



UNIVERSITI
MALAYA

Department of Chinese Studies

馬來亞大學中文系

Journal of Chinese Literature and Culture

馬大華人文學與文化學刊

A Peer Reviewed Journal

Vol. 13 No. 1 (2025):

Journal of Chinese Literature And Culture

第十三卷 第一期 (2025)

馬大華人文學與文化學刊



Journal of Chinese Literature And Culture

馬來亞大學
華人文學與文化學刊
A PEER REVIEWED JOURNAL

Vol. 13, No. 1
第十三卷 第一期
June 2025

Department of Chinese Studies
University of Malaya

Copyright © University of Malaya

Journal of Chinese Literature and Culture is a peer reviewed journal published by
Department of Chinese Studies, University of Malaya.

The Journal of Chinese Literature and Culture is a multi-disciplinary journal published bi-
annually to provide a platform for original research in Chinese literature, culture, history,
language and related fields.

Journal of Chinese Literature and Culture

Vol. 13, No. 1, June (2025)

Editorial Team (2025-2026)

Advisory	Professor Datuk Dr. Danny Wong Tze Ken Associate Professor Dr. Fan Pik Wah
Editor-in-Chief	Dr. Lee Kean Yew
Managing Editor	Dr. Florence Kuek
Publisher	Department of Chinese Studies, Faculty of Arts and Social Sciences, University of Malaya.
Email	jclcum@um.edu.my
Date	30 June 2025
ISSN	2289-232X

Editorial Board

Prof. Dr. Liu Hong
Nanyang Technological University, Singapore

Assoc. Prof. Dr. Tee Kim Tong
National Sun Yat-sen University, Taiwan

Prof. Dr. Su Hui
Central China Normal University, China

Dr. Chai Siaw Ling
Universiti Malaya, Malaysia

Prof. Dr. Sharon A. Carstens
Portland State University, USA

Dr. Florence Kuek
Universiti Malaya, Malaysia

Prof. Dr. Zhang Jijiao
Chinese Academy of Social Sciences, China

Dr. Ho Kee Chye
Universiti Malaya, Malaysia

Assoc. Prof. Dr. Chen Tsung-Yuan
Tamkang University, Taiwan

Dr. Lai Chin Ting
Universiti Malaya, Malaysia

Assoc. Prof. Dr. Fan Pik Wah
Universiti Malaya, Malaysia

Dr. Lim Chsing Chsing
Universiti Malaya, Malaysia

Assoc. Prof. Dr. Lim Kien Ket
National Chiao Tung University, Taiwan

Dr. Yeoh Yin Yin
Universiti Malaya, Malaysia

Assoc. Prof. Dr. Liu Jifeng
Xiamen University, China

Dr. Ngu Ik Tien
Universiti Malaya, Malaysia

目錄
CONTENTS

研究論文 / Research Articles

- 01 袁敏棻 (BIN Mei Fern)
論李永平《拉子婦》的人物塑造與文化意蘊
An Analysis on The Character Portrayal And Cultural Implications of Lee Yung Ping's *Lazifu*
- 13 鍾怡雯 (CHOONG Yee Voon)
胡同不老：北島散文重構的北京歲月
Hutongs Unaged: Beidao's Prose Reconstruction of Beijing's Historical Experience
- 26 紀士欣、張惠思 (JI Shixin & TEOH Hooi See)
中華性的接受與呈現：孫愛玲小說里的中國“物”語
The Reception And Presentation of “Chineseness”: Chinese Objects in Soon Ailing's Novels
- 41 駱秦、潘碧絲 (LUO Qin & FAN Pik Shy)
倫理困境中的女性選擇：文學倫理學視角下的《湖面如鏡》
Women's Choice in an Ethical Predicament: A Study of *Lake Like a Mirror* From The Perspective of Ethical Literary Criticism
- 52 許延隆 (KHO Yen Loong)
戲影之皮：張吉安電影《南巫》“戲”的譜系與“萬物有靈”美學
The Skins of Shadow: A Genealogy of “Theatrics” And The Aesthetic of Animism in Chong Keat Aun's *The Story of Southern Islet*
- 75 孔令妃 (KHONG Ling Fei)
文化、國族與人文：劉育龍新詩的忧患意識
Culture, Nation and Humanity: The Critical Consciousness Implicated in Lew Yok Long's Poem
- 90 黃玟穎 (Cristy WONG Meng Ying)
張貴興《賽蓮之歌》的聲音、中國性與想象
Sound, Chineseness And Imagination in Chang Kuei-hsing's “Siren Song”
- 102 陳大為 (CHAN Tah-Wei)
Pioneer in the Shadow: The Colloquial Experimental Poetry of Wang Xiaolong
- 128 紀學玲、郭紫薇 (KEE Hap Leng & Florence KUEK)
何國忠學院派散文忧患意識的三重維度
The Three Dimensions of Anxiety Consciousness in Hou Kok Chung's Scholarly Prose
- 141 李海宏、謝依倫 (LI Haihong & CHIA Jee Luen)
傳統意象與現代體驗的融合：曾翎龍作品對馬華文化的書寫
The Fusion of Traditional Imagery and Modern Experience: Malaysian Chinese Cultural Writing in Chen Lin Loong's Works
- 155 稿約
Notes for Contributors

论李永平《拉子妇》的人物塑造与文化意蕴

袁敏荣*

拉曼大学中华研究学院

摘要

李永平的《拉子妇》为“融入型”文本形态，即在书写他族（少数民族）时投入了自己本族（华族）的情感，表达了华族欲与少数民族融合的愿望。然而，《拉子妇》的实现程度是否符合民族融合愿望的期待值？小说以“我”（阿平）的第一人称从稚童到成年的旁观者视角，检视一个少数民族女人拉子妇的一生。小说的人物思想和行为均投射了自身民族的意识，展现了不同人物的文化意蕴。本文采文本细读法，以“文化双重霸权者”、“文化双重边缘者”以及“文化反思关怀者”解读李永平笔下的人物塑造与文化意蕴交织的呈现。

关键词：李永平，《拉子妇》，人物塑造，文化意蕴，民族融合

* 袁敏荣，博士，拉曼大学中华研究学院助理教授，拉曼大学中华研究学院。

An Analysis on The Character Portrayal And Cultural Implications of Lee Yung Ping's Lazifu

BIN Mei Fern

*Department of Chinese Studies, Institute of Chinese Studies,
Universiti Tunku Abdul Rahman*

Abstract

Lee Yung Ping's *Lazifu* represents an “assimilative” textual form, wherein the author infuses his own ethnic group's (Chinese) sentiments while writing about another ethnic group (minority ethnic groups), expressing the Chinese desire for integration with minority ethnic groups. However, does *Lazifu* achieve the expected level of ethnic integration? Narrated through the first-person perspective of “I” (Ah Ping) as an observer from childhood to adulthood, the literary work examines the life of a minority woman, *lazi*. The characters' thoughts and actions reflect their own ethnic consciousness, showcasing the cultural connotations of different characters. By taking close reading method, this paper interprets the interplay between characterization and cultural significance through the frameworks of the “dual cultural hegemon,” the “dual cultural outsiders,” and the “reflective cultural caretaker”.

Keywords: Lee Yung Ping, *Lazifu*, character portrayal, cultural implications, ethnic integration

一、绪论

马华文学中不乏少数民族书写的作品，从不同角度叙述马来西亚自建国以来在政治、历史等方面造成社会上的不平等现象。其中，少数民族就处在非主导地位，长期受到制度性歧视与不公待遇。李永平在台湾的这篇初啼之声《拉子妇》选择以自己的家乡砂拉越为地理空间，以少数民族女性为书写对象，“显然那里有太多他所熟悉的人事风景，赋予他书写的灵感”（李永平，2003，页 13），将当地的华族与达雅族之间的民族文化差异和矛盾通过文字呈现。李永平写出了民族（少数）和性别（女性）的生命困境，即便同为少数民族，但是女性会比男性面对更多的艰辛，她们的社会地位一直处于弱势位置，这种情况在她们自身族群中同样无法消解。“拉子”是东马的闽南话，用来指称当地的达雅族人，表示土人或没有文化的人，是一个带着轻视及歧视的符码（许文荣，2001，页 116）。当时南来的华族男子或因生理与生活上的需要，便会娶当地的女子为妻，而这些娶回家的少数民族女性便被统称为“拉子妇”，《拉子妇》便是建立在小说对于拉子妇一角的叙述里。

学者许文荣将马华文学中的少数民族书写大致归纳为三种文本形态，即“融入型”、“寓言型”和“展示型”，主要是从文本操作与话语建构上去加以概括（刘登翰等，2007，页 325）。“融入型”是指作者虽为华族，但在书写他族时却投入了自己的感情。这种书写模式不管是在主题思想的探讨或者内在文本的形构上，都蕴含着华人对少数民族的同情与理解，表达了华族欲与少数民族深度交往与融合的愿望，故谓之“融入型”（刘登翰等，2007，页 325）。马华作家融入于华族与异族的社会文化空间里，从不同的处境中连接和展现两者之间的关系，《拉子妇》便属此类。小说以第一人称“我”（叙述者阿平）从稚童到成年的旁观者视角，检视一个少数民族女人的一生，讲述华族三叔和达雅族拉子妇的强行婚姻、文化传统差异引申出的种种欺辱，最终导致拉子妇被抛弃病死的悲剧。只有阿平一家对她的表示友善和同情，阿平和二妹虽愧对于拉子妇的死，可却只能是一种怜悯而无法改变的种族文化的不平等对待。

学界历年来对李永平的《拉子妇》从不同方面进行过解读，有族群关系与身份认同、族群与性别书写、性别与南洋书写以及少数民族书写主题构建等等。人物塑造与文化意蕴挂钩，人物形象可以折射出时代议题，呈现复杂的文化现象。同时，人物的命运背后暗含着文化的命运。表面上，小说传达华族欲与异族实现融合的愿望，展现了华族男子（三叔）与达雅族女子（拉子妇）的婚姻结合，象征着跨族群融合的尝试。倘若深入文本细节，便会发现这种融合充满了单向的压抑和文化上的不平等，甚至是对立。小说实际上是通过三种人物形象塑造来表达异己、异族之间的矛盾，通过拉子妇这一看似被动的角色可却又是全文围绕的核心人物揭示暗藏深处且又强烈的民族文化意蕴。本文采文本细读法，以“文化双

重霸权者”、“文化双重边缘者”以及“文化反思关怀者”解读李永平笔下的人物塑造与文化意蕴交织的呈现。

二、以三叔为代表的文化双重霸权者：压抑而非融合

葛兰西认为,“文化霸权”是以智识和道德领导的方式,借助文化手段使某一社会集团争取其他集团的自愿认同和自觉服从,通过工会、学校、家庭等意识形态领域将代表统治阶级的思想观念以及文化规训灌输并内化于被统治者,来达到非强制性的政治效果(安东尼奥·葛兰西著、曹雷雨等译,2016,页8)。《拉子妇》的文化双重霸权者形象贯穿全文,体现在男性霸权以及华族的文化优越感之上。小说书写了那个时代东马的华族与少数民族在交流过程中的张力焦虑,弱勢的少数民族活在华族的文化优越感底下且难以获得认同感,异族通婚因而在马来西亚并不普遍。小说里处处可见文化双重霸权者的形象存在,上至祖父,再到同辈,下至侄儿女辈,婶婶们附和着嘲谑拉子妇。

祖父形象的刻画最为典型,是作为一个家族的权威以及话语权者。小说提到祖父得知三叔娶了五官端正和会说唐人话的拉子妇时,从拍桌子、瞪眼睛和大骂亲生儿子是“畜生”等激动表现,表明了祖父对这门婚姻的歧视和排斥。对祖父而言,三叔娶土著女子是“玷辱门风”,是家族的耻辱。这也暗喻在异域南洋中的华族自身文化的纯洁性和纯正的血统是不可撼动的,越洋南下的祖父对此有着偏执的守护。拉子妇给家翁(祖父)敬茶时没跪下而被泼了一脸茶的那一段甚是经典,是文化差异和祖父权威地位备受挑战的气愤举动,学者许文荣对此评论为“文化原质失真的焦虑”。(许文荣,2001,页117)此处可假设:大家预设了作为华族女性小辈应该有的敬茶礼本分,而忽略了文化的差异。华族礼数的指教并不难,难的是李氏家族都是带着主观的华族自身民族意识为出发点,间接地忽视了异族的拉子妇欲“融入”的立场。以及,祖父一开始便打从心底的拒绝这场文化融合的婚姻,借机以强势手法碾压弱势群体。

作为拉子妇的丈夫,三叔破坏的不只是一桩婚姻,还有三个混血的子女。更甚的是,他摧毁了一位女性,一位母亲的一生。对于三叔与拉子妇的结合,适婚年龄与性欲使然是可能性的选择。从地理环境上来说,三叔是在偏远的,几乎与世隔绝的拉子村做买卖;从样貌和语言上来说,拉子妇长相好,会说唐人话以及胸部丰满。小说没有提及他将拉子妇明媒正娶的情节,提早下到南洋的祖父见到三叔时,他已身为人父。假设性欲使然是成立的,那么三叔的选择对象还是一个会说唐人话(语言)又长得白(肤色)的拉子妇,将半唐半拉的第一胎儿子取名为“龙仔”,岂不是印证了华族对于自我的文化优越感之说?

三叔的霸道里有着祖父的影子，自从把拉子妇带回家见过祖父却不被接纳后，他的心境就转变了（李永平，1976，页 168）。阿平和二妹在多年以后有机会进山见三叔时，从混血堂弟妹口中套出三叔对他们暴戾的对待，“蠢东西”，“半唐半拉的杂种子，人家看见就吐口水”（李永平，2018，页 106），“拉子妇天生贱，怎好做一世老婆？”（李永平，2018，页 109）这般蔑视的词语不但表明强势的三叔拥有的是绝对的话语支配权，同时也说明了三叔的无情。小说几处点到拉子妇“入侵”华族的血统，可曾思考过拉子妇本身的达雅族血统也被搅浑？假若三叔的性欲使然一说是成立的，那么，入侵者与被入侵者是显而易见的。殖民者开发了婆罗洲以后，经济体系随之改变。鉴于三叔的原始森林买卖生意，不排除一种可能性之：“华人仗着经济上的优势，而成为弱势族群女人身体的消费者。少数民族原有的经济生产方式在殖民主义无可抵御的强迫现代化洗刷之后，在殖民经济体系的现代化效率之下已失去它原有的经济功能；加上被殖民经济潜移默化养成的现代化消费和观念——共同调整了她们在那种错乱情境中的‘需要’——与实践该种‘需要’的方式。”（黄锦树，2012，页 189）

当拉子妇因怀孕生子而迅速老化成老拉子妇时，三叔毅然抛下妻儿并另娶十八岁的唐人姑娘。他不但假借酒醉对妻儿进行家暴，还狠心要摔死小儿子狗仔，还昧心诬蔑前来救小孩的伙计阿春和拉子妇有苟且之事。三叔这些荒唐的举动不仅反映了父权和华族的文化优越感，文化上的繁殖焦虑也是因素之一，有纯正的中国血统才是真正意义上的“有后”。就算拉子妇嫁入了华族家庭，可生下来的半唐半拉孩子始终只能是“她的三个孩子”。拉子妇的“天生贱种”源于大中国情结的视野。尽管海外华人都已身处异域，但中国性的坚守，始终有着强烈的排他性（高嘉谦，2000，页 149）。

华族父权家族制里的妯娌拥有同样纯正的血统，因此对拉子妇的遭遇并无丝毫的同情和同理心，反而还顺应和附和着这种文化双重霸权的思想 and 行为。婶婶们无视这位初次登门的贵客，为了加强故事中的张力，作者特意以反讽手法将拉子妇（三婶）尊称为“贵客”，以反面之意来表达她们对这个异族女人的鄙夷和排斥感。对拉子妇的母乳哺育行为的反应很是嘲谑，对拉子妇大口扒饭吃的举动表示鄙视。即使知道三叔要另娶唐人，她们趁机落井下石：“老早就知道我们三叔不是糊涂人，怎么会把那个拉子妇娶来作一世老婆？不会的，断断不会的。我们三叔原本就是个有眼光的商人哩！”（李永平，2018，页 104）经商之道只适用于物品的买卖，然而婶婶们却将三叔娶妻子的眼光比作物品，说明他们非但不把拉子妇当人看待，更把拉子妇物化成“有眼光的商人才会挑”的对象。但凡双方的文化有丁点的交流空间，文化差距就能再缩短一些，奈何当时的社会背景不容许。

受大人影响而对拉子妇胡闹的小辈可被视为这种暴行的继承者，在潜移默化中显示出了歧视的一种轮回。从他们得知拉子妇要来拜见家翁的消息时，以刚长

出胡子的六叔和侄儿女的态度和举动可见。辈分小的他应该尊称拉子妇为“三嫂”，可他却绘声绘色的讲着拉子妇是“大耳拉子”以及“大耳拉子要割人头”的瞎闹玩笑，以至于本应尊称拉子妇为“三婶”的侄儿女冒失的喊了“拉子婶”。小辈们先围成大圈子，边远远地盯着拉子妇边偶尔有一些低声的批评和争论，“后来大约觉得拉子婶并不可怕，便渐渐围拢上前，挨到她身边。”（李永平，2018，页 100）注意作者描写的是“并不可怕”，说明了他们对少数民族（异族）是有预设的“可怕”心理防备。

二弟和二妹当着拉子妇面前争论她是否为大耳拉子实属胡闹，当时社会里的华族都活跃于本族之间，对于远从森林长屋过来的少数民族不仅少见也带有偏见。二妹最后反击二弟的那句：“呸呸！希望你长大后讨个拉子婆”（李永平，2018，页 101）的潜意思是：你的血统会被玷污。终究是骨子里的文化自我优越感在作祟而忽视了对小辈们的礼貌教育，以至于本该有的文化交流因而断裂了。值得注意的是，即便此时的他们都身处东马荒凉的热带雨林，但华族家庭依然试图把原乡（中国）的那一套严密的宗族礼教体系再现于异域南洋，并将当地民族（拉子/妇）定位于“非文明”的“原始森林”、“羊肠小径”、“与世隔绝”的“长屋”中，这种“幻觉”所显现的民族异同和文化傲慢造成了拉子妇悲剧的核心根源。

三、拉子妇文化双重边缘者：失语而非融入

文化之间的交流从来都不是平等的，强势文化必然会占上风而弱势文化则有可能失去自身特色之余，也可能会面临被同化的危机。拉子妇是作者以持有少数民族兼女性这两种身份的人作为引导全文的人物中心，更以她被对待的处境来作为“少数民族”以及“女性”被边缘化的指代，饱受其他族群所投予的不平等和歧视的眼光。拉子妇的生命苦难是男性霸权压制和族群歧视的双重结果，在于身体作为被征服的对象，而文化身份则是被排斥的对象。在与异族接触和交流的过程中总是被轻视、贬低等导致少数民族会带有一种刻板的主观印象，即与生俱来的血统自卑感。一句“拉子”，简单的两个字就揭示了一种社会上种族间关系不平等的意识形态，是一个族群以高姿态打压着另一个族群。拉子妇无名无姓，只有“拉子”二字试图证明她存在过，然而她那“佝偻的身子在店铺角落的阴影里无声无息走着，像一个就要离去的灵魂...”（李永平，2018，页 108）终究抵不过自身的命运，就好像她的血统般是注定的。

拉子妇的形象和遭遇都是在旁人的语言中逐渐堆砌而组成的，一句仅以族群称谓“拉子”的代称足以表明她是作为“他者”、“外来者”、“边缘者”的形象存在，同时被置于偏见与歧视的目光下登场。这旁观的视角带有男性和女性的凝视，无论是异性还是同性对拉子妇的“看”，都从未将她视为一个独立的生命个体，而

是一个客体。只有阿平在见到拉子妇时，以稚嫩的眼光对她进行中立且事实性的描述。笑得露出几颗金牙的拉子妇期待侄子阿平称她为“三婶”，可换来的却是一句“拉子婶”，这个称呼终究还是等不到。拉子妇是个女性也是个少数民族，她从嫁入李家的那一刻起就已被注定了结局，悲哀的她被置入了华族家庭对她的种种没必要的且强加性伤害的生命体验。

拉子妇作为婆罗洲殖民地最底层的土著女性，族群、文化和性别差异造成拉子妇的话少和逆来顺受，有的只是在各种场景之下呈现出被羞辱的失语状态。一如研究关注庶民（或译底层人、被殖民者、从属者等）能否为自己说话的后殖民主义学者斯皮瓦克所指出的，处于性别边缘位置的庶民没有说话的空间（Williams & Chrisman, 1994, 页 103）。语言与族群紧密相联，是作为家庭重要的纽带，也是文化各方面传递的主要机制，亦是族群认同的基础（周大鸣，1997，页 19）。处在政治、民族、阶级、文化、性别等从属地位的拉子妇即便是有说话的空间，可她采用的却是这段跨族群婚姻中的主要语言唐人话，但终究是异己的异族，她没能得到李氏家族的接纳。学者颜元叔将其评价为“哑静，被动，消极以及无意识行为的角色。”（李永平，1976，页 169）拉子妇在面对大伙儿有意无意的嘲讽时，不表态之余还表现得唯唯诺诺。二弟和二妹的胡闹玩笑迎来了某位婶婶的附和：“讨个拉子婆有什么不好呀？会生孩子喔！”（李永平，2018，页 101）这句附和极度侮辱，意为：少数民族的生育能力强。可拉子妇的反应是不知所措，只能“跟着大家急促地笑着，但她的笑容难看极了，倒像是哭丧着脸一般。”（李永平，2018，页 101）孩子被逗哭时在着慌中的手忙脚乱地哄着孩子，还要像是做错事般偷眼瞧婶婶们和阿平妈妈，谢绝泡奶邀请时也是低头脸红嗫嚅地说孩子吃母乳。

拉子妇向家翁敬茶的场景是她的形象塑造在被动中最为出彩，也最为屈辱的一次。家翁的这一波暗藏着华族（本族）对少数民族（异族）的拒绝与不满，拉子妇作为“受”的那一方，只能怔怔地呆立在大厅中央呈极低的姿态。拉子妇在多年后依然被叫“拉子婶”时只是惊异地笑，无丝毫责怪之意，唯有那卑微的形象依然如故。这说明自从她六年前踏入李家的那一刻起，对这个蔑称都是呈默认的状态。要是拉子妇当初有反抗意识，那么她刚踏入李家时的笑脸和丰满的身型终将伴随她的一生。可事与愿违，因为“拉子婶是一个拉子，一个微不足道的拉子！”（李永平，2018，页 96）

上文谈到三叔对拉子妇并没有爱情，她在这段婚姻中如同供泄欲的工具人存在。从拉子妇“丰满的乳房”到“委实又瘦小的...干瘪的乳头”身型描写，她在短短的六年时间里不仅管生育，还管工作，刚分娩完也不能休息。在给“同款的大眼睛、扁鼻子、褐色皮肤”（李永平，2018，页 106）的三个孩子取名上可见，大儿子龙仔的名字显然是被冠以华族文化的优越感，从李家回森林后生下的二女

儿虾仔和小儿子狗仔的名字可说是越取越糟。民间对于孩子取“贱名”有好养活之意,但小说里并无这种倾向的描写,本文认为三叔是基于对拉子妇和孩子们的嫌弃和排斥,因故取名。扁鼻子从外观上来说稍有缺陷,这也喻指少数民族是低等的。孩子们的扁鼻子如同他们的异族母亲的地位般低下,隐喻着拉子妇的后代在/让华族夫家“高”抬不起头,也有降低华族血统的寓意。

拉子妇的生命之重在于心理上不单承受着夫家的语言暴力,生理上还得忍受丈夫的肢体暴力,孩子们亦然。三叔借酒醉之意要把亲生儿子狗仔给摔死时,对于拉子妇跪在地上哭喊的场景不禁要提问:拉子妇何时晓得“跪”这个动作是具有一定意义的?这次所跪的意义和情感是否足以弥补首次给家翁敬茶时没跪下的礼?拉子妇的那一跪哭是作为母亲、女性、异族以及对男性和华族文化霸权臣服的卑微、低下姿态。作为母亲,那是母性的使然;作为女性,那是父权的顺从;作为异族,那是文化的俯首。至于哭泣仅能作为一种有声的反抗,是情感的宣泄,构不成具体的反抗意义。

“活着”是主动的生活,被动存在的拉子不曾“活”过,也不配“活”字,只能“挨着”到死为止。拉子妇的命运选择权从来都不在自己手上,她只不过是他人“活着”底下“挨着”的灵魂。拉子妇疑似得了女人病,三叔却“打着算盘”以医院太远为理由而不肯送她去看病,阿平和二妹的帮腔也换不来拉子妇的点头。且不说当时的医疗水平是否能医治拉子妇,只问谁来承担医药费,以及医治的结果能否改变她的命运。这一次,她竟然“摇摇头”拒绝就医。这个举动并非表示主动,而是她知道三叔的不为所动,于是如常卑微地,顺从地表示拒绝的回应。作者原想以讽刺的手法点出拉子妇唯一一次的主动性,奈何拉子妇的民族和性别不允许。

拉子妇曾经停了三次的血给李家生下了有半个华族血统的三个子女,最后却因下身出血的女人病而回归尘土中。拉子妇的付出并没有得到回报,反而因为文化与种族上主观的差异没有得到消解之余,矛盾不断地升级,“拉子妇天生贱,怎好做一世老婆”(李永平,2018,页109)是她在这段跨族群婚姻中的答案,结局是静静地死去了。拉子妇不仅至死都没法融入华族家庭,还被迫切断了与原生文化的联系,体现在穿衣服(从解开纽扣母乳喂养可见)和说唐人话上。这种民族“融合”本质上是华族对异族的文化收编,而非接纳和认可,平等的双向互动更是奢望。

四、以阿平为代表的文化反思关怀者：凝视而非忏悔

《拉子妇》开篇带有文化反思的情感反讽道：

死了？拉子婶是不该死的。二妹在信中激动地说：“二哥，我现在什么都明白了。那晚家中得到拉子婶的死讯，大家都保持缄默，只有妈说了一句话：‘三婶是个好人，不该死得那么惨。’二哥，只有一句怜悯的话啊！大家为什么不开腔？为什么不说一些哀悼的话？我现在明白了。没有什么庄严伟大的原因，只因为拉子婶是一个拉子，一个微不足道的拉子！对一个死去的拉子妇表示过分的悲悼，有失高贵的中国人的身份啊！”（李永平，2018，页96）

作者借由二妹来进行反讽，意在批判亲族间对于拉子妇的死都呈缄默状态，这华族的文化优越感竟然能抵得过人性之恶。二妹在成年后晓得设问拉子妇是“不该死的”，那么，她可曾反思过从小到大的他们有否被教育过拉子妇“该如何活”？

阿平和二妹固然带有文化反思者的形象，但人物塑造并不够纯粹，里头还夹杂着华族文化优越感的杂质。小说里贯穿着一种忏悔的声音，只可惜这种声音是被压抑的，如同拉子妇的生命般无声无息。第一人称“我”的叙述手法能够直接强调个人体验，经由二妹之口以性别优势将叙述者“我”和其他男孩“不好说出口罢了”的复杂情感给宣泄出来。即便受过教育的阿平知道“拉子”一词带有轻蔑意味，“但是已经喊上口了，总是改不过来；并且，倘若我不喊拉子，而用另外一个好听点、友善点的名词代替它，中国人会感到很别扭的。对于拉子婶，我有时会因为这样喊她而感到一点歉意。”（李永平，2018，页96-97）大环境的潜移默化使得阿平在跟风之余抱有反思的良知，可潜意识的作怪使他在长大后与拉子妇唯一一次的见面中脱口而出的一句“拉子婶”就把他的歉意给抹消了。

拉子妇给在屋檐下看雨的二妹戴上草笠一事让二妹哭着说：

“她那么爱我，我却一直没有对她说我爱她。”

“谁叫她是个拉子呢？”我冲口说出这句不该说的话，它伤了二妹的心。但是，这是一句最实在的话：谁叫她是个拉子呢？（李永平，2018，页108）

尽管怀有反思之心，可毕竟阿平是个血统纯正的中国人，自视甚高的根深左右着他“在自我赎罪与中国人的优越性之间摆荡。”（李淑君，2016，页141）阿平和二妹这把愧疚和求拉子妇宽恕之声只萦绕于他们之间，哪怕二妹总是表示不

把话说出去是很憋人的,可直到拉子妇死去的那一天,这些话语都没能说出去。作者在字里行间投足了浓厚的情感,与其说这种情感带有忏悔意识,毋宁说它充其量不过是带有哀伤的同情色彩,而非真正的文化接纳和认同。让阿平忽然情绪爆发而大喊“三叔,你不能把三婶害死”(李永平,2018,页110)的一次,是当他和二妹发现拉子妇搓洗沾有血迹的裤子并告知三叔时,三叔却边平静边打着算盘说医院很远。当年与拉子妇只有过一面之缘的小辈们常在一起谈论她,长大以后都对小时候的胡闹都有感歉意,大伙儿更在三叔进城时趁机询问拉子妇(三婶)的事。或许是儿时的胡闹随着年龄的增长却没机会正面得到宽恕,大伙儿的执念因而统统都积在阿平身上,才导致他这次的情绪爆发,那把忏悔的声音才得以具体化。

值得注意的是,阿平和二妹的愧疚情感只存于心里而没有付出行动,这次的情绪爆发也只不过是出于同情拉子妇的表现。我们不妨提问:既然兄妹俩都能够进山了,为什么不能够想办法把拉子妇带到那二十六里外的医院看病呢?其实,“读者心里雪亮:愧疚归愧疚,终是无济于事的,拉子妇终究只是个‘微不足道的拉子’。”(黄比月,1976,页57)那一些只憋在心里而“只看不说”的心态实际上跟其他深陷于种族差异里主观迷思的人差别不大,所投射的同情情感只不过是在表达华族心中预想的民族融合或多或少会都伴随着痛苦和牺牲。这就是为什么本文会认为他们的文化反思者形象不够纯粹。

唯一一个带有性别友好的人物是阿平妈妈,她是个具有正面形象的人物。阿平和二妹的反思者形象很大可能是来自于他们的母亲,一个文化关怀者。从拉子妇嫁入李家门前到得知她在山里去世的消息,阿平妈妈对拉子妇的关怀都是具体行动化的。细阅小说,文中有九处场景可见阿平妈妈对拉子妇的关怀,如,接获拉子妇噩耗时怜悯的话;嫁入李家门前替拉子妇向祖父说好话;主动挨着拉子妇聊天;气着喝住二弟二妹揶揄少数民族的胡话;对拉子妇孩子的泡奶邀请;带拉子妇进她房里休息;暗示拉子妇向祖父敬茶;主动向山中来客探问拉子妇的消息;得知三叔要另娶时暗地里叹息。可能在华族文化优越感之上的眼里,阿平妈妈的所作所为有降低身份和诸事八卦的嫌疑,可她在拉子妇的生命里却闪烁过耀眼的人性之光,生为女性,身为母亲且作为长辈的此文化关怀者的形象具有一定的正面意义。

阿平妈妈在族群和性别上与拉子妇同处双重边缘,她能理解拉子妇,而婶婶们是异化的华族父权家族制形象。阿平妈妈是极少数不被异化并且能够给予拉子妇关怀的人,表示有极少数华族清楚知道远离了原乡后的自己在马来西亚也处于弱势的位置,他们能够感同身受去理解当地的另一个族群。同时存在另一种可能性,即同为弱势的华族有清醒的民族意识,他们虽然焦虑但不转移焦虑,毕竟与少数民族相比,还稍高一个层次。徒叹置放于大环境里,阿平妈妈也仅能在暗地里表现她的关怀。

阿平、二妹和阿平妈妈的形象是李永平“透过族群故事呈现出来的忏悔告白”（许文荣、孙彦庄，2012，页 573），借以“用（我的）小说跟那一些（所亏待的）人说对不起，永远地说一声对不起”的表达（伍燕翎、施慧敏，2009）。

五、结语

《拉子妇》的人物形象鲜明，他们的思想和行为都带有自身的民族文化意蕴。祖父和三叔的文化双重霸权者形象如魔咒般轮回，连同妯娌和侄儿女辈在内，即便此时已是南来华族，可他们对中国原乡尚有执着的“缘”。拉子妇的文化双重边缘者形象则是当时存在的社会现象的缩影，集她于一身地映射出种族和文化之间的张力焦虑。阿平和二妹的文化反思者形象里掺杂着文化优越感的杂质，以他们只发声不行动上来看，而阿平妈妈的文化关怀者形象则从语言和行为上落实。遗憾的是，拉子妇最终的死亡是被强行书写的，是时代因素下不得不书写的结果之一。小说中的李氏家族对拉子妇展现的敌意证明了族群界限的坚固，哪怕是阿平妈妈微弱的友好态度闪现，也不过是城墙犄角旮旯的小小缝隙。

李永平笔下的三叔可谓是被寄予厚望的民族融合主导桥梁，可他跨族群界限的行动和意愿并不一致，导致他陷入文化夹缝中的挣扎处境。他通过家暴来宣泄自己的挫折感，在于他既无法被华族（有辱家风）主流社会完全接受，也无法真正融入土著文化。在这场华族和少数民族之间的拉锯战中，三叔最终还是选择了“回归”，暗喻着南来华族仍旧是个中国人，有颗中国心。当时的华族何尝不是与拉子妇的处境相似？两者皆处在双重边缘的位置。在于，远离祖国甚远的他们依然坚守的大中国情结不过是单向的、精神上的、虚无的，唯有通过纯正血统的繁衍（另娶十八岁的唐人姑娘）方能“证明”自己离开祖国后的“文化根源”。《拉子妇》并未完全符合民族融合愿望的期待值。反之，李永平通过这部小说真实且残酷地展示了所谓的“融入”在很大程度上是在华族中心主义视角下企图将“异族同化”的臆想。

少数民族的血统本来就稀有，可拉子妇却在流了大量的血以后才去世，这会不会寓意着弱势文化终究会被强势文化给吞噬掉？《拉子妇》原名《土妇的血》，以血为主题来嘲讽华族对于血统论的执着。拉子妇下身流血一事犹如“母亲之血的流失，更是象征着大地之母已然失去了滋养灌溉万物的原动力，她已是一个贫瘠的、濒死的大地/母亲。”（杨松年、简志文，2004，页 136）这一场对少数民族的血祭正如颜元叔所指的：“根本上，这是一篇种族问题的小说，是一篇多数迫害少数的小说。”（李永平，1976，页 167）

参考书目

- 高嘉谦(2000)。谁的南洋?谁的中国?——试论〈拉子妇〉的女性与书写位置。《中外文学》, 29(4), 139-154。
- 黄比月(1976)。浅评〈拉子妇〉。《书评书目》, 42, 55-69。
- 黄锦树(2012)。《马华文学与中国性》。麦田出版社。
- 李淑君(2016)。从“她族”映照“中国性”: 从〈红纱笼〉到〈拉子妇〉的道德优越到自我赎罪。《台湾大学人文学报》, 6(1), 123-153。
- 李永平(1976)。《拉子妇》。华新出版有限公司。
- 李永平(2018)。《婆罗洲之子与拉子妇》。麦田, 城邦文化出版。
- 李永平(2003)。《迢迢: 李永平自选集 1968-2002》。麦田出版社。
- 刘登翰等。《世界华文文学研究: 理论与实践》。中国文化出版社。
- 伍燕翎、施慧敏(2009年3月22日)。用小说对人生说对不起: 李永平访谈录(下)。《星洲日报》。
<https://www.sinchew.com.my/20090322/%E7%94%A8%E5%B0%8F%E8%AF%B4%E5%AF%B9%E4%B8%A%BA%E7%94%9F%E8%AF%B4%E5%AF%B9%E4%B8%8D%E8%B5%B7%E2%94%80%E2%94%80%E6%9D%8E%E6%B0%B8%E5%B9%B3%E8%AE%BF%E8%B0%88%E5%BD%95%E6%BC%88%E4%B8%8B%E6%BC%89/>
- 许文荣(2001)。《极目南方: 马华文化与马华文学话语》。南方学院、马来亚大学中文系毕业生协会出版。
- 许文荣, 孙彦庄(2012)。《马华文学文本解读(下册)》。马来亚大学中文系毕业生协会(马来亚大学中文系)出版。
- 杨松年, 简志文(2004)《离心的辩证: 世华小说评析》。唐山出版社。
- 周大鸣(1997)。族群与文化论——都市人类学研究(上)。《广西民族学院学报(哲学社会科学版)》, 19(2), 16-23。
- Antonio Gramsci(2016)。《狱中札记》曹雷雨等译。河南大学出版社。(原著出版于1971)
- Williams, P., & Chrisman, L. (Eds.). (1994). *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*. Columbia University Press.

胡同不老：北岛散文重构的北京岁月

钟怡雯*

元智大学中国语文学系

摘要

本文以北岛散文集《青灯》、《城门开》、《蓝房子》为中心，探讨北岛在散文里重新建构的北京图象。离汨多年后返京的北岛，感觉到前半辈子的所有生活记忆随着老北京城一起消逝，他决定用自己的旧北京去否认如今的新北京，于是有了《城门开》，它象征着北岛“开城门”，进入昔年北京记忆的深处，取出属于自己的部分。有些文字链接到诗歌史中的北岛，有些则是铭刻在少年赵振开内心的旧事。散文虽然是非虚构文类，但写作本身具有一定的建构性本质，在细节上难免有所取舍；至于回忆，也有不可避免的变异性。本文借由杜威·德拉伊斯玛对回忆或怀旧写作的真实性和可靠性，探讨了北岛笔下重现的老北京故事。

关键词：北岛，散文，北京，胡同，怀旧

* 钟怡雯，博士，元智大学中国语文学系退休教授。

Hutongs Unaged: Beidao's Prose Reconstruction of Beijing's Historical Experience

CHOONG Yee Voon

*Department of Chinese Literature & Linguistics,
Yuan Ze University*

Abstract

This article centers on Bei Dao's prose collections *Blue Lamp*, *City Gates, Open Up!*, and *The Blue House* to examine the image of Beijing as reconstructed in his prose writing. Returning to Beijing after many years of displacement, Bei Dao experiences a profound sense of loss, as the memories of his earlier life appear to have disappeared along with the old city itself. In response, he turns to his remembered, "old Beijing" as a means of negating the contemporary, transformed metropolis. This impulse culminates in *City Gates, Open Up!*, a work that metaphorically enacts the opening of the city gates, allowing Bei Dao to descend into the depths of his memories of past Beijing and to retrieve those fragments he chooses to preserve. Some of these prose pieces resonate with the Bei Dao known from the history of modern Chinese poetry, while others are deeply inscribed with the personal recollections of Zhao Zhenkai's youth. Although prose is a nonfictional genre, the act of writing itself entails an inherent process of construction, which inevitably involves selection and omission at the level of detail; memory, likewise, is subject to unavoidable variability. Drawing on Douwe Draaisma's reflections on the authenticity and reliability of memory and nostalgic writing, this article examines the stories of old Beijing as reconstituted in Bei Dao's prose.

Keywords: Bei Dao, prose, Beijing, hutong, nostalgic memory

一、前言

北岛（1949-）在中国当代诗歌史的版图上，走过一段影响深远的英雄之旅，名满天下的〈宣告〉（1976）和〈回答〉（1976）出现在大量诗选、诗歌评论和诗歌史当中，尤其格言式的金句——卑鄙是卑鄙者的通行证，/ 高尚是高尚者的墓志铭。——早已成为穿越一个时代的高音。有些学者和菁英读者会沿着〈回答〉，上溯到它尚未修订前的原版〈告诉你吧，世界〉（1973），或者进一步走进〈你好，百花山！〉（1972）。那时北岛尚未成名，只有诗歌圈子里的知青比较了解他的诗，北岛的自我和启蒙意识还没觉醒，此刻更适合叫他的本名“赵振开”，看上去十分普通的一个北京知青。二十出头的赵振开，曾经跟百万红卫兵一起在天安门广场谒见毛主席，对那一代人而言，毛主席绝对是众人心头的一座超级大山，无比雄伟，且遥不可及。

作为诗歌描述对象的百花山，座落在北京郊外，海拔不及两千公尺的主峰，对北京人来说足够当成一座大山，当赵振开对百花山喊出“你好！百——花——山——”，并得到它真切的响应，令他感动，却又不安。此诗，“流露出诗人内心的混乱与挣扎，诗人与伟人之间并不对等，也还没有产生半点乱臣贼子的革命情结。母亲的慈祥只能是百花山中的幻象，现实中只有城楼上的父亲威权”（陈大为，2022，页 170），赵振开还不是诗歌的王者，还不是知青世代的代言人。

百花山成为一面镜子，赵振开看见真实的自己。这种庶民心境，到了来年那首〈告诉你吧，世界〉（1973）有了巨大的转变，一定有某件事或者某个突发的念头，让他那宛如千年暗室的心灵，一灯即明，让赵振开蜕变成严格意义上的英雄诗人北岛，以及“这个民族真正的长子”（张闳，2003，页 71）。所有的诗歌论述沿着修订后的〈回答〉，一路展开论述，形塑出崛起于 1970 年代末的朦胧诗人北岛、1989 年后的流亡诗人北岛、2006 年回归并定居香港的北岛。

究竟赵振开在写〈你好，百花山！〉和〈告诉你吧，世界〉之际经历过什么，似乎没有当代诗歌史关注过，无论是洪子诚、程光炜、吴思敬、谢冕或张桃洲的诗歌史专著，都没有特别讨论到这一环节，显然当时的撰史者没有足够的外部数据来展开这方面的论述。即使在朦胧诗红红火火统治着中国当代诗坛的那几年，大家对北岛身世的认识依然有限，诗歌以外的“北岛故事”是相当贫瘠的，我们仅仅知道他笔名的由来，知道他和友人创办了《今天》，知道那个当作大本营的“三不老胡同一号”，加起来也许有几百字，但远远不够，那个怀着“英雄成长史”秘密的“少年赵振开”始终藏身于文字之外。

北岛开始“在天涯”的流亡之后，慢慢写起散文来了，它竟成了北岛诗歌的“补天石”。

二、补天石：重述陈年的旧事

1998 年, 北岛在《今天》发表一篇很短的散文〈彭刚〉。昔年老友彭刚在美国自杀的消息, 让北岛回想起 1973 年刚认识他的样子, 后来两人不知何故吵了一架, 北岛记得当晚“从朋友家出来, 搭上二十二路末班车。坐在车中间的连接桥上, 我们随之颠颠簸簸转动。窗外的光影变幻不定。此后我们很少来往”(北岛, 2009b, 页 75)。这是北岛在散文里提及的一件北京旧事, 事情的来龙去脉交待得不清楚, 而且缺乏细节, 它倒是显露出一个特色: 意象语言的连用。此特色持续贯穿北岛往后的数十篇怀旧散文。北岛在记忆里重建的末班车上, 两人没有对话, 他更专注在车内的颠簸和窗外的光影变化, 由此营造出可怕的沉默, 那一架吵出永久性的裂痕。这篇散文后来收录在《蓝房子》(2009), 书里写的都是天涯事, 只有那么两篇旧人故事。

1989 年后北岛一直在欧美漂泊, 在异乡见了很多文人, 偶尔遇到从中国逃出来的朋友, 在散文里用零零星星的句子记述着。直到 2006 年, 北岛再次被邀访香港, 来年 8 月便定居下来, 任教于香港中文大学。他对香港有很深的感触: “按中国绘画原理来说, 留白是画面中最讲究的部分, 让人回味。直到我自己漂流海外, 才多少体会香港人的内心处境, 他们就是中国这张画的留白”(北岛, 2009a, 页 140)。没承想, 流亡诗人从此在香港这片“中国留白之地”定居下来。一年后北岛写了〈断章〉(2008), 时间回到 1970 年的北京。文章开头是这样写的:

一九七〇年春, 我从河北蔚县工地回北京休假, 与同班同学曹一凡、史康成相约去颐和园。那年春天来得早, 阳光四溢, 连影子都是半透明的。我们并肩骑车, 拦住马路, 三十二路公共汽车鸣长笛, 轰然驶过, 扬起一阵烟尘。

曹一凡是同学也是邻居。在“上山下乡运动”大潮中, 他和史康成是立志扎根北京的“老泡”。所谓“老泡”, 指的是泡病号留在城里的人, 为数不多但不可小看——除了有抵挡各种压力的坚韧神经外, 还得深谙病理知识及造假技术。幸好有他们留守, 几个月后我随工地迁到北京远郊, 每逢工休泡在一起, 读书写作听音乐, 被邻居庞家大嫂称为“三剑客”。

北京近乎空城, 颐和园更是人烟稀少。进正门, 穿乐寿堂, 玉兰花含苞欲放, 木牌写着“折花者罚款五十元”。在排云殿码头租船, 绕过石舫, 向后湖划去。一路说笑。后湖更静, 唱俄罗斯民歌, 召来阵阵回声。我们收起桨, 让船漂荡。(北岛, 2009a, 页 197)

这是北岛第一次重返历史记忆的现场，文革是一种集体记忆，每一个人都被扣留在这个大架构里，尽管个别际遇在小处略有不同，在大处都脱离不了大时代轨道，个体记忆之间往往互相纠缠，有的甚至被主流的大叙述所遮断或被埋葬。一旦重述旧事的权力回到单一个体身上，我们即发现新的问题：“记忆是有选择性的、不完全的、被添加上色彩的。记忆的记忆也是如此，它们还带来额外的问题，它们让你了解到，你再也无法获取原初的记忆，因为你不可能回到当初看待这个事件时的观点。”（杜威·德拉伊斯玛著、谢树宽译，2016，页182）

当北岛用当下的文字去追忆三十八年前的旧事，还可不可靠呢？“上山下乡”时期泡病号应该可靠，那种事实难以捏造；“北京近乎空城，颐和园更是人烟稀”，从政治时空的状态来考虑，似乎很合理；但三剑客出游当天，“阳光四溢，连影子都是半透明的”就显得诗意，“进正门”后的描述未免太清晰。倒是三人在船上“一路说笑”却过于模糊，不知是因为太琐碎所以忘了，总之说笑的内容被北岛取消，只剩下俄罗斯民歌。要是拿〈彭刚〉一文来对照，即可看出他在叙事策略上另有选择。北岛对人物互动，一向从简，彼此的谈话内容经常被剪裁到极限，他喜欢寓情于景，由画面代替言说。这三段铺陈，也表露出文革知青另一种较欢乐、自在的日常，不陷落于刻板化的“苦难叙述”的泥淖里。

作为“补天石”，接下来，史康成在漂荡的船上演出了本节的重头戏——挺胸昂首朗诵〈相信未来〉（1968），震撼了长期被颂歌和战歌驯化的赵振开，“我的七十年代就是从那充满诗意的春日开始的。当时几乎人人写旧体诗，陈词滥调，而郭路生的诗别开生面，为我的生活打开一扇意外的窗户”（北岛，2009a，页199），这一段文字后来被大量引述，作为郭路生启蒙了北岛诗歌写作的证词，虽然过于武断且夸大，他们二人走的完全是两条不同的道路，此诗顶多定位为“启发”。

话说回来，当时赵振开听到郭路生诗歌的感受，很难原汁原味保存三十八年，追忆此事的北岛早已不是当年不谙新诗为何物的赵振开，他是北岛。郭路生的诗歌能够对他产生多大的实质影响，是否达到启蒙的程度，他自己最清楚，在此也没有多说什么。“充满诗意的春日”，是北岛回忆这一段记忆的策略，“诗意”作为重构记忆最含蓄的滤镜，把不必说透的话藏起来，为诗歌史补上充满诠释空间的一笔。

〈断章〉共分九节，按时间前后排序，彼此并不相连，故曰断章。第一节写1970年被郭路生的诗歌启发；第二节写到1971年9月林彪之死，北岛反省了文革以来的种种，突然有了一番觉悟：“时代，一个多么重的词，压得人喘不过气来。可我们曾在这个时代的巅峰。一种被遗弃的感觉——我们突然成了时代的孤儿。就在那一刻，我听见来自内心的叫喊：我不相信——”（北岛，2009a，页201），这段文字又是一块重要的“补天石”。赵振开在1970年被郭路生开启了新的诗歌视

野, 在 1971 年的政治事变中“觉醒”, 再磨两年, 到 1973 年才写出〈告诉你吧, 世界〉, 听来合理。

〈断章〉第三节写 1973 年的白洋淀诗歌群落和芒克; 第四、五节写 1974 年的中篇小说《波动》手稿的惊魂史; 第六节写 1976 年 1 月周恩来逝世, 人民为推翻江青而骚动; 第七节写 1976 年 7 月 28 日的唐山大地震, 以及前一天妹妹溺水而亡; 第八节写 1976 年 9 月 9 日传来毛泽东的死讯; 第九节写他们创办《今天》杂志。每一节都紧扣着诗歌史或政治史的脉动而写, 当然北岛不会让它们沦为流水账, 在听到毛泽东死讯那一刻, 他特别留下“大逆不道”的一幕:

我们对视了几秒钟, 会此一笑, 但笑得有点怪, 有点变形, 好像被一拳打歪——这一时刻让人猝不及防。芒克顺手从床底摸出半瓶“二锅头”, 到厨房取来三个酒盅。斟满, 三人默默干杯, 再斟满, 我们的笑容变得舒展, 好像跨越了令人尴尬的瞬间。“这回有戏了,” 芒克低声说。(北岛, 2009a, 页 215)

这一段叙述很压抑, 有点像充满隐喻的政治电影。芒克说了一句, 严力和北岛什么都没说。在文本之外, 三人应该说了一整晚的话, 却被“诗意”的策略过滤掉了。“这回有戏了,” 比写下一整晚的赘言更为有力, 因为故事的后续发展大家都知道了。这篇瞄准大事件而来的〈断章〉, 在北岛诗歌研究上起了补天作用, 是“诗外”的旁白, 却又处处点到即止, 很像北岛流亡后的诗歌。

散文虽然是非虚构文类, 但写作本身具有一定的建构性本质, 在细节上难免有所取舍; 至于回忆, 也有不可避免的变异性。研究人类记忆的荷兰学者杜威·德拉伊斯玛(Douwe Draaisma, 1953-) 针对“自传里的回忆”的真实性和可靠性, 他的看法很合理: “当你运用回想的能力时, 除了属于较年轻的自己的某件事物于现在出现, 另一方面, 你此刻想法和情绪的一些元素也会进入记忆之中。记忆并不是档案里的数据, 在你查阅之后, 还能够和取出时的相同状况一样将它归档。使用记忆就会改变记忆”(杜威·德拉伊斯玛著、谢树宽译, 2016, 页 180)。北岛把他在 1970 年代所干的每一件大事, 依序放进〈断章〉, 看似断续, 却抓紧事件的因果, 逐一回答了学者的提问。

此时北岛已在香港定居十一年, 不再流亡于欧美, 定下心来。其次, 他当然看到中国第三代诗歌崛起后的态势, 若想要以以往一样对中国诗歌产生具有统治性的影响力, 是不可能的。其三, 尽管风云不再, 所有的中国当代文学史和中国当代诗歌史都绕不开北岛, 都绕不开由他引领天下的朦胧诗大潮, 那可是一段宛如英雄史诗的传奇旧事。北岛无法重返中国当代诗歌的中心, 内心难免焦虑。他主编的《今天》在海外复刊后, 推动了一系列重写文学史的活动, 刊载了大量怀旧散文, 再结集成《持灯的使者》(2001), 主编刘禾不认为此书是单纯地为文学

史提供原始文献，它不仅逼迫我们重新思考文学史写作，而且它本身即是一种边缘化的文学史写作（刘禾，2001，页 xvi-xvii）。

从北岛在《今天》杂志规划、推行的编辑成果来看，我们有理由相信，〈断章〉并非单纯的小回忆录，它是北岛专为自己的十年黄金岁月、自己的诗歌写作史，打造的一颗特大版“补天石”。当他一一取出这十年时光，再归档，每个情节的拿捏，都可能蕴含北岛为自己补写“英雄成长史”的想法。在传奇氛围的营造上，确实有他独到之处。

