

南太平洋文学史

王晓凌 著

安徽大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南太平洋文学史 / 王晓凌著. — 合肥 : 安徽大学出版社, 2000.3

ISBN 7-81052-319-8

I. 南... II. 王... III. 文学史—南太平洋
IV. I 109

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 03748 号

南太平洋文学史

王晓凌 著

出版发行 安徽大学出版社
(合肥市肥西路 3 号 邮码 230039)

联系电话 总编室 0551-5107719

发行部 0551-5107784

E-mail ahdxcchps@mail.hf.ah.cn

责任编辑 李梅

封面设计 孟献辉

经 销 新华书店

印 刷 中国科技大学印刷厂

照 排 合肥市女娲照排中心

开 本 850×1168 1/32

印 张 9.375

字 数 235 千

版 次 2000 年 3 月第 1 版

印 次 2000 年 3 月第 1 版印刷

ISBN 7-81052-319-8 / I·32

定价 13.80 元

如有影响阅读的印装质量问题,请与出版社发行部联系调换

题《南太平洋文学史》

火烛丛林木鼓喧，
蛇腾大泽水云翻。
天公抖擞人才降，
冲破樊笼唤国魂。

文学新兴岂偶然，
岛民沉默已多年。
代言罢黜他人笔，
自谱真声入管□。

地火喷光未算迟，
钟灵毓秀出新奇。
风骚一代谁人领？
温特文章萨曼诗。

神州别有慧心人，
继晷焚膏撰史新。
海国群英罗笔底，
淘沙吹浪见金真。

马祖毅 于庐阳求得一斋
2000年5月24日

前 言

“大洋洲文学” ,对许多中国读者来说 ,可能是个较为陌生的字眼 ,而 60 年代兴起的“南太平洋文学” ,中国读者就更加鲜为人知了。实际上 ,大洋洲文学研究 ,是我国 70 年代末在外国文学研究领域中新开辟的一个园地 ,1979 年安徽大学成立了大洋洲文学研究所 ,则是我 国最早从事大洋洲文学研究的一个机构。尽管北京和上海随后也相继成立了澳大利亚和新西兰研究中心 ,不过以整个南太平洋地区(包括澳大利亚、新西兰和南太平洋诸国)为研究对象 ,即研究澳大利亚文学、新西兰文学和南太平洋文学 ,目前在我国唯有安徽大学大洋洲文学研究所这一家 ,而且多年来的耕耘与成果 ,得到了国内外友好人士的公认和重视。

撰写《南太平洋文学史》一书 ,最早是由大洋洲文学研究所的创始人马祖毅教授向我提起的 ,因为当时新西兰中心和澳大利亚中心已先后于 1994 年和 1997 年分别出版了《新西兰文学史》和《澳大利亚文学史》 ,而南太平洋文学史的研究始终尚属空白 ,再加上有关南太平洋诸国的文学翻译作品和有关评论性文章虽已刊出一些 ,却都有零星散落之感。因此 ,作为以整个南太平洋地区为研究对象的大洋洲文学研究所 ,应该责无旁贷地去填补这一空白。因此 ,我选择了这一课题的研究 ,开始着手这方面的准备工作。只是囿于手头资料极为有限 ,又与国外未能取得联系 ,所以时至今日才使其终于付梓问世。

《南太平洋文学史》一书的撰写 ,主要是从文学发展史的角度 ,对南太平洋地区(除澳大利亚和新西兰之外)的 12 个国家的文化演变、文学起源和文学发展等方面作一全面的论述。首先 ,由于考

虑到中国读者对南太平洋历史与文化的不甚了解,因此在本书开篇的第一章,对南太平洋地区的地理区域的划分、历史文化的演变作一总体的介绍,以使读者对这一地区有一概貌性的认识与了解。随后,则分别以文学起源、诗歌涌现、短篇小说的繁荣和长篇小说的成熟等几个重要章节勾勒出南太平洋文学发展的全背景,与此同时对各国涌现出的重要作家和作品以及他们对文学发展所起的推动作用作一重点述评;之后在第六章对南太平洋文学现状与发展前景作了评析与展望;在本书最后2章里,又重点对南太平洋文学汲取外来文化的问题作一述评。

南太平洋文学,虽然在20世纪60年代才起步,但是相对来说,它在较短的时间里就已发展到与世界文学能够保持同步的水准。它之所以能够获得如此的成就,不仅仅是由于南太平洋文学渊远流长的口传文学和家喻户晓的民间故事为南太平洋新文学的形成奠定了良好的文学基础,同时还由于南太平洋地区的成名作家大都在国外受到过良好的教育,具有当今现代人的文学视野和潜在的文学素养。因此,他们在挖掘和促进本民族文学发展的同时,能够借鉴当代西方主流文化中的一些文艺理论和文学流派的观点,来对诸如土著人“万物有灵”这一古老的民族文化与文学进行巧妙的构思和诠释,并用传统古老的民族神话传说来影射当今的社会现实,从而显示出一种独特的艺术魅力。这些都较好地体现了当代一些重要的文学思潮和文学流派等意识,如本书的第五章在重点述评作家与作品时,温特的艺术创作就涉及了诸如荒诞、象征以及魔幻等当代一些文学流派与思潮。因此,本书在综述的基础上,把重点放在对这一独特的文学视野和文学风格的关注上。南太平洋作家们这种善于借鉴外来文化对本民族文学作进一步发掘和探讨的文学视野和创作手法,足以表明南太平洋文学发展的跨度与力度。

本书的撰写,在结构上与传统的文学史书的框架风格有所不同。首先,它在搜集和整理现有的原始有关资料的基础上,从当代某些文艺理论的角度找准视点,以形成一种评论的风格。同时,注意运用一些文学流派的观点来对南太平洋土著文学进行阐述与评析。例如在第二章和第四章里,就对口传文学与书面文学、民间故事与散文体制作的短篇故事进行了区别,在第五章里又对象征与寓言等不同的创作手法进行了探讨,这些都反映了文学创作中所涉及的“文学创作内部”的某些规律性的特质。又如,在第七章的南太平洋文学从传统口传文学中汲取养料和第八章的南太平洋文学从外来文化中有所借鉴,则探讨了带有普遍意义的民族文学的发展方向问题,这些都与传统的史书视野与风格略有不同。不过,由于本人学识谫陋,加上资料匮乏,很可能会心有余而力不足,给人以力不胜任的感觉。这种尝试是否成功,还有待于读者的检验。

笔者认为本书尚有不足之处,巴布亚新几内亚文学史部分,由于掌握的资料极为有限,分量也似嫌不足。尽管在这之前,曾多次与巴布亚新几内亚大使馆、巴布亚新几内亚大学以及巴布亚新几内亚研究院书信联系,可一直杳无回音。同时,在此期间,也曾拜托去澳访问的陈正发教授和在我校讲学期间回澳探亲的 Annette Stewart 博士查询有关这方面的资料,但都未能如愿,最后无奈只好勉为其难地动笔了。因此,巴布亚新几内亚这部分史料不够完整,也缺乏一定的系统性,评论也展开得不够充分。这实在是一个遗憾。

南太平洋文学是世界文学的一个组成部分,《南太平洋文学史》的撰写,虽然开拓了我国外国文学研究的一个新的领域,但作者本人更加希望的是能够向中国读者打开一个新的了解南太平洋文学的窗口,尤其是书后的南太平洋各国文学和重要作家及作品和南太平洋文学与图书出版这两个附录,虽然分量并不大,不过却

有着不可多得的史料价值 ,可供读者参阅。如果能够达到此目的 ,本人也就会感到几分欣慰了。

在本书即将问世之际 ,首先我应该向最初鼓励我写这本书并热忱帮助过我的德高望重的马祖毅教授表示我由衷的敬意和真诚的感谢 ,并向曾经支持和关心过我的陈正发教授和 Annette 博士以及所有的朋友一并致以谢忱。

由于本人才疏学浅 ,加上资料有限及时间仓促 ,书中难免有疏漏之处 ,敬请有关学者和广大读者不吝赐教。

王晓凌

2000 年 1 月 于合肥

目 次

第一章 南太平洋历史与文化	(1)
第一节 南太平洋历史	(1)
一、南太平洋社会	(1)
二、南太平洋政治变迁	(6)
第二节 南太平洋文化	(10)
一、南太平洋文化背景	(10)
二、南太平洋文化格局	(13)
第二章 南太平洋文学的起源 ——散文体创作的问世	(21)
第一节 南太平洋文学产生的社会背景	(21)
第二节 南太平洋文学界定	(27)
第三节 南太平洋文学的产生	(32)
一、南太平洋文学产生的内在动力	(32)
二、口传文学对南太平洋新文学的催化	(34)
三、散文体创作的问世	(40)
第四节 南太平洋文学产生于两个中心	(44)

第三章 南太平洋文学的形成 ——诗歌与戏剧的涌现	(49)
第一节 南太平洋文学——诗歌	(49)
一、口传诗歌	(50)
二、南太平洋文学诗歌	(54)
第二节 南太平洋文学——戏剧	(78)
第四章 南太平洋文学的兴起 ——短篇小说的繁荣	(85)
第一节 巴布亚新几内亚短篇小说发展概述	(86)
第二节 南太平洋其他各国短篇小说风格迥异	(91)
第三节 南太平洋文学评论	(118)
一、南太平洋文学论坛	(118)
二、南太平洋文学评论	(125)
第五章 南太平洋文学的成熟 ——长篇小说的发展	(130)
第一节 南太平洋长篇小说概述	(130)
第二节 南太平洋文学代表性作家——温特的艺术创作	(137)
一、温特的创作风格	(137)
二、温特的创作技巧	(148)

第三节 南太平洋文学成熟的标志——模仿和寓言的融合	
.....	(156)
一、象征性手法运用.....	(156)
二、象征和寓言.....	(157)
三、模仿和寓言.....	(160)
四、寓言性技巧运用.....	(165)
第六章 南太平洋文学现状与趋势	(176)
第一节 南太平洋文学现状.....	(176)
一、南太平洋文学特点.....	(176)
二、南太平洋文学与政治.....	(179)
三、南太平洋文学与社会.....	(181)
四、南太平洋文学与作家.....	(184)
第二节 南太平洋文体风格.....	(189)
一、南太平洋风格.....	(189)
二、南太平洋文学风格.....	(192)
第三节 南太平洋文学发展趋势.....	(194)
一、英语媒介.....	(194)
二、文学的“世界性”.....	(198)

第七章 南太平洋文学与传统口传文学

.....	(202)
第一节 南太平洋文学与口传文学的区别.....	(202)
第二节 南太平洋文学与口传文学的相融.....	(205)

第八章 南太平洋文学与西方外来文化

.....	(210)
第一节 西方外来文化中的南太平洋文学形象.....	(210)
第二节 西方外来文化对南太平洋文学的双重影响.....	(213)
一、西方外来文化对南太平洋作家的影响.....	(214)
二、西方外来文化对南太平洋文学主体的影响	(221)
第三节 西方外来文化与南太平洋女性文学.....	(232)
第四节 南太平洋文学民族之声.....	(236)

附录 1

南太平洋各国文学和重要作家及作品	(240)
------------------------	-------

附录 2

南太平洋文学与图书出版	(278)
-------------------	-------

第一章

南太平洋历史与文化

第一节 南太平洋历史

一、南太平洋社会

地理概况 大洋洲是世界 7 大洲中最小的 1 个洲。从最广泛的定义来说,大洋洲包括位于亚洲和南北美洲之间的全部岛屿和群岛。但一般在使用这个名称时,它的范围较为狭窄,通常是指除了太平洋北部的岛屿如阿留申群岛和千岛群岛、位于亚洲边缘的一些独立岛国如日本、菲律宾、马来西亚和印度尼西亚共和国等之外,剩下的其余部分通称为大洋洲,它包括全部或绝大部分位于这个地区的无数大小陆地。大洋洲及大洋洲岛屿包括澳大利亚、新西兰、伊里安岛(新几内亚岛和巴布亚岛)和美拉尼西亚、密克罗尼西亚和波利尼西亚 3 大群岛,共约 1 万多个岛屿。陆地总面积约 897 万平方公里,占世界陆地总面积的 6%,是世界上面积最小的 1 个洲。人口也是世界上除南极洲外最少的 1 个洲,当地居民约

占总人口的 20% ,主要是美拉尼西亚人、密克罗尼西亚人、巴布亚人和波利尼西亚人 ,还有印度人、混血种人、日本人以及华裔等。

这些数以千万计的大洋洲岛屿 ,星罗棋布地分散在辽阔的南太平洋海域上。尽管它们唇齿相依、相邻咫尺 ,但在政治和文化上却千差万别 ,错综复杂。因此 ,人们通常从地理和种族的因素考虑 ,把大洋洲又分为 3 个广阔的区域 :第一个区域 ,主要是以赤道以南、 180° 子午线以西的全部岛屿和群岛 ,它被称为美拉尼西亚(希腊文“melas”黑色和“nesos”岛两字组成) ,因为这一带居民肤色主要是黑色 ,意为“黑人群岛” ;第二个区域 ,是以子午线以西赤道以北的地区 ,它被称为密克罗尼西亚(希腊文“micros”小和“nesos”岛) ,由于这个区域内的岛屿一般都很小 ,意为“小岛群岛” ;第三个区域 ,包括 180° 子午线以东、赤道南北的全部地方 ,被称为波利尼西亚(希腊文“poloy”众多和“nesos”岛) ,由于这一地区北起夏威夷 ,意为“多岛群岛” 。因此 ,西南至新西兰 ,东南至复活节岛 ,形成一个由无限数的岛屿构成的大三角。

下面 ,着重对我们所关注的大洋洲的区域范围作一限定和介绍 :

美拉尼西亚 位于西太平洋 ,它是这一海域 3 个区域(美拉尼西亚、密克罗尼西亚和波利尼西亚)中陆地面积最大的 ,占大洋洲岛屿面积的 95% ,人口的 70% ,以美拉尼西亚人为主。这一地域构成 ,主要有新几内亚(包括巴布亚新几内亚、西几内亚)、所罗门群岛、瓦努阿图(新赫布里底群岛)、新喀里多尼亚岛和斐济群岛。

密克罗尼西亚 位于中太平洋 ,以密克罗尼西亚人为主。主要有基里巴斯(吉尔伯特群岛)、马里亚纳群岛、加共林群岛、马尔绍岛和瑙鲁。

波利尼西亚 位于太平洋正中部 ,波利尼西亚地域可划为一个三角形 ,上顶是夏威夷 ,底至新西兰 ,东到复活节岛。三角形内

有汤加群岛、萨摩亚群岛、纽埃岛、图瓦卢(埃利斯群岛)、托克劳、库克群岛、塔希提和夏威夷群岛等。^①

历史演变 根据岛民世代相传的口头传说和他们的生活习俗以及从当地发现的外形颇似古代器物的工艺品来推测,大约在与西方接触之前,大洋洲地区就曾有过战争、航海以及极为古老原始的社会制度。

大洋洲各民族岛民究竟何时定居于此、经由哪些路线来到这里、如何到达此地、到达时开化程度如何等等这些问题,目前已无可稽考。但一般认为,这个地区最早的移民来自亚洲,据公认的学说,所有的人几乎都是远古时代从东南亚迁来的3大种族的后裔。尽管他们迁移的确切年代早已湮没无可考证,但是他们的迁徙可能始于最后一次冰河时代,即大约3万年以前,巨型冰层使海洋的水平面下降,亚洲大陆和岛屿之间于是出现了陆桥。后来冰块融化,水面复升,而当时到达岛屿上的人终于被水域完全隔绝,因此他们只得在当地的海岛环境中开始新的生活。^②

虽然大洋洲土著人很久之前就来到这些岛屿,但是一直延续到400多年前西方探险家到达之后,他们才有文字记载的历史,即欧洲人称之为的岛屿“发现时期”。

这一“发现时期”的起源,最早可以追溯到出生于葡萄牙的斐迪南·麦哲伦率领的由西班牙王室资助的船队,他们于公元1521年到达马里亚纳群岛。同一世纪的稍后时期,西班牙人又到达关岛和附近的密克罗尼西亚各岛。到了18世纪,英国著名探险家詹姆斯·库克船长,不仅再次发现了这些岛屿,而且对大洋洲大部分地区作了精确的航海记录,其中包括许多那时西方人从未测绘过或从未知道的岛屿。当时欧洲人为了追求科学真理、探索未知、争取教徒,一些探险家和传教士又进行了多次航行,并在所罗门群岛、马克萨斯群岛和新赫布里底群岛开拓了殖民地。同时,宜人的

气候和岛屿上漂亮的姑娘,把附近海上的外国捕鲸船只也吸引到塔希提岛、萨摩亚岛以及密克罗尼西亚和波利尼西亚的许多其他岛屿上。

对于太平洋的岛民来说,18 世纪的最后几十年和 19 世纪初的上半期,是一个大的变动时期,这个时期的特点是西方人源源不断地来到这一地区。可以说,传教士是西方人士中最先来到这些岛上长期定居的人,如果不算西班牙所属的密克罗尼西亚各岛,以及西班牙探险时代及其后在波利尼西亚和美拉尼西亚出现的罗马天主教传教士等那些未能完全建成的居留地,那么,大洋洲永久性的传教士据点是从 1799 年开始的。伦敦宣教会那一年派了其中包括 3 名妇女、3 名儿童在内的团体一行 39 人,登上塔希提岛。这一团体成员大都是由俗人来充当传教士的,而且他们多半是来自国内的手工艺工匠或店主。因此,他们不但把自己的神学观念,也把英国中下层社会的风俗习惯带到了大洋洲。之后,英国一些新教教派,包括卫斯理美以美会和圣公会,都在这些岛上分别建立了传道团体,同时美国的新教组织也同样介入进来。随后,美国国外传道委员(通称波士顿传道会)在夏威夷群岛和密克罗尼西亚群岛的部分地区占了优势,而英国新教团体则在波利尼西亚占首要地位。到 19 世纪较后的时期,圣公会美拉尼西亚传道团便成了美拉尼西亚的主要教派。

传教士对岛民的影响,较之其他任何一类西方人的影响都大。他们教当地土人看书写字,教他们按 15 世纪西方文明的标准和西方的工艺水平来穿衣、饮食和建造房子,甚至不考虑有些事情是否完全适合当地的气候情况。同时传教士还努力开化土人,根除吃人肉、猎取首级、消除家族纠纷和格斗等恶习,他们在有些地方甚至还摧毁了村社生活的整个传统结构。他们的这一所谓文明的冲击使许多早期的遗迹习俗早已荡然无存。

在随后的世纪中,西方的影响和控制不断地增长,从1840年到1900年60年间,英、法、德、美等西方列强,在政治上分别控制了大洋洲。在这期间,西班牙则首先失去了它的殖民地,荷兰还保留着新几内亚岛的西半部,英国控制了澳大利亚和新西兰,法国在19世纪40年代,开始对后来称为法属波利尼西亚的许多地方进行正式保护,同时并于1853年合并了位于美拉尼西亚范围内的新喀里多尼亚。斐济在经历了欧洲人支持卡可包酋长混乱的统治后,于1874年被英国吞并。1884年英、德完成了对新几内亚岛的瓜分,德国也在同年取得了马绍尔群岛。1889年,萨摩亚群岛由英、德和美国共同托管,之后三国协议西萨摩亚成为德国殖民地,东萨摩亚为美国托管,英国得到德国的允许,也把势力伸入到布干维尔岛以南的所罗门群岛中部诸岛。1898年,美国合并了夏威夷岛。

从20世纪初到1914年,大洋洲的大部分地区属于英国版图,英国占有新几内亚东南部的巴布亚、斐济、英属所罗门群岛保护地、新赫布里底群岛的部分管理地、吉尔伯特和埃利斯群岛殖民地、库克群岛、纽埃岛和托克劳群岛等,此外还有澳大利亚和新西兰。德国拥有西萨摩亚、瑙鲁、马绍尔群岛、加罗林群岛、马里亚纳群岛(关岛除外),以及地广人多的美拉尼西亚领土新几内亚东北部等。法国据有广大和辽阔的新喀里多尼亚及其外围诸岛,还有法属波利尼西亚各群岛。美国则管辖关岛、夏威夷和美属萨摩亚。荷兰占有新几内亚西部。

第一次世界大战把德意志赶出了太平洋地区,却把日本人引进了进来。于是,澳大利亚军队占领了德属新几内亚,新西兰占领了德属萨摩亚,日本夺得了马里亚纳群岛、加罗林群岛和马绍尔群岛。至于瑙鲁,则由英国、澳大利亚和新西兰共同托管。到第二次世界大战太平洋战争时期,西方列强对大洋洲的影响和控制达到

了最高峰,这些岛屿成了第二次世界大战的战场。不过,当和平降临时,各宗主国对重新保持其殖民帝国的意志已大不如前,许多现代化经济已遭到战争的严重破坏,殖民主义也遭到世界舆论的指责。联合国用托管制取代了国际联盟的委任统治,同时联合国也试图督促或鞭策各管理国定出指标、确定日期,完成各项步骤与措施,以使各属地尽可能实现自治,最终达到独立。

随着和平的来临,各宗主国的态度也发生了变化。1947年在澳大利亚的堪培拉会议上成立了南太平洋委员会,这一机构作为该地区协调各管理国之间关系的一个国际组织,对这一地区的经济和社会的有关发展问题,进行情报、经验和信息的交流和磋商。^③

二、南太平洋政治变迁

政治制度 在欧洲人到来之前,南太平洋地区就存在两种政治制度:一是以波利尼西亚和密克罗尼西亚为主的世袭社会制度;另一个是美拉尼西亚地区的民主的社会制度。直到1980年,这两种制度仍然很盛行。不过我们说,这两种分类有些过分简单化,因为在这个地区,由于西方各种政治力量的介入造成竞争和兼并以及托管的复杂历史,很难用这一简单的分类进行概括。甚至仅在世袭这一社会制度内部,也不完全就是由出身地位的高低来决定一切的。但是一般来说,像美拉尼西亚地区的新几内亚、所罗门群岛、瓦努阿图等都是以小的社会群体为单位,他们的政治权力,主要是依据他们从事的政治、战争、掌管权力和组织生产的技能,来决定他们的政治地位。与之相对的波利尼西亚地区,却是以世袭制为主来决定,尤其是随着早期与欧洲传教士、商人的接触和影响,他们对波利尼西亚和密克罗尼西亚的酋长和首领们却赋予更

大的政治权力,他们以传统的世袭制来作为他们组织政权的基础,使世袭制比以前更加巩固。但这一地区世袭制建立时间不长,欧洲的殖民者就分别控制了这一地区的大大小的岛屿,唯有汤加王国使这种世袭制幸存下来。

随后的大洋洲地区的政府类型主要是由外来势力来决定,他们分别以不同的方式从属于联合王国、澳大利亚、新西兰和法国。英国和新西兰的属地,一般采用间接统治的方式,而法属波利尼西亚及新喀里多尼亚却是通过总督直接统治。西萨摩亚、瑙鲁、汤加和斐济则采取了英国的议会制度,只是为了适应政治传统和地方条件,他们有国家元首,有向立法机关负责的内阁。除库克群岛是与新西兰结合的自治领地外,其他区域大都是各国的属地。应该说这一地区政治结构,比世界上任何一个地区的政治结构都具有更为复杂的多样性,其中包括了君主王国的汤加、自治的斐济、民主投票选举的西萨摩亚国家、世界上最小的独立民族瑙鲁共和国、联合国托管地库克群岛和关岛、美国托管的美属东萨摩亚、法属新喀里多尼亚、智利的复活节岛和已发展为一个具有 20 个省治政府的巴布亚新几内亚独立国。

大洋洲这一地域虽涵盖了约 17 600 000 平方公里的海域,但陆地总面积只相当于澳大利亚塔斯马尼亚海岛 67 000 平方公里那么多,其人口从最小的岛屿托克劳的仅仅 1600 到斐济最多的 50 多万总共也只有 150 多万人口。然而,这一地域历史的变迁、政治形式的变化多端,简直令人难以置信和概述。随着 19 世纪欧洲文化的渗透,导致语言和文化上的巨大差异进一步地加剧。在这期间,几乎所有岛屿最终都受制于西方权力的政治影响。联合王国分别于 1874 年获得斐济、1892 年掌握吉尔伯特和埃利斯、1893 年获得分管南所罗门群岛的权力。1906 年英国和法国联合管辖新赫布里底。1900 年以后,联合王国控制了汤加的外务和国

防大权,但是汤加仍保持着其君主制度的体制至今。1899年,萨摩亚被划分为两个部分,一半受控于美国,另一半归德国。1918年第一次世界大战之后,国际联盟把受控于德国的西萨摩亚转归于新西兰托管。1901年,新西兰获得托管库克群岛和纽埃岛的权力,1926年又托管了托克劳群岛。因此,这一地区形成了长期受各宗主国统治的形式多样的政治局面。

独立运动风潮 20世纪60年代开始,民族独立的风雷激荡着南太平洋的云水。相继宣告独立的国家有:

西萨摩亚 在本世纪后半叶兴起的大洋洲独立运动的第一次浪潮中,西萨摩亚人民反对殖民统治、争取民族独立,终于在1962年1月1日正式获得独立,成为第二次世界大战后南太平洋岛屿中第一个宣布独立的国家。1975年与中国建立了外交关系,但东萨摩亚至今仍被美国占领

瑙鲁 在殖民时期,流落他乡的瑙鲁人始终团结如一、同仇敌忾,他们终于在1966年争得了自治权,1968年宣布独立,成为世界上最小的一个国家,其地域周长只有19公里,面积22平方公里,并且始终保持着本民族固有的特点。

汤加 有上千年历史的汤加在经历了4个朝代之后,于1958年在汤加人民要求独立的压力下,英国被迫同汤加政府签订了新的条约,承认汤加对内有自治权。1970年,汤加人民终于冲破了70年的殖民统治正式宣告独立,但它仍保持君主立宪制。按时间而论,汤加王国是南太平洋地区最先独立的三个国家之一,它为尔后诸岛屿人民的独立运动开创了新的局面。

斐济 第二次世界大战以后,斐济人民采取多种斗争形式要求独立,英殖民者迫于形势压力,于1951年同意斐济财政自治,1966年,解散原立法委员会选出新的立法委员会,即斐济自治政府前身。最后,斐济人民在经历了96年的殖民统治之后,终于于

1970年10月10日,获得独立。

巴布亚新几内亚 南太平洋面积最大的岛国巴布亚新几内亚,在联合国托管会于50—60年代一再提出要澳大利亚政府加速该地区实现自治和准备独立的要求之下,巴布亚新几内亚于1971年1月获得自治权,1975年9月16日正式宣告独立,从此结束了近2个多世纪的殖民统治。独立后,国名定为“巴布亚新几内亚独立国”。全国划分为19个省和一个首都区。

所罗门群岛 在第一次独立运动的浪潮中,所罗门群岛人民积极投入到争取民族独立的运动中,英国统治者迫于形势所压,于1976年1月同意所罗门群岛实行内部自治。1978年7月7日正式宣告独立。

图瓦卢 图瓦卢原名埃利斯群岛。在半个多世纪的殖民统治过程中,图瓦卢人民为保持自己的种族、语言文化和社会传统的独立,而进行了不懈的斗争。1975年终因种族和语言的不同与吉尔伯特分离,恢复旧名图瓦卢。1978年6月实行自治,同年10月1日正式独立。图瓦卢独立后,实行君主立宪政体。

基里巴斯 与埃利斯群岛在种族、语言和习俗等方面有诸多不同的吉尔伯特群岛在埃利斯群岛1975年分离改名为图瓦卢之后,它于1977年1月实行内部自治,1979年7月12日正式独立,定国名为基里巴斯共和国,全国共分6个行政区域。

新赫布里底 原名为瓦努阿图共和国,随着民族独立运动的迅速发展,英法两国政府终于同意于1978年实行内部自治,1980年7月30日正式宣布独立,定国名为瓦努阿图共和国,后又恢复使用最早英国船长库克命名的“新赫布里底群岛”。

其他有些小群岛虽仍为美、英、法和新西兰等国所控制,但人民已日益觉醒,正为争取独立而斗争。

在1974年第二次政治变革浪潮的冲击中,库克群岛与纽埃岛

一样,也选择了自治,并与新西兰保持自由联系。这一地区终于在两次政治浪潮的冲击下,大部分岛国获得了独立或自治。^④

第二节 南太平洋文化

一、南太平洋文化背景

人口 据调查,大洋洲人口总数 1970 年估计约 400 万左右,现仍有增加。一般认为,这里的人是远古时代从东南亚迁移来的三大种族的后裔。这种种族大迁移,据推算可能远在 3 万年前开始,而在公元前不久结束。尽管这三支种族经历了许多世纪的混杂和通婚,但一般来说,每一种族仍明显地保留着他祖先的主要特征,所以直到 1970 年,还能识别出这些土人是哪一族的后裔。

大洋洲的土著民族通常按其居住的地理区域,可分为美拉尼西亚人、波利尼西亚人和密克罗尼西亚人。这个区域从地理状况划分似乎比较明确,但从种族的观点来看,其界线极难明确划分,因为许多世纪以来他们交往频繁,相互混杂,以致各种族原有的特征都已模糊不清。

语言 大洋洲地区的语言极为丰富、众多,实在难以尽述。据估计,这一地区有 1200 多种完全不同的语言同时在使用,仅巴布亚新几内亚 250 万人口中就操有 700 多种地方方言,而就这一地区的语言数量来说就占全世界语言总数的 1/4,可见其繁多庞杂的程度。这一地区语言大体可分为,美拉尼西亚语、巴布亚语、密克罗尼西亚语和波利尼西亚语等几种主要语系,除巴布亚语之外,其他语种大都是从澳大尼西亚语系发展而来,并且他们之间相互

联系。但是这些语言大都彼此无法相通,哪怕是从同一基本语系发展而来的地方方言也同样如此。

在这一地区大部分地方本土人讲的是属于通行广泛的澳大尼西亚语族,或称马来亚—波利尼西亚语族的各种语言,这种语族的语言主要流行在马达加斯加岛到大洋洲东部一带。但在美拉尼西亚,主要以巴布亚语为主。巴布亚语并不是一种单一的语言,它是完全不相关联的几种语言的统称,只是为了使它们同澳大尼西亚语族的语言有所区别而已。法语在新喀里多尼亚和其它法国管理的地区应用广泛,英语则在英国势力大的地方通行,斐济的印度人自1944年超过斐济本土人之后,各种印地语也成了交流思想的主要媒介。有些地方一战前由德国人统治,而二战中又由日本占领,因此这些地区有人说德语、有人说日语。还有一些亚洲人定居在大洋洲后,通常讲他们自己本国的语言。尽管这一地区语言繁杂,但每一种语言使用人数平均不到5000人,这种语言状况对交流和表达来说无疑是个障碍,而且大多数国家都不止使用一种语言在交流。^⑤

一般来说,大多数南太平洋岛民至少要会讲三种语言:常用的区域方言、本国占主导地位的方言和国际通用语言(即英语、法语或印度尼西亚语)。近些年来,流行英语作为通用语。

文化 虽然大洋洲地区各国社会制度迥异,彼此悬殊甚大,没有一种社会制度、一种民族或种族的群居方式可以广泛地代表大洋洲,但是对大洋洲诸国来说,他们仍然有某些历史与文化特点上的共性。在未同西方人接触以前,几乎所有太平洋土著岛民都经历过石器时代和尚无文字时期的共同历史。随着与西方人接触,各地域都在长短或深浅等不同时间和程度上受到西方的影响而形成许多近代的发展,尤其对土著社会、宗教和经济的影响很大,再加上受西方政治控制,都有殖民地的共同历史。同时,尽管这一地

区政治形式多变、历史原因众多,但是人们仍不难发现,它们在思想观念、情感世界和想像力方面,都自觉不自觉地有着许多相似的因素,而这些相似之处又由于共同的地域环境和文化的接触得到进一步的强化,从而构成一个统一的结合体。它们之间的联系,又由于共同的起源和社会经济体制所采用的共同原则,进一步地加强。其表现为:几乎这一地区所有的语言都是从美拉尼西亚和波利尼西亚的大家族语系中分化出来的,而这一地区所有人的生存方式,都是以家族为原则的小群体的农耕形式来体现的。因此,共同的文化经历使人们习惯使用美拉尼西亚、波利尼西亚和密克罗尼西亚文化范畴来进行表述。

美拉尼西亚,主要是以美拉尼西亚人为主。美拉尼西亚文化的最大特点是人口繁杂、地域多样,而且形式各异、迥然不同。在这一地区住有太平洋群岛上 $\frac{2}{3}$ 的土著人口,他们按传统的组织方式,分为彼此细小迥异的社会单位。一个典型的美拉尼西亚居民单位,在社会活动、政治与社会组织以及通行的社会准则和信奉鬼神方面都有自己的特色,但它所拥有的人口大都不超过 500 人。一般来说,住在沿海的美拉尼西亚人,与内地居民相比社会制度较为庞杂,人口也较为稠密,与西方和其他土著社会的接触也较内陆人为多。不过,在这一地区新几内亚高地的居民与美拉尼西亚任何其他土著人又迥然不同,这些高地人也构成了美拉尼西亚最大的居民群。他们在联合的巴布亚领土和新几内亚托管领土境内,统称为新几内亚高地。在美拉尼西亚还有一大居民群不具有美拉尼西亚典型的社会制度,这就是斐济本土人,他们采用的社会制度受其附近的波利尼西亚影响较大。

波利尼西亚,在文化方面传统色彩比较统一。就广义而言,波利尼西亚本土人只有一种。人们普遍认为,住在波利尼西亚这一地理区域,都是享有共同语言与文化的同一种族的成员。波利尼

西亚不同社会成员之间、不同岛群与政治单位之间,彼此都有一种同一文化的认同感。尽管如此,由于受欧洲人影响,近代社会的种种发展以及传教团体在该地区势力范围的扩大,使这一地区先前普遍接受的认同模式,发生了显著的变化。

密克罗尼西亚,主要以密克罗尼西亚人为主。密克罗尼西亚的岛屿普遍地小人稀,这就使当地居民产生一种倾向,即把整个岛屿看成是一个主要的社会单位。不过各岛之间联系也很少,这导致不同村社间传统的社会模式歧异。

二、南太平洋文化格局

美拉尼西亚 在美拉尼西亚大部分地区有一种趋势,强调人们彼此之间的血统关系。当地的风俗禁止同一部落的人互相通婚,因此,邻村部落的某些家庭,便成了按传统和正当方式物色配偶的地方,而且这种关系通常也是通过男家向女家馈送聘礼而正式认定下来。但这种交易只是在有关个人和家庭间引起社会关系,不会成为两个部族结合的永久性纽带,常常通婚的有些部族却是世代冤仇。在美拉尼西亚还有一种普遍流行的倾向,即把妇女看作是造成危害的不祥之物,甚至会亵渎人与庄稼,使宗教仪式失灵。这种社会准则和习俗,往往造成家庭的男尊女卑。因此,在这一地区政府和教会的方针中,一直有一条例要求改善美拉尼西亚妇女的地位。

在传统的社会地位方面,一般来说,主要是靠人们自己的努力。美拉尼西亚人相信,一个人多做好事善事、积德性,事后必有回报,只有这样的人才能获得成功。同时,人们也强调宗教仪式和巫术的作用。人们相信,一个人要获得物质财富,除了个人的才能以外,还必须依靠神的力量,相反,人要是遭受天灾人祸,是神怒所

致,其社会地位也会因此而每况愈下。在许多地区,“大人物”(big man 用以称呼社会头面人物的洋泾浜英语词)的儿子往往也继承其父“大人物”的头衔或称号,但由于不存在个人土地所有权,其财产部分继承的却不多。即便其父亲生前积蓄的一些财产,一般都要在丧葬仪式中花去大半或花光,而在财产上出人头地和保证他的权力不致旁落,主要还得靠他自己的努力。

波利尼西亚 在波利尼西亚这个三角地带之内,大多数居民都有共同的传统文化。主要特点如下:

其一,口头传述的家族系谱,把波利尼西亚各岛部落的祖先系从别处迁入的传说全都吸收进去了,这些故事使不同岛上的居民都产生了宗族的观念。如库克群岛的岛民和新西兰的毛利人认为他们是同一种族的两支后裔;法属波利尼西亚的社会群岛岛民与夏威夷土著居民声称彼此有血统关系;波利尼西亚人口最稠密的西萨摩亚群岛虽已是独立国家,但它与托克劳群岛这个小小的波利尼西亚社区在文化上有着牢固的联系。

其二,波利尼西亚人之所以认为有必要把他们的家世追溯到许多年代以前,直到这个家族的所谓始祖为止,是因为他们要通过注重宗族世系,来确定他们的社会等级以及继承称号与政治地位的权利。有时,这一始祖往往也被其他村落说成是其家族的祖先,这样家族世系在不同村落之间也造成一种宗族感,汤加就是一个典型的例子。据说汤加国王就是一个始祖的嫡系长子一脉相传下来的后裔,而汤加的全部居民也是这同一始祖的后代。根据这份家谱,所有的汤加人都是国王的亲族,因此,汤加的政治统一也就建立在这种对族长的忠诚上。除了汤加,波利尼西亚人并没有试图给全体人民找到一个共同的祖先,相反,倒有许多宗族各有各的祖先和谱系。同时,为了自卫和战争,邻近的宗族有结盟的传统,这就使得它们形成了一定的政治与社会的联盟,并沿袭下来甚至

超出村落的范围。

其三,还有一些风俗习惯为在不同部族的波利尼西亚人之间开展社交活动提供机会。如村落之间出于竞技或其它娱乐目的进行互相访问的风俗,其目的便是要主客双方在礼尚往来的基础上建立友好联系。还有一种深受欢迎的风俗是把年青人组织在一起练习歌舞、演出,给村民以娱乐。这些周期性的回访和互访活动对波利尼西亚社会起了一种积极的促进统一的作用。

密克罗尼西亚 岛小人稀的密克罗尼西亚居民,大都是在同一岛上不同村落间进行较为频繁的社交来往,全岛居民普遍参加的社会活动也不少。但是,能够在政治上团结全岛人的正式组织到20世纪60年代才建立。然而,各岛屿之间的交通往来和社会活动则比较罕见。

在波利尼西亚和密克罗尼西亚,一个人的家族关系,不论是来自父亲还是母亲,几乎同等重要。夫妻间及联姻的两个家庭之间关系,比起美拉尼西亚要和谐得多。在美拉尼西亚,丈夫通常不与妻子共同食宿,而在波利尼西亚和密克罗尼西亚却不同,一家人不分男女,通常都在一起。在这两个地区,妇女的地位尽管低于男子,但高于美拉尼西亚的妇女。波利尼西亚的妇女通常不能继承称号,但偶尔也有例外,如法属波利尼西亚和汤加都有掌握实权的女王。在汤加,妇女的地位有时还超过男子。同时,这两个地区也不像美拉尼西亚那样对两性关系持否定态度,在大部分地区,都对非婚性行为存在双重标准,父母希望女儿保持贞操,但成年男女往往私奔。除了受外国影响较大的都市以外,一般来说卖淫是不存在的。

在传统的社会地位方面,继承权在波利尼西亚和密克罗尼西亚被认为是决定社会地位与职责的唯一基础,个人才能不大被关注。一个人社会地位的主要因素,取决于其继承的身份,取决于他

家族的地位而不是由本人的成就。在汤加、西萨摩亚、斐济、库克群岛等地,拥有世袭爵位的贵族在现代政府中仍占有一定的席位。但在实践中,这种社会制度也通过一些方式得到一定的修改,如公众对现行的社会等级制度极端不满时,偶然也会重修族谱,使等级的变动安排更符合大众的要求。这种变动随后便体现在传统座位席次的改动上,旧的席次很快被人们遗忘,而新的席次从此被认定。

在整个大洋洲地区,年长者始终得到人们的尊重,哪怕衰老、穷困或一时出了坏名声也不会减低这种尊敬。大部分地区的族长一般均由年长者担任,并被看作是长辈,传统的族长会议也被看作是村落事务的决策机构。^⑥

近代社会文化 随着现代社会的种种发展,特别是作为官吏、传教士和企业家的西方人,在19世纪源源不断地进入这一地区后他们使该地区所产生的变化与冲击,大大地促进了不同种族和社会之间的交流。自从100多年前,西方的商行从美拉尼西亚一些最闭塞的地方把劳工输送到他们在大洋洲各岛国开辟的种植园开始,这种趋势一直持续到现在,来自不同岛屿的不同部落和不同语言的年青人,同住一个工棚,在同样条件下做工,同样艰苦的经历使他们学会了使用美拉尼西亚混合的洋泾浜英语进行交流,交流他们的经历、思想以及各自的文化。

各种族集团之间、各种不同文化人们之间的互相影响,在都市地区反映最为明显,尤其是第二次世界大战之后,随着都市化的急速发展,这种相互影响和渗透有增无减。但同时也引发出种种的社会问题,如所有的这些都市中心大都被分割成不同种族的集居地,致使种族之间关系紧张。如在斐济,当印度移民数量已发展为多数时,斐济人不得不加强自己的团结以确保其民族权力不致落入异族之手,因而占居多数的印度人始终没有被选举权,致使这两

个民族间的矛盾一直持续着。尽管在大洋洲地区,都市化还只是近些年的事,但不同种族的敌对冲突十分盛行,而且不同种族之间的同化与混合仍在延续着,这些都是不容忽视的社会问题。

在近代社会关系方面,除了亲族范围以外,基督教传道会还起了极为重要的作用。传教士致力于破除原始的习俗,灌输宇宙间只有一个上帝以及人人皆兄弟的观念。尽管还没有根绝毗邻村落间的敌意与猜疑,却使各部落社会和政治制度逐渐有所发展,比以前有了极大的改进,使这地区社会文化进步方面有了统一的概念。

在近代社会文化地位方面,大洋洲社会结构中唯一颇为引人注目非传统因素,是西方人所扮演的角色。100多年来,大洋洲几乎被西方国家所控制,造成这一地区一切社会上的高级位置和主要领导位置,除寥寥无几的波利尼西亚王族称号以外,大都掌握在西方人手中。随着二战结束,原先用政府法令强加给土著岛民的政治与社会地位的限制,已逐渐放松,乃至废除。特别是从20世纪60年代起,风起云涌的独立运动,使大部分岛屿摆脱了殖民地的地位走向独立。这一新的重要的发展,对大洋洲地区大部分社会来说,是至关重要的一步,因为这标志着他们终于揭开了岛人治岛这一历史性的第一页。

此外,决定社会地位的非传统因素,还有教会等级制度,在整个大洋洲的许多村社中,传道会、学校和各种社会活动支配了村社的生活,这是因为二战之前,大部分社会事业和学校教育都是教会办的,因此教会机构支配了许多村社的社会生活。当然在过去的十几年中,现代世俗机构也为人们提供了更多获得地位和职位的机会。

当代社会文化 整个南太洋地区当代的社会状况,要精确地划定社会各集团的界限也许是困难的,同时下层社会与中产阶级的某些职业如教育、新闻等,都有着不可分割的联系。但是它的典

型特征则是无论何种社会集团都与社会文化有着关联，这一点是相当清楚的。

正如社会学家阿历克斯·曼默克和阿穆德·阿里在南太平洋地区发现的情况那样，种族和种族集团的成员是南太平洋社会结构的基本因素。它是知识界和文化人重要的思考内容，而且通常正是这些重要的思考内容，有时尽管并不是客观或公认的社会和文化的观点，却影响着人们的政治倾向和文化倾向。虽然他们强调的种族划分和种族集团的思想观点，有时遭到有关社会和文化人的反对，但我们却从中可见，这种种族的观念已经影响到人们的思想。投身文学运动的西萨摩作家温特对此曾强调说：“我们的关注超越了文化、种族、民族主义和政治上的障碍。”^⑦然而，温特表达的仅仅是一种愿望，并非社会的实际情况。他在同一篇文章的另一处又说道：“今天，人们除了对南太平洋风格还能予以这样或那样的赞美之外，许多种族集团之间仍然存在着严重的种族歧视，还存在着一个集团压迫另一个集团的残酷现实。”由此可见，种族问题已是南太平洋一个重要的社会问题和文学所要表现的主题。对于这个地区的种族、种族集团和阶级这三者关系如何进行合理的认识，曼默克和阿里为我们提供了可以参考的见解：“……可以说阶级形成的过程和阶级冲突是有区别的，而且南太平洋地区的情况比当代西方社会更为复杂。一切看起来在南太平洋地区已经进步和发展的方面，恰恰是它在经济、种族、种族集团之间错综复杂的矛盾相互作用所产生的结果。由于这三者之间的界线自始至终以不同的形式缠结在一起，因而导致工人阶级、种族及种族集团意识之间产生盘根错节的内在联系。”^⑧尽管诸如阿历克斯·曼默克和阿穆德·阿里等这类社会科学家已经发现，在这个地区特别在工人中间已反映出，存在着一种阶级意识的迹象。西奥奈·特波尼瓦也从广义上对知识中坚的分类使用了“阶级”一词，但他们认为

还是避免使用“阶级”这一概念为好。因为阶级密切关系到种族集团,同时阶级的模式并不能令人满意地运用于南太平洋地区。例如当代知识界出现的“南太平洋艺术创作协会”应该视其为是一个利益集团的表现形式,而决不是一个社会阶层。

由此可见,南太平洋文化人和作家们现在所处的社会地位和他们的社会背景与经济背景没有什么联系。仅就种族和社会地位而言,他们各自有着不同的背景:如斐济的纳科拉属于社会高阶层出身,格里芬生于一个建筑管理人员的家庭,皮莱依则来自于教师世家。尽管大部分作家居住在城市里,而且他们的生活方式也和“中产阶级”相差无几,但是他们和乡村田园却仍然始终保持着感情上的联系。作家们——这里指那些在国外受过教育的像温特、皮莱依、撒曼、马努阿、楠丹等一些较为重要的作家——把他们的独立性都归功于所受的教育。他们在海外求学的机会也得益于私人资助或是政府部门的赞助(主要政府颁发的助学金)。由此可见,他们不是一个有组织的知识阶层,也不是存在于自然产生的阶级基础之上的知识中坚,而是传统和当代复杂的社会关系的一个产物。因此,我们说在南太平洋地区社会发展的整个过程中,他们虽然属于少数享有部分特权的一类人,可他们并没有形成阶级,而是由他们构成了一个富有艺术气质的知识界和文化界。更确切地说,从历史的角度看,他们已构成了南太平洋社会的中上阶层,更成为新文学运动的中流砥柱。

注释:

①参考王建堂,司锡明等,《大洋洲岛国地理》,河南教育出版社,1985。

②John W. Henderson and etc, *Area Handbook for Ocean*, U. S. Government Printing Office, Washington, 1971.

③John W. Henderson and etc, *Area Handbook for Ocean*, U. S. Government Printing Office, Washington, 1971.

- ④参考王建堂,司锡明等,《大洋洲岛国地理》,河南教育出版社,1985。
- ⑤Ron Crocombe, *The South Pacific*, Warren Printing Co. Ltd, Hong Kong, 1983.
- ⑥John W. Henderson and etc., *Area Handbook for Ocean*, U. S. Government Printing Office, Washington, 1971.
- ⑦Albert Wendt, *Towards a New Ocean*, P. 25
- ⑧Subramani, *The South Pacific Oceanic Literature*, Fiji Times Press, 1985.

第二章

南太平洋文学的起源 ——散文体创作的问世

第一节 南太平洋文学产生的社会背景

文化背景 用马克思主义经济基础决定上层建筑这一观点来看,文学属于上层建筑,上层建筑的变革取决于经济基础的变革。然而,马克思在论证了古希腊艺术生命之后,对这一观点又作了进一步的阐释。他认为,在某一特定的历史条件下,较高的艺术文化并非一定与社会经济的进步和发展保持同步。^①查德威克在观察了南太平洋文化发展之后,也得出了同样的结论:“波利尼西亚在智慧方面的发展,已远远超过了它物质文化的本身,他们在天赋和艺术才能方面乃至各种实证性的思想能力方面,决不亚于欧洲的文明民族。”^②查德威克研究者在他们的世界史的研究中表明,波利尼西亚社会对于权力和特权的分配主要依据出生年月的先后来论资排辈,但他们依靠的却是以口头的传统文化与习俗来主宰现存的社会和秩序。由于波利尼西亚社会是由一个个相邻咫尺、星罗棋布的大大小的岛屿所构成,所以每一个小小的政体都有其自己官方的口头档案。但同时查德威克也表明:“波利尼西亚人对

于文学的兴趣和对致力于文学的发展所表现出的热情与愿望比其他任何民族都显得更为强烈”。^③丰富多彩的口传文学和大量的英语诗歌以及这一地区涌现出的杰出人才及其大量作品,都是这一观点的极好佐证,因此受到很高的评价。

当然,我们说经济基础和文学的产生与传播之间存在着相互依存和伴随关系的这一观点,仍然是无可辩驳的。特里·伊格尔顿在其《思想和评论》中论及这一点时指出:“文学的起源和产生首先要建立在具有一定的文化潜质、素养、赋闲和相对富裕这样一些物质条件的水准上。比如说阅读与写作,首先就应具有一定的经济来源、住房、照明和居住这些极为简单具体的物质条件作为基础。”^④这些物质条件在南太平洋文化与文学开端的初始阶段,都是作为很直接很重要的因素来考虑的。由此可见,在南太平洋文学的发展中,物质条件也是文学发展过程中一个重要的组成部分,当然,它决不会是一个决定性的因素。

约翰·R·克莱默在论证了20世纪70年代初斐济文学与社会变化的关系时也提出了这样一个无法回避的问题:尽管斐济很早就出现了印刷和出版业,但斐济的书面文学却并未因此而得到迅速的发展。克莱默试图从斐济的社会结构上来回答这个问题:“……这类社会组织结构的本身并不是产生现存文学的决定因素。在文学未形成之前,它只能是激发和诱导那些与文学艺术创造相关的部分或使有关的因素朝着文学的孕育和形成以及文学活动的产生等方面去导向、去发展。”^⑤他的这一观点恰恰表明了,文化的本身并非就是文学产生的标志,它只是孕育文学的一个土壤和温床。众所周知,在一个重要的社会历史变革时期,各种文化因素都进入了能够产生一种新文化现象的理性思辨过程。文学作为一种意识形态,与政治、历史和文化等因素都错综复杂地交织在一起,而且要从整个社会历史环境中来确定它的文学基调、文学形象、文

学结构以及修辞等特点。综合南太平洋社会发展的各种因素,诸如 60 年代风起云涌的政治独立的骚动,由政治变革而产生的社会关系的变化和受西方影响而产生的南太平洋其他文化结构的变化,以及由此而日益滋生出的民主化和区域意识的增长、高等学校的建立、利用英语这一通用语作为创造性表达的语言手段等等,这些都对南太平洋文学的产生起了催化的作用。因此我们说,南太平洋文学是在一种社会历史的变革中孕育和滋生出来的。

英语的通用 在南太平洋地区,由于种族多、语言杂,各部落与不同国度之间彼此很难进行交流,恰恰是英语语言,使他们具有了一种彼此间能够进行交流的通用语言。因此,英语是南太平洋地区和南太平洋文学共同使用的语言。依据荣·克罗科姆的观点,南太平洋文化基本上是用英语来统一和表现的。玛乔里·克罗科姆在评论“南太平洋艺术创作协会”的地位时也提到英语的通用性,他说:“必须有个起点,而英语是南太平洋地区懂得人数最多的语言,因为在南太平洋地区(除了萨摩亚的塞茅语外)还没有一种语言超越了一个国家的范围,南太平洋地区大多数语言只限于一个小国的一小部分地区。因此,英语通用语推广这个任务必定落在区域性艺术创作协会组织的肩上,这种格局似乎已明确无疑。”^⑥由此可见,英语不仅被殖民地人们用来掌管政府文职机构所使用的通用语言,而且也作为这一地区文化和文学交流的一种主要的语言。所以,英语的通用与推广,也是南太平洋文学得以产生的一个必要的条件。

同时,殖民地的历史决定了英语的地位。这些星罗棋布的大小岛屿,由于它们最早接受的是基督教同化的启蒙教育,因此它们很早就受到英语的影响。随着英语对教育的冲击,商业和政府也加强了对英语的重视。由此顺应时代表现文化价值观的英语,已渐渐地跃居于统治的地位。这主要是因为英语一直受到社会统治

阶层人士的支持,他们中大多数人受过西方教育并通用英语。显然,那些仅仅受过传统文化培养的人是无法使自己升迁到更高的政治领导地位,而且仅就统治阶层人士的自身利益而言,他们也会对语言政策上所表现出的任何激进的变动持一种缓解的态度。因此,英语作为一个联络种族和地区之间的语言,其地位也得到牢固的保障。但是,自相矛盾的是,英语在便利了跨越种族障碍的地方政治组织建立的同时,也对殖民地统治赋予了一个新的挑战。因为这对后来那些受过英语教育的杰出人士来说,英语又成为他们表达新文化和新思想的一种有力的武器。

文学孕育的基础 在南太平洋文学产生之前,南太平洋地区的文学形式一直是以口传文学为主。南太平洋地区的人民古往今来,在世世代代的劳动生活中创造了许许多多内容丰富的口传文学。如有关宇宙和部落起源的神话故事、有关动物来历和反映日常生活的民间故事,以及有关古往今来的历史、各家族家谱等方面的口头传说和诗歌等等。这些口传文学,通过世代相传,家喻户晓,成为人们交流与表达情感的主要方式。然而,这些丰富多彩的口传文学,尽管在民间广为流传,却极少有什么文字性的记载,目前流传下来的神话故事和民间传说大多数都是在南太平洋新文学以后,政府在为保护文化遗产而采取一系列文化保护措施部分作家和政府资助的一些研究学者深入各乡村部落,收集、记载并翻译出来的,才使这一部分丰富宝贵的文学遗产能够以书面的形式得以保存。不过,我们却可以从中窥视到丰富多彩的口传文学为新文学产生提供了良好的温床。

在 60 年代南太平洋新文学之前,也有一些零星散落的书面体的出版物出现,不过它们大都是以宣传教派的出版物为主。一些传教士在指导皈依教徒阅读和书写时,开始尽可能地使用本土方言,随后使用英语来进行。1812 年雷夫·威廉姆·埃利用自己的

印刷机印刷出版了他的第一本教义教课书,接着传教士的印刷业又出版了第一批教义问答手册、礼拜仪式、祈祷书、词典以及语法书籍等。在这之后,有关政府也开始筹办其自己的印刷业。随后,大量的由欧洲人掌管的私人印刷业也相继开业。于是一些传教人士开始从事历史和传记的记载,还有一些人甚至试图撰写一些宣讲布道的小说。但是,这些对文学的发展并未作出很直接的贡献,因为当时这些传教士们对小说类的文学始终是持一种不信任的态度,甚至认为这是传播邪念。除了一个曾到过斐济传教的汤加传教士乔尔·布鲁和美拉尼西亚的一个祭司克莱门特·玛拉偶尔发表一些传记以外,在殖民时期,几乎没有任何一部重要作品是出自当地作家之手。尽管如此,这些来自局外人宣传布道的印刷出版物,也为南太平洋文学的产生提供了一定的土壤。随后,出现了裘尔·布鲁、克莱门特·玛劳和许多其他作家的一些自传体作品,不过这些早期作品大都是用方言完成的。同时,还有其他一些非文学类作品也是用方言完成的。此外,这一时期许多人还写了有关口传风俗、家史、家谱以及个人经历的记载等。但这些大都没有出版,只是作为“家书”保留于各个乡村部落,也有一部分陈列在惠灵顿的亚历山大·特恩布尔图书馆中待出版。其中只有极少一部分曾被刊登在《波利尼西亚社会杂志》(*Journal of the Polynesian Society*)和有关的出版刊物上。

之后,在殖民和传教士活动的基础上,一些传教士便不再使用当地语而是使用浅显的英语来进行写作活动,因此便出现了一些简易的英语读物。当时有两部描写个人和家庭历史的作品值得一提,它们是佛罗伦斯·约翰尼和弗雷里斯比的《来自普卡的尤利西斯小姐》(*Miss Ulysses from Puka*, 1948)和《南海的弗雷里斯比》(*The Frisbees of the South Seas*, 1916)。约翰尼的《来自普卡尤利西斯小姐》,被誉为“描写当地南海的第一部作品”。^⑦尽管它并不

是第一部自传体的作品,但它无疑是一部具有相当文学价值和极有意义的出版物。这部作品是用英语、库克群岛的拉罗通戈语和普卡语混合写成的。这类出版物还有汤姆和利迪娅·戴维斯的《岛上医生》(*Doctor to the Islands*, 1955)等。

1960年,库克岛民汤姆·戴维斯(后来成为汤姆·戴维斯爵士),出版了一部名为《玛库图》(*Makutu*, 1960)的小说,这是第一部由当地南太平洋岛民写出的作品。《玛库图》这部作品,是借用一名英国医生的眼光来观察和虚构了斐鲁瓦利岛上发生的两种文化冲突,冲突的双方是利赖尔·佛罗比舍小姐和当地土著人通嘎罗瓦之间的矛盾。由于佛罗比舍小姐的美国祖先曾在斐鲁瓦利岛上经商,因而她被情感驱使也来到岛上。当佛罗比舍小姐最后将岛上作为圣礼用的饰物送到美国博物馆时,两个主人公原先的友谊和恋情终于变成了仇敌。小说的叙述者英国医生,最后以提出一个相互理解和融合的折中观点而告终。《玛库图》是一部现实主义的小说,采用的是在真实生活经历的基础上,以一种严肃的笔调来表现的南海文学作品。这部作品虽然具有划时代的意义,但是由于它出版时文学的大气候还不具备,人们还没有阅读小说的习惯,同时,这部小说同当时人们熟悉的欧洲作家所写的南海小说有很多雷同之处,因此,它并没有产生20世纪西萨摩亚作家温特撰写其第一部小说那样的影响力和冲击力。不过,应该说,这部小说是南太平洋文学史之前一个重要的里程碑。纵观南太平洋发展的历史,在南太平洋文学产生之前,这些丰富多彩、世代相传的口传文学和零星散落的出版物及作品,无疑为南太平洋新文学的孕育和产生奠定了扎实的文学基础。

第二节 南太平洋文学界定

文学范畴 南太平洋地区是世界发展英语文学的最后一个联邦区域。南太平洋文学,在世界文坛上也是近几十年才崭露头角的一个新的地域文学。众所周知,南太平洋口传文学有着源远流长的历史,然而南太平洋书面文学(指小说创作等形式)对南太平洋地区来说,却是近些年来的一个新生事物。它最早起源于 60 年代一些个别作家的个人努力,直到 1966 年巴布亚新几内亚大学和 1968 年南太平洋大学正式建立之后,它才获得真正的发展。

在研究南太平洋文学之前我们有必要首先限定一下这一地域文学的地理范围,以便给南太平洋文学一个明确的界定。如果具体地划分一下大洋洲的区域范围,它包括了整个南太平洋地区 6 个地理区域:

第一个区域是由新卡里多尼亚的卡那克思和法属的波利尼西亚人居住区。主要是在塔哈提岛周围,卡那克思人在种族上更靠近瓦努阿图人和其他邻近的美拉尼西亚地区的人种。事实上,这一群体之所以把法语作为他们的国际语言来使用,主要是由于历史上先入为主的殖民的缘故。之后,英语由于很少有人听说过,因此他们没有英语这方面的意识,更不用谈及英语文学了。但在瓦努阿图有一部分例外,他们在使用法语的同时,极少一部分人在很小的范围内也使用英语。尽管如此,在使用法语区内也存在着本土文学,而且这对于 5% 讲法语的南太平洋人来说也是很重要的,这类文学主要着重戏剧和诗剧。对这种相对复杂区域的文学需要专门地研究。

第二个区域是被称为美属太平洋的地区。主要是关岛一带,自 1898 年起它成为美国的一个殖民地。这一带岛屿在第二次世

界大战以后成为太平洋群岛美国的托管地,主要有马绍尔群岛、密克罗尼西亚、帕劳和北马里亚纳群岛联邦州、美托管地的东萨摩亚和夏威夷。在这个地区,值得一提的是关岛大学在创作表达方面作出了重要的贡献。夏威夷则历史久远,文学形式繁杂,它像其他太平洋岛屿一样,有着丰富的口传文学,并且当代夏威夷文学也反映了这个岛屿多民族并存的文化状况。

第三个区域是复活节岛和拉帕努埃一带。它是与其他岛屿相间隔的一个孤立的岛屿,是智利的一个殖民地。由于人们主要是讲波利尼西亚的西班牙语,因此,几乎没有什么创作的作品。近年来才开始用拉帕努埃语和西班牙语发表了一些自传、历史、现代故事等丛书。

第四个区域是澳大利亚和新西兰。它们主要是土著和毛利文学,这一地区的文学应该分别视为澳大利亚和新西兰文学主流。由于它们起源不同,需要分别另作论述。

第五个区域是人口较多一些的巴布亚新几内亚。相对来说,它在较短的时间里便形成了其文学的主体。其文学起源的催化因素,主要是1976年来到巴布亚新几内亚大学任教的非洲的乌利·贝尔,他在任教期间,对巴布亚新几内亚地区文学人才的培训和促使他们脱颖而出发表作品,起了不可磨灭的作用。同时,他也对巴布亚新几内亚地区的文学发展起了重要的催化和推动作用。

第六个区域是围绕南太平洋大学为核心的一些岛屿国家。这些国家大多数是在英殖民时期受辖于英联合王国太平洋西方高级委员会管辖的一些国家,有斐济、瓦努阿图(旧称新赫布里底,由英法共管)、所罗门群岛、瑙鲁(由英联邦、澳大利亚和新西兰共同托管)、基里巴斯和图瓦卢以及汤加(英国的保护国)等。还有一些与新西兰(新西兰本身以前也是英联邦的一个殖民地)有联系的国家,如西萨摩亚(开始属国际联盟托管地后来属联合国托管地,在

其独立之前由新西兰托管)、库克群岛、纽埃和托克劳等,他们都与新西兰有联系。在这个区域内,人们常常会惊异地发现,毗邻的两个地区竟然会彼此互不了解。这主要是由于历史的原因而使每一个区域国只接受其宗主国权力的管辖所致,如法国托管地属法国管辖,美国托管地倾向于美国,而复活节岛完全受控于智利。^⑧

由于第一个区域为使用法语区,第二个区域分属美国管辖,第三个区域是智利殖民地,并且独自一体,第四个区域是澳大利亚和新西兰,它们各自都有独立的文学主体,因此我们说,本书涉及的地理范围主要是第五和第六个地理区域,这两个区域是本书研究的重点。在这两个区域内共有12个岛屿国家,它们不仅在地理上一衣带水,而且它们也通过不同的政体制度而相互作用与影响。因此可以说,这两个地区真正的意义并不在于地理上的毗邻,而是在于它们有着相同的区域政治、相似的殖民地经历和教育制度,以及彼此间频繁的往来和共同的英语通用语,正是这些相似的经历而把他们联系在一起。因此,我们所说的“南太平洋”指的就是上述这些地区,而“南太平洋文学”就是指上述地区用英语表达的新兴英语文学,也称新文学。

同时,在这两个区域内,“南太平洋文学”、“大洋洲文学”和“波利尼西亚文学”又被一些作家交替地使用。我们说,之所以有“大洋洲文学”之称,主要是因为它是一个较为宽泛的术语。而“波利尼西亚文学”这一术语,也有其精确之处,那就是它的文学主要涉及的是以波利尼西亚文化为主的题材。这其中包含着共同的价值观、相似的文学传统,同时也包含了这两个区域内其他一些少数民族的文学。实际上“波利尼西亚文学”这一术语,它实际上并没有完全包括这个地区所有作家的作品。如欧洲混血儿和印度-斐济人就没有波利尼西亚人特征,还有一些少数人种的混血儿、波利尼西亚人的后裔作家也并未包括在内。但重要的是,它能够极为准

确地表达这两个区域内所融合的各种文化。如处于波利尼西亚和美拉尼西亚之间这样一个不很确定位置的斐济,其文学活动本身就享有波利尼西亚一带特别是历史上就与斐济有着紧密联系的汤加等国的几种文化。不过我们说,“南太平洋”或“大洋洲”虽然没有“波利尼西亚”那么准确,但它却具有适应多元复杂状况的优点,是一个更具灵活性的术语。因此我们以下便采用“南太平洋文学”或简称“新文学”这一术语来阐述。我们说“南太平洋文学”,主要是指居住在南太平洋国家的公民用英语进行创作的文学。南太平洋文学史研究的范围,主要集中在以巴布亚新几内亚和南太平洋大学为核心的12个国家用英语表达的文学,它包括巴布亚新几内亚、斐济、库科群岛、基里巴斯、瑙鲁、纽埃、所罗门群岛、托克劳、汤加、图瓦卢、西萨摩亚、瓦努阿图等。这一探讨的目的是,试图对这一地区英语新文学的发展和其所取得的成就,作一全面的论述。由于用岛屿国家方言创作的文学仍处于胚胎期,因此它们未被列入本书的研讨范围。

这种新文学的中心点南太平洋文学,像其他促使这一地区变化的因素如传教士、殖民地的权力和商业色彩等一样,都对岛屿的社会文化产生了相当广泛的影响。我们这里所讨论的文学跨度,从最早的世代相传的口头传统文学,包括诗歌、戏剧和舞蹈的发展,到面向世界文化视野的开放和借鉴西方中篇小说这一文学形式而兴起、发展和成熟的南太平洋文学。但我们有必要指出的是,从口头文学到书面文学的变化未必仅仅是从简单到复杂或者从群体到个人这种表达方式的变化,这其中还孕育着成长和传播等诸多因素和发展过程。这种创作是基于各种传统的社会结构和背景而构成的,如殖民主义、西方文化教育的引进以及近年来独立运动的兴起,这才使文学创作日趋成熟;同时,这种文学也是因传统文化和新文化之间的不断变化和相互作用而发展的,并通过区

域内现存文学,包括土著人的口头文学和外来欧洲人以南太平洋为题材创作的文学作品,这一内在和外在的相互影响和总体的荟萃来发展和壮大的。用文学的术语来说,这种变化导致了当地各种文学形式与创作风格的变化与发展。

尽管这一地区政治制度迥异和历史原因复杂,但它们的文学却都表现出3个共同的特征,即丰富的口传文化、殖民地的经历和英语语言的通用。正是这3个相同的特征,构成了南太平洋新文学的核心。

