

当代批评

# 当代小说 二十家

DANGDAI XIAOSHUO ERSHIJIA

王德威 著

生活·读书·新知三联书店



从《狂人日记》到《荒人手记》·朱天文论

海派作家，又见传人·王安忆论

腐朽的期待·钟晓阳论

以爱欲兴亡为己任，置个人死生于度外·苏伟贞论

老灵魂前世今生·朱天心论

南方的堕落与诱惑·苏童论

伤痕即景，暴力奇观·余华论

性，丑闻，与美学政治·李昂论

吕梁山色有无间·李锐论

艳歌行·叶兆言论

千言万语，何若莫言·莫言论

异象与异化，异性与异史·施叔青论

拾骨者舞鹤·舞鹤论

暴烈的温柔·黄碧云论

世俗的技艺·阿城论

在群象与猴党的家乡·张贵兴论

无岸之河的渡引者·李渝论

坏孩子黄锦树·黄锦树论

我华丽的淫猥与悲伤·骆以军论

原乡想像，浪子文学·李永平论

ISBN 7-108-02483-7



9 787108 024831 >

定价：28.00 元



# 当代小说 二十家

DANGDAI XIAOSHUO ERSHIJIA

王德威 著

生活·讀書·新知 三联书店



Copyright © 2006 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

### 图书在版编目(CIP)数据

当代小说 20 家 / 王德威著. —北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006. 8

(当代批评)

ISBN 7-108-02483-7

I. 当... II. 王... III. 小说 - 文学评论 - 中国 - 当代 - 文集 IV. I207.42-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 036070 号

责任编辑 冯金红

装帧设计 朴 实

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司

版 次 2006 年 8 月北京第 1 版

2006 年 8 月北京第 1 次印刷

开 本 635 毫米 × 965 毫米 1/16 印张 27.25

字 数 353 千字

印 数 0,001 - 8,000 册

定 价 28.00 元



# 三联版序

1996年春，我应邀为台北麦田出版公司策划一套书系：“当代小说家”。尽管80年代以来小说所曾享有的盛况不再，我个人却以为这一时期的作品精彩纷呈，较之以往只有过之而无不及。我希望推荐华人各个社群的杰作，引起对话，并借以扩充跨世纪华文文学的版图。在每位作家的作品卷首，我都写下一篇序论，不仅介绍作家个别的特色，也将其纳入文学史的脉络里，加以讨论。这一系列的文字到了2002年暂告一段落。承蒙三联书店的邀请，现在重新整理在大陆出版。

必须在此声明的是，本书没有论行排辈的意图——区区的“二十家”怎能尽数当代小说的风流人物？我的评论原为因应一时一地的出版条件而作，各篇的排列也仅只反映原来发表的次序。但另一方面，我的确有意借这二十篇文字扩大中文小说世界的版图。我所介绍的作者不仅来自大陆，也包括台湾、香港，还有其他如马来西亚和美国等地。如果读者觉得有些作者听来陌生，这正点出了当代各个华文地区创作和阅读的互动，有待加强。

长久以来，我们惯用华文文学指称广义的中文书写作品。此一用法基本指涉以大陆为中心所辐射而出的文学的总称。由是延伸，乃有海外华文文学，世界华文文学，华侨文学，台港、星马、离散华文文学之



说。相对于中国文学，中央与边缘、正统与延异的对比，成为不言自明的隐喻。但有鉴于20世纪末以来海外华文文化的蓬勃发展，文学的版图也有了重画的可能。尤其在全球化和后殖民观念的激荡下，我们对国家与文学间的对话关系，必须作出更灵活的思考。

举例而言，由山东到北京的莫言以他瑰丽幻化的乡土小说享誉，但由马来西亚到台湾的张贵兴笔下的婆罗洲雨林不一样让人惊心动魄？王安忆、陈丹燕写尽了她们的上海，而香港的西西、董启章，台北的朱天心、李昂也构筑了他/她们心中精彩的“我城”。山西的李锐长于演义地区史和家族史，落籍台湾的马华作者黄锦树，还有曾驻香港、现居纽约的台湾作家施叔青也同有傲人的成绩。谈到盛世的华丽与苍凉，马来西亚的李天葆、台湾的朱天文都是张爱玲海外的最佳传人。书写伦理和暴力的幽微转折，余华曾是一把好手，但香港的黄碧云、马来西亚的黎紫书、台湾的骆以军已有后来居上之势。白先勇、高行健的作品已被誉为离散文学的翘楚，但久居纽约的夫妻档作家李渝、郭松棻（2005年去世）的成就，依然有待更多知音的鉴赏。

在国族主义的大纛下，同声一气的愿景每每遮蔽了历史经验中众声喧哗的事实。以往的海外文学、华侨文学往往被视为祖国文学的延伸或附庸。相对于“原汁原味”的中国文学，彼此高下之分立刻显露无遗。别的不说，大陆现当代文学界领衔人物行有余力，愿意对海外文学的成就作出细腻观察者，恐怕仍然寥寥可数。但在一个号称全球化的时代，文化、知识讯息急剧流转，空间的位移，记忆的重组，族群的迁徙，以及网络世界的游荡，已经成为我们生活经验的重要面向。旅行——不论是具体的或是虚拟的，跨国的或是跨网络的旅行——成为常态。文学创作和出版的演变，何尝不是如此？王安忆、莫言、余华的作品多在港台同步发行，王文华、李碧华的作品也快速流行大陆，更不提金庸所造成海内外阅读口味的大团圆。两岸四地（大陆、香港、台湾、星马）还有欧美华人社群的你来我往，微妙的政治互动，无不在文学表现上折射成



复杂光谱。从事现当代中文文学研究者如果一味以故土或本土是尚，未免显得不如读者的兼容并蓄了。

语言，不论称之为汉语，华语，华文，还是中文，成为这些作品相互对话的最大公约数。这里所谓的语言指的不必只是中州正韵，而必须是与时与地俱变、充满口语方言杂音的语言。用巴赫金（Bakhtin）的观念来说，这样的语言永远处在离心和向心力量的交汇点上，也总是历史情境中，个人和群体、自我和他我不断对话的社会性表意行为。华语文学提供了不同华人区域互动对话的场域，而这一对话应该也存在于个别华人区域以内。以中国大陆为例，江南的苏童和西北的贾平凹，川藏的阿来和穆斯林的张承志都用中文写作，但是他们笔下的南腔北调，以及不同的文化、信仰、政治发声位置，才是丰富一个时代的文学因素。

对熟悉当代文学理论者而言，如此的定义也许是老生常谈。但我的用意不在发明新的说法，而在将理论资源运用在历史情境内，探讨其作用的能量。因此与其将本书看作品评当代小说高下的定论，不如将其视为一个辩证的起点。而辩证必须落实到文学的创作和阅读的过程中。就像任何语言的交会一样，华语语系文学所呈现的是个变动的网络，充满对话也充满误解，可能彼此唱和也可能毫无交集。但无论如何，原来以国家文学为重点的文学史研究，应该因此产生重新思考的必要。

我理想的书系序论是深入浅出，尽量不掉书袋。然而身为学院中人，毕竟难免之乎者也的习惯。几经尝试，索性放下心来，信笔经营自己的风格。因此，这本书所收的二十篇评论也许仍不乏学术论述的特征，但我也透过文字修辞，显现我个人的性情看法，乃至偏见。在撰写这一系列评论的过程中，我也更加体会现代小说作为一种象征性的社会活动，所具有的丰厚潜力。然而就如我在原书系的“前言”所指出，经过一个世纪的琢磨，小说家所终于成就的高潮或可能也是个反高潮。这个文类曾被视为有“不可思议”的力量，改造民心士气；在新世纪里，“不可思议”的是，小说的力量反而来自于一种对私密话语的号



召，一种精致手工艺的再生。

本书既以“当代”为名，时间的确成为这一系列文字最大的主题及变量。原所邀约参与书系出版的部分作家因为种种原因，终未能够加入；而在我的文字发表后，不少作家的新作又势必改变了他们创作的脉络——从莫言的《檀香行》、《生死疲劳》到王安忆的《遍地枭雄》，再到余华的《兄弟》都可作如是观。阎连科和林白的近况看好，却没有机会将论他们的文字列入书中，只能有待日后补充。与此同时，新锐崛起，也使我有必要重估文坛的坐标。这一系列以两位较年轻的作家如黄锦树与骆以军作结，未尝不顺应了整个编选过程的时间逻辑，“当代”的意义反而更加凸显。除此，作家的背景包括两岸四地及其他地区，其中又不乏（如平路、钟晓阳、施叔青、阿城等）跨国迁徙的例子。当代的空间是开放的，恰如当代的时间是多元的。

在阅读点评的过程中，每位作家所展现的个人风采令我印象深刻。而他们的作品出版之后，也常引来不同反应。例如朱天文为响应我的评论，写出了长文《花忆前身》，交待她与胡师兰成的一段公案，极富史料价值。王安忆凭《纪实与虚构》及之后的《长恨歌》，已成新海派作家的首席代表，尽管她本人并不以为然。朱天心的《古都》引来热烈回响，也是我心目中世纪末台湾想像/论述最动人的佳作。舞鹤的《余生》直捣本土原乡叙事的黑洞，以原住民的“余生”记忆填充一页历史空白；李昂的《北港香炉人人插》则活生生地演出创作伦理及政治影射的两难。张贵兴的南国神话因为《我思念的长眠中的南国公主》越加复杂，而骆以军的《遣悲怀》把私小说的禁忌与魅力操作得人人侧目。这些作品引来的反响、辩难、争议，势将成为这一系列令人难忘的部分。

在编选“当代小说家”的六年里，适值我个人在美工作最为繁重的一段时间。整个系列的接洽、编辑、撰稿等，都必须利用教学研究及行政工作的余暇进行。如今回顾，也不禁惊奇所来之路。我要特别感谢先后协助我的几位编辑，黄秀如、林秀梅、吴惠贞小姐及胡金伦先生；他



们的专业经验都是一流水平。这一系列原由麦田前发行人陈雨航先生主催，他功成身退后改由涂玉云小姐接棒。他们两位及台湾城邦出版集团詹宏志、苏拾平、谢材俊等都是资深出版人，他们对推动人文书籍的信念及对我个人的信任，必须深致谢意。三联书店以其决心和耐心来编辑出版此书，在此一并致谢。当然，我最诚挚的敬礼归于二十位作家。因为他们的作品，才有了当代小说精彩纷呈的面貌。

王德威

2006年7月



# 前 言

20 世纪 80 年代以来，海峡两岸的文学相继绽放新意，而且互动频仍。其中尤以小说的变化，最为多彩多姿。或由于革命文体或话语的衰竭，或由于解严精神的亢扬，新一代的作者反思家国历史的变化，观察欲望意识的流转，深刻动人处，较前辈只有过之而无不及。

回顾前此现代小说的创作环境，我们还真找不出一个时期，能容许如此众声喧哗的场面。政治依然是多数小说家念之写之的对象，但“感时忧国”以外，性别、情色、族群、生态等议题，无不引发种种笔下交锋。更不提文字、形式实验本身所隐含的颀颀玩忽姿态。宋泽莱、张承志从小说见证意识形态的真理，王文兴、李永平则由文字找到美学极致的依归。革命理想里兴出了莫言、贾平凹的《酒国》与《废都》，而白先勇、朱天文的孽子荒人正要建立同志乌托邦。苏童《妻妾成群》，李昂《暗夜》、《杀夫》。尤有甚者，平路的国父会恋爱，张大春的总统专撒谎。历史流散，主义量产。彼岸要说这是“新时期”的乱象，我们不妨称之为“世纪末的华丽”。

20 世纪虽自名为“现代”，但在建构文学史观时，贵古薄今的气息何曾稍歇？鲁迅曾被神化为绝世宗师，仿佛新文学自他首开其端后，走的就是下坡路。而写实主义万应万灵，从当年的为人生为革命，到今天



的为土地为国家，正是一脉相承。所幸作家的想像力远超过评者史家。他（她）们不但勇于创新，而且还教我们“温新”而“知故”。阿城、韩少功的“寻根”小说，使沈从文的风采重见天日；林耀德、张启疆的台北都会扫描，竟似向半世纪前的海派作家致敬。而张爱玲传奇的历久弥新，不正来自张迷作家的活学活用？文学史的传承其实是由无数断层所组合。当代小说家的成就未必呼应任何前之来者。但也正因此，他（她）们所形成的错综关系更凸显新文学的传统，原就应当如此曲折多姿。

然而反讽的是，小说家如今文路广开的局面，也可能是一种反高潮。从鲁迅到戴厚英，从吴浊流到陈映真，小说家曾与国族的文化想像息息相关。他（她）们作品的流传或查抄，无不成为社会象征活动的焦点。影响所及，甚至金庸或琼瑶的风行或禁刊，也可作如是观。但曾几何时，小说家发现他（她）们越能言所欲言，他（她）们在家国“大叙述”中的地位反而每下愈况。经过半世纪的磨炼，现代中国小说的可读性与日俱增，昔日的读者却不可复求。20世纪末影音文化的风靡骚动，不过是问题的一端而已。

一种文类的兴盛与消亡，在过往的文学史里所在多有。中国“现代”小说，果不其然要随着20世纪成为过去？有能耐的作家，早已伺机多角经营。他（她）们或为未来的作品累积经验，或借已有的文名随波逐流，是非功过，都还言之过早。与此同时，就有一批作者宁愿独处一隅，以千言万语博取有数读者的赞弹。写作或正如朱天文所谓，已成一种“奢靡的实践”。王安忆更以一本《纪实与虚构》，道尽小说家无中生有、又由有而无一的寓言。从自我创造，到自我抹销，满纸是辛酸泪，还是荒唐言？两百五十多年前曹雪芹孤独的身影，依稀重到眼前。而我们记得，《红楼梦》写了原是为一二知音看的。

这大约是当代中文小说最大的吊诡了。小说世纪的繁华看似方才降临，却又要忽焉散尽。以时间的观念而言，当代意味浮光掠影的刹那，



但放大眼光，（文学）历史正是无数当代光影的投射。《当代小说二十家》的写作，即是基于这样的自觉。以往全集、大系的编辑讲究回顾总结、成其大统。这套系列既名为当代，注定首尾开放，而且与时俱变。所介绍的作者都是以其精炼风格或实验精神，在近年广被看好。世纪之交，夹处新旧，这群当代小说家也许只能捕捉一时光芒——他（她）们甚至可能是群末代小说家。但只要说故事仍是我们文化中重要的象征表义活动，21世纪的中文小说风景，应由他（她）们首开其端。



# 目 录

三联版序	1
前言	1
<b>第一章</b>	<b>1</b>
从《狂人日记》到《荒人手记》 朱天文论	
<b>第二章</b>	<b>16</b>
海派作家，又见传人 王安忆论	
附录 忧伤纪事 读王安忆《忧伤的年代》	33
附录 前青春期的文明小史 读王安忆《上种红菱下种藕》	40
附录 上海出租车抢案 读《遍地枭雄》，兼论王安忆的小说美学	44
<b>第三章</b>	<b>51</b>
腐朽的期待 钟晓阳论	
<b>第四章</b>	<b>68</b>
以爱欲兴亡为己任，置个人死生于度外 苏伟贞论	
<b>第五章</b>	<b>83</b>
老灵魂前世今生 朱天心论	
附录 颓败线的颤动 读朱天心《漫游者》	102
<b>第六章</b>	<b>106</b>
南方的堕落与诱惑 苏童论	
<b>第七章</b>	<b>128</b>
伤痕即景，暴力奇观 余华论	
<b>第八章</b>	<b>149</b>
性，丑闻，与美学政治 李昂论	



<b>第九章</b>		176
吕梁山色有无间	李锐论	
附录 历史的忧郁, 小说的内爆	读李锐的《银城故事》及其他	195
<b>第十章</b>		200
艳歌行	叶兆言论	
<b>第十一章</b>		215
千言万语, 何若莫言	莫言论	
<b>第十二章</b>		231
异象与异化, 异性与异史	施叔青论	
<b>第十三章</b>		258
拾骨者舞鹤	舞鹤论	
<b>第十四章</b>		284
暴烈的温柔	黄碧云论	
<b>第十五章</b>		303
世俗的技艺	阿城论	
<b>第十六章</b>		320
在群象与猴党的家乡	张贵兴论	
<b>第十七章</b>		343
无岸之河的渡引者	李渝论	
附录 “故事” 为何“新编”?	读李渝的《贤明时代》	362
<b>第十八章</b>		365
坏孩子黄锦树	黄锦树论	
<b>第十九章</b>		387
我华丽的淫猥与悲伤	骆以军论	
附录 父亲的病	读骆以军的《远方》	409
<b>第二十章</b>		412
原乡想像, 浪子文学	李永平论	



## 第一章

# 从《狂人日记》到《荒人手记》

朱天文论

1994年朱天文以《荒人手记》一作，赢得《中国时报》百万小说大奖。小说写一个刚刚步入中年的同性恋雅痞，如何在浮华暴虐的台北都会里，上下求索，找寻爱恋的依靠。在两性论、酷儿论已成时髦文化标记的今天，《荒人手记》的题材算是应时当令，却未必新鲜<sup>①</sup>。但朱天文志不仅及于此。她祭起了“文字的炼金术”，以缠绵繁复的意象修辞，伪百科全书式的世故口气，筑造了她的“色情乌托邦”。这是个情山欲海的乌托邦，也是个因空见色、由色生情的乌托邦。

已经有二十年了吧？朱天文和她的手足好友成立“三三集刊”。在胡兰成（1905—1981）的调教下，她（他）们吟哦诗礼中国，想像日月江山<sup>②</sup>。曾几何时，我们的“中国”，我们的江山现代化向钱看了，而当年的青青子矜也有了年纪，有了去圣已远，宝变为石的感伤。写《淡江记》（1979）时期的朱天文是那样的缘情似水，多爱不忍。比起来，世纪末的朱天文越发显得老练苍凉——张爱玲于她的影响，反较从前更加明显。

但刘大任说得对，张爱玲的世故像是与生俱来的，读她的文字不会



想到“年纪”。“张爱玲的《对照记》与《金锁记》，文字上没有发展，虽然两文写作年代相隔快五十年。”<sup>③</sup>朱天文这二十年来的改变，则印证一个作者追逐周遭事物及文字的轨迹。因为不能，可想也不愿，勘破现实世界的种种美丑，朱学不来张爱玲的狎昵与讥诮。她的荒人在最绝望的时分，依旧透露庄重而夸张的姿态。在这里“姿态”(mannerism)指的是生活的戏剧化演出，一种习惯成自然的造作。张爱玲当然是此道中人，但她却早明白“生活的戏剧化是不健康的”<sup>④</sup>。她于是能自嘲嘲人，而且乐在其中。是胡兰成把这套姿态化为正经学问，而且操练得顾盼生姿，真假不分。他的《山河岁月》以诗，而且是抒情诗，注史，真是个妩媚妖娆、不折不扣的乌托邦作品<sup>⑤</sup>。在他的女弟子手中，这礼乐的乌托邦却终要化为色情的乌托邦。以俗骨凡胎向王道正气挑战，朱天文其实反写了胡兰成学说，逐渐向张爱玲的世界靠拢。但骨子里她那“郑重而轻微的骚动”姿态，依然不脱乃师精神<sup>⑥</sup>。朱的作品早已自成一格，但她与“张腔”与“胡说”千丝万缕的对话关系，仍旧精彩可观。

## 一 狂人与荒人

论者对《荒人手记》的文字风格、叙事技法，已有种种赞叹声音。而两性学及情欲学对此作的“性”向归属，依旧嘤嘤辩论不休。但如果我们放大眼光，从文学史流变的角度来看，上述讨论则仍未切中要害。读者应会同意，《荒人手记》讲的虽是同性相吸的故事，但它也是有关世纪末的创作寓言。这是个作者与自己，而不是与读者，恋爱的自白，是个借文字播散而成的单性生殖狂想曲。文字、创作、生殖冲动在此相互交结，自顾自地衍生意义，完成创造，并随即抹销其意义。写作成了最华丽的浪费，最抵死而又空虚的自慰。“我为我自己，我得写。用写，顶住遗忘。我写，故我在。”朱天文的世纪末美学，至此发挥得淋

漓尽致。

然而在现代中国文学的另一端，我们不也曾倾倒在另一则写作寓言么？七十多年以前，鲁迅就让他的狂人写下日记，并以其见证古中国的颓废与恐怖。所有的诗书礼教不过是伪善的门面，所有的伦常纲纪其实是压迫的借口。一场人吃人的盛宴已经开了四千年还散不了席。在死亡的阴影下，狂人不断地写着，妄想用文字铭刻他的发现。作为作者，鲁迅却总已知道文字创作的吊诡：狂人梦呓，怎么当得了真？即便当真，不顶多肯定了语言沟通的隔阂，以文字改造世界的无望？他越是写，越写出了写作的不可为。在现代中国文学的开端，鲁迅因由极不同的情境，呼应朱天文的感喟——写作是种“奢靡的实践”<sup>⑦</sup>。

《狂人日记》以短短五千字，预言了多少现代作家的创作命运。鲁迅自己虽不是童叟的爱国主义者，但他的作品毕竟开启了一代作家叙述中国、重写历史的契机。君不闻，在日记的最后，依稀传来狂人的呼声：“没有吃过人肉的孩子或许还有？救救孩子……”这呼声其实充满反讽，却要成为日后“革命论述”的偈语棒喝。

到了90年代，狂人退位，荒人现身。细细读来，写日记的狂人与写手记的荒人，竟有不可思议的对应性。同样陷身孤绝无望的写作情境，狂人写出了感时忧国的呼声，荒人却要传达禁色之爱的呻吟；同样写社会的伪善与不义，狂人排出了礼教吃人的血腥意象，荒人却注定独自啃噬同志们因爱而死的苦果。鲁迅和他的狂人到底是有厚生之德的：大人不必救了，救救孩子吧。在朱天文的荒人世界里，孩子哪里还用得着救？他们是“尤物”——“尤物不仁，以逐色者为刍狗。”<sup>⑧</sup>荒人被费多小儿迷得色授魂与，人家却是清凉透明，此心长在电玩游戏。色即是空：欢迎来到电子幻象时代。

我无意夸张《荒人手记》所营造的后现代语境。事实上，朱天文对文字的耽美、对人事的感伤，在在显出她的“现代”或前“现代”轱辘<sup>⑨</sup>。但语言流转、千变万化，作者不必被学院里的几个术语套住。我



所强调的是，相对于正统的、中国的文学大叙述，《荒人手记》于此此时此地出现，有其独特意义。不像海峡两岸许多胸怀大志的作品，这本小说既不解构国家神话，也不后设历史迷思。在自恋兼自嘲的叙述演出中，朱天文摩挲文字与欲望间的生克关系。她的荒人在钻营同志情欲的过程中，已以最不可能的形式，又一次质诘了鲁迅狂人当年的国家欲望。从革命同志的情写到爱人同志的情，现代中国文学走了一大圈，志气变小了，但也更好看了。

## 二 “张”腔与“胡”说

话说从头。朱天文的创作历程起步于高中时代<sup>⑩</sup>，到了70年代末期，她俨然已是人人期待的文学新秀。今天看来，朱彼时最大的成就，也许是她深入参与的“三三集刊”。这个文学雅聚号召了一群蓄势待发的才子才女，他（她）们“正当少年，天地也要骄纵三分”<sup>⑪</sup>。春花秋月固然是他（她）们的本色当行，但值得注意的是，他们有本事把炎黄历史、神州血泪也一股脑地贯串起来。大时代与小儿女相互杂糅，所形成的文字妩媚郑重，并兼有之，不得不令人刮目——或是侧目——相看。

影响“三三”风格的主要人物，当然是胡兰成。胡与张爱玲曾有一段抗战姻缘。战争末期，胡以汉奸嫌疑，四处逃亡，也四处留情，张胡婚姻终以离异收场。1974年，68岁的胡兰成应文化大学之聘来台任教；他的两本重要作品，《山河岁月》与《今生今世》，也分别在台重新出版。“三三”诸子与胡“爷爷”结缘，当在此时。胡后因抗战通敌的旧账，被文坛学界炮轰下台，但他对“三三”的影响，未尝或已。他的多数作品日后亦由朱天文总其成，分别刊行流传。

胡兰成最有名的两部作品：《今生今世》与《山河岁月》，一铺展自

己半生周折，一演义中华民族史的三千年动荡，都饶富历史意义。《今生今世》中《民国女子》一章，尤其是我们一睹张胡公案始末的重要文献，但胡兰成的争议性，也可自此二作窥出一斑。他的《今生今世》，知之者可谓之怆情伤逝的杰作，谤之者则要比为涂脂抹粉的假面告白。《山河岁月》以桃花源式的恬美视景，重为华夏历史造境，则在当年就引来（如余光中的）挞伐。平心而论，胡的文采甜腻妩媚，所思所见，确有别于“感时忧国”的文学正统。他的抒情史观，其实上溯周作人、废名、沈从文的一脉传统，不应小觑<sup>⑫</sup>。然而或许是他太天真，或许是他太虚伪，胡终要为自己的言行，付出代价。“三三”少年对他的崇敬，反可能是他一生意外的反高潮。

张爱玲与胡兰成的情缘虽只昙花一现，但张却成为胡创作的重要缪思。由于家学渊源，朱天文早已熟读张爱玲。受了胡的点拨，则更又增添了一番明艳流转的“正气”。看朱的《淡江记》，不妨想像张、胡二者的声音，如何借年轻作家文字争取发言权。除了胡于序中御笔勾出的张腔佳句：“这时候的太阳，芒花和尘埃，有着楚辞里南天之下的洪荒草昧……”（《星期六的下午》）<sup>⑬</sup>，我们在《假凤虚凰》、《如梦令》等篇中，也可见证张爱玲“苍凉”美学的影响。另一方面，朱天文的胡腔，也是可圈可点。她是“青天白日满地红下的女孩”，饱饮“日月山川风露”，但待桃花再开，要重来召唤“中华民族的精魄”。于是，为了爷爷、国父与张爱玲，她要“大大的立下志气，把世上一切不平扫荡”，“单为了张爱玲喜欢上海天光里的电车叮铃铃的开过去，我也要继承国父未完成的革命志愿，打出中国的新的江山来。”（《仙缘如花》）<sup>⑭</sup>

我这里引用朱天文当年的“警句”，除了莞尔，再无嘲弄之意。这几年统独两版文学史的斗争日益急切，“三三”迭受中土的左派与本土的左派夹击，算是利空出尽。新的奇观应是看着自谓当年被彻底洗脑的评家作者，如何服了一剂见效的“脑新”，就聪明起来。文学表达政治



立场，原来不是新鲜事。但在忙着划清界线之余，我们更要问文学“如何”表达政治立场。在《我梦海棠》的结尾，朱天文叹道：“‘曾经沧海难为水，除却巫山不是云’，我是只向中华民族的江山华年私语。他才是我千古怀想不尽的恋人。”<sup>⑮</sup>“爱”国可以爱到这样的风流缠绵，朱天文可谓尽得胡兰成式风格的三昧。

然而胡兰成老于世故，朱天文哪里比得上？胡的文字再轻巧周折，总嫌矫情造作。朱天文的张致姿态，则不时泄露小儿女式的痕迹。胡为《淡江记》写序，把张爱玲、朱天文相提并论，奉为正义女神，并谓朱的“革命感背景是有着没有名目的大志”<sup>⑯</sup>。胡心目中的大志，大概是桃花明月，诗礼江山吧。谢天谢地，朱的革命大志，来得急去得快。几年以后，她就要以向往汉唐盛世同样虔诚的态度，咏叹末世，赏赞颓废。她俨然把胡兰成“没有名目的大志”，化为张爱玲式“认真而未有名目的斗争”了。值得注意的是，朱因为过分一本正经而显现的天真，未尝稍减，也因此与祖师爷爷或奶奶均极有不同。亏得这一脉天真，她终于走出自己的路来。

### 三 伊甸不在

《伊甸不在》成于1982年，显示朱天文风格改变的初兆。这篇小说描写不快乐的眷村女孩甄素兰因缘际会，成了影视红星，未几又陷入情网，与使君有妇的导播纠缠一块。家庭与感情的危机终于使甄在当红时刻，一死了之。这是个俗气的爱情故事；写眷村生活的部分也呼应彼时数位作家（如苏伟贞、袁琼琼等）的兴趣倾向。但《伊甸不在》有其独特意义。几年前那个一心一意要向中华民族“私语”的作者，现在要告诉我们“伊甸”不在了。胡兰成那艳异倜傥的乌托邦渐渐远去，红尘金粉就要扑向朱天文的世界。而照映她家庭浓厚的宗教背景，小说的题目尤有弦外之音：“伊甸”不在，是朱“堕落”的开始？

袁琼琼以作家的眼光，指出此作写人写事，犀利明快，有种朱天文前所未见的豁达<sup>①</sup>。我却要说，朱要把人生戏剧化的冲动，仍不稍减。小说本身讲的，不就是个摄影棚里作戏的故事？只是当镜头里的戏演到镜头外，好戏才正要开始。82年正是朱涉入影视编剧圈的开始，所见所闻，想必为她带来新的冲击。但真正影响她的，应不是那些猛洒狗血的戏剧桥段。恰恰相反，朱观察到了“入戏”及“出戏”间，一种迹近起乩的仪式性演练，神秘而庄重。故事或戏剧的演出可以俗不可耐，但出入其中、弄假成真或弄真成假的气氛，必然使朱着迷不已。我更要进一步地说，是这种人生戏剧化的实验，重新勾起而非否定了她以往煞有介事的“三三”经验。“郑重而轻微的骚动”呵，张爱玲的名言，要由朱天文身体力行。尽管朱与侯孝贤合作后的剧本越写越淡，但戏剧的张力依然健在。此无他，朱本身创作的动机及方式，就是一往情深，“真”——天真或认真——到架势十足。

《伊甸不在》对两情缱绻，终难长久的喟叹，应是脱胎自张爱玲。但我们很难想像张爱玲的角色会闹自杀上新闻。作了别人情妇的甄素兰百难排遣苦衷，只有演出割腕。这是甄的困境，也是朱天文的困境。再过八年，大概是甄素兰的远房表妹吧，米亚要在《世纪末的华丽》中姗姗走来。米亚不是演员，而是模特儿。她不演“自己”，她演出衣服。连作有妇之夫的情妇，米亚也好像与角色疏离。当《伊甸不在》的甄素兰默默含恨而去，世纪末的米亚正要开始她的造纸手工业第二春。这两位情妇结局何其不同，朱天文对女性意识的反思，因此跃然纸上。

相对于《伊甸不在》那样的颓靡感伤，朱天文此时也写了不少较亲切的小品。《小毕的故事》曾因搬上银幕而广博好评，其实这篇几近散文的小说，才更有看头。依旧是眷村里的哀乐人生，朱却看出又一代子弟兀自生长茁壮的生命。小毕家庭的不幸是没法浪漫的事实；饶是胡兰成的神通再广大，他的风格不允许他正视生命最庸俗懦弱的片段。这一点朱天文青出于蓝；她以自然主义的笔法，刻画这个家庭的宿命悲剧，



却能注入无限温情。故事最后，她把小毕送入军校，固然符合了人物与环境发展的出路，但也多少反映了稍早“三三”胡派传统：天地何其广阔，灵根可以自植。“革命事业”是乌托邦的重新开始。

但我对《叙前尘》尤有好评。这个短篇有个张爱玲式的题目（像是《相见欢》、《多少恨》等），但写的是个张不可能想像的题材。一个大陆来台的穷军官，与天真烂漫的客家小姐一见钟情。小姐不顾家庭阻拦，寅夜私逃，委身军官，从此成其良缘。熟悉朱天文家庭背景的读者，应可看出这正是朱西甯先生与刘慕沙女士的传奇恋史。但离乱岁月，可啼可笑的故事太多了，《叙前尘》即使此中有人，与作者最亲，还有什么别的特色值得一记呢？我以为是在这个故事中，朱终于把胡兰成那套浪漫史观，活学活用。《叙前尘》里的军官与小姐邂逅乱世，却知情守礼，互托无限“贞观”与“大信”，一派烂漫清明。胡兰成的作品一向高来高去，朱天文却自眼前家事，落实了乃师自己望而不能及的境界。与其说《叙前尘》重写了胡的学说，不如说朱借此作超离了胡的学说。类似的尝试，后来在《桃树人家有事》亦可得见，可惜该作冗长枝蔓，太有所为而为了。

87年的《炎夏之都》又是一重要转换点。几年的编剧生活，朱把得自映象画面的心得，逐渐融入她的文字世界。故事里的一群眷村子弟，在竹篱笆内的日子过完了，终要面对外面的天地。这是个郁愤又疲惫的天地，一点“没有名目”的怒火，随时可以引爆燎原。故事中的几个人物，浮沉在快速转变中的南北都会里，寻寻觅觅，却一无所获。前此的朱不是没有写过都市，但到这回，她算抓准了写都市的调子，大事开展，痛快淋漓。由此，朱对繁华刹那起落的感叹，对肉身煞然销毁的无奈，已隐然有了新的观照。炎夏之都，暴虐无明，一桩逆伦的血案发生了。而牵涉其中的角色们，将各自由这痛苦的血祭，清理自己的心事。小说中最令人怵目惊心的，当然是那句“有身体好好”的呼喊。是什么样的身体，让我们的角色如此依恋向往？但又是什么样的身体，是

如此的不可知不可恃？在朱天文的下几部作品中，从《世纪末的华丽》到《柴师父》到《肉身菩萨》，这一探讨，未尝或已。而朱径自要从这身体的耽溺与惊惧，发展她的美学。这当然是一险着，但她终将在《荒人手记》里，表白了她履险如夷的野心。从同性恋者自我消磨的欢娱中，从爱滋病患的死亡折磨中，朱要见证身体及欲望忍受试炼及诱惑的极限。而她显然认为身形（figure）的扭曲挫折，震颤极乐，唯有借文字符号（figure）的排比，才有了“虽不满意，但可接受”的救赎可能。

#### 四 世纪末的华丽

朱天文的《世纪末的华丽》堪称是她个人创作路程的里程碑。这本小说集收有七个短篇，虽非绝无瑕疵，但篇篇触及台北都会世纪末症候群的一端，颇见朱犀利的时代感。她眼中80年代末的台北是这样的光怪陆离，却又这样的飘忽惫懒。那个庄敬自强处变不惊的年代，可真是渐行渐远了。新台北人一方面精刮犬儒得玲珑剔透，一方面“如此无知觉简直天真无邪近乎耻”（《红玫瑰呼叫你》）。在后现代的声光色影里，感官与幻想的经验合而为一，又不断分裂为似真似梦的片段映象。落翅仔做着三千年不醒的尼罗河大梦，公司红唇族绝望地与漫画里的王子谈恋爱，老牌青年导师给着一场又一场“圣灵布道会”也似的演讲秀，玻璃圈的“菩萨”疲倦地继续肉身布施，气功师颤颤悠悠地与女病人“推心置腹”，模特儿脱脱换换地耗尽青春。就在这些欲望与绝望的游戏间，世纪末的幽灵迤然降临。

詹宏志以《一种老去的聲音》为题，为《世纪末的华丽》作序，一语道尽了朱天文现阶段的特色。俱往矣，朱天文写作《传说》和《小毕的故事》的日子。十载红尘历练，她的新作透露着世故与苍凉。但正因仍不能（或不愿！）勘破层层业障，她字里行间才会如此模棱周折、千



回百转吧。朱本人对人间世的迷恋与迷惑，何曾下于她的角色？不是对官能世界的诱惑有着由衷的好奇，写不出像《肉身菩萨》与《世纪末的华丽》那样的欲海浮世绘；不是对时间及回忆的虚惘有着切身的焦虑，写不出像《柴师父》或《恍如昨日》那样具有“惊梦”意境的道德剧。我刻意使用“道德”二字，似与朱念兹在兹的颓废风格恰恰矛盾。但我以为朱最好的作品掌握了这其间的二律悖反关系，乃能使她的世纪末视野，超越了顾影自怜的局限。

我也同意詹宏志所言，《世纪末的华丽》中最好的两篇作品是《柴师父》与《世纪末的华丽》。《柴师父》明写气功师父柴明仪对年轻女病人的暧昧欲望，暗颂时移事往的无奈与悲怆。在推拿触摸年轻无知的女体时，柴师父一次又一次地经验着自我心灵的电击。四十年来家国，三千里地山河，一腔血泪早成了一帘幽梦。台湾老婆台湾儿子台湾孙子，MTV牛肉秀附设练功看气，蒋经国李登辉费玉清猪哥亮。柴师父的天地“神魔同昌共荣，人人任意而行”。但就在这最猥亵荒芜的时分，柴师父见证生命最残酷的剥复劫毁。“等待女孩像等待青春复活”，“等待女孩像等待有缘师徒”。柴师父卑琐的欲望，岂正是灵肉交会，神魔一体！？

但《世纪末的华丽》才是朱天文更上层楼之作。这篇小说讲年华已逝（二十五岁！）的模特儿米亚的情爱生涯，不事情节，专写衣裳。朱天文对她原欲讽刺之世界的贪恋，至此和盘托出。她对服饰品牌、质料惊人的知识，重三叠四，排闼而来，成就如符讖偈语般的文字，径自透露着秘教的玄妙与狎邪。米亚是个订做的世纪末人物，一个金光璀璨、千变万化却又空无一物的衣架子。而朱的小说自身，未尝不可作如是观。米亚（或朱天文）对服装与形式的极致讲究，淘空了所谓的内容，而没有内容的空虚，正是《世纪末的华丽》最终要敷衍的内容。米亚和老得可作爸爸的老段有着露水姻缘，但“他们过分耽美，（常）在漫长的赏叹过程中耗尽精力，或被异象震慑得心神俱裂，往往竟无法做情人

们该做的爱情事”。模特儿的恋爱，“是”一种姿态，一个张爱玲所谓的“美丽的、苍凉的手势”。朱天文写世纪末罗曼史，其纤美矫情处，由此可见一斑。

然而《世纪末的华丽》不只是朱天文纸上服装秀。这篇小说谈衣服，却有意无意地击中时代的要害。它让我想起张爱玲散文《更衣记》里的一段话：“时装的日新月异并不一定表现活泼的精神与新颖的思想。恰巧相反。它可以代表呆滞；由于其他活动范围内的失败，所有的创造力都流入衣服的区域里去。在政治混乱期间，人们没有能力改良他们的生活情形。他们只能够创造他们贴身的环境——那就是衣服。我们各人住在各人的衣服里。”朱天文尽得张派真传。她避谈政治，却在绫罗绸缎间，编织了一则颓靡的政治寓言。当她写着MTV里，一群台湾复制的玛丹娜“跟街上吴淑珍代夫出征竞选‘立法委员’的宣传车，跟柯拉蓉和平革命飞扬如旗海的黄丝带”交相争艳，或米亚戴着情人的苏联红星表，乘着霓虹广告车，“火树银花驰过高架路，绕经东门府前大道中正纪念堂”疯狂兜风，那久经压抑的政治潜意识，至此呼之欲出。是反叛，还是堕落？是升华，还是浮华？不可说，不可说。

除了《柴师父》与《世纪末的华丽》，《恍如昨日》与《肉身菩萨》，一写知识分子的物化心灵，一写雅痞同性恋的飘零欲望，各有可观。但我对另一作《带我去吧，月光》别有兴趣。不管朱如何地张致造作，她多少赋予前四篇作品中的角色某种残存憧憬。世纪末的沉沦虽是宿命，却因角色的自觉而点出启悟的可能——不论这启悟是多么的灵光一现。《带我去吧，月光》却有一种歇斯底里的绝望。严格说来这篇小说写得不能算好；它太冗长，而人物却仍未发展完全。小说以年轻的上班族佳玮的伤心恋史为主，以佳玮母亲探亲之旅、难偿旧爱为辅。佳玮谈恋爱的对象有三，平庸的李平，神龙见首不见尾的香港客户，还有漫画里的JJ王子。小说最精彩处是佳玮周旋这“三个男人”间，似幻似真的“移”情与“别”恋。这位小姐生猛的爱情，真是如此“天真无邪



近乎耻”。相对于她母亲四十年旧情绵绵，孰轻孰重，反倒难下论断。小说的高潮是母女各成伤心人，母亲恹睡匝月，佳玮则失去了记忆能力。朱天文以小儿女式的笔调起始，却终于述说一个恩情不再，回忆荡然的故事。漫画里的痴嗔爱恨和历史上的生离死别原来是这样接近，回忆与失忆、爱欲与妄想竟是如此不可思议的混淆。朱天文世纪末的想像，以此最为“儿戏”，也最为令人惊惧。

## 五 民国男子

我们于是又回到了《荒人手记》。评者自詹宏志、刘大任、刘叔慧、郭筝到朱伟诚，对这本小说的丰富面貌，都已有深刻的发挥。朱天文以女性作者身份，细写男同性恋间的私密情事，尤其令不少读者啧啧称奇。沿着本文为朱天文创作经验戏拟谱系的方法，我们不妨再一次回顾她早年的背景。如前所述，朱天文当年要把一腔柔情注入“建国复国”大业中。这样的姿态，旁人看了要捏把冷汗，她倒一本正经，而且顾盼自如。十几年过去了。世纪末的朱天文重把一腔柔情注入同志的爱欲国度中；她要在所多玛的废墟上，重建她的（文字想像的）神圣殿堂。弥漫小说中的情色欲望，其实是转嫁了她当年的政治欲望。而两者基本上都是美化了的诗学欲望。《荒人手记》的第六章讲荒人与他的爱侣共游梵蒂冈，两人深爱无悔，乃在圣彼得教堂的弥撒声中，盟誓互许终身。这一章何其褻渎玩忽，又何其清坚决绝。《荒人手记》也许映照一个年华将去、日益世故苍凉的作家，但是“三三”时代，那个一心一意要把惊险化为惊艳的多情女子，身影依稀可辨。

胡兰成写《民国女子》，大事铺张他与张爱玲的种种。他对众家女人兼爱非攻，或许自有道理。但以知己之姿，来为“民国世界的临水照花人”塑像，他到底是愧对佳人。女性主义者就此，还可以大作文章。要强调的是，胡兰成敷衍这段百世不遇的情缘，笔锋尽处，如何启发了

朱天文。《荒人手记》讲的当然是个极不同的故事，但故事中心处理的是个风雨如晦、伊人何处的古老题材。“死生契阔——与子成说，执子之手，与子偕老。”这是《诗经·邶风》里的句子，写战争里男女相悦最素朴的欲望，而患得患失的无常感触，油然而自在其中。张爱玲与胡兰成都爱引用这段诗；张《倾城之恋》的基调，即源于此。胡兰成也意识到“死生契阔”的悲哀，却有本事在生命深渊的边上，施施然建筑自己的桃花源。是他把张爱玲情史写成了电光石火的启悟。是他在战火烽烟中，向张许下“岁月静好，现世安稳”的承诺。千劫如花，再大的悲哀也都化作妮妮婀娜的耽美姿态。

胡把人间游戏得如此“正经”，张小姐那里却终于失去了耐性，歉难奉陪。《民国女子》写得再荡气回肠，佳人已去的遗憾，还是难以弥补的——于是有了更多的奇文妙句，更多的徒托空言。多少年后，朱天文有意无意地承续了胡的修辞与话锋，写出了个同性恋爱故事。荒人那柔肠百转的爱欲，引得他在俗骨凡胎间辗转堕落。他以他的肉身，见证六界种种爱欲劫毁；缘起缘灭，最后寄托色相于文字。这种自我消耗的耽美姿态，《今生今世》已可得见<sup>⑩</sup>。不同的是，胡兰成老于此道，他是看风景的方式写他的艳遇情史。朱天文和她的荒人代言人也够世故了，但到底不能挣破我执。小说首章荒人那么郑重地宣布弃绝尘世，其实反露出不忍与不舍的底线。难怪他（与作者）苍凉颓废的宣言，因此犹存一丝天真的自恋与庄重。

胡兰成出入文字障间，不黏不滞，也许真是参透一切；但有心读者也不免怀疑他滑溜溜的文字戏法，才是他不空不寂的托词。相形之下，朱天文努力夸耀世纪末光华，举“轻”若“重”，雕琢处处，反显得可亲可爱一些。作为一个无可救药的文学拜物教信徒，朱至少目前找到她可切之磋之的对象。镜花水月，她哪里看破。千言万语都还等着她继续搬弄排比呢。当年那胸怀“没有名目的志气”的作家，仍在好生琢磨她的才华，继续为我们创造文字奇迹。



## 注 释

- ① 对于朱天文在“性别政治”方面所持的立场，已有不少批评者论及。尽管她的题材碰触同性恋世界，朱天文的《荒人手记》不能列为激进的同志小说，见朱伟诚《受困主流的同志荒人——朱天文〈荒人手记〉的同志阅读》，《中外文学》第二四卷第三期（1995年8月），页141—152；刘亮雅《摆动在现代与后现代之间——朱天文近期作品中的国族、性别、情欲问题》，《中外文学》第二四卷第一期（1995年6月），页7—20。
- ② 胡兰成对朱天文的影响，见黄锦树《神姬之舞——后四十回？（后）现代启示录？》，见朱天文《花忆前身》（台北：麦田，1996），页265—312。
- ③ 刘大任《逃不出的荒原——我读〈荒人手记〉》，《中国时报·人间副刊》，1994年12月11日。
- ④ 张爱玲《童言无忌》，《流言》（台北：皇冠，1988），页20。
- ⑤ 胡兰成作品在其逝后由朱天文重新集结出版，包括《山河岁月》、《今生今世》、《中国的礼乐风景》、《禅是一枝花》等共九种，皆由远流出版公司出版。
- ⑥ 黄锦树在其朱天文专论里，强调朱承自胡兰成“文学即修行”的修行观，意谓借文字创作而增益超越主体、并扬弃世俗劫毁的生命观。我同意黄的说法，但仍以为自张、胡以迄朱天文，皆不脱一贯耽美精神，其极致处，可以以假乱真，以华靡的文字及生活方式信念“发明”来雕塑人生。而于此朱天文自最早期作品以迄《荒人手记》，皆不离一种小儿女的“认真”心态。
- ⑦ 朱天文《奢靡的实践》，《荒人手记》（台北：时报，1994）。
- ⑧ 朱天文《荒人手记》，页101。
- ⑨ 见刘亮雅的讨论。

- ⑩ 见袁琼琼《天文种种》，收于朱天文《最想念的季节》（台北：远流，1991），页8。
- ⑪ 朱天文《写在春天》，《淡江记》（台北：远流，1991），页81。
- ⑫ 胡兰成的“理论”根基，至少包括了《易经》生克之道，禅宗的感悟说，《诗经》温柔敦厚的美学，以及日本女性中心美学。见黄锦树论文。
- ⑬ 朱天文《淡江记》，页3。
- ⑭ 同上，页163。
- ⑮ 同上，页128。
- ⑯ 胡兰成《序》，《淡江记》，页3。
- ⑰ 袁琼琼《天文种种》，页11。
- ⑱ 关于朱天文承自胡兰成的耽美诗学，见黄锦树论文。



## 第二章

# 海派作家，又见传人

## 王安忆论

王安忆是80年代以来，大陆最重要的小说家之一。早在80年代前期，她就以《雨，沙沙沙》、《阿晓传略》等系列作品，赢得注意。这些作品白描文革以后大陆生活的变貌，平实细腻而又充满感伤，很能体现又一辈年轻作家的心声。但比起许多一鸣惊人的作者，王安忆的成绩并不能使人眼界一开；尤其对照彼时台港作家的水准，她的作品至多得列入中上格。然而王安忆的潜力及韧力两皆惊人。她写作不辍而且勇于创新；及至90年代，终以《叔叔的故事》等作大放异彩。而随后的《纪实与虚构》、《长恨歌》等，更证明她驾驭长篇说部、想像家国历史的能力。

在政治及经济的剧烈冲击下，大陆“新时期”文学变动频仍。从伤痕到反思、从寻根到先锋、从新写实到新历史，在在令人眼花缭乱。从王安忆的作品可以看出，这些运动她都身与其役。像稍早的《本次列车终点》、《六九届初中生》，以文革期间下放各地的知青为主人翁，写他们不堪回首的激情经验，步步维艰的生存竞争，不脱感怀伤痕的基调。但王之后笔锋一转，推出了极具草根风味的《小鲍庄》。这部作品以半带魔幻写实的笔触，刻画农村人事沧桑，探讨人性在自然及人为灾害下

的善恶分野，正呼应了应时当令的寻根文学精神。与此同时，王安忆也开始涉足“性禁区”，重新开拓情色文学的可能性。有名的“三恋”——《小城之恋》、《荒山之恋》、《锦绣谷之恋》——写禁欲社会中的平凡男女，如何在强大欲力的驱使下，追逐情爱的满足。粉身碎骨，在所不惜。

## 一 女性·上海·生活

王安忆的文笔酣畅绵密，思路细腻圆转；这些特征已在上述作品里可以得见。但大陆80年代中后期的小说界，百家争鸣，一片旺象。与许多已然或正要走红的作家，如阿城、韩少功、莫言、苏童等相较，王安忆的小说善则善矣，但总好像缺了点什么。《小鲍庄》那样的道德寓言，感人有余，却不如韩少功《爸爸爸》、《女女女》来得更惊心动魄。“三恋”小说写情欲荒原里的男女挣扎，则又缺少了苏童《妻妾成群》、《罂粟之家》一类作品旖旎多姿、踵事增华的魅力。而其他的长篇，像《黄河故道人》、《流水三十章》等，千言万语，竟遭到“写实上的‘流水账’”之讥<sup>①</sup>。

1989年前后躁郁的政治风气，曾使不少作家偃旗息鼓。以往文坛的喧哗骚动，自此风流云散。王安忆却在蛰伏一年后，重新出发。十年磨剑，但看今朝。这一回王安忆的感伤多了自省意味；她的激情平添泼辣世故的风姿。90年秋天，她推出了《叔叔的故事》、《妙妙》、《歌星日本来》等中篇。这些作品依然留存王“有（太多）话要说”的姿态，但套句她自己的话，其中更有了要“总结、概括、反省与检讨”的冲动。

这“总结、概括、反省与检讨”的冲动，其实不脱以往“革命文体”的修辞特征。然而王安忆终能证明，就算是“革命文体”有万般不是，它已成为“新中国”创作挥之不去的源泉之一。一反80年代寻根与先锋运动时，老少作家告别革命文学的决绝立场，王沉潜下来，不仅



写“革命”加诸于当代作家的苦难，也要写“新时期”所滋生的希望与虚惘。更重要的是，她不仅意在检讨她所置身的社会，同时也批判描写或反映这一社会的作家——包括她自己在内。

《叔叔的故事》一作，因此特别值得一提。这篇小说中的叔叔可谓王对前辈作家的虚拟昵称。透过叙述者“我”——一个年轻的作家——对叔叔艰困的生涯的追溯，王安忆其实铺陈了共和国文坛自反右到文革的一页沧桑史。王笔下的叔叔曾是共和国文艺下的牺牲品，但风流水转，叔叔的“伤痕”也成为他重新崛起的资本。文学曾是像叔叔这样作家所执着的理想，但小说一路写来，这一理想的实践却显现了种种龌龊动机：大至意识形态的取舍，小至卑微情欲的消长。叔叔终要喟叹：“做一名彻底的、纯粹的作家原来是一个妄想”，是一种“阿Q式的逃避”，一种“胜利大逃亡”。王运用了不少后设小说技巧，自我拆解、质疑种种预设立场；出入于有关“叔叔的故事”的不同版本间，她不得不喟叹“叔叔的故事”没有快乐的结尾，而讲完了“叔叔的故事”的作家，也再讲不出快乐的故事。

但不管快乐不快乐，故事还得讲下去——这是作家的本命。80年代以来，王安忆创作的另两项特征：女性情欲的探勘，及“海派”市民意识的描摹，愈益凸显。写女性周遭的种种，也许是台港文学中的老生常谈。但经过三十余年情欲管制、性别中立的政策后，大陆文学的情色论述要到80年代中期，才得初具规模。而对女性身体、欲望及想像疆域的重新界定，更不是容易的事。王安忆的“三恋”小说，尽管已在滥情边缘打转，却兀自散发强烈的女性自觉与抗争意识。这几篇小说中的女性，或出于无来由的欲望渴求、或出于“错误的”生命判断，陷入一次次的情色试炼中。在那样荒芜严峻的政治背景下，她们卑屈却无畏地找寻慰藉。偷情通奸、野合苟欢，她们以肉体片刻的震颤交换政治无穷的劫毁，其所显现的凄绝精神，在台港女性意识文学中亦不多见。小说

发表后引来的（男性中心）怒目或侧目，因此并不令人意外。

“三恋”小说的大胆放肆自不待言，毕竟仍有浓浓的“宣示”意味。豪爽女人豪爽之后，还是有柴米油盐的琐碎人生，需要经营。王安忆后来的一些女性意识作品，对此更有露骨的观察。《弟兄们》写三个情同手足的女孩子，如何在校园内建立她们的友谊乌托邦，又如何见证了这乌托邦的土崩瓦解。当男性的诱惑、婚姻的考虑、经济的压力接踵而至时，这三个“弟兄”们方才意识到相濡以沫的女性情谊，哪里敌得过媳妇们老婆们妈妈们这些标签。小说的三个女性绝非完人；她们相互怄气徇私，却又难分难舍，最后曲终人散，空留无限怅惘。30年代的庐隐，曾以五个女性朋友的悲欢离合，写下了《海滨故人》；《弟兄们》应是王安忆对这一传统的敬礼。

另一方面，王安忆也由《逐鹿中街》、《归去来兮》、《流逝》等作，更进一步探讨婚姻制度与两性关系间的角力。这类作品侧写少年夫妻的生活面貌，由不识愁滋味到闺房勃谿，由天作之合到天作之祸，竟有不得不然的逻辑关系。是在这些作品中，王安忆显现了她的写实功夫。绵密不尽的日常生活其实早有十面埋伏；炊烟尽处，正是硝烟起时。千万人家的啼笑姻缘，原来是如此令人哭笑不得。

但王安忆对妇女与生活的观察，需要一地理环境的观察，才更能显出她的特色。女性情欲自主权的追逐、姊妹情仇的起落，不管如何具有话题性，还是得落实到一具体时空背景里，才更能扣人心弦。在这一方面，王安忆其实得天独厚。她所生长的上海，“解放前”曾是空前繁华复杂的花花世界。而从50到80年代，这座城市更遍历政治纷争、经济荣枯。清末的上海，成就了《海上花列传》这样的狎邪小说。民国的上海，既是鸳鸯蝴蝶派的舞台，也是革命文学的焦点；既是新感觉派作家的灵感源泉，也是遗老遗少的述写对象。更不提张爱玲、徐讷等作家对她的热切拥抱。上海的文学，形成海派传统——一种张致作状的生活方式，一种纯属都会的、喧哗又带疲惫的写作姿态。然而随着共和国政治

及文学视景的建立，乡村压倒了都市，海派传统也就由盛而衰了。

王安忆 80 年代的作品中，已隐约托出她对上海的深切感情。流徙四方的知青，原来是无数上海穿堂弄巷出身的儿女。这座老旧阴湿的城市，包含——也包容——太多各等各色的故事。诚如评者指出，王安忆写农村背景的《小鲍庄》时，其实离开了她安身立命的创作温床；笔触再好，也显得扞格不入<sup>②</sup>。90 年代的王安忆，则越来越意识上海在她作品中的分量。她的女性是出入上海那嘈杂拥挤的街市时，才更意识到自己的孤独与卑微；是辗转于上海无限的虚荣与骚动间，才更理解反抗或妥协现实的艰难。

由于历史变动使然，王安忆有关上海的小说，初读并不“像”当年的海派作品。半世纪已过，不论是张爱玲加苏青式的世故讥诮、鸳鸯蝴蝶派式的罗愁绮恨，或新感觉派式的艳异摩登，早已烟消瓦灭，落入寻常百姓家了。然而正是由这寻常百姓家中，王安忆重启了我们对海派的记忆。在如此新旧夹缠、混乱迫仄的世界里，上海的小市民以他们自己的风格恋爱吵架、起居行走。他们所思所做的一切，看来再平庸琐屑不过，但合拢一块，就是显得与其他城市有所不同。这里或许有“奇异的智慧”？套用张爱玲的名言：“到底是上海人！”<sup>③</sup>

王安忆这一海派的、市民的寄托，可以附会到她的修辞风格上。大抵而言，王安忆并不是出色的文体家。她的句法冗长杂沓，不够精谨；她的意象视野流于浮露平板；她的人物造型也太易显出感伤的倾向。这些问题，在中短篇小说里，尤易显现。但越看王安忆近期的作品，越令人想到她的“风格”，也许正是她被所居住的城市所赋予的风格：夸张枝蔓、躁动不安，却也充满了固执的生命力。王安忆的叙事方式绵密饱满，兼容并蓄，其极致处，可以形成重重叠叠的文字障——但也可以形成不可错过文字的奇观。长篇小说以其庞大的空间架构及历史流程，丰富的人物活动诉求，真是最适合王安忆的口味。张爱玲也擅写庸俗的、市民的上海，但她其实是抱着反讽的心情来精雕细琢。王安忆失去了张



那种有贵族气息的反讽笔锋，却（有意无意的）借小说实践了一种更实在的海派生活“形式”。张爱玲的长篇不如短篇精彩，其是偶然？

由此我们回顾王安忆有名的写作四不政策，才更觉会心一笑：一不要特殊环境特殊人物；二不要材料太多；三不要语言的风格化；四不要独特性<sup>④</sup>。这是王安忆的自我期许，还是自我解嘲？这些年来她的创作量惊人，有得意的时候，但也有失手的时候。生活在上海这座城市，看得太多，最特殊的事物也要变成寻常生活的插曲。而鸡毛蒜皮的小事，是每天必得对付的阵仗。这样大刺刺的四不政策，颇有点见怪不怪的自得，一种以退为进的世故，也只有见过世面的作家有本钱说出。这是海派的真传了：王安忆是属于上海的作家。

## 二 纪实与虚构

我前此描述了王安忆创作的三个特征：对历史（尤其是共和国史）与个人关系的检讨；对女性身体及意识的自觉；对“海派”市民风格的重新塑造。这几项特征在她作品中一再交错出现，但一直要到93年的《纪实与虚构》，才形成恢弘紧凑的对话关系。在这部长达462页的小说里（人民文学版），王安忆意图为自己家族的来历，找寻根源。但与我们熟悉的“家史”小说不同，王安忆舍父系族裔命脉于不顾，转而抽丝剥茧，探勘早已佚失的母系家谱。这使她的女性视野，陡然开朗。然而王安忆的野心尚不止于此。她创作及寻根活动的据点是上海，一个由外来户会聚而成的都会，一个不断迁徙、变易、遗忘历史的城市。

在《纪实与虚构》的《跋》里，王安忆提起她对小说命名的踌躇。这本书最初被命名为“上海故事”，王对上海的依恋，不言自明。但基于它“有一股俗世的味道”，“容易使人堕入具体化的陷阱”，此书名终被放弃。王之后又拟用“茹家凄”——小说寻根的终点——为名，同样不觉满意。再如“诗”、“寻根”、“合围”、“创世纪”等可能，则更等而

下之。几经周折，王选定了《纪实与虚构》，作为书名。王的犹疑其实不难理解：这本小说本身讲的就是个“命名”的故事。命名“命”“名”，名为物之始，意义流淌，自此发端。这里有世界肇始的神秘契机，也有无中生有的创作行动。王安忆要讲的，正是她为自己、为母系家族、为上海寻根命名的经过。作为一个作家，命名是她的游戏，也是她的志业。

王安忆对“我从哪里来”这样的问题，从来就有兴趣；早在80年代，她就曾写下像《自己的来历》这样的作品。不过那是点到为止，不当回事。这回她可是玩真的。小说的结构浩浩荡荡，共分十章。单数章讲述作者（叙述者）在上海成长的经过，从幼年迁入到求学、文革、下放、归来、成婚，巨细靡遗。双数章则追踪母系家族在中华民族史（！）上的来龙去脉，笔下三千年，好似弹指而过。第十章里，家史在民族史中的线索，与个人在共和国史中的成长纪录，终于合而为一，并归结到作者对创作活动的反省与反思。纪实与虚构果然是创作一体之两面，所有的历史与回忆不过是书写的一种变貌。

到了90年代来谈历史的虚构性或记忆的权宜感，好像已是明日黄花的事。该讲的、该写的不早都已讲完写完了吗？大陆重写家史的风潮，从莫言的《红高粱家族》一炮而红后，历经苏童、李锐、余华、格非、叶兆言等推波助澜，已经不再新鲜。这些人的作品敷衍传奇、演义历史，的确各有千秋。但读多了《妻妾》《高粱》、《细雨》《迷舟》，难免令人不耐。王安忆搭的虽是家史小说的最后一班车，岂真是又晚走一步？

与当年写《小鲍庄》，亦步亦趋复制寻根神话相比，王安忆现在从容多了。她是“又”写了一部家史小说，但套句前引她写《叔叔的故事》的话，《纪实与虚构》是部“总结、概括、反省与检讨”家史小说的作品。它夸大了前此作品的优缺点，也另有其他作家所不及的眼见。男作家（如莫言）只写我爷爷、我奶奶，家史推到清末民初就得收摊打

烱；王安忆豁了出去，“她的”族谱故事是要上溯到隋唐魏晋的。男作家（如苏童）写烟雨江南、颓靡世家，好不愁煞人也；王安忆大笔一挥，夹议夹叙，一派头角峥嵘的面貌。她的“论说体”文字，已迹近台湾朱天心的风格。《纪实与虚构》那种冗长枝蔓、天南地北式的写法，势必要招致“好大喜功”之讥，但我们绝不应忽略作者的自信与跋扈。何况谁规定好看的小说就一定得精致细腻的呢？

小说中最令人注目的部分，是双数章的母系家族历史。如前所述，王安忆刻意弃父从母，已是一种女性铭刻历史策略。更为有趣的是，她的“考证”显示母亲的血缘绝非汉室正统，而有北方蛮族渊源。王从母亲——也是老牌作家茹志鹃——的姓，“茹”字下手，寻寻觅觅，查出这稀有姓氏原来起于北魏的蠕蠕族——这不仅是异族，简直是异类了！由此开始，王自谓遍历史书档案，刻画出一条家族兴亡涣散的经过。由魏入唐，由唐人宋，一直到清末民国。这个民族曾有英雄美人，最后却落入“隳民”之列。王安忆的想像驰骋在历史荒原上，历经木骨间、车鹿会、成吉思汗、乃颜等辉煌时代，堪称“考证”细密，臆想淋漓。但是在一个泥泞的雨季里，王安忆来到一个平庸的江南小镇——茹家溇，见证了家族最后的落脚点，最后的传人。

加西亚·马尔克斯《百年孤寂》式的历史视景，当然可在此找到印证，但与绝大多数处理类似题材的大陆男作家不同，家族涣散、往事湮没的现实并不是王安忆作品的结局。恰相反的，她心有不甘，从而有了写作的冲动。与千百年前，那位开放茹家神话的母亲相呼应，王安忆以女作家之笔，产生（或生产？）又一文字结晶。是她选择、排比她的祖先故事，再“创造”了历史。

如果玩弄解构主义一些性与符号的互换文字，我们可以说，男作家念之唤之的意义播散（disseminare；射精）危机，到了王安忆手中，竟有了重行“孕育”（conceive；怀孕）的契机。更进一步，王安忆不仅写



作品如何再生历史；还写历史如何滋生（conceptualize）抽象意念。由是类推，她滔滔不绝的议论，就算无甚高见，却要以丰沛的字质意象，填补男家史作家留下的空虚匮乏。

在评论《纪实与虚构》时，两位大陆论者曾分别指出王安忆的这本小说缺乏“灵气”，或沾染了过多“物质性”，不够流转易读<sup>⑤</sup>。我倒以为王安忆总算摆脱了以前的“灵气”，变得泼辣实在，真是谢天谢地。至于“物质性”，其实可能正是王所要努力的方向，如前所述，即是高蹈抽象的理念，王安忆写来，也变成叠床架屋、厚厚实实的“东西”。这一倾向，自修辞至造境，无不可见，好像有了这些基础，她才能够占住地盘，把故事说下去。

所有的问题，越来越明确地指向王安忆自觉的新海派意识。《纪实与虚构》尽管虚构得天马行空，基本讲的是个上海女作家与她的城市的故事。虽然大半辈子在这里度过，王安忆开宗明义地说，她的家庭是迁入上海的外来户。她们没有亲友、没有家族。这种无根的感觉，促使她萌生寻根的欲望。在小说双数章节虚构家史、玄乎其技之际，单数章节却是一步一印地白描一个女作家在上海生长、写作的细节。百年来的沪上繁华沧桑，其实就是一页页的移民史。王安忆自谓是外来户，但是落地生根，这座没亲没故的城市早成为她的第二故乡了。家史缈不可得，上海的一切却是亲昵自然的；在不断借想像舍弃上海的同时，小说家坐在上海家中的书桌前，感觉从没有如此安稳实在。

更何况小说风格所显现的小市民态度。前面所说王安忆的物质性倾向，不止限于她对所有看得到、摸得着的事物的兴味好奇，更得见她“囤积”历史材料及想像上，她是贪婪的，而且就算有自知之明，也绝不罢手。王安忆最为人诟病的方面，未尝不就是她新风格的开始。她又是势利的，写家史既然是装点门面，哪能不拣好样儿的往自己框里扔。小说最后写到清代茹姓家族脉分二支，一荣一枯。虽然明知可能的

线索来自败落的一支，王安忆“禁不住”虚荣，硬把另一支也纳人家谱。她“样样都舍不得放弃，每一种可能我都要”。这样杂烩的结果，是否影响美学诠释的要求，王不可能不理解。但她热切地、而又不无自嘲地拥抱一切。半世纪以前张爱玲看上海人，写道：“这里面有无可奈何，有容忍与放任——由疲乏而产生的放任，看不起人，也不大看得起自己，然而对于人与己依旧保留着亲切感……结果也许是不甚健康的，但是这里有一种奇异的智慧。”<sup>⑥</sup>这用来转述上海作家王安忆的现象，竟仍十分贴切。

《纪实与虚构》因此是王安忆写上海，或上海“写”王安忆的一个重要阶段。这是本野心宠大的历史小说，却充满琐碎支离的个人告白；大量玩弄后设的趣味，却总也摆脱不了写实主义“原道”说教意味。在它驳杂百科全书式的架构下，兀自夸示着感伤的演出。但合而观之，这本小说则以其强劲的（女性）叙述欲望，夹着千言万语，一路挥洒到篇末。王安忆的创作潜力，不可小觑。而《纪实与虚构》后，她的另一长篇——《长恨歌》——证明了这一点。

### 三 长恨歌

上海真是不能想，想起就是心痛。那里的日日夜夜，都是情义无限。……上海真是不可思议，它的辉煌教人一生难忘，什么都过去了，化泥化灰，化成爬墙虎，那辉煌的光却在照耀。这照耀辐射广大，穿透一切。从来没有它，倒也无所谓，曾经有过，便再也放不下了。

这段对上海的怀想，出自王琦瑶的意识。王琦瑶是王安忆新长篇《长恨歌》的主人翁。1946年，年仅十七岁的王琦瑶参加上海小姐选美，一举攀上第三名。王琦瑶出身寒素，却是天生丽质，她虽心无大

志，却也不甘平凡。诚如王安忆所谓，王琦瑶是上海千门万户、里巷弄堂中常见的女儿。她（或她们）生入平常人家，但既长于沪上，自然要吸取春申风月，黄浦精华。1946年的上海由沦陷到复原，又是另外一种繁荣风貌。剧场戏院、歌台舞榭，说不尽的旖旎浪漫。但还有什么比选拔“上海小姐”更能显现这座城市的时髦与风情呢？王琦瑶因缘际会，飞上枝头做了凤凰。但是选美的风光刚刚落幕，这位上海小姐却半推半就地成了国民政府某单位李主任的情妇。她入住爱丽丝公寓，过起假凤虚凰的生活。

王安忆的《长恨歌》出手便是与众不同。小说开场白描王琦瑶的一切，以一喻百，用的是正宗19世纪欧洲写实主义的单一赘叙（iterative）模式：像王琦瑶这样的女子，在上海有千千万万，她们的风头与堕落，不止代表了个人的际遇抉择，也代表了这座城市对她们的恩义与辜负。王琦瑶借选美而成他人禁脔，除了演义了自然主义的道德逻辑外，更重复了一种仪式性的蛊惑与牺牲。王安忆细写一位女子与一座城市的纠缠关系，历数十年而不悔，竟有一种神秘的悲剧气息。王琦瑶的情妇生活，在乱世何能安稳？她的李主任未几空难丧生，而人民军队已逼近上海。王避居邬桥乡下，痛定思痛，所想所念的却仍是上海。前引的一段话，正道破了她的症结。

现代中国小说写上海与女性的关系，当然不始自王安忆。早在1892年，韩邦庆就以《海上花列传》打造了上海/女性想像的基础。韩的《海上花》写彼时青楼女子，如何在十里洋场上遍历风尘。她们的虚荣与怨怼，她们的机巧与蒙昧，令百年后的读者，也要为之动容。而《海上花》最精彩处，在于点出了这些前来上海淘金的女子，终要以最素朴的爱欲痴嗔，来注解这一城市的虚矫与繁华。世故中有天真，张狂里见感伤，这该是海派精神的真谛了。30年代左翼作家茅盾，曾以烟视媚行的女性喻上海，写成《子夜》有名的开场白。同时的新感觉派作家更塑造了艳异妖娆的“尤物”意象，附会上海的摩登魅力。而鸳鸯



蝴蝶派的遗老遗少，则在上海现代化之际，就开始缅怀旧时风月了。这种有关上海与女性的书写，在40年代达到高潮。张爱玲、苏青、潘柳黛、凤子等，不止写上海女性，更以女性写上海。张爱玲受教半世纪前的《海上花》并发扬光大，不是偶然。

在这样一个传统下写《长恨歌》，王安忆的抱负可想而知。王其生也晚（1954），没能赶上上海最辉煌的那段岁月。但生于斯长于斯，她毕竟得天独厚。即使是缅怀40年代的一晌繁华，也一样要让世纪末的上海人自叹自喜的。王想像上海小姐选美，不啻是向《海上花》时代的排花榜、选花魁致敬；她铺张当年影艺娱乐的魅艳风情，则又透露着一切声光色相，无不稍纵即逝的先见（或后见？）之明。的确，今天的上海再怎么妆点打扮，也不过承袭过去的流风遗绪罢了。

然而王安忆的努力，注定要面向前辈如张爱玲者的挑战。张的精警尖峭、华丽苍凉，早早成了三四十年代海派风格的注册商标。《长恨歌》的第一部叙述早年王琦瑶的得意失意，其实不能脱出张爱玲的阴影。王琦瑶的暧昧身份，可以看作是张爱玲“情妇”观点的新诠。但《长恨歌》既名“长恨”，王琦瑶的感情历险这才刚刚开始。避乱暂居邬桥乡下，不过是她以退为进的策略。不管时局如何动荡，王琦瑶还是得回到上海，她的上海。一切得自于上海的创痕必须成为她继续在那城市存活的条件，爱恨交织，死而后已：

上海的双妹牌花露水、老刀牌香烟，上海的申曲……这些零碎物件便都成了撩拨。王琦瑶的心，哪还经得起撩拨啊！她如今走到哪里都听见了上海的呼唤和回应。她这一颗上海的心，其实是有仇有怨，受了伤的。因此，这撩拨也是揭创口，刀绞一般地痛。可是那仇和怨是有光有色，痛是甘愿受的。震动和惊吓过去，如今回想，什么都是应该，合情合理，这恩怨苦乐都是洗礼。她已经感觉到了上海的气息……栀子花传播的是上海夹竹桃的气味，水鸟飞舞

也是上海楼顶鸽群的身姿……她听着周璇的《四季调》，一季一季地吟叹，分明是要她回家的意思。

1952年，张爱玲辞离上海，以后寄居异乡，创作亦由盛而衰，我们很难想像，张爱玲如果长留上海，下场如何。但借着王安忆的《长恨歌》，我们倒可想像，张爱玲式的角色，如葛薇龙、白流苏、赛姆生太太等，解放后继续活在黄浦滩头的一种“后事”或“遗事”的可能。小说的第二部及第三部分别描写王琦瑶在五六十及80年代的几段孽缘。她辗转五个男人间，有的多情，有的寡义，但件件不得善终。王安忆俨然把张爱玲《连环套》似的故事，从民国的舞台搬到人民共和国的舞台，而其中的畸情与凶险，尤有过之。在一个夸张禁欲的社会里，一群曾经看过活过种种声色的男女，是如何度过她（他）们的后半辈子？张爱玲不曾也不能写出的，由王安忆作了一种了结。在这一意义上，《长恨歌》填补了《传奇》、《半生缘》以后数十年海派小说的空白。

《长恨歌》的第二部应是全书的精华所在。解放后王琦瑶回到上海，寄居平安里。昔日的佳人就算落魄，也依然有无限风情。在弄堂深处、小楼一角，一幕幕的情欲征逐竟在无私无我的社会主义大纛下，继续上演。王琦瑶结识了也是贬落凡尘的富太太严师母，又由此认识了严的娘舅康明逊，及康的朋友，中俄混血儿萨沙。这四个男女居处在无产阶级的天堂里，却是俗缘难了。外面的世界天翻地覆，这几人却能依偎在小酒精炉旁，葱烤鲫鱼、蛭子炒蛋、擂沙汤圆，续温往日情怀。57年反右的高潮里，他们在铺着毛毯的桌上打麻将。窗外雨雪霏霏，窗内雀战终宵。在这么险恶的年月里，上海人“奇异的智慧”更显得颓靡诡妙。但他们哪里是天真无觉，谑笑之间，他们早已感到凶机处处了。

王安忆曾写道：“张爱玲笔下的上海，是最易打动人心的图书，但真懂的人其实不多。没有多少人能从她所描写的细节里体会到这城市的

虚无。正是因为她是临着虚无之深渊，她才必须要紧紧地用手用身子去贴住这些具有美感的细节，但人们只看见这些细节。”善哉斯言。而王显然有意地承袭此一风格，以工笔描画王琦瑶的生活点滴。《长恨歌》中的写实笔触，有极多可以征引的片段。王的文字其实并不学张，但却饶富其人三昧，关键即应在她能以写实精神，经营一最虚无的人生情境。在一片颂扬新中国的“青春之歌”中，王的人物迅速退化凋零。

而又有什么情境比追逐爱欲，更能凸显王安忆笔下人物的虚无寄托呢？王琦瑶命犯桃花，首当其冲。她与康明逊交游，由饮食而男女，几次缠绵，竟怀有身孕。这样的惊险，却由小女子一人毅然、也夷然的扛负下来。与她有过恩情的男人，一一为她所（利）用：这是上海女子的本能了。混血儿萨沙不明就里地被套牢成为祸首，40年代的追求者程先生则适时出现，权充她及婴儿的守护人。反倒是康明逊置身事外，渐行渐远。爱其所不能爱、不当爱，这三男一女纠缠不休，钩心斗角，且啼且笑。殊不知文化革命的大祸已然掩至，一切恩恩怨怨，至此一笔勾销。

王安忆处理王琦瑶及康明逊间由情生爱、由爱生怨的过程，极具功夫，如前所述，50到60年代的上海，饱经蜕变，何能容忍昔时游龙戏凤式的情爱苟合。王、康两人却要化不可能为可能。剥夺了一切阶级口号的伪装，他们有了情愫。但这感情却是极不安稳的；康向王承诺“我会对你好的”。“这话虽是难有什么保证，却是肺腑之言，可再是肺腑之言，也无甚前景可望。”这感情也是极自私的，“他们也不再想夫妻名分的事，夫妻名分说到底是为了别人，他们却都是为自己。他们爱的是自己，怨的是自己，别人是插不进嘴去的。”张爱玲《倾城之恋》里的爱情观，于焉浮现。只是王安忆走得比张爱玲更远。她俨然要以上海的缓慢倾圮，来衬托又一对乱世男女的苟且偷欢。而这一回，他们再无退路。王琦瑶爱过怨过，却不能有白流苏般的妥协结局。新社会绝容不下她这样的行径；她与所爱仇离，原是再自然不过的定理。王安忆对人世的大破坏大威胁，因而有了不同于张爱玲的见解。



王安忆自承多受张爱玲语言观的教益：“张是将这语言当作是无性的材料，然而最终却引起了意境。”但王对张的“不满足是她的不彻底。她许是生伯伤身，总是到好就收，不到大悲大恸之绝境。所以她笔下的就只是伤感剧，而非悲剧。这也是中国人的圆通”。王安忆也许不能理解张爱玲“参差对照”的美学；对张而言，人生“就是”哭笑不得的伤感剧。她的不彻底，正是她以之与五四主流文学对话的利器。但王安忆对张爱玲的反驳，毕竟别有所获。《长恨歌》第三部情节急转直下，应与王探寻另一种情色关系有关，而且与书首的上海意象，遥相呼应。

80年代的上海又成繁华都会，遥望当年风貌，岂真是春梦再生？像王琦瑶这样的前朝“遗姥”，熬过三十年的波折，终得重现江湖。她既新且旧，不古不今，兀自成为小小奇观。王安忆借王琦瑶热中时尚风潮，点出三十年风水轮流——政治的起落不过是服装的几进几出罢了。张爱玲的服装神话，依稀可见。然而王琦瑶尽管驻颜有术，到底敌不过时间：她亭亭玉立的女儿成了岁月残酷的证人。而更可悲的是，上海的新一代女性几乎失去了母亲辈的鉴赏力与世派。她们趋时追新，无非是人云亦云；失去了深厚的底子，再怎么装模作样，也显得佻俗。王琦瑶是孤独的。女儿的同学张永红是她惟一的知音，这一对老少成了最奇特的组合。但张永红有肺病——已经过时的“流行”病，而王琦瑶自己也逐渐散播着尸气。

时序到了1985年，距离上海小姐选美已有四十年了。五十七岁的王琦瑶和她的忘年交张永红依偎在人潮汹涌的上海街头，是怎样一幅景致？她俩的时髦是反时髦的时髦；她俩的势利是最不势利的势利。但作为40年代海派精神的守护神与接棒者，这两人毕竟心余力绌。85年的上海喧哗嘈杂，进退失据。王琦瑶饶是再精明算计，也有时不我予的感伤。而最“要命”的是，她又恋爱了，而且是爱上个岁数小她一半以上的男子。

《长恨歌》最后一部分写王琦瑶的忘年之恋，贯彻了王安忆要“写

尽”上海情与爱的决心。王琦瑶一辈子所托非人，到了最后，不惜放手一搏。女儿早已结婚留洋，也再无所畏，惟愿数年欢娱。这一回，她才是全盘皆输。她一手调教的张永红隐然成为她的对手。她的患得患失哪里敌得过对方的全无机心，当王安忆写到王琦瑶捧出珍藏四十年的金饰盒——当年李主任的馈赠——收买（或讥讽）小情人的心意时，真是情何以堪。这是王安忆不同于张爱玲之处了。张爱玲的人物，包括那视财如命的曹七巧，才是“更彻底”的悲剧人物。王安忆的王琦瑶闯不过情关，她所有的精括算计，透露着世俗男女的谨小慎微。而当她妥协时，没有（如白流苏者）看穿一切的犬儒，而有别无退路的尴尬。

我也要谈，这样的安排至少在《长恨歌》的架构中，有其作用。张爱玲小说的贵族气至此悉由市井风格所取代。小说最后的关目，归结到那金饰盒。这是王琦瑶生命最“实在”的部分，连她的女儿都无缘得享。《金锁记》中的曹七巧靠累积财富来移转她受挫的情欲；王琦瑶一辈子从未大富大贵过，只有出，没有进，金钱的意义截然不同。金饰盒确是她的命根子，不能与她的情人相提并论。小说最后，王琦瑶为了保护钱财，而非爱情，死于非命。这场凶杀，惊心动魄。凶手是谁，在此卖个关子。要强调的是，在处理情欲与物欲的纠缠上，王安忆的路数与张爱玲起点相近，但结论颇有不同。所引生的“大悲大恸”其实更留给我们一丝不值的遗憾与怅惘。

《长恨歌》有个华丽却凄凉的典故，王安忆一路写来，无疑对白居易的视景，作了精致的嘲弄。在上海这样的大商场兼大欢场里，多少蓬门碧玉才敷金粉，又堕烟尘。王琦瑶经选美会而崛起，是中国“文化产业”在一时一地过早来临的讯号；但她的沉落，却又似天长地久的古典警世寓言。是在巧妙地糅合了既旧且新的叙事技巧与人物造型中，王安忆有意证明自己作为“上海”“女”作家的自觉与自恋——她何尝“不可能”成为又一个王琦瑶？出现在小说的开端与结局的一个意象，因此

宜于作为我们讨论的结束。

在小说的首部里，王琦瑶曾受邀游览一个电影片厂。穿梭在数条布景道具间，她赫然看见一具女尸，仰躺床上，头上一盏灯摇曳不止。四十年后的那夜，当王琦瑶被勒死在床上，“在那最后的一秒钟里，思绪迅速穿越时光隧道，眼前出现了四十年前的片厂。对了，就是片厂，一间三面墙的房间里，有一张大床，一个女人横陈床上，屋顶上也是一盏电灯，摇曳不停……她这才明白，这床上的女人就是她自己，死于他杀。”这是文字向映象致意的时刻，也是幻想与回忆重逢的时刻。“上海小姐”的死亡是四十年前就演练好的宿命；上海一切的璀璨光华注定要堕入黑白胶片的滑动中，坠入永不醒来的死亡中。正逝去的王琦瑶“看”到了四十年前自己替身的死去。行年四十的王安忆选择了王琦瑶作为自己的前身，向幻想/记忆中的上海告别。但这一切不是戏吗？但愿这一切都是戏吧。海上一场繁华春梦，正是如电如影。浮花浪蕊的精魄，何所凭依？天长地久，此恨绵绵。

## 注 释

- ① 郜元宝《人有病，天知否》，《拯救大地》（上海：学林出版社，1994），页146。
- ② 同上，页142。
- ③ 张爱玲《到底是上海人》，《流言》（台北：皇冠，1968），页55。
- ④ 王安忆《序》，《故事和讲故事》（杭州：浙江文艺出版社，1992），页3。
- ⑤ 张新颖《坚硬的河岸流动的水》，《栖居与游牧之地》（上海：学林出版社，1994），页143；也见王安忆《纪实与虚构》（台北：麦田，1996），页331—342；郜元宝《人有病，天知否》，页154。
- ⑥ 张爱玲《到底是上海人》，页56。



附录

## 忧伤纪事

读王安忆《忧伤的年代》

我老不安定，因为我常常需记起那些过去的事情……有些过去的事情永远咬着我的心，我说出来，你们却以为是个故事。没有人能够了解一个人生活里被这种上百个故事压住时，他用的是一种如何心情过日子。

——沈从文

忧伤是什么？忧伤的年代是什么样的年代？忧伤之后还剩下什么？在她的新小说集《忧伤的年代》里，王安忆不断这样思索着。前尘往事、逝水年华，忧伤是那剪不断、理还乱的过去，总是萦绕作家的心头。但往回看外，作家也往前看。她只见来日漫漫，无际无涯，忧伤似乎早成为她今生的宿命。是在这样庞大的阴影下，王安忆写着；写作或许是她疗伤止痛的方法，但写作是否也是一种延续忧伤的状态、一种“无可救药”的征候？

在王安忆的新小说里，忧伤是一段岁月，那段革命无罪、造反有理，既兴奋又恐惧的岁月。忧伤是一座城市，一座灰扑扑的、俗陋的城市，却又暂时安顿着无数游子身心的城市（《蚌埠》）。忧伤是一种年纪，懵懂成长、初识愁滋味的年纪（《忧伤的年代》）。忧伤是一种身

份，不上不下，没有出路的身份（《文工团》）。忧伤是一种性别，那从属的、不被理解的、却兀自挣扎要强的第二性（《姊妹们》）。忧伤是一种乡愁，对身体、年岁，共和国历史青春期的绵绵思念（《天仙配》）。忧伤是铭志身心裂变的创口，伤痛由此泌泌流出，然后“结痂，留下了疤痕”。忧伤也是参看身心裂变的窗口，由此，作家，甚至读者，窥伺了不足为外人道也的心灵荒原。

王安忆是当代大陆最重要的小说家之一。自80年代初起她创作不绝，而且常有新意。王安忆生于50年代中期，母亲是知名的前辈作家茹志鹃。文革期间的天翻地覆，王安忆恰巧（或不巧）都躬逢其盛。70年她被分发到安徽插队落户，72年调入江苏省徐州文工团任演奏员，至78年才调回上海。这样的文革经验想来对她刻骨铭心，也成为她日后创作的主要源泉。王安忆早期的作品如《本次列车终点》、《六九届初中生》等，状写知青流徙的经验，曾广获好评。但王显然不以“知青作家”为满足；之后的《小鲍庄》实验寻根想像，“三恋”（《荒山之恋》、《小城之恋》、《锦绣谷之恋》）探讨“性禁区”的风险，都有过人之处。但一直要到90年的《叔叔的故事》，王安忆自己的风格才算凸显出来。这一风格正不妨称之为忧伤的美学。

王安忆的作品一向情绪丰沛、字质绵长。相较于许多刻意求工的作者（如阿城），她毋宁常有易放难收之弊。80年代的不少创作，因此容易流入感伤主义（sentimentalism）的窠臼。彼时的她似乎也已意识自己的庞大冲动，希望借着不同的文本实验，找寻发泄。90年代以来，王安忆一方面沉潜下来，不再随俗追逐时新题材，另一方面，她的激情也更内化成为一种隐晦的执念，甚至需要形上学般的诠释诊测。或有识者要说王安忆的近作愈发偏于长篇大论，不够“好看”了。我独以为她的繁复迂回，形成不容错过的文字奇观。自溺却也自省，沉郁而又清明，王安忆的风格其实就是她的内容。由感伤过渡为忧伤（melancholia），一位作家的成熟，正由她字里行间来见证。

但书写忧伤的代价何其之大。《叔叔的故事》写一辈老作家历经颠仆，陷身理想与幻灭间的两难，未尝不是王安忆鉴往知来、反求诸己的寓言。也因此，“我讲完了叔叔的故事后，再不会讲快乐的故事了。”王安忆，或讲故事的王安忆，真是不快乐的。看看她一些主要的小说题目，如《伤心太平洋》、《长恨歌》、《忧伤的年代》等，已经可见一斑。而她讲故事的方法，越发是要刨根究底，苦苦追寻自己为什么不快乐的因由。从父系家谱（《伤心太平洋》）到母系家谱（《纪实与虚构》），从城市的身世（《长恨歌》）到文明的身世（《纪实与虚构》），她上穷碧落下黄泉，而对那忧伤的黑洞依然无以名状。在《忧伤的年代》里，王安忆似乎更放手一搏，以（伪）自传的口气，逼近自己成长最难启齿的伤痛及委屈。这样的自我书写，已经带有自苦，不，自虐，的特质。

对精神分析与创作有兴趣的读者，可以在王安忆现象中找到极好的素材。弗洛伊德论忧伤与悼亡（mourning）的异同，强调两种情绪都是因失去所爱恋的对象而起。但忧伤的底蕴不只在于一件事物的得失，更在于一难以言说的失落感，而这一失落、缺憾，或空虚的感觉，成为当事人自怨及自怜的起点与终点<sup>①</sup>；她对所爱恋事物的憧憬正构筑在对事物终将失去（或从不存在）的自知之明上。忧伤的压力无所不在，尤其体现在生活的肌理中。克莉丝蒂娃（Kristeva）更将其附会在女性生存的境况上。摆荡在可望而不可即的爱欲诱惑及形上陈述间，女性与忧伤的辩证关系，如影随形。<sup>②</sup>

对王安忆而言，文字成了她演义、逃避及耽溺忧伤的最佳场域。而文字飘忽的、出虚入实的征候，本身就是她忧伤的隐喻。早在论《纪实与虚构》时，王安忆就提过，“小说是一件神奇的事情。本来，我是要讲述所有一切的消亡过程……当我们认识到一切都在无可制止地消亡，包括自己的生命，我们便疼痛难当。给一切赋予一种形式，我们以为是制止消亡的好办法，那就是在纸上写字。”<sup>③</sup>但诚如评者所言，王安忆的“伤痛”，已经“超越了世俗的感伤和惆怅”，而变成一种存在性的、



舍此即无其他的“抽象力量”。<sup>④</sup>这一力量迫使她不断演义故事，也不断自故事中体认她无从说完的空虚与忧伤。放眼两岸文学，王安忆可能并不孤独，台湾的朱天心与舞鹤也有类似的倾向，可以参照。

在《忧伤的年代》里，叙述者王安忆以现身说法的姿态，回顾童年往事。这是共和国改天换地的时代，但更是一座大城市中，一个小女孩脱胎换骨的时代。夹杂在无尽暴虐与喧嚣中，脆弱的她是怎样绝望地想保护自己，承受打击？还没有跨上青春期的门槛，她已经是伤痕累累了。一场电影、一条暗巷、一件误会，都足以使她初识那强大的忧伤威胁：“事情就是这样，及至这样无可挽回的失去。失去了就再不会有了，没有补救的办法。”

我对王安忆书写电影的印象，独有好感。《忧伤的年代》就是以一场电影院的偷窥/偷听开始。童年的叙述者站在黑洞洞的电影放映厅人口，裹在紫红色的丝绒帘布里，听见了那女人压抑的抽泣声，“我只是不自禁地，也啜泣起来，我的忧伤就在这一刹那……喷然而出……”这不是银幕上，而是银幕下的一景，一个女人为一个女孩所做的最难忘的即兴演出。如果电影的观看（gaze）是充满阳性意符的举动<sup>⑤</sup>，女孩的偷窥所见无疑是正片上演前，最不可思议的预告。它预示了熄灯以后，忧伤将随着光影闪烁到来，预示了女性对自身命运不祥的感知。而我们记得王安忆《长恨歌》的高潮，也是将电影意象与女性命运剪接在一块儿。

在写作的层次上，《忧伤的年代》正如余华的《在细雨中呼喊》、苏童的《刺青时代》一般，代表80年代崛起的作家步入中年，蓦然回首的伤逝姿态。它不妨看作是人民共和国版《（女）青年艺术家的画像》外一章。但王安忆对忧伤/女性/写作的辩证不止于此。在《姊妹们》里，她的有情眼光及于插队期间所遇的一群乡村女子。这些女子质朴无文，但从十七八到二十一二岁，短短几年间，她们独享众人宠爱担待。

她们隐约知道，要不了这几年，她们将为人妻为人母，再也难有这一段太平日子。过了这村，没有那店，好景总是难再。因为明白了未来的不可恃，她们眼前的言行都变得矜持起来。“做姊妹的时候是多么的尊贵”，做了男人的媳妇，甚至挨了打，“脸皮不厚也要厚……就须豁出去做人才行。”这就是女性的命运吗？王安忆曾以都市知识女性为角色，写出《弟兄们》，这回的《姊妹们》显然是一篇回应之作。但她对女性身份的关怀，如出一辙。

在另两篇作品《蚌埠》及《文工团》里，王安忆将忧伤的情绪空间化，并且致力经营一种氛围及人际关系。于是蚌埠这座淮河旁边的中型城市，成了当年一群群知青疗伤止痛、痛定却又思痛的庇护所。“它遮蔽了我们多少不堪的回忆，一些窘迫的境遇，和哀伤的细节，藏进了它浑然不觉的街区和客栈……我们这些少年过客，就在它的背阴地里，收拾着伤口。”阴湿的澡堂，窄小的客房，毫无足观的街市，暧昧不洁的堕胎诊所，还有那拥塞的车站，无不收容，也包容着一拨又一拨游子的寒伧和凄惶。少年子弟江湖老，而蚌埠它“守口如瓶”，吸纳了多少不堪，留与他（她）们来年诉说沧桑——这真是一座善解人意的城了。

《文工团》则不妨看作是一个具体而微的蚌埠，一个人事、职业化的忧伤年代。这个中篇应有相当程度的自传性，它叙述了70年代苏北一个地方文艺团体——文工团——的哀乐生涯。没有人愿意来到文工团，但来了之后又没有人愿意离开文工团。这是一个三流演出团体，编制了一群不成材的人才。文工团的成员自暴自弃，但日久生情，又很有点相濡以沫的义气。乱世里，他们同是天涯沦落人，但沦落后的人才对天涯有更不切实际的渴望，才对生活有更无可如何的纵容。这是怎样矛盾的人生？台上载歌载舞，总一无是处，台下得过且过，居然也熬过了风风雨雨。“在那样的世事里，我们的团真有些像《圣经》里的方舟，是大动荡里的蔽身之地，不幸中的大幸。待到洪水平息，陆地升出水面，人们便走出避难所，各自奔赴光明的前程。方舟呢，当是搁浅在河

滩上，渐渐变成一段朽木，被人忘了来历。”从一开始文工团就是个失败的团体，它的解散成了“历史必然”。然而王安忆就在这里体会了大势已去的彷徨，也学得苟且偷安地感激。而这正是活过忧伤年代的必修一课。

《忧伤的年代》中还包括了一个短篇《天仙配》。这篇小说讲了一段冥婚传奇，乍看与其他的四篇作品显得并不协调。但是回到上述女性与忧伤间的关系，我们方才得见王安忆的用心。故事中的小女兵在解放战争里身负重伤，流落到一个小村中，终于不治。她身后被配给了一个村中刚死去的青年。多少年后，小女兵的旧情人循线而至，硬是拆散了这对地府鸳鸯。按弗洛伊德的说法，如果忧伤的本质就是对失去的恐惧，故事中的小女兵真是“身不由己”的化身。她为了那可望而不可即的信仰失去青春，更失去了她的身体、性命。但多年后当她的墓被掘开，骨头被捡走，她甚至失去了她的“失去”。一切都没有了，只有那个男性的至尊的信仰，成为剥夺女性一切所有的借口。《天仙配》有个俗丽吉祥的题目，本于地方戏曲“七仙女”传奇，骨子里却是个小女子死后也不得安宁的告白。王安忆的忧伤写作，竟以此为最。

回到《忧伤的年代》，王安忆写着：

这是一段乱七八糟的时间，千头万绪的，什么都说不清。就是说不清。在乱七八糟的情形之下，其实藏着简单的原由。它藏得非常深而隐蔽，要等待许多时日，才可说清……我们身处混乱之中，是相当伤痛的。而我们竟盲目到，连自己的伤痛都不知道，也顾不上，照样地跌摸滚爬，然后，创口自己渐渐愈合，结痂，留下了疤痕。

类似的感慨，早她半世纪的沈从文已经有过。如本文篇首引言，那湘西少年军人的经历成了他日后挥之不去的梦魇，却也成就了一位作家。但



作为一个女子，王安忆的成长怕不有更多难言之隐？《忧伤的年代》最后叙述王小时候，一只刺毛虫（好个意味深长的虫类）的毛刺落在她晾晒的内裤里侧，它“刺伤了小孩子难以启齿的部位”，“我无法同人诉说，我甚至不知道发生了什么事情。”伤口扩散红肿溃烂，终于使她招架不住，送医急救。这个敏感的小女孩的一生还没就位，就已溃不成军了。躺在“妇产科”的病房里，“娇嫩的身心能感觉到疼痛的最深刻。”伤口也许终将结痂复原，但女孩家最娇嫩的一点特质，永不返回。而这只是忧伤年代的前奏，还有更多在未来行将失去。是了，也就是在这个当口，王安忆的忧伤书写开始汨汨流散开来。

## 注 释

- ① Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia," *The Freud Reader*, ed. Peter Gay (N.Y.: Norton, 1989), 587.
- ② Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, trans. Leon S. Roudiez (N.Y.: Columbia UP, 1989). 亦见 Xiaobing Tang, "Melancholy against the Grain: Approaching Postmodernity in Wang Anyi's Tales of Sorrow," *Boundary 2*, 24, 3 (fall, 1997), 177—199.
- ③ 王安忆、吴亮，《关于〈纪实与虚构〉的对话》，《纪实与虚构》（台北：麦田，1996），页 327、329—330。
- ④ 同上，吴亮语，页 326。
- ⑤ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, 13 (Autumn, 1975).