这篇散文最初是为了北岛和李陀合编的《七十年代》（2008）所写，〈断章〉定稿于2008年10月，李陀的〈序言〉定稿于2008年11月18日，接下来这部五百八十四页的大书就出版了。被文革占去一半的1970年代，对书中三十位作者来说，肯定是一段毕生难忘的青春岁月，大部分人只是单纯地缅怀过去，李陀可不这么想，他在〈序言〉中流露出巨大的焦虑：“对这样一个不在乎没有昨天的时代，我们应该怎么应对？”（北岛、李陀，2008，页 xi）。于是他和北岛编了这本“挽救昨天”的书，他们相信“一定会有很多人，都为在其中展开的‘昨天’的画面是这样的陌生而感到震惊。我们还相信，这样的震惊也一定会带来对历史记忆的重要性的重新估量”（北岛、李陀，2008，页 xi）。此书在中国文学的边陲之地香港出版，以繁体字的姿态，更显现出它跟中共官方历史的对抗。至于〈断章〉，北岛几乎是把它当成诗歌史的出土史料来写，企图在诗歌诠释史的暗处，“点亮一盏青灯”（北岛，2009a，页 22）。

北岛在〈断章〉前一年发表的〈远行——献给蔡其矫〉（2007），写下这么一段话：

此刻，我坐在大学宿舍的书桌前，窗外风雪肆虐。我极力回想我们间的最后一面，却怎么也想不起来了，沉入我关于故事的混乱驳杂的印象中；而早年交往的细节，像雨后蟾蜍一个个蹦出来，似乎为了展示时光倒错的意义。是的，我们自以为与时俱进，其实在不断后退，一直退到我们出发的地方。（北岛，2009a，页 76）

北岛在流亡多年后，跟前辈作家蔡其矫在文字里重逢。1975年冬天他们在艾青家里认识，相隔三十一岁，却成忘年之交。这篇散文既写蔡其矫的生平，又写他跟北岛，以及《今天》之间的故事，不时浮现文革后期到改革开放初期的政治氛围。一个变幻莫测的大时代，依旧沉沉压着所有的中国诗人。北岛在诗歌里没有办法勾勒一个完整的时代，这个文体有困难，他选择散文，可以更从容去重建那个大时代的艰辛与美好，顺便补上诗歌史的留白处。

上述提及的北岛散文, 固然能读到一个被召唤回来的 1970 年代, 所有人事物都发生在风暴的中心——老北京城, 但老北京是模糊的。1970 年代以前尚未写诗的赵振开, 是空白的。

三、城门开: 创造自己的北京城

2001 年冬天, 北岛的父亲病重, 经当局特别许可让他重返阔别十三年的北京。经过一番大规模都市更新的北京, 已改造成高度现代化的国际大都市。且以北岛熟悉的长安街来说吧, 这条六百年的大街, 到了北岛开始流亡的 1990 年代, 进入空前的大建设时期, 一口气新建二十一栋气势宏伟的新建筑, 建设总量是建国四十年来的四倍, 其中包括由贝聿铭设计的北京中国银行总部大楼 (2001 年 5 月落成)。1998 年为了庆祝建国五十周年, 长安街进行全面整治, 来年又拆除三千面广告招牌。这条横越天安门的大街, 最已不是北岛印象中的样子。“即使再有心理准备, 也还是没想到, 北京已面目皆非, 难以辨认, 对我来说完全是个陌生的城市。我在自己的故乡成了异乡人” (北岛, 2010, 页 xi), 北岛返乡受到的冲击很大, 对北京的新生没有半分喜悦, 他前半辈子的所有生活记忆随着老北京城一起消逝, “从那一刻起, 我萌生了写这本书的冲动: 我要用文字重建一座城市, 重建我的北京——用我的北京否认如今的北京” (北岛, 2010, 页 xi)。于是有了下一本特写北京的散文集《城门开》(2010)。

这篇序很短, 不到一千字, 最重要的不是上面引述的重建北京之缘由, 而在下面这一段: “在我的城市里, 时间倒流, 枯木逢春, 消失的韵味、声音和光线被召回, 被拆除的四合院、胡同和寺庙恢复原貌, 瓦顶排浪般涌向低低的天际线, 鸽哨响彻深深的蓝天, 孩子们熟知四季的变化, 居民们胸有方向感。我打开城门, 欢迎四海漂泊的游子, 欢迎无家可归的孤魂, 欢迎所有好奇的客人们” (北岛, 2010, 页 xi)。这番话正巧契合了杜威·德拉伊斯玛的记忆理论, 而且是北岛主动迎上去: “回忆之所以成为回忆, 是因其保存了本来的样貌——某种韵味、感受、情绪、形象——如今它被写成文字, 同时为了可读性而必须成为一则故事的一部分, 或许作者比任何人都更痛苦地理解到, 语言不仅是朝向读者踏出必要的一步, 同时也是离开记忆的一步。作者们知道自己是用文字创造一个世界, 而不仅是描述一个世界, 而他们自我表达中最细微的差异也会让那个世界中的事物移位” (杜威·德拉伊斯玛著、谢树宽译, 2016, 页 184)。我们必须关注的是“可读性”和“移位”。北岛散文原本就有一贯的写作策略, 从不完整描述事物, 并简略细节, 而是透过暗示性、象征性画面来代替直接的陈述, 往往是利用某种充满诗意的氛围, 来导引诠释者的方向。

看来北岛打算在《城门开》主动移位，进入记忆内部，取出他想讲述的东西，用可读性最高的文字，创造自己的北京城。不过，他当真这么做了吗？而且北岛的散文会不会离开诗歌史的野地，不再补天了呢？

先谈书中的一篇〈北京四中〉（2009），它有另一个篇名叫〈走进暴风雨〉，署名方式很特别：“赵振开，笔名北岛，北京四中六八届高一（五）班学生”。北岛从未真正写过年少的自己，在规划《城门开》之际，他和老同学曹一凡、学弟维一（黄其熙）合编了《暴风雨的记忆：1965-1970年的北京四中》（2011），收录十八篇散文，记述了文革暴风圈里的故事。我们这才晓得，原来北京四中是文化大革命的一个中心，原来少年赵振开如此深入地参与了文革，他在四十余年后，用一篇很长的散文“走进暴风雨”，重新检视自己的过去，而且努力重现事件的细节，重现自己和周遭同学的言行举止，对那个一贯以诗意导向的北岛来说，绝对是破格之作。北岛尝试以少年赵振开的身份和心智，回到文革“小历史”的现场，完成自己的“前传 1965-1969”，下接“断章 1970-1978”。随手挑一段，看看北岛如何刻划赵振开的内心世界：

一九六六年春，暴风雨将临，有种种前兆可寻，我们像小动物般警醒。课间休息，同学们大谈革命理想与生死关头，好像每个人都在面对最后的考验。我暗中编造牺牲前喊的口号，并反复排练，在想象中，周围必是青松环绕。我甚至把指头放进门缝，越夹越紧，直到疼得大汗淋漓。我承认，若大刑伺候，我当叛徒的可能性很大。（北岛等，2011，页 198；北岛，2010，页 134）

文革是大历史，即便是北京四中的小历史，它的细节有众多参与者，很难在回忆录里动手脚，虽然免不了细微的移位。北岛选择了真诚、热血的“少年笔法”面对过去，于是我们在小历史的缝隙中，读到一则只有赵振开自己清楚的旧事。从这个时间点的语境和氛围来判读，它有一定的可靠性，在这里虚构出不存在的事实，没什么意义。若细读全文，当能在历史事件与个人事件之间，看到陷落在混乱中的北京城，那是一个由学生势力统治的世界，大量逼真的细节，建构了那段不可思议的红色岁月，建构了大部分读者感到陌生的少年赵振开。〈北京四中〉在《城门开》里不是孤独的，前有〈北京十三中〉交待 1962 年夏天到 1963 年夏天的故事，后有〈大串连〉补上 1966 年 9-11 月的壮举，基本上凑齐了“少年赵振开”在中学时代的成长史。这三篇散文见证了文革，也形塑了年少的自己。一旦脱离集体记忆可以印证的范围，北岛便进入属于自己一个人的小北京，进入一个更单纯的传记写作领域。它的私密性，让北岛在写作上显得更自由。

北岛选择以〈光与影〉作为全书开卷之作，想必跟他重返北京时的视觉冲击有莫大的关系。1950 年代的中国真的穷，这十年间，国库的外汇储备金在 0.45-

1.80 亿美元之间起伏,“人均国内生产毛额”(GDP)排名世界第 88¹,当时老百姓看不到这些数据,只能感受在地乡镇的兴衰。在北岛的印象里,“光”成了观测京城繁华指数的一个凭借物,也是纪录百姓物质生活水平的一个指标。他还记得“在儿时,北京的夜晚很暗很暗,比如今至少暗一百倍。举个例子:我家邻居郑方龙住两居室单元,共有三盏日光灯:客厅八瓦,卧室三瓦,厕所和厨房共享三瓦(挂在毗邻的小窗上)……我的同学往往全家一间屋一盏灯,由家长实行‘灯火管制’。”(北岛,2010,页 1),不得不说,北岛的观测角度真的十分敏锐,从灯火确实可以粗略推算出一个家庭的经济状况,要是一屋一灯还得管制,就太悲惨了,这让北岛留下无法磨灭的印象。尽管,北岛自己家里的情况是比较好的。

既然灯火象征着个别家庭的穷困,那么,街市呢?“五十年代末,长安街竖起了现代化集束路灯。华灯初上,走在长安街上特别自豪,心明眼亮,似乎一眼就能望见共产主义。相形之下,胡同灯光更加暗淡。一离开那康庄大道,就又迷失在北京胡同无边的迷宫中”(北岛,2010,页 3)。当时北京路灯少,有些胡同根本没路灯,这就很能够理解为何北岛会用光暗,将北京城区分成三个世界,明亮的长安街、暗淡的胡同、灯火明灭的住家。光影成了记忆的标记工具,暗处明处,交互构筑,注记了 1950 年代北京的枯荣。光,是贫富或枯荣的隐喻,也成了北岛追忆北京时浮现的“记忆因子”(mnemonic factor)。不过,穷困并没有腐蚀人心,共产主义就在光明的前方。“似乎一眼就能望见共产主义”,没有比它更生动的说法。

北岛散文如其诗,在关键处,一笔入魂。

〈光与影〉提到北岛喜欢逛东安市场,在改建成东风市场之前,“各种小铺摊位错落有致,应有尽有。在我记忆中,那是个光的迷宫,电灯、汽灯、煤油灯和蜡烛交相辉映,扑朔迷离。在各种光照下,那些店主和顾客的脸显得神秘莫测,只要把那瞬间固定下来,就是一幅民俗生活的长卷。偶尔有一缕阳光漏进来,缓缓移动——那是最古老的时针”(北岛,2010,页 7)。我们不确定这是否北岛在追忆时经过加工、修缮、重建的美景,为了让光影在东安迷宫里像艺术电影般缓缓移动,整个画面是静音的,滤掉旧市场必有的杂乱与喧嚣,北岛希望在记忆里留存光影,形成一张可以回味无穷,没有污点的老照片。

即是策略,也是心思。

从〈光与影〉进入北岛自传体散文,同时也进入他建构的老北京城。

¹ 根据世界银行(IMF)统计的列表,1960 年美国 USD2,881 排名第一,日本 USD470 排名第 29,马来西亚 USD299 排名第 42,中国 USD92 排名第 88,台湾没有列入。

“关于北京，首先让我想到的是气味儿，随季节变化而变化。就这一点而言，人像狗。要不那些老华侨多年后回国，四顾茫然，张着嘴，东闻闻西嗅嗅——寻找的就是那记忆中的北京味儿”（北岛，2010，页9），〈味儿〉是北岛对北京记忆进行的第二道工序：冬储大白菜散发出的霉烂味儿、大小煤球炉蜂窝煤炉的煤烟味儿、空污的灰尘味儿、悠远如箫的槐花味儿、“大白兔”高级奶糖味儿，五味杂陈地贯穿了他的北京岁月，甚至还渗透到〈三不老胡同一号〉，他清楚记得，“那烤白薯的糊味，让我像狗一样记住了新家：三不老胡同一号。由此出发，我走了很多年……”（北岛，2010，页67），这都是老北京胡同生活的味道，形成一种以传统饮食文化为核心的空间感，无论对少年赵振开或中晚年北岛来说，每一种气味都是一个记忆标记。

遗憾的是，胡同从1980年代的3,665条，经过大规模拆除后，到2003年只剩下1,928条²，北岛的胡同记忆折损了大半，能够用散文留住的，十分有限。

北岛不放弃，他设法用〈声音〉留住一些旧日的声音：“六十年代初的北京，静得像个村庄，早上居然能听见公鸡打鸣。……。楼下出现人声。脚步纷杂却清晰可辨：男重女轻，劳力者浊。劳心者稳，老人滞中有间歇，孩子则多变”（北岛，2010，页18），北岛打从心里羡慕那个赖床不起的赵振开，在寂静的清晨，从四楼，可清楚收听到被胡同放大的各种声音。第二种声音是古典音乐，那可是“六十年代初，父亲花了四百多元人民币，买来牡丹牌收音机和电唱机，无疑当时高科技集之大作：四种速度选择、自动停放及速度检测调节系统。在我的想象中，音乐是从红红绿绿的指示灯中流出来的，淹没了我们，生活变得透明，好像住在玻璃房子中”（北岛，2010，页41）。有了斯特劳斯《蓝色多瑙河》，有了柴可夫斯基《意大利随想曲》，以及帕格尼尼《第四小提琴协奏曲》，比起一房一灯的同学，北岛的家园简直是天堂了。后来这些唱片在文革期间，竟然横生出意想不到的枝节。

北岛很少为了建构北京的地方感，特别去描写某一个地方。有一处，却不得不写，便是前文提及的“三不老胡同一号”。这可是今天派的大本营，朦胧诗的起源地。

不过北岛没打算把这篇〈三不老胡同一号〉写成我们预期的那个样子，他从1957年写到此处成为“北京抄家的首选目标”为止（最后五百字才草草提及在此装订《今天》、结婚后迁出、2001年重游）。这篇散文的笔法有点复杂，北岛展示了他对“大院”空间的描述，两栋楼，八户人家的生活点滴，曹一凡就住他家楼

² “1986年出版发行的《实用北京街巷指南》记载，北京四城区的街巷胡同为3665条。2007年出版发行的《北京胡同志》记载，截止到2003年底，……四城区共存有胡同1928条。2021年，根据高德地图资料统计，北京市区内共有胡同1004条，而这个数字的范围包含了北京城区和郊区。”（师毅，2022）

下的 433, 北岛家住 443。北岛在叙事中, 穿插了两则母亲的口述、三则父亲的笔记, 为某些事作见证, 排除了事件的虚构性。在这里可以看到有别于“一屋一灯”的穷人日子, “三不老胡同一号”住的是文化人、知识分子、国家中下层干部, 生活条件还不错, 最差的郑家也有三盏日光灯。这里贮存着赵振开童少时期最快乐的时光, 他是孩子王, 所以很多段落写得热闹非常, 文字里透出典型的怀旧味道, 就像林海音写她的城南。

顺着时间往下走, 北岛必须描写文革对“三不老胡同一号”的摧残, 住户们被拷打、侮辱、自缢、抄家、流放、上山下乡, 简直成了文革浩劫的一个缩影。此文的终结很有意思, 北岛在 2001 年故地重游, 在本文用时光倒流的缩时方式重述了历史:

与邻居们告辞, 暮色四起。在原防空洞的位置, 盖起标准化楼房。往前推三十年, 那些杨树, 正等着被砍伐的命运; 往前推四十年, 那些太湖石, 正被吊进卡车, 运往兴建中的军事博物馆; 再往前推六百年, 郑和凭栏眺望后花园的假山, 暮色中掌灯, 鸟归巢, 万物归于沉寂。(北岛, 2010, 页 88)

“三不老胡同”, 原是郑和的故居, 郑和小名三保, 后人把三保太监故居的“三保”念成“三伯老”, 再念成“三不老”。北岛的三不老岁月, 是北京历史记忆的一部分, 多年后再回首, 格外沉重。行文至此, 万物应当归于沉寂。

四、结语

《城门开》象征着北岛“开城门”, 进入昔年北京记忆的深处, 取出属于自己喜欢的部分, 或者说, 自己用文字想留下的部分。有些连结到诗歌史中的北岛, 亦可视之为前传或外传; 有些比较单纯, 是铭刻在赵振开内心的童少事迹。古老的北京城, 总是悄悄隐身在北岛的故事背后, 他把自己的北京记忆用不同方式写下来, 总是不忘带上一点诗意, 让那些原本栖止于大时代里的小故事, 不致于太沉重。

大概十年后, 他在一次访问里说: “我的北京早就不存在了, 这个距离、时间的差异比什么都大。记忆是可以被唤醒的, 在写作过程中, 一道道门被打开, 通向一个个暗道。对于香港读者, 《城门开》这种经验应该有普遍性——因为每个人的故乡都在沦陷”(廖伟棠, 2012, 页 73)。北岛想重新建构他的北京岁月, 惟有城门开。

参考书目

- 北岛、李陀（2008）。《七十年代》。香港牛津大学出版社。
- 北岛（2009a）。《青灯》。香港牛津大学出版社。
- 北岛（2009b）。《蓝房子》。香港牛津大学出版社。
- 北岛（2010）。《城门开》。香港牛津大学出版社。
- 陈大为（2022）。英雄之旅：重返天安门的北岛诗歌。《中国现代文学半年刊》，41，165-192。
- 廖伟棠（2012）。《浮城述梦人：香港作家访谈录》。香港三联书店。
- 刘禾（2001）。《持灯的使者》。香港牛津大学出版社。
- 师毅（2022年1月28日）。《北京到底有多少条胡同？》。北京市东城区图书馆。
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1723160935269146712>
- 张闳（2003）。《声音的诗学》。中国人民大学出版社。
- 赵振开（2011）。走进暴风雨。载于北岛等（主编），《暴风雨的记忆：1965-1970年的北京四中》（页195-220）。香港牛津大学出版社。
- Draaisma, D. (2016)。《怀旧制造所：记忆、时间与老去的抒情三重奏》（谢树宽译）。漫游者出版社。（原著出版于2013）。

中华性的接受与呈现：孙爱玲小说里的中国“物”语

纪士欣、张惠思*

马来亚大学文学暨社会科学学院中文系

摘要

新加坡华文文学女作家孙爱玲的小说因频繁运用中国物象,而在表层文化审美形态和内在伦理价值观念上显现出鲜明的中华性。“物”在小说中承载特定文化内涵而成为“物象”。通过解读小说“物”语可以探究孙爱玲小说物象书写的形式、功能和意义。孙爱玲小说中的物象兼具搭建空间、串联结构的叙事功能和塑造人物品性的修辞功能,在文本之内是联结人物关系与时空转换的枢纽,在文本之外又是作者借之追溯民族文化源头、审思当代社会文化的媒介。作者既保留“物”在中国传统语境中的原初文化意义;又通过书写“物”在不同时空环境中的变更与创新,赋予其文本之外的现实意义,突出中华性的流动变化。对文化韵味的强调和文化流动性的捕捉成就了孙爱玲小说的独特性。

关键词: 孙爱玲, 物象, 中华性, 叙事功能, 现实意义

* 纪士欣, 博士生, 马来亚大学文学暨社会科学学院中文系; 张惠思, 马来亚大学文学暨社会科学学院中文系高级讲师。

The Reception And Presentation of “Chineseness”: Chinese Objects in Soon Ailing’s Novels

Ji Shixin, TEOH Hooi See

*Department of Chinese Studies, Faculty of Arts and Social Sciences,
Universiti Malaya*

Abstract

Due to the frequent use of Chinese objects, the novels of Singaporean Chinese writer Soon Ailing show a distinct “Chineseness” in terms of superficial cultural aesthetics and internal ethical values. Objects in the novels bear specific cultural connotations and become images. This paper explores the form, function and significance of the objects in Soon Ailing’s novels through interpreting the language of objects. Objects in the novels have both the narrative function of building space, linking structures and the rhetorical function of characterisation. Within the text, they are the pivot of linking the characters’ relationship and time-space transition, and outside the text, they are also the medium through which the author traces the origin of the national culture and contemplates the contemporary culture. Soon not only retains the original meaning of objects in the traditional Chinese cultural context, but also gives them extra-textual realistic significance by writing about their changes and innovations in different spatial and temporal environments, highlighting the fluidity of Chineseness. The emphasis on cultural flavour and the capture of cultural mobility have made Soon Ailing’s novels unique.

Keywords: Soon Ailing, objects, Chineseness, narrative function, realistic significance

一、前言

新加坡华文文学作家孙爱玲生于 1949 年, 祖籍广东惠阳。她自 1976 年开始创作小说, 已出版的小说集有《碧螺十里香》(1988)、《绿绿杨柳风》(1988)、《玉魂扣》(1990)、《孙爱玲文集》(1995)、《独白与对话——孙爱玲小说选》(2001)、《人也·女也》(2007)。她的作品多次获得新加坡国内外文学奖项, 包括新加坡金狮奖和全国书籍奖、新华文学奖以及台湾海华杂志文学奖等。20 世纪 80 年代, 新加坡华文文学文坛涌现出一批女作家。其中, “超过 60% 的人受过高等教育, 不少人是南洋大学中文系毕业的文学士”(黄孟文、徐迺翔, 2002, 页 248), 并且“就职业而言, 60% 以上的人从事教育工作, 其次是新闻、文化方面的从业人员”(黄孟文、徐迺翔, 2002, 页 248), 孙爱玲就是其中的一位。她先后就读于南洋大学和香港大学, 获得文学学士和哲学博士学位, 并有丰富的文化教育行业从业经历, 曾任社会工作者、幼稚园园长、杂志助理编辑、中文教师等职, 之后又担任新加坡南洋理工大学助理教授、香港教育大学客座讲师, 往来于新加坡和香港。

新加坡华文小说作品中不乏以文化审思为主旨的篇目, 这与 20 世纪后期新加坡华人社会文化环境有关。新加坡建基于一个负载着长久移民历史、殖民文化的多元种族社会。西方与东方、传统与现代的冲突和共存是贯穿新加坡社会文化发展的主基调。自 1965 年独立建国之始, 新加坡政府就致力于建立国家认同感, 试图在保留多元族群差异性的前提下“赞颂文化多元性带来的丰富性, 但又尝试在这之上创生一种专属于新加坡人的认同感和特定的价值观”。(康斯坦丝·玛丽·藤布尔著、欧阳敏译, 2016, 页 410) 但是建构共同价值观面临重重困难。自建国之后到 1980 年代, 新加坡出于现实发展考虑, 在文化上倾向淡化种族文化差异、抑制华人传统文化, 以西方价值导向为圭臬。政府先后实施包括推行双语教育制度、培养实用型人才, 以英语为第一教学语言等文教政策。这些措施使新加坡实现经济快速发展, 也导致了文化环境的西化。随之而来的是华文教育的萎缩、传统伦理价值观的改变、传统文化让位于商业流行文化等现实问题。1980 年, 南洋大学与新加坡大学合并为新加坡国立大学, 1980 年代中期新加坡所有小学统一以英文作为第一语文, 南洋大学与华文中小学一起走进历史(伍木, 2013, 页 52)。在此社会环境下, 新加坡华文文坛涌现出基于对新加坡华人社会文化环境的思考、检视当代文化发展的小说。

尤琴、张曦娜、希尼尔等人都曾在小说中探讨华人文化相关问题, 与同时代的新华作家相比, 孙爱玲并未直接围绕华文教育式微和华人传统失落等社会问题进行文化批判或表达感伤情怀, 而是使用具象的中国传统文化元素建构小说文本空间, 书写跨时空的华人故事, 以一种复古的方式再现传统。她把物品与身边人物一同视为创作灵感, 由一人一物引申到构思小说。在〈为什么写〉中她曾谈到: 有时候是看了某样东西, 如一个雕花手镯、一个玉扣、一罐茶叶, 心里爱煞, 不

为这些东西想一个主人，说一个故事，心中不快！（孙爱玲，1988，页 2）孙爱玲用《碧螺十里香》《玉魂扣》《羽丁香》《白香祖与〈孔雀图〉》《斑布曲》等作品，建构出由中国物象联结起的小说空间。故事在空间上涉及中国大陆与新加坡、马来西亚、香港等地，在时间上跨越近现代与当代，当中容纳不同家族三代华人的故事。故事之间既相互独立又不时交叉，时空的转换和代际故事的联结多由物的传承和流转来体现。

在文学文本中，物象是语象的一种，特指由具体名物构成的语象（蒋寅，2002，页 74）。物象通过唤起心理表象的文字符号（即语象）进入文本。小说文本使物象承担着有别于诗歌意象抒情性的叙事功能。孙爱玲小说中带有中国特色的物，因其在叙事与修辞上的作用，成为承载特定文化内涵的道具，即“物象”。孙爱玲有意通过物象的选取与组合，建构以中华文化为核心的空间与意境。当中的中国物象既是标记“中华”空间的外在符号，也是中华传统伦理价值观的载体，从外到内的中国特质，展现出小说的“中华性”（Chineseness）。

二、物象叙事：中华韵味的符号化呈现

“中华性”和“中国性”都译自 Chineseness，这个概念在不同应用语境中的指代意义不尽相同。虽然中国大陆域内和域外学界都不乏针对“中国性”问题的讨论，但是对于“中国性”的意涵却没有作统一的界定。在中国本土研究视角下，“中国性”的含义是不断容纳新的时代特点而形成的使中国之所以为中国的特质，“中国性”问题往往同有关“民族与世界”的话题相关。而在华语语系研究中，“中国性”作为一个与“本土性”互为观照的概念，被用于讨论特定区域华文文学的主体性等方面的问题，对“中国性”的褒贬始终是华文文学语系研究的焦点。

有关“中国性”的论述以史书美和王德威的观点最具代表性，史书美对“中国性”的讨论未脱离“中心—边缘”的框架，她关注华语的驳杂性，试图通过强调她视之为边缘群体的声音，把中国大陆以外其他华文文学生产从惯常的“离散”话语体系中剥离出来，从“反离散”的角度达到“去中国性”的目的。这里的“中国”被置入西方后殖民论述脉络中讨论，“中国性”的政治意义掩盖了其文化意义。相较之下，王德威对“华语语系”的阐释和理解更具包容性，他提出华语语系文学的版图“理应扩及大陆中国文学，并由此形成对话或博弈”（王德威，2015，页 37），在肯定史书美提出“华语语系”概念表述的同时质疑其后殖民论述的合理性，认为华语语系论述反映出华语区域学者对身份的焦虑，是对“中国崛起”的策略性回应。在他看来，“‘中国’从来就是一个复杂多义的政教传统”（王德威，2015，页 11），在思考殖民论述之外，应该考虑到中国大陆以外华语区华人延续他们文化语言传统的动机，“中国性”在政治意涵之外自有其文化指代

属性。另据黄锦树的观点,“‘中国性’是一个权宜性的称谓, 英译为 Chineseness, 也可译为‘中华性’或‘中国特质’, 强调的是它在文化想象上的纯粹性”。(黄锦树, 2012, 页 87) 由此来看,“中国性”的内涵时常伴随语境发生变化, 当涉及国族政治和意识形态研究领域时, Chineseness 关涉的是国族身份认同和话语权力的问题; 在文化与审美层面, 它又同有关“文化中国”的想象联系起来。“中国性”本身是一个开放的“能指”, “中国性”概念定义的含混和不同研究者对其内涵的多样化阐释, 体现出中国大陆、港台文学以及其他地区华语文学的互动关系, 展现了不同研究视角下民族与世界、主体与边缘、离散与反离散的种种张力。

回到孙爱玲的小说文本来看, 小说中的“中国特质”首先表现为在美学和文化层面撷取中国元素, 尤其是中华传统文化中承载文化意义的物, 这些物本身已是带有鲜明中国印记的文化符号。相对于政治层面的国民身份, 孙爱玲更倾向于从作为华人的族群身份出发, 借由中国元素的使用表达对华人传统文化的追溯、认同和再诠释。因此, 本文使用“中华性”的译法来指称孙爱玲小说的中国特质, 尝试围绕物的选取和使用, 透过孙爱玲小说文本对“中华性”的接受和呈现方式, 探讨物象在文本中的功能, 并透过小说对中华性的流动和物的变迁书写, 考察物象书写的现实意义和局限。

物的世界是一个有待于解释、意义有待于显现的符号系统。文学作品中意义世界的形成, 与对物的讲述大有关系 (傅修延, 2021, 页 161)。孙爱玲的小说以短篇为主, 讲述不同年代华人家庭的故事。其中有不少指涉中国文化的器物, 大致可以分类如下表:

表 1: 孙爱玲小说中的器物分类

类别	器物名
饮食	碧螺春, 银针茶, 楠竹笋, 梅菜, 腊肉
衣饰	粤剧戏服, 玉钮扣, 湖水蓝宽身缎子旗袍, 黑底鹅黄碎花绸子衫裤, 黑蝴蝶花钮, 月牙白衫裤, 翠玉耳环, 玄青色丝绵短打, 釉绿色九丝罗裙, 月白底绿滚边短袄, 真丝印花双绉旗袍
书籍	《说文解字》《岭外代答》《萍洲可谈》《三字经》《琵琶记》《千字文》《逍遥游》《列朝诗集小传》
艺术品	孔雀图 (广绣), 斑布 (蜡染布), 景泰蓝首饰, 龙泉青瓷
植物	四川红花, 冬, 桃花, 金桔, 水仙, 菊花, 素馨花
乐器	胡琴, 月琴
注: 相关小说文本有《碧螺十里香》《玉魂扣》《羽丁香》《斑布曲》《白香祖与〈孔雀图〉》。	

从表格可见，茶叶、戏服、刺绣等带有中国传统文化特色的物在小说中频频出现，从自然景物中的四川红花到家庭场域中的食物、服装，再到乐器、艺术品都有涉及。符号是被认为携带着意义的具体物或具体行为，任何物都是“物——符号”双联体（赵毅衡，2016，页 27）。中国物象的堆叠变为外在的文化符号，使小说呈现出外显的中华性，物象的叙事功能也因此体现出来。

从文本表层来看，孙爱玲的多部小说直接以物为题，如广绣绣品之于《孔雀图》，玉石之于《玉魂扣》，斑布（蜡染布）之于《斑布曲》等，这些物同为植根于中国文化而产生的艺术品，以物为题为小说定下整体上的中式基调。

从深层结构来看，小说标题中的中国物象不仅仅是简单的铺排陈列，还是引出故事、连缀结构的主要叙事线索，推动情节发展。物象往往作为叙事的核心要素而成为整篇小说的题眼。《玉魂扣》围绕六颗玉扣在半个世纪中的流转展开人物故事。玉扣作为核心物象引起起承转合、联结人物关系。小说“楔子”部分讲述“我们”孙辈的六个孩子要告别抚养我们的小祖母关凤慈，回到各自的父母家中生活。临行前，小祖母从一件旧短打上拆下的六颗蝴蝶玉扣送给“我们”，作为提醒“我们”铭记亲情的信物。之后由“玉扣”引出多年之前关凤慈和广州十三行后代伍玉的故事。“我”的祖父汤赫明为支援革命离家到南洋筹款，伍玉在他的嘱托下帮助汤家妇孺南下香港暂居六年。在这期间，伍玉与小祖母关凤慈互生情愫。等到汤赫明要接一家大小到新加坡定居时，伍玉向关凤慈表明心意，并有意带她留居香港。但是关凤慈出于家庭责任的牵绊而拒绝伍玉，二人之间音讯中断。定居新加坡后，关凤慈一直保存着为伍玉缝制的玉扣短打。玉扣随着关凤慈漂洋过海从香港辗转至新加坡，穿越半个世纪后又被孙辈的孩子们佩戴。在结尾部分，孙辈的几个孩子为小祖母购买生日礼物时重遇年老的伍玉，伍玉识别出玉扣，与关凤慈重聚。物在人际间的流通，包括授受、分享以及与这些相伴随的消费，常常是一种以物为话语符号而进行的言说……不过授受与分享之类从来都不像看上去那么单纯，而是一种与权力、地位、情感和信用等相关的符号行为（傅修延，2021，页 166）。故事中的六颗玉扣是贯穿人物生命历程的重要信物，玉扣的流转照应着情感的传递，既见证关凤慈和伍玉的爱情，又联结祖孙代际间的亲情。

此外，作者还选取和组合特定的物象符号，使之承担作为空间道具的叙事功能，为活动形构出虚拟的中华性古典文化空间。《碧螺十里香》和《玉魂扣》两部小说分别从不同角度讲述“我”的小祖母关凤慈的传奇人生。《玉魂扣》侧重讲述关凤慈和伍玉之间的情感牵绊，《碧螺十里香》则把叙事的重点放在关凤慈与汤家两代人的故事上。关凤慈本是粤剧戏班的花旦，在到广东乡下演出时被茶庄老板汤赫明的大夫人看中，纳为汤赫明的妾室。自此之后跟随汤赫明外出进行生意往来。其中一段写到关凤慈初嫁汤家之后布置房间的生活细节。孙爱玲从花的布置切入，构建出古香古色又明丽温馨的房屋内景，营造出 20 世纪初叶中国广东大户商人家庭的年俗氛围：

那通花芍药的红窗帘, 宫灯式的会转动且题上诗句的大灯笼, 门口摆了结实累累的金桔, 大厅冬梅与桃花相映, 还有花样繁多的盆栽水仙, 更是她一撮撮的心血……新年时刻, 只见各方各屋的水仙都长满了清香的白花瓣, 有的是呈公鸡状, 有的是金玉状, 有的直耸, 又有的如瀑布挂出瓷盆外, 使汤家上下, 无不喜气横生。(孙爱玲, 1995, 页 127)

年桔、水仙和桃花是广府人春节期间摆设的三大传统名花, 粤语中“桔”与“吉”同音, 新年摆桔体现了民众对吉祥如意的期盼。宫灯式灯笼与诗句题字又衬托出整个空间的文雅。标示中国新年的同类装饰物的出现, 渲染出喜气洋洋的年俗场景, 烘托出热闹的家庭氛围。花的布置也从侧面表现出关凤慈在持家上的心灵手巧。由相似或同类物品组合而成的实景, 把读者引入一个充满中华情韵的虚境, 建构出充满民俗味的生活空间。空间的和谐雅致也照应了人物丰盈美好的精神世界。

孙爱玲选取中国物象, 将之嵌入文本作为彰显中华特色的标签式文化符号。但中华性不止表现为标签式文化符号的陈列, 也表现在作者对“物的历史”的反复强调上。作者数次通过人物对话讲述物品历史, 对物件进行溯源式的说明, 通过多次的重复和强调指明物的归属地, 这在《斑布曲》中表现得尤为明显。《斑布曲》讲述马来西亚华人马正宇在父亲去世后辞掉国外工作回槟城经营蜡染厂, 在与有阿拉伯血统的马来人继母阿伊莎和两个异族妹妹的相处过程中经历情感的试炼, 最终决心投身于蜡染艺术传承。小说数次从不同人物视角对斑布(即蜡染布)的花色、染料、产地与年代进行说明:

依我的考证, 南洋的蜡染艺术是由中国云南和贵州传过来的。(孙爱玲, 1995, 页 29)

中国云南水族喜欢用神话传说的题材, 而苗族喜欢用花卉虫鸟、几何图形。(孙爱玲, 1995, 页 36)

红色用红花, 黑色用五倍子, 紫色用紫草。啊呀! 这是你父亲教我的, 他还告诉我红花产量最多的是中国的四川。(孙爱玲, 1995, 页 37)

蜡染艺术始于唐朝, 宋朝文献也记载蜡染是苗族擅长的产品, 称为“斑布”。(孙爱玲, 1995, 页 56)

以上对斑布材料来源和蜡染艺术制作工艺的解释, 分别出自马正宇的父亲、蜡染厂龙师傅、马正宇的妹妹海雅蒂之口, 以及马正宇父亲的笔记。斑布如同用来透视文化史的镜子。作者把斑布形成过程的每一个重要步骤——取材、画图、点蜡幔——都进行详述, 并一一指涉中国。从人物关于斑布的对话中, 可以看到小说当中槟城本地蜡染艺术吸收中国蜡染手艺精髓发展而成的过程, 有关探讨斑

布制作技艺的交流，占据了人物对话很大的篇幅。对溯源的执着，体现出作者利用以物象符号为载体的中国元素建构中华空间、追溯文化根脉的创作意图。

孙爱玲通过物象连缀结构、搭建空间，建构想象中具有中华情韵的充满中式古典美的世界，在文本形式上呈现出有意追求传统文化审美的主动性。作为文化符号物象如同标签一般嵌缀在文本中，对特定物象的溯源式说明，呈现出小说的中华性表征。

三、物象修辞：中华伦理价值观念的接受

外在形式上的中华性使孙爱玲的小说具备表层内容和审美层面的中华韵味。与此同时，作者也关注物与人的互动关系，借由物在衬托人物气质品性、表现人物伦理观念和内在精神上的修辞功能，建立物与人的联系，展现出道德倾向和内在价值观上的中华性。

最为明显的是，作者借助中国物象塑造人物气质，以物衬人，突出人物个性。物在某种意义上延伸了人的自我（傅修延，2021，页 161）。孙爱玲的小说很少直接描写女性面容和外貌，她笔下的女性人物的人格魅力得益于她们各具特色的才华。小说中的女性角色往往因才闻名，而多数才艺都是与中华文化相关的传统技艺。女性的才情通过高超的制物技能体现出来。白香祖凭借超群的刺绣技艺，用广绣佳品《孔雀图》获得业界认可；羽丁香有超凡的珠宝设计能力，用精巧又富有古典韵味的首饰设计图，帮助汤舜祖走出珠宝店经营的瓶颈，让传统首饰与当代时尚结合中获得新生。种种与制物相关的情节铺垫，赋予女性人物德才兼备的特点和灵巧聪颖的气质。

另外，人物的取名都与中国传统文化中象征美好品性的“花”、“玉”等物象相关。如《碧螺十里香》中的大夫人“蕴玉”以及孙辈女娃“珣如”“瑄如”，《玉魂扣》中性情温厚的“伍玉”以及他的妾室“小南强”等。不同的物象暗合了人物的个性特征。花与女性相照应，不同种类的花象征不同个性的女子，或温婉大气，或沉静典雅；而玉与君子相照应，玉石温和圆润、至坚至刚的特点符合人们对“外在谦和，内在坚韧”良好品格的期愿。

“花”、“玉”等物象作为锚定人物主要特征的文化符号，能够自然地唤起读者对其在中国传统文化语境中约定俗成的象征意义的联想。《白香祖与〈孔雀图〉》中，女主人公白香祖的名字取自兰花，兰花号称“香祖”。白香祖因家中困顿自小被送到广绣行学艺。她十四岁就绣成《孔雀图》，奠定了自己在绣行的地位。如父亲所愿，白香祖虽未成鲲鹏，却能在淡泊名利的心境下专注于钻研绣工，成为清香远闻的“兰花”，在专注状态中突破自我，赋予生命价值与意义。兰花所承载的

典雅贤达、好让不争的象征意义,与白香祖的个性特征十分契合。取花、玉作为人名,体现出孙爱玲在审美上对中国传统文化的接受。以花喻人塑造女子群像的写法,可视为对红楼梦的承袭。孙爱玲既是作家,也是《红楼梦》研究者,著有《〈红楼梦〉对话研究》。针对孙爱玲作品以花喻人的书写方式,已有研究者指出“孙爱玲的文学创作肯定受到《红楼梦》的影响,‘花’在孙爱玲的小说中也是个寓意浓厚的文化意象”(张曦珊,2012,页32),这里不再赘述。

以物衬人的类比修辞在《碧螺十里香》中也可以看到。作者以“碧螺春”喻关凤慈。在小说开头细致描绘了关凤慈的泡茶动作:

二祖母抓一小撮碧螺春,放在手心,嗅了嗅,再把拳一握,把茶叶放入壶内,倒入烧水,又把水倒掉,再倒入一次,才盖上壶盖。(孙爱玲,1988,页27)

作者把倒茶段落放在小说开头,由茶引出关凤慈的人生,倒茶动作体现出关凤慈对日常生活品质细节的追求,彰显出她作为管事者的家族地位,也表现出她不紧不慢、沉稳从容的个性特征,茶叶的淡而有味暗合关凤慈的睿智淡泊,物与人相得益彰。

再者,特定的中国物象也是人物高贵精神品格的象征,以中华传统为核心的道义观念内化为隐形的道德标尺,展现出人物的伦理道德观。在中国传统文化中,君子比德于玉,“玉魂”意指高洁的品格。《玉魂扣》中的“玉魂”,照应了人物温良质朴、谦柔磊落的精神品质。关凤慈在数次选择中都展现出她不同于常人的“大局”观念和宽和克己的行事原则。小说中的主要人物在品性道德上都近乎完美,有着玉一般的精神品格。汤赫明身处商行,却有救国热血,不畏艰险,支援革命;关凤慈在汤家危难之时,不计回报承担起养育六个非亲生儿女的责任,放弃追求爱情的机会;伍玉在关凤慈需要帮助时伸出援手,得知爱情终将无果时主动抽身离开。他们面对“情与理”的选择时,都把个人欲望置于时势大局和家庭责任之后。这种自我约束和情感的克制是“统情于理”和“义先于情”的表现,契合儒家思想“君子义大我”和“发乎情,止乎礼义”的伦理道德规范,体现出作者对儒家思想和传统道义观念的接纳和吸收。

此外,中国物象构成的文化空间象征着源自中华的礼义规范。作者通过散落在不同小说篇目中的中国古典书籍,搭建起具有“礼义教化”、“精神熏陶”和“灵感源泉”作用的中华文化空间。《碧螺十里香》中关凤慈对孙辈的蒙学教育基于《三字经》《千字文》,即便已经从广东迁移至新加坡,“我们”孙辈的孩子依然接受以中国传统蒙学读物为基础的教育,在祖母的引导下践行传统礼仪规范;《白香祖与〈孔雀图〉》里,白香祖遭遇挫折时在身为私塾先生父亲的点拨下,从《逍遥游》的典故中汲取力量,进而以处变不惊的态度面对学艺的困难;《斑布曲》中

马正宇翻阅父亲生前研究蜡染艺术的笔记时发现，关于斑布的种种早已记载在《岭外代答》与《萍洲可谈》等典籍中，因而把深研中国文化与经营蜡染厂作为人生使命，更加自觉地认同华人身份，接受在地生活。在这些小说中，中国典籍成为影响人物行为选择与道德观念的精神文化源泉，古籍构成的充满古典韵味的文化空间，成为人物心中诗意的栖居地。中华典籍所包含的精神内质，是帮助人物走出困境的或重振精神的良药，形塑着人物价值观。

孙爱玲对中国物象的选择和描绘，体现出她在表层文化审美形态和内在伦理价值观，这两个层面对中华性的接受。小说中的中国物象兼具搭建空间、串联结构的叙事功能和塑造人物品性的修辞功能，在文本之内是联结人物关系与时空转换的枢纽，在文本之外又是作者借之追溯民族文化源头、审思当代社会文化的媒介。在与故事人物和文本语境的互动中，物象所承载的意义也因此而显现。

四、旧语新声：中华性的流变与物的意义延展

物象的意义呈现受到作者创作目的、文本语境、人物关系等多方面的影响。文学作品中的任何物象都不再是一种与人毫无关涉的自在之“物”，而都是一种被作家赋予了特定意义内涵的主观之“象”，其意义生成则根源于不同作家对物与人的关系的不同理解（柯贵文，2009，页106）。孙爱玲小说中的中国物象在文本语境中承载了怀旧意义。她常常借小说人物之口强调物的纯正性与恒常性。《碧螺十里香》和《玉魂扣》中两次写到关凤慈对粤剧戏服的品评。第一次是《碧螺十里香》中年老的关凤慈在新加坡的汤家老房内重听粤剧，对从香港来的粤剧戏班的表演不甚满意，尤其强调戏服制作的严谨性，她指点年轻的花旦时表示戏服的制作不可马虎：

“乐调、唱词固然重要，那戏服更不可马虎；天子龙袍上的龙纹，绣得不够灵活，珠片太少了，还有龙身旁应该绣云彩，怎么绣上浪花？”
（孙爱玲，1995，页130）

第二次是《玉魂扣》中写到关凤慈带着汤家儿女流离辗转、定居香港后重拾戏班行当，靠着给戏班裁制戏服的工作，撑起整个家庭。其中关凤慈自述从年轻时就因为行里功夫好而声名远扬，“行里功夫”包含对戏剧剧本和戏服搭配的熟稔：

“那九品官和一品官，文官和武官，他们的蟒袍、官衣、大氅、扎靠、箭衣等，都有明确规定；还有戏服的色彩，主要人物用黑、白、红、绿、黄；次要人物用紫、蓝、淡色、粉色、香色为准。”（孙爱玲，1995，页148）

对戏服的要求, 既反映出关凤慈对戏服制作工艺和戏曲文化内蕴的熟悉, 也表达出她对保持旧物纯正度的坚持。粤剧戏服承载着传承历史文化的意义, 是戏班的脸面, 因此需要足够精细, 衣饰呈现的细节也要足够准确。戏服样式的误差或改变会导致传承上的“失真”。在关凤慈的眼中, 戏服不仅是一种装饰, 更像是一套规矩, 因而不能化繁为简, 也不容出错。她对保持物的原有制作水准的执着——一种不合时宜的“精益求精”——恰恰反映出从中国到新加坡的环境变迁中旧物的式微。旧物象征旧有传统和文化, 对物的高要求反映出关凤慈对旧传统的认可和对逝去时代的暗自怀念。

相对于戏服这种与高雅艺术有关的物象, 茶叶更为日常。小说同样写到关凤慈对茶的挑剔:

你们二祖母, 茶叶一定要不腥、不焦、不碎、不断的, 这年头, 这地方哪里有这种好茶, 除非回到产碧螺春的洞庭东山碧螺峰上才能找到。
(孙爱玲, 1995, 页 118)

品茶和听戏一样关联着中国民俗和传统文化。作者用简短的语言描写出关凤慈年老时自家茶庄生意出现颓势的现实:

后来红茶、咖啡得势, 汽水泛滥, 喝茶的人少了, 茶庄也顶出去了。
(孙爱玲, 1995, 页 119)

旧物的式微, 是对新旧时代交替和中西文化碰撞中新风取代旧俗的映射。粤剧戏服和碧螺春是二祖母的旧世界里代表性的故土风物, 关凤慈对物的感知和记忆中, 包含整个家族的移民历史和深切的故土情怀。虽然她本人不愿再提及往事, 并阻止女佣刘姐把她的故事讲给孙辈的孩子们听, 但是她对旧物的执着以及旧礼仪规矩的坚持, 却在不断激发后辈的好奇心, 驱使他们回顾家族历史, 回到旧有传统。粤剧戏服、碧螺春一类的物象, 象征着未被修改的民族和家族文化传统, 在与人的互动中, 物象传达出一种文化层面的怀旧意义。与之相对的是在文本之外, 物象也承担着唤起旧有传统文化回归的现实意义。

与此同时, 小说中也出现另一种强调物的“新”与“变”的叙述声音。作者有意详写物品与当地多元文化结合的过程, 突出物的中华性伴随空间迁移的流动变化。此类物象的文化内涵不再从属于固定的一方水土的风俗习惯、文化传统或审美标准, 而是在时空变化中不断更新。物的变化反映出文化在不同层面的推陈出新, 物象因而承担着标示民族文化创新性、体现中西文化交融的现实意义。

孙爱玲借物的变迁书写了三种形式的文化融合: 中国大陆不同地域的文化融合; 从中国到南洋的多元文化融合; 东西方文化的融合。小说《白香祖与〈孔雀图〉》讲述少女白香祖因家道中落被父亲送至广州广绣行学艺, 凭借绣品“孔雀图”

在江南赛会上一战成名的故事。“孔雀图”影响了白香祖整个人生的走向，它的制作完成基于不同地域文化的交流。广绣行大胆启用蜀绣画工老赵，让他负责刺绣画稿的制作，老赵把广绣画工的题材从龙凤花鸟扩展到动物、山水、器皿、人物，为广绣行注入新鲜血液。当他的画稿被用作“孔雀图”底稿参赛时，白香祖又以看似反叛实为创新的方式挑战绣行传统，大胆把金银线绣法混入线绣法中，顶住压力按照自我想法完成“孔雀图”。白香祖在比赛中大胜后，“孔雀图”作为国宝被送出国展览。多年以后，这幅刺绣作品已不知被收藏于何处，但是“孔雀图”仍然作为成就人物生命高光时刻的物象被反复提及。孙爱玲围绕“孔雀图”制作完成的过程，描写刺绣行业内部艺术风格的破壁垒融合，展现出中华民族文化内部的自我更新。作者不仅用“孔雀图”衬托出白香祖的超群技艺，也借白香祖与刺绣艺术融合的精彩人生，表达出对自身民族文化生生不息的希冀。吸收与包容新的审美理念的物象，赋予人物耀眼的光环，体现出传统文化的活力和包容性。

《斑布曲》中的斑布也在地理空间和现实环境变迁中被不同文化点染而发生改变。马正宇在父亲去世后从欧洲归来接管蜡染厂，与异母异父的两个马来族妹妹一起改良原有蜡染布的花色以适应当地布料设计需要，并且遵循父亲的想法改善经营方式，把蜡染手工艺的传承与发展蜡染厂参观旅游项目结合。种种创新使斑布从产自中国云贵地区的古老物件变为承载马来西亚本地多元族群文化的物品。小说中的斑布是联接马正宇父子两代人以及他与异族继母、妹妹之间关系的精神纽带。在接管蜡染厂的过程中，马正宇逐渐理解父亲对蜡染厂的情感，从一个接受西方文化、习惯国外自在生活的“游子”，变为主动坚守本土文化的“归人”。物象的本地化照应了华人在多元文化环境下落地生根的选择，在从中国到马来西亚的地域转化中，因物的文化杂糅特质而发生转变的“中华性”依旧富有生命力。同时，马正宇历经情感的试炼，在发觉自己和继母以及马来族妹妹三人之间的暧昧情感逐渐走向不可控制后，他用专注于斑布艺术传承的方式帮助自己静心正念，避免落入世俗视野中的不伦关系当中。斑布既是使他们在没有血缘关系的情况下建立深厚情感的触发物，也是帮助马正宇跳出个人情感泥淖、回归传统文化寻找精神慰藉和人生方向的依托物。此处作者把传统文化的吸引力放大到可以盖过个人欲望，传统文化具备了净化灵魂的正向力量，成为帮助人物找到精神依托的指路明灯。作者对物所承载的文化艺术魅力和现实精神力量的描写，展现出她对融合本土意识的中华性的想象。

除了书写文化内部创新以及地域环境转换带来的中华性的流变，孙爱玲也试图呈现在中西碰撞的现代都市环境中物及其中华性内核的变化。小说《羽丁香》中汤舜祖从父辈手中承接名为“得宝斋”的珠宝店，却迟迟找不到人工珠宝设计的灵感。在为不知如何拓宽市场、打开销路而发愁之际，他从珠宝设计师父羽文觉的女儿羽丁香的珠宝设计图中重新发现了传统艺术设计的魅力。在羽丁香的启发下，他回归古文书籍寻找设计思路，同时在仿古图案的基础上融入当下社会的市场需求，把簪子的样式变为项链、手链，突破景泰蓝的花式，结合中国古典珠

宝审美理念和西欧国家的珠宝宣传手法,把“得宝斋”的珠宝推向世界。小说的最后,作者从汤舜祖的视角出发用内心独白的方式表达他对羽丁香의 倾心,羽丁香俨然成为作者建构出的缪斯女神。面对如何保留和发扬传统的命题,汤舜祖最终在古典与现代、东方与西方之间找到一条适用于当下的路。

由物的创新延伸而来的中华性的流变,反映出全球化背景下伴随文化承载者的空间迁移而存在的华人文化不可避免地内部传统和外部其他文化产生碰撞或交融的现实,文化本土化的过程恰是在这样的交流中得以进行。在全球化的时代,西方、东方、传统、现代交叠显现于我们的记忆与历史之中,避无可避,所以在某种意义上“自我定位”就等同于“文化定位”。(余夏云,2013,页 47)孙爱玲小说中的人物对自我的定位与塑造普遍基于文化偏好,人物面对不同文化或接受或排斥的表现,展现出基于文化身份的自我选择。

