的建设性视域。刘士林的《现代语境中的学人才思》谈的是旅美学人萧公权的旧体诗，却多方面地拓展着海外华文文学研究的新空间，其中所论“经历了最纯粹的现代学术独立思想启蒙之后”，萧公权这个政治学者才“成为最具诗才的现代学人”的内容，实在是切中了传统的现代转换的某种思脉。尹玉珊《育一朵前世今生的莲——读潘郁琦的诗》和李永东《潘雨桐的小说与中国传统文化》着重谈的都是古典审美意境与现代思维情感的结合，从海外华文文学中古典的再现来探讨传统的力量。王的《月光下的愁思》从菲华作家笔下中秋情结的演变来论析菲华文学困境中的活力，关注的是民族的民间文化空间的异域拓展。王宗法、刘云的《变异中的坚守》从旅美作家冰凌一组小说的思想倾向中发见海外新移民一种普遍的精神状态，对中华优秀传统文化的理性观照同时也成为对人类文明进程的形象透视和展望。这些论文都可以说深化了“传统的现代转换和海外华文

文学”的思考。

本次会议的议题几乎囊括了世界华文文学研究值得关注的重要问题，因此，对它们的讨论必然需要长久的学术努力。会议议题尚未在本论文集集中都得到回应，已论及的也各有思考的深浅。从这一意义上说，这次会议也并未结束。

2004年5月于山东大学

目录

先读为快 黄万华 (1)

全球视野中的华文文学诗学体系

世界华文文学的存在形态与运动方式

——关于“一体化”和“多中心”的辨识

..... 刘登翰 (3)

新移民女性文本中的异国情爱想象

——评《扶桑》、《K》和《交错的彼岸》

..... 饶梭子 蒲若茜 (14)

本土内外：从“台港文学”到“世界华文文学”

——台港澳文学与海外华文文学的学科命

名及其研究述评之一（1979—2002）

..... 钱虹 (31)

理论建构·互动模式·个案分析

——关于近期中国大陆地区华文文学研究的思考

..... 萧成 (43)

“杨逵问题”: 殖民地意识及其起源..... 黎湘萍 (51)

“日华文学”: 一座漂泊中的孤岛..... (日本)廖赤阳 王维(67)

印尼土生华人文学曾经的“寻根”之旅..... 王列耀 (97)

拓展与提升:对华文文学诗学建构的一种思考

..... 戴冠青(111)

海外华文文学创作与阐释的诗学对话

..... (澳大利亚) 庄伟杰 (121)

论文化审美语境中的世界华文文学原创性 周萍 (133)

非干爱情, 不是怀春

——细读徐蚯小说《春》 (香港) 王璞 (142)

华文文学的文化活力和族群特色

“边缘”的活力..... 黄万华 (151)

当代台湾乡土文学的四种类型及其渊源

——以 1950 年代为中心 朱双一 (160)

时空错置下的文化范型

——试论世纪末台湾小说的跨地域书写 余禺 (171)

台湾客家文学的族群文化底蕴 樊洛平 (181)

汉字文化圈内的域外汉文小说 陈辽 (191)

超越“乡愁”

——论海外新移民文学文化人格的精神重建

..... (美国) 陈瑞琳 (199)

海外华文文学创作比较和分类研究初探

.....	(美国) 沈宁	(212)
1970 至 1980 年代美国南加州华文报刊创办的文化活力		
和族群特色	(美国) 柯振中	(223)
边缘作家视野里的风景	(荷兰) 林湄	(229)
西方中国想象的历史形成	陈晓晖	(235)
论洛夫诗的意象	(美国) 少君	(244)
从张错诗文“雌雄同体”看文化的“雌雄同体”		
.....	杨静	(257)

华文文学中的原乡性和超越性

华文世界中的乡愁描写	徐学	(267)
华文少数文学：离散现代性的未竟之旅		
.....	(马来西亚) 黄锦树	(282)
原乡意识的变迁		
——以马华新世代作家为例	刘小新	(294)
复活区域华文文学本土性：活力及限度		
——以新马华文文学为例加以说明	朱崇科	(302)
北美华文文学的原乡书写与超越定位	(美国) 张凤	(315)
原乡神话的构筑		
——上世纪五六十年代台湾军中作家小说中的乡愁意识		
.....	帅震	(328)
语言原乡：海外创作心灵栖息地的寻找	史进	(338)
世界性、民族性与中国性		
——论全球化语境下的东南亚华文诗歌与中国性		
的关系	朱文斌	(347)
悖论之中的漂流		

——舞鹤创作与现代台湾	李娜 (357)
老芋仔的澎湖湾	马兵 (369)

华文文学中的身份书写

从历史文献和个人化文本看日据台湾社会发展脉络 和文化身份问题	计璧瑞 (375)
台湾南北文学的分野与对峙	古远清 (386)
走出“香港意识” ——近年来香港小说的想象与叙述	赵稀方 (395)
香港文学意识与也斯小说中的文化立场	白杨 (409)
向山水和圣人致敬 ——余光中《山东甘旅》析评	(香港) 黄维 (417)
诡异的身份存在 ——论李碧华的香港书写	王艳芳 (426)
传奇与悲情 ——留学生文学叙事策略研究之二	李安东 俞宽宏 (440)
女性身份的颠覆与重构 ——试论当代海外华人女作家的身份书写	黄华 (453)
新移民女性文学中重写的女性边缘史	杨华 (462)
怀疑和疏离中的中国文化认同 ——对汤亭亭叙事作品的再认识	高鸿 (474)
《再生的兰花》：博大丰富的心灵呈现	岳玉杰 (482)

华文文学史（文体、国别、地区）及其他

独立后马华文学史概述	（马来西亚）陈鹏翔	（487）
欧华文学的新发展		
——新移民文学	公仲	（499）
加拿大华文文学的春天	（加拿大）刘慧琴	（505）
“为了写给妈妈看”	（美国）宋晓亮	（514）
20年来欧洲德国华文文学简述	（德国）谭绿屏	（517）
澳华文学的形成与发展	（澳大利亚）张奥列	（523）
论澳洲华文小说的创作	林承璜	（530）
喧嚣与骚动中的探索		
——“新生代散文”的文体革新	章妮	（536）
重修台湾现代文学史的几个新理路	李詮林	（546）
从王尚义个案看台湾文学史书写的盲点	朱立立	（555）
警戒第二轮台湾“皇民文学”运动的图谋		
——读藤井省三《百年来的台湾文学》：批评的笔记（一）		
.....	陈映真	（565）
“去中国化”的表演		
——评“文化台独”对赖和的歪曲	陆士清	（582）
台湾新文学与“五四”	刘红林	（596）
论台湾后现代主义女性诗歌	王金城	（605）
台湾文坛：2003 叙事景观		
——以袁琼琼“2003 中国年度最佳台湾小说”为例		
.....	陆卓宁	（617）
香港时空下“故事新编”的空间形式	陈艳	（627）
香港电视剧的类型化研究	李献文 阎晓文	（638）

台港文学的一大误区：“严肃文学”、“通俗文学”

..... 袁良骏 (651)

入乎其内 超乎其外

——试析台湾作家施叔青对张爱玲小说的承续和发展

..... 王瑞华 (657)

优美的惨烈

——论严歌苓的“文革”题材小说 李亚萍 (666)

变异中的坚守

——论冰凌一组小说的思想倾向 王宗法 刘云 (674)

《女阴石》：沉沦中难以维持的清醒 常慧敏 (683)

华文文学史料学的建设

史料建设与学术规范

——以《台港文学概论》（修订本）台湾文学部分

为例 袁勇麟 (693)

五十年代的台湾文学研究

——以台湾杂志《自由中国》系统为分析场域

..... 张羽 (703)

传统的现代转型和海外华文文学

韩国华文文学的现代转型

——以许世旭为例 黄发有 (715)

赵毅衡小说论 冷川 (725)

林语堂与新道家的创建 陈旋波 (733)

月光下的愁思

——由菲华作家的中秋情结想到的	王 曦 (743)
他乡？故乡？	
——论印尼华文文学中的家国观念	陈 艳 (753)
潘雨桐的小说与中国传统文化	李永东 (763)
现代语境中的学人才思	
——略谈萧公权先生的旧体诗	刘士林 (772)
育一朵前世今生的莲	
——读潘郁琦的诗	尹玉珊 (783)
馨香不泯梦窗词	
——叶嘉莹对吴文英词之新解	朱巧云 (788)
鹤之灵	
——中国传统文化对小说《海螺》的影响	罗 蕾 (795)
后记	(802)

全球视野中的

华文文学诗学体系

刘登翰

世界华文文学的存在形态与运动方式

——关于“一体化”和“多中心”的辨识

世界华文文学的命名与诠释，是一个关涉到对这一学科性质认识的元命题。因此，它几乎伴随着这一学科从诞生到发展的每一阶段，并不断被人们提出。《东南学术》2004年第一期周宁博士主持的“学术圆桌”，再次以“开放的诠释”来释义世界华文文学，就具有新一轮讨论的学术冲击力。我想它的意义至少表现在以下两个方面：

一、以“一体化”和“多中心”来定义世界华文文学，从而希图建立一个华文文学研究的全球性视野和学术范式，并以此来消解曾经受到质疑和责难的“中国视野”和所谓的“中国中心”。这一论题的开放性诠释，实际上广泛地涵括了世界华文文学的发生学背景、存在形态、运动方式、总体格局与多元发展关系，以及研究的角度、视野、出发点和范式等等。足见这一论题的重新提出，以及它的衍化所可能涉及的讨论空间的广度和深度，对于当前的华文文学研究无疑具有极大的冲击力和重要性。

二、多元的参与。这次论题的提出，以“学术圆桌”的方式，不仅有大陆学者，还有台湾、香港的学者以及东南亚（新加坡）的学者参加，在互相呼应、质疑、补充和周圆中，改变了大陆学界以往讨论中的“单边化”现象，呈现出与这一论题相一致的“世界性”特点（虽然还不够广泛）。我们曾在一篇讨论华文文学研究“学术升级”的文章中，呼吁建立华文文学研究的多重对话空间。不同地区研究者的不同学术身份、背景、视野和角度，聚焦一个共同命题，在不无差异的诠释中尤能突显出事物的多面性和多重性。

由于这次讨论所关涉的问题对世界华文文学研究的重要性，因此不能不作一些审慎的思考。我愿意将心存的疑问提出来，供大家进一步讨论。

首先是关于“一体化”的问题。

“一体化”这个概念最初来自于西方的政治学，指的是在“国家中心论”的前提下，寻求各个政治共同体逐步走向单一共同体的行为过程。20世纪60年代以后，这一概念为西方经济学所借用，所谓“经济一体化”指的是独立国家彼此间经济边界的逐步消失和这些经济体最终聚合成为单一的实体。80年代以后，随着冷战的结束和欧洲一体化的不断深入，传统政治学的方法重新介入经济学的研究而为人们所重视。新的政治经济学理论强调“一体化”既是一个政治过程，也是一个政治与经济互动的过程。因此它的内涵就包括了国家间政治、经济、社会、文化等多维互动的一个综合过程。各个国家和个人都在这一过程中逐步调整、改变各自的社会—政治态度和行为，从而结合成一种综合的政治—经济—安全共同体，在这个过程中，培育一种“共同意识”。由此可见，“一体化”无论作为政治学、还是经济学抑或政治经济学的概念，都是旨在建

立一种不同国家政治的、经济的或政治—经济的共同体，是一种政治、经济行为和过程。“一体化”的概念后来也被引入中国的现当代文学研究。据中国当代文学的著名研究者洪子诚教授的分析，这一概念的引入大约在20世纪80年代末期，主要是用来对50—70年代这一阶段文学进行概括。他认为，在20世纪的中国文学中，从“左翼文学”到延安时期的“改造”，再到建国后居于绝对地位的“工农兵文学”，有一条一脉相承的路线。“一体化”首先是指这条文学路线的演化过程，即“一种文学形态，如何‘演化’为居绝对支配地位，甚至几乎是唯一的文学形态”；其次，“一体化”指的是这一时期文学组织方式、生产方式的特征，即“通过高度‘一体化’的组织方式，建立高度组织化的文学世界”；第三，“一体化”又是这一时期文学形态的主要特征：“表现为题材、主题、艺术风格、方法的趋同倾向”。因此，“一体化”格局的形成，是一个持续的、充满激烈斗争的过程，是各种文学主张、文学力量在规范与挑战、控制与反控制的激烈斗争中，左翼文学的激进思潮如何一统文学的体制化的过程。

以上诸种关于“一体化”的概念内涵和行为，是否适合用于世界华文文学呢？如果要用，那么我们是在何种涵义上来使用这个“一体化”概念呢？世界华文文学又将如何实现和是否可能实现这个“一体化”呢？

种种追问都使我们趋向一个否定的结论。

与所谓的“一体”不同，华文文学在全球的存在形态是一种“散居”。这里借用的是后殖民身份认同理论中“族裔散居”的概念。台湾学者龚鹏程在题为《散居中国及其文学》的长篇论文中，以大量的历史事实揭示了中国从周朝开始就“由封国而羁縻而藩国”所造成的中国体制由中央直辖地逐渐向外离

散和中国人在全球散居的事实。这一过程，实际上也是中国人向海外移民的历史。中华民族从本质上讲是一个农耕民族。而农耕民族视血缘与土地高于一切的族性和聚居传统，使中国人即使迁徙到了海外，也寻求以血亲和乡谊重新聚集在一起。这就是为什么世界上凡有中国人移民的地方就有唐人街存在的原因之一。唐人街对于早期中国移民的文化意味，使它实际上成为中华文化在本土以外的一片“飞地”，是伴随移民飘散于世界各地的一个来自母国的文化聚落。早期齐集于唐人街的这种聚居传统，到了后来在聚居方式上虽有所改变，但在精神上则进一步发展成为具有现代意义的族群认同意识。所谓族群认同，主要是对建立在共同血缘和历史基础上的族群记忆和族群文化的认同。为了凝聚这种族群认同意识，散居海外各地的华人社会，都力图建立依靠华文教育和华文传媒来传延中华文化的保全体系。华文文学最初就是作为这一文化保全体系的一个环节，而参与族群建构的。当然，华文文学作为世界华人精神方式的一种映射，无论最初的发生或者后来的发展，其功能和价值都远远超越了族群建构的意义，但寻根究本，这仍然是华文文学发生的重要原因之一。它让我们看到，华文文学在全球的存在，是一种直接根源于海外华人社会生存境况的散居的状态。由于世界各地华人社会发展的不同，散居的华文文学从发生到发展也是不均衡的。因此，无论在发生学或形态学的意义上，华文文学的“散居”与“一体化”有很大的差异。

从历史发展分析，华文文学在二战以后经历过一次重大的转变。在此之前，中国本土以外的华文文学，基本上还是属于中国文学范畴的侨民文学（或称华侨文学）。这首先根源于此一时期的海外华人社会，基本上还是一个华侨社会的性质。华侨文学的发展，无论在作家的构成上，还是文学思潮的影响

上，都与祖国文学有着直接的密切关系。二战以后，民族意识的勃兴和民族国家的崛起，特别是1955年万隆会议的召开，解决了双重国籍的问题，散居世界各地的华人为了更好地生存和发展，大多数陆续选择了所在国的国籍，他们的身份随之由中国的侨民转变为所在国的公民。这一国家认同的改变，使海外的华人社会原则上也由华侨社会改变为所在国的华人族群社会。龚鹏程认为：“这种侨民意识或中国意识之弱化现象，殊不仅新马一地而然，各种现象足以证明：在客观形势不利的情况下，原先申张国族主义的世界各地中国人，已逐渐识时务地放弃其国族主义，企图融入所在地国家了，其国家认同已发生了变化。”

这一国籍认同的变化不能不在深刻地影响各国华人社会的同时，也改变华文文学在所在国的地位与性质。越来越多的事实表明，散居世界各地的华文文学，已经成为或者正在争取成为所居国多元文学的一个构成部分，参与所在国文化和文学的共建。海外华人社会的这一转变，带来了散居各地的华文文学更为复杂的文化境遇。一方面是这一转变将传统的华侨文学从中国文学中解构出来，形成了各个国家和地区华文文学自主发展的独立形态与生命；另一方面，华文文学作为所在国文学的一个组成部分，在长期异质文化语境的生存中，必然会有所吸收地在以中华文化为底本的基础上，融合本土文化传统发展成为具有地域特征的新的华族文化，从而赋予华文文学更为丰富、多元的文化内蕴。这里所说的是“从中国文学中解构出来”，是指从中国文学的体制中解脱出来，并非从中华文化中的出走，而是在中华文化基础上不同程度地融摄来自本土的生存经验和异质文化，从而完成华族文化的重构。这一过程，实际上也是散居世界各地的华文文学从“植入”到“根生”的

“本土化”或“在地化”的过程，是华文文学迥异于前的新的发展形态。

在这个意义上，如果说在散居于世界各地的华文文学还处于“华侨文学”的阶段，将华文文学视为与中国文学的“一体”，尚还说得过去；但对于今天已强烈表现出自主发展意识和形态的世界各地华文文学，再说与中国文学“一体”，则显然是错误的。

散居的和自主的形态，使华文文学不可能是“一体”的。但“散居”和“自主”，是否有可能因为某种共同利害关系的必要，再“一体化”起来呢？

至少在目前我们还看不到这种需要和可能。

诚然，华文文学不管它们散居于世界的哪一个角落，都有许多共同的东西使它们具有某种同一性和形成彼此间紧密的关系。这些共同的东西主要是：一、以中华文化作为共同的文化基础和资源；二、以汉语（或曰中文、华文）作为文学书写共同的语言方式。虽然现在有一种观点认为，应当把华人非汉语书写的文学作品也包括在华文文学之中，这种意见可以存论，但它不能改变华文文学以汉语书写作为世界性语种文学的性质；三、共同的读者对象。由于共同的文化和语言，华文作家的创作往往不仅面对本国（地区）相对有限的读者，而企望获得更多、甚至全球华人读者的认同。这使它在通过作品的流通建构一个共同的文学市场同时，也创造了一个华人共享的文学空间；四、由于上述诸方面的原因，华文作家在不同国家和地区流动与迁徙相当频繁，这带来了一些华文作家身份的不确定性，他们不同时期的创作和影响，往往会因为他们频繁的迁徙和居停国家和地区的不同，而为不同国家或地区的华文文学所拥有和论述。语言、文化、读者和作家的这种同一性，潜在

地构成了世界华文文学关系紧密的无形网络，它要求我们在对散居的华文文学进行考察和讨论时，必须具有全球性的视野，在进行分析研究中重视整合性的研究。有学者把这种整合研究称为“离散的聚合”。“离散”或曰“散居”，是华文文学特定的生存形态；而“聚合”或曰“整合”，则是对这种“离散”状态想象的总体把握，二者的辩证是正确处理局部与总体的关系。只有深入局部，才能在研究视野上建构总体；而只有拥有总体的视野，才能高屋建瓴地在比较中准确地把握局部，这是华文文学研究必须具有的双重视域。因此，华文文学的“整合”，只是一种研究策略，是由“离散”的华文文学内在逻辑的同一性所提升的一种想象的可能。它不是华文文学实体的“一体化”。作为策略的整合研究和华文文学实体的“一体化”，属于两个不同范畴的概念，这是必须区分清楚的。

其次，由“一体化”联想到“多中心”的问题。

“多中心”的提出，是针对“一个中心”，即“中国中心”而来的。不过，“学术圆桌”对世界华文文学的“多中心主义”解释，与这一概念最初的提出者周策纵先生略有不同。周策纵先生在出席 1989 年 8 月于新加坡召开的第二届华文文学大同世界国际会议时，根据大会提交的 27 篇论文所作的“总评”中提出了“多元文学中心”这一概念。根据这次会议的主持者王润华教授的转述，周策纵先生指出，“中国本土以外的华文文学的发展，必然产生‘双重传统’（Double Tradition）的特性，同时目前我们必须建立起‘多元文学中心’（Multiple Literary Centers）的观念，这样才能认识中国本土以外的华文文学的重要性。”王润华先生出席 1991 年 7 月于广东中山召开的第五届台港澳暨海外华文文学国际学术研讨会时，据此进一步提出：

在中国本土上，自先秦以来，就有一个完整的大文学传统。东南亚的华文文学，自然不能抛弃自先秦发展下来的那个“中国文学传统”，没有这一个文学传统的根，东南亚，甚至世界其他地区的华文文学，都不能成长。然而单靠这个根，是结不了果实的，因为海外华人多是生活在别的国家里，自有他们的土地、人民、风俗、习惯、文化和历史。这些作家，当他们把各地区的生活经验及其文学传统吸收进去时，本身自然会形成一种“本土的文学传统”（Native Literary Tradition）。……当一个地区的文学建立了本土文学传统之后，这种文学便不能称之为中国文学，更不能把它看作中国文学之支流。因此，周策纵教授认为我们应该建立起多元文学中心的观念。华文文学，本来只有一个中心，那就是中国。可是自从华人移居海外，而且建立起自己的文化与文学，自然会形成另一个华文文学中心。……因此，我们今天需要从多元文学中心的观念来看世界华文文学，需承认世界上有不少的华文文学中心。

很显然，周策纵和王润华都是在建立“双重文学传统”的认识基础上，历史地来阐释世界华文文学的多元存在和发展的。这里所说的“多元文学中心”，侧重的是“多元”。对某一个具体国家或地区的华文文学来说，是强调在建立“双重文学传统”——特别是“本土文学传统”的过程中，文学发展的自主性；而对世界华文文学来说，这种“多元性”便形成了“多中心”。“多元”源自于“散居”，既是世界华文文学的一种存在形态，也是世界华文文学发展的一种运动方式。

在周宁的释义里，“多中心”更多指的是世界华文文学的区域划分。如他所提出的“三个中心一个历史过渡带”之说，即“中国、东南亚、欧美澳华人社会构成华文文学创作的三个中心，台港澳地区构成连接三个中心的历史过渡带”，实际上是以往一些研究者在描述世界华文文学总体格局时提出的“三大板块”之说（所不同的是把台港澳华文文学从“中国板块”中抽离出来成为一个“历史过渡带”）。在这三个区域里，它们不同的地理区位、历史传统、文化环境、华人社会的生存状态，华文文学的发展形态，等等，以及由此所形成的华文文学的地缘特征，是划分这些“板块”的依据，但却不一定是“文学中心”形成的条件。“文学中心”的形成，不是静态的区域特征的体现，而是动态的文学影响的发挥。“三大中心”说，有着把“区域”等同于“中心”的嫌疑。何况在同一个区域里，每个国家和地区华文文学发展的具体状况也各不相同。已经成为国家文学之一环的新加坡华文文学，和强烈意识到必须建立“本土文学传统”的马华文学，以及还在为华文文学的生存而奋斗的泰华文学、菲华文学、印华文学，它们的处境和命运，以及文学的形态都有很大不同，这是大家所熟知的。更不必说美洲、欧洲和澳洲的华文文学，在如此大的地理范围里，有着如此不同的文化背景，华文文学在这些地方，有的积淀深厚，历史长达一个世纪以上，有的仅只是近一二十年才刚刚开始发展，它们之间的差异，实在比他们之间的相同更多。它们如何形成一个共同的“中心”，就很难想象。

从另一个意义上来理解，作为文学运动的“中心”，在世界华文文学的发展中是存在的。不过这个“中心”，不是谁的主观预设，而是历史自然的形成。它可能在一个地区，也可能是一个国家，还可能是跨越国家和地区的一群作者或一种思

潮。“中心”的形成，也不是永恒不变的，而是随着文学影响的大小和文学思潮的发展而波荡更迭，是一种“你方唱罢我登场”。以区域作为“中心”，便带有永恒的意味。在世界华文文学的历史上，如王润华所说，中国曾是一个中心，但当散居世界各地的华文文学，在形成自己本土的文学传统中，这个“中国中心”便逐渐地削弱或消解了。“中国中心”的存在和“中国中心”的消解，以及“中国中心”是否还将出现，都是历史发展的结果，也是学者见仁见智的论析。从理论上说，每个国家和地区，都可能成为文学发展的中心。这也是“多中心”说可以成立的基础。在这个意义上，中国是否能够再次成为世界华文文学发展的中心，这就有待中国作家的努力和贡献。

在阅读“学术圆桌”中，我充分注意到了周宁在定义世界华文文学时，是将“一体化”和“多中心”并列在一起，让“一体化”和“多中心”产生互补的效应；而通过开放式的讨论，对他的诠释也做了修正和补充。在我的理解里，“一体”只是研究者对世界华文文学总体性的一个想象的把握，它更切近于作为研究策略的整合性思考，而不是华文文学实体的“一体化”行为和过程；而“多中心”在周策纵和王润华的概念里，是自主性地在重建“本土传统”基础上的文学多元化的存在和发展，而不是以区域为限定的文学“中心”的建构。对“一体化”和“多中心”的不同理解，涉及了世界华文文学的存在形态和运动方式，都是华文文学研究的核心问题。因此，微言大义，提出来讨论，希望得到前辈和同行的指正。

（作者单位：福建省社科院）

注释：

一般地说，每个研究者因为文化身份、背景和学术出发点的不同

同，都可能构成在全局看来是相对狭窄的局部性的视角或视野。但它并不一定就与全局性视野形成抵牾或对抗。恰恰相反，众多带有研究者自身特殊性视角的局部视野，互补地聚焦，才立体地映照出全局的各个侧面。在世界华文文学研究中，中国学者的研究难免带有从中国出发的局部性或局限性，这种情况对于其他地区的研究者也一样存在，他们怎样提出问题和怎样诠释问题，都不能不有着他们自身文化身份、背景和学术出发点的特点和影响。在所谓“中国视野”中受到质疑最多的是关于“海外华文文学”的提法。其实所谓“海外”和“海内”，一样都是一个中性的词。有时为了说明问题，很难完全避免使用。在对华文文学的命名上，它不表示谁轻谁重，谁中心谁边缘，更没有轻蔑和排拒的含义。它反映的是中国学界对华文文学这一学术研究对象认识发展的一个中间过程。从“台港澳文学”到“台港澳暨海外华文文学”再到1993年第六届庐山会议上所提出的“世界华文文学”的命名，是一个认识逐步深入、视野不断扩大的进程。

参阅刘登翰、刘小新：《对象·理论·学术平台——关于华文文学研究“学术升级”的思考》，载《广东社会科学》2004年第一期。

宋新宁：《欧洲一体化研究方法论辨析》<http://www.cesruc.org/chinese/luntan/sxn-1.htm>

参阅洪子诚：《问题与方法》第五讲第一节《当代文学的一体化》，三联书店2002年8月。

龚鹏程：《散居中国及其文学》。<http://www.fgu.edu.tw/~literary/wc-literature/drafts/Taiwan/gong-gong-01.htm>

王慷鼎：《新加坡华文日报社论研究》，转引自龚鹏程《散居中国及其文学》。

王润华：《从中国文学传统到海外本土文学传统》，载《台湾香港澳门暨海外华文文学论文选》，海峡文艺出版社1993年3月。

饶梭子 蒲若茜

新移民女性文本中的异国情爱想象

——评《扶桑》、《K》和《交错的彼岸》

20 世纪 80 年代，“新移民”族群的出现，催生了繁华茂盛、绚丽多姿的海外新移民文学。这是世界华文文学的新增长点，也是新世纪我们拓展海外华文文学研究的一个新的视点。

与前几代的海外移民相比，新移民移居海外的动机、生存状态、文化态度和文化立场都有很大的不同：如果说前者是由于饥荒、战乱、贫穷等被迫离乡背井，后者则可以说是一种自我放逐。不仅如此，前几代的移民体力劳动者居多，大多经历的是生存的艰难，而新移民大多数是由“留学”变成“学留”，文化程度较高，其中不乏国内极需的人才。所以他们的苦难，多是精神的苦难，其自我放逐的过程历经千辛万苦，精神的磨炼大大多于寻根的感伤和物质生活的艰难。

在当今世界华文文学绚烂的百花园中，女作家的作品更是争奇斗艳的一族：严歌苓、虹影、张翎这一批出身于 20 世纪 60 年代的女作家们，于 80 年代中后期或 90 年代初出国留学并取得了所在国的公民权。她们在东西文化碰撞、交融的语境中

思考、写作，既反思东方文化传统，也不忘考量西方文化传统；既关注双重边缘语境中海外华裔的生存与抗争，作为女作家，也更加关心在种族、文化的宏大叙事之中女性的欲望和追求。

本文拟以严歌苓的《扶桑》、虹影的《K》、张翎的《交错的彼岸》为研究对象，从异国情爱这一主题去探寻三位女作家在种族、性别与历史、文化的交错中对爱情这一亘古不变的文学主题的想象和思考。

—

虽然这三部小说的出版时间都在 20 世纪末 21 世纪初，但其创作手法、艺术风格却跟三位女作家的性格、气质一样各具特色：《扶桑》的纤细、敏感却不乏惊心动魄的叙事恰如严歌苓的优雅纤弱却不乏理性和坚韧的容貌和性格；《K》神秘、大胆而炽热的笔触体现了虹影一贯的开放、反叛和激进；而《交错的彼岸》则跟张翎本人一样“心平气和”且不乏恢弘大气。

这三部小说显然有着共同的关注点：那就是在不同的历史时间中，小说中的女主人公们都遭遇、经历了异国的情爱，男女主人公在东西文化的碰撞和交融中，在风起云涌的历史变迁中，演绎着或凄怆哀婉、或激情浪漫的异国情爱故事。

《扶桑》是严歌苓在旧金山图书馆“钻故纸堆”、“掘地三尺”，在中国早期移民史料的基础上创作出来的一部长篇小说，描写的是 19 世纪北美“淘金热”之后，一个中国的乡间女子扶桑，被拐骗、流落到旧金山后变成一个以身体布施世界的“神女”（妓女）的故事。扶桑的魅力吸引了白人少年克里斯。克里斯在 12 岁那年第一次见到扶桑，就深深迷恋上了她。

而扶桑也爱上了克里斯，视他为“唯一不同的一个男子”，并在心底“暗暗等候他的长大”（第98页）。但横亘在扶桑与克里斯之间的种族、文化、阶级、年龄的差异注定了这段异国情恋结局的悲凉。在一场唐人街暴动中，白人纵火烧毁了华人的店铺、房屋，奸淫了唐人街的华人妇女，名妓扶桑当然没能幸免，她在一辆破旧的马车里遭到了包括克里斯在内的白人暴动者的轮奸。对于这次“意外”，扶桑默默地承受了，而克里斯则从此背上了一生的良心债务：他一时为自己开脱：“那个整体的本能、情绪代替了他的，他根本无法从中独立出来。”（第182页）。更多的时候他无法摆脱灵魂的拷打，于是想到了救赎和偿还：他参加了华人女性拯救会的活动，帮助拯救和教育华人妓女；他甚至在激烈的思想斗争之后提出要娶扶桑为妻。但扶桑并没有接受克里斯“献身”般的爱情，而是选择与华人大勇在刑场上结婚，成为就要上绞刑架的大勇的新娘。扶桑“慷慨的布施、宽容和悲悯”（第200页）彻底地征服了克里斯，以至于克里斯用一生的思恋去偿还扶桑，并且终生反对迫害华人，反对华人间的相互迫害。

与《扶桑》中痛楚、感伤、充满苦难与救赎情绪的异国情爱相比，《K》中的林与朱利安的情爱则更加直接、酣畅，虽然其中也不乏“细腻的忧伤”。与《扶桑》相似的是，《K》的题材也来自虹影对历史的挖掘，是虹影在英国图书馆文献研究基础上的艺术变形和艺术想象。《K》中的男主人公朱利安·贝尔是英国布鲁姆斯勃里集团的第二代继承人，他于1935年来到战乱中的中国，内心怀着在中国实现自由主义的理想，但一到武汉大学就被当时院长的妻子林吸引住，陷入了一场轰轰烈烈的情爱。

林是三十年代的中国少见的知识女性，虽然比朱利安整整

年长了八岁，却有才有貌，风韵卓然，更让朱利安着迷的是，她是天生的“入相女人”，其端庄淑雅的外表下面隐藏着一颗激越的心，从少女时期就开始在母亲的指导下修炼“玉女经”、“房中术”，与号称“剑桥登徒子”的朱利安在对性爱的追求上一触即发。朱利安以字母顺序来排列情人位置，排到林，是第十一个，所以叫“K”。在林之前，朱利安一直不愿与女人有性以外的关系，“他喜欢为性而性，只求乐趣”（第106页）。但在与林的情爱中，他惊奇地发现自己走出了这样的自我设禁。林更是在与朱利安的情爱中越陷越深，不肯仅仅只作情妇，提出要与他私奔并以死相威胁。在林的决绝态度面前，朱利安退却了，因为“在朱利安狂野的行为背后，骨子里还是一个真正的英国绅士……中国女人，中国革命，中国的一切，对他来说，永远难以理解。他既不能承受中国式的激烈革命，也不能承受中国式的狂热爱情”（第208页）。朱利安与林的爱情悲剧，可以说是中西文化观念交汇后的必然遭际。所以有人把他们之间的感情比作“空谷幽兰边的情爱”，认为在三十年代的中国，这样的异国情爱多半是要失落的，“这段不被祝福的爱情，注定会在巨大的文化差异面前败下阵来”。

《交错的彼岸》关注的是更具有普遍意义的人世间形形色色的爱情。其中有跨越国界、种族的加州汉福雷家族的独子彼得·汉福雷（韩彼德）与中国矿工的女儿沈小涓的爱情，中国女大学生惠宁与外籍教师谢克顿的爱情；有跨越两代人的“金三元”老爷与九丫头的爱情，有“金三元”的小姐飞云与龙泉、黄尔顾或澎湃着革命激情、或纠结着政治交易的政治爱情，还有加州葡萄园里安德鲁牧师与老汉福雷的遗孀汉娜之间无言而又深沉的情爱、玛姬对青梅竹马的彼得无望的痴恋。但正如莫言在小说的“序”中所言，“作者在书中描写了这么多

的爱情故事，但几乎都是悲剧，从老一代到新一代，从国内到国外，有情人总是难成眷属。”张翎特别钟情于“残缺的悲情”，并不着意创造爱情的圆满。在回答笔者的疑问时，张翎坦言：所谓完美的、激情燃烧的爱情是不存在的，真正的现实中的爱情往往就是这样残缺的、平淡的、错位的。所以纵观《交错的彼岸》中的爱情，无一不是错位的、失落的，异国的情爱也是一样。

综上所述，这三部新移民小说，都有关于异国悲剧情爱的故事，都是以爱情的失落而告终。而笔者要追问的是，严歌苓、虹影、张翎何以如此钟情于描写失落的爱情？这与她们的性别视角、文化视角、移民身份有什么样的关系？

二

爱情，在古今中外的文学作品中都是文学家们所讴歌的永恒主题，也是红尘男女梦寐以求的情感寄托，具有深刻的社会、历史、生存及审美的意义。但爱情至上论对于女性解放及女性自我的真正确立却有着非常消极的影响。正如中国当代女性主义学者刘慧英在《走出男权传统的藩篱——文学中男权意识的批判》一书中所指出的：“爱情确实是一种催人奋进的力量，而对男权社会的女人来说，[这种力量]激发的则是牺牲自我多于确立和肯定自我，女人在爱情中发现的是作为妻子、情人的自我，而非真正自立的自我。”

古今中外文学经典中的“怨女”和“弃妇”形象、“才子佳人”和“诱奸故事”程式，无不体现了男权文化基因的积淀。时至今日，一些男性作家依然能够一边极力塑造一批无限忠于爱情、视爱情为生命的妇女形象，一边却热衷于描述男主

人公的“妻妾成群”。在这些文本中，世界是男人的世界，而女人只是以爱情为自己全部生活内容。

由此，我们不难发现传统文学中“爱情至上”论对于女性的不公。于是，抗拒、消解爱情成为当下一些有自觉女权意识的作家们抵制男权思想的策略之一。在这方面，西方女权主义者走在了前面。而我们这里所论及的严歌苓、虹影、张翎都是留学西方并栖身于海外的女作家，深受西方女权主义的理论熏陶，对于女权的倡扬比之于大陆本土的作家就更为旗帜鲜明、更具激进性和先锋性。

在《扶桑》中，严歌苓通过塑造扶桑这一传奇女子消解了由男性幻想孕育出的女神与神女、天使与妖妇的对立。扶桑是“天生的妓女”，但她从来不觉得自己是在出卖，而只认为自己在“接受男人们，那样平等地在被糟蹋的同时享受、在给予的时候索取”；她“肉体的友善”使她从来没有领悟到要“兜售”自己的肉体；对扶桑而言，“肉体间的相互交流是生命的发言和切磋”。（第178页）但就是这样一个“没有灵魂”的“肉体”，可以在大勇拍卖她时等待克里斯长达两年之久：“没有人想到她是在等谁；这是一个死心塌地等待的姿势。她的头隐在红盖头下面，下颌却微微翘起，像个乡村妇人站在一条路口，等一个随时会从路那头出现的孩子”（第190页）。所以故事叙述者说：“我认为你对忠贞的看待更慎重，你的感情藏得极深，它仅仅是为那个白种男孩藏着的。”（第207页）在此，扶桑与一般的节女烈妇没什么区别，一样的痴情、一样的坚贞。

但与那些节女烈妇不同的是，扶桑是把性与爱分而视之的，在她那里，自然没有“守节”之说，所以她可以在爱着克里斯的同时与那么多不知姓名的男人进行肉体的交流。她尽情

地“敞开自己”，在毁灭中获得了尽情的“释放”和“自由”。正如文中所言：“这是个最自由的身体，因为灵魂没有统治它。灵魂和肉体的平等使许多概念，比如羞辱和受难，失去了亘古的意义。”（第83页）

不仅如此，当扶桑完全有可能获得属于自己的爱情时，她没有张开双臂去拥抱它，而是远远地躲开了，她最终选择嫁给被处死的大勇，就是逃离爱情的确证。正如文中所说：“她从来没有爱过大勇，无论活的，还是死的。她从此有了一个死去的、不再能干涉她的大勇来保护，以免她再被爱情侵扰、伤害”（第216页）。联想到扶桑在与不同的肉体“交流”时所获得的自由，在面对爱情时的沉重忧伤，我们不难看出严歌苓对于爱情的抗拒态度。在文中，严歌苓正是通过男主人公克里斯年老时的反思表明了自己对于爱情的态度：“爱情是唯一的痛苦，是所有痛苦的缘起。爱情是真正使她〔扶桑〕失去自由的东西。她肉体上那片无限的自由是被爱情侵扰了，于是她剪开它，自己解放了自己。”（第216页）

爱情成为获得身心自由的束缚，成为妇女解放的绊脚石，因此要逃避爱情。这不仅是《扶桑》的主题之一，同样也是虹影《K》所涉及的话题。如果说严歌苓的《扶桑》是从女主人公的主动放弃爱情来体现这一女权主义思想的，虹影则是通过女主人公不顾一切追求爱情未果而走向毁灭这一点来反证了女性遭遇爱情时的不利处境。

在遇到朱利安·贝尔之前，林是尊贵的院长夫人，多才多艺，被人称为中国的“曼殊菲尔”。她是那么独立、自信、自尊自爱，是当时中国非常具有先锋精神的“新女性”。但在与朱利安相爱之后，林却沉迷进了中国封建思想的余孽——所谓“玉女经”、“房中术”等“道家养生功”的习练中，试图以性

的魔力来永远吸引住朱利安这个有“破心人”之称的情人。她带着朱利安流连于北京的鸦片馆、温泉浴，让人性中最本能的欲望恣意泛滥，在鸦片的麻醉中、在纵情声色的享乐中迷失了自我。

但遗憾的是，秉承布鲁姆斯勃里自由精神的朱利安却不甘心长久地沉溺于这份早已超出纯粹性爱的感情，因为这违背了他“为性而性”的自由准则，于是他开始厌倦，开始逃避。而此时的林不再是具有先锋精神的新女性，而是变成了离开朱利安的爱就活不下去的怨妇。由此我们看到了林的性格的复杂性和矛盾性，她的表面是先锋的、反叛的，骨子里却是传统中国妇女的心态。正是这一点，造成了她与朱利安的分歧。

为了爱情，林把自尊、自爱甚至自我都抛到了九霄云外，与古今中外众多的痴情女子一样，心甘情愿地成为爱情的囚徒，完完全全地放弃了自我。她对朱利安说：“我知道，我很贱，以死求你爱我，你这是在同情我，但我已知足了。”（第157页）读到此，我们不禁要为林这样为爱迷失的女子扼腕叹息：正是缠绵悱恻的爱情，扼杀了林的自我——那个曾经引领女性解放的潮流，积极追求社会进步、自尊自信的女性的自我。由此我们进一步看到刘慧英批判“爱情至上”论的正确性，也看到了“情欲的摧毁性力量”¹。

与《扶桑》、《K》中激情洋溢而又痛楚、感伤的异国情爱相比，张翎《交错的彼岸》中的异国情爱则平实得多。其中所涉及的异国情爱，正如文中所言：“在那个特定的历史空间，诸如沈小涓和韩弼德那样出格离奇的爱情故事，只能在重重掩盖之下默默进行。在无人知晓中萌发生长，在无人知晓中消陨死亡”（第306页）。在张翎的笔下，没有激情洋溢的爱和欲的表现，更没有爱情获得或失落后要生要死的情感冲突。在与笔

者的访谈中，张翎把谢克顿教授喜欢惠宁诠释为“青春的吸引”，把小涓敬爱彼得看作是“对神奇开阔的外部世界憧憬和向往”的表现。¹由此，我们可以看到张翎无意识中对于所谓忠贞不渝、激情燃烧的爱情的抗拒。

爱情只是人的生存中不可或缺的一部分，并不是人生的全部。所以张翎笔下的男女主人公的苦痛更多地来自于生存的挣扎、理想的挫折，他们决不会为了爱情而放弃人生理想甚至生命。所以惠宁心里虽然“也是真有那么一点喜欢那个姓谢克顿的洋人的”，可她并没有在孤立无援的异国接受唾手可得的谢克顿的爱情，而是果断地离开了谢克顿，去追寻着自己人生的梦想。与惠宁一样，彼得远涉重洋，也是为了追寻自己的“红色梦想”，他之所以爱上小涓，很大程度上因为她符合了自己理想中的劳工妇女形象，所以，爱上小涓并决定与之结合，是彼得人生理想的一部分。我们甚至可以这样说，是彼得的人生理想催生了他对小涓的爱情，爱情是人生理想的产物和附属品。

在张翎的笔下，无论是“金三元”老宅走出的“小妈”阿九，还是沐浴解放新风长大的飞云，或漂洋过海求生存的惠宁和萱宁，都有着一种奋发、拼搏的精神，一种难得的开通和睿智。正是这样的素质，使她们最终成为生活中的强者。张翎从来没有在任何场所表明过自己的女权主义思想，但从这一系列自立自强的女性形象身上，我们看到了张翎对于女性主体、女性自我百折不挠的追求。

通过分析《扶桑》、《K》、《交错的彼岸》中对爱情至上男权情爱观的颠覆，我们看到了严歌苓、虹影、张翎或隐讳曲折的、或鲜明彻底的女权主义思想。而作为栖身海外的新移民作家，其小说自然不是狭义的女性主义文本，而是深刻地触及到

了种族、国家、文化和历史的纠结，而且这种纠结也必然反映到其关于异国情爱的艺术想象之中。

三

有关异国的爱情自然免不了两种文化的遭遇，而中西文化的碰撞和交锋在《扶桑》和《K》中体现得尤其突出：

严歌苓在《扶桑》大陆版的序言中这样写到：

这样一个特定环境：一群瘦小的东方人，从泊于十九世纪的美国西海岸的一艘艘木船上走下来，不远万里，只因为听说这片陌生国土藏有金子，他们拖着长辫，戴着斗笠，一根扁担肩起全部家当……这是两种文化谁吞没谁，谁消化谁的特定环境。任何人物、任何故事放进这个环境中绝不可能仅仅是故事正身。³

因为这样的历史场域，《扶桑》就“不再是好听的故事了”⁴，严歌苓在挖掘历史的悲愤中沉思，她采取了福柯式的历史观去解构主流的历史话语，仔细去聆听被传统历史的宏大叙事所忽略、所压抑、所习焉不察的边缘的声音。于是我们的面前浮现出了扶桑、克里斯、大勇这样鲜活的人物形象，从那片灰蒙蒙的历史背景中突现出来，演绎着跨越国家、民族、时空界限的恩怨情仇。

在有关异国情爱的经典作品中，东方女性被定型为“脆弱的、美丽的、悲剧的”⁵，其典型形象就是普契尼（Giacomo Puccini）歌剧中的蝴蝶夫人，那个被美国白人军官抛弃而自杀的日本女子。自1904年以来，《蝴蝶夫人》成为世界上最常演

出的十大歌剧之一，尤其受到白人男子的无限青睐，因为剧中的蝴蝶夫人满足了他们“东方主义”的窥视欲，证明了西方的强盛和成熟，东方的柔弱和幼稚。⁶而在《扶桑》中，我们看到的是一个美丽、健壮、温和却不乏坚韧的东方女性形象，她如同从人类的洪荒中走来的地母，浑身散发出“古老的母性、早一期文明中所含有的母性”（第82页），她“健壮、自由、无懈可击”（第216页）。正是这样无私、宽容的母性吸引了年轻的白人男孩克里斯，成为他永生永世逃不出去的爱的天罗地网。由此，我们看到了严歌苓要颠覆西方主流文学中东方女性柔弱、被动的“滞定型”（stereotype）的努力：在那场东西方遭遇的异国情爱中，扶桑一直占据着主动的、控制性的地位。从扶桑的身上，我们看到了东方文化潜在的富饶和美丽，东方的成熟和坚韧。扶桑是一个全然不同于以往的东方妇女形象，那么让人耳目一新，那么具有颠覆意义。扶桑的塑造，是严歌苓创作成功的主要因素。

不仅是扶桑，严歌苓塑造大勇这个人物形象的颠覆意图也是相当明显的。在欧美主流文学作品中，黄种男人总是被定型为女性化而难以琢磨的异类，他们“彻底缺乏男子气概、女性化、柔弱、没有胆识与创意、不够积极、缺乏自信与活力”⁷。早在1871年，美国神父倪维尔士（John L Nevius）就在其书中写道：“与欧洲国家相比，中国人是性情冷漠、身体较少活力的种族……他们典型的胆小、温顺”⁸，而老一代移民海外的中国男人大都从事洗衣或作厨师等女性化职业的事实，更加深了西方人的这一“滞定型”看法。但《扶桑》中的大勇却是个充满了男性阳刚之气的华埠英雄，他果敢、刚毅且身怀绝技，无数次在白人警察的刀枪之下死里逃生；他凶狠残忍，杀人不眨眼，但同时又嫉恶如仇，充满了侠骨柔情，处处为华人打抱

不平，可谓中国武侠传奇中典型的男性英雄形象。由此，我们可以看到严歌苓是一个具有民族精神的华人作家，她要颠覆的不仅是西方对于东方女性的“滞定型”看法，而且要树立中国的男性英雄传统，要把中国男子的阳刚之气表现到极至给西方人看，从而消解中国男人女性化的“滞定型”。

《K》也非常关注东西文化遭遇后的交融与冲突。虹影本人在其访谈录中表示：“其实这个小说并不仅仅是个爱情小说，我的出发点在于当时中国和西方在文化上是什么样的关系，中西爱情观怎样不同。”⁹而顿珠·桑在其评论文章中也断言：“……发生在林和朱利安之间的故事根本就是一场文化邂逅……不是一个单纯的感情故事。”¹⁰林在性爱上表现出来的主动性和先锋性只是一种表面现象，其骨子里蕴藏的依然是中国妇女的传统文化意识。幽会、私奔、以死相许等爱情主题，在中国古代文学经典《西厢记》、《凤求凰》、《杜十娘》中就有非常鲜明的体现，林的多情与痴情与崔莺莺、蔡文姬、杜十娘并没有什么不同。但这样的痴情女子，偏偏碰到了秉承西方“自由精神”的朱利安，其冲突和悲剧性的结果可想而知。

作为布鲁姆斯勃里的宠儿，朱利安时时陷于“影响的焦虑”之中，时时把自己与父辈们比较，有意识地实践着布鲁姆斯勃里的文化理想，总摆脱不了西方知识分子精英的包袱，是个“过分自恋潇洒不起来的知识分子”¹¹。既然是西方知识分子的精英，朱利安自然与林这样的“东方知识分子的精英”难以达到精神上的共鸣和融合，所以他永远只能对中国文化充满迷惑和不解，而谈不上真正的理解和认同，所以“他自认为是个世界主义者，结果只是在东方猎奇。他只能回到西方闹恋爱、闹革命”（第210页），所以他只肯把林作为他的情妇，而不是妻子，永远不可能像对待妻子那样平等地对待林。在这一

切的背后，还是挥之不去的种族主义在作祟，正如文中所言，“他的灵魂深处藏着对中国人的轻视，哪怕对方是他最心爱的女人……他的决断绝情，说到底，还是西方人的傲慢”（第210页）。所以赵毅衡说，可以把《K》“读成东西方关系的寓言”，但他同时强调，“东方不是征服的对象；不仅是性欲的对象，更是和合完美境地的伙伴。在这种升华过程中，任何单方面的文化优越感（可能双方都未能摆脱），当然会使爱情堕入悲剧。”²在虹影的笔下，林不仅代表了东方女性，而且是中国文化精髓的体现，那么博大精深、神秘莫测，而朱利安则是西方男性知识精英的代表。由于双方对于自身文化的挚爱，林与朱利安的爱情悲剧成为必然。

从林与朱利安失落的情爱，我们看到了虹影对于跨越种族的爱情的消极态度，也折射出她在东西文化交流中的文化价值取向：对于东西文化，虹影看到了更多的差异的层面、难以真正融合的素质。

与《扶桑》、《K》里面彰显中华文化的文化态度相比，张翎《交错的彼岸》则充满了一种“世界主义”的人文关怀。在《交错的彼岸》中，张翎淡化了国家、民族、人种的差异，叙述的不仅是中国温州的丝绸世家“金氏家族”的沧桑巨变，更有美国加州的葡萄园主“汉福雷家族”的起落沉浮。人世的凄迷苍凉不仅仅属于身在异乡的中国人，美国本土的显赫世家也埋藏着一个又一个的悲情往事：比如安德鲁牧师对于汉福雷夫人的秘密恋情，玛姬对彼得的一往情深，汉福雷家族盼子归家的无奈的等待……张翎在我们面前展开一幅又一幅曲折多姿的人生历史画卷，在跨越东西方的巨大天幕上，演绎着中国人和外国人的故事。他们的人生际遇各不相同，但造成不同的原因并不在于国族差异，而是在于自我的选择、世事的变迁、

时空的交错——正是这一切偶然或必然的因素，导致了每一个主人公各有各别的无常的命运。

在此，张翎显然与严歌苓、虹影有不完全相同的文化追求。作为新移民文学“心平气和”的代表作，《交错的彼岸》已经完全超脱了早期移民文学那种“控诉文学”的阶段，不再执著于追寻种族的差异、国籍的不同，而是走向了一个新的阶段，致力于对普遍人性的审视。这与她一贯的文化态度是相一致的，在2002年12月加州大学伯克莱分校举办的海外华人文学国际研讨会上，张翎就明确表示：“我努力寻找跨越文化、种族、地域的人类共性，在此前提下，小说中的主人公是中国人还是外国人，小说的场景是发生在中国还是海外，甚至小说的作者是居住在国内还是国外，都已经不重要了。”³

我们应该看到，张翎之消解种族、文化的差异和对立，并不是背弃自己的文化传统，而是在异文化面前采取求同存异、交互共生的文化态度。所以张翎一再声称要打破族裔、语言边界进行文学创作并进行着身体力行的实践，其即将出版的一部长篇就用英语创作完成。

综上，通过分析《扶桑》、《K》、《交错的彼岸》中有关异国情爱的想象，我们看到了当代海外华人女作家对于男权情爱观的质疑，对于西方人看东方的种族、文化“滞定型”的消解。严歌苓、虹影、张翎的出现，代表了新移民女作家群的崛起，代表了新的移民文学观念的产生。与上一代海外华人作家相比，她们在展现自己的性别、种族、文化想象的同时，充分地展示了丰富的人性之美，其着眼点一直在“人”上。这一点，我们从血肉丰满的扶桑、克里斯、大勇、朱利安、林、惠宁、彼得等艺术形象上都可以看得见。

更重要的是，从这些新移民作品中，我们看到了当代海外华人女作家们是如何表现自我与“他者”，看到了20世纪90年代前后这群“自我放逐”的女作家们在跨越国家、民族的界限之后对于自我、国家、民族属性的反思、批判和重塑。这一群女作家对于历史题材的青睐、对于过去的缅怀，体现出弱势群体的“边缘书写”特色，而这种特色正好契合了牙买加裔的英国文学理论家霍尔（Stuart Hall）的弱势书写策略：“过去不仅是我们的发言位置，也是我们赖以说话不可或缺的根据。”²霍尔特别强调弱势族群要透过想象重新发现“隐藏的历史”，“不能也不应该低估或忽略想象重新发现之行为的重要性”。³严歌苓、虹影、张翎的文本实践，证实了弱势群体在历史的烟尘中反思、想象、追问的重要性；这种行动不仅使我们能够解释当下各种社会运动、国际形势的变化，更能使我们看清自我，明确未来的发展方向。

总之，以严歌苓、虹影、张翎为代表的海外新移民女作家的创作体现出先锋的精神、独特的视角、创新的语言和叙述模式，有着深刻的文化族性、文化心理学内涵，极具挑战性，期待着研究者们更深入的研究，更合理、更全面的诠释。

（作者单位：暨南大学）

注释：

严歌苓：《扶桑》，上海文艺出版社，2002年。文中有关该文本的原文均引自此，以下恕不重复。

虹影：《K》，花山文艺出版社，2002年。文中有关该文本的原文均引自此，以下恕不重复。

张翎：《交错的彼岸》，百花文艺出版社，2001年。文中有关该文本的原文均引自此，以下恕不重复。

3 4 严歌苓：《主流与边缘》（代序），《扶桑》，上海文艺出版社，2002年。第4、3、3页。

1 2 赵毅衡：《惟一者虹影，与她的神》，《中国图书商报》，转引自《K》附录，花山文艺出版社，2002年，第224、227、228页。

俞咏文：《失落在空谷幽兰边的情爱》，引自《K》附录，花山文艺出版社，2002年，第251页。

莫言：《写作就是回故乡》（序），《交错的彼岸》，百花文艺出版社，2001年，第3页。

陈瑞琳：《风雨故人，交错彼岸——论旅加女作家张翎的长篇新作〈交错的彼岸〉》，美国《华人世界》总第2期，2002年4月，第51页。

2 引自笔者2003年8月23日对作者张翎的访谈。（张翎于2003年8月21日—24日应国务院侨办的邀请访问中国，首站就住在暨南大学，与笔者有多次交流。）

刘慧英：《走出男权传统的藩篱——文学中男权意识的批判》，生活·读书·新知三联书店，1995年，第60页。

5 Edgar Allen Poe, “ the Philosophy of Composition ”, In *The Portable Edgar Allen Poe* . Ed . Philip Van Doren Stern . New York: Viking P, 1945, p . 557 .

6 参见林英敏：《蝴蝶图像的起源》（单德兴译），《再现政治与华裔美国文学》，何文敬、单德兴编，台北：中央研究院欧美研究所，1996年，第186 - 200页。

7 Frank Chin, “ Back Talk ”, In *Counterpoint: Perspective on Asian America* . Ed . Emma Gee . Los Angeles: UCLA Asian American Studies Center, 1976, p.556 .

8 Frank Chin & Jeffery Paul Chan, “ Racist Love ”. In *Seeing through Shuck* . Ed . Richard Kostelanetz . New York: Ballantine Books, 1972, p.68 .

9 张英：《K及其他——虹影访谈录》，引自《K》附录，花山文艺出版社，2002年，第270页。

0 2 顿珠·桑：《走进朱利安·贝尔的情感世界》，引自《K》附录，花山文艺出版社，2002年，第266页、267页。

3 引自张翎 2002 年 12 月美国加州大学伯克莱分校主办的“开花结果在海外——海外华人文学国际研讨会”之“作家论坛”上的发言。

4 Stuart Hall, “ Ethnicity: Identity and Difference ”, *Radical America* 23.4 (1989), pp18 - 19 .

5 Stuart Hall, “ Cultural Identity and Cinematic Representation ”, In *Ex - Ils*, Ed . Mbye B . Chan . Trenton, N . J .: Africa World Press, 1992, p.222 .

钱 虹

本土内外：从“台港文学”到“世界华文文学”

——台港澳文学与海外华文文学的学科命名 及其研究述评之一(1979—2002)

台港澳文学与海外华文文学的研究，目前通常指对于中国大陆以外的台湾、香港、澳门地区和世界范围内以中文汉字书写、创作、出版为其主要特征的文学载体及其作家、作品等等所进行的研究和论述。这一文学新学科的命名及其在中国大陆从草创到逐渐走向初步繁荣和成熟，大体经历了这样几个阶段：一、初创时期的“台港文学”；二、拓展时期的“台港澳暨海外华文文学”；三、深化时期的“世界华文文学”。然而，与20世纪中国文学其他一些学科不同的是，中国大陆学者对此文学新领域进行接触进而加以研究和论述，几乎是与20世纪70年代末文学期刊开始发表生活在海外或台港澳地区的作家及其作品同时起步的，这构成了20世纪中国文学其他一些学科所从未有过的奇特景象。



1979年3月出版的《上海文学》第3期，首次在中国大陆刊登了美籍华人作家聂华苓的小说《爱国奖券——台湾轶事》，并同期刊登了大陆学者张葆莘首次介绍这位用中文创作的非大陆作家的文章《聂华苓二三事》。紧接着，同年4月出版的大型文学期刊《花城》创刊号上，发表了堪称这一文学新领域研究的开拓之作《港澳及东南亚汉语文学一瞥》，作者为当时任香港《文汇报》副总编辑的曾敏之。他在此文中以书信体形式向读者首先介绍了香港的两份纯文学刊物：《海洋文艺》、《当代文艺》以及办纯文艺刊物在香港的“寂寞”，在对东南亚的新加坡、马来西亚和泰国的华文创作、刊物和出版状况所作的介绍中，主要突出了几份华文文学刊物及其编辑倾向。曾敏之的这篇文章虽然只是粗略地介绍了香港及新、马、泰地区的华文文学的一些情形，却无疑向被封闭了数十年之久的内地读者敞开了一扇望香港和南洋的窗口，让人们知道了在大陆以外的另外一片虽然生存不易却丰富多彩的华文文学天地。继《花城》同期首度刊载香港作家阮朗的小说《爱情的俯冲》，在目录页上特别注明“短篇·香港来稿”之后，从第3期始，开辟“香港文学作品选载”专栏，在刊登海辛、陶然等人的小说及原甸、黄河浪的诗的同时，发表了《珠海香江寄深情——本刊编辑部邀请香港作家、诗人座谈侧记》，表明内地与香港作家彼此对话的开端。

无独有偶，在同年7月问世的人民文学出版社主办的大型文学期刊《当代》创刊号上，专门开辟了“台湾省文学作品选载”栏目，首先发表的是白先勇的小说《永远的尹雪艳》。编

者“按语”写道：“这篇小说选自台湾省作家白先勇的短篇小说集《台北人》。白先勇原籍广西，台湾大学外文系毕业。是台湾六十年代较有影响的小说家，曾主编《现代文学》，现旅居美国。他还有小说集《金大奶奶》、《玉卿嫂》等，以后，本刊拟陆续刊登一些台湾省文学作品。”果然，《当代》第2期刊载了杨青矗的小说《低等人》。从1979年第3期起又将此栏目改为“台港文学作品选”，刊载了聂华苓的《珊珊，你在哪儿》、阮朗的《玛丽亚最后的一次旅行》等作品。“台港文学”这一新概念从此理直气壮地进入了大陆的文学界。1980年第2期的《当代》“港台文学作品”一栏还发表了美籍华人作家於梨华的《雪地上的星星》等作品。从当时对于白先勇、聂华苓、於梨华等人介绍中不难发现，他们都被称作“台湾作家”，但实际上他们的身份却是“海外华人作家”；而在台湾，白先勇又成为当然的“中国作家”。正是由于这些被大陆文学界首先注意到的生活在另外一个文学空间的作家身份的复杂性和多重性，因而台港文学与海外华文文学从一开始的命名就常常发生缠绕和难解难分的粘着状态，但当时都被笼统地冠以“台港文学”之名。

二

此后，随着台港作家和海外华人作家及其作品源源不断地在中国大陆介绍、发表和出版（1979—1983五年中，“据不完全统计，有近70家刊物和十几个出版社分别发表了80来位台湾和海外华人作家的220余篇作品，内地对台湾文学的评述和介绍文章也达200多篇，出版的台湾文学专著近40种。”），大陆的一些研究者，尤其是在高等学校中文专业执教的教师们

终于惊奇地发现，这是一片被隔绝、被禁锢了整整 30 年后人们既十分陌生、又无比新鲜的文学处女地。这些同样是用仓颉创造的方块汉字书写的作品，却呈现出与当时人们已经司空见惯的大陆文学完全不同的风情、面貌、语汇和格调。于是，谁最先敢于开垦这片“台港文学”处女地，与台港及海外的华人作家取得联系，得到十分稀缺的第一手或第二手甚至第三、第四手的资料，进而撰写这方面的研究文章，开设这方面的选修课程，谁就能迅速挖掘到其中的“第一桶金”，成为大陆这一研究领域的开拓者。得风气之先、地利之便的福建、广东及北京、上海等省市的一些研究者很快就交出了有关台湾文学和香港文学研究的第一批答卷，使这一研究领域不再呈现空白。

台港文学研究初创阶段的另一个特点是，和这一领域的研究与作品的发表、出版几乎同时起步相仿佛，其作为一门新学科建立所必需的基础的教学及其教材的编撰也几乎与研究同时起步。1980 年开始，复旦大学、暨南大学、中山大学的中文系首开台湾小说和台湾文学方面的选修课程。此后，到 80 年代末，陆续开设与台湾香港文学相关课程的有中央民族学院、北京广播学院、北京大学、中国人民警官大学、复旦大学、华东师大、厦门大学、兰州大学、中山大学、暨南大学、华南师院、汕头大学、四川大学、西南师大、新疆大学、辽宁大学、吉林大学等数十所高等院校。其中复旦大学、中山大学、中央民族学院、北京大学等院校还招收了攻读台港文学研究方向的硕士研究生。与此同时，一些相关的专门研究机构和研究会也于 80 年代先后建立，如北京大学中文系的台港及海外华文文学研究中心、中国社科院文学研究所的台港文学研究室、中国当代文学学会的台港文学研究会、复旦大学的台港文化研究所、暨南大学中文系的台港文学研究室、广东省社科院的台港

文学研究室、厦门大学台湾研究所的台湾文学研究室、华东师大的台港文史研究中心以及福建省台湾香港暨海外华文文学研究会、江苏省台港澳暨海外华文文学研究会、南京市台港澳暨海外华人文学研究会等等。

为了改变台港文学研究之初研究者各自埋头垦荒而缺少交流探讨的状况，1982年6月，由中国当代文学学会下属的台湾香港文学研究会和暨南大学、华南师院、中山大学的中文系、厦门大学台湾研究所、福建省社科院文学研究所、福建人民出版社等联合发起的“首届台湾香港文学学术讨论会”，在广州暨南大学举行。这可以看作是对于台港文学研究这一新领域的最初成果和研究队伍的首次检阅与亮相。出席者50余人，除了来自北京、上海、福建、广东、广西、四川、山东、湖北、吉林、甘肃等省市的学者、编辑、作家和从事台港文学研究、教学的人员外，香港作家高旅、海辛、陶然、彦火、梅子及回国旅游省亲的旅美台湾诗人秦松也应邀与会，开创了从1982年首届到2000年举行的第11届“世界华文文学学术研讨会”每届必定邀请台港澳和海外华文文学学者与作家参加的先例，从而使这11届先后在全国各地召开的学术研讨会越来越带有广泛的“国际性学术会议”的色彩，并且这些大都事后经过选择而正式出版的数届研讨会论文集，也就成为研究界整体研究状况不断深入和扩展的一次次展示和检阅。

出席“首届台港文学学术研讨会”的代表深深感到，“台港文学是中国文学的一个组成部分，台港文学和她的母体文化之间有着不可割断的脐带血肉相连”，并认为“在过去很长一段时期内，台湾文学和香港文学一直没有得到我们应有的关注，至今出版的所有中国现代和当代文学史，几乎没有一部论及台湾作家和香港作家的作品，这当然是不正常的。可喜的是

这种现象已经结束”，“可以说，对台湾文学的关注，是新时期现代和当代文学研究工作中一项有突破意义的进展”。提交“首届台港文学学术研讨会”的论文有 30 多篇。这次会议主要讨论了台湾香港文学的代表作家和作品、当前的状况以及未来的趋向，另外还探究了在大学文科开设台港文学专门化课程的教材、教学问题。在这次研讨会上，也首次出现了学术争鸣，例如：如何看待台湾关于乡土文学的论争，如何正确评价某些作家不同时期的不同表现以及现实主义是否应该汲取别的创作方法的优点来丰富自己，香港有没有真正的文学批评等，与会者都发表了不同的意见。“提交大会的论文以及即席发言，大都一扫以往长期笼罩内地学术界的那种‘帮八股’；绝大多数人都明白，在学术上‘实事求是’、‘具体分析’原则的极端重要性”，“有论者提出，对于已经或预备研究的个别作家，应该全面考察，不要轻易下政治结论”。“爱不爱国”，这一尺度成为台港文学研究初创期对于台港文学作品及其作家的判断标准和共识。同时，台湾的“乡土文学”成为当时研究者们不约而同关注和研究的重心所在。仅以提交首届“台港文学学术研讨会”的论文为例，有关论及台湾“乡土文学”和乡土作家的论文 18 篇，约占提交论文总数的一半；而“研究香港文学的论文仅占十分之一，探索的对象集中在刘以鬯和舒巷城二位著名作家身上”。对于研究初期“点”多“面”少，且偏重台湾乡土作家和离台赴美的海外华人作家的状况，台湾香港文学研究会会长曾敏之在题为《把台港文学研究推进一步》的研讨会总结发言中指出，“由于海峡的禁隔，大量的台湾文学资料还难以充分地进来，资料的不足，成了台湾文学研究工作者首当其冲的障碍。因此，我们目前的研究工作还比较难从整个台湾社会的政治、经济、历史出发，对数十年来的台湾文学现象

进行系统的综合性的研究。这种情况，就使得散布在全国各地的台湾文学研究者互相之间加强协作和交流，显得更加必要。”

作为“台港文学研究的新起点”，全国“首届台港文学学术讨论会”的召开，对于这一新领域的研究无疑起了助推和加速的作用。1984年4月，“全国第二次台湾香港文学学术讨论会”在厦门大学举行。与会的中外学者近百人，提交的论文达51篇，其中论及台湾文学的有43篇。“从规模、声势到提交论文、研究范围都胜过首届。……从内容上讲，这次更多的是专题研究和作家全貌的研究，注意总结带规律性的经验”¹。在这次讨论会上，厦门大学台湾研究所台湾文学研究室提交的《台湾文学研究综述》一文较为全面地概括了初创时期研究正在逐渐深入的一些特点。《综述》也指出了当时研究工作中“还存在着一些薄弱环节，比如对台湾文学的现状研究较少，对作家及其作品还不能从文学史的角度深入加以探讨，对散文诗歌的研究也不够普遍，尤其对散文的研究……另外，对台湾戏剧、电影的研究虽已开始，但涉及面还比较窄”²等等。

三

随着学术研究的深入、对外交流的增多和研究对象的扩展，大陆学者开始意识到，“台港文学”似乎已经无法涵盖许多已加入了别国国籍的“海外作家”的中文创作以及由在异国他乡坚持用华语写作的“华裔文学”，因为他们的创作实际上本来应该属于所在国的“少数族裔文学”，但又确实是用汉语写作的华文文学，因此，对于“海外华文文学”的命名与关注，也就势在必行了。1986年底，“第三届全国台港及海外

“华文文学研讨会”在深圳大学召开。较之前两届，此时研究者已将研究的范围和目光扩展至“海外华文文学”。1989年4月，“第四届台港澳暨海外华文文学学术研讨会”在上海复旦大学举行；1991年7月，“第五届台港澳暨海外华文文学国际学术研讨会”在广东中山举行。这两届研讨会的召开，昭示着这一学科领域所涵盖的除了中国大陆以外的华文文学版图的地域和疆界，自此在空间上比较完整地凸现出来。

进入90年代以后，越来越多的他国的华文作家及其作品在中国大陆获得了出版的机会，甚至有的还成为颇为抢手的畅销书，如新加坡的尤今、林秋霞，美国的萧逸等人的作品。身处“侨乡”的厦门鹭江出版社于90年代中期开始推出蔚为壮观的“东南亚华文文学大系”³。与此同时，90年代中期以后，有多部大陆或海外学者主编的海外华文文学系列丛书分别由京、冀、沪等多家出版社出版。越来越多的大陆学者发现，“台港澳文学”与“海外华文文学”，虽然都是大陆以外以中文汉字的书写、出版为其特征的文学，但其实它们之间的属性并非一致。“台港澳文学”理应属于“中国文学”的组成部分。所以，“台港澳文学”与中国本土以外的“海外华文文学”不能也不应该构成并列关系。况且，80年代以后，“海外华文文学”在他国日益受到重视，获得蓬勃发展的机遇（如新加坡），从80年代中期到80年代末已分别在德国和新加坡召开了两届“华文文学大同世界国际会议”。美籍华人学者周策纵教授在“第二届华文文学大同世界国际会议”上所作的总评中，指出“中国本土以外的华文文学的发展，必然产生‘双重传统’（Double Tradition）的特性，”因此“我们必须建立起‘多元文学中心’（Multiple Literary Centers）的观念，这样才能认识中国本土以外的华文文学的重要性”⁴。1991年新加坡学者王润华教授在《从中

国文学传统到海外本土文学传统》论文中也提出：“华文文学，本来只有一个中心，那就是中国。可是自从华人移居海外，而且建立起自己的文化与文学，自然会形成另一个华文文学中心；目前我们已承认有新加坡华文文学中心、马来西亚华文文学中心的存在。这已是一个既成的事实。因此，我们今天需要从多元文学中心的观念来看世界华文文学，需承认世界上有不少的华文文学中心。我们不能再把新加坡华文文学看作‘边缘文学’或中国文学的‘支流文学。’”⁵这一论点，在第五届台港澳暨海外华文文学研讨会上曾引起较大争议。并且此时已有台港和海外的学者认为，东南亚和北美地区将来会发展成为华文文学的另外两个新的“中心”之说⁶。

随着海外华文文学“家族”人口日益庞大和蓬勃发展，国内有不少学者逐渐接受了海外华文文学的“多元文学中心”的观念。有人赞同“多元格局说”，认为在世界范围内已形成除中国以外的“东南亚华文文学”（包括新、马、泰、菲、印尼、越南等）和“西方各国华文文学”（包括北美、欧洲、日本及其他各国等）两大“华文文学板块”⁷；还有学者对此作了“一、二、三”的概括与划分：“当今，世界华文文学的发展，已经形成一个规模恢宏的新格局：一个中心、两个基地、三个发展中地区”。“一个中心”，指中国，包括大陆和台湾，以及行将回归的香港、澳门，“中国是世界华文文学的发源地”，针对台港和海外学者的“另外两个中心说”，而坚持认为“真正的‘中心’还是中国”；“两个基地”，指东南亚（包括东北亚的日本、朝鲜）和北美，“这两个地区似提‘基地’为好”；“三个发展中地区”是澳洲、欧洲、非洲，“这些地区的华文文学，尚有一个发展过程。”⁸无论是“中心说”、“板块说”也好，“基地说”、“发展中地区说”也罢，这意味着伴随中国在

国际上地位的不断提升，华文文学也许会像英语文学、法语文学、西班牙语文学一样，成为一种世界性的语种文学，并且已经显示出这种良好的发展趋势。于是，1993年8月在江西庐山召开的“第六届世界华文文学国际研讨会”上，这一新兴学科的范畴、内涵等等得到了基本确立：即以研究中国大陆本土以外世界各国、各地区以中文汉字书写、创作、出版作为主要载体和特征的华文文学为主体。在这届研讨会上，开始酝酿成立“中国世界华文文学学会筹委会”。1994年11月在云南玉溪召开的“第七届世界华文文学国际研讨会”上，“中国世界华文文学学会筹委会”正式宣告成立。

自此，从80年代初期的“台港文学”，发展到80年代中期的“台港澳暨海外华文文学”，再到90年代中期的“世界华文文学”，这一新兴学科的命名虽几经变迁但终于随着研究领域的不断深入和扩展，其内涵和外延得到了越来越清晰的廓定，即“世界华文文学是一种研究文学关系的学科……世界华文文学研究当然也包括中国文学研究，但主要研究的不是中国文学本身。中国文学研究本身主要由中国文学（包括中国古代文学、中国近代文学、中国现当代文学）学科来承担。世界华文文学研究的主要是世界华文文学与中国文学的‘关系’，研究中国文学如何在世界传播和演变，研究各地华文文学与中国文学的共同性与差异性，研究中国文学对世界各地华文文学的影响及两者之间的相互影响⁹（当然，90年代后期不断有大陆学者提出，作为世界华文文学的发源地和汉语文学重镇的中国大陆文学，理应成为‘世界华文文学’学科必不可缺的研究对象，从理论上讲，这是不错的。但这一涉及到现行中国语言文学一级学科中众多二、三级学科研究范畴的理论问题，目前学术界仍在探讨之中）。”

不管怎么说，“海外华文文学作为一门新学科的出现，其主要的功绩就是‘发现’了在海外还存在着一个人数颇多的汉语写作群，还有这样一个汉语文学的被遗忘的角落。”⁰20年来，这一学科领域的老、中、青几代研究者，以他们的学术成果和研究实绩，不但使台港澳与海外华文文学更加广泛、更为深刻地为中国的读者、文学界和学术界所认识，而且他们的共同努力也形成了世界华文文学研究的独特的学术风貌，并使之成为一门相对独立的学科得到了初步确立。

(作者单位：同济大学文法学院)

注释：

就目前笔者所见，一些学者有关台湾文学或海外华文文学的回顾文章中，皆将白先勇的《永远的尹雪艳》作为大陆首发之作，如刘俊的《台湾文学在大陆》（《台湾研究集刊》1999年第4期）、李安东的《无边的挑战》（《华文文学》2002年第1期）、刘登翰的《走向学术语境》（《华文文学》2002年第5期）等文。但笔者查阅当时的期刊发现：若以刊载时间的先后而排序，《上海文学》1979年第3期刊发的聂华苓的小说《台湾轶事》，应为台湾文学作品在大陆的首发之作。

参见叶维廉主编的《中国现代作家论》一书中所收关于白先勇的论文，台湾联经出版公司，1979年版。

转引自《第二届台湾香港文学论文选》，海峡文艺出版社，1985年9月版，第318页。

有关提交11次有关台湾澳文学和海外华文文学学术研讨会的论文，除了第3、4、8届研讨会事后因种种原因未能出版论文集外，其余8届皆有正式出版的研讨会论文集。

引自《首届台湾香港文学论文选》，福建人民出版社，1983年10月版，第268、2、263、263、3页。

见《首届台湾香港文学论文选·代序》，福建人民出版社，1983年

10月版，第1页。

1 王剑丛、汪景寿等编著：《台湾香港文学研究述论》，天津教育出版社，1991年10月版，第68页。

2 引自《第二届台湾香港文学论文选》，海峡文艺出版社，1985年9月版，第319页。

3 “东南亚华文文学大系”，厦门鹭江出版社以丛书的形式集中出版东南亚五国的华文文学作品，从1994年开始陆续出版了“新加坡卷”、“马来西亚卷”、“菲律宾卷”、“泰国卷”与“印度尼西亚卷”。

4 转引自王润华等编《东南亚华文文学》，新加坡，Coethe-Institut Singapore & Singapore Association Writers，1989。

5 参见《台湾香港澳门暨海外华文文学论文选》，海峡文艺出版社，1993年3月初版，第16页。

6 转引自《台湾香港澳门暨海外华文文学论文选》，海峡文艺出版社，1993年3月初版，第31页。

7 许翼心：《世界华文文学的历史发展与多元格局》，《台湾香港澳门暨海外华文文学论文选》，海峡文艺出版社，1993年3月初版，第6页。

8 赖伯疆：《世界华文文学的同质性和异质性》，《台湾香港澳门暨海外华文文学论文选》，海峡文艺出版社，1993年3月初版，第31—32页。

9 许翼心、陈实：《作为一门新学科的世界华文文学》，转引自公仲主编《世界华文文学概要》，人民文学出版社，2000年6月初版，第4页。

10 陈贤茂：《海外华文文学史·后记》，鹭江出版社，1999年初版。

萧 成

理论建构·互动模式·个案分析

——关于近期中国大陆地区华文文学研究的思考

自 90 年代中期以来，大陆地区的华文文学研究取得了相当大的进展。不少研究者打破了以往平面、单向思维的理论定势，代之以理论建构——互动模式——个案分析这样的立体、双向、多维的研究机制。本文拟就此对近期大陆地区华文文学研究的现状做一次粗浅探讨。

首先，从理论建构方面来看，近年来，不少研究华文文学的学者一直在不断努力突破以往以“表层叙事”为主轴的理论研究范式。特别是 2000 年在广东汕头召开的第十一届世界华文文学国际学术研讨会上，部分参加会议的专家、学者就提出了建立世界华文文学学科的呼吁，引起了人们的热烈反响。此后的历次会议，大家都一再谈到这个问题，并已逐渐形成了一种基本共识。许多专家、学者，也开始从各方面着手推进这项工作的完成。这使一系列新的研究视野得到了开拓，一大批新的理论得到了借鉴，并被以形形色色的方式运用到了华文文学的研究领域中，而且取得了相当不俗的成绩。高水平的学术著

作如雨后春笋般纷纷问世。譬如赵稀方的《小说香港》一书，就以“新历史主义”和“后殖民主义”为理论支撑，依托具体的文本，在香港文学的研究方面，重新进行了一种令人耳目一新的“理论旅行”；黎湘萍的《文学台湾——台湾知识者的文学叙事》也在台湾文学研究方面，尝试运用一种新的理论建构模式来对研究对象进行考察与诠释，可以说黎湘萍“有关台湾文学语言、精神、历史的论述，就是他依据台湾文学的‘材料’，进行针对台湾文学记忆、想象、叙事的一种他的再记忆、再想象和再叙事。历史既然有着多种书写的可能，那么黎湘萍眼中和笔下的台湾文学，也就体现了一种他提供的可能（这本身就是一种独创）——这里的台湾文学是被阐释过的，被认识到的，是审美的，也是道德的。”而计璧瑞的《台湾文学论稿》则对台湾文学，特别是日据时期的台湾文学，做了一通“语言分析学”方式的研究，从而使由于中、日两种不同语言之间的内在差异而造成的一度被长期遮蔽的关于一段时期的台湾历史真相被重新撕开，努力为台湾文学的研究建构起了一种语言分析学的研究模式。钱超英的《“诗人”之“死”——一个时代的隐喻》通过澳大利亚“新移民”华文文学文本的研究，运用有关身份、族群的相关理论，为澳大利亚的“新移民文学”拓展出了一种新的理论研究格局。至于黄万华的《新马百年华文小说史》则运用“嬗变”视角，选取一百年来马华文学流变中某些具有代表性意义的典型问题来进行考察，打破了过去那种千篇一律地以“时代背景”、“文艺运动”、“作家作品”撰写文学史的模式，为重新构筑马华文学史做了一次具有拓展性意义的理论上的探索。而汕头大学吴奕瞭、彭志恒、赵顺宏、刘俊峰四位学者在2002年提出的“文化的华文文学”的理论性概念，也使人们对于华文文学的省思得以进一步深

化。以上所述的种种关于华文文学研究在理论建构方面的新的尝试,进一步深化、完善了以往弥漫于华文文学研究中的“乡愁说”、“漂泊说”、“枝干说”、“寻根说”、“家国说”等理论性概念。不仅极大推动了华文文学研究向深入发展,而且也为世界华文文学最终确立独立的学科地位,在理论建构方面做了一系列必要的准备。

其次,从互动模式来看,当前的华文文学研究中出现了多重形式的研究互动模式,不仅加强了文学史编撰、文学理论、文学批评诸方面的互动研究,而且加强了作家、读者、批评家之间的共生性、差异性研究,还加强了不同区域研究者研究成果的互动交流。譬如朱双一的《闽台文学的文化亲缘》就借鉴了“文化地理学”的一系列方法对研究对象——闽台两地的文学异同,进行了比较性的理论观照。丁帆等著《中国大陆与台湾乡土小说比较史论》则将研究对象进行“文学史”定位,运用“比较文学”的研究方式,首次全面地对大陆和台湾两地的乡土小说的独特价值进行了整合性论述。而赵遐秋、吕正惠主编的《台湾新文学思潮史纲》,不仅是大陆和台湾出版的一部相当有分量的台湾新文学思潮史专著,而且以大陆与台湾两地学者合作的方式,为华文文学的研究提供了一种新的学术研究的“互动模式”。杨匡汉主编的《中国文化中的台湾文学》将台湾文学放置于“中国文化”的引力场中来研究,为台湾文学的研究建立了一个新的“学术平台”。胡勇的《文化乡愁——美国华裔文学的文化认同》则从翻译入手,充分运用了比较文学的研究方法,不但分析了美国华裔文学中的华人形象,而且分析了美国华文文学中的华人形象,还细致考察了美国文学中的华人形象,多方位、多视角、多层次地运用文化研究的理论,诠释了以“跨语际书写”方式存在的美国华裔文学在

20 世纪华文文学中的独特意义与参照价值。这种自觉运用比较意识考察华文文学的方式，促进了我们从更为广阔的背景中去进一步认识华文文学的价值。方忠的《台湾通俗文学论稿》将通俗文学纳入文学史研究视阈，使之能与严肃的纯文学分庭抗礼，这为世界华文文学史在整合性研究方面做了一次有益的尝试。而 2003 年 11 月，在徐州召开了世界华文文学教学研讨会，与会的专家、学者就华文文学的学科建设、教材建设、课程设置等方面的问题展开了深入讨论，饶梭子会长对世界华文文学的学科建设由“蘑菇型”向“金字塔型”的转变提出了充满希望的呼吁；而袁勇麟则提出了史料学的建立之于华文文学学科独立的重要意义。此外，陈思和提出的“民间”概念，以及“潜在写作”的理论观念，不仅对于大陆的现当代文学研究有拓展性作用，而且对于海外华文文学的研究也有同样的积极意义，譬如对无名氏建国后在地下状态创作的六卷本巨著“无名书”，以及印度尼西亚华文作家黄东平在三十年禁锢华文的白色恐怖下创作的《侨歌》三部曲的研究，都可以借鉴陈思和提出的理论性概念来进行分析与研究。而在批判“文学台独”恶性发展的方面，大陆、台湾、香港、澳门的中国人，以及东南亚、日本、韩国、北美、欧洲等地的华侨、华人、华裔等，都表达了共同反对分裂的心声。至于世界华文文学史的研究方面，也加强了互动性的交流与研究。因为如果不把华文文学放到中国文学史与世界文学史中去进行总体性的俯视与比较，那么，就不可能真正把握其发展的路向，譬如《台湾文学史》、《香港文学史》、《澳门文学史》、《新加坡文学史》、《菲律宾华文文学史》、《新马百年华文小说史》，它们所反映的都是一个特定时间和区域文学现象的变迁情况，只有在考察其与整个现代文学史发展中的互动关系，以及和其他时期、区域文学的联

系时，才能显示出它们自身的价值和特色。而老一辈学者陈辽则在 2002 年于上海召开的第十二届世界华文文学国际学术研讨会上，提出了编纂“华文文学研究史”的建设性想法。这一切都为华文文学建立多维的、多层次的互动性交流的文学研究机制提供了可能。

最后，从个案分析方面来看，也取得了可喜的成绩，对世界华文文学的研究也产生了很大的推进作用。自 90 年代中期以来，华文文学作家作品的专论已大大改变了以往静态的分析模式，而是非常注重以动态的方式来对之进行考量。美国学者韦勒克和沃伦曾这样指出：“文学研究的合情合理的出发点是解释和分析作品本身。无论怎么说，毕竟只有作品能够判断我们对作家的生平、社会环境及其文学创作的全过程所产生的兴趣是否正确。”而德国文学史家姚斯则进一步认为：“文学的历史是一种美学接受与生产的过程，这个过程要通过接受的读者，反思的批评家和再创作的作家将作品现实化才能进行。”这说明文学研究的变动性不同于一般现象的变动概念。对于具体作家的认识也是如此。而对于文学研究主体的描述、注释，既要反映作家作为创作主体，在艺术把握生活过程中的能动作用，包括其审美方式、审美心理、审美理想等因素的作用，以及由此而形成的创作个性和艺术风格；又要表现作家思想和创作的发展过程中，如何受到社会环境、时代精神、历史背景的影响，需要读者、批评家与作家来共同实现。在这一点上，譬如刘俊的《悲悯情怀——白先勇评传》堪称“个案分析”的经典论著，该著借鉴了“精神分析学”、“心理学”的理论与分析手法，不但建构了作家评传的理论研究与评论模式，而且对白先勇在华文文学史上的地位做了比较客观的定位。周伟民、唐玲玲的《论东方诗话意识流小说》中对香港本土作家刘以鬯的

作品《酒徒》进行研究时，也采用了与刘俊之作相类似的方法。这些个案分析，在一定程度上改变了华文文学研究领域，经典性研究著作“缺席”的问题。钱超英编的《澳大利亚新华人文学及文化研究资料选》和黄万华主编的《美国华文文学论》中的不少论文，都能结合具体的华文文学文本、华文文学现象，运用各种新视角，探究了“中国情结”与“异国理想”之间的各种复杂状况。郭媛媛等所著的《阅读少君》一书中，郭媛媛撰写的系列论述美华网络作家少君的论文，从“边际与定位”的角度，发掘了少君的网络创作在世界华文文学界的特殊价值，探讨了世界华文文学利用互联网这一新的高科技媒体在促进全球化方面的意义。而陈墨关于金庸武侠小说的系列性研究专著《金庸小说与中国文化》、《金庸小说艺术论》、《金庸小说之谜》等，则对金庸小说文本展开了非常细致的审美的、历史的、文化的考察与研究。这些五彩缤纷的研究方式、方法，以及视角，都为世界华文文学的研究开创了新的批评空间。刘再复在《研究个性的追求和思维成果的吸收》一文中，曾呼吁文学研究者应该敢于“选择一个前辈文学史家未曾运用过的特殊视角”，“获得自己的个性”；他还列举了文学史研究的视角，至少有描述性、解释性、审美性、接受性、心理性视角等多种。这是具有建设性的意见，也是我们在华文文学研究中不可忽视的问题。至于对华文文学研究中进行“流变性新释”的现象也不少，譬如一些研究者以“与时俱进”的眼光，不仅观照美、欧、日等地区的“留学生文学”如何演变为“新移民文学”的现象，而且对于东南亚各地的“落叶归根”的华侨文学如何向“落地生根”的华人文学转向的问题做了考察，还对东南亚各国的华文文学中，华人在身份“归化”前后出现的不同的文学情况，做了相当细致的甄别，甚至对于华裔

文学与世界各国各地区文学中华人形象如何变迁的状况，都进行了细致的检视，探索了华文文学中单纯的“乡愁”、“漂泊”、“无根”的歌唱转为日常生活批判的进程。就某种意义来讲，华文文学研究的这种变化线路，可以说预示了它可以不断为我们提供新的学术研究生长点。这一切都使人们对于华文文学研究对象的认识更深入与广泛，对于华文文学主体地位和基本特征的把握亦更准确与客观。

前面我们从理论建构、互动模式、个案分析三个层面粗略地谈了一下近期大陆地区华文文学研究中出现的一系列新情况、新形势——批评理论与理论批评的互动，学科建制的塑造，研究方法的多学科、多角度、多参照性的尝试等等，还涉及了如何用同世界接轨的眼光去观照、整合、鸟瞰华文文学这一特殊研究对象的问题，以及如何从纷繁复杂、变动无序的华文文学中，运用灵活、多样的方法去寻求和把握有序、统一的规律，认识和理解华文文学的时代精神，确定华文文学创作的主体性等课题。总之，无论是从社会学角度还是文化学、美学、心理学的视角来研究华文文学，我们都应强调华文文学的独特个性，以便使不断变化发展的世界华文文学及其研究能够散发出更加璀璨的光泽，毕竟“外因是变化的条件，内因是变化的根据，外因通过内因而起作用”。而美国文学理论家韦勒克和沃伦也认为：“证实文学进化和那种趋向于一个永恒模式的统一的进化观无关。历史只能参照不断变化的价值体系来写，这价值系统则应从历史本身中抽象出来。”而这种“不断变化的价值系统”，则使我们必须更加注重从变动的视角来考察世界华文文学，这样才有可能准确、客观地呈现出华文文学复杂变动的现象中那些随机性、跳跃性、反馈性的重要特征；才可能对自身规律做出公正的评价与科学的诠释，才能充分地

运用已经拥有的一系列有利条件，抓住机会，扩大影响，闯出新路，体现华文文学研究自身的独特个性。

对于一门学科独立地位的最终确立来说，近期大陆华文文学研究界所出现的这些新动向与取得的系列新成就，既是某种历史经验和价值观的重建，又是新的学术和思想立足点的重建。在这种背景下，关于华文文学的诸多新“言说”，或许可以被认为是众多大陆学者为开创华文文学的新的批评空间所做的一种省思性的努力。换言之，正是因为许多专家、学者不满于华文文学研究的现状，想解决存在的问题，因此才“把它看作一个‘当下此刻’历史性存在的问题，从而对此时此刻的局限进行检视（limit—attitude）。照福柯的说法，省思局限就是‘从历史的脉络去检视哪些时间塑造了我们，哪些事件帮助我们认识到所谓自我主体，就是正在做、正在想、正在说什么’”。而对于尚处于年轻阶段的华文文学这门学科而言，研究者的确需要不断省思与检视我们已经取得的每一点些微的进展，应该时时回顾自身“正在做、正在想、正在说”的研究，与世界华文文学学科地位确立之间的关联。

（作者单位：福建省社会科学院文学研究所）

注释：

刘俊：《台湾文学·语言·精神·历史》，《读书》2004年第1期。

[美] 韦勒克、沃伦：《文学理论》，三联书店1984年版，第145、296页。

转引自《国外一种新兴的文学理论——接受美学》，见《文艺研究》，1985年4期。

《毛泽东选集》（第五卷），第291页。

罗岗：《记忆的声音》，学林出版社1998年版，第241页。

黎湘萍

“杨逵问题”：殖民地意识及其起源

我是个殖民地的儿子。

——杨逵

一种真正批评的对象应该是发现作者（于不知不觉中）为自身提出了什么问题并发现他是否解决了。

——保尔·瓦雷里

从文学上说，杨逵似乎没有为我们创造出一个类似《红楼梦》或巴尔扎克、托尔斯泰那样的丰富的文学世界，但正是他意识到了“殖民地”这样一个近代资本主义发展的产物给人的世界造成的苦难、冲突和分裂。阅读杨逵作品、杨逵关于自己的生平和创作的回忆和散文，以及关于杨逵的一些介绍、评论和研究文字，有一个非常强烈的印象，那就是：杨逵是一个“问题”，是一个事关第三世界的近代历史、社会、文化、文学、政治乃至经济的“问题”。杨逵出现在文坛和复出文坛的过程，就是这个“问题”被提出来并在新的现实条件下被重新

思考、重新认识的过程。为了理解问题，我们不妨借回顾“文学杨逵”被解读的过程，来呈现“杨逵问题”及其被人们所意识到的内容。

“文学杨逵”的“非文学”解读

1980年元旦台湾的《联合报》刊出杨逵的一篇短文《文学可以把敌人化为朋友》，这篇文章非常朴实地表达了杨逵的基本的文学观。文章写道：

文学对于我，不论是今天、去年的今天、十年前的今天，以至于是五十年前的今天，都没有两样。也许题材和技巧会因时间的改变而有所不同，但它的内容绝不应是无病呻吟。我觉得：文字的游戏和华丽辞藻的堆砌，都和文学的本质无关，谈文学的意义不应只在文字的表面寻求。……文学也不应是打擂台，一定要推出一个冠军而把其他的人统统消灭不可。从古以来，许多有分量的文学作品，它的力量不仅可以团结朋友，同时也可以把敌人化为朋友。在文学界里发生“秀才遇着兵，有理说不清”的情形只是短暂的，只要是好的文学作品，它最后总会获得大多数人的喜爱。一个民族如果想要成为文化大国的话，它的文学作品就应该把个别的人民连结团结成一个整体。

两年后，杨逵在接受一个素不相识的年轻人采访时，就提及一个很具体的例子，正好说明了他关于文学可以把“敌人”化为“朋友”的理念。他在接受采访时，回忆了“二二八事件”爆发之后的四月，他和叶陶因人告密被捕，

在当时随时都可能被枪毙的情况下，却遇到善意的法官，竟替他把报纸上的罪证销毁，使他逃过一劫：

当时，有一个法官叫我去问，那张刊登“从速……”文章的《自由日报》赫然摆在桌上，旁边放了电击的东西，叫我坦白讲。我想报纸既然在上面，注定没命了，勿需再讲。他怎么问我都不应。最后他说，你想想看，不然就要电，随即离去。这位法官后来去我家把赖和未发表的原稿，和才出一期的《文化交流》杂志都拿去。法官就从此失踪。我猜他可能逃去大陆。之后，我被调到台北许多单位，都没有人问及《自由日报》这件事。这份报纸可能给法官毁了，使我罪名减轻。以后我听人讲，调查局有一个人比较开明，是我朋友的好朋友，二二八之前就来到台中。二二八时开始抓人，他只抓走私和经济犯，其他人都不动。有一天，我的朋友带他来看我，我把《送报夫》送给他。过几天，另一位朋友请客，我们都被邀。他看到我就跑出来告诉我，《送报夫》一文令他流泪。又听人说，这个调查局的人与那位失踪的法官有接头，并把我的《送报夫》给失踪的法官看。

让杨逵逃过了劫难的《送报夫》，“不仅全篇充满了热情，它也可以说是一团火，这团火会把读者的眼睛与心都烧焦”，正因如此，从问世之后起，它就用同样的方式感动过那几位把它评为二等奖的日本作家德永直、中条为合子、武田麟太郎、龟井胜一郎、藤森成吉、蚩川稻子等，感动过胡风，感动过那个时代和后来的时代的许多读者，包括那个不知名的本来可以

逮捕杨逵的“失踪”的法官。可以这么说，“文学杨逵”的形象是从小说《送报夫》开始建立起来的。正如杨逵本人所说，“《送报夫》把我送上了文坛。此后，我才积极地参与一些文学活动。民国二十三年成立的‘台湾文艺联盟’，后来出版《台湾文艺》月刊，一半中文一半日文，要我负责日文部分的编辑，我才正式回到台中参加文艺联盟的工作，扩大了我文艺圈的交游，更激发了我积极创作的欲望。”然而，如果我们回溯一下“杨逵的发现史”，就会很惊讶地发现，对《送报夫》和对杨逵的几乎所有其他作品之意义的诠释和理解，恰恰都不是在“文学”的层面上去解读的，而是在“非文学”的层面上发现其深刻的意义的。

为此，我们可以把迄今为止的关于杨逵的“解读”，看作是对杨逵的文学活动和社会活动之意义的“发现”过程。这个过程大致可以分为两个阶段：第一阶段是三十年代中期围绕着《送报夫》的评奖、评论、翻译和传播展开的。但是，这个阶段的杨逵的解读活动在当时并未广为人知，这一解读活动的重新“出土”全靠第二个阶段，即七十年代初。在七十年代以前，杨逵其人其文以及关于他的介绍、评论几乎被彻底“遗忘”了，正如杨逵在《春光关不住》所描绘的那样，他本人也是被压在“水泥块”底下的“玫瑰枝条”，然而，那枝条硬是“从小小的缝间抽出来”，绽放出一朵“花苞”来。1953年，杨逵还被关在绿岛的时候，曾在监狱的《新生活壁报》上发表了一篇散文《光复话当年》，他提到了一个不太被人注意的人物，这就是坂口蛭子。那一年，家里人传来一个消息，说坂口夫妻中的某一位将要领到一个文学奖。这个消息让杨逵重新回到了四十年代的台湾文坛。他提到了日据时代台湾文学界的两大派，一派“是以日人西川满为中心的勤皇派，鼓吹着勤皇主

义，为日本军阀的征服与版图的拓展而扬眉吐气，另一派是我们台湾同志的民族文学派，却不仅是台湾本地人，也有许多日本人支持着我们。‘民族台湾’里占了好几个台大教授、新闻人，也有官吏。坂口夫妻是小学教员，就是其中的重要分子。”这篇小文的发表是否为外界所看到，我们无从知晓，但它所透露的信息却展示了杨逵身上所负载的“历史”的丰富性，也透露了杨逵所服膺的“阶级分析”的方法，是与他三十年代发表的《送报夫》一脉相承的。十八年后，正是杨逵这篇短文所提到的坂口虬子在日本的《亚细亚》第六卷第十期（1971）发表《杨逵与叶陶》，首次用感情丰富的笔触把杨逵夫妻介绍给了日本读者。次年（1972），日本学者尾崎秀树在日本《中国》月刊四月号发表文章《台湾出身作家文学的抵抗——谈杨逵》，该刊五月号又重刊了杨逵《送报夫》。杨逵“出土”了！1935年杨逵是借助日文版的《送报夫》才为日本文坛、台湾文坛和中国大陆的文坛所瞩目的，时隔三十七年之后，他再次以《送报夫》绕道日本返回。杨逵的出现，不止意味着一个人的“新生”，而且意味着一段历史的重现，这是一段文学史，也是一段社会运动史，一段政治史，一段民众史，一段杨逵立志于用他自己的笔来书写的历史。

关于日据时代台湾文学史的叙述，早在四十年代就从黄得时那里开始了。黄得时的文学史撰述活动在五六十年代也没有停止，但影响甚微。而杨逵这一“活的历史传统”在日本的重新出土，不仅兴起了人们研究日据时代台湾文学的浪潮，而且很快就与反现代派的浪潮（“现代诗”论战）碰撞到一起，并构成了七十年代中期“乡土文学论战”的非常重要的资源，无异于掀起了新一波殖民地台湾研究的浪潮，这波浪潮不再只局限于学院内部，而且通过现代文学媒体的传播，造成强烈的社

会反响。1973年，唐文标连续发表《什么时代什么地方什么人》（龙族评论专号）、《诗的没落》（文季第一期）、《僵毙的现代诗》（中外文学二卷三期），掀起“唐文标事件”。就在这影响深远的“现代诗”论战方兴未艾之际，11月15日出版的《文季》第二期发表了杨逵小说《模范村》的中译。12月，林载爵的长篇论文《台湾文学的两种精神——杨逵与钟理和之比较》发表于台大《中外文学》十二月号。这是七十年代杨逵评论和研究中最厚重的一篇。林载爵的评论最有意义的有两点：一是注意到了杨逵小说中那些“坚决的、刚毅的、具有理想”的知识分子形象，并把这些形象与吴浊流笔下“彷徨、无定着、苍白的”知识分子形象做了对比。“在台湾文学史上我们很少能看到像杨逵这样，将知识分子置于如此重要的地位，我们能够推测，在杨逵看来，知识分子的觉醒就是社会光明的希望，知识分子的力量就是社会改革的动力，知识分子坚定的信念、威武不屈的抗议精神，正是使社会合理化、公平化的精神支柱，征诸台湾历史，尽管台湾知识分子的抗议行动，最后仍将被日本帝国主义的警察力量所压制，但在台湾的文化启蒙运动上，社会、政治的改革上，确有其光荣的成绩，杨逵替那个时代的知识分子做了最好的见证。”；二是把杨逵与钟理和做比较之后，提出了台湾文学的两种“精神”，杨逵代表了“抗议”的精神，钟理和代表了“隐忍”的精神。

林载爵没有花太多的篇幅去分析杨逵小说的“艺术”风格，但他意识到这个问题是存在的。在文章末尾，他指出：“过去批评到台湾文学时，几乎均以文字上的拙劣技巧来显示台湾文学的幼稚，这种批评是不智的，不能同情日据时代下台湾的客观环境，复不能了解像赖和、杨逵、吴浊流、张深切、钟理和等作家在苦难中的不屈意志及孜孜不倦的努力，抽绎了

台湾文学中所透现出来的精神，而只注意于文字、形式的技巧，岂非只见秋毫，不见舆薪。”

关于杨逵作品的评论，的确有一种几乎是共同的现象，那就是对于杨逵小说的“文学性”或“艺术性”的评价一直不是作家、评论家们关心的问题。根据尾崎秀树的介绍，最早授予《送报夫》二等奖的日本评审委员们，几乎都有类似的看法。如德永直就认为这部小说的艺术技巧不是很高，他甚至认为这篇作品还不够成熟，但它却具有其他方面的吸引力：“这篇小說决不是巧手。宁可以说还不成为小说。虽这么说，它却很有吸引力。在这里可以闻到米国资本主义征服红人当时的血腥气味。”左翼的德永直欣赏的小说所反映的“殖民地”的“血腥气味”。中条百合子虽然看法比较宽容，但也委婉暗示了它在艺术上的缺陷：“需要更高的艺术化，这要求是可以理解的，但以作者的能力，现在似乎不可能。优点是有的。凭这些，我想它有十分吸引读者之心的力量。”武田麟太郎则说：“总而言之，主观是幼稚的，但正因此，其朴实的脸貌更显得突出。它没有其他应募作品所看到的叫人反感的造作。打动人心的力量也大。”龟井胜一郎表示，“我认为《送报夫》很好。没有虚假的造作，而显露着不得不写的真情直逼人心。我所看过的十四篇中，它是顶好的。文章的不顺畅与结构的不够成熟也许是有的，但就这篇作品而论，它无需改写，这未完成之美更是值得欣赏的。”另外一个评委藤森成吉说：“不能忽视的事实与表达了它的情意是优点，形象化的不足是缺点。要是对于工农的作品放宽尺度，对于殖民地的这些更应该宽大。”最后一个评委蚬川稻子说：“作为一篇小说，它难说是完整的，但作者的真情硬逼读者的心。送报的生活与乡里的故事吸引着我的心。最后一段感情似有几分低调。”

1973年，当《文季》重刊《模范村》时，竟也对杨逵小说的“艺术性”问题有所保留，该刊“编者按”说：“本文的作者杨逵先生是台湾早期文坛上颇负盛名的作家，他的这篇小说《模范村》在处理上或许有许多不能尽如人意的地方，因此或者不能算是他最成功的作品，也不能作为日据时代台湾文学的充分代表，但是他所表现的精神与内容，却直接继承了当时祖国在长期反抗日本侵略所表现的坚毅不屈、沉着勇敢的伟大传统，这种精神与内容和今天台湾文坛到处充满着颓废、逃避的现象有着显明的差异。”

三十年代日本文坛对《送报夫》、七十年代台湾文坛对《模范村》的评价，让我也联想到胡风的评价。胡风翻译《送报夫》时，原有一则“译者序”，该序《世界知识》版置于文前，《弱小民族小说选》版置于文后，至《山灵》版则被删除。胡风写道：

台湾自一八九五年割让以后，千百万的土人和中国居民，便呻吟在日本帝国主义铁蹄之下。然而那呻吟痛苦的奴隶生活究竟到什么程度？却没有人有深刻地描写过。这一篇是去年日本《文学评论》征文当选的作品，是台湾底中国人民被日本帝国主义统治了四十年以后第一次用文艺作品底形式将自己的生活报告给世界的呼声。当然，缺点是有的，例如结构底松懈和后半底安逸的感情调子，但那深刻的内容却使人不能不一气读完。据说台湾底华文报纸曾连载过很长的介绍批评，但因为对于读者的刺激力太大，中途曾被日本当局禁止登载。爰特译出，以便读者窥知殖民地台湾人民底悲惨。读者在读它时，同时还应记著，现在东北四省的中国人民又遇着台湾人民的那种同样

的命运了。

从这些类似的评价看，“文学杨逵”的形象好像都是由于其作品所表现的“非文学”意义而得以牢固地建立起来的。但这一点并非证明，杨逵的作品真的缺乏“艺术性”，毋宁说，所有欣赏和介绍杨逵的评论家、作家，更关心的是他们所面临的日益急迫的时代课题，而杨逵的“殖民地意识”以及对生活于底层的人们的关怀和描写，正好形象地表现了帝国主义时代的殖民地这一重大课题。杨逵让德永直闻到了“米国资本主义征服红人当时的血腥气味”，也让已经意识到了“亡国”危险的胡风看到了殖民地生活的真实景象。对七十年代的台湾文坛来说，重新“出土”的杨逵，不仅是唤起了“历史”的记忆，让他们发现了日据时代以来就一直有的一条左翼的、抵抗的、反殖民主义的传统，而且对当下脱离现实的文学，具有“疗救”的作用。从1973年林载爵的论文开始，一直延续到1985年3月杨逵逝世之后，关于杨逵的介绍、评论、研究，不仅成为两岸学者的共同事业，而且跨越了国界。“杨逵问题”不仅是单纯的“文学问题”，而且是第三世界的“殖民地/现代性”的共同问题。因此，是否可以这样认为：杨逵之所以不断地被评论、解读，乃是由于杨逵用他的文学作品所形象化表现的关于现代资本主义、帝国主义和“殖民地”诸问题，至今仍然在发展着，而仍然没有得到很好的解决？

个人时间·政治性时间·殖民地意识

在研究“杨逵问题”中的“殖民地意识”时，有三个年头非常重要。其一是1895年，其二是1915年，其三是1945年。

从 1895 年到 1915 年，中间相距二十年；这时候的台湾的“政治时间”经历了“清代光绪”到日本“明治”和“大正”的变化；从 1915 年到 1945 年的三十年间，则经历了从“大正”、“昭和”到“民国”的变化，在这三十年的时间中，杨逵走过了他最重要的童年、少年和青年时代。在杨逵的回忆录或关于自己的生平、创作的回顾性文章中，我们比较少看到他提及“1895”这个时间，但是，1915 年这个时间却经常出现在杨逵的记忆中，1945 年台湾光复，这个时间也多次出现在他的记忆中。这是否仅仅是个人关于“时间”的记忆问题呢？

1895 年，丘逢甲（1864 - 1912）31 岁，连横（1878 - 1936）27 岁，赖和刚满一岁……无论少长，1895 年这个年头对他们来说都不只是属于“个人”的时间，而且是“国破家亡”的时间，是中国在甲午战争中输给日本，使台湾沦为日本殖民地的时间。这个让国人“屈辱”的时间，把他们与民族、国家的命运绑在了一起。这个时间，在“中国”历史上，是一个迫使“古典”与“近代”发生强迫性断裂的时间。但若从“世界性”的“资本主义发展史”看来，1895 年则似乎是“必然如此”的年头。这一年，英国有一个殖民主义者谢西尔·罗得斯这样说：

我昨天在伦敦东头（工人区）参加了一个失业工人的机会。我在那里听到了充满“面包，面包！”的呼声和粗野的发言。回家时，我把看到的情形思考了一番，结果我比以前更相信帝国主义的重要了……我的神圣的主张是解决社会问题，就是说，为了使联合王国四千万居民避免残酷的内战，我们这些殖民主义政治家应当占领新的领土，来安置过剩的人口，为工厂和矿山的出产的商品找到新的

销售地区。我常常说，“帝国就是吃饱肚子的问题。要是你不希望发生内战，你就应当成为帝国主义者。”

在谢西尔·罗得斯这样说的时侯，日本已经在这样做了。因此，这不是哪一个个别的帝国主义者的思想的问题，而是从19世纪四十年代开始资本主义向世界扩张所必然产生的资本主义发展的“逻辑”。列宁在《帝国主义是资本主义的最高阶段》对这一扩张的趋势有过非常深刻而精辟的分析。在该文第六章“列强分割世界”中，列宁分析了英国当权的资产阶级政治家在殖民地问题上从“反对”到“赞成”的变化，从列宁的分析中可以看到，不论是开始的“反对”，还是后来的“赞成”，资产阶级都是站在自己的利益上的。

杨逵就生活在这个已经被亚洲的殖民者日本帝国主义瓜分的土地上。在他关于这个土地的记忆里，有两个年头是难以忘记的。一个是1915年，另外一个则是1945年。对杨逵来说，1915年是他童年亲身经历的日本的“大正三年”，也是后来浮现在“记忆”之中的“民国四年”。从1977年7月7日为东方文化书局翻刻《台湾新文学》所写的“推荐意见”，至逝世后发表的《我的回忆》（1985年3月13日至15日《中国时报》），杨逵不断地、反复地在不同的文章里讲到发生于这一年的噍吧箖事件对于他日后走上文学和社会运动道路的深刻影响。他几乎像祥林嫂谈到自己的儿子被狼叼走的忧伤往事一样，不惮烦地屡次提到他从门缝里“偷窥”到日军镇压部队拉着大炮轰隆隆经过家门的情景，又多次提到他所看到的日本人撰写的《台湾匪志》与历史事实的相悖性，因而立志通过小说写一部不同于殖民者的历史的“庶民史”成为他文学活动的重要的原动力之一：

在台大历史系教了几十年的书，当要退休在告别演讲时，杨云萍教授说了一句“骗来骗去”的真心话，值得赞扬。我虽然没有教过书，但对他这句话颇有同感。

值得赞扬的当然不是“骗来骗去”这个事情，而是终能把经过抖出来的勇气。这说明了他最后这句话的真实性，也就是说“骗来骗去”这句话是实在的，不是骗人的。

历史就是这样，每一个朝代的当权者都会粉饰门面，把罪之过归于对方，把功劳写在自己脸上，以混淆是非。

我十岁时噍吧箬事件发生，日军炮车轰轰隆隆经过大目降我家门前，到噍吧箬去轰击噍吧箬、南庄、南化等几个村庄。那个时候我的大兄杨大松被抓去当军夫，替他们搬运粮食与弹药，回来后向我们描述了许多惨无人道的虐杀情景，我也从我父母及邻局父老听到了很多“走蕃仔”（日军进驻时的逃难）的故事，印象非常深刻。因此，为弄清楚这些事情，我一上中学就到图书馆、古书店去找有关这段历史的文献。找了好久，终于找到了，书名却是《台湾匪志》，把我们的新民写成了土匪。

有一个时期，我们经常听人家说：“台湾人受了日本五十年的奴化教育，都变成奴隶了。”这又是另一种说法。

到底，台湾人民是土匪呢？还是奴隶呢？

希望研究历史的人，从那些被埋没了好久的第一手资料中去挖掘出真实证据，正确描述日本侵占下五十年历史的真实面貌，让我们接棒人不要再被牵着鼻子走。¹

杨逵“偷窥”到了历史真相，这个真相与统治者记载的

“历史”出现了巨大的裂缝。这是“杨逵问题”萌芽阶段，是“殖民地的儿子”亲眼看到自己的母亲被蹂躏、父兄被屠杀的永难忘记的心史。杨逵在少年时代的读书活动，青年时代东渡日本半工半读，都是为了解决他为自己提出的这个巨大的问题。这也是一个作家/艺术家用自己的创作来对抗强大的异族资本主义殖民体制的方式，是独特的“文学权力”对“政治/经济权力”的斗争。在最早发表的作品《自由劳动者的生活剖面》(1927)¹中，杨逵就提出了这样尖锐的问题：“为什么农民勤勉劳动却依旧不得温饱甚至日益贫困？”、“怎么办才不会饿死？”他用他在日本、台湾参加社会运动（农民组合等）来回答这个问题，也用他的小说来探讨这个问题：从《送报夫》（1932 - 34）、《灵》（1934）、《死》（1935）到《水牛》（1936）、《模范村》（1936）、《无医村》（1942）、《鹅妈妈出嫁》（1942）。杨逵不能忘怀的另外一个年头，是台湾光复的1945年。在杨逵本人的回忆文章中，谈台湾光复前后的文学/社会活动也是非常之多的。台湾光复对杨逵等台湾知识分子来说，本来应该是消除其“殖民地意识”的重要契机。但随之而来的“二二八事变”，却使“杨逵问题”有了深化和发展。徐复观说他是“日治下非常热爱祖国的一位了不起的作家。但他所热爱的祖国到了他的乡土时，却又和他万分生疏，只好在一个孤岛上和人间世隔绝了十年的岁月。”³1949年，杨逵因“和平宣言”事件而被捕入狱，一关就是12年。1961年出狱时，他已是56岁的“老者”了，用徐复观先生的话说，曾经是“什么主义者”的杨逵，在经历了一场“炼狱”之后，已被“消毒得干干净净”，成了“人欲尽去，天理流行”的“圣人之徒”了⁴。对于这样历尽劫难的作家，徐复观先生有着非常深情的理解，他指出，“假定把台湾由日治时代奋斗下来的作家，和由大陆来到台湾

的作家，作比较，在气质上，在作品上，便有如杨（逵）先生胼手胝足，辛勤垦殖的一块花圃，和中央市场里的花摊上的花两相比较一样。”在七十年代关于杨逵的介绍、评论文字中，徐复观大概是第一个很明确地用杨逵的“花圃”与中央市场里花摊上的花来比喻日据时代的抵抗作家和大陆来台作家的人。徐复观的文章发表两年后，杨逵自己也用了类似的比喻来自况，他说：

爱国、爱民，在我是心有余而力不足。我不敢请功，但爱花——不是北投等舞厅、酒家的假花——倒是实在的。东海花园已经有十五年的历史；若从创建首阳农园开始学种花算，至今已经四十年了。这些年，我都用锄头代笔，在大地上写诗，写故事。⁵

这个以“老园丁”自况的杨逵，并未因系狱12年而走上“分离主义”的道路，反而加深了他的左翼的、社会主义的思想。他说：“我生长在日本的异族统治下，我成人以后从事的无论是实际行动的文化运动、农民运动或工人运动，以至后来的文学创作，无不是跟我整个反侵略、反帝国殖民政策、反阶级压迫的根深蒂固的思想有关，直到今天，我的文学观依然如此。”⁶

以《压不扁的玫瑰花》在1976年进入中学课文为标志，杨逵成为解读日据时期台湾人民抗日精神的象征。八十年代中期以后，杨逵开始进入两岸的文学史。从研究的内容看，关于杨逵和杨逵自己的，都在强调其抗日、爱国的民族主义精神，而其真正的左翼的、马克思主义或社会主义的色彩，却被有意无意地遮蔽掉了。实际上，杨逵从一开始就以自己的方式探讨

关于“帝国主义”和“殖民主义”的问题，而这些问题至今并没有随着时势的变化、时间的流逝而“过时”，否则反映了这些时代课题的杨逵的作品就会失去其意义和价值。从以上的分析，可以看出，今天我们研究杨逵，应该不是为了让杨逵在博物馆或文学史里找到一个位置，而是重新挖掘杨逵“文学课题”和“思想课题”的意义。不论是“花圃”，还是各种各样的“花”，还是“园丁”，都应该作为解读“杨逵问题”的文学、生活和人的象征，也许只有这样，在文学场域里，也才不再出现把杨逵的生活与艺术、杨逵作品的艺术与精神割裂开来的现象。

（作者单位：中国社会科学院文学研究所）

注释：

《杨逵全集》第14卷·资料卷，第203—204页，2001年12月出版。

杨逵《二二八事件前后》，原载《台湾与世界》杂志第21期，1985年5月。

王氏琴《送报夫——女性这样看》，收入杨素娟主编《压不扁的玫瑰花——杨逵的人与作品》（颜元叔、寒爵、徐复观、张良泽等著），第8页，台北，辉煌出版社1980年版。

杨逵《台湾新文学的精神所在——谈我的一些经验和看法》，原载《文季》第1卷第1期，1983年4月，《杨逵全集》第14卷，第36页。

《杨逵作品选》，第192页，北京，广播出版社1984年8月版。

林载爵《台湾文学的两种精神》，原载《中外文学》1973年第12月号，收入杨素娟主编《压不扁的玫瑰花》，第94、108—109页，台北，辉煌出版社。

关于杨逵小说的艺术性，吕正惠教授有颇为深入的分析，参见吕正惠《论杨逵的小说艺术》，原载台湾《新地文学》1990年8月，收入

吕正惠《殖民地的伤痕》(台北,人间出版社2002年版)。

转引自《列宁选集》第二卷,第798-799页,人民出版社1960年4月出版,1972年10月二版,1973年1月一印。

《列宁选集》第二卷,第798-799页,人民出版社1960年4月出版,1972年10月二版,1973年1月一印。

1 见东方文化书局翻刻的《台湾新文学》前言。

2 《自由劳动者的生活剖面——怎么办才不会饿死》(有日、中文两种版本),日文原载东京记者联盟机关杂志《号外》第2号,1927年9月,昭和二年,东京。中文系清水贤一郎、彭小妍根据《文学台湾》第13期(1995年1月)叶笛之译文校译,黄英哲校订。

3 徐复观《由一个座谈会记录所引起一番怀念》,1975年《大学杂志》第81期,“二二八事变”后杨逵曾被捕入狱,释放后继续从事两岸文化交流的工作,积极投入重建台湾新文学的运动。1949年因起草《和平宣言》再次被捕,判刑12年。

4 徐复观《由一个座谈会记录所引起的一番怀念》,原载1975年《大学杂志》第81期。

5 1977年10月16日杨逵在青年公园文艺茶花会致词《老园丁的话》,发表于《新文艺》第261期,1977年12月。参见《杨逵全集》第14卷第6-7页。

6 《台湾新文学的精神所在——谈我的一些经验和看法》(原载《文季》第一卷第一期,1983年4月)。

〔日本〕 廖 赤 阳 王 维

“ 日华文学 ”：一座漂泊中的孤岛

引言：日华文学

1 . 前史与问题

在结构上的 21 世纪全球化之全景下，各种 Ethnic 文学受到了空前的注目。作为 Diaspora 之一环被加以重新诠释的这些文学作品及其相关现象，其意义已经远远超过了文学与文学研究的范畴，在更为广阔的视野下具有了与人文社会科学的其他领域进行多样性对话的可能性。启动相关研究的一个重要动力来自北美。受到 1950 至 60 年代的黑人民权运动的刺激，1970 至 1980 年代以后 Ethnic、Minority、Gender、Feminism 等研究迅速扩展，并形成所谓的多文化论争。在此背景下，相关的弱势群体理论也被更多地运用到 Ethnic 文学研究当中。这一研究潮流波及到日本，在研究黑人文学的群体中催生了美国亚裔文学研究。而在华人人口最多的东南亚地域，华人（文）文学的研究有其独自的历史脉络。以华人人口比重最高，最为受瞩目的新华、马华文学而言，其主要的问题关心来自于后殖民

时期的文化认同、本土化、族群认同与政治认同的困惑。在上个世纪的最后20年中，中国大陆与台湾的竞相展开相关研究。其中，以研究机构和研究者数量以大陆为最多，其研究对象主要集中于大陆本土以外的华文文学领域，并逐渐开始从发生学的角度谋求与传统华人研究的对话。不过，在上述几个基本板块的研究中，日本的华侨（人）文学研究始终遭到了完全的忽略。而在传统的华侨、华人研究中，虽然存在着数量极为庞大的文学作品群，学者们却缺乏将之纳入史料范畴之自觉。

2. 什么是华侨（人）文学？

这个问题在中国大陆的华文文学研究界曾有过热烈的讨论。一般认为华文文学为华人文学的一部分。不过，华人文学则十分难以界定。有关的争论，主要涉及作者、题材、创作媒介语、文学的涵盖领域等四方面。其中，中国大陆较注重创作媒介语，所谓华侨（人）文学研究几乎等同于华语文学，亦即大陆以外的中文文学研究。而本文则有意忽略将创作媒介语作为华侨（人）文学的一个构件。这不只是不敢苟同华文华语是中文的海外延展这样的中国本位观念，更因为即使在日本，中文创作也不是华侨（人）文学的最中心部分。此外，本文也不准备就文学的定义作更多的讨论。由于资料的局限，以及本文的主要关心在于文学所反映的华侨（人）社会而非文学本身，我们更多地注重小说、散文、自传以及其他纪实文学，对于文学价值或许更高的诗歌，或者或许更具普及性的诸多大众媒体（除却其中的文学作品）及电视影剧网络文学等则无暇涉及。因此，在本文的实际操作上，对华侨（人）文学的界定要素主要是作者和题材。就这两方面而言，可以将华侨（人）文学分为广义的和狭义两种。广义的概念，无论是作者还是题材，

只要是与华侨（人）有关的文学均可纳入其范围。而狭义的概念，指由华侨（人）作家创作的以华侨（人）为题材的文学。本文的讨论以狭义的概念为中心，同时将之放在广义的概念下予以历史定位。

3. 什么是日华文学、新华侨及在日中国社会？

本文所谓的“日华文学”，是日本华侨、华人文学的简称。作者无意在与“新华文学”或“马华文学”相同蕴意上使用该词汇。因为，日本华侨、华人的历史与社会和东南亚的华人有着很大的区别。类似于“新华”、“马华”等文学的相关词汇中所包含的国家、国族、族群、文化与政治认同的历史和现实的葛藤，在日华文学中是找不到的。至少，其所面临的问题和表述方式有着极大的差异。不过，比较世界各国的华侨、华人文学，我们至少可以确认两个现象：

其一，日华文学无论是在中国的主流社会还是在日本的主流社会，均在纯文学的领域达到过顶峰。

其二，娴熟地驾驭日文写作，并且产生出在当地主流社会形成普遍影响的诸多日语作品与作家。

这两点，无论在华人为数最多的东南亚，还是最近深受瞩目的美华文学领域，甚至在有着发出“告别中文”宣言的华人作家之澳华文坛，都是看不到的。

新华侨系指1980年代以后来日，并且以日本为主要生活基地的中国人。由于他们的到来，使得有四百年历史传统的日本华侨社会演变为一个四极多元的社会。即大陆系、台湾系、老华侨、新华侨。其基调不是一个华人社会，而是作为在日外国人社会的中国社会。本文以新华侨的文学为主要对象。

新华侨文学的出现虽然不过短暂的二十年，不过，我们只

有将其放在与所谓的华侨文学有关的移民与文化史的大背景中进行考察，才有可能对其所产生的历史蕴意加以解读。从这个意义上，我们似乎可以划分出前史、留学生文学时期、土著作家时期、新华侨文学等四个历史分期。在这一历史背景下产生的两个传统与三个范式可勾画出当今“日华文学”的基本特征。

一、留学生文学时期：三个范式

1895年与1905年的日清、日俄两次战争中日本之胜出，给亚洲带来了一股对抗西洋的亚洲认同热，也带来了“暂向扶桑赊秀色、后来分作两家春”——交织着学习和超克之复杂情结的日本留学热。远渡东瀛的留学生以1896年向东京高等师范学堂派遣的13名为嚆矢，经过张之洞的鼓吹而迅速成为一股大潮。这是一个包括了从稚童妇女到髦髦老者、从莘莘学子到游学官绅的复杂而又庞大的奇妙群体。直至1920年代为止，商人、店员及学生构成了在日中国人的最主要成分¹。各种留日学生组织与传统的华侨社会组织共同构成了在日中国人社会。留学生群体也成为催生有如鲁迅、周作人、郁达夫、郭沫若等中国近现代文化与文学巨人的温床。由日本东京帝国大学楼上下下来的一群留学生在1920年代初所发起的创造社，在新兴的中国文学界释放了巨大能量²。

这个时期的一个主要特色是，作家们几乎均为回到中国以后功成名就，他们以中文为其创作媒介语，在中国出版作品、以中国读者为其对象。日本的华侨社会几乎完全被摒除在其视野之外。虽然如此，这一时期的作品，奠定了时至今日的新华侨小说的基本范式。这一范式的建立可以追溯至远远不如那些

文学巨人知名的作家的两部早期作品。

一部是 1916 年出版的平江不肖生向恺然之《留东外史》³。其以“贤”之反义词为笔名，就已经蕴意着对于正统道德与价值观的讽刺与揶揄。小说开笔即为 1914 年的在日中国人社会的构成勾勒出了十分生动的轮廓：

原来我国的人，现在日本的，虽有一万多，然除了公使馆各职员、及各省经理员外，大约可分为四种：第一种是公费或自费，在这里实心求学的；第二种是将着资本在这里经商的；第三种是使着国家公费，在这里也不经商，也不求学，专一讲嫖经、读食谱的；第四种是二次革命失败，亡命来的。（标点为笔者重点）

至于作者本人，“自明治 40 年（1907—笔者）即来此地，自顾于四种之中都安插不下。既非亡命，又不经商。用着祖先遗物，说不读书，也曾进学堂，也曾毕过业，说是实心求学，一月倒有二十五日在花天酒地中”。

而小说的主人公们及其故事同样充满了边缘性。周撰等来自各省的学子嫖、赌、饮、骗、争风吃醋、打架斗殴、勾心斗角之事占据了整个前台，不过这些行事荒唐颓废的学子也时不时表现出对于日本的蔑视与强烈的民族情绪。而民国前后激荡的时代风云与中日关系等历史正剧则成为陪衬。历史著作中作为特写镜头被大加渲染的孙文及其同行，以及宫崎滔天等日本“志士”，在这里以近乎喜剧里的小丑形象作为配角登场，显得几分滑稽。

这可以说是一种边缘、多缘和非主流之主题范式。不肖生的这种边缘人和多缘人的经历及其性格，在现代新华侨文学作

者的身上，可以明显地看到其延续。同样的，以边缘、多缘和非主流社会的人和事为主题这一传统也在新华侨文学中得到复活。

另一部是一年后出版的《留东女学生黑幕》⁴，以陈晚生与吴淑英、郑时道与戚三姐两对青年男女的故事为主线，描述了“连翩游学于东西洋者，恰似山阴道上，往来不绝”的游学猎官时代背景下之留日学生百态。第一对陈吴配，即使在“淫风最盛”的日本留学中仍恪守礼教，最终归国结为夫妻，陈赴宁波任教，修成正果。而郑戚配则纵情于犬马声色，归国后郑投机于革命，终于锒铛入狱，戚则与人私奔。作者在“叙”中对其自由与道德的一对主题作了如下总结：

必本道德而言自由乃得自由之真诠。若舍道德而言自由，反致祸端百出。

这是一个以中国本位出发的价值判断和道德审判主题范式。

与上述两个范式交错的是“私小说”式的范式。这是近代日本文学所特有的一种形式。其以作者自身为主人公，在自身的生活和体验的基础上，擅长发掘和展示主人公内心深处的世界。虽然，郁达夫在日本对西方文学表现出极大的兴趣，但是，他的小说，从《雪夜》到《沉沦》，都深深地打上了日本私小说的印记⁵。

郁达夫的个案，应该说其意义不仅限于文学与作家个人，也不仅局限于那个时代，而是对近代以至今日的中日关系特定场景下的中国知识分子具有普遍的文化意义。虽然他们大多来到日本只是无可奈何地为了学习西方和完成超克日本的近代命题，而非自觉地学习日本，但是却无一例外不自觉地接受了日

本文化的深刻洗礼。正因为如此，这一范式对于今日的新华侨文学仍产生着重大影响⁶。

二、“土生”作家时期：两个传统

二战以后，战时下以一地方一组织被强行合并的日本华侨社会经历了重大的重组。传统的各地缘、血缘组织恢复活动，而曾作为日本帝国臣民的台湾人以战胜国民的身份恢复了中国国籍，一度被称为新华侨。大陆与台湾的留学生联合成统一组织，并在此基础上成立了全日本各地的华侨总会⁷。在美军占领时期，战胜国民获得了特殊配给，他们将这些物资在黑市出售，在战后社会经济凋敝、物资贫乏的时代进行了重建经济的资本原始积累⁸。

这一时期以来，日本华侨社会基本上成为了定居于日本的中国人社会。而所谓的华侨文学，亦完成了从中国向居住国的转移。第一、这一时期的作者完全为“土生华侨”；第二、创作语言完全为日语；第三、其面向的读者对象主要是日本人。日本华侨社会并不是这一时期作家所描述的对象。正如前一时期的作品属于中国主流文学的范畴并且达到了顶峰，而这一时期则属于日本主流文学的范畴，而且也同样地冲刺到了顶峰。代表这一时期的作家只有两位，但是均堪称巨匠，即邱永汉和陈舜臣。就其均受过以日语为母语教育这一点，我们称之为土生作家。

两位风格迥异的作家有着相当共同的经历。他们都是台湾人，邱永汉是台湾土生而陈舜臣出生于神户。他们都受过良好的学术训练，前者与郁达夫同样毕业于东京帝国大学经济系，而后者毕业于大阪外语大学印度语科，并且曾在大学任助教。

两人都曾经以作学者为志向，却由于时代和国籍的厚壁而未果。邱永汉于战后返台，“二二八事件”后亡命香港，在那里以向日本邮寄走私的方式成为成功的商人。1954年重返日本，成为一个专业的纯文学作家，并且在1955年作为中国人以小说《香港》捧走了日本最高文学奖之一的直木奖⁹。此后他脱离了纯文学道路，以撰写如何理财、投资的文章广受读者欢迎，开创了日本金钱文学的先河。其著书据说多达260本，并且号称在日本、台湾等地拥有诸多企业，被称为“赚钱之神”¹⁰。

与“异端作家”邱永汉相比，陈舜臣始终耕耘于纯文学领域。1961年，他以《枯草之根》获江户川乱步赏而成为作家，1968年，以小说《香炉玉狮子》摘取了直木奖的桂冠。1960年代，日本的社会派推理小说崛起，形成代表日本特色的小说流派。陈舜臣在1970年获得日本推理作家协会赏，连同前二项大奖，在这一领域中首次达成了三冠王的业绩。1970年代以后，他笔锋一转以厚重的中国历史为题材创作了大量的历史小说，屡获大奖，与司马辽太郎并称为日本历史小说的双璧，并被誉为代表当代日本的作家。其全集相继在日本著名出版社讲谈社、集英社出版，而台湾也翻译出版了其系列作品¹¹。

邱陈两人由于身为外国人被歧视而绝尘学界并走上了文学之路，进而登上了主流文学界的顶峰。除去他们自身独特的文学魅力以外，其成功既反映了战后日本社会复兴与中日关系的时代轨迹，也折射出前史时期以来由“尚文好利”之中国观所导向的读者取向。读者用“说你是赚钱之神一点也不过分，你真不愧是个中国人”的赞词对邱永汉表示钦佩¹²。邱永汉的赚钱文学由于迎合了日本战后经济复兴期人们普遍追求更为富裕的物质生活的精神需求而畅销。而陈舜臣的历史小说广受欢迎

的历史背景之一是，1970年代以来中日邦交恢复后掀起的中国热，以及日本在稍后的时期中提出的重返亚洲、国际化等口号导向下的少数民族热。同样的背景也给日本华侨社会注入了新的活力，三大中华街在该时期均获得了重建与复兴。

虽然，邱永汉着重作为周边的小传统，而陈舜臣着重作为中心的大传统，但是他们在回归于海洋上似乎可以找到共性。中国人的商业精明本身就表现为南向的海洋文化，而陈舜臣的历史小说、从《鸦片战争》，至《琉球之风》、《龙虎风云》（描写郑芝龙）、《旋风儿》（描写郑成功）等海洋三部曲，无论是中国的大历史，抑或是构成其周缘的世界，都与海洋息息相关。其中，《琉球之风》作为NHK的大河系列历史剧播出。同一时期，日本史学界有一股亚洲认同热，并出现了以海洋重新洗刷日本史的潮流，陈舜臣的历史文学与此遥相呼应³。

就读者与市场的角度来看，上述两个传统来源于我们称之为前史——主要指15世纪后期至1860年代为止的长崎贸易时期。在这一时期中，日本被编入华商所构筑的亚洲广域多边通商网络之一环，唐船频繁渡航日本九州一带。17世纪前半叶，江户幕府完成其锁国体制，华商之贸易与居住地点被限制在长崎一港。该港成为日本与亚洲口岸货物聚散的一个重要据点。而输入日本的大宗商品之一为舶来书籍⁴。由荷兰商人运来的洋书以自然科学、地理、西方医学等领域为中心。而华商运来的汉籍则以儒家典籍及中医书等为中心。中国的宗教、书画、建筑、儒家经典、音乐、民间习俗及其他艺能活动传入日本并且在当地被广泛接受。日本政府所建立的唐人集中居留地——唐人屋敷所居住的唐人在其全盛期达到了当地总人口六万人的六分之一。这一历史本身属于中日乃至东亚文化交涉史与贸易史的范畴，并不直接涉及华侨文学。不过，滨下武志教授指

出，该时期的文化网络附随着商业网络而展开。可以认为，这一传播方式及其接纳的土壤对以后的日华文学方向产生了很大的规定性。一方面，舶来汉籍的中心是儒教典籍等中国正统文化的精品；另一方面，这一文化传播直接表现为一种商业行为。直至近代，日本的中国人移民始终以商业移住为其主要特征³。日本人实际接触的中国人社会是一个面向海洋孜孜不倦于追求经商致富的群体。

由前近代的东亚地域体系中所处的位置，以及与中国人的实际接触的历史经验，使中国在日本内化与外化为两个模式。内化的中国，伴随着古典、儒教、汉字、汉译佛教、律令制度以及通过被广泛阅读的《十八史略》等中国大历史，融化为日本人内在精神与教养的一部分。而外化的中国，伴随着日本从中华世界体系自立的历史而展开。无论是作为一种“对抗的文明”发展的日本文化⁶，还是与中国商人的实际接触经验，中国不再仅仅是深邃思想与大文明体系，更是交涉、竞争与超克的现实对象。

这一印象由于日本开港后在亚洲通商大环境中所碰到的华商の厚壁，以及20世纪前期南进时期所面对的东南亚华商而进一步被加强²。上述两个特点，对于近代以来日本知识分子的中国观的铸型不能说没有影响。类似于尾崎行雄的“尚文好利”之蔑视性的中国观在近代日本以各种形式表现出来⁸。而二战以后，无论是出于憧憬、好奇还是蔑视，日本的一般民众，对于中国历史大传统（尚文），以及所谓的位于儒家文化边陲、富于商才的华侨（好利）同样抱着浓厚兴趣，也因此而成就了20世纪中期的一代“土生”华侨作家。

三、新华侨文学的登场：时期与类型

新华侨文学，与前两个时期相比，既没有文坛巨匠，是否有不朽之作也还有待时日才能作出判断。但是，新华侨文学首次以在日中国人自身作为其主要的表现对象，在这个意义上，开启了真正意义上日华文学的序幕。

1980年代以来，随着日本国际化口号的提出以及中国的改革开放，大批中国人来到日本，掀起了自日清、日俄战争以来的又一次，也是最大的留学日本高潮。留学生及其身后新华侨之到来使日本华侨社会结构发生了巨大变化。其一，在人口结构上，新华侨（在此使用广义的概念，将1980年代以后来日的留学生、就职者及经营者均包括在内）的到来使在日中国人口规模急剧扩大。其次，在教育程度上，新华侨有较高的学历，而且，较之几乎以日语为母语的老华侨而言，新华侨以中文为其母语，日文程度则参差不齐。第三，在职业结构上，老华侨的职业则传统上以餐饮业经营为主，而新华侨多为公司职员及从事教育、研究工作者。近年来经营者阶层亦迅速崛起，但是总体上说以受薪族为主。第四，在社区分布上，老华侨有中华街这样的聚居社区，也有各种各样的组织。而新华侨则散居各地，而且缺乏组织。

上述几个变化，为新华侨文学提供了众多的生产者，也提供了不断扩大的消费市场。1980年代后期起，中文报纸、中国物产店、中文书店、中文电视台等面向新华侨 Ethnic 市场的乡愁产业逐渐形成。其中，特别是作为华文报纸的中文媒体成为催生本地中文创作的温床。这一点，颇类似于近代中国文学界的诞生场景。

以下将试图对于这一时期涌现出的为数众多的新华侨文学作品进行分类。不过，笔者的问题关心并不在于文学本身，而在于浮托起这一叶扁舟的日本华侨社会，以及构成这一社会的群体与个人的心路历程。因此，笔者不准备从文学的角度对之进行专业的分类，而是试图将各类作品及其载体放在纵向的时间序列中进行考察。围绕着纵向的时间轴，新华侨文学似乎可以做以下三个横向的分类：

类型	年代	主体意识	体 裁	视 点
A	1980S	个 体	观感、游记、杂文随笔、在日生活、留学体验谈	异文化接触发现、比较与批判
B	1990S	群 体	纪实文学、个人史、小说	异文化冲击奋斗、求索
C	2000S	多元化	小说、诗歌、散文、生活琐谈、饮食、性事、美容、服装、育儿、儿童文学、色情文学	1)纯文学志向 2)生活志趣 3)颓废虚无享乐

必须指出，以上并非严格的作品分类与历史分期，各种类型与时期的平行、倒错与越境，交织出多样化的新华侨文学图景。但是，透过作者们有意、无意或随意的涂抹，却可以读出反映在日中国人或新华侨社会自身发展的一条明确脉络。

A类作品，有从1980年代至2000年代相继刊行的《樱花行》、《东京漫步》、《阅读日本》、《当代中国人看日本》、《东瀛物语》、《东京私人档案——一个中国人眼中的日本人》、《我与日本有个约会》、《感觉日本》、《樱花与相扑》等等，从1980年代一直延续到2000年代，前期以个人的日本游记、观感为主，后期则更多地抒发在日生活、学习的体验与杂感。仅以游

记而言，樱花、温泉、相扑等等是常见的主题，这是一个初步接触异文化时期的产物，外在的观察多于内在的体验。这里充满了对于异文化矿脉表层发现的惊讶与喜悦、困惑与不安，更不乏从中国文化本位出发的对于日本之轻率批判与蔑视。当然，这些作品中时不时可以发现或许只有初次接触文化者所独具的敏锐，从整体上说，可以定位为一种中国人的日本论、日本人论及日本文化论。随着时期的推移，也有从风土而至人情、世故，渐入佳境之感。出现了如李长声等一些较有深度的作家。

B类作品。除了上述短篇游记以外，这一时期出现了为数众多的个人自述、回忆录、纪实文学与小说。《裸体的日本》、《中日留学生心态录》、《留学六记》、《新一代在日华人十年奋斗史——东瀛人生路》、《负笈东瀛写春秋》、《留学扶桑》（日文版《中国人の日本奋蛻记——世纪を超えた留学の格蛻物語》）、《当代中国人看日本》（日文版《中国人の見た日本》）等用中日文分别在中日出版的书籍中，收录了为数众多的个人自述。

已知的描写留日学生的小说，以1976年宫川美枝子的《你好 丽华》为最早。其描写了以中日邦交正常化之后早期来日女留学生的生活。而由中国人创作的中长篇小说开始占据了重要一席则要等到1990年代以后。这一时期以来，在中国出版了为数不少的旅日作家的小说，构成所谓的留学生文学热之一环。其中有些作品被翻译并在日出版。王敏、蒋濮、林惠子等人成为国内有一定知名度的相关作家。同一时期，新华侨作家用日语写作，在日本出版的日文小说与纪实文学亦获得了长足的进展，班忠毅、梅兰、唐亚明、刘岸丽、毛丹青等作家陆续摘取了各种奖项。

同一时期，本地华文报纸也开始告别了基本以文摘充填副刊的时代，出现了区别于文摘的所谓“原创小说”。以1992年创刊，目前日本发行量最大的《中文导报》为例，其所刊载的主要原创小说，有林惠子的《东京：一个荒诞的梦》（1994、8~）、业枫《天涯风尘记》（长篇，1995、2~）、金烨《烟雨东京》（长篇，1999、1、1~）、张石《东京伤逝》（长篇，1997、4~）、《因陀罗之网》（长篇，1999、5~）及《三姐弟》（长篇，1999、9~）（《东京伤逝》与《三姐弟》已于最近出版）。

与A类作品相比，B类作品从外在的观察者深入为内在的体验者，而且，这种体验不再局限于个人。如张石等人的作品所表现的，面对异文化冲击与社会下滑移动的文化、经济双重压迫下的无奈、不安、焦虑、愤懑、挣扎与搏斗，以及交织着人格、家庭、感情与事业的裂变、选择与重构，在相当程度上泛化为新华侨这一群体的共同经验。

C类作品。在第三个时期，前两种风格在继续，与此同时，日华文学进一步成熟并表现出多元化的倾向。其中体现在以下三个方面：其一，纯文学开始崭露头角并拥有其专门阵地。其二，如《百乐门》这样的纯色情刊物出现。其三，性事、主妇生活、资产管理、美容、育儿等具有浓厚生活气息的文章占据了华文报纸越来越多的篇幅。

上述色情与生活类作品的产生在一定程度上反映出，伴随着从留学到就职、定居的历史过程，新华侨具有了较前安定和宽松的心态，以及多样化的生活选择。而在文学领域里，具有里程碑性质的是创刊于2000年、目前唯一的文学刊物《蓝》杂志。该刊是由两位女作家秦岚与刘燕子所支撑的，其不仅用中日两种文字，把中日有代表性的作家和作品分别介绍给两国读者，而且十分注重杂志的研究与资料价值。两年之内，两位

作家在没有任何经济支持的背景下将该杂志持续发行了 13 期，受到日本相关学者的评价，也为中国的文学与文化界所认识。该杂志在日本为多家日本主流传媒与中文报纸所报道，也被北美和欧洲的一些大学图书馆所收藏。编者十分执著其文学的纯血理念，但是她们所坚持的文学中心性是远离制度的。其特点，一是注重开掘在“文革”期间没有公开发表的作品，为了挖掘资料，编辑们的足迹，不仅遍布中国，更延伸到了美国等地；二是大批移居到海外的作家通过该杂志在日本亮相⁹。

四、历史的投影

无论作者们是否自觉，他们都在继续一个世纪以来的故事。三个范式与两个传统在新华侨文学中被不断复制。

以华文报章为主要阵地的所谓“原创小说”，反映了日华文学边缘、多缘与非主流的范式。我们可以看看张石连载于中文导报的几部作品的梗概。

1. 《东京伤逝》。主要通过对 80 年代来日的华人的几对夫妇的婚变过程，描写、揭示了维护爱情的经济基础的必要性及文化冲突中发生价值观转变的必然性。作品中出现的人物，多是在国内很有地位的学者，或者是政府部门的工作人员。来日后，已往的地位和经济实力不复存在，价值观被剥夺到零，于是发生婚变。在日本难以立足的原因之一，来源于中日间的文化差异。比如：在国内很有名的学者，来到日本大学后，在以个人主导意识为主的中国式（动脑），和以长期积累为本位的日本式（动手，动脚）研究方法和研究思维上与日本学者发生冲突。这里便出现是先做一个合格的社会人，然后做合格的学者，还是以做一个合格的学者为前提，其他可以不加过问的问

题。

2.《因陀罗之网》。主要描写了一位女孩子为了物质享受，与丈夫离婚，嫁给了日本人并来到日本。在日本一段时间后，出现了文化冲突，丈夫虽然有钱，毕竟国度不同，年龄相差又大，难以填补精神上的空虚。一次偶然的机会，使她再投原丈夫的怀抱。后来，她怀孕生了孩子，她的日本丈夫怀疑孩子不是自己的，于是给孩子作了遗传基因鉴定，结果证实了他的怀疑。他非常愤怒，也十分苦恼，但他毕竟又很善良。在如何处理孩子的问题上，他很徘徊。苦恼中，他拜访了他的哥哥，并在那里找到了答案。他哥哥是日本残留孤儿，在中国长大。在他小时，和养父的儿子一起得了大病。可养父的经济条件无法使他能同时医治两个孩子的疾病，在这种情况下，养父选择了为养子治病，自己的亲生儿子却因不能得到及时治疗而死去。哥哥的这个故事，使得他再次认识了什么是行善，最终他认了这个孩子。书中的女主人公为自己的丈夫的选择而感动，确立了和他在一起生活的信心。本作品运用佛教以善为本的道理，阐述了一个万物同源的问题。

以留学生和国际结婚者为题材的上述两部作品都有其真切的生活原型。其间，裸露到根部的精神与物质、肉体与文化上的冲突、动摇、崩溃、反思与重构，反映了留学生的共同心路历程，也是许多新华侨小说的共同主题。深受佛学影响的张石总是描画一个圆弧，主人公每每回到原点，发现失去了的才是最重要的。这种失落与回归模式，也是移民文学中所共通的。不过这种回归同时也是一种超越。而越境、沟通、理解与宽容也正是新移民在多文化环境中获得的思悟。

边缘、多缘与非主流，同时也是这一代作家的共同特点。这是一个高学历的群体。他们大多经受过良好的学术训练，而

又无意或没能够成为学者。这一点，既类似于前一时期的土生作家，也可以找到与北美及澳洲的新华人作家的诸多共同点。他们中的大多数人无论是所读过的学校、学科、专业方向，还是所从事过的职业，大都有过复数的经历，也不时面临一些不连续的、跨度很大的跳跃与突变。这在重视社会工作及专业方向的一贯性的日本难以获得主流社会的承认。而中国，虽然为日华文学的出版提供了一大市场，但是这些作品即使在中国获得好评，也往往被认为是因为其题材的稀少性，换言之，是由于其边缘性而非其文学价值而被评价。

这种边缘情结还来自于来日后的经济与文化的双重冲击。在经济上，来日后的作家们大多经历了急剧的社会下滑移动。而在文化上，中日的差异，给许多在日中国人带来了困惑和迷惘。在新华侨的社会组织建立之前，与其他地区的华人社会不同的是，日本没有像北美等地的唐人街那样，可以接纳新华人的共同体，新、老华侨形成互相隔绝的两个社会。新华侨来日后缺少一个地缘、血缘与华侨社会的缓冲地带，一开始便被抛到日本社会里，去直接品尝身处异文化汪洋大海之中的苦涩与孤独。这种双重冲击给新华人文学作品打上了深深的烙印，也给两个传统提供了新的诠释。

当代日华作家是边缘、多缘与非主流的。然而也正是这种边缘、多缘与非主流的经历，为新华侨作家提供了最大的创作源泉，赋予其作品以越界的人性力量。

相对于日本华文报章的作品，在中国出版的有关小说更热衷于展示中国本位的价值。例如，李惠薪的长篇纪实小说《月是故乡明——北京姑娘在东京》，描写了一对孪生姐妹在日本东京的经历。其中，姐姐英子在人欲横流的花花世界里终于堕入风尘，而妹妹丰子则勤奋努力、终于在日本站住了脚跟。这

一故事，延续了近乎百年前的《留东女学生黑幕》中两种不同道德模式的对话。同样的对话，在蒋濮反映留学生活的《东京有个绿太阳》、《不要问我从哪里来》等作品中被诠释得更为精彩与形象。其中，前者描述 90 年代东京 A 大学内一群中国博士生的留日生活，其中，富有才华的田雨不屈服于日本导师的淫威和日本学术界的陋习，选择了一条艰难但是独立自主的道路。另一位经济系博士生肖小毅然回国创业。参照系数是田雨的中国同学陈开来，以及华人女学生白雪。陈与白通过与导师之间牺牲灵肉的交易，获取了日本大学的专任教职。秉承南向海洋的中国周缘小传统，并且与海外华人世界有着天然联系的白雪出生于广东，辗转移居香港、马来西亚、新加坡、台湾、最终定居于日本。这样一种背景的华人女学生被选为道德批判的对象未必是作者的有意，但是容易让人联想起大陆中国对海洋中国传统的敌视、鄙视与无奈。而处处呈其淫威的日本教授形象，无论从鲁迅的藤野先生，还是当代留学日本的中国学生所熟悉的日本导师身上，都很难找到其影子，毋宁说是一个特例，但是对于历经了太多中日关系苦难的中国人而言，这却是一个集团记忆的历史积淀。而在本地出版的纯文学杂志《蓝》的编者，声称对于文学手法或许相对幼稚然而充满着华人社会泥土味道的原创小说从不过目，显示出从中国文学向日华文学蜕皮的艰难。

镜头从“平静”的校园摇到闪烁着耀眼霓虹的银座。林惠子的《银座天使》以高级酒吧“江户”为舞台，描述了年轻的中国女性的打工生涯以及跨越时代、地域、国籍、文化与阶级的几对中日男女的感情纠葛。在提倡超越男女、个人、族群、阶级的宽容与和解这点上，林惠子提供了与张石相同的视点。而留学生大伟和雅萍等人，终于熬过了银座的“漫长的夜”，

建立起自己的公司，并且挽救了不景气的江户，使之以“敦煌”的招牌获得新生。他们正计划到中国发展。

这些反映留学生生活的作品，与前述为数众多的自传、自述一样，参与建构了一个世纪以来正统的留学生像。他们必须胸怀大志、勤奋努力、坚忍不拔、拒绝诱惑、学有所成、既要在日本人面前为中国人争光，还要能够报效中国。这种正统留学生像，既反映了一个世纪以来中日关系特殊背景下留学生的时代负重，也可以说是中国向海外经济移民——吃苦—奋斗—成功——的学术版。

而日本侨报社出版的一系列有关新华侨的自传与自述所构筑的正统留学生群像较其他作品更为经典与精英。段跃中所编《负笈东瀛写春秋》、《留学扶桑》、《中国人の日本奮蛸记——世纪を超えた留学の格蛸物語》、《当代中国人看日本》、《中国人の見た日本》等中日版本中，收录了为数不少的自述和自传。上述“负笈”一书中，收录了104名作者的自传（包括一篇序言）。其中，教授、学者35名，企业关系22名（其中社长17名），新闻报道关系10名，艺术家、气功家、武术家10名，博士、硕士留学生15名，主妇5名，厨师一名。其学历，博士修了42名、硕士30名、学士17名。如编者所言，这是“完全的高学历者群，在日中国人之精锐”，他们的特点，一是“坚忍不拔、不屈不挠”；二是“思念故乡的真挚感情、对日中经济、文化交流的献身姿态”⁹。

理解这一范式的意义，不仅限于日华文学。最近，日本的卫星频道转播的中国电视剧《姐妹妹妹闯北京》，描述了外地打工妹在京的生活，我们看到一个十分熟悉的情节：姐姐追求享乐沦为三陪，而妹妹则洁身自好、奋斗不息。了解上述范式，有助于解读这种根深蒂固的中国移民文学模式和中国移

民美学的思维定式。

三个范式彼此不一定有严格的界沟。例如，几乎所有的作品都是自传式或基于作者亲历与耳闻目睹的纪实文学。这种私小说的影响还源自作者们在中国所受的日语教育³。其次，除了少数几本名人传记以外，几乎所有的小说所描写的都是处于社会边缘、正在困惑和彷徨中苦苦挣扎着的人和事，而非所谓的成功者，体现了边缘、多缘和非主流之范式的题材取向。其三，多数小说虽然以边缘人为题材，但是作为正面价值的体现者而登台的主角们都有一个基本共同的奋斗模式：出国—面临文化与经济双重冲击—困惑—调适—奋进—获得日本人尊敬—促进中日友好—报效祖国。而日本侨报社编刊的一系列人物自述所讲述的正是由同一模式所产生的各行各业佼佼者的故事。

不过这种正统的留学生像正在崩溃。张石的第三部草草未了的作品《三姐弟》描写了来日“留学”的两女一男荒诞不经的同居生活。据作者自己说，前两部作品里的人物，不管做对了还是做错了，他们始终是在苦苦地追求与探索。而所有这一切，到《三姐弟》中都荡然无存，剩下的只有生活的肆意。无论作者是有意无意，这部作品发表的时期，日本的中国留学生年龄构成正在发生悄悄的变化。被称为新新华侨的独生子女这一代人已占据了日语学校的讲堂并且正迅速成为留学生的主体。《三姐弟》也可以从时代负重型的新华侨留学生到个人生活与多样价值取向型的新新华侨留学生过渡的层面被解读。

由华文报纸开始的色情文学正面挑战传统的“正统像”。2002年10月，首份纯色情的刊物《百乐门》摆在了经营各种乡愁产业的店頭。在开场白中，编辑长写道：“我们有自信为读者带来与其他现行的任何杂志、任何报纸不同的东西，提供您轻松的娱乐情报，揭示您还不曾了解的天地，让您能在紧张

的生活中放下枷锁”³。其以东瀛浪子为笔名，让人容易地回想起近一个世纪前的不肖生。

五、漂泊的作者群：边缘人

日本《新华侨》杂志曾组织李长声、丛小榕、靳飞就所谓新华侨文化进行座谈。该次谈话的参加者指出了新华侨游离于中国、未融入日本、封闭于华侨社会小圈子，这样一种现状可以用在中国和日本“两边不是人”来形容。边缘情结是华人社会的共同心态，而作家或许比一般人对此更为敏感也更知道应该如何准确地予以表述。

以下列举几个作家的个案作进一步考察。

莫邦富，1953年出生于上海，上海外语学院日语专业毕业后留校任讲师。1985年作为公派留学生到日本京都大学。期限的1年结束后，转为私费留学生，就读于东京法政大学大学院博士课程。留学期间，曾在不固定的几家日本公司里作过翻译。1992年发表处女作《独生子女》，之后作为自由记者从事报道，写作。1995年在东京成立莫邦富事务所，先后在华文、日文报纸杂志上发表大量文章，并出版《新华侨》、《下大海》等单行本几十册。作品以日文创作为主，大多是报道中国的政治、经济、文化领域的最新动向和中日间的敏感话题，以及海外新华人的活动轨迹，其采访足迹遍布世界各地，中日建交30周年的2002年9月出版了自传《これは私が爱した日本なのか—新华侨30年の履历书》（《这就是我爱的日本吗—新华侨30年的履历书》），充分体现了他的应时性，可称为日本颇有影响的新华人代表作家。

李长声，1949年出生。读过书，属国内所称的老三届。

参加过文化大革命，下过乡，当过兵。作过几年出版社编辑，担任日本文学的杂志副主编，并翻译出版过一些日本书籍。1988年与友人一起自费渡日，赶上了泡沫经济的尾巴，和同期来日的其他人一样，饱尝平成年代的不景气。1990年代北京的《读书》杂志上出现他的随笔，后其随笔又扩展到其他报刊专栏。当时很多读者都是通过他的文章来了解日本的。现在是自由撰稿人，曾在北京、上海、台北、香港的报刊及东京华人报纸上发表过大量文章，在国内出版的书籍有《日之慢录》、《东游西话》等。他的作品以中文创作为主，以随笔和散文居多，基本内容是日本风土人情及日中文学界的话题。

在这一群人中，具有与众不同经历并引起日本人浓厚兴趣的是李晓牧。他原本在国内是一名芭蕾舞演员，来日读过语言学校后，进了新宿的一所设计专门学校。除了上学外，他主要在新宿歌舞伎町地区的色情场所打工，做所谓皮条客。专门学校毕业后，因为没有得到与专业相对口的职位，他仍然留在了新宿的夜间世界。与此同时，他做了华文报的记者，以自己在新宿的所见所闻，在华文报纸上登载了多篇文章，活生生地报道了在新宿的新华侨特别是女性华侨的生活实际状况。此后，他办起了自己的华文报纸。前不久出版了日文单行本《歌舞伎町の案内》（《歌舞伎町的向导》），引起了一定的反响。

新华侨文学的一片亮丽天空是由女性作家所辉映的。如蒋濮、林惠子等作家在中国国内有一定的知名度。前述的刘燕子和秦岚，苦心支撑着《蓝》杂志，为华人的纯文学在日本留下一片净土。刘燕子出生于湖南，秦岚则出生于黑龙江。她们分别毕业于湖南和东北大学的中文系，在国内有过一定的工作和创作经验。1980年末期来大阪留学，有过半工半读的经历。秦岚已经获得了文学博士学位。两人都在大阪和京都的大学里

任兼职教师，秦岚则刚选择了回国。

上述在日的新华侨作家，不少人具有用双语创作的能力。而只有在用日文创作时，才有被当地主流社会承认的可能。莫邦富等人能够获得日本社会承认是因为他们的日文作品。而可以为本地的中文创作提供园地的只有中文报纸。所幸的是，中国为日本新华侨作家发表其中文作品提供了一大“市场”。

六、群体意识与社会生活

新华侨与老华侨相比，既无聚居的社区，更缺乏有凝聚力的社会组织。他们像一粒粒沙子凭借个人的力量在日本的汪洋大海里博浪。华侨文学及其载体的中文报刊对于群体自我认同意识的塑造起了积极地作用。

由于日本的入国管理法的一个基本精神是禁止单纯劳动者入国，因此，1980年代以后来日的中国人主要由三种人所构成，即留学生、研修生、国际结婚者³，此外有少数偷渡者。其中，构成新华侨社会主体的主要是原留学生。在1980年代，这一群体的自我认同意识是留学生，其范围包括了留学、就职及经营者。1988年创刊的《留学生新闻》曾是影响最大的一份报纸。1990年代初期，该报以大篇幅刊载了在日就职的专栏。其所指的留学生，涵盖了作为所谓的新华侨主体的留学生、就职者与经营者。1990年代，发生了从留学生到新华侨的群体认同意识转变。1993年，作家莫邦富以新华侨为书名撰写了有关改革开放后中国的出国大潮之日文纪实文学⁴。同年2月，日本的NHK电视台也制作了片名冠以新华侨一词的专题节目⁵。日本的各主要报纸、杂志、通讯社从1993年9月起陆续登载和发布了有关新华侨的记事报道⁶。在华文媒体方

面，仅以新华侨为刊名的，就有杂志《新华侨》（1997 创刊）及报纸《日本新华侨报》（1999 年创刊）³。而相关的学术界，也开始以新华侨为把握这一群体的专用术语⁸。目前，尽管其定义含混不清，但是，新华侨作为一种群体认同，已经基本上为新华侨自身和日本的主流社会所接受。

1990 年代，也是新华侨走向组织化的时期。各种学术团体、学缘组织、地缘组织、业缘组织以及网络组织等大量产生。2000 年代，这些组织也开始谋求联合。例如，中国留日同学会、关西在职中国人交流会、关西中国人交流协会等三团体于 2002 年 11 月联合成立了西日本新华侨华人联合会⁹。2003 年 9 月，由八个主要团体联合发起成立了日本新华侨华人联谊会，宣告了组织整合的一个段落。

让位于新新华侨的新华侨留学生们走上社会或就职或创业，并且谋求组织化。这些新华侨组织的动态，在中日报纸及日本主要华文媒体上均有报道。比起这些报道，信步的长篇纪实小说《东经 139 度线》，对于理解新华侨组织化的背景、运作的内情具有其他资料不可取代的研究价值。

该书以文学笔调所描述的真人真事，讲述了就职者柯杨，在老同学许仲仁的劝诱下被卷入华人组织权利谋略之中的故事。在进入主流社会谋生存的大旗下，上演了一幕幕“奋斗与权术、投机与乞食、分裂与苟生、小丑与名人”的舞剧，而主人公柯杨“多年游离于中国人社区以外的那份天涯孤独，又被延续在了难以入流的无奈之中”。

同一时期中新华侨办会的目的是多样的，其中不乏互助、亲睦、促进中日交流等理念。同时，解决签证、生活问题、开创事业商机，以及通过获取侨领的头衔谋求自身在中国或日本的社会上升移动等也是常见的动机。对于这一点，该书作者以

个中人独有的体会，作了如下描述：

而日本的“新华侨”中也可以找到一个形态特点，那就是华人的组织多。在东京，不论你走到哪，都可以看到一厢情愿的中国人在各式各样的组织里操劳着“友好事业”。

在日本的中国人中，确确实实有这么一批“会狂”，以结会为职业，吃会饭、玩会牌，虽然他们没有日本人那么标新立异，炮制出什么“蠢女人驱逐协会”，但是与先辈华侨们（即老华侨——笔者注）相比绝对棋高一筹，因为这些后来者更善于通过“上层建筑”来搞“经济基础”。

比起那些努力塑造正统的留学生像的作品，信步的小说赤裸裸地展示新华侨的勾心斗角、尔虞我诈的人性丑陋，令人想起百年前的《留东外史》。不过，不肖生笔下的人物将过剩的精力放在了吃喝嫖赌骗上，而信步笔下的人们则为了搞“政治”殚精竭虑，而这一政治是直接与经济和社会地位的上升移动挂钩的。

展望：告别近代

上述三个时期与类型的作品所反映的三个历史范式，其中一个来自中国，一个来自华人社会本身，还有一个是日本文化的投影。其互相挑战而又彼此交错，勾勒出一个世纪以来的日华文学图景。

新华侨文学出现至今只有短短的不到二十年。其今后的走向仍然不透明。就以在日中国人自身作为其主要的表现对象来

说，它可以说是一个新时代的开始。但是它同时更可能是一个旧时代的结束。因为，2000年代开始，新华侨文学及其载体的华侨传媒出现了更为多元的现象，阳春白雪的纯文学与大众口味的纯色情刊物同时出现。随着新新留学生的大量涌入，新华侨社会是否会迅速转变为新新华侨社会？作为独生子女成长起来的新新留学生与新华侨在年龄上是两代人，而心理距离则是一个世纪。新华侨作家和日清战争后的留学生文学时代的作家们有着更多的共同点，他们抱着学习西方、赶超日本、实现中国现代化的超重时代使命感来到日本。他们同时也肩负着致富家族与乡土这样一种传统移民的重负。而这一切负荷在新新留学生的肩上都卸下了。吞没陈天华身影的大海的呼啸、“文革”的烽火硝烟、有如史诗般的洋插队的艰苦卓绝，所有的一切都正在成为遥远的过去。纯色情文学以及描写新新留学生游戏人生作品的产生，宣告了一个世纪以来，以家国为己任的正统的留学生像和传统的移民像的破灭，预示着一个新时代的到来。那就是比起时代、民族、家族的沉重历史包袱，个人有权利以自身为考量寻求多样化的生活和价值，也有权利为自身开拓更为宽松的心灵空间。

新华侨文学与留学生文学的不同，来自于作品背后的大时代变迁。例如，与华文报纸及在中日出版的上述B类作品相比，《蓝》杂志刊载的文章几乎无视在日华人的社会生活。不过，其最近也开始注意在日华人作家的动态。但是其视野显然不局限于日本，而是以文学为纽带在世界华文作家与文学爱好者间连接起网络。其视野也不仅局限于华人世界，而是力图在中日之间建构起相互理解的文学桥梁。该杂志属于同人杂志，这一点，与郁达夫时代的创造社相似。不过，创造社属于中国近代文学的组成部分，而《蓝》的编辑者们强调其杂志是面对

世界和跨国的。其最大的区别在于，前者的主题是近代性与国民性的塑造，而新华侨文学则构成了 Diaspora 时代的跨国华人文学之一环。虽然，该杂志编辑的做“中日之间的文学桥梁”之理念并未完全摆脱国民国家模式的窠臼，但是，该作品中有意无意地所反映出来的乡愁（Nostalgia）、跨国民族主义（Transnationalism）、多语言（Bilingual）以及重建的原乡（Local）风景，都日益复杂而又相互交错，并且正在不断扩大着的当下世界场景。我们可以从 Diaspora 与后现代文化现象的交响中倾听日华文学的未来音符。

（作者单位：〔日本〕武藏野美术大学 香川大学）

注释：

油井大三郎「いま、なぜた文化主义论争なのか」油井大三郎、远藤泰生编《多文化主义のアメリカ》东京大学出版会，1999年版。

单德兴《冒现的文学/研究：台湾的亚美文学研究—兼论美国原住民文学研究》，（台北）《中外文学》第29卷第11号，2001年4月。

アジア系アメリカ文学研究会编《アジア系アメリカ文学——记忆と创造》大阪教育大学出版，2001年。

相关研究参照：杨松年、王鼎康主编《东南亚华人文学与文化》新加坡亚洲研究学会、南洋大学毕业生协会、新加坡宗乡会馆联合总会联合出版，1995年。王润华《华文后殖民文学—本土多元化的思考》文史哲出版社，2001年。郭惠芬《中国南来作者与新马华文文学》厦门大学出版社，1999年。骆明《东南亚—另一片华文文学天空》新加坡文艺协会出版，1999年。第四届东南亚华文文学研讨会选编组编《面向21世纪的东南亚华文文学 上卷 新华文学历程及其走向》厦门大学出版社，2001年。同编《面向21世纪的东南亚华文文学 下卷 东南亚华文文学与语言研究》同上出版，2002年。黄孟文、徐翔主编《新加坡华文文学史初稿》新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司联合出版，2002

年。何国忠《文化认同、族群奋争与马华作家》，《开花结果在海外——世界海外华人文学研讨会论文》，旧金山，2002年11月（Kaihua - jieguo zai Haiwai: An International Conference on the Literatures of the Chinese Diaspora San Francisco, California Nov. 28 - Dec 1, 2002）。李欧梵《新马华人的新三民主义》（香港）《亚洲周刊》第16卷第23期（2002年）。

有关两地的华文文学研究，可参照荒井茂夫「华文文学研究の理论的课题と争点」（爱知大学现代中国学会编《中国21华侨·华人研究の视座と方法——华侨学の试み》Vol. 17. 2003年11月）。

中国大陆相关的国际研讨会从1982年几乎每两年召开一次，至2002年5月中国世界华文文学研究会在广州正式成立（《世界华文文学研究的今天与明天》2002年6月13日《羊城晚报》）同年10月在上海召开了12届相关国际研讨会（《第十二届世界华文文学国际学术研讨会召开》中国社会科学院网站 - 各地社科动态 http://www.cass.net.cn/more_news.asp?class_id=84）。仅1999年一年中出版的相关综合性研究著作，已知的至少就有如下四本：黄万华《文化转化中的世界华文文学》，中国社会科学出版社，1999；中国社会科学院文学研究所编《走向21世纪的世界华文文学》，中国社会科学出版社，1999；胡经之主编《走向21世纪的华文文学》中国社会科学出版社，1999；顾圣皓、钱建军主编《北美华文文学的历史与现状》暨南大学出版社，1999年。

廖赤阳「日本の新华侨」《华侨华人事典》弘文堂，2002年。

朱德裳《壮别诗》、转引自舐安生《日本留学精神史——近代知识人の軌》岩波书店，1991年33页。

舐藤惠秀《中国人日本留学史》くろしお出版，1960年。

1 廖赤阳「在日华商の社会组织とその商业ネットワーク——长崎福建会馆の事例を中心に（1860 - 1950年代）——」东京大学《东洋文化研究所纪要》第134册、1997年3月。

2 李欧梵：《文学界的出现》，《李欧梵自选集》上海教育出版社，2002年。

3 不肖生：《留东外史》，上海民权出版部，1916年。

4 《留东女学生黑幕》，上海新新小说社，1917年。

5 伊藤虎丸「沈沦论」中国文学の会《中国文学研究》-1号・3号。

6 笔者之所以将之成为私小说式，而不是私小说，其原因在于，日本的私小说是有着严格的规范和高度的技巧，而大多数日华作家的作品，就其艺术性和写作技巧，远远不能称作是私小说。只是在描述自我的故事这一点上类似于私小说而已。描述自我，不仅在限于日华文学，整个世界华人的移民文学都以此为主旋律。这一方面反映了边缘人企盼自我诉求的心声，另一方面，只能写自己熟悉的人和事，正反映了大多数华人文学作者在写作艺术方面的不成熟。

7 日本华侨·华人研究会編集委員会編刊《蜑後华侨·留学生运动史》、2000年。

8 内田蛾作·潮蜉幸四郎《留日华侨经济分析》河出书房、1950年。

9 邱永汉《香港》、《大众文艺》1955年8月号~11月号。

10 蓝潮《邱永汉传》（香港）名流出版社、1997年。

11 参见《陈舜臣全集》全27卷（1986年5月~1988年9月，讲谈社刊）《陈舜臣中国ライブラリ》1~30卷、别卷1、《陈舜臣中国历史短篇集》、集英社刊、2000.6~2001.12）。陈舜臣的推理小说、历史小说、历史人物传记以历史随笔的中译本，由台湾远流出版社出版。

12 同上注18。

13 陈舜臣·森浩一·山折哲雄·滨下武志·高良仓吉·田中优子·岩蜆元彦《南海の王国琉球の世紀——东アジアの中の琉球》蜆川书店、1993年。

14 大庭《江戸时代におけるから蜆持渡书の研究》蜆西大学东西学术研究所、1967年。同《舶载书目》上·下、蜆西大学东西学术研究所资料集刊7.2000年。

15 斯波义信《华侨》岩波新书、1995年。

16 冈田英弘《历史とはなにか》文春新书、2001年。

17 笼谷蛾人《アジア国际通商秩序と近代日本》名古屋大学出版会、2000年。

18 蜆安生《日本留学精神史——近代知识人の軌》岩波书店、

1991。

2 据秦岚与刘燕子的教示，参照《蓝》第1至第9期。

3 段耀中“日语版代序”，《中国人の日本奮戦记——世纪を超えた留学の格闘物語》日本侨报社2000。

4 据作家班忠义的教示，其作品之所以带有私小说的风格，一是在大学日语系阅读了大量的日本私小说，二是日本读者的欣赏习惯与中国不同，中国习惯于从天地玄黄开始其如椽巨笔，而日本人习惯于从自身或身边的人和事娓娓道来。不过，虽然私小说是日本近代文学特有的体裁，但是，无论是“乌鸦”九丹还是“饥饿的女儿”虹影的作品，都带有类似的风格。因此，对于这一范式，必须具有既认识日本这一外环境的个性，又将之放在华人乃至世界移民文学的共性这一视点下予以考察。