附录

## 前青春期的文明小史

读王安忆《上种红菱下种藕》

王安忆是海峡两岸近况最好的作家之一。这几年她佳作不断，而且每能发抒新意。自1996年的《长恨歌》以来，王安忆推出了一系列以上海为背景的中、长篇作品，如《妹头》、《富萍》、《忧伤的年代》等，描述海上岁月，细说洋场今昔，识者誉为“海派文学传人”，可谓实至名归。但王安忆显然不愿为这样的名头所限，就在“海派”成为目前文化界的热门行当之际，王的笔锋一转，推出了《上种红菱下种藕》这样的新作。

《上种红菱下种藕》的故事发生在浙江一个叫作华舍的小镇。这个小镇离较具规模的柯桥有段距离，再远的绍兴、杭州、温州则是镇上人心向往之的大城了。但比起像沈淙那样的村子，华舍这些年的改变算是突飞猛进；工厂林立，商业进驻，一派文明气象。有社会主义特色的市场经济显然已在小镇里大展宏图起来。

王安忆安排了一个小名叫秧宝宝的小女孩作为故事的主人翁。秧宝宝一家来自沈淙，爸爸妈妈要到温州做生意，因此把女儿托给华舍的李老师家暂住。整部小说就由秧宝宝初到李家起，写她与李家家人的穿衣吃饭，还有学校、朋友和街坊的形形色色。一幅江南村镇的风俗画，于焉展开。

秧宝宝是王安忆经王琦瑶、妹头、富萍之后，又一个精彩的女性人物造型。这个女孩单眼皮，窄鼻梁，十岁不到的年纪还看不出是俏是丑，但她的心思已经不简单。她的神情总有一抹忧郁。小女孩的一切是多么矜贵，寄人篱下的生活哪里能尽如己意？更何况外面的世界新旧杂陈，不由得人不眼花缭乱。敏感的、要强的秧宝宝必须用全副精力应付这许许多多的刺激。有委屈，有欢乐，一年之后当秧宝宝准备离开华舍时，她已不知不觉地长大了。

王安忆揣摩小女孩的心态，细腻感人，但行文之间她显然有更大的企图。借着秧宝宝行走交游的动线，她触及华舍镇的里里外外：凋敝迂回的老街，粗糙新颖的乡镇企业；烧香拜佛的善男信女，离乡背井的男工女工；东北来的药材商，西南来的苗族家庭；端午中秋应时节庆，卡拉OK沙龙摄影。嘈杂的市声，异臭的河道，还有那神出鬼没的女子黄久香，无所不在的黑衣郎……秧宝宝视界纷乱躁动，然而通过王安忆的组织，赫然乱中有序，并指向了一种无可遏抑的历史脉动。

读者对秧宝宝的生活白描，应会投以有情眼光。就算她蛮不讲理的时候，我们了解她的不安与自尊。她与李老师家女性成员的你来我往，还有她与同学蒋芽儿、张桑柔间的合纵连横，在在使我们惊异她的人小鬼大。但退一步看，这是一个孤独的小女孩的人生第一课，一路走来磕磕碰碰，我们毕竟要觉得不忍。写人际关系的细密曲折，王安忆已是老手；尤其写女性之间的交情起伏，在她的《长恨歌》、《妹头》等作里，都已有先例可循。这一回，王安忆倒似要追根究底，探勘那些女性的虚荣与冒险、世故与脆弱，到底是怎么来的。从这个角度看，《上种红菱下种藕》的故事就有了社会学式的纵深，它不只是一个小女孩的成长故事，也是一类江南女子的前青春期造像。

自《长恨歌》以来，王安忆有意自绚烂归于平淡。她一再强调要用最素朴的方式，探触生命最实在的层次。这里有一种19世纪写实主义



式的、返璞归真的姿态。而在强调人物的典型意义时，她不自觉呼应了共和国当年社会主义现实主义的法则。《富萍》一作应是最好的例子。在后现代光怪陆离的风格中，王安忆以退为进的做法，反倒让我们觉得历久而弥新了。

然而那个写实/现实主义的世界，却毕竟是在崩解中。这为《上种红菱下种藕》带来了极大张力。小说所要描写的不是个天长地久的世界，而是一个悸动的、不断改头换面的世界。秧宝宝的家庭因为乡镇企业的兴起而暂时拆散；她所寄住的李老师一家，她的姊妹淘蒋芽儿的父母，还有她所遇见的男男女女，也无不各有打算，各行其是。伦理的变动与地理的变动必须相提并论；小说中人物的来来去去，绝不是进场出场而已，而暗示这从一个场域（商场、职场……）跨入另一个场域的必然结果。

小说中的华舍镇被王安忆写得巨细靡遗，仿佛成了新现实主义里的典型城镇。但王安忆不忘提醒我们，华舍从无到有，不过是几年间的事。它的喧闹还透露着乡气，它的繁华也缺乏底蕴。但更重要的，华舍是千千万万人们来往的中点站。外乡人在此歇歇脚，稍作盘整，继续奔向绍兴、杭州。就算本地人，一旦眼界开了，也有了见异思迁的打算，这座城镇存在的意义，竟在于它的过渡性质；小说所夸张的写实，原来是历史因缘际会的偶然，注定是留不住的。由是观之，华舍让我想起了王安忆写她那一辈文革下放知青一度流连的城市（《蚌埠》），或是人人各怀异志的（《文工团》）。

而在扫描从乡镇到城市的社会经济迁徙路线时，《上种红菱下种藕》纵然只触及了像华舍、柯桥这些小地方，却不能不投射一座巨大城市——上海——的隐约光影。故事里的人物还没有远赴上海的计划，他们的野心最多止于绍兴、温州、杭州。但那繁华的都会可曾在午夜梦回的时刻，浮上他（她）们的心头？因为有了上海这样虽不能至，心向往之的目标，一切努力似乎才有了准头；也因为上海所树立的标杆遥不可

及，任何地方性的模仿，突然显得寒碜起来。但到底什么是上海呢？是当代中国“真实”的最后渴望？还是“幻魅”的最初镜像？海派的王安忆以迂回的方式，托出了那不可说的上海。

近一百年前李伯元（1867—1906）写出了《文明小史》（1905），讲述晚清中国各地追求现代化可啼可笑的怪现状。即在彼时，黄浦江头的上海已兀自树立了都会气派，引得江南大小城镇的士商百姓朝圣也似的麇集斯地，或甚至落脚定居。一百年后的上海又一跃成为新中国的欲望之都，辐射着无限魅力。写过了40到80年代艳异沧桑的上海（《长恨歌》），五六十年代素朴沉闷的上海（《富萍》），90年代向钱看的上海（《妹头》），王安忆的眼光现在瞄准了江南小市镇——那些上海的腹地，使洋场神话得以成真的基础。比起上海，这些小地方的一切都是如此具体而微却又似是而非。但谁知道呢，也许这正是后社会主义的发轫阶段，一段新文明小史的前奏。

而与此同时，我们《上种红菱下种藕》的主角秧宝宝完成了她前青春期的过渡仪式，即将进入另一段人生历程。毫不意外的，她将离开华舍，经过柯桥，到绍兴去上学。然后呢？她会由绍兴转往杭州吧。有一天，她会觉得杭州也嫌局促，而要转往上海么？她会又成为一个“上海宝贝”么？“上种红菱下种藕”，一派江南好风光。秧宝宝的故事结束时，一个“本名”叫夏静颖的女孩的故事正要开始。

## 附录

# 上海出租车抢案

## 读《遍地枭雄》，兼论王安忆的小说美学

1990年代，上海重新崛起。在一片繁华悸动中，王安忆以小说为这座城市打造了一套谱系。一本《长恨歌》从旧社会写到新时期，风靡大陆及海外读者，之后的《妹头》、《富萍》、《上种红菱下种藕》、《桃之夭夭》等，也多半以上海和周边市镇为背景，白描浮生百态，拟想城市和历史的互动关系。

王安忆下笔繁复细腻，俨然继承19世纪以来写实主义小说的正宗。她对人性素朴面的探勘，还有对都市生活社会学式的观察，永远兴致盎然。她的风格，好之者认为翔实生动，恶之者认为夹缠琐碎，其实是一体之两面。

然而王安忆又不能为简单的“文学反映人生”的写实/现实主义公式所局限。她对小说在世界中所呈现的意义，每有形上学式的思考：小说无中生有，是建构社会想像、铺陈伦理关系的重要方法。在一个告别革命、放逐诸神的时代里，王安忆有意经营虚拟文字，重新安顿“事物的秩序”。或有识者认为她近期作品耽于物质原初细节，充满社会主义式的乡愁，但这毕竟是见树不见林的说法。正如她90年代初期小说《纪实与虚构》已经预告的，她是以上海为基础，重写“创市”——也是“创世”——神话。



《遍地枭雄》是王安忆自《长恨歌》以来的重要突破，很可以显现她现阶段小说美学的变与不变。这本小说仍然以大上海为题材，时间的落点则是当代。习惯了《长恨歌》式情节的读者，对《遍地枭雄》要有心理准备。这本小说不写新旧上海的罗愁绮恨，甚至没有女性主角。相对的，王安忆要写的是男性——而且是黑道上的男性——之间的情义。以往王安忆善于将故事安排在街巷弄堂，上海市民安身立命的地方。这一回，她把角色连根拔起，让他们穿乡走镇，过起亡命生涯。《遍地枭雄》是一本不折不扣的“路上”小说。这一人与空间关系的转换，和她的上海想像有什么关系？

故事的主人翁韩燕来出身上海郊区的贫民窟。这块城市与乡镇接壤的地方原来一无是处，但在改革开放的年代，居然也透露了生机，也让生长其中的年轻人蠢蠢欲动了。韩初入社会，高不成低不就，但再怎么甘于平淡，也禁不住环境的挑拨。企业、投资、生意、工厂，年轻人哪能志在四方。然而知易行难，韩燕来必须妥协。即便如此，他要为自己打开出路。做木匠还是做开车师傅？韩燕来的选择可以料得到，而在这样的选择的背后，有着历史算盘拨弄的回声——和《长恨歌》里的王琦瑶六十年前的选择，是有相似性的。

小说由此进入正题。王安忆要写的是一个上海小青年的启蒙故事，她要观察一个年轻人与社会打交道的古老主题，在新世纪里会带来什么样的教训。韩燕来学会开车，加入千百出租车驾驶的行列，过起送往迎来的生涯。他的车子不只是谋生工具，也是欲望媒介。穿梭大街小巷，韩燕来仿佛有了自主的生活，也同时好像失去了什么。车是租来的，必须与人轮班；乘客形形色色，由不得司机挑拣。深夜的“男鬼”“女鬼”在车上无所不为，尤其让韩燕来难堪。他还是童男子，王安忆提醒我们，内里还有那一点娇贵的天真和自尊。就这样，韩燕来一点一点融入上海这座大城市的轨道，直到那个生意鼎盛的圣诞夜晚上，直到那三个年轻男子上了他的车。

王安忆写韩燕来和他的车子之间的关系，平实流畅至极，但也隐隐透露寓言意义。《遍地枭雄》的这一部分，日后一定会不断引起读者和老舍（1899—1966）的经典《骆驼祥子》（1937）作对比。我们还记得来路不明的祥子到北京讨生活，一心要挣一辆“自己的”洋车。他原本洁身自爱，一点一滴攒下血汗钱，好作为买车的资本。他三次几乎达成心愿，但又三次失去已经到手的洋车。与此同时，祥子逐渐堕落，他的身体和自尊终被淘洗一空。为了车，祥子付出一切，最后一无所获。小说高潮，我们看到祥子已经沦落为无赖，在老北京的婚丧仪式中权充场面。甚至同情他的叙事者也一改初衷，指斥祥子是个“自私的，不幸的，社会病胎里的产儿，个人主义的末路鬼”。

老舍的《骆驼祥子》未必有左派意识，但他写出抗战前夕的古城里，一个前资本主义“经济动物”的悲喜剧。祥子以自己的身体作为本钱，努力经营，盼望拥有一辆——以至更多辆——洋车。但他算计不精，被卷入一个莫可名状的机器里，血本无归。这个机器可以是古老命运的轮盘，可以是自然主义的“遗传”和“环境”的限制，也更可以是资本主义的无情运作。小说开始，当叙事者要将祥子作为人物抽样来描写，像“机器上某种钉子”那么准确，一个人与机器，或人变成机器的寓言已经隐然形成。

而作为写实小说家，老舍也必曾想过，他逼真的叙述到底是写出了祥子和他社会的病根，还是撒下了一个文字的天罗地网，成为陷祥子于不义的那个社会的代言工具。写实小说到底是社会的批判，还是同谋？

将近七十年后，王安忆的《遍地枭雄》仍然在思考《骆驼祥子》所提出的问题，但结论何其不同。由北京到上海，由人力车到小汽车，社会主义建设翻天覆地了五十年，何以资本主义经济逻辑还是阴魂不散？韩燕来的故事不是一个人的故事。它不只投射共和国又一代青年的希望与怅惘，还启动了前世今生的诡异循环。比起祥子，韩燕来其实没有吃

过太大苦头，也容易安于现状；只要在上海继续发展，他可以按部就班地开车，像“机器上某种钉子”。但在内心深处，他是否有一股模糊的冲动，一种不甘心如此的欲望？这样的冲动和欲望不能只落实到一辆“自己”的洋车，或一辆汽车上。在人和物的关系之间，总还应该有些别的。

这就引向了《遍地枭雄》情节的大逆转。圣诞夜往外滩的路上，三个男子上了韩燕来的车。他们很快露出真面目，押着年轻的司机开离了上海。这伙强徒以抢劫倒卖小汽车为生，专在苏、浙、皖一带活动，犯案稳准，行踪飘忽。韩燕来开始的恐惧和怨愤不难想像，然而逐渐地，他发现这三个抢匪和他年纪相若，而且自有一套生存逻辑。他们相交越来越投契，步调越来越一致。等到抢匪准备放他回上海时，他居然不情愿离开了。

韩燕来和三个抢匪的一段亡命生涯，是小说的精华。个中曲折，暂且不表。我所有兴趣的是，王安忆如何藉此凸显当代都会经济关系的急速变化，以及因此而生的法理与人情的歧义性。韩燕来由被害人转为共犯，也许是犯罪学常见的服从机制。但对王安忆而言，这个年轻司机的出轨有不得不然的因素。当抢匪逼着他离开他生长于斯的上海、闯荡他乡时，韩燕来的视野陡然放宽。抽离生活周而复始的常态，韩燕来面对生命粗粝的本质，几乎一夕开窍。一种莫名的诱惑由此而生。韩思前想后，和抢匪分而复合的大段描写，是小说最动人的章节。

王安忆塑造的三个抢匪没名没姓，分别称为大王、二王、三王，很有点三星聚义的意思。但他们其实只是江湖上的混混，而且各有各的伤心过去。与他们相比，韩燕来单纯得简直像是天之骄子了。这是王安忆的用心所在。从三王那里，韩燕来学得了人间的凶险世故；从韩那里，三王见证了一个青春男子的洁净本色，那是他们成长过程中早早就被剥夺了的。在最不可思议的情况下，外乡人和（来自经济结构低层的）上海人相互定义对方。而他们共同面对的，是由上海辐射出来的庞大金



钱、物流网络。

王安忆写四个人的路上冒险，由木渎到常州、南京、徐州、济南……有着“浪荡汉小说”（picaresque novel）的架构，但他们何尝不是在串联江南江北的地下经济锁链？他们站在“法”的另一边，成了违逆现实的叛徒。但什么是法，什么又是现实？他们不务正业，但也必须“有”劳而获。他们无所顾忌，却保持了盗亦有道的虚荣。他们各有野心，但再大的买卖也补偿不了那漂泊的宿命。餐风宿露的日子并不好过，现在他们同车一命，相濡以沫，竟然有了生死与共的浪漫情怀。王安忆似乎暗示，现实是如此混沌的东西，这四个人和他们所背离的社会其实是个古怪的命运共同体。价值旋转，意义的生产秩序真伪难辨，曾经吞噬骆驼祥子的那个神秘机器，还在运转不休。

如果《遍地枭雄》仅止于此，我要说王安忆不过将老舍以降的作家对现实——以及现实主义叙事法则——的矛盾，做了复杂的推衍。但王安忆别有打算。《遍地枭雄》令人印象最深的，不是韩燕来和三王的情谊，或人情世故的即景速写，这些早就是王安忆拿手的；而是四个男子在路上彼此所诉说的故事，所锻炼的修辞技术。武戏文唱，王安忆所为何来？

大王是启动这一叙事游戏的关键。大王曾经当过兵、也成了家，在四个人里见过最多世面。大王是个有心人，为了磨合彼此默契，得空就让兄弟变着花样玩扑克牌，玩成语接龙、故事新编，当然还有“盍各言尔志”。大王自己更是天地古今，头头是道。一个抢匪集团竟然容得下如此的文学趣味，毋宁可怪。王安忆显然认为这些歹徒看着放荡不羁，其实是没有出路的；而闲磕牙似的语言游戏是没有出路中的出路。

更重要的，从这些没头没脑的故事里，王安忆找出了历史和当下现实间的线索。大王来自浙西乡下，一向自命见多识广，得理不饶人，哪怕都是歪理。他在百无聊赖中悟出，莽莽乾坤，唯有英雄才能造时势。

朱元璋起事之处，正是他原来谋生的地带，有为者亦若是。往前看，成吉思汗不也是一代天骄？往后看，毛主席不更是万世霸主？天下山河，民生民心，古今多少风云变幻，尽在谈笑间。前面讲的法，讲的现实，不是不能改变的。大王口若悬河，想像丰富，简直就是个小说家。我甚至要说大王的真身不是别人，就是王安忆。

王安忆当然不无反讽意图：大王几乎是个概念式的人物，当不得真。他自恃的“魅力”毕竟只及于三个喽啰，而他口口声声的“勇”与“谋”最后证明不堪一击。但问题不在大王的成败与否，而在于他的非非之想如何彰显了一种历史意识。成王败寇，古今皆然。天地之大，有多少像大王这样的人物不甘现状，伺机而起。不是说英雄不怕出身低么？不是说“星星之火，可以燎原”么？但机会一闪即逝，唯有大志者，不，有大想像力者，方才能赋予形状，填充内容，从无创造有。

这触及到《遍地枭雄》的核心。我以为这本小说不只讲了个上海出租车抢案，更讲了个有关“创造世界的方法”的寓言——和这一寓言瓦解的可能。这是王安忆从《纪实与虚构》以来，又一次正面反省小说与现实关系的尝试。说她勾起了社会主义的乡愁，其实是小看了她。她毋宁是从虚构进入历史，遥想那些古老的欲望和冒险，怎样又在后现代的血肉中复活。从这一角度来看，小说的题目正是一场命名仪式。“遍地枭雄”：那是发迹变泰的时代，秦叔宝、尉迟恭打江山，梁山泊好汉聚义；那也是逐鹿中原的时代，朱元璋一举安天下，井冈山出了个人民大救星。

历史的创造，从一念之间开始。王安忆从几个混混的空话大话里，看出了一种历史律动的可能。我们仍然去古未远。但21世纪的中国不见起义，也容不得革命。大王憧憬的天命未必是金銮宝殿，却可能是个同样金光闪闪的所在，姑且叫作上海。他和兄弟游走四方，但一举一动无不被那座城市牵引。然而属于他们的时机没到。他们最后穷途末路，困到山中废墟里，四面楚歌。

是在这座废墟上，王安忆思考现实主义律令的残酷意义。这几个抢匪不成气候，大话说尽，还是得向现实低头。《遍地枭雄》结局急转直下，并不令人意外。然而如前所述，王安忆自己不是一个安于现实和现实主义的作家。在她法网难逃的故事里，飘荡一个有关走出和回归现实（主义）的虚无声音。创造与毁灭、纪实与虚构相生相克。也因此，她松动了那个建构现实内外的“大叙事”框架。江山再如此多娇，也抵不住灰飞烟灭的。“大说”倾颓的废墟里，有绝望的种子。但绝望之为虚妄，不正与希望相同？鲁迅的话言犹在耳，这是王安忆致力“小说”的要义了。

上海的出租车司机韩燕来回到上海，于是有了恍如隔世的感觉。在外面闯了一圈，他有了曾经沧海的忧伤。大上海五光十色，无奇不有，但从里看，从外看，就快“没有”能说故事的人了。失去虚构叙事的力量，现实再怎么丰富，也就乏善可陈。

王安忆以小见大，以不可思议的方式，见证当下历史与叙事的困境。回到上海的韩燕来还能安于现状么？做不了强盗，他可能成个小说家么？而在新世纪、新中国的土地上，又有多少“枭雄”游走现实边缘，怀着非分之想，蓄势待发？大王安在哉？



### 第三章

## 腐朽的期待

钟晓阳论

越年轻越爱想死亡的问题

越想死

越牵恋今生的未了

——钟晓阳《未了期》·《细说》<sup>①</sup>

1981年钟晓阳参加联合报小说奖，以《停车暂借问》一作一鸣惊人。小说以东北少女赵宁静为重心，述说她的爱情传奇。时间由抗战末期辗转转到60年代初，地点则由奉天（沈阳）、上海而香港。乱世儿女的故事，我们看得多了，但《停车暂借问》仍要以细腻的人事风采，凄恻的情爱沧桑，独树一帜。更何况彼时的钟晓阳（1962—）年纪不满二十，而且是家在香港的“华侨”呢。

80年代初正是台湾又一辈女作家纷纷崛起的时刻。苏伟贞、廖辉英、袁琼琼、萧飒等个个有备而来。但把渐行渐远的大陆情事写得如此老练多姿，香港的早慧的钟晓阳出手毕竟不凡。无怪前辈如司马中原、朱西甯等赞誉有加。与此同时，她也结识了“三三集刊”的一群年轻作者，如朱天心、朱天文、丁亚民等。一时隔海唱和，钟晓阳的才女之名

更不脛而走。随着《停车暂借问》的一纸风行，钟自己也成为彼时文学热潮的传奇之一了。

《停车暂借问》后，钟晓阳的创作多集中于中、短篇，这些作品分别收入《流年》、《爱妻》、《哀歌》、《燃烧之后》等集中；另一册《细说》则是散文与诗的合集。比起不少同期女作家的多产，钟可谓惜墨如金。这期间钟曾留学美国、移民澳洲，但这些“身外之事”似乎并不影响她的创作视野。中国古典诗词说部是她灵感的源泉，香港是她时空想像的坐标，而最重要的，腐朽与死亡是她颂之不辍的主题。以才女之姿跃登文坛，钟必早尝盛名之累。无论她的新作如何，我们免不了要以《停车暂借问》的标准衡量。一路写来，钟是够辛苦的。近年她屡求突破的努力在在可见，成绩则见仁见智。新推出的《遗恨传奇》是她《停车暂借问》之后的第一个长篇<sup>②</sup>。比起当年写关外传奇的顾盼流转，《遗恨》显然阴鸷沉重得多。但钟对于死亡的思索迷恋，对以文字注解死亡的热中，却是一如既往。恰如她的台湾文友朱天心等，渐入中年的钟晓阳终可名正言顺地以“老灵魂”自居了<sup>③</sup>。套弄她的小说篇名《腐朽和期待》，钟晓阳的死亡美学不正是一种腐朽的期待——或期待的腐朽？

## 一 或许，一个人，要死了后，才能真的得到宁静<sup>④</sup>

《停车暂借问》共分为三卷，分别以（拟）古诗章句为题：“妾住长城外”、“停车暂借问”、“却遗枕函泪”。钟晓阳借题发挥，敷衍了三段爱情乱离的故事，遥拟古典而不落俗套<sup>⑤</sup>，自然讨好。故事的女主人翁赵宁静生长于伪满洲国的奉天，战争末期，邂逅了日本青年吉田千重。这段异国情缘注定要黯然收场，汉贼不两立，哪里容得下儿女私情？但小说这才引入正题。在第二卷里，宁静得识商人林爽然，随即难以自拔。但好事多磨，林已有婚约，又乏经济背景，待到医生熊应生介入，

几番阴错阳差，宁静终嫁作熊家妇，而东北已经沦陷。第三卷设在十五年后的香港，宁静竟巧逢爽然。只是大难以后，再多情的往事也要令人惘然以对。

《停车暂借问》依稀有钟晓阳家庭背景的影子：钟的母亲是东北人，想来提供了时与地（甚至情节？）的框架：为写此作，钟并回沈阳、抚顺搜集材料<sup>⑥</sup>。证诸小说内惟妙惟肖的地方色彩及语汇特征，她的敏慧可见一斑。除此，故事中熊应生的印尼华侨家世，又与钟父的出身相似。但这些具体的人事比附不是我们关心的重点，钟晓阳风格上的师承才更值得爬梳。如前所述，小说的基本意象，必是得自崔颢的乐府《长干行》。然而看她那样写一对爱人的好事多磨，乱世生命的悬宕苍凉，不免令读者联想此中有人，呼之欲出——张爱玲的《半生缘》不也讲了个此情可待成追忆的故事？钟晓阳是“张派”最佳驻港诠释者。数年后她要自承张爱玲于她，“有时是阴沉沉的衙堂，有时是垂老的、有无限记忆的阳光，温暖而亲近，就算死了，也是个死去的亲人。”<sup>⑦</sup>

正如张爱玲一般，钟晓阳也是《红楼梦》的爱好者。《停车》中的宁静三番四次地展读《红楼梦》，可以思过半矣。行有余力，宁静也能填词赋诗。虽然她东北大姐的明媚形象不可能脱胎自林黛玉，但却一样有着“还泪”的禀赋。书中宁静几次的哭，因此饶富深意。“泪流干了，她欠这人世的，也就还清了。”<sup>⑧</sup>当宁静与爽然的爱情再难转圜，她以泪水还赎人生的遗憾。小说最后，爽然不告而别，终以“宁静的眼泪，很快的，也就干了”<sup>⑨</sup>作结。钟晓阳显然为“还泪”说着迷不已，在散文里几乎要现身说法，简直比赵宁静更林黛玉：“天地荒荒，竟没有一样是真的……究竟要流多少泪，才能把欠这人生的泪还清呢？”<sup>⑩</sup>这真是人生模仿艺术，有点耽溺过头了。

但钟晓阳与张爱玲还是有所不同。张得自《红楼梦》的，更多一分对世路人情的精警世故，也绝不避讳其中的俚俗卑琐。《红楼梦》外，张亦受教于之前的《金瓶梅》，及之后的《海上花》、民国鸳鸯蝴蝶派小



说，不是偶然。相对于此，钟晓阳显然更倾心于《红楼梦》感伤艳情的面向。赵宁静情到深处，发而为诗。而我们很难想像张爱玲的白流苏、葛薇龙，或王娇蕊会有这番雅兴或能耐。张爱玲“以庸俗反当代”；钟晓阳就是写俗人俗事，也是俗得雅。她以小说见称，钟情的却是诗词<sup>⑪</sup>：从古诗乐府到纳兰性德，一个声情并茂、工整精妙的文字世界，中国美学的极萃表现。《细说》中的诗辑是了解钟晓阳心思的重要管道——虽然这些诗本身写得实在不怎么样。

朱西甯论《停车暂借问》，强调钟晓阳的“得天之幸尚不在闪烁的才华，是有仙缘在中国诗词的养育里呵护长大，只这一点便可以造就她是个天骄”；进而更对她为“中国正统小说的言者，一言兴邦而大为开脱了今之西化小说艰危的绝境”<sup>⑫</sup>。面对70年代末以来政治、文化的暗潮涌动，朱西甯对钟晓阳的赞叹毋宁更寄托了自己的块垒。由是推之，素以诗礼江山为职志的“三三”诸子以钟为同道中人，也是良有以也了。钟晓阳没让她台湾的老少知音失望；现实生活中她擷笛度曲、填词诵诗，一派古为今用的模范。不，她简直是“今之古人”嘛。

我用这样的成语来形容钟晓阳，倒并非全出于嘲弄。“三三”的萧丽红不早说过，“就怕小羊是个早夭的天才。”<sup>⑬</sup>朱天心也隐有所惧，“面对最美好的事物总教人忧心它的能否存在。”<sup>⑭</sup>一个礼衰乐颓的时代，容不得诗的长存；玲珑剔透的才女，怎抵得过淘淘浊世的消磨。纵有“仙缘”“天骄”，死亡与衰败的阴影如影随形。萧丽红、朱天心的评语确是有感而发。然而最有先见之明的，恐怕竟是钟晓阳自己。《停车暂借问》以诗情人小说，讲的却是个盛年不再、恩义荡然的故事。张爱玲靡丽的末世观当然启发了钟，但钟学不来祖师奶奶的讥诮冷冽。对张而言，天地不仁，是她角色存在的条件；张的许多重要人物尽管历尽风霜，却都“不彻底的活了下来”。钟晓阳其生也晚，却对死亡有出奇的爱恋。不仅如此，在腐朽与死亡的期待中，她竟找到了诗的乌托邦。仿佛生命的缺憾，终要由最精致的文字来弥封。在诗词的世界里，时间

停摆，人事升华。更要紧的，她的七宝楼台盖了是要给亡灵居住的。诗与尸、绝唱与绝灭，构成她死亡美学的基础。

在《停车暂借问》的第三卷里，赵宁静与林爽然香港异地重逢。宁静已成弃妇，而爽然则是恶疾缠身的废人。尽管旧情绵绵，终是大势已去。几番挣扎，爽然喟然叹道，“或许，一个人，要死了之后，才能真的得到宁静。”宁静是诗，是桃花明月的化身。爽然对她的热爱，何曾或减？但是身体反成为他“得到宁静”的最大障碍。他最后不告而别，远匿天涯，以象征性的自我泯灭来成全他对宁静一腔诗情爱意的最后敬礼。而现实中的宁静已是发福的中年妇人了。

爽然所代表的男性耽美倾向，以及宁静所透露的女性柔韧性格，是钟晓阳将一再处理的题材，下文当再论及。这里要说明的是，即使在少作中，钟已对诗与死亡间的暧昧关系，展开思索。在一切归诸死寂的威胁下，生命借诗至美风格的凝聚，才得一现光影；但相对而言，诗以晶莹无性的符号形式来“包裹”六界色相，似乎反及早隔绝了生命流动的无穷变数。诗可以超越死亡，诗也可以召唤死亡。是摆动在这些诗的可能之间，钟晓阳苦苦地写着。在近现代小说传统中，她其实有前例可循。晚清魏子安的《花月痕》（1872）写“视死如归”的才子与佳人，凄凄惨惨不在话下。而相传魏正是先累积了大量哀诗怨词，再据之敷衍成小说的<sup>⑮</sup>。从“生年不满百，常怀千岁忧”的浩叹，到黛玉葬花“花落人亡两不知”的自怜，太多钟的作品借（诗）题发抒死亡美学。在她最好的时刻，钟晓阳为飞扬跋扈的当代小说抹上鬼魅阴森的一笔——她是这些年来“女”“鬼”作家的重要声音<sup>⑯</sup>。然而过分沉浸在诗与死亡的世界里，她必也常有不得其门而出之苦。当恋诗与恋尸成为一种重复演述的姿态，再多再好听的故事也总像是一个“故”事。

朱西甯等评家以钟晓阳的诗词“仙缘”，见证中国说部文学的新天地。“三三”作家继承胡兰成礼乐诗书的别传，亦视钟为知己。他们的诗观讲究明艳的正气，为百世开新局的生机。《停车暂借问》的风格哀

而不伤，大抵可以满足这些看法。但我却以为这不是钟晓阳的本色。从《停车》之后，她要细说《哀歌》、演义《遗恨》。台湾前辈或同辈对她的厚望，她以一部部挽歌气息的作品回应。说她颓废或自恋，或许都言之成理。但她毕竟起步特早，未来仍有太多可能。令人莞尔的是，当年“三三”那些有好生之德的仰慕者，曾几何时，也都纷纷颂赞死亡，赏玩腐朽了。此起彼伏这些“老灵魂”们，钟晓阳倒真是先走了一步。

## 二 未死先哭临棺日，至今犹觅再生魂<sup>①7</sup>

《停车暂借问》之后的十余年间，钟晓阳出版了四本小说集，《流年》、《爱妻》、《哀歌》、《燃烧之后》，及一本散文及诗词合集《细说》。这些作品都有不俗的反应，钟的风格也越发明显。识者每每称道她的白描功夫，像《翠袖》即是一例。女主角上海小姐翠袖年届摽梅，择港商耕耘而嫁，却终难耐一腔情事。她要红杏出墙，但权衡轻重后，到底怏然而退。上海女子还是有她的精明的——一晌贪欢哪里比得上一世的安稳。小说细绘翠袖的柔情及心计，不啻是向张爱玲小奸小诈式女性致敬，而内含香港与上海两个城市想像间的拉锯，则是意外的收获。

钟晓阳也曾创作了几则有关婚姻勃谿的黑色喜剧。像《忆良人》，写妻子与丈夫及丈夫的挚友间，合纵连横的感情及肉体关系，剪不断理还乱。又像《未亡人》，嘲弄女性间钩心斗角的情谊，在其间男性所能扮演的竟只是那逝者。是踩在丈夫/情人的尸体上，我们的时代女性继续演着姊妹情仇的好戏。而《普通的生活》里，做着一鱼两吃美梦的男主角，最后落个一无所得。这些作品都证明钟观察或想像男女战争的潜力。她既婉约又讽刺的笔触，很使我们想起早年的凌叔华。

但钟晓阳的最爱，还是具有古典气息的恋爱加死亡故事。从这一观点来看，《爱妻》是她风格最为统一的小说集。一篇篇伤逝悼亡的故事，借着诗笔娓娓诉来，真是对极了钟的胃口。中篇《爱妻》几乎像是



写来要刻成墓志铭的作品。满怀哀情的男性叙述者，回首他与亡妻间的痴迷关系，以及他无奈的婚外情事。前此我已指出，钟描摹叙述者与爱妻的邂逅与闺房之乐，活脱是现代的《浮生六记》<sup>⑩</sup>。香港人事的浮华倥偬，挡不住一对男女拟古的情怀。然而香港的芸娘是制饼师傅，现代的沈三白是旅行经纪，外加一段外遇插曲，使全作既似才子淑女的绝代佳话，又似匹夫匹妇的警世姻缘。另外短篇《良宵》更为精致。花烛之夜，恋爱成婚的新郎新娘居然生分紧张起来。复古的洞房里喜烛高烧，佳人红巾盖面。只是这喜兴的装置怎么透露鬼魅的气息？窗外夜色洪荒，救火车凄厉的警铃没来由地尖叫着，爱情悲剧《帝女花》的唱词隐隐在耳。红绸贴着新娘的头部“熊熊燃烧，像一种赤色的祸”；而“红绸因为新娘的呼吸而微微震荡的情景因而显得说不出的诡异”。新郎看不见新娘的脸孔，“越想越是惊疑不定。会不会是鬼？他想起童年时代听过的有关鬼新娘的故事。洞房之后，新郎发现与他交拜天地的竟是一心复仇的鬼新娘，红绸背后现出骷髅头。”<sup>⑪</sup>

能把现代花月佳期写成毛骨悚然的宿冤孽缘，钟晓阳果然是另有怀抱。今夕佳人，明朝枯骨，再美好的事物都是衰颓腐朽的前奏。写作于钟而言，成为点滴镂刻死亡的仪式。叙述的完成不带来欲望或意义的（暂时）满足，反而是又一次面向身体与形式毁灭的警兆。如是重复，不免使人不安。在《良宵》中，《红楼梦》的寓言诗歌（“昨日黄土陇头埋白骨，今宵红绡帐底卧鸳鸯”，甄士隐注《好了歌》）、《帝女花》的诀唱戏文是钟晓阳的想像根源。但她既乏前者超拔的哲思视景，又无意比附后者的历史深情，所能成就的，无非是深化一种悲凉的情绪。即便如是，《良宵》有幸是个短篇，因此止于其所当止，留给读者相当低回的空间。

就着《爱妻》、《良宵》这样的小说，女性主义者大约可说钟晓阳用女主角们病态的造型，表达了她个人对两性关系的忧疑戒惧；对死亡的向往何尝不反证了一种不可言说的厌世冲动。从18世纪末的古堡恐怖

小说 (Gothic novel) 到狄金森 (E. Dickinson) 的诗歌, 死亡与女性欲望的辩证关系一直是西方女性话语的重要母题。钟晓阳与当代其他“女”“鬼”作家如钟玲、苏伟贞等的对话网络, 因此颇值得探讨。这里所要强调的是钟女性原型的另外一面。《爱妻》中的妻子惨白阴寡, 活着就是一副死相。面对丈夫的移情, 她俨然是个弱者。然而她不动声色, 终以死亡来征服丈夫。《良宵》里的丈夫, 而不是妻子, 面对恐怖的洞房夜濒于崩溃。在《爱妻》另两篇作品中, 我们也见到类似的安排。《卢家少妇》翻写聊斋式故事, 外加古堡恐怖小说的变奏<sup>②</sup>。阴森的巨宅、垂死的病人、神秘美艳的少妇, 一切布置就绪, 就等我们的书生飞蛾扑火。《柔情》中, 两个男子都心系一位飘忽诡异的女子。一夕两人相约的守候, 恍然之间已成一世蹉跎。朝如青丝暮成雪。以短篇小说模式来照映刹那已如隔世的荒谬, 颇具匠心。等待佳人成为等待死神。钟晓阳笔下的女子是柔情诗意的化身, 也是死亡的见证。

相对于那些阴阳不分的女性角色, 钟晓阳的部分男性人物毋宁更为出色。他们来自各行各业, 多有耽美易感的本质。骨子里他们都是艺术家兼诗人。《爱妻》中的旅行经纪, 愁肠百转, 曲折的心事, 尤胜妻子三分。《卢家少妇》中的书生则是个莎士比亚的爱好者。除了《停车暂借问》外, 钟日后的作品以男性观点、或男性第一人称自述者, 更具可观性。《二段琴》中落拓的琴师、《唤真真》中的画家、《拾钗盟》中的摄影家等都是角色职业现身说法的例子。他们爱慕女性或为其所爱, 但心中一点对至情绝美的执着, 使他们更向往肉体以外的纯净世界。陷在人世的网罗中, 他们是不快乐的生存者。他们的恋爱患得患失, 无不透散着“惘惘的威胁”。我们当然可说这些角色都是郁达夫以来, 浪漫文人的原型变化。但比照前述的死亡美学, 这些角色对女性的迷恋或逃避, 竟有仪式性的巫蛊气息。前引诸例, 可以为证。钟晓阳荏弱的女主角们其实正是阴阴操纵一切的女祭司。钟谈不上是女性主义者, 但她作品中暧昧的两性角力, 却也可观。

1986年出版的《哀歌》，可以看作是钟晓阳总结上述议题的尝试。小说开宗明义就是，“近日我常想到死亡的事情”<sup>②1</sup>。女性叙述者向已远走海角的爱人诉说满腔柔情，全作以散文长诗的形式呈现，算是一大尝试。钟要诗化她的叙述的意图，显然未曾或已。女性叙述者的爱人受过高等教育，但却放弃岸上工作，下海作渔夫。整个故事回溯两人相爱相守的过程，以及男主角不告而别，独钓大海的抉择。作了渔夫的男主角是钟的男性艺术家人物里最激进的诠释了。我们的女性叙述者或许启发了心上人对大海的向往，却也加速了他对世事的绝望。他航向未知，一去不返。但他真的能走远么？女性叙述者想像他仍在左右，更以如泣如慕的“哀歌”，编织罗网，真个是如影随形。

面对良人远遁的难堪，钟所安排的女叙述者望海对话，听来倒像喃喃自语。她冗长的篇章记录了无尽诗语，仿佛小说纵有多少不近情理之处，都可以种种诗化意象解决。但可怪的是，这篇唯美的哀情小说其实充满行文措辞的焦虑。钟的诗语是一种语焉不详的逃避，也显露她“失”语的病征。如果语言究其极是父系的、男权的文明记号，那么“我们所看到的世界，没有言语可以形容”。这是女性不落，或不能，言诠的世界，也是死亡的世界。一曲哀歌，怎不呜呼哀哉？不只此也，钟的女性叙述者更愿死后化为大树，“生长于天地之间，让你临终来我树下栖息。我吸取由你的尸体所化成的养料，越长越高。你在我体内流动，我因为你，把枝叶伸向天空。”“那时我们真正成为一体。”<sup>②2</sup>钟的想像由嗜诗发展成为食尸（ghoulish），诗与死的辩证莫此为甚。

### 三 恋师、恋诗，与恋尸

1992年，钟晓阳出版了《燃烧之后》。这本选集号称是全新出发，却不免要让读者失望。从部分写香港中下层社会风景的作品里（如《燃烧之后》），不难看出她求变心切；然而离开她的诗词寄托，钟晓阳显



然尚未找到适切的话语叙述方式。《腐朽和期待》是选集中另一野心之作。钟铺陈生死两茫茫的凄凉恋爱，似在重写《停车暂借问》的母题，但嫌造作多了。

蛰伏数年后，钟晓阳推出了长篇《遗恨传奇》。遥望当年她第一部“赵宁静传奇”——《停车暂借问》，十五年倏忽已过。钟的新传奇故事可有进境？这本小说讲香港豪门情仇，势将引起正反两极的评价。乍看之下，《遗恨传奇》几乎像是煽情影剧小说的翻版。男主角于一平是个中学数学穷教员，幼年因姑母于珍再嫁珠宝富商黄景岳，攀上显赫的亲戚。于珍的婚姻并不美满。她前夫在巴西之死疑云重重；婆媳不睦的压力几乎使她自杀。这只是黄家家务纠纷的开端。黄的两个女儿，元配生的金钻与于珍所出的宝钻，还有收养的故友之子原静尧，静尧的未婚妻施纭娣，外加女佣玉恒与儿子程汉，展开多重轳轳。通奸、乱伦、谋杀、自戕、夺产、绑票、疾病、疯狂，看得我们眼花缭乱，而不由自主陷入纠纷核心的，正是于一平。

识者当然可说钟晓阳编出这么个奇情故事，其实反映了她视野狭仄，每下愈况。但细读之后，我们倒可说《遗恨传奇》之所以若是，不无脉络可循。这本小说是她以往作品执念与风格的大盘整。诗与死亡的辩证在此有了更紧复的表现。尤其重要的，九七回归悄然而至，连看似不食人间烟火的钟晓阳，也有意无意地托出她历史、政治情怀。比起当年《停车暂借问》中“时代儿女”式的写法，《遗恨传奇》中的畸情与暴力或更能说明作家本人的迷惘吧。

小说最重要的人物是于一平。前文已经提过，钟晓阳描述耽美多感的男性，别有心得。于的专业是数学，但他的兴趣不在程式游戏，而在于数学所投射的一个绝对象征秩序。经由数学，于在追求一种诗化美学意境，此与他自幼对诗词的自然爱好，相互照映。因此小说的第一章里，一平向原静尧解释数学“归根究底它是一门数的艺术”。比起诗文，数学具有更纯净的形式。面对“到处泛滥成灾、白纸黑字的纸上的

智慧……文字与现实之间永远无法跨越的鸿沟”，“至少在数学的世界里，一切可以化为零。”

但“化为零”对钟晓阳或对于一平而言，又意味着什么？是虚无？是乌有？是死亡？一平的“肉身是年轻的，但是他觉得自己仿佛背负着一具活了太久的灵魂，在人群中失魂落魄地行走，两眼无神地看着周围的人兴致勃勃地为了各种目标奔走”。他真是老灵魂的楷模！但就在一平参透数字美学玄机前，他已无可奈何地堕入红尘世界，不能自拔。他先后与黄家两姊妹及未过门的媳妇发生肉体关系，外加一段露水姻缘，真是忙活得很。但一平生不如死：他诚挚懦弱的本性一再为人所用，与金钻奉子成婚却又发现儿子的爹另有其人；他最后卷入黄家的财产纠纷，不得好死。他“经历着情欲与婚姻。结果他发现会聚在他周围的人为与非人为的力量远远超出了他的肉身与灵魂的力量。他堕入了无边的荒谬之境，无力的双手和双足无法助他安全着陆，粉碎也许是必然吧”。

《遗恨传奇》以一平意外被谋杀作结，这一安排戏剧化得可以。但对台港“老灵魂”作者们，却应深具道德命题意义。“欲洁何曾洁，云空未必空。”一平死得不明不白，为亟亟要作“预知死亡纪事”的作者读者，不啻是最沉重的教材。更不堪的是，他身后的是非荣辱，还有待那些活人操纵。从钟的死亡美学来看，一平的死原应是顺理成章的事——死亡是数学或诗学想像的归零或极限。但一平死是死了，却显然死与愿违。一切机关算尽，却犹有遗恨。生命偶然的变数，留给我们太多的迷惑与不甘。由着这些迷惑与不甘，倒使钟晓阳热烈拥抱死亡时，多了一分犹疑。比起以前的作品，钟在想像死亡的条件时，毕竟成熟得多。

与于一平先后发生关系的四位女子，倒显出钟晓阳独特的女性（主义？）观点——这也是她对过去女性角色的再思。一平与黄家长女金钻坠入情网，殊不知金钻的示爱另有隐情。以后为了孩子的父亲是谁，故

事情节要急转直下。金钻委曲求全，但随故事的发展，她柔韧的个性逐步流露。原静尧的未婚妻施纮娣则是肉欲的化身，不顾自己的身份，一次次与于一平暗渡陈仓。至于于在大屿山邂逅的娇妹，来去自如，又是一种对身体充满自信的女性角色。

但钟晓阳最要着墨的是黄家二小姐宝钻。宝钻十二岁时由一平担任家教，小小年纪，已生情愫。多年之后她自英回港，不计一切献身已成姊夫的一平。宝钻对老师的暗恋，可能有钟晓阳自己经验的影子。散文集《细说》中的《细说》、《春在绿芜中》，都是写小女生对男老师一相情愿的爱慕。少年钟晓阳多思善感，面对台上的老师敢恋而不敢言。一腔幽怨，如是反复，令人叹为观止。毫不意外的，她心目中的老师/情人，落拓多才，忧郁浪漫，恰是日后许多男主角的原型。

这四位女士编成的情网，让一平难以脱身。女性主义者或要批评这四美一男的架构，未免太拾“杀猪”牙慧，但故事终了，她们，而不是一平，活了下来。这里的阳消阴长，其实耐人寻味，更不提长一辈女性的成绩：于珍尽管自闭抑郁，其实有两度杀夫的能耐；婆婆黄老太太死前是标准的阴谋家；甚至女佣玉恒嫂也能“坚忍不拔”地与男主人偷情生子。除了娇妹，这群出入在香港山顶豪宅的女性既乏自觉、也不豪爽，但兀自演出一场场阴鸷剧烈的两性战争。在她们的主导下，父与子的法律与血缘名分全都搅乱了。金钻与一平的恋曲，有着近亲相奸的暗示，虽然金钻的生母不是一平的姑母。金钻先是与程汉私通，产下一子，但读者知道，两人是同父异母的兄妹。这一乱伦危机后来证实是障眼法；金钻的情人竟是养兄静尧。即便如是，乱伦的阴影，在全书还是挥之不去。以后一平、静尧、程汉三人轮流争着要孩子，而私生子程汉又切切要认祖归宗，谁是真正的爸爸成了小说后半部最大的危机。在这期间，钟晓阳的女性角色们又似被动无助、又似推波助澜。她们的男人多半不得好死。钟晓阳从未赋予她们太多的发言权；事实上，这部分情境若更能加强，而不只停留在通俗剧的桥段设计，《遗恨传奇》必能赢



得更多女性主义者的青睐。

对精神分析学有兴趣的读者，亦可循此找到继续发挥的余地。钟晓阳的孺慕之情不因年纪增长而稍减。一位亦师亦父，又如“兄弟姊妹朋友夫妻情人”的理想老师之死，是《遗恨传奇》的要害所在。早在《细说》里，钟晓阳的恋师情结已昭然若揭。她偷窥老师有如鬼魅般的为学生环绕：“只见一条条泼墨泼在那片炫目的白光中，泼出几条鬼影来，有着幻境里才有的神光离合。那些小女孩宛如一群快乐的小鬼魅。他幽幽影影地独立中央。外面遍天遍地都是地老天荒。”<sup>②3</sup>小女生不愿，也不能长大。就算钟晓阳把人间男女讲得那样有声有色，她羞涩地盘据在恋师的想像中，而这位老师也真正开启她对诗之欲望的媒介。同在《细说》之中，钟自称曾梦见老师的女儿：“我对小孩子是从来没有多大感觉的。可是既在梦里，少不免有点反常。我比我平时的为人有爱心得多了，非常慈祥的问那小女孩：‘你叫什么名字？’她说：‘宁静。’”<sup>②4</sup>

这场梦大有学问。宁静不是别人，是钟处女作《停车暂借问》的女主角，是钟晓阳文学世界的本命人物。如果宁静是钟晓阳想像的真身，又是她梦中老师的女儿，钟对老师的暧昧情结就更为有趣了。吾爱吾师，吾爱吾师/父：钟的千言万语、情话诗话其实源自向往又逃避那不可言说的欲望黑洞。在现实世界里，恋师的钟晓阳要化为恋诗的钟晓阳。然而诗挪移欲望，却不能创造出路。“到处都是门，但我们永远也走不出去，因为根本没有出路”，“不需多久，便发现自己闷死在自己的躯壳中。”<sup>②5</sup>这大约是钟晓阳最决绝的臆想或自白了。惟有回归死亡与鬼域，让一切的父亲文明及物质符号解体，欲望或有转世投胎的可能？恋诗的钟晓阳乃一跃而为恋尸的钟晓阳。宝钻最后得到的是她老师/情人的一具尸体。从恋师、恋诗，到恋尸，钟晓阳多年积郁，好似要在《遗恨传奇》中一次出清。只是《遗恨》到底是她写作征候的一次大涤荡 (catharsis)，还是一次大循环，还有待未来作品分解。

《遗恨传奇》中，钟晓阳初露历史政治意识，值得有心读者追踪。香港作为小说的场景外、亦为情节发展的母题之一。东方之珠，璀璨多姿。多少商业传奇、政经交易在此起落。特殊的殖民商埠地位，造就香港近百年的繁荣。就在黄家的家务事一桩接一桩发生的同时，我们不能忽略香港本身扮演的地缘角色。黄景岳的珠宝业原在上海起家，大陆解放后才来港。黄与于珍相遇是在遥远的巴西，那神秘淫猥的南美土地。相对的，无论就医或就学，黄家的人都得到宗主国英国去。黄的养子原静尧的双亲是猝死于台湾岛。南来北往，什么样的事都可能发生在这转口港市里。但香港自身命运，渐渐逼入人物的意识中。小说的第一句“黄老太太去世是在1982年底柴契尔夫人访华之后”，已提醒我们山雨欲来的政治风云——黄老太当家的日子不好过，但她死后天下可要大乱。于珍与一平父亲决裂的夏天，正是1967年香港工人暴动的年月。就在庆祝维多利亚建港百年的烟花盛会晚上，黄家的厄运已经浮现。而故事结束的93年末，中英政治谈判破裂，香港吸毒人口剧增，大陆劫机打破纪录，“打开报纸全是末日降临的头条”。我无意暗示钟晓阳要排比政治与爱情的凶险。可注意的是，即使对一个甘愿自闭于古典想像中的作者，政治潜意识的迷蒙威胁，也必要开始留下线索。小说空叹生命本质的虚无，早成老生常谈，倒是不经意泄露的历史情境危机，更令读者心有戚戚焉。

正是因此，小说开始原静尧与于一平有关钻石的对话，才别有意味：“钻石永恒只是个神话故事，当然这个神话是需要大量人力和物力来维护的，从前的皇室便功不可没……其实很多事情都是这样的……只要相信的人多了就成了真的了，再假也变成真了。”此话有感而发，不料一语成谶，直指日后一平与金钻、宝钻的关系。但换个角度，也不由自主地点出香港传奇的一页寓言。作为女皇冠上最亮的钻石，香港的永恒莫非也“只是神话故事”？

乱世苍苍，何以安身？这引导我们细审《遗恨传奇》中最重要的一

首诗。1971年于一平的父亲在保钓运动失利之后，罹病退出政治，举家迁往离岛大屿山疗养。大屿山距香港咫尺之遥，却别有天地，仿若世外桃源。钟晓阳写一平幼时住在岛上，每在已失明的父亲前，背诵陶渊明诗句：“嬴氏乱天纪，贤者避其世，黄绮之商山，伊人亦云逝……”俨然只有在海角孤岛上，在桃花源诗里，年幼的一平仍能替病中的父亲捕捉一鳞半爪的乌托邦幻想。然而历史已经崩散，时光难再倒流，一平的父亲彼时已似“腐化成骷髅了”。桃花源是个逝去的旧梦，桃源诗文只能追记那早已渺无所终的理想国度。从政治、文化角度看《遗恨传奇》，钟晓阳的感喟有其意义。更何况她又把此诗巧为连锁到小说的情欲主题上。宝钻自欧归来，向一平献身的那晚，于老师慌乱的脑海里想的不是别的，正是“嬴氏乱天纪，贤者避其世……”数句。宝钻处子的身体，是一平最终追求的桃源么？像他这样的老灵魂，有什么样的资格进驻桃源？整部小说里，一平不断来往香港与大屿山，而最后注定再也回不去了。对政治及情欲的桃花源憧憬，于老师皆以他的死亡作回应。

“人生本来是难以如愿的，谨慎、周密，但求无愧于心，并不足以避免无心之间的错失与毁坏。”于一平与黄宝钻结合后，钟晓阳如是写着。对于老师而言，“每个人都不过是在岁月的石磨下尽力的保留全尸。”哀哉斯言。而钟晓阳要从这里，展开她的美学。《遗恨传奇》因此堪称是她写作生涯中一个重要里程（墓）碑。它的意义，不在于钟有任何突破，而在于她不能，或不愿突破。在那幢阴凉幽闭的山顶巨宅中，她持续搬演着鬼话哀歌。遗骸似的记忆、下了葬的秘密、幽灵般的人物，僵直的情节布局，共同排比成一场盛大的死亡传奇。钟晓阳从没有把她的形式与内容作如此紧密的结合。

但关心她的读者不禁要问，她何时可以借尸——也借诗——还魂呢？本文篇首引了她少作诗歌《未了期》的头三句。或许诗中的另三句可以断章取义，作为小结。



越中年越爱想人生的问题

越想人生

越觉得它并没有什么

既然人生真的“并没有什么”，那又何劳幽幽哀歌，切切遗恨？或许这样反讽的读法，可以作为我们对钟晓阳起死回生的期待。

## 注 释

- ① 钟晓阳《细说》（台北：远流，1994），页131。以下引自《细说》的文字，皆从此版本。
- ② 《停车暂借问》事实上由三个中篇形式组合而成：《妾住长城外》、《停车暂借问》、《却遗枕函泪》。
- ③ “老灵魂”的观念及原型，以朱天心的作品《预知死亡纪事》发挥得最为透彻。见朱《想我眷村的兄弟们》（台北：麦田，1992），页143—170。
- ④ 语出钟晓阳《停车暂借问》（台北：远流，1992），页206。
- ⑤ 书名及首二卷卷名应是得自唐代诗人崔颢乐府诗《长干行》的灵感：“君家在何处，妾住在横塘；停舟暂借问，或恐是同乡。家临九江水，来去九江侧。同是长干人，生小不相识。”见《唐诗三百首》（台北：大众书局，1971），页163。
- ⑥ 见钟晓阳《细说》中《大表哥》等文。
- ⑦ 钟晓阳《可怜身是眼中人》，《细说》，页207。
- ⑧ 钟晓阳《停车暂借问》，页177。
- ⑨ 同上，页219。
- ⑩ 钟晓阳《水远山长愁煞人》，《细说》，页220。
- ⑪ 钟晓阳的情性其实更近于词，而她本人也以此为傲。此处为议论方便，以诗一字来涵盖钟对古典诗词歌赋的爱好。

- ⑫ 朱西甯《序》，《停车暂借问》，页2。
- ⑬ 引自朱天文《序》，同上，页3。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 见拙作 *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849—1911* (Stanford: Stanford UP, 1997) 的讨论。
- ⑯ 参见拙作《“女”作家的现代“鬼”话——从张爱玲到苏伟贞》，《众声喧哗：30与80年代的中国小说》（台北：远流，1988），页223—238。
- ⑰ 语出钟作《腐朽和期待》，《燃烧之后》（台北：麦田，1992），页333。
- ⑱ 见拙作《阴森的仿古爱情故事——评钟晓阳的〈爱妻〉》，《阅读当代小说：台湾·大陆·香港·海外》（台北：远流，1991），页202—204。
- ⑲ 钟晓阳《良宵》，《爱妻》（台北：洪范，1986），页251。
- ⑳ “卢家少妇”的意象为唐沈佺期《独不见》、梁武帝《河中之水歌》等乐府诗等所引用。又小说中男主角名汪伦，则显然套用李白赠汪伦七绝：“桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。”
- ㉑ 钟晓阳《哀歌》，《哀歌》（台北：远流，1992），页85，亦见页5。
- ㉒ 同上，页85。
- ㉓ 钟晓阳《细说》，《细说》，页168。
- ㉔ 同上，页145。
- ㉕ 同上，页167。

## 第四章

# 以爱欲兴亡为己任， 置个人死生于度外

苏伟贞论

苏伟贞崛起于70年代的末期。在彼时政治一片扰攘的时分，她状写痴男怨女的爱欲纠缠，凄切清厉，引人注目。相对于嘈杂的土地与国族前途论辩，她俨然已在省思另一种政治课题——情欲的政治。到了80年代初，《陪他一段》、《世间女子》、《红颜已老》等作品广受欢迎，不止印证苏伟贞雅俗共赏的写作风格，也尤其凸显她独特的女性情欲观点，已经引起共鸣。

女作家的创作，是台湾文学最重要的资产之一。她们对爱欲疆界的探勘，更已形成一小传统。郭良蕙的《心锁》碰触叔嫂通奸题材，聂华苓的《桑青与桃红》建构国家与情欲流放的寓言，算是“前辈”里最重要的示范。而她们所遭受的压力，也不在话下。除此，欧阳子（《魔女》）、李昂（《花季》、《人间世》）、于梨华（《考验》）等人的作品，也曾使我们大开眼界，更不提那位神秘而永远的张爱玲（《怨女》）。80年代以来，又一批女作家披挂上阵。廖辉英、萧飒、袁琼琼、萧丽红，以及（迁居香港的）施叔青，都要从不同角度，见证女性追逐爱欲途上的勇气与挫折。

摆在这样一个谱系中，苏伟贞的作品算不得煽情大胆。事实上，她



给我们的印象恰恰相反。就算写最热烈的偷情、最缠绵的相思，苏的笔锋是那样的酷寂幽森，反令人寒意油生。以冷笔写热情，这是作家的独到之处了。文章风骨，各凭天命，强求不得。但我仍以为苏伟贞对形式的经营，来自她对情爱——甚或生活——观点的实践。苏伟贞的角色背景影影绰绰，谈起恋爱的动机也未必明白。事实上，她并不擅描写客观环境的一景一物，仿佛与物质世界无亲。这一点，她与张爱玲那种踵事增华的叙事观大相径庭。或许正因如此，苏能让她的人物“专心”对付情天欲海里的种种险恶，无怨无悔。情到深处，何庸千言万语；两心相许的极致，是一种托付，也更是一种义气，不劳外人置喙。苏伟贞笔下的男男女女是情场上的行军者。他（她）们厉行沉默的喧哗，锻炼激情的纪律，并以此成就了一种奇特的情爱景观。

我刻意使用军事化的意象，其来有自。苏伟贞自己出身眷村，后人军校（政战学校），也曾担任军职多年。比起许多一路爱憎怨叹过来的女作家，苏的“女兵”背景毋宁令人更为好奇。诚然作家的出身背景，未必就可附会到她们的创作文章上，但苏的例子似乎不同。就在渲染种种不伦之爱的年月里，她对军职的坚持依然一往情深。袍泽之情、弟兄之爱，她一样写得得心应手，而且频频参赛获奖，乐此不疲。是什么样的因素使她折冲在“老百姓”的文艺与军中的文艺间，居然进退有据？她如何调停欲仙欲死的男欢女爱与无欲无我的同胞爱、国家爱？她又如何将国家及军事论述中光亮洁净、简单超越的美学诉求，转嫁到紊乱繁复的情欲论述上？是在这样微妙的对话关系中，苏伟贞演义她的爱情故事。“以‘爱欲’兴亡为己任，置个人死生于度外。”她看似不染色相的情色观，毕竟透露着某种历史因缘。

## 一 “女”“鬼”情事

在数年前的一篇论文里，我曾推介苏伟贞的爱欲小说，并视其为女

作家写“鬼话”的重要表征<sup>①</sup>。所谓鬼话，当然不是说苏伟贞装神弄鬼，夸张灵异。她的鬼气，来自对世路人情的冷眼观摩，对爱恨生死的幽幽辩证，还有最重要的，对女性献身（或陷身）及书写情欲的深切反思。死亡、病患、疯狂、失踪、游荡是她故事中角色，尤其是女性，一再串演的主题。她们梦游症般的与情人邂逅或离异；爱恨之间，俱透露着一股“视死如归”的气息。死亡有什么可怕？它根本是这些角色谈恋爱的基本条件。她们可真没有个人样，她们是鬼。

但鬼又是什么？是女性被镇魔住的回忆与欲望？是被摒弃于“理性”门墙之外的禁忌、疯狂与黑暗的总称？是男性中心社会赋予女性的形象？还是女作家对一己地位的自嘲？作为鬼话的作者，苏伟贞写着写着，“那些纸头全飞了出去，从窗口望出去，像梁山伯坟上的蝴蝶，是梁祝的化身。落到地尘，谁也不懂所写背景，不知道作者是谁。”（《矮墙》）这几乎是作者自况了。那些千百年前殉情的幽魂，辗转投胎，游走在世纪末的台湾都会里。她们依然盘桓在礼教防闲的边缘上，试探着又一个人间的情欲尺度。苏伟贞鬼气森森的情爱故事可以是极保守而古典的，但即使是最保守而古典的“鬼”故事，也要透露一个社会里不能说、也说不清的禁忌与戒惧。

苏伟贞一鸣惊人的作品《陪他一段》，就是个好例子。小说中的费敏“人长得不怎么样”，却另有风情：她的“明净是许多人学不来的，很少有人能像她一样把事情的各层面看得透彻”。费敏孤独而寡欢，直到遇见了“他”，“一个并不显眼却很干净的人”。明明知道所中意的男人另有牵挂，费敏依然决定爱将下去。“在下决心前，去了一趟兰屿，单独去了五天。”回来之后，她找到了男人，宣布“我陪你玩一段”。

好一句“我陪你玩一段”。在80年代初不知引来多少嗔怪或惊奇的眼光。这样的表白既像新女性的性爱宣言，又像旧小说中痴情女鬼献身的回声。为了与心爱的人过一段露水姻缘，费敏打的主意正是阳世走他一遭，阴间百死而不悔。但她的对手李眷佟明亮艳丽，哪里是对手；

当“太阳出来了，她的心也许已经生锈了”。最后缘尽情了，费敏以自杀完成了恋爱终曲。

从女性主义的角度来看，费敏为一个脚踏两条船的男人如此付出，未免太不值得。的确，苏伟贞也写道，费敏陷入苦恋，因为“她从来不知道‘要’”，而她的男友则是“一个需要很多爱的人”。用当今的豪爽女人“赚赔逻辑”衡量，费敏的爱可真是血本无归。我们也有理由相信，《陪他一段》广受瞩目，因为真正触动不少（女性）读者的脆弱心事。然而苏伟贞的女鬼角色毕竟不是等闲人物。她们也许孤高单薄，内里却有一股强大欲力，驱使她们追求至爱。究其极，玉石俱焚也在所不惜。套句《流离》中的话，她们是“阴暗中的发光体”，清冷而光洁；她们其实是最自恋的一种恋人。也因此，费敏是独处五天后才决定“陪他一段”；这一决定看似奉献，却终是一种纡尊降贵的担待。所谓的“赚赔逻辑”对她们另有意义。费敏爱欲的潜能深邃难测，连她自己也迷惑了。惟有借着“失去”——情人、身体甚至生命，她反能定义她所“要”的爱是如此多，以及她所“有”的能量是如此大。她从出血的“赔本”中反证她丰饶的欲力<sup>②</sup>。

识者或要反诘，这样的爱情辩证未免过于“阿Q”。命都不要了，还谈什么欲望的实践？就此，我们可以发掘苏伟贞作品中颓废的一面；想像死亡及疯狂成为一种耽溺。但强调种种床第关系的豪爽论者仍可细思，爱欲的力量，摧枯拉朽，可以表现于身体官能的满足上，却也可以表现于对官能乃至身体的弃绝否定上。欲望之所以有如此的蛊惑力，正因其永远置身度外，拒绝被理性的话语、行动“合理”化“合法”化。豪爽式赚赔逻辑可能仍受限于男性的爱欲经济学吧？明乎此，苏伟贞对死亡、病患、失踪、疯狂的执着描写，固然已不合常情常理，却是对爱欲规范以外的黑暗世界，发出熠熠呼应讯号。

苏伟贞的爱情叙事方法如置诸欧美观点下，并不乏先例。19世纪



的浪漫小说如《呼啸山庄》、《简爱》等作，想来对她颇有影响。传统中国文学谈情说爱，多半讲究发乎情止乎礼。苟有逾越，不是被打入非奸即盗的窠臼，就是被化做鬼狐精怪的臆想。明末汤显祖的戏剧《牡丹亭》之所以值得重视，即因作者能把情欲的想像由人本出发，推至极限，因而穿透生死的障碍。《红楼梦》则将类似问题放在神话及哲思、宗教的架构中，予以超拔。但苏伟贞的作品，既不足以展现这样的境界，也看不出传承的痕迹。她倒令人想起像《花月痕》、《玉梨魂》这样的清末民初小说，这是神话崩溃、时间（历史）漫漶的时刻。小说中的角色由相恋到失恋，在在泄露了她（他）们作为平凡人的缺憾与奢望。《花月痕》中的才子佳人早落难成二流欢场人物，灰扑扑的，他（她）们却抱定必死的决心，恋将起来，只有死亡才给他们原本平庸的爱情某一实在向度；而在死的诱惑下，性欲的完成与否已不是最重要的事。《玉梨魂》更以寡妇恋爱的题材，震撼一时。但我们要注意的，不再是早已过时的礼教问题，而是一对恋者清坚决绝、死而后已的恋爱“姿态”。夏志清教授谓两作都表达一种鬼魅也似（Gothic）的氛围，诚是洞见<sup>③</sup>。

五四以来文学的恋爱话语讲求的是冲破藩篱，解放身体。从庐隐到丁玲，莫不如此。惟有少数作者如张爱玲等采取更复杂曲折的角度，观照此一问题。这是她小说异军突起的意义所在。苏伟贞当然有受教于张爱玲之处，我在他文已经屡屡提及<sup>④</sup>。但比较起来，苏却缺乏张的世故与犬儒。她的角色哪里能承受“错落参差”的、“不彻底”的乱世爱情观？她（他）们都有洁癖。也因此，她（他）们死亡、发疯、失踪的“频率”，要远高于张爱玲笔下的男女。前引《陪他一段》中费敏的“明净”，更成为苏伟贞角色的原型特征。我所谓的洁癖，不是说这些人不沾荤腥，而是说她（他）们对一种纯净爱情形式的向往，能使她（他）们不计任何肉体代价，戮力争取。

于是我们看到苏伟贞小说中的两种叙事张力。她的角色热烈留情做

爱，却予人此中无性的错觉，遑论生殖。写家庭与亲子关系从不是她所长。而缺乏繁殖意识或目的的爱，从传统观点而言，是虚耗与死亡的前奏。其次，她的角色尽管欲力万钧，却不愿多落言论。爱到最高点，竟是种毁身忘言的美学试炼。这是沉默的喧哗吧？苏日后赢得大奖的小说，以“沉默之岛”为题，不是偶然。

苏伟贞的创作量极丰，平心而论，水准时有参差。但在她最好的作品里，上述特色，表露无遗。《红颜已老》不妨视为一个中篇版的《陪他一段》，诉说着又一个为爱牺牲的女“鬼”故事。又像是《旧爱》，写一个女人典青与三个男人出生入死的纠缠，更是“苏记”正宗。典青苍白荏弱，看不出有什么能耐。她的眷村家庭暗藏自闭与疯狂的因子，阴森晦暗。但典青却要成为叛逆的女儿，“阴暗中的发光体”，不声不响地就让两个男孩子为她血溅五步。时移事往，典青终要以自己肉体的过早消亡，来偿赎，或完成，她为爱投注的代价。小说以死亡及奠礼告终，在一般爱情公式里，或是俗气的安排，但比照苏伟贞的逻辑，却是最自然不过。类似的情境，在《世间女子》中的程瑜之死，也可得见。

《大梦》中的父亲在母亲三十六岁那年就突然失踪了，留下母亲逐渐变成精神分裂的疯子。《离家出走》更上层楼。“无缘无故”的，仲双文在一天早上就消失了。“反正活着的有些像死了”。这回是丈夫兀坐黑暗中等待妻子的下落，无尽的猜疑臆测，成为他生存的重担。这且不说，《断线》中的年轻母亲原是敷衍的结婚生子，总算离开外遇的丈夫后，滞留国外。儿子猝死后，她干脆也“彻底失去了行迹”。这些动辄失踪的男女，也许借此逃避现实人生的险阻或乏味，换个角度，她（他）们何尝不是换个生命形式，追逐又一种生命的“不可能”？生育与家庭绝不是苏伟贞女性角色的避风港。《五月榴花》中的女主角希方漂流他乡，经历至少五次堕胎，读来惊心动魄。我们当然看出苏伟贞对男女不平等恋爱关系的喟叹不忍。然而，她的女性角色如果都自膺“是一个清清爽爽的人不愿置身混淆”（《流离》），被迫或志愿放弃

生殖的义务成为一种诡异的收获。即如前述，她们从无限的放弃与牺牲里，艰难地为一己的欲望定义所有权。

## 二 情场如战场

前此我描述苏伟贞早期作品中情爱叙述的特征，这些特征不少读者其实耳熟能详。但我们在倾倒或批评她角色的性格或行动之际，可能忽略了在情天欲海外，还有个苏伟贞正写着极不相同的题材。彼时的她身负军职，综理政战。军中的文艺竞赛，她自然要共襄盛举。提起军中文艺，我们这些老百姓自然有如下联想：反共八股、爱国文宣——常人不为也。可怪的是，苏伟贞不但（有义务？）写，而且好像乐在其中。因此得奖，反倒是次要的事了。这些作品，像《袍泽》、《生涯》、《重逢》等，写部队生涯、眷村历史，自成一格。从军事小说文类观之，算是应命应景之作。但细读苏伟贞的爱欲作品后，我倒觉得两者形成极具张力的对话关系，足可提供一独特角度，讨论她的创作历程。

苏伟贞出身眷村，1973年入政治作战学校。77年毕业后，担任军职长达八年。可以说她生命中极重要的一段时间，与军旅生活发生关系。放眼当代女性作家中，这一背景还真不多见。军事训练讲求什么？荣誉、纪律、国家；不怕难、不畏死；牺牲小我、完成大我……种种信条，无非要求战士们锻炼体魄意志，并熔为战争机器的精致组件。在这样训练之后，也潜藏着美学动机。军队的生活，兀自形成一生命共同体，相对民间人事的嘈杂琐碎，别有一番整洁光滑的秩序之美。这一美感自外于时间流变，以绝对的生活及生命形式，凌驾一切：一个口令，一个动作。它当然有极端非人性的部分：个人永远臣属于层层上级律令，更不提战争与杀伐的暴力动机。但吊诡的是，它也可能诱发强烈意欲。从金戈铁马到袍泽情深，从投笔从戎到马革裹尸，多少壮烈的意象吸引一辈辈青年志愿献身，生死许之。



早期现代文学里最有名的女兵作家，当非谢冰莹莫属。女性从军，如今固不常见，在当年尤属奇闻。读谢冰莹的《女兵日记》及《女兵自传》，我们不难了解五四一代女子，为追求革命所做的种种冒险。之后的左翼女作家如杨刚等，也以不同文艺形式，如报告文学等，见证女性与战争的特殊关系。比起这些前辈的历练，苏伟贞木兰村中的生涯是小巫见大巫了。但我以为承平时日，反使她对上述军事生活（不健康？）的耽美层面，多有向往。另一方面，苏的眷村背景必早在她入伍之前，就已产生潜移默化的影响。眷村生活是49年后台湾文化中极重要的现象之一，下文当再论及。这里要强调的是，在等待战争的年月里，千百战士如何胼手胝足，建立起“共同”的家园。有家可归的感觉把圣战使命驯化（domesticated）了；但相对来说，军队精神又把军眷生活集体化、制度化了。似战不战，非军非民，眷村儿女所蕴藉的终极归属和向心力，自然迥异于村外世界。而包括苏在内的许多作家对其一再描写，也就不足为奇。

既然缺乏实际战争经验，苏伟贞写作军事小说只能就一般性任务或政治风向，多作发挥。眷村人情，当然是现成题材。《袍泽》讲即将调任的旅长傅刚与部属间的互动关系。傅出身军人世家，选择从军原是最自然不过的事。他以部队为家，带兵犹如子弟。军中生活严明单调，但傅甘之如饴——这是他的天职。惟一的遗憾是他多少牺牲了家庭生活。但傅的妻子承意也是独立而倔强的。虽然聚少离多，“但他们的相处之道从来不是以天计算”。正如承意所言：“嫁给你也好，永远记不清年岁，我就永远不会老！”

“军中”日月长。但苏伟贞显然认为军人与军人、军人与家属间的默契之深、信念之强，外人是不会了解的。傅刚与老士官长江龙多年主从，在一个台风夜里江龙为了抢关泄水闸门，不幸溺死。江龙无家，“在台湾，就部队这个家了。棺前无子，捧灵的子嗣远在他岸。多

恨哪！”然而一念思之，傅刚的反应却是，“就为了这理由，也要当一辈子军人！”

对这样的结局，或有读者要讥为又一种八股。我却觉得不然。傅刚或江龙所追求并实践的袍泽之情，正投射苏伟贞对军中生涯的审美观照。这里有一种不近人情的执着和自苦，但也有一种舍我其谁的抱负与从容。傅刚先公后私，当然是革命军人的表率，但在江龙的因公殉职上，我们才见识到一了百了、明净而残酷的军事纪律。“就为了这理由，也要当一辈子军人！”但我们要问，这“理由”到底是什么理由？是为“国”、为“主义”捐躯吗？我恐怕苏伟贞想像的，反而是一种纯粹的、光滑慑人的死亡形式吧？

我无意暗示《袍泽》之类作品是苏的杰作，她的才华绝不是在写军事素材上。但《袍泽》如果可读，那是因为它竟然让我们想起了苏的另类作品——情爱小说。傅刚与江龙的沉默坚毅，今生无悔式的牺牲奉献，不也印证在苏伟贞许多情场女战士身上吗？他们及她们对所信所爱，有一样“病态”的坚持。他们及她们律己极严，自毁在所不惜，而相对所追求的，也不是寻常婆婆妈妈版的“亲爱精诚”。在苏伟贞最好的情爱小说里，竟有极阳刚的、军事化的精神贯注。袍泽之情与男女之爱的基石，原都是一股歃血为盟式的义气。于是她对《陪他一段》里的费敏，有如下的描述：她“把自己完全亮在第一线，任他攻击也好，退守也好，反正是要阵亡的，她顾不了那么多了”。

在《生涯》里，退伍的胡将军续弦，娶的仍是军眷女子，也希望女儿安榻嫁给军人：“是他知道军人的好，他了解那份品质，也极为钟爱。”对他那一辈的军人，当兵是事业，也“是把它当唯一理想来看，感情的成分居多”。军人是异类的感情鉴赏家。时间及历史对他们的考验如何？《重逢之路》摆明了是个探亲文学。但故事中的震勉及如湘是军人夫妻。四十年的乱离够长够苦，却不能打断他们的互信。年迈的震勉被对岸当做统战样板放出，而如湘已身罹绝症。两人香港重逢是够感

伤的，苏伟贞却能安排震勉盘桓数日后，留书回到大陆。这封“如湘吾妻如晤”的告别书，就像林觉民“意映卿卿如晤”的诀别书一样，革命加恋爱，合为一谈。但苏伟贞写来，尤多肃杀决绝之情。震勉拖着残躯回去，要继续“啃蚀那坏了的政权”，对如湘“如有来生，来生再报”。“反共”老手若在此一结局中看出了国与家的壮烈选择，我倒发现这才是苏伟贞式“爱与死”军中版加料演出。

就此我们再回到《旧爱》一类作品，看典青与杨照、易醒文、冯子刚等自虐虐人的恋爱，方才了然。生于眷村，原来她（他）们的爸爸妈妈已经以最不寻常的方式爱过恨过。至爱无泪，至痛无言，也就有这么一群人可以抱定赴死之心，在情场中匍匐前进。苏伟贞因此把两种原无交集的叙事、论述形式——军队与私人、大爱与小爱、禁欲与多情——悄悄结合起来。而她在眷村儿女的角色里，尤其彰显此一特征。日后《有缘千里》、《离开同方》等作，都循此模式，继续发挥。

### 三 岛的高言

1990年末，苏伟贞推出了长篇《离开同方》。这部小说耗时三年写成，堪称是她创作生涯中重要的里程碑。小说以嘉南平原上的一个眷村——同方新村——为背景，描述一群渡海而来的军人，怎样建立家园，最终并由聚而散的经过。这些人来自大江南北，被历史的偶然抛掷在一处，在枕戈待旦的岁月外，他们真的开始生聚教训了。他们有了家，有了眷。历史的任务还未完成，时光已悄悄消磨。少年子弟江湖老，眷村的儿女又出落成新一代。面对村外快速变动的世界，村内的人事沧桑，他（她）要如何为自己找寻安身立命的所在？

这是眷村文学的关怀焦点。如前所述，这类文字成为台湾文化上的重要环节，不只因其描绘一特殊族群的消长而已，更因其直指国家历史论述上的隐痛。军人的事业在战场：“反攻复国”，曾是多少国军将士的



终极愿望。然而年复一年，“伟人”竟然大去，他的子弟兵也惊添华发，儿孙满堂。从文学角度而言，当军队文学被眷村文学所取代，我们不能不慨叹历史空间想像的位移。朱西甯的《八二三注》后，我们再难见大型战争小说。反倒是朱天心（《未了》、《想我眷村的兄弟们》）、袁琼琼（《今生缘》）、张大春（《四喜忧国》）等，开始回忆他（她）们成长的特殊家庭背景。然而写得再好，这些小说必须面临一种尴尬：眷村文学是军中“后勤”文学，作者所透露的乡愁，何能道尽父执辈血泪填成的家恨国讎？军旅生活家庭化了，圣战使命琐碎化了。在这个层面上，眷村文学的出现已铭记时光推移的感伤，但再悲怆也只是一代战争神话的渺渺回声。

或许这也是眷村二代作家失落感的症结吧？因而有了更多的不安，更多的书写、回忆欲望。苏伟贞早在1984年就写出了《有缘千里》。多年之后，她要借着“离开”同方，再次回到她思之念之的眷村过去。这部小说野心极大，也有不少精彩片段，但我却以为是力作，而非杰作。苏生动地介绍了村内许多代表性住户：好色的袁伯伯、有洁癖的段叔叔、痴情的小佟叔叔等，更不说形形色色的“家眷”们了。然而这许多人物固使同方新村热闹非凡，也凸显了眷村生活既整齐却又杂乱的特性，苏并未能进一步探索眷村文化的历史底蕴。她的重心毋宁仍是在一出出或惨烈、或诡异的爱情传奇上。即如上述，她碰触到的是军事生活逐渐驯化的关键年月。爱情、家庭、子女、岁月等问题纷至沓来，终使眷村的乌托邦天地，逐渐崩解。但她还需要更多的笔力点出这一群人相濡以沫、自成族群的心理及行为特征。

在苏伟贞的笔下，眷村儿女多血性，有义气，不论是正是邪，俱足令我们惊心动魄。“自闭”的环境恰是最佳舞台，供她（他）们演练苏刚烈暴虐的情欲观。方景心与小余叔叔的爱情，以双双自焚疑案达于高潮。另外席阿姨与小佟叔叔的婚外恋曲，一样是在生死边缘铤而走险。只是苏伟贞这回多有感情，笔下留人，使这两段故事都有了峰回路转的

结局。莫非“回到”同方，苏的爱情烈士们也要稍息了。另外，她以全如意/李妈妈为重心，一再铺陈她的飘忽神秘、疯癫失忆，当是以往“女鬼”原型的极致演出。但放在同方这一史诗般空间中，却未免嫌没有名目。

苏伟贞也不能免俗地沿用了魔幻写实技巧，来渲染心目中的神秘氛围。同方的“气息”可如芳香烂熟的玉兰，可如绵绵不断的霪雨。死亡、疯狂、“乱爱”幽幽渗透日常生活。她极力经营一个眷村的神话世界，我却要说眷村回忆之成为可能，正是因为那个神话从开始就“已经”破碎了。也由于村内老的小的不能也不愿放弃回忆，他们的挣扎才有看头。小说最后在大雨中叙事者捧着母亲的骨灰，回到同方，确是令人动容。如果小说不仅汲汲于村内男女情爱，而更着墨于大伙对伟人及信仰一种无以名状的依恋、对团体生活的陷溺与乡愁，气魄将更大一些。

无论如何，《离开同方》应视为还愿之作。仿佛跨过了这一关，苏伟贞才好收拾心情，重新出发。她下部重要作品，《沉默之岛》，果然是令人眼界一新。在《沉默之岛》出现以前，苏必然已经有意识地探寻新的形式，表达她对（女性）欲望及生命的直观反应。她的《过站不停》把自己一个80年代相当煽情的故事，改头换面，加插八封书信体的“潜情书”，成了一部充满喃喃自语的忏悔录。《热的绝灭》虽一仍既往，讲了一个女性无偿的恋爱故事，故事中的“我”却越来越有能力，自剖心事，并自疗感伤。那80年代的“世间女子”经过十载修炼，欲力依旧，却多了份圆转而自觉的风貌。

于是有了《沉默之岛》。小说的题目已足具象征意味。在话语符号无所不在的天地里，小说家要写一种幽秘的沉默：对话语的拒斥，也是对回忆及历史的拒斥。而岛屿顾名思义，象征一个狭小而闭锁的空间，社会关系的隔膜或断裂。马修·阿诺德（Matthew Arnold）那首《多佛海岸》（Dover Beach）中有名的孤岛即人生意象，恰可为佐证。然

而“岛孤人不孤”，苏伟贞要写的是沉默之下的无尽骚动，孤岛与大千世界间的种种色相引渡。这骚动与这引渡无以名之，只能笼统地说是情欲；而负载这骚动与这引渡的主体，正是女性。

苏伟贞不是大刺刺的女性主义作家，她不少作品其实充满“反动”意识。然而袁琼琼的直觉是正确的，像《沉默之岛》般的作品，碰触了相当多的女性主义议题<sup>⑤</sup>，且绝不故作嚣张。小说的情节望之极繁复，主要症结在于两条主线的女主人翁都叫霍晨勉，而围绕她们旁边的一群人物名姓背景也多有雷同。但两个霍晨勉故事并无交集。为了读者的方便，王宣一曾专文讨论人物、情节<sup>⑥</sup>。事实上静下心来读《沉默之岛》，我们会发觉此书貌似庞杂，其实不难理出头绪。比起《离开同方》中数十人物呼啸来去，苏伟贞果然找到了一种更有效而纯净的叙述方式。

两个霍晨勉都令我们想起苏伟贞早期的女性人物。尤其在海外工作的晨勉有个弑夫的母亲，后于狱中自杀，背景是够奇诡的了。要紧的是，两个晨勉对己身的情欲悸动都有无限好奇与向往。她们工作、旅行，从一个男人换到另一个男人，把性爱变做吃饭睡觉般的寻常习惯。她们周遭的男人有异性恋、同性恋、双性恋、一夫多妻者，种种国籍，洋洋大观，但两个晨勉只自顾自地处理身体欲望。卫道之士要视这两名女子为花痴的。事实不然。性爱于她们只是发觉情欲的前奏；她们沉湎的毋宁更是种“意淫”。如何想像情欲的形式，如何思考情欲的曲折，反更常萦绕她们胸中。独处或婚约、禁欲或滥交，于她们而言都是一种情欲存在的状态，随时准备流动到另一种可能。只要回想一下《陪他一段》、《红颜已老》中的女士们独沽一味、死而后已的爱情观，90年代的苏伟贞可真不能同日而语。置之死地而后生，信然。

我注意苏伟贞对文字形式的掌握，越发圆熟，而不为情节可看性与否所执。但我却不认为她对情欲的看法，必然较前激进。詹宏志从另一角度指出，两个晨勉最后都怀孕，结果一堕胎，一奉“腹命”与男同性



恋结婚，是相当保守的做法<sup>①</sup>。苏伟贞应会回应，保守或激进、赚或赔，都是无关宏旨的辩论。她要探勘的是（女性）情欲流淌、永不确定的抽象本质。用她自己的话说：“它永远有不同的细节部分可以试探，永远有它的犹疑性。”<sup>②</sup>

苏伟贞大概体恤读者的悟力，“只”创造了两个霍晨勉。按照她的情欲心得，霍晨勉的故事应可无限分裂繁殖，既相异又相似吧？性爱为的不是传宗接代，可也不是一种浪费。从这里，女性开始雕塑一己的情欲主体，出虚入实，终底于“一种抽象的完成，纯净感动，令人畏惧”（《沉默之岛》）。一种美学观照，于焉形成。苏伟贞的新女性在80年代已经豪爽过了，她们现在越发明白自己饱满而无名目的欲望，反而变得谦卑起来。她们是沉默之岛——这岛却是由欲望的海洋托负着，阴阴独立，深沉而傲岸。

## 注 释

- ① 王德威《“女”作家的现代“鬼”话——从张爱玲到苏伟贞》，《众声喧哗：三〇与八〇年代的中国小说》（台北：远流，1988），页223—238。
- ② 我借用了巴塔耶（Georges Bataille）另一种爱欲经济学的看法，强调能“失去”，不是一种匮乏，反而证明“有”的本钱。见*Eroticism*（N. Y.: Bentham, 1989）。
- ③ C. T. Hsia, “Hsu Chen-ya’s *Yu li hun*,” in Liu Ts’un-yan, *Chinese Middlebrow Fiction* (Hong Kong: Chinese UP), pp.214—218.
- ④ 同注①。
- ⑤ 袁琼琼《每个人都是一座岛屿》，《中国时报·人间副刊》，1994年11月12日。见苏伟贞《封闭的岛屿：得奖小说选》（台北：麦田，1996），页303—305。
- ⑥ 王宣一《追踪爱情的气味》，《中国时报·人间副刊》，1994年11月20

日。同上，页 307—313。

⑦ 詹宏志《在孤独的月夜里歌唱》，《中国时报·人间副刊》，1994年11月20日。

⑧ 苏伟贞《情欲写作》，《中国时报·人间副刊》，1994年11月10日。

## 第五章

# 老灵魂前世今生

朱天心论

也许是千百年后吧。文明升沉，万事播迁，五洲板块又是几度震荡后，有个曾叫台湾的岛屿依稀残存。朔风野大，天地洪荒，早已阒无人烟的古都台北，或还残存当年一二繁华遗迹？沿着昔日“总统府”、二二八纪念公园旧址行来，荒烟迷漫，鬼声啾啾。掘地三尺，哪还有半点尸骸。倒是千百页尚未腐化尽净的断简残篇，成为对某个世纪书市文化的最后见证。

一阵腥风吹起那些书堆，噼噼啪啪，你仿佛听到阵阵歌哭之声：“昨日当我……”“想我……”“我记得……”是老灵魂的声音么？穿过死生大限，它还是阴魂不散！世事混沌不清，世事又全如所料。在历史废墟间，老灵魂彳亍徘徊，不忍离去——一切早都关灯打烊了，它还在摸黑找些什么？

自80年代末期以来，小说家朱天心开始营造她的老灵魂世界。阅人述事，洞若观火，笔调则如此老辣苍凉。从《我记得……》到《想我眷村的兄弟们》，再到新作《古都》，朱的创作量不能算多，但每次出手，必然引起议论。读者或为她的题材侧目不已，或为她的“论文体”叙述啧啧称奇。但最不可思议的，还是她率团登场的老灵魂人物。老灵



魂来自各行各业，穷通蹇达不等，但个个“先天下之忧而忧”。他（她）们悸惧衰老与死亡，却有穷究老与死的兴趣。他（她）们看来对一切都不在乎了，却比谁都更在乎一切。在朱天心的指挥下，老灵魂渗透你我之间，散播末世消息。人家希望、快乐，老灵魂暗自神伤；人家心灵改革，老灵魂心乱如麻。这真是群煞风景的人物。

而朱天心自己也是个老灵魂么？小说家和她的人物真得对号入座么？也不过就是十多年前吧，朱天心凭着《击壤歌》、《方舟上的日子》等作，颂赞青春，风靡多少学子。几番周折，她竟抛弃同辈读者（如我等），决心先自行老去。但她老得并不彻底，她还有话要说。过分老于世故的人其实写不出像《想我眷村的兄弟们》、《匈牙利之水》这样的作品。是犬儒，也是天真，朱天心的作品因此形成一种风格的时差。这也许可作为我们进入她“老灵魂学”的一个门径。

## 一 与历史怪兽搏斗

朱天心作品最重要的特色是对时间、记忆，与历史的不断反思，而她老灵魂式的角色成为启动此一反思行为的最佳媒介。老灵魂生年不满半百，心怀千岁之忧。他（她）们知道太平盛世其实隐藏了无数劫毁的契机，也惊讶在死生大限之前，凡夫俗子竟能活得如此浑然无知觉。今朝欢乐，明朝枯骨，生命的必然与偶然，不就是一线之隔。虚空的虚空啊，一切的贪痴嗔怨，总要归于徒然。老灵魂独探死生的幽微逻辑，夙夜匪懈，且啼且笑，于是有了不能已于言者的冲动，有了书写的欲望。

论者可以轻易指出，老灵魂的忧虑就算事出有因，毕竟是有闲阶级的玩艺儿。芸芸众生未必真傻到不知生老病死，然而眼前的“近忧”都照顾不来了，还谈什么远虑？朱天心的人物都犯了一个毛病——杞人忧天。朱天心要不以为然了。她可反驳她的老灵魂其实个个胸无大志；他（她）们所关心的就是眼前的芝麻绿豆。一般人自谓看近难看远，说

穿了，看得还是不够近。谁能想像这一分钟的家常，埋藏了下一分钟的什么噩耗？老灵魂事事关心，事事担心，他（她）们活得好累，也是不可救药的现实主义者。

朱天心折冲于最细密的现实关怀，以及最迂阔的生死忧思间，形成了她作品中的一大吊诡。照道理说，已经看到死亡另一面风景的老灵魂，还有什么心情斤斤计较浮世人生？但我以为这一吊诡是她叙事风格的基础，也与她想像历史的方式息息相关。看她的作品，尤其像《预知死亡纪事》及《拉曼查志士》等，不由你不觉得她笔下人物忧生忧死，已迹近妄想狂的征兆。“人有旦夕祸福”真是他（她）们的座右铭。有幸死得其愿、死得其所的人毕竟太少。为了“走得”干净，老灵魂们上自生辰八字，下至内衣内裤都得事前交代打点。但欲洁何曾洁，只怕生命中的琐碎让我们活得谨小慎微，死得也不明不白。《“预知”死亡纪事》，顾名思义，已充满自我解嘲玄机。死亡如果是一了百了，哪由得我们预知后事？生命是如此嬗递紊乱，怎能叙述纪事？老灵魂是在打一场看不见敌人的仗，其虚张声势处，恰如四百年前的堂吉诃德一般。