孙爱玲借物象书写思考文化的继承与流变问题,从中可见物象书写的意义。一方面,她关注“常”的一面,用物象搭建虚拟的传统文化空间,从侧面书写物的式微,通过强调物的恒常性和纯正性来表达对回归或保留华人传统文化的期许,传达出文化怀旧情绪,呼吁中华性的保留与华人传统的继承;另一方面,她又关注“变”的一面,从物的外在或内质的变化入手,书写物在时空流转中的变更,鼓励把传统文化与不同地域华人现时在地生活结合的文化创新方式,表达出对中华性因时因地而变的流动性的接受。突出物的创新性以书写中华性的流动,体现出孙爱玲对中华文化与中国以外不同地域本土文化交流融合的认同。有论者将孙爱玲的书写视作是“以东方文化之剑抵抗西方话语牢笼”(薛晨鸣,2020,页 61)的“反话语”策略,并把孙爱玲小说人物家庭谱系的设立视为“对新加坡整体意识的文学强化”(薛晨鸣,2020,页 63)。然而,细读小说文本可以看到,孙爱玲并非单一地写对于新加坡社会的思考。她生于新加坡,在香港学习、工作十八年后又重返新加坡。她的视野并未拘泥在新加坡一地,而是将祖籍地广东与新加坡、香港、马来西亚同时纳入小说地域背景中。对中华性的追溯可以视为孙爱玲对华人身份和传统文化的强调和认同,但是她的创作是否只是针对西方话语霸权下对新加坡“本土性建构的在地构想”尚有待思考。从小说文本内容来看,跨地域的故事和对中华性的流动变化的书写,恰恰使孙爱玲的作品显现出跳出新加坡本土环境,在更广阔的视域中思考文化继承与建构问题的主题探索倾向。小说中物的创新体现出中华传统与新加坡或马来西亚本地文化的交织融合。作者对物的创新性的认可,展现出她对身处现代城市中的人如何有选择地承接旧有传统的思考,也彰显出她面对文化的融合与更新所持有的包容与开放的态度。

五、结语

孙爱玲试图在多元的城市环境中寻找传统文化与现代生活之间的平衡点。在她的小说中，中国内地与香港、新加坡的差异性环境构成过去与现在、故土与新城的时空对照，她用组合的物象搭建起具有古典韵味的中华文化空间，充分发挥物象推动情节发展、连缀故事结构的叙事作用，并用“以物衬人”的方式发掘小说物象塑造人物的修辞功能。物的溯源和变化，照应人的迁移与外在环境的改变，物象在文本之内是联结人物关系与时空转换的枢纽，在文本之外又是作者借之追溯民族文化源头、审思当代社会文化的媒介。作者既保留物象在中国传统语境中的原初文化意义；又通过书写物在不同的时空环境中的变更与创新，突出中华性的流动变化，在表达怀旧情绪的同时也突出描写传统文化在与新时新地文化交流融合中的生命力，肯定文化创新的意义。

对文化韵味的强调和文化流动性的捕捉，既成就了孙爱玲小说的独特性，也导致小说对人情人性的描写未能深化。正如王列耀评价孙爱玲作品时所说：“此中的人物，在服从故事需要的过程中，易于现出性格的单向性，即类型化而非既普通又特殊的复杂个性。而当作者为了顾及时代感与文化意识，尽力铺陈非故事要素时，似乎也容易使作品向抽象性方向倾斜”。（王列耀，1992，页47）相较于刻画人性人情的细节，小说更加偏重文化氛围的渲染。人物的外在形象和内在个性的形成都仰赖于传统文化的熏陶，甚至在遭遇人生困境时都选择求助于传统文化寻找精神依靠。汤舜祖无法实现设计方案创新，马正宇陷入情感纠葛，无论面临外在困难还是内心矛盾，小说中的人物最终都能从传统文化中汲取力量重振精神、解决问题。这使得人物塑造服务于“回归传统，反思文化”的意旨，人物形象流于扁平化而失去个体的内在复杂性。运用中国物象反复追溯和呈现传统文化的写作方式，虽然建构起想象中的中华性文化空间，却把大多数物象的功能局限在作为符号指涉中国传统文化上，未能发掘物象与人物心理和精神状态变化的深刻联系、彰显人物精神内质，以至于物的书写“得象而忘情”，物象的作用停留在“达意”而未能充分发挥“兴情”作用。

参考文献

- 傅修延（2021）。文学是“人学”也是“物学”——物叙事与意义世界的形成。《天津社会科学》，（5），161-173。
- 黄锦树（2012）。《马华文学与中国性》。麦田出版。
- 黄孟文、徐迺翔主编（2002）。《新加坡华文文学史初稿》。八方文化企业公司。
- 蒋寅（2002）。语象·物象·意象·意境。《文学评论》，（3），69-75。
- 柯贵文（2009）。1930年代中国小说物象论。《文艺争鸣》，（3），103-107。
- 孙爱玲（1988）。《碧螺十里香》。胜友书局。
- 孙爱玲（1995）。《孙爱玲文集》。鹭江出版社。

- 王德威 (2015)。《“根”的政治, “势”的史学: 华语论述与中国文学》。中山大学出版。
- 王列耀 (1992)。孙爱玲小说论二题。《华文文学》, (2), 46-48。
- 伍木 (2013)。新华短篇小说: 传统的继承与建构。载于伍木 (主编), 《新华文学大系·短篇小说集》(页 1-91)。世华文学研创会。
- 薛晨鸣 (2020)。“反话语”文化策略下的微型小说建构——以孙爱玲小说为中心。《世界华文文学论坛》, (4), 61-65。
- 余夏云 (2013)。在全球景观中定位中国——反思海外世界的“中国性”和“华语表述”讨论。《文艺理论研究》, (1), 46-52。
- 张曦珊 (2012)。从花的意象到中华传统文化——孙爱玲女性书写探微。《世界华文文学论坛》, (4), 31-35。
- 赵毅衡 (2016)。《符号学: 原理与推演》。南京大学出版社。
- Turnbull, C. M. (2016)。《新加坡史》(欧阳敏译)。东方出版中心。(原著出版于 1977)

伦理困境中的女性选择： 文学伦理学视角下的《湖面如镜》

骆秦、潘碧丝*
马来亚大学

摘要

《湖面如镜》是马来西亚华文女性作家贺淑芳的短篇小说集。集中九篇作品以生活在马来西亚的女性为代表，着眼于爱情、婚姻、家庭、职场、宗教、种族等多个领域，描写出她们深陷于压抑、窒息的伦理环境下，基于各自漂泊又边缘的伦理身份，在挣扎与纠结中做出的伦理选择。贺淑芳将公共议题搬进小说，在书写中延续指控，为女性群体发声，担负起写作者的伦理责任。小说集对女性议题的犀利思考与高度的自我指涉，表现了作家独特的女性意识和她对女性议题的深切关注，对当代女性打破性别压迫，重建被剥夺的话语权具有重要的现实意义。

关键词：贺淑芳，《湖面如镜》，马华文学，女性小说，文学伦理学批评

* 骆秦，重庆幼儿师范高等专科学校讲师，马来亚大学文学暨社会科学学院中文系博士生；潘碧丝，博士，马来亚大学中国研究所高级讲师。

Women's Choice in an Ethical Predicament: A Study of *Lake Like a Mirror* From The Perspective of Ethical Literary Criticism

LUO Qin, FAN Pik Shy
Universiti Malaya

Abstract

Lake Like a Mirror is a collection of short stories by Malaysian Chinese female writer Ho Sok Fong. The nine works in the collection are represented by women living in Malaysia, focusing on love, marriage, family, workplace, religion, race and other fields, describing the ethical choices they make in the struggle and entanglements based on their wandering and marginal ethical identities under the oppressive and suffocating ethical environment. Ho Sok Fong brings public issues into the novel, continues the accusation in the writing, speaks for the female group, and shoulders the ethical responsibility of the writer. The sharp thinking and high self-reference on women's issues in the collection of novels show the writer's unique female consciousness and her deep concern for women's issues, which has important practical significance for contemporary women to break gender oppression and rebuild the deprived right to speak.

Keywords: Ho Sok Fong, *Lake Like a Mirror*, Malaysian Chinese literature, female novels, ethical literary criticism

一、前言

贺淑芳是马来西亚极具代表性的华文女性作家，她 1970 年出生于马来西亚吉打州，先后毕业于马来西亚理科大学物理应用系、台湾国立政治大学中国文学研究所、新加坡南洋理工大学中文系博士班；担任过工程师、报刊记者、大学讲师。她擅长短篇小说的创作，主要作品有短篇小说集《迷宫毯子》《湖面如镜》，曾获 2002 年“时报文学奖”短篇小说评审奖、2008 年“联合报文学奖”短篇小说评审奖、2015 年“九歌年度小说奖”与 2016 年“马华长篇小说创作发表专案”补助，是马华文坛“七字辈”的代表作家之一。贺淑芳的大部分作品都是以女性为书写对象，在塑造这些女性形象时，主要从女性立场出发，对她们的生存状况表现出深切的关注，体现出了鲜明的女性意识。

贺淑芳渴望认同、渴望知识、渴望自由，希望过独立的生活，而她本人也常常将个人经历映射到小说中。她笔下的女性大多都被爱情所困，让婚姻所弃，给事业让位，她们品尝着生活中的酸甜苦辣，情爱中的孤独寂寞，饱受着生存危机的煎熬。《湖面如镜》直面女性身处复杂伦理环境中所遇到的形形色色的伦理矛盾，以及她们基于各自伦理身份，做出相应伦理选择时表现出的挣扎与无奈。作者将公共议题搬进小说，在书写中延续指控，为女性群体发声，担负起写作者的伦理责任，使得《湖面如镜》除了文学与美学上的独特韵味之外，还兼具了批判性和重要的现实意义。

二、困顿与失声：压抑、窒息的伦理环境

文学伦理学批评要求在特定的伦理环境中分析和批评文学作品，对文学作品本身进行客观的伦理阐释，而不是进行抽象或者主观的道德评价（聂珍钊，2010，页 19）。不同历史时期的文学有其固定的属于特定历史的伦理环境和伦理语境，对文学的理解必须让文学回归属于它的伦理环境或伦理语境中去。文学伦理学批评要求批评家能够进入文学的历史现场，甚至要求批评家自己充当文学作品中某个人物的代理人，做他的辩护律师，从而做到理解他（聂珍钊，2014，页 256）。

《湖面如镜》中描写的女性角色全都生活于马来西亚，贺淑芳笔下的她们大多过着平凡庸常的生活——出生、成长、结婚、生子、工作，在穷乡僻壤或小镇重复上一代的生命周期。但同世界其他地域的女性一样，她们也都置身于多重不利的伦理环境中，遭遇到各自的伦理困境。

首先是父权统治与性别歧视的全球环境。两性之间的不平等由来已久，母系社会之后，女性就一直处在被压迫的地位，男性作为统治阶级，使用各种手段控制女性，限制她们的交往和发展。时至今日，即使女性已经基本得到了和男性同

样平等的地位,但在政治、经济、文化、社会等诸多领域,性别歧视仍以一种潜在的形式存留,这几乎是世界各国普遍存在的现象。联合国经济与社会事务部(UN DESA)发布的《2020 年世界妇女:趋势和数据》(*The World's Women 2020: Trends and Statistics*, 2020)全面分析了 25 年来全球性别平等状况。报告指出,尽管全球妇女的境况日益改善,针对妇女的歧视态度在慢慢改变,但在经济、政治、健康、教育、职场、劳动力参与、平等发声、针对女性的暴力等领域的进展停滞不前,总体上远未实现 1995 年各国在北京世界妇女大会上的承诺(联合国经济和社会事务部,2020)。2023 年“三八”国际妇女节来临之际,联合国秘书长古特雷斯(António Guterres, 1949-)就妇女地位问题发出警告。他表示,根据致力于性别平等和妇女赋权工作的联合国妇女署的最新估计,世界距离真正实现性别平等还要 300 年,两性平等的进展“正在我们眼前消失”(Subramaniam, 2023)。

当下全球女性的真实生存状况可从这些报告里得见一斑,生活在马来西亚的女性自然也逃脱不开父权社会的伦理环境对她们的禁锢。受伊斯兰教的影响,一夫多妻制在马来西亚成为合法的婚姻制度,一位穆斯林男性最多可以有 4 名妻子,无怪〈天空剧场〉中理发店里的女人们可以斩钉截铁地说出“一个男人有钱之后养起小老婆,真是一点都不奇怪。男人不会动辄为此离婚的,他们不会那么傻。但做人老婆自杀就真是太傻了”(贺淑芳,2014,页 44);“哪只猫儿不偷腥?哪个没在外边走私过?只要他给钱给家用,那他心里就还有老婆和孩子,就算是好男人”(贺淑芳,2014,页 48)等诸如此类荒诞的言论,因为她们没有机会在不那么令人窒息的环境下成为她们可能成为的人。闲言碎语、家长里短中,她们不光对自身处境日渐麻木,甚至嘲笑比她们更不幸的女性命运,“一想到这种不幸,身心就颤抖起来,厄运比幸福更让人激动”(贺淑芳,2014,页 44)。马来西亚女性在父权统治下遭受的压迫可谓触目惊心,而她们在此种伦理环境下的社会地位也就可想而知了。

其次,马来西亚是一个多种族、多宗教信仰的国家,各族公民信仰各有不同,伊斯兰教、基督教、天主教、印度教、佛教、道教以及其他信仰均有其信徒,但伊斯兰教是宪法规定的马来西亚联邦宗教,地位与其他宗教不可同日而语。尽管马来西亚宪法也承认宗教自由,但这种“自由”受到严格限制。特别是对于马来人,他们的穆斯林身份从出生便已确立,马来西亚的所有马来人都是法定穆斯林;而一名马来西亚非马来族公民,如果其中一名家长改信伊斯兰教,则视其为“皈依者”,可以成为法律上的穆斯林。除联邦法律之外,马来西亚伊斯兰教徒还受到伊斯兰教法管辖,教法规定所有的穆斯林禁止改教。依据各州法律,“叛教”(穆斯林脱离伊斯兰教的行为)重则可处以死刑,轻则可判处监禁、罚款或鞭刑(陈中和,2019,页 87)。因此,无论是本身信仰还是后来入教,仅有极少数穆斯林得以成功改教或脱教。2022 年马来西亚统计局报告指出,全国穆斯林人口占总人

口的 63.5% (Department of Statistics Malaysia, 2022), 可见马来文化、伊斯兰文化在马来西亚文化体系中占据着明显的主导和核心地位。

因此, 生活在马来西亚的女性自然又陷入种族歧视和宗教压迫的特定伦理环境中。〈箱子〉里开杂货铺的华人老妇安雅发现店铺进贼, 警察只态度敷衍地来店门口转了转, “没有东西不见, 也没有人受伤, 我们还能做什么?” (贺淑芳, 2014, 页 69), 还反过来教育她 “没有严重的事也不一定要报警” (贺淑芳, 2014, 页 71)。〈湖面如镜〉中的大学女讲师因为教授 E.E.卡明斯 (Edward Estlin Cummings, 1894-1962) 的诗歌被学生投诉, 理由是认为她 “颂扬同性恋”, 而且还 “叫一个特定宗教的学生朗诵同性恋的诗”。正当她忐忑不安等待处置的期间, 另一位 “更加年轻也更多麻烦” 的女老师替她解除了危机: 对方的 “过错” 是在课堂上谈论宗教对女性身体的制约, 以及弯腰时身体越过了《古兰经》。〈Aminah〉和〈风吹过了黄梨叶与鸡蛋花〉两个短篇里, 出生在穆斯林家庭却拒绝皈依伊斯兰教的女孩洪美兰被父母强制送进康复中心, 那里的神职人员剥夺了她的姓名, 为她取名 Aminah (阿拉伯语意为 “忠心”)。在荒郊野岭, 在被铁丝网包围的营地里, 女孩最终陷入疯狂, 每晚裸身梦游。身处压抑的种族和宗教伦理环境中, 女性更轻易地成为了被迫害与压榨的对象。

作为女性一生主要的生存场域, 家庭和职场也给她们带来了潜在的伦理困境。日本著名女性主义学者上野千鹤子 (Chizuko Ueno, 1948-) 指出, 家庭这一私人领域, 是披着 “共同性” 外衣而实为压迫和统治的场所, 充斥着赤裸裸的暴力 (上野千鹤子, 2019, 页 49)。〈夏天的旋风〉这一短篇中, 苏琴是远嫁台湾的新娘, 而重组的家庭并不打算轻易接纳她。遵从母亲的教诲, 害怕独自老死的她不得不紧紧拥住丈夫和他前妻所生的两个孩子, 竭力维持着外人看起来他们的确是一家人的假象。家庭这一看似 “爱之共同体” 的神圣领域, 却让她变成了异常疲惫、失去活力、僵硬得没有温度的人。〈墙〉中的安娣长期处在两堵墙的夹缝之间, 被压得喘不过气——一堵是屋后的隔音墙, 它挡住了阳光, 切断了后门的退路; 另一堵是无形之墙, 丈夫长期沉迷足球比赛, 对她漠不关心。在充斥着冷暴力的家庭伦理环境中, 安娣越来越瘦, 最终从狭窄的后巷里 “消失” 了。〈湖面如镜〉则以大学校园为例, 描写了女性在职场伦理环境中所遭遇的焦灼与困惑。无人关心女教师们到底教授什么, 但却严密监视着她们的一举一动: 只要一句不够 “谨慎” 的话语, 或者一个未被察觉的 “敏感” 动作, 她们就必须承担被警告、被投诉、被解聘的后果。受困于异常严苛的职场环境, 她们整日战战兢兢、反省自己, “一天又过去了, 今天又说了什么? 是否不够小心, 是否说了什么使人误解, 是否这些话违背了真正的心意?” (贺淑芳, 2014, 页 90) 家庭与职场伦理环境在约束女性行为的同时, 还给她们一种无形的压迫与束缚, 使其深陷伦理漩涡难以脱身。

人不是孤立的个体, 而是环境的产物。爱情、婚姻、宗教、种族、家庭、职场等多重不利的伦理环境压抑着这些女性角色的身心, 控制乃至剥夺了她们的话语权。除此之外, 各自的伦理身份又进一步约束了她们的自由意志, 影响她们的伦理选择。

三、冲突与错位: 漂泊、边缘的伦理身份

文学伦理学批评认为, 人的身份是一个人在社会中存在的标识, 人需要承担身份所赋予的责任与义务。身份从来源上说可以分为两种, 一种是与生俱来的, 如血缘所决定的血亲的身份。一种是后天获取的, 如丈夫和妻子的身份。伦理身份有多种分类, 如以血亲为基础的身份、以伦理关系为基础的身份、以道德规范为基础的身份、以集体和社会关系为基础的身份、以从事的职业为基础的身份等(聂珍钊, 2014, 页 263-264)。从某种程度上说, 人的伦理身份并不完全是由自己确立的, 伦理身份往往是通过与他人的关系得以体现, 且受到思想变化的影响。法国女性主义作家波伏娃(Simone de Beauvoir, 1908-1986)曾在《第二性》(*The Second Sex*, 1949)中说道, 女性一直无法以“我们”自称, 因为她们“缺乏具体的办法, 不能把自己组织起来, 形成一个与其他相关的统一组织旗鼓相当的整体.....她们散居于男性之中, 因为住房、家居、经济条件和社会地位诸因素而附属于父亲或丈夫等等身份的男性。这种依附比起她们对其他女性的依附关系更为紧密。”(苏珊·S·兰瑟著、黄必康译, 2002, 页 255)因此, 每当需要直面伦理问题时, 女性在伦理关系中的弱势地位使得她们心中充斥着极度的不安与无措。

《湖面如镜》中的女性角色都在极力从边缘地位与漂泊感中找寻身世与归宿, 反映出她们对于自身伦理身份的迷茫和困惑。《夏天的旋风》中, 丈夫和他前妻所生的孩子始终视苏琴为局外人, 独自老死的恐惧和焦躁日夜折磨着她, 可后妻与继母的身份将她挡在了欢乐伦常的幸福门外, 使她融入家庭的努力每每徒劳无功。《天空剧场》里剪头发的印尼女人原本是丈夫养的“小老婆”, 虽然因为丈夫意外死亡领到赔偿金, 买下房子开店实现了事业的成功, 但“见不得光”的伦理身份始终让她抬不起头, 她不愿也不敢让人知道自己的来历, 只能数次在客人们“无心”的刺耳闲谈中躲出门去。《十月》中的菊子是 19 世纪末南来的日本女人, 家乡饥荒、瘟疫横行, 母亲把她卖给了陌生人。被一口窒闷木箱装着, 她被行船运到山打根成为妓女。边缘的伦理身份使她渴望抚平伤痛、得到救赎, 为了心爱的牧师, 她竟然用自己出卖身体、饱受耻辱与折磨所得的钱款捐资修建了一座教堂。而《Aminah》和《风吹过了黄梨叶与鸡蛋花》中的洪美兰是崩溃之后终日裸着身子梦游的女精神病患, “叛教者”的伦理身份为追求自由的美兰打上了“放荡不羁”、“思想偏激”、“迷途羔羊”等烙印, 和无数其他被关在“信仰之家”的女孩一样, 她们悄无声息地发疯了。

在文学文本中，所有伦理问题的产生往往同伦理身份相关（聂珍钊，2014，页 264）。〈箱子〉里的安雅是失去丈夫、远离儿女寡居的空巢老人，为了不给出嫁的女儿增添麻烦，她独自守着货物越堆越多的铺子，似乎想借此填满自己孤寂的生活。偶尔回家看望的孩子们与她没有共同话题，母女之间的对话更像是例行公事。无数个难眠的夜晚，她感觉自己如此孤独，“我不要一个人，命再长也无甚乐趣”（贺淑芳，2014，页 68）。女儿将家中堆积的老物件看作是无用、占位、亟待处理的垃圾，而“散发着陈腐气味”、“又老又硬”、“沉重”等形容，是否不仅指涉这些旧货，也暗示了作者对“独居老妇”这一伦理身份状态的注解？同样孤独的还有〈墙〉中的安娣。故事一开始就交代了安娣膝下无子女，本应与她相依相伴的丈夫却对她视而不见——不回应她的谈话，不知道她养鱼、养猫，不关心她搬到厨房睡觉，更没察觉到她的异常瘦削，以致于安娣失踪数月后才意识到要寻找她。安娣在这段婚姻中仿佛是“隐形”的，不正常的夫妻伦理关系像猪笼草般吞噬了她，宣告了她“妻子”这个伦理身份的“死亡”。通过贺淑芳的叙述，安娣的伦理身份蜕变为丈夫生活中的“过客”，婚姻关系中的伦理冲突也由此消失。

而书里更多的女性角色一辈子留在了小镇上，过着日复一日、庸常卑琐的生活。〈小镇三月〉中，每个“没有未来”的女人都死气沉沉地住在这里：嗓音条件受限，不得不放弃当职业歌手的姑妈二十多年固守着一间小旅馆；杂货店里的老太“活像座钟”，整日摇着扇子坐在屋檐下，看着来来往往的人；右脚残疾、连洗个碗都不能的四姐“却好像浑不在意，连痛苦都从脑子里切割了”（贺淑芳，2014，页 217）。帮姑妈照看旅馆的翠伊仿佛也延续了这种生存模式，“小镇女孩”的身份把她禁锢在千篇一律、麻木不仁的日子里，将少女的生命活力吸食殆尽。“她感到自己的右腿硬麻麻的，快变成木材了。也许我就要转化为木头人了也说不定”（贺淑芳，2014，页 216-217）。在小说中，这些女性角色很少有汹涌澎湃的情感表达，遭受的压迫也绝非惊心动魄，但一成不变的生活却如温火煮青蛙一样让她们身心疲惫，直至变为一个个木偶般的空心人。

伦理身份往往承载着相应的伦理秩序与伦理规范。伦理身份的转变就意味着人物的责任和义务也会随之转变，由此造成人物的伦理困境。陷入伦理困境中的人物有时会面临伦理恐惧，为了克服恐惧，走出困境，她们必须要做出伦理选择。受困于压抑且窒息的伦理环境，在漂泊又边缘的伦理身份裹挟下，《湖面如镜》中的女性角色们作出了自己的伦理选择。她们总在“出走”，又禁不住“回眸”，在凝视与被凝视间转换形貌，从挣扎中品尝活着的爱与苦。贺淑芳把所有伦理问题一一展开，让主人公自己找寻出路，做出决定，实现伦理价值。作家笔下的人物早已具备独立的思想，而她本人绝不会横加干涉，更不会刻意苛责或者褒扬。她尊重每个人物的伦理身份，正视每位女性角色的伦理选择，鼓励寻找多种生存方式的可能性，并始终关注着女性在各种伦理困境中面临的具体问题。贺淑芳通过《湖面如镜》中的九个故事，描写出青年、中年和老年女性深陷伦理困境时的表

现——与男性相比她们是如此弱小, 自身又极度缺乏安全感, 不得不在伦理混乱中苦苦挣扎。但她们都在不断地寻找出路, 努力从伦理困境中走出来, 鼓起勇气主动做出自己的伦理选择。

四、出走与回眸: 挣扎、纠结的伦理选择

从起源上说, 人的身份是进行自我选择的结果。文学作品就是通过对人如何进行自我选择的描写, 解决人的身份问题。文学伦理学批评不仅从人的本质的立场理解伦理选择, 而且认为伦理选择是文学作品的核心构成。文学作品中只要有 人物存在, 就必然面临伦理选择的问题。在文学作品中, 只要是选择, 必然是两个或两个以上的选择。只要是两个及两个以上的选择, 就会增加选择的复杂性和导致选择结果的不同。就文学批评而言, 对伦理选择的分析过程, 就是对文学作品的理解和批评的过程。在文学作品中, 伦理选择往往同解决伦理困境联系在一起 (聂珍钊, 2014, 页 267-268)。

两性之间的不平等由来已久, 处于弱势地位的女性群体在面对伦理困境时, 往往表现出更多的纠结与疑虑, 常常被迫作出违背自身意愿的无奈选择。《天空剧场》中聚集在理发店的女性众生, 一边义正严词地声讨“第三者”, 一边为了自身利益死守名存实亡的婚姻。这类女性需要通过婚姻来确定自己的价值, 在她们的伦理认知中, 家庭是必须拼命守护的, 丈夫是她们唯一的依靠和精神支柱。在当时的伦理环境中, 这种认知体现了家庭主妇对丈夫强烈的依赖和惧怕心理, 此种生活态度也生动地反映了“传统定义中的女性气质给女性心理造成的影响” (黄芙蓉, 2013, 页 100)。她们告诫其他女性的话实际也是在催眠自己——“不要吵, 当着自己什么也不知道。”“那种事情不过是一时的迷恋而已, 不会贪恋太久。”“不要想不开。”“不要钻牛角尖。”“不要说破, 他不说, 且装着不知道。”“要学习只眼开、只眼闭。”“这样他最后还会回来” (贺淑芳, 2014, 页 48)。女性在婚姻中更容易缺乏安全感与自信心, 没有经济来源, 依靠丈夫生存的家庭主妇们不敢独自面对莫测的未来, 不愿改变安稳的现状。她们害怕与丈夫的伦理关系从此恶化, 甚至婚姻破碎, 因此只能选择忍气吞声, 放任丈夫的不忠。

不同于上述这些人云亦云、随波逐流的女性, 《湖面如镜》中更多的女性角色们或在有限的选择里不断“出走”, 打破现实伦理困境的桎梏; 或“回眸”反思自身过去及身边女性的遭际, 极力挣脱女性伦理身份带来的枷锁。《墙》中的安娣作为妻子, 在家庭中却没有得到相应的尊重与爱。然而几十年的共同生活已使她渐渐习惯了丈夫的冷漠反应, 仿佛这在婚姻中是一种约定俗成的事。直到有一天她养的爱猫不见了, 鱼缸也破了, 而端坐客厅的丈夫仍像个没事人似的, 一副事不关己的样子, 这态度终于让安娣愤怒, 乃至对丈夫彻底失望。伦理身份是评价道

德行为的前提，由于安娣思想的转变，丈夫现在的伦理身份在她心中已经变成了陌生人，不再敞开的后院门也象征着安娣关闭的心门。孤独令她越来越瘦，直至能够穿过那窄窄的门缝。此后她像失去灵魂一样整日寻找着那只猫，最终“消失”在了后巷，彻底从婚姻和家庭中“出走”了。

“一个人体内如果流有穆斯林的血，到死也是穆斯林”（贺淑芳，2014，页120）。〈Aminah〉与〈风吹过了黄梨叶与鸡蛋花〉中，申请退教的洪美兰被伊斯兰教法庭判处进入“信仰之家”学习，直到她自愿依从真主。刚来时女孩还会愤怒地回答别人的问题，或者哀求舍监让她离开。然而上诉被驳回，禁闭的期限一再延长，她开始反抗、诅咒、哭泣，之后蜷缩在床上沉默不语。无数个一百八十天过去，父母和异教的情人都不再来看她，美兰才意识到自己等不到自由了。最后，她终于“发了疯”，把长裙撕破，不带头巾，也不读《古兰经》，每晚脱光衣服在院子里游荡。被迫成为“阿米娜”的美兰只能选择躲入梦境，因为没有尽头的监禁已经看不到希望。故事最后，无数同洪美兰一样被指控举止浪荡、乖离教义、性别错乱或叛教的“阿米娜们”集体“中了邪”。为了躲避宗教与政府的压迫，女孩们不约而同地从荒诞的现实生活中“出走”了。她们想象着离开以后要去的地方，在梦中诉说很久以前就有的愿望——“不靠乌斯达兹，不靠舍监，不靠任何宣称对我有爱心的人，我要在一个远远的地方像孩子那样重新出世。我要自己生下我自己”（贺淑芳，2014，页157）。

安娣的“消失”、阿米娜的“梦游”，超现实的叙述中呈现的是逃离孤独、渴望自由的现实意味。而〈夏天的旋风〉中，苏琴在过去的两年里急于证明自己“妻子”和“母亲”的角色，选择与丈夫冷战来表达不被接纳的不满。然而情况不仅没有因此好转，反而让她陷入了更尴尬的境地。在游乐场里，她本打算采取行动改变现在的关系，但一如既往的排斥让苏琴被失落和愤怒的情绪所包裹。游玩的最后，他们经过旋转咖啡杯，小孩失措地问她还要玩吗？丈夫也上前来阻止，表示大家都累了。但苏琴执意坐进咖啡杯里，并让孩子们快点进来——她变得不那么体贴和顺从了。随着杯子越转越快，大家的镇静和防备快速融化。每个人都大喊出声，不同口音的尖叫声共同萦绕在游乐场的上空。杯子停下来时，一切终于如同苏琴的想象：“他们四个人就像一般正常的家人那样，紧紧地粘在一起，像四块融化的方糖”（贺淑芳，2014，页35）。

小说集中最后一篇小说〈小镇三月〉里，翠伊最后终于决定逃离那种日复一日、麻木不仁的生活。她一遍又一遍地目睹那个每次都在同样的时间，入住同样的房间，重复相同外出路线的青年男子，对方却像失忆一样浑然不知自己的所作所为。如此鬼魅的事情起初只是让翠伊感到困惑，最后已然变成一种启示：她不能再像自己接替的那两个马来妇女一样，二十多年如一日地打扫旅店，也不能活成杂货店里一成不变的老太婆，更不能像她残疾的四姐那样渐渐“硬化”。她意识到不该如此生活，不能光坐在这里等待，自己应该代替那个去而复返的青年男子

搭上火车。于是“她一头钻入这热炉般的巴士车站, 周围刹那暗了, 另一端依然曝亮, 光从铁花门泄出, 在地上折射如扇, 散开成无限多重的影子”(贺淑芳, 2014, 页 225)。故事至此戛然而止, 作者却已隐晦地给出了答案——翠伊依据自己的自由意志做出了伦理选择, 如扇般的光影象征着她打开了无限可能的未来。

残酷、沉重的叙述中, 贺淑芳仍然尊重笔下每个女性人物的伦理身份, 正视她们各自的伦理选择, 尝试寻找多种生存方式的可能性。“有时你以为是在结构中受害的人, 她却可能把自己看成具有选择权的人。正是这一点, 才能使一个人在最艰窘的环境中依然保有希望和自尊”(贺淑芳, 2014, 页 16)。尽管挣扎、纠结后的每一种伦理选择都不是完美的, 但《湖面如镜》中的女性角色仍不乏反叛、抗争、觉醒女性意识和自我救赎, 体现出贺淑芳对女性的人文关怀。

五、结语

贺淑芳通过《湖面如镜》中的九个故事, 以生活在马来西亚的女性为代表, 描写出她们深陷于压抑、窒息的伦理环境下, 基于各自漂泊又边缘的伦理身份, 在挣扎与纠结中做出的伦理选择。通过揭示女性的伦理身份、伦理挣扎与困境, 贺淑芳提供了选择的可能性, 指明了女性不止生为女人, 也身为人; 在需尽的义务和责任下, 也有自由意志的追求; 反思了社会长久以来以高度的道德伦理来要求女性(女性也如此自我要求)的困境。对于当代女性如何打破如轮回一般的压迫, 重建被剥夺的话语权, 贺淑芳给出的回答是“回身拥抱自己, 自己创造自己, 让自己成为自己的母亲, 必须重新把自己生下来”(黄锦树, 2014, 页 228)。贺淑芳对女性议题的犀利思考与高度的自我指涉, 总能在世俗的庸常中, 一遍又一遍地逼视出她们的困境, 并透过文学面对、思考, 乃至解决这些困境, 表现了作家独特的女性意识和她对女性议题的深切关注。

参考文献

- 陈中和(2019)。马来西亚穆斯林脱教的法律问题及其影响。《南洋问题研究》, 3, 85-100。
- 贺淑芳(2014)。《湖面如镜》。宝瓶文化事业股份有限公司。
- 黄芙蓉(2013)。艾丽丝·门罗小说中的婚姻暴力与女性成长意识。《当代外国文学》, 4, 98-104。
- 黄锦树(2014)。在语言里重生。载于贺淑芳(主编), 《湖面如镜》(页 226-230)。宝瓶文化事业股份有限公司。
- 联合国经济和社会事务部(2020年10月20日)。2020年世界妇女: 趋势和数据。United Nations。
www.un.org/zh/desa/women-report-2020
- 聂珍钊(2010)。文学伦理学批评: 基本理论与术语。《外国文学研究》, 1, 12-22。
- 聂珍钊(2014)。《文学伦理学批评导论》。北京大学出版社。
- 上野千鹤子(2019)。《父权制与资本主义》(邹韵、薛梅译)。浙江大学出版社。(原著出版于1990)。

- Lanser, S. S. (2002). 《虚构的权威——女性作家与叙述声音》(黄必康译)。北京大学出版社。(原著出版于1992)。
- Department of Statistics Malaysia. (2022, February 14). *Launching of report on the key findings population and housing census of Malaysia 2020*. DOSM.
www.dosm.gov.my/portal-main/release-content/launching-of-report-on-the-key-findings-population-and-housing-census-of-malaysia-2020-
- Subramaniam, T. (2023, March 7). Gender equality will take 300 years to achieve, UN chief warns. *CNN*.
<https://edition.cnn.com/2023/03/07/world/un-gender-equality-300-years-intl-hnk/index.html>

戏影之皮：
张吉安电影《南巫》“戏”的谱系与“万物有灵”美学

许延隆*
国立台湾大学中国文学研究所

摘要

本研究以张吉安电影《南巫》为对象，旨在探讨导演如何运用长镜头、景深、画外音和固定机位，构成“万物有灵论”美学。论文聚焦于该美学如何将镜头与场景“戏台/舞台”化，使场景、对象、人与非人在该场域中展演可见与不可见、历史与禁忌、官方叙事与私人记忆。进一步，皮影戏作为电影的关键元素，本研究将分析张吉安如何将上述光影艺术与电影建构成“戏”的谱系。皮影戏在《南巫》中承载了民间信仰与边界叙事。导演透过“戏中戏”结构，链接传统艺术中模糊人神鬼界线的特质，并将此系谱与其电影美学相结合，以关怀和探问历史阴影中的集体创伤和政教禁忌。

关键词：张吉安，“万物有灵论”，美学，皮影戏

* 许延隆，国立台湾大学中国文学研究所硕士生。

The Skins of Shadow: A Genealogy of "Theatrics" And The Aesthetic of Animism in Chong Keat Aun's The Story of Southern Islet

KHO Yen Loong

Department of Chinese Literature, National Taiwan University

Abstract

This study examines Chong Keat Aun's film *The Story of Southern Islet* (Nan Wu), exploring how the director employs long takes, depth of field, off-screen sound, and fixed camera positions to construct an aesthetic of animism. The paper focuses on how this aesthetic “theatricalizes” or “stages” the camera and its scenes, transforming settings, objects, humans, and non-humans into a performative arena where the visible and the invisible, history and taboo, official narratives and private memories are enacted. Furthermore, *Wayang Kulit* or shadow puppetry emerges as a key cinematic element. This study analyzes how Chong integrates this art of light and shadow with cinema to form a genealogy of “Theatre” (xi). In *The Story of Southern Islet*, shadow puppetry carries folk beliefs and border narratives. Through a “play-within-a-play” structure, the director channels the traditional art’s capacity to blur the boundaries between humans, gods, and ghosts. By aligning this genealogy with his cinematic aesthetics, Chong addresses and interrogates the collective trauma and politico-religious taboos that lie in the shadow of history.

Keywords: Chong Keat Aun, Animism aesthetic, shadow puppetry

一、前言

张吉安（马来语：Chong Keat Aun，1978 年 2 月 14 日—）是马来西亚华裔导演，身兼乡音考古人、作家与小区艺术工作者等多种身份。在拉曼大学学院修读大众传播系后，前往澳大利亚科廷大学（Curtin University）深造。在电影电视系毕业后，他前后任职影视剪接师、星洲日报社会新闻记者、电视灵异节目编导、剧场工作等，并在 2005 年加入马来西亚国家广播电台爱 FM，任职主播兼节目制作人长达 12 年。直到因参与街头运动，抗议当时政府腐败贪污后受到刁难不获续约后，张吉安才因此重返影视领域（刘伟鸿，2017）。电影企划案《南巫》荣获 2018 金马创投“内容物数位奖”，并筹得新台币 100 万元作为资金。《南巫》于 2020 年入围第 57 届金马奖“最佳原著剧本”，并获得“最佳新导演”，以及三项金马赛外奖，包括“国际影评人费比西奖”（Prix FIPRESCI）、“奈帕克奖”（NETPAC, Network for Promotion of Asian Cinema）和“亚洲电影观察团推荐奖”（中国报，2020）。《南巫》的时空背景设定在 1987 年位于马泰边界的吉打州象屿山村落，讲述女子阿燕在丈夫阿昌无故病倒、疑似被异族邻居下降头后，为解救丈夫而奔走于不同信仰、神明和边界的故事。

本文以张吉安电影《南巫》为对象，问题意识为分析张吉安如何将皮影戏与作为新时代媒介的电影建构成“戏”的谱系。本文主张皮影戏在《南巫》中构成“戏中戏”结构、具有叙事作用外，其表演形式、象征意义与在宗教仪式中扮演的作用亦在电影中得到再现，更通过电影媒介的拍摄和制作方式构成张吉安独有的电影美学。本文也探讨导演如何运用长镜头、景深、画外音和固定机位，构成“万物有灵论”美学。论文聚焦于该美学如何将镜头与场景“戏台/舞台”化，使场景、对象、人与非人在该场域中展演可见与不可见、历史与禁忌、官方叙事与私人记忆。

Hamid Naficy 的“土腔电影”（accented cinema）概念，有助于理解张吉安电影在马来西亚华语独立电影系谱上的位置。《南巫》的土腔语言风格展现马来西亚华人混杂/本土化的文化与身份认同，同时反映族群的文化和政治困境。所谓土腔，并非仅指语言上的发音，还牵涉发音形成背后的各种原因，如官方语言和少数语言之间的互涉、语言在特定社会的位阶和能见度、教育程度乃至政教原因等。土腔具有一定辨识度，能让听者可以从中辨认说话者在社会和区域中的位置（Naficy, 2001, p. 23）。《南巫》除了呈现复调形式的宗教和信仰，及他们之间的角力、权力关系和混杂性，还展现其不同语言与土腔间的张力与异质。看似文化多元和众生/声喧哗，实则展现权力位阶，暗示时代背景中的诡谲复杂，还牵涉到社会、地方性、文化与政教议题。如巫语在电影中具有现代性、理性、优越性的地位；福建话在教育环境中被视为异质性；来自泉州的山神珂娘口操未克里奥化的纯正泉州口音，与吉打州的土腔福建话相对。《南巫》中的语言如此混杂，以至于观众能从中看见淡米尔人口受到华人方言一定影响、用以贸易和日常交流的巴刹

马来语（Bahasa Pasar）。北马福建话和华语本身也受到马来语与英语影响，彼此更是相互渗透融合。就连当地马来语在具有鲜明方言词语和腔调的同时（如 Hang 和 Ayak 的使用，有别于通行全国的标准马来语），也受到边界另一端泰国语言的影响。这些语言所构成的语言环境彰显边地的混杂性和现实。

张吉安的电影《南巫》符合 Naficy 所提出的土腔电影定义（Naficy, 2001, pp. 45-46），除了突出语言和土腔上的多元性以及背后文化脉络的复杂，张吉安还选择保持低成本、手作、独立电影的制作方式，并身兼导演、编剧、作词、演员等多重身份（马曼容、何阿岚，2025）。值得一提的是，Naficy 的土腔电影虽与后殖民、离散等概念有着密切关联。然而，没有离散的导演亦能够在自己的家国中生产土腔电影。自身的土腔风格因有别于主流腔调和语言，扎根本土，早已具有反压迫、权威和中心的潜能，这与离散主体、社群生产的电影具有类似的特征，即去疆界化，并处于紧张的生存状态。张吉安及其电影可见去疆界化的行动实践，他同时跨界到其他华人世界，并借鉴和引用台湾的电影资源以拍摄本土电影，借由在海外累积国际声誉和播放完整影像，除了规避马来西亚电检局的严格审查，更因此获得与国家电影单位协商的资本。除了《南巫》，张吉安后续的两部电影《五月雪》（2023）和《摇篮凡世》（2025）已在本土上映。张吉安及其电影来回于海内外的路线，让电影中欲再现的弱势声音和敏感议题得以突破马来西亚的电影审查和意识形态敏感，被海外和本土的观众所看见，达成游离流动在中心以外、边缘之中的本土性。

二、戏的谱系：阈限、景框和边缘主体

改编自童年记忆。

曾被暹罗王朝统治的马来西亚州属“吉打”，是东南亚的文明古国，前后深受兴都教、佛教和伊斯兰教文化的影响……

这是 1987 年，关于吉打象屿山下，人与边界、巫界的故事。

以上文字取自《南巫》电影伊始连续几幕的黑底白字字卡，是导演意志和叙事欲望最直接的表现。这些文字传达了几层涵义。首先，交代电影有所本，源自导演张吉安的童年往事。故事虽以来自马来西亚南方州属柔佛（Johor）的女子燕作为主要角色，然而导演本人的分身童男阿安以其子身份现身，导演本人亦以乩童身份从银幕以外半步跨越、插手到剧情之中。字卡、童男、乩童，导演的声音与身影在戏里戏外不断作祟、缠绕（haunting），一方面在戏中分饰/化身不同角色，一方面作为全知全能的叙事者现身/声说法：提醒读者这是戏，又不止于戏，引导观众将思绪和视线投向戏外的真实时空，即 1987 年的马来西亚北方州属“吉打”

(Kedah)。字卡因此为可能不具有相关文化知识的观众简单交代相关背景, 又露骨地开宗明义, 为整部电影定调: “这是 1987 年, 关于吉打象屿下, 人与边界、巫界的故事”。为何以该年份以及地点作为时空坐标? 除了有意凸显电影的半自传色彩, 张显然别有所指, 本文将在后文讨论戏外的面向。

当所有字卡消失, 画面中心突然亮起经一层遮蔽却依旧亮眼的光源, 之前昏暗的黑幕原来是一层幕布, 而这场戏才正要开场上演。随着一阵紧凑的鼓声响起, 一抹皮偶的身影自幕布边缘闯入, 原本黑白且轮廓模糊的巨大身影来到幕布中心后短暂化身成色彩分明、极其接近幕布后之皮偶的形象后, 又复归原形疾驰到幕布以外。鼓声之后的配乐以及字幕则告诉观众, 这是一场进献于山神珂娘 (Nenek Keriang) 的巫裔 (巫来由 Melayu, 即马来人) 皮影戏, 随之响起混杂着暹罗词汇与吉打腔调的巫语唱词则言明这场戏的功能与目的在于祈求山神庇佑航行安全。《南巫》中的皮影戏是受到暹罗影响的吉打皮影戏 (Wayang Kulit Gedek), 其表演内容可见诸如万物有灵信仰、兴都教、佛教甚至伊斯兰教的色彩与影响。皮影戏由几个要素组成——灯光、皮偶及其舞台布景、伴奏音乐以及“达朗”或操偶师 (dalang) 的语言——来唤起并理解这些世界的空间。操偶师在一场演出中扮演多个角色, 参与故事、对话、歌唱, 并担任团队的领导者。作为舞台的幕布, 看似空旷无垠。当灯光亮起, 并被操偶师的语言、表演和音乐赋予生命时, 便会呈现出始终以侧面视角呈现的皮偶和影子, 皮影戏的世界和万物暂时存在。这些空间不仅是皮影戏叙事动作的场景或环境, 本身就是叙事不可或缺的一部分。皮影戏世界的空间不仅透过屏幕上的木偶以视觉方式呈现, 也透过听觉方式呈现, 包括音乐和语言。这一光影表演艺术有其古老的起源, 无论形式、内容、功能都与信仰和仪式高度相关, 既娱人, 更被用以酬神、招魂、超渡、驱魔、医疗。典型的皮影戏表演包括吟诵咒语以及其他仪式和礼节。皮影戏并非仅仅是以皮偶形式呈现的“世俗”人类戏剧, 而是蕴含着神秘主义和精神实践的深厚内涵。这些仪式包括“jampi” (吟诵咒语)、“kenduri” (宴会)、“buka panggung” (开场仪式) 和“berjamu” (仪式表演)。皮影戏通常以向超自然存在致敬开始, 在开场音乐响起之前, 会吟诵“jampi”, 并在“kenduri”中献上各种供品, 以祈求诸如“hantu” (鬼魂)、“jinn” (精灵)、“jembalang” (游荡的精灵) 等的力量 (Tengku Ahmad Hazri, 2015, p. 374)。另一方面, 由于在马来人的传统信仰中, 一个人之所以得病往往与超自然存在有关。因此, 皮影戏既要肩负宗教责任宣扬良善的传统道德价值, 又要担任人与灵之间的沟通工具, 以达到驱魔和治病的目的。而幕后的操偶师更可被视为仪式的主持者或巫师, 被认为扮演着神明或造物主的角色, 在幕后通过手中的技艺操弄光影, 搬演神界与人间的角色与故事 (Tengku Ahmad Hazri, 2015, p. 381)。

操偶师身负重任, 诵念咒语唱词、述说故事、扮演角色。同时, 他所居于的空间位置亦不能被忽视。无论室内室外, 宫廷或荒野, 传统的皮影戏需要通过设置戏台作为表演场所, 以确立一个与外界划清界限的特殊空间。操偶师及演奏乐

曲的戏班便是处于戏台中，与台前观众仅有一幕之隔，幕布既是阻碍观众视线、拉开距离以供戏班藏身的道具，又是操偶师表演的重要媒介。幕布作为界限，使得戏台得以暂时确立，又遮蔽后台的操偶师和乐队的身影与存在。他们的声音、演奏乃至所操纵的皮偶光影能被观众清晰感知，唯独后台的操纵者们被隐去，宛若从不在场。这些看似无主的声与画之表演透过幕布自成有机世界，能让观众在观看过程中逐渐忘却构成皮影戏的种种元素与背后的表演者，并沉浸在幕布之上的光影。戏班在场，又通过象征性的舞台构造和技术而不在场。操偶师在表演中的位置，亦即戏台作为空间的特殊性，以及幕布作为某种结构的界限，共同表现暧昧而复杂、非此非彼的阈限性（Liminality）。

所谓阈限，最初诞生于人类学的仪式研究，随后其涵义被扩展并广泛应用于心理学、文学、建筑乃至亚文化等领域中。阿诺德·范·热内普（Arnold Van Gennep）通过仪式或过渡礼仪首次提出这一概念，他将过渡礼仪定义为，伴随着地点、状态、社会位置和年龄的每一次变化而举行的仪式。所有的通过仪式都被三个阶段标志出来：分离、边缘（或阈限）、聚合，主体从特定的结构中分离出来，处于一种阈限或中介间的状态，并在最后以更新后的身心状态回到结构中。阈限这个词来自拉丁语 *Limen*，本义是门槛——标示着任何进入或开始的点，暗示着一种连续性和流动性、分离、过渡、混杂的动力学。主体处于模棱两可之间（*betwixt and between*）或混沌状态。如果进一步引申，即在此状态下的主体被剥夺其在世俗社会的地位与权威，被还原成纯粹的人，不再受社会结构的束缚与压制，也就是阈限人。主体在其中对结构与边界、熟悉与陌生、实际与潜在之间摇摆不定，呈现分裂而多重的主体性。阈限既可指特殊的主体状态，也可指向过渡性的时间或过程，同时也具有空间之面向。范·热内普认为社会就像是由许多房子和走廊组成，当人从一个结构走向另一个结构，将会在结构之间的过渡过程中亦即阈限空间中遭遇不确定性、危险乃至污秽，而处于结构的缝隙的事物会威胁结构自身。简而言之，阈限性的空间位于“结构的缝隙”，通常包含诸如走廊、机场、购物中心等过渡空间；以及存在人类的文化痕迹、却因无人呈现诡秘感（*uncanny*）、非地方感（*unplace*）的空间。白天热闹非凡、夜晚却异常沉寂的学校走廊；废弃的游乐场和购物中心等地方便是阈限空间的典型例子，能唤起主体熟悉又陌生、怀旧、超现实和不安的审美感受（王超，2024，页15）。

《南巫》中本该在一开始被展现的戏台便是典型的阈限空间，存在于结构之中但又有所隔绝，操偶师在其中扮演神明与人类之间的灵媒（*medium*）；而幕布作为门槛（*threshold*），或可视化的结构界限与边界，既隔绝观众的感官，又隐晦暗示和展现存在着污秽、危险与可能的异质场域。电影中的开场戏的特殊之处在于张吉安刻意隐去了操偶师、观众和戏台空间结构的存在，观众无从得知这场戏是在何时、何处表演，为谁表演。张选择隐去戏台的存在，或将之转化为电影景框，并以平行的视角拍摄皮影戏台的幕布，使得银幕具有皮影戏幕布的功能，甚至在某种程度上等同于皮影戏幕布本身。电影观众也自然而然地成为皮影戏的观

众, 亲身参与这场祈求庇佑的仪式中, 乘上前往万物有灵世界的航行。操偶师虽然在此时并未现身, 然而其声音和操作皮偶的技艺却向观众彰显其存在感, 构成一种不在场的在场。这样的皮影戏技艺和表演形式还有着其他意义, 让角色/皮偶化虚为实, 出入戏的内外, 暗示在戏外还存在着别的存在与空间维度; 同时皮偶在幕布上的飘忽身影让平面具有景深的三维空间深度; 操偶师的强烈存在感提醒观众戏并非纯粹, 而是由幕后或戏外的操偶师、音乐、光影甚至观众构成。这样的美学或表演形式不仅出现在此处, 还在后续的电影中得到转化与展现。同理, 作为阈限空间的戏台虽暂时被隐去, 但其代表的阈限性(既前文所述的主体状态、时间和空间类型)却是电影的重要组成部分。

张吉安除了以皮影戏的形式和内容作为本片开头, 又不时将皮影戏的不同片段和空间如幕后、奏乐、开场仪式乃至操偶师的表演情形穿插到电影中, 形成“戏中戏”结构。皮影戏中的山神珂娘随后亦出现在电影中, 让戏的内容和神话在电影中有了延续。皮影戏和电影, 二者互为表里, 难分彼此。如此结构体现出张吉安作为电影工作者向此古老的光影艺术致意, 但本文主张张吉安对戏的思考和呈现绝不仅于此。皮影戏看似是电影的戏中戏, 但若结合开头的开场戏, 在形式上而言电影才是皮影戏的戏中戏。开场戏与皮影戏的不同片段将电影“容纳”其中, 《南巫》电影实则 是以现代技术和形式构建的新皮影戏。张吉安有意建构一条从皮影戏到电影的“戏的谱系”, 被隐去戏台仅剩幕布的皮影戏与电影银幕别无二致。《南巫》及其电影载体不仅成为皮影戏形式和内容的延续, 更承载其功能, 即呈现万物有灵的世界并与之沟通。

张吉安甫一开场便通过将戏台边缘与电影景框迭加在一起, 使得皮影戏和电影混融一体, 这种对阈限、界限乃至景框的运用奠定并构成本片的美学形式。就如皮影戏操偶师需在 一方幕布中搬演皮影, 电影的大部分内容仅能在景框中呈现亦是如此, 二者都需在一定的可视范围内进行表演。景框是 本片最基础、重要和明显的边界, 配合场景设置和画面调度, 张吉安在本片展现各种可见与不可见的边界与“框”。《南巫》取材自张的亲身经历, 也以真实地点吉打州象屿山一带(Gunung Keriang, Kedah)作为叙事场景实景拍摄。回顾本片开头的字卡, 张吉安一开始便特意强调边界性, 并将之与家乡吉打深度绑定。究其原因, 吉打自身便是马来西亚与泰国接壤、交界的北方州属之一, 不仅文化和人口深受泰国影响, 历史上更长期处于暹罗(今泰国)的势力范围中。直到 1909 年英殖民势力与暹罗签订《曼谷条约》(Bangkok Treaty)后才被前者接收, 成为英属马来亚的一员, 并在二战后独立建国, 就此成为马来西亚的一部分(梁志明, 1999, 页 358)。《曼谷条约》确立了马泰两国在马来半岛的边界与领土, 而疆界无形又明确, 自有其权威和神圣性。然而, 边界的划定反而彰显诸多异质性, 交界地自有其混杂之处, 被视为较为优质的泰国虾米、混杂着暹罗用语和腔调的北方马来方言以及不时出现的暹罗裔的面孔与语言出现在影像所表现的日常中。那是生活于其中的人们的现实, 张吉安采取自然写实而非奇观化的形式再现上述异质性, 使其化为日常中

的诸多细节，忽隐忽现。事实上，本片的叙事中心便是通过画面调度和空间、建筑的设置，再现一个生活在边境和重重边界中的华人家庭的日常生活，乃至其变化、崩坏与重建。

本片前期便大量体现出四口之家的日常劳动和作息，男主人阿昌在菜市场摆摊卖鱼之余，亦亲自上场，在田野间捕捉淡水鱼；女主人阿燕兼顾丈夫生意的同时亦担任家庭主妇的角色，因此除了拣选渔获，对于她的劳动场景表现得最多：捣香料、烧饭、晾衣，在后期丈夫病倒后更是成了顶梁柱，多了照料丈夫的重担。这些场景大都发生在家宅的内与外，而需要关注的是，这些表现家庭劳动的镜头意在表现一种人与土地之间的生活、生产、单方面依赖和索取的关系。阿昌的部分渔获取自稻田不说，阿燕坐在极矮的凳子上捣弄香料和煎药的劳动便是极其贴近地面的行为。在19分27秒的中、远景很好地概括了这一地人关系。在此之前，影片以全景镜头展现阿燕坐在屋外的铁秋千中分类江鱼仔（一种小鱼干）的情形，铁秋千的框架在此镜头中被建构为框中之框，使得观众无需特写镜头便能专注在她的劳动上。类似的构图在之后的影像中也多次出现，张吉安巧妙利用建筑和对对象构成各种框架。回归正题，随着铁秋千内的阿燕望向景框之外的某处，镜头便切换到另一中景长镜头，一群孩童在一处大树下嬉戏玩耍，而此前的家宅与秋千在此处以远景出现，展现空间的纵深。除了演员的动作和剪辑，阿昌与阿燕的交谈作为画外音出现在此长镜头中，将前后镜头、家宅和其周围衔接，这不仅是镜头的嫁接，更是空间上的多层次展现。

随着谈话的深入，阿昌的身影还以极小的比例出现在成为背景的家宅中，再度强调空间、时间的写实和连续性。这些场景和镜头是在不被分割的大地中的不同视角和位置上拍摄与设置的，作为不同碎片拼凑镜头中所展现的真实和空间，将大地/场景舞台化。成人家宅中交谈和劳动，孩童们则在树下的泥地嬉戏，此长镜头共出现两组活动或表演，观众的注意力同时被张吉安以空间的多层次，以及展现角色活动的音画组合切割和调度。这是张吉安精心建构的，让人们在同片大地上生活、劳动、嬉戏的空间纵深与众生相，并呈现一种空间性的结构与关系：人正是通过家宅或居所作为媒介与土地产生联系，并建立日常生活。

上述的中景长镜头中的多层次空间是透过景框和边界的切割方能呈现，除了上述的铁秋千，家宅和树下的泥地本身也构成框架，悬挂在大树一旁的多个鸟笼亦自成一格，家宅和鸟笼通过远近的错位而并置在一起，从此划上等号，而人又何尝不是被框限并栖居其中的生命？在角色的日常和周围总是出现大量的边界和框架，角色或生活其中、或被其遮蔽、或被其框限。《南巫》中的事物都具有两面性，人栖居于大地之上，又被后者所束缚。此镜头最重要的意义还在于，此镜头的景框更是最大、明显的框架，和其中多个框中框构成一个人间的视角，并建立了一个分析后续镜头的范式。这些框架使角色被框定在“被看的结构”内，使得他们不具有主动性，是被观看和叙述的客体。本片中人们的日常和生活空间在诸

多可见与不可见的边界中展开, 并大多发生在可视的地方, 如家宅及其周围包括邻里街坊。房屋之间并没有如篱笆的物质形式的明确边界, 仅依靠一些对象如花盆和神龛标明生活范围。这就导致各个住民和其视线很轻易便能跨越形同虚设的界限, 看见和知晓周遭发生的事件, 甚至能参与其中。当阿昌将从自家屋外的神龛后冒出的蛇视为神明化身, 在追逐其身影到邻居阿南的家中时不慎破坏其家门, 而周围邻居目睹全过程甚至趋近现场。家宅(及生活范围)边界的外部是充满异质、矛盾、危险和冲突的世界。

不可见的边界还包括人神边界。拿督公神龛是南来华人涵化和改造马来世界本土的 *Keramat* (意为神圣、灵性, 信仰对象可为神格化角色如伊斯兰圣贤、动植物和其他对象) 信仰的产物, 并广泛传播。由於其兼具华人传统土地神的概念, 华人社群会在住家处设置专门供奉拿督公的神龛, 祈求家宅和地方安宁。此类神龛作为神圣空间却与人们生活的世俗场域如此贴近, 以至于其中的界限暧昧不明, 难以确立。阿昌作为男主人和拿督公的虔诚信徒为此将晾晒的女性衣物视为可能会冒犯神明的污秽物, 并将神龛前的空地视为禁区, 禁止阿燕在此活动或放置物品。阿昌的思维吊诡之处在于他所划定范围的标准和范围暧昧不明, 为何日常衣物是污秽的? 为何是神龛前的空地? 实际范围是多大? 他是基于何种标准和思维划分这一切的?