文学创造性定义 我们说创造力是一种文化的固定标志,它取决于历史和环境以及个人才能这几种因素的综合,尽管有时人们未必意识到这种潜在创造力的存在。当然,创造力的大小在每一种社会形态中是不断变化的,而且表现出的程度也是各不相同的。纵观历史我们可以看到,一些重大变革的发生大都是通过历史的变迁而体现在文学艺术的作品之中。这种变化在南太平洋近一个世纪来一直滋生着、孕育着、变化着,其最终的结果就是涌现出一种新兴的英语文学。

在南太平洋文化的发展中,创造力一直有着南太平洋特定的内涵意义。我们从南太平洋“玛纳”(Mana)这一词的理解上,就可以领悟到这种创造力。“玛纳”这个词,在美拉尼西亚和波利尼西亚语言中是用来表示人和事物所表现出的“能力”和“力量”,同时它还包含着一种超自然的创造性能力。南太平洋人认为,尽管这种创造力的秉性人们往往视其为一种神圣的天赋,但它并不排除其后天所必须具有的特性和条件。对于一个普通的人来说,它可以通过后天的培养和训练而体现和发挥出他的创造性,也可以通过学习或技能的掌握来增加这种天赋的能力。如果他要成为某一领域里的专门人才,如文化和文学知识方面的大师或房屋建造等领域里的专家,他就必须要具有一定的后天条件以有助于他成为

专门人才和显示其“玛纳”的创造能力。这种能力虽然有时对特权阶层来说有人为和偶像的一面,但这种能力决不是通过首领和特权阶层的地位所能完全获得或达到的。因此,文学和艺术的创造力既有天赋的个性一面,又有完全可以通过个人的兴趣和后天的培养来获得的一面。

不过,有一点是南太平洋人所共识的,即这种创造性能力在每一个人身上,其程度是有差异的。有创造性天赋的人比普通的人要具有更大更丰富的“玛纳”能力,而每个个体所具有的这种潜在的创造能力又会以不同的形式来体现。但是值得肯定的一点是,每一种文学艺术创造性的发展,最终都是某一特殊社会文化环境的产物。西萨摩亚著名作家艾伯特·温特对“玛纳”这种创造力形成和产生的过程进行了描述:“艺术家就像敏感的植物一样,是通过一种无意识的渗透过程来汲取他的玛纳(指其艺术和想像的能力)才能的。人们是从诸如环绕着他们四周痒水一样的事物中,从各种不同的赖以生存的物质和文化的传统及氛围中,如出生地、起居饮食、风俗习惯以及人际间关系交往等,来汲取和获得这种能力的。并且以其独特的重新构建的形式向人们展示这种能力,而最终又把这种能力奉还给其群体。这种汲取与奉还的好坏程度,最终取决于社会对其所表现出内在的“玛纳”能力或才能(如绘画、歌曲、诗歌、小说等艺术创作形式)的接受和认可程度。”^⑨这也就是说,虽然文学能力的获得具有社会性,但个人的认同才是理解这一对象的决定因素。

第三节 南太平洋文学的产生

一、南太平洋文学产生的内在动力

美国的弗朗兹·勃斯认为,他提出的有关艺术与社会制度的赋

闲而产生的假设学说,在某种程度上可以适用于一切文学。^⑩我们说这一学说对于南太平洋文学来说更适合于口传文学,而对于书面文学往往就不是那么令人信服,因为如何利用赋闲要比赋闲本身显得还要重要。每一个社会都有某种赋闲,而这种赋闲所产生的创造力和其体现却是千变万化、形式迥异、相距甚远的。

南太平洋新文学的产生,有其社会历史的背景。首先是商人、企业家和一些专业人员这一新兴阶层的兴起,使这一地区的社会结构产生了变化。加上第二次世界大战后民族独立浪潮的冲击,一批知识分子代表新兴阶级从民主利益出发,要求摆脱殖民桎梏,于是产生了运用文艺作为他们斗争武器的这一愿望。这一社会背景,促进人们在对殖民历史的过去表示愤怒和醒悟的同时,也对自己的国家和传统怀有着深深的感情。当人们意识到外来的欧洲白人对南太平洋文化给以极大的歪曲时,人们开始意识到要保护其传统的文化不被西方文化所曲解,尤其是部分作家在接受了西方的教育以后,更加认识到这一点。因而,一群受过教育的人出于对南太平洋文化和文学的渴望,才是这种新文学起源的最初的内在动力。他们第一次发现可以利用文学作为一种表达的方式,用手中的笔来作为一种斗争的武器,以传递出他们正义的呼声。正是这种强烈的心理渴望对经历过殖民地的人们来说,赋予了一种特殊的意义。各国土著人民纷纷拿起笔用他们亲身经历的第一手资料对白人曲解南太平洋文化,发出了强烈的谴责。我们说南太平洋文学起源的最初端倪,应该归于新文学产生的这种内在的勃发力。正如玛乔里·克罗克姆指出的那样:对于书面文学来说,它是一种非存在的潜意识,这种潜意识于1972年在斐济首都苏瓦维第一次南太平洋艺术节上得以升华。其结果促使南太平洋一群文化人正式加盟,成立了南太平洋艺术创作协会(The South Pacific Creative Art Society)(简称SPCAS),也正是这种渴望和意识的结

果,促使南太平洋艺术创作协会于1973年创办了以“玛纳”为刊名的《玛纳》期刊。随着高等教育的发展,巴布亚新几内亚大学和南太平洋大学相继建立。英语的开设和用英语写作以及有关人才的培训和创作信心的增强等等,都成为促进文学产生的最直接的因素。

同时,南太平洋文学的产生与民族独立的愿望是相一致的。因为这种新文学是从这一地区广为传播的反殖民主义的情绪中汲取养料的,而且这种殖民主义的经历也是不可避免地要在当地的创作中表现出来。似乎只要作家们感到由殖民主义所产生的长时期困惑感不消失,殖民主义就是一个无法回避的主题。目前这一代作家已经从殖民的开始到结束这一期间,发现了大量的创作素材。这些也都体现出文学产生的内在动力。

二、口传文学对南太平洋文学的催化

众所周知,口传文学是通过口头语言的表达形式来进行文化和文学传播的,它是靠留存记忆与习惯性口述来表达思想的。严格地说,口传文学属于南太平洋文学史之前的文学阶段,而英语新文学则属于殖民和殖民后重新建立的一种文学。不过,值得说明的是,我们在这儿提及的“史前”、“殖民”和“殖民后”这些术语,在南太平洋文学中并非指有严密结构的时期划分。它仅仅是从文学史的观点和角度,来表明文学发展的某些阶段,并且表明一种倾向,即文化的变迁和文学孕育及产生与其说是分阶段发展不如说是以一种复杂漫长的方式在缓慢地变化而已。

虽然欧洲人和这一地区以外的局外人创作的有关南太平洋文学的作品对南太平洋文学的萌发和兴起起了一定的推动作用,如赫门·梅尔维尔、萨默赛特·莫姆、詹姆斯·米切纳等作品不是比殖

民时期早就是与其同一时期创作出来,但它们毕竟带有局外人异想天开的成分,而真正给南太平洋英语新文学以极大促进和孕育的,应该说首推传统土著人的口传文学。首先我们认为有两种理由可以表明,南太平洋口传文学对南太平洋新文学的形成和发展起了催化剂的作用:其一,是文学的亲缘关系,也就是说口传文学与书面文学同时存在于相同的地域环境中,他们之间必然存在着其内在的相互渗透和影响的一面;其二,在口传文学环境中成长的作者,其自身的经历使他们对口传文学怀有一定的情感,并且始终会持积极的态度从中汲取养料。仅这两点,就足以使口传文学与书面文学建立起一种内在固有的联系。下面我们从文学史的角度来看一下本土口传文化对新文学的产生所起的催化和孕育作用。

尽管没有什么简而易行的方式来准确地表明口传文学对书面英语文学所产生的影响,但有一点却明显地表现出这种影响,即翻译和模仿口传文学的风格,这种现象在书面文学发展的早期阶段极为普遍,甚至这种现象也构成了书面文学一个重要的组成部分。西萨摩亚作家温特用描述口传文学经历的感受表明了这一点:“我与大多数孩子一样,被口传文学所吸引,诸如民间故事、诗歌、圣歌、本民族的神话传说等。萨摩亚的过去和现在都流传着很丰富的口传文学。我幸运的是有一个很好的祖母,是她引起了我听神话故事的兴趣,也是她促使我要把它们写出来。她对萨摩亚文化和圣经都很精通,而且能够用很流利的英语来讲述。我记得每天晚上,她都要给我们讲述萨摩亚的神话故事与传说。直到许多年以后我读了英语的伊索寓言和格利姆的神话故事,我才知道祖母的那些故事都是源于此书,只不过她是用萨摩亚的生活方式来讲述它们并诠释它们而已。”^①

当然,口头文学的影响并非全都来自口头文学的直接经历,在大多数情况下,许多作家通过阅读由欧洲人翻译过来的口传文学

而重新发现了他们本民族的口传文学。如玛努阿·伊塔亚的《我祖先的最后一夜》(*The Last Night of My Ancestor*, 1970)就是受了局外作家亚瑟·格里布尔创作的《岛屿的生活方式》(*A Pattern of Islands*, 1965)这首诗的启发而创作出来的。伊塔亚承认,他得益于格里布尔,他说他正是读了格里布尔的一首题为《家坟》(*Ban-gota*, 1967)的诗之后,才深有感触地采用诗歌的形式表达了他内心的感受和情绪。当代一些研究者对南太平洋口传文学进行的研究也表明,由于这一地区种族繁杂,语言差异很大,因而不可避免地借助口头文学的这一翻译形式。我们从早期的《玛纳年鉴》中可以看到,神话、传说和民间故事都占了相当大的比例,而且这些大都来自作家童年经历中的记忆,或是从有关老人那儿听来或搜集来的。温特本人就把孩子们口头唱的民歌翻译成英文刊登在《玛纳年鉴》上。我们从《太平洋岛屿》月刊和1973—1977年的《玛纳年鉴》上,也可以看到这样一些特点,即很多作品都是在口传文学和民间故事的基础上扩大加工而成,同时它们又重新丰富了口传文学。在这一方面,汤加作家法努阿就是一个典型的范例。当一个土著作家把一个个口传的民间故事翻译过来并串起来编辑成一本《汤加的故事》文集时,这本文集就揭开了南太平洋文学史崭新的一页,并开创了南太平洋文学史一个重要的里程碑。

这本《汤加的故事》(*Tales of the Tikongs*)是汤加作家法努阿于1970年创作的。这本文集的作者既是收集者、翻译者,又是创作者。但这本故事集并不仅仅是依据口头叙述一字一句地把民间故事记录下来,而是通过记忆和口述等形式把故事记载下来,同时经过整理加工而编辑出来的。在这本文集中,共收有12个民间故事,其中11个是来自口传文学,而唯有《虹与他的女儿》(*Rainbow and Her Daughter*, 1970)却是作者本人在搜集和翻译的过程中由于萌发了灵感而即兴创作出来的。法努阿在《汤加的

故事》这本文集中,除了《椰子的传说》(*Legend of the Coconut*, 1970)是一个追本穷源的故事之外,其余的故事情节大都是表现了一些人物不幸的遭遇或不能很好地适应环境等。这些故事大都强调应该顺从和服从,特别是对神的指示应绝对服从,否则会遭恶运和报应。这类作品的冲突,最终往往是通过巫术的形式来解决的。因此,它们大都属于说教性的故事,如在《蛤的女儿》(*Daughter of Clam*, 1970)中,汤加法图福纳由于没有削皮就吃了一个苹果,因而违背她梦中人对她建议,所以她生出一个蛤,作为对她的惩罚。当她的女儿碰撞到岩石上时,蛤就变成了一个美丽的妇女,巫术力量就出现了。同样,在法努阿自己创作的作品《虹与他的女儿》中,赫玛伊玛塔吉两兄弟也通过巫术的方式使他们的父亲赋予了生命。这些故事都体现了民间故事的重要特点,即自然和超自然力量相结合,在人类问题上往往采用巫术或魔术的力量来解决。这部作品与其他民间故事相比,尽管就情节、主题、风格及视野等方面与民间故事有许多雷同之处,但是它却带有一定的开拓性。

实际上,在民间故事与短篇故事之间存在着一个明显的区别。诺思罗普·福拉尔在一文中曾对这种区别作了如下的描述:“短篇故事与民间故事之间很重要的一个区别就在于,对人物概念上的差别。尽管散文体创作与民间故事在许多方面有雷同之处,但是民间故事一般描述的不是一个‘真正的人’,更多的是一个象征性的人物原型。正是这一点,使我们在这些民间故事中,看到瑞士心理学家荣格反映在男女主人公身上的性欲、灵魂和影子,这就是民间故事为什么会常常具有一种强烈的主观主义色彩,而这一点小说创作又是无法达到的,寓言性小说最多也只能围绕其边缘迂回地进展。”^⑫

我们从《蛤的女儿》和《虹与她的女儿》这两个作品的比较中,也可以看到这一双重的特点。例如在《哈的女儿》中,主人公汤加

泰克福纳和汤加法图福纳几乎是极为匹配的一对,唯有一点遗憾是他们没有孩子,而在《虹与她的女儿》中,遗憾之处也极为相同,两兄弟帕加托尼克和赫玛伊玛塔吉也都未能找到妻子。这两个故事都共同体现了这一点,即由于不顺从而最终使主人公遭到不幸。从法努阿这部作品的其他的故事中我们也可以看到,其中的人物大都不是真正的人,他们更趋于神或半神的人。他们常常受某一灵感的控制,能够以鱼或岩石来化身,并依此灵感而行事。《虹与她的女儿》的情节,也采用了民间故事常用的一些手法。如带有巫术的成分,两个兄弟找了一个新娘,最后又以帕加托尼克为了得到兄弟妻子犯有杀人罪而结束。而赫玛伊玛塔吉的儿子为了寻找其父亲到帕图一个死人灵魂出没的地方去周游等等。作品中主人公的两个儿子都扮演了探索者的角色,善良的弟弟以快乐而告终,邪恶的哥哥最终变成一块岩石,以作为对他的惩罚。故事好坏分明,民间故事的特点尤为明显。但是,他的故事无论是从结构、还是从表达的格局上来看,都与汤加民间故事中的一些重要因素完全不同。首先,《虹与她的女儿》是文集中情节最为复杂的一篇,其长度是其他故事的两倍,其次是情节的叙述,这是一种以叙事性的散文体文学风格来表现的,开始是“探索者”最后成为一个牺牲品这一故事情节,使作品具有了一定的可读性;同时,作品的人物形象通过行为、动作、生活习惯的描述而勾勒出来,尽管作者对人物的心理并未作进一步的挖掘,但是具有较强的文学意象和形象感。这部作品与民间故事有别的重要一点还在于,作者像短篇故事的创作者一样,对情节进行了精心的构思,并造成一定的紧张感以引起读者阅读的兴趣。同时,他还使用了其他故事中不曾使用的多种技巧,如把故事分为段落和章节,以版面印刷的形式与读者见面等。这些都表明了他的作品是一种有意识的创作,目的是让读者欣赏。恰恰是这一点,构成了他的作品与民间故事的重要不同,即

表明了书面文学与口传文学之间的根本区别,也就是说在口传文学中易于朗读的这一重要特点在书面文学中居次要地位,而这一点在口传文学故事讲述者和即兴表演者身上,则是引发听众兴趣一个极为重要而且不可缺少的组成部分。从法努阿的作品中,我们可以看到这样一个极为重要并且也是无可辩驳的事实,即短篇故事的创作是基于民间故事的基础上形成的,但同时,它又以一种有意识的创作而有别于口传文学。

不过令人感到有趣的是,在南太平洋地区以外的一些地方调查者也发现了与波利尼西亚相类似体裁的故事。巴塞·克特勒特别指出,大洋洲和欧洲之间虽然相距甚远,但所叙述的神话故事和民间传说却都明显地保持着一种平行的传播方式。克特勒还明确地表明,大洋洲文学中流传的妖魔鬼怪和幽灵的故事,在欧洲传统文学中也可以找到相类似的神话故事。^⑬在瓦努阿图一些地方,玛乌依的孙子塔玛卡伊亚被看作是基督教圣经中的上帝耶和华,而且还认为英格兰是挣脱塔玛卡伊亚鱼钩的一条鱼。很自然,在这个地区还流传有大量的有关这一地域内部家喻户晓的民间传说。其中首要的一个就是在南太平洋地区广为流传的玛乌依传说。在爱德华·吉费德收集的《瓦努阿图汤加民间故事》(*Folktales From Vanuatu*, 1960)中汤加民间传说和劳利姆·费森的《古老斐济民间故事》(*Tales of Old Fiji*, 1965)都表明了,无论是故事还是传说在题材或结构上都有相似之处,而且它们的祖先大都是共同的。可见,凯瑟林·卢玛勒的作品提供了一个从外来文化中反映出当地广为流传的民间传说。

我们由此可见,口传文学对南太平洋文学的产生起了重要的催化和孕育的作用。

三、散文体创作的问世

随后一些作家,为了使书面文学不带有明显的口传文学风格,开始进行了一些散文体短篇故事创作的尝试。然而,应该指出的是,尽管口传文学与书面文学之间并没有一个明显的界限,但是直接仿效口传文学的技巧而创作出的作品也并不多见,这主要可能是由于口传文学与书面文学自身的特点不同所致。随后,我们看到一些作家进行的散文体短篇的创作,就体现出这一点。如斐济的阿卡尼斯·索布索布和斯蒂芬·卡洛尼维提等年轻的作家们,他们的作品主要是从创作的角度把口传文学作为一种创作的灵感,而不是作为一种效仿的模式去进行创作的。

首先我们来看一下,斐济作家索布索布创作的短篇故事《禁忌》(*The Taboo*, 1970)。这部作品描述的是一个斐济的传统故事,在希西这个村子里,依据习俗如果家族首领去世要有4个月禁止捕鱼。但是村里的村民由于受海龟肉的诱惑,最终还是打破了禁忌,结果聚餐之后,除了玛纳萨一个人没有被允许参加进餐之外,其余的人都因暴食而死去。而玛纳萨之所以没有被允许参加,是因为在这之前他因违反了另一项禁忌而作为对他的一种惩罚。作品表现的是由于打破禁忌而招致惩罚这一主题,故事是在模仿现实的框架上组织起来的,比起法努阿的作品,从时间和地点上更接近当代现实社会。这部作品的叙述很符合伊恩·里德对短篇小说的界定:“.....它是通过一个危机,而这个危机又是在所控制的情节中给读者产生一个初步的印象。”^⑭与传统民间故事不同之处在于,《禁忌》是以一种浓缩简洁的方式把注意力集中在一些重要的场景上,情节是由人们想像中的限制和打破禁忌这两条线索展开的。然而,值得人深思的是这两者都受到了惩罚,一个是作为无辜

无奈的牺牲品,另一个则明显是由一种超自然的力量强加在村民头上所致。

我们把法努阿的民间故事和索布索布的短篇故事作一比较可以看出,虽然是同一体裁,但两种风格在逐渐分野。在法努阿的民间故事里,时间概念是神秘的,甚至是周而复始的,而地点也只不过是带有某种抽象意义的地名化身而已。如地名费勒威是一种混乱的象征,普洛图是人类灵魂出没的地方,时间和地点这两者都是遥远而模糊的。而且民间故事相对来说不受客观世界的限制,各种人物的行为从每日的情景到普洛图的巫术世界,都可以随意地变化。可是,在索布索布的短篇故事中,虽然也难免仍带有民间故事的痕迹,但作者的描述始终在有因果关系的现实自然世界里进行。而其叙述是在作者认真的构思的基础上,通过明确的时间和地点以及以光明与黑暗为背景,外部的客观世界与主人公内心主观世界这两者之间的有机平衡来展开的。同时,小说还把主人公玛纳萨未受惩罚和遭受暴食而挣扎着死去的村民们进行了对比,并把主人公潜意识里对所遭受危难人的焦虑等心情,都用一种心理描述的方式反映出来。这些相对于民间故事的世界来说,要复杂得多,并且还赋予了主人公自己独特的看法。这些在以往的矛盾冲突的民间故事中,几乎从未出现过。玛纳萨是一个有思想有经历的人,他不是以往民间故事所表现的那种简单的人物形象。尽管在故事结尾处却出人意料地以他早期的反抗抵消了其后来的惩罚,但他的个性也随着公众对他关注的视野显露出来,而此刻小说主人公玛纳萨似乎更趋向于传说中有预见性的智者。不过,当村民们暴死之后,也向人们提出一个问题,就是究竟是有毒的海龟致人死地,还是神祖发怒的原故。如果故事到此就结束,人们会认为这是在现实主义的模式里创作,但索布索布像传统的故事讲述者一样,最终仍没有离开传统的视野:“我们从未打破过禁忌,可那

些试图反抗的人终究还是遭到劫难。”^⑮ 结尾却与预期的效果相反，作者把读者又带回到民间故事的视野中。然而，值得关注的是，尽管如此，小说的结尾却从人物个性的描绘转到对整个社会范围的关照。

与《禁忌》这本小说创作手法相同的作家还有，斐济卡洛尼维蒂的短篇故事《童年的经历》(*A Childhood Experience*, 1972)。这篇小说的起始，主要是围绕一个斐济男孩渴望当一个渔民这一带有自传性的题材展开的，但结尾部分又体现了民间故事的戏剧性。男孩被潮水搁浅在岩石上，徒手等待着下一次潮水把他带入大海。随后，巫术的力量又再次地出现：“眼前出现一股巨浪和一个银白色的尾巴……这个男孩被抛向了安全地。”^⑯ 显然又是传说中白鲨鱼的巫术力量在起作用。小说的结尾处虽使人产生联想，但给人印象更深的仍是人们熟知的民间故事和充满了由大鲨鱼神助的神话传说。与《禁忌》一样，卡洛尼维蒂的小说也以模仿的结构来构思的，而这种神奇力量产生的结果，也并未给人一种不可思议的印象。

上述的短篇故事都有很强的可信度，并且作品大部分都是在理性世界可能的范围内进行的，但它们所有的情节最终都以借用的某种巫术的力量来得到结果。在这儿，作者显然是把巫术的力量也看作是社会的综合体来接受的。不过，人们也注意到，这些小说也都提出了一个重要的有关文学创作的问题，那就是一个短篇小说就其结构来说，究竟能够容纳多大的巫术力量。艾尔福利德·恩格斯特姆对此是这样评论的：“就短篇小说来说，想像和某种超自然的力量都是可以接受的，它们提供了一个合情合理的可能性，而其余的则留给对自然和心理学持怀疑态度的人去研究。不过，坦率地说，超自然力量（如神话故事、妖魔鬼怪的传说、圣徒、上帝等）和完全是巫术的故事都不能归为短篇小说类。”^⑰ 在这些作品

中都不同程度地体现着这一点,卡洛尼维蒂的短篇故事的结尾,使事件极具巫术的色彩,而《禁忌》却留有较大的余地,以便人们从心理学的角度去探讨。但是它们有一点是共同的,即它们中没有一个是描写巫术为主的,它们与多纳德·卡帕斯的《吃人妖魔》(*A Man-Eating Ogre*, 1968)中通过男孩诱骗妖魔吃烧红的石头,而使头发变红,最终制服了吃人肉的妖魔的故事完全不同,因为那个故事表现的完全是巫术的力量。由此我们看到,短篇故事和民间故事有了明显的分野,精心布局和构思的散文体创作已经问世。

刊登在《玛纳》第一期上的尼尔·恩格尔德《暗指的骨头》(*The Pointed Bone*, 1972),则开创了局外人用散文体创作短篇故事的先河,同时也向人们提供了一个局内人与局外人相比较的创作视野。主人公埃皮利的妻子梅利由于怀孕而日益消瘦,医生说如果她的健康不能很快恢复,她和孩子最终会保不住的。于是埃皮利求教村中的长老,他们把他带到传统智慧的斐济老人萨姆那儿。他从一碗传统的礼仪酒中发现,一个与埃皮利相爱的女孩种了一根带有巫术的骨头,其尖指对着梅利。愤怒的埃皮利找到这个女孩,一阵扭打之后,女孩摔倒在木桩上,造成致命伤。女孩临死之前,告诉了埃皮利骨头埋藏的地方,于是埃皮利挖出骨头根除了隐患,梅利的健康很快便恢复了。然而,埃皮利却由于谋杀罪而被拘捕。恩格尔德的描述虽然是用同一种风格来表现的,但其表达的目的有所相同。实际上,他在这儿以客观的口吻表达出一个社会的问题,即梅利的疾病是“斐济的问题,而且必须要用斐济的方式来解决”。^⑬这里没有任何含糊其词或讽刺的意味,显然这一观点毫无疑问地被斐济人所接受。

随后,人们又注意到,短篇故事与短篇小说在创作上又有所不同,尽管两者都有继承口传文学的特点,但是短篇故事往往关注的是一个场景,而短篇小说则是由一系列的故事组合而成。如温特

的《马背上的小恶魔》(*Pint-size Devil on a Thoroughbred*, 1972)就是一篇稍长一点的短篇小说,其引人注目之处不仅在于其长度,更重要的是还取决于对称的布局这些技巧以及危机时刻的描述。它与短篇小说《自由树上的狐蝠》(*Flying Fox in a Freedom Tree*, 1974)一样,都是以松散的形式、插入的情节构思这一总体混合的叙述方式来进行的。伊恩·里德对短篇小说这种文体作了精辟的论述:“也许把一些单一的故事连为一体这一动力,初始于自然想像的本身。当然许多古老故事雷同的人物,都表明这种动力可追溯到传统的口头文学中,而文学的常规又把这些故事引入到适合于短篇小说的创作和文字的书本中去。”¹⁹

第四节 南太平洋文学产生于两个中心

南太平洋文学创作,真正的开端还应该追溯到院校创办的杂志上。南太平洋文学最早起源于两个中心,一个是位于巴布亚新几内亚莫尔兹比港的巴布亚新几内亚大学,另一个是位于斐济首都苏瓦的南太平洋大学。南太平洋地区创造性作品的最早问世,主要得益于这两所大学的学院期刊。对于许多作家来说,学院和学院期刊为他们的处女作提供了发表的机会和园地。对于这些学校出版物,斐济《教育委员会报告》在1969年作出了如下评论:“尽管这些学校和学院杂志上刊登的小论文、故事和诗歌的水平较低,然而它们显示了自我表达的欲望。”²⁰后来,人们在70年代看到,正是这些曾经处在萌芽时期的创造性作品的孕育,最后才迎来了它们文学的全盛时期。

巴布亚新几内亚大学 巴布亚新几内亚1966年创办了巴布亚新几内亚大学。巴布亚新几内亚文学的萌发,主要得益于1967年从非洲来到巴布亚新几内亚大学任教的乌利·贝尔。随着南太

平洋各国政治运动的发展,巴布亚新几内亚最早经历了反殖民主义的时期之后,便进入了自我反省的民族主义的思考。1967年,乌利·贝尔来到巴布亚新几内亚大学,他对巴布亚新几内亚文学的发展起了重要的推动作用。他在巴布亚新几内亚大学的职位和他作为教师以及编辑的非凡才能,使得他在这场大学文化的风起云涌中成为一名文学先驱,他的影响甚至超出了文学的范围,波及了绘画、音乐、舞蹈、印刷和年代编撰等其他创作领域。他曾在尼日利亚编辑过《黑色奥甫斯》杂志,后在巴布亚新几内亚大学教授文学课,同时,还主办了若干期创作培训班。他善于发现人才,并极力加以扶植,当代巴布亚新几内亚许多作家和诗人如毛利·基基、文森特·埃里和里奥·汉内特等人都是他慧眼栽培出来的。他还主编了“巴布亚诗人袖珍丛书”和“太平洋作家丛书”,并创办了《科瓦维》杂志,为当地作家发表作品开辟了渠道。之后,乌利·贝尔在新成立的国家文化部的领导下,协助建立了巴布亚新几内亚研究院。这个研究院出版了民歌、小说、诗歌和戏剧等著作,现在已经成为文学和其他文化活动的中心。随着乌利·贝尔在巴布亚新几内亚大学倡导的新文学创作作品的不断涌现,其影响很快波及整个南太平洋地区。可以说,他的贡献是杰出非凡的。

同时,在巴布亚新几内亚文学的发展中,还有一些其他的因素起了推波助澜的作用,如像《科瓦维》、《吉吉波里》、《巴布亚新几内亚创作》、《昂德班德》、《比克毛斯》等期刊杂志以及巴布亚袖珍系列丛书等,对小说、戏剧、诗歌和自传能够付梓问世都起极大的促进作用。随后1976年巴布亚新几内亚又创办了戈罗卡师范学院,培养出一大批知识分子,不少作家就是从中产生的。

1968年,艾伯特·毛利·基基发表了自传体《基基,万年一生》(*Ten Thousand Years in a Lifetime*)一书。此书在伦敦、墨尔本相继出版,成为巴布亚新几内亚新文学开端的标志。基基以恬静而

朴实的手笔,描述了一个在偏远森林中成长起来的新几内亚人的形象。这本书对巴布亚新几内亚人来说,无疑是一个重大的突破,因为它代表了南太平洋岛屿国家的人民第一次勇敢地向全世界发出了谴责殖民主义统治的政治呼声,它提醒几内亚年轻的一代,他们不仅有责任而且也有能力管理自己的事物和参与世界的事务。在这本书的影响下,越来越多的新几内亚作品源源不断地从遍及全国各地的学校里涌现出来。

南太平洋大学 南太平洋大学于1968年成立。它从成立之日起,就聚集了许多早已在国外发表过作品的作家们。60年代初,温特在新西兰发表了他的第一部小说和诗集,并通过《陆地》和《新西兰听众》等杂志一举成名。差不多同一时期,皮莱依在澳大利亚悉尼的《萨朗卡》上发表了她的喜剧小品。1968年,皮尔·玛努阿在悉尼的《诗歌杂志》上发表了第一首诗作《回忆》(*Recalling*, 1968), 1971年他的剧本《拉契尔》(*Richarl*)在悉尼通加埃剧院上演。虽然他们在国外大都是以个人创作的方式来体现南太平洋文学的,但他们自身的素质和所取得的一些成就,都为南太平洋大学的出现和以文学为目标的群体的产生,作出了巨大的推动作用。随后,南太平洋大学的学生报纸《尤利帕克》(*Unispac*)创刊,它一问世便以战斗者的姿态显示了其生命力。它批评南太平洋大学缺乏艺术感,不注重培养学生的创造力,并敦促学校给学生以创作上的鼓励和支持。

在南太平洋文学发展中,南太平洋大学起了重要的作用。它为作家们提供了写作的机会,把区域内各地的作家聚集到苏瓦,提供了演说、研讨和批评的场所,并因此在南太平洋大学里形成一股集体创作的力量。随着《尤利帕克》报纸和《玛纳》期刊对南太平洋大学是否应该给新兴的英语文学创作以鼓励的辩论和讨论的逐步展开,这种新文学又呈现了一种新的勃然生机。

同时,人们还可以看到,在南太平洋大学建立的最初阶段,至少还存在着4个独立的文学社团在促进这种新文学的萌发。这些文学社团活动于各个不同的时期,对新文学的形成起了积极的促进作用。如乔·纳科拉的戏剧社,阿塔·马雅依、瓦尼萨·格里芬和雷蒙德·皮莱依领导的“尤尼斯帕克”文学会,约翰·柯灵斯和朗·怀特创建的“作家俱乐部”及该社团创办的出版刊物《想象》以及肯·阿维森的文学社等等。1973年,以玛乔里·克罗科姆为首领导的“南太平洋艺术创造协会”随着格里芬、纳科拉、皮莱依和温特的加盟,跃居到了“霸主”的地位,获得了权威的位置。“协会”这一文学团体的正式建立,在某种程度上反映了詹姆斯·梅赛所提出的形成文学力量必备的条件:组织意识、共同奋斗和团结一致。温特曾对此评论说:“我们大多数作家对彼此的个性都有了一定的了解,即使不能做到每个人都熟悉,至少大家对彼此的个性都有一个大致的印象。”^②他们的共同志趣和奋斗目标,无疑是南太平洋文学创作必不可少的重要条件。

随着民族独立运动的深入发展,南太平洋其他岛屿一些有学识的文人和岛民也开始关心南太平洋地区发生的一些变化,他们甚至利用新闻媒体发表他们的观点。1970年,所罗门群岛出现了由亨利·拉拉卡和爱拉·布哥图出版的《卡卡莫拉记者》(*Kakamora Reporter*),它收集了有关政治、文化方面的评论文章和电影评论等,被看作是一个“交换思想和观点”的天地。1971年,神父瓦尔特·里利有意识借鉴《卡卡莫拉记者》的模式,创立了《新海布里地观点》(*Sihaliipuly's Viewpoint*),它也刊登了社会和政治评论以及应时诗等,这两家刊物对新文学的兴起都起了推波助澜的作用。

纵观这一历史的发展,令人惊奇的是,这种文学一方面主要关注的是对殖民主义和新殖民主义控诉,另一方面也伴随着受殖民主义“污染”而复兴的文化和文学。

注释：

- ①钱善行，《文学史论研究》，社会科学文献出版社，1993，112页。
- ②Chadwick, *The Growth of Literature*, P. 231.
- ③Chadwick, *The Growth of Literature*, P. 231.
- ④Terry Eayleton, *Criticism and Ideology* London: Humanities Preach, 1943, P. 49.
- ⑤John R. Clamer, *Literacy and Social Change*; A Case Study of Fiji, P. 157.
- ⑥Reference to Subramani, *South Pacific Literature*, Fiji Times Ltd., 1985, XII.
- ⑦Reference to Subramani, *South Pacific Literature*, Fiji Times Ltd., 1985, P. 3
- ⑧Reference to Subramani, *South Pacific Literature*, Fiji Times Ltd., 1985, P. XIII
- ⑨Allbert Wendt, *The Artist and the Reefs Breaking Open*, Mana, 3 Oct. 1978, P. 171.
- ⑩佛克巴·伊布思，《文学研究与文学参与》，北京大学出版社，1996，171页。
- ⑪Albert Wendt, *Poet and Author*, Interview by Marjorie Crocombe, The Mana Annual of Creative Writing, p. 45.
- ⑫Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), P. 304.
- ⑬Reference to Subramani, *The South Pacific Literature*, Fiji Times Ltd. 1985, P. 60.
- ⑭Ian Reid, *The Short Story* Methuen & Co., London, 1977, P. 54.
- ⑮Reference to Subramani, *The South Pacific Literature*, Fiji Times Ltd. 1985, P. 64.
- ⑯Kalouniviti, *A Childhood Experience*, NIU '72, Yearbook of the Student Association of the University of Pacific Magazine Pty Ltd., Melbourne, 1972, P. 100.
- ⑰Alfred Engstrom, *The Formal Short Story in France and Its Development Before 1850*, Studies in Philology, XLL, No. 3 (July, 1945), P. 630 - 631.
- ⑱Neal Engledow, *The Pointed Bone*, The Mana Annual of Creative Writing, P. 42.
- ⑲Ian Reid, *The Short Story*, P. 46.
- ⑳苏布拉马尼，《文学和正在形成的文学中坚》，大洋洲文学丛书，第九辑，1985，150页。
- ㉑苏布拉马尼，《文学和正在形成的文学中坚》，大洋洲文学丛书，第九辑，1985，150页。

第三章

南太平洋文学的形成 ——诗歌与戏剧的涌现

第一节 南太平洋文学——诗歌

口传诗歌与新文学诗歌 这里,我们首先引用美国帕拉德斯的一段话,来作为区别口传诗歌与南太平洋新文学诗歌的标准。他说:“口传文学和书面文学之间最大的不同在于,口传文学常常是作为表演者的一个手段,她要把自己的表演及其情感和表现力都投入进去,这就是为什么民间文学从不需要别具匠心的来吸引观众和听众的一个重要原因;而与之相对并与口传文学分野得越来越明显的书面文学,人们必须要发明一些独特的创作手法来吸引读者的注意力,以激发他们的情绪与想像力,而且所有这些只能以小黑点的形式印刷在一张纸页上。因此,人们在进行书面文学的创作中,需要不断地变换创作手法与技巧,以试图抓住读者那些易于失去的感觉和注意力,只有这时书面文学的叙述才真正替代了活生生的以口传表演为主的口传文学。”^①我们知道,在口传诗歌和南太平洋新文学诗歌(以下简称新文学诗歌)之间最重要的不同是,前者主要是借助音乐和舞蹈为背景,人们不注重精雕,更多

关注的是个性表达,而后者则是通过文字来表达的。约翰·格里威也用文字这一术语来对口传诗歌和书面诗歌进行区别:“在进入文字前期和文盲的社会中,诗歌是一种当众吟诵的艺术,而我们在阅读中往往忽视的声音却变为一个极其重要的因素,它必须以悠扬的韵律、悦耳的音调和其他一些和谐的手段来给人一种愉悦之感,而仅靠‘眼球移动’和‘自由诗句’来理解显然是不可思议的,而文字一旦进入构思中,它就不再是口传诗歌。”^②由此可见,在口传诗歌中,表演者不仅仅要投入到其角色中,而且还可以根据自己的兴趣意志来进行再创作,而更多的文学诗人则根据文学作品内涵的力量来吸引读者,并以趋向于准确而细致地表达出个人情绪而成为诗人和读者之间进行个人交流的这样一种独特的方式而被读者所接受。

近年来,人们认为口传文学的影响,实际上是伴随着传统的口传诗歌和新文学诗歌这两种风格的同时并存与欣赏而奏效的,这两者都是不同时代和环境的产物。口传诗歌是一种起始于巫术、礼仪并与舞蹈和音乐一起来表现其宇宙内涵意义的,而新文学诗歌只是近年来社会和历史发展的一个产物,这种诗歌同散文创作一样能更直接表明现代大洋洲政治和文化的困境。当然,它们之间也有各种不同程度的相互渗透和影响,其中一些在理性的水准上得到反映,而更多的则是在感性的水准上找到感悟,如由音乐和舞蹈所强化的形式多样的口传诗歌,在某种程度上就被有限的书面文字诗歌所吸收。

一、口传诗歌

口传诗歌的特点 在南太平洋地区广为流传的口传诗歌是以艺术的表达方式为特点的。如诗歌和戏剧等创作形式,不是以截

然不同的方式来表现的,它们往往相互交叉为一体。如在汤加口传文学中人们通常发现,民谣往往被夹在民间故事中传播,法努阿在其《虹与她的女儿》中也采用了这种手法,把一些巫术的圣歌插入到作品中。汤加诗人常常是不自觉地根据本人的情绪从散文写到诗歌,又从诗歌写到散文。我们说,诗歌需要有艺术的灵感,它不仅是印刷在纸上的文字,更不是依据音乐舞蹈的表演来体现的。在描绘舞蹈和文学的关系时,亚德利恩·卡普勒就提出:“夏威夷的舞蹈和汤加的娱乐表演有助于强化诗歌的内涵意义。”但同时他又强调:“诗歌绝不是音乐和舞蹈的附属品。与通常西方音乐伴舞这一观点相对的是,在波利尼西亚恰恰是口传诗歌才是最基本最重要的一种艺术形式。”^③

口传诗歌的表达形式 在南太平洋地区,口传诗歌在表达形式上也是丰富多彩的。其多样性表现在,有各语族的吟唱诗、颂歌、哀歌、求爱歌和咒文歌等,也有即兴创作的抒情诗、颂词、挽歌、礼拜仪式和礼仪诗句等。在口传诗歌的创作中,应该说它们都表现了一个很高的水准,而且它们朗朗上口的特点极易被各方人士所接受。值得一提的是所谓的“自由诗”也不是南太平洋口传诗歌的特点,那些不能把注意力放到节奏、押韵和悦耳音调上的诗句,充其量只能说是技巧的语言,而决不是口传诗。同时,从事口传诗歌研究的收集者们,还注意到文学诗歌在某种程度上借鉴了口传诗歌的某些形式,如挽歌和圣歌也在文学诗歌上得以体现。他们大都以一种神秘的色彩和重复创作等手法以文学诗句的形式表现出来。不过,在诗歌交流的形式上,这两者之间有着重要的差别,即口传诗与其对象是直接交流而产生共鸣的,而当代文学诗歌要赢得观众的赞赏,主要取决于内在的感染力。

然而,我们需要指出的是,人们对南太平洋口传诗歌往往有一种误解,即口传诗歌只是一种口头的相互交流,缺乏一种表达感情

上的细腻和复杂性。不过 ,像贝克威斯、芬尼根和洛玛拉这些专门从事南太平洋口传文学的研究者却向我们表明 ,口传诗歌并非都像人们想像得那样简单或直截了当。例如洛玛拉在研究中发现 ,一些汤加口传诗人为了表达其内在复杂真实的情感 ,有意用一些不确定的词。贝克威斯注意到在波利尼西亚贵族诗人中 ,他们在诗歌的文体上也进行了一定的变化 ,其中许多诗句都很难直接翻译出来 ,他们“提倡用不同于常人的语言或不是用省略、引喻或含糊不清的语言 ,就是说一件事而暗喻另一件事等方式来表达”。^④从这个意义上来说 ,这些口传诗歌都不是以交流为唯一目的 ,而是具有一定的艺术思考。例如 ,我们从下面这首收集并翻译过来的口传诗中就可以观察到这一点 ,并非所有的口传诗都是简单而质朴的。这是一首来自汤加的一个单相思情人的独白 ,当人们告诉诗人由于他年长而无法得到他倾慕的那位少女时 ,他痛苦难堪 :

啊 ,风雨交加 ,
大地震颤。
雷声中 ,我成为人们笑料的话匣 ,
说长道短 ,
诽谤传言。
从未经历过这般的风言 ,
犹如玛努卡在低声咒语。
此刻我首次想到
光明会真的褪色。
是他们恶语
还是藏匿了善意 ?
我的独木舟需要转舵 ,
去重新选定自己的方向。
或许你仍然渴望 ,

那美丽的姑娘
但那不是汤加的式样。

我们从这首诗中可以感受到,口传诗歌不但感情丰富,表达细腻,而且深有内涵。

然而,在殖民主义时期,口传文学在某种程度上一直受到抑制和削弱。这主要是由于英语语言在教育中逐渐显示出其重要的交流作用,尤其是城市中广播、电影以及电视的传播,更是极大地抑制了新一代对传统口传文学形式的接受。但口传文学在农村广大地区,仍作为一种主要的娱乐形式主导着人们的娱乐和生活,只不过它是以口传诗歌、歌曲和民间故事这几种基本的口传文学形式相混合的方式来体现的。1972年在斐济首都苏瓦举行的第一次南太平洋艺术节之后,一定的民间艺术形式如斐济的舞蹈和戏剧等都获得新生,口传诗歌、民间故事及民间歌曲也同时获得了新的动力。

口传诗人 在检验口传诗歌对文学诗歌的影响之前,我们再来看一下口传诗人的特点。众所周知,民间故事和口传诗歌大都无作者名,即便是民间文学和口传诗歌的搜集者,一般也都不附作者的名字,更不注重个体作者的自传。在一些可能涉及到的有关口传作者细节的地方,最多只是提及一下有关作者状况、生活习俗而已。因此,有关口传诗人方面的资料并不多见。不过,芬尼根的研究却表明了,口传文学有各种各样的形式,而口传诗人也类型各异。从大体上来讲,口传诗人可分为三类:第一类是僧侣诗人,他们在波利尼西亚被称为“塔胡嘎”(Tuhunga)。他们主要是通过诗歌的传播来坚持他们的宗教信仰和政治思想,这些诗人极力支持保守的政权。在那些刚刚开化的岛屿上,他们充当了牧师、医生、作者等。有时他们还形成一个宗教的阶层,他们的政治地位与经济,主要来源于艺术家的职业和一些主要部落的推崇。在拉罗汤

加、纽埃和萨摩亚,有些大的族长就可以充当牧师和诗人,例如汤加的萨劳特皇后就是一位重要诗人。第二类人,主要包括自由撰稿人和自由职业者。在这些人当中,有些是流浪诗人和吟游诗人,他们的位置往往在社会的边缘。他们与僧侣诗人不同,没有经过专门的学习,也没有经过严格的训练。这些自由的撰稿诗人大都是通过非正式聆听其他诗人的吟诗颂语而学会的。他们往往是即兴吟诗强调“灵感”和先知,而且他们的作用也往往得到社会的承认,他们的演出有报酬,并且这些报酬也是维持他们生活的一个财源,如温特《叶子》中的托阿夫就属于这类诗人。第三类也是最大的一类群体,对于大多数普通人来说,只要有才华你就是一个诗人。这类人大都是由各种业余诗人组成,他们是即兴诗人、合唱团的歌手和各个家族中的老祖母等长老的一辈,这些人不拘形式,却很有天赋。他们在南太平洋口传文学的传播方面都是极富影响力的。^⑤

二、南太平洋文学诗歌

诗歌发展概况 南太平洋文学诗歌,也称新文学诗歌。在南太平洋新文学发展的初期阶段,第一批成果首先就体现在诗歌方面。随着新文学的兴起,诗歌所占的比例最大,涌现的诗人也最多。这些涌现出来的诗歌尽管显得有些稚嫩,但却鲜明地表明了南太平洋新文学的开始。

巴布亚新几内亚新文学的发展,最先也体现在诗歌和戏剧方面。其主要诗人及作品:最早在巴布亚新几内亚袖珍诗集中出版的诗集是,1970年库玛卡乌·塔瓦利的《天空的痕迹》(*Signs in the Sky*),其作品对殖民主义进行了抨击,其中收有《丛林卡那卡在说话》(*The Bush Kanaka Speaks*, 1970)这篇较有影响的诗作。随

后,阿皮萨伊·埃诺斯的诗集《高潮》(*High Water*, 1971)和约翰·卡萨伊普瓦洛瓦的诗集《迟迟不发的火焰》(*Reluctant Flame*, 1972)、《哈卢阿巴达》(*Hanluada*, 1972)等,都体现出塔瓦利地区人们那种反抗不已和追求正义的精神。埃诺斯和卡萨伊普瓦洛瓦两位诗人,他们不仅积极投身到反对殖民的政治斗争中,而且他们的作品都较有诗意,并且注意在政治变化的风云中对社会 and 道德建立一种确定的倾向。随着巴布亚新几内亚文学的发展,卡马·凯尔皮和亨吉尼凯·里扬,则提倡维护传统。他们深入表现乡村人们在精神与道德方面所产生的复杂现象,并且他们的诗歌也表现出与沿海地区开放诗人的作品相抗衡的特点。他们的创作在某种程度上改变了巴布亚新几内亚诗歌的发展方向,如凯尔皮的诗集《夜半鸟叫》(*Call of Midnight Bird*, 1973)里,企图再现部族人民的智慧以抵制外来文化对这方面的摧残,里扬 1974 年也出版了诗集《奈玛·纳姆巴》(*Nema Namba*, 1975)。他们两人都用英语表现出传统吟唱诗的粗犷活力。与之相对的一些海岸诗人,则注重于文化对抗所产生的影响,如亚瑟·贾沃迪姆巴里的《回到祖国》(*Return to My Land*, 1974)和杰克·拉胡伊的《赌徒的新几内亚作风》(*Gamblers Niugini Style*, 1975),都是向国内介绍西方的声音和观念,与凯尔皮、里扬的诗歌形成了鲜明的对照。此外,阿瑟·贾沃迪姆巴里的《破晓》(*Dawn Breaking*, 1972)、皮塔·马马维的《恨》(*Hatred*, 1973)、P·查克拉瓦尔蒂的《细沙阳光海水》(*Sands Sun Water*, 1974)和柯罗布阿·纳伊亚加的《睡莲》(*Water Lily*, 1973)等作品,都表达了殖民时期人们的心态。另外,贝戴·杜斯·马蓬和杰里·卡沃普都用皮钦语写些传单诗,有些作品达到家喻户晓。到 1979 年,巴布亚新几内亚已出版了近 30 部诗集。

斐济诗人中,赛里·维拉穆和萨坦德拉·楠达姆较为有名。赛里·维拉穆在其《斐济现代诗》(*Some Modern Poetry from Fiji*,

1974)中,对当代斐济的现实进行了有力的抨击。《斐济》(Fiji)一诗乃是他的成名作,他运用参差不齐的诗行和触目惊人的形象勾勒出岛国令人伤心的情景,同时表达出对白人剥削的强烈谴责。在《星期一早晨驰过街头》(*Driving Past the Street on Monday Morning*, 1973)中,则表达了穷困的城市居民的不平心声。萨坦德拉·楠达姆的诗大都反映了外来移民印度—斐济人在该国的困难处境,并出版有诗集《村庄的面庞》(*Faces in a Village*, 1976),他善于用排比句来反复咏唱以表现主题、抒发愤懑之情。斐济诗人与作品还有,苏西尔·麦尔码的《夜访者》(*The Night Visitor*, 1972)、伊斯梅利·柯卡纳亚加的《母道》(*The Way of A Mother*, 1973)和雷吉埃利·莱库(*Growing Up*, 1973)等。

西萨摩亚的诗歌,表现的主题比较宽泛,有控诉剥削的、有哀叹本土风俗遭到殖民者破坏的、有揭露白人奴化教育的,也有批评西萨摩亚生活方式的,等等。在《西萨摩亚现代诗》(*Some Modern Poetry from Western Samoa*, 1974)里,鲁佩拉凯·佩塔里亚的《阴郁的雨》(*Gloomy Rain*, 1974)描写了一个做小贩的老妇人,其作品还有《政府》(*Government*, 1974)、《父与子》(*Father and Son*, 1975)等。埃蒂·萨阿加的《我,做工的人》(*Me, A Workman*, 1972)对贫富不均的现象进行了抨击。他的另一首诗《我们的救世主 他》(*Our Savior, He*, 1973),则是把皮钦语和英语糅合在一起,显示了独特的驾驭语言的能力。艾伯特·温特出版的诗集《我们心中的死亡》(*Inside Us the Death*, 1975),在诗歌界较有影响。萨诺·玛利法的长诗《喷射的火焰》(*Belching Fires*, 1973)是他的成名作,虽比较晦涩难懂,但仍印刷过四次。其另一诗集《俯视波涛》(*Looking Down at the Waves*, 1975),内容充实带有浪漫的气息,不过却流露出离群索居之感。又如《问与答》(*Questions and Answers*, 1976)和《我嘲笑自己》(*I Laugh at Myself*, 1976)等诗,

都是这类题材的作品,他善于用词,操纵自如。西萨摩亚第一个女诗人莫莫埃·玛利埃托阿·冯·雷切,出版了诗集《索拉乌阿——一个秘密的胎儿》(*Solaua—A Secret Embryo*, 1977)和《献给克里》(*To Keri*, 1979)。还有维果·拉斯穆森的《明天》(*Tomorrow*, 1972)等。

所罗门群岛和新赫布里底群岛的诗歌,相对来说比较直接了当,这也表明其英语诗歌还处于较为年轻的阶段。诗人塞罗尼·库拉戈最有感染力的一首诗是《升旗礼》(*Salute to Flag-Raising*, 1974),这是为庆祝国家独立而创作的。1976年出版的《所罗门群岛现代诗》(*Some Modern Poetry from the Solomon Island*)中大部分作品都是他写的,同时他也是个歌词作者,以经常运用吟唱式的迭句而独具一格。其他诗人作品有,蒂奥尼·布果图的《哦,政客》(*Oh, Politician*, 1972)和 A. G. 吉拉基萨的《心痛》(*Heartache*, 1973)等。同年出版的《新赫布里底现代诗》(*Some Modern Poetry from the New Hebrides*, 1975)和所罗门群岛诗集一样,几乎每篇都是缅怀已失去的古老生活方式和反对白人剥削而普遍流行,其中有些诗是从皮钦语和流畅的歌词译成英语。诗人艾伯特·利奥玛拉的《我是黑人》(*I Am A Black*, 1975),以直接咒骂来抒发愤慨。其作品还有《十字架》(*Cross*, 1974)和《文化,我的文化》(*Culture, My Culture*, 1975)等。新赫布里底诗人及作品还有:卡尔塔卡乌·卡尔赛的《决定》(*Decision*, 1973)、米尔德·索皮的《祖国》(*Motherland*, 1975)、莫里斯·汤普森的《恶梦》(*Nightmares*, 1973)和《诱惑》(*Seduction*, 1970)等。汤加女诗人科内伊·赫卢·撒曼的诗集《你,我双亲的选择》(*You, the Choice of My Parents*, 1974),虽有些单薄,但实质上流露出作者强烈的个性思想。库克群岛诗人马基乌蒂·汤吉亚的《科雷曼》(*Keremen*, 1973)、纽埃岛纽诺·汤盖基洛的《傀儡》(*A Puppet*, 1974)、蒂吉·内斯《我心里的歌》

(*Song of my Heart* ,1972)和吉尔伯特群岛鲁帕雷克·佩泰亚等诗人的作品,都有许多稚嫩之处。^⑥这类作品还有,泰雷·图阿卡纳的《老人》(*This Old Man* ,1974)和塔·马基雷雷的《笑声》(*Laughter* ,1975)等。

这一时期“玛纳”出版社出版了来自斐济、西萨摩亚、新赫布里底和所罗门群岛的4本诗集:它们是《所罗门群岛现代诗》、《新赫布里底现代诗》、《斐济现代诗》和《西萨摩亚现代诗》。前两部作品体现出早期作品的稚嫩,其主要是对殖民的控诉,也意识到文化和价值观有污染的危险;后两部较为成熟,如《西萨摩亚现代诗》主要是针对政府教育和商务管理等方面问题进行了有力的嘲讽,而《斐济现代诗》则反映中下层人们的生活,其观点虽有无知狂妄的地方,但也代表了许多南太平洋年轻一代作家的观点。在“玛纳”所出版的诗集中,汤加诗人K·H·撒曼《你,我双亲的选择》和西萨摩亚诗人玛利法的《俯视波涛》比较成熟。撒曼意识到现代社会的荒谬和日益扩大的代沟之间的社会矛盾,而玛利法在1976年前所发表的诗集中充满个性,他的诗具有叛逆性和重建性,既流畅又有力度。作家温特的诗歌《我们心中的死亡》,则表明了诗歌水准在质的方面的变化。

诗歌发展的三个阶段 依据汤加作家玛努阿对南太平洋诗歌发展所进行的考察和运用其所提出诗歌的产生是对社会历史现实所作出的反应这一观点,来检验南太平洋新文学诗歌的发展,大致可以划为3个阶段:第一阶段,创作的诗歌带有其明显的倾向性,就是一般人用文字所表达的简单的近似歌词式的诗句,表达的主题大都是反映殖民和被殖民之间的冲突;第二阶段,主要是以外来文化与土著文化这两种混合的文化方式来表现的,当然在这种方式中,土著文化相对要弱一些,但给人感受的不是第一阶段的那种敌对而是一种失落感。在这两个阶段中,传统的权威仍完整地、毫

不怀疑地保留着,尽管在这个过渡阶段也存在着一些不尽相同的观点,但这只是通过不同的形式来体现其追求的目标;第三个阶段,诗歌的表达要复杂一些,因为在这一阶段,人们基本上已认识到现代生活方式所具有的一定的诱惑力,以致人们再也无法回到过去祖先那种生活方式中去。这种趋于现实的态度已形成一种新的生活方式,创造一种新的组织结构和心理感受。于是,人们开始向国内介绍一些西方化的文学之声,尽管源于新旧两个方面的心理感受,有时会使人们产生一定的困惑感。这一阶段诗歌表现的主要是各种文化融合的体现。^⑦下面我们分别来看一下新文学诗歌各阶段的发展。

第一阶段 口传诗歌转向书面诗歌,是随着社会的进步自然而然朝这一趋势发展的,因此,它是时代的产物。最早的文字诗歌,是用最直接的方式把神话和民间故事翻译成英语,以书面的方式直译过来,一些作家就是用这种方式把口传诗歌翻译出来。如西萨摩亚作家温特就翻译了一些儿童诗,汤加的法努阿也把汤加的口传诗用文字翻译过来,纳科拉和玛努阿 2 人也把斐济的歌舞翻译过来。下面的这首《朗加的颂歌》(*Song of Ranga*, 1972)就是瓦努阿图诗人艾尔伯特·利奥玛拉,把传统的口传诗以细腻抒情的笔调微妙地译成英语,以形成诗人自己独特的创作风格:

我们弯腰
我们弯腰
俯视你
为什么你
哭泣

难道是我们
伤了你的心

悲哀地
步履在归途上
我们寻找你
寻找你
在归途上
可你竟然
没有一句话语
我们思考
曾相识的途中
而此刻唯一的希望
我们仍是朋友。

(利奥玛纳,《朗加的颂歌》)

这种带有某种活力和韵律的节奏诗,是南太平洋诗人运用一定的语言技巧把民间口传诗翻译和转换的结果。在新赫布里底利奥玛纳的诗中,诗的音色和韵律的效果以及圣歌的特点,都是通过简单的递进和词汇的重复以及语言不同分布的变化来达到效果的,如下面另一首:

爸爸 爸爸是我的
妈妈 妈妈是我的
姐姐 姐姐是我的
哥哥 哥哥是我的
为什么你舍弃我,爸爸
为什么你远离我,妈妈
为什么你憎恨我,姐姐
为什么你讨厌我,哥哥

我目不识丁

我一贫如洗
可我恭敬于乡民
恭敬于故土
恭敬于我的新赫布里底。

(利奥玛拉,《我的故土》 *My Home*, 1974)

这类诗很多地方所采用的表达方式,都是属常规性的模仿,而且语言具有对比性,诗行的韵律也是由类似歌词的诗句来布局的,明显地使用了重复。所罗门群岛诗人伦纳德·玛纽乌的诗也明显地体现了这一特点:

故事基调,内心冷静;
故事基调,头脑镇定;
故事基调,血流加快;
故事基调,意志坚定。

故事的基调在倾诉,
伤心的思绪在表白;
轻柔地向世界诉说,
沉睡的酣鼾在唤醒,
震颤的心弦在牵动。

(玛纽乌,《我是谁》 *Who Am I?* 1973)

像这类诗,动词用得很少,但却给人栩栩如生的感觉,他们不是用理性而是凭感性来反映这类题材,并在表达上也没有给人留下“翻译”和“媒介”等痕迹。这类诗在一定程度上都试图摆脱某些政治的色彩。

这一阶段随着民族和民主独立运动的兴起和发展,一大部分以控诉殖民题材的新文学诗歌在一个敌对的水准上产生和涌现。从对殖民主义的控诉到对新殖民主义的抨击,各国涌现出的一大

批诗歌,其目标大都是对着殖民主义。例如,巴布亚新几内亚诗人库玛拉乌·塔瓦利的那篇影响深远的诗作《丛林卡纳卡在说话》、阿皮萨伊·埃诺斯的诗集《高潮》和约翰·卡萨伊谱瓦洛瓦的诗集《迟迟不发的火焰》等作品,都体现了毛利·基基在自传中所确立的反对殖民主义的基调。所罗门群岛诗人伦纳德·玛纽乌和弗勒·泽斯利·福吉也都围绕这一主题,进行了朴实无华直截了当的创作。下面这首由纽埃岛的纽·汤盖基洛创作的诗歌就是描绘岛民对殖民主义的谴责:

不知从何处冒出个人来
自称是我的主人
一手捧着厚厚的书
一手握着长长的剑。

(汤盖基洛,《傀儡》 *A Puppet*)

又如所罗门群岛诗人约翰·骚纳纳的讽刺诗,也反映了这一倾向,其主题关注在殖民主义和文化的瓦解上。他的诗歌《新年的祈祷》(*A New Year Derohonal*, 1972)就表达了独立后早期的情形:

我们祈求上帝,主啊
慷慨资助的海外人
看到我们窘境
施舍我们许多
书籍让我们思想
食物让我们温饱
馈赠式的收买
我们却感恩万分。

骚纳纳的语言具有创新的能力,而且他的创作往往极容易受外界的影响,如核试验、飓风等事件,都会促动他的灵感而进行创作。但他最终的发展却失去了其诗歌的战斗性,这主要是由于他一度

曾担任政府的教育部长,因而他潜在的创造力由于极易被政治和公众所左右,而被大大地分散和削弱了。

第二阶段 这一时期诗歌的主题主要反映的是欧洲外来文化与土著文化所产生的冲突。斐济诗人塞里的诗歌就是反映这一题材的典范。在斐济诗人塞里心中,始终孕育着一种强烈的对过去文化的眷恋和对殖民文化的蔑视:

我看到泥塘中的海市蜃楼
被收买而失去灵魂的民族
在爆竹声中——白人珠宝
华美饰物、夜晚礼服、玻璃烟缸、甘蔗渣滓
全都充斥着我的国土。^⑧

这种控诉既是直接抨击那些腐朽颓废的拜金主义的殖民者,同时也指向被殖民者。塞里对殖民文化的痛恨,表现了他对传统种族文化的眷恋。他在《烹调对虾人》(*The Cooked-Prawn Men in the Long Canoes*, 1974)中,又对基督教外来文化与汤加、斐济等土著文化之间所产生的冲突进行了描绘:

他们传给孩子的,不是
我赠他们的首领地位,野猪头
啊,那是我不变的目标:羊齿树,
祖先神像,她们赤裸胴体的
摇摆和手足舞蹈的
歌唱,欢快地
回到,斐济的长青藤
和汲取清泉的山顶。

(塞里,《斐济》)

塞里在这首诗中,实际上表达的是要驱除外来文化的影响,而回归到传统文化的纯洁中。他在新诗集《受挫的演员》(*Frustrated Ac-*

tors, 1975)中《护照持有者》(*I am Passport Raid*, 1975)里,又描绘了侨居国外的移民所受到的歧视,以表明对这种殖民文化的抨击:

在奶酪人吆喝中
城市猪宰上了路
清晨时刻闯入居室
纳粹般威严地喝令
扯开我胸前的衣衫
查看护照上的印章.....^⑨

这首诗歌反映了生活在白人世界中的波利尼西亚人对时常遭到白人歧视和恐吓时表现出的愤怒。这些诗歌大都以新西兰为背景,并以一种抵触和辩论的基调来进行。同时,我们在塞里的《受挫的演员》这首诗中,看到他又涉及了另一主题,即南太平洋人都市化的问题。这种愤怒是朝着“文明的欧洲人”而发的,是他们把曾引以自豪的波利尼西亚人变为一个羞于见人的社会懦弱者。这一主题在《椰树下的艳遇》(*A Coconut Affair*, 1976)和《初夏之日》(*The First Day of Summer*, 1976)中,都有力地进行了表现。同样题材在塞里早期的诗歌选集中也可以看到,其语言有着与口传文学相同的特点,他的愤怒情绪是以一种不规则和不和谐的诗句来体现的,而且这种愤怒和自我独白,表现了作者拒绝接受占统治地位的白人文化所表达出的那种激昂情绪,这也从整体上增加了诗歌强有力的效果。汤加女诗人撒曼也以坦率明了的方式,阐述了殖民后南太平洋地区人们忧郁沉闷的现实,但她的诗并没有那种自我伤感的情绪,她的基调大都是从人性和个性的角度来控制的,尤其她的诗歌表达有其思想深刻的一面,她在其所描述的《抵抗》(*Resistance*, 1975)这首诗中,就对那些曾经呐喊和受压迫的人也可变为压迫别人的人进行了抨击:

你告诉我,我被“剥削”

我现在要反抗：
你告诉我，我与他们平等
你告诉我，如若不等
我定是生病、麻木或无用。

.....