5 东瀛浪子“开场白”《百乐门》2002.10创刊号。

6 其中，留学生又分为就学与留学两种签证。前者为日语学校就读者，后者为文部省认可的专门学校、短期大学以及大学在学者。而研修生制度实际上是变相的劳务输入，企业以接受外国研修生为名以解决其劳动力不足的问题。

7 莫邦富《新华侨》河出书房新社，1993年。

8 NHK电视台特别节目「西方に黄金梦あり～中国脱出モスクワ新华侨～」(《西方有金梦——脱出中国的莫斯科新华侨》)1993年2月播出。

9 通过对日本的1家通讯社、42家报纸及5家杂志的检索，标题或文中“新华侨”一词的出现，始于1993年9月12日，至2003年2月9日为止共95篇记事报道。其中各年度报道数字如下(年度：篇数)：1993：2；94：7；95：4；96：6；97：13；98：10；99：14；20：9；01：3；02：14；03：9。

10 段跃中编著《在日中国人媒体总览》日本侨报社，2000年。

11 可耐弘明·游仲蛰·斯波义信编《华侨·华人事典》(弘文堂、2002年)中将日本的新华侨列为词条。

12 「人民网日语版」2002年11月19日。

王 列 耀

印尼土生华人文学曾经的“寻根”之旅

印度尼西亚土生华人文学，诞生于 19 世纪末，发展、延续至 20 世纪 40 年代前后。大部分土生华人，失去了使用汉语的能力。他们只好用自己的“流行”用语——“市场马来语”，又称马来由语进行文学创作，所以，印尼土生华人文学，又被称作华人马来由文学。从某种意义上看，印度尼西亚土生华人文学，是东南亚华文文学的先驱，也是东南亚华人文学的先驱及其重要组成部分。

为了继续保持与构想自己的文化特性，也是为了维护自己在殖民地社会的利益和地位，印尼土生华人在其民族主义思想支撑下，曾经以极大的热情，投入到以眺望“父亲”的远乡——中国为重要内容的“寻根”想象中。但是，由于种种限制，也包括既是中国人、又有别于中国人的特殊性所限制，土生华人曲折、艰辛的“寻根”之旅，在文学的地图上划出的是这样一条曲线：从转手“西方视野”中的“中国”起步，经过“重写”“记忆”中的“中国”，转到诉说欲回而又难回的“中国”，进而再到创造出了一个他们所挖掘、概括、想象和表现

的“中国”。

一、“西方视野”中的“中国”

土生华人，是印度尼西亚华人社会中比较特殊的一个次群体。他们的“父亲”是中国人，他们的“母亲”是印度尼西亚人。所以，他们不同于印度尼西亚人，也有别于中国人；说他们是中国人，他们太像印度尼西亚人；说他们是印度尼西亚人，他们又太像中国人。但是，在荷印殖民政府的统治下，土生华人发现自己的特殊性，尤其是“太像中国人”的特殊性正在逐渐丧失。

“直至大约在 19 世纪末期，土生华人还没有过分地关心诸如有关政治和文化的特性的问题。正是在此之前，他们差不多已经失去同中国的联系。”但是，到了 20 世纪初，由于对荷印政府的种族歧视政策不满，以及直接与间接地受到在海外宣传“维新”与“革命”的中国知识分子的影响，土生华人差不多完全同中国“失去”“联系”的状况，开始有了一些改变。

1910 年，荷印政府颁布了一个所谓“有关荷兰属民地位的法令”，该法令规定：凡荷属殖民地的原有居民和出生于当地的非原居民都是荷兰属民。因此，居住在印度尼西亚的侨生与华侨，就被片面地规定为荷兰属民。印度尼西亚的侨生（即土生华人）与华侨，作为所谓的“属民”，“被荷兰殖民当局列为‘东方外国人’；既不同于西方国家（包括日本）的侨民，又区别于当地的原住民，在政治上完全处于无权的地位”。荷兰殖民当局施行的这种具有强烈种族歧视色彩的“属民”政策，势必要激起土生华人的强烈不满。但是，当他们意欲反抗的时候，他们却发现“华人作为一个分离的少数民族，处于非

常困难的地位。他们被隔离于其他（种族或民族）集团。在荷兰人的后面，有荷兰本国；在本地人的后面，有三千万人民，他们不仅是强有力的，而且被认为是‘原住民’（boemipoetra）。在东印度华人的后面，却什么也没有。”于是，“他们想起中国，他们祖先的土地；他们想，在这块土地上，他们能够过着和平的、不存在种族问题的生活”。

这个时候，正值中国的“维新”与“革命”思潮，在海外不断兴起与广为传播。尽管土生华人“很少”直接“参加”海外华侨、华人的政治活动，他们还是从中感受到了来自中国的声音。而且，在土生华人中也出现了一些新的思潮，例如华人民族主义：“在殖民地印度尼西亚的华人民族主义，不单纯是中华民族的思想感情的表现形式；它也被利用来改善他们自身在荷属东印度的社会条件和社会地位。”

“华族民族主义兴起，在吧城（现今雅加达）组织了中华会馆，创办了学校，给侨生子女提供了受教育的机会。报纸的相继出版又给当时的写作人提供了写作园地，所以创作小说这时期相继问世了。”在19世纪末以后的长达五六十年的一段时间中，印尼土生华人文学出现了较为繁荣的局面：大量作家和作品不断涌现，小说、散文、诗歌、戏剧等各种文体，都纷纷争荣斗妍。据法国学者克劳婷·苏尔梦统计：这一时期涌现出的土生华人作家和翻译家共806人，作品总数达3005部。

由于大多数印尼土生华人都希望改变“与中国的联系不多”的状况，希望了解中国，进而了解与明确自己，应运而生的土生华人文学，自然也会受到这种观念的影响：作家们纷纷用文学的方式表达自己对中国的了解与想象。失去了使用中国方言及华语的能力，印尼土生华人中的作家，就转道西方——通过西方的文本来了解中国，来沟通与中国的联系。“第一部

用马来文写的有关孔子的书是 1897 年由李金福写的专书。此书在椰城出版。李金福是中华会馆的创办人之一。他原在西爪荷人教会学校受教育，对于中国文化的认识，尤其是对于儒家思想的了解，是通过西方书籍得来的。因为李氏不懂中文，他的孔子学说专著，都是根据一部荷文书籍改写而成的。”“约在 1897 年，安汶的华人雷珍兰、杨春渊，根据《大学》、《中庸》和《论语》的荷文译本转译成马来文，分别在 1898 和 1899 年出版。”

印尼学者耶谷·苏玛尔卓，曾将印尼土生华人文学，分为五个阶段。他指出：第一个阶段，即开创时期（1875—1895），“真正的现代文学作品还没有出现”，土生华人文学的主要内容，就是“翻译来自西方和中国的文学作品”。严唯真也指出：土生华人“作家有的受过荷兰文学艺术教育，有的到过欧洲去留学，受过那里的文艺复兴与运动潮流的洗礼，有的从中国古典小说及唐宋诗词（用马来由文的从口译到笔译）中得到文学养分。”也就是说，在土生华人文学的开创时期，不仅翻译者与作家受的是西方“教育”、经历的是西方文化的“洗礼”，而且，为了了解中国，他们不得不选择西方人描述中国的文本；这时的西方文学译本或称“改写本”中的“中国”，只能是“西方视野”中的“中国”，甚至是非常明显的“西方殖民主义视野”中的“中国”。比较有代表性的作品，是“在原来的书上没有标明改写者的姓名”，“由法国作家邦·捷士（PONTJEST）的小说《L' araignee Rouge》改写的《红蜘蛛》（1875）。 ”

这部小说叙述的是一个中国官员错判造成冤案的故事，多亏英国人帮助及干预，冤案终于得到纠正。故事的背景是华南的广州，这里的中国官员、百姓，都非常自私、糊涂、愚蠢。

多亏英国军官柏金斯上尉的到来、指点和直接插手，这座城市才有了一点“文明”的气息。可见，原著者与改写者对“中国”与“中国人”、“西方”与“西方人”，所作的是典型的西方殖民主义叙事——正义与非正义，人道与非人道，都被歪曲颠倒，并被泾渭分明地表现在这种“关照”和“叙事”中。“这部小说比较突出的用意是替那些英国人鸦片走私者袒护，这个故事所发生的一切主脑是柏金斯上尉。他是推动一切的幕后操纵者。他的英勇机智胜过精通业务的警长和总督，小说似乎给人造成一种印象，即西洋人的思想更优越于亚洲人的思想”。

希望接近中国，事实上却疏离了中国；希望了解中国，结果却曲解了中国，这种疏离和曲解，反过来还有可能制约、影响自己对中国的想象与表达。但是，对于逐步失去中国人特征、已经失去使用汉语能力的土生华人而言，这种疏离和曲解也是通过努力才获得的。它既是一段弯路，也是一条漫长的曲线的开始。

二、“重写”“记忆”中的“中国”

互文性理论认为“神话总是被一再重申和无尽的使用”，“记忆总是指向对神话的记忆”。所以，从某种意义上看“文学的主要参照范畴是文学，文本在这一范畴内部互动，就像更广泛的艺术之间的互动一样，在文学话语独立于现实的这一事实之外，在它的自我参照之外，文学把文学看成是自己临摹的对象——作者们周而复始地叙述同样的故事，同样的人物也一再出现”。¹

大多数印尼土生华人，只能通过英语与荷兰语了解中国的

历史，欠缺对真正意义上的中国与中国文化的了解。在他们的集体记忆之中，也很难找到真正的中国神话。但是，记忆中缺少真正的中国神话，不等于说他们没有自己认为的记忆中的中国神话；更不等于说，他们不曾在试图寻求一种“可以是被一再重申和无尽的使用”的中国神话的可能。

“19世纪末叶的特点是在侨生华人的社会里产生了一种恢复中国文化的热情”，——出现了一些以手抄与印刷形式的中国古典文学和中国民间故事译作，²如《梁山伯与祝英台》、《陈三五娘之歌》、《琵琶记》、《西厢记》、《三国演义》等。“一个不可否认的事实是：这些华人用‘簞簞语文’翻译了大量的中国章回小说（所谓的‘簞簞语文’是指一种以马来语法为根据、以当地的闽语词汇，尤其是闽语而形成的一种独特的地方语文）。这种‘翻译文学’曾经发挥过很大的影响力。”³

其中，《梁山伯与祝英台》流传最广泛、影响最深远。“梁祝的故事不仅有马来文本，还有爪哇文、巴厘文、马都拉文和乌戎潘当（即望加锡）文等版本。印尼学者奥托姆·台台称：‘《梁祝》的马都拉文版本都有好几种’。”⁴梁祝故事，更以说唱形式，在民间众口相传、家喻户晓。在土生华人喜好梁祝故事的热潮推动下，“爪哇人自己则对源于中国的故事产生了一股强烈的兴趣”⁵，它“已成为印度尼西亚家喻户晓的爱情故事”。⁶

土生华人这“一种恢复中国文化的热情”，客观上强化着他们潜藏于心底深处的回归梦想，强化着他们从祖辈身上遗传的——虽然在现实中可能性已经很小，却又潜藏于心底深处的回归记忆。正是在这种精神活动过程中，“神话化”了的梁祝故事，被有意识地转化为他们所认同的中国神话；或者说，被他们转化成为可以称其为一种记忆的中国神话，一种他们可以

反复“复制”的中国神话：男为爱生，女为爱死。

热带人的热情与多情，促使印尼土生华人创作了大量的爱情故事。在这些爱情故事中，人物的种族身份非常复杂。陈文金的《颜燕娘》、《三宝垄市花》，描写的是土生华人之间的爱情故事；张振文的《苏米拉姨太太》（1917）（又名《永恒的爱》），描写的是两代土生华人与土著青年相爱的故事；郭德怀《花江的玫瑰》（1928），描写的是土生华人与混血青年之间的爱情故事；赵雨水的《沙尔蒂玛》，描写的则是土著青年之间的爱情故事等。

如果，借助乔治·奎恩对梁祝故事“叙事模式”的勾勒方式，我们也可以对这些爱情故事中的“叙事模式”作一个大略的勾勒：

其一，恋爱中的男女，都可以成为主动的追求者，不为名利——金钱、地位所打动，也不计较种族、出生等各种现实条件；不惧怕家长与外来的强权与暴力；一往情深，足智多谋，有见解，有独立性；不达目的，绝不罢休。

其二，“社会上的有势力者惯于压迫人，一旦欲望受挫，便会生黑心；官府是全能的”；¹ 恋爱中男女的家长，主要是主动追求者一方的家长，常常站在压制或反对者的立场，有意、无意地起着阻碍作用。

其三，恋爱中较为弱势的一方，社会地位和经济地位低下，品格高尚，受尽苦难——或者“不免一死招人同情”，或者经历“九九八十一难”；仍能无怨无悔，一心为对方着想；不惜一死，或者是出家修行，甚至甘愿屈居第二，做姨太太。

土生华人的小说，在描写土生华人之间以及他们与土著、荷兰、混血青年的爱情故事时，既描述了土生华人对爱情的渴望与追求，更充分设置与展示了“梁祝故事”式的困境。如张

振文的《苏米拉姨太太》，描写两代土生华人与土著青年相爱的故事，其中，既有来自苏米拉母亲代表的土著群体与陈美良周围人代表的土生华人群体的阻拦，也有来自本是土著又亲历过爱情困境的苏米拉代表的“混血儿的母亲”群体的阻拦，而且，中间还遇到坏人作梗。早期，苏米拉不惜以死抗争，加上警察的介入，才使恶人得到应有惩罚，有情人成为了眷属。但是，当儿子禧捷长大爱上了土著姑娘罗加雅时，母亲苏米拉却站出来极力反对。陈美良也因此事，听了不少闲话，招来了不少麻烦。罗加雅深爱禧捷，在误以为禧捷车祸身亡时，服毒自尽，以示忠贞。多亏毒品事前被人掉包，才幸免于死。最后，经过两人的不懈努力，他们终于结成了美满的姻缘。

郭约翰在《1880 - 1942 印度尼西亚土生华人的华人马来语文学》中曾指出：“中国的说唱文学梁祝的故事已深入爪哇、巴厘各族的文学之中，而土生华人的某些小说的主题都是借自爪哇班基小说。”⁸可以说，在一段时间内，“神话化”了的梁祝故事，某种程度上也代表着印尼土生华人并不熟悉而又有心想去熟悉和记忆的中国——一个重情、重爱的“中国”。

三、欲回而又难回的“中国”

与之同时，土生华人还尝试着能够以更直接的方式“回归”中国，或者说是以想象的方式“直接回归”中国，即作家通过文学想象，使所叙述的事件与中国相联系，甚至就发生在中国。并且，从中还表现出一种较为明显的回归意向。

如朱茂山的小说《人为财亡》，描写的是几个土生华人家庭，互相约定并计划离开荷兰殖民者统治下的印尼，准备一起返回中国的故事。H·Brigtsonh 的小说《沙伊能姆故事之诗或有

德行的姑娘》（1924），描写的是一个中国青年与土著姑娘相爱，最后把这个土著姑娘带回中国，并且成功地使这个印尼的土著姑娘适应了中国生活的故事。⁹

应该说，土生华人的这些小说，较为真实地反映了在一个特殊的历史阶段中，他们的生活和思想——对自己“根源”所在的中国的向往；较为生动地勾勒出土生华人，作为已经同化于当地社会的一个外来族群的“集体潜意识”——潜藏于心底深处、随时都有可能冒出来的回归梦想，或者说，是从祖辈身上遗传的萦绕于心灵深处的回归意念：有朝一日，不仅自己落叶归根，而且，还要带着土著的妻子回中国，让土著的妻子也“学会说中国话并适应那里的生活”。也正是因为这一点，他们“太像中国人”。

但是，在太像中国人的同时，他们又太像印度尼西亚人——缺乏对中国的了解，加之语言、生活习惯、风俗等诸多条件限制；他们中间的多数人并不打算真正“回归”，更难以“直接”“回归”；少量现实中和“叙述”中回到中国的土生华人，也可能产生动摇，出现逆向的回流倾向。他们觉得“中国并不是他们梦想中的国家”，“中国对于土生华人来说是一个陌生的国家”，“土生华人有着不同于新客华人的思想基础，他们生活在祖国并不感到是在自己的家中。他们发现，他们出生和成长的地方——东印度，才是他们想在那里生活的地方”。¹⁰因此，这些“直接回归”类的作品，也较为真实地反映了土生华人的生存习惯与“集体意识”：回归冲动与回归梦想的阻拦。故事往往可能以悲剧收场：如史立笔的《出家当和尚》的结局——“妻子自尽、父亲破产、恋人病死，他自己看破红尘，削发为僧”。¹¹

当然，这个欲回而又难回的“中国”，对土生华人来说，

不仅给他们带来了一些牵挂和矛盾，更重要的是也给他们带来了“缓和”一些牵挂和矛盾的方便，具有了一层形而上的意义——危难之时的心灵避难所——使陷入绝境的心灵在得到解救之前，能得到一个暂时的栖息与缓冲的余地。不少土生华人的作品都写到：人物如遇到较大的麻烦，就可能打算回国避难。但是，过了一段时间，事情有了转机，他们又都打消原来准备回国的念头。如在《花江的玫瑰》中，已经是几代在印尼土生，且在哥伦比亚大学受过教育的华人勉群，因为恋人莉莉的死受到较大打击，“在绝望之余，想到回国参军，以战死在抗日的沙场上来求得精神上的解脱。他的父母也感到束手无策，不知如何来阻止儿子这样做”。后来，一个相貌与他的旧日恋人莉莉极为相似、别号玫瑰的姑娘罗斯敏出现了，“他们聘请了家庭教师教她学荷兰文和中文及其一切，使她转化成新莉莉。看到这一切，勉群感到似乎莉莉又重返人世，他打消了回国的念头”。²可见，勉群的“回国”打算，就和一个不可能出家的“出家”之人有些相似，“回国”与“出家”，都是一种权宜之计，是一种心灵危机的“缓和”机制和方式。

四、习俗化、道德化的“中国”

对于土生华人来说，一方面，中国已经是欲回而又难回；另一方面，他们又有必要对这个欲回而又难回的中国不断地进行概括、想象和表现，以保持自己“太像中国人”的文化特性。

“爪哇华人的风俗习惯很是复杂。他们从出生于中国的父亲那里继承了中国的传统，又从土著母亲那里承受了土著文化与习俗。”³有学者把这种现象解释为“双文化现象”，就是两

种或两种以上的文化，包括欧洲文化、中华文化和东南亚当地文化的并存或联合。从生活方式看，土生华人一般都崇尚和效仿西方殖民者的生活方式，在饮食习惯方面，则受当地的影响比较大；从宗教信仰看，较多的土生华人仍然坚持信奉华人的传统宗教，尤其是祖先崇拜。也就是说，“土生华人在语言及有形的物质文化方面比较多接受了当地的文化，而在较深层次的精神文化方面，则较多地保留了华人文化”。“‘簕簕在语言上可以说完全马来化了。但在风俗习惯与宗教信仰方面却仍然是非常华人的。大多数簕簕仍然信仰华人的传统宗教。语言把簕簕和其他华人分开，而共同的宗教信仰又把两者结合在一起。’在保持华人的某些风俗习惯方面，簕簕甚至比其他华人更加执著，更加传统。”²土生华人，要想保持自己在文化上的这种独特的复杂性，就既要继续“从土著母亲那里承受土著文化与习俗”；又必须还要不断“从出生于中国的父亲那里继承”“中国的传统”。置身于印度尼西亚这个地理与社会空间中，土生华人对前一个传统的继承，显得较为容易，而对后一个传统的继承，显然比较困难；而且，随着时间的推移，还会越来越困难。尤其是在中国已经欲回而又难回的情势之下。“出生于中国的父亲”，会离他们越来越远，“父亲”身上的“中国的传统”，也会越来越稀薄。

在这种情况下，土生华人，开始了以寻找资源并努力对之加以发挥与想象等方式，来强化可供继承而又日见稀薄的“中国的传统”的历程。文学创作，是土生华人发挥与想象“中国传统”的一个理想田园。李金福、郭德怀等人的许多作品，都表现着他们认为的来自中国的传统习俗。

郭德怀的《石竹花的自述》（1938），就“是一部描写现代土生华人及歌颂祖先崇拜功绩的小说。作者将这部小说献给那

些无比虔诚地崇拜先人骨灰的土生华人妇女”。许友年指出：“这部小说反映了作者对祖先崇拜及唯灵论的信仰。”“华人的祭坛，供奉着死去的祖先的骨灰（或神位），这是事实上的圣地，它拥有力量 and 影响来帮助活着的亲属。”³ 耶谷·苏玛尔卓指出：“他的流行小说是具有倾向性的小说。小说只是他进行教育的工具。……在小说《一朵石竹花》和《香的烟和沉香木》中，他教育土生华侨应该继承他们老一辈的传统风俗习惯，在每个人家里应该设立祭坛，使得每个人都能随时向祖先祭拜……他把香的烟和祭坛当做一个问题提出来，因为他看到，在印尼的一部分土生华侨社会里，祖先遗留下来的风俗习惯开始被遗弃。”⁴ 可见，在努力强化日见稀薄的“中国传统”的背景中，祭祀和祭祖的意义，已经被提升到传承文化精神的重要高度：“对先祖亡灵的崇拜，是印尼华人宗教文化的一个重要组成部分。许多华人（特别是老一代）相信先祖亡灵能对儿时禳灾赐福，这表明他们在异国他乡更加思念埋在故土的祖辈”。²

土生华人，还非常重视以发挥与想象的方式，在文学作品中表现“来自”“中国”的传统道德。郭德怀的剧本《假冒的上帝》（Allah Yang Palsu 1919 年），就像是对“义”“利”之说的文学性阐释。“这个剧本的性质，若是说有着‘提出社会问题’的性质，倒不如说是更具有‘启蒙性’的性质。安排两个性格相对立的人物，那就是求义，他是诚实、朴素和慷慨的慈善家。……作者的目的是教育读者或者观众：不要像求利那样做，而应该像求义那样贤明”。⁸

为了保持自己“父亲”身上的“中国的传统”，土生华人对自认为是从祖辈处遗传下来的中国风俗、习惯和道德，不断地进行着概括、想象和表现，但是，他们所表现的更多地是一

个被习俗化与道德教条化了的“中国”。这种习俗化与道德教条了的“中国”，显然与一个实实在在的中国，既有所接近，又有着很大差距。土生华人的种种努力，当然也难以取得预想的成功。但是，他们的种种努力，仍然是非常可贵的。

正像克劳婷·苏尔梦所说：“不能从文学批评的角度去阅读这些作品，因为阅读它们也许会使你感到失望，但你可以从语言学和历史学的角度去阅读。”“可以认为，他们对故国祖先的传统文化存在一定的好奇心。”“历史学家可以找到材料，并以此为根据进行分析，一个远离本国的少数民族是怎样重新创造自己的文化的，他们是怎样跟自己的祖国保持联系的，是怎样把握它的历史又是怎样看待它的现状的。”⁹

印尼土生华人文学，现在已经消失、同化于印尼文学之中了。但是，作为东南亚华文文学的先驱、东南亚华人文学的先驱及其重要组成部分，印尼土生华人文学的“寻根”地图，不仅展现着东南亚华人文学的过去，也在某种程度上为今天与未来的东南亚华人文学提供着现身说法与某些启示。

（作者单位：暨南大学文学院）

注释：

①〔新加坡〕列奥·苏里亚迪纳达（廖建裕）著，李学民、陈华译，周南京校：《爪哇土生华人政治》，中国友谊出版公司1986年出版，第200、200、43、34、200、52页。

〔印尼〕老兵：《试谈印华文学的历史发展与前景》，见《第一届印尼华文教育与文学研讨会论文集》，暨南大学华文学院2002年。

②③廖建裕：《印尼华人文化与社会》，新加坡亚洲研究学会1993年出版，第83、84页。

④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿许友年：《印尼华人马来语文学》，花城出版社1992年5月出版第23、277、249、71、112、138、126页。

8 耶谷·苏玛尔卓 (Jakob Soemardjo) 著, 林万里译:《印尼侨生马来由文学研究》, 香港获益出版事业有限公司 1998 年 10 月出版, 第 10、6 - 7、62 - 65、39 - 42 页。

〔印尼〕严唯真:《印华新诗行程简述——翡翠带上·序言》, 见《第一届印尼华文教育与文学研讨会论文集》, 暨南大学华文学院 2002 年。

1 蒂费纳·萨莫瓦约著, 邵炜译:《互文性研究》, 天津人民出版社 2003 年 1 月出版, 第 105 - 106、65 - 66 页。

2 基贝丁·哈莫尼克 (Hamonik, Gilbert)、克劳婷·苏尔梦 (Salmon, Claudine) 合著《译成望加锡文的中国小说》, 见〔法〕克劳婷·苏尔梦编著、颜保等译《中国传统小说在亚洲》国际文化出版公司 1989 年 2 月出版。

3 黄锦树:《马华文学——内在中国、语言与文学史》, 马来西亚华社资料研究中心 1996 年 2 月出版, 第 20 页。

4 孔远志:《中国印度尼西亚文化交流》, 北京大学出版社 1999 年 3 月出版, 第 92 页。

5 1 乔治·奎恩 (Quinn George):《梁山伯与祝英台——一部中国民间爱情故事在爪哇和巴厘》, 见〔法〕克劳婷·苏尔梦编著、颜保等译《中国传统小说在亚洲》国际文化出版公司 1989 年 2 月出版。

6 梁友兰:《用马来韵文体翻译中国文学》, 见许友年《印尼华人马来语文学》花城出版社 1992 年 5 月出版, 第 172 页。

4 2 曹云华:《变异与保持——东南亚华人的文化适应》, 中国华侨出版社 2001 年 5 月出版, 第 372 - 373、382 页。

9 克劳婷·苏尔梦著, 居三元译《马来亚华人的马来语翻译及创作初探》〔法〕克劳婷·苏尔梦编著、颜保等译《中国传统小说在亚洲》, 国际文化出版公司 1989 年 2 月出版。

戴冠青

拓展与提升：对华文文学 诗学建构的一种思考

如果以 1985 年为起点，那么海外华文文学研究至今已近 20 个年头了。20 年来，中国海外华文文学研究从无到有，目前已经拥有一支颇有实力的研究队伍，建立了各级研究机构，拥有了固定的研究刊物，每年都有大量的研究论文发表，也出版了许多部学术专著和文学史，成果十分丰赡，研究步步深入。可以说，海外华文文学研究已经越来越成为一门令人瞩目的独具特色的重要学科。

不仅外部表现是如此，海外华文文学研究在内部上即研究本身方面也取得了很大进展和影响深远的成绩。本文所要探讨的就是这一成绩的体现以及海外华文文学研究现状中存在的不足，同时对海外华文文学的诗学建构提出自己的思考。

—

20 年来，海外华文文学研究就其本身来说，所取得的成

就是相当令人瞩目的。海外华文文学研究对象已由早期的主要是东南亚华文作家作品、美华作家作品扩展到世界各地的华文作家作品，早期尚未进入视野的越南、柬埔寨、缅甸、文莱等国家的华文作家作品今天也得到了研究者的关注。虽然目前的研究对象仍难免有遗珠之憾，但从某种程度上来说，许多国家的一些有代表性的作家已基本被研究者捕捉到他们的视野之中。另一方面，海外华文文学研究对象还由早期从台港澳移居西方的华人作家作品扩展到改革开放后从大陆移居西方的华人作家作品。例如早期对美国华文作家作品的研究，还仅限于五、六十年代由台湾、香港等地去美国留学的华文作家作品研究，而现在对美华作家作品的研究已经包括了八、九十年代从大陆到美国或留学、打工、经商，或陪读、移居、定居的华文作家作品。有学者把这一类作品（即七十年代末八十年代初以来由中国大陆移居国外的华文文学作品）称为“新移民文学”。由此可见，海外华文文学研究领域已得到大大的扩展，研究的内容也越来越广博。

另一方面，早期海外华文文学研究的角度往往比较微观，关注更多的是作品的思想内容、题材主题、艺术特色等等。如今海外华文文学研究已涉及方方面面，除了更加具体深入的微观研究之外，还重视对海外华文文学的宏观研究，特别是文化研究。从研究华文作家的主体品格、人文情结、创作心态、写作选择，到研究华文作家群体的本土性、世界性、文化身份、区域身份，到华文文学创作理论如“母体论”、“脱离论”等的探讨等等，研究的层面已经相当丰富而且相当深入，有许多探讨独辟蹊径，见解精湛，对我们认识和把握海外华文文学的创作规律有独特的启迪作用。例如赖伯疆的《海外华文作家创作心态管窥》一文，就是通过海外华文作家的创作心态研究来

揭示海外华文作家的创作动机和主体品格。这种从作家主体性的宏观角度来观照海外华文文学创作形态的研究，确实比一些纯粹的作家作品个案研究更有一种高屋建瓴的张力，对我们准确而深入地理解海外华文文学的内蕴和特点，具有一种独特的启示意义。而庄伟杰则从建构组合“大中华文学”格局的角度论述海外华文文学对中国文学的互动互补意义，等等，都从一个独特的层面开辟了海外华文文学研究的新视野，使当前海外华文文学研究的层面显得更加丰富多彩。

再一方面，研究的方法也多样了。早期的海外华文文学研究多是以传统的历史学、社会学批评的方法来进行的。这些研究在早期对我们把握海外华文文学的发展脉络和创作格局、了解海外华文文学代表作家代表作品的典型意义，进而推进海外华文文学研究的发展都具有重要的认识价值。但如果长期只采用这样传统的批评方法，就会使文学研究显得单调、寂寞，而且不够独特深刻。然而令人欣喜的是，当前海外华文文学研究已经引进了许多新的方法，如主题学批评、女权主义批评、女性主义文学批评与文化研究相结合、比较研究、“身份”批评、创作心理学研究（包括写作选择、创作心态研究）、新历史主义研究、叙事策略研究、传统研究方法和新批评方法相结合，等等。这些新方法的引进使研究的领域拓宽了，理论深度加强了，研究的结果也很独特、新鲜、富有创见，给人以耳目一新的感觉。

饶苕子、陈丽虹的《海外华文女作家及其文本的理论透视》以性别和文化为视角，用女性主义文学批评与文化研究相结合的方法，对海外华文女性作家及其文本进行研究，认为这些女作家“以女性独特的经验，切入生活的角度及‘感性的灵敏’，使她们的创作在某种程度上变成不可替代的记忆与命运

的书写”。而公仲的《“万里长城”与“马其诺防线”之间的突围——欧洲华文文学新态势》则运用统计学与比较文学相结合的方法，对欧洲华文文学的历史演变和发展态势做了富有深度和广度的考察和梳理，指出：“欧华文学依托着浸润了数千年的中华文化的精神传统，又得天独厚地汲取了西方自古希腊、古罗马以来的欧罗巴文化的营养，东方的‘儒、释、道’理念与西方的‘阿波罗精神’、基督教文明以及‘浮士德精神’，这在欧华文学中得到了一定的融合和体现，形成了一道独特的世界文坛上的风景线。然而，又由于两种都具有千年历史的强大文化传统的保守性和排他性，致使欧华文学总是在‘万里长城’与‘马其诺防线’双重壁垒之间来来往往，艰难突围，这又是一种难得的世界文化新景观”。这些新视角的观照和新方法的研究，不仅大大拓展了研究领域的深度和广度，而且在早期以总结海外华文文学创作经验为主的研究基础上，使海外华文文学研究进入了文学理论、汉语诗学和美学的层面，开启了一片新的天地。

二

虽然当前海外华文文学研究成果是令人欣喜的，但仔细考察海外华文文学研究现状，仍可以清楚地发现有下列问题和现象值得我们关注。

纵观 20 年来的海外华文文学研究，可以看出在研究对象上仍存在轻重失衡的情况。总体来说，东南亚华文作家作品研究得多，欧美华文作家作品研究相对较少。而东南亚华文文学研究又相对集中在新加坡、马来西亚、菲律宾、泰国等几个国家，而印尼、缅甸、越南、柬埔寨等国的华文文学研究则比较

薄弱。处在东亚的日本、韩国、朝鲜等国的华文文学研究更是一个弱项。在陈贤茂主编的《海外华文文学史》四卷本中，东南亚华文文学创作的介绍几乎占了三卷，欧美华文文学创作的介绍仅占一卷，仅以篇幅的安排上就可以看出二者比例的悬殊。同时在历次海外华文文学研讨会的论文集中，也可以看出欧美和日韩等国的华文作家作品研究偏少。而在欧美华文作家作品研究中，又可以发现美华作家作品研究多，欧华作家作品研究少。在美华作家作品研究中，又可以看出由台港澳赴美的华文作家作品研究得多，但由大陆赴美的华文作家作品的研究则相对较少。特别值得一提的是，改革开放以来由大陆移居国外的华人作家创作即“新移民文学”的研究更是偏少，与“新移民文学”的创作实绩不相吻合。

如果说，上文所言的东南亚华文文学研究多，东亚及欧美等地的华文文学的研究偏少有二者作家队伍的强与弱、创作作品的丰与欠、研究资料的多与寡之别的原因所在，那么“新移民文学”的现状则非如此。“新移民文学”的出现与海外华文文学研究几乎同步，十余年来，涌现出了一大批颇具实力的作家，许多作品对生存价值和文化观念碰撞的揭示与思考是相当独特和厚重的，并有一些作品在艺术表现和叙事话语上独具匠心，颇具现代意味。然而海外华文文学研究还未能给予充分的关注和评价。尽管已有研究者对整个“新移民文学”的创作概貌作过较为全面的评述，如吴奕蚡的《“新移民文学”论略》、陈瑞林的《横看成岭侧成峰——海外新移民文学纵览》、公仲的《“万里长城”与“马其诺防线”之间的突围——欧洲华文文学新态势》等，但对一些影响较大的作家作品，还是少有较独特较深入较系统的研究。对当前不断出现的新的厚重的海外华文文学现象，如一出现就引起震动的卢新华

的中篇小说《细节》等，还缺少快速反应的批评家。这些都不能不说是海外华文文学研究的遗憾。

海外华文文学研究发展到今天，在其研究层面上也出现某种倾斜现象。这种现象主要表现在，大多研究是从题材选择、思想情感表达，特别是华人与异域环境的关系或者是华人对中华优秀传统文化的依存等方面来探讨海外华文文学的社会文化性特征，包括上文所说的有关人文情结、本土性、世界性、母体与脱离、创作心态、写作选择、文化身份、区域身份等各种层面的研究，其实都可以归结到社会文化性方面，而从文本上、从叙事话语上来研究海外华文文学的艺术品格特征的则相对较为少见。也就是说，研究者们关注得更多的还是海外华文文学的社会性特征而不是艺术性特征，即使是为数不多的一些有关艺术性特征的研究中，也较缺少独到的揭示和新鲜的视角，构不成真正的文本研究。当然，个中原因也许与海外华文文学这一特殊文学现象对地域环境、文化价值、社会身份的特殊敏感有关，但是这种关注角度的倾斜，却影响了海外华文文学研究的深入和独特，也影响了对海外华文文学创作艺术规律的全面认知和把握，更重要的是，它还导致了研究上的另一种倾斜，即许多人关注的其实是海外华文文学的共性、共通性，诸如漂泊无根、茫然困惑的情感表现以及寻求适应的身份转换历程等，却有所忽略海外华文文学的个性、差异性，有所忽略海外华文作家丰富多彩的个性传达及其艺术建树，这当然不能不引起我们的警觉。

虽然上文已经揭示了海外华文文学研究方法已由相对单一走向多样的可喜状态，但仔细考察，可以发现这种状态还是有堪忧的一面，这就是研究方法尚存在某种程度上的失语现象。翻阅近些年的海外华文文学研究论文，可以看到多数研究者还

是走这样的研究模式：某国或某地华文文学创作现状的整体描述——某个作家的创作表现了何种思想内容情感特征——某部作品体现出什么艺术风格。那种纯粹文本的结构或解构研究、叙事话语研究、美学研究、接受研究、创作心理研究、影响研究、比较研究、原型研究等采用新批评方法的研究还很少见，像上文所提及的饶稜子等研究者那样独特新颖的研究也不是很多，所以整个海外华文文学研究成果总给人一种不满足感，其中很关键的一点就是研究方法和研究视角还不够独特丰富，因而也影响了海外华文文学研究整体进入文学理论、汉语诗学或美学的深度和广度，从而也影响其学术层次的提升。

特别值得一提的是，在海外华文文学创作中有一个现象其实很值得研究，这就是一个接受了异域文化熏染的华文作家在使用汉语写作上有什么特色，在叙事策略上与长期处于国内本土上的作家有什么不同，等等。然而，这些方面，也就是从语言学角度和叙事方式上进行的研究，目前还鲜见立论新颖、视野开阔的专论，这同样是一个令人遗憾的地方。还有一个问题也值得我们考虑，即世界华文文学遍布世界各地，几乎每一个国家都有华文文学存在，这是一个不争的事实。也就是说，华文文学已是世界文学的重要组成部分。因此，有关华文文学在世界文学中的地位、格局、价值、特色以及华文文学在世界国别文学中的地位和作用等方面的探讨也都急需进一步拓展和深化，由此真正确立华文文学在世界文学中的独特地位。

三

无须讳言，海外华文文学研究中存在的一些盲点和不足，使海外华文文学研究总体上还滞后于海外华文文学的创作。因

此，我们希望通过这些不足的揭示和反思，使研究者对当前不断涌现的新的海外华文文学现象做出更加快速积极的反应和更加及时敏锐的批评，对海外华文作家这一具有鲜明的共通性的作家群体但又是一个个创作个性独异的作家个体其艺术个性和美学追求给予更多文学理论、汉语诗学及美学层面的关注和思考，对处在异域的海外华文作家所受到的异域文学、哲学、人文科学、语言学等方面的影响及其在写作文本上的体现给予更深入的揭示和探讨。

现在有一些研究者已经清醒地认识到了华文文学研究的学术提升问题，例如刘登翰、刘小新提出“关于华文文学研究‘学术升级’的思考”，呼唤“通过有效的学术研究，营造学术语境，把华文文学的学科意识变成一种学术现实。”^①庄伟杰则提倡“全球化语境中的华文文学研究”，他说：“华文文学研究显然应具有有一种世界性的胸襟和眼光，惟其如此，华文文学的发展才能打开全新的思路和视野，也才能成为一个新兴学科独具标志性的象征。”¹

总之，我们要做的事还很多，但我认为，当务之急的应该是这么几件事：一是迅速建构华文文学研究的文论（诗学）体系，从文艺学的角度，对华文文学这一创作现象的内涵界定、学科归属、研究对象、研究任务、美学品格、基本属性、表现形态、活动特点、价值取向、审美特征、文体类型、文学风格、传播形式、接受对象、接受过程以及文学批评等方面给予充分的梳理和阐发，真正确立华文文学研究的学科地位。二是建设华文文学研究的方法论。西方文论话语和新批评方法的引进为我们的文学研究打开了一扇新的窗户，作为比中国大陆文学受到更多异域（特别是西方）文化和文学熏染的海外华文文学，也许新批评方法的运用有时会更契合这一特定研究对象的

特点。因此非常有必要对华文文学研究的方法论问题进行系统的探讨和拓展。三是拓展海外华文文学的接受美学研究。海外华文文学源远流长而且遍布世界各地，其接受对象是丰富多样而且纷繁复杂的，既随着历史时代的发展变化而变化，又具有相对稳定的读者群；既呈现出广博的接受层面，又具有不同国别和区域的接受特点。这确实是一个很有趣的接受现象，而且其传播方式和接受途径也是很独特很值得我们关注的，这一切都需要我们去深入发现和探索，进而梳理出其规律和特点。四是强化海外华文文学在世界文学格局中的地位和作用的认知。海外华文文学作为世界文学的一个重要组成部分，它和世界文学是一体的、融合的、互动的，它的创作主体与接受主体都是具有世界性的，它的传播途径也是跨地域跨国界跨文化的。在此认识的基础上，我们应该把华文文学纳入世界文学的大格局中进行研究，不仅要确立华文文学在世界文学中的地位和作用，而且要揭示华文文学在融入世界文学时所做出的努力（这种努力是艰难的，又是必要的，也是颇具特点的）以及华文文学与世界文学的互动关系。这样才能超越中华文化的视野，做出更富有现代性和世界性的历史叙述。

（作者单位：泉州师范学院中文系）

注释：

陈贤茂主编《海外华文文学史（第一卷）》（鹭江出版社1999年8月版第28页）中认为：“中国的海外华文文学研究，始于1985年。这标志着海外华文文学已开始受到华文的母国的关注。1986年，深圳大学主办的第三届台港文学学术讨论会，开始把海外华文文学纳入讨论的范围，并更名为‘台港及海外华文文学学术讨论会’。”本文的“起点说”以此为依据。

陈贤茂主编：《海外华文文学史》（第四卷），鹭江出版社1999年8月版，第637—639页。

赖伯疆：《海外华文作家创作心态管窥》，见《广东社会科学》1998年第2期。

庄伟杰：《走向世界与确立华文文学创新坐标——兼谈建构“全球华文文学”新格局》，见华侨大学中文系编《永恒的文化记忆——第十届世界华文文学国际研讨会论文集》，海峡文艺出版社2004年2月版。

饶梭子、陈丽虹：《海外华文女作家及其文本的理论透视》，见《文学评论》1997年第6期，第83页。

公仲：《“万里长城”与“马其诺防线”之间的突围——欧洲华文文学新态势》，见《华文文学》2003年第6期，第11页。

吴奕蚡：《“新移民文学”论略》，见华侨大学中文系编《永恒的文化记忆——第十届世界华文文学国际研讨会论文集》海峡文艺出版社2004年2月版。

陈瑞林：《横看成岭侧成峰——海外新移民文学纵览》，见顾圣皓、钱建军主编《北美华文创作的历史与现状》，第24—31页，暨南大学出版社1999年10月版。

卢新华的中篇小说《细节》，见《新华文摘》1999年第2期，第86—112页。

刘登翰、刘小新：《对象·理论·学术平台——关于华文文学研究“学术升级”的思考》，见戴冠青主编《积淀·融合·互动——东南亚华文文学与闽南文化国际学术研讨会论文集》，中国戏剧出版社2004年1月版，第17页。

1 庄伟杰：《全球化语境中的华文文学研究——作为独立学科的当代性品格及诸多问题刍议》，见戴冠青主编《积淀·融合·互动——东南亚华文文学与闽南文化国际学术研讨会论文集》，中国戏剧出版社2004年1月版，第91页。

〔澳大利亚〕 庄伟杰

海外华文文学创作与阐释的诗学对话

海外华文文学开始进入我们的研究视野，是 20 世纪 80 年代之初。它所走过的 20 多年，经历了从萌芽到自发到出现阶段性收获乃至逐渐深化的发展过程，但属于它的真正自觉的时代刚刚到来。鲁迅先生说得好：“在进化的链子上，一切都是中间物。”诚然，所有对海外华文文学的初始探讨和研究的意义是不言而喻的。确切地说，进入新世纪以来，随着经济全球化的浪潮席卷，在多元语境中，由于文学观念的嬗变，文明程度的提高，文学批评疆域的扩展，寻找和解读海外华文文学的有效途径才真正成为人文学者的当下使命。

其实，学术研究并非一种纯粹的学术操练，而是一种有灵有魂的创造和发现，其间有着生命的涌动，无论是对研究对象或研究者自身的生命而言。只有产生内在生命的欲求，才能构成永无止息的研究热情和冲动。前辈诗人、学者林庚先生说过，学术研究从根本上是“向着无限”的，它的全部意义、价值与无穷魅力、趣味，就在于它永远“像新生儿一样，却发现永是新鲜、永是生动、永是陌生的宇宙、人类、社会与自我”。

也许，这才是学术研究的“诗性”之所在。

意识到和未意识到这一点，乃是学术研究或理论批评是否鲜活和僵化的分水岭。就华文文学的研究看来，它首先应当是鲜活的，是有魂的，是一种流动的精神之旅和生命之流，只有在不确定状态及处于艺术变化中去展示其存在实质和价值取向，才具备“诗性”追求。创作主体或批评主体都必须在不断的更新和拓展中，才能有效地抵达已然选定的目标，让创作与批评研究形成互动，趋向艺术更大的可能。如是，我们的研究方可显示出它的必要性、前瞻性以及应有的价值意义。

一、现状反思：华文文学创作 与阐释存在的难度

面对着纷繁复杂的海外华文文学，尽管其所呈现的景观作为一个事实已获得普遍性的认可，并作为一个新的课题引起人们的关注和研究，但同时，海外华文文学从出现的那一天起，就踏上一条蜿蜒曲折的不归路，所有播下的种子似乎尚不足使它能够世界文学的土壤上发挥优势，从整体上看，似乎也不足以与它背后的本土中国文学相媲美。对它的质疑和诘难早已成为一种诟病而司空见惯，这时时昭示着海外华文创作的尴尬处境。如此说来，我们深感到海外华文文学的发展是何等的艰难，而创作与阐释则存在或面临着不可言喻的难度。

首先，是价值尺度问题。目前，学术界或批评界对于海外华文文学的理解和认识可谓悬置着一种颇为复杂的情绪，对这一概念或学科尚未能进行全面而冷静的考察，对其总体的价值评价没有统一的标准或尺度，这是值得我们深思的问题。

诚然，从海外华文文学作为一个整体的意义来看，它无疑

在许多方面取得了引人注目的成就，作为一个边缘化文化谱系，它既不属于中国文学的一部分，尽管是中国文学的一种延伸或移植，它同样不属海外的外国文学，因为首先它是用汉语书写的，这是海外华文文学发展流程的事实。作为历史的叙述者或阐释者，只有努力发掘出海外华人历史或海外华文文学史上哪怕是最细节的一点生命活力与精神，才有可能有效地抵达其内核和实质，这便存在着一个“标准与尺度”的问题。譬如从留学生文学现象的走向，我们可以发现，进入90年代的留学题材的作品已出现了题材多元化、风格多样化以及网络媒体多重化的新趋向。尤其是不少旅居海外依然专注于文学创作的留学生/新移民作家的出场，对提升海外华文文学的品味和改变海外华文文学史的风貌已成为人们关注的焦点。如严歌苓的《扶桑》等一系列作品、高行健的小说、虹影的系列小说、严力的诗文作品以及张浩音的网络小说等等，这些作品具有某种群体性的特性，形成了一种特殊的文学现象。倘若我们把他们的全部成果和对华文文学史的贡献进行认真总结和清理检阅，海外华文文学史的风貌又将会是怎样的呢？这里还是一个“标准与尺度”的问题。何况像高行健、北岛、顾城等有争议的作家，对其历史价值和文学史贡献我们真正总结过吗？应该说，我们对于海外华文文学成就的总结其实还做得相当不够。或许我们至今还没有找到肯定和切入对象的最佳出口。

其次，是现象繁复的问题，即如何认识、解读海外华文作家的创作和现状。任何一种理论的产生，都不可能没有现实或历史的针对性。一种理论只讲体系的建构、观点的四平八稳、完整缜密，而不讲现实的策略和如何切入，就无法对现实和历史的发展起到真正的作用。海外华文作家站在中西文化的交汇点上，亲身经历着不同的社会制度，他们自身往往是多元文化

或多元价值观相互较量和碰撞、融合和扬弃、排斥和吸引的磁场，尤其是目前已成为海外华人生力军的留学生族群，他们以其现代性、世界性、群体性构成内外文化、移民文化与民族文化、传统文化与现代文化互渗互动的独特人文景观，其现象之繁复、流程之纷呈为我们理解和阐释海外华文文学创作及其群体带来一种艰巨性。诸如寻梦的失落、文化的归宿、民俗的融和、身份的多重、边缘的姿态以及潜伏于血脉之中的忧患意识……更为有趣的是，这些运用母语写作的海外学子，也越来越为母国诸多领域的巨大变化而陷入另一种矛盾和尴尬，另一层次上的无所适从。要经历这一新的认知或认同过程，其本身与我们认识和理解海外华文作家的创作一样，同样富于挑战性的意义和价值。

再者，是研究错位的问题，即艺术进展本身的艰巨性同样显示出艺术阐释的难度。对于一种渐成气候的文学现状或文化现象的阐释，阐释者与被阐释者的视界融合需要相应的过程。毫不讳言，至今华文文学还没有构成一个自圆自足的诗学体系。当历史与现实的文化信息纷至沓来，还要加以有序有效的清理和调整，以避免阐释者无可奈何地要么瞻前顾后，要么左支右绌。否则，丰富的现实感和历史经验很难真正而自由地投射和释放，主体和客体的错位很容易发生，或者扭曲了被阐释者，或者委屈于阐释者自身。

当我们回顾和检阅海外华文文学阐释的“现场”，譬如不久前对“语种”的华文文学与“文化”的华文文学之间所展开的一系列争鸣，我们可以清楚地看到其中的困窘和难度。在华文文学的理论研究中，研究的错位的确值得警醒，华文文学常常被研究者放置于他们所建构的既定的中华文化语境里加以理解和诠释，更多的是站在本土立场对非本土（尽管同属母语创

作)文学的评价和言说;其实,海外华文文学是一种穿行于不同文化时空的流动性文学形态,既是一种“独立自足”的整体,也是一道别样的跨文化风景,是一种在异质空间相互碰撞的特定文化背景中写书的多样化文学样式,即便是从族群视角或语种角度对其进行单向性的研究也还远远不够,因为华文作家不可避免地面临着如何表现他们在异国生存中所面对的文化认同的挑战。

旅美华人学者李欧梵认为:“作为一个解释行为,作为解释的人,被解释的对象,和解释行为本身,这三者背后都有一个文化的关系,所以永远脱不了文化的范畴。”看来海外华文文学的研究和阐释所要经历的艰难曲折是在所难免的。在这个意义上,我认为走出阐释困境的选择应是:把海外华文文学置放于全球化文化语境这一宏阔的背景之中,并以特殊的文化视角来考察华文文学,使这个传统视野中的文学形态,寻找到新的突破口,寻求到新的阐释空间,让其被忽视的独特性或非文学实践,获得意义丰沛的文化阐释。

二、诗性呈现:着力拓展 一片宽广的学术境域

海外华文文学要寻求新的阐释空间,可从以下几方面入手:

首先,应转换视界,进入文学本体与阐释的诗学对话。

如此说来,进入海外华文文学的本体则意味着从多种文化的价值标准出发,去审视华文文学的复杂性和多样性,因为“他们的所言和所为是出自特定的历史和文化。它永远是处在双向而不是单向的流程之中”。我们应紧紧依托华文文学的文

本特征，从其自身的文化编码和语言编码入手来探讨海外华文文学的历史存在。这并非否认外在的社会文化概念，而是所有外在的社会文化概念只有在经过华文文学这一特定艺术形态的接纳、融化和重新编排以后才具有意义，也才有研究之必要。可见，适当调整转换我们的研究姿态和视界，显得十分必要。唯其如此，才能拓展出一片蔚蓝开阔的学术境域。因为等待我们去探索和阐释的话题很多。譬如：华文文学在跨文化语境中的生成和发展，华文文学与多重文化间的对话与边缘性特征，华文文学中的分流与整合，华文文学中的文本母题及变奏，华文文学中的原在性与潜化性，华文文学中的身份书写与定位，华文文学内在的发展动因，华文文学的族群特色和文化活力，华文文学的诗学内涵与形态意识，华文文学史的内在理念与叙述脉络……

其次，应在跨文化视野中走近研究对象。

对于处于跨文化语境中的海外华文文学，只有对其作为一种自身独立的文学现象的本质属性进行深入探讨，才能显示出它的独特性。因此要进入其“本体研究”，亟待解决的关键性环节是，在海外华文文学的发生发展过程中，民族文化与西方文化究竟各自给了它什么，两者之间关系如何。如果说，民族文化心理代表着深层的无意识“共性”，那么其在异质文化土壤中或世界文化格局中又属于独特的“个性”。诗性本身就是由这些共性和个性所组成的。对于个体作家来说，如果无法理清他们参与多重文化之间的对话，或在两大文化夹缝中意识深层的存在，又如何能解释它的种种拒斥或认同，并因此而构筑一道独特的跨文化景观呢？对此，我们可以进一步追问：中国文化情结在海外华文文学的生长历程中如何显现、裂变或解构？异域（西方）文化观念对海外华文文学在传统与现代的转换和

取向上如何产生影响？而在这种特定的空间，即在跨文化语境的写作中，为什么华文书写是海外作家积极寻求其文化身份与定位的方式？但最终到底留下了什么？等等，也许只有这样，才有可能抵达或贴近海外华文作家在各种文化相交融中的生存体验乃至文化的原生态。如是便意味着，在跨文化的视野中走近研究对象，进入文学本体与阐释的诗性呈现，展开探讨中国性情结和西方性观念与海外华文文学的种种关系和扭结，海外华文文学的历史特征和诗学内涵当可得到新的深入的阐释。

再者，通过华文文学文本的材料反过来研究文化。

把海外华文文学文本作为材料来研究文化，其立足点并非完全在文本，但实际上是对海外华文文学研究的题中之义。以往我们在研究华文文学中的热爱祖国意识、怀旧情绪或传统文化情结等，同样是在研究华文文学。文学作为文化的一种最高形式，不仅记录着人类心灵的档案和历史，更是文化的核心部位。其实，文学文本常常直接表现了作家的审美意识和价值取向。如新加坡学者王润华先生对老舍当年在新加坡所写的小说《小坡的生日》进行新的解读之后，认为“《小坡的生日》童话后面对多元种族、多元语文与文化的新加坡社会，尤其是花园城市之预言，就是老舍用来逆写（write back）康拉得小说中的南洋。老舍通过创作一本小说，纠正白人笔下‘他者的世界’”。这种从本土多元文化思考的角度出发，以小说文本来分析文化的分析无疑给予我们很好的启迪。

从文学文本的解读来看文化，至少可以有两方面的内容：一是作为文学文本的文化本身；二是文学文本以外的文化。从文学文本里看文化，更多的是了解文学之外的但又是构成文学面貌的基本元素的那些文化内容，作家流露的情感、意绪、感觉等隐约可见，让人可以感受到其中蕴含的思想观念，而这些

恰恰是文化的内容。譬如旅居荷兰的作家章平在其长篇《冬之雪》中描述秦冬与玛丽的异国婚姻时，“让人们在北欧女子玛丽身上感受到了东方的气质，而在秦冬身上却看到西方文化的影子，呈现出在‘他者’身上看到自己的双向性”。

从文学文本中研究文化，还可以拓宽研究的思路和视域。海外华文文学中的确有一些在艺术质地上令人不敢恭维或在思想和美学方面欠缺档次或品味的作品，有人甚至认为是“经典缺席”。然而当我们站在文化的视角加以透视，它可能让我们发现出其中潜隐着颇为值得重视和引以注意的文化意义。

三、另种思考：“文化诗学”与文化研究的相关问题

针对目前提出的把“文化诗学”纳入到海外华文文学的研究中，我认为对于一个新兴的学科，其意义自然不言其明。但对于“文化诗学”这个概念有必要进行一番思考和检验。

近来国内学术界高度关注和不断使用的“文化诗学”这个（洋）概念，其实是美国学者斯蒂芬·葛林布莱特（Stephen Greenblatt）在西澳大利亚大学作了一篇《通向一种文化诗学》（Towards a Poetics of Culture）的演讲，他本人及追随者均感觉“文化诗学”的提法较先前他们所热衷的“新历史主义”之说更能反映自己的批评主张。

葛林布莱特等人提倡文化诗学，主张吸纳文化人类学的方法，拓宽文学研究视野，甚至在语言、宗教、神话、艺术、历史、科学、政治、哲学和伦理等多学科的文化视野中考察文学，以期打破文学的自闭性和消解性，让文学在更广阔的维度被多重解读，重新焕发异彩。这种理论资源固然令人向往，但

却充塞着特定的思想指向。

无论如何，我们必须弄清这个概念的内涵和指向。因为文化诗学是将“文化”与“诗学”相叠加，有其特定的学术语义，而非“文化”与“诗学”的简单组合。况且文化诗学之被关注，有其特定的历史文化和批评机制：既强调对产生文学文本的历史语境的关注，强调对协作语境、接受语境、批评语境的阐释和结合，又试图确认文学在历史文化中的位置、特点及相互关系。显然，文化诗学之价值指向在于力图追究文学的文化属性与文学的诗学属性以及两者的综合。把文化研究与诗学研究的方法打通对接，就是文化诗学方法论的轴心。当然，这同样体现在它的认识指向和价值追求上。

同时，我们应充分意识到，文化研究在严格意义上应属于社会学范畴。在今天社会转型的过程中，作为切入当代社会现实的一种方式，文化研究不是文学批评，它只是对文学批评的渗透，是批评的文化转向。对此，当代学者陈思和颇有见地地表示不赞同用文化研究来替代文学批评。

从这角度上理解，我更愿意把文化研究看作学术界具有另一种理论价值和实践品格的不同于既有一切批评方法的一种尝试。因为我们不可能只满足于单一的理论上的分析主义，而需要走向理论上的综合主义境界，也许，只有综合才是这个时代华文文学创作和阐释的最重要的指向。文学毕竟是文学，有其自身的特性、功能和变化节奏。我们应充分利用文化研究的长处，而非单纯的越界、出走，远离文学研究的初衷和意旨。我们应力求去体现出一种诗性追求：既为对文学文本进行高度综合的文化角度的理解和阐释提供新的兴奋点，又不将自己的研究局囿于文学文本或艺术文本；既着力于在学术个案上的研究，力图以切实的学术积累推进有效的知识建构和共同的学术

规范，又力求表现出对全球化、多元化文化格局中生存状态的现实关注。同时，要以批判为指向，拒绝平庸，有的放矢，适度地消解或消除“话语膨胀”，让话语恢复自身的指向和意义。我觉得，巴赫金以其毕生精力揭示人们思维的对话本质，同样对于华文文学的创作和阐释具有启示意义。他的对话理论，滥觞于独特的哲学人类学思想，贯通社会生活、人文认知、审美创造等诸多领域。他的对话思想和文化现代性的关系对华文文学的研究可能有所裨益，即在对话中建立开放的华文文学研究理论（学科）品质，建设一种多元的、立体的、互动的华文文学研究的诗学对话。这样，我们才能在更广的维度和更高的层面对华文文学进行综合的分析，并从提出问题和研究问题的现实需要出发，反观历史又观照未来，逐渐形成学术思想上具有大气势、大视野和大手笔的华文文学的诗学体系。

四、超越框架：寻求建立华文文学史的叙述脉络

如果说以往我们对华文文学研究有长足进展和初见成效的话，可能是对文学史著作的大量制作，这固然显示了部分学者拓荒性的贡献和学术上的胆识，也可窥见出华文文学研究的希望所在。在学术界齐鸣要“重写文学史”的时代，也许可以说，对各种文学史的写作，恐怕海外华文文学史的写作是最为艰辛的难度书写。除了个别学者对台、港、澳的文学史包括文学批评史写作已取得令人瞩目的成果外，海外华文文学史的写作，相对薄弱了些，尽管某些学者对整体的海外华文文学或局部的区域性文学的历史的写作已有不少的收获。陈贤茂主编的四卷本共达 200 万字的《海外华文文学史》，堪称一部奠基式

的海外华文文学史巨著，这也是至今我们所能读到一部较为全面的华文文学历史长卷。而作为区域性文学史写作，黄万华的《新马百年华文小说史》，吴奕炯、赵顺宏的《菲律宾华文文学史稿》等，其体现的价值同样引人注目。然而，如何打破学科边界，超越既定的命题和框架，对现有的文学史功能、叙述方式乃至解释加以完善并寻求更为理想的海外华文文学史的写作，乃是摆在我们面前的一大挑战。

诚然，如前所述，要写出一部让内内外外诸多方面都十分信服的“海外华文文学史”确实难乎其难。其难度主要有三大方面：其一是曲曲折折迂回走来的、处于流动的不确定性状态的、且作为跨文化景观的海外华文文学自身的特质没有为我们的理论认识提供更多的显性支持，最明显的是，大量资料尤其是第一手资料的匮乏；其二是本土化经验和立场的先入为主与外来术语的迷乱和棘手对于我们解读华文文学的干扰和影响；其三是华文文学史的主体到底是什么，它该怎样排除用一般社会历史概念来代替我们的独立思考，从而确立自己的位置，建立自己的叙述脉络。

以上这三方面所造成的影响或困扰，再加上我们的文学史家往往缺乏应有的自信和策略，就很难从海外华文文学历史发展模式寻求到坚实的理论支点。要解决海外华文文学史书写难度的问题，其关键在于必须寻找、生发和抓住海外华文文学史的内在理念和脉络。换句话说，就是应当不断排除来自于华文文学作为一种复杂特殊的文学形态之外的种种既有的概念的干扰，自觉地从海外华文文学自身多样格局的内在逻辑发展中调整其方位和思路，解答华文文学史学的本体性问题以确立自己的向度和坐标。既为自身定位，又时刻把握新动向；既体现史家的眼光和理性机制，又避免陷入到对象的迷乱所造成的怪

圈中。当然，其内涵和理念并非强加于华文文学史现象之上的“以论代史”，而是源自于华文文学的内在运动，力求更为丰富更为有力更为真实地分析与描述对象的繁复景观。如果只按照作家、作品、现象概述的单向框架叙述出来，只能是刻意“纯洁化”的历史，并不足以反映华文文学历史的多面性与复杂性，包括问题意识的发挥、保持某种“对话”方式等等，这些可能对海外华文文学史的书写都有必要。

(作者单位：澳洲国际华文出版社)

注释：

鲁迅：《写在坟后面》，见《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第282页。

参见钱理群：《为了再一次出发（代序）》，转引自李怡：《现代：繁复的中国旋律》，中央编译出版社2001年7月版。

参见郑宗培：《夹缝中生长的留学生文学》，转引自徐俊西主编：《世纪末的中国文坛》，上海文艺出版社2002年1月版。

李欧梵：《徘徊在现代和后现代之间》，上海三联书店2003年3月版，第145页。

陆扬：《“中国性”的文化认同》，《文艺报》2003年8月26日。

王润华：《华文后殖民文学——中国东南亚的个案研究》，上海学林出版社2001年版，第12页。

黄万华：《他们渴求对话，也执著发出自己的声音——看华人新生代作家和新华侨华人作家的创作》，《文艺报》2003年10月28日。

参见刘洪一：《文化诗学的思想指向》，《中华读书报》2002年11月27日。

参见陈思和等：《文学批评的现状与问题》，《文学报》2003年8月28日。

周 萍

论文化审美语境中的世界华文文学原创性

全球文化交流的日益繁荣，文学研究向文化研究领域的拓展，致使学科边界模糊已经成为学术界关注的焦点。然而世界华文文学，无论是内涵还是外延又都极为丰富地彰显着文化影响的力量，对于它的研究脱离文化话语立场显然是不可能的。首先，它的存在背景就是一个极为特殊的、历史性的、流动活跃的文化现象，有着遍布全球形态多元的美学存在形式。其次，审美主体是多元文化现场的第一观者，有非主流文化人格转换不可避免的权力渗透和意识形态的干预。第三，艺术作品对不同民族文化冲突的人的生存状态的形象表达，创造了一个时代的诗性文化景观。因此，从文化审美语境出发，展开对世界华文文学原创生命的思考，不仅可以使世界华文文学在研究的方法上获得新的探索空间，也可促使研究者的理论反思。

—

世界华文文学是一种非主流文化审美构成的特殊文学，它

的特殊地位，使得原创内容的文化结构显得复杂。当我们把它看成一个时代的社会历史现象时，它唯一的存在前提和基础就是华人在海外的生存和发展。综观世界华文文学的生成背景时不难发现，最早引起中国文学关注的作品，大多是从怀乡恋家的原创内容走出的，之所以被一些学者认为是“种族的华文文学”，就是因为研究者对华文作家那种浓烈的种族观念太直观，以至于对原创内容的真正诉求忽略了。处在非主流文化环境中的世界华文文学原创者，虽然有着和中华优秀传统文化血脉相通的心性，但特殊身份地位造成的价值失落和苦闷，改变了他们弱势态的审美视角。他们努力强化着自己民族文化的品格，并以文学创作体现自我价值实现的审美活动，于是，主流文化社会中那些黑暗的、罪恶的以及天灾人祸等等就会成为他们宣泄的对象，而本民族文化中那些美好记忆和刻骨铭心的生命故事，则会成为他们享受生命乐趣以及寻求人生坐标的精神殿堂。但是，这种决定着华人社会阶层审美品位和代表华人非主流文化审美需求的文学审美活动，是需要主流文化社会理想的社会文化秩序来完成的，因此，原创生命的构成就多了几分审美期待。

首先，对生存现实的基本审美期待。主流文化体系的法制基础的民主性，决定着非主流文化审美构成的社会基础。由于原创者生存现状的改变，由华人自身再度引发的爱情、婚姻、家庭的焦虑和能否实现自我生存价值的焦虑，共同构成对生存现实的基本期待，是最先成为族群精神领域极需要解决和关注的焦点。因此，他们注重理想的社会文化秩序的心理体验过程，注重自身意义获得的最佳途径。当这个社会的政治、经济、文化、教育等没有为他们提供环境时，原创生命的局限性只能成为审美者自身民族文化观的投射。当这个社会的文化秩

序民主时，这一群正在生活着的、不断创造自我价值并具有自觉意识的精神群体，就会从生存期待中超越，获得自身意义的开放性。这时，文学为他们提供了传统与现实的沟通、自我身份的认定以及自我超越的最好时机和最佳途径。因此，他们就用灵魂性语言作向导，以人类最朴实的民族情感智慧作基础，把生命本身的动态过程和人性变化所体现的各种社会关系及文化秩序，形象化、感性化地交织在内在心灵的整个深层领域，来扩大生命形式的空间，从而使得这种期待包含了无限的审美意义。

其次，对文学原创内容创新所形成的期待。人的感知和想象是有距离的，要想使感知和想象从审美习惯的禁锢中走出，就更不是一件容易的事。文学虽然能为世华作家特殊感知心理和想象情绪产生一种内在力量，但如何调整不同生存状态的情感升华，使其不要陷入只谈日常琐事、怨叹人生的状态中，创造生命活力和精神境界的和谐，仍然是世华作家生存价值观念更新的大事。非主流文化地位的潜在制约和不同历史文化条件下所展示的复杂性与深刻性，虽然对话语边缘人的心理构成压迫，但极利于人的创造性思维和开拓精神的展示。世华作家不乏挑战意识和竞争意识，更有自觉的借鉴意识，往往会从不同的政治局势和文化冲突中为文学活动寻找新的审美对象，使感知的选择性和敏感性具有前瞻意义，使想象的丰富性和奇特性置于不断拓展状态。这样以来，文学原创内容就为读者提供了一种不同人生的新境界，让读者在对多元文化冲突的文本阅读中，接受新的文化审美实践。

另外，对文化身份的接受与认同的期待。随着全球文化交流的日益频繁，随着中华民族的日益强大兴盛，居住国文化秩序的改变，使华文原创的繁荣更渴望本土民族文学的接受和认

同。当世华作家对居住国文化越来越深的了解之后，对不同文化的阐释一定会引起多民族社会的反响，更会激发不同社会群体强烈的审美交流活动，促使本土社会总体审美视野的开放和提升。尽管一部分作家的文化身份有流动不拘的性质，但汉语原创使得中华传统文化的凝聚力，在全球的继承和传播显得重要，流动不拘现象所产生的不同审美形式显得突出。世华文学的新生命应该在不同民族文化的对话中与之交锋、沟通、融合，甚至相互取长补短，这就使得世华原创的本土文化认同的接受期待加剧，使世华文学的生存质量在居住国社会整体认同的基础上得到发展和提高的愿望显得非常重要。因此，我们在研究时要特别注意华文原创和本土民族文化的情感融合，一味地强调“文化中国”的立场，怕不利于世界华文文学的长足发展。

二

使世界华文文学原创从精神活动变为作用于本民族文学对社会现实生活的实践活动，当然得依赖于世华作家和读者的辛勤奉献，但世华作家是一群特殊文化环境中的特殊群体，是被特定语言界定了的主体形态，其社会人格差异性中所呈现的特殊人格的再现，必然是审美倾向社会化。因为，总固守着传统观念里的审美思考，会离现实生活的真实苦难越来越远，离自己真正的读者越来越远。而审美原则要让主流文化认可，必然要经历审美判断和审美人格的角色转换，所以，要扩大自己的生存空间，就必须进行传统与现代的双重审视，以融合的姿态完成主体审美人格的自觉生成。

首先，对传统文化的重审与思考。过去相当长的一段时期

内，我们总习惯于从阶级分析的角度来认识和评价历史文化现象，从道德的观念维护民族利益的审美尺度，对待作家的叙述心态。面对传统文化在行为准则上的矛盾存在，面对风俗习惯不协调的心理对抗，处在生存方式逐渐改变中的世华作家，省察和思索传统文化中禁锢观念滞后的原因，以扩大审美情感世界的视野，多方位洞悉传统文化对人的心灵抚慰所产生的人性美思考。以美华作家冰凌先生的小说《同屋男女》为例，主人公旅美华人赵重光和美国女人露西同住一屋檐下，不同文化观念的矛盾冲突中，使赵重光从厌恶露西性生活随便、甚至放荡不羁的男欢女爱始，到追求自由、释放一种无形的精神压力后接受了露西的感情，给读者感受的不是人的纯生理刺激，而是对赵重光这个活生生人的文化心理以及生存行为的理解和把握，是对传统文化深厚透彻地占有个体的领悟。在和露西的情感交锋中，赵重光不仅改变了露西对东方男人“性无能”的看法，也给了他自己支配自己命运的初步尝试。这里，作家主体的审美倾向发生的变化表明，理性认识和实践经验在人的生存方式的改变后，就会以新的形式将它们熔于一炉。追求变化、差异和多样性，追求进步、自由与无限，并同善、爱、信仰、真诚、反思等丰富的价值要素、心理结构、审美经验相结合，把有限的传统认知束缚，转化为对人性美的自觉创造价值，这是世华作家人格审美的必备要素。

其次，作家主体文化人格审美的自觉生成。在改造自我文化环境和美化客观世界的同时，作家主体的成长，离不开自由性、创造性和超越性的基本审美人格的陶冶。在我们研究某些世华文学作品时，常常会发现作家在艺术创作的过程中，屡屡表现出对艺术对象的执著与迷恋好像不受任何外物的束缚，置身于天外、追求自然和谐的气质有时会让你都觉得行为反常，

其实这就是作家人格特质中自由性的具体表现。马斯洛在《人的潜能和价值》一文中说：“不畏惧自己的内部世界，不怕自己的冲动情绪和思想，对自己深邃自我赞同的认可，使他们更有可能敢于察觉世界的真正性质，也使得他们的行为更有自发性。”看来要让世华作家主体全面把握人生的意义更真诚，揭示生命存在的自觉性更理性化，这种审美人格的自由性必不可少。但要实现自我拯救完成自我实现的目标，必须通过创造自我，以文学实践活动的潜在能力，创造性地把居住国社会文化中值得借鉴的东西展现给读者，体现作家主体人格审美的内在力量。然而，当这种内在力量达到满足时，审美主体的创作原动力就会有更高层次的超越，他们希望自己的审美创造能得到发展和延续，渴望艺术原创的超越使心灵的回归更加安宁，更希望在全球范围内更高层次上和更远将来的发展中，对不同文化生命的审美构造，能得到深刻的理解，因此，就有了世界华文文学在全球范围内多种审美形式的最大意义追求。

三

文学作品是作家创作成果的标志，它使文学创造以凝聚着特殊的话语体系来标明作家的创造过程的结束及读者审美过程的开始。世界华文文学就其汉语创作结构所形成的特殊文本，维系着作家主体审美人格的精神寄托，维系着华人不同文化心理体验的过程，其存在的形式足以显露出一个时代的历史背景及社会文化印记对它的影响和制约。以泰国华文文学为例：早在20世纪30年代，受中国新文学运动的影响，文学成果“无论是从量还是从质计，尤以新诗的成就最为突出”。当时泰国政府的对华政策还没有限制，因此华人活动自由，诗人云

集，诗歌诗集呈泉涌之势。到 40 年代初，由于泰国政府的亲日排华政策，致使“华校华报均遭封闭取缔的厄运”，部分文坛健将先后返回中国，华文文坛陷入沉寂。直到抗战胜利的 50 年代前后，泰国政府再次开放对华政策，并特许无条件注册华校华报，一时间大批有经验的作家南下泰国，而原生在泰国后又到中国及香港、新加坡等地求学工作的文化人也纷纷返回，不仅使泰华作家的阵容扩大，也促使文坛大批长篇小说问世，以此带动散文、诗歌、戏剧等文艺活动的全面繁荣，呈现泰华文学前所未有的全盛期。但是，60 年代前后，泰国政府对华政策的又一次逆转，使全盛期的华文活动再遭封杀。加之中国实行了闭关锁国的政策，不再承认华侨的双重国籍，大批华侨注册了泰国国籍，此时的泰国也已逐步由半殖民地社会转向资本主义市场化社会，大环境的改变致使大多泰华作家为了生存都纷纷投身商界。直到 70 年代的中、泰建交至 90 年代经济的迅速发展和社会文化秩序的平稳安定，以及世界华文文学的国际性交流不断扩大，泰华文坛的自由空气才持续清新明朗以至春意盎然，伴随着以诗歌、散文、随笔、微型小说等见长的泰华文学成果的积累，呈现出具有鲜明特色的诗性文化形态。

首先，审美体验的族群活动显著。东南亚各国和中国毗邻，是华人移民较早较多较集中的地区，华人族群活动的特点比较集中，有共同的价值取向和利益认同。宗教情怀较深，易于从传统观念出发进行思考。追求终极价值，不认同世俗价值观。其次，审美感知的方式干练，形式多以短、精、快的诗歌、散文、微型小说为首选，以至于形成他们文学样式的传统。大多东南亚国家都有着华文被禁用、开放、再禁、再放等阶段性的封闭历史，致使他们成为社会权力关系的集体性对抗

主体，多以批判为己任，特别是对话语权力的斗争批判。因此，对现实问题较敏感，以讽刺、诙谐等手法为首选表现，尖锐、及时、直接并不易让人忘记创伤。第三，审美趣味的诗性表达。东南亚华文文学大多是依附于报纸副刊而产生的，作家又多亦商亦文，在商务之余搞创作，时间虽受限制，但原创内容的生活气息鲜活，情感都异常充盈，致使散文有诗一般意境，微型小说有诗一般质感。笔调大多清新明快，语言朴实无华，无论是伤时忧世的专栏写作，还是怀古幽思的婉约抒情诗歌，都充盈着启人心智的诗性情怀。其鲜明的独特的文化思维逻辑所产生的诗性情结，“不仅表现被反映的内容之间的关系，也更表现在形式的运作上”，因为“文学作品与历史背景之间的关系体现在形式的技巧使用、转换、补充一个文化生产意义的方式之中”。这也充分说明“艺术与人类的生命存在有着极为特殊的关联，它所表征的是人的本质存在和对人类生命感性体验的状态，而诗性的内在规定是强调，文学艺术应该给人类提供诗意的东西，应该具有审美的性质，应该永不脱离人的感性的感受、情感的领悟，给处于迷茫和麻木状态中的生命个体提供一个充满激动人心的温暖的氛围和心境。”第四，审美能力的社会化。目前活跃在东南亚华文文坛的作家，大多是三四十年代对华文初创和建设均作出贡献的老作家，他们对中文后继问题的现实思考，仍然以救护人为己任。新加坡著名作家骆明先生曾经就华文报刊减少、文艺副刊索性取消以及许多华人后代对华文阅读和写作上出现困难等表示担忧，他说：“一般人对于文字使用的偏向看法及对华文的没有经济使用价值，更是华文艺术的生存发展普遍不被看好的因素”。由于英美文化的趋于全球化垄断，大多华裔青年都纷纷接受英美深造并受西方文化的熏陶，对华文的陌生和华文创作的断裂，已经让他

们的父辈更感受到“生命中不可承受之轻”的社会职能和重任。

总之，要重视文化审美的学术视野，必须尊重文化差异，了解不同文化传统中对美的理解和美的创造。因为，不同社会信念形成的文化表象，能直接影响文学审美倾向的互动和沟通。要解决世华作家审美实践中某些困境和问题，就得让审美感知、审美能力以及审美体验实现社会生命的完整展现，这样既会让那些特定族群中被遮盖了的审美感知方式，重构美的生存环境，也能让世界华文文学的文本研究不会偏颇于文字游戏的简单赏析。由此可见，世界华文文学研究，抛开文化话语权力对文学生命的影响、渗透的研究，是不完整的研究。所以，文学研究不仅需要面对研究范围的拓展和研究方法的思考，也应该面对学术发展的时代转型的多元化回应。

（作者单位：山西省社会科学院文学研究所）

注释：

吴奕蚡等：《华文文学是一种独立自足的存在》，见《文艺报》2002.2.26。

冰凌：《同屋男女》，见《东方》（美国）2002年第3期。

马斯洛：《人的潜能和价值》，华夏出版社1987年版，第248页。

、 、 陈贤茂主编《海外华文文学史》第2卷，第314、317、407页。

、 转引自畅广元主编《文学文化学》，辽宁出版社2000年版，第142、156页。

骆明：《新华文学的过去、现状及其方向》，见《华文文学》1995年第2期。

〔香港〕 王 璞

非干爱情，不是怀春

——细读徐虹小说《春》

徐虹小说《春》写的是发生在春天里的一对男女相恋乃至结婚的故事，但是，读完小说仔细回味，才发现，这篇爱情小说里爱情实在有限。可以说它是对爱情小说的讽刺性模拟。

仿巴尔扎克《人间喜剧》的分类法，《春》应当归于“乡村生活场景”。巴尔扎克当初在写这些乡村生活小说时，当然不是打算写田园牧歌，它们只是他那部冷酷的人间喜剧故事换了布景的幻演。《春》不是田园牧歌，但也不是沈从文《丈夫》式的乡村小说。弗吉尼亚·伍尔芙谈到契诃夫小说时说：“在契诃夫与亨利·詹姆斯之间，在契诃夫与萧伯纳之间，毕竟有着巨大的差异，显著的差异——但它们从何而来……这绝不是我们停下来作结论的休止符号。他对心灵极感兴趣，他是人与人关系最为精致微妙的分析者。”我想人们在读《春》这类小说的时候，也感觉到了这种“差异”以及它“从何而来”的疑惑。传统的悲剧元素和喜剧元素，在这篇小说中变了味儿。因此我们无法拿过去分析同类小说的规则分析它，但我们仍然感

到那种读到一篇好故事的震动，这是为什么？

确实，很难将《春》的故事归类，它说的是两个年轻男女从相识到恋爱到结婚的故事，但你却不能说它是个爱情故事，在那一男一女的爱情中，好像总是有点别的什么。故事发生在抗战时期，但你却不能说它是个战争故事，我们除了从旁述中得知女主角哥哥在前线，后来战死以外，这里没有一丝硝烟味儿，相反，它的题目叫《春》，里面随处有着春日春光的描写。故事虽然发生在一个叫牛沱湾的乡村，但我们甚至不能断定它是否属于乡村小说，因为故事只是在撤退到那里的一家报社编辑部和一个小卖店之间发生，没有农夫和田园风光。也就是说，每一种构成某一既定范畴小说的元素，在这里都发生了问题，或者说对于规范发生了偏移。如果我们不把它看作是对原有规则的揶揄和嘲讽，就不得不对原有规则产生疑惑，重新认识和评估。

这一对男女的相识相恋和一般少男少女的相识相恋一样，虽平凡却亦不无动人之处。起先是两相愉悦，然后是日久生情，但如果只是如此也发生不了故事，故事的关键在于：假如没有战事，这位小知识分子的编辑和那粗通文字的农家少女，就成不了有情人，如果没有那一场看似天意、多半却是人为的误会，这对有情人就成不了眷属。小说的高潮设定在这场误会上。它发生在一个有月亮的春夜，男主角杨先生喝醉了酒，无意识中闯进了那间有个女孩的小店：

下车以后，他上坡。地上很亮，他想到老沈问他外面月亮可好。他抬起头来，但他没有看月亮，只看见深密的树叶闪着不同的光，他忘了寻月亮，开始数自己的脚步，从十五数起，十六，十七，十八，十九，二十，十七，十

八，十七，十八，十七，十八，……一百十七，一百十八，一百十七，一百十八……数到一百十八，他抬头是那可爱的小屋。

“今天我脚步放大了。”他想。

莫泊桑小说曾有一段被人引为经典的描写，与以上描写颇为相似，写到一个男人在幽会中等待他的情人：

将近十一点时，他重新走出去，随便游逛了一会，然后雇了一辆马车，来到协和广场，让车子停在海军部大楼的拱廊边上。他不时擦燃一根火柴看看表上的时间，当他看到快到十二点时，马上又变得焦躁不安起来，不断地把头伸出车门张望。远处一只钟响了十二下，接着近处一只钟又响了，随后又有两支钟同时敲响，再接下去又一只钟的响声从很远的地方传过来，当最后一声钟响过后，他想：完了，没有成功，她不会来了。

这是摹写那些钟先后响起来的实况，有意识地使故事发生的时间、写作时间、与阅读时间同步，以达到逼真的效果。《春》的上一段描写与此相仿，但在那数字的主题上似乎还寄予了更多寓意。小说一开头已经提到，从小屋到编辑部的距离是四百三十六步左右，又交待：女主角董小姐的母亲告诉来买烟的编辑们，她女儿是“十七岁”，“快十八岁啦”，于是我们在这里不能不注意到：醉了的杨先生数脚步时，四次在“十七”、“十八”这两个数字上反复，他终于停在了“一百十八”这个数字上。当他数到这个数字时，他发现自己站在了小屋门口。是他的计数因醉发生了问题，还是这醉意也使他心中那朦

胧且犹豫的爱情放大了，不得而知。总之他走进了小屋，并且马上失去了知觉。

之后发生的事便可圈可点，杨先生记不得当晚发生了什么事，董小姐却竭力使他相信发生了严重的事，这样的细节我们在很多小说中都曾看到，然而徐虹却在这模拟中又加了点东西，使得它变了形变了调。我们不妨看看下面一段描写，那是杨先生领医生朋友去探望出事之后便称病在家的董小姐，董家妈妈负责为他们领路，她边走边回答着杨先生关于小店安全的问话说：

“晚上自然不放心，天黑，有贼来了，谁也看不见。”她说就走在前面。杨与张医生跟在后面，杨看张医生的皮包太重，他接过来替他提。

牛沱湾虽说不远。董家的母亲也曾经指给报馆的朋友们看过。但越过公路，从一条下坡小路上穿过去，也不很近。幸亏是春天，天气又好。田野地的绿色简直就像贴在身体一样，杨同张跟着走走，也觉得很有趣。

这段描写至少有两点值得注意，一、杨替张医生提皮包这种转移话题的手段，徐虹在前面已经用过，比如说“母亲像她”“她像母亲”的话题，但自发生了夜闯小屋事件以后，用得特别频密，仅这一段就用了两次。第二是关于春天的描写。如果说转移话题是为了节奏上的目的，不断地写到春天则很明显地有暗示情绪的作用。杨的情绪很复杂，既有点紧张，又有点兴奋，同时又有点好奇，穿插在这一切之中的是他心头的那点爱情，像春天一样，来自于自然，“贴在身体”上。如果我们因此再注意一下别的地方关于春天的描写，就会发现我这种

感觉一点也不牵强。春天简直就像是他们这场婚姻的媒介，同时又和战事一样充当了这场婚事的背景，他们的相识因春天而发生，发展，并完成。所以每当杨先生的爱情有所短缺，不够让他往婚姻之路再往前走一步的时候，春天这个主题就会出现，比如：

前面茶几上一个古旧的花瓶，插着一大束嫩黄的迎春花，零星点缀着碧绿的绿叶。(页 69)

这是当他探病时决不定对她的态度。

天气很暖和。有云，阳光时浓时淡，坡上的绿色如烟，春风来时，绿意似乎吹进了他的衣隙。他深深地吸了一口气，觉得无限的绿已进了他的肺腑。(页 74)

这是在她病后第一次去看她。

他感到她颊上的泪渍似凉似热，这一种温度，他觉得正是春天。(页 77)

这是决定了自己要和她谈婚论嫁。

是春天，月光在绿茵上显得是流动的，微风来时，起了深浅的漪涟，踏着泥路，酒后的大家都很兴奋。新郎新娘走在灯笼行列的中间，她今天穿着新做的棕色呢旗袍，衣料就是杨送去的，非常合身。皮鞋也是杨送的，月光灯下还闪着光。(页 84—85)

这是举行婚礼时，它使我想起包法利和爱玛的婚礼，纳博科夫的评论中将这一段与后来为爱玛送葬的行列相比，婚礼的庸俗是后面悲剧性死亡的预示，这一来，悲剧主题便带上了通俗喜剧色彩。

尤其是看到以下这一段：

房中一张小圆桌上，放着上次放迎春花的有古董气的花瓶，但里面也换上红白的月季。（页 86）

那月季难道不是有点包法利婚礼上那支大蛋糕的意味？如果说那支大蛋糕是婚礼行列悲剧效果的强化，那么在《春》这篇小说中，春天主题的月季，则再次将《包法利夫人》中那种悲剧效果转化成通俗喜剧。仿佛是为了给读者再一次提示，以达至转化了的效果。更有甚者，这篇小说那发生在新婚之夜的结局是这样的：

“叫我名字。”

“你还没有告诉我你的名字。”

“同龙。”他说，“你看，你连你丈夫的名字都不知道。”

“那么你知道我的吗？”

“我常听见你母亲叫你二媛，我还会不知道吗？”

“但是那不是我的名字。”

“那么你叫什么？”

“我不告诉你。”

“告诉我。”

“慢慢告诉你。”

“那我可要叫你二媛了。”

“我告诉你。”她把嘴凑到他耳边轻轻地说，“我叫小凤。”

好像包法利婚宴上那只华丽的庸俗蛋糕一下子变成了乡下的家制面包，味道变了，感觉当然也变了，而且背景音乐（春天田野里的卖香烟小店）是一支唱走了调的爱情小曲，动人则动人矣，但它所打动的，却不是有关爱情的那根心弦。

（作者单位：香港岭南大学）

注释：

弗·伍尔芙：《论小说和小说家》，上海译文出版社，1986年，第234、67、90页。

《徐虹全集》四，台北正中书局，1967年，第61页。

莫泊桑：《漂亮朋友》，上海译文出版社，1993年，第274页。

在《包法利夫人》中，这一段是这样的：“行列起初齐齐整整，走在油油小麦之间的窄阡陌上，曲曲折折，好似一条花披肩，在田野动荡起伏，不久拉长了三三两两，放慢步子闲谈。前面走着提琴手，提琴的卷轴扎了彩带；新人跟在后头……爱玛的袍子太长，下摆有些拖来拖去，她不时停住往上拉拉，然后用戴手套的手指，灵巧敏捷，除去野草和蓟的小刺……”纳博科夫将这一段与后来为爱玛送葬的行列相比，他认为，前面的庸俗预示了后面的死亡。然而在徐虹这里，悲剧的主题通俗喜剧化了。

华 文 文 学 的 文 化

活力和族群特色

黄万华

“边缘”的活力

有论者在述及徐虹五六十年代在香港的创作时认为，徐虹“提升了一个时代的文学品格”：“对比五六十年代大陆文学创作的单一模式和‘空白’景象，徐虹等移民作家在香港的创作无疑是同时代中国当代文学最有成就最值得珍视的部分，它们对整个当代中国文学的版图来说是一种难得的修补和充实。”由徐虹而觉察到五六十年代香港文学对于 20 世纪中国文学史整合和构建的重要性，这种眼光是富有学术建设性的，但这里的论述仍未摆脱某种“中原心态”，既然是同时代中国当代文学最有成就最值得珍视的部分，为什么对“整个当代中国文学的版图”而言，它只是“一种难得的修补和充实”？这种论述显然隐含这样一种心理：只有中国内地文学才能成为中国文学的中心，即便某一时期中国内地以外的文学远胜于中国内地文学，它们也只是从“边缘”对“中心”的一种“修补和充实”。这种心态由来已久，它不仅拘囿了文学史构建的视域，而且会从根本上割裂中国文学的生命整体感。

其实，当芝加哥学派的成员最早提出“边缘人”这一概念

时，是有肯定意味的。“边缘人就是生活在两个世界之间，又不属于其中任何一个世界的人”，他们作为“集团以外的人”，反而“具有某些优势，如在理解集团及其行为方面具有客观性和研究性”，而且作为创新者，正因为他们“与他们的系统相对来说不成一体”，所以“他们具有世界性”。被认为最能代表芝加哥学派的学者罗伯特·E·帕克在其《文化和种族》一书中就明确地认为，“边缘人”“生活在两个世界中，在这两个世界中，他或多或少都是一个外来者。”，这样，“相对于他的文化背景，他会成为眼界更加开阔，智力更加聪敏，具有更加公正和更有理性观点的个人。”帕克的学生 E·V·斯道奎斯特 1937 年撰写了《边缘人》一书，系统阐释了帕克的这种“边缘”观念。而当柯文森在研究中国近现代史第一次使用“边缘”这一概念时，也是作为蕴蓄改革动力的肯定性概念提出的，他在《在传统与现代性之间——王韬与晚清改革》一书中述及近代著名思想家王韬 1861 年从上海移居香港前后的改革思想和活动时认为，中国近代改革往往来自边缘对中心的挑战。只有王韬那样无科举背景的“边缘”人物，凭借上海、香港这样远离皇朝中心的“边缘”地带，才能在各种思想的活跃交锋中成为中国改革的真正动力。在这里，“交汇了海洋与陆地资源”的“边缘”空间，跟“同时拥有在地人与异邦人心智资源”的“边缘”者一起构成了极富有创新活力的存在。

所以，“边缘”相对于“中心”而言，往往意味着挑战、革新、整合。但在某种传统心志的支配和某种现实境遇的影响下，“边缘”又往往成为一种“放逐”，一种轻视，甚至成为中国文学的一种命运，从而也成为 20 世纪中国文学史，乃至 20 世纪汉语文学史建构要关注的一个重要问题。

那种“中心”确立、余者放逐“边缘”的状况往往是“权

力”介入文学的结果，而又借助于文化心理得以强化。萨姆纳早在1940年就提出过文化具有种族中心主义性格，即“持此看法的人认为自己所处的群体是一切事物的中心，也是对所有的他人进行评价、衡量的参照依据”。另有学者还指出，种族中心主义作为文化性格，“多数是在无意识层面习得的”，人们很难避免它的影响，它几乎笼罩着作为文化存在的每一个方面。本来，这种影响似乎主要是作为对外力量而存在的。可是，20世纪汉语文学的一种重要状态是一个民族内部也出现了跨文化因素，例如，台湾、香港由于其殖民地的文化背景，其文学明显具有了中国内地文学没有的文化因素；又如，在各种不同的外来影响下产生的中国现代文学有着种种分流、分化，甚至形成不同的文学传统，它们之间也明显有了跨文化因素，至于海外华文文学的出现，更构成了汉语文学内部的跨文化因素。而当一个民族内部出现了跨文化因素时，文化的种族中心主义性格就会极大影响着这个民族的文学格局，自居“中心”，将“他者”边缘化的情况自然发展。例如，香港想象、叙事中的中原心态是大陆作家、学者“文化中心主义性格”影响所致，它实际上放逐了真正意义上的香港文学。

无论从历史还是从现实看，“边缘”往往是主体处于的常态，因为任何事物都难以永久处于“中心”、“主导”。因此，我们倒是应该关注“边缘”状态的潜在能量。

“边缘”状态并不急于进入“中心话语”，往往使“边缘”者对“中心”、对自身更具有反思性。文学史常让我们看到这样的事例。例如对“民族性”的倡导，处于“民族化”中心话语状态的往往失落了民族性，可是20世纪中叶在台湾张扬起“现代主义”旗号的一批诗人纪弦、余光中、郑愁予、痖弦、洛夫、杨牧、周梦蝶等，日后卓然成家时，却达到了民族性的

新境界，正如白先勇所言，“不管这些诗人每个人在创立自己的风格、寻找诗的语言时采取何种不同的途径，但最重要的一点却是殊途同归的，那就是这些诗人都曾努力将中国古典诗词传统重新改造，融入他们诗歌的现代形式中，而赋予全新的生命。吸收中西文学传统的精髓，创造出完全现代而又具有中国风味的诗体——在二十世纪，替源远流长的中国诗歌传统，开辟了一条新的道路。”白先勇所述有几点是极有意味的：一是这些诗人面对的不仅是中国诗歌的传统，也有西方诗歌的传统，“双重面对”使他们对诗歌的民族资源有了参照系开阔的把握。这正是“边缘”者可以面对多个中心的优势。二是他们既不是跟传统处于对立，也不是陷于传统中来孜孜以求民族化，而是从（西方）现代主义这一看似跟中国传统对峙的“世界新诗之出发点”来“努力创造一种新语言新形式的中国现代诗”，在这种现代诗中包含起“中国风味”。三是他们是在个人风格跟民族气派的互动中开辟新路的。民族性面对全球化的外部世界要发出自己（异质）的声音，可是同时在其内部却会压抑异质，以求统一，因此民族性需要跟乡土地域性、个人风格等构成互动，才能避免陷入自身陷阱。上述三点实际上正是处于民族性“边缘”的结果。

如前所提及的，文学本质上就是“边缘”的。作家对本我的保持、自我的坚持，都需要坦然自觉地处于内省、静观的位置，也就是甘于“边缘”。在文化层面上，“把自己的位置放在东西方之间”，这种“对两方都保持距离”的态势表面上看处于双重文化边缘，却避免了落入文化陷阱的危险，不痴迷也不排斥，所做是从个性出发去吸收中西文化有价值的内容，这才是文学对融合中西文化或完成传统的创造性转换可能作出的最好努力，而文学也只有在这样的文化“边缘”状态中才能保

持自身的本色。在社会层面上，则“最好置身于社会的边缘”。在日益功利的社会里，文学既要避免沦为任何地域的、民族的、文化的群体的代言人，又要构成跟读者的精神交流，就需要在甘于寂寞中维系本色。所以，甘于“边缘”，也许正是使文学不断回归其身，发扬其潜质的重要条件。

严歌苓曾对海外华文文学自居自悲于“边缘文学”表达过这样的看法：“为什么老是说移民文学是边缘文学呢？……文学从不歧视其生长的地方，文学也从不选择它生根繁盛的土壤。有人的地方，有人之痛苦的地方，就应该发生正宗的、主流的中国文学。”这一看法恰恰补充了前述文学“中心和边缘”的认识。文学本质上是“边缘”的，是就文学在社会结构中的“边缘”生存形态而言，就作家始终固守心灵、甘于寂寞乃至放逐而言。但就文学本身而言，它不应将自身分裂成“中心”和“边缘”，作家可以处于地域上的“边远”，可以处于政治、经济地带的“边陲”，可以在族群文化上处于人们习常理解的“弱势”，但他仍会写出本民族“正宗的、主流的”文学。

值得关注的，还有“边缘”可以采取的各种姿态，这可以使我们建构文学史时有更自觉、清醒的“边缘”意识。

“边缘”可以采取“反中心”姿态，但这种“反中心”并不是“可以取代中心”，而“是把中心解构”，当“把中心的东西变成数个中心的时候，它的那种独一无二的权威性就被减弱了”，而且“当中心分散以后，它事实上已经和边缘连在一起，”“边缘基本上是一条线”，加入了“中心解构”后的“点”的“线”连起来形成网，会“存在很大的潜力”。对于建构文学史来说，就是要关注“边缘”状态的文学传统。例如，当“左翼文学”传统太强大时，我们就要关注坚守艺术本分的传统；当源自“乡土中国”的现实主义传统太强大时，我们就应

关注依托现代城市资源的现代主义传统；当“纯文学”传统太强大时，我们就应关注文化消费层面的通俗文学传统；甚至当“中原”文学传统太强大时，我们就应充分关注边远地域，例如台港地区的文学传统。反之亦然。在这样一种不断解构中心的努力中，文学史有可能呈现出文学生态的丰富多样性。

“边缘”可以采取“反权力”的姿态。“五四”后的新文学一直生存于感时忧国传统和体制性意识形态的交互作用中，作家的文学观念难免涂抹上“权力”的色彩，知识分子的精英意识、文学跟社会功利的联姻……都反映出知识和权力的结合。在这种“权力话语”影响下，“中心”会得到强化。拆解“话语权力”，作家回到文学本身，也就是回到知识分子的“边缘”状态，这实际上就消解了“中心”建构的基础。这种拆解的方式是多样的，其中重要的是作家要充分认识到文学“知识”的日常形态，也就是文学存在于无所不在的日常生活中，对于文学史构建而言，是否也不应谋求通过文学史来定论“权力历史”的复杂状态（例如力图通过五六十年代文学史去完整呈现“十七年”和“文革”期间的“权力语境”），这样容易造成文学历史感的狭隘化（例如认为只有“宏大叙事”或“严肃文学”才能寻找到历史感，而忽略了“日常叙事”或“通俗文学”所包含的更无处不在的历史感）。跟“话语权力”脱钩，恢复文学史的“野史”本相，对于文学史写作不无重要。

“边缘”还可以采取建构一种“新亚文化”的姿态。从社会学的角度看，“中心”和“边缘”之分，往往是权力资源高度集中和权力资源日常性匮乏之分，久于“边缘”者，与权力久远隔膜，也会使“个体意志所能控制、涵盖的范围日益缩小”，失落“融入感”。所以，有的海外华人作家在讨论“我们有无可能完全不理睬中心社会，不必于其中的组织机构中扮演

一个角色，仍能自得其乐感受到融入”时，就提出建立一种“有它们之一套与主文化不尽相同的价值观、行为方式、生活风格，有他们自己一套权力角色的游戏规则，有他们心目中公认的英雄和失败者”的“亚文化”空间¹，这种空间构建的成功，关键在于“边缘”者个性要与“亚文化”空间互相渗透。而这种“亚文化”空间也会“吸收更多中心文化之特质，与中心文化和谐互补”²。这种“边缘”姿态对于文学史建构同样有启迪意义，那就是可以构建跟主流文学的价值观、操作方式、形态风貌不同的“亚文学场域”，这种文学场域依旧跟社会存在的不同层面有着密切联系，但有着自己的典律和流脉，形成一个自成中心的空间。这样一种“边缘”姿态实际上告诫着治文学史者不要指望任何一种文学史可以穷尽文学史本身，也许文学史呈现的只能是“亚文学”空间，包括主流文学本身。

“边缘”最有价值的恐怕是创造姿态。对于作家而言，“边缘”实际上并非被动的放逐，而是主动的创造。一位作家曾作过这样的表述：“在我的创作过程中，我一直在创造并使用着我的‘边缘’。透过对‘中心’的定位与‘自我’的异化；透过意识上的孤立、自我放逐；透过思想上的‘异教徒’角色、‘少数者’的觉悟；透过旅行者的‘疏离中心’、异乡客与异国风；透过创作者的前卫精神、叛逆性格与一意孤行，我发现并杜撰着虚虚实实的‘边缘’。”³这是一种自觉利用着“边缘”的特质而进行着无穷尽创造性活动的姿态，既利用着远离“中心”的自由度，又出入于中心的距离而创造的空间；既在跟异质元素的广泛接触中体验着新事物，又在跟“他者”的辨证互动中强化着“自我”；既在“弱势”感中不断增强着“突破”的追求，又在不确定性中将种种不安、不适转化为变革的创意

.....这是对“边缘”所包含意义和所蕴蓄力量的真正体悟，自然也是文学史建构的极佳立足点。

处于“边缘”者最常有的一种生存状态恐怕是“越界”。我曾在《视角越界：海外华人文学的叙事身份》中谈及“越界”，实际上，“越界”正是所有“边缘”者的生存状态。处于“边缘”，往往对自己现在的立足点有很强的挑战意识，又会有向边界两边沟通的强烈意识，于是“越界”而出。在这种越界中，越界者会获得新的视角，而他把视线投向边界一边时，会看到边界另一边的问题，那是因为“边缘”者敏感于跨越不同边界的东西。香港作家梁秉钧就从切身写作中谈过“越界”这种生存状态：“‘越界’是离开自己熟悉的地方，走过一个新的边境。‘越界’是不得不离开旧的环境，又要面对新地方的挑战”，“越界”“有时甚至冒着失去身份的危险”，但更有着“同时感觉到几种不同的时间、几种不同的空间，同时共存在我们身边”，“与我们当下熟知的一种现实互相对话、互相批评，带来反省”⁴的便利。所以，“越界”作为生存状态，最有价值的是在“他者”的参照中不断获得反省的自觉性，在反省中，“现代化”成了“现代性”，“民族化”成了“民族性”，“全球化”成了“全球性”.....不再一味地追求某种目标，而是在不同时空、不同形式的互为参照中反省“追求”。这就是“边缘”者的又一种提供着生命原动力的资源。

当然，“边缘”也往往意味着更多的矛盾冲突，“边缘”“是在同一时代背景下两个或两个以上的区域、民族、社会体系、知识体系之间，从隔阂到同化过程中人格的裂变与转型特征，这是一种空间性、地域性文化冲突的产物”⁵，如果再加上“边缘”年代所决定的“时间性文化冲突”，那么，“边缘”位置所决定的在传统和现代、东方和西方、原乡和本土等重要生

存抉择上面临的取舍矛盾会更深广，然而，那些能融会不同文化背景与生活方式于一身的边缘性个性，他们在其“边缘体验”基础上，不论是走向“边缘意识”的理性言说，还是走向“边缘情感”的文学展现，都让人感受到一种追求更自由、更平等、更积极的人类交往的价值观在建立中。

（作者单位：山东大学文学院）

注释：

吴义勤：《徐铉与文学史写作的若干问题》，见《香港文学》2002年11月号。

E·M·罗杰斯：《传播学史》，殷晓蓉译，上海译文出版社2002年3月版，第179—190页。

柯文森：《在传统与现代性之间——王韬与晚清改革》，江苏人民出版社，1994。

拉里 A·萨默、理查德 E·波特主编：《文化模式与传播方式》，麻争旗等译，北京广播学院出版社，2003年，第12页。

白先勇《20世纪中叶台湾的‘现代主义’文学运动》，见《香港文学》208期，2002年4月号。

高行健：《没有主义》，香港天地图书有限公司1996年版。

李欧梵：《徘徊在现代和后现代之间》，上海三联书店2000年版，第162页。

1 2 蒲潇：《权力及亚文化》，见钱超英《澳大利亚新化人文学及文化研究资料选》，中国美术学院出版社，2002年，第200页。

3 罗智成（陈大为著）：《尽是魅影的城国·序》，台北时报文化出版企业股份有限公司，2001年。

4 梁秉钧：《在时差中写作》，见《香港文学》208期，2002年4月号。

5 叶南客：《边缘人》，上海人民出版社1995年，第48页。

朱 双 一

当代台湾乡土文学的四种类型及其渊源

——以 1950 年代为中心

一、台湾乡土文学的类型及渊源

由于当局的禁绝，台湾文学从 1950 年代起割断了与中国新文学传统的联系的说法，其实并不确切。左翼文学之外的文学流脉，如“自由派”、现代主义等，仍在台湾延续。特别是随国民党赴台的人员，即使是 20 岁上下的文艺青年，大多也是从小浸渍于五四新文学的滋养中，他们的到来，必将早已融入他们血液中的中国新文学传统，带入台湾文坛。因此 50 年代其实是台湾文学与五四新文学传统联系最为密切的时期之一。

当然，台湾新文学有其特殊性。尽管它乃受五四新文学的激发而产生，但由于现实环境的差异，仍形成了有别于祖国大陆新文学的某些特征和传统。同时，台湾文化作为中华文化整体中的一种地域文化，不无其个性特点，因此建基于台湾地域文化之上的台湾文学，也必然具有地方特色。上述观点在对

50年代及其前后台湾乡土文学的考察中，也可得到验证。

尽管具体表述不尽相同，但中国现代文学中存在两种类型的乡土文学这一点，却为学界所大体认同。其一着重表现封建宗法制度、传统观念统治下的闭塞、落后的农村，批判在旧生产关系和落后观念习俗基础上形成的国民性弱点，姑且以“批判/启蒙”型名之；另一则是憎恶、反感于现代文明和都市，转而怀恋和美化那似乎未曾遭受污染的原始、淳朴乡村社会的“田园牧歌”型乡土文学。不过，有学者认为还存在着第三种类型的乡土文学。逢增玉曾写道：东北沦陷时期的乡土文学“更多地是从民族意识、抗争意识出发，侧重于对民族、阶级压迫下东北农村现实关系的描绘”，表现农民的痛苦和农村的灾难“成为东北沦陷时期乡土文学的基本的主题模式”。这或可称之为“描写苦难”型乡土文学。

日据时期的台湾，因受五四新文学和日本等地启蒙思潮的影响，仍不乏“批判/启蒙”型乡土文学；但废名、沈从文式的“田园牧歌”型乡土文学较为少见。和东北沦陷时期文学一样，最多的是描绘和表现日本殖民统治下台湾人民的巨大灾难和痛苦的作品。

50年代台湾的乡土文学，既是五四新文学乡土文学传统的延展，又是日据时期台湾乡土文学传统的承续。当然，这种“延展”、“承续”不会是一成不变的。具体说来，这时出现的“田园牧歌”型乡土文学基本上传承自祖国大陆新文学；描写殖民地苦难的乡土文学大致上是日据时期台湾新文学的传承，而“批判/启蒙”型乡土文学则既是大陆的，也是台湾日据时代的新文学传统的延续。

然而，除了上述三种类型外，台湾还存在着第四类型的乡土文学，姑且以“扎根乡土”型名之。它的产生源于台湾地方

文化形态和特征，是比较纯粹的台湾“本地产”，台湾文学地方特色的一个典型表现。

二、描写殖民地苦难

日据时期台湾文学描写的殖民地苦难包括政治、经济、文化各个方面：法律苛严和为政者的贪赃枉法令台湾民众饱受欺凌；殖民掠夺导致广大台湾农民破产；而“皇民化运动”虽未必能更改大多台湾人固有的汉民族身份认同，但也造成台湾人民巨大的精神痛苦和伤害。这些苦难刻骨铭心，台湾光复后，相应的文学主题必然地延续下来。如吕赫若《故乡的战事》、吴浊流《亚细亚的孤儿》等，广泛而深刻地揭露了日本残酷的殖民统治及其带给台湾人民的深重灾难。

50年代，本省籍的乡土文学作家大多没有加入“反共文艺”大合唱，不少人继续书写着他们难以忘怀的日据时代被压迫、被剥削、被欺辱以及奋起反抗的经验。如长篇有廖清秀的《恩仇血泪记》、钟肇政的《浊流三部曲》、文心的《泥路》，短篇则有廖清秀的《冤狱》、郑焕的《渡边巡查事件》等。

杨逵因《和平宣言》事件，整个50年代几乎都在绿岛监狱中度过，并在艰难条件下援笔写作。早在日据时代，杨逵即以《送报夫》、《模范村》等作品，书写着台湾民众在殖民统治下的深重苦难及其光明憧憬，1957年创作的《春光关不住》，又以日据末期被迫服劳役的“学徒兵”为题材，并通过巨石下顽强生长的玫瑰，象征高压统治下人民的生存意志和必胜信念。堪称狱中重要创作的还有《赤癭拓荒》等十来个剧本。街头短剧脚本《胜利进行曲》（1955）将场景设置于1945年春末福建沿海某村落，“日本仔”强迫当地青年挖战壕，毁田宅挖

祖墓，监工的台籍日兵称：“台湾原本中国地，满清卖阮做奴隶，几百万民都明白，希望早日回祖家。”当日本兵毒打大陆青年时，台籍日兵割断绑住青年的绳索，并一同拿起枪和圆锹与日本兵搏斗，迎来中国军队，日本投降。

四幕剧《牛犁分家》（1958）更具分量和深刻性。该剧背景为1943年春至1945年底的台湾某农村。林耕南一家为了“不要看日本的脸”，隐居偏僻乡村，日警却以赋予台湾人“大日本帝国”国民身份为由，强征林家两个儿子大牛和铁犁入伍；殖民当局强收税赋，欲牵走耕牛抵税，正值日本投降方免。光复后，殖民后遗症仍存在。二媳妇金枝为生活所迫当了两年舞女，染上不良习气，导致兄弟分家。然而耕牛和铁犁分属两家的局面，使得双方都无法耕作，终于领悟必须同心协力的道理。剧作不仅控诉了日本殖民统治的罪恶，对于族群矛盾比较激烈的台湾社会，也有其讽喻意义。

战后第一代乡土文学作家廖清秀，继1953年的《恩仇血泪记》后，于60年代初又创作了长篇小说《不屈服者》。小说主角陈文贵为少数能进入“帝国大学”深造的台湾人子弟之一，但他仍深切感受到作为殖民地人民的屈辱和痛苦。首先是日本人跟台湾人之间无法消除的民族差别与歧视，“台湾人怎样努力都没有用……只能做个低级人员罢了。”由于当法官的日本人总是有偏向，学法律当律师也不行。陈文贵最后只好改学新闻。然而即使在文艺界，也难逃日本人的控制。因刊登揭露日警迫害小摊贩的文章，他们创办的学生刊物受到当局的警告，甚至招致惨无人道的酷刑迫害。文贵在心里嘲笑着殖民者：“武力就能使一个人屈服，而改变他们的灵魂吗？”

日据时期张深切就曾创作《鸭母》等乡土作品。1951年，他发表电影剧本《雾社樱花遍地红》，后易名《遍地红》于

1961年出版。在当代台湾为数不少的以雾社事件为题材的创作中，《满地红》可说是描写日本殖民者对台湾少数民族的摧残、压迫最为全面和深刻的作品之一。它涉及了殖民者政治方面的种种恶行，张扬了高山族勇士“明知不可为而为之”的殊死反抗精神，同时又触及了汉族和高山族同胞团结抗敌的问题，以及对于某些台湾人被“皇民化”而动摇其固有民族立场的反省，这是其深刻处。

三、批判和启蒙

生于屏东的钟理和，其北京时代的作品《夹竹桃》（1944）就对因贫穷和背负着“历史的重担”而形成的国民“劣根性”加以描写和批判，充满“哀其不幸，怒其不争”的情感。50年代，他在艰苦条件下坚持写作，以自传性小说记录着自己的生活经历和见闻，并对愚昧落后的封建宗族观念和传统习俗加以批判和反省。《笠山农场》的背景是质朴守旧、延续着客家人同姓不能结婚等陈规陋习的农村。农场的“头家子”刘致平与农场女工、按辈分算是侄女的刘淑华真诚相爱，但要结婚就会触动门第、宗族、封建习俗等旧观念。这就决定了他们必须承受种种磨难，才能达到既定的目标。然而陈腐习俗的影响，甚至在50年代的台湾也还存在着。《同姓之婚》中就描写了光复返台之后，这对同姓夫妻及其子女们所遭遇的来自周围社会的歧视和侮辱。

从小生长于北京的苗栗人林海音，其《城南旧事》的小女孩视角并未减少作品深沉的“批判/启蒙”意味。《驴打滚儿》中，女仆宋妈因主人家小孩的粘身，几年没有回家看望自己的孩子，在家照看子女的丈夫，年年都来索要抚养费，其实女儿

早已给了别人，而儿子也在一两年前掉进河里死去。作者对宋妈的丈夫（也代表着当时一些贫穷愚昧的中国农民）的好赌、欺骗、打老婆、极端不负责任等品行，加以揭示和批评。

外省籍作家也书写着各自的乡土民俗。朱西宁、司马中原、段彩华回忆和描写着山东、苏北故乡的风土人情，其中包括某些愚昧落后，带有封建迷信色彩的习俗。如段彩华的《病厄的河》中，请拆字先生画符等，都被视为有效治病方法。朱西宁的《铁浆》呈现了传统闭塞的社会面临变革、发展时的无效抗拒，刻画了 悍而又愚昧，终为历史车轮所碾碎的人物形象。孟、沈两家为了争夺盐槽经营权而比凶斗狠——刀刺腿肚，自刎手指，最后孟昭有竟将火红的铁浆灌入喉咙，以当场毙命换来下一代经营盐槽的权利。未料第二年火车就取代了盐槽的功能，染上毒瘾的孟家子嗣将家财荡空，落个冻死破庙，无人收尸的下场。

更值得注意的，一些土生土长的台湾省籍作家也创作着这一类型的乡土文学。陈若曦的早期作品多具浓厚乡土色彩，如《妇人桃花》、《最后夜戏》等。《收魂》描写请道士为病人“收魂”的迷信习俗。《灰眼黑猫》中纯朴美丽的乡村姑娘文姐，被贪财的父亲“卖”给了富家纨绔子弟。出嫁之日，大衣橱里蹲着一只灰眼黑猫，被当地习俗视为不祥之兆，公公暴死之事即归罪于她。文姐备受折磨，终至发疯并死于非命。小说对当时台湾农村中仍存在的轻视妇女、买卖婚姻以及封建迷信等弊端加以揭示和批判。

四、怀旧与乡愁

在 50 年代台湾文学中，“乡愁”是主题词之一。由于“乡

愁”往往寄托在对故乡情事和童年往事的追忆描写中，因此“乡愁文学”接近于“田园牧歌”型乡土文学。

梅逊于1965年出版的《故乡与童年》，其书名恰好标示了这类乡土文学的两个主要内容。梅逊笔下的乡村人物充满生活气息，如《童年·顺子及其他》中聪明伶俐的侄女顺子，《祖父的槽坊》中淳朴勤快，被唤作“呆狗”的年轻长工，都令人印象深刻。《看收》、《到省会去》等，则以作者亲身经历，展现一幅幅活生生的常民生活景象。作者隔海频频书写着童年故乡的记忆，令人感受到流转其心中的一缕缕割不断的怀乡情丝。

林海音在台湾用她的笔抒写着对“第二故乡”北京的忆念情感。北京在当时并不“现代”，而城南一带更不过是城乡结合部，因此给童年林海音印象最深刻的，是冬阳下驮着煤炭缓慢行走着的骆驼队。老师教“我”：要学骆驼沉得住气，“看它从不着急，慢慢的走，慢慢的嚼；总会走到的，总会吃饱的”。于是骆驼或可作为中国北方文化厚重、沉稳的象征。林海音写道：“我是多么想念童年住在北京城南的那些景色和人物啊！我对自己说，把它们写下来吧，让实际的童年过去，心灵的童年永存下来。”《城南旧事》由此产生。这一切，都使林海音的这些“北京叙事”，具有乡土文学的质地。

乡土文学的田园情结不仅是空间上对故土的怀想，也是精神上对母体的皈依，表现在创作上，则是对亲情友情的回忆和颂扬。张秀亚的《灯》由双十节看灯而想念父亲，《生辰》则为感怀母亲之作。每逢女儿生日，母亲总是剥花生让女儿吃，因“落花生俗名长生果，吃了会长寿”，如果当天晴朗，就会一年“无病无灾”。作者感激地告慰母亲：“你的孩子一直是健康的，这是我每年的生辰多逢晴天的缘故，抑是当二十年前你温柔的微笑着，为我沙沙的剥着长生果时，那份最深挚的爱注

入了我的心中，化成了强韧的生命力？”

侯榕生对乡村的向往，主要是冲着“山脚下的几家农舍”，以及自己与一位乡间少妇的友谊。虽然走访不过是吃上一杯山茶，赠些城中食品，问问收成如何而已，“但是，我一直怀念她丰满的前额……脸上总是开朗、和蔼的笑意，蓝布短褂红布裤的打扮，清脆的一声：‘赶多咱闲啦，进城瞧你去。’”作者写道：“如果我回去了，定把宝山寺下沿涧水的三间茅屋买下来，跟小媳妇搭个邻居……那么，我活得一定很快乐，很快乐。”（《乡村的向往》）

聂华苓的《溪边——山中小简》堪称比较纯粹的田园牧歌式散文作品。作者远离城市来到山中，亲近大自然。“在城市里，我是为人活着；在此深山中，我是为自己活着……浅醉闲眠，无所事事，若有，只是听小溪的琮、小鸟的唧啾、树叶的飒飒，或是那‘疏雨滴黄昏’”。作者从不打开收音机和报纸，“在这儿，一切现代文明的产物都是不调谐的。”友人来访，大家率性狂欢，连老伯都成了会笑会闹的孩子，人的至情至性流露无余。

鲁迅在《小说二集》导言中，曾对“乡土文学”加以界定：凡在北京用笔写出他的胸臆来的人们，其实往往是乡土文学；许钦文在未开手写乡土文学之前，已被故乡所放逐，“他只好回忆‘父亲的花园’，而且是已不存在的花园，因为回忆故乡的已不存在的事物，是比明明存在，而只有自己不能接近的事物较为舒适，也更能自慰的”。台湾 50 年代的“乡愁文学”，与鲁迅所界定的“乡土文学”不无相通之处。

五、扎根乡土和珍爱土地

“扎根乡土”是最具台湾本地特色的乡土文学类型。台湾本为闽粤移民社会。作为“移民”，自然有其勇于开拓进取的一面；但他们仍带有中国文化安土重迁、以农为本的根性。每到一地，当能够安定下来时，他们就想扎根此地，繁衍生息。另一方面，台湾汉族先民筚路蓝缕，以启山林，又历经外来殖民者的入侵，每一寸土地上都沾染着祖先或自己的血汗，对于“土地”也就格外珍惜。这是此类型乡土文学产生并蔚为大观的深层原因。

廖清秀的长篇小说《第一代》，以作者的先祖渡海东进、开垦苏澳的事迹为题材。《自序》中写道：“咱们的祖先从唐山来台湾开垦，首先就乘帆船过艰险的台湾海峡，抵达后又须与当地的疫病，当时的生番、风台、大水、干旱……等抗拒，好不容易生存下来，留了咱们这些后代，台湾才有今天的局面，他们这些无名英雄的丰功伟业是令人钦佩的。”

被称为战后第一代最具代表性农民文学作家的郑焕，书写着客家人对于土地的特有观念。客家民系从中原南迁而来，其文化保持着农耕文明的本色。郑焕一方面刻画不畏艰难，坚守土地的农民形象；另一方面，不断写到离开土地的农民遭遇不幸，而不离开土地的终得好结果的情景。如《毒蛇坑的继承者》中的山村农民誓与毒蛇和柑桔黄龙病搏斗，拒绝平地的引诱，固守着农耕才是正道的信念。《长岗岭的怪石》中的阿隆伯不愿离开旱魃连年的贫瘠土地，因他记得祖父临终嘱咐：“凡是我的子孙们……不要离开这块土地……终会得到幸福和快乐。”

六、70年代乡土文学溯源

乡土文学在五六十年的台湾并非文坛主流，却是不容忽视的存在。特别是四种类型并存的格局，已基本形成。70年代乡土文学成为文坛主潮时，它的各种主题，大多能在五六十年代乡土文学中找到源头。如钟肇政的《台湾人三部曲》、李乔的《寒夜三部曲》等“大河小说”，既是描写殖民地苦难型乡土文学的延续，而其开篇对于大陆移民先祖垦荒拓土、开创家业的描写，却又可见“扎根土地”型乡土文学的影像。当然，黄春明的《青番公的故事》、洪醒夫的《吾土》等有“纯正乡土文学”之称的作品，或许才是“扎根乡土”型的正宗嫡传。黄春明的《锣》主要属于“批判启蒙”型；张汉良曾以“田园模式”来概括70年代的诗歌创作；而在七八十年代风行一时的描写社会转型中现代价值与传统价值之碰撞的作品，却可说是“批判启蒙”型与“田园牧歌”型的合璧。台湾乡土文学植根于作为中华文化之播迁的台湾地域文化的土壤中，其四种类型的形成，与五四新文学乡土文学传统有密切的渊源，却又以其独具的地方特色和内涵，为中国现代乡土文学做出了极大的丰富。

(作者单位：厦门大学台湾研究中心)

注释：

逢增玉：《东北沦陷时期的乡土文学与关内乡土文学》，见《东北师大学报》1992年第2期。

有学者认为牛犁分家而又复合的情节，对海峡两岸关系具有象征意义。

林海音：《冬阳·童年·骆驼队——城南旧事 出版后记》，见《联合报》1960年10月1日。

余 禺

时空错置下的文化范型

——试论世纪末台湾小说的跨地域书写

历史上，随着西方帝国推向世界的探险或殖民过程，域外题材的文学就因其文化涉猎的特殊性而引起广泛的阅读兴趣或造成相当的轰动，这始因于作家亲游异域的经历或一定时间中旅居生活的积累。在这样一种写作中，异域作为不同于作家所由来之另一生活过的地方，是被作家的文化出身所摄取、所观照的，与作家的文化出身构成主客关系。例如玛格丽特·杜拉斯，她虽出生于湄公河岸的亚洲腹地，她一家的生活也更接近于当地人而非法国人，但她仍完全属于那个印度支那国家的殖民宗主国法国，她后来的许多小说，都与她的出生地越南有关，可在她的文化意识里，东西方文化的分野是截然分明的。当她回到巴黎，她直言不讳：“让黄种人与白种人联姻简直不可想象！”在她的自传体小说《情人》及《来自中国北方的情人》里，法国女孩与中国情人的交往出自两个完全不同的文化背景，尽管中国情人曾经是个留法学生，操法语而不乏西方情调，但不同民族、国家、家庭所折射出的不同文化传统、价值

观念、生活习俗，正是造成两人爱情悲剧的原因；在故事中，中法爱情的灵肉交缠，更加衬托出文化分歧的悲剧意味。

中国人到异邦生活产生的文化碰撞在中国作家的笔下也随着中国人的历史经验而具有中国的视角。郁达夫的《沉沦》似乎无关乎日本的文化，N市的高等学校和“他”所寄居的市郊只是那个患抑郁症的中国青年学生内心痛苦沉沦的所在，其中人与事的刺激并非由于日本的特殊性使然，而毋宁说是他热爱的祖国给他的心理造成悲凉和郁闷。四十多年后，白先勇塑造了又一个在异域沉沦的中国学子吴汉魂的形象，这个《芝加哥之死》的主人公，其内心深处的痛苦和矛盾有了异质文化的碰撞。他所学为西洋文学，相当丰富，而负笈岁月的“西洋生活”却相当贫乏，在艰苦向“西”的过程中他远离的是自己赖以依存的文化母体，而真切、实际和完整意义上的西方文化及社会却与他似近而甚远，最终导致了他的沉沦和毁灭。这里，我们看到的是两种文化的拉扯，吴汉魂正因其对母体文化的眷恋而使自己落入欲进不可、欲退不能的痛苦境地。白先勇的失落，是中国文化的失落。

一般而言，九十年代的跨地域书写较之前行代的域外书写，是在某种相似中展开了另一番文化景象。域外相对于域内而言，显示出两种文化的差异，主体由“内”视“外”，立足的是自己的文化出身；跨地域书写则虽也有异质文化的比照，却呈现出分界的模糊、差异的消弭以及文学主体意识的转换和跌宕。这当然是社会深度转型和文化全面演变的结果。

域外书写的对象，往往形成不同文化的对垒，虽然观照主体可能是一个文化复合体，但其文化性格则主要根源其文化出身。白先勇们表现出的那种漂泊的迷惘是现代主义式的，而“现代主义在很大程度上是外来者和流亡者的运动”，它的发

生与其说是向西方借鉴的结果，毋宁说是根源于自己的历史命运。白先勇们的流亡从中国大陆到孤岛台湾，再到茫茫天涯，昔日的家国风光与文化韵致不再，前途因疏离和陌异而倍增焦虑、彷徨。这种与西方现代主义的心理同构又何尝不是民族性的？“明日隔山岳，世事两茫茫”（杜甫），时空错置，风云缥缈，“念天地之悠悠，独怆然而泣下”（陈子昂）。

诚然，现代主义是帝国列强全球扩张带来的新思潮和新视角，它和殖民结果及后殖民文学相关。台湾日据时期，经由长达五十年的殖民统治，遂有现代文明和世界文化思潮的带入，但“……殖民统治本身产生了使自己解体的条件。二十世纪的民族主义在任何殖民领地上都成了以共同的文化、语言或历史的名义反对占领势力的动员令……”五六十年代后西方及日本对台湾的政治影响和经济控制使台湾步入新殖民时期，社会转型使文化传统遭受侵蚀、分化、断裂，现代性反思经由对资本主义工业文明的批判而指向民族诗性传统的文学追怀，由此于七十年代兴起的“乡土文学运动”是与世界范围的后殖民文学合流，而其反拨的“现代主义文学”也既加入世界性的现代主义合唱，又在对资本主义工业文明的态度上，属于同“乡土文学”并不矛盾的情感构型；二者除了关怀层面的个人和族群、价值信念的怀疑和挽留、美学方法的陌生与贴近呈现出相对不同的品格外，在文化感慨的深处，其实是异型而同构的。

八十年代台湾步入由西洋和东洋赋予的更加成熟的工商时代，资本主义完全成型，都市化使消费主义和功利的价值观泛滥，政治解严形成多极文化，多元文化固然呈现出众声喧哗的景象，但黄凡、王幼华等“新生代”作家的都市书写，将人的贪婪、自私、隔膜、疏离、变态、扭曲、堕落、阴暗等世相情态以及生存环境的恶化、破坏等文明的负面做了深刻的揭示，

却是具有相当的文化主体意识，体现了作家的文化自觉。固然，其文化意识承续了波特莱尔的审丑和卢卡契、本雅明、马尔库塞等西方文化批判思潮，但黄凡们的批判却根植于本土的关怀，体现出悲悯的意味。现时的抛出，将过去作为参照，虽然，民族本土的文化情感不被张扬，却是同萨伊德评价叶芝所说的：“……这位作家从他的民族环境中升起，获得了普遍的意义”。如此，其文化的根处仍是自主性的。

在九十年代即将结束的时候，张大春单独发表了他的短篇《本事——我和我妻子的赋格练习》，后来收入他的作品集代序，或许另有用意，但作为一个完整的作品，它所呈现的跨地域书写却成为一个很好的象征。“我和我新婚的妻子搭机飞往波士顿做蜜月旅行”，妻子是一个“聪明、美丽、钻研英美文学有成、个性独立果断的博士候选人”，“有一种可以把地图放大，还原成实景实物的能力。”妻子信赖并善于利用地图，代表了一种相信科学、运用科学、服从科学理性指导、重逻辑与分析的西方实用主义文化意识；而“我”却相信“旅游根本不需要读地图，就像看电影根本不需要读本事一样。”“真实的自然界从不制造任何一条直线；自然界根本不需要直线。”“我”称妻子为他指点、介绍的波士顿知识是“垃圾知识”，讽刺说“了不起叫资讯”，相对于妻子，“我”的思维代表的是东方的整体观、循环观和体悟观。有趣的是，当他与他的妻子走失，他先是误以为那个“地图女人”迷路了，最终发现迷路的是自己。如此，东方在这里失败了，检讨起来，是因为“我失去了认识一切的地理与历史坐标，因为我从未真正拥有过他们”。

因此，问题不在于东方或西方，而在于那认识的坐标。与此相应，跨地域书写即全球化书写兴起。一个名不见经传的网络长篇《可以说谎可以爱》中的主人公艾大伟，在故事一开

始，即因工作的压力而将他的老板“炒了鱿鱼”，这符合九十年代台湾从业的泛自由化情形，说明这是一个人才不忠的时代。愤然辞职后艾大伟到澳门葡京大赌场大大地赌了一把，享受金钱游戏的刺激，随后由香港乘机飞往印尼的世界旅游胜地巴里岛去享受“猪的快乐”。在路上，他结识了日本小姐知子，并在那个叫 SIWE 的花园旅馆与澳洲人、美国人、法国人及当地人相处融洽。身为台湾人而能操日语、英语，其熟练程度让以日语或英语为母语者弄不清他为何方人氏，而这个台湾人的言谈和举止风度与西洋、东洋及南洋人不分轩輊而有过之，他的出手阔绰和对岛上一切时髦、时尚游刃有余并在受到形而上置疑的牵扯时仍然实施了自己的放浪形骸乃至性放纵。这个岛是个地球村，而艾大伟则是个地球人。关键是，作为一个知识人，他对形而上的抛弃是完全自觉的选择。此亦为世纪末台湾知识分子的背叛：对现行体制与当权者、官方意识形态，以及对“纯理性传统”的背叛。

跨地域书写最典型的外部特征自然是伴随实际生活的世界化趋势，作家之笔跟踪人物超离往来台湾一地的活动空间而捕捉新的文化样貌。如朱天文的长篇小说《荒人手迹》，尽管非以情节而以意念见长，主人公的足迹却涉及台湾、日本、罗马、威尼斯、希腊、埃及、印度，其文化的猎取则更多，并与人物的生活紧密相关；苏伟贞的长篇《沉默之岛》两组同名同姓的人物有台湾、香港、德国、澳洲、新加坡、印度人等等，交叉演进，相互对位呼应，虽有各自的文化背景却基本上消灭了人种、国籍、地区、性别、乃至年龄的差别，而人物的行踪也是忽东忽西、倏忽来去，即使常住在台湾的人物，周围也是一样国际化，其生活内容和性格也有相当的文化均质性，所谓“岛孤人不孤”，表现出人物的“世界公民”品格以及台湾相当

的西化程度，文化归属颇为模糊。从某种意义上说，跨地域书写即全球化书写，它与台湾和台湾人有关，却主要体现了全球化结果的内在文化范型。因此，场景并非决定性的因素，除了场景的变换，一地的书写也同样具有跨地域特征。王文华的中篇《斯德哥尔摩症候群》，写留美生活的台湾人，主人公庄宝虽保持有相当的中国情调，但他的脑中不时出现一个声音代表了他的另一个自我，这个名叫小宝的声音油腔滑调，语言中有大量台湾乃至中国的素材，也不乏广阔的世界文化知识，颇具“跨地域”文化风格，外向，善于交际，是个好色的声音，他为庄宝讽刺苏格拉底，怂恿庄宝游戏于几个女子之间，展开虚伪的试爱行动。如此叙述延展了人物性格的缓冲地带，具有美学效果，但恰好也证明了台湾人庄宝的性格朝向，写出了西方交际方式下华人圈爱欲辨证中道德观改变、性关系松弛的实情。小说采取“后设”方式，以一桩发生于斯德哥尔摩的越狱案相比附，暗示西方强势文化的劫掠就像抢匪，而脆弱的东方品格就像被扣留的人质，在同“警方”（或可代表正义、良善与东西方道统）的对抗中，“人质”会不由自主地与“抢匪”发展出一种“共御外力”的感情联结。

这是一种非主动状态，是环境和时尚使然。小说结尾虽然写到逐色者庄宝“主动”认输，从那一堆纠缠不清的情欲关系中解脱出来而思念自己的母亲，似乎是从世纪末人的无奈、恐惧中“蓦然回首”，但小说基本上是告诉一种生存状态，其俏皮的叙述语言给人一种“喜感”，而警觉的声音非常微弱；当“人质”被解救出来始有危险的后怕因此还感谢“抢匪”还给生命时，读者依然沉浸在庄宝逐色的喜感回味中。如此它基本属于这样一类小说：作品的使命在于将那些足以吊人胃口或倒人胃口的末世生活景象和盘托出，作家的立场闪烁闪烁羞于给

出，以至似有还无。其客观文本颇有落入文化工业的嫌疑。这种参与世纪末文化制作的文本呈现出某种身份的吊诡。如果说《斯德哥尔摩症候群》尚有对“症候”的考察，那么《沉默之岛》则更加难以定位。这篇人物关系错综复杂、时空瞬息变换的小说所写男男女女无论异性恋、同性恋、雌雄同体、华洋杂处等等爱恨情欲的乱象，除了叙述上趋向于“零度写作”的价值中立品格，还因其阅读的极大困难而进一步消解了个中的微言大义（如两组同名同姓人物的相互指涉），从文本看，作者基本是抽身而退的。虽然作者自述“小说没有解释的责任，也和我真实的生活不相同，起码在价值观的认定上不相同”，并且说明自己作为作家是自我关闭，“甘愿并且选择做一名消极的自由主义者，一种状态，不是所谓的信仰”，而依然强调“如果我创造情感是为了完成一种‘放弃’的模式，我深信里头还具有基本的人性”，但从作品来看，作家自己的说法也正好证实了这样一种状态，即此类作品的价值主体意识的悬置，把判断留给读者（客观上或许令读者在其中迷失）。虽然有论者竭力从该作中发现“性革命”对于女权运动的意义（东年），但多数论者还是认为该作是“在话语符号无所不在的天地里，小说家要写一种幽秘的沉默；对话语的拒斥，也是对回忆及历史的拒斥”（王德威），“因此读者若想在这里寻找答案和意义，恐怕必然是失望的”。（王宣一）。如此无论从内容还是形式来看，说《沉默之岛》是在西方某种后现代文化强势影响下产生的作品，当不为过。

那么，从对这样一种时空错置的“跨地域”书写的文化观察来看，我们似乎落入了一个悖论：作家隐藏自己的文化身份是为了客观地揭示一种文化存在，而这种文化存在却反过来改写了作家的文化身份，这或许是作家始料不及的。而换一个角

度看，却也和谐：对不同文化的消解带来意义的消解，而对意义的消解又加入了消解的文化。然而文化并非只是一个单一的层面，一种惯性。或许可以跳出来重新思索。前述“跨地域”书写都具有文化侨居的性质，而“文化上的侨居，现在被普遍认为是世纪末后殖民文学经验的内核，它不断地冲击着写作，并使文学变得世界化……”那么既然是世界化，它就不仅是空间的，还是时间的；应该是一种多项选择。我们或许会在一个极点，在当今世界的二律背反中看到新的两极化趋势，这在某些真实的个体生命中已然构成分歧。前述，《荒人手迹》便呈现有两个文化元区：人物的同性恋生活属于后现代都市新人类次文化，而人物的思维层面则涉及结构人类学、后现代文化理论、经典电影、几大宗教教义、艺术家思想、占星术、色彩学、民间工艺等博学的雅文化，写出了精神运思和身体行为的分裂。问题不在于同性恋是否该被认可，而在于那种官能的驱使如魔咒不可遏止、茫无际涯，这样一种浸淫难返的色情乌托邦最终只有令生命枯槁、毁灭，与它的情感神话玉石俱焚。这与其说是由于社会公共体制的掣肘，毋宁说是同性恋相互之间的瓶颈以及自身难以克服的困扰使然。有趣的是，“荒人”之自我辨析、置疑、驳难、追索，并不能缓解自己在欲望深渊中的孤独、恐惧，而只有在死亡面前，在官能的停顿、转折时，才能跟孤独共处，但虚灵与实存两种文化的违逆，却既是“荒人”幻灭的悬崖，也是他重生的基石。

问题在于，应当从哪个层面来认识“全球”。被纳入资本主义国际分工的世俗社会的单一性，是一厢情愿的，因为世界可能仅仅以半边脸向它，对它伸出一只手。从这个意义上说，假如一个民族的知觉还存在，那么在所谓全球化的文化趋同达到一个前所未有的极致之后断裂，就是事所必然。朱天心的中

篇《古都》让我们看到了一个“老灵魂”如何认识本土和他邦，如何面对存在和记忆。到日本京都去会朋友 A 的“你”以台北的眼光看京都，从京都返回台北时则以京都的眼光看台北。在京都她看到的是老，那天长地久一般的老是川端康成的、诗人芭蕉的和《源氏物语》的，也是晋太元中捕鱼为业的武陵人的，让她想起记忆中天空特别蓝城乡特别绿，如同赤道雨林地带而被称作美丽岛的她的生养之地；而如今的台北则到处是新：新的劣质服装店、新的臭烘烘的摊位、新的偶像、丑闻、老公的情人、新的银行和嫖妓的基地……更像是设计帝国饭店的莱特的故乡。在京都，约她的 A 本该像“常怀抱柱信”的尾生，而 A 却深陷美国杳无音讯；回台北拿着殖民地地图，她更像观光客而决定做一个异国人。在这两个城市，历史与今天、自身和他者、殖民与被殖民、进步和保守，形成一个奇怪的错动。“老灵魂”把眼光转了三百六十度，是对“全球化”的乌托邦深深质疑，而把乌托邦的想象投射向——在前方追回历史。

套用詹姆斯的话：“反对乌托邦的最有力的论点，实际上正是乌托邦的论点，是一种被忽视的乌托邦冲动的表达。”无论反对或无奈，消极或寻索，可以说：跨地域书写所面对的，最终是从文化趋同到文化裂变，从文化递嬗到文化考古。所谓世界性正是要向着未来，以世界的眼光对自己民族的文化诗意重新审视并重构东西方新的传统秩序。

（作者单位：《台湾文学选刊》杂志社）

注释：

见〔法〕弗莱德里克·勒贝莱：《杜拉斯生前的岁月》，海天出版社 1999 年 9 月第一版。

〔英〕艾勒克·博埃默：《殖民与后殖民文学》，辽宁教育出版社/牛津大学出版社1998年11月版，第145、119、267页。

〔美〕E. F. 萨伊德：《叶芝与非殖民化》，见《见证与愉悦》，百花文艺出版社1999年9月版，第225页。

见《新势力小说选》陈祖彦序，台湾探索文化事业有限公司1999年1月版。

见苏伟贞：《沉默之岛》附录，台湾时报文化出版企业有限公司1995年3月版。

苏伟贞：《封闭》，见台湾麦田出版社《封闭的岛屿》。

〔美〕弗雷德里克·詹姆逊：《时间的种子》，漓江出版社1997年5月版，第57页。

樊洛平

台湾客家文学的族群文化底蕴

讨论台湾客家文学这一命题，首先涉及其文学性质与范畴的界定。笔者从客家的身份认同、文化认同和语言认同的角度出发，以相对严格的意义而论，认为那种由客籍作家创作的、在客家族群的社会文化背景上反映了客家生存经验和客家意识的、并适度运用了客家语言的作品，可称之为客家文学。在上述框架下讨论当代台湾的客家文学，本文中所有例证均引自客籍作家的作品，讨论范围更集中于战后的台湾小说创作。

号称世界性族群（或称民系）的客家人，根在中原，足迹天下，是以他们在人生过程中所显示出来的“客而家焉”的生存原则，以及坚忍不拔、生生不息的族群力量而著称于世的。这其中的族群凝聚力，正来自于客家文化精神的维系；而这种族群文化所倚重的，则是中华民族巨大的文化母源。台湾的客家族群，不仅经历了披荆斩棘、开山拓土、建设台湾的艰苦创业，更遭遇了多重历史风雨和社会忧患，同时还要力争与原住民、福佬族、外省族群在台湾这块岛屿上共存共荣，所以他们有着更为坎坷艰难的族群历史和生存经验。台湾的客家小说所

蕴含的这种族群文化背景，构成它独特的文学面貌。具体而言，它至少通过以下三种文学模式来呈现其文化内涵。

其一，农耕文化背景下的乡土想象与家园憧憬

以农耕文化为主导的中原文化传统，随着来自黄河流域中原衣冠后裔的梅州客家人的族群迁徙，便成为台湾客家族群文化传统的土壤。立足于农耕文明基础上的客家人，现实生活中的一切都是围绕着垦荒、种植这一生产过程来进行的；客家人大多数居住于山区或瘠地，养成勤俭持家、辛勤劳作的强烈本性。在这种生存历史中形成的客家文化，自然也打上了农耕文化的烙印，其本质则是劳动的文化。

几部带有经典意义的客家小说所呈现的文化背景与生存环境，都离不开农耕文化的色彩。一方面，它们几乎都以充满农耕经济色彩的客家庄为故事发生背景，展示了偏僻山乡的客家人人生。谢霜天《梅村心曲》中的梅村，是在苗栗县铜锣乡的后龙溪畔；钟肇政《沉沦》中的九座寮，是台湾北部典型的客家庄；李乔《寒夜三部曲》中的故事，多发生在台湾的大湖庄、大湖郡、苗栗郡、新竹街、中坜郡、凤山、二林等地，这里历来是客家人的聚集之地；钟理和的《笠山农场》是在六堆；吴锦发的《秋菊》则在美浓。客家庄多在偏僻山区构建，可谓“逢山有客客有山”。客家庄重视祖先崇拜和神明崇拜，崇尚客家风俗。“义民爷”是客家人普遍敬奉的神明，同姓者集中祭拜时不一定要有真正直系的血缘关系，只认同大陆的“唐山祖”。庄稼收获时要先到田头拜伯公，做“喜功”。客家人以农为本，多从事烟草、茶叶、水稻、番薯等农作物的种植，表现为一种自给自足的经济生产形态。其独立的族群性质和抵御外

敌侵入的需要，使得客家庄不仅成为农耕经济的生产组织，成为客家宗亲家族关系的扭结，也成为客家族群的生命共同体。

另一方面，从客家小说描述的生活内容来看，它们多表现客家族群开发台湾的创业历史和农耕活动，并对本地乡土投入深厚的感情。桃园的钟肇政，苗栗的李乔、谢霜天，高雄的钟理和、钟铁民、吴锦发，以及新竹的林柏燕，都有大量对土地眷恋的小说作品。在他们看来，“人，是土做的，所以人离不开泥土，爱泥土，依赖泥土，没有泥土就不能过活，人总是为了泥土拼命，将来人还不是都要回到泥土里去。”同时，客家历史的曲折、坎坷和漫长，还使客家小说多以“大河小说”的文体，容纳浩浩荡荡的族群生活内容。《寒夜三部曲》的创作，正如李乔所言，是“论述台湾岛开发及历史事件的小说”。打开作品，客家人开发荒野的血泪生涯和悲壮情怀扑面而来，让人体味到客家人用生命铸造的顽强不屈的族群性格。小说描写了来自原乡的佃农彭阿强，率领全家七男五女，历尽千辛万险闯进苗栗县的小山村蕃仔林，舍生舍命地伐草砍树，垦荒拓田，向荒山老林夺取赖以生命的土地。透过《台湾人三部曲》，钟肇政是以深沉的历史情怀，描述台湾客家先辈艰苦创业的历程。陆家来台始祖荣邦公23岁踏上台湾土地，靠打长工的积蓄买下九座寮这片荒地。经历了一百多年的开垦种植，传到第三代信海公手中，它已变成美丽富饶的田园茶庄。及至《梅村心曲》，谢霜天写到的梅村，是原乡在广东嘉应州的吴氏祖先于乾隆年间来台后所开拓的。这里依山临水，民性淳朴，村民多半以务农为生。吴家后代开疆辟土、重建家园的人生打拼，见证的即是一部客家族群的乡土生存历史。

事实上，在客家地区自然环境和生产力水平的制约下，客家人要生存，必须勤于耕稼，族群要发展，只有读书仕进。由

此形成的崇文重教风尚，又使他们认定“晴耕雨读”、文武双全是最理想的人生模式。受到耕读传家的文化传统哺育，客家人虽然读书多，族群整体受教育程度偏高，但在生存方式的选择上，仍然倾向于做与农工有关的工作。《荒村》中满腹诗书的邱梅先生，在蕃仔林过的是晴耕雨读的生活；《梅村心曲》中的吴传仁先生，身为苗栗镇上的诗社社长，同时也返归田园辛勤劳作。在《台湾人三部曲》中的信海老人看来，“文武双全，就是能耕能读”，“他希望孙辈们个个都能够这样：是知书识礼的，却也不必热衷于仕途；是靠农耕为生的，但也不必放弃文学。”所以到了信海老人的孙子辈，例如纲昆、纲仑、纲嵩这些年轻人，都是一面读书一面帮些田园里的工作的。这些客家小说反映的生存模式，正是对客家文化的一种认同。

农耕文化孕育的客家乡土想象和生命精神，带来了重视自然之道、崇尚生命自由的人生意识。走进台湾的客家小说天地，这种追求人与自然和谐相处的描写比比皆是。作家李乔就公开声称：“笔者认为万物是一体的。而大地、母亲、生命（子嗣）三者形成了存在界连环无间的象征。”且看客家小说中这样几段描写：

这是群山的怀抱，大地的堂奥；安安稳稳，沉沉实实，林木和苍穹连接在一起，大地和苍穹互相包容；人在地上，也是在天空里。

阿汉陶然神往中，突然觉得这些美丽的山峦，一瞬间都拥入自己的胸膛上来，胸膛里安置着万木千山；不，应该是自己本身，这一瞬间化为千山万木而存在着。

情景交融，天人合一的境界，使客家人与其寄以生命的土地须臾不可分离，对自己的生命根源、故土原乡和文化传统充满报本追远的怀想。特别是在异族统治的日据时代，台湾人民基于“根意识”的乡土情结更为强烈。《沧溟行》、《梅村心曲》中一再描写的“中原即根”的故乡憧憬，正是基于农耕文化而产生的有关乡土、家园、生命、根意识的艺术呈现。

其二，政治文化视野中的爱国情怀和抗争精神

当代客家小说最为悲壮的言说，是台湾客家族群在日据时期反抗异族统治的斗争史。受到天下为怀、刚健有为的中原文化精神影响，客家族群一向具有爱国爱乡、积极向上、奋发图强、敢于奋斗、勇于牺牲的历史文化传统。尤其是民族面临危难之际，客家人不畏强暴、拼死抗争的气概足以让山河动容，令鬼神哭泣。在台湾人民抵抗日本殖民统治的斗争中，客籍英雄丘逢甲、刘永福、罗福星、简吉、赵港以及义勇民团组织，都表现出客家人爱国家爱民族、崇尚忠义的精神。客家人的这种政治文化传统，使得台湾客家小说所反映的台湾斗争史，凸显了客家族群的反抗意志。

《台湾人三部曲》可谓客家族群“用血，用泪，用骨髓”写下的一部可歌可泣的伟大民族史诗，全书的艺术构思完全忠于台湾日据时代50年的历史发展进程。第一部《沉沦》，着重反映1895年清政府割让台湾，台湾同胞为反抗日军入侵而进行的早期武装斗争。当年的九座寮客家村，陆家子弟兵在陆家四世后裔仁勇的带领下慨然出征，与台湾各路义军一道，用鲜血和生命写下了保家卫国的悲壮史诗。信海老人为送子弟兵出征而撰写的祷词，表达的正是这些民族英萃的抗争心声：“惟

我台土，神州之邦；倭奴觊觎，贼军猖狂，掠我桑梓，侵我圣疆，天人共愤，黎民仓皇，惟我神州，岂容沦丧，信民子弟，仁勇、纲青、纲仑、纲岱、纲嵩、维秋、维建及家僮廖阿庚等六名，执戟攘夷，誓与存亡”。第二部《沧溟行》，以陆家第六代子孙陆维梁从事抗日斗争和民族运动为主线，反映了“台湾文化协会”时期的蓬勃的农民运动，客家先辈的抗日精神得以继续发扬。第三部《插天山之歌》，以台湾光复前后为背景，写陆家七世孙陆家骧自东京潜回台湾从事秘密抗日工作，被日寇追缉而隐蔽于插天山的故事。台湾客家人对日寇发动侵华战争期间疯狂推行“皇民化运动”的抵抗，对抗日青年陆家骧的保护爱戴，都反映了他们在民族危难之际的抗争精神。

几部带有经典意义的客家长篇小说中，诸如钟肇政的《台湾人三部曲》、《浊流三部曲》，吴浊流的《亚细亚的孤儿》，李乔的《寒夜三部曲》，谢霜天的《梅村心曲》等作品，从揭竿而起的以家族队伍出征的武装抗日斗争，到以文化启蒙唤起民众抗日意识的台湾文化协会活动，从台湾农民组合所领导的重大斗争事件，到普通百姓心系家国的民间抵抗方式，一个个充满民族脊梁性格的客家儿女，一幅幅鲜活真实的历史生活画面，都成为台湾客家族群前仆后继、英勇不屈的抗日斗争景观的忠实纪录。

其三，女性文化观照下的客家女性形象塑造

客家文化本身的包容力，使它受到多种文化成分的濡染，也呈现出复杂变异的特点。在对待女性的观念上，客家人有着儒家文化中男权传统的束缚和民间落后习俗的制约，诸如《寒夜三部曲》中所写到的花围女的悲苦境遇，入赘婚姻的卑下

地位，以及女性遵从“父母之命，媒妁之言”的传统婚姻方式等等，都表现出封建礼教观念对于妇女人生的影响。

我们还需要注重的事实是，任何一种族群文化的形成，都与他自身特殊的生产实践活动和生存方式相关联，客家女性观的形成更是如此。受到“女劳男逸”的“蛮獠”风俗影响，客家妇女内主家事，外承劳务，故不缠足，善劳作，有“健妇把犁锄”、“挑担如飞”之誉。在族群的迁徙过程中，客家人多聚居偏僻贫穷的山区，生活环境和生产条件相当艰苦；加之客家男性多认同读书仕进和漂洋过海、境外谋生为进取之道，所以有不少客家男性长年奔波谋生于南洋一带，更多的族群生活责任则由妇女来承担。客家妇女在从事耕种、保护祖传土地、维持家庭经济方面历来担负重任，并养成了吃苦耐劳、勤俭持家、忍受贫穷和抗拒压迫的能力。她们在客家族群中有较多的发言权，或多或少地与男性享有平等的地位，比其他中国妇女更为自立。上述种种，带来了客家独特的女性观，也是最能体现客家文化特质的精神层面之一，这就是对于女性价值的重视和对于妇女地位的尊重。

众所周知，“一个族群的形象，应该也可以从他们的文学作品中的事物看出来；倒过来说，从他们的文学作品中的事物，是可以看出族群形象的。”客家文学中最具光彩的人物，往往是传达了族群文化特质的女性形象。那种“女中丈夫”和“大地之母”的形象，成为客家族群的典型代表。

身为客家女儿的谢霜天，以自己的大嫂为原型，在《梅村心曲》里创造了主人公林素梅的形象。林素梅“出身农家嫁到农家，一生血汗都滴落在田地里。虽然备历艰苦，却能屡挫屡起，绝不向命运低头，充分表现一个坚强的客家女性典型。”素梅嫁到梅村吴家的第二天，就开始忙厨、喂鸡、养猪、下

田，伺奉生病的婆婆。日据时代异族统治的黑暗，大自然的恶劣肆虐，竟使灾难接二连三地降临。恩爱丈夫阿祯的病逝，儿子阿彦的不幸夭折，婆婆的胃病致死，让素梅在短短五年里，目睹了生老病死的重重悲剧。从此，她不再信神信命，而是靠自己力量支撑起这个破碎的家。即使到了台湾农村急剧变化的50年代，年过半百的素梅，仍然以劳动为本，辛勤耕耘。在这里，素梅无异于一面真实的镜子，她不仅负荷了时代更替的冲突，见证了台湾农村从艰苦落后的岁月到发展进步的时代变化；还展示出一部淳朴而坚忍的客家女性的乡土生存历史，见证了作为“女中丈夫”“大地之母”的客家女性勇于奉献牺牲的坚韧气质和博大胸怀。

几乎在所有的客家小说里，女性都是不可或缺的形象。钟理和的《笠山农场》，是一部富有自传色彩的小说，客家女性刘淑华与男主人公刘致平因为同姓恋爱，遭致了封建习俗的沉重压迫；作品把对抗世俗传统和创造新生活的动力，更多地维系于这个具有革命性思想的女子身上。钟理和其他作品中的女性，一如《同姓之婚》、《奔逃》、《贫贱夫妻》中的平妹，其吃苦耐劳、忍受贫穷、与丈夫患难与共的生命历程，也使她成为散发着大众生命热源的大地之母形象。

及至钟肇政笔下，客家女性的形象更具多样化色彩。其中不仅有聪慧热情的知识女性，有身世飘零的弱女子，更有充满野性生命力的劳动女子。从《鲁冰花》里的古茶妹、《八角塔下》的彩云，到《沧溟行》里的玉燕、《流云》里的银妹、《插天山之歌》中的奔妹，钟肇政不断塑造出他心中的理想化女性。特别是那些“带着笠仔，穿着粗布衫、台湾裤，赤着脚板，在山径上来回自如”的山女，痴情守诺，充满生命活力和美好情操，甚至比男性更勇敢、坚毅和强壮。

走进李乔的《寒夜三部曲》，灯妹的形象感人至深。原为弃婴的灯妹，数度辗转后成为彭家的童养媳。长大后，未婚夫突然暴病身亡，后由彭家招来入赘女婿刘阿汉。在艰辛坎坷的人生道路上，灯妹不仅以坚韧的生命创造力向贫穷挑战，担负起开田耕种的重担；更以满腔的爱心，爱土地，爱丈夫，爱孩子，爱一切受苦的人。丈夫刘阿汉为参加抗日活动而坐牢五年，能够支撑灯妹度过人生绝境的力量，正是源于这种伟大的爱心和坚忍的性格。“灯妹的形象，显示了中国伟大女性心灵的美和母爱的光辉。是她养育了一代台湾宝岛的开发者、创业者；是她传下了勤劳不屈的美好品德。”¹

事实上，客家小说所凸显的大地之母形象，是以其巨大的生命力、爱心、创造力与包容性，而凝聚了客家对于人与自然、生命本源的深层思考，体现了他们独特的文化观、女性观和历史观。正如作家李乔所言：“大地，母亲，生命（子嗣）三者形成了存在界连环无间的象征。往下看：母亲是生命的源头，而大地是母亲的本然；往上看：母亲是大地的化身，而生命是母亲的再生。”所以，他创作的“这本书名为《寒夜三部曲》，实际上称作‘母亲的故事’也无不可。不过这里所指的母亲，不只是生我肉身的‘女人’而已”。²正因如此，作者在这里叙述的“寒夜荒村一孤灯”的故事，它所照亮的就不仅仅是台湾客家人开疆辟土的开发之路，反抗异族统治的抗争之路，也同样是客家女性充满“地母意识”的生命之路。

通过上述文学模式的梳理与阐释可知，台湾客家文学并非一种单纯而孤立的文学存在，它极丰富地蕴含了客家的族群生活信息和精神文化资源。从文化角度切入，去观照台湾客家文学，以期沟通客家文化与中原文化乃至整个中华民族文化之间的生命血脉和精神纽带，应该不失为一条探索的路向。

(作者单位：郑州大学文化与传播学院)

注释：

1 李乔：《寒夜》（《寒夜三部曲》之一），中国广播电视出版社，1986年11月，第353、46、109、2页。

钟肇政：《沉沦》（《台湾人三部曲》之一），广播出版社，1983年9月，第42、172页。

李乔：《寒夜·序》，北京，中国广播电视出版社，1986年11月，第2页。

台湾民间对童养媳的称谓。

谢重光：《闽台客家社会与文化》，福建人民出版社，2003年9月，第280—283页。

李乔：《从文学作品看台湾人的形象》，见《台湾文艺》，1984年11月，第91期。

谢霜天：《我写〈梅村心曲〉》，《梅村心曲》，广西，漓江出版社，1990年4月，第1页。

1 白少帆等主编：《现代台湾文学史》，辽宁大学出版社，1987年12月，第66页。

陈 辽

汉字文化圈内的域外汉文小说

如今世人都知道有海外华文文学。但是，却较少有人了解，在汉字文化圈内还有域外汉文小说。爰作此文，以开拓华文文学研究的领域，加强对域外汉文小说的研究。

一、汉字文化圈的五次扩大

中国商代即有规模化的汉字，后代被称作“甲骨文”。春秋、战国时期（前 770—前 221 年），诸侯并起，列国争雄，文字的书写很不统一。秦始皇统一中国后，实行“书同文”，以小篆统一了中国文字。到了汉代，隶书行用极广，逐渐代替了小篆。其后，又演变为楷书。因为它们为汉族所通用，遂称为“汉字”。

汉字文化圈的第一次扩大，是汉字文化输入朝鲜半岛。传说殷商灭亡后，箕子到了朝鲜，如果此事属实，中国的文字在商末周初即已传到了朝鲜。汉武帝以后，朝鲜半岛上的百济、高句丽、新罗诸国，都全面吸收汉字文化。公元四世纪，百济

国博士高兴以汉文修成百济史《书记》；高句丽自建国初期起，即用汉文撰修本国史籍；新罗在中国南北朝时期，就以汉文撰成国史。公元 935 年，高丽王国统一了朝鲜半岛，高丽前期、中期、晚期的汉文诗，高丽中期的汉文诗人“海左七贤”——李仁老、林椿、吴世方、皇甫杭、咸淳、李湛之、赵通，在汉文诗艺术上都有很高的成就。李成桂一派推翻高丽王朝，建立了国号为“朝鲜”的李氏王朝。李朝时期（公元 15 世纪——19 世纪末），朝鲜文学中的汉文诗、汉文散文，其艺术质量又有提高。

汉字文化圈的第二次扩大，是汉字文化在日本登陆。汉字文化何时传入日本，现在难作定论。相传应神天皇十五年（公元 284 年，晋武帝太康五年），阿直济自百济东渡，日本皇子稚郎子从之学。阿直歧推举王仁，次年王仁至，进《论语》十卷、《千字文》一卷。有人据此作为汉字文化传入日本的开始。但传说秦始皇末年，徐福即率领大量男女东渡日本；以后汉人东渡日本者络绎不绝，并与日本先住民族融合，此等人中有汉字文化修养者甚众，所以汉字文化在日本登陆的时间应该早于公元 284 年。台湾中央社东京 1998 年 3 月 18 日电：最近在日本德岛县观音寺出土的一片公元 7 世纪上半叶以前的木简上，发现以墨笔书写的一小段《论语》，专家已确认这是日本国内现存书写《论语》的最古老木简，上面以隶书体书写着“子曰学而时习之”等 20 个文字。自从汉字传入日本后，势力甚大，而日本人又善于学习，于是他们便借用汉字创造日文。日本现存最大的史书《古事记》（712 年）和《日本书记》（720 年），用汉字和汉字音作音标所写的日本语夹杂而成，所以称为“准汉文”。用汉文写作历史的流风，一直延长到德川、明治时代。日本一些学者说中国、日本是“同文同种”（同为黄种人），这

是有根据的。不少日本文学作品，都和汉字有关。日本写作汉诗文的代有其人。日本的汉字书法，别有风格，与中国的书法可谓“双峰并峙”。

汉字文化圈的第三次扩大，是将汉字文化扩展到了今越南、柬埔寨、老挝、泰国、缅甸、菲律宾、马来西亚、文莱和印度尼西亚等国。唐代越南有不少士人能熟练地使用汉语；汉字书面语言，已广泛使用。洎乎近代，越南能写汉诗汉文的作家，难以一一列举。

汉字文化圈的第四次扩大，是随着中国人漂洋过海，远途跋涉，向海外开拓，把汉字文化扩大到欧洲和美洲。著名的德国哲学家莱本尼兹，对汉字文化十分推颂，他说，如果汉字文化与欧洲文化携起手来，整个世界都将过上更为理想的生活。

汉字文化圈的第五次扩大，是在 20 世纪的六七十年代，中国台湾、香港、澳门地区的作家和学生，和 20 世纪八九十年代中国内地的作家、学生去欧、美、澳大利亚，他们中的一部分人留在那里从事文学创作，于是乃有欧洲汉文文学、美洲汉文文学、澳洲汉文文学的出现。如今习惯的说法是“华文文学”，究其实，应称汉文文学为妥。因为在中华民族的文字（华文）中还有满文、藏文、蒙文、契丹文等多种文学。

二、汉字文化圈中的域外汉文小说

如上所述，汉字文化圈的第一次扩大是到了朝鲜。朝鲜（现南北朝鲜各自立国为韩国和朝鲜国）的汉文小说，数量之多，质量之高，在域外汉文小说中居于首位。总字数在 1000 万以上。近几十年间，韩国学者曾编录选集出版《李朝汉文短

篇集》、《韩国汉文小说集》、《原文汉文小说选》、《李朝汉文小说选》、《韩国汉文小说选》等多种选本，另有《金鳌新话译注》（附原本）、《九云梦》等单行本问世。但这些选集和单行本，只是朝鲜汉文小说中的一小部分。台湾台北文化大学林明德教授利用游学韩国的机会，孤军奋斗七年，于1980年5月主编《韩国汉文小说全集》9大册，由文化大学与韩国精神文化研究院共同发行。《全集》卷一是梦幻、家庭类，卷二是梦幻、理想类，卷三是梦幻、梦游类，卷四、卷五是历史、英雄类，卷六是拟人、讽刺类，卷七是爱情、家庭类，卷八、卷九是笔记、野谈类。共收长篇10余种，短篇140余种，总字数已达240余万。但《全集》仍只是朝鲜汉文小说的一部分。因此，法国国家科学研究中心陈庆浩教授（华人）打算“对朝鲜汉文小说全面整理”，“广邀韩国、中国、日本及世界各地学者参加此一工作”，以《朝鲜汉文小说丛刊》的形式，陆续在台湾出版发行。可见韩国汉文小说已引起世界学者的重视。比较起来，我国内地对朝鲜汉文小说的出版和研究，却显得滞后。只有中州古籍出版社于1987年7月出版了朝鲜汉文小说《谢氏南征记》（北京大学韦旭升教授校注，季羨林教授作序）。季氏在《序》中说：“这一部书在整个朝鲜文学史上占一个什么地位？它同中国的长篇小说有什么样的关系？所有这一些问题探讨起来既有趣味，又有重要意义。”“它把背景放在中国，至少说明这一部长篇小说同中国有密切关系。这对于研究中朝两国的文化交流很有意义。”季氏充分肯定了《谢氏南征记》的意义和价值。1993年中国古代小说国际研讨会上，刘世德教授发表并宣读了长篇论文《论九云记》，其中论述到朝鲜汉文长篇《九云梦》，“是一部不折不扣的朝鲜小说”；“《九云梦》的作者虽为朝鲜人，全书却是从头到尾用娴熟的汉文写

的，内容演述的也纯粹是发生在中国本土上的中国人的故事”；到19世纪初期，金万重的《九云梦》的朝鲜刊本自朝鲜转入本土，“这时，又有一位中国文学家，以‘无名子’为笔名，对《九云梦》进行改编和再创作，把篇幅从原来的三卷十六回扩展到九卷三十五回，并改易书名为《九云记》”。“这却变成了朝鲜小说创作反过来对中国小说产生影响的一个鲜见的例子。”本文作者对朝鲜汉文小说《训世评话》（李边著）、《包阎罗演义》（鹭溪叟著）也曾写过论文。此外，内地对朝鲜汉文小说的出版和评论，几乎乏善可陈。

日本的汉文小说数量不及韩国丰富。但据台湾王三庆教授的搜求，仅一年之间（1987年4月，他去日本天理大学讲学），他就录获数十种。时代分布奈良、平安、江户、明治及以后诸期。据王三庆教授透露，他搜集到的汉文小说有：《日本书记》、《日本七福神传》、《译准开口新语》、《含饴纪事》、《惜昔春秋》、《警醒铁鞭》（以上属神话传说），《本朝小说》、《夜窗鬼谈》、《贤乎己》、《天下古今文苑奇观》、《奇文欣赏》、《日本虞初新志》、《译准绮语》、《寒灯夜话》、《满娱乐散云史》、《情天比翼缘》、《东都仙洞余谈》、《当世新话》（以上属传奇小说），《海上异传》、《西征快心编》、《三山秘记》、《大东闺语》（以上属历史演义），《蛟潭》、《日本故事诗选》、《近世丛话》、《迷楼侯史》、《记饮》、《奇谈一笑》、《奇谈新编》、《如是我闻》、《师友志》、《大东世语》、《先哲丛谈》、《先哲丛谈后编》、《近世先哲丛谈》、《续近世丛谈》、《鸭东新话》、《淞北夜谈》、《近世人镜录》（以上属笔记小说）。王三庆教授打算汇辑成《日本汉文小说丛刊》第一辑在台湾出版。他还曾开列一份《待收或疑似之日本汉文小说目录》，征求各方意见，以便继续访录，成为全璧。

越南汉文小说多于日本但少于韩国。1987年4月，由法国远东学院出版、台湾学生书局印行的《越南汉文小说丛刊》第一辑，乃陈庆浩先生与王三庆教授合作的成果。《越南汉文小说丛刊》第一辑，共出版七册。第一册是《传奇漫录》，第二册是《传奇新谱》、《圣宗遗草》、《越南奇逢事录》（以上为传奇类）；第三册是《皇越春秋》，第四册是《越南开国志传》，第五册是《皇黎一统志》（以上为历史小说类）；第六册有《南翁梦录》、《南天忠义实录》、《人物志》，第七册有《科榜传奇》、《南国伟人传》、《大南行义列女传》、《南国佳事》、《桑沧偶录》、《见闻录》、《大南显应传》（以上为笔记小说类）。计收书17部，150万字。此后，陈庆浩、郑阿财、陈义主编的《越南汉文小说丛刊》第二辑，又在台湾学生书局印行。往后，还将出版第三辑，准备将越南汉文小说全部收齐。

据台湾陈益源教授的《王翠翘故事研究》，越南的汉文小说《金云翘录》的作者“当是19世纪下半叶的一位越南文士，他费心地将阮攸改编自中国小说的《金云翘传》喃字长诗，用汉字重新又改编回小说体制，形成一部与（中国）青心才人《金云翘传》截然不同的越南汉文小说”。而越南的汉文小说《传奇漫录》则是在瞿佑《剪灯新话》的影响下写成的。可见越南汉文小说与中国古典小说的关系至为密切。

三、出版与研究域外汉文小说刍议

巧妇难作无米之炊。要研究域外汉文小说，首先得将域外汉文小说的原始资料提供给研究者。台湾已出版的朝鲜、日本、越南的汉文小说，我国出版部门不妨与台湾有关出版社签订协议，将它们引进过来而后在内地予以出版。这是当务之

急。其次是利用我国在地理上与越南、朝鲜、韩国、日本接近的有利条件，派出专家、学者到那里搜求汉文小说，发掘出新资料，而后予以出版。争取在出版域外汉文小说方面急起直追，站到前列地位。

其二，对域外汉文小说的研究。这种研究应是多角度的。一是比较的研究。将域外汉文小说与中国和该国的古典小说加以比较：题材的比较，写法的比较，语言的比较，人物的比较，影响的比较，与同时期中国小说的比较，与后来域外汉文小说的比较，等等。通过比较，揭示域外汉文小说创作中的规律性的东西。二是对域外汉文小说文本的研究，将该文本的思想、艺术、成就、不足，如实地展现出来，作为我们当代作家从事小说创作时的某一方面的借鉴。三是对域外汉文小说做文艺社会学的、语言学的、原型的、创作方法的等等方面的研究，使之成为一门独立的域外汉文小说的学科。四是把域外汉文小说与域外汉诗、域外汉文联系起来研究，写出朝鲜、日本、越南的汉文学史（按：过去日本已有多种日本汉文学史，但因为不重视汉文小说未能将汉文小说列入日本汉文学史）。五是把域外汉文小说与20世纪的海外华文小说联系起来研究，研究两者的不同。作为海外汉文文学，两者是一致的，但域外汉文小说是朝鲜、日本、越南作家写的，20世纪的海外华文文学则主要是由华人作家写的，但也有小部分是外国作家创作的华文文学。如韩国诗人、学者许世旭，既用华文创作了诗歌、散文，又用华文撰写了中国文学史，美国人何瑞元（汉名）在台湾写作并发表了不少篇散文，就是比较有名的事例。把古代域外汉文小说、诗歌、散文与现代海外华文小说、诗歌、散文联系起来研究，将使华文文学研究开拓出一个新天地。

其三，从文化交流的角度研究域外汉文小说。域外汉文小说的出现，本身就是文化交流的产物。没有汉字文化圈的几次扩大，就没有朝鲜、日本、越南的汉文小说；而朝鲜、日本、越南的汉文小说的出现，既影响了该国的文化发展，又反过来影响了中国的文化发展。如中国古典小说《王翠翘传》，传入日本、越南后，一方面导致了日本、越南同类题材小说、诗歌的产生；另一方面，越南阮攸的同一题材叙事长诗《金云翘传》流入广西，又导致广西京族民间故事《金仲和阿翘》的出现。从文化交流的角度深入研究域外汉文小说，将加强中国人民与朝鲜、韩国、日本和越南人民的友好和合作。

总之，出版和研究域外汉文小说，无论其学术价值、文化价值以至加强我国人民与周边国家人民的友好与合作，都有着极为重要的意义。

(作者单位：江苏省社会科学院)

注释：

参见《中国域外汉文小说在台湾》，载陈益源著《从 娇红记 到 红楼梦》，辽宁古籍出版社 1996 年 7 月出版。

载《93 中国古代小说国际研讨会论文集》，开明出版社 1996 年 7 月出版。

陈益源：《王翠翘故事研究》，台湾里仁书局 2001 年 12 月出版，第 175 页。

参见《剪灯新话与传奇漫录之比较研究》，陈益源著，台湾学生书局，1990 年 7 月出版。

〔美国〕 陈瑞琳

超越“乡愁”

——论海外新移民文学文化人格的精神重建

概 述

当华文文学以野火燎原之势伸展到海外世界的时候，所有的人都会注意到：这是一股与中国本土的华文文学迥然有别的文学景观。但是，海外华文文学与中国本土文学究竟有什么本质意义的不同？我们关注它的存在及演变，其现实的意义独具何在？显然，海内外的学术界对此都还没有得出全面清晰的结论。也就是说，人们还没有充分地意识到海外华文文学对于中国文化的发展所具有的深刻反思和突破性的建设意义。