玛丽·道格拉斯(Mary Douglas)在《洁净与危险》中指出, 对污秽的排斥, 实际上是建立社会象征秩序、区分主体(人)与客体(被排斥物)的基础。在《洁净与危险》中洁净的对立面是污秽, 但书名中却使用“危险”一词, 究竟是污秽才被列为危险, 还是危险才被视作污秽? 道格拉斯的观点是后者, 污秽是无法被分类的事物, 会对界限和结构造成危险所以才被视为污秽。它并非是卫生上的不洁, 而是不能被归类或错位的东西。这些东西意味着对现有秩序的破坏或挑战, 是失序的、危险的, 可以是动物、疾病、灾祸。这是不同文化分类和认知世界所共有的思维框架。阿昌的不明甚至不可见的边界是为了确保拿督公神龛的神圣性而划定, 晾晒的衣物则扰乱其中的秩序和界限, 因空间上的错置才被视为污秽。边界的生成促成神圣、世俗、禁忌和污秽等分类和场域。阿昌划定边界的逻辑或许还基于一个朴素的观念, 神龛前的空地之所以划为禁区的原因可能在于, 那是拿督公神像的视线范围, 而错置的衣物或许会阻碍神明的视线, 以至于触怒神明, 导致家宅不获其庇佑甚至降下灾祸。阿昌对于边界和禁忌的惧怕或许有几分可信, 至少本片的确出现了几次鬼神的第一人称视角, 并频频望向屋内, 甚至在屋内移动。而阿昌自己更屡屡侵犯他人的领域边界, 不但毁坏邻居门户, 更入侵他人田地捕鱼, 并就此中了降头, 在电影后期一直病卧在床。就如开场戏中原本由皮偶扮演的山神珂娘在电影中以演员的身体现身, 演员们所扮演的角色们在张吉安所建构的“戏的谱系”中也在形式和象征意义上与皮偶无异。电影更多展现角色们的侧脸与身体的局部, 且视线从未直视镜头, 他们在全片中或被远景完整框限、或被近景镜头切割。无论是阿昌中降后吐铁钉, 或是阿燕被各种神秘力

量围困，片中角色在电影层面上被（包括观众在内的观测者）凝视、框限和操纵，却对此一无所知，始终无法看见幕后的操纵者，呈现出一如皮偶被操控的无力感。

因此，《南巫》的景框和边界既将空间、地景舞台化，又反映和建构角色的边缘处境。如 1 小时 20 分 24 秒的画面中，阿燕以跪伏在地的姿势清理中降后的阿昌所打翻的秽物时，镜头以低机位拍摄此场景，并以阿昌躺卧的病床为界切割画面。阿燕极低的身体姿态和面部被病床所遮蔽，又被病床下的空间所框限，在观看层面上只能在狭隘空间内行动。此时下方的阿燕就像是被躺在病床上的阿昌所压抑。随后的镜头更是延续并强化这一构图，同样是低镜头，身处于浴室下半截门框中的阿燕在画面的正下方洗衣，灯光昏暗不明以至于她的脸部蒙上一层阴影。昏暗环境、低机位和再次出现的框中框形成多重边界和逼仄的叙事空间，将她的身体框限甚至压迫到极低的位置。长达一分钟的沉默后，伴随逐渐急促的洗刷声，此长镜头最后以阿燕爆发的哭声中结束。自丈夫得病中降以来的压抑气氛在经过多次框中框的强化后，最终以声音的释放得以转化为激烈的情感宣泄。本片通过景框和场景设置将壁垒分明的重重界限和禁忌具象化。若边界象征着禁忌、边界之外是危险和污秽、跨过边界便会招致生命危险和天谴的话，角色们是不是早就生活在各种边界之间、之外、之中？生活、生命、日常早已危险重重，混沌一片？

正如前文所述，本片中的人们通过家宅与土地建立关系并建立日常生活，其中空间因多条可见与不可见的边界才有所分类与区别。生活其中的人们被框限之余更在有意无意间跨越甚至破坏重重界限，除了肉体，更可见视线在其中的展现与穿透。当阿昌无意间破坏邻居阿南门板后，对方以牙还牙，亦在前者的家门上砸出一个孔洞。门内的第一人称视角以手持镜头方式拍摄，晃动的画面营造出不安、危险的氛围，家中众人得以从门洞窥见门外的阿南的同时，外界的视线和声音也顺着光线入侵昏暗的家宅内部，几人的视线在门洞中交汇。当争执暂时平息后，阿燕再次窥探外部情况，固定并平视门洞的第一人称视角再次出现。在目睹阿南离开后，阿燕的视线落到了门前的拿督公神龛上，神龛内亮着的烛火标志着神灵的在场与显灵（将在后文有更多讨论），随着界限的打破/门洞的出现，拿督公的视线和领域也就此深入屋中。

上述的几个例子显示边界和空间结构的不稳定，该门洞则在后续被阿燕以报纸简易遮挡，并随时揭开和覆盖以窥探外界或遮挡视线。此处的象征意义不能被忽视，家宅和其居民正处于看与被看、可见与不可见之间的暧昧状态，或阈限性（Liminality）。皮影戏的核心装置是幕布——它既是分隔观看者与操作者的边界，也是显现影像的界面，让声光得以通过。在《南巫》中，这张幕布增殖为无数的日常边界或媒介：窗户、门、蚊帐、帘子乃至电视屏幕。它们都在重复皮影戏的机制：光从一侧投射，影在另一侧显现，真实与影像在此交界。本片多次展现由内至外与相反的视线，无论是蒙着窗帘的老式窗口、半掩的门扇甚至木屋外墙的明显缝隙，内与外的视线和光线时常穿越边界并相互交汇。即使通过关闭门窗进

行遮蔽也只能起到短暂效果, 多次的光线、视线和声音的传入反而证明了内外之间的连续性, 且家宅内部的秩序极容易受到外界的影响, 主人房外的窗户甚至在阿昌中降后摇摇欲坠。家宅的结构和日常无论在物质或象征层面开始动摇, 而门槛外的危险和污秽正在入侵。即使阿燕通过关闭门窗试图阻挡外界视线和声音的污染, 或孩子对于外界事物的主动接触, 然而时不时接收到来自疆界以外的泰国节目电波的电视、随着家宅外的仪式声乐而起伏的寝室蚊帐却再次强化边界和家宅的脆弱这一事实, 它们甚至成为传播外界影响的媒介。

家宅因经济压力、鬼神侵扰而成为危险重重, 不再适合安居的阈限空间 (Liminal Space), 更像是让外界事物得以轻易通过的过渡空间。阿昌即使身在家中也能听见鬼神的呼唤, 不但自我预言自身的死期, 甚至不受控地执行降头鬼的命令, 对家宅施加暴力。阈限空间的特征在于熟悉的事物陌生化, 以至于人们能从中获得一种“熟悉又陌生”的怪异感受。弗洛伊德称之为“诡秘” (unheimlich / uncanny)。从字源学上进行解释的话, “un” 意为否定, “heimlich” 则指向熟悉的事物、家里的。字面意思即是不熟悉的、不居家的非家感 (Un-homely)。如此审美感受意指非家的、不熟悉的、令人不适的、令人惊悚的印象。主体发现家不再是记忆中的模样, 明明在家却有不在家的感觉。阿昌本身宛若阈限与诡秘的具现化, 他满脸病容、神情诡异, 行为与日常大相径庭。他正处于生与死、人与非人“之间”。家宅本是主体得以安身立命之所在, 然而家宅和一家之主的异状引起阿燕和儿子们的恐惧, 以至于后者为了躲避危险而逃离家宅。自阿昌中邪后, 他们便暴露于非日常的深渊。

三、万物有灵美学：水、声、光、影

本文曾在上节论及张通过景框、多种框中框和边界, 以及中远景的固定长镜头建构一个“人间”的景象和日常生活, 人在其中以不同比例占据着其中的空间。但在这些充满边界的镜头之外, 本片同样可见一些不同寻常的镜头, 或以极低的机位拍摄角色和空间的局部; 或直接拉开极远的距离拍摄角色, 让角色以极小的比例在其中活动。这些镜头更时常辅以画外音与在本片中极少出现的宗教配乐, 暗示其中的异质性和神秘氛围。张吉安在《南巫》中时刻调度着声光电等元素, 调动观众的视觉和听觉, 以创造万物有灵的镜头。这些镜头在电影中大量出现, 穿插在阿昌、阿燕一家的日常生活的缝隙中。在本片皮影戏结束后的开场, 可见从拿督公神龕后方投射出的低镜头仰拍, 被仰视的阿昌和阿燕却并不显得高大, 而是在与神龕保持距离的情况下即使身在中心也显得渺小, 且小心翼翼地祈求拿督公的原谅。随后的镜头则以水平而非俯视的角度拍摄头戴宋谷帽、手持马来短剑 (Keris)、身着马来传统服装的拿督公神像和神龕, 显示这不是来自阿昌两人的视角, 而原先镜头位置的神龕后方正缓慢爬出一条蛇。蛇除了被阿昌视为拿督

公的化身之外，更在一处神坛中以塑像的方式与拿督公乩童一同出现。从神龛后方，再到神像本体与蛇的现身，这三组镜头构建了一个神明的视角，拿督公不仅在神龛观看，更在画外凝视众人。低角度的原因在于神像的位置，神像并非摆放在神桌上，而是贴近地面的神龛。因此祂的视角并非高高在上的俯视，而是贴近地面，这是来自土地的凝视。换句话说，低角度、仰拍的镜头在此意义上被神格化了。

在“人间镜头”后，阿昌从成为舞台背景的家宅走向前景，随着镜头切换来到他人的稻田处捕鱼。此处以立于地面上的低机位长镜头拍摄阿昌在田边的身影，他正找寻在镜头之外的田中鱼影。此时除了人的脚步声和谈话，还可听见水声、鸟啼和虫鸣等，显示除了人之外，还有其他生灵同在这片土地上，只是并未在镜头中现身。此镜头的不同寻常之处在于其拍摄角度的低放，使其贴近地面，并且允许随风摇摆的野草遮蔽甚至干扰画面。与人声混杂在一起的环境音和仰望人类的视角显示这不是观众习以为常的视角，更不是常见的拍摄方式，它需要摄影师伏地拍摄，或者说根本不是人的视角。与被摄者之间距离的疏远，达到了疏离的效果。人在此类低镜头中不仅在观看，还被仰视和旁观。紧接着，又是另一颗异常的镜头，在稻田旁神龛内部的上方，是本片罕见的俯角镜头，静静凝视着在神龛内玩耍的孩童。随后镜头再度切换到人间，以水平远景镜头拍摄阿昌在田水中捕鱼的身影。此时他正身处于多重边界中，以分割一半画面的地平线为界，再到稻田两旁的田埂，这些界线形成一个巨大的框架。此镜头还存在一类隐晦的边界：水平面，水如同景框阻碍阿昌和观众的视线窥向水面下、边界外的事物。阿昌的视线和双手屡屡穿过边界，试图捕获看不见的事物。守护这片田地的神明田伯爷（Semangat Padi）的神龛正立在一旁，作为框架的水田正是祂的领域。在原有的土地视角上，通过加入水的元素，后者就此与神明灵异画上等号，用以表现神明的存在，同时为观众揭晓除了镜头中“可见”的空间地景外，还存在着人类“不可见”的领域。

因此，当镜头短暂转移到不远处的孩童们时，阿昌就暂时落在景框以外或镜外之域中（off-screen space，可译为画外空间），在长子阿安察觉到景框外的情况并奔向阿昌之前，阿昌的行为身影和命运不被观众所知。当镜头再次给到阿昌身上时，他早已卧倒在田埂与稻田、土与水之间，在边界上生死未卜。从水平面到镜外之域，导演向观众展现在镜头、景框与结构之外和之间存在着不可见、因而易被忽视，但其在电影中确切存在隐秘的缝隙，阈限性的空间。随着锣声和随之奏响的配乐作为画外音响起，镜头过渡到距离叙事场景极远的微仰角长镜头。画面中的边界变得简洁，仅存地平线和神龛，而以地平线为界，稻田几乎占据了画面三分之二的比例，土地作为主体变得异常厚大并将人类的身影、生活、劳动和种种框架深深包裹其中。而孩童与随之赶来的大人们以极小的比例在大地上活动着。

这是一颗远离人间与边界的镜头,而在电影中第二次出现的甘美兰(Gamelan)配乐更强化其中的神秘氛围。传统吉打皮影戏的配乐由长笛(Serunai)、皮鼓(Gedombak)、双面鼓(Geduk)、小锣(Canang)、三角铁(Kerincing)和锣(Gong)组成。其中锣是最大及最具灵性(bersemangat)的乐器(Matusky & Awang Amat, 1998),在古爪哇神话中被认为是由造物主(Sang Hyang)创造以号令其他神祇的重要沟通工具。以锣作为重要组成乐器的甘美兰是流传于马来群岛(Nusantara)的音乐艺术,除了在重要典礼和宗教仪式中应用,更常在表演艺术如皮影戏和竹马舞(Kuda Kepang, 也称 Kuda Lumping)作为配乐,其不仅能调动观众的注意力,更能帮助表演者更快进入催眠或入神状态(蔡宗德, 2011)。张吉安将本为皮影戏配乐的甘美兰以画外音的形式挪用到电影的其他部分。除了是前述“戏的谱系”电影美学的延续(皮影戏和电影浑然一体)之外,也让低角度长镜头具有神秘氛围,而甘美兰作为来自“画外”的声音的使用别有深意。

张吉安曾在访谈中直接谈及这些来自异常视角的长镜头,称其镜头“多数不是人的视角”,“都不是人直视的镜头”,而是来自人以外的万物,而“万物皆有灵”。(刘苑杉, 2021)因此低视角不全是神明的第一人称视角,还包括其他存在。然而,除了拿督公神像与乩童、山神珂娘、以舞蹈舞者身体表现的田伯爷与降头鬼在电影中现身外,其余非人的存在在片中并不可见。如何表现看不见的事物?如何暗示景框外别有一番天地?观众如何得知这是何人何物的视角?导演在先前便通过演员表演,如阿燕和阿安投向景框外的视线,和角色谈话作为画外音表现先前镜头以外的空间层面。阿昌在稻田水面上徒手捕鱼的动作具有象征意义,那亦是张吉安的目标:捕获看不见的事物。声音被张吉安创造性运用以填补人外他者在视觉上的缺席。声音在电影研究中常被忽略,而视觉则因更具象、观众对其更为敏锐,更被注重。张吉安在《南巫》中克制运用配乐和画外音乐,转而采用同步录音的方式,以呈现出画内音和场景中的环境音。当阿燕在医院等待诊断结果时,除了风扇声,室外的狗吠和虫鸣模糊低微。直到她与阿昌在医院外的小亭等待公交时,虫鸣声才清晰可见,更成了画面中唯一的聲音。室内外的空间层次便有了明显的区分,声音在不同空间有着不同的质感。亭子的三根柱子正好形成两个框架将他们一分为二,暗示他们正处于不同的状态和思维:昏沉中邪的阿昌脸部被阴影遮盖,在左侧的框架中昏睡;另一侧的阿燕则被电灯所照亮,神色清醒且扮演着照料者的角色,其中电灯作为现代性的象征工具也不可忽视,而阿燕在前期便是笃信科学、接受英语教育的现代人。立在他们之间的柱子扮演着边界的作用,彰显他们之间背景、身份和思想的差异。当一辆出租车由左至右闯入这个固定长镜头时,车身侧面的两扇车窗覆盖在原先的框架上,以取代特写和剪辑的作用,推动着剧情并让阿燕的表情更为聚焦。与之相对,之前在田地仰视阿昌的低视角则在此景再次出现,机位立于亭子一旁的草地上,旁观阿燕搀扶阿昌坐上出租车。存在感极强的虫鸣声表明了,这两次的低角度镜头皆是虫类在人间或

结构外观看和凝视人类的视角，且张吉安以相对平等的方式展现诸如人声、对话、环境音等声音元素，通过声音的比例减弱人在影像中的主导地位，更让不同层次和不同来源的声音在其中此消彼长，构成另类众声喧哗的效果。

环境音强调一方面是注重空间写实性的表现，凸显声音的空间特征；另一方面，配合低角度仰拍的长镜头，声音自身有了叙事意义，揭露躲藏在景框后的幽灵（spectre）。张吉安更是直接指出，在医院中椅子底下缓慢移动的低镜头是蚊子的视角（祁玲，2021c）。除了常见的以人类角度拍摄的人间视角，他通过在此之外的多重另类镜头和声音，让观众和听众可以感受到他所构建的具有多重层次的空间、异质性与缝隙。低镜头的意义在于这些镜头其实是人或结构以外的视角，以陌生的角度凝视着身在其中的角色，更让各类边界、杂物和结构清晰可见，以至于使画面和视线受到遮蔽也在所不惜。这些视线源于位于结构之间的阈限空间。因此，当片中的人皆被边界和空间所框限时，这些非人的第一人称镜头和声音则轻易逾越和操弄电影中的边界，在匪夷所思的位置和角度观看人类，让观众得以“他者”或另类视角观看叙事的发生。这些镜头是在人类中心主义（anthropocentrism）视角和人声中心（vococentric）以外拍摄的视觉和听觉层面上的展现。这样的空间、真实和日常并非以人类为中心、主导和观看。张吉安由此在电影中建构和呈现一个万物有灵的世界，即使是虫蚁也是神明的化身（祁玲，2021c）。回看那来自田野的凝视，无论人声或环境音都被甘美兰所取代和掩盖，这是鬼神最具存在感的时刻之一。电影中神鬼真正现身的场景寥寥可数，但每一次皆有皮影戏的甘美兰配乐。无论神鬼是否在镜头中现身，音乐可被视为体现灵性的重要媒介。对画外配乐的克制运用更反过来让电影中的声音和配乐具有神圣性。画外音可被理解为法国理论家 Michel Chion（1999）所说的“无声源的声音”（acousmatic sound），不但无所不在，更无所不能（Chion, M., 1999）。

既然低角度镜头是万物有灵的美学展现，当电影叙事需要表明或暗示鬼神的在场与对人间干预时，还需要借助其他元素作为叙事工具进行标识。本片所使用的光源可被粗略分成三类：在自然界和日常生活中的自然光；在家宅、医院的电灯和村子中可见的路灯等人造光源；在神龛、神坛等宗教场所可见的烛火与线香。这些光源既扮演传统的气氛渲染作用，也与声乐元素一样，本身具有叙事和象征意义。不同类型的光源塑造着角色们所处的土地与空间，标示着人与非人各自的领域。自然光照拂之所在是人类得以栖居和移动的日常场域。作为现代产物的人造光则为现代性代言。当阿燕在医院向护士求助时，此时已是深夜，而室内的人造光源依然大放光明，急诊室上方的急救灯时刻亮起。这些电灯既明示阿昌情况之紧急，又很好地建构了医院作为现代性场域的印象和权威。当护士看见阿昌因中降吐出的铁钉时，先是惊呼：“Astaghfirullah al-Azim”（أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ الْعَظِيمَ，穆斯林常用的祷告词，意思是“我向伟大的真主祈求宽恕”），后以马来语斥责阿燕，表示医院不是宗教场所，间接性否认阿昌的症状是中降头的表现。此场景存在权力的位阶，护士不管是职业或族裔在此情境显然更具有权威，语言中的科学术语

和宗教词汇, 传达一种由现代性、科学与伊斯兰教构成的现代马来性 (Malayness), 是独立建国后通过政治和宗教建构的国族身份。接受英语教育、笃信科学和无神论的阿燕则因不太流利的马来语, 丧失话语权, 在此情景因现代国族神话的光环下蒙上一层宗教迷信和投机主义者的阴影。

与政治和宗教高度相关的现代性解决不了阿昌的症状, 作为现代科技产物的电灯也覆盖不了人类所有的生活区域。此时外界已是深夜, 自然光早已退场, 并非人类日常生活的时空。在草地窥伺的目光显示人外他者于此时此地的存在。阿昌和阿燕乘坐出租车回程时, 以全景方式呈现正行驶的出租车正面。画面的光源除了出租车昏暗的室内灯外, 仅有照明范围有限的远光灯, 与景框外连成一片的黑暗笼罩着车内的众人。前文谈及的车窗在此黑暗中是某种意义上的景框, 是观众更是电影角色们有限的可视范围。随即镜头切换至从车内后座投射车窗的固定视角, 与镜头一起切换的是一声落在车顶的重物掉落声。车内众人和观众因视线和认知受限而无从得知其为何物, 即使司机用手电筒照射亦无济于事。在此可先为电影中的光影运用进行简单总结以利后续的分析, 自然光和人造光是可视性 (Visibility) 的物质化表现, 其范围是人的生活场域; 与之相对的是黑暗, 尤其是景框外的领域, 光源的使用吊诡地让景框内外的黑暗变得可视化, 不可视性 (Invisibility) 则是人间以外的场所, 张吉安通过另类视角、画外音和配乐强化了这一层鬼魅色彩。那不是人的活动范围, 电影的众人只能在景框及其中的各种框架中生活和移动。屡屡侵犯边界、暂时落在镜外之域的阿昌也因此付出惨痛代价。《南巫》中的物事往往呈现暧昧不明的多面性, 阈限空间既具有利益和潜能 (水田中的潜鱼), 又为误闯的人们带来致命危险和污染 (降头); 神鬼既能庇佑信徒, 又看似随意地对信徒施加诅咒。如此不确定性, 或阈限性是电影的主基调和重要主题。

不妨以光在皮影戏的象征含义理解《南巫》的光影使用, 光尤其是传统油灯在视觉和象征层面被视为太阳。皮影戏的光源是悬挂在屏幕顶部中央的油灯, 高度大约与盘腿而坐的操偶师的脸部齐平, 并会在光与操偶师之间设立遮蔽物, 防止油灯的强光和热量直接照射到操偶师的脸上。这盏油灯象征生命和能量, 正是有光源才使皮影戏的影子或角色与世界得以存在, 操偶师在光中赋予影子声音和生命, 使之动起来 (animate)。而资深的皮影戏爱好者认为, 油灯营造的效果更具美感。油灯的象征意义不仅限于表演, 它也体现了马来社会向神灵寻求知识和指引的概念 (Dahlan Abdul Ghani, 2012, p. 327)。电影中出现的皮影戏则是顺应时代发展, 以电灯取代, 人造光源与传统灯火之间并非泾渭分明。以后设的角度看待《南巫》的电影媒介性, 又何尝不是以人造光源照映和再现电影中的世界、事物乃至自然光亦即阳光本身?

以此对光与火的认识再度审视电影出现的香与火, 此元素的运用是对神鬼在场和显灵的标识。电影开头的拿督公神像两旁便燃起烛火和香火, 更展现祂的视

角和化身（蛇）；当阿燕通过门洞注视拿督公时，神龛内部的火光早已进入身在屋内的她的视线中；当阿燕等待阿昌归家时，此中景长镜头被其中一扇门遮蔽，观众只能透过画面另一半看见阿燕在客厅的身影。此时画面是暖色调，当阿燕听闻阿昌出事的消息而奔出屋外时，脸部瞬间被火光所照亮。一开始拍摄门前拿督公神龛的水平远景镜头再次出现，神龛中的烛火烧得异常旺盛，中心香炉的线香更直接燃烧起来，火势最为猛烈，形成华人民俗中的发炉现象，意味着拿督公显灵。这一组镜头显示那颗望向家宅内部的中景长镜头是拿督公于画外的视角。如此视角还伴随着阿昌激烈的咳嗽声深入家宅内部，镜头缓慢向左移动，平缓地从走廊进入房间内。门框取代景框为观众揭示阿昌的情况，即使身体始终被门框所遮蔽，落在画面外。直到镜头完全进入房间时，门框才与景框合为一体。这段平缓的镜头运动是拿督公视线和位置的层层递进，看似泾渭分明的家宅在此镜头中呈现出如同走廊的过渡性，供拿督公平缓侵入。观众跟随祂的视线注视着反映景框之外阿昌和阿燕身影的镜子，二维的平面有了三维空间的纵深，并揭示先前不可见的领域，而在祂的注视下，阿昌吐出带血的铁钉。

片中角色普遍呈现被动性：阿昌被降头操控；阿燕被各种神秘力量围困，却始终看不见始作俑者，遑论其真实身份；村民们则被禁忌和边界束缚。这种被操控而不知操控者的状态，恰如皮偶——它们被操纵杆牵引，却看不见幕布后的操偶师。与之相比，这些与观众同坐一席的鬼神还会从幕后/镜外之域走向台前，在观众面前现身，并干涉和推动剧情。二者的差异在于是否具有观看的能力与意识。“凝视”显然是权力，而二者存在着看与被看之间的权力不对等。皮偶式角色们被束缚在电影/观看的结构中，处于被动；拿督公更具有主动性，扮演着“幕布后的操偶师”（马来俗语：Dalang Di Sebalik）的角色。除了视线能从镜外之域轻松逾越镜头中的层层结构和界限，并对其中角色施加影响，祂更是亲身上场，化身成电影中的角色。除了塑像、蛇与视线等形象，在山神珂娘旁白所引发的倒叙（flashback）中可见一位身穿马来传统服饰、手握马来短剑的巫裔男子在黑夜中骑乘大象行过现代的稻田和田伯爷神龛，并在阿昌屋外的拿督公神龛前施法诅咒。山神的旁白有着揭晓真相的作用，除了交代自身被古代巫师诅咒以至于无法归国的始末，镜头则显示作古代打扮的巫裔在现代场景的所作所为。与拿督公塑像一致的形象，和不同步的声与画暗示诅咒山神的巫师与拿督公其实是同一人，或山神与阿燕一家悲剧的罪魁祸首。

除了家宅外，白天是日常地景的稻田在夜晚则显得阴森可怖，承载着全片大部分的灵异场景。导演以昼夜的轮换与灯火为工具，建构和照映土地的多重面貌。除了上述骑象巫师，被阿 Khaew 姨招魂而回返的亡子鬼魂、田伯爷亦在此处现身。田伯爷作为稻田的守护神于 35 分 34 秒中，自空间有限的神龛上方落下，那是之前俯瞰神龛内孩童的视角机位所在。由舞蹈舞者肉体扮演的田伯爷四肢着地，如野兽从神龛爬向稻田。镜头随后转为立于稻田水面上的低角度平视视角，占据画面大半部分。随着锣声响起，水面同步泛起涟漪，而田伯爷自景框外部闯入画面

中。这是电影少见的画外音和画面的声画同步（synchronized sound）和鬼神的直接现身。在甘美兰与马来笛（seruling）配乐以及一阵马来咒语的吟诵中，田伯爷以结合了暹罗元素的舞蹈表演在稻田中来回移动和舞蹈。田埂上虽有一排路灯，但光照有限，在构图中占据比例极小，仅在画面右上角出现。而稻田中的水体反射着构图上半部分的夜色，与边界景框、黑夜交织镕铸，于视域中建构出浑然一体的深邃闇黑。鬼神穿越景框和镜头中的种种空间与边界（神龛与稻田），自镜外之域现身。代表现代性与理性的路灯在画面中存在感极低，再加上舞者表演与甘美兰声画同步，以身体和声音与液态的魔法物质建立关系，白天是日常劳动的重要场所——稻田被此低角度长镜头转化为神圣的仪式空间，或者说，地景被复魅（re-enchanted）了。

珂娘开示阿燕的场景——象屿山（Gunung Keriang）山洞更是著名的神话地景。珂娘本人实际上在镜头中的左下角，躲藏在灯火通明的岩石的下方阴影中。从家宅、稻田到山洞，这些场景的特殊意义不容忽视：包括珂娘在内的鬼神在这些空间中在场又不在场，可见亦不可见。祂们都躲藏在象征着不可视性（Invisibility）的黑夜、阴影和画外中，利用着地景和结构对处于可见人间中的角色施加影响。这些空间实际一直潜藏在电影与结构中，在可见的空间中因视觉的限制和遮蔽而不可见（Invisible）。珂娘的声音最初以画外音的方式出现，尔后镜头在山洞的机位转换则隐秘揭示作为声音来源的珂娘在阿燕视线以外的阴影/镜外之域中。此镜头是展现复魅的方法之一，珂娘在场景中的隐身（而非不在场）让自己的画内音被转化或赋魅为“无声源的声音”（acousmatic sound），在情节意义上揭示一切真相或原本不可见的历史，并在镜头切换后以旁白形式继续存在。在电影结构中，旁白则与随后加入的皮影戏配乐达到如同引发倒叙（flashback）的效果，能超越空间和时间等结构的限制，无处不在、全知全能。鬼神的“不可见”不是不在场，而是电影中始终运作着的权力结构，决定着谁被允许看见、在何时何地看见、以何种方式看见。值得一提的是，祂们自身便与土地有着幽远隐秘的渊源，田伯爷是田野的直接化身；珂娘由于诅咒，连同石化的船滞留当地成为象屿山，山洞可见酷似珂娘的自然岩石；巫师成为拿督公后具有土地神的权能，在土地上自由横行。从来自土地的视线到鬼神地祇的直接现身，土地在电影中不仅是承载角色活动的舞台，更是具有能动性行动者，对人类的影响和恶意处处可见，极具主体性。地景本身就是阈限的，不服膺于人类的意志与标准，以片中的稻田为例，同一地景经由不同的光影与镜头机位呈现不同面貌。白天是劳动场所、在日落西山的黄昏时是阿昌中邪之所在、鬼魂阿南与田伯爷则在夜晚于插满烛火与线香的田埂和神龛旁现身。但这不代表世俗与神圣之间的绝对二分与对立，而是神圣与世俗空间上的叠加与混杂，电影中的大地与人间本就存在各种生灵与神鬼。当古代装扮的巫师骑乘大象行过现代化稻田，现代性（田埂上的电灯）并未祛除前现代的鬼魅，反而被后者所用，共构成复魅的图景。丧子的阿 Khaew 姨正是在电光中进入入神状态，在戏台中操演皮影戏，藉助神灵的力量以召唤并超渡亡子的亡魂。这些复魅图景和阈限性地景，除了将本就根植于边地上但被主流叙

事排除压抑的事物重新召唤出来，也揭露了一种非传统意义、重新审视现代性的电影观看与生成方式，张吉安使用着现代性技术表现可见与不可见的鬼魅。

就如同张吉安解构了皮影戏，让其台前、幕后、过程与仪式散落在电影各处一般，他实际也解构了电影。电影的结构性如机位、景框、声乐、画外音和空间也被一一拆解，成为观众可以感受和辨认的元素。电影不再是浑然一体，而是被揭露其复杂的起源和技术构成。话虽如此，电影并未因此而被祛魅，其意义和技术反而被张吉安赋魅（enchanted）并用以复魅（re-enchantment）。当结构的存在感空前高涨时，结构之间的（本文称之为阈限空间的）缝隙也得以彰显。来自画外的声音和身影从此处现身，并跨越到镜头之中，对其中人与物施加干涉。电影于焉生成。通过场景、镜头、光影、声乐等奇观化的技术克制但大胆的调度，这部电影更将景框与戏的内外合为一体，呈现一个广阔的万物有灵论领域，让人类、非人类和元素在其中交织相会。各类语言、声音、文化和族裔亦在此处混融杂处。这些镜头和场景是张吉安口中“万物有灵”美学的展现，更是电影的核心。“万物有灵”美学和想象力的运作可以电影学者唐葆贞（Pao-chen Tang）在著作‘The Animist Imagination in East Asian Cinema’中，萨满形象和泛灵想象作为理论资源进行探讨。他对东亚电影中出现的非人类与神鬼元素提出一个阅读方式，认为通过剪辑、摄影、场面调度以及具有象征意义的元素和对象的运用，无需神鬼现身便能建构泛灵论场景（animist scenography）（Tang, P.-C., 2025）。通过对此类场景的观看和掌握，不仅能对电影中的非人类存在有了新的理解，也能够对电影风格和生成有了新的理解，同时促使对人性的界限和人类中心主义的意识形态重新审视。其中，萨满类型的角色是泛灵论场景的重要组成部分之一，在电影中透过形式、技术和物质手段来调解超人类的力量。

在《南巫》中可见多位具有多重、混杂族裔背景的萨满或巫师（bomoh）角色：疑似对阿昌下降头、具有暹罗裔血统、口操北马福建话的阿 Khaew 姨，在皮影戏中担任操偶师（Dalang）以召唤和超渡儿子亡灵，操偶师在传统中常扮演主持仪式的巫师角色更加强她作为幕后真凶（马来俗语：Dalang di sebalik）的嫌疑；导演在电影中现身为马来穆斯林外貌的拿督公之华裔乩童，口说马来语却赐下符水，与鬼神一般具有逾越边界和景框的能力，半步跨越到景框外/镜外之域中；以身体表演不可见的田伯爷和降头鬼形象的舞蹈舞者实际上与巫者形象类似，《说文·五》注：“巫、祝也，女能事无形以舞降神也”（加黑处为笔者标注），巫者兼具舞者身份，更以舞侍奉神明。而马来语称巫为“bomoh”（巫医），该词源自泰语单字“mo”（或拼作 maw、mohr；泰文：หมอ），意指“医生”。

巫、无、舞、mo、หมอ、bomoh，张吉安所建构的“巫”形象横跨多种文化、族裔、神明与边界，有着混杂的起源、职能和本质。从电影来看，这些巫者具有两种特质，是处于边缘、多重边界的阈限主体，也因为跨越边界而具有另类视野。片中的巫师、乩童要么半步跨越到景框外，要么躲藏在不可见的黑暗房子中。复

魅技术非为神鬼、操偶师或导演所垄断。无法以现代西医手段治疗丈夫的阿燕最后放下己见, 与朋友前去向村里的马来巫师寻求帮助, 后者先是以马来语推脱, 将原因归咎于华人“成天迷信去膜拜那些邪神才惹上的”, 表达穆斯林的宗教观; 话锋一转又认为阿昌的症状是精神疾病而非中降, 表现现代马来人的理性科学。但最终他还是答应施法治疗, 他先是关闭屋内电灯, 也等于暂时卸下与政治、现代性和宗教高度绑定的国族身份, 规避法律与宗教的禁忌和束缚; 紧闭的房门又将外界的视线与光线阻挡在外; 又点燃仪式用的烛火、设置简易祭坛, 将家宅转化成阈限空间、仪式场所, 短暂从世俗目光中隐身 (Invisible)。在具有灵性力量 (bersemangat) 的火光照耀下, 马来巫师以仪式工具抵住盛水的盘子, 唤醒了水作为物质的潜能。先前阻隔观众视线的水发挥其媒介性, 如镜子般反映整起事件不可见的前因后果, 让他得以交代阿燕解开降头的方法: 将所发现的事物连同拿督公神像丢入大海, 一个更大的水体, 或处于国界以外的阈限空间。经过施法的水还在后续发挥作用, 其作为圣水让降头鬼现出草人的真身。张吉安의 巫者或唐葆贞所说的萨满型角色是人、非人、自然元素、空间之间的中介, 他们作为塑造万物有灵世界的核心叙事动力, 引导观众重新思考那些最初看似以人类为中心或偏离科学理性的叙事和行为, 让人类与非人类关系的紧张关系得以跨越文化、族群、地域等差异进行协商。与其说他们是电影的再现对象, 不如说电影中的巫者反过来依靠场景、自然元素、场景调度和镜头等电影技术揭露一种另类的看待电影和现实的观看方式。观众得以从中看见景框、边界、声音和元素各类异质性, 而人在它们的统合之间行动、生活和游走。这何尝不是人在现实和日常的位置和生活方式?

这或许是巫者张吉安建构“戏的谱系”的寓意之一: 对抗主流话语对本土民俗文化的祛魅。以巫术、皮影戏、民俗信仰为代表的前伊斯兰文化常被马来西亚主流政治简单贬低为“迷信”或落后象征, 造成民俗文化的断裂。一些马来传统文化如皮影戏也因涉及兴都教与民间信仰而被迫自我阉割或被官方明令禁止。结构的确立意味着一些事物将被排除或位于边缘处境。张吉安的“复魅”正是要将这些被污名的元素去妖魔化, 让处于边缘者亲自现身说法, 可视为是深植于马来西亚历史与华人现实处境的文化政治行动。另一方面, “戏”让观众如参与通过仪式的阈限主体, 通过观看承袭自皮影戏的电影, 与阿燕一样与各路鬼神相遇并参与驱魔仪式, 最后从中获得阈限性的视野与体验, 在电影结束后复归日常。观众所处于的观看位置位于镜外之域, 后者被张吉安建构为神鬼、非人类、灵性存在之所在, 万物有灵的世界观和场域。人以外的神鬼、声音和视线都来自此处, 凝视着戏中众生。而观众以人外视角凝视电影时, 亦扮演着神鬼的角色。戏的谱系中的戏中戏与框中框构成了阈限式的通道, 皮影戏看似是《南巫》的戏中戏, 并被戏中角色观看着。然而, 正如张吉安以拆解并散播皮影戏片段的形式, 将电影包括其中; 皮影戏中扮演与沟通的对象山神珂娘亦在电影中现身。戏的内外难以区分, 而导演有意使其中的层次更为复杂暧昧, 电影开始前的字卡暗示电影的生活与事件来自于现实, 导演自身也以扮演拿督公乩童的方式半步跨越到电影中,

强化这一概念。拿督公作为操偶师或幕后真凶（Dalang）的光环叠加在张吉安的导演身份上，皮影戏、影像和真实，三者构成环形走廊互相指涉和观看，虚实界限扑朔迷离。张吉安借助后设性细心搭建、自导自演的“戏”除了是关于看与被看、可见与不可见的寓言，强烈的现实指涉亦提醒观众以相同视野回看所处现实的权力结构。

四、结语

舞者、演员、导演等“角色”可被视作类似“巫”的灵媒（介）（medium）形象。其中关键在于“扮演”。主角阿燕也通过扮演“巫”的角色和参与仪式获得巫的通灵能力，从被掩埋遮蔽的地方发现失踪的个人物品、进而挖出下咒的草人，更在山神的帮助下解开降头。这一过程展现了交感巫术的两条基本规则：相似律和接触律（弗雷泽著、徐育新译，2008，页 21-69）。前者以与目标相似的代替物施展巫术，两者之间的外在相似性会在它们之间建立联系，如草人与降头鬼；后者则以整体之一部分发挥作用，如毛发、牙齿、个人衣物等，有着人的精神和活力不可分割的逻辑。在电影中阿昌的衣物便是在日常生活中无故遗失，最后在包含家宅和大树的“人间镜头”中的大树下连同草人一同寻获。

简·艾伦·哈里森（Jane Ellen Harrison, 1850-1928）是西方神话学史上剑桥学派的代表角色，她认为所有神话源于仪式，而仪式具有表演和叙事两种层面。仪式凭借仪式主持者或表演者的肉身形成神明形象。表演和仪式具有紧密关联，仪式的作用本就依靠表演机制方才达成。仪式的表演层面则在脱离巫术与宗教后，逐渐演变为戏剧（哈里森著、刘宗迪译，2008，页 3）。皮影戏在传统中具有宗教和仪式的功能，导演通过建立起皮影戏到电影的“戏的系谱”，有意延续和转化仪式功能，本片可被视为是招魂仪式。导演在电影中现身为乩童亦强化、衍生这一概念。班雅明（Walter Benjamin）认为观众能在电影中通过想象力获得电影场景中的在场感。而导演以画面、元素和演员的表演调动观众的注意力，让观众不是被动接受，而是主动观看和预想剧情发展，从中获得观看乃至参与的自觉。观众通过电影中的神、鬼、虫等万物有灵视角，扮演这些非人类角色，从而获得在人声、官方叙事之外观看日常、现实、历史、政教的另一种方式和能力。

张吉安作为 1978 年生人，把再现的童年往事设定在 1987 年，除了是半自传色彩的体现，更有其微言大义的幽微心绪（祁玲，2021b）。政教隐喻与声乐一样，并非直接呈现，而是缠绕（haunting）在日常叙事中。他用报章、剪报、广播和电视等多重媒介让 80 年代的政治课题和氛围徘徊在电影中。那是种族冲突五一三事件到茅草行动的一段过渡期。用以遮挡门洞的剪报，标题写着“三语教学法试验成功，华小教育将领导时代”；电视上播放着以官方语言马来语播音腔叙说的新闻：

“.....他再次劝导所有教师, 尤其是国内各源流国民型小学, 需配合国家政策, 灌输学生们的爱国情操。与此同时, 委派多元民族教师的全新教育政策, 是至关重要的.....”; 货车的电台广播更进一步介绍在华文小学担任校长的巫裔校长, 宣传国家教育政策的初步成功。然而, 这项政策却在华人社会中引起争议和焦虑, 马来西亚华文教育和华文国民型小学的地位和存续是华社一直以来关心的问题, 而此项政策引起华社对华文教育会因此变质乃至被同化的担忧。华社为反对时任教育部长安华·依布拉欣 (Anwar Ibrahim) 派遣不谙华文的教师担任华小行政高职的不合理措施, 召开集会并号召有关华小自 10 月 15 日起罢课抗议三天。电影中阿燕收到的家长同意书应与此罢课行动有关。华小高职事件随后演变为华巫两大族群的矛盾, 而政府于 10 月 27 日援引 1960 年马来西亚内安法令展开大规模逮捕行动, 代号“茅草行动”(马来语: Operasi Lalang), 逮捕多名朝野政党领袖、华教人士、社运分子、宗教人士等, 更取缔三家报章媒体。

种族和政治是马来西亚现实最明显、不可逾越的边界, 在 1969 年的五一三种族暴乱后, 马来西亚宪法被修改以利新经济政策的实行, 此后社会各领域可见土著特权政策的推行, 强化以马来人为代表的土著权益。1980 年代推行的伊斯兰化政策积极推动以马来人为主的穆斯林之社会规范、文化认同, 并在国内推行伊斯兰银行和大范围修建祈祷场所, 提升伊斯兰教在马来西亚的影响力, 更让马来族群再度伊斯兰化。旧有传统文化和艺术中存在的与宗教规范抵触的内容与元素也遭到祛除。独立建国后的马来西亚宪法明确确保伊斯兰教是官方宗教, 并强制规定马来人自出生就是穆斯林, 而 80 年代的伊斯兰化政策则将宗教逐步构建成马来民族的核心和身份象征, 一种具有宗教色彩的马来性 (Malayness)。这些政治变化无疑强化华巫关系之间的隔阂与边界。

然而, 张吉安并非一味将官方/政府/马来人放置在霸权的位置上, 借此以受害者身份为华族代言, 他在电影中亦揭示另一端的华人社会和教育环境对华人造成的压迫, 位于北马边境的吉打州竟也受到时任新加坡总理李光耀发起的“说华语运动”的影响, 也在大力提倡“多说华语, 少说方言”运动, 并在华校惩罚讲方言的学生, 直接造成方言在华社的衰微。导演的另一个化身阿安因习惯使用福建话而被惩罚, 脖子上挂着“多讲华语, 不说方言”的牌子并罚站在椅子上, 头部被景框截去, 华社主流叙事也有自身的结构暴力。阿安班上刚获得土著身份的女同学在谈论自身名字和族裔的变换, 以及即将因此享有的土著特权时表示不解和排斥, 童言无忌, 对孩童而言政治层面的权益和争议毫无意义。无论是马来伊斯兰结构或是华人民族主义叙事, 两者都亲手制造和指认各自亟欲祛除驱离的污秽与幽灵。

张吉安有意逾越种种边界, 他的电影并无设定一个理想观众, 面向的对象也包括马来西亚人以外的国际观众。即使是马来西亚人 (尤其来自其他州属和新一代的观众) 也与这部电影存在着一定的文化隔阂, 不一定能辨认其中的异质性。

受到暹罗语言与文化影响的马来咒语和具有万物有灵、佛教、兴都教等元素的皮影戏对马来西亚巫裔而言，也相对陌生。审视他在戏外的电影行动，透过参加境外影展（如金马奖、威尼斯影展、东京影展）的策略，他有效绕过国内严格的电影审查和政治敏感性，为马来西亚华语电影和本土议题开辟了生存与发声的空间，在境外放映更使得电影得以保留完整性。其电影多元化的集资模式解决了本土题材筹资困难的问题，《南巫》于 2018 年获金马创投内容物数字电影奖，筹得新台币 100 万元，其余资金都来自当地社团和居民，方才筹集约新台币 1,100 万元的总预算（祁玲，2021a）。张吉安 2025 年的最新电影《地母》（Mother Bhumi）是他目前规模最大、合资国家最广的作品，总预算约为 180 万美元。主要制作公司包含 Janji Pictures（马）、Volos Films Italia（义），更获得香港 AMTD Group（尚乘集团）的商业投资，还曾获得香港亚洲电影投资会（HAF）的制作中项目（WIP）奖项补助。（HKIFF, 2025）Hamid Naficy 指出离散导演在原生国虽有“发声”的迫切性，却常因审查、监禁而噤声。当他们移居西方获得言论自由后，虽然能自由发言，但在市场竞争与多元杂音中，却可能面临无人倾听的困境（Naficy, 2001, p. 11）。张吉安虽非离开马来西亚、移居他国的离散导演，但他长年扎根马来西亚本土的创作与行动，却在精神与实践上高度契合 Hamid Naficy 对“土腔电影”的理论描述。他的电影与行动如何实践“让底层被听见”的转向，可从以下层面深入探讨。Naficy 认为“土腔”是离散主体在主流体制中保持差异的标志。张吉安的作品则是马来西亚本土内部的一种“土腔”反抗，他的作品如《南巫》、《地母》大量混合了福建话、暹罗话、马来语等，打破了官方标准语言的霸权。张吉安透过参与国际影展（如金马奖、威尼斯影展）获得发声与“被听见”的可能，再将这种外部的关注力带回国内，迫使主流社会正视这些“土腔”和异质性的声音。他虽然身处故土，却以一种边缘者的视角与“土腔”语言，在历史与现代、官方与民间的夹缝中，实践了让底层声音跨越国界、在世界范围内被听见的行动。

在电影中的美学实践上，则可见孩童们在神龛内部嬉戏，大胆践踏神圣和世俗的边界之画面。本片更可见电视上时常覆盖政府新闻讯号的泰国情色片段，以情色消解政治宣传的权威和严肃性。他于最后安排阿燕在马来巫师和本为泉州公主的山神珂娘的帮助下，以象征马来民族主义的马来短剑（Keris）对抗、放逐危害家庭的邪神，更可见导演追求文化和族群之间融合的希望。暹罗元素在电影以咒语、仪式、音乐、电视节目、皮影戏的形式大量出现。当宪法明文规定“谁是马来人”的同时，也无形中间接建构、界定了华人族群的边界。华巫关系犹如一光一影的共存与对立，在独立建国以来存在着明确的族群边界。暹罗人及其文化是张吉安有意再现和建构的某种非巫、非华，于政教神话以外的混杂本土性。虽然土著地位和权益的施予是为政治马来性所服务，暹罗族群在此处的特殊性在于，他们在独立建国后亦获得土著特权，文化和宗教具有宪法保证的合法性，仍保留马来人在伊斯兰化以前的民俗信仰。虽是土著，却与华族一样是非马来人和非穆斯林，是华巫关系之外的第三他者。暹罗元素的引入和选择性再现，间接、巧妙

地引领观众审视、松动看似永恒牢固、神圣不可侵犯的族群边界, 以及划定边界的政教结构, 即使后者在电影中并未获得提及和现身。然而, 与之相关的声音却透过报刊、广播、电视甚至作为他者的华人语言环绕在电影与角色们的日常中。土生、土著、侨生, 边界并非永恒牢固, 非但被统治者能轻易来回跨越重重界限, 就连掌权者也能灵活更改边界内外、吐纳异质和他者, 构筑壁垒分明、神圣不可冒犯的政教结构。在边界划下前, 边地早已此起彼伏、众生喧哗。然而逾越和跨越, 既是自然状态, 又是无可奈何的以身犯险。张吉安镜头下的角色们并非大胆冒犯界限、禁忌和危险的叛逆者, 任何逾越之举要么是无知之下的无意为之, 要么是心生惶恐的自救和救人行动。而张吉安则提醒在结构以外甚至以内仍存在着幽微并时刻变幻的阈限空间, 其中仍潜藏着种种异质和可能。

参考文献

- 蔡宗德 (2011)。爪哇入神舞蹈中的仪式型态、音乐特性与社会功能。《南艺学报》, 3, 75-114。
- 梁志明 (1999)。《殖民主义史: 东南亚卷》。北京大学出版社。
- 刘伟鸿 (2017 年 7 月 1 日)。不满合约突要求呈 SPM 文凭张吉安结束十二年播音生涯。《Malaysiakini》。
<https://www.malaysiakini.com/news/387108>
- 刘苑杉 (2021 年 11 月 20 日)。张吉安谈《五月雪》: 马来西亚挥之不去的禁忌幽魂。《独立评论@天下》。
<https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/486/article/14285>
- 马曼容、何阿岚 (2021 年 9 月 26 日)。电影是一个手作的东西——专访《摇篮凡世》导演张吉安。《放映周报》。
<https://funscreen.tfai.org.tw/article/38965>
- 祁玲 (2021a, 3 月 30 日)。金主要求拍河蟹版结局他苦撑坚持大马实地取景。《镜周刊》。
<https://www.mirrormedia.mg/story/20210326insight006>
- 祁玲 (2021b, 4 月 3 日)。《南巫》改编童年经历张吉安低资源记录家族况味。《镜周刊》。
<https://www.mirrormedia.mg/story/20210326insight003>
- 祁玲 (2021c, 4 月 3 日)。致敬小津安二郎他拍《南巫》竟出现蚊子视角。《镜周刊》。
<https://www.mirrormedia.mg/story/20210326insight010>
- 王超 (2024)。《陌生的地方: 阈限空间美学研究》【硕士论文, 上海师范大学】。
- 中国报 (2020 年 11 月 21 日)。张吉安《南巫》夺最佳新导演。《中国报》。
<https://www.chinapress.com.my/20201121/%e2%97%a4%e9%87%91%e9%a9%ac57%e2%97%a2-%e5%bc%a0%e5%90%89%e5%ae%89%e3%80%8a%e5%8d%97%e5%b7%ab%e3%80%8b%e5%a4%ba%e6%9c%80%e4%bd%b3%e6%96%b0%e5%af%bc%e6%bc%94/>
- Frazer, J. G. (1998)。《金枝》(徐育新译)。大众文艺出版社。(原著出版于 1890)。
- Harrison, J. E. (2008)。《古代艺术与仪式》(刘宗迪译)。生活·读书·新知三联书店。(原著出版于 1913)。
- Chion, M. (1999)。《The voice in cinema》。Columbia University Press.
- Dahlan Abdul Ghani. (2012)。The study of semiotics Wayang Kulit theatre in Malay culture society. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18(1), 321-335.
- Matusky, P., & Awang Amat, H. (1998)。《Muzik Wayang Kulit Kelantan》。The Asian Centre.
- Naficy, H. (2001)。《An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking》。Princeton University Press.
- Tang, P.-C. (2025)。《The animist imagination in East Asian cinema》。Amsterdam University Press.
- Tengku Ahmad Hazri. (2015)。Performance art as an instrument of spiritual contemplation: The case of the Malay Wayang Kulit (Shadow Play). *ICR Journal*, 371-387.