朱天心及她的人物一方面苦于世事无常，一方面又贪婪地吞吐千百种过眼资讯，成为一种文字反刍奇观。读者或要为她益趋漫漶的风格所苦，因为她越来越不能讲个一清二楚的故事。但换个角度，朱天心放弃传统定义的故事性，几乎是理所当然的事。借此她反可能逼近现实无明也无常的面相。她的琐碎议论姿态成为对抗历史大说的方式。所谓本末倒置于她或有新解。当事物的“本”已无所可本，我们所能有的也只是枝微节末。正因为朱及她的人物意识到大历史的了无理性，他（她）们对生活的细节，对记忆的缝隙，愈发变本加厉地摩挲思辨。

在这一方面，朱天心让我们想到了张爱玲——尽管张可能是她雅不欲再有轶轳的家传秘方。想想张的名言：

在时代的高潮来到之前，斩钉截铁的事物不过是例外。人们只是感

觉日常的一切都有点儿不对，不对到恐怖的程度……为要证实自己的存在，抓住一点真实的，最基本的东西，不能不求助于古老的记忆。<sup>①</sup>

张爱玲素以惟妙惟肖的模拟技巧，赢得口碑，事实上她胜于一般写实作家之处，更在于她从不把现实视为当然。她的白描功夫与其说建构纸上现实，不如说因其过于精密尖锐，因而粉碎了我们居之不疑的现实观。朱天心的风格并不近于张，但在想像大难当前，“苟且偷安”的方法上，居然与祖师奶奶仍有若合符节之处。

## 二 我记得什么

言归正传，朱天心创造老灵魂的过程，究竟十分曲折。由于家学渊源，十来岁的朱已颇有大将之风。再加上老牌才子胡兰成的点拨，下笔行文在在令人惊艳。《击壤歌》所焕发的率性浪漫，不啻是鹿桥《未央歌》的一脉真传，而朱天心那样“随便”的就念完北一女，还成了台大人，真让我辈叹为观止。与此同时，朱参与“三三集刊”活动，诗书天下，礼乐江山，好不热闹。她的军眷家庭背景当然也对她多有影响，天地正气到国家主义再到儿女英雄，一种紧密内炼的生活形式及信念，于焉兴起。

然而才女终将长大，时光难再倒流。早在大学时期，朱天心已兀自在思考着生命无可奈何的变数。像《未了》、《时移事往》、《昨日当我年轻时》这些篇目题名，都宣示了她对感情、身份、年岁的焦虑——尽管她急切的言志倾向，每每使作品读来造作。然后她推出了《我记得……》（1987），以一系列犀利讽刺的故事，为老灵魂式角色画下雏形。

《我记得……》后十年间，朱天心除了创作，也浅涉政治活动。她



的改变，竟与台湾从戒严到解严，从一党到多党的时刻表相互辉映。批评家乐得就此大作文章。或强调朱因族群、政治信仰认同的危机，由青春浪漫变得辛辣保守（詹恺苓）；或指出她一向追求主流以内的政治正确性，面临90年代的众声喧哗，不免无所适从起来（何春蕤）；或批评她的性别意识过于画地自限，间接反映她国族认同上的故步自封（邱贵芬）<sup>②</sup>。这许多研究中，黄锦树的专论《从大观园到咖啡馆》最为可观。仔细爬梳朱的作品后，黄写出朱的创作时空及风格上的巧妙互动，以及她投身、记录及批判社会动态中的特征。黄锦树更提醒我们胡兰成当年对朱的评价及期许，从而见证朱与她胡爷爷间颇见张力的对话关系<sup>③</sup>。

这些评论不乏中肯意见，但也有一二声音过分依赖当今的政治及理论立场，对朱训勉有加。评者的赞弹，朱尽可嗤之以鼻：小说的可读性与否，与政治或文学理论正确性多寡，其实没有必然关系。意识形态最保守的作家（如陀思妥耶夫斯基）可以写出最激进的作品，何况台湾这年头左右统独交投热络，谁激进、谁保守，还有待下回分解。朱对历史的不确定性念兹在兹，这几年政坛学界的怪态早就是她下笔的好材料（如《佛灭》、《我记得……》）。面对冲着自已来的“历史”评价（包括本文在内），大可以自谑谑人的方式，好好分析一番。

我的问题在于，不管怎么看朱天心的前世今生，多数评者的立论皆止于单线史观，他（她）们以朱前期的青春纯真对照后期的世故泼辣；或以前期的天父国父师父（胡兰成）三位一体对照后期的“去圣已邈，宝变为石”。朱天心的创作历程因此成为一则堕落与成长的故事，一则失乐园式的神话。自诩前卫的评者尤其不耐朱的频频回首姿态；历史裂变之后，她似乎越来越举足维艰了。对这些批评，朱也曾切切以小说或评论形式，有所辩解。奇怪的是到目前为止，她的反驳同样落在起承转合的逻辑里，以致与她的“敌人”们形成五十步与百步的拉锯。

我同意多数评者的看法，认为朱天心在80年代末期经历了题材与

风格的断裂，但却以为这一裂痕的前因和后果，不见得如此清楚明白。我更以为朱天心所创造的老灵魂人物隐含了繁复的时间、记忆线索，而作为创作者，朱仍然低估了这些老灵魂们的潜力。对那些嘲笑她不够民主前进的人，朱天心可以幽幽地叹道：在历史的进程里，她与她的老灵魂正如本雅明（Walter Benjamin）的天使一样，是以背向——而非面向——未来。他（她）们实在是脸朝过去，被名为“进步”的风暴吹得一步一步地“退”向未来<sup>④</sup>。不仅如此，只要历史与记忆代表着一种人为的时间纪录，过去与未来总是不断分殖增减，任何可见的裂变，也不过是权宜的时间坐标罢了。

如果老灵魂真如朱天心所谓，可以预言休咎，那是因为他（她）们对往事看得太细太多。如果老灵魂逃避历史，那是因为未来的变数使他（她）们无从对过去遽下论断。细心看来，朱天心这几年的小说不仅仅在重复追悼一种历史而已。她每一则有关老灵魂的故事都挖掘出我们记忆过去、构想现实的又一断层。最显而易见的，她写反共复国迷信的消失，革命建国神话的兴起（《十日谈》、《想我眷村的兄弟们》），并惊异于刚破除迷信的人怎又制造神话。在国家论述外，朱为不同族群、性别、行业追寻历史，形成一种人类学式的总汇<sup>⑤</sup>。任劳任怨以致不成人样的妈妈（《袋鼠族物语》），暗通款曲的女同性恋（《春风蝴蝶之事》），心口不一的社会良心分子（《佛灭》），时有非分之想的安分小民（《第凡内早餐》），当然还有江湖老去的眷村少年（《想我眷村的兄弟们》）。每种“人类”都有他们的谱系。不应，也不能，化约为一简单的历史叙述。

而当这些类别的人物相互交错，他（她）所构成的繁复动线，才让我们更惊异于朱天心的驳杂史观。想想袋鼠族妈妈如何有朝一日可成为半吊子股票族及政治族（《新党十九日》），或良家妇女如何在累积杂物的过程中（《鹤妻》），可能与那个杂货店老板兼恋童癖者互通有无（《去年在马伦巴》）。这些角色各有各的生存轨迹，却都从无意义的

交会甚或交易中形成自己身份的认知。朱天心应会慨叹，历史何尝不是一种附加价值，一笔多余的开销（surplus value），只是所交易的项目，因人而异。知识分子或许隐隐感到自己的不诚实，但赚到手的利益怎能拱手让出？《佛灭》中的反对运动菁英其实是最精明的投资者，一句“我存在，因为我反对”恰似政治活动的卖点，文化理论的明牌。而《我记得……》中的广告商只有在命危时，灵光一现地记得往日乌托邦式政治寄托。

从政治到广告，从历史到杂碎，识者或要诟病朱天心的犬儒尖峭。然而惟其如此，朱显示出她的眼光与众不同。主流的历史是选择性记忆过去的历史，或说穿了，是遗忘（绝大部分的）过去的历史——国、民两党纪念二二八的方式其实有异曲同工之妙。当大家急于为过去翻案或定案时，像朱天心这样的作者贸然跑出来喊一声“我记得”，难怪要干犯众怒。她记得我们应该忘却的，想起我们不愿或不敢记得的。由是观之，《去年在马伦巴》的拾荒者/杂货贩子角色，真是她老灵魂的原型人物，而她伪百科全书式的叙事方法，实在是良有以也。

朱天心最近的作品更变本加厉，强调我们的记忆不只凭借知识经验，也凭借感官本能，像是嗅觉与听觉（《匈牙利之水》）、视觉与味觉（《古都》）的触发。历史是时间也是感官之旅。在这方面，她的前驱是写《追忆似水年华》的普鲁斯特。容我再套用本雅明论普鲁斯特的例子。普鲁斯特追忆（或记得）往事的方式与众不同，他大白天也蜷缩在阴暗的房子里，点滴凝聚散乱的往事。荷马史诗《奥德赛》（Odyssey）中的奥德修斯离家二十年没有音信，他的妻子佩涅洛佩为了退却众多伺机求婚者，以织完手中布匹为借口。她于是白天织，晚上拆，夜以继日，延宕承诺。普鲁斯特追忆往事恰似佩涅洛佩织布一样。不同的是，他白天拆，晚上织。表面漫无章法的叙述，暗地自有道理可循<sup>⑥</sup>。朱天心的“我记得”是在这一白天拆、晚上织的层次上，将过去的可能与不可能偷偷结成一气。



我们再回到前述朱天心的意识形态是否前进或后退、或创作风格是否统一或断裂的争议上，才能了解这些评判仍有其局限。当老灵魂告诉我们历史永恒埋藏裂变，进步也是退步，我们又焉知她自己创作史上的分裂不是统一，保守不是激进呢？没有前期的《未了》，哪里来后期的《想我眷村的兄弟们》？写女同性恋的《春风蝴蝶之事》，未尝不让我们记起《击壤歌》中的同学姊妹情深。朱天心对政治的疑虑，恰是当年她对政治的信念的一体两面。三三时期的她热烈拥抱青春，渐入中年的她提早颂赞衰老，骨子里的认真张致却是一如既往。而老灵魂坐立难安的处处危机论，与胡兰成“大自然的五基本法则”中的处处转机论，竟似源自同一神秘主义的辩证。我为朱天心记起她（可能）愿意忘记的，无非强调她老灵魂哲学的无孔不入，终将以蚀毁她自己为自己营造的立场，作为终结：老灵魂的胜利就是失败。

我曾在前此的书评中称呼朱天心是“老灵魂里的新鲜人”，因为看到她与她人物间毕竟有所差距<sup>①</sup>。面对历史乱流，朱天心还是有太多话要说，也还向往一个清楚的、有是非正义的乌托邦时间表。她的“知其不可为而为之”可以是一切撒手前的阿Q演出，也可能是悲剧情怀的最后勃发。我以为徘徊在这两种极端间，朱仍心有不甘：她毕竟不够老。也正因此，她愿意陷人与她批评者同样单面向的逻辑，并以之论辩抗争。她的矛盾表诸文字，已形成一些极具张力的作品（如《去年在马伦巴》、《想我眷村的兄弟们》），但是否也已构成一种局限呢？

### 三 怨毒著书说

朱天心早期作品处处留情，但已时见机锋。彼时的她仿佛年纪、身份尚不足观，是以姑且隐忍下来，转而放肆众皆曰可的似水柔情。但在《时移事往》中，我们已经可见这位女子别有所图。这篇故事自男性观点剖析70年代女性成长的经验。女主角爱波集理想浪漫虚荣于一

身，已迹近概念性人物。我们的男性叙事者暗恋爱波而不得，却注定要在她每逢危难时拔刀——手术刀——相助。他数度操刀进入爱波体内，为她堕胎，为她除病。爱波终于不治，留下男主人翁怅惘时光流逝。

我们当然可说爱波就是那美好却不无缺憾的往事化身。但这篇小说真正引人注目的，是朱男性化的观点，以及老练的辞锋；她在写作的手术台上，也是下笔如刀。一反多数女性作家所擅的温柔敦厚，朱天心嘲讽讥刺，左右开弓。到了80年代后期的《佛灭》，朱写尽社会菁英的伪善及算计，由于嘲仿的对象呼之欲出，一时引来议论纷纷。

袁琼琼早就指出，朱天心笔触“火热”，而朱自己也承认，她时有“陷刻少恩”之虞<sup>⑧</sup>。对此朱大概要辩称，“予岂好辩哉！”的确，在这个不讲道理的时代，朱的得理不饶人反予人不够厚道之感了。到了她的老灵魂人物披挂上阵，更让我们觉得朱严以待人，却也自苦得紧。相因相袭，使她的作品充满怨毒之气。

我刻意使用怨毒二字，想到的是古典小说批评“庶人之议、怨毒著书”的传统。金圣叹评《水浒传》，谓“其言激愤，殊伤雅道，然怨毒著书，史迁不免，于稗官又奚责焉”<sup>⑨</sup>。金将《水浒》与《史记》并列，暗指太史公“发愤著书”的传统到晚明已由小说赓续。是在怎样激越愤懑的情怀里，一代史家执起如椽之笔，针砭人事，千百年后依然撼人心弦？而又是在怎样滞塞郁闷的环境下，小说家以小搏大，念念以史笔自居？金圣叹于是叹道：“从来庶人之议，皆史也。庶人则何敢议也？庶人不敢议也。庶人不敢议而又议，何也？天下有道，然后庶人不议也。”<sup>⑩</sup>再过三百多年，小说家不击壤而歌，反而要写“政治周记”。朱本来学的是历史，现在以庶人之议的姿态，怨毒著书，想来也是感触良多了。

现代中国文学传统中也有怨毒著书的一支，个中大师，不是别人，正是鲁迅。一般看鲁迅侧重他感时忧国的一面，但大师百难排解的怨怼，无时或已的忧疑，可能才更令人心有戚戚焉。《呐喊》、《彷徨》固

然显示其人的抱负与志业，但也充塞抑滞不散的暧昧心情。怨毒的传统到了鲁迅正如一柄两刃之剑，能够伤人，也能自伤。鲁迅似乎颇有自知之明，散文诗《野草》中一再敷衍他的两难，最动人的例子莫如《墓碣文》中那个自噬其心的游魂：

于浩歌狂热之际中寒；于天上看见深渊。于一切眼中看见无所  
有，于无所希望中得救……

有一游魂，化为长蛇，口有毒牙。不以啮人，自啮其身，终以  
殒颠……

抉心自食，欲知本味。创痛酷烈，本味何能知？……<sup>⑩</sup>

识者或要说，朱天心哪里能比得鲁迅深刻或深沉。但这已是个生命不可承受之轻的时代，比起世纪初的呐喊与彷徨，作家或者只宜讪笑或自嘲罢了，即便如此，朱天心的老灵魂上下求索而百无出路，满纸道理而又矛盾处处，不能不使我们想到鲁迅部分人物。而我谈起鲁迅，未必只是抬举朱天心，也更想指出她老灵魂式的逻辑，也可能陷入一种套套语（tautology）僵局，正如鲁迅自噬其心的游魂一般。老灵魂以其世故犬儒，作为批评天下无道、兼亦“反抗绝望”的方法<sup>⑪</sup>。但同样的世故犬儒也可能培养出“虚假的洞见”（Enlightened False Consciousness）甚至成见，陷溺其间而不能自拔<sup>⑫</sup>。当老灵魂自谓明白一切，可以预言休咎时，我们得提防她是个假先知。

从当代理论的角度，朱天心一脉的怨毒著书法也可找到部分解释。尼采的辱恨说（ressentiment）是论者一再指出的现代意识之一端。从陀思妥耶夫斯基的地下室人（*Notes from the Underground*）到色林（Louis-Ferdinand Céline）小说的荒唐小人，英雄都成了反英雄。他们因受辱而心怀怨恨，但沉浸在不断循环的痛苦记忆及想像的报复中，他们由自怨竟然可发展成“自爱”。受苦成了不请自来的权利，使他们



由最低姿态中，尝到了自欺欺人的“精神胜利”。而一种暴力的种子已自萌芽。鲁迅的阿Q应是个好例子吧？但仔细看朱天心的老灵魂，我不觉得他（她）们自抬早受贬抑的身价，也未必仅能苦中作乐并以此作为报复自己与他人的起点。她的风格也让我想起心理学的“不堪”（abjection）观点。

“不堪”不同于“辱恨”，因为前者虽出于对外界压力的回应，却不汲汲营造内心愤懑的永劫循环。不堪的意识一样让人觉得卑下委屈，却殊少因此发挥成想像或行动的暴虐结果。折冲于体制内外，不堪的人自觉失去发言地位，因此努力找寻、挑逗对话的机会。虽明知一己的地位与声音可能成为笑柄，一股因不甘而想还嘴的冲动总是萦绕不去。心理学家克丽丝蒂娃（Julia Kristeva）特别强调不堪意识的“门槛”经验：不上不下，不里不外，不死不活。我们觉得不堪，正是因为我们对人与己的关系无法确定，从而有了自弃与自救的矛盾冲动。克里斯多娃把这一不堪的意识定位于女性身上，并与生命中的现象如废物，食物，及生殖连锁一处。而不堪意识的症结是被放逐的恐惧，对回归的欲望。“门槛”内外的对话由此开始<sup>⑭</sup>。

批评家的理论高来高去，但我们不妨姑妄听之。由此我们可说朱天心的怨毒著书，来自她文学与政治经验的情何以堪。她的人物中可找到不少对应例子。像《从前从前有个浦岛太郎》，写政治犯被放逐三十年后的回归，只陷入恍若隔世的时间错乱。像《袋鼠族物语》写平凡母亲的逐步退化与无言抗议，又像《春风蝴蝶之事》，写女同性恋在男性话语霸权下，暗递心事，都是处理时间、意识形态、语言、性别及性倾向“门槛”内外，相互交争的故事。这些被主流历史排斥的人物，是在从自己的不堪（入流）上，认知自己的身份，而这身份每每使他们无所适从。

但我的用意不在以老灵魂人物印证一二理论而已。我更要说，如果她愿意，朱天心的老灵魂不必被这些理论束缚住。我在上一节提到，

从《时移事往》到《想我眷村的兄弟们》，朱仔细琢磨老灵魂的历史观，却往往低估了这一史观的杀伤力。老灵魂苟全性命于乱世，不求见容于主流，他（她）们穷究天人之际，应该也会将混沌论的说法，考虑在内。世事参商，牵一发而动全身。些微骚动，曲折回环，都要让我们的文化结构有所改变。是祸是福，谁能与闻<sup>⑮</sup>。“辱恨”或是“不堪”，都各只是众多线索之一端而已。更进一步，出入在复国论与建国论、永劫循环说与“大自然五基本法则说”，还有袋鼠族、眷村族、雅痞族、同志族等各类历史间，老灵魂早搅乱一池春水。这些不同角度衍生的史观，盘根错节，难分你我，有可能共存共荣，更有可能同归于尽。在两极之间，物竞而天未必择，最新而好的事物不见得是进化史观的幸存者。既然没有人能够以全知角度综览过去，即使历史重演——有如录影机倒带重播一样——我们又哪里能够得到同样的结论<sup>⑯</sup>？

这一推论并不让朱天心的负担减轻，但也许有助于她跳出画地自限的套套语。老灵魂浮游种种历史界限间，对自己前此宣称“知道”一切的“不可知”，终必要哑然失笑罢。因为他（她）的对手正是凭借这一全知姿态，争夺历史所有权。如果没有人能自外于历史，谁又怎能为历史过去与未来塑造全景？你我所思所见，无非是万花筒般的历史鬼影幢幢？朱的新作《古都》，终于朝着这一方向，作出更深刻的思辨。

#### 四 当历史变成地理

《古都》是朱天心最新的老灵魂小说集。除了主要的中篇《古都》外，这本选集另收有四个短篇：《拉曼查志士》、《威尼斯之死》、《匈牙利之水》及《第凡内早餐》。乍看之下，这些小说仍然承续了朱《我记得……》、《想我眷村的兄弟们》的述写姿态。但细心读者可以发觉，前此朱企图借议论所作的自卫姿态，如今更多了自省及自嘲的色彩。她仍然企图记录或记忆历史，却更怀疑一切努力是否终将退化为本能抽搐。

多年来预告时移事往的老灵魂，似乎终于身历其境，反而因此有种大势已去（或已定）的从容。

《拉曼查志士》基本上是《预知死亡纪事》的续篇。其中写老灵魂对猝不及防的凶死，对身后之事的未雨绸缪，已是狂想曲的笔法。但朱天心借题发挥，一句“不愿竟此生就这样随随便便被发现并就此被认定”，恐怕才真道出她的意识形态洁癖。《威尼斯之死》巧妙挪用托马斯·曼的小说名，却是个作家自剖创作经验与环境的告白。黄锦树以此作的地像背景——咖啡馆——为朱天心现阶段创作视野的象征，颇有见解<sup>⑰</sup>。都会的、自我解构的、以及虚张（男）声（男）势的朱天心，已经成为后现代台北文坛的一景。惟此作过于切近作者本人的创作甘苦谈，虽然时有神来之笔，毕竟有此地无银三百两的味道。

《第凡内早餐》则是一篇精致而狡黠的小品。一个自谓“我做女奴，已经有九年了”的职业文艺女性，在重复采访及文字的生涯间，猛然有了一种渴望：“我需要一颗钻石，使我重获自由。”钻石是情真意长的永恒象征，也是资产累积的富裕指标。钻石以其超乎寻常的价值，伪托生活及生命无价的追求。它惹起我们“重获自由”的迷思，只因为我们甘愿被它套牢。钻石成了商品拜物异教的法器，资本主义淬炼出的舍利子。而朱天心笔下年华老去（！）的新人类在洞悉“钻石学”一切后，仍嘿嘿然地全副武装，“打劫”来“属于”她的一个结晶体。在珠宝帝国第凡内公司的台北前哨里，最精致的消费文明与最寒碜的消费欲望相互撞击了。朱天心由此中再次看到了文明的“不堪”，但却衍生了前此少见的黑色幽默。

《匈牙利之水》的形式已近中篇。小说写两个偶然在小酒馆相遇的中年男子，凭着嗅觉（香水、香料）及听觉（李香兰的《上海之夜》），重启记忆之门，进而沉浸于往日时光。证诸小说中眷村生活点滴，我们几乎可把《匈牙利之水》与《想我眷村的兄弟们》并读。只是这一回朱天心更为强调不请自来的感官直觉，如何像触媒一样，引起我



们记忆的震颤。麝香薄荷香茅樟脑，丁香豆蔻芦荟玫瑰，在氤氲的芬芳中，我们“闻”出了已被遗忘的过去。而嗅觉又刺激出听觉、味觉及触觉的快感，造成一种象征主义式感官交错（synesthesia）的效果。《匈牙利之水》会使我们想起普鲁斯特到徐四金这一系列作家的美学观。但如果普鲁斯特借助直觉重新构筑他那精致的似水年华，朱天心可能反其道而行。她看到了，——或是闻到了，礼乐退化为生物本能的讯号，文明逐渐荒凉的必然。当香味散去，歌声已远，回忆最终要变成遗忘——完完全全的遗忘。

这使我想起14世纪日本散文家吉田兼好《徒然草》中的一段描写。当我们的至亲好友去世，我们哭之葬之，纪之念之。佳节忌日，我们访视墓园，盘桓良久，不忍离去。但时光流逝，我们的思念之情逐渐无从捉摸。墓木已拱，我们自己也垂垂老去。当怀念别人的人自己也成被怀念的对象，遗忘的骨牌效应已经展开。千百年后，回忆者及被回忆者共化乌有，古墓竟已早转为良田<sup>⑬</sup>。

由此我们来到《古都》。无论就题材及气派来说，这篇作品都可视为朱天心近十年来创作的重要盘整。朱天心以往小说不乏各种记忆的仪式。在《去年在马伦巴》中的垃圾资讯/杂货，《春风蝴蝶之事》及《我的朋友阿里萨》中的书信自白，还有新作《匈牙利之水》的香味与歌声，都成为朱重现时移事往的媒介。但是在中篇《古都》中，我们得见朱最大胆的尝试。在这个小说里，朱终于把她要叫停历史、唤回时间的欲想空间化。历史不再是线性发展——无论是可逆还是不可逆，循环或是交杂，而是呈断层、块状的存在。历史成为一种地理，回忆正如考古。

《古都》的故事看似简单，一位已届中年的女性叙述者，远赴京都与当年的老同学相会。两人曾经亲如姊妹“同志”，出了校门却各奔东西。不意旅美多年的同学突然天外传真，叙述者因此立即整装上路。她要等的同学终未出现，而同时漫步京都却勾起了层层往事。故事并不就

此打住。叙事者比预定日期早回台北，阴错阳差被当成了日本观光客。她将错就错，拿着日文台北导游手册，重新逛起她熟得不能再熟的城市。

我们的女叙述者穿街入巷，行行复行行。她脚下的台北像是个幽灵城市，叠映着过去与现在的重重痕迹。总督府还是“总统府”，艋舺还是万华，本町还是重庆南路，末广町、寿町、新起町、西门町。政治的、商业的、人文的、自然的地理/历史，随着叙事者的脚步不断移动穿梭，汇为一处。但台北这座“古都”为什么让多数久居于此的市民，都了无以往的记忆呢？朱天心一再引用《桃花源记》的典故。好一个后现代的“晋太元中”，伪观光客潜入台北桃花源，发现居民“不知有汉，无论魏晋”。这是福气，还是堕落？

朱天心的爱走路，从《击壤歌》中的小虾漫步西门町、中山北路，乃至远征剑潭、士林已可得见。到了《古都》，她把走路的能耐与她的历史忧思合为一处，一步一脚印，真正出人在台北历史/地理之间。熟悉新马理论的评者可以再搬出本雅明的“游荡者”（flâneur）来比附朱天心的伪观光客。游荡者隐身于巴黎街头千百过客间，既冷眼旁观，又不由自己地陷入人潮，形成一种都会景观，也预言都会现代性的来临。朱天心的伪观光客其实是体制内的中产阶级，却时发非制式的思古之幽情。她不坐咖啡馆、不逛名店街，“老是若有所思、若有所求的拖着一个大吸铁，踽踽独行于城市和荒野，更行过漫长人生的每一路段和角落……而所汲汲吸求到的珍宝往往之于其他大多数人简直如敝屣垃圾”（《威尼斯之死》）。走着走着，她转进了狭仄的巷弄，晋江街一四五号的门板，浦城街二二巷一号樟树大王椰，长春路二四九号雀榕趴在墙头……每一处门庭透露多少岁月风华，人情沧桑。走着走着，她从最繁华的所在看到最寒凉的废墟：西门町原来是狐鬼流窜的乱葬岗，二二八革命圣地现在是黑美人酒家。与其说她是游荡者，更不如说她是个福柯（Michel Foucault）定义下的考古者<sup>①9</sup>。在有限的都会空间内，她幽

灵般穿刺于断层之间，看出罅痕裂缝，看出断井颓垣。台北日新月异，即便有一点古迹的影子，也被糟蹋得不成样子。是透过一位伪外乡人/外国人的眼睛，台北变得古意盎然了。

与台北相对的是京都，那平安朝以降的日本古都。相较于台北的怪力乱神，日新又新，京都的一景一物，赫然像是天长地久一般。多次行旅京都的女叙事者简直对其亲爱熟悉到了狎昵程度，真个是直把他乡作故乡了。但也就是这个精致优雅的文化，曾经侵入了美丽之岛，肆行了半世纪的殖民统治。而在另一个时空里，京都虚心接受了唐宋的文化移植，从此开辟规模。台北的人在为一个外来政权鼓噪不休时，面对另一个前外来政权代为传留的文化遗产，突然都变得美丽与哀愁了。凭着一册新版日治旧台北观光地图，台北人企图找回殖民“史前”的记忆。这一笔殖民与后殖民主义的账，文化批判论加后殖民论学者应该可以盘算一下。

我更有兴趣的是《古都》所引起的文学对话及其联想。顾名思义，《古都》的灵感来自川端晚年的名作《古都》。朱天心一向喜欢引用国际文学作品移花接木，另抒新机；前述《威尼斯之死》就是个好例子。但是《古都》承接川端遗风，疑幻疑真，野心则要大得多。在川端原作里，双胞胎姊妹千重子及苗子自小被分开。千重子长于养父之家，因缘际会遇到苗子，由此展开一段认亲故事。但川端更要描写的，是故事所在京都的四时变化、礼俗节庆。相对人事浮沉，古都的种种仪式沉淀出一种深沉韵律，历久弥新，千重子及苗子相会一宿后，终于悄然分别。

朱应会体念川端笔下淡淡的“物之哀感”吧？美好的事物分裂、成长、衰老，与其奢盼永恒，那霎时的光华或更令人余味无尽。千重子与苗子在小雪的清晨告别，了无痕迹；分离就是完了，全书倏然作结。回到《古都》，叙事者与当年亲到如“同性恋”般的好友重逢，自然使我们想到川端原作的姊妹相会。但是不然，叙事者根本就没等到人。今之



尾生，即使信守承诺，抱柱而亡，哪里有人领情？而叙述者自己也不比千重子，独在异乡为异客，她对京都文化再欢喜赞叹，终究只是旁观者罢了。

但我以为朱天心志不仅于此。千重子与苗子一母双生，命运各殊，才应真正让人着迷。两人这么像，又这么不像，谁真谁假，把爱慕她们的人都弄糊涂了。朱天心有意把握由此而生的二元假象（duplicity）及幻影（simulacrum）的要意，推而广之，思考一座城市的双重或多重身世，一种文化的分歧传承。在异国京都典雅的街上，朱的叙事者居然联想到家乡台北；在摩登的都会中，她恍然置身古代世界。而她自己呢？到底是外来客，还是在地人？所有的欲望、记忆，与身份重重掩映，让人难分彼此，所谓事物的真理、历史的因缘都成了众生法相的投影，一场半梦半醒的迷魅。别的不说，《古都》本身就是《古都》的再生与挪移。德勒兹（Gilles Deleuze）谈重复（repetition）的美学，谓一类切切复制原本真迹，建立真伪秩序，另一类却以播散为章法，造出种种似是而非的对应，终于引起始原模式本身真伪的疑惑<sup>②</sup>。朱天心将台北桃花源移到古都，将现在看成过去，其意或在于此？

更重要的是，《古都》是朱天心对自己文学来时路的一次巡礼。她以往作品的重要场景，从重庆南路到西门町，从中山北路到淡水镇，又被她结实地走了一遍。事实上《古都》本身就像一座古迹，潜在层层文本，有待又一批有心人的挖掘。小虾与同学间的眉目传情，二十年后成了异乡空候；“三三”末期的《淡水最后列车》，如今有了淡水快速捷运；《新党十九日》的时代啊，哪晓得会起来这许许多多的众声喧哗；《去年在马伦巴》的荒谬，又怎比得上今日台北的一夕数变？见佛《佛灭》，但有信仰的强人一个接一个散播他们的希望与快乐。台北街头，朱天心窥见各代亡灵四下窜流。好死歹活，各凭天命，江山无梦，呜呼哀哉。

于是朱天心的叙事者走向太平町，行经六馆街，陈天来宅、辜显荣宅、建昌千秋贵德街、波丽路江山楼。她来到环河路的水门堤外，那个过

去朱天心曾比为扬子江的淡水河。河上不见“方舟”，却可能有浮尸。

朱天心的老灵魂寻寻觅觅，日暮途穷，终陷于堤外沼泽之地。桃花源远矣，但见时间的逐客，历史的遗民徘徊“江”畔。“屈原既放，游于江潭，行吟泽畔；颜色憔悴，形容枯槁。”不再记得，不再想起，修路幽蔽，道远忽兮。“这是哪里？……你放声大哭。”——恰如三岁时盟盟丢掉手中视若珍宝而旁人不屑一顾的树叶一样<sup>①</sup>。老灵魂这回真是老了。

## 注 释

- ① 张爱玲《自己的文章》，《流言》，《张爱玲全集》（台北：皇冠，1995），页19。
- ② 詹恺苓（杨照）《浪漫灭绝的转折——评朱天心小说集〈我记得……〉》，《自立副刊》，1991年1月7—8日。何春蕤《方舟之外：论朱天心的近期写作》，《中国时报·人间副刊》，1994年1月1日。邱贵芬《想我（自我）放逐的兄弟（姊妹）们：阅读第二代外省（女）作家朱天心》，《中外文学》第22卷第3期（1993年8月），页105。
- ③ 黄锦树《从大观园到咖啡馆——阅读／书写朱天心》，收于龚鹏程编《台湾的社会与文学》（台北：东大图书，1995），页325—357，亦见朱天心《古都》（台北：麦田，1997），页235—282。
- ④ Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn (N.Y.: Schocken, 1969), pp.257—258.
- ⑤ 黄锦树，同注③，页334—345。
- ⑥ Benjamin, p.202.
- ⑦ 王德威《老灵魂里的新鲜人——评朱天心〈想我眷村的兄弟们〉》，《众声喧哗以后：点评当代中文小说》（台北：麦田，2001），页63—66。
- ⑧ 袁琼琼《天文种种》，朱天文《最想念的季节》（台北：远流，1994），页8。

- ⑨ 金圣叹《水浒传》十八回回首评，见叶朗《中国小说美学》（台北：天山，无出版期），页8。
- ⑩ 金圣叹《水浒传》回首总评，叶朗，同上，页79。
- ⑪ 鲁迅《墓碣文》，《鲁迅文集》卷二（北京：人民出版社，1981），页202。
- ⑫ 我采用汪晖的说法，见《反抗绝望：鲁迅小说的精神特征》，《无地彷徨：五四及其回声》（浙江文艺出版社，1994），页384—418。
- ⑬ Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred (Minneapolis: U of Minnesota P, 1987), pp.3—22.
- ⑭ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon Roudiez (N. Y.: Columbia UP, 1982); 亦见 Robert Newman, *Transgressions of Reading* (Durham: Duke UP, 1993), pp.139—141; Michael A. Bernstein, *Bitter Carnival: Ressentiment and Abject Hero* (Princeton: Princeton UP, 1992)。
- ⑮ 见如 William Paulson 就混沌论与历史叙述间影响关系的讨论，“Literatures, Complexity, and Interdisciplinarity,” in Katherine Hayes, ed., *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science* (Chicago: U of Chicago P, 1991), pp.37—55。
- ⑯ 我特别想到生物史学家 Stephen Gold 对物种进化的新看法。见如 *Wonderful Life* (N. Y.: Norton, 1989)。
- ⑰ 黄锦树，同注⑤。
- ⑱ 吉田兼好《徒然草》，Yoshida Kenko, *Essay in Idleness*, trans. Donald Keene, *Anthology of Japanese Literature* (N. Y.: Grove, 1955), p.236。
- ⑲ 见拙译米歇·福柯《知识的考掘》（*L'archéologie du savoir*）（台北：麦田，1993）。
- ⑳ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, quoted from J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1982), p.4.
- ㉑ 朱天心《学飞的盟盟》（台北：时报文化，1994），页106。



附录

## 颓败线的颤动

读朱天心《漫游者》

随着《漫游者》的出版，朱天心90年代以来（有意无意发展）的小说三部曲该算告一段落了。这三部小说题材、风格互相映照，但作者叙事姿态的转换何其不同。《想我眷村的兄弟们》（1992年）充满呐喊彷徨，《古都》（1997年）则多了惫懒与感伤。相形之下，写作《漫游者》的朱天心反而显得清明沉静起来。但这清明沉静可能只是个拟像，因为其中埋藏了巨大的悲伤。如其篇首所言，父亲（朱西甯先生）的过世坐实，也耗尽了朱天心这一向的忧疑。此岸与彼岸，生命与死亡，原罪与神恩，其间不能跨越的深渊只有借遗忘来填埋吧。但如果不甘心只是遗忘呢？此路不通，是否可以绕道迂回挺进呢？朱天心的“漫游”由此开始。

恍如昨日吧，仿佛在君父的城邦。但那城邦的基石早已松动有年，甚或从来只是海市蜃楼。“我们回不去了”。朱天心心里何尝不明白，却总是心有不甘，于是有了种种激越的、尖峭的应答。父亲的死似乎带来了启示。悬崖撒手，一切好了。《漫游者》的基调因此是废然的、退隐的。然而拖着记忆的包袱，拉拉杂杂，朱天心毕竟不能就此松手。天涯海角，上穷碧落下黄泉，她的小说旅人行行复行行，依旧操演着她自己的“天问”。但问题的症结在哪里？

我要说与前此两本书合而观之，《漫游者》成就了朱天心特有的、姑名之为“后遗民书写”的风格。是的，“后遗民”，当岛上的民主运动开花结果，摆脱了各种名堂的殖民统治，终于当家做主时，朱天心者流退向历史暗角，兀自啃啮着世变后的苦果。她的书写其实充满了时不我予的尴尬。遗民意识本来就是种时过境迁、悼亡伤逝的政治、文化立场。它的意义恰巧建立在其合法性及主体性已经消失的边缘上。随着君权式微，遗民写作早就成为绝响。然而这几年的朱天心又参看出了新意。她之为“后”遗民，因为她所生存的世纪如此民主进步，何来故国前朝之思？过了这个村，没有那个店。但也正因为去古已远，她看似不合时宜的张致恹惶，反而引人三思。如果遗民意识总已暗示时空的消逝错置，正统的替换递嬗，朱天心式的后遗民们则是变本加厉，宁愿更错置那已错置的时空，更追思那从来未必端正的正统。

朱天心的遗民焦虑早在80年代的作品（如《未了》等）已显现端倪，但到了《想我眷村的兄弟们》才算隆重推出。如今看来，彼时的她出入族群、性别、土地政治间，到底师出有名。到了《古都》，她的关怀已渐脱离一时一地的羁绊，转而对生活乃至生存本质问题，多作遐想。是在《漫游者》中，她终于离开眷村、古都，一任自己穿透生与死，梦幻与现实，异国与家乡，悠悠忽忽，不知所终。把失去、匮乏、死亡无限上纲为美学命题，这才是后遗民们的归宿。千百年来那些能遥念君父、涕泣不已的孤臣孽子毕竟是幸福的。朱天心的问题是，被抛掷，或自愿放逐，在历史的轨道外，她惊觉（或向往！）自己已成为宇宙洪荒的过客，时间鸿蒙的遗民。这其实是相当奢侈的冒险。

当时间不再意味清楚的意义线索，叙事秩序注定崩解。《漫游者》以其广袤的空间意象，捕捉生命的残骸遗迹。后现代的遗民不再披发入山。纽西兰的洞窟，威尼斯的水道，东京街头的繁华，地中海岸的风沙，朱天心的第二人称叙事者寻寻觅觅，为自己找寻安顿——及安

息——的所在。不知死，焉知生，她根本在反写生命及伦理的顺序，也必然困扰着读者你我。不论是在地上或纸上，她的漫游都在幻想寂灭的边缘打转。说她像堂吉诃德嫌浪漫了；她毋宁更愿自比为北非摩尔人社会的贼民尼马迪人，沿撒哈拉的边缘生生世世地走着，只为了“坚持，自己才是这块土地的主人，只是被摩尔人窃取了”。

父母在，不远游，游必有方。现在的朱天心四出游走，只因为她已是无父——亲属的、政教的、信仰的——之人？由父亲所代表的象征体系一旦消弭，难怪她要遁入语言及语义的漫漶、骚动中。但下一步怎么走呢？是陷溺在忧伤与死亡的无物之阵里，继续遥想小儿女的往事遗事？还是整装上路，沿着“银河铁道”走向原来并不陌生的宿命？作家的心事，坦白说，我们无权过问。但是看到朱天心这样的辗转纠结，仍然让人不忍。我们都在同一条路上，何以她如此生猛，一定要揭开潘朵拉的盒子？做了多年的职业老灵魂，朱天心当然是痛恨老而不死的。但她黑盒子中最难堪的秘密是死而不老：死亡既已是现在兼永恒，日子却还得过下去。怎么写出这样荒谬的“后死亡”情境，应是她后遗民书写的又一转折。

我想到鲁迅《墓碣文》中“自啮其身”的死尸，“抉心自食，欲知本味。创痛剧烈，本味何能知……痛定之后徐徐食之。”《墓碣文》出自《野草》，又一本写梦、写死亡与死后、写漫游的书。站在启蒙论述的开端，鲁迅的忧惧反抗，还透露着杀气。一意要为上个世纪关灯打烊的朱天心，则没有这份工夫了。但是且慢，“自啮其身”以后的日子还长着呢。后遗民命定就是连最后一班车也赶不上。十年、百年后，我仿佛仍然看到作家老去的身影，鬼鬼祟祟的出没在三芝伟人故居后，在官田民族英雄广场边，欲行又止，进退失据。

而我又想到现代文学中另一座经典坟墓场景——朱西甯《旱魃》中开棺验尸的高潮。那场戏里，为了驱鬼除孽，早已入土的死者又被迫暴露在光天化日下。没有死后还魂的奇观，没有自食其身的尸变，更没有



飘来荡去的老灵魂。有的是枯发白骨，尸臭尘泥。而也就在这样没有神迹的时刻，人之所以为人的不堪与庄严，反而凸显出来。朱西甯对死亡、启悟及信仰的观照，识者或谓之保守，却自有一股凛然之气。生命的铁浆已经饮尽，不再“想我”，不再“漫游”，晚期朱西甯作品的要义何在，我过去不明白。看了朱天心的《漫游者》，反而有了心得。

## 后 记

朱天心90年代的“三部曲”——《想我眷村的兄弟们》、《古都》及《漫游者》，是我心目中世纪末台湾文学的首选。但《漫游者》所操演的焦虑与忧郁，已经到了“精益求精”的地步，过犹不及。而环绕新书的不少书评，互拾牙慧，俨然要形成小型文化工业了。

## 第六章

# 南方的堕落与诱惑

## 苏童论

南方是一种腐败而充满魅力的存在。

——苏童《南方的堕落》<sup>①</sup>

苏童天生是个说故事的好手。过去十年来他的创作力丰沛，中、长及短篇形式无不擅长，在在风靡大陆及海外读者。从《妻妾成群》到《城北地带》，从《一九三四年的逃亡》到《我的帝王生涯》，苏童营造阴森瑰丽的世界，叙说颓靡感伤的传奇。笔锋尽处，不仅开拓了当代文学想像的视野，也唤生影视媒体的绝大兴趣。

苏童的魅力何在？他引领我们进入共和国的“史前史”，一个淫猥潮湿，散发淡淡鸦片幽香的时代。他以精致的文字意象，铸造拟旧风格；一种既真又假的乡愁，于焉而起。在那个世界里，耽美倦怠的男人任由家业江山倾圮，美丽阴柔的女子追逐无以名状的欲望。宿命的记忆像鬼魅般地四下流窜，死亡成为华丽的诱惑。苏童当然也写了不少他类作品。但就算是最具有“时代意义”的题材，也常在他笔下化为轻颦浅叹，转瞬如烟而逝。苏童的世界令人感到“不能承受之轻”：那样工整精妙，却是从骨子里就掏空了的。

评者对苏童的成绩已有不少的观察。他的颓废题材及创作姿态最易让我们联想到世纪末的美学<sup>②</sup>；他对遥远历史的凝视，其实反照了当代大历史的无常及消弭<sup>③</sup>；他的家史演义小说暗藏了一则衰败的国族寓言<sup>④</sup>；他对女性角色及角度的运用，已形成性别错位的奇观<sup>⑤</sup>。这些批评都言之成理，但似乎仍未深入探讨苏童小说的地缘视景——南方，而我以为这是阅读的重要线索。检视苏童这些年来作品，南方作为一种想像的疆界日益丰饶。南方是他纸上故乡所在，也是种种人事流徙的归宿。走笔向南，苏童罗列了村墟城镇，豪门世家；末代仕子与混世佳人你来我往，亡命之徒与亡国之君络绎于途。南方纤美耗弱却又如此引人入胜，而南方的南方，是欲望的幽谷，是死亡的深渊。在这样的版图上，苏童架构——或虚构——了一种民族志学<sup>⑥</sup>。

## 一 世纪末的民族志学

苏童生长于苏州，定居于南京。两座城市都饶有历史渊源。姑苏烟雨，金陵春梦，多少南朝旧事，曾在此起伏回荡。一个作家的创作视景，当然不必与他的创作环境相辅相成。但苏童对于他生于斯长于斯的地方，显然有一分自觉与爱恋。顺着古运河的无数支脉，扬子江的滚滚长流，他“飞越”枫杨树故乡遍地烂漫的红罌粟，踏遍（苏州？）“城北地带”、香椿树街的青石板块。一种奇异的族类在此生老病死，一种精致的文化在此萎靡凋零。而苏童以他恬静的、自溺的叙述声调，为我们叙述一则又一则的故事。

是的，“故”事。相对于那铺天盖地的历史，苏童只会，或只能，说故事。南方的“堕落”是从头就开始的宿命：南方或者是那巫蛊蔽障的原始国度，或是那淫靡虚浮的末世天堂。南方没有历史，因为历史上该发生的一切都归向了北方。偏安在时间的逻辑之外，南方却兀自发展了自己的传奇。但不论传奇多么绚丽动人，也不过是已经过去——死

了——的故事，或是与现在及未来无关的虚构。但什么又是历史呢？历史不也是时间的蝉蜕，往事的遗骸，不也是说故事的一种方法么？而又是什么样的历史时刻，使苏童南方的故事如此动听？最重要的，南方到底在哪里？是在中原地理之南，还是在你我政治、文化及身体意识阉域之南？

在文学地理上，南方的想像其来有自。楚辞章句，四六骈赋都曾遥拟或折射一种中州正韵外的风格。所谓文采斑斓、气韵典丽的评价，已是老生常谈。而历来南渡、南朝、南巡、南迁、南风的历史事迹，在政治及经济的因素使然外，又已发展出独特文化象征的系统。“南朝自古伤心地”固然要让骚人墨客不堪回首，但掉过头来，谁能不承认“上有天堂，下有苏杭”？明清以来，沈璟的声律学说，公安诸子的性灵小品，以迄江南的戏曲丝竹，海上的狭邪说部，不论雅俗，都为“南方”的想像，添加声色之美<sup>⑦</sup>。

民国之后，这一南方文学谱系的发展未尝或已。五四初期，鲁迅就曾号召兼容北方任侠尚武、南方旖旎温柔的文学特征，另创新文学写作<sup>⑧</sup>。30年代他对上海文坛颓废现象的严厉抨击，成为革命文学的先声<sup>⑨</sup>。而由沈从文惹起的“京派”与“海派”之争，更是当年文坛的大事<sup>⑩</sup>。有趣的是，鲁迅、沈从文都是南人，而且未必全然贬抑南方的文明——沈更以书写湘西而知名，何以在文学立场上，却要画“南方”为界外之地呢？南北作家修辞学的异同，直到60年代依然是学者论辩的目标。夏志清教授就曾以茅盾、老舍为例，述说南与北文风的对立<sup>⑪</sup>。随着苏童、余华、叶兆言、格非、王安忆的崛起，“南方的写作”再度成为世纪末的热门话题<sup>⑫</sup>。

即便从比较文学的立场来看，南方的堕落与诱惑也是源远流长。莱蒙托夫（Mikhail Lermontov）的《当代英雄》（A Hero of Our Times），以俄国南方的传奇风土为背景，描写浪漫英雄的起与落。托马斯·曼（Thomas Mann）的德国老医生追逐爱与美，南下意大利，《魂断威尼



斯》(Death in Venice)。而福克纳的约克那帕托法(Yokonapatawfa)郡,更是美国文学南方情结的极致。无论是在中国或国际文学上,苏童以十年的工夫经营他的南方,都只能算是后之来者呢。

我无意就苏童与中外文学的南方主题间的实证关系,续作文章。我有兴趣的是,苏童如何自觉地运用南方的传统与迷思,大玩“现身说法”(lay bare)的文字游戏。他写尽了文学与文化传统中的南方问题,俨然是个中好手;但地方色彩外,何以苏童的作品这么容易被“认出来”是属于“南方”的?他所带来的文学/文化/地理想象问题,耐人寻味。

二十年前,萨义德(Edward Said)以一本《东方主义》(Orientalism)引起西方后殖民批判旋风<sup>⑬</sup>。萨义德严斥17世纪以降西方学者的“东方学”,其实基于一种东方的想像。这门学问旁征博引,叠床架屋,俨然头头是道。但仔细追究,却又充满无数漏洞、偏见、臆想及谬说。东方学既是西方认识东方的开始,也是先入为主的结论。而萨义德认为这样的东方学却成为西方政经文化霸权东进的最佳指南。东方的神秘阴柔、狂野丰饶一再物化为西方欲想的目标。萨义德的专著有其政治理论的依归,不在话下<sup>⑭</sup>。借题发挥,我们倒可问问当东方换成南方,有关南方的想像,是否也难逃一种“南方主义”的根源呢?

而在20世纪末苏童大事敷衍南方种种,更为这一问题增添辩证的层面。苏童崛起于寻根文学之后。他塑造枫杨树村、香椿树街等故乡,恰似依循前此寻根作家的心愿,为家族的来龙去脉,故乡的人事风华,追根究底。乍看之下,南方作家写南方,内行人谈内行事,还怕说不实在?然而苏童的写作终要证明他那个南方其实毫无新意:一个我们总是早已熟悉的神话南方,“南方主义”者的南方。苏童擅写过去的时代,更善于把当代也写成了过去,实在是因为他因循约定俗成的文学想像,赋南方予“旧”生命。

在这一方面，《南方的堕落》一作真是最好——或最坏？——的例子。小说中少年苏童站在小城城北的香椿树街街口，遥想种种败德淫邪的往事：水乡茶肆、风月春情、奸杀掳掠无一不备，难怪要引来一位电影导演的青睐。本文篇头所引，“南方是一种腐败而充满魅力的存在”，正是这位导演的结论。当南方已经风格化，成为一种电影的外景场地，小说的纸上奇观，南方之于苏童真是既亲近又疏离。亲近，因为苏童土生土长于斯，对于一景一事，都有不能已于言者的乡愁；疏离，因为他竟能置身其外，应“导演”（及观众、读者）的要求，渲染、夸张任何想当然耳的南方风格及主题。苏童笔下南方的堕落未必是历史实相，却是一种有关“南方”写作形式的堕落。抽空了历史驳杂矛盾的底蕴，苏童的南方成了不断自我重复循环的布景。

论者或者说苏童的写作姿态是卖弄、是向传统偏见靠拢。吊诡的是，苏童对此颇有自知之明，而且甘之如饴。这使我们对他的“自甘堕落”，不能等闲视之。我们可说他顺着南方主义的节奏起舞，其实是一种自嘲嘲人的反制策略。但这样的批评仍不脱真与假、内与外的辩证窠臼。有鉴于前述东方主义所引出的种种波折，我们其实更可以说苏童以仿古方式写南方，因为南方的“真相”，正在于千百年来无数笔墨口耳相传的符号间，不断挪移推衍，不知所终。即使作为南方的子弟，苏童也和外乡人一样，需要一套诠释的方法，来揣摩他似乎再也熟悉不过的土地。毕竟文学文化想像中的南方之为“南方”，因其挑逗了我们的欲望，被中原以及中枢所制约的欲望。作为欲望的象征客体，南方最大的诱惑，是反射我们自己不能深入、无从厘清的色相经验。苏童一再呼唤他的南方，未必是因为他对那地方熟悉，而是因为这个南方似曾相识，或真或假。

面对20世纪中国小说强劲的乡土叙述，苏童的伪寻根式写作因此充满颠覆意义。原乡的诱惑其实源于离乡甚或无乡的惶惑。苏童沿袭此一命题，却有了不同答案。他的乡愁总已沾染了后见之明——甚或后见

不明——的色彩。也是在这一层意义上，他的小说对共和国那套不言自明的历史与空间论述，带来极大冲击。他仿佛要说任何追本溯源的努力，皆止于置身史外，形成对过去的观看而非契合；任何回归历史原乡的渴望，都证明为不断逃亡与出走的借口。苏童一再写逃亡与回归，离乡与还乡，不是偶然。当过去与现在、新与旧无非相互循环，永劫复归，苏童告诉我们历史超越进程的徒然。掉落在大历史之南的苏童，因此是个堕落的说故事者：南方的故事是过去的事，也更是虚构的事。

## 二 从枫杨树到香椿树

苏童小说中有两处主要地理标记：枫杨树村及香椿树街。前者是苏童想像的故乡，后者则是故乡父老移居（或逃亡）落籍的所在，一处江南市镇中的街道。枫杨树与香椿树构成了巴赫金（M.M.Bakhtin）所谓的时空交错（chronotope）的地缘背景<sup>⑮</sup>，历史及社会的力量在此交相为用，肇始了各色的人间故事。而从枫杨树到香椿树所形成的动线，又似乎呼应了现代史由乡村到都市的政治、经济力量转移现象。

苏童写故乡，以《飞越我的枫杨树故乡》一类作品为最：

直到五十年代初，我的老家枫杨树一带还铺满了南方少见的罌粟花地。春天的时候，河两岸的原野被猩红色大肆入侵，层层叠叠，气韵非凡，如一片莽莽苍苍的红波浪鼓荡着偏僻的乡村，鼓荡着我的乡亲们生生死死呼出的血腥气息。<sup>⑯</sup>

在罌粟花苞的掩映中，苏童叙说阴悚的宗亲仪式，神秘的游荡疯妇，狂诞不羁的浪子，百年相传的禁忌及传说，当然还有充满出走、逃亡、迁徙的家族历史。作为家族的末代子孙，苏童幻想飞越回到老家，“重见昔日的罌粟地。那将是个闷热的夜晚，月亮每时每刻地下坠，那是个滚

烫沸腾的月亮，差不多能将我们点燃烧焦。故乡暗红的夜流骚动不息，连同罌粟花的夜潮，包围着深夜的逃亡者。”<sup>①7</sup>

苏童绚丽感伤的文采，已经由此可见一斑。就像现代中国乡土文学中鲁迅的绍兴，沈从文的湘西，老舍的北平一样，枫杨树成为又一座地标。前此我曾以“想像的乡愁”（imaginary nostalgia）一词，综论自沈从文以降，乡土文学逐渐显露的美学自觉。众所周知，原乡的渴望来自作者（与读者）个人离乡背井后的感情投射。但如沈从文等的作家明白，因之而生的乡愁除了是真情流露外，也代表了文学传统的溯源寻根，更暗示了文学写作“望乡”姿态的搬演。故乡之成为故乡，必须透露似近实远、既亲且疏的浪漫想像魅力。当作家津津乐道家乡可歌可记的人事时，其所贯注的不只是斯土斯人的写实心愿，更是一种今非昔比的异乡情调（exoticism）。回忆及想像故乡双管齐下；由过去找寻现在，就回忆/幻想敷衍现实，时序错置（anachronism）乃成为乡愁文学的一大关目。由此类推，空间位移（displacement）也启动了作家本人回望故乡的地理位置，以及捕捉、置换（不断退后的）原乡的叙事策略<sup>①8</sup>。

苏童有关枫杨树家乡的描摹，延续此一“想像的乡愁”特征，踵事增华之处，较前人只有过之而无不及。但枫杨树不是久居之地，故乡的人事注定随时间的流逝，四散漂流，于是有了《一九三四年的逃亡》。故事中的我上溯家族沧桑，努力追记父祖一辈的事迹，却辗转诉说了一个淫冶的、狂纵的乱世奇谭。只要比对莫言的《红高粱家族》，我们即可看出苏童志不在召唤一史诗般雄浑苍朗的格调。他所专注的是家族崩解前的情欲悸动，历史消弭前的传奇征兆。一九三四年是个灾年，地主陈文治收藏少男精血的白玉瓷罐散发着瘟疫之源，小农陈宝年晋升为城市小资产阶级。天灾蔓延，人祸横生。而这一切竟烘托出一邪媚恣肆的纵欲气息。死亡成为庆典，堕落带来欢乐。历史的位移使我们不再能清楚地刻画什么发生了，什么没有发生。苏童把毛泽东《湖南农民运动考



察报告》与故乡的暴乱相提并论，把祖母弃家投向地主的怀抱与家族的病态繁衍合而观之。一九三四年的“逃亡”是一个世代的结束，更是开始。苏童搅扰着时间及回忆的乱流，将现在也视为过去梦魇的延伸，再难翻身。

《一九三四年的逃亡》发表于1987年，是苏童创作以来首篇叫好又叫座的作品。这里的逃亡饶富经济史因素；学者如唐小兵已指出，陈宝年的由乡村转往都市，预示了一种新的人口流动及生产模式的趋势<sup>⑩</sup>。而一九三四年的躁郁不安似也折射了新时期蠢蠢欲动的政经局势。然而比照前述的论辩，我要说逃亡不再只是“逃入”另一个历史的阶段或命定时期，更是“逃出”历史本身的必然与应然。多年之后苏童回顾家乡先人的逃逸路线，其实应看到了各样时间轨迹错综交会后，所产生的种种偏岔或巧合。欲望流转、臆想窜藏。苏童小说中的男女凭借原始的生命力，为大历史的血脉打开奇异的管道，而这一切终汇集在叙事者天马行空的原乡呓语幻想中。

当苏童人物来到“城里”，都不免要进驻城北的香椿树街。这是苏童纸上的第二故乡，绝大部分小说的发生地点。从写30年代一个无赖发迹变态的《米》，到50年代妓女从良的《红粉》，再到之后共和国天堂里的闺怨悲剧《刺绣》，“城北”的影响，如影随形。古典话本小说中的市井恩怨，鸳鸯蝴蝶小说的罗愁绮恨，以及革命现实主义的历史因缘，在苏童的“城北”香椿树街冲撞出连台好戏。说它是戏，因为所有的血泪故事总是成为气体虚浮的鬼魅传奇（gothic tale）。尽管时移事往，改朝换代的记号处处可见，新中国的故事讲来也好像是旧中国的遗事。苏童的长篇《城北地带》很可以作为这些作品特色的总结。

城北地带是个龌龊肮脏的区域，前清曾是厂狱行刑的所在。主要的街道香椿树街空负虚名，一棵香椿树也没有。而在危墙死水的边缘，丛丛鬼火般的夜繁花却在三更盛开。新中国的太阳从来不能蒸发城北地带

的煞气。被辱自尽的少女幽灵飘荡在街头巷尾，神秘弄蛇者的诅咒如影随形。父不父，子不子，奸杀、凶死、诱奸、械斗、盛灾的意外从不稍歇。但这样的氛围却成为苏童诗意视景的泉源。

苏童的善于说故事，在《城北地带》中再一次得到证明。四个主要的少年角色各自带出一连串荒唐血腥的冒险。这四个少年曾结伴度过一段顽劣时光。但在跨入成年的门槛前，却各自经历了改变一生的事件：一个因为强暴罪入狱，一个死于帮派械斗，一个与有夫之妇私奔，而最后一个竟莫名其妙地因“检举国特”而成为英雄。

这里有不可言说的家族秘密、有猥琐淫逸的肉体游戏。含冤而死的少女阴魂不散，雨夜中撒出一颗颗蜡纸红心；风情万种的荡妇历尽波折，拐带了她的小情人逃向他乡；还有无所不在的党机器，兀自转动出一场又一场的荒谬好戏……读多了苏童作品，这些情节都不算新鲜。但看苏童如何把它们串联在一块儿，说得活灵活现，还是一绝。

但让《城北地带》一气呵成的主要因素，还是苏童的抒情视景。苏童的故事是可悲可怖的。但他以有情眼光，娓娓叙述各个人物的生死悲欢，并将其融入香椿树街四季轮转的神秘循环中。在小说最动人的时刻，苏童终能将不堪一顾的生命抽样，幻化成阴森幽丽的传奇——就像那闪烁暧昧光芒的夜繁花一样。所谓化腐朽为神奇，苏童这样的抒情集锦风格，堪称重对沈从文（《湘行散记》）、萧红（《呼兰河传》）、师陀（《果园城记》）这一脉小说传统，赋予一世纪末的诠释。

在苏童的抒情架构中，与其说城与乡暗示了历史经济模式的转变，不如说是他无根乡愁的一体之二面。离开了枫杨树老家的父老们，四散奔逃，终又纷纷落籍城北香椿树街上。但他（她）们的颓败行径一如既往；城市生活也许改变了他（她）们的职业与面貌，宿命的劣根性依然流动每人的血液中<sup>②</sup>。叶落归根，他（她）们终究是要还乡的，只是他（她）们回得去么？

《米》是连锁苏童城与乡想像的最佳范例。这本小说中的五龙因逃荒来到城里，受尽屈辱，辗转投靠一个米店的门下谋生。为了吃饭，还有什么不能忍受？但五龙凭他旺盛的生命（及生殖）力终于混出名堂；他成了城北的恶霸。这期间五龙与米店主人的两个女儿先后有了关系，所有的淫行劣迹无一不擅。苏童夸张变态的性欲，疯狂的野心，腐烂的身体，破败的家族，真是得心应手。小说“好像”要诉说一个浅白的道德教训——玩火者必自焚，但吸引读者的正是那背德的反面教材。

在《米》的高潮里，五龙浪荡一生，众叛亲离，而且恶疾缠身。他包了一节火车，装满白米，一心“衣锦还乡”。城里的人再怎么发达或落魄，还是要还乡的。然而，“火车是在向北开吗？我怎么觉得是在往南呢？”<sup>①</sup>昏迷中的五龙问着随行的儿子。这句话意思深远。枫杨树老家坐落在江北，五龙欲望的原乡却总是“南向”的。回到前述的南方想像及南方主义，我们要说五龙这样的角色哪里能再还乡？他的意识只能追随深不可测的欲望，不断“南下”，堕落至最原始的无名也无明之地，而死亡的威胁与诱惑早已随侍在侧。

五龙最后死在北上的火车里，他一口金牙被好儿子撬开偷走。弥留时“他知道自己仍然沿着铁路跋涉在逃亡途中”，而且我要说可能是南北不分。

五龙在辽阔而静谧的心境中想像他出世时的情景，可惜什么也没想出来。他只记得他从小就是孤儿。他只记得他是在一场洪水中逃离枫杨树家乡的。五龙最后看见了那片浩瀚的苍茫大水，他看见他漂浮在水波之上，渐渐远去，就像一株稻穗，或者就像一朵棉花。<sup>②</sup>

有关城与乡的神话，因此成为一种徒劳的循环，归于虚无。

### 三 颓废的家史，颓废的国史

在苏童的虚构民族志学中，他不仅描述了南方的空间坐标（枫杨树与香椿树），而且有意赋予某一种时间的纵深——虽然所谓的纵深终将证明为毫无深度。他的小说充斥着颓败的家族史话，自不待言。到了90年代，他更是变本加厉，把家族史话敷衍成为国族史话，《我的帝王生涯》及《武则天》等作改写历史材料、民间传说，形成浩大的演义。论者对苏童家史与国史小说的（政治）寓言意义已多所发挥，毋须在此赘言<sup>②</sup>。可以注意的是，在断瓦残垣的家国废墟中，苏童式的颓废英雄如何喃喃倾诉逝水年华。他们一无所长，却是最好的说故事者。

苏童的家史故事中，《妻妾成群》因曾由导演张艺谋改编为电影《大红灯笼高高挂》而最为读者熟知。这个故事写少女颂莲因家贫自愿嫁给半百富户陈佐千为妾，逐渐堕落，原是控诉封建淫威的最佳题材。但苏童反其道而行。我们的女英雄对豪门之内的情欲世界，有着惊人的适应力。她在妻妾争宠的斗争中，绝非省油的灯。苏童写没落大户的世派，显然有张爱玲《金锁记》的影子，但在处理人欲的贪婪与扭曲时，他最重要的灵感，还是出自《金瓶梅》吧？陈佐千一辈子耽于女色，临了却摆不平妻妾间的欲望，而颂莲在内的女人们已被逼成变态怪物。陈的儿子却是有心无力：“老天惩罚我，陈家世代男人都好色，轮到我不行了……我怕女人。”<sup>③</sup> 饱暖思淫欲，但《妻妾成群》里的男男女女到最后好像把思淫欲的力气也耗尽了，剩下的只有绝望与疯狂。

苏童早期作品中，野心最大的还是《罂粟之家》。这篇小说延续了《一九三四年的逃亡》对历史的“意淫”，但企图更为暧昧。时序到了1949年的前夕，中国现代政治大风暴正蓄势待发。而在这南方的罂粟之家中，败德淫荡的罪愆仍自繁衍不息。荒唐跋扈的地主从罂粟田里累积财富，妖娆的姨太与家仆放纵地媾和。永远饥饿的白痴，睡眠惺忪



的猫眼女儿，神出鬼没的土匪，生着庞大生殖器的长工，还有那苍白忧郁的少主人——刘沉草，共同组合了一个神秘而虚耗的世界。兄弟相残、骨肉陌路，在罌粟花万紫千红的掩映下，一幕幕的好戏正在上演。“历史发展到一九四八年起了诸多变化，家国兴亡世事风云有时发生在人生一瞬间。你说刘沉草在这段历史中是斑驳的一点，你还可以说刘沉草是四十年代最后的地主。”<sup>②5</sup>

苏童显然对这位末代地主有难以言传的兴趣。刘沉草姣美倦怠的面孔，疑云重重的身世，自暴自弃的宿命观念，凸显了当代大陆文学少见的颓废英雄角色。沉草缺乏生命欲力，他最耽爱的姿势，大约是“在一片心造的雨声中蜷缩着，他看见自己幻变成一只黄蜂躲在罌粟的花苞里吸吮着，嘴里一股熏香，他的睡眠总是似醒非醒”<sup>②6</sup>。然而在这似醒非醒的当儿，革命已然天翻地覆地闹将起来，“新”的时代就将来临。

苏童写《罌粟之家》，在在可以看到福克纳及加西亚·马尔克斯的影响。但更有意义的事，是比较刘沉草与他三四〇年代可能的前身。沉草的家世与性格让我们想到端木蕻良《科尔沁旗的草原》中的丁宁，以及路翎《财主的儿女们》中的蒋纯祖。《科尔沁旗的草原》写九一八，结束于一前瞻性的复国神话，《财主的儿女们》写抗战，结束于共产革命到来的憧憬。不论丁宁或蒋纯祖的行径如何，他们可说实践了左翼作家笔下历史“命定”的角色。而刘沉草呢？罌粟之家的少东在革命“后”仍鬼魅也似的飘荡着。他的继续存在成为新社会最奇诡的压力。革命家庐方奉命扑杀沉草，终于在陈年罌粟花面缸中找到他。以下的这一幕足以说明苏童颓废美感之一端：

沉草好像睡着了。庐方把头探到缸里，看见沉草闭着眼睛嘴里嚼咽着什么东西。“你在嚼什么？”沉草梦呓般地说，“罌粟。”……庐方把沉草抱起来，沉草逃亡后身体像婴儿一样轻盈。沉草勾住庐方的肩膀轻轻说，“请把我放回缸里。”庐方迟疑着把他又扔进大

缸。沉草闭着眼睛等待着。庐方拔枪的时候听见沉草最后说：“我要重新出世了。”<sup>②⑦</sup>

苏童自承擅写女人，评者也多作如是观。其实他故事中最引人注目的角色，应是那些耽美且倦怠的男人。或老或少，这些男人过早地衰颓并丧失生殖机能。换个角度看，他们从未真正成熟，根本就像张爱玲所谓“酒精缸里泡着的孩尸”。《一九三四年的逃亡》中的陈文治，在十月的熏风丽日里，拿着日本望远镜偷窥农妇在稻田里分娩：在婴儿落世的血光中，“陈文治软软瘫在楼顶，他的神情衰弱而绝望，下人赶来扶拥他时发现那白锦缎裤子亮晶湿了一片。”又如《罍粟之家》的小地主刘沉草，离校五年后“已不再清俊不再忧郁，他肤色蜡黄，背脊像虾米一样弓起来，远看和他的地主父亲一样苍老”。或像《妻妾成群》中的陈佐千，娶了四房妻妾后身上终于“发生了某种悲剧”，“像经过了爆裂终于松弛下去”、欲力消颓，雄风不再。苏童写阳痿的恐惧，阉割的威胁，俨然成为世纪末性意识的病态表白。

作为现代中国文学一种原型，男性的颓废人物可以上溯到郁达夫的女性挫败文人、新感觉派作家（施蛰存、刘呐鸥等）的洋场“才子加流氓”，张爱玲笔下的玩世浪子等。他们各怀心事，特立独行，共同之处是对新中国的革命建设，绝难使得上劲。49年后，他们被打入冷宫，自是想当然耳的事。四十年风水流转，他们在苏童的南方世界里，转世投胎。这一回苏童更要让他们宏图大展。颓废的英雄不再只是落拓文士或花花公子而已。他们可以是刘沉草般的末代地主，倾家荡产，他们更可以是谜样的夔国末代皇帝，断送江山。是在像《我的帝王生涯》这样的作品中，苏童完成了他欲望帝国的大业，让自己及笔下的那个年轻皇帝为所欲为，终以最“华丽”的国破家亡收场。

《我的帝王生涯》讲的是个扮皇帝的故事。小说中的少年皇帝是在

一连串偷龙换凤的阴谋下，僭登龙位的。皇帝本人或许无知，他周遭的人等却是各怀鬼胎。但皇帝到底是皇帝，万岁爷就算是个冒牌，戏总得演下去。而我们的“小皇帝”虽然望之不似人君，人君所可能有的缺点，他都一应俱全。由登基到罢黜，他的问题不在于扮皇帝扮得不像，而是扮得太像了。苏童的小说由是透露着深沉的反讽。翻开历史，有多少“真命天子”其实是昏君懦主，不配一统江山。“假作真时真亦假”，在苏童笔下，两千年的帝王史有如儿戏，但这却是一场要命的儿戏。

苏童以伪自传的形式，虚拟一位末代皇帝回忆当年宫廷生活的种种。字里行间，爱新觉罗·溥仪的影子，似乎呼之欲出。但苏童的野心大于仅敷衍“一”个废帝的荒唐往事。他回到历代宫闱轶事间，堆砌、变换许多我们耳熟能详的情节：江山美人、垂帘听政、兄弟阋墙、阉宦弄权、藩镇贾祸、后妃争宠、卧薪尝胆都是何其眼熟的关目。我们也同时似乎看到了瀛台泣血的哀艳、烛影摇红的诡谲、靖难之变的暴虐、南朝风月的颓靡；外加狸猫换太子式的深宫疑案、乾隆下江南式的微服历险，真是五花八门、高潮迭起。借此苏童再度证明他是当代小说家中最有魅力的说故事者之一，但更值得注意的是，他的“故事”抹去了所述内容原应有的历史纵深，刻意呈现出一场场表演式的即兴与造作。苏童在自序中希望我们“不要把《我的帝王生涯》当历史小说来读”，其意或即在此？

然而《我的帝王生涯》毕竟代表了当代大陆作家回顾、检视（正统）历史或历史小说叙述的又一尝试。苏童出入稗官野史之间，尽情舞弄、揶揄正史的合理性甚或合法性。他批判中国人挥之不去的“皇帝癖”，更要令读者发出会心的微笑。至于嘲仿风格的运用，他沿袭了80年代作家如冯骥才写晚清（《神鞭》、《三寸金莲》），莫言、叶兆言、格非写民国（《红高粱家族》、《夜泊秦淮》、《迷舟》）的传统。这些作家如此热中于用小说重写历史，以鬼魅也似的虚构声音打扰历史叙述的定论，俨然已为当代大陆小说，树立一种独特风气。借古寓今、故事新

编，掩于其下的政治企图，不可小觑。

但除了这层反讽、颠覆的寓意外，苏童小说优柔纤巧的颓废情怀，为上述其他作家所不能及。《我的帝王生涯》如果引人入胜，应不止于它对历史的嘲讽；嘲讽之余，小说更流露一种不由自己的感伤，一种百难排遣的（病态？）乡愁。正像小说标题“‘我的’帝王生涯”所示，这回是轮到苏童来“扮皇帝”了。扮之不足，还要对以往帝王故事评之点之，一如故事中的皇帝对《嬖官秘史》一类传述所作的内幕批判一样。苏童自谓《我》书是“我的精神世界的一次尽情漫游”，颇具自知之明。需要强调的是，这样的漫游，也有深深自我耽溺的成分。嘲讽与耽溺相与为用，兀自生出一种妩媚好弄之姿。这才是苏童真正的魅力所在；他是当代大陆世纪末风情的重要代言人之一。

相对于《我的帝王生涯》，《武则天》是本令人失望的小说。一代女皇武则天那样丰富多变的生命，原应是苏童一显身手的好材料。但这回苏童似乎失了准头。就像书中武则天所震慑、压抑、诛杀的无数男性一样，我们的男作家也臣服在女皇的天威之下，无从捉摸她的风采与残酷。

这是一本讲权力的欲望、欲望的权力的小说。大自天下，小至男女，都成为权力与欲望相互征逐的赌注。其极致处，君臣夫妇反目，母子兄弟相残，在在令人栗然。但仔细看来，《武则天》中的角色们似乎演了一场宫廷版的《妻妾成群》（或《大红灯笼高高挂》）。民初的少女颂莲搬到了大唐的深宫中，苦其心志，劳其筋骨，从床第的政治斗到家国的政治。武媚娘代表颂莲“疯狂”后的另一种可能；惟她的“疯狂”使她攀上了权力的顶峰。相形之下，苏童的男性角色们依然沉浸在颓废耽美的氛围里。从懦弱的高宗到命运多舛的太子到武后的男妾们，这些男性不是颓而不举就是举而“不知”颓——性欲成了他们最后的能耐。苏童显然仔细作了历史功课。在书中，他大量铺陈、罗列史料掌故，形成又一种奇观：武媚娘与太子李治的乱伦恋情，太子贤的身世之谜，王



皇后与萧淑妃的恐怖下场，宫闱男宠与变童的秽闻，兔死狗烹的庙堂斗争……这些轶事遗闻足可满足许多有历史癖的读者，但在过分堆砌漫漶的史料中，则天女皇却变得面目不清。苏童有关她聪敏机智、狠毒善变的种种描写，都不能辐辏出一个叙述重心。而失去了女皇这一重心，再多对权力与欲望的渲染，都显得虚浮空洞。

或有论者要指出，历史的漫漶，人物、意义重心的倾颓，原本就是苏童这一脉作者念兹在兹的主题。也许《武则天》最后要表达的，就是一场架空的权、欲游戏；女皇这一人物的晦而不明，反显出她作为一空洞君权神话的意义。我却不作如是观，《武则天》的问题在于苏童一方面要持续他“扮皇帝”的叙事游戏，一方面却又亟亟要回归到史实纪录。他一方面告诉读者一切的阴谋、情欲与权力都是空虚不足恃的，一方面又告诉我们历史铁案如山，由不得你不瞠目结舌。他敷衍女帝建国传奇，却又不忘预告男性王朝复辟的必然。对苏童这样不断求变的作者，我无意要求《武则天》必须写得像《我的帝王生涯》的续集。但我以为折冲在历史与想像、男性的叙述与女性的叙述等议题间，《武则天》一书显示的是妥协多于创新，犹疑多于批判。或更进一步，以“南朝”的想像书写、怀柔北方帝国的历史，苏童未能克竟全功。

#### 四 仪式的完成

在前面的讨论里，我指出苏童十年来的作品已建构（或虚构）出一个有关“南方”的民族志学。这门学问小自城乡志异，大至王朝秘辛；有古典家族的谱系，也有革命阶级的传记。枫杨树还是香椿树，“南方”的风情缱丽潮湿，而居住这里的族类生生世世陷溺其间。我也指出，作为“南方”子民的后裔，苏童占据了一个暧昧的位置。他是偷窥者，从外乡人的眼光观察、考据“南方”内里的秘密；他也是暴露狂，从在地人的角度渲染、自嘲“南方”所曾拥有的传奇资本。南方的堕落

是他叙事的结论，但更奇怪的，也是命题。他既迎合又嘲仿“南方主义”的迷思，从而成为当代大陆文化/文学论述中的迷人声音。

但想像中南方的堕落不能止于纵欲滥情，浪荡挥霍而已。堕落的“完成”还需要一个终极步骤——死亡。看苏童怎么安排他的角色死亡，真是一大奇观。前述的刘沉草被击毙在罂粟花粉缸中，或五龙死在北上列车的米堆里，只是明白的例子。《园艺》中的牙医孔先生离奇失踪，同时他院中的花朵却开得离奇妖艳——他该不是成了最好的肥料吧？《肉联厂的春天》里的屠宰工人阴错阳差，冻死在屠体冰库中，永远音容宛在。《一九三四年的逃亡》里，男人算计男人，女人谋害女人，都不得好死。而《刺绣》中老处女最伟大的创作是一幅乱针刺，刺在自己的血管上，死而后已。

书写死亡当然不是苏童一人的专利。大陆年轻一辈作家像余华、格非、北村、孙甘露的作品，都显露相同的迷恋。余华的《现实一种》、《一九八六年》等作写死亡如无物，冷冽撼人，早已广受讨论<sup>②</sup>。这些作者虽然总在幽冥边缘打转，但死亡在发生时却显得毫无分量：死真是轻于鸿毛。诚如南帆所见，死亡及悲剧在他们作品中“失去了社会学或者心理学的深度……先锋小说之中悲剧的意义已经转移到叙事层面上。死亡不断地出现，但死亡主要是作为一种叙事策略巧妙地维系故事的持续过程”<sup>③</sup>。更进一步，“尸体即是叙事悬念——（就像）许多侦探小说都喜欢用尸体作开场白。”<sup>④</sup>但我要说与侦探小说不同的是，苏童一辈的作者从不汲汲探求死亡之所以发生的动机。宿命成了最好的借口。而揭开宿命的底牌，所谓诠释（hermeneutic）的根源其实付诸阙如。究其极，“他们所爱好的是死亡景象而不是死亡原因”<sup>⑤</sup>。

当苏童把这样的死亡叙事与他的“南方”颓废美学连成一气，才算别有所得。格非、余华、叶兆言等也是江南才子，但没有人能把死亡附会或附丽在“南方”的庞大绚丽的布景上。死亡之于苏童绝对是压轴好戏：是南方最后的堕落，也是最后的诱惑。

我刻意使用“诱惑”一词，因为联想到法国学者布希亚（Jean Baudrillard）对它的解释。布希亚对文化生产、消费的观察使他意会到，符号的神奇魅力来自于它与指涉物的脱节，并自行衍生繁殖无限新意。换句话说，苏童的“南方”写作如果成了他的正字标记，正是因为他的“南方”早已抽空需要被指涉的实体，悬浮飘荡，却反而摇曳生姿。这一意符与意指的断裂，是我们社会迷思的开始。而对布希亚而言，迷思是一种诱惑，而且是死亡的诱惑：“当实体（真实、真理）死亡，却把自己重又构成一种幻象，诱惑就开始了。”<sup>②</sup>

布希亚的观察针对西方后现代消费文明而来，自有其历史及理论根源。他的洞见与不见，也已迭有定评<sup>③</sup>。断章取义，我以为他的死亡/诱惑论可以对苏童的小说世界，提供一种说明。玩弄法文“诱惑”（seduction）的字源，我们可说诱惑是一种牵引、迷失的行径，也是（真理或真实）意义亡佚的开端。“当符号自己迷失了，它形成诱惑。”<sup>④</sup>“真正”的南方的堕落与死亡，是苏童小说版“南方”蛊惑力的前提。他玩弄真真假假的“南方”情调，风情万种，自不待言。但更要命的是，南方的堕落与死亡本身就可能是一不断被炒作的迷思，因为“南方”可能从来没有“真正”存在过。如果“南方”的存在是虚幻的，“南方”的死亡也只是一种虚拟，一种诱惑——正所谓死不迷人自迷。

而我们甘心读着苏童华靡的死亡故事，为之着迷不已时，我们也已加入被诱惑的行列，成为他“南方”家族的一员了（而我在引经据典，强为苏童做解人时，是在驱除这一诱惑，还是壮大这一诱惑？）。苏童的人物从小到老，都是戏弄死亡的高手。《一九三四年的逃亡》中那个随洪水漂来的婴尸，大概是最年轻的死亡/诱惑象征吧。苏童的少年角色，无一不在死亡边缘铤而走险。短篇像《狂奔》、《纸》、《红桃Q》、《犯罪现场》等，写的都是启蒙故事，但每一个启蒙后的教训竟是生命暴虐的、匆促的结束。中篇《刺青时代》是篇大陆版的“牯岭街少年故事”。几个好勇斗狠的孩子在文革中结党械斗；与其说成人世界里的你

死我活也许影响了他们，不如说他们对暴力及死亡有本能的好奇与爱恋。他们弄假成真，死亡到底发生了，却依然不能给他们带来“真正”的教训。以往的伤痕文学讲天外飞来的横祸，身不由己的痛苦。《刺青时代》顾名思义，则是那几个孩子自我铭刻伤痕，预演死亡。刺青正是将死亡化为美学符号，将终极威胁化为终极诱惑的过程。

苏童又有《板墟》等作，写莫名其妙的祸事，不请自来的死亡。正经的读者由这里看到天地不仁，我们却不妨视为劫数难逃，或更诡秘的，自谋死路。在新作《白沙》里，活得不耐烦的主角为自己布置了一场盛大的狂欢，然后在众目睽睽之下，在开麦拉快门声中，走向大海。而《告诉他们，我乘白鹤去了》则是老而不死的衰弱老者，诱惑（！）年幼孙辈为他挖洞，好自我活埋而死。临终他一一嘱咐，乘鹤西归去也。自导自演的死亡游戏，真是莫此为甚。

我们于是来到《仪式的完成》。再没有一个例子比这个短篇更能说明苏童的南方想像与民族志学调查的暧昧关系，或死亡与诱惑间的秘密引渡。小说中的民俗学家下乡搜集民俗故事，无意中听到了拈人鬼的传说。这是地方“从上古一直延续至民国十三年”的仪式。每三年从活人中抓阄拈出鬼祭奠族人先祖亡灵，适时村人汇聚祠堂轮流拈取供桌上的锡箔元宝，拈得有鬼符者即为鬼。“人鬼者白衣裹身，置于龙凤大缸内，乱棍打死。”<sup>⑤</sup>民俗学家感动了，进而主动要求重演拈人鬼的仪式。无巧不巧，他拈中了鬼符，于是被罩上白幔，移入大缸——

民俗学家恍惚看见了那口大缸，缸上的裂纹和锡钉，还有一寸深的雪水和青苔。民俗学家猛地尖叫一声，不，放下我，快放下我！……

他站起来踢掉那匹白幔，双手拍打着衣服、裤子，还有头发。他对白发老人说，这是摹拟，这是假的，我是研究民俗的，我可不是人鬼……



到这儿就够了，已经够逼真了。<sup>③</sup>

但故事到这儿还不够。民俗学家离开村子的那夜，仿佛有鬼引路。他终被车撞死，尸体却在那口缸里找到。警察打开死者遗物，“有一个塑料封皮的笔记本，本子上写满了密密麻麻的字。”<sup>④</sup>笔记本中掉出一张锡箔纸，背面画着一个鬼符，还有红墨水写的一个大字，鬼。

苏童的南方阴气弥漫，人鬼不分。他的地方故事，鬼话连篇。而苏童自己及他的（理想）读者深深被迷惑了。我们随他进入那个“南方”，徜徉在枫杨树侧，香椿街头，不知伊于胡底。就像那民俗学家一样，我们看着看着，终要陷入诡秘的田野调查/秘戏中，成为“南方”堕落奇观的一部分。但这是死亡，还只是诱惑？苏童的写作仪式仍然没有完成，人鬼的喊喊召唤，依旧从字里行间传来。

## 注 释

- ① 苏童《南方的堕落》，《南方的堕落》（台北：远流，1992），页73。
- ② 王德威《“世纪末”的先锋：朱天文和苏童》，《今天》第二期（1991），页95—101。
- ③ Xiaobing Tang, “The Mirror as History and History as Spectacle: Reflections on Hsiao Yeh and Su Tong,” *Modern Chinese Literature* 6, 1—2 (1992), pp.203—220.
- ④ 陈晓明《历史颓败的寓言：当代小说中的“后历史主义”意向》，《文学评论》1992年第4期，页122—138。
- ⑤ Lu Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction* (Stanford: Stanford UP, 1995), pp.129—155.

- ⑥ 有关文学及视觉艺术与民族志学交相为用的讨论，日益增多。见如 E. Valentine Daniel and Jeffery M. Peck, eds., *Culture/Contexture: Explorations in Anthropology and Literary Studies* (Berkeley: U of California P, 1996); Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (N.Y.: Columbia U, 1995)。
- ⑦ 晓华，汪政《南方的写作》，《读书》第197期（1995年8月），页113—118。
- ⑧ 鲁迅《鲁迅文集》（成都：四川人民，1979），页145。
- ⑨ 鲁迅《上海文坛之一瞥》，《鲁迅文集》第八卷，页221—223。
- ⑩ 见杨义《京派与海派比较研究》（西安：太白文艺出版社，1994）。
- ⑪ C.T.Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction* (New Haven: Yale UP, 1971), p.165.
- ⑫ 同注⑦。
- ⑬ Edward Said, *Orientalism* (London: Routledge & Kegan Paul, 1978)。
- ⑭ 有关“东方主义”的讨论极多，见如 Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West* (London: Routledge, 1990)。
- ⑮ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, trans. Caryl Emerson & Michael Holqvist (Austin: U of Texas, 1981), p.425。
- ⑯ 苏童《飞越我的枫杨树故乡》，《伤心的舞蹈》（台北：远流，1991），页125。
- ⑰ 同上，页139。
- ⑱ 见 David D.W.Wang, *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (N.Y.: Columbia UP, 1992), chap.7。
- ⑲ 同注③。
- ⑳ Robin Visser, “Displacement for the Urban-Rural Confrontation in Su

Tong's Fiction," *Modern Chinese Literature* 9, 1 (1995), pp.113—137.