当我们自觉关注海外华文文学时，首先的震撼并不是艺术形象的完美呈现，而是海外作家面对自己母体文化的精神挑战。这是中国文学史上前所未有的“独立寒秋”，是崭新的“移民文化”在异域他乡的艰难创立，更是对源远流长的中华文学传统自觉意义上的反叛和开拓。在此层面上，美华作家的几代努力显得尤为突出，而又以欧美“新移民文学”走得最

远。

关注海外的“新移民文学”有几个重要的坐标。

首先，从世界华文学的总体阵容来看，由于文化生存背景的不同，欧美的新移民作家（也包括澳洲的新移民作家）的创作与东南亚地区的文学风貌在文化寻求的方向上就俨然有别；其次，欧美的新移民作家与他们的上一代移民作家由于时空的不同而在文化的依归上表现出强烈的怀疑、反叛和超越；第三，欧美新移民作家的创作又与他同时代的华裔英文作家趋势于“西方主流”的殖民心态迥然对立。他们的创作活动是在远隔本土文化拘迂的“离心”状态中重新思考华文文学存在的意义，他们是在自觉的“边缘”文化的独立中重新辨认自己的文化身份，他们内心的真正渴望是在“超越乡愁”的高度上来寻找自己新的文化认同。

“移民”与“移植”

“移民”是人类历史上最引人瞩目的一个文化现象，对于古老中国来说，大规模的“海外移民”则是发生在20世纪的后半期。所以，全面地思考“移民文化”，深入地探索“移民文学”，也只能是最近二十年的方兴未艾。

美国学者斯蒂芬·桑德鲁普在他关于“移民文学”的研究中写到：“移民作为一种社会现象，展示出一系列复杂的分裂化的忠诚、等级制度以及参照系等问题。对于移民者本身来说，各种各样的边缘化是一种极其复杂而且通常令人困惑不已的体验。一方面，移民在新的文化环境中体会到了不同程度的疏离感：陌生的风俗、习惯、法律与语言产生了一股将其甩向社会边际或边缘的强大的离心力；另一方面，移民也体会到了

一种对于家国文化的疏离感。那些导致移民他乡——远离自己所熟悉的、鱼水般融洽、优游自如的环境——的各种因素，会更为清晰与痛苦地一起涌来”。斯蒂芬先生的真知灼见更体现在他精妙的结论：“移民他乡的游子们至少会较为典型地体验到在新的文化环境中的某种程度的边缘化，但更为通常的是，他们将会变得越来越疏离那不断变化的本土文化”（见《文化传递与文化形象》一书）。在这里，我们所要思考的是，只有“移民”所特有的这种“疏离体验”，才是更深刻地辨析与割舍庞大根深之母文化的最“典型”状态。

“移民”，本质上就是一种生命的“移植”。“移植”的痛苦首先来自于“根”与“土壤”的冲突。在“新的土壤”中，深埋的“根”才会敏感地裸露，移民作家才能真正走出“庐山”重雾，重新审视自己的文化命脉。同时，在时空的切换中，“根”的自然伸展也必须对“新鲜的土壤”吐故纳新。于是，生长在海外的“移民文学”，就有了她独异存在的生命。

在此，我们想到了严歌苓的创作。可以这样肯定地说，如果没有“生命的移植”，就没有今天的严歌苓。

本来，一个作家的生命“移植”，或多或少要面对某种心理上的折损。但是，对于敏感纤细的严歌苓来说，“移植海外”却如同是拘谨柔弱的根忽然嫁接在饱满新奇的土壤，蓦然间开放出再生的奇葩。显然，严歌苓的海外创作，散发着与她前期作品迥然不同的奇异芳泽，闪烁着“移民文学”所特有的独立超越的文化人格。

1989年，严歌苓移居美国，一举从长篇的积累进而到短篇的操作，其中的情感浓缩和心灵体验非一般的作家所能及。异域生活的切换，竟全面激发了严歌苓渴望个性的创作才情，也触发了她新异的生命感受。她曾这样表白：“到了一块新国

土，每天接触的东西都是新鲜的，都是刺激。即便遥想当年，因为有了地理、时间以及文化语言的距离，许多往事也显得新鲜奇异，有了一种发人省思的意义。侥幸我有这样远离故土的机会，像一个生命的移植——将自己连根拔起，再往一片新土上栽植，而在新土上扎根之前，这个生命的全部根须是裸露的，像是裸露着的全部神经，因此我自然是惊人地敏感。伤痛也好，慰藉也好，都在这种敏感中夸张了，都在夸张中形成强烈的形象和故事。于是便出来一个又一个小说”。也正因为这些“强烈的形象和故事”，她的短篇集《少女小渔》、《海那边》、《倒淌河》、《白蛇橙血》、长篇《人寰》、《扶桑》、《无出路咖啡馆》等一经问世就立刻引起撼动，一举成为海外新移民文坛成名最早的代表性作家。

严歌苓海外创作的奇峰突起，还应该归功于她诚恳地面对西方世界“文艺复兴”以来所形成的关于“人”的价值观的深刻透视，从而使她能够站在一个新的观察东方历史文化的视点上。正是由于这样的精神蜕变，主导了严歌苓的海外创作自觉地充满了对“人性”本色的深层关注，让她总是在触摸和挖掘东西方的“人性”在各种时空的磨砺下所造成的扭曲和转换。

作为一个“生命移植”空前成功的作家，严歌苓对于海外新移民文学的重要贡献是她敢于直面“边缘人”痛苦交织的“人生”。在她的小说中，最令人震颤的即是她对海外“边缘人”隐秘内心世界的刻骨展现，即在异质文化碰撞中的人性所面临的各種心灵冲突，尤其是在“移民情结”中如何对抗异化、重温旧梦。而她最醉心表现的则是人性中最柔弱的一面，从而给读者展示出现代社会痛苦既无奈、冷酷却无声的精神画卷。如《栗色头发》中东方美女的种族对抗，一种西方社会中“边缘人”的痛苦处境。严歌苓直言：“移民，这是个最脆弱、

敏感的生命形式，它能对残酷的环境做出最逼真的反应。”纵观她笔下的人物，大多是“一群清醒逃离第三世界生活处境的出走者”，他们满怀希望，他们顽强生存，他们梦醒破碎，他们无助哀叹，如《失眠人的艳遇》里所表现的幻想破灭，充分地表达了严歌苓内心的孤独、寂寞以及绝望的自恋。

在海外，几乎所有的新移民作家，其创作的冲动首先就是源自于“生命移植”的文化撞击。严歌苓的意义，正是以她在“异质文化”中的强烈冲击，以她对“边缘人生”悲情体验的心理诉求，为海外的新移民文坛树起了一道亮丽的风景线。她的创作，不仅仅是“窥探人性之深，文字历练之成熟”，而是为源远流长的中国文学注进了簇新的文化因子。

“依归”与“超越”

21 世纪之初，中国学坛一位来自东北的年轻人在他的第一部学术著作《中国文化与海外华文文学》中慨然问道：“海外华文文学跟中国文学不一样，为什么？东南亚一带的华文文学与西方的华文文学不一样，为什么？”他在书中用了特别的章节指出：“海外华文文学所暗示的是中国文化的变化，海外作家所开拓的是新的文化精神”。他更深远的目光则表现在他清醒地看到了“文化之冲突才是历史与文学前进的动力”，而“美国华文文学是两种异质文化相碰撞所产生的对峙状态”，是在“个体主义”的文化背景下对“生命自由”哲学所做的深刻反思，从而在一个新的意义上达到了对“人”的概念的认识上的完整。他的理性观念让我在苍茫远眺中抚掌惊叹。

横向地比较西方的华文文学和东南亚地区的华文文学，立刻就会有文化差异的突出界限。从总体的文学风貌上看，东南

亚地区的文化表现，其主要的精神内核还是中国传统文化的血脉继承，即对“家”“国”“族”文化的寻求和依归。而以美华文坛为代表的西方华文作家，先是在强大的文化冲突面前失落、迷茫、徘徊，继而在“乡愁”的咏叹中企望寻找“母文化”的依托，直至新一代的移民作家重新思考“家国文化”的局限，从而在“个体价值”的痛苦认知中确立自己东西交融的文化坐标。

多年研究海外华文文学的著名学者黄万华教授指出：以马华文坛为代表的东南亚地区的新生代华人作家，他们出生于本土，却身处在文化的“边缘”，诗文里所跋涉的全然是民族的、家族的、自我的三种历史叠加交错的视野，是在这样一个寻求母体文化依归的层面上重写久被淹没的南洋华人的历史。而在欧美崛起的海外新移民作家，他们有意识保持了“边缘”与“中心”的心理距离，从而构成了一个极有张力的空间，他们迅即地消解着“原乡”的概念，以一种文化自信的实力企图寻找自己新的精神依托。这批作家，大多具有“学院派”背景，这使得他们在“原乡”和“异乡”的文化切换中更为自觉，因而在创作中展现出有容乃大的视野和气魄。

黄教授更深入的结论是：在“边缘”与“中心”的关系上，东南亚新生代作家较多地关注“边缘”的历史，他们跟从华人不断迁徙、漂泊，从而面对多个中心的历史中开掘“边缘”蕴蓄的力量，尤其是多个中心交叉于“边缘”形成的力量；欧美新移民作家则较多关注“边缘”的现状，自信于从“边缘”构建跟“中心”的对话，从容于“我”和“他者”的互动中推动“我”的自立（见《文艺报》2003年10月28日文《他们渴求对话，也执著发出自己的声音——看华人新生代作家和新华侨华人作家的创作》）。在这里，所谓的“我”的自立

实际上就是建立一种新的文化人格的努力，而这里的“中心”，应该有两个层面的对话含义，一个是面对自己“母文化”的“中心”，一个是面对异国“主流文化”的“中心”。更让人敬佩的是，黄教授特别指出：在这些作家心中，“边缘”都不再是一种流放，一种无奈的困境，而可能是一种独异的文化财富，一种有价值的生命归宿。

虹影，一个从川南重庆的江边走到伦敦泰晤士河畔的中国女人，在她心灵流浪的途中，她说“自己曾经被毁灭过，但后来又重生了”，“在黑暗的世界里看到了光，这真是个奇迹”（孙康宜《虹影在山上》）。这里的“重生”，显然是来自新世界的“光”。她是如此地迷恋河流，那“河流”已不仅仅是诞生了《饥饿的女儿》的长江，还有那《阿难》里面的恒河。虹影所思考的早已不是传统意义的海外游子对于“家国文化”的依归，而是关于世界性的“大流散民族”的文化哀歌。虹影的小说，表现的主题大多是精神文化的“寻找”。《K》里面的朱利安，一次次地跨过长江，渴望到河的对面去寻找一些他的东西，可是他找不到，最后离开了中国，这象征着他永远都不可能与这个民族融合。《阿难》也有这样的象征，在恒河边，中国人和印度人，中国人和英国人，二战时结下的孽缘与劫难，最后又落在下一代身上。虹影写《背叛之夏》、《带鞍的鹿》、《风信子女郎》、《女子有行》等，表达的意念都是对人的命运在现代时空下处于“无根”状态的艰难思考。另外，虹影作品中对人的欲望的深入开掘，更是海外文学关于“个体生命”价值探寻的一个卓越贡献。

少君，一个在海内外拥有千百万读者的网络作家，他的创作完全不同于以往文学史上的任何作家。他的思维方式，他的走向读者的渠道，可说是前无古人的崭新开创。他于1991年

开始在网络杂志上露面，之后一发不可收地发表了数百万字的小说、诗歌、散文和报告文学，才气横贯海峡两岸，一举成为北美华人网络文坛的扛鼎作家。他的小说集《奋斗与平等》、《愿上帝保佑》、《大陆人生》、《大陆留美学生档案》、《新移民》、《一只脚在天堂》、《活在美国》、《活在大陆》《人生笔记》、《网络情感》、《爱在他乡的季节》、《西域东城》以及最新出版的长篇纪实文学《少年偷渡犯》等，作品体裁遍布小说、散文、诗歌、纪实文学，尤其是流传在近万家中文网站。

上世纪九十年代初，科技背景出身的少君有感于生命移植的催发，一口气写下百篇《人生自白》的系列小说，创造了一个活生生的当代华人世界的“百鸟林”。其中所采写的人物三六九等，各形各色，从厨房里无奈的大厨，到澳洲沦落的“洋插队”小姐，从红尘挣扎的演员，到情场可怜求救的“ABC”，为我们展现了一幅斑驳陆离的海外人生“清明上河图”。纵观《人生自白》的文学意义，表达的正是“移民”世界所必须面对的灵魂挣扎以及在浴火中重生的生命信心。少君的创作，震撼我们的不仅仅是他那一篇篇血泪交织的故事，更是他勇于直面动荡人生的昂然自信，以及他在文字方阵中面对新世界挑战的慨然坦荡。在少君身上，我们看到的不仅仅是时代变迁的浩然风云，而且是他代表着一代“新移民”告别“乡愁”的文化努力。

“悲凉”与“反叛”

移居在欧美的新移民作家，有意识地使自己处于一种独立于文化“边缘”的创作状态，他们一方面深刻地理解了前辈“老留学生”作家当年所普遍弥漫的苦闷失落、内心分裂的情

感心态，另一方面，也由于时空的切换，新的文化环境的趋于成熟，使得他们比起自己的前辈华文作家来显得更加轻松从容，更多地具有了一种豁然开阔和毅然抉择的精神勇气。他们的努力，不仅仅是要走向“乡愁文学”的“告别”，更还有对“家国文化”的反叛和“超越”。

20世纪六十年代，率先由台湾掀起“留美潮”，随之涌现出一批年轻而成熟的华文作家，于是有了以於梨华、白先勇、欧阳子等为代表的“纽约客系列”。其作品所表现的是海外留学生在“无根”的精神痛苦中，在“接受与抗拒”的文化冲突中寻找自己心理位置的痛苦挣扎。无论是聂华苓的《桑青与桃红》，还是白先勇的《纽约客》、於梨华的《傅家的儿女们》等，都是在面对陌生的新大陆的疏离隔膜与无奈，遥望故国，表达自己那挥之不去的落寞孤绝与血脉乡愁，以及对西方文明不能亲近又不能离弃的悲凉情感。

作为海外文坛老一代“留学生”作家杰出代表的白先勇，他关心的一直是中国传统文化在海外的现实命运。他的名言“家，就是关于中国的所有记忆”，成为他创作的灵魂。他笔下所描绘的一个个悲剧人物，总是在现实的苍凉中唱着逝去的挽歌。近二十年来，白先勇为了实现他对民族文化的深刻眷恋，把内心积聚的激情又倾注在拯救“昆曲”的舞台努力之中。

但是，对于一代新移民作家来说，他们虽然在艺术的境界上还不能达到白先勇式的价值存在，但值得注意的是，他们在精神风貌上已不再沉溺于“乡愁文化”的沉重和哀叹，他们的着眼则更多在“个体生存方式”的探求，强烈地表现出这一代移民作家渴望摆脱传统文化重负的心理趋向。

作为北美文坛散文创作的一道亮丽风景线，刘荒田作品的魅力，首在其“假洋鬼子”系列作品的心理呈现。这里的“假

洋鬼子”，正是一种“双面人格”的界定。它的深刻含义除了对移民身份的自我调侃，更蕴藏着一种文化的艰难，一种环境的隐痛，一种海外人生渴望消融痛苦的幽默悲怆。

在北美新涌现的移民作家群中，相当一部分作家表现为努力告别乡愁、纵身跳入异质文化的勇敢。另有一批作家则是惊然回首，重新审视和清算自己与生俱来的文化母体，从而在新的层面上进行中西方的文化对话，这类作家的精神特征更多地表现为理性的反思与回归。旅居在旧金山的学者作家朱琦，正是这后者的杰出代表。

朱琦的散文中，最深刻的部分是他纵横古今的文化大散文“重读千古英雄”系列，他让自己站在新的文化视点，隔着海外的时空，重新审视中国文化的传统精髓。其中的《人肉包子与座上客》，说的是从西方文化的眼中再看中国历史的“英雄”：义薄云天的武松在十字坡酒店遇孙二娘，本来是要被“开剥”包进人肉包子，被张青一声“好汉”喝住，立刻结为生死兄弟。作者从这样千百年传颂的故事里剖析中国文化的弊端，从肉包子的“冷”和座上客的“热”指出了“义”在伦理价值观上的深刻局限。作者同时对照西方文化中平等博爱的精神以及尊重个体生命的理念，重新解读中国历史的“千古英雄”，真可谓发人深省。如《伍子胥的“三角悲剧”》一篇，这个惊天动地的“复仇”故事，蕴藏的却是中国历史上帝王统治脉脉相承的惨烈。朱琦还将他扫描历史的目光深入到了诸如《细腰·莲足·樱桃嘴》这样细致的文化“意象”深层，辨析出古往今来病态审美文化的根源。他笔下的《红眼绿眼青白眼》，写的更是“国民性”里的阴暗积习，闪烁着难能可贵的独立批判的理性光芒。

沈宁，北美新移民作家中深入探视中西文化内核差异的纪

实作家、小说家。出版有《美国十五年——我如何闯入美国主流社会》、《战争地带——目击美国中小学》、《商业眼》、《点击美国中小学教育》、《美军教官笔记》及长篇小说《陶圣楼记》等，是目前新移民文学中纪实表现美国社会细腻、深入的力作。在沈宁的作品中，上至美国的政治体制到司法系统、城市的演变到经济的运作，下至学校的管理到家庭的教育、美国的体育娱乐到人际的交流关系，尤其是关于东西方两种文化思维的巨大差异的辨析，透彻淋漓之中不时显示出作者冷静客观的真知灼见。

“ 冷静 ” 与 “ 交融 ”

冷静，是一代文学思潮走向成熟的重要标志。异军突起的北美的新移民文坛，历史苍变，时空转换，二十年来，斑驳的异乡故事如雨后春笋，但是，情感的焦躁始终流露在文字的粗砺急迫中，近距离的观照更酿就了作家个性局限的动荡飘摇。然而，加拿大女作家张翎小说的问世，迎面而来的却是一种遥远的冷静，是文学距离的悠然清凉。从早期《望月》里的上海金家大小姐走进多伦多的油腻中餐厅，到后来《交错的彼岸》中那源于温州城里说不清道不明的爱恨情仇，张翎以她成熟稳健的纤柔之笔，再融进她女性特有的坚韧与宽怀，把个时代风雨交加的异域故事写得如此苍茫辽远，如此地具有光与色的艺术张力。

作为北美文坛百万多字的小说家，张翎的目光一直在“乡土”与“他乡”的两极探寻。她的精神成熟卓然地表现在能够冷静地驾驭中西文化尺度的价值取舍，在那梅雨绵绵的温州小城与多伦多亚德莱街的咖啡弥漫之间，她渲染的是两种文化的

交融互补，是移民心灵在经历漂泊后的精神熔铸。

张翎的艺术成功，还在于她从前人那里吸收了张爱玲式的生命无常和人世荒凉，感染了《红楼梦》里的心平气和，浓郁的审美情趣里打印着“海派文化”的积蕴内涵。张翎的创作，不仅仅是显示了新移民文学的实绩，而且是在文化建设和艺术攀登的双重高度上为海外文坛立下了丰碑。

“屈从”与“独立”

生存在海外的新移民作家，除了要面对自身文化的审视和调整，更还要面对西方主流文化思潮中价值体系的强大冲击。因此，不少以英文写作的华裔作家，都自觉不自觉地蜕变自己，屈从在主流社会的文化潮流，在另一种“迎合”中放弃了思想价值的真正独立。

然而，对于海外的华文新移民作家来说，他们用自己的母体语言抗拒着“移植”后的失语，与此同时，他们让自己一面跳出传统文化的思维轨道，又让自己不至于在西方主体文化的巨大吞噬下失去自我。他们最难的是要保持在双重意义下的创作独立。也因此，他们的作品与华裔的英文作家的创作截然地区分了开来，也与赵稀方先生所论述的那一种“殖民书写”的《小说香港》鲜明有别。

旅美著名诗人北岛，忽然身处在文化“边缘”的尴尬地带，这恰好促成他展开人格独立的文学反省。从“苦闷”的激烈中走向冷静的北岛，开始批判自己：“从前的诗带有语言上的暴力倾向”，他让自己的心努力寻求与这世界相知的交点。北岛在海外创作的诗文，多是以一个独立漂泊者的悲怆放眼看混沌喧嚣的世界，从而流露出他心底深处面对两种文化压迫的

那份孤傲的悲苦。《午夜之门》写的是他游走在寰球角落的经历，在他看来，流浪也是生命的一种形式，流浪的人也能倾听午夜的歌声。

程宝林，一个梦游在故园与异国的两栖作家。他用英文写诗，用汉语为文。许多年来，程宝林是以一个背叛者的感恩与悲悯，重新回望自己的故土，同时将自己的一双自由而梦幻的眼睛投向海外辽远的世界。他的散文作品《餐馆无故事》、《电话情人》、《我在硅谷当警卫》、《从士德顿到蒙哥马利》、《倒数计时》、《无与语者》、《喑哑的竖琴》、《北京来的朋友》、《苍天在上》、《国际烦恼》、《废园纪颓》、《旧车之驭》、《端午一哭》、《纽约投宿》、《旧书纪缘》、《俯瞰河流》、《有鸟鸣春》等，篇篇文字悲怆深重，时空交错，蕴含着作者渴望心灵超越的思想激情。长篇小说《美国戏台》，表现的更是一批奇特的新移民闯荡西方文化领域的奇特故事，作品所传达的意蕴早已超越了海外留学人打工生存的辛酸经历，而是中国人如何走向海外开创文化新局面的时代召唤。

结 语

近二十年来的海外新移民文学的创作，正在东西方文化的“离心”状态中独立成长。他们的可贵，正体现在愈来愈多的作家自觉地重建自己的独立文化人格。他们继续在前辈作家的精神轨道上努力前行并寻求超越，为中国文学的洪流巨波提供了一股来自海外世界的涓涓清流，奇异而清澈，波涛之中挟裹着令人瞩目的他山之石。

〔美国〕 沈 宁

海外华文文学创作比较和分类研究初探

西方从事科学研究，有很多种不同的方法，都很值得中国学界借鉴。其中之一，是分类法，在西方科学研究方法中是很基本的一种。记得早年读美国实用主义哲学大师詹姆士的著作，他对分类方法推崇至极，称之为科学研究最高原则，说是凡遇有迷惑不解之处，首先区别分类。意思就是，分类既成，一目了然。

此说虽似略嫌绝对，但遇有疑难之处，不妨一试，或有所得，亦未可知。比如有关海外华文文学创作的研究，多年来连其定义都存有争论，何为海外华文文学创作？这情况下，笔者斗胆，用分类的方法来探讨一下，就教于海内外学界前辈。

五十年前白先勇聂华苓於梨华从事文学创作，台湾和海外华人社会，并没有称之为海外华文文学创作，只叫做留学生创作而已。只是近年，海外华文文学创作日渐丰富，为学术研究方面的分类需要，才划出海外华文文学创作这一种类。

与海外华文文学创作相对称的概念，笔者以为应该是海内华文文学创作。有人称原乡华文文学，有人称本土华文文学，

同一概念。本文对原乡一词另有使用，后面提到。

本文的海内一词，指中国大陆境内地区。而文中所谓海外的概念，指中国大陆境外地区，一般指外国，特别是非华语国家。本文所谓海外华文文学创作，即指在欧美澳及东南亚诸非华语国家内的华文文学创作。因笔者研究范围有限，仅以美国的华文文学创作为例，与海内华文文学创作相比较。

这里需要说明，台湾和香港本属中国的部分，不算海外，没有人把台湾人或者香港人叫做华侨。但由于数十年社会环境的不同，以及对西方文化的接受和融会，台港华人的意识形态已同中国大陆境内华人有很大差别，难以同一，归属海内。海内学界通常将台港华文文学创作也看作海外文学创作，是有道理的，本文遵循此说。

海外华文文学创作中的异国情调特征

不管海外华文作家本人是否愿意公开承认，海外华文文学创作的生存，如果不是全部，至少很大程度依赖于异国情调的表现。用世俗语言表述，异国情调是海外华文文学创作的一个大卖点。而异国情调的获得，对异国情调深层内涵和表现特征的了解，没有别的办法，只能经过长期在异国他乡居住而获得。

人在国内，通过与海外儿女通几封信，然后大写海外留学生故事，一本书骗骗人，当然可能，再写一本恐怕就难，因为没有亲身经验。海外华文作家，长期居住海内，远离异国，以前积累的海外生活经验用完之后，再想靠异国情调卖钱，大概就只能依赖于想象和编造。即使一年内匆匆返回海外一两趟，走马观花，短暂复习，再归国写作，那点现炒现卖的异国情

调，也必泛浮而虚假，难为文学。

海外华文文学创作中的异国情调，并不仅仅是通过作品中某些人物的外文姓名，外国城乡的某些地点，或者夹杂某些外文语汇，就可以营造出来的。那都是极为表面的花招，完全没有决定性的意义，甚至谈不上文学性。

举个例说，把贾宝玉改名为克利斯朵夫，把林黛玉改名为斯坦弗尼，把荣国府改作华盛顿大街一号，《红楼梦》还是《红楼梦》，故事还是完全的中国故事，所以必然仍是彻头彻尾的海内文学。因为如贾府里的那种特定文化氛围，那种特定思想意识，那种特定人际关系，都是只有特定的中国社会才可能发生的。至少在美国，绝对不可能存在，就算在美国的华人社区里，都几无可能发生。

把一个纯粹的中国生活故事，安排到一个异国环境中，编设添置一些异国情调的表面花絮，并不能把一个纯粹的海内华文文学作品，改造成一个海外华文文学作品。然而不幸，这样的所谓海外华文作品充斥海内书市，极尽海外之名，大行炒作。可这样的作品，既不能代表海外华文文学创作的水平，也表现不出海外华文文学创作的特征。

据笔者看来，海外华文文学创作，在内容方面不同于海内华文文学创作之处，远不止于作品里使用了一些外国人物，外国姓名地点，或者描写一些外国生活习俗。更重要的应该是，或者必须是，表现出海内华文文学创作所不可能表现的，只有在海外社会长期生活和工作，才可能获得的独特的海外华人文化意识。

这里使用独特的海外华人文化意识，而不用外国文化意识，是因为居住于海外的华人之意识形态，通常都会在保持中华文化体系的基础上，接受和融合某些外国文化意识。天下之

大，当然不能说绝对没有一个海外华人，百分之百保持中华文化，丝毫不沾染任何外国文化意识，一个英文字谢谢都不讲。也不能说绝对没有一个海外华人，百分之百排除中华文化，全盘接受外国文化思维，一个中文字你好都再不说。但据笔者多年观察，绝大多数海外华人，至少绝大多数海外华文作家，在意识形态方面都会处于华洋混合的状态，因为他们起码还使用华文在写作吧。不过有些海外华人保持中华文化成分多些，有的海外华人则更多接受外国文化意识。

这种华洋文化意识混合的观念，并非等于外国文化意识，而又与纯粹的中华文化意识有了差别，所以冠以独特的海外华人文化意识。这种独特的海外华人文化意识，是只有长期居住于海外的华人才可能俱备的，海内华人读再多的外国书，也绝无可能培养起来。笔者认为，正是海外与海内华人间这种文化意识上的不同，构成海外华文文学创作与海内华文学创作的根本差异。

比如在对生活的看法上，长期居住海外，并接受了外国文化意识的华人，就会把家庭当做人生第一要素，不再认同海内华人习以为常的“三过家门而不入”或者“集体利益高于生命”等观念。又如在作品题材的选择上，海外华文作家更愿意表现家庭生活，个人性格等题材，大多不会注意海内华文作家习惯的重大历史题材，或色情题材，清官反贪题材，名利追求成功题材等。再如在对故事的表达上，海外华文文学作品，大多保持较传统的结构和叙述方式，很少热衷海内华文作家喜欢卖弄的超现代形式，不点标点啦，故意消除时序等。最后如在对语言的运用上，海外华文作家会喜欢更真实，更轻松，更日常，更幽默的文字，而不再继续海内文人世袭的那种一本正经，死板面孔，大话空话等等。海外华文文学创作的这些不

同，都源自对外国文化意识的接受和融合，表现了海外华文文学创作的真实特色。

海外华文文学创作对读者群的选择

海内华文文学创作的对象，十分明确，也很单纯，就是居住在海内的亿万华人读者，他们用不着考虑北京读者与上海读者会有什么不同。包括台湾和香港在内的海外华人读者，在阅读兴趣与爱好方面，确实与海内华文读者有所不同，但海内华文作家在创作时，基本不会考虑需要取海外或台湾或香港华人读者的接受。海内华文作家，大概很少会想到要为包括台港地区在内的海外华人读者写作。

海内华文文学创作，当然也可能考虑比如青年和中年老年人之间的代沟等问题。写给青年读者的作品，可能不被老年读者接受。但是在海内地区，这些所谓不同，经常只限于表述的层面，在文化意识的深层，举例如对日本所持态度、对近代历史的结论、清官反贪的理想、道德是非意识、对成功的追求和判断等等，海内华人基本保持一致，所以海内文学创作并不需要在读者方面，做出重大选择。

就海内而言，都市读者跟乡村读者之间，确实存在比较明显和巨大的差异，但是现在海内华文文学创作，用不着多考虑乡村读者的喜厌，因为乡村不是文学作品的热销地。

而海外华文文学创作的不同华人读者群体，经常迫使海外华文作家，不得不做出严重和痛苦的选择。创作之前，他们必须先确定，自己的作品是写给海内华人读者，还是写给海外华文读者。写给海外华人读者，还要再确定是台湾香港地区的华人读者，还是欧美非华语国家内的华人读者。这些不同的华人

读者群体之间，有时候非此即彼，不能通融。

由于社会和政治环境的不同、文化观念的回异、生活条件的差别，海外与海内华人，对文学作品的选择非常不同。比如海内读者最关心的题材，像清官反贪故事、名利场成功故事、解放战争三大战役故事，在海外如美国的华人读者中引不起太多注意，因为美国华人自身生活中感受不到贪官的罪恶，美国也没有清官理念的生存环境。海外华人读者，出于对祖国的关注，才阅读这样题材的华文作品。

再比如在海内书市多年兴风作浪的色情文学作品，在海外如美国的华人社区里也引不起轰动。海内曾经了不得的所谓色情小说《上海宝贝》，中文原著在美国华人社区并不流行，英译本在美国主流社会更如泥牛入海。美国华文报刊，顶多只敢在娱乐版上卖弄点色相图文，比较严肃的大报如北美《世界日报》，副刊从不刊任何色情文字。因为美国社会从整体上讲，是比较正直清廉的，主导大众社会行为的道德观念体系，仍然比较保守和正当，任何形式的色情言论和行为，在美国大众之中，还是会受到严厉谴责，并不能毫无顾忌的公开化。

美国各级政府官员的行为准则更加严格，为了讨好选民，美国政府官员必须保持行为操守，绝不敢疏忽。而且美国媒体独立，以监督政府为责任，时刻检查官员工作和生活，大事小事，一律公布于众。对于美国官员来说，别说包二奶养小蜜，就算有个一夜情，也跑不了曝光丢脸，公开向选民检讨。美国官员嫖一次妓，揭发出来，必定丢官。克林顿总统乱搞男女关系，权力再大，也弄得灰头土脸，险些下台，卸职后虽然仍受总统法特别保护，还是遭到法庭制裁，罚款之外，吊销律师执照。上梁正则下梁不歪，民众之间风气怎样，可知一斑。

海内大红大紫的木子美现象，很难在美国社会发生。就算

真出个美国木子美，她不仅没有可能在全美国范围红起来，大概还要被美国大众骂得狗血淋头。海内文学津津乐道多年的官员色情内幕故事，美国华人读者可能猎奇，但不会太感兴趣。在美国，真有人沉迷色情图文，自可大胆地去色情商店观览阅读购买，什么都有，赤裸裸色情，不必假借文学做掩护，半遮半盖，打出身体写作的招牌，贩卖情色。

据统计，好莱坞 2002 年共生产一千部电影，而色情业却制作了一万一千部，可是美国民众大多只知有好莱坞正规影片，而很少听闻那些色情片。包括华文作家和华人读者在内，美国不会有一人，把色情出版物当作文学来看，美国的学界、书界、作家更不会把色情写作当作文学或者艺术来评论。美国一切色情图文，都进不了文学艺术的殿堂，没有正规出版社出版，没有正规书店会出售，只能在专门销售色情物的小铺子里卖，那种小铺通常连窗都不开一个。

显而易见，海外华文作家如果创作诸如上述题材如色情故事，他们就是选择了海内读者群，打算到海内去寻找市场，因为他们很难在海外如美国找到很多华人读者。

海外华文文学创作的两大类别

如上所述，海外华文文学创作面临着读者群的严肃选择，要么专门写给海内华文读者，要么专门写给海外台湾地区华人读者，要么专门写给欧美国家内的华人移民读者。当然最好能够写给所有这些不同地区的所有读者群，大家都爱读，但那很难，大概至今只有金庸琼瑶等可数几个华文作家，可说是做到了。在海外广泛获得喝彩的《卧虎藏龙》，到了海内也走麦城。

如果海外华文文学创作，选择专门写给海内华文读者，当

然一定会选择海内读者喜闻乐见的题材，选择海内读者所习惯的思维和表现方式，选择海内读者所能够接受的价值取向。那么这些海外华文文学创作，比较多地在海内获得发表，被海内读者接受，获得海内市场的成功，是自然而然的事。

由于这一类海外华文文学创作在文化意识和表述等方面，与海内华文文学创作比较接近，为叙述方便，我们不妨暂且称之为原乡型海外华文文学创作。

有位海内文学杂志编辑曾向笔者明确提出其选稿标准：故事精彩人物生动，文字表述好看好读，对中国社会和民族以及人的命运有深层思考。前两条没得说，古今中外都一样，不过何为精彩生动或者好看好读，当然也是见仁见智。而第三条所谓深层思考，海外与海内华人之间的不同看法，就可能带有许多深层的差异。

海内读者可能会认为批判贪官现象，宣扬清官理念，对中国社会有更直接的贡献，而在海外文化中，揭示人性则通常被看做是最深层的人文思考。同是表现革命，比较一下海内作品和《牛虻》；同是表现战争，比较一下海内作品和《飘》，就能了解其中巨大的文化差异。试想一下，如果《飘》不是作为一部外国文学作品介绍进中国，而是由某位海外华文作家写出，海内会否有出版社接受并出版？揭露国内战争的残酷，同情并肯定分裂祖国的战败方，很可能被海内思想界指责为是非不分。而美国人的是非观念，则完全基于人性而分界。

除了上述原乡型海外华文文学创作之外，海外近年开始出现另一类华文作家。他们虽然仍然使用华文写作，但在创作意图上，已经偏离原乡型海外华文文学创作的意识，而更接近于那些使用英文写作的海外华人作家，有意走入外国社会主流。也就是说，这一类海外华文文学创作，不是专门写给海内华文

读者，而是专门写给海外，特别是欧美国家内的华人读者的。

由于读者对象的不同，这一类海外华文文学创作，与海内华文文学创作有所不同，融入更多外国文化意识和表述方法。为表示其已经游离于海内所习惯的原乡型海外华文文学创作，我们暂且称之为游离型海外华文文学创作。

游离型海外华文文学创作简析

由于与海内华文文学创作相近，对于海内学界和读者而言，原乡型海外华文文学创作比较容易接受和理解。而本文所谓的游离型海外华文文学创作，由于其游离于海内传统的许多文学观念，刻意表现海内读者所不大熟悉的海外生活和文化意识，而且问世时间尚很短暂，所以不大容易被海内学界和读者所接受，需要做一些简单分析。

海外华人读者，是个很复杂的组合。首先，台湾香港的华人读者，虽然与海内华人读者在许多观念方面有所不同，但与欧美国家内华人读者的观念，也并非完全一致。这方面的分析和探源，可以做出另外一篇论文，本文为节省篇幅，暂略。

欧美非华语国家内的华人，虽然由于在海内时的家庭背景，出国前后的受教育程度，海外定居和工作后的经济状况，在欧美国家居住地区的社会层次等不同因素所致，可分出许多不同的差异模糊或者相互交错的群体，但其中有一条界线却是鲜明的。

这条界线至少把在美国的华人移民分为两大类，一类华人没有融入美国主流社会，他们中有一些自称是美国的边缘人，或者美籍华人。另一类则融入美国主流社会，他们有些愿意自称为华裔美国人。

不融入美国主流社会的这类华人，包括美国各大都会唐人街老华侨。他们通常已在美国生活许多年，甚至好几代，可是许多人不大会讲英语，没有能力融入美国主流社会，也不被美国社会所接受。有一些近年来美的新华人移民，为种种原因，也聚集于华人社区工作和生活，没有进入美国主流社会。这类华人还包括一些受过高等教育，却始终在华人社区的华人企业中生活的专业人士，比如在加州硅谷地带或东岸新泽西州地区聚集成千上万北大清华的才子，做美国电脑业高级劳工，身在美国却处于完全海内式的生活和精神环境。

这类海外华人，还包括在美国各大学里的中国留学生，不论已经读了十年的博士生，还是刚到美国的新生，他们一致的特点是，全面保持海内华文文化，因为他们根本还没有进入美国社会，接触不到也无法深入了解美国社会和美国文化，更谈不到接受。这一群体的海外华人读者，生活于与海内无异的文化氛围中，必然更多保持海内文学的阅读趣味和审美标准。他们通常也会更关注海内社会状况，更多阅读海内华文文学创作，对海外华文文学创作，也更乐于选择更接近海内标准的作品。所以这部分华人，虽然身在海外，也仍然是原乡型海外华文文学创作的忠实读者。

另外一类海外华人，则大多离开海外的华人社区，深入美国主流社会，并且逐渐演变，更多接受外国的生活和文化，不同程度地融入了外国主流社会和文化，比如美国的主流社会和主流文化。这一群体的美国华人，虽然忘不掉中文，也能够阅读华文作品，但除美国东西海岸或休斯顿芝加哥等都会地区，美国绝大部分土地上的主流社会，很少华人媒体，更少华文读物，所以这批在美国主流社会里的华人读者，平时读英文比中文多，有的甚至很少接触到华文读物。

本文上述之游离型海外华文文学创作，是专为这一部分华人读者群体而写作的。游离型海外华文文学创作，通常在海外华文报刊比较多地发表，因为这一类作品更接近比如美国社会的实际生活，文化意识和价值观，美国华人读者能够理解，感觉亲切，也能够认同和接受。同时游离型海外华文文学创作，由于远离海内华文文学传统的鉴定标准和价值取向，不易被海内文学界和学界看好。

因其游离于海内大众习惯的文化、意识、道德观，以及表述方式，一时还得不到海内华人读者的普遍理解和接受，无可非议。海内华人读者阅读外国文学作品的中译本，如果发生理解上的障碍，会用“那是外国人”来解释或者谅解。而如果阅读海外华文文学创作，也发生理解上的问题，都是中国人，就不那么容易原谅。

海外华文文学创作近年蓬勃发展，已经达到自白先勇聂华苓於梨华之后的又一高峰，很值得海内学界注意和研究。而近二十余年的海外华文文学创作，仍然以原乡型创作为主流。本文所说的游离型海外华文文学创作，只有在海外华文作家积累了足够的海外生活经验，并且开始发生文化意识的深层转变之后，才可能产生，所以是近几年才开始的事，尚未被海内外学界所发现，或者给予足够注意。

但游离型海外华文文学创作确实已经在海外出现，而且正在发展之中。笔者认为，由于游离型海外华文文学创作，有别于海内华文文学创作，融入更多不同的文化构成、道德意识和文学表述，更能表现华人在海外社会的独特生活真实，是值得海内外学界和读者阅读、了解、接受和研究的。

〔美国〕 柯振中

1970 至 1980 年代美国南加州华文 报刊创办的文化活力和族群特色

华文报刊是华文文学刊载媒体其中一种。那些年（1977—1983）出版华文报刊成了美国南加州中国人的一种新兴行业，尽显那地域中华文化活力和华人族群特色。这正如开设银行和储贷会成为该时该地中国人一种时尚投资一样。那等情形在1977年前会是不可思议的事！

1978年春一个早晨，我如常来到华埠一间银行，玻璃门推开便见一把小几摆有两叠子注明“免费赠阅”的杂志，手取一本随意翻翻，全是电视节目的中英对照时间表目和杂乱无章的中文广告。封面顶端印《电视指南》几只大字，下方又是两栏广告，纸质跟内页一样是报章那纸类，印上颜色就是了，整本十六开纸印刷品给人干干薄薄一种感觉。

这是我在南加州最先看到免费送人的刊物，阅读性不具却实用，一整星期电视节目都可查阅，英文节目名称译作中文，译笔贴切中国化。当时我想这本刚创刊的《电视指南》一定能生存，人手一册带回家存上一礼拜，每天都翻几番，广告效果

会不错，单靠越来越多的广告经费便足维持，时日一久定有盈利。到 1982 年夏《电视指南》每周仍出版一次，第 239 期已送出。内容有时也加入一些文学小说、娱乐消息和星座怪谈等，页数不断加码。算是这里一份长寿刊物了。

1980 年洛杉矶华埠农历新年，我和家人也趁热闹去。那时华埠“食街”新建未久，靠马路一边是一家装置绿色夺目茶叶店，时间离游行节目开始还早，进入店内行走参观，发现玻璃柜台面头竟放有一大叠《南华时报》。店员特别告诉我：新出面世的报纸，免费赠送，欢迎任意取阅。

我印象中此间唐人街出版的报纸全是字体特大、印刷模糊、广告特多、编排落伍、内容贫乏不堪一翻，手取起《南华时报》翻上一遍，虽还不曾细读内容，已禁不住暗暗叫好：“这才像一份中文周报！这才有点香港或台湾的周报格局！”采取纯粹依靠广告作收益关系，广告占去全报篇幅一大半，字体、编排、设计和印刷方面均算精美，读者连广告内容也想看看，报纸大小只一般日报一半也不多作计较。

回热闹大街，花车游行上演了，锣鼓声响远吼冲近，我突然记起前阵子收看 22 号电视台《华语电视》节目时，主持人张成勋作过一则报导：有一位陈十美华人女士欲在南加州办一份报纸，她把自己积蓄全数投资下去，希望这份报纸有突破性表现，为华人社区带来贡献。当下我作这想法：《南华时报》将成南加州中文报业发展史一块里程碑，这里传统落后不求改进的报纸行将无法竞争渐遭淘汰出局。

1982 年夏《南华时报》出版达 140 期。已发展为一经营多种事业机构，每周出版一期《南华时报》和《投资与地产》外，附属业务“南华儿童图书馆”、“南华文化研究所”、“南华文化图书公司”等，一段时期还主办名家讲习会，去夏办“柏

杨演讲会”吸引南加数百同胞赴会听讲。

1980年9月初劳工节假期那日，偕家人在“小台北”蒙特利柏公园市一港式茶楼喝午茶。抵步时先逛一家中国超级市场叫“顶好”，顾客挤满各角落，我本能地欲转身退出门口，却意外发现靠门地面堆满两份新出版报章，一份折作普通报纸四分之一大小，女影星充封面，强调内容消闲性和娱乐性，骤看以为一本簿杂志。报头旁显著版面标示知名一些人士是该报顾问，徐虹、郭良蕙等都在内，郭良蕙最受争论的长篇小说《心锁》还给该报逐期连载。那就是刚刚才举办过两周年报庆的《联合时报》。另外一份叫《中美商报》，白纸黑字印刷，报型大小一般日报形式，有一种较庄重格调，内容主要是工商消息和华人社区动态，一些专访专题报导颇不错。这两份报纸同时面世同属免费赠阅，均靠赖广告维持。演变不同是《中美商报》出版一年左右便告停刊，《联合时报》则业务蒸蒸日上。

大概消息这样子传开：靠广告维生赠读者周刊周报，当时都有利可图，办报始终又是吸引人事业，不久台湾同乡为骨干的《亚洲商报》、越南华侨为主干的《越华报》相继印行了。

《亚洲商报》是水准颇高的一份周报，时事评论和工商名人专访精彩备至，有时亦吐露此间知识分子心声，办报宗旨满怀抱负。言论给海外刊物转载不少，那期间香港王敬义主持的《南北极》杂志曾作过转载。可惜该报地方色彩过浓，美国经济近年不佳，广告数量消退，该报篇幅二十版减至目下十四版，内容日渐贫乏锐退。本是免费赠阅读者，1982年10月1日起改作每份零售美元五角。

《越华报》赠阅一段时间也转为零售，地方色彩也是过浓，缺乏有深度评论，祝贺性广告充斥版面，我阅读次数也越相应减少。反而隔年才出版一份叫《越棉寮报》的，我取来看次数

更多，虽同样多占地方色彩和祝贺性广告，这份周报社论及谈有关适应美国生活一些文字，甚值得此间华人社会观摩参考。

我还发现劝人为善的一份《中国耕报》，出版有两年，采不定期方式发行，格言味道浓重。另见纸张上乘一份《台湾周报》，可惜出版数月便不见，1982年春夏间，街头贴出海报，该刊行将重张旗鼓，大力发展，易名《罗省周报》。刊物方面除本文开头介绍的开山鼻祖《电视周刊》外，陆续出现还有《侨心》、《买卖专栏》、《亚洲电视周刊》等，一律免费赠阅，只打广告算盘，各自可维持多久则尽属尽人事听天命了。以上所谈几全寄放国人开设超级市场、书店、戏院等场所任人免费取阅的社区性周报周刊。以下谈谈那几年内出版的几份日报，每份均售价美金二角半。

上世纪70年代后叶，迁居南加州后订有美西版《星岛日报》，兼看美洲版《明报》、《成报》、《快报》（已停刊）和《新报》等，我人虽远离故乡，故乡事所知还算颇详。我还不时买阅台湾《联合报》美国版《世界日报》，《世界日报》新闻报导较快，隔日可读得发生事态；香港那些美洲版报纸，新闻消息最快需隔两天才能读到，便产生明日黄花之感来。

1981年起此间可供阅读日报出版更多，台湾资本的《远东时报》及此间老报人司马桑顿等筹办的《加州日报》陆续出版。《远东时报》出纸不多，内容却颇丰，言论也颇中肯；个人对它的社论跟香港《明报》的社论同等看齐，不肯轻易错过；这可能因它资本来源足，负担得起较优较多人才耕耘开垦。没料它竟只刊行一年多，1982年岁初夏停刊消息便登出来，申明台湾那边总报社经深思熟虑决定停办这边分报社，《远东时报》在读者惋惜声中引退了。《加州日报》同样走上中途停刊命运，那是1982年上半年的事。先天后天条件两缺，

停刊已属读者意料中事。

从前买中文报章杂志都需涉足华埠或“小台北”书店，后华埠北百老汇街头摆有一些报摊，稍停车可买想要各报刊，1981年中和1982年初我在这等报摊分别发现新近出版的《国际日报》和《中报》两份日报。

《国际日报》据闻属此间台省成功人事所创办，此间中文报纸首创采彩色印刷，这可能因办报人兼营印刷厂，本钱下足无所谓。内容算多姿多彩，社论颇能道出寄居海外中国人心声：例如1982年纪念“九一八”事件几篇社论，便值得海内外中国人深作反思。美中不足之处有时头版新闻标题处理过分哗众取宠。我个人依然认为这日报潜力十足，那种超然立场将对读者产生一定影响力。只大半年篇幅从二十版扩至二十四版，内容和广告俱有增强迹象。《中报》是那时香港《中报》的美洲版，东岸纽约和西岸三藩市、洛杉矶均有发行，内容大多属香港《中报》的翻版，但因老板傅朝枢曾在台湾办报，那些年南加州台湾移迁居民很多，料想他们也会感兴趣阅读《中报》。

日后看来《国际日报》和《中报》正好补停刊《远东时报》与《加州日报》空缺。南加州创办华文日报业者那期间活力充沛前仆后继，务求发扬中国文化、服务华人族群和满足身居异国侨胞读者精神一份求知欲。

综观那数年美国南加州出版的中文报刊，若论声势之浩大、宣传之长久、筹备之充足、资金之丰厚及人才之鼎盛，堪算1982年9月1日正式出版《中国时报》最具备了。《中国时报》是台湾日销数量超过百万份《中国时报》的美国版，在西半球美国有独立编辑部门，报内容欲做到更适合在美华人社会；采取彩色印刷，雇专业人士精心编排版面，初创时期篇幅

虽只二十版，整份报纸却显独特美观；配上特设丰富内容，《中国时报》给人格调颇高感觉。

例如：时报广场版“经验与意见”栏，有作者写他们在《纽约时报》、《时代杂志》等美国文化机构工作的经历和感受；“天下事版”刊载的《日本为什么要改教科书》、《如果超级强国发动核子战争》；副刊“人间版”推出的中国大陆作家“见证文学”专辑，及海外作家丛璽女士访大陆初见四十年代写长篇小说《塔里的女人》成名的名作家无名氏的观感；经济版的世界商业和金融评述；港闻版对英国首相戴卓尔夫人访问中国谈香港前景的报导和评论等等；凡此这些都属该报教人喜读的有分量篇章。美洲版《中国时报》可惜只出版一年多在随读者日增时，竟出乎人们意料突然宣布停刊了。

那时我仍相信日后还会有许多新印行华文报刊在美国南加州涌现。假使那时和日后南加州出版的所有华文报刊能汇结成强而有力的一股舆论，足以影响美国政界人士，为中华文化和华人族群争取应得权益，那将是多么好的一桩事功，同时华文文学必也因而得觅取获多些刊载媒体与读者见面。

〔荷兰〕 林 湄

边缘作家视野里的风景

《天望》，意即“天人相望”。

天在哪里？对于欧洲文明来说，天在上帝的脚下。天就是上帝，是神学构筑的辉煌宫殿，是人的初始的归属。

天只有一个，人却有多种多样。除了种族、肤色的区别外，更重要的是心灵世界的差异。因此，人世不仅复杂而且多变化。又因为人有性情、动感和思想，所以人世的风景更丰富、更巧妙、更奇特。

万物都是这风景里的点与线，色彩炫目、纵横交错，将地球上的空间塞得满满的。只有人不安分，除了喜欢色彩和数字外，还希望有显要的位置，以便高人一等，让众人仰慕。不过，任何时候任何地点都有边缘存在。

“边缘”虽然与“中心”不同，但点线的位置可以变换或移动，也可能漂流到中心地带。只是，肉体可以漂泊，文化乃是人的魂灵、精髓，不但不能漂泊，反而跟随着你的一生。当然，我这里的“边缘”意义是属于社会层面的，可能自甘情愿，也可能是无奈的或命运播弄的结果。确切地说，所谓“边

缘”，实际上与民族性有关。民族性就是历史性和文化性，而历史文化是通过艺术、哲学、道德观念、审美方式、宗教等等社会活动表现出来的。因此，“边缘人”即使身处中心闹市，心灵情感依然是边缘的。就像自己一样，出生于东海岸，在亚洲转啊转，最后漂徙到北海岸生活。

天意高深难测。但人类的一切认识、价值、情感和人格都是建立在物质和精神这两方面的基础上。然而，认识尤重体验。体验则离不开精神和情感两方面。现实改变了我的生活境遇、文化背景和审美意识，也改变了我的身份和命运。我是谁？像一棵树吗？那么，离开了本土，移植在天涯海角的另一片土壤里，叶子和果实自然与原生有所不同。不是在这里客居暂住，而是在此生根发芽。但我原先想象的世界不是这样，我原来的面目也不是这样。我去问谁呢？没有人回答我。我走啊，漂啊，寻索啊，充满彷徨、矛盾和惆怅，甚至为此感到不幸和哀伤。可是，漂泊已不是新鲜的话题了，它已成为世界潮流的一部分，并且还在继续与发展。

或许，漂泊是对命运的挑战，是对世界的再识。

没有人能确切预卜自己的未来，只能面对现实。

我竭力继续我的探索和寻思。然而，丰富的物质无法满足心灵的渴求，加上生性对生命比较敏感，所以，想了解世界的真谛和人类生存意义的愿望加强了，对人生中的政治、经济、社会、文化的疑问增多了。现代人到底在想什么？要什么呢？他们的希望、忧虑和恐惧又是什么？要达到什么愿望和目的？于是，我从边缘的特殊视角，将人文精神、书卷经验、生存感观、生命意识以及对于灵魂、肉体的哲学和美学的思考，编织成串串的问号，然后抽离自己的位置，坐在飒飒的白杨树顶上，望天兴问，沉思默想……就在这时候，对灵魂不死的向往

不但没有打消，反而更加强烈；对宇宙的神秘不再疏忽，反而更加有兴趣；对人的内心世界不但进行解剖，而且实行更多的审视、思考和叩询。这样，我渐渐地发现了“边缘”位置的优越性，除了亲自体验生存于跨文化社会的情景和特征以外，我突然看到了许多过去看不到的风景，想到许多平日忽略的问题，于是如获珍宝，从白杨树上下来，重新调整我的悲剧意识和情感理念。

.....

这是一块充满丰富的艺术创造力的土地，文学、音乐、绘画、建筑、雕塑.....到处色彩斑斓，婀娜多姿。

这是一块纵情放浪形骸的土地，陆离怪诞，无奇不有，不可思议。

这是一块讲究人道文明的土地，除了本地人，还有来自地球各个地域的不同人种，虽然彼此容易引起敏感、错觉或彷徨不安，却能现实地相互依存而生活。

显然，历史和现实、艺术和科学，构成了一幅特有的欧洲人文的“风景”画。只是，今天的欧洲已经不再那么单纯和理想化了。古典时代依附上帝的拯救而产生的魅力已渐渐失去。两次世界大战和随之不停的小战争，已经将西方科学带来的精神文明粉碎了。物质财富剧增的同时却失去了心灵的归依。上帝不过是一种寄托，已不是永恒的不可动摇的归属。威胁着人类精神走进坟墓的不是温饱问题，而是战争、贪婪和物欲，和随之而来的冷漠、空虚和恐怖感。

在这里，“多元文化论”不再是理想中的百花园，相对而言，其副作用正隐藏着新的灾难和挑战。种族之间，我看看你，你看看我，而心灵深处，则是我猜测你，你猜测我。这就是文化差异的特征。在这样特定的社会环境里，每日的新闻和

政府有关外侨的政策都是令人挂心的。

确切地说，不同民族的思维方式方法体现出文化的差异和特殊性。例如，从宏观上讲，在对待“人”与“自然”的关系问题上，东方人认为宇宙是有情有理的，“人”与“自然”有天人合一的感应。西方人则将“自然”作为认知的对象，希望在“自然”之外寻找一个超越存在的本体。在对待心灵的问题上，东方人重内而轻外，着重人的“性情”和“情理”，人无“性”无“情”不可为人，强调“心”的作用和自省自足，认为“心”与世界本原或本体相通，不需要外找，注重情理的超越，主张自我完善自我实现。西方人则重视“知性”和“理性”，强调“力”的作用，力求运用科学技术，“探知”外在世界，达到“认识”的超越。

然而，感受不同文化的差异不过是了解现实世界的初级阶段。若从哲学和人本的角度分析，各种文化现象虽然存在差异，但同时也存在着本质的相通处和共同点，即文化的普遍性。例如“科学”发现“自然”越多，人类受益的同时受害也越大。这种受害包括着人类对自然规律的藐视和叛逆。在变化无常、飘忽不安、癫痴狂妄、心灵捆绑的现实图景中，隐藏着人的共同弱点，即体外生活越舒适安逸，内心越孤独无助；经济越发展，心灵越浮躁空虚，物质越丰富，精神越贫瘠不安。

无论是东方与西方，对于历史和未来、传统和变革、现实和理想、财富和健康、成功和失败、纯洁和邪恶，以及在爱情、婚姻、生死、宗教或女性、孩子等等问题上，人类喜怒哀乐的感觉是相同的；对于美好的内心世界共识和渴望崇尚真理的心情是一样的；对于人生中不可自救和无法拯救生命的理解和悲悯心理也是一致的。加上科学使地球显得越来越小了，人类原先视野里的“无边”，今天看来都是有限的；不仅是地域

性缩小了，人与人之间的距离也拉近了。今天的欧洲，不同文化实体的冲突，已不像亨利·詹姆斯笔下那样，对欧洲文化的排斥和抨击，充满爱国的自我民族的优越感；也不同于石黑一雄《山影淡淡》中的悦子和幸子，在文化风尚的碰撞下，只能仰人鼻下，自怜自叹，冷漠、孤独生存的样子。

由于文化的特殊性不但没有在交往碰撞中消失，反而沿着各自的轨迹顽强地向前发展。所以，在这里，你可以看到有人害怕死亡，有人赞美死亡；有人成为金钱的奴隶，有人视金钱为粪土；有人肉体为役，有人鞭挞灵魂；有人为求生存九死一生地冒险，有人富裕、闲适却潦倒、颓废。

在这里，有丧失信念和虚空迷茫的情绪，有道德价值衰退，有战争、有环境污染，有暴力、破坏、吸毒、恋童癖……也有伤精竭虑解决社会问题或为社会救援事业献身的志愿者。

在这里，有对历史、传统、科技的拒绝和嘲笑，也有为历史、传统和科技的发展进行的劳动和创造；有迷茫困顿，或失业或后现代文明所引发的精神疯癫，也有因精神体验的再识而顿悟的人们。

在这里，有求生投入异族怀抱的无奈，永远的民族文化情结；有见异思迁、为图享受不愧失去自尊的神态；有身处矛盾挣扎、不知去向、得过且过的彷徨者；也有人在吸收所在国文化精华的同时，仍保持不卑不亢的审视态度。

在这里，法律和道德约束不了人类，行为和精神越来越怪诞而不知觉，真理和文明被视为无知或白痴，谎言和阴谋被看作智能……

在高科技的旗帜下，人类的困扰、彷徨、惊恐感有增无减，甚至集体地进入丧失生存意义的地步，像被赶到没有出路

弄子里的牛马一样。

面对这样的视野风景，作家的心境如何？渴求的是什么？自我位置和理想怎样？如何看待文化之间的异同？如何对待科学和人性、融入和反思等等问题？文明的真谛到底是物质的还是精神的？

这是我的焦虑，也是我对世界人生的思考和叩问。

《天望》就是在这样的视野和思考中产生的。小说动笔于1993年，完稿于2003年底，期间因为出版其他的集子和健康问题停顿了一些时候，但最重要的还是想写好小说，需要许多因素。罗丹说：“艺术无法生存在没有生活里”，生活是运动、丰富多彩的。通过生活的体验，认识艺术本质的意向，为此，真正的优秀的艺术作品，也必然是属于整个世界的，无论你怎么探测，都是探不到底的。何况，艺术立足于宗教感，宗教与艺术携手而行，是欧洲文学艺术不朽的风范。只是，今天的欧洲，多元文化社会现象，越来越普遍地存在，在体验认识美学精神的渴求和演化中，仍然离不开因文化身份不同而产生的真理人格、文化情操、精神向导等问题，我们必须做的只是试图重新加以思考而已。

陈晓晖

西方中国想象的历史形成

西方对中国的认识在很长时间里都是根据雪泥鸿爪的一些零星资料加上大量想象混合而成的。这使得在西方的中国观念里想象一词的重要性尤为突出。而想象这样一个主观姿态明显的动词也概括了长期以来西方关于中国的诸多想象都是以西方为中心和标准的一种观照行为的结果。这个行为所导致的后果就是，当东西方文化之间出现很难掩饰的差异的时候，主动想象的一方——西方——就必然认为中国文化以及中国人的品行和特质都是错误的。这并不是说西方人在举凡谈及中国社会文化都会出现荒谬的言论，但是，纵观许多重要的西方中国学著作，它们遗留给西方的中国印象里，殖民主义时代西方的中国观直到今天也还在发生着影响。由于最早接触中国社会实质的都是西方传教士，中国人与之不同的宗教习俗和社群结构确实令他们感到困扰，除此之外，西方人和中国人的生活习惯上的差别也是这一类中国观的有力基础。对待西方文化的中国观察一向和煦敦厚如林语堂，也把这种层次上的中国观念尖刻地比喻为“世界上营业时间最长的酒吧里的那些闲言碎语”。

至为反抗西方中心观照方式的辜鸿铭在《中国人的精神》中把中国人的精神笼统地概括为“深沉、博大和纯朴（deep、broad、simple）”以及后来补充的“灵敏”（delicacy），并对西方各民族与中国文明之间的互动关系作了逐一评价，他的看法自然是从极端保守主义的角度出发，其中有的论点趋近于绝对化和单极化。但是，以其对中西文明的深入了解，他在指出中国文明为什么不能为西方人所真正领会的问题上，提出了一种阐释的方式，那就是各种文明内质的交错发展，他说道：“在此，我可以指出，美国人发现要想理解真正的中国人和中国文明是困难的，因为美国人，一般说来，他们博大，纯朴，但不深沉。英国人也无法懂得真正的中国人和中国文明，因为英国人一般来说深沉、纯朴，却不博大。德国人也不能理解真正的中国人和中国文明，因为德国人特别是受过教育的德国人，一般说来深沉、博大，却不纯朴。在我看来，似乎只有法国人最能理解真正的中国人和中国文明，固然，法国人既没有德国人天然的深沉，也不如美国人心胸博大和英国人心底纯朴，——但是法国人，法国人民却拥有一种非凡的，为上述诸民族通常说来所缺乏的精神特质，那就是‘灵敏’（delicacy），这种灵敏对于认识中国人和中国文明是至关重要的。”辜鸿铭希望中国文化永远保持资产阶级革命前的封建农业社会现状，这是他视之为完美和均衡发展的文化，因此他认为只有与中国文化有着相同发展水平的法国文化才能与中国文化互通款曲。这论点本身当然是不完全准确的，但是从某种意义上说，也确实点出了存在于弥漫在中西方交流渠道上的误解迷雾，在于各民族文明起源于不同的地域和历史阶段，对宇宙、世界、人类和社会的认知都不可能一致，而在各文明内部得到优先发展的方面也不尽相同，正是因为文明比较上的你有我无，此优彼劣，造成

了西方对中国人和中国文化的误读。同时，辜鸿铭还根据自己对许多中国观察家的“观察”，指出许多在西方流传的中国观察研究文献都有弊病，或者本着西方文化优越论，并据此在中国文化中寻找证据来证明西方的确优越于东方和中国，或者对中国的认识只达到一知半解的程度又不求甚解。事实也确实如此，这些观察家群体内部也同样有着类似的看法。美国传教士何天爵在其 1895 年出版的《真正的中国佬》一书中，批评了西方的中国观，指出以本身为衡量标准的观察方法不利于形成正确的看法，他认为西方人得知中国人的一些生活习俗时对之加以嘲笑，却从未想过这些习俗的本质与西方本土的生活习俗并没有差别，而仅仅是形式上不同而已。而另一本更为著名的关于中国见闻和概括中国人特性的著作，同样出自一位美国传教士明恩浦的《中国人的素质》（1894 年出版），也提出“只有在中国才能理解中国人”，以盎格鲁—撒克逊人的准则为中心来对比中国人是行不通的。尽管他们都注意到了西方人的中国观不能单凭着一厢情愿的文化中心主义去想当然，但他们自己的著作中，也只是对基本事实的客观描摹，而一旦涉及对中国人的日常生活的评价，许多地方也依然不能做到不偏不倚。

即使是在以公正客观为基本要求的历史研究界和文化理论界，想当然的习惯性力量也十分强大。首先，西方人认为中国是一个停滞不前的单一性社会，这一史学观点在黑格尔的《东方世界》中就以斩钉截铁的口吻被表述出来，他这样评价到：“历史必须从中国谈起。因为根据史书的记载，它是最古老的₁国家，而它的原则又具有那样一种实体性，成为这个国家最古老同时又是最新的原则。很早我们就已经看到中国发展到今天的状态。因为缺少客观存在与主观运动的对立，所以排除了每

一种变化的可能性。那种不断重复出现的、滞留的东西取代了我们称之为历史的东西。” 尽管黑格尔对中国的各项了解足以称得上细致和相当准确，但他在整体上否定了中国作为一个文化存在，仍然具有发展变化的历史特点的事实。相应的，柯文在其史学著作《在中国发现历史——中国中心观在美国的兴起》中引用了美国作家爱默生写于 1824 年的一段笔记来说明至少在 19 世纪（柯文认为这是一个“特别令人感到过分的例子”，而它正好能够在更大程度上表明西方思想界的这种中国停滞观念到了何等地步），西方对中国社会文化的“停滞不前”仍持着普遍的无知的深信不疑，并由此产生极大的种族优越感。在这段笔记中，爱默生说道：“当我们居高临下对这个愚昧国家观察思考得越仔细，它就越显得令人作呕。中华帝国所享有的声誉正是木乃伊的声誉，它把世界上最丑恶的形象一丝不变地保存了三、四千年……甚至悲惨的非洲都可以说我曾经伐木、引水、推动了其他国土的变化。但是中国，她那令人敬仰的单调！她那古老的呆痴！在各国群集的会议上，她所能说得最多只是——‘我酿制了茶叶！’。”

正是由于有了这种几乎可以达到无理性思考可言的境地的停滞观的驱动和铺垫，有的西方人进一步认为，中国人身上所保持的旧式文化一定特别根深蒂固。乃至当历史发展到近代，他们仍然无法接受中国正在以其特有的方式和步伐逐渐与世界缓慢但保持一贯地同步，因此在许多西方人的中国想象中，总有出自臆测的奇异意象来帮助完成一种散发霉变气味的古怪形象——这个形象就被称为中国人。

其实，西方的中国想象并非始终都这么让人难堪。在西方中心观主宰之下，西方对中国社会文化的具体想象总是时好时坏，这完全取决于西方对中国的需求和西方的自身文化状态。

中国想象有时也可以是十分美丽的。当然，这种美丽也建立在那传说中的单调凝固的社会的基础上。雅克·布罗斯在其著作《发现中国》中，提到了西方人早期心目中的“中国幻影”，那还是在西方人的梦境中，一个堆满金银珠宝、风土人情淳和，以及居民生性纤柔的中国想象时代，其中充满着美化的和中性无偏见的印象：“早在旅行家们的游记中，就记载有那些风景如画的细节、纸币的使用和鸬鹚捕鱼、纨绔子弟们的长指甲、上层妇女们的小脚，此外还有神奇般的经商活动、匠役们奇特的灵巧、强大无比的官僚制度，这一切都形成某种经过历代发展到今天的中国形象。”他同样指出这些中国幻影实际上是简单粗糙的，无法综合全面地勾勒中国的总体形象；由于对中国进行描述的资料总是来自那些追求利润的商人和怀着宗教目的的旅行者，他们所看到的不是富庶的上流社会种种奢靡景象，就是因为对中国世俗社会宗教表现过度关注而导致的中国神灵文化惊诧。在西方对中国的漫长接触历史中，中国形象的片面性逐渐加强，它不合情理的地方很少得到公正的评价和纠正。

在这一点上，即使是积极向西方推介中国的中国本土知识分子，也不免应当负起一点责任。林语堂是一位学识渊博的中国学者，他也是向西方传播中国文化的先驱人物。他对中国文化的态度是正面的，但这种对中国文化正面的价值的坚持却没有使他认识到，恪守中国文化的真实面貌对西方人形成准确中国观念的必要性。在谈到中国人的哲学传统时，林语堂将老庄所施加的影响放诸于孔子之上，这也许和他本人的一贯表现出的偏好有关，但是，这也未尝不与西方人比较认同一个作为东方哲学王国的中国的观念有关。在提到老庄和孔子时，林语堂指出“道家及儒家是中国人灵魂的两面”，这当然是一种轻便和不失准确的判断，但他接下去却说，“我知道中国人素以具

有哲学味儿著名，因为他们把生活看得很轻松，无忧无虑。孔子永没有叫人把生活看得轻松，倒不如说他教人用一种德国人的极端严肃和恳切的决心来生活。但在中国人的灵魂中常有来自老子的深思，及可怕的、沉默的忍耐力，对权威的缄口顺服，定意忍受一切痛苦，枯坐以待任何暴君自毙的伟大的无抵抗，无论这些暴君的势力是多么大。……外国人谈到‘中国佬’，常想起一副真正哲学家深思熟虑的面容，半开阖的眼，冷淡的、沉默的表情，他们并没有错。所有这些都来自道家，……”从字面上都可以看出林语堂的这段论述具有内在的矛盾和偏离中国文化主线的歧误。而最终他也承认这是为了证明，在西方人眼中那典型的华人面孔，诚然如最善意的中国想象一样，是有着高级的哲学性的。他把老子在后世中国的地位提高到与孔子齐肩，很大程度上也是为了在这个论点上与他所欣赏的这种中国想象相遇。老庄哲学的朴素是西方人所忽视的，而其中的神秘主义倾向却的确吸引了许多醉心于用边缘化情致来阐释中国文化幽远根源的西方人，其中就包括美国最伟大的剧作家，也是林语堂的交友对象的尤金·奥尼尔。很难说是西方对老庄哲学中的灵性情怀越来越强烈的渴望导致了老庄成为“美好的”中国想象的主要底质，还是老庄给了西方在传统二元哲学之外的新的思想途径而使之大受欢迎。唯一可以论断的是，对老庄哲学的过度推介，使得对中国文化心存善意的西方人越发迷陷在一个不可知的神秘东方想象里不能自拔，这并不是一个好事情。因为即使中国想象变成完美的乌托邦，也一样无助于西方得到客观全面的中国观念，对双方的沟通没有好处。

除却哲学理念的偏颇，对另一种中国形象的重要表现形式——文学形象，林语堂也加以极大的带有个人印记的修饰。在

林语堂的英译中国古典小说名篇集《中国传奇》中，可以看到大量与中国历史传统完全不符合的语言和行为描写，比如夫妻之间的日常礼节竟然是接吻，互道“我爱你”。由于中国古典小说本身就留下大量叙事空白，也给改造者以便利。在将精短的文言小说扩充为现代短篇小说时，林语堂加入了许多现代人物才有的对话和举动，无形中扭曲了中国人形象的历史性本源。对此，他在导言中是这样解释的：“本书乃写与西洋人阅读，故选择与重编皆受限制。或因主题，或因材料，或因社会与时代基本之差异，致使甚多名作无法重编，故未选入。所选各篇皆具有一般性，适合现代短篇小说之主旨。”他所说的“限制”，固然是指接受者的知识背景与理解古典中国所需要的知识背景相去甚远，从传播者的立场，有着良好的动机，但是在西方的中国想象方面，这种为了适应西方口味而改变中国社会文化上许多固有习性的做法，仍是对虚假的西方中国想象的推波助澜。将此推诿为严格翻译古典文学的不可能，当然不无道理，却也不能完全解释这些选自《聊斋》、《太平广记》和著名唐宋传奇的中国传统的短篇小说中太过于浓郁的西方文化气息。尤其是像林语堂这样的精通国学的中国学者，却显示了对作为一种客观存在的中国文化本体的漠视。尽管在改写中他自信保存了他认为能体现真正的中国文化精神的元素，但在以向西方推介中国文化为目的的文本中，再微小的曲解也仍显得太触目了，更何况林氏的斧凿痕迹无论如何也不能算细微。

像《中国传奇》这样的古典文学英译本，或许也形象地演示了一种具有中国性的文本的空间转换，是不完全受到传播者良好立意的控制的，无论是有意还是无意，当文本在异质文化间迁移的时候，它的原始形态甚至是文化属性都并不能保持恒久不变。许多本质特征在漂移过程中消散和解体，当其到达彼

岸时，它所发生的变化，可能是最初释放出这一文本的文化本体想象不到的。但是，变化和固守之间，总也有一个限度存在，如果原始面貌已经不再的文本仍要以族裔性和多元价值取胜，那么这其中引发的文化之间的更大的误解也就不可避免了，这也许就是当代华裔文学围绕着华裔文学中出现的中国故事的纯粹性发生极大争议的缘故。

与整个中国近代史相应的，在西方的片面的中国历史观和中国文化观双重的压迫下，曾经存在过的美好而不真实的幻想在东西方不平等的民族交往的实现下逐渐破碎了，西方人以征服者的姿态鸟瞰着中国文化，以自己的尺度衡量着这个古老的国度。在他们以西方为参照物的衡量下，中国文化越发显得落后、野蛮而不可理喻，一个在发展停滞的异教社会文化里飘荡的古怪幽灵最终成为西方中国想象的主流。在种族主义的刻薄视野里，与白人真实相遇的华人移民族群又带来了廉价得惊人的劳动力的威胁和在白人的家园边上逐渐兴起的异教徒文化环境。由于美国白人对华人世界的无情拒绝和残酷排挤需要合法的理由，于是从官方到民间都充斥着将华人视为未开化的野蛮人和诡计多端的犯罪者的声音，这使得丑陋的中国想象正式成为一个主流社会的正典，华人柔弱、阴险、狡诈而女性化的面貌就这样被固定化了。如此不堪的华人形象对华裔文学的刺激是始终存在。许多美国土生华人作家是在针对这个族裔印记的痛苦思索和反省中进行写作的。就像男作家赵健秀在《唐老亚》中以梦境形式重温了华人开辟北美铁路的历史，由此，从小就被自己的族裔印记困惑和自卑的主人公才从学校教育为代表的矮化华人的白人阐释权威下得到解脱。这一心路历程代表了许多华裔美国人的自我认识过程。虽然从现代起，也有许多西方的中国研究者在力图打破对华人和中国的偏见，希望将中

国观念建立在历史和客观的基础上，但是已经成形的想象的影响却深刻而长远。不但美国的华裔文学在与这个中国想象纠缠不清，连新移民文学也总有失足陷于此泥淖中者，在不经意之间，在想象中国与经验中国的两界中迷失了自己的写作路径。但同时，也有作者在写作实践中给了西方中国想象转化为更合理的文学元素的渠道。无论是中国想象的保留、转化或是消亡，都要有待时间和更多的作品来使更好和更有利于华人文学的发展方向的呈现。

(作者单位：中国气象出版社)

注释：

林语堂：《中国人》，学林出版社 1994 年 12 月出版，第 23 页。

辜鸿铭：《中国人的精神》，黄兴涛、宋小庆译，海南出版社 1996 年 4 月出版，第 6 页。

[美] 明恩浦：《中国人的素质》，秦悦译，学林出版社 1999 年 1 月出版，第 2 页。

[德] 夏瑞春：《德国思想家论中国》，陈爱政等译，江苏人民出版社 1997 年 3 月出版，第 114 页。

[美] 柯文：《在中国发现历史——中国中心观在美国的兴起》，林同奇译，中华书局 1989 年 7 月出版，第 45 页。

[法] 雅克·布罗斯：《发现中国》，耿升译，山东画报出版社 2001 年 3 月出版，第 32 页。

林语堂：《信仰之旅》，四川人民出版社 2000 年 6 月出版，第 115 页。

林语堂：《中国传奇》，张振玉译，陕西师范大学出版社 2003 年 1 月出版，第 1 页。

〔美国〕 少 君

论洛夫诗的意象

意象的概念作为中国诗歌的审美范畴，最早源头可上溯到《周易·系辞》：“子曰：书不尽言，言不尽意。然则圣人之意，其不可见否？子曰：圣人立象以尽意。”意象的古意即“表意之象”。《老子》中亦有“大音希声，大象无形”的审美观念。

现在所谓的诗歌意象，是诗人主观的审美感悟与客观的景象、事象等在语言中的和谐交融与呈现，是诗人的创造灵感和人生经验的凝聚。

A . 洛夫作品中意象的经营

评论家简政珍认为：“诗人最大的考验就是意象的经营。……以意象的经营来说，洛夫是中国白话文学史上最具有成就的诗人。洛夫不论语言从早期的繁复到近期的明朗，其以意象重整客体形象的能力应是白话文学史上最值得谈论的课题。”

叶维廉认为“洛夫常被视为中国现代主义典型的代表，也因此受到的批评最多，尤其是《石室之死亡》中‘孤绝’所发

散的死气弥漫的生命、凌迟的颤慄、骇人的静止和纯粹性、近乎野蛮的一种怪异的迷惑、或是鬼灵似的横空的惊呼等。”

洛夫把自己在金门前线所感受到的死亡体验，具象化为一系列错综缤纷的死亡意象，这些死亡意象，往往又与生命意象矛盾并存：

只偶然昂首向邻居的甬道，我便怔住
在清晨，那人以裸体去背叛死
任一条黑色支流咆哮着横过他的脉管 （第1首）

如果害怕我的清醒
请把窗子开向那些或将死去的城市
不必在我的短须里去翻拨那句话

它已亡故
你的眼睛即是葬地 （第6首）

棺材以虎虎的步子踢翻了满街灯火
这真是一种奇怪的威风
犹如被女子们折叠很好的绸质枕头
我去远方，为自己找寻葬地
埋下一件疑案 （第11首）

“石”是洛夫在《石室之死亡》中刻意经营的另一个很重要的意象：

我便怔住，我以目光扫过那座石壁
上面即凿成两道血槽 （第1首）

我把头颅挤在一堆长长的姓氏中
墓石如此谦逊，以冷冷的手握我（第12首）

而我乃从一块巨石中醒来，伸出一双掌
让人辨认，神绩原只是一堆腐败的骨头
遂有人试图释放我以米盖朗其罗的愤怒（第13首）

在这些意象缤纷的诗句中，洛夫让以禁锢者的僵硬姿态出现的“石”，冷然地扫视一切，恒远存在，对生命漠不关心。而诗人则以“凿成”“捏碎”、“哭泣”、“呼救”等富于能动性的心理动作，代表生命对象征死亡意象的“石”的绝望反叛。

“石”的意象如同“死亡”的意象一样，在洛夫后来的创作中，不断展现在读者面前。如后来出版的诗集《魔歌》中的《金龙禅寺》，就出现了与《石室之死亡》中冷然的“石”不一样特质的意象，整首诗舒缓流转，充满山野的仙气：

晚钟
是游客下山的小路
羊齿植物
沿着白色的石阶
一路嚼了下去
如果此处降雪
而只见
一只惊起的灰蝉
把山中的灯火
一盏盏地

点燃

这里的“石”闪着白色的温柔，没有死亡和反叛，在“蝉”声的陪伴下，被“羊齿植物”“一路嚼了下去”……。这里“石”的意象表现的是作者在受到大自然的感染后，心灵是如何的纯净澄明，在这首诗内，“游客”、“植物”、“石阶”、“灯火”以及“蝉”和“雪”，都成为“晚钟”下的一部分，与自然融为一体。

洛夫在散文《山灵呼唤》中写过这首诗的创作背景：“金龙禅寺的灯光一亮，所有的蝉声突然停止，我才从迷惘中醒来。这时我恍然大悟，那万蝉奇鸣中最令人感到亲切的声音，不就是传说中的，而我一直渴望听到的山灵的呼唤吗？”

洛夫的诗善于从表象中发掘超现实的意象，探索生死之谜，表现手法繁复多变，有时为了加强意象的奇特而使诗意晦涩朦胧，耐人回味。再看洛夫的《暮色》：

黄昏将尽，院子里的脚步更轻了
灯下，一只空了的酒瓶迎风而歌
我便匆匆从这里走过
走向一盆将熄的炉火

窗子外面是山，是烟雨，是四月
更远处是无人
一株青松奋力举着天空
我便听到年轮急切旋转的声音

这是禁园，雾在冉冉升起

当脸色融入暮色
你就开始哭泣吧

诗人在这里将“脚步”融入“暮色”，将“酒瓶”抛进“烟雨”，将“青松”举上“天空”，刻意营造了一个“黄昏”的意象，让我们不禁想起“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”的古句。

意象的运用给现代诗人的创作带来了许多的实验性和实践性，这些实践性中最可宝贵的无疑应是可使诗歌的审美内涵得到扩大。诗人们相信，现代诗歌一定能通过意象的排列，通过暗示和想象向读者提供一个全新的、充满魅力的艺术世界。

洛夫孜孜不倦地刻意追求作品意象的表达和展示，他认为意象是他心中的一个寄托。在诗中，没有这个寄托，就没有了所谓的“真我”。由此可见，洛夫对经营意象之重视。

B . 洛夫作品中意象的排列

出于结构的原因，诗歌的意象组织是有逻辑性的。

超现实主义视觉艺术可让我们窥见洛夫诗中视觉意象之构成的痕迹。超现实主义画作为表达多重的现代观感，常常采用视觉意象的排列和拼贴，提供了观者的非常的感觉。这种创作手法带给诗人心灵的则是一种超现实的冲击和广阔的空间，当他以文字重现这种心灵空间的同时，也打破了正统文法规则，而创造出属于现代诗的一种新的意象的排列。更具体地说，诗人取用属于画布上的多重意象，排列拼贴于另一现实层面，被取用的意象保留原来的形象符号，但其意含却被加以改变。两个或多个具有不同含意的意象符号拼贴在一个平面上，

产生了横向的意义断裂。比如洛夫的《死亡的修辞学》：

枪声
吐出芥末的味道

我的头壳炸裂在树中
即结成石榴
在海中
即结成盐
唯有血的方程式未变
在最红的时刻
洒落
.....

——《死亡的修辞学》

诗中排列着的“枪声”、“石榴”、“盐”等毫不相关的意象以及呈现一种梦幻的气氛，显然是要呈现超现实画派的风格。

借用超现实主义画派的技巧，发展出一种前卫的文法与意象排列方式。若不明白这其中的道理，洛夫的诗中彼此毫不相干的意象在意义层面上简直无从衔接。洛夫从超现实主义视觉艺术中寻找到了一个大胆陈列意象的方法。

洛夫善用意象的排列在诗歌阐述他在人生旅途中逐渐展开的视野，用脚下所行，眼中所见，心中所想，组成主体与客体浑然合一的风景线。让读者身入其境，有如进行曲中出现的悠扬的笛声，令人暇思和回味，带读者想象过去与未来，面对一种超越性的精神境界，使生命空间无限扩大，使生命历程极度延长.....

雪落无声
街衢睡了而路灯醒著
泥土睡了而树根醒著
鸟雀睡了而翅膀醒著
寺庙睡了而钟声醒著
山河睡了而风景醒著
春天睡了而种籽醒著
肢体睡了而血液醒著
书籍睡了而诗句醒著
历史睡了而时间醒著
世界睡了而你我醒著
雪落无声

——《湖南大雪》

在“雪落无声”的冷峻寂静与圆润浑成之中，“街衢”、“泥土”、“寺庙”、“书籍”等实物性的外在意象排列在一起，构成一幅繁复的客观画面，和“睡”与“醒”这两种主观的感悟相互激荡，使暗与明、埋与长、静与动、寂与鸣、旧与新、死与生、凝与流、终与始、古与今、客与主的多种对立产生交集，揭示了人类社会与自然界最普遍的存在法则和发展规律，宇宙与生命的内外交感和对抗，造成了一种极富张力的戏剧性冲突，使人感受到一种心灵的颤动和难以言说的惊喜。在一连十个“睡了”和“醒著”中，诗人将人脑思场流中杂乱飘忽的潜意识有序化、明朗化和系统化，赋之以诗的形式，这比传统古诗中对思维和潜意识的单一、静止、片面的解说，无疑要感性和丰富得多。

洛夫的诗具有多重视野，突破传统诗歌中的既定句型所呈现的单一意象的限制，诗中所展现的世界不再是单一现实的再现，而是多重现实的重组和排列。简政珍带有诗意地描述了洛夫诗歌意象排列的审美功能：“这些超现实的意象，细究之，有两种状况：一、意象跳接不受单一句法之限制，单句里有多组意象，暗示意识在极短暂时间内横跨不同的时空。……二、这些意象单独抽出，有如风景中的奇岩怪石，但它带给读者的不只是突发性的惊吓或惊喜，还有整体性的和谐。”

因此，意象的排列也是一口记忆的深井，表象的水静无波却回响着多重的语音和脸孔。洛夫在作品中的意象排列常常声形结合，如：

一位刚化过妆的女人站在门口
维持一种笑
有著新刷油漆的气味
另一位蹲在小摊旁
一面呼呼喝著蚵仔汤
一面伸手裤裆内
抓痒

——《华西街某巷》

这里没有强烈的主观的投射，只有人物、物象、事象的排列呈现；除了叙述式的描述外，几乎没有加上什么意见，也没有险奇的造语。换言之，这就是意象排列。这令我们想起艾略特 1916 年写的一首《Moming at the Windows》，有相似的手法：

They are rattling breakfast plates in basement kitchens
And along the trampled edges of the street
I am aware of the damp souls of house maids
Sprouting despondently at area gates .

The brown waves of fog toss up to me
Twisted faces from the bottom of the street ,
And tear from a passer - by with muddy skirts
An aimless smile that hovers in the air
And vanishes along the level of the roofs .

以上二诗都是一束意象或情境排列的呈现，构成一种气氛来反射出一种未经说明的社会状况。这种意象的排列，给读者的心中会带来蒙太奇般的画面感观：在众多人物、事物中，作者选出了某一些人物或景物而加以突出（如艾略特诗中的“杯盘”、“女仆”，如洛夫诗中的“女人”、“小摊”等）。这种写法其实有些似旧诗的罗列意象，譬如李白的《乌夜啼》：

黄云城边乌欲栖，归飞哑哑枝上啼。
机中织锦秦川女，碧纱如烟隔窗语。
停梭怅然忆远人，独宿孤房泪如雨。

这三首诗境界很相近，意象的选择与排列的方式也很近似，即是让排列的意象放射出一种气氛，来构成一种情境。

意象的排列是空间和时间辩证的结果。一方面，它从时间中截取形象而转植于书写空间；另一方面，意象排列仍要遵循阅读的时间性顺序。但辩证过程中由正反到合，正是在排列汇

集了时空的经纬。由于它既来自于时间轴，也来自于空间轴，它的归属就必然增加繁复性和朦胧性，它是最难以言喻的比喻，因为它是隐喻和象征的互动。

C . 洛夫作品中意象的转换

洛夫在超现实主义诗歌的创作艺术实践中，一直都孜孜不倦地探索着诗歌的意象之规律。他强调诗必须要有“美学上的直觉的意象的表现，主张形象第一，意境至上。且必须是最精粹的、诗的，而不是散文的。”

如果说意象的象征是现代诗追求的一个基本目标，那么，意象的转变便成为现代诗的技巧之一。诗的意念改变的效果完全可以由意象之转换来实现，它可以使现代诗加深内涵和提高诗性。如黄药眠先生所言：“有从有限到无限的感觉。直同中国诗所说的：‘天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期’的那种情形”。

现代诗在创作手法上，一贯追求意象的含蓄和语句的朦胧，诗歌中意象的转换要比形象的转换天然地具有“朦胧”的特性，更何况现代派诗本身追求的是意象的丰富和缤纷。洛夫在《在石室之死亡》中就有精彩的表现：

从灰烬中摸出千种冷中千种白的那只手
举起便成为一炸裂的太阳
当散发的投影仍在地上化为一股烟
遂有软软的蠕动，由脊骨向下溜至脚底再向上顶撞
——一条苍龙随之飞升

错就错在所有的树都要雕塑成灰
所有的铁器都骇然于挥斧人的缄默
欲拧干河川一样他拧于我们的汗腺
一开始就把我们弄成这副等死的样子
唯灰烬才是开始
(第 57 首)

最后两句发射出来的死亡的意象，是从前面的“手”、“太阳”、“烟”和“龙”等飞舞的意象中转换而来的。诗中引用了暗喻的超现实主义诗歌的技巧，“当散发的投影仍在地上化为一股烟”这句已经点出了明确的题意和死亡的预告，但“一条苍龙随之飞升”并没有将“飞”的意象改变，而是在后一段才由“错就错在所有的树都要雕塑成灰”这句将意象直指死亡，到“唯灰烬才是开始”完成意象的彻底转换。

所有文类中，诗最倚赖意象的经营。而诗的意象大都环环相扣，因为大体上诗的语言就是意象的语言。如：

病了病了
病得像山坡上那丛凋残的杜鹃
只剩下唯一的一朵
蹲在那块“禁止越界”的告示牌后面
咯血。而这时
一只白鹭从水田中惊起
飞越深圳
又猛然折了回来

而这时，鹧鸪以火音

那冒烟的啼声
一句句
穿透异地三月的春寒
我被烧的双目尽赤，血脉贲张
你却竖起外衣的领子，回头问我
冷，还是
不冷？

仅这段诗就运用了意象的三次转换。

从第一句“病了病了/病得像山坡上那丛凋残的杜鹃/只剩下唯一的一朵”，很明显。这里写的是杜鹃花，但接下来，这花能“蹲在那块‘禁止越界’的告示牌后面/咯血”却又引人跳到同名的动物：杜鹃鸟。这里的“杜鹃”意象呈现的是久未归家的病鸟，暗示着浪迹天涯的游子，因思乡“病得像山坡上那丛凋残的杜鹃”。诗人为了加深抒发漂泊的情感，将杜鹃“思乡”的意象转化为“隐遁”的白鹭：“一只白鹭从水田中惊起/飞跃深圳/又猛然折了回来，”在读者眼里展现的是一只因失意而隐遁江湖的“白鹭”的深刻意象。

最后诗人通过鹧鸪啼叫声，将具有“隐遁”意象的白鹭转换为展现“惆怅”意象的鹧鸪。诗人用夸张的手法写到：“以火发音/那冒烟的啼声/一句句/穿透异地三月春寒/我被烧得双目尽赤，血脉贲张”，有力地刻写出诗人思归的惆怅；读者甚至在心中可以听到另一只鹧鸪在历史的深处惆怅地悲啼，意象跃然纸上，映入眼帘。

洛夫在描述这首诗的写作背景时说：“当时轻雾氤氲，望远镜中的故国山河时隐约可见，而耳边正响起数十年未闻的鹧鸪啼叫，声声扣人心弦，所谓‘近乡情怯’，大概就是我当时

的心境吧。”

大概就是因为在这种特殊的心境下，诗人在《边界望乡》中为我们展现了三种意象的幻化，或正或反，或明或暗，或借或喻，或愤或怨，或悲或欢，使《边》诗味幽深，意境高远，意味浓厚。三次意象的转换，意意相连，象象叠合，意象技法运用得巧妙而幽深。

洛夫的诗是一种很有特质的诗，后来台湾的许多新生代诗人，作品发表后被评论家称之为洛夫式的诗。究其原因其特色全在诗的意象，他诗的意象很奇特。而这奇特其实是来自他个人奇特的生活经验。他的诗意象特殊到虽然难懂，但读过也很难忘。洛夫诗歌的魅力也许就在于此。

注解：

简政珍：《洛夫作品的意象世界》，载萧萧主编的《诗魔的蜕变》，台北：诗之华出版社，1991年版，第61、67页。

叶维廉：《洛夫论》，载萧萧主编《诗魔的蜕变》，台北：诗之华出版社，1991年版，第7页。

洛夫：《落叶在火中沉思》，台北：尔雅出版社，1998年版，第14页。

洛夫：《建立新民族诗型之刍议》，载《创世纪四十年总目》，台北：创世纪诗杂志社，1994年版，第158页。

黄药眠：《论诗》，上海：远方书店，1944年版，第162页。

洛夫：《洛夫世纪诗选》，台北：尔雅出版社，2000年版，第53页。

杨 静

从张错诗文“雌雄同体” 看文化的“雌雄同体”

“雌雄同体”源于荣格的灵魂双性说，维吉尼亚·伍尔夫用它倡导创作应该超越性别界限，海外华人作家张错借助这一概念提出并实践了诗文“雌雄同体”的理论，即超越文体界限，同一题材，用诗歌和散文不同的文类处理，实现诗文互补。例如诗歌《考古心情》选择了女性叙事似乎意犹未尽，又以散文《蒙古心情》来补述从蒙古宝藏展览所牵出的追忆联想，弥补了诗化后情节的抽象。受此启发，我们从他的作品中还可以看出另外一种“雌雄同体”，即超越文化，东西方文化的交融。在多元种族和文化语境中的美国社会，“雌雄同体”成为许多少数族裔作家寻求调和族群内外的性别冲突、建构族群统一的文化身份的载体，华裔女作家汤亭亭的《猴行者》就“用最幽默、最反讽、也是最悲愤的文笔记下的一则以杂种主体为族裔差异与政治抗争的动人故事”。张错的《枇杷的消息》站在人文关怀的立场上，没有显现纯粹的中国或美国文化特征，而是有一种东西杂糅“雌雄同体”的色彩，强调东西文

化在碰撞中融合的文化意涵，展现出海外华文东西交融的生存状态。

“多年来人树相守，从最初小小几粒种子。到现今大树婆娑，其中缓慢成长过程，以及种种枝节横生，倒有似慈父抚育幼女般的彼此相依为命。”枇杷的意象带有浓厚的象征意味，它如同作者一样，经历了从中国到海外、从熟悉到陌生到熟悉的离散过程。“枇杷”本来是极富有中国意味的名字，被赋予了乐器琵琶的形神兼备的韵味，已与中国的传统文化精神丝丝缕缕地连在了一起，所以，不难理解身处美国洛杉矶的张错在异国他乡看见窗下的一树枇杷时的亲切感。张错笔下的枇杷虽然带有了浓厚的东方情怀，但是，与同样旅居美国的台湾散文家刘墉笔下“养不活的昙花”比较起来，少了早期海外华人对东方文化难以被认同的边缘感和羁旅漂泊的无根感，而更多用一种东西方互相理解、互相沟通的文化视野来看待“枇杷”。在他乡“从最初小小几粒种子，到现今大树婆娑”的“缓慢成长过程”，它更代表了一种历史，一种文化在异域的接受他者与被他者接受的过程。治比较文学出身的张错将“枇杷”在世界的传播历程——从被冷落、名称被误译到被接纳再到与西方文化重新结合——信手拈来，俨然就是对古老的中国文明在西方环境中的生存状态的书写。枇杷名称的被误读，某种程度上就是古老优美充满诗意的中华文化在西方被误读，而这种被误读，当然会有大多数人所感受到的“在他乡”的苦楚乡愁，早期的“桑青与桃红”们已经向我们诉说了文化鸿沟带给人们的伤痛，张错却不意于表现具体的文化冲突，而是着意于它与西方的融合从而保持更加旺盛的生命力的“缓慢成长过程”，从那份佛罗里达州一个餐馆的“枇杷脆饼皮”的详细食谱里，我们尝到的是一种“风味绝佳”的中西文化交融，也就是文化

的“雌雄同体”。这当然是在用一种更加广阔的视野和宽容的情怀来审视海外华文的生存。

如果说枇杷在张错那里还主要代表一种文化符号的话，那么，《有关雨树的一切》这篇散文中，张错对东西方文化“雌雄同体”的关注则更体现了这种广阔的视野和悲悯的生命情怀。在《有关雨树的一切》中，“雨树”成为一种生命符号的象征。作者从新加坡的雨树私奔的传说，写到黑人歌手的老歌，自己和南洋另一位诗人王润华关于雨树的诗歌，甚至友人送的雨树的油画等等，贯彻其中的，除了“雨树”的“牵线搭桥”，潜在于优美从容的文字背后的是作者对生命的感怀，这种感怀，跨越了单一民族的视野局限，而是对人类普遍相通的生命意识的“雌雄同体”。“生命是一场误会/所有了解都是误会/他的来临是暂寄/他的离去是永恒/存活像一场盛宴/等待曲终各自散”这里面既有对友情的追念，也有李欧梵所说的“后中年心态”。树与人构成了时间流逝中的同样具有生命力的坐标，在古往今来的许多文人那里，树与人构成了亘久的主题。从“木犹如此，人何以堪”到“枇杷继续缓慢成长，岁月无声，人继续缓慢苍老”（《枇杷的消息》），还有张错的散文《有关雨树的一切》和诗歌《雨树》无不涉及到这个主题，将时间缓慢的洪流中生命的流逝感和无常感寄情于树，在人树的对比中展现作者特有的人文关怀，将生命这棵长满了记忆的大树缀满沉甸甸的慈悲（compassion）情怀。

张错的《枇杷的消息》一书对历史的感思也渗透着“雌雄同体”特色。历史往往是一种严肃的审判，它包含着一种尺度的暗示和一种价值体系的认可。在张错的文章中，宏大和世俗都成为一种历史的符合，被赋予了作者特殊身份——海外华人——的评价尺度和理解，因而也具有了“雌雄同体”的特点。

《考古心情》一诗既不陈述历史的原由，也不努力呈现历史的真实，而试图用海外中国人的眼睛来审视中国的历史，完成对历史的别样书写。“海岛”意味着孤悬海外，让人想到漂泊、离散，进而想到海外华人远离了民族文化大本营后的酸楚，然而，“海岛”并不是无根的海岛，海外华人并没有与自己的祖国、自己的民族完全隔离开来，千里迢迢赶来观赏蒙古展览的“小妇人”将海岛与它所从属的古老的中华历史紧紧地连接在一起。那气宇轩昂的元代蒙古武士蜡像就是“海岛上的小妇人”前生的夫君，然而，今日的相逢却是时空错置下的两个世界的隔膜，历史的轮回转了千载，元代那段辉煌已经凝固成今人的兴奋和思索。张错不是一味的仰视，对中国曾经的辉煌唱起嘹亮的赞歌，而是用归来的“海岛”人的眼光，也就是海外中国人的眼光，经过东西文明的碰撞和交融之后的眼光，静静的思考海外华文文化与中国传统文化的一脉相连又隔了时间（古今）和空间（中国本土和海外）的新型生存状态。

这种“雌雄同体”的氛围还表现在张错的语言风格上。他的散文既有化而用之的传统的古典诗词，清新典雅又不失白话文的流畅；也有翻译式的西方修饰颇多的长句，但长而不冗，繁而不涩，作者娴熟的语言文字把握能力可见一斑。在被英语包围的环境下，能够坚持这样优美而不异化的语言表达，不得不令我们感叹。张爱玲的《同学少年都不贱》中，主人公听到昔日同窗好友的一句问候时，心里说：“这句话似乎是从英语翻译过来的，用在这里似乎不太恰当，简直费解。”简短的话语透露出张氏一贯的荒凉和冷漠，而这冷漠是借助了她所熟悉的母语的异化来表达的。张氏有时似乎有意营造一种稍稍生硬的欧化语言，特别是在表现世情的隔膜和冷漠时。张错同样保持了对汉语的高度的敏感度，不同的是他致力于汉语和英语语

言二者的“合”。他的语言优美细腻，“犹如古典音乐里的奏鸣曲，内有乐章有缓有疾，有张有弛，”既有中国古典诗文的典雅蕴藉，简短流畅，也有西方梭罗那样心灵独语式的优美长句，呈现出一种“极强烈的个人心无挂碍的孤寂，更有不系之舟的天人合一的境界”。

张错不仅致力于文化“雌雄同体”的实践，并且对执著于东西文化交流的人们给予了深沉的缅怀和崇高的敬意，从他们身上他寻求到了有所依归的民族精神。作者缅怀一个导演胡金铨，不仅仅是因为他有名，更在于他对艺术的执著与坚守，特别肯定了他对中华文明在西方这个强势语境中的立足和与西方文化的沟通所做的努力。“那是一种非常难堪的寂寞与坚持，而这一群依然无怨无悔，因为文学艺术本来就是一生之事”，这正是海外华人生生不息的民族精神的写照，是他们“漂泊多年四处寻找的民族依归啊”¹。借用“族群”（identity）理论可以很好的理解作者的这种情怀。这群漂泊海外的华人一族，所居住国家的主流文化占据中心地位，自己原有的民族文化却长期受疏离而处于“他者”的地位，文学和艺术便成为这些在中西方文化的夹缝中生存的海外华人找寻自己的民族依归感和获得身份的双向认同感的主要方式。“惟有艺术，才能在许多错综复杂的情结里感化、宥谅、阐释，并且希望能在东西文化不能融合的两极之间，尽量发掘、觅出人性的重叠点。这种艺术才能超越国族及语言，成为世人皆接受感动与潜移默化的器具。”²因此，对执著于这种文学艺术的人们像胡金铨、关杰明等人，作者才会给予那么深沉的怀念。他们和作者一样，自觉的将文学艺术置于沟通“不能融合的两极之间”的东西文化，以升华人性、超越兽性、化恨为爱的博大胸怀来实现这两种文化的超越和融合，实现东西文化不同特质基础上的“雌雄同

体”建构，成为他们孜孜以求的人生使命。正是在这个意义上，我们不难理解张错何以在“横割着波涛汹涌的无常色相中”³坦然地说出“你的离去才是永恒，我们的停留只是短暂”⁴、“你的离去已成事实，终于明白一生或一段历史的终结”⁵这样的文句。

纵观张错的诗文，浓郁乡情与哀婉情调的背后，依然有超越性的依归和对自然、生命的肯定，这种强烈的人文关怀，既体现了西方神学观特别是基督教的浸淫，也有中国传统的儒释道思想的熏陶，有一种明显的东方的睿智和西方的泛爱交织的色彩。中国历代的诗文中，“愤怒”似乎成为一种强大的文学传统，从司马迁愤而作《史记》到“五四”时代的强音，无不向我们展示了文人骚客与现实强烈的反抗精神和批判意识，这固然带给我们一种庄严肃穆的壮美之感，一种痛快淋漓的震撼，然而有时也令人感觉这种悲愤稍嫌直露。张错的文字或许少了“灰阑中的叙事”的束缚，没有剑拔弩张的激烈冲突，更多让人感到干净清新、温柔敦厚。在中美文化交融的边缘地带，他试图在广博人性的基础上建立一种平等的对话姿态，消解“惟我独尊”和“远方异人”观念。文化间的边缘体验 and 个人的离散经历使得张错获得了超越自己原有的单一的文化和民族立场和偏执态度的可能，从而站在中西“雌雄同体”的高度上。他化沉默为诗歌，为散文，他写人生的无常，写友情，写历史，写乡情……其中既有“无常即佛性”东方释家意识，也有上帝的慈悲（compassion）情怀。写下的文字可能是固定的，但其中的情感却打破了形式的束缚和文体的拘囿，超越时空，沟通情感，在“凝住不动”的架构内来寻找中西文化交融的尝试。“期待不被击破的寂寞，应该是一种坚持”⁶，“寂寞不是与世隔绝，它是让你投入，但在保持某种距离的投入里，才能

得知色空。”¹所以，在保持着和中国传统文化以及西方文化某种有距离的投入里，才能得知生命的终极意义和实现文学的终极关怀，才能充满“广阔的时代视野”、“精深的人性关怀”和“优雅的心灵叙述”⁸。

（作者单位：山东大学文学院）

注释：

张晓虹：《杂种猴子：解构族裔本源与文化遗产》，转引自陈、孙景尧等主编《比较文学》高等教育出版社1997年出版，第411页。

张错：《枇杷的消息》，见《枇杷的消息》，浙江人民出版社2000年出版，第1页。

刘墉：《昙花》，见《刘姥姥回家》，南宁接力出版社2002年出版。

聂华苓：《桑青与桃红》，中国青年出版社1980年出版。

张错：诗歌《雨树》，出处同2，第26页。

李欧梵：《有所悟有所不悟》，见《狐狸洞呓语》，辽宁教育出版社2000年出版。

张爱玲：《同学少年都不贱》，天津人民出版社2004年出版，第42页。

陈子善：《张错素描》，见《枇杷的消息》，浙江人民出版社2000年出版。

张错：散文《寂寞》，出处同2，第101页。

1 张错：《一个名导演之死》，出处同2，第37页。

2 张错：《天意》，出处同2，第29页。

3 5 张错：诗歌《情人十四行》，出处同2。

4 张错：散文《天意》，出处同2。

6 7 张错：散文《寂寞》，出处同2，第101、104页。

8 陈子善：《张错素描》，出处同8。

华 文 文 学 中 的

原 乡 性 和 超 越 性

华文世界中的乡愁描写

家族、家乡、家邦、家国的认同，是中国传统文化中最稳固的奠基石。而中国近代以降，患怀乡病时间之久，人数之众，规模之大，心态之光怪陆离、迷幻怪诞，当首推台湾岛内。自上世纪40年代跨海大移民之后，百余万在台大陆乡亲无时无刻不在渴望着有生之年重返故里，与骨肉团聚。台湾的作家们四十多年来也不间断地从各个方面描写他们可望不可即的家园，抒写他们的相思怀归之情。同样，在海外，许多海外移民和华人的后裔也在创作中抒写自己对自己故乡及故国文化的思念。虽然，不同的作家对乡愁的感受不完全一致，每一篇散文中“乡愁”的描写也各有特点，但总是从不同角度把乡愁之思深化，使“乡愁”的意象越来越丰富，艺术描写手法越来越多样，出现了“五四”之后中国乡愁文学的又一高峰。

这种乡愁文学大略由三方面的内容组成：饱含泥土气息的家乡记忆；富于民族色彩的故国风物；满蕴民族记忆的典故和语汇。下面就从这三方面来分析论述它们的有关内容及艺术表

现特点。

家乡记忆是华文文学中最常见的题材，数十年来歌咏不歇。小说家林海音的代表作《城南旧事》回忆京华童年；散文家琦君最出色的几本散文集，如《千里怀人月在峰》、《留予他年说梦痕》、《水是故乡甜》、《细雨灯花落》都涌动着一种烟愁般的怀乡思绪；出身于闽南山村的林语堂，对家乡一直怀有深切的眷恋之情。1926年他在厦门大学任语言学教授兼文科主任之时，曾聘请鲁迅、沈兼士、孙伏园、潘家驩等著名学者到校任教，为家乡的教育事业做出了自己的贡献。在长期的海外生活中，他一直保持着浓厚的乡土观念，在他的许多文章中时时用一种不可遏止的激情描述与回忆自己童年、少年时期的种种生活细节。晚年，他从海外回归与家乡仅一水之隔的台湾，这种叶落归根的情绪显得更为浓烈。76岁高龄时，他在一篇散文中写道：“我是漳州府平和县人，是一个十足的乡下人，我的家乡是在崇山峻岭之中，四周都是高山……我经常思念起自己儿时常去的河道，听河水流荡的声音，仰望高山，看云彩的变幻。”这位历来以理性庄重为本的散文家，在散文中写了他颇不寻常的一次冲动：有次他在台北逛街，走到一间五金店，老板那一口道地家乡话，使他流连不已。他们谈起家乡的大石桥，谈起家乡特有的鲜牛奶、咸水桃，温情无比。临走时为了回报这段美好时光，向这位老板买了一大堆铜丝铁条钉子锤子钳子，虽然自己一点也用不着。

梁实秋的散文也有着浓郁的京味，他谈北平的老字号饭庄中的各式美味，北平街道上那悠悠的驼铃。蔚蓝的二月天空下，飞翔着各式各样漂亮的风筝。就连夜闲人静之时。走街串巷的吆喝声，在他缱绻的乡思中也是那么美妙：“北平小贩的吆喝声是很特殊的。我不知道这与平剧有无关系。其抑扬顿

挫，变化颇多，有的豪放如唱大花脸，有的沉闷如黑头，又有的清脆如生旦。在白昼给浩浩欲沸的市声平添不少情趣，在夜晚又给寂静的夜带来一些凄凉。细听小贩的呼声，则有直譬，有隐喻，有时竟像谜语一般的耐人寻味”。

步入晚境的梁实秋和林语堂，抒写的是二三十年代的故里风貌；中年一代的子敏、王鼎钧、张拓芜、司马中原、庄因怀念的则是三四十年代动荡不安的破碎家园。子敏写的是厦门鼓浪屿，那个抚育他成长的兼具东西方文化之美的小岛。庄因写的是抗战时期的华南与西南，岳麓山下，嘉陵江畔，南京朝天宫旁，处处留下逃难的母子身影。司马中原、王鼎钧、肖白、张拓芜是村野山乡中成长的。司马中原生于苏北平原，肖白长在浙江诸暨，王鼎钧的根扎在泰山脚下，张拓芜则与另一座名山有缘，他祖辈为家的安徽泾县距黄山不过百里之遥。他们四人都在少年时代就离家入伍，外寇入侵的烽烟搅散了他们童年的梦幻，使他们早早体验了人生的坎坷、世事的沧桑。八千里路云和月的漂泊冲不淡他们的乡情，他们把那块根生土长的地方藏在瞳孔里，走到天涯，带到天涯。

杨牧和许达然。他们都出生于40年代初，在60年代中期赴美，以后就在那儿定居执教。许达然总抹不去记忆深处故乡那条“蜿蜒伸进草地的土路”。他认为是故乡的土，那卑微质朴而又缄默执拗的土塑造了他的性格，他从小住土屋。用泥巴补墙，以泥土捏小人，所以“土成了我的肤色。肤色是我的卡其衫裤，穿着进历史系念土色纸”。“对于土。掉落脐带的我们是断不了奶的孩子。”“在异邦，用筷子，怎样夹都不如家乡味；读古文，怎样卧都不像长城；捧唐诗，怎样吟都不成黄河”。杨牧博学沉潜，以诗人之笔为散文，潇洒浪漫，激越飘逸，早期散文记述故乡并不多，但皆别出心裁，写家乡的小

站、山谷（《山谷记载》）。记中学校旁的白灯塔（《花莲白灯塔》），皆能于细密描写中曲曲传出绵绵深情，并不流于哀伤痛悼。别有一种清明气象，博大胸襟。1987年出版《山风海雨》散文集，此书写于1984年至1986年间，以史诗般的手法，描述太平洋战争时期至“二二八”时期的花莲，有诗人幼小心灵感悟到的自然熏陶与艺术启迪，更有山林神秘的声籁、色彩，大风暴中人情的变动，历史变动带来的种种震撼、冲突、毁灭与感伤。此书以其宏大的气魄、开阔的架构开创了台湾思乡散文的新境界。

泰华作家司马攻的散文集《明月水中来》有“祖母的芒果树”和“故乡石狮子”许多描绘故乡的篇章，作者为我们展现了上世纪四十年代潮州风情画：穿长衫的儿童，经过立着石狮古老宗祠，颜色苍黄的石桥，到那拜过孔子爷才能开书的学堂。在那里，他挨过不少“贡爷”的板子，也因为没把水烟筒洗净而被罚背拗口的古文；惟一的亮点是义兄的关爱和两支铅笔……以后，少年的他漂洋南迁，心中总难忘故土，他用祖父遗留的小茶壶泡功夫茶，并为自己的后代也能欣赏这祖传的习俗而欣慰；他托人从潮州老家带来水仙花头，精心呵护数月，最终不能异地开花，让他感慨不已……同样是来自潮州的泰华女作家梦莉在《烟湖更添一段愁》和《在月光下砌座小塔》两本散文集里更是以女性特有的温婉和清丽描写了故乡的童年记忆，那里有阴影，有创痕，但没有爱，没有恨，只有感慨与惆怅，坚韧和包容，还有淡淡的烟一般的轻愁。故乡是哺育他们成长的地方，如同他们的母亲，居住国则是他们的伴侣。海外旧居，难忘童年时代的情怀；重践斯土，更不禁将眼前的嘈杂、疏离与从前的宁静、纯朴、亲切做一对比，如同进入时间隧道，重温那被时光浸没了的人情故旧。

泰华作家的此类故乡心结在菲华、马华以及所有海外华文作家的创作中也是屡见不鲜，限于篇幅，这里就不一一列举。

“你不能真正了解中国的意义，直到有一天你已经不在中国”，一位海外作家，在他的家信中这样写道。是的，当你在海外，你会从故国风物中去思索和回味，中国人的灵魂曾经过怎样一个摇篮，这只摇篮遭到了怎样的摧毁，还能有一个新的摇篮吗？

在海外文学中，故国风物不断地被描绘，但似乎减少了诗情，而显得更加冷静，描写也更加具体细微。席慕蓉的《有一首歌》，写幼儿园的女儿唱的一首歌与作者小时在南京唱的相同，只是改了几个字，可作者听了，“刹那之间，几十年来家国的忧患，所有的流浪，所有的辛酸都从我心中翻腾而起”，“一个人站在屋子的中间，发现热泪已流得满脸。”林央敏从地图上寻找自己未曾到过的家园，他神游其上，依稀听到长江黄河那铿锵的水声，吼着肺活量最大的男高音。他仿佛看到：“杜牧喝酒在扬州，范仲淹感叹在岳阳，屈原徘徊于云梦，还有西湖那张大蓝玻璃、姑苏城外寒山寺的钟、古赤壁的战火、长安外的狼烟、长城墙下胡人的铁蹄和孟姜女的哭泣……还有那些浪漫的水名、神话一般的山岳，以及美化了一段段历史，传说的古刹，黄鹤楼、燕子矶、巴山雨、咸阳道……在在都还活着，时时烫痛他的记忆”。

更年轻的一代，有着更多的理性和强烈的怀疑精神，他们不如父母一代有着飘零的历史，也曾就因此不认为漂泊异乡便就是“花果飘零”，“失根的兰花”。早年的张让，刚从台湾大学法律系毕业，那时的她，“不以为月是故乡的月”。她写道：“故乡？故乡是诗词间的惆怅，是贬谪的文人、戍边的士兵和做客的商旅永恒的牵挂。古典而浪漫”。“我生于战后，相较于

升平年代，不必经历流离失所之痛……我急欲离开这阴私、老朽、高压、庸俗的社会，不愿做中国人。向往在一个没有国家或文化效忠，也没有历史传统束缚的大环境里，重新塑造自己。我将有我的父母从未享有的自由”。然而，去美国 10 年后，她在散文里说，“我没法不做中国人，这不是我的土地。我的乡愁是文化的，美国的明月散发着中国诗词的光辉。”毕业于医学院在纽约任医职的顾肇森，有着那一职业所必需的清明理性，他将自己的散文集命名为《感伤的价值》，认为这些文章“或许只是一个情绪化的行动”。在这本散文集中，他写那百世不愈的乡愁，毋需望闻切问，总从他的生活习性中不可抑制地表露。其中最有趣的是《纸伞》一文，写他去美时带了一把台湾有名的屏东伞，“那纸伞完全按照古法裁制，伞上印着鲜红的铃记，大概是篆文，内外都涂了厚厚的桐油。伞骨是坚硬的竹枝，用红线连缀，汇入雕刻精细的伞头缝里。伞柄是色若古砚的竹竿，手握处密密的缠了黄藤。”有次下雪，作者把它撑了出去：“听着雪珠嗤嗤打在伞上。那种空山幽人的况味，不是普通纤维人造伞能营造的”。伞终于坏了，而台湾现产的纸伞都俗艳不堪，伞柄竟是塑料做的。这虽然只是小小的失望，但也见出乡情的无处不在，难以磨灭。¹

将这种文化乡愁表达得更加淋漓尽致纵横恣肆的是余光中。

余光中最著名的一首诗叫《乡愁》，这乡愁不仅是他对生活过的故乡、故居、故人的怀念，更是一种浓缩了整个中国历史整个传统文化的故国时空。它不仅是地理的，更是历史的，比如说，它不仅是抗战时期的嘉陵江，也是屈原的汨罗江，苏东坡的长江，不仅是半个世纪前的江南，厦门，也是杜甫的江南，李白的龙门。这种乡愁就是一种文化乡愁。

余光中说：“我觉得乡愁可以分成三个部分，第一层是亲友、乡亲、同胞；第二层是故园情景、故国山河、旧时风景；第三层是历史文化。历史在心中，文化在中国文字里。像我诗中写的：‘我的怒中有燧人氏，泪中有大禹，我的耳中隐隐有涿鹿的鼓声……’非常肯定自己的中国心。所以，我创作中直接写亲身所历的记忆是乡愁，在海外写满中国古典意象的诗歌与散文，也是一种间接、婉转的怀乡。”

“乡愁一诗虽然只花了20分钟就完成，但诗里却包含了我自少及壮的离愁别绪。当时，它和我许多抒发乡愁的作品一样，对我的精神都是一种抚慰。我在对乡愁的抒发中找到了释放和安顿，也获取了支持和力量。就哲学的意义而言，精神上没有归宿，就是乡愁。我的乡愁是中国历史文化，这是形而上的层面；形而下的层面就是中国的山河和人民。这种乡愁表现在文学作品中包括了历史、传统、风习，是立体的、多方位的。‘乡’不同于同乡会之‘乡’，‘愁’的意义也不单纯是‘老乡思老乡，两眼泪汪汪’”²。

上世纪五六十年代，余光中曾三度赴美读书讲学，对于他，每次出国是一次剧烈的连根拔起，自泥土气候，自许多熟悉的面孔和声音。而他由此写下的散文，引领着读者对中国文化作无数滋味醇厚的联想，对华夏历史作美妙而又不无凄楚的遐思神游。

源远流长的中国文化滋润了他的心田，甚至成了他独有的审美框架和时空意识——一年在他的感知中并不以时日计，而是重九的陶菊已经两开，中秋的苏月圆了又圆。他赞慕西方，欣赏新大陆人民的开拓精神，在那儿月亮是被登临与征服的星球，证明着人类的伟力和胆魄。他属于东方，喜欢那浸在爱情典故中的玉轮，知晓一个回荡着李白诗韵的月亮有多美丽。

故国文化从盘古之初就已进入他的血脉之中，正如他的诗中写的那样。“我的怒中有燧人氏，泪中有大禹/我的耳中有涿鹿的鼓声/……我的血系中有一条黄河的支流”。（《五陵少年》）正因为有了这样一个涵容了五千年历史文化的智者心灵，他便能在他的散文中构筑起一种雄浑阔大的境界，在中国的思乡之作中树起一个新的里程碑。

方块字中所构成的语言和词汇是汉民族相互沟通的工具，也是汉民族的文化符号和文化载体，特别在那些富于象征意味的典故中，不知包孕了多少汉民族的历史、心理和记忆。就像余光中所说的那样，“只要仓颉的灵感不灭，美丽的中文不老，那形象那磁石一般的向心力必然长在。因为一个方块字是一个天地。太初有字，于是汉族的心灵，祖先的回忆希望便有了寄托”。³因此，汉字的形象及其意蕴典故也成了华文散文家用以寄托乡愁的媒介或载体。

“凭空写一个‘雨’字，点点滴滴、滂滂沱沱、淅沥淅沥淅沥，一切云情雨意，就宛然其中了，视觉上的这种美感，它是什么 Rain 也好 Pluie 也好所能满足？翻开一部《辞源》或《辞海》，金木水火土，各成世界，而一入‘雨’部，古神州的天颜千变万化，悉在望中，美丽的霜雪云霞，骇人的雷电霹靂。展露的无非是神的好脾气与坏脾气”。这出自余光中的笔下，古老的象形文字多多少少释放了他几乎爆裂了的乡情。

“作为一个中国人，每天，在每一个文字上遇见万物的速写像。我们在一张简单的报纸上重见‘日’、‘月’、‘山’、‘川’，它们仍然那样传神地勾画着初民对万物的惊喜赞叹、当我们看到‘册’字，它向我们显示那穿在一条线上厚实整齐的竹筒。当我们看到‘果’字，它沉甸甸的悬在高枝的喜悦感仍然是极真实的。我们不觉感到万物有亲有故的那份真切情

意。”⁴这是张晓风，她说：“民族的情感往往深藏在语言的亲和力和力中。语言的精粹却在于词汇，词汇如宝石，是有其一级一级的硬密度的。回顾这些晶莹的词汇有如编纂一本家藏宝石的谱录，心里有着踏实的说中国话用中国字作中国人的自矜自炫”。因此，她作了一个小小的尝试，写了散文《地篇》，以“地”字和与“地”有关的词组，去品味中国的词汇之美和中国文化之美⁵。“古时的地字，是用两个土字为基本结构，而土字写作O。（原文如此排字）猛一看，忍不住怦然心跳，差不多觉得仓颉造了个‘有声音效果的字’。仿佛间只见宇宙洪荒，天地蒙涌，一片又小又翠的叶子中气十足的，蹦的一声窜出地面。人类吓了一跳，从此知道什么叫土地”。然后，晓风分别形象地阐释了中国语言中的“地毛”、“地丁”、“地珊瑚”、“地银”、“地听”、“地境”等词组。让我们来看看其中的几组，玩味一下作家是如何在几个词汇中就发现了丰富的民族性格和记忆，抒发了无尽的乡情：

“地舆”两字是童话也是哲学，中国人选择了车子的形象，大地一下子变成一辆娃娃车，载着历世历代的人类，在茫茫宇宙中稳然前行。

“地骨”同时指石头和枸杞，把石头算作骨骼是很合理的，两者一般钦奇磊落。喜欢石头的人都可以把自己看作“摸骨专家”，可以仔细摸一摸大地的支架。可是把枸杞认作地骨却不免令人惊奇。想来石头作地骨取的是“写实派”手法，枸杞作地骨是“象征派”手法。枸杞是一种红色颗粒的补药，大概服食后可以让人拥有大地一般的体魄吧。

“地脉”指的是河流，想必是以黄河为动脉，以长江

为静脉吧？至于那些夹荷带柳的小溪应该细致的是微血管了。这样看来喜马拉雅山真该是大地的心脏，多少血脉在它身上！只是有时想来又令人不平，如河川是血脉，血脉可不可以是河流呢？侧耳听处。四肢之间哪一带是黄河冰嘶？哪一带是钱塘折潮？究竟是人在江湖，还是江湖在人？今宵可否煮一壶酒，于自身血液沸处听故国的五湖三江？

历史上有关汉字“家”的构成有多种阐述，萧萧的一篇散文以此来说明中国文化的温柔敦厚。他取了五种阐释：（一）它是一个形声字，表明人所居住的房子，上面的宝盖头，像四面有墙而上有覆盖的屋舍形象。（二）古代庶士、庶人无庙，只好陈列“豕”（这里指已熟的猪）在“屋”下祭祀，这就是家。（萧萧旁注，“家”的观念来自祭祖，慎终追远，重视“根”、“源”的民族性正是家族绵延不绝的保证，这种历史渊源的认识使中国人有传统的责任感。）（三）家从豕，是古人的贫富以畜豕的多寡为断。（萧萧旁白，“从前，谁家不养几只猪呢？猪是财富的象征，也象征着一个家的安定，有恒产才有恒心。有猪的人是有家的人，有家的人才会安定下来，中国人安土重迁即是家的安定性所形成的。这样一来‘游子不顾返’的现象自然就不多见，因而更令人悬念流浪在外的游子了！”）（四）家中的“豕”不是猪，而是古代的‘亥’字，亥是一男一女而生子的意思。像“裹子咳咳”之形，写出了家庭中父母子女天伦和乐的样子。（五）家的下半部‘豕’是古代的‘族’字，跟‘众’的下半部相同，是三人（代表众人）聚居屋中的意思。这就有了族人共居的大家庭意识。⁶

汉语及其书面表达形式。在中国长期历史文化发展中，形

成了一种特殊的光彩，它于表层意思之外，还在深层隐含着更丰富的意味。这种意味千百年来贯穿于中国人的信息交流中，使熟悉这种语词象征意义的人能从那种隐含其中的丰富而又细微意味里感受到自己的文化传统。但任何文字，即使是象形文字，年代久远后，也会因司空见惯的惰性而失去其在初民社会中显示的原则性活力。根据字形及其结构原理，运用诗一般的想像力，重塑文字的原始意象，为的仍是表现作家对故国的追寻和对传统文化的回归。

在台湾当代散文中，从辞曲、典故、俗谚中去追寻家国之意义，觅求传统之温馨，抚慰漂流之寂寞者也大有人在。如王鼎钧、许达然、阿盛擅长从俗谚、方言中营造泥土气息；钟晓阳热衷于从民间乐器和民间音乐间去追寻传统的中国智能；林清玄喜欢从禅宗短句里引申出东方式的智慧；晓风、方瑜、高大鹏、简贞等则是在美文中熔铸古人史事、词曲典故的高手。

家国之咏叹在中国古典文学中已蔚为大观，当代台湾散文家在此坚实传统的基础上继往开来，使这一文化母题更为开阔，也更富于现代色彩。

首先是它的平民气息。旧时之不是游仕思乡便是失意君臣慨叹过往繁华如一江春水不复返，当今之乡愁萦系于心的不是魏阙，不是君王，不是雕栏玉砌、凤阁龙楼，不是晓风残月下绮陌红楼里的风尘知己或千金买笑薄幸青楼的狂欢生涯。在王鼎钧、余光中、司马中原那里，故国家园是与抗战年代那种昂扬的奋战精神和不屈的民族气节紧密相连的；在琦君、张秀亚、庄因、叶维廉那里，乡情的抒写中总有患难时代小人物平凡而自尊的身影，即使是在学府名士，如林语堂、梁实秋的乡心里，也洋溢着“五四”时代的平民文学气息，并不想说教载道，只是不拘形式闲话家常似的娓娓道出自己家乡的风土人

情，从来不登大雅之堂的乡间习俗百姓生活成了他们的回忆的中心内容。尤其值得一提的是张拓芜以残躯写下的故乡豆棚瓜架桑槐梧桐的故事，那种在人世大风浪中的安详和谐从容不迫，使人们不仅认识了多年前皖南乡民的生活，更能勾起人们对精神家园的追忆与向往。那情味正如亮轩所评，“我们又沉醉在老槐树的清香中，沐浴在夕阳返照中，低回在千古兴亡，片晌炎凉中。仿佛又见到了那位穿着对襟短褂，坐在石墩上，端着旱烟杆，白发白须。红光满面，脚下蜷伏着一只老黄狗，他以那不疾不徐，浑厚低沉的音调，诉说着他听过的、见过的、经验过的、想过的点点滴滴的故事，每一点每一滴，落在我们童稚的心湖里，都晕化成涟漪，一圈、一圈、又一圈、圈圈交织，叠成变化万千的图案，深深的埋进心底，一到了夜里，又幽幽浮起，舞成一幢一幢的梦影。”⁷

其次，能将文学中的乡愁母题放在中西文化的大背景中加以分析。

随着文化视野的日渐开阔，作家在思乡时并不是只有哀怨悲叹，而是将自己的乡愁放在东西文化及世界意识的大框架中来观照，层层剖析，直到潜意识深处。余光中在抒发了浓烈的乡愁后，对自己的这种情绪作了理性的剖析：“当你不在那片土地，当你不再步履于其上，俯仰于其间，你只能面对一张象征性的地图，正如不能面对一张亲爱的脸，就只能面对一帧照片了。得不到的，果真是更可爱的吗？然则灵魂究竟是躯体的主人呢，还是躯体的远客？然则临图神游是一种超越，或是一种变相的逃避，灵魂的一种遁土之术？”⁸ 更年轻的一代在做家园吟唱时，则留有更多的美感距离来防止情感的泛滥。青年作家白灵这样写：“从前在台湾，思江南则梦见江南。思长城梦长城，思黄河梦黄河，还有曾一夜之间越塞北下陕甘直达青藏

的经验……来美后；未见大峡谷，则想见大峡谷数百里之豪壮，未见尼亚加拉大瀑布则想见瀑布之奔腾隆隆。爱马则想试北国骏马驰骋的乐趣，爱车则想试试开车百里速度的快感，然而一切所想所思终都不能入梦，一景一物，都不能！莫非、莫非是‘北抵加国，南达墨西哥’，‘华实蔽野，黍稷盈畴，虽信美而非吾土’，是以何足入梦？……若有一日，我仍未得见大峡谷而极思其豪阔壮伟，当夜梦见驾车在寻，若半路忽有人持枪出来阻挡，叫道，‘你生不为美国人，死不为美国鬼，无国无籍，何能半夜来此？’那时我将不会讪讪而是乐乐而回。”⁹顾肇森偶尔也用戏谑的口吻来说思乡，他说“我想只因我不是诗人的缘故，住哪里都一样，一没有郁结胸中之气。也就没有缠绵悱恻的诗篇了……偶动想家之情，想的也不外是黄豆炖排骨或狮子头，非常的狼心狗肺。”¹⁰总之，自剖也好，自嘲也好，都表现出作家们在思乡这一题材上的开拓，这夹叙夹议的方法后面是作家清明的知性，其美学效果是情致中有理趣，理趣中有情致，既无单纯的抒情俗调，亦无纯粹说理的滥调。它使单向度的美转为多向度的美，使乡愁的内涵更为丰富细致。

再次是艺术方法的开拓。作家们多能挟其诗才与锐气，在题材的选择，形式的转换及文字的驾驭上另辟新径。从题材的时空跨度来看，有的非常宏观，如余光中的《地图》，一篇文章写尽四十年家国，几万里江山；有的则纤细入微，在一个字一首歌，一架纺车做出大文章。由于现代诗及影视潜移默化的影响，散文家们都善于用意象及意象系统代替平铺直叙或大声喧哗。王鼎钧在运用意象传达多层次的象征意义这一方面更是身手不凡。

(作者单位：厦门大学台湾研究中心)

注释：

林海音：《城南旧事》，台北尔雅出版社 1983 年版。

琦君：《千里怀人月在峰》，台北尔雅 1978 年版；

《留予他年说梦痕》，台北洪范 1980 年版；

《水是故乡甜》，台北九歌 1984 年版；

《细雨花灯落》，台北尔雅 1977 年版。

林语堂：《论买东西》，载《无所不谈全集》，台北开明书店 1974 年版。

梁实秋：《北平的零食小贩》，载《秋室杂文》，台北大林出版社 1980 年。

许达然：《土》，载《台湾艺术散文选》第三册第 5 页，天津百花文艺出版社 1990 年版。

杨牧：《山风海雨》，台湾洪范 1987 年出版。

司马明：《明月水中来》，泰国八音出版社 1989 年出版。

梦莉：《烟湖更流一段恋》，泰国八音 1989 年版，《在月光下砌座小塔》，泰国八音 1992 年出版。

席慕容：《有一首歌》，台湾洪范 1993 年出版。

林央敏：《地图》，载《蝶之生》台湾九歌 1986 年版。

张让：《当风吹过想像的平原》，台北尔雅 1991 年 6 月版。

1 顾肇森：《感伤的价值》，台北汉艺 1990 年 9 月出版。

2 徐学：《余光中访谈录》，载《鸭绿江》2002 年第 8 期。

3 余光中：《听听那冷雨》。

4 张晓风：《关情》。

5 张晓风：《地篇》，载《大地之歌》，台湾大地出版社 1982 年版。

6 萧萧：《测字随想录》，台湾合森文化公司 1989 年出版。

7 亮轩：《说到伤心处，正是开颜时》，载台湾 1977 年 12 月 8 日《中华日报·副刊》。

8 余光中：《地图》。

①白灵：《梦境的异乡》，载《给梦一把梯子》，台湾五四书店 1989 年版。

②顾肇森：《离乡》，载《感伤的价值》，台湾汉艺 1990 年 9 月版。

〔马来西亚〕 黄锦树

华文少数文学：离散现代性的未竟之旅

批判性的散居文化政治不应偏袒居留国或（真实抑想象的）祖国，而应在两者之间保持一股创造性的张力。……“中国属性”将成为一个开放的意符，它与不同环境做辩证性结合时，将可获得自己特定的形式与内容，并使不同环境里的华人（包括台湾的中国人）都能在当地建立新的混血身份与社群。——Ien Ang

写作犹如狗在刨坑或老鼠在挖洞。写作就是发现自己未发达的地方，自己的方言，自己的第三世界，自己的沙漠。——Deleuze & Quattari

华文、华文文学固然肇因于近代中国的海外移民，但并非在所有大量华人集中的区域都有等量的华文文学产生。譬如以金山泪闻名的北美洲相较于猪仔集中的东南亚，后者如马来西亚，奇迹般的，不只是华文文学重镇，更有着建制较为完善

的，包含了华文中小学、华文报章杂志及相关从业人员构成的华文/华语社群，它是文学生产及被阅读的社会条件。这样的条件和人口所占的比率有直接的关联，更与历史因缘及地理上的相对位置——临近中国，地理想象上的南方富饶之地、避难之所，中国的想象延伸——南洋的命名便象征了这一切。职是之故，“南来”的历史因缘直接催生了当地华文文学，南来也成为当地文学史重要的文学事实，南来作家从此占据了战前华文文学史大部分版图，把内地的文学——政治问题直接往南方延伸，使得华文文学和文化母体的关联更为暧昧难断，且那些人几乎决定了当地华文文学的性格，譬如马华文学史上具决定性的马华文艺独特性 论战——南洋特性、“本土性”、在地的主体性——作为存在的理由、分化的理由、区隔——区域华文文学无休止的独立战争。

但华文文学又必然是华人少数族裔的文学（如大马，被驱逐于国家文学之外），它是文学国度里的无国家民族。这样的文学，语言文字直接标志着书写者的族裔身份。即使是华裔人口占绝对大多数的新加坡，当社会的主导语言是英语，华文书写则更被区隔为一种民族性的标志。这里的族裔指的当然不是物种上的，而是文化上的，如此而陷入中华文化民族主义最古老的结构——“夷夏之防”——“夷狄之进于中国者，则中国之；诸夏之退于夷狄者，则夷狄之”。华文文学最基本的矛盾之一如斯体现：它的存在本身即是文化的，论证了民族文化存在的事实。正是这种结构性的倾向性，使得往中国特性、古中国的回溯之路——那象征意义上的北返——向中文的回归——始终是华文文学最有创造力的面向之一，从李永平、天狼星诗社到林幸谦，华文书写中极富感情色彩的“屈原既放”般的流放哀歌。在这文化身份的自我确认的另一端，则是马华文艺独

特性所要确立的，存在者依地理历史社会的差异等物质条件而被型塑的知觉结构——地方感——而建构的在地认同的文学，在战前左翼文学思潮影响下，现实主义文学之路。这两个基本路向——前者更易与现代主义合谋——大体可以华文文学之中文/ 华文 的歧异来做基本的问题表述，前者的危机在于可能滑入老中国文的话语机器之表述逻辑及表达格式，在母题与原型间反复——那反复验证了认同，认同优先于再现——而消解了经验与现实的可能世界。那是否对经验领域的再现可能性造成了缩减？而后者直接面对的问题，则是文学语言技术的贫乏——文学写作毕竟是高度专门化的技艺，书写者必须面对既有的书写遗产，作品是否有力量其实有赖于书写者掌握的文化资本。台、马两地的乡土文学/ 现实主义都有着自认更接近现实而低估文化资源的倾向，自然是低估了再现领域（语言与文学技术）的复杂度，甚或语言与技术的贫困被视为是本土性或独特性的表征之一，相应的操作是试图修改文学的普遍价值判准，易位于地区判准——譬如“反映现实”、“本土性”、“在地认同”优先于文学性——而具普遍意义的价值判准，则要么被指控为是大国文学的判准（祖国的暴政），或者是殖民帝国的帮凶（外来的，西方中心）。这是种“地域或弱势保障名额”的逻辑。如果这是华文文学主体性建立的基础，那显然政治向度优先于文学；政治的主体性作为文学主体性的基础。

如果说前一种途径（中文）常导致的是文化过剩；那后者（华文）则是文化不足。如果说前者有沉没于中国性的危险，那难道后者——如某些论者所言——即以荒言野字、杂言蛮语指出了小文学（minor literature 少数文学）的自然出路？那样的素朴的、自然的贫乏，竟是华文文学真正的出路？还是说，不论是大文学还是小文学，真正的问题在于，是否能开创出深

具理论意义的个人方言——不管他选择的是裸露修辞程序的（现代主义式的，扭曲、受阻的语言，华丽的），还是隐藏修辞程序的（中国抒情传统的古老教诲，自然去雕琢，直白平淡），其实都是高度技术化的，都以庞大的文化资本为基本条件，都预设了丰厚的文化教养。换言之，不是语言贫困的自然状态，而是一种风格的选择。

张锦忠在最近的一篇论文里（《小文学，复系统》），承接林建国十余年前援用的德勒兹与瓜达里的小文学（少数文学）理论，尝试探勘华文文学的困境并尝试寻求出路。德瓜二氏指出，“少数族裔在多数语言内部建构的”少数文学具有三项基本特色：“语言的高度去除畛域（deterritorialization）”、“文学中的一切都是政治的”、“文学中的一切都具有集体价值”（英译 p16~18；中译 111~113）。关于第二点，我在另一篇论文里做了比较详尽的讨论；这里只想补充谈谈其他两点。第三点和第二点是相关的，正是政治构成了绝对视域，方使得一切个体的都是集体的，也即是张锦忠正确补充的，詹明信（Fredric Jameson）提出的一个观察——第三世界文学总是具有国族寓言（或民族寓言 National Allegory）的面向——或者说，总是合宜做国族寓言式的解读。但德瓜二氏进而提出“恰恰因为才能在少数文学中并不多见，某一个性化的表达才不可能属于这个或那个‘大师’，因而区别于集体的表达。实际上，才能的缺乏是有益的，使人想到的不是大师的文学，而是别的什么。”（中译 113）却不免难以自圆其说，因二氏藉以立论的卡夫卡正是公认的不折不扣的现代大师，中产阶级出身，惊人的文化资本——法学博士，就读布拉格的德语大学，熟读德语经典，而布拉格城市本身即是庞大的文化资本，有着“古希腊的投影”——“古希腊精神不仅表现在布拉格普通民房的面墙上，

而且灌满了居民的头脑，唯一的原因就在于古典主义的中学和人文主义的大学在千百捷克人的头脑里塞满了希腊和罗马。”——和第三世界后殖民国家殖民现代化下建立起来的新兴都市的情况，自然难以相提并论。相应的，法学博士卡夫卡和大多数华文作家是中小学教师或新闻从业人员，文化资本自也难以比拟。而从这里正可以看到集体和个体的吊诡辩证——在那样的超凡个体身上，方得以见到彻底的集体性，集结诸矛盾而显示症候。但渺小的集体，却因为再现能力的贫乏，经验的贫困加上语言的贫困，较可能的处境是沉默的集体性，而不是被再现出来的集体性，不太可能达成德瓜二氏预设的那种无名的乌托邦。

1939年郁达夫在马来亚发表的短文《几个问题》，文中虽然有着召唤大作家的表面上看起来的肤浅之见，但我认为他提出的几个问题恐怕迄今都尚未解决。试引一段他对南洋色彩的谈论：

我以为生长在南洋的侨胞，受过南洋的教育而所写的东西，又是以南洋为背景，叙述的事件，确是像发生在南洋的作品，多少总有一点南洋的地方色彩的。问题只在这色彩的浓厚不浓厚，与配合点染得适当不适当而已。地方色彩，在作品里原不能够完全抹煞掉而不管，但一味的要强调这地方色彩，而使作品的主题，反退居到了第二位去的这一种手法，也不是上乘的作风。所以，根本问题，我以为只在于人，只在于作家的出现。南洋若能产生出一位大作家出来，以南洋为中心的作品，一时能好好的写它十部百部，则南洋文艺，有南洋地方性的文艺，自然会得成立。……但是，要写出一部可以为南洋吐气放光的作品，

也是一件不容易的事，不是人人能够写，天天可以写。

文中提出南洋地方色彩（晚近的修辞：本土性、在地性）不是问题，它内在于土生华人的存在结构里（很容易就可满足地域保障的低阶要求）；但问题在于，必须超越地方，大作家之为大最根本的条件在于他必须经得起最严苛的考验，不止必须与祖国、大国、殖民母国大作家置于同等的价值量尺之下——满足普遍的文学价值，进入世界文学体系——把南洋带进世界的版图。但又不该是像康拉德、毛姆之类的白人旅者笔下的异国情调，其实这更涉及南洋华文文学的主体建构（南洋主体）。文中后来举出菲律宾国父、小说家黎刹（Rizal）以为例，认为他的长篇“一出世后，菲律宾文学，当然也就成立了。”（483）我们可以补充说，一如歌德之于德国文学，普希金之于俄国文学、莎士比亚之于英国文学、夏目漱石之于现代日本文学、鲁迅之于中国现代文学。原因在于，大作家即是那集体，是文学标准的建立者，他的名字，不过是文化的公共符号。那个父亲的名字。

而以郁达夫文化涵养之深、阅读之广、古诗词造诣之深，且深谙多国语言，这样的“文化资本家”仍然不是那样的“大作家”，可见问题的困难。其中一个问题即是作为政治问题的承认，一方面是同一语言（如中文、英文）的认可机制是否健全，譬如1949以后台湾文坛实不乏作手巨匠（诗散文如杨牧，小说如郭松鑫），但在以中国国族主义以中原为核心的文学——政治认可机制里，他/她们的位阶势必在中国内地作家之后。台港之外的“海外”又次之，被列为华人问题的一个子目。如果研究者本身也缺乏良好的文学素养，大概也别期望能看出什么门道。另一方面，则是多元文化情境下少数语言文学

的处境，不被国家承认（如马泰印菲的华文文学）而被贬为族裔文学。如此情况，即使巨匠存在，也不可能被国家机器发现（国家的意志即要它消遁），更别说承认。在这种情况下，他自然的将被驱赶入其语言的共同体，面对另一个承认机制的青眼或白眼。如所谓的“世界华文文学”概念，想当然的把中国置身其外，其实华文少数族裔文学早已成了无国家华文文学。

“大作家”涉及的另一问题涉及的其实是文学的特殊性质。关涉及德瓜二氏提出的少数文学的第一个特色——语言的去畛域化。对德瓜氏而言，卡夫卡的布拉格德语“枯萎的词汇和不正确的句法”即是对典雅德语的去畛域化，那样的贫困是一种有意识或无意识的革命举措¹，德瓜氏更进一步指出，这其实不只是少数文学的问题，“少数不再表指特殊的文学，而表指每一种文学的革命条件，它就在伟大的（或既定的）文学的心脏。”²借用保罗·德曼（Paul de Man）的观点，所谓的去畛域化——宣称弃绝传统与历史——正是文学现代性之所在，文学自身的动力来源，“不断地吁请现代性，渴望打破文学的藩篱而走向此刻的现实，战胜了文学的重复和延续。从根本上说，现代性是对文学的背离和对历史的拒绝。这一点也可以当做赋予文学以持久性和历史性原则。”³这也是文学革命、前卫运动的否定性纲领，文学的创造性原则——辩证的弃绝及回归（文学）历史。换言之，我们大可把少数文学的问题置换为文学的现代性问题。

就第三世界知识分子而言，这意味着向资源中心——经常是殖民母国的首都，现代大都会，或至少是国家的都城，或邻近的都会——的旅程，留学、移民或流亡。拉美作家的欧洲之旅，构成了文学爆炸的知识条件；五四以来中国青年的欧美日留学潮，型塑了现代中国文学，……马华青年作家的台北之

旅，孕育了李永平、张贵兴两位重要的小说家。以大英国协而言，出身加勒比海千里达（Trinidad）的印度裔（移民第三代）英语作家、2001年诺贝尔文学奖得主奈波尔（V. S. Naipaul）的经验——面对的困难及对困难的克服——堪称典范。在一篇文章里，他提到他拒绝大都市文学（可以说是整个的现代主义）的原因——它们难以理解，也无助于他处理自身特殊的境遇与经验⁴——拥有两个世界（two worlds）却失落其间，如他在《世间之路》（*A Way In The World*）中提出的，“我们没有背景，没有过去，对我们大部分人而言，我们的过去只能追溯到祖父为止；祖父之前就一片空白。”⁵如何面对那空白？空白如何填补？相应的，如何克服因背景空白而造成的存在——如奈波尔的千里达经验——的贫乏？关涉的另一个问题是，如何面对殖民母国？这一切的问题，其核心都在自我理解，理解他那（种）殊异的历史存在。

在其诺贝尔奖讲词《两个世界》里，奈波尔坦承，一部大小说《毕斯沃斯的房子》（*A House for Mr. Biswas*）既已穷尽他的千里达材料，是旅行拯救了他，“我旅行往加勒比海领域，也更了解我也置身的那殖民装置。我去印度，我祖先的土地，一年；那是个把我的生命分裂成两半的旅程。”⁶为克服故乡生命经验（本土！）的贫乏，查阅殖民档案及旅行调查便是两个重要的出路，延伸写作的视野，眼界因而扩大，目光遍及大部分曾受殖民创伤的土地，亲聆人们的哀思。

奈波尔的写作始于家乡的一条街（《米格尔大街》*Miguel Street*）；再延展成一间房子、一个印度移民社区（*A House for Mr. Biswas*），然后藉由殖民档案和旅行而扩大了——延伸至整个加勒比海（*The Middle Passage*），南美（*The Return of Eva Peron*），非洲（*A Bend in the River*），印度（*An Area of Darkness*）

等三部)，伊斯兰世界（*Among the Believers*），文类也由小说移向历史（*The Loss of El Dorado*）、深度观察报告，终于填满了原先空白的背景，及家居之外的黑暗国度。他自白说，那源于移民子弟的身世荒芜之感：

我必须去大英博物馆及其他地方查阅（殖民）档案，以获得对殖民历史的真实感受。我必须去印度，因为没有人可以告诉我那我祖父母来自的印度长什么样子。……当对印度的渴求被满足了，其他的就是显而易见的了：非洲，南美洲，那伊斯兰教世界。目的常只是填满我的世界图像，那来自我童年的需求：让我自己自在些。（191）

结构对背景的渴望构造了一个庞大的世界拼图，既是生命步履所及，也是文字所完成的文学世界。奈波尔的故事是一个典型的超越故乡的故事。藉由旅行访查及阅读，在不同的历史时刻三度深入祖先血缘的故土印度那饱受殖民创伤的黑暗的心脏；横跨南美、非洲、亚洲的文学版图，其想象视野，把康拉德颇具传奇色彩的文学世界，剥离出现实的残酷——暴虐的殖民遗产。

于是他在两个世界¹——和故乡、血缘母国同列、政局始终不稳的后殖民民族国家；及殖民母国，英国，西方世界——拉出的历史纵深及思辨高度，让他晚年的两部杰作——《抵达之谜》（*The Enigma of Arrival*）及《世间之路》以不同的方式——大异于英美在地作家——完成了少数文学的现代性，前者集中处理童年生活的岛屿，那殖民地与晚年归隐的殖民母国的历史与情感关系，思辨出走与抵达，惶然发现故乡不过是殖民帝国其中一个缩小的复本，那却型塑了他童年的感性经验。后

者给童年生活的岛铺陈出一层层失落的历史，深入大航海时代，西班牙探险家的野心狂想；对照他同时代民族解放运动的若干革命者野心家，思索历史主人公如何在一般人视野穷尽处宛如命运的力量操弄芸芸众生。如此，他的整个写作事业，就是一个少数文学的寓言，穷尽他力所能及的可能，呈示后殖民书写的高度，也立下了标杆。

在某种程度上，奈波尔写出了郁达夫期待的南洋作家——包括“土著”们——尚力所未及的可能世界。就自身及族群经验而言，那世界似乎是特殊的；但从被殖民经验、殖民创伤的角度来看，那涉及一个普遍的结构——殖民经验与殖民建制——那却是集体的，但吊诡的并不能凭靠无名无声的集体，而是超凡的个体，似乎完成了数代人的努力。就这点而言，在地华文作家更像是早逝的奈波尔父亲 Seepersad Naipaul 那一代人，终于能掌握文字和基本的文学手法，以“华文”（奈波尔也说他父亲的英语是 broken language⁸），尝试去捕捉移民社群特殊的经验，但仍缺乏一种必要的外部眼光，以同时处理三个世界；而走向“中文”之旅的作家，又过于沉溺于想象的祖国，过早的陷入离散的中原情怀，本民族的小世界，同样无法平衡（或刻意逃避）三个世界之间历史的，美学的紧张。取径高级现代主义（如李永平）或过早的审美乌托邦（如张贵兴）都仍是有限的，和台湾作家不论是关注都市还是乡土都无法超越自身的第一个世界类似，海洋中文文学其实仍难以超越后殖民现代性条件下，自身的岛屿小文学的基本处境。奈波尔对他父亲的处境的反思是值得深思的：

作家需要强有力源泉甚于他从他的才能中获得的。文学的才能不会凭空存在，它靠社会滋养，且它的发展依赖

于该社会的性质。……作家开始时凭他的才能，从他的才能中获得信心，然而他将发现那是不够的，在一个像我们的社会那般畸形残废的社会中，发挥了才能，自己却漂泊无依。⁹

注释：

Ien Ang 作，施以明译《不会说中国话——论散居族裔之身份认同与后现代之种族性》，见《中外文学》第二十一卷七期，1992，页63。

Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Dana Polan trans. U. S. A: Univ of Minnesota Press, 1986pp16 ~ 27. 中译《什么是少数文学》陈永国编译，《游牧思想：吉尔·德勒兹 费利克斯·瓜塔里读本》，吉林人民出版社，2003。页115。

参方修，《战后马华文学史初稿》（1987）。

详笔者《华文/中文：“失语的南方”与语言再造》《马华文学与中国性》（元尊，1998）及《中文现代主义？——一个未了的计划》《谎言与真理的技艺》（麦田，2003）及林建国《异形》（《中外文学》二十二卷九期）、张锦忠《小文学，复系统：东南亚华文文学的（语言问题与）意义》吴耀宗主编，《当代文学与人文生态》万卷楼，2003。

对马华文学相关问题的批判，详笔者《马华文学现实主义的困境》，《马华文学与中国性》台北：元尊，1998。

黄锦树：《东南亚华人少数民族的华文文学——政治的马来西亚个案》，张锦忠编《重写马华文学史论文集》，暨南大学东南亚研究中心，2004。

其实文学的个体性与集体性是个辩证关系，严格说来，不存在绝对个体性的文学——源于文学的一切成规（最基础的手法、类型、母题）及社会内容都是集体的，也源于个体及集体之间是隐喻性的同构。

见捷克文学大师赫拉巴尔（Bohumil Hrabal 1914 ~ 1997）著，杨乐云译，《过于喧嚣的孤独》台北：大块文化，2003，页43。

郁达夫：《几个问题》（1939），《郁达夫海外文集》北京：三联，

1990, P482, 480 ~ 486。

郁达夫并没有特别强调这点，但他针对的对象是南洋在地华人，也可说即蕴含了这一点。

1 类似的辩护见诸卡夫卡的同乡昆德拉，《被背叛的遗嘱》（牛津大学/上海人民，1995）第四章及另一同乡伊凡·克里玛，《刀剑在逼近：弗朗兹·卡夫卡灵感的泉源》，见《布拉格精神》台北：时报，2003，pp206 ~ 249。

2 《什么是少数文学》，页 114。

3 《文学与现代性》，《解构之图》中国社会科学出版社，1998，页 187。

4 *Reading and Writing*，收于 V . S . Naipaul, *Literary Occasions*, New York/ Toronto: Alfred A . Knopf, 2003, 10 . (pp3 ~ 34)

5 《世间之路》，台北：天下文化，页 68。

6 *Two Worlds*，收入 V . S . Naipaul, *Literary Occasions*, New York/ Toronto: Alfred A . Knopf, 2003: 193 .

7 其实应该说是三个世界——出生及成长之地，殖民母国，血缘族裔祖国。但第一个世界其实是第二及三个世界的复本。

8 Naipaul, *Foreword To The Adventures of the Gurudeva*, V . S . Naipaul, *Literary Occasions*, P127 .

9 Ibid .

刘小新

原乡意识的变迁

——以马华新世代作家为例

对“原乡”的想象与书写无疑是海外华文文学的一个重要母题。长期以来，华文文学界对这一文学母题给予了充分的关注。其中王德威和黄万华的研究把“原乡”放在20世纪华文文学的整体视域中予以阐释，尤其是对“原乡形象”和“语言原乡”的分析颇富启发意义。“20世纪华文文学中原乡形象的构建包含着作家追溯传统、重估历史、发掘自我、重建生存环境的种种努力。原乡形象融入了20世纪历史进程中我们民族最基本的生命体验，又包含了不同时期不同作家的视域，所以它可以构成20世纪华文文学史在形象层面上的一种基本框架。”这一认识为我们研究海外华文文学的“原乡”课题提供了一种思路。在此基础上，我们或许还需要进一步讨论关于“原乡”的想象与书写的历史演变，不同历史时期的“原乡”书写有着不同的面貌和意义。

本文试图以马华新世代作家为中心从一个侧面讨论华文文学原乡意识的变迁问题。我们的讨论将从马华新世代作家黄锦

树与林幸谦的一次小小的论争谈起。

在经历了现实主义与现代主义的论战之后，80年代的马华文学进入了相对平静的时期——现实主义与现代主义相互融合，不再是水火不容的生死冤家。但进入90年代以后，随着新世代作家的群体崛起，马华文坛的稳定格局受到了挑战。尤其是旅台作家群在台湾文坛的崛起并杀回马华文坛，企图改写已成定论的马华文学史。在马华本土与旅台作家之间产生了激烈的论战，这引起了90年代马华文坛的美学骚动和艺术意识形态的变革。但旅台作家内部在文学理念上也不是完全一致，他们之间也存在明显的美学差异和艺术意识形态上的不同。这是个有趣也值得华文文学研究者注意的现象。

1995年，黄锦树在《南洋商报》的文艺副刊发表《两窗之间》，点评新生代诗人陈大为、沈洪全、辛金顺等人的作品。他提出对于诗歌艺术而言，主体的意志不能过度干扰语言的意志，创作无疑是主体向存在的挣扎，一种主体意志与语言意志的交战。这是诗歌史上早已出现的一种诗歌观念。黄锦树从这种观念出发批评辛金顺和林幸谦的创作主体意志凌驾于语言意志之上甚至剥夺了语言的自由和意志。他甚至认为：“林幸谦创作上的最大的问题（不论是散文、论文、诗）从他这几首诗中也可以看出：过度泛滥的文化乡愁，业已成为他个人创作的专题。中国像是一个严重的创伤，让他一直沉浸在创伤的痛楚及由之而来的陶醉中，他像一个失恋者，一直对旧情人恋恋不忘，以致无法面对其他的可能对象。这种情感上的沉溺化为说明性的语言，一样是滥调。”黄锦树对林幸谦的诗歌、散文创作乃至文学批评的全盘否定引起了林幸谦的反弹，林幸谦在《窗外的他者》一文中回应了黄锦树的批评。

林幸谦的回应包括以下几个方面：第一、林氏承认其《生

命情结的反思——白先勇小说主题思想之研究》确有讨论白先勇的“中国命题”和“文化乡愁”的内容，但这只是“论述之需要”，也只是书中的一部分而已。黄锦树从林幸谦的白先勇论出发指控林氏犯了“过度泛滥的文化乡愁”的毛病的确难以让人信服。因为学术研究是对对象的一种阐释，这种阐释的有效性取决于论者是否准确地把握住对象的思想内涵。文化认同问题无疑构成了白先勇早期小说的重要主题，但白先勇的问题并不能等同于论者的问题。尽管有时研究者与对象之间存在某种契合，但研究者也可以完全客观地进入研究对象的文本世界，甚至从批评的角度展开。这显然是文学研究的一个常识。第二、诗歌创作无疑具有多种美学途径，不可能只是黄锦树所认定的一种。林幸谦在散文书写中往往引入诗歌的手法如意象、隐喻、象征与情思的跳跃等等，而在诗歌创作中则放弃现代派那种晦涩语言转而追求语言的“明朗化”。“在语言的运作上，从象征、隐喻、寓言性出走，开拓一种较为直接、淋漓尽致，而且痛快的叙述模式与书写语言。”。第三、“身份认同、文化冲突、中国属性，尤其是边陲课题等问题，对于海外中国人而言，足可以让几代人加以书写阐发，是世纪性的一个问题。”的确，“边陲书写”和“生命情结”构成了林幸谦所用作品的突出特色。

显然，黄锦树与林幸谦的根本分歧在于对文化乡愁书写的不同认识。前者完全否定乡愁书写的意义，后者则认为边陲课题仍然是一个世纪性命题，尤其对生存在多元文化、多元种族社会中的少数、弱势族群而言，仍然蕴涵着重大的时代意义。许多现象表明这一分歧是海外华文文学界普遍存在的一个问题，而且越来越凸现出来。这就是我们今天之所以回头看发生在1995年黄锦树与林幸谦的一次袖珍型文学论争的原因。黄

锦树对林幸谦回应的回应进一步把这一分歧凸现了出来。他提出了“中国性”与“存在的具体性”的抉择问题，认为在“中国性”与“存在的具体性”之间，马华文学乃至海外华文文学书写，应该选择后者。因为“中国性”书写会造成海外华裔文学对自身生存具体性的遗忘，以至于使海外华文文学变成中国文学的海外支流。他说：“‘中国’在广大的华人心中潜伏为无形的民族主义，同时却也藉由符号而膨胀为无边的、想象的大汉帝国。写作者作为符号的运用者，更容易坠入那‘看不见的城市’的陷阱。哀怜、自伤、悲情作为一种负面的形式，在认识论上仍然局限于一个以中国为主体的想象的中心观，和本土中国人的傲慢自大不过是一枚铜币的两面。”不难看出黄锦树的说辞对“本土中国人”存在某种不可思议的敌视。我们不知道其所谓的“本土中国人的傲慢自大”的印象是从何而来的，黄锦树对当代中国人的性格以及当代中国文学与文化到底有多少了解？这无疑是令人质疑的。有趣的是，在马华本土作家看来，倒是黄锦树自己常常显示出某种“傲慢自大”。

但这不是本文所讨论的问题，在此不赘。重要的是黄锦树用“中国性”概念重新表述华文文学的“文化乡愁”是否恰当？

“中国性”这个概念也许是华侨华人学家王赓武所发明的，在《中国与海外华人》一书中已经出现“Chineseness”。也有人认为“中国性”是从新儒学的中国文化思想尤其是杜维明的“文化中国”概念中延伸出来的。在华人学研究界一般认为“Chineseness”可以视其所处的文本脉络，或翻译成“中国性”，或译成“华人性”。黄锦树把“Chineseness”解释为“中国特质/中国本质”，并且把“中国性”和华人“存在的具体性”对立起来。我以为黄锦树关于马华文学与中国性的思考有需要进一

步商榷的地方。第一、在讨论海外华文文学时，笔者认为应该使用“华人性”或者“中华性”，这样可以避免混淆问题的焦点和准确涵义；第二、黄锦树错误地割裂了“中国性”与“华人存在的具具体性”的关系。如果我们把“Chineseness”理解成“华人性”或者“中华性”时，黄锦树的问题所在也就一目了然了；第三、黄锦树把“Chineseness”理解为“中国本质”，可能过于静态了。我以为“中国性”、“华人性”以及“中华性”等等概念都应该视为一种不断建构的历史性概念，一种开放的中国性概念，而不应把它本质主义化。在讨论“中国性”与海外华文文学的关系时，我们不仅需要一种历史的“中国性”概念，而且更需要一种开放性的“中华性”概念。海外华文文学的“中华性”即中华文化元素是海外华人华裔文化认同构成的一个重要元素。海外华文文学的“华人性”/“华人属性”由“中华性”、“本土性”、“世界性”以及“现代性”等多元文化元素构成，涉及政治、经济、民族、阶级、性别、地缘、宗教、族群、语言（方言社群）、教育、宗族等复杂层面。其实，“Chineseness”本身即是华人“存在的具具体性”的一个面向。如果把“Chineseness”去掉，所谓华人“存在的具具体性”显然是十分可疑的。

令林幸谦不能接受的还在于黄锦树把他的边陲书写完全纳入从“天狼星”诗社到李永平的“中国性现代主义”的脉络中，从而忽视了“天狼星”世代与林幸谦在“原乡意识”上存在的根本差异。从林幸谦的文本看，他的生命与文化情结并非如黄锦树所说的“过度泛滥的文化乡愁的滥调”。因为乡愁这个被海外华文文学作家一再书写的文学母题，在林幸谦看来是“夜里的一场大梦”，原乡神话的迷思把海外人囚禁在一个民族的大梦中。曾经被视为安身立命和文学想象之根的原乡转换成

“囚禁灵魂的牢笼”。原乡解构“乡愁”或原乡神话是林幸谦诗文写作的一个核心主题，这是林幸谦不同于“天狼星”世代的地方，有趣的是这恰恰也是林幸谦和黄锦树的某种共同之处。需要指出的是对原乡神话的反省并非黄、林两人所独有，这一倾向在90年代以后的海外华文文学尤其是新世代华文作家的创作中有一定的普遍性。这与新世代受后现代主义和解构主义的影响有关，也与文化全球化的快速发展相关。正如齐格蒙·鲍曼在《生活在碎片之中——论后现代道德》一书这中指出：“如果现代的‘身份问题’是如何建造一种身份并且保持它的坚固和稳定，那么后现代的‘身份问题’首先就是如何避免固定并且保持选择的开放性。”而文化全球化一方面强化了身份的流动性和全球视域的形成，另一方面也强化了本土性和地方性的诉求。这些因素都构成了90年代以后新世代马华作家对传统那种稳定的原乡意识的消解，或者说传统的乡愁书写已经演变成为一种原乡迷思。

这种“原乡迷思”在林幸谦的诗文里呈现为一种缠绕难解的生命与文化的“情结”；而在黄锦树的小说文本中则表现为后现代的“离散”美学。他的短篇小说集《梦与猪与黎明》中的每一个短篇都是“失踪—寻找”的故事。《死在南方》叙述郁达夫在南洋的神秘失踪，若干年后，日本学者“版本卅十郎”和叙述者“我”寻找他的神秘踪迹；《M的失踪》写的是以M为笔名的某马来或马华人用英文撰写的一部长篇，在美国引起评论界、大众媒体的推崇，甚至有文学教授想推荐他角逐诺贝尔奖。而M到底是谁？从马华当代名作家到郁达夫一个个追踪过去，最终没有结果；《大卷宗》说的是“我”的祖父和他撰写的“大卷宗”神秘失踪和“我”的寻找故事；《郑增寿》叙述了老中医郑增寿的失踪之后，“华文教师”叙述者

“我”以及一个叫“泡泡”的调查员的寻找与调查；《落雨的小镇》说的同样是一个失踪与寻找的故事，妹妹的失踪与“我”的寻找……这些故事当然都发生在南洋多雨多雾的忧郁小镇，这里到处是迷宫式的热带雨林、繁茂的胶林、胶林中不断繁殖的嗜血的蚊子，历史或记忆似断非断的暗河，以及虚虚实实、真伪莫辨且有些荒诞的人和事，共同构成隐匿失身的南洋华裔的历史经验。黄锦树的自我重复一方面暴露出其文学想像力和语言表达力的局限；另一方面却也强烈地呈现出南洋华裔漂泊离散经验和时空哀愁，以感性的方式阐释了张锦忠关于马华文学的“离心与隐匿”论述。在黄锦树的小说世界中，“原乡”完全被悬搁了。在他看来，原乡想象也不再像从前那样满足新一代华裔“植根性”的心理需要，也不再是自我认同建构的一个可靠支撑。“过度的文化乡愁”只是某种文学表演而成为华文文学真正进入“生存具体性”的障碍。当然这是一种极端的认知，这种认知明显受到 90 年代台湾地区混乱的意识形态的影响。

黄锦树极端否定“文化乡愁”，或许含有超越原乡书写的急切渴望，但也是一种矫枉过正的反应。吊诡的是，在否定“文化乡愁”的同时，黄锦树、张锦忠、林建国等却又引入了意义十分接近于白先勇们“放逐诗学”的“离散美学”概念；林幸谦“写在家国以外”则始终徘徊在解构原乡与集体记忆建构的矛盾之中；陈大为和钟怡雯学术上执著于建构海外华文文学文本中的中国图像，而在创作中对原乡也有了新的认识。在钟怡雯的散文世界里，原乡已经从祖父的“神州”转换成新世代生于斯长于斯的马来西亚。陈大为说：“以我本身的一个生命的历程来讲，我的生命的原乡是怡保。但是我文学的原乡是台北。所以我有三分之一是认同了台北。”林建国等人提出马

华文学“断奶论”以及林春美的“槟城情意结”等等……许多迹象表明新世代作家或张锦忠所谓的“新兴华文文学”对原乡的认识与想象与传统华文文学的乡愁书写已经产生了明显的分野，变得更复杂、矛盾、多元甚至有些暧昧了。今天我们在讨论华文文学“原乡及其超越”课题时，有必要对这种分野和差异给予充分的重视。另一方面，我们也不能把新世代马华作家的原乡认识同质化，而应把原乡书写看得复杂一些、多元一些、历史化一些，把华文文学原乡命题纳入到海外华人华裔的生存具体性和多元互动的文化场域中予以观察和认识。不同的世代、不同的个体以及不同的情境，人们对“原乡”的认知和感受都会有所不同。原乡想象与书写实质上是海外华人的离散生存方式所产生的心理需求和情结，不同的原乡书写或“反原乡”书写个案都是书写者对自身所处的政治文化环境的一种“在地回应”。

（作者单位：福建社会科学院文学研究所）

注释：

黄万华：《原乡的追寻——从一种形象看 20 世纪华文文学史》，《人文杂志》2000 年第 4 期，第 60 页。

黄锦树：《两窗之间》，《南洋商报·南洋文艺》1995 年 6 月 9 日。

林幸谦：《窗外的他者》，《南洋商报·南洋文艺》1995 年 7 月 25 日。

黄锦树：《中国性，或存在的具体性？——回应 窗外的他者》，《南洋商报·南洋文艺》1995 年 8 月 26 日。

齐格蒙·鲍曼：《生活在碎片之中——论后现代道德》，学林出版社 2002 年版，第 87 页。

黄俊麟：《“旅台与本土作家跨世纪座谈会会议记录”上篇》，星洲日报，1999 年 10 月 24 日。

朱崇科

复活区域华文文学本土性：活力及限度

——以新马华文文学为例加以说明

王德威教授在为拙著《本土性的纠葛——边缘放逐·“南洋”虚构·本土迷思》作序时曾指出，“离开了中国大陆，朱反而发现了华文文学的丰富面貌：不论是他乡是本土，语言文字的流传及其所折射的现象，千变万化，哪里是一二主义或权威所能尽涵？”

某种程度上讲，王教授似乎夸大了我对本土（性）的强调。其实，于我而言，本土性是一个被人漠视和标签化的复杂向度，我只是用它来观照区域华文文学，力求独辟蹊径，探勘被遮蔽的独特又繁复的文学/文化景观；另一方面，王的论述中却有暗含了本土被有意无意单一化或固态化的可能迷思。这恰恰又反证了复活本土性概念的必要性和迫切性。

一、对立与扭曲：被异化的中华性/中国性

本土的崛起之于中国大陆文学情境显然有其复杂的动因和

表现：或者是对全球化的本能抵抗、或者是立足于民族主义与中国国情的清醒认知与对策、或者是出于被逐步边缘化乃至失语的焦虑、或者是力图借鉴传统文化/文学资源图谋进取等等，种种原因后果，不一而足。比如，中国大陆长期以来的“诺贝尔奖”（尤其是文学）情结则似乎是这种本土化的经典焦虑心态的复杂凝结。

饶有意味的是，在阐释及书写自我的过程中，一方面是面对来势汹汹的西方文化/文学理论产生焦虑、恐惧与反感，另一方面却也有人占据（窃取？）了此话语的中文版本，俨然以本土自居（实则文化买办），这其中不能不说是吊诡重重。

就在这一厢中国文学的本土化因为抵抗和面对全球化策略而手忙脚乱、尴尬处处时，未曾想到那一厢——区域华文文学中，对中华性/中国性的打打杀杀也让她颇有后院起火的仓皇。

自然，中国性/中华性（Chineseness）作为对中国/中华文化特质、精神等的抽象总结，之于区域华文文学有着非同寻常的意义。对于中国大陆而言，或许是认为自己掌握了主要甚至是圆满的中国性，她对这个概念的实质性占有反倒让她很少有机会反思或叨念中国性。

需要指出的是，同样是表述和召唤中华性，各区域的特征和诠释从物质载体，到意义指向、时空情境等并不相同：台湾大致表现出本土化的迷思，中国性往往被妖魔化为敌对的意识形态，必欲除之而后快；香港时空下的中国性有其暧昧和混杂的特点，中国性往往被部分接纳或部分拒斥，角色飘忽，同时又和香港本土性的建构难解难分。

吊诡的是，新马华文文学语境中，中国性甚至被勾勒成更复杂的爱恨纠缠的意象：在文学、文化、政治、认同等向度的合力影响下，中国性成为一种或尴尬、或荣光、或难以名状的

真实存在。为论述清晰计，笔者将新马华文文学语境下的中国性纠缠分为基本吸纳和矫枉过正两个层面。而前者又包括了两大形态：1 原乡；2 中华化和再中华化。

1. 原乡。本质上而言，新马现代文学中对中国的回望往往都是精神原乡。由于时空遥隔，中国性往往演变成一种想象的存在。比如 20 世纪 70 年代左右在台湾发展的神州诗社（由马华早期留台生等创办）就表现出他们对文化中国的神往和内在重塑，如人所论：“中国文字在他们的手上也必须‘纯’化，进行一种貌似还原的再创造，向一个被认为是属于中国的过去的时代投掷”。

随着马、新渐次立国，作家们对中国的精神原乡则表现出另一种意蕴。在文化层面仍然保留了浓重的情感维系，而对现实中国则往往有着一种复杂莫名的理性审视和区分。我们可以马华诗人兼散文作者林幸谦为例进行分析。在他比较典型的诗作《中国崇拜》中，诗人描绘了他对中国性的神圣敬仰和自我牺牲，“我吐出我的中国/ 自己变回蛇体/ 钻入黑暗的地狱”，然而同时，诗人对现实中国的变异却保持了理性的批评。现实中国一直在变，“现世中国/ 纯属个人的私事/ 梦中没有故乡/ 传统都在变体/ 独尝梦中的空虚”，同时，他指出中国其实有她与神圣相对的庸俗的一面，“崇拜神龙的中国/ 实则蟒蛇崇拜/ 神圣不足，狡猾有余”。更加耐人寻味的是，诗人对这种现实的主体反思和复杂况味的洞察，“中国崇拜肯定了传统的变形/ 我在变体的空虚中，战栗/ 难忘做神与虫的滋味”。同样，在《海外人》、《破碎的乡愁》、《故国的神话》等诗作中，林还通过在地关怀和对故国的精神远眺表现出他独特的中国性纠缠——精神原乡。所以著名诗人痖弦评论道，“对他而言，他不拒绝拥抱，但也有强烈的出走的欲求，那是一种极端的痛苦、矛盾、

迂回的心态，属于一种希腊悲剧伊底帕斯的杀父情结，对这样的情结，林幸谦表现得特别成功，成为本书的一大特色。”

2. 中华化与再中华化。新马华文文学在两国分家以前其实同时也是一个追求又摆脱中华化的复杂过程，尽管其中由于本土意识的觉醒，批评和反对这种中华化的声音也不绝于耳，但整体而言，此一时间段的文学发展大致上可视为亦步亦趋中国文学的邯郸学步。由于个体才力和文学发展环境的差异，画虎不成反类犬的尴尬也因此难免。

即使是稍后崛起的马华现实主义代表作家方北方也难脱其窠臼：无论是他的小说书写，还是文学观都重复了这种尴尬。考察其文艺论点，多数坚持现实主义的观点，哪怕到了20世纪90年代以后，他仍然认为，文学是现实的反映，“即使各人的生活不同而具不同的创作观；作品都是反映现实社会的客观存在为本质”。

改革开放以后，由于中国的逐步崛起、日益重要和进一步开放与频繁交流，马华文坛也经历了一个再中华化的过程，与之前的中华化相比，再中华化的过程其实是鲁迅“拿来主义”原则的生动体现，其背后隐藏了潜在突破的本土性演化。如果我们以新秀作家黎紫书为例加以考察，便可以发现其小说中已经蕴含了马华本土性的比较成熟的呈现和精妙灌注。黎紫书作为本土作家的后起之秀并不意味着她的视野和借鉴资源局限于本土，但她的书写散发着深层意义上的本土性。

当然，对中国性的异化或者说矫枉过正还包括了轰轰烈烈地去中国性、断奶等企图与实践上，个中吊诡地包括了警醒与洞见的同时，更包含了盲点和迷思。而实际上，区域华文文学无论如何都不可能消除中国性，无论是语言还是文化浸染都决定了它的无所不在和根深蒂固。与此相反，中国性在我看来

恰恰是本土性不可或缺的组成部分。只是，由于时空和历史因素等的影响，中国性也应当是复数的和开放的。如人所论：“‘中国性’应被视作‘形成过程’和‘开放的意符’。再者，当我们同意‘诸中国性’（Chinesenesses）之时，也同时要提醒自己构成‘诸中国性’的各个组成部分（如台湾、香港、新加坡等），也必须同样是复数的。”

二、回归本土：岂止本土情境？

毋庸讳言，对本土概念的内涵和外延的功利性借用，都是对此概念的束缚和戕害，如果想让本土发挥更大的力量，我们必须回归本土，从而让自己的文学状态进入一种“共律”境界。而“民族生存的世界共律是指，各民族已经进入主体性状态，其‘内聚’和‘外纳’都有自己的清醒‘主张’”，在外部主张“整合”，在内部主张“新构”。¹

从对本土的整体借用层面来看，本土不应该被狭隘地视为对抗全球化或外来“侵略”的顽固堡垒，甚至因此走向了二元对立的极端，比如出于对外来文化的顾忌与反对，毫无保留地接受了本土。萨伊德（Edward Said 1935—2003）在他著名的《文化与帝国主义》（*Culture and Imperialism*）中就严厉地批判了这种谬误，如果盲目的接受本土主义（nativism），无异于接受帝国主义及其相关的种族、宗教和政治分化等恶果。²

与此类似，民族主义（nationalism）也同样包含了对本土资源的倚重。如纳恩（Tom Nairn）所言，民族主义主要是靠一种“后退”（regression）策略——靠内向审视本土资源，让本民族过去的民俗神话及英雄重生等来推动社会的工业化并达致繁荣、平等等目标。³但个中问题在于，民族主义也难免掩盖

了本土内部整齐划一和宏大叙事所导致的暴力倾向与逻辑。

另一方面，本土也往往被本土人视为一种理所当然和至为圆满的独特存在，也就是俗称的“本土至上主义”。这当然也是一种封闭的本土心态，对本土的窃为己有和私有化不仅不能完整地保留本土和提升本土，反倒会让其逐步固步自封、坐以待毙，这其中包含的已不仅仅是权力/话语的网络操控问题。

吊诡的是，作为弱势的本土在抵抗强大的外来力量并重构本土时，也要注意本土的独特性，同时也要注意外来力量的可复数性。比如中国性可以是“诸中国性”，它在为本土所吸纳时，要衍化为另外一种别具一格的本土中国性，而非进行简单复制，否则本土的重构也不过是重蹈本土所对抗的对象的暴力逻辑，成为异域时空中移植的新暴力，并在客观上强化了其象征权力。由此，“华文文学应立足于本土化的特点，所谓‘本土化’，并不是要主张狭隘的民族主义或国家主义，而是在全球化、一体化的世界格局中保持自己的语言特色，保持自己的差异性，借重各个地方特有的历史资源和历史记忆来思考现代文明系统的内在危机，达到与整个人类心灵相通。”⁴

回归本土同时意味着要审视本土性内部的层面操作和关怀向度、程度。我曾将马华文学本土性分为三个层面：本土色彩、本土话语、本土视维。⁵ 尽管不无简单化之嫌，但尚具有先期的代表性和良好的可操作性。

1. 本土色彩。这一层面主要指涉及了对本土风情人物、本土事件、背景等物质性的书写。或勾勒蕉风椰雨，或刻画别致风情，或敷陈本土事物，或叙述本土事件，这种层面的文学书写往往非常鲜明地笼上了一目了然的本土色彩。当然，这也是本土作家最可以骄傲并放心宣布的，他/她所拥有的理所当然的本土性。不过，总体而言，这一层面的本土性是相对肤浅

的，尽管它也可能在将来承载和凝结了深沉的本土意识而化为本土意象。

2. 本土话语中的本土意象。本土意象主要是指成功凝集了本土文化思考，并具有某种标志性和代表性的本土文化意象。它是本土事物物质性与人文思考精神性的有机合体。比较代表性的则有鱼尾狮（梁钺）、本土树木，如橡胶树（王润华）、达邦树（吴岸）、热带雨林（张贵兴）等。这里暂以鱼尾狮和热带雨林为例加以说明。

鱼尾狮原本只是新加坡有关单位根据传说塑造出来的成功的旅游产品标识，它汇集了鱼狮身体的杂交特色往往为人所瞩目和关注。这个原本被预设为荟萃中西的“吉祥物”，到了诗人梁钺那里，却被描绘成无能为力的“怪胎”。“什么也不是/什么都不像/不论天真的人们如何赞美你，如何美化你/终究，你是荒诞的组合/鱼狮交配的怪胎”。

更令人感慨的是，诗人进一步升华了鱼尾狮这个意象，上升为自己乃至新加坡人文化尴尬的集中标志，“因为啊，因为历史的门槛外/我也是鱼尾狮/也有一肚子的苦水要吐/两眶决堤的泪要流”。概言之，鱼尾狮这个意象恰恰隐喻了新加坡在东西方文化交流中被双重边缘化（double marginalized）的危机和警醒，这反映了一个秉承中华文化传统的诗人对本土事物的深邃体察与精炼总结。如人所论，鱼尾狮“身上负载着丧失族群身份与文化认同的沉重忧戚”。⁶

热带雨林在张贵兴的小说中则又呈现出另一种独特的人文景观。张对魔幻雨林的夸张式书写在面对台湾市场时，异域色彩引诱达致商业操作目的的可能性虽然难免，但是我认为这似乎无损他对热带雨林本土意象的成功塑造。在我看来，热带雨林被张形塑为富有离奇色彩的狂欢场所：那里充斥了顽强的生

命力、炽热的淫荡和欲望流离、殖民与后殖民、性别角力等各种感情冲撞共存、生生不息。当然，其中也有“主体欲望的对象，也是欲望失落，叙述开始的契机”⁷等主客体纠缠，也可能“一直是张贵兴所确认的安顿（藏匿）自身主体意识之处”，宛如招魂的“符咒”。⁸

当然，张的雨林书写也遭致了论者的批评。台湾学者简文志就批评其历久不衰的雨林题材“太陈、太腐、太框架”，并进一步指出，他“若能释放雨林情结，超越现实，直探本质，退却民族、国家等宏大叙述，建立新的视野，方能增进对异文化的认知与沟通，则原乡的意象可以更澄明”。⁹简对张的批评和期待似乎过于严苛，毕竟，雨林同样也是张的非常熟悉又擅长的独特经验和流离中身份认同生产的重要、乃至挥之不去的母题。如霍尔（Stuart Hall）就认为，身份认同是一种生产（production），一种永远未完结的生产，它是内造的，而非外现的。⁰但总体上看来，张贵兴的南洋热带雨林颇有莫言所虚构的神奇的高密乡意味，已经成为马华文学书写本土的一道恣肆的美丽、妖娆又豪放的风景。

3. 本土视维。本土视维被认为是本土性的最高层面，它指的是书写者所拥有的一种成熟的本土思维和视野，不管是指向本土事件和事物，还是指向异域的事件，它都会呈现出其相当的独特性和犀利。这同时也体现了本土性的超越性层面。

换言之，本土视维也是本土意识的高度体现。新马华文文学本土意识的腾涨与演变在二战前有一个循序渐进的脉络：从1920年代末至30年代初可视为“南洋色彩提倡期”——他们力主“南洋的作家应以南洋为战野”，“要铸造南洋文艺的铁塔”；而在1935年左右又提出了马来亚地方性的课题；而到1947—1948年则又爆发了马华文艺独特性与侨民文艺观点鲜明

的论争事件。¹

需要指出的是，这三个阶段的推进，同时也标志了本土意识的逐步升华和具体化。我们不妨从他们的空间视野进行观照，因为“空间一向是被各种历史的、自然的元素模塑铸造，但这个过程是一个政治过程。空间是政治的、意识形态的。它真正是一种充斥着各种意识形态的产物。”²在南洋色彩提倡期，作者们对南洋的认知歧义丛生，而到了马来亚地方性提出期时，他们有关在地的意识已逐步清晰，而到了马华文艺独特性主张提出时，他们甚至对本土文学的本土性已有所察觉，尽管可惜的是，他们的认知转变在文学创作上并未同步进行而更多流于口号。

后续新马华文文学虽然称得上繁荣昌盛、百花齐放，但本土视维的书写并未蔚为大观。比较突出的则有李永平等。当然，李的书写不仅指涉了本土性（尽管是游移不定的），而且更表现了其超越性。另一方面，比较值得注意的反倒是本土文学批评的本土视维，如杨松年、王润华等人的成就就可圈可点。比如王润华对老舍《小坡的生日》的解读不仅新人耳目，也关涉了独特的本土视角和深度。在中国现代文学史上寂寂无闻的这个小说文本，在王润华手里却发展出一般读者难以体察的深意：老舍的文本恰恰是对新加坡今日社会的后殖民预言。³王独特的思维从本土视维角度来看更加难能可贵。

三、混杂与流动的本土性：化移民性及其他

如前所述，相对于母体中华文化的中华性，区域华文文学的本土性应当是一个复数概念，而非单调的生搬硬套。而即使是深入到本土性的内部关怀，我们也可以发现它的多元意蕴与

程度。

在此我还想指出的是，本土性同时还是一个混杂和流动 (liquid) 的概念。

1. 混杂的本土性。混杂似乎往往和国际化大都市以及世界主义密切相关，如人所论：“‘混杂’是跨国网络中的后殖民论述的中心议题，而文化混杂因为视文化的本质为不断流动变化而突破了国族限制，因此常被视为可以带来一种新的世界主义”，²需要明了的是，混杂不应当只局限于全球中，它同样也是本土的构成部分。汤林森 (John Tomlinson) 指出，在全球化年代，文化与地方的联系永未完全解除，本土性会继续对我们所生活的世界现实产生影响。³

本土性的混杂性其实包含了两大层面：一方面，本土性其实是一个混杂的概念，它所吸纳的种种他度文化并非毫无痕迹的融合，成为浑然一体的存在。本土性在新马华文文学语境中难免包含了种族、宗教、文化的冲突与整合等议题/层面，尽管上述议题许多都是必须坚持政治正确的敏感话题。

另一方面，本土性的文化来源也应当是混杂的。新马华文文学的本土性来源应当包含了中华性、本土马来性 (local Malayness) 以及全球性等多元层面，它对上述种种文化的借鉴“毋宁是自我洗涤的仪式”⁴而非不平等的朝圣。反过来，诸多文化的众声喧哗和和平共处、冲突与整合则构成了本土性的混杂特质。为此，本土性更应当是在部分排他（指独特性）基础上的一种开放和多元的存在，而非狭隘的抗衡政治。

2. 流动的本土性：化移民性等。本土性的流动性也可以从两个角度进行理解，首先是随着时间的推移，异质的新文化会更新本土性，使之具有不同往昔的文化品格和内涵，颇有与时俱进的发展性。

其次，流动性是指它对流动着的文化特质的灵活吸纳和不断化用。如果我们以新加坡（文化场域意义而非政治意义上）华文文学为例进行观照，我们就不难发现本土性的流动特征——化移民性。

某种程度上讲，作为移民城市的新加坡，其华文文学似乎内在的注定了其移民性。客观而论，新华文学的本土传统与起源并不那么清晰可辨，反倒是其移民性源远流长。严格说来，新华文学的兴盛和发展莫不和中国文学及作者息息相关，尽管未必常常同步共振。在新加坡建国以前，在马华文坛上叱咤风云的往往是发音洪亮的中国南来作家。

小结：本土性概念的涅槃，其实需要打碎不该有的漠视、误读、功利和吊诡性借用和陈词滥调以及病态思维等。我们应当用狂欢的视角观照它的灵活性、限度、混杂与流动性等。

（作者单位：新加坡国立大学中文系博士候选人）

注释：

朱崇科：《本土性的纠葛——边缘放逐·“南洋”虚构·本土迷思》（台北：唐山，2004）。

王德威：《本土性的纠葛 序》，见《香港文学》总第231期，2004年3月，页81—82。引文见页82。

由于“文明的位差，使边缘位置民族文学被抛入语境压力的历史情境之中。因为‘中心’在前导性世界参与的过程中，获得了命题设置和命名源起的话语权力。这种权力的在场性分解的直接结果，就是在‘世界’的意义下营造了先锋生存性的言说氛围，因而‘边缘’的参加便唯有‘倾听’和‘再解释’（Reinterpretation）的机会，而断无‘商谈’的权力”，这样同样有可能导致“失语”的无奈。详可参王列生著《世界文学背景下的民族文学道路》（合肥：安徽教育出版社，2000），页63。

而有关中国文论的考察，杨俊蕾也读出了本土的焦虑和转型，详可参杨俊蕾著《中国当代文论话语转型》（北京：中国人民大学出版社，2003）

有关神州诗社的发展及其相关评论可参黄锦树《神州：文化乡愁与内在中国》，见氏著《马华文学：内在中国、语言与文学史》（吉隆坡：华社资料研究中心，1996），页81—134。引文见页103。

症弦：《漂泊是我的美学——林幸谦生命情结的文学省思》，见林幸谦著《诗体的仪式》（台北：九歌，1999），页1—8。引文见页3。前引诗也见此书。

具体可参黄锦树著《马华文学与中国性》（台北：远流，1998），页179—210专论方北方的章节“马华现实主义的实践困境”。

方北方：《九十年代马华文学发展方向——是扩大视野面对现实》，见氏著《看马华文学生机复活》（雪兰莪：乌鲁冷岳兴安会馆，1995），页49—66。引文见页50。

具体可参朱崇科《暴力书写：在纤深与狂放之间——以莫言 红高粱家族 和黎紫书 天国之门 为中心》，“中国文学与马华文学：中心与边缘的对话”国际研讨会论文，2003年10月4日—5日，马来西亚新纪元学院。

朱崇科：《“去中国性”：警醒、迷思及其他——以王润华和黄锦树的相关论述为中心》，《亚洲文化》（新加坡亚洲研究学会主办）第27期，2003年6月，页164—177。

朱耀伟：《本土神话：全球化年代的论述生产》（台北：学生书局，2002），页251—252。

1 王列生：《世界文学背景下的民族文学道路》，页158。

2 Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993), P. 276.