文化、国族与人文：刘育龙新诗的忧患意识

孔令妃*

国立台湾大学中国文学系

摘要

纵观马华诗坛，可见六字辈诗人既见证国家历史嬗变、身处全球视野，又在文学发展脉络上承袭前贤作家之创作养分，使他们有着丰富的文化背景和开拓诗歌美学的视野，新诗创作中无处不显现兼容性。本文以刘育龙新诗作为个案观察，认为诗中展现了对文化、国族与人文的忧患意识与深度关怀。虽然承袭七〇年代天狼星诗社和神州诗社等人重于刻画文化中国与古典意象的脉络，刘育龙却因国族身份认同和国家发展变迁等复杂元素，所拟意象转化成直面本土意识的在地书写。刘育龙关注现实政治社会、族群问题与争议，更书写历史人文、社会现实题材，当中不因叙事成分过高而使得作品诗意锐减，往往以富有新意的视角开展诗歌书写。

关键词：刘育龙，马华新诗，马华六字辈作家，忧患意识，国族书写

* 孔令妃，国立台湾大学中国文学系硕士生。

Culture, Nation and Humanity: The Critical Consciousness Implicated in Lew Yok Long's Poem

KHONG Ling Fei

Department of Chinese Literature, National Taiwan University

Abstract

The Malaysian Chinese poets born in 1960s witness the country's historical transformation and possess a global perspective, and also inherit creative nourishment from the former writers in the development of literature. Therefore, a rich cultural background and a broad vision for poetic aesthetics are provided, resulting in a great output and a comprehensive expression of their poetry. This paper aims to outline the critical consciousness and core themes of Lew Yok Long's poem, as one of the 1960s-born Malaysian Chinese poets, by examining his profound concerns for culture, nation, and humanity. When inheriting the tradition of the main poet associations of the 1970s, which emphasised depicting the "cultural chinese" and classical chinese imagery, Lew Yok Long who born in 1960s transforms his imagery into localised writing that directly confronts local consciousness. This happens because of the complex elements such as national identity and the nation's development or changes among the Malaysian Chinese. He mainly focuses on contemporary political and social issues, ethnic problems and controversies, and also writes on historical, cultural, and social realities. His poetry avoids sacrificing poetic quality due to excessive narrative, often employing fresh perspectives.

Keywords: Lew Yok Long, Malaysian Chinese poem, 1960s-born Malaysian Chinese Writers, critical consciousness, national literary writing

一、前言

马华新诗创作发展至今成果丰硕、题材丰富，不管是作家风格的形成以及对主义流派的追求，皆是异彩纷呈。其结果是有异于同为主要文类的小说与散文，马华新诗有着自身独特复杂的发展脉络。这些新诗作品既个性鲜明，却又拥有同时代人契合的共性，当中牵扯的元素应不止于政治层面影响的讨论，而是由文学、社会文化、民俗等多层次建构所造，最终使得多元复杂的马华文学史脉络逐渐成形。

陈大为述及“马华新诗不像台湾一样沦为副刊的次要文类，诗在王祖安和张永修主编的两大副刊上备受礼遇；他们让新诗保有独立存在、甚至成为主题文章的尊严，所以诗人的活存率很高”（陈大为、钟怡雯，2005，页 VI），大量马华新诗持续产出，甚至成为年轻作家的试金石。由于日新月异的广泛题材、传播形式，及马华诗人长达数年、数十年的不间断创作，使得原本就因根本上的主观性、象征性、篇幅不定等因素，进而不易研究的新诗，在学术研究及评论赏析的发表数量上更是少之又少，无法随着新诗代盛产的步伐迈进。有关马华诗歌的研究现状，仍需动用更多学界之力，以期对于蓬勃发展的诗歌创作，能作出具备整体观和时代性的适时分析，以及当中优秀诗人作品独特性的具体探讨，方能更为理想地补阙马华文学史上不可或缺的重要一员。

马华文坛历经国家时代变迁，有着身份认同、各类主义运动等复杂特质杂糅于其中。与其相应，当今研究者及作家引用“字辈断代法”，藉以一般分类马华作家群的创作时代背景与风格。收录选编 1990 年代作品为主的《赤道形声：马华文学读本 I》，在序言提及“不但四、五字辈诗人依然保持高质量的状态，六、七字辈当中创作力旺盛者更是多不胜数”（陈大为、钟怡雯，2005，页 VI），在迎来 2020 年代的当下，六、七字辈作家已在文坛中站稳脚跟，其作品主题思想和内容题材等方面的丰盈广泛，在时日积累之下，与马华文坛发展史的相通性更日渐彰显。六字辈作家诞生、成长于建国以后，他们对于国族的身份认同与定位更趋稳固，同时国家政局的动荡却一再牵扯和波及这个时代的民众心理，似乎无形间将他们与其他年代的作家分割开来，而有着不同的忧患视野与核心关怀。此类主题逐渐转化成后来傅承得等人的“政治抒情”书写，而六字辈中更有吕育陶、林健文等诗人对于政治的调侃嘲讽或意象挪用。

马华新诗文坛发展至今，结合国家政治史、华人族群奋斗史和社会背景等复杂元素下，可说自马华文艺独特性开始提倡至今，触及社会现实的诗歌主题便不曾从本地诗人创作场域中退场。对于这类文学与现实的碰撞结合，目前学界一般以现实文学至现代文学的过渡作为脉络化讨论。其中争论如钟怡雯认为这类寄寓诗人理想的创作（或后来愈具“忧患意识”式的浪漫主义精神），实则是“非现实主义”与浪漫主义，才是诗人努力实践的美学信仰，而浪漫主义的在地化与华人政治处境、困境有关（钟怡雯，2008）。又如黄锦树“中国性现代主义”、张光达

“中国性——现代主义”、陈慧桦“写实兼写意”等概念都再再提示关于时代的转化, 以及诗歌内部发展变化的互联关系。

作为六字辈作家的活跃一员, 刘育龙(1967-) 著有文学评论集《在权威与偏见之间》, 主要诗作刊于诗集《哪吒》、《希望之岛》, 并与林健文主编《带很多的行李箱去海边: 马华童诗集 2022》, 参与诗合集《旧齿轮 No.6》、《有本诗集》等。因客观环境受限而在文学创作上自称“业余的创作者”(刘育龙, 1999, 页 122) 的刘育龙, 至今仍时有新作发布, 涉猎文类如新诗、微型小说、散文等, 惟至今正式出版的个人文集则是两部诗集与一部文学评论集。

诗集《哪吒》(1999) 作品创作自 1988 至 1998 年, 《希望之岛》(2017) 则于 1997 至 2014 年, 创作时长跨越近 26 年。其诗展现对于古今历史、社会百态和生态环境的敏锐观察与批判, 用内心精神世界来展露对于亲情、友情、爱情等感悟愁思, 无处不体现诗人独具的哲思与诗意。虽题材纷呈, 实则恰好反映了刘育龙新诗创作的核心关怀, 如何看似继承七〇年代天狼星诗社等人的“自我流放或边缘化的‘中国性——现代主义’书写模式”(张光达, 2019, 页 33), 实则却是大相径庭。七〇年代诗坛“文化中国”的核心属性, 在六字辈作家身上早已转化成一种文化忧患意识, 而在书写层次上, 又从华社群体视域延伸至对当代国族乃至全球性的观察, 在诗中多有关注, 由此构成其核心关怀的相连性。

有鉴于此, 本文以刘育龙诗集《哪吒》与《希望之岛》为研究对象, 首先探讨如何在当代视野中从七〇年代马华诗坛的“文化中国”书写, 过渡到八、九〇年代的文化忧患意识书写, 而关注华社群体的动态发展。与此同时, 诗人对于国家政治与世界发展境况感到忧虑, 并反思当代历史文明和人类命运, 由此连接至诗歌精神世界面貌的思考。同时, 本文也试图借此个案探讨, 为六字辈诗人创作在马华诗坛发展脉络之中提供一些观察, 甚而在此影响底下, 或可借着主观性强烈的诗歌文类, 用以探讨虚构之文学创作对于现实社会人文写照的诠释限度, 而马华诗人又采取何种写作手法展演文学中的社会蓝图。

二、当代剖白: 从“文化中国”到文化忧患意识

在七〇年代, 天狼星诗社和神州诗社等人重于刻画文化中国和古典意象, 被喻为中国文化使命感、中国情怀与想象, 亦对后于此际的马华诗歌创作影响深远。犹如冀望达到“传统与现代的交融”的温瑞安所述“我们怀着的是曾辉煌过、破败过的五千年文化, 承继下去, 便是我们的责任。且不管我们是近在咫尺, 或是远在天涯, 我们总不能, 总不能看见这头受伤的苍龙, 绝灭在我们这一代的手里”(温瑞安, 1975, 页 I-III)。更甚者, 温任平为其所评“远在你的少年时代, 我已

观察出你是命定属于那个不安定的江湖传统的”（温任平，1975，页 I），或张笔傲等人在其为“白衣人”带领下所经营的一一外人或许难以理解的他们眼界所见“另一个古典的故事”、肩负的“龙是古典的意象”（张笔傲，1975，页 V），都显现以温瑞安等五字辈及四字辈作家着力刻画的古典意象。¹ 可说在时间和空间距离的疏离下，众作家深沉地燃起对“文化乡愁”的再现企图，这类诗歌主题如雨后天青，以各异的符号充斥在人才辈出的七〇年代马华诗坛。或如温任平试图总结出此际诗人书写中呈现的两种情况：有的极度自觉，感到悲愤慷慨并擅于使用揶揄嘲弄的写作手法；有的则未出于自觉意识、潜伏于诗人心中，使他们隐约流露郁闷心态的文化乡愁（温任平，1978，页 I-II）。

《哪吒》的数首早期诗歌，便多次化用“屈原”、“龙舟”、“侠者”等前人多耕耘的文化意象。然而，对于早已普遍脱离侨民意识、模糊未定的国族身份认同时代大背景，并历经国家发展变迁及数回重大历史事件的六字辈作家而言，犹如刘育龙此际所拟意象已然转化成直面本土意识的在地书写。虽为当代华人文化断层而惆怅，却更因时代巨轮之前进，而将此连接至本地华人的集体命运，却绝非对于早年南下流寓及其对应的文化失根，而产生的飘零感以及企图回归传统意象。在后茅草行动²的脉络底下，游川与傅承得在 1988 年 12 月首办《声音的演出——游川、傅承得现代诗朗诵发表会》诗歌朗诵会，此后从 1989 年 6 月起，“动地吟”诗歌朗诵巡回系列活动一再唤起文学爱好者与普罗大众——作为马来西亚华人，对于在地华社权益及马华文学的深切关注。恰如傅承得在“诗帖序文”所言“现实是多风多雨的。从族群到国家，从文教到政经，我们再也无法闭起双眼，掩紧双耳，置身事外，高蹈踏空。我们要文字的读者眼里跳动关怀的脉搏，我们也要声音在听众耳中激荡热血的回响”（雪兰莪中华大会堂、华社资料研究中心，1988，页 6），这开宗明义的主旨始终贯彻“动地吟”系列至今，首当其冲乃是深远地影响、甚而形塑马华诗人的核心关怀。

刘育龙《失落》一诗写于 1988 年的青年时期，诗人敏锐地知觉华社现况的剧烈变化，在早于“动地吟”系列正式开启，或便受以上马华诗坛掀起之风气所感召而创作此诗。诗中写道只出现在端午节记忆里的屈原历经岁月沧桑，这回观望某个小孩将咬过一口的粽子抛入水中，此举却并非为了祭奠忧国诗人屈原之英魂，

¹ 张笔傲写有“山头上的一小片平原，那群人望着遍野的灯火，在黑夜里一路杀将过去。千里外的灯火依稀地亮着，亮在千里外的地方。那群人见到另一个古典的故事。凄清的月离他们那么近，而近处的灯火已离那群人那么远。山下的人，恐惧地互问道那群人是谁？那群人是谁呵谁是那群人？满天稀疏的星星无从回答。单掌劈西瓜，将圆月也劈入云中。那小小的平原上有着‘武术观摩会’。尘土飞扬，飞扬起一条龙，龙是古典的意象。远处古典的夜和著古典的风……而星，而星至今尚不明白那群人是谁；更不明白那披着白衣而来的人是谁”（张笔傲，1975，页 V），文中多处展现以温瑞安为首的十联文学研究会等人的文学追求，尤其向往江湖传统与古典意象。

² 有关“后茅草行动”时期，诗人群体之形成与实践困境，及与“动地吟”现代诗朗诵演出关系，并对马华文学发展如何带来深远影响，详见曾维龙（2018）。

随即转头向妈妈闹着想吃现代快餐汉堡。诗人以“屈原”等候多年的“回首欲见的旧时眼眸”之失落, 并从前人对于为国毅然投江的深沉哀痛, 到当今小孩断然拒绝文化意义深远的粽子, 企图通过时代的变迁, 比喻文化传统在新一代华社子弟的失落。

《漂给龙舟》里则有屈原自述“漂我的名气给龙舟吧/(按: 删句)/从发扬到传承到捍卫的然诺/都化做经他掀起的隆隆波涛后的泡沫/江底古朴的一飘千年魂/又怎及得上/岸上黄澄澄的一座冠军盃?”(刘育龙, 1999, 页 12), 认为现今已无人念其投江自尽的忠贞之举为初衷。然而, 此刻朝气蓬勃的岸上少年, 实则却正想着:

漂我的诗篇给龙舟吧/(删句)/有水的地方就有您的英魂/犹如有奖杯的地方就有他的奔波/对生我育我的这一片土地/我用情之深/不逊于您钟情的楚/好多年了 告白复告白表态复表态/仍有人动议:/“用沙爹来祭屈原吧,/让别人看一看大家的团结。”/沙爹虽好/豁达如您乐意一尝/再可口亦替代不了没有您就没有它的粽子(刘育龙, 1999, 页 13)

诗中少年不愿接受使用也许更吻合当代民族相融意义的沙爹, 来代替祭奠屈原, 以彰显“让别人来看一看大家的团结”的动议之语。少年对于端午节划龙舟、以粽子祭祀流传至今, 渐渐组成的当代表演性感到不以为然, 背后隐喻着诗人欲藉少年之语, 提示华社自我定位处境堪忧的现状。

而《屈原自尽》里, 诗人以来到当代的屈原自尽一幕为题, 饶有兴味地写及在作者安排下, 屈原只有自尽才可以向读者和历史交代, 然而作者却寻遍整座城市也找不到一条不太肮脏的河, 难以搜罗的安眠药又未必能够发挥作用。终于, 作者为屈原安排与投江最相似的跳楼自尽方式, 但此刻的屈原却临阵释怀, 于是作者太急, 只好和屈原一同将命运交给掷硬币的随机游戏。此诗的后设意味浓厚, 企图通过诗歌语言, 玩味两千多年前屈原自戕的始末, 重审历史意味的被诠释和华族文化传承的被刻画性, 以及到了当代早已失去其动人心魄的根本意义, 甚至本末倒置地成为草率的象征行为。

在《而我选择为你写一首不合时宜的情诗——华社近况感怀》, 刘育龙直面华社课题及华人文化认同的渐变, 写及“年复一年 外头一再的凄风苦雨/每一回 悲壮都在关节的地方”, 形容华社遭遇外患重重, 已是锥心入骨的多年反复关节病痛, 乃“掌纹³紊乱的这双手”般命运多舛(刘育龙, 2017, 页 164-166)。然而, 对于

³ 马华诗坛常以“掌纹”比喻华社前景的混沌, 与其中华社子弟对于命运抗衡之不懈, 见于何乃健诗篇《掌纹》的深刻书写和广为传播。此诗收录于《“动地吟”诗曲集》, 见(雪兰莪中华大会堂、华社资料研究中心, 1988, 页 15)。

珍贵却岌岌可危的华社地位，华裔子弟依然不为所动，任由事情走向逆势，即“阳光下/有些事 有人只说不做/这是对你的爱/有的事 有人只做不说/（且不理别人怎么聒噪怎么说）/这是对你的爱/有些事 有人这么做那么说/这 当然也是对你的爱/有人这么说//爱 不能只是说说/手 有些事总该做做”（刘育龙，2017，页165）。诗人以此嘲讽其中摇摆不定或虚有其表的人们，同时固然也有默默耕耘的群体，然而在外忧内患夹击的华社危况下，他们始终没有携手团结面对。忧愁至极的诗人决心写下“这一首不合时宜的情诗”，试图代表深情款款的华人子弟述说对于华社现况的感怀叹息。

刘育龙诗歌中多次出现屈原之中国古典意象，甚而以“齐天大圣”、“哪吒”等神话传说人物为诗歌主旨。相比前文所讨论的文化失根意象，本文以为后者更倾向于由此借鉴为作者心境自剖，并当中寄寓对当代青年崇高理想渐逝的感叹，体现了古典意象在马华文坛再创作意义的变化。如《齐天大圣的前世今生》中，诗人如此写道：

说当年 忆当年/连闯三关 苦修十八载/习得一手钻营的好本领/却无法亮丽心空的灰暗/如失去引力的彗星/流放于无明的宇宙/直到我觅得蔚蓝色的如意棒/仿佛阿拉丁轻拭神灯/精灵涌现/领我遨游无边界的想象王国/在这红橙黄蓝绿的魔幻空间/泼墨我的悲喜怒哀/绘成景致一窗窗/或美或丑/满挂心馆的长廊（刘育龙，1999，页30）

诗中体现游离于城市的现代人面貌，及在各种感情里所经受的沧桑疲惫。然而，他们（或诗人本身）对人世依然存有希冀，因此“少年”与“远方”成为其诗歌作品的意象常客，似乎由此便可以通过不被约束的神话人物之人格解放，达到脱离世俗约定掌控的理想境界。又如《哪吒》诗中“我是哪吒/要的是一个会笑会痛得呱呱叫的传奇/不要一框皆大欢喜得贫血的神话”，讲述“神话人物”不再关注如何在人们心中铭刻和“框定”作伟人身影，却只要成为有个人色彩、有血有泪的传奇故事，于是“何必曰成功？何必曰失败？/若能把这一生搓成千万线阳光/何必管身后是朽是不朽？”，只论过程所获而不论得失成败（刘育龙，1999，页26）。“哪吒”成为本次诗集题名与诗人心路历程中最重视的观感。

回顾马华诗坛，王润华早在1970年所作《天灾》一诗，写道“十万八千里/我一个觔斗就超越魔掌的五指/降落在天尽头/将生死簿上我的姓名涂掉/然后用浓墨把它写在撑天柱上”（温任平，1974，页10），已通过新诗语言，将孙悟空的神通广大、不甘于世俗命运的骇世精神发挥得淋漓尽致。到了1991年，刘育龙诗作《哪吒》除了使大众熟悉的古神话人物以逆反于世的形象再度出现，更化为诗人自喻与自我期盼，恰如“我是哪吒/大动大静/亦庄亦狂/最热闹的街巷我叽喳大笑/最孤寂的灯下我怡然静思/与第一流的专家谈经论济/蹲在街头与一个老头/

兴高采烈某种色彩的笑话/大雅不忌俗”(刘育龙, 1999, 页 25-26), 神话人物撇开身上所背负的经典伟人形象, 成为诗人寻求个体化、个性化的途径。而在 2006 年诗篇《哪吒不惑》, “轻灵的风火轮/已不能承载/我这颗不再疏狂的心/(删句)/蒙尘的心虽感疲惫/可这片季风吹拂的土地/依然有我的期待和关怀/随风流动、萦绕”(刘育龙, 2017, 页 181-182), 年届不惑的诗人再寻早年自喻哪吒的初心, 更透露其人生关怀由年少时期对于人生路上的自我勉励, 已随年岁增长, 化为充斥其人生眼界的、对国土的切身关怀。

三、千红万紫：对国族发展历程之见

诞生于建国以后的六字辈作家, 在成长过程中适逢国家政局各样变化, 使他们广受时代氛围影响。六字辈诗人张永修近期在文学创作历程的回顾当中, 便具体提及:

60 年代出生的人, 经历过 1969 年五一三种族骚乱事件 (以及之后影响深远的新经济政策)、1987 年茅草行动大逮捕事件、1997 年金融风暴、1998 年立百猪瘟事件、1998 年烈火莫熄的改革运动、2001 年报殇事件等, 除首当其冲的受害者之外, 事件波及与影响, 也渐渐形成某些改变。比如 2007 年及 2011 年的净选盟要求公平竞选的 Bersih Rally 示威抗议大游行之后, 马来西亚在 2018 年迎来 60 年来首次政党轮替 (张永修, 2024, 页 12)。

以政局变动概述为普遍拥有的共同时代回忆与文学写作起点, 以时代背景作解, 而非如在各大中文文学场域之中可见——书写文学思潮、主义体系等或许与文学性更相关之课题, 实则已彰显六字辈诗人的根本关怀与在地意识, 成为马华文坛独特的一道风景。建国以来, 对于政法规定、执政者所定政策、种族与政党课题等争议, 马来西亚子民至今未停止过辩论与探讨。不同于新闻评论与时事分析, 文学作品固有其特有之处, 揭示另一种看待事态的人文角度。

同为活跃于相同时空背景的六字辈诗人, 刘育龙关心马来西亚社会环境, 谈及国家现状, 并提出在时代前进与新时代诞生之下, 国族发展课题应当被看重的紧迫性。对于被认为多年笼罩各族子民的五一三事件的历史阴影, 《希望之岛——写在第 13 届大选前》一诗, 以“海妖依然在转折角拦路”、“围剿这头畸形和腐臭的巨大海妖”(刘育龙, 2017, 页 62), 表示政权更替的大选之际每每即被忆起、热烈讨论与带来担忧心理的历史事件课题, 现已是时候迎来转变的时代关卡。在人民期盼之下, 此刻应当确实地摆脱“困囚我们五十余年的/那心海深处的巨大漩涡/航向原本早该抵达的希望之岛”, 而诗人对于易代不断始终抱有正面心态, 写道“一次又一次/以往的水手退却返航了/(删句)/年轻的水手说/不就这么几个

数字/竟然令人们/担惊受怕这么多年？”，这并非批判年轻一辈无法深刻理解历史课题，却更似述说他们终将引领旧时代人们一起抵达展望多年的新气象，揭示人民对于生长国度的最终期望（刘育龙，2017，页 62-63）。对于国家的深沉忧思处处蕴含诗中，实则却同时带有殷切期盼和希望，而不只是为了纯粹地抒发满腔慨愤，正是“希望之岛”的诗篇或诗集命名深意，也是其诗歌作品中忧患意识书写的表现。

在《国庆的比喻课》中，刘育龙以新诗的比喻手法为题，用以与世人纷纷乐于表现爱国情操的国庆时刻作以对比，显得新巧有趣。经由“对于一个诗人而言/诗很简单/国庆很复杂/（删句）/我不擅长/用简单的一样东西/去拼凑成/复杂的另一样东西/诗很轻灵/国庆很厚重”（刘育龙，2017，页 109）开篇几句，在普天同庆之际，诗人反而类于中立的旁观者。其反复以诗和国庆作比，而象征多变、难以解译的诗作为淳朴的文学作品，原来当与有着悠长历史和万般声音的厚重国庆比较之时，即显得轻盈无比，所以若以诗喻国庆，便是“如果用一行行诗句/为国庆编织双翼/她是否飞得出/色彩依然泾渭分明的天空？”（刘育龙，2017，页 109），此短短数句诗人自疑，余韵未尽而引人深思。

更甚者，国庆是一堂“公民教育课”、“体育课”，国民纷纷呐喊口号、张挂国旗、观赏特备影视节目、狂购国货，以示对国家的热爱。此处反复运用课堂一词，凸显国民纷纷仿效的举动绝大部分乃被他者建构，而非全然出于自然演变之下的人民举措。同时，诗中写及若从另一角度出发，国庆是一堂比喻课，以诗为喻，可以是“没有谁是VVIP或VIP”、“让观众坦然赞美和批评”的电影、“让厨师挥洒创意尽情烹调/材料不必依靠关系配给/蛋糕不用依照肤色切分”（刘育龙，2017，页 110）的一桌美食，同等地为人民遮荫纳凉。此处特别强调让人民自由发声和表达意愿，并且公平地为各族人民分配资源，犹如“蛋糕不用依照肤色切分”一句使人联想起新经济政策及固打制等争议。为以上发想作结，诗人最终写出其诗主旨乃“如果国庆/是每一个人民必修的一堂课/请尊重他们/用各自的方式和语言/对这片季候风土地/表达他们的爱/他们的不满——/‘每一句不满，/都是爱……’”（刘育龙，2017，页 110-111），所有不同方式和各族语言里的控诉，即是子民共同热爱这片土地的最佳表现。

除了以上巧妙运用诗歌的修辞手法，《风雨之后》一诗则使用交迭互联的意象，形容五十余年来阴沉不断的风云孕化成龙卷风以后，疯狂席卷半岛的一幕：

漩涡卷动猎猎狂风/拔起一个个痴肥酋长的/假发和面具/漩涡卷动密密暴雨/浇熄沉默苍白的小太阳/捆打频频哈腰的稻穗/漩涡卷动汹汹怒涛/冲走高举向天的吉利斯/推倒畸形怪状的/巨大铜像/暴风雨后/久违的蔚蓝色/重现于半岛的/片片心空（刘育龙，2017，页 116-117）

在暗喻民心所向的“狂风”和“怒涛”之中, 龙卷风漩涡卷起戴上“假发”和“面具”, 未为子民尽心却贪婪吃喝, 从痴肥外表而反映其玩忽职守的一方酋长。接着漩涡捆打只懂得哈腰献媚的政客, 冲走了象征权力的吉利斯或马来短剑(Keris), 最终得以推倒遮蔽了人民眼界与思绪的巨大铜像。于是, 天空原有的洁净蔚蓝面貌, 历经多年以后, 终于再次出现在这片土地及人民的心空。

马来西亚为多元族群社会, 优待各异为法定背景, 然而实则真实语境下族群待遇的落差以及政策实施效率的课题, 才是备受当今马来西亚各族子民关注之重点。刘育龙多次以色彩作比喻, 如“色彩依然泾渭分明”、“不同颜色的延绵雨盖”(见《国庆的比喻课》)、“不同色彩的帆旗”(见《希望之岛——写在第 13 届大选前》)等诗句, 联系至国家政局的观察及发想, 暗讽政客对于种族课题的恶意鼓吹(刘育龙, 2017, 页 61; 刘育龙, 2017, 页 109)。而正如大众所期望这片土地真正意义上的种族和平共处, 诗人坚信风雨之后出现色彩靓丽、友好相融的彩虹正因人们的心心相印, 并将取代如今无法容下多元声音的“一色独大的围墙”(刘育龙, 2017, 页 118)。

刘育龙在《我爱挤脓破》以吉隆坡的谐音为题, 以毒瘤恶疮形象, 反差式地展现原应为国家期望的首都, 却聚集了“最快更新的笑话和谎言”, 成为无心良政的政客落脚之地。他们使国家现况岌岌可危, 却是“只要不去挤 最多/做个样子小小力挤/脓疮再多、再大/大概暂时都不会破裂”(刘育龙, 2017, 页 131), 分明为国之隐患, 却只是不断被掩盖与推脱事实。如果想要跨过治标兼治本的一步, 只能如诗末所写“‘瓜烂脓破, 破裂!’/(请以标准的马来语/大大声念)”(刘育龙, 2017, 页 131), 藉此寄寓诗人为人民代言, 对于美好清廉的政治环境的始终期望。

四、众神出没：对历史文明和人类命运的反思

在描写处于国土的所见所闻以外, 刘育龙亦通过对于古今中外的历史文明及人类全体文明有着高度关注, 在诗中展现其人文思考与敏锐观察。当中牵涉对于战争挞伐、社会百态的观感, 对历史事件、灾难事故的感想, 写及历史事迹与伟人、环保科技、人群行为等不一的课题。而面对当今文明科技愈加发达的人类社会, 在步入廿一世纪信息透明的全球化走向之下, 所有人类社会问题皆纷纷暴露在世人眼前。人们轻易知悉国家与地区之间的暴力纷争, 理解贫穷和饥荒存于世界中心以外的角落, 并化为执政者运筹帷幄之下掌控主权大势的途径, 而基于人类贪欲, 进而剥夺自然生态平衡的各式行径也层出不穷。

同为人类群体的一员，既是旁观者而实则不少情况下亦是无可脱免的参与者，有感于此的诗人感到极度压抑。对人类世界的悲悯，自古便是诗歌创作的重点主题。而作为生活于史无前例的透明化文明社会的当代子民，刘育龙多遍展现其怜悯情感，甚而录于首本诗集《哪吒》的最早诗歌乃作于1988年的《撤军后》，便是在叙述历经内外战争蹂躏的阿富汗惨状。此诗仅有短短十五句，写着阿富汗战争看似暂息，实则却即将迎接更残酷久远的内战惨剧，于是有着和平象征的“白鸽”一掠即去，而“豺狼”、“白骨”将持续充斥这片土地，又诗歌写定的多年以后，这片土地和世界多国子民也确实仍处于水深火热当中。

《希望之岛》首辑名为“那些历史”，当中所收录的24首诗作包括了创作时间相连的“20世纪看照记”系列诗作。回顾上世纪种种历史片段，并于诗篇副题特别标明何时何事，可见刘育龙乃有意识地创作与史相关之诗作。其书写有关暴政战争、文明科技、大自然灾害和人祸事故等大小不一的世界历史重要事迹，以及当中遭受蹂躏创伤而感到无助与无声愤怒抗议的人民，犹如：

- （一）《20世纪看照记：蒸发——广岛与长崎遭原子弹轰炸（1945年）》里，所谓以性命“兑换和平”的讽刺而伤痛历史；
- （二）《20世纪看照记：与历史对话——甘地坐在纺车旁看书（1946年）》里，甘地欲以“鲜花”而非“鲜血”，为印度人民寻觅共同和平的“阳光灿烂的天空”；
- （三）《20世纪看照记：无情的慈悲——西贡老僧自焚抗议暴政（1963年）》里，僧人“平静得像无风的湖面”，却实则“液化的愤怒”早已化为“一球三昧真火”，以本是虔诚燃身供佛行径的“自焚行为”展现对暴政的抗衡；
- （四）《20世纪看照记：愤怒的火炬——阿富汗少女（1984年）》里，身处铺天盖地的“枪炮声 祈祷声 恸哭声 呻吟声”之中，少女“明亮的眼眸/闪烁着惊恐 坚毅”，徒有与凄惨命运抗衡的无力感。

以上种种都一再显示作为作家、诗人眼中所见的战争无情，以及对于无辜人民所持有的怜悯之由衷书写。

又值得注意的是，诗中多次运用各类神祇（如：死神、爱神、战神、海神、江神、女娲等），尤其是西方或希腊传说的神明与神话人物（如：宙斯、缪斯、依卡洛斯、普罗米修斯等）形象于诗歌创作中，尤其以此托史的诗作更是不少。最常出现的乃穿梭在各地纷争战乱之中的“死神”意象，成为观看死亡当下和前后

因果关系的后设视角。在《当死神与爱神并肩漫步在萨拉耶佛》一诗, 诗人以意义截然相反的两类神祇寓意了大环境中人类的无助渺小:

围城三年/死神已成了出没无常的常客/去者匆匆 像午夜的炮火陨落夜空/
来者不来 一城的希望已坍塌成废墟/莎妮拉, 爱神随你振翼飞来/为我扇
起阵阵清凉/和你走在这条寂静如地狱的街道上/左一步是甜蜜/右一步是
荒凉/(删句)/当我的左手牵起爱神/不知何时死神会紧扣右手/两端拔河
/撕裂我的梦魇与希望

因为爱是盐/使苦涩的人生添增回味/因为死亡把爱打磨得更璀璨/所以我们
用心把相守的每一刹那/提炼成永恒/当死神与爱神并肩漫步在萨拉耶佛
/我们手牵着手/在巷尾与祂们交错而过……(刘育龙, 2017, 页 135-137)

长久的围城战既剥削了人类珍贵的生命, 也无情地掠夺人们的常态生活与精神世界的美好向往, 然而“因为死亡把爱打磨得更璀璨”, 在生命飘渺无助之中, 一对年轻情侣此刻毅然愉快地携手走在前往婚礼地点的路上, 同时死神与爱神也正并肩漫步走向他们。诗末“在巷尾与祂们交错而过”, 生命犹存, 正因爱情的强大使二神之间势均力敌, 爱神的力量足以抗衡死亡的引力, 却也正因死神无处不在, 战争不知何时将会“撕裂我的梦魇与希望”, 暗喻这场命运的角逐在不久的将来终将由死神宣告获胜。诗中将乱世之间的杀伐与抹不去的纯洁爱情互作相衬, 以刹那消逝的生命与永恒爱情之间的剧烈对比, 将人世无常与不可消灭的人类崇高情感精神恰好地交融其中。

在《20 世纪看照记: 死神的注目——凯文·卡特与〈饥饿的苏丹〉(1993 年)》诗中, 刘育龙以被命名为“秃鹰与小女孩”(The Vulture and the Little Girl) 颇受舆论的一幅摄影作品为题, 写下“他/握着照相机/从镜头里看出去/瞪视 死神收起黑色的羽翼 降临/在她的左后方 冷冷/睨视她/睨视凯文·卡特专业的冷酷/按下快门/拍下她的/还有自己的/遗照”(刘育龙, 2017, 页 31-32), 巧妙地以死神意象的出现, 将不同时代发生的事件、前后消逝的两个生命定格在同一瞬间, 使得读者聚焦于此时的两人——即凄惨并身不由己的战争受难者, 以及被世人指责罔顾人道精神、没有及时伸出援手而最终轻生的冷漠者, 却实则也是现实世界不同群体的缩影。这些疑惑无解, 诗末所录摄影者卡特现实遗书中的“如果运气好, 我去找上帝了”一句, 也只能留待不可能回答苍生的“上帝”来解答了, 犹如《当死神与爱神并肩漫步在萨拉耶佛》所写“人间的串串问题只能留待上帝来回答”(刘育龙, 2017, 页 136)。刘育龙塑造了犹如创世者、主宰者、旁观者等俯瞰苍生, 即无情又怜悯众生的多面向意象, 然而反讽的是, 造成以上种种的正是受欲望驱使和深陷文明发展大环境的人类本身。

纵观历代马华诗歌，西方神话传说被写入诗作早有先例。五十年代之际，杜红《高加索山的罪犯》里写下普洛米修斯为向众神之王宙斯求取火种，却被以人间获得幸福光明即是神的末日为理由，拒之门外。史英认为“是藉神话以喻今，欲唤醒沉睡的人们，勿妄想当权者施泽，从其手中求取自由与幸福，务要依赖人民大众的力量加以夺取，才能获得期待中的胜利成果”（史英，2001，页15），乃诗人借题发挥议论当权者的不公统治。而到了当代作家诗作中，神话意象不仅被以故事重写的手法来藉古喻今，甚而多融入具体事件当中，并时常与社会人文、文明科技的新视角课题相互映衬对比，为作品意境升华与增添观点维度。

在《20世纪看照记：不朽的烟——挑战者号爆炸（1986年）》中，刘育龙写下“从古至今/那些敢于套上蜡翅膀的梦想家/都有重重摔下地狱的觉悟/当一个现代的依卡洛斯/被命运的太阳焚化/那是伟大的失败/那是不朽的/烟”（刘育龙，2017，页28-29）。希腊神话里依卡洛斯为了逃离迷宫枷锁而使用蜡制翅膀飞行逃出，却由于过度喜悦、野心过盛，没有遵从父亲所说“不得离太阳过近”的劝告而掉入海中溺亡。诗人借此而写1986年美国航天飞机挑战者号灾难事故，巧妙地以同样因勇于探索眼界之外的星球的两件事来谈，以“摔下地狱的觉悟”、“命运的太阳”勾勒出现代依然存在“依卡洛斯”，于是伟大的“敢于套上蜡翅膀的梦想家”乃亡而不朽。而《20世纪看照记：偷神——复制羊多莉诞生（1996年）》当中，此次诗人思考备受道德伦理争议、史无前例的复制羊克隆技术事件。“当实验室里的普罗米修斯/成功盗取了神的钥匙”，恰如重思普罗米修斯盗取火种之初究竟是“神的降格”或是“人的上升”，而从当代社会来看，这显然是社会进步历程之必然条件与发生（刘育龙，2017，页35）。由此出发，诗中通过文学想象为当代科技议题的伦理争议留下了一丝思考线索。

身处当代视域的刘育龙，在多首诗篇中探讨历史事件形成的根本原因，尤其关注人类社会所受影响，以诗歌语言来书写时代忧思。其以抒情为基调，叙事为结构，以历史和社会上曾经或正在发生的重大事件、具有先进意识的历史人物作为题材，留下了不少反映人类文明社会百态的诗作。

五、结语

马华新诗历经多代作家耕耘与经营，所现硕果累累。不少马华作家无论主场域为新诗，或是在进行小说、散文等文类创作，都从青年时期便志于作诗，纵使是间歇性创作，也始终写至晚年，从中显现新诗在马华文坛与众不同的特殊性。而以“字辈断代法”观之，不同的世代承袭着相同的马华诗坛发展脉络，各具鲜明的新诗主题开拓与核心关怀。本文以刘育龙新诗作为个案观察，认为诗中展现了多层次的忧患意识。这与时代几经剧烈变化，以及国族关系迎来大转变的大情

境息息相关, 造就其诗歌作品忧患意识的形成, 体现了对于文化、国族与人文等课题始终的深切关怀。

七〇年代天狼星诗社和神州诗社等人重于刻画文化中国与古典意象, 在刘育龙等生于建国以后的六字辈诗人身上犹有承袭, 却由于国族身份认同基本已成定案, 并历经国家发展变迁而迎来更清晰的政治视野, 由此后者所拟意象更倾向转化成直面本土意识的在地书写。其为当代华人文化断层而惆怅, 将此连接至本地华人的集体命运, 却已非此前强烈的文化失根书写、转而有意回归传统意象的书写。其多次化用“屈原”、“龙舟”、“侠者”等前人多耕耘的文化意象, 关注华社群体的动态, 展现其文化忧患意识书写。诗中寄寓眼中所见当代华人集体失落的文化意识, 并企图重审历史意味的被诠释, 和华族文化传承的被刻画性与象征性。而在“齐天大圣”、“哪吒”等古典意象中, 更倾向于作者心境自剖以及对当代青年个人崇高理想流逝的感叹, 体现古典意象在马华文坛再创作意义的变化。

对于国家发展课题, 如同六字辈诗人的“政治抒情”书写, 他们关注政局变动, 并以此为他们共同的时代回忆与文学写作起点。刘育龙有多首关心马来西亚国族社会环境之作, 其关注现实政治社会之问题与争议, 当中涉及对于族群历史伤痛回忆、过往不公政策的实施, 与自顾利益的政客面貌。其亦在诗中多寄寓土生土长的各族人民始终如一的美好期盼, 而新世代的诞生与时代的轮转将为这个国度迎来新气象。

在有关历史人文和社会现实题材的诗歌写作方面, 刘育龙具备认真考究的态度, 却不因叙事成分过高而使得作品诗意锐减, 诗中气氛营造方面表现不俗, 并能以读者意想不到的另一视角来开展诗歌书写。他关注和反思古今中外历史文明及人类全体文明, 其中不乏对于暴政、战争、人为对大自然的不断迫害等重大历史或社会事件的题材。多次运用各类神祇, 如死神、爱神、依卡洛斯、普罗米修斯等西方神话的人物形象于诗歌之中, 以此使其诗歌主题意境营造升华不少。诗中使用以史喻今的方式, 探讨人类社会流传多代的千古难题, 并展现对于人类社会文明形式上的进步、思考上的停滞不前方面的省思。相比马华诗歌前辈们的“故事重写”书写, 当代诗人如刘育龙更倾向于将此类神明形象融入具体事件当中, 而此间社会人文、文明科技发生之新视角课题才是其诗作主轴。二者的相互映衬对比, 使得当代作品意境升华与增添观点维度, 时有富新意之诗作出现。

通过探讨刘育龙的诗作, 也能与六字辈诗人于马华诗坛现有的创作风气及理念关怀相呼应。众六字辈马华诗人见证马来西亚历史嬗变, 以及处于全球化视野, 有着丰富的文化背景和开拓诗歌美学的视野。在新诗上的耕耘, 除了源于自己的刻苦钻研以外, 也因承袭前贤作家之创作养分, 以及诗坛创作当中的兼容性、高产量, 而颇受正面影响。

参考书目

- 陈大为、钟怡雯（2005）。《赤道形声：马华文学读本 I》。万卷楼。
- 刘育龙（1999）。《哪吒》。彩虹出版有限公司。
- 刘育龙（2017）。《希望之岛》。有人出版社。
- 史英（2001）。《新华诗歌简史》。赤道风出版社。
- 温任平（1974）。《大马诗选》。天狼星诗社。
- 温任平（1975）。击打着自己的旗——《将军令》序一。载于温瑞安（主编），《将军令》（页 I-III）。天狼星出版社。
- 温任平（1978）。灯火总会被继承下去的——序张树林编《大马新锐诗选》。载于张树林（主编），《大马新锐诗选》（页 I-XII）。天狼星出版社。
- 温瑞安（1975）。《将军令》。天狼星出版社。
- 雪兰莪中华大会堂、华社资料研究中心（1988）。《“动地吟”诗曲集》。雪兰莪中华大会堂、华社资料研究中心。
- 曾维龙（2018）。马来西亚“后茅草行动”的华社变迁：以“动地吟”诗人群体为个案讨论。《文化研究》，27（2），127-153。
- 张笔傲（1975）。谁是那白衣人——《将军令》序二。载于温瑞安，《将军令》（页 IV-V）。天狼星出版社。
- 张光达（2019）。《马华文学批评大系：张光达》。元智大学中文系。
- 张永修（2024）。《成长中的六字辈 2.0》。人间烟火。
- 钟怡雯（2008）。遮蔽的抒情——论马华诗歌的浪漫主义传统。《淡江中文学报》，19（2），183-214。

张贵兴《赛莲之歌》的声音、中国性与想象

黄玟颖*

北京大学中文系

摘要

长期以来，学界围绕华语语系的“中国性”，孜孜挖掘张贵兴作品中的诗词歌赋、历史典故，整体研究渐呈单一重复的现象。另一方面，对于《赛莲之歌》这部早期的自传性小说，学界给予的关注甚少，也未对其中的声音作深入的探讨。以下结合声音与中国性，进一步厘清张贵兴融贯中西的、独特的文学表现手法。另外，本文也援引胡塞尔与德里达有关内心话语、意义“延异”的主张，试图论证声音的不可交流性，以此对话张贵兴基于想象的创作模式的部分争议。

关键词：张贵兴，《赛莲之歌》，华语语系，中国性，声音

* 黄玟颖，北京大学中文系硕士研究生，当代文学专业。

Sound, Chineseness And Imagination in Chang Kuei-hsing's "Siren Song"

Cristy WONG Meng Ying

Department of Chinese Language and Literature, Peking University

Abstract

Scholarly discourse which focuses on the "Chineseness" within the Sinophone literature have assiduously excavated the poetry, historical allusions and classical references within Chang Kuei-hsing's works, resulting in a growing tendency towards monotonous repetition in comprehensive studies for a considerable long period. Concurrently, the early autobiographical novel of Chang Kuei-hsing, "Siren Song" received very few academic attentions, with its sonic dimensions remaining largely unexplored. The following analysis of this paper aims in integrating the concepts of sound and "Chineseness", seeks to clarify Chang Kuei-hsing's unique literary expressions that synthesize Eastern and Western traditions. Furthermore, drawing upon Husserl and Derrida's propositions concerning inner speech and the inevitable deferral of meaning, this paper also aims to demonstrate the incommunicability of voice. This framework is then applied to examine related critical comments on Chang Kuei-hsing's imaginative creative methodology.