不，兄弟.....
我的问题不是被“剥削”
无意识或不同酬；
我的问题是
被出卖和被践踏
竟由我的手足与同胞。

我们由此看到，撒曼对事物和现实很敏感，有能够抓住复杂现实的能力，并且也代表了独立之后所反映的一种社会问题和社会意识。撒曼的《你，我双亲的选择》（*You, the Choice of My Parents*, 1974），也是其十几首新文学诗中最佳的一首诗作。它取材于人们较为熟悉的包办婚姻的题材，围绕这一主题的构思，表达了一个复杂的感情世界。一方面，人们不得不以牺牲个人自由为代价来默认婚约；另一方面，又表明尽管人们屈服传统，但是追求真正自我这一主导思想始终没有放弃过。作者通过一种含蓄的表达而使诗句具有韵味和感染力。科纳·撒曼的《海岛之火》（*Island Fire*, 1973），也是通过对人物形象进行仔细的观察使其观点直截而准确地表达出来：

余火
曾熊熊燃烧
大火
经漫长黑夜
已近熄灭。

弹子球
好莱坞暴力
摇滚乐喧闹
伴随外来教科书
缓慢地翻页。
余火等待
重新点燃
却决不是
椰果干叶
和易燃的煤油。

撒曼还写有《我的同胞》(*My Blood* ,1975)和《精英》(*Elite* ,1975)等诗歌,也都是表达这类主题的。

源于瓦努阿图的诗歌绝大部分也都具有这样一种倾向,诗人利用这种诗歌来唤起公众的情绪以及对社会丑恶现象的愤怒。尽管这类诗歌有其说教、告诫和激发公众情绪的一面,但同时他们也注意到诗歌修辞上的一些特点。下面这首诗歌,就是由瓦努阿图诗人唐纳德·卡尔波卡斯创作的一首典型的表达当地土著人因蒙受政治欺骗而深感痛苦的诗:

历史在两个敌对羽翼下
我被诱骗到“1914 条约”中,
美丽的国土因此而分隔。
狡诈的西方文化
我一无所知。
漂泊不定的未来,
任人宰割的字眼
适宜我所有的政府。
等待变革,

侨居异国的我
要为没有国家和权力
作证于故土的法庭。
我是谁？
迷失在这混乱的海域中，
我的“主人”
并不在乎我的呐喊。
可我还会游泳
不想被冲到，
那个法属太平洋共和国的海滩上。
我是谁？
故土的三等公民
世界唯一的托管地。

（卡尔波卡斯，《我是谁》）

我们仅通过表层这种散文体的语言、朴素的感情，就可以体会到殖民主义伤害的程度。这首诗歌的真正力量不仅在于使用坦率的语言来表达个人和公众的郁闷情绪，而且在被压迫的现实和人们试图要改变这一现状之间进行了协调。由此可见，在新赫布里底被改为瓦努阿图之前，诸如唐纳德·卡尔波卡斯、威尔德里德·索珀和艾伯特·泽尔玛拉这些作家，在把他们现实的政治状况与思想情感传播给南太平洋其他岛国与岛民方面起了积极的促进作用。

尽管这些诗人都具有明显的个性特征，但这一阶段传统的影响始终是主导。瓦努阿图诗人宣称，他们对尊重传统的价值观从未怀疑过。新赫布里底女诗人索皮在《祖国》（*Motherland*，1975）一诗中，就表达了固守土地的重要，而在利奥马拉的《我的家》（*My Home*，1974）中，对家庭世界又极为看重。同样，在所罗门群岛玛努阿的诗歌中，如《我的祖先是先知》（*My Ancestors Were*

Prophets ,1976)、《我的祖先住过的地方》(*My Ancestors Once Lived There* ,1976)这一类的标题中,也都隐含了对祖先的崇拜。

在这一阶段,一些诗人还关心这样的问题,即在政治变化的风云中,需要对社会和道德建立一种确定的态度。如巴布亚新几内亚诗人卡马·凯尔皮和高地诗人亨吉尼凯·里扬两人分别出版的诗集《夜半鸟叫》(*Call of Midnight Bird* ,1973)和《奈玛·纳姆巴》(*Nema Namba* ,1975),都用英语表现出传统吟唱诗的粗犷活力,以驳斥长期以来对原始的淳朴诗风的歪曲。他们的诗歌,在宏扬民族诗风方面起了不可低估的作用。

反映两种教育冲突的作品也屡见不鲜。诗歌中对教育所表现出的批判,是从这一地区新文化意识的觉醒中获得新的动力。这个主题始终不断地表现着,如在玛努阿·伊塔亚的《我受教育的儿子》(*My Educated Son* ,1974)中,作者表现了一个年轻的岛民,由于受了一定的教育,却为有一个土著的妈妈而感到羞愧,最后他终于远离了传统的文化。科纳·撒曼的诗歌《现实》(*Reality* ,1975)也反映了这一观点,即正规教育使得岛民无法融合自己的传统文化。在约翰·骚纳纳的半自传体的小说《变迁》(*The Alternate* , 1975)中,主人公莫杜鲁意识到他对白人生活方式的追求和他自己世代相传的传统社会的追求,都不能给他提供他所向往的人间天堂,而且更不可能期待仅仅到白人学校去上学就可以进入人间天堂的世界。温特在他的小说和诗歌中也探讨了这一主题。他在新西兰撰写的《考试》(*Exam Time* ,1986)中,就得出了与布莱肯相同的教育观点,即围墙内的学校和自然环境中的学校大不相同:

飓风、暴雨和雄鹰
在这儿全无声息,
无视觉,无好运。
坐这里只为考试;

真正问题却永远没有答案。

这些不仅对白人教育和教育体制进行了抨击,同时也反映了新旧两种文化所产生的冲突。

第三阶段 在经历了对殖民主义的控诉谴责和表现两种文化冲突这两个时期之后,许多诗人开始趋于平静,由于受西方文化的影响,他们的思想开始朝着一个更为开放的意识去转化,即传统的文化已不再是完全不可触及和改变这一现实。汤加女诗人撒曼就站在与汤加诗人图波·波塞里·法努阿所推崇的传统文学这一不同的角度,开辟了一个新的诗歌领域。她一方面蔑视传统的习俗,深深地体会到传统对人的压抑,另一方面她又懂得珍视传统的价值:

我意识到自己奄奄一息
面对传统和家庭;
剥夺意志和自由的我,
赤裸地躺在冰冷的水面
异地陌生的海岸线上
却真正远离我的故土。

(撒曼,《你,我双亲的选择》)

科纳·撒曼的诗歌表明这种地域感情的发展,已进入又一个重要的历史阶段。撒曼的新诗还涉及了个人和阻止个人发展的社会力量之间的矛盾,并表明这种新的社会历史内容必然是削弱传统的一种力量。

与此同时,也有一些诗人认为西方的影响不必一概地加以否定,可以进行一定的探索,使民族诗歌能够吸收和借鉴外来文化的精华。这一时期如巴布亚新几内亚海岸诗人拉塞尔·索阿巴的诗集《伊甸园的北方》(*In the North of Eden Garden*,未出版)、亚瑟·贾沃迪姆巴里的《回到祖国》(*Return to My Land*,1974)和杰克·拉胡伊的《赌徒的新几内亚作风》(*Gambler's Niugini Style*,

1975) ,都是向国内介绍高度西方化的声音和观念。西萨摩亚诗人玛利法与其他诗人相比 ,更具个性 ,他周游四方并从外界吸收了大量的东西 ,这些都改变了他对南太平洋的认识 ,尽管他仍受传统文化的影响 ,但他的作品别具风格。下面这首诗是来自他对故土和家庭的呼唤 :

我再次告诉你 ,
没有地方能与故土相比 ,
痛苦欢乐共享。
生活如此轻松 :
父母、兄弟和无拘无束的妹妹。

(玛丽法 ,《海浪之声》)

尤其当玛利法作为一个诗人回到故土时 ,萦绕他思想中的始终是和家人的再次重逢。他在《疲惫的旅程》(*All These Weary Miles* , 1976)这首诗中 ,就描述了他对其母亲的这种心情 :

于是 ,我只好告诉她
我的痛苦无始无终 ,因为
它建立在无本之源的空虚中
没人能够排除它——自己酿就的
充斥灵魂 ,
流淌血液。
我只好告诉她
我的心已埋葬
在星空移动的月光里 ,
在诗歌飘逸的天空中 ,
我的痛苦像燃烧的灯芯
永远不会熄灭。

这无名的痛苦是人们熟悉的罗曼蒂克的痛苦 ,也是当代人共同的

困惑。从我们所引用的诗中,可以看到西方诗歌的传统对玛利法的影响。他在《萨摩亚的废墟》(*Ruins of Samoa*, 1978)中,也表达了这样一种情绪。为了寻求慰藉,他转向萨摩亚,尽管萨摩亚已被遗弃,但人们仍可以从废墟中找到一种安慰。他在《喷射的火焰》(*Belching Flame*, 1973)这个诗集中,又表达了另一种极为复杂的情感,这首诗是献给对玛利法和温特都产生过巨大影响的新西兰诗人和哲学家詹姆斯·K·巴克斯特的:

我们相聚在小小
万寿菊环绕的公园里,干涸的
山峦如此平静:
在午后暗淡的酒吧里——
你火焰喷射滔滔不绝——
我啜饮聆听着
玻璃杯反射出
布满皱纹的面孔
人们听着你的演说。

玛利法后来对鲍斯特说:“你的话语使我平添了勇气。”^⑩这首诗尽管充满了徘徊,但也表达了一种强烈的意志和愿望。玛利法的诗具有一种真实敏锐的意境,并且主要以常规的十四行诗和戏剧独白等形式见长。他的诗歌代表了这一时期诗歌艺术一个本质上的变化。

有关爱情、死亡等这一永恒的主题,也始终是一些诗人较为关注的。首先,玛利法以其个人表白的方式,体现了他对爱情和死亡这一永恒主题的思索。爱情与死亡是罗蔓蒂克追求的两个方面,因此,爱的失败促使他对死亡进行了思考:

我无法决定向前
或是止步不前,

因为空虚布满于
日出和日落之间 ,难言的痛苦
萦绕我内外的思绪 :
这种感受已侵入到骨髓 ,
故土的后继人 ,
是否发现了我曾拒绝的一切 ?

(玛利法 ,《我无法决定》)

温特对死亡这一主题也作了探讨 ,并且这已构成温特诗歌的一大特色。温特的《我们心中死亡》(*Inside Us the Dead* ,1975)这首诗 ,创作于 1961—1974 年之间 ,这期间是温特写其第一部短篇小说集和孕育其后来的一部重要的长篇小说《榕树叶子》的时期。正像人们所评论的那样 ,他后来的小说中一些重要的主题和象征性的形象都在这首诗歌中显现出来 ,我们看到在温特的小说与诗歌中有许多重要的平行线索 ,他的作品大都以传统的文化作为背景来表现 ,把过去看成是现存世界各种力量的综合 ,并且还影响未来 ,如温特在《我们心中死亡》中 ,用这样的诗句来表达死亡 :

我把心中的死亡
编织成
音乐般的肉体
笛子般的骨头。

这是一首长诗 ,作者通过引发出的一系列对过去事件的追忆 ,表达了对历史的追述和个人的感受 ,同时更凝聚了诗人的情感。在他的《从不迷路》(*He Never Lost His Way* ,1974)和《回归祖国的儿子》(*Sons of the Return Home* ,1973)中 ,描写的新西兰早期经历 ,极为相似。他描述儿子的大量经历都是用这种诗歌的方式来表达的。温特的诗歌和散文往往是通过诸如“自由的狐蝠”和“融岩”这样一些带有象征性的主题联系起来表现的。在《我们心中死亡》这

个诗集中,最后一首诗是写给矮人的,但却没有题目,因此也暗示了一种寓言的力量。当然,与他的小说来比,温特的诗歌只能说是一种副产品,因为他的诗歌虽表达了很深内涵的主题,但相对于他的小说,诗歌毕竟是单一线条的结构。

在西萨摩亚的温特和玛利法这两位诗人中,其共同之处在于,他们都比较关注表现“离开”和“到达”这一主题。这也就是说表达一种离开故土和回归到故土的心境,而且这类题材在温特和玛利法的诗歌和小说中都占有很大的比例,也构成了他们清晰明确的创作原则。但是他们的不同之处是,温特的《我们心中死亡》比起玛利法的《俯视海浪》,更具有理性的概括能力,同时温特在其作品中发现了一种超越爱情和超越自我沉思的表达方式,而且这种方式在其他诗人中极少采用。

同时,撒曼也对人类关系中爱情这一永恒的主题一直进行关注。作者认为,尽管生活中常常会出现因各种变化而不尽人意的感情,不过这也是自然界中不可避免的一种永恒的力量,她在其最新的诗集《兰加卡利》(*Langakali*, 1980)中,就表达了这一情绪:

上帝,快给我个独木舟
我即刻加入
海洋鱼群中
我们将一道哭泣
为夜晚的航游。

西萨摩亚女诗人莫莫依·冯·赖切的诗中,也明显地表现了有关爱情这一主题。不过,她在寻找爱和归宿以及对真理的追求上,一定程度是出自个人自身的感性认识。在冯·赖切的《索拉乌阿——一个秘密的胎儿》中,作者表达了爱情的欢快、失恋的痛苦和离开西萨摩亚以后对西萨摩亚故土的眷恋。当她失恋的时候,她渴望从大地中得到安慰:

.....索拉乌阿

山脉

有更多温柔

比起他那

棕色的眼睛。

冯·赖切的诗与科纳·撒曼的诗相比较,自传体色彩更鲜明一些。撒曼的诗具有高度的非人格化特点,而且其诗歌并不仅局限在其内在的情感中,而冯·赖切的诗则能够简洁地抓住瞬间的温柔、敏感、妒忌和愤怒等情绪,并从对萨摩亚生活方式的留念等角度从外部来表现。所罗门群岛的朱利·西波洛在其《文明的女孩》(*Civilized Girl*, 1977)中,比冯·赖切表达女性更加鲜明和更加富有的情感。马修·阿诺德在《道夫海滩》(*Dover Beach*, 1975)中,也力求去寻求人类一种永久性的人际关系。

我们说,作家皮尔·玛努阿勾勒出的这三个阶段,并不是把它们看成是一成不变的。每一个阶段里都孕育着另一个阶段的成分。比如说,第二个阶段就保留了第一个阶段一些勇敢和敌对的情绪,但同时这个阶段也内含一些具有表现传统文化而又令人值得回味的,并带有一定创作技巧的诗歌。例如基里巴斯的鲁帕雷克·佩泰依的《绑架》(*Kidnapped*, 1976)这首诗,就是这一类型的例子:

六岁时

妈妈随意

把我送到学校

孤独一人

五天一周

一日,我被

绑架

由西方哲人

用精装的画册

教课本及名誉声望将我俘虏……

这首诗歌的讽刺情绪和早期诗歌中谩骂性的语调形成强烈对比，这表明人们在风格上和理解上逐渐走向成熟。汤加诗人撒曼的《你，我双亲选择》问世以后，又创作出一些类似风格的诗歌，如她的长诗《兰加卡利》中，则保留了其早期诗歌的一些特征。她的另一首诗歌《灌木丛医术》(*Bush Medicine*, 1976)与《岛屿之火》(*Island Fire*, 1975)的格调也相类似，还有《等待》(*Waiting*, 1975)、《钟》(*Clocks*, 1975)、《珊瑚礁行走》(*Reef Walking*, 1977)等短诗都是这一格调。其共同的特点是，不是以一种温柔的忧郁就是一种怪诞的讽刺来表现。这些诗所表达的最成功之处就是诗歌的修辞特点，而不是诗歌的真实性。这些都表明了南太平洋诗歌正在朝着更加成熟的趋势去发展。

值得一提的是，在新文学诗歌的发展中，一个以冯·赖切和玛丽法为首的诗人与其他一些诗人如温特、利奥马拉、卡尔波卡斯、塞里、库克群岛诗人汤吉亚等之间又有所不同。那就是前两位诗人没有经历过南太平洋大学的教育，所以在他们的诗歌中，就没有表达出在大学里所感受的那种反殖民反白人的情绪。与那些经历过独立运动前后那段痛苦时期诗人不同，他们是在国家获得独立以后很久才开始写作。所以，他们的诗歌体现了他们特有的风格，如玛丽法的诗歌最明显的特征就是诗人坦率的个人独白：

许多人视我为疯子、懒汉、游手好闲者，

身披十字架般的破衣滥衫

以蔑视狂热的信仰；

脚却常踩在

上帝头颅错误的一边。
他们不知为什么太阳
升落 ,为什么月亮
也是如此。
为什么地球人有大脑 ,
为什么颅内充满痛苦
似钢牙在咀嚼 ,为什么有人竟毫无感觉。
他们不知为什么河流迸发
从干涸石缝中分流两股 ,
带有鹅卵石的一股去充填死海 ,
另一股却流向粼粼波光的
池塘和灌木。
脚不知为什么会踩到
上帝头颅错误的一边 ,
他们不知道该睁大眼睛 ,
探索那深不可测的内里——
为拥有磐石般的爱情 ,
虚幻如谷——万事皆空。

我只想观望大海
在暴风雨平息之后——
宁静 ,缓流 ,平和
没有思考 ,
没有幸福和痛苦。

(玛利法 ,《海浪之声》)

我们从诗人的作品中 ,可以看到作者用一种平铺的语调把懒散、沮丧和郁郁寡欢等情绪都进行了非常形象的表达。显然 ,诗人也表

现了罗曼蒂克的一面,诗人运用了浪漫主义的想像,把其意境表达得淋漓尽致。这种想像在其《俯视波涛》(*Looking Down Waves*, 1975)中,仍以这种意识延续着。

我们从上述的这些概述和描绘中可以看到,虽然南太平洋新文学诗歌大致经历了这样三个阶段,但是这种新文学诗歌的发展仍处在一个相对发展的初期阶段。之所以这样说,主要是相对于南太平洋作家在散文体短篇创作方面所获得的成就。相形之下,诗歌的发展尽管比较广泛但却较为缓慢而且缺乏力度,虽然诗歌创作的数量有些惊人,但就诗歌的主题与风格而言,都并没有什么重大的突破。

这种状况的形成,有许多因素。首先我们说,一个艺术家只要他一停步不前,他的艺术发展就不可避免地要停滞下来。第一阶段的诗人在他们的第一批诗歌问世之后,就没有什么新作再出现了。如玛利法在其第一本诗集 1975 年出版之后,就没有什么新作了。科纳·撒曼和冯·赖切虽出版了几个新诗集,但这并不能表明诗歌领域具有重大的实质性的发展,相当有前途的豪欧法和楠达现在也开始发表散文,玛努阿也只是偶尔写些诗,温特虽是个重要的诗歌才子,而且他最近又写了《撒曼的视野》(*Shaman of Visions*)这本诗集准备出版,但他毕竟主要是从事小说创作的。其次,一个没有发生质变的原因是,有关诗的语言问题。在这一区域内还有一个明显的障碍就是无法用第二语言(即英语)来表达他们的母语感情,因为在诗歌发展的早期阶段用英语来创作一些口头诗歌并不太困难,但使用英语来描绘一些细微差别的感情则是另当别论。再者,一般的观察和创作只适宜于传统方式表达的诗歌,我们不否认传统文学对新文学产生有积极的意义,但如果人们仅用传统的思想和传统的表现方法来探索日益变化的现实世界,无疑会限制人们对现实世界的准确把握和对文学技巧的突破。

第二节 南太平洋文学——戏剧

首先,我们有必要就口传文学对戏剧表演和剧本创作的影响,作一简要述评。早在殖民统治时期,巴布亚新几内亚人民就常用口头独幕剧来批评社会,嘲讽白人。因受传统舞蹈剧与滑稽剧的影响,巴布亚新几内亚作家对戏剧这一艺术形式也颇有兴趣。最早的是,乌利·贝尔写了《五个新几内亚剧本》(*Five New Guinea Plays*, 1971),随后卡尼库·J和T·威贝写了两个剧本。随着巴布亚新几内亚剧作创作的发展,逐渐以莫里斯比港巴布亚新几内亚大学为主的一些作家写出一批大声疾呼反对殖民主义的剧本,如里奥汉内特的《货物是怎样运来的》(*How Cargo Comes*, 1969)、《忘恩负义的女儿》(*The Ungrateful Daughter*, 1970),约翰·卡萨伊普瓦洛瓦的《卡纳卡的梦想》(*Kanaka's Dream*, 1971)和拉比埃·纳马利乌的《玛斯基·卡翁西尔》(*Maaske Kaneshiel*, 1975),都是这类剧本。他们的特点是在情节发展中不太注重人物个性的刻画,以果罗卡师范学院为主的高地诗人也写出若干剧本,如约翰·卡尼库的《食火鸡的叫声》(*Cry of the Cassowary*, 1969),卡姆巴乌·约马莱乌的《岩石高,爸爸更高》(*The Rock is Tall but Papa is Even Taller*, 1972)等,都比较注意人物心理细节方面的探索,以求精雕。1972年,大学派剧作家拉赛尔·索阿巴写出剧本《随风飘散》(*Scattered By the Wind*, 1972)和亚瑟·贾沃迪姆巴里写出《太阳》(*The Sun*, 1972),这两本剧本的问世,表明了这一时期两派显示出合流的迹象。索阿巴的这个剧本,描写的是受教育阶层的迷惘与悲剧,这是为一般无文化的人民所不易理解的,而贾沃迪姆巴里的《太阳》(*The Sun*, 1972)和《比克佩拉·波尔》(*Bickpela Pawle*, 1975)以及伯纳德·纳罗柯比后期的剧作《穆鲁克之死》(*The Death*

of Mulock ,1973)一样 ,都是继承传统的本土的戏剧的特点 ,向着现代悲剧的模式去发展。同时 ,索阿巴的剧本还注意从口头戏剧的传统中吸取一些有益的东西 ,把歌曲和合唱融入到戏剧中。另外 ,伯那德·纳罗柯比的《鹰死之时》(*The Moment When the Eagle Died* ,1973)和卡马·凯尔皮有影响的剧本《山冈上传来的声音》(*Voice on the Ridge* ,1974)的创作 ,都体现了新旧戏剧融为一体的剧作倾向。这一时期 ,还有一些用皮钦语创作的剧本 ,如汉内特的剧本《货物是怎样运来的》、拉比埃·纳马利乌的《科奈多布的好妇人》(*Kornatobun 's Good Women* ,1970)和约翰·比利·托柯梅的《他们给我们带来了混乱》(*They Have Brought Us Turmoil* ,1973)等 ,在这些剧本中 ,皮钦语的运用往往会增加修辞和讽刺的效果。在这个地区 ,论戏剧创作的数目 ,要数巴布亚新几内亚最多。巴布亚新几内亚民族艺术剧院和鲁恩鲁恩剧院在鼓励年青的剧作家进行创作方面取得了巨大的成功。^⑪

除巴布亚新几内亚以外 ,其他岛屿作家从事戏剧的不是太多 ,因为在这个地区 ,戏剧表演和剧本创作都不是以一种独特的艺术形式来发展的。戏剧的成分 ,在斐济的民间舞蹈、萨摩亚的寓言故事和库克群岛的集讲故事与歌舞为一体的表演中 ,都是不同程度得以体现的。斐济的民间舞蹈已由斐济舞蹈剧院改编成戏剧表演。舞蹈剧的表演包括传统的舞蹈、音乐或充当喜剧串场的小短剧等 ,如在村庄家族宴会中表演的传统的滑稽戏“幽灵之处”已被改编成戏剧 ,在学校和教堂里上演。库克群岛的集舞蹈、歌唱及讲故事为一体的表演已变为一个惟妙惟肖的戏剧表演 ,这其中包括狂欢节的疯狂和性感的歌舞等 ,不过它们大都是以说教性的戏剧故事情节来展开的。

这些剧本 ,大都受到口传文学的影响 ,例如 ,斐济乔·纳科拉的《我不再是土著人》(*I Native No More* ,1976)、《格鲁地首领与土

地》(*Gurudian and the Land* ,1977)、皮欧·玛努阿的《赖切尔》(*Rachel* ,1975)、维尔索尼·塔乌瑟的《不要哭泣》(*Don 't cry* , 1975)、《妈妈》(*Mama* ,1977)和《艾瓦的孩子》(*A Child for Iva* , 1978)、费朗西斯·布格图的《这个男人》(*The Man* ,1975)以及雷杰利·拉卡利的基于斐济传说基础上创作的广播剧《拉萨瓦利沃和拉萨瓦莱伊》(*Lasawalevu and Lasawalai* ,1976)等等 ,都具有某些口传文学的特点。这其中颇有影响的一部是 纳科拉的戏剧《我不再是土著人》。作者纳科拉是印度—斐济人 ,由于斐济国内拥有 80 % 土地的斐济人掌管政府权利 ,而拥有 51 % 人口的印度—斐济人却只拥有 20 % 的土地。印度—斐济人控制着城镇商业 ,因而种族矛盾极为激烈。纳科拉的剧本就刻画了斐济社会种族矛盾所产生的社会问题。在他的描绘中 ,印地安人的存在迫使斐济人不得不改变他们的生活方式 ,以求得在竞争世界中的生存。作家通过斐济人与印地安人相遇这一情节 ,来对斐济社会中种族间那种进退维谷的困境进行评论 ,戏中人物萨姆最后说道 :

我们必须得向别人学习 ,走出我们狭隘的思维定式。你知道当我们与别人混在一起时 ,我们是多么害怕犯错误 ,害怕失败。我们为所要做的事已制定了各种行动方案 ,因此我们拒绝向别人学习——也无勇气去尝试。看看拉马达斯 ,他 15 岁就开始捡钉子 ,现在已拥有多层的大厦和一个大建筑公司 ,许多其他人的命运也同样……如果我们想要有所作为的话 ,我们就必须要改变我们自己。

(纳科拉 ,《我不再是土著人》)

我们由此看到 ,不仅仅是斐济人 ,包括一些普通的村民都在寻找一种折中的方式 ,以适应多种族的社会。《我不再是土著人》这部剧作 ,大都是以独白为主。在这些独白中 ,主人翁主要是依靠口传文

学中故事讲述者那口齿清楚的独白,清晰地陈述着他的观点和信条。在又一剧本《格鲁地首领与土地》中,人物冲突的相互关系又有较大的突破,不过这个突破是通过人物而不是通过抽象的说教来刻画的。剧情讲述的是村民们需要一头小公牛,印地安的农场主格鲁地有一头公牛,但村民们在其他场合下已向他借过公牛。因此,他们此刻要不就丢掉面子开口借牛,要不就没有公牛使用。问题最终通过村民组织的有关教区募捐资金等情节愉快地解决了。纳科拉在这儿主要关注的不是种族矛盾而是如何协调斐济生活中的各种关系。通过塔伊这个村民,作者表达了他的观点:

我可以直率地说,时代已经变了,我们每个人必须学会照顾自己。父亲应照顾家庭、丈夫照顾妻子,拥有房子给孩子提供良好的环境。从前可不是如此!过去我们互相帮助,这些都是社会和整个部落其他人共同的责任;可现在决不是那样,我自己、我老婆、我的整个家庭,都变成由我一个人来承担责任。我们必须认清这个现实,时代变了。我们作为一个群体,已完全不同于以前相互帮助的方式。即使你是我的兄弟,如果你从我这儿拿了东西,你不仅要还,而且你至少还要有一些相应的回报。^⑫

剧本描述的是人们应该随着斐济社会的变革而学会适应新的变化的环境。在《格鲁地首领与土地》中,令人感兴趣的是他利用传统的语言把戏剧提高到诗歌的水平。

这其中还有一个颇有影响值得一提的剧本,是斐济剧作家玛努阿的《赖切尔》(Rachel),它是反映存在主义的一个剧本。在这个剧本里,两位主人公普鲁塞尔和哈德利都被存在和等待这两个问题所占据、所困扰:

哈利德:如果一个人等待足够长的时间,一定会有什么事情发生。

普鲁塞尔 我能够决定的问题是 ,为什么我们要呆在这儿。这就是问题.....

哈利德 :我需要你 ,赖切尔。我们将共同来寻求一条路。

(玛努阿 ,《赖切尔》)

作品最后通过女权主义对立面的赖切尔的寻求 ,终于找到了答案。玛努阿早期的作品大都表现了一种超自然的倾向 ,但是他后期的作品 ,更加直接地关注斐济的社会与文化问题。

布戈塔 1969 年写的《男人》(*The Man*) ,也反映了这类题材 ,表达了对霍尼拉的美拉尼西亚新天主教的献祭 ,这是一种说教性的戏剧 ,每个人都在这变化的环境中寻求一种存在的意义 :

我体尝过以前生活 ,我希望着未来的生活 ;

可我此刻的生活却在哪儿 ?

(布戈塔 ,《男人》)

这个戏剧是用令人感兴趣的传统独白与现代戏剧相结合的手法 ,来突出这种变化的主题。

斐济的塔乌瑟在《不要哭泣 ,妈妈》(*Don 't Cry ,Mama*)中 ,运用现代人物和场景刻画了城市罗图马乌(斐济北部一个岛)一个家庭的瓦解。这个戏剧是通过常规三幕剧的形式进行尝试的。塔乌瑟的第二个剧本《艾瓦孩子》(*A Child for Iva*)表明剧作者对于剧情、人物和冲突的处理具有越来越大的信心。这个戏剧 ,是围绕一系列的冲突如父母与孩子、肉欲和友情以及对传统和现代生活的态度等展开的。艾瓦这个斐济女孩被罗图马乌一个叫阿塔马的青年所吸引 ,但她真正爱的却是斐济青年埃佩利 ,可她由于与阿塔马怀了孕 ,所以同意与之私奔到城里 ,可是艾瓦却因病变成一个疯子。在医院里 ,有人对阿塔马讲 ,她的病是个地方病 ,只能用传统的方法来治疗。艾瓦终于被莱伊用传统的方法治愈了 ,但她生下

来的孩子却是畸型,阿塔马的婶婶塞利纳最后劝告艾瓦把孩子杀死。这时,阿塔马对艾瓦说:“我们错了,艾瓦,如果我们当时能够听父母的话,不背弃他们、不背弃过去、不背弃我们的上帝,情况就不会如此……尽管我们试图建立自己的世界,逃脱责任过我们自己的生活,结果我们却失败了。”^⑬正如戏剧所表现的那样,尾声的部分又传出强烈的传统声音。这类作品还有所罗门群岛的马马洛尼的剧本《普查日》(*The Census Day*, 1975)。

值得注意的是有些剧上演过,却没有出版,如西萨摩亚温特的《革命到来》(*Come the Revolution*)和艾索贝尔·惠皮的《普里查德》(*Pritchard*),都在南太平洋第一届艺术节上演出过。60年代,温特还写了两个独幕剧《敌人》(*The Enemy*)、《契约》(*The Contract*)和一个三幕剧《结束的部落》(*The End of the Tribe*),三个剧目虽然都公演过,但都未正式出版。

众所周知,戏剧是需要公众机构给予支持的。在巴布亚新几内亚,由于这方面支持得比较得力,所以戏剧逐渐扎下根来;而在南太平洋其他地区,这方面虽已作出一些努力,但没有巴布亚新几内亚那样突出,只是以鼓励剧本创作来促进当地戏剧的发展。1975年,南太平洋大学的学生试图组成几个戏剧小组,但都未获成功。在戏剧界影响较大的作品,就是斐济艺术俱乐部上演的《艾瓦孩子》这个剧目。

我们从上述戏剧的概述中,可以看到这样一个不可回避的问题,即为什么南太平洋书面剧本这样少?其明显的原因有两个:其一,话剧或者说是戏剧,不完全是以语言为基础的,它就像一个口头诗人的常规表达一样,它需要借助信号、姿态、音乐和舞蹈的配合演出来达到其效果;而书面剧本仅是靠大脑来创作,因此,剧作家不仅需要具有超出作家的知识而且还要掌握语言的技巧和能力。除了掌握戏剧艺术的基本技巧之外,还必须对舞台艺术、听觉

和视觉的效果,有一定的把握,同时还要对即兴表演有充分的理解。除此之外,另一个更为直接的原因是,人们对口头表演更为青睐,因此这些口头表演完全可以满足有文化和没有文化的人。同时,传统的戏剧艺术较为活跃,包括滑稽喜剧和短剧,它们都被证明具有较强的生命力。不过,人们同时已经意识到,一旦传统的音乐、舞蹈和诗歌被汇聚在一个大的现代戏剧里,现代戏剧的突破就开始了。

注释:

- ①Americo Paredes, *Some Aspects of Folk Poetry*, Texas Studies in Literature and Language, 6, No. 2, 1964, P. 225.
- ②John Greenway, *Literature Among the Primitives*, Folklore Associates, Hatborn, 1964, P. 37.
- ③Adrienne L. Kaeppler, *Dance and the Interpretation of Pacific Traditional Literature*, Directions in Pacific Traditional Literature, P. 210.
- ④Reference to Subramani, *The South Pacific Literature*, Fiji Times Ltd, 1985, P. 60.
- ⑤Ruth Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, P. 191.
- ⑥马祖毅,《大洋州岛屿新兴文学》,大洋洲文学丛书, 369 页。
- ⑦Fanua, Po Fananga, *The South Pacific Literature*, Fiji Times Ltd, 1985, P. 60.
- ⑧Seri, *Frustrated Actors*, from The South Pacific Literature, P. 24.
- ⑨Seri, *Frustrated Actors*, from The South Pacific Literature, P. 83.
- ⑩Reference to Subramani, *The South Pacific Literature*, Fiji Times Ltd, 1985, P. 66.
- ⑪马祖毅,《大洋州岛屿新兴文学》,大洋洲文学丛书, 370 页。
- ⑫Jo Nacola, *Gurudial and land*, The Mana Annual of Creative Writing. P. 58 - 60.
- ⑬Tausie, *Child for Iva*, from The South Pacific Literature, Fiji Times Ltd, 1985, P. 86.

第四章

南太平洋文学的兴起 ——短篇小说的繁荣

自 20 世纪 60 年代民族独立的浪潮荡激南太平洋各国以来，在传统的口头文学基础上勃然兴起了一股南太平洋新兴英语文学。这种新兴文学，主要是由南太平洋诸国本土作家用英语进行创作的文学。由于南太平洋地区种族众多、语言繁杂，而且大部分群岛都是原分属于英、澳、新等各国的殖民地，因此，英语便成为语言不通的土著人民用以相互交际的唯一工具。60 年代以前，人们所谈论的南太平洋文学，不是由西方白人传教士、旅游者及作家自撰的一些属于罗曼蒂克的想像，就是属于种族主义歧视的作品，而真正出自当地土著人之手的作品实在寥寥无几。进入 60 年代以后，南太平洋岛屿各国的土著作家纷纷拿起笔，运用自己的笔墨，真实地再现了各岛国的生活情景，描绘了他们的风土民情，从而打破了白人异想天开的“南海天堂”的神话，第一次向全世界传递出南太平洋土著人民的真正心声。

随着民族独立运动的发展，南太平洋英语新文学勃然兴起，到 70 年代，短篇小说已在南太平洋地区以其重要的文学形式确立了自己的地位。这一时期的短篇小说以自传式素描和易于吸引公众的巨大魅力进入了作家的创作领域，并以其多姿多彩、风格迥异的

特点显示了从兴起到繁荣这一发展过程。正如弗兰克·奥康纳所评论的那样,短篇小说为“这种新的年轻文化”提供了更大的空间。他把短篇小说的特点描绘为:“短篇小说像长篇小说一样,几乎从其一开始就与那种大众口传艺术的技巧完全不同。大众口传艺术的技巧,是听众对故事讲述者的即兴创作立即作出赞同或认可的反映,而短篇小说则不然,从一开始到使其个体或读者满意,都是以一种个人交流的艺术形式来起作用的。”^①显然,短篇小说是根植于一个发展中的社会,其思维的变化也是社会变化的一个必然产物。实际上,短篇小说的作者是站在社会的某一角度,带着一种超脱和讽刺来看待世界的,而恰恰是这种讽刺才是短篇小说的生命线,而且这也是文化与文学进化到某个阶段发展的必然产物。南太平洋短篇小说的新兴和发展就体现了这一特点。

第一节 巴布亚新几内亚短篇小说发展概述

随着 20 世纪 60 年代民族独立的浪潮风起云涌,巴布亚新几内亚终于结束了近 2 个世纪的殖民统治,于 1975 年获得独立。巴布亚新几内亚的民族文学是一个既古老而又年轻的文学:所谓古老,是指巴布亚新几内亚口传文学源远流长,世代相传,而其年轻,意指在传统的口传文学基础上勃然兴起的反映土著人民心声的新兴文学,才经历了几十年的历史。然而,一个民族最有价值的“历史”,莫过于这个民族的人民自己拿起笔向全世界人民描绘本民族生活的真实情景,抒发本民族人民的喜怒哀乐,传播本民族人民的正义呼声。因此,巴布亚新几内亚这股勃然兴起的新文学正是以这种强大的生命力,在巴布亚新几内亚这块民族文学的沃土上生根、开花和结果。在南太平洋地区,巴布亚新几内亚短篇小说兴得最早,这一形成也是有一定的社会历史背景的。首先,由于商

人、企业家和专业人员这一新阶级的兴起,使该地区的社会结构产生了变化。第二次世界大战后,在民族独立浪潮的冲击下,一批受过教育的知识分子代表新兴阶级,从人民利益出发,要求摆脱殖民的桎梏,于是他们便运用文艺作为斗争的武器。20世纪60年代初期,巴布亚新几内亚高等学校里出现的“宣传家”和“罐头牛肉”(该组织成员常吃罐头牛肉,故得此名)等,就是由一批知识分子组成的致力于独立运动的政治团体。其次,高等教育的发展、文学团体的形成、出版机构的建立,这些对文学的兴起、发展和繁荣都起到了催化和促进的作用。巴布亚新几内亚新兴文学,就是在这种政治独立的骚动、区域意识的滋长、大学的建立,以及日益增长的民族民主意识和社会制度西方化等各种力量的汇合中产生和发展的。许多诗人和剧作家都以短篇的文体,回顾了他们童年的乡村生活,并叙述他们进入白人世界所遇到的种种问题。由于这一地区口头文学流传颇为广泛,所以早期的巴布亚新几内亚短篇小说,以自传或素描这种形式出现得最多。这种在口头文学基础上发展起来的自传式素描,为短篇小说的创作开辟了道路。

现将巴布亚新几内亚短篇小说的发展概况作一综述。巴布亚新几内亚短篇小说大致可以分为三个发展阶段:

第一阶段 从1968年艾伯特·毛利·基基发表自传到1973年巴布亚新几内亚实现自治的5年,是巴布亚新几内亚文学创作充满乐观主义的阶段。在沉默地听人摆布了一个多世纪之后,人们终于听到了巴布亚新几内亚清晰而强硬的抗议呼声,人人都感觉到殖民主义时代已经结束。青年作家们(大都是巴布亚新几内亚大学和其他高等学院的学生)意识到,他们正在运用自己的笔为本国的政治觉醒和民族身份的确立作出贡献。这一时期,他们的作品虽然有些稚嫩,不大讲究词藻,却富有惊人的真实性。如里奥·汉内特在《对祭司职务的幻想破灭了》(*Disillusionment with the*

Priesthood ,1970)中 ,对自己及本民族的发展作了一番痛苦而自尊的剖析。这一时期较为突出的作家有拉塞尔·索阿巴 ,他的三部曲式的短篇《受排斥的畸零人的画像》(*A Portrait of the Odd Man* ,1971)、《地狱的一瞥》(*A Glimpse of the Abyss* ,1972)和《遭难者》(*The Victims* ,1972) ,主要描述了一个怀抱梦想的青年人由于行为不符合社会准则而遭受挫折 ,梦想破灭。小说的主人翁富于内在强烈的反抗精神 ,他嘲讽本国人的盲从 ,大胆地抨斥现代生活方式的堕落性、欺骗性和破坏性 ,而与传统的道德准则背道而驰 ,因此被社会所排斥 ,最后以悲惨的结局而告终。他的作品大都以擅长人物心理分析而见长。

第二阶段 在巴布亚新几内亚英语新文学的发展中 ,如果说1968到1973年这一时期 ,作家主要把写作当作一种政治武器 ,为民族政治觉醒、身份的确立做出贡献的话 ,那么自1973年实现自治之后 ,作家们便身体力行直接投身到争取独立的政治斗争中了。这一时期 ,政治气候和文学气候都发生了巨大的变化 ,文学界处于新旧交替的变更时期。从表面上看来 ,这一时期作家运动的势头似乎在渐退 ,1976年巴布亚新几内亚大学文学系组织的一次作家会议上 ,就有人说作家的雄心壮志已消失殆尽。然而 ,事实并非如此。实现自治、争取独立 ,这意味着作家们有史以来第一次真正获得了直接行动的机会。因此 ,作家纷纷放下笔 ,投入到现实的斗争中 ,因为对大多数还没有掌握文化的巴布亚新几内亚人大声疾呼他们的权利和目前的窘境 ,很难奏效。约翰·卡萨伊普瓦洛瓦和约翰·瓦伊克埋头从事农村的政治活动 ,里奥·汉内特关注于布干维尔岛的争端。另外一些较有名气的作家也担任了一些政治职务而暂时停止了写作 ,如毛利·基基担任了国家第一任外务大臣 ,老作家文森特·埃里担任了第一任驻澳使馆高级专员。这一时期创作似乎呈现出萧条的趋势。但我们也看到像拉塞尔·索阿巴和库玛

拉乌·塔瓦利这类作家仍然活跃在文坛上,从未停止过写作,同时,年轻的新作家如雨后春笋,到处涌现。这一时期文学的变化,只是侧重点、表现形式和表现途径有所不同而已。

随后,拉塞尔·索阿巴又写了短篇小说《村民的要求》(*The Villager's Request*, 1974)。作者描写了一个古怪的老年村民,由于陷于困境到处受到歧视,因而一直生活在一个怀有敌意的世界里,最终不得不放弃自己青年时代那种执着的梦想。作者的这种悲观主义情绪在其后来作品《伊贾亚》(*Ijaya*, 1977)的主人翁一个青年艺术家的身上被战胜了,主人翁在孤寂中、在确立新的对未来期望的梦想中,始终保持了其独立傲慢的精神。

卡尔·凯尔皮也写了一个三部曲式的短篇《他们来世报复》(*In the Next World they Avenge*, 1973)、《库尔普的女儿》(*Kulpu's Daughter*, 1975)和《货物》(*Cargo*, 1975),作者集中描写了一个受过教育的青年遭到传统信仰和老一代权威的摧残。他在《他们来世报复》中,描绘了一个值得人们同情的青年人形象。这个青年羡慕白种人的思想方法,但灵魂深处并没有与旧的精神作彻底的决裂。其后的《库尔普的女儿》和《货物》则进一步探索了受教育的青年所承受的类似上述的精神负担。其另一个短篇《村民的要求》,也集中描写了受过教育的年青人遭到传统信仰的危机和老一代权威的双重摧残。他的作品与索阿巴不同的是,所有故事都是以乡村为背景。

这一时期其他短篇小说作家亚瑟·贾沃迪姆巴里和约翰·卡萨伊普瓦,也是巴布亚新内亚重要的短篇小说家。前者在《地方长官和我祖父的睾丸》(*The Magistrate and My Grandfather's Testides*, 1972),后者在《马图达的离去》(*Matuda's Departure*, 1972)中,都以幽默讽刺的笔调描绘了农村和城市的生活,他们与索阿巴和凯尔皮的悲剧性的讽刺形成截然不同的风格。

第三阶段 独立以后的这段时期,作家的地位显得很稳固。曾于 60 年代被政治家们视为可靠的盟友并为政治家们上台执政、树立威信大造舆论的作家们,随着民族独立和政权巩固,与政治家们的视野开始出现分歧。与此同时政治家们对他们的批评也颇为敏感,甚至把作家对一些现实问题的争议看作是对他们个人的抨击。执政者们这种对国家前途和民族命运的毫不关心,引起了作家们强烈的不满,他们从忍耐到爆发,从社会批评到政治反抗,最终导致了作家们和政治家们的分道扬镳。作家们对文学以及文化方面的许多问题进行了客观冷静的审视,并对过去进行重新评估。这种文学上的反思对文学的发展无疑是一个重要的贡献。

这一时期在写作题材和创作手法上也有了较明显的变化,原来突出个人自传体作品已显得无足轻重,更多作家关心的是民族文化和文学的特点。近年来,许多作家都写了不少这方面的论文,探索这类问题。作家伯纳德·纳罗柯比、孔达彭·托尔亚卡、雅各布·西梅特和约翰·卡萨伊普瓦洛瓦等人,一直为 60 年代末所表达的诗歌感情确定一种比较牢固的哲学基础;艾伯特·托罗在《甘蔗日》(*Sugarcane Day*, 1976)中,对美拉尼西亚的“根”进行了研讨;诗人卡马·凯尔皮和亨吉尼凯·里,则对皮钦文化与宗教的关系向我们提供了两种令人信服的解释。

由于政府的软弱和在一系列国际事务中表现出的怯懦,以及政府部门官僚浮夸作风的严重,引起各界民众的强烈不满。于是,作家们通过各种形式的文艺作品,把矛头直接指向政府。如约翰·卡萨伊普瓦洛瓦的剧本《原始爵士乐》(*The Naked Jazz*, 1980),对政府的无能和官僚腐败进行了揭露;剧本《我的兄弟,我的仇人》(*My Brother, My Enemy*, 1982),则对政府反对西伊里安自由运动进行了抨击,瓦基·布拉什对上台的新贵族以及他们的矫揉造作、崇洋媚外的行为进行了无情的鞭挞;从西伊里安采访回来的约

翰·柯利亚写的一部关于查亚普拉的短篇小说集《传统是这么说的》(*Tradition Says in This Way*, 1972), 向我们展示了一幅现实农村社会的生活图景, 抨击了乡村暴力行为以及严重的大男子主义。

近年来在巴布亚新几内亚, 富有战斗性的作品也频频出现。米奥克罗·奥帕《他从我手里抢走了扫帚》(*He Took The Broom from Me*, 1970) 就是笔调辛辣尖刻的一个范例。约翰·卡萨伊普瓦洛瓦的诗《迟迟不发的火焰》(*Reluctant Flames*, 1971), 以温暖的人情味和诗人独到的见解, 自豪地表达了民族独立运动的精神, 因而成为一部充满民族主义热情的壮丽诗篇, 也是巴布亚新几内亚人民自己创作的最成熟的佳作。

巴布亚新几内亚短篇小说在经历了这三个阶段的发展之后, 人们看到随着巴布亚新几内亚作家们的成长, 他们已摆脱了文学创作初期的幼稚而变得日趋成熟, 越来越多的文学作品从巴布亚新几内亚各地不断地涌现出来。

第二节 南太平洋其他各国 短篇小说风格迥异

以南太平洋大学为中心的南太平洋其他各国短篇小说的发展, 与巴布亚新几内亚短篇小说发展有些不同。他们在经历了民族独立、高等教育的发展以及区域意识的增长这一文学发展的初级阶段之后, 在短篇小说创作方面, 尽管神话传说和民间故事等都曾给新文学的短篇小说家提供了最初创作的基础和起点, 但是口传文学的视野对短篇小说的创作无形中也起了一定的限制作用。换句话说, 在某种程度上也局限了短篇小说的充分发展。南太平洋其他各国由于从事短篇小说创作的作家人数有限, 因此作品的

数量没有巴布亚新几内亚那样多。尽管如此,但他们在创作风格上却显得较有特色,并以其迥异的风格和较为娴熟的技巧而体现出其短篇小说发展的成熟。因此,我们看到,那些一开始就对口传文学不作任何依赖、对现实又不抱有任何“神化”观点的作家,都写出了较为成功的现代短篇小说。如雷蒙德·皮莱依、瓦尼萨·格里芬和艾伯特·温特等作家,他们不断地从事着短篇小说的创作,并以他们各自不同的创作风格为南太平洋短篇小说的发展奠定了坚实的基础。下面我们先来看一下南太平洋其他各国短篇小说作家在创作上所表现出的不同风格。

雷蒙德·皮莱依和瓦尼萨·格里芬都是斐济著名的以短篇小说见长的小说家。他们大约都是在1969年至1972年期间开始在南太平洋大学期刊《尤尼帕斯》上发表小说。虽然他们二人显示的才华几乎一样,但他们的创作风格却截然不同。依据艾林·巴尔契维勒的观点,短篇小说有抒情与叙事的区别:抒情类的短篇小说往往利用各种结构形式,依据感情自身的形态集中表现人们内在情绪和感情的变化,并在很大程度上给人以一种遐想的效果。因而这类小说往往是采用能唤起人们情感和形象化的诗一般的精练语言来表达;而叙事类的短篇小说,其特点主要是通过虚构人物的外部行为来推动故事情节的发展,故事的高潮往往在结尾,而这类小说往往使用一般的、平铺直叙的散文体语言来表达一个带有普遍性的观点。^②依据他的这个定义,格里芬的小说属于抒情类,而皮莱依的小说由于注重情节的叙事并使用常规性的语言,因此归类到叙事类。下面我们分别来看看斐济这两位作家的不同风格。

皮莱依是一个印度—斐济人,他的作品大都反映了印度—斐济移民群体的生活。他的作品,大都是些短小的故事,很少超过2500个字,叙述的场景一般都很小,大都围绕着爱情和家庭关系等主题,但人物都体现了较为明显的种族界限,他们很少用社会道

德的标准来进行衡量。不过他们常常通情达理,行为很少过分,以公认的准则来接受某些理性和礼仪。他的第一部短篇小说集《庆典》(*Celebration*)1980年由南太平洋艺术创作协会出版,其中包括《预备性的检查》(*Preliminary Inspection*,1974)和《等公共汽车》(*Waiting for the Bus*,1974)等。皮莱依是一位较成熟的作家,他的气质和心态也特别适宜于寓言式的创作。米歇尔曾对他的创作评论说,皮莱依的小说与欧洲的寓言极为相似。^③在小说的形式上,他善于采用一种逻辑论述的表达方式。他的作品,在很大程度上关注的是国内和家庭的现实状况。如在其作品《庆典》中,他就把印度—斐济人的生活中的不和、嫉妒以及南北印第安人之间、印度教和穆斯林、基督教徒和印度教徒之间的分裂与冲突,都展现在读者的面前。在他的小说中,几乎没有什么比较大的社会群体,这也许是斐济国内生活的真实写照。在他的小说中,有一种明显的中产阶级家庭生活的气氛,这种气氛又被他所选择的人物进一步地强化。这些人物在社会上既不是穷人也不是地位很高的人。同时皮莱依在描写家庭和爱情生活方面又有其独到之处,他非常自如地创作了许多令人信服的爱情关系和家庭关系。他在这方面涉及了各种不同类型的感情故事:如《预备性的检查》中的回报的爱、《短暂的冲突》(*Brief Skirmish*,1975)中无回报的爱、《到市场去,到市场去》(*To Market, To Market*,1975)中禁止的爱、《良心问题》(*A Matter of Conscience*,1970)中不幸的爱以及《姆尼杜欧的鬼怪》(*Muni Deo's Devil*,1970)中那种充满暴力和软弱无力的爱等。可能南太平洋作家中没有哪一位作家能够像他这样深入广泛地触及如此多类型的婚姻和爱情题材了。

就主题和文学技巧而言,皮莱依的作品能注意用喜剧的手法来表现普通的家庭生活。他的作品大都表现的是印度—斐济人的生活缩影。

我们从皮莱依多产的作品中还可以看到,作者极善于利用民间口传文学的素材而赋予其新意。如在题为《披着狮皮的驴》(*The Ass In Lion's Skin*, 1980)中,其标题和主题均由一个印度民间故事改编而成。这个印度故事讲述的是一个洗衣工,把自己瘦弱的驴披上狮皮,以便使其能够在村中的大麦地里自由地吃东西。可是当它见到一头雌驴时,披着狮皮的驴禁不住发出驴的叫声,这样便暴露了自己的真面目,最后被农夫们打死了。又如作者在一个叫《幽灵线上的故事》(*Tale of the Haunted Line*, 1980)中,也描述了一个有关鬼怪的主题。故事置于一个现实的社会环境中,描绘了一位神经紧张、极为迷信的妇女和她善于疑心的丈夫之间,在鬼怪基础之上展开的相互抵触和相互吸引的故事情节。皮莱依的作品,只不过是利用民间故事的素材重新为现代读者塑造可读可信的小说而已。人们通过这类作品可以看到,皮莱依似乎正在通过这类作品的创造,把生活在斐济的印度移民群体与印度的传统文化和文学建立起一种内在的联系。当然,他对印度文学的兴趣并未超越其自身文学传统的框架,只是他的小说似乎正在朝着更大的斐济社会环境去发展。

同时,我们从皮莱依短篇故事集的普通结构和形式的安排上,还可以进一步体会到他的作品的寓言性。如在短篇小说集《庆典》中,故事《恶魔缠身的故事》(*A Case of Diabolical Possession*, 1980)就很巧妙地被安排在皮莱依文集的开篇,开场白的那段描述读起来给人感觉似乎在批判有关鬼神的故事:

在当今现代化的时代,科学和技术已帮助人们消除了许多过去带有神秘和迷信色彩的东西,而任何声称相信鬼神的人大有被人看做是愚昧无知头脑简单人之嫌。然而,我在某种程度上已经被人看作是一个古怪的人了。尽管我承认自己狂热地相信鬼神,但我的名声也不会受

到多大损害。据说,《圣经》中的雅格布曾同一位天使相
较量,我说我就是和鬼怪摔跤搏斗过而闻名遐迩的^④

我们从中可见,作者似乎已经注意到把理性的时代与鬼神的寓言
世界开始互为关照。

随后,我们从皮莱依的《达克瓦加的新娘》(*Bride of Dakurwaga*, 1979)中,却看到他在某种程度上又朝着更大的象征主义的手法去努力。《达克瓦加的新娘》是皮莱依最具有视野和最赋予期望的一部作品,当然也是他所创作的作品中最长的一篇。这是他作品中第一次出现的斐济人,但这个人物却是以斐济民间故事和神话传说中的一个象征性人物而出现。传说以鲨鱼神化身的达克瓦加是一个8英尺长的怪物,由于最近一次大水冲下的瓦砾堵住了桥墩之后,而被搁浅在河岸的沙滩上。据当地传说,达克瓦加爱上了沿河村落里的一个头目的女儿,他由于求婚遭到拒绝,便杀死了她。不过,后来他却定期回到杀死她的地方,希望能够再现他悲剧的爱情。这一题材在他《庆典》的另一篇作品中也体现出来,这故事讲的是印度诗人马德哈范和来自悉尼的一位离婚女人霍利之间的爱情纠葛。马德哈范邀请霍利去看望他在西加托卡的家人,故事的情节随着一些巧合的事件出现开始发展。霍利出生于40年前,而村子首领的女儿正巧也是40年前被害;霍利出生在圣诞节前夜,这正好是其女儿在聚餐前夜去钓鱼而失踪的时间;除此之外,吸引8英尺怪物的诱饵是霍利那条引人注目的大鱼。然而,这种种的巧合事件却又以霍利的突然失踪而结束。她的脚印清晰地显示在沙滩上,而她的鞋印却无声地指向河水。重新审视一下皮莱依的这部作品,我们看到,其实他的作品并没有离开常规的主题多远,作品的主要框架和重要组成部分,仍是恋爱婚姻、家庭场景和主人公的自我意识等。尽管马德哈范河上的经历有时会使人联想到神话故事,但故事本身仍然被酷似真实的叙述所支配:

河水经历了凶猛的变化 ,已成为了一种凶恶的兆头。它在停泊站的周围带着一种魔幻的光圈闪烁着 ,以保护该站不致受到外界的侵扰 ;奔腾的河水现已成为野人的耳语。

(皮莱依 ,《庆典》)

我们在这儿似乎可以感受到 ,与其说语言富有诗意 ,倒不如说在这儿仅仅是一个摆设 ,而真正显现其力量的却似乎是那种古老的道德视野。主人公马德哈范对霍利说 :“我是二元论者 ,我相信丑与美就如同好与恶一样是互补的。”(《庆典》 ,89 页)。其实 ,主人公的这段话也就是小说作者创作的核心 ,他是按照他的道德水准来构思其作品结构的。虽然他所做的这些尝试 ,其结果未必使移植于新环境的印度教文化所产生的种种矛盾得到多少完美的解决 ,但这是皮莱依小说创作辩证法的基础 ,也是他的作品能够在迅速变化的历史环境中永保其生命力的原因所在。

皮莱依在其作品的人物塑造上也体现了某种讽刺和幽默特点。如在他的作品《披着狮皮的驴》中 ,作者塑造了一个名叫科普德拉的胆小的小学教师 ,其飞扬跋扈的妻子把他管得死死的 ,同事们都嘲笑他受到“女政府的统治”。一次 ,由于他粗心 ,买了一把有问题的伞 ,他生怕老婆奚落他 ,可又缺乏勇气直接回伞店要求换伞 ,于是他便冒充一位厉害而又苛刻的老顾客给伞店打了个威胁电话 ,以便能够在家里讨回个尊严。当他这样做过之后 ,表面上似乎讨回了尊严 ,可他感到自己内心的正直却受到了伤害 ,于是他便在良心上开始忐忑不安。叙述者最后以这种方式使他平静下来 ,“他由于是个书呆子 ,于是便查阅了各种有关的书籍 ,以便能够在书中找到某种注解来安抚自己的行为 ,终于他从柏拉图给他自己的注解中找到了依据 ,从而使自己在心理上得到了解脱。”(《庆典》 ,87 页)类似的构思 ,在他的文集里还有许多 ,像《最初的视察》

和《短暂的冲突》等都是以这种方式表达了人们情感上的喜怒哀乐。这些作品的特点是，在作品的开始、中间以及结尾都以模仿亚里士多德的自信为主线，经过精心的构思和合理的布局，最后达到讽刺和寓言的效果。

皮莱依作品还有一个特点，就是作品里充满了格言、谚语和警句。他在作品中善于使用一些文学的术语、妙语、反语、诙谐以及冷嘲热讽式的语言，这表明皮莱依已超脱了本土作家的创作水准，并且能够用一种有条不紊的方式来达到一种幽默和讽刺的效果。他的人物性格往往通过人人皆知的格言和警句来体现，如皮莱依在《披着狮子皮的驴》中，就使用了谚语中的顺口溜来描绘男主角惧怕老婆的情景：

妻子喋喋不休
妻子时常恼怒
妻子说的是大道
却永远是陈词滥调。^⑤

这些都体现了作者遣词造句的语言功底。当他的人物犯有某种错误时，作者善于运用讽刺来达到一种缓解作用，如《到市场去，到市场去》中，一切事物都朝着理想的结局去发展。“现在能够安排一次体面的婚姻也不是很容易的，你不能把女儿当作牲口在市场上出售，你要知道我们妇女也有自尊心。”（《庆祝》，43页）由此可见，爱情和婚姻的主题总是与带有结论性观察的潜在意识联系在一起，这使得故事有一种完美的结局而给人留下印象。作者善于运用格言、警句、座右铭、谚语以及经典史料中的语录等手段，来构成作品总体的基调，我们从《初次视察》中可以窥视到这种以寓意结尾的作品基调：

文雅些，兄弟，轻轻地祈祷！
谁是陶瓷工，谁是泥瓦人？

在《披着狮子皮的驴》中,这一点又进一步地强化:

柏拉图的意思是,统治者为了国家的利益可以说谎。

那么,如果有人为了国家利益可以说谎,那么他为了安抚其灵魂说说谎又有什么不可以呢?