3 Tom Naim, *The Break-up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism* (London: New Left Books, 1977), P. 348.

4 彦火（潘耀明）：《对华文文学的三个期望——21世纪世界华文文学的展望》，见萧依钊主编《21世纪世界化文学的展望研讨会论文集》（马来西亚：星洲日报，2003），页7—9。引文见页9。

5 具体可参朱崇科《在场的缺席——从本土研究看马华文学批评提升的可能维度》，《人文杂志》（吉隆坡），2002年1月，页20—29。

6 郭惠芬：《梁钺 鱼尾狮》，见杨松年、杨宗翰主编《跨国界诗想：世华新诗评析》（台北：唐山，2003），页188—191。引文见页191。

7 王德威：《在群象与猴党的家乡——张贵兴的马华故事》，见张贵兴著《我思念的长眠中的南国公主》（台北：麦田，2001），页30。

8 许维贤：《在寻觅中失踪的（马来西亚）人——“南洋图像”与留台作家的主体建构》，见吴耀宗编《当代文学与人文生态》（台北：万卷楼，2003），页257—294。引文见页282—284。

9 简文志：《张贵兴小说的叙述辩证——兼以想像旅台马华文学的未来》，“新世纪华人文学及文化”国际研讨会论文，2004年4月1—3日，马来西亚吉打州亚罗士打市。

10 Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, see Jonathan Rutherford ed. *Identity: Community, Culture, Difference* (London: Lawrence & Wishart, 1990), pp. 222—237.

11 具体可参杨松年著《新马华文文学论集》（新加坡：南洋商报，1982），页1—22。或参杨松年著《战前新马文学本土意识的形成与发展》（新加坡：国立大学中文系与八方文化，2001）。

12 亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）：《空间政治学的反思》，见包亚明主编《现代性与空间的生产》（上海：上海教育出版社，2003），页59—75。引文见页62。

13 具体可参王润华著《华文后殖民文学——本土多元文化的思考》（台北：文史哲，2001），页37—50。

14 朱耀伟：《本土神话：全球化年代的论述生产》，页246。

15 John Tomlinson, *Globalization and Culture* (Cambridge: Polity, 1999), p. 149.

16 焦桐：《台湾现代诗的朝圣之旅》，见萧依钊主编《21世纪世界化文学的展望研讨会论文集》，页84—92。引文见页91。

〔美国〕 张 凤

北美华文文学的原乡书写与超越定位

铭刻海外负笈异乡羁留的涕泪飘零，和对原乡感时忧国的书写是现代华文小说的重要主题之一，作家们各以不同的角度、意象投射出原乡的面貌形象。

百年来，中国进行现代化，可说是西化与传统的拉锯与涵化，知识界先留学日本，后赴欧美俄。半世纪后，在扰攘动荡的世变里，台港中不论男女精英不少漂洋过海，相继而有自我放逐，花果飘零……生活习俗观念、语文载体均成巨大变异，有触动而为文，或伤时踌躇或忧国激昂，思乡望乡归乡，谁都有见地和颓丧，最早包含了鲁迅、郁达夫、郭沫若、老舍等人的著作，情感敏锐乡愁割舍不易，行行重行行，藉漂泊探讨对生活家国生命的关怀，能见树又见林，探寻人情，反映时代。我略去谈得很多的张爱玲等位……想藉定居北美作家试加论述。

回溯他们每位都获大奖，又代表不同的漂流情怀，他们甚至还是为家而迁徙流离，连根拔起。且不论对文学生命的助益或斫伤，实无逃于原乡书写的经验。

漂泊一直是文学作品的一个重要主题。广义看来，古往今来传世的作品全是探讨心灵漂泊与依归的问题。《诗经》、《楚辞》、西洋史诗、《圣经》等经典之作，莫不是人类身心漂泊的永恒记录，启发世世代代的思索。每一个不同的时代和民族都有它漂泊的记录。

的确，漂泊的原乡书写，是文学源源不绝蔓延而来的题材。武汉大学外文系毕业，还在美国印第安纳大学、圣玛丽学院、旧金山加大、德国柏林自由大学客座研究的台大齐邦媛教授论及此，评论严谨惜墨如金，理性客观，气势淋漓而掷地有声，是文学界最为人服膺的批评家之一。

久久失去了家乡的东北人纪刚，在台南县悬行医约40年后退休，侨居洛杉矶，他的《葬故人》（台版《滚滚辽河》，日译《遥远的祖国》）印行近六十版，畅销长销，大义凛然地以生命写史血写诗，地下工作热忱牺牲的高风亮节和精彩，劫后半生得一作，以自传性的忆述，不仅怀乡且投身保乡，与另两位旅美的抗战文学小说名家《未央歌》的鹿桥不写政治而钟情文化，和《蓝与黑》的王蓝，虽然描摹战争中的故乡，因背景出身有异，襟抱亦自不同，各领风骚。但他们的作品却共享：缅怀故里，有家难归，故乡不仅是地理上的位置，更代表了作家（及未必与作家谊属同乡的读者）所向往的生活意义源头，以及作品叙事力量的启动媒介。对故乡，是一往情深！

台湾中央大学教授琦君，为浙江大学中文系毕业，以飘零的一生，书写流逝的怀旧离别和亲情，“割舍之痛，不是文学字句，而是亲身体验”。随夫移美，江南是她故乡，诗文也是她故乡，著有《烟愁》、《留予他年说梦痕》、《橘子红了》等三十多本，著作等身，确实化育后辈。多次得中山文艺奖、金鼎奖、国家文艺奖等，文字被翻译为英、日、韩语，或选为课

本。2000年琦君同叶嘉莹、张秀亚、孙康宜、喻丽清、洪素丽及我等几位入选河南大象出版社《世界华人学者散文大系》，北美仅十多位，余皆男性。

她描写亲情师友，特别她那勤俭慈悲为怀的母亲，及那文章要以心写，读书修身的恩师教导，追忆感怀，温和宽厚，环保又讲求人道关爱都成典范。八十岁那年，她我大伙在纽约一同发表新书，自称的“最后一本书”《咏是有情人》，令人不可置信地自白，令人被震到心疼：一岁丧父，母亲伤心于她克父，被奄奄一息的生母弃于院中几乎冻死，在书中触动多少人心的慈母，原来是她不受伯父所宠的伯母。全为感恩图报含辛茹苦的养育之恩而写，在她画成母爱版图的同时，也展现对故土的眷恋，她的作品大多可归到这个脉络来解析。

近亲关系因社会、自然、性别因素而断裂，被遗弃的失落和屈辱，不受尊重的生命常立意超越追寻人生意义定位。琦君与朱小燕、韩秀等……也写孤雏凄凉，实异中有同。政大新闻系毕业的朱小燕由写《烟锁重楼》惊天动地的女记者，行走江湖。1969年的《星星在那里》写孤儿姐妹沧桑，从《青春》到《追逐》、《浪中人》……已将随波逐浪的华裔加拿大人的漂泊离散，随心点染；中美混血的韩秀，“文革”时与中国外婆苦苦相依成长于新疆，留中国约30年，返原乡求学后著《折射》、《生命之歌》、《重叠的足印》、《风景》、《与阿波罗对话》、《秀色可餐》、《团扇》等，堪称畸零文学异数。

聂华苓，亦因父早逝，提前承担生活重负，中央大学外文系毕业，曾任“自由中国”杂志编辑，又奔波任教于台大、东海大学，坚韧的探索文学之路。1964年任爱荷华大学“国际作家工作坊”顾问，1967与丈夫保罗安格尔，共创“国际写作计划”，每年请三、四十位世界作家，到爱荷华作客四个月，

写作讨论旅行。1977年二位曾被三百多国际作家推荐为诺贝尔和平奖候选人。她以小说的悲剧角色，来表现深植心中“认同混乱的危机”。她成名著《失去的金铃子》就活用文字去构成相当精彩准确的意象。特别在《桑青与桃红》一书，创两个角色是分离的自我，以高超的现代主义手法，叙述她双重的文化认同和忧虑：桃红对她在美国社会边缘的处境烦恼，迫使她抗拒自己的中国双（一）面；另一位桑青，正逃离中心的危险，到达边界的新中心，又受追捕拘禁。身体上地域的流离，促成痛苦的精神分裂，陷她入道德的无序与混乱。这也可视为中国人漂泊世界的“永远恐惧，永远不安定，永远地在流亡”。心理上的混乱，正来自一种女性世界的阴暗复杂层次。实际设想她国族属性的认同上总有矛盾，是多重身份复合体，居地领域和强弱势认同都远离中心的感受，其间的矛盾，令她发出批判自省否定己身的定位……而《千山外水长流》则描写异国婚姻下女性，较能积极地选择融合两种文化，也反映动荡的历史留在人们心中不可磨灭的烙印。

於梨华，台大历史系毕业，洛杉矶加大新闻硕士，曾任教纽约州大，念研究所时就以英文创作《扬子江头几多愁》得米高梅奖，后来她得嘉新奖的中文小说《又见棕榈又见棕榈》及其他如《归》、《考验》、《傅家的儿女们》、《相见欢》等作更是上承容闳、胡适、陈衡哲、冰心、梁实秋、许地山、林语堂以来，再一潮留美学生华文文学的开端代表，为当年封闭的故乡社会开启了窗口，把负笈的知识分子在求学、生活、身心的苦闷惶惶颓废无趣，和再也“回不去故乡”的“无根的一代”充分写实。近作《一个天使的沉沦》等更触及近亲性骚扰，代被虐少女由悔暗中呐喊，铭刻布局为女性书写，与聂华苓、陈若曦笔下重（错）置自我的过程异质。

由台留学欧洲、研究美术设计的赵淑侠，现定居纽约，以其得中兴奖之作《我们的歌》来说，虽也有满纸寂寥的痕迹，但笔下人物怀有明朗的自信和炽热的爱心。他们不似徐志摩等留欧时代居停短暂。独赴保守的欧洲，而经济却不允许频频返乡，华人不像移民国度的美国来得多，能谈话的知己更寥寥可数……如《塞纳河畔》就是《漂泊的爱》，用心深远地着眼在忧郁又浪漫的躁动灵魂，男女主角所幸皆具中国心的三重意蕴：与生俱来的家国之思，世代相传的忧患意识，积极入世的参与精神，追寻魂牵梦萦国族如何前行的疑问；而穷酸潦倒《塞纳河之王》的内在，凝聚着画魂与国魂，有着将中国艺术引向世界的道路……惜女性多选择事业有成的男性为伴侣，较易忽略灵犀一点通的相知感，极易造成异梦的疏离，认同更有困境，华裔女性所仰仗的男性，不论他有多少创意勇气，又永远不可能与欧裔男性一样化为强势。她刻划了女性传统地视男性为救赎，作品中凸显性别与权力关系的缠结。后写《赛金花》、《翡翠色的梦》、《文学女人的情关》、《情困与解脱》等多部小说与散文，更有明显的女性自觉和性别议题关怀，流离的乡愁依然时常伴随。

白先勇，8岁到12岁左右，因患二期肺病，使他备受父母宠爱的繁华童年顷刻粉碎，他的父亲正是桂系白崇禧将军，那段隔离拘禁在花园山坡上小房子及郊外的养病时光，给他强烈的磨折，“顿感打入冷宫，郁郁不得志起来，整日与花草小动物为伍，看见院子里的梧桐落叶，竟会兀自悲起秋来，那时我还是个小孩子呢”！从那时起，他对人特别敏感，自己的性格也变得特别内向，时常感到一种莫名的悲哀。对孤独与繁盛过早的体悟，培养成作家的基本涵养。“生于忧患”战乱，随着家人不断地迁徙桂林重庆上海广州港台美国，无所适从的居

所和文化冲击，加之特殊情感渴求的艰难，在 20 世纪中叶，对同性恋弱势族群的漠视和迫压仍然存在，未如现代这般开放。将个人的悲哀孤寂和国族衰败的空虚无常感触，融入现代主义原乡的书写，由《台北人》到《纽约客》，在台北书写故乡大陆，到纽约美国书写岛屿原乡。《孽子》的心灵身体原乡，确是他“对人类生命之有限，对无法长保青春，停止时间激流的万古长恨”。他笔下也背有历史文化重负的主角呐喊出：“你不晓得我的悲哀有多深”，“我没有别的地方去”，叫人震撼不已，在异邦的美国，纯粹的“原音”，向着他召唤与传达：我们不能在观念中生活，那放弃了太多的实体。我们要在“家乡”成长，彼此去印证爱与存在。白先勇定位的故事，繁复而厚实。

庄因，笔名桑雨，北京人。台湾大学中文系所毕业后，1964 曾应聘墨尔本大学讲授中国语文，次年转赴史丹福大学任教中国语文书法等文化至 2000 年荣退，曾书写短篇小说《金鱼缸里的黄昏》素描原乡知识青年与现实生活冲突及惶惶的心理，并讽喻人生。中年之后多致力于散文，怀想乡关、童年、天伦之乐，以侨居地为背景，写尽中国游子的心思和胸怀，不落离散俗套，以天涯浪子的说不尽的沧桑心情，展陈海外华人知识分子的精神和气宇。

陈若曦，为台北县中和木匠之女，初中北一女中与琼瑶同班时，就以《夏天暑假生活散记》一文得中学生杂志征文冠军，与台大外文系同学白先勇、李欧梵、王文兴、欧阳子……创办《现代文学》。早期作品虽及市井乡民，但很受歌特式神秘怪诞如莫里哀小说的表现手法影响。留学先后在曼荷莲学院、约翰霍金斯大学得文学硕士。婚后随夫投奔中国七年正逢“文革”，即使弱势由于角色或性别的限制，不见得预闻政治，

却注定终其一生要承受其影响和创伤，1973年迁居香港加美后所写的《尹县长》、《突围》、《归》、《城里城外》、《老人》等都有系统有洞见的处理与故乡和情感上的附着关系，就像一条“未砸碎的链子”。擅以小说的眼光写她生动的散文。因文章被译得奖（美国图书馆协会书卷奖等），率先建立台湾女作家国际文坛的声誉。她也是第一位从1974年底就以写实文学技巧的小说体裁，写大陆风云幻化经验的作家。1995年由柏克莱返台定居，以《慧心莲》二度得中山文艺奖，首破纪录，1989年胸襟坦荡正直热情的她与於梨华等为我们创办“海外华文女作家协会”，为首任会长。

台大现代文学的几位女将深造留美后各有异彩。得到华盛顿和哥伦比亚大学硕士的丛璽，近多写文化批评，凸现异国华人内心世界，如《生气吧中国人》、《净土沙欧》、《君王与跳骚》。小说《白色的网》、《秋雾》、《想飞》、《中国人》等写人性欲望倾轧。出生在日本广岛，留美得爱荷华大学硕士，后左眼视网膜剥落的欧阳子则集中书评：评白先勇《王谢堂前的燕子》，评余秋雨《跋涉山水历史间》等，《移植的樱花》《生命的轨迹》式的散文，和早年冷静敢于挑战，道人所不敢道，反抗少女期过份追求人性完美，而表现人的扭曲复杂性与多面心理不予道德判断，甚至反伦常的小说如《魔女》写被压抑变态情欲的母女纠结，疯狂偏执成为人性的宿命极有戏剧力的文字……还结集成《那长头发的女孩》、《秋叶》等小说集，已不易读到。李渝亦在台大就创作小说，但赴柏克莱加大念博士时期，因参加保钓而停笔，至1980年代后重拾旧笔，著有《温州街的故事》、《应答的乡岸》、《金丝猿的故事》等体悟知识社群的动荡离合，聚散悲欢，延续个人对故居、往事的记忆，亦远亦近的原乡之路，沧桑巨大的身影，照耀着导引着作者往前

走在生活的路上；爱国的波涛汹涌，去国萧瑟的乡愁，涓淡流入异乡“无岸之河”，何以依栖。另外的女作家洪素丽、程明、徐蕙蓝……其好生爱物，思乡溯源抒感与极有澹幽的韵致。黄娟笔法细致，多写台（籍）美人弱势心灵困境。严歌苓多产获奖，《扶桑》定位在百年前，隐喻关怀漂洋过海，渡海落籍异乡的女性及其跟地理、国族及欲望间的关系，解决不了的男女问题到美洲更添复杂多义面向。

郑愁予任教于耶鲁，本名文韬，中兴大学法商学院毕业，爱荷华大学硕士，早有文名。20岁就发表诗作，特色是乡国之情浓郁，流浪意识随处可见，“传达了一种时间的空间的悲剧情调”（杨牧）。于《梦土上》、《长歌》、《窗外的女奴》、《郑愁予诗集》、《燕人行》、《雪的可能》、《刺绣的歌谣》、《蒔花霎那》中，乡愁皆伸手可触及，后期化淡，加深忧国之思。

旧金山区的陈少聪，曾用笔名何唏美，台湾东海大学外文系毕业，爱荷华大学英国文学硕士，西雅图华盛顿大学社会工作系硕士，现从事心理辅导社会工作。她的小说散文常有深层哲理演绎，密度内涵强劲丰厚，散文《春茶》等曾获中国时报散文评审奖和吴鲁芹散文奖。她的书写不断反映东西文化的分裂与融合，将华裔美籍异乡人在异乡的时空倒置，以局外人身份描述，她首著《无桨之舟》以文化边缘人的疏离漂泊意识，探讨人生哲学理念，将存在主义与老庄哲学相互参照，主角以生命作实验，跳入将船桨罗盘座标全沉于海的舟中随船漂流，书名的漂泊性就很强烈。她又著有《女伶》、《航向爱琴海》、《捕梦网》等书，笔法皆是冷静从容，走向错综复杂的西方世界，每每思考在东西双重文化夹缝中，两栖者辞汇思维上的失语与断裂，但因近年对外开放的原乡和心灵，她说：“使我们有机会……重新与历史风土接上了轨，让许多尘封的记忆开始

复活，存在于心底的伤痕断层渐渐开始愈合，开阔了漂泊文学的视野和深度。”南加大东亚系主任张错曾寓意深远地评论其文如隐藏在水镜下的波涛。

孙康宜，东海大学外文系毕业，普林斯顿博士。为耶鲁大学东亚系研究所主任，有《陈子龙柳如是诗词情缘》、《六朝诗研究》、《中国女诗人选集》、《中国传统女作家选集》、《耶鲁、性别与文化》、《古典与现代的女性阐释》、《走出白色恐怖》、《把苦难收入行囊》、《游学集》等中英作品，以崭新的女性主义观点，探讨古典尤其明清女性对诗词文学再兴的贡献，充实了中国古典文学史的空白，又析述自家斑斑血泪和现代女性寻找自己窗口的途径，别有不寻常的寻根及定位。

张错，港九华仁英文书院中学毕业，赴台政大外文系而西雅图华盛顿大学博士，现任教南加大，写就《过渡》、《死亡的触觉》、《鸟叫》、《洛城草》、《错误十四行》、《双玉环怨》、《漂泊者》、《春夜无声》、《槟榔花》、《第三季》、《翱翔自选集》、《从木栅到西雅图》、《那些欢乐的悲伤的》、《黄金泪》等，诗作豪迈又婉约，散文尤其以诗心观物，怀乡抒情，思考干预社会历史，侨乡的转换漂泊，流离追索原乡所致踟蹰不安，并用评论关照文学。这两位皆曾任东亚系系主任。

喻丽清，台北医学院药学系毕业，写作由17岁入选皇冠杂志征文起，数十年写作，她写过：“文学就是我的太阳，我向向日葵般终身仰望……又日日在我身上注入艺术的悲剧……”她主要成就在精巧善感的散文，任职伯克莱，是华美文坛写意派散文家，著有《千山之外》、《春天的意思》、《栏杆拍遍》、《流浪的岁月》、《把花戴在头上》、《无情不似多情苦》、《带只杯子出门》、《把寂寞缝起来》等多种，其中《蝴蝶树》获优良著作金鼎奖和文艺协会文艺奖，她文如其名清丽细致，

入选课本。对内情外物的抒怀感触兼有挥之不去的故国之思，意韵悠远。她自己写：“我心头硬横着一个解不开的结。我的结是总不能指这个国家为自己的国家。”泉州华桥大学倪金华教授在《北美华文创作的历史与现况》评为：“创作与其离乡背井的文化乡愁与失去母亲的惨痛经验互相交织……介绍异域文化风情，表现独特的审美情趣。”

张系国，台大电机系毕业，柏克莱加大博士，以电脑教授、系主任勤于创作，形式富于创造讽喻，善作破格奇文，著有：《皮牧师正传》、《棋王》、《黄河之水》、《昨日之怒》、《香蕉船》、《不朽者》、《天城之旅》、《星云组曲》、《城》、《快活林》、《孔子之死》，他秉持良知写实，为人而创作，提倡民族意识，跟进人文及科学思潮，融入文字，以《游子魂组曲》探讨失乡失根之惶徨，而以觉醒来自我定位，并以科学家的知性视景，开创发扬中国科幻小说之风尚，两相对照，是谓别具一格的定位超越。

李黎，台大历史系毕业，美普度大学深造，曾任编辑教职，又历练不寻常，呼应视野和理念的反思。体会发乎于小说《西江月》、《最后夜车》、《天堂鸟花》、《倾城》、《浮世》、《浮世书简》等，以主体意识的企望超越，用所能掌控的诉求，将经验中最深沉的恐惧：时间和空间的拉拒，地理的分殊，运用时间和空间的符号，譬如时间凝止，空间错置，以低回抑郁文字基调，尝试纾解她的历史焦灼感。故国分裂的想象，自我的流放，均是她用心最深的主题，沉郁跌宕感伤不受压抑等意象皆有发挥，曾两度各获联合报短篇和中篇小说奖。由感时忧国的催化中开解之后，《袋鼠男人》勾勒男替女怀孕，于华洋虚实之间文艺虚拟，人生与文本仿佛皆受嘲弄消解。再以《别后》、《天地一游人》、《悲怀书简》、《晴天笔记》、《浮世书简》

等书写勘破生死的生命巨恸。从丧子创伤绝望，到追求重获新生的希望与喜悦，亲子劫难张力复杂，划破时空，融入迷惘情景，并铺陈辩证生与身、欲望与责任的张力，无形为另类漂流和定位。

平路，台大心理系毕业，本名路平，生于高雄。因向往爱荷华大学的文风，往爱荷华得了数理统计硕士，曾于华府的邮政总署，及经济公司等担任资深统计，现任新闻局驻香港光华文化中心主任，深觉没有什么比写作更重要，遂回台在中国时报做主笔，也在台北艺大艺术管理研究所任教等直接与创作有关的事业，她曾两度获得联合报短篇小说首奖。

她的小说散文关注的范畴广大，笔涉变局中的中国人和时代背景的诸多纠葛现象，关心社会里卑微小人物，有议论又反讽，屡试后设结构技巧，在文化评论方面结合批判角度，指出各种父权霸权，及君国意识形态的可议之处，从而对语言文字思想……各种论述的本身作出反思。

她对故乡始终的深爱，毫不蒙蔽局限她对全人类的关注，《玉米田之死》、《椿哥》都迺书失落异乡的艰困，《五印封缄》中的故事情境与阅读状况混杂不分，迷离幻境与真实人生若即若离，或如《罪名》呈现情欲与意识形态的原罪焦虑；《在巨星的年代》名医热衷制造巨星的计划里；《郝大师传奇》法师普渡众生的符咒间……她写出因缘的取予，名利的升沉，人人翻滚于孽海红尘，留下一个批判的历史注脚。二度得奖的《台湾奇迹》以最新黄祸侵入美国造成末世奇观，到与张系国同写《捕谍人》，再次自觉知性地实验文类多元的风貌。《行道天涯》以敬谨笔法揣摩宋庆龄与孙中山的情欲心事，将之凌驾于政治历史的大叙述上，由此把传统历史小说的基调解构颠覆。而《行道天涯》和《百龄笺》、《何日君再来》等创作，不可不谓

是她这位女性万里归乡，寻得个人和写作安身立命的自由之后的大收获。她最思虑一向是国族认同、关怀弱势、存在主体性之矛盾，每次出手，都有解剖现象的胆识，和淬炼文学形式的巧思。

2001年刚离世的林海音，虽长居于台湾，但其原乡书写的特殊，可例外谈谈：她在性别群体、写作编印文艺活动、国族意识的建构认同，都有自我主体性原乡定位，在不自觉的追求自由和服膺权威之间的连结与排斥。

北美活跃的其他作家如简宛等几十位，题材风格文类皆多样貌，也包括我多少漂泊写来，无原乡可觅，心情大抵是“年深外境犹吾境，日久他乡即故乡，无论海角与天涯，大抵心安既是家”而能重新定位，记取人人都是在大化之间，一同作客。写作主调已呈许多变奏，殊异转化。

不回归不沉默以行文走笔写作为对话，是浮海流徙者渴望在留学（或学留）历史的洪流下，重复思考并理解其（集体）潜意识，自我定位的规划。移民属性因个人抒写，渐渐原乡想象成型，一代二代积极参与，原乡漂泊的意义形成多重，对角色认同或国族主义选择等心理文化混沌，皆可趋近明晰醒悟。无尽乡愁，也是种偷天换日的异乡情调，只有真正回溯探源寻根，往事不堪回首，时序空间交错位移错置，寻不着附会在故梦中虚构的乌何有之乡，才得稍稍治愈。主体适应形成的过程，正是个人的原乡书写与其他个人历史与国族历史的交错融铸，而国族历史又与世界历史互动绵延，如何由断鸿零雁，万般皆不是的疏离落空感觉，而转化为主体性的实践，学习信任和保护别个国族生灵，在尊重共存中生机无限，兼容并蓄地铸炼我们的思想观点，启发延续中华文化，应成我们的终极关怀。助于历史伤痕之弥合，重建族群及国家之间的关系，恐怕

已非迷思，而益显其重要性。

刚过去的世纪末，因交通、通讯、网络 and 翻译的一日千里，世界仿佛缩小，各大洲人群解除距离，联系及外移与日俱增，今日的世界，与安土重迁的历史时代迥然不同。当下错综复杂动荡无常的世界，据统计华洋中外人口共有一亿三千万客居在祖国之外，每年还有三百万上下持续迁移。漂流离散的意义，要具有客地与原乡的先决认同，否则无乡可怀。表面休戚与共之全球化已渐成型，除了政治宗教和（居留）族群边缘化等因素待解外，文学的漂泊性可渐消失。原乡该不该在男女性所构筑的乡土想象之间？若我们能由根深蒂固的源头观念中，解放出来，人生本如寄，微不足道，我们同此寰宇皆为客，何不师法犹太人、非裔以全球的漂流为动力，蓬勃发展出上乘的漂流文学，书写心灵的故乡。（写于哈佛大学）

帅 震

原乡神话的构筑

——上世纪五六十年代台湾军中 作家小说中的乡愁意识

在 20 世纪五、六十年代的台湾文坛，由于占据话语权的“反共文学”大部分是由在台湾国民党军队中任职的作家群所创作的文学作品，因此这种文学形态又被称作“军中文学”。军中作家大都是在生活无靠的情况下投身军旅，“当时的所谓军中的作家们，其来源多是战乱中的流亡学生，再不然就是一些在战乱中为了获得糊口的机会被迫或不得不自愿投入行伍的小知识分子群”。身处于重阶级、独裁、以“牺牲小我，完成大我”的集体意识取代个人意识的国民党军队，作家对“反共文学”的认同和书写是与当时的高压政治环境以及压抑的社会氛围分不开的。六十年代以后，随着国民党当局制造的“光复大陆”政治神话的逐渐破产，“反共文学”也因经不起历史和读者的检验而在文坛上难以维系，许多军中作家感受到继续写作“反共文学”的虚无。原乡想象的忧郁、现实处境的暧昧以及精神上的荒原意识使他们急欲寻找带有独特性的出路，大

陆乡土社会的风俗人情和民间传奇成为容纳他们现实失落和无边乡愁的切入点。其中以朱西宁、司马中原等影响最大。

—

朱西宁，1927 年生于山东省临朐县；司马中原，1933 年生于江苏省淮阴县；段彩华，1933 年生于江苏宿迁，他们均出身于浸染了近现代历史悲情和人民血泪的北方大地，又都是自小离别家乡，共同的经历塑造了他们近似的文学生涯。在生命不断辗转迁徙的过程和时代风潮的变化中，家乡的概念不仅没有在他们心头消隐，相反却更为清晰，在写作方式、心理、观念上都给予他们极大的影响。T·S·艾略特说：“一个人应该感到自己并不仅仅是某个特定民族的公民，而且还是一个具有种种地方性忠诚的某一特定部分的公民……任何个人都可以形成对其出生地以外的地方以及对与其并无祖传关系的团体的最热烈的忠诚，但是，我认为，所有迁徙异地的团体，其成员都怀有强烈的地方性的感情。”他们的家乡均处于南北交通要道，在历史上经常遭受天灾或匪祸的侵扰，作家们对家乡人民的苦情有着切身的体验。朱西宁在小说《旱魃》中描写了家乡黄河故道一带人民遭受旱魔危害的悲惨情景：

每逢大旱，整天就像有一百个太阳，烁烁生烟，一个紧跟一个打这里滚过，直烧干了这条旱龙身上每一片鳞甲……

沙土滚烫，风一吹满天沙雾，庄稼干得点火就能烧得精光。穷人至临死前，还嘶哑地呼唤着水、水、水……

正是在灾害、饥荒和战争中大大强化了的生命意识，唤起了作家对自我生命体验的起始——原乡的回忆，它是流逝了的生命与现实存在的生命的互融与互生。因此他们小说中对故土家园的钟情挚爱，对朴素生命的温婉表达，对世道人心尤其是寻常百姓的独特解读，以及作品总体上“乡野传奇”般的美学格调，可以说都与他们的生命意识息息相关。司马中原自称是乡野朴夫，他的乡愁意识不仅表现出对乡野所遭受的自然灾害的认识上，还表现在对乡野人物的悲凉宿命以及古朴人情的发掘上，其中，在乡野游荡的异乡人给予他深切的感受：

最难忘的，就该是乡土上飘流而过的陌生人了！他们从远方来，落叶似的略一盘旋，便又悉索飘走，他们的眼里、笑里，都含蕴着不可解的远方的凄凉味，他们的身上，更满是异地的风尘。我虽不熟悉他们中的任何一个人，虽不敢像对待伯叔亲友那样，扯住他们攀谈，但总觉每张飘过眼前的人脸上，都写着千千万万他们自己的故事。我常像啃读课本似的，大睁着惊异迷茫的眼，读着他们濡染在脸颊细小汗毛上的风沙，开始对那样深沉含蓄的不可解的故事兴起极大的追索的欲望，并感受到它的使人沉醉的吸引。

.....

不懂得他们为何总用风沙洗脸？为何总爱在连着天的野路上飘着、飘着？他们脸上也带着笑，总笑成一朵朵疲倦的残花，包含着无可奈何的不甘的幽怨。曾多次梦见那些人，梦见自己竟变成其中的一个，也在无涯的野路上跋涉；风扑面来，尖寒如贯胸透肤的箭镞，满眼尽是沌沌的黄尘.....在这不惯飘零的民族里，为他们不甘，同时也担

忧着自己的未来——未来可能遭遇的，身不由自主的飘流

.....

这种对流浪人的特殊感受，在《弄猴人》（1960）中变得更为深沉凝重。小说中来历不明、无家可归的耍猴老人来到小镇上，“把生命和回忆一古脑儿挑上肩头，在黄沙弥漫的大路上，留下一些踉跄寂寞的脚印”，他是如此的虚弱和苍老，在表演中连连失误，跟随他的那只马猴也因为衰老而失去观众。共同的悲惨境遇使得老人与马猴相依为命，并把马猴视为自己的“儿子”，终于在一个风雪交加的夜晚，老人冻死在镇上的土地庙里。司马中原对乡土的苦难和离乡人的悲剧有着切身的体验，展现了他乡愁意识的凝重和悲凉。在《野烟》（1961）中，作者延续了这种凄凉的乡土叙事，伤感地记述了母亲祭奠野魂的故事，在充满乡俗和人情的叙事中，传达出那一缕剪不断的牵念：“离家时，正是荒乱齐来的日子，也在秋天，大白果树上成熟的白果再没人收了.....，但我心头总飘着野烟和红火，它那样安慰着一些乱世飘泊的灵魂。”家乡几乎成为一线完全断绝的希望，在失去过去而将来未卜中“那些飘萍落叶似的人”已然无迹可循，唯有“心里背着家乡的一口井，每走一步就印落下一个迷茫.....”，一种秋风萧瑟家园何处的乱世飘零的悲凉情怀也因此而生。段彩华的《酸枣坡上的旧坟》更为明显地透露出那种由于离根日久而带来的“失根”的忧虑。小说写的是戚二马流浪多年，回乡祭祖与人争夺祖坟的故事，在戚二马表面上的强硬与荒唐背后事实上潜隐着作者的隐忧，小说人物因离乡而带来的失根恐惧正是作者现实性忧虑的具像化反映，这在那些因为政治原因而流寓台湾的军中作家体会中显得更为真切。

二

与乡土共生共存的苦难感笼罩了这片广阔的大地，使作家们不断地追根溯源，将目光投向对千百年来的历史和传统的返顾之中，原乡的风土人情、地域特征以及文化积淀构成了他们精神返乡的另一视角，他们从昔日古旧斑驳的民间传统乃至乡野传说中寻找精神资源，用一种充满想象性和虚幻的文字重塑着一个民间社会，这样他们的乡愁意识已经超越了单纯的恋旧意绪，成为一种对民族的重新认识，一种审美意识中潜在历史因素的苏醒，一种追求和把握人生无限感和永恒感的对象化表现，他们的乡土书写因此成为带有寻根色彩的遥远的原乡“神话”。神话原本为一切不可说的幻想、不必说的风习或不能说的禁忌，它为人们提供凌驾时空、安身立命的意义源头，这里引申为他们在小说中通过个人的故乡记忆进行艺术虚构，诉诸于一种超越现实的想象。这种神话的书写不仅表达了作家们寻根的愿望，而且它在文化意义上又把故乡的内涵放大，来自乡野传说或个人颠沛经历的记忆被放大成历史的、有整合功能的文学原乡。在原乡神话中被美化了的故乡不仅代表着一个单向度的地理概念指涉，而在作家情感性的想象和追忆中，被加诸了有关生命来源、善恶有报的寓言。

台湾学界一般认为，朱西宁的小说风格上承三、四十年代的原乡视野，下接黄春明等人的乡土情怀，在台湾文学史的传承上扮演了相当重要的角色。《铁浆》（1961）是一则典型的原乡神话，作者借一个家族的变异影射大时代的遽变，通过主人公吞吃铁浆的故事展示争斗中的民族血性，把中国传统的保守生活方式与价值观念受外力猛烈冲击下的历史时代变像，用明

示和暗示的方法传达出来。故事发生在清末这样一个新旧交替的时代，孟昭有和沈长发两家为了争夺包盐槽的权利而互相争斗，不惜以愚勇的血腥比试来验证自我的“合法性”，象征着中华民族强悍生命和不思进取的愚钝产生了一种合力，主宰了这段历史的进程。孟昭有最后拿自己的血肉之躯现身说法，以喝掉滚烫的铁浆来做勇气的证明，在他惨死的一刹那间，刚刚开通的火车汽笛正巧发出第一声长鸣，竟然使人以为是他惨死的叫声，这个慷慨悲凉的情节无疑象征着一个旧的时代的结束。

《铁浆》蕴含着中国传统社会与现代文明的冲突，作者对已经掩埋在时代风尘中的小人物为了确保传统而表露的愚顽傲气，怀着徒然的尊敬与些微的反讽，那种饱含时代没落的沧桑之慨以及以血肉相拼的民族血性成为了构筑原乡神话的一个向度。小说以一种极其惨烈的场景描写展现了人性的挣扎，既凸显了一个民族自以为是、不事上进的劣根性，又检视出整个民族陈腐没落而又生生不息的生存力量。孟昭有的死亡以及后代的没落既象征着一种退化了的历史文化生态，也揭露了民族本性中赖以生存却又难以超越的人文精神：愚昧与纯朴、麻木与坚忍、残酷与顽强共生互动的民族人格精神。小说中代表着异质文明的火车在古旧中国人们心目中引起了惊悚、新奇、神秘莫测等心理反应，“那个隐含着妖气和灾殃的火车真的来到”既昭示着一个动荡喧嚣、光怪陆离、变幻无常的工业文明的到来，也意味着我们民族已经置于传统与现代的冲突当中，民族性格的改变已经不可避免。作者对那些制约家乡人的生活、思想、观念的风俗、礼教和陈规陋习有着清醒的认识与批判，他既对积极、健康的传统予以充分的肯定和认同，也对其中消极、迷信的东西给予理性的揭露和抨击，出发点为对故土的挚

爱，目的在于重塑乡土人物的精神和观念，改变一个民族积弱颓落的心态。《狼》（1963）同《铁浆》一样，也是对人性深处的善恶风景的勘探，小说中象征着中国正统道德观念的“猎人”大轱辘只是一个最底层的雇工，却能焕发出最闪亮的中国式的豪侠之气和乡土色彩，他不但拒斥了女主人“借种”的荒诞要求，更直陈主人在人性上的缺失，从而最终感化了背弃传统道德的二婶，圆融了一度恶化的家族伦理关系。在小说中，“狼”构成了全篇的隐喻，不仅指代着和人构成对峙的异质性的自然力量，更象征着一种和古老伦理相对峙的人的异化心理，小说因此成为一则将乡土人物从各种苦难中超脱出来的教化寓言。

这些以对故土的向往和希冀编织而成的“乡野传奇”，适应了当时军中作家们在现实幻灭后的精神需要。在时空的隔绝下，这些作品大多停留在对逝去时代的记忆上，以一种少数实际经验加上大量的想象经验写成，其中呈现的原乡形象已经不再是狭义地域意义上的乡土，在作家们因生命的迁徙而不断砥砺的文化视野观照下成为文化的原乡，它的浮现建基于一种传统情感基础之上，将乡土理想化并内置为某种心灵的住所或栖息地。在军中作家们的精神世界中，“原乡”的存在已经不仅仅指代一个简单的“乡愁代码”，而成为一种生命归所的隐喻，一种终生不灭的追寻，一种神性的呼唤和依托，从而使个体生命从时代的沉溺中昂起头来，在精神上不断向“家园”的方向回归。因此，他们关于“故乡”的写作几乎都是以一特殊地理空间起始，以期努力再现故乡本来的面貌，重组往日生活的情境，朱西宁的北方大地，司马中原、段彩华等人的淮阴乡野都灌注了作者强烈的乡愁意识。于他们而言，只有“在不断地遥拟追忆那‘已失’并‘难再复得’的故土时，原乡的叙述方得

以绵绵无尽地展开”。在此意义上，他们都是原乡神话的追逐者。

三

司马中原以深邃的历史纵深感表现乡野惊心动魄的故事，并在小说中竭力破除法度，追求自由灵活和随意。显而易见，利用民间文学题材与情节的特征，司马中原获得了更大的叙事空间，遥远烟黄的模糊记忆，道听途说的奇闻逸事，不登大雅之堂的荤话俗语，都可以借助乡野传说的形式加以表现。通过那些离奇怪诞的故事，作者营构了一个全新的精神家园，它遮蔽了故乡更为本质的困苦衰败的面貌，而将乡愁更多地呈现于对故里人事、风物的缅怀追忆甚至是乌托邦的营造上，地理意义上的原乡已经幻化为文学里的桃花源了。司马中原的乡野传说沿袭了沈从文在回忆与想象基础上重组“故乡”的叙述模式，构建了自己颇具“传说”风范的诗化的平民世界。他在《红丝凤》中以一个神秘、传奇性的故事演绎了一则关于艺术品及中国文化的“神话”。小说的情节并不复杂：典当业的权威李尊陶在一个寒冷的风雪黄昏，毫不犹豫地以二万银洋的巨资，押进了一只叫做红丝凤的古瓶。事后不久，李尊陶又声言自己看走了眼，收了一个假古董，妄花了东家的银两，并当众愤然将古瓶摔碎，并拒绝了东家的挽留，坚决辞事回家养老。詎料一年后李尊陶又神奇般地用那只修补如新的红丝凤赎回了本金和利息。

在这篇小说中，博大精深的传统文化通过“金满成”当铺敦厚儒雅的文化气度以及古瓶红丝凤“神异的华采”中体现出来，把抽象的文化历史和民族智慧具象化为一种“不可思议

的，夺取了天地造化的神工”。但与之相比，李尊陶的超拔人格则具有更为强大的力量，他是个商人，更是个求索不息的寂寞文士；他看重生意，更看重人生，甚至把修炼人生看作生活的第一要义，“我们鉴赏古物，倒不是重在它的珍贵的价值，却要藉此弄清楚，为人在世，应该怎样求学问、做学问和用学问……”，面对着稀世珍宝红丝凤时，他亦无丝毫的金钱权衡观念，而是从宝物中感受到了制瓶人的酸楚、寂寞和国宝流失的凄凉。“这些作家的创作呈现了一种感时伤世的情调，但并没有沉溺于不可自拔的凄婉和哀伤，反而于时世的感喟中隐隐跃动着并没有随时世变化而颓唐的人文精神。”司马中原似乎将那些在原乡的美好记忆和想象全部挥洒到《红丝凤》的虚构世界中去。如果说《狂风沙》等一系列乡野传奇着重于一种实景式的“挖掘”和“发现”的话，《红丝凤》则完全是作者以一种胶着的心态下构筑出来的一种“文化想象”。在小说中，作者把原乡人物在平凡而又不乏传奇色彩的生活中体现出来的“人性美”提纯之后又放入到一个虚构的世界进行铺陈，以李尊陶为代表的当铺人物象征着古老文化的精粹，他们所构筑的是一个独立自足的文化圈，一个原始无为的理想国，一个拒绝混浊侵入的“诗性世界”，甚或一个乌托邦色彩的文化原乡也隐约可见。乌托邦在理想层面上确立了人类生存与发展的种种新的可能性动向，这个道德原乡的浮现在军中作家的精神观念中显然极具现实意义，它作为一种精神驱动力，成为作家们呵护内心和安身立命的精神家园。

人之于故土的联系，是一种与生俱来无法理清的精神纠葛。司马中原曾说过：“乡土若是一纹式古老的盆，我就是一株怯生生的盆景；若是一只透明的鱼缸呢？我就是一尾小小的游鱼。”故乡孕育了生命，生命的梦想便由故乡展开，对于军

中作家而言，在当代历史进程所提供的历史场景中存在，传统的文化场景也必然会影响到他们的精神世界，近代的激进政治变革、衰颓的宗法农业社会以及血性的乡野传奇，构成了他们的乡愁叙述总体。透过历史的迷障，当我们重读那些被“狂风沙”所覆盖的文本时，不禁发现它们一再重复着一个负载“意义”、“传奇”等语词具体内涵的神话故事，它们依靠回忆和想象重组了原乡的叙事模式，建构了各自的诗化的平民世界，其中不乏历史感受的沉重与激越。在原乡神话中寻求心灵的支撑点，构成了他们追寻的精神资源，这里面不啻隐含着他们重建自信心的冲动，书写不仅反映乡村风景和风俗人情，而且更透露出一种独有的人生态度和体悟生命的方式，最终成为这一派小说家精神返乡的过程，即一种以艰难曲折的方式表达内心对历史向往的过程。

（作者单位：山东大学文学院）

注释：

尉天聪：《怀念梅新》，引自《创世纪》112期（1997年10月），第104—106页。

T·S·艾略特：《基督教与文化》，杨民生、陈常锦译，四川人民出版社，1989年版，第137页。

朱西宁：《旱魃》，台北皇冠出版社，1963年版。

司马中原：《狂风沙 后记》，台湾皇冠出版社，1967年版，第351页。

王德威：《原乡神话的追逐者——沈从文、宋泽莱、莫言、李永平》，引自《想象中国的方法》，三联书店，1998年版，第229页。

黎湘萍：《台湾的忧郁》，三联书店，1994年版，第214页。

语言原乡：海外创作心灵栖息地的寻找

海德格尔在谈到寻找诗的存在时有过这样的表述：“我们试图来翻译阿拉克西曼德的箴言（古希腊哲人，在这里被视为古老诗人——引者）。这就要求我们把一个以希腊文言说出来的东西翻译到我们的德语中去。为此，我们的思想在翻译之前就必须转度到那个以希腊文言说出来的东西那里。运思着转变到那在箴言中达乎其语言的东西那里，这乃是跳越一个鸿沟。此鸿沟绝不仅仅是两千五百年之久的年代学——历史学的距离。此鸿沟更宽更深。首先是因为我们濒临其边缘而立，此鸿沟才如此难以跳越。”海德格尔在这里不仅谈及了将阿拉克西曼德这样一种“古老的歌声”传达到现代人那里的困难，也揭示了“语际转换”的困难，这不仅是语言层面的“转度”，更是思想层面的“转度”。这种“转度”之所以构成“难以跳越的鸿沟”，恰恰是因为转度者濒临于两种语言、两种思维、两种“年代”之际的身份造成的。这种状况很能说明海外华文写作者的处境。他们要在居住国生存，不仅要在日常生活层面上，更要在思维方式的层面上接纳另一种语言，可他们仍要以

中文写作，作为自己的生存方式、生存内容。他们对居住国语言的陌生限制了他们现实世界的界限，而他们又努力用母语拓展着自己的艺术世界，这两者间的冲突造成他们心灵复杂的纠结。这种冲突、纠结，在华人新生代、新移民作家创作中有了更丰富的意蕴。

谁将祖先烧制的象形文字
漂流在东方的住址
用艳红、海蓝和黑暗大量复制
动用东方的风尚
一种图腾结束所有的图腾
在通往集中地的阁楼内
谁碰触了暗室东边的窗……

这是 1990 年代后被视为最具代表性的马华新生代作家林幸谦的诗句。“象形文字”，这一历史久远的汉民族文字，在此诗中被作为历史创伤和民族图腾同时得到了祭献，其中包含着正是新生代作家对汉字这一华族精神原乡的复杂情感。

对于东南亚华族而言，汉字是其坚守民族性的底线，跨过这一底线，民族性就有可能荡然无存。所以，历史上东南亚华族的华文教育，一直被赋予传承民族文化香火的重大使命。但在现实中，华文又遭受着政治、文化的种种压力，即便在华人聚居的新加坡、马来西亚，华文教育背景的人在升学、就业、晋升等方面遭受的压力也远比英文、马来文教育背景的人要大得多。而由于种族间的矛盾冲突，华文教育有时还会成为引发冲突的导火索。在这种情况下，汉字自然成为一种历史创伤、一种民族图腾出现在新生代作家笔下。

新生代作家生活于几代祖居的南洋社会，华人社会的本地化、教育制度对华语的排斥、市井语言的渗透等，都使得华人母语及其包含的华族文化特质日益萎缩。例如，有近百万华人的菲律宾，在1995年的认同统计中，华人“在家使用的语言”以菲律宾语（42.7%）和英语（32.9%）为主，说福建话和中国普通话的只占13.8%和1.1%。家庭用语况且如此，华语在工作场合和交际场所几乎不存在了。这种母语的困境伴随华人的本地化而变得日益严重。菲华诗人陈默在《出生仔的话》一诗中就这样写到了菲华联姻后的家庭中华族文化的生存困境：“妹妹初上幼稚园/爸爸考她认字/写了个‘人’/她说‘TAO’/爸爸搂着她/亲了又亲，然而到了学期终/爸爸又写了‘中国’/她茫然摇头”，父亲忙于生计，无暇顾及孩子教育，待到一个学期过去，女儿已对汉字惘然不懂了。整个教育制度使华族下一代从小就被菲化，所以父亲心冷身寒：

爸爸双手蒙住脸

哑着声调：

“学‘人’倒学得好

怎么‘中国’就学不来？”

这悲怆的发问，从“咿咿”学语的现实生发开去，将语言与东南亚华人的根本性处境联系在一起，中间有焦虑，也有无奈：“学‘人’”暗喻着现实生存，“中国”自然不仅指汉字，更指中华文化。为了现实生存而承受文化失根之痛，这是新生代作家都经历着的。因此，他们对汉字母语的坚守，首先就表现为对现实磨难的承受。不同的文字总植根于不同的文学传统，“如马来文继承印尼、马来西亚的文学传统，淡米尔文字

带着印度文学传统，英文拥抱英国文学，华文文学的传统又来自中国”，因此，文字的被侵害是传统的断绝；同时，不同的文字又构成不同的生命形式，文字的萎缩、语言的放弃，都意味着根本性的生存方式，乃至生存内容本身的改变。所以新生代在 1980 年代以后的环境中，会异常敏感“母语”受到的伤害，会异常在乎华文空间的任何变动，希尼尔的《变迁》、胡月宝的《挖墙》、苏子玲的《张文出书》、孙彦庄的《开麦拉》等小说表达的语言危机意识更直面现实，警醒于民族的、传统的文化机制所面临的现实危机，也更警醒于人文工作者对现实危机的麻木不仁，乃至“助纣为虐”。

新生代对母语的现实危机有着高度警觉，但他们对母语的挚爱已不只是出于一种身份的认同，也不只是承担承传民族文化薪火，维系华社血脉的使命，而进入更广阔深厚的境界。林春美（1968 年生于马来西亚，著有散文集《给古人写信》，主编有散文合集《钟情 11》等）几代居于南洋，她曾这样多次抒写了她对汉字华文刻骨铭心的感情：“选择她，且愿意在今后，不论是清风明月或者是露重霜寒的日子里与她共此一生，完全只是因为最最私人的那个字：爱，对这种语言文字无法抗拒的爱”（《读中文系的人》）；“不曾把生命托付给宗教的人，我的信仰是心中的美丽。心目中至美的是爱，其次是那不管是由图画、结绳还是八卦演变而来，还是由仓颉创造的文字”（《最美的在人间》）；在她的想象中，远古初民对汉字的创造呈现出他们率真丰富的言语心态，细微沟通着天地万物，所以，她会执著于汉字传播的未来，让汉字所积淀的华人祖先的生存之家永存，脚下汉字“这片土地，贫瘠也罢，清癯也罢，总得有人守候”，“守得云开见月明，我们相信”。于是，她常在自己的散文中，构筑起一种汉字的“原乡”。林春美的这些文字，

呈现出新生代在离开汉字故园几个世代后母语血脉畅通的情境。

美国华裔作家谭恩美的著名小说《喜福会》（1989）所展现的“中国移民母亲”同“美国出生的女儿”在语言差异中的母女关系，颇有象征意味地揭示了新移民们在语言差异上会遭遇到的文化冲突。小说开头借“叙事母亲”之口提出了语言问题：“到了美国，我就要生个女儿，她会很像我。但在美国，她无须仰仗丈夫的鼻息度日。在美国，不会有人歧视她，因为，我会让她讲上一口流利漂亮的美式英语……”。很显然，讲一口地道的美式英语起初是新移民认为能完全融入美国以避免社会偏见和不公的必经之路。“但令人失望的是，放弃汉语普通话而掌握美式英语却并非幸福的保障，它反而成为一种误解，至少是一种暂时性的疏离感的来源。”小说展开了“新移民”的后代们接受美国教育的生活和他们跟“新移民”父母产生的冲突，小说凸现了他们不再有自己的家谱，也不明白自己祖先的传说和神话意味着什么，但这些恰恰是他们的母亲最想向自己的孩子传授的。当母亲们试图用结结巴巴的英语向女儿解释、讲述自己遗留在中国的旧日往事时，她们无一例外地遭到了女儿们的耻笑，母亲们只能“冬去春来，年复一年，一直期待着有一天，能以流畅的美式英语，将这个故事告诉她的女儿”。可问题在于，女儿们是因为浸入了英语文化，失却了国语，而失却了对于自己民族历史的记忆，那么，当“新移民”母亲们有朝一日真的能讲一口“流畅的美式英语”，她们就不会失却记忆吗？母亲无法与女儿沟通，正是语言作为生存本身而包含的文化冲突啊，人们只有通过语言才能表明自己的存在，因此，语言的转换就不只是一种交流工具的变换，而意味着一个人的身份的根本性变更。对于“中国移民母亲”和“美

国出生的女儿”来说，她们都相处于失语的境地，“中国母亲”失去（或者说根本不曾得到）了生存于美国主流社会必需的英语语境，而“美国女儿”则失去了他们血脉所在汉语语境，他们都无法理解和接纳对方语境中的文化，甚至在“母亲”、“女儿”这一对基本关系上都发生着冲突。但“中国母亲”毕竟不能永远生活在汉语的记忆世界中，而女儿一代也毕竟是说汉语的母亲的女儿，“只要你是中国人，那你一辈子也放不开‘中国’这两个字”，“这种感觉融化在你的血流中，等着沸腾的时刻”。“美国女儿”最终还是通过作为历史和记忆中介的“中国母亲”，在情感和意识上逐步走近了“中国”。

《喜福会》完全可以看作是新移民语言命运的一种象征、一种寓言，他们不仅会由此承受跟自己下一代的文化隔阂而导致的冲突，而且本身身上也会时时发生那个保存着中国记忆的“母亲”和那个要在美国生存的“女儿”间的分裂。跟以往第一代移民不同的是，新移民作家处理这种冲突、承受这种分裂的力量和视野都显得更强大、更开阔。

失语失声之所以首先成为新移民笔下反复渲染的情境是因为新移民对自己失却“存在之泉”的伤痛有着深刻的体验，身份的建构存在于语言属性中，失语往往意味着身份的遮蔽乃至失落。这对于刚刚迁居国外的新移民显得格外严峻。严歌苓的小说《簪花女与卖酒郎》在传统话本小说的标题下讲述了一个现代“卖身”故事。女主角齐颂不懂英语，虽跟酒店伙计卡罗斯有意会默契之感，却因缺乏语言沟通而难以跨越相悦相爱的界限。而齐颂的姨妈恰恰是利用这一点，故意译错语言，将齐颂从卡罗斯眼前活生生地掳走，卖给了一个聋子。买主是聋子，自然暗示出齐颂日后已无法再用任何语言来作沟通、表白，她的生命被语言割裂，最终也因彻底失去语言而完全失去

了自我。而齐颂的姨妈恰恰是掌握了语言，才主宰了齐颂的命运。而严力在其小说《母语的遭遇》中借主人公，一位在国内颇有知名度的作家林角在海外失去母语交流的痛苦直接写出了新移民出国后付出的最大代价是语言原乡的失落。

“你愉快吗？显然不愉快，为什么？到底为什么？不就是因为语言吗？不能与他人沟通母语闲置在体内，她作为从小陪伴着你的身体的一部分器官，现在却闲置着，显然也影响了其他比如肝肺和心脏的正常运转。是啊，你越想越觉得自己是一个笼子，把自己的语言关在里面还要关很多天，而耳朵呢？耳朵是吃母语长大的，多少年没有一天中断过，吃惯了母语的耳朵啊，现在肯定饿得发疯，可这一切都是代价吗？”

“母语”成了“从小陪伴”的“身体的一部分器官”，意味着“母语”构成着生存方式，也构成着生存内容。而如今，母语“闲置”，不仅意味着生存的失落，而且这种失落完全是一种“自囚”，“自己是一个笼子”，关禁着自己的生命，这种痛苦是存在的迷失和焦虑。新移民这种对语言失落痛苦的敏感，反映出他们内心深处对出国实现精神交流的渴望。与以往第一代移民出国主要是谋求物质生活状态的改变不同，当新移民有着强烈的跨文化精神交流的愿望时，他们在语言（包括母语的继续使用和居住国语言的学习）上的多向努力就显得更加自觉、强烈。

严歌苓、虹影、张翎，美国、英国、加拿大，分别是他们目前的定居国。然而她们的海外创作，不时强烈地传达回她们的母国。这三位从中国大陆迁居海外的女作家的小说创作，已经构成了当今女性文学中最强劲的一脉。2002年11月美国柏克莱加州大学亚裔研究系举办的“开花结果在海外——海外华人文学国际学术研讨会”上，三位女作家不期而遇，都谈到了

她们在海外对汉语的挚爱。严歌苓表示，只要是小说创作，她就无法用电脑写作，因为只有用手书写，她才会从那一个个汉字中真切感受到她要表达的情感。虹影谈到，在文化环境较为封闭的欧洲国家，只有存在于记忆、想象中的汉语，才能化解她“过客”和“局外人”的忧虑，产生回到“家”的感觉。张翎也谈到语言对她来说是通向人物心灵的唯一途径。这三位女作家的共同关注反映出新移民作家栖身于母语原乡的多种方式，严歌苓痴迷于中国方块字的奇妙组合，她从汉字质感的血肉中体悟到民族的历史感，从中构建起她小说人物的历史舞台。虹影的创作充溢着“在路上”的漂泊感，而使这种漂泊感变得深沉甚至稳实，就是她在母语中找到的归属感。张翎毕业于复旦大学英文系，她对汉语的感情有着跨文化的意味，她的小说会在汉语跟英文的沟通中呈现出母语的强大力量，从而也在不同文化的沟通中找到通向人物心灵的路径，很显然，新移民作家的语言意识、语言实践，不仅有着移居生涯中面临“母语失落”痛苦的执著固守，更有着将母语写作构筑成在异域他国生存世界的自觉努力。正如旅澳新移民诗人欧阳昱在他诗中所吟：

在没有语言的季节 在澳大利亚
我失去了自重 在谁也不愿开放的无人区
像野鬼一样游荡
我又把文字播种进土里
长出奇花异草 却无人认识
突然我发现我的舌头
紧钳在两种语言之间（《流放着的歌》）

舌头“紧钳在两种语言之间”，这一在知性中呈现出惊心动魄的感受的意象在“祖辈的遗书”和“梦的边缘”、“瘫痪的大脑”和“想象的轮椅”、“游荡的野鬼”和“无人认识的奇花异草”的对应映照中深刻表达了新移民在异国他域茫然、痛苦，这种痛苦的久远、刻骨铭心，突破了新移民漂泊生涯的意义，而指向了人类一种根本性的困境，一种“失去了自重”的生存困境。然而，诗人却又吟道：

一粒早衰的种子
埋在故乡的土壤
多年也不发芽
更没有开花的指望
.....
固然是陌土千里
固然是异国他乡
种子却在这贫瘠的土壤中
找到了惟一的滋养

“种子”在“故乡的土壤”发芽无望，在“贫瘠”的“陌土”却找到滋养。而在异乡已成故乡的未来，只有这“方块文字”才告知着“种子”的“去向”。这种人生悖反的情境，在体验和想象的交织中表达出，对于诗人而言，不管身体漂泊得多远，只要有母语的滋养，他就没有失去灵魂栖息的原乡。而在过去、现在、未来的穿行中，在故土、异乡的漂泊中，母语的独特点力量才为他构筑了一片永不塌陷的精神原乡。

（作者单位：山东省侨办）

朱文斌

世界性、民族性与中国性

——论全球化语境下的东南亚 华文诗歌与中国性的关系

自 20 世纪 90 年代起，生活在世界上各个地区的人们都真切地感受到全球化时代的来临。在全球化视野中，民族国家的概念似乎趋于消解。霍布斯鲍姆认为，从总体上看，全球性的相互依存意味着更大的经济单位将来会提供一种人们共同体的基础，即一些大型跨国公司、大国集团和覆盖全球的大众通讯系统将取代民族国家而存在。然而，实际上，随着全球化的进展，国际竞争更加激烈，民族国家在国际竞争中的作用不但没有削弱，反而日益加强。安东尼·D·史密斯则以欧盟为例，认为欧洲找不到共同的记忆与象征、神话与传统来唤起欧盟成员的居民像对自己的民族国家那样的忠诚，并以此质疑经济共同体取代民族国家以及民族主义将要消失的寓言。经济文化上的全球化与民族国家的存在构成冲突，正反映了汤因比所说的“人类文明世界在政治上分化为地区性主权国家和它在技术和经济方面的全球一体化之间的矛盾”，这种矛盾正是当今人

类困境的症结所在。究其实，全球化是指第一世界（西方）以自己发达的经济和文化作为世界性的普遍客观知识体系向第三世界扩展与渗透的过程。全球化的愿望是好的，使世界在历史上首次变成一个具有单一的社会与文化背景的世界，但这个理想中的世界却是西方式的，必然遭到第三世界的抵抗。因而，“本土化与全球化、民族性与世界性问题，一直是第一世界与第三世界、发达国家与欠发达国家之间一个相当敏感的问题。就文化而言，其物质层面（科技）、制度层面（社会科学）基本上可以说应当或尽可能全球化，但在精神层（人文科学）和价值层（宗教）方面，却似难以完全丧失民族特性而归大同。如果，未来社会各种文化的差异完全消失……无疑，这种抹杀民族性而张扬全球性的做法，或许能使欠发达国家在科技经济方面得到发展并缩小与发达国家之间的差距，但在文化方面却恰导致巨大的文化表征危机和价值认同危机，从而在西方‘他者’经济文化双重压力下，产生出‘集体记忆’重写和‘民族性丧失’的双重困境。”东南亚各国建立了自己的民族国家后，身不由己地卷入全球化浪潮之中，在文化方面，必然也面临着世界性与民族性的冲突。

在这种全球化背景下思考东南亚华文诗歌的发展，我们不难发现，东南亚华文诗歌现代化的后果就是迈向全球化，因为在这一过程中它要不断地向西方流行的理论话语汲取所需养分。那么，它也必然面临世界性与民族性、现代与传统的矛盾冲突，导致“文化表征危机和价值认同危机”。

童年

在旱季里

你我追逐在这块土地上

彼此脚盘沾走了这里的尘土

少年

在雨季里

你我踏过这块土地

留下两行深深的脚印

如今

我们再相逢时

土地变了样

立耸的高楼里

差一点——

你不认识我，我也不认识你

——白放情：《那一块土地》

以白放情这首《那一块土地》来喻示东南亚华文诗歌的现代化过程，我们觉得非常恰当。这首诗明白如话，但含义非常深刻。“那一块土地”可以喻指东南亚华文诗歌，“童年”、“少年”、“如今”代表东南亚华文诗歌发展的三个阶段。“童年”、“少年”时，东南亚华文诗歌立足于传统，但“如今”，它遭遇了现代化，让一切都“变了样”，传统被现代消解。“立耸的高楼”使“那一块土地”与世界其他地方无甚差异，然而“你不认识我，我也不认识你”，却导致身份认同危机。这就告诉我们，世界性固然是东南亚华文诗歌现代化的方向，但如何在现代化中保持它的民族性/传统性却也显得相当重要。全球化的尴尬由此也反映在了东南亚华文诗歌的发展中。

更为复杂的是，即使在全球化语境下，作为东南亚地区的

非主流民族文学，“双重文学传统”使东南亚华文诗歌在现代与传统或世界性与民族性的冲突中超越了单一维度，呈现出繁复的面貌。“双重文学传统”，一个是本土文学传统，一个是中国文学传统。东南亚华文诗歌承继“双重文学传统”是其区别于中国诗歌的关键，原因在于它有本土性因素的介入。事实上，这涉及东南亚华文诗歌的民族性问题。如同我们认识到东南亚华人不是中国人，而是当地一个民族一样，东南亚华文诗歌也有自己的民族性。这种民族性不同于本土性，也有异于中国性，是二者相互交集的结果。民族性实际上是东南亚华文诗歌独特性的表征。可是我们多数人都认为民族性等同于中国性，往往忽视/不见其中本土性因素。这才造成东南亚华文诗歌建构本土性的焦虑，继而有极端者则主张“去中国性”以确立其独特性/民族性。如果他们弄清民族性与中国性、本土性的相互关联，也许就不会如此激进而鲁莽。对于东南亚华文诗歌来说，只要选择了华文/汉语作为表达工具，就不可能摆脱汉语言文字所承载的中华文化传统（包括文学传统）。因为“当民族在人类历史上作为一种在语言、居住地域、经济生活、心理状态上稳定的共同体出现时，语言就深深地打上民族的烙印，成为民族和民族文化最典型的表征。一个民族文化的形成、发展、吸收其他文化都要通过语言去实现，因而语言的历史往往同各民族文化的历史相辅而行。”这也就是说，语言是民族文化的主要载体，语言不仅是促使民族的共同地域、共同经济生活得以形成的基本手段，也是民族共同心理素质赖以造就的构筑材料。正是有了它，各种文化事象诸如神话传说、伦理礼仪、历史文学、传统教育、宗教法律才具有民族的特色。所以，东南亚华文诗歌的民族性基石就是中国性。中国性为主体，杂糅进本土性因素，构成东南亚华文诗歌的独特性/民族

性。这样我们就不难明白，东南亚华文诗歌在现代化途中遭遇世界性与民族性的冲突，必然衍化成世界性与中国性的冲突以及世界性与本土性的冲突。

文化全球化的趋向以西方的大众文化、流行文化、大众传媒以及信息技术为目标，以至有些学者说“全球化就是美国化。全球化在很大程度上是美国化在全球规模上的普及——从麦当劳到米老鼠到好莱坞，莫不如是”。我们不否认以美国为主的西方文化对全球现代化的迅速发展有着促进作用，但它的消费至上的观念对人类社会的道德—文化空间的破坏性也是很大的。消费主义以金钱主宰一切的神话方式控制大众的自由思想，使“钱”与“消费”成为精神匮乏时代的主导。并且，消费主义通过大众传媒的传播内化为大众的显意识时，“钱”就变成了生命的唯一意义，我们看看诗人史青的描写就可明白：

人上人下，/ 人来人往。/ 大家互不认识，/ ——但亦
无须认识。/ 彼此‘认识’的只是金钱，/ 有了它，/ 便可
把名贵的化妆品带走，/ 把时髦的服装披上，/ 只要
适合尊意。……这里是闻名的‘超级市场’，/ 都市的
新兴玩意。/ 它是曼谷社会的缩影，/ 响着时代的辐
辘，/ 花钱的对象随处都是！

——《时代的辐辘——在“攀蒂”超级市场中》

这样，社会的混乱和价值的颠倒无可避免。这种消费文化不仅直接影响了人们的生活方式，而且摧毁了许多传统的人文观念，导致传统价值出现合法性危机。在东南亚华文诗歌的表现领域，诗人对这种消费至上，享乐至上，理想消解、人文精神丧失的状况深恶痛绝，植根于心底的中华优秀传统文化精神回溯性

地与之对抗。这就形成世界性与中国性的巨大冲突。虽然我们对于有些预言家乐观地预测 21 世纪将是“亚洲人的时代，中国人的天下”一笑置之，但却认为中华文化中的积极进取、崇尚自然、追求和谐的人文精神对于西化所遭致的社会痼疾还是具有一定的疗救作用。

一般来说，世界性与中国性的冲突在诗歌文本中以两种方式呈现：一是失根的忧患；二是寻根的呼唤。梁钺的诗《鱼尾狮》、岭南人的诗《茶的话》都喻示了失根悲剧。“失根”必然呼唤着“寻根”，而发生于文化层面的“寻根”正是东南亚华文诗人拾取中华文化精粹治疗西化痼疾的一种方式，所以，诗人余美英不无眷顾地呼唤：

你为什么一定要遥远的/ 躲到那阴魮的一角/ 五千年不断的运转/ 却为何远远的凝缩为寂寞和冷落/ 情愿让那西边的众星/ 遮盖你的光芒淹没你的神采/ 你难道就这样/ 宁为蠹鱼放逐于历史篇页

——《遥远的星》

显然，这里的“你”正是“中华文化”的代称，诗人对“情愿让那西边的众星”“遮盖你的光芒”极为不满，希望华族早点醒悟，保护好自己的“根”。还是诗人南子说得好：

根的需要/ 一如空气和水/ 在断奶以后/ 在成长的过程中 文化的需要/ 或者不仅仅是一种装饰/ 在铜臭以外/ 在股市指数上升以外 活着，总不能逃避传统/ 或者加以继承/ 或者加以诠释/ 在不可逃避的网罟之中 生为黑眼珠/ 黄皮肤的族类/ 历史的重压/ 你不肩负，谁来肩负

——《历史的肩负》

在全球化浪潮中，东南亚各国如同大多数发展中国家一样，由农耕社会急速跨向都市社会，而由此产生的乡村文明与都市文明的对立实际上就是世界性与本土性相冲突的表现之一。以美国现代化为代表的都市文明扩展至东南亚各国，使这些国家的社会和物质文明不断现代化的同时，必然与以乡村文化为本位的本土传统文化对立并峙。孟沙的《山灵》诗形象地表现了这种现代与传统、世界性与本土性的冲突。诗的第一节这样写道：

一片庞大阴影/ 来自巨型钢骨水泥/ 森林，快速地笼罩
下来/ 覆压在心跳嘀嗒的胸膛

开篇就展现都市文明对人的挤压，接着后面三节借助梦回故乡来描绘“童年的山”“空灵逸秀”和“沉默”状态，赋予山以灵性和深情，对于山在“车水马龙”中保持本质，在“雷电风雨”中傲立不倒，“且随着/ 不腐的魂灵、更鲜明地摊开/ 如掌纹一般清晰的历史”表示由衷地赞赏。第五节则回到现实，写居住在都市里的“我”虽不能回到故乡与乡亲叙旧，但山却是“我”心目中的“一颗信奉之星”。可见，诗人对于都市文明的侵入有着本能的恐惧，特别担心或许有一天人们清晨起来，“开门已不能见山”了，因而最后写道：

那时候，我会很吃力/ 告诉我的孩子/ 一座山的传说/
他不倒于雷电的狂暴/ 竟死于人为的贪婪

这里的“山”是理想、希望、自然与美的化身，代表着和谐、安宁、幸福，与“庞大的阴影”也就是都市文明对峙，表现了诗人对于宁静、和谐、温馨的乡村生活的向往和对于美和大自然在现代化过程中被践踏的愤恨和不满。但是，正如叶明所说：“我看到了那繁华的都市/ 以及那回旋着的时代的气息/ 而生活在文明的时代中/ 我们却没有与文明谈判的条件/ 但它一寸一寸地朝我们逼来/ 我们唯有往后退缩、退缩……/ 直到我们的自尊矮了下去”（《静寂的声音》），面对都市化对自然的逼迫，除了退缩，我们人类还能做些什么呢？

资本主义工业文明向全球渗透扩展，在科技和经济方面强而有力，但在文化方面却薄弱不堪。安东尼·D·史密斯就认为这种世界性文化是历史根底浅薄、记忆力弱化的文化，相比传统过去的文化，缺乏代代相传的人口、阶级、地区、政体、族裔或宗教共同体等文化或政治单元共享的记忆、神话、象征、仪式、理想和传统。世界性文化的薄弱彰显了巨大的生产力，却无力引导自身走入坦途，其结果很明显地见于快速增长扩散的全球环境危机。环境危机在日趋全球化的今天，愈来愈成为人类社会迫切需要解决的生存问题。具体到东南亚各国，环境危机问题也是世界性与东南亚本土性发生冲突的一种表现。在东南亚华文诗歌文本里，关注环境危机大体有两种方式：一是从环境污染角度切入，呼唤环保意识。请看子帆的《都市烟囱》：

不能满足的欲望/ 闹个无休止的城夜/ 各自怀着久积的
怨气/ 发烧地/ 鼓起怒火的气筒/ 心恶地呕泻/ 病重中/ 瘫痪
地仍在狞笑/ 仍不满地掩面呜咽/ 发泄乌烟瘴气/ 疯狂弥漫
在大街小巷

诗人在此精心给我们描绘了一幅都市烟囱污染环境的图画，表现出对工业文明造致环境恶化的不满和厌恶，企图以诗歌唤醒人们的环保意识。再看刘育龙的《屈原自尽》：

跳河最忠于原著/ 可寻遍了整座都市/ 作者找不到一条
不太肮脏的河/ 大夫也许不在乎/ 总得顾虑/ 市民不肯/ 在黑
乌乌亮晶晶的水面上/ 打捞尸体

我们不难体会诗人借历史典故反讽现代人对环保的漠视之心。这种反讽使诗歌获得了一种心理上的深度和广大，不仅仅停留在外部的可笑的对象上，而是由外及内，既挖得深又有了普遍的象征意义。二是着眼于人类生存环境的改变，以此批判工业文明的弊端。请读郭永秀的《建筑物》：

望上去，天空/ 像一块啃剩的隔夜面包/ 建筑物，四面
八方围拢过来/ 且贪婪地伸长脖子/ 像饥饿的狼群

诗人形象化地展现了现代都市高楼林立的场景，并以“饥饿的狼群”为喻，喻示这些高楼直接挤占了人类的生存空间，透露出诗人对现代文明具有反自然和反人性的本质的思考。还有田思的《给我一片天空》则以祈求的口吻希望得到清新自然的生存环境：

给我一片天空/ 一片紫色的成熟的天空/ 别让酸雨淋湿
了我的梦/ 别让烟雾遮蔽了我的真诚/ 别让我内心天然的热
带雨林/ 让位给一栋栋冷漠的洋灰钢骨/ 我把睿智沏成一壶

龙井/ 我把哲思梳成一株银柳/ 我平和的心曲通过一管牧笛
/ 悠悠地回荡在晚风夕照里

“酸雨”、“烟雾”、“洋灰钢骨”这些现代文明的产物诗人都不要，诗人需要的是“雨林”、“银柳”和“晚风夕照”这些乡村田园景物，因为只有这些自然风物才能平衡心灵、平和心态，适宜人类的生存。

必须指出的是，我们简单地把东南亚华文诗歌关于都市文明和环境危机的批判归结为世界性与本土性相冲突的表现，是为了论述的方便，实际上，世界性与中国性相冲突时也会涉及都市批判和环保问题。说到底，这一切都是世界性与民族性相冲突的必然表现。

(作者单位：绍兴文理学院)

注释：

阿诺德·汤因比：《人类与大地母亲》（徐波等译），上海人民出版社 1993 年版，第 725 页。

王岳川：《后殖民主义与新历史主义文论》，山东教育出版社 2002 年版，第 120 页。

王星等：《人类文化的空间组合》，上海人民出版社 1990 年版，第 225 页。

郭英剑：《全球化与文化·译序》，约翰·汤姆林森《全球化与文化》（郭英剑译），南京大学出版社 2002 年版，第 11 页。

王润华：《华文后殖民文学——中国、东南亚的个案研究》，学林出版社 2001 年版，第 86 - 87 页。

参见安东尼·D·史密斯：《全球化时代的民族与民族主义》，中央编译出版社 2002 年版，第 23 页。

李 娜

悖论之中的漂流

——舞鹤创作与现代台湾

对我来说，成为小说家不仅仅是在实践某一种“文学体裁”；这也是一种态度，一种睿智，一种立场；一种排除了任何同化与某种政治、某种宗教、某种意识形态、某种伦理道德，某个集体的立场；一种有意识的、固执的、狂怒的不同化，不是作为逃逸或被动，而是作为抵抗、反叛、挑战。

——米兰·昆德拉：《被背叛的遗嘱》

上世纪九十年代以来在台湾备受关注的小说家舞鹤（生于1951年，台湾台南人，本名陈国城），是一个公认的复杂、难以理解而又非常“重要”的作家。早在七十年代中后期，舞鹤就曾以“陈瘦渝”、“陈镜花”等笔名发表过引人注目的作品——所谓文坛“新”面孔，其实是“老”作家。这个错位牵出一段难得的际遇：在七十年代末“乡土文学论战”的热潮中，年轻的写作者以一个成熟的短篇《微细的一线香》引起论战双

方的关注，开始崭露头角，但他并没有再接再厉，反倒从文坛消失，隐居于台北边缘的淡水小镇，一晃就是十年（1981—1991）。复出之后，以“舞鹤”的笔名缓慢而又持续地发表了一篇又一篇小说，先后获得了赖和文学奖、中国时报推荐奖、台北文学奖、国艺会创作奖、东元科技文学奖等台湾文学的重要奖项，渐渐走红文坛。

舞鹤的每一部作品，几乎都是对当代台湾文学中某个重要的文学现象或思潮的直接回应，而且都能成为其中最重要的作品之一。将他的作品按照时间顺序排列起来，俨然是为三十年来台湾文学生态绘制的一幅地图：七十年代的乡土文学主流与现代主义余绪（以《牡丹秋》、《微细的一线香》为代表）；解严前后蔚为大观的“伤痕”书写与“本土”浪潮（以《逃兵二哥》、《调查：叙述》为代表）；世纪之交多元时代蜂起的文化思潮，包括在全球化阴影的笼罩下对台湾现代性的反思（以《拾骨》、《悲伤》为代表）、原住民文化复兴运动与原住民文学的兴起（以《十五岁那年春天》、《思索阿邦·卡露斯》、《余生》为代表）、由同志至“酷儿”的同性恋文学与“情欲书写”（以《一个同性恋者的秘密手记》、《鬼儿与阿妖》、《舞鹤淡水》为代表），等等。舞鹤的创作投射着他的人生经历和他对台湾人、台湾社会生活各个层面的思考与关注，更是个人与历史与生命在每个幽微角落里的对话。他的特立独行的生活与写作方式和他对这些文学“热点”非常“体贴入微”又“拉开距离”的观察、思考与表达，使他成为当代台湾文坛的一个“异数”，成为“九十年代台湾文学最重要的现象”。解读这个充满迷魅的“现象”，不妨就从“舞鹤”这个名字说起。

舞鹤，这个听起来美得很单纯的名字，总是悬挂在一个个很复杂的、恶质丛生的文本之上；追究其来源，却无意中引出

了岛屿的沧桑历史。“舞鹤”原来是台湾东部花东纵谷的一处河阶台地，阿美族的世居之地，1981年以来被辟为观光茶园，如今是以“天鹤茶”和旖旎风光闻名的旅游区。舞鹤曾自道：所以用“舞鹤”作为1991年以来重出江湖的笔名，一是表白认同台湾本土这个地方，一是为“舞鹤”本身的美丽意象所感动。其时刚刚走出淡水的舞鹤正向中央山脉行走，发愿去寻找、书写“台湾的山水人文之美”。如此，从“陈镜花”到“舞鹤”，俨然是本土论者所说的“从现代主义的沉迷转向本土”的佐证。然而上溯历史，“舞鹤”这个地名并非台湾“土产”，却是来自日据时期的殖民者，在此之前，阿美人称之为“扫叭顶”；而日本人为它改名“舞鹤”，人们推测，可能是因为那时每年还从有从寒冷的西伯利亚飞来过冬的鹤，想一下日本岛上以夕阳红闻名的“舞鹤湾”，这个命名又岂非是带着殖民者的故乡记忆？从原住民的家园到日本人的殖民地，再到经济开发时期的茶园、如今的观光区，“舞鹤”，这个小小的河阶台地，居然也凝聚了台湾岛屿命运的沧桑，负载着不同族群的历史记忆与现实期待。此外，就“舞鹤”的意象来说，固然可以是舞姿绰约的“风中之鹤”，却也可以是寂寞的“狂舞孤鹤”。前者提示了舞鹤内在的浪漫精神（三岛由纪夫的《金阁寺》中，那个每当心情郁闷就去舞鹤湾看夕阳的少年，曾经怎样触动了作家舞鹤的心灵）；而后者，似乎更符合舞鹤孤独而狂放的写作姿态以及他所选择的文学处境。

如此，“舞鹤”这个符号身世复杂，而舞鹤这个作家也远远超过了本土论者的划界——它是台湾文坛中一个不可归类的“异数”，一个蕴涵了种种矛盾与悖论、让人惊叹也让人困惑的“现象”。

舞鹤“自闭”的十年，生命在“停滞”与静默之中回归本

体、逐渐接近不动无言的“自由”；而外在的环境——整个台湾在政治变革、经济发展以及风起云涌的社会运动之中迎来了（政治）解严——（文学）解禁、众声喧哗的“多元时代”，也是一个大众消费文化逐渐掌控各种资源的时代。解严之后的台湾小说创作曾被称为“百无禁忌”，然而“百无禁忌”之后也可能走向另一端：百无聊赖。九十年代的创作者，尤其是“新人”的表现屡受质疑：创造力的缺失，对理论风潮的追逐，意识形态的过度紧张，等等。但这毕竟不仅仅是个人选择的问题，研究者早已指出九十年代以来台湾文学市场的浮躁与疲软：世纪末的台湾，理论市场认同政治满天飞，性别、后现代、后殖民……大名词冠盖满京华，相比之下文学创作倒是憔悴多了。一方面，理论的时尚化召唤着创作者的投机心理，而“时尚”注定短暂的生命，让逐理论而动的创作变成文化博彩，或者为大众消费口味塑造成“同一性格”的产品。另一方面，带着强悍的意识形态背景的“本土文学运动”，以过度的“政治正确”威严相向，同样让文学生产显现出疲乏甚至贫乏。如此不难理解“新人”竟已“疲倦”，也不难理解研究者对有数的几位“中生代”作家的兴趣：从资格较老的现代主义前辈七等生、王文兴，到漂泊岛屿而心系乡土中国或热带雨林的马华作家李永平、张贵兴，再到一干崛起于乡土文学盛行的七十年代却并没有为“乡土”以及其后的“本土”俘虏的“六年级”作家（指出生于战后五十年代的台湾作家）：李昂、朱天文、朱天心、张大春以及舞鹤。这些人到中年甚至老年的作家，在世事浮动之中各有历练，如今下笔，竟是愈老愈辣。在这些“老干发新枝”的作家中，舞鹤未必是最优秀的，却无疑是最特殊的。因为他曾以特别的生活形态、我行我素的美学探索疏离了文坛和同时代的写作者，却始终对台湾社会变动和乡

土民俗保持着密切的关注——以一种完全不沾染时代文学“习气”的方式，来书写人们再熟悉不过的“本土”，既无心打破禁忌（因为他早已没有禁忌），也无心纠缠认同（而这是时代浪潮之中的写作者很难绕过去的一个“结”），难怪九十年代重现江湖时，举手投足，都是让读者和批评家们惊艳的“异质”。

研究者总是将舞鹤的文字暴力追溯到七等生那里，并将他和七等生、王文兴放在一起，称为以“破中文”写好小说的三个代表，或者认为他搭乘的是台湾现代主义的末班车，而以“本土现代主义”为他定位——这些都道出了舞鹤从台湾文学传统中得到的血缘续传，却甚少有人提及他的创作、他的成名过程以及现实处境与当下台湾文学生态的复杂关系。复出之后，忽焉又是十年，舞鹤从一个崛起于南台湾的，“异质”的、“边缘”的“本土作家”，逐渐走向台湾文坛的中心——台北，继而走向世界，甚至被赞叹为“最有获诺贝尔文学奖之姿的台湾作家”，这个过程是很有意味的。这里不妨从当代台湾两个流行的词汇入手，一为“本土”，一为“另类”，来探访舞鹤创作与现代台湾的互动关系。

首先来考证一下舞鹤与“本土”的渊源。1992年舞鹤意图重新发表作品时，正逢高雄的一份文学杂志《文学台湾》创刊，于是就将《逃兵二哥》投给该刊物。这是一份本土意识浓厚的杂志，编辑多为本土派，之前曾办过《文学界》杂志，但不久就停刊了，原因不是资金问题，而是没有稿件。这反映了“本土文学”倡导者长期面对的一个窘况：意识形态的“本土”强烈影响着文学的“本土”，使得“本土文学”往往被限定在台湾乡土民间的题材，以及爱台湾、认同台湾（乃至认同独立）的思想意识之中，以致“政治正确”成了文学的标杆。意识愈来愈趋强势，创作却始终羸弱，使得“本土文学”往往和

思想感情简单直露、创作方法单一陈旧的形象联系在一起，这也是“本土文学”为人诟病的地方。所以《文学台湾》创刊时，杂志社修改编辑方针，意图容纳本土题材而手法又新的作品，舞鹤的出现可谓适逢其时，他先后在上面发表了《调查：叙述》、《拾骨》、《悲伤》、《思索阿邦·卡露斯》（未完成的中篇）、《一个政治艺术家之死》以及《漂女》，期间编辑部为舞鹤和另一位小说家杨照组织了一次座谈，而后又为舞鹤策划出版小说集《拾骨》，并以“孤绝的作家、孤高的文学”和“一位异质的小说家”的评论隆重推出这个“天生”的“本土作家”，俨然带着“看，本土作家也可以写得这么新”的意味。

而这个时期的舞鹤，对这一包装毋宁是有所应和的。与《文学台湾》编辑座谈时，舞鹤称自己“始终没有大中国”的情结，抹杀了《微细的一线香》中就算是被教育出也确实存在的对乡土中国的乡愁；他又曾反复声明自己在淡水隐居期间的思考让他“转向本土”。当然舞鹤的本土不是政治的，作为一个长期观察政治、有着相当敏锐的观察力的作家，他一早就看清了“政治的狰狞和文学的屈身受辱”，但是对于这些于他有“知遇之恩”的本土人士，他不会与之在“本土”问题上龃龉，反而主动承认自己的“本土”——以不涉及政治的方式。从这个意义上讲，舞鹤有其天真，也有其世故。

《文学台湾》以“本土”为舞鹤定位时，所谓“异质”，显然是就文学技巧而言的，然而从旁观者的角度看，舞鹤所以为“异质”的“本土”，当然不仅在于文学技巧，更在于他始终未曾将“本土”与其想当然的意识形态联系在一起。《逃兵二歌》反抗的军队体制，并非国民党独有；而《调查：叙述》在追述伤痕的同时，也嘲讽反对运动以伤痕为政治资本；《一个政治艺术家的死》最直接涉及反对运动阵营的人物事件，虽以笑谑

出之，却包含了相当严肃的思考和批判。

1999年，《余生》被王德威收入麦田“当代小说家”丛书出版，舞鹤正式走入了北方（台北）文坛，王德威对舞鹤的全新阐释，有一个值得注意的地方，就是他强调舞鹤的颓废/报废美学其实“难入民主进步者的法眼”，并有意赞扬舞鹤“不简化的立场”，这其中，已经寓示了台北文坛的“现代”评论家与本土论者的暗中较量。不大的台湾文坛，从乡土文学论战时期已经划分了明确的“乡土”与“现代”两大阵营，而从“乡土”分化而出、伴随政治势力成长的“本土”变本加厉的“政治正确”，更导致文坛南（台南、高雄）北（台北）的分化，“本土”与“现代”（暂时延续乡土文学论战时的称呼，事实上这个“现代”早已不是当年的“现代”）各有自己的报纸、刊物和文学团体，并不时发生小小的论战。所以，虽然杨照、王德威将“本土现代主义”做成了舞鹤的标签，但舞鹤现实的文学处境却是在“本土”与“现代”的夹缝中，成为双方用各自的理论阐释和争取的对象。本土派强调舞鹤对台湾庶民生活的熟稔，强调其题材、关怀的“本土性”，却无法深入把握其作品的繁复内涵；“现代”这边强调他的“辨证”姿态，他对“民主进步”的疏离，以及他的“边缘”与“另类”，却对他作品中（虽然在后期的作品里往往都是小小一角，隐微的只言片语）对国民党政权的嘲讽以及他与本土意识的纠葛视而不见。

无论如何，九十年代后期，舞鹤的创作已经愈来愈溢出本土派所能掌控的领域。《思索阿邦·卡露斯》出版时，彭瑞金尚可以按照本土政治、文化论述中将原住民视为台湾本土的端点的方式，勉强将这部小说纳入他为舞鹤设定的“从现代主义到本土”的框架之中，但《鬼儿与阿妖》一出，本土理论立刻显得捉襟见肘，“鬼儿”和“阿妖”，以让人目瞪口呆的狂浪将舞

鹤拉入了九十年代台湾的“另类”风潮之中。

“本土”与“另类”，实是九十年代以来台湾文化文学领域里两个重要的关键词，也是两个既有龃龉又有应和的能指。一些保守的本土论者对以“另类”自居的女性主义文学、情色文学、同志文学、酷儿文学等等抱着一种排斥的态度，认为那是与现实民生疾苦和迫切的台湾问题无关的无病呻吟或奢侈游戏；但“另类”在台湾也有自己的“正确性”，那就是分别代表了某种“弱势群体”——比如女性或同性恋者的发声权利。其实，“本土”在初兴之时，何尝没有一个“弱势”、“被压迫者”的姿态和身份？何尝不是一种“另类”？本土文学伴随本土政治力量的强大向“中心”挺进，并得到“正确性”，而“另类”文化与文学通常有某种舶来的理论支撑，而且因应着理论的生产中心（欧美国家）以及资本主义时代的文化逻辑，快速地汰旧更新，显示了台湾文化市场与国际流行的同步性。如果说“本土”代表了九十年代以来台湾的“意识强势”，“另类”则是时尚理论的宠儿，其实两者都已经历了从“边缘”到“中心”的历程，不过是一个倾向政治化，一个倾向商业化。由此，本来应该是在社会文化主流之外孤独存在的“另类”，反而成了多元时代的“时尚”景观。舞鹤能够跨越“本土”与“另类”的界限，实因为他对于这种从“边缘”到“中心”的隐秘过程有着相当清醒的认识：一方面，他刻意保持他的“文学本土”的单纯、疏离“本土”的意识形态色彩，也就没有了通常本土作家的意识形态包袱，也不会以“正确”自居；另一方面，他所占据的“另类”位置也是特殊的，对于台湾另类之为“风尚”的现象，他有着自己的应对策略。

对舞鹤来说，走向台北文坛，固然是走向更具有学院背景也更精英化的文学圈子，却也是走向了真正的商业文化。其实

舞鹤在《拾骨》出版时就已经经历了一次“本土”的包装，只不过北方文坛的包装更为现代化、影响力更大。他的隐居经历，他的私人生活，他的“边缘”立场与气质，都成了可以炒作的资本，最终使他成了一个俨然具有“明星”色彩的“另类”作家。如此，从一个寂寞的、边缘的而又是“异质”的“本土”作家，到一个位于文坛中心的，被“明星化”的“另类”作家，舞鹤应当明白，“边缘”的地位一旦失去，“边缘”的力量也终将消散，他当如何接受创造力、邪魔性被“软化”的考验，如何应对这种处境呢？表面看起来，舞鹤如当初被包装为“本土”时一样以“默认”的方式低调应和。新世纪以来，他开始较多出入文学圈，接受访谈、演讲以及到大学里客座的邀请，而之前他一直是“疏离文坛的热闹圈子”的形象为人所知的。对自己被商品化，舞鹤没有排斥，对“明星化”，他也无意不配合。是不是舞鹤就此成了一个“正常人”，被时势造就也可能被时势毁掉更大的成就呢？这里不如让作品来说话，《鬼儿与阿妖》就写于这个浮华来临的时期，他取材当下最时髦也号称最另类的“同志”与“酷儿”，但一步步写来，“同志”的身影淡去，“酷儿”以不可一世又俗不可耐的姿态出现，汲汲于“运动”、“发言”、“谈判”，发动男同志、女同志的大联盟，甚至要将“鬼儿”收编，俨然另类运动的新领袖。与对“酷儿”的嘲讽相对应的，是对舞鹤自己命名的“鬼儿”的疼惜。“鬼儿”是不思不想，不言不语，更不会“运动”，完全活在肉体中的年轻男孩们，他们说不上是男同性恋，也不是男妓，他们只是为一群不固定的女子（阿妖和妖儿们，以及一个神秘的宛若“肉体导师”的中年女子“曼姊姊”。阿妖与妖儿区别在于：阿妖类似女同性恋和女权主义者的结合，是热衷运动的强势女人；妖儿则类似鬼儿，只是性别为女。共同点在

于：她们都疼惜鬼儿）照顾，生活在都市中某个秘密的“鬼儿窝”中，这个“鬼儿窝”最精彩的演出，一是男女杂交狂欢的性派对，一是每逢月圆之夜曼姊姊的“肉体课堂”，前者以花样迭出的纵欲狂欢隐喻人们对性的极乐世界的向往，后者则以曼姊姊与众多鬼儿的交欢来宣场“肉体自主”，俨然是一场场活色生香的“肉体教学”。如此，“鬼儿窝”还是这个城市中黯然而困惑的女人们寻求性的安慰、教导乃至开发的课堂，这教学最生动的成果，是曼姊姊和众鬼儿对一个为“教养”妨害了性之自由的优雅贵妇“紫阿”的“肉体开发”。“肉体有其独立完整的生命”，而勘破了这种独立完整，摆脱情的牵绊，个人才能打破执迷，得到从肉体到精神的真正的自由——我的理解，这是舞鹤试图建构的肉欲乌托邦的要义之一，也是舞鹤嘲讽同志、酷儿以及“学院人士”的一个根本依据：他们并不真正懂得身体，谈何以运动争取“自由”？

如此来看，舞鹤对“另类”无疑有着自己的理解：从“同志”一跃而至“酷儿”的运动人士，已经背离了“酷儿”本来的精神，那本来应该是非常个人性的、孤独的、不可归类的，也不可能大肆言说的“另类”精神。如陈思和所说，在女性主义、同性恋成了一种新流行之后，“原来的另类因素也随之转化成迎合风气的作秀材料”，在此，舞鹤的“鬼儿”便体现了对台湾“主流与反主流的互动现状”的“严厉质疑”。将这种认识放到舞鹤身上，对于自己在商品化时代成为一种“流行”的命运，他所采取的，毋宁是鬼儿“放弃而又不放弃”的姿态，鬼儿不刻意追求什么，也不努力回避什么，鬼儿不动无言，接受外界加诸于他的想象，但并不为之束缚——他是“自由”的。换句话说，舞鹤之所以坦然面对外在世界的“接近”和烦扰，因为他内在生命追寻的只有两样，一为肉体的自由，

一为书写的自由，两者相辅相成，同等重要；除此之外，再没什么可执迷。如此，在“流行”中守护自己的“另类”，在备受瞩目的热闹繁华之中，舞鹤只怕仍是寂寞的。然而也正是这种内在的寂寞，使得他在“放弃不放弃”之间，终于成就了“另类的另类”的境界。

复出江湖十年，从“异质的本土”到“另类的另类”，舞鹤与现代台湾的关系始终是一种似近实远、既亲又疏的状态。当本土派的意识形态与他自身无认同的立场愈益冲突时，他转身而出；当位处文坛中心被“商业包装”并“行销”时，他一方面蔼然接受人群的喧闹，一方面又要不时消失，茕茕独行于台湾岛上的某个角落，重归“边缘”，以更沉静地与岛屿、与生命对话。与他同时代的作家相比，他似乎是轻松的，因为他早已破除了意识形态的执迷，从不纠缠于“政治是否正确”的问题；与年轻世代的作家相比，他又是沉重的，他或许会对笔下人事显现出顽童戏耍的心态，但他从不写“游戏”之作，他适逢“后现代”，吸取其“后设”写作手法，却不可能接受其消解一切的精神。因为邪魔也好，顽童也罢，这样的身躯仍包裹着一颗传统知识分子的心，“所有写作者都是知识分子”的认识，不是对他人的判断，却是对自我的期许。他看到了现实之中的种种矛盾及其与自身的悖论关系，却能够在悖论之中做无言的、永恒的漂流——这种悖论之中的漂流，是舞鹤生命存在的形式，也是他的文学的隐喻。如此，舞鹤秉持“邪魔”的巨大能量，保持一种永远的批判立场，对身处其间又游离其外的台湾社会发出孤独而不祥的声音：一方面批判民主时代的不公不义、政治台湾的纷扰不安，一方面嘲讽“多元文化”的虚伪、主流与非主流在大众化时代的合谋演出。在这个层面上，舞鹤的创作既展现了现代台湾的浮华躁动，也展现了于浮华躁

动之中自我反省、自我生成的能力与精神。

(作者单位：中国社会科学院文学研究所)

注释：

余中先译，上海译文出版社，2003年。

1978年《微细的一线香》同时入选两家出版社策划的年度小说选：一种是其时以透视社会性意识和心理、充满现代主义色彩的系列小说而成名的李昂编选的《六十七年度小说选》；一种是坚定的乡土文学论者叶石涛、彭瑞金编选的《一九七八年台湾小说选》。

参见王德威：《序：拾骨者舞鹤》，舞鹤：《余生》。

参见曾美鑫，蔡汝：《访舞鹤》，《台湾新文学》1995年第10期。

参见彭瑞金：《思索阿邦·卡露斯 透露的新生代小说叙事重心的偏移》，林水福主编：《林炫德与新世代作家文学论》，台北：行政院文化建设委员会出版，1997。

参见谢肇祯：《乱迷舞鹤——舞鹤采访记录》，《群欲乱舞——舞鹤小说中的性政治》，台北：麦田出版社，2003。

参见黄锦树：《理论·创作·可读性——评 八十六年短篇小说选》，《谎言或真理的技艺》，台北：麦田出版社，2003，P436。

来自美国的学者白瑞克意欲将《余生》翻译成英文出版，而从未走出过台湾的舞鹤也在今年4月赴哥伦比亚大学参加了“翻译与现代性”的会议。

虽然只是网络言语，但其流传之广泛也值得给予一定关注。又，“诺贝尔文学奖”在台湾显然已不被看作神圣或者高不可攀，如此评论，或许只是一种表达赞叹的方式。

参见陈思和：《读两本台湾小说》，《谈虎谈兔》，广西师范大学出版社，2001年。

老芋仔的澎湖湾

1949年6月，八千名山东学生从广州搭乘济和号轮来到了台湾、澎湖、金门、马祖等地，他们被编成两个步兵团，就此扎根异地。这些被称为“老芋仔”的外省人终其一生都生活在饱受流离之苦的历史现场。所幸，他们在异地艰辛的生存和沉默的奉献被一个有心人忠实地记录下来，这便是张放和他的老芋仔系列小说。作为老芋仔族群杰出的代表和代言人，张放反复用自己与友辈的形象作模特，一遍一遍地回望苦难。正是他的不懈坚持，让人们保持了对于老芋仔这个卑微却坚韧的阶层最大的敬意。只是老芋仔们的澎湖湾，绝非流行歌曲里唱得那种柔婉抒情的乐土，而正是酝酿乡愁的触媒。

按年龄，张放先生是五六十年代领衔台湾文坛的留学生弄潮儿的同辈人，但是当怀乡文学漂泊文学大行其道时，他不是个跟风者，反而在一个当怀乡已成往事的时代，固执地抒写他思乡的蛊惑与挚念。张放先生将他的长篇小说《海魂》、《涨潮时》、《与海有约》命名为“边缘人三部曲”，这无疑是对台湾六十年代放逐一代或无根一代“边际情怀”的一种呼应，然

而这又绝非仅是当年泛滥的原乡情结的简单赓续。老芋仔们的独特“边缘体验”在于，他们困境的根源并不来自于文化失序的症候，而是源于内心自设的对故乡和台湾情感认同倾向的惶惑。如果说，《海魂》里的于光尚且在呐喊“咱们这一辈子还有没有回去的一天”，而《涨潮时》里的赵铁元回到了阔别三十年的故乡莱阳，见到了老母亲和青梅竹马的恋人，但他却止不住内心对台湾和台湾妻儿的思念，“台湾是异乡，莱阳是故乡，难道异乡却比故乡的感情浓么？赵铁元愈想愈糊涂了。”在这个张放先生掺杂了自己人生体验的细节里，可以看到，对于老芋仔们而言，大陆已经并非理所当然的寻根的矢的，反而是台湾给予他们了更多的慰安和依恃。换言之，老芋仔们的边缘感受不再是无根的文化焦虑，而是如何调停故乡之根和台湾之根的情感倾向问题，他们的创痛并不能因为一次梦想实现的团聚而消弭。

事实上初看起来，张放笔下的老芋仔大都与原住民结成了相当亲密的关系，也都圆融无碍地融入了澎湖或台湾等居住地的社群之中。张放刻意地用馒头、稀饭、水饺、牛肉面、言必称“俺”以及魁梧壮硕的身材来表现老芋仔们流连自得的北省人的生活秉性，但无一例外地，这些耿直粗放的北方人或迟或早都会与一个原住民少女发生一场轰轰烈烈的爱情，且一定伴随性的欣悦和狂欢：《守门人》里的晁仁与阿桃、《跑龙套》里的牟银与程明珠、《水长流》里的白果与林秀芝、《台北第一味》中的贾开沂与张缎妹、《涨潮时》里的赵铁元与林佩美和詹喜燕……，就连《海魂》里给了男主人公最多安慰和呵护的女人不是大陆一同来台的萧曼珠，也不是虽然生在台湾但在大陆长大的陈茜，而必须是土生土长的澎湖姑娘洪月云。在叙及上述老芋仔们的情爱故事时，张放的笔触几乎是在重复，甚至

一些字句、比喻分毫不差地出现在几部不同的作品中。他似乎想通过老芋仔与原住民之间简单而热烈的情与性的媾和来表现双方融入与接纳的诚意，由之张放小说里那些在在可见的性爱场景也别具一种象征的意味，外省与本土肉体般亲密的融合是否真的可以消除老芋仔内心的隔阂感，还是仅仅是一种想象的转嫁和代偿？

在我看来，张放的真正意图呈现的是，原住民向老芋仔张开的热情而友善的怀抱是后者在异地获得的最大慰藉，但这种慰藉并不能疏解他们对故土的怀恋，反而可能造成一种干扰。正像我们前面指出的，张放“边缘人”的范式意义在于，他笔下的“边缘人”并不是为不能被居住地的社群所接纳而痛苦，老芋仔们并不为融入发愁，毋宁说还欣悦于这种融入，就像赵铁元听到别人夸赞他包的莱阳水饺好吃，而他要却一本正经地更正道：“我使的是石碇猪肉、宜兰葱、台东蒜、西螺酿造的酱油，连煮水饺的水也是南势溪的水，我的水饺跟莱阳扯不上一点关系。”而这也是造成前文提到的赵铁元混淆了故乡与异乡两样乡愁的根本原因。质言之，老芋仔们的创伤不可能被真正抚平，像他们这样有着背井离乡经历的人注定要背负着过去和现在与未来的痛，谁也不可能真正超脱。在这个意义上，《海魂》的结尾尤其震撼人心，于光思念家乡、梦牵黄河一生，却选择在回大陆探亲开禁的时刻黯然自尽，这个“大时代的可怜虫”又以死作别了即将开始的一个怀乡消亡的时代，“这悲剧正如爱罗先珂的诗句：‘太阳照在他身上，他的眼睛便瞎了’”。可以说，《海魂》的悲剧凝结了张放最沉痛的悲悯，也是他写给 20 世纪中国最大的悲剧——由于战争造成的两岸千万亲人的隔绝——最好的注脚。

与上述真挚的怀乡情绪相匹配的是张放先生独特的叙述方

式，他的笔触总是随意地在过往与今天之间回旋，或者游离在梦境与真实之间，意识和潜意识互为折射，这是一种看来不讲法度的叙述，却可以让读者在回返历史现场的同时产生一种休戚与共的共鸣。以《涨潮时》而论，作者以人物为叙述中心，叙及每人并连带追述他们的人生过往，同时又时常大范围地在不同历史时空中穿插交错，整个故事在过去与现在、大陆与台湾等之间复调衍进，虽然稍显凌乱，却能确保蕴含足够多的历史感兴和情感力量。这种不拘一格的叙述调式也许是张放先生作品打动人心的另一关键所在吧。

华 文 文 学 中

的 身 份 书 写

从历史文献和个人化文本看日据台湾 社会发展脉络和文化身份问题

20 世纪第二个十年，台湾民众开始了文化思想的抗日和启蒙。绵延 20 余年的社会运动从初期由传统士绅和知识分子领导的民族运动过渡到主要由具有民主主义和社会主义思想的左派知识分子领导的社会运动，再演变到由马克思主义者组织领导的工农运动和阶级运动。按照马克思主义的社会发展观点，从文化启蒙到阶级运动，意味着劳动阶级开始为消除民族和阶级的剥削压迫而斗争；以民族自决思想来分析，台湾社会运动不再是传统意义上的反抗异族压迫，而是具有现代意识的民族觉醒，期待清除殖民主义导致的创伤，寻求民族解放；从后殖民立场回望，变化发展的社会运动都可以视为被殖民者在殖民话语权力的压制下发出自己的声音、书写身份的努力。一些独特的历史文献和个人化文本完全可以当作从不同侧面分析台湾人身份书写的样本。其中，《台湾社会运动史——文化运动》是由殖民者编纂的、详细记载着台湾抗日文化运动由发轫至步入低潮的发展脉络和丰富历史细节的文献，也是从殖民

者立场看待和评价台湾民众反抗殖民统治的不可多得的文本；《双乡记》和《里程碑》则是记录个体台湾文化人日据时期挣扎于多重社会文化困境之中的传记作品。后二者虽然分别成书于1993年和1961年，但《双乡记》以传主日据时期大量的日记和手记为原始材料，记录了日据末期台湾知识青年充满彷徨犹豫的成长历程和艰难选择；《里程碑》为日据时期著名文化人、作家张深切战后创作的自传式作品，详细记述了一个台湾文化人战时辗转于大陆与台湾、殖民者和祖国民众之间的曲折坎坷的经历、尴尬两难的处境和矢志不渝的民族情怀。相比于历史“大叙述”（grand narrative），这些独特的个人化文本包含了更多的个人体验，可以更真切地从中追溯台湾人寻找出路、书写身份的艰辛步履。

《台湾社会运动史——文化运动》基本上是众多抗日文化事件的客观记录，其中包括这些活动中产生的大量会议决议、趣意书、告同胞书、檄文、传单、抗议书等。“全部是采取日官方的原始资料，立场当然也是站在日本官方的。不过我们平心而言，不但其资料珍贵，就是叙述也是较为‘客观’，没有漫骂。”不过，相比对抗日事件的罗列和客观叙述，叙述对象具有的文化意义、历史细节以及叙述者流露出的意识更值得关注。这部文献一方面以史实证明台湾民众文化抗日的实际形态和殖民当局无孔不入的严密控制，一方面以话语权力证明被殖民者的历史不得不在殖民者对历史的书写中才得以记录。甚至在后殖民时代，台湾人也往往需要在殖民者对自己的“凝视”（gaze）中去“凝视”过去的自己。日据时期和光复后的著名社会活动家、学者叶荣钟所作的《日据下台湾政治社会运动史》就曾以《台湾总督府警察沿革志》为重要参考文献。

《台湾社会运动史——文化运动》能够将大到“台湾文化

协会”的成立与几次重大转折，小到一份“文协”的除名通知书或某些小型活动的传单口号等统统记录在案，足以证明台湾总督府警察统治的严密和情报系统的高效率，也为认识台湾抗日文化运动提供了清晰的历史线索。重要的是文献通过诸多事件和文件描述了在社会局势变化和世界现代思潮以及大陆革命运动影响下台湾抗日运动的两大转型，一是1915年前后由武装抗日到文化抗日的转型，这一转型具有几方面的意义：一方面标志着在血腥的军事镇压下台湾武装抗日力量受到了毁灭性的打击，文献记述的“社会运动”之始恰恰是在大规模的武装运动平息之时；一方面表明随着警察制度和地方行政的建立，殖民当局的统治重心发生转移，即由统治之初以武装暴力镇压为主到以经济控制和文化同化为主，但这并非意味着殖民统治的任何松动，因为虽然“匪乱”已经平定，民众“逐渐信服我官宪，庶政亦就其绪”，但文化意义上的同化与反同化的斗争，包括身份问题的较量已经成为殖民地台湾的主要社会矛盾；再有，它还标志着受民主主义和民族自决思想影响的台湾文化启蒙运动和现代意义的民族觉醒的开始，民众特别是知识分子已经意识到武装抗日不再是反抗殖民统治的有效手段，以“合法”方式争取民族权利成为反抗殖民统治的新形式。在这次转型中，文化启蒙运动成为社会运动的核心，其领导者为较早接触现代思想的台湾民族主义和启蒙主义者，从由日本人板垣退助主持的台湾同化会运动、东京留学生和大陆台湾学生运动、台湾议会设置请愿运动到“台湾文化协会”和台湾民众党，这些民族主义和启蒙主义者致力于揭示殖民主义的本质以唤醒民众，在“合法”的外表下争取抗日运动的发展空间。

文献全文辑录的“台湾文化协会趣意书”清楚地显示了当时启蒙者应和世界潮流，希图以文化运动启发民众、推动社

会进步的雄心：“（正如）日本的海水是通欧美的一样，台湾海峡实是东西南北船舶往来必经的关门，同时，早晚也是世界思潮会合之处。……或曰：新文化运动往往易陷于危险，有害无益。我们答曰否，决不然。因为，合理的运动，稳健的宣传，难道还有什么危险吗？孔子曰：‘德之不修，学之不讲，闻善不能从，不善不能改’，如这样才是危险，于世道人心才足深忧；相反地，讲学、修德，闻善能从，不善能改，毋宁说，为国家社会相信是不可缺的。”当中有明确的合理运动、规避风险的意思，希望文化运动不致引发殖民当局的严厉取缔，甚至在1920年10月的“文协”成立大会的祝贺演说中有这样的祝辞：“世界大战后，自由平等、民族自决的声浪高涨，当此际，我们同胞应该奋起直追，作为日华亲善的楔子，为东洋和平尽力。”但这些不过是蒙蔽当局的说辞而已。文献编辑者随即评道：“这是在暗示，表面上伪装稳健合法成立的文化协会，里面隐秘着另有意图激进之辞。”文献记载的大量事实表明，“文化协会尔后的活动，则并非如趣意书所示单纯的文化活动，显有鼓吹民族主义，反抗总督政治的态度。”这些记述呈现了初期文化抗日的基本形态，即以启蒙思想和民族觉醒为号召，利用公开的合法身份为掩护与殖民者周旋，以求得抗日运动的生存和发展。

文献描述的台湾抗日运动的又一转型是20年代中期“台湾文化协会”的向左转，即主导倾向由民族主义转向激进的民主主义乃至马克思主义，并由此使文化抗日从主要追求民族解放和文化启蒙逐渐过渡到以无产阶级运动为主。1926年激进的民主主义者连温卿和部分左翼青年学生取得“文化协会”领导权，1928年台湾共产党在日本共产党和中国共产党的指导下于上海成立，并在以后的近10年内逐渐成为台湾社会运动

的主要推动者，体现出文化抗日主导力量的左倾化和社会运动由精英向大众普及的趋势。社会运动领导者的身份也发生了变化，从民族主义者演化为马克思主义者。被殖民者的文化身份没有根本改变，但具体内涵有一定的变化，身份冲突中加入了阶级冲突的内容。

这两大转型清楚地表明，台湾的社会运动不是孤立的反抗运动，而是进步思潮和马克思主义传播下被压迫民族解放运动的一部分，与中国大陆反帝反封建运动、世界共产主义运动和反抗殖民主义运动同步。

透过《台湾社会运动史——文化运动》可以观察到的另一个重要现象是殖民者对被殖民者的基本态度。由于这是一份官方文献，可以从中透视殖民者的真实立场。在文献的“序说”部分中，殖民者肯定殖民统治的“优越性”和“合法性”，彻底回避其暴力性质，将台湾民众的抗日运动归结为出于民族偏见的行为：“台湾人在我统治下，不论社会，不论经济，悉如母国人的日本内地人一样，享有没有差别的待遇，”“台湾人所享受的惠泽极大，因此，旅台日本内地人时常大喊台湾统治未免偏重台湾人之保护云云。”“然而怀民族偏见的台湾人”，“未免太欠缺国民自觉，国民精神的涵养，他们在台湾社会运动的发展过程当中，一味列举不平不满，供作对大众宣传煽动的资料，质言之，其态度只在挑拨一般民众的不满而已。所以台湾社会运动的合法部门，也概如其他各殖民地一样，¹反母国政治斗争的色彩甚为浓厚”。这种观点与被殖民者对台湾社会认识的巨大差异完全可以看作是殖民社会双方指派身份和自塑身份严重偏离的例证，它证明了殖民者的狂妄和对台湾社会运动的曲解和敌视，同时表明殖民者已经意识到双方的冲突就是殖民地的根本性质。“序说”特别将台湾社会运动兴起的基

础归结为台湾民众的汉民族意识：“台湾人的民族意识之根本问题，实系于他们原是属于汉民族的系统；本来汉民族经常都在夸耀他们有五千年传统的民族文化，这种民族意识可以说是牢不可破的”，而这意识又主要体现为“他们原有的语言、思想、信仰至于风俗习惯”，台湾社会运动“除了固陋的潜在的这些民族意识之外，实难找出任何的原因”。

殖民者已经注意到，民主主义、民族自决主义和共产主义思想为台湾社会运动赋予理论和体系，但运动的基础仍是根深蒂固的民族意识，而新文化运动在唤起民族意识上功不可没：“到了欧洲大战时，台湾经济发展，我台湾统治又进步，而且眼见景慕的祖国，内乱及革命运动频仍，故台人暂愿在我统治下所能容许范围内享乐，官令是尊，未敢有丝毫抗命，然而文化协会的创立台湾议会设置请愿运动开始后，这些对台湾民众呼吁的运动，又促起他们潜在的民族意识觉醒起来，对革命也有所期待，使民心的趋向大大改变。”²这一看法得到了所记述的众多抗日事件的印证，其中一个典型事例是“台中师范学校事件”。1928年台中师范学生有人违禁在宿舍内讲台湾话，随即被舍监训诫，舍监称台湾话为“清国奴语”，并宣称使用台湾话者应该回到“支那”去，“大日本帝国政府花了八十万元建筑的学校，并不是要供清国奴教育的地方。”这激起了台湾学生和民众的强烈抗议，文协随后发表的《为台中事件告全台的工农、小商人及所有的被压迫民众书》指出：“这并不是一个教育界单纯的问题，也不是偶然发生的。这是帝国主义下的，总督专制下的，压迫民族与被压迫民族间必然的，无可避免的问题。”殖民者狂妄的言行和民众的愤怒都显示出对汉民族意识的坚守和摧毁实为殖民社会双方较量的实质。文献记录的殖民一方对另一方民族意识的强调无论动机如何，都更加凸

现民族身份在殖民社会中的重要性。

从所记述历史的时间顺序上看,《里程碑》和《双乡记》恰好形成前后接续的链条,客观上呈现出自二、三十年代起坚持文化抗日,艰难地固守民族立场的一代文化人和自幼深受日本教育,通过对现实社会的思考和领悟逐渐萌发民族觉醒意识,进而投身革命的又一代台湾人所走过的道路。主人公独特的、饱含艰辛凄怆的经历,以及他们对祖国、日本和台湾的想象和切身体验,对“我是谁”的追寻,都汇入了殖民地台湾的社会图景。这也是这两部“真实的小传记,能胜过大幅伪作的时代史”³的原因。

对于《里程碑》的主人公张深切来说,幼年短暂的中国传统教育似乎已难以抵御日本教育的侵袭,13岁跟随林献堂负笈日本之后,“过不了半年,不仅在外观上看不出我不是日本人,就心理方面说,我和日本人也似乎没有两样,所谓民族思想已不存在于我的脑里了。”⁴“我不但在形式上做过日本人,就是在精神上,也确实忘掉了我是个黄帝的子孙。”⁵但是,仅仅因“清国奴”的身份而惨遭日本老师毒打激起了他初步的民族意识;阅读中国历史使他“好像见着了未曾见面的亲生父母,血液为之沸腾,漠然的民族意识,变为鲜明的民族思想。”经历了东京台湾学生运动和启蒙运动的洗礼,张深切成为坚定的民族主义者。无论是政治避难还是生存需要,祖国成为日据时期张深切现实和精神漂泊的归宿,因为他深知:“我们如果救不了祖国,台湾便会真正的灭亡,我们的希望只系在祖国的复兴”。但是回到祖国并没有消除孤儿的悲哀,日本人在台湾的监狱没有动摇过他反抗殖民统治的信念,漂泊中的种种现实实际遇却常常使他迷惘,他前半生惊心动魄的几个瞬间都和身份问题紧紧相连:在一二八战役时的上海亭子间里,持总督府所

发护照的张深切担心北京话上海话都讲不好会被中国人当作日本人，面对盘查的日本兵，他又倚仗流利的日语脱离险境；冒充中国人在上海日本报馆就职，返台奔丧又不得不亮出台湾人身份；被怀疑为抗日分子时时遭到日本特务的骚扰以至有性命之虞，又只能依靠与日本要人的关系而获救。他受邀主编北平的《中国文艺》，主观上希望借此保留中国文化遗产，客观上不得受制于出资方日本军事机关。直到光复来临，他以“战胜国国民代表的态度”要求日本方面派飞机送在京台胞返乡之际，方能真正宣告自己是中国人。

虽然《里程碑》对日据台湾和日本占领下北平的社会运动和文艺活动，以及其中众多著名文化人的状况作了大量记述，因而颇具文献价值；但是个体台湾人在破碎时代下焦灼和哀伤的情感记录却最为震撼人心。主人公所有的挣扎奋斗、困顿挫折都折射着殖民地台湾承受的精神苦难，其中的身份困惑甚至会使一个坚定的民族主义者也不得不备感惶恐。

在张深切这一代人心中，“中国文化的遗产，使台湾人保持着自尊心和骄傲。”文化传统在他的民族意识的觉醒和形成过程中发挥着决定性作用，日本教育对民族意识的消融仍可被血缘和传统的力量所抵消，因此他内心深处的中国人自我认定没有动摇。但是，比张深切晚出生近20年的《双乡记》主人公叶盛吉成长的旅途上已不再有文化传统和抗日社会运动相伴，对现代日本的倾慕几乎不包含民族意识引发的焦虑。他睁开眼睛最先看到的世界就是现代的日本，它给这个从小就读于日本人学校的少年留下了积极深刻的印象：“第一次目睹日本的美丽繁华，在我的心中栽种了对于日本极为强烈的向往之情，恐怕这是一生中好奇心最得到满足的一次，欢乐与兴奋之情，也是一生中之最。”“后来，我到了上海旅行，尽管也是初

履之地，但对于眼见目睹之物的好奇心，相形之下，已经淡薄。”⁶他人生的前半期都是在努力做一个优秀的日本人，对“皇民化”没有丝毫的怀疑和抗拒。1941年，叶盛吉主动申请改名为“叶山达雄”；也就在同一年，“一位来自中国的留学生向我鼓吹民族意识。”“这是我民族意识的起点，从那天开始，我心中的矛盾就没有停止过。”终其一生叶盛吉都再没有摆脱寻找真理的痛苦，起初他试图“走一条对日本和台湾两头都忠诚的路。”“（我）曾经对这一头效忠，而对另一头失败了。我为什么没能设法过两全的生活呢？”“双重生活是痛苦的。……我必须忍受痛苦，而使日本和台湾的双重生活两全并存。”从认同日本到双重认同，叶盛吉书写了殖民地社会临近终结的一刻怀抱理想、追求真理的台湾知识分子复杂的“双乡”心理：

前一个故乡来自生活，后一个故乡来自血统和传统。但我却不感到有什么矛盾地兼容并存于心中，真是不可思议。

直至日本败象毕现，叶盛吉始把思考的天平向自己的民族倾斜，他开始学习中文，“余感受我 race（民族、人种）力量之强大，莫过于今日。思乡之情尤切。而对自己之使命感更深一层矣。”民族的胜利结束了叶盛吉双重身份的困扰，1946年，尚未返乡的叶盛吉登记为“中华民国国籍”，他甚至已经体悟到了大陆民族坚忍不拔的毅力并为之折服：“我们如果仅仅以当前中日两个民族的生活水平来论断是不够的。不，这样就几乎无法触及事物的本质。我们还要看到那潜流在深部的民族的动向才行。”这说明叶盛吉已彻底超越了文化认同上以简单的先进与落后作为尺度的阶段，实现了民族身份的回归。⁷

从张深切到叶盛吉，这些有着“双乡的心理和心理的双乡”⁸的台湾知识分子虽然走过了不尽相同的身份认同之路，但都以他们的情感和生命为一个特殊的时代留下了见证；两部传记虽然不同于“正史”，但作为个体经验的记录足以成为理解这个时期台湾人寻求身份认同的苦恼，以及对待台湾、日本和祖国的理性与情感的钥匙。对后世的人们来说，关注这些历史片断无疑能够加深对台湾和台湾人复杂历史的认识。

（作者单位：北京大学中文系）

注释：

《台湾社会运动史——文化运动》实为《台湾总督府警察沿革志》的一部分。《台湾总督府警察沿革志》由台湾总督府警务局编。全书共分三编，《台湾社会运动史——文化运动》是第二编《领台以后的治安状况》的中卷“社会运动史”中的“文化运动”部分，所记述事件的发生时间由1915年至30年代中期，恰恰覆盖了台湾由民族文化运动兴起到无产阶级文化运动趋向衰落的时期。中译本完成于1975年，译者王诗琅，台湾稻乡出版社1988年出版。《台湾社会运动史——劳工运动·右派运动》也已由稻乡出版社1992年出版，翁佳音译注。《台湾社会运动史》另有台湾创造出版社1989年出版的5卷本，译者王乃信等。

《双乡记》副标题为“叶盛吉传：一台湾知识分子之青春·彷徨·探索·实践与悲剧”，作者杨威理，原著为日文，日本岩波书店1993年。中文版由台湾人间出版社1995年出版，译者陈映真。《里程碑》，又名《黑色的太阳》，台湾圣工出版社1961年，现收入《张深切全集》第1、2卷，台湾文经出版社1998年。

王诗琅：《日人看台湾抗日运动——写在译前》，见《台湾社会运动史——文化运动》。

日据时期缺乏属于台湾人自己的殖民社会的历史记录，一些史料散见于各类报刊，直至光复后才有日据时期史料的收集整理出版。而左倾社会运动由于遭到当局的严厉取缔和查禁，许多文献难以保留，《台

湾社会运动史》遂成为考察社会运动的重要依据。

《日据下台湾政治社会运动史》，叶荣钟著，收入《叶荣钟全集》第1卷，主编蓝博洲，台湾晨星出版公司2000年。本书作于60年代，曾以《台湾近代民族运动史》之书名出版，台湾自立晚报1971年，是台湾人撰写的较早、较系统地论述日据时期台湾社会运动的重要著作。

《台湾社会运动史——文化运动·序说》，这一部分集中了带有殖民者主观倾向的论述，其余部分主要为事件的客观叙述和文件的辑录。

1 《台湾社会运动史——文化运动》，第251—252、第253、256、300页。

这种殖民者的优越感也在文学中有所表现，陈虚谷《无处申冤》中的日本警察常说：“我们做官人，便是打死了人，也算不得什么。你们在清朝时代，不是常被官府打死了，蜎了头吗？你们比起他们，真是幸福，你们不知感谢，还要和我们反抗。你们若嫌我们政治不好，统统返去支那好啦。”

1 黑体为本文所加。

3 张深切：《里程碑·序》，《张深切全集》卷1，第62页。

4 《里程碑》，《张深切全集》卷1，第140页。以下未注明的引文均引自《里程碑》。

5 张深切：《我与我的思想》，《张深切全集》卷3，第74页。

6 叶盛吉：《自叙》，《双乡记》，第35页。以下未注明的引文均引自《双乡记》。

7 回归后的叶盛吉又迎来了新的认同危机：国民党的暴政击碎了他建设理想国家的梦想，随后他的思想迅速左倾，1948年参加了中国共产党，1950年因“叛乱罪”被处决。

8 施淑：《首与体——台湾小说中颓废意识的起源》，《吕赫若作品研究》，陈映真等著，台湾联合文学出版社1997年，第212页。

古远清

台湾南北文学的分野与对峙

20 世纪末的台湾文坛，出现了两极分化现象：一是以台北为基地，在城市现代化的导引下，延续中华文学的传统，创作具有鲜明中国意识的作品和色彩缤纷的都市文学；二是以南部为主的《台湾文艺》、《文学界》、《文学台湾》为基地，延续乡土文学的传统，用异议和在野文学特质与带有泥土味的“台语”创作小说、散文、新诗，书写他们的所谓“台湾民族文学论”、“独立的台湾文学论”。

对此种现象，我们借鉴英国评论家雷蒙·威廉斯在《乡村城市》（1973 年）一书中，拈出代表两种人类社区经验的“乡村”和“城市”名称来诠释 16 世纪以降的英国文学及英国人观念变革的做法，将台湾文坛的分化用“城市/台北的”和“乡村/台湾的”或“统派/台北的”和“独派/台湾的”这两组符号名之。这里所用的“城”/“乡”符合对比意象，“台北的”/“台湾的”所显现的则是政治、经济及文化核心象征意义，这些均成为当下台湾文坛一组绝妙的原型性意象。

台北是亚太经济名城。它的文学有政治化、工业化、商业

化的历史情境。作为台湾政治经济文化中心的台北，从 50 年代起，蒋介石就一直恪守“一个中国”原则，把台北当成防止台独势力渗透、遏制分离主义思潮发展的样板——连台北大街小巷的名字都由大陆的城市名组成，可见蒋介石将台北彻底“中国化”的良苦用心。蒋氏父子一直认为，台湾是中国的一个省，是中国不可分割的一部分；在文化上，中国的人文传统一直规范着台湾文化，中原文化为台湾文学开启山林，注入风韵。在强势中国文化的支配下，“台湾文学不是中国文学”作为主旋律在台北难于演奏起来。

国民党的政策长期以来是重北轻南，对南部控制的放松致使那里成了台独势力的集结地。陈水扁当选“总统”的选票，大部分由南部选民提供。但台北市则不同。即使民进党上台后，台北仍然是“蓝色”而非“绿色”，仍是国民党的天下。国民党与民进党无论是党纲还是具体的政治实践，均有重大的不同，这在一定程度上决定了台北文学的政治色彩和作家队伍的成份：以统派居多。作为左统而非右统的陈映真，便是统派作家中的另类代表。他的中篇小说《忠孝公园》，以敏锐的嗅觉描写了民进党上台后沦为在野的国民党及其追随者的震惊和愤慨，字里行间贯穿着对独派的严厉批判。台北不仅统派作家居多，而且全台湾的统派或具有中国意识的传播媒体、出版机构、文学团体几乎都集中在这里。即使独派势力在不断渗透，有些统派媒体也开始动摇甚至被招安，但台北仍然是当下统派文学家的大本营。以弃笔从政的龙应台而论，她在当台北市文化局长期间，所营造的也是儒家文化而非褊狭的台湾本土文化。正因为中原文化在台北占上风，且这里享尽各种资源、资讯的优势，故许多激烈的统独斗争都选择在这座城市的媒体上进行——如世纪末的经典文学之争、《联合文学》上演的“双

陈”（陈映真、陈芳明）大战。

台北是一个移民城市。那里的移民以大陆人为主。社会上流行的是以北京话为基础的国语，作家们的书写工具也多半为标准的汉语。“台湾的”文学与“台北的”文学另一个重要分野正在于前者挑战国语，提倡用“台语”写作，并企图用这种舍弃中文写作的“台语文学”去颠覆中国文学。从这种国语/“台语”的语言分歧方面，可看出“台北的”/“台湾的”文学“不是因为地理位置的城市与乡土的区别，而是来自文化建构的台湾与中国的语言分裂”。其实，台湾语言也是中国语言的一种。人为地将其分裂，为的是分割台湾地区文学，即分裂中国语言的“台语文学”与用标准汉语和中原意识书写的在台湾的中国文学。这两种文学的对立，为人们观察 90 年代台湾文学的分化提供了另一个视角。

如果说蒋家王朝时代台北过于政治化的话，那 80 年代后的台北却过于商业化。本来，政治民主化及经济起飞、商业繁荣、资讯发达是好事，但政商两股力量的结合却造就了相当功利的台北文化及文学。台北都市化的进程，还在 60 年代就改变了台北的文坛格局，它使严肃文学读者市场缩小，出版维艰，而琼瑶们的言情小说因出版社有利可图，便占据了文坛的重要地位。从 80 年代开始，文学出版被当成纯粹的商品销售。这一现象到了 90 年代一直有增无减。有极大广告效应的诚品书店和金石堂广场畅销书排行榜，加速了图书商品化，使作家们的创作要按市场行情运作。以流行的散文来说，读者们要求字数要少，文意不能过于艰深，书中的插图要多，题材要为读者所熟知，表达方式要喜闻乐见。正是读者的这种消费品格促成了作家的功利性格。这与讲究社会批判功能和思想导向作用、以草根性著称的南部乡土作家的创作取向大为不同。

台北是一个充满希望和幻想的城市。正因为充满幻想，台北的作家们不再留恋过于写实的田园模式的写作，代之而起的是 90 年代得到蓬勃发展的都市诗、都市小说、都市散文。这些冠以“都市”文类的作者，对资本主义的工业文明作正面肯定。作家们欢呼现代都市文明高速的发展与进步，努力表现都市环境的急剧变化和科技文明所激发的想象世界。林鑽德等人的创作实绩表明，都市文学已跃居为台北文学最强劲的潮流之一。这些都市文学中的都市现实、都市意象和作者的都市意识，和都市本身一样，都是迷宫的复合体。在高科技改变了读者的阅读习惯和传播方式的世纪末，都市文学不再具有乡土文学的解读形态。他们或把城市当作人物的生活背景来处理，或表现作者对城市丑陋一面的批判。在台北走向现代化过程中，都市起着促使作家抛却田园诗而追求现代主义的作用。这种都市文学在制造五花八门的幻觉的同时，导引读者如何辨识和演绎都市空间。其意义不在于给别人揭示城乡对立的关系，而在于提供读者与空间交谈的可能性。此亦足见都市的生活在世纪末的社会中，远比乡村更有吸引力。

台北文学另一特征是后现代文学的兴起。据后现代文学研究专家罗青观察，从 1986 年起，台北就进入了后工业社会。这种后工业社会情境包括知识的传承方式有重大革新，是所谓的“电脑资讯”；反映在文学艺术上，则是“后现代主义”。罗青所列举的时代特色有：强大复制能力、迅速的传播方式、商业消费导向、生产力大增、内容与形式分离等，并宣称全速冲向资讯社会的台湾，已与西方主要的经济文化力量同步发展。有了这几点，罗青乐观地预言后现代情景将会孕育“台北学派”的诞生。这种学派虽然到现在还未出现，但已拥有一支研究后现代文学的队伍，其中研究台北后现代诗最有代表性

的是孟樊。他认为，后现代诗的主要特征有：1. 文类界线的泯灭；2. 后设语言的嵌入；3. 博议的拼贴与混合；4. 意符的游戏；5. 事件般的即兴演出；6. 更新的图像诗与字体的形式实验；7. 谐拟大量的被引用，其他还有脱离中心（主题）、形式与内容分离、众声喧哗、崇高滑落等特点。当然，后现代是一个有争议的术语，不同学术背景的评论家往往有不同的解释，因而没有必要把后现代看作是一个凝固的概念。但后现代文学如最活跃的文类后现代诗的确存在于台北文坛。

除后现代诗外，后设小说也是台北都市文学的一个新景点。这类后设小说不像写实主义那样强调文学对现实生活的反映，而着重强调虚构的作用，强调小说家的主观能动性，质疑传统文类对虚构与真实之间关系的看法。有些作者一边写小说，一边在作品中谈论小说创作的特征，谈论如何虚构情节，如何塑造人物，如何运用语言。其所探讨借助的媒介，是为后设语言。作家们正是用这种“评论另一种语言的语言”，对作品本身情节、角色以及进行方式作一判断。这类花样翻新的作家有张大春、黄凡、林鏞德、蔡源煌等人。

由此观之，如果有所谓“台北的”文学，则“台北的”文学应是李敖等人为代表的以中国意识为中心的创作，及黄凡、林鏞德等人为代表的现代诗的都市化、小说的后设化、散文的速食化。

相对“台北的”统派文学与都市文学，“台湾的”文学更靠拢乡土文学。正如叶石涛所说：“前后大约十年之久的台湾，80年代文学的演变的确证实了有南北两派的两种文学主张。”又说，不是地域，主要是作家作品：南部凋敝农村渔村及带状工业地带，工业化都市化未有北部集中，都市还拥有广大田园腹地和劳动人民，所以一般说来南部没有北部那种都市丛林高

度物化、异化，民众生活较保守、传统。在这种环境下，南部作家传统、扎根生活，少用后设小说、超现实主义、意识流，屏东的陈冠学、曾宽，高雄吴锦发、许振江，盐分地带周梅春、陈艳秋，草根性强，以本土为主。北部作家以台北市为主心发出来的是都市丛林文学，以国际性著称……南部作家也不完全排斥前卫作品，同时创办以本土性为号召的文学期刊，大力推广文学本土化运动，让文学生根于社区，提倡文学与民间生活相结合。总之，他们不满足于乡土，而从乡土出发将“台湾意识”逐渐演变为台湾本土意识——台湾自主意识——台湾独立意识——台湾民族解放意识。这种排斥中国意识的所谓具有主体性的路线，对“台北的”文学主要从两方面进行攻击：攻击戒严时期文学政治化的倾向和解严后文学中存在的“中国结”；攻击解严后因工业文明过度发达而导致人文精神丧失的“物质巨人，精神侏儒”的物化倾向。

叶石涛长期居住在南部的左营，是台湾乡土文学理论的奠基者。他在70年代研究本土文学时，由于政治的禁忌，只好将台湾地区文学名之曰“台湾乡土文学”。这里的“台湾”是表示籍贯地，“乡土”是概括作品的题材和内涵，以便把这种以南部作家为核心的“乡土文学”与“台北”发源的反共怀乡（“乡”指大陆）文学区别开来。作者在论述“省籍作家”作品特征时，常常模棱两可，但字里行间仍透露了作者对台湾历史意识和对台湾文学的“乡土”而非“都市”特色的强调。通过他的论述，人们不难看到从80年代开始的“台北的”与“台湾的”两条文学路线之争：已不完全是“城”与“乡”的对立，而上升为“中国结”与“台湾结”的矛盾冲突。即“台北的”文学，由国民党文化霸权所主宰，而广义的“台湾的”文学，却力图摆脱这种主宰。它强调台湾的乡土性、历史性与特

殊性，认为台湾文学有不同于中国大陆的特色。不过，这种强调仍是在中国性的框架内进行，如叶石涛在《文学回忆录》中就说：“在台湾的中国文学，以其历史性的渊源而言，毫无疑问的，是整个中国文学的一环，也可以说是一支流”。¹到了执政党南进政策日益明确，再不高喊统一中国，在实行背统趋独的90年代，叶石涛就不再讲台湾文学是中国文学的一支流了，而改称为台湾文学的特殊性决定了它不同于中国（而不是中国大陆）文学：“无论在历史上和事实上，台湾的文学从来都不是隶属于外国的文学。纵令它曾经用日文或中文来创作，但语文只是表现工具，台湾文学的传统本质都未曾改变过。”²甚至公然说：“台湾人既不是日本人也不是中国人，台湾是一个多种族的国家。”³“台湾和中国是两个不同的国家，制度不同、生活观念不同、历史境遇和文化内容迥然相异”⁴。叶石涛的这种论述，通过对中国的所谓“霸权”解构而获得了他的所谓“台湾的”主体性。

如果把非常“乡土”和“台湾”的叶石涛的言论放在文学地域中考察，就会发现这类打有台独记号的言论其附和者大都出自南部，如彭瑞金在90年代初就说：“80年代的台湾文学多元化业已证明台湾文学的本土化理想，已经先期于台湾人的民族解放或政治的独立建国达成。”彭瑞金还认为：台湾文学应该自我期许，去创作“国家文学位格”的文学⁵。把台湾文学“国家化”，让文学为“独立建国”服务，这正是“台湾的”文学与李敖等人为代表的“台北的”文学的质的差别。

还在80年代，高雄和台北作为城乡关系中的新隐喻就已完成。1982年3月，曾为美丽岛事件被捕作家向蒋经国说项而声名大振的陈若曦，应《台湾时报》的邀请回台，主持南北两派作家座谈，试图找出南北两派作家的争议点化解矛盾，可

这种调解未能成功。因这不是一般的文学流派之争：如乡土文学与都市文学之争，或写实主义与后现代主义之争——这些争论确实存在，但在争论背后隐藏的是天南地北两个极端性派别的政治立场的差异，即以陈映真为代表的“北派”/统派和以叶石涛为代表的“南派”/独派之争。需要指出的是，台北一度出现政治“抓狂”现象，政坛和社会陷入多元、无序、无理性状态。面对着这种嘈嘈杂杂的政治喧嚷，与政治密切相关的文学论争，也就难于或者根本不可能调解了。

当然，所谓“北派”/“南派”或“统派/台北的”和“独派/台湾的”文学之分，并不是绝对的，两者时有交叉。如北部也有人在写或宣扬“台湾的”文学，像住在北部龙潭的钟肇政援引“日本台湾学会”的观点，称台湾文学为“复合文学”或“越境文学”⁶，即由唐山来到台湾的居民均由华人及各种族共构而成为复合新兴民族，其文化亦为多元复合之新兴文化。台湾文化已不同于中华文化，台湾文学更是一种“越”中国之“境”具有独立性的文学。这种观点，只能模糊台湾作家对国族的认同。这与陈映真的“在台湾的中国文学”的论述，可谓是南辕北辙。同样南部也有统派力量，如高雄文艺家协会理事长周啸虹就不是独派。对都市的批判而言，“台北的”与“台湾的”作家则表现了同质性，所不同的是批判武器有“城”与“乡”的差别，如“台湾的”作家以阶级论和乡土文学精神对“都市”的各种痼疾进行刮骨疗毒式的批判，而“台北的”作家对都市的文明质疑采取的是人性与物性、物质文明与精神文明的视角。本文将两者分开谈，并不是说明任何一个作家的创作倾向与美学追求均可彻底归入某一档案夹中。且不说同一作家在不同时期有不同的倾向，就说同一派别的作家在不同阶段也会出现思想追求的转捩和艺术风格的差异。

(作者单位: 中南财经大学)

注释:

向阳:《“台北的”与“台湾的”——初论台湾现代文学的“城乡差距”》和吴潜诚的讲评,载郑明利主编:《当代台湾都市文学论》,时报文化出版公司1995年11月版。

郑明利:《当代台湾散文现象观测》,载林炫德、孟樊主编:《世纪末偏航》,时报文化出版公司1990年版。

罗青:《什么是后现代主义》,五四书店1989年版。

罗青:《诗人之灯》,光复书局有限公司,1988年版。

孟樊:《台湾后现代诗的理论与实践》,载林炫德、孟樊主编:《世纪末偏航》,时报文化出版公司1990年版。

张惠娟:《台湾后设小说试论》,载林炫德、孟樊主编:《世纪末偏航》,时报文化出版公司1990年版。

叶石涛:《台湾文学的困境·南台湾作家的文学主张》,派色文化出版社1992年版。

彭瑞金:《历史迷路,文学引渡·南方文学》,富春文化有限公司2000年10月版,140页。

1 远景出版公司1982年版。

2 3 叶石涛:《80年代的母语文学》,《台湾新闻报》“西子湾”1996年3月18日。

4 叶石涛:《战后台湾文学的自由意识》,《台湾新闻报》“西子湾”1995年8月12日。

5 彭瑞金:《当前台湾文学的本土化与多元化》,《文学台湾》1992年9月。

6 钟肇政:《尊重与理解》,转引自马森:《关于台湾文学的定位——请教钟肇政先生》,《联合报》副刊1999年12月9日。

赵稀方

走出“香港意识”

——近年来香港小说的想象与叙述

近年来香港小说的变化，给我们提出了一个如何在“九七”之后重新解读香港文学的问题。“九七”及其“香港意识”的视角，是近来香港文学较为有效的切入点。八十年代以来香港一直笼罩在“九七”的阴影之下，香港意识因之膨胀，至“九七”而至高潮，它明显地制约了香港文学的构成。许子东在近年来的一系列评论中，均以“九七”与“香港意识”作为解读近年香港文学的主要概念，并归纳出了“流落在异国”、“此处是他乡”等分析模式，给人以相当启示。但在“九七”已经逐渐远去的今天，这种分析模式的有效性正在日益失落。在今年出版的香港小说选集《后殖民食物与爱情》中，许子东也承认，“不仅‘漂流异国’故事不多，而且从政治角度感慨‘此地是他乡’的小说这两三年来也明显减少。”在这种情形下，仍然沿此模式分析近来的香港小说，已经不能不显得捉襟见肘。

虽然香港并不是一个独立的民族国家，但因“九七”而高涨的“香港意识”却是一种类似于国族意识的意识形态。在

“九七”面前，香港忧虑的是“夹缝”和“失城”，在这种营造出来的“香港意识”的浪潮中，“香港”被作了整体化的处理。及至退潮，人们才发现“香港意识”的虚幻，而一度被“香港意识”遮蔽的香港内部固有的诸如阶级、性别、殖民和本土、传统与现代、乡村和都市等纠葛却又重新显现出来。

《心情》中主人公的母亲是六七十年代工业化时期南下香港的下层女工，“女工们整日与机器角力着，拼命把饼干装进桶里，但她们总是被洪水淹没，即使是在寒冬，也常汗流浹背，很辛苦，但无数岁月就这样悄悄流逝。”香港正是在她们的疲劳中发展起来的，“她们的疲劳一直是这都市繁华的象征，都市的繁华就成了令人惊奇的奇迹。”但在城市繁荣的时候，母亲却被社会无声无息地抛开了。在接到笑容可掬的候选人的传单时，母亲一度高兴，但在她从电视上听到她从前的老板侃侃而谈这座城市的美好前景时，母亲变得茫然神伤，“他眉飞色舞谈着的那个社会于她是那么陌生，我们的社会仿佛永远是某一特殊阶层的人的社会，而她的退出社会是理所当然的事。”喧嚣一时的“香港意识”，到底是谁的“意识”？在这里我们似乎可以找到答案。主人公所十分怀念的，是六七十年代的如保卫钓鱼岛和中文合法化等阶级反抗运动，“头破血流的示威者被警察粗暴地架走，血流在脸上然而他们依然喊着口号。”然而，如今香港社会的阶级差异已经被浑然一体的“香港意识”取代了。而对于不同阶层的人来说，“香港意识”中的“香港”其实是不一样的。

在周蕾看来，中国之于香港也是一种殖民关系，香港处在英国与中国两种殖民统治的夹缝之中。周蜜蜜的小说《归缩》正体现了这样一种吊诡的殖民性关系。小说中王太的大儿子去大陆做生意发了财，给父母在大陆买了别墅，想把在香港的父

母接到内地养老，父母却对香港有依依不舍之感。欢迎香港商人前来投资，这是现行大陆的政策，由此看小说的这一情节似与“主旋律”相符。港人在经济低迷的时候前来大陆拓荒并获得成功，却让我们想起“殖民”（colonize）的原始含义。尤贞的丈夫石志明在大陆做生意时，包了个大陆妹做秘密情人，则更显示了殖民者的威风。更值得注意的，是小说中的女主人公尤贞和柴芳玲在大陆寻找“归宿”的故事。通常在遭逢男人“外遇”的时候，女性一般只能含垢忍辱，但作为香港资产阶级上层女性的尤贞和柴芳玲却同男人一样在贫穷而丰饶的大陆找到了自己的宣泄之处。当因为家乡贫困而出来谋生的“湖南小帅哥”将尤贞的脚搂入怀中的时候，尤贞“脚底一股温温的暖流，如电流传遍她的四肢、身体，她在顷刻之间，就要被前所未有的温和和舒畅瓦解了。”这时候，她们不但感到了报复香港男人的快慰，同时也找到了自己的慰藉。在后殖民论述中，殖民地一贯象征着富有魅力的女性，任由殖民者驰骋开拓，香港的男性北进者在大陆“包二奶”自不在话下，香港的资产阶级女性居然也能在这块丰饶的土地上找到“归宿”，这里面所包含的性别倒错及殖民性的含义颇值得琢磨。但在“九七”之前盛行于香港的“北进想象”中，落后的中国大陆其实反倒是香港资本主义的殖民地。

回过头来再说香港的文化身份问题，因为香港的特殊境遇，有关殖民性与中国性、都市与乡土、现代性与传统等诸种关系都在香港文化身份的问题上纠集起来，莫衷一是。“小说集之一”《伞》中另外一篇写街道的小说蓬草的《我家之街道》，是一篇能够体现香港文化身份之错综的文本。小说首先从香港的英王加冕庆祝说起，随后叙及湾仔“鸭都拿七号”一堵墙上每年变幻的大幅广告广告画，和新亚怪鱼酒家墙上的大

型鱼缸“海底奇景”，它们给童年的“我”带来了极大的快乐；再后叙及街道上如丧礼的风俗礼仪。这部小说以孩童的视角记忆香港，一切天真烂漫，却活脱脱地见证了香港的文化特征。英国女王的加冕，象征的是殖民威权，它声势浩大，然而在“我”看来，只是一场仪式。“鸭都拿七号”和“海底奇景”折射的是都市商业文化，那种美丽变幻的景色，象征着作为香港社会根本特征的商业繁荣。纸人纸马的丧葬仪式是典型的中国传统习俗，显示出中国文化心理特征，这些都表明，根深蒂固地隐藏于香港内部的，仍然还是移之不换的“中国性”。

也斯在《后殖民食物与爱情》中写到，在同样的餐馆中，见证了特权阶层饮食传统的“世伯”所想起的食物与“我”完全不同，“他显然对眼前这银盆里赠送的民俗小食不感兴趣（也许他心底觉得这其实不过是花生那类粗东西），他说得眉飞色舞的，到底还是传统的鲍鱼翅肚。他正在说，他总可以辨认怎样才是好的鱼翅，怎样才是好的鲍鱼。”但作为大学教授的作者也斯其实并非下层百姓，所见识的食物也很不少。他不是从阶级性的内部差异的角度，而是从外部混杂性的角度去颠覆香港“本土意识”的统一性的。在香港，一次派对各人带来的食物都是不同的，有“中东蘸酱，墨西哥头盆，意大利面条，葡式鸭饭，日本寿司”等等，而香港的中国菜也有内地各种不同的风味。“跟懂酒的衣莎贝去兰桂坊试菜，尝她带去的佳酿，真是一件美事。但另一方面，我也可以跟馋嘴的阿李老赵去上环或西环的横街窄巷，在那些破旧肮脏的旧店里，尝一些要失传的厨艺，同样可以大快朵颐。还有坚持正宗法国菜的法国朋友若律，反叛了日本菜的日本朋友美子，我跟她们各自都有过愉快的进食经验，但这么多人走在一起就难了，真有一种可以适合这么多不同的人的食物吗？”在香港，要寻找和坚

持某种本土和正宗看来是十分可疑的，有的只是多元混杂，无怪乎，“我”最后所想念的是一种法国烹饪与泰国调味的结合，一种跨文化的“反殖民食物”。小说中“我”的爱情也是后殖民式的，女友离去后，很快有了一位法国男朋友，而“我”对其也“没有不好的感觉”，这也算是一种香港式的多元并存。

从学术格局上说，大陆当代文学研究与港台华文文学研究是两分的，各有一套叙述语言，互不相干。当代文学研究的理论和修辞上都比较新潮，颇有点看不上港台华文文学的味道。这其实是大陆当代文学研究者没有意识到的一个局限。海外学者在谈论当代中国文学的时候，视野里是汉语文学，将大陆、台湾、香港以至海外作家统筹考虑，对于港台等地的作家作品如数家珍。大陆的学者在谈论当代文学却从来只限于大陆，这在无形中限制了自己的眼光。记得王德威先生曾对我说过：在西方学界，“中国文学”的概念早已变了多少回，国内却浑然无知，这不是大国学术风范。我个人认为，研究20世纪中国文学如果无视港台海外文学，是一重大缺陷。从现代性的角度说，50年代以后的大陆文学逐渐政治化，以至走向上文革的假大空，而无论从对于西方的接受或者对于中国文化的承传的角度说，台湾文学都较大陆更为重要。例如台港现代主义延续了20世纪中国现代主义的流脉，而金庸的新派武侠小说具有承接光大中国古代小说的神怪传统和旧白话小说的意义。当然，这仅仅是问题的一个方面，问题的另外一个方面是，大陆的港台华文文学研究仅仅局限于自己的圈子内，不与当代文学沟通，视野更加狭窄。港台华文文学研究不能吸收当代文学研究的理论和方法，无形中使自己成为了一个边缘化的学科。由此看，大陆的当代文学研究与港台华文文学研究实在应当互相融合，这是一件合则双美、离则两伤的事。

在阅读“香港文学选集系列”的同时，同时也在阅读大陆近年的作品选集，无形中构成了参照，这让我获得了十分新鲜的经验，两地文学的不同特征也因之凸显。

最为直观的阅读感觉是，与大陆文学作品相比，香港文学的可读性较弱。作为一个大陆读者，我所说的“可读性”弱究竟意味着什么呢？首先香港文学较少涉及社会敏感问题，由此造成了历史感以至政治感的缺乏。大陆小说中吸引读者注意的政治批判（如揭示政治腐败）、历史颠覆（如重新叙述革命史）、文化寻根和农村变革等等题材，在香港小说中都鲜能见到。香港小说不太注意“重大”题材，而较为注意展示日常经验，“重大”题材带来了引人入胜的故事情节，日常经验则常形诸于平淡的散文式表述。

就题材而言，“香港文学选集系列”的一个值得注意的地方就是回忆童年、描写成长的“成长小说”占据了不小的比例。“成长小说”的兴盛，其实正是香港作家“时代感”冷漠的结果，不愿意面对“时代焦点”，回归个人的过去当然是一个合乎逻辑的结果。其实，“成长小说”同样可以反映“时代”，如张艺谋导演的《阳光灿烂的日子》以“成长”呈现“文革”，更不用提《麦田的守望者》以“垮掉的一代”折射西方社会问题了。但香港的“成长”故事更多个人经验，不太愿意涉及历史事件，而“成长”中带出的“香港经验”则变得较为内在化。例如琅和的《鱼咒》是较为典型的成长小说，它是异常个人化的，但之所以可观是它提供了较之西西、也斯小说更加富于质感的细节和经验。小说中的“我”生活于香港下层，生活贫困和父母不睦造成的压抑构成了“我”的生活背景，“我”的乐趣在金锋的家里，金锋的父母较为温和，与金锋兄弟们游戏也是童年的“我”的乐趣所在。小说还记叙了

“我”少年时候的朦朦胧胧的性经验，写到“我”在幼年时观看母亲洗澡时的奇怪感受，而此时小说的叙述采取的是当下的叙事视点。小说之所叙述我对于母亲的乳房的记忆，是由今天妻子“大得像两个木瓜”的乳房所引起的，而小说中对于今天的性爱场面的几次描写也与童年时代的感受形成了一种互涉的关系。这种叙述方式能够对于个人记忆作出反省。不仅如此，小说叙事游离于时空之间，以今天的视野质询过去的经验，引发了对于个人精神历史的深入开掘。

由《鱼咒》我们发现，“内在化”的个人叙事虽然缺少社会维度，但其长处是对于现代社会中个人内心“现代感”的呈现，这其实正是香港文学专长所在。以《输水管森林》知名的年轻作者韩丽珠这次有一篇名为《壁屋》的小说入选“香港文学选集”，这篇小说也是写“成长”的，但却不是从写实的角度切入的。如果说《输水管森林》描绘是人面对都市的异化感，那么《壁屋》则力图呈现出成长过程中的梦魇感觉。“壁屋”指“一栋面面都是墙壁的房子，无论走到哪里，面前都是一堵墙壁，不只有四面，而是更多。”但这样一种壁垒，却可能成为向导：“如果我们活在那里，面前是一堵墙壁，我们会拐弯或转身来避开它，然后还是一堵墙壁，我们会拐弯或转身，如此这般，墙壁领我们到该到的地方去。”如此，“我们便一直希望住进壁屋里。据母亲告知，父亲在“我们”出生的时候就进入“壁屋”了，但某一天“我们”却荒谬地见到了他，他的出现让“我们”忍不住大笑。此后，“我们”对于“壁屋”的理解有所修正，“壁屋是一个面面都是墙壁的阴冷地方，每次当一个人走进去，住上一段日子，他再次走出来时，便会面对一个全然不同的地方，一切都是新的。旧事已过，一切都变新的了。”另一个“我”终于离家出走，去了“壁屋”。在这

里，“壁屋”事实成了人类困境的一个象征，这种困境在人的成长的不同时期具有不同的形式，“我们当然知道壁屋是一座所谓的监狱，但究竟在什么时候开始知道，则不得而知。”

除回归个人之外，“时代感”冷漠的结果还有回归历史。在香港文学史上，从刘以鬯到陶然，“历史新编”一贯代有传统。“香港文学选集”中这类的“历史新编”作品也颇不少，如伊凡的《女娲织网》、黄劲辉的《最完美的故事——荆轲刺秦王》、陈宝珍的《改写神话的时代》、洛谋的《创世纪》等。说“回归历史”其实并不十分准确，应该还是“故事新编”，因为小说之题旨其实不在古代，而在于借古讽今，也是一种委婉的参与现实的方式。如《最完美的故事——荆轲刺秦王》是一篇较为特别的小说，这部小说的宗旨似乎既不在借古讽今，也不质疑历史，而在于辨析一种理解历史的方式。这篇小说分述了中国古代著名的荆轲刺秦王故事的多种版本，每种版本的故事都不一样，如在有的版本中荆轲是一位顶天立地的英雄好汉，而在另外的版本中荆轲则成了一个借了高利贷的赌徒，而他刺杀秦王及其失败的原因也都大不相同。小说并非在辨析诸种版本的真伪，却在于探讨这不同版本的成因，及何为最完美的故事的原因。原因其实十分简单，“万物本来没有美丑，美丑只在于人心”。小说通过历史故事所做的观念演绎，对于读者应该是有启发意义的，当然严格说来，这种观念并非作者的首创，无非是受到了新历史主义历史文本化的影响，或者是对于日本芥川龙之介的《罗生门》的模仿。