- ① 苏童《米》(台北:远流,1991),页296。
- ② 苏童《米》,页299。
- ③ 孟悦《苏童的家史与历史写作》,《今天》第二期(1990),页84—93。
- ④ 苏童《妻妾成群》,《妻妾成群》(台北:远流,1990),页222。
- ⑤ 苏童《罍粟之家》,《妻妾成群》,页120—121。
- ⑥ 同上,页151。
- ⑦ 同上,页158。
- ⑧ 同注⑤。
- ⑨ 南帆《再叙事:先锋小说的境地》,《文学评论》第三期(1993年5月),页27。
- ⑩ 同上,页28。
- ⑪ 同上,页27。
- ⑫ Jean Baudrillard, *Seduction*, trans.Brian Singer (N.Y.: St.Martin's P, 1990), p.69.
- ⑬ 对布希亚的批评,可参见 Rey Chow, pp.159—160。又见周蕾对张艺谋、陈凯歌电影的批评,同书第二章,pp.149—172。除布希亚外,巴塔耶(Bataille)从不同角度对死亡、情色间的暧昧关系也有所发挥,可以参考。见如 *Eroticism: Death and Sexuality*, trans. Mary Dalwood (London & New York: Marion Boyars, 1962 [1957]); *The Tears of Eros*, trans.Peter Connor (San Francisco: City Lights, 1989)。
- ⑭ Baudrillard, p.74.
- ⑮ 苏童《仪式的完成》,《伤心的舞蹈》,页208。
- ⑯ 同上,页213。
- ⑰ 同上,页217。

## 第七章

# 伤痕即景，暴力奇观

余华论

1987年1月的《北京文学》上，刊出年轻作者余华的短篇小说《十八岁出门远行》，迅即引起读者的注意。小说里十八岁的“我”独行在山区的公路上，天色已暗，投宿无门。好不容易强搭上一部载满苹果的卡车，没多远车又抛锚了。正在一筹莫展之际，附近的农户开始出现，抢走了苹果还打伤了我们的叙述者。运苹果的司机非但不为丢掉的苹果操心，反而趁火打劫，把叙述者的小红背包抢了就走。故事末了，“我”躺在动弹不得的汽车里，想起那个“晴朗温和的中午”，父亲准备了个小红背包让“我”出门<sup>①</sup>。

《十八岁出门远行》不按牌理出牌。不仅叙事次序前后颠倒，故事的内容也似漫无头绪。然而这篇小说却预告着余华“现象”的到来。在以后的十年里，余华要以一系列的作品引导我们进入一个荒唐世界：这是一个充满暴力与疯狂的世界；骨肉相残、人情乖离不过是等闲之事。在那世界的深处，一出出神智迷离、血肉横飞的秘戏正在上演。而余华娓娓告诉我们这也是“现实一种”，也有它的逻辑。他不仅以文字见证暴力，更要读者见识他的文字就是暴力。他恣意切割、凌虐伪美的文体，其极致处，何曾下于他故事中的残酷情境？也因此，余华在风格上



的突破必须成为政治的挑衅。他的现象不但代表文革后伤痕写作的突破，也直指上世纪80年代中后期，大陆文学、文化界躁动的征候之一端。

1987年也是台湾政治史上动荡的一年。解严之后，种种铭刻伤痕、控诉不义的文学纷纷出笼。然而在暴露以往政权的颓预无明之际，我们不见作者走到余华那样的极端。余华的作品带有“杀气”，以及因此而来的美学魅力。这当然是种创作的吊诡，也更促使我们进一步揣测形成吊诡的因素。值得注意的是，90年代以来，余华创作了数部长篇，如《呼喊与细雨》、《活着》等，在其中他对暴力的辩证执迷如故，杀气却逐渐退去。新作《许三观卖血记》尤其显现了此一特征。余华的读者（尤其在海外）已被他的作品养成了嗜血的胃口；面对他的转变要如何因应？而余华本人又要如何经营他的暴力奇观叙事？凡此正说明了十年来大陆前卫小说的新挑战。

## 一 从长征到远行

《十八岁出门远行》成于1986年尾<sup>②</sup>。在此之前，大陆文学的“寻根”热潮已成气候。汪曾祺、阿城、韩少功、贾平凹等人书写又一辈作家的乡土经验，兼亦探求个人主体性的根源，以及毛文学以外（及以前）的传承。“寻根”文学在大陆“文化热”中排闼而来，言志抒情都有突破以往教条写作的贡献。然而作家落笔行文，到底在一广义的写实或现实主义的框架内打转。幽谧淡漠如阿城（《棋王》、《树王》、《孩子王》）、怪诞诡异如韩少功（《归去来》、《爸爸爸》、《女女女》），对写实叙述的逻辑，及语言映照事物的必然，皆各有质疑，却也仅止于此。与此同时，残雪梦魇式的小说，马原的后设叙事游戏，已经开始引起议论。所谓的“先锋”文学正在崛起，以更激烈、更玩忽的手法颠覆现有

写作体制。80年代中期大陆小说的风云变幻之速，亦由此可见。

余华正是在这场“先锋”与“寻根”对话中，开始创作。乍看之下，《十八岁出门远行》平淡无奇。余华显然不如他某些同辈那般，热衷于新奇的文字实验。但也正因他的叙述貌似写实，情节匪夷所思的转折才更令我们措手不及。没有目的的远行、偶然的邂逅、冷漠的自然及人事风景，构成《十八岁出门远行》的主线。运苹果的司机忽冷忽热，叙事者倒也视为当然。“我不知道汽车要到什么地方去，他也不知道。反正前面是什么地方对我们来说无关紧要，那就驰过去看吧。”<sup>③</sup>这是叙事者的姿态，也是叙述本身的特征：传统起承转合的顺序再也派不上用场，人物的动机与反应纷然错位。

我们可以把这篇作品视为一篇苦涩的启蒙小说（initiation story）。天真的主人翁离家远行，注定要在路上混得鼻青脸肿。这也许是他成长的代价？但放在广义的共和国叙述里，这一读法显然要节外生枝。主人翁的遭遇和出门前他父亲的期许恰恰相反。路上的考验与其说承诺了任何的结果，倒不如说是一场没有名目的斗争。故事末了，“我”躺在抛锚的汽车里，野暮荒寒，记起了父亲的鼓励，一种反讽油然而生：十八岁出门远行，该不会是场恶作剧吧？

我们也可以把这篇小说，看作是教育成长小说（bildungsroman）的雏形。抢劫苹果，打伤主人翁的不是别人，而是农民。而当所有人背叛而去，“我”方才要了解进入弱肉强食的社会，谈何容易！然而主人翁的“教育成长”如果反证了共和国的同志神话，却也嘲讽了资本主义社会的游戏法则。那运苹果的个体户司机，开着破烂汽车出现在工农兵天堂里，不啻是一种新的“典型人物”，召唤无产阶级对所有权的欲望，对剩余或附加价值的攫取。优胜劣败，主人翁最后落得一无所有；他将如何再度出发，成了小说一大悬疑。而我们记得，作为一种小说文类，教育成长小说原是因应19世纪欧美资本主义论述而兴的<sup>④</sup>。

余华也许无从预见种种思想与政治运动，但却借短短一篇小说，透

露大陆文化思潮的一种变貌。《十八岁出门远行》如果有什么教训，这一教训是对阅读与书写价值观念的叛变，以及由此而生的暴力及虚无循环。摆荡在启蒙及背叛、成长教育及反教育、共产及资产的轴线间，小说第一人称的叙事姿态尤显暧昧。借着“我”的愈行愈远，余华仿佛暗示叙事主体——“我”——的自身疏离，才是一切叙事秩序崩散的症结<sup>⑤</sup>。对应彼时学界方兴未艾的“主体性”论战，余华适时提供了旁证。

以上的讨论都指向一个更广大的历史及文化论述议题。共和国的文学机制建立在一历史命定论的基础上。无论是革命现实主义还是革命浪漫主义，小说叙事的过程与历史叙事过程必须相互为用，共同指向一种乌托邦的归宿。革命的路上也许波折重重，但历史的进程终将推向必然的未来；未来其实就是历史先验的一部分。从这一角度来看《十八岁出门远行》，难免要让人不安。主人翁接过了父亲准备的“小红背包”踏上征途，以后的一切事与愿违。余华调动前后叙述时间，使读者到了末了才明白故事的结束才是起点。倒因为果，表面的线性叙述因此多了一层循环的阴影。

这使我们重思故事题目中“远行”的意义。前面提过，这一远行可能是不知伊于胡底的溃散迷失。对照故事的循环叙述层面，我们也可说远行其实哪里也到不了，反而不断地归零到“父亲”准备“小红背包”，交代儿子“出门”的原点。迷失或归零，两者都是恶信念（bad faith）的下场，是尼采式永劫循环的预告。果如是，余华的“远行”故事正颠覆了历史上的“长征”叙事架构。

我所谓的“长征”传奇，指的不只是1934年红军两万五千里长征的史实，也是由此建构的国家“演义”模式及时空想像。<sup>⑥</sup>经过那场漫长的跋涉，血肉凝为主义，小我化为大我，共产革命的历史叙述，于焉底定。80年代以前的共和国文学史，讲的未必尽是长征故事，叙事的逻辑却是若合符节。是在这样“大叙述”的前提下，我们细读余华《十

八岁出门远行》，才不禁会心一笑。鲁迅当年以一篇《过客》，点出五四启蒙作者越起奔走、一路颠仆的悲哀。几番革命起落，又一代年轻作家将要远行。漫漫长路，十八岁的行者何去何从？

## 二 现实一种？

余华初期的小说，篇篇脱离现实。读者要进入他的世界，《现实一种》也许是门径之一。这个中篇叙述一场兄弟阋墙的血腥悲剧。山岗四岁的儿子某日“蓄意”摔死了堂弟，弟弟山峰的老婆要讨回人命，整死了小侄子。血腥的复仇这才开始。山峰甘愿代替妻受过，被哥哥绑在树上，任由一只小狗舔舐他的脚掌；他瘙痒难熬，狂笑四十分钟暴毙。山岗逃走，终于落网枪毙，他的尸体却阴错阳差地被弟媳“捐给国家”。我们最后看到山岗被解剖得四分五裂。之后山岗的睾丸被重栽在一个年轻人身上；年轻人不久结婚，“十个月后生下一个十分壮实的儿子”。山峰的妻子万未料到，她的复仇使山岗“后继有人了”<sup>⑦</sup>。

《现实一种》描述家族的血腥事件，仿佛实验报告。故事中的人物“玩”命如儿戏，按部就班迎接死亡，几乎像是串演黑色幽默。证诸喜剧最基本的技巧在于人事活动与机器节奏的冲击<sup>⑧</sup>，那么余华的小说还真掌握个中三昧——故事中的山峰不是笑死的么？只是这一喜剧是在血腥中进行，老少人物俨然似上了发条就停不下来的杀人机器。这篇小说读来匪夷所思，但何以余华称之为“现实一种”呢？

书写现实是现代中国文学最重要的题目，现实主义也是共和国文艺理论的核心教条。是什么样的动机，使余华写出个一点也不现实的《现实一种》？在1989年的自述《虚伪的作品》中，余华强调“我的所有努力都是为了更加接近真实”。但他“发现以往那种就事论事的写作态度只能导致表面的真实以后……〔我〕开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑，然而却使我自由的接近了



真实”<sup>⑨</sup>。余华的说法放在文学理论中，也许睥之无甚高明；形式主义者早就告诉我们形式的“陌生化”（defamiliarization）是托出事物真实感的不二法门。但回顾共和国半个世纪现实主义挂帅的文艺论述，余华的做法毕竟有其意义。他以最古怪的人物，最浇薄的叙事姿态，诉说了一则又一则荒诞也荒凉的故事。《现实一种》不可置信，但它像电击一样，刺激我们面对也回避经验中不堪言说的部分。如果说这篇小说荒谬，那么共和国历史上的许多史实，比起来只怕是更荒谬了。也许小说的震撼不来自它读来太奇怪，而来自它太熟悉吧？

余华的习作生涯中，先后迷恋过川端康成及卡夫卡<sup>⑩</sup>。这两位作者的差距不言可喻，却都对年轻的中国作家产生影响。川端的美学一部分建立在人生不堪却又耽美的观察上；而卡夫卡以丑怪（grotesque）的想像直指他置身社会的庸俗及无情。两人都企图透过文字的淬炼，“更加接近真实”<sup>⑪</sup>，也都是20世纪前期现代小说美学的最佳代言者；而两人对身体叙述——从川端的女体到卡夫卡的异形虫——都极尽想像之能事。他们示范如何用身体来与生命不可承受的美与丑打交道，想来对余华影响深远。

但到底什么是余华所谓的“真实”？是文革浩劫所留下的斑斑伤痕？是共产主义理想的缥缈寄托？还是生命本身的狂乱虚妄？余华认为“虚伪的形式”使他更接近真实；我们毋宁说当他承认了写作形式与素材间的鸿沟时，他已打开了潘朵拉（Pandora）的黑盒子，再难关上。他的形式只能“接近”而不能攫获、复制真实；他越写，越写出了真实的不可再现性。换句话说，真实的呈现，总是建立在否定的、不可信的前提上。由是观之，《现实一种》恰是最虚伪——也最“真实”——的叙述形式之“一种”。

共和国文艺上承五四的写实主义精神，建构了极富意识形态色彩的现实主义。语言与世界、叙述与信仰的严丝合缝，是这一主义的特征。形式真伪的问题其实着毋庸议，因为现实“只有”一种，而“真”的现

实只能再现于“真”的形式中。1949年后，那“真实的形式”精益求精，终形成了识者所谓的“毛语”及“毛文体”<sup>⑫</sup>。公式人物、教条情节、八股文章，却有多少作家评者的身家性命，尽系于此。写实及现实主义强烈的排他性，由此可见一斑<sup>⑬</sup>。

《现实一种》最大的意义，因此不仅于诉说了—个充满寓言意义的血案；更进一步，它质疑了政治文体的形式牢笼，以及意识形态霸权。但这样的议论仍未免稍嫌乐观。我还要说余华的文字实验有其盲点。沉浸在极风格化、个性化的叙述中，余华恣意而写，是否也不自觉显露一种新的权威声音，—个使读者或迷恋或拒斥或惊惧的声音？这孤独而任性的声音虽然面临时时自我瓦解的设计，却必然构成我们阅读的挑战。

沿着《现实—种》，余华写了—系列极具先锋意味的中短篇小说。《—九八六年》几乎可看作是个文革十年的祭礼。“十年浩劫”后的十年，—切平静如恒了，只有—个疯子的出现，带来些许刺激。那疯子以自己的身躯为舞台，凌迟切割，演出一场场血腥好戏。卡夫卡的《饥饿艺术家》可以是此作的范本。夹杂在震颤却欢乐的观众中，—对母女不安了。这是他们失踪十年的丈夫／父亲么？小说跳跃在不同的时空及意识中，往事绝不一清二楚地浮现，而是借着疯子肢体的自虐——及叙事者对文体的凌迟——纷飞播散在你我之间。而我们的角色见怪不怪，终于要踏在疯子的血肉／文字碎片上，攸然而去<sup>⑭</sup>。

余华总说他对常情常理的怀疑，使他亟于探讨“世界……自身的规律”，“眼前的一切都像是事先已经安排好，在某种隐藏的力量指使下展开其运动。”“必然因素已不再统治我，偶然的因素则异常地活跃起来。”<sup>⑮</sup>于是有了像《偶然事件》、《难逃劫数》、《四月三日事件》、《世事如烟》这类的作品。余华—方面写出所有人事碰撞的随机偶然性，却又不禁凛于这样散漫无常的生命现象下，—种宿命的可能。形诸文字的，是漫漶的叙事方法，起落不定的情节转折，不由自主也无可无不可的行

动方向。《偶然事件》借一偶发的凶杀事件，铺陈一个并不偶然的案外案。全文以书信贯串，终而使原不相识的写信者及收信人卷入血案。《难逃劫数》写的又是一桩偶发的人命案件，几经辗转，犯案的叙事者回到现场并看到了“自己”被谋杀。《四月三日事件》夸张叙事者偶然的感情邂逅及对即将到来的生日的恐惧；他最后在四月三日前夕疾疾出走。

而《世事如烟》则总其大成。故事中的人物以阿拉伯数字为名，在茫茫人海中偶然相遇相离。轴心人物是个年逾九十的算命师，他替信者驱凶避祸，却把他们逐入更恐怖而不可知的祸事。死亡、乱伦与鲁迅式的吃人吸血，弥漫这个世界。但世事如烟，偶然与必然，疯狂与秩序相倚相生，注定氤氲播散以终。

这些故事所蕴涵的暴力层面，下文将再讨论。所可注意的是，余华的叙事观点捉摸不定，而所谓的意义定格终成不能闻问的话题。新中国建国以来的庞大主体论述至此已似四分五裂。余华的每个主角述说心事，却又仿佛事不干己。这主体内不请自来的他者，造成精神分裂式的叙述声音。主客、人我相互混淆，象征指涉的锁链无从衔接。但如前所述，分崩离析的叙事声音来得如此武断，如此“生猛”，隐隐让我们觉得不安。诚如余华自忖，偶然之所以如此，未尝没有宿命的阴影。而我以为余华的形式游戏或可能被统摄在一个新的执念下。他就像《世事如烟》中算命的瞎子般，一语破解了众生“我”执，却又编织了新的符咒。准此，余华与“革命话语”、“革命文体”之间的关系，形成奇异的拉锯。附生在那庞大的现实主义支干上，余华的叙述确是“现实一种”：一种畸形的异变，指称主体叙述的病征。但以毒攻毒，余华不能自我撇清，因为所谓的自我，已是说不清，也不能说清的“真实”的堕落。明乎此，我们参看他写暴力及随之而来的爱恋感伤，或者更别有所获。

### 三 暴力的辩证

截至目前为止，余华小说最为评者议论之处，当推他处理暴力的形式，及其心理及意识形态的动机。《十八岁出门远行》中农民抢夺苹果，打伤叙述者，暴力的征候已蠢蠢欲动。《现实一种》写兄弟相残，引人侧目，《一九八六年》则不啻是自我施暴的大观演出。《死亡叙述》以意外死亡始，以蓄意谋杀终，而《难逃劫数》则从一则平庸的婚恋过程中，发展出集毁容、凶杀、变态性攻击、强暴之大成的血腥传奇。在《古典爱情》这样优美的题目下，我们看到古典的爱情怎样一步步发展成吃人的恐怖结局，至于《往事与刑罚》则将酷刑及肉体肢解写成一种意义追寻的终极目标。

文学中的暴力描写当然非自今始，而余华的暴力写作也不必视为现代中文小说中的首创。在新文学的另一端，我们已经看到鲁迅如何借《狂人日记》夸张礼教与吃人的同谋关系。而鲁迅自述当年看到一帧中国罪犯为日军砍头的幻灯，因此弃医从文，更是屡被传抄的事迹：俨然在犯人脑袋咔嚓落地的震撼中，中国文学的“现代”意识陡然诞生<sup>①6</sup>。学者如唐小兵亦已指出中共早期文学中，暴力叙事如何被合理、合法化的步骤<sup>①7</sup>。而文化大革命后的伤痕文学更控诉又一代中国人血肉相残的面目。我们应注意的是，在这样一个叙述暴力的传统中，余华的小说何以仍让读者怵目惊心？余华怎样在叙述暴力中，将叙述本身也化作暴力展示的场域？除了可见的肢体残害外，暴力如何渗入文字的肌理，挑衅读者的自卫机制？暴力的结果带来身心的伤痕，这伤痕如何处理？暴力发生的“名目”是什么？是罪是罚，正义的制衡力量如何被触及或消解？

以《难逃劫数》为例。这个中篇写一场婚礼的代价。英俊的东山与露珠结婚请客，客人没走就入房成其好事。贺客中的广佛与彩蝶也到屋



外暗处幽会，广佛却踹死一个尾随偷窥的孩子。其他的客人好不到哪儿去：夫妻勃谿，变态性攻击不一而足。而东山当晚被新婚妻子露珠以强酸毁容——这是露珠的父亲为女儿准备的嫁妆。

故事并不就此打住，噩耗接踵而来。最后东山杀了露珠，广佛伏法，彩蝶美容拉皮失败自杀。以小说叙事的要求而言，《难逃劫数》算不上好，突兀的人际关系，率性的情节转换，还有莫名其妙的血腥暴力，在在要使平常读者瞠目结舌。按照前述《现实一种》的逻辑，余华显然意指我们的寻常生活早已杀机四伏。嗜血的本能蹿藏你我之间，一发即不可收拾。爱情或亲情、友谊或义气非但不能化解乖戾，反而成为引生不祥的动机。鲁迅那一辈的作家曾以“礼教吃人”来控诉社会的伪善与凶残，但他们无论怎么渲染社会的“血与泪”，到底不失对清明秩序的向往。这一传统延续到80年代初伤痕文学的写作，依然不绝如缕。余华反其道而行；他的小说里礼教的幌子早已破碎，人却还是要照吃的。暴力不需要借口，它以一种“纯净”的形式存在于生活实践中，仿佛就是吃饭穿衣的一部分。一种弗洛伊德式的“家常的恐怖感”（uncanny）萦绕不去。

余华对此不无自知之明：“暴力因为其形式充满激情，它的力量源自于人内心的渴望，所以它使我心醉神迷……可是那种形式总让我感到是一出现代主义的悲剧……在暴力和混乱面前，文明只是一个口号，秩序成为了装饰。”<sup>⑮</sup>余华所描述的种种没有名目或意义的暴力，当然可以引发精神分析、甚至形上学的辩证。杨小滨就强调暴力其实是主体对始原创痛（trauma）的延迟反应，一种以暴易暴的交易<sup>⑯</sup>。但我们仍不妨发掘它的历史谱系。早在20年代，毛泽东就告诉我们革命不是“请客吃饭”，革命的形式必如“暴风骤雨”一般，彻底袭击社会的礼教基石<sup>⑰</sup>。以后的半个世纪，革命成为左翼论述的精髓，它是达到意识形态乌托邦的必要手段。当乌托邦不断向后延伸，革命这一手段本身竟成了目的。“继续”革命吧！非常时期原来已成平常时期，暴风骤雨原来就

是请客吃饭，而且是家常便饭。

是在这一层次上，像《现实一种》、《难逃劫数》这类作品，一方面暴露了革命/暴力论述的问题，但很奇怪的，一方面也延伸了它的诱惑性。余华借写作来祛拔暴力魔魇，但也（不由自主地）“演出”暴力。他对暴力的辩证姿态几乎使他成了大陆小说界的乱童了。论者谓余华的暴力叙事显露“精神分裂式的迷醉与狂喜”，因此可进一步放在仪式性的、不由自主的狂野召唤中考量<sup>②1</sup>。但暴力与伤痕及正义的因果关系究竟需要进一步的考量，这也使余华作品另添一层向度。

《往事与刑罚》中余华写一个陌生人收到“刑罚专家”的电报，回到历史时间的坐标间，“找寻”他的宿命。然而漫游在种种年月记号中，罚与罪的时间、理性逻辑早已湮没难寻。当故事中的刑罚专家自缢在卧室中，陌生人期盼的极刑，终结一切暴力的暴力，将被永远延搁。这篇小说有着强烈卡夫卡的影子（《流刑地》），因此不能算是上选。但余华将卡夫卡式的荒谬情境，放置在中国历史流变中思考，毕竟为他的暴力谱系，提供一条线索。历史已经溃散，正义作为一种社会秩序的负担或条件，也成为乡愁。当陌生人回到满目疮痍的历史现场中，再也难以厘清罪与罚的归属。即使死亡也不能消解或救赎一切。诚如戴锦华所见，“死亡成了余华文本序列中的复沓而又无限延宕的意义的悬置，成了被叙事件与意指链不可弥合的断裂。”<sup>②2</sup>

前述的《一九八六年》中，余华借那个疯子当众的自残，点出革命暴力的阴影，无所不在。“革命”当然可以指的是文化大革命。但在疯子漫漶的时空想像中，“革命”的源头其实无从命中；在他每一回四肢及头颅的血腥裂变中，那无从追踪的历史伤痕只能作权宜的、片段的肉身宣示。福柯对疯狂、训诫与惩罚的看法，可以作复杂的延伸。故事中的疯子是历史的受害者，现在以大庭广众下的自我施刑，反证革命的暴力。但他在众“目”睽睽下的演出，居然成为一种街景而非奇观。“奇

观”的年月已经过去，统治者的监视或被统治者的注视，现都已化作闪烁不定的光影。那流荡的疯子——80年代的狂人——徘徊在被隔离及被接纳的礼教缝隙间，只能在血肉模糊的方寸间，臆想罪与罚的循环。

以上二作联系历史与伤痕、暴力与正义的关系，虽以荒诞的形式写出，究竟有迹可循。而到《现实一种》、《世事如烟》及《难逃劫数》中，余华更将暴力“家常化”。当革命由非常转换为寻常，暴力渗入到日常行止中重复不已，这才是余华世界最突出之处。我们可以为每一件谋杀或强暴溯其原因，却终将明白谋杀或强暴的“果”不能被简化成为一种正义逻辑的推衍。换句话说，罪与罚完全失去了惩恶除奸的道德线索，兀自形成一种纯粹绝对的存在。从萨德（Sade）侯爵到巴塔耶（Georges Bataille）一脉对恶、对堕落身体的哲学思考，不妨附会于此<sup>②3</sup>。在对善及正义最大胆的逾越中，余华建立一个充满揶揄性质的（反）道德秩序。他仿佛看穿了法律及文化的伪善本质，却企图以更巨大的恶、更极端的暴力来涵盖。生命的本能不再是持盈保泰，有所不为，而是一种奢华的浪费，不知所以地“豁了出去”。在死亡与疯狂的边缘，余华的暴力人物显得异常欢快，他的暴力叙述竟隐含讴歌的诗意<sup>②4</sup>。

我们由此谈到《古典爱情》。这个中篇里，余华重写了古典才子佳人的原型。进京赶考的才子，待字深闺的佳人，一见钟情，寅夜幽会，一派烂漫天真。然而三年后才子重临，佳人已缈，饥荒遍地。最可怖的是人肉市场当道，熬不过的饥民都等着成为俎上肉，而昔日的佳人正是其中之一！余华对一个文类的切割与凌迟，莫此为甚。以爱情为名，才子最后杀死已经卖断了一条腿的佳人。而故事又进入另一“倩女幽魂”的套式。情爱与死亡，暴力与欢乐巡回串演。偶然与宿命成为一体之两面。只有在角色痛苦的呻吟中，在他（她）们断臂残躯的最后抽搐中，余华暂时见证了生命的意义——或毫无意义。

#### 四 在“血与泪”中呼喊

90年代以来，余华推出了三个长篇小说：《呼喊与细雨》（即《在细雨中呼喊》）（1991）、《活着》（1992），以及《许三观卖血记》（1995）。这三部小说代表余华对小说形式的新尝试，也可视为他对过去数年的写作执念的重新思考。尽管血腥与死亡的主题依然充塞全书，余华的改变，已然有迹可循。这些改变已引起见仁见智的看法<sup>②5</sup>。《呼喊与细雨》记录了一个少年文学启蒙的经验。全作遥拟《麦田里的守望者》及《一位青年艺术家的画像》，想来亦不无余华个人的成长光影。小说是这样开始的：

一九六五年的时候，一个孩子开始了对黑夜不可名状的恐惧。我回想起了那个细雨飘扬的夜晚，当时我已经睡了……就像玩具似的被放在床上……应该是在这时候……仿佛呈现了一条幽静的道路，树木和草丛依次闪开。一个女人哭泣般的呼喊声从远处传来，嘶哑的声音在当初寂静无比的黑夜里突然响起，使我此刻回想中的童年颤抖不已。<sup>②6</sup>

在半梦半醒间，往事的迷魅化作一个女人的身影，一阵阵凄厉的呼喊，召唤着那受惊的孩子。“我是那么急切和害怕地期待着另一个声音的来到……能够平息她哭泣的声音，可是没有出现。现在我能够意识到当初自己惊恐的原因，那就是我一直没有听到一个出来回答的声音。”<sup>②7</sup>

多年以后，作家写下那夜不可名状的恐惧。这样的开头，几乎要让我们想起普鲁斯特《追忆似水年华》有名的开场白。“再也没有比孤独的无依无靠的呼喊声更让人战栗了，在雨中空旷的黑夜里。”<sup>②8</sup>写作是企图回到那梦魇的黑暗里，找寻那呼喊的声音，或更重要的，“听到一



个出来回答的声音。”<sup>29</sup>在以后的章回里，余华叙述故事中那孩子的成长点滴：村中的丑闻，兄弟及朋友的猝逝，性的初次诱惑，家族的传奇往事，还有极疏离的亲子关系。主人翁被父母亲过继给他人收养，在一连串的波折后，他离开养父的家。他回到故乡，与相见不相识的父亲撞个正着。而适时老家那幢房子正在熊熊烈火中烧得一干二净。

试图为余华小说勾勒精神分析谱系的读者，不能找到比《呼喊与细雨》更现成的例子。幼小的叙述者“惊梦”，因为听到一个女性的呼喊。阴湿阒寂的时空中，那原初的（君/父的？）回答，却缈不可闻。无巧不巧的，横亘全书的情节主线，是叙事者一连串寻父与失父的悲喜剧；是对细雨中呼喊的枉然回应。对他创痛最深的，是被托给城里的“父母”亲收养。这对不能生养的养父母以最恐怖的方式，教育年幼的叙事者家庭的虚幻、父母的伪善。余华不断借抛弃、离开、出走等安排，托出小说中生离死别的残酷与突兀。友情或亲情的火花，也许间歇闪烁，但面对小说中把“家”夷为平地的大火，余华似乎狡黠地告诉我们，玩“火”者必自焚。

但寻父（与弑父）的焦虑与渴望总也不能停止。这成为启动小说叙事最重要的关键。余华不只处理叙述者父与子间的紧张关系，父亲与他父亲间的斗争，也是死而后已。而当我们退一步看看所有父亲人物的猥琐与颓唐，不禁怀疑父权的威力，何以神秘至此？更耐人寻味的，是叙述者余华面对这挥之不去的阴影，既逃避又追逐，既恐惧又迷惑。置诸此一架构下，《呼喊与细雨》写出了父与子间的暴力与媾和的连环套。

与其把这样的一种读法连锁到余华个人经验，我们不如扩大眼界，将其附会到更大的国族记忆创伤中。《呼喊与细雨》是前此余华作品——从《十八岁出门远行》到《一九八六年》等——的一种传记化、个人化的让步，仿佛余华要为自己那些作品中不可名状的暴力诱惑，安插一种源头。但是一个弗洛伊德式的“家庭故事”，哪里说得清共和国的人民与领袖的复杂关系？余华其实借《呼喊与细雨》提供“一则”近

便的“情节”，为种种成年精神症候，权作童年往事的解释。

《呼喊与细雨》有着太多原罪的姿态——虽然余华要原的罪总也不能厘清。在叙述家族败落的面貌时，尤其显露彼时流行的“史家小说”影响。这本小说夹杂着感伤与温情，远比余华以前的作品好读易懂。他的叙事风格逐渐驯化，向主流（父权的）声音靠拢。相较之下，余华的第二部长篇《活着》则别有天地。这部小说因为导演张艺谋改编为同名电影，因此较为读者所知。但仔细比对小说与电影的版本，我们不难发现余华创作的初衷，要比张艺谋（及编剧芦苇）严峻深刻得多。

《活着》中的叙述者“我”是个民间歌谣的搜集者，因下乡采风结识了老农福贵，并由此得知福贵一生悲惨的遭遇。福贵是个旧社会的败家子，滥赌丧尽家财后，以下半辈子的血泪来偿赎前半生的荒唐。小说的重心即是福贵点滴回忆自己从旧社会到新中国，从呼卢喝雉到一无所有的始末。时序纵横半世纪，人事的沧桑却仿若昨日。小说最后，孑然一身的福贵只有老牛为伴，而他还殷殷的以家人的名字唤着老牛。

这是一个讲平凡人受苦受难的故事。乍看之下，余华好像回到现代文学“露骨的写实”主义（hard-core realism）传统中，同情起“被侮辱与被损害者”来了。仔细读来，却又不然。福贵吃了那么多苦，肇因他早年不务正业——他是罪有应得。反讽的是，“幸亏”他在解放前早早地倾家荡产，因而逃过了50年代的各种斗争。反倒是算计他的小人，在新的政治环境中吃了大亏。这里的道德逻辑何在？福贵到底因福贾祸，还是因祸得福？余华把左翼作家那套抗议文学公式挪位已用，似乎写出了天地不仁，祸福无常的寓言。而福贵就算逃过一劫，重重厄运还等着他呢。以后这些年他的子女妻孥或死于非命、或亡于病厄。最后他生命惟一寄托的小外孙也撑死了。

福贵的一生名实不符，他的遭遇太像自然主义公式化的桥段。但余华借此将自己虚无宿命观点，重又演义了一遍；福贵的悲哀也是“现实

一种”、“劫数难逃”。在冥冥的力量下，人所能有、所能做的，何其有限！时光倒退五十年，左翼作家曾高举“血与泪的文学”控诉当道，提倡革命<sup>③</sup>。但在余华笔下，血与泪成为荒谬人生的生理表征。更进一步，我们记得40年代的赵树理也曾写下一篇名为《福贵》的小说。那个故事中的福贵受尽旧社会的影响，偷鸡摸狗。革命到来，他终有了翻身重新做人的机会。而站在世纪末往回看，余华一辈作家要冷笑了。

作为一个中国版的约伯（Job），福贵无神可告——他的神、他的主席早已弃他而去。然而余华志不在此。他安排福贵的痛苦，一路到底，绝不预示任何宽贷救赎。他大量的铺陈“血与泪”，竟透露一种歇斯底里的施虐快感，在在使我们想起他早期的作品。故事结尾，听故事的年轻人喟然而退，福贵率着他的老牛他去。他在等死。但好死不如赖活着：做一天和尚就得撞一天钟。

前此余华的小说，无不以死亡或疯狂是尚。《活着》却发展出另一种可能。置之死地而后生，余华变得积极、“向前看”了么？我们可由此汲取浅薄的道德教训；电影版《活着》正是以极煽情手法，做了如此处理。我倒以为余华眼界应该还高些。福贵经历了太多大悲大喜，他谦卑地叙述自己的生命故事，因为知道那故事的神秘。恰如柯勒律治（Samuel T. Coleridge）的《古舟子咏》（*The Rime of the Ancient Mariner*）中的老舟子，他曾经多次在死亡边缘打转，现在用尽余生之力把死亡的讯息告诉年轻人。不知“死”，焉知“生”，听完故事的年轻人（还有我们读者）活着，是否也变得“更忧愁、更睿智”（*Sadder and Wiser*）了呢？《活着》未必是个“新写实主义”的教条故事，余华对命运的反复播弄，死亡的如影随形，念兹在兹。这使他即使在渲染涕泪飘零的时分，仍有着宜属颓废的放纵。

余华的新作《许三观卖血记》应是他创作十年重要的纪录。这十年来他以怪诞的人事情境、冷冽近乎黑色幽默的笔法，吸引（或得罪）众

多读者。如上所述，父系家庭关系的变调，宿命人生的牵引，死亡与历史黑洞的诱惑，已成他作品的注册商标。而这些特征竟以身体的奇观——肢解、变形、侵害、疯狂、死亡——为依归。《许三观卖血记》不能免俗，也处理了这类题材，但是余华从中发展了极不同的逻辑。许三观是个粗人，除了丝厂的工作还兼营副业——卖血。他赚的不折不扣是血汗钱。他娶了许玉兰，却在老大出生后，凭长相赫然明白这个儿子是别人下的种。日子将就着过去，老二与老三相继出生，许三观却总也打不开心里的疙瘩。

余华就血的意象大作文章，而且不无所获。前面提过，“血与泪”是革命文学的正统主题；这些体液的汨汨流淌见证了一代中国人的苦难，以及后之来者的道德承担<sup>③</sup>。我们想到鲁迅有名的《药》，其中革命烈士的血被无知乡人用来进补治病。而30年代吴组缃的短篇《官官的补品》，写的正是劳动人民卖血卖乳养活了“资产阶级统治者”，自己到头来不得好死的故事。革命历史小说中抛头颅、洒热血的英雄太多了。为主义作圣战，血肉之躯又算得了什么？

余华反其道而行。《许三观卖血记》破题就点明：鲜血是有价的，在旧社会如此，在新社会亦复如是。许三观一辈子靠着卖血渡过难关，养活家人。血是一种生命存活的质素，也是一种商品。这里的讽刺当然是许三观靠着失血来交换——或交易——活命的本钱。得失之间，他的身体成为最后赌注，弄不好真是血本无归。左派的大人先生讥斥余华的犬儒之余，可能小看了余华的用心。在《活着》里，福贵的儿子被强迫给县长的女人输血，最后死在捐血榻上。他的女儿在文革高潮中住院生产，护理不当，血崩而死。余华从血光中看到死亡的影子。福贵的儿女血流光了，死得一文不值，而那个以“人民”是尚的社会，愈发像个吸血鬼般的东西。许三观卖血也是玩命，他是经营一种恐怖的、却能“不劳而获”的生意。但比起《活着》中那些人物，他到底能为自己打算。

然而许三观的故事还有另外一面。许对大儿子的来历耿耿于怀，连



带也对妻子的贞操不能释然；许玉兰嫁他的时候是完璧么？他婚姻的基础是建立在处女之血的祭献上。循此，许三观与大儿子之间的问题，也来自血缘关系的暧昧。余华延伸了血与宗法及亲属关系间的象征意义，使整部小说浸淫在血亲、血统的认证网络里。这到底是新社会怪现状的切片，还是旧社会封建遗毒的缩影？许三观是个落伍分子，但借题发挥，我们不妨说共产党哪里是个你我不分的大家庭，“血统论”的阴影从来挥之不去。

也就因此，小说中父子和解的一幕来得特别讽刺。文化革命中许与家人也如法炮制，关着门互相批判。三观翻开老账，不料大儿子回答，“我最爱的当然是伟大领袖毛主席，其次就是三观爸爸。”的确，在毛主席如君如父的威力下，什么样的父子轳辘不都得趁势解套？但这场父子相认的好戏还是需要血的验证。大儿子下乡得了肝炎，许拼着老命卖血赚钱为儿子治病。他灌大量开水好多卖些血；他用卖血的钱证明了他与儿子间血浓于水的亲情。这真是小说中最迂回的血祭仪式；许三观的家庭终于和解。从《十八岁出门远行》到《许三观卖血记》，余华对父与子关系如此温情的处理，真是前所未见。

余华过去的作品夸张对身体的自残及伤害，并由此渲染生命荒凉虚无的本质，以及任何人为建构意义的努力——从记忆到历史书写——的无偿。那不可名状的原初暴力啃啮你我的心灵及身体；建国以来种种的运动只是有迹可循的症候，却无从解释一代中国人疗之不愈的创痕。从那创痕里，余华看到一场“华丽的”大出血，大虚耗。承受暴力演出的身体，只是最具体的观察站。

《许三观卖血记》依稀承续了这一姿态，余华却终从身体无用也无谓的牺牲中，找到一些用处。这一对“用”（utility）的重新发现也许是主角极阿Q的作风，也许反映了中国蜕变中的消费心态，也许更暗示了余华对自己价值观的妥协。他书写暴力与伤痕，似乎已逐渐挪向制度内合法化的暴力，合理化的伤痕着眼，而且不再排斥一种疗伤止暴的可

能——家庭。回首十年创作的过程，余华俨然借《许三观卖血记》作了盘整。他是变成熟了，还是保守了？在这层意义上，他未来创作的动向，尤其值得注意。

## 注 释

- ① 余华《十八岁出门远行》，《十八岁出门远行》（台北：远流，1990），页29。
- ② 余华《虚伪的作品》，《余华作品集》第二卷（北京：中国社会科学出版社，1994），页278。
- ③ 同注①，页23。
- ④ Franco Moretti, *The Way of the World* (London: Verso, 1987) .
- ⑤ 有关80年代大陆文化热中的“主体性”论争，参考资料极多。最新的记述应推王瑾（Jing Wang）的*High Cultural Fever* (Berkeley: U of California P, 1996), chap.5.
- ⑥ 有关长征作为中共党史的史话及神话，见 David Apter and Tony Saich, *Revolutionary Discourse in Mao's Republic* (Cambridge: Harvard UP, 1994)。
- ⑦ 余华《现实一种》，《余华作品集》第二卷，页45。
- ⑧ Henri Bergson, “Laughter,” in *Comedy* (N. Y.: Doubleday, 1956), p.84.
- ⑨ 同注②，页278。
- ⑩ 余华《川端康成和卡夫卡的遗产》，《余华作品集》第二卷，页294—297。
- ⑪ 同上，页296。
- ⑫ 李陀《雪崩何处》，《十八岁出门远行》，页12。
- ⑬ 见 Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis* (Cambridge: Cam-

bridge UP, 1986), chap.1。

⑭ 这当然让我们想到卡夫卡《蜕变》的结局。

⑮ 同注②，页 285。

⑯ 见拙作《从头谈起——鲁迅、沈从文与砍头》，《小说中国：晚清到当代的中文小说》（台北：麦田，1993），页 15—29。

⑰ 唐小兵《暴力的辩证法》，《再解读：大众文艺与意识形态》（香港：牛津，1993），页 122。亦见拙作《罪与罚？：现代中国小说及戏剧中的正义论辩》，《如何现代，怎样文学？：十九、二十世纪中文小说新论》（台北：麦田，1998），页 113—140。

⑱ 同注②，页 280。

⑲ 见杨小滨的论文，*The Post-Modern Post-Mao-Deng History and Rhetoric in Chinese Avant-garde Fiction* (New Haven: Yale U, 1996)。

⑳ 语出毛泽东 1927 年《湖南农民运动考察报告》，亦见唐小兵的讨论。

㉑ 戴锦华《裂谷的另一侧畔——初读余华》，《北京文学》第七期（1989），页 206。亦见杨小滨《中国先锋文学与“毛语”的创伤》，《二十一世纪》第二十二期（1993 年 12 月），页 44—51。Andrew Jones, “The Violence of the Text,” *Positions* 2, 3 (1994), pp.570—602。亦可以参考 René Girard 的经典讨论，*Violence and the Sacred*, trans., Patrick Gregory (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977)；又见 Anthony Kubiak, *Stages of Terror: Terrorism, Ideology, and Coercion As Theatre History* (Bloomington: Indiana UP, 1991)。

㉒ 戴锦华，页 206。亦见刘绍铭《残忍的才华》，《明报月刊》（1993 年 10 月），页 46—47。

㉓ 见 Allan Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1985)；David Morris, *The Culture of Pain* (Berkeley: U of Berkeley P, 1993)，chap.10；Michael Richardson, *Georges Bataille* (London: Routledge, 1994)，chap.4, 5。又见 Lu Tonglin,

Misogyny, Cultural Nihilism and Oppositional Politics (Stanford: Stanford UP, 1995), chap.6.

- ⑳ 我们由此再一次看到毛文学或毛泽东主义最吊诡的浮现。这一方面的探讨需要更多篇幅，现仅志于此。
- ㉑ 如杨小滨认为余华80年代末入鲁迅文学院，学院式的写作训练似乎反而影响了他的创造力；他愈来愈向传统叙事逻辑靠拢。见《余华》，《中国时报》，1995年9月21日。
- ㉒ 余华《在细雨中呼喊》（《呼喊与细雨》），《余华作品集》第三卷，页4。
- ㉓ 同上。
- ㉔ 同上。
- ㉕ 同上。
- ㉖ 郑振铎《血和泪的文学》，《郑振铎选集》（福州：福州人民出版社，1984），页1097。
- ㉗ 见Marston Anderson的讨论，*The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: U of California P, 1990), p.44。



## 第八章

# 性，丑闻，与美学政治

李昂论

隐瞒与遮掩社会、政治、人性的真实性（当然包括黑暗面），假装看不到问题而认为问题不存在，即是一种最不道德的行为，是一种虚假与伪善。<sup>①</sup>

〔揭露社会、政治、人性的真实性，〕有时候我也不会加上太多变动，那是当我十分确信，我写的不涉及隐私、不会让当事人不快。<sup>②</sup>

——李昂

在她的创作迈入第三十个年头里，李昂又一次成为备受争议的焦点人物。为了一篇《北港香炉人人插》，文坛政界热闹滚滚。影射诽谤，出丑卖乖，一时众说纷纭。在执政党与最大反对党你依我依，不清不白的今天，周旋其间、望尽春风的女政客居然能为了一篇小说，含泪大谈清白的重要；而女作家极力撇清之余，竟越发要蹚这趟浑水。怪世奇谈，真是莫此为甚。这场好戏，方兴未艾，不由得我不忧喜参半。喜的是，文学市场萧条久矣，此番一篇（摘要刊载的）小说可以让“建国妖姬”示范她的读书方法，引来人人奔走相告。恍惚之间，文字的魅

力——以及杀伤力——似乎再度得到印证。忧的是，两造当事人及一干好事者穷在“纯属虚构”及“对号入座”的两极间作文章，继之以声光电的媒体推波助澜。小说到底是怎么写的，写得怎么样，反而无人闻问。作家与政客是老旧写实主义的信徒，还是后现代“奇观”美学与政治的炒手，其实颇可寻思。夹处在一片喧嚣声中，这类文学问题毕竟是被忽略了。

作为“香炉”事件的始作俑者，李昂果真是无辜的么？如果今天的民主进步到要再兴文字狱，那么欲加之罪，何患无辞？但另一方面，我们都还记得三十年前李昂的处女作《花季》，就是讲一个少女自导自演，探索性意识花园的故事。面对禁果的诱惑与禁忌，没有人可以故作天真；如何因应，尤其牵涉太多感官以外的动机。个中道理，李昂该比谁都明白。这些年来李昂对这枚禁果描之记之，甚至身体力行，公然噬之吞之，遭受侧目，早不在话下。从“人间世”系列到《杀夫》、《迷园》，从“杀猪”代言人到“主席”的情人，李昂一再挑衅，也挑逗，社会道德的尺度，因之受伤，也因之受惠。在这个层面上，她并不无辜。像“香炉”事件所引起的恩怨，成为她写作必须付出的代价。

但即使大胆无畏如李昂者，也不免有遗憾的时候吧？她一手打造的“香炉”也许火力凶猛，没两下子已成了对方借力使力的工具。她要揭露性、权力，与一个新兴政党间的纠结关系，却与对手一起被矮化成“两个女人的战争”<sup>③</sup>。更重要的，《北港香炉人人插》只是“戴贞操带的魔鬼”系列的四个短篇之一，而且未必是其中最佳作品。但有多少读者愿意参看其他几篇后，才作论断？再把眼光放远，“戴贞操带的魔鬼”系列只是李昂正进行中的写作计划。对一位已创作三十年，而且不断引起话题的作者，又有多少读者愿意回顾她以往的成绩，好为她目前的方向定位？也许李昂仍然力有未逮，作品不能引起如其所愿的共鸣或争鸣；也许她面临的总是个迟疑伪善的读者群，使她的创作事倍功半。在她聒噪率性的公众形象后，我看到一个寂寞的身影<sup>④</sup>。

## 一 性与丑闻的逻辑

打从一开始，李昂的创作就与性及禁忌结下不解之缘。1968年，17岁的李昂发表《花季》，一鸣惊人。小说写一个跷课的高中女生及一名年老而猥琐的花匠不期而遇，并一块儿做了段冬日花园之旅。故事结束时，仿佛什么都没发生，而女学生已为自己上了生命中最重要的一课。全篇行文寡素，却在在充满意淫象征。如果套用前述女政客的“对号入座”读法，《花季》大约可视为少年李昂的思春告白吧？

学者施淑从李昂长姊的角度，早就指出彼时的作家困于教育、社会环境的压力，以及体内迸发的青春躁动，于是从文字想像找到发泄的出口<sup>⑤</sup>。而性成为她认识成长、探触成人世界的重要符号。李昂自己似乎也颇同意这一弗洛伊德式的说法<sup>⑥</sup>。的确，弗老以及其他刚进口的理论及大师，从卡夫卡到加缪、萨特，在李昂少作中轮番化身上阵，《花季》以后的《婚礼》、《混声合唱》、《长跑者》等皆可作如是观。既大胆又前卫，李昂小小年纪，俨然已是台湾现代主义末期的新秀了。

今天看来，“花季”系列的作品（均收入75年版的《混声合唱》中）当然显得参差不齐；卖弄存在主义及性心理学的部分也有点与时俱往。但李昂的早熟，以及因早熟所造成的写作身份与风格的极度不协调，还是值得注意。另一方面，她对家乡鹿港的迷恋，已经可见端倪。小城逝去的繁华、阴森的旧宅、鬼魅的传说必定给予她无限想像的线索，到近作依然萦绕不去。说她只能写性，其实并不公平。早期的李昂以人小鬼大的小魔女（*enfant terrible*）姿态，透视怪诞恐怖的地域及心理风景，才使原本已够耸动的性议题，陡然有了说部意义。在她最好的作品里，如《花季》、《婚礼》、《有曲线的娃娃》等，她引领我们进入一个曲折诡媚，弥漫蛊惑邪祟的世界——那不可言说的性的世界。她代替我们口吐狂言或秽言，坐实了我们羞于启齿的戒惧及幻想。从这个层

次看，小魔女几乎像是个舞文弄墨的巫者<sup>⑦</sup>。

“花季”系列之后，李昂的性写作事业才算正式开张。年纪轻轻的女作家不写风花雪月，只写风月，自然甘冒社会的大不韪。70年代的《人间世》暴露年轻大学女生对性的惊人无知，以及“辅导单位”的颓废虚矫；80年代的《杀夫》白描合法婚约所默许的性暴力，还有女性自卫（或自慰？）的杀夫狂想；90年代的《迷园》揭发性、政治，及国族欲望间合纵连横的关系，只是几个最明显的例子。李昂成了卫道之士鸣鼓而攻的最爱，而她我行我素，并且不断超越自己；眼前的“香炉”事件真是其来有自。然而话说回来，她的写作与被批斗的历程，竟与台湾这些年性版图的开拓，若合符节。性别论述如今已成主流，李昂没有功劳，也有苦劳。难怪她曾振振有辞地说：“现今指责我的人，将成为明日台湾文化的丑角。”<sup>⑧</sup>

但事情并不这样简单。李昂一向以“悖德者”的形象捍卫她的创作领域。当她急于辩解谁道德、谁不道德，谁是英雄、谁是丑角时，毋宁令人感到不安。因为她在有意无意间已简化了性与道德间的对话关系，竟显得保守起来。作为人之大欲，性可以看做物种繁殖、愉悦，并以之建立互动关系的原始力量。但在任何文明建构里，性也必须视为一种实践社会形态的“技术”；它生理的、私密的诉求总已经受限于文化的、公众的制约<sup>⑨</sup>。李昂游走于这两种定义间，想来多受压力，也必能更了解性与道德间吊诡的共存关系。当她被控有伤风化时，她未必人格卑下；但当她指称别人的不道德时，也未必证明她才是道德的先知。

更何况在性的演述言说层面，李昂已扮演了一个极其复杂的角色。经过多年的修炼，当年的小魔女早成了豪放女。随着种种文化及象征资本的快速交易取予，我以为李昂文字上的放蛊未必不掺杂了文字上的哗众成分。换句话说，她语不惊人死不休的性文字不只透露了巫者（shaman）的玄机，也沾染了秀者（showman）的算计。我无意贬低李昂创作意图；她也犯不着为了出风头而不如此多的赌注。而在这样一个夸张



讯息播散高潮化（或射精，dissemination）及身体奇观化（spectaclization）的后现代时空里，谁又不串演多重人格的戏码？我所注意到的是，透过她写作策略的逐渐改变，我们得见一位以现代主义起家的作者，如何已加入后现代机器的运作。我们与其把焦点放在她写了什么性真理或性道德上，还不如更放在她的精心制作如何被播散、谈论、消费上。也正因此，李昂现象仍能教育我们性（与道德）的想像、实践，及传述功能，是如此复杂变化，而且早已渗入床第之外的每个生活角落。

李昂的文体简约质朴，有时甚至显得粗糙。很奇怪的，她以这样的风格描写性的关键活动时，反另有一种露骨耸动的效果。施淑说得对，李昂的小说不以文采取胜，而以发掘问题见长<sup>⑩</sup>。性既成为问题，多半与畸情的、扭曲的男女关系有关。在李昂的世界里，通奸偷情是寻常题材，我们还看到一心要放弃贞操的女孩（《莫春》）、不知道怎么守住贞操的学生（《人间世》）、与学生未婚妻有染的老师（《转折》）、晚节不保、却又强迫女儿与情人结婚的守寡母亲（《西莲》）、虐妻的丈夫、杀夫的妻子（《杀夫》），当然还有那表兄四五十的“北港香炉”（《北港香炉人人插》）。性被偷窥化（《长跑者》、《回顾》）、禁欲化（《人间世》）、妄想化（《有曲线的娃娃》）、淫荡化（《苏菲亚小姐的故事》）、春宫化（《迷园》）、自虐虐人化（《杀夫》、《暗夜》），以及死亡化（《婚礼》、《空白的灵堂》）。性行为发生在破祠堂里、在屠宰场旁（《杀夫》）、在荒园中、在车上（《迷园》）、在办公室里（《北港香炉人人插》）、在小旅馆破败的弹簧床上（《莫春》），在一切苟且不安的环境里。

而在短暂的高潮过后，随之而来的经常是阴郁惨淡的叹息<sup>⑪</sup>，不过如此的虚脱，或更不堪的被羞辱、被阉割的焦虑，甚至被宰掉的威胁。李昂的世界真是极不快乐的人间世，她的性描写理应让人掩卷悚然。然而就像任何（号称）警世劝淫的书一样，越不堪的描写反而可能成为

越煽情的媒介。潘朵拉的盒子一旦打开，能否关上，由不得作者。我们欲望的黑洞如此深邃，作者与读者的动机同样难测；偷窥还是写真、羞恶还是诲淫、卫道还是败德，不可说，不可说。李昂及她的批评者在论及性与道德的尺度时，因此同样必须反躬自省。

当各种性问题无法借由器官的震颤解决时，它们流入身体政治的其他领域，找寻出路。丑闻的迸发是其中一种重要的表征。“香炉”事件，恰可以置于其下观之。顾名思义，丑闻指的是肮脏败俗、下流不堪的传言，而且多半离不开臆色腥（sensation）的架构。但丑闻的衍生、扩大以及传布，却有权属美学（或文学）的因素<sup>⑫</sup>。蜚长流短，原本是社会众声喧哗的管道之一。但是某件人事能被绘影形声地描述，而且引来口耳相传，甚至奔走相告，则必然暗示了一种叙述——一种故事——过程的形成。丑闻事出有因，却最好查无实据；它便于你我的加油添酱，想像穿凿。丑闻的内容也许不堪闻问，一旦闹大，反而有了理直气壮的余地，形成非比寻常（larger-than-life）的奇谭。

丑闻最常与性挂钩，原因无他，因其恰好跨越私密空间与公众领域、肉体实践与舆论传播、欲力冲动与伦理规范的界限。隐于其下的，正是原欲、语言，与道德的辩证。循着弗洛伊德—拉康（Jacques Lacan）一脉的说法，欲望冲刺流动，寻求表达的方式恰如（或只能如）语言般的置换、挪移、伪托。而相对的，作为社会象征活动的主要媒介，语言又必然指涉约定俗成的条件规范。语言是一种欲望，言有尽而欲无穷的欲望；但语言也是一种伦理，因应社会多数人的权益，不断作“必也正名乎”的论断。但如前所述，欲望与道德貌似分处两极，却实在有太多暗通款曲的时候。丑闻的消长，恰巧出现在这些环节上。

最明显的例子应是（《人间世》）：对性一无所知的女大学生与男友初尝禁果后，茫茫然告诉室友她的经历。几经辗转，传到了训导处。因为严重违反校规，女学生与男友被处分退学。这个故事当然不止于暴露女学生“近乎无耻的”天真无邪。它更告诉我们性、权力空间，及道德

监管技术相生相克的现象<sup>⑬</sup>。但两个人间的事怎么会闹得人尽皆知呢？小说最高潮，女学生的男友斥骂她道：“我从没想到你居然会做这种事，你不觉得羞耻吗？到处去说。”<sup>⑭</sup>这真是言者无心，听者有意。那档子事儿原来是做得说不得的，一说就丑了。说不得却不代表不能说，性丑闻的魅力即在于它以公开的秘密的形式流传，在于文字言说的快感已暂时取代了我们的性禁忌与性幻想。福柯和他的从者不早就告诉我们，性的意识及随之而来的权力与愉悦之争，泰半建立在言说的基础上。

丑闻讲的是不道德的消息，却恒以道德为前提。丑闻充满恶意，却让人闻恶则喜。所谓“社会共识”的诡谲，由此可见一斑。在《回顾》里，教会学校的女学生对新来的同学避若蛇蝎，因为后者曾与人发生关系。年轻的叙述者虽也心有所惧，却不由自主地产生好奇。在《讯息》中，一桩婚事的三角难题因为其中一个女孩的暧昧纪录，赫然急转直下。散播、评点丑闻者说起话来无不义正辞严。李昂早期“鹿城”系列中的蔡官、《杀夫》中的阿罔官都是自命贞洁，才有了说长道短的权威。但李昂告诉我们，蔡官是极度性压抑的牺牲；阿罔官则要不了多久自己成了丑闻的主角。李昂更在《西莲》中嘲讽这种性与道德间的变态交易。西莲的寡母虔诚礼佛，一再阻挡女儿的婚事后自己却与人有染。为了避免丑闻，她强迫女儿嫁给自己的情人，殊不知已造成了更大的丑闻。

而谁又能忘记《暗夜》中的丑闻连环套？哲学研究生陈天瑞向商人黄承德揭发他太太的奸情。黄太太通奸的对象是黄的股市内线叶原。陈自膺是“道德裁决研究所”的创办人，正从事“道德净化运动”。他要求黄自暴“家丑”，从而维持自尊与正义。但如此做势将让黄失去投机的靠山，他原本岌岌可危的生意也将垮台。陈天瑞掌握了一桩丑闻，以此作为移风易俗的筹码，而他的绝招是——他宣称三十岁了，仍是一名处男，因此清白毋庸置疑。但为达目的，不择手段，陈本人够道德么？

不仅如此，黄反将一军，指出陈其实根本是求爱不遂，另有所图，借此报复叶原曾夺走他的女友。

我花了较长篇幅说明李昂小说里的丑闻，不只因为这些情节成为她思考、批判性问题的最佳角度，也更因为李昂小说本身，也往往成为丑闻的焦点，任人渲染附会。而处在小说文本以外的社会叙述架构里，她的声音毋宁是矛盾的。我可以理解李昂借各种性变奏的题材，突出人人视而不见的情欲乱流。但如本文篇头所引，当她强调真实与道德的必要连锁时，她让我想起了《暗夜》中的陈天瑞（咦，李昂自己不也是哲学系毕业生么？）。李昂当然不齿陈天瑞之流的虚矫——至少她绝不像我们许多社会贤达，故做永恒处男状。问题是，她有心要做丑闻终结者，却无法不被视为丑闻传布者；她意在旁观，却常被误做是当事人。她性幻想的乌托邦因此不得不总以欲望的迷园出现，纠结环绕，不知所终。而这是否也正说明欲望论述犹疑多变的本色呢？

回到“香炉”事件，如果李昂确有意持续她的丑闻美学，她应会回答，包法利夫人还是查泰莱夫人，莎菲女士还是杀夫女士，小说的一脉总与丑闻闲话共相始终。毕竟小说者，“巷议街谈”之谓也，难得清洁溜溜。小说吹皱一池春水，引来作者读者无限张致作状，从来如此。小说的道德位置，总有疑义，根本毋须撇清。不同的是，世纪末的小说/丑闻更已延伸为多功能的演出事业。以往人人避之惟恐不及的麻烦，如今有人非要往自己身上找，并且以广招徕。法人有云“丑闻的成就”（succes de scandale），真是古已有之，于今为烈。

## 二 女性的复仇？

无论李昂的情色写作怎么样的丰富变化，她总是就女性角度才能多所发挥<sup>⑮</sup>。作为社会、政治、财富、知识及性别的弱势族群，女性所经



历性的诱惑与压力，从来比男性艰难。早期的李昂处理年轻女子的启蒙经验（如《混声合唱》），尤其予人感同身受的震撼。这些女子有的柔情似水（《回顾》）、有的懵懂无知（《人间世》）、有的抑郁冲动（《暗夜》），却都注定被辜负的命运。70年代作品中，《雪霁》写成熟女性的忘年之恋、《莫春》写都会佳丽的肉体实验，甚或《苏菲亚小姐的故事》写崇洋小姐的舍“身”和番，都逐渐显出李昂开拓更复杂情欲书写的努力。即便如是，我以为在“不健康、却写实”的叙事框架里，李昂很难再作突破。到了《她们的眼泪》一类故事，李昂批判男性色情霸权，笔法已逼近报告文学，但所得十分有限，无非显示作者自己的吉诃德精神。她的女性角色或许行动上较趋自主，对一己身体的认知终于开窍，但过程是迂回缓慢的，来自异性的回响是冷淡敷衍的。

1981年的《转折》似乎真代表了李昂女性（主义）想像上的转折。这篇小说的男性中年知识分子与学生的未婚妻发生情愫，后者在婚礼的前两天自动献身，之后寄来了自己的日记。有美女投怀送抱，而且完事后像没事一样，原是男性制式性幻想。李昂活学活用，让男性的叙事者阅读情人的日记，从而有了后见之明：原来故事中的女性才掌握了行动、书写、说明真相的权力；表面主动的男叙事者其实被贬为一个读者及转述者。与此同时，女孩及男叙事者自己的婚姻意义，早已被暗暗颠覆。

《转折》的李昂借日记暴露女性心事之余，仍需要一个虚拟的男性读者/听众作为倾诉对象。三年之后写《一封未寄的情书》时，她干脆让笔下女子尽诉衷肠后，不再寄出情书。故事里的情书虽然未寄，李昂却借出版形式，让它昭告天下。情书的原始收件人看不到的，“别人”却都看到了。情书对象的由一变多，当然揶揄了此一文类的传统写法及读法，而且甚至引来作家如杨青矗者一相情愿的回应，自称他就是情书收件人。除此，李昂习得后设叙述方法，在故事中一面谐拟“正宗”情书文字的浓情蜜意、陈腔滥调，一面加插大量噪音，质诘、嘲弄文本的

言情合理性<sup>①6</sup>。叙事策略上，她游移在自说自话及众声指涉间，的确留给我们相当的诠释余地。

这一“情书”系列的实验，到《假面》达于高潮。其中女作家与女主人翁角色的隐约重合，肉体欲望与文字符号的互为转喻，在在把后设修辞的游戏，玩得不亦乐乎。李昂对情欲及书写间迷离关系的体会，以此为最。从《转折》到《假面》的数篇作品，是李昂创作以来最精致的表现，而且迄今仍然如是。

在《转折》与“情书”系列写作过程间，出现了备受争议的《杀夫》。这本小说让李昂广博美名或骂名，也在相当程度上使前述有关丑闻的美学争辩浮上台面。《杀夫》的故事其实相当简单。弱女子林市被安排嫁给屠户陈江水。陈对合法的老婆床上需索无度，床下打骂有加。他甚至以食物来控制林市的身体及意识自由。林市最后被逼得精神耗弱，恍惚中把她杀猪为业的老公当猪杀了。在台湾女性主义方成气候的80年代初，《杀夫》的出现确是应时当令。而李昂得其先机，她敏锐的问题意识亦由此可见。

吕正惠教授曾指出，尽管《杀夫》得到不少青睐，骨子里却是本单薄的小小说，它犯了概念先行的毛病，人物平板，情节失真，总之不够“写实”。从写实主义的标准来看，吕有其见地<sup>①7</sup>。但与其把《杀夫》看做是写实小说，更不如注意它的寓言层次。前面已经提过，到了70年代末，“不健康、却写实”的叙事模式已成为李昂探讨问题的限制。《杀夫》应与“情书”系列等量齐观，都代表她思考女性、性与道德的新阶段，以及她叙述这些问题的新策略。“情书”系列沿用后设文学修辞，嘲弄女男谈情做爱位置的不断变易；《杀夫》则重整李昂对鹿港中邪梦魇式的经验，以女性的、光怪陆离（female grotesque）的臆想文字，托出两性交争的煞气。《杀夫》的原版（联经版）与早期写鹿港女性的“鹿城”系列故事如《西莲》、《色阳》等一齐刊出，似也点出李

昂对此的自觉。仿佛有了林市女士的操刀杀夫，“鹿城”系列中那些老少怨女弃妇才终于吐了胸中的鸟气。

学者对《杀夫》的褒贬已屡见不鲜<sup>⑮</sup>，不须在此赘述。仍可一提的是小说中对性与饥饿的二元处理。食色性也，原不足奇。但李昂看出在一个物质及性灵资源匮乏的社会中，饮食与男女如何可成为倾轧身体的残酷机制。陈江水饱暖思淫欲，对林市予取予求。而林市为了吃一口饱饭，百般忍受他的攻击。林市永远是饥饿的——当这一生存的本能受到威胁，她其他的自卫需求只有等而下之。而陈江水也似乎总是饥饿的，他对女体的要求永不履足。被还原到欲望的原始层次，这对男女展开了最奇怪的共存（或共亡）关系链。陈江水借食物攫取林市的身体，林市靠身体获得食物。粗暴的交易、勉强的交欢，李昂笔下的两性婚姻及经济生活，何其惨淡恐怖。

循着女性主义的议论，我们可说《杀夫》透露了传统社会对女性身体、法律及经济地位的操控。这种仇视女性（misogyny）的态度终以性的暴力行为演绎出来。而如果依从弗洛伊德式学说，吃与说这两大口腔功能，林市都无从受惠<sup>⑯</sup>。她的痛苦不只来自没得吃的，更来自有口难言，或说了也没人听。她在夜半被强暴的声声呼号，成了对男性社会惟一凄厉的控诉。而当这嚎叫也被恶意曲解成叫床的丑闻时，林市沦为自愿不发声的婚姻受害者——由此导致最后她精神的全盘崩溃。

林市所不能说的，由女作家代她写下千言万语。李昂对弱势姊妹的关心，跃然纸上。但她自己的叙述位置，成了我们下一步探询的焦点。她对性暴力的白描，固然令人发指，一再重复加料后，却让我们怀疑她是否已不自觉地玩起S/M纸上游戏来了。巴塔耶（Georges Bataille）早就注意到情欲、暴力、死亡间难分难解的关系<sup>⑰</sup>，是性的想像与实践的终极黑洞。李昂从女性正义的观点下手写《杀夫》，却碰触到正义论述无从完全解释的欲望迷阵。她能自圆其说么？或靠什么自圆其说？这应是阅读《杀夫》更有趣的话题。

《暗夜》是李昂继《杀夫》之后的另一个中篇，场景则从阴森古怪的鹿城（鹿港）移到台北都会。这回李昂要处理的，是中上阶级紊乱的男女关系，而花花世界里流动轮转的情欲，又被投射到无孔不入的商业关系上。情场上的偷情苟合与商场上的投机暗盘环环相扣，互为表里。这是为什么当前述的哲学研究生陈天瑞强迫黄承德揭露自己戴绿帽子的丑闻时，必将引起骨牌效应的后果。

《暗夜》写得短小精悍，人物的动机以及情景结构都比《杀夫》更为可取。李昂笔下股市的买空卖空，还有股市内外的尔虞我诈，令我们想到30年代作家茅盾有名的商战小说《子夜》。不同的是，李昂没有后者那样庞大的历史视景及意识形态依归，又失去对社会道德制裁力量的信心，似乎使她批判的初衷找不到着力点。但即使是在《暗夜》这样一部自然主义式作品中，李昂对邪祟巫魅的兴致未尝稍减。在小说人物一切机关算尽后，冥冥中的一股宿命力量悄然掩至<sup>①</sup>。黄承德的妻子因奸成孕，求法师指点迷津的一场，读来毛骨悚然。然而写接着的堕胎一景，又将我们拉回现实：女人的宿命岂在天意，不负责而霸道的男人正是她们的冤家。

《杀夫》描写女性与宗法建构的冲突，《暗夜》探勘女性与经济活动的纠结。几番迂回后，李昂迎着解严气息，终在《迷园》中，托出女性的政治心事。《迷园》是李昂的第一本（也是到目前为止惟一的一本）长篇。值得我们作如下的细读。

《迷园》的情节集中在一个女人和一个花园间复杂的感情联系。女主角朱影红生于台湾最古老城市之一——鹿港，她也是鹿港最后一家地主绅士的末代女继承人。朱影红幼时随父母居住在菡园，在那里她度过了她的童年和少年。菡园曾是台湾最精致的中式庭园之一，在朱影红父亲生前最后的岁月中曾被短期修复。然而这个花园现已完全破落，面临被拆毁改建的命运。朱影红向来希望修葺花园以纪念父祖之辈，但这一



愿望一直有可能实现，直到她遇见并爱上林西庚——一个有两次离婚纪录、无所不为的土地开发商。

朱影红寻找自我及女性性意识的痛苦过程构成了小说的中心，但是这一女性寻求自我的心路历程只有在朱完成了台湾文化启蒙后，方能克竟全功。作为台湾反对党运动的同情者，李昂竭力描绘了台湾在现代中国历史中所代表的“女性”寓意。但我认为这部小说如果具有可读性，这并非出于李昂肯定了朱影红的女性自觉与自决，而是出于她借小说说明这一自决过程中，所表现的迂回踌躇的姿态。小说企图套用女性主义的论式表达一系列被边缘化的社会政治主张（如台独、古迹维护、反土地垄断），但它结果却暗示女性主义——至少李昂所理解的女性主义——并不能涵摄这些社会政治主张。女性主义与这些主张也许有战略上的共同之处，但这并不能保证它们能结合成一种边缘者的“统一战线”，也不能说明它们的斗争对象有“相同的”中心。事实上它们不仅不能相提并论，而且互相矛盾。随着小说的发展，社会政治问题似乎把女性问题排挤到边缘，兀自形成新的中心；而从另一角度来看，女性主义又似乎（至少是象征的）凌驾于其他社会政治问题，将其边缘化，以使自己成为无所不在的议题。李昂（或者说她的女主角）渴望重建自己的花园，但正如小说的标题反讽地暗示，这个花园是个迷宫般的迷园。

在菡园失而复得之前，我们的台湾夏娃朱影红必须经历一次全面堕落。而正是在这一点上，李昂的世纪末想像和她的女性主义观点汇成一体，造就了小说中最令人费解同时又最吸引人的章节。尽管林西庚是台北出名的花花公子，朱影红仍与他一见钟情。李昂一再提醒我们朱林之间的缘分是命定的。林西庚把朱影红当猎物一般对待，挑逗兼羞辱双管齐下，有一次他甚至使她跪下拜倒在他勃起的阴茎跟前。由于无法完全赢得林西庚的爱情，朱影红在狂躁之中转向他人寻求慰藉。她开始每星期与商人泰迪幽会，后者以他的性欲及做爱技巧在圈中出名。朱借与泰迪作乐，以解除生理苦闷。当朱影红最后赢得林西庚后，她发现他经常

在床上的无能，因此与泰迪的幽会变得更有必要。

与《杀夫》里造型扁平的林市相比，朱影红就复杂多了。她不仅是男性中心社会的牺牲品，更是这一社会的同谋犯。李昂显然想塑造一个具有女性意识的台湾查泰莱夫人。随着朱影红逐步从女性主义立场认识自我及社会，她同时有了新的问题：她不能也不愿放弃委身于男性控制时所获得的自虐快感。在此最有意义的是，早在一次聚会上初见林西庚时，朱影红就预见了自己的命运。那次聚会有台湾欢场常见的妓女陪酒陪唱节目。当台前的应召女郎唱着悲哀的流行歌曲时，朱影红突然领悟到：

我们，那风尘女子、歌曲、以及我，我们做为一个女子，对情爱的渴求，为着或不同的缘由，被命定始终无法被真正的了解、懂得与珍惜，无从得到真心的回报。必然的只有被辜负。

既知晓命定要被抛弃，我们，那风尘女郎，那歌曲，以及我，便只有自己先行弃绝情爱，如此，历经了含带悔恨的无奈与愁怨，在自我弃绝的心冷意绝中，便有了那无止无尽的堕落与放纵，那颓废中凄楚至极的怨怼与纵情。<sup>②</sup>

怨怼与纵情是台湾女性追求爱情的宿命下场。此后朱影红继续与林西庚周旋，并随他玩遍台北荒淫颓废的声色场合。他们在院子里，在温泉边，在豪华轿车里做爱，而在此同时她也不断回到泰迪身边，甘愿被泰迪当成妓女般地羞辱。

李昂用这种怨怼与纵情的风格刻画了世纪末台湾惨淡的爱情视景。爱情、欲望和权力相纠结；男人和女人在情欲的战场上你来我往，互相追逐同时又互相消耗。这使我们必须重新思考小说中最耸人听闻的性爱场面。林西庚带着朱影红去台北附近一个温泉参加狂欢聚会，两人都被聚会中的淫戏挑逗得春情荡漾。当他们两人独处一室时，林西庚为

了“休息”雇了一个盲眼的女按摩师傅。林、朱及按摩师然后开始玩起一种奇怪的游戏。按摩师当着朱影红的面按摩林西庚赤裸的身体，林西庚的性欲尽管受到异乎寻常的刺激，但却躺着无用武之地。朱影红利用按摩师的失明和林西庚的被动，在林西庚的身体上大施淫威，这在正常情况下她是做不出来的。按摩师尽管失明，对眼下情事却洞若观火，并从中获得如临其境的快感。“三个人同在一起嬉戏，尚不是真正的欢爱，更由于互相牵制，抑遏下愈发不可收拾，便另有着一番春情激引、欢妙刺激。”<sup>②3</sup>

按摩师借按摩之名行刺激性欲之实；朱影红一边将身体暴露在按摩师之前一边与林西庚间接作乐，她的欲望获得前所未有的刺激；林西庚任由按摩师及朱影红上下其手不加还击，为自己的性功能衰退找到借口，而这种被动姿态戏剧性地使朱影红暂时能控制他。这个场合春色无边，但真正的性行为并未发生，到处都充满了伪装、戏弄和造作。他们假戏真做的爱抚使他们想像逾越性规范的种种不堪，终把他们送上前所未有的高潮。按摩师力尽而退，林西庚和朱影红继续两人的好戏，畅美难言。

这一性交场面恰如其分地显示了男人与女人无论强弱，都无法摆脱欲望的锁链，他（她）们在一种封闭的性意识循环中活动，绝难找到出口。对李昂来说，这种欲望和权力的活动仅仅是虚有其表的形式上的活动，因而必须被视为一种颓废的游戏。在此发生的纯粹是世纪末社会所搬演的权力交换及其瓦解过程。就此我们才能真正理解朱影红与林西庚及泰迪的关系。面对林西庚的挑逗，她既抵御同时又迎向诱惑。她时而在林的引诱下与林试验异乎寻常的做爱方式，时而又从泰迪身上寻求补偿。欲望和绝望交替地占据朱影红的思想，而这两个男人无意中交替地投射了她的欲望与绝望。由于朱影红摇摆于（性）解放与（性）堕落的两极之间，到小说的中间部分我们已不易分清她究竟是引男人上钩的荡妇，还是受男人欺凌的怨女。李昂暗示在90年代台湾这样的环境里，



朱影红对女性自我的追求似乎已经进入绝境。要改变这种绝境，她只有另谋出路。

对朱影红而言，菡园象征着这种解脱。荒芜的菡园包含着朱影红儿时的记忆以及朱家的秘密，是女性受挫的欲望和台湾被边缘化的历史意识的会合点。为了超越台湾（中上阶级）妇女所受的限制，李昂设想出一个在历史、政治及经济等所有方面都能给女性展示新前景的象征性结构——菡园。然而反讽的是，她并没有使女性冲破世纪末的限制，迈入一个新的女性化的时代；她的女主角其实倒退入上个世纪残留下来的父权主义制度中。

李昂努力地——或许过分努力地——使菡园成为各种问题的象征焦点。这座花园两百年前由朱家富有神秘色彩的女主人兴起，是朱家家史起落的舞台。它的存在提醒我们当年台湾地主阶级的财富和权势，大陆精致文化对台湾的影响，日本占领台湾的辛酸，以及一个毒咒——任何朱家子孙若想改写家谱都会导致家族的灭亡。另一方面菡园也是朱家所蒙受的屈辱及家道中落的见证。朱影红的父亲曾经在菡园中遭到逮捕，罪名是支持反国民党的地下活动。获释后他以搜集照相机及立体音响了却残生。更为重要的是朱影红成长于菡园并必须不断回到菡园寻根；只有当她返回菡园后，她和林西庚的感情关系才达到新高潮。

为了摆脱在处理男女性问题上所陷入的复杂两难，李昂在解释菡园的象征意义时，重拾《杀夫》中压迫者与被压迫者二元对立的逻辑<sup>②9</sup>。比起她描写台北情欲世界所显现的耐心和自省，这一转向毋宁有简化问题之嫌。在李昂看来，台湾位于中国历史地理的边缘，历来只有土著、海盗、流徙犯人、穷人等被大陆遗弃者聚居。政治上台湾不断遭受各种殖民主义霸权的欺凌，经济上台湾过去听命于大地主而现在则听命于资本家。可怜的台湾像一个荏弱的女子，从最初的人侵者手里不断被转手，终为国民党接收。台湾的每一个新主人都在征服旧主人的过程中，攫取越来越大的利益。这样的逻辑听来动人，却使我们无法理解台湾的



堕落是否因她失去了最初的纯真，还是因为台湾从开始就是男女性权力竞争的战场，而每次政治经济霸权的易手，只是更凸显了这性别之争的永恒性。

我不是说李昂不应该从女性主义角度来纵览这些历史政治问题，她的女性主义立场的确给我们新的启示。我感到不安的是，李昂有意无意地试图借象征符号的替换，为台湾的问题铺陈出一条简单的叙述。我们可以用女性主义的观点设想台湾被边缘化（女性化）的历史及政治地位，但我们不能不承认，台湾“不是”女人，将台湾所有问题“命名”为男人和女人之间的斗争并不能解决所有问题。李昂小说所发展的情节与她的初衷常有背道而驰的倾向，我们无法确定她的迷园是个世纪末的女性伊甸园还是个迷魂阵。小说中最大的工程是李昂试图从政治、经济、历史和文化方面将台湾的存在加以女性象征化，但在建构这一女性政治历史时，李昂似乎也迷失于自己的蓝图中。

《迷园》借情境、人物的塑造提出了一连串互相关联的问题，表明李昂是用心作家，也有能力扩展其女性主义视野。然而这并不是说她急于回答的问题都能在小说中得到解决。事实恰恰相反，《迷园》的迷阵使读者（及李昂？）身陷其中，难以自拔。这使我再想起前述朱影红、林西庚与那位双目失明的按摩师做爱场面。也许阅读这本小说的经验差近于既放纵又警醒、既清明又盲目的狂欢。这种狂欢吸引了所有参与者，也只有在人人筋疲力竭之后方告结束。作为读者，我们受到小说中谜样循环逻辑的影响，越陷越深，无从幸免。我们难以决定究竟要将这部小说视为世纪末台湾的颓废见证，还是近代台湾史破茧而出的象征。

### 三 人人怕读李昂

影射小说在现代文学中不能算是主流，但也自成一格。赫胥黎（Aldous Huxley）的《旋律与对位》（Point Counter Point）是西方

早期的名例，而这几年李维特（David Leavitt）的《当英国沉睡》（*While England Sleeps*），无名氏（Anonymous）的《原色》（*Primary Colors*），也都曾引起议论。拉什迪（Salman Rushdie）更因《撒旦诗篇》（*The Satanic Verses*）惹祸上身，迫得四处流亡<sup>②5</sup>。在中文传统里，影射曾是清末谴责小说的大宗。所谓的四大小说中（《老残游记》、《二十年目睹之怪现状》、《官场现形记》、《孽海花》），众多人物情节皆有所本，读者按图索骥，蔚然成风。书商甚至乐得提供虚实人物对照表，以便对号入座<sup>②6</sup>。谴责小说之后，又有专以讹诈勒索为能事的黑幕小说。时至当代，朱天心的《佛灭》、张大春的《大说谎家》、《撒谎的信徒》，则不妨看做是最新影射实验<sup>②7</sup>。

纯从阅读美学的角度而言，影射小说强烈要求作者、作品与读者间的互动。作者采擷实事，移花接木，付诸文字，而读者就着字里行间的线索，拼凑原貌。影射小说声东击西、含沙射影，似乎以歪曲事实为能事，但它的力道却本于相当传统的写实主义论述。尽管虚饰重重，作者其实希望透过作品伪托，传递“事出有因”的讯息。读者方面——包括雅不欲被影射的当事人——也必须先有对某人某事的预期，才好在作品中取其所需，与作者初衷一拍即合。然而更多的时候，作者误导，读者误读的效果，可能才更切近这一过程的驳杂性。无论如何，在追求真相（或真理）的意欲（will to truth）支使下，作者与读者共谋玩弄头脑体操的把戏，没有一方是天真的。反讽的是，影射小说每有其新闻时效性，时过境迁，它的耸动效应消失，原来求之不得的真相常变成无人搭理的糟粕。

广义的文学模拟，都可谓有影射的因素，但影射小说之所以值得研究，因其涉及了美学的政治问题。在资讯流通，号称百无禁忌的今天，影射小说反其道而行，欲露还遮，形成另一种挑逗。它一方面体现了文学的修辞策略，胜在真假难以捉摸，一方面也暗示了文学的（写作、阅读）伦理，毕竟有其界限。越界与否，以及因此引来的后果，都值得考

虑。这就连锁到政治的美学问题。影射小说常以高曝光率人物开刀，因为他（她）们于公于私已经动见观瞻，自然引来读者好奇。更重要的，借揭发公众人物的言行，小说家及当事人展开了一场追求权力——小自创作自由及维护个人隐私的权力，大至文学建构及政治霸权的权力——的意欲（will to power）之争。将心比心，有谁愿意被人丑化为箭靶子？难怪当作者与当事人的认知误差闹大后，动机论、诽谤论、阴谋论、“纯属虚构”论，乃至打官司、文字狱，纷纷出笼。最极端的，笔墨是非可以无限上纲成政治斗争。50年代的香港，少数作家奉左右派党工指使，猛写影射小说，互揭对方领导人的疮疤<sup>②</sup>。文化大革命前后，又有多少原无影射意图的文艺作品，被四人帮看出攀诬构陷的嫌疑，跳到黄河里也洗不清？影射写作与阅读的末流，可以若是。

回到第一节小说创作与丑闻暴露的问题，我们可以说影射小说不必与丑闻为伍，却很容易成为散布丑闻的方法之一。原因无他，丑闻的魅力即在于其暧昧本质，既勾起言者及听者无限遐思余地，又模糊了舆论道德的负担。影射小说借着此地无银三百两的叙述姿态，欲盖弥彰，真对极了丑闻美学的口味。前此我提出李昂运用性丑闻的题材，凸显一个社会的伪善与恶毒。游走尺度边缘，李昂往往铤而走险，而且奉道德之名，义无反顾。她对影射小说的立场又如何呢？在1989年一篇短文《文化界自清：建立作家的道德观》中，她居然跳回圈内，同样以道德之名，斥责不负责任的影射作家。她强调她的作品纵有影射，也确定“不涉及隐私、不会让当事人不快”。她指出“有的作家……别有居心，或用此来报私人恩怨（又毋须负法律责任），或者，更可怕的，为了特定的政治动机，不惜用创作来丑化某些人、事”。补救之道，在于作各种抵制，而“用良心来惩治，不失是个有效的方法”<sup>③</sup>。回顾她当年给小说同业的诤言，陷在“香炉”事件中的李昂可能只有苦笑“知易行难”的份吧？我无意卷入事件的口舌之争，李昂也依然有权坚持她不是影射作家。要强调的是，李昂的矛盾也是我们社会道德论述与实践的

矛盾；揭发或遮饰社会问题的文学不能化约成良心事业，也不能仅归纳为丑闻伎俩。一个有心作家不应只折冲其间，以子之矛，攻子之盾，也更应对矛盾之所以如此，做深切的反省。

《北港香炉人人插》共包含四篇作品：《戴贞操带的魔鬼》、《空白的灵堂》、《北港香炉人人插》，以及《彩妆血祭》。合而观之，这些作品可以视为90年代以来李昂以女性身份，参与反对党运动的印象与反思。四篇作品中的每一篇都突出一位或数位涉身政治的女性：她们可能是戒严时代，代夫出征的悲情活寡妇（《戴贞操带的魔鬼》）；夫死妻继的烈士未亡人（《空白的灵堂》）；解严后突然蹿起，才色双全的女民代（《北港香炉人人插》）；以及苦守孤孀、命运多舛的独立运动之母（《彩妆血祭》）。这些女性厕身波谲云诡的政治，没有一个来头简单。有的为了理想，甚至赔上身家性命。她们被捧上圣洁或权力的神坛，实是良有以也。由李昂来写性、女性与政治的纠缠关系，原不作第二人想。但她不按牌理出牌，再度使人跌破眼镜。部分角色甚至因为此中有人，呼之欲出，而扯上了影射隐私的闹剧。

凭她前几年自己也在政治圈打滚的经验，李昂的创作初衷应是，政治不能当饭吃。而既要饮食，就有男女，何况饮食男女本身也有政治的层面——琐碎家常的政治（*Politic of details*），身体的政治（*body politic*）——政治小说家为什么写不得？她所曾协力打拼的政党十年有成，难道不应内外体检？革命运动的初期，何等惨烈悲壮。为了政治理想，妻子儿女甚至血肉之躯都可以不顾。既然革命是种激情欲望的政治投射，这激情欲望也必得在私人领域中找寻出路。革命加恋爱，非自今始。而李昂自己何尝不为党捐躯，过了段追随“主席”身边的日子？如今革命建党热潮稍退后，蓦然回首，她看出了群众运动后的钩心斗角，崇高话语（*sublime discourse*）后的欲望暗流；还有更怵目惊心的，置身其间的女性所经受的种种身心试炼<sup>④</sup>。

按照道理来讲，李昂的创作目标，本应获得女性（尤其同是圈内人



的女性)的理解。为了一个政党的兴起,女性的牺牲不亚于男性,但除了少数因缘际会外,她们仍然是被辜负了。情色领域方面,她们或被极端化为禁欲的道德牌位,或贬为泄欲的后勤对象;从悲情到色情,这样尴尬的地位,也说明了她们在公众领域里权力的局限。然而事与愿违,“戴贞操带的魔鬼”系列推出后,首先引起党内女同志的不满。公报私仇,“黑函漂白”,小道消息传不胜传。如果李昂志不在影射中伤,她大约会叹道,只看到表面文章的读者,可惜忽略了那陷这些女子于不义的政党的道德、性别机器;只看到某一政党道德、性别机器运作不良的读者,可惜忽略了不利这一政党运作的更大、更恶劣的政治环境。见树不见林,“香炉”事件以来的争执,模糊了反对派女作家的目标,徒使亲痛仇快。

我却必须提醒李昂,她创作姿态的吊诡何尝不像《北港香炉》中,她所嘲弄的林丽姿一样。林丽姿在二二八周年纪念会上,穿着背部透空的性感礼服,劲歌热舞,一个转身,她挑逗台下观众:“看我!”,“看透明化的历史。”林丽姿自认以身体颠覆这个那个,好不得意。但作为观众,我们看到了什么?是林小姐的酥胸肥臀?是她身后二二八死难者遗照的背景?还是匪夷所思的后现代悲情娱乐总会?我们看我们想看的,不敢看而又要看的,边看边说不要看的:历史并不透明。同理,当李昂以她赤裸裸的文字做隐喻符号,要求我们“看透明化的历史”时,我们同样看得眼花缭乱,真假不分。

四篇作品中,《戴贞操带的魔鬼》写得较具抒情意味。反对党代夫出征,当选民代的音乐教师,从对政治一无概念到为政治四处游走,是怎样一段波折的蜕变过程。而当悲情成为她被划定的情感位置,当抗争成为她被赋予的行动任务,女“立委”荒芜了个人的生活。小说从一个女性的荣耀与牺牲,点出一段政治晦暗时期加诸女性的荒谬与残酷。故事的重点是女“立委”出游欧洲,在异时异地下,压抑已久的情愫重被唤醒。她与新的对象若有意似无情,谁假正经,谁真动心,谁是那“戴

贞操带的魔鬼”，变得模糊不清。女“立委”背叛了她仍为民主坐监的丈夫么？她背叛了她的选民负托么？在如慕如诉的琴声中，女“立委”的幽怨化作声声叹息。

《空白的灵堂》则更进一步，探讨民主运动未亡人的贞操情结。小说提及两位为建党引火自焚的反对派人士，无疑要引来阵阵联想。为革命而坐牢是当年戒严法下的家常便饭；为革命而自焚则沾上强烈宗教殉难色彩，不由人不另眼相看。李昂却要告诉我们，死者已矣，生者何堪。未亡人为亡夫遗志抹泪再战，借着竞选公职或参与运动，一座无形贞节牌坊已为她竖起。到底是为夫，还是为党守贞，再难分清。不仅如此，如果丈夫的私德原不值一提，未亡人也存心再觅情缘，党意与民意又当如何？

基本上这是个寡妇偷情的（封建）故事新编，加上当代权力、政治与道德的逻辑，变得复杂起来。李昂在小说里创造了两位自焚烈士之妻，将绝对变为相对，已有嘲讽之意。她更描写两位遗孀各自寻爱的过程。故事中的添进嫂欲火焚身，看不惯独立之母的故作清高，两人之争成了真小人与伪君子之争，女性情欲自主的主题反倒被忽略了。但《空白的灵堂》铺展性、死亡、政治间的连锁诱惑，时有神来之笔。故事中的女作家一晌缱绻后，深夜误闯进那空白的灵堂，场景极其撼人。李昂在此营造“鹿港式”的怪诞风格，可记一功。

《北港香炉人人插》此番全貌刊出，读者的争议，已可预期。平心而论，本篇成绩不如其他诸作，现因影射纠纷，反而成了注目所在。李昂在虚构角色形貌时，过分贴近现实原型，难怪启人疑窦。另一厢自认被损及尊严的当事人，什么大阵仗没有见过，却为了篇小说频喊“它抓得住我”，猛上镜头，也似乎另有所图。政治的道路考验重重，被几个文字弹丸打下马来，不禁让人略带狐疑地惊喜：文学的力量有这么大吗？

小说分为两部分。上半部叙述女子林丽姿从事党外运动，为了慰劳

斗士，遍施雨露，却被那些得了便宜又卖乖的男人嘲为“北港香炉”。下篇“香炉”发威，成了民意代表，但她的大胆言行，又让自命正派的女性团体视若蛇蝎。性感尤物变成复仇女神，这样的情节其实道破现阶段豪爽女人从政的盲点与困境。细读起来，我们才发觉李昂的嘲讽也并不留情。小说借种种加插的杂音（男革命同志的下流笑话，女性前辈的轻蔑批评，女作家的暗自观察），凸显林的作为果然容易引起非议。如前所述，李昂一向喜欢处理丑闻丑事，作为探讨性与道德的龌龊焦点，这回却有点未竟全功。小说最应令人关注的是，林丽姿的性交癖好以及她有名的淫声浪叫，来自她体内不可言传的痛。男人的交欢不过是她的止痛方式。林为什么痛彻身心？为什么以痛止痛？还有她如何痛定思痛，以身体和她的脑袋，爬到男人上面？这其实是原可大加发挥之处。但小说上、下部之间缺乏更有力的衔接。我恐怕更多读者的注意及争执将集中在那几段像念咒般的阳物点名录，以及女阴与台湾岛形的对照表上，当然还有林丽姿洗也洗不完的猪大肠。李昂的写作到底是走火入魔，还是我们读者看得魔由心生？

“香炉”事件已经是流弹四射，色情描写部分无疑是火上加油。我但愿《北港香炉人人插》是李昂勾勒一个政党性与政治活动的最低点。李昂安排《香炉》作为“戴贞操带的魔鬼”系列四篇作品的第三篇，似乎有意把它当成起承转合的关键——最堕落时刻也是救赎的契机。小说最后，林丽姿默看窗外庙会奇诡的游行行列，显得若有所思。但对林及其他男男女女角色，救赎必须要更大的力量来促成。于是有了《彩妆血祭》里的王妈妈。

王妈妈是二二八事件后续迫害中遇难者的遗孀。多年以来她投身反对运动，无怨无悔，成了大家心目中的革命之母。王妈妈的独子医科毕业，人人称羨，却在反对党纪念二二八周年前夕暴毙。盛传这年纪念将首度展出当年死难者的照片——他们家属在领回尸体后，缝补、化妆后所拍的照片。而同时伤心欲绝的王妈妈正在阁楼上为她的爱子化妆，化

的却是女妆。莫不是逝者生前独有此好？他到底死于什么？

李昂花了大功夫把创作期间的社会话题组合起来：受难者纪念仪式、爱滋病、性倒错、新娘会馆大火……应有尽有。短篇小说容纳这许多素材，未免凿痕处处，但我仍以为此作以寓言来看，应别有所获。全篇李昂呈现的颓废诡异的色彩，再度唤出她早期的鹿港记忆，那样的阴惨、那样的荒寂。台北的繁华其实筑在太多亡灵的尸体上，任何肉体声色的消磨都难逃遇邪走煞的阴影。而国民党昔日的淫威仍若存若亡，及于谣传的受难者尸体照片，甚至及于那死于爱滋的医生。五十年了，我们怎么超度那些怨鬼孤魂？李昂必定对正进行的种种涂脂抹粉做法，不以为然，但她也无奈意识到扮装——扮装新娘、尸体、病毒、性嗜好、意识形态、新闻、历史——已是我们社会的时尚。而在扮装间，历史以鬼影幢幢的错觉提醒我们记忆的虚耗，纪念的徒然。已发生的伤痕，是无从再弥补、妆点的。小说最后，人们惟有借着宗教试图救赎政治的不义与不公、虚矫与堕落。淡水河上的水灯盏盏，在呼唤亡魂声中，王妈妈油尽灯枯，落水而死。

无论是悲情还是色情，李昂总算找到了一个角色，超拔台湾反对运动一页辛酸历史。“戴贞操带的魔鬼”诸篇中无所安置的欲望，躁郁不安的魂灵，才有了归依的对象。而对写了这么多年丑闻恶事的李昂，这是否也意味身心安顿的一刻？我们记得，四篇小说里，都有个女作家徘徊左右，思考自己的写作何去何从。而早在《空白的灵堂》中，王妈妈就已出现，并且对风流女作家有所点化。

从《花季》到《彩妆血祭》，李昂三十年的写作历程堪称花边不断、多彩多姿。不论毁誉，她的小说毕竟提供了一个独特角度，见证台湾的性、道德与政治论述的消长。若没有了《杀夫》、《暗夜》、《迷园》、《香炉》，台湾的文坛还真要嫌太清静——与太清洁——了一些呢。而在可见的未来，李昂显然仍会站在风口浪尖，继续她的风月冒



险。但作为批评者，我是否还有勇气奉陪呢？我是否也会成为她笔下“又一炉”呢？还有她现阶段的对头，是否也等着这篇评论自投炉网呢？白色恐怖已过，桃色恐怖将来。结束本文，我只好郑重宣布：本文纯属虚构，请勿对号入座。

## 注 释

- ① 李昂《我的创作观》，《暗夜》（台北：李昂个人系列，1994），页182。
- ② 李昂《文化界自清：建立作家的道德观》，《自立早报·副刊》，1989年7月15日。
- ③ 对台湾媒体界将“香炉”事件简化为“两个女人的战争”，已有评者不以为然。见如平路《女人的战争？三角的习题》，《中国时报》，1997年8月1日；《虚假的阳具，真实的刑台》，《中国时报》，1997年8月18日；林芳玫《香炉文化：女性参政的反挫力》，《联合报》，1997年8月2日。
- ④ 李昂：“我有时会觉得寂寞，真的是寂寞，那种被误解的寂寞，包括旁人由我的小说来猜测再加诸我身上的种种指控，都令我觉得不曾被了解。还好我有我自己的自信，否则，我感到的就不只是寂寞而是否定自己的崩溃了。”见施淑端（李昂）《新纳蕤思解说》，《暗夜》，页177。
- ⑤ 施淑《文字迷宫——评李昂〈花季〉》，《两岸文学论集》（台北：新地，1997），页190—206；亦参见李昂《北港香炉人人插：戴贞操带的魔鬼系列》（台北：麦田，1997），页221—234。
- ⑥ 林依洁《叛逆与救赎：李昂归来的讯息》，《她们的眼泪》（台北：洪范，1984），页210—211。
- ⑦ 施淑的讨论可供参考，同注⑤，施也提及60年代的流行理论，“像巫术一样地蛊惑”李昂。
- ⑧ 李昂《我的创作观》，页185。
- ⑨ 我当然沿用了福柯的说法，见*The History of Sexuality*, trans. Robert

Hurley (N. Y.: Vintage, 1978); 亦见 D. A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley: U of California P, 1988)。

- ⑩ 施淑, 页 199—200。
- ⑪ 林依洁早已指出此点。同注⑥, 页 225。
- ⑫ R. L. Rosnow and G. A. Fine, *Rumor and Gossip: the Social Psychology of Hearsay* (N. Y.: Elsevier, 1976). William Cohen, "Sex, Scandal, and the Novel," in *Sex scandal* (Durham: Duke UP), pp. 3—8。
- ⑬ 同注⑨。
- ⑭ 李昂《人间世》,《李昂集》(台北: 前卫, 1992), 页 68。
- ⑮ 见林依洁的访谈, 页 226。
- ⑯ 王德威《里程碑下的沉思——当代台湾小说的神话性与历史感》,《众声喧哗: 三〇与八〇年代的中国小说》(台北: 远流, 1988), 页 277—279。
- ⑰ 吕正惠《性与现代社会: 李昂小说中的“性”主题》,《小说与社会》(台北: 联经, 1988), 页 164。
- ⑱ 见如林秀玲《李昂,〈杀夫〉中性别角色的相互关系和人格呈现》,收于钟慧玲主编《女性主义与中国文学》(台北: 里仁, 1997), 页 297—314; 古添洪《读李昂的〈杀夫〉——谲诡、对等、与妇女问题》,《中外文学》第十四卷第十期(1986年3月), 页 41—49; 亦参见李昂《北港香炉人插: 戴贞操带的魔鬼系列》, 页 235—247。
- ⑲ James Brown, *Fictional Meals and Their Function in the French Novel, 1794—1848* (Toronto: U of Toronto P, 1984), pp. 12—13; Louis Marin, *Food for Thought*, trans. Mette Hiort (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1989), pp. 35—38.
- ⑳ George Bataille, *The Tears of Eros*, trans. Peter Connor (San Francisco: City Lights, 1989)。
- ㉑ 见如奚密的诠释。《黑暗之形: 谈〈暗夜〉中的象征》,《中外文学》第十五

卷第九期（1987年2月），页130—148；亦参见李昂《北港香炉人人插：戴贞操带的魔鬼系列》，页249—272。

② 李昂《迷园》（台北，1991），页44—45。

③ 同上，页246。

④ 见林芳玫《〈迷园〉解析——性别认同与国族认同的吊诡》，收于钟慧玲主编《女性主义与中国文学》，页272—275。

⑤ 李维特的小说影射了英国诗人史班德（Stephen Spender）西班牙内战时的自传经验；无名氏的小说则以美国总统克林顿为模本。

⑥ 见拙作 *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849—1911* (Stanford: Stanford UP, 1997) 第四章的讨论。

⑦ 见杨照《“影射小说”在台湾》，《新新闻》第543期（1997年8月3—9日），页47—49；又见南方朔《作家的超越与堕落》，《中国时报》，1997年8月18—19日。

⑧ 南郭《香港的难民文学》，《文讯》第20期（1985年10月），页32—37。

⑨ 同注②。

⑩ 见 Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer, and Patricia Yaeger, eds., *Nationalisms and Sexualities* (N.Y.: Routledge, 1992) 中的诸篇讨论。

## 第九章

# 吕梁山色有无间

李锐论

华北平原的西侧伫立着太行山脉，往西紧挨着黄河是吕梁山。再往西还有贺兰山、秦岭、祁连山。这些山托起了一片广阔苍凉的黄土高原，地理上我们称其为中国的“第二台阶”，而历史上我们总把它叫做华夏文明的发源地。

黄土高原上的吕梁山脉形成了李锐的小说天地。顺着吕梁山脉由北向南，他描写一处又一处的小村落：矮人坪、古老峪、乱流河、五人坪、青石涧……这里古为燕赵之地，然而几千年的文明抵不过黄土地的莽莽烟尘。吕梁山的农民开山辟土，仿佛亘古如斯。他们手握的镰刀，新石器时代就有了基本形状；他们铲土用的方锨，铁器时代就已流行；他们开耕垄上的情形，甚至和汉代画像石上的牛耕图一模一样<sup>①</sup>。株守在枯寂的山岭间，“世世代代，他们就是这样重复着，重复了几十个世纪。那个被文人们叫做历史的东西，似乎与他们无关。”<sup>②</sup>

1969年1月，年轻的李锐来到吕梁山区插队落户。他的祖籍是四川自贡，在北京成长接受教育。文化大革命的狂飙岁月，他正躬逢其盛。那是怎样一段惊心动魄的日子？改天换地，重造历史。主席一声令下，千万年轻的心灵为之颤动，无数身家运命因而改变。然后又有了上



山下乡运动。半迫半就的，主席的好孩子们被遣送到中国各个角落，蹲点扎根。凭着血气之勇，这些所谓的“知青”少小离家，而且多数一去难回。他（她）们远走他乡，形成20世纪中国人口一次大迁徙，所造成的文化、心理影响，至今仍难估算。