Keywords: Chang Kuei-hsing, Siren Song, sinophone, Chineseness, sound

一、前言

张贵兴出版于 1992 年的《赛莲之歌》是一部以希腊神话的女妖形象, 即赛莲 (Seiren, 亦作塞壬) 命名的小说。据张贵兴, 海上女妖赛莲用媚妇般的歌声扰乱航线, 迷惑水手跳入海水中 (张贵兴, 2021, 页 27)。在文本中, 赛莲使人意乱情迷的歌声是一种与情欲有关的隐喻, 影射正处于青春期的主人公雷恩在性事上反复的自我拉扯。作者在自序透露这部小说的自传性质: “这小书是我少年时期‘假面的告白’。” (张贵兴, 2021, 页 3) 细读《赛莲之歌》, “我” 天生羸弱的体格、“我” 有关自己出生前的清晰记忆, 还有疑似爱上好朋友的姐姐等设定, 与日本作家三岛由纪夫著名的自白小说《假面的告白》的梗概高度相似, 就连“赛莲”也有出现在三岛的这部小说里。已有学者把握自传文学的特点, 从荣格 (Carl Jung) 的分析心理学角度, 对集体无意识原型在《赛莲之歌》中的表现进行分析 (刘志荣, 2015)。除了分析心理学, 也有学者据《赛莲之歌》的雨林空间展开叙事研究 (汪雪桐, 2023)。目前学界对《赛莲之歌》的“歌”, 即声音的关注非常少, 也欠缺深入。刘志荣指出小说中的琴声触及“我”的心灵需求, 同时也是“我”的指导者 (刘志荣, 2015, 页 138-141), 整体论述缜密却于无意间将作者“包括在外”。《赛莲之歌》既是自传小说, 那文本的所有表现理应不限于“我”, 而同时直指张贵兴本人。以下试分析《赛莲之歌》中一直未受充分讨论的“声音”。鉴于小说的自传性质, 理解文本的声音将有助于我们进一步厘清张贵兴的文学观。

二、认识张贵兴的方法: 中国性

张贵兴 (1956-) 出生于北婆罗洲美里, 祖籍广东龙川, 与李永平同为旅台婆罗洲华文文学的代表人物。1976 年, 张贵兴赴台求学, 并于六年后入籍中国台湾。张贵兴在早期的短篇小说集《伏虎》(1980) 与《柯珊的儿女》(1988) 尝试处理身份焦虑与台湾经验, 而自《赛莲之歌》后, 其长篇小说的创作背景基本彻底转向了故乡婆罗洲。作家在《顽皮家族》序文排除了素未谋面的广东、定居多年的台湾, 肯定“那个赤道下的热带岛屿”是自己唯一的故乡 (张贵兴, 1996, 页 3-4)。这热带岛屿明明偏离中国大陆却出现大量的传统物事: 《红楼梦》四十一回至八十回本; 《离骚》、《项羽本纪》; 钗簪鬓松的晴雯; 中国曲子王昭君、红豆词、长城谣、苏东坡的“大江东去”; 赤壁之战; “抱月飘烟一尺腰, 麝脐龙髓怜娇饶”, 宝钗的臂脯, 夜半私语时的口脂香; 西门庆、潘金莲; “向睡鸭炉边, 翔鸳屏里, 羞把香罗暗解”; 李清照; 《徐志摩诗选》等 (张贵兴, 2021, 页 48-210)。俯拾皆是引用, 隐隐指明一条“解读张贵兴”这一位典型的离散的马华文学、华语语系作家的路径。

王德威认为，如果以史书美的《视觉与认同：跨太平洋华语语系表述·呈现》（*Visuality and Identity Sinophone Articulations across the Pacific*, 2013）为坐标点，我们可大致勾勒出当代华语语系的论述谱系：

这个谱系至少包括杜维明的“文化中国”、王赓武的“地方/实践的中国性”、李欧梵的“游走的中国性”、王灵智的“中国/异国双重统合性”等立论；以及周蕾的“反血缘中国性”、洪美恩（Ien Ang）的“不能言说中文的（反）中国性”、哈金的“流亡到英语”等反思。（王德威，2014，页5）

“中国性”无疑是华语语系作品的共性，也是最值得挖掘的要素所在。不少学者依循这条脉络针对张贵兴的作品进行分析。在此，值得一提的是佟伯明对张贵兴自1980年至新世纪之作品中的古典中国的审美投射，做了文言句式、修辞、典故化用、古文献引用的相对全面的梳理（佟伯明，2023）。另外，张浩也指出张贵兴作品中连续不断的长句具有音乐性，营造出聆听《诗经》“颂”乐时的极具压迫感的体验之论述（张浩，2023），颇有创新性，少见地从声音层面讨论张贵兴的中国性。两篇文章围绕着王德威所提“根”的隐喻，同为张贵兴作品寻根、归根。当代比较文学学者弗兰克·莫莱蒂（Franco Moretti）在构思更好的研究世界文学的方法时，也提出了“树”与“波浪”的概念。莫莱蒂的判断是：民族文学让人看到树，而世界文学让人看到波浪（弗兰科·莫莱蒂著、诗怡译，2010）。本文正是基于开拓张贵兴作品单一的“民族文学”模式而展开的。

张贵兴本人深受中国与西方文学的熏陶。对他影响十分深的中国文学有曹雪芹《红楼梦》、曹禺《原野》，至于西方文学，他对莎士比亚、《圣经》与希腊神话皆相当熟悉（台湾国立故宫博物院，2025）。《赛莲之歌》中，“我”提到了希腊神话人物希拉诗（即许拉斯，Hylas）与鹤秋力咒（即赫拉克勒斯，Hercules）的同性恋故事；“我”在无法抑制淫念时将自己类比为生性好色的牧神潘，幻视自己长出了蹄冠与羊角（张贵兴，2021，页21-31；张贵兴，2021，页194-195）。同时，“我”也对索尔·贝娄、马乔利·塞弗特、赫伯特·罗拔·伯恩斯、勃朗宁、保罗·李契特还有约翰·布朗等一众西方作家与他们的作品信手拈来。然而，上述两篇文章，以及绝大部分其他围绕张贵兴作品中的“中国性”所展开阐释的学者们，都兀自加强了作家与中国性的联系，并未留意到他对西方、现代性的批判性接受与文本表现。

三、从“文学中的声音”到“作为声音的文学”

《赛莲之歌》穿插两类声音, 自然声如涛声、树叶声、鸟声、蝉声、风声、马嘶等等; 人声则主要有“我”与两位朋友组成的业余三重合唱团的歌声和小提琴声。“我”认为小提琴是有“性别”的: “小提琴是十分女性化的乐器, 而六弦琴则偏向男性”(张贵兴, 2021, 页 168), 小说的第四个副文本也提到亚力士·罗(这个形象也是“我”)的父亲厌恶夜半响起的小提琴声: “他认为只有女人才会半夜里歌唱或玩弄什么乐器, 存心吓人一跳, 而男人只会在清晨时做雄鸡式的清鸣。”(张贵兴, 2021, 页 210) 在主副文本的相互补充下, “我”的形象更加立体了: 由于天生瘦弱, “我”天然更贴近女性气质, 会不自觉被小提琴声所吸引(主文本)。那为父亲所不喜的夜半时分瘆人的小提琴声正是“我”与别人合奏出来的。“我”母亲过世前曾在音乐学院教授小提琴, 因此拉奏小提琴成为“我”表达对她的思念的方式(副文本)。主副文本有所出入, 事实上“我”的母亲健在, 但“我”对母亲确实是有缺失感的, “我”自出生以来便因为某种心灵创伤而一直有“回归母体”的愿望(刘志荣, 2015, 页 131)。

以上是小提琴对“我”在文本中的作用与意义。接下来, 在康凌“除了‘文学中的声音’外, 我们是否有可能去想象与理解一种‘作为声音的文学’?”(康凌, 2021, 页 17) 所提的问题框架, 笔者尝试论证张贵兴通过《赛莲之歌》的“声音”体现了自己独特的, 也深具历史厚度的中国意识。且看小说中与声音相关的两段内容:

那是什么声音? 当我心底里涌上来我熟悉的黑暗思潮时, 一阵优美的旋律, 一种肯定是弦乐器独奏出来的曲调, 若有若无地从远处传来, 我切断已经黏糊糊搅成一体嗅觉和味觉, 揪息所有神经, 将听觉向四面八方敞开, 仿佛一个遭受挫折的人从阴霾的天空搜寻哪怕是一丝丝的阳光。有一阵子, 我以为那是我的幻觉, 但是几秒钟后, 它却又微弱但是清晰地响起来, 这一次, 它再也没有消失过。一只小提琴在忠诚地诉说主人的心事……(张贵兴, 2021, 页 150-151)

经过一段时日后, 芬妮觉得自己和这位素未谋面的年轻人已经成了老朋友, 可以透过小提琴掌握对方变化无常的情绪, 逢她拉奏帕格尼尼时, 他会荒腔走板附和博她一笑, 直到她改奏《小星星变奏曲》或其他儿歌为止; 他可以从她一个了无生气的断弓跳跃肯定她着了凉, 劝她多穿一件衣服, 免得被夜晚的寒风吹坏身子; 偶尔他会取笑她的矜持和避不见面, 她愠怒地指责他, 他道歉, 她表示原谅, 两只小提琴坠入琴瑟和鸣中——这些都是透过两只小提琴, 在一片款款絮语中进行。他的风格是粗暴和雄性的, 像钟馗啃吃她胸中的烦恼鬼, 而她像水牛背上的鹭鸶啄咬他身上的无聊虫。他们也不是没有会错意的时候, 不过大抵没有太离谱, 譬如有一次

他想合奏一首曲子配合隔壁夫妻斗嘴，她却奏起《圣母颂》化解戾气。
(张贵兴, 2021, 页 207)

第一段引文来自主文本，以听觉官能为重，讲述“我”的隐秘欲念被一阵突然响起的小提琴声中断。为了追踪这阵声音，“我”暂时“关闭”了自己的其他感官系统的输入。除了引文出现的嗅觉与味觉，当时正身处于互有好感的朋友姐姐浴室里的“我”，其实还调动了自己的触觉，来来回回把玩着朋友姐姐的肥皂，作为感受她身上香气的凭据。人是无法完全阻止感官系统接收刺激与处理信息的，因此“我”上一刻对着一块肥皂又闻又尝又摸，下一刻却马上揪息神经，仅仅选择敞开听觉这件事是不合常理的，是一种绝对主观的感知分离，其所意图的效果是声音的突出。“我”专心致志地听音乐，小提琴声使“我”进一步产生了联想，它使原本陷入阴霾之境的“我”仿佛在一瞬间便被照亮了，正如前文所述，小提琴声有涤荡心灵的效用。随后小说滑入第二个比喻句式：“……不失自然和抒情的音质轻易打动了，使我像鱼游入海水融入音乐内容中”(张贵兴, 2021, 页 151)，再一次说明作为外部的，以物理形式存在的音乐触发并在极大程度上拓展了“我”的内在思想与精神世界。“我”作为声音的作用对象并非消极被动的接收者，反而极具创造性地展开了自己丰富的想象。“我”的想象远不仅于此。尽管“我”从未见过拉小提琴的人，这份未知却不妨碍“我”去想象她，甚至是想象“我”和她之间的事。从第二段取自副文本的引文，她是个被“我”杜撰名为“芬妮”的女孩，“我”和她在这个虚构空间里同样素昧平生，但“我们”却凭借合奏小提琴而交流起来了。在“我”的想象塑造中，芬妮也是一位对音乐具有敏锐性，且可以轻易从音符、旋律提取信息的“同道中人”。“我们”交流的内容是日常性、形而下的，具体至情绪变化、芬妮的身体状况和一些无关紧要的小打小闹。这样庸常的交流，增加了杜撰的可信度，“我”与芬妮近似生活在(小说中)真实世界中的两个人。换句话说，“我”的虚构不是天马行空，它的目的是为了接轨现实生活，也为添补“我”之所以无法与朋友的姐姐(凯)成为恋人的原因与枝节，即“我”与凯的精神始终是不同的。

对于视觉官能在以上两段引文皆缺席的现象，我们应已有所察觉。必须提到的是，张贵兴绝非完全没有在《赛莲之歌》中“赋予”视觉以有效的、可引起联想的功能，但它们在强度上是有明显区别的。视觉往往止于人事物之间的浅层联系，例如在听完“我”说的故事后，“我”将用指甲拨理发丝的凯比作“五只小麻雀在啄饰家巢”，又将瞪羚明亮的眼睛比作凯那双也很漂亮的大眼睛(张贵兴, 2021, 页 175-176)。这些联系是常见于文学作品的修辞策略，与声音的联想功能不可同日而语。加拿大媒介理论家马歇尔·麦克卢汉(Marshall McLuhan)在上个世纪六〇年代提出“广播‘造成让人深度卷入的经验’”(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译, 2011, 页 338)，肯定广播此类非视觉媒介可以矫正人类麻木的感知：“如果只提供演戏的声音，我们就不得不填补全部的感知，而不仅仅是表演的视觉。”(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译, 2011, 页 346)那些要求人们深刻参与、

可调动再创造的能动性的媒介被他划为“冷媒介”,如手稿、电话;而那些已为人们提供充足清晰的信息、剥夺受众参与创造过程的媒介则是“热媒介”,如拼音文字、电影。根据受众卷入程度的分类法,《赛莲之歌》的声音属于冷媒介,“我”是一个被反复调动的、富有创造性的人物。张贵兴在这部早期的自传小说预告了他此后所偏好的沉浸于感官世界,尤其是听觉的创作模式。其中最有力的例子是《群象》(1998)由始至终“只闻其声,不见其影的‘象’”(黄丽丽,2015,页111)。学者黄丽丽留意到视觉文化的世界正往一个注重感官与体验的时代过渡,故将张贵兴的感官书写视为他针对这样一个时代局面的“无可避免的对创作形式和审美情趣”所作的回应(黄丽丽,2015,页114)。

麦克卢汉对拼音文字性质的解读,与他所提出的:视觉文化是西方的;听觉文化是东方的,而现在它们正在杂交(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译,2011,页65-75)的论断深具启发性,有助于反向推演黄丽丽所得结论。除了为迎合时代,张贵兴之注重感官与体验,是否有别的原因?作家本人的生活经验是否参与其中?这些问题能在麦克卢汉那里得到解答:

现在西方世界使用的所有拼音文字,……它们的形、音、义和言语内容是相互分离的,这使它们成为翻译和文化同质化的最重要的技术。所有其他形态的文字都只为一种文化服务,都只有助于将那种文化与其他文化分离开来。唯有拼音字母才能用来把任何语言的语音翻译成——尽管比较粗躁——同样一种视觉代码。今天,中国人借用我们的拼音字母的努力,在声调多变和同音异义这两个问题上遇到了特殊的困难。……西方的拼音字母,在汉语和中国文化的中枢听觉特征转换中正在发挥作用,以便使中国也产生西方那种线性模式和视觉模式,这些模式曾赋予西方的工作和组织以中央同一和聚合一致的力量。(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译,2011,页108)

线性与视觉两种模式发展至今,为西方社会带来了巨大的负面影响,它们使人类遭遇感受力分裂并支离破碎、疲于进行深层联想的严重危机。追求现代性的东方文明正是在西方化的进程中不自觉丢失了历史悠久的听觉文化传统。张贵兴却通过《赛莲之歌》重拾“老式”、“陈旧”的声音景观,表现了他对已然无可挽回的文明进程的逆行姿态。其所意欲的结果是撬动与抵抗视觉当道、以视觉为思维本位的根深蒂固的社会性结构。按麦克卢汉的逻辑,张贵兴无疑是在矫正技术创伤所产生的后果。正是在这层意义上,张贵兴的努力可视作鲁迅、唐君毅思考“广义的中国文化与现代性交会所面临的危机”(王德威,2014,页11)的延伸,而这亦即他隐蔽却独特的中国性所在。作为一位同时受过东西方文学训练与影响的离散作家,张贵兴对不同文化之间的碰撞始终秉持一种审慎的,同时具批判性与反思性的态度。

四、发声不等于交流

《赛莲之歌》一共有四个副文本：一、讲述希腊神话人物希拉诗意图从主人鹤秋力咒身边逃离；二、以第三人称视角，讲述一只大蜥蜴纵横草原猎食、寻找雌性配对，最终褻渎了一个在岸边洗衣的少女；三、“我”戏仿曹操，讲述赤壁之战；四、“我”化身又化名为“亚力士”，与不曾见面的芬妮通过小提琴来往。前两个文本分别隐喻并交代了“我”情欲的开始与爆发。后两个文本最值得关注的共同点在于，它们都是由“我”讲给凯听的。在讲完大乔小乔的故事后，“我”问凯：

“好——好听吗？”

这时凯坐在一张有扶手的椅子上，一只手撑着下颌，另一只手若有若无地拨理发鬓和垂在额头上的发丝……她的额头和眼睛显示她正在聚精会神思考，也许正在反复捉摸刚才的故事，也许不是。她轻松落后你但是没有失去你，而不是吃力地紧跟着你的模样，是很讨人喜欢的听讲风格，满足了演说者的虚伪和卖弄。（张贵兴，2021，页175）

凯是一个“从小受英式教育，中文说得不太流畅，表达能力也不太好”、“在学校里用英文浏览中国历史，中国方面的知识薄弱得叫人吃惊”（张贵兴，2021，页173）的女生。因此，凯并不知道“我”所讲的东西与历史事实不符，完全是“我”的个人幻想。“我”对给不熟悉古典中国的凯说赤壁之战是在显摆学识一事，有清晰的认知。但“我”却喜欢这种因饱读诗书而受人崇拜的感觉，它使从小碍于身体瘦弱而在竞技体育方面处于弱势的“我”，找到了“我”真正属于自身的价值。它甚至成为“我”吸引女人、展现人格魅力的手段。此时“我”对凯轻松落后于“我”，“我们”难有共鸣是有所察觉的，但不甚在意，因为“我”还迷恋着凯，尤其是她那“南国姑娘的早熟身材”（张贵兴，2021，页147）。

随着小说的推进，每当小提琴声响起，“我”都不免自我拷问，而肮脏的、轻易为欲念所支配的心灵一再经受涤荡。唯当得知小提琴的主人因病逝世后，“我”那些有关凯的污秽念头才消失得干干净净。“我”找来凯，给她讲述亚力士与芬妮的故事。凯被化名为“丽梅”，也出现在了虚构的故事里。在故事的结尾，芬妮病逝，亚力士向丽梅提出了分手。“我”的目的是通过故事与凯退回朋友的距离，但“我”不知道凯有没有真正理解“我”的用意：

如果凯带着一种纯粹听故事的心情，而没有发觉丽梅这个人物的“原型意义”，我是无所谓的，甚至乐观其成，哪一个小女生会知道白雪公主和七个小矮人之间的性意义呢？尤其说完故事后，我不知道为什么忽然觉得有点后悔。

凯没有说话, 也没有像过去听完故事后发出赞叹或疑问, 只是一动不动地坐着。我想转过头去打量她在黑暗中的侧脸, 但是一如往常, 需要动作的时候我总是犹豫不前。

“怎么样? 你觉得这个故事怎么样?” 我一嘴书呆气地说。

“不错, 真的不错,” 凯的语气很平静, “你还真会编故事。”(张贵兴, 2021, 页 213)

倘真觉得不错, 凯的语气不会是平静的。换句话说, 凯的中文水平虽然不高, 却一定理解“我”的用意。让凯知道“我”想与她保持朋友身份一事并不难, 英语不错的“我”大可以使用对凯而言相对直白的英语。那么, “我”究竟为什么在明明清楚凯的背景的前提之下, 依旧坚持以拐弯抹角、似是而非的方式与她对话? 现象学的奠基者埃德蒙·胡塞尔(Edmund Husserl)认为, 在交往行为中, 为了将内心情绪、心理与意向状态告知别人, 我们会使用并外化各种各样本身具有意义的符号, 希望听众能够在捕捉符号后知晓、理解我们的内心状态(弗农·W.西尼斯著、孔锐才译, 2022, 页 32)。在“我”本人的内心世界里, 曹操、芬妮、亚力士与丽梅, 都是有意义的, 它们在副文本中经“我”的编排, 成为了不易被辨识与解读的符号。通过细读的工作将这些被折叠的符号一一铺展开来, 我们不难发现: 曹操作为文人群体的强者形象, 承载“我”对自己的一种美好的、不可企及的想象; 芬妮是亚力士, 亦即“我”的精神导师, “我们”是彼此的灵魂伴侣; 而“我”之所以向身材丰满的丽梅提出分手, 是因为“我”最终意识到了肉体的相吸是庸俗且低级的, “我”应有更高尚的追求。

凯根本不可能掌握如此多的信息, 因为每个人的生活体验都是不一样的。曹操对凯的意义, 一定不同于“我”所感受到的, 曹操毕竟历经被“我”加工的程序。此外, 尽管凯意识到自己被对标成“丽梅”, 但她很难真正且完全理解, 究竟她与丽梅在“我”眼里的相似之处体现在了哪一方面, 又到了什么程度。在“我”讲故事、凯听故事的两次来往中, “我”作为表达的主体, 在发声前已有非常鲜活、饱满的思考, 然而它们对凯来说始终是不可知也不可感的。胡塞尔在《逻辑研究》一段有关主体间性的陈述, 解释了表达为何并不承诺交流:

如果我听一个人说话, 那么我就是在将他感知为一个说者。我听他在叙述、在证明、在怀疑、在许愿等。听者在同样的意义上感知传诉, 就像他在感知传诉者本人一样——尽管那些使此人成为此人的心理现象作为它们之所是并不可能落实为对一个他人的直观。……听者感知到, 说者表露出某些心理体验, 就此而言, 听者也感知到这些体验; 但听者本人并不体验到这些体验, 他对这些体验的感知不是一个“内”感知, 而是一个“外”感知。(埃德蒙·胡塞尔著、倪梁康译, 2017, 页 381-382)

由于凯被符号“拒之门外”，“我们”没有交流任何有效信息。按胡塞尔语，“我”所说的东西成为“孤独的话语”，它们是我“孤独心灵生活中的表达”。当“我”在说话时，“我”是能听见自己在表达的。除了凯，“我”也是自己的听众。那些原本只作为想象而存在于脑海中的故事被转化为话语，第一次公之于众。它们无论对凯或“我”而言，都是新鲜的。既然凯不是故事的理想读者，那么故事的作者、“我”，是不是最理想的读者呢？

主张“延异”（différance）的雅克·德里达（Jacques Derrida）反对胡塞尔将意义视为一种先验的，始终一成不变之物，而认为表达与表述时所使用的词语，必将导致原初意义的丧失。德里达在《声音与现象》提到：“‘自言自语’不是一个对自我关闭的内在，它是在内在中不可还原的‘开口’，是在言语中的眼睛和世界。”（雅克·德里达著、杜小真译，2017，页 110）这也就是说，如果曹操与大乔、亚力士与芬妮这两则故事，始终只存在于“我”自己的脑海里，那它们的意义就是固定的、悬搁的，因为未经表达与表述的符号处在封闭的系统内部，未与世界发生联系。然而，人一旦开始传诉、在人听见自己说话的同一刻，由于自我感发（auto-affection）的过程正在发生，意义面临流失其纯粹性的命运：

当我看见自己的时候，不论是因为我的身体有限的区域对我的注视表现还是因为现时的反思，非本性已经进入这个从此不再纯粹的自我影响的领地。在触-被触的经验中情况也是同样。在这两种情况下，我的身体的表面作为对外在性的关系应该开始在世界中自我陈列。（雅克·德里达著、杜小真译，2017，页 100）

当人在进行表达与表述时，当下世界的种种物事将即刻为人所感知。这些外在的污染源是生产性的，注定打断本质的连续性，使意义偏离，甚至腐化。借助德里达的观点，重新回到小说文本，“我”在给凯说完故事后所产生的奇怪情绪：“不知道为什么忽然觉得有点后悔”（张贵兴，2021，页 213）得到了更进一步的解析。“我”最开始时是出于快速与凯划清界限、向她表明“我们”不是彼此灵魂伴侣的目的说故事的，且“我”原本打算“用快刀斩乱麻的手法将这个太过浪漫的故事叙述一遍”，最后却“唠唠叨叨说了一个多小时”（张贵兴，2021，页 212-213）。从不受控的时间线看来，“我”明显添加了许多内容，而这内容本不在计划当中。说完故事后，“后悔”这个情绪“突然出现”，使“我”获得了有关自己的新的认知。“我”旁观自己意志的动摇与自我繁殖、亲身经历此前的设定失效于与现实世界交手的过程中。想象中的与被说出来的故事之间的差异，再次说明了故事最原初的意向意义，在说故事的过程中不知不觉地被重新语境化了。在意义总是无法持留、总会被重新语境化的前提下，就算是“我”这个编故事、说故事的作者，也无法是一个理想的受众、听者或读者。

五、余论：想象的界限

《赛莲之歌》可读作张贵兴第一次以雨林为背景, 大篇幅呈现其琳琅想象的文本。声音景观使“我”/张贵兴展开想象, 随后“我”/张贵兴发现想象本身所携带的意义是高度私人化的, 也是因人而异的。后来《群象》、《猴杯》、《我思念的长眠中的南国公主》、《野猪渡河》与《鳄鱼晨曦》所开发与穿插的符号只增不减, 叙事愈发往驳杂繁复的方向运行, 这在某些论者看来, 极易造成阅读体验上的审美疲劳。针对《野猪渡河》(2018) 以前的张贵兴作品, 朱崇科评价其笔下的雨林书写已发展到了一种苦口婆心, 甚至是重复自我的地步: “情节往往过于离奇, 匠气较重, 而对历史的尊重程度不够。无论是对砂拉越土著还是对雨林生态, 他更多是采用夸张化手法, 而且往往是穷形尽相, 甚至是过度索取”(朱崇科, 2015, 页 72), 并将谐音的“异乡”与“臆想”并置作为标题, 表示他对张贵兴的创作手法的不认同。

除了朱崇科, 张贵兴所念兹在兹的故乡婆罗洲, 那些在地文人, 似乎也无法毫无障碍地接纳他的文学观。这些文人批判张贵兴有关雨林的作品严重变形、失真, 认为脱离当地的书写难以成功, 尽管“文学允许想象和虚构, 但太离谱的编造与扭曲, 或穿凿附会, 肯定不会产生愉快而永久的阅读效果。我们要求的是在真实基础上的艺术加工。”(沈庆旺, 2004, 页 635) 由此可见, 张贵兴被打上了所谓贩卖南洋情调、迎合时势与台湾消费市场的作者标签。荣誉伴随诟病, 或成正比。假设张贵兴是一个“计日用之权宜”的作家, 他对这些评论不会一无所知, 而《野猪渡河》这部与《我思念的长眠中的南国公主》隔了整整十七年才推出的小说, 并未见其想象、符号、象征的调整与收敛。《赛莲之歌》中“我”寻找理想读者的失落延续至现实生活, 张贵兴也许早知人与人之间少有准确而有效的交流, 他的想象也无法轻易成形于他人的意识中。在这层意义上, 麦克卢汉的话显得格外意味深长: “飞机速度接近音障的临界点时, 机翼上的声波变成了可见波。声音行将消逝时突然出现的可见性足以说明存在所具有的美妙的模式。”(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译, 2011, 页 23) 《赛莲之歌》作为一部自传小说, 几乎是预判性地针对学界对张贵兴的不可见与盲点, 提前给予了“但伤知音稀”的回应。

参考书目

- 佟伯明 (2023)。《局外人的凝望——从“雨林三部曲”论张贵兴的身份认同意识》【硕士论文, 武汉大学】。
黄丽丽 (2015)。论张贵兴《群象》与《猴杯》的感官书写。《华文文学》, 6, 110-116。
康凌 (2021)。在现当代文学研究中思考“声音”。《中国图书评论》, 8, 15-24。
刘志荣 (2015)。阿尼玛变形记——马华作家张贵兴小说《赛莲之歌》的分析心理学解读。《中国比较文学》, 1, 129-143。
沈庆旺 (2004)。雨林文学的回响——1970-2003 年砂华文学初探。载于陈大为、钟怡雯、胡金伦 (主编), 《赤道回声: 马华文学读本 II》(页 605-643)。台北万卷楼图书有限公司。

- 汪雪桐（2023）。张贵兴小说《赛莲之歌》中的空间叙事。《文学教育（下）》，4，81-83。
- 王德威（2014）。“根”的政治，“势”的诗学——华语论述与中国文学。《扬子江评论》，1，5-14。
- 张贵兴（2021）。《赛莲之歌》。四川人民出版社。
- 张贵兴（1996）。《顽皮家族》。台北联合文学出版社。
- 张浩（2023）。张贵兴：在食腐者之地创造华族图腾。《常州工学院学报（社科版）》，41（3），35-39、110。
- 朱崇科（2015）。台砂并置：原乡/异乡的技艺与迷思——以李永平、张贵兴的小说书写为中心。《中山大学学报（社会科学版）》，55（4），61-73。
- “南洋月”【台湾国立故宫博物院】（2025，10月26日）。“南洋月专题讲座：《走入婆罗洲文学地表》”【直播】。
- Cisney, V. W. (2022)。《导读德里达〈声音与现象〉》（孔锐才译）。重庆大学出版社。（原著出版于2014）。
- Derrida, J. (2017)。《声音与现象》（杜小真译）。商务印书馆。（原著出版于1967）。
- Husserl, E. (2017)。《胡塞尔文集：逻辑研究（第二卷）》（倪梁康译）。商务印书馆。（原著出版于1984）。
- Moretti, F. (2010)。《对世界文学的猜想》（诗怡译）。中国比较文。（原刊发表于2000）
- McLuhan, M. (2011)。《理解媒介：论人的延伸》（何道宽译）。译林出版社。（原著出版于1964）。

Pioneer in the Shadow: The Colloquial Experimental Poetry of Wang Xiaolong

CHAN Tah-Wei *
National Taipei University

Abstract

This article critically examines the poetic trajectory of Wang Xiaolong (王小龙), a pioneering figure whose work was profoundly shaped by the turbulent historical juncture between Misty Poetry (朦胧诗) and the 3rd-Generation Poetry Movement (第三代诗潮). While the Misty poets, particularly those associated with the Beijing-based Jintian School (今天派), spearheaded a new wave of poetic innovation, Wang Xiaolong, emerging from Shanghai, pursued a distinct path characterized by colloquial poetry grounded in urban everyday life and cultural sensibilities. Consequently, his contributions remained marginalized within dominant discourses of poetic historiography. Despite the overshadowing effect of this historiographical exclusion, Wang Xiaolong's colloquial poetic style can be seen as an antecedent to the aesthetic principles later embraced by 3rd-Gen poets. However, following the ascendancy of figures such as Han Dong (韩东), Wang Xiaolong found himself sidelined amidst the collective reconfiguration of poetic paradigms during the post-New Poetry movement (后新诗潮). His work thus occupies a liminal space, caught in the transitional dynamics between two major poetic currents. This article aims to reassess Wang Xiaolong's creative significance and critically reposition his contributions within the broader framework of poetic history.

Keywords: Wang Xiaolong, Han Dong, Pioneer, Colloquial poetry, Experimental poetry

* CHAN Tah-Wei, Distinguished Professor, National Taipei University.

1. Introduction: Behind the Revolution of Poetry

The experimental achievements of the Third-Generation (3rd-Gen) poets in vernacular expression precipitated a paradigm shift in poetic aesthetics, thereby cementing their pivotal position within the historical trajectory of Chinese poetry. This study primarily investigates the vernacular strategies distinctive to 3rd-Gen poetry while delineating their fundamental divergences from the vernacular style characteristic of the May Fourth “New Poetry” movement.

In their revolutionary endeavor to forge a new epoch of modern Chinese poetry, the May Fourth literati deliberately repudiated the prosodic accomplishments of classical Chinese poetry. Consequently, they resorted to appropriating Western poetic rhythms as compensatory mechanisms for the phonological and metrical deficiencies inherent in Republican-era “New Poetry.” The vernacular language deployed in the May Fourth movement fails to authentically replicate quotidian speech patterns, notably lacking the essential “speech tone” qualities. May Fourth poets extensively employed imagistic, topographical, and symbolic devices while simultaneously accommodating readerly aesthetics, ultimately cultivating a “Europeanized vernacular” (欧化白话) that became inextricably associated with intellectual elitism.

This interpretation markedly departs from Hu Shi’s (胡适) theoretical construct, wherein he sought to establish genealogical continuity between classical Chinese vernacular traditions and May Fourth colloquial modernism. Such an approach, however, neglects the crucial distinction that premodern Chinese texts predominantly utilized a “refined vernacular” – more accurately conceptualized as “literary written Chinese” rather than genuine “spoken Chinese.”

Scholarly research since 2000, particularly the work of Fudan University’s Yuan Jin (袁进) and other Chinese scholars, has substantiated that May Fourth poets adopted the “Europeanized vernacular” initially developed by Western missionaries during the Qing Dynasty for Bible translation. This linguistic variant evolved from localized vernacular forms rather than orthodox literary Chinese, representing a distinct linguistic register from the official lingua franca. (Yuan Jin, 2014, pp.1-10)

While this Europeanized vernacular demonstrates greater affinity with colloquial speech patterns than classical written forms, it nevertheless lacks sufficient literary refinement. The May Fourth poets’ creative task thus involved substantial artistic enhancement to elevate this linguistic medium to genuine poetic expression. Essentially, the vernacular deployed in May Fourth New Poetry constitutes a stylistically perfected iteration of the missionaries’ linguistic innovation, while still retaining fundamental

structures of written Chinese. During the Republican era (1912-1949), this synthesized form emerged as the dominant written medium in mainland China.

After the establishment of the People's Republic of China by the Chinese Communist Party, Mao Zedong's literary discourse exerted a profound influence on the trajectory of modern Chinese poetry. His advocacy for the use of Chinese folk vernacular supplanted the previously favored "Europeanized vernacular," thereby impeding the continuity of the May Fourth poetic tradition. During this period, poetry was largely reduced to a vehicle for political propaganda, with its artistic autonomy and expressive breadth significantly constrained.

It was not until the emergence of the Misty Poetry Movement, spearheaded by Bei Dao (北岛) and his contemporaries, that a discernible shift toward the ethos of the May Fourth Movement became evident. This literary resurgence was characterized by an engagement with contemporary Western poetry through Chinese translations. However, the Misty poets deliberately distanced themselves from the colloquial tradition, instead cultivating a new paradigm of elite poetry that diverged from the foundational principles of the May Fourth movement.

2. In the Shadow of Misty Poetry

In March 1979, Poetry Magazine (诗刊), China's most prestigious poetry journal, published Bei Dao's seminal poem "Reply" (回答). This publication signified the formal emergence of Misty Poetry amid a period of intense ideological and artistic debate, catalyzing a gradual destabilization of established aesthetic conventions within contemporary Chinese poetry. The dominant discursive authority in this poetic landscape was largely exercised by the "Jintian school" (今天派), a collective of poets who, as awakened intellectuals and cultural spokespeople, profoundly shaped the trajectory of poetic expression in China.

Initially regarded as a pejorative term, Misty Poetry underwent a significant reevaluation, ultimately being recognized as "a generation's dharma post," signifying its pivotal role in redefining literary sensibilities throughout the 1980s. In the nascent phase of contemporary Chinese poetry, particularly among the distinguished poets associated with the Jintian school, their luminous artistic presence captivated readers across the nation. However, their prominence inadvertently constrained the creative latitude available to other poets of the same generation, irrespective of their geographic proximity to Beijing or their locations in distant literary hubs such as Chengdu and Shanghai. The

evocative and enigmatic essence of Misty Poetry continues to reverberate through its verses, cementing its enduring literary influence.

In 1982, amidst the zenith of Misty Poetry's cultural ascendancy, Shanghai-based writer Wang Xiaolong (王小龙) (b. 1954) authored a seminal critical essay entitled "Far Sail" (远帆). This concise yet penetrating work serves as a valuable historical document chronicling the reception dynamics of Misty Poetry within Shanghai's literary circles, vividly depicting its wildfire-like dissemination and profound cultural permeation. "Back then, whenever poets met, the conversation inevitably turned to Misty Poetry—debating its importance, questioning where it was headed. The media got involved too, with newspapers chiming in on the discussion. Bei Dao and his peers left a deep imprint on the younger generation, their verses quietly shaping the poetry of aspiring writers. College students, captivated by Shu Ting's (舒婷) work, would recite 'Ave Maria' (圣母颂) in a way that almost felt like singing, their voices carrying both admiration and a touch of reverence." (Laomu, 1985a, p.105) This phenomenon underscores the profound impact of the Misty Poetry movement, spearheaded by Bei Dao, in shaping the aesthetic and intellectual orientation of emerging poets. Its influence extends beyond literary innovation, prompting critical reflections on the implications of an evolving cultural landscape—one in which poetic figures transcend their artistic roles and become objects of fervent admiration. Such a development has given rise to concerns regarding the potential for an excessive veneration of individual poets, raising questions about the boundaries between artistic inspiration and the cultivation of an uncritical form of idolization.

During the 1980s, Wang Xiaolong undertook the responsibility of guiding poetry training sessions for middle school students at the Shanghai Youth Palace (上海青年宫), demonstrating a profound dedication to fostering literary growth among young poets. However, he soon discerned a troubling trend: an excessive reliance on the imagery characteristic of Misty Poetry, often to the detriment of originality and substantive poetic engagement. This pervasive emulation, rather than enriching poetic expression, led to a mechanistic manipulation of imagery, ultimately constraining creative depth.

As Wang Xiaolong observed the escalating prominence of this practice, his disillusionment deepened. He lamented the reduction of poetry to an exercise in stylistic excess, where imagery was no longer employed as an organic extension of thought but rather as an arbitrary embellishment devoid of genuine meaning. His frustration became evident in his critique: "Image! It is exasperating—those chaotic and endlessly enumerated 'images' serve merely to validate a sentence or, worse, to mask sheer nonsense." (Laomu, 1985a, p.106) This growing concern underscored his conviction that poetry should transcend superficial aesthetic devices and remain a medium of intellectual and emotional resonance.

Wang's approach to poetry was deeply shaped by his critical stance on excessive imagery. Rejecting the stylistic framework of Misty Poetry, he embarked on a search for an alternative poetic language—an endeavor that, at the time, seemed almost futile. However, the legacy of May Fourth new poetry provided him with a crucial source of inspiration, prompting him to reconsider the role of vernacular Chinese in poetic expression.

As he articulated: "If we think of new poetry sixty years ago as being defined by vernacular Chinese, then it's time to bring that idea back. Poetry today should reflect the true essence of vernacular Chinese poetry. We need to move away from rigid labels, outdated idioms, overly ornamental imagery, and language that feels too scholarly or contrived. What we really want is a kind of everyday Chinese—something direct, powerful, and even a little childlike. It's about embracing natural imagery and humor while steering clear of automatic, formulaic effects. The goal? To capture the magic and unexpected beauty of daily life." (Laomu, 1985a, pp.106-107)

Wang's vision sought to reinvigorate poetry by restoring linguistic authenticity, positioning it as an organic and resonant form of artistic expression rather than a mere exercise in stylistic embellishment. His insistence on simplicity and spontaneity marked a deliberate departure from prevailing literary conventions, advocating for a poetic sensibility rooted in genuine engagement with lived experience.

The concept of "Chinese colloquial language," as articulated by Wang Xiaolong, refers to the vernacular language used in contemporary China. Given that May Fourth poets pioneered the use of spoken Chinese as a means of challenging the traditional written Chinese prevalent in classical literature—and considering the declining influence of the May Fourth standard—there arises a pressing need to reaffirm the significance of "daily colloquial writing" as a means of revitalizing poetic expression.

Indeed, what Wang Xiaolong terms "Chinese colloquial language" aligns closely with the idealized linguistic state envisioned by Hu Shi, yet none of the May Fourth poets fully realized this aspiration. At that historical juncture, poets primarily composed in modern written Chinese, a stylistic mode that largely excluded the organic linguistic rhythms of everyday speech from poetic composition. Consequently, reading May Fourth New Poetry often resembles engaging with literary prose rather than experiencing the spontaneity of vernacular expression.

Wang's poetic vision centered on the principle of "speaking naturally in verse"—mirroring the fluidity of everyday conversation while simultaneously harnessing the expressive potential of poetic beauty. The fundamental distinction between these

approaches resides in the notion of “natural speech.” Although Wang’s exploration of linguistic authenticity diverged from the trajectory of May Fourth New Poetry, the experimental ethos underlying both movements remains evident in their shared commitment to integrating colloquial elements into literary form.

This succinct article, written in July 1982, though limited in length, stands as a compelling testament to the significant cultural and literary prominence of poetry during that period. Its brevity does not diminish its analytical depth; rather, it encapsulates the essence of an era in which poetry held substantial influence, reflecting the intellectual and artistic currents that shaped literary discourse at the time.

As early as May 1981, Wang had already composed the poem “Taxi Always Comes in Despair” (出租汽车总在绝望时开来), which served as a compelling demonstration of his engagement with colloquial writing. This work exemplified his deliberate departure from conventional poetic forms, as he sought to integrate the linguistic rhythms of everyday speech into his creative practice. Building upon this experiment, he subsequently articulated a formal manifesto, outlining the theoretical foundations and artistic principles of this approach to poetry, further solidifying his commitment to vernacular expression as a vital force in contemporary literary discourse.

Wang’s poetic contributions did not garner widespread recognition or exert a lasting impact, and his advocacy for colloquial language in poetry was soon eclipsed by the ascendancy of the Jintian school. Nevertheless, the inclusion of his works in several seminal anthologies attests to their significance within the evolving landscape of contemporary Chinese poetry. His poems were featured in the influential *Anthology of the New Poetry Trend* (新诗潮诗集) (1985), *Exploring Poetry* (探索诗集) (1986), and *Anthology of Contemporary Chinese Experimental Poetry* (中国当代实验诗选) (1987), reflecting the recognition of his contributions during that period.

Additionally, Wang’s works appeared in other key anthologies, such as *Chinese Modernist Poems Grand View 1986–1988* (中国现代主义诗群大观) (1988), *Youth Poems 1985–1986* (青年诗选) (1988), and *Selected Poems in the 1980s* (八十年代诗选) (1990). However, as the poetic landscape continued to evolve, his works were gradually omitted from subsequent anthologies, marking a decline in his presence within the literary canon. Moreover, Wang’s absence from prominent poetry reviews and scholarly discussions, coupled with his marginalization within the successive shifts in poetic generations, underscores his diminishing influence in contemporary literary discourse.

Wang’s engagement with colloquial poetry represented a pioneering yet premature endeavor, positioning him outside the dominant literary currents of his time. Despite the

originality of his approach, his works were largely overshadowed by the widespread acclaim of Misty Poetry, which captivated both scholars and general readers, leaving his contributions relatively unexamined.

What is particularly striking is that even the subsequent generation of poets, commonly referred to as the 3rd-Gen, failed to recognize his poetic innovations, further contributing to his marginalization. The later historiography of Chinese poetry similarly neglected his place within the evolving literary canon, resulting in a conspicuous absence from critical discussions on contemporary poetic developments. As Zhuyu (茱萸) has noted, these circumstances precipitated a steady decline in Wang's literary visibility, relegating him to relative obscurity, with only a small circle of individuals remaining aware of his work and legacy (Zhuyu, 2012, p.93).

3. The Enigmatic Inception of Colloquial Poetry

In recent years, several scholars have posited that Wang Xiaolong represents the “enigmatic inception of Colloquial poetry” or serves as its “primordial figure.” This contention arises from the limited public recognition of such a claim. To substantiate the “source theory,” it is imperative to delineate a definitive point of origin and systematically trace its trajectory of reception. In the absence of a discernible lineage of influence, one cannot legitimately characterize a phenomenon as an intellectual or artistic source. The notion of “secrecy” in this context constitutes a dubious and misleading assertion that fosters scholarly irresponsibility.

In the archival records documenting the literary trajectory of the 3rd-Gen of core poets, evidence tracing the reception history of Wang's poetry remains elusive. Apart from Momo (默默) (b.1964), a student in Wang's poetry training program, the only other individual referenced in historical accounts is his fellow Shanghai native, Chen Dongdong (陈东东) (b.1961), who appears in select records.

Chen and Wang Yin (王寅) (b.1962) were classmates in the Class of 1980, third cohort of the Chinese Department at Shanghai Teachers College, sharing a dormitory where Wang Yin first introduced Chen to the world of poetry. During their formative years, they were deeply engrossed in foreign modernist poetry (in Chinese translation) from the college journal reading room, where they meticulously copied poems into categorized notebooks. In 1980, Chen left with an exercise book filled with transcribed works by Odysseus Elytis (1911-1996), the 1979 Nobel laureate, and the following spring, he composed his first poem. Chen exclusively copied foreign poetry, expressing

disillusionment and disdain toward Chinese poetry—even the Misty Poetry failed to impress him (Wanxia, 2014, pp.88-90).

The primary intellectual nourishment for Wang Yin and Chen, which they regarded as “a treasure trove,” also included the influential anthology *Selections from Foreign Modernist Works* (外国现代派作品选) (Vol.1, 1980; Vol.2, 1981), compiled and translated by Yuan Kejia (袁可嘉) and others. This anthology featured works by Émile Verhaeren, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, W.B. Yeats, T.S. Eliot, Ezra Pound, Sergei Yesenin, Eugenio Montale, Federico García Lorca, among others. Later, they further immersed themselves in Walt Whitman, Pablo Neruda, and Allen Ginsberg.

Between 1978 and 1988, China undertook a significant initiative to translate and publish approximately 4,000 foreign literary works, with a predominant focus on Western modernist literature (Yuan, 2018, p.221). This extensive corpus of translated works provided a crucial intellectual foundation for the 3rd-Gen poets, ensuring that the evolution of colloquial poetry in China remained both diverse and multifaceted.

Chen recalls a pivotal event in 1982, during which Wang Xiaolong—a prominent figure in contemporary poetry—alongside several members of the “Experimental Poetry Society of the Youth Palace” (青年宫实验诗社), visited the Chinese Department to deliver lectures and poetry recitations. He expresses a particular fascination with Wang’s poetic philosophy, which emphasizes the use of everyday vernacular to depict the lived experiences of ordinary citizens. However, following the lecture, Chen was unable to engage in a comprehensive analysis of its content (Wan Xia, 2014, pp.95-96).

Furthermore, he vividly remembers Gu Cheng (顾城) delivering a lecture at Shanghai Normal University in 1983. According to Chen, the lecture hall of the Chinese Department was the largest on campus and was filled, reflecting the profound interest in Gu Cheng’s literary contributions (Wan Xia, 2014, p.98). By 1982, Wang Xiaolong had already attained an almost legendary status within Shanghai’s poetry circles, though his influence remained less pronounced than that of Gu Cheng.

While Chen alludes to Wang’s colloquial poetry, he does not delve into its impact on Shanghai’s academic institutions. More significantly, during this period, he, along with Wang Yin and others, was deeply immersed in foreign literature, which served as their primary intellectual stimulus. Conversely, the trajectory of colloquial poetry in Chengdu and other regions was shaped by an entirely distinct set of influences.

Momo asserts that a defining characteristic of the Misty poets’ ethos is their unwavering commitment to justice and truth. In contrast, experimental poets have largely

abandoned the conventional themes of poetry, redirecting their creative focus toward the quotidian realities of everyday life and the exploration of novel modes of poetic expression. Rather than being preoccupied with the thematic concerns of poetry, our engagement with Chinese poetic composition is primarily driven by an interest in its formal and linguistic potential. The emergence of the most dynamic and innovative language in modern Chinese poetry can be attributed to Shanghai's experimental poets, who played a crucial role in bridging Misty Poetry with the 3rd-Gen poets. Notably, the experimental poets maintain a relatively reserved disposition and exhibit minimal interest in public recognition or fame. As a result, the historical trajectory of this poetic collective remains largely obscure (Momo, 2017, p.99). While it is indeed appropriate to designate the Shanghai "experimental poets," under the leadership of Wang Xiaolong, as the pioneering figures in this literary movement, it remains critical to acknowledge that their broader influence—as well as the foundational origins of colloquial poetry in contemporary China—has yet to be comprehensively examined. The absence of sustained scholarly engagement with their contributions has resulted in an incomplete understanding of their role in shaping modern poetic discourse.

When analyzing the poem "Taxi Always Comes in Despair", which emerged in May 1981 as a significant exemplar of contemporary colloquial poetry, it becomes apparent that Wang's approach to poetic composition was profoundly innovative and markedly distinct from the prevailing literary currents of his time. In contrast to the poets of the Jintian School, who endeavored to illuminate readers with their Misty Poetry, Wang's poetic vision was not only ahead of its time but also fundamentally contrarian. His literary trajectory reveals a predilection for solitary exploration within the uncharted domain of colloquial poetry, crafting verses that diverge from the dominant stylistic and thematic norms of his contemporaries.

Notably, "Taxi Always Comes in Despair" eschews conventional political motifs—there are no emblematic squares reminiscent of Tiananmen, no grand historical monuments, utopian ideals, or culturally ingrained symbols. Within the landscape of Misty Poetry, Wang Xiaolong deliberately selects an unconventional urban setting, centering his narrative on an ostensibly trivial episode devoid of overt physical suffering. Through this artistic choice, he seeks to encapsulate the nuances of anxiety and anticipation experienced while awaiting a taxi:

**Just like the last time-
On our way to the wedding banquet
We stood by the roadside
Playing a pair of colorful dolls**

**Pretending to be blissful
Sweating with anxiety inside
I prayed my watch was a quarter fast-
Had we mistaken the address?
Would they come from the north or the south?
So we each kept vigil on one side
Imagining ourselves as spy movie characters
.....
And now again-
She carries teeth, medicine, and dirty clothes
Like a woman stepping out of a prison yard
I count the shuffling feet entering the hospital
Trying to solve the silent riddle:
Are there more men or women in China?
Screw it, I'll stop waiting
It will appear, as it always does
At that precise and fated hour. (Laomu, 1985b, p. 671-672) ¹**

Wang's deployment of colloquial language exemplifies a pragmatic and immersive engagement with everyday life, positioning his poetic practice within the tangible realities of ordinary individuals. In this regard, colloquial poetry derives its thematic and stylistic resonance from quotidian experiences, capturing the nuances of vernacular expression as a medium for literary innovation. The Misty poetic tradition, distinguished by its narrative form, functions as an interpretative framework through which poets convey intricate emotions and societal reflections.

In contrast to poets such as Bei Dao, whose engagement with spatial symbolism transforms public squares—including but not limited to Tiananmen Square—into sites of resistance, defiance, and ideological awakening, Wang Xiaolong eschews overt political discourse. His poetic sensibility gravitates instead toward a conscientious preservation of everyday existence—a realm shared by himself and the citizens of Shanghai. This orientation underscores his commitment to documenting the lived realities of his city rather than infusing his verse with overt ideological critique.

¹ This poem first appeared in a formal publication as part of *Anthology of New Poetry Trend* (新诗潮诗集), (pp.671-673) The most recent revision is found in Wang's collection *Every Song is a Love Song* (每一首都情歌), published by Xijiang Wenyi in Hangzhou in 2016 (pp.3-4), with slight alterations in wording. Wang is known for his propensity to refine and modify his earlier works, rendering later versions susceptible to interpretative shifts. Consequently, reliance on the newer edition carries the risk of distorting the original discourse. To preserve the integrity of Wang's colloquial style as it was formulated in 1981, this article exclusively adheres to the version featured in *Anthology of New Poetry Trend*. The following analysis remains consistent with this textual foundation.

In the early developmental stages of Shanghai's urban infrastructure, private automobile ownership remained a rarity, with family-owned cars constituting a negligible fraction of the transportation landscape. Therefore, taxis emerged not merely as a utilitarian service but as a cultural phenomenon reflective of modernity and economic transformation. By 1980, the city accommodated fewer than 500 taxis, a statistic that highlights both the exclusivity and aspirational allure of this burgeoning industry (Wu, 2017, p.128).

Wang's engagement with urban themes reflects a keen literary sensibility, capturing the intricate dynamics of metropolitan life through the lens of colloquial poetry. The logistical and financial challenges associated with car rentals underscore a broader reality of urban existence—one that necessitates adaptation despite its burdens. Within this framework, Wang's poetic composition emerges as an astute reflection of lived experience, imbued with both immediacy and introspection. His portrayal of the frustration inherent in waiting for a car unfolds across two temporal planes: first recounting a prior experience, then juxtaposing it with his present predicament. This structural duality intensifies the emotional gravitas of his verse, heightening the sensation of anger and despair while reinforcing the stark realism permeating his poetic voice. The convergence of decision-making, action, and quotidian spoken language in his work dissolves conventional boundaries between poetry and non-poetry, illustrating an innovative reconfiguration of literary form.

Despite its significance as an experimental endeavor within the Misty poetic movement, Wang's approach to colloquialization remains understated, its influence subtle rather than disruptive. The act of waiting for a taxi—an unremarkable routine for Shanghai residents—contrasts sharply with the broader poetic landscape of early 1980s China. In many cities and rural areas (Guangzhou being a notable exception due to its thriving taxi industry), access to taxis was uncommon, limiting the experiential scope of poetry enthusiasts. Economic stratification further reinforced this divide, as individuals of lower financial standing primarily relied on buses or bicycles for transportation. Consequently, taxis did not constitute a widely recognized symbol of either hope or despair for the general populace, rendering Wang's poem less resonant among mainstream readers in 1981.