“历史新编”类小说给予读者印象深刻的还有其新颖多变的叙述形式，《改写神话的时代》分三个部分，小说的开头是“故事一”，写“我”与男朋友及其家庭的分歧，他们认为女人一定要为男人生孩子，而且父母一定会给孩子以恩惠。小说的

主体“故事二”则回到了古代，让我们听哪吒对于父亲李靖残酷无情的倾诉，结尾又回到了“故事一”，“我”说出了拒绝的话，“神话常常是漏洞百出，经不起质疑的。我们已经跨进必写神话的时代。”这种现代与古代并置的叙事结构，起到了出人意料的本文互涉的效果。《创世纪》采用了电影分镜头的方式，将小说分为七节，每节冠以黑体标题标出“第一日，他见到了光，创造了 Rave Party 的灯光”等题目。它戏仿了《圣经》的“创世纪”的模式，却写出了人类毁灭的过程。形式创新历来是香港文学的一个值得注意的特征，例如刘以鬯先生在文体方面就有众多繁复新巧的实验，这其实是香港文学“时代感”冷漠及“内在化”的结果。形式创新当然不止于历史小说，“香港文学选集系列”中有不少值得称道的小说叙述实践。罗贵祥是香港较具现代感的作家，也是创造新形式的先锋。他收入“选集”中的《有时没有口哨》采用了“对倒”的形式，写一对男女分开旅行的经历。小说没有章节，仅有段落的区分，但不同的段落的叙事者却时常转换，有时是男人在旅途中的深思，男人一直在吹口哨，但他告诉自己学吹口哨并不是自己的意志，“他想要的是一个无为无所谓的旅行，一个不可复述、不带来半点记忆的旅行。”他以为“每次她对他讲述她的旅行经验，他都觉得那只是一次又一次意志的炫耀，根本与旅行经验无关。”女人是想念男人的，但她却不那么压抑，“平日的的生活不可能任她放纵自己的偏执，亦不可能有一个断裂的环境让她随心情与陌生的男子调情，满足她偶然的幻想，使她更加自信。旅行中她不属于任何人任何地，甚至不属于自己。她可以在断裂中追寻一个不同的自己。”由此我们看到了这篇小说与刘以鬯《对倒》的不同，《对倒》虽然是两个男女主人公的意识对接对比，但两个主人公却并不认识，《有时没有口哨》的

男女主人公是原来亲密而分开的，故而两个人的意识都是相对指涉，互为缠绕的。小说最后并没有制造一个“相遇”的高潮，而是让他们擦肩而过，这更加巧妙地显示出了“主体间性”的效果。近来引起文坛相当注意的作家董启章这次献给我们的小说是《溜冰场上的北野武》，这篇小说同样有“惊艳”之处。叙事者坐在观众席上某一特定位置对于整个溜冰场的不动声色的冷静描写，这种无中心的细致描写，让读者目睹了罗伯·格里耶“新小说”的叙事风采。看得出，作者是努力追求“新小说派”“客观呈现”的叙事效果，但也并非没有疏漏之处。如果说一群女学生放浪的对话是“我”听来的，那么对面餐厅里小女孩的母亲与情人的关系和对话的交待则不可能是“我”能够听到的，这种“全知”视角无意中破坏了“新小说”摒弃主观性的追求，对比一下罗伯·格里耶《嫉妒》中对于“奸情”未着一字的细节描写我们就可以发现这一点。但背离罗伯·格里耶其实也未尝不可，这部小说从一开始起便有叙事者“我”的意识活动存在，“我一个人冰封在这里，无声地，寂然地，纵使在思绪里不断找圈滑行，但空白程度却只等同于其他隐形人的内心。”这是与《嫉妒》略略不同的地方，由于“我”的意识活动的参予，小说造成了女学生、小女孩母亲与情人等多声并置的效果，这可能说是香港“新小说”的意外效果。

香港本土作家作品的上述认知，让我们很容易在这其中分辨出香港南来作家的作品。南来作家指从大陆南下香港的作家，他们的文学创作的独特品格构成了香港文学的一个重要现象。由于存在着一个生存和融入香港社会的问题，由于存在着大陆与香港之间文化背景的差异，当香港南来作家拿起笔的时候，他们往往会表现个人与香港社会相疏离的情形，并且很容

易以普遍的文化批判为这种疏离寻找正当性。50年代以来，阮朗隐含着大陆意识形态色彩的政治批判姑且可以不提，刘以鬯对于香港商业社会的现代主义批判可称是这种“疏离——批判”的一个渊源。“选集”中黄虹坚的《生存的守望》让我们再一次领略到了南来文学原型模式。这篇小说主人公“我”引以为豪的是自己是一个“干干净净、清清爽爽的男孩子”，但这种纯净却不能为香港社会所容。前一次“我”因为在公司“为公理挺身而出”，结果被人解雇，令自己的生活陷入了窘境。这一次又碰到了麻烦，女上司想牺牲“我”保全自己，为了自己及全家的生存，“我”再也无法“纯真”下去，不得已将自己偶然看到了女上司的“外遇”作为要挟威胁对方。在这样做了以后，他又感到了自己的卑鄙，“我跑到海旁，坐了很久，我要独个儿把看不起自己、讨厌自己的情绪细细体验够。”但他后来“用一句话把自己从沮丧自责中挽救出来：我是按生存基本法办事罢了”，后来他引用《麦田里的守望者》中的一句话为自己开脱，“一个不成熟的男子的标志是他愿意为某事业英勇地死去；一个成熟的男子的标志是他愿意为某种事业卑微地活着。”但最后他内心的愿望仍然是“我们将来，也要生这么一个男孩子，可爱的，干干净净的，清清爽爽的男孩子……”“跟他爸爸一样的男孩子”。这篇小说的题目“生存的守望”，可以说是南来作家境况的一种象征，“守望”的其实是精神，但在香港却不得不首先要“守望”自己的“生存”。

海辛是一个老资格的南来作家了，40年代刚来香港时他同样经历了生活的艰辛，他白云：“曾在面包炉旁、西饼台畔穿插，满身沾着面粉；曾在旋转的理发椅边，在女客男客头上推云弄波；曾在酒店里谦恭有礼地为绅士淑女们奔走服务；曾在工厂的车间里与五金打交道，油污与铁锈在身上涂绘抽象

画。”他以温情的乡村抵抗现代都市，成为了有成就的香港乡土文学作家。但都市化的进程使香港的乡村越来越少，海辛节节败退到了那些远离城区的海岛上。海辛写了不少关于这些岛上渔村的小说，他坚信“真、善、美”这些人性中美好的东西只有在那些古朴民风中才能找到。在《小说香港》一书中，笔者曾谈到，海辛的小说几十年如一日，模式十分单调。时至今日，收在“选集”的海辛小说《在风暴中失踪的船轿鬼新娘》仍是一部写海岛的小说。小说写的是海岛上的两家贫民，在困苦和海难面前相互帮助，终于老年和青年男女双双成为眷属的爱情传奇。仍是歌颂民间的善良淳朴，但仔细观之，小说有两个并非不值得注意的细微变化：一是在小说的结尾，青年男女主人公阿康和阿细离开海岛走向都市，并且致富，使得海岛上的贫穷的老家发生了根本的变化；二是老年主人公阿锦和鹤婶的爱情阻力，不是别的，却是来自海岛渔村的风言风语，小说称之为“言刀语箭”。前者表现作者对于都市态度的变化，后者表明作家洞察了乡村自身的愚昧落后之处。这些微妙的变化显示了作者对于现实的复杂性的进一步把握，希望它会帮助作家摆脱长期以来一以贯之的“城/乡”、“美/丑”的二元对立思维模式。

谈到香港南来作家，不能不提到陶然。在《小说香港》一书中，笔者曾将陶然作为70年代以来第二代南来作家最为优秀的代表加以论述。据我所读，除“故事新编”以外，陶然近年来的创作大致可以分为两类。第一类是《一样的天空》、《走出迷墙》等小说，这类小说一如既往地以南来作家的立场写人文价值与功利主义的冲突，但在写作上已经今非昔比，达到了南来作家社会写实的极致。小说中对于文化人在商业社会中欲迎还拒的心理的描写，细致感人，刻骨尽相。与此相关的是，

在金钱对于人生的塑造方面，陶然的揭示相当深刻，这种揭示牵涉到各个方面，包括拉康所说的无意识层面，如对于有钱与无钱时性爱的感觉等等。本“选集”中的中篇小说《岁月如歌》则属于陶然创作的第二种类型，这些小说一般被评论为爱情小说，其他还有中篇小说《天外歌声哼出的泪滴》等。《岁月如歌》写的是香港的宗声与北京的竹瑗之间的爱情故事，但小说的意味却并非简单的“爱情”两个字可以说尽。小说写的不是年轻的男欢女爱，却是中年的心境。已经历尽了闯荡香港的痛楚，“漂到香港，只能面对现实。人生地不熟，既没有被承认的学历，又没有任何社会关系，他的根不在这里。他好像半途闯入的无头苍蝇，只能到处乱窜。他不知道前途在哪里，不知道自己将会在什么地方安顿，甚至也不知道自己的命运。”时至今日，有所事业了，成了“港商”，但已经熬过了大半生，此时“他”才开始思索起自身的意义。“他”对于竹瑗的情感流连，透露出的是对于生命的敬畏和对于时光的感叹，“我倒是觉得中年是下午茶，虽然可以在欢乐时光中打一会盹，只是太过短促，一睁眼，便已经是万家灯火的黄昏……”。小说主人公的感喟，其实正是作家陶然自己的心境自况。陶然在香港历练至今，年轮淘出了他的这种对于此世今生的超越性思考。在小说叙述上，陶然一反社会写实的路子，付之于纯熟的意识流笔法。对于不擅文体实验的南来作家来说，陶然的成绩是出乎我们意料的。应该说，陶然的《岁月如歌》等小说，已经突破了香港南来作家社会写实和文化批判的传统，而创造了新的美学品格，这是殊为不易的。

（作者单位：中国社会科学院文学研究所）

注释：

许子东：《后殖民食物与爱情·序》，上海文艺出版社 2003 年 6 月第 1 版。

海辛：《我的酸甜苦辣》，《香港文丛·海辛卷·代序》，三联书店（香港）有限公司 1989 年 7 月第 1 版。

白 杨

香港文学意识与也斯小说中的文化立场

对于香港文学的历史定位问题，学术界与文学界历来存在两种针锋相对的观点，一种是从“大中华”意识出发，强调香港文学与祖国传统文化的历史渊源和现实承继关系，将香港文学纳入中国文学的整体板块中进行审视；一种则强调香港文学的独立性，突出香港文学意识，以求摆脱被大陆文学阵营收编并被边缘化的命运。可是，争论的双方似乎都忽略了一个症结所在：我们其实都没有摆脱以往那种二元对立的对抗性思维模式，而忽略了跳出圈儿外，以“他者”身份从容观看风云变幻所能得到的启示。问题是，怎样才能跳出圈儿外，变“自我”为“他者”呢？

对文学史地位的争辩，深层次体现出的是历史意识与文化立场的分歧，从新文学整体观的视角尝试整合大陆与香港的文学生态时，我们大概不能无视这种客观的差异。也斯谈到，“过去人们对现实已有了许多定型的看法，不知怎的这些成套的已有看法总回答不了我由亲身感受开始的问题。”也斯自七十年代走上文坛，他的创作始终被视为是体现香港本土意识的

突出代表，奇怪的是人们较多注意他的文学叙述中那些致力于建构“香港形象”的部分，而对他融会在字里行间的更为宽厚的文化立场缺乏认识，事实上正是这后一个方面使他超越了一般的文学论者，并对我们重新审视香港文学与大陆文学的关系具有启示意义。

在后现代的历史视野中，从来不存在所谓客观的历史，只有历史的叙述。海登·怀特强调，“对于历史学家来说，历史事件只是故事的因素。事件通过压制和贬低一些因素，以及抬高和重视别的因素，通过个性塑造、主题的重复、声音和观点的变化、可供选择的描写策略等等——才变成了故事。”因此同一历史事件可以变成不同的故事，关键取决于叙述者看待这一历史事件时的立场和角度。借鉴这样的历史观来考察内地与香港知识界近年来对于两地文学关系的讨论，可以发现一些症结所在。在大陆，依据传统的文学观念和国族历史大叙事的思维意识审视1949年以后的香港文学，能够进入文学史视野的作家作品相当有限，香港常常被描述为“文化沙漠”。李欧梵在论述香港文学的边缘性时曾经指出：“这一种大陆知识分子的中心心态，我认为一直持续到现在，几乎没有任何人对于香港文化和历史有真正的兴趣，甚至于有几位目前已在香港任教的原大陆学者，在其发表的批评文章中对香港文化更是蔑视有加。”说“几乎没有任何人对于香港文化和历史有真正的兴趣”未免太过武断，不过他指出的大陆知识者的“中原心态”倒确实存在。有论者指出大陆的香港文学研究存在模式的单一化问题，“台港文学尽管与大陆不同，但仍被纳入到现实主义的论述模式中，”“把自视为惟一真理（‘现实主义’、‘泛大陆本位中国现当代文学观’/‘纯文学’）的评论框架加诸被研究的对象（香港文学/流行文学）时自然会得出既定的结果，自

设问题又自行解答，亦因此泯灭了被研究对象的个别殊相。”站在传统的“华夷观”和大文学史叙述模式的立场上去收编中原以外的其他叙事，无论怎样努力，都很难给予贴切真实的观照。

许子东在为《后殖民食物与爱情》选集写的序言中提到，“在传统上，香港‘文艺小说’所具有的意识形态功能一向相当有限。从来都很少有香港的中短篇小说会引起市民大众广泛关注进而改变一代社会思潮甚至影响香港的文化、教育政策，也罕有小说家会因其创作而进入政府公务员体制同时直接间接地影响政治生态（所有这些情况在古代乃至现当代中国甚至台湾都屡见不鲜）。香港文学影响、改变香港社会主流价值观念系统的作用，不仅不如马会、电视等大众娱乐工（商）业来得直接明显，而且在文学范围内，‘文艺小说’的社会影响也不及报刊上的专栏散文或武侠长篇。”可是，就是这样边缘化的“文艺小说”，自七十年代以来也在有意无意地承担起建构、塑造香港主流意识形态的使命，这种意识形态常常被许多论者笼统的称为“香港意识”，并侧重挖掘其对香港社会一般大众心理、文化发展趋向和城市文化生态等方面的体现，西西、也斯、李碧华、黄碧云等人的小说常被用来作为例证。令人怀疑的问题是，即便是这些被视为最具“香港意识”的作家，在他们的作品中表述出来的文化观念也具有相当大的差异，而从香港文学创作的整体阵容来看，关注或侧重讨论“香港意识”的作品也仅是其中的一个方面，它与城市批判文学、女性文学等共分天下。由此观之，“香港意识”的内涵就相当模糊，对“香港意识”的突出与强调在很大程度上是为了支持论者的文化立场，既是为了纠正某些基于思维惰性而导致的学术思路的僵化，也有在文化多元化格局中争得一席之地的愿望。然而，

对文化身份的探寻最终在一些人的观念中转变为不自觉的“文化自主意识”，“隐隐然有本土香港的东西就是好的倾向”，多少令人发现了一点儿地方主义的影子。

也斯的创作始终致力于对香港文化身份的辨识，与众不同的是他很少采取抗辩的姿态，而能保持一种从容的心态，让香港的文化生态自然地呈现于世人面前。台湾作家席慕容谈到自己的散文创作时，曾经提到，“从前写故乡的文化，总有一种向别人抗辩、申诉的欲望。你看，你看，我们的文化不是你想象的那样，是这样的。而现在，我的创作不再是为了向别人申辩，我很平静的展示我的文化，她是这样的，我爱她，你一定会喜欢她。”思维方式的变化让我们体会到文化意识的成熟与思想的境界，在很大程度上，也斯采取的也正是这样的叙事策略。

在创作中，也斯注重展示弥漫在香港都市中的人伦情怀、市井风俗，他借鉴法国新小说派的笔法，以“都市生活观察者”的角度，自然而不动声色地再现出生活常态中的点滴细节。在平静的观察中，他把握到困扰着当代香港文化人的症结所在，但他对香港的历史境遇与现实处境的思考，又不是局限于偏至的本土意识。他游走在不同民族的文化空间当中，如《记忆的城市 虚构的城市》，借助于主人公的旅程把世界上和人类文化密切相关的几座城市（纽约、巴黎、三藩、香港等）串连在一起，既发现香港文化的特色，也反省香港文化的不足，比如，在美国，也斯认识到港人文化教育的严重缺欠：

发觉近代史的课本残缺混乱，要重新编写讲义。大家说起我们中英文科的内容，都与现实脱了节，既不能令我们对过去的中外文学有一个完整贯彻的印象，也不能看到

香港人写香港的作品。种种教材的设计，好像是为了有意无意令我们看不清全面的图像。只见一切都是破碎朦胧，好像自自然然地抹煞了过去，压抑了我们集体的记忆；另一方面又好像要隔开现在，令我们接触不到任何具体的实况。从一开始我们接受的教育就是不完整的。

在小说集《岛和大陆》中，收录的《使头发变黑的汤》、《洛杉矶的除夕》、《革命大道旁的牙医》、《岛和大陆》、《清明时节》，以及附录《古怪的大榕树》等一些探讨东西方文化的冲突与融会，以及港人在文化碰撞中的生命体验的篇章，都使我们感受到他的一种历史思考和文化立场，他的视点并不在简单的审视文化的对抗，他常常使用的一个关键意向是“沟通”。在《古怪的大榕树》中，借助于对眺望大陆和岛的视角的讨论，也斯提出这样的文化观念，“从岛眺望大陆，又从大陆眺望岛。换了一个角度，至少会看到站在原地看不到的东西，会想到去体会别人为什么那样看事情”。“当我们不断移换观察的角度，我们就会发觉：其实是有许多许多的岛，也有许多许多的大陆，大陆里面有岛的属性，岛里面也有大陆的属性，也许正是那些复杂变幻的属性，令我们想从不同的角度去了解人。”其实文化乃至政治思想的交流，都需要依凭这样一种宽容、理性的思维意识，小而言之是在局部的对抗和冲突中采取对话、沟通的方式，理智、清晰的审视不同民族文化传统的利与弊；大而言之则是在人类的发展进程中，树立全人类意识，借此来消弭基于民族文化等方面的差异而产生的隔膜与敌意。

游走于两种文化之间的人，是也斯在其小说创作中给予了较多关注的对象。他让那些无法克服传统思维惯性的主人公们在现实中不断遭受灵魂的拷问，写出他们的犹疑、彷徨、失落

和生活的混乱，如《洛杉矶的除夕》中的李地，《清明时节》中的表妹，以此写实化地揭示不同文化之间碰撞时的状态，同时，他也着力塑造出一些在两种文化中能够和谐自处的人物形象，像《洛杉矶的除夕》中的美兰，《使头发变黑的汤》中的玉珠和她的母亲。传统文化的因素似乎并没有阻碍她们接受另一种全新的文化，没有太多的内心冲突，一切从使生活变得更美好的角度出发，她们就那么自然和谐地将两种异质文化融会在自己的生命历程中了，惟其如此，她们也获得了超越于任何一种单一文化视野之上的观照角度，能够提出这样的见解：“西方的社会是一个不同的社会，有它的问题，有它的自私、冷酷的一面，但亦未尝没有优点。即使在他们的文学中，亦有不少对这社会问题的自省，问题是一个生活在西方的中国人，很容易只是模仿表面的轻浮，或是轻易就全盘否定它，没有细看那些反省罢了。若只说中国好，西方不行，这样的话，如果不能实际活生生地结合到生活中去，很容易变成外在的骄横，内心仍是虚弱的。”“我希望我们说的中国的态度，不是杂碎和炒面、灯笼和屏风，而是真正可以帮助一个在中国家庭背景长大的中国人，明智地生活在这西方的社会中。”文化的融合实在不只是习俗的简单与平面化接纳，更应该是一种健康乐观的心态、人格、精神气质的塑造。对于香港与大陆的关系，他也力避抽象而空泛的论调，坚持“岛与大陆有不同的构成，有不同的历史和地理，自然有很大的差距”。“这些不同，也许是值得肯定和细察的。”¹“我觉得只有通过对话、商量，才可以消减对权力的膜拜与恐惧。我们与过去的关系，也必须有不断的对话和商量，才不至于带来简单的迷信与否定。”²他的立场基于这样的生活体验，“在香港长大的中文作者，一定得面对这样的事实：从书本阅读到的文化中国，与现实生活接触到的政

治中国，两者之间总有很大的落差。”“对于传统文化既有欣慕，但也未尝没有批评。不容许异议的霸道的历史态度令我心中忧虑。”³

在历史和现实的夹缝中，也斯选择了作为“他者”来进行观察的视角，他的许多生命体验就因此而不仅仅为香港人所独有，成了具有某种人类共通性的感受。他并不强加给人们某种思想观念，但他力求提供一种建设性的思路，正如他在《后殖民食物与爱情》中委婉地传达的那样，“我坐在中间，看着席上不同背景的朋友，想连在饮食的问题上也难有一个共识呢！”“我环顾两旁，高兴见到来自不同背景的朋友围坐一桌，谈兴正浓，高高兴兴地把酒也喝得差不多精光了。有些人离开我们到处生活，又有些新的人加入进来。我们对事老是各有不同的意见，彼此争吵不休，有时也会伤害对方，但到头来又还是走在一起，也许到头来也会学习对彼此仁慈。”⁴他在寻找书写香港的角度，但他力避将香港定型化、中心化。以此检视学术界、文化界对于“香港意识”的分歧，我们多少可以认识到，其实分歧的实质在于双方都有一种根深蒂固的“文化自主”的观念，执著于文化身份的认定，使我们常常忽略了文学艺术中传达的具有人类共通性的质素，而陷入了褊狭的地域性限制。

对于大陆和香港的文学研究者来说，超越狭隘的政治社会学偏见，突破现有对抗性思维的局限，正视两地文学的相互依存、相互促进关系，应该是文学研究进一步深化的有效途径。

（作者单位：吉林大学文学院）

注释：

也斯：《养龙人师门 后记·影印机与神话》，见《养龙人师门》，（香港）牛津大学出版社 2002 年版。

Hayden White, *The Historical Text as Literary Artifact*, in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987), 转引自赵稀方《小说香港》, 生活·读书·新知三联书店 2003 年版。

李欧梵:《香港文化的“边缘性”初探》,《狐狸洞呓语》,辽宁教育出版社 2000 年版。

李焯雄:《名字的故事》,陈炳良《香港文学探赏》,三联书店(香港)有限公司,1991 年第 1 版。转引自赵稀方《小说香港》,生活·读书·新知三联书店 2003 年版。

许子东:《后殖民食物与爱情·序言》,上海文艺出版社 2003 年版。

源于笔者对香港《文学世纪》主编古剑先生、台湾作家席慕容的访谈,尚未发表。

也斯:《烦恼娃娃的旅程》(又名《记忆的城市 虚构的城市》),漓江出版社 1996 年版。

1 也斯:《古怪的大榕树》,见《岛和大陆》,(香港)牛津大学出版社 2002 年版。

也斯:《使头发变黑的汤》,见《岛和大陆》,(香港)牛津大学出版社 2002 年版。

2 3 也斯:《与传统共商量》,香港《香江文坛》2002 年 2 期。

4 也斯:《后殖民食物与爱情》,上海文艺出版社 2003 年版。

〔香港〕 黄维暉

向山水和圣人致敬

——余光中《山东甘旆》析评

余光中说，他的蓝墨水的上游是汨罗江。光凭这句话，他的民族感情已显得充沛洋溢了。在 20 世纪 50 年代超现实主义于台湾兴起时，余光中写诗吊屈原；在 60 年代艾略特的诗歌和诗论从西方东来时，他撰长文发扬李贺的诗艺。他在美国留学或讲学时，心系五陵少年和长安丽人；在大学小城的图书馆，故国神州远在千里万里之外，美利坚“虽信美而非吾土兮”，他向《纽约时报》的油墨狂嗅古典中国的芬芳。余光中留学美国，在大学里教授英美文学，用舶来的自由诗形式写诗，而他是民族感情浓烈的作家；他在 70 年代写的《乡愁》一诗，传诵于海峡两岸三地以及海外各地，他成为“乡愁诗人”，也可说是民族诗人。

90 年代以来，余光中经常到中国大陆各地讲学、旅游。南京、厦门、四川等出生地、求学之地，他都去过。汨罗江畔的屈子祠，他馨香顶礼过。他的乡愁已消解了。2001 年的春天，余光中有山东的壮游。登泰山，临黄河，在济南的文化长

廊礼拜历代的圣人贤人，事后写成《山东甘旅》一文。他的民族精神书写，攀上了新的高度，巍巍然如泰山。

《山东甘旅》分为四章：《春到齐鲁》、《泰山一宿》、《青铜一梦》、《黄河一掬》。《春》章写济南山东大学新校区的春色，他漫游众芳之园，但愿化为蜜蜂，把梨花、海棠、丁香的香泽都亲了。群艳之尤是丁香，72岁的诗翁，他的妙思（Muse）还非常年轻，“亲她，宠她，嗅她，逗她”，成为了花事、乐事。余光中写桃花，古雅浑成，“桃花夭夭，冶艳如点点绛唇”一句，而桃花之美尽在其中，《诗经》（“桃之夭夭”）、宋词（词牌《点绛唇》）之典尽在其中。

更古雅，而且朴厚的，是接下来的松柏之笔。“同为地灵所育，灼灼群芳只争妍一季，堂堂松柏却支撑着千古。”文章于是由柔丽进入苍劲，这古风可掬的对仗句是其过渡。余光中把松柏喻为金刚：“从济南的千佛山到灵岩寺，从岱庙到孔庙到孟庙，守护着圣贤典范、英雄侠骨的，正是这一排排一队队肃静而魁梧的金刚。”已自称且公认为诗翁了，而其想像力仍然喷涌如泉城（济南）之泉。松柏是金刚，是长老、华胄，余光中这样说。“朝代为古柏纹身，从蟠根到盖顶，顺着挺峻高昂的巨干……”而松柏的分别呢？“古来松柏并称，而体态不同。大致而言，柏树挺拔矗立，松树夭矫回旋。譬之……”

看官，比喻大师的本色又显现了：“譬之书法，柏姿庄重如篆隶，松态奔放如草书。泰山上颇有一些奇松，透石穿罅，崩迸而出，顽根宛如牙根，紧咬着岌岌的绝壁，……”这里喻中有喻，我们得仔细阅读余氏文字的工笔，在这个一般人匆匆读字的“读图”甚至“图腾”时代：“翠针丛丛簇簇，密鳞与浓鬣蔽空，黛柯则槎桠轮穗，能屈能伸，那淋漓恣肆的气象，简直是狂草了。”对篆隶、草书、狂草之喻，祖籍山东的文论

家刘勰，我想一定拍案称快。柏如篆隶，松如草书吗？山东人王羲之若闻余光中之喻，会否也挥毫潇洒一番？余光中的山东之旅，至少观赏过上千株古柏，其风骨道貌，“那气象，岂是摄影机小气的格局所能包容？”这里他崇中华的自然，抑现代的科技，无理而有趣，是其谐谑处。《山东甘旅》的《春》之章，我导游至此，跟着是《泰》之章了。

余光中有他的文学理论。其理论不后现代，也不后殖民，更不解构；或者可说有点“文化研究（cultural studies）”色彩吧：他论游记之美，认为作者下笔时，宜感性与知性并重。具感性，即有艺术；具知性，即有文化。《山东甘旅》是文化之旅，是“余道一以贯之”的作品。《春》章写丁香，除了其美色外，她的科属以至药用功能都写到了，仿佛一半出自李时珍的手笔。《泰》章写泰山，我们在此读到一堆地理和历史的资料。余光中堆资料、砌资料，把一堆石头切割打磨成为有光泽、有光彩的文学美玉。在《泰》章中，余光中列举了泰山周遭的山名后，说泰山立于平野，天地间“似乎有意腾出一整幅空旷，来陪衬这东岳的孤高，唯我独尊，像纸镇一样镇压着齐鲁。”好喻成双，紧接下去是：“又像是一块隆而且重的玉玺，隆重地盖在后土之上，为了印证她是所有帝王的版图；所有帝王，不仅是秦皇与汉武。”泰山是高、重、稳的象征，常见于成语。“占了地利，儒家的至圣与亚圣每当用喻，辄就近取材，你一句‘登泰山而小天下’，我一句‘挟泰山而超北海’，就把自己的‘家山’愈炒愈热。”余光中和“后现代”的 Johnny Kong（孔仲尼）先生开玩笑，说他擅于炒作。

这是游记的一种“闲笔”、趣笔而已，泰山当然是要严肃对待的。话说众人清早起床，准备观日出：“大家心里都在奢望，从茫茫的雨雾深处，从蓬莱仙岛的方向，徐福带六千童男

女一去不返的烟波里，比一切传说更古老一切预测更新的，那太阳，照过秦皇与汉武汉光武，照过唐玄宗与清圣祖，还有……奢望它此刻能排开一重重传说，一页页历史，用它火烫的赤金标枪射我们苦盼的眼瞳，给我们永生。”余光中期待着，然而日出终于没能看到。天下也看不见，连泰山也几乎看不见，余光中只能苦笑：“孔夫子的豪语变成了空头支票。”日出没看成，希望看到黄河。

《黄》章写余光中一行人从济南北上，奔向黄河。汽车经过鹊山，就是赵孟頫《鹊华秋色》画中的山。济南附近又有开山，徐志摩乘坐的济南号飞机撞的就是此山。余光中赴山东前，先做好功课。他嗜读地图，大山以及小山，大河以及小河，都在他的好奇心范围之内。登过了大山泰山，现在到了大河黄河了，余光中多少篇诗写过的黄河，李白的黄河，《黄河大合唱》的黄河，他自己《民歌》（“传说北方有一首民歌/只有黄河的肺活量能歌唱”）的黄河……黄河，黄河他来了，他的手“终于半伸进黄河”。刹那间的兴奋，他激扬的感情流滚起这样的文字波涛——既是黄河式的，也是余光中式的：

古老的黄河，从史前的洪荒里已经失踪的星宿海里四千六百里，绕河套、撞龙门、过英雄进进出出的潼关一路朝山东奔来，从斛律金的牧歌李白的乐府里日夜流来，你饮过多少英雄的血难民的泪，改过多少次道啊发过多少次泛涝，二十四史，哪一页没有你浊浪的回声？几曾见天下太平啊让河水终于澄清？流到我手边你已经奔波了几亿年了，那么长的生命我不过触到你一息的脉搏。无论我握得有多紧你都会从我的拳里挣脱。就算如此吧，这一瞬我已经等了，七十几年了绝对值得。不到黄河心不死，到了黄

河又如何？又如何呢，至少我指隙曾流过黄河。至少我已经拜过了黄河，黄河也终于亲认过我。

黄河是中华民族的象征，余光中墨水的上游是汨罗江，也是长江，是黄河。现在他拜过了黄河。40年代离开后土时，他“风吹黑发”，90年代回乡时“雪满白颜”。在黄河边，“乡愁诗人”的眼睛湿了。诗人的鞋底粘着黄河的湿泥，他就穿着泥鞋登机。《黄》章在上引文字的昂扬激越乐章之后，以夜曲般的舒缓调结束：“回到高雄，我才把干土刮尽，珍藏在一个名片盒里。从此每到深夜，书房里就传出隐隐的水声。”

青黄相接。《青》章写济南市中心泉城广场的文化长廊，广场在1999年建成，其文化长廊是余光中“在山东所见最有深意最为动人的现代建筑”：“三层楼高的空阔廊道上，每隔十米供着一尊山东圣贤的青铜塑像，连像座有二人之高。12尊塑像由南而北，依年代的顺序排列。”这十二位圣贤是：“大舜、管仲、孔丘、孙武、墨翟、孟轲、诸葛亮、王羲之、贾思勰、李清照、戚继光、蒲松龄。每尊铜像都有余光中数百字的描写、议论、抒怀。学识广博的余光中，在贾思勰像前，坦率承认：“真是惭愧，这名字我从未见过。”贾思勰是农业家、《齐民要术》的作者。

70年代余光中游历伦敦，在西敏寺的诗人之隅（Poets' corner）对着莎士比亚、米尔敦、拜伦的塑像和魂魄，大发思英国古人的幽情。诗歌不朽，云石的雕塑至少可矗立数十年数百年。诗是余家事，余光中和妙思，签了终生盟约，誓言白头偕老，他自然希望诗人生前死后都得到善待礼遇。他羡慕那些无韵体（blank verse）和十四行诗（sonnet）的作者，铿锵的节奏、丰盈的意象凝铸成生动的塑像。余光中当时联想翩翩，发

而为文，文坛的敌人竟说他希望死后也被供奉于此。这自然是误读。余光中不是早写过，《当我死时》，白发盖着黑土，长卧在长江与黄河之间吗？如今他正在长江与黄河之间，在泰山不远处，在乡愁诗人民族文化之乡的中心，表达他对民族文化英雄的孺慕、景仰之情。

面对圣贤，余光中夹描夹叙夹议，把古代人杰的成就，作了若干现代论述（discourse）。管仲治齐，“通货积财，与俗同好恶”；余光中说：用现代的话语，就是“发展经济，顺应民心”；其“仓廩实而后知礼节”等语，强调民生重于一切，实为今天大陆的“硬道理”。在王羲之铜像前，余光中神往于《兰亭集序》的情景，而且和书圣风趣起来：“眼前的铜像宽袂长带，临风飘然，是永和九年水上吹来的惠风吗？书圣举着右手，五指似握笔之状，头则向左微昂，不知是在仰观宇宙，还是想起了晚餐有肥鹅。其实雕塑家何不让饕餮客抱一只鹅呢？”这样的书写，使一千六百多岁的王羲之活起来了，书圣变为饕餮客，与肥鹅联在一起，圣者的形象被幽默地“颠覆”了。用较为传统的文论“话语”来说：余光中用了戏笔，于是辞章乃摇曳生姿。

余光中的多元思路和笔路，在戚继光像前又显露出来。他不再开玩笑，而是肃穆地称颂他——“可称最早的抗日英雄”。曾经抗战之苦的诗人，回顾民族的痛史，悲慨地说，“倭寇的后人屠杀了戚继光的子孙”。祖籍山东的刘勰千多年前说：“物色之动，心亦摇焉。”诚然，敏感善应的朝圣者（用语或太重了，改为朝贤者吧）余光中，其心潮就因为诸圣诸贤的时代风云和个人际遇而起起伏伏。在最后一尊铜像蒲松龄之前，他一眼就觉察到《聊斋志异》作者“面容清苦，额多皱纹”。这位穷书生一生“只教私塾，到71岁才举贡生”。

《青》章写蒲松龄，近千言，可独立成一篇文论小品，甚为佳妙。余光中从塑像的主体，写到铜像脚底的金狐狸。何以是金色的？他用悬疑笔法，先问后答。由狐狸到狐仙，《聊斋》的鬼故事来了。寒士在寒窗苦读，苦闷引生幻想，幻见绝色佳人，这不像西方歌德笔下“浮士德心动而魔鬼出现么”？余光中这几句话中西并观，大可铺陈成为一篇比较文学论文。余氏手握五彩璀璨之笔，用黑色笔来写文学批评。《浮士德》《聊斋》的比较之后，余氏概述《聊斋》内容与语言特色，说它在诸经典说部之外，“为中国小说探得新境，自成一家”。他又简要地把《聊斋》和《楚辞》、李贺诗相提并论，加以比较。这里没有20世纪的各种“主义”(-isms)、“后学”(post-)文评的时髦术语，然而，评论家的功力具现无遗。接下去余夫子自道中学时耽读《聊斋》，故事曲折，语言雅洁，他“想入非非……难怪我就变成狐迷了”。有了比较文学的观照，以及文学史论的透视，到了这里，余光中的经验交代，是“读者反应”的范畴了。日间游览时闲聊《聊斋》，狐仙仿佛，当晚可有异事异象可志？余光中写道：“那天晚上，狐狸倒没有来找我，若非蒲翁喝止，便是因为我这书生太老了。”自言妙思仍然年轻的余翁，这里说自己太老了。自我调侃，读者乃能增加阅读情趣，而作者娱人亦娱己，应能延年益寿吧！

读了12位圣贤豪杰，12种成就和12副笔墨，或庄或谐，读者乃知作者论述中的文化，在严肃的历史感之外，还有活泼的生命力。余光中礼拜“这些伟大的、睿智的、威武的、多情的魂魄”，且和他们对话，因为他是这些圣贤的子孙，血管中有这些中华民族彤彤的细胞。从大舜到蒲松龄，余光中说：“不仅山东人以他们为傲，所有的中国人都以他们为荣”。登泰山，临黄河，朝拜山东省的也是全中国的12位圣贤。“一山一

水一圣人”？是，也不是。山东何止孔子一个圣贤者？余光中向一山一水众圣贤致敬，向中国的千山万水众圣贤致敬。向来恋国怀乡、往往尊洋而不忘崇华的余光中，到了山东，写了《山东甘旅》，他的民族文化深情、豪情，也登上高峰，涌现成大河。

余光中的《山东甘旅》，是余体散文的新近成品。余体散文总是知性感性兼备，语言现代而又典雅，情理之外常见风趣；新颖比喻这最见想像力的文学表现，总不匮不乏。《山东甘旅》在余体散文的艺术性方面，并没有突破，不同寻常的是其民族文化感情的特别昂扬。多年前某某电影公司有宣传语句曰：“某某出品，必属佳片。”余氏散文，不写则已，一写必属佳作，属20世纪中国散文的一流作品。他的优秀是有“质量保证”的。

笔者夹叙夹议《山东甘旅》，甘于作这篇游记的导游、导赏，提纲挈领地指出这篇散文的文彩。余光中对中华民族的感情，包括对中文方块字表现能力的高度赞扬。中文十分美丽，他一生致力于发挥中文的高强性能，创造了无数诗文的杰作鸿篇，他用这个方式对中华民族作出了贡献。评论余光中的作品，如果不顾及他的修辞艺术，就好像观看孔雀而不欣赏到她的彩屏。他的诗文在海峡两岸三地备受推崇，近年在神州大地的知音愈来愈多。中华文学自然应得中华民族的认同、赏识，不管是在宝岛台湾、福地香港，还是神州大陆。余光中向生他、育他、润他、扬他的大地致意，向其山水和圣人致敬，我们也应向这位无愧于中华民族的大作家致敬。这就是中华民族精神的一种体现。

（作者单位：台湾佛光人文社会学院）

注释：

中国人凡认同，关怀中华民族及其历史文化，不论爱之或责之，都可说是具备中华民族精神。本论文对中华民族精神不多作界定、阐释，对余光中及其作品，也不先作介绍，而单刀直入，析评其散文作品《山东甘旅》。此文刊于台北《联合报》副刊2001年8月11、12、13、14、26、27、28日，局部刊于香港《明报月刊》。福州《台港文学选刊》2002年1月号转载全文。此文收入余著《新世纪散文：余光中精选集》（台北，九歌出版社，2002年），本论文引述余氏作品，以及对余氏作品的若干评论，这里不一一注明。读者可参考余氏著述，以及黄维暉编著的《大浴的凤凰：余光中作品评论集》（台北，纯文学出版社，1979年）与《璀璨的五彩笔：余光中作品评论集（1979—1993年）》（台北，九歌出版社，1994年）。此外，傅孟丽、徐学、王尧诸人所写所编的余光中传记，也可参考。陈幸蕙著《悦读余光中》（台北，尔雅出版社，2002年）一书中有专章论述余光中的中国情结，虽然举例的都是诗篇，也可参看。又：余氏本文的篇名，以及其中三章的名字，其用法似可供咀嚼。当代一位作品畅销的散文家，其书有《文化苦旅》、《千年一叹》等。余光中以《山东甘旅》、《青铜一梦》等为名，是要与该散文家呼应呢，表示欣赏他，甚至要“思齐”呢，还是要引起读者对二人作品的比较，而有斗丽争雄且称雄之意？当然，这可能是余光中的“偶然一笔”而已。

王艳芳

诡异的身份存在

——论李碧华的香港书写

Identity，原意为身份、本体、同一性，在很多场合译为自我认同。显而易见，身份与个体的自我认同之间有着非常密切的社会和心理关联。只有个体的身份确定了，他才可以实现自我的认同感，认同感维系着人的生存理想和信念，也决定了人的生存哲学。而人的生存哲学也必然和人的身份感的明确和稳定息息相关。大到一个民族国家，小到一个社区文化，及至渺小到一个独立存在的个人，认同感，即身份感一直是主体苦于寻找和忙于确立的目标，身份的焦虑必然贯穿了那存在者有限的存在的一生——时间和空间的，历史和文化的。对于一个国家而言，寻找国家（民族）的文化身份，重建文化认同成了当今这个世界上所有“共同在场”的人们无法回避的话题。

而在香港这样一个独特的文化、经济、历史和地理构成中，上述诸条件给香港人身份存在所带来的影响也是无比深刻的，而假作家之思维和语言所传达出的另外一个世界——文学世界中的生存则又呈现出更加深刻和多样的表现形态。从根本

上说，香港文学是一种都市文学。香港特殊的以庞大的文化工业为前提和成熟的市民阶层为依托的文学“生产”与“消费”的打通，推动了消费性文类——通俗文学的大大勃兴。于是，在香港文学的多元并举形态中，通俗性文学成为近几十年来香港文坛伴随经济发展出现的一个最引人瞩目的文化现象。

香港通俗文学的兴起，主要以武侠小说和言情小说为主，旁及历史小说、科幻小说以及报刊上的杂文、小品快餐文学等，金庸、梁羽生、亦舒和李碧华的创作可为代表。其中李碧华的小说，多以“夸张变形的历史传奇，荒诞不经的生死轮回、鬼鬼怪怪取胜”。其笔锋已不再从日常生活的经验和品味出发，“而是从过去和未来的云烟中挑起的由命运带来的不安、困惑与焦虑——过去与将来都是美好的，温爱可掬，偏偏当下是冷酷而无序的”。一般的文学评论和研究，尤其是香港文学史中，一向以来总是把李碧华放在通俗小说家的通俗写作来定位，注重的是其作品中的鬼怪等所谓的浪漫情调，而忽略了其作品中深刻而广泛的社会现实内涵，尤其是其象征和隐喻中所包蕴的文化和哲学内蕴。

实际上，严格地说，李碧华的小说并不等同于一般所说的言情小说，它们有比言情丰富得多的文化内涵，在历史的、社会的、美学的、哲学的层面上所给人的思考，是一般言情小说所无法比拟的。本文将借着对其作品中时间、空间、性别、文化身份的考察，揭示其香港书写的身份存在的奥秘。

时 间 身 份

时间身份是李碧华作品中身份认同的关键，也是解读李碧华作品的钥匙。动不动就“时光倒流”一把，边叙边议的文字

间透着一股无奈、睿智和苍凉，看遍了李碧华作品，熟悉了她的风格，了解了她的诡异，才知道“时光倒流”原来是她的专利，那种落花流水春去也的唏嘘竟渗透了她笔下的所有的人与事，这个三四十岁的女人仿佛活过几百年，她竟是如此地热爱回忆与编撰。

《胭脂扣》是李碧华无可非议的代表作，五十年前的红牌阿姑、现今的鬼——如花现身现代香港，通过其所寻、所遇、所听和所见，对香港人的身份存在进行了一翻别有意味质疑和考证。在时间上，如花是属于三十年代的香港的，而五十年前的风物痕迹已经完全被抹去；八十年代的香港，找寻之中的如花更加确凿地成为一个异物——香港不是她的香港，爱情也早就不是她所想象的，那在阴间牵念记挂着的情人十二少早就不堪卒睹，于是在极度失望之中悄然离去。如花的存在和寻找经历似乎可以看作一个隐喻，在香港世界的生存中，传统的情操观念、历史的风物文化都已经永远消失了，阴阳分割而又今古贯通的时间是一种有意识的设置，借此来充分并深刻地展现现代人生存的困惑以及身份的尴尬。

《霸王别姬》写的是戏子的生涯和情感，时间跨度从二十年代到八十年代，历时半个多世纪，人物最终流落到香港，并在香港演了人生最后一出的戏剧——再做一场夫妻。第一章“暑去寒来春复秋”——时间流程中的瞩望和无奈，“真是难以细说从头”——故事发生的场景回到了民国十八年的冬天，小豆子虞姬和霸王小石头第一次见面。在时间的急景凋年中，人生的屈辱和情感的波澜也伴以急管繁弦，等到故事结束时，在香港无处寄身的程蝶衣，更是面临着人人不安的所谓“九七”大限，他在失去历史和失去自我的双重的身份困惑和焦虑中，又能怎样呢？《青蛇》可以说李碧华的小说中写得最为诗意和

舒徐的一篇，时光在作者的笔尖上，以不可思议的美感任意倒流和回旋。“我今年，一千三百多岁”，又是细说从头的倒叙手法，但因为有着长长的时间间隔，所以这语气就多了几分悠然，“睡在身畔的是我姐姐。我们盘蜷纠缠着，不知人间何世。”外在的繁华世界已经不存在任何诱惑和意义，“这些都不再那么容易就把我俩吵醒了。”北山的灵隐寺，南山的净慈寺，都不能惊醒其好眠。而年复一年当中，“我最大的痛苦是不可以死。已经一千三百多岁了，还得一直修炼下去，伏于湖底。这竟是不可挑拣的。”

时间是仓促的，又是漫长的，是喧嚣的，又是孤独的。白蛇和青蛇经历与人相恋的悲剧之后，在无日无涯的时间的湖底经历了漫长的追念和深思，又一次走向人间，白蛇说：“小青，生命太长了，无事可做，难道坐以待毙？”望着白蛇的身影，青蛇亦不免心猿意马。李碧华在《诱僧》中对存在与时间有这样一段描写：

人那么壮大，权位、生死、爱恨、名利……却动摇它。

权位、生死、爱恨、名利……那么壮大，时间却消磨它。

——时间最壮大吗？

时间在这里充分展示了它矛盾的方面，时间对于人的生存来说是仓促的，而对于神或妖来说，却又漫长到可怕，人穷尽其智慧追求着在世的长生不老，而那些能够长生不老的神或妖却经历着人所能想象的寂寞，白蛇这句话表明了人的有限和妖的法力之别，妖何尝不是人的另外一种生存想象或者说事实呢？

早在 1992 年李碧华接受新加坡《联合早报》采访时就说过：“我 3 岁的时候就有了沧桑感”。这个自幼沧桑深重的香港女人将这种情绪灌入了她所有的作品中，《秦俑》让人感动的是生命中那些最美的时光与爱人间浑然忘我的精神，触动你我柔弱心弦的确是“真爱”二字，那是一种泪中含笑的快慰。而时光和以时光的名义命名的朝代在连翻地更迭——无论怎样穿梭的光阴，都不能更改初见的钟情。李碧华小说的时空背景偏好三十年代，像《胭脂扣》、《霸王别姬》。她在采访中充满感情地说：“说得玄一点，对于三十年代，我有一种‘来过了’的感觉，所以特别熟悉。说得不玄一点，就是我特别喜欢那个时空——那是中国开始繁华的时代，中西交流刚起步，战争还没开始，就像一个美丽的梦境，人们特别懒散、优雅、绮丽。但是一切不过十年就消失了。”《诱僧》所在的时代背景——唐朝，也是李碧华喜欢的另一个年代。美女、才女、英雄、枭雄交织出一个中国盛世，“简直是个群魔乱舞的时代，人人都是狠角色，有李世民、也出武则天”，故事唾手可得。

空间身份

空间与时间的并联交叉成人生存的时空场景。香港归属变动的历史使其文化和民族的根源呈现出复杂性，身份感自然也是逼仄的，而李碧华的小说将人物的空间上的逼仄进行了转换，转换游移的结果仍然是逼仄。《潘金莲之前世今生》之潘金莲，从宋代的淫妇原型到阴曹地府里的无头女鬼，从转世到上海芭蕾舞校的单玉莲到下放到工厂中的女工，从流放福建的落后分子再到移居香港的新贵，在生存空间的变居中，不能改变的是她的命运，是她宿命的为男权所迫害和引诱的性别身

份，故她有如此的感喟：

天地之大，无处容身。她记得，从小到大，她都没什么落脚处立足地，总是由甲地，给搬弄到乙地，然后又调配到丙地。后来到了丁地。最后呢？

当《霸王别姬》中的程蝶衣经历了一生的悲欢辗转，流落香港，恰恰是1984年9月26日，中英协议草案的报告签定之时，香港人关心着九七大限之后的生存，还在乎什么家国恨、儿女情？不久之后的他仍将无立锥之地。“整个的中国，整个的香港，都离弃他了，只好到澡堂泡一泡。到了该处，只见‘芬兰浴’三个字。啊，连浴德池，也没有了。”现代人，失去了身份的现代人，在他的生存中是既没有时间、也没有空间、更没有性别的，家与国、恨与爱、传统与将来都是不存在的，他真的是一个游荡在城市边缘的“拾垃圾者”了。这是一次生存空间上的由中心到边缘的逃离，他究竟是无处可逃，也即是无处存身的。

《青蛇》在西湖边断桥下生活了一千三百多年，在这漫长的时日中，大部分慵懒而闲适，但发生在南宋王朝的那次事件使小青觉醒了，一路从杭州到苏州，又打到镇江，再回到西湖下，虽然对于妖来说，如此的空间转移算不上什么，但从此西湖在她眼里就大不同：那被历代文人骚客吟咏不已的西湖，也变得可笑，“西湖本身也毫无内涵，既不懂思想，又从不汹涌，简直是个白痴。而我在西湖的岁月，从来不曾如此诗意过，如果可以挑拣，但愿一切都没发生。”而空间和时间的设置很快就获得了融合，《诱僧》中的静一和尚，在经历了肉体和精神的层层考验和历练之后，出现在茫茫雪野中。

远处有一匹快马在等他。接待故人似的。
他跨上马背，溶入迷 的天涯海角。
自唐朝，走向未知的年代。

于是，“整个唐朝，正史、野史、轶闻、民间传说、笔记小说……皆无‘石彦生’，或‘霍达’之名字。”就这样，人物从历史和时间以及空间中失落了，这是真的失落吗？失落是在另外一个地方重新获得，也就是说，历史人物的生和死、爱和恨、情和义已由“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”，经过历史和文化的浸透，经过了文人和文字的改写，有一种关于存在的学说是永不变更的，它在更多的艰难生存着的人身上获得新生，代代不已。

西方哲人说过：“人不能在同一时间踏进同一条河流”，精辟地指出人存在的时间和空间的有限性和唯一性，但人之在世伫立的苍茫就在于他面对的是无涯的时间之河与无际的空间之海。从时间和空间之上流过的还有历史和文化的永恒的流沙和照影。人在即时即地的生存之外，还有什么选择呢？而李碧华硬是让她笔下的人物跳出了拘囿中的时间和空间，在无涯之海中游弋，这是一种勇气也是一种悲凉。而这后一层的悲凉是需要更深地从香港设身处地的生存中去领会的。

性 别 身 份

性别研究越来越成为文化研究的重镇，这至少说明作为人类自然区分的首要标志，性别的不可代替的重要性。李碧华不但擅长描写各种奇异精怪的女人、痴情怯弱的男人，而且对男

女性别中的阿尼玛（anima）和阿尼姆斯（animus）原型 有深入的领会，并将其运用到极致，故性别身份的错位是其作品中男女命运的喜剧开端和悲剧结局。先来看《霸王别姬》，戏文里的“我本是女娇娥，又不是男儿郎——”，总是在小豆子口中成为：“我本是男儿郎，又不是女娇娥——”而不断的错口和不断的惩罚中，小豆子迫使自己异化了自我的性别身份，就想着：“好！就想着，我小豆子，是个女的。”也正是戏台和生存使其在异化了的性别悲剧中越陷越深，以至万劫不复。先是倪老公，再是袁四爷，菊仙和小楼的婚嫁使在戏中做了二百三十八场夫妻的蝶衣失魂落魄，投入了与袁四爷的“有戏不算戏，无戏才是戏”的游戏中。

这夜，蝶衣只觉身在紫色、枣色、红色的狰狞天地中，一只黑如地府的蝙蝠，拍着翼，向他袭击。扑过来，他跑不了。他仆倒，它盖上去，血红着双眼，用刺刀，用利剑，用手和用牙齿，原始的搏斗。它要把他撕成碎片方才甘心。他一身是血，无尽的惊恐，连呼吸也没有力气
.....

蝶衣以自我的侮辱和虐待实现了对另外一个男人的报复，这里对男性的报复是其次的，关键在于程蝶衣在潜意识中是把自己作为一个女性的性别身份来思维和行动的。女性的性别身份是无法更改的，她是历史和文化中最血腥也最显豁的烙印，所以《潘金莲之前世今生》中的潘金莲纵使不甘，阴阳轮回也无法将其撼动。

此处是永恒的黑夜，有山，有树，有人。深深浅浅，

影影绰绰的黑色，像几千年前的一幅丹青，丹青的一角，明明地有一列朱文的压边章，企图把女人不堪的故事，私下了结，任由辗转流传。

既然性别身份是错位的，那么两性之间的爱情也是畸形的，所以在错位者中爱情圆满的神话被李碧华进行了彻底的解构：

这便是爱情：大概一千万人之中，才有一双梁祝，才可以化蝶。其他的只化为蛾、蟑螂、蚊蚋、苍蝇、金龟子……就是化不成蝶。并无想象中之美丽。

集中颠覆了传统意义上的爱情与永恒、缘分与神话的。《梁山伯自白书》更是瓦解了化蝶的忠贞传说，“敬告各位，本人乃为面子而死，决非殉情，千秋万世，切莫渲染误导”。正如作者在《胭脂扣》中阐明的对香港社会的透彻观察与精辟理解：“在香港风月场中，什么叫情？什么叫意？还不是大家自己骗自己。什么叫痴？什么叫迷？简直是男男女女在做戏！”无怪乎青蛇悲哀于自己的越来越聪明和对于世情的明白和洞察：

每个男人，都希望他生命中有两个女人：白蛇和青蛇。同期的，相间的，点缀他荒芜的命运。——只是，当他得到白蛇，她渐渐成了朱门旁惨白的余灰，那青蛇，却是树顶青翠欲滴爽脆刮辣的嫩叶子。到他得了青蛇，她反是百子柜中闷绿的山草药，而白蛇，抬尽了头方见天际皑皑飘飞柔情万缕新雪花。

每个女人，也希望她生命中有两个男人：许仙和法海。……

有研究者特别注意到李碧华作品中的新女性主义视角，而实际上李并不是一个刻意的女性主义者，甚至这称呼与她无甚关联，她对于男人和女人的精辟论断和分析来源于对性别身份的经验 and 感知，来自于对此文化群体的深切洞察，这是香港（中国）本土的女性主义的精华：

——不要提携男人。

是的，不要提携他。最好到他差不多了，才去爱。男人不作兴‘以身相许’，他一旦高升了，伺机突围，你就危险了。没有男人肯卖掉一生，他总有野心用他卖身的钱，去买另一生。¹

文 化 身 份

李碧华的小说近年来成为评论界学术圈内有关香港意识、身份危机的热门话题。其艺术上也许并不都是最纯熟的小说，色欲政治阴森鬼气却是她的一贯所长。“相信文化工作者，又能在其诡异布局的色欲游戏中，找到有关香港有关城市有关性别有关殖民或后殖民或再被殖民或又去殖民等等问题上新的阅读角度。”² 杰姆逊在其理论中提到一个重要观点：后现代文化的一个主要表现就是怀旧，所谓怀旧并不是真的对过去有兴趣，而是想模拟表现现代人的某种心态，因而采用了怀旧的方式来满足这种心态。而可以蕴涵某种特定意义的物件就可以充当一种形象，就是后现代理论所说的意象，它们的意义并不在于本身，而在于它们作为一种拟设的东西具有意义。而这样一种象征的东西是与个人的回忆和历史有关。“最简单的说法就

是这么多年以来，历史都是国家民族的历史，即所谓‘大叙事’；而当‘大叙事’走到尽头时，就要用老照片来代表个人回忆，或某一个集体、家庭、回忆，用这种方法来对抗国家、民族的大叙事。”³同时，它还意味着时间，表示和过去的时间有关的风俗和时尚。它又是被复制出来的，美国后现代理论中最重要的一个观点就是历史的平面化、深度削平，由它导致这样的观点：历史一方面是被造出来的，一方面则已经失去其延展性。

《胭脂扣》所掀起的怀旧热潮，后来在香港的小说和电影中几乎成为一种潮流，并开启了世界各地的怀旧情绪。也就是说，《胭脂扣》中的怀旧意念是开风气之先的，这也证明李碧华小说创作的敏感性和前卫性。当然，这和盘桓在香港人心中的九七情结是无法分开的，这是香港的噩梦或新生，这也是香港人的身份感和历史感滋生的时刻，而且这是一个非常适宜的香港人的历史回首片刻。如花正是在信物和怀旧中获得自己的身份感的，而生活在现代世界中的袁永定和凌楚娟则处在无法找到自己真正存在的现实证据，从而迷失在各种外物和诱惑中：出生纸、死亡证、身份证、回港证……

这是人的存在的非存在因素与状态，也即人之为物所役。现代香港人在时间身份、空间身份、性别身份和文化身份的失落与迷惑中，如何确定自身的生存感呢？美国著名的精神分析学家埃里克·H·埃里克森（Erik·Herikson）（1902 - 1994）对此有重要理论贡献，他将“identity”译成“同一性”，在埃氏看来，所谓的认同实际上就是人们对于自我身份的确认，即回答和解决“我是谁”这一问题，而与此相关的问题族群，主要由以下一些互有联系的问题组成，如：我曾经是谁？我想成为谁？我的自我认同是否获得人们的承认？人们将我指认为谁？

我的自我认同与社会承认之间具有何种关系？……而人的生存感是由人的认同感决定的。“在人类生存的社会丛林中，没有同一感也就没有生存感”，⁴因此，寻求认同以获得自身的存在证明，正是生命个体在其生命中的每个时期都不可或缺的重要关切。埃里克森还着重指出人的身份认同并不仅仅是心理事件，它必然地打上历史和社会的烙印，甚至历史和社会的文化境遇变化会对人的身份认同造成重大的影响。安东尼·吉登斯在《现代性与自我认同》中就将自我认同的确立和形成与现代性的社会背景相联系，从社会学理论角度为自我认同提供了支持。在自我认同的塑造过程中，外在的全球现代性制度对个体的冲击以及个体对这一冲击的吸纳和强化作用并存。自我认同“并不仅仅是被给定的，即作为个体动作系统的连续性的结果，而是在个体的反思活动中必须被惯例性地创造和维系的某种东西”。自我认同也“并不是个体所拥有的特质，或一种特质的组合。它是个人依据其个人经历所形成的，作为反思性理解的自我。认同在这里仍设定了超越时空的连续性。它包括人的概念的认知部分。成为一个‘人’，而不仅仅是一个反思行动者，还必须具有有关个人的概念”。并认为“拥有合理稳定的自我认同感的个人，会感受到能反思性地掌握的其个人经历的连续性，并且能在某种意义上与他人沟通”。⁵

从以上的分析和阐述可以看出，自我认同的问题并不仅仅是某个国家、民族和性别的问题，它是世界性的问题。同理，个体的自我与他者相互之间的异同身份，使个体的身份诉求时刻凸现，其实质在于任何实体的不可否认的“此一性”（this-ness），这也许是关于身份的最具体、最确实的表述。身份作为关联或类似的意义，可用多恩（John Donne）的名言来作解释：没有人是孤岛，是他自己的全部；每个人都是大陆的一部

分，主体的一部分……任何人的逝世，都使我变小，因为我包含在人类之内。⁶ 李碧华本人十分相信轮回或鬼神那些事情，“色”与“空”常常成为她的小说中矛盾冲突的根源。但不管怎样，李碧华作品所引起的读者和研究者多样的思考，这本身就是成功的尝试，而现代香港人在时间身份、空间身份、性别身份和文化身份的失落与迷惑是其着力展示的，她对香港身份的书写和构建无疑更具备着文化和哲学的意义，“虽然她所写出的故事都还是些未能进入‘大历史’和‘大空间’的悲欢，但这些‘小历史’与‘小空间’的文化文本在边缘的缝隙之处发出了自己独特的声音——庶几也可以代表了香港人身处边缘却创造了另一种历史格局的独特经验”⁷？

（作者单位：徐州师范大学文学院）

注释：

1 《香港文学史》，刘登翰主编，第285、500页，人民文学出版社1999年版。

《血腥爱情的塑造者——专访香港神秘女作家李碧华》，《霸王别姬·附录》，第265页。

《潘金莲之前世今生·诱僧》，第97页，花城出版社2001年版。

《发达资本主义时代的抒情诗人》，本雅明著，认为拾垃圾者是诗人形象是隐喻，在更广的意义上作为文人形象的隐喻，还是通向本雅明的中心形象的一个过渡。意指人为了保住自我的经验和形象，只好从公共空间退回到私人领域，也是寻找自我身份的象征。

《荣格心理学入门》，霍尔等著，将人格中男性气质和女性气质进行了分析，所谓的阿尼玛（anima）和阿尼姆斯（animus）原型分别指男人心理中女性的一面和女人心理中男性的一面。

《潘金莲之前世今生·诱僧》，第3页，花城出版社2001年版。

《胭脂扣》，第102—104页，人民文学出版社1993年版。

《香港文学简史》，施建伟等著，第226页，同济大学出版社1999年版。

1 《霸王别姬·青蛇》，第378—379、380页，花城出版社2001年版。

2 许子东：《二十世纪九十年代香港小说与“香港意识”》，《清华大学学报》2001年第6期。

3 李欧梵：《当代中国文化的现代性和后现代性》，《文学评论》1999年第5期。

4 埃里克·H 埃里克森：《同一性：青少年与危机》，第115页，浙江教育出版社1998年版。

5 吉登斯：《现代性与自我认同》，第58—60页，生活·读书·新知三联书店1998年版。

6 《沉思录》第十七章。

李安东 俞宽宏

传奇与悲情

——留学生文学叙事策略研究之二

对于八十年代中后期到九十年代初期大量涌入西方的大陆留学生而言，他们中的大多数人一踏上异乡就必须面对两个必须正视的事实：文化冲突和生存威胁。C·恩伯和 M·恩伯说：“文化就是生活中数不清的各方面。大多数人类学家认为，文化包含了后天获得的，作为一个特定社会或民族所特有的一切行为、观念和态度。我们每个人都诞生于某种复杂的文化之中，它将对我们的生活和行为产生巨大的影响。”中西文化是两类性质迥异的文化，这些完全在中国大陆本土文化中培植起来的一代留学人员涌进西方之后，为了适应新的生存环境，他们首先就必须在心灵深处对自己原有的文化习性进行清洗，以接受当地文化的强制性浸染。另一方面，中国大陆同西方发达国家生活水平的巨大差距，使这些涌向西方的留学人员一开始就面临着生存的巨大危机。他们丢弃了国内体面的职业，匆匆忙忙地闯进了那片完全陌生的异文化之地，赤手空拳，掉进了社会的最底层。两种方式的长期痛苦煎熬使这些被

大陆民众视为天之骄子的留学生们滴血斑斑，瘦骨嶙峋。他们泪流满面，情不自禁地拿起笔来，自觉地采用倾诉性的叙事策略，把自己的辛酸苦辣和万千感慨诉诸笔端，从而在 20 世纪末的中国留学生文学史上留下了一页倾诉性的篇章。

20 世纪末中国留学生在各自所在地面临的社会现实，使部分具有镜像作用的留学生文学直接采用情感倾诉的方式来进行叙事。这类小说创作有两类：一类是以《冰河下的丛林》、《蓝土地、远行者》和《陪读夫人》等为代表的基于文化冲突层面上的倾诉性小说；另一类是以《上海人在东京》、《我的财富在澳洲》等打工文学和以《绿卡族》、《北京人在纽约》等为代表的新移民文学。这些小说都是作者亲身体验的结晶，亲历性和体验性是这些作品的共同文化特征。作者们紧贴生活，把自己的满腔悲愤和在国外闯荡的酸甜苦辣喷洒在小说的字里行间，以国内读者作为倾诉对象，采用第一人称，主人公回顾性的叙事视角，缩短隐指作者、叙述者、人物、叙述接受者和隐指读者之间的距离，使主体和与客体的关系接近，小说文本各构成成分挤到一起，共同分享一个价值观，从而以情感感染读者，使作品产生出持久的感染效果。就总体而言，虽然这些作品在叙事策略上呈现出了一种共同的倾诉性倾向，但两类作品在具体的叙事过程中又有各自不同的面貌。

—

……移民就像断了肢体的人，再重新接起来一样，要骨骼对着骨骼，神经对着神经，皮肤连着皮肤，活生生的缝合起来，多么痛苦，又多么难熬哇。一些人，就是对付着接起来了，你也会发现他的走路，他的动作，他的神态

是那么的不协调，那么难看。

——《北京人在纽约》

自有文化史以来，人就是在文化中生长的，“文化是血液里面的东西，任何输血的办法都改变不了血质”。八十年代之后出国的大陆留学生，尤其是八十年代末九十年代初出国的留学生，他们大都是中国大陆成长起来的成年人，他们是在中国文化中长大的，骨子里渗透着中华文化的特质。当这些成长定型的文化个体进入一个全新的文化环境之后，他们首先感受到了西方文化的异己与不适。在理性上，为了生存，他们必须融入当地文化；而在骨子里，他们本能地排斥着异质文化的浸润与侵袭。两种异质文化在一个文化个体身上反复摩擦燃起的熊熊火焰，使这些被国内民众视为娇子的留学生们备受煎熬、痛苦难言。适应异质文化需要一个十分漫长的心理调适过程，或许一个人一辈子也无法从中摆脱，已经在美国生活了多年的小查说：“一面心里充满牢骚，一面又听不惯别人的牢骚；一面不满于外国人的不理解中国人，一面又不满足于中国人的不理解外国人；一面认可了相互理解难于登天，一面又身不由己企望搭个登天云梯。我们就是这样一批不三不四的怪物。”¹ 这是一个已经在美国安家乐业的中国“学留人”的典型心态，小查如此，那些初到美国的留学生大多如此。

语言是文化最为重要的一个构成部分，中国大陆的留学生进入一个全新的异文化之地，他首先面临的的就是语言问题。为了交流和表达，学习当地语言，成了当务之急。一方面不学当地语言无以谋生；另一方面，当他们拼尽全力学会了当地语言，他们对当地文化的了解越深，他们所感受到的文化冲突的煎熬就越痛苦、越悠长。这种无可摆脱的宿命感，时时撕裂着

留学生的心灵。严力在他的《母语的遭遇》中对一位作家在国外失去语言能力的痛苦有这样一段的描写：

母语闲置在体内，她作为从小陪伴你的身体的一部分器官，现在却闲置着，显然也影响了其他比如肝脏和心脏的正常运转，是啊，你越想越觉得自己是一个笼子，把自己的语言关在里面还要关很多天，而耳朵呢？耳朵是吃母语长大的，多少年没有一天中断过，吃惯了母语的耳朵啊，现在肯定饿的发疯，可这一切都是代价吗？²

汉语是联系中华文化的最坚实的纽带，在它的背后联系着整个中华文化的精髓，失掉了母语，就等于失掉了联系中华文化的脐带。身处异地，举目茫然，这种抽掉了文化背景的语言困境，这种“失语症”般的焦虑、困惑、烦闷，是中国大陆留学生面临的一种典型处境，难怪有那么多的留学生们会忍不住痛苦拿起笔来，用汉语写作，在汉语写作中寻找安慰，情不自禁地发出由衷的感慨：写作就是回故乡。

任何文化在其长期的变迁中都会形成自己一些独特的文化规范。这些文化规范的表现形式散布在日常生活的方方面面，他们有些是有形的，有些是无形的，作为一种理念都牢牢地沉积在文化个体的心灵深处。中国大陆的留学生们作为一群从第三世界国家进入第一世界国家的文化个体，他们带着自己原有国度的文化秉性，面对当地文化的强势挤压，无可奈何地陷入了那种文化冲突的尴尬境地。他们强忍住冲突的阵痛，苦苦挣扎，企图以压抑自己的个性来迎合当地文化的价值取向，以便尽快尽可能地融入当地的主流文化之中去，扩大自己的生存和发展空间。然而，他们所努力寻求的最多也只能是两种文化表

层之间的一些契合，在内心深处，文化冲突的焖火仍然熊熊燃烧。当然，被这焖火烧焦的，肯定是这些痛苦孤寂的灵魂。王周生《陪读夫人》里的蒋卓君是一个典型的中国妇女，她宽容、温顺而富有爱心，为了相夫教子，作为陪读夫人来到美国，更为了节约一点开销，她全家都住进了美国律师乔丹家里。于是，在她和女主人露西亚之间，一场不可避免的冲突发生了：中国保姆让孩子仰着睡，外国母亲却要让孩子趴着睡；中国保姆为主人做出了一道有头有尾味道鲜美的加州红烧大鲑鱼，露西娅却大惊失色；中国保姆想让孩子停止吮手的习惯，而外国母亲却认为这是孩子应得的一种美好的享受；中国保姆不让婴儿在强太阳光下曝晒，而外国母亲却认为这有益于婴儿健康；在对待爱情的问题上，中国妇女认为爱情是神圣的，而露西娅认为爱情就是交换。不管对与错，种种冲突都需要你压抑自己，以服从对方指令为圭臬。尤为不可容忍的是，就连蒋卓君这个北京红卫兵都无法改掉的名字一下子就让露西亚起的“艾拉”代替了。在强势的西方文化面前，这些流落他乡的游子，惟有把眼泪往肚里流，舔干了血泪再起锚。与此相应，中西两种文化的差异还表现在深层次的爱情伦理观上。中国人的性爱伦理是在中国长期的封建农业社会中形成的，一贯注重家庭的稳定，强调男性在家庭中的主导地位，讲究夫唱妇随、白头到老，把爱情婚姻看得十分庄重，主张爱情基础上的性爱才是健康的。而西方当代社会则把性爱看得十分随便，只讲两情相悦，不讲承担责任。《到美国去！到美国去》³中的柴荣受了美国文化的影响，自以为自己是个价值取向上的自由主义者，但当他看到做过美容整理手术之后的铁花之后，却突然醒悟到，自己在婚姻问题上是个彻头彻尾的理想主义者：“自己灵魂深处的条条框框其实比伍珍多得多。”同样地，铁花在性

爱上反复折腾，终究也摆脱不了找个丈夫寻个依靠的中国传统女性的婚姻观。这种中国性爱婚姻问题上的理想主义在易丹《卜琳》⁴中的卜琳身上表现得尤为激烈。卜琳到美国留学后，尽管同以前男友的感情逐渐淡泊，但对已有妻室的同胞乔光建的性爱追求始终保持着警惕。她对自己的导师菲力浦产生了好感，然而，当菲力浦在没有明确表示要同他的妻子离婚的情况下就想同她发生性爱关系的时候，她就断然拒绝了，造成了她同导师之间关系的彻底崩溃。所有这些中国留学生身上的理想主义色彩，都同以达到性欲满足为目的西方性爱观相去甚远，造成双方心灵无以沟通，给她们本已孤独的生活带来了无限痛苦，从而为留学生文学增添了一道悲情的色调。

文化身份问题又是中国留学生们面临的一个十分尴尬的问题。大陆的留学生们作为一群自觉的出走者，由第三世界的边缘跨进第一世界的中心，摆在他们面前的是两种截然不同的文化模式：一种是培养他们成长的中国本土文化，另一种是时时刻刻关及他们生存的西方文化。他们带着原有文化的种种规范，面对一个性质迥异的文化环境，为了生存，以积极的姿态企图进入当地的主流文化，却又力不从心，屡屡被当地文化的种种规范反弹了回来。他们被迫在两种世界中穿行，前面是荆棘丛生的万丈深渊，后面是被他们抛弃的重洋万水，他们彻底陷入了一种前不着村后不着店的处境，两边都无法进入主流，因而无可奈何地成了一群哀怨悱恻的“边缘人”。叶恺蒂在她的《远行者蓝土地》里说：

作为一个外国人，在异乡住久了之后，常常会有一种奇怪的感觉，无论你怎样努力，无论从表面上看你有多成功，最终你还是个外国人。⁵

惟其如此,《远行者蓝土地》里的安其一次次出发,一次次到达却又一次次走入坟地,总也无法割断与过去的情缘,在现实和过去之间徘徊,前进一步回望一步,永远也无法融入当地的主流文化之中。怀着对中心的畏惧,安其最后还是放弃了走向中心的大好时机,选择了边缘化的生活。同样地,在《丛林下的冰河》里,当“我”的初恋情人葬身冰河之后,“我”的东方式的爱情理想主义彻底结束了,但“我”始终无法真正接受当地文化的性爱价值取向,只好在主流之外的边缘之地游荡。因此,文化身份不同于法律身份,这是中国留学生们永远也难以摆脱的问题,尤其是到国外的最初几年,两种文化的双重挤压,使中国留学生们产生出了一种痛彻肌肤的漂泊感和孤寂感。

二

体验性是九十年代留学生打工文学的叙事基石。如同报道性叙事一样,倾诉性叙事也有一个明确的读者指向,樊祥达在一篇创作谈里说:“我写《上海人在东京》的目的是供人们在人生抉择时作个参考,尤其请那些将去东京的自费生,碾碎你的梦幻,剔除等待别人恩赐的‘邪念’,根绝过高估计自己能力的意识,东京不相信眼泪,什么都得靠自己。”^⑥惟其如此,执著于留学打工的体验性书写,以纪实的方式,充分展示留学打工的辛酸孤苦成了留学生打工文学的主要叙事策略。相对于国内平静悠闲的生活,这些国外留学打工者颠簸漂泊,备尝辛酸苦涩,留学生文学的作者们无需构思,他们凄苦的生活本身就是一首悠长的悲歌,因此,在纪实的基础上,情感倾诉构成

了留学生打工文学的美学特征。

留学生打工的辛酸首先表现在打工者的生存焦虑上。似乎所有的留学生打工文学都有一个十分相似的叙事母题：困苦、挣扎、异化。他们几乎一踏上西方的土地就掉入了生存的炼狱，为了生存，他们像苍蝇一样冒着被移民局抓捕的危险到处寻找打工的机会，“吃不着苦的苦比吃苦的苦的还要苦”，这一留学生打工者自己总结出来的“五苦论”真实地展示了他们的生存状态。为了生存，黄一勤（《闯荡在东瀛》¹里的人物）卖过血，洗过尸体，长期一天同时打三份工，总时间19个多小时。为了不在极度疲劳的情况下影响准时上班上学，他创记录地买了五只闹钟，第一只钟九点开始响，第二只九点零三分响，接着接力棒似的每隔三分钟就有一只闹钟跟上来铃声大作，硬生生要使已极度疲惫的人睁开眼睛来，他睁不开眼睛，但又无法改变这种痛苦的境地，人成了机器的奴隶。《我的财富在澳洲》里的罗伯特·牛一个星期打90多个小时的工，每天像机器一样转个不停，为了让老板增加一点工资，精心策划了一场“垂钓金枪鱼计划”，结果导致老板的三板斧，工时锐减，苦不堪言。更有甚者，《我的财富在澳洲》里的金，在国内做了十几年肉案，想到澳洲来换个工种，然而不仅换不了，而且为此还丢了一根手指，成了残疾还得不到赔偿。

如果说男留学生还可以凭着天生的力气挣一碗饭吃的话，那么现实留给女留学生的处境就更艰难了。她们在走投无路的情况下，就只有成为别人发泄性欲的对象。《丸之岬》²中姐姐沈小萍东渡日本寻找生父，不但没有找到，却被黑社会头目松岛奸污。后来为了让妹妹沈小璐成为一个有成就的小提琴家，姐姐不惜与日本黑社会签订了卖身契，结果姐妹双双被日本社会的邪恶势力所吞噬。这些中国女留学生在异域所煎熬的描

写，恰好在一个更为广泛的意义上展现了留学生文学的倾诉特征。

漂泊是留学生打工者面临的又一问题。八十年代末九十年代初走出国门的留学生绝大部分是自费留学生。这批留学生为了办理出国留学大多已负债累累，为了还债，更为了生存，他们被迫放弃读书的机会，走进苦役场，从事最为艰苦的劳作。但即便如此，他们仍然为当地法律所不容。他们没有正当合法的打工权利，不但工薪低下，伤残得不到保障，甚至时时面临着被当地警察和移民官逮捕的危险。他们像一群觅食的候鸟一样四方奔波，在学校出勤率和移民局签证的双根棒子下艰苦度日。迁徙和流浪构成了他们生活的主要部分。《狗念》⁹中的蕊一直被中川很好地关怀着，可当蕊一不小心暴露了松田的那包狗食的时候，立刻就引来了包括中川在内的全部同事的责备。尽管中川一直对她很好，但“只要她稍微伤害一下他的同胞，他就给颜色瞧了”。蕊只好放弃工作，重新陷入失业之中。《我的财富在澳洲》里的罗伯特·牛在餐馆里无疑是个不可多得的厨师，整日里像个机器一样不停地劳作，但仅仅是因为老板一个充满成见的怀疑，就被无理地解雇。这种无法摆脱的困境，使留学生打工者的生活一直处在水深火热之中。这在一定程度上增加了留学生打工生存书写的悲情色彩。

纪实性是留学生打工文学的另一重要叙事策略。留学生打工文学所叙写的大都是大陆留学生们打工生涯的酸甜苦辣，他们在文学创作中所倾诉的是打工生活中的真情实感，他们打工生涯的流离颠簸相对于国内平静的生活本身就是一曲悲歌，因此，大多数留学生打工文学都摒弃了大规模想象和虚构的成分，而执著于打工现实生活的方方面面，按照生活的原有样式来进行生活描写。刘观德在他的创作谈里情不自禁地发出感

慨：“我觉得这一切（意指创作构思）都是多余的，我的澳洲的故事本身就有很好的立意，我的经历款款道来就是最自然的谋篇布局，就是故事发生发展的全过程，而所有的人物也都真实得像我自己一样，只需要把他们白描出来。”⁰ 因此，纪实的细节描写构成了留学生打工文学的叙事基础。《上海人在东京》里祝月第一次到高田马场打工有一段这样的描写：

我垫好木块，放好脚踏板，这“玩艺儿”似乎不太重，三五十斤，可我拿笔的人，从没干过这种活。我还没有来得及想什么，又一块脚踏板吊了下来。我还没放好，老板也放下一块脚踏板……我像只猴子，一会儿窜这儿，一会儿窜那儿，不停地窜，没出半个小时，手酸，腰疼，腿软，身虚，满身直出汗。¹

作者采用白描的手法，不做任何添枝加叶，把自己第一天的打工生活做了细致的描绘，这种平实的叙事模式，构成了留学生打工文学最为基础的美学特征。

三

以《北京人在纽约》和《绿卡族》等作品为代表的留学生，他们大多已取得所在国的永久居留权。尽管如此，作为一群从第三世界国家涌进第一世界的少数族裔，他们仍然摆脱不了当地主流社会在政治经济和文化诸多方面的歧视和挤压，中国传统文化在他们身上所铸就的文化价值观不可避免地会同当地文化产生严重的冲突。作为一群白手起家的创业者，他们在创业的过程中历尽了无数难以想象的艰辛和懊痛，很自然地，

他们就以自己在他乡闯荡的经历为主线，在泪痕斑斑的叙述中展现他们的艰辛和痛苦。曹桂林把到美国创业取得成功譬喻为过独木桥，虽然有人能通过，“但是，桥那边，并不是一片乐土田园。桥那边，更是满地陷阱，荆棘丛生，一不留神，你就会他妈玩儿完。我写了过桥的艰难，但大量的篇幅还是写桥那边所发生的事儿。因为很多人并不知道，过了桥后还会出现什么，桥那边为什么喜变成了哭，乐变成了哀，有变成了无，肉变成了血，生变成了死。”² 他们不善于挖掘人物的精神世界，而执著于生活的传奇色彩。他们摒弃了艺术创作的想象和虚构，而直接沉溺于经验性世俗存在的叙述。他们大都采用第一人称的视角，以展示“过桥”之后的辛酸与痛苦，在情不自禁的倾诉中呈现自身的缕缕伤痕。

经验性的传奇叙事是这类留学生文学的美学特征，作者们以自我生活经历为蓝本，通过对新移民曲折跌宕的悲剧命运的描绘来展示一代移民生活的艰辛和痛苦。情节的传奇性是这些作品的共同美学倾向。小说借助人物在异国他乡奋力闯荡的传奇故事，充分展示了新移民们无法驾驭自己命运的宿命悲剧。在《北京人在纽约》里，王启明和郭燕夫妇一到达纽约就陷入了生存危机之中。面对生活困境，他们利用自己的刻苦勤劳和聪明才智，抓住机会，创办了自己的工厂，建立起了自己一份不错的家业。然而好景不长，由于金融危机和投资失误，王启明即刻陷入了破产的边缘。更由于中西文化的差异和长期缺少父母教育，女儿宁宁同父母产生了冲突，王启明同阿春的婚外情暴露，种种冲突纠缠在一起，最后导致女儿被绑架遭人杀害，老婆进了疯人院，一家妻离子散。同样地，《绿卡族》中的一对北京玩主李舫和龙丹玩商场、玩股票、玩智谋，玩感情、玩命后最终成了赢家。然而，当他们如愿以偿地成为美国

上等公民后，被资本逻辑彻底驯化的贪婪个性使他们干起了伪造绿卡的买卖，结果双双落入了美国联邦调查局的手中，等待他们的将是无情的审判。

除了小说情节的波澜起伏之外，小说人物大都聪明、刻苦、有毅力有智慧，在创业的过程中显示出了非凡的毅力和创造性。但另一方面，他们又时时刻刻面临着各种危机的考验，为了摆脱困难，他们小心翼翼、苦苦挣扎。然而尽管如此，他们仍然无法摆脱各自的命运悲剧。宁宁的出走和被害在最意想不到的地方给予了王启明最致命的打击；李舫被龙丹拖下水之后精研美国法律，时时警惕，最终还是被龙丹彻底毁了人生。透过作品人物这些传奇性的命运悲剧描写，作品所展示的是新移民们对于生存闯荡的深深忧虑。曹桂林在谈到阅读自己作品的体验时说：“我读着读着，掉了眼泪，读着读着，泪如雨下，通篇读完了，我也就成了泪人了。”³ 由于这些作品是留学生作家们闯荡生活的真实体验，他们在作品中流露出来的是一些自己平常日子里蓄积已久的真实感情，从而使作品产生出了一股浓浓的悲情。

(作者单位：复旦大学)

注释：

C·恩伯 M·恩伯：《文化的变迁》，辽宁人民出版社，1988 年版。

查建英：《丛林下的冰河》，时代文艺出版社，1995 年版。

叶凯蒂：《蓝土地远行者》，《小说界》，1996 年第 1 期。

王周生：《陪读夫人》，《小说界》，1992 年第 6 期。

樊祥达：《上海人在东京》，作家出版社，1992 年版。

刘观德：《我的财富在澳洲》，《小说界》，1991 年第 3 期。

毕汝谐：《绿卡族》，学林出版社，2000 年版。

曹桂林：《北京人在纽约》，中国文联出版社，1991 年版。

申丹：《叙述学与小说文体学研究》，北京大学出版社，1998年版，第228页。申丹区分了四种不同类型的视角或聚焦模式：（1）零视角（即传统的全知叙述）；（2）内视角；（3）第一人称外视角；（4）第三人称外视角。我认为申丹的叙述视角区分较科学，本文的叙述视角分析基本采用她的观点。

赵毅衡：《当说者被说的时候》，中国人民大学出版社，1998年版，第50页。赵毅衡认为：在很多感伤情绪比较浓的小说中，隐指作者不仅与叙述者距离很近，而且也指望隐指读者‘进入角色’，分享他和她的一切悲欢喜怒，这时候，主体与客体的关系过于接近，很多所谓‘通俗’读物，尤其是言情小说，就是靠此取得效果的。本节借鉴了他的说法。

1 小楂：《关于“边缘人”的通讯》，《小说界》，1985年第5期。

2 中国留学生文学大系当代小说欧美卷，上海文艺出版社，2000年版。

3 同，第75页。

4 易丹：《卜琳》，《小说界》，1988年第4期。

5 同，第76页。

6 樊祥达：《我为什么写 上海人在东京》，《解放日报》，1992—9—2。

7 凌一鸣：《茫茫东欧路》，群众出版社，1991年版。

8 吴民民：《丸之岬》，《小说界》，1991年第6期。

9 郑芸：《殉念》，《小说界》，1996年第6期。

0 刘观德：《关于 我的财富在澳洲的通信》，《文汇报》，1992—9—6。

1 同，第73页。

2 同，第4页。

3 同，第3页。

黄 华

女性身份的颠覆与重构

——试论当代海外华人女作家的身份书写

对迁徙国外的移民社群而言，语言和社会环境的变化，使身份的问题凸现出来。移居国外不仅带来社会身份上的种种变化，更带来了内在心理上的急遽变化。身居国外的女作家们敏锐地体察到海外华人这一特殊群体身份的转变，关注他们在心理层面上所承受的冲击和压力，在她们的作品中表现为：从以塑造传统的中国女性形象为主转变为更多地关注在西方文化中成长的华裔女性，作品中主人公的身份也由单一的华人身份演绎为超越国界的地球人身份。我们以三位英美华人女作家於梨华、汤亭亭和虹影的写作为例来探讨这种身份书写上的变化。

一、超越传统的性别模式

谈到文化身份，牙买加裔英国学者斯图亚特·霍尔关于散居在西方的非洲后裔的身份论述对我们不无启发，霍尔认为：“身份并不像我们所认为的那样透明或毫无问题。也许，我们

先不要把身份看作已经完成的、然后由新的文化实践加以再现的事实，而应该把身份视作一种‘生产’，它永不完结、永远处于过程之中，而且总是在内部而非在外部构成的再现。”从这种身份建构的视角出发，我们发现海外女作家对于身份的认同与时代、社会、文化背景有着千丝万缕的联系。

中西方不同的文化背景造就了不同的性别模式。海外华人女作家笔下的中国女性形象反映的正是处于中西文化夹缝中的女性。

从台湾移居美国的女作家於梨华的短篇小说《情尽》，是一篇较早聚焦于东西方家庭婚恋观念差异的作品。在《情尽》中，於梨华塑造了这样一位处于价值观念冲突中的华人女性，主人公是一位38岁身居美国的华人女子，至今未婚，因为19年来“我”将感情全部献给了一位有家室的中国男人。“我”充当着“情人”的角色，却无怨无悔，直到有一天，一件事情改变了“我”的生活。情人的女儿求“我”帮忙劝说父亲同意她与美国男友的婚事，“我”被年轻人的恳求所感动，联系自己的情感遭遇，决定帮助这对异国恋人，但“我”的游说遭到训斥和拒绝，这使“我”深切体会到中国人和美国人在婚恋观念上的差异，“我”不自觉地开始反抗中国旧式的婚恋观念。在“我”的坚持下，这对异国有情人终成眷属，而“我”却沉浸在“情缘已尽”的悲哀中。

在这部20世纪60年代的小说中，女作家已经注意到华人移民家庭中出现的“代沟”现象，并将这种现象与中西文化价值观念的冲突联系在一起。“我”是一个为爱情不计付出的中国传统女性，一直不愿嫁给美国男人的原因是挣不脱这份不完整的中国恋情。而情人的女儿已经是不折不扣的美国女孩，不懂中国的繁文缛节，有着自由的婚恋观，无法接受父亲为她安

排的婚姻，希望能够把握自己的生活。这不仅感动而且启发了“我”，使“我”意识到旧式的爱情的不平等。当“我”开始反抗时，这份情缘不得不走到了尽头。结尾虽然是令人心碎的“发现”，但对于主人公而言，也是觉醒的开始。也许我们可以在作品中读解出另一层的含义，主人公“情人”的身份可以被视为移民在华人身份和所在国公民身份之间尴尬处境的象征，而“情尽”则意味着作者暗示后者应该占据上风。

如果说《情尽》在一定程度上代表了华人妇女逐渐摆脱中国传统的性别模式，开始向西方的性别模式转变，那么，这种转变并不是简单的认同或拒绝，因为涉及深层的民族心理结构的改变，所以这种变化是艰难而漫长的。这种尖锐的文化冲突常常延伸至移民社群的数代后裔，尽管在身份认同上，他们已经将自己认同为所在国的公民，但血脉凝结成的民族情结和当代西方后殖民主义社会的处境使他们仍然自觉地追溯自己的文化根源，进行自我的身份书写。美裔华人作家汤亭亭（Maxine Hong Kingston）的《女勇士》（1976年）就是一部寻找自我身份的作品，这部在发表当年就荣膺“全美评论奖”的作品，使汤亭亭一举成名，成为当代美国文坛最具影响力的华裔作家之一，并借此获得了美国的数个国家级奖项，包括新近获得的2004年全美优秀妇女荣誉奖。

《女勇士》是一部神话与现实交织、虚构和回忆并行的小说，它旨在寻找自我的身份定位。作品的副标题“一个生活在鬼魅中的女孩的童年回忆”，一度使这部作品陷入虚构和非虚构的争论，尽管许多美国评论把它作为非虚构性作品来夸奖，但作者声明这只是一部普通的美国小说，而不是自传。这体现了鲜明的身份立场，即作者是以美国作家的身份进行文学创作，而非仅仅展示自传式的经历。汤亭亭将从母亲那里听来的

故事与自己的成长经历结合起来，因此在美国很多时候是把《女勇士》作为大学课堂里一部反映美国少数族裔文化的文本来分析。笔者认为《女勇士》是汤亭亭最出色的一部小说，也是她叙事技巧最为成功的一部作品，但在这里我们的论题不得不侧重于这部小说的非文学功用，即围绕文本中关于华裔身份的书写进行分析。

也许与中华民族浓厚的家族观念传统相关，汤亭亭的这部小说也聚焦于一个华人移民家庭内部，尤其是母女两代人。从母亲“勇兰”身上我们看到了一个典型的中国传统女性，既有像“花木兰”一样勇敢、勤劳、智慧的一面，又有保守、迷信、节俭得近乎苛刻的一面。这是一个从未将自己视为美国人的中国妇女，尽管她拥有美国国籍并在美国度过了一生绝大多数岁月。女儿这一代在认同美国人身份这一点上并不存在如父辈般的困难，她们从未回过祖国，只是从母亲讲述的故事中，了解自己的家史和发生在故国的神话传说。这种口述历史承担了最初的延续文化遗产的任务，它使“我”在奇异的鬼怪故事中度过了童年，在潜移默化中接受着中国文化的熏陶。然而随着“我”的成长，“我”越来越觉得母亲所遵守的行为规范与现实是那么不协调，“我”只有打破这种旧的行为规范才能融入美国社会获得自己需要的生存条件，这是移民后裔们必须做出的现实选择。同许多年轻华裔一样，“我”是从美国人的行为标准来看待母亲过时而古怪的行为，因而完全抛弃了中国传统妇女的性别模式，成为与西方性别模式认同独立自强的新女性。

将自己视为土生土长的美国人，并不意味着抛弃父辈的文化传统，西方社会后殖民的文化心态决定了华裔的身份，在《女勇士》中作者对此做了深刻的揭露和反省。例如，在美国

人的学校中，华人孩子很沉默，常常处于失语状态，而回到华人学校，他们恢复了孩童的天性；华人孩子与美国白人孩子有着不同的生活习惯，他们不会打棒球，不被接受参加某些文化活动，美国教师的区别对待也使孩子们逐渐意识到自己的身份与皮肤、种族、宗教信仰等自己无法决定的因素相连。生活在美国的华人与其他少数族裔一样保守着自己民族的秘密，对白人社会保持警惕的心态。尽管通过自己的奋斗融入了当地社会，但现实却促使“我”不断思考自己的身份，在回忆和反省中寻找自我的位置。因此，在远离故国的漫长岁月后，一部分华裔女作家仍未离开中华文化的根系，正是中华民族博大精深的文化传统使她们的作品在现实关注和历史追溯之间形成一股强大的张力，充实了作品的文化内涵。从於梨华《又见棕榈，又见棕榈》中“无根的一代”，到当代华裔女作家对于中华文化自觉的认同和回归，体现了华人社群对于文化身份认识上的发展。

在於梨华和汤亭亭的小说中都出现了华人移民家庭中母女冲突的情节，这是女作家们偏爱的一个视角，后起之秀华裔女作家谭恩美的《喜福会》（1989）通过描绘四对华人母女之间的代际冲突更是将这一题材发挥到极至。在这些小说中，父亲的形象大多模糊不清，而聚焦于母女之间的情感联系和价值观念冲突。母亲是中国传统性别模式的代言人，虽然去国离乡，但仍保存着旧式的风俗和行为规范；女儿则义无反顾地告别了传统性别模式的窠臼，接受自己出生地的身份认同，成为新一代的女性。

二、女性身份的重新建构

对于在异域成长起来的新一代华裔女作家而言，虽然她们主动认同所在国的身份，然而关于身份的困惑并没有完全消失，相对于张扬本民族身份的黑人作家和犹太作家而言，华人女作家开始反省自我的身份认同并追溯先辈的创业历史。为此，她们努力打破语言缄默地带，开口说话，并试图用自己的声音为华裔社群争取权利。汤亭亭的另一部小说《中国人》通过记录华人移民在美国艰难的创业过程，提醒人们不要忘记华人对美国历史所做的重要贡献。她将自己的华裔身份书写作为当代美国多种族、多元文化的一部分。这种身份认同上的变化既是现实的选择，也是华裔女作家们对身份进行不断建构的反映。

近年来，海外华人女作家创作中的另一个明显特征是主人公超越国界的女性形象。在《女勇士》中，女儿告诉母亲：“现在我们属于整个地球了，妈妈。如果我们和某一块土地切断了联系，我们就只属于整个地球了，……不管我们站在什么地方，这块地方也就属于我们，和属于其他任何人一样。”女儿试图为母亲讲解全球化的主张，告诉母亲在当代人心中地域观念的转变，移民应当成为超越国界的地球人。当然，母亲无法接受女儿的观点，尽管母亲知道自己不会再回到故国，但她将自己永远固定在华人的身份认同上。女儿则用超越国家、民族界线来解释自己新的身份认同，除了抛弃中国传统性别模式的束缚，她们还挣脱了地域上的约束。

同样的无国界女性形象出现在英籍女作家虹影的小说中，虹影是一位在华语写作圈中将女性经验推至极端的作家。这也

许与建国后新中国妇女政策的革新以及 20 世纪 80 年代后西方女性主义运动在中国的传播密不可分，出国后虹影毫不费力地融入了欧美写作圈，成为那里创作最为活跃的华人女作家之一。虹影的长篇小说《一个流浪女的未来》，由三个部分组成，小说中的地点分别设置在上海、纽约和布拉格。在小说的第一部分“康乃馨俱乐部”（1994）中，作者的关注点是两性之间的关系。主人公组织了一个女性俱乐部，参与者大都受到过男性的伤害，她们以极其叛逆的新潮女性形象出现，在午夜出动，骑摩托，开吉普车，文身，剪寸头，她们对于男性实施报复，但在内心有时又升起对男性的依恋和渴望。这种错综微妙的心态显示了虹影对两性关系复杂性的认识。

小说的第二部分“逃出纽约的其他方法”（1995）将地点转移到了纽约，有意思的是小说将时间定格在 2011 年，当然虹影不是在写科幻小说，她感兴趣的话题从两性关系延伸到更广阔的领域——种族、民族问题。立足于一个写作者的立场，虹影对热衷于讨论“后殖民”问题的学者和专家进行了辛辣的讽刺，她虚构了发生在学术研讨会上的一场枪击闹剧，以此抨击在种族问题上一些荒谬的论题。这一部分最令人叹服的是虹影对于当代后殖民社会现状的颠覆和虚构，作者超乎寻常的虚构能力在这里发挥得淋漓尽致。当女主人公从上海来到纽约，这里已经成为美国最典型的各少数族裔势力割据对峙的城市，主人公经历了一系列的奇遇，她甚至怀上了有着东西方多种血统、被视为佛教大法师转世的胎儿。这里作者似乎在努力寻求解决种族、民族冲突更好的办法，然而胎儿的流产昭示着这种努力的失败，至少在未来那个特定的时间还不行。

小说的第三部分“布拉格的陷落”（1996）更是将故事背景转移到了布拉格这个有着丰富历史内涵的东欧城市，在那里

展开一场狂欢式的叙述。在这个东方资本占据了优势的欧洲古城里，晚期资本主义的逻辑仍然是利润第一，它被东方（中国）的一个跨国公司所控制。主人公在这座象征着历史轮回的城市里经历了极权政治、恐怖活动以及民族冲突的斗争，两性关系、科技与伦理、正义与良知、资本与政治，成为作者书写的主题。主人公的身份是一个超越了国界、狭隘民族利益的女性形象，她关注的是个体的自由和生命，代表的是良知与和平。作者利用这种历史寓言式的写作，表达了对于人类命运的关注。历史的发展似乎印证了这种担心不无道理，而这种超越国界的“全球化”写作，不仅打破了女作家们一向热衷的较为封闭的个人题材，如家庭婚恋题材，而且昭示了一种新的女性身份的建构，那就是强调尊重差异的女性身份，弱化国家、民族、阶级等界线。

从“无根的漂泊”，到生长于异域但根系故里，也许《女勇士》结尾蔡文姬的故事最能说明女性在身份认同上复杂的情感。文姬被匈奴所虏，在胡地生活十余年，后被赎回汉朝，创作了《胡笳十八拍》，诗歌融合了胡地和汉代的音律，歌唱的却是个人的感伤和悲愤，从而成为千古绝唱。海外华人女作家创作的心理历程莫不如此，身份上的认同绝非仅局限于外在身份的变化，而是一个动态的、与时代相连、不断的建构过程。在这一过程中，华人女作家在探索自我身份的同时，写出了动人的诗篇，推动了中华文化在海外的传播和发展。

（作者单位：中国人民大学中文系）

注释：

罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版

社 2000, 第 208 页。

汤亭亭:《女勇士》, 桂林: 漓江出版社 1998, 第 98 页。

新移民女性文学中重写的女性边缘史

海外新移民女性文学自有其渊源。西方华文女作家是在“留学生文学”中逐渐成长起来的。20世纪60年代前后由台湾到海外的於梨华、聂华苓、丛蓁、欧阳子、赵淑侠等可称第一代，她们的怀乡意识多在成长之地台湾及“根之所在”大陆之间游移。这批留学生希望在新大陆确立新的精神家园，但语言与文化的隔膜击碎了他们的梦想，既无法融入异质文化中，对母体文化又无法完全认同，因而陷入失根的惶惑中。这种心态反映到文学创作上，就是60年代盛行的“留学生文学”。其创作题材涉及东西方文化的冲突及交融中的两难境况，边缘人心态，失根的惶惑，对女性在历史的变迁文化的转变下的境遇也有深刻的体认及敏锐的探索。而八十年代由大陆前往欧美的女作家刘索拉、查建英、严歌苓、虹影、张翎等，由于西方中心主义在本世纪末逐渐受到质疑及多元化语境的影响，她们的怀乡意识已有所弱化，虽然“民族”、“故土”依然是她们始终关注的一个焦点，但视野已有所扩大，开始将“民族”、“女性”、“文化”的思考置于全球化的背景下，创作也明显表现出

个人化的倾向。

身份的焦虑和追寻

一、多重身份：第三世界、少数族裔、女性

新移民女作家并非是千篇一律的存在。不同的经历和背景、时空及语境，使我们无法以一种固定的本质的标准来衡量这一旗帜下的女作家，因此，“身份”是我们重要的切入角度。每个新移民女作家的身份都是独一无二的，她们都拥有多重的身份，但也具有一种共识与身份的认同——都是有华族血统的女性，而且在异域以汉语从事写作，这种共同的身份使得她们的写作具有一种独特的、不断变化与发展的性质和形态，着力尝试从文化和人性的双重角度透视海外边缘人生。与生活在本土的女作家不同，在她们的作品中，女性，并不仅仅表现为本土男性中心主义的传统存在，而是承受着三重压力：面对西方时东方人的压力，面对男权话语时女性压力，面对“第一世界”中心话语时的第三世界边缘压力。她们将两性关系的矛盾冲突放置在多元文化撞击与融合之中，“女性”的问题仍然是海外华文女作家始终关注的一个焦点，但不是唯一焦点，而是作为与“民族”、“历史”、“文化”等互有联系的部分被审视和书写，在深层的文化意识中，“女性”的主体位置忽隐忽现且多姿多彩。

她们的书写，具备讽喻性的尴尬与挣扎的意义。写作成为绝望的努力，是写作者既想逃脱又万般无奈依托的宿命。她们用母语叙述人物、性、文化习俗、情感、商品、日常琐事，但最终一无所有，时光在无声无息中流逝。这种具有反讽意义的写作，使她们的声音充满不和谐而显得特别。她们通过写作展

示当下的生存并融入生存，体验与书写着躁动而孤寂的生存处境与精神处境。隐藏其中的是面向生存环境移位之后，在文化与性别身份的焦虑中艰难求生的痛苦而真实的体验。

二、身份的确认：个人成长史、移民血泪史

著名移民作家萨·拉什迪认为，传统上，一位充分意义的移民要遭受三重分裂：他丧失他的地方，他进入一种陌生的语言，他发现自己身处于一种社会行为和准则与他自身不同甚至构成伤害的人群中。而对移民之所以重要，也见之于此：因为根、语言、社会规范一直是界定何为人类的三个重要元素，移民否决三种元素，就必须寻找描述他自身的新途径，寻找成为人类的新途径。生存环境已异化，灵魂必然也异化，问题是应该放弃什么，认同什么。这正如莱蒙托夫的那首诗：她寻求什么，在遥远的异地，她抛下什么，在自己的故乡……

以回溯的方式探寻个人成长史、家族兴亡史、中国的灾难动荡史、移民的血泪生存史，从而求得个人身份的确认，这在三人的作品中都有体现。这在很大程度上属于女权主义的重写边缘历史。

严歌苓的《人寰》、《无出路咖啡馆》以个人隐秘暧昧的痛楚体验，来融进家族与民族的伤痛。《扶桑》叙写一百年前华人移民故事，确切地说是旧金山唐人巷十多岁的男童嫖客跟二十岁的廉价中国妓女的一段恋情。女主角被绑架到金山当妓女，此后数十年生涯中，表面如行尸走肉，灵魂却保持着中国人的圣洁气度，其宽容、自在、神秘的种种特质“使这部作品成为东方主义、东方想象的一种反思。”

严歌苓的笔触细腻而大气，而她更为成功的地方在于把人物的往事（生活史、心灵史或历史记忆）作为人物在新境遇中行动的隐秘心理动因与晦暗的背景来加以描写，从而使作品获

得更丰富复杂的意蕴。《人寰》就突出的体现出了作者的此种追求。这部长篇小说叙述一个华人女性的三段历史，但它没有演变为一部成长小说，因为这三段历史存在某种不清不楚的重复性，无法展开就像一个缠绕着的结。

虹影《饥饿的女儿》是一部自传体小说，以全新的视角审视自我叛逆品性的成因，在对城市贫民生存视域的本真还原中，隐含着作者对苦难历史的理性思索。《饥饿的女儿》、《阿难》、《孔雀的叫喊》无一不贯穿着主人公对自己身份的追寻，对真相的探求，实际上也是对精神上“家”的追问。《阿难》里我追寻玄奘足迹前往印度，以及目睹阿难一步步走入恒河洗涤灵魂的场景，表达了一种幻觉：对得救的途径或曰精神出路的幻觉。《孔雀的叫喊》柳瑾在良县，随着父母辈前尘旧事的日渐清楚，她和月明作为父亲罪孽的承受者，又担当起了罪孽的救赎者的重任。

张翎《望月》，孙颜两个兴衰交替的家族，如同在一条绳索上交缠不清的两股线，虽处在同一个东方文化背景下，一个从世代儒商走向没落，一个却由逃荒的苦力一跃成为暴发新贵。曾经被鄙视的成了鄙视者的衣食父母。受怜悯的却帮助怜悯过他的人重温荣华旧梦。家族变迁以及人物命运的巨大落差组成扑朔迷离的背景，烘托出时代的演变，沉重的历史感与隐约的时代感相辅相成。

女性受难史

三人的小说都旨在讲述女性生存、命运和反抗。“在这个世界上，妇女没有历史，是一种非历史的存在。”然而在文学里，妇女的故事构成了另一种“历史”，它是女性受苦受难的

历史，妇女受压迫是一种全球性的现象。在女人的故事里，历史只是时隐时现的背景，历史是陪衬女人的，女人却拒绝陪衬历史。女人的每一个故事都是与历史无言的抗争，女人的征战有时赢有时输，输和赢又不以女人的意志为转移地成为新的历史。母亲、女儿有属于各自时代的苦难，母女之间既是生命的延续，又是苦难的延续，因而构成了女性受难史。

一、严歌苓

1. 移民女人的凡俗性和非神性

在男性文学，尤其是 20 世纪以前的男性文学中，女性往往被臆造成一种“永恒的女性”形象。当代女性作者毅然决然的颠覆了这一男性文学中的女性形象的传统，新移民女性作家更以迥异于大陆当代女作家的方式改写和消解着男权制下的女性形象特质。

严歌苓小说中的移民主要有两类：一类是通过嫁年老丈夫到美国的中年妇女，没有多少文化素养和独立生存能力；一类是年轻的留学生，知识分子（绝大部分是女性）。《约会》和《红罗裙》里的五娟、海云属于第一类移民，她们的境地更不尽如人意，她们的寻觅缺乏自觉性，母亲儿子之间存在着逾越正常伦理感情的爱欲表现，迷惘和失落呈现出更为复杂的面向。《无出路咖啡馆》里的“我”，作为现代知识女性，认为女人的价值在自身。无论是房东的善良，还是恋人的忠诚，只要他们把“我”看作需要他们救助的“从河上漂来的孩子”，“我”都不能忍受不能接受，不能放弃独立人格和自尊。“我”的这场情爱以失败告终，但这却是“我”所持守的人的尊严的胜利。

《扶桑》里无言的神秘的扶桑，是娼妓之身与母性之灵的结合，因之被视为最高层次的雌性。扶桑对一切痛楚和罪孽全

身心接受，以谜一样的微笑面对生活和苦难，掩藏其最远古的那份雌性对雄性的宽容与悲悯以及弱者对强者的慷慨与宽恕。《少女小渔》中弱者小渔也多少具有扶桑的秉性，对江伟抱近乎母性的宽容与关爱，对有些无赖的意大利老人也温柔与宽厚，使人性的高贵与美丽在低俗生活之上绽放。严歌苓以女性的真切体悟和内心感受造就了一种区别于大陆文坛的话语方式，揭示出人尤其是女人的凡俗性和非神性。这种纯粹的女性话语，与父权制迥然相对的女性主义态度，使严歌苓所观女人的角色是被动者（被污辱、被贬损、被欺凌者）、缺失者、沉默者（主妇、看护妇）、有价值者（商品），她们温顺麻木、寂寞忍耐……

2. 回望乡村女性的生存

《谁家女初长成》是严歌苓最好的中篇小说之一，身在海外的作家还能去关注这样一个故事，难得。小说里的一切都是以一个正反合的形式来布局的。一个情节这样，一个人物这样，紧接下来的情节马上反手一记；每一个人物都跟他的表象恰恰相反。农家少女潘巧巧被熟人介绍去深圳打工，接着被转手由熟人的熟人诱奸并拐卖，落在大西北一个养路工两兄弟那里。接下来不是跟一切人们所熟知的被拐卖妇女的悲惨遭遇一样，巧巧以她善于建设家的本领，得到了两兄弟的疼爱，日子一天天滋润起来。然而她终于无法忍受作为兄弟两人的妻子，手刃了大宏二宏。她逃到靠近青海的小兵站，在那几乎从没女人光顾的地方，她受到众星捧月般的爱慕。就在兵站里的司务长要迎娶她的时候，通缉令下到了兵站。就在众人帮她逃脱的时候，巧巧一直敬慕的站长将她的藏身之所报了上去，巧巧在准备逃往边境的那天凌晨被抓获了。小说的这些处理恰恰显示了某种深刻和真实。潘巧巧像一颗微尘，飘逝于不知何来的人

生风暴中了。但她的命运并非全是偶然，实则包含大量的必然。莫非是利益与欲望的默契，实现了对乡土资源包括肉体资源的一种掠夺，人性要反抗这掠夺，才酿成了这悲剧？

疏离了乡村女性的女性化叙事，必然是残缺的。回望乡村和乡村姐妹的生存，不仅为女性写作拓展了空间和写作领地，而且让人们更加真实地了解中国女性的文化语境和生存现状。

二、虹影

1. 与男性紧张对抗的精神状态

虹影善于讲女性隐秘的内心故事。诡秘的情节——同性恋，多角恋，女儿与母亲、父亲，剑拔弩张。怀孕、出走、身世之谜……凡此种种，触目惊心。玄机重重的叙述，不含任何感情上的夸张与矫作，反而令读者更易感受到一种创痛与破碎的绝望感，一种宿命般的毁灭感。虹影小说中的女性总处于与男性紧张对抗的精神状态中。

虹影写于 1988 年的《残缺》阐明了自己之所以如此的根由和写作的缘起。它几乎就是一篇女性主义宣言，它以小说的形式追问“我是谁”这一个个体存在本体论问题。虹影一开始就凭直觉站在女性的立场上与整个的男性对抗，她理解女性的不幸而男人不能。“我但愿自己不是他的女儿，他不是我的父亲，从这天起，我的父亲就从我的心里死去了。”可以说这是作者女性意识觉醒的宣布。透视虹影与其父的紧张关系，似乎可以发现虹影心理死结和心理顽疾的某些根源。虹影的漂泊或许就是为了寻找因失去父爱所损失的东西吧。更严重的是，父爱的缺席和扭曲造成了虹影的某种心理扭曲，尤其是性心理。这成了纠缠她一生的死结和梦魇，致使她在处理两性关系时，至少是在写作上具有某种病态性、极端性。

《康乃馨俱乐部》、《来自古国的女人》、《千年之末布拉格》

等系列中篇，在性、欲望的虚构中将性别战争展现得淋漓尽致，而且是毫不妥协的彻底的女性主义立场。女主人公的自我分裂，性爱中的反讽色彩，借助故事对男性中心社会建构的政治、历史、道德等方面的理念的颠覆，贯穿着作者艺术处理上充满神秘、期待、悬念、预感、紧张的效果，因而使这一系列作品引起沸沸扬扬的争论，也无法逃避地成为目前女性主义文学的典型文本。

虹影的姿态是独特的，因为她的白日梦不是理想的、审美意义上的那种，而是古怪离奇的故事伴着一切都与传统作对的决心。迄今为止的女性作品对两性关系的思考和追问总多少保留着一种幻想，而虹影是持一种转身走向极端的决然态度。

2. 通过性来抵御文化冲突

虹影小说通过“性”来抵御一切不可调和的冲突，淡化伤痛。《K》里的异国性关系，因为打上东西方文化的冲突，而具有了意识形态的含量，它的虚妄性显而易见，但也使小说在思想意识内涵方面捡了一个便宜，那就是它具有一种内在性，一种显而易见的反思体系（正确深刻与否暂且不论，至少它有了某种“东西”）。有意味的是，在小说的叙述过程中，虹影悄然置换了叙述者的位置，小说一开始，是以朱利安的视角呈现场景的，而当林出现在他的视界以后，一切全变了，他看到的武汉、校园、北京、鸦片馆，全是林的在场。虹影以男性叙述者的身份出现，打破女性写作自我独白、书写个体经验的局限。很快，朱利安成了一面镜子，成了林观照自身的一面镜子，用小说里的话来说就是“采阳补阴”。小说终止于多次自杀未果的林的无尽怀想里。这也是虹影从叙述角度颠覆K的身份的一个意指过程，朱利安始终是一个“他者”，是林展示生命观照生命的“他者”，也是虹影建构的一个用以反观本土

文化的“他者”。

虹影四部长篇小说虽说风格殊异，却同样关注大陆海外作家的两大议题：文化寻根与种族融合的问题。例如，《女子有行》淫奔于上海、纽约、布拉格，既反讽了中国古老的自《诗经》以降的父权礼制权威，亦着眼于后现代跨国际的性向、种族与宗教问题。“白日梦”式的历史寓言恰反衬出女子乌托邦的不可寻。

然而，随着虹影越来越宏大的企图，这种以小窥大（文化寻根）的书写策略也愈显得左支右绌、力犹未逮。《K》清宫秘史般的写法，把京派女当家和伦敦“布鲁姆斯勃里”家族传人的绯闻铺陈成一段香艳术。意在重写中西性/文化交合的秘辛，却难脱东方主义式“哗外取宠”之嫌。《阿难》刻意援引推理、侦探、言情等通俗元素，实验别出心裁的叙述模式，足见作家力求突破的自我要求与用心。但是一对爱侣的离合，不但要溯源半世纪前中英印三国的政军恩怨，还要捋伐大陆当代流行文化与跨国资本主义合谋共犯的罪愆，这实在是“书写”难以承受之重。种族国族间渊源繁杂的交接倾轧，岂是两性欢愉龃龉所能缩影涵盖？纵有想象力、包容力与幽默感，要消化文本中这么多沉疴庞大的命题，确乎很难。

从《K》和《阿难》开始，虹影关注的不是人（男人和女人）、地域（乡村和城市）和文化背景（东方和西方）的沟通，而是提出“不能沟通和交流”的结论。而由此写作体现出来的女性主义的彻底性是不折不扣的，她以对性别关系的清醒和不迂回的书写，超越了性别写作的局限。

三、张翎

1. 先知的外祖母、要强的母亲、命运纠缠的姐妹

张翎的三部长篇小说都是写外祖母、母亲、女儿三代的故

事。外祖母辈，如《望月》中的沁儿、《交错的彼岸》中的阿九、《邮购新娘》中的许杏妹都有神秘的未卜先知的本领，她们坚忍刚强，独立支撑一份家业、一个家庭，而对自己在新时代中的处境，看得透，撇得清，拿得准，对于自己的大限心里透亮。而母亲一辈，飞云也好，竹影也好，才貌双全，要强好胜而命运不济。女儿一辈，如望月、踏青、蕙宁、涓涓，在国内有一段难忘而不堪回首的恋情，飞往异国他乡后终于遇到自己一生的归宿。张翎小说中姊妹易嫁是反复出现的情节。《花事了》里的吟月和吟云之于文暄，《交错的彼岸》里的萱宁和蕙宁之于大金，《望月》里的卷帘、踏青之于李方舟。在张翎的故事里，姐妹（有时还是孪生）有着夹缠不清的恩怨纠葛、参差对照的人生。姐姐永远是宽容大方，妹妹永远是娇俏可人的，姐姐和妹妹分别对应着物质——精神，现实——理想和平庸——完美。

张翎笔下的女人，都是外表温婉如水，而内心坚硬，经得起纷至沓来的打击和折磨。而作者亦看到“天底下只有失去爱情的女人才会选择勇敢的”。张翎看到了女人的牺牲及这牺牲的重大和自觉。

2. 跨越种族和时空的探索与追寻

《望月》中卷帘、望月、踏青都想追求独立于物质的精神完美，对事业和爱情都如此。她们从上海的沁园追求到加拿大的安大略湖，坎坎坷坷，风风雨雨，最后才发现：精神和物质原来是一条长线上的两极，世上诸多的事件不过是两极之间的混合地带，而她们自己，原来只是混合地带中的混合人。

《交错的彼岸》的情节纵及50年，横贯两大洲。它借着加拿大记者马姬的叙述，将故事的两条主干线——中国江南的金氏家族和美国加州的汉福雷家族——在纷繁的历史背景下交错

衔接起来。通过两个家族年青一代跨越太平洋的探索脚踪，反映出人类对完美精神家园的追寻探索是超越种族时空界限的。

张翎笔下的西方人，看不出有种族歧视的迹象，相反，却充满了中国传统的气质。无论是《望月》中的牙口，还是《交错的彼岸》的小彼得，都向往红色中国，了解中国文化和社会变迁，甚至那个混血儿陈约翰，乃至警长麦考利，都充满了中国式的人情味和那种深沉、含蓄的情感表达方式。

抵抗失语失忆，依归母语和母体文化

对于新移民女作家来说，写作不仅用来宣泄个人情感，为她们个人言说和分辩，也是确认自身精神价值的方式。在异国语言的喧闹中以汉语从事创作，既是抵抗失语、失忆的努力，也是对母语、母体文化的依归。她们“中国”的烙印仍是鲜明的，这使她们的创作始终关注“民族”、“国家”等不同的面向，而拒绝一种固定、特殊的妇女本质，因而并不存在孤立地为“女性”写作的新移民女作家。她们的选择与命运总是与其独特的文化身份、社会处境，与一个独特的社群、国家、民族等息息相关，与他人的命运互有联系。

海外华人的书写中有着浓厚的家国关怀，这既是中国文学的传统，也是海外华人作家在特殊的文化境遇中做出的文化选择。而不同的文化身份使得海外华人作家在书写中国形象时有着不同的切入角度和书写模式。我们可以从《人寰》领悟到严歌苓如何“别有用心”地将时代的诸特征巧妙地与个性或曰情感诸特征勾连在一起。只有这样，文本才能完成从单一的政治化向心灵化的过渡，单向度的社会性小说才能向审美化小说过渡。这也是《人寰》这部长篇小说比严歌苓单纯地以“文革”

为题材的短篇小说《除夕甲鱼》、《白蝶标本》、《老囚》优长之处。同样写那个时代的作品，虹影《饥饿的女儿》则反复写肉体上的痛苦，更具自传性的书写方式，历史记忆的特征愈加明显，对于一个过去的贫瘠的疯狂的时代有着更直白的叙述。

应当指出，新移民女作家在对历史和现实的关注上远远超出了大陆当代女作家（六十年代人和七十年代人）。虹影曾批评国内和她同代的或更年轻的女作家，很多人都是“幽闭写作”。她说：“包括我自己，或多或少都有这种情况，我并没有将自己排除在外，但是我反省，我不认为自我欣赏自怨自艾是女性文学，制造这种胡说的男批评家应当反省认罪。”实际上，强调女性意识不仅仅是回到女性的内心世界，深广的现实生活和整体的哲学思考不应该是写作女性和女性写作的盲域，“女性内心独白”也可以成为开放式的更有力的对话，与历史对话，与变动不居的现实对话，在自身话语中与异文化对话，使作品有更充实、更有力的前景，如果从这一角度入手，新移民女作家的创作将会以无可比拟的穿透力直面二十世纪人类的命运及人生之意义。

（作者单位：山东大学文学院）

注释：

王岳川：《后殖民主义与新历史主义文论》，山东教育出版社 1998 年，第 68 页。

李槟：《移民的况味——严歌苓小说中的美国抒写》，《当代文坛》2001 年第 6 期。

虹影：《应该恢复被迫失去的记忆》，见《K》，花山文艺出版社，285 页。

怀疑和疏离中的中国文化认同

——对汤亭亭叙事作品的再认识

在跨文化的叙事中，作为叙事主体的作家的文化身份/认同，深刻地影响了他的创作，反过来，对一个作家文化身份的看法，也是通过考察其作品的表现而获得的。

华裔美国作家汤亭亭在其自传性作品《女勇士》里的开篇里，就以作者的口吻，表现出对自我文化身份的疑问，她说，“作为华裔美国人，当你们希望了解在你们身上还有哪些中国特征时，你们怎样把童年、贫困、愚蠢、一个家庭、用故事教育你们成长的母亲等等特殊性与中国的事物区分开来？什么是中国传统？什么是电影故事？”换句话说，华裔美国人是生活在中国传统文化的过去里，还是生活在美国的现代社会里？看来作者对此颇感困惑。在全书的最后，这个问题显然还没有得出一个明确的答案，所以作者又说，“总有一天，我要回到新社村去看一看，究竟在方圆多大的地方人们讲我这种方言。我仍在不断地想理出个头绪来：究竟什么是我的童年、我的想象、我的家庭、我们的村子、电影故事、现实生活等等。”

(189)

这两段“自白”明白显示了华裔作者汤亭亭与旅居国外的林语堂等作家在文化身份/认同上的不同态度，除了《女勇士》外，汤亭亭的《中国佬》也是显示其文化认同的叙事文本，我们把《女勇士》和《中国佬》放在三个不同层面上进行分析，以探明作者在中国叙事中所表现出来的对中国文化的认同。

—

社会心理分析认为文化认同的最基本的层面是文化范畴认知，在认知下进行自我确认、在确认前提下对于文化价值的肯定。而文化基本范畴所指的是衣食住行的生活方式表现，或者说衣、食、住、行的生活方式是文化身份最浅层和最易变化的方面。汤亭亭——作为作者的叙述者“我”，显然对华人生活中的饮食文化表现出相当大的反感。

《女勇士》和《中国佬》中，多处提到华人“什么都吃”，以及所吃之物种类繁多的表述。《女勇士》的“乡村医生”的章节里，特别将中国的“打鬼英雄”与中国的“吃文化”联系在一起。叙述者指责和批评中国人“什么都吃”。母亲把什么都做给我们吃，诸如浣熊、黄鼠狼、老鹰、鸽子、野鸭、野鹅、矮脚鸡、蛇、院子里的蜗牛、在厨房里爬来爬去躲在冰箱或灶具底下的乌龟、养在澡盆里泥鳅等等，都成为母亲的刀下之物。母亲还告诉我们说，中国皇帝吃驼峰、鸭舌、猴唇，用象牙做的筷子吃饭。中国人还生吃“猴脑”，等等。除各种动物可吃外，母亲还拔来各色野菜杂草给我们吃。（82 - 83）叙述者“我”对此无法忍受，深感厌恶。（84）由此“我”就想到中国人古书里记载的“打鬼英雄”都与母亲一样什么都“敢

吃”，“所有的打鬼英雄样样都吃。”（80）高仲、周易、陈峦峰、魏庞等，他们都是靠“大吃大喝”制服“鬼怪”。中国人的“打鬼”就是“吃鬼”，吃鬼英雄形成“打鬼文化”。叙述者说“我宁可以吃塑料为生”，也不吃这些“怪物”。

中国文化中博大精深的“吃文化”没有得到作者的正面肯定，而是以负面和否定形象出现，这表明作者对中国传统方式的代表性否定。

“吃”文化属于可以直接感知和比较容易识别出来的“器物”文化，在这个“器物”文化之上的是抽象的语言、习俗、制度、宗教、信仰、艺术、历史、价值等需要理性认识和内心领悟才能把握的方面。在这个层面上，我们看到文本所显现的是作者对华人的处世方式和迷信行为的强烈质疑。在《女勇士》里华人父母说话总是半吞半吐、诡诡秘秘的，不仅如此，他们还改名字说谎话。（168）他们从来不给小孩解释那些完全可以解释的事情，他们有如此多的神鬼习俗，如：不小心扎了白头绳就会挨打，晃晃扫帚、掉双筷子也都会挨打，从弟弟头上跨过，更是被打。母亲行为中最夸张的一次就是，药店伙计把别人的药送到“我们”家，母亲愤怒地认为这是一个会损害我们家庭健康的行为，所以母亲要“报复”（153 - 154），但是却把我们这些孩子陷入难堪的境地。作者以此不断地发出感叹：“中国人究竟是怎样保持传统的呢？”（168）“我真不明白他们是怎样继承和发展了五千年文化的。也许他们并没有继承；也许一代代都是自以为是，各行其是。”（169）

汤亭亭在这里明显表现出对中国传统习俗的质疑和否定。在《中国佬》里作者甚至将父母在中国举行的婚礼做了“黑白”处理，描写母亲出嫁前三天就一身素白地哭婚，在“第四天早上，妈妈穿上了绣有鲜花飞鸟的黑色结婚礼服，”去举行

婚礼仪式。在过门之后，“新娘换上了吊孝时才穿的白衣，将脚和屁股碰了一下盛粮食的簸谷器，然后又看到用纸糊的马被烧成灰，就像在葬礼上差不多。”（27）作者有意将中国人最喜庆热闹穿红戴绿的喜庆婚礼描写成了一场凄惨的“丧礼”，这种“倒写”无意中显示出作者对中国风俗的一种嘲弄的态度。

文化的核心范畴是文化的价值观念，作者对华人文化中“好面子”“重孝道”也做了较为激烈的批判。因此从文本的解读上看作者对中国文化范畴的理解是持怀疑、疏离和否定的态度的，怀疑、否定、疏离也是相反向度上的文化认同。而作者对华人群体形象的隐喻，也表现出作者从人物角度显示那些与原有文化断裂后失去“重心”的人。在《女勇士》和《中国佬》里，“沉默者”和“疯子”以及众多的“边缘人”，都是文化属性/身份认同的一种人物形象表现。

二

“沉默者”形象以叙述者“我”在《女勇士》里的表现最为突出，从走进美国人办的幼儿园开始，“我”就是不说话的孩子。在上小学的最初三年间，“我”是在“沉默”里度过的。“我”用黑颜色替代我对整个世界的认识，“我”的画只有一个颜色，那就是黑色。（150）我们在华人学校和唐人街上打打闹闹，在美国学校都出现严重的“失语”，最后“我明白了沉默的原因是因为我们是华人。”（150 - 151）“我”曾经迫使另一个长得与“我”一模一样的华人女孩大声讲话，但没有成功。（165）这说明“沉默者”并没有走出自己的心理困境。而《中国佬》里的曾祖父们是在外来压力下被迫“沉默的人”，父亲也是家中的“沉默者”，他常常在家中不发一语或一个人

躲进地下室，却在睡梦中大喊大叫。那些中国小故事里的唐敖、杜子春都是被“闭嘴”和“噤声”的代表，他们与现实“沉默者”形成了相互隐喻的形象。

“疯子”虽然会说话，但却不会说“人话”，而是说“疯话”。作者认为华人社区中有很多的疯子，华人家庭有太多不能说出的秘密和太多的文化禁忌造成了这些人发疯。华人最大的秘密便是取得身份的秘密，这个话题也是“我”们家里最忌讳的话题。然而正是美国对华人十分苛刻的法律禁限，使得华人不得不想尽各种办法进入美国。因此许多华人家庭就有不能在人前“言说”的秘密。这些“疯子”形象表明华人群体处于一个丧失自我文化主体性，而又不被另外的文化主体所接受的位置，成为双重世界中的“夹缝人”。叙述者描绘说，“我”十分盼望逃离这样的处境，于是“把自己想象成轻浮粗暴的孤儿，白皮肤，红头发，骑白马”，（173）逃出华人家庭。希望在逃离中改变自己的命运。

除了“疯子”和“沉默者”的形象外，还有许多“边缘人”的形象，这些人，既是处在地理位置的边缘，也是处在文化位置的边缘。在《中国佬》的小故事里，那些“阿拉斯加的中国佬”、“沼泽地里的野人”，还有“离骚”中的屈原，都是一些失去了“中心”位置的边缘人。如果从社会心理来看，“疯子”“沉默者”也是社会心理上的“边缘人”形象，他们至少都是自我心灵的“放逐者”。

汤亭亭把自己对自己身份的怀疑、对华裔族群失去自我主体文化的危机感，转换成了这些“沉默者”、“疯子”或“放逐者”和“边缘人”形象，这些文本也就透视出了汤亭亭的认识态度。华人父母对中华文化的保守态度，华人社会自我封闭，美国社会对华人歧视，都使这些华人后裔感到自己与美国社会

的一种无法彻底相融的异质感。而保持“沉默”，可能是最初抵制这种异质感的一种方法。“疯子”则是“沉默”的一种消极走向，是这种紧张感和压迫感的负面释放。从这些人物身上，我们看到作者对于中国文化认知的疏离和矛盾态度。

三

在文化认同相关环节中，存在着一个把民族成员紧紧地凝聚在一起的深层区域，这就是“精神世界”。“精神世界”“指的是一个民族在历史发展过程中，集体记忆里所储存的种种形象。这些形象，有的是民族神话、传说、史诗遗留下来的，有的是历史上……重要人物，民族英雄等等，有的是文艺作品中虚构的人物形象，……有的是……视觉形象，有的是……听觉形象。这种形象把民族成员紧紧地凝聚在一起。”“精神世界”可以看作一个民族的集体记忆和集体无意识的再现，是构成文化身份的最广阔的精神地带。正是在这里，汤亭亭表现出了一种在对文化中国的疏离、背离中的“回望”姿态。

布洛克认为，“神话”有着“谎言、集体幻想、神秘直觉、原始科学、史实记载、哲学真理的象征、无意识动机的反映，等等”多种含义，汤亭亭在她的叙事作品中，把她的“中国故事”，当作布洛克所定义的“神话”概念来使用。现今“神话”的范畴已被扩展，但神话作为人类、民族、部落、家族或个人的原始起源认同的一个终极的价值根基仍然被继续使用，所以神话也被视作现实民族文化身份认同的一个来源被广泛运用。在这个意义上，汤亭亭的“中国故事”既具有“原始神话”的探源意义，也具有“原始神话”的再生功能。

汤亭亭的《女勇士》和《中国佬》中，把中国历史、传

说、故事、文学典故等在原有语义中，并不是属于“神话”的文化表现，统统当作可资利用的文化“神话”。《女勇士》和《中国佬》中的“大故事”“小故事”，几近完整的就有近十个：无名女子姑姑，“打鬼”英雄母亲勇兰，巾帼传奇花木兰，蔡文姬的胡笳十八拍，《镜花缘》中唐敖身陷女儿国，《聊斋》里的赶考书生路遇的荒冢“野鬼屋”，变来变去的杜子春，中国的鲁滨逊以及《离骚》中放逐流浪的屈原。其他零零种种的小“插曲”就不可胜数：孟姜女和红色娘子军都闯进“花木兰”的大故事里。但是汤亭亭几乎让她笔下的所有的“中国神话”都不再保持与故事“原型”的一致，而是对原有情节删节或添加、或置入、糅进甚至并置西方故事情节，这样一种对故事的“变形”就相应地改变或置换了原有故事的内涵和价值意义。然而这些故事本身的引入，就已经非常生动地表明了华裔作家想像力的来源，正像刘绍铭在对“唐人街”小说所做的评价那样，“不论是美华作家也好，支那人作家也好，从刘裔昌开始到洪亭亭，用英文写的美华文学，其想像力还是离不开渺渺的唐山风貌与唐人街的鸭笼鸡棚味。套用《女勇士》中的一句话：‘即使到现在，中国仍然像缠脚布一样裹着我的双足。’”但是想象的来源，与想象的目的是不同的，汤亭亭对中国文化的回望，不是在固守中华文化中回望“故乡”，而是借用中国五千年文化的巨大想象空间，在这个巨大的“神话”库里，再造族裔文化。也就是说，汤亭亭在“精神世界”这个文化认同最广阔的地带，汤亭亭对中华文化的认同，也不是追求与祖先文化的一致和稳定，而是在对中国文化的“回望”中，在与“中国神话”的联系中，在中国文化的属性里创造华裔文化的新属性。

通过以上分析，我们看到汤亭亭在对中华文化基本范畴的

认知上是持质疑甚至否定态度的，她笔下的“沉默者”“疯子”和“边缘人”是失去自我主体性的一群人，是文化认同过程中心理危机的一种人。在最深层的“精神层面”的文化认同环节上，汤亭亭开始回望中国文化，但在这里对中国文化资源不是固守而是利用。

所以从总体上看，汤亭亭的文本在三个层面上显示了她在怀疑、否定和疏离中对中国文化的认同。一是自传人物“我”对华人生活方式的反感和华人传统价值的否定上；二是以各色边缘性人物显示了文化危机心理的形象；三是在文化的“精神世界”里对中国文化资源的利用，从而表现出对中国文化的回望态度。汤亭亭是在怀疑、疏离或背离中表现出与自身族裔文化的联系，但这种联系已经与早先的华人作家很不相同。

（作者单位：福建师范大学文学院）

注释：

[美] 汤亭亭著，李剑波、陆承毅译《女勇士》，漓江出版社1998年2月版，第4页。以下作品（包括《中国佬》）里的页码，都标示在文中的括号里，不另行标注。[美] 汤亭亭著、肖锁章译《中国佬》，译林出版社2000年5月版。

[加拿大] 张裕禾/钱林森：《关于文化身份对话》，《跨文化对话》第9辑，第73页，上海文艺出版社2002年7月。

布洛克：《文化人类学与当代文学批评》，见约翰·维克雷编《神话与文学》，潘国庆等译，上海文艺出版社1995年版，第8页。

刘绍铭：《唐人街的小说世界》，台北：时报文化出版事业有限公司，1981年5月版，第12页。

岳玉杰

《再生的兰花》：博大丰富的心灵呈现

菲华老作家林忠民 1980 年代曾写过一文《三代之爱》，三千余字的篇幅，写“外婆爱外孙胜似己出，终其余生为第三代而活”，而这种祖孙之爱在林忠民深情的叙述中铺展开来，乃至充盈于天地之间，成为一种史传。

文章结尾，林忠民感慨道：海外华侨的命运，是一篇史诗，“我外婆不过是其中一个泡沫，刹那成空”，但“若没有她们同辈的这些泡沫，史诗恐怕要中断”。深惋的思亲之情，道出的却是一种历史本相：构成海外华人史最深沉最广大背景的恰恰是外婆那种日常的亲情，领悟了这种日常亲情，也就懂得了海外侨民寻根生根的历史。

《三代之爱》原是指外婆爱怜寡母幼儿，跟“我”之间的奇妙感情：“在她看我，简直是大孙，又像是小儿子；在我看她，简直是祖母，又像第二个慈母。如此，祖孙两代人却有三代的爱……”，但在南洋移民的生涯中，这种三代之爱成为一种文化的传承，一种人格的象征。当年，“外婆是那一带唯一的华妇”，孤寂中抚养大儿辈，把他们一一带回鼓浪屿成亲，

不仅要使子孙后代华族血缘相传，还有着把闽南女性的美德绵延于下一代的心愿。外婆对“我”更是“寸寸呵护”，甚至为“我”而改变宗教信仰，“爱意之深，除了替我受死亡之外，已经罕有其匹。”然而，外婆的“三代之爱”又并非只是善待儿孙。外婆贫贱中极为节俭，却会为从无一面之缘的被绑架者悄悄代付赎金；卢沟桥事变传到海外，外婆只是听人说起中国军队的抗战壮举，就将她终生积蓄五千元悉数捐出。“国魂”、“民魂”“望之无形、摸之无状、听之无声”，“但爱心从老妇人内心深处汲引出来时”，人们便知道“国魂”、“民魂”在哪里了。

《三代之爱》集中呈现了林忠民《再生的兰花》（2003）一书所包含的爱，爱在林忠民笔下被表现得如此博大丰富，它不仅是林忠民生命中的日常情意和艺术美感，也是林忠民一生蕴蓄的文化情怀和历史情操。林忠民1940年代就开始写作，笔耕不辍，又惜墨如金，《再生的兰花》是他从文50余年唯一的结集，所写不乏百日花红、千回月圆的少年情怀，也有从一草之贱、一木之微中感悟风韵、神采的独到灵性，但更有在文化源头遨游的情怀和在历史中安放心灵的情操。《跌跌峰石》取武夷山一对联“莽莽神州谁砥柱，跌跌峰石欲擎天”之意，追思1940年代菲华文坛三杰杜若、芥子和亚薇，吟颂“中华文化在紧要的关头，往往有些可敬的老师，作存亡继绝的圣工”，而于其中呈现出开阔的文化胸怀和深邃的历史眼光。如讲到杜若等人“尽管他们揣摩戴望舒、徐志摩等人的作品，却不仿其模式来束缚感情自然流露。尽管他们参考艾青、臧克家的作品，却维持了悲天悯人的情操，而不流于愤世嫉俗的余意”，清晰道出了40年代菲华文学跟中国五四新文学的传承、流变；而述及杜若等一腔赤诚却无法尽展抱负时，有如此话语：“好

在历史的恢弘，容得了每一世代的里程碑，不计两碑之间的风光如何”，在一种明彻豁达的历史目光中言尽了菲华文学前驱者们的价值和意义。这种文化情怀和历史情操实在是可以包容万千的爱。

《再生的兰花》一书抒情叙事述史，其文字都如兰花有一种深幽清远之美。林忠民曾言：“希腊文把爱分成五种，也用五个不同的字来区分五种不同的爱。我想应该添上第六个字，来代表诗人怀念宇宙中一刻间的至善至美，那一种洒脱而无所求的情怀，那一种‘思无邪’的爱。”（《从杜若的诗谈起》）林忠民笔下的爱博大而丰富，归根结蒂却是属于诗人的爱，一种感悟生命之美的爱，一种对现实功利无所为而有所为于文学的爱，一种根植于诗人气质而升华的爱。菲华文坛前辈施颖洲将林忠民归之于“菲华第一代作家”中“写出不朽作品的”“三数人”之中，菲华中生代作家施柳莺从林忠民之文中感悟到“菲华文艺的根源”，深受“震撼与感动”，而菲华文坛的新生代张琪更突破了“年龄的限制”，在跟林忠民的“灵魂的对话”中感受到“少年”的“情意和美感”，“中年之后”的“情操和意境”。这种菲华文坛“三代之爱”，也许最能呈现林忠民之文根植于“文学的水深土厚”而充盈的勃勃生机了。

（作者单位：山东大学国际教育学院）

华 文 文 学 史

(文 体 、 国 别 、 地 区) 及 其 他

〔马来西亚〕 陈鹏翔

独立后马华文学史概述

由于受到亚非各国反殖民地运动的鼓舞，星马两邦争取独立的呼声随着 1953 年社会各界反黄运动的开展而逐渐破茧而出。紧随其而来的是“爱国主义运动”（1956—1959），在这个时期，反殖民及争取独立的口号可说响遍了云霄，那些怀乡叙旧、描写异国情怀的作品已逐渐减少。土生土长的本土作家这时候的关注点不是诅咒揭露黑暗旧势力就是讴歌新生的力量、赞颂劳动和理想，而反对殖民主义，争取民族独立更是他们经常表现的主题。

那些爱国、写实诗歌大多重于说教，忽略了主题与技巧的平衡经营，因此反黄与爱国主义时期的文学作品虽然给文坛带来了一股活力朝气，但放在整个文学发展的脉络里，它们都尚未摆脱事实上是还在确立文学主体性的阶段——马华文学独特性阶段；真正有新风格、新感性、新透视力的作品，出现在马来亚独立前后到六十年代初期这个阶段。从二十年代到五十年代中期只有两个宰执意识：侨民意识与本土意识（它们到了后期都已相互渗透），以及记忆与实境中的写实主义。而五

代中期则冒出一个崭新的现代派，伴随这个新流派而来的是一批新作者。

自五十年代中期以迄八十年代中期，这三十年间所受到台湾文坛（尤其是现代文学）的深远影响，这个影响在历史的长河中也许只是一个偶然或宿命，可在星马华文文学史的发展上却发生了。自1949年中国大陆变化以后，星马殖民政府很自然地就禁止大陆的出版品进来，就在这种空白状态下，台港出版的较前卫的书籍即成了这里年轻作者摄取养分的来源。此外，星马两地自五十年代中期以来，每一年都有上百上千的学生到台湾深造，在深造回来的三万多人之中，够得上冠以作家之名的当在二、三十位之谱。由于他们居风气之先，不断给大马文坛注入新生命与刺激，并且扩大读者与作者的感性思维，把大马的华文文学从僵硬刻板的现实主义的框桎中提升。

1986年台湾政治解严之后，台湾对东南亚国家的影响亦从文化扩展到经济，大马政府解除国人赴大陆旅游、投资等符箍之后，后现代/后殖民主义的症候开始在东南亚各地出现。九十年代以来，马华文坛隐隐约约亦吹奏起一股后现代的旋风。

现实主义/批判现实主义之终必得跟现代主义精神在七十年代中期结合，这正好证实了主流与支流典范递嬗的历史必然。早在六十年代初期，有大部小说气魄的几本长篇小说如赵戎的《在马六甲海峡》（1961）、韦晕的《浅滩》（1960）和苗秀的《火浪》（1960）都在这个时候出现，这之后就再也很难见到跟它们气魄一样大的长篇小说的出现，这表示像它们这样重要的现实主义作品自此已成为绝响；自此冒出的杰出作品必然会采摘现实主义跟其他较前卫的表现技巧——如超现实、精神分析和后设等——杂糅而成（比如小黑的《十·廿七的文学

记实与其他》和《白水黑山》以及陈政欣打破时空限制的科幻小说等)。

就苗秀、赵戎和韦晕这“三剑客”而言，苗秀是最能反映新加坡的低下层社会的一位，韦晕则最能反映大马的各社会阶层生活，赵则星马两地都顾及。我们倒是觉得，韦晕文字简扼、精准，不像赵戎那样，时有汪洋纵肆的片断。至于善用口语及方言以及作品带有浓烈的地方色彩，这两点其实我们也可以在赵戎的作品中找到，并推举为其特色。

赵戎的文学理论跟他的创作成果颇能契合，在理论上，自1947年爆发“侨民文艺”与“马华文艺”之争执，他押的是后者，并且因此提出马华文学的独特性的主张；在写作的实践跟导引上，他特别强调写实主义、爱国主义。一直到新加坡独立后，在讨论新加坡的国家文学运动时，他仍念念不忘在宣扬爱国主义、反抗日、英、美等帝国主义的侵略，其态度可说是颇为一致的。

不管是短篇、中篇或是长篇，赵戎的创作大体上都是朝着写实主义，为了强化地方色彩，他甚至主张吸取地方方言（如广府话）以丰富文学艺术的语言，这一点他跟苗秀就非常相似。他的写实一路历来都是追随鲁迅和高尔基的道路走，直到1959年写作那篇《现阶的新民主主义文学论》时，我们发觉他似乎已在朝社会写实主义的道路走。可是大体上，他所提倡的写实主义还是较为古典的，踏着鲁迅的步履的那一脉。当然，他亦强调文艺作品的社会性、历史性甚至工具性、战斗性（例如老铁在《在马六甲海峡》中的主张），在这种情况下，显然他已是在追随六七十年代流行于苏俄和中国大陆的社会写实主义论调。

韦晕的短篇大都处理星马一带低下阶层的人物，由于他的

生活经验非常丰富，这些都可以在其各式小说中展现出来。他对情节的进展交代都非常仔细，对细节的描拟、气氛的烘托、对话的揣摩无不做得恰到好处。他的另一个长处是，华巫印等族群具都能纳入。就中长篇而言，中篇《还乡愿》和长篇《浅滩》应是他三个中篇和两个长篇中最杰出的作品，赵戎于六十年代初评鹭他时对他颇多期待，可惜他后来再创作的中篇《荆赫丛》和《陨石原》、长篇《海不变》在许多层次上并未能超越初期的《还乡愿》和《浅滩》。源自五四新文学传统以来那种感时忧国的写实主义，到了六十年代应已臻于顶点，其后的创作都只是其滥殇而已。

在六十年代初期著名的前行代作家中，方北方可说是最多产的一位。1978年九十月间，他推出《幻灭的黄昏》、《迟亮的早晨》（原出于1957年）和《刹那的正午》（原出于1967年），这是马华文坛第一套长篇三部曲，据说这三部曲耗费了他大约二十年时间。这个三部曲在方北方整个创作成果中显得极为特出，虽然后来创作的文本大都设景于星马，他这个三部曲的写作，其意图正好跟同时代的赵戎和苗秀不一样，后者的大部小说《在马六甲海峡》和《火浪》是两本最能把星马在二次世界大战前后的境况展现出来的长篇，方北方这套《风云三部曲》却是“欲为中国的抗日战争与民族自救运动，以及社会革命时代，留下一些历史的真实史料”；在一位南来的作家的创作生命里看到他能深入去刻画那可歌可泣的抗日、内战等大场面是可以理解的。不过摆在星马独立前后，国人在竭尽智能精力去抗拒英国殖民主义这样的背景下，作者自身似乎亦意识到时地错误的荒谬，故后来又创作另一套三部曲《马来亚三部曲》以为平衡补偿。

方北方是在大陆广东省惠来县出生、成长，又曾在大陆念

大学及工作，他的《风云三部曲》与《马来亚三部曲》隐隐约约都透露了他的主体性（从侨民到公民）的多元与复杂；假使他小说中有什么支柱的话，那应该是国家、族群和主体，国家为其生存活动的空间，中华民族及主体改变才是包蕴在其创作中的灵肉。《马来亚三部曲》包括了《树大根深》、《枝荣叶茂》（又名《头家门下》）和《花飘果坠》（又名《五百万人五百条心》），这是一部有关华人在大马开拓的史诗。在华族所遭遇的各种挫折和风暴中，作者要突显的是其生活形态和精神面貌。

自大马独立以来，除了当年《蕉风》及《学生周报》群在积极提倡现代主义之外，其他还有许多老中青作家，由于资讯的获取不易或是受到像杏影等这样的编辑的影响，即使到了五、六年代，他们仍旧沉溺在鲁迅、茅盾或是苏俄的高尔基等大师的教诲条下创作，西方的叶慈、庞德或艾略特固然不屑一顾，对深受西方现代派影响干扰的九叶派诗人如辛笛、穆旦和袁可嘉等可能前所未闻。

为了较深入且全面地呈现现代主义在星马的出现、孳长、生根，我们得回复到大马独立时期友联机构属下的文艺刊物《学生周报》与《蕉风》在星马的创刊；白尧（刘戈）、黄崖和黄思骋等在他们创刊的杂志的鼓吹、黄崖在马来亚半岛协助创立了《海天》、《荒原》和《新潮》这三个小刊物，同时我们更不该忘了跟《周报》密切相关的乔静、秋吟、笛宇和梁润成等人，他们于三个小刊物成立时期在槟城组织了一个“银星诗社”并出版诗刊和诗页。纯就文学创作的实践而言，“银星”这批年轻人所给出的作品比起三个小刊物上的许许多多诗篇都来得晦涩、难懂，最富有港台甚至西方盛期现代主义作品的种种特质。可是《银星》的寿命太短，《银星诗页》亦仅在槟城的《光华日报》上出现了两年多而未造成风潮，以及传统派对

现代诗的排斥，我们迄今尚未见到有史家很中允评鹭这批昙花一现的现代派的先锋。

就历史事实而言，1959—1960年间，《蕉风》开始发表了相当数量的现代诗，1960年四月，由于杜萨在《南方晚报》写了两篇《新诗拉杂谈》，来非议《蕉风》刊出的现代诗，该年八月，《蕉风》94期不仅刊登了（《蕉风》对新诗所采的立场）一文来加以回应，同时开辟“新诗讨论专辑”，一连数期，提供诗人和评论者来表达意见。同时，《蕉风》随刊附赠诗集小册子《美的V形》和《郊游》，其中所收大都是台湾现代诗人的作品。这些流传在诗人朋友间的港台现代诗，正式全面化影响了星马当时的年轻作者。不管怎么说，现代主义文学五十年代后期经由白尧、姚拓和黄崖等以及其他一些留台生的中介（双重中介）开始在马华文坛登陆立足，此为不争的事实。

现代文学的出现虽促使马华文坛分裂为二，现实主义派和现代派，一时壁垒分明，并不时引起一些文艺论战，一直要到七十年代中期才能逐渐相容、渗透、颠覆。所以在马华文学的发展史上，独立后侵入文坛的现代主义应视为文学分期的另一个重要分水岭，至于这种文学思潮/技巧是否已形成一种宰执力量并把现实主义完全打垮，那显已非焦点所在了。

在探讨七十年代以来最重要的几位作家之前，还是得略为提到一批身份特殊的文艺工作者，就是那批赴台就读大专院校并在当地文坛崛起的作家。早期有以《星座》、《大地》和《神州》等小刊物为起家基地的王润华、淡莹、林绿、洪流文、叶曼沙、毕洛、陌上桑、赖敬文、李永平、温瑞安、方娥真、黄昏星、商晚筠、张贵兴和陈慧桦等等，近年又有林幸谦、黄锦树、陈大为、钟怡雯和辛金顺等，这一批作家是直接或间接受到台湾现代主义和后现代的干预/影响。依据王德威的看法，

近卅年的台湾文坛上，马来西亚华裔作家及学者的成就可谓独树一帜，他们这些人的努力成果已逐渐打破了主流与边陲的藩篱，或者说已透入华文文学的中心。

商晚筠自 1977 年以一篇两万多字的《木板屋的印度人》荣获台湾短篇小说大竞写的优胜奖崛起于文坛以来，至前年她病逝以前已出版了《痴女阿莲》(1977)和《七色花水》(1991)两本小说集。她一直都以观察敏锐、雕塑深刻见称，早期文字较为冗长及不顺畅，后期趋向短促简练，布局变得更严谨，加以应用象征和些许意识流技巧，可说愈写愈精致、成熟。

另一位重要的留台小说家是潘雨桐。王德威说潘雨桐的小说透露出“一种乡愁甚或闺怨的姿态”，这多少确能指出潘的一些特色来。潘的文字流畅老练，不管是情节的安排还是人物动作的描绘等都无瑕可击。而《咀嚼死亡》则采用后现代的后设陈述，(这些陈述既是宏观论述，亦是情节的楔子)以开启情节，而在情节发展过程中，作者亦不忘记安插上一些表示征伐、狩猎的意象与情境(它们都充满了嘲讽和吊诡的意味)来隐喻现代黑死病癌症对人类的威胁，使得他的小说一直在虚实交替中进展；这种宏观与微观交织的处理手法比起商晚筠的同样手法还深厚迷人。

在本土小说家中，姚拓的中短篇小说很值得重视，谐拟和嘲弄实为他创作逻辑中的一个主轴。如果将巴赫汀的众声喧哗理论落实到他的中短篇小说的解读上，会非常有启发性。例如，姚拓写得非常精彩的中篇《五里凹之花》既有写实小说的草根性，亦有传奇故事的诡异紧张兼神秘性，这两个文类纠杂在一起，既有相辅相成之功，又有互相指涉及渗透之处。

姚拓的小说世界共有三个：大陆家乡、香港以及星马，在这三个世界中，其人物大都跟作者的经历有关。他对三个世界

的了解有深有浅，它们往往会以对话的方式出现，相互指涉、中介甚至颠覆。姚拓的小说其实是最好的离散文学的典型，包括他自己以及小说中人物都在追寻并建立某种自主、自我，以抗拒周遭世界的流动不居，而其采取的创作逻辑/文法则是谐拟和嘲弄。

小黑则是中生代小说家中的佼佼者，在阅读、诠释小黑的小小说时，往往我们会发觉，要从头到尾利用一个标签（例如“现代派”或“写实派”）来框定住它们是不太容易的。在出版第一本小说集的序里，小黑即已惊觉，在创作上他似已渡过了两三个阶段。他系以现代主义/存在主义小说起家，收在《黑》中的文本，“大多缺乏丰富的客观社会内容，其意义既在于它们是一种主观色彩相当浓厚的荒诞人生的写照（这正是现代主义文学的核心特征），又在于传达出了一种少年人初次展望人生的落寞感伤、无聊而又无奈的悲观情绪”（郭建军语）。其实，早在七十年代末，他即已自觉“兴趣又再转回传统，所以又再变换风格”。小黑的第二个阶段是从现代主义冷凝、冷寂的实验性探索，逐渐进入到对社会人生的关注，范围不仅仅扩大而且更为深刻。八十年代至九十年代初期是他的一个重要高峰。他从现代主义跨入后现代，与时俱进，最能印证文风递嬗和时代精神的应是《前夕》里的《十·廿七的文学记实与其它》、《悠悠河水》中的《一名国中男生之死》和《悼念古情以及他的寂寞》以及《白水黑山》中的中篇《白水黑山》。

在新诗方面，吴岸是一位极有才情的前行代诗人，他一出手就不凡，处女诗集《盾上的诗篇》（1962）一出版就受到当时的著名编辑杏影（杨守默）的赞誉，推荐《盾上的诗篇》为当时“南洋诗坛上的一个收获”（《盾上的诗篇》，页15），诗人为“拉让江畔的诗人”。由于特殊的历练与社会时代背景，

吴岸一开始创作即抱持文学为社会、为人生服务的大原则，他也一再强调他是站稳在现实主义这一边的，不过，在理论上和诗歌创作实践上，我一直觉得他往往都在其中“夹带”了一些异质性的东西。甚至连他一再为它辩护的现实主义都是综合性的（包括了浪漫主义，也包括了社会写实主义等东西在内）。吴岸不仅反对写颓废的诗章，而且呼吁诗作者得走出个人生活的小圈子，积极投入生活的洪炉中去，“参加实际的生活斗争”。像这样洪亮的呼吁六十年代前后曾在新加坡一些搞意识形态的杂志上反复出现过，也很能反映吴岸本身早年参与反殖民学生与社会运动的轰轰烈烈的经验，以及反映了当时的宰执力量。吴岸不仅仅从开始就把自己定位为一个爱国诗人，而且是一位投入“红尘”献身社会改革的诗人。根据吴岸的说法，爱国主义并不是一个纯政治化的口号，“而是一种基于热爱这个国家、土地和各民族人民的乡土观念和国家意识、思想和感情。”

中生代诗人最值得作重点讨论的是陈强华和傅承得。这两位年近不惑的诗人风格并不类似，前者抒情而浪漫，后者时而凝厉而激昂，时而带较多中文系出身的书卷味。一位较擅用长句，迂回而婉转；一位以短句取胜，愈来愈促。他们两位在八十年代相互月旦，互相酬唱超越，到了九十年代以来，似已不再粘贴。

陈强华的后现代技巧返回大马之后都有相当极端的发展，例如《类似诗的资料》、《现在》和《打架鱼》俱是，这些诗篇不仅有具象诗以文字排列直通实境的情趣，亦有后现代排列符具的游戏味道。可是我们还得指出，陈强华在创作像上提这样的后现代诗时，他戏谑之中仍有严肃的意图。在他所谓“蓝色时期”的自剖诗中，他不仅抒发了个人的情怀、理想等，而且把当时发生

的党争、经济、社会 and 族群等问题都巧妙地织入诗中。这些诗的主题有孤寂、忧郁、智慧以及愤怒不满等；但据我看来，陈强华最关键的几个不断闪现的题旨应是正义、真理和爱情。

傅承得回马后最大的创举是把他的第二本诗集《赶在风雨之前》（1989）标签为“政治抒情诗集”，在马华诗歌发展史上，这样一种文类的出现显然具有各种指标意义。即使他不这样声明，我们仍可以感觉到他对国家发展的关注，对时空意识的敏感、对族群相处的忧虑；傅承得的家国意识在留台诗人当中，算是最鲜明、强烈的。

陈大为是六字辈中极为特出的一位诗人，他抒/书写、改写、重构历史，历史不管离得多么久远，在他生花妙笔一挥，它们都变成极有生命力的篇章；他不仅长篇叙事诗写得生动，连短篇抒情写景诗也写得极为叙事。陈大为不仅在读线装书时拆解重构历史事件和情节，亦能在深入体会后利用历史事件来隐喻、抨击当今社会现象。他的诗风历经《治洪前书》、《再鸿门》、《尽是魅影的城国》三本诗集的演练，叙事技巧有了很大的改进，从这些诗集当中可以读出一位年轻诗人旺盛的创作力、对诗歌语言的革新与探索，以及强烈的史诗意图。就题材而言，陈大为的诗可以区分成“中国想象”、“原乡记忆”、“台北都市书写”、“南洋史诗”等四个方向。尤其《尽》既承接且提升了前两部诗集的古典主题，也完成了现阶段的史诗任务，同时开启了下一阶段的都市书写之倾向。至于他极力开发并完成的南洋主题，已成为一座不容忽视的地标。

林幸谦的诗是一种对政治的偷窥，或是一种作为他者对多元文化、多元种族的政治社会的偷窥。由于是偷窥，而且是一个他者的偷窥，这之中就不免充满挫折、欲望、压抑、颠覆、精神分裂、爽快。倘若我们能从离散文学的视角来解读林幸谦

的诗篇，我们当会发觉，他诗中蕴藏了不少这一类文字的质素：孤寂、疏离、破碎、失落、流亡、漂泊、异化、阴晦和乡愁等等。由于在成长、受教过程中受到排挤被边缘化，诗人很自然的就以隐喻的修辞把其感触外化。林幸谦最早开始关注边缘化、漂泊和族群差异等问题时，他当时是身处文化中国的边陲，等到他飞来台湾，定居香港，他多少已从边陲进驻到中心了，他还有被边缘化的感觉，这毋宁是时代的不幸所造成的（台湾较强势的本省人对外省人的排挤，香港强势族群广府人对内地人的排挤等）。由于他有这些特殊的而且有代表性的经验，所以他对边陲化、漂泊离散、文化乡愁等课题的探讨就显得别具意义。

相对于偏重书写独特的乡村丛林经验、蓝领阶层生活状况的小说，以及着重个体思绪与生命经历的散文，马华现代诗在都市题材上的比重十分显眼。当我们检视八十年代以降的都市诗，却发现其中大部分诗作里对都市影像的处理仍旧停留在现象的表层，真正有创见或深度的为数不多。其中最大的关键在于诗人依赖感官经验来书写，记其所见，述其所闻，往往只能将贴在他们角膜上的都市影像，重誊/复写到我们的角膜上；其中或许经过意象处理，或者抽象与具象的转化。可是那些现象本身，毕竟只是现象，无法进一步触动我们的心灵。虽然有少数的诗人的作品较能发人深省（如吕育陶、刘育龙、李笙、叶明），同时呈现诗人一己的思维活动及其洞见，不过整体表现还是不够理想。由纷杂现象所引发的感官经验、与地点纠结的都会情感、对现身情态的窥探等三大主题的经营，在马华诗人笔下尚未成气候。

九年代的散文创作以素莱、寒黎、林幸谦、钟怡雯、陈大为等五人最突出。素莱和寒黎的作品集中在九年代初

期，前者的散文以轻松灵巧的语言，从生活阅历当中牵引出独特的冥想或观照，甚至透过一支异乡之笔点燃国族问题的思绪；后者的语言较绵密、沉重，惯用一种带有浓厚古典修辞意味的笔触，勾勒出文本中的人物，并缠上层层感情的细丝。林幸谦的笔因漂泊、游离而变得非常沉重，他挖掘出生命的苦难和困顿，以及充满矛盾的文化追寻，甚至构成马华散文中罕见的中国图像；他跟 、寒二人一样崛起于八十年代末，不过他的代表作大都集中在九四年前后。以高质量的创作力贯穿整个九年代的钟怡雯，则代表另一种类型。她从《河宴》时期那种坐落在原乡地景中，带有高度叙述性的生命记忆之书写，转型到《垂钓睡眠》和《听说》的语言实验，故意选择不起眼的生活素材，让语言去承担、去创造一个游刃在事理中的灵魂。到了九十年代后期才由新诗跨入散文的陈大为，很自然地用诗化的语言来经营他的世界，不管是浓厚的历史氛围、诡异的梦幻情境，或者都市文学的后设思考，都笼罩在诗的质感里头。其实大部分的年轻散文作家都兼具诗人的身分，所以我们可以明显地读出九十年代马华散文在语言的表现上有大幅的跃进，比以前来得灵动而多变，尤其不同程度和角度的意象化趋势，更有效地凝敛着叙述主体的情感。文类的渗透，确实丰富了九十年代马华散文的风貌。

马华文学经过半个世纪的发展，从写实主义、现代主义到后现代主义，不同世代的作家成就了不同的时代风貌，这支华文文学队伍早已挣脱“中国文学支流”的阴影，建立了马华文学的主体性，以及赤道文学的新景观。

欧华文学的新发展

——新移民文学

上世纪 80 年代以后，欧华文学有了新的发展。这主要是来自中国内地的一批新移民作家群的出现。近 20 年，随着中国改革开放形势的大发展，内地经济的空前腾飞，“留学潮”“移民潮”一浪高过一浪，其规模虽不及北美、澳洲，但毕竟有不少文化精英落地欧洲。他们给欧华文学带来了一个新的生长点，形成了一支新的生力军。由于他们在国内曾受到过良好的素质教育，语言文学功底较扎实；又由于他们亲身还经受过各种政治风浪的冲击和考验，生活阅历较丰厚，人生历练较成熟，文学准备较充分；还由于他们在这异国他乡受到了完全是另一类的强势文化的熏染碰撞，他们不可避免地产生了一种异地的新鲜感、距离感，进而又生发出沧桑感、孤独感，以至于最终迸发起一种不甘沉沦的奋斗拼搏的精神。新鲜生激情，距离显美感，沧桑见深沉，孤独出理性。这就激活了他们的灵感，造就了他们的文学创作，一种在中西文化交汇中产生的新质的欧华文学出现了。这是欧华文学的新亮点，是欧华文学新

成就的新标志。

在欧洲有种说法，认为这种新移民文学大都可称做是“输出的伤痕文学”。当然，只就创作题材而言，也许有一定的道理。从虹影的《饥饿的女儿》到新近崭露头角的陈平的《七宝楼台》，大概可以算得上是某种“伤痕文学”。然而，就其质而言，新移民作家的作品，已远远超越了当年的“伤痕文学”。

首先，创作基调积极乐观，表现了更多的奋斗精神与理性思考。不仅表现出了生活的苦难、困境，有经验性、感受性的一面，还有更多的哲理性、思辨性的探讨。基调已从失落、孤独、寂寞的60、70年代悲剧色彩变成了积极、热情、自信的乐观精神。

其次，这“输出”的已不再是当年伤痕的罗织与陈列，也没有了当年的狂热和激情，它已跳出九天外，冷眼看世界。上下几千年，纵横数万里，尽收眼底，囊括笔下。在某种程度上，比大陆作家的小说题材更为开阔，视野更为高远，思考更为深沉。由于拉开了时间与空前的距离，保持了一种客观、冷静、理性的平常心的态度。再加之生活逐步趋于稳定，心态趋于平衡，较少浮躁、功利心态，因而创作更多是出于某种真情的抒发，精神的寄托和纯净的审美的追求，作品显得较为成熟、沉稳、精致。

同时，在中西两种文化观念的比照下，“输出”的已不只是一般化的从政治学的视角来反思评判当年的中国的社会现实，而是能上升到一个新的历史高度，不仅从政治学，而且还从经济学、文化学、社会伦理学以及心理学、人类社会学等诸多方面来反观、研究，特别是从人性的角度，来深入剖析、探索作为当代社会的中国人的人性的本质及其扭曲、异化、复归的历史轨迹。这在当年的伤痕文学中是不可能也不可想象的。

虹影的《饥饿的女儿》之所以能震撼人心，不仅仅是真实生动、入木三分地写尽了那个年代的极度贫困和饥饿，暴露了在苦难中人性的经验，也就是写了肉体与精神的创伤，而且更在于作者通过一个普通的贫穷的弱少女的成长经历，深入全面地考察了那个年代的历史和社会、人生和命运、生存和生命、人性和人情，写出了作为一个自然人的本性本质，也写出了一种作为社会人的奋发求生的精神，这是当年伤痕文学不可企及的。无论从文学的社会认识功能或者文学的审美价值来看，“饥饿的女儿”都要高胜一筹的。

陈平的《七宝楼台》，可以说是近年中欧华文文学中极为难得的佳作。要说这是伤痕文学，已经相当勉强了。作品从文化大革命中的破“四旧”，一直写到现今的“911”大爆炸。历史跨度近半世纪，主人公乔安作为历史见证人，亲眼目睹了这半世纪的时代变迁；她又是一个古陶瓷的鉴赏家，从国际拍卖活动中，亲身经历了中国传统古陶瓷珍宝从走失到复归的全过程。古陶瓷的变迁史与中国的现代革命史交织在一起，小小晶莹的古陶瓷透视出了中国革命进程中的苦难和曲折，演绎出了老一代知识分子柳先生、张先生等人间悲剧，揭示出了作为普通中国人的人性的变异史。小说有克制地暴露了“文革”中破四旧，打、砸、抢的真实情况以及“红卫兵”丧失人性、摧残生灵、暴殄天物的罪行。然而作者不是在控诉、咒骂，而是在以一种充满了爱心的话语，呼唤着浪子回头，人性复归。果然，那“红卫兵”最终以生命的代价，赎回了那稀世珍宝的石榴盘，献给国家博物馆。他赎回的其实就是当年丢失的人性、良心。柳先生、张先生虽然最后仍以悲剧告终，但这是一种无可规避的代价，换回的是祖国的文明、进步和繁荣。相信老先生们如能目睹今日现实的一切也会含笑九泉的。小说结束在

“911”大爆炸。乔安的至爱彼得被那“双塔相继着，像融化的巧克力模型，无声无息，柔柔地坍塌下去，扬起漫天尘埃”所遮没，这叫人想起了福克纳的《不朽》的开端。那也是设置在世界二战历史上的重大事件——日本偷袭珍珠港。讣告说：“有一条战舰，现在失踪了，你的儿子是舰上的一员。”作者认为彼得（《不朽》的人物也叫彼得）之死不是结束，而是一个开端，预示人类希望的开端。而乔安的彼得之死放在最后，那是凤凰涅槃，预示人类生命的重生、再生、新生。作者可贵之处，就在于她对人生的感悟和对人性的追求。她身处欧洲，在中西文化的对比、观照下，深深认识到，文化有异，习俗不同，种族有别，观念相左，然而人类的人情人性却是互通共有的。在生老病死、悲欢离合的人生竞技场上所显露出来的社会文明进步、人间至爱真情，终将是与世长存的。

“输出的伤痕文学”，对于欧洲另一类新移民作家作品，就显得不合适了。荷兰的知名女作家林湄，她的作品就有着另一种的人性的诉求和审美的追寻。她的前半生，道路坎坷，命运多舛，颠沛流离，漂泊不定，从祖国内地，移居香港，又从香港来到欧洲的比利时、荷兰。她亲身体会到社会的动乱、家庭的离异给人带来的灾难和痛苦，特别是封建的、世俗的、落后保守僵化的传统观念对女性的压迫、禁锢、伤害何其之深，作为一名清醒觉悟的女性作家，林湄勇于承担起寻求现代女性真正彻底解放道路的神圣职责，她的作品对于女性问题有着独特而深入的思考。《泪洒苦行路》这部带有自传性的长篇小说，深刻地揭示了现代商业社会在经济上和宗法文化精神上对女性的双重压迫，指出只有走瑞沁（作品主人公）那种在困境中拼搏，自尊自主自强的道路，才是现代女性的正确选择。《漂泊》写一位中国女艺术家和荷兰中产阶级青年婚恋和家庭生活的故

事。通过他们的家庭纠纷和情感冲突，表现出了中西文化的差异和冲突，然而在男权观念上，东西文化却又是惊人的相似。正如女主人公杨克利所说，“不少老外的思想与中国男人差不多”。这里明白地指出了—个事实：当代社会里，女性仍然生活在男权“话语”之下，无论在哪个国家，哪个种族，什么文化程度阶层。看来，争取妇女的彻底解放，任重而道远，林湄还在艰苦地跋涉着。她近几年关门闭户、潜心创作，一部精工细缕，观念创新的长篇巨著《天望》即将问世。相信，女性解放的课题又将有新的华章。

在欧洲新移民创作中，还有一位应该提到的就是比利时的章平。他是浙江温州青田人，经营着中餐业。这温州人与中餐业两点都典型代表了欧洲华侨华人的特点，号称“温州帮”是欧洲华人最多、最团结，影响最大的一个族群，而中餐业又是欧洲华人百年来最传统、最强大的经济支柱。章平这两点都沾上了，可他的心志和追求，都与这两点无关。他可以说，整个身心都献给了欧洲的华文文学事业。他是新一代欧洲的温州华人的杰出代表。他17岁就以精美的诗篇步入中国诗坛。21岁(1979年)后移民欧洲，至今近25年，从未中断过华文文学的创作，并取得了骄人的成绩。

值得称道的是章平出国后，竟把主要精力去从事在海外吃力不讨好的长篇小说创作。他的《子影游魂》是写“文革”农村的一场政治浩劫。他摆脱了当年“伤痕文学”窠臼，用一种“黑色幽默”的笔法，以“喜剧”的形式，制造了一个古怪、诡秘、迷离的氛围，从中表现出当年历史的荒诞不经，叫人读之啼笑皆非，百无聊赖。这也使我们联想到美国新移民作家哈金的系列作品。他们写“文革”的笔法颇多相似之处。哈金现在获得了美国国家图书奖等几项大奖，成了国际知名作家。同

样，我们也可以对章平寄以厚望。他的《冬之雪》在反映海外移民生活现状方面更有深度。三名青年艺术家在欧洲的苦难经历以及他们各自不同的生活道路，最终的结局，读之令人扼腕，发人深思。鸿雪的豁达而坚毅的执著精神，在金钱物质的引诱、人际关系的纠缠面前，毫不动摇，立志要为世世代代的华侨先辈立传写史。这里，我们看到的是，中华文化生生不息，血脉相传的香火，是中华民族善良优秀的人性的光辉。

还有一点要指出的是，欧洲新移民作家与 60、70 年代主要从台湾香港移民欧洲的作家们在创作观念与艺术追求上，还存着一定的区别。前者更多的注重对人生价值的思考，总在实践着拯救世道人心的努力。无论是小说、诗歌、散文，都在努力寻找一个生活支点，张扬起一份对信念的执著。而后者更多的比较关注生活本身的品质。在平常的生活的文字记载中洋溢着智趣和理趣，表达生活的艺术和文化的多元，风格自由而感性。它明确锁定自己的跟踪对象是当下生活中的大千世界和饮食男女。