李锐的家庭在文革也遭受巨大冲击。他的父母先后含冤而死，兄弟姊妹四散各方<sup>③</sup>。他插队吕梁山，固然是顺应了主席的号召，但在革命造反的激情中，恐怕难掩家破人亡的悲凉吧？这样的情绪冲击，日后在他的作品中逐渐显露，而以长篇如《无风之树》、《万里无云》最为扣人心弦。不仅如此，作为下乡的“知青”，李锐终必见证更多的矛盾：黄土地上的农民贫困无知，他们与外地来的“知青”在思想、行动乃至体能上都格格不入。现代中国知识分子与农民间的龃龉与妥协，在这场上山下乡的运动中，达到高峰。而面对那贫瘠荒凉的穷乡僻壤，“知青”们又何尝能无忧无虑？人果真能胜天么？意识形态真能当饭吃么？还有，他（她）们来了还回得去么？在最决绝的生存情境里，这些“知青”历尽残酷的启蒙洗礼。

文革之后，以知青生活为题材的文学，曾经风靡一时。借着种种叙事模式，作者们企图重新捕捉、理解那不可思议的青春岁月。从韩少功（《归去来》、《马桥词典》）到史铁生（《我遥远的清平湾》）、从阿城（《棋王》、《孩子王》）到老鬼（《血色黄昏》），都是熟悉的例子。昔时的血泪或化为怪诞历险、传奇寓言，或化为缈缈乡愁、义愤控诉，无一不是刻骨铭心的告白。在这许多尝试中，李锐的作品仍然独树一帜。他记述知青流放的遭遇，绝不流于简单的自怜或自嘲；他描述吕梁山区落后的农村生活，也有意避免寻根猎奇式的风格。而在人事倥偬之外，李锐毋宁对自然界的有情与无情，更投以最谦卑的观照。的确，他笔下那苍莽严峻的群山才是他作品的要角。生生世世厮守于此的农民、呼啸来去的知青，都不过是山间过客，有一天都将化为一抔黄土。“前不见古人，后不见来者”，由黄土所孕育的古文明，终要以最原始的方式，

涵蕴一切，然后重归于寂灭。

这大约是李锐作品最阴郁的一面了。李锐一共在吕梁山待了六年，这六年经历却要成为他创作的终极母题<sup>④</sup>。是什么样的力量使他知其不可为而为之？又是什么样的视野使他不断回归吕梁山的垄畔山巅？我将以李锐四本最重要的长、短篇小说，作为讨论的起点。

## 一 《厚土》

1986年前后，李锐发表了一组名为“吕梁山印象”的短篇，引起广泛注意。这些短篇后来辑为《厚土》出版，成为我们进入李锐世界的门径。《厚土》中的作品多数短小精悍，有如笔记速写，仔细读来，却极耐人寻味。以开卷的《锄禾》为例，寥寥数页，写的是山区农民与下放知青共同操作农事的即景。烈日炎炎，人人挥汗锄土。队长催促生产的叫骂声中，偶尔传来老农高亢的戏文声音，唱的是香车宝马、笙箫笛管：主席莫不还驾座金銮殿上？主席的婆娘岂可当朝干政？铲地的知青唯唯诺诺。远离京城，当初那点豪情怕不早就像汗水一样，滴落土中不见踪影。古老封建的迷信哪，怎么就锄之不尽。但什么是革命信仰？什么是封建意识？

“锄禾日当午，汗滴禾下土。”千年前那首有名的悯农诗似乎仍然铿然有声。在一个天翻地覆的世界里，禾还是要锄的，但曾有闲悲悯农事的知识分子恐怕更要悲悯自己的身世了。《锄禾》从篇名起就透露着反讽。现代中国文学自鲁迅起，就深深陷入知识分子与农民的对应情结。农民的困苦落后，是菁英分子号召启蒙、提倡革命的主要动机；但农民的粗鄙无文，又是让后者事倍功半的症结。《故乡》中的鲁迅自谓与农民润土间隔了道看不见的墙，难以沟通，只是最有名的一个例子。共产党以农民革命起家，骨子里不脱菁英色彩。文革大量下放学者知青，让大伙一块儿锄禾日当午，一方面将农事乌托邦的迷思推向极致，

另一方面却将社会经济生产模式，破坏殆尽。作为毛主义的使徒，知青下乡锻炼自己、教育群众。代价何其之大，收获何其之小<sup>⑤</sup>。

在以下《无风之树》及《万里无云》的讨论中，我将再说明知青、农民与毛式教育机制间的吊诡。但即使像《锄禾》这样的短篇里，已可见李锐的深切用心。知识分子与农民，到底是谁改造了谁？锄禾工作小休，队长掏出旧报纸让知青宣读毛主席语录，自己开溜。之后尿急的知青找地方方便，却赫然闯见队长在野地与相好的苟合，条件是村中救济款的利益输送……

主席的语录哪比得上男女的雨露。在最荒凉的所在，农民逆来顺受，也兀自以最原始狡狴的本能，对抗自然与人为的压力。知青的教育，由此才算真正开始。他的一泡尿最后撒在一块墓碑上。大清乾隆时的碑，标志这块土地往昔的所有权；“阳光下深深的刻痕，仿佛是刚刚凿出来的。”“没风，没云，红楞楞的火盆一眨眼就把字迹烤没了。”<sup>⑥</sup>这真是，“黄”茫茫一片大地真干净。

我以较长篇幅讨论《锄禾》，因为看出李锐有话要说的感慨，以及他把这些话融入尽在不言之中的用心。这是段没有故事的故事，却包含极多人情世故的线索。换了新手，又不知要敷衍成多少篇章的控诉。李锐淡淡数笔，举重若轻，反而使有心读者不敢等闲视之。故事中的农耕与自然、戏文与语录、泥土与石碑、政治激情与生理激情等对应，都应是新批评派学者的绝妙例证。而李锐的节制，使他不徒以玩弄形式为能事。究其极，《锄禾》讲的是人与土地间的生克关系。历史变动，人事沧桑，惟有承载一切的土地，默然常在，而且毫不动情。李锐以“厚土”为吕梁系列小说题名，其意或在于此？

《厚土》中的其他作品也延续李锐对人与土地间的深刻思考，像有名的《合坟》写文革时期来到吕梁的女知青玉香，在一次山洪中淹死，就地掩埋了事。多少年后，村民不忍她的孤单，凑钱寻了个“男人”，

为两具尸首合坟。说白了，这篇小说暴露了民间的冥婚迷信，但摆在后文革的背景下，却不由人不心有戚戚焉。“凄惶的，为啥挣死挣活非要从北京跑到咱这老山里来死呢？”<sup>⑦</sup>开棺的农民问着，也一语道破了一段历史的荒唐。农民以他们自己的方式解决这荒唐，作为知青作家，李锐写来则别有怀抱。玉香的尸骸仍紧抱着《毛主席语录》：“呀呀，还在哩，书烂了，皮皮还是好好的。”<sup>⑧</sup>这将是玉香的嫁妆了。

李锐的文字简洁冲淡，乍看之下颇能呼应80年代中期笔记体小说的风格。但比起汪曾祺或阿城等人，他的作品另见枯涩的一面。换句话说，汪曾祺等似乎更体会到文字流转的功能，于是能以叙述的力量超拔人间的不义与无明——他们的确与30年代的大师沈从文一脉相承<sup>⑨</sup>。

李锐不然，读他的作品让人感觉一股不得舒缓的压力，如影随形。我们可说这是他刻意求工的结果，也可将他归类于传统写实/现实主义的美学窠臼中。但我更以为他的风格来自他对环境（不）自觉的呼应。如果说沈从文最重要的地理视景是长河、是汨汨流淌的水源<sup>⑩</sup>，李锐则必代之以群山：阒寂荒凉的山野，郁积绵延的黄土高坡。吕梁山区带来了他创作生命的潜能，也构成他创作视野的极限。如果说沈从文一脉的传统强调笔随意转，由纸上另造生机，李锐则以文字记录众生的困境以及不甘。他及他的角色总似被抛掷在一种存在主义式的荒凉及荒谬的环境里。因为不甘，他（她）们辗转忧疑而不能解脱。由此产生的悲喜剧，最足代表李锐的风格。

于是李锐写道：“人之为人是一种悲剧，也是一种幸运。这悲剧或是幸运，乃出于一个同样的原因——就是一种不甘。”<sup>⑪</sup>作家所能做的，无非是把呈现其中的“惊叹与错愕”<sup>⑫</sup>略表一二而已。《厚土》中的作品，像《眼石》写两个农民间的换妻勾当，《看山》写放牛人厌世却终难一死的心情，还有《假婚》中写夫妻间的绿帽疑云等，都是如此。李锐从卑微的生命中，看出人与人、人与环境对立中的抗争与妥协。他的作品很容易被认作自然主义的招式。但如果了解他对山区那



种迹近神秘的牵引，对笔下角色的不忍，我们当可窥见他不同的寄托。

我以为《青石涧》一作极可印证以上的讨论。故事中的牧羊汉贫无立锥之地，苟且成婚，已是万幸。然而我们的主角毕竟不能甘于有“孕”在先的新妻子。他这一点对命运的非分要求，这一点不甘，竟然使他无视己身的卑微无助，而执意奋力一搏。由此引出乱伦、通奸等丑闻，终至家败人亡。

《青石涧》缺乏传统悲剧的雄浑视野及人物。李锐所刻画的是一个宿命封闭的世界：荒僻的山乡、愚顽的农民、苦闷的情欲、僵滞的礼俗。但他自最齷齪的人生情境中，发掘种种无奈，以及随之而来的凄怆痛苦。开阖之间，果然有无限“惊叹与错愕”，令人低徊不已。

李锐于暴露众生苦相之余，贯注抒情韵味，因使《青石涧》这样的作品陡生始料未及的诗意。李锐的有情观点，并连连出入主角的内心世界，随其辗转煎熬。知青作家写农民，每有过与不及之弊。李锐则大胆将一己感情融入主角心中。贯注七情、赋予血泪，非有诚恳虔敬的胸襟，不能得此。

## 二 《旧址》

在上一节我以《厚土》为例，综论李锐小说的主要特征。文革中上山插队的经验恒是他挥之不去的症候兼灵感，驱使他不断地回溯及书写。他描述知青与农民间相互改造、教育的艰难，及种种哭笑不得的后果，为中国追求现代化最歇斯底里的岁月，留下见证。他又将这人为的历史创痕摆在天地不仁的框架中审思，从亘古常在的苍山领会生命的渺小无常。但在处理个别角色的无望搏斗时，李锐毕竟本着不忍人之心，“笔”下留情。折冲在这些不同的叙写层次，李锐乃能发展反观自省、哀矜不怨的风格。

《厚土》之后，李锐将注意力转至个人、家族史的追寻。鉴于彼时大陆作家一片写家史的风潮，李锐似乎不能免俗。李锐的挑战因此有二。伤痕文学以来，涕泪飘零的伤逝悼亡作品，我们看得多了。除了赚人热泪外，李锐的家史小说可能传达一些不同讯息？其次，比起江南作者如苏童、格非、叶兆言的罗愁绮恨、烟雨迷茫，枯涩的抑郁的李锐式笔触，又能在叙事方式上开创什么新意？

熟悉《厚土》的读者初睹《旧址》，恐怕先要吃了一惊。相较前者内敛清简的风格，《旧址》充满喧嚷与啼笑。他敷衍了一极戏剧性的情节，也抛开以往谨守的叙事距离，来往众多人物的意识与活动之间。李这一介入的、对话的风格有其因由，《旧址》充满自传情景，写的是家族故事。仿佛离开了吕梁山区来到四川老家，李锐的文章也因地而异。

《旧址》是一部招魂悼亡之作。故事中的喧嚷啼笑其实是啾啾鬼声的回音，而李锐与“祖先与亲人”“对话结束的时候，剩下的只有我自己”。他在序中引用陈子昂诗句，“前不见古人，后不见来者，念天地之悠悠，独怆然而涕下”，总结身世，但令读者阵阵寒意，袭上心头。

小说以四川盐商李家的百年兴衰为主干。李家执银城盐业牛耳多年，是地方巨富。自民国以来盐行历经军阀土匪的侵扰，现代制盐技术及资本家垄断的冲击，依然屹立不坠。然而到了49年的前夕，这百年的家业终于败相毕露，倾圮于一旦。穿插其间的，则是李家与其他家族的种种血泪情仇，啼笑姻缘。这里有苦苦坚守家业的商绅、横行颀颀的军阀、贪婪无行的资本家、俟机而动的共产党，也有自毁娇容、常伴青灯的奇女子，冲破藩篱、奔向革命的新青年。他们浮沉乱世，在最奇诡的情形下，发生各样始料未及的关系，不由己意的轳辘。资本家的女儿情牵革命党人，新时代的女青年与土军阀永结连理，人民的英雄成了人民的敌人，不过只是最浅显的情节而已。

以常情常理来看，《旧址》的情节高潮迭起，人物关系变迁莫测，

比起连续剧也不遑多让。但李锐写来却使全作蒙上一股肃杀徒然的气息。所有的人情恩怨、所有的政争战乱、所有的理想激情，在故事尽头一齐灰飞烟灭、化作无形。故事中的人物，辗转大陆、台湾、海外，有的英年早逝、有的历尽辛酸、有的看遍繁华。但转眼之间，他们皆要随形体的消弭、记忆的衰退，从历史舞台中退位。小说所安排的情节剧（melodrama）的架构，成为最后的嘲讽。李锐在最不可思议的情节里，深植下自己的感喟：比起历史本身的严酷周折，再传奇的故事也要相形见绌。“他没有想到”是书中一再出现的句型，不也正是遥指时间、历史之谜的偈语？

《旧址》所依据的背景——四川，也要让有心读者戚戚焉。六十年以前，巴金的《家》、《春》、《秋》写的正是四川家族恩怨，但结局何其不同！巴金的小说中也充满了古中国的鬼魅阴影，但他毕竟创造了一群不畏艰辛、力争上游的革命青年。《家》的魅力，只怕也深深影响了《旧址》中那些为革命献身的共产党员吧。然而《旧址》不只写了革命，更写了革命“以后”的种种。从反右到文革，革命大业竟成了人吃人的盛宴。《旧址》因此也是个写革命堕落、主义背叛的小说。巴金的《家》要打倒“家”所代表的一切旧社会，在李锐的《旧址》中，我们惟见“家”毁人亡后的“旧址”上，依然满目疮痍。历史劫毁，何以一至于斯！

本雅明论 18 世纪德国悲剧，曾以废墟意象描述历史溃散后的文明空间。徘徊在时间坐标的断壁残垣间，我们捡拾记忆的碎片，拼凑往事的枝节。前不见古人，后不见来者，“现代”意义的兴起，竟是基于此一虚墟意识<sup>⑬</sup>。李锐的《旧址》或可作如是观。他所要切切找寻而不可复得的，不仅是家族的旧址，也是国族想像、革命记忆的旧址。然而再回头已是百年身。旧址的存在不能使我们重温旧梦，反提醒我们历史的不可重复——也不可再现——的残酷。

于是我们回到小说的结尾。当李家后代的子孙李京生重临老家的

旧址时，触目所见，并不是老套的“物是人非”，而是物非人亦非。死者已矣，苟存者如李家的二姑小姐亦漂流海外，患上了“老年性痴呆症”。“没得用场了……该死了……一切都会变成过去的……”<sup>⑭</sup>老人如是的喃喃着。而当惟一有心为家史重溯根源的李京生最后也留学美国后，家史与历史的溃散，终至不可收拾。近年来大陆作家以家史写国史的例子不少，但是像《旧址》这般沉重的悼亡招魂之作，仍极值得重视。新魂旧鬼，何所凭依；绵绵此恨，可有绝期？阅罢《旧址》，怎不令人掩卷三叹！

### 三 《无风之树》

《旧址》之后，李锐再度把他的小说场景拉回吕梁山区，写出《无风之树》。这部小说看来像是个较长的中篇，但是却耗费李锐多年构思酝酿。在叙述模式及题材铺陈上，都有值得称道的地方。《无风之树》的故事发生在文革中期吕梁山区极贫困的矮人坪。矮人坪山穷水恶，仅有的十几户居民都染上大骨节症，成年人亦形若侏儒——这是矮人坪得名的原因。县城里的刘主任来矮人坪“清理阶级队伍”，即与常驻矮人坪的年轻干部苦根儿——学名赵卫国——发生矛盾。两人心病的症结是个叫暖玉的女人。暖玉当年逃荒来到矮人坪，留了下来，成为矮人坪光棍们的“公妻”。这是公开的秘密，而刘主任每回到访，也要分润暖玉的身体。

苦根儿是烈士遗孤，文革前志愿来到矮人坪改造农民，他怨恨村里紊乱的男女关系，更不能接受刘主任的好色勾当。两人各奉“革命”之名较劲，首当其冲的却是村民拐老五。因为出身关系，老五多年来是村中斗争的样板“富农”。苦根儿逼他交代与暖玉与村人的关系，老五忍无可忍以自杀抗议。

《无风之树》的情节并不复杂，但所揭露的“公妻”主题却要让自己



谓文明的我们，惊诧不已。矮人坪困于赤贫恶疾，那里的男人绝少有能力作正常的婚娶，于是产生不可告人的安排。事实上，暖玉温存解人，连有老婆的汉子也往她那儿跑，久了大家都见怪不怪。惟有苦根儿不屑村中的丑事；他是来改革的，怎能同流合污？拐老五的自杀把一切问题逼上台面。整个的故事发生在数日之间。而以村民不顾“阶级界线”，为老五送葬为高潮。

识者或要将《无风之树》这类作品，放在80年代以来大陆“寻根”文学中观之。“寻根”的末流的确常在荒乡异闻，乃至性风俗搜奇等方面，大作文章。但我要说李锐的用心恰恰相反。故事的重点不在这些人物的性事，而在他（她）们的心事。全书六十三节，自刘主任、暖玉以下，大小角色——甚至拐老五的一头驴——都轮番以第一人称形式，自剖心事。惟一的例外是苦根儿。李锐显然认为在吕梁山凹深处讨生活，本身就是最艰苦、也最荒谬的生命情境。性风俗的变调只是求生存的方式之一，荒谬有余，却有种种不得已之情，蕴藏其中。此外，《无风之树》是根据《厚土》中的一个短篇《送葬》，改编而成。将短短四千字的作品扩充为十一万字的长篇，李锐写作的契机，应是拐老五的死亡。

现代中国小说暴露农民的窘困生活，可谓其来有自。但不论是人道主义式的同情呐喊或自然主义式的直观白描，农民都屈居为菁英作者/读者政治或文化意识的投影。其极致处，他们的苦难形成一种“奇观”，以为高缈的课题作见证。但李锐的做法不同。他安排每个角色作内心独白，似乎暗示农民们也许粗鄙无文，拙于言说，可是他（她）们并不糊涂，心眼儿也不少。《无风之树》出现了一打以上以“我”为本位的农民独白，而且相互矛盾切换，自是一项创举。我们当然可说这一叙述形式有所本——福克纳的《我弥留之际》（*As I Lay Dying*）应是最直截的借鉴<sup>⑤</sup>；而且表面的众声喧哗之外，李锐作为作者的设计未尝须臾稍离。但诚如李锐自陈，戏法人人会变，怎

样借着叙述形式、人间话语来向高蹈的主义真理抗衡，是他的最大目标<sup>⑯</sup>。

《无风之树》的关键人物是暖玉。她当初随家人逃荒到矮人坪，为了家人的生路，甘愿卖身。没有想到，她的二弟却在吃饭时撑死，她自己的女婴随后夭折。暖玉在矮人坪的日子过得奇怪，她干的活少，挣的工分却多。村里的男人护着她，仅有的几个女人也不把她当外人看。原因无他，暖玉的存在解决了男人们的生理问题，也连带让每个人的日子都好过些。

在李锐荒芜的黄土地上，肉体的渴望一触即发。《厚土》中的作品写得那样寡素，但触及的材料往往牵得令人心惊。偷情野合（如《锄禾》）不说，换妻（《眼石》）、逼奸（《青石涧》）、乱伦（《二龙戏珠》）也此起彼落。卫道之士大约可叹息山野刁民的无耻行径，礼乐不兴，难怪肉欲横流。但由李锐写来，这些性活动不见性欲，反而显得相当寒碜。对他的角色而言，“食”和“色”都已逼到最基本的生存界面。而如前所述，他（她）们的行为就算离经叛道，比起整个天地不仁的大环境，竟显得良有以也了。

暖玉的角色因饥饿而卖身。她凭女人原始的本钱养家活命，在现代小说中是有所相承的。柔石《为奴隶的母亲》、路翎《饥饿的郭素娥》等，可以为例。以一个受苦的女性来反衬民生的郁闷困顿，李锐到底不能免俗。暖玉的行动恰恰体验了周蕾（Rey Chow）所谓的“始原的激情”（primitive passions）。在文化裂变的时分，作家将一腔块垒托付在弱势——尤其是女性——角色上，让她们经历了生命原始的酷虐，又提升她们成为救赎（男权）社会无义也无能的象征<sup>⑰</sup>。暖玉为生存而出下策，她一方面人尽可夫，但反过来说，又像个“大地之母”，包容了太多苦难。李锐对此或可反驳：他的黄土地上不需要“好人好事”代表。暖玉的出现并不带来救赎，最多只说明了

匹夫匹妇一点相濡以沫的欲望。暖玉最后孑然离开矮人坪，更点出她行动的优势。

回到与暖玉演对手戏的一群男人身上。我们必须了解他们是群四肢不全的人物。李锐以他们身体的残障丑陋影射一种文化的病态，毋庸赘言。但负责来改造他们的苦根儿及刘主任又是如何？这两人都是出身孤苦，喝党的奶水长大。刘主任在革命的进程中变得世故油滑了，苦根儿却一心一意地要做革命英雄。他独居矮人坪的山顶，白天勤于开荒，晚上沉浸在他自己的小说创作中。50年代的《山乡巨变》既是他小说灵感的泉源，也是他生活实践的基础。苦根儿是烈士的孩子，长大后一言一行竟也充满烈士的风采。他叫赵卫国，却更希望成为赵英杰——他小说《山乡风云录》中男主角的名字。

苦根儿人如其名，自苦忒甚。李锐以反讽却不无同情的角度写他的抱负和矛盾。苦根儿一心要把矮人坪建设成理想中的桃花源，殊不知人力究竟有不能胜天的地方。他一意孤行，终于导致拐老五的悲剧。李锐安排苦根儿做个半吊子革命小说作家，已点出他在信仰与实践、虚构与现实间的错乱。而苦根儿严厉的生活戒律，不近女色的洁癖，以及无限上纲的革命美学憧憬，使他成为小说中一个最没人情味的人物。他信的是马克思，还是法西斯，几乎没有区分的必要。《无风之树》的角色多有第一人称现身说法的机会。惟独苦根儿的章节，由叙述者从旁代言。李锐对这一角色的刻画及嘲讽，用心良多。

与苦根儿相对的是拐老五。因为来自富农家庭，拐老五在解放后枉担了虚名，一再遭受清算。对党的批判，拐老五一向逆来顺受，但当苦根儿逼他交代暖玉的关系时，他竟以死相应。拐老五或许疼惜暖玉，但未必只因她而自杀。陈思和说得好，矮人坪的男人以暖玉为中心，建立了一个最不可思议的乌托邦<sup>⑤</sup>。当苦根儿要以共产乌托邦横加于矮人坪上，拐老五以生命作为抗议。他的殉身因此对苦根儿的烈士精神成为最大讽刺。李锐《厚土》中的角色也经常思索自杀的问题。

题（如《二龙戏珠》、《看山》）。人生有太多死角，并不值得留恋。文革时代，死亡尤其是廉价的牺牲：毛主席不是说，“死人是常有的事。”然而拐老五活够了，为了一个想法从容赴死，反而透露着一种诡异的尊严。

“树欲静而风不止。”革命的狂飙有如暴风骤雨，吹得河山一再变色。“无风”之树因此成为可望而不可即的遥想。而李锐不是天真的寻根者，吕梁山区的落后不能用原乡想像来打发，革命者的激情也未必一无是处。《无风之树》表现陈思和所谓的两种意识形态——庙堂的与民间的——之争<sup>①</sup>。更重要的，小说也激发出两种美学立场——壮美（sublime）与丑怪（grotesque）——的对峙<sup>②</sup>。李锐似乎有意借着叙述模式，由这两种美学立场中再找出一种抒情（lyrical）的可能。文字的审美试验是他念兹在兹的目标。遥想半世纪前沈从文的批判式抒情风格（critical lyricism）<sup>③</sup>，李锐的现实主义负担仍然嫌重了些，但后势还是看好。

《无风之树》并没有结局。拐老五葬礼后，暖玉离开矮人坪，苦根儿应会继续留下吃苦，但他难保不被文革的风潮扫到。半世纪以来，中国在追求现代化的历程中屡屡颠簸，49年共产党的解放成功原是一线希望。日后的种种运动、革命尽管闹得国困民乏，骨子里追求现代乌托邦的渴望未尝稍息。然而革命怎么会成了“动乱”？改天换地的理想何以一败涂地？《无风之树》以小喻大，将革命家与农民、菁英知识分子与群众的矛盾放在一个矮人坪上合而观之。回应文化大革命的“文化”前提，我以为这本小说中苦根儿的终极难题不在移山填谷，而在移风易俗。他以暖玉的身体作为象征战场，与农民落得两败俱伤。但“文化”改革的呼声变本加厉。苦根儿是1963年来矮人坪的，时间到了1969年，又有一批年轻人要来农村点火煽风。他（她）们的所思所行，将是李锐下本小说《万里无云》的主题。



#### 四 《万里无云》

严格来说，《万里无云》的成绩不能超过《无风之树》。这部小说以吕梁山区的小村落五人坪为场景，叙述一场地方祈雨的闹剧与悲剧。在叙述形式方面，李锐延续了他在《无风之树》所使用的第一人称独白，让多位角色接力道出心事，并由此铺展成一各说各话、众声交杂的语意网络。如前讨论，这一形式的优点是凸显大小人物的主体性。然而重复运用，也容易暴露作者刻意求工的痕迹，反而显得造作。我同意李锐在篇末的呼吁：“叙述就是一切”<sup>②</sup>，但却以为生动的叙述不仅止于对人物话语的模拟。

《万里无云》最值得注意的，是李锐对于启蒙理念及教育方法的省思。这其实也是《无风之树》已经触及、却未多加伸展的课题。“启蒙”（enlightenment）是中国现代化的要项之一，自清末以来，开发民智一直是革命论述的重点，而以普及教育为首要之务。尽管中共政权充满反智色彩，吊诡的是，对知识及知识分子的管理、压迫，却需要更多群众的“共识”才能完成。怎样设计、传播、执行并监督这一共识，本身是门学问，也得依赖有“识”之士的参与打造。在这一层次上，教育及教学法（pedagogy）成了充满矛盾的文化建构。而终于在文化大革命中，产生内爆。

如李锐的散文《生命的歌哭》所述，文革中无法无天、破坏一切的红卫兵，正是后来吃苦受难、上山下乡的知青。“两种不同的命名，分明给予了截然不同的情感和道义的褒贬……制造苦难的和经受苦难的正是同样的一群人。”<sup>③</sup>红卫兵在一场运动中摧毁一切政教合理合法性，却又在另一场运动中受命传播革命讯息，同时接受工农兵的再教育。身为知青的一分子，李锐在插队中学得了革命的虚耗、信仰的背离；他与他的一代人是生命的酷烈形态，来换取这课本上绝难

学到的知识。另一方面，他们在传布主义，改造“人民”的收获又是如何？《万里无云》中一位知青教师在五人坪的遭遇，可以作为讨论的辐辏点。

知青张仲银 1969 年来到五人坪，成为村中惟一的教师。他致力办学，也热烈响应文革号召。但是后来他卷入一项反动文字的疑案，锒铛入狱。八年后案子水落石出，张仲银获释。他回到五人坪，恍若隔世；文革已过，一切都向前看了。其时山中久旱不雨，一场祈雨的祭典正在进行。主其事的村长荞麦不是别人，正是多年前张开蒙的学生。

《万里无云》的情节远较此复杂，至少包括了村妇荷花对张的多年苦恋；荷花丈夫的熊熊妒火；荞麦（荷花弟）的四处迫奸村中妇女；混乱不已的祈雨法会及社戏；还有最后的一场大火，火中烧死了荞麦的一儿一女。这些情节可读性十足，但我仍以为从张仲银作为知青教师的角度看出，全书的张力才得凸显。

五人坪地处偏远，外人罕至。少年张仲银当年凭着一股赤忱，徒步一天一夜来此兴学。他律己极严，公而忘私。苏联电影《乡村女教师》主人翁瓦尔瓦拉·瓦西里耶芙娜、共产党早期下乡女青年邢燕子都是他的楷模。为了教化顽愚，张苦口婆心地招募学生，又严拒村女荷花的示好。他的造型在在让我们想起《无风之树》的苦根儿；他们是亢奋的理想主义者，不自觉的“少年法西斯”<sup>②</sup>。但李锐对张仲银怀有深情，想必在这个角色里看出太多他同代人（以及他自己？）的虚荣与挫折、天真与幻灭。张仲银独白的部分大量援引毛主席诗词、革命口号及党政文学，他俨然成了“毛语”的传声筒。李锐以此谑仿知青/红卫兵如醉如痴的意识形态信仰。时过境迁，到了 80 年代张仲银依然故我，但当年又红又专的知青居然已透露着庸师腐儒的酸气了。“历史”“改革”“开放”的无情，一至于斯！

中国现代小说的开始，即与教育与知识的主题息息相关。新小说

创作既然深负启蒙重任，以小说来描述、检讨教育的目的与成果，往往带来形式与内容的尖锐对话。鲁迅据说是在日本学校课堂上，看到中国人被日军砍头的幻灯，而弃医从文的。郁达夫的留学生在学校里百无出路，走上自沉的道路。而五四时期写教育/小说最重要的作者，非叶绍钧莫属，叶的长篇《倪焕之》（1927）记录一位充满理想的年轻老师，如何献身教学，如何遭到种种打击，最后罹病而死。这本暴露民间启蒙教育迫切性的小说本身却是以反启蒙（anti-bildungsroman）小说的形式写出，作为五四后的第一批长篇小说，具有十足象征意义。缓慢悠长的叙述，点滴累积主人翁倪焕之的希望与绝望。当教育启蒙者在故事终了含恨而逝，小说本身作为启蒙工具的正当性也必遭受质疑。

文革之后的伤痕文学如《伤痕》、《班主任》等，都是以学校为背景。调教红卫兵的革命导师已把学校及教育建构破坏无遗，兴废继绝，谈何容易。80年代以来，重新思考知青、教育与学校辩证关系的作品，以阿城的《孩子王》最为动人。知青老敢下乡执教，面对一无所知、也一无所有的孩子，真不知从何开始。老敢回归到最原始的办法，让学生誊抄他在黑板上所抄写的样板教材。这样的教法及教材既荒谬却又显得悲壮。老敢所要传播的知识也许毫不可取，但他所示范求取知识的方法及必要性，不由人不为之动容。文革的世界黑白颠倒，独有一二教师秉持对求知及薪传的热诚，延续一脉文化香火。小说最后，老敢将惟一的一册字典送给一个好学的学生。一切（又得）从头开始，阿城的深意不问可知<sup>⑤</sup>。

李锐的《万里无云》甚至缺乏这样“最低限度”的启蒙憧憬。张仲银平反后回到五人坪，碰上祈雨的闹剧。书本不能当饭吃，老天不下雨，村人的生计就有问题。他的学校一直暂驻在一座破庙里，这回庙门重开，迎来的不是学生，而是乩童神棍。村长为了争取张的支持，承诺祈雨的收入可让张另找地办学校。封建迷信与现代教育，手

段与目的，至此混为一谈。

当祈雨的神棍怀着毛主席像呼风唤雨时，当雨没祈来反而引起大火时，当大火烧死了神棍的“金童玉女”——村长的孩子时，李锐的批判，跃然纸上。张老师所教育的学生，长大依然没有长进，且成了好色贪利之徒；学生的孩子更是一把野火烧掉了。“救救孩子”……？80年前鲁迅笔下的狂人呐喊，听来仿佛是幽灵般的诅咒。多少代的孩子被革命行动、启蒙话语“救”得面目全非？而张仲银又被控散布迷信，再度下狱。老师不在学校，而去了监狱；不从事教育，而接受惩罚。这两种训/育空间的连锁<sup>⑧</sup>，对一个号称追求“现代化”的国家，竟似乎是顺理成章的事。张老师的故事给予我们太多联想的余地。

但故事并不就此打住。《万里无云》的最后一章，小说家以第三者的身份，告诉我们张仲银到五人坪的来龙去脉，以及他文革中被控散播反动文字的真相。原来张无辜入狱未必是遭人陷害，而是……经由叙述的安排，使所谓的真相成了后见之明。悠悠又是十年过去。乡村的教师来而又去，他留下了什么？他改变了什么？

《北京有个金太阳》是文革流传最广的歌曲之一，也是李锐小说的母题基调。北京的金太阳光耀四方，照得万里无云，还谈什么春风化雨？在小说一片红、光、亮的“毛语”映象指涉下，李锐的反思何其阴暗。浩劫经验是他作品的一大执念，也值得他以毕生之力持续追逐书写。但他也深知文字的有限，见证的徒然。这种为与不可为间的拉锯，使他的作品总是沾染一股忧郁气息。金太阳已经坠落，黄土高原的群山依然耸立。文明的兴盛与衰亡，历史的劫毁与飞扬，不过是弹指间事。“于天上看见深渊，于一切眼中看见无所有。”念天地之悠悠，独怆然而涕下。吕梁山暮色深深，当年看遍山色有无的知青作家，还在默默地写着。



## 注 释

- ① 李锐《生命的报偿——代后记》，《厚土》（台北：洪范，1988），页275—276。
- ② 同上，页276。
- ③ 李锐《关于〈旧址〉的问答》，《拒绝合唱》（上海：人民出版社，1996），页188。
- ④ 李锐《生命的歌哭》，同上，页208。
- ⑤ 李锐《“锄禾日当午”及其他》，同上，页221—223。
- ⑥ 李锐《锄禾》，《厚土》，页11。
- ⑦ 李锐《合坟》，同上，页57。
- ⑧ 同上，页58。
- ⑨ 见拙作，David D. W. Wang, *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Chongwen* (N. Y.: Columbia UP, 1992), chap.8.
- ⑩ 同上，chap.6。
- ⑪ 李锐《生命的报偿》，页277。
- ⑫ 同上。
- ⑬ Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London: New Left Books, 1983).
- ⑭ 李锐《旧址》（台北：洪范，1993），页272。
- ⑮ 李锐也自承受福克纳的影响。见《重新叙述的故事——代后记》，《无风之树》（江苏文艺出版社，1996），页206；亦见李锐《无风之树》（台北：麦田，1998），页225。
- ⑯ 同上，页208；亦见李锐《无风之树》（1998），页227。
- ⑰ Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography*,

*and Contemporary Chinese Cinema* (N. Y.: Columbia UP, 1995), pp.16—23.

- ⑮ 陈思和《碎片中的世界和碎片中的历史》，《还原民间》（台北：三民，1997），页169。
- ⑯ 同上。
- ⑰ 有关20世纪中国革命文学及美学对“壮美”的执着及利用，见王斑的新作：Ban Wang, *The Sublime Figures of History: Aesthetics and Politics in 20th Century China* (Stanford: Stanford UP, 1997)。
- ⑱ 见 David D. W. Wang, *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Chongwen*, chap.6。
- ⑳ 李锐《万里无云》（北京：中国青年出版社，1997），页212。
- ㉑ 李锐《生命的歌哭》，页206。
- ㉒ 我借用了施淑教授的说法。
- ㉓ 见周蕾的讨论，*Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Part II。
- ㉔ 这当然使我们联想到福柯的名作《规训与惩罚》（*Discipline and Punish*）。

附录

## 历史的忧郁，小说的内爆

读李锐的《银城故事》及其他

在这个世纪的开端，大陆两位重量级作家，李锐与莫言，不约而同地将创作目光投向上个世纪的开端。莫言的《檀香刑》写庚子事变山东地方一场民乱，李锐的《银城故事》则处理辛亥革命前夕，发生在四川的革命风潮。自新时期以来，大陆小说家重写历史的努力已经所在多有，但多半围绕共和国或民国时期打转。莫言与李锐的新作回到世纪彼端，那“现代”行将展开之时，探本溯源的用心，不言可喻。然而他们对现代如何展开的解释，是如此异于制式说法，以致搅扰了现代成为历史的脉络。

本文先谈李锐。李锐祖籍四川，长于北京，文化大革命时期赴山西插队，之后长留斯地。80年代中期，李锐凭“吕梁山系列”小说崛起。这些小说以黄土高原边上的山乡生活为背景，写尽他当年的所见所闻。山区民生艰苦，山色苍莽荒凉，年年岁岁，仿佛地老天荒，直到永远。人之所以为人的局限与坚韧，因此凸显出来。与彼时盛行的寻根写作不同，李锐下笔不以夸张地方色彩、乡土人事为能事。他更有意从其中反思历史律动、文明兴颓的意义。“念天地之悠悠，独怆然而涕下。”陈子昂的诗句总是回荡在他的字里行间，不是偶然。

李锐作品量少而质精，90年代以来，小说不过有《旧址》、《无风

之树》、《万里无云》等数册。但每一本都能表现作家深思熟虑的成果。大体而言，《无风之树》、《万里无云》延续李锐“吕梁山”系列的观照，写人与土地、与自然的无穷抗争，残酷荒谬，却兀自有一种尊严令人低回不已。另一方面，《旧址》将焦点拉回李锐的祖籍（四川自贡）所在，借一个大家族的溃败，叩问人创造——或苟存于——历史，所必须付出的代价。这两类主题当然是一体之二面。以李锐的创作现况来看，后者依然有相当发展的空间。

是在这样的空间里，李锐推出了《银城故事》。这本小说上承《旧址》的银城场景，讲述城内另一个大家族的离奇故事。时间是大清宣统二年，革命号召风起云涌，帝国的命运危在旦夕。银城繁盛的盐业表面一如既往，但危机的种子早已埋下。至少有四股势力相互纠缠运作：蓄势待发的革命分子、困兽犹斗的地方官吏、精明算计的盐商家族，还有奉农民起义为名的乌合之众。按照俗套的“革命历史”小说公式，这些势力大可以各就各位，演出一场除旧布新的好戏。但是李锐反其道而行。故事里的革命分子有的懵懂躁进，有的优柔寡断；处于劣势的地方官吏却能将计就计，反将一军。老谋深算的盐商机关算尽，反而满盘皆输；呼啸起义的农民虽然一败涂地，却在最不可能的情况下，成为革命者最后的克星。

该发生的并没有发生，不该发生的倒发生了。这到底是怎么的一段革命历史？在不算长（十三万字）的篇幅里，李锐其实处理了一个相当复杂的故事。每段情节有如连环套般交相缠绕，活扣最后打出死结。在此之上，李锐却有意急笔缓写，穿插不少闲景，拉天车的水牛，牛粪烧出的炊烟，做牛粪饼的牛屎客，汤锅铺里的屠夫，满山摇曳的竹林，汨汨流过银城的银溪……不一而足。李锐的小说一向严谨工整，《银城故事》尤其如此——甚至可能留下了太多刻意求工的痕迹，以致显得不够“自然”。但这也正是我的问题所在。何以一个经营得如此面面俱到的文本，处理的却是一个关于“始料未及”的故事？如果李锐希望借小



说看历史，那么它的叙事方式又显示了什么样的历史情境？

一切都从一场来得不是时候的爆炸开始。从日本回来的革命分子，阴错阳差地点燃了炸药引信，炸死了知府大人，也打乱了起义计划。原来坐等告老还乡的巡防营统领不得不披挂上阵，捉拿叛党。与此同时，前来增防的新军又因为路上农民造反，耽误了行程。爆炸：一股突如其来的力量，将所有的理想与激情，欲望与怨怼抛到一起。在一片血肉模糊、断瓦残壁中，革命与反革命的势力被逼得提前摊牌。但摊什么牌呢？革命者的天真与张皇突然抵消了原有的壮志豪情，而反革命者再怎么逞一时的高明，也难免大势已去的感伤。即使如此，血腥的代价还是得偿付。爆炸炸出来的是错乱的时序，混沌的动机，残酷的杀戮奇观。而这却将要被当作是国民革命的开端，现代历史的前奏。

不论有意还是无意，李锐已经借此点出他的史观。革命与启蒙是中国现代化论述的两大支柱。小说中的进步青年满腔热情，誓以流血行动和思想改造重铸中国。然而他们事与愿违，终于玉石俱焚。李锐一仍他前此作品的批判精神，质疑革命与启蒙的必然合理性；他回到辛亥革命前夕，现代中国起源的“旧址”，从根刨出革命与启蒙的非理性层面。

但我更有兴趣的是，这样的史观如何左右李锐的叙事方法。归根究底，《银城故事》讲的是个有关时间，与时机，的故事。在号称改天换地的时代缝隙里，李锐看到了太多不由己意的误会，无可奈何的妥协。这里有错失良机的遗憾，也有时不我予的叹息。别的不说，一个有关清末的革命故事，却用了唐代“黄河远上白云间，一片孤城万仞山，羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”的边塞诗作为各章标题，已经耐人寻味。当事件结束时，无论是胜利者或失败者，都一起陷入情何以堪的忧郁茫然中。时间错置，历史位移。作为叙述者，李锐要如何强作解人？

这引导我们重思《银城故事》的叙事结构。如前所述，现代小说一向是被视为革命和启蒙的载体。作为一种社会性的象征活动，小说所要

反映或改造的现实，所投射的有机、前进的时间向度，俨然与家国想像的“大叙事”若合符节。相对于此，则《银城故事》的叙事形式与内容显现了一种反差：它在技术层面操作的精准与它所要讲述的历史混乱形成诡异的辩证。

小说有个相当机巧的架构。盐商的留洋子弟竟是革命党人，清廷新军的指挥原来与农民的头头有至亲关系，巡防营统领要刀下留人，留的却是意外之人。种种线索，牵一发动全身，不由读者不仔细回想这些到底是意外还是巧合，是偶然还是必然？就此，我们可以说《银城故事》已经饶有古典话本小说的趣味，讲命中注定，讲人算不如天算。另一方面，李锐笔下人物的命运轨迹如此玩忽多变，也似乎可以附会后现代叙述的游戏笔法。

但从李锐的创作风格而言，我认为他锻炼文字，宣示自我的决心，毋宁更趋近于一个现代主义者的信念。如小说扉页所言，“在对那些漏洞百出、自相矛盾的历史文献丧失了信心之后，我决定，让大清宣统二年，公元一九一零年秋天的银溪涨满性感的河水，无动于衷地穿过城市，把心慌意乱的银城留在四面围攻的困境之中。”《银城故事》是李锐一个人的历史，而银城正是他用文字构筑的历史现场。

吊诡的是，李锐如此细心书写个人历史，却写出了历史不可解、不可为的结论。这是《银城故事》的症结了。小说虽然丰富紧凑，却完全不能指向明确的意义终点。叙事逻辑与历史事件间的张力一触即发。我甚至要说，《银城故事》虽然以一场爆炸开始，但小说真正的威胁，却是一场“内爆”（implosion）：动机与结果，形式与内容，事件与人物，看着合情合理，内里的有机关系却早已四散崩裂，或更可怕的，从头就被掏空。

由这一内爆所显露的叙事/历史的空虚与空洞，以及因之而生的忧伤、无能为力之感，应是李锐最终要面对的挑战。就此不少当代作家都曾写下他们的心得，而我以为《银城故事》之后，李锐也大可以继续琢

磨。在描写革命分子的理想与个人存在处境的两难上，法国作家安德烈·马娄（André Malraux, 1901—1976）那本以1927年共产党第一次大革命为背景的《人间命运》（*La condition humaine*, 1933），仍然值得借镜。而以貌似传统的笔法写不传统的题材，李锐其实前有来者。台湾王文兴的《龙天楼》、李永平的《吉陵春秋》都是在精致的文字包装下，“内藏祸心”。而这一脉作者很可以上溯到张爱玲。

状写历史的忧郁而逼向叙事的内爆。海峡两岸的小说界像李锐那样，有绝佳的叙事基本功夫，而又愿意严肃思考小说与历史关系的作家，真是不多见了。《银城故事》如果可观，在于显现李锐对小说叙事能量的释出以及其有效性的批判，仍在持续地反省与试验。对关心中文小说动向的读者，这是一本值得推荐的作品。

## 第十章

# 艳歌行

叶兆言论

叶兆言是80年代中期，与莫言、苏童、余华等同时崛起的小说家。但以知名度而言，他的气势还嫌弱了些。而比起莫言、苏童等人最好的作品，叶也的确欠缺一种头角峥嵘的特色。但刻意标榜特定风格或素材，未必是叶的所欲或所长。他的小说由言情写到侦探，由拟旧写到新潮，在在可见其人兴趣的宽广。这应是我们看待叶兆言风格的起点。

### 一 世路人情

论者谈叶兆言，常不免提到他的家世：叶的祖父即为五四时期的重要小说家叶绍钧（叶圣陶，1894—1988）<sup>①</sup>。一门文学薪火，三代相传，自是文坛佳话。但在世纪末创作的叶兆言，所思所述，毕竟与父祖辈颇有差距。而这正可作为我们观察叶兆言的起点。叶绍钧曾是文学研究会的健将。他的作品平易隽永，饶富抒情意味。即使揭发社会的不义与不公，亦能秉持怨而不怒的敬谨姿态。比起同辈鲁迅的呐喊彷徨、郁达夫的沉沦颓废，叶绍钧代表了新文学写实主义的又一种可能。30年代以后，叶绍钧一脉的风格在革命喧嚣中逐渐消失，自是可想而知



的事。

或者得自家传，叶兆言的小说也以平易取胜。但细细读来，内里精神何其不同！叶绍钧一辈作家强调“为人生而艺术”，尽管力求贴近民生疾苦，骨子里不脱菁英本色。写实主义本身原就是一西方引进的叙写模式，五四以后虽跃居文学主流，但从未能彻底解决内蕴的意识形态与形式的两难问题，更不提面对广大市场的雅俗之争<sup>②</sup>。叶绍钧的重要长篇《倪焕之》（1927），处理一个胸怀革命大志的新青年，如何在献身教育、改化民气的过程中，遭遇重重困难，终于委顿而死。这部小说向来被视为新文学长篇小说的先声，但也不妨看作是本寓言——一本有关“写实”的文学理想在现实压力下，由妥协而终致变调、失声的寓言<sup>③</sup>。

半世纪后叶兆言开始创作时，由各种运动所带来的血光之灾刚刚掩退。新中国的问题显然不比旧中国的少，革命的激情却已然不再。80年代“新时期”文学里，胸怀壮志的作家虽仍占一席之地，但为“人生”——或为“人民”——而艺术的高调，到底越弹越觉空洞。西方现代及后现代作品的译介，消费取向的市场机制，还有时松时紧的检查网络，在在牵扯作家的创作想像与实践。在这样的环境里，叶兆言不能无所感，而他的因应之道也别具意义。对流行的先锋后设、魔幻写实风格，叶显然能玩上两下，但这并非他所长。更值得注意的反是他作品中强烈的通俗化倾向。叶对市井人间的兴趣，不仅得见于题材的选择上，尤其得见于小说形式的斟酌上。鸳鸯蝴蝶派以迄张爱玲的言情小说，他必有好感；而侦探、狭邪等文类也经常是他仿之效之的对象。这些作品五花八门，不易归类，但也因此显现一种驳杂又包容的世俗情怀。相较于当年叶绍钧悲悯抒情的写实精神，叶兆言的文字实验毋宁更具民间气息。

叶兆言为他在台湾出版的第一本小说，取名《艳歌》。“艳”是古代楚方言“歌”的别称，又有杂剧滑稽小戏的含义。所以“艳”在方言中

有噱头和好笑的意思。叶兆言自谓：“我喜欢‘艳歌’这两个字，放在一起，有些俗气的好看。当然更喜欢它的来头和含义。在决定定它为小说名的时候，事实上我根本不知道要写什么……‘艳歌’可以作为我打算写的任何一部小说的篇名。”<sup>④</sup>这段自白，值得细思。叶兆言立意避雅趋俗，颇有放下身段，与民同乐的意思。但他的率性也未尝不是一种新的抱负：旧瓶如何装新酒、俗曲如何表深情，对作家及读者永远是一种挑战。综观叶的作品，他的努力未必总达到水准。但比起激烈求新求变的先锋作家，叶以退为进的手法，仍值得我们的重视。

在《中国小说史略》里，鲁迅曾以“人情小说”一词，指称晚明清初描写人情世故、悲欢离合的小说。这类作品的人物始于才子佳人，但绝不避讳匹夫匹妇。上焉者成就了《红楼梦》的绝代悲剧，下焉者也演出了《金瓶梅》这样的警世传奇。而出入种种爱恨痴嗔间，小说的作者（或叙述者）恒以其世故练达的声音，娓娓讲述人情冷暖，世事升沉。道德是非的判断，或许不在话下，但读者更有兴趣发现一个不同社会时空里，有多少家门恩怨、儿女轳轳，可以是如此的亲切熟悉。明乎此，看叶兆言写民初风情，或是文革插曲，就更让我们有种似远实近的感觉。叶的小说范围广博，我独以为在描摹世情方面，他秉持了一以贯之的热忱。

## 二 夜泊秦淮

叶兆言自1980年开始发表作品。真正使他确立文名的，是《夜泊秦淮》系列。这一系列包含了四个中篇：《状元境》、《十字铺》、《追月楼》、《半边营》。“夜泊秦淮”一题自是截自杜牧的名诗，顾名思义，题下四篇小说讲的都是有关南京过去的故事。金陵花雨、六朝烟粉，南京古为帝都，在近现代史上尤多政治扰攘。石头城下，太平军曾暴起暴落，民国政府亦在此成就一番盛衰气运。叶兆言生长于南京，追记秦淮

遗事，必多感喟。但他并未因此重写帝王将相的此起彼落；恰相反的，他以南京四处地点，编织了四个有笑有泪的市井传奇轶事，而民国史一页页的往事，于焉浮现。

《状元境》写一个二胡琴师与军阀小妾的一段患难姻缘；《十字铺》写革命男女青年间移花接木的爱情悲喜剧；《追月楼》写民国遗老勇拒日伪政权的忠义事迹；而《半边营》则细述抗战胜利后，一个家族败亡的最后一页。这四个中篇情节也许并不新鲜，但经叶兆言细心点染堆砌，读来颇能引人入胜。叶对民国史的种种，想来下了功夫，但若无充分的想像传承，他的“仿古”风格未必如此惟妙惟肖。

共和国文学的前三十年并不多见白描世俗人生的佳作。叶兆言应是汲取了解放以前的言情小说传统。在这方面，可能的源头有二：一是张恨水、李涵秋等人领衔的鸳鸯蝴蝶说部；一是张爱玲独家炮制的海派传奇。张爱玲当然曾受教于鸳蝴小说，但以她的超绝才情，终能赋予那旧派花月世界一华丽苍凉的视野。然而张的小说，每多浸染孤峭犬儒的贵族气息，这是她的本命，别的作家模仿不来。叶兆言的《半边营》刻画一个年华老去的华夫人与她三个子女间的怨怼关系，摆明了是向张爱玲《金锁记》的敬礼之作。故事中的华夫人像曹七巧一样的尖酸阴毒，一样的与儿女钩心斗角。但少了曹七巧那样惊心动魄的爱欲及物欲动机，《半边营》仅止好看而已。叶所依恋的，毕竟是个有恩有义的人生，典丽而不华丽，有些凄凉而未必苍凉。是在这些地方，他更趋近于鸳鸯蝴蝶派作家的趣味。《状元境》里的琴师与小妾一辈子的啼笑姻缘，即是佳例。

而当叶兆言糅合了民国言情小说的这两种传统，并挪为己用时，他才真正令我们眼界一开。《十字铺》颇有些张爱玲《五四遗事》的讽刺趣味，却有一较温馨的结局。故事中的新青年陷入老掉牙的三角关系中，原不足奇。但革命的风暴吹得大家不分东西，一阵阴错阳差、李代桃僵后，才子与佳人，烈士与英雄，居然各就各位，成就了新时代的佳

话——及史话。原来“历史的血泪”就是这样形成的，故事里的人物又哭又笑，故事外的读者哭笑不得。作为叙述者，叶兆言游走其间，以莞尔又不无同情的眼光看待一切，确是举重若轻。而他借此颠覆革命与历史大叙述的用心，犹其余事。

但另一作《追月楼》才是《夜泊秦淮》系列中的佼佼者。主人翁年逾七旬的丁老先生，集旧派文人特征于一身。丁老先生书房与卧房两皆得意，除了学富五车外，育有十位千金。叶兆言以正经八百的口气，细述丁家家事，但怎么样也不禁要让我们会心窃笑。这位遗老的迂阔原不足论，但是在抗战的烟火中，他拒下藏书所在的追月楼，反成就了一股凛然正气。老先生终于发挥了“学以致用”的能耐，把前朝遗民义民的精神注入乱世。但他到底是走在时代的前端还是后端呢？叶兆言把价值论断轻轻带过，感慨自在其中。如《十字铺》一般，他的写法将历史琐碎化、世俗化了；30年代以来巴金（《家》）、老舍（《四世同堂》）等示范的家史加国史的演义式小说传统，因此有了弦外之音。

按照叶兆言的说法，《夜泊秦淮》系列原应有五篇，各篇题目暗藏五行象征之一。但构思中的第五篇《桃叶渡》终未能写出。创作活动的起与讫总难尽遂作者原意，信然。叶也曾以类似风格，写出如《枣树的故事》等作，但刻意加入后设情境，冗长松懈，不如《秦淮》系列远矣。至于最近几年引起注目的《花影》及《花煞》，将于下节论及。

### 三 市井故事

叶兆言另有一系列故事，以文革至当前中国中低社会为背景。这些作品速写社会主义中的小悲小喜，时有佳作出现。如果前述“人情小说”的风格真是叶之所长，这些故事才是验证他本事的地方。剥除了仿古拟旧的外衣，叶如何地揣摩一种人同此心的世故、一种亦嗔亦笑的风情，可为我们阅读的焦点。



以《艳歌》为例，此作写一对知识分子夫妇的感情变奏，极其冷隽犀利。男女主角由相识到结婚到交恶，虽曰个性缺憾使然，也有太多偶发因素介入。凡夫俗女的感情其实较才子佳人的韵事，更难掌握。叶学得了钱锺书写《围城》的那种讽刺，却犹多一种包容。比起《围城》中方鸿渐、苏文纨当年的得意或失意，眼前社会中的知识分子毕竟要面对更卑微无奈的人生。

但像《去影》这样的小说，更能彰显叶的才情。小说写文革中期，下厂劳动的青年迟钦亭（与《艳歌》男主角同名）一段性启蒙经验。迟爱慕的对象，是大他太多的女师傅张英。张是过来人，为了点化迟，不惜以“身教”代替言教。两人间的暧昧着墨不多，但场场令人莞尔感动。待文革结束，迟复返学校，种种真假风流，仿若春梦了无痕。《去影》乍看十分琐碎，但叶说故事的本领不可小觑。在文革那样一个天翻地覆的岁月里，什么样有血有泪的题材找不着？叶却能在工厂卑微的角落里，发掘了一个少男成长的故事。写青春期的情欲、写母性爱的包容、写周遭世界的嘈杂与变异，皆能丝丝入扣。

循着这一线索，其他作品，像《悬挂的绿苹果》、《路边的月亮》等，以叶兆言成长过程中所熟悉的剧团生活为题材<sup>⑤</sup>，勾勒台上台下的风月好戏，皆以平实取胜。《红房子酒店》、《关于厕所》等夹议夹叙，也能讨好。后者讲文革时期一个女孩子逛上海找不着厕所尿裤子的故事，暗讽政治、情欲的禁忌与生理的压抑，时有神来之笔，允为杰作。最近出版的《爱情规则》中的三作：《爱情规则》、《人类的起源》、《烛光舞会》，或嘲弄婚外情缘，或暴露混乱情欲关系，或解剖婚姻僵局，则应使读者更心有戚戚焉：怎么改革开放短短数年，“大陆人”因情缠欲锁所引发的轳轳，已直追台港文学的标准？撇开明白的时、地标志，《爱情规则》中的故事，很可以发生在台北或高雄。其中《人类的起源》，处理一群任职婚姻及性生活杂志的编辑本身婚姻及性生活问题，嬉笑怒骂，最为引人。故事里各已嫁娶的男女主角在情爱游戏中进退失

据，终于无功而退，空留无限讪笑与怅惘。这是叶世情小说的魅力——通俗的题材，但是并不媚俗的写法。

叶兆言另对侦探推理小说写作，情有独钟。像《绿河》、《绿色陷阱》、《今夜星光灿烂》等，都有一个探案的架构。叶似乎希望借西方侦探文类，进一步扩充他的通俗想像天地。但我要说这几部作品的实验，并不很成功。不但凶案本身不能引发扑朔迷离的悬疑性，探案的过程亦乏抽丝剥茧的效果。西方传统的侦探小说，当然是五花八门，但究其极不脱一套追求真相、由隐而显的诠释逻辑。叶兆言志不在此，他毋宁更有兴趣由此观看人世风景；谁是凶手的情节设计反成较粗糙的一环。像《今夜星光灿烂》这样的作品，甚至由两个案例组成，而少关联。若非负责探案的警官老李造型上仍有相当特色，全作说服力更弱。除非叶能更自觉地表达他模仿或谑仿侦探文类的用心，他未必能突破现状。

在《夜泊秦淮》系列之后，叶兆言曾另开一系列的“挽歌”小说：《战火浮生》、《殇逝的英雄》及《殉情记》。这三个中篇原来发表时都沿用了“挽歌”为题；可想而知，内容皆与死亡有关。《战火浮生》又是篇民国背景的小说，重点是一对朋友的生死之契。乱世偷生，已经不易，却有像故事中名唤江赓的主角，为了与久病老友仲癸诀别，一再冒险还乡。这个故事取材独特，写江赓与仲癸对死亡之约不可言说的迷恋与抗拒，尤有特色。但全作过分夸张像格非《迷舟》那种虚无的历史感，迷离恍惚，反而削减原有张力。《殇逝的英雄》突出一位垂垂老矣的昔日英雄，沉迷在回忆及死亡的想像里，不能自拔。小说写到老者以悼念亡子亡妻为乐，感伤之余，竟有三分鬼趣。这一篇作品借各种悼亡怀旧仪式——从丧礼到坟场——来烘托老人面临生命大去的不甘与悲怆。叶把握分寸、毫不滥情。小说最后倏然而止，留给读者一缕忧戚。至于《殉情记》以冷笔写青年男女殉情悲剧，又是一种对死亡的诠释。惟写来拖泥带水，不能与叶要传达的古典谨约的风格相称。

## 四 花影

《花影》及《花煞》是叶兆言继《夜泊秦淮》系列后，再以民初江南轶事为背景的两部小说创作。《花影》由于得到导演陈凯歌的青睐，改编为电影，尤其引起注意。怀旧式的小说曾是文坛过去几年的主力之一；知名作家几乎都曾一试身手。像莫言的《红高粱家族》、格非的《大年》、《迷舟》、王安忆的《小鲍庄》、《长恨歌》等，皆是显著的例子。而因《妻妾成群》等作一炮而红的苏童，更是其中的佼佼者。怀旧小说的兴起，当然与80年代中期的寻根文学有密切关系。经过了三十几年革命样板文学的垄断，新一代作家亟图推陈出新。寻根运动探勘人生僻陋幽黯的层面，发掘历史湮没扭曲的遗迹，正与前此既光且亮的革命文学，背道而驰。也因此，隐于其下的意识形态颀颀动机，不言而喻。

寻根文学里的重要尝试之一，是回到49年以前的旧社会，重勘新中国兴起的来龙去脉。这一做法，50年代的革命历史小说曾有先例，但动机大有不同。从清末到民国，新作家们不仅看到了扰攘纷争的史事，也看到了种种缤纷炫目的人事。或传奇，或悲壮，或颓靡，这段旧社会的历史显然比百孔千疮的新社会更值得探索。摆脱了革命历史小说“由黑暗到光明”的公式写法，年轻作家们努力开拓他们的想像空间；有的缅怀往事，有的借古讽今，更有的由仿旧而创新。于是有了像莫言《红高粱家族》那样瑰丽的英雄演义，或苏童《妻妾成群》那样艳异的家族外传。更有的作者，承袭了迩来西方创作的影响（从海明威到加缪到波赫士到加西亚·马尔克斯），发展出风格化的作品。像格非的《迷舟》、《锦瑟》等作，以古典情境为舞台，摆弄现代（中国）人的生存遭遇，出真人幻，往往能引发我们哲学玄思的兴趣。

“怀旧”是西方后现代风潮中的一大现象。在政经文化极其有别的

中国，怀旧文学兀自能发展出一套独特的叙事逻辑，的确值得有心人继续追踪。到了90年代，这种怀旧风也有了质变。当中国的文化、文学大门重对世界打开，有点旧，又不太旧的民初百态，已成了新的卖点。而90年代后的政经情势，显然也另有催化作用。前些年怀旧小说所饶富的批判及实验精神逐渐消失。苏童或格非在近作里，重复读者已然熟悉的叙述风格题材，甚至已成一种耽溺或逃避。至于像陈忠实《白鹿原》般的小说，又显现向革命历史小说回归的“政治正确”性轨迹了。

在这样一个小传统里，叶兆言的《花影》及《花煞》出版，有什么样的限制或突破？《夜泊秦淮》曾博得好评，因为叶好生地运用了通俗小说传统，戏仿民国春色、重现鸳蝴风月。更重要的，叶的叙事者与他的笔下人事，保持了一亲切而又不失嘲讽的距离，一则掌握了今昔的时间差距，一则带出了叙事者本身的世故与矜持。从《夜泊秦淮》到《花影》，不过是几年的时间，文学的生态却已有了剧变。苏童把他颓废的江南家族故事写之再写，格非的虚无历史小说已流为学院诵之念之的“后现代”教材。而张艺谋、陈凯歌等导演借影像的渲染，更把民初包装成对本国及外国观众两皆相宜的异国情调圣品。叶兆言写《花影》，自不免透露了这种种的流变轨迹。

《花影》有个极动人的故事。在20年代一座江南小城里，大户人家甄府正发生着惊天动地的改变。甄老太爷白昼宣淫，死在性事高潮。少主乃祥前此已神秘中毒，成为一息尚存的活动木乃伊。年届探梅的女儿好小姐现下是惟一的继承人。好小姐骄纵任性，如今大权在握，更是专断跋扈。生活在这样一所妻妾成群、逸乐淫猥的宅院中，好小姐哪里能够出污泥而不染？《金瓶梅》是她最热中的枕边读物，抽鸦片是她最大的日常娱乐。然而豪门巨室的“闺训”，断绝了好小姐“知行合一”的可能性，以致她满脑子的巫山云雨，却竟然保持着处子之身。如今好小姐掌管甄家，各方莫不覬覦。远房兄弟怀甫，嫂嫂的弟弟小云，还有曾经悔婚的查良钟，都在各种动机下，拜倒她的裙边。好小姐要何去何



从呢？

《花影》的篇首引用了30年代著名诗人卞之琳的名作《断章》：

你站在桥上看风景，  
看风景人在楼上看你。  
明月装饰了你的窗子，  
你装饰了别人的梦。

这首小诗，寓意深远。对照《花影》的情节，叶兆言应是意在诗中所投射的人我关系。怀甫深恋好小姐，甘冒乱伦之忌，成了她的人幕之宾。好小姐与怀甫初试云雨后，明白小云才是她情之所钟；而小云阴鸷忧郁，似乎又别有心事。外加好色好财的查良钟，以及一件骇人听闻的家族阴谋，更使这场风月游戏，益发复杂。这是个层层移情别恋、反致滥情失恋的故事。至于原诗中要传达的那种人我相看、物我两忘的抒情意境，似乎不复得见。在叶兆言的世界里，乱伦花痴、诱奸偷情的事件层出不穷，惟有真情最为难得。故事的悲剧终场，已由此可见端倪。

叶兆言铺陈没落而颓唐的家族传奇，尽管别出心裁，也不免使我们联想到苏童。《罍粟之家》、《一九三四年的逃亡》，还有《妻妾成群》等作，夸张豪门里的空虚浪荡，还有民国时期的慵散风情，已为后之来者，树下标准章法。苏童善于制造暧昧荒诞却又缚丽阴湿的环境，他的人物像幽灵一般地游走飘动，十足的世纪末风格。叶兆言的拟旧小说其实一向人味远多于鬼气。但这回他的人物局限在一个宜属苏童式的大宅院里，难怪憋也要憋得气体虚浮了。

以好小姐来说吧，她的热烈追求情欲，原可以细作——而非仅是大作——文章的。卫道者对她尽可以变态视之，但摆在五四之后的大环境里，好借自我堕落所作的自我“解放”，成为一种面对外在世界最诡异的叛逆：她是位最令人意外的“新青年”。以好小姐这样畸形的成长背

景，以及强烈的自恋加自毁性格，叶兆言似乎希望我们相信即使她早有离开家门的可能，她还是会选择留在甄家宅院内。好小姐的悲剧是身不由己的悲剧，也更是故步自封的悲剧。

好小姐的造型，堪称张力十足，但叶兆言并未充分发挥。他写好小姐的抽大烟、看春宫，“奇观”的意味大于其他。在好小姐与三个男人间的恋爱游戏里，怀甫扮演了爱情故事中常见的第三者，默默爱人却不被爱。好所中意的小云心怀鬼胎，想爱而不能爱。这类的男女好戏，我们看过读过的已不算少。如果要避免让角色们流于俗套，不是把他们摆在民初布景里即可解决。恰恰相反的，由于故事的民初背景所限，好小姐及其他角色不能令我们完全信服。叶是我所谓新派“人情小说”的好手。《花影》所欠缺的，正是一种对世故人情及动机更细腻的想像与描画。我无意说好的色情狂不可尽信；相较于《金瓶梅》里的那些人物，好所表现的无非是小巫见大巫。我要强调的是，叶如果不急于说他四角恋爱的故事，而让他的人物与甄府内外那个天翻地覆的世界，多有些互动，《花影》应更为可观。

女性主义评者亦应会对《花影》产生爱恨交织的兴趣。好小姐的名字即暗富玄机。好者，“女”“予”或“女”“我”也。这位小姐对情欲的向往是由父兄所挑逗出来，以后却发展成独特的模式，真个是予取予求，毫不妥协。她对贞操权的漠视，对秘戏图的好奇，对性爱自主权的追求，都点明她作为“豪爽女人”的潜能。然而叶兆言笔锋一转，又企图说明好小姐虽然有淫荡的身体，却无碍她“天真”无垢的本心。当她在小云身上寻得真爱后，不惜以血肉之躯证明一己的痴情。在小云的挑衅下，她服下毒药，成为白痴。我们不禁纳罕这一下场到底证验了什么？是玩火者必自焚？是情到深处无怨尤？还是女性宁为玉碎，不为瓦全的悲剧意识？同样令人疑惑的是好的嫂嫂，乃祥的妻子素琴，在丈夫瘫痪后的偷人养汉，及乃祥小妾爱爱与素琴的同性恋等情节。这些其实都可与好的色情狂倾向相互交织，构成一怵目惊心的（男性）礼教吃人

图画。但叶并未好生发展是类可能，反而依循了传统淫娃怨妇的述写模式。所可论者，惟有前述的女性变态奇观了。

我们就此又想到了张爱玲。的确，《花影》依稀仍有“张派”小说写情志爱的影子。生命是如此紊乱苍凉，素朴的、原始的情色本性，来去只如电光石火。身陷其中的男女，不粉身碎骨怕也要去掉半条性命。但为什么不呢？好小姐是更堕落的葛薇龙，还是更疯狂的曹七巧？从张爱玲的成就来看，叶兆言对他的女主角可以有更多感喟反思，但《花影》仅止于叙述了一个熟悉而好听的故事。

## 五 花煞

继《花影》后推出的《花煞》，才算是叶兆言怀旧神话的又一高峰。小说依然以叶所擅的江南小城——梅城——风光为背景，而这回叶兆言走出了《花影》画地自限的藩篱，呈现了一幅五光十色的清末民初浮世绘。不仅如此，他久违了的说书人声音重又出现，绘影形声地为我们追述一段段可笑可怪的事迹。叶有意仔细经营这一说书人的声音，“他”不只有传统话本的渊源，也更有18世纪欧洲小说全知叙述者的影子。《花煞》每章章首的情节简介，堪为例证。小说的情节围绕着一个胡姓家族的兴衰发展——这一家族既非莫言铁马金戈式的红高粱家族，也不是苏童颓废耽美的罍粟之家。主人翁胡大少是出身大户的纨绔子弟，时势使然，成了火烧教堂的“暴民”领袖。胡大少后被捕判处死刑，地方为了感念他的英勇，安排少女到牢房“度种”，以求胡门有后。这一开场饶有江湖演义趣味，已令人啧啧称奇，而后名妓矮脚虎自愿荐身，果真一举得子，更是传为“佳话”。但好戏还在后头。胡大少其实早已另有新欢，并留下风流孽种。他死后，两个儿子，胡天与胡地，分别出世，注定要兴风作浪，把梅城推向现代历史舞台。

《花煞》与《花影》最大的不同处，在于叶兆言放弃对男女情欲的

猎奇写法，也避免刻意故作微言大义的“深度”。《花煞》的世界原本无奇不有，说故事者及他的听众也乐得抱持见怪不怪的态度，但观其变。叶再次掌握了通俗小说的练达与圆滑；他的人物尽管殊少内心挣扎或言行自觉，却在相互来往间，演出幕幕活色生香的悲喜闹剧。

《花煞》的故事采集锦写法，胡天胡地的英雄劣迹，情场丑闻，自是重点。但小说如果仅写了清末民初新旧人物的百态，将不过是重复了晚清的《二十年目睹之怪现状》、《官场现形记》等谴责加黑幕小说传统。叶显然别有野心。书中让一群洋人登上舞台，扮演吃重角色，使我们大开眼界。其中重要人物包括精通管理的冒险家老鲍恩，梅城教堂的浦鲁修教士，还有半吊子的中国问题专家哈莫斯等。随着清末洋枪洋炮的侵入，西洋神职人员、无赖商人及冒险混混一齐涌向中国。上海天津等通商口岸，华洋杂处，还看不出这群人的重要，到了梅城这样的闭塞小城，他们才大显神通。叶兆言真心诚意要描写这群二等洋人的起落，而且颇有所得。老鲍恩在梅城大展经营长才，成了令人难以置信的暴发户。他的儿子小鲍恩不学无术，非但使偌大的家业急遽中落，更与女仆爆出性丑闻，最终自己的妻子还成了胡地惟一的洋人情妇。相对于此，浦鲁修教士简直成了洋圣人，普度众生，鞠躬尽瘁，死而后已。浦后被胡天的土匪队伍作为肉票绑架，居然能以基督精神感化部分喽啰，也算得是小说的外一章。

但没有一个洋人比得上哈莫斯。这一角色应可成为现代中国小说中最令人回味的洋鬼子之一。哈莫斯最初露面时，是英国《泰晤士报》的远东记者，志大才疏，满脑子的殖民主义思想。但在梅城待了一段时日，哈莫斯居然逐渐“变心”了。古怪的中国印证（或反证）他的幻想后，却也挟获了他没有止境的异国情怀。哈莫斯终被《泰晤士报》解聘，数年后却摇身一变，以《梅城的传奇》一书轰动英伦；他成了中国问题专家。哈莫斯的“学问”好，生活上则是“禁欲主义者兼性无能者”。叶兆言这一描写，想来读者要发出会心微笑。哈莫斯有个中国女



用人兼“生活秘书”陈妈，两人相依为命，倒是亲爱精诚。日后哈莫斯著作等身，成了梅城一景。他的众多出版中，以考据《中国妓女的生活》及小说《忏悔》最受欢迎，实则这两本书性质不妨互调，充满了臆想及伪说。但这又何妨？哈莫斯成了我们讨论“东方主义”现成的教材。

近几年来西方后殖民理论大为风行，两岸学者也纷纷追逐热潮，如响斯应，亦为奇观。倒是像叶兆言这型作者，自顾自地写出一本有关半殖民时期中国社会的奇书。久居中国的哈莫斯对世纪初中国的剧变身历其境，但执笔为文时，他依然回到心目中理所当然的中国神话中。哈莫斯的不中不西，诚为笑柄。梅城的中国人在处理他的存在上，也未必高明。他们又何尝不依赖另一套成见，把哈莫斯看作怪胎呢？但叶兆言没有刻意夸张这些冲突。世纪初的怪现状何止千百，哈莫斯的伪中国学不过是其中之一。就在中国人对自己的家国前途都闹不明白时，哈莫斯现象也可思过半矣。祛除了哈莫斯的标签意义，叶兆言反使这一人物更为可亲。

哈莫斯最后死在他所爱恋的中国。他的奇行劣迹，终将为人淡忘；他的书却会继续流传。“存在的将是一段不断被修改的历史，是一系列误会和歪曲。存在的将是梅城这座被人虚构出来的城市。存在的将是那些不存在。”叶兆言这一结语讲的是哈莫斯写中国，但也不无夫子自道的意思。自世纪末看世纪初，叶兆言不妨自膺为一中国籍的哈莫斯，为那古老的清末民初，勾勒出又真又假，啼笑皆非的风俗画。叶以世情小说见长，在《花煞》的高潮，他不只幽了笔下人物一默，也幽了自己一默。这样的通达圆融姿态，代表了他写作最重要的心得。

## 注 释

① 有关叶绍钧的创作与背景，可参见夏志清《现代中国小说史》（台北：传

记文学, 1991), 第四章。

② Marston Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: U of California P, 1990).

③ 同上。

④ 叶兆言《自序》,《艳歌》(台北:远流,1991),页1—2。

⑤ 叶的父母皆参与剧团工作。

## 第十一章

# 千言万语，何若莫言

## 莫言论

过去二十年来大陆小说界发展蓬勃，人才辈出。尽管政治、经济的动荡此起彼落，小说作者推陈出新的活力，依然令人瞩目。莫言应是这一创作风潮中的佼佼者。他自80年代初起，以《透明的红萝卜》一系列乡土作品崛起，旋即被归类为“寻根”作家。一本《红高粱家族》（1987）糅合了乡野传奇及英雄演义，外加瑰丽的文采及奔放的情色想像，将莫言的写作推向第一个高峰。但在一片叫好声中，莫言并未原地踏步，重复已然熟悉的题材风格。他还有“别的”话要说。《红高粱家族》之后，他创作了大量中短篇作品，更推出了四部扎实的长篇：《天堂蒜薹之歌》（1988）、《十三步》（1989）、《酒国》（1992），以及《丰乳肥臀》（1996）。这些作品有的光怪离奇，有的激愤沉郁，在在印证了莫言的用心，不是一两个标签，如“寻根”或“先锋”，所能打发得了的。

莫言自谓“莫”言，笔下却是千言万语。不论题材为何，他那滔滔不绝、丰富辗转的辞锋，总是他的注册商标。这大约是小说家自嘲或自许的游戏了。也因为这千言万语，又引来文学批评者千百附丽的声音。谈论莫言的种种，从女性主义到国族论述，这几年还真造就了不少会议

及学位论文。但学院里的众声嘈杂，莫言似乎一概“默”言以对，纸上文章才是小说家的最后寄托。我们对莫言的种种“说法”，必须建立在这层自知之明上。

莫言的作品，至少可引发下列三个讨论方向：（一）历史的空间想像可能；（二）叙述与时间、记忆的交错关系；（三）政治与情色主体的重新定义。我的讨论，将以他的五部长篇为主轴，并及于其他重要的中短篇作品，如《红耳朵》内的四篇佳作。

## 一 从天堂到茅房

莫言出身于山东省高密县一个农民家庭。高密偏处胶东半岛一隅，土地贫瘠、民情朴陋，不曾以文风知名。莫言小学读到五年级，因文化大革命爆发而辍学。从十一岁到十七岁，他成了真正的农民。之后他进入工厂任临时工，几经辗转，终于离开家乡，加入军队<sup>①</sup>。这样的背景似乎并不有利于一位作家的诞生。然而行伍生涯之余，年轻的莫言却独对文学发生兴趣，日后甚至以其为专业。而启动莫言创作的最大灵感，不是别的，正是他故乡高密的一景一物。

莫言从事创作的动机及经历，很使我们想到30年代乡土文学大师沈从文。沈来自闭塞落后的湘西，少小从军，转战西南。尽管客观环境动荡不已，这位湘西少年对文学依然一往情深。在二十岁那年，他离开军队，远赴北京。再经过几年锻炼，他要凭着对故乡风物的追溯，倾倒一辈新文学读者。我们今天论现代乡土文学的茁壮，也必自此始。

或有识者要指出，莫言的小说瑰丽曲折，与沈从文那样清淡沉静的作品，其实颇有不同。的确，谈论沈从文的当代传人，汪曾祺、阿城、何立伟，乃至早期的贾平凹才更有可资比照之处<sup>②</sup>。但我却以为尽管莫言与沈从文的风格、题材大相径庭，两者在营造原乡视野，化腐朽为神奇的抱负上，倒是有志一同。湘西原是穷乡僻壤，在沈从文的笔下竟能



焕发出旷世的幽深情境，令人无限向往低徊。而面对高密莽莽野地，莫言巧为敷衍穿插，从而使一则又一则的传奇故事于焉浮现。

更重要的是，沈从文写湘西，总已意识虚构与现实、遐想与历史间的微妙互动。在他的《边城》一侧，《长河》之畔，早有无限文学地理的传承；湘西于今也许无足甚观，相传却是《楚辞》屈原行吟放歌的所在，更是陶潜桃花源的遗址<sup>③</sup>！原乡的情怀与乌托邦的想像，不能再分彼此。无独有偶，莫言写高密东北乡，不曾忘记他的神思奇想也是其来有自。离高密数百里路的淄川，就是《聊斋志异》作者蒲松龄的故乡<sup>④</sup>，而我们都知《水浒》英雄的忠义事迹，起源自南宋山东。就此来看《红高粱家族》中的铁马金戈，或《神聊》系列中的鬼怪神魔，莫言私淑前人的用心，可以思过半矣。现代中国文学有太多乡土作家把故乡当作创作的蓝本，但真正能超越模拟照映的简单技法，而不断赋予读者想像余地者，毕竟并不多见。莫言以高密东北乡为中心，所辐射出的红高粱族裔传奇，因此堪称为当代大陆小说提供了最重要的一所历史空间。

我所谓的“历史空间”，包括却不限于传统那种时与空、历史与原乡的辩证话题。“历史空间”指的是像莫言这类作家如何将线性的历史叙述及憧憬立体化，以具象的人事活动及场所，为流变的历史定位。巴赫金早就告诉我们，小说中时空交会的定点，往往是叙述动机的发源地<sup>⑤</sup>。以莫言的高密东北乡为例，评者可说莫言凭此又建立了一套城与乡、进步与落后、文明与自然的价值对比。但这种主题学式的类比有其限制。我要强调莫言的纸上原乡原就是叙述的产物，是历史想像的结晶。与其说他的寻根作品重现某一地理环境下的种种风貌，不如说它们展现又一时空焦点符号，落实历史辩证的范畴。

于是在《红高粱家族》里，那片广袤狂野的高粱地也正是演义一段现代革命历史的舞台。我们听到（也似看到）叙述者驰骋在历史、回忆与幻想的“旷野”上。从密密麻麻的红高粱中，他偷窥“我爷爷”、“我

奶奶”的艳情邂逅：天雷勾动地火，他家族人物的奇诡冒险，于是浩然展开；酿酒的神奇配方，江湖的快意恩仇，还有抗日的血泪牺牲，无不令人叹为观止。过去与未来，欲望与狂想，一下子在莫言小说中，化为血肉凝成的风景。

在一个过分架空历史《宿命》意义的社会里，莫言将历史空间化、局部化的作法，不啻肯定了生命经验本身的重要性。另一方面，莫言敢于运用最结实的文字象征，重新装饰他所催生的乡土情境，无疑又开拓了历史空间无限的奇诡可能。像中篇《大风》里那场惊天动地的狂风，《狗道》中五彩斑斓、争食人尸的野狗，《红蝗》中铺天盖地而来的蝗祸、《秋水》及《战友重逢》中的滚滚洪水，既幻亦真，皆是佳例。

相对于《红高粱家族》所创造的绚丽空间，莫言另一类小说如《爆炸》、《枯河》、《白狗秋千架》、《欢乐》等，似乎执意回到现实泥沼，显现乡愁不足为外人道的一面。这两种类型的原乡想像已自展开了互相辩证的力量。《白狗秋千架》一作尤其具有强烈文学史嘲讽意图。故事中的叙述者是个受过教育、抽暇返乡的年轻人。故乡贫瘠俗依旧，并不能带给他任何美好印象。惟有在高粱地边巧遇儿时玩伴时，方才勾起他一些青梅竹马式的回忆。只是当年的娉婷少女自秋千架跌下，瞎了一只眼，委屈嫁了个哑丈夫，生了三个不会说话的孩子。面对年轻返乡者的似水乡愁，她的回答是：“有什么好想的，这破地方……高粱地里像他妈妈的蒸笼一样，快把人煮熟了。”<sup>⑥</sup>《红高粱》里的激昂浪漫视景，哪里还能得见？一种今不如昔的历史感喟，油然而生。

近年莫言将历史空间的构筑，更延伸至其他面向。在《十三步》中，故事的主角是个关在铁笼中的疯子，靠观众（听众）喂食粉笔，吐出一段段不可思议的故事。莫言的用心在此不言可喻。牢笼之中的方寸之地，是主角无可奈何的限制，但吊诡的是，牢笼的禁锢使他匪夷所思地狂想，有了“出路”。作为听众的“我们”，置身牢笼之外，却深为笼内人的故事所吸引，而不自觉地成为他的传声筒。这场奇异的叙述过

程，代表莫言思考语言与空间相对关系的极致。诚如学者陈清侨所言，“在昏乱的逻辑与逼人的形势下，我们无法不抓住眼前最锋利的刀刃或者最稀奇古怪的粉笔，在千篇万卷的故事中杀出一条生路，去涂上一幅让自己可以站得住脚的幻象，一个铁笼。”<sup>①</sup>我们都是（历史的、语言的）笼内人。

《十三步》的情境荒诞无稽，每每使读者有不知伊于胡底的危机感，但莫言正要借此拆散我们安身立命的阅读位置。他的另一本小说《天堂蒜薹之歌》反其道而行。表面回到传统的写实/现实主义技法，骨子里的嘲弄意图，并不亚于《十三步》。小说写的是个官逼民反、农民抗暴的故事。但故事发生在共和国“天空”市里，不禁要让我们会心微笑了。工农兵当家作主的乌托邦里居然有了丑闻，“天堂”中鸡毛蒜皮事故，一发竟不可收拾。现实/写实主义讲求捕捉、重现社会空间，形式与意识缝合，滴水不漏。但莫言的叙事却显现了官方叙述“画地自限”的颓预，以及小说家不断越界的嘲仿。

而当莫言的“天堂”堕落成为“酒国”时，他的空间想像才算更上层楼。《酒国》应是莫言自《红高粱家族》以来创作的又一高潮。小说叙述一个侦探因为追踪一件谋杀案，来到神奇的酒国。酒国在地图上未必找得到，但闯进去的游客却觉得亲切异常。这是个放肆吃喝拉撒的地方，也是个纵欲滥情的所在。共和国以禁欲式意识形态挂帅，但酒国这个“国中之国”却自成天地，百无禁忌。国中最美的珍饈是婴儿肉盛宴，外加醉人好酒。鲁迅当年所抨击的人吃人的社会，所呼唤的“救救孩子”的呐喊，至此完全逆转。可不是，当年红高粱家族的子孙，都一跃成了猥琐贪鄙的酒国个体户了。

《酒国》虽是个反乌托邦作品，但对胃口被吊了四十年的大陆读者，可能也算是一种乌托邦式的欲望发泄吧？在这个狄奥尼索斯式（Dionysian）的空间里，禁欲惯了的子民突然得以大量吞吐，大量排泄——酒国的污水处理工程想来是市政一大考验。莫言夸张、捏造各

种奇闻轶事，令人瞠目结舌，而在生理最基本的层次，他也注入了一则政治寓言。小说中的谋杀案终究未破，我们醉醺醺的干探反一头栽到粪坑里，蒙主（席）荣召——从粪坑到天堂，有什么通往乌托邦之路，比这更色香味俱全<sup>⑧</sup>？

## 二 从历史到野史

莫言作品第二个值得注意的论述方向是历史记忆与时间叙述的问题。共和国的文艺及政治理论里，“历史”原就是一大重心。在“毛文体”三十余年的影响下，“历史”早已物化成不言自明的真理。从革命到解放到继续革命，“历史的先验”诠释新中国的过去，也预告它的未来。50年代以来崛起的革命历史小说，从《保卫延安》到《青春之歌》、从《红岩》到《红旗谱》，回顾革命的英烈往事，铭刻共和国缔造的艰辛历程，一派史诗叙述的气度。而这些作品也不约而同颂赞革命事业的天长地久，预言无产阶级专政的好景终将到来（甚或就在眼前）。

何其可怪的是，50年代的革命历史小说既要落实历史，又要不断革历史的命；既强调历史的先验真理，又申言“继续革命”的激进意义。评论家黄子平早已指出隐含于革命历史论述之下的，其实是两种矛盾的时间观——进化观及循环观——交相为用。革命既是可能“托古改制”，也可能如马克思所说，“从未来汲取诗情”。当“革命成了一种历史”，反传统可以成为一种传统。“现实（权力、利益）‘以未来的名义’召唤历史来证明其合法性，却因此阉割、扼杀、抽空了‘未来’。‘未来’终于耗尽其指涉能力，蜕变成‘空洞的能指’。”<sup>⑨</sup>这样吊诡的述写历史方式终于为历史实践带来惨痛后果。建国以来一次又一次奉历史之名的革命，到了文化大革命而不可收拾；前述的几本经典革命历史小说，一夕之间都成了反革命的教材，饱受批判。“历史”的混淆性，可以一致如斯。



面对滔滔史话，莫言一辈的作家却能发展颀颀批判的声音，自然要引起我们的注意。《红高粱家族》中的叙述者回溯我爷爷、我奶奶那一代的人物在红高粱地里奠下基业，豪情壮志，何等的风流气魄。随着故事发展，家史与国史逐渐合而为一，以抗战时期我爷爷、我奶奶游击歼敌为高潮。至此莫言似乎有意向《吕梁英雄传》、《新儿女英雄传》，以迄《林海雪原》的一脉革命历史小说传统致敬，但再读之下，我们不禁了解他的革命历史并不承诺任何终极意义，反透露一代不如一代的退化史观。作为家族传人，《红高粱家族》的叙述者只能遥想当年父母的英勇行径，或更难堪的：追记他们日后在种种革命及运动中所受的磨难。如前所述，莫言有能力把我们带回历史的现场，甚至深入人物的内心意识；但另一方面，他又讪讪提醒我们，叙述的尽头，不是历史与革命的完成，而是历史与革命的决裂。

历史原来是可以不断改写的，时间叙述的线索原来是可以前后错置、主客交流的。《红高粱家族》纵横三代家史，俨然为革命建国的时间表背书。但莫言真正要写的，恐怕恰恰相反。文化大革命后，革命文体的“大叙述”逻辑掩退，莫言凭独特的文字所形成的狂纵演义，本身就是一种新的历史力量。如果革命历史叙述以雄浑炫美（sublime）是尚<sup>⑩</sup>，那么莫言所执着的，应是一种丑怪荒诞（grotesque）的美学及史观<sup>⑪</sup>。

在另一本长篇《天堂蒜薹之歌》里，莫言所运用的叙述，从民俗说唱至新闻报道，从意识流到魔幻写实，嘈杂万分。以写作传承而言，莫言将赵树理、柳青式的农民文学活学活用，作了精彩发挥。讽刺的是，他的农民崛起抗暴的对象，不是别人，而是“为人民服务”的地方政府。而小说的结局，竟以大量官方文件来坐实政府镇压及司法审判的合理性。为“被侮辱及被损害者”传声说话，是五四新文学到共和国文学的重要主题之一。莫言的小说却一再询问，文学能“代表”或“伸张”正义么？什么样的文学才能“合法”地定义不义与不公？还有，“文学

的正义” (poetic justice)、法律的正义，与历史的正义界限何在？

类似的问题在《十三步》里有了极不同的表达方式。所谓的“十三步”在书中并没有明确指涉，它可以代表了生命中的不可测变数，叙述逻辑上的逆反，或如陈清侨所谓，历史意识中的黑洞<sup>⑫</sup>。小说中的听众围着笼中人，猜测后者痴言疯语的“意义”，欲罢不能。“你也被他拉进了故事之中，你与他共同编织着这故事，……你预感到自己没有力量与这故事的逻辑抗争，……你的命运控制在笼中人手中。”<sup>⑬</sup>在倾听叙述及重述的过程中，我们与笼中人撕扯、拉锯彼此所占的语义、知识及权力位置；或欲言又止，或意犹未尽，或言不及义。而就在种种语言难尽其妙、而又不知所云的时刻，“历史的味道，涌上心头。”<sup>⑭</sup>

到了《酒国》，莫言又另辟蹊径。书中侦探缉凶的情节，隐约透露了一种追本溯源、找寻真相的诠释学 (hermeneutic) 意图。但莫言一路写来，横生枝节。他所岔出的闲话、废话、笑话、余话，比情节主干其实更有看头。像写农户竞销“肉孩”的怪态，像相传为猿猴所造的“猿酒”由来，活龙活现，真假不分。不仅如此，书中安排叙述者莫言与一个三流作家间书信往来，大谈文学创作的窍门。好人与坏人、好文学与坏文学、历史正义与历史不义的问题，一起融入五味杂陈的叙述中。恰如书中大量渲染的排泄意象一样，小说的进展越往后越易放难收，终在排山倒海的秽物与文字障中，不了了之。莫言的叙述是在刻意模拟从清醒到迷醉的过程么？或正如罗马神话中的酒神巴库司 (Bacchus) 般，挑起了纵欲狂乱的欢乐，却也在欢乐中惨遭肢解分食的命运？

在书写大块文章的同时，莫言在93年又推出一系列名为《神聊》的短篇。这些作品短小精悍，有的讲奇人异事，有的讲鬼怪玄狐，很有点笔记小说信手拈来、自成篇章的姿态。像《铁孩》写大炼钢铁时期，两个小孩靠“吃”破铜烂铁维生的怪事；像“夜渔”，写渔人夜遇艳鬼，转世重生的鬼话；又像《神嫖》写一个寡人有疾的乡绅，召众妓寻

欢，竟发乎情止乎礼(?)的高级嫖经。莫言自承此期作品“鬼气”愈重<sup>⑮</sup>。在红太阳光照中国的土地上，莫言却看到狐鬼窜藏于途；徘徊大历史的缝隙边缘，他也只有权作聊胜于无的神聊吧——三百年前的同乡蒲松龄到底是阴魂不散。“太平之世，人鬼相分；今日之世，人鬼相杂。”<sup>⑯</sup>《神聊》系列看似无所为而为，莫言的感喟自在其中。《红耳朵》以一个败家子散尽家财的荒唐事为经，以他那对有如性器官的招风大耳为纬，侧写一段共和国成立前的轶事。阴阳怪气，荒诞不经，基本上仍承续了《神聊》式的趣味。

《丰乳肥臀》是莫言96年的力作，名称耸动，分量也十分胖大。这本小说近五十万字，写一位中国北方农村妇女如何在最艰困的情形下，拉拔大九个孩子。故事始自抗战前夕，终于90年代中，中共史上这些年的风风雨雨，皆尽涵括在内。借母爱来颂扬“感时忧国”的块垒，是五四以来作家最拿手的好戏；“大地之母”型的人物，在现代小说史中怕不早就人满为患？但莫言别有用心。他的母亲“集中华民族传统美德于一身”，可是所生的孩子个个都是野种，长大了又乱成一团，绝不成龙成凤。这一群母子（母女）角色随着共产党走过“革命历史”，顺便把革命与历史也搅翻了。别的不说，母亲的精神可以伟大，怎么连乳头和屁股也伟大起来？

《丰乳肥臀》的叙述者上官金童应是莫言小说中，最令人难忘的人物之一。金童是妈妈的独子，爸爸是瑞典来的神父，横死于抗战。金童的一辈子见证了中国天翻地覆的每一刻，但天下大事哪里比得上他母亲的姊妹的爱人的乳头重要？看莫言写天上万乳攒动，地下摸奶盛会的几章，足以令人叹为观止。莫言一向以行文奇诡瑰丽为能事，如今看来，当年的《红高粱家族》倒是牛刀小试了。也因此，这位“吃着共产党奶水”长大的作家，难怪要引来左翼评者议论纷纷了。

平心而论，《丰乳肥臀》混淆臃肿之处不少，难以超过《酒国》的标准<sup>⑰</sup>。但我仍以为极左批评者的立场自相矛盾。他们才真是靠着党的

奶水讨生活的一群人。他们痛斥莫言的恋乳癖，却忘了自己早就过了断奶期。他们向往“典型”：典型的母亲，典型的小说，典型的作家……而莫言偏就给典型捅娄子。《丰乳肥臀》是部最不典型的母爱加革命历史小说，在终极的层次上，革命冲动与性爱欲望——而且是“不正常”的性爱欲望——并驾齐驱，而革命历史早已化为怪世奇谈了。莫言以丑为美，避雅趋俗，他的叙述法则本身已是对历史的批评。

### 三 从主体到身体

在以上两节里，我讨论了莫言如何借原乡的坐标，发展一种迥异寻常的历史空间，如何自现实主义的窠臼，演义出驳杂怪异的记忆/叙述流程。80年代以来的“寻根”与“先锋”运动，他都躬逢其盛，而且游走其间，不拘一格。进一步说，莫言的角色，也是出虚入实，难以概括。从早期《透明的红萝卜》中的少年叙述，到晚近《丰乳肥臀》中恋乳狂患者告白，莫言的人物已一再显示新中国的子民面目千变万化，既不“红、光、亮”，也不“高、大、全”。他（她）们不只饱含七情六欲，而且嬉笑怒骂，无所不为。究其极，他（她）们相互碰撞，变形，遁世投胎，借尸还魂。这些人物的行径当然体现魔幻写实（magic realism）的特征，而古中国传奇志怪的影响，又何尝须臾稍离？