At the time, poetic discourse was dominated by figures such as Bei Dao, whose verse "I—Do—Not—Believe" captivated audiences with its declarative defiance and ideological depth. Within this milieu, Wang's poem—despite its formal ingenuity—remained largely overlooked. However, its deft exploration of colloquial aesthetics did not go unnoticed by discerning critics and poetry connoisseurs, including Yanli

(严力) (b.1954), who further extended the boundaries of postmodern colloquialism in works such as “Don’t Stand Up to See the Darkness” (不要站起来去看天黑).²

“Taxi Always Comes in Despair” occupies a pivotal position within contemporary Chinese urban poetry, reflecting a nuanced engagement with the evolving poetic landscape of the late 20th century. While the work does not directly align with the trajectory of modernist poetic ruptures instigated by Shanghai poets such as Chen Jianhua (陈建华) (b. 1947) following 1968, its emergence predates Song Lin’s (宋琳) “Brothers” (兄弟)(1985) by four years, situating Wang’s poetic endeavor within an earlier phase of urban literary experimentation.

By 1987, the publication of the co-authored collection *People in the City* (城市人) marked a significant shift in urban poetic discourse, eclipsing Wang’s influence within the lineage of city-oriented verse. His status as a pioneering figure—though retrospectively acknowledged—was not actively shaped by his own artistic intent. Crucially, Wang Xiaolong himself remained unaware of any conscious engagement with the formal constructs of urban poetry; rather, his writing served as a direct and unembellished documentation of quotidian experiences in Shanghai.

His poetic inquiry, therefore, was less concerned with thematic categorization than with the experimentation of colloquialism as a fundamental literary device. The organic interplay between everyday language and poetic expression underscores the essential role of urban poetry in shaping the selection and portrayal of material, reinforcing the genre’s function as both an aesthetic and sociocultural medium.

In March 1982, Wang Xiaolong composed “Still That Heart” (心，还是那一颗), a work that exemplifies his refined mastery of colloquial poetry. This piece was published contemporaneously with the draft of “About the Da-Yan Tower” (有关大雁塔) (1982) by Han Dong (韩东) (b.1961), a foundational figure in the 3rd-Gen Poetry movement. Wang’s poetic craftsmanship reflects a remarkable level of sophistication and stylistic maturity, positioning him among the foremost practitioners of colloquial poetics during this period.

² This article does not seek to further examine Yanli’s work, primarily because the colloquial experiment evident in “Don’t Stand Up and Look at the Dark Sky” remained relatively isolated until the publication of “Give Back” (还给) (1986), which more explicitly demonstrated its stylistic incisiveness. However, by the time “Give Back” was introduced, the 3rd-Gen Poetry movement had already gained considerable momentum, rendering the discourse surrounding Yanli’s earlier work less consequential within the broader literary landscape. Consequently, an extensive discussion of his contributions at that juncture would offer limited new insights into the evolving trajectory of colloquial poetics.

“Still That Heart” stands as a significant collection within Wang’s corpus, demonstrating his ability to seamlessly integrate everyday language into poetic form. Structurally, the work consists of four stanzas, each contributing to its thematic and rhythmic progression. Among them, the third and fourth stanzas emerge as particularly compelling, distinguished by their lyrical elegance and nuanced articulation of emotion:

**Back then we worked like hell
Fought and wrote damn well
A man wrestles life
Nobody wins
Every corner, every stop
Holds some tale we swore was true
—even our own bullshit Hu Shi
The wind flushed it all down the drain
Just whistle and move on
Pretend nothing happened
World’s full of faces
And I got married**

**But memory—goddamn memory—
It’s that missing tooth gap
Your tongue keeps poking (Laomu, 1985b, p. 667)**

Wang’s poetic philosophy is rooted in an unwavering commitment to capturing the essence of lived experience through colloquial expression. His reluctance to engage with ideological discourse via the Jintian school poetry, coupled with his disinterest in the structural complexities of “resistance poetics,” underscores his distinct literary trajectory. Rather than subscribing to overt political or philosophical frameworks, Wang Xiaolong dedicates himself to reintegrating poetry into the everyday rhythms of Shanghai life, seeking to preserve its organic connection to urban existence. His poetic craftsmanship is characterized by an acute sensitivity to detail, allowing him to distill the subtleties of human experience with remarkable precision. Through a deliberate embrace of life’s transformative influence on poetic form, Wang Xiaolong fosters an immediacy and accessibility that redefine the relationship between verse and reality. His works promote a distinctive approach to life—one shaped by an audacious spirit and an ambiguous moral stance—often misinterpreted as an embodiment of The Boorism (莽汉主义). In parallel, elements

of the Yujian (于坚) style are also discernible, particularly in passages asserting that **“Every corner, every stop / Holds some tale we swore was true”** However, the intricacies of these narratives remain largely undisclosed, lending his poetry an aura of enigmatic depth.

The concluding statements transcend generational boundaries, marking a radical departure from conventional poetic discourse. At that historical juncture, it was highly improbable for any poet in China to craft such ostensibly innocuous yet fundamentally consequential verses in their closing lines. While Wang’s engagement with Bei Dao-style aphorisms may not have been a deliberate strategy, his nuanced application of condensed, resonant statements wields undeniable influence. His understated yet potent rhetorical devices compel a response, drawing readers into the emotive and intellectual currents of his work.

At the core of Wang’s poetic vision lies a profound articulation of ordinary lyricism—an aesthetic sensibility that emerges organically from the fabric of daily life. His conception of the “ordinary” transcends mere mundanity, reclaiming facets of existence that earlier poets dismissed as unworthy of literary representation. Yet, for Wang Xiaolong, these ostensibly trivial details possess immense poetic significance, serving as vehicles for deep reflection on the intersections between life, language, and urban consciousness.

In the urban landscape, cafés and coffee culture constitute a ubiquitous yet deeply embedded facet of everyday life. Shanghai, characterized by its high population density and vibrant metropolitan dynamism, holds the distinction of having the largest concentration of cafés in a single city worldwide, with nearly 7,000 establishments as of 2021. The presence of coffee in Shanghai dates to its earliest historical developments, with foreign proprietors establishing economically prosperous cafés within the concession areas. This foreign-led initiative in coffee culture paved the way for domestic entrepreneurship, exemplified by the founding of Yipinxiang (一品香) in 1883—the first Chinese-owned café—which subsequently catalyzed the proliferation of coffee establishments across the city. During this formative period, literary figures such as Lu Xun (鲁迅) and members of the China Left Writers’ Union (左联) frequented Gong Coffee Café (公啡咖啡馆), utilizing it as a communal space for intellectual discourse. However, the political climate following the Cultural Revolution recast coffee consumption as an emblem of capitalist indulgence, leading to the systematic closure of nearly all cafés, with the notable exception of Shanghai Café (上海咖啡馆), which remained in operation. The 1980s witnessed a revival of café culture, marking a renewed intersection between urban life and social spaces.

Within this evolving cultural milieu, Wang's poem "Quiet Café" (悄悄咖啡馆) (1984) reflects the intrinsic role of cafés in shaping everyday experiences. The poem adopts a sketch-like aesthetic, weaving together fragmented yet interconnected observations that encapsulate the fluid interplay between thoughts, emotions, and urban existence. His verse articulates a personal aspiration that resonates within the broader sociocultural context:

**I always dreamed of running my own coffee shop
Just some hole-in-the-wall spot near home
Hang a dented copper lantern
Carved into that red pine doorframe
Name, age, sex, hometown, and resume
At night, I'll perch on the counter
Humbly hanging my feet down
Squinting one eye and pointing
At those sparkling glass cups
I ain't in it for the cash
I'll pour coffee for my little friends Momo and Shengying
For retired actors
And union bosses three years deep in retirement's shadows
My fireplace crackles with real fire
My soup's got stories in every spoonful
My coffee is black
Wakes the dreams and dreamers we buried (Wang, 2016, p.29)**

The conceptualization of a café, though yet to materialize, serves as a deeply personal and socially oriented endeavor for Wang Xiaolong. His primary motivation is not financial gain, but rather the cultivation of a communal space designed to offer respite and engagement for students and individuals displaced from employment. Within the evolving socio-cultural landscape of 1980s Shanghai, those with limited economic means still seek avenues of self-expression that align with the shifting currents of urban life. Wang Xiaolong meticulously envisions every aspect of his café's design, ensuring that no fundamental details are overlooked in his pursuit of authenticity. His aspiration extends beyond the mere establishment of a physical space; he seeks to encapsulate a sense of nostalgia, specifically the unadulterated flavors of pre-Cultural Revolution China—an era whose sensory memories persist among both the living and the departed. The evocative power of these flavors, intertwined with collective longing, renders his vision not just an act of revival but an attempt at cultural preservation.

For Wang Xiaolong, moments of idle contemplation embody an idealized form of urban existence—one that resists the relentless acceleration of modernization. His poetry, like his envisioned café, reflects an embrace of everyday occurrences through colloquial expression, reinforcing the purity of experience within a rapidly transforming society. Wang's understanding of urban life is not merely observational but deeply introspective, offering a coherent and fluid stream of consciousness through which he articulates the aspirations of individuals navigating the complexities of Shanghai's urban reality.

Wang Xiaolong demonstrates no deliberate inclination toward composing urban poetry specifically centered on the theme of Shanghai. His poetic sensibility is marked by an unperturbed disposition, reflecting an innate ability to seamlessly navigate the various dimensions of his lived experience. Rather than consciously constructing a literary framework rooted in urban themes, his work organically emerges from the quotidian rhythms and interactions of Shanghai's residents, rendering its authenticity indisputable. His engagement with colloquialism within this experimental context resembles that of a solitary figure advancing through uncharted poetic terrain—an endeavor undertaken without external reinforcement yet defined by its unwavering resolve. In this regard, Wang's approach foregrounds the complexities and innovations of vernacular poetics, positioning his work as a distinctive counterpoint to conventional literary paradigms.

Simultaneously, his poetic experimentation coincides with the incipient stages of 3rd-Gen poetry, a movement poised to challenge and redefine the avant-garde literary aesthetic. Through his unique articulation of colloquialism, Wang Xiaolong contributes to the evolving discourse on poetic modernity, demonstrating how linguistic accessibility can serve as both a radical departure from tradition and a conduit for literary transformation.

4. Who is the True Pioneer?

As a pioneering figure in the field, Wang's colloquial writing exhibits a distinctiveness that differentiates it within the poetic discourse. In contrast to Hang Dong's 1983 work "About the Da-Yan Tower" (有关大雁塔), the present text lacks the radical disruptive force that actively dismantles the aesthetic framework of Misty Poetry, as well as a deeply embedded subversive consciousness. Nonetheless, Wang exercises full creative autonomy, composing poetry in accordance with his own artistic volition. His fundamental engagement with "personal writing" (个人写作) can thus be regarded as an antecedent to Wang's poetic vision. Regrettably, this approach emerged prematurely, transcending the interpretive capacities of his

contemporaries. Contemporary readers of Chinese poetry have only recently encountered Bei Dao's revelatory corpus and acclimated to the oblique and hermetic verse featured in *Jintian*, which they perceive as invigorating. At present, they are engrossed in the dynamic poetry "crafted for the people" (为人民写作). However, Wang's lowercase, introspectively individualized poetry has yet to formally enter the literary scene, and its closest artistic counterpart remains elusive.

"Memorial" (纪念) (1983) is widely regarded as a foundational work in the canon of colloquial poetry produced by 3rd-Gen poets. The initial composition, "Taxi Always Comes in Despair," and its more refined iteration, "Still That Heart," manifest pronounced stylistic divergences, particularly in their deployment of terse, fragmented syntax:

**When I snuff out the match
I glance up—there you are
Smoking, staring into the mirror
Every morning, same routine
Lost in thought, sharp mind, heavy heart
Frustration boils over—
You scold yourself more than anyone else
Your skin is dark
Pores are large
When sadness flickers through your eyes
Autumn exhales its final breath
I am you** (Laomu, 1985b, pp. 673-674)

In engaging with his father, Wang's monologue assumes the guise of a dialogue, albeit one in which his father remains an inaudible interlocutor. Wang's poetic voice is marked by an unfiltered immediacy, conveyed through a stark linguistic economy that pierces directly into the core of his emotional landscape. Moreover, his work is distinguished by an uncompromising analytical rigor—an unflinching examination, critique, and summation of his father's persona, subtly imbued with an elegiac quality. His depiction of paternal attributes, as in "**Your skin is dark / Pores are large**," borders on the provocative, while his lexical choices often veer into the realm of brusqueness. Certain passages even adopt a seemingly accusatory tone, exemplified by his assertion: "**You scold yourself more than anyone else.**" Yet, despite the confrontational tenor of his expression, Wang's representation of his late father remains unerringly precise.

Poet and translator Qiu Xiaolong (裘小龙) (b.1953) offers commentary on the longest poem in *Exploring Poems* (探索诗集), foregrounding the phrase “I am you” as a pivotal moment in Wang’s articulation of both filial understanding and critique. This assertion simultaneously encapsulates the poet’s self-awareness and introspective reckoning, engendering a profound and multi-layered emotional resonance (SLAS, 1986, p.254). Such thematic entanglements—particularly those centered on fatherhood and filial dynamics—subsequently became a focal concern among 3rd-Gen poets. Indeed, esteemed colleagues, this methodological approach is one frequently observed within the broader trajectory of their literary practice.

From the perspective of poetry’s reception history, Wang’s colloquial verse occupies an inherently disadvantaged position, akin to a prematurely born entity struggling for recognition. Its internal elements—closely aligned with the aesthetic principles of 3rd-Gen poetry—exist metaphorically within an incubator, subjected to deliberate neglect by the broader literary sphere. As a result, Wang’s work does not assume the role of the “eldest son” within the emerging lineage of contemporary Chinese poetry; rather, the symbolic seat of authority remains conspicuously unclaimed.

Hang Dong, for his part, had never conceived of the possibility of literary ascendance. His poetic practice diverges markedly from that of Wang Xiaolong, shaped instead by a formative experience situated in the lingering shadow of Misty Poetry.

In 1980, Hang Dong experienced his first encounter with *Jintian* (今天), an event that would leave an indelible mark on his literary consciousness. Even three decades later, he vividly recalls its profound impact, describing it as a seismic rupture from which he never fully recovered (Wanxia, 2014, p.18). Under the intellectual stewardship of the Jintian school, Misty Poetry exerted a formative influence on Han’s early poetic development, shaping the trajectory of his apprenticeship in significant ways.

At the time, Han Dong was employed as a faculty member at Shaanxi College of Finance and Economics, situated within a mere 500-meter radius of the iconic Da-Yan Tower in Xi’an. Notably, this period also preceded the composition of Yang Lian’s 杨炼 landmark long poem “Da-Yan Tower” (大雁塔) by a single year. Han’s proximity to this architectural and cultural emblem left a lasting impression on his creative sensibilities, prompting him—almost inadvertently—to draft the initial three-paragraph version of “About the Da-Yan Tower” (有关大雁塔) (1982). This early iteration of the poem subsequently found its way into a humble and inconspicuous

publication, quietly signaling the inception of a distinctive poetic engagement with space, history, and personal reflection.

What is under consideration here is not the finalized version of “About the Da-Yan Tower” (1983), but rather its preliminary draft—a textual iteration that remains in a state of conceptual fluidity. At this stage, the poem had not yet achieved full clarity in its thematic and structural articulation. Notably, the second paragraph was later excised from the composition:

**But
What’s the Da-Yan Tower thinking?
It’s thinking all the good man died out back then--
All the good man
The ones who grew numb to killing
Who’d chug wine from giant jars
Who could bed ten women in a single night
How many fine horses did they break in their time?
In the end, they came to it—
Dropped their blades, just like that, and found enlightenment
But now? the ones who come here—
It doesn’t know a single soul
And it thinks: these petty people...
They’ll never understand that kind of glory (Chang, 2010, p.42)**

When this verse resurfaced—later excised in the finalized version—it revealed a pivotal and historically significant trace of Han’s poetic trajectory as a figurative patricide. Yang Lian’s employment of anthropomorphic imagery effectively eclipsed Han’s formulation of “Da-Yan Tower” is thinking, as well as the lingering influence of preceding poets. Irrespective of the number of figures who attain enlightenment through acts of rupture, their literary relevance remains intact. The cultural and historical gravitas of the “Da-Yan Tower” is inscribed within Yang Lian’s nomenclature, reinforcing its symbolic weight.

It is evident that despite Han’s decisive effort to “kill his father” in 1982, severing his aesthetic affiliation with Misty Poetry proved a formidable challenge. His verse retains traces of Misty’s conceptual framework, yet the shift toward colloquial narration marks a decisive formal divergence, situating his work firmly within the 3rd-Gen poetic paradigm. In the 1983 ultimate edition, Han Dong deliberately excised the fourteen-line passage, later formalizing his creative exploration in “Tessera or Completion & Antithesis.” With

this act, Han Dong laid claim to the symbolic naming rights of the “Da-Yan Tower”, reclaiming authorship over the poetic space previously navigated by Yang Lian. Following the refinement of his original conception, Han Dong accelerated his engagement with “Daemonization or the Counter-Sublime,” (Chan, 2013, pp.34-36) articulating a poetic framework that sought to dismantle inherited paradigms of transcendence. His turn toward colloquialization constituted an insurrection against his own lineage of obscure poetics—what may be understood as a double inversion of the sublime, wherein linguistic immediacy precedes conceptual reflection.

A comparative examination of Wang Xiaolong and Han Dong during this period reveals Wang’s substantial advancements in the domain of colloquialism, as well as the increasing maturity of his artistic practice. However, Wang Xiaolong did not directly challenge or critique the aesthetic foundations of Misty Poetry; rather, he pursued an alternative trajectory, crafting a distinct colloquial mode that integrated urbanization as a thematic cornerstone. Crucially, Wang Xiaolong exerted no discernible influence on Han Dong, nor did his poetic vision serve as a source of inspiration. These two strands of colloquial poetry thus emerge as parallel yet independently evolving expressions, each following its own distinct path.

Wang’s engagement with colloquialism unfolded in tandem with his aspirations to explore the world, coinciding with his early involvement in 3rd-Gen poetry. The Cultural Revolution exerted a profound influence on the younger generation, particularly shaping their attitudes toward travel. One notable trend that emerged during this period was the domestic fascination with *Zvyozdny билет* (带星星的火车票) (1961), which became emblematic of a new era in tourism. Additionally, the wandering consciousness vividly depicted in Jack Kerouac’s *On the Road* (1957) resonated deeply with an entire generation of educated youth, fostering a restless desire for movement and discovery.

Among the works of 3rd-Gen poets, the notion of wandering consciousness was first introduced in Hu Dong’s (胡冬) (b.1962) poem “I Want to Take a Boat to Paris” (我想乘上一艘船到巴黎去) (1984), composed at the outset of that year. By October 1984, Allen Ginsberg (1926–1997) had embarked on a lecture tour across numerous Chinese universities, sparking a fervent enthusiasm for the Beat Generation (Chan, 2010, pp.155-163). During his travels, Ginsberg met with Wang Xiaolong in Shanghai. In March of the following year, Wang Xiaolong authored “Distance” (远方) (1985), a work born at a moment when Shanghai was undergoing widespread infrastructural transformations. At the time, socioeconomic conditions remained precarious, with a significant segment of the population living in poverty and television ownership still relatively scarce. Against such constraints, the prospect of traveling abroad to engage directly with the wider world remained elusive.

For Wang's generation, exposure to Western literary representations of travel and self-discovery provided their initial glimpses into an external reality beyond the confines of immediate experience. Although Wang's poetic vision captured the spirit of wanderlust celebrated by the Beat poets, his capacity for movement remained constrained by the sociopolitical environment, precluding the kind of unfettered mobility—particularly in driving and independent travel—that Kerouac's work so vividly evokes. Wang's metaphysical engagement with movement was thus inextricably tied to material conditions, necessitating his reliance on the railway as a conduit for his ambitions of exploring the world. To counteract his sense of stagnation, he turned to poetry. Thus, the railway became not merely a physical means of transport but a symbolic gateway to a transformative journey—a literary expedition set in motion:

**We ride the rails
Singing all the way—
Across continents
Swaying on the sleepers
Pebbles and hit
Cicadas, hush your buzzing minds—
Talk is cheap, let's move
We wanna travel all around
Just keep walking straight
You'll get where you need to go**

**Moscow, Copenhagen, Paris
Just the next village to sleep in
When tired, lie down by the roadbed
Like some wandering tramp in the tunnel** (Laomu, 1985b, pp.668-669)

The condition of immobility profoundly shapes the experiences of many young individuals, constraining their ability to embark on journeys beyond familiar boundaries. For them, travel commences at the Old North Station in Shanghai, where distant destinations exist solely as imagined projections within an intricate web of railway lines. Even without a ticket, the act of movement itself renders Moscow nothing more than the next waypoint—so long as one continues forward. In the early 1980s, Wang Xiaolong conceptualized the world through a lens uniquely his own. While his worldview remained fundamentally linear, tethered to the railway as its structural backbone, Wang Xiaolong, alongside the educated youth of Shanghai—who had endured a decade of stagnation following the Cultural Revolution—expressed an acute longing to break free from its

confines. He poignantly articulates this sentiment: **“They blame it for cutting through the city / This rusty line that keeps us dreaming / of places we’ve never been”**. (Laomu, 1985b, pp.669-670) Wang Xiaolong infused his poetic journey with stylistic elements reflective of vagrancy, appropriating aspects of the itinerant aesthetic commonly associated with displaced wanderers. At times, his work exhibited a degree of vulgarity, mirroring the irreverent disposition characteristic of 3rd-Gen poets. However, he did not achieve mastery in the depiction of wandering consciousness, nor did his stylistic crudeness ascend to the levels perfected by the Manghan poets 莽汉. As a 31-year-old navigating the residual effects of a tumultuous upbringing, Wang Xiaolong transitioned from an impassioned youth into a poet whose initial fervor gradually subdued. The shift toward colloquialization in poetry and language tempered his expressive intensity, leading to a dilution of emotional urgency. While the avant-garde sensibility of 3rd-Gen poetry had once distinguished Wang’s early works, the evolving literary landscape ultimately displaced him from his once-pioneering position.

Wang Xiaolong, as an individualist poet, found himself marginalized amid the ascendancy of Enlightenment poetry during the flourishing era of Misty Poetry. In contrast, 3rd-Gen poets embraced collective strategies, advancing their literary presence through alliances and what might be termed “group warfare.”³ This tendency toward communal formation stood in stark opposition to Wang’s solitary creative pursuit.

In May 1985, shortly after Wang Xiaolong completed “Distance”, the Sichuan poetry gathering—widely recognized as the largest poetry event in China at the time—took place in the early days of summer. This convergence of poets, fueled by the dual forces of verse and wine, drew participants from various provinces to Chengdu. Seventy to eighty poets gathered in the streets, engaging in fervent drinking sessions. Wanxia (万夏) (b.1962) proudly declared, “I’ve gathered the brightest minds of Chinese avant-garde poetry, all in

³ During the mid-1980s, Chinese poetry underwent a significant transformation with the emergence of 3rd-Gen poets, primarily concentrated in Sichuan and Shanghai. This literary cohort exhibited an unprecedented level of organizational initiative, founding no fewer than 60 poetry societies—an achievement that marked a pivotal moment in the poetic landscape of the era. Their collective efforts extended beyond poetic composition, encompassing the publication of poetry magazines, the orchestration of literary events, and the formulation of new theoretical frameworks and stylistic trajectories. Central to their creative ethos was the categorical rejection of the aesthetic legitimacy of cryptic poetry, a stance that further delineated their ideological departure from preceding poetic movements. One of the defining aspects of their engagement lay in the editorial curation of poetry anthologies that carried considerable historical significance. Through this process, they not only consolidated their individual positions within the literary sphere but also fortified the prestige of their respective poetry groups, effectively marginalizing both earlier poetic pioneers and independent voices. By the 1990s, 3rd-Gen poets had turned their attention toward producing self-reflective poetry theories, narrative explorations of poetic form, and incisive critiques of contemporary poetic discourse. Their objective was twofold: first, to generate citation materials of academic research value, and second, to assert their intellectual dominance in shaping the historiographical perspectives of modern Chinese poetry. In doing so, they sought to inscribe their literary legacy within the evolving scholarly discourse, positioning their movement as an indispensable force in the trajectory of Chinese poetic modernism.

the name of verse and wine. This moment—it could be a dream, a poem, or even a scene straight out of a Wuxia-Romance tale. Years later, the old Wolong Bridge Street was torn down, leaving behind nothing but its name, a ghost of its former self. The physical traces are gone, swallowed by time, and no one can stand there and feel its history anymore. But if you turn to the pages of Chinese literary history from the 1980s, every brick, every tile, every whispered word of poetry still lives on, vivid as ever.” (Wanxia, 2014, p.139)

The 3rd-Gen poets initially maintained a simple approach to their craft, structuring their daily lives around poetry—writing, discussing poetic forms, exploring genre distinctions, and congregating for communal drinking sessions. As poetry proliferated, many poets were profoundly influenced by Misty Poetry, yet they quickly transitioned toward distinct stylistic innovations. The Misty Poetry movement—particularly the Jintian School—wielded substantial intellectual influence. Some viewed its dominance as an excessive force, positioning it as a literary precursor whose overwhelming presence bordered on obstruction, thereby eliciting critical reassessments of its legacy.

Wang Xiaolong demonstrates a remarkable capacity to remain unaffected by the prevailing pressures exerted by Misty Poetry. However, among the younger generation of emerging poets, an acute sense of anxiety permeates their literary aspirations. A notable episode at a YMCA-sponsored literary gathering in Beijing encapsulates this tension: a young poet, filled with audacious ambition, directly confronted Bei Dao, defiantly proclaiming, “Our generation will surpass and surpass you!”.

On October 21, 1986, *Shenzhen Youth Daily* (深圳青年报) and *Poetry News* (诗歌报) jointly launched the “Chinese Poetry Circle 1986 Modern Poetry Group Exhibition”, an event heralded as “an unparalleled moment in the history of modern Chinese poetry ... In 2010, all the major contemporary poetic movements in the Chinese poetry world.” (Xu, 1986) Despite such grand declarations, the exhibition did not yield any particularly significant poetic works.

Later, as various poetry schools were compiled into “Grand View of Chinese Modernist Poetry Groups 1986-1988” (中国现代主义诗群大观), the editor-in-chief opted to incorporate Misty Poetry—led by Bei Dao—alongside an expansive array of 67 other poetic movements, including Feifeiism (非非主义), Tamen Literary Society(他们文学社), Haishang Poems (海上诗群), Boorism (莽汉主义), Holism (整体主义), and Neo-Traditionalism (新传统主义). Among these, Haishang Poems—an influential literary movement rooted in Shanghai—featured notable poets such as Chen Dongdong (陈东东), Momo (默默), Wang Yin (王寅), Lu Yimin (陆忆敏), Menglang (孟浪), Tianyou (天游), Yu Yu (郁郁), Liu Manliu (刘漫流), and others. Notably, despite his contributions to contemporary poetry, Wang Xiaolong was conspicuously absent from this

extensive list, further underscoring his position as a poet operating beyond established literary collectives.

5. Return of the Pioneer

By 1986, the interplay between Misty Poetry and the ascendance of 3rd-Gen poets marked a decisive shift in the dominant discourse and aesthetic authority within the Chinese poetic landscape. The publication of *Grand View of Chinese Modernist Poems 1986–1988* and *Youth Poems 1985–1986* (青年诗选) in 1988 notably excluded Wang's work. Similarly, his absence persisted in subsequent anthologies, including *The Selected Poems of the 1980s* (八十年代诗选) (1990) and *The Selected Poems of the 1990s* (二十世纪九十年代诗选) (2000). His omission was further compounded by his exclusion from *The Complete Works of Post-Misty Poems* (后朦胧诗全集) (1993) and *The Posthumous Photos of the Years* (岁月的遗照) (1998). Symbolically, during the ceremonial altar of poetry, Bei Dao and several other influential poets were granted seats at the round table, while Wang Xiaolong remained without a chair—an apt metaphor for his marginalization within the evolving poetic hierarchy.

Moreover, as Han Dong and other 3rd-Gen poets consolidated positions of influence, Wang's significant contributions as an early practitioner of colloquialism were systematically overlooked. In the face of a rapidly shifting literary landscape, his pioneering work was overshadowed by the emergence of dominant poetic figures, relegating him to historical obscurity. The selection of poems across these anthologies appears to lack a clearly defined curatorial criterion, and the discourse surrounding these omissions remains largely unexamined. In recent years, however, this artifact has been rediscovered, prompting renewed scholarly inquiry into Wang's place within the trajectory of Chinese modernist poetry.

In the analysis of Wang Xiaolong in *A Brief History of Contemporary Chinese Poetry 1968–2003* (中国当代诗歌简史)(2018), Zhang Taozhou (张桃洲) (b.1971) underscores Wang's significance as a pioneering figure who, at the height of Misty Poetry's influence, consciously integrated colloquial and informal linguistic elements into his poetic craft. His deliberate departure from the dense, enigmatic style of Misty poets positioned him as an early innovator of a more accessible mode of poetic expression. Among his representative works are “The Taxi Always Comes in Despair”, “The Surgical Ward” (外科病房), “That Year” (那一年), and “The Isolated Bird” (孤立无援的小鸟), each exemplifying his approach to deconstructing conventional poetic forms. Wang's strategic insertion of seemingly arbitrary

sentences serves to diffuse the intensity of imagery, mitigating the opacity that often characterizes the deeper progressions of his poems.

Zhang further contends that this symbolic framework—embodied in Wang’s work—laid the theoretical groundwork for 3rd-Gen poets, who would later enact a widespread rebellion against Misty Poetry (Zhang, 2018, p.80). His stylistic innovations thus represent not merely an individual experiment but a precursor to the broader aesthetic rupture that came to define the trajectory of contemporary Chinese poetry.

While this assessment may be regarded as conservative, it nonetheless retains a considerable degree of accuracy. Wang Xiaolong deliberately departs from the conventional poetic framework of Misty Poetry, which traditionally emphasizes cohesive imagery and grand thematic exploration. Instead, he embraces an urbanized, modern colloquialism that foregrounds the intricate details of daily life in Shanghai, thereby fostering a poetic mode deeply rooted in the immediacy of lived experience.

His stylistic approach is marked by an unrestrained, dynamic tone and a relaxed narrative cadence, devoid of any overarching ambition to systematically reshape the trajectory of modern Chinese poetry. Rather than engaging in a deliberate aesthetic rupture, Wang Xiaolong positions himself as a pioneering figure in the experimental domain of contemporary colloquial poetry. His work occupies a crucial space in the literary landscape, offering a nuanced contribution that mediates the aesthetic transition between Misty Poetry and 3rd-Gen poetic practices. Through his engagement with colloquialism, Wang Xiaolong facilitates a dialogue that bridges these stylistic and ideological divides, underscoring the significance of his poetic innovations within the broader evolution of modern Chinese verse.

Reference

- Chan, T.-W. (2013). The naming and completion of the Da-Yan Tower. *Chinese Literature*, (118), 31–36.
- Chan, T.-W. (2010). Winks in the shadow—Influence study of America’s Beats on Li Ya-wei’s “Mang-han poetry”. *Bulletin of Chinese Literature*, (48), 153–182.
- Chang, L. (2010). *A study on Tamen’s writers*. Shanghai Sanlian.
- Laomu. (Ed.). (1985a). *A conversation of poetry by young poets*. Peking University May Fourth Literature Club.
- Laomu. (Ed.). (1985b). *Anthology of new poetry trend*. Peking University May Fourth Literature Club.
- Momo. (2017). We are a mirage: A history of poetry by one person—Experimental Poetry Society and Experimental Poetry Journal. *West Lake*, (6), 89–99.
- SLAS. (Ed.). (1986). *Tansuo shiji*. Shanghai Literature and Art Society.
- Wan, X. (Ed.). (2014). *The word of God: Criticism and self-criticism of the third-generation poet*. All-China Federation of Industry and Commerce.
- Wang, X. (2016). *Every song is a love song*. Xijiang Wenyi.

- Wu, Y. (2017). *Research on Shanghai industrial tourism development*. Jiaotong University Press.
- Xu, J. (1986, September 30). Chinese poetry 1986' modern poetry group exhibition. *Shenzhen Youth Daily* [深圳青年报].
- Yuan, J. (Ed.). (2014). *The pioneer of new literature: The occurrence, evolution and influence of Europeanized vernacular in modern Chin*. Fudan University Press.
- Yuan, K. (2018). China and modernism: Ten years of new experience. In J. Li (Ed.), *Research materials on translation and introduction of foreign literature* (pp. 221–234). Baihuazhou Wenyi Press.
- Zhang, T. (2018). *A brief history of contemporary Chinese poetry*. China Youth Press.
- Zhuyu. (2012). The expression of the times of the street rounds: A brief discussion on Wang Xiaolong and his poems. *Modern Chinese Poetry*, 92–97.

何国忠学院派散文忧患意识的三重维度

纪学玲、郭紫薇*

马来亚大学文学暨社会科学学院中文系

摘要

本文以何国忠校园散文三部曲《班荇谷灯影》《塔里塔外》与《文化人的感情世界》为研究对象,从“忧患意识”的角度出发,提出其散文书写呈现出“感时忧国”“感物吟志”与“人间情怀”三重维度。文章通过文本细读与历时性梳理,指出三者由外而内、层层递进,构成其由现实关怀转向人文反思的思想轨迹。在此基础上,进一步结合其叙述风格与知识分子身份,分析其如何以理性克制的表达方式,将忧患意识转化为一种稳定而持续的书写形态。本文认为,何国忠的“学院派散文”不仅体现马来西亚华裔知识分子的时代经验,也呈现出在特定历史语境中展开的知识分子书写实践,为理解马华文学中学理探索与人文关怀的关系提供了新的观察路径。

关键词: 何国忠, 忧患意识, 学院派散文, 人间情怀, 马华文学

* 纪学玲, 博士研究生, 马来亚大学文学暨社会科学学院中文系, cereenkee@gmail.com; 郭紫薇, 马来亚大学文学暨社会科学学院中文系高级讲师, florencekuek@um.edu.my。

The Three Dimensions of Anxiety Consciousness in Hou Kok Chung's Scholarly Prose

KEE Hap Leng, Florence KUEK

*Department of Chinese Studies, Faculty of Arts and Social Sciences,
Universiti Malaya*

Abstract

This article examines Hou Kok Chung's campus prose trilogy—*Ban tai gu deng ying*, *Ta li ta wai*, and *Wen hua ren de gan qing shi jie*—through the lens of “anxiety consciousness.” It argues that his scholarly prose develops along three interrelated dimensions: “concern for the times and the nation,” “reflection on personal aspiration,” and “humanistic concern.” Through close textual analysis and a diachronic approach, the study demonstrates how these dimensions progress from external realities to inner reflection and ultimately to broader humanistic engagement. Furthermore, by integrating an analysis of narrative style and intellectual identity, the article shows how Hou Kok Chung transforms anxiety consciousness into a sustained and structured mode of writing through a restrained and rational narrative voice. His scholarly prose not only reflects the historical experience of Malaysian Chinese intellectuals but also represents a mode of intellectual writing shaped within a specific socio-cultural context. This study offers a perspective for understanding the relationship between academic inquiry and humanistic concern in Malaysian Chinese literature.

Keywords: Hou Kok Chung, anxiety consciousness, scholarly prose, humanistic concern, Malaysian Chinese literature

一、前言

何国忠(1963—)不仅是一名治学严谨的学者,更是 20 世纪 80 年代马华学院派校园散文的重要奠基者,其文学创作深刻折射了马来西亚华裔知识分子的精神轨迹。大学求学时期,他活跃于校园文学和学生运动,在马大中文系完成学士、硕士学位后赴英国攻读博士,日后曾从政并长期任教于大学,这种多重身份孕育了其强烈社会责任感和文化使命感。他的校园散文“三部曲”——《班荇谷灯影》(1989)、《塔里塔外》(1995)和《文化人的感情世界》(2002)皆发表于其马大求学及执教期间,以知识分子的视野书写时代,展现出古今忧患传统在当代的回响。何国忠的“忧患意识”具有多层内涵:既体现为对族群命运的感时忧国,也包含对理想抱负的感物吟志,最终升华为站在人类高度的人间情怀。他那理性克制、不渲不染的叙述风格,更是其知识分子性格的文字写照。本文以“忧患意识”为分析主轴,通过对《班荇谷灯影》《塔里塔外》与《文化人的感情世界》的文本细读与历时性梳理,探讨何国忠散文书写中的思想展开路径。相较于既有研究多以“家国忧思”概括其创作内涵,本文尝试从结构层面加以重构,提出“感时忧国—感物吟志—人间情怀”的三重维度,以揭示其忧患书写由现实关怀逐步展开至人文反思的内在逻辑,并据此理解其学院派散文¹的思想特质与发展脉络。

二、忧患书写的开端:何国忠与学院派散文的奠基

(一) 校园散文的兴起与转型

20 世纪 80 年代初,马来西亚高校兴起了一股校园文学热潮,一批大学生作者相继崭露头角。早期的校园散文多以浪漫抒情或幽默活泼的笔调描绘校园生活,如叶宁的《飞跃马大校园》(1982)和瘦子的《大学生手记》(1983)营造出令人神往的“马大神话”,作品风格轻松易读,充满生活情趣,在当时广受欢迎。陈大为将这一时期的作品定义为“校园生活散文”(陈大为,2009,页 83),强调其轻巧笔调和日常记录性质。然而,社会巨变催生了新课题:当代华裔知识分子的使命感与忧患意识开始融入校园文学。何国忠与同时期其他大学生作者,虽同属校园散文阵营,但他的作品风格与前辈大相径庭——不再满足于抒发个人情怀,而是以更深沉的眼光介入现实,将校园散文从自娱抒情的天地引向关照现实、介入时代的新路径。他的首部散文集《班荇谷灯影》标志着校园散文由“轻”转“重”的转型,被学界视为“校园散文从轻转重的里程碑”(钟怡雯、陈大为,2007,页 137),预示着校园文学进入了关注社会人文的新阶段。何国忠以“读中文系的小

¹ 本文所称“学院派散文”,主要指由受过系统学术训练的知识分子所从事的散文书写,其特征兼具学理意识与个人表达。此一概念与一般所称“学者散文”有所重叠,但本文更强调其在学术规范、理性思维与文学表现之间的张力与调和,而非单纯以作者身份作为界定标准。

子”身份开创了“学院派散文”风格，为马华校园散文奠定了厚实基础，也让忧患意识成为这一文学潮流的重要底色。

（二）忧患意识与“先天下之忧”的现代阐释

“忧患意识”作为文学母题，在何国忠的散文书写中呈现出鲜明的知识分子取向。近代学者徐复观在《中华人性论史》中指出：“忧患是要以己力突破困难而尚未突破时的心理状态。忧患意识乃人类精神开始直接对事物发生责任感的表现，也即是精神开始有了人的自觉的表现。”（徐复观，1969，页19）这一界定强调了忧患意识与责任意识、自觉意识之间的内在关联。换言之，忧患并非纯粹的情绪反应，而是一种指向现实处境的敏锐感知及其所伴随的担当意识。因此，本文所讨论的“忧患意识”，并非单纯的情绪表达或现实焦虑，而是一种包含责任意识与历史前瞻性在内的精神自觉。在何国忠的散文书写中，这种意识不仅体现为对现实困境的敏锐感知，也通过不同层次的文本展开，逐渐形成具有内在结构的思想表达。

这一意识可追溯至中国传统士人“先天下之忧”的精神谱系。范仲淹《岳阳楼记》中“先天下之忧而忧”的命题，强调以天下为己任，关注社稷安危与民生疾苦，并在历代文人书写中不断得到承续与转化。在何国忠的创作中，这一传统并非简单沿用，而是在特定历史语境中获得新的指向。

20世纪80年代，在马哈迪执政时期，华教发展受到冲击，华裔子弟接受高等教育的机会相对受限，华社在制度与文化层面均面临多重压力。何国忠在这一背景下进入大学，一方面参与学生运动以争取权益，另一方面通过散文书写反思华社处境与文化出路。其早期创作所呈现的焦虑与思考，可视为传统“先天下之忧”精神在当代马来西亚语境中的一种延续与转化。在此意义上，忧患意识成为何国忠介入现实的一种书写动力，使其散文不仅回应具体处境，也逐渐展开为对文化与人文问题的持续思考。

（三）校园散文三部曲与写作演进

何国忠的校园散文创作呈现出清晰的历时发展脉络：从青年时期的现实关怀，逐步转向学者阶段的反思性书写，其忧患意识也随之不断展开。他的校园散文“三部曲”构成了这一变化的基本线索。《班荇谷灯影》摆脱早期较为轻快的校园书写，直接回应马来西亚华社的现实处境，展现出青年学子鲜明的公共关怀；《塔里塔外》则将视野由校园延伸至更广泛的社会与文化领域，通过书写学术理想与

现实身份之间的张力, 呈现出对体制与自我处境的双重反思;《文化人的感情世界》进一步转向文化与人文议题, 在反思文化传统与精神传承的叙事中, 其思考逐渐扩展至更为长时段的文化问题。

通过这一由近及远的展开过程, 何国忠的忧患书写不再局限于特定历史阶段的族群处境, 而是在具体语境中逐步形成更为多层次的思想取向。

三、忧患意识的三重维度：从家国到人文

既有研究多从“家国忧思”切入何国忠的忧患意识, 强调其散文在马来西亚华社语境中的现实介入。然而, 若仅以“感时忧国”概括其散文精神, 难以呈现其忧患书写的层次结构与内在展开。细读何国忠校园散文三部曲《班荇谷灯影》《塔里塔外》与《文化人的感情世界》可以发现, 其忧患意识呈现出由外而内的三重维度: 关注社会现实的“感时忧国”、反思个体精神处境的“感物吟志”, 以及指向更广泛人文关怀书写取向的“人间关怀”。三者相互关联, 并呈现出由现实关怀向人文反思逐步展开的关系, 共同构成其散文思想发展的基本路径。下文即以此三重结构为分析框架, 考察何国忠忧患意识在不同时期散文书写中的展开方式及其意义转向。

（一）感时忧国：华社困境的镜像书写

“感时忧国”是何国忠忧患意识的重要起点, 也是其校园散文书写的基础维度。这一层面源自他对所处时代与华社现实处境的敏锐感知。20 世纪 80 年代, 马来西亚的教育与文化政策对华社形成一定限制, 高等教育录取配额的调整削弱了华裔子弟的升学机会, 华文教育与文化亦面临边缘化压力。在这一背景下, 身为大学生的何国忠不再安逸于“象牙塔”内的浪漫情调, 而转向对现实处境的关注与回应, 对外部环境的变化“很能心领神会”(何国忠, 1995a, 页 105)²。

在校园时期, 他一方面参与华文学会等学生组织活动, 另一方面通过散文书写思考华社处境与族群前途。在其第一部校园散文《班荇谷灯影》中, 多篇文章直接回应时代冲击。如〈时代的眼睛〉一文, 他冷静分析华社前景的不确定性, 并提出追问: “这一代的华裔大学生是否会成为将来族群中的眼睛呢?”(何国忠,

² 本文所引《班荇谷灯影》主要依据十方出版社 1995 年版。该版本对早期发表作品进行了编排整理, 与初刊于报章或杂志的原始文本在篇章次序与个别文字上或有差异。本文在不影响论旨的前提下, 统一采用此一通行版本。

1995a, 页 104)。这一提问既指向现实困境,也寄托了对知识分子角色的期许,即在动荡环境中保持判断力与责任感。这种关怀延续了传统知识分子“先天下之忧而忧”的精神取向,但在何国忠的书写中,并未停留于抽象表述,而是落实为对具体社会问题的观察与反思。其“家国之忧”更多体现为对族群处境的持续关注,以及对现实不平等现象的理性批判。

值得注意的是,何国忠并未将华社困境仅归因于外部环境,而是同时纳入对内部问题的反思。在其笔下,外在制度压力与内部观念局限相互交织,构成一种需要被同时面对的现实结构。在〈疏忽了的关心〉一文中,他通过连续追问的方式,揭示华社对大学生处境的普遍忽视:

华裔社会的观念是:能将他们送入大学,他们应该已心满意足,是不应该有什么奢求的了。因此华裔大学生的心态如何?他们在大学如何度日?大学的制度如何?在种族的比例有差距而学生又有种族两极化的倾向时,他们如何自处?大专法令的内容是什么?学生会又是怎么样的组织?为什么当今许多政坛的顶尖领袖都是出自学生会?一大堆的问题需要我们去探讨,但是大部分的华裔社会人士都回答不出,事实上他们似乎也不想去回答。(何国忠,1995a,页 51)

通过这种层层推进的诘问方式,何国忠将对社会现实的关注引向族群内部的思想状态,使“感时忧国”的书写同时具有反思与自省的意味。其文字整体呈现出理性克制的风格,但在分析之中仍可见其对华社处境的持续关注。正是在这一维度上,其校园散文逐渐超越一般校园题材的抒情取向,转向对社会现实的观察与回应,构成其忧患意识展开的起点,成为 80 年代马华文学中一道独特而厚重的风景。

(二) 感物吟志:理想主义者的精神困境

如果说“感时忧国”主要体现何国忠对时代与族群处境的关注,那么“感物吟志”则标志着其忧患意识由外在现实转向个体精神层面的进一步展开。在这一维度中,其书写焦点不再仅停留于公共议题,而是逐渐转入对自身志业、学术选择与现实处境之间张力的反思,呈现出由社会关怀向个体内省的转向。

“感物吟志”一词源于中国古典诗学中“吟物寄志”的传统,即通过对外在事物的观照,寄托内在的志向与情志。在何国忠的散文中,这一传统被转化为对个人理想与现实处境之间关系的持续思考。其忧患意识由此呈现出内化趋势:既延续对现实的关注,也转而指向个体志向的困境与意义。

何国忠立志很早。他很早就决心要修读人文学科, 且在高中时期就已立定要走学术的路。在其代表作〈读中文系的小子〉一文中, 他以第三人称回望这一选择, 写了这样一段告白, 将个人兴趣与人生方向并置呈现:

他景仰的人物绝大部分都是修读人文学科的, 而探讨人性本质又是他最大的兴趣, 当初他是秉着兴趣进入文学院, 最后仍然以同样的理由选择中文系, 他有一个信念, 只要念得好, 他一样能扬眉吐气! (何国忠, 1995a, 页 31)

这段自述显示, 他将“探讨人性本质”的兴趣转化为对人文学科的自觉选择, 并将其视为值得坚持的精神路径。然而, 正是在这一理想主义信念的驱动下, 他不可避免地进入一个对人文学科相对不利的社会语境之中; 加之中文系所承载的文化责任与现实出路之间的落差, 这种志向与现实之间的张力, 逐渐成为其忧患意识在个体层面的重要来源。在同一文本中, 他进一步揭示作为中文系学生所面对的处境: 一方面承载文化传承的期待, 另一方面又需直面经济压力与学术边缘化的现实。这种双重压力, 使其忧患意识由对族群命运的关注, 逐步转入对个体身份与价值的反思。文中两度出现的诘问——“读中文系难道一定得和钱途挂钩?”——正体现出其在理想与现实之间的持续挣扎。

这一层面的书写, 并未脱离现实关怀, 而是在个体经验中重新组织对现实的理解。在〈传灯〉一文中, 何国忠进一步呈现出人文学者在理想与现实之间的张力。他写道:

在这里读过一点中文的人都清楚, 似乎是读越高的中文, 就需要有越大的勇气: 要顾及出路, 要顾及不会忽略国语和英语, 要顾及自己的文化情怀不会参杂有任何的政治意识。要想到许多文人徘徊在文化良知和现实之间那份复杂的心情, 心里就不能释怀, 更觉得这条路分外难行。(何国忠, 1995a, 页 124)

人文学科的选择在此具体化为一条充满不确定性的路径, 其中既包含现实层面的压力, 也涉及文化立场与学术自觉之间的张力。文章题名“传灯”, 既呼应文化延续的象征意义, 也隐含作者在学术与现实之间反复权衡的处境: 既需承载文化责任, 又难免面对个体层面的不安与迟疑。由此可见, 其忧患意识在此阶段虽仍关联族群与文化处境, 但已逐渐转入对学术理想与个体处境之间关系的反思。

进入《塔里塔外》与《文化人的感情世界》时期, 已是马来亚大学中文系讲师何国忠, 将其忧患视野从象牙塔内扩展到社会文化现象, 并以更为冷静的书写姿态反思自身的学术执着与角色定位。在这一阶段, 其“感物吟志”的维度进一

步深化：既延续对现实的敏感，也更侧重对学者身份与生活实践之间关系的思考。〈动与静〉一文即呈现了这种状态：

九个月内连续参与筹办两个活动，在学者‘应该甘于寂寞，应多研究写作’的理念上，的确让我觉得不安心，担心误了正业。但在感性上，偶尔的筹办活动应是我生命中自然的过程，也许是身体中就存在着一些动的基因，又或者是现实社会和文化因素的刺激。（何国忠，1995b，页95）

在这一层面上，其忧患意识已不再仅指向外在困境，而是延伸至对学术理想、生活节奏与社会参与之间关系的反复权衡。“感物吟志”由此呈现出中介性的结构位置：既承接前一层的现实关怀，也引向更深层的人文反思，使何国忠的忧患书写在个体经验中获得更为复杂的展开。

（三）人间情怀：文化与人文取向的展开

在“感时忧国”与“感物吟志”的基础上，何国忠的忧患意识进一步转向更为开阔的人文关怀层面。若说前两重维度分别对应现实处境与个体经验，那么这一层面的书写则将视野延伸至文化与人类精神处境，呈现出由族群关怀逐步转向“人间情怀”的思想取向。

“人间情怀”作为一种学者姿态，其理论内涵可参见陈平原在《学者的人间情怀》中的相关论述。陈平原指出，学者以治学为第一天职，“可以介入，也可以不介入现实政治论争”；而一旦选择“议政”，则源于“有情、不忍”，是基于“道德良心不能不开口”（陈平原，1993，页80）的自觉行动。此一立场强调，学者在专业研究之外，可在是否介入现实论争之间作出判断，并凭良知与道德，对现实社会保持持续的关注与反思。

在散文集《文化人的感情世界》中，何国忠的书写不再集中于具体社会议题，而是通过对“人”的经验性叙述，展开对文化与精神问题的思考。其笔下的人物与故事多从日常经验出发，在平实叙述中呈现对人性、历史与文化处境的理解。例如，他在怀人散文中通过追忆恩师与前辈学人，其书写触及文化延续与精神传承的问题；在涉及辜鸿铭等跨文化人物“错位”命运（何国忠，2002，页125-142）的叙述中，则呈现出个体在多重文化语境中的位置与张力。这类书写并未直接展开宏观论述，而是在具体人物经验中逐步引出更为广泛的文化关怀。

与此同时，其关注范围亦延伸至人与自然、社会发展与生命意义等议题。在〈直观心情〉（1995b）中，他以知识分子的视角谈论环境问题，提出城市发展与

文化品位之间的关系;在《花开花落》(2002)中,他借伍尔芙的悲剧感悟与生命体验,思考个体自由与存在困境之间的张力。这类书写既继承了儒家“士人”的责任伦理,又融入了现代人对个体生存处境的反思,使其忧患意识不再局限于特定族群或历史情境,而是在更广泛的人文问题中获得展开。

在这一层面上,其书写方式亦呈现出与前期不同的取向:由直接的社会批判转为以文化叙事与经验书写为主要路径,通过较为间接的方式回应现实处境。这一转向在既有研究中亦引发不同理解。钟怡雯认为何国忠不再书写“经国大志”而转向人文情感世界,或许是一种“对社会改革无力的掩饰”(钟怡雯,2009,页138-139),即在现实层面难以展开有效介入,只好退而求其次转向文化书写以寄托理想。相较于这一理解,本文更倾向于从书写路径的调整来理解这一变化:何国忠并未放弃对现实的关注,而是通过文化与经验层面的展开,对现实问题进行持续而较为含蓄的回应。从传统文人与现代学者精神融合的视角来看,这一转向更接近于表达方式的调整,而非立场的退却。正如传统文人常以隐晦笔法抒写家国兴亡,现代学者也可以借助研究成果与平实叙述来践行文化使命。何国忠正是在“学院派散文”的书写中将两者糅合,将“家国忧思”转化为较为理性、带有学理性的文化关照,使书写在不同层面之间形成过渡与延伸。在此意义上,由直接论述转为间接呈现,并不意味着对现实的回避,而体现为知识分子在复杂语境中对表达路径的重新选择。