由此可见,所有扰乱人情感和思想的冲突,都被赋予逻辑推理的语言所控制、所征服。

皮莱依在艺术形式上的训练有素,也同样明显地表现在他对语言的运用上。我们从其作品《庆典》中关于杀一头羊的描述,足以看出他的这种写作的风格:

埃纳德极力紧紧地端着盆子,因为羊血会乱喷一通。羊的眼珠可怕地瞪得老大,身躯在痛苦地挣扎,痛得发疯,羊争命地抬起头,望着它的屠杀者。拉玛紧抓住套羊的口套不放,股股热气从羊的鼻孔冒出,羊的身子痛苦地拱成弓形,羊垂死地挣扎着企图立起来,但两个屠宰人的联合力量残暴地击垮了羊所有的抵抗,羊慢慢地停止了痉挛,变得奄奄一息,最后完全失去了生命。血盆几乎流满了血——冒着紫色的泡沫,不祥之兆。羊血的流出在一滴滴地减少。拉玛依据杀羊的经验,向埃纳德打个手势并叫他把盆拿开,不到一秒钟,一股没有消化的食物就从羊的砍断的食管中喷了出来,拉玛把羊头扭了一圈,从连着的脊椎处把头锯下,山羊再次地又抽动了一下,然后就再也不动了。宰羊的工作就全部完成了。

这是南太平洋小说创作中较为少见的一篇用如此细致的观察和生动的语言来描绘的作品。同时,在他的作品中有时还会交叉地运用一些地方方言的对话来进行一些尝试,如在《等公共汽车》中插入了斐济英语,而《在罗马时》中又以一个北美人的身份交叉了各种不同的变化的方言和一些南澳大利亚英语等。

不过,有一点需提及的是,由于皮莱依笔下的人物大都是斐济印度人,因此他们很容易满足于自己的现状和自我感觉,而且每当他们的身份受到威胁的时候,他们就会打出印度人的这一种族的招牌来为自己抵挡。如作品《拉维·谢卡和拉加·比海拉维》(*Ravi Shakar and Raga Bhairavi*)中的戈帕恩德雷就是这样的人物。当这些人物对着另一种文化时,人物世界观的局限性就成为人们关注的中心。如《在罗马时》(*When in Roman*, 1976)这个作品,故事是以美国为背景的,雷告诉读者:“我决心在颓废中保持一种自我平衡的高尚的道德水准。”(《庆典》,84页)然而,雷毕竟无法长时间地保持这种姿态。在两位主人公雷和佩吉之间,始终存在着一种带有讽刺意味的微妙关系,比如雷对佩吉的评价:“尽管她在各方面知道的都很多,但对印度文化的了解毕竟还是很肤浅的,她是不可能理解隔着一层皮肤的那些特定的风俗和习惯的。”(《庆典》,81页)故事最后以“艺术可以战胜一切”这一格言缓冲了这一矛盾,当然讽刺的意味也随之被削弱。从另一角度来看,皮莱依的人物包括叙述者在内大都是些受压抑的人,他们无法使自己屈服于超越自我的行为,即便在极少表现出的自我时刻,也都不是以正面的人物形象来表现的。当然,他的作品也存在着人物真实性的问题。作者—叙事者似乎对作品的人物始终是保持着一种茫然分离的状态,甚至没有用任何一点儿恰当的讽刺来揭露那些有时看起来完全不可信的人物。显然,这些都表现出人物塑造的局限性。

作家格里芬的风格则与皮莱依有所不同,这位斐济女作家以其女性细腻的情感吸引读者而别具一格。格里芬以其独特的风格写出了像《玛拉玛》(*Marama*, 1974)和《音乐会》(*The Concert*, 1974)这样的短篇小说,并引起有关评论家们的注意。他们赞赏格里芬小说表现出的是一种能用简单的情绪扣住人们心弦的那种令人羡慕的能力,显然,这一点并非人人都能够达到的。格里芬的小

说主要取决于作品的基调和语调而不是小说的情节,小说往往抓住的是现实的直感并根据直感的印象组合而成。

正如艾维得逊所评论的那样,支撑格里芬两篇各只有1页纸的小小说《玛拉玛》和《应征士兵》(*The Conscript*, 1975)的力量,完全是感情和情绪。如《应征士兵》只有515个字,故事几乎没有什么叙述描写,但它却极为真切地表现了一位应征士兵内心孤独恐惧的感觉:

他感到害怕,因为他以前从未有过这种感觉,恐惧渗透到他的每个部分,并且拉动了他的每根神经,使他身体变得愈加沉重,一步步地把他往下拉,以至于他最后完全地麻木了,甚至感到自己可能会死掉。于是,他把“可能会死掉”这句话当作救命稻草,在口中念念不忘地重复着,似乎只有这样才能使自己保持一丝神志清醒。他想死只不过是睡觉罢了,闭上自己的眼睛,永远地不再去看那些在他的眼前不断露出的青芽和那些奇怪而又温暖地孕育着生命和腐烂的土地而已。⑥

故事的主人翁是位无名氏,也不知是哪国人,这样,故事就包含着这是一种违反人类规律的现象,作者在文章的前面还提及了人类、自然和生命等,这些与其后来的描述形成了对比。显然,格里芬在她能够唤起人们情感的散文里清新地传递了这种感情。

又如在《一个星期六的早晨》(*One Saturday Morning*, 1973)中,作者以一种情节发展的形式,表现了她刻画瞬息间感情的才华。在一个暖和的小木屋里,处于弥留之际的祖父,想要吃些蟹肉,迫于生计的主人公于是到外面设法去搞蟹肉。可是当主人公带着蟹肉终于回到家时,老人已经去世。这时,女主人悲痛至极地开始思考,白天发生的老人想吃蟹肉的一幕幕情景都闪现在她的眼前,她面对着蟹肉和此刻已经去世的祖父悲痛万分,可同时她又

不得不接受这一现实,因为老人毕竟年岁已高而且多病,当她想到这时,思维不得不停顿一下,没有思想也没有语言。此刻她开始恢复正常,当她看到蟹肉时,她似乎突然看到了印第安婴儿乌黑的眼睛和她自己脸上的表情,不过此时她不再有吃惊的感觉,只有现实飞逝而过的瞬间片刻,小说最后给人留下的似乎像婴儿脸上那样难以捉摸的一丝宽慰。这是一个很不起眼的故事,没有什么重大的命运转折,也没有什么人物的塑造,只是记录下早晨这一瞬间的感情和印象,但却使作品的叙事变得极有意义。小说的标题《一个星期六的早晨》也很贴切,在故事的结尾给人的印象是,一些重要的情节都涉及到了,而且使人可信易接受。这大大地加强了作品的诗意,并使读者和故事的主人公同时经历了某种情感的起伏,并分享了这一感情的体验,尤其作品最后提到的印第安婴儿乌黑的眼睛,也以一种间接的方式涉及了种族调和的问题。她的《橘黄色的蜡烛》(*Candles Glowing Orange*, 1974)也与这种格调如出一辙。在《橘黄色的蜡烛》这部作品中,作者把作品与斐济社会历史现实之间通过一位不起眼的斐济小男孩儿而联系起来。小说的魅力在于表达了人们相互之间的一种情感。在《橘黄色的蜡烛》和《一个星期六的早晨》这两部作品中,作者都抓住了一闪而过的情绪和关键时刻所表现出的一份情感。这些小说都表达了卢卡契对短篇小说所下的定义“最纯净的一种艺术形式,是以即刻的述描来表达所有艺术创造的最终意义”。^⑦我们从上述这几个作品中,可以体会到格里芬这一艺术创作的风格。

人们发现格里芬早期的作品,主题大都反映单调的日常生活。然而,她最近的一部小说《新路》(*New Road*, 1976)却在很多方面显示出重大的突破,这是格里芬超过 4000 字的最长的一篇小说。一般来说,她的小说大都以斐济城市苏瓦为背景,但在《新路》这篇作品中,背景却移到斐济农村。这是格里芬小说一个重要的突破

所在,她离开了她熟悉的社会环境并扩大了她的视野,显示出她的开拓能力,而小说描绘性的风格更多地显示出作者本人的倾向。小说的开篇使人联想起作者原先小说中那些非人格化的东西。“从山脊的顶部,他可以看到远处下面的一片房屋”(《新路》,56页)。人们再一次从主人公的眼里观察到世界的全貌,但随后人们又从字里行间的描绘中,看到作者—叙事者的意识变得渐渐地清晰起来。作品的背景最后定格在“坐落在深谷底部的一个斐济的小山村里”。这里引用的这句话,使小说的主题更加醒目,坐落在深谷的村庄,实际上就是两种生活方式的暗喻。人们从小说中得知,山顶住着的那位斐济老人,他的草房是一个在黑色河床上由石头堆砌而成的老式茅草屋,而在河的下游则是一些由砖瓦盖成的普通房子。这种隐喻实际上已扩展到包括过去和现在、新和旧等更大范围的隐含意义,这正好与小说所产生的那种神秘和现实的情感巧合起来。主人公名叫塞拉西,是一个活跃不安分而且从不善于思考的人,但是作者在这里有意让他的性格有一重大的突破,就是他必须作出一个重要的选择。格里芬最后在一座废弃的旧房子里找到了解决问题的办法,她利用这座废弃的房屋来与塞拉西内心活动相联系:

他站在古老村落的废墟上。首先映入眼帘的是离河岸不远的高出地面的石墙,那肯定是座大房子。他通过已长过石头高的树苗边走了过去,尽管温暖的阳光五彩斑斓地透过树叶照在他的身上,可是塞拉西内心却涌出一股莫名其妙地有些冷飕飕的感觉,他想起老人讲过的往日这古老村落的故事。在明媚的太阳光下,他看着那些四处散落的不讲话的石头,沿着小道走着,似乎他的忧虑心情也变得愈加厉害了。^⑧

这里,死亡的想像在控制着塞拉西的心,那些古老的石头上似乎已

镶嵌着无数已故先人的面庞,那些倒塌的石房子就像一具具尸体,他的心被忧郁的过去所触动,这儿虽没有战场的号角,却充满着战败那种空旷的悲凉。塞拉西心中产生的这些变化,是通过一句诗词来暗示:“这儿的一切正在土崩瓦解。”^⑨这条长满了杂草的老路就像昔日的羊肠小道一样,越走越窄以至渐渐在消亡,最后塞拉西终于从朦胧中走出,发现自己正沿着一条新路在前进:

这条犹如白蛇般宛延的新路,在月光下闪烁,它是在他不知不觉的时候,走到尽头而悄然无声地出现的,并一直延伸到村落。塞拉西暗暗吃惊地向前看着,他伫立着,凝视了许久。^⑩

塞拉西通过一条无形的看不见的阴暗小路进入了使他深感不安的村子,可最后他却从阴暗中走了出来,走到新铺的砂石路上。他带着惊奇的神情盯着那条新路,一个轮回结束了。尽管作品中的一些比喻也有某种不明确的东西,但格里芬最终的目标并不是谴责传统,而是要把在那个地方的一段现存的经历和感受表述出来。实际上,《新路》这部作品主要关注的不是人物,也不是带有情节的故事描述,因为情节本身十分微不足道,她的主题只不过是表达出一种哲学或是道德的启迪,而表现了“故乡的孩子回了家”这样一个极为普通的主题。作品开篇看起来,似乎是作者出现在往日曾经辉煌过的一个被人们遗忘了的地方,但这个地方神秘而又赋予了重要的历史意义,她就是以这样的方式邀请读者进入这笼罩着郁闷却又令人思考的废墟地。

尽管格里芬有敏锐的洞察力、清晰的语言和形象的创造能力,但是她力求描绘的世界仍然有不甚清楚的感觉。因为她毕竟是一位观察斐济世界的局外人。如在《古老村落里一位老人的故事》(*An Old Man's Story in an Ancient Village*, 1977)中,她又尝试了对她来说是很难接近的一个寓言般的世界。她的叙述不再是古

老故事,而是新来的伐木者和修路的故事。当然,这也是暗示了一种古老文化的丧失。

通过格里芬的作品,我们可以看到,这里涉及了一个作者和作品的关系问题,换句话说也就是涉及了一个作者先知的文学问题。格里芬的作品大都是与个人毫无关系的艺术,她完全是从戏剧的角度来写的,她的小说中的作者往往退居到戏剧性小说世界的背后,尽量避开用第一人称的叙述。她所有的小说都运用了有限的人们皆知的技巧,叙事紧紧围绕着一个人物,而对于小说世界的其它叙述总是运用一般的表现手法,作者—叙事者的声音常常和人物内在声音交织在一起,这就是格里芬作品的力量所在。她作品中的人物大都比较个性化,因为他们的思想是从内部向外显示出来的,她一旦选择了一个人物,她就会在思想和感情上与人物融为一体,以至使主题、主人公和叙事者的情绪都融为一体来表现出一种完美。

格里芬与皮莱依,他们两人虽然都善于通过作品来表达他们的观点,而且他们的观点和倾向都可以从其作品里窥视出来,但格里芬不同在于,她本人一般从不露面,却能巧妙地诱使读者进入小说的想像之中。虽然她的作品里也有讽刺,但她在使用上特别注意把握好分寸。因此,她的作品具有独特的风格。

然而,在南太平洋地区人们已经注意到这样一种现实,即一些作家都生活在各自不同的社会和政治生活中,各主要种族也都生活在各自的圈子和世界里。如格里芬描写的人物大都是普通的斐济人、混血儿或欧洲人,这些人物之间的相互影响构成了她小说的社会背景。而印第安人很少出现在她的作品里,这一点正像皮莱依作品中没有什么重要的斐济人物一样。实际上,小说中体现的这种种族隔离情况,在某种程度上与社会的现实是相一致的。同时,我们在格里芬和皮莱依的短篇小说中,也看不到纳科拉和玛努

阿半自传作品中所描述的种族经历和摆脱殖民统治的勇敢的使命感。不过,在短篇小说里偶尔也会有这种情形的出现,如在《一个星期六的早晨》中,女主人公从印第安婴儿的笑容中获得一种安慰,这就体现了作者在斐济现实社会中对种族趋于缓解这一现实的关注。尽管这一点在文学上体现的仅仅是一点点的描述,但在那个地区的现实中,却涉及了一个重大的种族问题。因为在这一地区这是一个极为敏感的问题,甚至一些名人也都陷入了狭隘的种族主义的圈子中。当然,在描述方法上也有商榷之处,这种创作技巧虽然允许格里芬给外部世界以强烈的表现,但这种集中的描述不利于扩展人物性格和事件的戏剧性。她还没有发现一个控制中心能够来协调整体世界与她所看到的已经分裂的世界的不一致。纵观格里芬创作的所有作品,如从高度形象化的小说《玛拉纳》和《应征士兵》到描述性的作品《新路》,以及带有戏剧性情节的《橘黄色的蜡烛》和《一个星期六的早晨》等,这些作品与故事之间似乎都无内在联系而独自各成一体。但它们都充满了生活的画面,并且不是现实的再现,而其作品的主要风格在于强烈的感情和诗一般的情绪。

斐济还有一位值得一提的短篇小说作家,是萨特德拉·楠丹。它的短篇小说,以其奔放的情感和形象鲜活的语言而与众不同。我们从下面这段摘自于《宗教教师》(*The Guru*, 1974)中的一段他对印度教礼仪的描绘,可以窥视到他的创作风格:

一提到凯塞,正在出租车车罩旁打瞌睡的邦德胡,突然跳了起来。他追上一个男孩,从厨房中抓把余火用尽气力摔出去。突然一片寂静:女人停止嬉笑,男人住手敲打卡瓦,孩子们也哗然地停止足球赛的喧嚣,顷刻,所有在场的人都围拢过来,像祭祀似地聚成一个长方形。只见,邦德胡脱掉他的皮鞋,他那坐在屁股下的塞克表正向

四面喷水,不过没喷到我身上。随后他又使水喷向空中,并抬手示意要我坐到靠近燃烧的余火旁边,我注意到他自己却坐到离烟火稍远的地方。邦德胡对着风叨念出几句梵文,似乎以此来抚慰一下行星,然后他又用那单调的声音重复着那些有关信任、自尊、背叛以及上帝仁慈等故事。

我们从这短短的一段描述中,可以看到楠丹运用语言的能力。作品《宗教教师》的整体风格是以傲慢和自负而自居的,但又非常适合这种喜剧性的夸张和具有民间幽默的特点。他的散文片段和不够连贯的情节往往由于其作品的内涵和喜剧的效果而得到补充。

西萨摩亚著名作家艾伯特·温特,他的作品在大洋洲新文学中占有突出的地位。他不仅撰有长篇小说,而且他的短篇小说也颇为引人注目。他出版了两个短篇小说集,《自由树上的狐蝠》(*Flying-Fox in a Freedom Tree*, 1974)和《奇异人的生与死》(*The Birth and Death of the Miracle Man*, 1979),其中收有许多短篇。如果我们说皮莱依以叙事为主、格利芬以抒情见长的话,那么温特则是以抒情和叙事的完美结合而具特色。温特这两种模式的结合极有成效,充分地表明了作者写作范围涉及之广和创作之灵活和成熟。例如《山之子》(*A Descendant of the Mountain*, 1974)这部小说,就是以明显的抒情散文的笔调来展开的,其主题依赖于抒情而强化;而较长一些的作品《马背上的小恶魔》,则以叙述诗而见长。他的短篇文集里还包括各种形式的小说,有抒情和叙事的小小说,有比喻和讽刺的小品。他通过这些作品,塑造了一个以真实和半神化为一体的现实和历史神话混合的世界,而且作品依据其不同的长度、结构和风格而使它们形式迥异、各具特色。温特称他的作品是集“故事”、“奇谈”和“寓言”与萨摩亚生活方式融为一体的产物。

温特首先对短篇小说集的标题就赋予了一定的意义,如短篇

集《自由树上的狐蝠》以下简称《狐蝠》这一标题,就体现着自由和狐蝠这一不断出现的主题和象征,但同时这两者又都暗示了皮莱依文集中所表现的那种对现实的关切。“自由”这个词在温特的身上有其特定的内涵意义,它与狐蝠的象征相提并论,暗含着一种深刻的象征意义。在温特小说《狐蝠》里,“狐蝠”是佩佩的朋友塔加塔这个矮子被人起的一个绰号,在萨摩亚语中,狐蝠又是“人”的意思。因此,温特运用其作为文集的标题,显然是有许多内涵意义的,而且小说始终都是围绕着这个主题来展开的。

其次,作者在这个短篇小说的情节构思和人物塑造上也赋予了一定的象征意义。在《狐蝠》这个短篇集中,主要人物是以皮利一个“罪犯”的自传来展开的,故事中所有的人物和事件几乎都和皮利联系在一起。皮利是萨摩亚的一个流浪汉,由于他有部分华裔的血统,因此他被人称作下流苦力的混血儿,他像塔加塔一样,是个“罪犯”和“地道的外来人”。不过,对于皮利来说,“英雄是自信的超人、骗子、卑鄙的小偷以及神圣的鬼怪模样”,用他自己的话来讲,“所谓英雄就是人们所看到的身着衣衫、手拿着微型小球沿街叫卖的跛足大叫的商人”(《狐蝠》,50页)。为了充分理解皮利的性格,叙述者追溯了控制他童年、成年以及他困惑死亡的一生的“法则”。皮利的人格首先是在他祖父的影响下逐渐形成的。对于叙事者来说,他的祖父是一位充满活力而又自信的很吸引人的人物,因此作者在作品中使用了长达500字的一个长句子对他祖父的人格作了勾勒。对皮利性格形成有重大影响的还有其祖母,她是那位老异教徒祖父的对立面,她体现了清教徒的一些很好的品格。她受到过良好的教育,勤劳、节俭、诚实并且清白与虔诚,皮利是在这样一个背景环境中成长的。皮利20年代随着他的祖父“进入城市”,他目睹了30年代萨摩亚独立运动、40年代美国人的到来,最后皮利作为盲流和罪犯而被关押和监禁,一直服刑到60

年代。皮利的经历,实际上是现代萨摩亚多元的产物,而作品中所涉及的人物和事件,大都带有萨摩亚历史的痕迹,这其中往往反映了某些历史的必然。例如祖父一家搬到城里,就是这种历史现象的一个部分,虽然搬迁是祖父自己作出的决定,但这恰恰体现了其祖父的个性是一定历史条件下的产物:

他同意搬到城市的主要原因是,自治政府的活动已经爆发,阿皮亚充满了暴力、生机和与政治预谋所孕育的某种变革的兆头。这一切对于祖父来说是至关重要的,因为他把这场运动看成是上帝赐予他的一个良机,以便他能够再一次地向其敌人证明,他是一个伟大的雄辩家、自由的斗士,而且也是民族主义的领导者……这样,他就成为法律的化身。

(温特,《狐蝠》)

首都阿皮亚给了其祖父和皮利展示他们自身的机会:“他们像是一条回到水中的鱼,祖父开始热衷于民族主义运动,皮利开始对城市产生好感,他们好似一条梭子鱼突然变为神圣的海豚。”(《狐蝠》,46页);而家中只剩下祖母在照料家务,据祖母说:“我们的家已不同于以往,它已变成具有城乡两个特点的家庭,并且永远成为含有两个世界的家庭。”(《狐蝠》,46页)人们由此可以看到,叙述者——历史学家和短篇小说的形成都是源于这两个世界的产物,叙事者在此作为一个戏剧性的人物出现,这增加了人们对故事主人公在模仿水准上所产生的过分行为的可信度。从历史学家的角度和观点来讲述故事的这一技巧,不仅提高了作品的“叙事”质量,而且也为研究人物创造了自然必要的间距。尽管历史学家们对形成皮利人生观的准则进行了认真细致的研究和分析,但是皮利最终却用自我牺牲超越了这一切的准则和法规。这位一向反英雄的人物却以传统英雄的死法死去了——他最后在救2名落水的狱卒时献出

了自己的生命,因而他成了一位英雄。他的这一行为,使家里所有的成员都对他的道德行为和动机产生了困惑,以至叙述者都在思索皮利“这个人物是否确实能够做出那种行为”。这样,温特在主题和形式两个层次上取得了神话和历史的统一。皮利的死亡不能用一种简单的自我毁灭的行为来解释,也不能看成是一种自我超越,也许两者兼而有之。他可能像半神半人的精灵马乌依一样最后投入到黑暗中去,这一叙述的本身又赋予了一定的象征意义。从形式上来说,故事应该有一个激烈的高潮和令人不可思议和出人意料的结尾。这正如叙述者在《复活》这一章中所解释的那样:

对于在瓦依佩的居民来说,一个故事没有激动人心的错综复杂的高潮的话(尽管这高潮有时是何等的夸大和不真实),那故事肯定不是一个值得人们关注的故事,特别是有关勇气这类故事或轶事在讲述的时候,一定要设法使其达到具有神话故事的神秘和叙事史诗的壮观这一程度。作为一个地道的瓦依佩人,我不能仅仅停留在现实的情况和想像起始的地方,我应该停留在现实中道德的活人会变成蛆肉而神却变成永恒的地方。

(温特,《狐蝠》)

从这个意义上来说,安利的死是作为一种感情和艺术净化的礼仪来表现的。然而,更深层的内涵却是作者从口头诗人那儿获得了某种灵感,使故事具有了精彩的高潮。这样,叙事性的故事在借鉴口传故事的某些长处基础上,表达了一种艺术并非就是生活的意识。由此可见,叙述者的任务不仅要激发听众的参与意识,而且还需要使用营造一些激动人心的高潮手段来达到这种效果。

我们从上面所引的段落中可以看到,在小说情节的发展过程中插入一些作者—叙述者的评论,是温特艺术创作中常用的一种手法,也是作者利用这种插叙来拖延高潮的一个技巧。温特在描

绘皮利的经历中,发现了一种恰当的戏剧化的方式即运用模仿、讽刺和罗曼蒂克的手法来描绘主人公皮利的经历,这表明作者所运用的创作手法之独特。在温特的小说中,他充分利用这种艺术形式使其在模仿水准上的创造得到完美的发挥。勃里斯对运用这种意识所进行的一种新的创作原则进行了评论:“每一种艺术风格的演变,都是分阶段的,尤其当某种风格一旦被认真效仿或被看作是一种‘高级’形式的时候,他们就会经历一个新生的阶段,并以滑稽的模仿或喜剧的形式出现,如抒情诗、自传体小说和惊险小说等等,均属这种类型。当然,具体的历史条件会引起各种类型的多样化,但这一过程的本身作为一种普通的进化规律,总会保持其自身的效应。开始时对寓言风格的刻意追求会随着追求的痛苦和求索,逐渐让位于讽刺、笑话和模仿,最终却成为滑稽性作品,而最初风格上的考虑则又逐渐淡化或视为常规了。这时,作者本人便走在了前面,他不时地毁掉所谓真诚和严肃的假面具,情节结构则取决于剧中人物性格的发展,这时寓言又变成了神话或轶事。于是,一种新的文体风格便产生了——他是通过一种可能性而转化为另一种形式。”^⑫显然,我们从温特的文学生涯中可以感受到,在文学发展的某个阶段,为了进一步发展那种文学,人们有必要借鉴某些传统的文学,也就是说从口传文学中汲取养料,这时的文学发展往往要超出常规的传统和形式。温特在小说创作中,不同手法和创作形式的运用给他的创作增添了一种动力。与之相对的皮莱依,由于他仅在有限的传统形式中进行创作,所以他的小说似乎就缺少一些重大的突破。

温特在《狐蝠》之后又出版另一本短篇小说集《奇异人的生与死》,其中《天才》(*A Talent*)这篇小说极为典型,作者在这一短篇小说中,似乎又在一个有限的范围内来进行创作。主题集中在故事集的标题上,它是通过对一个单独人物的描绘和精心布局的情

节来展开的。作品的主要情节集中在塞尔佩的天才上,他的天才令阿皮亚市场上的人们大为羡慕。可是当他从萨佩安牧师那儿得到 10 美元的时候,他的太太竟然带着孩子离开了他。在市场的赞扬声中度过 1 天之后,他朝着妻子拉吉娘家的村落走去,以劝说她回家,他终于以善辩的口才成功地诱惑了他的妻子:

有些人生来就像我,我唯一的天才就是违法,但这也是我拥有的唯一才能。你知道耶稣说过什么,他说不要浪费你的天才。^⑬

拉吉被说服了,而且她也学会了展示她自己的才能以满足他丈夫的性要求。然而,当塞尔佩最后由于欺骗阿皮亚一些买山薯的小贩被抓去时,塞尔佩聪明的天才从此便结束了。那以后,他的妻子拉吉与另一个男人逃跑了,他们的女儿也私奔了,塞尔佩最喜欢的女儿富西也离开了家而寄居在萨瓦依维的亲戚家中,他的儿子艾米加也被学校开除。这时,塞尔佩开始咒骂上帝给了他这份特殊的天才。

《天才》这部作品是以叙事的形式来表达故事内容的,故事本身是通过人物来展现的;而第一部小说集《狐蝠》中大部分作品运用的都是一种“抒情”的文体,如其中的《山之子》就是围绕爱与死、心理和感情上的矛盾冲突这两种基本情感的交融,来构成整个短篇集的主题。与这两个短篇故事集风格不同的是,其另一篇作品《独立之声》(*Voice of Independence*, 1976)则采用较长的篇幅和散文体的手法来表现。作品首先把保瓦利·洛索被谋杀这一中心事件置于故事的开端,使读者产生一个悬念。然后,再以倒叙的手法把这一中心事件和戴维德·图斯特的家庭生活这次要的情节交织一起,并通过洛索和图斯特这两个男性人物的童年和成年之后生活的对比描写,把他们的个人悲剧置于一个更大的反映殖民者和被殖民者生活的整个社会和经济的范畴中去描述。

由此,我们不可避免地得出这样的结论,温特的创作由于情节和变化太多,无法给予任何一种严格的定义。有些短篇是围绕单一主题,用简洁叙述和抒情来揭示人物的世界观;而有些短篇则篇幅稍长、时间跨度较大,而且还包括了人物思想的变化和道德的成长。但是我们说,温特短篇故事的创作与卢卡契所表明的观点有些一致:“短篇小说是在某种手法近乎尾声的时期而以大量的叙事或戏剧的形式作为表现现实的某种创新手法而出现的,这也就是说,它是以其整体还没有被完全接受的某一特定社会时期所具有的那种创造性想像力的时刻出现的,或者在拒绝接受那种创造性想像力的时刻出现的。”^⑭温特的短篇小说从总体来讲,主要表现了在某一突然变革世界中个人的衰败和幸存。他的短篇小说大都表明了一种新的自由意识,而且在短篇故事里也对这种意识作了认真的探讨。不过在他的短篇故事的结尾,往往现实的世界消亡了,而主人公面对的是一个抽象的象征的世界。这些在他后来的长篇小说《黑暗》(*Poululi*, 1977)和《榕树叶子》(*Leaves of The Banyan Tree*, 1978)中,都作了更深一步的刻画,并把个人自由的倾向转向对共同社会责任感的追求。由此可见,短篇小说在温特的创作过程中实际上起了一个中间过渡的作用。温特正是运用这种强而有力、形式多样的手法来创作小说的,因而使得他能以历史学家、社会评论家、寓言作家以及预言家等多种面貌出现,这也是他短篇小说创作具有丰富内涵的原因所在。

汤加作家豪·欧法在短篇小说创作方面,又以其独特的风格而别具特色,他善于把短篇故事素描与小品文融为一体来表现。小品文往往是以社会评论为目的的,小品文家大都是从不断地观察社会的角度来进行评论的。从政治上来讲,小品文由于它极易于在读者和作者之间建立起一种联系和相互的理解,所以它是一种很适宜的评论形式,而且它也可以以娱乐和逗趣为目的,允许人们

对此发表各种评论。从表面上来看,豪·欧法的短文是以松散的似乎不够切题的形式来表达的,但其内在的思想却是通过隐喻的手段、夸张的手法、精心的布局以及格言警句式的技巧而精心构思和体现的。戈尔曼对豪·欧法在《汤加民间故事》(*Folktales From Tonga*, 1974)中的作品给予了恰如其分的评论:“它是位于表达理性世界的哲学和形象地创造人和物具体情景之间的一种独立的文学形式。在这两者之间,小品文又介于某一具体的场景和某人提出的某一观念之间的一种媒介的文体,这就是小品文的特点。当它触及某一具体人物、思想或描述某一具体事件是如何发生时,常常带有嘲讽的意味,而作品中的人和物仅仅是引起杂文家提出许多宇宙观念的一个托物或藉口。从小品文的形式来看,无论是历史或是作品的作者和观点,往往采用的是一种过渡的形式,确切地说无论是肯定还是否定,其答案都不能用一种直接的理念形式来完整地表达出来。”^⑮豪·欧法的小品文也正是体现了这一过渡的形式。他像其他小品文的评论家一样,豪·欧法把所碰到的人物和场景都用小品议论的方式进行评论。他在《汤加民间故事》中,把具体的人物和情景都从历史的角度加以评论:

蒂科在摆脱了殖民获得独立之日起,陛下元首立即宣布无限期地停止对那些被帝国主义和资本主义走狗控制的岛屿资源的乱加开采。在历史宣言的这一时刻,蒂科最杰出的词作家撰写了五首不朽的诗篇,殖民主义的陛下也废除了许多其它不明智的法令,而且萨洛阿蒂乌注意到那个给他带来希望并支配他命运的他所热爱的祖国,其命运已在自由的世界中有了其合法地位,并靠着其自身的声明和力量来朝其民族的方向去发展。

(豪·欧法,《汤加民间故事》)

豪·欧法在这个段落里通过蒂科的独立所阐发的带有讽刺性的议

论 表达了这一地区许多大洋洲人都极为熟悉的情景 ,而作者在这里关注的具体的人和事 ,是作者杜撰的属于小说创作的范畴 ,但小说的小品文形式却反映了历史的题材。在豪·欧法的短篇叙述中 ,与短篇故事略微不同的是 ,小品文的随笔有时没有开始也没有结束 ,一系列的社会评论夹在随笔之中 ,这种很少有戏剧性的冲突并以随笔的形式为模式 ,已成为豪·欧法短篇小说的一个特色。这种随笔似乎也是一种很好的文学欣赏形式 ,而且有利于多元化文学的发展。

其他还有一些作家也进行了这种文学体裁的尝试。如楠丹的剧本加了 3 个戏剧小品的小标题。他的戏剧小品《我不再是土人》描绘了 3 个静止的公众场合 ,市场、酒吧和咖啡馆 ,而每一个场合都有一对人物侃侃而谈 ,议论说教 ,而且里面没有多少戏剧的紧张感。格里芬的《玛拉玛》也是一篇随笔 ,它主要靠情绪和氛围等产生效果。它开始时描绘了斐济一个渔家妇女耐心等待鱼上钩的感受 ,最后作品随着老妇两手空空回到家里只好吩咐孩子去买一斤牛肉罐头回来而告终 ,结尾时作品又在短篇小说创作的水准上以讽刺的笔调来表现 ,《玛拉玛》简洁的暗示 ,使人联想到海明威的一些短篇故事。

在南太平洋地区还有其他一些类型的短篇创作 ,如以民间故事、神话传说为题材的散文体形式创作出的一种独特、带有夸张色彩的短篇故事。这些夸张的散文体故事虽然很短 ,但它们也像民间故事一样以口传的形式在酒吧、旅馆和公开的场所自由地传播 ,并成为人们闲谈趣事的话题。如在《玛纳年鉴》上发表的玛塔图鲁·罗克索伊的《杜拉瓦克》(*Duruwaga* ,1967)和《萨卡拉伊亚和石头的能量》(*Sakaria and the Stone Power* ,1964)这两个作品 ,都由于描绘了一些常人难以达到的某种能力和行为而使作品颇令人感兴趣 ,故事描绘杜拉瓦克有喝几桶水的能量 ,萨克拉伊亚具有从干

石头里压挤出水源的能力。这些夸张故事在题材上以它们幽默的技巧、素描的风格以及新兴的大众化语言而独具特色。其另一个明显的特点是带有某些粗野的和有伤风化的特点,它们更接近波克希欧的滑稽故事,着重描述主人公越轨的性行为,以吸引和迎合广大读者的兴趣。如典型的例子是所罗门群岛的吉登·托拉恒图的《听从妇女》(*Listen to Women*, 1974),在这个短故事中,一个浪荡的村民伊拉普图被人诱骗在森林里与一个不认识的妇女睡觉,这个妇女用咒语使其性勃起,于是他成为人们的谈论的焦点和逗趣的对象。后来,村里的长者告诉他,可以通过给这个妇女送些礼物来摆脱她。伊拉普图遵照授意,终于从荒唐的诅咒中解脱出来。这些虚构的夸张故事,既不是寓言也不是说教,也没有什么特别的讲故事技巧,只是每个人都喜欢用添油加醋的口头表达方式来增加一些故事的悬念而已。这类虚构的夸张故事极容易与其他的文体融为一体,如这些夸张的成分在纳科拉的剧本中的拳击者萨姆的拳击获胜中和战时冒险的情景中都得以体现,尤其是萨姆的粗狂、幽默和狡黠像口传文学故事一样成为人们茶余饭后的话题,被广为流传。尽管这些短故事是书面的,但它们仍通过这一地区广为流行的口传形式而家喻户晓。不过,这类故事一直受到教会的冷遇和抑制。

我们在温特的小说和豪·欧法的散文叙述中,也可以看到这类虚构的夸张故事。如在温特的中篇小说《狐蝠》中,主人公佩佩就是作为虚构故事的讲述者而出现的。豪·欧法在《汤加民间故事》中所采用的叙述,也是集描述、滑稽故事、素描、轶事和评论为一体的作品,并具有区域性的特点,如:

奥法卡卡,是最大的马达三轮车行业的前任业主、现在是整个蒂科地区最红火的花生果出售业的业主,之后又成为当地教育托管委员会掌管财务大权的人。几年

前,他的教堂年募费已达二万美元,这些钱大都来自侨居海外的新西兰的打工者。可是就在募捐后的那个早晨,奥法卡卡突然乘机离开了,私奔到东萨摩亚首都帕果帕果,并携身带走了他公文包里存放的二万美金募捐款。最近又听说,他作为一个美萨摩亚人已隐居到美国的加利福尼亚。

在豪·欧法的作品中,更令人感兴趣的是他的创作形式和所使用的语言,他使用了口传与散文叙述常用的表达方法,就汤加这个古怪人身上发生的事情进行一定的社会评论,不过蒂科是豪·欧法虚构的一个国名。他们这些作品的特点都明显地体现了虚构轶事这一特点。

除此之外,还有其他各国的短篇小说创作。在斐济短篇小说创作方面,主要作家与作品有:米莉亚·昂格的《棕榈树会召唤我吗》(*Will Ever the Palms Beckon to Me?* 1976)、维·利索尼·托西埃的《改变信仰的人》(*The Convert*, 1974)、雷·拉卡尔的《礼物》(*The Gift*, 1974)、贝林达·布朗的《恐惧》(*Fear*, 1973)、谢利·R·方的《仙女有时会来》(*Sometimes the Fairy Comes*, 1974)、伊西梅利·科卡纳西加的《酒瘾》(*A Thirst*, 1975)、阿莱菲纳·乌基的《飞》(*Flight*, 1975)、雷泰塔·里蒙的《大胆的泰》(*Daring Te*, 1975)、约翰·苏克戴奥的《一个做祷告的人》(*The Worshipper*, 1974)、罗斯玛丽的《姆杜》(*Mudu*, 1973)、乔·弗拉莫《婚姻》(*Marriage*, 1975)、阿锡姆·荷赛因的《考基,一个擦皮鞋的孩子》(*Koki, The Shoeshine Boy*, 1974)、西波里亚·沃塔的《黄色的小屋》(*The Little Yellow House*, 1973)、弗雷姆·班福的《从圣诞节谈到异乡人》(*From Christmas to Stranger*, 1974)和梅尼克·雷迪的《瘸腿断了》(*Cripple No More*, 1974)等。所罗门群岛有约翰逊·维利亚的《邻家姑娘》(*The Girl Next Door*, 1974)和朱利安·马卡阿的《老人之

死》(*The Death of the Oldest Man* ,1973)。库克群岛有泰雷巴伊·莫埃塔乌阿的《水洞》(*The Waterhole*)和 K. 卡乌拉卡的《鼓》(*Drum* ,1975)。汤加有维利·维泰的《思变》(*For Change* ,1975)、托布·波塞西·法努阿的《凝滞的时光》(*The Elimination of Time* ,1976)和佩西·弗努阿《没收到的信》(*Point of No Return* ,1975)等。基里巴斯的弗兰西斯·泰康楠写有《洛伊和贝娅》(*Ioane and Beia* ,1976)和《老练的表演》(*A Perfect Actor* ,1976)、维尼安·基安梯阿塔·梯阿保的《阿巴特坎——神奇小岛》(*Abulekan-An Enchanted Island* ,1970)和佩尼胡塔·哈乌玛的《不那么容易》(*It 's Not That Easy* ,1975)等。西萨摩亚短篇还有温特的《来了个白人》(*The Coming of the Whiteman* ,1973)、《生日》(*Birthday* ,1975)、《黑天使》(*The Dark Angel* ,1976)和阿塔卢·阿伊瓦奥的《一对夫妇》(*The Married Couple* ,1973)等等。同时,库科群岛的马乔里·图阿伊内柯雷·克罗柯姆也写了一些短篇小说,如《内罗》(*Nero* ,1969)、《治疗者》(*The Healer* ,1970)和《丛林麦酒》(*Bush Malt* ,1974)等,她的作品大都描绘了各群岛上一些可爱的人物形象。新赫布里底群岛的莫里斯·汤普森的《引诱》(*Seduction* ,1970)、《梦》(*Nightmares* ,1973)等,她以平铺直叙的笔调向读者展示了受教会影响的岛民在农村和在学校的生活。

始于民间故事的短篇小说通过其作品大量的涌现、短篇小说内在的魅力和公众的关注等特点,体现了作家富有激情和成效的想像力的创作。它所显示出的卓越成就已进一步地表明,南太平洋地区最有才华、最有影响的作家们尽管他们出身背景各不相同,但他们都以其各自独特的文学表达方式和不同的文学风格与特点在南太平洋短篇小说创作的领域里奠定了自己应有的地位,并以他们丰富多彩的散文体小说和作品,表现了当代南太平洋现实的生活。南太平洋短篇小说这一文学形式,已成为南太平洋文学发

展的一个重要的组成部分。

第三节 南太平洋文学评论

一、南太平洋文学论坛

巴布亚新几内亚大学 应该说 ,南太平洋文学最早兴起于巴布亚新几内亚大学。然而 ,随着巴布亚新几内亚文学的发展 ,巴布亚新几内亚大学在文学方面的作用却日渐衰退。从整体方面来看 ,大学里搞创作的士气一直低落 ,这主要是由于教育部对该校实行强有力的控制 ,教育部长宣称该校主要是“培训人才的机构”。据此 ,大多数学生被指定教育课程 ,并使之从实用的角度出发认为经济学科是“有用的”学科。显然 ,学习科学加以鼓励 ,而文学、历史、政治这类学科则被认为是多余的 ,并带有某种潜在的“危险”。所以 ,这类专业的教师被裁减 ,招收的学生人数也受到严格限制。大学委员会和教育部甚至说要把艺术系科完全砍掉 ,连选读历史、文学和艺术学科的学生也会被强制中途转系。同时 ,政府对于渴望发表自己政治观点的学生也一直是持十分严厉的态度 ,有些学生因为领导示威运动而被取消了奖学金。具有讽刺意味是 ,过去的殖民政府倒似乎对学生的政治行动比较同情。这样一来 ,巴布亚新几内亚大学实际上已从大学蜕化为“人才培训机构” ,在那儿几乎没有什么创作活动的空间 ,或者说校方对此几乎不能容许 ,甚至最有才能和热情洋溢的教师对此趋势也束手无策。

由于最初文学作品的出现都集中在巴布亚新几内亚大学 ,而近几年该校所培养的作家相对来说又少得可怜 ,因此许多观察家

便认为巴布亚新几内亚文学实际上已处于衰退状态。然而,实际上并非如此,培养作家的场所只不过是从巴布亚新几内亚大学转到了其他一些文化机构,如国家广播委员会、国家戏剧公司、劳恩戏院和巴布亚新几内亚研究院等。

南太平洋大学 南太平洋大学关于创作问题的学术辩论,最早始于学生们对大学奉行的教育方针进行批评。《尤尼斯帕克》杂志刊登的一篇题为《一个人与国家发展、文学创作与社会实用性》的文章谈到,一群十几岁的大学生,其中也包括当代作家皮莱依和格里芬等人,谴责大学对教育的“投资方式”。他们攻击的主要内容有,大学在英语教学方面对英语语言普遍存在的复杂现象不予理睬并持有某种偏见,而且提倡一种单一学科和采用眼光狭隘的实用主义态度,只求解决民族发展中出现的眼前问题。学生特别强调要求开设更多的文学研究课程,特别是要求得到更多的文学知识并要求学校对个人的创造性思想给予鼓励和支持。

然而,令人不可思议的是,学校对学生的批评竟然持完全否定的态度。这样一来,学校无形中就把自己推向一个对立面,并以维护集体利益而自居与学生形成对立。英语教授弗兰克·伯罗斯纳把学生的要求看成一种集团利益的要求,他甚至提醒学生,“大学是为人类的发展提供教育的工具,并不是仅仅为少数进入大学的幸运儿而专门开设的”。^⑮因此,学生的形象却犹如代表高尚文化的斗士一般显得更加突出。

南太平洋大学所采取的这种实用主义方式,在随后的时间里便显示出弊端。如克莱默在一篇有关斐济社会变化的研究文章里,对创作和文学作品、报纸、刊物等方面存在的一些问题作分析时感到极为惊诧,他说,“随着教育体制的建立、印刷和书籍出版业的发展,口头文学与文学艺术的密切联系,再加上取之不尽的丰富的神话故事素材和充足的时间,竟然会拿不出什么像样的作品,这

不仅让人不可思议而且足以显示出教育的弊端……”^{①7}后来,一些作家们也指出,殖民教育首先在课程安排上,就忽视本土文化和自我表达能力方面的训练。温特评论道:“由岛上殖民者引进和发展的所有的教育形式都表现出一个共同的特征:即它们都建立在殖民基础的设想上,认为殖民者的文化比我们本土文化要高明和优越得多……时至今日,包括大学在内的我们所谓的正规教育体制在课程安排、组织和发展上依旧可悲地保持着殖民特征,典型的是学校课程很少给学生提供时间去发现和发挥他们的个性。”^{①8}温特对于个人创造得不到重视的这一批评的观点,得到斐济教育委员会调查报告的共鸣:“看来学校教育在培养富有想像力的个人表达上做得太少。”为了强调鼓励地方创作人才的必要性,《斐济教育委员会报告》还提到:“……努力促进当地的创造才能是非常重要的。斐济是个没有经历像整个第三世界那样新旧交替痛苦的国度,令人吃惊的是,根据委员会调查的情况看,除了短时期发布一些报道之外,几乎找不到任何有关表述这方面的经验和做法。”^{①9}大多数受过教育的岛民的看法与温特所表达的观点基本一致,他们把缺乏文学传统教育的主要责任归咎于他们所受的殖民教育,因为殖民教育的缘故几乎所有学校设置的课程中都完全忽略了本土文化。

随后,大学终于收回了原先坚持的创作不能与教学大纲完全一致的观点,并将创作作为一门衡量学位水准的课程而开设。那些对创作怀有极大愿望的学生在课堂上公然受到鼓励,这一事实可以通过温特的“创作班”得到证明,它为《玛纳》提供了许多早期的作品。随着尤尼斯帕克的争论持续了10年以后,南太平洋大学的办学宗旨有了明显的改进,作家的职业具有特殊性的观点也得到了肯定。正如已经指出的那样,起源于西方文化和艺术传统,但它反映的却是社会现实。当然,对此也有不同的观点,有人认为,

开设文学创作课程虽然对第三世界国家文学教学也起了一定的推动作用,但是这些国家的许多作家、诗人和剧作家们所取得的地位,并不是因为他们的作品具有多高的文学价值,而是因为他们的作品具有这个地区或国家的文学特色而已。

对于南太平洋大学在促进新文学创作方面起了什么样的作用,这一问题似乎在作家之间始终存在着不同的看法。皮莱依认为,南太平洋大学对文学的发展起了催化的作用,它加速了文学发展的进程。玛乔里·克罗科姆对南太平洋大学的贡献则表示了另一种否定的看法:“南太平洋大学从其一开始就失去了在文学创作和其它艺术方面扮演领导角色的机会。”^②依据她的观点,文学的主要的促进力量,是来自1972年在斐济首都苏瓦举行的首届南太平洋艺术节时产生的南太平洋艺术创作协会。皮莱依与“尤尼斯帕克”文学社团合作了10年之后,重新评价南太平洋大学所起的作用时指出:“这所大学本该采取强有力的措施来抓住对它有益的机会,让作家们自己去促进他们的文学创作活动。但随后大学本身却处于一种停滞不前的状况,换句话说,它扮演了促进者的角色,可它自身却对文学创作持一种过于谨慎和被动的状态。不过,从另一种意义上说,由于没有受到南太平洋大学一贯固守的某种官僚主义的控制也许是件好事,因为这不会压抑作家创作的积极性,而且南太平洋艺术创作协会的作家们和南太平洋其他地区的作家,足以有能力出版一部相当可观的文学作品集。”^③

然而,应该肯定的是,尽管南太平洋大学对改变这个地区的文化中心和文学创作及出版业不景气方面的作用不突出,但相对来说仍是起到了积极作用,问题在于作家本身对南太平洋大学应该充当什么角色没有一个统一的认识。无论作家们对这一问题的态度如何,下列事实应该是毋庸置疑的。首先,大学为作家和可能成为作家的人提供了培养训练之地;其次,它对这些文人、作家起到

了组织作用,为扩展文学人才的规模作出了贡献;其三,它为学术评论提供了便利的条件,促进了文学交流;其四,如同南太平洋创作艺术协会这一类组织一样,大学增强了人们对地方区域文学的信心。总之,大学使原来处于一系列分散的、个人奋斗的状态,演变为一种集体努力共同创作的一个新局面。

《尤尼斯帕克》期刊 《尤尼斯帕克》期刊是南太平洋大学的学生期刊,从它一建立起便充满了战斗的活力,很快便投入了有关创作能力方面的论战。对此,校方领导首先表达了这样的见解:“文学创作——不论是散文或是诗歌——不是按照一定的程序就可以写出来的东西,它通常需要具有广泛的阅读背景,并且是对由某些思想观点或某个个人经历所激起的想像力方面的冲动而产生反响的一种表达。”^②尤尼斯帕克文学团体对大学的这种教育宗旨则持完全不同的看法。他们认为大学的纲领性政策,有可能剥夺个人创造性能力的发挥。恩格莱多在《尤尼斯帕克》上发表评论,他的论点是:“既然教育脱离了对创造性表达方式这一培养的宗旨,那就该用与之发生联系的新文化所提供的其他方法来取代现存旧的教育制度。”^③随后,“尤尼斯帕克”这股正在形成的中坚力量,他们又窥视到和意识到隐匿于创作背后更深层的一种潜意识中的恐慌,也就是害怕在追求实效的同时,各种教育体制可能会继续推行殖民主义的偏见政策,从而忽略在艺术上所应该实行的保护政策,并使重新恢复民族传统和促进新时期文学发展等方向性问题有所偏离。毫无疑问,他们的这一观点和担心不是多余的,因为这是在政治独立和殖民后,重建时期广泛发挥变革的力量,必然会反映出来的一个问题。

《尤尼斯帕克》的观点发表后,温特对整个教育机构也提出更尖锐的批评。温特指出,曾被用来为殖民主义服务的教育早已为本统治阶层的中产阶级如教会和大工商企业等所适应。“这已成

为支撑他们统治权力网中不可分割的组成部分”。温特强调：“由我们岛上各个殖民政权引进并发展的各种类型的教育，都存在着一个共同特点，就是它们都建立在一种狂妄的想像之上，即殖民主义者的文化比我们的文化优越得多，完善得多，因此，传教士们无视我们的民族性，甚至不顾他们基督教徒的身份而摇旗呐喊，他们这种教育的目的是为了开拓我们这些殖民的区域并且把我们从殖民者认为野蛮的文化中解放出来。实际上，这简直是一种阉割文化的行径。我们的教育体制包括大学教育、课程设置、教学宗旨、发展方向和组织原则等方面，至今都还深受殖民化的影响。因而，那些不利于我们地区发展的有害现象仍然不断地延续着，那些典型的殖民课程的设置对于学生发现和发展自己的个性也是不能提供什么空间和时间的。”^{②4}后来，斐济教育委员会经过调查，完全支持《尤尼斯帕克》和温特等人所提出的全部意见。

总而言之，《尤尼斯帕克》有关文学创作的辩论，是南太平洋文学史上意义极为深远的的一个历史事件。《尤尼斯帕克》的主要贡献在于：首先，它使人们对本土的创作人才和培养这些人才的必要性引起了重视；其次，它通过对文学研究和创作表现方面的辩论，促使大学更加意识到其办学的宗旨和培养人才的必要性；最后，它发起了有关个人主义和集体主义的辩论，这对南太平洋地区的意识形态方面具有着重要的开拓意义。

南太平洋艺术创作协会 南太平洋艺术创作协会是1972年在斐济首都召开的南太平洋第一次艺术节上成立的，它荟萃了一些文化人士，也成为一个小小的文艺复兴的中心。它成立不久就发现并推荐了一批青年作家，其中有汤加的科纳伊·撒曼、斐济的瓦尼萨·格里芬和莱蒙德·皮莱依、西萨摩亚的萨诺·马利法、所罗门群岛的塞莱斯廷·库拉果埃和新赫布里底的艾伯特·莱奥马拉等作家。大部分作家都用英语写作，更重要的是，艾伯特·温特努力

把南太平洋地区作为英语新文学创作的主题和题材,从而为新文学提供了动力。许多诗人步温特的后尘,纷纷把寻“根”和反对西方化的侵蚀作为其艺术创作的题材。

南太平洋艺术创作协会没有宣言,但它的宗旨常在其会员的作品中表达出来。温特的《迈向新的大洋洲》(*Towards A New Ocean*, 1976)和玛乔里·克罗科姆的《玛纳和区域性创作合作》(*Mana and Creative Regional Cooperation*, 1977)便是例证。温特是政治上最明智的作家,他感到自己的首要任务是使大洋洲地区摆脱外来殖民的指导思想,并在各岛屿的人民中提倡一种能表现社会意识和文化思想的新形式。玛乔里·克罗科姆的文章则主张各种文学艺术上的新进展,就一定意义而言,更具有文化上的性质。该协会还一直关注着其他种种表现手法的发展要求。到目前为止,它的大部分力量都用于文学创新活动;它出版了三期《玛纳》年刊,若干本诗集。两卷剧本及一部精选的斐济短篇小说集。协会已有了自己的半年刊杂志。

协会于1976年帮助所罗门群岛的两位木刻家迪克逊·塔乌马蒂和库阿伊·马乌埃哈进入南太平洋大学,还鼓励组织了一个大学生合唱团。更重要的是,协会的活动激发了人们去录制口头传说和神话故事以及翻译土语作品的兴趣。不过,这些活动开展得较慢,因为该地区至今还没有剧场。尽管当地也有一些外侨艺术俱乐部,但大都是为那些自我消遣的白人娱乐而服务,并不为当地居民提供服务。最近几年来,一股戏剧热倒是方兴未艾,在南太平洋艺术协会领导下,《玛纳》杂志也举办了专题讨论会。与会的该地区作家们在分析了创作本身和历史条件等状况后,反驳了文学发展不依赖人为作用的理想主义观点。作家们在反对“天才”和“庸人”的认识观点上,强调了人类文学语言的含义及其与社会现实之间的关系。一些作家的批评还包括反对文学杂志只反映民族主

题,而不反映人类普遍存在的社会问题这一狭隘的观念。

二、南太平洋文学评论

巴布亚新几内亚 自从实现自治以后,巴布亚新几内亚的政治气候和文学气候都发生了巨大的变化。首先从表面上看,从自治到独立(1975)这一期间,作家“运动”的那股势头已经消失,作家们结束了急风暴雨式的大学生活,正舒舒服服地从事各自的事业,对文学的雄心壮志似乎在减退。1976年,巴布亚新几内亚文学部召开了一次作家会议,当时有些人就对这一形势发表了一些评论性的看法,但这种看法有些过分强调了这一事实,即在1970年前后一些曾蜚声于文坛的作家似乎结束了他们的文学生涯(据知,其中多数人只是暂时的)。实际上并非如此,而是许多年轻的新作家如雨后春笋,到处涌现,而文学上的变化只是在着重点和表现途径上有所不同而已。

巴布亚新几内亚文学评论性文章的出现,最早是由乌利·贝尔撰写的《新几内亚文学的开端》(*The Beginning of Literature in New Guinea*, 1970)、《巴布亚新几内亚:独立之声》(*Papua New Guinea: Voices of Independence*, 1971)。其后,埃诺斯在《科瓦维》期刊上发表了《几内亚文学》(*Niugini Literature*, 1974)和帕维尔的《巴布亚新几内亚作品展望》(*Perspectives on Papua New Guinea Writing*, 1974)。随着独立运动的深入发展,通过自传来表达自我这一简单的主题,已显得无足轻重。因此,随后在主题上也有了一些变化,形式上也趋于多样化,确立文化特性仍然是大家所共同关注的问题。近几年发表的许多论文,都一直在探索文化特性问题。在评论性文章中,作家伯纳德·纳罗科比、孔达彭·托尔亚加、雅各布·西梅特和约翰·卡萨瓦等人都企图为60年代后期所

表达的诗歌感情确定一种比较牢固的哲学基础,一些作家在自治之后对文化方面的许多问题也作了冷静的审思。重新估价过去,这也是一个重要的贡献,如艾伯特·托罗在其《甘蔗日》(*Sugarcane Day*, 1975)中着手研究某种美拉尼西亚人的“根”,诗人卡玛·凯尔皮和亨吉尼凯·里扬向我们提供了关于两种文化与宗教的非常合理的解释。

由于一系列政治事件如本国政府具有保守主义、轻易地吸收外国企业、对印尼采取胆怯的态度,结果是“背弃”了西伊里安自由战,致使巴布亚新几内亚作家对政府这一系列的行为产生失望。同时,追求权利的官僚政治、与日俱增的夜郎自大和西方化的追求等,也使得巴布亚新几内亚作家们很快抓住了这些根本性的问题。约翰·柯利亚第一次摆脱对农村社会的浪漫主义描写,把暴力和大男子主义介绍给读者。约翰·柯利亚是唯一访问过查普拉地区的作家,因此他带回来令人惊讶的发现,伊里安人已完全与印度尼西亚文化融合为一了,他的关于查普拉的短篇小说集《传统是这么说的》(*Tradition Says in This Way*)就是表现这一主题的。到目前为止,西伊里安问题仍然是写作的禁区,部分原因是作家们所掌握的第一手资料太少。只有约翰·卡萨伊普瓦洛瓦发表过一个剧本《我的兄弟,我的仇敌》,对政府反对西伊里安独立运动的做法进行公开抨击。国家戏剧公司颇有胆量,全国巡回演出了这个剧本。

独立以后,作家的处境变得越来越困难,其他方面也变得越来越不明确。在20世纪60年代后期,年轻愤怒的作家们视巴布亚新几内亚政治家们为天然盟友,当时作家们帮助他们形成公众舆论和政治觉悟,并对某些政治家的态度施加过影响。可是现在,政府对作家的批评却颇为敏感,许多政治家甚至分不清对事和对人的问题。总的来说,作家们一直处于这种情况,与其说他们是受到鼓励,不如说是被人宽容。国会里有不多几个知识分子,而国家领

领导人则都是些不屈从于意识形态的固执己见的人。很多青年人发现政府对他们的目标和抱负缺乏同情,颇感失望。大多数作家对待自己则认为与其做政治叛逆者,不如做社会批评家。自从自治以后,许多作家用冷静的眼光对待农村和城市的社会集体。许多人已经学会了以不畏缩的态度看待自己,这是巴布亚新几内亚社会中最健康的征兆之一。

南太平洋其他各国 从 1972 年到 1977 年,这段时期是南太平洋文学艺术界多产的时期:第一届南太平洋艺术节于 1972 年在苏瓦举行,同年成立南太平洋艺术创作协会,并与《太平洋岛屿月刊》商定在该月刊上开辟出《玛纳》专栏。艾伯特·温特的第一部小说也于 1973 年问世。总而言之,作家们的处境不再像 10 年前那样凄凉惨淡了。他们有了更广泛的受教育机会,流动图书馆和出租图书馆的服务也已扩大,较年轻的作家有了更多出版他们作品的机会。随后,一批散文作家已完成了他们的“学徒”阶段,开始转入写中长篇的散文作品。不过,在这一地区并不是大多数作家都能随心所欲地使用文学评论这一体裁来发表,例如讽刺尤其是政治讽刺,即使具备了某种观点,但还不能用文学艺术的风格来表达。尽管如此,南太平洋一些作家也写了一些有关南太平洋文学评论性的文章:如斐济苏布拉马尼的《从口传文学到英语文学》(*From Oral Tradition to Literature in English*, 1975)、科克群岛的马乔里·克罗科姆的《独立运动哺育了一大批太平洋新作家》(*Independence Movements Bred the New Waves of Pacific Writers*, 1976)、斐济作家皮莱依的《斐济散文创作中一个民族方向性问题》(*Prose Fiction in Fiji-A Question of Direction*, 1974)和苏布拉马尼的《汤加口头文学和散文小说的开端》(*Oral Literature and The Begining of Prose Fiction in Tonga*, 1979)、所罗门群岛莫斯丁·哈布的《所罗门群岛的文学创作》(*Creative Writing in the Solomon*

Islands ,1975)、阿维德森·K·O 的《波利尼西亚文学的涌现》(*The Emergence of a Polynesian Literature* ,1970)、玛努阿的《英语词汇,斐济形象》(*English Words ,Fijian Images* ,1976)和西萨摩亚温特刊登在《玛纳评论》上的《面向一个新的太平洋洲》(*Towards A New Oceania* ,1976)等。虽然这类评论性作品数量极为有限,但它们却对南太平洋文学的特点和文学发展的趋势作了认真的探讨,并指出了今后的发展方向。

注释:

- ① Frank O'connor , *The Lonely Voice* South Pacific Stories , 1980 , P. 14.
- ② Eileen Baldeshweiler , *The Lyric Short Story* , The Sketch of History Studies in Short Fiction , VI , No. 4 , 1969. P. 433.
- ③ Mishra , *The Girit Ideology Reconsidered* , P. 20.
- ④ Pillai , *The Celebration* , Fiji Times and Herald Ltd , Suva , 1980 , P. 1.
- ⑤ The Panachatantra , Trans. Arthur W. Ryder , Chicago Press , 1925 , P. 411.
- ⑥ Griffen , *The Conscript* , Niu '72 , P. 50.
- ⑦ Lukacs , *The Theory of the Novel* , P. 51.
- ⑧ Griffen , *The New Road* , Mana Review No. 2 , 1976 , P. 61.
- ⑨ Griffen , *The New Road* , Mana Review No. 2 , 1976 , P. 61.
- ⑩ Griffen , *The New Road* , Mana Review No. 2 , 1976 , P. 63.
- ⑪ Nandan , *The Guru* , The Indo Fijian Experience , P. 143.
- ⑫ Boris M. Exenbanm , *O 'Henry and the Theory of the Short Story* , The M. I. T. Press , Cambridge , 1971 , P. 236.
- ⑬ Wendt , *A Talent* , Lali , P. 265.
- ⑭ Lukacs , *Marxism and Human Liberation* , Dell Publishing Co. , New York , 1973 , P. 198.
- ⑮ Lucien Goldmann , *Towards a Sociology of the Novel* , Tavitoek Publicbtions Limited , 1975 , P. 106.
- ⑯ John R. Calmer , *Literacy and Social Change ; A Case Study of Fiji* , P. 157.
- ⑰ Clammer , *Literacy and Social Change* , Fiji Times Ltd , 1985 , P155.

- ⑮Wendt , *A Sermon on National Development and the Rot in the South Pacific* , Research school of Pacific Studies , Canberra ,1975 , P. 376.
- ⑯Education for *Modern Fiji* P. 28.
- ⑰Ron Crocombe ,*The South Pacific* ,University of the South Pacific , 1983 ,P. 38.
- ⑱Reference to Subramani ,*The South Pacific Literature* ,Fiji Times Ltd. 1985 ,P. 23.
- ⑳苏布拉马尼 ,《文学和正在形成的文学中坚》,大洋洲文学丛书 ,1985 ,180 页。
- ㉑Subramani , *South Pacific Literature* ,*Fiji Times Ltd.* , 1985 ,P. 93.
- ㉒Wendt , *A Sermon on National Development and the Rot in the South Pacific* , Research School of Pacific Studies , Canberra ,1975 , P. 377.

第五章

南太平洋文学的成熟 ——长篇小说的发展

第一节 南太平洋长篇小说概述

马克·肖勒在区别长篇小说和短篇小说时评论道：“短篇小说与长篇小说的不同之处在于，短篇小说是道德和心灵暴露的艺术；而长篇小说则是道德和心灵演变的艺术。”^①这种区别的标准，主要是基于结构上的不同：长篇小说由于篇幅较长，允许情节有社会和心理上复杂的演变、人物性格的发展和作者本人世界观的表露；而短篇小说虽能准确地展示出对人物心理的观察，但它最多只能是简要地进行一些象征性的陈述或描绘带有戏剧性社会的一个缩影。

由此可见，短篇小说最明显的特征是简短，因此它无法表述自我内在的一些东西，最多只能揭示作者人生观的某一侧面；而长篇小说则有时间、有篇幅来展示事件的发展演变和人物的心理流程，它不仅可以有时间有空间来表现人物内在的心理，而且还是集故事、神话、轶事、恶作剧、骑士浪漫、寓言性说教、战争史诗及各个历史时期等等的综合体。例如温特的《马背上的小恶魔》这一作

品就清晰地表现出这一点。这部作品在长度上应该说是一部中长篇作品,约30多页,作品的历史跨度很大,因为当代萨摩亚一些重要的历史事件都发生在20年代到60年代这一历史的时期,而且小说还涉及了一些多元的主题,如民族文化的削弱,为维护自尊而进行的个人奋斗等等。温特又一部长篇《回归祖国的儿子》(*Sons of the Return Home*, 1973)(以下简称为《儿子》)的小说也明显地体现了长篇小说的优越性。小说中许多历史的资料都是随着主人公越来越强的历史意识而以短文插入的形式出现在叙事之中,这种以短文插叙表现的历史意识只有长篇小说才能够容纳,并且它使用了各种不同的叙述技巧如自传、讽刺、叙事体散文等手法,从而构成一部小说。通过温特的长篇小说,我们可以看到南太平洋文学已发展到相对比较成熟的时期。

纵观南太平洋长篇小说的发展,大致经历了这样3个发展阶段:

第一阶段 主要是作者以其自身经历为体验、以自传素描形式进行的创作。这一时期的作品主要有巴布亚新几内亚作家毛利·基基的《基基·万年一生》(*The Thousand Years in a life Time*, 1968)和西萨摩亚作家温特的《儿子》等自传体的长篇小说。可以说,1968年艾伯特·毛利·基基发表的自传体小说《基基·万年一生》,标志着巴布亚新几内亚英语新文学创作的正式开端。此书1968年由帕尔·马尔先于伦敦,后在墨尔本出版。这部作品代表了巴布亚新几内亚乃至南太平洋岛屿人民第一次向全世界发出了勇敢自信地谴责殖民主义统治的政治呼声。基基在作品中以恬静而朴实的文笔,描述了在偏僻边远的森林中成长起来的一个新几内亚人:一个10岁男孩突然被拉进教会上学,接受全然陌生的外国教育,并蒙受了欧洲人的凌辱,最后当他终于认识到这是新几内亚殖民主义的现实时,毅然决定投身到致力于祖国命运的洪流中

去。这本书当时在澳大利亚引起各种有趣的反响：一些人不相信新几内亚人竟然能够写书，殖民者却对之怀疑甚至抱有敌意，也有人认为此书“咄咄逼人”、“尖锐刻薄”，甚至把基基定为“激进分子”，而在大学和文学界，它引起同情者极大兴趣。对巴布亚新几内亚人民来说，这本书无疑是一个重大突破，它提醒新几内亚年轻一代，他们不仅有责任而且也有能力管理自己和世界的事务。在以后的5年中，人们看到越来越多的新几内亚作品从遍及全国的学校里源源不断地涌现出来。

长篇小说《儿子》，是西萨摩亚著名小说家艾伯特·温特于1973年写的第一部长篇小说，这部小说的付梓问世，不仅开创了萨摩亚长篇小说的历史新篇章，而且也使这一题材的作品得到进一步升华。小说以自传为主，描写了主人公去新西兰留学和白人姑娘恋爱并且由于遭到固守萨摩亚传统观念父母的坚决反对，最后被迫与家庭彻底决裂的故事。作品也深刻地反映了种族矛盾与两种文化冲突的矛盾。

第二阶段 南太平洋文学在经历了早期以自传体为主的小说创作之后，又进入了一种以模仿性创作为重心的创作时期。随着民族与民主运动的深入发展，这一时期的作品主要反映的是新旧两种文化和两种生活方式的冲突。

在巴布亚新几内亚长篇小说创作方面，毕业于巴布亚新几内亚大学的文森特·埃里，在乌利·贝尔一手扶植下，于1970年出版了巴布亚新几内亚第一部长篇小说《鳄鱼》(Crocodile)。小说集中反映的是第二次世界大战前巴布亚新几内亚乡村人民的生活，作品着重描写了主人公霍伊里在新旧两种生活方式的冲突中个人思想的发展过程。全书共有二部八章：第一部四章展示了主人公少年时代的乡村生活以及他对白人理想世界的憧憬；第二部四章写他成人以后，几次接触到“理想世界”的残酷现实，最后终于成为新

旧两种社会矛盾冲突的牺牲品。小说标题寓意的是,书中抢夺人性的假慈悲者,实际上就是强食弱肉的鳄鱼。不过,这部小说遭到某些评论家的非议。

把基基的第一部自传体小说与埃里的第一部长篇小说相比较,我们不难发现,两部作品表现的是同一个主题,即向世人展示巴布亚新几内亚真实的生活画面和改变白人对巴布亚新几内亚人及其生活方式的曲解。基基描述的是在白人离开的地方,巴布亚新几内亚人终于站立起来,埃里则通过性格内向的霍伊里把笔墨触及到巴布亚新几内亚人内心的世界;基基表现的是在殖民政治骚乱中,巴布亚新几内亚人的力量和适应性,而埃里表现的则是巴布亚新几内亚人内在的脆弱性。显然,后一部作品已进入更深层次的描写和探讨。

之后,在长篇小说创作沉寂了约8年之久,巴布亚新几内亚作家拉塞尔·索阿巴于1978年发表了长篇小说《孤寂》(*Lusman*)。《孤寂》主要描写了巴布亚新几内亚独立前夕,一些青年男女进入大学前后生活发展的3个阶段。作品通过他们之间迥异的性格、悬殊的思想以及各自不同的人生观,反映了巴布亚新几内亚知识分子对民族独立的渴望与追求,并展示了独立前期人们那种从徘徊、困惑到最后觉醒这一痛苦思辨的心理状态。故事的叙述者是无名氏,他在大学里当年级级长,学习成绩优异,为人随和善忍,但缺乏个性与识别力,他与大学另外两个同学住在一起,彼此产生思想上共鸣。这两个同学,一个叫J·C·M·乔,后成为政客;另一个叫詹姆斯·圣·约蒂维森,是个莫名其妙的诗人,他常常阴郁寡欢。乔在小说里显得十分高大,其一举一动既像是保护人又像是奸细,最后他被描绘成一个善用权术的腐化堕落者,一旦过上安乐生活,便把原来的事业抛之九霄云外。但叙述者似乎又表明,对殖民主义统治只能够也必须要用乔那样的政治行为来针锋相对才能奏

效。据后来作者本人说,小说真正的主人公乃是诗人纳蒂维森,他是人们仰慕的中心人物,虽然很少出场却常为别人提及。实际上,纳蒂维森是个梦想家,但由于他总是与社会格格不入,最终以失败而告终成为小说的一个殉道者,最后在孤寂中死去。这部小说由于表现的是独立前后知识分子迷惘、困惑的心态,所以有些难懂。作者在小说开端的第一句就写道,“我仰卧着,两腿伸直,默默地观察”。作者花了7年时间才写成这部小说,开始的这句话是窥探小说内涵之门,因此他在小说结尾时又呼应道:“他俯卧着,两腿伸直,双臂展开。”

随后,约翰·柯利亚又发表了《已故的巴布亚先生》(*The Late Mr Papua*, 1974),作品通过描写巴诺伊·萨塔坞罗牧师的一生,对巴布亚新几内亚的制度、信仰、风俗习惯以及某些人物进行了机智而又玩世不恭的嘲讽。他还发表过其他长篇作品:《一次强迫性的展览》(*A Compulsive Exhibition*, 1978)、《沿河上溯到胜利汇合点》(*Walking Upstream to the Confluence of Victory*, 1978)、《我那勉强传道的教士》(*The Reluctant Missionary*, 1978)、《接近村庄》(*Close to Village*, 1979)和《传统是这么说的》。这些作品大都展现了巴布亚新几内亚各种生活的画面。作者不论对过去还是对现在,一律加以嘲讽。

这一时期以南太平洋大学为中心的其他岛屿国家的作品值得提的是,所罗门群岛作家约翰·萨纳纳的《变迁》(*Alteration*, 1970)。这也是一部中篇小说,它具有某些短篇小说的特征,同时也具有可以扩大为一部长篇小说的潜在能量。小说长达3.4万字,并带有18幅插图,作品通俗易懂。作品主要分四个章节:主人公玛杜鲁的军校生活、回到乡村后的生活、他后来在普林斯·艾德华德学校的生活以及在西班牙旅馆反对种族歧视的情景。在这些章节中,萨纳纳显示了他把叙述与戏剧性行为以及长篇小说这一

形式融为一体的创作潜能。虽然他所塑造的人物很有限,唯一引人注目的形象就是玛杜鲁本人,但他在塑造人物成长过程中没有常规性的说教,也没有人为地故弄玄虚的故事情节和产生猎奇效果的痕迹。结尾处作者的观点是肯定的,他终于接受了他与众不同的“棕色皮肤”。同时,小说的情节还由其他平行的几个事件组成,这些都在为扩大和强化主题而服务。就其形式和主题这两个方面来看,《变迁》也意味着一种不断的变化,它是伴随着一系列有限的情景而发展的。显然,作者已意识到他还需要较大的空间和时间跨度来展示意识中这一重要的变化。

第三阶段 随着社会的发展,这一时期显示了多元交叉的文化背景。由于大多数作家都接受过西方的教育,所以一些作家能够从所接受的西方教育的高度,来审视本民族的文化和文学。于是,有些作家在本土文学创作的基础上能够借鉴西方外来文化的精华,使文学创作产生质的变化并且能够达到寓言的水准,从而这表明南太平洋文学创作已进入成熟期。

这一时期,比较突出的长篇小说主要有西萨摩亚著名作家温特的《黑暗》(*Poululi*, 1977)和《榕树叶子》。《黑暗》这部小说带有寓言性质,作品描述了主人公法莱阿萨这个家族族长,在耄年之际为了寻求自由,同时又想仍然能够控制家族的权力,于是便自导自演了一场以装疯卖傻为始,最终沦为李尔王式悲剧人物的闹剧。作者在这部作品中,试图采用现实主义和超现实主义相结合的创作手法来表现主题,即把古老的神话传说与当今社会现实融为一体,进行大胆的尝试,使作品具有寓言的性质。

1979年温特又出版了其长篇巨著《榕树叶子》(以下简称《叶子》),这部长篇小说奠定了温特在南太平洋文学中的突出地位,并在世界范围内产生了广泛的影响。作者截取了西萨摩亚一个乡村部落的侧面,描写了一家三代50年的历史,这一历史时期恰好是

西萨摩亚社会发生巨大变革的历史时期。作品描写了西萨摩亚古老传统的生活方式及其观念与外来殖民主义生活方式所产生的两种激烈的思想冲突。作者把主人公塔乌依洛佩佩的人生置于三代人之中来描写,他的继父托阿萨是古老传统和权威的象征,他寄予厚望的儿子佩佩虽是个叛逆父亲的嫉俗者,可又没有能力和勇气来改变现状。小说是以开辟出来的“榕树叶子”种植园来命名的,从原始的灌木丛中开垦出能够带来金钱和利益的种植园,其本身意味着对古老传统的摈弃,对新兴资产阶级利欲的追求。小说自始至终都贯穿着金钱、地位及权力的激烈竞争。这部小说是以两条主线来表达主题的,作者以现实主义的手法描述了一个家族的兴衰史,同时又以超现实主义的手法由年长的托阿萨来讲述神话故事。小说通过年长的托阿萨之口向孙子佩佩讲述了一个有关“狮子与鬼”的古老神话故事。实际上,作者在这儿是从历史—哲学的宏观,把现实与神圣的历史并置,并让历史的时代与神话的时代融为一体。瞬息间读者看到,历史嘲笑着年长的托阿萨和年青的佩佩竟成为“同时代的人”,而现实中的主人公塔乌依洛佩佩却成为神圣神话中的嘲讽对象。当托阿萨一死时,对孙子佩佩来说意味着失去了中心,对萨佩佩这个小小的地域中心则象征着已经分裂的世界将进一步解体,这两者实际上是平行的结构。这种神话隐喻现实,现实遁入神话,不仅体现了作者独特的创作风格,也使作品寓意深刻,显示出一种魔幻的魅力。作者在这部小说中,不落俗套,独辟蹊径,在西方文学和民族文学之间创造出自己独特的风格。在创作手法上,作者有意打破那种严谨的基调,通过佩佩撰写自我意识的小说,而把瞬息即逝的意识流完全当作一种延续不断的客体来表现,并使这一手法获了成功。这本身足以反映出,达到寓言水平的南太平洋文学已日臻成熟。