由此我们可以进入莫言小说第三个主要的议题：历史与主体性的塑造。尽管有关主体性的讨论，在海外早已不是热门话题，但在建国后的大陆文化界，却是众说纷纭的焦点。鲁迅的“国民性”观察重被供上台面，刘再复的“性格组合论”也曾引来热烈反响<sup>⑭</sup>。与此同时，莫言已在默默为他的同胞造像，而且以小搏大，以“畸人”对“超人”<sup>⑮</sup>，每有意想不到的心得。

莫言许多作品中的“我”，形貌各异，思路婉转，颇可一观：例如《白狗秋千架》中，巧遇儿时玩伴的大学生，在乡愁回忆与丑陋现实



中进退两难；在《红蝗》中的年轻人先有艳遇，随后见识铺天盖地的蝗祸，“五十年不变”；在《枯河》中受到委屈、无从发泄的小男孩，最后以非常手段对成人社会作非常的控诉；又像在《爆炸》中，困于婚姻及家庭陷阱中的青年男子，凄凄惶惶，终以爆炸性的肢体动作，暂求解脱。看了太多当代文学中的“大我”角色，莫言小说中的“小我”以他们卑微古怪的方式，重新定义做人的代价，也重新召唤一己想像欲望的能力。《丰乳肥臀》中的上官金童以第一人称现身说法，大谈自己的恋母、恋乳症结，颓废无能，莫此为甚。90年代中国小说中的反英雄式人物不少，像上官金童这样勇于自暴其丑的怪胎，仍可名列前茅。

莫言在质疑“我”的存在意义时，对以往的英雄主义也许不无些许留恋。中篇《战友重逢》中，一个返乡的军人途遇大水，他及时攀上一棵柳树栖身，却在“树上”巧遇原已牺牲的老战友。故事由此展开，昔时战友，一一现身。回顾往日的军中生涯，退伍者的浮沉遭遇，还有阵亡者的凄苦后世，无不令人唏嘘。莫言已把一个老套同袍重逢的故事，说成了个人鬼不分的奇遇。作为叙事中心者的“我”，与旧友谈得兴起，惶然不知“身”在何处。作为读者，我们却逐渐警觉莫非叙事者自己也已成鬼魅？故事开始，那返乡渡水的军人所见的一具浮尸，莫非就是他的前身？当“我”已经是人鬼难分，“我”的话还能信么？《战友重逢》透露英雄主义原本以死亡为前提，大我的成就果真是基于小我的牺牲。只是再回头已是百年身，“我”身后才有的后见之明，值得么？

莫言有意调侃“我”们这一辈风云涣散，何复父祖当年所经过的大风大浪。中篇《父亲在民夫连里》写1948年间，父亲（即《红高粱家族》的父亲）率领一队民夫为解放军赶运粮草，出生入死，完成任务。“农民英雄”的范本与江湖侠义的情境合而为一，读来果然精彩。大队民夫寒冬裸身运粮渡河的一景，既亲切又雄壮，尤其可见莫言说故事的魅力。但另一方面，他们为了任务，忍饥挨冻，甚至不惜枪杀围堵的女性饥民，所牵涉的道德两难，不禁启人疑窦。而当父亲把粮草运到

了目的地，不，运过了头，几乎遭到斥退，莫言的讽刺已跃然纸上。但饶是父亲多么英勇机智，面对一个政党、军队机器，也必须听命。为国献身，毕竟是他们一辈的无上律令。

由此再回溯到《红高粱家族》我爷爷、我奶奶开垦红高粱家乡的往事，我们才了解那些年月可真是共和国的史前史，现代中国主体成长的青春期。草莽英雄儿女，江湖恩仇血泪，色彩斑斓，炫人耳目。识者可以指出，莫言写民初侠情故事，其实可以和台湾的司马中原相提并论。司马的《荒原》、《狂风沙》、《路客与刀客》等系列作品，早成中国乡土传奇的经典。不同的是，司马所恃的是个“说书人”般的叙事主体，世故老到，充满乡愁，对往事殆无所疑<sup>②</sup>。莫言以第一人称回溯我爷爷我奶奶的历险，却穿插自身的思绪评论，时有忧疑矛盾之处，他因此建构也同时解构了对家史及国史的幻想与信念。

识者也可指出，莫言对女性角色的塑造想像，不如男性角色有力。莫言小说的阳刚趣味的确胜过其他，女性就算容有一席之地，也以母亲、奶奶形象制胜。但部分作品还是看得出他勉力为之的痕迹。《白狗秋千架》的高潮是叙述者匆匆离乡他去时，赫然见到一个村妇挡路。我们都还记得这名村妇与叙述者幼年的情谊及长大后的不幸遭遇。她对叙述者的要求无他，就是到高粱地里苟合一次：她与哑巴丈夫已经生了三个不会说话的孩子，她要一个“能说话”的孩子。莫言以一个女性农民肉体的要求，揶揄男性知识分子纸上谈兵的习惯。当鲁迅“救救孩子”的呐喊被“落实”到农妇苟且求欢的行为上时，五四以来那套人道写实论述，已暗遭瓦解。

在中篇《白棉花》里，我们则看到文革中期一个棉花厂女工方碧玉为爱情抗争，死而后已。在那些晦暗的日子里，方和她的心上人无畏外力，夜夜棉花垛中暗筑爱巢，落得身败名裂也在所不惜。这篇小说原为张艺谋电影企划所作，难免凿痕处处；写方碧玉的一身武功及神秘下落，尤嫌过于造作。但莫言向女性致敬的用心，总算点到为止。

前面已经提到，莫言国度中的子民，充满活力，而且绝不拘于一端。他（她）们为国家主义，或为兄弟义气，赴汤蹈火，万死不辞，但他（她）们追求人之大欲，一样锐不可当。《红高粱家族》之所以出手不凡，正在于叙述者追溯家史，追到了我爷爷如何强抢了我奶奶，在高粱地中强暴了她，从此展开了惊天动地的故事。但随着革命历史的前进，中国（男人）的欲望却每下愈况。在《天堂蒜薹之歌》这类的作品，被压抑的情欲仍然四处找寻出路，引得危机四伏。到了《酒国》，“食色性也”的教训，以最古怪的方式，和盘托出。故事中的干探奉命办案，刚一出马就陷入桃色陷阱，与死对头的老婆勾搭上手。他欲火焚心，私而忘公，最后命丧茅坑，也算腐臭全归。莫言写性欲，常与吃喝拉撒联结一处，孙隆基派的中国“深层意识”结构专家可以用为大好教材，讨论中国人挥之不去的口腔期症候群<sup>②</sup>。

但真正集欲望大观于一炉的还是《丰乳肥臀》。如果《酒国》夸张现代中国人狂吃暴饮的恶形恶状，《丰乳肥臀》更进一步，渲染（男性）又一种官能的震颤——触觉的欲望与变奏。我们的男主人翁一生大志无他，对着女性乳房毛手毛脚而已，而且一视同仁。莫言这样的写男性对乳房的依恋，已近器官拜物狂。金童的性欲只冲着乳房——任何女人的乳房——而来，不及于其他；女性其实已彻底被物化为身体的一种性征。但在恋乳癖之余，我们知道，他根本是个性无能患者。丰乳与肥臀代表性的图腾，也何尝不是性的禁忌。

莫言对身体与主体的辩证学不止于此。他更借用身体的变形、扭曲、不自然或超自然的行动，来传达他的批判。《红耳朵》主人翁的大耳朵迎风招展，只是牛刀小试。《丰乳肥臀》中的角色中邪附蛊，白画飞升，才极尽怪异之能事。《神聊》中的《翱翔》，受了委屈的小女子也居然腾云驾雾，成了鸟人。《怀抱鲜花的女人》活脱是个白画活见艳鬼的中篇。故事中即将结婚的上尉，与一个怀抱鲜花的女子有了邂逅。后者自此如影随形，终于勾去上尉三魂七魄，至死方休。

生也有涯，身形是我们存在的开始，也可成为种种礼教政治及欲力角逐的战场。莫言因此看到太多器官象征的可能，大肆发挥，成就了一出巴赫金式身体嘉年华的闹剧场景。《幽默与趣味》中的男主人翁活着活着，退化成了猴子，《父亲在民夫连里》，父亲与他的驴子居然也能眉目传情，更不用说前述《酒国》中的鱼鳞少年、妖精少年、肉孩，还有《神聊》中的铁孩了。

但还有什么比《十三步》中的移身换头、大变活人、尸恋还魂等情节，更让人意识到生理身体的脆弱无助，与主体意识的游移暧昧？被肢解的身体，已经崩裂的语言，不断位移的人际关系，形成令人晕眩的叙事网络，直指历史意识本身的断层，就在理论家亟亟找寻“失落的”主体时，莫言版的“变形记”已暗示我们人/我关系的扑朔迷离，哪里是一二乌托邦的呐喊就可正名归位？从文体到身体、从身体到（历史）主体，谈笑之间，莫言已自展现一位世纪末中国作家的独特怀抱。

我就历史与空间、叙述、主体性三个话题，指出莫言创作所导生的三个方向。我一再引用“历史”一词，无非觉得在莫言的虚构世界中，历史是促动他创作的基本力量，也是他欲以小说、想像取代的目标。过去四十年来“大中国”的历史叙述与实践，已留下太多暴虐与创痕，80年代以来那个神秘的终极依归，早已溃散零落。莫言企图重组回忆、落实往事，但他的方法何其令人醒目或侧目。从天堂到茅坑，从正史到野史，从主体到身体，他荤腥不忌、百味杂陈的写作姿态及形式，本就是与历史对话的利器。正经八百地评论莫言——包括本文在内——未免小看了他的视野及潜力。明乎此，我们又怎能不油然而兴“千言万语，何若莫言”之叹？

## 注 释

① 莫言《〈神聊〉序》，《神聊》（北京：北京师范大学出版社，1993），



页 2。

- ② 见 Jeffrey KinKlely, "Shen Congwen's Legacy in Chinese Literature of the 1980's," in *From May Fourth to June Fourth*, eds., Ellen Widmer and David D. W. Wang (Cambridge: Harvard UP, 1993), pp.71—106。
- ③ 见拙作, David D. W. Wang, *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Chongwen* (N. Y.: Columbia UP, 1992), chap.6。
- ④ 莫言,《好谈鬼怪神魔》,收于杨泽主编,《从四〇年代到九〇年代:两岸三边华文小说研讨会论文集》(台北:时报文化,1994),页345。
- ⑤ M. M. Bakhtin, *Dialogic Imagination*, trans. Gary Emerson and Michael Holqvist (Austin: U of Texas P, 1983)。
- ⑥ 莫言,《白狗秋千架》,《透明的红萝卜》(台北:新地,1987),页24。
- ⑦ 陈清侨,《放下屠刀成佛后,再操凶器便成仙——莫言〈十三步〉的说话逻辑初探》,《当代》第五二期(1990年8月),页130。
- ⑧ 王德威,《泥河迷园暗巷,酒国浮城废都——一种乌托邦想像的崩解》,《如何现代,怎样文学?:十九、二十世纪中文小说新论》(台北:麦田,1998),页313。
- ⑨ 黄子平,《幸存者的文学》(台北:远流,1991),页238—239。
- ⑩ 见王斑的讨论, Ban Wang, *The Sublime Figures of History: Aesthetics and Politics in 20th Century China* (Stanford: Stanford UP, 1997)。
- ⑪ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* (Bloomington: Indiana UP, 1987)。
- ⑫ 见陈清侨的讨论,页133。
- ⑬ 莫言,《十三步》(台北:洪范,1990),页203。
- ⑭ 同上,页7。
- ⑮ 莫言,《好谈鬼怪神魔》,页344。

- ⑩ 语出宋话本，《杨思温燕山逢故人》。
- ⑪ 黄锦树，《断不了奶的恋奶者》，《中国时报·开卷周报》，1996年6月24日。
- ⑫ 见王瑾的讨论，Jing Wang, *Cultural Fever* (Berkeley: U of California P, 1996) chap.5。
- ⑬ 见拙作《畸人行——当代大陆小说的众生“怪”相》，《众声喧哗：三〇与八〇年代的中国小说》（台北：远流，1988），页209—222。
- ⑭ 见拙作，《乡愁的超越与困境——司马中原与朱西甯的乡土小说》，《小说中国：晚清到当代的中文小说》（台北：麦田，1993），页279—287。
- ⑮ 孙隆基，《中国意识的深层结构》（台北：结构群，1990）。

## 第十二章

# 异象与异化，异性与异史

施叔青论

她“是以异化对抗异化的，写出了某些人心灵底层一座座九曲桥感受”。

——戴天<sup>①</sup>

施叔青对她的家及家乡的认识，是由一场大地震开始。在自传式小说《那些不毛的日子》里她写道，“那年白沙屯大地震”，“好几天之间，大地、房子、榕树、电线杆，断断续续摇个不停。”不少大人凄凄惶惶，露天而宿。施“是个天生好奇的女孩，一想到睡在庙亭的那些人，便忍不住要过去看个究竟”。

大庙还是平常看惯的样子，年代一久，褪了色的金红装饰所造就出的一股黯败的辉煌。今天紧关着两扇庙门，看来就很有些不同了。一边一个伟岸的门神站在门上，居高临下都睁着视而不见的眼睛，很有庙的气氛——漠视人世间的一切苦难。

七月的天，说亮就亮，瞬息间全白了。横梁上挂着的旧匾额，迎着亮色格外显眼。我不禁眯起眼睛往上瞧，阳光细细的咬着我的

脸，匾额上“天德宫”三个烫金大字闪得发光。这真是一个牵动人联想的时刻呵，“官口，住在官口。”噢，我明白了，以“天德宫”的庙口为中心，左右各有一排房子，右边那栋门口有个防空洞的，不正是我的家吗？

这时，地牛又来了个大翻身。<sup>②</sup>

这段文字，不算突出，但映照施叔青日后的写作道路，却显得意味深长。天光半暝，地牛暗喘，在那“黯败的辉煌”的庙前，一个女孩不得其门而入；转目回看，她骤然明白了在神佛“视而不见”的眼下，她家所在的位置。这个女孩深为庙门的漆饰装潢所吸引，也对庙亭里兀自沉睡的那些人觉得好奇。“这真是一个牵动人联想的一刻呵。”在地震又一次的震波中，女孩刹那领悟有关家及家乡——鹿港——的一些人与事。庭院深深的破落门户，逼仄阴湿的寺堂巷道，畸零丑怪的市井男女，构筑了家乡的人文景观。禁忌与蛊祟弥漫，信仰与亵渎交杂。然而就是这样一个诡异堕落的环境，成为施叔青文学启蒙的殿堂。

从1961年的《壁虎》开始，施叔青已持续写作了近四十年。早期的她以家乡鹿港为想像轴心，演义怪诞，操作狂想，十足前卫姿态。之后因缘际会，她得以离乡北上，再周游海外。由鹿港到香港，由台北到纽约，当年那个事事好奇的女孩，早已蜕变成世故资深的作家。而施叔青专注写作的热诚，未尝或已。她的作品往往引起评者极大兴趣，因为不论是现代主义还是写实主义，女性主义还是后殖民主义，乡土文学还是海外文学，于她似乎都有迹可循。施叔青的创作未必随俗，但却每每扣紧了专业读者的欲望。这是她始料未及之处了，却也间接说明了她观人述事、与时俱变的才情。

而不变的是她对物质世界的贪恋，对人性情欲的耽溺，还有对家乡那黯败却又蛊惑的风景的执念。这是充满矛盾的写作位置。因为她对物欲的嘲讽警醒，对人欲的戒惧悲悯，始终念兹在兹。而她大量书写城市



及异国所见，总暗示对早年故乡经验的抗衡姿态。值得注意的是，施叔青最好的一些作品，正是由这些矛盾中产生。仿佛多年前那半明半暗的破晓时分里，站在庙口，四下张望人间的女孩，已然为女作家预习了创作的姿势。

## 一 “异”“化”的谱系学

施叔青的作品以怪诞荒谬见长，她十七岁初试身手的《壁虎》，已经可见端倪。在那个故事里，年轻患有肺癆病的少女，见证一个成年女人——大嫂——如何以她纵欲败德的行径，加速毁灭一个已然败落的家庭。少女深陷在幽闭及禁欲的恐惧中，臆想丛生。她夜夜梦着“涂擦颜色、油亮的、僵化面具”围在客厅跳舞，为兄嫂床戏的声浪辗转不安。大嫂的风姿使她忆起“倒悬在墙上”肥大的黄斑褐壁虎。终有一天，歇斯底里的少女闯入兄嫂的卧房。床上的男女横陈，“两只怀孕的蜘蛛穿行于女人垂散床沿的发茨”。少女羞恶之间抓起一把剪刀，“抛向那贱恶的所在”。之后的她总在梦中看到一张灰色大网，其中二三十只壁虎纷纷窜跳，“突然，它们一只只断了腿，尾巴，洒满我整个脸，身子，我沉沉地陷下去，陷下去，陷于尸身中。”<sup>③</sup>但故事的框架一样引人注目。少女婚后竟对前所拒斥的淫猥，有了暧昧的憧憬，这里所暗示的道德吊诡及角色半自觉的反讽，是施叔青要一再发展的主题。

《壁虎》之后，施叔青又写了《凌迟的抑束》、《瓷观音》、《泥像们的祭典》等作。她对疯狂、淫邪，及死亡的夸张耽溺更变本加厉。白先勇为施叔青的第一本小说集作序，指出她的世界“是一个已经腐蚀的像梦魇的世界，其中的人物都是肉体上、心灵上，或精神上受过斩伤的畸人”。这些畸人不能与任何人沟通，“他们只有一个一个的立在黑暗的荒原上，对着死神，喃喃自语。”<sup>④</sup>除了病态早熟的少女，施叔青也写“永远躲在门后，把弯曲的肢体叠在一起”的白痴（《瓷观音》）、日

夜缝制小布人，并给布人的脸“用黑墨画上一只大蝙蝠”的疯了的母亲（《凌迟的抑束》）、倒吊在峡谷吊桥下的油漆工（《倒放的天梯》）、迎着阳光，自己撕掉身上皮肤的女孩（《那些不毛的日子》）。被禁锢在生命阴暗的角落，这些人对身心的扭曲、变形，及最终的毁灭，作无言的抗议。施叔青提过她早年心仪孟克（Manch）的名画《号哭》：因线条极度挤压而失真的人形魅影，在失焦流荡的世界里，作势呐喊，却俨然像是绝望的尝试，无声的虚拟<sup>⑤</sup>。

施叔青早期的作品是特立独行，充满现代主义的叛逆色彩，自然引来评者不断剖析<sup>⑥</sup>。其中最有见地的首推施淑——施叔青的大姊。施淑从女性主义及精神分析的角度，探讨施叔青作品中的禁锢与颠覆意识。她认为浓烈矫情的象征，漫无节制的臆想，没有出路的情节布局，一方面说明女作家对理性的、流丽的父权大叙述的质疑抗辩，一方面也暗示她在既定语境里，无所适从，虚张声势的僵局<sup>⑦</sup>。比起众多一味称赞施叔青以“搞怪”、“颠覆”为能事的女性主义评者，施淑的评论无疑清醒得多。她提醒我们，施叔青的叙述策略毕竟受到更大历史架构的决定；女性的颠覆与禁锢无法仅以性别“游戏即政治”的套语自圆其说。的确，我们回顾《那些不毛的日子》这样的作品，不能或忘在二次大战后，台湾市镇凋敝的经济结构，及文化、政治上的暧昧处境。除此，60年代现代及乡土主义间的复杂意识形态辩证，也总铭刻在施叔青的字里行间。她的角色如《约伯的末裔》中的江龙，或《倒放的天梯》中的潘地霖，既是社会裂变中“被侮辱及被损害”的小人物，也是存在主义式的荒谬英雄。

更重要的，施叔青的作品在（自我）颠覆、批判之余，毕竟不能，也不愿，解决内蕴层层的冲突。“它的总是戛然而止的，无政府主义式的终局，除了是经常被女性主义批评奉为圭臬的‘以歪斜的方式说出全部真理’，或许只是对于已经没有生命的布尔乔亚社会的形式上的颠倒。而颠之倒之之余，它的实际意义也不过是对她感觉中的‘不毛的’

布尔乔亚人文主义及其生活的妥协与顺服罢！”<sup>⑧</sup>

施淑的论点自有其一贯的左翼立场，但她对施叔青的批评实有一针见血之处。由是推论，我们可说施叔青处理的是一个社会异化的现象，而她的创作活动及成果也不可免地凸显了（自我）异化的征兆。这是布尔乔亚式创作的典型两难。但如果我们不执著于左翼理论的公式，而仔细探究施写作各阶段处理人与社会、历史间的方法，其实更可看出不少线索，形成一种“异”“化”的谱系学。

施叔青的作品可以从两种相互关联的批评角度来审视：怪诞（grotesque）的美学及鬼魅（gothic）的叙事法则。如前例所示，施的世界是一个人文、自然关系分崩离析的世界。五毒横行，人鬼交投，一片末世气氛。研究怪诞美学的学者凯撒（Wolfgang Kayser）曾指出西方自浪漫主义以降怪诞美学当道。怪诞来自于世界“器械、植物、人、兽各种元素的杂凑，代表了我们世界支离破碎的投影”。怪诞是一种暧昧的效应：“在断裂力量的支使下，我们对看似熟悉并和谐的事，觉得疏离起来，从而粉碎了贯串其间的连锁意义。”<sup>⑨</sup>无独有偶，西方浪漫主义的流风遗绪也肇生了鬼魅说部。是类作品多以哥特式古堡为背景，谈玄弄鬼，构成系列阴森悬疑的故事。安·瑞得克莉夫（Ann Radcliffe）、玛丽·雪莱（Mary Shelley）等都是个中高手。这类鬼魅故事特别凸显了女作者及女性人物置身其间的爱憎表现，也投射了她们对性别身份，婚姻，死亡的欲望与恐惧。时至今日，早成为女性主义者一再申论的主题<sup>⑩</sup>。

对于“怪诞”及“鬼魅”的研究可以延伸出不同的脉络。弗洛伊德派学者谈似曾相识却又陌然难辨的耸栗经验（uncanny），直指心理主体自我疏离的宿命：最“家”常的经验可以是无边（及无“家”）恐怖震颤的根源<sup>⑪</sup>。专精世纪末文化的评者看出怪诞与颓废、末世学，及精神官能虚耗的关系<sup>⑫</sup>。而怪诞到底是现代文明及文学的病征，或是一种深具批判意识的“否定的美学”，多年来一直是西方马克思学者争执不

体的话题。除此，巴赫金异军突起，申言怪诞现实主义回归身体，繁殖，及社会、自然底层的冲动，并申言一种社会自我重生（及救赎）的嘉年华力量从中而起<sup>⑬</sup>。

另一方面，除了女性主义者对鬼魅叙事大有斩获外，近年的后现代学风，从德勒兹（Gilles Deleuze）到福柯，也都曾就人本与魅惑、实相与飘离等话题，立言著说<sup>⑭</sup>。波德里亚（Jean Baudrillard）的“海市蜃楼”论（simulacrum）甚至企图将所有的现代及前现代主义的执念，一次出清；他强调后现代的社会里幻相取代肉身，魅影游戏人间<sup>⑮</sup>。而当解构学大师德里达（Jacques Derrida）在东欧解体、两德统一后，重思马克思主义时，更直指马克思的影响其实不散。在历史衍易、意义延异的夹缝中，我们应当思索启蒙时期以来现代化及现代性的遗泽，并且重开“伤逝”的文法及伦理学<sup>⑯</sup>。

这些理论似乎都可以在论述施叔青时，派上用场。但我以为施叔青所代表的另一种文化想像的传承，一样值得重视。现代中国文学以启蒙、革命为号召，以“现实”、“写实”主义为法则，怪力乱神一向被摒于门墙之外。早期的施叔青在《那些不毛的日子》里，自居异端，专写异象异类的悖谬征兆，还有异性——女性——的幽幽心事，因此代表了一种重要的“恶声”。这一恶声的传统可以溯至鲁迅。当他想像中国文明中人吃人的盛宴（《狂人日记》），忧惧“颓败线上的颤动”的老妇（《野草》），或遭遇废园墓碣间的腐尸怪物（《墓碣文》）时，鲁迅唤醒我们集体意识底层的迷魅与恐惧<sup>⑰</sup>。但施叔青更有意识继承的前辈作者应是张爱玲。施曾坦言是“张爱玲迷”<sup>⑱</sup>。除了一心效法张那样踵事增华的物质主义外，她学张最有心得之处，应是把活生生的世界写“死”了吧？死亡不是生命的结束，而是开始。在那阴暗的身后的世界里，“无边的荒凉，无边的恐怖”，但这才是女作家抒发恶声，悠游求索的场域。

我在讨论张爱玲与当代女“鬼”作家的关系时，曾指出不论施叔青



早期的鹿港故事，或日后的香港故事，骨子里的张腔其实一脉相承<sup>①</sup>。家乡破败沉郁的记忆，正是她不能须臾稍离的“心灵地志”的焦点<sup>②</sup>；十里洋场的光彩再缤纷耀眼，总有分鬼气森森的怆然。这是施叔青鬼魅人物出动的时刻了。祖母尸体的圆脸上仿佛出现“一只大蝙蝠”（《凌迟的抑束》）；摩登佳丽人夜成了无主的游魂（《情探》）。但祖师奶奶的精警尖俏，施叔青只能心向往之。她对人间世的挂恋及悲悯，使她俗念丛生，难以超拔。正因如此，她得走出自己的路来。

施叔青对“怪诞”及“鬼魅”叙事学的经营，也应使我们联想到古典中国文学、文化中的志怪述异传统。施从未说明她的传承，但细读她小说中的人物意象，我们其实可发现古典民间信仰及传奇的影响，无所不在。她早期作品若没有了巫婆、童乩、疯人等怪力乱神的支撑，或是种种民俗仪式及禁忌的铺陈，也就不能彰显她“现代”技巧所带来的冲击及不协调。之后她旅居香港时涉身收藏及艺文活动，必定促生了她像《窑变》、《驱魔》、《情探》这些故事的母题。这些小说顾名思义，灵感来自传统工艺、宗教仪式、戏剧上的异象及异闻。白先勇是少数指出施叔青与古典怪诞美学渊源的论者。他以施早期作品为例，比诸诗鬼李贺的意象：“南山何其悲，鬼雨洒空草。”<sup>③</sup>有鉴于施喜欢描写历史夹缝间，世俗男女不人不鬼的尴尬处境，我们不妨附会冯梦龙“三言”故事中的名句：“太平之世，人鬼相分；今日之世，人鬼相杂。”<sup>④</sup>

而施把人间与鬼世等量其观，毕竟时有呼应三百年前的异史氏——蒲松龄——的感喟之处吧？所谓“魑魅争光”、“魍魉见笑”<sup>⑤</sup>，蒲松龄“不择好音”，在荧荧鬼火间寄托他的孤愤，因成就正史之外的异史。我无意暗示施叔青与《聊斋志异》间的直接影响；无论就抱负、文采，及史观而言，二者都有太大差异。但在我们急于为施叔青作品找寻任何文学史及理论依据时，中国从古典到现代的怪诞传统及其内蕴的颠覆动机，不容忽视。而这几年施有意扩大她的视野，在异性、异乡，及异国书写中探寻“异”、“化”的现象，那么异史氏从幽冥狐鬼间参看世

事的方法与感慨，也许仍不失为一道门径，值得她继续努力<sup>④</sup>。

80年代以来，两岸三地及马华作家重在荒诞与魔幻叙述上，开出新局。台湾的钟玲（《生死冤家》）、袁琼琼（《恐怖时代》）、隶籍大马的黄锦树（《乌暗暝》）、黎紫书（《天国之门》），香港的钟晓阳（《遗恨传奇》）及黄碧云（《烈女传》），都是佳例。而大陆的作家，从残雪（《苍老的浮云》）到苏童（《菩萨蛮》）、从余华（《古典爱情》）到莫言（《神聊》）再到王安忆（《天仙配》），更借着鬼与怪重新定义了“毛”以后，“不‘毛’”叙述的政治之必要，美学之必要。比起这些作家，60年代初崭露头角的施叔青，反倒真是开风气之先了。90年代后，施反其道而行，笔法愈亦贴近写实主义。她的成绩，在“香港三部曲”（《她名叫蝴蝶》、《遍山洋紫荆》、《寂寞云园》）及新作《微醺彩妆》中都可见一斑。但我仍认为，她作品最引人注意的部分，在于发掘、渲染生活细节中令人见怪不怪的异端及异象。套句张腔，她有意在日常生活找寻“不对”，而且“不对到恐怖”的痕迹<sup>⑤</sup>。于是我们要问，“鬼”与“异”到底是什么？是分裂的主体？是被镇压的回忆与欲望？是被摒于理性门墙之外的禁忌与疯狂？还是男性中心防闲女性的托喻？由此她观察政治、性别，及生产关系异化的种种龃龉。也因为多年经营，她特有的，谊属异史的世纪末式史观，已经逐渐浮起。

## 二 叹世界

施叔青写作的第一个十年里实验了不少形式。除了夸张怪诞的现代主义式实验外，她也尝试像《摆动的人》、《池鱼》、《安崎坑》这类带有批判意味的写实篇章。她甚至出版了寄情乡愁的中篇《牛铃声响》（好一个多情的题目！）。这些作品水准参差不齐，却反映了作家搜罗形式、题材的悸动不安。70年代初施自纽约归来，写出《“完美”的丈夫》及《常满姨的一日》等作。《“完美”的丈夫》对两性关系及婚姻的嘲

弄,《常满姨的一日》对异乡畸零人的素描,虽各有可观,但却难谓出色。《常满姨的一日》似乎颇为施个人偏爱。小说中的常满姨命运多舛,也练就一套精明势利的脾气。她只身在纽约帮佣,不自觉被一年轻晚辈的身体所吸引。这是张爱玲《桂花蒸 阿小悲秋》及白先勇《玉卿嫂》的加料纽约版。施不写留学生小说,转而专注一个中年女子的性焦虑,可记一功。除此,她对情欲幽微处的掌握,尚欠火候。

我所注意的反倒是施借《常》作所渐渐显露的异乡/异国视野。在一个全球资本快速流动的社会里,人力的输出早成为商品交易的一环。像常满姨这样台湾下层社会的女性,因缘际会,来到纽约豪宅帮佣,她的遭遇成为台湾经济奇迹的外一章。就在常满姨自以为得偿夙愿之际,却发现她的欲望已经周转不灵。这个台湾妇人的幽怨原不足奇,但置诸于纽约那样一个物欲横流的都会,却要让我们另眼相看。独在异乡为异客,常满姨的悲喜剧成为70年代台湾情欲及经济主体异化的一个案例。而过了“休假”的“一日”,她又得加入都会周而复始的劳动生产机器中。常满姨的故事倏然而止,但她所带出的资本主义经济殖民风潮,女性旅行与跨国(身体)交易,还有性与商品迷魅的纠缠等问题,将不断涌现在以香港为背景的故事中。

1979年施叔青移居香港。东方之珠的特殊政治历史位置,排山倒海的消费狂潮,以及五方杂处的各色人等,想来让她大开眼界。而她厕身商界及艺文界的所见所闻,不啻填充她一向对异闻异事的好奇:她的故事何假他求?香港本身就是乱世的异样结晶,就是一项德博(de Bord)所谓的“奇观(spectacle)”<sup>⑥</sup>。以后十六年,施加入港人所谓“叹世界”的行列,沉浸于物质世界华丽的探险,又每每抽身旁观周遭人物的嗔痴怨叹。结果是一系列名为“香港的故事”的短篇小说,中篇《维多利亚俱乐部》,及长篇“香港三部曲”。

1981年夏天,施叔青开始发表以“香港的故事”为题的系列短篇小说。第一篇《愆细怨》写洋场佳丽与市井小商人的一段孽缘,已显现



施对香港风情的独特看法。她对饮食男女、声色犬马有无限的好奇，但在表面的喧哗悸动下，施叔青看到了寒碜与荒凉。海誓山盟无非是露水姻缘的前奏，一切璀璨光华终只是海市蜃楼。香港的时间是租借来的时间，香港的历史在于销解历史。施笔下的痴男怨女飘荡其间，匆匆聚散；他们以最淫猥狎昵的形式，见证了这块地方的繁华与宿命。

《憐细怨》中的男女主角萍水相逢，却成就一段孽缘。纵欲还是情挑，自虐还是虐人，正是剪不断，理还乱。女主角憐细临了在沙滩徘徊终夜，呕吐不已，点出施对这一人物（不无距离的）的同情。又如《窑变》，写古董收藏家镇守古墓也似的家宅，企图为他的多宝格再添一样东西——女人。小说中女主角由迷恋到惊醒的过程，不啻是欲仙欲死，再死里逃生的好戏。这是一个改良式的吸血鬼的故事。恋物、异化、死亡的主题到了《寻》更上层楼。不能生育的贵妇人上下求索，搜寻、认养一个“完美”的孤女。她的计划终归失败。施淡淡数笔，嘲讽香港上流社会交易爱情之余，更交易亲情的怪现状。隐藏其下的不只是她对伪善的道德批判，也是对经济及／即伦理的深刻反思。

施的《票房》与《情探》写一群旅港上海佬间的往还，各有突出之处。《票房》里丝竹起落间，男男女女逢场作戏、钩心斗角的能耐才真正令人侧目。而《情探》（显然典出川剧《王魁负桂英》）写两个风流女人争风吃醋，最终无非证明情爱游戏疲惫与惨然。另外《冤》异军突起，写一个过气小明星为夫误诊而死四处申冤的行径。这原是资本主义“鱼肉”小民的上好题材，却被施写成了一个充满妄想、谰语、怪异行为的精神病案例。女性在这样一个人吃人的丛林里，受委屈而心智丧失，疯狂是最后的控诉。然而施叔青究竟是关心这位女子的命运，还是她的命运所展现的恐怖奇观，必须要让我们三思。

“香港的故事”压卷之作是《黄昏星》。这篇小说有着施叔青拿手的畸情架构，场景却换到了北京。在九七将至的烟幕下，我们美人迟暮的女英雄也得一路北上，找寻她的北京之春。香港女鬼需要北京画家“鲜



色的血，注入她熟透了的、疲倦的内里”。“从来她的新生必须经过男人来完成”。这场恋爱，谈得暧昧。然而激情终究不能凑成两者的苟合。“一夜游”式的邂逅换了场景，只会变得生涩难堪。作为一个爱情故事而言，《黄昏星》其实已嫌滥情，但在“香港的故事”系列里，该作促使我们视其为一寓言，并摩挲其下的历史及政治动机。《黄昏星》以男女情欲的勾搭始，却引出意识形态层次的取予纠缠，最是耐人寻味。

施此一阶段最重要的作品是中篇《维多利亚俱乐部》。此作原应是施彼时构思中的“香港三部曲”一部分，却得以自成篇章，而且极其可观。

小说始于1981年2月11日，香港的维多利亚会所爆出经理威尔逊与采购主任徐槐串谋受贿的丑闻。这一天，会所雇用才八个月的职员岑灼向廉政公署举报两位顶头上司的罪行，从而掀起了连串侦察行动。维多利亚会所是香港招牌最老、入会要求最严的俱乐部。它是英帝国殖民势力在港落地生根的首要象征，也是高级华人上邀荣宠的晋身之阶。然而经过近百年的辉煌岁月，会所再难遮掩自内而生的腐蚀。贪污丑闻的发生，使“这座殖民地身份象征的会所，名誉毁于一旦”。

小说以会所采购主任徐槐为中心，缕述他被检举、侦察、抄家的遭遇，奔走寻求自救的经过，终以法院聆判达到最高潮。但徐槐的官非只是施叔青小说的引线而已。借着这个上海佬的浮沉颠仆，她要一窥维多利亚会所的发达记与龌龊史，也要为出入其间的华洋男女，理出一段段骄人或羞人的谱系。在此之外，施更顺着徐槐四通八达的人际关系，白描香港的众生百相。东方之珠一页页的殖民史，于焉来到眼前。81年2月11日不只是徐槐，也是整个香港，命定的不祥时日。同在这一天，英国国会以迅雷不及掩耳的手法修改国籍法，剥夺香港人移居英国居留的权利。徐槐垮台的那一日，也正是香港历史陆沉的开始。

细心的读者，可以在这篇小说中，找到前此“香港的故事”诸多人物情景的翻版，但这回他们有了足够盘桓接触的空间，因形成了极繁复的社会网络。从殖民地官员到舞厅捞女，从过气革命学生到商场买办，从犹太裔难民到摩登讼师，施的人物熙来攘往，要在香港这弹丸之地上，出人头地。他们既相吸又相斥，嗔痴喜怒的关系宛如走马灯般转换，在在令人炫目。行有余力，施叔青更大事铺张她（与她的人物）对物质世界的贪恋。钱纳利的中国贸易风名画，GALE的玻璃艺术品，皮尔卡丹雅曼尼迪奥登喜路，三天三夜炖出的佛跳墙，四万港币一席的乳鸽舌大餐，白兰地酒拌鱼翅……是了，这是“施叔青的”香港：吃尽穿绝的香港，上下交征利的香港，人欲与物欲合流的香港。

一个半世纪以前，巴尔扎克以近百部的小说，串联出《人间喜剧》。巴黎是巴尔扎克世界的中心，在其中冒险家与淘金客，贵族士绅与风流男女，相生相克，共同组成了一个充满金钱、权力，与机缘的旷世都会奇观。各部小说中的角色情节盘根错节、互为主配、息息相关。整个《人间喜剧》的结构或正如巴黎本身的社会与建筑结构，复杂万端，牵一发而动全身。而填充这些结构的，是巴黎市民或过客永不止息的公私活动。借此巴尔扎克呈现了资本主义兴起时分，一个都市的欲望与憧憬，生机与杀机，洋洋大观，不愧为古典写实主义的奠基之作。

比起巴尔扎克的成就，施叔青当然远有未逮。但就《维多利亚俱乐部》以及以后的“香港三部曲”，施所经营的架构视景，倒颇有几分虽不能至，心向往之的意味。她的香港崛起于乱世，几经风雨，竟成为东方的花都，集蛊惑与奢靡、机运与风险于一身。这里的人事升沉快过金钱流转，权力的递嬗有似江湖幻术。惟一不变的，是殖民者无所不在的宰控机制。《维多利亚俱乐部》中的徐槐当年携母来港，三十年间，居然家成业就。然则好梦由来最易醒，贪污的官司终要把他送回一无所有的境地。

《维多利亚俱乐部》以徐槐为中心人物，是一妙招。徐身膺“采

购”主任，微妙地点出他在小说中的历史地位。采购是徐的职业，更是他的娱乐与本能。在金钱与货物转手之间，徐槐伺机而动，攫取额外利益。他对商品及商业交易有几近美学般的爱好，扩及其他，他与上司、情妇及家人的关系，也只能以无尽的物欲征逐来定义。而徐槐任职的维多利亚会所本身，又何尝不是一殖民者采购、消费“东方”的贸易殿堂？徐槐三十年前由沪赴港，从无到有，本身就是商业机会主义的见证。从当年用哆嗦的手买下第一条名牌领带起，他已经成为香港这个“大商场”最虔诚的供养者与代言人之一。但采购主任停职不到一月，“徐槐已经跟不上形式了……那种往日与物连在一起，人在货品中游走，伸手随便可触摸、变成物的一部分的归属感没有了。”徐槐的堕落，不是道德的堕落，而是生存本能的堕落<sup>②7</sup>。

尽管徐槐长袖善舞，他舞不出殖民地执掌经济者的手心。徐的顶头上司威尔逊与徐狼狈为奸，但总能隐身幕后，坐收渔利。这个出身不高的英国人从来不把徐放在眼里，却绝不拒绝他的供奉。合在一块儿，威尔逊与徐槐成为殖民地经济关系的缩影：老板与买办、主人与仆从，互相讥刺算计，却又不能须臾稍离。然而大难来时，殖民者到底棋高一着；威尔逊越洋供出徐的一切，以取得自身罪状的豁免权。徐槐再精打细算，到底不能冲出历史环境深植于他周遭的瓶颈。他的惨败，不始自今朝，而是在香港割让给英国时就注定了。

在“香港的故事”中，施叔青最动人的角色多是女性。可怪的是，《维多利亚俱乐部》中最弱的一环，却是女性。与徐槐萍水相逢，即掉人情欲的泥沼而不能自拔的马安珍，是脱胎于《情探》、《一夜游》、《愆细怨》等作的正宗“女鬼”型角色。马年逾嫖梅却名花无主，在张皇中成了徐槐的情妇，任由后者豢养消受。她一次又一次地要摆脱这地下情，却一次又一次地让徐槐勾去她的三魂六魄。这段孽缘直到徐出事受审才算告一段落。只是马真能重新为人么？这类角色，施叔青写来应驾轻就熟的，但在《维》书中，我们看不出任何精彩之处。倒是施

写徐槐的初恋情人涂玉珍，从当年的志比天高，到与徐再相会的悔不当初，再到之后力图重收覆水，以迄徐案发后的自我解嘲，闲闲数笔，每有可观。《维多利亚俱乐部》要描写香港极颓废、极艳熟的感官世界，但少了要命的或不要命的女人，自是失色不少。

### 三 “香港，我的香港”

“香港三部曲”是施叔青创作生涯的高潮，这（三）部小说也代表她与东方之珠一段情缘的总结。施纵观香港开埠百年的历史，并选择了一个妓女作为铺陈的焦点。暗潮汹涌的历史际会，颓靡幽丽的情欲探险，杀机处处的天灾人祸，交织施笔下的香江殖民史。

小说第一部《她名叫蝴蝶》以妓女黄得云自1892到96的四年间，在香港的淫情艳迹为主线。黄十三岁被人口贩子自故乡东莞绑架至港，几经调教，竟出落成倾倒众生的艳妓。她妖娆多姿、烟视媚行，不但吸引华人，更吸引洋人。黄与洁净局的代理帮办史密斯的一段混世孽缘，是全书前半的重头戏。循此施叔青又穿插了各色人物：殖民官员、基督教士、单帮商贩、通译买办、地方士绅、鸨母恩客、江湖戏子等，不一而足。他们因缘际会，共聚在香港这个规模初具的殖民小岛上。他们何尝预见，一切的恩怨苟且、爱恨缠绵，竟要造就下一世纪东方之珠的耀眼光芒？

海峡两岸的历史大河小说，动辄上下三代家谱，外加孤臣孽子、烽火儿女，务求涕泪飘零而后已。施叔青反其道而行，以一个没有家的妓女作为一段家史的开端，以一个堕落的荒岛作为一场世纪盛会的舞台。她似乎暗示，殖民地的“历史”，恰似过眼云烟，也只能以虚构形式托出：香港就是传奇。施本人“客居”香港的身份，更为这一连串的吊诡命题，增添一注脚。

施这一以小搏大、从庸俗反史传的用意，其实前有来者。张爱玲当



年的《倾城之恋》，写的正是二次大战期间，一对男女落难香港而生的情缘。香港的倾圮或光彩，无非只成为怨女痴男的催情剂。同样的，施笔下的妓女黄得云何德何能，竟让她的异国孽缘与香港开埠以来最大的瘟疫，共相始终。香港不过是历史洪流中的渡口，管他悲欢离合、劫毁救赎，都将随波而来，逐波而去。张爱玲的史观，尖峭苍凉。比较起来，施叔青的倾城之恋式故事，毕竟多了一分悲悯。黄得云的苦苦追求而一无所获，写来是要让读者为之叹息的。

女性主义者以及当令的后殖民主义者，大可就着施叔青创作立场，多作文章<sup>②</sup>。施将妓女的命运与殖民地的兴衰等而观之，政治喻意已呼之欲出。但究竟她是为女性鸣不平，或是再度剥削女性身体的意涵？究竟她写出了殖民与被殖民者间的怨怼与纠缠，还是她只虚张异国情调，因之堕入双重“东方主义”的彀中？这些问题值得我们细细推敲。

对此我愿从不同角度，再进一言。我曾于另文（《世纪末的中文小说》，见《小说中国》）提出当代小说的“新狎邪体”是90年代文学的一大特色。作家上承一世纪前狎邪小说风格，写情场如欢场，而其对浮华世界的好奇，对历史嬗变的喟叹，则有过之而无不及。情天欲海的无尽征逐，可以看作是淫猥颓靡的末世奇观，也可以看作是反抗绝望的最后姿态。在这一面，作家都是晚清小说如《海上花》、《九尾龟》等自觉或不自觉的继承者。而施的成绩，应可与台湾的朱天文（《世纪末的华丽》）、李昂（《迷园》）、大陆的贾平凹（《废都》），相互较量<sup>③</sup>。

在《她名叫蝴蝶》最后，黄苦苦相恋的英人史密斯弃她而去，她曾一见倾心的伶人姜侠魂也早已不见踪影。这个烟花女子将何去何从？《遍山洋紫荆》正是由此开始。被情人史密斯抛弃的黄得云碰上了新的冤家屈亚炳。屈是史密斯的华人听差，在《她名叫蝴蝶》中还是个小角色。黄得云山穷水尽时，屈奉主子之命来“资遣”黄，却竟然坠入了她的脂粉阵中。小说头章《你让我失身于你》有个绝妙的标题，讲的正是

三十岁的童男子屈亚炳，如何成为黄入幕之宾的过程。

比起《蝴蝶》，施叔青的历史视野显然开阔得多。尽管黄得云的事迹仍贯串全书，她却不再是我们注目的焦点。公元1897年维多利亚女皇登基六十载，大英帝国的版图横跨亚欧四洲。与此同时，随着马关条约的签订，英国殖民霸权更借机延伸香港界址至九龙半岛新界地区。香港（一九）九七回归，由此肇始。而在此殖民蓝图中，最重要的一笔是九广铁路的兴建：一条自九龙经中国，衔接西伯利亚、中西欧、直通伦敦的超级跨国动脉。

施记录这段历史，并不避讳英人的奸狡，但也未将华人抗争写成民族血泪史诗。这里游走中英双方，上下其手的人物是屈亚炳。如前所述，屈在殖民者的帐下行走，是日后洋场掮客买办的前身。小说中新界的失去，屈难逃关系，而屈家又是新界的大家族。施叔青处理这个人物，显然费了工夫。屈的无义寡情，不在话下，但他有他的弱点。家族中的庶出身份，过分自卑与自尊心结，不断啃啮他的灵魂；其极致处，他出卖了族人及家乡，也成为自己欲望的牺牲——他得了不可救药的阳痿。

施如此写殖民世界里的性与政治，已具有教科书意义，难怪性别主义及后殖民主义学者个个摩拳擦掌，都借机一显身手。我却以为作为《遍山洋紫荆》的枢纽，黄得云写得并不出色。黄自遇屈亚炳后，一心从良。施叔青也刻意以“平淡无奇的文字”，来叙述黄的寻常百姓生活。从浓艳到质朴，施原是要以修辞风格的改换，凸显黄由绚烂到平凡的过程。但施忽略黄得云的大起大落原本就不平凡；就算她不操花柳生涯了，她的境遇依旧离奇。小说后半部写黄辗转受雇当铺，开始成为商界强人，是要让人人侧目的。施力作谦抑的文辞，反而显得矫情。

小说的其他人物方面，亚当·史密斯的完全堕落，延续了前一部的暗示，令人无奈却不意外。这个忧郁的殖民者很有康拉德小说人物的影子，发挥之处却不多。神秘的姜侠魂数次现身，夹以绘影绘声的传说，

是神来之笔。特别要一提的是率兵攻占新界的怀特上校。这又是一个殖民世界中性格扭曲的人物典型，刚愎颀预、自欺却又自虐。施叔青借怀特妻子的逐渐疯狂，来照映殖民者挥之不去的梦魇与阴影，声东击西，可记一功。

整体而言，《遍山洋紫荆》的布局完整，意图深远，写得稍嫌粗枝大叶。作为三部曲的中段出现，此书成绩不能超过第一部。平铺直叙的笔法使一些原该颇有看头的段落，显得平平。而施叔青不擅处理战争及群众场面的弱点，也因此凸现。有读者或要抱怨黄得云经商买卖土地，似与书中香港历史、政治部分渐行渐远。这点倒不用担心，因为在完结篇《寂寞云园》中她自有交代。

《寂寞云园》延续了《她名叫蝴蝶》及《遍山洋紫荆》的线索，处理名妓黄得云下半生的遭遇，以及相随而来的香江风云。如施叔青篇首自述，由于《蝴蝶》及《洋紫荆》刻意求工，以致情节进程缓慢。如何在最后一部曲中，加快脚步综述本世纪香港崛起、以迄回归前夕的种种波折，成为她“创作生涯中最大的挑战”。以《云园》的架构来看，施的确是煞费心思。她将背景定在70年代末，创造了两个新人物，黄得云的曾孙女蝶娘及新近客居香港的叙事者“我”，由她们回溯、接驳五个中篇章节，倒述黄家的恩怨情仇。

这样前后穿插的安排使施叔青摆脱前此的直线性叙事方法，因此能重点包括多数历史标记事件。有心读者或要觉得勉强，但施毕竟以“弹指神功”解决了她“写不完”香港史的基本问题，事实上，跳跃多端的叙述法暗暗辉映了权属“现代”的时间观念，与香港的发展若合符节——而施是否意识到这一层次的巧合呢？可以肯定的则是她在情节人物处理上，下了大工夫。黄蝶娘淫逸妖娆，不啻是她曾祖母的化身；黄得云暮年与英籍银行大亨之恋，又好像重演她与亚当·史密斯的情史。甚至黄蝶娘勾引的中产阶级买办，或黄得云的古怪侍女，都可找到早年



的对应，更不提那无所不在的姜侠魂。

借着翻版的情景、对位式的人物，施叔青必有意使三部曲前后呼应，连成一气。我倒以为她技巧上的参差对照，更可带出一种徒然的历史感喟。黄得云以娼门起、以姘居终，其间《连环套》似的遭遇让我们想起张爱玲的赛姆生夫人。所不同的，黄因缘际会，从无到有，成就了偌大家业。然而蓦然回首，她毕竟有太多名实不副的遗憾。当她的财产利上滚利，重复增值时，她的爱情及家族关系却在因循已然的模式，成为一种永劫回归式的空洞追求。黄得云自己的遭遇不说，她的子孙也一再重蹈覆辙。至于黄蝶娘，饶是她有多大床上功夫，并不能真正兴风作浪，只靠串演曾祖母的往事自娱娱人罢了。

施叔青因此有意无意间泄露了她看待香港的（高）姿态。《云园》中真正的主角是那个第一人称的作家“我”。黄蝶娘其实是她的烟幕，好让她合法合理地在黄家家史中登堂入室，最终闯进黄得云的心扉。这位作家有可能是施叔青现身说法，但也有可能是你是我，自行想出写出香港情事。已经移民的香港作家也斯不是说过，“香港的故事？每个人都在说，说一个不同的故事。到头来我们惟一可以肯定的，是那些不同的故事，不一定告诉我们关于香港的事，而是告诉了我们那个说故事的人，告诉了我们他站在什么位置说话。”<sup>③</sup>

从女性主义到后殖民论述，靠着施叔青的香港故事说故事的评论已经不少。《云园》应该又是一本绝妙素材，写香港殖民经济的转型尤可细读。就施自己的创作历程来看，她最拿手的部分，还是人鬼同途的怪诞故事。幽幽云园内，遇邪整蛊、伤逝恋尸的怪事层出不穷。这座与汇丰银行同时起建的新厦，落成即如古堡；而它最繁华的日子，恰是它大崩溃的前夕。云园里人人怔忡不宁，他（她）们的情欲总是横遭压抑。最受瞩目的，当然是黄得云与小她好几岁的汇丰总裁西恩·修洛的“倾城之恋”。西恩是迷恋东方主义的典型，面对心爱的蝴蝶，却是有心无力。几场有情无色的挑逗，施写得幽怨凄迷。但我最欣赏的还是黄凭姿



色引来西恩与儿子黄理查共商投资大计等情节。黄的情欲与物欲相濡以沫，被殖民者诱得殖民者朋比为“奸”，这才是她出人头地的地方。

像“香港三部曲”这样有看头又好谈论的小说，书市已不多见。但阅罢全书我仍不禁自问，从妓女史到殖民史，从异国情缘到世代恩怨，这本作品该有的都有了，何以却还让我觉得意犹未尽？何以就算情理之外的安排，也好像在“意料之中”？小说有不少可圈可点的地方，但我以为施受制于“三部曲”这类想像架构，或更进一步，使这类架构成为可能的历史论述方式。九七回归成为这些年香港溯源忆往的地点与终点，种种政论学说共同形成一套起承转合的叙述逻辑。付诸小说，“三部曲”的写法恰可为例：小说结束也是香港的结束。但香港史就这样写完了么？黄得云家族的百年兴衰还有太多始料未及，也可能后见不明的“插曲”值得细述。施的《维多利亚俱乐部》已为此开了先例。或许度过告别“三部曲”的大限，施松口气后可以再接再厉。套句张腔，“她的”香港故事应该还没写完，也完不了。

#### 四 “碎碎吧，一切的一切”

《微醺彩妆》是施叔青重回台湾后第一本长篇小说。尽管施旅居多年的香港与台湾只有一水之隔，而且她对家乡的一切常保关怀，但由过客变为归人，想来仍然感触良多。80年代以来，台湾历经政治、经济大盘整，从而牵动人文、社群关系的急速转换。施叔青就算见多识广，恐怕也要眼花缭乱。香港殖民时期那样精益求精的消费文化、绵密细腻的政治机器，与台湾粗糙却生猛的种种现象相比，竟有绝大不同。

这回施叔青选择的切入点是90年代末期，盛行台湾的红酒风潮。台湾过去在烟酒公卖制度的垄断下，洋烟洋酒理论上原只能聊备一格。然而奇货可居，洋烟洋酒一直是高级消费文化的重要表征。而随着台湾经济发展，以及关贸税制的开放改订，洋烟洋酒早已“飞入寻常百姓

家”了。风水轮流转，早期被奉若绝品的白兰地、威士忌有了新的劲敌；红酒白酒一夕而起，成为消费者的新宠。这一切到底是怎么发生的？是跨国资本主义的又一胜利，还是新台湾人饮食花样的精益求精？葡萄酒是商品拜物教的又一图腾，还是饮食男女欲望流动的兴奋剂？施叔青一本她上下求索的写实技巧，为我们叙述了一则世纪末台湾酒话——及神话。

小说以报社记者兼品酒家吕之翔的鼻子开始：他的嗅觉出了问题，仓皇求医。吕对洋酒原一无所知，一次在富商王宏文的品酒会上开了洋荤，从此矢志学习，居然小有所成。他的嗅觉一旦有异，不啻断了前途，难怪惴惴不安。围绕吕之翔的一群人物，各自发展出情节副线：下台外交官威灵顿·唐（唐仁）与南部酒商洪久昌炒作台湾红酒市场；吕与投机客邱朝川也伺机蠢蠢欲动；富商王宏文借酒大玩政治登龙术；吕的医生杨传梓与妻子吴贞女琴瑟失调，沉迷杯中物；还有吕与叶香、小王、莉塔·罗等商场及欢场女子的情缘。借着酒色财气他们形成了生命共同体，较之于天主教的圣饮圣餐仪式（communion），这无疑是最嘲讽。

这些人物、情境，坦白说，并不十分新鲜。但施叔青不愧是个中老手，穿插编排，仍然颇有看头，吕之翔让我们想起了《维多利亚俱乐部》的徐槐；他出身平平，却总有寅缘而上的虚荣与决心，也在这一过程中为其腐化。他的起落，是标准资本社会的道德故事。小说的后半部屡将吕之翔与希腊神话酒神狄奥尼索斯作对比。作为后现代台湾酒神，像吕这样的人物运用媒体大灌迷汤，引得全民如醉如痴。但正与希腊神话暗相呼应，吕的狂纵必以自己的身体为最后祭坛。另外值得注意的是唐仁。唐原求在外交界一展抱负，但当台湾的外交伙伴日益龟缩之际，他再无英雄用武之地。这位老家湖南的外交官居然与出身高雄盐埕红灯区的洪久昌搭上了线；他们一洋一土，共谋大计，由此带出小说高潮。90年代末进口台湾的红酒千千万万，民众莫衷一是。唐、洪使得台湾

公卖局玫瑰红酒产销不均，于是买定正牌法国酒厂“仿造”口味趋近台湾产品的次货，进口销售。这以洋待土，以真为假的闹剧，居然落得皆大欢喜。反正黄汤下肚，谁又管得了许多？

酒在中西文化传统中一向占有重要位置。在先民的经验中与祭祀、巫卜、医药关系匪浅，更不论助兴遣怀的功能。“古来圣贤皆寂寞，唯有饮者留其名。”酒文化涵容的意义深厚，千百年如斯，但借酒夸示豪奢，也其来有自。唐朝的单天粹聚众狂饮，无醉不归，时人称为“觥筹狱”。施叔青紧紧掌握这一理解，引经据典，堆砌材料，据以观察台湾的红酒嘉年华。她提到民国十年出版的《台湾风俗志》，日本学者片冈严把台湾人不嗜酒列入善良风俗篇。但到了世纪末，台湾进口红酒量总数超过三千万瓶。流动的酒精液体，亢奋的消费激情，一种新的风俗已经形成，一则新的“神话”已在酝酿——正如罗兰·巴特对欧洲葡萄酒的“神话”（意识形态）意义所描述的一般。巴特有言，从强身到解颐，葡萄酒“作为现实与梦境的托辞，运用之妙，端看饮者如何看待此一神话”。不仅如此，“相信红酒是一种强制性集体行为”<sup>⑤</sup>。当王宏文搜集红酒至尊，好带进“国民党十五大全会”拍卖；当连战持红酒敬客拉票，红酒成了钦命正统的琼浆玉液。

吕之翔的品酒专业系于他的嗅觉；但嗅觉不只是他的感官本能，也是他的职业禀赋，因此带有形上意义。当他的鼻子不灵了，吕所恐惧的与其说是难尝好酒，不如说是失去因此发酵的政商人脉钱脉。但施叔青更进一步，将嗅觉与记忆相连，陡然带出小说的历史关怀。小说之初吕之翔气急败坏地要闻出周遭的杂陈五味，闻出生长轨迹的酸甜苦辣，然而他的努力尽属徒然。吕周围的人物也借味道建立他（她）们的过去与现在。杨传梓医生眷村不快乐的岁月，莉塔·罗迪化街家中的往事，唐仁与小女友的花店邂逅，都随着酒精、香水、花朵的氤氲散漫开来。事物的味道浮动，记忆的味道随之而来；普鲁斯特《追忆似水年华》式的笔触，真是历久弥新。吕之翔生理的障碍，成为他做“人”失败的开



端。果不其然，随着小说发展，他的味觉、视觉——一开始毁败。

施叔青处理笔下人物的嗅觉经验，让我们想到朱天心的短篇杰作《匈牙利之水》。朱同样的也借嗅觉与听觉意象，启动她的角色进入历史迷宫的契机。时移事往，所有的湮没记忆、似水年华只能偶然随暗香流淌，旧曲播散。这不请自来的声嗅魅影，让朱（及她的角色）沉醉却也焦虑不已。施的小说缺乏朱那样辩证兼抒情的细腻层次。相对的，她一本自然主义精神，要看看我们的社会在半醉半醒之间，如何捏造现实、伪装记忆的把戏。她笔下所有的人物寄情酒色，却空无所得，种种怨怼矫情的姿态由此而起。

吕之翔在丧失嗅觉后，依然四处游走，演出品酒专家的好戏。他的本事原就可能是装模作样，现在更虚假得紧。但作为红酒神话的传布者，他推销的不只是酒精，更是酒经。“专家”的教诲于是有了秘教意义，但渡有缘——也有钱——之人。另一方面唐仁与洪久昌狼狈为奸，从法国订做、进口“纯正”台湾口味的红酒，打着红旗反红旗，简直就是晚清黑幕小说情节的翻版。但历史并不倒流。在后现代的风潮中，假的“就是”真的，波得里亚喃喃地告诉我们<sup>②</sup>。君不见多莉复制羊已经成功，香奈儿的赝品珠宝货假价实，卖得比真品还贵。本书书名《微醺彩妆》指的是雅诗兰黛的新化妆术，“轻扫腮红，装出微醉的化妆术。”正是酒不醉人人自醉，色不迷人自迷。

马克思当年批判资本主义社会金钱的异化效应，指出生产关系的纽带里出现了剩余价值，金钱以其象征意义凌驾物质交换的自然关系。资本像鬼魅一样地流窜，创造出越来越失真的生活、劳动与消费结构。而施叔青暗示在后现代的台湾，这一鬼魅不只托身于经济制度，更无孔不入，渗透其他上下层建筑。再用巴特的话说，作为一种新的拜物幽灵，红酒“成为社会的一部分，不只因为它提供了道德基础，也因为它提供了一种环境的底色——为日常生活最微不足道的应对仪式，装点门面”<sup>③</sup>。

我们也可再思深藏小说中的文化殖民批判。红酒的畅销固然是“西



方”主义的又一强势输出品，但当台湾的饮用者配之以蒜泥白肉、酱爆鸡丁时，他们虽然自暴其粗俗无文，却也搅和了红酒文化的精纯度。唐仁与洪久昌合谋炮制台湾配方的原装法国产品，谁是谁非，更是不知伊于胡底。“香港三部曲”中繁复的殖民主义辩证，在《微》书中以酒的隐喻持续推展。霍米·巴巴（Homi Bhabha）早已注意被殖民者沐猴而冠的“谑仿”（mimicry）往往瓦解了殖民者在属地复制本尊的能力。人类学家陶西格（Michael Taussig）也提及第三世界对第一世界文化事物的模仿，每多造成画虎不成的谬误。但正因此谬误，反而暴露了第一世界自我异化的潜在威胁，以及第三世界由模仿“借力使力”的动机。谁是被模仿者，因此混淆不清。更重要的，在此一“模仿过度”（mimetic excess）的过程里，被释放出的不只是文明与权力的机制，更是一种原始的、有样学样的魔力<sup>④</sup>。

而从更大格局来看，红酒大举入台，并且可以凭客人口味订做复制，更凸显世纪末跨国贸易/文化的生存锁链，息息相关。第一与第三世界的交投日益紧凑，本雅明对现代主义映像机械复制化的观察，仍可作为我们的依据。红酒既然一向在西方有其神话渊源，我们要问它渡海来台时，是否也移植其特有的“灵光”（aura，或是在此应为 aroma），倾倒可“嗅”而不可及的平民大众<sup>⑤</sup>？曾几何时，红酒平价化，量贩化了，但它所具有的灵光不但不必消失，反而成为象征资本、促销法宝。不仅如此，有关红酒的偏方（红酒泡洋葱！）传说（喝酒可以喝出健康！）应运而生，自成一格。恍惚之间，红酒迷思魅象满溢泼洒，形成一种诱惑的奇观。这是由神话再生的神话；还是由神话堕落而成的鬼话？与此同时，施又施展她一向擅长的古典民俗怪谭。中邪降蛊驱魔收惊；鼻上长出“棺菇”的腐尸；游走阴阳之间的怨妇……施的世界不伦不类，人人气体虚浮。她立志写本暴露写实小说，但后现代的超现实（hyper-reality）幽灵早已不请自来。

大陆的莫言早在1992年写出了《酒国》，《微醺彩妆》势必要被引

来作为比较。莫言的小说借虚构的酒国写尽共和国禁欲数十年后，改革开放、吃喝拉撒的奇观。嘉年华式的肉体冲动，一朝解禁，真是一发不可收拾<sup>①</sup>。相形之下，施叔青处理欲望的方式，似乎素朴得多。但我要说《微》书的人物间合纵连横，暗潮汹涌；施对世纪末台湾人文及历史的处境及感喟，自有深沉曲折之处。《酒国》的高潮里，主角醉醺醺地跌入粪坑，一命呜呼。《微》书并没有真正的结局。吕之翔四处游荡，来到日据时代华山酒厂的旧址。“他脑力枯竭，记忆像流沙般消失……一切失去真实感，一切变得极为遥远，无从触摸，像做一场醒不过来的梦似的。”此时华山酒场已被提议改为前卫艺术工作的空间。一束幽光穿过废墟，眼前正敷演着《酒神的黄昏》。台湾的狄奥尼索斯骚动起来，“感觉到从自己抽离出来，看到自己加入女祭司们的行列，先是舒手探足，最后也狂奔起来。”吕之翔将奔向何处？

“荒芜就是下一次繁荣的起点。”施叔青借他人之口这样地省思着。而荒芜也可能是一切溃败与寂灭的起点。眼耳鼻舌身意，色声香味触法，尽皆如空。“呵，碎碎吧，一切的一切。”小说在此倏然而结。世纪末的台湾刚经历了一场空前地震浩劫。我们视为当然的盛世繁华，也骤然间裂缝处处。施叔青本世纪的最后作品在此时推出，沉思台湾文化的何去何从，竟显得像巧合一般。“碎碎吧，一切的一切。”半个多世纪前那场地震后，一个鹿港女孩豁然认识了她的家乡。在另一场地震后，女作家要如何再赋予她的家乡一个新的意义？

## 注 释

- ① 戴天《九曲桥感受》，收于施叔青《悽细怨》（台北：洪范，1984），页226。
- ② 施叔青《那些不毛的日子》，《拾掇那些日子》（台北：志文，1971），页9。

- ③ 施叔青《壁虎》，《那些不毛的日子》（台北：洪范，1988），页6。
- ④ 白先勇《〈约伯的末裔〉序》，收于施叔青《约伯的末裔》（台北：仙人掌，1969），页4。
- ⑤ 施叔青《那些不毛的日子》，页194—195。
- ⑥ 除前述白先勇专论外，亦见李今《在生命和意识的张力中——谈施叔青的小说创作》，《文学评论》第四期（1994年7月），页61—68；张小虹《祖母脸上的大蝙蝠——从鹿港到香港的施叔青》，杨泽主编《从四〇年代到九〇年代：两岸三边华文小说研讨会论文集》（台北：时报文化，1994），页183—189。
- ⑦ 施淑《论施叔青早期小说的禁锢与颠覆意识》，《施叔青集》（台北：前卫，1993），页271—287。
- ⑧ 同上，页286。
- ⑨ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weistein (Bloomington: Indiana UP, 1963), p.33, 53.
- ⑩ 王德威《“女”作家的现代“鬼”话——从张爱玲到苏伟贞》，《众声喧哗：三〇与八〇年代的中国小说》（台北：远流，1988），页223—238。
- ⑪ Sigmund Freud, “The Uncanny,” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London: Hogarth P, 1955), 17: 217—252.
- ⑫ Rae Beth Gordon, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature* (Princeton: Princeton UP, 1992).
- ⑬ Mikhail Bakhtin, *Dialogical Imagination*, trans. Helene Iswolsky (Cambridge: MIT P, 1968).
- ⑭ Michel Foucault, “Teatron Philosophicum,” *Language, Counter Memory, Power*, trans. Donald Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell UP, 1981), p.70, 德勒兹对叙事行动形成鬼魅锁链的讨论，见 *Logique du sens*, quoted from J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*

(Cambridge, MA: Harvard UP, 1982), p.4.

- ⑮ 波德里亚的相似论述，散见多部著作中，见如 Jean Baudrillard, *Simulations*(N.Y.: Semiotext (e), 1983)。
- ⑯ Jacques Derrida, *Spectres of Marx: The State of the Dept, the Work of Mourning, and the New International* (N.Y.: Routledge, 1994).对德里达的批评，见*Ghostly Demarcations*, ed.Michael Sprinker (London: Verso, 1999)。
- ⑰ T.A.Hsia, "Aspects of the Power of Darkness in Lu Hsun," *The Power of Darkness* (Seattle: U of Washington P, 1968), pp.146—162.
- ⑱ 施叔青，《〈情探〉序》，《情探》（台北：洪范，1986），页7。
- ⑲ 同注⑩。
- ⑳ 同注⑦，页283。
- ㉑ 同注④。
- ㉒ 语出明冯梦龙话本小说《杨思温燕山逢故人》。
- ㉓ 蒲松龄《聊斋自志》，《聊斋志异》（台北：中华，1962），页4。
- ㉔ 施淑《叹世界》，收于施叔青《悽细怨》，页1—9。
- ㉕ 张爱玲《自己的文章》，《流言》，《张爱玲全集》（台北：皇冠，1995），页19。
- ㉖ Guy de Bord, *Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red P, 1970)。
- ㉗ 亦见如郭士行《属性建构的书写与政治隐喻——解读〈维多利亚俱乐部〉》，《中外文学》第二五卷第六期（1996年11月），页55—71。
- ㉘ 廖炳惠《从蝴蝶到洋紫荆：管窥施叔青的〈香港三部曲〉之一、二》，收于《另类现代情》（台北：允晨文化，2001），页201—219；南方朔《近代第一部后殖民小说——〈遍山洋紫荆〉》，《联合报·读书人》，1996年2月18日；张小虹《殖民迷魅——评施叔青〈遍山洋紫荆〉》，《中国时报·人间副刊》，1996年1月7日；李小良《“我的香港”——施叔青的



香港殖民史》，收于与王宏志、陈清侨合著，《否想香港：历史·文化·未来》（台北：麦田，1997），页224—236。

⑳ 王德威《世纪末的中文小说——预言四则》，《小说中国：晚清到当代的中文小说》（台北：麦田，1993），页221。

㉑ 也斯《香港的故事——为什么这么难说》，《香港文化》（香港：香港艺术中心，1995），页4。

㉒ Roland Barthes, "Wine and Milk," *Mythologies*, trans. Annette Lavers (N.Y.: Hill & Wang, 1972), pp.58—62.

㉓ 同注⑮。

㉔ Barthes, p.61.

㉕ Homi Bhabha, "of mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse," *October*, 28 (1984) : 83—95. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Sense* (N.Y.: Routledge, 1993), chap.10—16.

㉖ Walter Benjamin, "The Work of Art in Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations* (N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1969), pp.217—252.

㉗ 见王德威《千言万语，何若莫言——莫言的小说天地》，收于莫言《红耳朵》（台北：麦田，1998），页9—27。

### 第十三章

## 拾骨者舞鹤

### 舞鹤论

舞鹤是90年代台湾文学最重要的现象之一。1992年他以短篇小说《逃兵二哥》获得吴浊流文学奖。之后的《调查：叙述》、《拾骨》、《悲伤》等作，也连续得到好评。这几篇小说以扭曲晦涩的笔触，记录狂人呓语，凭吊历史伤痕，充满实验精神。而穿刺其间的性、疯狂，与暴力描写，尤其引人侧目。一时之间，舞鹤之名不胫而走，成为后现代狂潮外，独树一帜的声音。

然而舞鹤之名虽然新鲜，却竟是文坛老手。早在1975年他即以《牡丹秋》一作得到成大文学奖；78年的《微细的一线香》也颇受行家青睐<sup>①</sup>。80年代以来，他却声销迹匿，隐居淡水，绝少再有作品问世。13年后，方才改头换面，以舞鹤为名重新现身。故人别来，可曾无恙？而其间台湾的政治、文化局势，早已历经几次大转折了。

舞鹤特立独行，注定难成为大众作家。但他“孤绝”的生活抉择，“孤高”的美学执著，反而成就了迩来台湾文学念兹在兹的边缘视景<sup>②</sup>。面对其人其作，批评家们纷纷有话要说。叶石涛称他为“天生的‘台湾作家’”，因为“他熟悉台湾历史的变迁，台湾庶民生活中的礼俗、文化、政治、社会等背景，正确地掌握了台湾历代民众的生活动

脉。”<sup>③</sup>杨照则指出舞鹤糅合了60年代以来，台湾文学“乡土”与“现代”两大命脉。而舞鹤作品中所透露的“衰败与颓废”，无不紧扣世纪末的氛围<sup>④</sup>。叶昊谨也强调“舞鹤大量奇异化语言与不稳定腔调结合成‘异质’叙述体，凸显了精神废墟社会的畸形、虚无与颓废”。<sup>⑤</sup>

这些评论都有言之成理之处，但仍未能道尽舞鹤的特色。舞鹤对台湾历史情境的关怀是如此深沉，而他表述的方式又是如此诡异，不能不让我们细思他的寄托。我以为在他最好的作品里，舞鹤总幽幽地探索一种台湾人与社会的暧昧处境。这一处境，用他最新的长篇小说的题目来说，是一种“余生”的记忆与书写。在此“余”有两层含义，“多”余或“残”余。前者冗赘，后者不足，却都暗示历史、社群或个人主体的缺憾。余生的记忆是事过境迁的记忆。逝者已矣，生者何堪；回忆成为徒然却又不得不然的追悼形式。余生的书写是痛定思痛的书写。千言万语，无非重复铭刻、探测那再难治愈的创口。舞鹤的作品鲜少涕泪飘零，反而充斥露骨的、荒谬的黑色幽默。吊诡的是，正因为这些笑谑场面，我们才得逼近他的悲伤症结。

而余生的记忆与书写，总是以死亡为前奏。劫难已然发生，宿命无从豁免。夹处其间，舞鹤和他的角色们投闲置散，苟且偷安。他们所面对的最大挑战，不是来日无多，而是来日方长。死亡与颓败成为一场漫长的等待，所谓生命的残局原来要花上一辈子来收拾。这才是种最奢侈的浪费，最矛盾的“胜利大逃亡”。作为舞鹤的读者，我们不禁要惴惴不安了。而作家呢？委身在生命的暗角，他可能在闲闲的窃笑着：此中有深意，欲辩已忘言。

## 一 拾骨者

余生漫漫，何以遣无尽也无聊之涯？这大概是舞鹤小说最重要的动机之一。对此他在短篇杰作《拾骨》中，作了相当动人的演述。故事的

叙述者舞鹤开头写道，“在连年激烈的妄想性精神病后，我多半瘫在床上，离床行走时也伛着胸背，脚掌黏在地面举不起踵来。”<sup>⑥</sup>忽有一日，逝去已十九年的老母幽然入梦。原来地底荒寒，难以栖身。于是家人张罗拾骨，好重新安置亡灵。

这样的—个故事，也许见证了叶石涛所言的，舞鹤对台湾庶民文化与礼俗的关怀。举凡通灵托梦、扶乩请神的描写，无不显现—个社会种种仪式化的精神生活。敬天畏祖，原就始于多事鬼神。然而舞鹤别有所图。他的叙述者曾是个妄想性精神病患，举目所见，皆是怪力乱神。摆荡在这两种迥然不同的“精神”叙述间，故事辗转进行。从殡葬公司的讨价还价，到拾骨仪式的行礼如仪，再到家族成员的聚而后散，皆由叙事者娓娓道来。但我们知道他不够可靠。—个慎终追远的故事被他讲得七零八落，枝蔓处处，而且竟不乏插科打诨、异想天开的时候。更要命的，在拾捡亡母遗骸及金牙时，他居然春情荡漾起来。小说的最高潮里，他从墓地回程的半路上脱队，急急绕道妓女户：

我躲到她（妓女柚阿子）蓬草的耻毛间，悄悄将娘的金牙含在唇齿，埋缠大腿内底撕咬，腿洼间蒸腾开—种废水沼泽般的杀气。——后来我啮吮她的脐肉时，她说她从未有过儿子——今天她感觉我就是她无缘来出世的儿子。我说我要从脐孔入去，她说只要能够就让你入去。你入去就永远不会出来了。你不会再来。不过不要紧你入去永远不会出来了。<sup>⑦</sup>

从枯骨到女体，从伤逝到寻欢，从母亲到娼妓，舞鹤的叙述转变太急太快，使我们几乎无言以对。伦理的秩序崩塌在妓女的脐下。舞鹤安排他的角色以最猥亵的方式，倾泄—切。然而就在他拜倒柚阿子双胯间埋头苦干时，生者与逝者间种种睽违乖离，居然暂时有了安顿。

熟悉精神分析批评的读者，可以在《拾骨》中找到绝妙的素材。人



子对母亲的孺慕之情，早已跨越死生尊卑的藩篱，作了几近乱伦的表达。死亡与性的诱惑，以想像回归已失去的母体为终结。萎靡不振的叙事者面对亡母的遗骸及金牙，情不自禁地摩之掌之；但恋物与恋尸的症候只能指向他空洞的欲望循环：

我右手尾三指捏紧金牙，食指拇指扒着、扒着眼洼鼻窟中的砂土。也许近水潮湿，颅面是赤棕色，像娘每晚临睡前喝的当归补血液的色泽。我左手掌贴着头盖骨，沿着后颅，徐徐起伏来回：让这质地与曲线进入、成为我掌肉的记忆——小时娘也这么抚着我们的头颅吗？食指拇指悄悄绕过下颚，趴吮着颅壁，一分分蠕入内里：恍惚无止尽的，洞空。<sup>⑧</sup>

这真是当代台湾文学极其伤感，也极其性感的一刻。

但把格局放大，我更注意到这些片段后，绵绵不尽的乡愁及悼亡冲动。拾骨本身就是面对人事残骸，收拾历史遗蜕的仪式。是埋葬后的重新挖掘，忘却后的重新记忆，逝者大去之后重现人间，一切宛如当年；但一堆枯骨，赫然提醒我们时间流洗，“失去”的已然失去。这里有种“重复”的机制，在在点明我们与逝者难分难舍，却又阴阳两隔的牵扯<sup>⑨</sup>。魂兮归来！魂归何处？掘开的墓穴，残存的葬物，散落的骨殖：在废土遗骸间，我们追思往事，召唤亡灵，并且再次承认——或否认——天人永隔的事实。在这一层次上，舞鹤的《拾骨》让我想起了黄锦树的《鱼骸》。

《拾骨》中所描写的拾骨仪式，早在台湾商业体制下物化了。叙述者的家人从四方归来拾骨，无非行礼如仪。但只要仪式仍在，它毕竟暗示了一个更大的礼俗传统，死而未僵。拾骨因此不仅是对特定亡者致敬，也更是已然消失的历史仪式的一部分，本身也需要被拾掇。而小说中最重要的拾骨者，不是那些职业拾骨师，而是叙事者舞鹤。因为他的

妄想症，他成了通灵人。穿梭阴阳两界，他亟亟要为老母再尽人事。文明与疯癫的差距，原在一线之间，生与死的分野，何尝可以尽信？作为家族、社会的零余者，他不按牌理出牌。在谵思狂想间，在嬉笑怒骂间，在妓女的两腿间，他执行着自己的拾骨仪式。

我更要说，舞鹤拾骨仪式的极致，体现在他的语言及叙事方法。当有关国族、伦理、个人主体的“大叙述”早已分崩离析（或未尝存在），舞鹤仅能从这些叙述的碎片残骸里，拼凑本事，遥想当年。血肉已经流失，发肤化归尘土，起死回生，谈何容易？惟有此时，舞鹤检视文字、语言的绝对存在，一如他检视母亲遗骸中掉落的金牙；他想像文字、语言的无尽象征况味，一如他舔舐女阴深邃丰饶的皱褶。骨头与文字，肉体的死亡与意义的诞生：追根究柢，华族的历史，本就源于刻在枯骨——甲骨——上的符号。

写作者舞鹤，拾骨者舞鹤。这大约是舞鹤“余生”志业的所在了。游荡在时间的遗址间，他以文字铭刻废人旧事，并排遣有生之年。于是他写道：

每一篇小说好像是一段时间的小小纪念碑。《牡丹秋》是60年代末大学时期的纪念碑。《微细的一线香》是府城台南的变迁之于年少生命成长的纪念碑。《逃兵二哥》是当兵二年的纪念碑。《调查：叙述》是二二八事件之于个人的纪念碑。《拾骨》是丧母十九年后立的纪念碑。《悲伤》是自闭淡水十年的纪念碑。《思索阿邦·卡露斯》是在鲁凯好茶三年经验的纪念碑。<sup>①</sup>

每座碑下，鬼声啾啾。拾骨者舞鹤的笔杆子，仍在一点一点地挖掘着。

现当代台湾文学一直有个悲情传统。控诉不义，审理伤痕，成为作家重塑台湾主体的必要手段。舞鹤属于这一传统，但比绝大多数同侪走得更远。他不写有血有泪的东西，因为明白血与泪有时而尽。真正刻骨

铭心的经验，像化石、像枯骨，深埋地下<sup>①</sup>，总在等待重见天日的时刻。舞鹤的拾骨工作提醒我们：我们每个人心中，不都有一座坟？每个人都是自己那座坟的拾骨者。

## 二 “努力做个无用的人”

舞鹤小说的主人翁多以第一人称出现。他们因为各种原因，游手好闲，无所事事。从早期《牡丹秋》、《飘的少年是我》、《漫步去商场》到《拾骨》、《悲伤》、《思索阿邦·卡露斯》，到最近的《余生》，莫不如是。这些角色不乏精神疾病症状。《拾骨》中的叙述者精神妄想症大病初愈；《悲伤》中的叙述者俨然是躁郁症患者。即便其他作品中的角色也难谓正常。如《微细的一线香》中的父祖三代，有的癫狂，有的痉挛病缠身，有的自闭；或《逃兵二哥》中的二哥，不断叛逃兵役，几乎类似惯性精神官能病例。

这些角色是舞鹤“余生”哲学的实践者。因为身心的裂变，他们被隔离、医疗，或放逐，任其终老或猝死。很奇怪的，也因为如此，他们得到了一种意外的“秘密自由”，他们是一群漂泊者（nomad）<sup>②</sup>。福柯有关“文明与疯癫”、“训诫与惩罚”等立论，在此大可派上用场。这些角色的存在，一方面凸显了社会加诸个别主体的斲伤，一方面也暗示了社会本身要求秩序、理性、文明的极制，已经包含了自我解构的因素。我们对秩序、理性、文明的定义与实践，每每始于对体制外的，非理性的、暴虐与不明的畛域的排比及防闲。然而所被排斥的因素总已游窜你我之间，伺机揶揄或反扑。

《逃兵二哥》就是这样的一个例子。叙述者的二哥入伍四个月后开始了逃兵生涯。他屡次逃亡，屡次被捕，刑罚愈益加重，却依然无悔。他的大哥认为“逃兵比如逃税，都是一种食髓知味的劣根性在作祟”。然而枯燥颓废的兵役生涯，还有无所不在的国家意识形态机器，才可能

是真正的罪魁祸首。“兵役制度是一个大王八，必要强奸每一个处男，在每一个男人身上留下污辱的痕迹……为什么人一出生便要隶属某个国家，为什么国家从来不必请问一声你愿不愿意当他的国民？”<sup>⑬</sup>

逃亡成了双重诱惑：自暴自弃的诱惑，奔向自由的诱惑。更耐人寻味的是，逃亡者与搜捕者，猎物与猎人，天涯海角，相违相随，形成了奇异的共生关系。逃兵二哥终于累了，自闭于一个风尘女郎的小套房中。在日夜拉拢墨绿窗帘的斗室里，他竟然摸黑过起了男主内的家庭生活，学会了做小笼包子。然后忽有一日，电铃响起，猎人来了……

这是个卡夫卡式的故事，但舞鹤对现实制度的批判嘲讽，溢于言表。值得再次一提的是，由逃亡与自闭，落跑与落网间，舞鹤发现了诡谲的循环。而在二哥重复演出这一过程里，一种荒谬喜剧的韵律已然形成。逃兵二哥自嘲嘲人，他的生命注定将在这一循环中終了，相对于无从逾越的体制，他的存在是浪费，也是提早报废。

逃亡不只是身形的飘荡，也更带来语言及象征体系的离散。久居陋室，“在米酒B的微醺中，二哥嘀咕起一种奥语。”所谓奥语，“就是要别人听不懂，听不懂就不怕泄密，不怕泄密就有随时随地开讲的自由，有了自由日子就好过。”<sup>⑭</sup>果真如是么？不能沟通的语言、失去空间的自由，形成一种吊诡。逃亡的语言也是自闭的语言。二哥所面临的语言诱惑/困境，其实可以在舞鹤自己的作品上看出来。奥语“千变加万化的”，“是二哥军监生活中逐步开展出来的，等到哪天，他全会了，说得顺啦，他就要出发到说这种奥语的地方去，不再回来……”<sup>⑮</sup>那奥语的世界是逃亡者最后的归宿，也可能是沉默，是死亡。

逃亡与自闭的主题在《悲伤》一作中有更细腻的描述。这个故事有两条主线交错。首段情节中，叙述者“我”遁居淡水小镇，与一名唤鹿子的女性过着“耕读”的生活，间亦与少数镇民往还。三年之后，鹿子发现叙述者除了一千多条近似箴言的文字，“不是东西”，一无所成，愤



而离去。之后叙述者住进精神疗养院。

另一段情节里，与叙述者“我”平行的“你”登场。“你”出身海边蚵寮，服役期间跳伞意外，被诊为精神异常而除役。之后入赘妻家，却因性活动过于粗暴，伤及妻子，被邻里囚禁十年之久，再送入疗养院。“你”“我”院中相遇，成为难兄难弟，并一起逃离。

这样的情节，匪夷所思，更何况舞鹤用字遣句，生涩迂回，难怪使读者望而却步。但我却要说是舞鹤的杰作。叙述者“我”避居淡水的情节，显然有舞鹤自己的影子。而叙述者“你”的故事如此惊心动魄，几乎像是精神病例个案。“你”饱含惊人的性欲，“夭寿拿妻作肉砧”，一次“冲入伊的内里；老爸以饭桌脚震动的次数计算冲了至少三千下，老妈说不止此数，因为一道抓自埤塘炖的鳖汤凉到鳖都爬了出来四处游走寻找下桌的路”。<sup>①⑥</sup>他最后在性交中把妻子撞昏，引起公愤，而被私囚起来。“我”与“你”这两个人物一文一野，前者借“耕读”定义存在，后者则诉诸性虐待式狂欢发泄欲望。两人都在社会及家族边缘游走，终不免精神病院相见。

舞鹤的叙述看似漫无节制，却时有神来之笔。“我”的知识与“你”的性欲，“我”的文字与“你”的精子，四下播散，一发而不可收拾。我们的文明礼教，哪里容得下这样的放肆。“你”“我”殊途同归，一起在疗养院做了“社会的寄生虫”。精神病患的世界诡异蓬勃，舞鹤的内幕式报道，的确不是一两句弗洛伊德或拉康就能打发得了。在抗精神分裂药物效期空当，“你”闲中偷忙，疯狂自慰，甚至用“精子浆糊缝成两人合盖的大被”，成为“开院以来病人自己创作成功的第一号艺术品”<sup>①⑦</sup>。但“你”“我”的横冲直撞，终归徒然。他们只有努力，“努力做个无用的人。”<sup>①⑧</sup>

“努力做个无用的人。”这是一句吊诡的话，却道尽了舞鹤“余生”哲学的纠结。现代文明的特征之一，在于对“用”及“有用”(utility)效能的发皇实践。从小到大，谁不曾被谆谆告诫，要做个对国家、社会

的“有用”之人。“无用”的人成为你我的负担，社会的多余。俱往矣，庄子抱残守拙的世界。舞鹤所见识到的，是个由党政机器、军队医院，及缜密教化制度所筑成的世界，“男有分，女有归。”然而他的角色并不完全妥协。“用”与“无用”的判定也许身不由己，但“努力做个无用的人”却暗示一种“反抗绝望”的意识抉择，一种“知其可为而不为”的犬儒姿态。由是产生的张力，最为可观<sup>①9</sup>。

八十多年以前鲁迅的《狂人日记》讲的就是个精神病例的故事。狂人被他的家人隔离监禁，因为他举目所视，古中国的仁义道德无非就是人吃人的盛宴，四书五经的字里行间，总已潜藏“吃人”的号召。我们的狂人抑郁幽愤，百难纾解，终于发出“救救孩子”的呐喊。然而《狂人日记》并不就此打住。鲁迅回马一枪，告诉我们狂人终被治愈，并赴某地候补官职。

让疯子变清醒，化无用之徒为有用。鲁迅在中国现代化彼端的门槛上，已经对现代主体为何物，提出质疑。然而他的寓言不脱急切的道德焦虑；他的狂人毕竟是为了对“有用”的意义汰旧更新，现身说法。舞鹤的世纪末狂人缺乏那样的决绝姿态。礼教也许依旧吃人，但孩子早已无可救药。失去了“呐喊”“彷徨”，惟有“悲伤”长相左右。舞鹤的狂人或许胡思乱想，或许兽性勃发，但即使他们最狂暴的言行，不脱悲伤的底蕴。这是《悲伤》一作的要害之处了。悲伤是人子重回母体的欲望与绝望，一发不可收拾；悲伤是象征次序的错乱，意义由此流失；悲伤是有去无回的乡愁，徒留往事成空的叹息。但更可能的，悲伤同是自怨与自“爱”的起点与终点，主体与客体交接短路的征兆<sup>②0</sup>。

在《悲伤》的结尾里，“你”与“我”两人结伴回到“你”的故乡看视女儿。回乡之旅，也是回归女体/母体之旅。自“燕巢转入田寮小路……多少条条……都通到像女人内里阴壁那样的肉峦肉褶。”“满山谷的黄带一点枯褐的青……感觉那是某种生命的色调。”<sup>②1</sup>探亲之旅无功而退。隔日“你”的尸体被发现“倒插泥沼之中，全身挺直用一根枯

枝干撑着，肩膀以下隐在泥沼中见那可见世界之下的峦壁肉褶”。<sup>②</sup>

是什么样的欲力使得“你”化身为阳具，倒插在泥沼之中？是什么样的大悲伤、大欢喜使得“你”视死如归？故事仍未结束。“你”死“我”活，日子还得过下去，余生仍然在前面。

于是我们看到“我”四下漂流，成了公厕的守门人。“十元一尿”，“我立志把这严肃的‘看守工作’做好后半生。”努力做个无用的人。这是个哭笑不得的结局，但却延伸了他早年的“漂流”观点，因此也正是舞鹤式“悲伤”行径的又一次开始。

晚近流行的创痕论（trauma）试图为历史浩劫的叙述与回忆找寻解释。创痕不论形式，都只是身心的一种记号，指向久已被压抑、忘怀的始原灾难现场。但创痕也只能是种记号，提醒却无法还原那不可言说的过去<sup>③</sup>。浩劫已然发生，后见之明总已是“没有用的”。舞鹤的写作不妨作如是观。然而他必须“努力”做这没有用的事，与主流本土文学信誓旦旦地要为历史作见证，舞鹤的辩论恰是我们为历史记忆的“无从见证”作见证。这一姿态望之消极，却包藏了更多的自省与批判。

### 三 伤痕书写

从广义的当代中文小说观点来看，舞鹤式的怪诞叙述其实有前例可寻。大陆80年代中的残雪（1957— ）及余华（1960— ）可以作为类比。残雪作品的出现，曾为大陆文坛带来不少震撼。《山上的小屋》、《苍老的浮云》等一系列故事，状写一个充满臆想、狂人及死亡的世界，令人不寒而栗。诚如她的短篇《在我们那个世界里》的题目所示，在残雪的世界里，久被“政父”压抑的恶灵重回人间，蛊惑与疯狂成了生活的常态。父不父，女不女，人们像幽魂一般，游荡在一个阴湿堕落的世界里。到了余华的笔下，这一视景更变本加厉。因为现实的残酷不明，使社会总沉浸在血腥与荒谬的嘉年华中，个人身体成了暴虐最终的

所在。在血肉之躯的四分五裂里，家国与历史的主体随之分崩离析。而面对读者一片惊诧，余华告诉我们《世事如烟》，这不过是《现实一种》。

我在他处曾指出，像余华、残雪之类的作品，必须放在“革命文体”或“革命话语”散退后的情境下来讨论<sup>②4</sup>。文化大革命之后的伤痕文学，代表了文学界第一拨的批判行动。一时之间，涕泪飘零，多少恨事，都化为千言万语，排挞而来。

伤痕文学也是一种悼亡文学。往事已矣，余恨绵绵，只有写吧。但文字所指证的后见之明，又怎能弥补这样的悲伤与怨置于万一？写作本身成为一种自我抵触的试炼，或用德曼（Paul de Man）的话说：“一种丧礼。”<sup>②5</sup>当残雪与余华崛起时，他们的作品代表了相当不同的悼亡策略。他们以暴制暴，用精神错乱的人物，变态妄想的情节，烘托出一个违背常情常理的世界。然而越是乖谬情理的书写，却反似乎越逼近历史裂变的深渊，真实陷落的黑洞。余华、残雪式的伤痕文学于是也可视为一种反伤痕文学，因为他们拒绝为悲伤创痕找寻明白易解的源头，开立一服见效的药方。伤痕成了定义浩劫主体存在的先决条件。

残雪的作品一度让读者怵目惊心，但久而久之，她却陷入自己的文字障，重三叠四，不知伊于胡底。余华的作品渲染暴力，甚至形成独特的美学奇观。但我曾指出他的文字如此狂暴专横，可以看作是对“革命话语”的反叛，也可能成为对“革命话语”的谐谑模仿，一刀双刃，噬人或自噬，成为始料未及的僵局<sup>②6</sup>。90年代以来，残雪声销迹匿，而余华则改弦易辙。他的三个长篇，《呼喊与细雨》、《活着》、《许三观卖血记》，显现前所少见的（正统）写实情怀及叙述渴望。他的力道依旧，但关怀已自不同。