当然，发思古之幽情，抒故国故人之眷念，这是所有华族子孙所共有的，而对华文母语的热爱，在文学创作中，对语言文字的精雕细刻、千锤百炼，这也是新老移民作家所共同追求的，在欧洲华文文学中，无论是长篇巨制的小说，还是短小精悍的诗歌、小品、随笔，在语言文字上都是相当下工夫的，因为他们认为，“在杂语丛生，异声喧哗的异域，以汉语从事写作，本身既是抵抗失语、失忆的努力，也是对母语和母体文化的皈依，是精神世界的还乡活动。”

(作者单位：南昌大学)

〔加拿大〕 刘慧琴

加拿大华文文学的春天

1998年在泉州召开了一次北美华文作家会议，我因工作未能分身前往，只向大会交了一篇论文，而且重点也是评介加拿大以英语写作的作家，对以华文写作的作家只在文章最后简略地提了一下，那时加拿大的华文文学还处在沉寂的乍暖还凉阶段。

六年过去了，加拿大华文文学却有了很大的变化。

一、作家队伍的壮大

也许是加拿大的山灵水秀、湖光山色吸引人，也许是加拿大政治平和有一种内在的亲合力，选择这里作为移居地的有台湾著名诗人洛夫、痖弦，著名的香港报人胡菊人，有多年活跃在香港文艺界，具有一定知名度的一批作家如梁锡华、阿浓、卢因、陈浩泉、韩牧、余玉书、王洁心、苏赓哲、姚船等，有来自菲律宾的林婷婷，来自台湾的徐新汉、朱小燕、葛逸凡、周肇琳等。更为可贵的是涌现出了一批从大陆来的移民，他们

不仅在新大陆站住了脚，也同时在文化领域里开辟了新天地，如孙博、张翎、李彦、申慧辉、丁果、廖中坚、刘慧心等。这一批新老作家构成了加拿大华文文学的中坚力量，在推动加拿大华文文学的发展上起着重要的作用。

二、文学团体的形成与壮大，多样而灵活， 相互合作又各自独立

成立于1987年的“加拿大华裔作家协会”是加拿大最早成立的华文文学团体，会址在西岸温哥华，会员将近八十人，他们自1997年至2002年曾连续举行了六届“华人文学—海外与中国研讨会”分别就小说、电影、行旅文学、暴力与文明等主题邀请内地港台三地以及美澳及加国本地作家、学者主讲，和听众对话，成了温哥华文化生活中的一件大事。除了一年一度的研讨会（从2003年起改为两年一次），还举行不定期的文学讲座，曾应邀出席主讲的大陆作家、学者有苏童、陈忠实、刘恒、陆星儿、刘再复、陈建功、陈骏涛、池莉、牛玉秋、刘登翰、袁良骏、何镇邦、阿成、王剑丛、龙彼德、铁凝、项小米等，香港作家潘耀明、吴羊璧、周蜜蜜、也斯等，旅美华裔作家白先勇、於梨华、陈若曦、吴玲瑶、严歌苓、旅澳学者陈耀南等。该会的网址是 www.ccwa.ca。

成立于温哥华的“加拿大华文作家协会”是一个纯属华文作家的团体，也是“世界华文作家协会”的一个分会，现任会长是“世界日报”总编辑徐新汉，该会在新浪网有一个网页，定期发表一些文学作品。

“加港华人笔会”是由作家余玉书发起并组织的一个文友团体，著名学者叶嘉莹是该会名誉主席，该会会员包括西岸两

个主要省份卑诗省和阿尔伯特省的学者、文艺书法家及爱好者，是个比较注重学术研讨的团体。

“三维艺术社”由作家刘慧心发起并组织，参加者以爱好文学艺术的青年人为主。“三维艺术社”的会员也经常在报刊上发表文章。

“雪楼诗书小集”是以台湾著名诗人书斋雪楼为名的文艺沙龙，是文人谈诗品茗、讲研书法、论文谈艺的不定期集会。

在大多伦多的文学团体有“多伦多华人作家协会”和“加拿大中国笔会”。前者以香港移居加拿大的作家居多，后者则以大陆移居加国的学人为主要力量。

这两个团体在大多伦多的文艺界相当活跃，而后起的“加中笔会”在创作、出版、文学交流方面更是有骄人的成绩。

此外，在阿尔伯特省的埃德蒙顿和北克省的蒙特利尔也有文学团体，不过不如温哥华和多伦多的作家群如此密集和活跃。

在温哥华和多伦多两地虽然有多个文学团体，但相互之间的合作良好，有些活动还是相互配合，合作举行。

三、报章上专页、专刊、专栏的涌现， 刊物、文集、专著的出版

在海外，推动文学事业的发展，远比想象的要艰难，读者少是一个方面，出版经费是另一个问题，不要说没有稿酬，连找一个园地发表都困难。海外的华文报纸要依赖广告生存，留给文学的园地更是少得可怜。侥幸的作者能在副刊占有四、五百字的一角专栏，还不是每天可以见报。东西两岸的作家协会，在《星岛日报》争取到自己的专栏由会员作者轮流执笔也

只是近一年的事。但各个文学团体都在想方设法，为会员寻求发表的机会，“加华作协”九十年代初曾在现已停刊的《大汉公报》出过十期的“加华文学”版，《明报》由丁果主编的“明笔”文艺版在出满百期后停刊。世纪初加华作协得到《星岛日报》支持，给半个版面（后增至三分之二个版面）由“加华作协”主编每月一次的“加华文学”版，但也只出了35期。

在一段相当长的时间内，已经移居海外的作家要想发表作品，只能寄回原居地，这种情况即使在今天也不能完全改变。为了能更好地更集中地反映加拿大华人作家的创作，于是有了自筹经费，由作者分摊出版成本的举措。“加华作协”出版了《枫华文集》（一集）和《白雪红枫》（二集），“多伦多华人作家协会”出版了《多伦多华人作家作品集》。而“加拿大中国笔会”的短篇小说集《西方月亮》、中篇小说集《叛逆的玫瑰》则得到了台湾水牛出版社的赞助出版。

“加港笔会”出版会刊，“加华作协”出版中英双语季刊《加华作家》以及各个文学团体都是凭着对华人文学的一股痴情，知其不可为而为之，才有了今天加拿大文学的春天。

至于在个人创作方面，几乎人人都有专著出版，他们都以自己的文学修养、学识、个人生活的经历和体验，对在中西文化相碰撞下的喜怒哀乐，通过文学的笔触，带给读者的是一幅幅20世纪末21世纪初的移民浮世绘。葛逸凡以收集多年的资料写成的获奖作品《金山华工沧桑录》，去年又出版了她的另一部自传体小说《时代·命运·人生》，有意思的是这部小说并不是以恢宏的主题去震撼读者，而是以叙家常的方式向读者娓娓道出在时代的变迁下，个人虽然无法掌握自己的命运，却仍然可以在有限的空间内闯出一片绚丽多彩的人生。

也许隔开一段距离、隔开一段时空去回顾历史会更客观一

些，余玉书的《半生戎马足千秋》写关于许崇智将军的一生，从作为外孙的角度去探讨许将军，也提供了可贵的历史研究资料。笔者在1986年撰写的《胡蝶回忆录》也是先在海外各地的《世界日报》连载，然后在台湾出版，而在大陆的出版就更晚些了。

“加华作协”筹划的“加华作家系列”首三种书已出版，长篇小说有王洁心的《风在菲莎河上》、陈浩泉的《寻找伊甸园》、韩牧、劳美玉的诗集《新土与前尘》。以及由中侨出版社出版的许行《边缘人语》等。

而在多伦多方面，王兆军的《大瀑布》、阎真的《白雪红尘》、李彦的《红浮萍》、张翎的《望月》、孙博的《回流》等13部长篇小说分别在加拿大及中港台出版。

加拿大华人文学的春天，繁花似锦，这将是一列长长的作者和作品名单，是我无法在此尽列的。

四、创作队伍的壮大，作品题材的多样化、 深化，中西两种文化的融合

文学作品需要时间的沉淀，加拿大的华人文学经历了沉寂，偶尔一、二声啼鸣终于迎来了灿烂的春天。

在1999年由加华作协出版的《枫华文集》有三篇论文介绍加拿大华裔作家在中英文创作的历史和概况。在这里我只重点谈一下进入21世纪以来加拿大华文作家的创作。

2002年，加华作协出版了第二部文集《白雪红枫》，这部文集收集了五十多位作家八十多篇作品，大部分是加拿大、北美题材，包括散文、小说、诗、评论和翻译，也包括一部分英文创作和双语作品。

《白雪红枫》共收了13篇短篇小说，13篇小说共同的特点是从多方面反映了移民在海外的生活。和婚姻爱情题材有关的，如陈浩泉的《温哥华的月亮》、张翎的《警探理查逊》、李彦的《地久天长》、亚坚的《状元、榜眼、探花》、冯湘湘的《爱的海市蜃楼》，余缘冶写过埠新娘的《他乡是故乡》；写亲情的有文野长弓的《春天，他曾经拥有》、施政达的《流星快递》和笔者的《枫回路转》；写移民在新环境下无法自我调整的有张错的《自毁》；而葛逸凡的《黄金地段》、曹小莉的《老艺术家之死》和诺拉的《老兵》则是将笔触及了加拿大其他族裔的生活，扩大了读者的视野。

比诸三年前出版的《枫华文集》，小说的质与量，以及视角都有了很大的变化。同样写温哥华太空人家庭婚姻，《枫华文集》里《‘秦香莲’之演出》（冬青著）婚变的主角是丈夫，而在陈浩泉的《温哥华的月亮》里的主角则是妻子。如果将这两个短篇放在一起，可以窥探到太空人家庭的婚姻危机同样存在于男女双方。但也从另一个角度反映了华人社会对待离别的态度。想不到唐朝诗人白居易在《琵琶行》里商妇的哀怨，“商人重利轻别离”仍是眼前的事实。造成婚姻的不幸，该责怪的是哪一方？这两个短篇将华人社会中存在的太空人家庭问题，以小说的形式推到了读者的面前。

如果说移居海外的华文作家其初期创作还散发着故国泥土的芬芳，那么在海外生活了一段时间后，他或她们作品中那两种文化水乳交融的情景就会呈现在读者面前。张翎的《警探理查逊》是写一个白人警探理查逊因查案认识了受害人、移民陈知更，最后结成连理的故事。查理逊并没有因为在新婚之夜发现知更不是处女而嫌弃，反倒是更加怜惜，并且了解到她因受强暴她的人威胁而不敢将实情报案并作证。这可以是一个悲惨

的故事，但张翎却用令人意想不到方法来处理小说的情节，一方面写了理查逊的宽容爱心抚平了知更内心的创伤，也写出了华人怕事，不敢如实报案的弱点。小说的处理方法很耐人寻味。

华人千百年来所受的教育，养成了我们不善于在人前表露自己内心的感情，特别是爱情。我想移民西方稍长一点时间，就会发现华人对待家庭，对待丈夫、妻子、子女，责任多于爱。李彦的《地久天长》写了加拿大林区小镇一个白发苍苍的飞机驾驶员，每当飞机飞在一个点上，他就会用大手电筒朝着地面“卡，卡，卡，一明一灭，接连闪了三下”报信。二十多年来，每次夜晚飞行，他就用这个方法向在地面上凭窗仰望的妻子说“我爱你”。在妻子逝世后，他依然这样，因为她“就睡在下面那片山岗上呢”。不要以为飞行员只懂得爱情，即使飞机上只有一个乘客，他的工作程序也是一丝不苟的。我可以感到作者在写这篇小说时内心的颤动，因为她笔下老飞行员对工作的认真，对爱情的执著也深深地感动了作为读者的我。

如果说六十年代的留学生文学或是写留学生生活的文学是由台湾留学生独领风骚的话，那么在八十年代，由大陆来的留学生或移民则成了这一时期海外华文文学的一支重要力量，如前面提到的张翎、李彦都是加拿大华人文坛的佼佼者。在《白雪红枫》的小说部分有一篇令人不能忘怀的佳作《春天，他曾经拥有》，作者文野长弓。

小说是写一位有才华的小提琴博士生，为补奖学金之不足而干脏活重活，以至手指受到伤害，无法去摘取博士的桂冠，无法登上艺术高峰的故事。艺术的道路原本就是不平坦的，而对于一个还要为生活奔波的人更是崎岖万分。作品反映的不仅是一个艺术学生的遭遇，也反映了八十年代到九十年代这一个

特殊年代的大陆留学生艰难的奋斗历程。他们既不同于早期台湾留学生，台湾留学生，更多的是乡愁的困惑，不是经济上的忧虑。他们也不同于大陆八十年代以后出生的一代，有父母的呵护与经济上的支持。他们是凭着自己的实力赤手空拳去拼搏的一代。文野长弓的小说正是反映了这一代人苦斗的精神。文野长弓是一位严谨的作家，他的这篇小说从布局结构到遣词造句都很严谨，丝丝入扣，小说里三个人物：父亲、房东老太、儿子；儿子在小说里是个不出场的人物，但却是个主要人物。他的形象是透过父亲和房东老太的对话，一步一步地走进读者的视野。

我在这里仅就小说部分作了简介，文集的散文、诗歌、论文部分也是贴近北美的生活。陈浩泉的《与日月星辰同在》、冬青的《菲莎河之恋》、林婷婷的《快乐的e世代人》、黄佩玉的《太阳般的孩子》、王选的《罂粟“原子弹”》等，或是以优美的笔触描绘出加拿大美丽而粗犷的河光山色，或是以娴静的手法展现了加拿大平静生活中的喜乐和哀怨。

而多伦多加中笔会出版的三十万字的中短篇小说更是声势夺人，小说集的十六位作家的二十多篇作品涵盖了上一世纪末本世纪初学者、文人、普通人移民生活的方方面面，有亲情、爱情、域外生活透视。加中笔会涌现出了一批近年来崭露头角的青壮年作家如孙博、李彦、张翎、原志、诗恒等。

五、勇闯主流文坛

华裔作家以英文创作进入主流文坛也不过是近三四十年的事，他们大多是移民的第二、三代，在加拿大受教育。他们虽然失去了母国语言，但没有丢掉中华文化的传统。他们的创作

也大多和早期移民的生活有关，他们的创作有助于以英语为主的主流社会透过文学作品认识、了解华人的生活、文化背景，他们是勇闯主流文坛的先行者，后续力量就要靠近二、三十年移民的这一代了，这批移民作家，很多具有两种语言文化的底蕴，能游刃于两种文化之间。梁丽芳的《柳永及其词的研究》、《从红卫兵到作家》、《早上的太阳》，李彦的《红浮萍》，黄俊雄的《小小说选集》以及在《加华作家》发表的卢因、申慧辉等人的双语文学作品，都是朝这个方向的努力，这些都是在特殊语境的氛围成长起来的一批作家。

我在这里只是粗略地介绍了一下近年来的加华文学，由于偏居西岸一隅，挂一漏万，失之偏颇，在所难免。只求抛砖引玉，引起人们对加拿大华文文学的关注就是我最大的奢望了。

(作者单位：加拿大华裔作家协会)

提供参考加拿大华人文学的几篇文章：

(1) 吴华：《西方月亮—加拿大华人作家小说精选集》前言（加拿大中国笔会主编，台湾水牛出版社出版，2003）

(2) 孙博：《西方月亮—加拿大华人作家小说精选集》后记（加拿大中国笔会主编，台湾水牛出版社出版，2003）

(3) 林婷婷：《枫叶情·故国心—加华文学现况》（《枫华文集》加拿大华裔作家协会出版，1999，页6-18）

(4) 梁丽芳：《打破百年沉默：加拿大华人英文小说初探》（《枫华文集》加拿大华裔作家协会出版，1999，页19-34）

梁丽芳：《扩大视野：从海外华文文学到海外华人文学》（《白雪红枫》加拿大华裔作家协会出版，2002，页281-292）

(5) 刘慧琴：《多元文化中的一枝奇花—加拿大华人文学概况》（《枫华文集》加拿大华裔作家协会出版，1999，页36-47）

〔美国〕 宋晓亮

“ 为了写给妈妈看 ”

热爱中华文化是生命所赋予我们的先天嗜好。这第一次的接触，第一次的使用，容不得你说忘就忘，说扔就能扔。然而，在一切都需用英文来维系生机的国度里，整天坐在家写中国字，百折不挠地坚守着纯文学、纯艺术的文化阵地，孜孜不倦地做着不为世人所理解的艺术探索，握笔不为稻粱谋，往往被现实讥为乃是无知的清高。

的确，在不管思想，也不管饭的美国社会里，若少了那点执著劲儿，手中的秃笔，还真有点儿捏不住。相应之下，专业华文作家，为数可见。

生活中的某些时刻，钱是万能的。一文钱难倒英雄好汉的感受，是压抑的。穷，又是个很能破坏感情的玩意儿。为此，奔钱，发财，买大房，开好车，让孩子上名牌大学，自己混得挺腰满肚的欲望，则冲走了人们一天中精力最为旺盛的时刻。

尽管打工挣钱是百姓的生存首选，但一些对博大精深的中华文化爱得不能一日不见的人，还是组织起来，成立作家协会、联谊会及书友会等文化团体，利用周末和节假日聚在一

起，演讲，研讨，切磋，提高。大家自掏腰包，十块，二十块，三十块地凑啊凑，凑出几百块钱来出文集，办会刊，并无偿地为社区中文报撰文写稿，用自己的实际行动去印证着中华文化在异邦的生生不息！

海外华文文学的推动和发展，均离不开中国传统文化的主宰与滋养。海外华文文学种类很多，通常所能接触到的约有：历史文学、社会文学、伤痕文学、留学生文学和移民文学。

历史文学，以研究中国传统文化为主：一些博学多才的老文人，常以未来历史学家的身份，利用夕阳时光，潜心钻研中国史学，从中筛选精华，弃置糟粕，以供后人鉴别。

社会文学，分为两种：一、入乡随俗，专注当地文化，以报导为主，这种介绍或评论性的文章深受当地华人的喜爱。通过作者的感知和观察，把人们想了解的事，想说的话写出来，刊出去。二、以抽象的方式，借古讽今，以单刀直入的笔锋，点出社会弊端，呼唤着世间的正义与公道。

伤痕文学，其着墨点：大陆人多半都落在“文革”年间的伤害和伤痛上。作者多以自身的经历、亲友的遭遇和不幸为主题，记下那荒谬与凄恻的一幕幕；台湾同胞常以抗战及逃难为素材，刻下大时代所赐给小老百姓的苦难印记。

留学生文学，又称洋插队文学：以当年赴东北、内蒙、新疆等地插队的天真烂漫及艰难困苦和今天漂泊异乡的现况加以对照。昔日臂戴红章，牧马放羊；今朝寄人篱下，洗碗打杂。两重天，一种罪，但望岁月莫蹉跎。

移民文学，写法较多：一、记录着有志者从寒窗苦读，拼下学位，到在异国他乡，民情生疏，民俗不一，文化背景差别甚大的情况下，其创业的心路历程；二、记录着一些在海外被

丈夫抛弃了，让妻子给甩了的男男女女的悲惨遭遇。他们在绝望和心碎时，咬紧牙关，冲出家门，在生与死的挣扎和奋搏中，终于摆脱了人为刀俎、我为鱼肉的人造宿命，并弄懂了，真正的人生命脉才是创造一切价值的根基；三、以所在国的风土民情、政情、时情结合新移民的婚姻、家庭、子女、就业等实际情况为主线，通过个性角色的塑造，情节的发展，社会的衬托，以鲜活的人物，真实的内容，记述了新移民涌进异邦的酸甜苦辣。从梦中美景——喜获签证——兴奋踏入——陌生立足——打工——办绿卡——考公民，待心灵所需均得以满足后，再回过头来，属于自己的，也就是换了个地方活着。

我算是个专业写作人，纪录新移民在异邦的辛酸苦辣自为天职。就在我正准备将小文发出时，我市的陈勤学先生在自己的办公室里上吊自杀了。五十二岁的他来自杭州，曾经的老知青，现为 Kokomo 市德科电子公司九级电机工程师，都混得一人一间大办公室了，可他还是扔下妻子和一双未成年的儿女撒手西去了。英才早逝，风木含悲。他的死，可痛煞了小城的中国人！用中国字写出他的死因，不这么做，像是对不住生养他和我的黄土地。

〔德国〕 谭绿屏

20 年来欧洲德国华文文学简述

一、 华文读物从无到有

我于 1984 年秋游学西德，至今正好整整 20 年，亲眼见证到华文读物的发展。从当初的极为罕见、一页难求，到现在的数不胜数。在汉堡、柏林、法兰克福、慕尼黑等繁华的大城市，中文报纸简直是铺天盖地，天天有得读，读也读不完，因为这些报刊的大部分是免费自由取阅的。

二、 台北的《中央日报》为欧洲的华文文学推广传播、播种耕耘立下了汗马功劳

20 年前的中文读物极其少见，且难得到手。运气好的话才能借到或找到为数有限的《欧洲日报》、《青岛日报》和《中央日报》。大陆刊物几乎是绝对看不到的。《欧洲日报》和《青岛日报》一般也只有中餐馆老板才订得起。

《中央日报》海外版自 80 年代中期开始，长达十多年的时

间对海外留学生和海外台胞、华人定期免费馈赠，广泛刊登各地台胞寄发的活动报导。《中央日报》副刊简称“中副”，举办全球性文学征文、文学评奖，并有美金稿酬、奖金发放，对海外华文写作起到极大的激励作用，培养了相当数量的海外华文作者。《中副》是台湾报纸中声誉最好的副刊，文学水准很高。《中副》主编先后有孙如陵、梅新、林黛。旅居巴黎的台湾知名散文家吕大明说她也是为《中副》投稿写出来的。我本人也是其中之一，可以说没有《中副》就没有我写作的今天。1992年，在世华作协秘书长符兆祥先生的努力推动下，《中央日报》又开辟了由世界华文作家协会主持的“世华周刊”，专门登载海外华文文学和海外文学动态，有效促进了海外文友的交流。陈水扁执政后提倡本土文学，使这一局面受到冲击。2002年3月《中央日报》海外版因经济原因停刊。这一鸿雁日日传书，紧密联系着五洲四海千万华文文学心的昌盛局面终于画上了句号（世华周刊每周一期，共出了353期）。

《人民日报》大约在80年代末90年代初也开办了海外版，也有不少赠阅，但远没有达到中央日报如此紧扣民心的气候性效应。

三、欧洲知名华文作家代表

20年来知名度比较高、影响时间比较长的欧洲华文作家有德国的评论家龙应台、瑞士的小说家赵淑侠、巴黎的散文家吕大明、小说新秀郑宝娟、奥地利的政治评论家俞力工、西班牙的资深中央社记者墨索尔、德国的联合报驻欧特派员小说家陈玉慧、大陆旅法报导文学作家祖慰、汉堡大学汉学系退休教授关愚谦等等（其他从略）。总的来说，一般都不能完全靠中

文写作维生。

四、欧洲华文作家协会

欧华作协于 1991 年 3 月在巴黎召开成立大会，当时的《中副》主编梅新也参加了大会。欧华主要成员由多种身份的台湾旅欧写作人组成，其中也有几位专业作家，如创会会长赵淑侠、创会秘书长吕大明、俞力工、墨索尔、祖慰等，还有几位先后加入的大陆成员主要都因获得了《中央日报》文学奖名次或身为报刊编辑。目前成员共 50 多人。

五、欧洲华文报刊现况

这里着重谈德国。

历史最长的是创办于 1972 年的《德国侨报》，当初由台湾留学生刻钢板油印起家，现由西德华侨协会主办，募集捐款，加上台北侨委会资助，90 年代后期达到鼎盛时期。现因经费问题，从双月刊变成如今的不定期，偶然得捐款，偶然出一期的刊物。A5 版面，基本为馈赠品。

1987 年大陆留学生开办了 A4 版面的《莱茵通讯》，这是一份限于订购才能读到的月刊。

1989 年大陆人士开办了《德国导报》。这份 A3 版面的月刊，现已演变成为广泛的旅德学人报，订阅兼赠阅。

1997 年大陆人士创办了 A3 版面的《华商报》，广告占了 60% 以上，由月刊发展为半月刊，由 24 页发展到 48 页，是德国唯一能赢利的华文小报。

近年又有一些办企业成功的老板开始办报。如 1999 年底

开办的 A4 版面的《环欧》月刊，现名《本月刊》。聘请大陆媒体专业人员编排的有 2001 年创办的 A2 版面《新天地》半月刊、2002 年创办的 A3 版面《欧洲商旅报》月刊、2003 年创办的 A2 版面《经济时尚导报》。另外还有几家曾经很有影响的报刊因经济或其他原因停办。如前身为《柏林通讯》的《新新华人》、《经贸》、《北欧华商时报》等。所有报纸各有特色重点，但除《莱茵通讯》、《德国导报》、《经贸》等少数报刊，大都以照搬互联网文章为基础，甚至无人打字，只用 Email 稿。因订户少，报纸大部分送中国超市、华人旅社、中餐馆免费取阅，自然也不付稿费。其中也有恶性竞争的因素。

此外免费赠阅的还有影响相当大的 A2 版面周报《大纪元》，属于异议人士专业作家的《独立中文作家笔会通讯》发表于网站。

曾经独占鳌头的台湾旅欧人刊物竟然几乎全线崩溃。

六、欧洲华文写作人现状

各人自遁门路，应邀或自己设法投稿。在欧洲发表的文章基本无稿酬。以台湾旅欧写作人为主体的欧华作协常有聚会，更多的大陆写作人各自为阵，无组织、无协会。写作不仅赚不到生活费，有时反倒影响了赚钱的财路，不得不适可而止。所以长期以来，欧洲华文写作人女多于男。近年一些大陆男性写作人崭露头角，欧华作协新加入了几位欧洲边远国度的男性写作人，如白俄、芬兰、捷克、意大利等国。

欧洲华人绝大部分是第一代移民，第二代不过刚刚完成学业进入社会，还在为房子、车子、养老金奋斗。与大陆、台湾、香港本土的作家相比，难以作对等交往。

华人写作人能直接用英文写作的，又当别论。

值得一提的是德国有位干体力劳动的难民人士，笔名山民，花了三年的时间，根据自身的经历写出了一部纪实性小说《人蛇潮的背影》，获台湾华侨联合总会 2003 年度海外华文著述小说佳作奖。

七、欧洲华文写作的特点

尽管写作人思潮纷杂、流派广博、空间自由、各说各话，但文学作品仍以散文、随感、杂文为主。记述在中西文化的直接碰撞中发出的思想火花，不乏感人至深发人深省的好作品。因为写作人通晓本地语言，易于深层了解本地风俗文化，抒情叙事到位到点。相比之下过路客到此一游的大牌作家，如果不懂外文，不谙民情，写下的文字虽然词藻瑰丽，但知情人一读就感觉是吃不透的夹生饭。

很多欧洲写作人的产生，是凭借一纸一笔或电脑键盘的敲击，表述身居海外、远离故土，涌塞心头、难以宣泄的母语情怀。也有出于中华知识分子天然的社会使命感，每逢社会洪流风急浪紧之时，便不计个人荣辱得失，挺身而出，伏案疾书，铁肩担道义，畅述一己之见。

八、欧洲华文文学的将来

长期以来，总部设在台北的世界华文作家协会及《中央日报》对华文文学在欧洲的发展起了实际的推动作用，历届总会及分会年会都能得到总会募款资助。

很高兴能参加今天这次大会，让我看到了大陆对欧洲华文

文学的重视。德语中的大陆，直释是“大中国”。每当我用德语说大陆时，内心总是很骄傲。泱泱大国的祖国大陆，能为欧洲的华文文学发展拿出什么有推动力的方案呢？我们只知道我们的文章在作者不知情的状况下被转来转去发表，知识产权毫无保障，别说拿不到稿费，往往连刊物也见不到。这种情况在台湾正常状况下就不会发生。这是台湾写作人的幸福。

借此良机，请让我再介绍一个实例。

今年5月27、28、29三日于德国中部的维尔茨堡大学举办一个全球性的汉学聚会，召集人为知名汉学教授库恩先生(Dieter Kahn)。他是欧华作协文友邱玉的上司。库恩教授是世界著名英国汉学家李约瑟的德国学生——一位极勤奋的汉学学者。这个汉学聚会的主题是关于中国古文明的宏观推论，邀请了世界各地30多位知名学者教授到会。发表讲演的名牌学府有哈佛大学、加州大学、中国社会科学院、中央研究院、荷兰大学、柏克莱大学、加州大学、柏林大学、哥伦比亚大学等等。内容包罗文化、历史、考古多项研究。与会人员全程旅费包括机票及会议中的餐饮、旅馆费用全部由会议承担，总计12万5千欧元。这么一笔巨额开支由谁出呢？这笔经费全部出自台北的蒋经国基金会。

九、二项倡议

1. 全球范围内征集研究中华古今文学的外籍学者名单，邀请参加往后的世界华文研讨会。

2. 设立一个全球范围的中华文学研究翻译奖，专门奖励用外文评论研究和翻译中华文学的学者。

以上意义不言而喻。

〔澳大利亚〕 张奥列

澳华文学的形成与发展

中国人到海外生存繁衍，为什么还要乐此不疲地用中文去写作？用华文文学去表达一种迥然不同的生命体验，仅仅是母国血缘的羁绊、思维定势的难易，还是一种生存策略、一种民族语言所具有的渗透力和包容性使然，或是民族语言在世界格局中追求新质的历史必然？这是海外华文文学生存发展中，人们心头挥之不去的深切追问。

可以说，澳大利亚华文文学的产生与发展，是中华文化在海外的承传繁衍，是华族异域生存的历史见证，是中国语言参与世界多元话语建构的积极尝试。

文学创作的产生与形态

澳华文学要追根溯源，可能就要追溯到 19 世纪末年的澳大利亚华文报章。

地处南半球一隅的澳大利亚，俗称澳洲，从 1788 年 1 月 26 日大英帝国殖民者正式登陆悉尼起，就有华工的出现。1820

年前后已有少量南洋华人应聘来澳当苦力。而 19 世纪上半叶，澳洲发现了大金矿，便陆陆续续有华工从中国福建、广东来澳采金，至 19 世纪末，澳洲已有华人数万之众。而华文报章也应运而生。19 世纪末到 20 世纪初，悉尼、墨尔本已有中文报章《广益华报》、《警东新报》等五种，除新闻及商业活动信息外，其中也有少量诗文，如梁启超访澳期间一路赋诗志念，陪同者也诗酒唱酬，并撰写游记等。虽然这些写作与今天的文学发展或许没有必然的联系及影响，但从历史的角度看，这也可以视为澳华文学萌芽的最初形态。

20 世纪二、三十年代，澳洲实行“白澳政策”，居澳华人日益减少，中文报章也难存在，至 1951 年最后一份中文报章《澳华时报》关闭，澳洲华人完全没有了中文园地。

直至 1974 年澳洲新政府撤销了“白澳政策”，并于 1978 年推行多元文化政策，华人人口才得以发展。随着八十年代初印支华裔难民的涌入，香港台湾移民的增多，澳洲再次出现中文报章。1982 年《海外风》季刊在墨尔本创刊，1985 年《星岛日报》澳洲版登陆悉尼，随后各华文日报、周报、杂志陆续问世，遂有了华文写作的园地。八十年代末，大批中国大陆留学生的进入，更令华文报章风生水起，各种文学体裁的作品也开始在报纸副刊及杂志上出现。可以说，八十年代中后期，才是澳华文学的真正起步。

1992 年，旅澳华裔文人串连聚合，由部分来自港台、东南亚的文人发起，更得到大批来自大陆留学生的响应，成立了澳洲华文作家协会，并相继成立了悉尼、墨尔本、昆士兰分会，初步形成了澳华文学的群体力量。作家协会的成立，促进了文学的交流，文学界也有了文学批评的需求。

九十年代至本世纪初，大陆新移民作家群日渐成为澳华文

坛的主导力量，文学社团也不断增多，作家协会已发展到五个分会（悉尼、新南威尔士州、墨尔本、维多利亚州、昆士兰州），以及各种诗社（如酒井园诗社、澳洲华文诗人笔会），各种文艺、文化社团（如大洋文联、墨尔本大学中华文化学会）等。

中文写作者的涌现，也激活了文学园地的繁衍。华文报章如《自立快报》、《澳洲新报》、《星岛日报》、《澳洲日报》、《华人日报》、《华联时报》、《澳华时报》、《东华时报》、《大洋时报》、《新海潮报》、《亚洲星期天》、《澳洲侨报》、《新时代报》、《华夏时报》、《唐人商报》等等日报、周报的副刊，《满江红》、《大世界》、《澳华作协》、《汉声》、《朋友》等杂志的文学版面，先后成为文人写手一显身手的园地。

澳华作家的著作出版也如雨后春笋，由八十年代末的三五种到现在的上百种。1985年，澳华文坛出版了第一部著作——柬埔寨难民黎树（黄惠元）的长篇小说《苦海情怨——血泪浸湿的高棉农村》；2002年第一套综合选本系列《澳洲华文文学丛书》五卷本问世；2003年首次推出了作家个人作品集系列《大洋文丛》12卷本；澳华著作出版由单本发展至多卷本，由单一性发展到集束性。由于中文市场所限，澳洲至今仍未有正规专业的中文出版机构，也迫使澳华著作在中国大陆、香港、台湾辗转渗透，遍地开花。

澳华文学形式也由初期的散文、杂文为主发展到如今的长篇小说、中篇小说、短篇小说、散文、杂文、随笔、诗歌、评论、报告文学、儿童文学、传记文学、文学翻译、影视剧本等百花齐放。文学观念纷呈多样，写实与写意，传统与现代，个人体验与社会关怀，并存互补，各领风骚。

澳华文学进入了一个活跃时期，各种文章作品不仅在澳州

中文报刊争芳斗艳，而且也在海外发表，在海外出版，在海外获奖，被海外评说。澳华文学作为一个写作实体，逐渐改写了世界华文文学的版图，“澳华军团”的出现，逐渐引起海内外写作界学术界的关注。因此，澳华文学也亟待文学批评的活跃与推动。

文学批评的起步与现状

由于澳华文学的特殊环境，澳华文学批评一直未能与澳华文学创作同步，而且一直附庸着创作，停留于推介层次，而未能成为一个深入研究、与创作互动互补的自足体系。

澳华文学批评最初的产生，也是一些零星散碎的作品读后感，或写作随感，可以说，这是澳华文学批评的雏形。

澳洲的报章杂志都是商业性的，只能容纳短小的随感式的作品评介，报章及读者都不大欢迎理论性的评论长文。澳洲从事华文文学研究的学者极少，好的创作文本也缺乏，因此也未能形成一个从事文学批评的学者圈。而有些来自中港台的文学评论家，在新的环境中大多因生活所迫而掷笔转行，偶有涉笔作品评介，也多是随感短文。在西方文化环境中，华文写作一族是弱势群族，需要社会更多的支持和鼓励，因而文坛的切磋交流，更多的是互相捧场表扬。作家之间能议长却未必能论短，总体上仍缺乏客观、宽容、大度的批评风气，这也使得批评家敬而远之。而一些批评活动，也往往沦为无聊的笔战，陷于虚无的话题，成为商业炒作的手段，更令批评家不屑为伍。

1993年至1994年间，倒是出现了两股文化批评热。一是对中国大陆留学生自编自导自演的《中华魂》春节晚会节目的批评，一是对留学生杂志文章引发的“中西方男人性能力‘二

八论’”的批评，这在当时大陆背景的留学生圈中曾成为一时的热门话题。而后者也曾被西方媒体作猎奇式（也许是笑话式）的报导。这两场文化论争，本来是有机会导向一种有益的自觉的批评风气，可惜它却被一种焦虑的宣泄的燥气所引导而走向了流俗。诸如这类批评仍不属于文学范畴，也大多缺乏理论色彩，还不能够成为真正意义上的批评范例。

九十年代中期以后，由于各作家协会及文学社团的活动一波接一波地开展，各种作家作品研讨会不断举办，推动了文学批评的参与。如悉尼作协举办的“潘起生作品研讨会”、“张奥列作品研讨会”、“雪阳、陈积民、巫逖诗歌讨论会”、“齐家贞《自由神的眼泪》讨论会”等，新州作协举办的“田地作品研讨会”、“苏玲作品研讨会”、“黄惟群作品研讨会”、“张劲帆作品研讨会”、“萧蔚作品讨论会”、“崖青作品讨论会”等，昆州作协举办的“刘熙让作品研讨会”及有关文学讲座，大洋文联举办的“华垞作品讨论”、“老戴维作品讨论”等，都在文坛构成一个切磋探讨的话题，引出了一批评论文章。而墨尔本作协、维州作协也经常以文学讲座的形式，由写与评互动的方式进行文学对话。酒井园诗社则在其《酒井园诗刊》上每期专论一位诗人，并辟有“诗论杂说”专栏让诗人学者作诗评诗论。文学批评由个别作品的评介转向对作家作品的整体把握。

与此同时，作家出书明显增多，名家作序也见频繁。作序者不仅能高屋建瓴，剖析作品，点拨作者，也揭示了某种艺术规律，显示其独到的批评眼光。

文学评奖活动，则提供了较好的阅读文本，调动了大众的批评兴趣，也提高了文学批评的素质。澳洲华文作家协会举办的“澳洲华文杰出青年作家奖”、《自立快报》举办的“澳洲中文创作征文奖”，以及《星岛日报》、《新海潮报》、《大洋时报》

等举办的各类征文评奖，都引起文坛及读者的关注，引发了批评的话题，对澳华文学批评的提升起了催化作用。

但是，澳华文学批评仍较多停留在作家作品的文本分析上，而对文坛创作的整体描述，对文学类别的综合评论，对文学现象的追踪探讨，一直是弱项。2001年中国《世界华文文学论坛》杂志特约编发的“澳大利亚华文文学研究专辑”，首次对澳洲华文文坛现状以及小说、散文、诗歌，进行了宏观的描述与微观的分析，开拓了澳华文学批评的视野。2002年《澳洲华文学丛书》五卷本的出版，不仅汇集了全澳103位老中青作家不同类型的420多篇作品，展示了澳华文学的整体阵容，更提供了澳华文学综合性评论的较佳文本。

自1999年起，张奥列《澳华文人百态》、钱超英《“诗人”之“死”——一个时代的隐喻》、庄伟杰《寻梦与镜缘——多元语境中澳华文学的当代性解说》三部著作的先后问世，以及中国大陆辞书、史书、学术专著对澳华文学的推介，中国学者对澳华文学研究的介入，也逐步消解澳华文学批评的冷淡症，有助于营造澳华文学研究的氛围，有助于将研究向宏观与理性的层面提升。

结语：澳华文学研究现状及前景

毫无疑问，澳大利亚华文文学研究仅仅是一个开端。澳华文学批评从缺席到投入，从失语到发声，已显示其存在的事实。澳华文学研究已从推介进入梳理的层面，但从探问渗入建构的精神维度，还有一段路程要走。

澳华文学研究的薄弱，诚如庄伟杰先生在《失语与缺席——多元语境中的澳华文学批评》（澳洲《华人日报》2003年

5月15日)中指出,“澳华文学真正从起飞到冲刺的航线确实太短了,而作为一条河道,其流程也还短浅。一是批评失去批评对象的尴尬,即批评出现了对象缺席。即便有批评家,一时也难以找到对话的一角‘冰山’,因为整个澳华文坛尚未形成大气候或产生鸿篇巨著。二是批评队伍本身的严重匮乏。”

如今,这两个先天不足的局限,正随着澳华文学的发展在逐步消解。澳华写作的升温,也许会刺激、提升文学批评的热度。

几经打造的澳华文学,已经争取到自身存在的价值,但它若要对澳洲主流社会及世界华文文学产生影响力,还必须努力建构当地性,熔铸兼容独创的品格。这种当地性,即是澳华文学不再仅仅是中国文学在海外的延伸,而是在一种跨国跨族裔跨文化的新视野中确立一种新的原创性的书写。它也不再仅仅是漂泊离散、思乡怀旧的移民文学,而是在新的文化认同及新的价值认同中创造本土文学新质。这种新质、新的书写,不必在故乡他乡,原乡异乡之间打转,也不必在身份认同国籍认同语言认同中徘徊,而是在中国/世界,东方/西方的关系中建立一种认同归化超越的新的精神归属。

而澳华文学批评,无论本土批评家或海外批评家,也应该跟进这种质变,摆脱批评眼光凝定在故土文化回归的“中国性”上,推动建构澳华文学创作与批评的当地性。

论澳洲华文小说的创作

近些年来，澳洲华文文学从萌芽期跨入了成长期，其成果显著，引人瞩目。其中澳洲华文小说与诗歌、散文、杂文随笔相比，其创作略慢了半拍，但在质量上却不相上下，含金量都很高。为什么澳华小说含金量会很高呢？这和澳华小说家有良好的素质与牢固的基础不无关系。

首先，大多数澳华小说家都具有高学历，其中不乏学士、硕士、博士。他们文化水平高，文学功底深，有一定的文学理论基础，这些都有助于小说创作。

其次，不少澳华小说家，过去在祖国期间，分别在文学单位工作过。由于他们从事过文学事业，对文学界状况十分清楚，这对他们小说创作也是有很大帮助的。

第三，许多澳华小说家过去在祖国期间就有文学创作的经历，并且发表过不少作品。如张奥列、凌之、张至璋、心水、婉冰、田地、李明晏等在祖国期间，就发表过不少作品；其中张奥列还出版过文学评论集《文学的选择》、《艺术的感悟》。这些都为他们以后小说创作打下良好根基。

第四，澳华小说家思想开放，适应性强，他们一落澳地便生根，并且在创作上很快转型——从澳洲社会新环境寻找写作题材，及时反映澳洲华人等的生活和工作的状况。

具体说来，澳华小说有如下几个方面的主要特点，从中我们可以清晰地看出澳华小说的概貌。

一、以质朴的写实手法，通过澳洲华人寻找工作或务工情况的描写，反映出了他们高学历、低就业，甚至找不到工作的困境与苦况。这是澳华小说特点之一。

刘放的《布罗尼亚的春天——在老人院打工的日子里》便是反映澳洲华人高学历、低就业问题的小说。“我”和一批同命运的澳华年轻人来到老人院当苦力，为老人（包括女性）料理卫生，整天与脏活打交道，但还被美其名为“护理员”。“我”与有四分之一中国血统的菲律宾姑娘丽搭档当班干活，在和她交谈中“我”才知道，当年“我”在祖国××杂志任编辑时，丽是一位音乐家，在国内美声唱法大赛得过银奖，她十分爱好文学，曾经向××杂志投过稿，虽然没被采用，但她却收到编辑部手写的退稿信，这让她大为感动。当年，丽的稿件是“我”处理的，没料到“我”与丽还有这么一段缘分。“我”与丽在中国都是高级知识分子，可现在却干着低层次的苦力活。两相比较，形成强烈的落差。为什么会造成如此局面呢？根本原因就在于澳洲当局执行的是种族歧视政策，澳洲华人在祖国获颁的学历证书不被澳洲当局所承认，“在这里工作的几十个留学生，有许多是国内医科大学毕业生，其中不少是有丰富临床的主治医生，因为没有被认可的文凭，他们连护士也当不上，而是当像我这样的护理。”“真他妈黄钟毁弃，瓦釜雷鸣。”

有的澳洲华人尽管有活干，但稍一不小心，便会丢饭碗

的。《与袋鼠搏击》中的“我”在一家轧钢厂当工人，与搭档的朗宁原是一对好朋友，都欢喜拳击。一次他们玩起拳击，彼此都走了火，双方落个头破血流。此事反映到厂部，老板不问青红皂白，便把“我”开除了。按理说，先下狠手的是朗宁，要先开除的是他，而不是“我”；但老板偏袒当地人朗宁，对“我”却另眼看待，这不是歧视中国人的表现吗？

找工难，上面说的还比较抽象，为了说明问题，我们再来看看林茂生的《烟囱》中的具象化的场面吧！有人认为澳洲遍地黄金，俯拾即是；但事实并非如此。为了找工做，高学历的“我”和丫君四处奔波，却空手而归。早来的人告知，沿着铁路线走，有烟囱的地方就有希望。这天，“我”和丫君走了很久，才发现一二座烟囱，烟囱好像不冒烟。这一日已找到五个烟囱，去了烟囱下五个办公室问工，回答的都是没位置。之后他们来到一个没有烟囱的地方求工，经理答应待有工做时便通知他们。丫君抬头一望，这座建筑物挂着一块屠宰场的大牌子，丫君“倏”地红了脸。她是一位清秀俏丽、亭亭玉立的少女，要她去操牛刀，这岂不是天大的笑话吗？带有象征意义的是，接着他们继续向前竟是沿着死海而走，旁边树有许多“小心鳄鱼”的牌子。他们朝一个巨大的烟囱走去；走近一看，竟是一根巨大的石柱，其背后亘着的仍然是死海，呈现出鳄鱼的背脊。这里显然象征着一种阴影的笼罩，换句话说就是说，现在不管他们如何转向，都脱离不了山穷水尽的险境。要在这块土地上找到工作，真是难如上青天。

澳华小说十分深刻地揭示出了中国人在澳洲的人权之一工作权或被扭曲变形或被剥夺的事实，令人寒心。

二、澳洲华人在为生活和生存需要工作的同时，也需要爱情和婚姻。不少澳洲华人处在异域文化的氛围中，他们的爱情

与婚姻，往往带有悲剧性的演绎。这类小说通过直写或侧写，有的还用象征艺术手法，加以表现。这又是澳华小说的一个特点。

在澳洲华族中，与当地妇女结合是不乏其人的，但他们的结合往往善始而不能善终。这是因为中西联姻，由于思想观念不同，价值取向差异，风俗习惯南辕北辙，又不能相互磨合、包容，一味坚守自己的阵地，最后分手是必然的。

张奥列的《我和茱迪》便是一篇这样内容的小说。硕士、任教于中学的“我”和收银员茱迪由同居走上红地毯。开始彼此都感到新鲜、刺激、温馨。但时间一长，问题便接踵而来。茱迪分娩，“我”用摄像机拍下整个过程的录像，她表示将来要让孩子和友人分享，这出乎“我”意料。更令我不能接受的是茱迪产后立即赤着脚走进浴室冲洗，这与中国妇幼保健的传统方式大相径庭。以后在对待教育女儿的态度上截然不同。“我”是个中国传统事业型的学者，与茱迪不走在一条道上，最后便分手了。双方属于不同国家，其历史和社会背景大大不一样，所铸就的个人性格、品质、生活习惯，以及需求都有很大的差异性，最终造成这桩婚姻悲剧性落幕。

来到澳洲的未婚中国青年遇到的爱情与婚姻有如此之状况，那已婚的来澳洲单身中国青年又会怎样呢？他们往往耐不住寂寞，背着彼岸的配偶，另觅伴侣，组织临时家庭，搞起婚外恋，填补心灵的空虚；一旦彼岸的配偶来澳洲团聚时，第三者会自动退隐，原配的一对又琴瑟调和，再续前缘。张至璋的《别撒手呀，气球会飞跑》就是反映这样内容的小说。这天中国女留学生戚璇到机场迎接来自祖国的自己丈夫杨卫军和儿子小泰，她还特意为儿子买了一只气球。当他们出机场时，戚璇见到丈夫还穿着几年前就脱了砸线边领口的白衬衫，散乱着头

发，她怜爱地数说了他。来到住处，戚璇见电话答录机上红灯闪着，她扭开答录机：“Gee，前几天你搬出去，今天早上我在衣柜发现你留下条衬裙，什么时候来拿时，先来个电话。嗯，另外，祝你们一家快乐。”杨卫军问道：“这洋人是谁？什么事？”戚璇答道：“一个水管匠，还不是修水管的事？”戚璇因为学英语，与洋人产生了婚外恋，这不过是她生活中逢场作戏的一个插曲，戚璇因为远离亲人，心灵空虚，感情脆弱，经不起第三者的诱惑，不幸落入感情怪圈中。现在丈夫和孩子回到她身旁，她心灵充实了许多，从她关怀她丈夫的衣着和责怪他不修边幅的言行中，可以看出她丈夫在她感情世界中的位置，她仍然热爱她的丈夫。她决心摆脱感情怪圈，这是毫无疑问的。安德·鲁也知趣地退出戚璇的生活圈子，显然他是一个明智的人。这是通过电话答录机上显现出来，也就是说以一种侧写加以表现的。尽管大家相安无事，但戚璇心情是复杂的，不能不往坏处想，她有一种担忧，这可以从小说结尾——一个意味深长的细节中看出。“这时她见到小泰拿着气球，在院子里高兴地跑着，便借故赶紧去拉开纱门，冲院子里叫道：‘小心，别撒手呀，气球会飞跑！’”这个细节是有象征意义的。戚璇的婚外恋，不是丈夫有什么问题而引起的，而是自己感情出了毛病的结果。她内心有鬼，害怕事发家庭破裂，因此，她有负罪感、压抑感和危机感。“别撒手呀，气球会飞跑！”这不正是戚璇此时此刻心情的真实写照吗！

三、在一般情况下，人生历程生老病死，谁也不例外。在澳洲，人一到暮年，厄运便降临到他们身上，那就是因为他们年老力衰，被子女当作废物送入活的坟墓——老人院，让他们成为悲剧性的人物。这是澳华小说再一个特点。

凌之的《圣诞节的礼物》便是通过“我”亲身工作的经

历，反映了养老院里老人的苦况。澳族七十八岁的玛丽·艾尔伦，在圣诞节的那天，被“我”打扮得光光鲜鲜坐在轮椅上，等待着她家人来接她回家欢度节日，她那移居美国女儿带着夫婿和两个儿子回澳过节住在她儿子盖瑞的家里。玛丽盼啊盼的，望穿秋水，直到第二天下午“我”来上班，她仍然穿着节日的盛装坐在轮椅上，也没有把亲人盼来，只是衣服上散发出了一股刺鼻的臭味。

在养老院里，“我”还遇到一个华族老阿婆，叫林巧凤。她是随三个儿子和媳妇从香港移民来到澳洲，他们不容纳她，把她送到养老院。在里头言语不通，是她最大的苦恼。现在她遇到说华语的“我”，喜出望外，向“我”倾诉满腹委屈和牢骚。“我”只是临时工，一旦“我”离开养老院，她又能向谁诉说呢？尊老敬贤，伺候父母，是中国的优良传统。但华人在资本主义社会，往往受欧美文化的影响，改变了传统观念，亲情变得淡薄起来。老人被囚禁，不能开心过活，毋宁死。心木的《安老院的庆典》，就以朴实带有嘲讽的笔调，通过安老院在庆典安老院成立周年之日，十七位老人集体自杀的事件，反映出了澳洲老人因为精神压抑而走上绝路的悲剧。

总之，澳华小说采取写实笔法，以澳洲的华族人为主，澳族人为辅，展开了故事情节的描写，让人物接近生活，接近社会，作品有强烈的现实感和时代感，富有认识价值和美学价值。

(作者单位：海峡文艺出版社)

喧嚣与骚动中的探索

——“新生代散文”的文体革新

八十年代开始，汉语散文界走上文体自性回归之途。“新生代散文”在回归途中的喧哗与骚动中，凭借着青春活泼的激情，旋出自己的飞扬和灿烂。

—

“新生代散文”对散文规范的反规范性操作，是一种自觉意识，首当其冲的便是既有散文规范性核心之一的“真实性”。传统散文中的“真实”既是生活经验的真实，更是集体观念（特别是政治因素侵蚀下的观念）规定的思想真实。虚构虽然也进入写作者的视野和笔法中，实际并不具有真正的虚构身份——写作者在意识中并不具有自觉的虚构观念。而“新生代散文”作者群不仅要让散文写作回归文学写作，回到人性和人道、回到人最基本的尊严里，回到五四散文传统的滋养里，还高扬虚构意识，视它为真实的孪生兄弟。

“文学中的‘真’是指作品规定情境的真，蕴含于字里行间的作者人格力量的真，品性的真”，散文作为作者对自我个性、主体人格的自由言说方式，“真性情”是散文文体的基本内核性话语。“真实”是生命体验基础上的真实，而不仅仅是历史意义上的真实。故而真实的宝殿可以有多条通达之途。钟怡雯说：“我不喜欢让散文正面泄露真实的生命经历。”她这充满叛逆乐趣的想法，是对散文非虚构特质的一次革命。她喜欢用虚构的办法经营散文艺术，虚构成为她展开想象的叙述策略，在虚构叙述中又力图使想象更深邃。在文字里荡秋千的她，“运用那套和天地万物沟通的语言去虚构种种似幻疑真的生命影像，去记忆一个现在和过去重叠的自己”；钟鸣、曹晓冬、林鑽德、唐捐等在怪诞的虚构中，通过梦幻、呓语、营构“迷宫”意象，深入文化内核和精神深处；林幸谦提出“后散文”概念，虽包含了余光中所谓的“讲究弹性、密度和质料的”现代散文特质，而在这种特质之外，“后散文”进一步在虚构、想象和叙述模式上有更大的弹性空间。林幸谦在文本中频繁运用性别装扮、身份置换、重组自我等策略，在历史和梦幻的虚构与想象中，让世界和自我相互诠释。虚构在“新生代散文”中成为一种本体论式的存在。透过自己的言说方式，在表象的言说表达中寄寓象征现实及自己对外在客体文本的体验，建构自己的文体框架，提升人生境界，是“新生代散文”的活力所在。新生代作家对自己由“真实——虚构”建构起来的反讽地位有着清醒的认识，并在这种清醒中自觉运用想像与虚构的修辞手法，以达到文学的“真实”内核，形成艺术与现实、作者与读者、作品与读者、作品形式与内容之间一定的间距。这往往又使文本具有总体反讽效果。这是“新生代散文”在集体性的话语实践中的美学追求和意义指向。他们乘着想象

和幻想的翅膀，在心灵空间里自由奔突，“散文是活的生命的形式，它是人类精神漫游的无限可能性的最个性化显示，本真、本色、本性是艺术的最高境界，生命在无限开放的形式里获得自己永恒的魅力”。只有逃离旧的话语束缚，打碎艺术常规，创作主体的作用及其创造的可能性才能被充分地发掘出来，这成为“新生代散文”创作中明确的认识。

“新生代散文”主体在文本中恣肆地展示着自我人格，或在独白、荒诞的形式中揭开情感世界的面纱，让情思轻巧地流淌在文字里，或在对传统文化的反思和解构中，冷峻而放肆地背离传统人文性格，或在历史和现实的回溯和铺写中理性地思索和寻求。胡适曾谓：“形式上的束缚，使精神不能自由发展，使良好的内容不能充分表现。若想有一种新内容和新精神，不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐”，具有新主体人格的他们为了重新诠释自我及世界，也“不得不”打破已有形式规范的束缚，对审美领域中既有权力关系进行颠覆。

二

“文类包含了强大的权力，……文类可能始于说明性的区别归纳；可是，一旦这种归纳得到认同，它将随即变成某种必须遵守的章程和约束。文类既是读者的‘期待视野’，又是作家的‘写作模式’”。文类一旦被认同，就会牵制作家和读者，具有一定的权力意义。“新生代散文”紧承的散文传统中，散文与其他文类诸如诗歌、小说、戏剧的关系，通常就如高原、平原、山区、河流等，虽有模糊地带，却各自旗帜鲜明地在大地上支撑着自己的天地；甚至散文内部又划分为抒情散文、记叙散文和议论散文等，各具自足性。“新生代散文”文

体意识的自觉与同时期文坛小说、诗歌领域的互相振荡和艺术革新的努力，突破既存的文类惯例和成规，而向文体模糊地带挪动。他们在压抑与反抗的冲突中冲决文类主导意识的支配，力求真正地“随物赋形”，让情思能汨汨而出顺畅奔流，以主体人格确立自己的散文形式。

文类跨越意即“破文类”，打破各文类的固有界域，取彼此之长以补原来之短，林鑄德在《传统之轴与前卫之轮——半世纪的台湾散文面目》里指出：“小说的虚构、诗的跳跃、戏剧的张力无不可以渗入散文创作思维，使得散文的文类框限和‘刻板印象’得以解除魔咒。”散文作为一种书写文类，本来就是开放的，具有包容性。“新生代散文”作家在复杂的文化心理构成中，情思需要诉诸更自由更多元化的疏导形式。小说、诗歌等文类在他们的探求中摇身而为丰腴的脂膏之地，“在钟怡雯……的作品中常出现诗化的画面，语言的诗质美化了叙述的魅力，小说化/情节化的叙事结构则维系着作品的严谨度与清晰度，以致篇幅长而不冗，绵密地紧扣主题。”小说化/情节化的重视和借用，在散文中渗入了小说的声色。叙事的调整是狂欢的主题曲，现代小说的“连续性”中断则是狂欢中的一个欢快的音符。连续性中断的弹奏打破了时空结构，破坏了控制文本结构的因果关系，文本的零散性加强。这在杜十三的文本中得以最充分的实践。如《蝴蝶》一文由六个时间段分割镜头罗列而成，蝴蝶的寓言描绘的女人从美丽如蝶的青春妙龄至白发苍苍一生的戏剧性变化，经过他的想象和预设，成为一个重建的不同于现实的、现象学意义上的“幻象”世界，通体闪射出象征、隐喻之光。文本以其割裂的、表现性的虚构形象否定了现实世界总体性、同一性原则，从而达成“对既存经验现实的否定”。杜十三不仅是诗人和散文家，还旁及绘画、美术

设计等。这影响到散文空间，表现为不仅富有散文的节奏、诗歌的意象、戏剧的突变、小小说的结构，还葆有电影的影像和寓言的内涵，甚至他的散文集《爱情笔记》每篇还配有图画。他追求的是“精辟的本文（text）和流畅自由的叙述形式之外，同时兼备了优美如诗的音韵、节奏和激人联想的意象”。《蝴蝶》富有间断感和跳跃性的画面，具有鲜明的形象性和戏剧冲突感，正是文学对声光媒体的借鉴和利用。最典型处，莫过于他颇多散文的叙述者都幻化为金属般的摄影镜头。

小说化/情节化、诗化只是散文在小说和诗歌文类中吸纳的营养，但散文文类的跨越并不止于此。钟鸣怀抱着打通各种文体，以达到最自由写作的野心，在三卷本《旁观者》中融合了随笔、小说、诗歌、文论、传记、注释、翻译、文献、新闻、摄影、手稿等多种因素。庞培《阿炳——黑暗中的晕眩》是作者有意识地作为传记文学来写作的，但用他自己的话来说，这本书根本不能算作传记，作者在书中更多的是借阿炳的身世来思考和阐释他的生存之思。张锐锋的《皱纹》系列长达二十多万字，在宋体、黑体、斜体字的交叉混用中，体现出尽可能的灵活性和表述方式。没有采用吸引人的故事情节和内容，而是使用了灯盏、声音、语言、蒸汽、庄稼、梦境、铁丝、河流、鸟巢灯等意象构成的感觉碎片、思维碎片和语言碎片。由于作者采用蒙太奇式的表象化叙事，这些意象之间没有必然的联系，读者可以从任何一个角度切入文本。文本笼罩在厚重的哲理氛围中，是散文、回忆录、诗歌等的混合体。

在文类跨越试验田上开辟最深广的非林鏞德莫属，他散文的形构在浓厚的科幻意味中融合诗与小说。他创作时，不再像上一代诗人那样有意识地在写诗歌或散文，而只是在经营一个作品。因而，他的散文突破了文类界限，形式的选择成为一种

策略，原来在散文处于附属地位的故事性和戏剧性成为他散文的重要元素。内含在正文意念深处的意识状态与思考痕迹构成他散文的“隐藏作者”。更显著和更值得注意的是他在都市文明书写中的形式实验。如《传真机》：

.....

TO: ELAINE

(收讯人：爱莲)

FROM: CUMMINGS

(发讯人：康囊思)

REMARKS: I DO NOT LOVE YOU !

(备考：我不怎样爱你！)

NO . OF PAGES (INCLUDING THIS PAGE): 1

(页数〔含本页〕：1页)

作者纯然以一份传真的形式记录下来，在反体裁中把人类情感的脆弱展露无遗。在反体裁中，已经习惯于情节、抒情之类形式的读者将会遇到阅读障碍，而作者、读者和批评家之间已经形成“传统契约”的条件和框架必被修改。虽是以一纸具有特定形式的传真来结束爱情，显得陌生，在纸张的冷漠和机械中，却文学地传达出现代都市人情感的干枯和平板、心灵语言的萎缩。在新的、传真机式金属质感般的心理建构中，以机器语言统摄灵性语言，深入骨髓地刻画出人的物质化、机械化。

三

张晓风在《中华现代文学大系·散文卷》序言里指出：“散文并非虚构的文学，因此作者与作品之间的关系亲密无间；.....然而，时移俗易，今天的散文是否依然反映现实，作者与

隐含作者是否依然重叠合一，实成疑问。”而正是在对“散文并非虚构的文学”观念的叛逆基础上，具有另一种色彩的新生代散文展翅翱翔在自己的天空中，断然分开了作者和隐含作者的重叠合一。

“新生代散文”在书写中往往选择梦幻、意识流、独白、呓语等结构上的策略来实现虚构，但更重要的是，借鉴小说书写艺术是他们众声喧哗中的重叠音符，特别是对其叙述方式的吸纳。对文本中叙述者“我”、创作者“我”与现实中的“我”三者分离叙述方式的挖掘和利用成为“新生代散文”的艺术自觉，多重叙述视角在不同时空中的游弋，是已从惯常叙述模式中逃逸出来的“新生代散文”中常见的叙事行为，或隐含作者与叙述者合谋戴着厚厚的面纱隐藏于文字深处，或隐含作者时时表明自己的身份，或隐含作者隐而不露且截然与文本中的叙述者分离开来。原来作者、隐含作者和叙述者的同一，被它们的疏离替代。作者的这种非直陈式介入，是“新生代散文”作家在叙述方式上给自己涂抹的又一不同于前辈作家的色彩。这也暗合了读者自我意识强化后的阅读要求。

两者的距离为散文走向虚构准备了第一级台阶，它阻止了作者完全涉入文本，从而“得以保持‘抽离的’（detached）叙述态度”。最典型者莫如林幸谦《中文系情结》。通过阅读中文系女博士的情感、遭遇，读者认同的是一个对主流文化和男权文化充满叛逆的女性，而“她”与实际作者之间的差距显而易见。“我”独选马大中文系、“我”在中文系里承担的道德负荷、中文系里女生占多数的情形、女性学者身份中女性特征的过分突出……林幸谦在文本中制造出的“第二自我”对马来西亚和香港社会中女性与中华文化双重边缘文化的思考。叙述者只是作者创造并接受了的角色，是由作者蜕变而来的虚构人

物，一个“施动者”，它在“新生代散文”中具有多种姿势。林鎖德的“公寓零件”系列、杜十三“爱情笔记”系列、钟鸣的部分散文，叙述者完全隐匿、并不参与情节，和制造出它的隐含作者一致。简萱《在密室看海》中叙述者同样隐秘，还通过改头换面的叙述者——姐妹两人的视角来展开自己的叙述。“姐妹—姐—妹—姐—姐妹”的对称性结构安排中，在前后“姐妹”篇中作者以一个超然的叙述者讲述着姐妹两人的世界，其余三节中则分别借姐姐、妹妹各自的活动和心理来陈述自己、对方和共同的“妈妈”，通过这种第三人称的“意识中心”来传达和完成自己的叙述。

更多时候叙述者则纷纷跳出与隐含作者的同一格局，参与故事情节的进展，甚至在进展中超乎其外，打破自己的框架，让双重叙述者纠缠一处，带来文本多重叙述视野。罗强烈《山中的路》“为了叙述的方便，请你先翻开一幅比例较大的祖国地形图，用目光找到西南腹地的黔北高原——那一抹表示山脉的棕黄色块，然后展开你关于山的想像，活现出它的具体形貌”，回忆的视角使文本蕴含了两个叙述者——成年的“我”和童年的“我”，交织着现时回忆者的叙述和回忆的回忆的叙述。曹晓东《梦游》在迷宫般的塔兰特拉图书馆梦游，“梦游开始，我拉开房门”到最后一句话“于是，我醒了过来”，作者有意突出叙述者在时间上的“此在性”和叙述行为本身，现在的“我”荡出行文时间而干预了叙事进程。叙述者的干预把读者引入文本中，让他们随着自己的语言节奏前行。这几个简单的陈述句点明了作品的虚构特性，让读者明确感受到一个积极的介入者把个人经验体味放置于自己与叙述事件之间。

胡晓梦、林幸谦特别擅长在人物独白中，以审视的态度冷眼旁观与自己拉开了一段距离的社会、生活，在审视中展露内

心喧嚣的冲突。胡晓梦在《这种感觉你不会懂》和《惘然四顾》等文中，用大密度和快节奏催逼着读者的神经紧张，还原出现代都市的喧嚣和复杂，而注视着文本的是满怀焦虑、渴望生活的隐含作者。“任何的内心透视，不论深度如何，总是将心理得到展示的人物变为叙述者”。林幸谦的人物独白不像胡晓梦由外在的生活而及内心，他更多的是叙述者内心的感念。《残余》、《水仙子的神话》、《癫痫》身份换移，叙述者“我”是弱智者或残障者。弱智者的内心是一片尚未污染的纯洁天地，他以自己的纯洁审视着人世，“人们强制用智障词去称呼我，视我为弱智、低能，却未意识到他们本身的智慧也极为贫乏，甚至愚笨无明”，然而，“我阅读世界的思维模式，无人能晓。所以我沉默”（《残余》）。沉默的“我”内心布满了破碎的个体神话，谁人能解？书写中的弱智/残障者拥有丰厚的内心世界，而身为健全者的隐含作者在另外一篇作品《盛年的庆典》中则不无苦涩地思索着：“在乱梦如丝的盛年，写下我身为一个心灵盲者的匮乏。视角盲者在黑暗中需要够长的手杖，而在边陲区域，历史和梦幻都成了我的手杖；虽能为我带路，却无法指引我的心灵”。身体的康健与思想的贫乏竟然纠结在一起，心灵处于悬浮的虚空中。叙述方式除了独白式和樊善标混合中的并列式，“新生代散文”中比较常见的还有魔幻式叙述。除了前文提到的郝誉翔、曹晓冬外，林鑽德、唐捐、樊善标亦常常求诸此种叙述方式。

帕斯在诺贝尔授奖仪式上曾发出深沉而恳切的散文声音：“在传统与现代之间有一座桥梁。传统如果孤立地存在，会僵化；现代如果孤立地存在，会挥发。二者如果融为一体，那么一个就会赋予另一个以活力，而后者则会给它以重量和地心引

力作为回报”。 “新生代散文”创作主体踩着前人的足迹，融入五四散文的文体自主中，书写自我人格主体；同时，他们又具有自觉的散文文体变革意识，在形式和技巧的多重革新中穿越重重雾障，发现自己，确认自己，表达自己。在形式多样的语言表达、语言结构和本文结构等的深层，活跃着的是作家真实的人格、心灵和自我。丰富的汉语言文字在他们的思维中结出诡异的花朵，各种体裁营养涌进他们的视野，编织出五四以来散文不曾有的图案，以自己的“重量和发心引力作为回报”，为五四散文传统掘出新的河道。

(作者单位：山东大学文学院)

注释：

老愚：《蜜蜂的午后》，中国对外翻译出版公司，1995年，第231、200页。

钟怡雯：《渴望》，见《垂钓睡眠》，四川文艺出版社，2001，第279页。

林幸谦：《九十年代台湾散文现象与理论走向》，《文艺理论研究》，1997年，第5期，第68页。

南帆：《文学的维度》，上海三联书店，1998，第273页。

钟怡雯：《马华当代散文选（1990—1995）序》，文史哲出版社，1996，第9页。

杜十三：《散文艺术的思考》，见《爱情笔记》，时报文化出版企业有限公司，1990，第226页。

吴潜诚：《游走在后现代城市的想像迷宫》，见《林水福、林鑽德与新世代作家论》，行政院文化建设委员会，1997，第483页。

韦恩·布斯：《小说修辞学》，广西人民出版社，1987，第172页。

于君：《散文讲稿》，群言出版社，2003，第5页。

李 詮 林

重修台湾现代文学史的几个新理路

目前，中国大陆主要有如下几种版本的台湾现代文学史：白少帆先生著《现代台湾文学史》、刘登翰先生等编著的《台湾文学史·现代文学编》、公仲、汪义生先生著《台湾新文学史初编》、吕正惠、赵遐秋教授主编《台湾新文学思潮史纲》等。这几种台湾现代文学史出版以后的时间里，有一些新的台湾文学史料被发现；有一些以前被忽视的或被遗忘的台湾现代作家作品重新“出土”；也有一些更适于台湾现代文学史书写的新视角和方法论被逐步证明更具科学性。凡此种种，均为书写新的台湾现代文学史提供了广阔的场域与空间。借鉴前几种台湾现代文学史著作的成功经验，实施新的突破，重绘台湾现代文学史“地图”，已有其可行性。

新理路一：台湾现代文学史(1923 - 1948)的时段划分

台湾新文学的发展是受大陆新文学的影响而实现的。因而，台湾现代文学史的起点后于大陆现代文学的起点。“1923

年是台湾近代文学史的下限，……1923年以后，开始有严格意义上的台湾现代文学作品出现，而连雅堂的《台湾诗乘》(1922年出版)，是总结、总评包括台湾近代文学在内的台湾旧文学的著作。1895年以后离台内渡的台湾近代诗人在1923年以前大都驾鹤西去……”因此，将1923年作为台湾近代文学和台湾现代文学的分界线，将其作为台湾现代文学史的开端，是从台湾文学的实际情况出发的最佳选择。

1945—1948年间，以“文学的国语、国语的文学”为目标，台湾的国语运动在台湾文学史上划出了一个承前启后的时期，在此时期内，“台湾现代文学毕其功于一役”。“从文言到国语(白话)不仅是台湾现代文学同台湾近代文学、也是台湾现代文学同台湾当代文学分野的显要标志。”而随着1949年国民党政府败退台湾，大批大陆知名作家也来到台湾，台湾文学开始了一个新的时期。因此，1948年底是台湾现代文学史的下限。

在这26年的时限内，台湾现代文学大致可以分为三个阶段：(一)1923年—1936年6月。上限为1923年黄朝琴和黄呈聪分别在《台湾》发表《汉文改革论》与《论普及白话文的新使命》，以及《台湾民报》的创刊；下限为1936年6月《台湾日日新报》、《台湾新民报》等的“汉文版”被迫停止。(二)1937年7月中国抗日战争爆发到1945年10月台湾光复。(三)台湾光复初期(1945年10月到1948年底)。

新理路二：语言转换与文学进程的关系

“在台湾文学史上，包括从文言到国语(白话)在内的语言的转换问题乃是发生于台湾现代文学时期的特殊问题、并且

始终贯穿于台湾现代文学的进程。”从语言与文学的关系来考察台湾现代文学史上的诸多文学现象，是一个比较契合台湾现代文学研究的崭新视角。

使用不同写作用语的台湾现代作家在其文学活动中经历了如下几种不同类型的语言转换：

（一）从用方言写作到兼用国语（白话）写作。如谢星楼、赖和、陈虚谷和杨守愚。

（二）从用文言起草到用国语（白话）和方言定稿。如赖和。

（三）从用文言写作到兼用日语写作。如吴浊流。

（四）从用文言写作到兼用日语和国语（白话）写作。如叶荣钟。

（五）从方言俚语到文言词语。如许丙丁的《小封神》与赖和的《斗闹热》。

（六）从用日语写作到用国语（白话）写作。如吕赫若。

（七）从用方言思考到用日语和国语（白话）写作。如吕赫若、张文环。

（八）从日语作品到国语（白话）译文。如杨逵。

（九）从使用国语（白话）创作到改用日文创作。如杨云萍，他曾经和江梦笔合办《人人》杂志，该刊于1925年3月出版，是台湾第一本白话文的文学期刊。但是杨云萍在1926年3月去日本读书，专攻文学，后来，他就改用日文写诗，还曾经出版过日文诗集《山河集》。

由此，书写新的台湾现代文学史，要着重注意以下三点：

（一）注意原作与译作之区分

台湾日据时期，有许多文学作品是用日文写作的，后来才由作者本人或他人翻译为中文。如杨逵的《送报夫》即用日文

写成，后由胡风在 1936 年翻译成中文。因此，细读原著，将其与译作进行比较，实属必要，也是一个有趣的工作。通过比较，能够发现两者的异同，一些文化现象，如中国传统文论中所说的“隐义以藏用”以及台湾作家在殖民文化重压下被迫用非母语创作，情志无法尽情舒展的矛盾心情和艰难处境，就能清晰地显现。而将原作与译作区分开来加以研究，这本身就是一种科学的态度。原作是第一手材料，往往比经过译者译介、阐释后的译作更有说服力。从阐释学的角度来说，译者对原作的译读，实际上是一个“视域融合”的过程，我国自古就有“我注六经”与“六经注我”之辨，译读之后的成果往往包含有译者自身的主观情感。将译作当作研究原作者的根据，其客观性、科学性及可信度肯定是大打折扣的。

另外，如果译作的发表时间也是在台湾现代文学（1923 - 1948）这个时间阶段之内，那么，不妨将译作及译者也作为文学史的研究对象，将其专列章节。

（二）重视台湾现代文学史上的旧体诗文

“现代文学”与“新文学”是两个不同的概念，应该加以明确区分。现代文学只代表一个时段内的文学，是从历时性的角度讲的。而“新文学”则是针对文学形式、文学体裁而言，它与“旧体文学”、“文言文学”相对举，是从共时性的角度出发的。

旧体诗文在台湾现代文学史上具有其独特的作用与意义。比如，台湾日据时期的旧体文学（或称文言文学），与同时期的中国大陆旧文学有着不同的文学史意义。台湾日据时期的旧文学在很大程度上起到了抵制日本文化同化、高昂中华文化旗帜、弘扬中华传统文化、强力挽留殖民者所妄图泯灭的炎黄文化之根的作用。日据时期台湾在近现代文学史上有着重要地位

的旧体诗人主要有以下几位：汪春源（1869—1923）、洪弃生（1866—1928）、王松（1866—1930）、胡殿鹏（1869—1933）、连横（1878—1936）、林资修（1879—1939）。这些诗人都是不甘彻底沦为日本殖民统治的奴隶，或举家内渡，或隐忍地不屈抗争的爱国诗人。在当时那种艰苦环境下，不论是中国旧体诗词还是类似于民歌的竹枝词，甚或是用中文写就的打油诗，以及在乡村里普受欢迎的歌仔戏，都可能是借以抒发家国之恨和文化乡愁、传承中华祖先传统文化精神的绝佳载体。

（三）辨清文言词语同台湾方言俚语的血缘

值得强调的是，台湾的方言俚语主要源自闽南方言。闽南方言是由晋唐时期移居闽南的中原移民带来的晋唐古语，在背山面海、地理形势相对于古代其他中原地区较为闭塞的晋江平原，形成了一个传承历史悠久、受外来语言影响较小的方言区。后来，闽南方言随着众多闽南移民传入台湾，成为台湾的主要方言，也就是所谓台语。因而，台语并非汉语言以外的另一语言，而是我国古代汉语方言的“活化石”。古汉语语汇（文言词语）与台湾的方言俚语是有着嫡亲的母子血缘关系。

新理路三：重现台湾原住民现代文学

台湾原住民文学是中国文学的一支，也是台湾文学的组成部分，因此，搜集、访求、研讨台湾原住民现代文学，乃是台湾现代文学史写作的必要环节。台湾原住民文学主要体现为歌谣、神话、民间故事等口传文学形式，属于非物质文化遗产的一部分，如不及时加以记录、整理，将有失传的危险。这更给文学史编纂者提出了迫切的要求。当然，搜求、整理台湾原住民文学，重现其面貌，需要大量的访书及田野调查活动。

新理路四：文化隐喻及韧性抗争

台湾现代文学经历了日本殖民统治与国民党统治台湾初期两个时期。前后两种统治性质是不同的，但它们都是黑暗、腐败的。台湾现代作家处于残暴的高压政策之下，只能借用反讽、借喻、象征等隐晦曲折的言说方式，以获得公开发表作品的机会。这种书写策略使其文本具有了独特的文化隐喻功能。

隐喻是一种修辞、一种比喻语言。但它也是一种功能，具有诗性的特点，可以“‘让关于不同事物的两种观念一同活动，’‘并且用一个词或词组加以支撑’，使两者‘互相作用’而产生‘合力’。”隐喻从语言出发，结合意象和象征，使叙事话语具有远超出其字面意思的深广含义，使文本与读者形成一个有机的互动机制。“隐喻是人类认知的重要手段。无论在我们的思维中还是言语行为中，隐喻（作为概念和语言形式）都起了重要的作用，能够帮助我们理解和认识那些不易通过直观手段直接理解和认识的事物以及事物之间的内在联系。”文本通过隐喻构成了一个功能系统，借助于这一系统，文本可以在与受众的对话中升华出潜在的隐性意蕴。

文化隐喻适用于以情感、心理上可为敌对者接受的形式掩饰言说者的原始意图。在上述特殊历史境遇里，这种机制恰好契合了台湾现代作家韧性战斗、曲笔反讽的表述方式的要求。比如，吕赫若小说文本的命名、叙事结构、语言的转换、人物形象与风土背景等均具有文化隐喻内涵。

新理路五：文学与周边文化的关系

“文学边缘的文体、文学外部的制度、文学圈外的事件等因素同文学发生关联而构成的文学的周边文化关系，不是文学的身外之物，也不是文学史研究可以忽略的部分。”

因此，对台湾文学史料的搜集，除了一般文体外，还应该注意台湾作家的楹联、诗钟、八股文、骈文、歌辞等各类边缘文体的作品。

另外，文学的外部制度，如教育制度、职官制度、警察制度、保甲制度等对台湾文学具有多方面的影响，“文学的外部制度同文学的关系，乃是中文（国文）院（所）出身的学者如我辈宜多加注意的关节。”¹这方面有许多问题值得深入研究。而文学圈外的事件，诸如政治事件、政治运动、社会运动对文学的影响，及其同文学的关系，也是编纂台湾文学史时所不可忽视的问题，应当实事求是地看待。

新理路六：实证的史学研究法

“实证研究对于中国古代、现代和世界华人文学的研究都必不可少，而目前却还显得比较薄弱，有必要加以强调。”²

文学史与文学作品及文学理论的不同在于，它的中心词是“史”，而非“作品”或“理论”。因而，撰写文学史著作首先要把握史学著作的史学特点，秉持较为客观、全面、科学的史学精神，实事求是，不虚论，不妄断，使其具有较强的可信度。在此基础上对诸种文学现象进行梳理，加以系统化，才能形成名副其实的文学史。

当然，实证的史学研究法并不排斥吸收其他新理论与新学说。“所谓实证研究，与传统的乾嘉考证之学虽有相通之处，却并不是一回事。这是一种一切诉诸实证的科学研究，不仅较乾嘉考据学要求更严密而充分的证实，并且不承认任何偶像与先验的东西……所以，没有新学说的引入，也就不可能有现代意义上的实证研究。”³

新理路七：作为文学史背景的日本殖民文学

台湾日据时期来台的日本殖民作家，作为非法居住者，在台湾创作了一定数量的日文或汉文文学作品。如佐藤春夫，就曾经在台湾创作了日语作品《女诫扇奇谭》。这些作家和作品应该视为日本文学“在日本本土以外的延伸”⁴。对于此类文学现象，可以作为台湾文学史叙述的背景来加以考察。这些日本殖民文学作品多多少少反映出的当时台湾社会上种种蓬勃繁衍的中华文化，如民俗、宗教、儒家伦理等，在客观上也成为违背这些殖民文学者创作初衷的“‘文化殖民’神话的潜在证伪”⁵。所以，这些日本殖民作家与作品，作为特殊历史时期的特殊文化现象，能够从反面证明，在血与泪的台湾，中华文化是在何等坚韧地不屈抗争而不断绝，众多爱国的台湾民众是在何等艰难的处境下践履自己的寻根之旅。同时，将这类日本殖民文学当作文学史背景，有助于对整个台湾文学史进程的深入、全面地论述与透析。

(作者单位：福建师范大学中文系)

注释：

杨义：《重绘中国文学地图》，北京：《文学遗产》2003年第5期，

第 17 页。

汪毅夫：《台湾近代诗人在福建》，台北幼狮文化事业股份有限公司 1998 年初版 1 刷，第 7 页。

1 汪毅夫：《闽台区域社会研究》，厦门：鹭江出版社，2004 年 3 月初版，第 373、338、365 页。

汪毅夫：《语言的转换与文学的进程——关于台湾文学的一种解说》，载《中国现代文学研究丛刊》2004 年第 1 期，第 203 页。

周振甫：《文心雕龙今译》，北京：中华书局，1986 年 12 月初版 1 刷，第 20 页。

伽达默尔：《真理与方法》，洪汉鼎译，上海：上海译文出版社 1992 年初版 1 刷，第 388 页。

泰伦斯·霍克斯：《隐喻》，北岳文艺出版社版。转引自张目：《隐喻：现代主义诗歌的诗性功能》，载《文艺争鸣》1997 年第 2 期，第 60 页。

朱小安：《试论隐喻概念》，载《解放军外国语学院学报》1994 年第 3 期（总第 68 期），第 17 页。

汪毅夫：《文学的周边文化关系——谈台湾文学史研究的几个问题》，《福建师范大学学报》2004 年第 1 期，第 76 页。

2 3 章培恒、陈思和、周斌：《中国文学实证研究·主持人的话》，载《复旦学报》2004 年第 1 期，第 7 页。

4 杨匡汉主编：《中国文化中的台湾文学》，武汉：长江文艺出版社 2002 年 10 月初版，第 331 页。

5 李途林：《西川满台湾民俗题材文学：“文化殖民”神话的潜在证伪》，北京：中国人民大学复印报刊资料《中国现代、当代文学研究》2004 年第 2 期，第 178 页。

朱立立

从王尚义个案看台湾文学史书写的盲点

一、台湾文学史叙述中浪漫性缺失的问题

台湾文学是否缺失浪漫精神？这个问题近年来得到部分研究者的关注。黎湘萍在《没有浪漫时代的台湾文学》中指出，台湾文学史存在着浪漫叙事缺失的盲点；朱双一在《当代台湾的浪漫文学》中也论及此，他还具体论证了当代台湾通俗文学中浪漫思潮存在的事实。本文将延续二位学者的思路参与探讨上述命题。

台湾文学中虽并未产生大规模的浪漫主义思潮与运动，但却不乏浪漫性的精神元素。日据时期，龙瑛宗在1940年的《杜甫之夜》一诗中，就曾声称自己是个悲哀的浪漫主义者；当代通俗文学中具有浪漫性的个案，李欧梵找出了琼瑶，朱双一找到了朱西宁、司马中原的灵异小说，人们还在台湾的乡土文学中感受到了浪漫抒情意味。通俗的浪漫文学带有民间传奇色彩，其趣味与功能近似于西方的 romance；乡土小说的浪漫质素，则多少吻合古老农耕文明的文化想象。

在笔者看来，60年代台湾的文化场域充斥着存在主义思潮，而存在主义也被视为20世纪的一种新版浪漫思潮；即便是曾经拒绝浪漫主义的现代派，其实也有呼吁浪漫主义精神回归的声音，现代派作家的作品中不乏后期浪漫派的精神意趣。被文学史遗忘的作家王尚义，就属于60年代台湾文化孕育出的一个典型的浪漫知青，他的创作充分表明了60年代台湾文学浪漫精神的存在。

二、王尚义不应被文学史遗忘的几个理由

文学史书写从来就是记忆与忘却、遮蔽与去蔽双重机制作用下的叙述，王尚义就是一位被文学史遗忘的作家。这位“穷、忙、病、孤独、无助”的年轻作家26岁因病去世，留下80万字的遗稿，结集于水牛出版社出版，有《野鸽子的黄昏》、《野百合花》、《深谷足音》、《荒野流泉》、《落霞与孤鹭》、《狂流》、《从异乡人到失落的一代》七个集子，内容有些芜杂，思想也不够成熟，但显示出洋溢的艺术才华和敏锐的思想锋芒。

王尚义不应被台湾文学史忘记，其理由至少有几方面：

1. 王尚义的文学书写提供了五、六十年代台湾青年知识分子的精神报告，这份报告对人们理解那一时代知识人的精神状态弥足珍贵。在五、六十年代，直接书写青年知识分子的境遇和认同危机的王尚义，曾拥有大量读者，受到台湾“失落的一代”不同寻常的喜爱。《雨季不再来·序言》中，作家三毛就表示她曾深深迷恋王尚义的长篇小说《狂流》。

2. 王尚义是较早系统介绍西方存在主义文学思潮的作家之一，他的《从异乡人到失落的一代》一书，直接影响和推动

了存在主义思潮在台湾的传播。《台湾之哲学革命》一书认为,“王尚义于1961年6月发表在《大学生活》122期上的《从异乡人到失落的一代》一文,就可以看出卡缪的《异乡人》一书所造成的热潮。后来王尚义的这篇文章,也成为他死后一本文集的书名,他的这本文集与他的另一本名叫《野鸽子的黄昏》的文集一样,对后来台湾的青年知识群,造成了巨大的影响。”王尚义的书写,为考察60年代存在主义思潮流行状况以及对文学的影响提供了一份可贵的材料。

3. 王尚义个案也印证了台湾文学并不匮乏浪漫精神。王尚义“受旧俄作家和浪漫主义的影响较深,因而他的作品充满着人道的和浪漫的色彩。”从20世纪中国文学史的角度看,王尚义承继了五四文化的启蒙意识,赓续了五四文学深蕴家国悲哀和民族自强意识的浪漫精神。他崇尚生命自由意志的理想主义激情,也敏锐感知到现代社会的异化及自身处境的荒诞,现代主义的洗礼和存在主义的濡染,使他崇尚的浪漫自由意志显得虚幻苍白,对浪漫精神的向往又令他不满足于存在主义的虚无,常陷入痛苦自伤的境地。王尚义作品混合了几种元素:存在主义、人道主义和浪漫主义;现实的人性悲悯、存在的孤绝主题和浪漫派的青春激情,共同谱写出他的文学精神图谱。

三、王尚义写作中的浪漫精神辨析

1. 文学观念的浪漫性

自我表现这个概念是浪漫主义的核心范畴,华兹华斯、柯尔律治、拜伦都强调文学是情感、想象的表现。诺瓦里斯说:“诗所表现的精神,是内心世界的总体。”蒂克说得更明白:“我想要描摹的不是这些植物,也不是这些山峦,而是我的精

神，我的情绪。”而王尚义文学观的核心，正是这种主观色彩浓厚的自我表现论。

王尚义明确表明：“写作不是在探讨人生问题，更不是要写出什么道理给别人去遵循（指导人生是道德家的事，而为人生提出结论又是哲学家的事），我只是在表现，表现了我的感觉——在那种情景下面，环境，周遭的事物、理想、信仰，在我的内心引起的感觉是什么。”这是典型的浪漫主义文学表现观念。他推崇贝多芬的浪漫精神，推崇贝多芬深邃而原始的力，认为其内在灵魂的力和强烈的天性，冲破外在压迫，才“燃放出他毕生自由精神的光辉。”王尚义还认同浪漫派的文学自律论和创造观，“严格说起来，作品的内容和价值判断是不相干的，主要是作品的创造成分，音乐、绘画、文学都是如此。”

显然，王尚义的文学修养、观念和精神趣味较多来自西方近现代文化的影响。短篇小说《舞会》里，有一段描写把这种倾向明显表现了出来：

我浸透在音乐声中，欣赏着台上的角色，鼓手最可爱，他有忘我的逸致，弹低音提琴的那个人有点怪，他古板的脸从不改变，坐在钢琴前的老人太忧郁，他佝偻的背影，灰的发痕，他不属于今晚。舞池中，人和肥皂泡一个步调，同样地轻飘。那个舞女，披着长发，袒露手臂，嘴角吊着香烟，柔细的腰，高叉旗袍，把我吸引住了，那简直是西方精神，只有纵情，没有痛苦；只有宗教，没有神；只有科学，而没有灵魂……大的提起皮包，格格地走了。我没有拦她，我觉得她未免太东方化了，舞厅里跳和家庭舞会有什么不同，而她像在坚持她的精神文明，虚伪

的教养，空洞，而缺乏生命。

男主角“我”对两个女性身体姿态的审美，显示出耐人寻味的西方文化价值取向：含蓄内敛压抑的东方化女伴“大的”，敌不过舞女的性感与纵情；“我”掩饰不住对“西方精神”的欣赏，“只有纵情，没有痛苦；只有宗教，没有神；只有科学，而没有灵魂”的西方精神深深地“把我吸引住了”；而与此对比的则是对东方精神的批判，在“我”看来，东方的精神文明虚伪、空洞而缺乏生命。在二元统一的认识框架中，西方精神能将科学理性与艺术文化合为一体，人的感性生命在没有“神”和“灵魂”的压抑下纵情恣肆痛快淋漓。这幅“西方精神”的图景只是“想象”的产物，而真实的是叙述者对文化环境的压抑感受和自我批判的文化意识。作者熟知文艺复兴的感性解放、浪漫主义的自我张扬，以及现代生命意志哲学，其思想旨趣在于以个人生命的纵情来反抗专制和抗拒沉沦。

一方面，这种感受是台湾五、六十年代文化精神的一种镜像；另一面，王尚义比较东西方文化的思路也自觉衔接了“五四”的文化批判精神：

“五四”这个黎明的日子，这个伟大启蒙的开始，带来了新、旧、东、西的斗争……我觉得功过不是在任何思想和学说的本身，而是在我们的选择上。假定中国文化是优越的，我们不妨以头颅为长城来维护它；假定西洋文明是高超的，我们就不妨严肃地整理一下，除其杂糅，留其精华，做一个中西文化的大结合。这选择的标准，应当是如何适应我们的生存。¹

2. 作品中的浪漫精神

首先，王尚义作品具有浓厚的自我表现色彩。他的小说多表现“我的精神、我的情绪”，《狂流》中的“老王”、志豪，《超人的悲剧》中的“你”与“我”，《野鸽子的黄昏》里的“我”，多具有真率、深思、亢进、狂热、固执、迷恋终极和理想主义等个性特征，不难看出作者经历和个性的投射。

其次，他的作品混杂着浪漫悲剧英雄色彩和阴郁末世情调，人物总是处于激烈内心冲突之中。《超人的悲剧——悼一位朋友的死》中，“你”是一个痛苦寻找精神出路的知识青年，受超人思想影响很深，²但之后又深感尼采思想不能拯救他反而害了他。他小说中的人物，总是急切杂乱地在存在主义、佛学、印度教等哲学思想中寻求精神超越，却无法得到解脱。最终他笔下的年轻人不是堕入自我毁灭，就是仍无奈地四处彷徨。

再之，与自我表现主题相关，王尚义作品具有浓厚的抒情性和宣泄性，充满矛盾的思想辩驳内容和才气横溢的诗性语言，为作品带来鲜明的情调和艺术感染力，也造成叙事结构不够缜密、情感不够节制和语言不够含蓄等缺陷。

长篇小说《狂流》集中体现了王尚义作品的浪漫精神。小说中不止一次出现《苦闷的象征》这本书，而苦闷正是《狂流》的主题词。作为60年代直接剖析战后台湾青年心灵创伤的一部小说，它仿佛奔腾激越的狂流，流泻出一代人苦闷、追求、幻灭的青春悲歌。忧郁的低沉情绪中贯穿着反叛的强力意志，尼采式的酒神精神中又带着叔本华悲观哲学的酵素。作者还企图用东方的佛教及瑜伽思想来平息心灵的焦灼。

小说自觉表达了为一代人的精神塑像的意识：

我诞生在卢沟桥事变的前夕，这事对我有无比深刻的意义，我自觉我的生命和苦难是不可分的。因此，当我拿起笔来，要写自己，要写这个时代的时候，我不能无视于这一代青年的苦难。³

战乱、流亡给一代人带来了巨大痛苦，“肉体上，颠沛流离，生活在炮火的烟漫里。心灵上，挣扎幻灭，漂浮在无数思潮的冲击中。”（《狂流·前言》）作者努力探索青年一代心灵病灶之源，企望从反思、批判与求索中走出精神困境。“迷惘的一代”是王尚义对台湾战后第二代的切身感受和定位，“错误的是上一代”，但“如何不做下一代人的罪人”又成了“迷惘的一代”的责任。

小说中“志豪”、“传正”和“我”是三个好友，有着不同的家庭背景和生活道路，却有相似的多重人格，好学深思，敏感多愁，作品展示了这群年轻人爱情、友谊以及人生道路的选择，以及内心“矛盾和冲突”。爱情的迷惘、追求与幻灭，成为人物精神依附的主要线索，“本书所以命名《狂流》，是以此来象征爱情，因而爱情成为本书讨论的中心。但这并不意味着人生最重要的问题是爱情，而是说年轻人的生活，思想，苦闷和彷徨，看起来是和爱情那样紧紧结合着，而不可分割。”（《狂流·前言》第7页）然而，爱情对于这些年轻人，更多地意味着受创，他们尚不能安顿自己的心灵，又怎能创造和谐的二人世界，他们追求的理想爱情注定无望。作者其实是在展现青春和梦想如何破灭的过程，原本想理性剖析精神病症，但不觉投入太多的同情与悲鸣。那些年轻人讨论莎士比亚、贝多芬、阅读叔本华、尼采，喜爱屠格涅夫……沉溺于西方音乐、绘画、文学、哲学里，希望从中获得解决问题的答案，他们在

哲学、艺术、宗教等话题里自由穿梭高谈阔论，然而一旦涉及自己的生活抉择，就成了彷徨的哈姆雷特。

从这些青年知识人身上，可以看到现代文学史上“零余者”——“于质夫”、“莎菲”、“蒋纯祖”们的痕迹。蒋纯祖坚信“苦闷才能爆发革命与艺术”，企图“在自己的内心里找到一条雄壮的出路”，然而在民族战争的大时代里他“成了一个饱受精神苦刑，而不能找到自己位置的奥涅金或毕巧林。”⁴王尚义笔下的年轻知识者离开了文化母体，囿于小岛，无法找到自我的位置。时代对于他们是混乱、灰暗、异己的，容不下他们浪漫高蹈的理想，他们只能席卷在爱情狂流中，在理想化爱情里寻找诗与美，在艺术与宗教中追求精神救赎。他们“与幻想作伴”，在“十字架，黄色的袈裟/春天，海，美人，诗歌/梦中的孩子”之间徘徊流连⁵，企图让生活与艺术合一。但他们对爱情过于炽热痴狂，反使爱情远离他们；他们怀抱救赎世界的雄心，却连自己也无法拯救；他们向西方艺术或古老宗教寻求精神支柱，却终无法解脱。他们只能用美的幻梦填却混乱悲哀的心：

我是个陌生人，背着包袱的陌生人，我的神话的包袱里，装着海底的月和天上的星，唉！哪一天生命才能凝定成熟，唉！哪一天才能脱掉孩子的梦。……（《狂流》115页）

当梦想破灭，他们只能慨叹：

星星在发光，我们在死亡。（179页）

王尚义笔下的人物投身爱情、寄意宗教、远赴他乡求道、自我毁灭……百般挣扎却无法摆脱鬼魅般的空虚苦闷，又不甘颓废绝望，企图以自由意志与浪漫精神追寻出路。他的人物酷爱《苦闷的象征》和《贝多芬传》，苦闷是他们内心的现状，而“灵魂的力”就是他们渴望的拯救之源。王尚义非常敬仰贝多芬式的意志与激情：

贝多芬的一生永远起伏在极端的情绪中，欢乐时要拥抱宇宙，伤感起来又沮丧得要死；高傲时，满存轻蔑；谦逊起来会过度自卑；热情时，要熔融世界；冷酷起来，会使人颤栗；坚强时，能战胜拨弄人世的命运；懦弱起来，则不能断决内心的活跃。他这样变幻莫测，捉摸不定，是凭借什么呢？他的灵魂，永远充沛着、闪烁着，像自然接地深邃而原始的力。

在《狂流》中我们也强烈感受到这莫测变幻的神秘蛮力，“一种与神同在的醉意”，流露出王尚义的浪漫主义精神本相，而尼采式酒神精神与叔本华式悲观意志之间的剧烈冲撞，构成了王尚义情感叙事的内在张力。他作品中的人物往往走向毁灭，如《狂流》中的志豪，绝望之后来到异国，参加他不明真相的战斗，草率地终结自己的生命，这自毁决非明智之举，却震撼性地表现了一代人的历史性阵痛与悲剧浪漫激情。

王尚义将俗常生活与艺术追求、精神世界二分化，企图在文学艺术的诗意与爱情中获取灵性的感动，安顿受伤的心灵。他的创作叙述了特定年代里外省青年的苦闷和挣扎、欲望与激情，展现他们生命狂野燃烧的灿烂和毁灭的凄冷，描画出一道

绚丽而令人感伤的浪漫彩虹。

(作者单位: 福建师范大学文学院)

注释:

黎湘萍:《没有浪漫时代的台湾文学史》,载《评论与研究》1995年第3期。

朱双一:《当代台湾的浪漫文学》,载《台湾研究集刊》2001年第1期。

这在笔者论文《浪漫主义与60年代台湾文学思潮》以及专著《台湾知识人的精神私史》中有所论述。

王英铭主编:《台湾之哲学革命》,台北:书乡文化事业有限公司1998,第125页。

“编辑部出版说明”,王尚义:《从异乡人到失落的一代》,台北:水牛出版社1989,第2页。

M. H. 艾布拉姆斯:《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》,北京大学出版社1989,第72页。

王尚义:《祭司与偶像》,《从异乡人到失落的一代》,第208页。

王尚义:《贝多芬灵魂的力》,《从异乡人到失落的一代》,第48页。

王尚义:《从异乡人到失落的一代》,第208页。

《舞会》,《从异乡人到失落的一代》,第171页。

1 《狂流·前言》,台北:水牛出版社1988,第2页。

2 王尚义:《超人的悲剧——悼一位朋友的死》,《从异乡人到失落的一代》,第157-165页。

3 王尚义:《狂流·前言》,第1页。

4 杨义:《中国现代小说史·下卷》,北京:人民出版社1998,第181页。

5 《狂流·代序》,第2页。

陈映真

警戒第二轮台湾“皇民文学”运动的图谋

——读藤井省三《百年来的台湾文学》：批评的笔记（一）

近十几年来，日本有一撮研究台湾文学的学者们，不遗余力地为把台湾文学“从中国枷锁中解放”出来；为宣传一种“既不是日本文学也不是中国文学”、表现了“台湾民族主义”的“台湾文学”，并且明目张胆地为台湾皇民文学涂脂抹粉，把当时为日本侵略战争服务的台湾“皇民文学”说成“爱台湾”、响慕“日本的现代性”的文学，而不是彰久明甚的汉奸文学。这些学者，经由留日独派学者的中介，从台湾政府机关拿钱开研讨会，出版论文集，扩大其影响。而他们之中比较有影响者，东京大学文学系教授藤井省三是其中之一。

1998年，藤井出版了《百年来的台湾文学》（东方书店，东京），书中充满了力图把台湾文学从中国文学分裂出去的斗胆的暴论。

日本帝国主义在19世纪末割占台湾五十年，并作为从20世纪三十年代初发动长达十五年对中国和南洋的进攻劫掠作为

日本“现代化”的归结，在广泛的中国、台湾、东南亚留下了日本至今坚不承认和承担其责任的惨痛的爪痕。至今，这血渍的创痕仍深刻，残留在朝鲜、中国旧“满州”和台湾的文学中。而这一撮包括藤井在内的日本学者，不但没有对这一页暗黑的历史稍有反省，甚至还以旧日本帝国“文学奉公会”的野蛮和傲慢，恣意渲然反民族的台湾文学论于今日。对我而言，这是继四十年代初“决战文学”以来第二次皇民文学运动对台湾文学的威暴。是可忍而孰不可忍！

读藤井《百年来的台湾文学》，随手记了一些笔记，初步整理了批判的思考。

藤井台湾文学论的“历史”的 “社会意识形态”条件

藤井在序文“什么是台湾文学”中，开宗明义就引用著名英国文学批评家泰·伊格尔顿的话指出，被指谓为“文学”的文本，和指谓其为“文学”的人之间，有一定的关系。“构成文学的价值判断，受历史变化的影响”，而“这价值判断又与社会意识形态有密切的关系。这社会意识形态并不单是指个人的好恶，而是指有利于某特定的社会集团对其他社会集团行使权力、维持权力宰制的诸多前提……”

接着，藤井傲慢地指出，日本对台殖民时，台湾人只能讲方言，没有言文一致的语文，后来因日本语的普及才为台湾带来“现代国语”。而1945年日本战败后，另一个“外来政权”给台湾带来了对于台民而言也是“言文不一致”的“国语”北京话！“但是，不论是以日本语写的或北京话写的”文学作品，只要有“与台湾等身大”（Taiwan Size）的台湾“共同体意识”，

或有“台湾民族主义的价值判断的关系”，“我认为就可以称为‘台湾文学’”。藤井强调，只要台湾某文学的文本中存在着与中国分离的（台湾）“共同体意识”或（台湾）“民族主义”的“意识形态内容”，就能“定位在台湾文学的范畴中”！

文学的“价值判断”确乎与“历史的变化”和作为权力宰制与被宰制的“社会意识形态”关系密切。但藤井却不提岛田谨二的台湾文学论与亚夫的台湾文学论不同的历史和意识形态根源；不提西川满、矢野峰人主宰的《文艺台湾》之台湾文学概念与张文环主编的《台湾文学》以及稍早杨逵主导的《台湾新文学》之台湾文学的概念的不同历史和社会意识形态根源——日帝殖民地历史下支配与被支配民族与阶级的意识形态。藤井更不提1947年迄1949年间《新生报》“桥”副刊关于重建台湾新文学的论议中众多论客，尤其是杨逵对“台湾文学”所做的鲜明界定，即“台湾文学”是增进民族理解和团结、力争台湾文学提高和发展为中国文学无愧的组织部分、深刻表现台湾人民及其生活、坚决反对为“台湾独立”、“台湾托管”等国际阴谋服务的“奴才的文学”的历史和社会意识形态根源——即国共内战形势根本改变，共军渡江在即，国际上暗图将台湾从中国分离出去的历史、和自三十年代后，继抗日战争左翼文学运动和文学理论意识形态的根源……而藤井的台湾文学论，是日本对其作为“十五年战争”之结果的“现代”毫无反省，和战后日本对美国帝国主义亦步亦趋，支持东亚反共亲美（日）扈从政权，协同压迫亚洲人民，至今坚持参与美国TMD、“安保条约新指针”和“周边有事立法”，力图毁弃和平宪法，重新武装日本，协助美帝进攻伊拉克，并长期以新中国为假想敌，坚不正视十五年战争对中国人民的加害，长期助长台湾分离运动……的历史下，作为石原慎太郎、小森善纪、李

登辉和金美龄之“学术界”代言的“社会意识形态”产物。

殖民地台湾的日语：是母语的收夺 还是现代“国语”的赐与？

藤井说，19世纪末日本占有台湾时，台湾人民讲的是互不相通的闽、客语和原住民各部族语，即依不同的“地域”（指闽客）和血缘（指原住民）使用其“方言”。而“为台湾带来现代的国语制度者，是在1895年以后五十年代作为宗主国的日本，台湾岛民通过全岛规模的语言同化而日本人化。而与此同时，全岛共通的（日本）“国语”便形成超越（闽客）诸方言和（原住民）血缘和地缘所构成的各种小型共同体意识的”“与台湾等身大”的“共同体意识”。“可以说，这是台湾民族主义的萌芽”！

众所周知，现代民族国家的共同语（另作“国语”national language 或“普通话”common language）是现代资产阶级民族国家的形成过程的产物，和资本主义生产方式的扩大，现代工商城市的兴起，现代市民资产阶级的登场、封建宗法体制解体、封建地方壁垒的撤废而统一市场的形成，和为维护资本主义又积累和再生产体系所必要的现代资产阶级又集中又统一的国家机关的形成有关。因此，19世纪末叶，不要说日帝据占台湾的台湾——连带地是包括台湾在内的半殖民地。半封建的中国，都还没有现代意义的“国语”，藤井也说明治初期前（19世纪五十年代）、18世纪以至19世纪前半的欧洲也没有现代意义上的国语或共同语。而且由于日帝占有台湾，造成台湾与祖国的分断，不能充分、完全地共有1910年代伴随中国反帝民族·民主运动而迅速开展的现代民族国家建设的救亡和启

蒙运动，从而也不能完全共有中国现代共同语，即汉语白话文的建设和普及化运动。日本在台湾以强权将异族语的日语强加于台湾，压抑台湾母语，藤井把这视为“为台湾带来现代国家的国语制度”，而我们看到的却是殖民者为同化被殖民者，以强权收夺和破坏被殖民民族的母语——即作为汉语七大方言中闽语和粤语下位的“方言片”之闽南语和客家语，而两者都是自秦汉以降陆续南来的中国上古及中古汉语，其中的“唐音”，还至今残留在日本语文中。

然而在实际上也存在着藤井所抹杀的事实。客家话、闽南话和北京话共同语之间，固然难于在听闻上相通，但三者的语言距离绝不像藤井说的“有如英、德、法语的差距”，理由是在多方言的中国有历史悠久、语文文化巩固的共通的书写文字。而中国“殊方异语”固多，但思维和表达方式——即语文构造型式与法则，主要辞语等率皆相同，是以1945年来台的国语推行官僚采取的是维护而不是消灭方言，恢复台语（闽南话和客家话）作为中国方言的地位，恢复内在于台湾方言的汉语思维和表达方式，并以此为基础，推展汉语白话的共同语，而要消除的倒是日语——即异族语日本话的思维和表达习惯。

因此，听觉上的中国“殊方异语”的使用者，可以很快、很好的学习使用汉语白话。讲绍兴方言的鲁迅能写出绝伦的白话文共同语小说杰作，理由在此。从1920年代到中国白话文遭日本当局禁绝于1937年之前，台湾知识分子曾广泛使用白话文从事评论和文学创作的历史，藤井不应不知。这时期台湾人知识分子已经能用白话文进行深刻的理论论说，如陈逢源和许乃昌之间在二 年代中期进行的关于中国社会经济性质，从而中国改造（革命）性质，即著名的“中国改造论”的冗长深刻的论争。而日据下台湾文学创作活动的语言，也以白话文为

主。以《台湾民报》、《台湾新民报》和各民间文学期刊中大量的白话小说等文学作品，说明了讲客语、闽南语的台湾知识分子，透过白话文在现代报章杂志上发表、交换和传播其思想，形成了俨然的、介于个人家庭等私领域和国家机关公领域之间，臧否殖地时政的文学和政治的、现代意义上的、政治与文学的“公共领域”（publicsphere）和台湾人的“印刷资本主义”。而其所形成的“民族共同体想像”，恰恰是反日、抗日、以复归祖国为愿念的汉族共同体和汉民族主义意识，而不是什么“台湾民族主义”和“台湾意识”。这只要看三十年代中后出版的《台湾总督府警察沿革志》第二篇中卷“领台以后的治安状况”序中的一段话就明白了：

“……关于本岛人的民族意识问题，关键在于其属于汉民族系统。汉民族向来以五千年的传统民族文化为荣，民族意识牢不可拔……虽已改隶四十年，至今风俗、习惯、语言、信仰各方面仍袭旧貌”。台人故乡福建、广东二省与台湾相距很近，相互交通频仍，“本岛人又视之为父祖莹坟所在……其以支那为祖国的情感难以拂拭，乃是不争的事实。”而“改隶”之后，日本人虽对台民“一视同仁平等对待，使其沐浴于浩大皇恩”，但台湾人仍然“频频发出不满之声，以致引起许多不祥事件”。而殖民地台湾抗日“社会运动勃兴之原因……除归咎其固陋之民族意识外，别无原因……”

完成于1935年左右的《沿革志》透露了日帝据台四十年绝不曾藉日语的“国语”化而全面“同化”了台湾人，使台湾人“以日语超越汉方言”，形成所谓“台湾民族主义”，而汉族

民族主义却牢不可破。当然日本人的殖民统治，和一切殖民地世界史中其他殖民地一样，培植了一批讲着破碎的宗祖国语，奴颜媚骨，充当下层殖民地警察、公务员、买办、差役之流的人。但他们一方面从不曾被殖民者“一视同仁”而仍遭鄙视、歧视如奴仆，另一方面则受到本地同胞的憎恶和嘲笑。台湾日据期重要作家赖和在他著名杂文《无聊的回忆》一文中深刻而又生动地谈到了日本在台推行殖民地“新式教育”所包含的民族与阶级歧见，指出“新式教育”在殖民地台湾培养出来的买办精英知识分子既离脱了本民族同胞，受同胞讥诮，又无法真正跻身于统治民族中，从而呼吁殖民地知识分子回到本民族的群众中，批判“新教育”的书本启蒙，而强调在形式知识之上的“人的认识”的启蒙。

但是藤井在他许多有关台湾新文学的论议中，总是一再夸大日据台湾的“日语国语体制”的形成。他说 1933 年台湾人“理解日语者”占人口中的二成五，及推行皇民化运动的强权日语同化政策后，“理解日语者”提高到人口的六、七成，使“日语读书市场扩大到三二万人”，从而形成了哈伯马斯所谓的日语的“公共领域”之登场。而“台湾总督府为了皇民化宣传而促成皇民文学出场”！

仅仅五十年的殖民统治，要摧毁和消灭历史、文化底蕴无比厚实的汉语系统，绝不像从 16 世纪开始就陆续被殖民地化的其他亚、非、拉民族母语之强权消亡那样容易。终台湾沦日五十年，众所周知，除了在公领域或公学校围墙内之外，是一片汉方言闽南语和客家语的汪洋大海。近年完全露出亲日、反民族本色的叶石涛就曾说，受过日本教育、中小地主阶级的他，在家庭私领域中绝口不使用日语。1937 年日本侵华战争开始后，汉语被日帝强权禁绝，四十年代初因应“皇民化”运

动急就章式的“国语讲习所”之遍设，在统计学上固然提高了藤井津津乐道的台湾人“理解国语”者的比率，但藤井心知肚明，这些“理解国语”者，除了极少数受到较高殖民地教育的精英外，其日语程度低下，助词使用错误，根本无法读、听和写知性的日本语文。曾有某研究台湾文学的日本学者曾私下告诉我，纯就语学而论，日据下著名、优秀、被他称颂的台湾日语作家，其日语也很少有人臻于完美圆融的水平，“但却无损于作为一个杰出的殖民地的抵抗作家”。藤井应该有来台访问的机会。当他含笑倾听着围绕在他身边的皇民遗老热情怀念日本治台的“德政”，狂妄诋毁“支那”，肆言“台湾民族主义”时，那些破碎、助词用错，发音有浓重闽、客土白基调的日语时，估计藤井感受到的不是这种低水平的“日语理解”能否形成所谓日帝下台湾人的“公共领域”，而毋宁是殖民者精英倾听被殖民者用拙劣破碎的殖民者语言——“日语=国语”时一种难以抑制的优越意识吧。

藤井把台湾现代文学史中白话汉语文学和日帝强加的日语文学等量齐观，把当下台湾语文中的中国普通话相提并论，视为台湾的两种“国语”，是不知日本对台殖民历史之罪恶之可耻的暴论。皇民化时代的日语人口（严格意义下的“理解日语者”）原就极少，今日的皇民遗老如李登辉世代即将因生命的自然法则而消失，另一方面，中国普通话、白话文早已成为今日台湾的报刊、文学创作、政论、文论的语文——既使倡言“台湾独立”的文学者、言论人都不能不用汉语白话才能充分表达其反民族文论。有人在闽南、客家方言的表音、表记和文法尚无法统一，现实上还没有以闽、客土白写出杰出文学作品、理论评论文章的当下，粗暴性急地在基础教育阶级以政权意识形态强行“乡土方言教育”，正在严重破坏和降低几代幼

小者的语文能力，问题十分严峻。而外国人，前殖民统治者的藤井，还在为台湾的“第三个国语”（以闽客方言为台湾独自の“民族语”）出谋献策，苦恼不已。藤井的傲慢和对日本奴役台湾的历史之不知反省，令人不齿！

藤井的“二二八事变论”之真髓

前文提及，藤井的《百年来的台湾文学》，开宗明义，就引用洋人伊顿尔顿、佣克和安德尔逊的断章，规定表现所谓“台湾民族主义”、“台湾人共同体意识”的文学为独立于日本和中国的“台湾文学”，为台湾的反民族台湾文学论敲锣打鼓。

日本一些企图在今日台湾鼓吹新皇民文学的右派学界，和台湾在地反民族台湾文学论者一样，津津乐道 1947 年的“二·二八”事变造成省内外人民间的民族反目，而发展至今七十年代末第三次乡土文学论争之后，逐渐“芽生”了独立于中国文学的“台湾文学”概念，而且终至成立了俨然“自主”的“台湾文学”。

先说藤井的“二二八事变论”。他说，光复后，二月事变的前夕，百分之九十五的台湾人因为五十年间日本殖民下的历史经验，不能不对大陆（来台统治集团）感到硃格不适（日人所谓“违和”感）。而在社会上，1947 年的台湾教育程度、“国语”（＝日语）普及率高于大陆，且“大陆是前现代色彩浓厚农业社会，台湾是工业生产过半的工业化社会”。两岸社会、文化的不调和，加上来台统治的国民党集团的暴政和失政，引爆了“二二八”全岛性反国民党暴动。

藤井为日本帝国主义殖民台湾大作翻案、美化文章，无非在说日帝统治为台湾带来现代化＝现代法律、廉能政治、一视

同仁、工业化……而“百分之九十五”的台湾人早已有以日语为国语的现代共同语、久沐日帝下“现代化”社会的薰陶，对于“前现代色彩浓厚”的国民党统治集团不适应、心生反感……而终至于爆发了岛民的反中国暴动。

众所周知，马克思在论及英帝国主义在印度的殖民统治时，科学地、唯物辩证地指出了殖民主义的“双重作用”——即其“文明化作用”和“建设作用”或作“再生”(regeneration)作用。为了改造殖民地台湾为日帝独占资本再生产机序的一部分和其工具，从结果上日帝非蓄意地为台湾带来了一部分“现代性”。但台湾人民如果不等到日帝统治被日本无产者或台湾民众推翻之前，就无法将殖民者在殖民地的“建设性”施为批判地据为己有，为我所用。而在具体历史现实上，日帝统治只能使台湾停留在“前现代”的殖民地半封建社会。自以为熟知百年台湾文学的藤井，应该十分清楚，日据下台湾文学中的台湾生活，在赖和、杨逵、杨云萍和陈虚谷、吕赫若等，除少数皇民化汉奸作家外的所有台湾人作家中，无不揭发殖民地台湾在物资和心灵上的被害，以企求自我解放与发展的“现代性”批判日帝凶残压迫性的“现代性”。而三十年代中后的战争工业化中，工业生产部门的价值内包着庞大的农业加工——制糖产业的产值而有虚构。1945年后，因为日本战败和战争的严重破坏，台湾的工业在1947年基本上呈瘫痪停顿状态，这只要看当时由大陆移入日常生活轻工产品，向大陆移出农业、食品产品的台湾经济，就知道藤井有关光复前后台湾经济的认识水平了。

因此，“二二八”蜂起的原因，不是什么日本制的“现代化”台湾和“前现代”的农业的中国社会的矛盾，而是战后全中国人民呼唤和平建国，反对内战的反独裁新民主主义国民运动的一个组成部分。藤井应该也知道下列的编年：

1945年的八·一五日本战败。十月十日国共颁布“双十协定”同意力争和平建国、民主化、高度地方自治、在野民主党派与执政党平等、合法。十二月一日，国党镇压反内战学生运动。1946年六月，国民党发动全面内战，引爆全国各地反内战反独裁示威。七月，反内战民主诗人闻一多、记者李公朴分别遭到国民党暗杀。十二月二十五日，驻北京美军强奸北大女生沈崇引发全国性反美反蒋示威。1947年元月九日，沈案反美示威蔓延到台湾，两方高教学生参加。二月二十八日，发生二月惨变。五月二十日，国府大举在南京、苏州、上海等十六所大学镇压和逮捕反内战、要求民主改革的学生近两百，史称“五·二〇”事变……

从这极概略的编年为框架看“二二八事变”，其实不是藤井之辈的偏见中所谓“外来政权”对台湾威暴的台湾的反拨事件，而是台湾人民与大陆反独裁、和平、民主、自治的全国民运动的共感与会和。近两年来新资料的发现和新研究的进展，越来越明晰地显示了两岸在1945年到1949年间进步的民主人士、群体和民众间活泼的政治、思想和文化的互动，超过了岛内和外国支持台独派者的想像。

而其中最突出的实例，是1947年十一月到1949年四月的长达年许的，在《新生报》“桥”副刊上的有关重建台湾文学的论议。1947年，继“二二八事件”的三月初血的镇压后的五月，发生了震动全国的“五二〇”镇压民主学生事件。六月，武汉大学五十个民主师生被捕。十一月，欧阳明发表在“桥”副刊上的《台湾新文学的建设》，拉开了在台湾集体议论重建殖民地后的台湾新文学为中国新文学之组成部分的漫长论议。但在实际上早在1946年元月，上海著名编辑和散文家范泉，就发表了第一篇省外文论家发表的《论台新文学》于上海

《新文学》，在台湾文坛上引起广泛的波纹。数日后，台湾作家赖明弘发表《重建祖国之日》加以回应。资料显示，早在1946年，台湾的报纸副刊就有不少省外进步作家和评论家热心讨论光复后台湾新文学的建设之道，并介绍三十年代大陆左翼文学和抗日文学发展出来的进步文论，供作参考。而透过战后初期大陆期刊报纸在台湾的流通、发行（公开或秘密的）；透过光复初期岛内报刊的丛出，形成了两岸间面向全国形势和岛内情势的“公共领域”。从新发现的资料看，即使在1947年三月大屠后，不但没有与中国割席分离的“台湾人共同体意识”，正相反，省内外进步的言论人莫不呼唤在“二二八”创痕后力争在台省内外同胞的民族团结。很多台湾知识分子（林萍心、籁亮、吴阿文、杨逵等）力说台湾人要自觉地脱殖民化，克服日帝下心灵被“日本人化”、“奴隶化”从而力求“良性的中国化”；林曙光和杨逵等人力言台湾、台湾文学是中国、中国文学不可分的一环；台湾文学精神是中国五四新文学“反帝、反封建”精神的赓续；颇有几个外省评论家（萧荻、姚、雷石榆、孙达人、陈大禹等）力言战后台湾新文学建设的主体应是台湾籍作家，台湾新文学有绝不亚于大陆新文学的先进性；只有台湾作家才能写出有台湾特色、台湾气派、台湾风格的文学作品；更有不少台湾作家和评论家（杨逵、林曙光、籁亮甚至叶石涛等）在当时都自觉反思到日帝统治下发展的台湾文学之不足和极限性，和中国新文学的成就相较，有较大落差，共勉互勉要学习、进步和发展，力争赶上祖国新文学的成就。

藤井不应该不知道台湾战后这一段重要的文学思潮。如果明知台湾战后文学公共领域存在和发展过这一中国指向的言说，而仍意图从台湾派刻板的二二八论为前提，经由“第二代

国语”(=北京话共同语=以日语自居台湾的“第一代国语”)论,炮制“台湾文学”=“具有台湾人共同体意识”和“台湾民族主义”的文学的“理论”,则藤井的本心,无非在挑拨台湾岛内省内外同胞的民族反目,为日帝对台殖民统治造成的民族分断及其所造成的少部皇民化台湾人的“祖国丧失”症免罪、美化与合理化,并进一步助长当前亲日、反华、反民族的台独文学论体系,从而置于发展台湾的第二次皇民文学!

“台湾文学”和“奴才文学”的分际

正如泰瑞·伊格尔顿指出,人们对某文学的“价值判断”,受到历史和意识形态——即支配/被支配的社会权力关系的影响。则今日藤井和中岛利郎、重水千惠们对“台湾文学”的“价值判断”,也因此和上世纪二 年代以降至三 年代在殖民地台湾一寸寸建设起来的“台湾文学”概念,即台湾人文艺团体“台湾文艺作家协会”及其机关刊物《台湾文学》、文艺团体“台湾艺术研究会”(东京)及其和有关刊物《台湾》(Formosa)、文艺团体“台湾文艺联盟”及其机关刊物《台湾文艺》、张文环主宰的《台湾文学》和杨逵主编的《台湾新文学》中表达的“台湾文学”、“台湾文艺”概念上就完全不一样了。如果西川满、滨田隼雄等上世纪四 年代初,皇民文学的吹鼓手的“台湾文艺家协会”及其御用刊物《文艺台湾》,表现了当时的旧皇民化历史时代日本殖民统治意识形态,那么今日藤井们的“台湾文学论”,是当前一贯拒绝反省和承担日本十五年侵华战争和五十年对台殖民蹂躏,坚持紧跟着帝国主义在东亚以新中国为假想敌的新冷战历史和意识形态的产物。

而藤井们所夸饰的殖民地台湾的“教育普及”、“现代国语

=日语普及”、广大的“理解日语”台湾人的现代公共领域之形成……经不住日据下台湾文学主题的批判。归结而言，日帝下台湾文学作品的母题——意识形态，是日本警察（日本殖民统治的总象征）的贪欲、腐化和残暴；是殖民统治者和台湾半封建地主豪绅阶级结合，渔肉人民；是殖民地多重压迫下台湾女性的噩运和悲鸣；是殖民地台湾知识分子的苦闷和反抗，是殖民地半封建社会下农村的破产和生活的贫困化……1945年日本在台殖民体制崩解，而即使在1947年二月事变的恐怖之后，在台湾，台湾文学的历史属性和民族认同上，表现在1947年十一月至1949年四月间的“重建台湾新文学”的长时间论议中，在台湾的省内外作家无不众口一词地强调“台湾·台湾文学是中国·中国文学的一部分”，连今日向反民族·分离主义转的叶石涛都不能不承认在“二二八事变”前后，台湾知识分子都没有民族分离意识的事实，则藤井们常说殖民地“现代化”、日本化的台湾和半封建国民党恶政相遇合产生的民族“违和”感产生了“台湾民族主义”之论，只是他自己主观的新的“皇奉会”意识形态罢了。

然而，1947—1949关于如何将日帝劫后的台湾新文学重建为中国新文学无愧的一项的论议中，杨逵先生在《台湾文学问答》重要发言里，特别在“二二八事变”后一年四个月（1948年六月）的台湾历史状况下，对“台湾文学”提出了重要的界说，表现了他对当时“台湾文学”概念的“价值判断”与“社会意识形态”。

问题的提起，是针对当时台大教授钱歌川说，在“语文统一、思想感情又复相通”的国内，“谈建设台湾新文学（或）某省新文学，实难树立其目标”，“论题略有语病”而来。

杨逵针对钱歌川所说，在一般论上，同为中国文学，无必

要再依各省份特称某省文学，表示同意。但杨逵指出，在1948年当时，却存在特别提出“台湾文学”之必要的“目标”(目的)。因为一、除了沦为日帝殖民地五十年，台湾自明清以来因地缘、政治的原因，长期与大陆产生半分断状态，以致产生“自然、政治、经济、社会、教育、生活和环境”的改变，从而一定程度上也产生“思想感情上”的变异。二、特别是光复后二二八惨变，使“内外省”人间产生隔阂，“很可悲欢”。三、而稍有见识的人，都同意“台湾是中国的一省，台湾不能切离中国”，所以都在努力弥合内外省之间的鸿沟（“澎湖沟”）。四、但弥合民族间的隔阂的良机（光复当初台湾人民的热情）已经失去，省内外的隔阂因国民党治台当局的恶政而不断在扩大。

为今之计，杨逵认为，凡欲致力于岛内民族团结的人们都要抛开本本上和肤浅的台湾认识，要“深刻的了解台湾的历史”、了解“台湾人的生活、习惯、感情而与台湾民众站在一起”。而欲达到此目的途径之一，就是要提倡、建设（经深入台湾人民和他们的生活、理解他们的苦乐、以他们为写作对象，写他们的命运和愿望及苦恼的）“台湾文学”。在这个意义上，杨逵在认识“台湾文学为中国文学的一部分”，基础上，特别主张上述意义上的“台湾文学”建设之必要。杨逵并且具体举出当时旅台省外作家欧坦生（丁树南）发表在上海由范泉主编的《文艺春秋》上的小说《沉醉》为他心目中“台湾文学”典范性作品（《沉醉》见台北人间出版社出版《鹅仔：欧坦生小说集》，二 年）。

因此，杨逵对“台湾文学”的价值判断和意识形态，是1948年全国解放战争奔向胜利，新民主主义变革运动快速展开，中国人民和平、团结与进步势头大有发展的历史条件下，

坚持克服国民党恶政造成的民族反感，增进进步人民的坚强团结，共创新中国的“意识形态”。而况杨逵又进一步严厉指斥如果有人要搞为“台湾的托管派或是日本派、美国派”服务而“独树一帜”的文学，那是“奴才文学”，不得人心、“不得生存”！

早在二十五年前，杨逵先生就以无比敏锐的政治眼光，洞烛三十五后今日在台湾大搞“托管派”（台独派）、日本派、美国派文学的岛内与外国团伙的阴谋。对于日帝把台湾殖民化的加害——1895年至1920年对台湾反抗日军占领的农民武装的大屠杀；以1896年和1897年“六三法”和“三一法”独断下制定的“匪徒刑罚令”的总督府独裁高压恐怖政治；蔓延全岛的警、宪之军专政体制，对台湾本地资本的强权压抑，从而将殖民地台湾经济对日帝独占资本主义从属化；教育的民族与阶级歧视；糖业帝国主义对农村、农民的残酷收夺，民族母语的剥夺和日语、日帝意识形态的强加，对台湾人民的制度性民族歧视，对被殖民人民的心灵和人格的创伤，在皇民化的法西斯洗脑下驱策台湾汉族和原住民族青年以“志愿军”、“高砂义勇队”执行战争犯罪，大批送死……的罪恶历史，藤井一派的学者视若无睹，不但没有半点历史责任的反省和自我批判，还喋喋不休地大谈日语为日帝下带来了统一的现代“国语”政策，大谈通过强权日语形成了现代的广阔“读书人口”。他把皇民化运动时期总督府情报（宣传）机关的战争宣传体制也算进去，夸大战争末期台湾在“理解日语”的台湾“读书人口”中形成了现代的、尤·哈伯马斯意义上的“公共领域”和庸克·安德尔逊意义上的现代“民族共同体”的“想像”，最终为“台湾民族主义”、为“以台湾意识”的“价值判断”和“意识形态”的、独立民族的“台湾文学”论，提供论述策略。白日光

天下，日本学界公然参与台湾反民族的政治、思想、文学活动，协助抹消台湾人民的中华民族认同，为日帝对台湾殖民历史大唱颂歌，将日本殖民主义美化、正当化、免罪化……这是一轮新的、无忌惮的皇民文学运动，是严峻的历史和思想挑战，包括对台湾人民在内全中国人民的侮辱和挑衅！要求我们对之保持清醒的认识和坚定不移的批判与斗争。

陆士清

“去中国化”的表演

——评“文化台独”对赖和的歪曲

政治和文化，是一对孪生姐妹。文化可以塑造政治，政治也能影响和扭曲文化。台独分子为了追求“台湾独立建国”的梦想，一直在以台独意识扭曲文化，进行着“文化台独”的活动，在文学史领域中表现得相当猖獗。他们歪曲历史事实，颠倒黑白，按台独的尺度，将日据时期的老一辈作家重新定位。将与赖和同时代的、主张“文学回归祖国”的杨逵、主张“台湾文学是中国文学一支流”的张我军等，归为所谓“大中国主义者”而加以贬抑。他们为了拉赖和这面大旗做虎皮，就故意淡化赖和热爱中华文化和怀念祖国的深情，而把他关于“文学大众化”和提倡“用台湾语文写作”的主张，加以拔高、曲解和片面诠释，以偏概全，盗名欺世，力图把赖和塑造成为“台湾主体文学”的鼻祖。他们这种卑劣的篡改历史的行径，是以台独意识对赖和的劫持，使赖和成为“文化台独”的“人质”。这是对赖和的莫大侮辱。下面我们就来看看“文化台独”论者是怎样歪曲赖和的吧。

—

赖和曾于 1919 年受聘到厦门鼓浪屿博爱医院当医官，1921 年回台湾。据此，“文化台独”论者说“赖和是有大陆经验，但相当不愉快。”但是为什么不愉快？是什么样的不愉快？他们不说清楚，而只说：“他对这部分的生活经验感到苦闷、疲惫、厌烦，所以他回来。”这就给人留下了这样的印象，似乎是大陆给了赖和不愉快，或者大陆给赖和制造了不愉快，从而为赖和播下了日后的“台湾人主体意识”的种子。但事实果真如此吗？

关于受聘厦门博爱医院和回台湾一事，赖和除作了一首七言古诗《归去来》（由厦门博爱医院挂冠时作）外，似乎并无更多的文字记录。

这首诗，写了赖和的郁闷和孤独。他为什么郁闷和孤独？因为博爱医院是台湾总督府的机构，人员复杂，追名逐利。对于这个群体，赖和无法融入，所以发出了郁闷孤独的浩叹：“冥蒙秽毒神所弃，复为摈之东亚东。四顾茫茫孤岛屿，昂头无隙见苍穹。”

这首诗，写出了他在事业上的不得意。“此行未是平生志，浪说班生似得仙……镜前自顾形影惭，出门总觉羞知己”。这里可以看出，他当时去厦门并非自愿，去以后事业受挫，心情灰暗。

这首诗，也写了大陆的国势民情，表达了深深的忧虑和不能为之出力的遗憾。“扰扰中原方失鹿，未能一骑共驰逐。欧风美雨号文明，此身肮脏未由沐。”总之，赖和的回台湾并不是因为祖国给他制造了不愉快，而是祖国之思、民族之情给他

的心头上增加了负荷。关于这一点，赖和在厦门期间写的诗作可以为证。《于同安见有结蓬帐于市上为打针玛非者而趋之若鹜者更不断》这首五言古诗中写道：“人病犹可医，国病不可医。国病资仁人，施济起垂危。今无医国手，坐视罹疮疾。禹域四百州，鸦片实离离。无贤愚不肖，嗜毒甘如饴。沉痾去死近，惘惘谁复知。又嫌费吞吐，倩人注射之。受毒日已深，转喜得便宜。四体针既遍，症结成蛇皮。受者滋感悦，我泪滂沱垂。”赖和在哭，在为那些沉迷毒品而堕落的同胞而哭。事实上，赖和离开厦门回台湾，绝对不是决绝的抛弃，相反也流露了留恋之情。这一点在《登厦门观日台》诗中表达得很清楚：“夜宿留云洞，晓登观日台。秋心正无着，倦眼忽惊开。金厦双小拳，台澎一水来。登高意何限，临去首重回。”这里，既有赖和对家乡的思念，也有对厦门的留恋，更为重要的是，诗还深隐着台澎与大陆紧紧相连的寄寓。由此可以得出结论：赖和的大陆行，并没有使他的祖国之思，民族之情有所减弱，而是使他更加觉得自己作为中华民族一分子的责任重大。所以在他回台后不久，接连写诗歌颂治台功臣刘铭传（1922年6月）和民族英雄文天祥（1923年1月）。“江山半壁眼中亡，胡马南来势莫当。不忍衣冠沦异族，散将声妓事勤王。空坑军败心愈奋，柴市人来血尚香。天地至今留正气，浩然千古见文章。”《文天祥》这首诗写得大气磅礴，力透纸背。没有一腔深爱祖国的热血，是难以为之的。1925年3月，惊悉孙中山先生逝世，赖和沉痛之余，奔涌出一腔敬仰之情，为台湾同胞举办的追悼孙中山先生的大会写了一幅挽联：“中华革命虽告成功，依然同室操戈，一统雄心伤未达。”“东亚联盟不能实现，长使天骄跋扈，九泉遗恨情难消。”他还用诗的语言，写了挽词：“当四万万同胞酣醉在大同和平的梦境中/生息在专制

忘我的传统道德下/ 嬉戏在吾剖瓜分的危惧里/ 使我们晓得有种族国家/ 明白到有自己他人/ 这不就是先生呼喊的影响么// 破坏的已经破坏了/ 建设的亦在征途上/ 可是人们的躯壳虽说不能永保/ 生命也自永远无穷/ 先生的精神久嵌入在四万万人/ 各个儿的脑中// 使这天宇崩，地轴拆/ 海横流，山爆烈/ 永劫重归/ 万有灭绝/ 我先生的精神亦共此志向永远永远的不灭。”在这样的悼词里，赖和寄托了多么深厚的同胞的乃至是志士之情，寄托了对祖国多么深厚的休戚与共的关怀。实际上赖和时时怀着祖国之思，民族之情。在陈虚谷大陆行时，他赠诗相送：“同是世间一分子，肯教辜负有为身。生来职责居先觉，忍把艰难付后人。袖里乾坤伤迫仄，眼前故国叹沉沦。吾曹往日乘风志，好向中流击楫频。”在陈虚谷回台之后，他又再次赠诗，借以表达对祖国的忧心：“今日中原无净土，匡时大任属青年。眼看兵匪交为患，心惜官民尚晏眠”所有这些都在说明，赖和的大陆经验，并没有淡化他与祖国的血肉之情。相反随着时间的推移和他所从事的斗争的深入，他也越来越将自己和台湾的命运与祖国的命运联系到了一起。这一点，后文将会涉及。

二

“文化台独”论者淡化和歪曲五四新文学运动对赖和的影响，企图从赖和的话中引出他们所需要的所谓：“台湾新文学是受西学影响的‘输入品’，是采取世界主义。”然后引用日本尾崎秀树的所谓“变则性发展”论，来给台湾新文学定位：“台湾文学非中国文学，也非日本文学，具有其独特性。”而且他们认为“必须从这种‘变则性’去思考台湾新文学的起源与发展。”这种所谓的“变则性”思考，说穿了就是受以“文化

“台独”观念来歪曲台湾新文学运动，除去中国新文学运动对台湾新文学运动的影响，制造一个符合“文化台独”的台湾新文学的源头。在这方面他们真是煞费苦心地动了一番脑筋。他们不顾史实，不顾常识，甚至到了语无伦次的地步。

首先，他们把日据时代台湾新文学作家分为二代人。第一代如赖和、陈虚谷、杨云萍、杨守愚等；第二代如杨逵、龙瑛宗、张文环、巫永福、吕赫若等。他们认为，“第二代的台湾作家可以说他们未受中国大陆五四新文学运动的影响，然而实事求是的话，绝不能否定第一代作家曾接受了此一资源，这是文献俱在的。在台湾第一代作家尚未写出新文学作品之前，《台湾民报》除了介绍中国白话文运动的理论之外，一九二五年以后还曾大量转载了鲁迅、冰心、郭沫若、胡适……的作品，可以说台湾作家透过这些作品学习，自然也免不了受到影响。”¹这段话里所涉及的第一代台湾作家受到中国五四新文学运动影响的陈述，表面看来，似乎无可置疑。问题是接下来的对于这种“影响”的评价。他们这样写：“台湾是日本的殖民地，当作家以汉文化自豪以排除被统治者视为落后文化的自卑情结，初期尚未自觉到以台湾话文写作，又不愿以日文写作（追风——即谢南光除外），借用发展中的中国白语文，是极自然的现象。”²“借用发展中的中国白话文”，这是天大的笑话。如果不是被“文化台独”意识迷乱了心窍，是说不出这种不知“台湾新文学运动”为何物的话的。无论中国大陆或者台湾的新文学运动，其基本的内容就是普及白话文，以白话文替代文言文；提倡白话文学，以白话文和白话文学宣传科学、民主思想，以现代的思想观念武装广大民众，号召他们起来进行反帝、反封建、反殖民主义的斗争，以拯救中华民族。所以普及白话文，是“台湾新文学运动”的要义之一，不是可有可无

的。“借用”一词能涵盖得了吗？其实关于这一点，“台湾新文学运动”的先驱者们早已说得十分清楚了。陈端明写于1921年的《日用文的鼓吹论》中就说：“汉文浩瀚，如约而简之，革为白（话）文，使人人易学易知，具可以表其真意。庶几天下无虚伪之文，而文化亦可以迅速普及，岂非幸甚。”²黄呈聪刊于1923年1月1日《台湾》上的，大声疾呼普及白话文的文章，题目就是《普及白话文的新使命》。他在文章中说：“在我们的社会上没有一种普遍的文，使民众可以看书、看报、写信、著书，所以世界的事情不晓得，社会的里面黑暗、民众变成愚昧，故社会不能活动，这就是不进步的原因了。于是我很感觉普及这种的文字，使我们同胞共同努力，普及这个文做一个新的使命，是很重要的。”黄呈聪又说“我们的同胞若是晓得白话文，便可以向中国买得现代的新书和报纸杂志来启发我们郁积沉迷的社会，唤醒我们同胞的大梦，这就是改造台湾的新的使命了。”³“台湾新文学运动”中的作家们从事白话文学创作，实际上是在自觉地承担这个使命。这个使命，是文化使命，是社会使命，也是汉民族保卫和延续民族文化的民族使命。将“借用”一词贴到他们身上，这是对他们的侮辱。

在他们的那段话中，还有这样的说法：“初期尚未自觉到以台湾话文写作，又不愿以日文创作。”那么，为什么新文学运动初期的台湾作家大多自觉以白话创作，而不用台湾话文创作（尽管台湾话文也不过是白话方言而已）黄呈聪在文章中虽然没有直接回答过类似的问题，但也确实反复说到过：“回想我们台湾的文化，从前也是由中国的文化而来……中国是我们的祖国，我们未归日本以前是构成中国的一部分……若就文化而论，中国是母我们是子。母子生活的关系情浓不待我多说，大家的心理上已经明白了。”⁴当然，对“文化台独”论者来

说，他们对此是不愿意理解的。至于说“不愿以日文创作”，更是荒谬十分。照这样的逻辑推论，如果当时大家愿意，就能创造出一个日文的新文学运动了。前已说过，“新文学运动”是有特定内涵的，离开这个特定的内涵，就不是新文学运动了。如果当时大家都以日文创作来替代中文，不管是文言文还是白话文，那不仅不是什么“台湾新文学运动”，而是“皇民文学”运动了。这种皇民文学在三十年代末和四十年代初不是出现过吗？当然，当时殖民当局禁绝中文，一些作家不得不以日文创作，那当然不能归入“皇民文学”的。

总之，在“文化台独”论者看来，中国五四新文学运动对台湾新文学运动中的第一代作家有影响；但这个影响是有限的，只不过是“借用”而已。

第二，“文化台独”论者进一步强调，“台湾文学的源头，不只是中国大陆的五四新文学运动而已，一开头就有着更为宽广、开放的世界性。”他们说：“也必须说明台湾第一代的作家赖和等人，虽以中国白话文的基调写作，但我们不能忽略他们那一代人也都曾受过完整的日文教育，亦能透过日文直接吸取世界文学的资源……赖和阅读法朗士的《恐怖事件》吸取其菁华写作就是一例。”⁵ 据此，他们得出了上述的结论。的确，赖和读过法朗士的克拉格比（《恐怖事件》）也得到过它的启发。他在《一杆‘称仔’》的结尾处有一段附记，全文是这样的：

这一幕悲剧，看过好久，每欲描写出来，但一经回忆，总被悲哀填满了脑袋，不能着笔。近日看到法朗士的克拉格比，才觉得这样事，不一定在未开发的国里，凡强权行便的土上，总会发生，遂不顾文字的陋劣，就写出来给文家批判⁶。

细读这段附记，不难看出，法朗士的《恐怖事件》，使赖和看到“这一幕悲剧”有其普遍性，他必须将之揭露出来。赖和受到的启发在这里。这怎么可以跟新文学运动的源头影响相提并论呢？“文化台独”论者还根据中国新文学运动的诸多健将曾经留学日本多年，也曾透过日文去吸收世界思潮的现象，得出结论说：“中国大陆的新文学运动，亦如同台湾作家得力于日文而受到西方文学思潮的影响。在这个意义上，不能不说亦曾受惠于日文。台湾由于是日本的殖民地，知识分子虽是被迫接受日文教育，但普遍的日文水准，必然高于中国大陆。”这里将文学思潮与新文学运动混为一谈。文学思潮与文学运动是一体两面，文学运动可以说是文学思潮的表现；但思潮只是旗帜，而不是运动的本身。中国新文学运动受到西文科学民主思想和文学中的批判现实主义等的人文思想的影响，甚至以此为思想旗帜；但是它的展开，则完完全全是在中国的土地上和汉语文化圈内。它的内涵有其独特性。前已说过，它以白话文替代文言文，以白话文学替代文言旧文学；它高举科学民主，反帝，反封建，反殖民主义的批判大旗，以拯救民族为己任。它是一场文化革命。这样的革命在别的地方没有也不可能发生。所以说，“中国新文学运动”是中华民族自己的创造。通过日文接受新思潮影响这一点，无法改变这个事实。至于台湾作家也得力于日文，台湾日文必然高于中国大陆。不就是想暗示，似乎中国大陆的新文学运动与台湾新文学运动有着共同的源头，台湾受日本的影响更大吗？老实说，这是推论。谁来作证？于是他们劫持了赖和。

在台湾新文学运动的论争中。赖和写过两篇文章，一篇是《读台日纸的 新旧文学之比较》，一篇是《谨答某老先生》。

两篇文章一个中心，就是为中国大陆和台湾的新文学运动辩护，回击来自旧文学营垒的攻击。“文化台独”论者不顾文章的主旨，片面引用，歪曲诠释，使赖和为他们台独目的服务。他们引用的几句话是这样的。

新文学运动，纯然是受着西学的影响而发动的，所以有点西洋气味，是不能否认，而且受着时代的洗练尚浅，业绩犹未完成，也是事实。

台湾的新文学，虽不是创作，却是光明正大的输入品。

新文学是新发现的世界，任各有能力的人，去自由垦植，广阔地开放着，任取世界主义。⁷

这三句话，都引自赖和的《读台日纸的 新旧文学之比较》一文。“文化台独”论者说：“在赖和的这些话里，已间接对争论不休的台湾新文学起源论做了解答，台湾新文学是受西学影响的‘输入品’，是采取世界主义”。于是他们据此给台湾新文学做出了“去中国化”的定位：“台湾文学非中国文”。⁸ 他们的逻辑是，既然台湾新文学的源头并非只在中国大陆，台湾新文学也就不是中国文学了，而且似乎是赖和在1926年1月9日写的文章中就有这个意思了。这真是欺世盗名的弥天谎话。

首先，赖和为新文学辩护的两篇文章，讨论的并不是新文学的源头问题，不是台湾新文学运动是否受五四新文学影响的问题。他集中回答的是新文学的“洋化”的问题。他确认新文学运动纯然是受着西学的影响而发动的，有点洋味并不足怪。他还指出，新文学创作吸取人类文明成果，采取世界主义。赖

和是正确的，新文学创作也正是采取的这个态度。但是，这改变不了台湾新文学运动受到大陆新文学运动影响的事实。因为思潮是思想旗帜的问题，不是运动的本身，前面已说清楚了。第二，赖和在同一篇文学中说：“若说新文学中，没有创作品，这在少（稍）具文学知识的人们，自能判断，不用多说。”“若说到礼教文物的中华，那旧殿堂里久已被陈独秀七十二生（门生）的大炮，所轰废了。”⁹在《谨复某老先生》一文中，赖和说：“由文学史的指示，所谓中原文学，实际、雍容、雅淡的态度，在一时代，受到北方、悲凉、慷慨、雄壮的影响，气质上增益些强分，又受到南方，理想、优游、细密的淘化，词彩上添些美质，后再受到佛学的影响，渗入很浓的空无色彩，最近又被沐于欧风美雨，生起一大同化作用。所以新文学的构成，自然结合有西洋文学的原素。且人们心理，不见有多大悬隔，表现方法，偶有雷同，本不足异”。又说“新文学在中国是经过了讨论时期，在开始了建设的工作。”⁰赖和的这些话，清楚地表明了，赖和有两岸一体的文学视野，他所持的是中华文化的立场。将两岸新文学分断，对赖和来说是不可思议的。第三，至于说台湾的新文学不是创作而是“输入品”，指的应该是新文学运动不是台湾的创造发明而是输入的。从哪儿输入，从中国大陆。前已说过在此时发生的这种新文学运动，只发生在中国大陆，没有也不可能发生在别的国家。作为中华文化延长的台湾接受大陆的五四新文学的影响，输入这样的文学运动是必然的，不可避免的，而且也是光明正大的。我这个论断，凭藉的不是推论，而是有大量文献作支撑的。黄呈聪、黄朝琴、张我军他们留下的文献俱在，无须赘述。这里听一听王锦江、杨云萍等人原先是怎么说的吧。

王锦江 1936 年 8 月刊于《台湾时报》的《赖懒云论——

台湾文坛人物论四》这篇文章中写道：“一般的台湾作家，都受到（中日）双方面文学的影响，很少只有受其中一方的影响。但是赖和却是这个受到单方面影响较大的人。较之日本文学的影响，他可说是由中国文学培养长大的作家。”¹

杨云萍在 1940 年写的《台湾小说选序》中说：“把结论提前吧，台湾的新文学运动，是受了中国的新文学运动的运动与成就所影响，所促进。既是台湾的运动，当然保持了多少的台湾特色。”²

廖汉臣在《新旧文学之争——台湾文坛一笔流水帐》一文中，在综合了杨云萍等人的观点后说：“综合各人所论意见，可以说多认为‘台湾新文学运动’，是以中文作为主体的，而且认为‘台湾新文学运动’发生，是直接受过五四运动以后发生的中国新文学运动的刺激及影响而继生的。……本质上，它始终追求着五四以后的新文学的倾向，也可以说：它是发流于中国新文学运动主流中的一个光荣的传统与灿烂的历史的支流。”³

够了，这些资料足以说明赖和了，足以说明台湾新文学运动是从哪里光明正大地输入的了。

三

赖和是中华民族的儿子，是杰出的文化战士，他的创作中表现出了浓厚的中国意识和中国取向。他的旧诗词是这样，新诗和小说创作也是这样。对此，“文化台独”论者则故意抹杀。1930 年 9 月 6 日、13 日、20 日、27 日《台湾民报》连续刊出了赖和的长诗《流离曲》。这首诗长达 292 多行。《台湾新民报》刊登到 204 行时，就被日本殖民当局禁止刊登而腰斩了。

这首诗反映日本殖民主义者利用法律的威严剥夺农民的土地，导致农民的流离失所的惨状。这首诗不仅描写了农民战胜天灾，开垦荒埔的“生的逃脱”和“死的奋斗”，也写了他们被日本殖民主义者掠夺而希望破灭的悲痛和抗争的呼号。其艺术的震撼力，至今读来犹叫人动容。更为重要的是，诗的最后两节，写出了赖和的向往。在农民不忍殖民主义者欺凌以后，诗写道：“天的一边，地的一角/ 隐隐约约，有旗飘扬/ 被压迫的大众/ 被榨取的工农/ 赳赳！集集/ 聚拢到旗下去/ 想活动于理想之乡// 去！去！/ 紧随他们之后/ 我怎生这样痴愚/ 怎样甘心在此受人欺负/ 去！去！/ 紧随他们之后。”⁴ 赖和是社会主义者，工农革命是他的理想。诗不仅表达了他的革命理想，还透露了他的中国取向。因为在二十年代末。三十年代初，这样的理想之乡是实实在在地存在的，存在于中国大陆，也就是赖和诗里所指的“天的一边/ 地的一角。”所以，“紧随他们之后”，在赖和心里，实际上就是紧随中国革命之后。对于这一点，“文化台独”论者是不愿看到也不想指出的。他们只能轻描淡写地说：“其实这是抗议诗人的理想，表达了他追求解放的心声。”

如果说对这首诗的解释还可以用各人理解不同来搪塞的话，那么对赖和在《善讼的人的故事》中所表现出的中国取向，“文化台独”论者则是刻意地抹杀了。

赖和的这篇作品刊于1934年12月18日的《台湾文艺》上，据说脱胎于清代流传于彰化民间的传说，写的是前清有个知识分子林先生为贫苦农民争一块墓地与地主打官司的故事。虽然没有直接写台湾同胞与日本殖民主义者的斗争，但提出的却是台湾现实中的农民问题、土地问题，反对剥削、反对压迫的问题，在精神上与反对日本殖民主义者的政治压迫和经济掠夺是一致的。最值得注意的是，这场诉讼的进程和结局。林先

生向地方官府起诉，告地主“不应当占有全部山地做私产”，提出官府必须剥夺地主对土地的占有权，使每个百姓都有享用土地的机会。百姓闻此主张，欢呼雀跃。官府以煽动群众扰乱安宁罪将林先生关押，被激怒的群众纷纷举事。迫于群众压力，官府将林先生释放出来。受到群众支持和鼓励的林先生又向道台告了一状，但土地问题依然没有解决。最后林先生抱着不惜牺牲一切的决心，将官司打到了福建省政府。尽管地主雇了打手要暗害林先生，但林先生仍在百姓的支持和大陆同胞的帮助下，打赢了这场官司，迫使地主交出了山地。在台湾同胞民族解放运动累累受挫折的情况下，赖和写此作品，绝不是为讲故事而讲故事的吧？说他借古喻今，恐怕绝不会是妄测。这个故事至少宣示了三点：第一，觉悟的知识分子仍然要不怕牺牲，为解决台湾同胞最根本最迫切的问题而英勇奋斗；第二，知识分子一定要获得群众支持才有力量；第三，台湾的问题最终只有在祖国大陆的介入和在大陆同胞的帮助下才能解决，只有祖国才能还台湾同胞的公道。赖和是个社会主义者，第一、二点正是他社会主义思想的表现。而第三点，则是赖和积十五年民族解放运动经验后所得出的结论。从20年代初以来，台湾就有议会请愿运动，运动的领导者期望通过和平请愿的办法，来达到摆脱日本的统治。请愿运动绵延了十五年，除在一定程度上起到了动员作用外，没有取得实质性成果，最后于1934年2月被解散。赖和也曾经是请愿的一员。以往的请愿都是向日本东京的，而在“议会请愿运动”解散后写出的《善讼人的故事》中请愿上诉，则是向祖国大陆的。这种变化非同小可。同张深切用明白的语言表达的台湾问题的解决寄希望于祖国的思想一样，都是中国取向，都是“中国意识”的表现。

这样一篇有着强烈的中国取向的作品，到了“文化台独”

论者的笔下，变成了什么样子呢？他们这样写道：“作品以打官为中心线索，揭露了当时台湾社会土财主的霸道，也批判了官府和地主的恶风。最后林先生代表的群体力量得到了胜利。”这个林先生是赖和笔下理想型的人物（现实上赖和也曾是台湾议会期成同盟会的一员），日据时代台湾人也一再上京请愿，只不过这一次上京请愿的地点是东京）。赖和的作品写的是明明白白，林先生从鹿港启程到马尾——福州的外港，再到福州，可是在他们笔下地篡改成了“东京”。²“文化台独”论者，为了拉赖和的大旗做虎皮，不择手段到了何等地步。我除了佩服他们的大胆和厚颜之外，还能说什么呢？

至于赖和提倡“文学大众化”，提倡写台语文学，那也不过是在践行新文学运动所追求的目标，即是“她的标的，是在舌头和笔尖的合一。”³目的是使文学为劳苦大众所接受，与现在台独分子所醉心的“台语文学”根本扯不上关系。历史已经铸成，赖和是忠诚的中华儿女，任凭台独分子怎么涂改与歪曲，也是永远无法抹去他的历史光彩的。

（作者单位：复旦大学）

注释：

参阅何文标《“天地至今留正气”——纪念赖和先生逝世60周年》，台湾人间出版社《别革命文学》，第310页。

1 5 7 2 《台湾风物》第39卷第3期，第179、156、157、155、156、160页。

2 《赖和先生全集》明集1下，第370、371、391、360、374、385、402、403页。

2 3 4 6 9 0 3 《赖和先生全集》明集1上扉页，及第3、7、14、11、19、208、211、212、214、161、208页。

2 3 《文献资料集》明集5第204、412页。

刘红林

台湾新文学与“五四”

台湾自古以来就是中国领土，台湾文学是中国文学的组成部分，台湾新文学也必定是中国“五四”以来新文学的组成部分，这本来是一个毫无疑义的问题。然而，由于台湾新文学的发生，是处于日据时期、台湾与祖国大陆分离的背景下，它的起源便有一定程度的模糊，加上别有用心的台独分子肆意歪曲，台湾新文学就被人为地与它的母体割裂，甚至脱离了原本的民族属性，“投靠”到殖民者怀中去。“文学台独”的“宗师”叶石涛说：“就新文学而言，从1920年代到90年代的台湾文学已有七十多年的历史，它所受到的影响既广泛又复杂。中国新文学对它的影响微不足道，战前的新文学来自日本文学的刺激很大。然而欧美、俄罗斯文学思潮的影响也很大。”他故意抹杀台湾新文学中的“五四”影响，为其分裂祖国的谬论张目。



新文学是在进入近现代社会的国家都曾有过的文学革命。它初起的时候，都是各国启蒙运动的重要组成部分，是重要的思想武器。中国的现代启蒙运动是由先进的思想家们在国难当头之时觉悟而为之的，其最大的特征是毫不妥协地反帝反封建，中国的现代启蒙文学思潮，便也强烈地体现出这一特征。

“五四”运动发生时，台湾已经沦为日本殖民地二十多年。表面上，日本人把资本主义引入台湾，被今天台湾的某些亲日派、台独派尊为“进步”。资本主义本身是一种包括丰富内容的制度，涉及文化、经济、政治、军事、外交、科技等许多范畴，以科学、理性、民主、人道的方式生活启蒙人们，的确是比较封建主义先进的多。但是，日本人输入台湾的资本主义，与当时西欧与它本国的资本主义都不相同，属于“前资本主义”，也就是通常所说的“殖民资本主义”，靠侵略战争掠夺殖民地人民起家，从而完成基本的原始积累后的初期资本主义阶段。因此，日本在台湾建立的，只是片面的掠夺性资本主义关系与制度，这同英国、法国占领了非洲大陆以后，掠夺殖民地资源一样，只是把殖民地作为原料产地和转嫁本国经济危机的管道。这种片面资本主义所造成的后果，直到殖民地不复存在以后很长时间，都还继续发挥影响。

日本帝国主义在台湾推行所谓的“工业日本，农业台湾”的统治政策，实质是资本势力借助政治强权进行殖民掠夺。乙未割台后不久，总督府即进行土地调查、林野调查，把台湾大多数可耕田收夺归为官有，廉价配售给日籍资本家、退休官员，少部分土地则在地主手中。民族矛盾虽然造成台湾地主阶

级的实力有所削弱，但落后的封建主义的社会结构和思想基础，并未从根本上得到改观，不仅仍然为害社会，而且还与殖民资本主义勾结起来，狼狈为奸、沆瀣一气地共同压迫和剥削台湾人民。这种“合谋”进行的压迫和剥削，是由它们共同的本质所决定的。

日本当局在台湾也未能像在它本国那样，进行建立资本主义生产关系所必需的文化、思想方面的启蒙。这是与它当时统治和治理台湾这个它获取的第一块殖民地的理念密切相关的。日本帝国占据台湾后，立刻派遣了大批官员前往印度，全面地考察了英国统治下的殖民地印度。他们发现，正是由于思想、教育方面的启蒙，逐渐在印度的上层知识阶层中蜕变出了一个反对宗主国统治者的精英阶层，这些人既了解西方资本主义文明的实质，又了解本国的具体情况，逐渐成为反对殖民统治的内部瓦解力量，这些精英也多成为本民族反殖民的领袖。所以当时帝国的官僚机构，在委派历任台湾总督时，特别强调防患于未然。殖民当局对英国统治印度的方式做了很大的修正，始终以“教化”或“驯化”台湾人民效忠日本帝国为目的，例如通过强制性地推行“国语”（日语），而创造奴化人民的所谓“现代”的文学、艺术，其他方面的启蒙则一概予以抛弃，以免重蹈英国的覆辙。

所以，台湾在日本统治下 50 年，社会性质只是把原来的“半封建半殖民地”变成“殖民地半封建”社会。反帝反封建一直是台湾现代启蒙运动的两大任务，这就决定了台湾的启蒙方式不可能与它的祖国有太大的区别。何况，台湾人从父祖那里接受的是中国传统文化，性格禀赋、思维模式、心理积淀是在中国式的社会结构中形成，所遭受的帝国主义、封建主义的压迫与其他中国人大体相似，顶多只是殖民化程度上的不同。

他们若要求生存、求解放，求自由，非得以中国人的方式进行中国式的革命。同时，新文学的启蒙性质也决定了台湾新文学必定与中国新文学同质，因为，无论是欧美还是日本，启蒙的环境、条件、对象、过程，都与中国不同，这是由社会性质与民族特性等先天因素所形成，决不可能以人的意志为转移。台湾本来就是中国的一部分，它的启蒙运动，它的新文学的发生发展步骤，与祖国大陆基本相同，是众所周知的史实。

二

了解中国近现代史的人都知道，中国“五四”文学革命是被新文化运动直接促成的，而文学革命又成为新文化运动最重要最有实绩的一部分。它的性质与导向、成就与局限，都与新文化运动息息相关。之所以会这样，一是因为文学革命是新文化运动的一个重要组成部分，执行着新文化运动的使命——企求中国现代化的思想启蒙；二是因为文学革命的先驱者都一身二任，同时又是新文化运动的倡导者。“五四”文学革命是以《新青年》（原名《青年杂志》，第二卷起更名）杂志的创刊为其肇始，经过了白话文运动、新旧文学论战、外国文学思潮的广泛涌入、新文学社团蜂起、文学理论建设到引人注目的创作实绩，很快蔚成规模和声势，产生了广泛的社会效应，取得了重大的成就。

台湾新文学运动亦是新文化运动的重要的、最有实绩的组成部分。其所担负的使命如同大陆的文学革命一样，是要用现代文化知识教育民众，启发他们的觉悟，扭转社会风气；有区别的是它格外强调提高民族意识，以期民众起来反抗殖民者。它也以创办刊物《台湾青年》（后更名为《台湾》、《台湾民报》

等)为肇始,经由白话文运动、新旧文学论战、外国文学思潮的涌入、新文学社团的建立、文学理论建设到创作实绩,一步步发展壮大。因此,有人说:“至于提倡新文学运动与促进妇女之自觉运动等,更可以说是‘五四’运动的台湾版了。”台湾新文学的发轫,“殆是原原本本抄袭五四后的文学革命运动”。

伴随着世界革命、进步运动的进展,现代世界文学的历史,也逐渐摆脱了中世纪封建性的、自存的狭隘民族文学的硬壳,以不可抗拒的力量向着现代的、彼此交融的世界性的文学发展。“任何个人的才能再也不可能是单纯地域的、民族的产物,而成为世界性的物质、精神生产的结晶品。也只有那些彻底摆脱了地域局限和民族局限而在世界性的范围内获取全人类所创造的丰富财富的人们,才有可能把个人的才能提高到现代化的新高度,提高到现代天才的水准”,日本的近代文学是这样,中国的“五四”文学也是这样。无论是森鸥外、夏目漱石,还是鲁迅、郭沫若,都是在向外国“拿来”的前提下,把个人的文学才能极大地发挥,创造出现代化的新文学。

以张我军、赖和为代表的台湾新文学运动的先驱者们正是这样一群具有现代意识的有志青年。他们不像前辈旧文人那样,在殖民者强权文化的高压下,一味地消极遁世、抱残守缺。亡国灭种的危机感和救世图新的紧迫感,迫使他们急起直追世界新潮流以适应新的时代。他们中的许多人,或去日本留学,或潜回祖国大陆读书,都是为了吸纳有助于民族解放和新生的新思想,寻找台湾摆脱殖民地苦难的出路。他们确实也通过这些途径,接触到被殖民政府硬性挡在岛外的国际新思潮,诸如民主与科学、自由与平等、人道主义、民族自决、无产阶级革命等等,并在这些新思潮促动下,以救国救民、改革社

会、改革人生为目的去改造文学。

然而,“世界历史、世界文学的形成,却并不意味着民族特性和民族文学特征的消灭,而是它们在新的历史条件下的发展,是在世界范围内汲取营养、获取力量,独立推动和创造本民族历史、本民族文学,并以本民族的独特贡献进一步丰富和发展世界历史、世界文学的过程”。中国的“五四”运动,既是一场反帝爱国的政治运动,也是一场彻底地、不妥协地批判封建文化、否定传统价值观念、热烈拥抱世界现代思潮的思想解放运动。它的发生,揭开了中国革命崭新的一页,使在帝国主义和封建主义双重压迫下的人民大众,从此走上了追求民族自新自强的解放之路。这一切,对在日寇铁蹄践踏之下艰难寻求台湾出路的青年一代是一种莫大的鼓舞和有力的启迪。他们尽可能近距离地观察甚至投入这场运动,比如赖和,1918年2月渡海去厦门,于设在鼓浪屿的博爱医院任职,受到运动的冲击和影响,深感摆脱异族统治,国家统一的重要性,尤其对启蒙民众的重要性有了进一步的认识。张我军1921年赴厦门、上海谋职,后往北平求学,“在北京时接触并学习祖国五四运动后的新文化,并开始以纯正的白话文写作一系列评论文章,送回台湾发表于《台湾民报》上”。而主动地、积极地、大胆地占有世界文学财富,并以此来开拓民族文学发展的新道路,正是“五四”新文学运动的不可磨灭的伟大功绩。作为中国文学组成部分的台湾文学,也恰恰是沿着“五四”开辟的道路,立足于本民族的需要,根据台湾特殊的历史条件,独立地、创造性地利用世界文化财富,以鲜明的民族、地域特征出现在中国乃至世界文学舞台上。

三

关于台湾新文学与“五四”的关系，前人有过很多论述。如芥舟（郭秋生）说：

台湾新文学的发生，不消说，是在中国文学革命的影响下萌芽，而中国文学革命的原动力，已不外存于反抗封建的意沃罗基（意识形态）与伸张个人的权威的近代思潮，则台湾文学的发生形态——基调的精神和行动的倾向——也当然不能例外。

黄得时说：

台湾从民国十年以后产生新文学运动，可说受到祖国“五四运动”的影响很大。我们从当时所发行的许多杂志可以证明，同时在那个阶段，本地有好多人在北平念书，如洪炎秋、苏乡雨、苏绍文以及张我军、许乃昌等。他们写了很多文章在《台湾民报》发表，如张我军、苏乡雨等多位。可见台湾新文学运动，受到五四运动的影响很大。

廖汉臣说：

第一次世界大战发生后，新的思想澎湃汹涌，台湾就是在这影响下展开了新文化运动。此外促进这个运动的因素就是：祖国五四运动的展开 台湾本身强烈的民族

思想潜在人心 旧文学、旧诗没有内容，丧失了生命 在新思潮刺激之下，对现实感觉不满 。

芥舟、黄得时、廖汉臣，都是光复前台湾新文学运动的亲历者，他们的上述看法，代表着那一时代人们的普遍认识，是客观的，也是公正的。这个问题，早在上个世纪 50 年代初就有过讨论。在 1954 年 5 月 28 日召开的“北部新文学·新剧运动座谈会”上，就有人强调过台湾新文学中的日本影响，但与会者大多持另一种意见。在座谈会主席王白渊提问：“那么台湾的新文学运动，一面是日本的民主主义思想所促进的，具有决定性的影响吗？”之后，杨云萍回答：

我想，台湾新文学的发生是受五·四的影响，大概是没有疑问的，如最致力这一方面的发动人张我军是在北平受过教育回来的，如蒋渭水没有去过日本始终是在台湾的，懒云也曾说过：日本小说没有味道，中文才有兴趣。我则初是受旧文学的影响，后来是受五·四的刺激 。

廖汉臣曾对这类争论做过总结，他说：“综合各人所论意见，可以说多认为‘台湾新文学运动’，是以中文作家为主体的，而且认为‘台湾新文学运动’的发生，是直接受过‘五四运动’以后，发生的‘中国新文学运动’的刺激及影响而继生的。杨云萍于《台湾文化》第 1 卷第 1 期，发表《台湾新文学运动的回顾》还说：‘台湾的新文学运动，是受了中国的新文学运动与成就所影响，所促进，虽然，台湾当时还在日本的统治下。只是当然要保持了多少的台湾特色。’又林曙光于上海发行的《文艺春秋》第 7 卷第 4 期，发表《台湾的作家》，也

说：‘台湾的新文学运动，在历史演变的过程中，除了一方面遭受日本帝国主义的各种压迫外，更在另一方面，遇到了守旧分子百般的阻挠，但是本质上，它始终追求着五四以后的新文学的倾向，也可以说：它是发源于中国新文学运动主流中的一个光荣的传统与灿烂的历史的支流。’”¹

综上所述，台湾新文学的发生，虽然也受到了日本以及世界现代思潮的直接影响，但这种影响，较之祖国大陆“五四”文学革命对其所产生的影响，无疑要弱得多。

注释：

叶石涛：《台湾文学入门》，（高雄）春晖出版社 1997 年 6 月版，第 9 页。

叶荣钟：《台湾人的唯一喉舌——台湾民报》，引自李南衡主编《日据下台湾新文学（明集 5）·文献资料选集》，明潭出版社 1979 年 3 月 15 日出版，第 220 页。

王诗琅：《台湾·祖国的文化交流》，转引自梁明雄：《日据时期台湾新文学运动研究》，台湾文史哲出版社 1990 年 5 月版，第 32 页。

王富仁：《先驱者的形象》，浙江文艺出版社 1987 年 3 月版，第 27、28 页。

梁明雄：《日据时期台湾新文学运动研究》，台湾文史哲出版社 1990 年 5 月版，第 53 页。

芥舟：《台湾新文学的出路》，作于 1934 年，原载于《先发部队·卷首言》，1934 年 7 月 15 日出版。

黄得时：《传下这把香火——“光复前台湾文学”座谈会》，《联合报》副刊，1978 年 10 月 22 日。

廖汉臣：《北部新文学·新剧运动座谈会》，原载于《台北文物》3 卷 2 期，1954 年 8 月 20 日。

¹廖汉臣：《新旧文学之争——台湾文坛一笔流水账》，引自同，第 412 页。

王 金 城

论台湾后现代主义女性诗歌

如果说 20 世纪五、六十年台湾诗坛的创作主潮是现代主义，七十年代的创作主潮是现实主义，那么进入八十年代，台湾当代诗坛则出现了没有主潮的多元分流局面。后现代主义作为一种当代世界性文化美学思潮出现在八十年代的台湾诗坛，有其特定的理论基础与社会历史条件。

台湾社会于七十年代就已经进入了“后工业时代”，即“电脑资讯社会”、“消费的社会”。罗青指出，这个时代具有“强大的复制能力”、“迅速的传播方式”、“商业消费导向”、“生产力大增”以及“内容与形式的分离”等特征。他进一步指出：“所谓‘后现代’（Postmodern），对社会而言，是所谓的‘后工业时代’；在知识传承的方式上，是所谓的‘电脑资讯’；反映在文学艺术上，则是‘后现代主义’”。孟樊也指出：“八十年代的台湾社会，因为政治的除魅（disenchantment），使得整个社会趋向自由化与多元化，在官定意识形态逐渐土崩瓦解之际，‘定于一’的政治论调亦随着遭到质疑。反映在文化上，遂造成各种次级文化的崛起，而且蓬勃兴盛；文艺创作自然亦

受到波及，后现代主义的作家及诗人们，已不再需要中心、统一和均衡，相反地，他们需要的是分散、多中心、多边缘状态，此正扣合了整个文化的大趋向，也对准了国内甚至是国外变动的政治局势和社会脉动。”正是由于全球范围内的后现代文化哲学思潮的巨大辐射与台湾当代资讯社会迅速发展的双向运作，才使得后现代诗歌在台湾诗坛的出现化为现实。

后现代女性诗歌流脉的出现不仅突破了原有的现代主义、现实主义和浪漫主义等女性诗歌的边界，而且也拓展了女性诗歌写作表现自然社会宇宙人生之新的维度和新的可能。1984年，女诗人夏宇自费出版的诗集《备忘录》，是一个具有文学史意义的标志性时间与革命性的历史事件。《备忘录》不仅是台湾后现代诗歌里程碑式的收获，而且更是后现代女性诗歌流向的精彩开端。夏宇和她的《备忘录》引领着台湾后现代女性诗歌流向的发展，使得这一诗歌创作流向延伸到九十年代并伸展到21世纪。典型的后现代女诗人有夏宇、罗任玲、万志为、零雨、丘缓、吴苑菱等。另外还有本质上不属于这一诗美流向，但却有后现代诗创作实践的一些女诗人。她们共同描绘了台湾当代女性诗歌的后现代图景。

在诗思方面，台湾后现代女性诗歌的本质特征是“消中心”和“反理性”。即以边缘化姿态去解构中心，颠覆一切既成秩序规范；以反文化反理性的姿态对抗文化对抗理性。诚如美国学者哈桑在其1987年出版的《后现代转折》一书里指出的那样，后现代主义文化具有“非原则性”和“不确定性”等特征。所谓“非原则性”就是对一切准则和权威的“合法性”加以消解。而“不确定性”则是对一切秩序及其构成的消解，在否定和怀疑中破坏权力话语。台湾女诗人无法逃避而必须首先面对的是千年历史文化积淀所形成的强大的男性权力统治的