第二节 南太平洋文学代表性作家 ——温特的艺术创作

艾伯特·温特(1939—) ,是当代西萨摩亚著名的作家和诗人。他是一个带有日耳曼血统的酋长的儿子。13岁去新西兰学习 ,后在那儿获得历史硕士学位 ,1965年返回西萨摩亚 ,任首都阿皮亚萨摩亚学院院长。他以其瑰丽多姿的艺术作品和蕴涵丰富的创作手法 ,在汲取本民族文化珍贵遗产的同时又借鉴了西方外来文化的精华 ,创造出独具特色的萨摩亚小说 ,从而奠定了他在南太平洋文坛上独树一帜的杰出地位 ,并蜚声于世界文坛。他的作品和创作风格 ,不仅表现了近年来南太平洋文学的风貌 ,而且也体现了当代世界文学的某些新意识与新手法。

我们在这儿首先引有艾伯特·温特在回答约翰·贝斯顿和罗思·贝斯顿访问提出问题时所说过的一段话 :“我是属于两种世界的人 ,就我个人来说 ,我是萨摩亚人 ,我写的是萨摩亚 ,但我的确也属于南太平洋 ,作为两个世界的产物 ,我能够客观地看待这两种文化。一个作家如果太紧密地与自己的文化合为一体 ,那他就有可能变得偏狭而不容异说 ,然而 ,萨摩亚却给我提供了创造力。”^②由此我们可以窥视到 ,温特的创作动力与创作的思维脉络。下面我们通过对温特创作艺术和风格的剖析 ,来窥视一下南太平洋长篇小说发展的轨迹。

一、温特的创作风格

空虚意识表达 作家温特这个带有日耳曼血统的萨摩亚酋长的儿子 ,在13岁时获奖学金去新西兰学习 ,在新西兰北岛度过长

达 12 年的留学生活。这一段侨居国外的学习生活 ,对温特的生涯起了很关键的作用。在这一期间 ,他在思想上经历了一段孤独、惆怅、空虚和痛苦的思辨过程。温特本人曾感叹道 :“对被西方剥夺了灵魂的人来说 ,理性的孤独感竟给人以如此的痛苦。”^③

在温特第一部小说《儿子》中 ,他就把自身的这段经历和活动融入到作品中。这部小说描写的是一位萨摩亚的年轻人 ,在新西兰留学时由于和一位白人姑娘爱恋而遭到其固守萨摩亚传统观念父母的坚决反对。在他父母最后的压力之下 ,他虽然回到了萨摩亚 ,但最终还是毅然决然地挣脱了犹如 19 世纪僧侣般的家庭锁链 ,奔向了新的生活。显然 ,在温特所塑造的这个人物身上 ,无不显现着潜于作者本人深层意识中的那种孤独、困惑的自身感受。在这里 ,作者自身的心理意识作为情感与意识的潜流 ,自觉不自觉地渗透到所刻画的人物形象之中 ,而且这些感受无疑地制约着对人物形象的选择和塑造。实际上 ,这部小说主人公“儿子”的尊严 ,并不是来自犹如史诗般庄严的萨摩亚传统 ,而是由于现实的冲突所引发的精神危机。在他们举家刚刚迁居新西兰时 ,主人公的母亲就开始把编织得犹如史诗般神圣庄严的萨摩亚传统灌输给“儿子” ,可当 20 年后他们全家再次返回到萨摩亚时 ,他的父母终于发现 ,“儿子”已变得不可救药。对于主人公“儿子”来说 ,萨摩亚已不再是“宇宙的中心” ,那些神化世界的英雄早已成为历史人物 ,因为他又发现另一个崭新的“神圣中心”。这时 ,主人公“儿子”已把对传统祖先的崇拜变为对一种乌托邦式的渴望。其实 ,这也是作家本人在历经了困惑与痛苦的思辨之后 ,透过那史诗般完美的世界 ,看到了另一个不完美的现实世界的体现。“儿子”的形象正是作家本人受其深层意识中那种渴求个人尊严、自我醒悟的反抗精神和向往自由意志和人格力量的内在动力的驱使而形成的。

作者在其后来作品《叶子》中的塔加塔这个人物身上 ,也发现

了这种空虚意识,他描述道:“他同样也被广袤的熔岩所包围,并且发现了一种长在熔岩缝的小植物,就像有趣的故事从你石头的心上冒出来一样”。^④在《叶子》的第三部里出现的加卢波这个重要人物身上,也同样感受到这种空虚的意识。在《叶子》中,加卢波说:“当人的眼睛睁开朝内窥视时,人们发现内心空虚得什么都没有,那时他就会真正地闭上眼睛。就像佩佩已经做的那样,我也会那样做的。”(《叶子》,363页)与此同时,我们看到温特在运用空虚这个概念,开始在作品《信件》中用的是小v(英语 void 意为空虚)这字母表示,在其后来的创作中就用了一个大写的字母V,使它与虚无成为同一个概念。这些都表现出作者对这种空虚意识不断升华的理解。

纵观先前所叙述的主题,我们可以看到,源于史诗般世界的那种最质朴的意识在温特艺术追求的一开始便被打破了。这在《信件》和《儿子》中分别是以萨摩亚和新西兰的产物而体现的。对于作者和主人公这两者来说,萨摩亚已不再是“宇宙的中心”,世界也不再是神圣和完美的宇宙,而主人公“英雄”这个历史学家却在荒芜地上发现了他“神圣的宇宙中心”。

神话传说运用 用神话传说来拓宽意境和丰富内涵是温特创作中一个颇为引人注目的特色,也是其小说富有艺术魅力的一个重要原因。古往今来,采用神话传说作为一个完整的情节来构思作品,并不鲜见。但在温特的笔下,神话不仅作为一种艺术手段和艺术形式构成作品故事情节的有机组成部分,而且还作为整部作品的一个提纲挈领的契机,为情节的展开与完成起着重要的推动作用,这一技巧的娴熟运用,充分显示了作者艺术手法的新颖、独特和富于表现力。

神话寓意着哲理,历史是现实的一面镜子。温特在作品中,用超现实主义的手法来描绘一些神话传说,通过把虚拟和现实融为

一体,以神话来影射现实。作者用这种手法使作品蕴藉了丰富的内涵,揭示了深刻的哲理。下面我们来看一下作者是如何运用这一手法创作其作品的。

首先,我们来看一下在这一地区广为流传的玛乌依的神话传说。相传,在神与人之间徘徊的半神半人的动物并具有各种非凡才能的玛乌依,当他看到人类经受苦难与荒唐时,便从神那儿偷了火种,并用网拖出一块土地供人类生存,以作为赐给人类的礼物。依据凯瑟琳·卢玛拉的观点,“玛乌依”的神话传说一直没有一个确切的说法。^⑤这一事实和观点却给了温特以创作的自由空间,他因而能够按照他自己的各种设想来构思玛乌依的传说,并从适合他艺术构思的角度来筛选和突出那些带有某种特性的原始素材。既然玛乌依的传说可以适应各种不同变换的环境,那么温特在其所有的小说中都可从寓言、模仿等不同角度去自由地发挥。温特在写《信件》(Letters)这个作品时,就已意识到这一主题的潜在性,于是注意运用神话这一传说来拓宽作品主题,使作品寓意更具深刻的内涵。《信件》中的这个传说,是由一个毛利人以故事叙述者来讲述的,它描述了一个名叫玛乌依的半神人,试图征服死亡女神,但最终却以其自身的死亡而告终,这本身表明了人类追求永恒这一失败的结局。尽管故事的结局是悲剧性的,但作者通过玛乌依传说展示给读者的是“善与恶”的对立冲突,而更重要的是,作者在这半神半人的人物上实际上舍弃的是神的一面,于是这样的人就无处不在无处不有了。这个神话故事的重要意义在于:“玛乌依的死亡永远留存在我的心中,令人烦躁不安,给人以压迫感。荒唐的是,它留给我的比我所受到的全部正规教育都显得更有意义。”(《信件》,52页)我们从中可以窥视到这一神话传说的运用所产生的震撼。

要说玛乌依的传说在《信件》中仅以一种感性的方式来体现,

那么在《儿子》中,它又从控制历史的意识进一步地加以发挥,并提供了美学的意义。这个传说在《儿子》中,其重点是放在“荒唐”上。温特的主人公对女孩评论说:“生活中的荒唐是所有波利尼亚神话传说的核心,特别是在玛乌依的传说中极为明显。”^⑥在温特传说的构思中,也不可避免地带有西西弗斯和卡穆的影子,他是通过主人公“英雄”把书本递给女孩作为礼物来表达的。在这个阶段,传说在温特小说创作的整体结构上,是以一种分离和超越的格局来布局的。它的意义是通过神话传说来寓意他做人原则和他所经历的生活,用艺术的术语来说,这种格局是完美的,当英雄出走时,美学的意义达到了。不过《儿子》的反抗意义,最终却使艺术家回到没有爱来支撑的空虚中。应该说,玛乌依传说的精华,在《儿子》中并未得到完全充分的表达,在其后来的作品《黑暗》和《叶子》中,玛乌依传说又分别以波利和佩佩萨的人物形象出现,并根据小说的需要使其具有了新的内涵。

在小说《黑暗》中,玛乌依传说只是当主人公法莱阿萨突然意识到他的存在只不过是一种权力的体现而他所寻求的自由也只不过是一种空虚和自私的表现时,他才回忆起传说中有关波利家世的神话传说。在这部小说的第十章里,作者叙述的则既不是小说情节的延续发展,也不是对人物行为、事件以及环境等细节的描述,而是描绘了一个与小说情节发展似乎毫无关联的古老的神话故事。作者通过对主人公法莱阿萨独自一人坐在悬崖峭壁的边缘陷入对玛拉埃卢阿古老神话传说的冥思苦想,描述出西萨摩亚一个传统神话——黑暗神的故事。相传,很久以前玛拉埃卢阿家族的一个女子和天神结合,生下一子,取名波利。但其父天神为惩罚其母与其他天神通奸,竟使波利以丑陋的蜥蜴形象降临于世。成年后的波利不甘忍辱,遂在其好友黑暗神——波利乌利特有的黑暗法术隐身下,上天与其父说理。最后,终于从一个丑陋的蜥蜴恢

复为一个端庄的人。作者在小说戏剧性情节的高潮之前,叙述了这样一个神话故事,显然是颇具匠心的。一方面为小说情节的进一步发展起了承上启下的铺垫作用;另一方面也使神话故事超出其本身固有的内涵,而赋予其极为丰富而又现实的新意,使神话内容与小说的情节互为关照。首先,波利家世传说的第一部分——波利与其父最高造物主塔加拉阿拉基的对抗,以要求恢复其人的端庄外貌,与法莱阿萨耄年之际追求人的尊严是异曲同工;波利家世的后一部分,即当他恢复了人的外貌并使其国土统一兴旺,与法莱阿萨成为世袭首领以后的境况,是一个平行的结构。晚年的波利由于儿女们争夺财产发生内讧,并视其为无用的老头,因而他被迫到黑暗神那儿去寻找归宿,则暗示出主人公法莱阿萨最终的悲惨命运。作者通过主人公自己的一段独白,进一步点明了这一点:“法莱阿萨审思着这一家世的传说,却突然意识到,在他痛苦的垂暮之年,其命运似乎也会像波利那样,被迫投身到波利乌利的黑暗中去。”(《黑暗》,198页)从这里我们可以看到,神话故事波利的一生,则包含了法莱阿萨和玛拉埃卢阿人所信奉的宇宙和人在宇宙中的地位的全部重要观点,波利的命运也就是法莱阿萨的现存世界的真实与照。现实和神话融为一体,现实在神话中得到深刻的再现。尽管神话和历史的融合在《黑暗》中比起在《儿子》中得到更完美的表达,但它仍然有某种难以理解的地方,即小说的主要锋芒是法莱阿萨追求个人的自由,而作品中又有许多地方被一些插入的情节所削弱而偏离这一点。人们对神话故事的重视,无异于有两个目的:一个是缅怀性的,力图回到理想完美的神话世界中去;另一个是要表现现实生活的一种模式。这时,作者的意图是显而易见的。波利家世传说的两个部分,也就是小说着力要表现的两个主题,即法莱阿萨寻求人的尊严和他极力想使玛拉埃卢阿人能重新团聚在新的家族领导权下。但这只能是他的主观意愿,最终

仍未能逃脱波利的结局,以黑暗为归宿。作者通过这种神话和现实的融合,利用神话作为小说情节的动力因素,用寓言来操纵小说情节的构思,提高了审美的意境,获得了成功的效果。

此外,作者还颇有潜心地借用了西萨摩亚传统神话黑暗神的名字——波利乌利(即黑暗)来为小说命名,这就使作品具有了更为丰富而又深刻的思想内涵。显然,温特试图使波利的家世传说,成为推动小说的情节发展的一种动力,这种艺术方式的尝试,表明温特以寓言方式来操纵小说素材的能力日趋成熟。

温特在《叶子》中把玛乌依的神话传说,又通过“佩佩萨的神话传说”来进一步地寓意。相传在萨佩佩这个地区,有一个传说中的英雄,被命名为佩佩萨,他像玛乌依一样,是个半神半人的人物。在这个传说中,佩佩萨的女儿西纳被其父亲坦恩诱骗这一情节与塔乌依洛佩佩对佩佩的儿子拉洛拉基孙子所施加的影响是相平行的。佩佩萨在各种不同鸟类陪伴下到天堂去寻找西纳,塔乌依洛佩佩陪伴的则是狐蝠,这一不同加强了小说的象征性。佩佩萨最终的命运可能出于艺术和伦理的考虑,作者有意识地使其保持在一种含糊不清的状态。据托阿萨说:

一个故事讲他自杀了,因为一个老妇向他表明,他杀死的坦恩就是他的父亲。另一个故事则表明他仍在天堂徘徊,寻找着西纳和出于无名嫉妒而错杀的她的孩子。但又有故事说他没有死,总有一天他会回到萨佩佩与佩佩萨家族团聚。

(温特,《叶子》)

显然,这个传说与小说描绘的现实世界之间是平行的。从结构上来看,佩佩萨神话的故事从整体上更为令人满意,就小说的人物和情节来说,在传说和小说素材之间也有着明显的平行。有关神话故事中佩佩萨最终的叙述则预示了小说后半部加卢波的回

归,加卢波认为:“在我看来萨佩佩这个地方再次恢复了生命。也许我就是古代的佩佩萨,他如此神秘,总有一天要回来的,并与萨佩佩团聚。”(《叶子》,142页)可见,神话与现实再一次融合。就像《黑暗》中的波利家世小说那样,传说中的某些情节都被赋予了特殊的意义,如佩佩萨和塔乌依洛佩佩族长的作用,则暗示了在联合政府中所起的领导作用,这已成为作者不断运用的主题,这表明了作者继续对独立后萨摩亚的领导权问题给予关注。玛乌依与佩佩萨的重要性还在于,这些传说都蕴涵着温特的人生原则以及影响他现实行为的一些重要的准则。

荒诞与现实 荒诞本身也具有超现实主义的色彩。所谓荒诞,就是把现实中的事物加以变形,使之怪异、荒唐,以造成与现实间的某种距离,即在“荒谬中再现现实”。作家温特在新西兰经历了那般痛苦困惑的思索之后,又回到了西萨摩亚。可令他惊异的是,他在这固守着传统萨摩亚生活方式的故土上,也看到了一种与日俱增的功利主义在滋生、在蔓延;同时他也发现了萨摩亚文化在西方外来文化的冲击和殖民下所产生的扭曲和颠倒。这时,一种荒谬感在他内心产生。他说,为了能生活在萨摩亚,竟要奔赴异国他乡的新西兰去接受教育,这岂不是荒谬;在功成名就地回到萨摩亚,像个白人中产阶级一样过着上等舒适的生活时,却还要在那儿高谈阔论着萨摩亚生活方式的保守与落后,这无疑也是一种荒谬;而当人类无法把握自身的存在时,这就显得更加荒谬,而那些注定也难免一死的人,竟然还企图运用殖民及其他剥削方式来压迫、驾驭或主宰别人的人,显然更加荒谬至极。但是我们说,温特表现的荒唐并不是他的目的,其最终要表明的意义是,人类有能力超越自我,而最明显的超越就是超越荒唐。这样,人类就创造了历史。

我们首先通过温特的小说《黑暗》,来看一下作者是如何表现这一点的。温特在这部小说中,对主人公的塑造就采用了荒诞的

手法,表现一个被权力扭曲了的疯子形象。在小说的开篇,作者让主人公以一个疯癫的形象突兀地与读者见面:“在一个雾雨朦朦的星期六早晨,法莱阿萨一觉醒来,突然一股莫名其妙地厌恶感袭上心头,他感到对自己一生中所取得的一切功名都有一种厌恶感,甚至对睡在身旁发出的轻柔鼾声的妻子都感到厌烦……在经历一阵癫狂般地呕吐之后,他决定开始装疯卖傻了。”(《黑暗》5页)主人公法莱阿萨原本是一位赫赫有名的家族族长,甚至在族长群中,也享有很高的威望和权力。可面对着这样一位威慑的主人公,作者却笔锋一转,让他在垂暮之年装疯卖傻,闹得全家鸡犬不宁,整个家族都不知所措;一向威严、显赫的法莱阿萨家族族长顿时丧失了一切权威和尊严,这使得家族在村民眼中丢尽了脸。这时,展现在读者面前的主人公是一个从虚伪的假面具下彻底解脱出来并具有真正尊严的人,一个无须掩饰自己内心一切的真正自由的人;然而,在小说中的世人面前,他却成了一个丧失理性的疯子。于是,人际间的冷漠关系就鲜明而又强烈地显示出来。作者在小说第一章,通过前来驱邪说教的几位族长和牧师对法莱阿萨的评论,充分地表明了这一点。当他们确信他真的是疯了以后,他们便当着这位平素一向绝对权威的族长首领的面,放肆地开始狂言起来:牧师说,他是死人灵魂附了身;一个族长说,他太独裁专制了;甚至他一向信赖的首领撒鸟也竟然说道,是全能的上帝为了他的过去在惩罚他。霎时间,主人公的灵魂震颤了。由于他的疯癫,利益关系的纽带中断了,人与人之间的虚伪冷漠也无须掩饰了,逢迎趋势的伪君子终于全都原形毕露了。作者以主人公突然疯癫这一惊人的事件,把日常人们认为是天经地义和习以为常的事物加以震动,使人们的想像进入一种魔幻圈。然后,作者再通过真实的细节,平静的笔调,把情节叙述完整,最后魔幻圈无形消失,留给读者的则是耐人回味的现实。实际上,作者在这儿并不是原原本本地“摹写”客

观世界的外部真实,而是试图通过荒诞,即把现实人物加以变形,使人们看到真实的本质。

同时,作者在运用这一手法时,也注意到荒诞的本身也是在相互的矛盾中产生的。作者通过主人公自相矛盾的心理,显示出主人公自身荒诞的心态。法莱阿萨在厌恶自己一生所取得的功名之后,便试图使自己从一个“食人肉者”变为一个“自由的神差”。但在这重重责任感束缚着的传统世袭家族中,要获得这种自由需要付出巨大的代价。要想自由,就必须伪装成疯癫;要想幕后操纵权力,就必须时而忍受着饥饿和龌龊;要想获得内心的独立,却必须在更大程度上依赖于家庭和家族才能得以实现;法莱阿萨就是在这样一个本能和意识的相互矛盾中生存着。从本能来讲,他厌恶数十年作为偶像被崇拜的虚伪生活;从意识来看,他又想利用这种厌恶感来获得一种自由,但这种自由又不失其对权力的控制。这种既怀着企望却又充斥着颓唐的心理,诱惑着法莱阿萨去装疯卖傻,又迫使他别无抉择地沦为一个真正的疯子。主人公就是在这种感觉世界与理念世界的冲突中,形成了这样一种荒诞的意识和心理。作者最后还通过法莱阿萨的好友拉阿玛图之口,点出了其装疯卖傻的最终目的:“你所追求的自由,无非是放弃对腐败和庸人的抗争,进一步巩固你的权力而已。”(《黑暗》,150页)因为法莱阿萨不愿把权力拱手让给善于计谋却又难以驾驭的大儿子来世袭,为了使头脑偏于简单却能惟命是从的二儿子能够顺利地继承家族族长的头衔,于是他便导演了这场以装疯卖傻为起始围绕权力所进行的一系列谋划与角逐。然而具有讽刺意味的是,由主人公这种荒诞的意识和心理导致的只能是荒诞的结局:二儿子因愚忠父亲而杀人被判入狱,大儿子又理所当然地掌握了家族的首领权,一切都化为泡影。实质上,作者正是用这种含有悖理、荒谬、自相矛盾的情节,使人们思维沿着非逻辑轨道滑向逻辑轨道的一个

典范,同时作者也通过主人公荒唐离奇的行为和荒诞的意识和心理,尖锐、辛辣地嘲讽和抨击了腐朽权力欲的荒诞本质,从而折射出现实生活中的荒诞。

作者温特在《狐蝠》中,也以这种荒谬的手法塑造了一个既是人又是狐蝠的塔加塔这个人物形象。作者温特称塔加塔,是在“堕落现实”和“沉沦世界”中诞生的,他非但没有高大英俊的形象,反而只是个侏儒式人物,这象征着他渺小的化身。他是一个现实主义者,他试图心安理得地接受传统,寻觅着自己在这个世界上的位置,但同时他又渴望成为一个真正的男子汉。可是世人对他生理缺陷的嘲弄,使他陷入了重重矛盾的痛苦中。一方面,塔加塔希求着自己成为一个正直自尊的人;另一方面,他所处的那个社会及环境又在设法摧毁他,于是,他再也不为自己的理性和道德而沾沾自喜,因为他的自尊与自信早已坍塌。这时,他既是“人”,又是“狐蝠”,他无所不是,他是在黑暗世界中被扭曲和颠倒的生灵。无奈,他最终以自杀的方式结束了自己的生命。对于塔加塔来讲,自杀是一个很自然的结局,也是一种必然结果,因为在那个已被西方文明冲击并被殖民化了的社会中,他这个“狐蝠”是什么也干不了的;他想要改变现实,可无能为力;他想求助上帝,上帝也已不复存在;他所能感觉到的只有黑暗,而且要想维护自己的自尊就必然要到黑暗中去寻找它的归宿。因此,他性格中融汇了各种力量:他是人,又是物;是流浪汉,又是自由人;是黑暗,又是熔岩。这里“熔岩”对作者与主人公来说,也是具有多方面含义的象征。如果“熔岩”预示了毫无生气和荒芜之地,那么它也就辩证地蕴涵着火与爆发这一内在变化。塔加塔这个人物就是在这样一种强烈的反差中,以一种荒诞的玩世不恭的形象被塑造为一个英雄角色的。

塔加塔这个人物不仅自身体现着荒诞的意识,而且他在《狐蝠》中,也是他把塔乌依洛佩佩的儿子佩佩引入到理解“黑暗”和

“嘲笑”这一重要意义的哲学家。他在给佩佩的最后一封信《上帝的私生子》中写道：“嘲笑吧，佩佩，我就在那里，死神里面没有人再相信我，而她神圣的系统里全是熔岩。笑吧，佩佩，因为她狐蝠般的熔岩机已把我辗得粉碎。笑吧，佩佩，因为没有别的事可做。”（《狐蝠》，141页）在这里，塔加塔是半神半人的玛乌依，他想战胜死亡女神哈恩·纽伊·特泊，把他的知识礼物送给佩佩，并通过佩佩传给世界。塔加塔这个人物在温特的小说《叶子》的第二部中又重新出现，但他在此不是作为主要人物，而是作为佩佩心目中能够改变自己的人物形象出现的。随后，塔加塔又继续在温特的小说中出现：黑暗神波利中有他的影子，短篇小说《马背上的小恶魔》中的萨摩亚流浪汉、《黑暗》中跛足的莱明戈等人物身上都显现着他的性格，这些都表明了温特头脑中想像的人物已控制了他。塔加塔是“人”也是“狐蝠”，他是黑暗中的一个逆反人物，当他和佩佩密谋焚烧教堂大厅并掠夺商店时，他又成了一个无所不为的无政府主义者。因此，各种各样的思想和形象都汇集在他这个人物身上。通过塔加塔这个人物，我们可以窥视到他对作家头脑思想形成提供了令人感兴趣的线索。对此，温特用卢卡契的话评论道：“这是一个衰褪的现实，是一个没落的史诗般的世界，这种歪曲的文化只能以塔加塔这个虚无主义的侏儒式的人物来体现”^⑨。由此可见，作家温特就是用这种荒诞的手法来表现荒诞的现实的。

二、温特的创作技巧

结构，是小说形式的重要组成部分，也是小说内容形式最终达到完整统一的关键。小说的构思过程，亦即小说结构形式的设立过程，并不等于单纯的故事框架，实际上，它意味着作家对生活的审美把握，是具有实在内容的形式，是在创作构思中产生的。基于

这一观点,温特在创作中,注意运用不同的结构框架来表现不同的思想内容,显示了作者运用结构体现风格的艺术技巧。

首先,温特能够通过穿插神话与传说来打破单一线条式的叙述结构,使作品的结构呈现出多元的趋势,如小说《黑暗》中穿插的波利家世传说,《信件》中穿插的玛乌依神话故事,都是这种结构方式的体现。作者在这些作品中,不是采用单一线条式的情节叙述和直线式的说教,而是通过一个与主题相对应的神话故事或民间传说的平行叙述,把历史与现状、现实与幻想融为一体。作家把现实生活的素材,用巧妙的构思编进神话中,并把它们连缀起来,构成过去历史与当今现实相交融的叙述线索,使小说在结构上具有多层次性,使读者能从不同的角度去对现实作更加深刻的体验。例如《儿子》这部小说,其结构就有独特之处,作品由27个不连贯的章节组成,其中第一章和最后一章前后呼应,其余各章均可自成一体,随意翻阅。同时,在展示当地的风土人情时都各有侧重,然后由一条爱情的线索贯穿始末,表现了主人公意识发展的全过程。小说通篇采用不确定的第三人称内心独白的形式,而且叙述文字有很大的随意性和跳跃性。这种结构技巧再加上人物隐姓埋名,以“他”或“她”相称,便使人们易于产生一个错觉,从而达到寓言的目的。

其次,运用悬念也是温特艺术结构的一大特色,如在《独立之声》(*Declaration of Independence*, 1974)这部作品中,作者开篇就以叙述家谱的方式,对主人公作了如下描述:

波维尔·劳索亚先生,市政工程部一名忠心耿耿的高级职员。他由一个低级职员晋升为高级职员,在这个部已工作30年了。他是一位拥有四男三女的严厉的父亲,他作为阿皮亚基督教公理会的一名过于热情而又自负的副主祭,受到人们的尊崇……此时,波维尔先生正在屋后

的浴室里慢条斯理地进行早晨修面 ,他虽已年过花甲 ,却仍觉得自己精力充沛。这时.....

作品在开篇作了这段带有讽刺意味的描绘之后 ,随即转为悲调 :波维尔·劳索亚竟然被对他忌恨在心的妻子诺菲亚开枪打死了。从上面这段摘录中 ,我们不难看出作者的匠心所在。作者首先对人物背景作一简单概括的交代 ,然后笔锋一转 ,出现一个令人关注的危急情节 ,悬念陡然而生。然后作者再拉长叙述的时空 ,开始倒叙 ,追溯起导致开篇这一危急事件发生的过去 ,描绘出各种人物在最初感觉开始时的心理状态。运用悬念这一结构方式往往给人留下深刻的印象。接着 ,作者在叙述保瓦利·洛苏阿私生活的危机时刻又描述了下面这一段话 :

他仿佛感受到一股升天的力量 ,轻轻地拥抱着他 ,把他吸入天空。他不经思索地打开了淋浴头 ,冷水喷洒他全身 ,冷颤之余 ,他又回到现实之中——小便的恶臭从淋浴房的地上冒出 ,蚯蚓在树根下的泥巴地上蠕行 ,苍蝇乱飞 ,冷水刺骨 ,他顿时对世界变得厌倦起来.....当天空以光速把他拉向天空时 ,土地又把他拉回到现实.....你 ,保瓦利·洛苏阿 ,他父亲会说 ,你已是 60 岁的人了 ,你没有权利再想入非非 ,梦幻其它。

(温特 ,《独立之声》)

人们从上述文章中 ,可以感受到这类风格特点的发展。首先对背景知识作一勾勒 ,有一迅速的概括 ,然后 ,描写插入到情景中并表现出人物内在和外在的感受 ,这种场景下展开的叙述空间 ,允许作家更为准确地描写人物的内在意识。

这种技巧在小说《黑暗》中也收到了很好的效果。下面这段选自《黑暗》一书的开篇段 ,与独立之声所引用的起始段有着惊人的相似之处 :

一个细雨蒙蒙的星期六早晨,法莱阿萨——一个 76 岁的法莱阿萨家族首领、忠实于妻子费莱弗恩的丈夫、严厉而又仁慈 7 子 5 女的父亲、马来鲁阿村最受尊敬的族长——突然嘴里带着一种奇特的苦涩味醒来。当他向窗外看去时,村外雾雨蒙蒙,而屋内身旁的妻子还在轻轻地打着鼾声,整个家族的其他人(共约 60 个人)都躺在睡单里占据了整个房子的空间。他曾经熟悉和喜欢的每一样东西、每一个人以及直到那时对他的存在都还赋有意义的一切,现在似乎陡然地以一种几乎令他恶心呕吐的感觉让他无法忍受……

(温特,《黑暗》)

接踵而来的是,他“厌恶”的意识迫使法莱阿萨重新审视他的生活。这时,叙述很快地转向过去以追述导致开篇这一危机事件发生的来龙去脉。

又如,中篇小说《狐蝠》,也是用这种方法处理的。开篇是一个相对固定的医院场景,唯一活动的是主人公意识的流动。温特小说中令人难忘的时刻又出现了,它首先是以一种无关紧要的细节为开端:“……嗡嗡的苍蝇……不停地拍打着电线,慢慢地死去了。”(《狐蝠》,103 页)而外部“两位老人在小屋那边焚烧着,时而他们把白色的包裹扔到火里,各种物体烧出的臭味,从外科病房那儿散发出来”(《狐蝠》,103 页)。这些细节,都在慢慢地呈现出一种感觉和一些具体的色彩,以反映出整部小说的基调和情绪。这一感性认识给人印象极深,它强调的是主人公观察事物的片断。这种独特的叙述方式表明,温特的艺术和表达方式都试图朝着超越自我的经历并朝着整个世界的方向在移动。中篇小说开篇这一场景流动性的描写,与后来的与之相对的以一种突发性的叙述,形成了一个很强烈的对比。但相同之处在于,故事又用倒叙的方式,

把事件闪回到佩佩一系列童年事件的快速运动和描述中。这种方式的急剧变化和这些简短而又明快的句子,一方面震撼和刺激着读者的情绪,另一方面又给人以紧迫感。另外,采用一种快速连续的勾勒、简短场景的片断倒叙,也是温特经常采用的一种技巧。例如,《叶子》中塔乌依洛佩佩在阿皮亚的公共汽车上跟另一男子的交谈,以及还有更长一些的概述,都是维妙维肖地作为铺垫或起着讽刺的作用。作者往往开始时采用一些无关紧要的散文描写,然后笔锋突然一转,一个亮点的人物或场景便出现了。这种技巧的运用,给人印象极深。

最后,我们再从温特长篇小说《叶子》不同结构技巧的运用,来看作者艺术构思的渐臻完善。这部小说分三卷,各卷的结构迥然不同。第一卷的叙述方式基本上是自传式的。作者采用写实的手法把历史与个人在社会环境的感觉和认识以及世界的发展联系在一起,由一条历史的线索贯串起来,确切地说,与主人公塔乌依洛佩佩的履历是一致的。作者将内容按年代和因果关系的顺序进行组合、记叙,通过全景式的概括,使古往今来的风土人情都依稀可见,显示出作者选择素材和浓缩素材的艺术技巧。早在第二章,权威可靠的叙述者就把塔乌依洛佩佩的家谱和他对家族、家庭和土地的态度进行了描绘:

他的种植园,随着他的头衔一道,都已成为他家族的一个组成部分,虽然它不是很大,但却一直耕种世代相传。在他之前的代代首领中,大都仅仅满足于只要耕种的土地能使家族人温饱就可以了。尽管塔乌依洛佩佩家族凭借他们的地位和权威,完全可以把所控制的萨佩佩的大部分土地种植园扩展成一个最大的种植园,但其父对此一无所成。当他问他父亲为什么不那样做时,他父亲的回答是,他们有的已足够了,应该满足了。这更加激

怒了塔乌依洛佩佩的好胜心,特别是当萨佩佩村敌对家族的首领——马罗,一步步地侵占着他们的种植园时,这种感觉就更强烈了。塔乌依洛佩佩最后说道,表明其父对家族土地怀有深厚情感所做的唯一一件事,就是唠唠叨叨地把毫无用处的片断历史与土地联系起来。他的曾祖父莫索依·塔乌依洛佩佩家族首领,当白人传教士来到萨佩佩时,他拒绝当一个基督徒,最后却在与邻里周边地区发生一次小冲突中死于长矛下,甚至在莫索依·塔乌依洛佩佩之前,塔乌依洛佩佩的两个儿子,杀死了父亲,并且为了争夺家族头衔而相互残杀……

(温特,《叶子》)

这一段落显示了温特选材和浓缩材料的技巧。他通过全景式的描绘、史诗般的回忆,形成一个总体的框架,并以一种年代顺序、因果的关系来安排素材。由这种叙述方式所产生的一种权威式的距离,使得人物与事件的发展可以同时并存。在这篇文章中所勾勒出的家谱,以自传的情节出现,都是为整部小说事件的发生,即塔乌依洛佩佩背叛传统的萨佩佩这一中心在作铺垫。实际上,塔乌依洛佩佩经历的家庭、社会秩序和整个文化衰败的过程,也是萨摩亚和世界发展的过程。然而塔乌依洛佩佩所作的贡献,恰恰导致了他自己的失败。这一部分的自传结构实际上与第二部分中佩佩出走和第三部分加卢波的回归,不仅有着相互的关联而且还起着控制的作用。同时,作者在这儿把塔乌依利佩佩对成功的疯狂追求置于历史和社会进步的范畴之内,以致于随着经济生活的变化,如塔乌依洛佩佩和马罗敌对家族之间的农工薪金大战和后来第三部中台风摧毁了榕树叶子等,都表明了社会背景与社会发展对个人目标和个人追求所产生的直接影响。

第二卷的结构处理,又别具一格。在这一卷里,作者一叙述者

不复存在,唯有被戏剧化了的儿子佩佩的意识在流动着。这表明一种主体意识插入到叙述的直线运动中去。第一部分传记的方式,使叙事者能够自由地超越于时空和地点,并能在众多的人物经历中时进时出;而在第二部分中,权威的叙事者把神一样的地位让给以自我为主的佩佩有限的视野,使读者被佩佩独自内在的意识所吸引,这实际上反映的是内在自我和外部现实的冲突,这种独白的形式强化了他的孤独意识和自我悲剧的色彩。这种结构上的变化并非是武断地强加在材料上的,相反,恰恰象征了一种重要的文化上的变化。这种叙事方式以片段零散的方式出现,显然强调了历史—哲学这一中心的丧失。它与佩佩个人有意疏远都市意识是相一致的。除此之外,场景的变化即把萨摩亚萨佩佩的农村和瓦伊佩的城市这两个世界和截然不同的两代人相并列,不仅起了一个对比的作用,而且也强调了自然、历史和神话的多方面,以表明佩佩全方位的失败。

同时,在这一卷中温特的技巧主要还放在两个小说的存在上,一个是作者—叙事者创作的小说,另一个是佩佩的小说。这两个小说的两个主人公与卢卡契所描绘的两种小说的原则是一致的,即“抽象现实主义”的小说和“罗曼蒂克”的幻想小说。^⑩温特在处理“抽象现实主义”的小说时,是以一个无法超越现实秩序的狭隘的“恶魔缠身的灵魂”来处理的,这与塔乌依洛佩佩通过他榕树叶子的种植园来实现他梦寐以求的愿望是一致的。但是这也并不是塔乌依洛佩佩个人简单的孤注一掷的愿望,而是外部现实在他身上的反映而已,也是阿皮亚所代表的资产阶级理想主义日益增长的一个体现。作者表现的“罗曼蒂克”的幻想小说,是指佩佩写的自我意识的小说,对于佩佩来说,外部世界已失去了意义,他只能在他内心的自我痛苦中求索。因此,佩佩的小说并不关注外部现实,他的主题就是佩佩自我。

小说第三卷,由于突出主题的和谐统一,因此前半部的结构基本上以叙述为主,展示了萨佩佩村文化与生命融合这一主题,后半部主要由主人公的私生子加卢波的言行来支配小说的情节,他代表着一种进步的力量。加卢波一登场,作者在结构上就采用了描写和寓言交叉的手法,这时叙述就成了一个神话故事的编撰者。虽然小说的第三卷充溢着寓言的色彩,但作品所沿用的结构框架却使读者仍然按照常规去阅读,去观察人物、事件的发展。这样就产生了表里两层的含义:主人公塔乌依洛佩佩虽操纵着萨佩佩村正在运转的经济及各种社会力量,可他对各种力量所内含的意义却茫然无知。最后他终于在放弃责任导致萨佩佩村衰落的同时,自己也沦为荒谬世界的一部分。这就从现实和抽象两个意义上达到效果。而加卢波这个人物,似乎也是从“罗曼蒂克幻想”的文学中显现出来的一个人物,他通过驱除时代的腐败精神而建立了他在萨佩佩历史上的“合法”地位。同时加卢波这一人物的塑造,也表明温特的这一转变与作者本人回到萨摩亚并参与国内政治生活这一点是相一致的。这部三卷集小说,是温特试图运用一种综合的结构技巧,来表现主题的很好尝试,也是他对受痛苦支配的纯主观文学的一个满意的回答。可以说,这部作品是作者运用不同结构框架来表现丰富思想内涵的一部杰作。通过温特《叶子》这部巨作结构的分析,我们可以看到温特在其作品中仅从结构处理与布局,就可以窥视到他已从模仿阶段进入了寓言的创作格局,这本身足以表明其创作技巧上的成熟。

第三节 南太平洋文学成熟的标志 ——模仿和寓言的融合

一、象征性手法运用

随着南太平洋文学的发展,文学创作已显示出其成熟的标志。最明显的特征是,许多作家在作品中都运用了象征性的手法。从艺术手法上来说,象征是属于表现主义的作品,它可以使小说具有象征性情节、象征性环境、象征性人物以及象征性的场景。

温特在创作中,就注意充分地运用象征及象征性的手段来表现主题,并给读者以审美意义上的享受。他的短篇小说《山之子》,就是一篇典型的象征性作品。小说描写的是一位家族首领独立于妻子墓前凭吊的情景。对昔日与妻子欢聚岁月的追忆,使主人公的心灵得到了暂时的慰藉,一直被藏匿在心底的那股柔情油然上浮,自然界也顿时呈现出平静和谐的一面。当他情不自禁地要对来到他身旁的儿子表露他作为父亲的一片温情时,已看惯了他那冷若冰霜的面孔的儿子,无法理解他此刻的心境,竟默然地离他而去。于是他那短暂的宁静又被打破了,他又想到妻子的病亡,便再度陷入了痛苦的困惑之中。小说从题目到全篇,虽都是在写实的平面上叙述的一个情节较为简单的故事,但作品的象征性形象却又使读者不禁展开联想,实际上,作者对他所描述的一切都赋予了一定的象征意义。首先,主人公的名字——玛乌加,在萨摩亚语中意为“大地”。作者通过妻子法鲁阿的病亡,来影射古老的萨摩亚大地正经受着西方入侵者——白人水手的呕吐物所带入的流行病的摧残。山脉的后裔玛乌加独自凭吊“妻子”法鲁阿的病亡,则表

明了传统观念与外来文化之间的矛盾冲突。作者透过这表面的、暂时的、个别的情节描写,展示给读者的却是抽象的、内在的、带着普遍意义的社会哲理问题的思考。作者一方面以抒情的笔调描绘了一个令人伤感的情景,另一方面又使人明显地感悟到一种与故事本身具有某种亲合关系的言外之意,使读者在观赏描写性作品时,联想到象征意义,从而得到一种审美享受。

同时,其他一些南太平洋作家在作品中,也体现了这一手法,如巴布亚新几内亚作家卡萨伊普瓦洛瓦在《迟迟不发的火焰》(*Reluctant Flame*, 1971)中,用火山爆发的想象来象征巴布亚新几内亚人民对殖民统治的愤恨;温特则用熔岩地来象征人们内心的空虚和孤独;而西萨摩亚的玛利法在《喷射的火焰》和《俯视波涛》(*Looking Down at Waves*, 1975)中,分别运用火焰和海浪来寓意人们对现实的不满和逆反。这些象征性手法的运用,足以表明南太平洋文学已达到了一个新的创作水准。

二、象征与寓言

首先,我们有必要在象征和寓言之间作一区分。象征是一种在理性和审美上更丰富、更含蓄的艺术手段,并有其多层次、多角度的内涵。如温特在小说《叶子》中描述的大山、榕树叶子和城镇瓦依佩,它们都具有象征的意义:大山就是地位和道德感的诠释,榕树叶子是主人公塔马依洛佩佩世俗的野心,瓦伊佩则象征着没有生气的萧条世界。寓言则是指整部作品的叙述方式,主要利用扩大的比喻、象征和其他类比的手段来控制其内涵意义。在小说里,象征常常是为美学的结局来服务的,而寓言则源于神话寓意,大都带有说教性质,而且起到教育和启迪的作用。我们通过温特的短篇小说《煤灰的十字架》(*A Cross of Soot*, 1975),可以看到象

征和寓言之间的不同。作品巧妙地利用了一个被囚禁的小男孩，望着头顶自由飞翔小鸟而表现出的不断觉醒的意识，使这两者保持平衡：

“被钉在十字架上的那个人是谁？”

“不是耶稣吗？”母亲带着疑惑的神情答道，并看着他，“怎么啦？你的手怎么啦？”

“没什么，”男孩嘀咕了一声。

“那么，你干嘛要捂着它？”她一把抓住儿子的手翻看着。“是谁把那个十字架刻到你的手上？”她惊呼地大叫起来。

“十字架，”他低语着，“是一个男人把它刻在我手上的。”

“什么人？”这时，她第一次注意到当她对儿子表示愤怒时，他已不再用惧怕的目光直视着她。他长大了，已经变了。

“什么男人？”她又问道，愤怒似乎平缓一些。

“耶稣”，他口中答着，眼睛却在端详着手上的纹身。“他决不会回来，绝不会的。他只给我留下了这个。”他自豪地举了自己的手。

（温特，《狐蝠》）

上面引述的一段描述并非是说教主义，而是以一种含糊不清也许有些累赘的叙述方式使作品朝着一种比喻的意义去发展。温特像一个故事和寓言的编撰者，其艺术的一个很重要部分就是有意识地把目标定在嘲讽和寓言的水准上。在这里他描述了一个想要五角星但却得到了一个十字架的小男孩儿，尽管这个男孩对基督降临表示反对，但他最后还是接受了十字架，这暗示了男孩在希冀和渴望的同时也丧失了天真与单纯。我们看到，起初的影响是美学

意义上的,但当说教一旦进入时,寓言就明显地体现出来,而故事的美学意义被干扰了。由此可见这种描述方式的独到之处,和其内涵意义的丰富和深刻。这一点在小说《叶子》耶稣降临那一章中,得到更为深刻的表现。

我们通过温特《儿子》这部小说,又可以看到作者不断地运用象征和寓言这一格局。《儿子》这部小说主要是在写实的框架中进行的,叙述是以历史为轴心以一种有生命的、历史变化的模式来展开和发展的,其结果达到的是主观的美学意义上的感受,而不是说教式的伦理道德;可当主人公“英雄”用神话的内涵谴责其祖父的过去,寓言的特性便体现出来,只不过这种寓言并不是融合在主人公个人的生活中,而是给整本书以寓言的意义。又如,年轻的主人公最早的文明意识,主要是从妈妈那里获得的,是他妈妈以一种先入为主的方式把萨摩亚的传统灌输给他,他妈妈用她记忆编织出的罗曼蒂克的传说以及她固守的“过去时代的勇猛、正义和富有同情心的骑士所维护的神圣的萨摩亚”(《儿子》,75-76页),一直留存在他的记忆中。这时,体现的是美学意义上的象征,可是当她的儿子带着空虚从异教徒国家回到萨摩亚,又创造另一个新的萨摩亚神话时,她无法接受,这时作品又体现出其寓言性。

在温特当代的许多作品中都不断地体现着这种格局。在他的第一部短篇小说《狐蝠》中,温特的象征性语言的运用在小说的结尾处却达到了寓言的水准。他小说中这种手法不断地在其他作品中体现着,可称为温特小说中“抽象现实”的一种典型的风格。上面所描述的这种风格,一个很大特点就是很自然地把过去和现在联系在一起。在这种叙述格局中,作为模仿作家,他所表现的现实是在写实的框架上进行的,但是这一切往往要与主人公生活记忆中过去的历史阶段相联系,当这些真实的现实世界与主人公童年、土地的历史和神话的过去以及片断中超现实世界的神话传说相联

系、相融合时,作品就赋予了寓言的特性。

三、模仿和寓言

模仿和寓言的格局 在当代南太平洋小说中,温特以其引人注目模仿和寓言这两种格局的相得益彰的平衡而取得了成就。温特在其著名小说《叶子》中,就娴熟地体现了这一点。例如,在模仿的水平上,小说按三代系谱的跨度描述了塔乌依洛佩佩人生的履历表,小说的前半部是描写了一个家庭的毁灭过程,后半部则把前两卷中截然分明的过去、现在和将来融为一体来表现,而在寓言的含义上,作者描述了体现家世小说的一个神话故事,这个神话故事有两层意义:第一层意义是家族首领的精神死亡及其土地的丧失,第二层意义表明了一个史诗般英雄对神话的向往与追求,后者是以“佩佩萨的神话传说”来布局的。因此,这部小说就是以半历史半神话的一种文化上的精神缺陷来定调的。这样,作者就从模仿和寓言两个水准上达到了效果。

人物塑造上的体现 在小说人物的塑造上,作者也力图在模仿和寓言这两个水准上达到统一。如作者对小说《叶子》中塔乌依洛佩佩和加卢波两位主人公的塑造,就体现了这一点。首先,我们看到,作品的情节始终保持在模仿描述的框架上,这就使得读者在模仿叙述的平面上去体会人物的心理和事件的发生;但在人物的塑造上,又采取了寓言的格局,当塔乌依洛佩佩推卸自己的责任引起萨佩佩进一步堕落时,他自己也成了荒谬世界的一个组成部分。这就从现实意义和隐含意义这两个层面上达到了效果。他实际上控制着萨摩亚的经济和社会的权利,但他却几乎从未站在这一位置上对这一切进行过思考,正是他理解上的失败,才使他注定不可能实现他的梦想。

加卢波这个人物也是以这种格局控制着小说的情节和人物事件,但他似乎对意义比对结果更感兴趣。事实上,加卢波是通过掌握塔乌依洛佩佩更改遗嘱而欺骗了塔乌依洛佩佩。这时,讽刺家的眼光又扫视在加卢波的身上,这就像作家曾专横地刻画塔乌依洛佩佩的财富一样。在这儿,萨佩佩的命运再一次地被个人的主观意志所控制。这样,就产生了表里两层的讽刺效果。但是在这儿,讽刺家并没有像他反对塔乌依洛佩佩那样敌对加卢波。当然,尽管加卢波掌管权力的方式也是专横武断的,而且他也使萨佩佩成为他主观意志的一个部分,但不同的是,他是作为一个重要的好善乐施的力量来体现的。因为他在这个时候出现,便有力地制止了萨佩佩进一步地放任自流。由此可见,这里对加卢波这个人物的一切嘲讽又都自行化解。但这并不是作者关注的全部。温特之所以意识到讽刺的重要性,其目的是在于他能够更加客观地来描绘整个社会和人类。正如卢卡契所认为的那样,讽刺意味着“在没有上帝的世界中所能获得最大的自由”。^①如果我们认为给加卢波以绝对的肯定,这似乎是太简单了,以致这其中他所运用的密谋手段似乎都可不必要谴责了,显然,并非如此。事实上,我们说备加小心地保留这种讽刺的两面性,可以使小说不带有任何偏见,而且也不致使小说在最后的情节中陷入纯主观的视野中。

作家温特在加卢波这个人物的塑造上体现了寓言性质还在于,加卢波是温特塑造人物中最不可思议的带有欺骗性的一个人物,也是一个极富于寓言性的人物,他的背景只简单地勾勒了一下,没有任何小说般的人物心理描述或对他关键时刻所作出的结论性叙述。尽管其动机是明确的,但并未对其行为和过程作出多少描述。他的言行大都保持在一种让人难把握的水准上。例如,他声称他与塔乌依洛佩佩的联系是由于他是他的私生子,可随后他又对此加以否认:“我是否是你的儿子这件事本身并不重要,重

要的是我已经使自己成为了你的儿子。我的亲生父母是谁、在哪里、我来自何方,这一切现在都变得无关紧要了。”(《叶子》,411页)同时,他还宣称他自己是佩佩萨的再现,他来自一个虚幻抽象的世界。他自称为“一个书本式的理想主义的梦幻家”(《叶子》,374页),但他全身心投入的却是使萨佩佩的经济得以重新组织和重建。他的内心世界有神秘不可知的一面,又有诗画般可以肯定的一面。在很多方面,他像一个寓言性人物。温特对自由和选择这一观念是赞同萨特哲学的:“即人是自由的,胆小鬼使自己胆小,而英雄使自己具有英雄气概。”^⑫温特认为加卢波是一个极具典型的自由和选择的代表。按照萨特的观点,一事无成者就没有任何价值。然而,加卢波就是通过他的行为举止,而使他的思想赋予意义。确切地说,这也正是佩佩的失败之处,当塔法乌说他应该对佩佩自暴自弃的方式负有责任时,塔乌依洛佩佩则驳斥说:“没有人能对他负责。上帝授予每个人以自由选择的权力,只不过佩佩选择了另外一条路而已。”(《叶子》,247页)依据塔乌依洛佩佩的观点,他的儿子选择了“一种容易的方式,撒旦的方式”(《叶子》,247页),而现实中,佩佩选择的却是自由。也许他的自我创造和选择的努力,只能以死亡而告终。佩佩和加卢波两人都是把自己融入了萨佩佩的世界,但佩佩并没有完全融入到萨佩佩中,他只能自我意识,并没有任何行动,所以他注定要死亡,而加卢波却以行动作为象征性的复活。由此我们看到,温特在其早期小说《儿子》中对故土的寻求和后来在《狐蝠》和《黑暗》中变为对一种乌托邦的追求,这一切似乎都在加卢波的萨佩佩的回归中找到了结果。《儿子》的主人公“英雄”不可能有任何社会行动,但加卢波却通过“工作”以及和萨佩佩其他等人的齐心协力,终于在萨佩佩赢得了其合法的社会地位。作为一个首领,他通过他自己的“努力工作、诚实奉献”来取代塔乌依洛佩佩的“上帝、金钱和成功”,并使萨佩佩赋

予更高一层的思想和意义,他把自己的目标与萨佩佩的目标融为一体。因此在他看来,他恪守的目标终于寻求到了结果。

具有讽刺意味的是,尽管加卢波和塔乌依洛佩佩之间有着根本的不同,但作者不断地提醒读者,他们两人的相似之处就是各自都是他们同一时代和他们所处时代的社会进步的产物。作者告诉读者,当塔乌依洛佩佩还是一个孩子的时候,他就接触了“进步”这个概念:

“进步”这个词,由于大多数萨佩佩人从不理解它,因此大都持怀疑的态度,实际上,它就是让人们过上更好的生活,这也是一种动力和希望,这会使他们的子孙后代受益和获利,这些都是广播上说的。而塔乌依洛佩佩,由于他在首都阿皮亚和神学院呆过,因此,他相信它,并且想占有它,这不仅是为了他的儿子,而且更多的是为了他自己。

(温特,《叶子》)

于是,使得他自己成为“进步”的典范,后来又把这些“进步”的好处都馈赠给孙子拉罗拉吉。然而,具有讽刺意义的是,正是这种进步使得传统史诗般统一的世界最终得到瓦解,并使生活变得荒谬至极。加卢波这个成功的协调者也是一个进步的产物,他受过教育,书本提供给他的是梦想、理想和视野,所以,加卢波坚信他也是他所处时代的一个进步产物,并且他通过他自己的行动来表明历史从未丧失过它发展的可能性,而且善于自我意识的人们永远生活在历史中。加卢波接受的独特教育使得他能够把历史和现实相融。这就是他与塔乌依洛佩佩的根本不同之所在。我们由此可见,这一部小说,既是探索“荒谬”的一个手段,也是创作者的一个产物,同时也体现了作者非凡思想形成的过程。

温特在塑造其他人物上也体现了寓言的特点。如佩佩这个人

物的塑造也明显地体现了这一点。佩佩是萨佩佩神圣的孩子,与《儿子》中主人公不同的是,他是在萨摩亚这个国度里出生成长的完全萨摩亚化的一个人物。作者在中篇小说中对这个人物的处理是,把萨佩佩作为没落的世界来描述的,其主要表现的主题是佩佩似乎被一种痛苦所支配,而这种痛苦又没有找到一种适当的方式来解决。现实中的佩佩已是奄奄一息了,他的反应只有受其命运的安排和影响。显然,他所遭受的是一种“世界性痛苦”,这似乎已超越了小说所能描绘的情况,这也许就是为什么中篇小说《狐蝠》在长篇小说《叶子》的第二章给予扩展的一个原因。在扩大的这两个章节中,作者介绍了两个非常重要的人物,他们对佩佩的思想形成有着直接的影响。第一个人物是托阿萨,是萨佩佩权威性的人物,代表了古老的萨摩亚,他是萨摩亚神话和历史的体现;另一个人物是象征着大地的法努阿婶婶,佩佩和塔加塔两人都是依附于法努阿而成长的。托阿萨这位重要人物的死亡,凝聚了佩佩小说的全部悲剧所在。佩佩说,“现在托阿萨死了,我也一无所有了”(《叶子》206页)。托阿萨这位萨佩佩年长的演说家,是他把佩佩引入到“狮子和家族”的神话中,而这个神话则包含着萨佩佩和萨佩佩的历史。他的死亡对萨佩佩来说,则意味着已经分裂的宇宙趋于解体;而对于儿子佩佩来说则失去了依存的中心。同样重要的是,虽然刻画法努阿的笔墨很少,但作用依然是很重要的。在萨摩亚,法努阿的意思是土地,她具有“平和、治愈人们恐惧”的一种天赋(《叶子》221页)。佩佩说“她能够给佩佩、塔加塔和瓦依佩其他流放者一种归宿感,只要她在周围,我们就会感到我们实在与和谐”(《叶子》221页)。但她的死亡,留给佩佩和塔加塔的则是破灭。佩佩对她的死评论道:“法努阿永远徘徊在我的心中,现在我才完全理解了为什么拉福加和塔加塔爱戴她。她像托阿萨一样是萨佩佩的心脏,这个女人从其生命的一开始就成为了瓦依佩的

心脏。她像托阿萨一样永远地离去了,而黑夜却是真实永远地存在”(《叶子》224页)。托阿萨和法努阿这两个人的结局,对佩佩创作自己的“小说”极有影响。一方面托阿萨和法努阿的死亡对塔加塔和佩佩提供了一种动力,塔加塔因此而自杀,佩佩则增添了更大的自我绝望;另一方面通过其个人对痛苦的理解,从而达到了寓言的目的。

作品构思上的体现 另外作者在作品的构思上也形成一种寓言的格局。如在其《叶子》第三卷,作品的倾向是趋于和谐。作者一叙述者在此再一次地控制了叙述,它是典型的寓言形象的完美体现。第三卷的前半段是把萨佩佩文化和生活融为一体来表现的;在其后半部,加卢波的言行又控制了小说的整个世界。随着加卢波的复出,作者一叙述者的个性也随着加卢波的个性显现出来,模仿和寓言结构一直保持着平衡,直到最终才让位于寓言,而当寓言占主导地位时,传记者又兼历史学家的作者一叙述者,又变成了一个研究神话学的学者。

实际上,小说所取得的这种和谐的统一,只能是局部的决不可能是全面的。实际上,温特把现实世界中的这种神话与历史的融合,不仅超越了时空,而且更重要的是想表明人们要想恢复到那种史诗般的团结统一,已是完全不可能的了。从思想意识上来看,作者是要通过《叶子》中加卢波这个人物塑造以表现个人自由和集体责任感这两种结合的可能性,并通过他们努力的工作和行为,来表现一个可能实现的现实世界。

四、寓言性技巧运用

温特的创作是在南太平洋没有共同认可的文学模式或更多的语言技巧这样一种文学背景下开始的,而他的主要成就却是,他发

明了一种集南太平洋神话、想像、方言,以及源于口传文学和书面文学各种叙述文体为一体的这样一种带有寓言式小说的创作形式。因此,他在创作中,注意运用不同民族人讲故事和对话等技巧,集笑话、闲谈、传奇、轶事、谚语、人物内心独白和象征等手法融为一体,而体现其艺术形式和特色。

寓言性技巧运用形式之一 在温特的作品中,其人名的选择大都带有某种寓言的意义。如《叶子》中,塔乌伊洛佩佩被命名为玛乌加,意思是大山的后裔。当“狮子和幽灵”(代表神话和古老的过去)被流放时,塔乌伊洛佩佩便在山下的丛林中建立起他自己的种植园,这时他已不再属于大山了,他的心全部放在种植园上,因为种植园会给他带来金钱和成功。塔乌依洛佩佩不仅反对所谓神圣的神话,而且也极力地抵制神话的色彩。塔乌依洛佩佩说:“至于狮子和幽灵流放得太过分了,而托阿萨也变得年老力衰了。”(《叶子》,70页)塔乌依洛佩佩这个名字还寓意为“复仇的儿子”,他通过榕树叶子种植园这一世俗世界的成功追求而玷污了这一古老的土地,并通过依仗基督教和殖民主义所释放出的新的动力来诋毁传统的一切。他通过其道德上的盲从最后变为一股恶魔般的力量。在这一过程中,他成为上帝、金钱和成功这类腐朽思想的囚徒,这一切已完全腐蚀了他,以致他继续了几乎与所有人的往来和友情。

以萨佩佩地名取名的佩佩,自称是“佩佩萨神的后臂和前臂”(《叶子》,265页)。实际上,他却是个囚徒,只是他不是外在现实中的囚徒而是其内心的囚徒。虽然他起了佩佩萨的名字,但他并不喜欢传说中的英雄人物。依据塔乌依洛佩佩观点,佩佩是个性格脆弱的人。塔乌依洛佩佩对塔伊法乌说:“他天生就没有领导的才能。”(《叶子》,247页)他的这一评论有着惊人的真实之处。佩佩处处都显得被动,而且患有不可治愈的肺结核病,这象征着一种

不好的兆头。由于受托阿萨的“狮子和幽灵”神秘思想的影响,他不可能真正地与现存世界接触。所以,在某种意义上来说,他与大自然建立了联系,最后他到大自然中去寻找归宿。从另一个方面来看,佩佩从感情上疏远女友苏撒纳,并对其儿子拉罗拉吉所表现出的那种孤立无助的感情,都表现了佩佩的悲剧意识。

其技巧形式之二 神话传说的插入。在温特小说的结构中,利用神话传说来构筑作品的内涵,这已是温特常用的一种独特的手法。人们知道,神话传说有助于向人们表明英雄行为的典范,并从中汲取其积极的意义。温特在作品中,运用神话传说作为一种技巧如故事中套着故事,在小说的开始、中间以及结尾随处可见,而且这些插叙的传说如玛乌依、波利和佩佩萨这些神话故事,实际上是故事讲述者用神话来对人类行为的变化多样和永无止境这一现象进行的一种诠释,并寓意现实。如在《黑暗》这部小说中,作者也精心策划了一个古老的传说故事,描绘了一个行为怪僻的老人,他常在夜晚用鹅卵石在地上排成许多个圆圈,这一怪异的行为使老人的性格具有了其独特之处,实际上他的这一性格为小说结构铺垫了一种复杂的格局。他是主人翁法莱阿萨极为爱戴的长老,可后来法莱阿萨竟然背叛了他。当法莱阿萨把老人即将完成一个圆圈的石子甩掉时,法莱阿萨不仅背叛了老人,也背叛了他自己。在小说的结尾,主人公法莱阿萨除了他的朋友莱米戈以外,他已被所有的人抛弃了,而他自己似乎又落入了先前老人一样的境地,一群孩子围着这个疯老头讥笑着。现实与传说融为一体,这一技巧的运用,则预示着对永恒现实世界的更深刻的理解。这个传说实际与神话中波利的家世传说的功能是相同的,这一手法体现在他很多的作品中。

其技巧形式之三 大量利用讽刺。表现内涵生活另一面的文学形式,就是叙述性的讽刺。在南太平洋口传文学中,有两种讽

刺：一种是诗人之间相互攻击而产生的讽刺；另一种是影射的讽刺。前者仅仅是个人之间的情感宣泄；而后者则有一种魔术般的功能。文学的讽刺最早出现在礼仪式的诅咒中，它随心所欲不受任何束缚，而且是在类似滑稽剧、漫画、影射讽刺和模仿这类简单咒语上发展起来的。下面这段佩佩葬礼上词藻华丽的演讲就典型地表现了作者温特运用讽刺而把其矛头直接对准了殖民者、传教士和当地的中产阶级：

当塔乌依洛佩佩一消失在人们的视野中，阿皮亚前来送葬的人就怪相百出。这些萨摩亚的欧洲人三五成群地来到他们各自的汽车那儿，他们分别赶走了把他们汽车搞得脏兮兮的孩子们，然后上车分别朝阿皮亚方向奔去。交易就是交易，时间就是金钱。就在他们各自向阿皮亚飞奔的途中，一个欧洲人恼怒地发现某个萨摩亚孩子把大便涂在他汽车的方向盘上，还有人气愤地叫着哪个萨摩亚男孩把小便撒在汽车后座垫上；而阿什顿先生又惊呼地叫着哪个可恶的孩子竟然让他的萨摩亚小狗在汽车踏脚板上拉了一堆大便在那儿。在这一个个的汽车里，这些欧洲人用他们各自不同的语言都在发出这类咒骂声，诅咒那些该死的不懂得文明的萨摩亚乡下人！

（温特，《叶子》240页）

显然，这里讽刺的是阿皮亚的中产阶级，他们口口声声叨念的“生意就是生意”只能表明一切都是虚假的礼仪，而塔乌依洛佩佩已把自己融入到虚伪的中产阶级的文化中。这种夸张重复的手法，是采用不断重复的格式化和带有魔术般意味的礼仪咒语，来表现的这种讽刺的。

同时，这种讽刺性也指向了那些模仿白人的萨摩亚人，如佩佩的叔叔塔乌塔拉。温特在《叶子》里把他描绘为“一个好像随时都

在寻找厕所或寻找一块丛林地小便的人”(《叶子》,16页)。在讽刺白人时,温特又用了不同于萨摩亚人的讽刺手法,“所有白人的皮肤白得像泡沫,彩色的头发在阳光下闪亮,而看起来像苍蝇屎的棕色斑点遍布全身,尤其脸上最为明显”(《黑暗》4页),而且温特还给这些白人起了一些听上去根本不像名字的名字,如科劳夫特(意为小农田)、帕德勒(小商贩)、塔沃(宝塔)、索恩(矛刺)等,这些都暗示出作者的嘲讽口吻和匠心独运。

有时,攻击的矛头也指向人物交谈和对话的本身,如在小说《叶子》的第二部中医院场景,其明显的特点是首先给人一种美学意义上的震撼,作者通过叙述者佩佩本人表达出:

我并非是英雄,如果你不喜欢没有英雄的故事,你最好立即停止阅读。性感、暴力、情节、爱情和风格这些在我的小说里都有,唯独没有上帝,没有圣人,也没有信奉者。一切都是直接了当,没有委婉和周旋,我无法保持空幻的等待。在这儿,我们采用的是英国方式,瓦伊佩方式,也是我自己的方式。

(温特,《叶子》,160页)

第一遍读下来,用严肃文学的标准来衡量,这似乎完全不成体统,但通过佩佩“小说”的上下文,我们却可以明显地看到佩佩的这种意识,是在有意地打破严肃文学所表达的那种常规气氛而进行的一种成功的写作尝试。故事的讲述者也是有意识地使自己从严肃的自我模仿中解脱出来。

其技巧形式之四 利用南太平洋地区传统礼仪对答、笑话、谚语和双关语等来达到讽刺的目的。人们知道,故事引起的笑料往往会减轻人们思想或情感上的痛苦,而笑料中最重要的成分是人的本身,谚语则是通过对现实问题的启示和引导而把听众注意力引导到社会现实中来,并且谚语更具文学性,它们往往利用明喻或

暗喻、以其文字的押韵和对称来达到其效果。在温特的小说中,作者有时把玩笑和谚语浓缩在故事之中。在较长的叙述中,它们常常是故事中套着故事,使之产生一种出人意料的效果。笑料与谚语都是用来为描绘人物或强化主题而服务的。如在小说《叶子》中,托阿萨和佩佩之间主要是用玩笑来表明其性格的,而主人翁塔乌依洛佩佩大多数是用谚语来表达的,这些谚语大都源于圣经,而且它们在口传文学中大都是人们所熟悉的谚语与格言。塔乌依洛佩佩的说教之所以运用谚语,是作为他远离萨佩佩文化的一种讽刺来使用的。下面我们来看看佩佩和托阿萨的一段对话,它就是通过讽刺来奏效的:

“奇迹是什么?”佩佩问道。

“奇迹?”托阿萨接过话题停顿一下,看着塔乌依洛佩佩说道:“奇迹就是有来自无而无来自有,这就像鱼长着腿在海滩上走路一样。”

“噢,”佩佩应着。托阿萨大笑起来,他看着塔乌依洛佩佩并且用他的胳膊肘捣了他一下。“那是哪一种鱼?”佩佩又问道。

“奇迹鱼,”托阿萨又答道。

“你能把它们吃掉吗?”佩佩问着,有意引发笑话,

“只有奇迹人才能吃奇迹鱼。”托阿萨咽下最后一口芋头答着。

“萨佩佩还有什么奇迹人吗?”佩佩顺手把自己手里的芋头递给他,接着又问。

“噢,当然有。他们都是一些奇特的家伙,非常奇特。”

“为什么奇特呢?”佩佩问着。这时,塔乌依洛佩佩希望这种对话能够立刻停止。

(温特,《叶子》,70页)

上述这种一问一答式的交流,讽刺的焦点集中在“新的奇迹人”上,塔乌依洛佩佩驱赶了狮子,把丛林变为种植可口可乐、芋头和香蕉的种植园,实际上他就是一个“新的奇迹人”,而在他之前,古老的奇迹人又是传教士,是他们传播了赞美诗、颂歌和礼仪,并把上帝引入萨摩亚。温特就是这样在其小说中,运用其笑话的内涵寓意来表达主题的意义。我们从上面的这个笑话又可以看到,它逐渐又转变为一种礼仪式的表演。托阿萨和佩佩在这个礼仪式的表演中,回顾了古老的传统文化,而他们各自的人格也随着神话的成分得以体现:

“我们是谁?”托阿萨唱着。

“三个狮子—你,我,

奇迹鱼;山脉,

天空,血海!”佩佩吟诵着。

(温特,《叶子》)

托阿萨和佩佩之间这种一问一答的交流引发一种礼仪式的吟唱,不仅成为一首家族礼仪的赞美诗,而且也是对现实中主人公塔乌依洛佩佩的一种嘲讽,随着礼仪的升华,被喻为奇迹鱼的塔乌依洛佩佩却成了宇宙中的神化人物。实际上,作者借这种传统的礼仪来影射盲从西方文化的塔乌依洛佩佩与传统文化的格格不入。

在这吟诵古老神话礼仪的背后,目的无非有两个:一个恢复原始的统一,另一个是对当代现实生活模式的嘲讽。在温特小说的《叶子》中,“狮子和幽灵”这一章就极为典型地体现了这一点。托阿萨和佩佩所进行的这种传统的礼仪式的问答表演,表明了塔乌依洛佩佩与传统文化的疏远。同时,即使他对此不愿意接受,但这本身也迫使主人公塔乌依洛佩佩对流传至今的佩佩萨古老神话的回忆。更重要的是,这个神话故事是在榕树叶子这个种植园开发

之际来回忆的,这就意味着它是对砍倒树木、开垦丛林这一些历史背景的一种抵触和逆反。在这一过程中,这一切都是由老于世故的托阿萨这个长老来定夺的。是他培育主人公的儿子佩佩固守传统的文化,可同时他又看着塔乌依洛佩佩这个“刽子手”一手毁灭了萨佩佩现存的世界。尽管塔乌依洛佩佩一再宣称他创造的是一个崭新的史诗般的伊甸园,但他所创造的模式决不是古老宇宙神话中的世界,而是与传统相距甚远的世界。所以,托阿萨和佩佩这一老一少,在此以这种一问一答的形式,对创造和毁灭这一双重意义来进行庆贺并嘲讽。这时,叙述者是从一个历史—哲学的高度,把世俗与神圣的历史并列、把历史的现实和神话的时代紧密地联系在一起,以致从多层次多视野的角度来看待和领悟这一系列事件的发生。刹那间,托阿萨和佩佩又与神圣的历史变为“同时代的人”。上述所描绘的这些情景使我们看到,作者温特通过这种手法的运用,不仅达到了讽刺的目的,而且使作品体现了寓言的特性。

我们从温特的作品中,还可以体会到一种玩笑的潜在意义。萨摩亚的笑话,一般是用精心布局的词汇来表述的,并通过同一种文化人的共同体会来产生效果。如《叶子》中佩佩对托阿萨说道:“你开个小玩笑,一直讲到听笑话的人笑得捧腹大笑为止。”

“鲸是什么?”西米问道。

“鲸是哺乳动物,是地球上最大的哺乳动物,它生活在海里。”

“哺乳动物是什么?”