舞鹤的作品与残雪、余华颇有相互观照之处。他的新作《余生》尤其可与余华的《活着》并读。他所关注的大半世纪台湾历史，何曾少见



各种不义与不公？他的书写也是一种（反）伤痕文学。但与彼岸作家相较，舞鹤有所不同之处。比起残雪，他的作品多了一分叙事的头绪；家族及个人的历史总不时浮现于他的字里行间。比起（早期的）余华，他则少了些暴烈的执著，而更常出现自嘲及自省的片段；他的黑色幽默早为评者津津乐道。我以为，舞鹤更有意识地经营“余生”的叙述。疯狂、血腥、死亡虽然无所不在，但毕竟有时而穷。他的角色必须学着化悲愤为“没有用”的力量，以莫名其妙的余生，对抗伤痕过快或过早地被合理化、制式化的写作。因为如此，他重新带入了冗长、荒凉的时间向度。是在等待死亡的缓慢过程中，他的角色拾记忆骨骸，咀嚼悲伤况味。

在早期的《微细的一线香》里，舞鹤式的伤痕书写特征已经可见端倪。故事中家族的溃败，使得一线香火飘摇如丝。祖父自认遭“天谴”而发狂；父亲被太平洋战争经验所耗废。被命为“承祖”的小说主角，只有在成为废人的努力中，继承了祖业。甚至他的儿子“比同年龄孩童细瘦的身子，衬得头惹眼的大……老缩在妻背后歪斜脑袋愣愣地瞧人”。<sup>②7</sup>当主角把家藏旧书卖尽，成为排字工人，小说中对历史/知识的颓废看法，达到高潮。

另外在《调查：叙述》里，因应二二八事件的平反风潮，调查伤痕成为新兴事业。年逾五十的叙述者凭着片断的记忆，向来访的调查者倾诉往事。“遗憾事件发生那年我仅十岁，十岁孩童的眼睛看得不够真切。”他记得父亲失踪后，家业倾圮，也记得母亲的后半辈子活在徒然的追踪等待里，甚至因此被骗受到强暴<sup>②8</sup>。他更记得事件发生二十三年后，他母亲死前所透露的秘密：他父亲被捕后的一百五十六天，“他们送来一张家父被毙在泥上的死相”，强迫母亲拿着挨户示众；她的母亲“爪啮相片掐成子弹一样吞入肚内”。<sup>②9</sup>

我在家母临终的痛痛中感受到，她正享受着那种穿啮的痛楚，

在穿啮啮中她体贴同时濡入穿刺刺刺中的丈夫，汗水血水不断渗出青年丈夫的肌肤是多么秀美……她一定不要吗啡止痛，烧炙的甘苦中，她在我肘肉留下斑斑爪啮的痕。<sup>⑨</sup>

这样的报告令人凄然耸然。但末了调查者却提醒叙述者“有关那张死相照片似乎是运河尾某造船世家的大儿子的故事”。更耐人寻味的，叙述者“微笑说我知道”。真相到底是什么？逝者埋冤多年，真相是亡灵之间共享的沉默？是幸存者相互传播的故事？还是叙述者自身欲望的嫁接？无论如何，对遗族而言，日子还得过下去，故事还得说下去。

回到当代本土文学的传统。我以为舞鹤之外，至少仍有两位作家值得相提并论：施明正（1935—1988）与宋泽莱（1952— ）。施明正的创作始于50年代末，曾颇受彼时诗坛祭酒纪弦的推崇。60年代初，他因牵涉其弟施明德叛乱案而被捕入狱，判刑五年。出狱后的施明正除以家传推拿为生外，寄情诗画金石小说，醇酒美人，惟对政治敬而远之，甚至被施明德谑称为“懦夫”<sup>⑩</sup>。但是这位懦夫却在1988年施明德绝食抗议政府时，悄悄进行了自己的绝食抗议，终告不治。

施明正究竟因何而死，至今人言言殊<sup>⑪</sup>。所强调的是，经过60年代白色恐怖的洗礼后，施明正其人其作，都体验了我所谓的“余生”叙事的特征。他对台湾本土文学的贡献，应不在于他对官方机器明火执仗的反抗（一如其弟施明德所为），而在于他的不能及不愿反抗，以及随之而来的各种交代心事的方法。在这方面，文学成了他的忏悔录及（自我）起诉书。他的小说一方面夸张自己的性及自传经验（如《我，红大衣与零零》、《魔鬼的自画像》），一方面追记军中及狱中生涯（如《渴死者》、《喝尿者》、《指导官与我》）。自吹的“恶魔”与自嘲的“懦夫”，紊乱的情欲冲动，荒芜的白色恐怖，在他的作品中交织成奇诡的对话。与此同时，他偏执及酗酒的倾向有增无减。1988年当媒体全神贯

注施明德绝食、强迫灌食，及复元的政治奇观时，施明正选择孤独地了断自己的生命，而且真的就这样走了。

我们到今天可能仍低估了施明正的意义。本土的论述在强调抗议精神与烈士逻辑时，往往忽略了“懦夫”的世界里，才真正蕴含了一个时代最沉重的悲剧——何况我们的懦夫未必真是懦夫。舞鹤所言的“努力做个无用的人”，再度浮上心头。施明正避谈政治，但云空未必空，他终以他的生命及作品实践了一种徒劳的美学，无可如何的政治。是在这层意义下，舞鹤可能比施明正走得更为彻底。自杀是一了百了的方法，生活下去才更是对荒谬的坚持。《悲伤》的悲伤结尾，不是“你”的死亡，而是“我”的决定株守公厕，嗜粪以终。

宋泽莱崛起于70年代初，早期以《红楼旧事》等带有颓废意味的心理小说受到瞩目。之后他卷入乡土文学的狂潮，凭《打牛浦村》等系列成为后起之秀。80年代以来宋厕身反对运动，兼又修习禅理，一动一静，颇见其人独特一面。我以为宋的成就，不全在于一般评者赞之颂之的正宗乡土小说。相对于此，他于80年代以“蓬莱志异”发表的一系列短篇，才凸显了他的才华。这些小说以冷冽的眼光，记录战争、政治，及经济大变动下，“被侮辱及被损害”的小人物。宋原意在自然主义式的观察，但行文每见浪漫、神秘色彩，引人低回不已<sup>③</sup>。叙述者偶然的邂逅（《蕉红村的一宿》），乡俚人物的一段讲古（《创痕》），都出其不意地暴露一层层身世谜团、历史遗憾。宋的说故事者是一群幸存者。他们说故事的方法也许听之平淡，说故事的时机及故事的内容却总为深沉的悲憾所笼罩。

这是舞鹤与宋泽莱契合之处：他们是时代废墟中的拾骨者。所不同者，写“蓬莱志异”时期的宋泽莱谨守自然主义的风格，力求素朴，而舞鹤的夸张怪诞则显得另立一格。其实宋的早期作品已显现他沉溺颓废、想像诡异的能力未必亚于舞鹤；而这一能力要等到90年代像《血色蝙蝠降临的城市》这类小说里，才算卷土重来。简单地说，《血色蝙

蝠》是本记述台湾末世的浩劫小说。台湾某市政客多行不义，为恶魔附身，霸占地方，引来天谴。恶魔化为血色蝙蝠，肆虐民间，美丽之岛的前途，行将毁于一旦。一群仁人志士力图挽救危机。善恶神魔之战，使天地为之变色。

宋如此敷衍他的末世寓言，已充满了宗教天启色彩，比起他前此的《废墟台湾》，可谓再下一城。宋俨然祭起舞鹤式的“奥语”，他创造了一个大型的狂人世界，劫毁救赎但在一念之间。但更让我们目眩神迷的是他层出不穷的颓废景象，天阴地惨，妖孽横行——不愧为另类的世纪末的华丽。在“蓬莱志异”及《血色蝙蝠》的叙述里，我们看到作家构思历史、辩证浩劫的幅度。如果“蓬莱志异”强调逆来顺受，《血色蝙蝠》则倾向玉石俱焚。值得注意的是，《血》书中的正反角色都是前一次浩劫的余生者。但如廖朝阳所述，浩劫不必是意义完全的了绝，宋泽莱的小说其实已提供了置诸死地而后生的契机。同样的，我们要说余生叙述不必导致意义的完全浪费，反而是弃而后用的逆向历史操作<sup>④</sup>。

#### 四 余生叙事

在以上三节里，我从不同的角度描述舞鹤复出后的创作特征。他在个人、家族及历史记忆的纪念碑下，捡拾残骸，排比碎片，成为自成一格的拾骨者。面对国家、政父制度的无限权力扩张，他拒绝被征召收用，“努力做个无用的人”。这种缅怀历史暴力，重新定义（分裂了的）主体的尝试，使他成为20世纪末华文伤痕书写的重要代表。舞鹤的作品可以置于近年台湾悲情文学的传统旗下观之。但他的考掘、拾骨方法，显然让他挖出了许多原不在挖掘计划的物件；他的报废/颓废美学，尤其难入只顾民主进步者的法眼。尽管如此，他所呈现的“异质”的本土现代主义风格，已为日益僵化的主流叙述，注入另类声音。

然而如前所述，如果一味沉浸“悲伤”、辗转“漂流”，舞鹤毕竟要



遭遇视野上的局限。1995 年的中篇《思索阿邦·卡露斯》因此代表一种突破。这篇小说根据作者 92 年客居台湾南部鲁凯族好茶部落的经验，描写世纪末原住民生活的变迁。他离开公厕，走入原乡，已是一大突破。从题材而言，舞鹤打破了本土文学本省与外省的界限，将眼界扩及原住民/汉人/外来殖民者的纠结关系，更可记一功。而他的行文夹议夹叙，集报告文学、田野报告、民族志学、虚构想像于一炉，也跨越了小说文类的范畴。

好茶村位于屏东县雾台乡，是西鲁凯族聚落的主要地点。相传六百年前，鲁凯族的先祖追随着云豹的踪迹，来到旧好茶部落原址，极盛时期是一拥有一千二百余人的强大部落。作为云豹的传人，鲁凯部族阶级分明，爱好艺术花草。青年头上绽放的百合花冠，精致的石板房屋，是他们文化的重要部分。但 20 年代以来，日本殖民者及新宗教（天主教、基督教）介入，早先的祭祀、聚落组织逐渐解体。70 年代在政府“山胞生活平地化”的号召下，鲁凯迁村，原来的凝聚力量更每下愈况<sup>⑤</sup>。

90 年代初，舞鹤来到好茶。他目睹了这一“美神”的子民如何在后现代狂潮下挣扎的痕迹，油然发出尊重原住民的心声。然而他何尝不明白大势已去，好茶风光已经不再。《思索》的主要人物除作者外有三，一个发愿后半生以摄影“专业鲁凯”的素人摄影家阿邦；有心以文字记录鲁凯文化的卡露斯先生；以及回乡寻根的原住民女性贞小姐。小说几乎没有情节可言。这几个角色间的互动及由此延伸的访问、对话、随想，构成了主要的特色。

六十多年前，沈从文曾以一系列文字如《湘西》、《湘行散记》记述故乡的山水之美，而湘西原住民苗族及土家族的人情风貌，是他无限向往的乡愁源头。沈有部分原住民血统，曾被戏称“小苗子”；他的作品一清如水，也似乎辉映了他清澈的原乡想像。舞鹤祖籍台南，因缘际会来到好茶，并深深为其所吸引。相对于沈，他显然认为鲁凯的困境千头

万绪，只有以迂回的“思索”，不搭配的人物，及不像汉语的汉语，才能表达其复杂性。这一人物及叙事风格的驳杂性，却是以舞鹤自谓的“真本土”论为前提。他在小说中一再嘲讽田野人类学者的考察，蜻蜓点水，却往往打扰、违反了部落的规矩；中央政府的政策尽管大言夸夸，却从未严肃考虑文化及自然生态的问题。鲁凯猎人不再出猎，传统的雕塑及石屋尽被荒废。但舞鹤不能为自己的发言地位自圆其说：他毕竟也是过客，不是归人。这引来了杨照对他的批判：我们的原乡既然总已堕落，本土的真假也只能有程度而非类别上的不同<sup>④</sup>。

循着前述的“余生”叙事学，我们可说舞鹤的鲁凯经验是在具体的层次，思索一个部族的衰败，一种文明的颓散。但《思索》一作的生态及文化危机感激发出他前所鲜见的同情心，与他的历史命题相互起了矛盾，但正因如此，《思索》一书显现了更复杂的“余生”论述。

舞鹤的难题使我们想到了人类学家列维·施特劳斯（Claude Lévi-Strauss）。在《忧郁的热带》（*Tristes Tropiques*）中，列维·施特劳斯写道：“我会不会是惟一的除了一把灰烬以外什么也没带回来的人呢？我会不会是替逃避主义根本不可能这件事作见证的惟一声音呢？”<sup>⑤</sup>多年亚马逊丛林田野研究后，施特劳斯对文明与野蛮的微妙斗争，感慨丛生。作为一个人类学者，他“锲而不舍地要从残片遗物中去重现早已不存在的地方色彩，不过这种工作是徒劳无功的”<sup>⑥</sup>。究竟我们应尊重各个文明的原貌，因此减少互相污染的机会，还是我们总已是在种种已被熟悉、穿透的文明间，累积我们的知识。我们只有两种选择：“我可以像古代的旅行者那样，有机会亲见种种的奇观异象，可是却看不到那些现象的意义，甚至对那些现象深感厌恶加以鄙视；不然就成为现代的旅行者，到处追寻已不存在的种种遗痕。”<sup>⑦</sup>

书写已经开始，意义总是带来堕落，文明的正确性往往因应文明的劫毁才变得明晰起来。书中的阿邦急于为将逝去的生命拍照存证；舞鹤及卡露斯惶惶地书写、铭刻部落的“真实”身份；返乡的女子尽其所能

地执行寻根仪式。他（她）们其实都是一个世代消亡的见证者。忧郁的热带，思索阿邦·卡露斯，舞鹤的问题刚刚开始。

小说告终，舞鹤与鲁凯父老告别，互叹“人生是多么美呀”，“我更舍不得死了”。注意这里的“更”字。面临必将要来的命运，我们无能为力，但相约各自好自为之。“真”或“假”的问题暂放一边，生存本然的诉求浮上台面：余生悠悠的生存，生生不息的生存。比起前面所论诸作逃亡、禁闭、死亡、疯狂等结局，舞鹤的《思索》毕竟为他的世界带来救赎意义——不论是多么有限的救赎。

是在《余生》中，舞鹤继续展现了他思考上述问题的诚意。这回他选择“拾骨”的地点是雾社。对多数人而言，雾社以山明水秀、樱花温泉著称，但就在七十年前，这里曾是原住民大规模起事，对抗日本殖民者的现场。1931年10月27日，泰雅族马赫坡社的首领莫那·鲁道伙同其他六社战士共约三百人，突袭并当场杀死并斩首日人一百三十四名。为了救平叛乱，日方出动军警近七千人，山炮、机枪，甚至毒气瓦斯亦全数派上用场。事件持续至11月11日，莫那·鲁道兵败自杀，共赴死者亦多。起义六社原有人口一千二百三十六名。经此一役，战死及自杀者高达六百四十四名，日方伤亡亦惨重，史称“雾社事件”。但事件并未就此结束。次年4月25日，投降并被日人收容的五百六十四名“保护番”竟遭敌对番社出草突击，劫后余生者仅二百九十八名。之后均被移置川中岛，即今天的仁爱乡清流村。是谓“第二次雾社事件”<sup>⑩</sup>。

雾社事件是日本殖民台湾史上最大的反抗事件之一，导致当时总督石塚英藏辞职及“理蕃”政策的全盘更新。而且事件发生之时，平地汉人的反抗活动早已偃旗息鼓。但事件的来龙去脉如何，数十年后逐渐为人淡忘。尽管官方在事件原址设立纪念碑及莫那·鲁道塑像，年年行礼如仪，雾社的樱花同时照开不误，马赫坡社遗址如今成为泡汤胜地——庐山温泉<sup>⑪</sup>。

舞鹤对这一历史事件别有所思，因此于97、98年二度来到泰雅清流部落停驻，并完成《余生》调查。在《余生》的后记里他写道，此书目的有三，探寻“雾社事件”的“正当性与适切性”如何，兼及“第二次雾社事件”；所居部落一位“邻居姑娘的追寻之行”，在部落所访所见的余生。舞鹤欲将三事“一再反复写成一气，不是为了小说艺术上的‘时间’，而是其三者的内涵都在‘余生’的同时性之内”。善哉斯言。过去与现在，浩劫与回忆在他的笔下展现了奇异的共时性；伤痕的缘起及后果哪里是起承转合就可以说得清的？《余生》全文不分段落，纠缠发展，造成阅读极大的阻力与魅力，其意或在于此？

小说中的舞鹤当然造访了官方的抗日纪念碑。但真正触动他的是另一座碑，“余生碑”。“‘天皇’的荣光搬走之后十余年部落人才谦默地立了一个‘余生碑’”，“小学童高，健康小学童似的身材，纯真动人，没有不平的呐喊或荣显的辉耀”，“那种余生的低调到近乎卑微”。在纪念碑与余生碑间，舞鹤开始他的考掘。

舞鹤在部落游荡思索，头一个问题就是，“雾社事件”究竟是单纯的原住民抗日事件，还是部落原始“出草”猎头仪式的流风遗绪？殖民者对原住民的歧视压榨，引起公愤，终爆发为流血事件；史录斑斑，信而有征。但舞鹤怀疑，如此书写与其说彰显了原住民的义勇抗日精神，不如说埋葬了他们原有的、同仇敌忾的部落血性。莫那·鲁道及其从者突击日人，砍首夸耀，毕竟有着传统“出草”的正当性吧？如此一来，历史的书写又将起于何处，止于何处？不仅如此，“雾社事件”竟有续篇。在第二次屠杀中，攻击与受害者都是泰雅敌对的部落；尽管日人在背后煽风点火，土著间自行了断恩怨的动机不可忽视。对强调大历史的研究者，“第二次雾社事件”是个蛇足，往往略而不论。但对舞鹤而言，只有从这不必要的重复，“第二次”事件，我们才能回顾第一次事件的暧昧动机性，才能释放原住民文化记忆的主体位置，君不见，当年相互出草的部族，今天可以相互婚娶。因为他们明白，这也是他们自己



传统的一部分，不足，也毋须，为外人道也。

小说除了叙述者舞鹤外，另有一重要的角色“姑娘”。姑娘是泰雅女性，在平地历尽风尘后回归部落。在小说的开头，她就说“我是莫那·鲁道的孙女”。她是谁？二次事件之后，马赫坡等六社几乎灭种，并被遣离旧址。他们在川中岛重新开始生活繁衍。遥想泰雅祖灵，追思莫那·鲁道，他们的新生已是余生。姑娘是族群飘零的后裔，是莫那·鲁道再难认祖归宗的子孙。她让我们想起《十五岁那年春天》里堕入风尘的女孩。《余生》中她年纪不大，已经历尽沧桑。从平地到山地，酗酒纵欲，肉身布施：她活在“那触不着碰不到生命欲望黑洞的绝望”里。但绝望之为虚惘，正与希望相同<sup>④</sup>。姑娘又是舞鹤最重要的向导。她回乡与鱼虾为伍，“有一天要出发追寻……”小说后半部也将以追寻之旅为高潮。

借着姑娘的牵引，舞鹤得以拜访部落的各色人等。这些访晤构成小说的重点。他所见到的包括当年参与出草的勇士，事后闭关修武士禅的耆老，力求为“雾社事件”抗日加出草翻案的原住民学者，提倡泰雅部族自觉的社运组织者，太平洋战争“义勇军”的幸存者，无所事事的“畸人”，行踪飘忽的“飘人”——姑娘的弟弟、牧师、长老、杂货店老板，货柜箱中修行的女尼……这些人物有老有少，不论在地或外来者，都是事件后广义的余生。最动人的是舞鹤从各种资讯里，遥想莫那·鲁道的女儿，马红·莫那。事件后她仅以身免，但毕生悔恨她未能与族人一同赴死。中年以后马红屡次自杀未遂，间中常返回当年族人退守、殉死的神秘峡谷中，追悼亡灵。这是个标准的劫后创伤案例。她的幸存是下半生诅咒的开始，她的归宿就是死亡！<sup>⑤</sup>

舞鹤又遇到自称为莫那·鲁道孙子的老者达雅。事件发生时他仍是婴孩，被救出后连夜送到埔里长老会之家，并被培养成为牧师。未料十八岁那年“教堂外发生动乱”，他又辗转被送上船，“终于逃亡到了南美，离马赫坡岂止万里啊。”这位泰雅牧师在南美喝酒嫖妓读邪书，又

与一中年拉丁富商结婚，生了个混血女儿。晚年他叶落归根，被视为“当年逃到疯人院的疯子”回来。他采访母亲遗事，“每一次他都痛哭到失声……直到痛哭成为‘唤起伤痛’的噪音，长老请他离开，因为人无法时时在伤痛中，他们必须耕种养猪喂鸡，还有最严重的是‘在伤痛中出生的小孩是被祖灵诅咒的小孩’。”

达雅的故事似幻似真，从雾社事件到二二八事件，从基督教到部落信仰，从马赫坡到拉丁美洲，从失母离散到寻母归宗，从疯狂到悲伤，太多的历史因缘在此交会。达雅的故事真伪不再重要，重要的是他的故事也是“舞鹤的”故事，移植了“舞鹤的”悲伤。早在60年代白色恐怖时期，舞鹤已为雾社事件所触动。以后三十年，在党外运动及自闭流浪间，在“军队”与“国家”的宰制间，他苦苦思索自己的历史处境。“我并非偶然到川中岛来。但纯因为‘余生’两个字让我居留下来，我想真实体会‘劫后余生’而‘事件’只是必须触及的因缘。”这是一针见血的自白，引导我们舞鹤后记所强调的“‘余生’的同时性”。用他人的创伤浇自己的块垒：偶然与应然，当下与历史，此生与他生，我们到底同命相怜。阿多诺（Theodor W. Adorno）回想本雅明时曾写到：“他不只是急切地想唤醒已成化石了的事物中，被凝结的生命——像寓言所为——更要检视活存的事物，视活存着的事物为远古的，泰初历史的，因此猛然释放出它们的意义。”<sup>④</sup>

诚如故事中的姑娘所述，泰雅族是台湾各部落中被同化得最快的部族，而雾社事件成为最重要的转换点。世纪末的今天，像“出草”猎人头的习俗早已被禁止消失了。舞鹤环步雾社、庐山，商店林立，游人处处，恍若隔世。但果真一切都“过去”了么？晚期资本文化是不是以更文明、更细腻的方法在找人头、猎人头呢？我们不曾忘记鲁迅早就写着礼教“吃人”，四千年的古文明无非是人吃人的盛宴。文明中内蕴的野蛮机制，模仿与被模仿者间的相克相生，使陶西格（Michael Taussig）提醒我们从“落后”文明里，我们其实见证自己原始的劣根与慧根，何

尝须臾稍离<sup>④5</sup>。而舞鹤不只耽于这样的对立循环。他又讪讪地想起，原住民从猎兽到猎人的仪式，是否已经代表一种自身文化的堕落和演进？如果写《思索阿邦·卡露斯》时期的舞鹤仍执著某种原乡信念，写《余生》的舞鹤尽管依旧择善固执，毋宁是更为世故与忧伤的。

列维·施特劳斯的话：

遗忘把记忆一拨拨地带走，并不只是将之腐蚀，也不只是将之变成空无。遗忘把残剩的片断记忆创造出种种繁复的结构，使我能达到较稳定的平衡，使我能看到较清晰的模式。一种秩序取代另外一种秩序。在两个秩序的悬崖之间，保存了我的注视与被注视的对象之间的距离，时间这个大破坏者开始工作，形成一堆堆的残物废料。棱角被磨钝，整个区域完全瓦解：不同的时期，不同的地点开始碰撞，交错折叠或里外翻反，好像一个逐渐老化的星球上面的地层被地震所震动换位。有些属于遥远过去的小细节，现在突耸如山峰，而我自己生命里整层整层的过去却消失无迹。<sup>④6</sup>

列维·施特劳斯虽不脱结构主义的思维模式，下笔则充满谦卑与自省，极可作为舞鹤小说的参照。但舞鹤不比列维·施特劳斯乐观。《余生》叙述隐藏的断层处处，随时有意义陷落的危机。一旦失去，事物也许难再寻回。

《余生》写作完成后，台湾发生空前的大地震。书中所述清流部落九十户人家，三十四户全毁。更偏远的一个村庄前此已深受土石流的威胁，因此面临迁村的命运<sup>④7</sup>。残山剩水，断垣破壁，面对又一场浩劫，莫那·鲁道的子孙将何去何从？我们又将何去何从？震后的“余生纪念碑”可仍无恙？《余生》似完未完，舞鹤的余生书写还在继续，拾骨者也仍然在荒冢废墟中寻寻觅觅。

## 注 释

- ① 见李昂评《微细的一线香》，《六十七年短篇小说选》（台北：尔雅，1979），页148—151。
- ② 叶石涛，《孤绝的作家，孤高的文学——序舞鹤〈拾骨〉》，舞鹤《拾骨》（高雄：春晖，1995），页1—3。
- ③ 同上，页2。
- ④ 杨照《“本土现代主义”的展现——解读舞鹤小说》，舞鹤《十七岁之海》（台北：远流，1997），页9—19，《衰败与颓废——舞鹤的文学世界》，《中国时报·人间副刊》，1996年4月28日。
- ⑤ 叶昊谨《异质的呐喊——论舞鹤〈悲伤〉的写作技巧》，吴达芸编《台湾当代小说论评》（高雄：春晖，1999），页283—294。
- ⑥ 舞鹤《拾骨》，《拾骨》，页54。
- ⑦ 同上，页89。
- ⑧ 同上，页85。
- ⑨ 有关恋物、悼亡的议论，近年屡见不鲜。参见如Eric Santner, *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany* (Ithaca: Cornell UP, 1990); Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan* (Chicago: The U of Chicago P, 1997)。
- ⑩ 舞鹤《后记》，《拾骨》，页275。
- ⑪ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, MA: MIT P, 1993), p.170.
- ⑫ Eric Santner, p.8.
- ⑬ 舞鹤《逃兵二哥》，《拾骨》，页123。
- ⑭ 同上，页123。
- ⑮ 同上。



- ⑯ 舞鹤《悲伤》，《拾骨》，页19、29。
- ⑰ 同上，页44。
- ⑱ 同上，页3。
- ⑲ 我引用了汪晖论鲁迅的说法。《无地彷徨》（上海：浙江文艺出版社，1994），页358—384。
- ⑳ 可参见 Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, trans. Leon Roudiez (N.Y.: Columbia UP, 1989); Jennifer Radden “Melancholy and Melancholia,” in *Pathologies of the Modern Self: Postmodern Studies on Narcissism, Schizophrenia, and Depression*, ed. David Levin (N.Y.: New York UP, 1987), pp.231—235。
- ㉑ 舞鹤《悲伤》，《拾骨》，页48。
- ㉒ 同上。
- ㉓ 见如 Cathy Caruth, ed., *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995)。
- ㉔ 见拙作《伤痕即景，暴力奇观——余华的小说》，余华《许三观卖血记》（台北：麦田，1997），页2—18。又见 Lu Tonglin, *Misogyny Cultural Nihilism, & Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction* (Stanford: Stanford UP, 1995), chap.3, 6。
- ㉕ 引自 Eric Santner, p.15。
- ㉖ 同注㉔。
- ㉗ 舞鹤《微细的一线香》，《拾骨》，页131。
- ㉘ 舞鹤《调查：叙述》，《拾骨》，页106。
- ㉙ 同上，页107。
- ㉚ 同上。
- ㉛ 黄娟《政治与文学之间》，《施明正集》（台北：前卫，1993），页317。
- ㉜ 向阳认为施的酗酒及精神耗弱亦为原因。1997年5月3日的谈话。
- ㉝ 见拙作《原乡神话的追逐者——沈从文、宋泽莱、莫言、李永平》，《小

说中国：晚清到当代的中文小说》（台北：麦田，1993），页 249—278。

⑳ Liao Chaoyang, "Catastrophe and Hope: 'The Politics of The Ancient Capital' and The City Where the Blood-Red Bat Descended," Conference paper in Vienna, June 11, 12, 1999.

㉑ 瓦历斯·尤幹《漫漫十年归乡路》，《荒野的呼唤》（台中：晨星，1996），页 169—190。

㉒ 列维·施特劳斯（李维—史特劳斯）《忧郁的热带》，王志明译（台北：联经，1999），页 37。

㉓ 同上。

㉔ 同上，页 39。

㉕ 同上，页 41。

㉖ 中村孝志《日本的“高砂族统治”——从雾社事件到高砂义勇队》，许贤瑶译，《台湾风物》，第四二卷第四期（1992年12月），页 47—57；藤井志津枝《1930年雾社事件之探讨》，《原住民族》第六期（2000年11月）；王志恒《雾社事件面面观》，《中外杂志》第十五卷第六期（1974年6月），页 13—17；近藤正己《台湾总督府的“理蕃”体制和雾社事件》，张旭宜译，《台北文献》直字第一一一一期（1995年6月），页 163—184。有关雾社事件资料承蒙台大梅家玲教授代为搜集，谨此致谢。

㉗ 马赫坡社即今庐山。见瓦历斯·尤幹《夜夜笙歌马赫坡》，《荒野的呼唤》，页 34—36。

㉘ 我当然是借用了鲁迅散文诗《希望》中的名句；原文出自匈牙利诗人裴多非（Petöfi）。

㉙ 同注 ㉘。

㉚ T.W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin," *Prisms*, trans. Samuel Weber and Shierry Weber (Cambridge: MIT P, 1981), p.227.

- ⑤ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (N.Y.: Routledge, 1993), chap.16, 17.
- ⑥ 列维·施特劳斯, 页 41。
- ⑦ 舞鹤的传真, 1999 年 11 月 19 日。

## 第十四章

# 暴烈的温柔

黄碧云论

人以想像与谬误创造世界，创造了上帝，以解释人的存在。女子以黑暗、温暖、和血做最冷静的同谋者。第七封印的启示，女子明白，却不能说。

因此女子有写。<sup>①</sup>

在她的小说《创世纪》里，黄碧云如是地写着。《创世纪》以一个名唤游以暗的香港女子为主角。以暗定居美国，身怀六甲，因为母亲遽死而返港奔丧。回返旧居，以暗心神恍惚。父母的鬼魂此出彼没，阴森的往事重见天日，大腹便便的以暗疑神疑鬼。她侦察父母的秘密，追踪哥哥的行止，怀疑丈夫的诚实。无限恐怖，无限危疑，然后以暗生了，生了个双头怪婴。

“肚皮胀破，绿草枯萎，河水干涸，狮子咆哮徘徊，乌鸦在满月之夜，啄食蓝鲸眼睛：女子将生怪婴。”<sup>②</sup>《启示录》的末日诅咒应验了。这是女性天职的溃败，还是女性对所被赋予的天职的最后报复？

《圣经·创世纪》第七日：“天地万物都造齐了。到第七日，上帝造物的工程已经完毕，就在第七日歇了他的一切工，安息了。”黄碧云却



要说，当上帝安息时，所被创造的女性却蠢蠢不安。“她肚内有毒蛇，无人得知。”<sup>③</sup>女性的创造于焉开始。这创造不再是无中生有，而是将错就错。女性孕育繁殖，从原罪的错误里再滋生错误，千百年如斯，以是成就了自己的堕落——与奇特的权力。天火熊熊，山崩海啸，无底坑门大开，审判日行将降临。“第七封印中的启示，女子明白，却不能说。”香港女子以暗以她的身体，铭刻天谴。她降下的怪胎，方生方死，她的创造是为了毁灭。

《创世纪》里的异象与疯狂，是黄碧云众多作品中的底色。她写畸情错爱、谋杀乱伦，分明是要让读者“叹为观止”。她穿刺人我欲望与绝望的底层，言（男）人所不敢言，因此迅速引起注意。但我以为在她最好的作品里，她能唤起一种神秘的天启意义。这未必是黄的本意。她肆意探触恶的底线，想像罪的渊藪，绝少提出救赎的可能。然而正因为失去了任何轻易的神恩，她笔下角色歇斯底里的沉沦，血肉纷飞的杀戮，不由我们不认识人及人文机构的虚饰与脆弱，从而催生一种另类的正义论述。

泰初无道，女子“有写”：写在男子建构的世界夹缝间，写在自己的身体里，写在虚无中。这大约是黄碧云的终极信仰了。凭文字或凭身体，她及她的角色们孕育“怪胎”，并以之见证千百年来女性创世的酷虐与凶险。

## 一 怨女与烈女

黄碧云的创作始于80年代中期。在首部问世的散文集《扬眉女子》（1987）中，她已凸显了她对世事人情泼辣不羁的看法。她写离散不居的末世恋曲，死生契阔的人间轳辘，下笔毫不留情。她第一部短篇小说集《其后》更以风格化的文字，捕捉天涯海角的爱欲生死即景。沦落巴黎、不能自拔的女子（《流落巴黎的一个中国女子》）、阿姆斯特

丹列车上孤独的舞蹈家（《怀乡》）、纽约闹市中互相纠缠伤害的两男四女（《爱在纽约》）、幽幽返回日本乡下，向故人往事告别的癌症病人（《其后》）……黄碧云的人物历经沧桑，却不愿也不能放弃执著，也因此多半难得善终。而死亡往往成为又一种诱惑的开始，鬼魅在她的世界总也徘徊不去。

黄碧云对笔下的人物与情境，显然既爱恋又恐惧。她触及的主题，像是跨国与跨文化旅行，性及性别越界，病与罪与痛的煽惑，还有浮动疏离的人间关系，都将在日后不断排列组合般的重现作品中。但此一阶段的黄对这些题材毕竟知其然而不知其所以然，难以留给我们更鲜明的印象。是在她的下一本作品集《温柔与暴烈》里，她才算放手一搏。书名《温柔与暴烈》，点出了书中作品两种相对的情绪取向，也代表了两种叙事策略。但更重要的，借着温柔与暴烈黄开始思索人，尤其是女人，参与历史与定位自我的两种位置。

在破题之作《温柔与暴烈》里，孟加拉裔的叙事者追思国家独立的惨烈战争，共产党游击队的崛起，还有铺天盖地的大洪水。这叙述却是穿插在叙事者和两个女人的纠结里。“我的国家却经历战争，暗杀，大飓风大水灾。这样的暴烈。然而我们追求的，不过是温柔的生。”<sup>④</sup>事实证明“温柔的生”里正孕藏了暴烈的种子，或用黄碧云《创世纪》中的说法，生命的本然原就是昏乱暴烈的。《双城月》中，半部民国史外加共产党建国、文化大革命，俱摄入一个女人荒唐的一生，以及一桩桩恐怖的谋杀及自杀案里。暴烈与温柔，生克循环，无止无休。

传统女性论述以温柔婉约是尚，史家评者对此也居之不疑。然而有一脉暴烈线索，总是若隐若现。这暴烈可以奉清贞节烈之名，融入男性为主的典律间；不论是对孝女节妇的称扬，或是对女祸女难的挞伐，往往是一体之两面的表述。但这暴烈更可以化为“认真却未有名目的斗争”，体现于女性日常生活的欲望与挫折中。黄碧云因此写着：“女子心里明白，然无可言语。她肚子发苦，口中却甜如蜜。”<sup>⑤</sup>女性与男性的

争斗无所不在，永远化明为暗，阳奉阴违。

20世纪以来，女性开发自主空间的努力，突飞猛进，温柔与暴烈的对话，也愈益复杂。从秋瑾到丁玲，儿女之情与国仇家恨，相衍相生，付诸文字，因形成了“革命加恋爱”的写作风潮。但温柔与暴烈的纠缠，哪里可以化约为简单的公式？温柔的极致是一种狂野的堕落；暴烈到了顶点自成其恐怖的诱惑。

早期的现代女作家中，白薇所经历的爱欲煎熬，最为让人惊心动魄。她与诗人杨骚的十年恋爱，换来了性病缠身，心智俱疲。《悲剧生涯》（1936）中的告白真是字字血泪。但白薇写她的爱恨情仇失之过露，显得歇斯底里。惟有之后的张爱玲深得个中三昧，她的《红玫瑰与白玫瑰》不啻代表了温柔与暴烈两种原型交错。王娇蕊的热情骄纵，几经起伏，化为无限遗恨，而随着故事发展，孟烟鹂的款款幽情欲逐渐有了阴毒气息。《金锁记》中的曹七巧更是一个著名例子。七巧的情欲一生饱受压抑，使她变成不可思议的悍妇。到了晚年她众叛亲离，仅有片刻失神的时刻，往日柔情的追忆，才成为她最后的蛊惑与折磨。但张爱玲的角色还是要由她的《怨女》总其成。柴银娣的怨怼，终年细火慢熬，无从发泄。比起曹七巧的疯狂以终，她注定身陷小奸小坏，一生不了了之。张爱玲必然认为，传统女性所受的创痛，莫此为甚<sup>⑥</sup>。

张爱玲怨女型的角色，60年代以来影响深远。从苏伟贞式的“世间女子”到苏童式的“妻妾成群”，再到施叔青式的“香港的女人”，都让我们见证女性阴郁窒闷的欲力，蓄势待发，却终于功亏一篑。到了90年代，黄碧云异军突起。她让她的角色铤而走险，百死不悔，于是有了《双城月》中的“新”曹七巧。这位七巧遇人不淑，命运多舛，操了半辈子皮肉生涯，临老疯疯癫癫，不得好死。但这只是黄碧云牛刀小试而已，在其他作品中，她的角色乱伦、谋杀、自杀、吸毒、发疯、罹病、失踪、自闭、恋尸甚至食尸。讲究“不彻底”的人生美学的张爱玲，看了怕不要掩面而逃。

黄碧云喜欢创造一系列同名人物，在各篇中重复出现。他（她）们死而又生，不断易位，俨然像堕入轮回，永难超脱，下文当再论及。这里所要注意的是，早在《其后》的后记，黄碧云已经点出她的两个原型人物，陈玉与叶细细间的对比。叶细细“是一个纵情生活的人”，每每赔上性命；而陈玉是“冰凉而怜悯的，对生命的透视”，“最沉重与哀伤之处，都静了下来，留下最清晰的。”<sup>①</sup>这似乎像是张爱玲红、白玫瑰的翻版。但仔细读来，叶细细在不同的小说中曾被强奸、吸毒、卖淫，还有堕入一场又一场的爱欲征逐。清冷的陈玉一样不能摆脱人间世的摧折，她漂流、贩毒、恨母，也堕入一场又一场的爱欲征逐。她们年纪不大，已经历太多残暴，打掉牙和血吞，兀自不肯认输。

张爱玲所塑造的怨女传统，至此为黄碧云的“烈女”所取代。这“烈”不是三贞九烈的烈，而是凄厉酷烈的烈。是在这层意义上，黄与她的前辈，那民国世界的临水照花人，作了最耐人寻味的对话。她与张爱玲一样，都对五四以来的新文学正统，颇有保留。相异的是，张爱玲参差对照，对人生缺憾，抱持一种贵族式的审美距离，而黄碧云大开大阖，将所有嗔痴怨怒推向辩证的极端。黄的作品诚然不够精练，她每每执著一二母题，成篇累赘，已嫌繁琐。不可否认的是，她的小说自有一股淋漓元气——或戾气——贯串其中。

黄的长篇小说《烈女图》将以上温柔与暴烈、怨女与烈女的论式，作了细密表述，这也是她截至目前野心最大的尝试。她以香港百年历史为经，分属老少三代的女性生涯为纬，编织一段段人间色相。她的“烈女”既无家世，又乏美德，她们卑微的活着，原无可观之处。但黄碧云由她们的生与死间，看到了女性创世与灭世的原初力量；生生不息却又以暴易暴。天地不仁，以万物为刍狗。也正是在此一“不仁”的局限里，女性以其暴烈苟存于天地，毫无“怨”言。暴烈的温柔：一种置之死地而后生的欲望，一种知生命不可爱而爱之的坚持。



## 二 非法与“非”法

初读黄碧云的读者，对她肆无忌惮的描写酷虐场面，一定怵目惊心。《失城》里的陈路远因心神耗弱，一刀一刀砍死亲生的孩子和妻子：“我爱我的家人，所以为他们作决定。”<sup>⑧</sup>《呕吐》里的叶细细童年目睹母亲被奸杀，成长后成了呕吐性的性行为错乱患者。《捕蝶者》连续杀人犯陈路远“杀过第一次人后”，“脸上便开始长暗疮。不是那种简简单单的暗疮，是流脓的，带血的”；“血的欲望就写在脸上”。《一念之地狱》里的赵眉游走疯狂边缘，“她父母操着长刀在阳光里等着杀她。兔唇的院长正张开巨大的驻院医生袍，要她穿上。”而《丰盛与悲哀》里的赵眉历经战乱，在解放前夕，依偎她的小情人边轻轻地（用鲁迅腔）说着，“我吃过人肉了。你还会不会要我？”“孩子死了，我太饿，吃了它。”

病变，不明所以的杀人冲动，花痴、迫害及被迫害狂，秽物症，恋童癖，乱伦……黄碧云的世界是如此凶险，令人惨不忍睹。但有什么比自导自演的自杀更为可怖？《双城月》里的向东，酷嗜拍摄淫佚自残的照片。他最后的杰作，是用架自动相机拍下自己上吊前的最后一刻。他留下的照片：

都是死者的自拍照。微笑。咬牙。脱衣。叉子刺入胸前肌肉。吃毛发。剪开裤子。剃阴毛。流血。自渎。射精的一刻。月亮。圆形的，高高的，明明亮亮的，血一样的月亮。绳子勒在颈上。垫上手帕。笑着。试一试力量。死了。再来一幅，张眼的。月亮。<sup>⑨</sup>

黄碧云这样地书写暴虐，应不只于为嗜血而嗜血。评者可以说她有意以身体最狂乱的变奏，投射她对生命的批判，刘绍铭教授谓黄为“驱

魔者”，即为一例<sup>⑩</sup>。但我以为她更别有用心。《双城月》中向东自己不断演练拍摄自杀游戏，弄假成真，让我们反思黄碧云暴力描写终极的美学意涵。以肉身为舞台，她的角色演出了生存与灭绝的奇诡辩证。这是主体最堕落的剧场，也是主体自我膨胀最极端的仪式。

黄碧云的风格，当然让我们想起了大陆作家如残雪和余华等人。残雪阴森幽魅的故事，直指人心最暧昧的暗角。而余华以血腥及暴力的集锦，述说一则又一则奇观。两人的作品颠覆了风行四十年的“毛语”，因此成为80年代先锋文学的奇兵。但细读黄碧云的小说，我们还是可以看出不同之处。我注意到残雪的人物场景，飘忽如梦魇，难以扎根。而余华的暴力书写，狠准有如解剖手术。他在如《现实一种》、《一九八六》等作中，始终保持漠然静观的距离。血肉淋漓，惟不觉得痛。

痛：黄碧云常安排她的角色如行尸走肉，视死生如无物，但有更多的情境里，她的角色感知并陷身于痛的颤栗。疼痛、悲痛、创痛、痛彻心扉、痛定思痛、至痛无言。而我要说痛的感觉来自对世界仍然有情，仍有“温柔”的寄托，哪怕那寄托是如何的徒然愚昧。《烈女图》的扉语因此极可令人深思：“这本小说记述女人之痛而不计其繁，是以读之不思展眉，这本小说有许多的暴烈，乃因哀伤无处可逃。”<sup>⑪</sup>哀莫大于心死，而黄碧云的人物如此疯狂挣扎，自残残人，因为对原无足恋的世界，还不死心。我们于是了解黄碧云写作的动机，其实与余华、残雪极有不同。她的暴烈必须以她的温柔作为前提。

一世纪以来有关现代中国主体性的论述，可谓多不胜数。在论述的彼端，刘鹗、鲁迅等人曾以“哭泣”、以“呐喊”、“彷徨”、“吃人”的礼教、自噬其心的腐尸等，状写建造现代中国主体的艰难。由此而生的辩论，如群与己、男与女、恋爱与革命，喧腾数十年。尽管观点有异，绝大多数的议论都是求主体之“全”而责备。一直要到世纪末，我们才有机会看到大量异端的切入方式。前所论及的大陆作者余华、残雪，还有台湾的舞鹤、朱天心，都是个中佼佼者。他（她）们或以怪异的文

字、或以另类的想像，提醒我们主体分裂游离的面貌，大至家国历史，小至性别身份，莫不如此。黄碧云的暴烈书写也可作如是观，她切切要剥离人我身心的保护层，去挑拨那蛰伏的始原恐惧与伤痛，禁忌与渴望，仿佛非如此否则不足以演出生命荒谬及荒凉的本然。在这方面，她让我们想起了阿陶的（Antonin Artaud）残酷剧场或热内的（Jean Genet）罪恶书写哲学。

我们必须面对黄碧云小说的伦理学症结。黄碧云夸张人生的变态，沉湎于官能的破毁，就算师出有名，但又能提供我们什么具体意义呢？善与恶，可耻与无耻的底限何在？17世纪法国的萨德（Sade）侯爵曾写下一系列残暴猥亵的色情小说；自虐虐人，蔚为奇观。但正如评家指出，萨德在惊世骇俗之余，已借他的色情书写探寻主体的疆界。其极致处，以毁坏人我界限，摧残主客二体为能事。萨德的色情因此成为恐怖的色情，他的主体成为西方人本主义必须“包括在外”的主体<sup>⑫</sup>。

缘着这一观点，黄碧云的小说集《七宗罪》明白显示了她对罪的分殊与探讨。《七宗罪》写了懒惰、忿怒、好欲、饕餮、骄傲、贪婪，与妒忌。罪是恶行，是法理以外的耽溺。但罪也可能是我们存在的状况，早已内化成为主体成立的先决条件。这样的定义可以引出宗教思考，但黄碧云走得更远。宗教的救赎是她谈罪的起点，而非结论。南方朔及杨照都指出，黄碧云小说还没写出的是第八宗罪——绝望<sup>⑬</sup>。我倒有相反的看法，“绝望之为虚惘，正与希望相同。”<sup>⑭</sup>黄碧云之所以拒绝坐实这最后的死罪，正在于她对罪本身暧昧性的坚持：她的作品不能以习以为常的伦理逻辑来诠释。

这带领我们进入黄碧云的另一层关怀：主体性的极致追求与律法正义的適切性。我们觉得有罪，是因为意识到律法的存在与实践。但律法本身的“合法”性，由何而来？“律法是写于春宫之中”，德勒兹及瓜达利（Felix Guattari）有言<sup>⑮</sup>。黄碧云种种暴烈的题材，本已是向叙事法则的挑战。而她笔下内容的酷虐性，更干冒种种大不韪。《双城月》

中的探员陈路远，奉命侦测老妇曹七巧的命案。而我们知道，真凶不是别人，正是执法者陈路远。因为了解了律法内蕴的矛盾，黄碧云反而更能探究律法存在的复杂因素。正因如此，《烈女图》以其狂暴的女性命运扫描，可以被视为宛若“憎怨的，谴怒的，女人的《旧约》”。黄似乎有意写“尽”女性痛史，因为对她而言，大破毁后才能有启悟的契机。在这方面，她启示录式的暴力观，有别于我们习知的“宣成”的制约暴力（Performative Violence），而近于本雅明所谓“开成”的纯粹暴力（Affirmative Violence）<sup>⑩</sup>。

在小说《罪与罚》里，黄碧云写道，“执法者可以是犯罪者，狱卒可以是犯人，司法系统里最不道德的不是犯人，而是律师。”<sup>⑪</sup>对应黄碧云在实际事业里对法律的兴趣，这颇有自暴其短的调侃。知法犯法，不是道德的教训，而是道德的吊诡。最细腻、广博的法必须是对法的违逆的可能，对“非”法的认知与包容。这一点，法律做不到，文学庶几近之。黄碧云于是写着：

写作是为了追寻真理。这一点，作者和修士，一样要有献身精神。然而宗教的真理的道路愈走愈窄，最后到达光明的十字架骷髅山顶。作者的真理道路却愈走愈广阔，一一追寻真理的人慢慢会明白，原来根本无所谓真理。这样一来，她便因为追求坚强，而变得软弱了。

因此反反复复，活在地狱里。<sup>⑫</sup>

黄碧云弃明投暗的宣言，以此最为明白。

### 三 永劫回归

黄碧云的小说一方面充斥离经叛道的意图，一方面却又不断重复、模仿，或戏拟我们熟悉的作品或人物。《创世纪》典出圣经，但也是向



张爱玲未完成的《创世纪》致敬。同样的，《心经》亦有宗教（佛教）典故，也让我们联想张的同名作品。其他作品里，黄碧云自承《温柔生活》“写的是费里尼的 *La dolce vita*，《呕吐》写的是萨特的《呕吐》。”<sup>①</sup>除此，《山鬼》俨然有屈原《九歌》的灵感，《江城子》则依苏轼的词而衍生。甚至《烈女图》的书名都似乎是嘲仿刘向的《列女传》或詹姆士（Henry James）的《仕女图》（*A Portrait of Lady*）。

黄碧云也一再重复使用她角色的名字。叶细细、陈玉、赵眉、许之行、陈路远、游忧等一再以不同身份出现在不同场面里。比方说，《呕吐》里的叶细细是个混血儿，她幼年目睹了母亲被奸杀，成为祛之不去的心理创伤；成年后的细细行迹怪异，性爱与呕吐成了她的症状。细细又是《一念之地狱》里陈路远的妻子，《她是女子，我也是女子》一往情深的女同性恋者，《爱在纽约》中有强烈偏执倾向的华裔越南女子。这些角色身份各异，却又似乎有某种个性的一贯性。如前所述，叶细细是狂放的，而陈玉则是清冷的。她们像细胞分裂繁殖般的充塞黄碧云的世界，产生一种似曾相识却又恍若隔世的幻魅效果。

黄碧云又好借集锦、重复、排比的叙述方式，来丰富她的小说章节。《爱在纽约》中她让赵眉、叶细细、陈玉、许之行几位原型角色会聚一堂，串演了一出复杂的爱欲好戏。《七姊妹》黄碧云叙述七位姊妹间的来往关系，《七宗罪》则罗列七种宗教定义下的死罪。《七姊妹》扩大改编，成了《桃花红》，又有《十二女色》介绍十二种情色关系的变调。而《烈女图》用心更为复杂，计有三代数十位老少女性为黄所塑造。

黄碧云如此排列组合她的情境、题材、人物，用心何在？从最表面层次来看，她创造了作品内外丰富的指涉性，使单篇原无足观的文本，陡然丰富起来。但在她移花接木的过程里，势必造成文本所指及能指间的漏洞、位移，或扭曲。黄碧云于此有自知之明，她写道：“《创世纪》不是创世纪，《心经》它不是心经，《呕吐》不是呕吐、《温柔生活》也不是温柔生活；《山鬼》也不是山鬼。”<sup>②</sup>在原作及其再创造间，

迷离恍惚的效应出现——也释放出一种鬼魅。她这一系列“依书而写”的作品的总结是《山鬼》，应是恰如其分。《山鬼》写一个过气女星逃避现实，在苗族山区迷路，因而有了段人鬼不分的遭遇。瘴疠迷离的山区、巫蛊肆行的村落、死而复生的法术，烘托出一个迥异寻常的世界。而黄碧云认为，“山鬼是一个女子的心魔历程。山鬼是女子的炼狱和解脱。山鬼是名之再造。”<sup>②1</sup>由是推之，她的重写前人作品，成了一种借尸还魂的举动。

“鬼之为言归也”<sup>②2</sup>。中国传统对鬼的看法，视为离开尘世、回到大化。借题发挥，归也可意味归来。生与死、名与相，若分若合，所为创世，无非再造。离去就是归来，这是黄碧云鬼魅活跃的时分了。晚近西方文学理论对鬼魅观念重新产生兴趣。从福柯到德里达，从德勒兹到波德里亚，都有不同建言<sup>②3</sup>。鬼魅论与解构论述有密不可分的关系，谑仿、重复、模仿一方面代表了颓废的游戏，拆解任何看似单一、永久的实体；另一方面也代表了另类的（反）乌托邦建构，以虚击实，以分裂反统一，将本尊复制成千百以假乱真的分身<sup>②4</sup>。

试看《双城月》。故事的女主人翁七巧借自张爱玲有名的《金锁记》。在黄的版本里，七巧被扔进了军阀家庭，与名为长安的男子有私。两人私奔殉情，七巧竟未死，并被父亲关了起来，幸赖保母何干搭救，这才逃出生天。就在这一点情节里，我们已看到黄碧云怎样改写祖师奶奶的经典。原作中七巧的女儿长安被变性成为她的情人，而张本人被父亲幽禁、由保母放出的自传经验，这回被套在七巧的身上。张冠李戴，但却释放出阅读张作的新可能。七巧历尽沧桑，成了妖娆颓废的名女人，当她拉上卧房血红的窗帘，吟吟笑着“太阳不是我们的”，她是念着曹禺《日出》中陈白露的名句。七巧解放后嫁给显然是从鲁迅《伤逝》借来的涓生。她在一拨拨的政治运动中饱受冲击，失心成疯。黄碧云游戏人间式的嘲仿一下子又有了历史的阴霾。七巧最后死于非命，也是无可奈何。只有张爱玲原作中血红的大月亮，依然高挂——是在广

州，而不是上海。

《双城月》另有两条线索，孤僻的偷窥者向东对老年发疯的七巧，有了不能自己的欲望。但他的窥视不只用双眼，而是用他的单眼相机来完成。他“很希望可以在摄影机里看到自身的毁灭”。向东父母死于文革动乱，以后迷上摄影。他“无法不深深的迷上曹七巧，是因为她濒临死亡的脸孔，非常瘦非常瘦，左手萎缩了，全身像一袋骨头，只有那双大眼睛，依然妩媚如水”。七巧“演出”了向东对死亡的媚惑，而此一媚惑必须由物体而非肉体来转嫁。向东用鱼钩钓到她晾晒的大红内裤，“他深深的吸啜着、咬着，呼吸着死亡的妩媚气息……他整个人沐在血红的空气之中，感到了幸福——整个中国在互相谋杀。他亢奋了，射了精。”<sup>②</sup>恋物与恋尸，自恋与自读，最后由向东自拍上吊自杀的场面达到（性）高潮。性与死亡的痕迹，只能由照片来作后见之明的印证。正是音容宛在，魂兮归来<sup>③</sup>。

另外一面，曾在文革中文攻武斗连续杀了十六人的陈路远，摇身一变成了干探。多年前的惨烈的谋杀欲望，总是潜伏在心中。而七巧那双洞悉一切的眼睛，重又勾起了他当年的回忆，嗜血的欲望。是他找了条露铜丝的电线，抛到对楼七巧的窗上，通上电，立时杀了她，“每次杀人后他都像做完爱一样舒畅而宁静。”一切停当，路远回复他执法者的身份。

《双城月》极尽铺张暴烈的记忆，阴魂不散。《失城》则作出死亡宣言。《失城》的情节分三线进行，一个逃离大限、移居海外的香港白领阶级陈路远及妻子赵眉家庭，四处迁徙后又回到香港，而男女主人已是耗尽精神，终引发杀妻灭子的血案。以殡葬为业的叙事者则猛靠死人谋生，居然守着白痴孩子过得心安理得。另一方面英籍总督察在办案之余，不禁为来日无多，家业两空而颓唐不能自拔。

陈路远一家走投无路，离港又回港。他由惶感到绝望，香港读者看来应心有戚戚焉。反讽的是，大限还没到来，这户人家已先自行了断。但如果黄碧云只写了这么个耸人听闻的故事，就不值得我们大作文章。

更有意义的是，她巧为运用形式语言，把心理威胁作了寓言化的处理。我以为黄是营造“诡魅”（uncanny）效果的高手。原有语汇里，uncanny并不意味没来由的惊悚；恰相反的，我们觉得惊悚，因为面对的事物是如此陌生，可又如此似曾相识。（uncanny 德文字 unheimlich 脱源自 heimlich，意指家常熟悉的事物。）<sup>②7</sup> 据此评者多已指出“诡魅”之所以让人忐忑难安，正因为它在最不可思议的状态下，激起你我对家或家园的乡愁，并间接点出我们无家或离家的现况。在“诡魅”的氛围里，诱惑与恐惧同时存在。

《失城》的诡魅效应效果首先见于陈路远一家离港/返港的纠结里。他们离去，因为知道家园即将失去；他们因思乡归来，却又发现家园已非昔比，甚或从未存在。地理空间的似非而是成为心理空间的似是而非。这家人“回来”了，却一点点失去了他（她）们念之存之的地盘。除了死亡，那最后的归宿，他们无从解脱。

而如上所述，陈路远、赵眉这些角色，总不断重复出现。小说家创作的自由成为读者的束缚，我们不断在他（她）们身上看到或想到他（她）们的前世今生。阴魂不散的情节、人物、文字可以看作是后现代的衍异重复，但更不妨视为尼采式的永劫回归——重复的重复，虚空的虚空。如《失城》中的谶语，“事情原来不得不如此”。而小说的结尾，“希望原来无所谓有，无所谓无的”，正与鲁迅名作《故乡》的结尾遥相呼应。这是鲁迅的魂兮归来吗？“故”乡/“失”城，有就是没有，失去就是复归。徒劳的循环哪，黄碧云的感慨，以《失城》的回归情结达于高潮。

#### 四 香港，痛史

在以上三节里，我讨论黄碧云的女性叙事策略：一、一反现代文学以温柔是上的风格，她以暴烈的文字、题材，扭曲现成叙事体系，渲染



暴力行为，将我们的承受力推向极限。黄认知女性所承受的艰辛，不能轻易救赎，而必须逼近酷烈的深渊，审视其黑洞，才能面对启示录般的破毁与悲恸。二、我认为她的残酷叙述，指向对律法——父权的、政权的、神权的——质疑；任何女性书写是非法也是“非”法的。她因此有意建立了一种另类的正义论辩。三、黄碧云借重复、谑仿的写法方式，为女性招魂，她唤生了诡魅的视野，将有时而尽的（男性）单一的权威论述，分裂为无尽的回声幻影。女性的创世纪，不从光明，而从黑暗开始。

黄碧云的《烈女图》代表她迄今规模最大的尝试。上述的三项特色，也都再次得到验证。所不同者，此作更凸显黄的历史观，在令我们一开眼界。黄前此的作品饶富国际视野。她写孟加拉革命、海湾战争、文化大革命，无不点出历史暴烈的种子，无所不在。我们在天灾人祸阴影下的爱欲征逐，也不过是具体而微的虚无游戏。但香港毕竟是黄碧云生于斯、长于斯的所在，她的历史观尽管再游移诡魅，终得落实在某一基层。于是有了《烈女图》。

《烈女图》看得出因应于九七回归，但黄并不人云亦云，徒然追记香港的繁华。她从女性的观点，追述百年香港的点点滴滴。外力加诸的政治暴力当然是她念兹在兹的史实。但她更有意点出女性所最刻骨铭心的是日常生活的暴力，“琐碎”历史的恐怖。诚如张娟芬所言：“没见过这么疾言厉色的女人史，喧哗嘈杂尽是鬼声，三代女人扯着喉咙尽情控诉，愤怒如火四野延烧。”<sup>②</sup>

小说分为三个部分，分别以“我婆”、“我母”、“你”为标题。女性三个世代的延续，不言自明。“我婆”的部分以宋香及林卿两个女人为背景，夹以香港20到40年代的种种史实。宋香及林卿出身寒微，早岁各历尽辛苦。因缘辗转，她们有了共事一夫的机会。宋香貌丑无文，注定一生劳碌。林卿命犯桃花，总是合该作妾作小。她的第一次婚姻里被家翁强暴，终被逼举枪报复，其间夹杂日军犯港，饥荒迫害，十足惊心

动魄。宋、林二人互不相让，但在乱世之中她们终必相互扶持，死而后已。

“我母”的部分则介绍一系列下层社会的女性：彩凤、玉桂、金好、银枝、带喜等生长于二次大战期间。每人从小就涉入社会，养家糊口。她们的故事如此庸俗卑微，原无足观，但相互串联，不啻构成一幅战争及战后香江贫寒女子的众生相。她们不少曾在成衣厂、加工厂做工。香港的繁荣，是她们胼手胝足的努力成果，但东方之珠的光彩，哪里会照到她们的角落？第三部分“你”则回到当代风情。惨绿男女的浮世恋情，不可思议的凶杀怪案，太平盛世，颓废的杀机四处游窜。百年香港丰采，至此竟似气数已尽。

黄碧云描述如此多人物，是一大险着，而她赖以维系全书脉络于不坠的方法，是第二人称“你”的叙事观点。黄运用“你”而非“我”作为叙事主体，已是一剖为二的策略，花开二叶，各表一枝，由此产生的对话脉络，已颇可观。你婆宋香、林卿，你母彩凤、玉桂、全好，尽管身份有异，境遇各殊，却都是“你”的血脉根源，女性族谱里失散的至亲。《烈女图》因此是本奇异的尼采/福柯式谱系学纪实。倒果为因，追溯那总已被压抑、被放逐的女性记忆与关联。

我以为小说“你母”的部分，最为精彩。“我婆”渲染早期香江往事，带有传奇色彩，容易讨好。“你”的部分则是黄碧云已操作十分熟练的材料，并不能超过以往成绩。“你母”的部分由一群极平庸的车衣厂女工的生命颠仆组成。她们编织衣服，也编织自己的生活，更由此间接编织香港历史。张爱玲当年写女人与“穿”衣服的关系，黄碧云写女人与“做”衣服的关系。这里包含的女性与劳动、生产、消费的辩证，还有女性与服装的依违关系，其实可以大作文章的。台湾部分女性主义学者对服装政治学颇有兴趣，但除了绕着欧美名牌打转，尚不见对黄碧云式服装世界的关注。

《烈女图》最终的关怀是香港历史。九七前后，我们至少看到有四

本与香港历史有关的长篇小说创作：西西的《飞毡》、董启章的《地图集》、施叔青的《香港三部曲》，以及黄碧云的《烈女图》。《飞毡》其实也深富编织意象；西西以童话式口气追思香江的人事沧桑。举重若轻，但她的爱恋依依之情，早已渗入字里行间。董启章的《地图集》以（伪）地志学叙述入手，重新画制，叙述香港的地形地物。地图的完成其实是阅读政治的开始。董糅合虚构与风物志、掌故与理论于一炉；他提醒我们香港从无到有，原也充满虚构色彩。施叔青的《香港三部曲》则以一个妓女的发达史为主轴，铺陈东方之珠的传奇始末<sup>②</sup>。

在这三部作品中，施叔青的《香港三部曲》与《烈女图》颇有可资对比之处。《香港三部曲》中的名妓黄得云淫佚妩媚，倾倒众生。她顺时应势，竟能自欢场涉入商场，成就一片家业。然而黄的感情冒险，却是好事多磨，最后空留余恨。《香》书延续传统女人与历史的对应笔法，充满传奇色彩，起承转合，紧扣香港历史。倾国倾城的繁华，终以寂寞空虚收场。相形之下，黄碧云的《烈女图》将叙述化整为零，仿佛有千头万绪。而她的女主人翁们尽管出身与黄得云相似，却难有后者呼风唤雨的本事。她们的事迹如此琐碎，很难产生所谓寓言意义。但这正应是黄碧云用心所在吧。女性的痛苦与悲伤，沉淀在香港记忆中，不能，也不必结晶为香港寓言。世事纷纷，交投错综。香江市井女子艰难地活过一生，一点不多，一点不少。是生活本身的物质性，指向了女性的暴烈，女性的温柔。

以黄碧云的创作活力来看，在新的世纪中必有更多的惊人之举。而过去十年她为当代中文小说所投入的变数，也刚刚开始为（如我这般的）评者所咀嚼思考。后见之明，此又一例。黄碧云对女性的历史与书写，于是使我想到也是桀骜不驯的台湾女诗人夏宇的创作自况。那是：

一种反抗。一种吞噬。一种再生。一种杀人见血。一种焚尸不灭迹。一种爱。一种恨。爱极生恨。恨极生爱。最后，它们是一种

轮回说。<sup>⑩</sup>

女子因黑暗而创世。

泰初无道，因此女子有写。

## 注 释

- ① 黄碧云《创世纪》，《突然我记起你的脸》（台北：大田，1998），页109。
- ② 同上，页106。
- ③ 同上，页93。
- ④ 黄碧云《温柔与暴烈》，《温柔与暴烈》（香港：天地，1994），页3。
- ⑤ 黄碧云《创世纪》，页89。
- ⑥ 见拙作《此怨绵绵无绝期——从〈金锁记〉到〈怨女〉》，《如何现代，怎样文学？——十九、二十世纪中文小说新论》（台北：麦田，1998），页363—382。
- ⑦ 黄碧云，《其后》（香港：天地，1994），页202。
- ⑧ 黄碧云《失城》，《温柔与暴烈》，页206。
- ⑨ 黄碧云《双城月》，《温柔与暴烈》，页67。
- ⑩ Joseph Lau, "The Little Woman as Exorcist: Notes on the Fiction of Huang Biyun," *Journal of Modern Literature in Chinese* 2.2 (Jan., 1999), pp.149—164.
- ⑪ 黄碧云，《烈女图》（台北：大田，1999），扉页。
- ⑫ 见如 Allen Weiss, *The Aesthetics of Excess* (Albany: SUNY P, 1989), chap.4.
- ⑬ 南方朔《七罪世界的图录》，《七宗罪》（台北：大田，1997），页3—8；杨照《人间绝望物语》，《突然我记起你的脸》，页3—8。



⑭ 这当然是匈牙利诗人裴多非 (Petöfi) 的名句, 鲁迅所喜引用的译句。

⑮ 引自 Weiss, p.44。

⑯ 此处黄碧云的暴力观念近于本雅明的“开成暴力”(Affirmative Violence)。开成性暴力有别于我们习知的“宣成暴力”(Performative Violence), 用廖朝阳的话说, “是纯粹形式的显现, 是为所有主体力量保存开显可能的绝对伦理……律法(主体)的内容虽然是在自我宣述当中形成, 具有稳定性, 延续性, 同时却也因为要取得规范对象的认可而必须不断追求与正义的绝对形式(也就是开成形)统一, 从而因为无法完全开放, 无法真正保存一切对体各自宣成的可能性而不断拖延这个绝对形式的实现, 不断偏离普遍正义的目标。”见廖《〈天龙八部〉的传奇结构》, 王秋桂编《金庸小说国际学术研讨会论文集》(台北: 远流, 2000), 页 536。对本雅明暴力观的批评, 见 Beatrice Hanssen, “On the Politics of Pure Means: Benjamin, Arendt, Foucault,” in *Violence, Identity, and Self-Determination*, eds. Hent de Vries and Samuel Weber (Stanford: Stanford UP, 1997), pp.236—252; 此文可以间接作为廖文的批评。

⑰ 黄碧云《罪与罚》, “一念之地狱”, 《温柔与暴烈》, 页 149—150。

⑱ 同上。

⑲ 黄碧云《记述的背后》, 《突然我记起你的脸》, 页 173。

⑳ 同上。

㉑ 同上。

㉒ 语出《尔雅·示训》(上海: 上海古籍, 1977), 页 71。

㉓ 见如 Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Dept, the Work of Mourning, and the New International* (N. Y.: Routledge, 1993); Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (N. Y.: Columbia UP, 1994); Michel Foucault, “Theatrum Philosophicum,” in *Language, Counter-Memory, Praticce*, trans. Donald Bouchard & Sher-

ry Simon (Ithaca: Cornell UP, 1981)。

- ⑳ 见 Scott, Durham, *Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism* (Stanford: Stanford UP, 1998)。
- ㉑ 黄碧云《双城月》，页71。
- ㉒ 有关照片与死亡的辩证，自宋坦至巴特已屡有论及，兹不赘。
- ㉓ 见如 Anthony Vidler 的分析，*The Architectural Uncanny* (Cambridge: MIT P, 1992)。
- ㉔ 张娟芬《鬼城的喧哗》，《中国时报·开卷周报》，1999年5月6日。
- ㉕ 见拙作《异象与异化，异性与异史——论施叔青的小说》，收于施叔青《微醺彩妆》（台北：麦田，1999），页7—44。
- ㉖ 夏宇《逆毛抚摸》，《摩擦，无以名状》（台北：唐山，1997），页6。

## 第十五章

# 世俗的技艺

## 阿城论

1984年7月,《上海文艺》刊出作者署名阿城的小说《棋王》。这篇小说写文革期间一群知青的传奇遭遇。以他们懵懂下乡支边起,以其中一人邂逅无名老者,钻研棋艺、博弈较技为高潮。全篇文字遒劲精致,情节紧俏动人,在彼时伤痕、反思文学的狂潮中,自然独树一帜。《棋王》一出,先在大陆引起瞩目,继之流传海外,成为人人争相一读的作品。

以后的故事已成为中国“新时期”文学的重要一章。《棋王》为渐渐兴起的寻根文学,作出重要示范;同时它所透露的人文精神,正与学界蓄势待发的“文化热”互通声息。而阿城的文字工夫,更要让一辈作者读者大开眼界。《棋王》之后,阿城又陆续发表了《树王》、《孩子王》两作。前者写尽文革期间,人与天争,斫丧自然的暴行;后者则见证教育沦落、百废待此一举的艰难。十年树木、百年树人,中国的文明及自然何以消磨至此?尤其不可思议的是,种种狂暴作为,竟是假“文化革命”之名进行。阿城下笔,鲜少口号教训,感慨自在其中。“三王”小说成为80年代中国文学的经典,良有以也。这几篇小说登陆台湾后所引起的“大陆热”,应是不少书迷及出版者记忆犹新的话题。

面对排山倒海而来的盛誉，阿城却似乎无动于衷。“三王”之后，他并未打铁趁热，推出据称原本构思的“八王”，或“王八”系列的另五篇。他的确写出了一些短篇，如《树桩》、《会餐》，及《遍地风流》系列的部分篇章，但大抵而言，阿城的盛名是建立在少数作品上，而且久而久之，盛名成了传奇。与此同时，阿城厕身电影界，先后与谢晋、陈凯歌、张艺谋等合作往还。80年代后期远走国外后，他更是不少侯孝贤电影咨询的对象。阿城显然并没闲着。但从文学界的角度来看，他却予人闲散的形象。

而这一闲散的形象，有它不得不然的外在因素，但也可能与阿城的创作美学息息相关。小说者，小道也。为与不为，莫非也是一念之间的事。小说与世俗的其他技艺相比，不多一分尊严，也不少一分姿色。对切切要把小说化为大说的作者读者，这一立场未免显得消极，但对照阿城有关文学艺术的立论，其中自有分寸。

也正因此，阿城在世纪末的大陆、世纪初的台湾推出《遍地风流》小说选，值得我们格外注意。睽违了这许多年，阿城拾掇各色作品，汇集成书，是总结他前此的创作经验？还是又从中淬炼出不同心得？以阿城标榜的创作风格而言，这是过于正经八百的问题，当不得真。但以《遍地风流》回看他的所来之路，我们还是可揣摩他的进境：简言之，世俗的、抒情的、技艺的小说观。

## 一 俗与闲

阿城生而有幸，是人民共和国的同龄人。不幸的是，阿城的出身有欠纯正，因此不能为“人民”所喜。他的父亲钟惦棐是著名影人，因为执著一己艺术信念，早在50年代的运动中，即已中箭下马。如阿城自谓，在他成长的年月里，早已体会因身份有别，前途殊异的道理。文革期间，不说红卫兵，连红卫兵的喽啰也沾不上边。一俟“上山下乡”的



口号展开，他早早打好行李，准备接受贫下中农的再教育。先去雁北，再到内蒙，最后落户云南，一待就是十年。四人帮倒台后，各地知青摩拳擦掌，纷纷争取深造的机会，而阿城无所动心。原因无他，家庭背景有以致之<sup>①</sup>。

然而十几年辗转南北，深入村野的经验，早已教给阿城太多学校以外的知识。他逆来顺受，与其说是对于不利于自己的政治因素，长怀自知之明，更不如说民间的一切让他了解，生命驳杂的层面，有待更多的担待与包容。他的“三王”作品写知青下乡，没有公子落难式的酸气，也不刻意夸张青春无悔式的天真。他冷眼旁观，却又事事用心，这一姿态，似远实近，是阿城写作的一大特色。

更重要的是，阿城作品对世态人生的扫描，展现前所鲜见的众生相。《棋王》中的拾荒老者，真人不露相，竟然深怀绝技。《树王》中的萧疙瘩，舍身护树，令人肃然起敬。《孩子王》中的山村男女，一颦一笑，如此质朴无文，而他们对知识的好奇，开启了文化革命绝境中的一线生机。礼失求诸野，阿城向往一种市井甚或山野文化，作为对正统的批判，甚或对正统的救赎。相对于官方主流论述的“双结合”、“三凸出”、“红光亮”、“高大全”，阿城笔下的系列人物，寒碜丑怪，哪里配称是主席的好子民。但正是在这些畸人丑人里，阿城参看乱世中的生存智慧，颇有所得。难怪“三王”小说一出，众家读者如获至宝，或曰中华棋道，毕竟不颓，或曰禅道香火，劫后重生<sup>②</sup>，好不热闹。

我以为阿城“三王”时期的作品，善则善矣，仍然未脱微言大义的框架。较之文革后的文学，他当然已走得太远，但比较《遍地风流》的作品，尤其“杂色”中诸篇，我们不难看出他的转变。如果“三王”小说仍执著“礼失求诸野”的乌托邦怀想，《遍地风流》所要标记的，应是“礼不下庶人”。庶人所充斥的世俗社会，熙来攘往，啼笑之外，更多的是不登大雅的苟且与平庸。然而阿城看出其中自有一股生命力。往好了说，这生命力是一股顽强的元气，总已蠢蠢欲动，饮食男女，莫不

始于此。但另一方面，这生命力也是一种坚韧的习气，一种好死不如赖活着，且战且走的日常生活策略<sup>③</sup>。阿城希望多写世俗社会中的元气，但笔下的人物每多显露得过且过的习气。两者都是生命力的表现，但所透露的差距何其之大。这是阿城作品的尴尬所在，也是他的（有意无意泄露的）历史感慨所在。

元气与习气的异同：在《遍地风流》的“遍地风流”一辑里，阿城写云南怒江溜索渡江的惊险。情辞犀利，跃然纸上。引起我注意的，倒是渡江后几条汉子“走到绝壁前，扯下裤腰，弯弯地撒出一道尿，落下不到几尺，就被风吹得散开，顺峡向东南飘走。万丈下的怒江，倒像是一股尿水，细细流着”（《溜索》）。到了“彼时正年轻”一辑中的《成长》，与共和国同日诞生的王建国，大好前程，却经不住革命的摧折。1976年后，曾是重点保送学生的王建国成了毛主席纪念堂建筑工人王建国。那一日他在工地高处忽有内急，报准就地解决。他迎着左左右右的大会堂、纪念碑、博物馆顶，一泄如注。“高处有风，王建国解决问题后，抖了一下，两眼泪水。”又如“遍地风流”中的《洗澡》，蒙古骑手驰骋之余，河中洗澡。“他撅起屁股，把头顶浸到水里，叉开手指到头发里抓，歌声就从两腿间传出来。”而在“彼时正年轻”的《专业》里，下乡雁北的知青，兀自为主义问题嘤嘤不休。他们跋涉到一矿区请教专业。殊不知专业早已随俗深入地下，裸着身子挖煤贴补生活。当他应声自煤坑爬上，黑糊糊的“起身迈出筐，低头弯腰在地上翻捡衣裳，屁眼儿倒是白的”。

随处撒的野尿，猛然撅起的屁股；吃喝拉撒，这是生命的基本面了。在这之上，阿城架构他的世俗视野。妻妾共存的老头、弃猫养鼠的宠物恋者，捣大粪的干校劳动员，四处观望的小官僚……林林总总。新中国的清规戒律如此苛刻，务使人人都成为圣人。而阿城眼光所及，却看到了太多闲杂人等，有的吃亏受苦，有的占便宜玩花样，他们其实无所作为，却也正因如此，他们为一个肃杀的社会沾上人气。这人气未必

是好闻的。《厕所》里的老吴一天到公厕出清存货。八个坑四个有主儿，街坊邻居蹲坑之余聊将起来。事办完了才发现都没带纸。等着等着又来一个忘纸的家伙。大伙正一筹莫展，老吴突然站了起来。“老吴系好裤子，说，我的晾干了。”

阿城世俗观最系统化的呈现，是在他《闲话闲说》及《威尼斯日记》二书中。前者收纳阿城87至93年漫谈中国文化与小说的心得，后者则是他的世俗观的身体力行。从甲骨文老子孔子到《教坊记》、《太平广记》、《武林旧事》，从散曲话本《金瓶》《红楼》到张爱玲王安忆。千言万语，阿城的世俗可以归纳到一个“自为的空间”<sup>④</sup>。这是一个浮世的空间，容得下男耕女织，可想也难清除男盗女娼。这也是一个花样百出的空间，“就是活生生的多重实在，岂是好坏兴亡所能剔分的。”<sup>⑤</sup>而在《威尼斯日记》里，这一空间更可以是异国的、驿动的。阿城认为世俗是文明的源头活水，总为礼乐教化提供额外的出路。

我以为这一自为的世俗空间，与其说是结结实实的存在，更不如说是一种境界。两者之间有相辅相成的时候，也有扞格不入的时候。阿城游走其间，未必完全说清他的意向。但有一点是明确的。市井的匹夫匹妇也许充实了世俗的声光色相，但观察世俗并且指认其中的境界者，总少不了艺术工作者——或更广义的“生活家”——的慧眼与中介。阿城于此，应有当仁不让的信念。而他也必然得面对其中的吊诡：过分抬举世俗难免有刻意求工之嫌，过分而迁就世俗也可能导致沆瀣一气的可能<sup>⑥</sup>。于是他提出了“观”世俗的必要与限制。世俗“其实是无观的自在”，总是超出观者的预料<sup>⑦</sup>。但“观者”的存在又是体现世俗的要径。如何静静旁观，而不制造世俗的大观奇观，是阿城的用心所在。

中国革命靠普罗大众起家，从一开始就志在结合民间力量，与庙堂相对抗。表现于文学艺术的，是对通俗文艺的利用，对“民族形式”的论辩。早在1938年毛泽东就提出了“老百姓喜闻乐见的”、“中国作风

和中国气派”的文艺口号。到了1942年的延安讲话，他更挑明了文艺为群众服务的目的。这些观点当时引起绝大的反响，周扬肯定五四传统兼容并蓄的特质，或像林冰强调“民间文艺形式是民族形式的中心源泉”，无非是同一光谱的两端<sup>⑧</sup>。中共文学一向渲染俚俗色彩，从早期的赵树理到文革的样板戏，莫不如此。可怪的是一些文艺工作者打着红旗反红旗，越是强调民间世俗，越是要将人民导向超凡入圣的阶段：“六亿神州尽舜尧”。诚如阿城调侃的，如果满街走的都是舜尧，这人生未免有点恐怖<sup>⑨</sup>。

复旦大学的陈思和教授也看出这其中的矛盾，近年大力提倡“还原民间”的看法。陈批判左翼新文学传统以降对民间文化的发扬及伤害，成为中国追求现代性的一大公案。对陈而言，“民间”的概念有三：（一）它是在国家权力相对薄弱的领域产生，保存相对的自由活泼形式；（二）自由自在是它最基本的审美风格；（三）既然包纳五花八门的小传统，它是菁华与糟粕的综合，也必须拒绝单一价值判断<sup>⑩</sup>。这一民间概念即使在文革中，仍不绝如缕，而且渗透于主流价值中。而陈希望还原民间，视其为历史时空的新坐标点（chronotope），以与权力阶层的“庙堂”、知识分子的“广场”相抗衡。

阿城的世俗观与陈思和的民间观有许多相互印证之处，代表世纪末文化热后大陆文人的又一立场。两者也都十分警醒世俗或民间的流动性及暧昧性，无法总由理论落实。比较而言，陈更侧重“民间”对“庙堂”、“广场”的批判功能性，阿城则想像“世俗”与礼教的附会、嘲仿，及解构/建构关系。晚近的西方理论对类似命题也多有发挥。大抵而言，一脉以“民间社会”（civil society）和“公共空间”（public sphere）为线索，纵论现代社会建设过程中民意流通的能量及意义；一脉以列斐伏尔（Henri Lefebvre）及齐美尔（George Simmel）等观察资本主义社会“日常生活”（everyday life）的不安、内爆及现代性的批判；一脉以巴赫金的嘉年华理论为基础，强调民俗肉身，下里巴人的救



赎力量<sup>⑪</sup>。而因应后现代理论兴起，雅俗高下的界限，不断被戏弄穿刺，早年本雅明的“商场论”（Passage Walk），或70年代苏珊·桑塔格的“假仙论”（Camp）、德博（de Bord）的“奇观论”（Spectacle）纷纷又被端出台面<sup>⑫</sup>。影响所及，流行文化研究成了学院的新宠之一。

面对这许多的立论，阿城“闲话”世俗，反而倒有了无心插柳之功。而他对当下论者的反应可能是，“你也来了？”世俗如果成了口头禅，未免有画地自限之虞。17世纪的吴敬梓嘲弄互相标榜的名士“雅得俗”。阿城可能在暗暗莞尔，今日之世的文人为俗而俗，并引以为雅，是为大俗<sup>⑬</sup>。归根究底，你我其实都不能脱俗，都在阿城的世界里，你唱罢来我登场。但这样的热闹，是元气，还是习气？话说回来，世与俗，甚至欺世与媚俗，有总比没有好。

## 二 世俗的抒情

阿城小说的文字平淡隽永，即使偶见机锋，也是点到为止，决不强作解人。“三王”小说中最动人的片段往往在于描写最猥琐的生命时刻。像《棋王》中写王一生的吃相，早为读者津津乐道，《孩子王》中的教学场景，娓娓述来，自是活生生的启蒙新解。同样的乱世浮生，阿城与多数作家不同，总能别有所见。这些现象或是灵光乍现，或是荒谬突梯、或仅仅是平凡得不能再平凡的生活即景，一经点染，立刻生动起来。

这样的写作知易行难，其实是需要功夫的，下文当再论及。可以在此强调的是，它也牵涉了一种睹物观情的位置，一种与人间世对话的方法。“抒情”一词未必恰当，尚庶几近之。抒情是个大题目，当然不能在此尽详。已故的捷克汉学家普实克（Jaroslav Průšek）在20世纪中曾提出中国文学现代化的两大特征，即是抒情化及史诗化。在普实克的定义里，晚清以降文人易诗为文，将以往诗言志与诗缘情的传统，嫁接

到说部文章的表达下。此与现代个人主义的兴起，主体的心理学化，以及人我关系的疏离感，都有互动关系。郁达夫、叶绍钧的作品即是好例子。而从左翼立场观之，普实克毋宁视此抒情倾向为过渡阶段。他更乐见的是中国现代作家史诗化的努力。他所谓的“史诗”强调文学的历史功能，作家参与社会的必要，以及文学与革命实践的结合。一言以蔽之，化小我为大我<sup>⑭</sup>。

五四以后的文学发展，以“史诗”化为大宗，革命与启蒙之声不绝于耳。四九以后的大陆文学，尤其将此命题，发挥得淋漓尽致。从《三千里江山》到《保卫延安》，从《金光大道》到《艳阳天》，顾名思义，已可得见作品的庞大抱负。旅美学者王斑自其中看出一种“雄浑”（sublime）的美学，确是一针见血。王认为雄浑大则大矣，却有其代价：“它是一套论述过程，一种心理机制，一个令人叹为观止的符号，一个‘身体’的堂皇意象，或是一个刺激人心的经验，足以让人脱胎换骨。”在其运作之下，“任何太有人味的关联——食欲、感觉、内欲、想像、恐惧、激情、性欲、自我的兴趣等——都被压抑或清除殆尽，所有人性的因素都被以暴力方式升华成超人，甚至非人的境地。”<sup>⑮</sup>

毛泽东是诗人，而且是心向史诗的诗人：“数风流人物，还看今朝”，正是舍我其谁。阿城成长于这样的文化氛围，却兀自琢磨出极不同的风格。他是80年代初重新将大陆文学导向抒情境界的作者之一，正与革命文体背道而驰。在这一方面，他其来有自，老作家汪曾祺的小说，成为他灵感的最大泉源<sup>⑯</sup>。汪曾祺在文革后重又崛起，意义深远，因为早在抗战期间他在西南联大曾师事沈从文。由此再向前推，从叶绍钧、周作人、废名、萧乾、凌叔华、何其芳、卞之琳，甚至胡兰成等人所汇集而成的诗歌、散文、小说风格，其实在1949年以前，已经形成一抒情传统。这些作者，不论出身及意识形态纠葛，率皆在“感时忧国”的主流论述以外，对现世人生投以有情眼光。相对于国族主义的号召，他们更专注地域的局部的（locality）人间烟火，文化痕迹，并求自

其中找出启悟而非仅是启蒙的契机。我们谓这些作家为“京派”、“乡土”，或“抒情”，其实不能恪尽其意。他们都有世故的一面，对生命的疾苦并未视而不见。但发诸文章，他们显然认为“呐喊”、“彷徨”毋须是必然的姿态<sup>⑰</sup>。在周作人、胡兰成的例子里，国家的兴亡，华族文化的绝续，与个人情趣的取舍，竟然发生绝大冲突；他们成为叛国者<sup>⑱</sup>。而沈从文的试图自杀，恰是另一极端表现<sup>⑲</sup>。他们都是“国家认同”这出世纪好戏的牺牲者，1949年之后被斗争，被打入冷宫，也就可想而知了。

阿城其生也晚，没能赶上三四十年代那段政治禁忌下，却也众声喧哗的时代。正因为他缺乏这一传承的自觉，他的作品反而透露新鲜的意味。比较起来，前辈作者虽然观照、书写人生百态，多数仍不脱矜持姿态。阿城的作品有“野气”。这不仅与他前半生的经历有关，也与他有意贯彻“礼不下庶人”的想法有关。由此形成的张力，最为独特。他写“拴着鸡巴”下坑的矿工；迎面撞上女子阴部的知青；穿着肥料袋裤子的农民，大刺刺的百无禁忌。相对前此作家悲天悯人的包袱，他更趋向天地不仁，各自好了的视野。毛主席点数“风流人物”，阿城则将“风流”下放民间。“遍地风流”是山村泼妇，高声“天骂”，以致为男女性器官的功能作出新解的风流（《天骂》）；是食量惊人的牧童，找不着老婆可以，却绝舍不得离开母牛的风流（《大胃》）；是干校捣粪的学员，加工细制，把粪捣得“轻轻的，软软的”、“像肉松”、大风起兮“粪都在天上”的风流（《大风》）；是60年代故宫后山上遗下的各色保险套，“第二天就有孩子惊喜捡起用嘴吹成透明长气球举在手上跑来跑去跑出公园跑回家到处炫耀”的风流（《故宫散韵》）。

而阿城抒情的极致处，不只在于容纳世俗欲望的千奇百怪，也更及于生命最凶险无情的时刻。早期的“三王”系列，各以文革中一种艰难处境为着眼点。知青下放的苦中作乐，山野村夫知其不可为而为之的卫

树行动，或穷乡僻壤的琅琅读书声，都是在现实环境的死角，化不可能为可能。在《遍地风流》里，阿城更进一步直视他的素材。《大门》里的红卫兵，肆意破坏一座古庙，好不得意；一年后重回旧地，赫然发现一座庙门矗立在平野上。“庙已经没有了，连一块瓦一根木丝都不见了，只剩下这个门，这个贴了封条的门。”黄河边上的小村，莽莽天地间，惟有一门矗立。这门开向文明的一晌繁华，还是文明的骤然劫毁？《夜路》里的知青以不怕鬼出名，还因此得到女伴青睐。未料女伴突然死去，知青自愿为她守尸。“天气热，尸体就胀，先是大肠发酵，肚子凸得像怀胎十月……天黑后，凉下来，腹中气流窜，肚子里吱吱乱响，气出喉管，小秀（死者）就发出呻吟，好像还活着在忍受病痛。”《火葬》里的干部暴毙，知青奉命烧尸，不得其法，死人“肚子爆了，油溅到知青的脸上，温温的”。之后他们就着火堆，“花生黄豆慢慢地烤吃”。花生黄豆原是用来助长火势，加速烧尸用的。

这真是些令人无言以对的时刻。阿城写来俨然无动于衷。我们不禁要问，在什么意义下，这样的情境也堪称抒情？传统抒情文学讲究温柔敦厚、情景交融。阿城却似乎要说在新中国那些混沌岁月里，哪里容得下这样的闲情逸致？惟有出入粗鄙的丑陋的杂色，而且仍能参得其“情”，才是真正的情景交融。在这一方面，阿城的先行者不是别人，正是沈从文。

三四十年代的作家，有多少因为困处在吃人礼教中，百难解脱，因此释放出阿城所说的“阴毒”之气<sup>②</sup>。沈从文的题材其实是“阴毒”的，但由他写来，竟然毒气尽消。想想沈的作品：《士兵》中守着老妻尸体，静听来往士兵说故事的老者，《贵生》中爱情不遂，愤而纵火的青年贵生，《丈夫》中默许妻子卖淫，而又油生莫名妒意的丈夫。还有《巧秀与冬生》中族群械斗、通奸偷情，《菜园》中革命杀戮、生离死别。沈从文笔下的中国从来充满不义与血腥。然而作家竟能以谦卑心情，收纳种种人生变貌，没有批判，殊少滥情，反而托出生命中“不能



已于言者”的神秘与深情。沈的《三个男子和一个女人》写的是则不堪人目的尸恋故事，原有所本。在沈氏的笔下，却“失去了猥亵，转成神奇”。这是沈所谓生命的“神性”返照<sup>①</sup>。

到了阿城，他更宁愿连这点“神性”的寄托都摆在一边，转而作最素朴的白描。《遍地风流》的“遍地风流”一辑毕竟有山川风景的衬托；“彼时正年轻”一辑的内容再不忍卒读，也有年轻作为底色。是在“杂色”里，我们迫得承认人生不过如此。传奇或神奇褪尽，一把破提琴、一块豆腐，一双布鞋，或如前所述，一座茅房，提醒我们俗世无所不在的物质性。传统抒情美学咏物喻意，阿城探本还原显然别有所求。这是一大挑战。但我以为《遍地风流》的篇章嫌少，尚不足以完全凸显阿城的潜力。

### 三 世俗的技艺

阿城的小说读来如行云流水，仿佛不着一力，细看则颇有讲究。修辞遣字，是得实实在在造就出来的。阿城对文字风格的要求，可以见诸《闲话闲说》中的篇章。他对世俗文类如戏曲、小说的重视，对常情常理的刻画，已经可见尺度所在。他又最忌小说有“腔”，不论是寻根腔或伤痕腔都“引人发怵”<sup>②</sup>。而在散文集《威尼斯日记》中他写道：“好文章不必好句子连着好句子一路下去，要有傻句子笨句子似乎不通的句子，之后而来的好句子才似乎不费力气就好得不得了。人世亦如此，无时无刻不聪明会叫人厌烦。”<sup>③</sup>

做文章与做人，对阿城而言，都要懂得大巧若拙的道理。这里的“巧”不意为机巧，而更近于技能。与以往抒情美学言为心声、诚中形外的说法，这似乎有些距离。但我以为阿城另有看法。他的自况身世，颇有“吾少也贱，故乡能鄙事”的感慨。生活的历练，使他必须经营所能，趋吉避凶。文章固为千古之事，但到底是种技艺，有它实在的

因缘。

让我掉弄书袋，进一步说明我的想法。海德格（Martin Heidegger）曾说明技术（technology）一观念的微妙意义。我们今天对技术的认知，多与其立竿见影的工具性（instrumentality）衔接；有用之谓也。海德格则提醒我们技术的希腊字源 techne，不仅指器械手艺，也更指经由人为媒介，由“无”中生“有”的过程。正因为慧心巧手使然，无从捉摸的天机得以为人我所形构驾驭。现代器械、工具理性文明发展，如此“不可思议”，其实正把传统 techne 的潜能推向极致。相形之下，techne 原所蕴涵的“体现”大化，赋予形式的要义，反而隐而不彰。据此海德格探问，是否在“技术”蓬发的现代化进程里，techne 仍能不滞不黏，保有一席之地。而他以为这一可能性显现于诗歌——或文学——的存在<sup>②4</sup>。

借题发挥，我要说中国革命的历程，尽管有其自觉自发的动机，终于建构成一无以名状的政治机器。在这一机器里，人人都成为“螺丝钉”，相互咬合，绝不松懈。不论代价如何，“人定胜天”的目标说明一切。但问题在于就算人胜过天，人又将如之何？当整个革命由主体性的向往堕落成主体性的规格化、非人化，我们不得不承认中国现代化的“技术”出了差错。

阿城一辈作者在文革之后，踩着政治机器的碎片，经营一种文字手工业，因此别有意义。在《闲话闲说》中，阿城认为艺术起源于母系时代的巫，专职是沟通人神，而沟通人神，要心诚，也要有手段，“于是艺术来了，诵、歌、舞、韵的组合排列，色彩、图形。”<sup>②5</sup>所以艺术在巫的时代“初始应该是一种工具”。巫既专有所司，“可比我们现在的专业艺术家。”阿城有限度地同意马克思派“艺术起源劳动”的说法，但也强调专业与先天素质的重要。“灵感契机人人都会有一些，但将它们完成为艺术形态并且传下去，不断完善修改，应该是巫这种专业人士来做的。”<sup>②6</sup>这应是阿城对艺术最明澈的告白。而他一面遥想巫的“工具

性”，一面强调其沟通有无、给予形式的神通，也正似前所谓 *techne* 的观念延伸。时至今日，我们也许少谈艺术与巫的沟通，但艺术的专业性仍是常见的话题。我认为在阿城的语境里，专业性说白了就是“做什么得像什么”。技与艺是分不开的。这一定义的技艺也许没有立竿见影的工具性，却在在制定了人为——“人”与“为”——的自主关系。

从阿城的立场来看，写作作为一种文字手艺，应与世俗的其他技艺等量齐观。“三王”中的《棋王》是最明显的例子。知青下乡学习，原是一个宏大的教育/政治策略。然而深怀绝技的拾荒老人的出现，恰恰与国家鼓吹的政教体系唱出反调。老人的棋艺旷世难逢，但在现实世界中，他却是个捡破烂的。以往对《棋王》的评论多朝它的博大精深发展，我独以为阿城的用心是在棋艺之为小道、之为易学难精却又无用的技能。《树王》中的萧疙瘩以身殉树，不为别的宏观道理，只为它“知道”国家的自然政策此路不通。而《孩子王》中的学生，从最简单的文字开蒙，大地洪荒，于是重有了意义，这意义却与上面交待的任务多么不同。