社会结构系统，质疑作为历史正义的启蒙主义宏大叙事的合法性，知识的权力性，价值的终极性和真理的永恒性。后现代主义反讽并嘲弄现代主义的等级秩序，而将自己的世界观建立在等级无序和非中心的原则上。为了实现“消中心”和“反理性”的文化企图，台湾后现代女诗人采取了多种艺术策略，概括地说就是采取极端的形式实验。

边界消失与即兴演出。后现代理论家杰姆逊通过对当代资本主义文化的深入研究发现，后现代的到来不仅导致了艺术与生活界限的消失，即出现了“生活的审美化”和“审美的生活化”，导致了精英文化与大众文化界限的消失，即他所谓的后现代主义的“文化扩张”，而且还造成了文学内部文类边界的消失。后现代的无边写作并没有消解掉“焦虑”，而只是将其平面化罢了。因此，后现代理论家纽曼也认为后现代写作模式是一种冲破边界、填平鸿沟的无体裁写作。德里达则坚持取消体裁并解开它的“范式性”之迷，认为诗歌以其非诗歌的形态表明后现代文学已经走向了自我消解。台湾后现代诗中有“小说诗”、“哲学诗”、“报导诗”、“图像诗”和“录影诗”等实验，其中女性诗人亦有出色的表现。例如罗任玲的《我在果菜市场遇见白雪公主》的文类就介乎小小说、散文、童话与诗歌之间；丘缓的《我的门联》介于诗歌、对联与图形之间；吴菟菱的《专题：空间残余（ ）》更像是一篇短小的哲理散文，而娜娜的《年度报告》三首则融会诗歌、计划、报表和总结于一炉。另外，后现代诗中的“事件”演出往往是不可预期的，它在冲动、癫狂的随机性支配下匆匆而至又飘忽而去，这样便造成了诗作结构不整，内容无序，诗句前后非连贯性，但却有力地挑战了传统、理性和逻辑。夏宇的四部诗集《备忘录》、《腹语术》、《摩擦·无以名状》与《夏宇诗集 Salsa》里很多诗

都是这样。如果说丘缓的《不想睡的时候》由前后非连贯的十一行诗句构成，它有十一场即兴演出，那么吴菀菱的《左右漆黑，——演出新解》则有四十三场即兴演出，因为此诗由阿拉伯数字引领的四十三句“话”组成，并按文章的样式排成一段。至此，诗歌已由现实主义、现代主义的“单音奏鸣”走向了巴赫金所说的后现代主义的“众声喧哗”，因为“一切皆有可能”以及“怎么都行”是后现代追求的终极目标。

后设语言与意符游戏。“后设语言（meta-language）是对语言本身（即对象语言 object language）诠释、说明的语言，也就是语言中的语言。”由于后设语言的介入，使后现代诗歌增添了新的审美韵致。例如丘缓的《煮夜》一诗，“买花的日子来了/我顺柔地买了花/插在一对眼睛里/（省略）/（对不起）/（拜托再读下去）//买海水的日子来了/我顺柔地买了海水/（实在对不起）”。括号内的诗句就是说明、解释性的后设语言，而其他的诗句则是对象语言，但是，后设语言必须以对象语言为前提基础。丘缓另一首颇具罗青《一封关于诀别的诀别书》况味的《你可以写信给我》亦是如此。同时，后现代诗歌中明显存在着语言或符号的意符与意指之间相互追踪游戏的特征。意符即语言或符号；意指是意符所假设的意义。由于意符追不到意指即二者之间始终存在一定的距离而使意义在断裂中出现不确定性或多义性，意符与意指之间缺少一定的逻辑关联而使诗歌文本呈现流动的“踪迹”和开放的阅读形态。如夏宇常被评论者引述的《连连看》、《在阵雨之间》和《一九七九》等和至今还未引起评论界足够重视的诗集《摩擦·无以名状》中几乎所有的作品都具有鲜明的游戏特征。丘缓的《常抬头》意义暧昧不清，吴菀菱的《那么，即将沉默》更是让笔者不知道横着读还是竖着读，但是无论怎样阅读都不知其所以

然，其意义既无限又缥缈。

博议拼帖与谐拟手法。博议在后现代诗歌中是指异质材料的排列组合，其具体手法是从其他文字材料诸如报纸、杂志、典籍等中引用或摘取部分文字，然后予以拼贴，以此实现晦涩反讽的审美修辞效果。丘缓的《搭配舞曲》拼贴了流行歌曲，吴菀菱的《摩登女郎》拼贴了各种“主义”。最极端的例子是夏宇1995年出版的诗集《摩擦·无以名状》，整部诗集里的四十五首诗均来自于诗集《腹语术》。夏宇将《腹语术》中所有作品的字、词、句子拆解掉，然后重新剪贴而成。谐拟(parody)手法的运用是指以嘲弄或反讽的态度，对已有的原作品或经典作品进行模仿、改写甚至是颠覆。在台湾后现代女性诗歌中，谐拟有两种主要方式。一种是不同的诗人模仿不同的作品，例如罗任玲的《我在果菜市场遇见白雪公主》解构了“白雪公主”的经典童话；夏宇的《青蛙》解构了“青蛙王子”的美丽童话；娜娜的《小王子》解构了“小王子”的动人童话。另一种是不同诗人模仿相同的作品，例如夏宇、曾淑美和林婷从各自的角度诠释、改写或解构了《上邪》这首乐府民歌。夏宇的《上邪》在干涸、临刑、暴毙、黑暗、剥落、粗糙等斑驳冷裂的意象铺排中，质疑和解构了忠贞不渝的古典爱情；曾淑美的《上邪》则巧妙地将乐府原诗镶嵌其中，而且用后设式语言对原诗进行了或强化或质疑的崭新阐释，让传统与现代于内在张力中相互映照。

形式实验与“零度写作”。福科认为当代写作已经使自身从表达意义的维度中挣脱出来，而只指涉自身。那么对于后现代诗人来说，“怎么写”比“写什么”更重要，他们延续了现代主义“形式重于内容”的基本精神，只关心写作本身。当艺术领域已经被经典占满而无一角处女之地时，窒息的他们便在

布鲁姆“影响的焦虑”的鼓动下开始了艺术策反。台湾后现代女性诗歌更注重形式的创造而相对忽视了内容的经营，甚至剔除了内容而只剩下光秃秃的形式，但是这其中真的没有黑格尔曾说的形式中亦包含着内容，贝尔所指出的形式是“有意味的形式”吗？丘缓的《我的门联》是以四幅门上的对联形状排列而成，但没有一幅是平仄相间工整对仗的，内容与形式是游离的，表现出嬉戏的色彩。夏宇的《由1走向2》的形式更是奇诡得令人匪夷所思：

斜倾复重
斜倾复重斜倾
复重复重斜倾复重
紧绷敛收高升霍挥落跌
失遗低降开撕裂破
压挤满充透穿
息叹溃崩

此诗有独特之处。第一，文不对题，内容与形式分离。我们无法感受到哪里是“1”哪里是“2”，又是如何“由1走向2”的？第二，全诗由七行二十三个（包括重复的）双音节词汇构成，而且每一行要从后面开始往前阅读。第三，整首诗由第四行一分为二并以此为中轴分为上下两个相反的等腰梯形，又合二为一变成非等边六边形，这显然是一首图像诗，像雪花？像花篮？像橄榄球？第四，从接受美学的审美效果来看，我们唯一知道的就是我们不知道，这首诗作者想要表达什么又表达出了什么，真是云里雾里的“满纸荒唐言”，而“谁解其中味？”但是，罗兰·巴特却认为文本只有“不可卒读”才能体现文学

的最终目的，因为它打破了读者的阅读期待视野，使其注意文本符号本身而不去寻求额外的意义。文本作为一种后现代的形式没有明确的意义和固定的所指词，它在消失了内容而转向自身中走向极端中立性的“零度写作”。“零度写作”即放逐了诗歌所有的美学规范诸如情感、节奏和韵律，体现了后现代诗歌形式的随意性、意义的不确定性与写作的开放性。

台湾后现代女性诗歌的上述审美特色亦是台湾后现代诗歌的共同特征，因此，我们必须进一步深入思考，努力寻找后现代女性诗歌独具的诗学特征。

首先，后现代主义与女性主义的结合是台湾后现代女性诗歌最突出的特征。加拿大学者琳达·哈奇森（Linda Hutcheon）认为，一方面后现代话语和女性话语是相辅相成的。女性主义有助于后现代理论去批判人本主义将男性特征与活动（如理性、生产、权力意志等）推崇为人类的普遍本质，从性别认同角度分析主体的生成过程。另一方面，在解构理性、知识、主体和社会统治形式上，后现代主义与女性主义之间有着深刻的相似性。后现代对多元性、差异性、他异性、边缘性和异质性的强调，深深地吸引了那些发现自身被边缘化、被排斥到理性、真理和客观性之外的个人和团体。因此，“后现代理论作为对现代性和现代话语的一种批判，对女性主义以及别的社会运动非常有利，它为女性主义批判及纲领提供了新的哲学武器。”二者的有机结合，将有助于建立一种非还原的多视角的社会理论。后现代对差异性、多元性及微观政治的强调对女性主义来说意义重大，它既有助于防止抹煞男性与女性之间特别是不同肤色、地区、种族、阶级以及不同性取向的妇女的重大差异，也有助于阐明妇女的特殊需要和利益，从而避免将种种妇女的特殊性还原为普遍的概念范式。

对女性主体性别差异、权力差异与话语差异等的关注一直是台湾后现代女性诗歌努力追求的目标，并在书写实践中有着鲜明的体现。奚密早就注意到了女性主义对台湾后现代诗的影响与启发，并指出了夏宇的后现代诗歌中已经融进了“相当激进的女性主义精神”。她认为《姜》既重写了构成人类历史的“男人的故事”，又质疑、摒弃了自然与文明（如语言和政治体系）、兽性与人性的二元论。夏宇的《某些双人舞》第一节写女主角“被翻红浪”后慵懒起床独自梳妆，第二节写男主角已经到了“远方的城市”，而那个雾里的港湾却“见证了德性的极限”，因为那一天“承诺和誓言如花瓶破裂”。在此诗人批判了男性的见异思迁用情不专，凸显了女性的主体意识。第三节是男主角与另一个女人的现场回放。在恰恰舞的性感律动和女性主义的性爱主动中展现了后现代主义的游戏场面：“他在上面冷淡的摆动恰恰/以延长所谓‘时间’恰恰/我的震荡教徒/她甜蜜的说：她喜欢这个游戏恰恰恰/她喜欢极了恰恰”。“冷淡”一词生动准确地表现了男性真情付出的匮乏，那么“延长所谓‘时间’”又能证明什么？相反，在这本应是感天动地的巫山云雨中，女性却有着大地之母化生万物的丰盈激情以及旺盛、甜蜜的性取向。吴菟菱的《色情刺青》亦强调了性别差异，它在干柴、焚烧、洪欲、高潮迭起和交媾缠绞意象群中将男性推向了被动阳痿的尴尬境地，“用烈酒激你突暴青筋/想试探壮阳肚酣的实际效能”，于是在整个有些许非正常的两性交合中女性始终操控着主动权，而男性则处于被阉割的去势状态。零雨的《昨天的博物馆》更是将男性置于“死亡”情境，唯一的差别是“死亡”程度的不同：办公室里的那位先生“百分之七十死了”；脸被刮胡刀刮伤的那位先生“已经死了百分之九十”；面向大众微笑的那位先生“已经死了百分之百”。吴

菟菱和零雨关于男性去势和死亡的书写，不仅指向男性肉体的去势与死亡，更是他们情感、意志和力量的去势与死亡。这种女性话语姿态隐含着女性的活力、耐性与健康，突出了女性的话语差异与性别差异。

其次，台湾后现代女性诗歌在强调差异性、异质性和多元性的同时，亦对男性权力、秩序和统治进行瓦解性与破坏性书写。夏宇的《考古学》以戏谑耍弄的方式解构了卑琐的男人以及象征着男性伟力的“龙”图腾。《周易》中的《乾》卦通过描绘东方苍龙七星的变化以此揭示了象征着男性的“天空”的神秘。笼盖万物的神圣之“龙”在先民虔诚的崇拜里渐渐衍生为华夏民族的精神图腾。可是夏宇却让这虚无而庞大的“龙”从高空圣界跌落凡尘，并化为真实而渺小的男人。“龙坠落为一个男人/显然，是一个男人/胎生/直立行走、小便/长于分析/嗜痒/充满远见/极少狎妓/否则必刷牙/洗脸/偶尔冒用军警票/装出严峻的神气”。同时这个男人“群居/偏食/右耳稍大”并患有“溃疡、痔疮”，可是他却“戴着眼镜”“坐在暗处”思考“地心引力”、“希腊的光荣罗马的雄壮”以及“核子炸弹”等科学、历史和现实的终极问题。在这种强烈的反差中，夏宇对男性所谓的强劲力量、威严权力及其对世界统治的“合法性”不露声色地进行了质疑和解构。夏宇的《降灵会》更是诡异。全诗由十四行、八十八个“非文字”组成，这些谁都不认识谁都无法领会的“字元”已经超出了庞大的汉字体系。但是这些怪模怪样的、多胳膊少腿的符号（多为“部首”和“部体”）所闪现出的狰狞、恐怖、飘忽与神秘的意蕴不仅与这场灵会的鬼魅、阴森、怪异和非理性的氛围十分吻合，而且有力地颠覆了“语言中心论”和“逻各斯中心论”的理性象征秩序，因为语言和文字乃至知识从来都是男性权力的链接。夏宇

正是在降灵神会的癫狂姿态中凸显了后现代的非连续性和无序性；在符号的变形和意义的缺席里重建文字象征秩序与权力结构坍塌后的非主体边缘性。如果说《考古学》中的“龙”幻化成了渺小甚至是畸形的男人，那么《降灵会》里则让语言符号群“龙”无首，群“魔”乱舞，走向了巴赫金的众“神”“狂欢”。这种解构中心、瓦解理性的典型诗作还有罗任玲的《森林C君》、零雨的《语词系列（1—9）》、吴菀菱的《摩登女郎》和丘缓的《新道德论》等。

第三，台湾后现代女性诗歌还特别重视日常化生活形态的表达，具有“内在性”与“卑琐性”特征。在后现代理论家哈桑看来，后现代主义艺术的所谓“内在性”，就是中心消解后人类心灵适应现实本身的倾向。也就是说后现代主义已不再具有现代主义的超越性，不再对精神、价值、终极关怀、正义、真理、美善之类超越价值做形而上追求，相反，它却以主体对环境对现实的内在适应而陶醉于形而下的愉悦中。所谓“卑琐性”即现代主义神性消逝后人自身所凸显出的卑微性。因此后现代写作追寻边缘性，展示卑琐的人生和世界。例如夏宇的《然后》中的诗句，“排好队 买票/ 进场 看电影之类的/ 然后吃饭”，这是人们熟悉的并不崇高也缺乏诗意的日常化生活场景。她的《其他》亦是如此，“其他都是零碎的东西/ 胶带、笔套/ 裁掉的纸/ 画歪的线/ 指甲刀、卫生纸/ 不断滴着的/ 伞缘上的水/ 灰尘/ 声音/ 爱”。诗中的意象均是琐细生活里普通的用品、常见的事物，而“爱”在其中便不可避免地染上尘世的凡俗性，然而这就是我们的生活我们的爱。丘缓的《煮夜》描绘的是家庭主妇的日常生活场景，而她的《你可以写信给我》更像是两个都市妇女在煲电话粥。后现代诗歌的“内在性”与“卑琐性”特征有力消解了现实主义和现代主义诗歌的形而上的宏大书写。

后现代女性诗歌汇入了台湾八十年代以降的后现代话语诉求的混声合唱。与男性诗人的后现代诗歌创作相比，既存在同质性的诗学特征，更有其异质性的诗学特征。

但是，正如后现代文化哲学思潮曾经受到过猛烈的批判一样（如哈贝马斯、杰姆逊、伊格尔顿等），后现代文学也遭受到尖锐的斥责（如洛德威、洛奇等），这是任何新的思潮、理论和创作出现时共有的普泛命运。但是，任何批判、质疑和否定都不会是无缘无故的空穴来风。在台湾，后现代写作的情况也大体如此。后现代诗歌包括女性诗歌既受到了热烈的礼赞喝彩，也遭受了尖锐的抨击抗拒。这种批判的声音主要来自以《两岸》、《洛城》诗刊为代表的写实主义论者。例如《两岸》诗丛刊第三集在“名诗会审”专栏上集中火力对罗青的两首后现代诗进行了批判。虽然阻击者操持着现代主义和现实主义的诗学观念解读后现代诗歌因其理论与作品对接错位必然出现失语的尴尬以及由此而来的致命的片面性，但是，由于标榜多元化的后现代主义理论及其诗歌本身存在着诸多迷障与困境又使得这种批判之声显现出某些合理性。后现代诗歌确实存在自身都无法破解的迷惑，存在步入迷津的危险。后现代主义拼命颠覆“一元化”而张扬“多元”思想价值是否能给人们提供理想的远景支撑？这种乌托邦式的极端“多元”会不会成为新的“一元化”？削平深度模式和等级秩序而回到生命本能和众神狂欢是否必然带来真正的解放？如果“零度写作”在生存之重和生命之轻的虚无之境悲叹世界意义的匮乏，那么诗人何为？批评家何为？读者何为？如果文本话语仅仅是游戏、拼贴和突破文类边界而只剩下枯萎发黄的形式，那么人类精神是否被逐出哲学之域而注定要流浪在无家可归的思想荒原？这些生存的和文化的压力构成了后现代主义的艰难处境。因此，德国的奥尔

克斯、美国的哈桑等西方学者不断指出：“后现代主义正在走向终结”；台湾的后现代诗人兼评论家之一的孟樊也放言：“可以预期的是，台湾诗史上的超现代主义（即指后现代主义，笔者注）亦将随二十一世纪的到来而寿终正寝。”那么，情况果真如此吗？仅就笔者对台湾诗刊、杂志和报纸有限的阅读而言，后现代诗歌包括后现代女性诗歌写作并没有在新世纪的台湾诗坛绝迹。夏宇、零雨、丘缓、吴菀菱等女诗人均有超越以往的新作和佳作问世；而更年轻的一代网络女诗人也有大量后现代倾向的作品，后现代女性诗歌并没有在某些预言家缺乏坚实证据和学理依据的预设中消亡。

（作者单位：福州闽江学院）

注释：

罗青：《诗与资讯时代：后现代式的演出》，《诗人之灯》，台北光复书局1998年版，第254页。

孟樊：《当代台湾新诗理论》，台北扬智文化事业股份有限公司，1995年6月版，第280、273、266、285页。

杰姆逊：《后现代主义和文化理论》，陕西师范大学出版社，1987年版，第147页。

王岳川：《二十世纪西方哲性诗学》，北京大学出版社，1999年版，第438页。

道格拉斯·凯尔纳、斯蒂文·贝斯特：《后现代理论——批判性的质疑》，中央编译出版社，1999年版，第269页。

奚密：《后现代的迷障：台湾后现代诗的理论与实际 的反思》，载台湾《当代》第七十七期，1992年3月号。

陆卓宁

台湾文坛：2003 叙事景观

——以袁琼琼“2003 中国年度最佳台湾小说”为例

对一个地区一个时段的文学景观做出某种价值判断，仅以某一编者的眼光为依据，便以为也获得“窥一斑而见全豹”的意义，即使是遭到怀疑也是理所当然的；更何况，一整年的台湾小说数以万计，而袁琼琼主编的《2003 中国年度最佳台湾小说》（漓江出版社 2004 年版）仅只选入 9 部。但笔者几度往返穿梭于袁琼琼的“最佳”，依然难以释怀这份执拗，于是便也自以为是了。

袁琼琼也说：“事实上，我必须招供，在检视我所选出的这 9 篇小说时，我也有一些疑惑，这些真的是 2003 年里最好的小说吗？……一个也许不是很有力的解释是，根柢上，我选的是人，而不是文章。我所挑选的这些作者，我观察到他们在写作这条道路上的努力与不甘停留。新的作家，我看到他们的未来，认定他们在写作这条路上还会走得很长很长，而已有知名度的作家，我看到他们仍如新人一般面对他们的写作事业，他们还在变化中，并没有因为成名而就此定型在自己的风格

里。……”

显然，编者所谓“选的是人”从某种意义上说是出于励志的意义，但透过这一层面的意义，我们还是可以领略到一个特别丰富的叙事图景：“最佳”中的文本世界、叙事策略、审美特征及其创作主体，无不林林总总，由此而套说编者的“最佳”即为台湾文坛一个时期的“缩影”也不为过。而恰恰是“选的是人”，我们以为，这就大有意味了。在这“入选”的九位作家中，除苏伟贞一人为50年代生人，如果还把虹影这60年代初生人算上的话，其余均为60年代末、70年代出生的“晚生代”，如此一来，我们的话题自然就可以很丰富了，这既暗示了一个多元无序的文化背景，或许也在无意中确认了已然构成的当下台湾文坛的创作主体及其价值理性和审美形态的事实存在。

—

论及晚生代所“遭逢”的多元无序的文化背景，概而论之，应该始于台湾“解严”并90年代以降。因此，“世纪末”、“颓废”、“意义匮乏”、“虚无”、“焦虑”一类的形态和说词烽烟四起，不绝于耳，甚至也在事实上诱发、暗示和强化了人们的“世纪末心态”，或曰“世纪末”的生存方式。“他们重视工作，但不会因此而牺牲一己的休闲娱乐和生活品味；他们在工作中追求自我满足，但不会计较头衔、地位和薪资。在讲究出人头地的上一代人眼中，可能觉得这一代是不求进取；但在他们自己，却以为少背负一些竞争焦虑，而多享受一些自得其乐的生活。”于是，在大多晚生代作家作品中，对现实世相则表现出了“有憎恨也有歌颂，有排拒也有拥抱”的多元情感状

态；充斥于文本世界的无不是一拨拨的“富庶族群”、“乐观族群”、“消费族群”、“感性族群”；至于叙事策略，也大多新奇怪异、大胆露骨、影影绰绰。但是，在这个“最佳”里，似乎没有让我们看到这些人们对于晚生代的几成定评的精神意趣和叙事策略，尽管他们同处于一个价值多元、世事无序的文化背景。

在李季纹的《睡意》中，美莲和宝华这两位“闺中女友”的友情深厚且尽人皆知，乃至可以为着友情的相聚而跨洋越海。然而，一场寓言般的大雪，竟使得这场日久年深的友情莫名其妙地化为乌有，甚至“使得美莲对于盐湖城这三个字有一种近乎难堪的记忆”。直至十年之后，美莲从别人口中得知宝华去世，在别人认为她应该难过而一再对她安抚劝说下，“美莲的悲恸一发不可收拾，趴在办公桌上大哭了起来。”“那当然，周围的人期望她会难过，她只要负责难过就好了。”由此看来，美莲的“悲恸”或许因为还残存着对于友情的些许记忆，然而，这场一发不可收拾的“悲恸”与十年来彼此形同路人的冰封状态所造成的反差，显然在暗示，美莲的号啕大哭当然不完全是为着宝华的去世，她实在是陷入了深深的悲哀和不解：她与宝华彼此间曾经情同姐妹的友情何以被消解得如此地不着痕迹？人与人的感情何以如此地脆弱隔膜？正如同办公室里这幅别有意味的场景：一边是“皱着眉头想当年宝华的老公务员们”，一边却是“正以超大的音量非常强势地在电话里跟厂商议价，嘴里还咕噜咕噜地喝着珍珠奶茶”或者“非常专注地在办公室里忙着”的男孩女孩。于是，她倦怠了，麻木了，转而陷入了深深的“睡意”，以为如此便可以消解“那些无以名状的空洞，和那些无可奈何又无可宣泄的愤怒”。

成英姝的《女神》在一个寻求亲情的故事框架下，写的却

是一个复仇女神附身，乃至不时发生意外和死亡的故事。但读来并不给人以恐怖和畏惧，只是疑惑：琉花是因为被附身才变得那般不同寻常，还是世相本就如此，亲情难觅而无处不是隔膜、防备、怀疑乃至复仇和凶杀？

陈思宏的《挂满星星的房间》写一个在多年前“出轨”而造成自己妻离子散、事业全毁的男子叶老师，在他 55 岁生日的那天，决定走向死亡。但在这之前，他要去见见别离多年的妻子和女儿，以释心愿，然后到当年“出轨”的现场去自杀。尽管他最终并未完全“如愿”，也尽管整篇小说的形式尤显突出，但是充斥于文本始终的追悔感和赎罪感，无不给人带来强烈的震惊：在当下这样一个“声色犬马”的现实社会中，人们还能顾及德行、灵魂的自我审判一类的精神本源？何以却由一个从某种意义上说还未经世事的 70 年代的写作者来充当社会的良知？

童伟格的《王考》倒是写得影影绰绰，神神秘秘。“海村、埔村及山村——村人，难得一起聚财聚力，翻田越岭十数回，终于由城内尖顶山圣王本庙，求出圣王正身一尊。”但是，如何“安置”这尊集威严、福禄、好运、避邪消灾“功能”于一身的“圣王”？“谁也不愿在轮流供奉的次序及供奉时间的长短上退让”，于是，一场几乎无可避免的械斗即如“弦上之箭”。然而，是祖父“从午前径自说到了傍晚，祖舅公抹抹老挂到下巴上的眼泪，只觉得，身旁众人为了祖父的话，时而笑，时而哭，时而怒号，时而安静，到了黑暗逐渐沉落的时候，众人居然一派和谐，满面红光，宛如圣王亲临。”祖父何其神秘？何其了得？叙事者透过“孙子”“我”的追问，难道不是在执著的追寻、或曰极力重新建构现代人因着“拜金主义”的膨胀而民心不古，进而已然失落了的对于生命、对于伟力、对于意义

应有的敬畏感？

梁慕灵的《故事的碎片》其实是一个颇为“完整”的叙事。身为母亲的母亲，以为女儿不谙世事而把带着女儿作为借口，外出与人幽会。于是女儿阿珠“我”便获得了“启蒙”，于是姐妹间也都“耳濡目染”“潜移默化”，乃至在最后“几个妹妹都先后离婚一次、两次、或是三次……但是现在轮到自己也快要离婚了”。这一家女人支离破碎的“世袭”婚姻状况实在颇有些宿命的意味。笔者以为其“完整”，就在于作者在一个个“碎片”似的婚姻故事中，审视的对象直逼“母亲”，而困惑着的同是一个问题：“母亲”有如一个预设的生存模式并且决定着“女儿”们的知觉和行为，现代人的生存困境竟是宿命般的无法逃遁和规避？

林奎佑的《阿尼》在这个“最佳”里，应该是“典型”的晚生代叙事了，写的是一个“后现代浪子”的“游戏人生”或曰“网络人生”。阿尼在一个虚幻的世界里，执著于强者的精英信念，执著于“生命不息，战斗不止”，至于现实社会中的亲情、孝道、行为规范……在他眼里无不是真正的虚幻。于是他可以理直气壮地拒绝去探望久病于医院的父亲，可以毫无愧疚地面对母亲的埋怨和啼哭。其有悖于现实人伦的决然态度对于传统的道德规范无疑构成了彻底的解构，同样，对于现代人的价值重构无疑也在提示着一种审慎。

苏伟贞和虹影在这里大概是“长者”了，因此她们写的大多是“过去的事情”，或许是沾了些“晚生代”的气息，在表现上不免都透出些奇异来。虹影的《鹤止步》在一个同性恋的故事背景下，极力张扬的是男人间刎颈之交的忠诚与情义，尽管整部小说的价值理性极为含混。苏伟贞的《日历日历挂在墙壁》则在极力“试验新形式和拓展新范围”，写一个传统家庭

中看似传统的故事。主角冯老太太，早年发现丈夫有了外遇之后，便开始写日记，而且日记从此也成为了她生活的全部，其他的一切都与她完全疏离。但是，她的日记是写在尽人可看的“挂在墙壁”的日历上的。这就使得一个“弃妇”的故事变得有意味起来。日记里，如同钟摆的准时一样，冯老太太的生活仍然一如既往，随老爷子赴宴，给老爷子摆寿，与“孙女”同享天伦，直至宣布自己“寿终正寝”。老太太的日记仿佛一个诡谲的迷宫，看似漠然却深蕴着对世事的洞明，以“无声”的话语权让全家人看得心惊胆跳，真假难辨。值得玩味的是，作者在老太太的日记和家里人的观感间，加入了两种叙述，一是西蒙·波娃与纳尔逊·艾格林的情书内容，一是沈从文《边城》里与翠翠相关的情节，而所加入的这两种叙述又与故事的展开水乳交融，这么一来，则从“日记”表象的另一极突显了老太太对世事过于洞明而在自我深处所产生的难以抵御的寂寥与无奈，也暗示老太太与这个世界的渐离渐远。若大个世界，人事纷攘，一个女人却这样可有可无地终此一生，整部小说因着表现手法的新异而充满了哀怨和苍凉。

在这个“最佳”里，甘耀明的《圣旨嘴》是最玲珑可爱的一部，从这个意义上说，它是最“另类”的了。故事本身已然就很“另类”。“像根木头躺在床上腐烂”已经五年的“阿公”，“百病、风寒、五毒及野害入蚀，早晚要入土为安”了，却在一个鸟语花香的初春时节还过魂来，随后便与众人同迎恩主公，与恩主公游春访友。而它的真正“另类”更在文字上。“除非亲自阅读，否则很难体会甘耀明这段关于死亡的叙述有多么的清甜香美，一点不带秽气。甘耀明的文字既纯朴又优雅，而他所营造的那种几乎欢乐的氛围，让整个故事非常地明亮，完全是春天的感觉。”

然而，给我们带来“另类”感的，显然并不仅仅是这个喜剧化的恩主公民间传奇。

我们以为，就此所以构成“最佳”，就在于，本文所指涉的“晚生代”以其现实而特别的姿态在根本上坚守着作为人文写作者起码的叙事立场和精神诉求，这些各个不同的文本事实上显现着一个深刻而隐秘的内在关联，即以他们极具个性的生命体验和审视切口，直逼现代人的生存困扰，而其中最为突显的依然是对人的欲望、价值理性、精神归属等的追问和质疑。也正因为这样，我们才会在“美莲”那沉沉的睡意中，在“琉花”的不同寻常中，在“阿珠”一家母女“世袭”的婚姻状况中，也同样在“祖父”的神秘，在阿尼的“叛逆”，在叶老师的“追悔”中……深切地领受了到世相的诡谲，人性的苍凉，灵魂的挣扎。我们想强调的是，在一个环境浑浊，价值迷乱的现实状态下，人文情怀的坚守是需要一种“意志”，需要一种情结的，而对于未曾经历过“抛头颅，洒热血”的战争年代，对于未曾遭遇过极权掌控的时代的“晚生代”则尤为不易。而且，“如果我们愿意理性地来思考这个问题，我们就不能不承认：上一代的忧国忧民，还不是为下一代创造一个安逸的生活环境吗？在安逸的环境中成长的一代，不再涕泗横流地背负着家国的重任，岂不也是上一代的期望吗？”“我们不禁要问：一定要把街头的示威游行、号子里的股价涨落写入小说之中，才算反映了社会与经济的状貌吗？是不是人们的生活方式、价值观念、表达情感的方法、人与人的交接的态度，也会同样地反映一个时代的精神呢？如果后者也同样有它的意义的话，文评家就不得不放宽尺度，敞开心胸，才能看出‘新人类’一代作品的长处。”

二

而如果我们还继续从“怎么写”的思路往下走，我们还发现这些“晚生代”的叙事策略也同样给我们带来别样的“兴奋”。

对于“晚生代”而言，其“前行代”作家几乎把文学有史以来的叙事方式，特别是西方现代小说的形式和技巧都做过“全方位”的演练，甚至还达到了难以企及的高度，这无疑给这些后生者企图实现艺术的超越无意中造成了障碍。但是，在这里，本文所指涉的“晚生代”也同样给我们提供了可以言说的丰富性。

“前行代”作家丰富的叙事经验和警示恐怕是在于：醉心于完全自我的艺术传达而忽略丰富灵动的现实生活，叙事技巧的运作仅仅被当做一种技术来操练而放弃叙事的质感和接受主体的审美感受。然而，这里的“最佳”们或许并未形成超越的自觉性，但却都“不约而同”地表现出了不动声色的“尊重”，对自我人生体验的尊重，对接受主体的尊重。

苏伟贞的《日历日历挂在墙壁》在叙述主线中同时插入两种看似游离的声音，无疑是经过了对所有经典文本的千筛万选，作者显然很是用了心机，但读来却不给人以突兀和生硬感，恰恰相反，以为这两种声音本来就是为叙述者而准备的，三种叙述的并行不悖而又浑然一体，使整部小说充满了哀怨和苍凉，也极大地拓展了接受主体艺术想象的空间。成英姝的《女神》、童伟格的《王考》、梁慕灵的《故事的碎片》等显然也是在选择叙事“载体”上很是“考究”的，但他们并不有意于文本的“陌生化”效果，因此，其叙事怪异但并不使人惊

恐，神秘但并不“莫测”，“破碎”却完整。或许他们已经看到了不少“前行代”作家由于醉心于艺术实验而使创作不同程度地陷入某种困境，便有意识地规避了自己，力图在自身的历史语境和人生体验中寻求艺术的突破，而这种寻求又是建立在审美价值得以最大实现的基础上的。因此，这些“最佳”让人们透过他们对世俗生活表象的叙述看到了生活底蕴的繁复，在他们的“不动声色”中触摸到叙事者内心真实而本质的感受。

以“前行代”作家创作的经验教训来规避自己，并不意味着不再重复或者运用富有质感的形式和技巧。陈思宏的《挂满星星的房间》写追悔和赎罪，所以触动人们对灵魂的拷问，在某种意义上说还得益于其文本意象的生动和意涵的丰富。这里的“星星”其实是内含了两个意象：一个是父亲为女儿卧房的天花板和墙壁上贴满荧光星星，关了灯，便会出现满天星光，这一意象的恰如其分运用，更加强化了父亲的追悔而又无以追悔的绝望感；另一个意象则来自男主人公看过的电视节目。“节目主持人拿着一个可以照出精液遗留的灯具，在一家五星级饭店的房间里四处探照，结果各个角落都有精液的残留闪闪发光，窗帘上、墙上、桌上、落地灯罩上、挑高的天花板上，精液简直是房间里的繁星点点，无处不在。”而男主人公“出轨”的地点正是一家饭店，两相联想，让其感到被“曝光”的无疑就是自己，强烈的无地置容感，致使自己也永远的失去了“制造星星的能力”。生命力的丧失，有如真心赎罪却无人接纳，如此深重的无助感结束生命恐怕就是最好的解脱。显然，作者所采取的叙事策略，其形式与技巧并没有散漫于文本之外，而是渗透于生活本身，以通过最世俗的生活本身获得了最深刻的灵魂震动，这无疑在传统的写实与不少“前行代”作家的西方技巧实验中实现了一次很好的艺术突围。甘耀明的《圣

旨嘴》更是在语言的运用上既活络了传统写实小说中的“一板一眼”，又摒弃了西方现代派小说有意构织语言迷宫的做派，使其“文字好到极点，文辞雅俗并济，往往随处画龙点睛一两字，把整个老俗句子都脱胎换骨了。他的描述五觉并置，让人看到，听到，闻到，嗅到，尝到”。

显然，作为叙事策略的“策略”，在这里，已然被深深地植入了文本的肌理，而文本所暗含的“意义”、“价值”这些形而上的精神拷问也因着可触可感的世俗物象而避免了悬置感。不满足于对“前行代”作家成功经验亦步亦趋的追慕，亦清醒地看到“前行代”作家在创作上，或者机械地偏执于“铁肩道义”或者醉心于纯粹的主观化而陷于了某种困境，并以此作为实现创作突围的内驱力，从而确立属己的叙事策略和形成自身的美学特征，这恐怕就是“2003 中国年度最佳台湾小说”这道令人瞩目的文学景观的意义所在。

(作者单位：广西民族学院中国语言文学学院)

注释：

袁琼琼：《2003 中国年度最佳台湾小说·不甘停滞的原力（序）》，漓江出版社 2004 年 1 月版，第 19、9、11 页。

马森：《新人类的感情世界——评林裕翼的 我爱张爱玲》，《联合文学》1992 年 5 月号。

参考书目：

朱双一：《近二十年台湾文学流脉——“战后新世代”文学论》，厦门大学出版社，1999 年 8 月版。

陈 艳

香港时空下“故事新编”的空间形式

李碧华，八、九十年代香港文坛上的“另类言情”作家，曾有十年撰写专栏经历，做过记者，编过剧本，但她的声名鹊起却是依靠与电影——这一公认的大众娱乐文化产物的联姻。这类“影”而优则“写”的作品在文本形式上，都呈现出一个共同的特点，那就是对旧有故事的借重或改编。这种“故”事“新”编的文体特点，让人自然联想起鲁迅的颇受争议的小说集《故事新编》以及香港文坛老将刘以鬯七十年代起有计划创作的一组挖掘传统故事新含义的“故事新编”。跨越了将近半个世纪的时空阻隔，我们仍能清晰地看到，刘以鬯和李碧华的重写文本对“故事”的兴趣依然不减并有所发展，由鲁迅对古代典籍、历史人物、神话传说等进行的改写，进而发展为对某个传统经典或原型、主题或故事进行模仿或借用。如《蛇》与《青蛇》同样来自对《白蛇传》的改写，《蜘蛛精》改自《西游记》，《寺内》改自《西厢记》，《霸王别姬》把戏剧舞台上的故事嵌入现实，《潘金莲之前世今生》重新演绎坏女人的命运悲剧，《胭脂扣》则把五十年前红牌妓女如花与纨绔

子弟十二少的悲情故事，装扮成香港现代的鬼故事。

应当说，对旧事的重写并不是文学中的新时尚，而是一种由来已久的传统，在中外文学史上都有丰硕的写作成果。但从鲁迅的《故事新编》开始，却显现出与以往重写的明显差别，即在对旧文本的处理上，体现出作家主体意识对原有旧事的干预性创造，也就是以当代的眼光观照历史、针砭时弊，赋予人们耳熟能详的“旧事”以崭新的内容或意义。三位作者都在有意地以或显或隐的反讽叙事“把古老的素材转变成对于当代情势的社会批评”。

作家主体意识的介入还更多地体现在叙事方式的创新上。在世俗化因素不断增强，重写手法愈加随意的新编文本中，我们的三位作者以各自不同的对世界的感知方式，参与了一项虚构、扭曲、创造的工程。而这一工程最醒目的地方就在于叙事方式——这一“有意味的形式”的创新。

从某种程度来说，叙事方式的更新和递进是小说演变的灵魂。如果说鲁迅的《呐喊》、《彷徨》推动了中国小说叙事从传统渐次步入现代这一外部形态的转变，那么《故事新编》或许就部分实现了他试图在小说内部更新小说叙事的想法。这一愿望因为鲁迅的去世而无法让我们看到它的全部。但在香港的时空下，它在一代又一代“新编”作者那里，被丰富着、发展着，呈现着越来越强大的生命力。据此我们称鲁迅为20世纪中国文学史上“故事新编体小说”的鼻祖，应不为过。而把后来者李碧华的创作置于这样一个文体流变之中来考察，或许更能辨析其游离于雅俗的创作价值。

由鲁迅开创的故事新编体小说创作，在叙事层面上的创新主要体现在空间形式上。这与20世纪后，现代主义小说中各种创作实践的尝试和反小说理论的兴起发展，打破以往相对单

一的时间秩序，显现出追求空间形式的态势不谋而合。在香港的时空下，这一空间形式得到进一步的发展，更呈现出后现代驳杂、戏仿的色彩。

1. 文本空间 在三位作者的新编文本中，都存在着不同系统、不同来源的故事的共处和并置，在差异、重叠、磨合的过程中，新文本创造了它的意义空间。笔者把这一直观的空间形式称为文本空间。“故事”新编后新文本空间的特点主要体现在现实空间与历史（想象）空间的交叉并置、镶嵌插入上。

并置 美国学者弗兰克谈到现代小说的空间形式时提出了“并置”这个创作批评概念。所谓并置，就是指文本中并列地置放那些游离于叙述过程之外的各种意象和暗示、象征和联系，使他们在文本中取得连续的参照和前后参照，从而结成一个整体。但在这里主要借用它的表层含义。

李碧华对并置的运用比鲁迅和刘以鬯更具现代色彩。在鲁迅的新编文本空间中，借庸常现实与神化世界的并置，传递的仍是鲁迅作品一以贯之的“对于以儒释道为主体构成的中国传统文化整体性的否定”这一时代的强音。而香港时空下的李碧华身上早已没有了鲁迅的启蒙者的沉重，也没有了刘以鬯在“娱乐别人”和“娱乐自己”的雅与俗间艰难选择的痛苦。商业文化意识与价值观，早已内化为她的创作意识和审美意识。她首先“顾及到了香港都市文化氛围中的阅读趣味、阅读形式和阅读节奏”，借助于读者熟悉的传统文本或者读者熟悉的传奇故事模式，又以现代都市生活的审视眼光或者频繁变换的历史背景做反观的影像，造成熟悉与陌生的张力场，从而达到苏珊·桑塔格所说的文学的目的：给人们带来新的经验，提供刺激性。

她的《胭脂扣》借用读者熟悉的传统小说中才子佳人和鬼

故事的故事框架，把前世想象与现实今生并置在了一起。红牌妓女如花与纨绔子弟十二少相爱不成，双双服毒，但在黄泉路上找不到十二少的如花，在五十年后又重返香港寻找昔日情郎，欲登一则寻人启事，突然出现在一家报馆。这就引出了一对现代情侣的故事，由此这对情侣的现实生活与女鬼的前世传奇交织在了一起。

想象与现实的互为镜像，让我们感觉到了这个穿着俗丽的女鬼引发出的一股与现实世界格格不入的不安潜流，正是她作为女鬼的在场提示了另一个世界的存在。两个同样令人熟悉但又陌生的世界——一个来自过去，一个反映现实生活——相互并置，彼此交织在了一起，生发出奇异的张力，伸张出多重的解读层面。

现实与想象的往返折射，首先指涉了情爱的对比。在五十年前的那段轰轰烈烈爱情的比衬下，袁永定和凌楚娟这对现代恋人才惊悚地发现，这样的爱情故事“它从没有发生过在我四周任何一人身上”。因为有了陌生女鬼的提示，我们才如此清醒地看到，爱情在现实中是多么苍白！“我们都不懂得爱情。有时，世人且以为这是一种‘风俗’。”但令人唏嘘的是，当如花的故事在寻找的情节中最终显露殉情真相的时候，我们才发现它不过又是一个背叛/执著的旧事，十二少并没有为如花而死，而是苟活了下来。并置的情节在这里合在了一起，冰冷的现实同样解构了刚刚建构起来的爱情神化，原来情感世界里的执著/背叛的主题不仅仅只是发生在现世。

而小说在敷衍“旧事”时，又以猎奇般的闲笔大量详细叙述了看似节外生枝的香港娼妓的历史，而这又与“今事”中强调的“九七”回归和五十年不变的故事背景交叉映照，在更为内在的层面上指涉了对历史的重构和对家国的想象。此后，将

一出经典名剧化为现实人生戏剧的《霸王别姬》，也把故事的结束落在世纪末的香港：民政署外，熙熙攘攘的人们在领取中英协议的白色小册子，“香港人至为关心的，是在一九九七年之后，会剩余多少的‘自由’”。这样一种明知有变，却又无可奈何地恐慌与虚无的心态，活化出了香港“当下”的人心。

对现实的模仿与对传奇的想象并置糅合在了一起，使李碧华的小说文本呈现出各方声音和势力相互角力，此消彼长的复杂性。

镶嵌 克里斯蒂娃在其《符号学》一书中提出：“任何作品的本文都像许多行文的镶嵌品那样构成的，任何本文都是其它本文的吸收和转化”。

刘以鬯是一个善于用“旧瓶”装“新酒”的作家，在他的新编文本中，传统文本以大量保留原有场景、人物及情节的“旧瓶”形式出现，但“占据了叙述流之外的心理空间”（新酒）的嵌入，使新旧文本之间产生了相互的折射或侵扰，从而在更多方向和层面上产生不同的指涉。对比新旧文本，我们不难发现《寺内》对《西厢记》的镶嵌主要在对人物心理空间的想象上。刘以鬯用弗洛伊德精神分析和意识流手法激活人性，把充满性意识的内心独白与潜意识梦境嵌入古人身上，为我们开辟了一个五光十色的复杂心灵空间，达到探索人的内在真实的目的。李碧华的《青蛇》也借用了这一手法，但她所嵌入的内容已不仅仅局限在性心理的层面上。在表面上鸳鸯蝴蝶式的故事之中，她试图融入比爱情更丰富的内涵，“在历史的、社会的、美学的、哲学的层面给人更多的思考”¹。

与刘以鬯先把历史人物的心理空间化、现实化，然后再镶嵌进传统人物身上不同的是，李碧华的《霸王别姬》把传统戏曲内容镶嵌进现实故事之中。故事中嵌入了以著名京剧《霸王

别姬》为主的大量戏曲唱词。全书十章的标题都摘自唱词，小说最后也刻意附录了《霸王别姬》的唱词。这一镶嵌顺理成章地把被引用京剧中的故事、人物以及氛围带入了新文本，而这又和小说现实里的人物故事构成了多重隐喻关系。性别错位的虞姬扮演者程蝶衣对师兄产生的难以言说的错恋，源于被逼无奈的学戏，而在故事的演进中，“假”虞姬的“真”情感也只好透过传统的戏曲形式和文字表达。“别姬”场面的多次搬演，折射出了程蝶衣执著、痴迷、无奈、绝望等复杂的情感世界，唱词里那种强颜欢笑、四面楚歌的气氛也在多处烘托了人物绝望的处境。一时间，因有了“霸王别姬”这个折射的聚焦点，戏中人、戏中戏，包括唱词、服装、道具乃至戏外化装时的勾脸，都频频与当下现实中发生的事件和当事人的心情产生多重的映衬和折射，戏曲的虚拟和现实的真实、戏中的真实和现实中的做戏，纠缠牵拌，给文本空间带来令人魅惑的深度。

插入 荷兰学者米克·巴尔把文本与插入文本的关系形象地概括为“镜子——本文的关系”²，插入文本对本文起着解释、说明、对照的作用。同时“本文与插入本文、现实世界与经验世界之间也具有互渗互透的关系，二者互为视点，从经验世界到现实世界，又从现实世界到经验世界，回环往复，作者在此之间建立了一个广阔无比的环行透视场。”³此段论述同样适用于李碧华。她创造性地在新文本中插入了大量的造成文本混杂的“杂声”。

首先，在《潘金莲之前世今生》中，由于插入了《金瓶梅》里的故事，小说的文本空间就有了前世故事与今生遭遇两个层面的错落穿插，现实故事的人物身上奇妙地插入了历史人物的命运与个性，由此造成了新文本中人物性格的传奇性和日常性的交叉冲突，这一戏仿中的创新无疑挑起了读者极大的好

奇心。

插入本文在新文本的出现往往是以潘金莲的今生单玉莲的幻想、回忆和梦幻的形式展示的。她的爱、恨、欲望的冲击都实现了与旧文本的契合。转世为芭蕾新秀的单玉莲，其经历与潘金莲处处暗合。虽然今生的单玉莲有了更多的自主，但由于不能摆脱的前世记忆，单玉莲似乎命定地屈居于男人的控制之下。插入的前世记忆仿佛是无所不在的男权象征，实现了对一个无权无势的弱女子的控制。借此李碧华“将历史上被压抑的妇女的声音、被掩藏的妇女的经历、被忽视的妇女所关心的问题，由边缘推向显著的中心位置”，⁴达到了解构男权专制，给新文本注入杂声的目的。

其次，李碧华将文化大革命这一特殊的政治历史背景插入了《青蛇》、《霸王别姬》、《潘金莲之前世今生》的新编文本中，这为她多音组合的小说又添了一个戏说的声部。新编文本由此开始向外与当时的历史、政治及社会互涉，表现了她对大陆“文革”时期政治的嘲讽与戏弄。

另外，李碧华还把对传统文本的解构式嘲讽插入了新文本，传达出她后现代游戏写作的姿态。在《青蛇》新文本中，她借青蛇之口直言追寻旧文本演变与流传的过程。历经情劫后的青蛇摇身一变，成为潜藏西湖底的大作家。让人侧目的是，她因为对历代关于她和白蛇的不同文本的不满，加之不死的寂寞而埋首创作，要写出客观、真实的传记。在《潘金莲之前世今生》中李碧华又故伎重演，与小说中口口声声称《金瓶梅》为“淫书”，却又禁不住偷偷看的两面三刀的读书人的虚伪态度相映的是，被强加上“千古第一淫妇”的潘金莲，在轮回台前“我要报仇”的决绝，传达出了李碧华对传统文本的否定和质疑。

2. 叙事空间 走进故事新编的叙事空间，我们又看到了作者运用双重动态视角以及意象的迭用构成的立体的叙事空间。

双重动态视角 所有的叙事作品都有一个叙述者，他是一个叙述行为的直接进行者，故事新编类小说因为有着强有力的主体介入的存在，从总体上看，保持了全知视角的共同特点。但在对“古事”的处理上，作者视角却呈现出双重性的特点。

从鲁迅的新编文本开始，就有意设置了双重作者视角，一个视角以历史文本为参照对象，另一个即是造成“油滑之处”的现代视角。由起重机、乌鸦炸酱面、众多“小人物”等等所构成的庸俗琐碎的现代视域，颠覆了作者视角的单一指向，对原本宏大而庄严的历史叙述构成了强烈的干扰，向读者暗示了历史的荒诞、哲人与英雄的无奈与可笑等沉重而深刻的意旨。

香港时空下的李碧华，借助于小说主人公和隐含作者在文本中进行了无处不在，有时显得过于频繁的嘲讽和奚落式的评论。这些经由现代视角所构成的多重否定与对照的关系，与鲁迅一脉相承，不过，李碧华的评论比鲁迅的“油滑”显得更世俗和情绪化。现代视角向读者暗示的观点和立场，则更切近刘以鬯，即关注现代人的心无定所、人格变态，以及社会的人欲横流。现代视角一方面解构了读者心中熟悉的经典人物，更重要的是它同时也引发了读者对当下世事人心的思索。在看似荒诞的细节下，却更“真切地、完全地、确实地表现这个社会环境以及时代精神”。⁵而对原文本（包含情节原型戏曲关目等）的借用或模仿，则显现了隐含的历史视角。这一视角寄托了作者对有情有义的古代的向往以及明知不能实现的落拓和无着。现代视角与历史视角的对照，重构了借古讽今的新编文本，借古代的故事，她要传达的更多的是对今人今事的“讽”与

“否”。但在重构的过程中，双重视角又完成了一路破坏的工作，因失望而来的向往、因清醒而来的留恋，构成了一幅仿佛承自张爱玲的“不彻底”的景观。

意象的迭用 从鲁迅的新编文本开始，在故事新编的叙事空间中，就浮动许多重复出现的意象，它们引发出不同的隐喻，由此建构起多重的主题和意义。

例如《采薇》中一直反复出现的“薇”的意象。开始这一意象与饥饿连在一起，隐喻了伯夷、叔齐的精神世界从根本上被欲望所困厄。随后当阿金姐告诉他们说：“‘普天之下，莫非王土’，你们在吃的薇，难道不是我们圣上的吗？”时，“薇”又成为他们道德堕落的证据。“薇”的意象多重隐喻，映照出不同的、相互矛盾的内涵，把小说主题推进到反讽的层面。

李碧华的新编文本《梁山伯自白书》中的“玉蝴蝶”也与“薇”的意象有异曲同工之处。开始“玉蝴蝶”的意象是作为表达纯真爱情的信物出现的，但当梁山伯来到祝家楼台，明白手中的玉蝴蝶不过是满满一抽屉中的一只时，它又走向了忠贞与浪漫的反面。这一意象的重复出现解构了“化蝶”神话又戏弄了现实的爱情，瓦解了人们心头纯真的爱情，又反证了现实世界的荒诞不经。

另外，在故事新编的叙事空间中，还有一类更为灵活随意的意象，它们引发的或相同或相异的意义指向，使得作品的叙事空间具有了更多层面的丰富内涵。

例如《寺内》中以不同面貌活跃异常地频频出现的“小飞虫”意象。诗意的舞蹈首先交待了故事的地点“普救寺”，接着在张崔二人的爱恋中，它如同一把锋利的小刀挑开了层层被掩盖的真实，成为了人物飘忽的心灵、阴晴幻变心理的目击者，揭示了真实的人性。但同时它又成为小说中的不和谐音，

弥补又消解了故事的真实性和完整性。

《霸王别姬》中纠结了蝶衣一生爱恨的“剑”也是如此。最初在厂甸的一家铺子门口，蝶衣决绝地发誓要送小楼的剑，隐喻了他对师兄的痴恋的开始。随后在袁四爷处，他忍辱负重得到了这把剑，这剑又喻示了他为了这段错恋不惜一切的执著，而后这把剑成为他嫉妒的象征，横亘在小楼与菊仙之间，妄想着拆散这对真夫妻。最后在“文革”的焚四旧揭批大会上，这把剑象是人性中的丑恶汇集的复仇之剑，彻底割断了人间的美好和温情。当时空辗转到八十年代的香港，苍老的虞姬在空阔的舞台上，把“几经离乱，穗儿已烧焦了的宝剑，默默挂在小楼腰间”时，已死的情感又泛起残渣，这把剑又以它的刺目剑光嘲讽着世间的情感。

通过对故事新编空间形式的考察，我们会清晰地看到一种独特的文体创作方式的逐渐成熟。它的表面形态曾是一些评论家所批评的对象，如夏志清所说，“支离破碎，变幻无常，混乱叙述”，其实，枝蔓游离，油滑戏弄，恰恰是作者的有意为之。他们以种种或隐或显的反讽方法，实现了对传统文本的颠覆。从这个意义上说，自鲁迅的《故事新编》起，这一文体便体现出某种后现代主义的艺术特征。它的创新性和包容性为后来者提供了一种打破艺术陈规，唤醒艺术自由的创作方向。在香港的时空下，更激发了作家吸纳现代主义、后现代主义因素和活力的灵感，给艺术审美创造提供了生生不息的活力。

从本文粗浅的分析中我们可以看到，李碧华的创作丰富发展了故事新编体小说类型，由此带来的开放性也呈现出，并预示着这一小说类型的巨大生命力。

(作者单位：山东省城市建设学校)

注释:

《胭脂扣》、《霸王别姬》、《青蛇》、《潘金莲之前世今生》等均是如此。

主要有《蜘蛛精》、《蛇》、《寺内》、《除夕》等。

例如维吉尔的《埃涅伊德》是对《奥赛罗》的重写,乔伊斯的《尤利西斯》是和《奥德修纪》的对话,而《三国演义》则是对在它之前一千余年的历史的重写等等。

[荷兰]D·佛克马:《中国与欧洲传统中的重写方式》(范智红译),见《文学评论》1999年第6期,第145页。

[美]约瑟夫·弗兰克等《现代小说中的空间形式》,秦林芳编译,北京大学出版社,1991,第3页。

黄万华:《文化转换中的世界华文文学》,中国社会科学出版社,1999,第297页。

均见李碧华《胭脂扣 生死桥》,花城出版社,2001。

见李碧华《霸王别姬 青蛇》,花城出版社,2001。

[法]朱丽娅·克里斯蒂娃:《符号学:意义分析研究》,引自朱立元《现代西方美学史》,上海文艺出版社,1993年,第947页。

1 刘登翰:《香港文学史》,人民文学出版社,1999,第496页。

2 米克·巴尔:《叙述学:叙事理论导论》,中国社会科学出版社,1995,第171页。

3 马云:《中国现代小说的叙事个性》,中国广播电视大学出版社,1999,第51页。

4 鲍晓兰编:《西方女性主义研究评介》,三联书店,1995,第117页。

5 梅子、易明善编:《刘以鬯研究专集》,四川大学出版社,1987,第63页。

李献文 阎晓文

香港电视剧的类型化研究

1968年，香港广播电视有限公司（又称“无线”，TVB）的第一部长篇电视剧《梦断情天》横空出世。这部舞台剧味道浓重的电视剧，开创了粤语电视剧成为香港电视节目主流的先河，也为香港电视剧在之后的几十年中畅销东南亚和其他地区打下了良好的基础。

香港电视剧在华人密集居住的东南亚地区有着极其深远的影响。时至今日，港剧已不像70年代那样能够煽起全民观剧的热情，也不会唤起人们像看80年代的《上海滩》时的那种依恋。90年代，港剧在香港已成为“多看一晚无碍，少看一晚无妨”的常规消费品。90年代，也就是内地人民接触香港电视剧最集中、最普遍的年代，人们已逐渐跳出对剧情、对人物命运的单纯关注，在观看香港电视剧时，“香港”、“电视剧”成为了一种标志。

目前理论界还没有对电视剧类型做出统一的划分，本文试图通过对几部港剧的分析，从题材上对港剧的类型做出简要说明。

一、香港电视剧的类型概观

进入 90 年代，港剧的类型发展已较为成熟。基本上，自香港出现电视剧以来的三、四十年间所演绎过的所有类型都在 90 年代留下了印迹。通常情况下，人们采用按题材分类的方式，此方式还不尽完善，权作参考。

时代	内容
现代	警匪犯罪剧 { 警匪剧：《无敌先锋》 律师剧：《一号法庭》
	社会写实剧：医生剧：《妙手仁心》
	家庭伦理剧 { 豪门：《开创世纪》 平民：《大澳的天空》
古代	神怪魔幻剧：《天降奇缘》
	武侠剧：《笑傲江湖》
	戏说剧：《醉打金枝》
	历史剧：《三国演义》

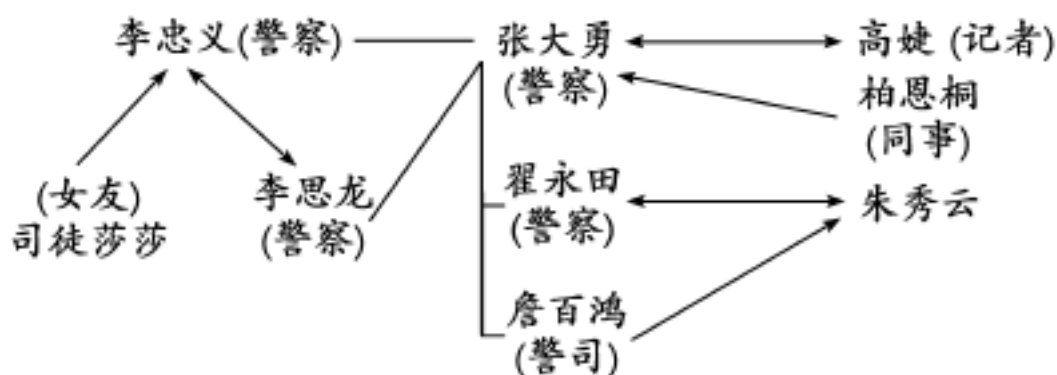
1. 警匪犯罪剧

警匪犯罪剧是指表现反犯罪故事的电视剧。同罪犯打交道的人可以是警察、侦探，或是律师、检察官。犯罪剧实际上还应包括警匪剧、律师剧、侦探剧等等，由于侦探剧等题材在香港不占主流，香港的犯罪剧主要指警匪剧和律师剧。90 年代律师剧的代表作有《一号法庭》（20 集）及各种续集。在犯罪剧中，不论正面人物以何种形象出现，最后靠他们的聪明才智总能查出真凶。这种同犯罪做斗争的电视剧不但情节曲折，故事悬念迭起，画面充满动感，而且给生活中遇到治安困扰、感

叹世风日下的观众提供了精神慰藉，让人们感受到正义和法制的无处不在。现主要以警匪剧为例说明。

警匪剧是香港电视剧经久不衰的题材，依靠惊险情节诉诸观众的恐惧、好奇等情感，聚合观众的注意力，在情节的延宕和冲突的解决中，引发观众对力量的崇尚、对智慧的向往、对冒险的渴望。警匪剧题材广泛，几乎涉及了香港警察的各个警种：《无敌先锋》——重案组、《陀枪师姐》——佩枪女警、《扫黄先锋》——扫黄组、《反黑先锋》——反黑组。与内地的警匪剧相比，香港的警匪剧注入了更多的亲情、爱情、友情，使矛盾冲突更加复杂。香港警匪剧受香港电影影响很大，强调感官刺激，根据剧情，极易把打斗、枪战等视觉刺激的因素予以夸张。另外，在警匪剧中还强调了爱恨情愁等感情因素，从心理角度分析犯罪原因，运用蒙太奇手段将犯罪过程、凶杀场面处理得含蓄而隐晦，使用特写强调局部表情或动作来展现暴力。现以香港警匪剧《无敌先锋》（20集，1996年）为例：

《无敌先锋》人物关系：（角色）



（图例：箭头所指为心之所向）

人物：警察张大勇、妻子高婕、搭档李忠义三个人物贯穿始终。本剧又添加了张大勇的老同学柏恩桐、高婕

的姨妈朱秀云、秀云的旧情人翟永田等固定人物，再由他们织成一张更加错综复杂的人物关系网。

场景：变化不大，通常就是警察局、医院、家、凶案现场、酒吧。警察局是人物出现最密集的地方。而主要人物又是邻居，两家人也经常出现在同一屋檐下。他们一受伤就进医院，心情不好就去酒吧，平时的娱乐活动就是逛街看电影。

主题：通过案件透视人生百态，警察也不是万能的。虽然最后还是正义必胜，真爱无敌，但个中滋味只有当事人才能体会。面对亲人遇害，警察也同样无力回天。

2. 社会写实剧

香港社会写实剧的共同的特点就是将主要人物之间若即若离、变幻莫测的感情生活融入到了香港面临的社会问题中去。青少年犯罪、离婚率升高、无钱看病、吸毒酗酒、艾滋病、枪支管理不善这些问题无一例外都曾经出现在社会写实剧中。在林林总总的社会写实剧中，最有代表性的就是将生老病死这一永恒主题浓缩在医院这个人生舞台上的医生剧。

医生剧通过对社会问题及生理、心理困境的人文关怀，最终体现对人和生命的尊重和热爱。近几年，此题材开始在香港出现，人们平静地看待医疗过程、顺应生老病死的常规，也是心态成熟的表现。1998年香港无线台根据美国NBC《急诊室的故事》拍摄制作了香港版的医疗剧《妙手仁心》，打破四项收视纪录并成为全年收视亚军。

3. 戏说剧

目前香港最流行的历史剧创作方式。主要人物冠以历史人物的姓名，其余的角色、社会关系、人物所处年代都是杜撰

的，假借历史之名，演绎世俗的故事，以消解历史的方式使大众体验到平等的快感。只要故事是可能的、情感是真实的、表演是生动的，观众就会喜欢。现代人的语言、现代人的感情更迎合了大众心态。其中一些荒诞喜剧成分增添了此类电视剧的趣味性和感染力。为了让人有耳目一新之感，创作者已经开始把一些知名地方戏曲故事改头换面“大话西游”一番，变成是另类包装的笑剧。1997年无线台拍摄的《醉打金枝》就是根据传统戏曲《打金枝》改编的。

4. 家庭剧

以家庭作为联系剧情的纽带，许多故事情节都是在家庭中发生的，突出了亲情的地位和作用。在重视家庭的东南亚地区，家庭剧占据很大的市场。按照不同阶层分类，家庭剧有豪门剧和平民剧之分。进入1990年代，豪门剧已不如80年代那般受欢迎，数量也有所下降。无线台庆剧之所以选择豪门题材，只是因为豪门的生活面广阔，人物形象也更丰富，便于给艺员们安排角色。以《开创世纪》为例，刻画了六个家庭，每个家庭至少有两个成年子女，子女的感情纠葛又可以安插不少角色。普通市民依然羡慕豪门显贵，但是唾手可得的中产阶级生活是他们更为向往的。普通人受到高等教育达到中产阶级水平并且通过正当手段步入豪门的平民剧正在走红。

5. 武侠剧

不论是作为港剧形式的“元老”，还是作为观众普遍认同的片种，让人欲罢不能的武侠剧都应排名前列。武侠剧中痛快淋漓的打斗，是人们对英雄主义、尚武精神的另一种追求方式，更直接的，则是精神上的宣泄。暴力使处在社会下层的人们能够象征性地表达对统治阶级的反抗，从中获取现实中不可能得到的扬眉吐气般的快感。根据武侠小说大家金庸改编的武

侠剧就是武侠剧的代表。由金庸小说改编的电视剧似乎走了一个轮回：忠于原著—天马行空—回归原著。今天金庸小说的几地同拍也再次证明了它的魅力无人能及。

二、香港电视剧的类型化

从以上港剧的类型分析来看，不管形式有什么变化，整体上香港电视剧的创作弥漫在一股类型化的氛围中，在每种类型的电视剧的个性背后，它们之间有很多共性可言。

1. 制度

首先，香港电视剧都是工业化制度下的类型产品，而类型区分，则直接来源于好莱坞的类型电影，同时也继承了中国传统通俗文艺。以好莱坞的片厂制度说明港剧的制度：1) 大而全的垄断企业：香港的电视台以无线、亚视规模最大，其中无线的市场占有率常年在75%以上，1999年又以9.9亿港元在新界将军澳修建电视城，目前已投入使用。本身就具备了电视剧拍摄所需的一切设备，形成了一定的规模生产。2) 内部分工精细：个人的作用被消减在集体的合作之中。流水线式的生产流程中工作人员分工明确，各司其职。3) 明星制度：为了使观众不再根据影片技术和艺术的质量而是根据明星阵容来决定是否收看，人为地制造了美的典型，明星不需要太多的演技，所需的仅是在镜头前的魅力或某种类型角色所特有的气质。明星一旦成名，就固定在类型之内，他们利用自己在镜头前的优势也能塑造出个性角色。

2. 故事

所有的香港电视剧都有一个扣人心弦的情节故事。而港剧之所以“好看”最核心的就是矛盾冲突。

任何类型故事最重要的特色是它设法解决冲突的努力。在港剧中，冲突和解决的可预期性，将我们的注意力从直线的剧情转移到冲突本身。剧情不是由单一主角不断变化的观点组织而成的一连串事件，而是随着冲突的强化而发展，这种冲突最后仍以我们所预料到的方式解决。每部电视剧都有多种矛盾冲突，主要冲突和次要冲突相互交织、共同发展。一个冲突解决了，另一个冲突马上就出现。电视剧就是在一个又一个冲突被不断解决中完成的。在电视剧中，冲突总是通过人物来表现，人与自然之间、人与社会之间、人与他人或自我之间的冲突是经常出现的冲突形式。在《无敌先锋》中，主要表现警察与罪犯之间的冲突，同时主角张大勇与妻子高婕之间的性格冲突、李忠义在两个女人之间不知如何选择的冲突等也在互相影响。不断的冲突使得情节快速发展。整部电视剧就是一个冲突出现——解决冲突——再出现冲突——再解决冲突的循环往复的过程，矛盾冲突吸引了观众的全部注意力。

3. 角色

类型角色的心理状态是相当稳定的。他是态度风格 and 世界观的外在化身，是先决不变的文化姿态。类型主角的稳定视野有助于定义他所处的环境和制造他的文化冲突。而通过主要角色面对冲突时采取的解决方法，我们还可以区分出不同的类型。

近年来，香港电视剧中的人物一出现，他的角色类型就已经确定了，如：冲动的女记者、英勇的小警察。港剧中设置类型角色，有时遵循性格互补的原则，这样才能制造冲突。其中还有一些约定俗成的规则：两个好女人同时爱上男主角，形成稳定的三角关系、非主要演员的爱情是“替补”性质的，主角的感情停滞发展或难以为继时，非主要演员的恋情就被搬出去

顶替一阵，之后再交错发展。相同类型的电视剧反复播出，人们就会从中发现哪些角色固定搭配才是最有收视保证的，无论是对制作者还是对观众来说，这就是类型带来的后果：制作单位看到的是类型角色带来的稳定收视率，而观众则依据惯性收视心理选择节目。

4. 人物关系

人物关系错综复杂。在家庭剧中，常以家庭为单位互相交流，兄弟反目、夫妻拌嘴亦是冲突的主要形式。

其他类型中，几个主角要么是朋友，要么是邻居，要么是室友的情况并不鲜见。次要角色也多以同事的朋友、恋人的亲戚等形式出现。朋友之间的恋情不稳定而且难以揣测，由恋人到朋友，由牵手到凶手在港剧中时有发生。这样的人物关系相当紧凑，更容易塑造人物性格，而几乎人人都有关联的局面将一次次的冲突和一对对的矛盾以连锁反应的速度和表现形式传递出去，夸大了戏剧效果，从而更具观赏性和吸引力。

三、香港电视剧类型的审美魅力

港剧实际上是一种类型化的电视剧，要求规范化、标准化的生产，也就随之产生了大批类型作品。熟悉的面孔、似曾相识的情节，变化不大的场景，如果一个演员接拍的不同电视剧被安排在同一时期播出而演员角色又没有突破的话，人们甚至难以记住角色的名字。

类型是一个引人非议的概念，按照传统的艺术观点“艺术作为意识形态和生产形态的突出特点就是生产者主体将自己独特的艺术个性和气质、艺术风格和语汇、艺术天才和情感符号‘物化’于产品中，……艺术作品以不可重复性为其标志”。而

类型最动人之处恰恰就是重复而非新颖独特。

以京剧为代表的传统戏曲，在表现形式上讲究程式化，也就是类型化的一种：举手投足都有严格的规范。每一折都按固定程式（类型）演出，观众却没有认为看过一个就等于看了所有的，而是按照程式欣赏作品的“范儿”挑出那些不合程式的地方。由此看来，类型应该是不仅创造了程式，同时也创造了个性，即类型作品内部的基本元素是相同的，而具体作品却给人以新奇感，类型的高度成熟就是电视剧的成熟。

香港电视剧于 70 年代崛起，到了 90 年代，从内容到形式已经历了数次变革，也确立了一些相对稳定的类型。香港电视剧的观众（香港和内地的）追随港剧的足迹，适应了港剧的类型变化。类型的常规已自动确立在人们的普遍意识之中，类型片已成为传达一系列特定的心态和特定的美学效果的公认媒介。香港电视剧的观众可以带着明确的目的去欣赏某一类型中的任何具体作品，轻而易举地得到审美愉悦。独创只是在一定程度上受欢迎，就最终意义来说，类型的魅力来自观众的现实经验，或者说，类型的魅力来自观众对类型本身先前的经验：它创立了自身的参照系。

美国学者 H·史密斯在 1950 年称，“通俗作家并不是将自己的水准降低到和大众一般，而是和他们合作，……作家摈弃了自己的人格特质而认同了他的读者。”从通俗作家的经验看，小说类型是作者、出版商与读者共同作用的结果。以此类推，一种电视剧类型的形成也是由摄制者、发行者（电视台）、受众在潜移默化中商定的，融合了三者的价值和观念。《大众文化理论》（Dwight McDonald 1964）中的说法可以从侧面印证上述观点，“大众文化的重要品质是：它是受雇于统治阶级的技术人员为大众消费而制造的，不是个别艺术家或一般人民自己

的表现。”当类型变成电视工作者和观众之间的一种“合约”时，成类型的电视剧就会变成履行这个合约的实际事件。

诚然，随着文化、经济的发展，这份“合约”也会作一些微调，并且继续“心照不宣”下去。港剧中，在还不能确定观众好恶时，为试探观众的口味，先抛出一些主要关系，类似可能会发展为恋人的男女的初次相遇，再用次要关系补充，比如他们的工作情况。根据收视率看反映，如果收视率高，就继续发展人物关系，否则，这部电视剧就停播。可见，类型的形成是在与观众亲近的类型中创造丰富、多样的个性作品，并不是简单的重复原型。因为，观众已经形成了看电视剧的类型经验。这种类型经验就像所有的人类经验一样，是根据某些基本的知觉过程组织而成的。当我们不断经历相同或相似的经验，我们便养成一种消费期待，随着期待的渐渐增强，最后转变为规则。

四、香港电视剧类型化的影响

据1997年香港大学社会科学研究中心民意研究组对香港传媒所作的调查显示：香港市民认为电子媒介是他们非常重要的信息来源。其中40%以上的人认为他们的主要信息来源是电视。68%的人满意电视的表现。当然，也包括香港电视剧的表现。这样看来，香港电视剧的类型化特点并没有影响香港观众对电视剧的热情。虽然，观众对港剧并没有特别的要求，但是港剧却在潜移默化中影响着观众。

1. 正面影响：

1) 感官愉悦：主要指视觉、听觉的美感形式，是使电视剧更好看的重要因素。当人的视觉、听觉接收到影像、声音的

刺激时，一般会出现两种反应：直接的生理反应及间接的生理反应。香港电视剧主要利用后一种反应。又包括三个层次：

外部形式美感：即视听语言带来的美感，色彩、光线、影调、构图、运动等；内部形式美感：就像好莱坞影片制作的四大元素中所指，豪华的布景、曲折的情节、漂亮的明星、新潮的服装，其中三大元素都直指内部形式。香港电视剧除了古装剧的布景稍显粗糙以外，明星和服装都符合标准；心理美感：在武侠剧和警匪剧中，打斗枪战会给观众造成一种心理紧张，这种紧张打破了死气沉沉、百无聊赖的生活，身心进入一种非平衡状态，也会因此达到一种愉悦的体验。

2) 精神愉悦：感官愉悦的进一步升华，满足精神需求，较之感官愉悦是一种更为持久的心理状态。具有补偿人类精神生活和愿望的功能。在补偿过程中，人们摆脱了沉重的体验、消极的情感、紧张的精神，身心为之净化。

2. 负面影响：

1) 缺乏新的类型模仿，出现公式化、雷同化的倾向。就艺术作为一种精神生产力来说，艺术创造也在改变着自然界物质存在，并且建构着自己的物质存在形式，所以它也具有物质生产的某些特征。由于港剧的工业化的生产方式，大量的电视剧由电视技术人员按照同一规格、款式，同样的类型制造了出来。在最短的时间内，生产出大量易销产品，结果就可能出现大同小异的故事情节、千人一面的人物形象。当一部作品取得高收视率后，大批恶意模仿之作也蜂拥而至，出现公式化、雷同化的倾向。

2) 媚俗的倾向，色情与暴力带来负效应。一味迎合大众的口味与情趣，产生了媚俗的倾向。色情、暴力、脏话不同程度的影响了观众，尤其是还不具备分辨能力的儿童。毋庸讳

言，香港电视剧的部分剧情确实有意识地夸大了某些环节的视听因素，刺激观众的感官，迎合低俗的本能欲望。在一些港剧中，虽然既没有出现无原因的暴力、也没有让可能成为儿童心中的英雄的人使用暴力，甚至也没有表现对人施暴而获得快感，但是暴力场面的刻画还是刺激了一些青少年的模仿，按照电视剧里的方法草菅人命、打劫施暴。

3) 假性“缝合”。香港电视剧以“非现实主义”为现实。这些电视剧“将复杂的现实矛盾简化为二元对立的戏剧性冲突，将生存的丰富性简化为喜怒哀乐的情节化的故事，将多元的权力关系简化为一次次爱情的游戏，将无情的历史真实简化为赏罚分明的道德寓言，从而导致了现实世界的缺席和对这一缺席的无意识”（《世界转型时期的中国影视文化》尹鸿著 北京出版社 1998）。在这种现实之下，朋友同事家人就是生活的全部；人与人的交往没有尔虞我诈，奸诈是个别现象……一般认为这种单纯的电视剧有助于身心，而且也多少反映了社会现实。其实它们更像一个梦。它们都提供人们一个逃避、解脱、补偿、发泄的渠道。人们满足了他们在现实中无法达到的愿望，活在影像建构出来的“电视剧现实”之中。

五、结 语

香港的文化因为历史的、地理的和政治的原因，不可避免地具有边缘性（从地缘上看），混杂性（从历史、政治上看），这种复杂与疏离造成人们印象中的散漫及自由，精英知识分子没有话语权，以至被人称为“文化沙漠”。实际上由香港电视剧体现的香港文化是一种普及文化，也就是常说的大众文化。

四十年来，香港成千上万的电视剧就是大众文化的典型代

表，是反映香港社会风貌的一面镜子。在价值观念上，香港电视剧大多以家庭社会的人际伦理关系为叙事中心，突出了爱与恨、义与利、团体认同与个人叛逆之间的矛盾，张扬了各种伦理观念，用道德批判代替现实批判，用伦理冲突来结构戏剧冲突，用煽情场面来设计叙事高潮，用道德典范来完成人格塑造，最终演化成为了善恶有报、赏罚分明的道德寓言。

港剧将走向何处我们终究难以预料，但无论港剧如何发展，它类型化的制作、商业化的管理、专业化的制度、市场化的发行、从业人员的敬业精神都是很值得我们研究探讨的。

（作者单位：北京广播学院）

参考书目：

《电视剧作艺术》周靖波著 北京广播学院出版社 1997

《香港的文化色彩》夏春平著 龙门书局 1997

《电视战国时代》（港）马杰伟著 次文化堂出版有限公司 1992

《香港的流行文化》（港）梁秉钧著 三联书局出版 1993

《新频道：电视传播与大众文化》（台）郭力昕著 久大文化 1992

《艺术概论》孙美兰 高等教育出版社 1989

《论90年代中国电影格局》，《新中国电影50年》尹鸿 广播学院出版社 2000.11

《好莱坞类型电影：公式、电影制作与片厂制度》THOMAS SCHATZ 著 李亚梅译 台湾远流出版社 1999

《中国广播电视年鉴》

《香港年鉴》

袁良骏

台港文学的一大误区： “严肃文学”、“通俗文学”

大约自上世纪 50 年代以来，台港文学中逐渐形成了一个误区：“严肃文学”、“通俗文学”，沿袭至今，仍在流行；现在，应该是走出这一误区的时候了。

一、“严肃文学”、“通俗文学”是一对不科学的概念

文学当然可以分高低、上下、雅俗、优劣，但“严肃”和“通俗”绝非一对相反的概念。“严肃”的文学可以是“雅”的，也可以是“通俗”的；反过来，“通俗”的文学可以是不“严肃”的，但也可以是很“严肃”的。一句话，“通俗”只不过是“大众化”、群众化、易于为广大读者接受而已，丝毫不意味着不严肃。上世纪 30 年代中国文坛曾开展“文学大众化”的讨论；40 年代曾开展“文学的民族形式”的讨论；毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中曾强调“为人民大众喜闻乐见的民族形式与民族风格”；这些讨论和强调，想要解决的正

是文学艺术的通俗化问题。延安文艺座谈会之后出现的赵树理的《小二黑结婚》、《李有才板话》、马烽、西戎的《吕梁英雄传》、孔厥、袁静的《新儿女英雄传》等小说作品，正是这方面的突出成果。毋庸赘言，这些小说既是通俗的，又是严肃的，是严肃的思想内容和通俗的语言形式的结合，它们既是“严肃文学”，又是“通俗文学”。

这些小说的出现，当然不是偶然的。“五四”以后新文学家的小说作品，从鲁迅开始，经文学研究会、创造社诸小说家，以至茅盾、巴金、老舍、吴组缃、钱钟书、张天翼、沈从文、丁玲、萧军、萧红、沙汀、艾芜、路翎、欧阳山、柳青、姚雪垠等小说家，都在严肃与通俗的结合上做出过重大贡献，他们为赵树理等的出现奠定了坚实的基础。

另一方面，“五四”文学革命大力扫荡的、以游戏人生为创作宗旨的“鸳鸯蝴蝶派”（“鸳蝴派”），情况则比较复杂。“鸳蝴派”中诚然有十分低级下流的、庸俗无聊的黄色小说、黑幕小说之类，但也有十分严肃的小说作品、十分严肃的小说作家。特别作为“鸳蝴派”的后起之秀，实际是“鸳蝴派”与“五四”新文学有机结合的张恨水，他的作品可以说没有一丝一毫的不严肃。张恨水和赵树理等新小说家一样，既是严肃的，又是通俗的。他和赵树理等人的区别只有两点：1）他描写的是旧社会、旧生活，而赵树理等描写的则是新社会、新生活；2）他采用的是旧的、传统的章回体，而赵树理等采用的则是新体、非章回体。但也并不绝对，马烽、西戎的《吕梁英雄传》、张厥、袁静的《新儿女英雄传》用的恰恰也是章回体。

“五四”之后，渐渐形成了一种思维定势：以鲁迅为代表的新小说是“严肃文学”，而以鸳蝴派为代表的旧小说则是“通俗文学”。发展下来，“严肃文学”又称之为“纯文学”，而

“通俗文学”则变成不入流的、低俗的、陈旧的小说作品的代名词了。发展至台港澳地区，甚至形成了壁垒森严的“严肃文学”和“通俗文学”的门户之分。一些作家（特别一些“现代派”、“先锋派”、“前卫派”作家）往往以“严肃文学”作家自命，而把那些创作通俗易懂文学作品的作家贬之为“通俗文学”作家；但自己的作品却往往晦涩难懂，让人无法看、看不懂。一些创作通俗易懂文学作品的作家则反唇相讥，认为那些所谓“严肃文学”作家不过是闭门造车、孤芳自赏。香港言情小说家亦舒女士她曾说过：“大家不愿看的是严肃文学，大家愿意看的是通俗文学”（大意）。亦舒女士的这种看法很有代表性。不能怪亦舒女士对“严肃文学”太刻薄、太挖苦、太情绪化，应该怪“严肃文学”、“通俗文学”这一对概念的不科学性。

二、“严肃文学”、“通俗文学”的由来及演变

“通俗文学”一语来自“俗文学”，而“俗文学”本来泛指民间文学，是相对文人创作而言的。诸如古代神话、传说、民歌、民谣、民谚、民间故事、民间戏曲、民间说唱等都是。文学研究会发起人之一、著名作家和文学史家郑振铎（西谛）先生生前著有一部《中国俗文学史》（商务印书馆，1932），便是专门研究这种民间文学的。从中，你找不到从屈原、宋玉、司马迁到吴敬梓、曹雪芹、蒲松龄等一系列文人作家。即使讲到施耐庵、罗贯中、吴承恩等文人作家，也是讲他们如何把民间说书、民间传说的水浒故事、三国故事、唐僧取经故事加工成了《水浒传》、《三国演义》和《西游记》，使“俗文学”变成了“雅文学”。由于阶级偏见，士大夫往往瞧不起民间物，他

们贬称民间文学为“俗文学”亦即“下里巴人”文学，而他们自己的创作才是“雅文学”，才是“阳春白雪”文学。但到郑振铎先生笔下，对“俗文学”的这种偏见已不存在，他是有意把“俗文学”抬到庙堂之上，与“雅文学”等量齐观的。

“俗文学”何时变成了“通俗文学”？或者说，“通俗文学”的概念何时出现？至少见诸宋话本，而最早的说法则是“通俗小说”。现存最早的两本话本集，一为《五代史平话》，属讲史类；一为《通俗小说》，或曰《京本通俗小说》，属小说类。后者原书已佚，今存残本仅九篇，通行本仅七篇。而“通俗小说”一语，也就变成了由“俗文学”到“通俗文学”的桥梁。

《京本通俗小说》之后，“通俗”一词屡被小说作者采用，如《三国志通俗演义》、《二十四史通俗演义》、《大宋中兴通俗演义》、《杨家通俗演义》、《三宝太监西洋记通俗演义》等。但多为“讲史”类小说，一般的文人创作小说并不被冠以“通俗”字样。《金瓶梅》、《红楼梦》、《儒林外史》、《聊斋志异》……何“通俗”之有？即使像《三侠五义》那样极为通俗的侠义小说，也并未冠以“通俗”字样。直至“五四”文学革命前，“通俗”之于小说，大致如此。

“五四”文学革命初期，发难者陈独秀、胡适、周作人、钱玄同等人对“通俗文学”并未有统一的认识。在文学革命的发难文章《文学革命论》中，陈独秀提出要推倒“贵族文学”，建设“国民文学”；推倒“古典文学”，建设“写实文学”；推倒“山林文学”，建设“通俗的社会文学”。这里，“通俗的社会文学”与“国民文学”、“写实文学”三位一体，成为文学革命的理想形态。文中，还出现了“通俗的国民文学”、“国民通俗文学”等提法，显然，陈独秀很强调文学的通俗性，把它作为革命新文学的一个重要方面，是丝毫不含有贬损之意的。同

年，在《历史的文学观念论》中，胡适笔下的“通俗文学”概念也是褒义的，他说：“元以后之古文家，则居心在于复古，居心在于过抑通俗文学而以汉魏唐代之。”贬抑“通俗文学”成了古文家的罪状之一。次年，在《文学进化观念与戏剧改良》一文中，“通俗文学”照样是被胡适肯定的，他说：“（旧戏）只可供上流人士的赏玩，不能成为通俗的文学。”

但在周作人笔下，“通俗文学”的概念却有了明显的变化。在《平民文学》一文中，他说：“平民文学决不单是通俗文学。”在他看来，“通俗文学”充其量只是平民文学的一个特征。而在《日本近30年小说的发达》一文中，他则批评德富芦花的著名小说《不如归》“只是一种伤感的通俗文学”。至此，“通俗文学”由褒义带上了贬义。那么，这种“伤感的通俗文学”在中国文学中有些什么表现呢？或者说，哪些中国作品是像《不如归》一样的“伤感的通俗文学”作品呢？周作人实际上也做出了自己的回答。在《人的文学》中，他主张“人道主义”、“个人主义”的旗帜，认为法国莫泊桑的《人生》等作品是“严肃”的“人的文学”作品；而中国古代的《肉蒲团》、近代的《九尾龟》等作品则是“游戏”的“非人的文学”。“人的文学”追求“人的生活”，而“非人的文学”则“安于非人的生活”。他认为“中国文学中，人的文学，本来极少，从儒教道教出来的文章，几乎都不合格。”他把这些“几乎都不合格”的旧文学，概括为如下十大类：1) 色情狂的淫书类；2) 迷信的鬼神类；3) 神仙类；4) 妖怪类；5) 奴隶书类；6) 强盗书类；7) 才子佳人书类；8) 下等谐谑书类；9) 黑幕类；10) “以上各种思想和合结晶的旧戏。”周作人此文的打击面显然太宽了，但它首次将文学分成了“严肃的人的文学”和“游戏的非人的文学”却至关重要。这里的“严肃”和

“游戏”，曾几何时，就变成了“严肃”和“通俗”，以至演变为“严肃文学”和“通俗文学”，由一种对创作态度、创作倾向的分析，演变为两种文学类型的界定，从而大大逸出了“五四”文学革命先驱者们的讨论范围。

三、尽快走出“严肃文学”、“通俗文学”的误区

综上所述，“严肃文学”、“通俗文学”这一对概念的不科学乃是一个不争的事实。然而，近年来，这一对不科学概念却有越来越蔓延之势。不仅台港澳地区情形依旧，内地文学界竟也学起样来了。某些“先锋作家”的小说几乎谁也看不懂，他们便以“严肃文学”相标榜；而某些黄色下流的“美女作家”、“美男作家”的作品却又祭起“通俗文学”的法宝为自己辩护了。而一些研究“鸳鸯派”的学术著作，竟干脆以《通俗文学史》、《通俗小说史》之类命名了。

因此，为了台港澳文学乃至全体中国文学的健康发展，为了打破文学界的门户之见，必须尽快淘汰“严肃文学”、“通俗文学”这一对不科学的概念，必须尽快走出“严肃文学”、“通俗文学”尖锐对应的文学误区。台港澳文学界、台港澳暨海外华文文学研究界，乃至整个华文文学界都应尽快达成共识，尽快废弃“严肃文学”、“通俗文学”这一对不科学的概念。严肃的思想内容，通俗的语言形式应被视为文学作品的高境界。学术界不少人（包括笔者在内）都曾自觉不自觉地使用过“严肃文学”、“通俗文学”这一对不科学概念，亦应尽快自我匡正之。

（作者单位：中国社会科学院文学研究所）

王瑞华

入乎其内 超乎其外

——试析台湾作家施叔青对张爱玲小说的承续和发展

张爱玲孤寂的人生与她喧哗的文名也许是当代文坛一个颇值得深究的话题，她的众多的追随者和效仿者似乎是在分期分批地层出不穷，成为文学批评一个不能不给予关注的现象。在众多的追随者当中，台湾作家施叔青是其中较有影响的一位，对她的分析比较，或许有助于我们一窥这现象的一些内蕴。

张爱玲在她的小说名篇《金锁记》中，最后一句写道：“三十年前的月亮早已沉了下去，三十年前的人也死了，然而三十年前的故事还没完——完不了。”事实不幸被她言中，在世纪末的今天，她小说里的人物和故事非但没完，反而又借尸还魂，在施叔青的小说中复活了。

当代台湾作家施叔青不但以“张迷”（见《情探》书序）自居，而且还坦言：“《张爱玲短篇小说集》是我的圣经。她虽然死了，巨灵影响仍在”对张爱玲的小说如此推崇，受她的影响也就是自然而然的了。著名评论家王德威曾断言：“60年代私淑张爱玲而最有成就者，当推白先勇与施叔青。”李子云

也认为“她们两人笔下的人物似乎有某种血缘继承关系。这些人物是一个社会圈子中的两代人：40年代上海的、与今天台湾、香港的大户人家的太太小姐们……”确实，张爱玲主要着笔的是滞留在当时的繁华都市上海的一群遗老遗少，她们在历史的潮流冲击下，了无退路，在颓废中挣扎或扭曲、异化。历史的吊诡和波折，又使一群各种原因来到香港的太太小姐们，面临几近同样的命运，演义一幕幕悲欢离合的故事，这正是施叔青在她的九篇《香港的故事》中的主要描写对象。

张爱玲在《倾城之恋》中描写的香港：“没有灯、没有人声、只有那莽莽的寒风……无穷无尽的叫唤着……通入黑暗，通入虚空的虚空……失去记忆的文明人在黄昏中跌跌踉踉摸来摸去，像是找点什么，其实什么都完了。”这某种程度上可视为施叔青运笔的起点。《愫细怨》中的愫细、《情探》中的殷玫在爱情中的挣扎、迷茫和堕落几乎是张爱玲的《第一炉香》中葛薇龙悲情爱情故事的现代翻版，《窑变》、《驱魔》、《一夜游》、《情探》中浪子佳人的爱怨情觞与《倾城之恋》似乎有着天生的渊源关系。《冤》写非理性的社会压力怎样使少妇吴雪发疯，吴雪身上也隐隐看到《金锁记》中曹七巧的幽魂，《寻》中女性恋父恨母的错综情欲不难从《心经》中找到知音。

施叔青不仅在取材、人物、故事上对张爱玲效法甚多，且有的主人公的名字就直接是由此而来。《愫细怨》中的主人公愫细的名字就与《沉香屑·第二炉香》中的主人公愫细·密秋儿同名。施叔青似乎意犹未尽，又把《完美的丈夫》的女主人公命名为李愫，可见她对这一名字的喜爱程度。

施叔青之私淑张爱玲还在于营造了“充满鬼魅之气”的“鬼影幢幢”的境界。著名评论家王德威认为：“施叔青的作品，不论写鹿港还是（后来）的香港，均延续了一种光怪陆

离、颓靡幽丽的格调，每令读者悚眙不安……。她学张的最有心得之处，大概就是把活生生的世界写‘死’了吧？”确实，张爱玲的小说里鬼气弥漫，小说里的人物不论是遗老遗少，还是浪子佳人，在时代的潮流中一个个虚乏无力，苟延残喘。但如果说张爱玲的小说是以写实为基础的，避谈怪力乱神，也自能召唤出一个颓废荒凉的恐怖世界，那么施叔青尽管也基本上是以写实为主的，却是大谈怪力乱神，并以此来营造一个鬼影幢幢、阴森恐怖的小说世界。

在她早期的小说中，女人的身体像淫猥的“壁虎”（《壁虎》），疯妇额头上的红疤似“蜈蚣”（《约伯的末裔》），《凌迟的抑束》中外祖母突然亡故之后：“赫然在蒙上灰败的死色的脸上仿佛隐现出一只大蝙蝠的黑影来”。台湾著名作家白先勇提到：施叔青作品中“五毒”横行，人鬼不分，“受人伦及习俗约束的社会不是属于她的”，因此产生一种“奇异、疯狂、丑怪的美”。施叔青中期作品较趋近写实，鬼魅之气不是太重，而她后期的《维多利亚俱乐部》、《香港三部曲》意象中的灵怪落实为生活中的鬼魅，就显得更加鬼蜮阴森：洋鬼、黄鬼、男鬼、女鬼挣扎厮杀及许多惊人的鬼魅意象，真正是一个毫无人气的人间地狱。主人公妓女黄得云是一个被贩卖到香港的良家少女，可一到香港，被异化成一个浓妆艳抹的女吸血鬼，活跃在夜间，盛妆扮演“食人筵”的主角：“美得阴惨，雨天黄昏，被收容的小孤儿常被吓得捂住嘴不敢哭出声……”男人吸她的血，她又反过来疯狂地吸男人的血，并以此作为生存的手段，发达的阶梯。她被人虐待后，便以更残忍的手段欺凌比她更弱小的人物，并以此为乐，把她的女佣阿梅殴打得“瞎子一样瞪眼……”，好端端的人活活被折磨成了“鬼”。那个令黄得云朝思暮想的伶人姜侠魂则行踪不定，来无影，去无踪，有时又手

持钢刀夜间出没，真正是“神出鬼没”的惩恶行善的“厉鬼”。另一主人公史密斯既疯狂地迷恋她，又发疯般地虐待她，最后下落不明，是一个赤眉红发的番鬼佬。投靠殖民者，出卖同胞，遭族人唾弃的屈亚炳，依据为虎作伥的典故，直接被称为“伥人”，“伥鬼”。施叔青小说中的香港就是这样一个鬼蜮世界，能使在其他地方好端端的人一陷足香港不是被毁灭就是变成鬼。贤淑的、专献于慈善事业的艾米丽小姐得了心绞痛，高贵的狄金森夫人变成了哭丧着脸的寡妇，而曾是“娇羞的新娘”的怀特夫人则真正是发了疯：“她手抓犀利的钢剪，刷刷剪断一园子盛开或含苞的花，连根拔起几株半人高的带刺玫瑰……”从此患了忧郁症，穿着白色衣服游荡，真正像爱伦坡的小说《厄榭府邸的倒塌》的幽灵一样……同时，施叔青还用许多阴森恐怖动物意象来制造、渲染这种阴森的氛围：把夏绿蒂活活吓昏的“成千上万只白蚁”，黄得云晚年生病：“好像身上爬满了红蜘蛛”，“香港有一种黑蜘蛛……黑蜘蛛别号‘黑寡妇’，它会喷出一种毒液来麻醉虫豸，捕获食物。人类憎恶蜘蛛，对它有诸多迷信，见了就打杀……”

供这些鬼影阴魂活动的舞台和背景，是令人发指的殖民统治、封建家长制、战争、天灾人祸等。残酷的殖民统治成为一切罪恶的源泉：“香港历届总督听任华人自生自灭，甚少过问……”而一旦他们稍有反抗，立刻就会遭到血腥的报复。还有吓得屈亚炳龟缩颤抖的血腥场面：“……杀人，英国人拿枪，村子到处是血……。”与残酷的殖民统治相结合，是毫无人性的封建家族制度。封建家长制的代表人物尊德公：“崇信道家采阴补阳之房中术，以为夜御十女可返老还童，府中稍具姿色的女婢无一能幸免他的蹂躏。”与之相应的是民间卖女成风，导致蓄婢风气盛行，主要原因就是华人封建积习重男轻女思想

严重，俗谓“十个红花女，敌不过一个瘸腿儿”。“生活困难的贫困人家卖女为婢，而婢主亦以奴仆如云风光门庭。”历史的残酷似乎还不够，又发生了日军的入侵。丧心病狂的日军，野蛮地践踏、蹂躏这块土地和生活于其中的人们。还有难以预料的天灾人祸时时构成新的威胁：一场鼠疫便导致 2500 多人丧生，一场大旱造成无数的饥民……

不难看出，施叔青所营造、渲染的这种恐怖、阴森的小说世界，比张爱玲有过之而无不及。但施叔青毕竟是施叔青，她是有着自己独特的艺术追求和人生见解的，因此她对张尽管多有承继和效法，却也有着自己的创作个性、审美追求。

在小说的主题表达上，张爱玲执著追求的是对人性的描写，人性的幽微肌理、扭曲、异化都在她的笔下得到了生动、真切的展现。而施叔青则如著名作家白先勇所言“性与死亡”是她早期作品的两大主题，“西方与东方”，“殖民与被殖民”则是她后期作品的两大主题。贺安慰在《台湾当代短篇小说中的女性描写》中曾指出：“研究施叔青二十年来（1969—1984）所写的短篇小说，发现她的作品风格、内容有大剧变，但基本的主题精神却是一贯的，且有蛛丝马迹可寻。这个主题，就是‘性’”。事实上在她后期的两部长篇小说中，性也基本上是最重要的主题：不仅有许多关于探讨男女之间的性关系，甚至描述性行为、性心理的例子，而且是她的女主人公黄得云、马安贞等生存的基本手段和发达的阶梯，甚至决定、影响了她们一生的命运。施叔青小说性主题的另一个显著特点是：她的性主题基本上都是从女性的角度出发，真实地呈现女性欲望，充分代表了女性欲望的“主体性”。这与以往建立于男性视野之上的“性”相比，是一个大胆的超越。总之，施叔青的小说世界是一个在性的强大冲激力下轰毁的世界，而张爱玲的小说则是

人性在强大的社会历史中被扭曲、异化了。

张爱玲的小说苦意追求的是一种苍凉、悲凉、荒凉的人生境界。她在《自己的文章》中曾说：“力是快乐的，美却是悲哀的，两者不能独立存在……我不喜欢壮烈，我是喜欢悲壮，更喜欢苍凉。壮烈只有力，没有美，似乎缺少人性，悲壮则如大红大绿的配色，是一种强烈的对照。但它的刺激性还是大于启发性。苍凉之所以有更深长的回味，就因为它像葱绿配桃红，是一种参差的对照。”她小说里的人物，除了《金锁记》里的曹七巧，“全是些不彻底的人物，他们不是英雄，他们可是这时代的广大的负荷者。因为他们虽然不彻底，但究竟是认真的，他们没有悲壮，只有苍凉。悲壮是一种完成，而苍凉则是一种启示。”

而施叔青小说里的人物更多的传达的是一种人生的沧桑感。施叔青曾说：“我不相信完美，每个人都像一团揉皱的纸团，有太多的面。”这太多的面便是人生的悲欢离合，坎坷波折，隐含着无尽的沧桑情怀，但也没有到张爱玲小说里的那种彻底绝望、悲凉的程度。如《愫细怨》中的愫细，在婚恋当中历经坎坷，小老板洪俊兴尽管俗气，却对她不乏温情，她在妥协动摇中，还是坚持了自己的清高，且有着支持这清高的职业和社会背景，而张爱玲小说里的人物却常常是一无去处。《完美的丈夫》中的李愫，丈夫自我中心的大男子主义，使她处于不被尊重的附属地位，她还有坚决离婚的自由和对独立、尊严的生活的追求。《香港三部曲》中的黄得云在历史的夹缝中饱经沧桑和坎坷，最后却迎来了飞黄腾达，母随子贵时。显然，施叔青对她笔下的女性比张爱玲慈悲得多，她小说里的女性尽管坎坷和沧桑，但都还有退路和出路，还可以追求自己的一份清高、尊严的生活。这一方面是时代变迁的结果。张小说的女

性连同她们所属的那个遗老遗少的阶层是注定要被历史淘汰的一群，而施叔青小说里的人物则大多已融入了社会主流，有的还是拔尖人物，她们自身具有在社会上立足的能力，这就注定了施叔青小说的底色是亮色的，因之，无论经历是多么坎坷、曲折，也只能是沧桑而非苍凉了。另一方面也是作家自身的原因。三十年后的上海不再是三十年前的上海，三十年后的香港，也不再是三十年前的香港了。张爱玲为她所属的那个阶层唱了一曲毫不留情的挽歌，施叔青所属的那个阶层却正处在蓬勃上升之中。施叔青尽情去写那些坎坷波折，可心理上却不无自我欣赏、自我陶醉的优越感，所以她们更多的是一种不肯“低就”，不肯屈从。她们对人生、对爱情的态度较之张爱玲小说里的人物，也就明朗、积极许多。张爱玲小说里的女性从来就没有爱情的理想主义者，女性意识的觉醒者，而施叔青小说里的女性则大多是爱情的理想主义者，女性意识的觉醒者。《素细怨》中的素细最后到海边尽情地呕吐、发泄，以示对人对己的厌恶与决裂之情，《完美的丈夫》中李素坚决的离婚态度，有一种张小说里所没有的崇高感和理想主义色彩。张小说里的女性一般不会呕吐，只会吞咽，在吞咽中，寻找一种自欺欺人的颓废的快乐，如葛薇龙，如白流苏等。

在小说的表现手法上，张爱玲常常把她的人物放在错综复杂的大的社会历史环境和现实人际关系中，不动声色地揭示、展现人物内心变化和行为过程。而施叔青则常把她的人物从大的社会历史背景和人际关系中抽离出来，在一个相对狭小的、某种程度上富有象征意味的具体空间和事件内，透过人物的心态、经历和命运去折射、反映大的社会背景历史变迁、人际关系的复杂微妙。短篇小说《票房》便典型地体现了这一特征，作者就是通过一群艺人的心态、争演主角的胜败来反映香港的

社会现实环境的。另外，张爱玲的小说是立足于普通人的琐碎的日常生活上，娓娓道来，具有很“民间”的意味，而施叔青则基本上立足于一种知识分子的精英文化的视野之上，有一种俯瞰众生的意味，尤其是在九篇《香港的故事》中，渲染、营造一种浓重的“智、识”氛围，甚至是精英与民间的不相融合，如《悽细怨》中，从小接受西方高等教育、自命不凡的悽细与庸俗的市民气的小老板洪俊兴的冲突，《窑变》中方月与商人的冲突等，表现出典型的精英文化特权意识。

在象征、比喻手法的运用上，张爱玲更为圆熟老道，自然贴切，与人物的生活命运紧密地联系在一起。如《茉莉香片》中碧落的婚后生活，只一个精彩的比喻就生动而深刻地说明了一切：“她不是笼子里的鸟，笼子里的鸟，开了笼，还会飞出来。她是绣在屏风上的鸟——悒郁的紫色缎子屏风上，织金云朵里的一只白鸟。年深月久了，羽毛暗了，霉了，给虫蛀了，死也还死在屏风上。”施叔青小说里则常常有一个具体的，独立于人物之外的象征意象：如壁虎，如黄翅粉蝶等。可见，张的象征和比喻是从故事情节发展中自然而然地生发出来的，而施的小说中的许多象征意象则象天外飞来似的。但张爱玲的比喻、象征没有施的那种轰动效应——施的意象往往让人目瞪口呆，大吃一惊，而张的象征意象则有一种苦涩的、回味悠长的东西，要咀嚼大半天才会使人发出心酸的一笑，这种效果又是施的小说所缺乏的。所以当蜘蛛、壁虎、黄翅粉蝶等象征意象在施的小说里翩然翻飞的时候，也恰巧暴露了施叔青小说艺术功力的不足，难以达到张的水乳交融、回味悠长的境界。

同时，在意境的营造、人物的塑造刻画上，张爱玲更显得技高一筹，圆滑细腻，尤其是那洞悉幽微的心理描摹，更是他人难以企及的。相对讲来，施的小说就显得粗疏了许多。张爱

玲对她的小说采取了一个非常冷静、客观的态度，而施叔青则显得主观了许多，自觉不自觉地加上了自己的评判。所以尽管创作的时候，张爱玲要比施叔青年轻，但张爱玲更像一个看透了人情世态的智者，不动声色地描摹透了那个声色犬马的世界，而施叔青则像一个不太谙世事的撒娇、卖俏的小媳妇，一遇事便忍不住嚷嚷起来了。

张爱玲一生坎坷波折，受尽孤独凄凉，她笔下人物的凄凉处境是她感同身受，用自己的心灵浸泡过的，具有十分生动感人的力量；而施叔青则处境顺利，她笔下的人物是她“观察”而来的，没有经过自己的心灵浸泡过。这种叙述的“他者”姿态，无形中拉开了她与人物的距离，也就拉开了她的人物与读者的距离，缺乏张爱玲小说那种强烈的感染力。这也是施叔青难以成为一个大家的原因。

(作者单位：南京大学中文系)

注释：

《我们三个姊妹与张爱玲》（李昂记录）见陈子善编《作别张爱玲》，第27页。

王德威：《想像中国的方法》，生活·读书·新知三联书店1998年版，第249、218页。

李子云：《施叔青与张爱玲》，见《颠倒的世界》序。

张爱玲：《自己的文章》，《张爱玲文集》第四卷，安徽文艺出版社1992年版，第177页。

舒非：《与施叔青谈她的 香港的故事》，见《一夜游——香港的故事》资料部分，第161页。

李亚萍

优美的惨烈

——论严歌苓的“文革”题材小说

严歌苓出生于上世纪 50 年代末，“文革”期间她不过是个成长的少女，她既不可能去做红卫兵，也没有上山下乡的经历。然而这位“文革”中的少女却成为 90 年代最有作为的海外华文作家之一，在她的笔下，“文革”成为不可少的风景。从她在国外所写的作品来看，主要可分为两类题材：移民和“文革”，她自己曾说过，“文革”与移民其实都是戏剧性的生活，也只有在戏剧性的环境里，人们才会出乎意料地，把平常不会显现的人性，不会做的动作一一反映出来。移民和留学题材都是她亲身经历的，对这部分经验的文学想象无可厚非，而她对“文革”的热衷却是令人费解的，她至多只是个“文革”旁观者。出国之前所写的大都是她在文工团的经历相关，并不涉及“文革”题材，何以在国外一再将人物和故事置于“文革”背景中呢？她在一篇散文中曾提到：“移民也是最怀旧的人，怀旧使故国发生的一切往事，无论多狰狞，都显出一种特殊的情感价值。它使政治理想的斗争，无论多血腥，都成为

遥远的一种氛围，一种特定的环境，有时荒诞，有时却很凄美。移民特定的存在改变了他和祖国的历史和现实的关系，少了些对政治的功罪追究，多了些对人性的了解。若没有移民生活给我的叙事角度和那种近乎局外人的情绪基调，亦即英文给我的语言方式，我不可能写出《天浴》、《人寰》这类故事”。

严歌苓对“文革”题材的爱好，一则因为怀旧，她没有用乡愁这个概念，而以怀旧的形式淡化了这种回忆的政治意识，使之带有强烈的个人体验的表达。哈布瓦赫在《论集体记忆》一文中对怀旧这样解释，“对于过去的时代，不只是老人，都本能地采取一种希腊哲学家的态度，这些哲学家不是把世界的末日，而是把世界的开始看作黄金时代。”。严歌苓的小说确实让人看到一种对童年记忆难以割舍的情怀，“文革”在她眼中成为一种遥远而多姿的风景，朦胧凄美又透着惨烈，血腥和残暴在诗性语言的表述下不再令人战栗，而是产生了一种暧昧模糊的美感。然而作者并没有因怀旧而忘记历史的伤痛，“文革”成了她展现人性的扭曲和变形的特定环境，暗含的道德批判、人性挖掘都使她的“文革”叙事呈现出独特的审美效果。用王蒙的话来说，那是一种“比较健康同时又比较舒适的人生态度”，“它有一种类似于‘诗教’的那种怨而不怒、乐而不淫、哀而不伤的节制，还要有一种对人性美好的那一面的确信，它不会是比如说像鲁迅式的那种冷峻”。

严歌苓“文革”小说最大的特点是以少女的视角展开叙述，以少女的成长为线索，将“文革”的大背景融入其中。如她的“穗子”系列有《白蝶标本》、《拖鞋大队》、《老人鱼》、《黑影》、《老囚》等短篇，都是以小穗子的视角去感受那个特殊时代的人情冷暖。作者以儿童纯真的眼睛和心灵去窥探、感受一个无以名状的乱世，引起的触动才是最有力的。正因为孩

子的无私和纯净，才反衬出成年人的盲目和自私，他们沉浸在狂热的革命氛围中，却丧失了理性思考的本能，失去了本性。在她的小说中，我们可以形象地感觉到那个穗子的无奈和迷惑，对于人间真爱的渴求。而当作者在异国他乡遥望那个在动乱年代成长的小女孩，面对包围着她的麻木人群，也无法做到绝对的冷静和客观，她总是要站出来议论一番，正如陈思和所说的“她是个阐释者”。这个“阐释者”的角色使她脱身于穗子这个年幼的叙述者，将她现在对“文革”的反思呈现出来，而“现在”是指时空上的隔离，身在美国、在“文革”结束二十几年之后。身份和时空的移位，使得文本内在的张力增大，拥有多重解释的空间。

我将严歌苓的这种“文革”叙事称之为“边缘文革叙事”，这是相对于国内的“文革”叙事而言，这是一种另类的个人体验，是那个年代中的非主要人物对“文革”的叙述。无论是《白蝶标本》中八岁的穗子，还是《拖鞋大队》里十二岁的穗子，甚至于《人寰》中那个逐渐长大成为人妇的“我”，都是“文革”的边缘叙事者，她们目睹“文革”的残酷，也零星体验着“文革”带来的破坏和压抑，但她们没有轰轰烈烈的受难经历，却有情感和理智上逐渐走向成熟的过程。

短篇小说《白蝶标本》是十分典型的例子，通过八岁小女孩穗子对世界的体悟，完成内心世界的成熟。穗子生活在作协大院，一个完全不谙时世的小女孩却在名旦朱依锦的身上看到了世界的可怕和颠倒。朱依锦是穗子爸爸的朋友，与他们住一个大院，穗子崇拜她，喜欢她天仙般的模样，着迷似的听她的戏。然而她成了反革命，戴着高帽、挂着破鞋被拉去批斗游街，“破鞋”无疑是对她的最大侮辱，朱阿姨吞了安眠药自杀。可悲的是自杀未遂，被人送到医院抢救了回来，而这时才是朱

依锦悲剧命运的真正开始，她被剥光了孤零零地躺在女厕所对面的床上，身上绕满了橡皮管子。朱依锦从一个舞台上的表演者变成了被围观的“破鞋”，一个赤裸裸暴露在众人眼光中的坏女人，她曾经倾人城的美貌成了众人意淫的对象。围观的人一批接一批，没有人感到羞耻，除了穗子，“我叹了口气。朱阿姨的脸这些人平时也看不到的，别说她光溜溜的身子。我已挤到最前面，回头看看朱阿姨现在的观众。我的脊梁太小，什么也不能为朱阿姨遮挡”。虽然如此，她还是尽力要维护朱阿姨的尊严，从护士那里强行要来一床棉被，搬张小凳开始做起了朱阿姨的保安。

一个护卫者和一群伺机的侵袭者形成了鲜明的对比，而这对比又显得如此力量悬殊，穗子是个年幼的孩子，而围观的却是成人。这里你所感受到的震撼不只是那外面轰轰烈烈的“文革”运动了，而是在静止与对峙中显露出来的人格争斗，这种对立恰恰是童真世界与成年人混乱世界的对立。穗子的童真世界尚有怜悯和屈辱的概念，还有着爱的向往，成人世界却变得那么虚伪、无情和木讷。对成人世界的失望，使“我”变得更沉默。沉默是对成人世界混乱价值观的否定和反抗，也是对一个时代的拒绝。作者巧妙地构筑一个童真世界和成人世界形成对立，“文革”简化为一些意象，如来回跑动的黄色解放鞋、院子里不断被贴上又撕掉的大字报、无法理解的跳楼和自杀等。这是一个八岁孩子眼睛里的世界，她以静态的内心感受、以儿童的纯真视角揭示变态的社会以及人性的扭曲。

在《拖鞋大队》中，穗子已经十二岁，她不再是纯净的儿童，而有了成人的世故圆滑，但仍带有青春期少年特有的愤世嫉俗，善恶分明的个性。穗子、三三这些作协大院的孩子偶然认识了在军区大院里悠然生活的耿荻，耿荻与这些“反动诗

人”、“右派画家”的后代结成了一个小团体。耿荻是军长之女，生活丰厚，而那些无人管束的右派之后，都靠着紧巴巴的生活费过起精打细算的日子。耿荻的存在不仅是她们精神上的一个对照，还是她们物质上的救星。耿荻虽然出身行伍之家，她的语言里却没有任何脏话、粗话，显得斯文儒雅，而这些精神贵族之后却如同街头痞子，争抢斗殴无所不能，在一个必须依靠自己的环境中努力而不择手段地维护自我的利益。

耿荻与拖鞋大队的关系很有意思。女孩们一直怀疑耿荻的性别，这看似是写女孩子青春期的恶作剧，但在这恶作剧背后甚至包括耿荻的男装打扮，都隐含着某种象征意义。耿荻来自另外一种家庭，她的父亲是军区司令员，是“文革”时期的权势者。这群黑帮家庭的女孩子从本能上会对耿荻发生质疑，因此当最后她们合谋着扒下耿荻的衣服，就不仅是生理上也是政治上的一次身份认同。耿荻独特的穿着、文雅的举止甚至引起了她们对性的好奇，耿荻的性别似乎成了几个处于青春期少女的一大疑点。她撒尿都要走到厕所去，不是随地解决，她去游泳不脱衣服，也不去公共澡堂洗澡，她力大、气度大，从来都是在女孩集团内充当调解人的角色……这些都使得女孩们意识到耿荻的他类性，这种他类性便是与整个社会现实都不相符，女孩们显然都怀疑耿荻存在的合理性，既定的社会现实让她们怀疑耿荻与她们接近的动机，即他可能是男扮女装的流氓。这些女孩对耿荻的性别好奇，既来自他类的吸引，也怀着恐惧的心态，但是这种揭露真相的场景却一直被延后。那是因为大家不愿意失去来自耿荻的物质帮助。而事实上，这也是作者在耿荻身上预设的象征意味，即身份不同引致的怀疑和戒备心理，最终拖鞋大队内部团结一致，对耿荻作了最后的检验。在厕所里扒下耿荻裤子的场景，几近疯狂和残酷，这与“文革”中的

斗殴并无二致。一个青春故事竟显得如此充满血色，叙述人穗子也只能闭上眼睛，拒绝去想象那个残酷的场景。

如果说《白蝶标本》是严歌苓通过儿童的纯真来反衬反省成人世界的丑态，人性的丧失，那么《拖鞋大队》则是通过孩子们的道德堕落说明整个社会的道德破败。在那个道德遭到践踏的年代，难道我们还要求这些被淡忘在社会边缘的孩子们去守持已经支离破碎的道德秩序吗？严歌苓在这篇小说中融入了多重的内容，有青少年的性心理的萌发，“文革”时期的非正常生活，没有道德约定下的任意选择，对于背叛和正义的理解等等，这些内容在严歌苓的“文革”故事中经常出现。作者显然以一种现实的超越性对过去进行检视，清理其中的污浊晦气，并且以一种悲悯的情怀注视着那些生活在非常年代的人群。

《天浴》中的秀秀未必不知道自己在出卖肉体，但是为了能够回到城市，不惜用自己的身体铺路，最终却不能如愿，只能以死诀别社会。这是一个典型的下放知青的悲剧，作者在其中并没有激情澎湃地将它上升为政治批判的高度，而是注重对人自身的审问。在小说中，以帮助的名义而占有秀秀的男人个个都兽性十足，相比之下善良的老金虽是个被阉割的男人，却是小说里唯一具有人性的男人。秀秀的毁灭因为大的时代背景，更因为男性世界的欺瞒和不负责任的逃避。老金从严格意义上而言，不是男性，但是他充当的角色却是秀秀的拯救者和守护者，因而他让她得以解脱，并且获得自我的齐全。这种“齐全”的认可，是对美好人性的肯定，然残酷的历史现实却无法容纳这样的齐全，因此只好让他们去另外的世界获得认可。应该说作者对“文革”乱世的理解便基于此，人性的美好已经成为一种不齐全的表现，价值选择和价值判断已经混乱不

堪，人伦道德也逐渐从人们的生活中消逝，那么这样一个时代我们如何去看待？这一乱世背景中出现的各种悖反正是严歌苓“文革”小说所要表现的内容，她不去追究“文革”的政治因素和历史渊源，而是直接切入人生，追问人性。这是跟很多自传体“文革”叙述截然不同的地方，同时她也以语言叙述的凄美和模糊性来软化其中的矛盾冲突和意识形态立场，将故事精致化的结果便是产生奇特的温情效果，但温情并不等于美化人物，对人性的阴暗面的揭露就是在温情的面纱下进行的。

《人寰》中父亲和贺叔叔之间的友谊和合作，在“我”眼里是那样功利和无耻，为了在反右中获得保护，爸爸主动做了贺叔叔的幕后代笔人，在屈辱中忍受这种不同寻常的友谊。“文革”开始后，爸爸出于个人的私愤，背叛了贺叔叔，最终却只落得个背叛成性的结论，也难逃批斗的命运。于是爸爸与贺叔叔间又有了不平等的债务偿还关系，“文革”后爸爸为赎罪再次成为贺叔叔的幕后代笔。这段情谊在跌宕起伏中变化，一个革命知识分子和小资产阶级知识分子的友谊显得如此动人，同时又是那么不可告人。而“我”在其中却充当了一个动机不明的调和者的角色，试图与贺叔叔建立一种暧昧的情爱关系，一方面实现自己的暗恋，另一方面也减轻父亲的负罪感，消除双方在力量均衡上的不平等。这是一部人伦小说，它固然反映了“文革”期间荒诞的社会现实，但更注重挖掘人在面临利益选择的时候，能否保持一种人格的尊严，不致失去基本的人伦道德。

严歌苓的“文革”小说虽然不属于“历史大叙事”，纯粹以个人经验切入文革乱世的书写中，但是她在小说里却隐藏着一个更为宏大的“野心”——宣扬美好人性，重建人文道德。

严歌苓的叙述口吻显得格外的冷静和沉着，借着自己童年

的朦胧记忆，隔着三十多年的时空转换，严歌苓的文革叙事具有了零度风格，不动声色却曲折跌宕。她的“文革”书写所及并不是纯然的丑恶，也有穗子和韦志远正义和温暖之心，以此抵消了丑恶带给人的不愉快和悲愤感，稍稍缓和了小说的紧张感。她的小说以温情的基调展开叙述，她并不回避人性中邪恶的东西，而是正视它，她用那些精致的故事和语言将历史的苦痛转化为小说的审美性，她的《天浴》、《人寰》等“文革”小说无一例外地都呈现出这种特质。优美的惨烈是她“文革”小说的独特风格，也正如她自己所说的，“中国人喜欢用‘血泪史’来形容此类历史，或者‘血泪斑斑’等词汇。经过‘文化大革命’，我对这类词汇不以为然，大概‘文革’中各种控诉、各种失真和煽情的腔调已经让我听怕了。我觉得‘血泪史’之类的词里含有庸俗和滥情，是我想回避的。我觉得越是控诉得声泪俱下，事后会越忘却得快，忘却得干净”。

(作者单位：暨南大学中文系)

注释：

参见徐淑卿《严歌苓说不尽历劫的故事》，《台港文学选刊》，1998.8，第27页。

严歌苓：《呆下来，活下去》，《北京文学》，2002.11，第55—56页。

〔法〕莫里斯·哈布瓦赫：《论集体记忆》，毕然、郭金华译，上海世纪出版集团，2002年，第85页。

《王蒙郜元宝对话录》，苏州大学出版社，2003年，第63页。

参见陈思和《人寰：人性透视下的东方伦理——致旅美作家严歌苓》，《台港文学选刊》，1998.8，第25—26页。

严歌苓：《从魔幻说起》，《波希米亚楼》，北京：当代世界出版社，2001年，第147页。

王宗法 刘 云

变异中的坚守

——论冰凌一组小说的思想倾向

在漫长的人类文明进程中，移民是一个越来越频繁的国际性的现象，几乎涵盖地球上所有的民族，甚至造成以移民为主体的国家，美国和澳大利亚就是两个典型的例证。从文化变迁的角度来讲，移民者离开本民族踏上异国土地这个行为本身就带有文化思考与文化选择的特点，意味着移民者将自己从本民族文化的土壤里连根拔起移放在异质文化的土壤中。不论出于何种原因，在移民者异国他乡寻求自身发展的过程中，本民族文化与异族文化虽无优劣之分，但在思想、观念、习俗和生活方式等方面却可能有这样那样的差别，因此将不可避免地发生碰撞和冲突，其结果往往是一方被另一方影响而改变，或是在双方的相互影响中最后达到交融的状态。这两种过程常常相伴着发生，移民者自身的思想意识也必然会随之发生改变，这在近代以来华夏儿女移居海外尤其西方的历史中已经显示得越来越清楚了。但无论如何改变，移居海外的炎黄子孙其黑眼睛、黄皮肤是变不了的，移民者自身所承载的中华文化背景也是无

法一笔勾销、根深蒂固的，无法轻易改变并必然会影响和制约移民者的行为与心理变化。比如《北京人在纽约》中，郭燕虽然嫁给了麦卡锡，但是中国传统的“一日夫妻百日恩”的观念促使她把麦卡锡的商业秘密透露给前夫王起明，从而直接引发了一系列风波。可见，移民者在异族文化的影响下发生“变异”的同时必然会自觉不自觉地“坚守”着本民族文化的精神内核，“变”中有“守”可以说是海外新移民普遍的精神状态。旅美华人作家冰凌的小说《中风》、《旅美生活》和《同屋男女》这一组作品就典型地表现了这一种倾向。

《中风》的主人公“我”在三十八岁那年离乡别国，“从地球的那一头跑到地球的这一头，从东方世界跑到西方世界，从发展中的社会主义国家跑到发达的资本主义国家”美国，因此，“我的命运情感尊严思维兴趣关系交往表达甚至食欲等等，都发生了撞击摩擦磨合冶炼膨胀转向”，“我顿时迷失了”。显然，这种“迷失”是移民者自身在突然面对异族文化的冲击时所感到的“失根的痛苦”以及在面临文化选择的时候所产生的矛盾与困惑。由此，“我”对自己的行为产生了怀疑，提出“我为什么要来美国”这样一个看似简单却让人十分惊讶的问题。这个问题的提出标志着“我”对自己原先的移民行为进行了认真的反思。其实，如果我们作一点深入分析就可以发现，“我”之所以会提出这样一个问题并且对自己的移民之举进行一系列追问，恰恰表明“我”的内心深处存在着对本民族文化传统、对自己民族之“根”难以割舍的情感。就像小说中所说的那样，“根对人来说是很重要的，有了根就有了底，知道自己从哪里来，知道自己现在在什么方位，那么他的精神就不会迷失。所以没有根的人要苦苦地寻根，寻到根的人精神就找到软床，可以稳稳当当地躺下。”这里的“根”其实就表现出

“我”的一种自然的种族归属意识。就是因为有了这种意识，“我”和兄妹们才都认为圣诞节是美国人的节日而无法投入进去也不愿意投入进去，而以过春节为正宗。后来虽然因为客观条件的限制不得不入乡随俗认同了圣诞节，也还是进行了中国化的改造，吃的是中国菜、喝的是中国酒、聊的是中国的话题。小说中写到前几年美国西海岸的一批“老知青”发起成立了一个中国知青联谊会，顿时一呼百应、入者纷纷。试问一个知青联谊会何以会产生如此强烈的反响？其实说穿了也就在于那些海外游子们尤其是有过知青经历的移民者通过这种方式来对自己的民族身份重新进行确认，从而找到自己的精神归属。尽管知青的经历对大多数人而言是苦不堪言的，但是那也确实是他们在自己祖国的土地上经历的一段实实在在的人生。很多知青在回忆这段经历时已经没有了苦涩的感觉，相反，留给他们的更多的却是美好的青春气息和艰难的生活对自己人生的锻炼。从整体上看，在长期的海外寄居生活中，虽然有一大批中国人通过自身努力已经逐渐融入当地主流社会，可以说是身处“洋场”，整天与各色洋人打交道，但由于先天以及后天的局限却难以真正成为其中的一分子。旅美作家刘荒田的《美国红尘》系列《假洋鬼子的悲欢歌哭》、《假洋鬼子的想入非非》和《假洋鬼子的东张西望》就是以“假洋鬼子”之称对移民者这种尴尬的文化身份进行调侃。可见“洋装虽然穿在身”，但“我心依然是中国心”，移民者最终都无法摆脱中国悠久的传统文化和伦理道德对自己的影响。在《中风》中，父亲的中风对在美的“我”影响巨大，促使“我”把抽了二十多年的烟都戒了。虽然在父母的教导、妻子的唠叨和医生的指示下，在这二十多年里“我”曾经戒了十几次烟，但是都没有这一次干脆和彻底。原来“我”这次行动是源于一种崇高的使命感，因为

父亲病倒以后，“我突然有一种沧桑感，从沧桑感中又生发出一种责任感，仿佛父亲把接力棒交到我手中”，“我不仅要承上启下，而且还要扶老养小，所以在这种重要的历史关头，我是不能有一点麻烦的。”显而易见，“我”这种崇高的使命感来源于中国传统的家庭观念，来源于中国男人对家庭的责任感。“我”虽然从东方来到西方，从中国来到美国，“我”的情感思维方式等等也都发生了一系列变化，以至于父亲曾义正辞严地要求“我”改变与儿子交流的方式以维护一个父亲应有的形象，可是那也只是教育的方式有所不同而已，实际上，“我”对儿子深切的爱正是源于“我”对家庭、对亲人的责任感和使命感，源于“我”对中华传统伦理道德情感的自觉坚守。

在《旅美生活》中，主人公老金是一个从国营工厂退休的车间主任，他原是被在美国开餐馆的儿子接过来享清福的。刚到美国，他还是像在国内一样无所事事，虽然要孤独些，但照他自己的话说比起国内那些老同事，他已经是皇帝老爹了。然而后来的生活却发生了意想不到的变化，儿子请他到自家的餐馆“听雨楼”担任总经理，这竟成为他生命中的一个转折点。在“听雨楼”，他的生活过得充实而有意义，他把自己二十多年车间主任的工作经验充分运用到餐馆的日常管理之中，收效显著。接着，他更是以自己的沉着冷静和不凡才智成功地迎接了来自“长江浪”餐厅的挑战，使“听雨楼”在这场残酷的竞争中站稳脚跟并且发展壮大，最好地验证了“生姜还是老的辣”这句中国俗话。在事业上的成功给他带来充分自信的同时，自由开放的餐馆大堂经理老叶又带领他领略了生命中另一种新奇的景象，从而改变了他原本封闭保守的情欲观，从此他对自己的生命有了新的体验和理解，再度感受到青春般的快乐。可以说，老金从思想到行为、从生理到心理都发生了翻天

覆地的变化，这种变化使他从此开始了另外一种人生。但是老金毕竟是一个已经在中国生活了大半辈子的人，中国的思想意识、价值观念和思维方式依然会自觉不自觉地支配着他的行为。例如，在中国勤俭节约被视为一种美德，几千年来一直延续至今，老金在“听雨楼”就坚持发扬这种精神，顶着“周扒皮”的恶名用原本要丢弃的鸡骨架给员工们做开饭菜。他不仅自己节俭，还把这种精神教给他的儿子继承，中华传统就是这样一代一代传递下来的。尤其值得注意的是，老金管理“听雨楼”的方式方法也具有鲜明的中国特色。中国式的管理历来讲究用人之道、驭人之术，这是几千年来中国“人治”思想的具体体现。但中国的“人治”思想重视主观感觉和印象。老金在国内当了二十多年车间主任，管人的经验可以说是十分丰富的。“听雨楼”的员工虽不多，却各地来的都有，因而内部关系十分复杂，很不团结。老金一上任没多久，就任命了一个大堂经理，从而把矛盾下放，使自己的管理相对容易多了。另外，“人治”注重以自我为中心，也就是“顺我者昌，逆我者亡”，这里的“亡”当然不再是封建时代对人的消灭，而是一种排斥，即把听话的人留下、不听话的人调离，因此管理者与被管理者实际上就处于对立状态，刚开始老金的管理也是如此，这也是他的一点不足吧。在小说中，大唐善于逢迎，所以深得老金赏识，而海派维特托尼总是向老板提意见，给老板出难题，结果让老金十分不快，他就想办法要辞掉托尼。本来解聘在西方国家应该是一件十分简单的事情，只要员工违反了公司规定就可以解除雇佣关系，不用费什么周折，一切都做在明处，但是在中国，这方面的讲究却是很多的，“明升暗降”就是其中一法，即既要拔掉眼中钉，又要让对方无话可说，一切都在暗箱操作，你可以意会却又不便明说。因此，在“听雨

楼”，为了辞掉托尼，老金还颇费了一番心思。他以调动工作为名把托尼派到油水少的新餐馆，让托尼自己不满意然后辞职，这样既达到了目的，又维护了自己的名声，另外还削弱了海派维特的势力，可谓一举三得。就这样，老金在“听雨楼”运用了各种“权术”，这其中既有传统文化的遗留，也有他实际工作的心得，是老金对中国“人治”思想不自觉地坚守。当然，“人治”思想内涵驳杂，远非这么简单，倘从另一个方面来解释，其实也是中国自古以来“天地人和”思想的反面应用。中国自古讲究“以和为贵”，不管这个“和”是出于本心，还是仅局限在表面，人们总是要努力维持人际的和谐，起码要在面子上过得去，不能太伤和气。老金委婉地解雇托尼其实也是给托尼一个主动辞职的机会，这样在客观上仍然保留了“和”的面纱。本来，辞职和解聘对公司和员工来说都不是什么让人高兴的事，但托尼要走了，老金却真心诚意地为他开了一个欢送会，二人既然没有了工作中的对立关系，也就可以彼此流露一些真情了。尤其是老金，在听说了托尼的艰难情况之后，不禁动了恻隐之心，那一晚他失眠了。可见，老金的本性还是善良的，他原来的那些作法虽然不免让人觉得狡猾，可实际上既是出于事业的考虑，也是对“人和”的一种坚守，只是方式有点特别罢了。

与上两部小说相比，《同屋男女》则是一篇十分幽默的作品，讲述了同住一个屋檐下的中国男人赵重光和美国女人露西之间发生的故事。中国传统文化认为“男女授受不亲”，因此陌生男女之间是不能单独相处的，尤其不能同屋而居。现在虽然已经进入21世纪，男女之间可以自由交往了，但男女有别的思想仍根深蒂固，如果单身男女要住到一个屋檐下，还是会让人觉得不成体统。因此当赵重光得知露西是单身一人和他住

在一起时，就觉得非常吃惊，很长时间都无法安下心来，特别是当露西与男友幽会时。刚开始，碰上露西与男友幽会，赵重光听到喊叫声，就慌得逃进房间，关上门，半天不敢出来，不过久而久之，他也就习惯了，且由坐立不安发展到无动于衷。随着赵重光与露西交往的增加，二人的关系也逐渐亲近。不久，露西被提拔为部门经理，她希望赵重光能够帮忙做一顿中国饺子宴请同事们，并表示会支付报酬。赵重光答应帮忙却拒绝收取报酬。在中国，朋友之间互相帮忙是很平常的事，帮忙就是帮忙，如果收取报酬，就不叫帮忙了，这与西方的交往原则是十分不同的。中国的人际关系是以人情为基础建立的，人情是规范人们思想与行为的一个十分重要的原则。中国自古就讲究扶危济困，创造出以仁爱精神为内核的充满人情味的人际关系。中国传统的伦理观、道德观都体现着这种“人情味”。但是，中国的人情是建立在“礼尚往来”之上的，也就是说，别人帮助过你一次，送给你一个“人情”，在适当的时候，你就要把这个“人情”再加倍还给人家，才能算是君子，即所谓“滴水之恩，当涌泉相报”，如果在别人需要帮助的时候你没有去帮忙，就会被别人看作是忘恩负义的人，将被社会唾弃。这样的人际关系一方面拉近了人与人之间的距离，维护了社会的和谐与稳定，但另一方面，这样的“人情”也会使原本简单的人际关系复杂化，造成不必要的麻烦。另外，人情属于道德范畴，因而是非规范的，然而中国人却习惯于用不规范的人情代替规范的法则，常以情代理，往往导致社会秩序的混乱，成为滋生不良社会风气的温床。这篇小说中的“人情”当然属于前者，是赵重光在一个以物质利益为最高原则的美国对中华美德的坚守。小说中赵重光的变化还体现在他与露西关系的发展上，从羞于同屋居住，到认可露西的生活方式，再到相互亲近

直至发生性关系，逐渐从保守转向开放。不过赵重光却没有完全丧失中国传统的道德感、责任心。中国传统的道德观念认为婚外情是不能允许的，所以应该用道德的力量对个体的本能欲望加以约束，这与西方尊重人性本能欲望的观点大相径庭。因此，赵重光在与露西发生关系的同时始终都摆脱不掉对妻子的内疚感，即使是对露西的丈夫乔治，他内心也有点不安，觉得和露西保持这种关系无论对乔治还是对自己的妻子都是一种伤害，但生命的本能又使他陷在其中不能自拔，以至处于深刻的矛盾之中。然而当移民局批准妻儿来美探亲以后，赵重光终于做出了自己的选择：离开露西，搬出去住，维护家庭的稳定。应该说，赵重光在经历了从背离到回归的一系列变化之后，最终还是实现了对传统道德的坚守。

值得一提的是，冰凌在这组小说中没有回避对中西文化对比与冲突的描写，可以说，《旅美生活》和《同屋男女》就是以中西文化的对比与冲突作为主要情节来结构小说的，但作者在具体描写中，对于中华文化既不是单纯的反思，也不是一味地认同，而是站在客观的立场对不同民族文化的优势和不足都予以理性的审视，从而做出自己最终的价值判断和选择。《中风》中“我”的反思和《旅美生活》中老金的转变就体现出作者的价值判断，而《同屋男女》中赵重光最后的决定也是这种选择的结果。因此，变异中的坚守就不再是作家简单地、刻意地去认同中华文化，而是在理性的观照下对中华文化的深情凝视和表现，同时也是对人类文明进程的一种形象透视和展望。

综合以上分析我们可以发现，《中风》、《旅美生活》和《同屋男女》这一组小说虽然题材各不相同，反映的生活也有较大差异，但是这三个作品在人物形象塑造中都写出了人物在异质文化影响下发生“变异”的一段过程。其实，“变异”的

过程既是交流的过程，也是发展的过程，一个人固然要在变化中发展，一个国家或民族同样如此，总是要在积极吸收和借鉴外来文化精华的基础上才能不断前进，封闭保守只能导致落后挨打，但“变”并不意味着全盘放弃本民族文化，而是在坚守本民族优质文化的基础上对其进行的一种改造，从而使其更加健康、更加富有活力。但是“万变不离其宗”，中国悠久的传统文化和伦理道德已经深深地融进中国人的血液里，形成一种顽强的“民族情结”并以潜意识的方式支配着个体的思想和行动，即使是在变异的过程中，个体也会自觉或不自觉地坚守着某些传统文化和道德原则。值得注意的是，冰凌的这一组小说所透露的思想倾向不仅仅发生在海外华人身上，实际上也是一种具有普遍性的人类共同特征。世界上各个民族的子孙都有一种本能的民族意识，促使他们积极坚守着属于自己民族的文化，正因为如此，地球上不但有了唐人街、韩国城，而且也有了爱尔兰山庄、印度村等等，从而构成世界上多姿多彩的人文景观。一言以蔽之，变异是必然的，坚守也是必然的，这两个必然的交替发展、相伴行进正是人类文明发展进程中一个带有规律性的现象。从总体上看，移民行动不但给个体发展创造出新的机遇，更为不同文化之间的交流开辟了广阔的可能性，以至现代移民多的国家如美国发展往往更快些，成为人类文明进程的一股源头活水，居功厥伟，因而形象地反映这一规律的文学作品就具有了超文本的文化意义。

（作者单位：安徽大学）

常慧敏

《女阴石》：沉沦中难以维持的清醒

穿越了神秘的景象预示、悲剧的人物命运、两性间寻求自由而又为环境所抑郁的情感历程，比利时作家章平的长篇新作《女阴石》为我们展现了一个奇异而又为我们所熟悉的人类生存环境。在他的小说里，一切都那么新奇而又触目惊心，南方异域那原始自然的风俗、人性善良的情感与那个错误的年代和现代政治文明产生了一系列震撼人类心灵的碰撞。这篇作品与其说是对“文革”时期的批判小说，倒不如说它是一部描写人类在社会异质时期的文化沉沦和自我救赎的心灵史。

小说的作者章平 1958 年出生于浙江青田，1979 年移居荷兰，现居于比利时。小说中满溢了临水的南方生活的温润气息，作者脑中少时于浙江生活的记忆正在这气息中一点一滴渗透出来。但是小说对事件发生的确切地理环境却采用了模糊写法，将那个叫做温莎镇的中国南方小镇置身于女阴、混元阴阳二山之畔，既清楚地表明了作者凭借以性为代表的图腾进行虚构的意图，同时也是为了制造一种原始纯朴人性与现代文明相对立的场景，使作品中各个人物所代表的文化涵义得以有其环

境上和历史文化心理上的依托。

如曹雪芹对《红楼梦》的写作一样，章平将事件建立在业已构成矛盾的主体上。宝黛爱情开篇即是由神话将故事定位在泪水与恩情的悲剧色调上，《女阴石》则是以传奇确定了丁伍两姓的无可化解的仇视对立姿态，正是这种天然的无缘无故的落差（如有缘由，也是前世之故，非今世人所为也）使得事件如瀑布般一泄而下，产生了动力和冲击的美感。

解放初年的阶级批判及其以后的“文革”是一个外界强加于山村的事件外因，温莎镇的人们开始在这种原始习俗与现代异质文明的环境下演绎出千姿百态的故事。

《女阴石》中的人物各自都有自我的文化和道德心理准则，他们秉承着这各异的准则对现实的世事做出评判并确定了自身的行为方式，人物性格鲜明，因此可以将他们视为同一现实中的事件所生成的不同的可能性。但是，悲剧的时代铸造了悲剧的人物命运，即使主人公亿光为改变自身命运而恪守儒家进取的人生姿态，也曾在温莎镇红极一时，但最终仍是以极盛而空的沉沦后的清醒，让人体味到人在政治和命运面前的无能为力和深深的万物终为空的悲哀意味。

主人公亿光是一个奇异的人。他自从第一次遗精后，眼睛便比别人多出些特异功能，能看见一些远非他视力所及的事情，这种另类的全知视觉使得他比别人对世事了解得更清楚，这一方面使得他对自身不利的境地十分清醒，而另一方面也使得他坚定了摆脱这种境地的决心，他一直在寻求机会翻身。亿光应该说是那个时代的“识时务者”，他靠着公证于世的与父辈的悖离，从一个“恶霸地主的儿子”一步步登上了温莎镇副主任的位子，由一个被推翻的阶级的没落子孙一跃成为时代的统治阶级的代言人。

亿光秉承了汉武帝董仲舒所改造了的儒教精神，特别是君子应有所作为的积极入世的一面，但是亿光的这种“儒教”却与孔子之道有天壤之别。孔子极其注重忠义、讲求孝道，子曰：“三年无改于父之道，可谓孝矣。”但是亿光却在父亲死时踢了他三脚，离孝之道相去甚远！亿光一方面对自己的行为有一种负罪感，但是另一方面，他更多的是感激父亲给了他这个机会。他对二姐易冰说：“别的人参加革命有本钱，咱们是反动阶级的孩子，咱们没有，或在这点上，父亲没有想错，踢他会有点用处，真的很有用，有点像那种电影院门票，你没有就不能进去看电影。你以为咱们这些孩子不如此，能进门吗？”

时代的“需要”诱使着他顺着对父辈的悖离的道路越走越远。他开始圆滑，他从这个只懂得挺身保护自家大公鸡的纯真孩子，一步步走向懂得如何处世、如何与上级挂钩的官宦，走向那个“把眼睛熬红了如斗牛”样地干“革命”的亿光。

但是命运弄人，当他在“革命”的路上一帆风顺，并以几个同志的牺牲为代价换来温莎镇主任的位子的时候，他反而疑惑了。当初知音汝英男的死和战友李奉奉坚强不屈的支持给予他的是革命的“斗志”，即报仇雪恨的慷慨壮志，但是当一切都胜利了，而这胜利却是靠着一种滑稽可笑的利益及欲望的交换关系取得的无谓的胜利时，爱人小敏伊和母亲又在这种环境下如患水土不服之症般相继死去，亿光不能不从那个自以为前进、自以为清醒的姿态中醒悟过来——原来时代沉沦的时候，前进恰恰是一种人性本身的沉沦。

相对于曾经“胜利”过的亿光，亿光的二姐似乎更能显示出突围不出的悲剧色彩。爱情在那个年代是同时变异了的，它已经过多承载了爱情之外的东西，因此在小说中具有一种欲说还休的困惑和无奈。易冰同亿光一样，想要在这混沌的逆境中

寻求一种突围的方式，与亿光不同的是她有着“嫁人”这条出路，目睹姐姐易宁与县长儿子哲木结合不成反而生“死”两相别的惨剧，易冰选择了被打成右派的侯老镇长，企图以这个“革命的爱情”为基点，以身相许奋力一搏。

“一个人的出身不能选择，但一个人的道路可以选择。”当易冰听到侯峰口中这句宛如为她量身订做的话，“心境从某种困惑里一下获得了解脱”。她仿佛看到了希望的出口。“她绝对相信侯老镇长是一个革命人”，这成为易冰此生所有的赌注。虽然我们无法否认她与侯峰之间似乎也存在着一部分超乎年龄的爱情，但是为着逃离“反动”身份而发动的这场爱情游戏的确让人辛酸。易冰曾坚决而明白地对母亲说出过她真正的心思，“我已想过几百次，早想清楚了。侯老镇长虽然被打成了右派，但他人咱摸底摸得清楚，心里是很革命的，相信有一天他会回去革命队伍里，决不会跟地富反站一个队的”。这话让背负着“地富反”身份的母亲“伤感起来”，儿女们把她、把这家当成一个囚牢，纷纷设计逃脱。但不幸的是，命运与易冰开了个不小的玩笑，正是她内心真正喜欢的侯峰身上的“骨气与气魄”毁掉了他自己平反的希望甚至生命，而她出于现实目的而最为看中的“革命人”身份却像“风”吹过侯峰这个“瘦骨男人”一样，“从袖管这头灌进去”，又“从另一头吹出来”。

易冰拼搏了半世，不但青春虚耗，而且连丈夫也撒手西归。当她从这种拼搏中冷静下来时，发觉一切如雨落石壁般皆无希望，她“很想带了母亲与孩子们，飞去一个没人地方，去过别的一种生活”。最终这个刚烈的女子还是拼死赌上“偷渡”一注，落得身陷囹圄血本无归。

在这篇以亿光为主体的“成长”小说中，舅舅是一个具有分裂人格的号称道家弟子的人物，他与亿光的生存方式形成鲜

明对比。他游离于世俗与看破之间。一方面，他是一种大智慧者的形象，对世事有着清醒的认识，比如当亿光的母亲对自身境遇不能理解的时候，他说：“人的事，很难说的，如果大多数人想出一个办法，或同意做一件事，那么就是一个势，新出来的势大，往往势如破竹，没人能够挡得住。”如此洞悉世事的境界非常人所及。他推崇清静无为，自己厌恶俗世，远离时政，对于人类普遍的灾难他也能甘心“接受”，“他能够把自个弄得有点儿无所谓”，但当吴师母恶意告密，置他和亿光母亲兄妹于不利境地的时候，他又能设法挽救，他会“应对”，正如“接受”是另一种形式上的“应对”一样，他是一个心中有大天地而又智慧的人。

但是，另一方面，他又是一个脱离不开红尘的凡人，他坚守着心中与敏伊姑姑丁荡的一份纯真爱情，他一方面杜门却扫，但是无论如何又不能放弃这份感情，他不认为这与他的沉稳的处世心态有何矛盾。但是当造反派逼死丁荡，他发现即使他所认定的道家理念也于事无补时，他内心的对人、对思想的倚托全部毁于一旦时，他不能平静了。他发觉“自个以为修炼到道家那个化境，淡泊世俗，没有功利之心，不过戴了个可笑面具”。于是，舅舅也想加入大辩论中去，他想像亿光一样“顺势者昌”，“舅舅决定，他需要暂时放弃一下道，把最为崇拜的吕祖洞宾也先晾一边去”。他读红宝书、听辩论会，但是当他站在造反派面前要求与之辩论的时候遭到的只是嘲弄和批斗，事后他“似乎想明白了一点，他与年轻一代已经不一样且永远不可能一样”。其实，他不是与年轻一代，而是与当时的社会、当时的时事永远达不成共识——他永远不懂别人为什么可以用“读红宝书”的行为张扬出革命的态度，而独独他就不行！因此舅舅又遁回自我的空间去生存，保留了一种平和的

“清醒”而又“糊涂”的心态：“比人活的差点的人活在糊涂里，比别人活的好的，也不过活在糊涂里。很少有人活明白了。就算真活明白了，也需要糊涂里活着才束缚，有时人如此犯贱，就没办法儿？”

其实，舅舅的历史观正表达了作者章平的观念——“任何时代，都有鼎盛之物，此物盛极之时，可通达天地之玄机，威势高不能测，顺势者昌，逆势则亡。此为千古不变之法”。只是，面对混沌的世事，清醒又怎能维持？

另一种生命对时代的生存策略是坚守佛教的人格。虽然丁荡对佛教表现得极其虔诚，甚至养起了“龙鼠”，这种信仰带有彻底的意味，但终究单薄，而生活在现实中的亿光母亲却是以佛理的“忍”为精神依托的最典型代表。

那个时代已经是孔子所感慨的“凤鸟不出，河不出图”的时代，被打成“恶霸地主婆”的亿光母亲感觉到万般皆是错，她怎么做也不能逃脱出社会及邻人向她张开的“网”。她遵循着佛家的文化寓意行事，虽内心有大悲大痛，却不敢质疑任何事物，力图用逆来顺受、忍辱负重，用自身的善良、理解和顺从去换取一个没有争斗的安详的生活环境。作为一个悲剧承载者，她的善心善行在残酷的现实面前每每败北，对自己走向“革命战线”的儿子、对吴师母等平常村民她两面为难，对于矛盾和灾难她除却忍耐，没有任何改变的希望，她甚至不企求改变，只希望维持一个平和的家庭亦不可求。

身处乱世，她甚至为自身悲剧寻找赎罪的理由以求心安，“她想自己嫁来伍家后，毕竟真没饿过日子，如今把这吃饱饭的罪填补回去，也是应该的”。她牺牲经济等各方面利益去拉拢“进步”邻居吴师母，但是依她善良的本性她大概永远也不会明白什么叫做“别的人帮你得罪人而你不知的”，这太过于

复杂，但她都能一一接受，但是当儿子亿光也用这种假借革命之名的行为寻自我私仇的时候，她则因其残忍而加以反对阻止。因此可见她是一个心中有明确是非观念，外表屈从而内心独醒的人。

小说的结局是对一个时代的人物悲剧的总结。亿光最终毅然自宫的行为是幡然醒悟后与自身所处环境的决裂姿态，舅舅、母亲、小敏伊等一系列人物的去世为故事笼罩了一层哀恸的色彩，七个孩子围绕在恢复了平民身份且拥有平和清醒内心的亿光周围，形成了一种既是对悲惨世事的缅怀亦是新生希望所在的格局。在文化探索层面上，几种可能性的突围最终表现为亿光回归到的中国传统的出世的精神理想上来，他接过了含有寓意的舅舅留下的“土罐坝”，吹出渐趋平静的日子。

一切似乎都开始重新清醒与澄清，一切却已经是大悲之后的心灵复归的浑厚和悲凉积淀出的平静。

读罢《女阴石》，笔者感觉到这篇小说与章平一首题为《雪地乌鸦》的诗歌有着心灵情感上的对应。诗中云：

雪地白了一片，乌鸦只黑一点
仰头再看，还是白茫茫的雪
路边堆的旧轮胎，也被铺白
如谁故意摆下，一局黑白围棋
都已让白子占了所有声势
白茫茫，一曲楚歌，要唱尽一子英气
朝右手的山舞银蛇，向左边的原驰蜡象
更是千万银盔玉甲，纷纷扬扬
似乎没有退路，白茫茫只让人心寒

这种“白茫茫”与大家所熟知的《红楼梦》中的“好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净”中的“白茫茫”绝非一种境界，后者是万物转空的富贵败落后无所皈依的伤感，而前者和在《女阴石》中天下一片红的情形却是一种对照于弱势的强势呈现。传统心理和文化在这强行埋没中都无力对抗，拼尽全力的易冰也只是“微微一点弱势，似乎勾了唯一动静”，“又怎能突围”？而亿光舅舅和母亲就如那“黑黑的”醒目的棋子，不“撒”不悟，“落它一派白里独自迷惑”。

诗尾作者“忽见乌鸦拍翅，就这样越空飞去”，似乎摆脱了“一派白里独自迷惑”的悲剧，“让我这个观者，也都怦然心动”，但这终究是一种无奈的逃离。在现世中却如何能使人生出一对翅膀远走高飞呢？因此人人自有处于不同现实中的不同悲剧。作者也许感悟到居于他乡的孤独而神伤，因此描绘了一个独立于陌生环境的“乌鸦”和一群同样背负着“黑色”的人们在他者世界中的生活。在《女阴石》中，作者频频借用典故渲染故事，杜鹃啼血、湘妃竹等美丽传说的影子处处可见，显示出作者对中国古典文化的依恋，他以此来温暖自己和小说人物的孤独的心灵，并更深刻地反衬出置于异世的悲哀和无助。

《女阴石》一书所表现的“文革”时期已有多人创作涉足，但是如此这般对乱世中人类内心世界复杂情感描绘的笔锋的奇异却少有人及，特别是作者采用多重对比方式对平静人性在沉沦年代的动荡和失衡的书写，以及作者将自身所体味到的独醒的“异客”身世感交融其间，必将对此时此地人们的内心有所触动。

（作者单位：山东大学文学院）

华 文 文 学

史 料 学 的 建 设

袁勇麟

史料建设与学术规范

——以《台港文学概论》（修订本）台湾文学部分为例

在世界华文文学研究初期，困扰大陆学者最大的问题是资料的欠缺，挂一漏万，经常导致对作家作品的“误读”，也招致台港和海外学界的诟病。刘俊博士在反思这一制约学科发展的“瓶颈”时指出：“资料的不能充分占有常常会对研究造成伤害，而这种伤害又直接影响到研究成果的品质和诚信度。”但是，当时间进入 21 世纪，这门学科已经积累了不少研究成果之时，还有人随意拼凑，甚至以讹传讹，炮制出一本用以“传道、授业、解惑”的高校教材，那不仅误人子弟，更是对世界华文文学研究这一新兴学科致命的伤害。

现代文学史家樊骏先生在回顾和总结中国现代文学史料建设的文章中认为：“史料工作作为历史研究的前提和基础，在整个学科建设中理应占有举足轻重和‘粮草先行’的位置；但在五十年代上半期，虽然一下子编写出版了五种新编的中国现代文学史著作，出现现代文学研究的最初繁荣，并且大致确立了这门学科的基本格局，史料工作却没有相应的建树。为了满

足高等学校教学需要赶写出来的教材中存在明显的史料错误的事实，已经暴露出学科建设中这种跛足、失调的弊病，也还没有来得及引起人们的注意。”这种“跛足、失调的弊病”，同样存在于世界华文文学研究领域，尚未引起足够重视。

一本不是靠详细占有史料而是七拼八凑写成的《台港文学概论》（以下简称《概论》），1999年由贵州人民出版社出版后，作者自称“在这一学科研究中形成了一定的影响”，“2000年海外华文文学国际学术研讨会上，此书受到了许多专家学者的好评”，甚至有台湾学者“对此书爱不释手”，作为交流资料“把此书带到了台湾”（《修订本后记》）。2002年3月，作者“仅对初版的错漏之处进行补充、订正，内容上无大修改”，又出了第2版修订本。当我翻开这一作者“几易其稿”，“靠近十年来自己持之以恒的一些研究和积累，靠平时一点一滴零星资料的收集”，“将研究的心得和体会编写成书”（《前言》）的《概论》时，发现书中不仅存在大量史料错误，而且全书竟然没有一条注释，书后没有附录一本参考文献，甚至充满大段抄袭文字。我想这已不是资料欠缺的问题，它反映出这个学科应该加以重视的文风和学风问题。如果听任这种现象发展下去，对于世界华文文学研究这门年轻的学科来说将是灭顶之灾。

限于篇幅，下面以《概论》的台湾文学部分为例，谈谈它所存在的几个问题。

一、提法混乱，内涵不清

众所周知，“世界华文文学”的命名一直存在争议，除了所涉及的研究范围不同外，在名称上也存在“华人文学”、“华族文学”、“华文文学”、“华语文学”、“汉语文学”等几种提

法。许翼心先生在 1994 年于云南召开的第七届世界华文文学国际学术研讨会上，曾对这几个概念做了仔细的梳理与辨析。他说：“所谓华人文学或华族文学，是从种族（人种、民族）的角度来区分的，……从文化人类学的意义上说，文学与民族的文化传统和文化心理有着不可分割的密切联系，因而华人文学或华族文学的概念自有其合理的内涵和特定的范围。问题在于，当今的海外华人作家并不是全部运用本民族的语言进行创作，其中一部分是运用通行的英语或所在国的主要民族语言来写作的；而另外有一些非华裔的外国作家和汉学家则可以熟练地运用华文（汉语）来从事创作和研究。”因此，他赞成采用“华文文学”（更准确应是“汉语文学”）这一约定俗成的提法。

可是，《概论》在第一章“台港文学研究综述”伊始，就名称混乱，自相矛盾。一会儿使用“华文文学”的概念，如：“台港及海外华文文学从中国本土走向世界，虽屡经周折，但在东南亚，北美，西欧以及其他地区蓬勃发展，异彩纷呈，成为一种跨越国界和地域的国际性文化现象，在国外有一定影响。”一会儿又使用“华人文学”的概念，如：“台港文学以介绍台湾、香港文学为主。全称是台港及海外华人文学，简称台港文学。以侨居国外和台湾、港澳等华人创作的文学为主要研究对象。”而且若照这一段文字理解，作者心目中的“台港文学”就相当于除中国大陆文学以外的其他世界华文文学。可是紧接着在“关于‘世界华文文学’及台港文学的提法”一节里，作者却又告诉我们：“世界华文文学共有五大块组成：中国大陆的华文文学；台湾、香港、澳门的华文文学；东南亚的华文文学；美洲的华文文学；欧洲（含澳洲）的华文文学。”姑且不论作者前后矛盾的说法，单是把澳洲的华文文学合在欧洲这一点，就让人跌破眼镜。更让人感到突兀的是作者下面的

这一段概括：“中国大陆的华文文学是世界华文文学的主体和大本营；台港澳的华文文学是世界华文文学的重要组成部分；东南亚的华文文学是世界华文文学的热点；美洲（主要在美国）的华文文学独领风骚；欧洲的华文文学方兴未艾。”这些结论都不是建立在详细论证的基础上，信口说来，缺乏说服力。从以上所举几个例子就可以看出，《概论》的作者并没有深入追踪掌握这一学科的发展历程，因而在命名的问题上陷入自相矛盾的泥淖。“名不正则言不顺”，使人一开始就对这本书的质量产生怀疑。

二、照搬辞典，误植不少

由于在大陆，台港澳暨海外华文文学作家的原始资料不易见到，许多人在最初了解世界华文文学现状时，都借助于一些辞典之类的工具书。应该承认在资料匮乏、缺少交流的研究初期，这些工具书的指南导引作用是不可否认的。但是，正如古远清教授所说：“如果有人花费许多精力到各处去搜罗大陆出版的各种有关台湾文学和台湾作家的辞典，然后告诉你他已全面认识台湾作家了，你可能要打个问号。因为这些辞书虽有拓荒之功，在增长大陆读者有关台湾文学知识方面也起过重要作用，决不能轻易否定，但里面毕竟有重要的遗漏，还有不少误植，个别的甚至连作家的性别都弄错了。”

不幸的是，《概论》的作者正是这样一种人。这本书台湾文学部分的许多作家简介都来自于四川人民出版社1989年出版的徐翔先生主编的《台湾新文学辞典》（以下简称《辞典》），不过作者很少对二三手资料进行核对，便大胆拿来，“为我所用”，甚至以讹传讹，错误百出。更具有讽刺意味的

是，这本被作者称为“比较系统全面地注释台湾新文学发展中的问题，是大陆研究台湾文学不可多得的工具书”，主编和书名都被错写成“徐西翔等编写的《台湾新文学词典》”。下面以林海音、余光中、白先勇和琦君四位作家为例，来具体谈谈《概论》一书在作家简介上的错漏。

1. 林海音。书中不仅把林海音逝世的年份 2001 年错成 2002 年，把林海音的丈夫夏承楹（何凡）误为“夏承韞”，而且在介绍林海音著述的一段文字里也有不少错漏：“她已出版了二十一本书：散文集《窗》（与何凡合作）、《两地》、《作客美国》、《芳窗夜读》、《剪影话文坛》，散文小说集《冬青树》；短篇小说集《烛芯》、《婚姻的故事》、《城南旧事》、《绿藻与咸蛋》；中篇小说《春风》，长篇小说《孟珠的旅程》、《晓云》；广播剧集《薇薇的周记》；儿童文学作品集《金桥》、《蔡家的老屋》、《我们都长大了》、《不怕冷的企鹅》、《井底蛙》、《请到我的家乡来》以及《林海音自选集》。”既然林海音已逝世，她的著述可以“盖棺论定”，那么，不包括在大陆出版的各种文集，仅她生前在台港两地所出的书就有三十多本，不该说“已出版了二十一本书”。出现这种情况是因为《辞典》的资料截止于 1986 年，所以才列出 21 本著述，而《概论》修订本出版于 2002 年，就不应该也限于 20 世纪 80 年代中期之前所出版的图书。另外，《概论》分别将散文集《芸窗夜读》误为“《芳窗夜读》”，把《蔡家老屋》误为“《蔡家的老屋》”，并且所列的儿童文学作品集里多出《井底蛙》来。

2. 余光中。书中介绍余光中时说：“1952 年，他二十五岁，出版了处女诗集《舟子的悲歌》。其后陆续出版了《蓝色的羽毛》、《钟乳石》、《万圣节》、《莲的联想》、《五陵少年》、《天国的夜市》、《敲打乐》、《在冷战的年代》、《白玉苦瓜》、

《天狼星》、《与永恒拔河》、《余光中诗选》和《隔水观音》等共十四本诗集。就诗集的出版数量来看，余光中在台湾诗人中是名列前茅的。”首先，文中最后一句话容易使人产生误解，似乎余光中在诗坛上的地位是建立在他诗集出版的数量上。其次，既然认为余光中出版的诗集数量在台湾名列前茅，就应该全部列出他的诗集，却又仅限于 20 世纪 80 年代中期之前的作品，原因同样是照抄资料截止于 1986 年的《辞典》，而漏列了 1986 年以后出版的《紫荆赋》、《梦与地理》、《安石榴》、《双人床》、《五行无阻》、《余光中诗选·第二卷（1982～1998）》、《高楼对海》等诗集。而文中提到的《余光中诗选》，准确应是《余光中诗选（1945～1981）》，否则容易与第二本诗歌选集和大陆海峡文艺出版社 1988 年出版的《余光中诗选》搞混。

3. 白先勇。书中第 4 页提到“白先勇少年时期生活在大陆，1948 年随父去台湾”，我怀疑是对《辞典》第 47 页这一段话的断章取义：“白先勇生于广西桂林。抗日战争时期先后在重庆、上海、南京居住过。1948 年到香港，先后在九龙圻小学和喇沙书院读书，后赴台湾。”（这里“九龙圻”系九龙塘之误）不过，书中第 135 页介绍白先勇生平时，去台湾的时间对了，却又把他大学毕业的时间 1961 年错成 1963 年。

4. 琦君。琦君是台湾著名的散文家，创作颇丰，作者把她列为台湾散文发展第一阶段（20 世纪 50 - 60 年代）的代表作家之一，但令人惊讶的是书中第 256 页这样写道：“她的主要散文著作有：《百合羹》（1958 年开明书店）、《钱塘江畔》（1980 年尔雅出版社）、《琦君说童年》（1981 年纯文学出版社）、《母心似天空》（1982 年尔雅出版社）、《读书与生活》（1978 年东大图书公司）、《琦君寄小读者》（1985 年纯文学出版社）等。”这里明显误袭《辞典》第 236 页将琦君的短篇小

说集《百合羹》和《钱塘江畔》当成散文集，把《母心似天空》的出版时间1981年12月错成1982年，以讹传讹，而且琦君真正有代表性的散文集《琦君小品》（三民书局1966年12月）、《红纱灯》（三民书局1969年11月）、《烟愁》（光启出版社1969年）、《三更有梦书当枕》（尔雅出版社1975年7月）、《留予他年说梦痕》（洪范书店1980年10月）等反而不见了。

三、抄袭严重，学风恶劣

学术研究中吸收已有成果，不仅难免，而且必要。问题在于《概论》作者大量抄袭他人著述，却又没注明出处，甚至断章取义，这就不仅限于学术规范与否，而涉及学风问题。

《概论》第七章第二节“台湾现代派文学形成的原因及其成就”中，对台湾现代主义文学形成原因的概括明显套用刘登翰先生等主编的《台湾文学史》下卷（海峡文艺出版社1993年1月版）所得出的结论，尤其是第二、三点更是对《台湾文学史》关于台湾现代主义文学兴起第二个原因的肢解。两者的叙述如下：

2. 中国传统文化的中断。国民党当局阻挠知识界与祖国文化的联系，“五四”以来新文学作品除徐志摩、朱自清等极少数作家的作品外，几乎完全成了禁书，造成了文学创作与作品脱节的现象。

3. 青年一代的精神崩溃和对现实生活的迷惘。由于国民党当局在政治中实行高压统治，提倡“战斗文艺”，造成了人们逃避现实的倾向。在前无“古人”的空虚与对所谓“战斗文学”的厌恶中，年轻的一代很自然地转向西

方去寻求学习对象，避开现实世界的矛盾，“走入个人世界，感观经验的世界，潜意识和梦的世界”。而弗洛伊德的泛性说和心理分析，意识流手法的小说，反理性的诗等，也就成了年轻作者刻意追求摹仿的对象。

——《台港文学概论》

其次，50年代台湾当局对文艺的严厉控制，一方面把“五四”以来对中国新文学发展做出重要贡献的大多数进步作家的作品，列为禁书。政治的对峙造成新文学传统在台湾的断裂，逼使这一时期的文学青年在缺失“母乳”的情况下，要么回头钻进古书堆里去吸取营养，要么朝外向西方文学去寻找滋补。……另一方面，台湾当局的政治箝制，把文学完全纳入“反共”的总体制之中，使当时的台湾文坛笼罩在极端政治化的“反共八股”和极端庸俗化的“枕头”、“拳头”文学之中，造成文学的失值和贬值。……然而对于不愿纳入“反共”八股、又不甘坠入庸俗之作，却又怯于触及时势现实的作家，只有“开始探索另一条偏重于艺术的路”（何欣语——原注）。于是“无论从大陆来的还是台湾本地的作家，都逐渐内向起来，沉浸于个人感觉的、下意识的和梦幻的世界”（李欧梵语——原注）。这也正如余光中所说，“以表现个人的内在世界为能事的意识流小说和超现实诗，似乎为作家提供了一条出路，不，‘入路’。从这条路进去，作家找到了一个现实与梦交织的世界，一切事物解脱了逻辑的因果，不同的时间压缩在同一的平面……”，这也就是现代主义文学的世界。

……

——《台湾文学史》下卷

两相对照，我们发现与其说是“中国传统文化的中断”，不如说是“‘五四’新文学传统的中断”。至于“文学创作与作品脱节”一语，更是不知所云。另外，套用李欧梵和余光中的话，根本不注明出处，还随意加以增删，与《台湾文学史》严谨的治学态度相比，都显示出《概论》作者恶劣的文风和学风。

更大的抄袭是该书第九章第四节“‘都市文学’代表作家林鎮德及其创作”，基本上脱胎于朱双一先生的《近二十年台湾文学流脉》（厦门大学出版社1999年8月版）一书中的第十五章第三节“林鎮德：站立于后现代对于现代的乡愁”，但却把小说《史坦答并发症》误抄成“《史坦签并发症》”。《概论》惟一增加的部分是林鎮德的著述简介，却又错漏连连：“主要著作有：短篇小说集《恶地形》，长篇小说集《大日如来》、《双星沉浮录》、《解迷人》（与黄凡合著），诗集《银碗盛雪》、《都市终端机》、《你不了解我的哀愁是怎样一回事》、《都市之薨》，散文集《一座城市的身世》、《地图思考》等。”依据台湾“中国青年写作协会”编印的《林鎮德与新世代作家文学论》一书所刊林鎮德生前亲自拟定的“简历”，他的主要著作如下：短篇小说集《恶地形》、《欲望夹心——双色小小说》（与陈璐茜合著）、《大东区》（以及1999年出版的《非常的日常》——袁勇麟按），长篇小说《解迷人》（与黄凡合著）、《一九四七·高砂百合》、《大日如来》、《时间龙》，诗集《银碗盛雪》、《都市终端机》、《你不了解我的哀愁是怎样一回事》、《都市之薨》、《一九九 》、《不要惊动不要唤醒我所亲爱》，诗合集《日出金色》，散文集《一座城市的身世》、《迷宫零件》、《钢铁蝴蝶》，评论集《一九四九以后——台湾新世代诗人初探》、《不安海域——台湾新世代诗人新探》、《罗门论》、《重组的星空》、《期待的视野》、《世纪末现代诗论集》（以及他逝世当年1996年出版

的《敏感地带——探索小说的意识真象》——袁勇麟按），访谈录《观念对话》。此外，台湾“华文网股份有限公司·天行社”于2001年推出一套杨宗翰主编的五卷本《林鏞德佚文选》，包括评论卷《新世代星空》、创作卷《边界旅店》和《黑键与白键》、短论卷《将军的版图》、译介卷《地狱的布道者》。

借一斑以窥全豹，现在是世界华文文学研究这一学科应该高度重视史料建设并创立自己独立的史料学的时候了，应该有组织有系统地编撰出版各类准确实用的世界华文文学研究资料丛书，包括各地区各文体的文学大系和总集、重要作家文集、作家辞典、文学总书目和期刊副刊目录、文学思潮、运动、流派、社团资料系列、作家作品研究资料系列等，为这门学科的健康发展奠定良好的前提和基础。

（作者单位：福建师范大学文学院）

注释：

本文系霍英东教育基金会第九届高等院校青年教师基金项目“世界华文文学史料学研究”系列成果之一。

刘俊：《从研究白先勇开始……——我与世界华文文学》，见陈辽《我与世界华文文学》，香港：香港昆仑制作公司，2002，第297页。

樊骏：《关于中国现代文学史料工作的总体考察》，《论中国现代文学研究》上海：上海文艺出版社，1992，第217页。

许翼心：《关于华文文学理论研究的几个问题——海外华文文学大系·理论卷 导言》，见《世界华文文学的多元审视》昆明：云南大学出版社，1996，第2页。

古远清：《别出心裁的工具书——评 当代台湾作家编目（1949 - 1993 尔雅篇）》，《台港澳文坛风景线》北京 国际文化出版公司，1997，第567页。

张 羽

五十年代的台湾文学研究

——以台湾杂志《自由中国》系统为分析场域

在目前台湾文学史著述中,谈及五十年代的台湾文学,多是如下的评述:“足以流传后世的杰出作品,绝无仅有……”,实为“台湾文学的真空期”,但此等描述,是否正确描述了五十年代文学的实际状况,这是一个值得探讨的问题。本文拟以《自由中国》杂志作为分析场域来对五十年代台湾文学的多元面貌进行分析研究,试图回到历史现场,去看看生长于斯的文学景观,品味其中的文学意蕴。

1949年11月20日,由胡适任发行人的政论杂志《自由中国》由雷震在台北创刊,出刊至1960年9月时,受到政府的封杀。前后正好穿越了整个五十年代,成为“五十年代台湾知识社群最看重的刊物之一”。《自由中国》的成功,得益于强有力的参与者,如胡适、梁实秋、林海音、夏济安、余光中、朱西宁、司马中原、吴鲁芹、思果、潘人木、徐铉、琦君、孟瑶、张秀亚、聂华苓、於梨华、郭良蕙等,一个杂志能开列出如此壮观的文艺作者名单,是令后人称羡不已的。其文艺栏目

每期比较固定的体裁有文学批评和小说，其他如戏剧、诗歌和散文多是随机刊出。据笔者统计，在出版的 260 期中，共发表了 185 篇小说，散文 78 篇，诗歌 52 首，戏剧 4 部和文学评论 73 篇。正是这些作品使《自由中国》与台湾五十年代文坛发生密切的联系。