“哺乳动物是有尾巴、有鼻孔和有脂肪的鱼,这种鱼能够吞食圣经中的约拿。”托阿萨回答说。

(温特,《叶子》)

当一无所知的布朗夫人被笑话引得捧腹大笑时,也情不自禁地加了进来,于是托阿萨又说:

“我想谈谈我们的马。”

“你的马现在怎么啦？”布朗夫人也试图开个玩笑。

“噢，我的马昨天夜里生了一个小马驹。”

“说下去呀，”她说。

“□，在这之前，我的马夜里从未生过小马驹。”

托阿萨说着，西米忍不住大笑起来，“不久前，我的爸爸得到一个雌马……”

（温特，《叶子》）

实际上，我们与托阿萨和西米保持一个距离，就会发现他们这段对话是有其内涵意义的，他们称布朗夫人为“马”，并且布朗夫人也没孩子。这种笑话妙语是融合在故事讲述者的艺术之中，关键在于它们能够产生共鸣的幽默感，但同时娱乐和逗趣又不是他们唯一的目的。从上面这段摘录中，我们可以看到，它们实际上是为了强化孩子们对外来文化反感而对学校人为教育所进行的一种讽刺。

同时，温特一有机会就注意使用一些双关语，如在《叶子》中的描述，“他这个懒散年青人，在墙角那儿不是拣点儿地上的木柴头就是拣些木工扔下的烟蒂以及别人扔下的乱七八糟的脏东西。至少，他应该做些他应该做的事，可他不去做，甚至夜里他也蹲在那儿，似乎在等待着女孩子的目标”（《叶子》306页）。

其技巧形式之五 是非常规性的故事结构的运用。就像我们上面所指出的那样，温特把他的创作视为“故事”和“寓言”。温特在其一系列作品中都具有“故事”的特性，而他更关注的焦点，是在个人生活和事件的兴衰上。在多方面的表达中，温特有意采用一些非常规的故事结构。在温特小说中，他并没有试图去回避叙述性的开场白、直截了当的过度转换、直接参与、论述等简单的创作形式和创作手法，而是有意把简单粗糙的故事以讲述者的方式作进一步的艺术提炼和加工。一般来说，温特对小说的人物并不喜

欢那种近乎意识流式的描写,而是喜欢用快速大胆的动作和行为来勾勒,甚至在其个人内心独白上,他的重心都很少放在人物精神方面的素描上,而是放在对未来所要做的事情的思考上。如他在《叶子》第三部第十五章的人物内心独白中,故事的叙述者又退居出来,以“塔乌依洛佩佩的思想像银鱼一般穿梭在他自己的恐惧中”(《叶子》,370页)这一评论形式,把塔乌依洛佩佩本人的思想再次引发出来。这些非常规结构的使用,表现了作者运用技巧的娴熟。

我们说,温特使用讲故事这一手法是为使小说更加赋予文学性所进行的一种探索,是温特作品独具风格之处。借用作者本人的话来说:“我要大胆地……不怕失败地进行开拓。我不甘停留在安全、舒适的小说描写上,我知道我在冒险,但我还是要这样做。”^⑬温特创作的小说是集传统的观点和后天的教育以及他个人的天赋等为一体而创造出来的。他的成功得益于他善于从历史、民族神话和口头传说中汲取养料,并把它与西方当代现存小说这一文学形式和风格以及他个人独特的文学视野融为一体而获得的,是他发明了萨摩亚小说。所以我们可以说,温特的最终胜利不是其作品,而是正像卢卡契所说的那样,通过其艺术征服了世界的小说家的胜利。^⑭

总之,温特所取得的最大成就,是他独辟蹊径地运用了南太平洋人的想像,采用了南太平洋神话、传说、方言和俗语等素材,并通过对口头文学和外来文化与文学等多种文学风格的借鉴,从而创造出南太平洋风格的作品,并丰富了南太平洋小说这一创作形式。他像卢卡契一样意识到,现代小说的单调乏味就在于作品大都源于同一种风格。因此他在创作中,善于在民族文学的土壤上广为采撷并进行探索,从而创造出独具风姿的萨摩亚小说,同时他又注意汲取西方的文学观念和文学技巧,使自己的作品能够在当代世

界小说之林中闪耀出夺目的光辉。

注释：

- ①Mark Schorer , *A Critical Anthology* , Prentice Hall Inc. ,1950 , P. 433.
- ②Wendt , *In a Stone Castle in the South Pacific* , Mana Review 1 No.2 , December , 1976 , P.28.
- ③Wendt , *Flying-Fox in a Freedom Tree* , P.132.
- ④Wendt , *Flying-Fox in a Freedom Tree* , P.132.
- ⑤Katharine Loumala , *Maui-of-a-Thousand-Tricks* , P.5.
- ⑥Wendlt , *A Letter from Paradise* , Auckland , 1965 , P. P. 50 – 52.
- ⑦〔瑞士〕荣格 ,《心理学与文学》 ,1998 年版 ,191 页。
- ⑧Wendt , *Flying – Fox in a Freedom Tree* , P.132.
- ⑨Lukae , *Marxism and Human Liberation* , NewYork :Dell Publishing Co ,1973 , P.119.
- ⑩Lukars , *the Theory of the Novel* , NewYork Dell Publishing Co ,1973 , P.93.
- ⑪Lukac. *The Theory of the Novel* , P.97.
- ⑫Lukacs , *Marxism and Human Liberation* , NewYork :Dell Publishing Co ,1973 , P.119.
- ⑬Wendt , *A Letter from Paradise* , Auckland , 1965 , P.80.
- ⑭Lukas , *Marxism and Human Liberation* , NewYork :Dell Publishing Co ,1973 , P.128.

第六章

南太平洋文学现状与趋势

第一节 南太平洋文学现状

一、南太平洋文学特点

南太平洋文学的发展,最大特点是从神话到寓言。这也就是说起始于口传神话故事的南太平洋文学,在不到半个世纪的岁月里就已发展到寓言的水平。它从最初的神话传说的收集、记载以及翻译,发展到以温特为首的作家创作出带有寓言性质的作品,这本身足以表明南太平洋文学发展的跨度与力度。

我们通过温特的作品可以看出,南太平洋文学已发展到模仿(代表现实)和寓言(一种内涵的寓意和运用神话诠释现实的趋势)这两种创作模式得到了完美的统一。这两者在温特作品《叶子》中得到极为典型的体现。温特本人认为他的作品是基于萨摩亚民间传说故事基础上的“寓言”,并且他强烈地感受到这两者结合而形成的寓言的艺术魅力。从神话到寓言——这是温特在其 20 年的

写作生涯中一直向往和力求达到的。从古老神话的核心创造一个寓言世界,这如同他作品《儿子》中的主人公“英雄”透过神话闪光的表面深入到内在的精髓是异曲同工。我们知道,以寓意为表现形式的寓言是一种本体论观点的象征,它是朝着一种非公式化、不确定的思想和渴望达到这一愿望和方向去发展的,具有后现代派的某些特点。温特的小说就表现了这一特点。他的艺术并未仅仅停留在幻想中,而是通过一种先知的观点用寓言来体现。温特的寓言,是与认识论的观点相关联的,而且他对世界事件发展的预示与艺术和道德的意识和准则是相一致的。在他的整个创作过程和活动中,他是通过人和历史的相互作用来改变世界的。实际上,这也就是一种自我感受和超越现实的过程,

同时,温特把文学看作是“镜子和心灵的地图”,博格斯也利用镜子和地图作出类比:“作品内含的东西常常是无限的、可塑的,甚至是含糊不清的,这一点对所有的人都是一样。这就像基督教的福音书,它既是反映读者自己个性的一面镜子,也是一幅世界的地图。”^①显然,这里的地图表明的是对现实的理解,而在温特的小说中,地图是用寓言和象征来标明的,它暗示了一种超越现实的理解,以混乱和无规则来主导格局。我们说镜子反映现实,但它也能够曲解现实,在文学中这些曲解包括语言上固有的差异和作家个性对社会的理解,例如我们从温特《叶子》中的深不可测的塔加塔和富于幻想的加卢波两个人身上,就可以看到现实和寓言这两个方面的体现。

我们不妨运用斯科尔斯研究寓言得出的结论来对这一形式以及温特的小说进行阐释:“人们愿意并且希望疏远。当我们达到这一境界时,我们就可以看到当前人们想像的巨大任务就是在文学和现实中产生一种体系,这种体系就是人们能够把自己的愿望跟宇宙之中自然运动的这个体系紧密地结合起来。为此,我们需要

具有一个宇宙间的想像力,需要能够发现宇宙本身是一个维妙维肖、均匀得体、精心设计的一个想像的实体。在这个实体里面,我们熟悉小说中的人物就如同熟悉自己的家一样,我们必须把人看成是一个想象中或正在被想像中的自己一样。这样,人们就能够在自己的想像中获得一种动力,人们就会使文明朝着统一和背离疏远的方向去发展,并把人的生命带回到与大自然宇宙的和谐之中。”^②

温特在其创作过程中,也经历了这样一个先疏远后回归的发展过程。在其第一部小说中,主人公“英雄”实际上就是朝着疏远和流放意识去发展、去表现的,自由在这个阶段很大程度上是保持相对的,而在他的长篇小说和《叶子》的第二部中这种自由流放的意识又得到进一步的强化。佩佩的疏远是通过外部现实世界中的失败来表现的。他之所以这样做,是由他那不治之症决定的。同时,温特还通过佩佩与加卢波这两个人物的比较,来表明佩佩的痛苦远非是人类所能够忍受的,这主要是由社会的环境和人物内在固有的偏见所致。然而,作者在《叶子》第三部中,又以较为明朗的基调来与第二部中的寻求自由、极力想超越痛苦的低调相对应。他在第三部中,是通过加卢波这个人物来表现的,开始时加卢波与佩佩一样也是一个失意者,但他最后终于从孤独中解放出来并且寻求到他所应该去做的事。他通过他“英雄”般的个人努力,终于变成了一个必须要表达自由而且也能够表达自由的人。这样,在他的身上就体现出自由与必要性的完美统一。文学的发展是与历史的发展相结合的,因为文学只有与历史所关注的现实相结合时,其艺术才会体现出真正的意义和存在的价值,这也正是《叶子》这部小说之所以要与“现在”这个词联系在一起的重要意义所在。依据作者罗伯特·席勒在《寓言和超小说》(*Fabulation and Meatafiction*, 1979)中所表达的观点,这种创作是“愉快地构思,但同时又

强调构思者的艺术”，^③这也就是说，应该把寓言者的艺术与小说家的讽刺作品区别开来。由此可见，南太平洋作家温特具有相当水平的想象力和艺术鉴赏力，他的作品不仅表现了南太平洋文学的特点，而且也表明了这种文学已发展到了一定的艺术水准。温特的这种创作有两个方面：首先，他的艺术鉴赏能力使他能够面对南太平洋社会和经济环境的现实提出一些重要的理论性问题；其次，他作为一个颇有影响力的作家和艺术家为南太平洋文学发展指明了方向。^④

二、南太平洋文学与政治

文学是不能脱离政治的，乔治·奥威尔的观点基本上是正确的。他认为“没有所谓的非政治的文学，至少在我们这个时代没有这样的文学，几乎每个人的潜意识中都具有某种由于涉及政治而产生的恐惧、憎恨和忠诚等情绪”。^⑤这种表述与南太平洋文学有着直接的联系，由于南太平洋文学具有强烈的反殖民主义思想的成分，因此可以说在南太平洋文学中含有政治的成分。

对于这个地区的作家来说，这是一个较为复杂的问题。首先，他们不能够采取像西方作家所采取的那种绝对的立场，例如美国威廉姆·加斯写道：“当代的美国作家由于不受任何抑制，因此他们绝不属于社会和政治场景的一个组成部分，因为没有人惧怕他的攻击，也没有人号召他去创作。无论他从事什么样的创作，他都是受其内在强烈的灵感所支使。这个世界并不热衷于他，也不会奖赏于他。这既不是夸夸其谈也不是抱怨，只是一个事实。现代严肃作品必须要为艺术而创作。”^⑥我们说，南太平洋作家也力求使文学具有较少的政治性，因为这种政治化意味着要把文学和这个地区现存的种族分歧和冲突联系在一起。实际上，文学最终必须

避免被用来为某一政党或某个宗派事业服务,因为作家与口头诗人的功能不一样,作家不可能是一个政治和社会秩序的立法者,其主要功能只是忠实地探索、解释、综合他所生存的现实世界和经历与感受。如果作家们过分地热衷于种族问题,这在当今多元化发展的大洋洲文学中只能是一种倒退的趋势。例如在当今斐济多元的文化中,由于斐济和印度—斐济人之间的社会矛盾,以种族自居的创造性作品只能是使得文学朝着种族极端化去发展,这样的结果必然会导致丧失发现社会共性或产生共同思想和视野的机会。目前斐济出现的这种朝着种族主义分野发展的趋势,实际上是与殖民主义进行的一种低层次的交流与对抗。在殖民主义的保护下,斐济这个国家看上去似乎更具有斐济种族的民族性,然而,揭去那些表面虚假的安全感,老的怨恨外加战后殖民经历中滋生出来的新的分裂,则更加剧了这一触即发的现实危机。

到目前为止,尽管在南太平洋地区还没有直接感受到所施加的政治压力,但作家们仍时常感受到潜在的压力。如早在1969年,致力于表达自由观点的《尤尼斯帕克》这个学生期刊在社论中提到的一个干扰因素,即学生不愿意写东西是因为害怕造成负面的影响就是一个很好的佐证。在斐济社会中,温特的《儿子》与《蝙蝠》被看作是淫书,不适合做学生教科书,这些书在西萨摩亚书店里也被看作是不宜出售的书籍,这些例子都说明了具有潜在的新闻检查和对文学自我限制等因素。^⑦

同时,人们提及所谓的“南太平洋方式”也含有半政治化的因素,因为这其中内含的基本的目标,是南太平洋的人民不应该受到外来方式的威胁,而应该具有其自身的发展优势。不过,人们也认识到这一观点的局限性,因为人们一旦用“南太平洋方式”这个模式作为一种价值观方式来固定,这就意味着有其狭隘和停止不前的趋势,而不是去试图不断地促进这一论点的发展和完善。可

喜的是当今有些新的领导人已经意识到这一观点的局限与弊端。

在当今南太平洋地区,各种复杂的力量都在发挥着作用。我们从汤姆·戴维斯博士对“库克群岛 80 年代文化政策”会议上的讲话就可以明显地看到这一点:“我们不把文化看成是本身的结果,而是把它看作为一个手段,通过这个手段,我们可以使自己的人民获得一种比较理想的生活。它提供的应该是一个信心的基础,我们可以通过它来作为发展个人自身的才华和欣赏自身文化的一个跳板。不过,同时也不要过分地陶醉在自我感受之中,因为在这个变化和活动的世界里,我们也需要对那些不同于自己的生活方式给以正确的理解和欣赏,以便更好地适应当今多元的而不是单一的文化。我们必须避免把文化看作是盲目地随从过去的一种现象,而应看作是一种为不同时代而产生的一种新的文化。”^⑧由此可见,当今把文化作为动力和创造力来描述并从历史的角度来看它,这已大大地超出了那些仅利用“南太平洋方式”来作为信奉的目标这一陈旧观点的理解。

三、南太平洋文学与社会

早在 20 世纪 70 年代,一种新的社会现象就进入了南太平洋的文化生活,即一种新文学的产生需要具有其外在和其自身内在的一致性。目前的研究已表明,文学发展是文化进程一个不可分割的部分,因而它要受到历史的制约。所以在研究文学结构和意义时,我们首先还须了解一下文学总体的社会性,即其来龙去脉。

众所周知,文学的发展,是依据历史和社会相互作用而产生的某些辩证法的原则来发展的,同时也是通过文学自身内部的动力和逻辑来促进的。辩证方法的意义在于,它能够把文学发展中潜在的积极因素和力量都发掘出来,同时也把阻碍其发展的诸多不

利因素也表现出来。运用一种辩证法的观点去理解文学,就是指有时主观上认为有肯定价值的东西,比如说口头传统本身也内含某种阻碍文学发展的思想阻力;相反,那些已经被认为是否定的力量其本身可能还具有某些对文学发展有着推动或催化的因素,如殖民地教育就是一个很好的例证。殖民地教育由于不注重土著文化而受到批评,但殖民教育的某些方面毕竟对促进文化和文学的发展起了一定的积极作用,而且对于促进英语文学和西方文化等方面的沟通也起了不可低估的作用。这个地区最重要的一些作家都是殖民教育的产物,但当他们一旦掌握了思考和创作这一武器,又反过来批评殖民教育的弊端,这本身就是极好的辩证法。又如南太平洋大学虽然是创造性作品的发源地,可在促进创造性作品的发展方面却未起到应有的积极作用,因而遭到批评;然而,虽然它在促进文学发展中没有显示出其突出的地位,但它却以其大学特有的优势提高了区域内英语总体的水平,尤其是南太平洋大学最近通过它出版中心的发展,对文学发展起到了越来越引人注目的作用,这些都表明了文学发展的辩证法。由此可见,文学的发展也是相对地以某阶段的对抗到趋于调整乃至最后的综合这一方式来体现的,而这一过程又是随着诸如传统社会的殖民主义、民族主义以及西方教育等这些社会历史的发展,通过作家对日益变化的现实世界去力求探索这样一种适当的视野和方式去进行的。无疑,其进步与发展又会导致现存规范的重新调整、适应和再相融的又一变化过程。这种研究还表明,在观察文学发展的过程中,观察文化产生的各种复杂力量和因素的形成也是极为重要的,尽管人们有时常常过分地强调个人主观能动性在文化发展中所起的作用,但这毕竟有其局限的一面,因为有时它往往忽视或者低估了那些导致社会或历史现象产生的那种缓慢的社会历史变化。60—70年代南太平洋地区出现的这种新兴的英语文学,就是在这样一种

社会发展的背景和状况下产生的。

同时,我们还应该看到在这个地区文学发展得也很不平衡,在数量和质量上存在着明显的差异。这可能是不同的环境有利于各种不同文化风俗发展的缘故,而且人们对地区之间各种风格和特长的迥异,也可以作出各种不同的解释。随着民族文学的萌发和兴起,具有浓郁地方色彩和风格的作品越来越明显。尽管大多数作品仍用英语来写,但是也有少部分作品用当地方言来创作,如汤加《法卡瓦》(*Fakava*)、西萨摩亚《莫阿纳》(*Moana*)和斐济的《斯尼特》(*Snete*)等都是用当地方言创作的刊物。同时,妨碍文学的发展还有其他一些因素:如狂妄自负、自我意识为中心、文学政治化、新闻检查和听不得批评意见等,这些因素都与个人的期望值太高有关系,有过高估计自己和绝对化的倾向,甚至对那些外来或异域的东西持保守与抵制态度,直到外来的东西被同化或已与本民族文化完全相融合时才能接受等。这些狭隘的意识都是不利文学发展的一些因素。

人们从这个地区文化复兴的早期阶段还可以看到,南太平洋人们对文化依赖所作出的第一个反应,就是要急切地欣赏本民族自己的传统文化。这是一个重大的发展,因为他们急于要从对土著文化无多大促进的殖民教育中解脱出来,从文学发展的总体范畴来看,这一愿望有其积极的一面。但同时应该指出的是,任何文化都存在自我欣赏而形成固步自封的一面,因此南太平洋地区作家和艺术家们也特别提出要防止“文化的盲从”。文学的天职要求作家尽可能以不同的模式和体系进行思维,应该懂得各种各样的生存方式,作品创作的过程也要求作家不断地更新自己的意识。这就是文学与社会的辩证关系。

四、南太平洋文学与作家

南太平洋作家的特点 在南太平洋地区,南太平洋作家也显示出其自身的特点。首先,我们来看一下南太平洋作家的种族和社会根基,这些作家背景各异:库克群岛汤姆·戴维斯的双亲属于不同的种族,他的童年是在海员和商人中生活的;斐济的乔·纳卡拉来自上层社会;唐纳德·卡尔帕卡斯和约翰·骚纳纳分别是瓦努阿图和所罗门群岛的内务大臣;萨坦德拉·楠丹是斐济国会议员;艾伯特·温特有着德国和塞茅人的血统并有个新西兰的妻子;瓦尼萨·格里芬有着部分欧洲血统;雷蒙德·皮莱依出生在一个印度和斐济联姻的教师家庭,他本人则是天主教信仰者。这些作家大多数是传统和当代社会关系的产物,他们生活在城市过着类似“中产阶级”的生活方式,可同时他们却又与乡村保持着各种千丝万缕的联系,而他们的独立性又归功于所受的教育。他们在王权文化和价值观下所受的教育以及他们的多种文化,某种程度上又由于多种族的文化背景才使得他们有着得天独厚和不可多得的代表性。他们能够适应多种文化的那套有效的本领,使得他们具有那些只受单一文化熏陶的作家们所没有的那种领悟水平和顿悟感。

其次,这些作家自身也有其个性的一面,具体表现为:其一,几乎所有的作家都受过高等教育,他们大都通过各自的专业学科获得了写作的能力,如格里芬的专业是社会学,豪·欧法是人类学,皮莱依是工程学和语言学,撒曼是教育学,温特则是历史学。其二,大多数作家把他们所取得的成就和在社会中所取得的地位都归功于他们辛勤耕耘的“工作”,而不是依赖“门第和身份”的结果。尽管也有一些作家,把自己标榜为“工人阶级”出身,可是除了偶尔出现像埃蒂·萨阿加的《我,劳动者》(*Me, Labourer*, 1972)和皮莱依

从不同角度描写的工人生活《劳工者哀歌》(Labourer's Lament, 1975)之外,几乎没有什么以工人阶级为题材创作的诗歌和小说。其三,由于知识分子缺乏,一些作家还不时地以“知识分子”的身份被邀请进入政界,该地区的作家许多都兼任了政府部门的政务或公务官职,这与原先口头文学家的传统地位有类似之处,因为口传诗人和系谱学家们在乡村文化中,一直被视为道德和政治上的“公认立法者”。按照传统,作家和诗人们通常不回避政治职务,如巴布亚新几内亚毛利·基基担任过副总理,瓦努阿图的多纳尔法·考波卡斯等人也都积极参加政治活动,所罗门岛的约翰·骚纳纳也早已担任了公职,纳柯拉在政界任职,温特在萨摩亚群岛是位政治上颇有影响的人物等。当然,就任公职并不意味着具有鲜明的政治信仰,岛国中受过教育的人被吸收为政务或公职官员通常并非因为他们在政治上有所成就,主要是因为岛国的智力资源太有限。无论在什么情况下,没有一个作家会否认自己对社会的责任,一味追求艺术而对自己所属的团体无动于衷,无任何责任感,这一点始终被看成是一个令人不能容忍的观念。温特就把“向我的人民表现人民自己”看作是自己的天职;皮莱依则认为作家应该是“一名防止种族灾难的卫士”,还应该“帮助缓和种族之间的紧张关系”。^⑨因此,南太平洋作家们一方面与上层人物融成一体,另一方面又有其相对独立的一面。其四,人们还看到由于宗族和种族在南太平洋社会的形成中占有主要的因素,因此种族问题也是南太平洋作家不可逾越的一个重要题材,如温特的小说和诗歌及纳科拉的剧本等,都集中反映了种族冲突和种族意识,而整个南太平洋地区描写黑人和白人的冲突、反映不同种族团体之间的矛盾的作品比比皆是。温特指出:“直到今天,即便是大肆歌颂‘南太平洋化’,种族歧视在许多种群体中依然存在,依然有一个群体被另一个群体无情地压抑着。”然而,在“南太平洋文学艺术创作协会”里的作家群,

他们反映的主要是区域意识而不是种族的意识,尽管有些微妙的种族对抗还有待于更贴切的手法去表现。温特对此表达了他的愿望:“我们的联系,超越了种族文化和狭隘的民族主义的政治界限。”^⑩综上所述,我们看到南太平洋作家和诗人有着与其他国度文人一些不同的特点。

尽管南太平洋作家和诗人他们在文学创作领域里各具秉性,如温特表现出大胆的冒险和探索而豪·欧法极其幽默等,但是在这些作家和诗人身上还都不同程度地存在某些弱点:如赛里的作品欠庄重而且有些尖刻;豪·欧法虽富于幽默感却不免流于机巧;撒曼常善于对虚假表现出厌恶和激动等。尤其是年轻一代的诗人和作家,他们心中有一种强权文化的倾向,倍感双重文化给他们带来的痛苦。如年轻的斐济作家塞里,给人的印象就是西方激进派的形象,他的性情暴躁,与白人和当权的精英们格格不入。他一方面是个传统的维护者,其想像力被禁锢在过去的传统里,他的思想带有某些“南太平洋化”的半封建意识形态。另一方面,他又在原始的传统协作精神基础上强调个人主义,即一方面用一种怀旧的目光来看待受外界影响的大洋洲现实,同时又用对现实的抵触来缅怀和回顾那曾经封闭的原始世界。这些特性都属于社会动荡时期作家们所表现出的一些不稳定和不成熟的特点,同时也是当前文化混杂趋势所表现出的一大困惑和苦恼。因此,许多南太平洋地区的作家和文人已经意识到这种分裂文化给他们带来的某些危险。

作家在变化社会中的位置 作家如何在日益变化的世界中找准自己的位置,这也是南太平洋作家急待要作出反映的一个重要的问题。为了协调作家与社会的关系,有人曾给作家的地位下个定义,如社会公仆、叛逆者、漂泊者或者流浪者等。雷蒙德·威廉斯对此评论道:“对于社会成员的自由者,社会是他们所属的团体;对于公仆,社会是一个使他们从中找到自己的位置的机构;对于国

民社会是个被确定的权力体制,对于叛逆者,他所生活的社会就是一个暴君,他斗争的目的就是建立一个新的更好的社会。”^①由此可见,威廉斯有关个人在急剧变化的社会中,如何调整自己的位置以适应快速发展的形势问题,为南太平洋作家提供了极有价值的论述。实际上,这个地区的大多数作家与他们所属的社会都能积极地相处,并能在社会成员的类别中找到适宜自己的位置。

当然,这并不意味着作家同他们所处的社会不存在矛盾。相反,矛盾和紧张的关系始终是存在的,但并非不可调和而已。如豪·欧法和撒曼等作家对他们的社会就常常提出激烈的批评,皮莱依也竭力主张印度—斐济社会的某些习俗应该彻底改变。但是,这些批评家和改良主义者都是站在社会成员的立场上对社会进行批评的。如新赫布里底的诗人卡尔波卡斯、利奥马拉和索佩等人,他们都是以一种激进的态度公然反对殖民政府,或以反叛者和革命者的身份提出新的政治主张,以表明他们从感情上对自己传统文化的忠诚和护卫,因为他们始终把自己看作是他们的社会中的一个成员。

同时,作家还意识到应该不断地扩大文学视野和更新创作手法,来表现和适应日益变化的社会现实。正像温特书中的人物不能同他们所处的社会相容一样,为了使艺术和生活同现存世界的空虚感相互贯通,文学家也必须脱离传统陈旧的创作模式,以寻求新的创作形式来表现日益变化的现实世界。为了探索这个问题并赋予它实际意义,作家们必须摆脱传统形式的束缚,摈弃那些千篇一律的格调,而在日益变化的社会中不断地变化视野和更新手法。例如温特认为,小说创作是探索空虚世界的一种适宜的手段,同时也是通过作品来探索一种希冀和可能实现的社会的一种尝试。因此,他在小说中特别希望能够创作出一个和谐的结果,这种和谐最初是在《狐蝠》中以“熔岩”来体现,正是在这种历史性叙述到超自然感受这一思维发展的变化过程中,他产生了《波利乌利》(意为

“黑暗”)这部作品,后来他在《波利乌利》中又以黑暗来体现,但这并非是一种转向悲观主义的基调,而它的意义和整体的重要性在于,他最终在黑暗和死亡中重新得到发现,因为在溶岩的深处、在黑暗和空虚之后,存在的则是火与光,而艺术正是在这种孤独和惆怅中获得闪光变得成熟。人们从这些作品中看到,作家就是通过其作品的探索来表现社会、认同社会和希冀社会。同时,我们从温特所塑造的一系列个性迥异的人物形象中,也可以看到作家在日益变革社会中所做的探索。如他塑造的侏儒、流浪汉等一类人物,这些人物大都缺少扎实的社会根基,几乎与社会没有什么直接的意义和关系,并以其荒诞、怪异的形象和行为来为他们所处的那种社会客观现实的堕落作注脚。这些人主观上希望获得一定的社会地位,但最终却无法实现。为了改变自己最底层的社会地位并获得一种自由和自尊,他们必须采取各种非常规的形式来反对社会,如《狐蝠》中的塔加塔就是一个生动的“流浪汉”式的人物,他为了与道德和心理堕落相对抗,希望自己能够自我变形并自我消亡,以此来表示他对这个“荒谬社会”的抗议。实际上,温特小说表现的,是一个由于受到基督教、殖民主义以及当代资本主义西方化影响而异化了的现实世界,其作品中这些人物的塑造也无不是对现实社会一种荒诞不经的诠释,更是作家本人世界观的一个显现。由此可见,随着社会发展和异化现象的出现,作家随之便运用了荒诞等一些超现实主义的创作手法,来更深刻地反映现实社会。

同时,南太平洋作家对社会表现更多的是关注社会的责任感。温特强调说:“不同见解,是任何民族能够健康地生存、发展和兴旺的根本条件。如果没有这个条件,我们的文化必将流入自负的窠臼。”温特还引证说,“即使在教会文化形成之前的文化形态中,个人提出异议也是允许的,这总比靠战争来决一胜负或推翻当局要高明得多”^⑫。温特小说中人物所表现的异议——以疯狂来求生

或以自杀来抗议,都深刻地反映了南太平洋文化人对社会的急切关注和强烈的反应。

作家个人在社会中的作用 我们应该特别指出的是作家个人在社会中的作用。温特由于他个人的才华和活跃的性格,而作为一股强大的力量出现在文坛上。从他《迈向一个新的大洋洲》的文章中,我们可以感受到他的感官比起当代同辈人要更加敏感。如果人们用重要作家来代替“天才”的话,下面的希普利特·泰恩的评论,很准确地表达了南太平洋文学的情形:“当文明发展到新的一步时,就会产生一种新的艺术形式。几十个表达社会思想的那些才子就会围绕在一两个完美表达社会思想的天才周围。而同时,未显示天赋的那些进展就为文学的缓慢发展奠定了基础。”不过,如果没有一些重要的天才,那么文学也就不会显得那么重要和有趣了。温特作为一个杰出的作家这本身非同寻常之处,还在于他是出现在大洋洲历史转折点的一个关键时刻。这个时刻就是南太平洋诸岛国在独立后进入了一个新纪元时期,作家也似乎会从其历史的必然中诞生,这就像加卢波带着其历史使命从提供给他的那个团结统一的实体中诞生一样。幸运的是,南太平洋文学发现了一个才子,一个具有清晰头脑的才子。用卢卡契的话来说,“清晰之处在于我们所处的位置,我们应该朝什么道路去发展,我们还能够做些什么来影响这个方向。”^⑬

第二节 南太平洋文体风格

一、南太平洋风格

南太平洋重要理论家玛乔里·克罗柯姆,本着相互宽容、亲善

共处以及南太平洋居民皆兄弟的原则,提出了一个颇有创见性的“南太平洋风格”这一理论。这一理论,含有着共同分享、相互协商、相互适应以及协调一致为特征的倾向,体现着轻松、愉快和祥和的时代精神,同时也表明了其自身的组织原则和独特的风格,甚至还包括了其独特的生活习俗和娱乐方式等。作为一个思想体系,“南太平洋风格”有其范围,它包括由语言、宗教、文化等方面已经形成的各种设想。克罗柯姆的这一观点还反映了对本民族文化的维护和补救的设想,他评论道:“对于殖民时代遭到诋毁、抑制和排斥的本土文化,南太平洋人民正充满信心地去重新整理。他们继承了本民族珍贵的文学遗产,不仅用传统的表现形式来表现自己,而且还用各种新的艺术形式和创作风格来反映他们独特的千变万化的岛国文化。”^⑮毫无疑问,20世纪70年代初期的“南太平洋风格”,对于保护早期的个人主义精神及有必要弘扬个性是持肯定态度的。许多受过教育的岛国居民在与自我意识作斗争的过程中,由于意识到文化依附性的危险性,他们便采取一种自信的心理战略。在他们感到处于被挤垮和被驱散的忧虑时刻,欣然地接受了“南太平洋风格”的保护。

在南太平洋文化复兴运动的思想体系中,一面是驱除和平时期所产生的对物质幻想的种种崇拜,另一面是关注外来文化对民族文化形成所产生的影响,但更重要的一点却是,“南太平洋风格”在意识形态上形成的一个重要特征,即它强调南太平洋人自己的特殊文化,强调岛国居民在政治、经济方面应该享有的自主和支配的权利。用克罗柯姆的观点来看,南太平洋的风格与西方欧洲人所采用的实用主义的哲学观点截然不同。相反,他认为在南太平洋诸岛国居民的眼中,西方欧洲人“显得太古板,他们担心过多、筹划过多,对每件事都得按计划来进行,强调得过多”。^⑯人们从中不难看出,在克罗柯姆的阐述中,还拥有着以某种种族主义为基础的

“南太平洋风格”的设想,并且他的理论具有明显的理想主义和浪漫主义色彩。

但是,应该指出的是克罗柯姆发表的《太平洋风格:一个正在形成的实体》(*The Pacific Way: An Emerging Identity*, 1976)一书的内容,主要是南太平洋一些首脑人物的声明、口号以及观点的汇集,它表达的仅是上层中坚分子的思想,并带有一定的等级制度倾向,因而得到统治阶层中坚分子强有力的支持,各大学也通过其学报和期刊等从多方面来支持这一观点。实际上,人们忽视了这种所谓具有独特价值观的风格还要受到其现存的社会生产方式所制约,并且随着历史的发展还要受到社会各阶层的检验。

然而,温特对南太平洋地区文化复苏的看法和“南太平洋风格”支持者们的观点则截然不同。温特认为,尽管他们认为是南太平洋文化复苏意义深远,但它有其短视的一面,即其中内含着一种固步自封的狭隘性。马克斯·哈特威尔以一个局外人的观点也对南太平洋多样性的文化特征表明了看法。他认为“南太平洋风格”本身,并没有什么具体的概念,也没有显示出南太平洋最重要的思想和最基本的观点。因为南太平洋传统文化虽与众不同,但是它毕竟是一个经济、语言和文化的混合体,这一点与世界上其他地区的文化是同样的。^①多元论的认识导致了人们对现实文化的认识,而这种现实的文化又必将与政治的现实联系在一起,这一点也是世界共存的。因此,人们也不免有所担心,当人们以关注的心情来注视史前和史后的文化联系以及被困惑的文化时,这种力求的“南太平洋风格”由于其弊端所在,能够保持多久,这同温特强调没有“纯粹的文化”或者“完美的文化”是一样的。相反,却有倒退的趋势,即习惯性决定其局限性与狭隘性。

二、南太平洋文学风格

南太平洋文学风格,南太平洋作家对这一概念和方式的认识是在 70 年代逐渐形成的。这种新文化意识的定义,最早是出现在温特的《迈向一个新的大洋洲》和玛乔里·克罗克姆在 1977 年《玛纳年鉴》里题为“玛纳和区域创作的合作”的导言里。依据他们的观点,区域文学具有两方面的优点:首先,温特的一个新的大洋洲观点是在一些创作天才们的启示下形成的,这有助于剔除“殖民主义”的污点和痕迹,使人们从西方的监护下摆脱出来;其次,这种南太平洋为一体的宣称,也像一个堡垒一样有利于进一步抵制其他外来文化和价值观的侵入与腐蚀。许多作家包括一些局外作家认为,尤其是南太平洋社会科学协会和南太平洋艺术创作协会已经形成了一个以“南太平洋文学风格”为主导的思想文化和艺术领域。显然,南太平洋文学艺术创作协会在《玛纳年鉴》上发表的大量具有强烈反对殖民主义色彩的诗歌,都为小说的创作提供了思想基础。因此,对作家们来说,南太平洋文学的形成和兴起有着重要的积极意义,它不仅意味着具有自己的文学特点和风格,同时也向世界表明它是世界文坛一个新的文化和文学实体。

但与此同时,也存在着与“南太平洋文学风格”这一思想针锋相对的观点,即以温特为代表的“进步思想”。其目标旨在明确一个长远的趋势和美学发展的方向,它包括两个方面的范畴:第一,尽力扩大思考的范围;第二,在极端的个人主义和集体主义精神之间、现代与传统之间,探求一种辩证和协调的结合形式,如他在《黑暗》中的玄学理论就是温特扩大历史考察的成果,而《儿子》中反映的个人与社会之间的冲突最后在小说《叶子》里得到了解决,书中强调个人与集团利益的相互依存和依赖的关系,但不反对保留不

同的观点和艺术家的自由。

依据卢卡契的理性主义哲学的介入导致人们把普遍存在的相同事物本质相互割裂并产生混乱的观点,温特认为南太平洋的混乱是殖民主义带来的,殖民主义造成了某些无法挽回的损失,因而改变了艺术家的处境。他评论道:“殖民主义在毁灭传统艺术的同时,也为那些不受传统风格、习俗和观点束缚的新型的艺术家们开拓了道路。他们进行自己的思想探索,建立自己突破传统习俗和羁绊的勇气和威望。这些艺术家任自己在虚无中漂流,并通过发现和发展自己的想像、声音以及风格来确定自己的道路。”^⑬我们从上面这段摘录中可以看到,温特阐明了传统的生活模式与激进的自由向往之间存在的潜在矛盾,也体现了艺术家所处的一种自相矛盾的地位,即他们声称自己是独立的,然而又意识到自己注定要依赖社会才能生存。人们知道,“自由”这个词含义较广,不同的作家有不同的内涵理解。自由的概念,有意无意地为许多作家提供了意识形态观念的选择标准。在传统文化中,自由也是一个屡见不鲜的主题,如在口头文学中,玛乌依神就酷爱自由。但温特对自由的强调又有其新的解释,对温特来说,它包含着一连串的意义,从简单的独立思考、公正的批评到能够促进消除狭隘的种族和民族主义及政治上的隔阂,以至到最后的文艺探索者要求对道德观和创作给予一定的自由等。他继《黑暗》之后,又把研究明显地转向一些有关人类共同的哲学。

同时,最初见于《尤尼斯帕克》的文章里的强调的主观创造力的观点,即表明大学的理想目标是让个人的才能得到发挥的这一观点。显然,它一开始便和“南太平洋文学风格”这一重要的信条相互矛盾,事实上,温特在追求个人自由方面远远超过《尤尼斯帕克》的作家们,这就不可避免地要和“南太平洋文学风格”发生冲突。他把“南太平洋文学风格”比作天堂中的幻想,因为天堂使人

们把虚构的神话传说变为永恒,但持“南太平洋文学风格”的人士坚信,“内在相互依赖的哲学是抵制资本主义和个人主义泛滥的一副良药”。^⑩“南太平洋文学风格”的局限性还表现在,当人类面临困境的时候它不能够理解个人的焦虑,而且它对南太平洋地区种族繁多的民族现实竟是漠然无视。温特对这两个方面都作了述评:“我们,作为个人的存在,都不同程度地无法逃避我们的文化范畴。尽管我们有某种适应的天性,然而对生活方式的许多方面,我们还是不能赞同或者与之坦然共存,因为任何文化的生命都出于各个亚文化群(即一个社会或一种文化内部所具有的独特的群体)所做的不同贡献。基本上所有的社会都具有多种文化,而南太平洋地区比起其它地区更是如此。”^⑪

随着南太平洋多元文化和文学的发展和文学中坚力量的分化,一部分从事研究地方语言和民族利益问题的人和原以南太平洋艺术创作协会为中心的早期理想主义者,现已大大地减缩,甚至在某种程度上已趋于瓦解,而有关“南太平洋文学风格”的格调,又为新文化的发展提出了新的思想原则,即以新的大同文化取代局部单一的同质文化,这些都对“南太平洋文学风格”提出了挑战。

第三节 南太平洋文学发展趋势

一、英语媒介

英语是超越区域文学的良好媒介,正如语言离不开政治、出版事业也离不开政治一样。语言毕竟是为社会团体的利益服务的,英语当然如此,因而受到教育的文化中坚和公众事业机构在感情

上的偏爱。令人感到幸运的是,英语语言还起到了防止和缓解斐济和印度—斐济作品卷入相互间误解和分裂种族主义浪潮的作用,例如斐济的作家们与南太平洋其他岛国诸如瓦努阿图的作家一样,为了维持他们和谐的交叉,极力利用英语语言来寻找一种合法的象征或方式为实现多元化的并存而努力。英语是形成文化中心的理想媒介,殖民主义文化也曾利用英语把自己的思想强行灌输给殖民地的居民,并且英语还帮助他们建立了一支管理人员的骨干队伍。可见,英语一方面跨越了部族和人种的障碍促进了地方政治机构的组成,可另一方面它一旦被受过教育的人掌握,又会变成反对殖民统治的一种斗争的武器。目前,南太平洋现代文化人已把英语当作阐述南太平洋文化和新文学领域发展的一个极为便利的工具。

英语的地位是由殖民的历史决定的。由于各岛屿太小而且文学尚处于萌芽状态,因此极容易遭受基督教和西方文化的侵入,这就迫使岛民就范并接受英语的影响。随着英语受到教育界、商业界和政府的支持,其影响也大大地加强。如今英语被用来作为表达现有文化价值观的代表语言,这使得英语上升到一个“统治”的地位。但是作家们选择用英语来进行创作并不是出于理性的政治观念,也不是出于文学和哲学上的考虑,而是这些受过教育的作家们从实践中体会到,他们运用英语进行写作更加自如而已。

另外,城市中的文化人和一般的城市广大读者,大都熟练地掌握了英语或者用洋泾浜的英语水平来进行阅读,因此他们并不反对使用英语,如果说他们有什么想法的话,那便是他们认为用英语写作和阅读更为方便。例如在纳科拉的剧作《我,不再是土人》中,一个叫萨摩穆的主人公对于自己不能很好地运用英语来表达自己的观点,忧心忡忡。他对他的朋友琼吐露出这番话:“我说伙计,你也许看不起我,这我不计较。说真的,我只对大事情感兴趣,什么世

界啊、工会啊、政治或者宗教啊等等,但就是英语不行,我真想能够重新回到学校去念一下书。你知道,我正需要再这么提高一点,我有思想,而且脑瓜也不错,人们听我说起现代思想时往往感到惊讶。但我的问题是我就是不能像个有教养的人那样,把我的思想用英语表达出来或讨论清楚。我不喜欢用斐济语谈话,因为会说斐济话的人对我感兴趣的那种话题是不屑一顾的,而那些喜欢用英语说话的人又不乐意与我交谈,因为我的英语还很蹩脚,这就是为什么我想回学校学习的原因。”(《我,不再是土人》,37页)又如,温特《儿子》中的主人公,同样发现教育和英语之间这一密切的联系,对此他发了一通议论:“英语学得好,足以证明你受过教育、见过世面、有修养,完全甩掉没教养的乡巴佬这顶帽子。”这两位作家的区别在于,温特的作品表达了一种纳科拉所没有的讽刺意味,这位萨摩亚人对语言怀着一种不得不学却又无奈的愤怒和痛苦的心情。

因此,作为部族之间或是区域之间通话的语言,英语通用语的地位也是稳固的。英语是南太平洋文学和“南太平洋风格”的使用语言。根据克罗科姆的说法,“英语不得不成为文学创作的起点,因为它是南太平洋地区为人们所接受的最广泛的一种语言”。^①不过从民族因素考虑,英语也面临着一定的压力。因为总有那么一部分人,他们出于感情的需要非要使用本民族的语言才行。一种语言所给予的身份感,正如魁克教授指出的那样,“人们为了表示自己不同于另一个他们所痛恨的霸权民族,常常感到有必要培养一种语言,以示区别”。^②因而,感情上的需要和政治上的考虑合在一起,便会从思想上产生一种抵触的情绪和主张。

当前还有一个值得人们关注的重要动态,那就是人们有一种急切地想使用各种方言来进行文学创作。最初的《尤尼斯帕克》、《玛纳》等期刊,采用的完全是英语的表达,而新近创办的一些期刊,则用英语和方言两种语言来表达,如期刊《沃斯威》同时发表英

语和皮钦语作品；《法伊卡瓦》同时发表英语和汤加语的作品；《摩阿纳》则完全刊登萨摩亚语的作品。看来作家们似乎突然发现了传教士们早已熟知的秘诀：要想与人们交心就必须用他们的语言和他们交谈。也有一部分人用简单的英语来写作，以尽可能地吸引更多的读者。例如皮莱依，他提倡不必非得用规范的英语来从事小说创作，而温特则已经使用了非规范的英语进行创作，他的创作语言具有萨摩亚人说英语的韵律。温特在创作小说《富尔上尉》（*Lieutenant Fool*, 1978）时，吸取了本地的习语、谚语、词汇和语言的音韵和节奏，独创了一种“乡土”的语言风格。不过这样做也未必使他的小说易于被更多的读者所接受。当然，人们期待着作家将来自己选择自己的创作语言，鼓起勇气用本土方言为广大的本土读者创作出更多的故事、诗歌和神话传说。由于南太平洋地区（萨摩亚除外）没有一个统一的语言，民族创作的任务实际上超越了国家的界限。大多数南太平洋本土语言仅仅是在一个小国的一小部分人中间通用。因此我们可以说，英语适用于“南太平洋艺术创作协会”倡导的“区域性”文学，而本土方言仅适用于国家性的民族文学。

尽管如此，看来轻易地排除英语已是绝不可能。当前的形势表明，英语已成为有效地表达思想和表现自我的语言，随着其通用程度的广泛，其影响已不可替代。尤其随着未来世袭权力的缩小以及土地所有权的削弱，社会前进的步伐就是要通过教育和英语来促进。目前的趋向表明，英语在其他公众事业机构中也将不断获得生命力，因为社会和经济发展的渠道都是要通过教育和英语来沟通。同时，英语也得到统治阶层的中坚人物的进一步支持，他们中大多受过西方教育，本人也操持英语来交流；而那些仅仅接受传统的文化人，极少能够跻身当代政治领导的地位，仅就上层社会人士本“阶级”利益这一点，就足以奠定了英语语言的政策

性。对于作家来说,要吸引更多的读者唯一可能的途径就是使用英语来创作。

二、文学的“世界性”

恩格斯曾经指出:“单是大工业建立了世界市场这一点,就把全球各国的人民,尤其是各文明国家的人民,彼此紧密地联系起来,致使每一个国家的人民都受着另一个国家事变的影响。”^②正是在这样一种社会背景和条件下,各个国家和民族的文学,在世界范围内大规模地相互渗透和影响,使根植于具体国度的各民族文学,随着社会和文学的发展,都陆续结束了各自为政、闭关自守或只是在邻近国度局部交往的历史,先后进入了世界范围的文化和文学的彼此关联与相互影响之中。

纵观南太平洋历史和文学的发展史,我们可以看到,各个国家文学的发展行程,无一不是沿着由民族文学逐步汇入世界文学轨道的方向发展的。实际上,这也是各个国家的文学突破民族和地方的狭隘性与局限性,在世界范围与其他国度的文学相互联系、彼此丰富、携手发展的过程,而文学的世界性又是由许多种族、民族和地方文学的林立而构成的。

当然,要给南太平洋地区的文学下个定义,并非是简单易行的事情,但是仅从文学表达的意识 and 其所运用的语言方面来看,很容易得出一致的看法,那就是新一代受过教育的这些精英们都具有“世界主义”这一共性。尽管地区内的大多数人还没有意识到这一点,但是这一区域的本身,就是在独立运动期间各个国家要求具有各自独立的文化运动、种族和民族主义分野等这一共同基础和这一大的文化背景下产生的,其本身也就体现出“世界”的共性。尽管如此,我们时而仍能看到民族主义倾向的出现,如区域主义和民

族主义等。不过,我们说民族主义与区域主义并不是对立的——相反在各个国家里,这种民族主义的自信心对于有效地发展区域主义是一个必要的条件——但是过于强调的民族主义(如以萨摩亚的生活方式来反对整个南太平洋的方式或人口较多的斐济民族以其宣言来代表整个南太平洋等),最后都会导致区域主义和“南太平洋方式”的思想化为乌有,这与各个非洲国家之间的相互对抗而引起的分化,最终导致非洲内部分裂的情景是同样的。在一些具体的文学作品中,这种偏见的存在有时也是难免的,但它毕竟是属于局部和个人的。如在萨摩亚出生的温特面对着斐济的危机,他竟然发现自己能保持不动声色;而雷姆德·皮莱依的文学作品又总是要把他与自己移民群体的窘境联系起来;瓦努阿图的诗人在他们的诗中不可避免地要反映他们的政治斗争;同样,所罗门群岛的约翰·骚纳纳在他的《变迁》中,也自觉不自觉地要描绘对所罗门群岛具有特殊意义的殖民统治等,这些都明确地表明了各个区域文学已明显地存在着不同。又如我们拿巴布亚新几内亚的文森特·埃里的《鳄鱼》与温特的《叶子》相比,虽然同在一个南太平洋区域,但两者不同的文学形象和文学风格是显而易见的。无疑,随着各国文学规模的发展,这种分野也许只会更加明显。但是,我们必须指出的是,目前区域主义仍保持着其区域的势头,这就需要南太平洋作家具有一个更加宽泛的交叉的文学视野。同时,又由于大学采取在这一地区进行聘用制(如南太平洋大学就聘用了许多的作家),这就更加有利于人们致力于这一地区的区域观念的形成和研究。

文学这个概念在南太平洋地区,它包括口传与书面两个方面。当然,口传和书面文学都有一个种族的范围,但是这两者之间重要的不同是,带有狭隘的地方色彩的口传文学在这个地区是有其具体需求的,而书面作品相对来说则是一种自发存在的,它只有通过

个别读者的反应和理解才能使作者的观点产生影响。对于听众来说,口传文学是必不可少的;而对于作家,则是从其自身的经历和感受中创作出作品的,但他如何有效地来进行这种创作,还取决于作家的才能和社会对其作品创作的接受程度。因此,接受的问题,在这个多元的社会区域内也是一个复杂的问题,因为对外来文化的接触,听众与读者既可以意味着开辟和接触一个新的世界或视野,也可以有很多种理由和障碍拒绝接受。总之,作用与反作用是不可避免的,而真正的危险却在于完全的拒绝或全盘的接受。^②

推动创造性作品发展的动力,同样也促进了南太平洋区域文学的形成,因为在这个地区有些作家、诗人和剧作家并不是凭借他们作品的内在价值获得地位,而是由于他们在地区或国家的“文学”作品中显示出更多的地方区域色彩。事实上,也正是这一特点,才显示出其文学独特的世界性。

不过,人们也注意到一种倾向,就是人们试图想要创造出一个写出来的文化,一个可以在学校和大学传授出来的文化和文学。我们说这种自以为是的试图“创立”出来的文化,也具有很大的危险,因为恰恰是这种方式阻碍了充满真诚和激情艺术的迸发,而真正的文化及其艺术作品是不能“被制造出来”,它只能是一种积淀,一种成长,一种有系统的发展,一种神圣的灵感。目前,许多南太平洋作家和文人已经意识到这一点,一些作家们提出面对文学内在价值观的理论,他们强调从文学发展的内在规律,来表现南太平洋文学的价值观及其特定的文化,而他们的这些文化意识和文学观念,恰恰都体现了当代世界文坛的一些主流文化和意识。可见,南太平洋文学就是以这种方式来体现其文学的民族性与世界性。

注释:

① Jorge Luis Borges, *Labyrinths and Other Inquisitions*, Auxtia, University of Texas

Press, 1964, P. 87.

②Robert Scholes, *Fabulation and Meatafiction*, University of Illionis Prees, Chicago, 1979, P. 217.

③Robert Scholes, *Fabulation and Meatafiction*, University of Illionis Prees, Chicago, 1979, P. 144.

④George Plekhanov, *The Role of Individual in History*, London, George Allen and Unwin, 1959, P. 144.

⑤George Orwell, *Shooting an Elephant*, and Other Eassays, Pocket Book, New York, 1977, P. 12.

⑥Wendt, *The Artist and Reefs Breaking Open*, P. 107.

⑦苏布拉马尼,《文学和正在形成的文学中坚》,大洋洲文学丛书,1985,164页。

⑧Conference on *Cultural Policy in the Cook Islands*, In Formation Bulletin USP, 13, 1980, No. 287, P. 1.

⑨Subramani, *The South Pacific Literature*, Feiji Times Ltd, 1985, P. 98.

⑩Wendt, *Towards a New Oceania*, P. 60.

⑪苏布拉马尼,《文学和正在形成的文学中坚》,大洋洲文学丛书,1985,169页。

⑫Wendt, *Towards a New Oceania*, P. 60

⑬George Plekhanov, *The Role of Individual in History*, George Allen and Unwin, London, 1959, P. 221.

⑭Lukacs, *Marxism and Human Liberation*, NewYork: Dell Publishing Co., 1973, P. 272.

⑮Marjorie Crocombe, *Mana and Creative Regional Cooperation*, P. 15.

⑯Marjorie Crocombe, *Mana and Creative Regional Cooperation*, P. 18.

⑰Wendt, *Towards a New Oceania*, P. 60.

⑱Wendt, *The Artist and the Reefs Breaking Open*, P. 127.

⑲苏布拉马尼,《文学和正在形成的文学中坚》,大洋洲文学丛书,1985,162页。

⑳苏布拉马尼,《文学和正在形成的文学中坚》,大洋洲文学丛书,1985,162页。

㉑Marjorie Crocombe, *Mana and Creative Regional Cooperation*, P. 45.

㉒苏布拉马尼,《文学和正在形成的文学中坚》,大洋洲文学丛书,1985,163页。

㉓恩格斯,《共产主义原理》,《马克思恩格斯全集》第四卷,368页。

㉔钱念孙,《文学横向性发展》,上海文艺出版社,1989,27页。

第七章

南太平洋文学与传统口传文学

众所周知,在文学发展中,无论是受内在传统的影响还是受外部文化方面的影响,对于文学史来讲始终都是一个较为复杂的问题。我们说影响可以是肯定也可以是否定的,而口传文学对南太平洋新文学的影响当然应该说是肯定的,尽管南太平洋文学并不是直接模仿口头文学而创作的,但口传文学对大多数作家都具有很大的潜在影响。这种新文学的某种生命力,虽并非源于神话故事和民间传说,但它却得益于口传文学。同时,口传文学与南太平洋新文学之间也有相通一致的一面,那就是在情感的水平上、新与旧、外部世界与内部世界之间都是平行发展的,当然它们之间也有着不断联系和相互作用的一面。

第一节 南太平洋文学与口传文学的区别

我们知道,几乎这个地区所有的作家都有着某种口头文学的经历,尽管这种经历还不能成为他们的全部经历。实际上,这种口传文学是作为一种很难准确加以描述的创作灵感和源头,而体现在作者身上的,尤其像作家乔·纳科拉在《在神话权威下生活》

(*Live under the Authority of a Myth*, 1978)一文中所描述的那样,“我们很容易窥视到这一点,但我们还应该加以区别的,是作家头脑中的影响与作家作品中的影响是不一样的”。显然,我们从温特的艺术创作中可以明显地看到这一点,他在创作上从口头文学中汲取的是积极的影响,同样,在法努阿的《汤加民间故事》中,也可以使人明显地感受到由口传文学而引发的最初的散文体的故事创作,而另一方面就是反映在作家作品中的影响,即口传文学中的世界观已明显地反映在文学作品中。这一点在阿克尼斯·索布索布的短篇故事《禁忌》中已得到了验证,而温特作为一个作家的展,也极为明显地表现了个人和广义社会之间的相互关系和相互作用。温特认为他们与口传诗人一样,共同担负着使人们摆脱当代社会焦虑和困惑的责任。因此,他的长诗《我们内心的死亡》就是以过去和现在、个人的痛苦与公众的困惑相平行的两条线索来构思和展开的:

岛屿升腾于海浪之中——
 蓝色神秘孕育在蓝花,
 羊齿和孟椿树中,可怕的神
 等待出生,在血块
 石像和赞美诗中——
 包扎伤口,埋葬
 途中尸体,我在
 幽暗深处窥视,准备
 诞生……

作者把这种内在和外在的经历,与一种共同继承遗产、共同分担忧患的意识结合起来,同时又把个人的再生与一个新的大洋洲诞生又联系在一起表达。

温特强调口传诗人共同的社会精神,这实际上是赞同这种以

“群体为民族和文化发展方向”的精神。^①对于这一点,南太平洋其他一些作家也从这一角度探讨了有关传统继承的问题。例如,纳科拉论述了“传统的权威”,玛努阿谈及了“歌颂家谱”的重要性。更有趣的是,楠丹利用“治愈”这个词的想像来描述作家在殖民以后的社会作用,它使人下意识地想起传统诗人的作用,即诗人不仅是文人,同时也是医生、牧师、占卜者和表演者以及艺术家。这些都使人想到口传诗人是作为一个群体价值观的代言人,而口传文学是作为群体共同的劳动产品。这些在论述口传文学的书籍中都给以明确显著的位置,由于口传诗人大都是他们在各自的环境和艺术领域内进行创作,因此人们不无道理地认为口传文学相比书面文学更具有鼓动公众情绪的功能。这正如福塔·赫鲁对口传文学评论的那样:“无论是个人感情、想像、自信以及象征等,所有这些都还要经过社会准则、传统标准和公众三棱镜来认可。”同时这些个人的创作成果在口头传播的过程中不可避免地被传播走样,因此口传文学很自然地变成了一个不够稳定的“公众产品”。如J·C·安德森在他的《波利尼西亚的神话和传说》(*Myths and Legends of the Polynesian*, 1928)中,就把口传文学描绘为是整个社会的一个混合产品,埃勒里·泽纳德在他《飞翔首领》(*Flights of the Chiefs*, 1975)的序言中,也对口传文学与书面文学的差异进行了强调。^②

同时,帕利和劳德的研究也表明了,口传文学与书面文学是完全不同的观点。麦克鲁汉在帕利和劳德研究的基础上,又进一步表明了口传文学和书面文学之间的差异。他认为,口传文化基本上是属于社会大众的文化,在这种文化中人类在情感上是互通的。然而,铅字印刷出来的文字诗却是支离破碎的,带有主观个人的色彩,并与社会是相疏远的。与麦克鲁汉的观点相对的鲁思·芬尼根,则强调在口传创作中个人的创造力。斐济作家纳科拉对芬尼根的观点也表示赞同,他在《斐济舞蹈》的描绘中,就表明尽管在口

传文学中个人创作和诗人的名字并不重要,但是他发现了一种“诗人兼作家的个人表达的诀窍”,^③而文字诗歌的创作,则完全不同。格林布尔对文字诗人和个体艺术家的整个创作过程,作了生动形象的描绘:“诗歌的最初震撼,是诗人感到那神圣的‘灵感火花’的闪现,随后他会把自己驱赶到某个隐蔽处,在那儿他将痛苦地构思着即将问世的诗句。经过一定的构思和加工,诗歌在诗人的头脑中初见成形,这时他会把其亲密的朋友召集在一起,朗诵他诗歌的草稿。”格林布尔对此还说:“至于对这首诗是持批评或赞同或是中途插入一些建议等等,这都是他的朋友依据他们个人的感受而作出反应的事情。有时,如果这些诗歌依据诗人的感受表达了一种美感,他们会异口同声地支持他去追求那种完美与理想。当他们所有的才能与智慧都倾泄出来时,这些诗人便扬长而去,而留下诗人本人独自反思,再依据其本人的审美定式对作品作进一步的修改。”^④这些都表明了口传文学与书面文学在创作方法上的根本不同。当然,并非所有的诗歌都是按这种方式炮制的。比如贝克威瑟发现他在夏威夷创作的长诗,公众参与的就很多。一个个体诗人有时可能会创作出一个上乘佳作,但是对那些长诗,而且有时是表达一些重要场合和事件的诗歌,就需要大家在一起就一个主题进行商议,或提交给某个作者,或要求每个成员都出谋划策对每一行诗句进行精加工,以防个别词句破坏了整首诗或曲的气氛。当诗剧或歌词完美的时候,几乎每一个人都会背诵下来。这种集体创作,一方面保证了这种批评是善意的,同时也使传播更加广泛。

第二节 南太平洋文学与口传文学的相融

虽然南太平洋文学与口传文学在内容和创作方法上有很大的

不同,但我们同时也应该看到,书面文学与口传文学又有相融的一面。当南太平洋文学发展到一定的阶段时,人们注意到一种新的趋向,即南太平洋作家开始转向口传文学和口传诗人,以求从他们那儿获得某些创作的灵感。他们学习口传诗人的艺术,学习他们社会中所产生的影响,并注意观察他们是如何解决个人和社会群体之间关系这一矛盾的问题。温特首先肯定了口传诗人艺术的大众方向,但同时他也指出作家需要对口传文学研究本身这一“空白”进行一定的总结和探讨,以发现其自身精华的一面。这些都表明了英语新文学作家对本民族文学所进行的一些思考和富有创造性的顿悟。

我们说,一个作品的产生往往始于一个作品的最初成型或被听众反复吟颂而不断完善。为了使作品有生命力,文学要求社会对其作品有赞同或批评的反应,因为它只有通过被社会所接受而来影响现实。当然,我们不应该过分地强调文字诗歌的重要性。因为文字本身并不能彻底地改变思维方式,相反口传诗一个重要的组成部分口头表演,有时却也是书面诗歌的一个要素,如为了诗词的押韵,有时也需要借助“朗读”,而且人们对口传诗歌的关注并不是作者的经历,而是其艺术创作的灵感和动力。在南太平洋书面文学中,口传文学是其最初的起源,它们被翻译或被重新改写。这正如人们看到的大多数神话传说、口传诗歌和歌词都被翻译过来,而民间故事、奇闻轶事、挽歌、寓言等都作为原始素材或典范进行扩充、提炼或加工,而且其主题、形象和象征等手法都被借鉴到小说和诗歌中来。口传诗人代表了一种鼓舞人心的动力,但是我们认为这种风格的模仿并非是一件易事,艾尔伯特·洛德对此描述说:

我怀疑一个试图模仿口头传统风格的作家首先会固定在一些重复的语言上。正如我所说的,因为这些都是

极容易“看得见”的。然而这种风格的真正模仿并非是一件易事,或者说根本不可能完全模仿出来,因为口头创作的本身,在它一产生之际就需要在一定的范围内当即进行讲述和传播,因此,那种公式或公式化表达的构思只能是被融入到口头的表述中来体现的。^⑤

洛德的评论确确实实地指出了这种模仿口头诗人技巧的难度,像他那样的创作,意味着要去掉那些精心选择的各种词汇或者其形式所允许的各种优势。皮奥·玛努阿引用吉恩·科克托的话来强调吟唱“家谱”诗的重要性:“一个诗人家谱歌唱得越多,他对诗的韵律就掌握得越好。”^⑥重要的是,要找到真正的旋律,南太平洋英语诗的关键是要在诗歌中再次找准韵律的问题。诗人要用其自己的文字声音来表现个人、表现民族,这是他们开始的起点,也是为之奋斗要到达的目标。有些作品通过诗歌这种表达方式阐述了文化认同和文化丧失的主题,有些作品则表达了人们愤怒的情绪,并涉及了有关社会和经济等政治上敏感的问题。就表达而论,它们不同程度地试图用一些新的语言、近年来发展的一些新的词汇和修辞手段等来表达这些感受。

新文学在从传统文学汲取养料的同时,有两点值得人们关注:其一是,注意从历史的范畴来观察新文学的发展,因为每一种新文学形式,都是某一社会历史环境的产物,这其中也包括某种观察现实的方式,也就是说,要把文学与现实结合为一体。例如,楠丹就成功地把大洋洲的素材融入到他的《两次浪潮之间》(*Two Waves*, 1976)的史诗之中,而温特在他的《叶子》里也运用史诗形式来代表整体模式,从而使小说达到一种最佳的综合。同时,我们看到一些作家把对过去的关注、对史前浑然一体的南太平洋怀旧和渴望南太平洋对社会发挥更大作用融为一体,而所有这一切愿望又都与现实书面文化所带来某种潜在的忧患联系在一起,从而反映出这

种忧患意识是过渡时期文化所共有的问题。这也就是说,人们一方面出于个人兴趣对新文学思维方式所产生的新文化和新文学方式的给予肯定并寄予希望,另一方面他又时而处于对过去的怀旧这两种矛盾之中。其二,值得关注的是,在艺术方面作家往往所具有的某种超前意识(如温特《叶子》中所具有的寓言视野)和殖民后社会大众所具有的现实意识之间的一种不确定的意识差异。作为具有占卜学家特点的口传诗人,由于他们的知识和成果很快就会变成他所依赖文化集体的经历和体验,所以尽管有时他们也已超越了常人,但是他们作为公众人物和艺术家这两者的功能几乎没有什么特别大的差异,而对于一个作家来说,这两者之间就存在着矛盾:一方面是他想通过作品影响人们的意识,另一方面他又由于所受的教育和艺术水准的要求,迫使他与大众意识保持相对的独立,这样便产生一个矛盾的状态。戴维德·考特有力地表明了这一困惑:“在创造性作家和他希望‘代表’或‘表达’的阶层和事业之间总是有一个鸿沟,实际上这个鸿沟,就是书本和现实世界、赋闲的中产阶级文学游戏和不得不考虑温饱的大众之间的矛盾。这种鸿沟,给一代又一代的知识分子带来了新生的痛苦,同时又给他们带来了深入到民众中去的动力,这种动力即高尚,可有时又显得很无奈。”^⑦

尽管如此,南太平洋作家的状况充满了各种可能的机遇,他们并未被已经定型的文学传统所压倒,他们正在努力在做前人未曾做过的事情,而且可以说他们正处在给南太平洋这个新世界“命名或下定义”的过程。这样就迫使他们去创作前人未曾创作过的作品,有时这似乎是他们的一个薄弱点,但更多的却是他们创作的动力所在和机遇所在。

注释：

- ①Leonard , ' *Foreword* ' , *Flights of the Chiefs* , P. vii.
- ②Ellery Leonard , *The Flight of the Chiefs* , Augustin 6 ,No2 ,1964 ,P. viii.
- ③Arthur Grimble , *Return to the Islands* , John Murray , London : 1977 , P. 204.
- ④Haskell M. Block , *The Concept of influence in Comparative Literature* , Influx , Essays on Literary Influence , ed. Ronald Primeau Port Washington : Kennikat Press , 1977 , P. 78.
- ⑤Albert Lord , *Perspectives on Recent Work on Oral Literature* , Forum for Modern Languages Studies , X , No. 3 ,1974 , P. 203.
- ⑥Maona , *Singing in their Genealogical Tree* , Mana Review , No 1 (January. 1976). P. 61.
- ⑦Jack Goody and Lan Watt , *The Consequences of Literacy* , Literacy in Traditional Societies , The University Press , Cambridge , 1968 , P. 52.