从这一维度来看,“人间情怀”并非脱离前两重维度的独立层面,而是在现实关怀与个体反思基础上的进一步展开。何国忠的忧患意识既保持对现实的敏感,也转化为对文化与人文问题的持续关注,使其散文书写呈现出由外而内、由近及远的整体结构。正是在这一意义上,其学院派散文可理解为一种在具体历史情境中展开的知识分子书写实践,并自然引向对马华文学中学理探索与人文关怀关系的进一步理解。

四、叙述风格的理性克制:知识分子性格的文本投射

(一) 不渲不染的忧患叙述

何国忠的散文在表达忧患时,他始终保持理性克制的基调。在同时期校园作者中,其笔调显得尤为冷静,这种“不渲不染”的叙述方式不仅构成其个人风格,也与其知识分子身份中理性与节制的倾向密切相关。潘碧华指出,80年代校园散文的忧患书写多弥漫着“忧虑、孤愤、沉痛、压抑性的情绪”(潘碧华,2004,页292-294),作者往往流露出浓烈孤独愤懑之感。相比之下,何国忠的书写同样源

于对华社前途的关注，却较少采用情绪化表达，而是在平实语调中展开分析，将这份“感伤”拿捏得恰到好处。

在《塔里塔外·后记》中，他坦言：“我始终清楚，大欢和大痛都是人间微不足道的涟漪……在自己书写的过程中，耳边常会响起大文人、大学者的声音，因此下笔用字多了一层犹豫。”（何国忠，1995b，页 192）这种写作时的“犹豫”，并非懦弱退缩，而体现为将个体情绪置于更长时段的文化与历史视野中加以调节，使表达趋于审慎与克制。相应地，其散文较少直接宣泄情绪，而是通过反思与分析来承载忧患意识。

这种独特的写作取向并非无迹可寻。在《万里长风》中，何国忠推崇胡适“理智而冷静”的笔风，赞赏胡适下笔稳重，“既不惨兮兮，也不飘飘然”，而是胸怀文化良知与社会公道，以长远眼光审视现实。胡适“没有沉痛的悲哀，没有狂热的情绪，因为他看的是长远的中国”（何国忠，1995a，页 143-146），强调以长远视角审视现实。他的叙述策略亦深受周作人“冲淡”风格影响。在《苦雨斋将不知是什么样儿了》中，则引用周作人关于“含蓄、平淡”的写作评价：“未尝不骂世，未尝不暴露黑暗，未尝没有一种微涩的苦味，但他写的东西较多含蓄……一直都表现一种平淡、祥和和恳切的风采。”（何国忠，2002，页 84）由此可见，他推崇“含蓄、平淡、祥和”的美学风范，有意识地吸收并转化这一传统，使其书写在表达沉重主题时，仍保持节制与内敛。感情上“怨而不怒，哀而不伤”，行文节奏上“不徐不疾”——这大抵就是他刻意经营的散文风格。

何国忠在《班荇谷灯影·后记》（1995a）中曾直言：“我不太相信灵感。这本集子里的文章，大体上都和阅读、观察、思索有关。”（何国忠，1995a，页 177）这一表述显示，其忧患书写建立在经验积累与理性反思之上，而非即时情绪的流露。经历阅读和观察后所得的感悟，再经深思熟虑，纵使胸中曾有愤懑，付诸笔端时已非倾泻式的控诉，而是凝练为何国忠式的“不渲不染”的忧患叙述。所谓“不渲不染”，并非削弱情感，而是通过节制与转化，使忧思在叙述中呈现为持续而稳定的思想张力。在这一意义上，前文所论忧患意识由现实关怀到个体反思再到人文层面的展开，也在表达方式上获得了相应的支撑。

（二）传统文人与现代学者的调和

若从书写方式进一步追问其形成机制，可以看到何国忠散文中的理性克制，与其“传统文人”与“现代学者”双重身份的交织密切相关。作为 80 年代马来西亚华裔知识分子，他一方面承续“士以天下为己任”的文化传统，另一方面又在

现代学术体制中接受训练, 形成理性分析的思维方式。这种双重背景, 构成其忧患书写得以展开的重要条件。

从传统文人的角度看, 其作品延续了关注公共事务与文化命运的书写取向。曾维龙称其为“从传统思想文化之中寻找对应之道的传统知识分子”(曾维龙, 2011), 这一判断在其早期作品中已有体现, 如〈残存记忆中的腾跃〉(1995a)和〈时代的眼睛〉(1995a)等, 均以华社处境为关注核心。但其关注并不限于现实利益, 而往往从文化与历史层面加以思考。

与此同时, 现代学术训练则为其提供了另一种表达路径。在散文中, 他常结合史料与论述, 对社会与文化现象加以分析, 使其书写不流于单一抒情, 而具有一定的论证性。《文化人的感情世界》(2002)中对文化人物的描写, 往往通过历史语境与文本分析展开, 体现出较为明显的学理意识, 为作品注入了更多“学院派”的思想深度。可见, 传统文人的情怀与现代学者的理性在他笔下水乳交融: 前者赋予作品以温厚的人文底色, 后者确保了论述的严谨与深刻。这种融合使何国忠的散文既有情感温度, 又有思想力度, 在马华文学中自成一家。

在这一双重视域下, 可以理解其为何不采用直接的政论书写, 而倾向于通过文化叙事与经验描述回应现实问题。钟怡雯曾认为, 其由公共议题转向人文情感世界, 或反映出对现实改革的无力感(钟怡雯, 2009)。然而, 从书写路径的角度来看, 这一变化更接近于表达方式的调整: 通过较为间接的方式, 对现实处境进行持续回应, 而非简单的退出或回避。

由此观之, 何国忠既是一位深受传统文人影响的“士”, 又是一位融入现代学术训练的“学者”, 两种身份并行不悖, 并在他的写作与人生道路上不断调和。通过传统文人的关怀取向与现代学者的理性分析在其散文中形成互动: 前者提供问题意识, 后者塑造表达方式。两者的结合, 使其忧患书写既不局限于情绪表达, 也不转化为单一论述, 而是在不同层面之间保持张力。最终铸就了其“学院派散文”的核心风格与精神内涵。

从叙述方式与身份结构两方面来看, 何国忠散文中的理性克制, 并非单纯的风格选择, 而与其知识分子位置密切相关。其书写既回应现实处境, 又保持分析距离, 使忧患意识在表达上呈现出节制而持续的特点。这一特征与前文所论三重维度相互呼应: 在现实关怀与个体反思之外, 其散文通过理性化的叙述方式, 将忧患意识进一步稳定为一种可持续展开的书写形态, 并自然过渡至对知识分子书写实践的整体理解。

五、结语：先天下之忧的现代回响

在大学时代出版首部校园散文集《班荇谷灯影》之后，何国忠被马华文学界誉为“90年代的星光”（陈蝶，1991，页177），寄予厚望。他不负众望，凭借独特的“学院派散文”风格在1980-90年代的马华文学史上留下了深刻印迹。他不仅以“校园三部曲”奠定了学院派校园散文的基础，更以深沉的忧患意识为精神内核，提升了这一体裁的思想高度和人文深度。回顾马华校园散文在80-90年代所呈现的忧患主题，学者和评论者往往将焦点集中在“感时忧国”或“感时忧族”（黄锦树，2022，页133）上——毕竟“华社忧患”是马哈迪时代华文抒情写作的主旋律。然而，何国忠的校园写作横跨20世纪80年代至21世纪初，贯穿了学院派散文从兴起到成熟的全过程。他创作跨度长、视野宽广，远非那些早夭的校园写手可比。因此，单一的“感时忧国”已不足以概括他复杂的忧患内涵。随着何国忠从青年学子成长为人文学者，他的“忧患心理”亦不断演变深化，呈现出多维度的结构。

从1989年的《班荇谷灯影》到1995年的《塔里塔外》，再到2002年的《文化人的感情世界》，何国忠的忧患书写展现出清晰的演进轨迹：由“感时忧国”的现实介入，经过“感物吟志”的个体省思，最终升华为“人间情怀”的文化超越。这三重维度并非简单的线性更替，而是如螺旋般交织共生：既延续了传统士人先忧后乐的精神谱系，又在当代华裔知识分子的实践中开拓出新的思想疆域。何国忠散文的独特魅力，正来源于忧患意识的多重内涵与理性沉稳的艺术表达并举。一方面，他赋予忧患意识以广阔的人文视野，使之涵盖从族群苦难到人类关怀的不同层次；另一方面，他那理性克制的叙述风格——“不渲不染”的笔调——既是对传统文人沉郁风范的继承，又融汇了现代学者的理性思辨。他避免情绪化的宣泄，将深邃忧思融入平实冷静的文字，使作品兼具思想深度与人文温度。这样的风格既是其知识分子性格的写照，也为学院派散文注入了独特的理性光辉，提高了作品的审美层次。

总而言之，何国忠的“学院派散文”以忧患意识为内在驱动，以理性克制为基本书写特征，呈现出马来西亚华裔知识分子在特定历史与文化语境中的精神历程，也勾勒出其思想关怀由时代现实逐步转向人文议题的演进轨迹。“天下之忧”这一传统理念，在其当代实践中获得新的诠释方式：既关注华社现实处境，也延伸至对文化遗产与人性问题的持续思考。本文突破既有研究多聚焦于“家国忧思”的单一视角，指出何国忠的忧患意识并非停留于族群命运层面，而是在散文书写中逐渐展开为一种面向人文精神的思想取向。其学院派散文可理解为一种在具体历史情境中展开的知识分子书写实践，并为理解马华文学中学理探索与人文关怀之间的互动关系，提供了一条具有启发意义的观察路径。

参考文献

- 陈大为 (2009)。《马华散文史纵论 (1975—2007)》。万卷楼图书股份有限公司。
- 陈蝶 (1991)。细雨狂飙含笑过——回顾与展望马华散文七十年。载于戴小华、柯金德 (主编), 《马华文学七十年: 回顾与前瞻》(页 177)。马来西亚华文作家协会。
- 陈平原 (1993)。学者的人间情怀。《读书》, (5), 75-80。
- 何国忠 (1995a)。《班荇谷灯影》。十方出版社。
- 何国忠 (1995b)。《塔里塔外》。十方出版社。
- 何国忠 (2002)。《文化人的感情世界》。嘉阳出版有限公司。
- 黄锦树 (2022)。在马哈迪时代抒情。载于张锦忠、黄锦树、高嘉谦 (主编), 《马华文学与文化读本》(页 373)。时报文化出版企业股份有限公司。
- 潘碧华 (2004)。八〇年代校园散文所呈现的忧患意识。载于陈大为、钟怡雯、胡金伦 (主编), 《赤道回声》(页 292-304)。万卷楼图书股份有限公司。
- 徐复观 (1969)。《中国人性论史: 先秦篇》。商务印书馆。
- 曾维龙 (2011)。传统知识分子和有机知识分子的政论写作。曾维龙 (主编), 《批判与寻路: 90 年代马来西亚华社评论写作》(页 45 - 72)。策略资讯研究中心。
- 钟怡雯 (2009)。《马华文学史与浪漫传统》。万卷楼图书股份有限公司。
- 钟怡雯、陈大为 (2007)。《马华散文史读本 1957—2007》(第 2 卷)。万卷楼图书股份有限公司。

传统意象与现代体验的融合： 曾翎龙作品对马华文化的书写

李海宏、谢依伦*

马来西亚大学文学暨社会科学学院中文系

摘要

曾翎龙是马来西亚“七字辈”华人作家群中的重要作者之一，其创作横跨诗歌、散文、小说等多个领域，并出版了诗集《有人以北》（2007年），散文集《我也曾经放牧时间》（2009年）、《回味江湖》（2010年）、《吃时间》（2018年）以及小说集《在逃诗人》（2012年）。其多文类的创作实践与表达策略相互支撑，使作品在当代马华文学中呈现出较高的辨识度。与部分前辈及同辈作家相比，曾翎龙并不以强化“华人”元素作为叙述前提，但其作品仍自然流露出马华文化的独特记忆；同时，他虽没有像新一代作家那样全面接受后现代的多元文化，却依然描绘出深刻的后现代体验。本文认为，在曾翎龙的作品中，马来西亚华人文化与当代个体体验构成一种深层结构：前者是其言说的根基，而后者则反映了其走向现代性的心路历程，二者在张力之中一同构建了马华文学的“未来想象”空间。

关键词：马华文学，曾翎龙，传统意象，现代体验，文化记忆

* 李海宏，马来西亚大学文学暨社会科学学院中文系博士研究生；谢依伦，马来西亚大学文学暨社会科学学院中文系高级讲师。

The Fusion of Traditional Imagery and Modern Experience: Malaysian Chinese Cultural Writing in Chen Lin Loong's Works

LI Haihong, CHIA Jee Luen

*Department of Chinese Studies, Faculty of Arts and Social Sciences,
Universiti Malaya*

Abstract

Chen Lin Loong is a leading figure among Malaysia's Chinese-language writers born in the 1970s. His work spans poetry, prose, and fiction, including the poetry collection *You Ren Yi Bei* (2007), the essay collections *Wo Ye Cengjing Fangmu Shijian* (2009), *Huiwei Jianghu* (2010), and *Chi Shijian* (2018), as well as the short story collection *Zai Tao Shi Ren* (2012). This cross-genre practice, together with his writing strategies, gives his work a high degree of recognizability in contemporary Mahua (Malaysian Chinese) literature. Compared with some of his predecessors and peers, Chen does not take the intensification of "Chinese" elements as a starting point; instead, his texts allow distinctive memories of Mahua culture to surface naturally. At the same time, although he does not fully embrace the postmodern cultural pluralism as the younger generation writers do, his work nevertheless conveys a strong sense of postmodern experience. This article argues that Chen's writing is structured by a deep interplay between Malaysian Chinese culture and contemporary individual experience: the former provides the cultural ground of his expression, while the latter reflects his inner trajectory and lived process toward modernity. In the tension between these two dimensions, his work opens up a space for imagining the future of Mahua literature.

Keywords: Malaysian Chinese literature, Chen Lin Loong, traditional imagery, modern experience, cultural memory

一、前言

作为七字辈马来西亚华人作家¹，曾翎龙切身体验着现代性带来的文化冲突与融合，而这一经验始终绕不开华人这一先在身份：它既使其得以承接中华文化的历史积淀，也构成其认同马来西亚国家与社会的前提。曾翎龙对自身文化境遇有着清醒的认识。在他的作品中，华人身份与马来认同都有清晰的印记。如何在新的历史背景中融入马来文明，并使其成为整个国家不可或缺的一部分，同样是摆在全体华人面前的文化课题。20世纪80年代以来的工业化进程为马来西亚不同族群提供了共同的历史契机，在现代化这一宏观叙事中完成新的民族文化整合，克服狭隘的族群视域，形成面向全球、面向现代的新民族视野，成为全体马来西亚国民的共同目标。先在的文化身份在现代性的时间跨度中既标识个体自身，也参与塑造其存在境遇，曾翎龙的作品正是通过现代性叙事来揭示马华文学新的发展方向。曾翎龙在作品后记中谈及自身对文类的体认：以文章概括散文与小说，认为这些写作往往带有情感的肉麻，更适合藏在诗里面；相较之下，诗则是行进中的支点，使自己得以在回头与前瞻之间完成时间经验的转换与凝聚（曾翎龙，2009，页 207-209）。可以看出，曾翎龙并非把诗、散文、小说视作独立的个体，而是让多种文体之间形成可相互参照的表达脉络。散文和小说在铺陈叙事经验时，加入诗歌的抒情可以更容易进行直接的情感表达；当散文和小说情感太过于浓郁时，诗歌又可以通过其专门的写作手法将经验转换成意象、节奏和留白。换句话说，曾翎龙正是想抓住这种“在不同文类之间来回转换”的写作机制，最终呈现一种更立体的马华文学想象与发展方向。所以，本文将曾翎龙的诗、散文与小说并置考察。

二、曾翎龙作品中的传统意象与精神母题

如果说，对于当年下南洋的华人先辈来说，传统文化²是一种凝聚族群的生活方式，在异国他乡的陌生世界里，华人先辈需要通过传统文化的力量来共同承担生存的压力。那么对于70后的华人来说，在他们的成长过程中，那种传统的生活状态正在现代化的生存视界中不断解体，传统已经不再意味着特定的生存模式，而是作为一种文化意象成为凝聚华人的精神力量。尽管老井、旧屋、小院、院内的果树已经随着高楼、大厦、自来水、电风扇这些现代物质文明成果的普及而逐

¹ 马来西亚华人，也称大马华人，下文简称华人；马来西亚华人文化，下文简称马华文化。

² 在马来西亚多元文化语境中，当我们谈及“传统文化”或“传统意象”时，所指并非等同于中国本土的“中华传统文化”，而是经由移民历史、在地经验与代际传承所形成的一种“中华文化元素”。它既承载着华人族群对文化根源的认同，又在跨文化交流与现实生活中逐渐转化为具有本地特色的“中华性”表达。这些传统意象因此并非简单的再现中国文化，而是马来西亚华人对中华文化的在地记忆与象征性重构。

渐退出历史舞台,但它们却作为文化意象成为华人的身份标识;黑布鞋、扑满、屏风这些凝聚了浓郁中华风味的器物,同样成为他们的精神图腾。在曾翎龙的作品中,传统的意象总是以一种不经意的方式浮现在读者面前,它们曾经在中华大地上经历了上千年的岁月洗礼,又在南洋这片热土中由一代代华人仔细珍藏,而今又在现代化的浪潮中成为马华文化的精神象征。

曾翎龙的创作巧妙地将传统文化元素融入现代语境,使这些符号不仅成为身份认同的象征,更成为探索华人文化变迁与再生的窗口。剖析曾翎龙作品中的华人文化符号体系,无论是语言、传统习俗,还是节庆仪式,实际上揭示了这些符号背后蕴藏的情感与历史深意,从而反映华人群体在现代化进程中的自我更新与身份重塑。曾翎龙作品中的文化符号,构成一个充满张力与深度的思考空间,为理解马华文化现代性提供了重要的切入点。

文化符号具有很强的抽象性或象征性,在其意指系统中凸显出悬浮其中的文化内涵和精神符号(邢靖函、肖珺,2024,页19-25)。曾翎龙的作品在符号编织的流通中进入“族”的意义,来自同一个文化场域的人们怀揣着先验框架对文化符号进行解码,在“看着文本”的共鸣中产生情感传递。读者在符号的传播中理解作者想要传达的文化图景,作者也在这样的过程中找寻到可以超越文本本身的某种阐释空间。骆以军在曾翎龙小说集《在逃诗人》的推荐序中写道:

华族的流浪哀歌(如此绝望知道除了他们这在二十世纪被颠簸甩进奇异的“族”之概念形状,其他华人无法解读),被吞进“南方的”山海经、西游记,甚至《格列佛游记》呲牙裂嘴的怪表情,黑洞给咧开的笑喉咙,细端详则是栉次鳞比的“永远自外于……”,他人的国度,转过身,他人的大历史,时间,祖先幻化成飞禽走兽,他人对性的文明教养,他人的政客语言或种族歧视……(骆以军,2012,页7)

事实上,曾翎龙作品中的华人文化基因³是刻在骨子里的,它不仅体现为明显的中华文化符号,更为细腻的是,中华文化总是在不经意间流露于他的表达之中,仿佛那是来自血脉深处不可磨灭的印记。在他的作品里,日常生活中的寻常事物往往也染上了浓浓的中华风味。“独立的远行/一朵飞在风里的菊花/最轻盈也是最坚决的/黑布鞋的哒”。(曾翎龙,2007,页58)诗里飘然出现的菊花意象,仿佛从中华文化深处倏忽而来的精灵。在陶渊明的《饮酒》诗中出现过,在杜牧的《九日齐山登高》中出现过,也在《红楼梦》中那群不被人间红尘污染过的女孩的咏赞中出现过,而今又在曾翎龙的《独立日》中出现。这一淡然的意象折射出

³ 需要强调的是,这里所说的“华人文化基因”并不等同于“中国基因”(“中华文化”也并不等同于“中国文化”),它并不是对中国本土文化的直接移植或复制,而是马来西亚华人在历史迁移、族群交汇与社会适应过程中所积淀和重构的一种文化内核。

曾翎龙诗中的文化血脉。或许我们同样也要注意诗中的“黑布鞋”意象，尽管它的出现有些突兀，但在很长一段时间内它是华人服饰中最不起眼却又最不可缺的存在，看到黑布鞋仿佛就能看到华人的身影。

菊花与黑布鞋的意象组合在另一首《长途》中得到进一步再现：“往北行去/长长一路菊花/听不懂别国语言只是/默默而雨纷飞如雪/你的身躯细细，在书背/倒映偌大图书馆/久久的木香/寒风从你领口袭入/双双停在你的黑布鞋/在长廊/你走得小心翼翼/一声一声回响”。（曾翎龙，2007，页 61）菊花在北方，在遥远的文化深处，尽管听不懂别国的语言，可是菊花盛开能回忆起流传千年的记忆。穿上祖辈传过的那双黑布鞋，一路走来，这漫长的一生便是漫长的旅程，旅程的起点已经忘记，终点尚未到达。曾翎龙的诗中留下了一长串的惆怅，那是来自灵魂深处的文化悸动。

有时候，这些文化意象本身就意味着一种生活习惯，一种具有时代印记的生存体验。“我还是孩童的时候，到银行开个户口便获赠一个扑满，那时候卖扑满的商家大概要拍苍蝇。某银行的张开双手的卡通人物扑满一直是我的最爱，我喜欢摸它光滑的头。”（曾翎龙，2009，页 70）扑满是中华传统中的存钱器物，它见证了华人的节俭历史。在《聊斋志异》中，它曾经作为狐仙为凡人所留下的财富，让冯生夫妇度过荒年。“忽忆堂陬扑满，常见十四娘投钱于中，不知尚在否。近临之，则鼓具盐盎，罗列殆满。头头置去，箸探其中，坚不可入；扑而碎之，金钱溢出。由此顿大充裕。”（蒲松龄，2018，页 478）如今在遥远的南洋，作为华人文化传承的象征，它又出现在曾翎龙的童年世界，这又何尝不是一种文化根系的回望呢？

然而，这小小的扑满连同它的存在环境一样在现代文明的侵蚀之下逐渐退出历史的舞台，简捷便利的存折、银行卡以至于今天的移动支付都使它显得笨拙而无力。只是，金钱本如流水，只有看似笨拙的木石瓦砾才能使其存住，越是迅捷的支付方式越容易使人们成为月光族或者贷款消费者。或许，这扑满不只是存钱的工具，它同时是一种生活的方式，也是一种文化的信念，那些珍贵的东西总如流水一样无声逝去，只有在扑满存在的世界里，我们才能留下过往的珍藏。

有时会懊恼地问：钱到哪里去了？望望墙边的书，望望层层叠叠的光碟，再望望渐生肥肉的小腹，如此环顾一周，也就不好意思问下去。相士说我存不了钱，你看，手指合拢也盛不了水。我得想个破釜沉舟的方法——不是银行，是扑满。（曾翎龙，2009，页 71）

在同事母亲的葬礼上，曾翎龙回忆起阿公、阿婆、小姑姑的死亡和葬礼。在被生活磨钝的现代世界里，死亡只是一个人离开世界而已。“回到家洗了手梳了头吃过饭，大人们便在厅中商议大事。儿子分了地女儿媳妇分了钱，阿公便没留

什么在世间; 只有那不具形体的爱, 时间缓慢培植的感情, 叠在人们的回忆里, 加高了生命的厚度。”(曾翎龙, 2009, 页 101) 时间培植出的感情却只以钱、地的形式被分走, 此外只能停留在回忆。只有一个人, 那幼时被车撞傻的小姑娘始终保留着与阿婆相处时的情感。“她和阿婆相依为命多年, 阿婆死后情绪失控, 拿着扫把不准人搬动棺木。棺木最后当然还是搬走了。姑姑整天躺在懒椅上, 原来肥胖的身躯骤瘦, 不到一年便随阿婆去了。”(曾翎龙, 2009, 页 100-101) 在平凡的世界里, 在不起眼的生活中, 感情随意地流淌着, 时间停留在小孩子阶段的小姑娘成为阿婆的生命见证人。这葬礼是具有高度象征意义的, 曾经传统的家庭生活方式在现代社会中走向衰亡, 当上一辈人离世之后, 兄弟姐妹们都各奔东西。传统固然提供了意义的关联点, 但它同样也需要在现代社会中不断调整。

文化是一种无形的氛围, 有时在不经意的叙述中总能透出文化的底蕴。办公室里同事一本简单的日历让他想起古代的宫闱, 想起垂帘听政的老佛爷, 想到住宅花园外的攀缘植物、中国的四合院, 想到旧时的木屋、出嫁的新娘, 当然也想到当下的酒廊和夜总会。传统与现代就这么不经意之间得到串联, 文化里的记忆与现实的场景汇集成当下的思绪。

然而, 这些曾经的意象已经不再是现时空的存在, 而是堆叠到中华文明深处的文化基因。曾翎龙自如地应用这些来构成自身文化身份的符码, 却不再像他的先辈那样作为当下的生存符号。菊花在独立日的钟声中时隐时现, 黑布鞋已经只是想象中的存在。甚至就连屏风也只是日历的幻化并被一一拆解。当屏风被拆解, 那些现实中的存在终将不在, 即使坐在对面的同事也会变成空荡荡的椅子。然而, 它们并非了无踪迹, 而是成为记忆的一部分, 成为一种文化传统, 在新的时间历程中继续发酵并成为标志个体, 标志族群的符号。

把屏风一面面拆开, 那是人事已迁, 喻示了结束。水桶收起来了, 慈禧太后寿终正寝。攀缘植物不再生长, 人也搬离。四合院印上游客的足迹, 木屋砌成砖。花轿搁在一边, 红颜已老。电影上画下画, 人们吃饱了玩倦了, 各自离开。站着的月历终于被取下, 却是因为同事离职。空荡荡的, 再也见不到神气的大眼睛。(曾翎龙, 2007, 页 96)

三、现代语境下传统符号的转写与精神承载

在全球化与现代性浪潮不断加深的新时代语境下, 马来西亚华人传统文化的角色已悄然发生转变, 正经历着从生活实践形态到精神性象征体系的深刻转写。对于年轻一代华人来说, “马华文化”不再仅仅代表一种生活方式或族群标识, 而是逐渐演变成为一种精神性、象征性的存在。就像斯图亚特·霍尔 (Stuart Hall)

所言：“人们必须有一种语言，能够用来讲述自己的处境以及其他可能拥有的未来。”（霍尔，2021，页 283）文化符号所承载的不仅仅是历史的记忆，更是对现代生活挑战的精神回应和反思。70 后华人一代正处于这一文化符号改写的重要节点，他们在承袭着前辈的文化记忆、继承马华文化传统的同时，也在不断用自己的个体感受来赋予它们以新的现实形式。

在经济日益发展和文化加速融合的历史阶段，作为马来西亚经济腾飞时成长起来的一代人，他们已经自觉或不自觉地改变了前代华人的大量生活习惯，很多传统的文化生活被现代化的全球性经验所替代。或许他们不再迫切用华人文化这一符号来标志自身的存在，传统文化中的具体意象、行为习惯和节日仪式等，具体物象也逐渐在现实生活中失去其存在的基础，然而这些具有浓厚文化意味的物象却逐渐蜕变为华人的精神符号象征，在他们的文学书写中不断赋予其精神意义。这种现代性的文化转写作为一个不可回避的话题出现在曾翎龙的作品中。他的作品并未通过高调的文化宣示去确立身份的权威，而是以一种低调、隐喻的语言，将传统意象和现代情绪进行交织。现代化所带来的并非仅是生活上的便利与物质文化的丰盈，同时还有人类生存方式的改变，它使个体成为碎片化的存在。所以，曾翎龙的写作关注的不再是宏大层面的历史叙事和身份建构，而是个体如何在现代社会中承受文化异质性与精神失重。

让我们重新回到《独立日》这首诗，在这首代表性诗作中凝聚了传统与现代的冲突与融会，也蕴藏了曾翎龙深刻而复杂的文化体验。前面我们已经分析过，这首诗中的黑布鞋、菊花等意象是传统文化在曾翎龙作品中的血脉传承。然而，这些意象在独立日这一极具现代象征意味的时间出现，本身就是一个不同寻常的文化事件。“我在轨上/你在云间/我们往不同的地方/略过国庆日庆典”（曾翎龙，2007，页 58），独立日不只意味着马来西亚从英国的殖民统治中解放出来，它同时也是马来西亚成为独立文化体的开始，生活在这片土地上的不同民族从不同的地方共同建构起独立，这一具有重大文化意义的政治事件。

然而，独立并不仅仅是政治事件，而是一个民族国家的自我确认，因为在独立的同时也意味在此之后必须自己为自己负责，没有了宗主国的束缚固然是自由的标志，但同时也意味着从此独自面对自身的生存问题。对于华人来说，独立日的认同则不仅是去除英殖民统治的枷锁，同时也要与曾经的母国文化做一定程度的分离，从此之后中华文化只是一种精神的寄托，而不再是现实的生活指南。无论情愿与否，马来西亚华人都必须作为独立的文化个体，在这片远离中华的海外热土中探寻自身的生存之道。“我有一本/Lonely Planet 在旧书店/又拿起一本/我们分开/妄想独立/站着看你在的地方/翻阅你行将/熟悉的胡同/我不能同时行走/的两端/而这里/恒常有潜修的僧侣”。（曾翎龙，2007，页 59）传统文化犹如这旧书店里的孤独，一切都是那样的熟悉，然而却又无法回到原点，因为独立日之

后一切都已经有了新的意义, 即使僧侣们仍然在原处潜修, 但时间却不能再回到原点。

“错开的今生/是走不拢的了/这般苦行是否也有/想望一个圆圈/走回原点/摆它几回菊花/枯黄黄枯/我们要如何相认/不要独立/但有烟花爆开”。(曾翎龙, 2007, 页 59) 曾翎龙深刻地意识到, 错开的今生是无论如何也不可能再走回拢, 这不仅是现实生活中的情感体悟, 也是对马来西亚华人与传统中华文化的一种深层寓写。那从陶潜诗中走出的菊花, 在经历了唐诗宋诗的千年印染之后, 来到了远离故国的天涯, 纵使被不断地来回摆置, 终不免黄枯。独立并不一定是主动的离别选项, 也可能仅仅只是某个时间点到了, 你不得不长大。所以, 尽管主观上不要独立, 仍然想象童年一样踏过旧时的胡同, 但夜空中不断升腾爆开的烟花却清楚地提示着成长的事实。这是马来西亚的国家独立日, 也是马华文化的独立日, 尽管独立之后不免会步履蹒跚, 但当现代民族文化浪潮兴起之后, 这一刻已经悄然到来。

然而, 这也并不意味着与中华文化的绝对切割。恰恰相反, 中华文化的血脉随着独立日的到来, 构建出华人的精神空间并融入当下的世界。现实中的菊花几度枯黄, 却顽强地在诗人的精神世界中绽放, 并在独立日这一极具象征性的庆典献上自己的色彩。黑布鞋或许早已不再是当下年轻人的选择, 却又悄然从记忆中熟悉的胡同穿过。传统意象就这样不经意地渗透进当下的世界, 在《独立日》这首诗中作为精神复调构成马来西亚华人的文化象征。

另外需要特别注意的是, 自然意象的复写也成了曾翎龙作品中连接传统文化和现代困境的核心纽带。马华文化作为远离文化母体的离散文化, 本就带有无所归属的结构性焦虑。而在现代性的冲击之下, 这种外显的文化焦虑被进一步内化为个体的情感体验。只是相对于其他马华作家将这种文化孤独导向民族间离的情绪宣泄, 曾翎龙在民族的基础上更加注重个体的现实感受性和普遍意义上的文化象征性书写。“月亮”作为最常见的抒情意象在杜甫的笔下是“露从今夜白, 月是故乡明”; “大海”是王勃的“关山难越, 谁悲失路之人? 萍水相逢, 尽是他乡之客。”而曾翎龙在诗中所建构出的“月亮”“大海”等意象, 不再只是自然景观的再现, 而是“传统意象的精神复写”。在这些意象中, 曾翎龙以诗人的身份保存着这些文化经验并赋予其新的意义。“一些黑暗的亮光/我告诉月亮/你不能固执地旋转/偶尔引导日蚀/涨潮的时候引导我”(曾翎龙, 2007, 页 10)、“群山容忍一艘渡轮/在海的另一端有雾/而那正是/渡轮的航线”(曾翎龙, 2007, 页 11), 这两组诗将传统月亮、群山、轮渡设定为叙事主语, 不再仅仅是抒情主题。这种处理方式既保存了他们在马华文学传统中的象征意味, 又突破了固有的定义, 使其在现代语境中获得新的阐释。

对于华人来说，土地具有特殊的文化意义，整部中华儿女的历史都跟土地息息相关。当初公子重耳逃难时，面对农人施舍的土块以庄重的礼仪收下这份特殊的礼物，因为在先人的眼里土地是上天的恩赐。先民们不仅从土地中获得生命的果实，还运用自身的智慧为泥土赋形。从原始时代的红陶黑釉，到秦砖汉砖再到明清瓷器的琳琅满目，泥土的创造性发明既满足了生活日用的需要，也让生活充满了美的气息。即使在远离故土的马来西亚，华人仍然保存了那份对泥土的执着与敬意。曾翎龙作品中亦充满了土地相关的“事物的制造”，他详细地描绘了童年时烧砖窑的记忆。这细致的工序描写的不仅是烧窑的过程，还是华人的生存智慧，那份自祖先传承下来的文化技能，它们构建出华人的物理世界，搭建起一个家的外形。

假烧四个小时，砖大致干了，才来真烧。第二窑起了火，热气传到第六窑，又待四个小时，才到第六窑起火。彻夜地烧，彻夜地守火塞柴。八个小时后熄火，再等一两天让砖冷却，才好开窑。出了窑便是红砖，也叫五花砖。靠近柴火的多已焦黑，只要没裂开，凑合着也可用。（曾翎龙，2010，页29）

然而，这曾经的传统终究会与现代社会相遇，那些烧的五颜六色的花砖遇到了现代的洋灰机器和水泥，传统与现代在物质世界的层面形成一种微妙的关系，也进而融汇成一种精神印象。在曾翎龙的笔下传统意象在现代生活中，并不是以直接的传统或者古典形态的样式直抒胸臆，而是以一种嵌入童年记忆中的“物的复现”融入日常生活。这些意象，虽然不再是清风明月式的修辞对象，却在现代语境下巧妙地进行了传统符号的转写，也被赋予了一种新的精神承载。曾翎龙笔下的“锌片”“木板”“圆铁”“砖窑”“洋灰机器”“铁钉”等具体事物，并非仅仅是建筑残件或工地材料，而是承载着时代转型过程中个体生命经验的物质媒介：铁锌片上淌过的雨水、圆铁框住的旧日风景、砖墙的迷宫意象、混凝土浇筑的声响，构成了一个个可触的、可感的、可回忆的“现代意象空间”，打破了传统意象中“月亮”“山峰”“舟楫”那种静默的、遥远的空间想象，进而将这些“被制造的事物”延续到了新的生活场域中。

曾翎龙的作品并未局限于对传统文化的简单回溯或表面歌颂，而是深入探索传统如何在现代语境中进行转化以保持其生命力。在这样的呈现下，传统文化成为一种情感上的永恒存在，在当代生活的琐碎片段中，为那些可能被忽视的文化符号注入新的精神内涵，为现代人提供了一种困境中的精神力量。这种重塑传统的艺术手法，并非简单地回归传统本身，而是探究传统如何参与到现代人的情感构建、身份认同以及意义追寻的过程中。

四、族群交汇中的文化经验书写与未来想象

所谓文化经验的书写,不仅是对现实生活经验的记录和转述,更是一种通过语言去重构族群身份和“想象共同体”的方式。在前面的探讨中我们看到,曾翎龙将传统文化意象以及现代生活中“被制造的物”融入个体经验中,进而使他们成为连接传统意象与现代体验的通道。这些看似简单的意象被赋予了马华文化的精神力量,也使其成为华人个体穿越困境和对抗的支撑点。这种文化意象的再生并不仅仅止步于华人的个体体验中,而是更深层次地触及马来西亚华人身份的困境和华人文化与马来人文化的对抗和融合。纵观马来西亚的近现代历程就会发现,华人在马来西亚从“移民”到“公民”的转变是一个充满挑战和变革的历程,其中许多问题关涉他们如何将自己定位以及政府如何将他们定位(文平强,2009,页470-480)。尽管在这一过程中始终伴随着对抗与疏离,族群歧视与反歧视的双向运动,但是华人的身份定位也越来越清晰,他们逐渐成为兼有马来身份与华人文化的存在者,并在全球化的现代性浪潮中作为参与者成为马来文明的组成部分。

对于七字辈马华作家来说,中国成立以及1965年的新马分家之后,那些不愿留在当地的华人都已经先后离开,剩下的华人则开始逐渐认同马来西亚这一熟悉而又陌生的国家。正如游俊豪所说:“现在的马来西亚华人已经不是拥有中国情结的寓居者,而是道道地地的定居者,所以不可能变成华侨。”(文平强,2009,页480)当然这一过程注定不会一帆风顺,1969年5月13日的种族骚乱事件给华人身份的社会本位变动带来了永久的创伤(Vasil'eva et al., 1971, pp. 312-316)。正如黄锦树所言:“对特定族群而言,那是生活;对‘非我族类’而言,那都是民族身份的自我确认。”(白璠,2023,页10)对于马来西亚华人来说,这种民族身份的自我确认并非在独立的空间之内完成的,而是在与其他民族的共处之中逐渐完成自我身份的建设,因而“我与他者”始终处在一种张力结构之中,这也成为任何华人作家也无法忽略的现实。

作为70后的代表作家,曾翎龙始终没有忽视华人的现实生存处境。在他的作品中客观上还原了作家创作实践的本来样相,为马华文学在文学史定位中的合法性提供了非常重要的支持。华人身份不是标志其创作的噱头以引起他人的关注,而是他对自身生存处境的真实感受与传达。曾翎龙将他对华人以及马来西亚国家民族命运的思考集中写进小说集《在逃诗人》之中。在这部小说中,他将独属于华人的符号在族群交汇的特定语境下实现了意义的再建构。尽管经过多年的繁衍生息,华人早已经与这片土地上的其他民族深度融合在一起,但是不同民族却仍然有各自的政治、经济、文化等方面的不同诉求,而民族和解则是最大限度地消解这些诉求带来的冲突,使各方的利益都能得到相应尊重。然而,民族之间的和解显然不能以某一方的单独退让为条件,它需要各民族之间达成某种程度的互相理解与尊重。《在逃诗人》中的两个主人公就处于这样的生存情境之中,蒙宇哲与阿布虽然出身于不同民族,但却从童年开始就是一起成长的伙伴。然而,在这场

充满悲剧性的民族冲突之中，他们两人最终却成为陌路敌人，朋友之间的情谊无法摆脱民族之间的对立带来的冲突，他们只能各自向着自己的目标越走越远。

对于身为华人的蒙宇哲来说，身处异国他乡具有天然的不安全感，现实中同样也会受到各种或明或暗的不公正对待，在这种情况下华人身份与传统文化就成为凝聚民族精神的标志。小说中提到：“我思念中的裸露的南国公主”（曾翎龙，2012，页 35）以及“陈如艺望着他身边的朱小哥，从他眼里又看见那一整个家乡，只是毕竟距离远了，很有些模糊。”（曾翎龙，2012，页 39）值得注意的是，“南国公主”这一表述与张贵兴小说《我思念的长眠中的南国公主》形成互文关系。如果说张贵兴那里“长眠”的公主是被封存的外南洋形象，那么曾翎龙把它改写成“裸露”，语义上的转换就很耐人寻味：公主不再沉睡，而是勇于暴露在目光之下。这既可以理解为对南洋的欲望投射，也折射了华人在多族群社会渴望归属、又随时可能被凝视的身份经验（张贵兴，2001）。这一意象的转换，也让读者意识到，南洋想象已经变了，华人的位置也在悄然发生着改变。所以，曾翎龙在此处借张贵兴的题目意象进行改写，意在通过“长眠/裸露”的差异，凸显华人身份从被封存的想象转向被观看的处境，从而呈现多族群社会中归属欲望与身份压力并存的经验。

此外，曾翎龙小说中的外貌、心理、语言和细节描写也传递了华人在多族群社会中的特殊处境及其不安与敏感。因为“家乡”不仅是物理的空间，也是一种深藏心底的文化符号，它象征着根的存在，而“模糊”则体现了文化与身份认同的渐行渐远，华人试着开始摆脱这种身份的禁闭和沉渣，而是选择更直接地回应种族课题和表达华人当时的态度：“没有人是世界的主人”。（曾翎龙，2012，页 74）

落叶时节，离市区十里的一处橡胶林蒙宇哲正用一把冷刀掰开一粒榴莲。如果陈如艺在，她也许会为这个画面写一篇廿万字的小说，其中包含伟大的种族主义、离散与植根、分化或同化。问题是这篇注定只能泛出暗香的小说设若让脑满肠肥的老饕嗅出箇中真味，只怕如今坐着掰榴莲的会是陈如艺，换成蒙宇哲为这样的画面写一首诗。（曾翎龙，2012，页 47）

小说《在逃诗人》中，榴莲和橡胶树被赋予了超越日常的文化象征意义，成为一种马来西亚多族群社会中的核心文化符号和“文化交汇经验”的实在载体。主人公蒙宇哲与阿布围绕榴莲展开的互动，不仅隐喻了两人各自的文化立场与宗教信仰，也展现了华人文化与马来文化在具体历史与日常生活中的冲突与协商。橡胶林和胶工生活同样是马华文化记忆的重要组成部分。橡胶林不仅是物理空间，更是华人在殖民时代谋生的重要场域，代表着辛勤劳动与阶级差异。蒙宇哲与阿布在胶林中的矛盾与和解，隐喻了马华文化在马来西亚社会中被边缘化却又深深

扎根的生存状态。尤其是蒙宇哲诗句中的语言姿态与死亡意象, 也是对历史中马华文化记忆复杂面貌的隐喻性批判:

我死去时将我面部朝下埋葬,

任凭整个世界亲吻我的屁股。(曾翎龙, 2012, 页 65)

阿布与蒙宇哲的这种竞争寓示了华人与当地民族的复杂关系, 他们是共同生活的伙伴, 也是相互竞争的对手, 在竞争的过程中华人总是领先一步。通过描述榴莲香气在扣留营内外的传播与对抗, 小说巧妙地传达出马华文化在多族群社会中如何被接受、误解甚至抵抗的复杂处境。

作为竞争的另一方, 阿布一开始是虔诚的穆斯林。然而, 在与蒙宇哲的交往过程中, 却也一步步打破穆斯林的清规戒律。在穆斯林的戒律中, “猪”具有重要的象征意义, 食猪肉则意味着穆斯林教徒的世俗化转向。在蒙宇哲的影响下, 阿布最终也放下了戒律。尽管在政治层面上, 阿布最终赢得首相的位子并将蒙宇哲送进监狱后处死, 然而在私人和文化层面上, 他却一直与蒙宇哲保持着紧密的联系, 甚至想让自己的女儿嫁给蒙宇哲的儿子, 这或许是另一种意义上的和解。

这个疑幻疑真的梦境让阿布有所开悟, 他决定不再拿自己和国家的命运开玩笑。他旋开罐头用手指往那睽违经年的肥猪肉戳了戳, 突然一阵呕吐的感觉涌上, 他强自收敛心神说了一句: 如果阿拉允准。冷不防蒙宇哲挡了句: 如果阿位不呢? 他赶紧把猪肉塞进嘴巴, 以满嘴的猪肉宣示他已无法言语。(曾翎龙, 2012, 页 62)

在蒙宇哲死亡之前, 猪又一次被作为象征对象抬了进来。阿布通过这种方式满足了蒙宇哲的要求, 实际上意味着他放弃了严苛的穆斯林戒律, 开始带领全体国民走向世俗化与现代化, 尽管这一过程注定不会一帆风顺, 但却是一个有意义的开端。蒙宇哲也在吃到第一口猪肉香肠之后原谅了阿布, 因为他也明白属于他的抗争时代终于结束了。

当一头猪在清晨时分被抬入监狱厨房, 华裔囚犯们的欢呼足以和某政党支持者胜选后的激情呐喊相比拟。他们排成两列像迎宾又像观看葬礼的队伍, 夹道欢迎历史上第一头恐怕也是最后一头进入监狱的猪, 争先恐后地加入自进监狱以来第一次可以和猪亲密接触的烹饪行列。因为这头猪他们将永远记得蒙宇哲, 因为蒙宇哲他们也将永远记得这头猪。(曾翎龙, 2012, 页 64)

蒙宇哲的死亡喻示着一段历史的结束，曾经激烈的政治冲突也画上了句号。甚至，这死亡本身也带有某种狂欢的味道，“任凭整个世界亲吻我的屁股”，这既是对过往的哀悼，也是对过往的送行，以一种狂欢化的话语表达出一个时代的终结。曾翎龙笔下的这种带有仪式性夸张的自我埋葬，实则象征着一个“强烈对立”的族群社会的终结，因为死亡并非终点更是“族群交汇”中新的文化对话的起点。“旧世界”总是用这种看似荒诞的方式来迎接“新世界”的诞生。巴赫金曾经评价殴打及死亡在民间文化中的意义：“这些执拗吏又不是旧权力、旧真理、旧世界的代表：他们与这个即将逝去的、垂死的旧世界是不可分割的，然而他们与那诞生于旧世界之中的新世界同样也是不可分割的。”（巴赫金，1998，页235）对于蒙宇哲和阿布而言，他们既是旧时代的代表，也是旧时代的埋葬者，在他们之后一个新的世界正在生成，这种人物形象和情节的张力，正体现了族群交汇中的马华文学如何以经验书写的方式来表达和消解身份的焦虑。

综合来看，曾翎龙的作品不再刻意依赖于华人身份建构作品空间，也不再着重去书写族群冲突所带来的创伤。他将视线游移在文化的模糊处和族群的交合处，试图去构建一个在族群交汇中的文化经验书写，甚至是马华文学写作未来的想象空间。这种空间中国传统意象与精神母题不是在马来西亚的简单复制与重复，而是在现代语境下尽力促成传统符号转写，并赋予其新的精神承载。对于华人与其他民族之间的结构性文化冲突与融合，曾翎龙亦给予了深刻反思并试图在作品中进行深度和解。在全球化和现代化快速发展的今天，马华文学，乃至整个华人文学，都亟需借鉴这类以现实经验为基础、以文化生成为导向的书写策略，以逐步确立自身存在的合法性和世界表达的正当性。

参考书目

- 骆以军（2012）。以孤独一生作为逃亡路途。载于曾翎龙（主编），《在逃诗人》（页7-9）。有人出版社。
- 蒲松龄（2018）。《聊斋志异》。中国华侨出版社。
- 文平强（2009）。《马来西亚华人与国族建构：从独立前到独立后五十年》。马来西亚华社研究中心。
- 邢靖函、肖珺（2024）。中国文化符号在跨文化传播中的意义建构、传递与再塑——以冰墩墩为例。《北京文化创意》，（3），19-25。
- 曾翎龙（2007）。《有人以北》。有人出版社。
- 曾翎龙（2009）。《我也曾放牧时间》。有人出版社。
- 曾翎龙（2010）。《回味江湖》。有人出版社。
- 曾翎龙（2012）。《在逃诗人》。有人出版社。
- 张贵兴（2001）。《我思念的长眠中的南国公主》。麦田出版社。
- Bakhtin, M. M. (1998)。《拉伯雷研究》（李兆林、夏忠宪等译）。河北教育出版社。（原著出版于1968）
- DeBernardi, J. (2023)。《归属之仪：马来西亚槟城华人社群的记忆、现代性与身份认同》（徐雨村译）。左岸文化。
- Deleuze, G. (2017)。《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》（姜宇辉译）。广西师范大学出版社。
- Hall, S. (2021)。《文化研究1983：一部理论史》（周敏、程孟利译）。商务印书馆。（原著出版于1983）

- Turkle, S. (2014)。《群体性孤独：为什么我们对科技期待更多，对彼此却不能更亲密？》。浙江人民出版社·湛庐文化。（原版出版于 2011）
- Ong, A., & Nonini, D. M. (Eds.). (1997). *Ungrounded empires: The cultural politics of modern Chinese transnationalism*. Routledge.
- Vasil'eva, V. A., Zhdanov, V. M., & Zhdanova, N. S. (1971). Obtaining a transplantable line from a culture of leukocytes from pavian hamadrils with leukosis-reticulosis. *Voprosy Virusologii*, 16(2), 312–316.

马来亚大学 华人文学与文化学刊

征稿启事

《马大华人文学与文化学刊》是马来亚大学中文系学术性刊物，为半年刊，旨在为学者与研究生提供发表研究成果的平台。本刊征收与古今华人文学、文化相关的稿件，类型包括论文与书评，以中文、英文或马来文书写均可。本刊采取同行匿名审稿制，学刊编者对来稿有最终删改权。所有来稿须符合以下形式：

1. 凡来稿请投寄电子稿至 jclcum@um.edu.my，或选择线上提交：

<https://ejournal.um.edu.my/index.php/JCLC/submission>

2. 稿件格式：

(一) 中文稿请用简体字、宋体，横式书写，字号12。

(二) 文稿结构：

1. 篇名（中文／马来文／英文）。
2. 作者名字、职衔及服务单位（中文／马来文／英文）。
3. 摘要（约300字）、关键词（至少3个）（中文／马来文／英文）。
4. 正文。
5. 参考文献。

(三) 正文格式：

1. 论文主体：各节请自拟小标题。各节下使用符号请依一、（一）、1、（1）……等序表示。
2. 脚注字号为9号字，字体为宋体。
3. 标点符号请使用中华人民共和国颁布的标准标点符号使用法。
4. 一律采用APA格式下注；古代文学、历史等相关领域，可采用MLA格式。详细格式可参考马来亚大学图书馆指南。
5. 短引文可用引号直接引入正文。
6. 长引文（超过20字）可分段作独立引文，不加引号。
7. 参考书目置于论文末端，格式与注释一致。

3. 匿名同行审稿制：所有来稿将通过匿名审稿。学刊编者将根据同行审稿者的意见，建议作者修改文稿。若作者不同意同行审稿者和学刊编者之意见，本刊有权拒绝刊登。
4. 凡来稿一经接受刊登，将寄赠二册样刊。

Journal of Chinese Literature and Culture

University of Malaya

Notes for Contributors

The *Journal of Chinese Literature and Culture* is a multi-disciplinary journal published bi-annually to provide a platform for scholars and postgraduate students to publish original research findings. Contributions related to Chinese literature and culture are invited. Manuscripts and book reviews may be written in Chinese, English or Malay. The editorial board reserves the right to edit all articles. Please adhere to the following format:

1. Please send the soft copy of the article by e-mail to jclcum@um.edu.my, or submit online at: <https://ejournal.um.edu.my/index.php/JCLC/submission>
2. Paper format:
 1. Please use Times New Roman, 12-point font.
 2. A paper should include the following in sequence:
 - a. Title (Bahasa Malaysia and/or English).
 - b. Author name(s), designation(s) and affiliation(s) (Bahasa Malaysia and/or English).
 - c. Abstract (around 300 words) and at least three keywords in Bahasa Malaysia and/or English.
 - d. Main text.
 - e. Bibliography.
 3. Format of the main text:
 - a. Sections should be given sub-titles, using the numbering sequence 1, (1), a, (a).....
 - b. Footnotes should use Times New Roman, 9-point font.
 - c. References should follow the latest APA format. MLA format may be used for relevant fields such as classical literature and history.
 - d. The bibliography should be placed at the end of the paper.
3. **Peer Review Process:**

Manuscripts submitted to the journal are subject to anonymous peer review. Based on the reviewers' comments and the editorial judgment, suggestions for revision will be forwarded to the author. The journal reserves the right to reject a manuscript when the required revisions are not accepted.
4. Two complimentary copies of the issue will be given for each article accepted for publication.