一、文学批评（含理论）

在五十年代的台湾文艺中，《自由中国》始终都把理论文章放在重要位置，所选文章涉及文学领域广泛但又不失深度，朴实但又不乏理性，一些文章具有一定的理论指导意义。

关于文学的宣传与“为艺术而艺术”的讨论 《自由中国》编者的视线始终追踪五十年代的台湾文坛，在众多的讨论中，最成功的当数文学的宣传与“为艺术而艺术”的讨论。虽然早在五四时期就讨论过该问题，但在台湾的独特政治形势下，这场讨论隐含着对政府文艺政策的批评。胡适关于“为艺术而艺术”的意见在《新生报》刚一发表，马上得到拥护，周子强撰文表示：“所谓时代要求应该是势之所趋，而不是某个人所可规定所可先设的形式。”李金也认为，以政治的道德的目的，“倡导一个文艺政策的呼声将会导致文艺成为政治的伦理的派生物”。刘复之也指责官方对文艺的严格控制，其结果“将使得我们的文艺作品，一律成为政治性的口号和八股”。此番讨论使读者意识到，以人的尊严为基准的文学才是真正的文学，也促使评论者更新批评视角，在专制体制下对文学独立品格进行再确认。

关注大陆文坛 《自由中国》对大陆的文艺政策、文艺思想给予了密切关注。徐铉的论文《在阴霾矛盾中演变的大陆文

艺政策》对共产党的文艺政策进行分析，该文拥有客观的资料如丁玲、吴祖光、胡风、萧乾等人被清算的状况，具有一定的史料性。该刊还关注过茅盾、郭沫若、田汉、胡风、沈从文、萧军等作家，由于作者受政治影响，多是强调大陆作家不自由的创作状态。此外，该刊还对当时大陆文艺现象进行了评述，徐坯的《曹操的改造》和孟戈的《中共上演的“曹操翻案”闹剧》都是探析大陆新编京剧《赤壁之战》和郭沫若的历史剧《蔡文姬》对曹操的翻案。李经针对毛泽东的论文《论文艺问题》里的读者、现实主义、作者的创作原则等问题进行了批判。这些评论虽受一定政治因素的影响，但有些文艺批评有一定的理论深度，为台湾文坛了解大陆当时状况提供了一个借镜。

书刊评介 书刊评介是《自由中国》上最精彩的一道风景线，发表最多的是对小说的评介，如钟梅音分析陈纪滢的《荻村传》的文章《我看傻常顺儿》、周子强对张爱玲《秧歌》的评价、周弃子分别对徐坯的《盲恋》和苏雪林的《绿天》增订本的品评等等，这些述评的发表多是小说出版之时，对读者有很大的引导作用。如果说小说评介多以介绍为主，那么散文的评介则穿上了合适的理论批评的“鞋子”。最惹人注目的是殷海光评论梁实秋的《雅舍小品》，雅舍的主人被殷海光评价为“充满了灵性和具有风格的人”，其文章“最足以见人情世态”。还有周弃子为吴鲁芹的《鸡尾酒会及其他》作序，总结其为文特点以小入眼，以幽默著称。此外，还有聂华苓和公孙闾等人的评介文章。值得重视的是，余光中的诗集《舟子的悲歌》一出版，梁实秋就写下了至今仍在余光中评论中占重要位置的诗评，称这是一部“相当纯粹的抒情诗集”，是一个年轻诗人写下的“艺术并不年轻”的作品。

除了上述可以形成一定规模的文学批评现象之外,《自由中国》还介绍了外国文艺思想和古典文学,并对文学作品改编电影进行讨论,也颇见理论深度。这些文章深刻揭示了《自由中国》与五十年代文坛的深厚关系,在文学理论上开拓出一个新的批评空间。

二、小 说

小说是《自由中国》文艺栏又一重镇,取得了卓然可观的成绩,其中长篇小说4部,中篇小说4部,短篇小说177篇。由于《自由中国》的刊载而名震一时的小说有很多,如《江湖行》、《又是秋天》、《葛藤》、《城南旧事》、《落月》等,这些作品在港台、东南亚的华人社会中,至今仍拥有不少读者。

“他传体”小说的风靡 这类小说的叙述者多以第三者的立场为主人公作传,对其性格命运的演变过程进行描述。如《荻村传》以傻常顺儿的“戏剧生活”将中国六十年的变化表现出来。小说写得粗鄙不堪,人物的塑造有着概念化的倾向。只是因作者的官员身份和发表正当反共小说繁盛之时,才引起轰动。比较而言,徐虹的《江湖行》更显文学魅力,围绕着周也庄的经历发展来组织材料,名为江湖行,实为周也庄的个人传记,为当时“他传体”小说的杰出代表,从两性之爱中,透视出政治、道德、哲学、宗教等更为深奥的道理。孟瑶十五万言的《几番风雨》是专门为《自由中国》撰写的长篇小说,描写了富家女何小微“不知自筑藩篱以自卫而毁于一旦”。此时的孟瑶正服膺浪漫主义,小微本身就是浪漫主义的典型。这类小说多是表现时代与个人命运休戚相关,人物游走于历史空间,演绎出富含包孕性的个人生存体验。

留学生文学的出现 五十年代中后期，随着台湾社会的逐步开放，留学生文学开始登上台湾文坛。在旅美作家中，於梨华和丛璽为《自由中国》撰写了很多小说和散文。1958年，被誉为“留学生文学的鼻祖”的於梨华的《也是秋天》在《自由中国》上连载，震撼了当时的文坛，该文以全知叙事角度反映老中国儿女陆家子女在美国的生活，通过一些家庭琐事揭示出中美文化的冲突。此类小说多是在东西方物质文化冲撞的框架中描写留学生人生百态，对八十年代以来的国内留学生文学起到潜在的影响。继於梨华之后，另有丛璽邮来了系列散文：《西雅图的秋天》、《黄昏在唐人街》和《蜗居和漂鸟》，抒写异乡生活的种种感受，将处于历史夹缝中的台湾人的生存状态逼真地再现出来。《自由中国》刊登的这些留学生文学为中西文化的熔铸，提高民族文学的水准，打出了一个清新的“手势”。

女性意识小说的涌现 大陆来台的五十年代女作家们多受五四文化运动影响，性别意识相当强烈^①，其小说关注女性家庭婚姻，聚焦两性互动之情，提供了一幅幅女性心灵切片。“台湾女性小说第一块基石”¹的林海音在该刊上发表的小说《绿藻和咸蛋》和《城南旧事》都是以女性的婚姻地位为小说主题，揭示了女性内心深层的禁锢与情欲。揭示女性的异国恋情当推郭良蕙的《错误的抉择》，小说描写了上尉约翰与舞女如丝的始乱终弃的情感生活，擅长写女性的微妙心理变化，其中的情欲描写颇为精到，为其此后长篇小说《心锁》中引人大哗的情欲描写，显示出一定的预制倾向。剖析异国女性的心理有潘人木的小说《乌鲁木齐之忆》，善良的白俄女人丝泰拉被俄国人所威胁、利诱，最后家破人亡的悲惨境遇，对压制女性的夫权和政权发出正面抨击。《自由中国》上诸多以女性为核心的论述，传达了女性定位的多元性，也显示出女性一旦拥有

自己运作的文学空间，便成为文学场域变迁的一个重要的动力，其创作必然超越原本左右文坛格局的政治视野。

《自由中国》刊载的这些小说为此后留学生小说、现代派小说和婚姻小说的大量出现奠定了基调。虽然其中不乏反共小说，但更大量的是不带硝烟战斗色彩的纯小说。小说结构主体的多样化也极大地丰富了台湾文坛，促进了台湾现代小说的长足发展。

三、散文小品

《自由中国》几乎拥有了当代台湾散文最重要的风格流派：或温柔敦厚，或写实逼真，或浪漫抒情，或幽默嘲讽，均呈各家之长。其类型大体可以分为三类：文化小品、抒情散文和传记。

文化小品 《自由中国》的文化小品重智慧和幽默，代表人物有梁实秋、吴鲁芹、陈之藩、於梨华、思果、夏承楹等。梁实秋的《杜甫与佛》具有浓重的中国色彩，颇富情趣和理趣，引人趣味。和梁实秋一样，吴鲁芹也是一位东西风范兼具的学者，先后发表了《鸡尾酒会》、《文人与无行》、《谈小帐》和《邻居》等多篇散文，其散文随笔洒脱不羁，知识趣味盎然。思果的散文在内容上“只从吾人生活中的平常话中提炼出慧人的幽灵情趣”²，《理发》和《主客》都是以轻松的笔调对日常生活的细节的思索与回味。陈之藩和於梨华的系列旅美散文构成了一大特色，非常富有文化性。前者写下了关涉科学精神（《泥土的芬芳》）、京剧（《惆怅的夕阳》）等很有情趣的文化随笔。后者写来了《胃气与争气》、《白色小屋的主人》等六篇海外寄语，大部分是外国生活的随感录，更有世界性的眼

光。这类散文在理性精神的操守下，进行社会批评和文化批评，多任意而谈，无所顾忌，在缺乏思想自由的社会，这类散文更能启发人们的自由意见。

抒情散文 这类散文善于发掘日常生活所隐藏的多种隐喻，多以“我”为创作主述，意在展示私人空间，抒发自我真情。代表人物为琦君、聂华苓、张秀亚、王蓝、公孙闾等人。琦君以倾诉型散文见长，第一篇发表该刊的散文是《杨梅》，抒写怀念父母的炽热情感。此后发表的《喜宴》和《凉棚下》都以回忆视角讲述故乡婚礼习俗和乘凉的故事。聂华苓的散文随笔《山居》以日记体的方式记录了与大自然的亲密接触。张秀亚的散文《短简》和《日记抄》分别以书信体和日记体对日常生活进行饱含情感的纪录，充满诗意、富含才学，真是“清远超绝，纤尘不染”³。还有王蓝的《画与我》和公孙闾的《唢呐》等文，这种自叙式的话语方式多是操守着“爱的哲学”下的人生抒写，多是琐碎的、边缘的，往往更具有个人性。

传记 作为中国现代传记倡导者的胡适在这方面做了大量的工作，他在《介绍一本最值得读的自传》中，将沈宗瀚的《克难苦学记》看作是“最有趣味、最能说老实话、最可以鼓励青年人立志向上的一本自传”⁴。《自由中国》社的编辑也承其品性，发表很多传记类文章。雷震的《明察一年》回顾了自己读日本东京高等学校时候的一些经历以及个人的所感所想，文笔朴实，风格自然。其他忆人散文还有殷海光先生的《我忆孟真先生》、苏雪林的《一位驰誉法国艺坛的中国画家》、祝秀侠的《忆高剑父先生》和段永兰的《我的父亲》等文，这些传记作品共同构筑了《自由中国》上丰富而真实的人物画廊。

四、戏剧和散文诗

《自由中国》作为政论性的刊物，能够给戏剧一定的版面是难能可贵的。余水姬的两部独幕剧《解放》和《临别的光》因为急于表现教化作用，只剩下明确的说教。与其相比，王平陵的《自由中国》在人物设计和情节安排上，都显示出一定的水准，剧作围绕黄鹏程一家在巨变时代所遭遇的种种际遇，揭示出时代对个人命运的巨大影响。直至台湾早期著名戏剧家李曼瑰发表了悲剧《女画家》，才使《自由中国》上的戏剧取得了实绩。该剧刻画了有才气的女画家一生用情于画画，最后献出了生命。剧情跌宕起伏，诗意的人物，诗意的剧情，与五四的写情型话剧如出一辙。《自由中国》对戏剧的高度重视，对台湾戏剧的发展做出了一定的贡献。

至于诗歌，五十年代台湾的诗社虽然很多，但诗风不很健康。编辑们意识到“新诗直到现在还没有固定的形式可资遵循”⁵，于是先后发表了尤光先的《给胡适之先生的公开信》、周天健的《论新旧诗的出路》和夏济安《对于新诗的一点意见》进行自由的讨论。在发表诗歌理论的同时，编辑们鼓励进行身体力行的实验。《自由中国》发表诗歌最多的是余光中，《给惠特曼》、《归吻》、《黄昏星》、《冬》和《病室》等诗多是抒发诗人对祖国的热爱，对爱情的渴望，对生命的讴歌。徐铎发表的《残更》、《死去》、《不宁》和《传记》等诗歌，语言自由随意，充满幽默气息，吸收了民歌、古典诗和西方现代诗的表现手法，形成了自己独特的诗风。还有两人从欧洲寄来诗歌，其一是从考据、新诗到史评样样全能的哈佛大学的周策纵博士，其诗歌受海涅影响，充满了浪漫主义气息，长诗《纽

约》表达了理智上的追求与情感上的怀乡的分歧，他还发表了《瀑布》、《心》和《给亡命者及其他》等诗。李经在美研究文学，除有论文送交《自由中国》发表外，《威尼斯之夜》、《半途》、《十字架》、《希望——给艾略特》等诗也在其上发表。这些欧派诗歌侧重人生意义的书写，为《自由中国》带来了西化的气息。

《自由中国》前后存在了十一年，它目睹、记载和反映了台湾现代历史和文学，尽管两岸文学史家大都否定五十年代的文学成果，但我们仅从政论性刊物《自由中国》上的文艺栏就可以看出：首先，从文化生产机制和艺术取向上看，其既受主流文学的影响，也承继了自由文学的余绪，使五十年代台湾文学不只有反共八股，还有引人入胜的小说、精彩的文化小品、富含真知灼见的书刊评介等等，它们继承了中国良好的文学传统，为台湾文学提供了纯文学的坐标，直接冲击了台湾文学的泛政治倾向。二是主张发表色彩鲜明而单纯、反映人性的文学作品，这种主张对当时正处于阴霾期的台湾民众的精神的提升，无疑意义重大。尤其对外国文学和古典文学的介绍，对开拓读者新知和深化学养有重要作用。三是对大陆文坛的关注，也暗示了在官方扫除“赤祸”的同时，《自由中国》里依然流淌着大陆母体血液的涓涓细流。四是在五十年代的文学生态中，《自由中国》作家和文艺编辑扮演了决定性的角色。他们的直接参与和编辑，显示了高人一筹的理论眼光和选题策略，自由思想和尖锐的笔锋使其在同类刊物中显示出不凡，极大地繁荣了台湾的文学园地。同时也促使我们对那些简单划一文文学史的分析 and 描述进行重构，揭示出更丰富的历史空间。

（作者单位：厦门大学台湾研究院文学所）

注释：

叶石涛：《台湾文学入门》，春晖出版社1997年6月第103页。

应凤凰：《自由中国 文友通讯 作家群与五十年代台湾文学史》，《文学台湾》第26卷1998年夏季。

周子强：《为胡适之先生有关文艺的谈话进一解》，《自由中国》第8卷第1期1953年1月1日。

李金：《我们需要一个文艺政策吗》，《自由中国》第11卷第8期1954年10月16日。

刘复之：《艺术创造与自由》，《自由中国》第14卷第9期1956年5月1日。

李经：《戴五星帽的文学批评——毛泽东文艺思想的初步分析》，《自由中国》第14卷第4期1956年2月16日。

海光：《雅舍小品》，《自由中国》第六卷第四期1952年2月16日。

梁实秋：《舟子的悲歌》，《自由中国》第6卷第8期1952年4月16日。

陈纪滢：《评介 大火炬的爱》，《自由中国》第7卷第3期1952年8月1日。

如《中央日报》的“妇女与家庭”版，常出现严肃性别议题争议的园地，常在《自由中国》上发稿的女作家如张秀亚、徐钟虬、琦君、郭良蕙、艾雯、孟瑶、钟梅音等人也常在其上发表文章。

1 古继堂：《台湾小说发展史》，沈阳春风文艺出版社，1989年11月初版，第138页。

2 魏子云：《思果的人与文》，《文讯》革新第8期1990年9月。

3 《给读者的报告》，《自由中国》第11卷第7期1954年10月1日。

4 胡适：《介绍一本最值得读的自传》，《自由中国》第12卷第1期1955年1月1日。

5 《给读者的信》，《自由中国》第11卷第3期1954年8月1日。

传统的现代转型

和海外华文文学

黄发有

韩国华文文学的现代转型

——以许世旭为例

在近千年的审美实践中，中、韩、日三国的文学家通过各自的独立探索与精神互动，在审美旨趣上形成了与西方审美思想大异其趣的东方情怀。尽管中、日、韩三国文学的东方情怀自出机杼，但其文化根源显然是具有强大生命力的汉字文明。韩国、日本、越南等国的文字迄今为止依然借用着汉字的外在形式来传情表意，更为关键的是，内在于汉字的东方审美思想早已成为所在国文化生长、创化的精神厚土。在文化学的视野中，中、韩、日、越四国至今被视为一个松散的整体，被统称为“儒文化圈”或“汉字文化圈”。许世旭认为：“华文是世界历史上最悠久最完善的文字之一……汉字是中华文化的结晶，也是世界文明的标志。所以当作书面文字者，取其保留记忆之作用，又所以当作艺术文字者，取其绘画性、整齐性、和谐性、简洁性等。”

韩国华文文学历史具有一种文化互动性，韩国的华文作家在创作时潜在地将汉文化视为重新认识韩国和主体自我的文化

参照系。也就是说，韩国华文文学是对中、韩文化的双向阐释。对于韩国文学中蕴涵的东方美学思想，台湾诗人痖弦精辟地认为：“这思想体系的重要内容有：各国历史先贤圣哲的文化思想，孔子的伦理意识，道家的清净无为，佛家的自我观照，禅宗感觉与逻辑相克相容的别才别趣，以及东方人亲近自然、标举兴会、重视顿悟、倡导率真的生活体验等。……而在写作的方法上，东方文学特别重视道、气、情、志、文、质、神、境……的建构，对于语字的选择，意象的塑造，感情的抒发，形式的设计，都有一套简洁、浓缩的艺术文法可循。”这种东方情怀正是韩国华文文学的灵魂所在，也是它从古典形式向现代转型的文化内驱力，它的创造性转化推动韩国现代华文文学在困境中再生。

—

韩国在地理上与中国大陆接壤，因此很早便受到中国文化的影响。据史考，韩国民族接触汉民族及其文化影响至少不会晚于公元前二世纪。韩国华文文学作品中最古老者当推古朝鲜的《箜篌引》和琉璃王的《黄鸟歌》，但由于其年代过于久远，且缺乏史料的佐证，故常被疑为后人的托名伪作。新罗真德女王作的《致唐太平颂》是绣在绸缎上作为珍贵礼品呈送给唐高宗的，在唐曾被广泛宣传，并被收入《唐诗汇品》中，时人誉之为“高古雄浑，可与初唐之作颉颃”。

韩国古典汉文文学在高丽中叶得到长足发展，文风盛极一时。郑仲夫之乱以后，武人当政，跋扈专权，文人的政治地位陡降，但“江山不幸诗人幸”，文人结社风靡一时，失去了政治舞台的文人只能以放浪山野、舞文弄墨聊以自慰，文学创作

较少功利色彩，它使文学逐渐脱离对政治的依附，追求一种相对纯粹的审美创造。李齐贤（1287—1367）在高丽末期的文人中卓然独立，是韩国成就最高的词人。他深受苏东坡词作的影响。他二十八岁时，为忠宣王所赏识，曾侍从至北京，后曾数度往返。他的词虽然动荡开阖，尚有不足，但《念奴娇·过华阴》、《水调歌头·过大散关》、《水调歌头·望华山》、《鹧鸪天·饮麦酒》、《蝶恋花·汉武帝茂陵》等深得苏词的神韵。其词写景极工，笔姿灵活。山河之壮，风俗之异，古圣贤之遗迹，凡宏博绝特之观，皆已包括在词内。在高丽朝的汉文文学中，李奎报（1168—1241）和李穡（1328—1396）也是集大成者，前者涉猎广泛，才情卓异，经史禅佛、幽文辟说无所不通，诗文豪迈而新意迭出；后者文风大气磅礴，绚丽多姿，他是高丽朝末年与朝鲜朝初年的汉文文学的承上启下者。

中国的叙事文学在明朝以前几乎没有对韩国的小说文学和戏曲文学产生影响，这种现象和深受儒学影响的韩国知识者的文化心态密切相关，他们把小说与戏曲一类的通俗文艺视为诲淫诲盗、扰人心志的异端邪物。值得注意的是，明朝瞿佑的传奇小说《剪灯新话》传入朝鲜，并深刻地影响了韩国的小说创作，金时习（1434—1493）的《金鰲新话》就是效仿《剪灯新话》的艺术结晶。据史载，《三国演义》、《两汉志传》、《两汉演义》、《齐魏残唐五代史演义》、《北宋三遂平妖传》、《水浒传》、《金瓶梅》等小说都随着往来不断的使臣队伍源源不断地涌入朝鲜，而且潜移默化地改变着韩国文学界对于小说文体的偏见。《洪吉童传》是一部具有划时代意义的巨著，其作者许筠（？—1618）对中国小说爱不释手，他的《西游录跋》一文对中国小说表现出由衷的欣羨与叹服。《洪吉童传》的情节、结构与人物都摇曳着《水浒传》的奇异风姿。值得注意的是——

部共有十四回的小说《彰善感义录》，其作者难以考索，成书年代大约与金万重享有盛誉的《九云梦》相仿佛，它是一部用汉文写成的作品，这在韩国小说发展史中是极为独异的。这是一部劝善惩恶小说，描写的是妻妾成群的旧式家庭内勾心斗角的风波，小说的构思环环相扣，情节相当连贯和流畅。遗憾的是，这部作品并没有为韩国华文文学的小说创作打开崭新局面。

19世纪末20世纪初，随着开化思想传入和言文统一运动兴起，汉语逐渐成为一种与韩语有深厚文化血缘的外语，汉文文学逐渐走向衰微。基于此，韩国的文学史家一般都把姜玮、黄槃、金泽荣、金允植、尹喜求、郑万朝等汉文作家的写作视为夕阳斜晖。幸运的是，韩国华文文学的血脉不仅没有断绝，而且由于许世旭的杰出创造而绽放出新的生机与希冀。许世旭娴熟地运用现代汉语而非古典汉语进行写作，他同时运用韩语和汉语进行双语写作，他的汉语写作是非母语写作。这些嬗变表明许世旭的文体创造使韩国的华文写作呈现出从古典形态向现代形态转型的动态轨迹。在韩国现代华文文学的发展过程中，许世旭是富有开创意义的文化先驱。

必须特别指出的是，东南亚、澳洲、欧美等地的华文作家大都是中国移民及其后裔，这种写作属于母语写作或半母语写作，而许世旭却是一个纯粹的韩国人，这种文化身份使其汉语写作本身具有了不容忽视的文化交流意义，这种“冲破了国界”的写作架起了中韩文化交流的彩虹之桥。

二

许世旭 1934 年出生于韩国全罗北道任实郡，其祖父和父

亲都是汉学家，自幼便受到家学的熏陶和训练。他从 1961 年开始用汉语写作现代诗歌和现代散文，并蜚声文坛，被誉为“第一个用中文创作新诗的韩国人”。

在许世旭的华文创作中，诗歌占据着独异的地位，它以绵延之维贯穿了诗人的生命历程，而最主要的是其中熔铸了作家对中国诗学的独特感悟与无尽依恋。诗人在《东方之恋》的“自序”中诚挚地倾述：“我的中文诗，是韩中‘混血儿’，借中国的文字和模型，抒我自己的高丽情怀。……我在写中文诗的过程中老隔不开中国旧诗的营养与影子，因为我原本自那边来，而且我也以为并没有必要把传统彻底隔开。……我觉得诗质并无新旧之分，至于题材风格，也入而复出，出而复入，只要写真实就足。”这种诗观对传统乳汁的眷顾深深地烙刻着一种东方情结，它已经摆脱了对西方趋之若鹜的追赶冲动，在继承中创新，深切地意识到只有根深才能叶茂。《邮差》中有这样两节诗句：

每一个爷爷，曾嘱咐邮差。
请把他的遗信，投给他的孙儿。

正把装满了的那些信搬运上路上的，
插足在一个祖父和一个孙儿之间的邮差啊

这两节诗的表层语义朴素简单，但其中无疑深藏着不易被察觉的象征意蕴，即将阻断的传统和鲜活的现实有机地衔接起来的命意。许世旭何尝不是一个文化邮差呢？是他，使韩国沉寂了数十年的华文写作得以复兴，他的写作正如一艘邮船，连接“爷爷的时代”和“孙儿的时代”，他必须填补“父亲的时

代”的空白，这种承上启下的意义实在是功德无量。

东方神韵始终贯串着许世旭的诗歌创作，其脉络是由稀薄而醇厚，由浮泛而沉潜。在写于 1967 年的《顶点——写在 3997 公尺的玉山上》中有这样的诗句：“而我站的脚跟下的泥土，是一直养过我，/ 毋论何洲何国的，都是一样湿湿的气味里。”尽管其中的东方情怀还显得相对模糊，但超越国界的意识已经喷薄而出。在写于 1972 年 8 月的《追随东方——考察欧洲汉学有感》中，东方情怀已经相当强烈，豪迈壮阔的想象使诗歌中跃动着激情的烈焰：“北欧之风雪，呼呼悲鸣的时候/ 就想回家，想热乎乎的米饭。”血液里流淌的对东方文化的与生俱来的亲和赋予诗句以宣言的意味：“爬上了阿尔卑斯/ 却想朝遥远的东方引吭长啸/ 能叫潜龙翻身醒来飚飚升起么。// 每逢走尽了青砖的城砦/ 听着蟋蟀般的古筝/ 每逢抚摩了雄伟的石柱/ 疑是远自黄河跳来的龙身。”正是在与西方文化的撞击中，诗人内心沸腾的东方情怀如岩浆一样汹涌而出。这种发自肺腑的壮喝，与真切的生命体验水乳交融，具有一种直透纸背的文化穿透力。

许世旭诗歌创作的古典意蕴主要表现为典雅的意象组合方式。意象抒情是诗歌文体沟通诗人的主观情意与客观对象的主导途径，意象携带着丰富的信息层面和文化密码，意与象的相互撞击和强化使意象成为社会文化的审美载体。《所谓二十年——兼赠杨牧》一诗的意象选择颇得中国古典诗歌尤其是唐诗的风韵，“笛声”、“梅鹿”、“松涛”、“白鸟”、“蓝湖”、“跢音”、“青鸟”等意象动静相兼，视觉意象与听觉意象彼此呼应，这种意象组合流渗着一种典雅、细腻、通灵的东方感性，既古色古香，又散发出扑面而来的现代意趣。“山寺风磬，叮当响/ 烧茶沸腾，雨潇潇/ 月下有客，跢音长”（《流向地心的脉

流》)，这节诗不仅在意象的选择与组合上，而且在句式的整饬对仗上都深悉中国古诗的堂奥。许世旭还擅长于化用唐诗中经典的意象组合，使之在与现代生活的接合点上衍生出新的情思。“太阳之下山海隔远，/ 而山约黄昏后，所以/ 山峦很会荡漾起来”（《幽腾美地山》），诗中对“人约黄昏后”的化用使山被拟人化，山与海的相互思慕犹如恋人之间的刻骨忆念，妙趣横生。“花不会笑，更不会溅泪，/ 当浪子心飘飘的时候，/ 你才是一朵花”（《花不溅泪》），这首诗化用了脍炙人口的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，前面的几节诗对“花”与“鸟”进行拟人化的表达，而这最后一节则以反拟人化的陡转，将抒情主体内心所承受的感情煎熬有力地凸现出来。《致槟榔屿》最后一节化用了白居易《问刘十九》中的“绿蚁新醅酒，红泥小火炉”，把诗人远在异乡的欲说还休的感受表现得曲隐幽深。而《冬日海滨》则化用了白居易《古原草》中的起句：“细语的浪花是离离原上草”，这种意象组合不着痕迹地运用了通感手法。许世旭对意象常常采取添加组合方式，因为孤立的意象往往只能表现瞬间感受，而添加组合则将这种瞬间感受扩张开来，成为透视人类生存境遇的多棱镜，将生命的丰富多彩展现出来。但过多使用这种组合也会导致一种简单化，造成一种诗境的僵滞。

许世旭的诗潜存着一种时间主题。他的大部分诗都以黄昏、夜晚或早晨为时间背景，诗中往往出现时间状语，而这种作为衬托的背景和作为修饰的状语不仅悄然地延展成意象，还上升成画龙点睛的主题意象。晨昏蒙影的自然状态与情感的恍惚、心理的幽深和意义的模糊互相呼应，这给诗作带来一种恍兮惚兮的朦胧美，它寄托着诗人美妙神奇、含蓄不尽的遐思。“这一刻刚刚醒酒的时候，好凉呀！/ 所谓二十年酒前和酒后的

那么一段路。/ 所谓二十年，/ 也是红烧的晚霞里，翩翩振翼过的，/ 那小小儿的青鸟，她细致的爪痕”（《所谓二十年》），这种醉醒交加、雪泥鸿爪的时间感觉不仅闪现着扑朔迷离的朦胧美，而且还具有一种使事物的结构呈现出不可分割的整体状态的混沌性。“晶莹的眼帘里/ 我搜不到二十年前吾俩的雾色”（《二十年前》），这节诗同样以其神态混茫、神思恍惚，把诗人的有限兴味引入到对无限的沉思与神往。《只要你闭住眼睛》更是漾动着一种影影绰绰的美感。

三

许世旭的汉语写作本身就是一种文化交流，而他为中韩文化交流所做的实际工作同样不容忽视。韩国古典华文作家不少为文化使臣，其作品的文化品格与职业素养、角色意识密不可分，而在世界一体化进程日益加速的现代社会，文化的全球化使世界华文文学流注着一种多元互动的审美共性。作为非母语写作的韩国华文文学在全球化的文化背景中，将汉语文化作为一种认识自我的参照系，已经成为一种精神自觉。因此，韩国现代华文文学与其古典形态相比，在视野上更为开阔，不再限于对中国经典文本的简单模仿，而是在兼收并蓄的基础上进行审美创造。就许世旭而言，他的华文文学创作具有一种难得的学者情怀，使文本创造活动与文化交流实践相得益彰。许世旭说：“中国文学是人类的骄傲，研究它，不仅是中国人的义务，也是全世界人的义务。”这种博大胸襟不能不令人叹服。

许世旭以“写诗且做学问”和“右则写诗，左则散文”的双栖性架起了中韩文化交流之桥。他的中韩互译则是另一种双向交流。他早在1962年就将韩国的小说名著《春香传》译

成中文，交由商务印书馆出版。他译成中文的还有《韩国诗选》、《徐廷柱诗集》、《初蕙、金良植诗选》，而译成韩文的则有《庄子》、《中国名诗选》、《中国现代诗选》、《中国现代散文选》、《阿Q正传》等。尤其是1972年他在父亲去世一个星期后翻译的朱自清的《背影》，在韩国《随笔》杂志发表后产生了巨大反响，韩国教育部很快就将它收入中学教材，并一直保留至今。

朱自清的《背影》是浸润着儒家伦理亲情的名篇，它激起了许世旭的强烈共鸣。他将它引入韩国显然寄意遥深，不仅以此祭奠亡父，而且希望以此唤回在现代商业社会日益沦亡的人伦和谐，希望以此挽回儒家文化的颓势。也就是说，他的文化交流实践寄托着强烈的人文关怀。他的诗歌《木马行——哭先父》、《长安追思》和散文《送辞》、《新月西沉时》都是深情追念父爱的篇章，这表明人伦亲情已经溶注进诗人的血液，它绝不会被时间的推移所冲淡。除《鸡初鸣时》、《我的拐杖》等诗外，散文《移动的故乡》、《白飘飘的棉裙》、《再也移不动的故乡》等都是怀念母亲的诚挚篇章。《移动的故乡》的开篇洗净铅华却不同凡响：“有的人是以自己出生的地方为故乡，有的人是以亲族聚居的地方为故乡，而我是以父母所在，尤其母亲所在的地方为故乡。”父亲去世之后，许世旭的母亲便轮流到散居各地的子女家中照看孙子孙女，于是，“我的故乡被浓雾遮掩，随着母亲所在而移动着，又随着老母那憔悴的塑料袋搬来搬去”。这些朴实无华的文句与作家绝不矫饰的真情，在交相辉映中产生了无穷魅力，症弦称之为“韩国的《背影》”。基于此，许世旭所从事的文化交流同时是一种人格交流，是从心到心的精神灌溉。韩国华文文学在现代建构中不仅创造性地阐释着东方审美理想，而且把东方人格作为其内在的精神基点。

血液中流淌的儒家文化的精神基因使许世旭对中国深怀眷恋，因为这片大陆埋藏着他的文化之根。汉字是汉文化的载体，许世旭对汉字的精髓了如指掌，他说：“笔者以一个非华人，童少年时期从未在华文环境里度过的人，但在三十多年来却用母语——韩语与华语等双语写诗的人来言，华文是宜于写诗宜于抒写东方情怀的工具……东方的仁爱的、无为的、伦理的、耕读的情怀，便宜于形象的、含糊的、客观的、内向的、单独的，又是短小的、不抽象的、往往是不很逻辑的，不很系统的方法。当然这种情怀与方法，是以华文为主，而且是传统诗歌为主，但她的范围，也可以应用到韩日等儒家文化圈，以及华文现代诗。最后笔者希望世界上各个角落的诗人，包括非华人，不妨试试用华文写诗，尤其是汉字文化圈的诗人；善用她宜于写诗的机能，而且世界已进入双语的时代。”随着中韩文化交流的日益繁荣，韩国来华留学生的日益增多，我相信许先生的创造性实践和积极倡导，能为韩国华文文学开创辉煌的未来。

（作者单位：山东大学文学院）

注释：

许世旭：《华文是宜于抒写东方情怀的方法》，载《亚洲华文作家》杂志（台北）第46期，1995年9月。

痙弦：《深耕东方——金良植女史中译诗集小引》，许世旭、金学泉译《初黄、金良植诗选》，台北《创世纪诗丛》（33），1997年3月。

许世旭：《东方之恋·自序》，三联书店（北京）1994年版。

赵毅衡小说论

提到赵毅衡，在文论界大名鼎鼎，其创作几乎无人知晓。赵毅衡的作品数量不多，发表在国内的更少，但仍有颇多值得关注之处。1996年，四川文艺出版社出版的“仲夏夜丛书”中收录了赵毅衡的小说集《居士林的阿辽沙》，主编木弓在丛书总序中指出：“赵毅衡是一位很独特的学者作家，学者气质能带来很多东西，尤其是一种不可多得的高远气象”。当年从矿场考进社科院，又求学美国，先后师从卞之琳与汉学家白之两位先生，赵毅衡的个人经历就极富于传奇色彩。虹影自传体小说《饥饿的女儿》中，最后出现的那位活跃于八十年代地下诗歌沙龙的沉默的诗人，恐怕正是以赵毅衡为原型的。诗人的气质和思维方式深刻地渗透进了赵的小说创作之中。此外，赵毅衡在研究和创作中都表现出相当深厚的传统文化功底，对儒释两脉更是独有心得。做理论研究的人写小说，往往会流于板滞和空疏，偏偏赵毅衡不仅深谙现代小说的叙述技巧，而且对生活有着超乎常人的体味和感受，同时又保持了一点儿“禅悟”的慧心，三者的结合汇成了他作品中的“高远气象”。

赵毅衡的小说从形式上看，大致可以分为三类：

第一种是一系列试验意味极强的先锋小说。所谓先锋，与八十年代马原等人进行的文体试验并无不同，元意识渗透进了小说的创作中，使得讲述表现出某种陌生化的效果。这一部分作品在文化意蕴上未必厚重，正如当年吴亮说的，这类作品的关键不是“讲述的故事”，而是“故事的讲述”，作品的形式因素被置于相当醒目的位置。如《开局》这篇小说有两个叙述分层。在主叙述中，叙述者向我们讲述了某作家创作某小说过程中的一段奇遇，而次叙述中则抄录了该作品的开头部分和神似该作品女主人公的一文学女青年的来信。作品的开头和来信内容均作为独立的章节，组织进了小说的结构之中，剪裁精巧，不着痕迹。这两段文字各有不同的叙述人称（前者是第二人称叙事，后者是第一人称叙事，而主叙事则是第三人称），文字风格上也极有个性化特点，提醒着读者注意这种作品内部异质性的声音。在小说演进上，次叙述（小说中的小说）作为主叙述展开的动力出现——该作家看到那封信之后，觉得它契合了自己小说的开头部分，于是去寻访信的作者，希望凭借自己和她的一段奇遇来推动正在创作中的小说的演进；最终却发现信的作者可能是一个妓女。这一结果否定了次叙述中该作家的作品开头部分的真实性，使得出现在不同叙述层面上的主人公貌合而神离。整部小说也表现出极强的反讽意味。赵毅衡在此似乎嘲弄了某些作家一厢情愿的记录现实的冲动，暗示了创作本身不过是作家们对生活的“意淫”。

值得一提的是，赵毅衡这类创作的诗化特征极为明显，与当时国内先锋文学粗线条式的创作截然不同，在展现作家元小说意识的同时，注意融合传统诗性文化的意蕴。在某种程度上说，赵毅衡的这类作品走的是和洪峰相同的路数，洪峰的叙述

技巧背后充溢着北方文化的雄浑博大之气，赵毅衡则独有江南水乡钟灵秀美之风。《开局》、《注视三章》等均是如此。

第二种是一系列意味隽永的现代传奇，这类创作大都不乏“通灵”的成分（《市场街的诗人》是个例外）。或在现代生活中召唤出古老中国的魂灵与之对话，或阐发人们心理中某些幽深的部分。以《夜与港湾》这篇小说为例，作品让一位现代女性闯进了作者精心营造的古代聊斋世界，与甲午海战中殉国的清军将领进行了一段不寻常的对话，并最终让这位女性获得了形式上的胜利。在小说中，该女性代表的现代性思维，与传统的故事叙述逻辑构成尖锐的对立，随着行文的发展，一步步地剥离了传统文化中的诗性氛围，使作品充满了感伤的色彩。现代与传统，两种异质性的文化空间的冲撞是这类作品的主要构成方式。赵毅衡的大多数小说都是这种类型。

第三种则是历史故事的“新编”，这类作品有着极强的解构意味。赵毅衡在其文论研究中谈到“现代批评应当从作品的裂缝处入手，分析作品的意义集群的构成”。这类小说正是以此切入，对原有文本进行了解构。以《新编历史小说五则》中的“刘知远白兔记”为例，赵毅衡正是抓住了该传统剧目中的关键性意义空缺——作为道德楷模的刘知远为何会弃原妻十六年，任其饱受虐待而不顾这一问题，从而向读者展现了传统政治中权力是如何借助道德的外壳来抬升自身的现实。这类作品的思维方式很像鲁迅的杂文手法——从原作品的裂缝处入手，加以铺陈演绎，在作品的语言风格和整体氛围都极力模仿原作的前提下，植入的叛逆性的观念却已经涨破了原作的意识形态外壳。作者在忠于历史的外表下突袭了历史，彰显出的则是现代人的睿智和批判意识。

同时，“新编”作为原有文本的推演——故事的故事——

本身似乎是一种“二度符号体系”，新编戏仿的不是历史，而是文本本身，在一连串惊天动地的俏皮话之后，关于历史小说的写作回到了更为真实的状态：写作不是记录历史，而是为了赢得讲述历史的话语权力。这种权力的获得本身又使得新文本留下了若干“裂缝”，留待后人进一步的拆解，一旦滤掉了这一过程中的现实功利性的考虑，新编更多的意味着的是一种笔墨游戏。

纵观赵毅衡的这三类作品，有两个共同点值得重视。

一是对现代小说意识的谙熟，尤其是元小说技巧运用的得心应手。元意识对小说的渗入，表明了现代小说对自身叙述行为的自觉。但若是将其推向极致，以此解构掉向读者讲述的“故事”，而只是凸显叙述行为本身的话，那么这种做法无疑破坏了作家和读者之间的默契，也斩断了小说叙述与以往文化传统之间的联系，使得小说更像是一种智力的游戏、概念的圈套。八十年代先锋派文学的偏执正在于此。事实上，直到洪峰在《极地之侧》中写出了“天大极了，人小极了”的妙语之后，先锋手法才算是真正与传统的文化意境趋于融合。赵毅衡正是在这一路径上进行了开掘，在小说的细节处做足了精细的功夫。在赵毅衡的作品中，现代小说技巧不过是属于“道器”之分中器的范畴，作家借此展现的依然是文化传统的精深博大和现代知识分子对历史传承的深切关注。作家深谙叙述学理论，却又能出入自如，以此获得了文化观照中从容的心态和敏锐的洞察力，这也就是木弓所说的赵毅衡小说中的“学者气质”和“高远气象”。显然，赵在这一问题上进行了极富建设性的文化尝试。

在赵毅衡的小说中，元意识提供了一种观照的距离，时刻提醒着读者作品的文本特征，从而拆解了传统现实主义所坚持

的关于作品真实性的神话，将作品还原成一系列意义符号的组织。在赵毅衡写作的最长的一篇小说《沙漠与沙》中，作者在精心讲述了一个政治纷争时代的传奇故事之后，在结尾处加上了一段“后记”（小说之后），一一指出了小说人物的历史原型，并一再声明由于史料的缺失和混杂，要想窥视历史原貌已不可能，文中所写的一切不过是自己根据零星史料的合理想象。这段元意识极强的叙述干预构成了与主文本相互辩驳的另一种声音，异质因素的加入非但没有减弱原作品的“逼真感”，反而加强了这种趋势。小说至此完成了“二重解构”——先是以一段传奇故事解构了意识形态话语对历史的讲述，进而以叙述的元意识解构了内在线索明晰的传奇故事，从而充分凸显出历史真相的芜杂和不可知性。作家以此向读者展现出面对历史时可能感受到的最大的真实——极为清晰地看到了永远不可能看清的一团混沌，“见过历史真面目的人，哪怕活下来，也无语”。小说从而获得一种前所未有的历史苍凉感和荒诞意味——“历史如地壳，缺口缘缝而生，才会愤怒的呼号，或者更准确地说，所知不多者才有胆量为历史代言，试图在厚实的疤痕上扣诊。”

到此，这段奇妙的文字并未结束，赵毅衡在“小说之后”又加上了一段更为奇妙的文字：“小说之前”，来终结全文。在“小说之前”里，作者讲述了一段作品主人公的佚闻。在经过了层层解构之后，读者在面对这一神来之笔时，实在无法分清这究竟出自作者所掌握的史料，还是另一个作者精心讲述的“故事”。历史在经过多重阐释之后，又复归于混沌的面貌，世事真真幻幻，既无可能辨明，也无必要辨明。

赵毅衡小说另一个值得关注之处是他写作的姿态及其处理题材的手法。在一篇讨论海外当代华文小说创作的文章中，赵

毅衡援引了张志扬先生“流外丧志”的观点，认为当代华文作家们较其前代，恰恰缺少了夏志清认为的阻碍中国作家们向人性更深层次开掘的“中国执念”，从而有可能催生出更具文学史价值的作品来。

这一问题涉及海外华文作家们的代系传承。具体来说，较之于白先勇、於梨华等人，赵毅衡这一代作家们显然对中国这一概念有了不同的体味。对于前者而言，他们是由于政治上的纷争而被迫放逐的一代，言及“中国”，充溢着一种血缘上的深刻认同。新一代华文作家多是八十年代之后移居海外的，当年的政治运动可能会给他们留下或多或少的“创伤性记忆”，但选择侨居生活本身，却是他们个人意愿所决定的。在处理个人和国家关系上，他们较少那种暧昧不清的情感因素，“中国”在他们的印象中更为明确的成为一个文化实体。他们的笔下“中国”的概念所呈现出来的面貌，它可能会给我们提供一种以往文学史未曾拥有的新的视域。

从这个角度审视赵毅衡的小说创作，我们就会明白赵毅衡为我们提供了一个相当完整自足的中国印象，提供了一份属于他个人的文化反思答卷。《芜城》中仅仅在历史上留下一双红绣鞋的中国妓女，《易经与考夫曼先生》中日渐沦为风水先生的周易大师，以及《注视三章》中为了走入预期的辉煌而在表演中不惜自焚其身的老艺人，他们都在异国的土地上展现出中国文化的一线灵光，在滤掉了一切意识形态色彩之后，作品中的“中国”展现出一种令作家和读者无限沉醉的、属于中世纪的古老神秘的面貌。这种处理手法，几乎将张派作家笔下的“鬼气”推向了一种极至，以此勾勒出关于中国的整体性的印象。显然，在这里中国不再是一个现实中的存在，而是一组文化意义的集群。这一组作品实际隐含了一种“他者”的目光，

是作家站在异国文化体系中对中国进行的印象式点击。

在更多的作品中，赵毅衡进一步将探寻的目光深入到了中国历史的进程中。在这些作品中赵毅衡给我们提供了一幅完整的海外华人想象中国的图像。《晁盖之死》是其中的一篇奇文，在这个“故事新编”中赵毅衡拆解掉了历史上草莽英雄们的聚义神话，展现出“忠义”的理想在政治权谋面前的无力和可笑。这篇文章真正令人称奇的地方是作者营造的那种诡异的气氛——水浒英雄们按部就班的复活仪式，贯穿其间的“众人一心”的乌托邦理想，在鬼门关走过一遭的兄弟对恩怨的洞若观火以及复活过程中死者身体上的细微变化都被作者渲染的淋漓尽致。这种在细节上的煞费苦心为作品营造出一个似真的氛围，它让读者直接面对“复活”这一过程本身所有的仪式化特征以及附着其上的“怪力乱神”的色彩，引导读者沉醉于这种艺术氛围之中。

同样的问题亦见之于赵毅衡根据近代一些零星的史料所编辑的故事。《居士林的阿辽沙》描写了一支白俄雇佣军的覆灭。无论对于哪一个国家、哪一种宗教，他们都是被遗弃的一群，他们无法进入历史的叙述。他们在中国杀人，同时被杀，然后随同他们的故事一起烟消云散。在前面提到的《沙漠与沙》这篇小说中，作家向我们展现了现代史上新疆政坛上错综复杂的关系，值得注意的是，那种复杂的关联、利益间的权衡以及人被逼到绝境时的孤注一掷，恰恰是作者极力渲染之处。在这里，作家和他笔下的人物处在一种微妙的对应之中——章亚邵所要面对的是在失却了信仰的约束后，如何解释自身行为的合理性，结果引发了主人公那种发自本能的绝望的反击；而赵毅衡则在史料空缺的情况下，反得以自由的写作小说。在这里，“意义”被搁置，创造活动本身被凸现出来。

一旦作家的笔触进入当代，我们就会立刻感受到作品中八九十年代所特有的那种狂热浮躁气息。《山河岁月》中那个在山城中迷失在历史和现实中的年轻的华商，《裸谷》中女主人公对山中灵异之地的渴望，都有着那个年代所特有的懵懂和执拗。这里，八九十年代被作为一个标识在时间的流程中分离出来，成为作品中某种氛围和情绪的代称。

显然，正像前面所谈到的，在这些作品中“中国”成为一个虚构的、想象的空间，作家的想像力自由的出入于历史和现实中，无论是对古代作品的改写，还是有关近代、当代印象的重组，那遥远的抑或与现在的生活有着切肤之感的时代，被从直线演进的时间之流中抽离出来，在作品中展现为一个封闭而静止的艺术世界，古老、神秘，似乎又有点儿不可理喻。这是一组超越了一切时空限制的中国式的“传奇”，是在异国侨居之地坚持汉语写作的华裔作家对自己血缘之地的静思默观。

（作者单位：山东大学文学院）

注释：

赵毅衡：《居士林的阿辽沙》四川文艺出版社 1996 年 8 月版。

赵毅衡：《礼教下延之后——中国文化批判诸问题》，上海文艺出版社 2001 年 1 月版。

赵毅衡：《豌豆三笑》，上海教育出版社 1998 年 11 月版。

赵毅衡：《当说者被说的时候——比较叙述学导论》，中国人民大学出版社 1998 年 10 月版。

陈旋波

林语堂与新道家的创建

学界由于长期过于注重仅仅从人生哲学的角度探讨林语堂与道家文化的关系，因而对林语堂藉以道家思想回应 20 世纪科学、政治及文化诸问题的深刻动意却习焉不察。事实上，林语堂 30 年代以来孜孜探求的是如何面对西方文化的挑战，顺应道家的内在精神，重新调整道家的思想结构，返本开新，以实现中国文化自身的现代化，从而有效地构建一种适应于 20 世纪中西冲突与融合的科学之道、政治之道和人生之道。换言之，林语堂对道家的体认并非局限于人生哲学和美学等人文层面，而毋宁说是依据“天道”、“世道”、“人道”老庄智慧，开掘出一种回应 20 世纪科学思潮、世界政治及生活方式的新道体与新道用。据此，本文以“新道家”这一概念指称林语堂的道家思想，以冀真正厘清林语堂接受道家的现代性意义。

“新道家”的命名首见于董光璧的学术专著《当代新道家》。该书认为，在 20 世纪科学和技术的社会危机情势下，李约瑟、汤川秀树和卡普拉等当代科学家发现和阐释道家思想现代性和世界意义并发展出它的现代形式，提倡一种以道家思想

为基本立场、以科学新成就为根据的新价值观。这种新价值观在道家思想与西方科学精神之间建立起融通的途径，从而使古老的道家思想获得了返本开新的可能性。

长期以来林语堂的文名掩盖了其作为一位颇有创获的思想家尤其是新道家的角色。事实上，林语堂使道家思想成为了体用不二的历史性和现实性资源，他超越了一个文学家的文化视野，将道家思想作为理解与构建 20 世纪中国之自然观、政治观、社会观和人生观的精神资源，藉此开掘出一种有效回应西方挑激下的 20 世纪现实问题的新道体与新道用。

—

欧洲 16 世纪以后诞生的现代科学，是形成近代世界秩序的基本因素之一。毋庸置疑的是，在西学东渐之前中国并没有独立发展了像西方那种肇端于古希腊、以形式思维和逻辑思维为主要特征的“科学”。在晚清以降的中国思想氛围中，“科学”不但成为追求国家富强的现实途径，而且被提升为普遍有效的价值准则。陈独秀、胡适等人正是在科学的旗帜下对整个传统文化作深入的批判，并宣示了“科学”作为启蒙主义和历史进步的基本价值和法则。与五四思想家高扬科学价值一脉相承，“语丝”时代的林语堂极力赞美现代物质文明，对西方近代科学心驰神往。然而与陈独秀等人凸现“科学”作为反传统的意义基础截然不同，林语堂直接在道家与科学之间建立了内在联系，力图把道家的本体论、生成论和认识论转换成与“科学”精神互为贯通、互为参证的新“天道”，最终完成道家的现代性转化。

首先，林语堂开宗明义地揭橥了道家与科学在本体论和生成论方面的内在相关性，确立了“道”作为宇宙本原和秩序法

则的万物之理。林语堂指出：“老子思想的中心大旨当然是‘道’。”“它是物的原始，同时也是一切生命所显示的形式最后还原的原理。”林语堂祛除了长期以来加诸“道”之上的种种玄虚色彩，直接将其归诸宇宙万物存在之理，从而打开通向物理学之道的途径。他引用《道德经》二十五章之“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，字之曰道”，进而阐明“德”的涵义是“当道表现在物质世界时在其中运行的道的原理”。他特别赞赏亚瑟·华理把《道德经》的书名翻译为“The way and its power”，因为该译把握到“道”的物理力量（power）。林语堂甚至直接把老庄和西方物理学家相提并论：“虽然米里坎、爱因斯坦、爱丁顿、老子和庄子等人的背景和知识不大相同，但是他们研究的重点几乎都回归到同样的一桩事——自然——上。”在《京华烟云》里，林语堂把姚思安及其女婿孔立夫塑造造成既崇尚科学又信仰老庄思想的新道家。“道教精义和科学，是姚大爷的两大爱好，在他的头脑里，这两种思想是十分协调融和的。”姚思安认为，自然界这个宇宙在矛盾冲突的多个力量之中遵守着道的法则，西方科学正窥启着这一自然的奥秘，他劝孔立夫撰写《庄子科学评注》，因为“庄子的观点是科学的，现代的”。孔立夫在姚思安的启发下终于写成《科学与道家思想》一文，探讨道家思想蕴含的现代物理之道。

其次，林语堂依照广义相对论的研究成果，揭示了道家循环论的现代科学根据，确立了“道”作为理解宇宙循环的基本立场。林语堂对爱因斯坦的广义相对论极为赞赏，他显然相当熟悉广义相对论的科学意义，正如他所言：

爱因斯坦把这些观念的基础动摇；他相信或假定，空

间是圆弧的，而时间或者就是我们心中所加于行动的形容法——两者在数学上皆可与‘动’互换——这样一来，相对论便引我们接近（老子）万物消长起伏之理了。

爱因斯坦 1915 年创立的广义相对论预言，光线在通过大质量物体附近不沿着直线而会沿着曲线传播，空间不是平坦的欧几里得空间，而是弯曲的黎曼空间。在林语堂看来，“在数千年前，道家先哲，特别是老庄两家，跨越数学，单凭慧眼宏识，便已先见到相对论的哲学上意义——即一切等差之相对性。”庄子《秋水》所论说的天地毫末之“差数等矣”正暗合了相对论的基本原理。从广义相对论关于空间弯曲的预言，林语堂推演出宇宙万物起伏之象为“圆”的循环——宇宙既圆，其中一切方向体形，也必如此；宇宙之至奥，乃万物循环起伏，复归于一，如庄子所言“齐物”之道。他说：“中国道家哲人透识此理，整个阴阳之说便是基于现代所谓‘波浪’之理。”这里，道家“返本复初”的思想与广义相对论不谋而合，道家的循环论据此获得了现代科学的证明。

再次，林语堂化解了道家反智主义方法论与科学逻辑之间的紧张关系，突出了直觉对于科学思维的方法论意义，从而开显出道家认识论的现代科学品性。对于关乎中国现代化命运的科学精神，林语堂自然无法回避，他的新道家本着道家的认识论发出现代科学之思，他赋予了“直觉”以科学创造思维的功能，还原了道家认知方式的科学品性。事实上，西方科学的思维方法有两种：一是诉诸逻辑的抽象思维，二是强调悟性的直觉思维。17 世纪法国著名科学家帕斯卡尔在《思想录》里以“几何学精神”和“敏感性精神”这两个概念来表述人类的思维方法。林语堂对帕斯卡尔的科学观极为赞赏，并把其“敏感

性精神”概念与老庄的直觉思维联系起来，为道家认识论寻求科学思维依据。林语堂认为：

庄子非常像巴斯加（即帕斯卡尔，笔者注）。像巴斯加一样，对于人类用有限的智力来了解无限而感到失望，但他对理性限制的清楚认识并没有妨碍他和巴斯加一样提升到对一个赋给全宇宙以活力的大心灵的肯定。

在林语堂看来，无论是老子的“静观”、“玄鉴”，还是庄子的“坐忘”、“心斋”，均与帕斯卡尔的“敏感性精神”一样，强调在主体心灵宁静幽玄的境况下，直观地体悟到总体性之“道”，是一种超越逻辑推理的思维方法。基于帕斯卡尔的科学背景，林语堂更有理由相信直觉思维的科学意义，他甚至确信爱因斯坦的广义相对论是直觉思维的结果。

二

在 20 世纪上半叶中国内忧外患的历史背景下，建立一个能与西方列强相抗衡的现代化国家是近代以来中国革命的根本要义。20 世纪 30 年代之后，中国面临着更为深重的民族危机，在这种民族救亡的历史语境下，寻找一种有效地诠释并回应世界政治格局的新“世道”无疑成为知识分子必然的思想抉择。林语堂试图以“上德”、“贵柔”的道家政治论为圭臬，批判西方强权政治，并希冀藉此建立一种“无为而治”的世界政治新格局。

首先，林语堂站在道家政治论的立场上，讨伐欧美强权政治，批判英美政府的远东战略和对华政策。1943 年，林语堂

仿照中国古代经书的形式，用英文撰写了《啼笑皆非》一书，表述其对国际时事政治的观点和主张。在林语堂看来，欧美列强之所以对中国的抗日战争采取掣制的态度实乃其妄信武力的强权政治使然，因为依据西方强权政治逻辑，中国的勃兴将意味着“帝国主义时代之收场”，将妨碍西方列强的殖民扩张。林语堂以道家“让德”、“贵柔”的政治观驳斥西方这种霸权思维，他声言《啼笑皆非》欲“申明老子不争哲理以破强权思想”。他指出历来的强权政治因其悖离“损有余而补不足”的“天之道”而最终崩溃瓦解，在这部著作里他屡次引用《道德经》，以老子的“慈”、“俭”和“不敢为天下先”的道术政治论批判美国压制中国抗战的远东战略，痛斥战后大国垄断世界和坚持殖民主义的种种理论，阐明帝国霸权思维的危害性。针对西方甚嚣尘上的所谓“地略政治”（Geopolitics），他运用老子“不争而善胜”的“天之道”（七十三章）揭示其盲信强力的本质：“地略政治，根本上是政治，就是征服世界的政治，至少是世界争斗的政治。”为了根本改变西方这种违背自然之道的强权思维，他最后奉劝“爱护英美，愿他们永远昌盛的人，须再三读老子，因为在《道德经》内，他们能学到内不弊外不挫力量的秘密。”¹

其次，林语堂企求运用贵柔守雌的政治论解决国际争端，确立和平的战后国际政治基本原则。林语堂认为惟有老子“知其雄，守其雌”的处世法则才能真正平息国际争端，争取和平：“我毫不怀疑，老子解决大小国间关系及和平问题的建议，乃是唯一合理，能以持久的建议。”²为此，他连续援引《道德经》第四十六章、第六十一章和第六十七章关于刚柔、强弱的辩证之道来阐发世界政治新秩序的基本法则，希望世界大战之后英美等西方列强能够与其他国家顺道而处，以“上善若水”

的道家观念创造世界永久的和平。林语堂对战后美国成为“世界第一军权国家”心怀疑虑，他既希望美国成为世界的道德领袖，如同“万物恃之而生”的河流，“以仁义克己为天下功，而运用韬光养晦的玄秘力量，开辟世界大同的新纪元”³，又认为美国因其强权作风难以改变，世界和平遥遥无期。至此，林语堂确立了“齐物”、“穷理”、“一揆”的道家政治论作为世界和平的基本原理，企求藉此建立世界政治新秩序。

再次，林语堂以道家“无为而治”的政治观营造了一个乌托邦社会，试图为道家政治论的新体用提供理想化的蓝图。二千年前，老子洞察了人类文明的阴暗面，反对强权争霸、技巧百出的现实政治，他描绘了一个“小国寡民”的社会图景。20世纪50年代，世界依然充满着战争危机，有感于此，林语堂创作了《奇岛》（1955）这部有着强烈乌托邦色彩的长篇小说，用以体现其重建人类社会政治理想的良苦用心。在这部小说里，道家所追求的“无为而治”的政治境界获得了崭新的创造性诠释。这个海外奇岛在蓝天碧海间保持着纯朴、宁静的气息。奇岛的精神领袖劳思极力摒弃强权与机心，以道家的政治智慧创立了一个诸色人等和睦相处的“小国寡民”社会。《奇岛》这部小说充分体现了道家的社会政治理想。劳思祛除了一切利器、机巧和法令，追求“上德”、“处柔”的政治之道，避免了岛民的物欲与纷争，使奇岛社会达到了一种“自然无为”的状态，这里没有强权争霸、人欲横流，而是一个普遍信奉“不争之德”的理想国。

三

众所周知，林语堂人生哲学深受道家思想影响。然而应该

看到，林语堂倡导道家哲学具有独特的现实语境，他是在物质主义、科学主义甚嚣尘上的背景下宣扬道家人生哲学的。换言之，在人生哲学层面上，林语堂的道家思想体现了现代中国知识分子对西方文化危机的积极回应，体现了其重建新的生存方式和生活方式的强烈愿望。

林语堂所处的时代正是西方文明发生危机的时代，这种危机一方面表现为西方科学主义和实证主义等文化传统的偏执，另一方面表现为西方人因物质主义导致的生存方式和人生价值的遮蔽。因此，林语堂把批判的矛头直接指向西方现代社会。在他看来，美国现代社会创造了高度发达的物质文明，但这种文明非但没有给个体精神的发展提供更广阔自由的空间，反而造成人性的异化。在《生活的艺术》里，他痛斥“美国三大恶习”，即一味讲求效率、准时和成功，心为行役，而全然忽视了人生价值和意义。林语堂同时认识到科学主义的弊害，他认为这种崇尚数理逻辑的哲学思潮排斥了人生价值问题，忽视了富有情趣的人类生活和人文世界的独特性，是导致人性异化的内在动因。正是在此显示批判语境下，他希冀以道家智慧来纠正西方物质主义和科学主义之偏，道家那种法天贵真、超然自适的人生价值观成为其对抗物质主义、科学主义的人生根本救赎之道。

为了消除人的异化，达到个体的快乐和自由，庄子要求人们要返归无为之道，任性自然，他强调了“真”的重要性：

真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真在内者，神动于外，是所以贵真也。⁴

林语堂极力推崇庄子返朴归真的人生态度，企求藉此敞开生命的意义，达致人性的自由。“近情”是其道家人生观的现代演绎。所谓“近情”，意味着超脱物质功利主义的羁缚，不为物役不为利染，任真适性，保有一份不受扭曲的自由生命主体情怀。“我以为近情精神实是人类文化最高的最合理的理想，而近情的人实在就是最高形式的有教养的人。”⁵林语堂对老庄的“见素抱朴”和“有真人而后有真知”最为契合，以此作为评价人生的基本准则。《生活的艺术》正是在这种近情精神的透视下批判物质功利主义，力倡贵真适性而张扬生命主体情怀的。在文学创作中，林语堂塑造了一系列与道家思想相默契的真人，这里既有任性脱俗的历史人物苏东坡（《苏东坡传》），也有优游逍遥的超世处士姚思安（《京华烟云》）、安柔处顺的若水（《红牡丹》），还有追求天性自然的理想人物劳思（《奇岛》），他们以生命的真性情凸现了道家生存方式和生存价值的现代意义。

在林语堂的文化理想里，人生的艺术化占有崇高的地位，这也是他创建新道家的基本目标。“庄子哲学所提倡的人生态度，就其本质来看，正是一种审美的态度。”⁶庄子为求得精神上之自由解放，倡导“与物为春”、“道寓诸庸”，希冀以“乘物以游心”的审美超功利性获得一种根本的精神解脱。林语堂一生孜孜探求“生活的艺术”，他的语调和心性犹如庄子那样充满着至美至乐的人生智慧，他所向往的人生艺术化正是道家静观自得、与物有宜的境界，而这种体道至乐的审美人生态度正是处于物质功利主义和科学主义双重挤压下的现代人所亟需的，是现代人心灵自我拯救的基本方式。基于此，林语堂在《吾国与吾民》、《生活的艺术》以及其他随笔小品极力宣扬闲

适而高雅的生活情趣，以淡泊超脱的态度发见与欣赏世俗日用之美，在家庭之乐，在悦山乐水、品茗赏花、闲谈优游中体味心灵的享受与自由。《京华烟云》里的姚思安，以古风朴朴、道法自然的高人名士心态，实践人生艺术化理想，臻于物我两忘的道家极境，这无疑是林语堂人生观的夫子自道。

综上所述，在 20 世纪思想史上，林语堂真正系统地确立了道家思想现代性转化的问题意识，具有全面创建新道家的勃然气象，他“两脚踏东西文化”的独特身份使这种新道家具备了世界性特征。

(作者单位：华侨大学中文系)

注释：

详见董光璧：《当代新道家》，华夏出版社 1991 年版。

《从异教徒到基督教徒》，《林语堂名著全集》第 10 卷，东北师范大学 1994 年版，第 132、143 页。

《老子的智慧》，《林语堂名著全集》第 24 卷，第 20 页。

《京华烟云》，《林语堂名著全集》第 2 卷，第 386 页。

1 2 3 《啼笑皆非》，《林语堂名著全集》第 23 卷，第 172、173、174、1、137、117、178、118 页。

4 《庄子·渔父》。

5 《生活的艺术》，《林语堂名著全集》第 21 卷，第 396 页。

6 李泽厚等主编：《中国美学史》第一卷，中国社会科学出版社 1984 年版，第 241 页。

7 林太乙：《林语堂传》，中国戏剧出版社 1994 年版，第 145 页。

王 瞿

月光下的愁思

——由菲华作家的中秋情结想到的

几千年岁月的沉积好似一条源远流长的河，静谧的流淌中积淀了中华民族厚重而又深沉的民情风物。清明祭祖、重阳敬老，端午赛龙舟、中秋庆丰收……祖祖辈辈生活在这片热土上的炎黄子孙都在一种自觉无意识中实践着他们对家园的热爱、故土的依恋。“月是故乡明”，为了生计终日奔波劳累的人们也只有等到静谧的夜晚才得以空闲，抬起劳碌的双眸，望一眼家乡特有的明月。纵观中国一系列传统节日，农历八月十五中秋节已逐渐成为除新年之外人们普遍看重的节日之一。究其原因，一方面源于儒家一分为二取其中的思维定势，另一方面也是与中秋这一节日本身的特点相契合。中秋，又名“仲秋”，在中国最早源于上古神话嫦娥奔月。无论古印度、巴比伦还是巴西土著人，人类的祖先都相信是月亮创造了一切的植物。神话中月神的神性和神职自然也是主司植物生命和生长，是农牧业的丰收神，这已是全人类关于月亮共同的神话母题。中秋节，因为八月十五这一天正在秋季的正中，故有此称。而它原

本是敬祈月神庆祝丰收的日子，随着时间的流变逐渐契合十五圆月而演化成与农历新年一样合家团圆的传统节日了。中秋之夜月亮最圆最亮，月色也最为皎美，祖国各地无不沉浸在合家团圆的喜悦中，一面抬头仰望皓月当空一面细细咀嚼十五月饼，真是“天上一轮才捧出，人间万姓仰头看”。

日复一日，这股根深蒂固的文化命脉以及它所特有的文化内涵不仅凝聚了中华民族的智慧、千百年来发挥着传承中华文明的重要作用，而且正在悄然深刻地感染着那群游离于祖国根系之外的海外游子以及他们所组成的华人社会。而无论是对于传统文化的执著追求还是对于文明历史的憧憬向往，这股浓得化不开的祖根渊源已经越来越成为所有置身于异邦文化异质文明之中的华人群体维系自己独特文化身份的普遍特质。远在“千岛”的菲律宾华侨华人就仍旧保持着他们传统的闽南风俗：中秋赏月、品尝月饼、“烧塔仔”。菲华作家陈华琼短篇习作《一块月饼》，足以让我们重新透过那厚重的闽南风俗文化，感受到千里孤岛上华人的特殊身份取向以及它所承载的王彬街中特有的生存方式。又是旧历的八月十五中秋节，中菲混血儿麦克专程到王彬街为思念故土的父亲买月饼。为了辩白自己“臭番仔”的不良形象也为了可以买到物美价廉的中秋月饼，麦克只好用生硬的闽南语与华人店员交流。虽然还是被人恶眼错认为是“臭番”“贼仔”，但他却深深为自己身为“出世仔”而会讲“咱人话”感到自豪。尽管经济拮据，他还是特地为父亲买了一个“有咸蛋和瓜子馅的月饼”。走出飘漫饼香的中国城重新回到椰林深处宁静的茅屋，看着老人家兴奋的带领番仔们围桌“赌中秋”的情景，昔日漏雨的茅草屋此时充满了一股很中国很中国的中秋气氛。小小一块月饼，饱含着一生背井离乡的老人那段说不尽的乡情。它其中咸蛋瓜子不足一两的馅瓢则让

这位身患思乡重病的老者得到了精神的补偿与慰藉。华琼女士在这则短短的故事里把菲华番仔后代对千年文化积淀的认同和寄托静谧无声地流露出来。福建闽南文化极具兼容性的深沉内蕴也在影响着千岛“咱人街”独特的生活方式。

菲律宾，这个与中国虽不紧邻却隔海相望的国度，在东南亚诸国中它的华侨华人人口的绝对数量虽不算太少，但在六千万菲律宾人口总数中所占却不足百分之二，是东南亚诸国华人人口比例最小的国家之一。但如此稀薄的人口却拥有了巨大的经济实力，这不足百分之二人口数的华族社会，其经济实力却已占全国的三分之二或以上。由此可知，人口上的弱势和经济力量的强势为这一弱态族群文化强态的形成提供了巨大雄厚的物质基础。另一方面，从中国迁至菲律宾的移民更可以远溯到唐宋时期。而自十六世纪华人大量迁徙之时起，菲律宾华人百分之九十以上来自福建闽南地区，尤其集中于晋江一带。长久以来血缘和地域的牵连，使他们一踏上异国之地就自动形成了相互依存的连带关系。而用以维系人与人之间情感表达、交际传媒的重要工具——语言文字，更是菲律宾华人对于自我身份认同所运用的独特手段之一。虽然汉语言文字在菲律宾仅有占百分之一点五的一百多万华族拥护者，但就是这一群非主流社会的拥有者，以他们手中不辍的笔实践着异乡人明月皎亮的同乡梦。

菲律宾华人作家明澈以组诗《中秋感怀——之一》，在月圆星寂之时向着祖国根的方向发出了心底淤积已久的期待。“听说中秋要来/我站在椰树下等她/我要看她的容貌/是否像孩提一样的天真/我要看她的体态/是否像童年一样的娇柔/”。圆月下，久居他乡的游子既不能如陕西男子一般为了心爱的女子泛舟登崖品尝美食，也不会同山东居民一起拜祭土谷神上坟

祭祖，寂寞的他们只求在皓月星空下可以独自享受片刻静寂的思念，因为只有此时才有机会回忆远去的童年以及那逝去的青春。“听说中秋要来/我站在椰子树下等她/我看见那些走过的/皆是苍白的脸孔/我看见那些走过的/都是驼背的老人/呵!/中秋!/我要等的是那颗圆圆的月亮/我要听的是那飒飒的秋风/我要看的是那红色的枫叶/我要闻的是那秋天的菊花”。短短几十汉字，道出了游离于故土之外的根系长久以来向根的期盼，打开了随着华人大量迁入而结下的厚重的乡思扣。此时的中秋，已经由一个单纯的月圆节日转化为从颗颗漂泊无助的心底涌现出来的祈祷与寄托，其中蕴含着浓浓的思乡愁。乡愁，已经越来越成为离家游子表达思念的一种方式，而与此相关的落寞与孤寂几乎成为所有远离故土的游子的第一认同。

中秋之夜，月色皎洁，古往今来人们常用圆月来象征团圆，客居他乡的游子更是借用中秋月圆来寄托胸中的款款深情。这个被中国古典意象和域外汉学界反复抒写的主题，其身上所直接体现出的放逐感以及身份认同危机，几乎是所有脱离了中华母体的海外华人共有的情结，其中深刻蕴含着华人厚重且缠绵的文化情感与其源源不绝的生命情结。菲华诗人月曲了一首《中秋月》就把我们带入了这一番境域里：“今夜最难入眠/想家家户户团圆的人/把好完整的月饼/切成了多少块/水声不在溪河/偏在枕上/莫名地川流/房中什么都流走了/独这醒觉/浑然/顽石一般冲不去”。中秋的乡愁变成了沉沉的刺痛，不愿观月的醒着的人虽怕触及思乡的伤痛，却更不愿把身体与灵魂分离的苦痛传到故土，“今夜最多窗/我低头不观天/把头低过酒平线/因怕中秋月/今年又照我/不去照故乡”。从这份实属无奈却是心甘情愿的牺牲中，我们真切的看到了菲律宾华人心底那份幽婉凄清的故国情怀。

近几年来，全球化与民族性的矛盾日益凸现。菲华文学的存在，本身是作为具有强大承传性的中华文化在异国生根发展的一种体现。中华文化作为菲华社会的精神延续，推动着文学的发展并通过文学来展现着自身族群存在的合理性。因此，从民间习俗的描写、乡土风物的陈述到人物心灵性格的刻画，都反映了菲华社会王彬街内的一种本原生活，又透过这份乡情习俗寄予着异乡人对于故国文化的深深眷恋。“月是我眼中瞳仁的故乡/一刹那的凝视已成霜/那白霜的心情是我回忆的月光/带着童年的影子走向异乡”。但是自16世纪以来，无论是西班牙殖民时期还是美国统治阶段，甚至到后来菲律宾独立，菲律宾华人社会始终处于中西文化碰撞的最前沿。菲律宾华文作家也在这种焦灼与矛盾中，体验着“因明确意识到民族身份在持续的现代化追求中渐趋模糊乃至‘丧失’而滋生的如此浓重的焦虑情绪”。这也就是菲律宾与新加坡、马来西亚、泰国同属东南亚地区，但菲华文化却比其他诸国承载了更多抑郁的原因之一。“在风中听中秋/在雨中听中秋/在路上听中秋/在家里听中秋//一颗月亮挂在壁上/那是西湖的夜景/色彩淡淡的好像已褪了色//静静地客厅/静静地旅途/静静地坐着/我只觉得/已把沙发坐成乡愁”。明澈先生苦苦等来的乡愁既饱含着对故土根的依恋，更多的却只能映照出菲华几代人身上抚之不去的心灵缺失。

但就在异国文化压制、文化渗透的环境中，拥有几千年发展史的中华文化显示出了自身强大的生命力，尤其是在压力抑制下突显的那股生生不息的韧性与独立。借助历史的巧合，加之血缘与地缘的相互招引，生活在菲律宾的华侨华人从开始之初就形成了一种相互依存的关系，并自发地集结于各种同乡会、宗亲会的大小组织之中。传统的民族特质使这一代中华子

民在漫长的海外开拓中形成了坚韧刚毅、开拓进取的文化性格和团结向心的群体意识。压力越大反弹也就越强烈。血缘的延续性加之地域的限定性，使他们极为重视对于民族文化与传统习俗的承传与固守。语言文字则作为人与人之间情感交流的工具，再次发挥了重要的作用。“使用某一种语言的社会集团——一个民族，一个部落，一个地区，一个方言区——对自己父母语都拥有强烈的感情”。戴文全，一个生于菲律宾的十三岁男孩，让我们对于这种守成的强烈性产生了由衷的震撼。1990年七月菲律宾大地震，伤亡无数。在甲万那端市一倒塌的菲校残垣里挖出一具男尸，左掌用灰炭写下了“戴文全一九九零年七月十八日”一行规整的汉字。“想来，在你小小的脑海中，中国，是如何的尊贵神圣，又是如何的遥不可及！在你朦胧的憧憬中，课本上那神州大地是如何的美丽又神秘！”这一极具感染力的典型事件不仅震撼着亿万华人的心扉，更让远离故土的华人于由衷感动中反思华人命运前途问题。“戴文全，可怜可敬的孩子，我可以告诉你，咱们的仓颉不会老，美丽的方块字不会死——印证自你的小小手掌心”。因此，特殊的历史演变性让中国传统文化对菲华文人的创作产生了深远的影响，其中包含了更多于他国华人的中国心、民族情。对于中华文化的执著，重视中华文化的承传，是所有置身异质文化之中的海外华侨、华人维系自己独特文化身份的普遍特征，只不过这一情况在菲律宾华侨中表现更为突出罢了。¹

历史总是在不断变化着的，有时不免颇具戏剧性。随着20世纪七十年代中菲两国的建交，菲律宾华人对自身价值和身份认同的思考又在发生着悄然微妙的变化。菲律宾的“王彬街”再也不是以前那个“王彬街”了，王彬街上空的圆月所映出的已不再是故乡那口“长长的、深深的可以汲水的三保

井”。²“我每次想中国/就去王彬街/王彬街在中国城/中国城不在中国/中国城不是中国”，谢馨先生笔下的王彬街，见证着菲律宾华人血脉中流淌出的乡愁的寄予、迁移、变化，让华人对异国的困惑转化为家园的依恋。

在菲华作家真挚的表达中，我们又可以明显地感觉到那群漂泊的浮萍在寻求真正可以扎根的土壤时所付出的苦痛与挣扎。他们不同于中国本土游子的吟唱，虽然离乡，却并未远离中华文明的根。他们的游离，却是精神和肉体一起漂离故土重新寻找支撑点的迷惘与无助。菲华作家，多数是祖辈就已迁徙菲律宾，到他们为止已经可以算作流着中国血统的菲律宾人了。面对这一个特殊的文化环境变迁，他们既不愿意改变原生民族的主流意识形态，更不想趋同于带有西化色彩的“全球化”背景，只有在“失根”与“寻求”中苦苦挣扎。“有叶/却没有茎/有茎/却没有根/有根/却没有泥土//那是一种野生植物/名字叫/华侨”。³短短九行三十二个汉字的诗句，完全把身居异国的海外游子那种寄人篱下、无依无落的漂泊不安感，形象透彻的渗浸于字里行间中。“野生植物”无疑成为海外华人承担历史却实属无奈的自嘲自叹的象征。怀乡寻根在20世纪五六十年代的菲律宾一度成为华语作家共同推崇运用的一个主题之一。但是无论他们怎样的热爱祖国、思恋旧土，命运毕竟已经将他们从故园中连根拔起，移栽到异乡的土壤里。作为生于菲律宾，长在王彬街的华文作家，首先必须面对的则是要清楚的确认自身菲律宾国民的身份，把“生活的根，作为国民的根，系在菲律宾”。⁴

董君君女士的小说《肚脐眼的橘树》，通过那株嫁接过的橘树良好的生长态势，向我们展现了被移根生命艰难的奋斗历程和内心属向的皈依。“加州有一种橘子，果柄根处深凹如脐

眼，所以叫肚脐眼的橘子。这橘子皮薄汁多，甘甜如蜜。果农把普通橘树的枝条砍下，接种在肚脐眼橘树上，等它生根，吸收肚脐眼橘树的特质，就是另一新生的肚脐眼橘树，同样可以结皮薄之多甘甜如蜜的橘子。”⁵ 橘树在被动选择之后都可以适应环境不断生长，更何况人呢？故事里的主人公是一个被过继的孩子。离开父母的特殊经历使他年幼时的心灵过早的承担了那份沉重与压抑，但长久的相处和亲情的感染却逐渐让“我”这个门外户融入新的家庭之中进而成为顶梁柱。年少时记忆中的家乡只会在沉沉的梦中出现，婴儿的生育之恩也已经被几十年的抚养之情所取代。“我”这棵被移株的“肚脐眼橘树”，在经历了半个世纪风雨磨炼后，终于找到了适宜自己的土壤。

外在的压抑与限制不会消减菲律宾华人热爱故土的心，反而却会转化为一股反向推动力，加强巩固他们移植后仍旧向心的根基。往往只有故土失根性离弃与不经意的抛舍，才会给那群寄居异乡的中国血统以沉重的伤害，让他们重新审视自我身份，以求可以得到真正的身份认同。“站在‘连卡佛’大门口，行人如鲫而我心乱如麻，……不怕，不怕，这是自己的土地，自己的同胞”。⁶ 回到故土的紧张与欣慰让施柳莺女士在那个细雨霏霏的夜晚有些不知所措。可是一句问路声所引来的嘲弄则使那一代人开始思考“何处是归程”的问题。文章最末，作者真切实在的表达出菲华一代于痛苦挣扎后所做出的最终抉择：“中国，我生命的源头，美丽强壮高贵的祖国，我一生的眷恋，我爱您是不容置疑的，您永远是我的祖国，但您只是我一个遥远的梦；菲律宾，才是我天涯海角牵绊着的根，我心中永远的明珠。郑愁予当年哒哒的马蹄是美丽的错误。王彬街头，我是归人，不再是过客”。⁷ 这一身份认同的最终转变所带来的则是作家创作中主题契入的差异和思想认同的转移。下面引入菲华

作家蔡沧江先生在《中华文学与菲华文学》所列举的一表格(略加简缩)，多少可以说明一点问题。

移民作者	60 年代	70、80	90 年代	本土作者	60 年代	70、80	90 年代
主题	或以前	年代	至今		或以前	年代	至今
思乡	50 %	5 %	30 %		20 %	5 %	1 %
融入意识	1—2 %	50 %	5 %		30 %	50 %	50 %
其他	45 %	45 %	65 %		50 %	45 %	49 %

六七十年代延续至今，菲律宾华文作家逐步意识到他们身上所带有的中华民族子民身份正渐趋模糊乃至走向“丧失”。与之相对应的文学创作也由先前浓烈的“思乡怀旧叶落归根”转到了“融入本土、落地生根”的文化取向中来。纵观这两个不同的发展阶段，推之海外华侨华人的生存发展史，“实际上也是一部从‘寓居’到‘定居’，亦即从只把居住国当作暂时的家到成为永久的家的过程”，⁸“可以说也是华侨从中国人转化为非中国人的过程”。⁹中华文化作为菲华族群的精神寄托，将会使菲华作家找到那片真正属于自己的月光！

(作者单位：山东大学文学院)

注释：

明澈：《明澈文集》，《东南亚华文文学大系·菲律宾卷》，鹭江出版社，2000 年 12 月第一版。

月曲了：《月曲了诗集》，《中秋月》，王国栋文艺基金会 2002 年版。

张琪：《想的故事》，《月光给我的回忆》，亚华作协菲分会丛书 2001 年版。

昌切：《民族身份认同的焦虑与汉语言文学诉求的悖论》，《文学评论》2000 年第一期。

明澈：《明澈文集》，《中秋感怀之二》，鹭江出版社，2000年12月第一版。

陈原：《社会语言学》，1987年4月第一版。

施柳莺：《施柳莺文集》，《掌中汉字》，鹭江出版社，2000年12月第一版。

1 刘登翰：《文化遗产：菲华文学的动力》，海峡文艺出版社，2002年3月22日。

2 月曲了：《月曲了诗集》，《三保井》，王国栋基金会2002年版。

3 云鹤：《云鹤的诗100首》，《野生植物》，世界日报社2002年4月第一版。

4 林水泥：《由读 水叔 再谈侨民文学》，《片片异彩》1993.12。

5 董君君：《君君小说集》，《肚脐眼的桔树》，王国栋基金会1995年5月10日。

6 7 施柳莺：《施柳莺文集》，《家在千岛》，鹭江出版社，2002年12月第一版。

8 9 吴文焕：《华人的二重性》，菲华裔青年联合会，1997年8月。

陈 艳

他乡？故乡？

——论印尼华文文学中的家国观念

在海外华人中，大概没有比印尼华人经历过更多历史曲折的了。1955年，万隆会议召开后，中印两国解决了印尼华人的双重国籍问题。然而，相当多的作家仍保留着中国国籍，他们站在华侨的立场，面向印尼进行文学创作。直到1965年“九卅政变”发生之前，印尼的华文文学作品充溢着对新中国的赞美和向往，很多作品描述了当时印尼华人的回国热潮。本立的小说《妈妈的生日礼物》写于1964年，其中就写到妈妈把爸爸送给她的回国盘川全部转赠给孩子们，以供他们“一个个搭上北返的船，到祖国去看看祖先的故园，并采取更深奥的知识”。而诗歌《荔枝欢》用生动诙谐的语言写了一个老华侨回国后的见闻，虽也有“少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰”的感慨，更多的却是一偿宿愿后的喜悦。身在他乡，心系故乡，感情单纯而强烈。在这些作者的心里，“故乡”和“他乡”的概念是明晰而确定的。

1965年“九卅政变”失败，所谓“新秩序政府”上台，

华文华语被禁，华校、华人组织被封，印尼华人社会进入了长达三十几年的黑暗时期。政府的强行同化政策，再加上与印尼原住民的不断融合，文化层面上的潜移默化，印尼华人对自己身份的认同也逐渐发生了变化。大多数作者都自觉认识到，“自身是印尼民族的不可分割的一个部族，自身是印尼人民的不可或缺的一个分子”，应该以印尼公民的身份来反映印尼的现实生活。在谈到印华文艺今后的发展方向时，严唯真进而提出了“根植印尼而面向世界”的主张，这实际上也是印华文艺界有识之士的共同愿望。

此时，印尼公民的身份得到了印尼华人的普遍承认。明芳写过一位年轻的华裔医生柏拉玛纳，他不但取了一个印尼名字，而且告诉作者：“我是华裔，但我是印尼公民，我只是尽了一位公民应尽的责任而已。”这也是许多印华作家的共同想法。东瑞就曾高度赞扬高鹰作品中的“浓厚本土意识”，认为他“热爱流过血汗的土地”，完全是理所应当的。印华作家歌颂祖国印度尼西亚，强调自己是印尼公民，决不只是应时应景而作，而是发自他们的真心。他们绝大部分都是第二甚至第三代移民，在几代人与印尼原住民的漫长融合中，印尼华人已经告别了从前的“叶落归根”心理，逐渐“落地生根”。但是，自身的认同并不等于社会的认同，印尼国家政权和主流社会并没有给予他们相同的回应。他们作为印尼公民承担了责任和义务，却未享受到应有的基本权利。熬过战火纷飞的岁月，他们又掉入了暴乱动荡的深渊，华裔身份竟成了最大的祸根，以至于心跃称自己为“被历史、被命运、被幻想驱策、愚弄的北国后人”。从那些描述1998年印华社会特大劫难的作品中可以看出，印尼普通华人是如何恐惧自危而又愤慨难平的。谢潜芳在“劫后”如此“感怀”：“从不知道什么是百家姓/不懂乡音

怎样发音/记不清是龙的传人或是/虫的传人——但忽略了/细眼黄肤是最大/原罪/却从未有人倡议/整容换肤/改眼换脸/是消灾避祸最佳灵药、灵符”，“姑息——像鹊的巢/蚕的茧/金丝燕的吐尽/辛劳心血无休止/一代复一代任由/侵犯、掠夺/现成成果”。整容以避祸，道尽“细眼黄肤”的华人的悲哀，而这悲哀又像是走不出的迷宫。不管如何努力融入印尼社会，却始终未能改变被排挤的命运，也许这就是印尼华人最大的悲哀。

而在另一方面，内在的华夏情结又造成了他们无法摆脱也不愿摆脱的另一重身份——炎黄子孙。尽管已自认为印尼公民，但他们的心却时时牵挂着遥远的北国。几乎所有的现代印华作者都是生在印尼，长在印尼，其中很多人可能从未踏上过中国的土地，即使是这样，就像明芳所说：“父母的故乡在海的另一边。我没踏上过故乡的土地，也没喝过故乡的水；但父母亲的乡音，却随着血液，随着亲情，传到了我身上。”这种血脉亲情，正是中华民族自古以来最稳固最难舍的情感联系。然而，在他们苦苦地维系着这一脉血缘的时候，他们却发现，“故乡”早已不是他们的故乡。刘昶在作品中讲过一个凄凉的故事。他的一个童年伙伴梁有权在1966年的回国热潮中满怀着激情北归，然而，中国大陆的动乱却夺去了他宝贵的青春和生命。这大概是那个时代许多北归华人的共同命运。尽管刘昶是以怀念的笔调写这个故事，但是不难发觉其中的心酸和悲哀。这种悲哀作者大概也是在二十二年后才体会得愈加深刻。更无奈的是，在长期的地理上的疏远之后，他们发现在心灵上也在同“故乡”疏远。“曾有过被放逐哀伤的、也许/也患过严重的季节病/而当追忆愈远愈迷漫/乡音的浓淡岂能辨别/病重病轻、至于/非潮非厦非客非粤的那种/杂菜语/JUGA也很BI-

ASA”，“除了那破旧的藤篮偶尔诉说/ 七洲洋上怒涛劫过的余生，以及/ 那件无法再补的唐衫流出/ 北方的一丝寒意/ 始终无从梦觉/ 春耕秋割后的冬炉/ 有多暖”。 “故乡”不再是他们儿时听到的神往的故乡，他们是永远回不去了。他们也不可能回去了，好几代人都已经把根扎在赤道线上，沐浴着婆罗佛屠的神光，喝着梭罗河的水，开花结果。所谓“故乡”仅仅包含了“原乡”的文化意蕴，而不具有任何现实的意义。

印尼公民的身份得不到有效的认同，而又找不到记忆中的“故乡”，当这双重身份都被悬置以后，就引发了双重的失重感。明明是在自己的国土上，明明是土生土长的印尼公民，明明也在为印尼的建设添砖加瓦，却处处感受到“寄人篱下”的漂泊感。而“炎黄子孙”的身份只是一种文化上情感上的归属，当它与政治要求发生冲突时，根本无法为他们提供切实的保护。“异族游子举目无亲，四处无援无人撑腰”，¹ 谢潜芳不禁发出了这样的疑问：“只怕乘桴汪洋大海——船民/ 四望水天茫茫巨浪/ 翻腾——何处是风平浪静/ 容许下碇停泊港湾/ 何处是岸/ 何处是涯/ 东、西、南、北——何处是？……儿家？……”² 印尼华人的命运如汪洋上的一叶扁舟，四处不着岸，也望不到尽头。“家”在哪儿？月影也讲述了一段历史悲剧。父亲抛妻别子下南洋，又另娶妻生子，北归不得，最后“埋骨于他乡”。同父异母的大哥来印尼探亲，只看到“一冢黄泥，一尊墓碑”。然而，哭也罢，笑也罢，“我们只能为/ 历史暴君/ 悲歌——/ 家乡，在哪儿？”³ “家乡”到底在父亲痴望的北国，还是自己生长的土地？历史只留下一个无言的结局。“漂泊感”成了印尼华人挥之不去的阴影，每次他们遭受不公平待遇时，看似愈合的伤口再一次被撕裂，只能带来更深更久的痛。而他们又眷恋着记忆中的“故乡”，在文化心理的层面上希望保持

中华民族的传统，这种希望无意中也会成为一种对印尼文化的抵抗，造成他们与印尼文化的疏离。这自然也会加深印尼华人的“漂泊感”。

如果再从民族性和公民性的对立统一关系出发作进一步分析，可以发现这种由双重失重带来的“漂泊感”是印尼主流社会和印尼华人社会共同造成的。一个现代国家是以强调人人平等的公民性为基础的，但是惟有尊重各民族的特性，才能真正实现公民的平等权利。而在印尼，具有排他性质的民族性却处处占了上风。印尼政府和主流社会以对本土民族性的强调而排斥华族，甚至对华族在经济上取得的巨大成功心怀恐惧，以致要从政治、文化上对其进行毁灭性的打击。1965年和1998年的火海都给印尼华人的身心造成了持久的伤痛，虽然时隔三十三年，性质却如出一辙。然而对于印尼华族来说，自身民族性的维持却是获得公民权利的前提。在风雨飘摇的三十多年中，印尼华人想尽种种办法来维系中华民族的传统，使之不至于断裂。这既是“华夏子孙”对“原乡”的记忆，又是印尼华族为获得公民的平等权利所做的努力。

在各个层面的努力中，语言可以说是一个民族存在的依据，语言的消亡也就意味着一个民族的消亡。所以，在这个时期的创作里可以看到印华作者强烈的华文情结，其中最动人心弦的是对方块字的特殊感情。明芳这样表达了自己与汉字之间的血脉之情：“那两个古老的方块字/已溶在血液里/长成了骨肉/生生世世/紧紧相随”。⁴“方块字”的意象也频频出现在其他印华作者的作品中，如“我的眼泪，……也属于有五千年历史的象形文字和华夏文化”；“我热爱方块字，对华夏文化情有独钟，对华文文艺有着‘剪不断、理还乱’的情意结”；“那些方块字所组成的美丽的文句，也像乐曲在演奏，使人沉醉其

中”；“写着令人有亲切感的方块字店号前，挂满‘大减价’的牌子”。⁵ 方块字在这里已经不只是中华民族传统文化的载体，更成了印尼华族独立存在的标志。同时，为了延续汉语在印尼高压政策下的生命力，印尼华人还通过各种渠道学习华文华语。1965年以后华校纷纷关闭，绝大多数中青一代印华作者都仅受过初中或小学教育，他们后来多是通过自学成才。作家谢梦涵就因童年时华校关闭，一天学校都没进过，完全是靠自学自修华文进而开始创作诗歌和小说，并取得了成就。不仅如此，即使是普通华人，也在默默维护“使用华语”的基本人权。而中华民族的传统文化也在这绵绵的努力中一代一代地传承了下来。然而，负面的影响也随之而来。在印尼这样一个过分强调自己本土民族性的国家中，印尼华人对民族性的坚持和维护只能招来更大的猜忌和排斥，他们也因而更难得到作为印尼公民的社会认同。民族性和公民性的矛盾因此成了一个解不开的恶性循环。印华作品中对“故乡”的追寻，很大程度上都是这种矛盾的内在体现。而印华作者因其特殊的历史遭遇，他们的追寻也就显得更加沉痛。

当记忆中的“故乡”与现实中的“故乡”发生冲突时，印尼华人作者的选择也各不相同。三十五年前爱人乘最后一趟接侨巨轮回国，阿蕉就在想，“你这一走，到底是从他乡回到了故乡，还是从故乡走往他乡？我也一直不明白，你不是说玛哈甘河水是甜的么？为什么竟毅然回到那终年咆哮的黄河边呢？”爱人的“故乡”对同为印尼华族的她而言是“他乡”，这并没有错，哺育她的毕竟是玛哈甘河，而不是黄河。而她始终相信，“喝过玛哈甘河水的人，总有一天是会回来的”。就算有一天，爱人化为骨灰，也会随着海浪回到他生长的玛哈甘河畔。到那时候，她还是想问一句：“你这是从故乡来到他乡，还是

从他乡回到了故乡？”⁶其实这个问题阿蕉在文中早已做了回答，爱人远走他乡，但是就像鲸鱼为了生生世世对故土的眷恋而回到海滩一样，他最终也会回到自己的故乡。与阿蕉对“故乡”的认知不同的是，另一位印华资深作家严唯真则大声疾呼：“现在/站上‘万隆精神’的最高峰/历遍红尘滚滚/阅尽人世春光/他乡故土一个样！”⁷这末一句可以说是印尼华人的共同理想，不再有什么“原住民”与“非原住民”之分；也不再为苦苦追问自己的“故乡”而弄得无“家”可归。明芳在诗歌《回娘家》中把“婆罗佛屠”和“万里长城”、“梭罗河”和“黄河”并举，就显示了一种把“他乡”、“故土”融合的意图。特别是在九十年代的作品中，这种融合的意图就更加明显。高鹰的眼泪，既属于自己的母亲——“千岛棕色的土地”⁸，以及他看作是亲骨肉的原住民，也属于和自己的命运紧紧联系在一起的华夏大地。

在这种背景下，“故乡”和“他乡”其实并不是根本对立的。印尼华人所苦苦维持的不过是作为印尼少数民族之一的华族身份，严唯真也只是争取华文能够得到和其他印尼方言一样的待遇和地位。对于华语华文的学习，好些作者都表示过是从中印两国交往以及印尼的建设事业立场出发的。⁹“故乡”也好，“他乡”也罢，直指的是印尼华人现实的生存境遇。所以东瑞要盼望“五千年中华文化的灿烂星光”和“婆罗浮屠古老夜空的神秘星光融成一片”¹⁰，盼望印华作家们能以华族身份为印尼祖国做出自己独特的贡献。这不只是印华作者的主观愿望，而是有着客观根据的。印尼政府对华人的政策逐步放松，华文写作慢慢在恢复元气，而中国大陆经济的迅速发展和印中两国友好合作关系的加强也让印尼华人看到了希望。“故乡”和“他乡”之间的矛盾似乎也真的在慢慢消解。

然而，历史的拨弄让印尼华人的希望一时成为泡影。距离严唯真“他乡故土一个样”的写成还不到三年，一场席卷整个印华社会的暴乱就发生了。印华文学也一下子从复兴的高峰跌入谷底，乐观的颂歌让位于沉重的痛定思痛。连一向豪情万丈的高鹰也在自己的散文中这样描写去雅加达慰问文友们时的心情：“夜啊，阴森森、黑黢黢；风啊，飒飒地悲鸣；车轮啊，卡嚓、卡嚓地惨叫；我听见，沿途的丛林也在啜泣。”¹ 印尼华人的命运之舟在转了一圈后似乎又回到了原地。但是，在思索这场灾难发生的原因之时，有些作者对印尼华人社会做出了比较理性的反思，某些华人富商奢侈招摇，只顾眼前利益，大肆破坏环境，对印尼百姓和当前的经济危机更是不闻不问，难免会引起公愤。同时，还有华人作者看到了许多印尼普通民众都在同情华人，理解华人，并谴责暴徒的恶行。这些不一样的声音表明印尼华人在历次的灾难中逐渐成熟起来。

在1998年5月的骚乱过后，有远见的印华作家如严唯真仍然强调，要“以主人翁的姿态为繁荣公正的印尼祖国贡献自己的力量”，而印华文艺要“以本土为背景，反映当地人民的生活、风俗习惯、感情和愿望”，它“无异是属于印尼民族文学之一”。² 对“印尼祖国”和“印尼民族文学”的强调或许可以说是印尼华人在文化、经济的强劲与政治上的弱势形成失衡时用以保障其种族生存的最后的武器。但是这种客观的定位也反映了印华作者从未放弃过确定自身位置的努力。然而，“公正”一词本身就暗含着作家对“印尼祖国”的期许，如果“公正”仍然遥遥无期呢？那么印尼华人究竟该走向何处？广月在散文中就表现过对悲剧重演的担忧。这种担忧并不是空穴来风。他在公车上听到了印尼原住民乘客的对话：“这些人（指办喜宴的华人，作者注）真不自量……”，“没想到，还有这么

多汽车没有在五月事件时被烧掉。”³ 话语中的嘲弄和“惋惜”吓得他提前下车，进了酒楼又赶紧出来。更有意思的是，在《蜜月风云》中，作者让主人公使用中华武术使自己和妻子免于受难。作者虽然在题目中特意加上“故事全属虚构”，却并非幽默，而是实实在在的一种自救的方法。慕·阿敏认为，印华写作者今后应“立足本土”，“为达至全民团结、和谐、幸福，创作出更多更优秀的作品”。⁴ “立足本土”确实没有错，但所谓的“幸福”会不会只是幸福的幻影呢。

在建立一个真正的现代国家之前，印尼华人对“他乡”、“故乡”的追问可能还要继续下去。但是，我们仍然相信，只要有华语华文存在的一天，印尼华文文学就不可能脱离母体，中华民族传统文化的传承就不会彻底断裂。

(作者单位：山东大学中文系)

注释：

本立：《妈妈的生日礼物》，《印尼 60 年代华文文学史料汇编》林万里编，第 65 页。

方步樵：《荔枝欢》，同上，第 96 页。

2 严唯真：《试谈印华文艺的性质及其走向》，《印华诗文选》立锋主编，香港新绿图书社 1999 年版，第 18、19 页。

明芳：《记华裔年轻医生——柏拉玛纳》，《明芳文集》严唯真主编，鹭江出版，社 2000 年版，第 26 页。

东瑞：《具备万物，横绝太空——读 高鹰散文选》，《高鹰文集》严唯真主编，第 254 页。

心跃：《流落异乡的北国后人》，同 、 第 268 页。

1 谢潜芳：《劫后感怀》，同上，第 71 页。

明芳：《乡音》，同 第 23 页。

北雁：《乔歌二帖》，《翡翠带上》严唯真主编，获益 1997 年版，

第 40 页。

1 心跃：《千岛暮色》，《印华散文选》高鹰主编，获益 1998 年版，第 269 页。

3 月影：《历史悲歌》，同 第 278 页。

4 明芳：《名字》，同 第 168 页。

5 分别见于高鹰《我的眼泪》，《高鹰文集》第 68 页；立锋《照亮生命的星辰》，《立锋文集》第 194 页；蒋莢棣《脱俗》，《印华诗文选》第 186 页；茜茜丽亚《暖流》，《印华散文选》第 249 页。

6 阿蕉：《鲸鱼的感情》，同 1 第 24、25 页。

7 严唯真：《愿有个诗的晚年》，《严唯真诗文选》获益 1998 年版，第 19 页。

8 高鹰：《我的眼泪》，《高鹰文集》第 67 页。

9 如慕·阿敏在《印华诗文选》的序言中就指出，认同和重视华文“对发展我国旅游业和吸引外国企业家之投资具有重大的作用”。立锋在《雅隆文友春节茶话会侧记》一文中也说“学习华语华文也将促进印尼的建设事业”。

0 东瑞：《苍鹰，冲破阴霾高飞——序 印华散文选》，《印华散文选》第 14 页。

1 高鹰：《素笺寄深情》，《印华散文选》第 69 页。

3 广月：《赴宴》，《印华诗文选》第 181 页。

4 慕·阿敏：《浅谈印尼华文文学的现状及其发展方向（代序）》，《印华诗文选》第 11 页。

李永东

潘雨桐的小说与中国传统文化

华文文学与中国传统文化的关系，是一个值得深入研究的课题。它不仅关系到文本的文化内涵的阐释和形式流变的考察，更关系到学科边缘的划定和学科自足性的建构。

用华文进行写作的华人作家，必然要面对华文背后的源远流长的中国历史文化和文学资源，必须涉及中国传统文化的一整套象征符号系统。族群的传统文化进入语言，即生成特有的话语模式。“话语模式既是一种言说方式，又是一种生存方式。它是言说者采用一定的言语方式观照世界和表达自我的方式。”选择一种话语言说方式，也就逃脱不了话语内部隐含的文化符码的控制。因此，华文文本必然或多或少地浸染着中国传统文化的元素。中国文化传统对于华人作家，不仅构成他们原乡性追忆和寻求身份认证的资源，而且伴随祖辈或自身大陆骨架的漂流海外，在一代又一代华人的血脉中流淌，影响到华人作家创作的格调风貌和精神蕴含。

由于中国传统文化在海外华人中传递的复杂形态，笔者无力对之进行全景式的梳理考察，本文仅仅对马来西亚华人作家

潘雨桐的小说进行文本细读式的个案分析。黄万华先生在《新马百年华文小说史》中曾对潘雨桐的小说作出这样的评价：“将中国传统文化的审美规范跟西方现代小说的多变技巧水乳交融在一起，显示出新马现代小说的独特魅力的当推潘雨桐。”这也就是我选择潘雨桐的小说作为个案研究的一个依据。潘雨桐（1937—），目前在马来西亚从事农业研究工作，业余从事文学创作。他的创作主力是小说，得过三次台湾联合报小说奖、两次马来西亚花踪小说奖，著有小说集《因风吹过蔷薇》（1987年）、《昨夜星辰》（1989年）、《静水大雪》（1996年）和《野店》（1998年）。

潘雨桐的小说受中国古典诗词的影响很大，许多小说在艺术的感受和传达上，着意营造中国古典诗词意境的叙事情调，或者选择某首（某句）古典诗词的意境作为营构小说中心意旨的核心，以此传达华人的生命体验和人生感悟。下面只选择从另外两个角度对潘雨桐小说与中国古典诗词的关系进行分析，即小说的话语结构和小说结尾的特征。

潘雨桐小说的话语结构，流淌着中华传统文化的精神血脉，在一定程度上可以说是先锋叙事形式和中国古典诗意混杂交错的结合体。我们以《分裂》作为分析的个案。为了使读者了然，不妨从中摘录一部分文字：

往南方流徙。

带一瓶故乡的井水可治水土不服，携一把故乡的泥土可解乡愁，而几枚银元——千山万水，壮胆行色。

“家里，能匀出来的，也就这些了。”

阳光艳丽，花白了眼睛。

“路途艰险，逢人只说三分话，记得。”

泪水泫然。

“这是赶墟买回来的五花肉，快吃。”

桌上的八角碗推了过来。

“开了枝就会散叶，怕就怕——你阿公。”

喉头酸楚。

“就怕等不到。都八十八，几何呵？人生。”

板壁上挂着的白照早已斑驳昏黄。

“老了的管不了，后生的总要有一条生路。”

白影打在地上，山路崎岖不平。

“到了那里，日子再苦也要咬紧牙根。这一脉，指望的就是你了。”骄阳下的石屋阴影，寒霜暗结。

“落叶要归根，莫忘了转来。”

风起。

“这里没有什么好牵挂的了。”

云急。

“收好了——收好了。”

紧系在腰带里的银元漂过了四海越过了九州，辗转红尘中，隐隐付托了生存的信念。在流了一天汗水之后，暗暗的往腰间一看，山遥水远的思念，意然疏解在一弦弯月下的腰窝里。

引述的文字不仅包含了诸如乡土情结、深厚亲情、光宗耀祖、替祖送终等富有中国传统文化色彩的观念，而且叙述的话语结构传达的意蕴与中国文学传统也有密切的联系。引述语段的整体结构形式不是依照常态的时间逻辑来呈现离家惜别的场景，而是依照情感逻辑，以蒙太奇的手法剪辑对白和情境交融的片断。过去与当下的时空距离，在情感逻辑的控制下，相互

交融而变得模糊。但这样的试验性话语结构，却让我们体会到一股浓浓的中国情调。究其原因，其一当然是由于中国传统文化观念的直接传达，其二则在于作为父亲（或母亲）角色的言语表面上是独白形式，但在文本中，由于父亲（或母亲）的每一句言语，都被叙述者兼主角以简短的情语景语给出回应（情语景语的潜在话语主体是漂流南方的游子），二者之间形成了一种潜在的对话结构。而且，父亲（或母亲）的每一句言语，与其后情语景语的修辞关系，都是对古典诗词的比兴手法的化用。潘雨桐在文本中对比兴手法的化用，是把情与景、话语的表层含义和深层含义、人物语言和潜在主体的回应，交错融合，形成一种语意张力场，呈现出丰富复杂的传统文化意味。试以下面两句为例进行细读：

“老了的管不了，后生的总要有生路。”

白影打在地上，山路崎岖不平。

这两句表达的意旨是：游子为了谋生路，无可奈何地离开故土和年老体迈的阿公，只能把尽孝的义务姑且搁下。但至今阿公的遗像反射的白影打在地上，也打在游子的心上，游子漂流海外闯荡事业的征途，却依然如山路崎岖不平，光耀门庭的重托也不知何时能够有所交付。这些意旨是通过比兴的手法传达的。“白影”喻指阿公的过世，和“老了的管不了”在语意上的形成比兴关系。“山路崎岖不平”喻指事业生活的坎坷，和“生路”形成比兴关系，又以现在的境遇对“生路”做了回答。总而言之，引述的所有语段的话语总体结构形式，固然带有先锋叙事意味，但是话语内部的语码却在古典诗词韵味的包装下透出强烈的中国传统文化的情调。景语、情语与人语的时空交

融的对话结构，形成了一种跳跃式的、虚实相间的、意味无穷的游子情怀的表述方式。这是一种把古典诗词的意境与现代主义的叙述技巧结合的成功范例。

古典诗词意境对潘雨桐的小说的影响，还突出地表现在小说的结尾方式上。潘雨桐的小说的故事情节常常给人以不完整的感觉，具有开放性。这让我想起沈从文的《边城》的结尾：“这个人也许永远不回来了，也许明天回来！”而潘雨桐小说的故事情节的不完整性，可能更多地关涉到海外华人的特殊生存状态——漂泊无依、沦落边缘、文化分裂和殖民化梦魇。潘雨桐的小说为了弥补情节的不完整性，常常以景物天气描写的虚假形式划上句号。维·什克洛夫斯基称这种结尾方式为“虚假结尾”。潘雨桐的小说普遍采用了“虚假结尾”，如《乡关》、《咀嚼死亡》、《清明时节》、《东谷岁月》、《春迟》、《连续剧》、《紫月亮》、《君临天下》、《婚礼》、《冬夜》、《语窑情事》、《热带雨林》、《我爱沈苓》、《柳条长》、《幽浮城市》等。这些小说的“虚假结尾”提供了一种余韵悠长的故事延展空间和虚虚实实的想象情境，华人生存的迷惘、无奈和两难心态在虚实相间的情绪意境中荡漾开来，达到了“言有尽而意无穷”的效果。

海外华人的漂泊心态和失根焦虑，使得他们对故土和先人的大陆生活充满了缅怀。他们需要回忆来唤醒自我，减轻漂流他乡的失意苦痛，安顿漂泊的灵魂。人是需要属于自己的作为文化权威的“父亲”的，只有这样，才能摆脱孤魂野鬼式的恐惧，才能在人性的软弱时刻在心灵上找到援引的力量。这也是中国传统家族文化以及所包含的崇祖意识的体现。马来西亚的华人在本地属于少数，处于边缘状态，不能进入中心意识形态，也就是说马来西亚的“国家观念”不能成为他们的文化心理上归依的权威“父亲”。因此，他们需要寻找文化上的“父

亲”。这种文化上的“父亲”在老一代的华人身上可能是携带自己漂洋过海的家父，在新一代的华人身上就是故土和家国。《印象浮雕》中子辈与父辈的对话中，父辈反复以“阿公”的观念和经历作为回应子辈的权威依据：“那是阿公留下的”，“阿公的经历”、“阿公煮野风栗的时候也是那么说的”、“阿公不愿离开山坳”……新一代的华人念念不忘的是自己的种族身份。当《印象浮雕》里的华人被告知“世界是一个地球村，国与国之间的疆界必须彻底撤除”时，他仍然固执地问：“唐人街怎么走？”“唐人街”实际上就是华人的代名词和中国在海外的文化象征载体。种族认同意识在华人身上像烙印，无法消除。《那个从西双版纳来的女人》中的母亲听说儿子杨桓爱上了妓女张小燕，坚决反对，“听了就别开脸，从早晨到黄昏不说一句话，等到三更人静时，则坐到神台前，把木鱼敲得拓拓响，仿佛要把一切都敲碎敲溶方罢休。”因为父亲正是受妓女的诱惑而抛弃了母亲，母亲对妓女是心怀嫉恨，但当母亲听说“小燕来自西双版纳”时，她“蹲下身去把地上的零碎放回红漆钵子里，然后恭恭敬敬的放回神台，双手合十拜了拜”，暗示了她对张小燕的接受。杨母态度的转变说明了“不同的文化认同之间之所以无法进行理性的对话与沟通，更无法达成共识，除了情感偏向与利益诉求等因素以外，主要是因为不同文化认同的人持有一种本质主义的、一元的、绝对的、非此即彼的主体性观念、自我观念与认同（身份）观念。”

家族文化是中国文化的核心。《清明时节》是一篇具有浓厚传统家族文化的小说，整篇小说流淌着“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂”的抒情格调。小说开篇叙述的是杜正衡祖孙三代清明时节上坟祭祖的场景。杜正衡和他的儿子杜泽波对扫墓事件非常虔诚和慎重，祭品丰盛，祭奠的每一个细节都一丝

不苟。祭奠仪式的庄严来源于中国传统文化的家族意识和崇祖意识，中国传统文化通过一套套的仪式得以表现。先祖是家族的开拓者，是家族文化的权威象征和家族的向心力，家族的意识在扫墓的仪式中得到加强，祭祖的仪式使后代重温先祖创业的艰难，强化了几代人之间的血缘亲情，提醒后代自身承担的传宗接代振兴家族的重托。在文化情感上，坟和老屋是关联的，老屋是家园家族的象征物。“婆婆”独自守着老屋，半夜能听到先夫的扣门声。老屋已经陈旧不堪，不得不多次整修，老屋是家族故土的象征，修补老屋，喻指整理家族的记忆，修补精神的家园。老屋堆放着与杜正衡的先父相关的过往生活的器物和历史的碎片，杜正衡喜欢翻捡摸索这些先父的遗物，在翻捡腾起的灰尘中，“悠悠然，辗转的都是前程往事。”当然，作者也看到了一代代华人思想观念和文化观念上的差异。杜正衡对学校不教“礼义廉耻，忠孝仁义”，不重视“尊师重教”的那一套做法极为不悦，而年轻一代却热心于移民和留学，考虑的是如何为自己谋得更好的发展生存机会，如何进入主流社会，不愿困守家园，也不把承传家族的“血脉风光”完全放在心上。杜泽波的一席话值得我们深思：“以前是说有海水的地方就有华人，爸爸，您是坐了‘大眼鸡’随着海水漂过七洋洲来的。而我，我却说有风吹的地方就有华人，我是一颗蒲公英的种子，随风飘去，落地就会生根，深深的根。而且，一定开花，黄色的花”。“我的血液中也流着您那样的韧性，我会像您当年那样勇往直前，不怕风不怕雨，去开创新的天地。再说，回来，我在家中；不回来，家在我梦里。”新一代华人即使做了“蒲公英”，开的依然是“黄色的花”。所以，中国传统文化不是华人的一件装饰的外衣，而是深入骨髓的文化基因。

高科技后工业时代人的异化主题，是近十多年以来作家乐

于书写的。但是在华人作家潘雨桐的笔下，这一主题是以极为典型的传统文化情节叙述为铺垫的，二者形成了鲜明的对照。《悬浮程式》的前部分写的是夏以樱在旧货店选购古旧的工艺品，围绕一个旧瓷瓶以及其他的几件陈年旧物与售货妇人展开的一番交谈。由瓷瓶又引出与莲花相关的故事。旧物之所以激起她们强烈的言说兴趣，是因为与亲人的陈年往事，与她们对世界的审美感应和对故土亲人的眷恋相系。一件旧物，就是一篇心灵故事；一件旧物，就是一种人生追求。妇人从自己男人的字幅里能看到“惊涛骇浪”，认为男人用了几十年的水烟壶“流散的烟还可以预测风向”，“能预知风雨，可保平安”。实际上这些旧物是她对丈夫怀念的凭证，凡俗夫妻的深厚感情在旧物中流淌。物已经不仅仅是物。人与物的交流，人与物的同一，使传统的民间生活在回忆中凝固。这些叙述无疑是很具传统文化意味的。两人关于“瓷瓶”的对话，虽然有所错位的，各说各的，妇人感叹的是故家黑水乡做瓷瓶师傅的精湛手艺，感叹只有丈夫能够真正意会师傅揉入瓷瓶里的乡情。夏以樱轻轻诉说的是故家黑水乡的“一池塘的碧绿，倒映着千万朵莲花”所包含的情缘往事。瓷瓶（china 瓷器）实际上可以看作是中国（China）的象征。但不论哪件旧物，都寄寓着传统生活的人间温情和相互理解，寄寓着浓浓的乡情，寄寓着对美的倾心以及对人与自然和谐状态的向往。这与高科技后工业时代人的物化，速率技术控制人，人与人之间的冷漠，人与自然的分离状态构成了鲜明的对比。小说的后部分，要表述的就是这个意旨。卡迪大楼里的生活是高科技时代人的生存状态的象征。每个人都被整个电脑程式规定，在高速率运转机制的控制下，人的生活意趣已经消失殆尽，人的“存在堕入遗忘”。瓷瓶最后被打碎，插在瓶中的千朵莲花“全都在空中漂浮”，这

喻指了华人的失根状态。但是漂流海外的华人依然如莲花“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”，试图保持传统士人的节操和自然和谐的生命形式。《悬浮程式》的故事多少印证了丹纳的观点：“一个民族的特性尽管屈服于外来的影响，仍然会振作起来：因为外来影响是暂时的，民族性是永久的，来自血肉，来自空气与土地，来自头脑与感官的结构与活动，这些都是持久的力量，不断更新到处存在，决不因为暂时钦佩一种高级的文化而本身就消灭或者受到损害。”

（作者单位：山东大学中文系）

注释：

文贵良：《解构与重建：五四文学话语模式的生成及其嬗变》，载《中国社会科学》1999年第3期，第36-55页。

黄万华：《新马百年华文小说史》，山东文艺出版社1999年版，第269页。

陈贤茂：《潘雨桐小说与古典诗词意境》，载《华文文学》1998年第1期，第27-30页。

[俄罗斯]维·什克洛夫斯基：《故事和小说的构成》，见《小说的艺术》，[英]乔·艾略特等著，社会科学文献出版社1999年版，第92页。

陶东风：《全球化、后殖民批评与文化认同》，见《全球化与后殖民批评》，王宁、薛晓源主编，中央编译出版社1998年版，第202页。

米兰·昆德拉：《小说的艺术》，孟媚译，北京三联书店1992年版，第16页。

[法]丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，人民文学出版社1996年版，208—209页。

刘士林

现代语境中的学人才思

——略谈萧公权先生的旧体诗

才思是中国古典诗学中的一个老问题。在中国古典诗学语境中，才思是中国诗人最必要的主体精神条件之一，敏捷的才思自然是诗人不可或缺的资质，这一点在陆机的《文赋》和刘勰的《文心雕龙》中所论甚详。才思的问题，同样也出现在20世纪的中国学人之诗中。而由于学人之诗以中国现代学术为总体背景，因而在此特别要注意的是它与中国现代学术之密切关系。具体说来，一种经历了现代学术洗礼的学人之才思，不仅是学人之诗与中国古典诗学的本质区别所在，同时也是我们深入了解20世纪学人之诗而不可回避的重要方面。在我们看来，如果说现代学术的一个根本标志是学术与政治的脱离，那么学人之才思无疑是以一生“纸上谈兵”的萧公权先生最为典型。

尽管当年萧公权和陈寅恪、吴宓、李方桂并称成都燕大四大名旦，但其1949年后一直生活、工作在美国的华盛顿大学。萧氏家族在中国近现代史上属于“亦商亦文”的一类，而雄厚

的经济基础又为萧氏早年提供了良好教育环境，他在熟读经史的同时也受到了极好的诗文词章之训练。萧氏早年曾先后求学于清华大学、密苏里大学和康乃尔大学。自而立之年回国之后主要执教于燕京、清华大学十余年。抗日战争爆发后一直流亡于重庆、成都等地，并先后执教国立四川大学、华西大学以及迁徙于蜀地的燕京大学、上海光华大学等校。自 1949 年再次赴美后一直执教于华盛顿大学，直至 1981 年逝世于异邦。而我们之所以选择萧氏为现代学人之诗的“才思”代表，除了在下文中要论述的诗歌天赋和创作才华之外，更主要的原因则在于他的学术研究和身份与中国政治之特殊关系。从萧氏早期博士论文《政治多元论》，到抗战期间所完成的长达 70 余万言的代表作《中国政治思想史》，再到晚年最后一部学术著作《康有为变法与大同思想研究》，可以说终其一生其学术都未曾脱离中国政治这个最敏感的知识领域。然而，在许多非政治专业之学者纷纷“弃文从政”或“学术联系政治”现代大潮中，萧公权先生却是一个真正的异数，他是只谈政治的道理而坚决放弃了实践的冲动和行为。如果说“学成文武艺，货与帝王家”本就是中国学者的历史传统，因而许多现代学者由于时代困境而自觉不自觉地背弃了学术独立之理念情有可原；那么整天和政治学术耳鬓厮磨的萧公权先生对炙手可热的政治欲望之退避三舍，则可以说真正地把中国现代学术与政治之脱离的方向发展到最高境界。

对此还可作如下几方面的补充。

首先，并非萧公权先生在家族或精神渊源上和政治无关。且不论远祖萧何在其后人身上所能够引发的种种政治家梦想，以是之故，萧氏的继父似乎并不希望他继承经商之业，因而在萧氏很小时便为之捐过一个“主事”，以便在萧氏 20 岁时可以

送他进京去“就职”。所以在辛亥革命推翻帝制之后，其继父曾有“可惜科举废了，否则举人进士这孩子是有份的”之感慨。另一方面，尽管萧公权先生的生父一直身份不明，但就其遗物中“尽是在日本出版的《民报》”而言，他很有可能是同盟会中人或其他行动隐秘的革命党人。而萧氏在中学时代也曾参与过20世纪中国特有的学生运动，这一点都表明他不应该是一个20世纪中国政治的局外人。而且萧氏本人也并非一个只知道读书和研究的学者，他在政治专业上的研习也磨炼出了一种异常敏锐的政治眼光。如卢沟桥事变之前，清华大学准备迁徙，由于当时湖南省教育厅长朱经农有意协助，于是学校拟迁往长沙与北大、南开合办临时大学。对此事件萧公权先生在回忆录中曾记述到：

长沙自古是兵战必争之地。日军侵华，其目的恐怕不只在占据沿海各省，而有深入内地的企图。万一不幸，长沙撤守，学校不免再度搬迁，损失必更重大。似乎可以考虑迁往成都。远在西边，敌人不易攻达。四川人士向来看重文人，当地的军阀也非例外。……（事后才知道我不幸而言中。临时联合大学的师生到长沙不过四五个月便又远道跋涉，迁往昆明。……）

这一点无疑可以表明萧氏和其远祖一样具备一种深远的政治军事眼光，而非一般的书虫或迂腐之儒所可以相比拟的。

其次，这更不是因为萧氏对中国政治已然十分满意。在某种意义上讲，大凡有着西学背景的现代学者，对中国之专制旧政治制度基本上都是全盘否定的，更何况早年就曾深刻钻研过多元政治理论的萧公权先生。而最能代表萧公权激进之政治态

度的是民国三十六年夏所作之《中国的政治病》：

最触目易见的一个病态是贫富甘苦的极度不均。富者不只是“田连阡陌”，甚至是存款于外国银行。贫者不只是“地无立锥”，甚至一日三餐难有把握。这不是一个单纯的经济失调病而是一个间杂的政治腐化病。贫富不均本是私有制度下难于避免的自然现象。假使政治大体清明，没有特殊势力垄断社会富源，货财还大体上是勤劳的报酬，“公道”还可以补偿不平的缺陷。（中略）这是“资本主义”社会的正常健康状态。在这状态之中才能够有人权、民主、宪法、法制。现在的中国保持着私产制度，却不能保持资本社会的健康状态。特殊势力侵入政治，利用为众人办事的公家机构直接或间接地为私家谋利益。（中略）社会当中产生了一个有质无形的特殊势力集团。这个集团以外的人有三条路可走。一是钻营入伙，相助为暴。二是垂头忍受，静待危亡。三是大声疾呼，要求改革。……

这篇言辞激切的时论发表后被当时许多报纸竞相转载，其政治批评之矛头也可以说直指向最高行政当局。如果说许多学者都是在这种政治情绪和义愤中走出书斋，那么萧氏在此后却仍然一如既往地从事学术研究。在萧氏一生中还有一件值得注意的是他婉谢《申报》主笔一职，此事发生在民国三十五年国民政府还都南京之后：

六月（或七月）中，蒋廷黻兄来电说他推荐我任上海《申报》主笔，程沧波先生表示同意，嘱我仓从速上海就

聘。针对抗战方终，行宪在即，是非混淆的局势，在著名报纸上根据严正的观点，发表社论，是极有意义而重要的任务，也是文人报国的一个大好机会。我接着电报，十分兴奋。但我检讨自己，觉得我的训练、修养、识见都不够担负这项工作。……我电复廷黻，辞谢不就。

从《中国的政治病》一文看来，萧氏之拒绝上海《申报》主笔一职的真实原因，当然不是他在回忆录中所谓的种种自谦之词。因而这一点只能归结为萧公权先生从事学术研究的定性之高和动机之纯粹。另一方面，也许有人会问：是不是萧氏像许多知识分子一样没有从政的现实机遇呢？完全不是。以萧氏对政治学之精深研究及其美国留学之背景，实际上他可能很早就被最高当局注意到了，因此在抗战胜利后国民政府要人陈布雷即表示愿意作其加入国民党之介绍人，但这种可以平步青云的机会却被萧公权先生婉言谢绝了。还有一次可以说是更加宝贵的介入体制中心的黄金机会，对此萧氏在回忆录中曾记述到：

民国二十八年一月三十日，国民党第五届中央委员会全体大会议决设置国防最高委员会，以便应付非常时期的许多重大问题（这个机构到三十五年才决议撤消）。张岳军先生决定延揽若干学者以充实委员会的人事。清华大学政治系教授浦逊生和王化成两兄应邀就任参事。我也在被邀之列，由吴国桢写信给我，转动张先生的盛意。我回信请他代我婉谢之后，国桢又来信说，张先生想和我见面谈谈，纵然我决意不就。我应约到重庆之后，……张先生约我在他的官邸中餐，长谈了两小时。他虚怀下问，态度恳

切而殷勤，令我十分钦佩感激。回到成都之后我写了一封长信，托国桢再度替我陈情。生平惟一从政的机会于是放过了。

其实，不仅是当时的中国政治体制本身，即使是作为这一体制的种种延伸机构，如当代知识分子特别热衷的院长、主任等学术职位，萧氏一生中也多有机会可以染指，但也都被他一一拒之门外。

再次，萧公权先生对体制的主动回避，也不是人们所说的“意气用事”。在中国传统乃至现代政治生活中，文人或士大夫拒绝参政议政的一个主要原因在于有某种政治恩怨在起作用。而在政治局势经常风云变幻的近现代尤其如此。以陈寅恪先生的父亲陈三立为例，在1904年西太后下诏赦免戊戌获罪人员不久，就有疆吏荐请重新起用陈三立，但他却坚辞不就。吴宗慈在《陈三立传略》中曾记载到：“韬晦不复出，但以文章自娱，以气节自砥砺，其幽忧郁愤，与激昂磊落慷慨之情，无所发泄，则悉寄之诗”。欧阳竟无大师在所作《散原居士事略》中也重申了这一点：

得志则改革致太平，不得志则抑郁发愤，而一寄于诗，乃至丧命。彻终彻始，纯洁之质，古之性情肝胆中人。发于政，不得以政治称；寓于诗，而亦不可以诗人概也。

这也是散原先生的诗作特别晦涩和幽厉的原因。如果说在萧氏这里也有“无所发泄，则悉寄之诗”的成分，但由于现代学术之独立精神和理性意识之影响，故其所作诸诗尽管也有政

治的痛苦和义愤于其中，但与散原先生的诗文内涵与风格相比较，则明显可以见出政治家之政治诗与学者之政治诗之区别。这里可以略举几首加以引证：

罢哭穷途强上楼，楼高翻助杞人忧。四天云结低含雨，万籁风鸣惨带秋。我始欲愁山北向，古皆有死水东流。锦江西溯无多路，犹及残生作漫游。（《登黄鹤楼》）

乱离逢岁晚，羁泊感中年。逃死干戈际，亲愁几案边。晓寒霜有力，云密昼无天。读罢芜城赋，抛书泪泫然。（《岁晚》其一）

坐食真无益，书空计亦非。推迁成世势，杀伐动天机。下策谁全晋，奇功想渡淝。静看周易罢，叹息未知几。（《移居杂咏》其五）

问政吾谈纸上兵，金瓯残破况澄清。才非管乐羞称霸，治比成康始是平。空向剑南添白发，谁从宣室对苍生。腐儒只合书城老，莫遣虚传处士声。（《问政》）

岂为途穷发老狂，杜陵野哭亦文章。关山雨雪新诗稿，天地兵戈古战场。一局残棋争黑白，群龙热血斩玄黄。荒原转眼春如海，百草千花吊国殇。（《己卯春望》其一）

撼地波狂未肯平，盈廷众口议澄清。人心望治偏藏祸，位号归民欲弄兵。铜马城头张赤帜，枯鱼肆上问苍生。书空咄咄真何补，独报沉哀泽畔行。

旧隐神州忍再过，东方红彻照群魔。百家齐废斯文丧，万口同喑鬼趣多。信史随心翻铁案，狂夫呶语作金科。悠悠天地无情极，独立苍茫可奈何。（《丙戌冬日书愤》）

其中所隐含的政治寓意是不言而喻的，但它的悲哀和痛苦则远有超越于相对狭隘的政治语境本身。这是因为萧氏的政治诗是建立在他的政治学研究之基础上，或者说他所选择的是一种经历了现代学术理性梳理和过滤之后的政治价值观念。正如萧氏在回忆录中对“仕”所作的新闻阐释：

我认为古人“学而优则仕”这句话有其真实性，但在现代的生活中，“仕”应当广义解释为“服务社会”，不必狭义解释为“投身政治”。政治不是人群生活的全体，政府也不就是国家。“从政”以外尽有个人效忠于国家于社会的行动场地。“匹夫”可以对祖国的经济、教育、科学、文艺等工作有所努力而肩负了“兴亡”的责任。……在一个民主国家里，他虽然不从政，但可以留心政事。在选举民意代表和政府官吏的时候，他可以本着自己的见解和良心去投票，去执行“选贤与能”的义务。这更是匹夫尽责之一道。

在某种意义上讲，现代学术严格的逻辑训练和由此获得的清晰理性，是克服中国传统士大夫意气用事的一个最有效的工具，例如与一般国民都把政治腐败的责任归结为体制上的原因，而萧氏却从学术研究中提出了“健全的人民”这个基础的重要性：

美国也有贪官，这不是值得惊异的事。美国的民主宪政不是完美无疵的政制，而只是一种比较好的政制。人民大体上有健全的品性便可以运用这种政制而收到大致满

意的效果。健全的人民——这是美国的政治资本。他们有时会误选德能不高的总统、议员、官吏。但这些都不可挽救的错误。下一次的选举就是他们改正缺失的好机会。

他甚至对中国现代的实证主义学术方法也有所批评。在谈到治学方法时萧氏曾这样说：

胡适先生谈治学方法，曾提出“大胆假设，小心求证”的名言。我想，在假设和求证之前还有一个“放眼看书”的阶段（“书”应该从广义，解作有关研究题目的事实、理论等的记载）。经过这一段工作之后，作者对于研究的对象才有所认识，从而提出合理的假设。有了假设，回过来向“放眼”看过，以至尚未看过的“书”中去“小心求证”。看书而不作假设，会犯“学而不思则罔”的错误。不多看书而大胆假设，更有“思而不学则殆”的危险。……从这样的假设去求证，愈小心，愈彻底，便愈危险，……

如果把这一点和萧、胡二氏不同的政治态度联系起来，也许就知道前者何以对国防最高委员会婉言谢绝，而后者却曾对蒋介石关于行政院长的许诺怦然心动的直接原因了。凡此正表明萧氏所受的学术训练有更纯粹的现代性内涵，而这一点也就是他能够做到“出污泥而不染”的根本原因。如果说现代学术训练的直接结果是主体由此而获得一种冷静的理性眼光，那么其间接结果则无疑可以消除“自由之思想”对外部环境的依赖性。在此如果把萧氏和同样以才思敏捷而知名的郭沫若先生作

一比较，也许就会觉得后一点对于一个学者来说是多么的弥足珍贵。如果说郭氏由于依附于政治体制而只能写作“有雄文四卷，为民立极”（《满江红 领袖颂——一九六三年元旦书怀》）或“拥护华主席，拥护党中央”（《水调歌头 粉碎“四人帮”》）等诗句，那么在萧氏的诗作则完全超越了各种意识形态的偏见之局限，而可以对中国现代政治语境中的军阀、革命领袖和普通百姓予以“了解之同情”。如：

不将成败论，旷代一英雄。鹿野歌先发，麟经义已通。论兵究韬略，讲武习刀弓。行谊尊关羽，诗书陋吕蒙。业思三尺定，愿切九州同。启霸机谋伟，登坛柄位崇。虎符动江左，牙纛出辽东。战罪嗟水解，天亡叹势穷。时移难再返，师老枉为攻。榆塞磷漂雨，析津鬼哭风。暮云巫峡黯，秋色洞庭空。健笔犹能赋，危城暂息躬。庇身羞异类，铩羽困愁笼。胡度关门北，鲸翻海水东。李陵成国耻，刘豫败天工。松柏寒方茂，颠危道自隆。利难污志洁，死不泯心公。大节堪兴懦，长城未抵功。防严夷夏际，品介墨儒中。一旦神骑尾，初收气贯虹。病深唇齿痛，丹彻肺肝忠。简册芳垂后，哀荣典饰终。盖棺无非议，旧失眇鸡虫。遗恨何年补，光华复帝鸿。（《孚威将军挽诗》，诗题下有自注曰“将军吴氏，名佩孚，字子玉，庚辰冬以牙疾歿于北平，辛巳夏补作此篇。”）

事业文章欲两兼，勇能赴火怯趋炎。见偏直为忧心过，身击难逃党禁严。百口人间称字说，一时海内亦民瞻。盖棺宜用蒙庄论，仁义残生盗跖廉。（《陈独秀挽诗》）
薄棺四人举，前驱鸣故笛。妻子被缟素，低首随棺

泣。黄土地上耕，黄土地下埋。生死本不远，尔意应无哀。尔妻尚能织，尔子已解耕。尔身事已了，尔目当可瞑。送葬人归来，入门日向夕。草草升晚炊，头巾灶前白。（《农夫挽歌》）

正如萧氏所自陈的“空谈治平理”（述怀五十韵寄答佩弦），尽管在儒家传统的修齐治平理想看来，这句诗未免显得不够雄阔和激昂，但在另一方面也可以说它无疑是一位政治学者最本己的使命。如果说这一点是古往今来学者经常遗忘的学术之天职，那么也只有在经历了最纯粹的现代学术独立意识启蒙之后，一个现代学者才能保持住其学者本色而始终不因各种现实功利因素所动摇。在某种意义上讲，这也是萧公权先生可以使其诗之才华得到最大限度发挥，并因此而成为最具诗才的现代学人的根本原因所在。

（作者单位：上海师范大学人文学院）

注释：

萧公权：《问学谏往录——萧公权治学漫忆》，上海，学林出版社1997年版，第6、119、201～203、153、184～185、44～45、84、70页。

尹玉珊

育一朵前世今生的莲

——读潘郁琦的诗

潘郁琦在诗集《今生的图腾》序言《应岁月之邀》里，讲述了一个故事：考古学家在辽宁发现了一粒一千三百年前遗落的种子，在小心研究、栽培之后，竟然培育出了一朵新生的莲花，“重现了另一段的生命”。她不禁感叹：“也许在生命的长河中，每一个方位，都可能有朵静候纶音的莲花，兴许立在水中，或是飞升于火中；只要埋好种子，就有花讯可期。”莲花重放的故事，似乎和潘郁琦的创作有某种内在联系。从小处说，她浪迹天涯，停笔多年之后重拾文学旧梦，就像蛰伏的种子苏醒；从大处说，她的诗将古典审美意境与现代思维情感巧妙结合起来。一朵唐叶宋蕊的莲花，在她悉心培育下，绽开美丽的笑靥，可不是重现了千百年前的一段生命吗？

潘郁琦受古典文化影响首先表现为独特的时间意识。如果说西方的时间观念是一种以现代性为旨归的直线型发展观的话，中国的时间意识则是螺旋型的曲线发展观。“五四”新文化运动之前的中国文学，通过“宗汉”、“师唐”等种种复古思

想的消长，体现一种特殊的追忆心态。佛教“三世轮回”的时间观对中国文化影响深远，人们渴望藉此突破今生的束缚，在前生的夙缘、来生的救赎里寻找立体的自我定位。相形之下，轮回观念的淡薄促使西方文化重视今生的经营，因而多了一分现实，少了一分深广。

前世、今生、来世是潘郁琦笔下经常出现的意象，她的整个诗作就是用前世的“忘情之约”，树立起“今生的图腾”。《执手再约》、《走过前生》，《桥畔，我犹在等你》等作品用诗意的笔触，构筑了一个前世——今生、立约——失约的情感历程。“那年/执手走过/长安一世的繁华/再过兰桥/流觞间/饮尽再世的诺言//眼底有青禾/还有莲池的月光/以青丝结绳/掌中有节节环扣//摘一朵明清小品的婉约/描出眉端的记挂/隐约间/有一片荷田的梵唱。”（《执手再约》）前生，相恋的人们许下海枯石烂的诺言，约定来生共赴心灵之约。可是历尽生死轮回，任今世苦苦寻觅，望眼欲穿，却怎么也等不到那期盼已久的身影，前世的誓言只化作今生的睽违。“来到桥边/我疾疾翻阅来世的名簿/今生不过是个起点/篇章犹未写定/你如何因而老去/我在桥畔/以指端渗出的血涂改着‘奈何’二字/来生/你依约持莲而来/我犹在桥畔/水中如波火中如尘地等你/等你/携手过桥。”（《桥畔，我犹在等你》）痴情女子相思刻骨，把最后一丝希望寄予来生，日夜在生死桥头痴痴等待，直至红颜成灰，此心不渝。这些表现失约的作品，反而比践约题材更有张力，给人留下更加深刻的印象。与圆满相比，残缺美得更加真实，也给人以更多思索、回味的余地。

基于这种轮回情结，潘郁琦的诗总是洋溢着时间苍凉感。霸王别姬的故事被各种文学体裁反复表现，但是潘郁琦的同名诗作却显得并不平淡，因为它选取了历史悲悯的独特角度。

“你举腕退下的玉簪/倒成就了我将妩媚入怀的一世记忆/俱往矣/乌江的水流落我山川无阻的大业//肩胛撑起的青天/也崩裂……就走这一程吧/望回头仍是烟尘滚滚/叹乌江/从此把寂寞写成英雄的家谱/而我将在血泊中/昂然/金戈铁马的上路。”霸王的雄强气魄与女性的温柔婉转结合在一起，使冰冷的历史焕发出灿然的美感。余光中评价潘郁琦的诗“富于古典情怀，兼有一种巾帼侠气，令人动容”。如果说表现“三生之约”的作品表现了潘郁琦的古典细腻，那么这些笑傲历史的“今生的图腾”则是她“巾帼侠气”的体现。“那条路上/碎石黄土都在挣扎/我缓缓以膝跪行/为瑰丽的长河/浣洗西天那一抹云霞/再将解构的言语/以零碎的沉淀/迎风/试着拼凑/今生的图腾。”《今生的图腾》在历史苍凉之中洋溢着坚韧、昂扬的心态，誓将前生失意化作今世搏求，做出西绪福斯式的顽强挣扎。《鱼樵问》中“我是一尾衔着生死/缄口的鱼”，《夕凋——暮见玫瑰之死》中“刺痕是刚刚走过的记忆/把茎一握/不经心的/一夕绵延的痛”等诗句都充分体现了潘郁琦的力度。作为一个漂泊多年的现代女性，虽然她写过一些风花雪月的作品，但是不经意间流露出的狂风暴雨却更加使人崇敬。同样是岁月悲凉感，潘郁琦与另一位女作家张爱玲又是多么不同，如果说张爱玲是冷眼旁观，潘郁琦就是火热心肠，如果说张爱玲是遗老式的历史颓废，潘郁琦则是多愁善感之外的现实关怀。

潘郁琦受古典文化影响的第二个层次，是形象化、情感化的认知方式。郑愁予《图腾是抒情的指涉——今生的图腾读后》赞叹她的诗“由知识产生的‘诗的知性’更由诗人气质将之转化为‘诗的感性’”，说的就是这个意思。中国文化偏于审美感悟，注重形象思维，西方文化偏于理性分析，强调抽象思维。潘郁琦的形象感悟，首先体现为古典诗词意象的大量

运用。诗集《今生的图腾》将五十多首诗作归为五辑，分别命名为“折梅红袖底”、“胭脂并环扣”、“执手暂相问”、“眉瞳复清减”和“放舟江渚外”。五个题目一方面切合了每一辑的诗歌题材和风格，如“胭脂并环扣”大多收录情诗，“放舟烟渚外”主要记录旅行感怀等等；另一方面，这些题目本身具有审美自足性。寒梅、红袖、胭脂、扁舟等广为人知的古典意象，无论是就意境构成还是就语言推敲而言，都充分体现了秀丽、清幽的特征。丰富的文化修养和出色的艺术悟性，使潘郁琦熟练运用古代意象，达到得心应手的程度。她充分发掘意象背后的寓意与情韵，又不拘泥于古诗古事，将情与意、古与今巧妙结合起来，使旧意象焕发出新气息。《芙蓉浦——记父亲五十年后的返乡之旅》一方面充分显示了长城、驼铃、海棠、阳关等的经典含义，如乡愁等，另一方面海棠/泼墨、驼铃/三叠、颜色/长长等这些看似毫不相关的意象、词汇互相叠加，制造出一种错落、斑杂的艺术效果，与作者复杂多元的经历、心境相呼应，实现了传统情韵与现代思维的创造性对话。

潘郁琦诗歌的形象性还表现为突出的画面感。中国文化讲究诗画同一，诗中有画，画中有诗。潘郁琦的许多诗很可能因为一个记忆印象，一种画面想象而产生。首先，很多诗的题目就是一幅生动逼真的画。如《夜饮葡萄一般的紫》、《点燃一夜星子》、《弦音在月色里响起》、《灯火里小小的城》等，这些题目不是概括式的，而是印象式的。作者用精细的工笔定格了一个个迷人的瞬间：弯月初上，星光点点，一座小城安然而眠，远方隐隐传来丝竹弦音……潘郁琦的诗歌题目除了绘画的，还有状物的。有《樱说》，就有《树祭》；有《世路》，就有《走马行程》；有《望雪》，更有《困沙》。中国文学向来有咏物的传统，从这个意义说，潘郁琦大量的咏物诗、记游诗都是传统

文化心理的折射。其次，就内容而言，与其说潘郁琦的诗像动态的影像，不如像静态的画卷。《霸王别姬》给人印象最深的便是“将妩媚入怀”的一瞬，阴与阳、刚与柔、深情与苍凉都在这一刹那水乳交融。《夕凋——蓦见玫瑰之死》突出看见玫瑰之死的“一蓦”，“刺痕”、“匆促”、“形销骨立”等字句将这一刻无限延长，令人触目惊心，感慨万千。《一千个湖畔的日子》用“斜阳里/烟雨竟是江南的旧识”写尽滚滚红尘“一千种漂泊”的复杂心态，表达出彻骨的思乡之情。潘郁琦用诗笔形象表现了典型的女性思维特征：细腻，多情，注重细节，具有明显的印象性。

虽然潘郁琦诗龄不长，但是却表现出少见的自信与圆熟。郑愁予称赞“她诗中早就有了一种仿佛是来自童年，甚至是来自前世的风雅修养，遽而发为诗篇，已饱含文学素质，典律兼备，思维成熟，‘诗龄’岂不只是一个时间上的玄秘却无关计算光阴的数字？”细细品读，潘郁琦其人其诗就像那朵沉睡上千年的莲花，它的“风雅修养”，它与传统文化不解的因缘早已冥冥注定，今生，它又焕发出一段新的生命。

（作者单位：山东大学文学院）

注释：

潘郁琦：《应岁月之邀》，《今生的图腾》，台湾：思想生活屋国际文化事业有限公司，1999年版。

潘郁琦散文集《忘情之约》和诗集《今生的图腾》，均由台湾思想生活屋国际文化事业有限公司于1999年出版。

郑愁予：《图腾是抒情的指涉——今生的图腾 读后》，台湾：思想生活屋国际文化事业有限公司，1999年版。

朱巧云

馨香不泯梦窗词

——叶嘉莹对吴文英词之新解

当代中国词学研究界，名家如云，然声誉著于中外者屈指可数，加拿大籍华人女学者叶嘉莹即是一位国际知名的古典诗词研究专家，在中国古典诗、词、典的创作和古典诗词的批评实践与理论方面都有许多建树。叶嘉莹在文学批评方面最大的特点即是中西融合，她对吴文英词解读就体现出这种特点。

1967年叶嘉莹在台湾发表《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》一文，后收入《迦陵论词丛稿》一书，20世纪80年代初在香港和大陆相继出版。叶嘉莹借鉴西方文学理论，从创作手法入手，跨越时光之隧道，去探寻近似梦幻般的梦窗词之幽境，及不为古人和现代人理解的缘由。从文章的副标题，我们即可看到，叶嘉莹是以现代的观念来谈梦窗词的特色，文章发前人所未发，在梦窗词研究中有着重要的价值，其观照视角和研究方法在学界产生了广泛影响。叶嘉莹在文章中，明确地指出：“梦窗词之遗弃传统而近于现代化的地方，最重要的乃是他完全摆脱了传统上理性的羁束，因之在他的词作中，就

表现了两点特色：其一是他的叙述往往使时间与空间为交错之杂糅；其二是他的修辞往往但凭一己之感性所得，而不依循理性所惯见习知的方法。”她在此处所说的“现代化”，实际上指的是西方文学艺术的表现手法。叶嘉莹将结论归结于现代化，但并不只是从现代的角度来反观梦窗词，而且也比照于中国古代的诗文创作方法，殊途同归。

就梦窗词时空交错杂糅特色来看，与中国传统创作手法不同。叶嘉莹认为，中国古代文学创作较重视感性的感受，但无论叙事、抒情或写景，大多都是以在理性上明白直接地理会或解说为佳作。如蔡琰的《悲愤诗》、乐府诗《孔雀东南飞》、杜甫的《北征》、《自京赴奉先县咏怀》等诗作即使如此。又佐之以钟嵘“羌无故实”、“多非补假，皆由直寻”的理论和王国维反对“代字”等观点来证明。而梦窗特立独行，词中时间和空间的描述不拘一格，体现出超越于那个时代的“现代化”特色。叶嘉莹指出：梦窗词时空错综的叙写方法，“在中国旧文学中，当然是极为新异而背弃传统的，然而在今日现代化之电影、小说及诗歌中，如法国亚伦勒奈（Alain Resnais）所导演的电影《广岛之恋》（Hiroshima Mon Amour）及《去年在马伦巴》（L'Année Dernière à Marienbad），美国威廉福克纳（William Faulkner）的小说《声音与愤怒》（The Sound and the Fury），艾略特（T.S.Eliot）的诗歌《荒原》（The Waste Land），这种时空错综的表现手法，竟然可以说已经是极为习见的了。然则梦窗词昔日所为人讥议的缺点，岂不正成为了这一位词人所独具的超越时代的深思敏悟的创作精神之证明。”梦窗词特异于中国传统创作的手法，却与西方现代派表现手法暗合。西方一些文学作品即是以人物的意识流程为线索，打破过去、现在、未来的时间顺序，使时间交错跳动出现，跨度拉大，不拘一格，空

间的变动也不限于实际。梦窗词既具有这种新异的特色，故多被人讥议批评，如胡适在《词选》中即曾以梦窗《琐窗寒》一词为例对梦窗予以批评，他说：“这一大串的套语与古典，堆砌起来，中间又没有什么‘诗的情绪’或‘诗的意境’做个纲领；我们只见他时而说人，时而说花，一会儿说蛮腥和吴苑，一会儿又在咸阳送客了！”刘大杰在《中国文学发展史》中对梦窗《高阳台·落梅》一词批评说：“外面真是美丽非凡了，真是眩人眼目的七宝楼台，但仔细一读，前后的意思不连贯，前后的环境情感也不融和，好像是各自独立的东西，失去了文学的整体性与联系性，这正是张炎所说的‘碎拆下来，不成片段’。”其实，胡适和刘大杰的这种批评正是从反面说明梦窗词时空错综、现实与假想错综的特色。她借此对中国比兴传统做了简要阐述。比兴之手法在其产生的时代是新颖而美好的，但随着时代的发展，说诗人以诗教为说，比兴即由《诗经》时代简单而自由的联想触发而套上了狭隘、不自由的枷锁，即忠君爱国和感遇伤时的托意。而梦窗的身世和词并非由感发联想的理性途径产生，遂被评为“晦涩难懂”，艺术价值长期蒙蔽于世人。叶嘉莹针对胡适等人对《琐窗寒》词之批评，从时空交错的角度予以解析，她说：“其实就诗人之感发与联想而言，方其对花怀人之际，在其意念中，花之与人原来就是合一而不可分的，则梦窗自然大可以‘时而说花，时而说人’了。至于‘蛮腥’和‘吴苑’，乃是暗指江南，写花所产之地；‘咸阳送客’，则是用李贺《金铜仙人辞汉歌》‘衰兰送客咸阳道’的典故，写花所触引感发的一段哀怨的离思。‘咸阳’原不必指陕西之‘咸阳’，而‘吴苑’亦不必指夫差之宫苑，则又何怪乎梦窗‘一会儿说蛮腥和吴苑，一会儿又在咸阳送客’呢？”这首词以作者之意念为线，将交错的时间、空间贯穿在一起，因

此以感性之解说，此种词之意蕴便可以昭然示人。叶嘉莹此种批评很对，见解也新颖。

对于梦窗词背弃传统理性，运用感性修辞的手法，叶嘉莹也从中西方两个角度予以观照阐发。何谓“感性的修辞”？叶嘉莹将之定义为：作品中的修辞凭一己之感性所得，而并不一定依循理性所惯见习知的方法。她认为梦窗词即是如此。在中国古代文学传统中，修辞方面最讲求的就是“用典”和“出处”，叶嘉莹辨别了这两者的不同，并指出，中国古代文学中，传统的观念是“用典”要妥帖习见，使读者易于接受，不可过于冷僻生涩，“出处”要“无一字无来历”，不可妄自杜撰新解。而梦窗为词，用典喜用冷僻之典，用字喜欢自创新辞，这又是其不同于传统写法的一个方面。叶嘉莹认为，因每个人读书所择取的标准及其所接触的范围各有不同，一些人以为是生涩冷僻的典故，对另一些人来说未必不是熟知习见的。即使所用的是僻典，也并不能就说是诗人的大病，因为诗人所表现的，是以作品内容的情意境界为主，如果诗人认为所用辞语在作品中有更丰美的语意，当然不必为了要适合读者而削足适履更换一个浅俗的词语。叶嘉莹举出西方著名诗人艾略特为例，她说，艾略特用英语写诗，但他的《荒原》所用的字汇与典故，竟然不限于英语的文字，他用典下字也较为生涩冷僻，在他的诗中，其气氛感人之浓烈、意境蕴蓄之深广，具眼的读者，却是众口一词加以赞赏和称誉。当然，使用僻典也不能算是作品的一个长处，所以，叶嘉莹又指出，作品要有真正的内容和感受，用词不论是生涩的还是浅易的，只要忠实于作品的内容、忠实于作者自己的感受，虽有晦涩之嫌，也比一些为取悦于世而自欺欺人的作品要好得多。同时，因为每个人所生长的身世环境不同，性情资质各异，自然不能求于一同。叶嘉莹

举李贺和爱伦坡（Edgar Allan Poe）为例，他们作品中所有的一种阴森神秘的气氛，在常人看来，以为怪异难解，在他们自己看来，也许这才是他们的本色。所以，梦窗善用僻典，虽然不能说是他的长处，但其词也绝非人们所说的“古典与套语的堆砌”或“破碎的美丽词句”，词中确实有梦窗所特有的一种境界和一份梦窗真实的感受，只是他不太遵循一般人理性所惯见习知的传统而已。梦窗善于自创新辞，这应该说也是他极富创造力和敏锐、丰富联想的表现，不应一概予以抹杀。叶嘉莹指出西方现代派大师艾略特在《普鲁佛克底恋歌》的开端，曾用一只慵懒的猫的揉摩腰背的动作来描写慵倦的暮霭，如果以理性来说，这似乎毫无道理，暮霭怎么会有腰和背？但透过艾略特对猫动作的描写，我们对暮霭的奄奄然慵倦无奈的感觉，有了更亲切鲜明的感受。梦窗背弃传统，使用感性修辞的方法，与艾略特有相似之处，是合于现代化的一种写作途径。

为了充分说明梦窗词这两方面特色，叶嘉莹对《齐天乐·与冯深居登禹陵》和《八声甘州·陪庾幕诸公游灵岩》等梦窗词，钩幽发微，赏音解味，使读者嗅闻梦窗词之不泯馨香，一览梦窗词之别有洞天的胜景佳境。

在分析了这两方面的特色后，叶嘉莹指出，在古代，梦窗词不为人欣赏和了解，一方面是因为其运笔修辞，超越了当时的创作传统，而与现代一些文艺作品的现代化作风有暗合；但更重要的原因：“那就是梦窗这一位作者之人格价值也同样不合于中国旧有传统的衡量标准。因为中国传统上多把对文学的衡量置放于两个重点之上：其一是作品之实用的价值；其二是作者之人格的价值。他们既希望文学的作品都能够有益于‘裨补时阙’，也希望文学的作者都能够成为‘载道立说’的圣贤君子。在这种衡量下，梦窗的作品既早被目为堆砌晦涩全无实

用价值可言，而梦窗的人格则更是被沾染着难以湔拭的污点，全不合于圣贤的标准。”这自是梦窗词在古代之不幸的遭遇的原因，但是现代人为什么也对梦窗词避而远之呢？叶嘉莹对此也做了分析，她说梦窗词“不能为现代人所欣赏了解者，则是因为他所穿着的乃是一件被现代人目为殓衣的古典的衣裳，于是一般现代的人乃远远地就对之望而却步，而不得一睹其山辉川媚之姿，一探其蕴玉藏珠之富了。是梦窗虽兼有古典与现代之美，而却不幸落入了古典与现代二者的夹缝之中，东隅已失，桑榆已晚，读梦窗词，真不得不令人兴‘昔君好武臣好文，君今爱壮臣已老’之悲慨了。”所以，叶嘉莹以现代人的观点标举出梦窗词的这两点特色，目的是：“欲使梦窗词之读者能于被传统所訾议的堆垛晦涩中，以较新的观点看出其结构组织之神奇精密，及其所包含蕴蓄的幽微精美，然后知梦窗词之七宝楼台拆碎下来，不仅不是‘不成片段’而是每一片段与每一片段之间都有着钩连锁接之妙。而且更可赞赏的乃是我们可以窥见，在这座七宝楼台之中，原来还深隐着有一位倩盼叔姿的绝世佳人，然后始能不为张炎之说所误，而对梦窗词有更进一步的欣赏和了解。”

伽达默尔（Hans Georg Gadamer）阐释学（Hermeneutics）认为，真正的理解是读者与文本之间的“视界融合”（the fusion of horizons），产生一种历史的真实和历史理解的真实，达到理解中的历史有效性。叶嘉莹对梦窗词的理解，可以作如是观。叶嘉莹曾为梦窗词多年来不被人知、不被人解的情形而悲慨，为之“三嗅而泣”。为了使梦窗词之“七宝楼台”中隐蔽了七百多年的倩盼叔姿的绝世佳人在现代登台亮相，展示其精美绝伦的迷人之姿，叶嘉莹从“通古今中外之变”的发展角度来解读梦窗词，以中西两个传统来观照梦窗词，既不迷信于中国古

代先哲大家的评价，人云亦云，也不完全以西方理论来解读梦窗词，而是中西结合，既采用中国传统的知人论世的方法，也汲取西方新批评的文本解读法，对梦窗词艺术特色做了新颖而独到的阐发。这不是故意标新立异，确为有心之得。“爱而知其恶”。叶嘉莹虽喜欢梦窗词之馨香，也并不讳言梦窗品节的污点，但她并不因人废文，而是从发掘作品兴发感动的生命为出发点，来评价词人和词作。她曾说：“一般说来，凡是真正具有感发之生命，而且在感发之本质上具有真正优美之品质的作品，便都有着足以引发读者心灵中某种美好之意念及联想的力量，即使像梦窗这样一位被人认为在品节上有所玷污的作者，他的作品中也仍然闪现着心灵之光焰向着崇高美好之一面的光芒，这是我们在传承古代的精神文化之遗产时，所决不该加以忽视的。”这种观点，对只注重作者道德人格而忽略作品文本解读的传统批评方法的确是一服清醒剂。她对梦窗词的研究，不只是对学界研究梦窗词有启示意义，对整个文学批评而言，也都有值得借鉴的地方。

（作者单位：暨南大学中文系）

注释：

叶嘉莹：《迦陵论词丛稿》，上海古籍出版社 1980 年 11 月第 1 版，第 144、149、148、188、143—144、158、365—366 页。

胡适：《词选》。

刘大杰：《中国文学发展史》，上海古籍出版社 1982 年新版，第 654 页。

罗 蕾

鹤 之 灵

——中国传统文化对小说《海螺》的影响

新加坡作家流军（赖涌涛）的新著《海螺》（中国文联出版社，2002年2月版），上下卷封面上都有这样两句时尚广告：“这是一部马来半岛包括新加坡华人社会百年变迁的奇雄史诗，这是一部充满热带情调的马来半岛农村生活的长篇画卷。”弹丸之地的新加坡真能产生如此厚重的作品吗？读完小说掩卷沉思，我确实为这部“新马开埠以来不可多得的长篇力作”给打动了。我的眼前起落着一群在蕉风椰雨中飞舞的“从南中国海上空飞来”的白鹤。

如果给流军的《海螺》归类的话，我觉得在创作题材和艺术风格上《海螺》和陈忠实的《白鹿原》有很大的相似处，或者进一步追寻起来和加西亚·马尔克斯的《百年孤独》一脉相承，似乎都是可以列入“寻根文学”一类的。与《白鹿原》异曲同工，《海螺》从开篇第一章起到结尾第九章止，反反复复出现那落脚在老巫河口仙鹤镇旁的一群白鹤，而《海螺》中的白鹤与《白鹿原》中的白鹿有着同样的魔幻色彩和象征意义。

白鹤在中国传统文化里代表的是一种祥瑞征兆。在《海螺》中则完全成了中国传统文化的化身。

辨识贯穿《海螺》的精神线索，我们会感受到浓郁的中华传统文化、尤其是儒家文化的气息。

《海螺》以柔佛州东海岸老巫河口小小的仙鹤镇的百年历史和仙鹤镇的创建人卢氏家族兴衰为故事的载体，多侧面展示了地主买办对南来猪崽（中国移民）的剥削和欺压，揭露了英殖民主义者对马来半岛居民尤其是华人社会的拼命搜刮和巧取豪夺，也描述了日本法西斯三年零八个月的血腥统治、马共的武装斗争以及马来西亚成立和新加坡独立等一页页不同寻常的历史。主要矛盾冲突则在卢氏家族的第四代主人卢水雄、卢水雄的四姨太丁香以及丁香的情人罗海彪之间展开。刁钻的地主、受封拿督荣衔的卢水雄依旧信奉着“不孝有三无后为大”传统家庭信条，二姨太因难产胎死腹中而被苛责最终丧命，三姨太因无法完成“传宗接代”任务被逼疯后跳井自杀，美丽而放荡的四姨太丁香邂逅了酷肖其前夫的“南来猪崽”罗海彪后从感情上彻底背叛了长期侮辱和迫害她的丈夫。尽管小说也描写了几乎整个仙鹤镇对丁香及其情人的一致谴责和诅咒，但却依然在金蛇湾加速进行的城市化进程中让卢氏家族实质上落下了帷幕：卢氏家族第五代传人的事业已经被人取代。这样一种结局，也恰巧暗合了中国古语中“君子之泽，五世而斩”的观点。

浸润在《海螺》中的还有一种浓郁的封建士大夫的情趣。这主要表现在另外一个若隐若现的夏氏家族的成员身上。《海螺》的开篇就给人打了一个哑谜：三宝屋小牌楼匾额上的一副对联，“南 瞻 日， 乡暮 故 经”，虽经近百年的考据却没人能填充，只是到了《海螺》的最后，夏家的传人夏彬

博士作为神童亮相时方才揭开谜底。而在夏彬博士的父亲、小说《海螺》中另一重要人物夏薄情（夏伯清）身上，虽因时乖命蹇漂泊海外沦落为乡野郎中风水先生，却也基本上保持了一个读书人的气节：一开始在他解救因丈夫遇难而服毒自杀的丁香时，在他竭尽全力帮助罗海彪、赖旺土从“南来猪崽”厄运中解脱出来时，我们已充分看到了他“仁义”的一面；而在与凶残的日寇小禾田周旋，把众多仙鹤镇居民从日寇屠刀下解救下来时，他充分表现了“智勇”的一面。在描绘夏薄情、夏薄情的爷爷夏子规以及姨奶奶凤仙亲情关系的章节里，涉及最多的也是一些与琴棋书画等中国传统文化有关的内容：比方第一章中，凤仙为夏子规演唱新编越剧《红楼梦》“黛玉焚稿”一段，夏子规以一幅嵌有凤仙名字的对联“鸟来风里食虫化凤，人立岩旁点石成仙”赢得姑娘的芳心；还有第八章中夏薄情重返故乡与姨奶奶相见时的情景及回忆，当年姨奶奶凤仙曾以自己的书画赢得夏薄情的尊敬，小说没有正面描述书画的精美，却借夏薄情之口，先是称赞悬挂厅堂的字，“群鸿戏海，铁画银钩，好字！”紧接着又称颂那幅泼墨山水，“千岩竞秀，万壑争流，虎踞龙盘，猿啼鹤唳！山上彤云飘忽，似有仙翁炼丹；山下青烟袅袅，似有道侣修行！好画，好画！”获知字画作者时自是肃然起敬了。

小说中另一值得注意的象征是三宝屋前河滩上那条木桩子——那是真正的中国传统文化之“根”，那一只神灵般的白鹤自始至终泰然自若地站立在那儿。每年它到来的日子也选择在一个中国传统节日九九重阳节以后的七八天。它无声地向人们叙述着一段传说中的故事。这传说中的故事最终被证明是一段古老的历史。在金蛇湾“破土”仪式不久天地就出现了异秉，一场使得“大地塌陷，山峦崩溃，海洋倾覆，河川倒流”的重

阳大潮把那条“根”冲了出来：这是一艘巨大的帆船的桅杆，帆船的龙骨以及散落的瓷器等文物都证明了它曾是“三保太监下西洋”时的一艘，战船“云鹤号”在老巫河口附近触礁沉没，而今天的老巫河口一部分原住民竟是战船统领云中鹤将军的后裔。

此外，带有潮州特色的道教玄学也给《海螺》带来了浓郁的传统氛围。

在仙鹤镇居民中，“马来人的装束”是和“带闽南腔的潮州话”混杂一起的，他们的信仰，则主要是一种以道教玄学为基础的多神教崇拜。而在夏氏家族，特别是在夏子规、夏薄情身上，更多是体现着一种道教传播者的角色：夏子规辜负了父亲要他考取功名光宗耀祖的期望，14岁登科中举没去京城继续学业，却“对《易经》产生了浓厚的兴趣”，“跟随当时赫赫有名的弼玄大师钻研《周易》”，弼玄大师逝世后，“夏子规转而研究《道德经》”，“隔年离开省城，长途跋涉来到四川鹤鸣山，在正一大师空溪道长门下学道”。后来占卜算命看风水却闯出“子规玄学金吊桶”的响亮名头。夏薄情行走南洋重操祖父旧业，最后以乡野郎中风水先生身份在仙鹤镇站稳脚跟。

民俗描写在《海螺》中占有相当比重，而民俗描写也有着浓重的道教玄学色彩。开篇部分，作者以白描的语言讲述了白鹤镇居民祭祀鹤神的由来：“从南中国海上空飞来”的白鹤，三宝屋小牌楼匾额上的横批“云鹤”二字，仙鹤镇居民筹资修建的云鹤寺以及“托水客从潮州运来三尊石雕神像”（大伯公、大仕爷和仙童），灵验的鹤神与酬神的节日等。此外还有后文涉及的《葬经》、《阳宅十书》、《管子·乘马》、《皇帝宅经》、《宾退录》、《运甓记·牛眼指穴》、《秘传水龙经》等相书；第三章中的仙鹤镇中元节打醮祭鬼、举办盂兰盆会的民俗；第四章

中的仙鹤镇春节闹锣鼓、吹唢呐、开年炮的民俗，夏薄情对卢水雄所述阳宅风水、青龙白虎的辞令；第五章中夏薄情对卢家庄盛宴众位富商巨贾、达官显要所述龙与风水的关系，依照“玄武垂头，朱雀翔舞，青龙蜿蜒，白虎驯服”要求为卢家老爷子选择墓地，依照唐山（中国）传统丧葬文化为卢家大办丧事的情景；第六章中为日寇小禾田算命和为仙鹤镇罹难者打醮超度的情景；第七章中借张平凡之梦、张添雨之口解释夏子规为何不准后代人继承衣钵的原因，以及第八章夏薄情重回故土谈玄论道、打醮祭祖等法事活动。故事叙述深邃细密，场景描写跌宕起伏，表现了作者驾驭中国传统文化，特别是熟练驾驭道教玄学文化的高超能力。

除了道教诸神和南洋一带普遍敬奉的妈祖神之外，作者所创造的最重要的神癘应该是鹤神了。我认为鹤神应该是建立在道教玄学基础上、体现着深刻的实用主义的神灵。那只站立在老巫河口木桩子上的白鹤竟然存活了上百年。白鹤的精灵佑护着仙鹤镇并且成了仙鹤镇的图腾。《海螺》的开篇，仙鹤镇卢氏家族第一代拓荒人卢金蛇就“以一块帆布当香案，点起香烛，摆上花生茶叶，接着面朝西方，拉开嗓门大声喊道：‘天神海神，山神河神，土地爷，拿督公，我卢金蛇到这里开荒种食，祈求各位神明保佑我出入平安，六畜兴旺，风调雨顺，五谷丰登，人丁兴旺，大富大贵！’”随即又按照白鹤的指引祭拜了鹤神。而在这以后，几乎每当重大事件发生白鹤就会现身，如在日寇侵占仙鹤镇后，“人们发现仙鹤的羽毛已经不如以前那么光泽丰满，身体也瘦了许多。它的目光暗淡无神，眼皮一眨一眨的显得很疲倦。它好像有病，喉咙一吸一顿呵呵作响，嘴里流出一串长长的唾液。老叔公说它不是有病而是伤心，它喉头的抽动不是咳嗽而是抽噎，嘴里流的不是唾液而是眼泪：

六十多年前有一回它也是这个样子，那时仙鹤镇发生瘟疫死了十几个人”。而到小说最后，面对仙鹤镇农耕时代的结束，三宝屋和小牌楼被铲平，河滩上那根木桩子也没有了，“这只仙鹤在三宝屋遗址上空绕圈子，一边‘咕哇咕哇’地叫着。开始时声音很大，好像很激动，叫了一阵后便逐渐嘶哑，像在咳血哀鸣”，仙鹤飞走了，并且再也不回来了。这是否象征道教玄学的湮灭呢？

《海螺》故事的展开，还有着中国传统佛教中“因果报应”观念的影响。

在《海螺》中，代表传统佛教的是那间站立了几百年的三宝屋。三宝即是佛、法、僧的总称，而小牌楼匾额上那终于被破解的一副对联“南海晨瞻东海日，他乡暮诵故乡经”，也似乎是历代漂泊南洋游子的心声传递和心灵烛照。纵览全书，传统佛教中“因果报应”观念一直在若隐若现影响着卢家的命运和故事的展开。

卢家的发迹，尤其是第四代卢家庄庄主卢水雄的发迹，主要是建立在巧取豪夺之上的。卢水雄的发妻卢周氏，也是一个工于心计佛口蛇心的女人：买来充做“传宗接代”工具的二姨太、三姨太先后间接死在她的手里。四姨太丁香一嫁入卢家就遭受着“比遭人强暴受人侮辱还要痛苦”的精神虐待。而尘世所谓的佛法无边，则在卢周氏身上得到了具体而真切的体现。当卢水雄续娶了四姨太丁香后，卢周氏就开始一心向佛，成为静心大师的弟子，在彻夜诵经声后，“阳光灿烂，驱逐她脑里残余的邪念。晨风清凉，荡涤她污浊的心胸”。她心情终于畅快起来。而具有讽刺意味的是，当她和卢水雄为了保住自家的利益向日寇出卖了八条人命时，夜夜念经也无济于事，她竟然大清早天未亮跑到河边烧纸钱，这之后她“终于松了口气。这

一招果然奏效，那些冤魂野鬼得到了好处便不再到她梦里搅扰，接下来的每个晚上她都睡得很好”。可是佛祖终于不肯一而再再而三垂青于一个坏人，“天空划过一道电光，大地腾起云雾，菩萨拂袖而去”，“那群游魂野鬼一股脑儿冲过来”，第二天一早，卢家的佣人发现女主人死在后院那口井里。

作为对卢家的报应，作者铺设了另一条线索：“南来猪崽”罗海彪俨然是丁香前夫黑鲟客的再世真身，不仅相貌酷肖，而且二人都与一条叫做“海螺号”的木帆船有缘，黑鲟客生前驾驶着海螺号，罗海彪把即将湮没在老巫河口的海螺号修复后当成了自己的家。卢水雄加诸在丁香身上的侮辱和伤害，罗海彪都用一种“中国传统的最解气的方式”实施了报应。尽管罗海彪和丁香的私情被发觉后，罗海彪被卢水雄雇佣杀手打瘸了腿，丁香也险些被逼疯，然而在最后，泉雄一世却中风躺在床上的卢水雄不得不在罗海彪“既有唢呐曲‘喜迎春’的欢乐气氛，又有潮州音乐‘贺新郎’的热闹场面”的螺号声中接受命定的报应。这种结局有点类同中国古代小说话本的大团圆了。

《海螺》应该属于一部“好看”小说。它之所以好看，除因了它有跌宕曲折的故事情节外，还因它描绘了绚丽多彩的南洋风光，塑造了复杂鲜活的人物性格，表达了厚重深刻的思想内容。虽然一些个别地方的描写散发着陈腐之气，甚至在一些讲述到中国传统文化的地方也略微显得有点儿买弄，但瑕不掩瑜，作者所具有的深厚的中国传统文化素养无疑是白鹤的精灵所在。

（作者单位：山东大学文学院）

后 记

第 13 届世界华文文学国际学术研讨会 2004 年 9 月在山东大学举行，本论文集的出版得到了山东大学国际学术会议基金和山东大学文学与新闻传播学院国际会议专项经费的资助。

2003 年 11 月，会议筹备组根据中国世界华文文学学会学术委员会确定的议题，发出了提交会议论文的通知，半年中收到论文 80 余篇。论文的基本情况在前言中已一一述及，由于大部分论文字数都超过了通知的规定，为了使论文集能容纳更多作者的论文，不得已对一些篇幅较长的论文作了不损其内容的适当删节，敬请相关作者谅解。

第 13 届世界华文文学国际学术研讨会得以在山东大学威海国际学术中心顺利举行，得到了威海市政府、山东省侨办的直接参与和大力支持，我们谨表示衷心的感谢。山东文艺出版社路英勇、陈光新等领导在本论文集出版中给予的积极支持，也引起我们深深的敬意。