第八章

南太平洋文学与西方外来文化

第一节 西方外来文化中的 南太平洋文学形象

南太平洋文学史以前,以欧洲人为主撰写和描绘的南太平洋人的形象,大都是一种被歪曲了的形象,而且他们的描述都很难确切地表达南太平洋诸国人现存的社会状况。这些作品不是把他们描绘为南太平洋海上天堂或波利尼西亚罗曼蒂克的亚当和美女神阿多尼斯,就是描绘为一群未开化的食人肉的野蛮人。例如欧洲的鲍加恩维尔、班克斯、威利斯等这些早期的南太平洋开拓者所进行的描述,给人留下的印象大都是人们熟悉的高贵的野蛮人和南海天堂的人物,这已成为许多南太平洋田园诗和之后的电影、旅游业惯用的主题和表现手法。这些形象对该地区内部和外部世界都产生了很大的影响,正像阿维德森指出的那样,他们不仅对殖民政策产生了影响,而且对各岛国人本身也产生了直接的影响。

鲍加恩维尔和其他外来的理想主义者的描绘,曾激发起人们一种对立的反应。其中较有影响的一部作品是维西缪斯·诺克斯

的《论南太平洋岛人野蛮行为和驯化他们的最佳方式》(*On the Savage Manners of the South Seas Islanders and the Best Means of Improving Them* ,1879)。这种情景在英国新教会派传教会的著作和布教活动中,也显而易见。尽管像约翰·霍克斯沃思这些起先对“原始”的生活表现出很大同情心的作者,随后都被诸如威廉姆·考泊等作家所蔑视。无疑,新教会派的运动是致使欧洲人改变态度的一个极为重要的因素,也是致使土著人强烈不满而引起库克船长之死和船触礁、歹徒屠杀等事件的直接原因,同时也导致安娜·西沃德写出了著名的“库克船长”之死的挽歌。伯纳德·史密斯把克劳泽特对岛人的描述,看作是从欧洲人描述的高贵的野蛮人向无知野蛮人过渡的一个标志。他评论道:“南太平洋岛国的天堂,已从鲍加恩维尔·威利斯描绘的天真无邪的乐园地变为克劳泽特认为的离经叛道的罪犯场所,这表明先前描绘的伊甸园的情景最后却变为歹徒的藏身地。”^①

克莱拉·R·莱瑟在从事英国文学的研究中,对所涉及的南太平洋岛人形象进行了调查,走访了许多英国人。他的调查是从1519年麦哲伦航行开始(这一地区的大量信息就是从这时开始流入欧洲的),一直到库克船长第三次航行这一时期为止,因为这段时期是流传有关南太平洋地区文化和文学最兴盛的时期^②。继莱瑟研究之后,史密斯的《欧洲人的视野》(*European Vision* ,1960)、《1768—1850的南太平洋》(*The South Pacific 1768—1850*)和加沃·德斯的《岛之梦》(*A Dream of Island* ,1962)等对此都作了进一步的补充和扩展。

欧洲人撰写的作品特别是小说,比起南太平洋人本身创造的小说,要具有更多西方人的思想和观点。但是这种西方化的文学,主要是在西方产生影响。因此毫不奇怪,无论文集有多厚,而其中真正值得记忆的土著人物几乎没有,更不可能有表现这一地区土

著人艺术和其内在智慧的作品。史密斯对此作出如下评论：

既然欧洲人的思想如此强烈地占据了整个 18 世纪的自然哲学,那么南太平洋艺术和手工工艺没有给人们留下它本身应该留下的深刻印象也就不足为奇了。正是这种艺术导向,使人们感到南太平洋人们过的是无需付出任何代价就可从树上获得面包和牛奶的那种田园式的生活方式,而他们艺术最多表现的只是一种服饰,一种离群索居的人类学中一个民族而已。唯一的一开始就受到欧洲人广泛重视的是土著人的舞蹈,但这种舞蹈也未被看作是当地一种艺术形式的表现,只是作为一种未开化的自由象征而已。^③

史密斯是以莫姆在小说中所描述的情景来对舞蹈进行观察,他评论道:“它是一种粗犷、野蛮、原始未开化的一种手脚快速运动、身体快节奏扭动的舞蹈,这种舞蹈具有肉体感,甚至带有某种没有情感的性感。总之,它是一种直截了当没有任何神秘怪诞、非常原始自然的舞蹈,甚至可以说是幼稚的。”^④梅尔维尔对于这种舞蹈的态度并没有表现出什么反感,但他却对另一种纹身艺术表现出令人感到恐怖的反感。在那一时期,还令英国人产生极大兴趣的是一位叫奥玛依的岛民,他是 1774 年作为高贵的野蛮人被带到英国的,当即便成为知识文化界感兴趣的宠儿。范妮·伯尼在她的日记中给他以很高的评价。^⑤随后,约翰逊博士于 1776 年和他在一起度过了一个夜晚,而且在他身上也没有发现什么野蛮的行为。可是,约翰逊却极为典型地论证了这种变化应归功于奥玛依移居英国后有一个良好的环境所致。奥玛依的出现,当时引发一些广为流传的一些诗歌,如《一位历史的书信诗人》(*An Historic Epistle*, 1775)、《从奥米阿到奥特赫特皇后》(*From Omaha to the Queen of Olahite*, 1775)等。在这些诗中,诗人用奥玛依来作为谴

责上流社会繁文缛节和道貌岸然的代言人,并以此来嘲笑英国教会的状况。这些谴责“大英帝国利益”的作品,语调与新近的南太平洋作家就这一主题所创作的作品基调如出一辙:

……于冰冷血脉中蓄谋良久
去屠杀那根本不认识的可怜人。
受恶意驱使和病态发作,
以系统的方式去屠杀;
他们翻洋过海,远距离劫掠,
摧毁千万颗善良心
以维护自己。^⑥

奥玛依被库克船长于 1776 年带回到华哈依,用现代人的观点来说,彻底地进行了一番文明的驯化和熏陶。奥玛依的故事,是最早的流放回归的故事。还有一位岛人叫阿胡图鲁,也被鲍加恩维尔带到法国,但最终却未能回到故土,他于 1770 年死在返回马达加斯加岛的归途中。由此可见,南太平洋文化对外来文化也是持某种保留的态度来接受的。

第二节 西方外来文化对南太平洋文学的双重影响

众所周知,当今世界各个国家和民族的文学无不注重强调和弘扬自己民族文学的风格,并希望自己独特的民族文学风貌在世界文坛上引人注目。然而,在趋于文学世界性的当今时代里,各民族文学都不可避免地要受到异域文化和文学的影响,“都不能不在一定程度上‘迁就’和‘顺应’世界文学潮流的发展”^⑦。这也就是说,在这“迁就”和“顺应”的过程中,一方面各国文学的民族特色面临被淡化和同化乃至消弭的危险;另一方面又能够从异域文学中

有所借鉴和汲取,使自己的民族特色得到丰富和发展。因此我们说,外来文化和文学对民族文学的影响,具有着相反和相成的双重作用。在南太平洋文学领域里,外来文化和文学对南太平洋文学的影响,正是体现了这样一种相反和相成的双重效应。所谓相反的一面,是指南太平洋文学在其早期自身形成过程和寻找本民族文化和文学的途径中,很自然地对外来文化和文学持一种排斥的态度,而相成的一面,则意味着南太平洋文学在其发展的过程中,与其他民族文学之间不可避免的存在着一种相互依存的关系,也就是说,任何一种民族文学都不可能闭关自守或与其他民族文学相互隔绝。它自觉不自觉地总是要通过种种渠道和方式,直接或间接地与其他民族文学产生千丝万缕的联系。具体到南太平洋文学来说,比如印度—斐济这一特定的文化和文学内涵,已构成南太平洋文学不可回避的一个文学主题。因此我们说,这种外来文化和文学不仅有助于南太平洋作家更好地挖掘本民族的文学,而且也构成了南太平洋文学不可分割的一个组成部分。下面我们就着重从外来文化对民族文学具有相反和相成这两个方面的作用,来看一下外来文化和文学是如何对南太平洋文学产生影响的。

一、外来文化对南太平洋作家的影响

外来文化对南太平洋作家的影响,主要是以一种相反和相成的形式来体现的。众所周知,任何外来文化和文学所产生的影响,其最直接的方式是取决于作家对那种文化和文学传统了解的深浅和所持的赞赏态度。在文学创作方面,作家的个体有很大的优越性。实际上,这是一种在与传统相碰撞中、在分歧和争议中发现自己的反潮流的趋势,它不仅反映在规范的艺术特性中,而且特别在试图模仿或讽刺某种创作风格中,这种情形表现得极为明显。我

们引用安娜·马拉金的话来表达 ,那就是“反面的影响”。安娜·马拉金对这种“反面影响”解释说:“有趣的是 ,人们看到在同一民族和语言的作家和文人之间 ,他们常常会产生一种反面的影响 ,也就是说彼此相互作用而产生一种新的结果。”^⑧ 马拉金的这一概念 ,极佳地表达了文学上的某些新思想和新潮流的出现看作是对过去某些传统和艺术实践的反叛或创新这一现象。

在南太平洋文学领域里 ,外来文化对南太平洋新文学的影响 ,最初是通过该地区英语语言的学习和对文化教育的接受 ,而使南太平洋作家开始了解和认识它的 ,并在此基础上把作家引到常规的创作中来。南太平洋作家大都是一些受过新文化的教育、接受过西方教育、精通英语 ,并经过专门的训练 ,而且他们也都是些出类拔萃的人物。与此同时 ,混血儿的家庭以及涉外的婚姻 ,使他们更加贴近了白人文化。尤其我们从《玛纳》早期的小说中可以看到 ,早期基督教的传播 ,在许多作家身上诱发出一种强烈的感情和情绪。这些作家在童年时期起就由其父母、祖母的基督教故事伴随着他们成长 ,他们也就是在这些基督教传播的故事中 ,才时而发现了外来文化对他们本民族文化和传统的曲解。

随着教育的不断深入 ,他们对欧洲人撰写的小说开始有所了解、有所认识 ,这时他们才真正地发现 ,他们的一切竟然遭到了极大的歪曲和谴责 ,如传教士描绘的土著人的食人肉者、戕杀婴儿和乱伦等恶习。这一切使得岛人完全地明白了原来自己在白人眼里竟然是个野人的形象 :

你告诉我 ,
我是野人
我竟然相信了你
你告诉我
我会进入死亡的地狱

我惊恐万般
于是你把圣经传给我
让我祈祷。^⑨

这是新文学早期刊登在《玛纳》期刊上的一首具有代表性的批判性诗歌。这首诗是在南太平洋民族独立运动风起云涌的重大觉醒时刻创作出来的，语言直截了当没有任何修辞手段，也没有任何试图去掩饰其批判性语言的手段。

从这一地区其他岛国的文学中，我们还可以找到很多类似的范例。如人们在所罗门群岛作家玛努阿·依塔亚的《我祖先最后的夜晚》(*The Last of My Ancestors*, 1975)那首感情丰富的诗歌语言中，也可找到相似的回应：

……白人传教士的话语在我耳边回荡，
“挖出你祖先的头颅把他们扔掉！”
我卑微的答道：“这是我祖先的头颅，
他从未伤害过人，我爱他。”

……
目光邪恶的传教士难道没看到
他的脚踩、踩、踩在我的头上？
他的手捏、捏、捏着我的心脏
他那血淋淋的白手紧紧地攥着？

我们看到，在这首诗歌的结尾处，诗歌的调子激昂得近乎谩骂了，这首诗是以满腔的愤怒来作结尾的。我们从瓦努阿图的艾伯特·利奥玛拉诗句中也可以感受到这种愤怒：

十字架我恨你
你杀戮
你摧毁
我们的传统。

(利奥玛拉,《十字架》)

这类诗歌经常以回应和重复的诗句形式来表现,甚至是不厌其烦的重复。写这种诗的目的,不仅仅是对传教士活动持一种不信任或怀疑的态度,而更重要的是表达了一种对过去生活的缅怀,因为这一切都是由于传教士的来临而被歪曲被玷污的。

然而,我们还看到在南太平洋地区,并非所有的作家都能用这种带有批判性的倾向或者持敌对的反应来接受这种外来文化和被歪曲的南太平洋形象的。在某些南太平洋作家的头脑中,也或多或少地存在着欧洲文学中所描绘的人物形象,只是直接表现这一点的不是很多。不过,人们偶尔从一些作家的作品中也不难看到这一点,如玛利法在其作品中对主人公加乌圭这个棕色皮肤的修女,后沦为妓女的波利尼西亚女神的描述,或者亚瑟·汤姆斯的《通向天堂之路》(*A Road to Paradise*)表现的人们熟悉的南太平洋罗曼蒂克的人物形象等。从所罗门群岛诗人塞罗·库拉戈的诗中,我们还可以看到对基督教持肯定的声音。在斐济作家格里芬的作品中,也很少直接提到对欧洲文化的反感。如在其《音乐会》这个作品中,作者描绘了欧洲教师雷纳小姐带领她的斐济学生去城里聆听他们并不感兴趣的音乐会,可是在返回校园的路上,学生们却情不自禁地唱起了他们自己的斐济民歌。这时,一向持歧视态度的雷纳小姐竟然发现,自己也被学生们唱的旋律优美的歌曲所感染。可是当她一意识到这一点时,很快她又带着一种遗憾的心情想到,这只不过是一首斐济民歌而已。显然,雷纳小姐最终还是从当地的文化中退缩回来。实际上,《音乐会》这部作品的焦点,集中在欧洲人对土著人的态度上。在这里土著人不可避免地被认为是“低下”或“不懂音乐”的人。我们从中看到,如果没有殖民主义强加的文化背景知识,人们很难看到作品内在的抗争力量。

显然,在新文学史以前对南太平洋诸国文学的描绘,主要是以

欧洲小说的方式来体现的,正是在这样一个背景下,南太平洋作家温特等人把目标转向了文学,他们想要成为真正的本土作家来准确地反映南太平洋这一真实的情景,以摆脱那些杜撰出来的许多有关南海的神话和编造。我们从下面温特这段话中可窥视到南太平洋作家对此的反应:“直到几年前,几乎所有的有关大洋洲的文学都是由白人和南太平洋以外的局外人来杜撰的……这类文学大多数不是冒牌的狂热的罗曼蒂克的编造,就是令人发指的种族主义,要不就是玛格丽特·米德和她的同时代人如萨默塞特·莫姆所描述的清教徒式的传教士、酒鬼、妓女以及詹姆斯·米切纳的恶棍、流氓等下等人,要不就是因循守旧像个孩子般天真地需要人指点的异教徒。在这种文学里我们所看到的南太平洋人绝大部分是由白人杜撰出来的,不是白人异想天开的想入非非就是编造的梦想和恶梦,而一切这完全是以一种偏见的方式、支离破碎地方式来看待我们的,根本不是我们岛屿的真实情况。”^⑩

格罗夫·戴伊在谈到欧洲作家时曾这样评论说:“除了梅尔维尔,几乎没有什么人能够用自己眼睛来看待南太平洋。”^⑪我们从温特的评论中也可以看到,梅尔维尔的影响是比较大的。当然,欧洲人的文学视野也有其可依据的一面。在某种意义上来说,他们是通过描绘南太平洋的环境,使欧洲作家和艺术家对该地区的文学艺术给予进一步的探讨,不过,同时也引发出一些想入非非不切实际的观点。

但是,大多数南太平洋作家似乎已经学会了通过外来作家创作的小说来观察他自己生存的世界。像豪·欧法、玛努阿、撒曼和温特一些较为成熟的作家,他们在作品中对人物的塑造有着极为敏锐的意识。尤其是对于温特来说,他意识到在各类铅印的书籍中对大洋洲世界的报道并不真实,这种情感一直萦绕在他的脑海中并始终撞击着他的思想和灵魂。因此,温特对这类小说表现出

强烈不满。他认为,为了把那些被歪曲的形象矫正过来,就需要把那些一直处于小说外围的南太平洋岛国土著人放到小说创作世界的中心,并且真正赋予他们以人格的力量。如温特在其中篇小说《狐蝠》中有一段描述:“佩佩从他所在医院的窗口向埋葬着史蒂文森的小山望去,并表明了他决心要做第二个罗伯特·路易斯·史蒂文森——一个说书人和一个讲故事者。”^⑫实际上,作者在这里提及佩佩写的书和史蒂文森的故事有着非常重要的不同,那就是他们两人的侧重点是不同的。佩佩承认史蒂文森是他的文学之父,但史蒂文森的故事内容决不是佩佩想要写的故事,因为佩佩想要的是写一本有关他自己的故事。显然,这里的他自己也就是指由萨摩亚作家来写他们自己的有关萨摩亚的故事。然而,史蒂文森认为的有关第一部南海现实的故事《法莱萨海滩》(*The Beach of Falesa*)与温特小说所描绘的故事又截然不同。

在史蒂文森的故事中,主人公是一个叫威尔特希尔的白人商人,这个故事讲的是这位白人参与了一桩迫害一个放弃萨摩亚信仰的商人伙伴。故事的主要情节,是随着威尔特希如何迫使那位商人最终破产而展开的。这个故事同时又和莫姆的《麦金托什》(*Mackintosh*)有着惊人的相似之处。在《麦金托什》中,专横武断的白人管理人沃尔克以满腔的激情热爱着他长久居住的岛屿,并以一种奇特的友善和耐心来对待“土著人”,不过小说关注的中心,是他和他的助手麦金托什之间对待土人的不同观点。由此可见,在史蒂文森和莫姆这两篇故事中我们可以看到,萨摩亚人都退居到一个陪衬的位置、一个次要的角色,或者像在《法莱萨海滩》中的乌玛一样只是作为文章的附加人物。当然在莫姆故事中也有一些戏剧性的东西,如萨摩亚警官那一夸张的角色,身着白色夹克衣裤却缠着腰带的滑稽人物。史蒂文森的主人公梅尔和乌玛操持的一口皮钦英语更增添了喜剧的效果。但是,史蒂文森并没写出真实

的萨摩亚,他之所以把萨摩亚作为故事的背景,是因为他偶然地发现萨摩亚的地域气候更适宜于他的健康,尽管他确实想写一部具有永恒价值的超然史书。可见,欧洲人撰写的小说与南太平洋土著作家所写出的小说显然有着质的不同,一个是借助环境来表现一些外在皮毛的东西,一个则是试图反映其自身内在的感受。

当然,人们也不可能去期待欧洲作家能像南太平洋作家那样去处理萨摩亚的主题与人物。比如莫姆就意识到,要表现另一个种族文化的困难。史蒂文森在萨摩亚生活了4年的时间,尽管他懂得当地的语言和文化,但是就没有一位萨摩亚作家向他来请教有关他们自己本民族的文化,尽管他们可能也学会了许多有关来自外来文化中的文学创作技巧。我们再来看一下温特《狐蝠》这部自传体小说,这部小说的结构与他所表明要写一部“关于我自己的小说”这一想法是一致的。小说描述了佩佩的童年、教育、爱情和友谊以及他后来奄奄一息的死亡。实际上这里并不是在描述佩佩的生平故事,而是在着力追求一种传教士要人们放弃的那种萨摩亚精神,而他所表现的萨摩亚画面,也是对局外人所描述的南海天堂般神话的一种嘲讽。在这里,温特用“延伸数英里一直到海边的熔岩地”,来与欧洲小说中所描绘的带有异国情调的热带风景区相抗衡。温特小说中的主人公既不是希腊神也不是波利尼西亚的亚当,而是“身上长满了寄生虫的结合杆菌快要死亡的土著人佩佩,而矮人塔加塔也被熔岩地里的黑影所罩住”。^⑬这一切都表明了温特试图运用讽刺和模仿把写实主义与象征、怪诞和虚幻结合起来,描述出他称之为的一副“现实的漫画世界”。由此可见,南太平洋作家在经历了最初的相持阶段之后,又能够借鉴西方外来文学中的创作技巧,在挖掘本民族文学的基础上创作出独具民族特色的作品来,从而使外来文化产生积极的影响。

二、西方外来文化对南太平洋文学主体的影响

众所周知,每一个民族的文学都有其独立性,但这种独立性不是绝对的只能是相对的。因为无论一个民族文学传统怎样深厚,都不可能闭关自守或与其他民族文学相互隔绝,它总要以自觉不自觉地方式,直接或间接地与其他民族文学产生这样或那样的联系,使外来文化和文学自觉不自觉地对民族文学产生影响。因此,任何一种外来文化,它只有在适应和表现传统的民族社会生活和心理素质的基础上,才会在民族的土壤上扎根,并成为民族文学的有机组成部分。

我们从外来文化对民族文学具有相对性这一角度,来观察一下带有外来文化因素的印度—斐济文化和文学对南太平洋文学主体形成所产生的影响。首先我们应该说,这一问题的提及,在南太平洋文学中是有其特定内涵意义的,那就是在南太平洋文学中不可忽视的反映印度—斐济这一题材的作品。这一题材在南太平洋地区的出现,首先是有其特定的历史背景和原因的。1874年,斐济沦为英国殖民地。随着殖民统治的扩张,他们引入了大量的外国移民,特别是大量的印度定期劳工的涌入,已大大地改变了斐济人口的结构。1946年,斐济—印度人口已超过了当地斐济土著人,因而引发出许多社会种族问题。由此反映印度—斐济这一种族社会问题的题材就变得不可回避。实际上,有关印度—斐济文学,很大程度上表现的是印度次大陆的文学。不过,尽管印度—斐济这一社会问题有其特定的历史背景和历史原因,但它在文学题材上表现的文化和文学意识,与所涌现的南太平洋文学仍有着极为密切的关系。因为它本身也与南太平洋新文学有着许多共同之处,如它们大都是表现殖民主义这一主题,相似的文化经历、相同的个

人与种族的身份等方面,都自觉和不自觉地构成了南太平洋新文学发展一个不可忽视的组成部分。下面我们着重来看一下这种带有外来文化因素的印度—斐济这一文学题材,是如何影响南太平洋文学主题的。

首先我们可以看到,在描绘有关印度—斐济人的作品中,有一个很明显的特点,就是对印度—斐济人这一自我形象的关注。实际上,许多作家们对于“苦力”和近乎印度犹太人的形象是很敏感的。例如皮尔·玛努阿在他具有洞察力的文章《跨越栅栏》(*Cross the Fence*, 1979)中,就描写了一个印度籍的斐济人形象,但他所表现的某些观点也是欧洲文学中曾被强化的陈旧的观点。实际上在某种程度上,玛努阿是赞同朗·克罗克姆的《南太平洋印度人》(*South Pacific Indians*, 1979)的观点,即生活在南太平洋的印度人形象并不像许多印度人所想像得那样差,仅仅是由欧洲人凭空杜撰和传播或一些访问过斐济的其他作家和岛民们创造的。在这些欧洲作家中,如约翰·韦斯利·库尔特就意识到,他那本带有挑衅性书名的标题《斐济,太平洋的小印度》(*Fiji, Little India of the Pacific*, 1978)会触动在斐济的印度人的感情,而引发为斐济的一个棘手的问题。詹姆斯·米切纳一直是很有影响的一位作家,他的作品要求人们具有更大的勇气和激情来接受日益复杂的世界。在他的作品中,他并没有把印度人看作是一个移民团体,而是把其视为迅速立足于斐济金融文化的一个中心。米切纳以一种完全不同的想像力,表现了这一独特的文学视野和观点。这种想像力也就是沃尔特·吉尔的《在墓碑处转向东北方》(*Turn North-East at the Tombstone*, 1979)中所具有的那种带有历史感的想像力,他把印度人看成是一个非人格化的殖民主义机器的产物,因此,他寄予了大量的同情心。这正像维杰伊·米什拉所观察的那样:“印度人所得到的只是被忽视、被指责,或者是被仇视和被诽谤。这样,他

们永远在寻找替罪羊,在指责别人或是混淆是非,还有其他一些更富于同情心的人,但他们无视种族间的不同差异,恰恰相反,却一味地对此进行渲染和夸张。”^⑭正是在这个社会背景下,土著作家所描绘的理想主义的情景,也构成了对印度人惩罚的一种手段,即在他们描绘的情景中,是这些印度人干扰了殖民主义乌托邦的那种令人愉悦的平衡状态。格罗夫·戴伊在谈及米切纳作品时说道:“他的有关波利尼西亚、斐济、澳大利亚、新西兰的评论为我在南太平洋逗留期间提供了很好的倚傍。例如,凡是到过斐济的访问者不得不承认,当他们围绕着斐济维提岛开车兜一圈时,一路看到的是穿着彩虹丽莎服的妇女面部不带任何笑容,而印度男店主大都满脸怒气,岛上出生的印度—斐济孩子们更是郁郁寡欢。”^⑮因此,戴伊对米切纳评论的引证就足以证明,欧洲作品中那种淡化的人类情感也被扩展到文学评论中,它是作为一种“批评和解释”来描述的。

但是我们说,作为一个印度—斐济作家,其主要任务应该是从其所生存的社会现实的内部去真实地描述他们的群体,重新恢复他们的形象。正是在这种背景下,人们才看到像印度—斐济作家皮莱依的《劳动者哀歌》这样的诗:

我们不必带着面具
去摧毁我们羞愧之心
我们需要证据使人信服
除了名字我们几乎是犹太人。

这是由一位严肃的小说家创作的诗歌,可令人不安的是,正如玛努阿所观察的那样,皮莱依又用另一个极端来表达其看法:“现在一切都应指责斐济人,他们应该对劳动者所感到极不公正负有责任。”^⑯显然,这首诗表达了与斐济人偏见相对立的一面,这种自我意识的形象似乎已渗透到一部分印度—斐济作家的头脑中。这种

善于个人自我忧患的意识和态度,有时还会导致种族的不满和自我诽谤。因此,这是一种值得注意的倾向。

与此同时,皮莱依在重新恢复印度—斐济人形象时又创作了另一种类型的短篇小说,以真实地反映印度—斐济这一移民群体的生活,如《庆典》这部短篇小说,就与上面所涉及的问题不相同。在这部小说里,作者描述了一个年青的农夫想在甘蔗丰收之后,把所有亲朋好友召集起来庆祝一下。可是,拉玛的母亲不同意,因为他的父亲死去还不到一年。对于一个印度教家庭来说,一年丧期还未守完就进行这种庆贺是不适宜的。这个故事表现的焦点是要打破禁忌。拉玛执意要进行并且为庆典还杀了一头羊,可是遗憾的是他的亲戚都没有来参加,而他的妈妈更是用刻薄的语言诅咒他,他的妻子和孩子也无礼地对待他,以致最后离开了他,他从此便被完全地孤立了。在《庆典》这篇小说中,皮莱依展现给读者的是比较愚昧狭隘的一个印度家庭的生活。作品没有任何的修饰和对历史不适当的加工,作者通过对一个过去历史契约的印度—斐济家庭世界的描述,来表明他们老一辈信守的世界正在逐渐地崩溃,而一个新的环境中,人们似乎一时又没有找到新的抛锚地。这种演变的过程是以一种微妙的讽刺来表现的——从拉玛的父亲到拉玛,然后又到其儿子阿纳德——这一代离一代更远的变化,使人们看到,陈旧的观念终究要被历史所淘汰。作者在表明这种外来文化入侵的现象时,是由庆典与圣诞时间的相吻合来暗示的。在拉玛被孤立的过程中,人们开始感觉到个性的倾向在露头。

皮莱依对印度—斐济这一题材的主要贡献是,他展现了移民斐济的印度人的生活画面。这一题材如果由局外人用简单的文学或术语来表达的话,无论如何也表达不出这种题材所内含着的某种精神和感情方面的东西。因此,它值得用严肃的文学来表现。

但是,人们从楠丹的诗歌中又看到,印度—斐济人的生活随着

历史的发展又产生了有争议的一面。在南太平洋这一相同社会环境中成长起来的作家楠丹,在其《乡村面孔》(*Face in a Village*, 1976)中,描写了乡村的贫瘠和穷困、老人的沉默和唠叨的叙说,同时又强化了过渡世界的愚昧和落后。契约老人的辛酸历程和在异国他乡的病入膏肓是作品不断表现的主题。作者在这里试图想表明,通过这一主题的不断强化,象征着一个衰亡的世界正朝着另一个新世界在过渡。在反映契约劳工及其孩子辈的痛苦的作品中,作者描述了他们的父辈由于受西方文化的诱惑背井离乡移入他国,可令人难以相信的是,当他们还没有在现存社会中找准自己的立足点时,竟然发现他们自己的心灵深处却早已死亡。楠丹在《两次浪潮》中描述道:

无家可归无名于天地之间
没有地域的民族注定要死亡;
漂泊迁移的生命在痛苦中延续
为了生存,难道子孙也要再次泯灭?

这种关于“地域”的忧虑更是来自对政治冲突的强烈恐惧:

鲜血
 汇涌成洪水
生命
 奄息为冲突
呼吸
 凝固为死亡
肉体
 碰撞成流血
沉默
 终于酿就成暴力

(楠丹,《寓言》)

楠丹在他的又一首诗《村庄在燃烧》(*The Village is Burning* , 1979)中也表达了这样一种强烈的情感:

村庄在燃烧
难道太阳落下
要把我们烧焦?
海洋在上升
难道在蓝色的血海和浪潮中?

只有小鱼活着
除非我们学会宽容。

这些字里行间都表达了一个更大的带有启示性的观点和视野。

同时,楠丹在这里又持一种与印度沙文主义攻击完全相反的态度,他渴望的是一种融洽与合群。像《我父亲的儿子》(*My Father's Son*)这首诗,也表现了一种新的感觉,他把体会到的不同的感觉和情感汇集在一起。他把诗人所受的西方教育与其童年的乡村成长、民族的认同感和本民族的疏远、绝望和乐观等情绪,作一对比来写照,最后他表达了对“地域故土”的希冀与情感:

这小小村庄是我第二故乡
这不大的岛屿是我唯一归宿;
它决定我父亲的呼吸
它更是我生死的国土!

(楠丹,《两次浪潮》)

与此同时,由于时常发生冲突和暴力,使人们对前景感到暗淡,因此人们有一种想要寻找共同点的紧迫感。这一视野在楠丹的《大山的阴影》(*In the Shadow of a Mountain* ,1976)中以一种朦胧的方式再现出来:

今晚海浪排天

达库瓦克与美人鱼冲上
那白色的浪峰。
绿色的甘蔗枝再次冒芽
在暴风雨过后的晨曦中
光秃黑色的山峦依然
无损不动，
大海起伏
蓝色的海浪忽高忽低……

……

我们祈祷的不是死亡
不是生命或苏醒
只是询问克利什纳
为什么要干扰湖中的龟蛇。

这首诗中提到克利什纳蛇，是印度民间神话中盘踞在纳卡瓦德拉山脉阴影下的一条蛇。这首诗在神话的平面上暗示了一种可能性的折中和综合。这是一个值得关注的发展倾向，也是玛努阿在他小说作品中最早表明这一倾向的。他在其短篇小说《达库瓦克的新娘》中对那种文化的延伸又进一步深入地探讨。这两部作品的共同目标都是试图去摆脱旧文化标签的锁链而去寻求一种新的共同的艺术原则。显然，他在这里表达了一种合群及融洽的渴望。

随后，楠丹又提出另一个比较敏感和尖锐的问题，即当主人公已衰老或即将死亡时该如何来撰写这段活生生的历史。他在《老人与学者》(*The Old Man and the Scholar*, 1977)里写道：

老人已十分衰弱
而真正的历史
却无法用活人的语言来撰写

在其后来的作品《遇难的叙利亚》(*The Wreck of the Syria*, 1978)

中,作者通过主人公布里杰·拉林也直接触及了历史该如何撰写这一敏感的问题。作者首先追溯到历史中,他选择的历史片断是描写 1884 年叙利亚契约船遇难时死去的 56 个移民和 3 个水手的情景。作品描述了在船快要沉没、劳工们惊恐万状的情形下,移民们被一个并不爱印度人的欧洲人和面对这种情形毫不犹豫去做的一些斐济人救起来。在文章的开篇段,人们的兴趣就被营救的这一戏剧性场景所抓住。尽管有关威廉·麦格雷戈博士的背景勾勒出他对印度人是持厌恶的态度,可是当他一面对这一危机的时刻时,便立刻投身到营救之中。作者通过他营救妇女和儿童的冒险行动,生动、敏感的细节描写,把他的人物性格刻画出来。然而,这个历史事件的最后竟是他出人意料地收到一封谴责他未能救出更多人的指控信。尾声部分的结局完全改变了他最初留给人们的那种不好的印象。作者麦格雷戈留给人们的是一段为其鸣不平并使人感到震惊的一种完全不同的历史性的感悟。整个情节的发展和态度是以历史探求的方式,通过个性化的方式表现出来。布里杰·拉林对历史的发现要比描述濒临死亡时印度和斐济人救生他们的情景含有更多的内涵意义,而且也对人类所能宽容的限度和所能具有的价值观进行了探索。

与此同时,米什拉在印度—斐济人的作品中,也从一种历史感出发,在印度人的契约经历中发现了“某种趋于世界大同这一梦想的东西”。他认为,印度人这种梦想愿望之所以丧失,是因为当印度人到达斐济时他们面临的“希望”世界,几乎是难以实现的梦想,而这个“希望”,在某种意义上来讲,是那些在印度招工者曾许诺给这些契约工的,即他们有可能逃避印度这卑贱贫穷的现实生活。然而,这些劳工从最初对自己身份开始怀疑,到无论从社会还是从心理上都对曾给予他们新土地“许诺”的幻想产生破灭,都表明了他们不仅经历了生活上的艰难而且也对他们是一种精神上的摧

残^①。米什拉也曾对此辩驳道,这种契约的经历已使人们无法解释和评价印度—斐济人作品内在的思想基础。实际上,这一观点是对印度—斐济人作品采取一种过分简单化的处理方式。无疑,开始阶段作者不可避免地要对这些契约进行考察。由于这些印度—斐济作家对于各种各样的偏见比较敏感,因此他们也意识到这样会使印度人在心理上产生较大的异议,在社会上也陷入一个困境,这些都表现了人们寻求一种缓解的趋势。正是这个社会背景,才促使印度—斐济人的作品越来越朝着这个方向去发展。

但是,近年来又有一些作品是从反映世界大同这一角度来表现这一主题的。如泽拉纳德·拉姆萨米杰的《奇怪的路》(*Strange is the Path*, 1980)就是一部极佳的小说。它的主人公威廉·克拉克是科文特园里的一个售货员,他利用业余时间在大英博物馆的图书室里读到了他一心想寻找的东西。他在一个传教士的描述中,发现一笔遗失财宝的去处,克拉克为了寻找这笔无价的珍珠财宝,来到了斐济坦布拉岛。这部小说与这一地区最近出版的其他小说相比,在某种程度上与欧洲的“南海天堂”之类的小说有许多的相同之处。小说描述的是,在这个岛上有一个有钱而性功能却阳痿的种植园主,可他却拥有一个年轻漂亮名叫凯瑟琳的太太。她是悉尼的一个大学生,后嫁给了这个荒岛上无用的男人,做了他的太太。随着小说情节的发展,她变得自我意识越来越强。在其丈夫罗伯特·布莱克的种植园里,那漫无止境的单调生活始终困扰着她的思想:“我们心自问,我从他的这种生活中究竟得到了什么?是文明的装饰品,还是社会人眼中一个阔有的太太?这不是我想追求的自由生活,我要做我自己的人。”(《奇怪的路》,149页)当她丈夫死后,她终于获得了一种完全独立的意识。她的自主权允许她作出任何选择和支配,给别人提供各种可能的机会,她赋予神父皮尔顿以新的使命,给汤姆森 200 英亩土地以成全他梦寐以求的愿

望 给克拉克提供一个经理位置并给了他一驾带篷的马车。小说的主题最后通过汤姆森与克拉克的对话进一步点出：“她给你的东西比你想要的金色珍珠还要多——她把安全与财富放到你的手中。让你自己去寻找你真正的爱情和幸福。”（《奇怪的路》，150页）凯瑟琳最后终于从这一切中，发现了爱是什么，而每个人也都从他们所得的礼物中感受到一种爱。拉姆萨米杰利用这些人物的种种梦想，把读者引入到一个奇特的海岛环境和场景，通过克拉克的寻求和凯瑟琳生活的困惑和顿悟，反映了人类寻求自由、平等、爱情和美好这一世界大同的主题。可以说，这部小说是这类题材的一个成功的佳作。

实际上，南太平洋人们本身也一直有着他们自己世界大同的梦想和追求。它具体反映在他们对各种物质生活的追求和对各种民族的运动的关切和热衷上，这些都体现出他们对在基督教中“未能实现的世界大同”这一梦想的追求。这些梦想和愿望在玛努阿的诗歌《梦幻》（*Dream*，1980）中也得到进一步的体现：

我们蜷曲在岸边，
海浪把你卷起。

你们入侵
用武装对兑许诺的
天堂；
可你们提供给我们的
却是重新获得
祖先在海浪和
风暴中失去的东西——
我们的智慧
和自由。

我们顺从你的话语
我们信奉你的天堂
一切皆以实现。

我们已教会
我们的孩子——
无疑他们
也传授给他们的后代——
因为你的话千真万确。

我们
将继续梦想，
用我们可怜的想像
去装饰你的梦幻
我们紧紧地抓住
高居的
网顶
这就是我们所获得的全部。

由此可见，欧洲人眼里的似乎不需要任何辛勤的汗水就可唾手可得的南海天堂的情景并不真实。实际上南太平洋近年来掀起的各种各样的土著运动和印度—斐济人对未来美好生活的希冀似乎都在表明，南太平洋人民的这些努力似乎已触及了西方文明社会中所涉及的最重要的并带有永恒价值的人性问题的。我们说，梦想可以为执着的追求而编织，同时也可以为有意地扭曲而捏造；当它向人们呈现出它可能实现的一面时，梦想就为纯真的追求而服务，而一旦它被人们篡改和曲解时，梦幻就变为一种欺骗。这就是梦幻

与追求的对立与统一。当今南太平洋人民已经明确地意识到这一点 ,并且在为之希望和追求着。

第三节 西方外来文化与 南太平洋女性文学

我们认为 ,解决文学民族化问题的关键 ,不在于如何使外来文化与固有的民族文学传统相吻合 ,而在于如何使其更加深刻而完美地表现民族现实生活和民族心理素质。据此 ,我们从外来文化中的女性形象和南太平洋女性文学及女性作家的比较中可以看到这一点。

有关南太平洋妇女形象 ,首先应该归功于布盖维尔 ,因为正是他给了南太平洋女性文学一席之地。他所描绘的南太平洋妇女 ,大都是多情、美丽 ,对爱情几乎带着天真纯情的执着 ,乃至这种形象当今仍在西方流行 ,以迎合广大读者的兴趣与口味 ,因为他们希望看到更多的带有罗曼蒂克情调来表现的南太平洋女性。

这种女性形象在欧洲一些较为严肃作家的作品中也延续下来 ,如梅尔维尔笔下的主人公弗亚维、洛蒂的拉雷胡、史蒂文森的乌玛、高盖圭的塔胡拉以及莫姆笔下的萨莉等人物 ,都体现了这一女性形象的特点。20 世纪欧洲作家莫姆对此描述道 :“你简直无法想像她是多么地美妙 ,她具有木槿属植物那种典雅的美丽和鲜艳的色彩 ,她身材苗条 ,具有其他种族身材修长灵巧的特征 ;一双像似从棕榈树上摘下来的水汪汪的大眼睛 ,乌黑卷曲的头发披散在肩上 ,佩带着一个由鲜花做成的花环。”^⑬ 土著妇女体态上的美丽就如同海岛美丽的自然风光一样地迷人 ,然而像欧洲作家所描绘的埃塞尔和萨莉这样的妇女 ,如果抹去她们的文化背景 ,那么嫁给欧洲情人的她们剩下的只是没有灵魂的躯体和受白人主人公蹂

蹒跚的可怜命运。

这些无拘无束的岛上妇女与过于追求文明的欧洲妇女又形成了一个鲜明的对照。莫姆笔下的欧洲文化妇女,利用她们女性的高雅气质作为一种心理武器来控制男人;而与之相对的这些海岛上的“原始”妇女,却以她们的真诚和大胆来奉献出她们全部的爱情。莫姆试图给这种“原始”的爱下个定义:“真正的爱,不是来自那种同情、共同兴趣或者智商社团利益的爱,而是一种亚当对夏娃的爱。当亚当醒来发现夏娃用一双水汪汪的眼睛注视他时,这是一种能够把野兽吸引到一起、甚至把神吸引到一起的爱。”这是他在小说《月亮与六便士》(*The Moon and Sixpence*, 1919)中给予主人公斯特里克兰德的那种爱:“她独自离开我……她为我做饭,照看孩子,她做了我要她做的一切事情,她给了我女人所能给予我的一切。”^{①⑨}在莫姆看来,爱是当地所有老少女人的一种天然的活动,莫姆甚至在作品中还描绘了蒂尔·约翰逊这样一个吸引人的女性,虽然年龄和肥胖症已使得她不适宜作爱,但她并未受年龄的影响而停止对性爱的兴趣,她甚至对与年青人作爱也很感兴趣,因为她把纵欲看成是男女天经地义的事情,并时刻准备着用她的浪漫进行现身说法。莫姆同时还对其他不同类型的妇女如萨莉这个波利尼西亚的夏娃最终变成一个妓女作了描绘。斯特里克兰德在论及南太平洋妇女时也如此地表白道:“你可以把她们视作狗一般地鞭打她们,直到你臂膀酸痛为止,但她们仍然爱你……当然,这是一个具有灵魂的基督教徒最荒唐的一个幻想。然而结果,她们却俘虏了你,而你在她们手中则束手无策,无论是白人或棕色人都会如此。”^{①⑩}我们由此可以看到,当理念的规范与田园诗般的想像相结合时,严重的曲解就变成了一种喜剧加嘲讽的歪曲。显然,这些欧洲作家笔下的女性形象,不是那种带着原始作爱的浪漫色彩,就是欧洲作家想入非非的杜撰。

实际上,这并不是南太平洋女性文学的真实现状。我们说,南太平洋女性形象有其肯定的一面,也有其应予否定的一面。塞里、玛利法和温特都是比较早地涉及女性文学的作家,他们作品中描绘的女性形象大都是天真淳朴热情的女性。新赫布里底女诗人米尔德·索皮的诗歌就直接表现了南太平洋那些既愚昧无知又值得同情的妇女,尽管她表白她不知道她的声音能否被人们听到,她提出的问题能否找到答案,但她一定要表述。同时,塞里在《斐济》这首诗歌里,也描绘了投身于白人并变为涂脂抹粉的妓女形象,他在《女性》(*Women*, 1977)中,又对南太平洋女性受到西方文化污染已从淳朴堕落为罪恶进行了抨击。卡萨普瓦依洛在《迟迟不发的火焰》中,也涉及了女性的反抗精神。温特在其《狐蝠》中描述的佩佩对玛乌加的依恋,又给南太平洋女性文学注入了生机。

但是需要指出的是,要想在南太平洋地区的女性作家或作品中找到像欧洲小说中描绘的女性,这将是错误的观点。实际上,南太平洋女性作家对欧洲外来小说的反应,已成为她们个性体现的一个重要的组成部分,如汤加女作家科纳·撒曼对欧洲外来小说的创作模式就作出较强烈的反应。撒曼的第一个文集就是以妇女解放的一首诗开篇的,这种关注与其个性的寻求是一致的。她善于观察周围环境的变化,并对其作出迅速的反应,来表现其个性的自我寻求,以及对人类整体的完美和统一的追求。她甚至对西萨摩亚作家温特《儿子》作品中所表现出的那种自负自大的男子汉性格,也作出同样强烈的反应。她是这样评论男主角的:“不管在什么场景下,主人公始终是主人,甚至在作爱时也要由他来控制 and 决定作爱的方式、时间和地点”^②,尽管温特刻画的男主角与萨摩亚现实生活的方式是一致的。同时,西萨摩亚女诗人冯·赖切身上也表现出一定程度的女权主义思想。对于冯·赖切的诗歌来说,其极力关注的中心是这种男女关系中爱、恨、软弱等情感的混合。

她诗歌中的男性主要都是典型的大男子汉主义 ,而且自私自利。她对这种人物是以一种蔑视和敌对的态度来表达的 :

我厌倦我的灵魂出壳
面对身材魁伟的年轻人
自负的性欲
出口的狂言
其傲慢基于
寻欢作乐和狭隘
视野。

(冯·赖切 ,《献给克里》)

斐济女作家格里芬成功的佳作 ,也是反映女性的 ,她的作品大都以一种有意识地去把握和控制她们命运的社会和经济的压力而形成特色。在作品《来访者》(Visitors ,1977)中 ,就明显地体现了这种风格。格里芬通过对女主人公莫利·佩特勒森情绪和感情的敏锐观察 ,反映了主人公日常生活的世界。开始她从厌倦的感情到后来的焦虑、沮丧以及沉默 ,最后又转向希望和期盼 ,让读者经历了一系列的情感体验。最后 ,我们意识到她的意义并不在于描述一系列大的历史事件 ,而是在于描绘莫利生存的水准。作为一个有思想和有情感的妇女 ,格里芬表达了一种不可摧毁的女权主义精神。

由此我们意识到 ,像撒曼、冯·赖切和格里芬这些作家 ,她们不仅仅本身是南太平洋女性作家 ,而且她们也塑造了许多真正具有南太平洋性格与特点的女性形象。更为重要的一点在于 ,她们本身不仅是南太平洋的女性 ,而且还是南太平洋女性艺术家。她们的这一点 ,恰恰是所有外来文化和欧洲小说中根本无法具有的或者说是很难以体会和表现的一面 ,并且恰恰在这一点上 ,她们不仅超越了欧洲外来的文学 ,也超越了传统的南太平洋女性形象 ,因而成

为南太平洋女性形象的典范。南太平洋妇女文学就是以这种对其周围变化的世界环境迅速作出反应的方式来接受外来文化,并以其寻求个人自我和人类整体的完美和统一这一伟大的目标,来体现其女性文学和特点的。

第四节 南太平洋文学民族之声

民族文学如何在借鉴外来文化精华的同时又避免受外来文化的同化,一直是近年来人们较为关注的问题。我们说真正的民族文学只能是来自其内部的民族之声。这也就是说,吸收外来文化和文学的本身并不是目的,而借鉴外来文化和文学之精华以使本民族文化和文学得到更长足的发展,这才是追求的目标。因此,对待异域文学,决不是简单地亦步亦趋所能奏效的。

我们从温特和南太平洋其他一些作家的作品中可以明显地看到,他们的作品都有力地证明了这一点,那就是:每一种文化必须从内部来写,而且没有什么能够代替来自文化内部的声音。汤加诗人豪·欧法的诗歌《卡瓦碗里的血》(*Blood in the Kava Bowl*, 1976)就表达了这样的观点。作者对这首诗解释说:“这首诗是为了回答那些把我们的政治制度比作美国农奴制时所施加那种制度的学者们。”^②豪·欧法选用了传统的卡瓦酒的礼仪,来表明文化形式和精神之间的明显差异。诗中的汤加人分享的正是学者教授们所否定的那种带有神秘色彩共享的理解与默契:“只有你,才使我体验到与古老神话传说中玛乌依产生共鸣的感觉。”而那些所谓的学者们,则拒绝考虑这更深一层的内涵意义:

学者们高谈阔论

彼此双方都知道的压迫,

他品尝的不是卡瓦碗里鲜血

和掺着汤加拉干枯的水源
谁给我们杯子 ,来饮
自己国土上的精灵和眼泪。
学者们或许从未听过
我那杀害塔卡拉瓦的兄弟
逃到瑙鲁、马诺诺和富图纳岛
却在乌维亚岛被暴君的王子抓到
在玛乌依神庇护下
回到故土竟然装点皇室的聚会

.....

所有汤加受压抑人的嘴
正以无法窥视的方式 ,
去填豁希库尔内心贪婪的大山。

诗中的塔卡拉瓦是被暗杀的第 23 任汤加国王 ,他的儿子抓到了刺客 ,在迫使他们咀嚼完国王酒碗里的卡瓦根之后 ,把他们处死了。诗中的坦加洛是波利尼西亚的一个神。诗中所涉及的历史和神话都暗示了一种世界观和一种集体的意识 ,这些显然与学者的观点是相佐的。

豪·欧法的批判 ,是针对那些善于进行分析和经验之谈的西方唯理论者 ,他们的思想是强调分离“客观”现实来作出判断。豪·欧法攻击的目标 ,是针对那些学者所持的所谓科学的“客观”现实的片面态度来进行的。实际上 ,像豪·欧法这类作家 ,正是带着这种批判的眼光注视着西方教育模式下培养出来的这些人类学家。

我们通过南太平洋作家创作出的作品可以看到 ,它们都有力地证明了这一点 ,那就是 :真正的民族之声必须从内部来写 ,而任何其他民族之声都是无法代替来自本民族文化内部的声音。实际上 ,南太平洋地区近年来掀起的各种各样的土著运动和印度—斐

济人对未来美好生活的希冀,似乎都在表明南太平洋人民不仅努力地创造着自己的历史,而且南太平洋文学也在向世界宣告。尽管他们的文学从神话到寓言经历了不过几十年的历史,但他们的文化和文学似乎已触及了人性中最重要并带有永恒价值的东西。用温特的话来说:“人们以各种方式,在探索、在寻求通往天堂之路。只有这样我们的心灵才会发现意义,尽管我们中大多数从未寻找到它或者即便在找到它的那一刻也无法辨认它。”^③我们从南太平洋文学的作品中可以看到,民族文学接受外来文化和文学影响,其目的本身无非是为了更加充分有力、更加深刻地表现本民族现实生活和民族的心理机制。所以,任何一种外来文化和文学成果,它只有适应和完美地表现一个民族的社会和心理素质时,才会逐渐在一个民族文学的土壤上扎下根来,以至成为民族文学的一个有机的组成部分。

在南太平洋文学领域里,外来文化和文学就是以这种相持和相辅的方式对南太平洋文学发展产生积极的影响,并以文学继承和借鉴的方式从外来文化中汲取对南太平洋文学产生影响的养料。

注释:

①Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific 1768-1850*, Oxford University Press, 1960, P. 103.

②Clara, R, Lessor, *The South Seas Islander in English Literature*, University of Chicago, 1937.

③Smith, *European Vision and the South Pacific*, P. 87.

④W. Somerset Maugham, *The Trembling of a Leaf*, William Heinemann, London, 1921. P. 28.

⑤Subramani, *The South Pacific Literature*, P. 235.

⑥Omiah, *An Historic Epistle, from Omiah to the Queen of Otaheite*, Being His Re-

marks on the English Nation , London , P. 8.

⑦钱念孙 ,《文学横向发展》,上海文艺出版社 ,1989 ,P. 153.

⑧Subarmani , *The South Pacific Literature* , P. 235.

⑨Subramani , *The South Pacific Literature* , P. 175.

⑩Wendt , *In a Stone Castle in the South Pacific* , Mana Review , 1 , No. 2 , 1976 , P. 28.

⑪Grove Day , *Literary Adventures in Paradise* , Holiday , P. 2.

⑫Wendt , *Flying-Fox in Freedom Tree* , Sing Cheong Printing Co Ltd , 1979 , P. 105.

⑬Wendt , *Flying-Fox in Freedom Tree* , Sing Cheong Printing Co Ltd , 1979 , P. 106.

⑭Vijay Mishra , *Rama 's Banishment* , Auckland , 1979 , P. 8.

⑮Grove Day , *Literary Adventures in Paradise* , Holiday , P. 2.

⑯Manoa , *Across the Fence* , the Indo-Fijian Experience , University of Queensland Press , 1979 , P. 205.

⑰Vijay Mishra , *Indo-Fijian Fiction and the Girit Ideology* , The Indo-Fijian Experience , P. 54.

⑱Manghan , *The Moon and Sixpence* , W. Heinemann , London , 1919 , P. 280.

⑲Manghan , *The Moon and Sixpence* , W. Heinemann , London , 1919 , P. 280.

⑳Subramani , *The South Pacific Literature* , P. 325.

㉑Subramani , *The South Pacific Literature* , P. 256.

㉒Wendt , *Towards a New Oceania* , Mana Review , No 1. (January) , 1976 , P. 58.

㉓Wendt , *Towards a New Oceania* , Mana Review , No 1. (January) , 1976 , P. 49.

附录 1

南太平洋各国文学和 重要作家及作品

新文学史前文学和作家作品

新文学史以前的文学

文学概况 南太平洋新文学史以前的文学,主要是以口传文学的形式,广为流传,而书面文学仅是随着白人传教士的来临,才逐渐有了文字的记载和一些浅显的英语读物。这时期的文学大都是以宣传布教的出版物为主,还有一些有关口传风俗、家谱及个人自传作品等。尽管出自当地本土作家之手的作品寥寥无几,但这些外来人宣传布道的出版物,却为南太平洋文学的产生起了一定的推动作用。随着传教士英语简易读物的频频出现,当地岛民约翰尼的《来自卡普卡的尤利西斯小姐》,被誉为“由当地南海岛民写出的第一部作品”。这部作品是用英语、拉罗通戈语和普卡语混合写成的。随后 60 年代,库克群岛岛民汤姆·戴维斯正式出版了南太平洋第一部小说《玛库图》(Makutu),这部作品虽然具有划时代的意义,可由于受到当时人们阅读能力的限制,没有产生广泛的影响,但这部小说仍可说是南太平洋文学史前的一个重要的里程碑。

主要作家和作品

史前作品

佛雷斯比(Frisbie)

《南海佛雷斯比》(*The Frisbies of the South Seas* ,1916)

约翰尼·佛罗伦斯(Florence Johnny)

《来自卡普卡的尤利西斯小姐》(*Miss Unisses from Kapuka* , 1948) 这部作品被誉为南海文学作品中无与伦比的 ,而且是由南海当地岛民写出的第一部作品。

利尼·瓦尔特(Walter Lini)

《走出地狱》(*Beyond Pandemonium* ,1960)

罗克索伊·玛塔图鲁(Matatolu Rokosoi)

《杜拉瓦克》(*Duruwaga* ,1967)

《萨卡拉伊亚和石头的能量》(*Sakaraia and the Stone Power* , 1964)

汤姆和利迪娅·戴维斯(Tom and lydia Davis)

《岛上医生》(*Doctor to the Islands* ,1955)

佐勒威克·吉登(Gideon Zoleveke)

《来自乔伊索尔的人》(*A Man from Choiseul* ,1960)

翻译口传文学的作品

费森·劳利姆(Lorimer Fison)

《古老斐济民间故事》(*Tales of old Fiji* ,1965)

吉费德·爱德华(Edward Gifford)

《瓦努阿图民间故事》(*Folktales From Vanuatu* ,1960)

格里布尔·亚瑟(Arthur Grimble)

《岛屿的生活方式》(*A Pattern of Islands* ,1965)

《家坟》(*Bangota* ,1967)

卡帕斯·多纳德(Donald Kapokas)

《吃人妖魔》(*A-Man Eating Ogre* ,1960)

凯特利·巴塞爾(Bacil Kertley)

《波利尼西亚神话传说》(*Polynesian Tales* ,1928)

口传流行诗

《一位历史口传书信诗人》(*An Historic Epistle* ,1775)

《从奥米阿到奥特赫特皇后》(*From Omiah to the Queen of Olahite* ,1775)

巴布亚新几内亚文学和作家作品

文学概况 随着 20 世纪 60 年代民族独立浪潮的风起云涌 ,
巴布亚新几内亚这个古老而又年轻的民族文学 ,在源远流长的口

传文学基础上勃然兴起了反映土著人民心声的新文学。首先,在民族独立浪潮的冲击下,一批受过教育的知识分子代表新兴阶级,从人民利益出发,要求摆脱殖民的桎梏,于是他们运用文艺作为斗争的武器。其次,高等教育发展、文学团体的形成、出版机构的建立,这些对巴布亚新几内亚新文学的兴起、发展和繁荣都起到了催化和促进的作用。巴布亚新几内亚人民第一次拿起笔向全世界人民描绘出本民族生活的真实情景,传播出本民族人民的正义呼声。

巴布亚新几内亚新文学的发展大致可分为三个阶段:第一个阶段,可从1968年艾伯特·毛利·基基发表自传体小说《基基,万年一生》算起到1973年巴布亚新几内亚实现自治的5年,这时期是巴布亚新几内亚文学创作充满乐观主义的阶段,因为在沉默地听人摆布了近一个世纪之后,巴布亚新几内亚人民终于发出了清晰而强硬的抗议呼声,人人都可以真切地感受到殖民主义时代的结束。许多作家都非常明确地意识到,他们正在运用自己手中的笔为巴布亚新几内亚的政治觉醒和民族身份的确立作出贡献。这一时期的作品大都以自传或素描形式居多。尽管这一时期的作品显得有些稚嫩,但它们却有着惊人的真实性。

第二阶段,如果说1968年到1973年这一时期,作家主要把写作当作一种政治武器,那么自1973年实现自治之后,作家们便身体力行直接投身到争取独立的政治斗争中去。这一时期,随着政治气候和文学气候的巨大变化,文学也处于一种新旧交替的变更新时期,而文学的变化,只是侧重点和表现形式与途径有所不同而已。

第三阶段,也就是指1975年巴布亚新几内亚宣告独立之后的时期,这时期,作家的地位显得很稳固。60年代曾为政治家上台施政树立威信、大造舆论的作家们,随着民族独立、政权巩固,与政治家们的视野开始出现分歧,而政治家们对他们的批评也颇为

敏感,他们甚至把作家们对现实问题的争议看作是对他们个人的攻击。执政者们这一狭隘的视野,引起作家们强烈的不满,他们从忍耐到爆发,从社会批评到政治反抗,终于导致作家和政治家最后的分道扬镳。因此,作家们用理性的思辨,开始对文学以及文化方面的许多问题进行客观冷静的审视与思索。这一时期在写作题材和创作手法上都与过去有了较明显的变化,原来突出个人自传体作品已显得无足轻重,更多作家关心的是民族文化和文学的特点。许多作家都写了有关这方面的评论文章,有的为诗歌感情确立一种哲学基础,有的对皮钦文化与宗教关系进行阐释,有的在作品中对民族文学的“根”进行了探讨。无疑,这种文学上的反思对文学的发展起了不可低估的作用。人们看到,摆脱了文学创作初期的稚嫩,巴布亚新几内亚新文学正变得日趋成熟。

在诗歌方面,巴布亚新几内亚诗歌在南太平洋新文学中占的比重最大。诗人也最多,相继出版了约三十多部巴布亚新几内亚诗人的诗集。随着诗歌创作的发展,巴布亚新几内亚诗人经历了对殖民控诉和表现两种文化冲突之后,沿海诗人和内陆高地诗人开始逐渐分野,沿海诗人注重介绍西方的声音,并对文化对抗所产生的影响给予关注,而高地诗人则善于分析而继承传统,深入地表现乡村生活在精神与道德方面所产生的复杂现象。并对长期以来人们对原始淳朴诗风的歪曲给以有力的驳斥。

主要作家和作品

长篇小说

拜特尔·吉姆(Jim Baital 1949—)

拜特尔,是巴布亚新几内亚独立后崭露头角的一位作家。他出生于巴布亚新几内亚的芬什港郊区,由于父亲是一个虔诚的基

督教徒,自幼就受到了圣经典故的熏陶。曾在哥尔莫训练中心和澳大利亚的墨尔本的卢塞伦学院受过高等教育。当巴布亚新几内亚独立后,大多数作家还在致力于口头传说和民间故事的搜集、整理和编辑时,一批年轻的作家却带着新兴文学的稚嫩脱颖而出,拜特尔就是这批年轻的作家之一。他的作品往往带有理想主义的色彩,表现了新一代对城市文明生活的追求和向往,但同时他们也深深地感到,传统的伦理道德在近乎原始般的乡村还根深蒂固地盘结着,好似一把无形的利剑致人于死地,使得新旧两种思想的矛盾日益尖锐。拜特尔捕捉了这一现实关系中的两种对立冲突的思想,塑造出塔利这个具有新时期典型性格的人物形象。

其作品主要有小说《塔利》(*Tali*, 1974),作品通过主人公塔利一生的境遇,反映了独立后的巴布亚新几内亚在传统的伦理道德和新的思想观念之间所存在的尖锐矛盾。小说的主人公最终成了这两种思想矛盾冲突中的一个牺牲品。同时,作品对独立后的巴布亚新几内亚那种传统伦理占上风的令人窒息的环境和氛围,也进行了有力的嘲讽和鞭达。

巴吉特·萨金特(Sergeant Bagita)

巴吉特,来自巴布亚新几内亚迈恩湾地区,曾在巴布亚新几内亚警察署任官员,现已退休。其作品《执行卡罗》(*The Execution of Karo*, 1971),主要以口述形式,描述了其本人执行任务时对罪犯抢劫银行情景的感受。作品是由艾伯特·毛利·基基在其口述基础上整理出来的。

迪阿雅·伊(Iriye Diaya)

《终成美满姻缘》(*A Successful Marriage at Last*, 1970)

埃里·文森特(Vincent Eri)

埃里,是巴布亚新几内亚当代小说家,毕业于巴布亚新几内亚大学。曾任过巴布亚新几内亚驻澳大利亚专员公署专员。他是巴布亚新几内亚第一部长篇小说《鳄鱼》(*Crocodile*, 1970)的作者。

《鳄鱼》(*Crocodile*, 1970)是文森特·埃里出版的第一部长篇小说。作品集中反映了第二次世界大战前后巴布亚新几内亚国内的生活,描写了主人公霍伊里在新旧两种方式的思想冲突中个人的发展过程。

汉内特·里奥(Leo Hanne 1941 -)

汉内特,出生在巴布亚新几内亚的尼西安岛,毕业于巴布亚新几内亚大学,现在夏威夷大学东西方中心,研究所罗门群岛的政治发展。主要作品有剧本《忘恩负义的女儿》(*The Ungrateful Daughter*, 1970),被选为新几内亚5个剧本之一,并在《科瓦维》和澳大利亚《陆地》及其他刊物上多次转载。其《牧师梦想的破灭》(*Disillusionment with the Priesthood*, 1970),以自传的形式描述了自己对传教士由崇拜到幻灭的个人感受。还有用皮钦语写的剧本《货物是怎样运来的》(*How Cargo Comes*, 1969)等。

贾沃迪姆巴里·亚瑟(Arthur Jawodimbari 1949 -)

贾沃迪姆巴里出生于巴布亚新几内亚北部地区,毕业于巴布亚新几内亚大学,目前在尼日利亚伊费大学攻读研究生。他认为,西方的影响不必一概加以否定,其作品《回到我的祖国》(*Return to My Land*, 1974),则向国内介绍高度西方化的观念。到1973年止,共写了近60个剧本,还创作了若干短篇小说,也为《科瓦维》和《新几内亚作品》多次撰稿。其主要作品还有:

短篇小说

《贝螺决不会再吹》(*Conch Shell Never Blows* ,1972)

《别动那只鸟》(*Spare That Bird* ,1973)

剧本

《马图达的离去》(*Matuda 's Departure* ,1972)

《老人的回报》(*The old Man 's Reward* ,1974)

《货物》(*Cargo* ,1974)

《执行错误的行为》(*Execution of the False Witness* ,1975)

诗集

《太阳》(*The Sun* ,1972)

《势利眼》(*Wicked Eye* ,1973)

《回到我的祖国》(*Return to My Land* ,1974)

《卡那卡的梦想》(*Kanaka 's Dream* ,1974)

《比克佩拉·波尔》(*Bickpela Pawle* ,1975)

卡迪巴·约翰(John Kadiba)

卡迪巴 ,1946 年出生于巴布亚新几内亚中心地区的玛依卢岛。巴布亚新几内亚大学毕业之后 ,他在拉罗通加神学院任教。现在昆士兰大学学神学 ,多次在《科瓦维》期刊、《新几内亚作品》上发表作品。他的有关新几内亚剧本《在玛伊卢成长》(*Growing Up in Mailu* ,1975)等 ,在澳大利亚广播公司多次播出过。

卡萨伊普瓦洛瓦·约翰(John Kasaipwalova)

卡萨伊普瓦洛瓦 ,出生于巴布亚特罗布里恩德群岛 ,是巴布亚新几内亚最有成就的作家之一。他曾放弃巴布亚新几内亚大学艺术专业 ,而投身到特罗布里恩德群岛的政治运动中。由于运动受到保守势力的抵制 ,他被判刑入狱监禁 8 个月。释放后 ,他带着更

大的热情投身于文学运动。他写过 3 个剧本,编辑过《科瓦维》杂志,在莫尔比兹港的《艺术创作中心》发表过系列诗歌。其剧本《忏悔的人》(*Rooster in the Confession*, 1974)描述了人们带着各种各样的心情去教堂的情景。他的作品有:

诗集

《卡纳卡的梦想》(*Kanaka's Dream*, 1971)

《迟迟不发的火焰》(*Reluctant Flame*, 1971)

《地方长官和我祖父的睾丸》(*The Magistrate and My Grandfather's Testicles*, 1972)

《哈卢阿巴达》(*Hanluabada*, 1972)

剧本

《原始爵士乐》(*The Naked Jazz*, 1980)

《我的兄弟,我的仇人》(*My Brother, My Enemy*, 1982)

凯尔皮·卡马(Kama kerpi)

凯尔皮,毕业于巴布亚新几内亚大学,热衷于当地切姆布地区传统文化的研究。他是第一个发表诗集的高地诗人,他的诗歌提倡传统,有改变巴布亚新几内亚诗歌方向的趋势。他写的剧本《山冈上传来的声音》被国家戏剧院上演。其作品有:

三部曲短篇

《他们在来世报复》(*In the Next World They Avenge*, 1973)

《库尔普的女儿》(*Kulpu's Daughter*, 1975)

《货物》(*Cargo*, 1975)

诗剧

《夜半鸟叫》(*Call of Midnight Bird*, 1973)

《山冈上传来的声音》(*Voice on the Ridge*, 1974)

基基·艾伯特·毛利(Albert Maori Kiki, 1939 -)

基基,巴布亚新几内亚作家。1965年毕业于苏瓦医学院,在莫尔比兹港的行政学院获得实验室技师文凭。曾担任过潘古党全国书记、巴布亚新几内亚工会的领导人 and 凯里马福利基金会主席等职,后晋爵士,任过副总理。1968年,他发表了自传体文学作品《基基:万年一生》(*The Thousand Years in a Life Time*, 1968),第一次代表大洋洲岛屿人民发出了勇敢而自信的谴责殖民主义统治的呼声。这本书是巴布亚新几内亚新文学开端的标志。

基特尔·奥古斯特(August Kituai)

基特尔,在其《村民的挑战》(*The Flight of A Villager*, 1972)中,主要集中描绘了美拉尼西亚岛民从农村丛林到西方化文明城市的过渡,同时表现出人们内在的心态。

柯利亚·约翰(John Kolia)

柯利亚,是一个加入巴布亚新几内亚籍的公民,约50多岁,现任巴布亚新几内亚研究院副院长。他的《已故的巴布亚先生》,通过写巴伊诺·萨塔乌罗牧师的一生,对巴布亚新几内亚的制度、信仰、风俗习惯和某一些人物进行机智的嘲讽。他创作的剧本有15部,已由国家广播公司广播过,较有名的是《打鱼》等。其他作品大都展现了巴布亚新几内亚生活的各方面,不过作者不论对现在或过去一律持嘲讽的态度。其主要作品有:

长篇小说

《已故的巴布亚先生》(*The Late Mr Papua*, 1973)

《独立的受害者》(*An Independent Victim*, 1974)

《拘留所里的图书馆》(*The Library of Locks*, 1974)

《一次强迫的展览》(*A Compulsive Exhibition*, 1978)

《我那勉强传道的教士》(*The Reluctant Missionary* ,1978)

《巴拉淮亚的历史》(*History of the Balawaia* ,1978)

《沿河上溯到胜利的汇合点》(*Walking Upstream to the confluence of Victories* ,1978)

《接近村庄》(*Close to Village* ,1979)

《传统是这么说的》(*Tradition Says in This Way* ,1979)

剧本

《钓鱼》(*Catch Fish* ,1973)

《厚意》(*Kindness* ,1975)

纳罗柯比·伯那德(Bernard Narokbi)

纳罗柯比,是巴布亚新几内亚国家文化部领导成员,他为《巴布亚新几内亚大使周报》撰写文章。他撰写的剧本《穆鲁克之死》(*Death of Muruk* ,1973)和《比克派勒·泊尔》(*Bikpela Bol* ,1975)都被上演过,他的另一个较有影响的剧本《食火鸡的叫声》(*Cry of the Cassowary* ,1973),被巴布亚新几内亚大学学生多次上演。他的《鹰之死》(*When the Eagle Dies* ,1973)明显地受到海岸诗人的影响。

里扬·亨吉尼凯(Hengenike Riyong)

里扬,受训于巴布亚新几内亚高地师范学院,后成为高地一所学校的教师。出版一本诗集《奈姆·纳姆巴》(*Nema Namba* , 1975),他的诗显示出高地诗人的粗犷活力。

索阿巴·拉塞尔(Russell Soaba 1950—)

索阿巴,起先曾想当画家,后入巴布亚新几内亚大学学文学。他先从事短篇小说、戏剧和诗歌的创作,后撰写长篇小说。他是

60年代以来最有希望的一位作家,他的作品多次在《科瓦维》和《青年作家》等刊物上发表。许多作品多次被国家戏剧院和广播电台上演和播出,并担任《巴布亚新几内亚作品》期刊主编。1978年巴布亚新几内亚研究院发表了他的长篇小说《孤寂》(Lusman)。《孤寂》一书,主要描写了巴布亚新几内亚几个知识分子从大学时代到本国独立这一期间生活发展的三个阶段。故事的叙述者无名氏,在大学里当级长,学习优异,但缺乏个性,他与另两个大学生同住一起,一个叫J·C·M·乔,后来成为政客;一个叫詹姆斯·圣·约蒂维森,是个莫名其妙的诗人。他们彼此产生思想上共鸣。小说中,乔显得十分高大,当了学生领袖,鼓吹黑人意识和民族独立,但乔一旦过上安乐的生活,便把他原来的事业抛到九霄云外。据作者本人说,小说真正的主人公乃是诗人纳蒂维森。可是纳蒂维森总是与社会格格不入,最后以失败告终,于孤寂中死去。这部小说,比较难懂。他花了7年时间才完成。索阿巴发表的其他作品还有:

短篇小说

《受排斥的畸零人的画像》(*A Portrait of the Odd Man*, 1971)

《地狱的一瞥》(*A Glimpse of the Abyes*, 1972)

《遭难者》(*The Victims*, 1972)

《村民要求》(*The Villager's Request*, 1974)

《伊贾亚》(*Ijapa*, 1977)

《太阳下的土著人》(*Natives Under the Sun*, 1978)

《伊甸园的北方》(*In the North of Eden Garden*, 未出版)

诗歌

《随风飘散》(*Scattered By the Wind*, 1972)

《赤裸的思想》(*Naked Thoughts*, 1973)

萨默·米切尔·汤普森(Michael Thomas Somare)

萨默 ,是巴布亚新几内亚第一任总理 ,他对文化事业表现出极大的兴趣 ,并对巴布亚新几内亚的艺术发展给予很大的支持。在莫尔兹比港的新几内亚出版社出版过《翔纳》(*Sana* ,1974)一书。

乌姆巴·本杰明(Benjamin Umba 1954 -)

乌姆巴 ,巴布亚新几内亚作家。1972 年毕业于马丹区初级神学院 ,又入莫尔兹比港郊外的圣灵区神学学校 ,进一步研究神学和哲学。在《巴布亚新几内亚作品》杂志上刊登过若干篇小说 ,其主要作品有 ,中篇小说《黎明的枪声》(*The Fires of Dawn* ,1973) ,剧本《给新娘的两把扫帚》(*Two Brooms to a Bride* ,1974)等。

《黎明的枪声》这部中篇小说 ,作者以文字的形式表达了口传叙述的故事 ,反映了新几内亚高地居民 40 年前一次面临欧洲人的情景和感受。

短篇小说

德哥巴·沃鲁(Wauru Degoba)

德哥巴 ,出生于巴布亚新几内亚西部高地 ,曾就读于吉拉卡师范学校。他编有反映西部高地奇姆布部族生活的民间故事集 ,还有作品《回家的妻子》(*The Wife Who Came Back* ,1974)等。

海威克马里·拉泽勒斯(Lazarus Hwekmarin 1952 -)

海威克马里 ,出生于巴布亚新几内亚东部地区 ,巴布亚新几内亚大学艺术系学生。曾在《科瓦维》和《诗人袖珍丛书》上发表过诗歌 ,并写有剧本《月亮上的男人》(*Man on the Moon* ,1973)。

奥帕·米奥克罗(Meakkoro Opa 1950 -)

奥帕,出生于巴布亚港湾地区,在巴布亚新几内亚大学学习经济,但爱好文学,发表过诗歌和作品。他的剧本《他抢走了我手中的扫帚》(*He Took the Broom from me*, 1970)描写了一个逆来顺受的办公室服务员,终于有一天具有了反抗的精神,以致白人老板从他手中抢走了扫帚。

威克·约翰(John Waiko 1941 -)

威克,出生于巴布亚新几内亚北部地区,毕业于巴布亚新几内亚大学,现在伦敦大学攻读硕士学位,从事东非研究。他的剧本《意外的兜售》(*The Unexpected Hawk*, 1974)被选为新几内亚大学5个剧作之一。在《巴布亚新几内亚社会》和《科瓦维》等期刊上发表过作品。小说《天空中的老人》(*The Old Man in the Blue*, 1975)对土著老人第一次坐飞机时的担忧恐慌以致最后平安落地的心理进行了描述。

诗歌

埃诺斯·阿皮萨伊(Apisa Enos)

埃诺斯,发表诗歌《高潮》(*High Water*, 1971)和《特巴泊特》(*Tabapot*, 1975)和刊登在《科瓦维》上的《几内亚文学》(*Niugini Literature*, 1972)评论等。

埃瓦拉·本杰明(Benjamin Evara)

埃瓦拉,来自巴布亚新几内亚大学。他的《泥浆》(*Mud*, 1973)和《忘记家乡》(*Forgetting Home*, 1974)两首诗,都表达了一

种对殖民的反抗心理。

卡尔·帕克瓦利(Pokwari Kale)

卡尔,巴布亚新几内亚大学法律系学生,写有诗歌《回家》(*Homecoming* ,1973)等。

拉胡伊·杰克(Jack Lahui)

拉胡伊,写有《赌徒的新几内亚作风》(*Gambler Niugini Style* ,1975)。

达斯马佩恩·比德(Bede Dus Mapun 1947 -)

达斯马佩恩,出生于南部高地,巴布亚新几内亚大学艺术系毕业。他发表过许多用皮钦语写的反映美拉尼西亚黑人种族的诗歌,他的第一本诗集以巴布亚新几内亚袖珍诗形式出版。他的《日落》(*Sunset* ,1975)和《我的故土》(*My Land* ,1977)表达了对故土的眷恋。

马德·布拉泽·阿兰·加里亚(Brother Allain Jaria Mud)

马德,出生于巴布亚新几内亚中部地区沃特佩,曾在新英格兰瓦努帕乌神学院学习过。他在《科瓦维》和《陆地》等期刊都发表过诗歌。作品有《正是我,没错》(*It's Me, That's Certain* ,1976)。

赛米特·雅各布(Jacob Simet 1952 -)

赛米特,出生于巴布亚新几内亚东部地区,先受教于莱城技术学院,后在巴布亚新几内亚求学。他的作品多次在《科瓦维》、《新几内亚作品》以及《陆地》上发表。他的诗歌《过时的面包树》(*The Old Breadfruit Tree* ,1972)、《马图皮特的火山》(*Matupit Vol-*

cano ,1973)和《私生子》(*Bastard* ,1973)等 ,都表达了殖民前后人们的心理变化。

塔瓦利·库马拉乌(Kumalau Tawali)

塔瓦利 ,出生于巴布亚新几内亚马努斯南市的一个小岛 ,是巴布亚新几内亚大学艺术系毕业生。曾多次在《科瓦维》、《新几内亚作品》和《陆地》等杂志上发表作品。在 1970 年发表的巴布亚新几内亚袖珍诗集中 ,出版一本诗集《天空中的痕迹》(*Signs in the Sky* ,1970)。还发表诗歌有 :

《丛林卡那卡在说话》(*The Bush Kanaka Speaks* ,1970)

《老妇人的信使》(*The Old Woman 's Message* ,1972)

《金枪宴》(*Tuna* ,1973)

《伏兵》(*Ambush* ,1974)

《颅骨》(*The skull* ,1974)

《身份》(*Identity* ,1975)

《殡宴》(*Funeral Feast* ,1976)

汤姆斯·林达(Lynda Thomas 1950 -)

汤姆斯 ,出生于特罗布里恩群岛 ,毕业于巴布亚新几内亚大学艺术系 ,参与妇女解放运动。她在《科瓦维》期刊上发表过诗歌 ,在《新几内亚作品》上发表过短篇故事。她在《火山》(*Volcano* ,1976)这首诗歌中 ,就表达了由于受殖民统治而内心受到的压抑犹如火山要爆发出来。

戏剧

卡尼库·约翰(John Kanika)

卡尼库的《食火鸡的叫声》(*Cry of the Callowary* ,1969)和《卡拉瓦伊·克瓦西纳》(*Karlawai Kwashina* ,1972)都是代表高地作家写出的剧本,其特点是善于从事心理细节的描写,精雕细刻,以求经久。

纳马莱乌·卡姆巴乌(Kambau Namaleu)

纳马莱乌的作品,受口传文学的影响以戏剧的形式出现居多,他在其《库鲁鲍勃》(*Kulubob* ,1970)中,用现代村民的情节表现了传统的精神。他的作品还有《岩石高,爸爸更高》(*The Rock Is Tall but Papa Is Even Taller* ,1972),1975年又发表作品《雷比·纳玛里乌》(*Rabbie Namaliu* ,1974)。

拉卡利·雷杰利(Raijeli Racule)

拉卡利,在斐济传说的基础上创作了广播剧《拉萨瓦利沃和拉萨瓦莱伊》(*Lasawalevu and Lasawalai* ,1976)。

托罗·艾伯特(Albert Toro)

托罗,在巴布亚新几内亚国家戏剧院工作,《屠杀》(*Massacre* ,1974)是他写的第一个剧本,其作品还有《甘蔗日》(*Sugarcane Day* ,1976)等。

南太平洋其他各国文学和作家作品

文学概况 以南太平洋大学为中心的南太平洋其他各国文学发展,与巴布亚新几内亚文学一样,大体也经历了3个发展时期,所不同的是他们在文学表现的主题和文学创作的技巧方面所体现出的特点与巴布亚新几内亚有些不同。仅从文学作品的数量上来

看,其作品的数量不如巴布亚新几内亚那么多,但就创作风格而论,他们却显得极具特色。尤其是西萨摩亚作家温特的创作风格,体现了当代世界文学的某些新意识和新手法,并在南太平洋文坛上独树一帜,从而表明南太平洋文学已发展到与世界文学同步的水准。

南太平洋其他各国小说创作发展的3个时期:第一个时期,主要是以作者自身经历为体验,以自传素描形式进行的创作。第二个时期,在经历了早期以自传素描为主的创作之后,这一地区文学又进入了一种以模仿性创作为中心的创作。这一时期的作品,随着民族与民主运动的深入发展,反映了新旧两种文化和两种生活方式的冲突。第三个时期,随着社会的发展,显示了多元交叉的文化背景。这一时期,由于大多数作家都直接接受过西方文化的教育,所以一些作家能够从所接受的西方教育的水准和高度,来审视本民族的文化和文学。于是,一些作家能够在开拓和挖掘本民族文学的同时,借鉴当代西方主流文化中的一些新的文学流派和观点,来对土著人“万物有灵”这一古老的民族文化传统和文学进行阐释,用古老的神话传说来影射当今的社会现实。这些作品的构思都较好地体现了当代一些重要的文学思潮和文学流派等意识,使南太平洋这一年轻的文学达到与世界文学同步的水准与深度。

南太平洋其他各国在诗歌方面,大致也经历了3个阶段:第一阶段,就是用最直接的方式把神话和民间故事中的诗歌用英语翻译过来,也就是最早的文字诗歌。随着独立运动的兴起和发展,以控诉殖民题材的新文学诗歌产生和涌现了,各国出现了一大批诗歌,其目标大都是对着殖民主义。第二阶段,主要反映的是欧洲外来文化与土著文化所产生的冲突。同时,一些诗又涉及到一些社会问题,即在政治变化的风云中,需要对社会和道德建立一种确定的态度。第三阶段,在经历了对殖民主义的控诉与谴责和表现两

种文化冲突这个时期之后 ,许多诗人开始趋于平静 ,由于受西方文化的影响 ,他们的思想开始朝着一个更为开放的意识去转化 ,即传统的文化已不再是不可触及和改变的一个现实。同时 ,一些诗人还认为西方的影响不必一概加以否定 ,可进行一定的探索并可汲取和借鉴外来文化中的精华。尽管诗歌经历了这 3 个发展阶段 ,其数量有些惊人 ,但就诗歌主题与风格而言 ,并没有什么重大突破。

各国主要作家及作品

斐济

布戈塔·弗朗西斯(Francis Bugotu)

布戈塔发表的作品《这个男人》(*The Man* ,1975) ,具有一种存在主义的倾向 ,对生活表现了一种超自然的态度。这是一部反映天主教的戏剧。

格里芬·瓦尼萨(Vanessa Griffen)

格里芬 ,斐济著名的女作家 ,其作品大都以细腻抒情的笔调而具特色。并引起有关评论家们的注意。他们赞赏她具有能够用简单的情绪而扣人心弦的那种能力和创作风格。她的小说主要取决于作品的基调 ,而不是小说的情节。作品涉及了生活的方方面面 ,并以其强烈的感情和情绪感染着读者。其主要作品有 :

《一个星期六的早晨》(*One Saturday Morning* ,1973)

《玛拉玛》(*Marama* ,1974)

《音乐会》(*Concert* ,1974)

《桔黄色的蜡烛》(*Candles Glowing Orange* ,1974)

《应征士兵》(*The Conscript* ,1975)

《新路》(*New Road* ,1976)

《来访者》(*Visitors* ,1977)

《古老村落里一位老人的故事》(*An Old Man 's story in an Ancient Village* ,1977)

玛努阿·皮尔(Pio Manoa)

玛努阿·斐济作家 现在南太平洋大学任教。其剧作《赖切尔》(*Richarl* ,1975) 颇有影响 ,被多次上演。这是一个反映存在主义的剧本 ,两位主人公都被生存和等待这类问题所困扰。玛努阿早期作品大都表现了一种超自然的倾向 ,而他后期的作品 ,则对斐济的社会和文化问题给以关注。还发表诗作《回忆》(*Recalling* , 1968)和《跨跃栅栏》(*Cross the Fence* ,1979) ,其作品还有《梦幻》(*Dream* ,1980)和评论性文章《英语词汇 ,斐济形象》(*English Words ,Fiji Images* ,1977)等。

纳科拉·乔(Jo Nacola)

纳科拉 ,是一个印度—斐济人。由于斐济国内种族矛盾极为激烈 ,纳科拉的剧本《我不再是土人》(*I Native No More* ,1976) 就是反映斐济社会由于种族矛盾所产生的种种社会问题。并试图寻找折中的方式 ,以适应多种族并存的社会现实。这个剧本上演后影响较大。在其又一剧本《格鲁地首领与土地》(*Gurudian and Land* ,1977)中 ,人物冲突的关系又有较大的突破。还写有评论《在神话权威下生活》(*Living Under the Authority of a Myth* , 1978)。

楠丹·萨坦德拉(Satendra Namdan)

楠丹,来自斐济楠迪岛,任教于南太平洋大学。他的诗歌以其奔放的情感和形象鲜活的语言而与众不同。其作品《宗教教师》,以一种喜剧性的夸张而体现了民间幽默的特点。发表诗集《村庄里的面孔》(*Faces in a Village* ,1976)。其作品还有:

短篇小说

《宗教教师》(*The Guru* ,1974)

《幽灵》(*The Ghost* ,1975)

《印度的希冀》(*Hope in Delhi* ,1975)

《我父亲的儿子》(*My Father 's Son* ,1976)

诗歌

《两次浪潮》(*Two Waves* ,1976)

《大山阴影》(*In the Shadow of a Mountain* ,1976)

《寓言》(*Prophecy* ,1977)

《老人与学者》(*The Old Man and the Scholar* ,1977)

《遇难的叙利亚》(*The Wreck of the Syria* ,1978)

《村庄在燃烧》(*The Village Is Burning* ,1979)

纳保罗·卜萨(Persand Napaul)

《古拉德瓦历险记》(*The Adventures of Guradeva* ,1974)

纳拉依恩·R·K(R·K·Narain)

《劳威公路》(*Lawley Road* ,1973)

皮莱依·雷蒙德(Raymond Pillai)

皮莱依,斐济当代作家,曾获文学硕士学位,现在斐济南太平洋大学任教。是斐济最有成就的短篇小说家,最近也转向诗歌的创作。由于皮莱依是一个印度—斐济人,所以他的作品大都表现

的是印度—斐济的生活缩影。他以短篇小说见长,其作品还有一个特点就是善于在作品里运用格言、谚语以及警句来达到讽刺或寓意的效果。1980年,他的第一部短篇小说集《庆祝》(*Celebration*)由南太平洋艺术创作协会《玛纳》出版社出版。其中包括:

短篇小说

《预备性的检查》(*Preliminary Inspection* ,1974)

《等待公共汽车》(*Waiting for the Bus* ,1974)

《到市场去,到市场去》(*To Market ,To Market* ,1975)

《劳工者哀歌》(*Labourer 's Lament* ,1975)

《短暂的冲突》(*Brief Skirmish* ,1975)

《在罗马时》(*When in Roman* ,1976)

《良心问题》(*A Matter of Conscience* ,1976)

《姆尼杜欧的鬼怪》(*Muni Deo 's Devil* ,1976)

《达克瓦力的新娘》(*Bride of Dakuwaga* ,1979)

《恶魔缠身的故事》(*A Case of Diabolical Possession* ,1980)

《披着狮皮的驴》(*The Ass in Lion 's Skin* ,1980)

《幽灵线上的故事》(*Tale of the Haunted Line* ,1980)

评论

《斐济散文创作——一个方向性问题》(*Prose Fiction in Fiji
—— A Question of Direction* ,1972)

塞里·维拉穆(Veramu Seri)

塞里,毕业于南太平洋大学,是斐济最具特色的一位诗人,可以作为南太平洋“愤怒一代”的代表性人物。其作品尖苛激烈,大都反映的是欧洲外来文化与土著文化所产生的冲突。他在《斐济》这部作品中,就表达了一种对过去文化的深厚眷恋和对殖民文化的无情蔑视。他的愤怒情绪往往以一种不规则和不和谐的诗句来

体现。在《玛纳》期刊上编辑出版过长诗《当代斐济诗歌》,获得科林作品奖。其作品有:

《星期一早晨驰过街头》(*Driving Past the street on Monday Morning* ,1973)

《斐济》(*Fiji* ,1974)

《烹调对虾的人》(*The Cooked-Prawn Men in the Long Canoes* ,1974)

《受挫伤的演员》(*Frustrated Actors* ,1975)

《一次椰树的艳遇》(*A Coconut Affair* ,1976)

《初夏之日》(*The First Day of Summer* ,1976)

《女性》(*Women* ,1977)

苏布拉马尼(Subramani)

苏布拉马尼,斐济当代短篇小说家及文学评论家。出生于斐济瓦努前岛,分别受教于斐济、新西兰和加拿大,现任南太平洋大学新闻系讲师,最近获得博士学位。他曾编辑过太平洋文学艺术创作协会《玛纳》刊物,搜集编写了南太平洋岛屿民间故事,并撰写了许多短篇小说。1979年编辑出版《印度—斐济人的体验》(*The Indo-Fijian Experience*)一书,最近又出版了南太平洋文学史书《南太平洋文学—从神话到寓言》(*South Pacific Literature—From Myth To Fabulation* ,1985),此书具有开拓意义。其作品还有:

短篇小说

《万寿菊》(*Marigold* ,1975)

《无人土》(*No , Man 's Land* ,1975)

《珍贵的原始派艺术》(*Dear Primitive* ,1976)

《加梅林的妇女》(*Gamalian 's Woman* ,1977)

评论

《从口头传统到英语文学》(*From Oral Tradition to Literature in English* ,1978)

《汤加口头文学和散文小说的开端》(*Oral Literature and The Beginning of Prose Fiction in Tonga* ,1979)

索布索布·阿卡尼斯(*Akanisi Subu Subu*)

索布索布,斐济年轻的作家。在南太平洋新兴文学中,他是较早运用散文体短篇故事进行创作尝试的作家。他主要是把口传文学作为一种创作灵感,用书面散文体的创作形式进行创作,他的作品《禁忌》(*Taboo* ,1970),就是在有因果关系的现实世界里,经过认真构思而创作出来的,从而使民间故事与短篇故事有了明显的区别。

塔乌瑟·维尔索尼(*Vilsoni Tausie*)

塔乌瑟,在《不要哭泣》(*Don't Cry* ,1975)、《妈妈》(*Mama* ,1977)中,运用现代的人物和场景刻画了罗图马乌城市中一个家庭的瓦解。其另一个剧本《伊瓦的孩子》(*A Child for Iva* ,1978)则表明作者对戏剧人物的冲突处理得更加成熟。这部戏剧在南太平洋地区较有影响。

西萨摩亚

玛利法·萨诺(*Sano Malifa*)

玛利法,西萨摩亚当代诗人。1968年在萨摩亚学院学习,1969年到新西兰半工半读,当过广告员、报刊发行员以及电话接

线员等职,后回到西萨摩亚。1970年,去夏威夷,1975年到华盛顿。现在华盛顿一家书店工作。由于受西方影响较大,玛利法提倡诗歌能够吸收和借鉴外来文化的精华。其主要作品有:

《喷射的火焰》(*Belching Flame*, 1973)

《俯视波涛》(*Looking Down at Waves*, 1975)

《海浪之声》(*Voice from the Waves*, 1975)

《疲惫的旅程》(*All these Weary Miles*, 1976)

《我嘲笑自己》(*I Laugh at Myself*, 1976)

《无法决定》(*I cannot Decide*, 1977)

《萨摩亚废墟》(*Ruins of Samoa*, 1978)

佩塔里亚·鲁佩拉凯(Ruperake Petaia)

佩塔里亚,主要作品有:

《阴郁的雨》(*Blue Rain*, 1974)

《政府》(*Government*, 1974)

《父与子》(*Father and Son*, 1975)

雷切·莫莫埃·玛利埃托阿·冯(Momoe Malie Toa Von Reiqi)

雷切,西萨摩亚当代女诗人。在本国接受初级教育后就读新西兰纳尔逊女子学院、惠灵顿师范学院和维多利亚大学。在惠灵顿师范学院和德利格恩工艺美术学校专门学习美术。1966年回西萨摩亚,在萨摩亚教师进修学院教美术。曾分别在新西兰首都惠灵顿和西萨摩亚首都阿皮亚举行过个人美术展览。其主要作品诗集《索拉乌阿——一个秘密胎儿》(*Solaua—A Secret Embryo*, 1977),能够抓住瞬间对爱情的敏感、温柔以及失恋后痛楚的情绪,从而对爱情这一永恒的主题给以表现。其作品还有《献给克里》(*To Keri*, 1979)等。

萨阿加·埃蒂(Ahti Salga)

《我,劳动者》(*Me A Workman* ,1972)

《我们的救世主,他》(*Our Savior ,He* ,1973)

温特·艾伯特(Albert Wendt 1950 -)

温特·西萨摩亚著名小说家兼诗人。他是一个带有日耳曼血统的酋长的儿子,13岁去新西兰学习,先读中学,后进阿尔师范学院,又读惠灵顿的维多利亚大学,在那儿获得历史硕士学位。后与新西兰珍妮结婚,在库拉努伊学院教书。1965年,返回西萨摩亚,任首都阿皮亚萨摩亚学院院长。1974年,受聘到斐济南太平洋大学讲学,参加南太平洋艺术创作协会工作,现在该大学任文学教授。他是西萨摩亚第一个写长篇小说的作者,可以说他的小说表现了南太平洋文学发展的跨度和力度,他的作品在大洋洲岛屿国家新兴英语文学中占有突出的地位,其主要作品有:

长篇小说

《回归祖国的儿子》(*Sons of the Return Home* ,1973)

《黑暗》(*Poululi* ,1977)

《榕树叶子》(*Leaves of The Banyan Tree* ,1978)

短篇小说

《马背上的小恶魔》(*Pint-size Devil on a Thoroughbred* ,1972)

《来了个白人》(*The Coming of the Whiteman* ,1973)

《信件》(*A letter* ,1973)

《自由树上的狐蝠》(*Flying Fox in a Freedom Tree* ,1974)

《独立之声》(*Voices of Independence* ,1974)

《山之子》(*A Descendant of the Mountain* ,1974)

《黑天使》(*The Dark Angel* ,1974)

《生日》(*Birthday* ,1975)

《煤灰的十字架》(*A Cross of Soot* ,1975)

《富尔上校》(*Lieutenant Fool* ,1978)

《奇异人的生与死》(*The Birth and Death of the Miracle Man* ,1986)

《天才》(*A Talent* ,1986)

《考试》(*Exam Time* ,1986)

诗歌

《殖民主义 ,独立》(*Colonialism ,Independence* ,1972)

《不迷路》(*He Never Lost His Way* ,1974)

《撒曼的视野》(*Thaman of Visions* ,待出版)

戏剧

《结束的部落》(*The End of the Tribe* ,公演未出版)

《革命到来》(*Come the Revolution* ,公演未出版)

《敌人》(*The Enemy* ,公演未出版)

《契约》(*The Contract* ,公演未出版)

评论

《迈向一个新的大洋洲》(*Towards A New Ocean* ,1976)

汤加

法努阿·图波·波塞里(Tupou Pesesi Fanua)

法努阿 ,汤加作家。他在口传文学和民间故事的基础上收集、翻译并编辑出版了《汤加的故事》(*Tales of the Tikongs* ,1970) ,这部作品揭开了南太平洋文学史崭新的一页 ,也是南太平洋新文学史一个重要的里程碑。这本《汤加的故事》中的 12 个故事有 11 个来自口传文学 ,其中《虹与她的女儿》(*Rainbow and her Daughter* ,

1970)是作者本人在翻译过程中由于创作灵感的萌发而即兴创作出来的。它与其他民间故事相比,带有一定的启发意义。作品还有:

《椰子的传说》(*Legend of the Coconut* ,1970)

《蛤的女儿》(*Daughter of Clam* ,1970)

豪·欧法·埃皮利(Epeli Hau'ofa)

豪·欧法,汤加人类学家兼作家。他在短篇小说创作方面,把故事素描与小品文形式融为一体,以其独特的风格而别具特色。其作品有《汤加民间故事》(*Folktales From Tonga* ,1974)、《我们拥挤的岛屿》(*Our Crowded Islands* ,1975)和《卡瓦碗里的血》(*Blood in the Kava Bowl* ,1976)。

伊塔亚·玛努阿(Maunaa Itaia)

伊塔亚,汤加诗人。其作品《我祖先最后的夜晚》(*The last Night of my Ancestors* ,1973)、《我的祖先是先知者》(*My Ancestors were Prophets* ,1976)和《我的祖先曾经住在那儿》(*My Ancestors Once Lived There* ,1976),大都隐含了对祖先的崇拜。而其作品《我受教育的儿子》(*My Educated Son* ,1974),却描绘了一个青年岛民由于受到外来教育而为自己有一个土著人的母亲感到羞愧,以致最后远离了传统文化,从而反映了两种文化和教育的冲突。

撒曼·H·科纳(Konai Helu Thaman)

撒曼,是汤加著名女诗人,曾受教于南太平洋大学教育系,现在南太平洋大学任教。主要从事诗歌创作,她的作品基调,大都是从人性和个性的角度来表现的,并对社会和现实也很敏感,有能够抓住复杂现实的能力。发表的诗集《你,我双亲的选择》(*You* ,

the Choice of My Parents ,1974) ,虽取材于人们较熟悉的包办婚姻题材 ,但她围绕这一主题的构思却表达了一个较为复杂的感情世界。即人们一方面不得不牺牲个人自由来默认婚姻 ,另一方面又表明尽管人们屈服传统 ,但追求真正的自我却从未放弃过。新近出版的诗集《兰加卡利》(*Lanqakali* ,1980)表现的也是爱情的主题。其作品还有 :

《岛屿之火》(*Island Fire* ,1973)

《我的同胞》(*My Blood* ,1975)

《抵抗》(*Resistence* ,1975)

《精英》(*Elite* ,1975)

《现实》(*Reality* ,1975)

《等待》(*Waiting* ,1975)

《灌木丛医术》(*Bush Medicine* ,1976)

《珊瑚礁行走》(*Reef Walking* ,1977)

库克群岛

克罗柯姆·玛乔里·图阿伊内柯雷(Marjorie Tuainekore Cromcombe)

克罗柯姆 ,出生于库克群岛 ,是南太平洋地区最早获得奖学金的人 ,曾任《玛纳》杂志的主编、南太平洋艺术协会的主席。她发表了许多有关南太平洋历史文化的作品。《他们为檀香木而来》(*They Came for Sandal Wood*)是克罗柯姆于1964年发表的一部中篇小说 ,以后多次再版。这部小说主要描写了为檀香木而来的欧洲白人 ,在逗留拉罗汤加岛期间 ,他们眼中的土著人的形象。小说的情节主要是以史料为基础编撰的 ,并描绘了各群岛一些可爱的人物形象。作品还有 :

短篇小说

《内罗》(*Nero* ,1969)

《治疗者》(*Healer* ,1970)

《丛林麦酒》(*Bush Beer* ,1979)

《南太平洋印度人》(*South Pacific Indians* ,1979)

《如果我活着》(*If I Live* ,1974)

评论：

《独立运动哺育了一大批太平洋新作家》(*Independence Movements Bred the New Waves of Pacific Writers* ,1976)

《太平洋风格：一个正在形成的实体》(*The Pacific Ocean Style :A Forming Entity* ,1976)

《玛纳和区域性创作合作》(*Mana and Creative Regional Co-operation* ,1977)

戴维斯·汤姆(Tom Davis)

戴维斯，库克群岛最早的作家，他撰写的作品《玛库图》(*Makutu* ,1960)，是库克岛民创作出版的第一部小说，也是南太平洋文学创作的第一部小说。虽有划时代的意义，可由于作品发表在文学开端的时代，能够阅读的人不多，因而产生的影响并不大。但是，这部小说是南太平洋文学史前一个重要的里程碑。

克麦奎因·詹姆斯(James McQueen)

克麦奎因，库克群岛作家，发表库克群岛第一部短篇小说集《触电的海滩》(*The Electric Beach* ,1978)和《邀请》(*Invitation* , 1980)等作品。

汤吉亚·马基乌蒂(Makiuti Tongia 1953 -)

汤吉亚,库克群岛诗人。1972 年获得奖学金,去斐济首都苏瓦南太平洋大学学习。现在拉罗汤加师范学院任教,是南太平洋艺术创作协会的副主席。其创作的许多诗歌和剧本都在南太平洋大学学报《尤尼斯帕科》的《玛纳》期刊上发表。主要作品有:

《科雷罗》(*Keralu*, 1973)

《当心狗》(*Beware of Dog*, 1973)

《为什么?》(*Why?* 1974)

《会晤》(*Voices in A Meeting*, 1974)

《这里是一面旗》(*Here is A Flag*, 1974)

《假如她在那儿》(*Pretending She is There*, 1975)

《新日》(*New Day*, 1975)

《祖国的精神》(*Spirit of the Land*, 1976)

所罗门群岛

阿诺德·马修(Mathare Arnold)

阿诺德,在《道夫海难》(*Dover Beach*, 1975)中,也力求去寻求人类一种永久性的人际关系。

琼森·乔恩(Jon Jonassen)

琼森,出生于所罗门群岛的拉罗汤加岛,求学于新西兰的奥克兰和美国的夏威夷群岛,获得艺术学学士、太平洋岛屿艺术研究硕士、哲学博士等学位。1983 年,担任过库克群岛外事和库克群岛南太平洋政府文化参赞等职务,热衷于库克群岛文化事业的发展。撰写《库克群岛传说》(*Cook Islands Legends*, 1972)、《库克群岛早期移民》(*Early Immigrants to the Cook Islands*, 1972)等作品,并创作了 200 多首音乐作品。

考拉卡·考拉卡(Kauraka Karuaka 1951—)

考拉卡,出生于拉罗汤加岛。1980年,毕业于南太平洋大学教育系,获得学士学位。他发表有4本诗集:《彩虹梦幻》(*Dreams of A Rainbow*,1987)、《回到哈维伊基》(*Return to Havaiki*,1985)、《玛尼赫吉的故事》(*Tales of Manihiki*,1982)和《来自阿特尔斯的传说》(*Legends from the Atolls*,1983)。他的作品大都用英语和库克群岛方言混合写成。还发表了音乐、摄影等作品。

库拉戈·塞罗(Celo Kulagoe)

库拉戈,所罗门群岛诗人。于1974年毕业于南太平洋大学教育系,他参加了南太平洋大学校园辩论会中的各种艺术创作活动。在《尤尼斯帕克》、《玛纳》、《太平洋岛屿月刊》上多次发表诗歌,在所罗门群岛报纸《卡卡莫拉报导》和《所罗门群岛现代诗》上发表作品。其诗集《树叶落于何方》(*Where Leaves Had Fallen*,1980),汇集了作者从1973—1980年期间所创作的40首诗歌,表达了作者在新旧两种文化冲突中所经历的痛苦感受,其中最有感染力的一首是《升旗礼》(*Salute to Flag-Raising*,1974)。1976年编辑出版了《所罗门群岛现代诗》(*Some Modern Poetry from the Solomon Island*)其中有:

《白人土地》(*White-Land*,1975)

《外来资助》(*Foreign Aid*,1975)

《文化震惊》(*Culture Shock*,1975)

《判断》(*Judgement*,1975)

《奖赏》(*Prize*,1975)

《离开》(*Depart*,1975)

《丰饶的季节》(*Season of Plenty*,1975)

玛纽乌·伦纳德(Leonard Maenu'u)

玛纽乌,所罗门群岛诗人。其作品主题大都围绕着反对殖民主义,以朴实无华直接了当的手法来进行创作。作品有《我是谁》(*Who Am I?*,1973)和《飞翔首领》(*Flights of the Chiefs*,1975)等。

骚纳纳·约翰(John Selwyn Saunana 1945—)

骚纳纳,所罗门群岛作家。毕业于巴布亚新几内亚大学,1971年获文学学士学位。1978年所罗门群岛独立后,他被任命为教育与训练部部长,后调到外交部工作。他在大学学习期间,出版了所罗门群岛第一部长篇小说《变迁》(*Alteration*,1970),这部小说开创了所罗门群岛文学史的新篇章。其作品还有《新年的祈祷》(*A New Year Pray*,1972),并在《巴布亚诗人袖珍丛书》中发表了《幻想破灭》(*Cruising Through the Reverie*,1973)和《她》(*She*,1973)等诗歌作品。

西波洛·朱利(Jully Sipolo)

西波洛,在《文明的女孩》(*Civilized Girl*,1977)中,表达了女性鲜明奔放的爱情世界。

托拉普图·吉登(Gideon Tolapitu)

《听从妇女》(*Listen to the Woman*,1974)

新赫布里底(瓦努阿图)

加埃埃·伦纳德(Leonard Garae)

加埃埃,有诗歌《太多啦,吃不下》(*Too Much to Eat*,1971)。

卡尔波卡斯·唐纳德(Donald Kalpokas)

卡尔波卡斯,现在南太平洋大学任教。其作品有《食人魔》(*A Man Eating Ogre*)和《我是谁?》(*Who am I?*,1973)等,大都表达了当地土著人因蒙受政治上欺骗而深深感到的痛苦。

卡尔赛·卡尔塔卡乌(Kaltakau Kalse)

卡尔赛,作品有诗歌《决定》(*Decision*,1973)。

利奥玛拉·艾尔伯特(Albert Leomala)

利奥玛拉,求学于南太平洋大学教育和外交专业,用英语和皮钦语写作。作者在《朗加的颂歌》(*Song of Ranga*,1972)中,把传统的口传诗以细腻抒情的笔调微妙地译成英语,并注意诗的音色和韵律,通过简单的递进和词汇的重复来达到效果,以形成自己独特的创作风格。其作品有诗歌:

《盒子里面》(*Inside the Box*,1973)

《我的故土》(*My Home*,1974)

《十字架》(*Cross*,1974)

《我是黑人》(*I Am a Black*,1975)

《我的家》(*My Home*,1974)

《文化,我的文化》(*Culture, My Culture*,1975)

索皮·米尔德(Mildred Sope)

索皮,新赫布里底女诗人,毕业于南太平洋大学外交系,现在新赫布里底任教。她的作品大都表现了南太平洋妇女愚昧无知却又值得同情的形象。她在《玛纳》刊物上编辑出版了《新赫布里底现代诗歌》(*Some Modern Poetry from the New Hebrides*,1975)。

其作品《祖国》(*Motherland* ,1975)等 ,表达了尊重传统的价值观。

汤普森·莫里斯(Maurice Thompson 1945 -)

汤普森 ,生于新赫布里底群岛 ,受教于巴布亚新几内亚大学 ,他的诗歌和其他作品相继在《科瓦维》和《澳大利亚诗歌》上发表。他的作品大都向读者展示了受教会影响的岛民在农村和在学校的的生活。其作品《恶梦》(*Nightmares* ,1973) ,以自传形式撰写而成 ,主要描写了基督教早期传播时 ,土人对基督教的逆反心理和情绪。作品还有《诱惑》(*Seduction* ,1970)等。

纽埃岛

内斯·蒂吉(Tigi Ness)

内斯 ,作品有诗歌《我心里的歌》(*Song of My Heart* ,1972)

汤盖基洛·纽诺(Niu Tongakilo)

汤盖基洛 ,纽埃岛年轻诗人。其诗歌《傀儡》(*A Puppet* ,1974) ,直接表达了岛民对殖民主义的谴责。

汤加玛纳·伊斯特(Easter Togiamana)

汤加玛纳 ,南太平洋大学学生 ,在《玛纳》期刊上发表作品 ,有《临行之前》(*Before Leaving* ,1976)和《特利金梦想》(*Trojan Dream* ,1978)等。

基里巴斯(旧名吉尔伯特群岛)

佩泰亚·鲁帕雷克(Ruperake Petaia)

佩泰亚·基里巴斯诗人,他的诗歌《绑架》(*Kidnapped*, 1976)既表达了早期诗歌勇敢和敌对的情绪,又带有一定的创作技巧,从而显示了南太平洋诗人在创作风格上趋于成熟。

泰奈昂·弗朗西斯(Francis Teckonnang)

泰奈昂,毕业于南太平洋大学教育系,后回到基里巴斯。写了许多短篇故事,作品有《村民》(*A Village*, 1974)和《老练的表演》(*A Perfect Actor*, 1976)等。

图瓦卢(旧名埃利斯)

法卡奥佛·尤恩特布(Ueantabu Fakaofu)

法卡奥佛,毕业于南太平洋大学。发表作品有《卡布拉——特定的原油》(*Kabirau — Appointing Oil*, 1974)和《显露的男子汉》(*Dawn of My Manhood*, 1974)。

外来作家和作品

贝尔·乌利(Ulli Beier 1929—)

贝尔,出生于德国,后在英国研究文学,1950年到尼日利亚,受聘于阿丹大学,在那儿他创刊了反映非洲文学的《黑人奥普斯》杂志,为尼日利亚作家的作品问世作出了贡献。1969年,他来到巴布亚新几内亚大学任教,又创刊了《巴布亚诗人袖珍丛书》(*Papua Pocket Poets Series*)和《新几内亚作品》(*New Guinea Writing*)及《科瓦维》(*Kovave*)等期刊,为当地作家作品的发表和出版开辟了渠道。他还创建了“巴布亚新几内亚研究院”,组织过若干期创作培训班。他本人发表了短篇小说集《在月满的时候》

(*When the Moon Is Full* ,1972) ;诗集《天亮的话语》(*Words at Dawn* ,1973) ;与其他作者合出了《巴布亚新几内亚剧本五种》(*Five Plays from Papua New Guinea* ,1971)等。他还编辑有《新几内亚黑人作品》(*Black Writing from New Guinea* ,1973)、《独立之声》(*Voices of Independence* ,1980)等。

莫姆(Maugham)

《阿塔》(Ata)

《月亮与六便士》(*The Moon and Six Pence* ,1919)

《叶子颤抖》(*The Trembling of a leaf* ,1923)

德斯·加瓦(Gavan Daws)

《岛之梦》(*A Dream of Island* ,1977)

恩格尔德·尼尔(Neal Engledow)

《暗指的骨头》(*The Pointed Bone* ,1972)

吉尔·沃尔特(Walter Gill)

《在墓碑处转向东北方》(*Turn North-East at the Tombstone* , 1979)

诺克斯·维西缪斯(Vicesimus Knox)

《论南太平洋岛人野蛮行为和驯化他们最佳方式》(*On the Savage Manners of the South Seas Islands and the Best means of Improving them* ,1979)

库尔特·约翰·韦斯利(John Wesley Kurt)

《斐济,太平洋的小印度》(*Fiji, a Small India in the Pacific Ocean*, 1978)

拉姆萨朱杰·拉纳德(Leonerd Ramsamuj)

《奇怪的路》(*Strange Is the Path*, 1980)

罗克·罗恩(Ron Rock)

罗克,出生于新西兰,现任南太平洋大学太平洋研究所主任兼教授。他先在澳大利亚国立大学新几内亚研究室主任,后在夏威夷大学和加利福尼亚大学任教并在库克群岛政府部门工作多年。《新南太平洋》(*The New South Pacific*, 1976)一书,主要是从南太平洋历史和文化的角度,对南太平洋人口、语言、文化、传统、信仰、宗教以及政治历史等方面,作一全面论述,并对南太平洋今后多元的变化作一关注。

席勒·罗伯特(Robert Schole)

《寓言和超小说》(*Fabulation and Metafiction*, 1979)

史密斯(Smith)

《欧洲人的视野》(*European Vision*, 1960)

《1768—1850 的南太平洋》(*The South Pacific 1768—1850*)

汤姆斯·亚瑟(Author Thomas)

《通向天堂之路》(*A Road to Paradise*, 1970)

附录 2

南太平洋文学与图书出版

创作与接受对于新的正在发展的文学来说,无疑也是个关键的问题。对于把文学当作传递思想媒介的作家来说,作品是否被人们接受,这始终是文学创作过程中一个重要的组成部分。因此文学评论界对当前文学作品的发行和销售问题也特别重视。

在南太平洋地区,作者和读者的问题又显得特别复杂。从一般意义上来说,作家可以在语言和文学欣赏上赢得大部分读者的爱好,这是因为读者与作者笔下反映的社会背景有着大相径庭的经历。然而,在南太平洋地区情况就有所不同,在那里,大部分潜在的读者由于受到语言文化方面等因素的限制,对作家所运用的语言和所描绘的艺术环境并非生来熟知或很容易接受。因此在南太平洋地区具备阅读小说和诗歌的读者仅限于受过教育的少数知识分子,而他们这一少部分读者读小说的目的是希望提高文化修养,或是在道德方面受到某种启示。这样一来在南太平洋地区,南太平洋文学阅读的对象主要是有 2 类:第一是作家同仁和受过教育的岛民;第二是白人移民。南太平洋文学之所以把后者也列为创作的对象,主要原因在于他们是殖民者,他们对岛民怀有着某种偏见(通过传教士和流行于国外的大量作品可以看到),这一点正

是作家们竭力想彻底消除的,所以大部分反映岛民和移民冲突的诗歌都是直接为这类读者所创作。因此,南太平洋文学作品实际上并非是为一般广大的读者群,而仅是为作家头脑中特定的那群读者而写的。不过在此我们有必要对南太平洋地区的阅读群体作一分类。在这个地区的阅读群体中,有教养的杰出人才如作家、教师和学生等属于一个“文学性”读者群,其他一些如职业艺人和商人为“普通”型的读者群,这两个群体共同组成了“中产阶级”的一部分,他们既有文化又有闲暇的时间,他们的文化素养和其想像力的需要不是简单的报纸和戏剧小品及电影院的乐趣所能够满足。因此,一个中等以上水准的文学性阅读群正在形成,他们希望通过阅读精湛的散文能够获得一种美学上的享受,这一“中产阶级”恰恰构成了这类作品潜在的读者群。当然,也有一部分读者是为了消遣娱乐而来阅读,但这一部分人在南太平洋地区还没有完全形成气候。所以在南太平洋地区,作者为之创作的对象并非是一般地阅读南太平洋文学作品的广大读者。因此,带着“大众阅读”这种说法去评论,在南太平洋地区就显得有些不太切合实际。因为书籍购买或以阅读为消遣目的的社会群体,在这个约200万人口的地区只占极少一部分,而且他们还形成一个分散的读者群,主要聚集在像阿皮亚、奴库阿洛法、苏瓦和维拉等各国首都。大量的南太平洋文学作品也主要是在中学、学院和大学里被用作教学目的而使用。如“南太平洋艺术创作协会”创办的主要出版物《玛纳》刊发的一系列年轻人创作的诗作和小说,除了这些学府有人阅读以外,很少有其他人过目。尽管如此,在当今的南太平洋社会,写作的强烈欲望和文学创作仍与读者群有着密不可分的联系。令人欣慰的是,最近“南太平洋艺术创作协会”又设法组织重新印刷了2000册《玛纳》和1000册诗歌集,以满足日益增多的局内或局外人对它的需要。

图书馆 在过去的几十年中,图书馆在整个南太平洋地区是以缓慢的速度逐渐形成和发展的。流动图书馆和出租图书馆的服务也同时并存。目前图书馆机构受到各政府和有关教堂和大学学院等方面支持,在这一地区基本上形成了网状系统,只不过各国图书发展不够均衡。巴布亚新几内亚主要以巴布亚新几内亚大学的图书馆为中心,同时巴布亚新几内亚研究院也有许多藏书。南太平洋大学已拥有整个地区图书的合法保管权,各地大多数图书馆现在都藏有有关南太平洋地区的书籍。例如,近年来,随着南太平洋大学在斐济首都苏瓦的成立,斐济建立的图书馆机构,其最显著的发展是它的图书馆系统满足了整个国家 50 万人口中 30% 人的需求,尽管列在斐济图书馆机构名录上的整个有关各地图书馆数目已有 45 个,但对于为数可观而且在日渐增加的能读会写的斐济人口来说依然不足。同时,在南太平洋地区,还有一个相对可靠的图书市场。这个地区书店经营的书籍,主要是一些有实用性价值的资料,更侧重于学校课本和教材。此外,还有一些其他的因素在促进这种发展,如同国外贸易关系频繁往来,不断与其他城市出版商的联系,这些都有助于海外书籍的交流。这些信息都表明阅读群体要求的水平也在逐步地提高。

出版发行 随着 20 世纪 60 年代短篇小说在南太平洋地区兴起和繁荣,无疑对出版业也施加了一定的压力。首先,巴布亚新几内亚在乌利·贝尔的主办下,先后出版了大量的书籍,仅乌利·贝尔本人主编的《巴布亚诗人袖珍丛书》和《太平洋作家丛书》等系列就达 50 多本,这些作品除少数在澳大利亚昆士兰大学出版社出版外,大多数都由巴布亚新几内亚比尔兹港的新几内亚出版社、巴布亚新几内亚研究院和艺术创作中心等出版社出版。这一时期还出版由乌利主编的《新几内亚黑人作品》和《独立之声》,由迈克·格雷克斯编辑的《来自巴布亚新几内亚三篇短篇小说》(*Three Short*

Novels from Papua New Guinea)等短篇小说集。尽管这些作品有部分是在新西兰或澳大利亚出版的,不过,人们却可以从中看到作家和读者对于出版业发展的急切愿望。近些年来,巴布亚新几内亚研究院也以出版者的姿态出现。该院虽然主要是从事研究美术、音乐、民间传说和口传历史等方面的研究机构,但鉴于近年来出版社的奇缺,也因一些颇有影响的作家如柯利亚和索阿巴在那儿工作,于是他们出版了一大批诗歌、剧本和小说等。随后,虽有几家出版社在逆境中倒闭,《科瓦维》也停刊,但国家全国广播委员会却起了积极的作用,他们为作品发表提供了机会,共演播了80多部广播剧,播送了许多中长篇小说,这就充分调动了作家创作的积极性。巴布亚新几内亚戏剧公司也加入了全国广播公司的行列,他们也上演了许多集口头文学和现代内容为一体的剧目。

在以南太平洋大学为中心的其他地区,1976年由“南太平洋艺术创作协会”在“保护和发展南太平洋文化的澳大利亚政府基金”的资助下,创刊了刊物《玛纳》,随后又创建了“玛纳出版社”。联合国教科文组织和“劳鲁基金”等多种捐助也给他们提供了经济上的援助,并由此开创了除巴布亚新几内亚以外南太平洋其他地区文学期刊和出版发行的先河。这些经济上的帮助,使得“南太平洋艺术创作协会”开始了它的《玛纳》期刊集。在“南太平洋艺术创作协会”的领导下,起始被认为是一种乡村工艺的《玛纳》出版社,只在苏瓦雇佣了少量的印刷工人来从事刊物出版,而且“南太平洋艺术创作协会”的文学创作者既是出版者也是发行者。之后,他们又出版发行了《玛纳年鉴》(*Mana Annual*)和《玛纳评论》(*Mana Review*),并以其系列诗歌、戏剧和短篇故事的创作而显特色。随着《玛纳年鉴》再版,使得它日渐成为这一地区唯一的也是极为重要的一个文学刊物。与其说它是一个文学杂志,还不如说它是一个文化杂志,其题材范围还扩大到包括所提供的各方面文论、评

论、批评文章和口头文学指导等等。

随着南太平洋短篇小说创作的繁荣,由南太平洋艺术创作协会主办的《玛纳》出版社出版了4部南太平洋短篇小说集:皮莱依的《庆祝》(*Celebration*)、由克里斯和海伦·蒂芬编辑的《南太平洋的故事》(*South Pacific Stories*)(1980)和《南太平洋形象》(*South Pacific Images*)、温特编辑的小说集《莱里》(*Lali*)等。前3部是短篇小说选集,而第4部《莱里》则包括短篇小说和诗歌。随着南太平洋艺术协会的发展,《玛纳》出版社又出版了几本较有影响的诗集:《所罗门群岛二十四首诗》(*Twenty-Four Poems of the Solomon Islands*,1977)、《所罗门群岛现代诗歌》(*Some Modern Poetry from the Solomon Islands*,1976)、《斐济现代诗》(*Some Modern Poetry from Fiji*,1974)、《新赫布里底现代诗》(*Some Modern Poetry from the New Hebrides*,1975)、《西萨摩亚现代诗》(*Some Modern Poetry from Western Samoa*,1974)和撒曼《我双亲的选择》(*The Choice Of My Parents*,1974)等诗集;还有2部剧本,其中一部是用斐济语写的。同时,还出版了数期的《玛纳年鉴》,近些年该地区又相继成立了四个新的出版机构,它们是“太平洋罗图出版社”、“维蒂出版社”、“纳伊拉卢出版社”和“里托瓦出版社”,这些出版社为作品的发表提供更多的机会。

尽管如此,出版和发行问题对于一个正在发展的文学仍是至关重要的。随后,考虑到发行的困难,决定把《玛纳》纳入到《太平洋岛屿月刊》(*Pacific Islands Monthly*)中来发行。但是这个安排在帮助文学摆脱小集团局部命运的同时,也把《玛纳》本身置于了一个自相矛盾的境地,因为几乎一大半的《太平洋岛屿月刊》的读者都不在南太平洋地区,主要在澳大利亚和新西兰,而岛上的一些阅读者也是以外来移民居多。这样便产生了一个值得人们深思的新文学与其占绝对多数的读者群之间的关系问题。

随着《玛纳》期刊上刊登的有关诗歌和小说选集的编撰和出版,南太平洋文学在世界范围内产生了一定的影响,其作品在销量和发行上与国际出版商社也建立起一定的联系,如温特的小说早期大都是在新西兰出版的,这些小说得到新西兰读者认可,同时对于出版商来说也有其重要的经济效益。温特比较忠实的读者主要是在国外和南太平洋地区分散的文化水平不等的文化人,当然岛上其他的一些读者群也在增加。如他第一部小说《儿子》销售了3500册精装,7500册简装本,这其中有1000册销往英国,其余的则销在新西兰、澳大利亚和南太平洋地区。在南太平洋岛上,最大数量的版本需求是作为课本销到南太平洋地区各大学。如温特的《儿子》曾五次重印,第六次印刷正赶上发行根据小说改编的电影,因此,这部小说在西萨摩亚的销量陡增。几乎就在电影发行的同时,温特的长篇巨著《叶子》又出版了,这部小说在阿皮亚仅两个月内,就以每本13美金销售了400册,单凭这一点就可以看出,这部小说在这一地区是很有影响的。

同时,南太平洋人也不乏与国外出版有联系。如南太平洋文学社曾有一度同国外的同盟者“托福亚出版公司”的联系得到加强。“托福亚出版公司”是加利福尼亚州的一家私人企业,该公司于1975年出版了托波乌·波赛希·法努阿的《波·法南加》(*Po Farnaka*)。海伦·拉伊特在此书的序言里写道:“今天,在《太平洋岛屿月刊》中,有一份由马乔里·克罗科姆主编的《玛纳》专栏,而发表了许多岛屿现代作家的作品。我们希望和他们一起,为表现南太平洋自我的文学创作开辟途径,谨此献上《波·法南加》作为第一步尝试”。然而,这项计划仅以出版了法努阿的《汤加的故事》而最后告终。尽管如此,南太平洋作家们仍然希望看到他们的文学作品能够以各种不同的出版方式得以出版,这样作家本人对于他的作品就有更多的支配权。这足以说明作家对出版界的渴望。

期刊杂志 在巴布亚新几内亚,最早出现的文学期刊是由在巴布亚新几内亚大学任教的乌利·贝尔创办的《科瓦维》杂志和《新几内亚作品》期刊,同时乌利还主编了《巴布亚诗人袖珍丛书》和《太平洋作家》等系列丛书,为当地作品的发表开辟了渠道。对诗歌、自传、戏剧和小说能够付梓问世起了极大的促进作用。在巴布亚新几内亚文学发展中,还有其他一些刊物也起了促进作用,如《吉吉波里》(*Kekipoli*)、《巴布亚新几内亚社会》、《昂德班德》和《比克毛斯》(*Bichmouth*)等期刊杂志。

在南太平洋其他地区,首先是1968年南太平洋大学以学生创办的大学学报《尤尼斯帕克》,开创了这一地区文学期刊的先河。这一期刊的问世,对于新文学的萌发起到了很重要的推动作用,许多年轻稚嫩的作品都是通过这一刊物得以问世,尤其是南太平洋大学有关文学创作的方向性问题的辩论最早就是发表于这一期刊,它对南太平洋文学创作的发展起了不可低估的作用。自1968年开始创刊以后,首先皮莱依和格里芬相继在该杂志上发表作品,皮莱依于1969年首期发刊了《一个悲哀的故事》(*A Sorry Tale*),格里芬在1972年刊登了《应征士兵》,随后包括温特、撒曼和卡卢尼西蒂等重要作家也在上面发表了许多诗歌和小说。这一刊物的正式发刊,标志着南太平洋文学发展进入了一个新的历史时期。1972年,“南太平洋艺术创作协会”在斐济成立,它主要从事于诗歌、短篇小说和戏剧的创作,同时也包括音乐、舞蹈和绘画等创作。随着1973年澳大利亚主办的《南太平洋岛屿月刊》首先辟出《玛纳》专栏,之后由科克群岛的玛乔里·图阿伊内柯雷·克罗克姆(*Marjorice Crocombe*)独自主编创刊了《玛纳》期刊,各岛国涌现出的大量诗歌、短篇小说和故事及剧本,都是通过此刊物使之得以问世和发表。随着温特、科纳·撒曼、瓦尼萨·格利芬、纳科拉·楠丹和皮莱依等作家的加盟,可以说,《玛纳》杂志在南太平洋艺术创作协

会的的领导下,已办成了一个小规模的艺术中心,并出版了《玛利年鉴》(*Mana Annual* 1973)和《玛纳评论》(*Mana Review*)等专集。它们的发刊对南太平洋文学意识的形成和确定其文学方向,以及整个南太平洋文学的普及都起了重要的推动作用。同时,注意力集中于社会、政治和经济的南太平洋社会科学联合会也通过它的刊物《太平洋透视》(*Pacific Ocean in Persective*),出版发行了有关这一领域作家的著作和作品。

随着南太平洋地区文学创作的兴起和繁荣,这在一定程度上也促进了期刊出版业的发展。这一时期,在所罗门群岛由亨利·拉拉卡和爱拉·布哥图创办了《卡卡莫拉记者》(*kakamora Reporter*)刊物,专门收集有关政治文化等方面的评论,被看作是“交换思想的观点”的天地。1971年,神父瓦尔特·里利也采用和借鉴《卡卡莫拉》模式创立了《新海布里地观点》(*Sihalipuly's Viewpoint*),以刊登社会评论和打油诗等为主,这几家刊物,都是60—70年代文化骚动和民族主义情感的产物。

除了上述提到的外,最近又创刊了2份杂志即《灵魂》(*The Spirit*)和《太平洋探索》(*Pacific Research*),其他刊物还有《我的声音》(*My Voice*)和一些教师期刊等。另外,还有一些报刊,如斐济国内的《斐济时代报》(*Fiji Times*)和《斐济太阳报》(*Fiji Sun*)的发行量都在2万2千份以上,由于斐济国内有两大种族,一个讲斐济语,一个讲印度语,所以他们主要靠英语来交流,这两份报纸都是用英语的,目前全国有5%的人口阅读英语报纸。由于大部分报刊使用的都是通用英语,所以作家的作品只能采用英语写作才得以发表,因而有脱离广大民众之嫌。

除此之外,还有一些发表土著语作品的杂志,如汤加的《法伊卡瓦》(*Faikava*)、西萨摩亚的《莫阿纳》(*Moana*)和斐济的《斯尼特》(*Sinnct*)等。一般说来,较短一些的诗歌和短篇小说和故事,

大都很容易刊登在这类杂志上,而较长的故事则必须在其他出版物上发表。同时,也有人提倡用本土语写作,通过广播来普及,如西萨摩亚语刊物《莫阿纳》,汤加的两种语言的杂志《法伊卡瓦》,阿塞塞·拉武武编辑的由几个斐济青年作家用斐济语写的短篇小说集《托沃莱阿》(*Towarlea*)等,都是这种形式的产物。

另外,设在布里斯班的联邦文学语言研究南太平洋协会也发挥了一定的作用。协会通过定期通讯《斯帕思》(*Spath*)发表评论、安排作家会议等方式,扩大了南太平洋文学评论对话的范围。协会还举办了文学竞赛,出版了南太平洋小说集和评论文集,努力扩大南太平洋作家的影响,同时激起人们新的写作热情。期刊《沃斯威》(*Worsway*)同时发表英语和皮钦语作品。史前出版刊物《波利尼西亚社会杂志》(*Polynicia Social Magazine*)仍在发行。

目前,在南太平洋地区还有一个重要的动态,就是争取更大的出版自由。这也就是说,除了表现南太平洋地区的社会与文化、展望民族和地区的前景之外,还必须广泛地反映其他各个方面的一些观点和意见。为了达到这个目的,南太平洋艺术创作协会认为有必要发行更多的文学小册子,以进一步在民众中推广和普及,这项工作极可能会在这一地区产生表现其他各种不同民族情感的文学和文化。我们相信,所有的创作表现形式最终都必将为南太平洋地区绚丽多彩的文化做出贡献。