在《遍地风流》中，我们更可看到阿城对技艺的好奇与敬重。他明白其中有一套庞大驳杂的知识体系，与正统格格不入。他写抻面条师傅如何的不忘旧恩（《抻面》）；跑江湖的老来如何说明“江湖”的要义（《江湖》）；做豆腐的如何靠着豆腐手艺与民国史共相始末（《豆腐》）；修补鞋的如何历经革命后仍然技痒难耐（《补鞋》）。《纵火》里的吴顺德别无所好，只会搜集人家看不起的东西，文革来了，他为了一张有青天白日国徽的月份牌坐立难安，最后一把火烧了所有家当。《唱片》里的赵衡生原来醉心京剧唱片，文革中搬运抄家物品，三拨两弄居然成了唱机专家。更不可思议的，你抄我捡，他对西洋音乐听出了门道。《提琴》中的老侯原来是个乡下木匠，因缘际会，学会了为洋人修乐器。文革中老侯可巧瞧见了他曾修过的一提琴，“琴面板已经没有

了，所以像一把勺子，一个戴红袖箍的人也正拿它当勺盛着浆糊刷大字报。”

对阿城而言，这些技艺妙手偶得，适足说明人间生活形式的自觉追求。雕虫小技，却使得生命在粗糙中得细致，无明中见光彩。也正因其没有实际的有效性，这类技艺为大叙述所忽视。纪录这些技艺的得与失，阿城很愿意看作是小说家的本分吧。然而面对革命、国家、现代化大轰下的各种机械运作，*techne* 注定即生即灭。而阿城所作的，是遥想，搜集以往所闻所见的奇能异技；小说本身正是世俗技艺的传播者、集大成者。

大陆的笔记小说曾经风靡一时。仿佛写多了大块文章，作家们又转向短小清淡的文类下功夫。其中的能手固然不少，但多半求余韵求境界，少有人能像阿城那般的关切技艺本身的问题。倒是隔海的张大春颇有与阿城相契合之处。张的《小说稗类》评论集一再以行家观点，剖白小说是怎么“做”出来的，如何需要自觉的经营，方才熟能生巧。张的小说集如《寻人启事》、《本事》等，也采用了札记形式，罗列见闻、蔚成大观。尤其《寻人启事》中对以往人事的追踪回味，不啻是阿城的“杂色”台湾版。但张大春更想一显他的“本事”，《本事》的想像上天入地，极尽炫丽奇妙之能事。如果阿城仍谨守已经纷然散去的文化记忆，作为创作依凭，张大春更要玩耍一“纯属虚构”的历史游戏。两者的腹笥宽阔，也立求雅俗兼备。在与世俗打成一片的方法上，他们都堪称为当代华文文学界的“说故事人”<sup>②</sup>。

然而比诸张大春的多产，阿城的惜墨如金到底要让我们觉得若有所失。从上一本《棋王》问市，十五年已经过去了。《遍地风流》的多数作品也是成于阿城序中所谓“彼时正年轻”的日子。阿城为何对写作如此散淡？是见好就收，还是因为“世俗”左右，另有寄托？还是蓄养元气，徐图大举？这些年他的注意力早已转移到其他艺术媒体上。在新世纪读阿城的作品，不禁使我们惊觉，好的文艺构想、创造，并不与时并



进，日新又新。文明高潮的转折、世俗智慧的隐现，也都不是如此。也许对阿城而言，小说之为技艺，正有其该撒手就得撒手的时候吧？我不禁又想起了当年他的成名作《棋王》。身怀奇技的棋王不必总以绝招行走天下。凭着拾荒者的身份，他人弃我捡，眼光八方。他的绝技藏而不用，可能就此失传，但也可能一俟机会到了，才得传给有缘之人。

## 注 释

- ① 见阿城《自序》，《遍地风流》（台北：麦田，2001），页39。
- ② 见陈炳藻等人对“三王”小说的评论，收入阿城《棋王、树王、孩子王》（台北：新地，1986），页195—251。
- ③ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: U of California P, 1984); 见 Harry Harootunian, *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life* (N. Y.: Columbia UP, 2000) p.54。
- ④ 阿城《闲话闲说》（台北：时报文化，1997），页33。
- ⑤ 同上，页146。
- ⑥ 如阿城评读书人对世俗的把玩，成为媚俗；见注④，页91。
- ⑦ 同上，页107。
- ⑧ 见陈思和的讨论，《还原民间：文学的省思》（台北：三民，1997），页81。
- ⑨ 阿城《闲话闲说》，页97。
- ⑩ 陈思和，页84。
- ⑪ “民间社会”及“公众空间”的观念，出于 Jurgen Habermas 的讨论；又见 Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, trans. John Moore (London: Verso, 1991); George Simmel, *The Philosophy of Money*, trans. Tom Bottomore and David Frisby (Boston: Routledge and Kegan Paul,

- 1978); M.M. Bahktin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky (Cambridge, MA: MIT P, 1981); 见 Harootunian 对 Simmel 及 Lefebvre 的解释。
- ⑫ 有关宋坦及本雅明的诠释极多。可参见如 Angela McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture* (N.Y.: Routledge, 1994) p.77—120。
- ⑬ 同注 ⑥。
- ⑭ Jaroslav Průšek and Leo Ou-fan Lee, eds., *The Lyrical and the Epic* (Bloomington: Indiana UP, 1981), chap.1—2.
- ⑮ Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China* (Stanford: Stanford UP, 1997), p.3.
- ⑯ 阿城对汪曾祺的讨论, 见《闲话闲说》, 页 187。
- ⑰ 对京派作家的讨论, 见如 Shu-Mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917—1937* (Berkeley: U of California P, 2001), Part II.
- ⑱ 对周作人叛国行径与抒情意境的冲突, 见 Susan Daruvala, *Zhou Zuoren and an Alternative Chinese Response to Modernity* (Cambridge, MA: Harvard U Asia Center, 2000), chap.5.
- ⑲ 沈从文的自杀企图, 见 Jeffrey Kinkley, *The Odyssey of Shen Congwen* (Stanford: Stanford UP, 1987), p.267.
- ⑳ 阿城《闲话闲说》, 页 216。
- ㉑ 见我对沈从文的“神性”的讨论, *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (N.Y.: Columbia UP, 1992), p.255。
- ㉒ 阿城《闲话闲说》, 页 204。
- ㉓ 阿城《威尼斯日记》(台北:麦田, 1994), 页 15。
- ㉔ Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (N.Y.: Harper & Row,

1971 ), pp. 15 — 87, “The Question Concerning Technology,” *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. and intro., by William Lovitt (N. Y.: Harper & Row, 1977)。又见周蕾对电影《孩子王》的讨论, “Male Narcissism and National Culture,” in Ellen Widmer and David D. W. Wang, eds., *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China* (Cambridge: Harvard UP, 1993), pp. 339—341。

⑤ 阿城《闲话闲说》，页 138。

⑥ 同上，页 14。

⑦ 这当然是本雅明的观念，见 Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn (N. Y.: Schocken Books, 1969), pp. 83—110。

## 第十六章

# 在群象与猴党的家乡

张贵兴论

在南洋 历史饿得瘦瘦的野地方  
天生长舌的话本 连半页  
也写不满  
树下呆坐十年  
只见横撞山路的群象与猴党

——陈大为《在南洋》<sup>①</sup>

年轻的诗人是这样怀想他的家乡。在南洋，历史匮乏、故事贫乏。时间迟缓的过着，在等待与回忆的交口，“只见横撞山路的群象与猴党”。但这是谁的历史空空洞洞，什么样的故事有待述说？

诗人于是托出了他的华族的心事。至少有六百年了吧，唐山子民，漂洋过海，在那赤道以南的地方，重寻安身立命之地。满速沙的王朝叱咤一时、郑和的舰队乘风破浪，葡萄牙人、荷兰人、英国人、日本人的势力来来去去<sup>②</sup>。从马六甲王朝到马来西亚共和国，多少兴亡事在此发生，多少传奇由此展开，华人不曾缺席。

然而在华裔的心目中，历史及故事却是“饿得瘦瘦的”。这期间巨



大的反差，正道尽了离散（diaspora）及叙事（narrativity）间的吊诡。叙事的效应总以政教、文化机制的运作为前提，以人我关系的沟通为目的。移居南洋的华人远离了意义的原乡，话语的源头，他们纵有千言万语，要从何说起？能说得清楚么？说了给谁听？但另一方面，如果叙事总是接驳意义，转达伦理关系的方法，就不能摆脱其中介的、移动的位置，叙事总已是（意义）离散的起点。

这一吊诡反而促成了马华作家的叙事动力：离散成了叙事的条件及结果，除此别无其他。这些作家逆势操作，化不可能为可能，居然繁衍了不少奇花异果。尤其在台湾，马华书写成为上个世纪末文坛的特殊现象。“给我一点点光 / 一点点 / 岁月不饶人的质感 / 我乃三百年后迟来的说书人。”<sup>③</sup>诗人又写着。一时之间，“赤道形声”仿佛有了新的辐辏点<sup>④</sup>。

张贵兴是这一拨旅台马华写作中的佼佼者。他出身东马婆罗洲，1976年去台湾求学，六年后放弃马来西亚国籍，选择定居台湾。但一本新的护照或身份证显然不能标明张贵兴的身份认同，让他追怀不已的还是婆罗洲的雨林长河，以及其中“横撞山路的群象与猴党”。早在70年代末张即致力创作，故乡人事已经一一浮出纸面<sup>⑤</sup>。彼时的他捉摸视野声腔，但仍未成气候。80年代以来他以《伏虎》、《柯珊的女儿》等作受到文坛注意，一直要到90年代的《赛莲之歌》，才算一展所长。之后张写下《顽皮家族》、《群象》、《猴杯》，以及最新的《我思念的长眠中的南国公主》等作，越来越能凸显他的执著与野心。

张贵兴的梦土上不只有群象与猴党，蜥蜴鳄鱼、彩蝶巨蟒也出没无常。雨林里怪树纠结，奇花烂漫，食尸的猪笼草开得无比欢实；冷不防土著达雅克人、伊班人的影子一闪而过，还有马共残兵的零星枪声穿刺耳中。雨林外的胶园农场莽莽苍苍，烧芭的烟火缭乱，华人垦殖场里上演一幕又一幕的恩怨情仇。而在这所有之后的大背景是那缈缈唐山，还有近年开始浮现的宝岛台湾。

丰饶野艳的南洋，暴烈神秘的南洋。张贵兴 90 年代以来的小说致力营造系列史话或神话，为家乡及家乡的华人留作见证。放弃大马国籍二十年了，他的乡愁反而“浓得化不开”——套用徐志摩早年南洋印象的名句<sup>⑥</sup>。这“浓得化不开”的乡愁终于浓缩成他的修辞特色，夹缠繁复、喻象层出。在“历史饿得瘦瘦的野地方”，张贵兴立志要以最富庶的文字来填充；华人离散的景况“一言难尽”，反而让他磨炼出一套我行我素的叙事技艺。

## 一 漂上陆地的贼船

华人移居东南亚的历史，最早可以上溯到唐代末叶，信而有征的纪录则是在 14 世纪马六甲王国成立后。18 世纪中叶以前马来亚半岛上的华人数仅数千，他们与土著通婚，混血子孙形成峇峇社会。1824 年英国殖民势力将槟城、马六甲，及新加坡并为海峡殖民地，大事开垦，华人移民开始激增。19 世纪下半叶中国的内忧外患，想来也是促成沿海居民下南洋的动机。到了 1911 年，马来半岛上的华人竟已近九十万<sup>⑦</sup>。

这些唐山移民不可讳言的多半来自中下阶层。垦殖经营外，他们更延续了一脉文风，而且至今不辍。比较邻近诸地，这不能不说是一个异数。现代马华文坛在五四时期规模初创，之后的数十年当地文人与南来作者（最有名的如郁达夫）诗文往还，形成颇具地方色彩的南洋风格。但这到底是灵根自植的在地文学，还是遥拟中原的侨寓文学，已经大有文章<sup>⑧</sup>。

1957 年马来亚宣布独立，内部族裔间的关系却是暗潮汹涌。华人人口（两百三十万）虽仅次于马来人（巫人），但并未得到应有权益。从生育到教育，当权者建立了一套绵密的机制，扬巫抑华，更不提政治资源的分配的不公。多年嫌隙，终于酿成了 1969 年的五一三事件<sup>⑨</sup>。

我对马华历史背景所作的交代，与张贵兴这辈旅台马华作者的经验息息相关。正因为大马华人对文化命脉的坚持，他们的子弟从华小到独中，得以接受相对完整的华语教育。但也因为政教机构的打压，华校毕业生的出路往往艰难得多。60年代以来，马华青年渡海来台，深造问学，一方面反映他们向往文化正统的热情，一方面也必然有现实压力的考量。

特别值得注意的是，来台的马华留学生行有余力，不少寄情于创作。久而久之，竟形成一个小传统。从早期的潘雨桐、林绿、陈慧桦，到中坚一辈的温瑞安、方娥真、李永平、商晚筠，再到近来崛起的黄锦树、钟怡雯、陈大为，数十年间，已经翻新了几个世代。他们相互唱和或相互叫阵，产生一种同乡会式的紧密关系，但摆在当前台湾文学本土至上的脉络里，他们的地缘论述必然见外于主流声音。

张贵兴生于大马独立的前一年，他去台湾就读大学的时候，正值两岸政治换班阶段。时间上的巧合，使他的创作位置多了一层关键意义。1970年代中期之前，台湾自居为中华正统，去台的马华学生也多被赋予心向祖国的角色，是为侨生。但随着海峡两岸政治情境的改变，国族认同的过程由简而繁。当图腾不再、禁忌开放，昔日深怀中国情结的马华青年，反而面临严酷的试炼。70年代末温瑞安的“神州诗社”查禁事件，正是出自对中原乡愁过分膨胀的结果<sup>⑩</sup>。

80年代以来台湾本土及后殖民意识兴起，像张贵兴这般选择定居台湾，用中文写作马来经验的作者，难逃尴尬的书写定位。本土政治正确的大纛下，外省第二代作者纷纷被贴上标签。张贵兴这等新入籍的“外省第一代”，又该当何罪？他的婆罗洲乡土小说是台湾文学的一部分么？

与此同时，马华文学的定义与范畴也必须重新思考。落籍大马的华侨早成彼邦子民，她（他）们的创作尽管使用华文，却不必附会为中土文化的海外翻版。以华文书写无非凸显了马来西亚文学不同族群经验的

特色；而在当地多元语境中，这一华裔族群经验也应可用巫文甚至英文表达<sup>⑪</sup>。

从南洋到宝岛，从华裔到台胞，从一种边缘到另一种边缘，从建构中国迷思到拆解中国迷思，张贵兴及后之来者的身份议题，简直像流行的“离散论”及“旅行论”的活教材。但除了自己人如张锦忠、林建国、黄锦树等外，他们的经验尚不见宝岛后殖民主义批评家的正视，毋宁也是怪事一桩。对此张贵兴其实早有自知之明。1983年（他放弃大马国籍的第二年）他就写出像《弯刀、兰花、左轮枪》这样的作品。其中的马华学生返乡探亲，却因为“不会讲马来话”，遭到一连串留难。他的挫折与愤怒越演越烈，最后导致一场血腥追杀的荒谬剧。他的身份到死也没弄清楚。这篇小说成了张贵兴为自己及同辈所写的黑色存在主义式寓言，一个马华版的《异乡人》。

乡关何处，因此是大马旅台或留台作家创作的首要母题。张贵兴的自白很可以看作是为多数人代言：

我祖籍广东，出生在南洋一个大岛上，十九岁离开出生地到台湾继续我可怜的学生生涯。有时候听到一些啰哩啰唆的流行歌曲，歌者唱着我的故乡如何如何，自己也哀怨自怜的哼几句，忽然就开始怀疑故乡在哪里？那个素未谋面的广东自然不是我的故乡，我住了超过十九年的台湾也不是，当然就只有是那个赤道下的热带岛屿了。<sup>⑫</sup>

权把他乡作己乡，张贵兴的乡愁以地理位移开始，从复数可能来选择，且不乏后见之明的意味。失去了天经地义的始原立场，“想像的乡愁”（imaginary nostalgia）——因为失去原乡，或从来没有原乡，而产生的后设乡愁渴望——于他真是其来有自<sup>⑬</sup>。“我时常梦见自己回到家乡”。梦是欲望的推移与变形。是当张切切要在梦回乡关之际，把所思



所念付诸文字呓语，他踏上了“想像的乡愁”的舞台。

90年代里，张贵兴写了四部有关婆罗洲的小说，《赛莲之歌》（1992）、《顽皮家族》（1996）、《群象》（1998），与《猴杯》（2000）。他建筑纸上原乡，经营家族谱系的用心，隐然可见。其中《赛》、《群》、《猴》三书各有一个男性角色相互呼应，串连成一个男性马华（文学）主体成长的心影录，下文当再论及。《顽皮家族》则回到三四十年代，描写一个华人家族的移民故事，颇似一则“前史”或“前传”。这本小说写得并不算好。张贵兴杂糅马华垦殖经验、抗暴事迹与天真相像，不能确定究竟是想写出史话、神话，还是童话。他的尴尬不妨看作是一种症候，暗示他尚难以为乡愁归类命名。

但《顽皮家族》的故事必得要讲，否则不足以开出日后像《群象》及《猴杯》这样的作品。故事中的夔顽龙率妻小远走南洋，途遇海盗洗劫、被困荒岛。忽一日飓风来袭，竟把曾洗劫他们的贼船从天上吹落。顽龙夫妇将错就错，上了贼船，又趁豪雨洪水，启动大船。四个月十八天后，他们搁浅在婆罗洲。

张贵兴要为马华写《创世纪》的企图昭然若揭。那条硕大怪异、满载动物赃物的大船，好像按着挪亚方舟打造的。这艘船却是艘贼船，漂上了岸就倾斜一侧，动弹不得。顽龙夫妇就歪在这搁浅的船上养儿育女，成就偌大家业。英国殖民者及日本侵略者轮番上阵，夔家子孙遭遇各有不同，但这艘船始终存在，俨若精神堡垒。

张贵兴将中国人的海外开拓史，比作误上一艘海盗船的漂流史。搁浅到哪里，就在哪里开张营生。夔家人随遇而安，充满韧性。但尽管他们的事业枝繁叶茂，他们原未尝有落地生根的打算。他们是坐着船来的，船里另有天地。这是富饶之船，也是孤立之船。

然而有一天洪水又来了，这船再度启动。但它将漂向哪里？

一切又和当初一样。没有人知道洪水何时消失，没有人知道他

们将会漂到哪里。也许他们会漂到一个新地方，过另一种新生活，也许他们只是在原地打转，或者绕一个圈，重新回到村庄上。<sup>⑭</sup>

但夔家后代更重要的疑问是：“我们会回到中国吗？”<sup>⑮</sup>小说就此打住。

而张贵兴笔下的航行却正要开始。他与他那辈的马华作家，何尝不像一群文字之海的漂泊者？他们搁浅的岸可能是暂驻的异乡，也可能就是终老的所在。历史的洪流冲着推着，张贵兴从一座岛航向另一座岛。但有这个可能么？有一天他又在梦里着陆了，终于发现已经从婆罗洲回到了神州。

## 二 龙族文身

张贵兴的小说最常为我们议论之处，是他文字的密实华丽，浸淫漫漶，每每蔚为奇观。他早期的作品已经呈现雕琢纹饰的倾向，到了近作《猴杯》更一发不可收拾。

试读下面二例：

从茏葱的芒草丛和破败的玉米叶秆眺望野地，浮脚楼生锈的玫瑰色铁皮屋顶渺小得像丝棉树上被扎得千疮百孔的纸风筝，果园胡椒园香蕉园凤梨园虫兽钻动像巴南河两岸游牧民族逐水草傍水打盹时挥之不去的被野兽追食的冗长单调红绿斑驳不变梦境，野地和余家家园实际已合而为一。<sup>⑯</sup>

想像拼凑中的（犀牛）总督在余家浮脚楼四周黑土轰隆撒尿，淅沥撒尿，褰皱长了疥癣，嘴角淌着霉菌，浑身老茧弹头断矢，独角闪烁丝棉树皮上的毒素，见生人即追，见野兽即戮，枝朽叶落，花开果熟，须蔓不枯，猴凋，猿殇，月娘肌理皴裂，日头腥膻蜈蚣

盘缠，丛枝挂肠，浮云漫血。<sup>①7</sup>

张贵兴对文字的刻意求工，识者甚至比拟为汉赋体<sup>①8</sup>。这样的风格不仅是个人特色，也点出马华文学常见的趋势。资深的潘雨桐行文细腻缠绵，仿佛现代仿古工艺；温瑞安等人吟颂侠情义骨，一副舍我其谁的架势。年轻一辈如在大马的李天葆、黎紫书等，也都有意识地琢磨子句，务求与众不同。当然，论精雕细琢，谁能比得上李永平<sup>①9</sup>？从早期的《拉子妇》到《吉陵春秋》，再到近期的《海东青》、《朱鸢漫游仙境》，李永平一路写来，打造理想中的汉家语言。今为古用，文胜于质，书写始于一种特技，最后成为一种修行。

旅台或身在大马的马华作家经营方块字的天地，隐有仪式性的意义，学者如黄锦树等已有多篇专文讨论<sup>②0</sup>。华族的幽幽情怀被结晶成为精致的符号；出入其间，作家筑起了“尽是魅影的城国”<sup>②1</sup>。历史的失语焦虑转成为修辞的繁复演出。而在关注这些作家的文字手艺同时，我们不曾忘记每一个李永平、张贵兴之后，有千百不成功的尝试。这其中的欲望与挫折，必须深究。

德勒兹曾以卡夫卡为例，谈论弱势族裔文学（minor literature）。德氏所谓的弱势文学不来自弱势语言，而来自一个强大语言系统中，弱势族裔必须运用强势语言书写的结果。弱势族裔文学的首要特征是它的语言及语境被强烈地去地盘化（deterritorialization）<sup>②2</sup>。作为在布拉格的犹太人，卡夫卡却须以德文书写，因此面临如下的难题：书写的不可能；用德文书写的不可能；不用德文书写的不可能。卡夫卡的写作因此既是，也不是，德语文化的一部分，他的文字是一种“去地盘化”的失落演出。也因为如此，弱势文学总与政治现况相互消长，也总反映了一种群体价值<sup>②3</sup>。

德勒兹读卡夫卡的方式，颇可作为马华文学境况的借镜。相对于马来、台湾及大陆中原的语言、文化、政治霸权，台湾马华作者的危机感

在于他们被三重“去地盘化”的威胁：华人超过马来西亚人口总数的四分之一，华文却不是马来西亚的官方语言；台湾一度自命是文化正统，马华写作不过是聊备一格的华侨文学；而大陆挟其强大政治实力，台湾文学都不曾看在眼里，何况马华？但更值得思考的是，德勒兹分辨弱势文学书写者运用强势语言时的两种态度。一种态度是极力附丽强势语言，钻研象征比喻，精益求精。另一种态度则是反其道而行，彰显自己语言资源的贫乏，以荒凉的叙事手法反证失语者一无所有的底色；卡夫卡的怪诞书写正是最好的例子。

乍看之下，前文点名的（留台）马华作家都是德勒兹定义下，第一种弱势文学的实践者。他们明知自己已经徘徊在中华族裔正统之外，却兢兢业业地锻炼文字，作为回返文化母体的媒介。李永平从《吉隆春秋》写到《海东青》所展现的文字炼金术，在在令人侧目，张贵兴的踵事增华，似乎也可作如是观。已有学者已经指出，比诸“中州正韵”的博大精深而又不费力气，这些作家笔下斧凿痕迹处处；他们的中文就是再好，也是“做”出来的，当不得“真”<sup>②4</sup>。

但我对德勒兹式的二分法有所保留。卡夫卡以寒澹荒凉的德文书写，见证犹太裔作者与德语文化的疏离关系。马华作家则不然。他们遥拟、装点中文古典风韵，也许只落得亦步亦趋之讥，毕竟有其申明与华族文化一脉相承的动机。倒是在像张贵兴及李永平例子里，他们是如此夸张地遣词造句，钻研花样，以至于将“固有”中文表述典范奇观化、也空洞化了。有心还是无意，他们创造了自己的“地盘”，也间接地透露他们原要回溯的根源可能根本就是纸上文章，就是“尽是魅影的城国”。

我也必须强调李、张的修辞策略其实极其不同。如果李致力今为古用，返本溯源，张则是横向繁殖，杂糅交错。同为叙述的一种诗化造境，李好用隐喻（metaphor，如《海东青》以大鹏喻宝岛喻中华文化），张擅长明喻（simile，如前引二例所示），不是偶然。



我于是想说李永平、张贵兴这样不患过而患不及的写作方式。另有一种颠倒强弱的力量。阅读《海东青》及《猴杯》之类的作品之余，不由得不思考所谓的强势文学（台湾？大陆？）一路发展，是否早已有外强中干的危机？以创作人数及资源来看，90年代大陆、台湾文学的成绩表面众声喧哗，其实不过尔尔。回到德勒兹的二分法，张贵兴与李永平的例子，从边缘炮打中央，以空作多，已经透露另类弱势族裔书写策略。

不仅如此，相对于德勒兹的文学“地盘”论述，我认为张贵兴的离散书写念念以身体为依归，别有所见。尤其在《猴杯》中，他发挥文字与文身的喻意，更为引人思辨。作为原始的“书写”行为之一，文身者以肉身为铭刻意义的终极所在。文字与图腾，符号与身体互为表里，形成文明启蒙之一端。而在20世纪末意义解构、媒体形式播散的时代里，张贵兴却在像《猴杯》这样的作品里，敷衍文身寓言，用心何在？

文身的“文”可为形容词，也可为动词。《猴杯》中的角色罗老师言道：“据说殷人曾把俘虏的敌人头颅蒸熟了吃，头颅蒸熟后就会凝结，可以看到优美的脑纹，用最薄的快刀切成片时，脑纹更是斑斓多变。殷人把脑纹雕刻在骨器石器铜器上，据说是一种对智慧的崇拜，有人以为这就是饕餮纹的滥觞。”<sup>⑤</sup>如此说来，远古华夏文明的文与纹是与生俱来的脑中印记，几经辗转，化为仪礼符号，自然与文明于此亦二合为一。这样的传说显然撼动了张贵兴。时间流淌，关山阻隔，海外华裔的文化四散飘零，哪里留得下什么痕迹？但在记忆皱折的最深处，那“优美的脑纹”或仍可能证明离散者与正统间一丝彼此相通的血脉？

另一方面，张贵兴铭刻记忆的工程也必须乞灵于婆罗洲土著的身教。小说中的达雅克文身师阿班班成了不可思议的中介人物。阿班班呼妖扰灵，追兽逐月，参透雨林造化，乃能把山川虫鱼雕琢于器物身体之上。他不仅纹其表象，对植物他观察“胚胎形迹，直取精髓”，对动物他“描其脑髓褶皱，堪称菁华中之菁华，斑斓中之斑斓”<sup>⑥</sup>。而阿班班

技术的至高表现，是自己爬满纹案的肉身：“胸腹万兽奔走如山林，四肢花叶鸟虫如树芽，背部风火雷电如晴空，脚掌手掌两栖爬虫类，臀部两座骷髅冢，满脸精灵，连男器也爬满纹斑。”<sup>⑳</sup>

在华夷交界的地方，文与纹、文明与野蛮原来是这样的相近。这是张贵兴叙述离散、书写肉身最浪漫的时候了。他仿佛想像漂流的华裔也许没有故土可栖，但刻骨铭心的肉身书写，由内至外，从不稍息。而这样的感悟，竟必须由原始土著的文身来习得。就像阿班班一样，惟有意识地刻画感官的气息与精髓，他“才感觉身体某一部位幽幽复活，睾丸里的顽虫嗞嗞蠕动”。<sup>㉑</sup>我们心中都有一块原始的忧郁的地带，我们都在那里留下原初的胎痕——列维·施特劳斯式的结构记忆跨越种族、地域、今昔，得以重复出现<sup>㉒</sup>。恰与卡夫卡所示范的荒凉骨感的文学观相反，张贵兴的弱势华族书写强调肌理丰富，重重叠叠，令人眼花缭乱而后已。

### 三 原初激情：进化即退化

90年代张贵兴也写了像《薛理阳大夫》这样的作品，成绩只能说平平<sup>㉓</sup>。他主要的贡献还是在四部有关马华家乡的作品：《顽皮家族》、《赛莲之歌》、《群象》、《猴杯》。在他之前，马华作家缅怀所来之路，演义族群历史的尝试不是没有。黄崖的《烈火》，或方北方的《风雨三部曲》都可为例<sup>㉔</sup>。但张贵兴摒弃了前辈上下三代家史，“有血有泪”的史诗或公式，转而遐想历史湮散，记忆缥缈深处，种种可惊可怪的传奇，结果自然不同。

张贵兴也必曾有意放大眼光，与马华以外的叙事传统对话。写家族始末、乡土色彩的现代小说，从福克纳到加西亚·马尔克斯，早就珠玉在前，更不提大陆、台湾这些年来老少作家的表现。张瑰丽丰富的叙事姿态，奇诡多端的故事素材，尤其令我们想到大陆作家莫言。后者的作

品从《红高粱家族》到最近的《檀香刑》，俨然成为新派华文家史小说的指标。张贵兴的作品如何在刻画异乡情调外，仍能凸显他自己的历史意识，依然是未来努力的方向。

我们将《赛莲之歌》、《群象》与《猴杯》三书合而观之，已隐约可见一个马华文学主体的生成。这是一个男性的声音，而且他的生长和经历与张贵兴自己的背景每有呼应之处。婆罗洲的雨林风情，马来政府与共产党势力的颀颀消长，还有马华与台湾、大陆纠缠不已的情意症结，无不照映一辈马华青年的心路历路。相形之下，《顽皮家族》里父祖辈的移民垦殖，团结抗日，真是越来越远了。三部曲的形式不能限定这三本作品。由张的新作《我思念的长眠中的南国公主》来看，他追忆南洋似水年华的工程仍然方兴未艾。这样把故事继续说下去的野心，当然为读者所乐见。有关这三书的评论已经不少，以下我仅借张贵兴的“原初激情”与马华传统“进化”或“退化”的关系，再作诠释。

周蕾 (Rey Chow) 在讨论中国现代性生成的过程中，特别着力于主体欲望爱憎交织的反应。她以“原初激情” (primitive passions) 一词点出现代中国文人遥念“中国”始源之际，既迷恋又排斥的症候。此一原初激情常常投射在一贫乏落后或弱势的形象上——如受难的母亲，受伤的大地等。但原初激情之所以如此耸动人心，与其说是来自对已失去的本源失而复得的渴望，还不如说是此一“渴望机制”运作下所产生的患得患失的悬疑过程，有以致之。张贵兴的雨林和母亲意象将此一原初激情的修辞辩证推向更复杂的可能<sup>②</sup>。他的马华主体穿梭在华夷之间，甚至很难为原初激情的原与初命名，遑论定位。

《赛莲之歌》介绍 (像张贵兴这样的) 一个文艺少年由出生到青春期的吉光片羽，充满抒情氛围。蓝天大海雨林之间，五千人的小镇上“中国人、马来人、印度人、白种人和被称作达雅克、加央、拉比族以一种法律，数种语言、风俗习惯、传统和思想互相迁就和疑窦”<sup>③</sup>，构成了张贵兴的场景。这场景却是充满了不确定性，文明与野性的冲突

一触即发。张贵兴笔下的华裔少年，出入懵懂与清明的关口，生命启蒙的悸动与生殖的冲动每每合而为一。小说的主轴处理了他三段若有似无的恋情。故事将了，少年经历了春梦无痕的教训，束装准备去台升学。

张贵兴点染少年所感受的青春印象，穿插灵光一现的启悟 (epiphany) 时刻，在在让我想到乔伊斯 (James Joyce) 《一个青年艺术家的画像》。尤其当张贵兴以中年回首的姿态，半带反讽、半带留恋地看着“少年的我”，更使叙述充满了自觉的美学循环意图：小说叙述的开始肇于启蒙故事的结束。他在第一章第一节写道：回忆“少年往事已经太迟”。他的理智和判断往往被“情绪或欲念”的“颜色和形状完全击溃”。“当我阅读、看画、聆听音乐时，我就会在某种感悟中意识到它的存在。”“只有进入距离脑髓最遥远的那一片潮湿地带，才能使那些枯干萎缩的记忆再度复活……”<sup>④</sup>

小说大量引用神话、绘画、音乐的典故。大力士赫丘力士 (Hercules) 的冒险神话、《少年维特的烦恼》，翡冷翠到古典主义画派的女体绘画，布兰德尔的《古老曲调》、舒伯特的《摇篮曲》，林林总总，触动少年的遐思，也使他内火中烧。声影色相一方面是现实的美感升华，一方面却也是原欲的生猛回照。其中最为诱人的，当然是书名所示的赛莲 (Sirens) 之歌。赛莲为古希腊神话中海上女妖，以妖娆的歌声引诱舟子忘其所以，以致船毁人亡。这勾魂摄魄的声音穿越亘古，让我们的马华少年也如醉如痴。他的三段感情对象，集清纯与蛊惑，真实与幻魅于一炉，因此陡然有了神话纵深。

但赛莲之歌也影射了母亲——女性繁殖的原型——的召唤，与婆罗洲潮湿肥沃的土地气息。歌声周而复始，穿刺爱欲、青春、生殖与死亡。如此，数年后张贵兴要写道，“母亲，雨林，大地之母，地球之肺，给我一次美妙的抽搐，让我醒寤的基因沉淀在你的根茎下，透过你的腐植土让他们有再生和脱胎换骨的机会。”<sup>⑤</sup>

张贵兴对生命与其审美形式的感悟，将重复出现在《群象》与《猴



杯》中，而且更为复杂细腻。《群象》的象既指涉莽林中的残存巨兽，也指涉“荒文野字”中“希见生象”的符号表征<sup>⑤</sup>。闯入雨林的少年觅觅寻寻的猎象行动，也就是他多识草木虫鱼，切磋人我万象的教育过程。野性的思维，文明的蒸腾，俱围绕着雨林中神出鬼没的群象一一展开。而在这里担任灵媒的，不只是母亲，还有舅舅——母系的男性代言人。小说内涵一种人类学式伦理关系的认知，呼之欲出。

如果《赛莲之歌》处理了马华少年的情欲启蒙，《群象》则着重他的政治——国族的、家庭的——洗礼。但欲望与权力的分野，哪里是这样容易划分？小说情节环绕60年代沙捞越共产党起事，由盛而衰的一段史实。马来西亚华人与共产党间的关系可以回溯到40年代，在无产阶级革命的大纛之后，是浓浓的民族主义寄托。华人同情共产党，益发加深他们与马华政府间的隔阂。当大陆的文革铺天盖地地进行时，千里之外的马共遥奉正朔，也积极地起义革命<sup>⑥</sup>。但他们先天后天两皆不良，失败的命运早已注定。

然而张贵兴毕竟没有把他的故事写成政治纪事。他其实仿照了康拉德《黑暗之心》的模式，把革命的骚动与激情内化成为一场意识/形态的好戏。是的，意识/形态而不是意识形态。张笔下侧重的不是革命者对义理的信仰辩证，而是他们精神面貌及行动方式间的相互投影、转移，及断裂。小说中的扬子江部队不在中原而在婆罗洲的密林深河里执行他们的“救国”(?)任务：一幅名为“风雨山水”的古画居然辗转成为草莽同志间的乡愁投影。物与象，所指和能指间发生了大罅隙，无不暗示着意识的暧昧，形态的扭曲。

这一罅隙在小说开始，已有迹可循。中国来的革命导师引经据典，追察古中国的龙与南洋的鳄间微妙的影响关系：他认为商代铜觥上的龙纹其实脱胎自鳄形。“中原之龙，乃可怕的，食人之巨鳄”；“龙之神秘化。生物化。乃鳄之世俗化。”<sup>⑦</sup>

龙与鳄真的源出一脉么？问题归结到60年代僻处赤道以南的马

华，到底是龙的传人，还是鳄的传人？如果龙脱胎于鳄，那么古中国图腾的奥秘，或仍有可能仍藏在瘴疠蛮荒的鳄鱼之乡？换句话说，难怪身在恶乡 / 鳄乡的华人抢救龙族文化，更有不可言说的正当性了。但一切不原只是纹理图像么？在什么样的情况下，形态可以化成为意识，而意识又能左右形态呢？龙的故事，鳄的故事，于是注定在华人幽暗的丛林之心里，迂回流传。

《赛莲之歌》与《群象》中欲望的政治或政治的欲望，到了《猴杯》中又有进一步的发展。那个在《赛莲之歌》结束时，将要赴台求学的马华少年，现在已经毕业而且在台北教书有年了。因为一件与学生不明不白的丑闻，他被免职回到东马老家，却又卷进家族与原住民及殖民者的世代恩怨中。这一恩怨以主角的妹妹堕落、生产畸婴、失踪而逐步显露真相。我们的主角在达雅克人的向导下，航向雨林深处，企图解开家族之谜。

张贵兴在《猴杯》中大肆铺张意象修辞，构成雨林——也是“语”林——奇观，已在前面谈过。他对文身象征的处理，可说是将《赛莲之歌》及《群象》中的美学媒介与肉身感应描写，交融为一。但张明白肉身既为血肉之躯，就不免变形、纵情，与腐朽的可能。小说中的主角酒后乱性，疑似与他的学生有了苟且；主角的妹妹历尽风尘，身心俱创，回归蜥蜴般的匍匐而行；而家族的大家长祖父纵欲贪婪，俨若人魔。不仅如此，小说中人性兽性杂沓、驯野难分；甚至植物像硕大的猪笼草或巨怪的丝棉树，也荤腥不拒。出入雨林内外，张贵兴思考文 / 纹的起源与堕落，不无忧疑的姿态。华夏文明以吃人仪式开始，以“礼教吃人”达于巅峰。同理，在原始的婆罗洲华人是开垦者也是毁灭者，是文明人也是野蛮人。他们的进化与退化同时发生。

这引领我们注意小说另外两个重要地缘场景，台湾及达雅克人在雨林深处的部落。台湾曾是《赛莲之歌》、《群象》中马华心向往之的出路。在中原的大门打开前，宝岛是海外游子怀乡爱国的终点。曾几何

时，《猴杯》中的台湾则早已颓废堕落，成了罪恶的渊藪。主角以当年来台深造始，以身败名裂作结束。如是安排，自然要让我们想到李永平的《海东青》及续集《朱鹁漫游仙境》。《海东青》中的主角靳五来自东南亚侨居地，对海东鲲京（台北）有了不能自已的迷恋。他的一腔幽情贯注年仅七岁的小女孩朱鹁身上。老少结伴在台北迢迢起来，遍历都市丛林的荒诞险恶。李安排他的角色漫游台北——具体而微的中国，终必须体认小女孩成长的风险。而李也不得不感叹，小女孩随潮飘零时，母亲，你在何方？<sup>③</sup>

在《猴杯》中，只有当我们的马华主角回到家乡，进入雨林核心，与原住民往还，救赎方才开始。达雅克人屡受各种殖民者——包括华人——的蹂躏，勉强保存了文化雏形。小说最后，身心俱疲的主角渴望由一个多情的达雅克族女子身上，重启新生。

这未免是个过于光明的尾巴；高贵的野蛮“女”人又一次献身度化华人。但对张贵兴的叙事逻辑而言，这却是重要的转折。离开了母国文化的基地，他的主角看似返璞归真。但他的情欲所带来的混血威胁及华夷意义交错的必然，使《猴杯》的结束成为对《赛莲之歌》开始那场母亲生产的画面一种重要颠覆。“原初的激情”终于以自我否定的方式完成。

#### 四 南国睡美人

《我思念的长眠中的南国公主》是张贵兴新世纪的第一部小说。这部作品有个绕口的书名，但却精准地道出张过去十年来创作的执念。南国的睡美人因何长卧不起？“我”的思念千回百转，怎样才能让佳人惊梦？梦土上的公主是张贵兴心中马华主体欲望的对象，也是欲望失落、叙述开始的契机。

由张贵兴1990年代家乡书写的脉络里来看，《南国公主》故事发生

的时间应在《猴杯》之前。小说中“我”——苏其——的父亲是50年代第一批由大马赴台湾求学的侨生；父亲与台湾背景的母亲结识成婚，学成后双双回到南洋定居。父母亲的朋友林元夫妇也是台湾出身，选择来到雨林边上开始新生活，殊不知这却是堕落的开始。另外小说中与此平行的主线是苏其赴台就学（师大？）的点点滴滴，还有他与名叫可怡的同学的可疑恋情。

这样平行的叙事结构我们已不陌生。《猴杯》里被开除教职的男主人翁在回乡寻妹的过程中，也不时回想他在台湾的荒唐邂逅。不同的是，《南国公主》里的叙事者及其他角色穿梭来往婆罗洲与台湾间的次数更为频繁。岛与岛间的关系显然成为张贵兴热中思考的新方向，极其值得注意。就书论书，张描写婆罗洲的部分游走魔幻写实边缘，仍然变化多端。但他白描台湾的留学生活部分，虽不乏光怪陆离的人物及浪漫情景，基本类近写实模式。张也许有意以风格的反差来对照他“思念”南国及宝岛方式的不同。但我的感觉是两者扞格不入，显出他并不自在的写作位置。

本书书名所谓的“长眠中的南国公主”源自于一则（张虚构的？）动人传说。清朝一个留着辫子的中国年轻人到婆罗洲旅行，邂逅了酋长的女儿，相约私奔，途中酋长女儿喝下一支猪笼草瓶中的清水，从此长睡不醒。中国情人守着所爱五十年不变。忽一日公主醒来，容貌一如当年十五六岁模样，而守候他的情人已垂垂老矣。这对年纪有了时差的异国情人何去何从？

这是个有关欲望与时间的故事，而其中蛮荒与文明的交易与妥协尤其耐人寻味。来自天朝的旅行者爱上了雨林部落的公主，从此忘了外面的世界。地老天荒，长眠的是公主，但与她长相左右的中国人也被“催眠”了吧。梦驻雨林，死生契阔，时间停摆，意义归零。张贵兴《赛莲之歌》里已经酝酿的爱与死亡的南洋想像，这回有了更贴切的表现。

但赛莲的呼唤已是十年前的事。写过了《猴杯》与《群象》的张贵



兴，不免多了一层沧桑。他“南国公主”的典故必须仔细分析。这个故事是由主人翁苏其心爱的女孩春喜所转述的。春喜弱质天生，经常昏迷。她与南国公主的对应不言自明。但是且慢，春喜是苏其父执林元的女儿，原本是个台湾姑娘。不只如此，春喜说明“南国公主”的故事是“英国人写的”。经她转述，殖民意识所投射的东方主义魅影又转投射在“南国”的女性上。这期间语意的置换变易，由对位而错位，让故事中的“中国”与“南国”都变得十分可疑。

张巧为利用故事拟象托喻的深层结构，为春喜创造了个双胞胎妹妹春天。两人神秘调包游戏，迷得我们的男主角真假不分。同时他在台湾与年轻的女同学兼歌手可怡又有了一段情。如张所述，可怡的身份可疑，她的爱情也有空转危机。徘徊在这三个女性间，男主角假作真时真亦假，算是够辛苦了。

但在这三个女性之上，还有一个最可疑的女性，即苏其的母亲。母亲专精园艺，远嫁婆罗洲后婚姻失和，开始经营自己的花园。这一花园放纵复杂，有如迷宫，“和从飞机上看到的婆罗洲雨林没有太大区别”。对主角而言，“我总觉得某些路径和汉字笔画极为相似，仿佛十多年来母亲以铲锄为笔，花叶为墨，野地为帖，一笔一笔地勾勒出她心目中完美的迷幻宫殿和死亡陷阱。”母亲、雨林、花园、汉字书写，张贵兴的南国情意结从来没有这么清楚地表达过。但是，这位母亲不再是《赛莲之歌》在水中产下马华青年艺术家的母亲。台湾来的她抑郁寡欢，阴鸷迷离，是个“要命的女人”（*femme fatale*）。年轻儿子对她充满孺慕之情，却也意识到她“逐渐腐烂发臭的帝国母魂”。

这一安排导向了故事中性与政治最奇诡的转折。“南国公主”传说中的中国旅行者长伴沉睡的部落公主，五十年如一日。他守身如玉，终于等到公主醒来。百年后，主角的父执辈进入雨林，从事性的杀伐旅（*Sex Safari*）；他们对土著女子宣淫肆虐，无所不用其极。从禁欲到纵欲，张贵兴写尽殖民者——包括中国人——对婆罗洲处女地浪漫欲望

的两极。当父亲长驱直入雨林，胡天胡地时，母亲又在哪里呢？小说一开头就暗示母亲曾与闯入家中的达雅克猎人有了暧昧，之后生下的男婴也是野种。

这是母亲的堕落，还是母亲的救赎？我们记得《猴杯》最后，回返家乡的主角与达雅克女子发生感情，成全了马华居民与土著间的新的依存关系。《南国公主》中母亲的不伦之恋则暧昧得多。母亲原籍是台湾，因为婚姻随夫落籍婆罗洲；正与以往“华侨”子民心向宝岛中华的路径相反，这是一种逆向的移民路径，也使得她与达雅克情人的关系更为耐人寻味。从（结构主义）人类学的观点来看，母亲与达雅克男人，父亲与达雅克女人已形成一种另类女性交换机制，导致始料未及的（非法）亲属关系。这一亲属关系不带来生生不息，而带来死亡。主角的妹妹可能是在母亲偷情时猝死，杂种弟弟出生后就被父亲处理掉。

张贵兴所编织的《南国公主》故事，要再一次让我们想到李永平的《海东青》及《朱鹮漫游仙境》。李永平执意常留海东（台湾），而张贵兴则让自己的遐思回返南国。两人不约而同，都沿用了女孩与母亲的神话书写千回百转的国族块垒，乡愁想像。在李永平的颯京花花世界里，女孩一夕堕落，随时有被催熟为女人的危险，堕入生殖—生产的循环。李不得不黯然盼望女孩“不要长大”。张贵兴的南国雨林里，情窦初开的公主干脆被送入梦乡，长眠——死亡？——不醒。叫停时间，成了保存（或搁置）中国的南洋的原初激情的惟一办法。

在台北都市丛林或在婆罗洲雨林里，人欲横流，始原的伦理机制荡然无存。李永平和张贵兴却各自编织了一则禁欲（或无欲）的欲望故事。《海东青》强被压抑的恋童癖，与主角惧怕女孩长大因而堕落的情结相互纠缠；《南国公主》中苏其与春喜与春天的爱情，则完全置于延宕与对换的程式上。南国公主是永远的虚构，还是不妨弄假成真的终极意义归宿？小说最后，春喜，那流着华裔血统的女孩，竟然被爱恋他的文莱“南国王子”所携走照料。春喜的妹妹春天可能现身。李代桃僵的

南国罗曼史持续地进行。我们年轻的马华留学生情归何处？

旅居台湾二十年了。张贵兴所思念的南国公主还是在雨林深处，静静地消受有情人的呵护。传说中的中国人等了五十年才有了结果。张贵兴还有得等的。但有朝一日公主会醒来么？或公主从此长眠不醒？但“中国人”的爱成为南国奇迹的关键。摆渡在时间之河上，爱与等待成为一种咒诅；或也是一种福分。

我想到了现代文学史里另外一则有关南方的凄丽故事。在沈从文的《边城》里，孤女翠翠历尽百劫，仍一心一意地等待着失踪的情人回来。她日夜摆渡长河，等着，“那个人也许永远不回来了，也许明天就回来。”在雨林深处，群象与猴党的家乡，张贵兴的南国情人也许永远不醒来了，也许明天就醒来。

## 注 释

- ① 陈大为《在南洋》，《尽是魅影的城国》（台北：时报文化，2001），页148。
- ② 有关马来西亚独立前的政治史，参见萨德赛（D. R. SarDeasi）《东南亚》（*Southeast Asia: Past and Present*），蔡百谗译（台北：麦田，2001）（上），页81—101；161—178；（下），页315—327。华人移民史事，参见谢诗坚《马来西亚华人政治思潮演变》（槟城：友达，1984），页1—48。
- ③ 陈大为《在南洋》，页151。
- ④ 这指的是陈大为、钟怡雯主编的《赤道形声：马华文学读本I》（台北：万卷楼，2000）。该书应为当代马华创作最完整的选集之一。
- ⑤ 张贵兴早在去台之前已有作品发表于大马《蕉风》杂志。他在台最早集结出版的小说集为《伏虎》（台北：时报文化，1981）。
- ⑥ 徐志摩《浓得化不开——新加坡》，收于黄傲云编《中国作家与南洋》

(香港: 科华图书, 无出版期), 页 104—110。

- ⑦ 见谢诗坚, 第一——第三部分。
- ⑧ 有关马华文学属性问题, 近年已多有马华背景学者讨论, 见如黄锦树《马华文学: 内在中国、语言、与文学史》(吉隆坡: 华社资料研究中心, 1996); 张锦忠《马华文学与文化属性——以独立前若干文学活动为例》, 《大马青年》第十期(1995年1月), 页 63—72。
- ⑨ 有关五一三事件的前因后果, 见谢诗坚, 页 147—175。
- ⑩ 见黄锦树对“神州事件”始末的讨论。《神州——文化乡愁与内在中国》, 《马华文学与中国性》(台北: 远流, 1998), 页 219—298。
- ⑪ 见张锦忠《中国影响论与马华文学》, 《蕉风》第四八四期(1998年), 页 92—96; 《海外存异己: 马华文学朝向“新兴华文文学”理论的建立》, 《中外文学》第二十卷第三六期(2000年9月), 页 20—35; 亦见杨聪荣、黄锦树的回应, 页 36—64。
- ⑫ 张贵兴《顽皮家族》(台北: 联合文学, 1996), 页 3—4。
- ⑬ 有关想像的乡愁 (Imaginary Nostalgia) 的论辩, 见拙作 *Fictional Realism in Twentieth - Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (N.Y.: Columbia UP, 1992), chap.7。
- ⑭ 张贵兴《顽皮家族》, 页 168。
- ⑮ 同上。
- ⑯ 张贵兴《猴杯》(台北: 联合文学, 2000), 页 310。
- ⑰ 同上, 页 258。
- ⑱ 黄锦树评《梦土雨林, 传奇剧场》, 《南洋商报·南洋文艺》, 2001年3月10日。
- ⑲ 有关李永平的文字风格及中国想像, 见黄锦树专论, 《流离的婆罗洲之子和他的母亲、父亲——论李永平的“文字修行”》, 收于《马华文学与中国性》, 页 299—350。
- ⑳ 见黄锦树《马华文学: 内在中国、语言与文学史》及《马华文学与中国



性》二书。对黄锦树的批评，见林建国《现代主义者黄锦树（代序）》，收于黄锦树《马华文学与中国性》，页5—25；又见黄锦树《词的流亡——张贵兴和他的写作道路》，《马华文学与中国性》，页351—378。

② 我引用了陈大为的新诗。

③ Gilles Deleuze, "Minor Literature 'Kafka'", *Deleuze Reader* (N.Y.: Columbia UP, 1995), pp.152—153.

④ 同上, p.155.

⑤ 这是黄锦树对大陆作家王安忆对海外中文书写传统的评论所作的回应。见《词的流亡——张贵兴和他的写作道路》，页373。对黄锦树的反驳，见林建国《现代主义者黄锦树（代序）》，页6。

⑥ 张贵兴《猴杯》，页209。

⑦ 同上，页106。

⑧ 同上，页108。

⑨ 同上，页107。

⑩ 列维·施特劳斯《忧郁的热带》(*Tristes Tropiques*)，王志明译（台北：联经，1999）。见李氏对亚马逊丛林部落文身的分析，页155。

⑪ 见我的书评《与魔鬼打交道的医生——评张贵兴〈薛理阳大夫〉》，《众声喧哗以后：点评当代中文小说》（台北，麦田，2001），页135—137。

⑫ 黄崖《烈火》的讨论，见黄傲云《南洋色彩的小说——黄崖的〈烈火〉》，收于《中国作家与南洋》，页55—64。

⑬ 见 Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (N.Y.: Columbia UP, 1996), chap.1.

⑭ 张贵兴，《赛莲之歌》（台北：远流，1992），页36。

⑮ 同上，页7。

⑯ 张贵兴《猴杯》，页12。

⑰ 见黄锦树《从个人的体验到黑暗之心：论张贵兴的雨林三部曲及大马华

人的自我理解》，《中外文学》第三十卷第四期（2001年9月），页236—248；又见黄锦树《希见生象》，《中国时报·开卷周报》，1998年3月26日；李有成《荒文野字——评张贵兴的〈群象〉》，《中国时报·人间副刊》，1998年4月1日。

⑳ 见潘婉明《马来亚共产党之“兴衰”与困境》，《人文杂志》第四期（2000年7月），页50—67。

㉑ 张贵兴《群象》（台北：时报文化，1998），页21。

㉒ 有关李永平的母/国执念，见罗鹏《祖国的母性——李永平〈海东青〉之地形魅影》，收于周英雄，刘纪蕙编《书写台湾：文学史、后现代与后殖民》（台北，麦田，2000），页361—373。

本文承蒙胡金伦先生、黄锦树教授提供资料，谨此致谢。

## 第十七章

# 无岸之河的渡引者

李渝论

在20世纪中文小说创作的脉络里，现代主义影响深远，却总未受到应有的重视。30年代的上海，60年代的台北，都曾一度引领具有现代意识的文学风潮。然而我们的传统以感时忧国、乡土写实是尚，绝不因政权、意识形态的递嬗有所改变。有意思辨主体心性、琢磨形式风格，甚或遐想家国以外生命情境的作者，注定是寂寞的。80年代以来海峡两岸众声喧哗，现代主义所曾标示的信条其实不无催化之功。（君不见，80年代初力倡现代主义的高行健，20年后甚至拿下了诺贝尔奖？）然而后现代的实验风起云涌，百无禁忌，时至今日，再谈什么主义，似乎都是多此一举了。

但在新世纪初检视前此数十年海峡两岸的创作，我要说现代主义其实未完。我所意谓的是，当下文学现象如此庞杂多元，以致作者有了无不可为，也无可为的尴尬。现代主义所强调的审美情操及主体信念，未尝不督促我们反求诸己，回归基本面。另一方面，前此现代主义作家所示范的风格，以及所经历的生活及创作转折，依然有待读者及评者探讨思辨。我的说法当然不仅止于为某一文学形式复辟而已。恰相反的，我以为如果我们借现代主义再思“现代”一辞所暗示的“当下”及“流

变”意义，我们对这一风潮的回潮，可以成为拟想未来——下一个“现代”——的起点。

这也是为什么我们应当重视像李渝这样的作家的原因。李渝60年代末赴美后，并未与台湾文坛保持联系，她与同为作家的先生郭松棻曾一度参与保钓运动，同辈的战友尚有刘大任等人。钓运一役来得急、去得快。那段政治岁月也许只留下电光石火的痕迹，但却成为这几位作家创作修行的开始。比起上文所交代的背景，现代主义似乎不应与李渝、郭松棻这些作家发生关系。因为他们所曾经坚持的政治信仰，其实是反现代主义的<sup>①</sup>。但惟其如此，我们得见李渝还有其他同道这些年所经历的变与不变。他们曾为了改造中国，急切拥抱以社会、民族、现实是尚的主义；到了中年蓦然回首，他们反而了解捕捉现实、更新民族的要径之一，就是在于坚守个人的意志，操演看似最为无用的文学形式。但没有如下的可能呢：他们的民族主义原就是基于一种纯粹的审美理想，他们的海外运动打从头起已带有荒谬主义的我执色彩？果如是，现代主义与社会主义，个人节操与民族情感竟可不断地以二律悖反形式，在他们生命/作品中形成辩证<sup>②</sup>。

我以为在她最好的作品与文论里，李渝反复思辨这一问题，而且将其复杂化。现代主义的定义一向众说纷纭。由李渝所示范的特征，从叙事、时间逻辑的涣散到文字修辞的“一意孤行”，由主体意识的辩证到社会参与的隐遁，不过是最明显的例证。比起王文兴、郭松棻、七等生等人，李渝未必是彻底的实践者。但看她如何经由现代主义的信条重探传统文化的门路，如何遍历感时忧国的考验归向方寸之间的启悟，永远耐人寻味。用李渝自己喜欢的意象来说，在历史或文字的“无岸之河”里，我们载沉载浮，都在找寻“多重渡引”的方式。此岸或是彼岸，已经无从闻问。怎样在流变中接驳渡引而偶得其情，反而成了重点。如此说来，现代主义于她没有别的，正是一种渡引的方式。



## 一 鹤的意志：一种风格

李渝的创作始于60年代。彼时她就读台大外文系，已深受所学及师友影响；前辈作家聂华苓正是鼓励她写作的师长之一。我们回顾她早期作品，如《水灵》、《夏日 一街の木棉花》、《彩鸟》等，遐想空灵，沉浸淡淡的颓废色彩中，十足文艺青年的苦闷与悸动姿态。“谁知道永远有多久？也许三年就是永恒，也许就那么二三分钟”，“我渴望游戏和死亡，我总是这样，像一个疯子”，“活着是没有理由的，因为我们只是上帝的玩物罢了。”<sup>③</sup>这样的呢喃呐喊，无不显露现代主义式症候群。而要等到多年后，当李渝回首往事，写出一篇篇《温州街的故事》，我们才了解她看来天真矫情的叙事后，还有另一层历史文本：一代知识分子落难迁徙的沧桑（《菩提树》），他们子女懵懂的南国经验（《朵云》），还有寻常百姓的乱世历险。政治禁忌，欲望压抑，曾怎样地驱促作家和她同代的学院青年另谋出路？文字里所唤生的虚无或感伤，成为一种逃避，或更是一种颀颀方法。学者张诵圣（Yvonne Chang）曾有专论探讨60年代台湾现代主义的历史因缘及修辞政治，李渝的少作恰又可以为例<sup>④</sup>。

李渝大学毕业后赴美专攻艺术史，与此同时，她卷入保钓运动。比起国家民族大义，创作已成小道，她的停笔并不让人意外。我所有兴趣的是，曾是现代风格实验者的李渝何能摇身一变，成为爱国运动者？这一改变除了意识形态的选择外，是否更有美学因素？江山如画、故国情深，对海外游子这只是最表面的诱因。我更愿猜测似李渝这般的作者，可能曾企求自爱国运动中，找寻一种纯净的个人寄托。远离滞塞严苛的岛屿家乡，遥想辽远的神州大陆，新中国的一切成了不折不扣的图腾，焕发“雄浑”（sublime）的魅力。从这个角度来看，“爱国”其实是“爱己”的辩证延伸，“回归”与其说是回归祖国，更不如说是回归梦土。

现代主义的洁癖与社会主义的卫生学于此居然有了诡秘的结合<sup>⑤</sup>。

但这样的结合注定是脆弱的。当保钧激情散尽，文革痛史逐步公开，失落的不应只是政治寄托，而更是一种美与纪律的憧憬。70年代中期以来，曾参与保钧的知识分子作家如刘大任、郭松棻、李渝等，都沉潜下来，等他们再出发时，作品的面貌率皆一新。历经政治的大颠扑后，他们返璞归真，以文学为救赎。昔时钧运种种，其实不常成为叙事重点，然而字里行间，毕竟有许多感时知命的线索，窜藏其间。在最轻描淡写的阶段，一脉不甘蛰伏的心思，还在上下求索；越是无关痛痒的笔墨，越让我们觉得悸动不安。小说叙述成为一种谦卑的反观自照，一种无以名目的行动艺术<sup>⑥</sup>。

1983年李渝以《江行初雪》一作得到中国时报小说大奖。这篇作品以旅美知识分子返乡探亲，获悉文革一场骇人听闻的事件为经，以宗教与艺术的冥思与超越为纬，代表李渝创作的重要转折，下文当再论及。倒是好事者将此作附会为伤痕文学，引来作家的反应：《属政治的请归于政治，属文学的请归于文学》<sup>⑦</sup>。这样的宣言也许听来如老生常谈，但对李渝而言应别有一番滋味。不过十多年前，她不也曾投身政治而无所反顾？然而我从这样的宣言看到她艺术进程的裂变，也看到延续。如前所述，如果钧运狂热可视为她现代主义美学政治化的征兆，回归写作后的她坚壁清野，以艺术是尚，骨子里的自我砥砺坚持，只有更变本加厉——而这又何尝不是一种“政治”姿态？

而李渝的考验未完，1997年夏，李渝的先生郭松棻突然中风，她自己因为压力太大，落入不可名状的惊恐和躁狂，以致崩溃<sup>⑧</sup>。对一个洁身自重的作家而言，身体成为一道最后的，也最脆弱的关口；身体的溃散，因此几乎带有寓言色彩。什么是主体的完成？什么是形神的琢磨？面对这些（现代主义）问题，从卡夫卡到伍尔芙（Virginia Woolf），从芥川龙之介到阿陶（Antonin Artaud），却纷纷以肉身的崩毁来反证理想的可望而不可及。李渝不能自外于此。她曾写道，从“地

狱般”的疗程走向人间，“任何时候脚下裂开，就可能又掉进去。”<sup>⑨</sup>她的告白真诚坦率，却猛然让我们想起现代艺术的要义之一，不正源自时间、肉体、信念“惘惘的威胁”，源自一种如临深渊的挣缚，一种不见退路的决绝？历劫归来，李渝依旧静静地写着，一种危然而又孤高的美学，已兀自弥漫字里行间。

截至目前为止，李渝已出版了两本短篇小说集，《温州街的故事》（1991）和《应答的乡岸》（1999），以及长篇小说《金丝猿的故事》（2000）。《温州街的故事》以坐落台北南区的温州街为场景，叙述俚巷人家的沧桑，漫漫岁月的流逝，还有掩映其下的战争与政治的创伤。识者或要以白先勇的《台北人》与《温州街的故事》作比较，而白的华丽感伤恰与李渝的清淡内敛形成对照。她的角色即使落魄，也依然保持某种静定的姿态。如李渝自述，少年时的她把温州街“看作是失意官僚、过气文人、打败了的将军、半调子新女性的蜗居地，痛恨着，一心想离开它”，多年以后才了解到“这些失败了的生命却以它们巨大的身影照耀着导引着我往前走在生活的路上”<sup>⑩</sup>。不错，温州街早已构成李渝的原乡之路，行于其间，她的想像豁然展开，叙事与记忆的线索也因之就绪。

《应答的乡岸》则收有李渝1965到96年间的作品十二篇。时间的跨度如此之大，作家的改变与坚持自然凸显出来。从早期的存在主义式小品到80年代《江行初雪》、《关河萧索》等对艺术与历史的反思，再到90年代《无岸之河》寓言式接力叙述，李渝追寻一种明净的形式，用以观照生命流变的用心，在在可见。尤其《无岸之河》一作，开宗明义点出，“一篇小说吸引人的地方，通常在它叙述的观点或视角。视角能决定文字的口吻和气质，这方面一旦拿稳了，经营对了，就容易生出新颖气象。”<sup>⑪</sup>所谓的观点或视角，指的是叙事技术，但又何尝不是应答世事的修养？这篇小说强烈的自觉意识，可以视为进入李渝创作的

门径。

《金丝猿的故事》则是一个以温州街为背景的长篇传奇。有争战历险，也有艳情亲情，原应当颇有看头。李渝写来，却化喧哗为萧索，使之成为一出幽幽的道德剧场。小说中的将军半生戎马后退居台湾，但更艰难的挑战方才开始。将军所经历的荣辱浮沉，竟与当年一场有关金丝猿的传奇纠缠一起。这是宿命，还是奇谭？小说后半段将军的女儿现身，重回金丝猿现场，穿云拨雾，探寻真相，这才明白原来人间的恩怨仁暴是如此扑朔迷离，信仰与背叛的代价是如此沉重难堪。如何了断，成为小说最后用心所在。

就故事论故事，李渝的作品不乏动人元素，但她刻意低调的处理，使我们必须追问她的“视角”、“观点”何在？我以为故事之外，李渝更努力描摹一种生命的风范。这风范可以落实在人物的行为上，如《温州街的故事》里的那些失意落拓却不减傲气的角色；也可以显现在某些事物的形象上，如《金丝猿的故事》中那传奇的金毛蓝脸的奇猿，或《江行初雪》中慈悲的菩萨塑像上；或更抽象的，可以游离于特定的自然情境、氛围中——有什么比“无岸之河”所烘托的气氛更为深邃凄迷？贯串其间的，则是李渝个人意志的结晶：高洁的意志，审美的意志，“鹤的意志”。

我想到的是《无岸之河》最后一则故事，《鹤的意志》。鹤是古中国的“神秘之鸟”。汉朝的帛画、唐朝的服饰、宋朝的彩绘，都记录了鹤的踪迹。李渝记得当年游赤壁的苏轼，夜半放舟，顿思生命的倏忽与虚无；划过江面，正有一只孤独的鹤悄悄飞过。《红楼梦》中中秋夜宴后林黛玉与史湘云借月赋诗，触景伤情，阒寂的湖面蓦地也飞起了一只鹤。曾几何时，鹤“在我们的世界消失”。世事倥偬，人生纷杂，那绮丽又玄雅的巨鸟栖身何处？它偶然的出现，又是怎样让故事中的角色如痴如迷？

这是李渝的现代与李渝的古典交接的时分了。顺着鹤的想像，她有



意召唤那高洁华美的境界，却终必喟然而退：一切只剩下意会了罢。但意志力的风范或曾残留一二？小说结束，李渝描写一种白肚灰身的候鸟依然静静过境啄食。“它们立下南飞的志愿，在完成飞行前，遥路上，常在温暖的台湾停歇。”<sup>⑫</sup>

## 二 河与黄昏：一种史观

初读李渝作品的读者往往可能慑于她文字的冲淡，留下不食人间烟火的印象。这恰与李渝所要书写的材料相反。中国现代史上的血泪不义——革命、战争、迫害、背叛、流亡——构成她作品的底色。《温州街的故事》里的那些居民，像《夜煦》里颠沛流离的名伶、《夜琴》里历经二二八事件的外省妇人，或像《金丝猿的故事》中大势已去的将军，新作《夏日踟蹰》中《踟蹰之谷》里漂泊山谷中的画家/将军，都可以为我们演述一场又一场的离奇故事。但李渝志不在此，她竟似把那些有血有肉的人物、情节抽血去肉，以致要让亟亟于“被感动”的读者失望了。不仅如此，李渝在铺排故事时，也不能完成传统的起承转合的要求，时时显得棱角突兀。

如果叙事不仅只是说说故事，而是一桩事件，一项回应时间、编织人事的工程，那么叙事总已内蕴历史动机。李渝的专业是艺术史，上下古今，文字以外的媒介，阅历既多，眼界自然又有不同。如前所述，看她的作品，情节之外，更引人注目的是她经营气氛，造作意象的功力。是在这些方面，她独特的时间与空间想像，她个人的历史感喟，才得以抒发出来。

以曾得（时报文学奖）大奖的《江行初雪》为例。故事中从事艺术史工作的叙事者在文革后来到江南以古寺闻名的浔县。她是来瞻仰闻名的玄江菩萨塑像的。行文中穿插了三则有关菩萨的故事：东晋天竺僧人慧能建寺的故事；观世音变相为妙善公主，剜目断臂救疗父王的故事；

文革中少女惨死，干部生吸人脑的故事。李渝将一则人吃人的惨案套在神话、历史、宗教的脉络里，相互指涉，使她的视野陡然放宽。“过去、现在、将来，都是历史前去时的一个时态；神话、志异、民间传说，无非是人生投射的故事。”<sup>⑬</sup>千百年来中国的苍生承接苦难，未有尽时。菩萨静静俯视众生，微笑之后有无限慈悲怜悯。小说结尾，叙事者怆然乘船离开，江面初雪，一片肃静，“只见一片温柔的白雪下，覆盖着三千年的辛苦和孤寂。”<sup>⑭</sup>

常为我们忽视的是小说中的江水，以及其篇名《江行初雪》。有鉴于李渝的艺术史背景，她显然受到南唐赵幹同名的画卷《江行初雪》的启发。在那幅画里，初冬的江南水上细雪霏霏，舟子渔人迎着寒风，营求生计。一派安详的俗世生活写真里，却挡不住萧瑟的寒意。一千年前古画里的江水必曾萦绕李渝的异乡关怀；江水悠悠，流淌多少悲欢生死，以迄无穷。大历史的起起伏伏，毕竟是浪头泡影。一个意象，一幅画，反而超拔一切，指向永远。

而江河之水不必只是中国的。《关河萧索》中，参加爱国运动的留学青年来到纽约长辈处投宿，一进门“一排流水从室内数面长窗就在这进时一进翻腾进我眼中”。<sup>⑮</sup>这河水（赫德逊河？东河？）“矇眈却又清丽得如同元朝上好的青瓷器色”，夜阑人静，透过窗户涌入叙述者心扉。爱国者的示威如波涛汹涌，而去国者的乡愁则涓涓流入那异乡的大河，再归向大海。多年后回顾往事，中夜不眠的时分，“那天窗河水便老友一样的来到，用它了解而可靠的拍动和光泽安慰我。”<sup>⑯</sup>

更放开来说，河水何必有岸。无岸之河，浩浩荡荡，属于“少年的无惧理想和疆域”<sup>⑰</sup>，却也是现世人生永恒的虚无的“惘川”<sup>⑱</sup>。沉浮其中，李渝写下了《无岸之河》。故事之一里的外国修士与青年男子间的灵犀感应，像是玄奇的志异，却也是庄严的见证。修士与青年的关系曾引起猜测；多年后老去的修士昏迷不醒，已届中年的男子摒挡一切，悄然而至看顾他，又悄然而去。船过水无痕，一日修士突然醒来，仿佛一

切如昨。这篇作品读来“不像”真的，惟其如此，反而更挑动我们的心弦。那无岸的河究竟意味着什么？是《江行初雪》的渺渺江水，是《关河萧索》中框于窗内的大河；或现实中，那河可是温州街畔的溜公圳，或竟是漂满血丝虫的大水沟？我们每个人心中都有一条河——就像故事中的男子所日夜悬念的？

到了《金丝猿的故事》里，将军的女儿为了完成亡父遗志，回到大陆找寻金丝猿的现场：

河程开始，时间重获，延伸到过去和未来，进入各种时态和处境，无界无际……追随着落日和落月的轨道，逐步进入暧昧又清楚，晦暗又光明的过去。

延展着流向看不见的前方，河水伸入记忆的深处，在温煦降临的一阵灰色的光线中，经过半个世纪的时间，千万里外的空间，鸟瞰的视点，故事重现。<sup>①9</sup>

中国现代文学史上早有一位作者最擅写河流，不是别人，就是沈从文。他的名作如《边城》、《湘行散记》等，无不以河流的意象笼罩全书。相对于那些勤写皇天厚土的五四作家，沈从文一任自己滑入湘西水色，静听波声渔唱，耽想凡夫俗子的哀怨与欢喜。《长河》一作，更点明了江河流转，载负、淘洗历史无限的暴虐混浊。《长河》本身因战乱而未写完。历史嬗递，叙事中断，迫使河的故事终究不能到岸，反而留下更多无岸的空白<sup>②0</sup>。李渝的作品嫌少，尚不足以敷衍出沈从文笔下那种丰沛绵延的气势，然而在想像川流的幽沉柔韧，毕竟与沈从文有一脉相承之处。

正如河流带动了历史空间想像，李渝反借着黄昏参看时间的光影。黄昏，在昼与夜的交口，在确定与不确定的时序里，总使李渝和她的角

色有了莫名所以的感触与惆怅。《八杰公司》里，“特别美丽的黄昏，夕阳入巷，一片光的起点出现两位陌生人……逆光在影中向你一步步的走过来。”<sup>②1</sup>一场神秘的故事随即展开。在那逆光倒影之下，人与事，过去与未来，都恍然变得不真实起来。但这暧昧的时间也挽留或托出另一种真实吧。李渝在回忆自己的台北生涯时写着：

看完电影出来，竟是黄昏了，云霞漫天如彩鳞飞羽。武昌街的底端，淡水河上的半空中，一轮巨大的橘红色的落日等待着。下个时辰就要和夜的水河汇成一体前，街在一片金红色的余夕中辉煌。<sup>②2</sup>

《金丝猴的故事》里，划着雨丝的黄昏使城市一片晦暗：“可是当你拉高视线，从一个遥远的角度设法再见城市，朦胧细雨中在城市的上方，如银如水，如古青瓷般闪着光芒，柔美缠绵的新的城市出现了；抒情还是可能的。”<sup>②3</sup>

但黄昏的降临也搅乱了另一些人的心理及生理时钟。《无岸之河》里的男子一切有成后，突然染上了黄昏症。当“郁黄的光线全面占领了空间”，“一种惶惶然无依恃无前途的感觉”漫延开来。昼夜之交，因着光质的改质，从进取到退缩，从肯定到怀疑，“突然宣告一天就要结束”<sup>②4</sup>。大势已去，何可凭依？类似的症状发生在《夜煦》里。叙事者患了焦虑症，必须避开五点钟的人潮。漫步黄昏的湖畔，夜色将近，“然而这时林的背后往往升起一片艳红的颜色，像似整座城都烧燃起来了。”<sup>②5</sup>黄昏是回忆的时刻，也是回忆失落的时刻。《无岸之河》与《夜煦》都以此为线索，讲述时光流散，今生恍若隔世的故事。而李渝由此进入人间的幽黯面，并探寻救赎的可能。

似曾相识，既陌生又亲切，李渝是不自觉的“诡异”（uncanny）效果的试验者。根据（弗洛伊德）心理分析的观点，“诡异”的感觉不只来自我们面对陌生事物的不安或忧惧，也更来自一种难言的诱惑：那陌



生的事物可曾是我们所熟悉的、“家常”的一部分<sup>②6</sup>？李渝的黄昏叙事起于气氛的琢磨，终必成为心理的，及伦理的，反复运作机制。她故事的核心，就是在“奇异与普通”的现象间的观看、凝想，分分合合，旁敲侧击。虽然她所要说的，要指认的，仿佛总已无辜地陈列在台面上，但由着光影、视角，及距离的介入，却让我们心有戚戚焉了。

无独有偶，沈从文曾有一篇名为《黄昏》的小说，写长江中游小城里的浮光掠影。午后雨歇，例行的杀人场面正要展开。惊惶的犯人，老于此道的狱卒，心有旁骛的监斩官，等着收尸的家属，看热闹的孩子，共同交织成一场诡异的血祭。沈从文对天地不仁的慨叹我们不难看出。难的是他竟在这最暴虐的生命即景中，展露抒情技巧。

日头将落下那一边天空，还剩有无数云彩，这些云彩阻拦了日头，却为日头的光烘出炫目美丽的颜色。这一边，有一些云彩镶了金边、白边、玛瑙边、淡紫边，如都市中妇人的衣缘，精致而又华丽。云彩无色不备，在空中以一种魔术师的手法，不断的在流动变化。

我在他处已对此一抒情修辞的前卫意义详加讨论。这里要强调的是，沈如何借着黄昏的光影，对生命的得失投掷暧昧、包容的眼光。当一切杀戮、喧哗逐渐平息时，“天上的地方全变为黑色，地面一切角隅皆渐渐的模糊起来，于是居然夜了。”<sup>②7</sup>

### 三 多重渡引：一种美学

“多重渡引”是李渝讨论小说技巧时所使用的一个观念。在《无岸之河》里，她以《红楼梦》及沈从文的小说作为开场。《红楼梦》第三十六回，贾蔷与龄官为了一只笼雀放生与否，你来我往，百般周折。龄

官佯怒似嗔、贾蔷以退为进，无限深情尽在不言中。此景为宝玉窥见，推己及人，不觉痴了。近二百年后，沈从文在《三个男人和一个女人》中，经由不同的叙事者辗转述说了一则湘西传奇。有爱情、有暴虐，更有诡秘的自杀与尸恋，但层层推衍传述后，这则故事“便离去了猥亵转成传奇”<sup>②</sup>。

李渝借此暗示说部制作的美学要义，绝非一般写实主义“反映人生”或“诚中形外”的要求所能道尽。她于是写道：

小说家布置多重机关，设下几道渡口，拉长视的距离，读者的我们要由他带领进入人物，再由人物经过构图框格般的门或窗，看进如同进行在镜头内或舞台上的活动，这么长距离的，有意地“观看”过去，普通的变得不普通，写实的变得不写实，遥远又奇异的气氛出现了。<sup>③</sup>

李渝以《无岸之河》现身说法。她从《红楼梦》讲到沈从文，再接入自己某一黄昏之约的奇遇，以及听来的故事。由此叙事又转向前述的修士与青年男子的故事，而以另一则《鹤的意志》故事作结。这些故事间其实缺乏“合理”的联系，李渝将它们串起，总令人觉得有点蹊跷。奇怪的是，“如同引起一场蜕变”，一种魅力反而诞生。

多重渡引的例子在李渝的作品中随处可见。《温州街的故事》中的《夜煦》，就是另外一则听来的故事；《伤愈的手，飞起来》、《朵云》则借观点与时序的转换，达成意义层出不穷的感觉。新作《夏日脚踏》中，《寻找新娘》同一故事甚至写了两次，产生错综的对位效果。《脚踏之谷》中的军官历尽战争与死亡的考验，晚年成为画家。他又与一位陌生教师间发展出知音般的友谊。两人借绘画的媒介，捕捉、定义彼此在人间的定位。无岸之河、脚踏之谷，流荡徜徉，正是渡引的场域。而这两作在行腔运事上似有呼应之处，又形成另一种渡引关系。

李渝显然明白渡引手法在文学艺术的表现中其来有自。“声东击西，借此喻彼，用不定或‘偶发’的事故，衬出主意”，<sup>③</sup>即可借镜。或更如苏轼所说的，“画此画非此画，赋此诗非此诗”，亦差堪近之<sup>④</sup>。归根结底，渡引需要匠心，一种观人睹物的视角。李渝的艺术史专业，必曾给予她不少灵感，尤其她对绘画与文字间的辉映，颇能切中渡引美学的要害。《关河萧索》中的叙事者迎着窗框，隔着玻璃，观看那仿如镶嵌入画的河水，这才有了意思。某夜“随着月光的移动，那六面长窗竟也像舞台上的布景一般，明亮了，活动了……六窗流水终于连接成一条河，完整地呈现在我眼前。”<sup>⑤</sup>而更好的例子来自李渝阅读王无邪的画作《河梦》。在画中河的流程被分融切割，形成似重叠又错开的，个别静止框面或停格：“一个静止的画面——这静止的一截，就是因个别的意愿，从流动的整局中截出个人的时间。对时间整体来说，它是不影响大局的暂时停止，对个人来说，它具备了特殊的意义；它是一个乍现的思索，一个怀想，一节梦恋，使人不禁停步要再看；一片过去的生活，记忆闪过，使人心中涌出惦念，流连。”<sup>⑥</sup>

李渝对绘画与文字的观照，亦可见于《伤愈的手，飞起来》、《脚踏之谷》、《当海洋接触城市》等。渡引的美学不仅止于文字与绘画间的交错。在《夜煦》里，那超拔人间不义与荒谬的媒介是女伶的歌声，在《夜琴》及《菩提树》中是琴韵。而《温州街的故事》附录二作，各以摄影师郎静山先生，及书法家、作家兼学者台静农先生为人物，李渝敬怀大师之余，对他们艺术造诣的关注，亦可思过半矣。

渡引的美学更可以推而广之，涵盖李渝的史观及人间伦理省思。回顾她与现代中国文学的谱系，小说界的两大巨擘，鲁迅与沈从文，对她应各有深远影响。鲁迅的深郁奇绝，以及对民族及个人意识的自省，必曾深深感动过年轻时的李渝。《朵云》中的夏教授下半生充满困顿齷齪，但他却是少女阿玉的文学启蒙者：他介绍阿玉进入了鲁迅的《故

乡》等作品的世界。在那样肃杀的岁月里，一脉五四香火，就不经意地由一个落魄文人传引到一个天真敏感的少女手中。

但以气性及文字表现而言，李渝更趋近于沈从文的世界。我在第二节已以河与黄昏二题，说明李渝的时空想像，如何与大师有相互对话之处。相对于五四以来文学的涕泪飘零，沈从文的敬谨宁谧其实是个异数。他所展现的抒情风格恰与彼时以“呐喊”、“彷徨”为大宗的写实主义相径庭。沈的抒情修辞看似一清如水，却自有其深沉的历史感喟。我在他处已一再论辩沈从文凭借有情观点见证人间最血腥无情的事实，因能将抒情传统的潜力推向极致<sup>④</sup>。他的叙事法则，每每让我们想起当代批评常提到的“寓意”（allegorical）修辞。与强调内烁自明的“象征”经验相较，“寓意”表达偏重散漫的具体经验、符号间的类比衍生，将内烁意义作无限延搁。所谓情随意转，意伴“言生”。语言、形式、身体这些“外物”，其实不必永远附属于超越的意义、内容，或精神之下。也惟其如是，语言也不必作为任何意识形态、美学成规决定论的附庸，被动地反映什么，鼓吹什么。

在30年代的氛围里，沈从文的抒情风格注定是不讨好的。多年以后，我们才猛然发觉他“非政治”、“不前卫”的写作，才真正含藏了一种激越的美学：语言、文字是“他自己”的文化材质，用以指涉生命杂然分属的万相。置之死地而后生。沈从文把他的故事逼到种种生命绝境，却由他文字、意象左右联属，重新赋予生机。尽管中国的现实四分五裂，沈从文对生命本能的惊奇，并不因此而受挫，他对文字之间接驳——渡引——意义的可能（而非必然），未曾失去一再尝试的兴趣。

这样的抒情策略自然是李渝心向往之的境界了。再举一例。李渝回顾五四以后“无数轰动的小说人物中，哪一个最叫人心动”？她想到的竟是沈从文《三个男人和一个女人》中的号手：“一幅幽静的田野，闪烁的石块旁边有个瘦小无名士兵。他依靠着石块，低着头，在月光的底下仔细搓擦着手中的喇叭，直到它也晶莹得像月光，然后他小心的爬到



石上，在什么人也没有的夜里，吹起了它。”<sup>⑤</sup>李渝曾希望以此为题，写出故事，我们尚未得见。倒是另一个号手的号声响起，挑动了——一个在政争中失势被囚，等待死刑的军官的深情（《号手》）。军官半辈子在诡谲的历史中打滚，终于没有好下场。然而生命倒数的时日里，暗无天日的囚牢中，他倒体悟出似水柔情，不能自己。死亡终于来临，号声响起，“在几个优美的音阶上变化着旋律，悠扬着，可又委婉柔丽的重复着，像一首殷殷叮咛的情歌时，不止是军官，连我们都被他深深的感动了。”<sup>⑥</sup>

渡引的流程持续着，我们又记起李渝汲自近现代艺术名家的心得。她博士论文的题目是清末市民画家任伯年，由其上溯，明末清初的一批画家如弘仁、董其昌、王原祁、吴历、龚贤、髡残等，已自形成一种外于主流的画论与画风。李渝认为画家把山水树石等元素分解成视觉符号，在画面上反复排列组合，创造了抽象空间的形式结构。尤其龚、髡等人渲晕墨色、累积线条，所展现的层次光影，竟可视为先于19世纪末西方的印象派技法。而笪重光更以“层层相映，繁简互错，而转转相形”，“位置相戾”、“虚实相生”、“繁简恰有定形、整乱因手与会”的观点，总结这一画风的形式主义特征<sup>⑦</sup>。

现代画家中，李渝崇敬李可染、陆俨少。对西方的影响，如19世纪末的“流浪人”（Wanderers）画派，墨西哥的里维拉（Diego Rivera, 1886—1957）及欧洛斯科（José Clemente Orozco, 1883—1949），俄国的夏卡尔（Marc Chagall, 1887—1985）的成绩也都多所致意。而萦绕她心中的，总是民族情操如何与现代意识接榫的问题。在这些大家中，最让她心仪的应是余承尧（1898—1994）。

余承尧四十八岁时已官拜中将，却“以一颗自贱的心，自军中退伍”。国共内战，他只身来台，与家人断绝音讯。然后五十六岁那年他拿起画笔，尽情沉浸于胸中丘壑。以后三十年，这位退役的将军以那突兀峥嵘的山川河流，细密繁复的皴擦点染，呈现一幅幅画作。余自谓没

有师承，笔下天地却与传统大家有了奇妙应答；他立意与世俗隔离，但一股忧郁遒劲的气势，却透露他强烈的人文关怀。是什么原因促使画家在笔墨中找寻自赎？而在什么样的情况下，他的对历史、人事的介入是以推离方式产生？李渝必曾不断地叩问着。她的作品如《号手》、《脚踏之谷》、《金丝猿的故事》等，俱以军官为主人翁，余承尧的影子或曾出没其中。她写余氏画作“试验着各种共存或敌对的可能。有时它们摆下均衡的阵势，有时有意抗争，有时缠绵追随，有时又分裂、狙击和异起”<sup>⑳</sup>。将视景与理性形式意识联结，化故国风景为结构山水，看似与时代现实无关却又绵绵相属，引申开来，这不正是她对自己小说美学的期盼？

而在所有人间世无岸的航程中，又有什么能比郭松棻对李渝的渡引更为幽远深刻？郭松棻又是另外一位中国现代主义文学的重镇，他的写作也始于60年代，也是量极少而质极精。这对夫妻作家都对文学、绘画及其他视觉艺术有深刻训练，曾经共历保钓的高潮与低潮，也曾在90年代末期一起度过天翻地覆的身体病变。他们当年曾狂热地参与国家运动，日后似乎也刻意以“一颗自赎的心”，退隐江湖，以虚构来超拔现实的纷乱不明。郭松棻的成就，早该受到肯定；他的创作风格也必须另有更长的篇幅交代。与李渝并列，两人显现许多相似处，他们行文运事，都以简约凝练是尚，视觉意象的经营尤其与众不同。他们对风格几近自苦的要求，其实是一种凌厉的（艺术或政治的）生活信念延伸。但细读比较，我们可以看出郭松棻的世界充满狂暴荒凉的因子，而在最非理性的时刻，一股抑郁甚至颓废的美感，竟然不请自来。相形之下，李渝的叙事和缓得多；无论题材如何耸动，温静如玉是她最终给予我们的印象。

如果郭松棻的作品如评家所言，充满沙漠荒芜气息<sup>㉑</sup>，无岸之河则是李渝小说及艺术评论恒常出现的意象。这河是空间的河，也是时间的

河，无涯无际，苍茫萧索。而生于四川，长于台湾，居于美国的李渝，也曾航越了多少江河沧海，找寻可栖之岸？回首前半生的跋涉，她终必了解无岸的必然。就像钓运十年后，她重返母校柏克莱，“面对熟悉的古人和图画，心中却宁静欢喜。而《江行初雪》图里的，《富春山居》图里的那条河仍旧流着；在世上所有的琐碎，所有的纷扰，所有的成败中，有比它更永恒的么？”<sup>④</sup>

仿佛之间，无岸之河上似乎飞舞着白鹤。但定睛一看，那白鹤也不必是古中国的白鹤，而可能是台湾的鹭鹭。正像《金丝猿的故事》的高潮里，将军的女儿大陆归来，从降落台湾的机身翱旋中，看到腾飞起两只白色大鸟，这才明白，“在她无论是升起还是降落的时候，原来故乡田野里的鹭鹭，总是以飞行着的巨大十字，赐福与她。”<sup>⑤</sup>

## 注 释

- ① 有关现代主义与马克思主义文学观的著作，见如 Eugene Lunn, *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin, and Adorno* (Berkeley: U of California P, 1982)。
- ② 有关现代主义与台湾文学的传承，诠释与反挫，参看 Sung-sheng Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan* (Durham & London: Duke UP, 1993)。
- ③ 李渝《夏日 一街的木棉花》，《应答的乡岸》（台北：洪范，1999），页202。
- ④ 同注②。
- ⑤ 亦可参见学者王斑（Ban Wang）对中国现代美学中雄浑意识与政治信念的复杂关系，Ban Wang, *The Sublime Figure of History: Aesthetics and Politics in Twentieth-Century China* (Stanford: Stanford UP, 1997)。

- ⑥ 见我的书评《秋阳似酒——保钓老将的小说》，《众声喧哗以后：点评当代中文小说》（台北：麦田，2001），页388—393。
- ⑦ 李渝《〈江行初雪〉附录》，《应答的乡岸》，页156。
- ⑧ 李渝《作者序》，《应答的乡岸》，页3。
- ⑨ 同上。
- ⑩ 李渝《后记》，《温州街的故事》（台北：洪范，1991），页232。
- ⑪ 李渝《无岸之河》，《应答的乡岸》，页7。
- ⑫ 同上。
- ⑬ 李渝《江行初雪》，《应答的乡岸》，页153。
- ⑭ 同上。
- ⑮ 李渝《关河萧索》，《应答的乡岸》，页158。
- ⑯ 同上。
- ⑰ 李渝《作者序》，页4。
- ⑱ 我想到的是《金丝猿的故事》中《望穿惘川》一题。
- ⑲ 李渝《金丝猿的故事》（台北：联合文学，2000），页95。
- ⑳ 见我的讨论 *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (N.Y.: Columbia UP, 1992) chap.6, 7。
- ㉑ 李渝《八杰公司》，《应答的乡岸》，页54。
- ㉒ 李渝《作者序》，页9。
- ㉓ 李渝《金丝猿的故事》，页90。
- ㉔ 李渝《无岸之河》，页26。
- ㉕ 李渝《夜煦》，《温州街的故事》，页3。
- ㉖ 有关精神分析“鬼魅性”（the uncanny）的理论，请参阅 Sigmund Freud, “The Uncanny” (1919), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. by James Strachey, Vol. XVII (London: Hogarth P, 1955), pp.219—256。
- ㉗ 沈从文《黄昏》，《沈从文文集》第五卷（广州：花城，1983），页374—



375。

- ② 沈从文《三个男人与一个女人》，《沈从文文集》，页258。
- ③ 李渝《无岸之河》，页8。
- ④ 李渝《〈江行初雪〉附录》，页153。
- ⑤ 此原为李渝引苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》，常被引用的是第一首的头四句：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定非知诗人。”
- ⑥ 李渝《关河萧索》，页163。
- ⑦ 李渝《民族主义、集体活动、心灵意志》，《族群意识与卓越风格：李渝美术评论文集》（台北：雄狮美术，2001），页17。
- ⑧ 见拙作 *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*, chap.6。
- ⑨ 李渝《作者序》，页2。
- ⑩ 李渝《号手》，《夏日脚踏》（台北：麦田，2002），页42。
- ⑪ 李渝《江河流远：〈任伯年——清末的市民画家〉补记》，《族群意识与卓越风格：李渝美术评论文集》，页154。
- ⑫ 李渝《鹏鸟的飞行》，《族群意识与卓越风格：李渝美术评论文集》，页116。
- ⑬ 吴达芸《恨含羞的异乡人》，收于郭松棻《郭松棻集》（台北：前卫，1994），页519。
- ⑭ 同注⑬，页157。
- ⑮ 李渝《金丝猿的故事》，页186。

附录

## “故事”为何“新编”？

读李渝的《贤明时代》

《贤明时代》包含了三篇作品——《贤明时代》、《和平时光》、《提梦》。在这三则故事里，李渝将她的眼光投向历史：纷争扰攘的战国时代，氏族倾轧的武则天宫廷，横扫印度的蒙兀儿王朝。这些都是血腥的时刻。刺客暴君，谋反叛变，征战杀伐……阴谋无日或已，危机一触即发。李渝却以“贤明”、以“和平”、以“梦”为这些历史时刻作注，她的反讽意图，几乎跃然纸上。

另一方面，李渝也殷殷叩问：时代是这样的紊乱动荡，宗法伦理关系是如此的脆弱多变，却是否还有任何人生寄托，反而因此出落得更精纯呢？《贤明时代》里，武则天暴虐无情，血溅至亲，但却不能撼动孙女永泰公主和宗室之子武承基的爱情；《和平时光》里，韩王舞阳的父仇与刺客聂政的父仇形成冤冤相报的循环，但两人却透过琴艺，成为最不可思议的知音；《提梦》里的巴布尔王在印度建立了超级帝国，不可一世，但是只有一座梦中花园，成为他最后的心灵皈依。

在简单的政治反讽之后，李渝有意暗示一种更复杂的，甚至是二律背反的人间境况。武则天的大周王朝是够残暴了，但没有了圣神皇帝的百无禁忌，哪里会激发出宫廷内外那样澎湃华丽、历险如夷的生命力量？聂政的复仇大计让她失去一切——声音，容貌，甚至性别——都在

所不惜。她的精诚所至，成就了绝世琴艺，然而这琴艺的最后鉴赏者不是别人，就是仇人。晚年的巴布尔王开辟梦中花园，以为半生杀戮的解脱。但唯其因为有了打江山的雄才大略，他所建造的花园才能如此规模浩大，无与伦比。

李渝以她一贯的低调笔触，静静写着笔下人物的执著怅惘，恩怨情仇。时代的不义，人间的冤孽，曾带来怎样的伤害？但千百年后，也就只能权充历史无尽的、重复的章节中的材料而已吧。李渝似乎在喟叹着：有没有可能换个角度，重新体会那逝去的生命里，种种难以言传的幽微情境，还有曲折婉转的道德启悟？

于是我们看到，在武则天的淫威下，李氏武氏的子弟却依然故我地爱着恨着，甚至以死亡为代价。他们俊美高华的身影有如彗星闪烁，是要留在壁画传说里，为后世所艳羡的。韩王殿前，刺客聂政一次又一次地以身涉险，无功而退。然而是在她的悠悠琴声里，“君和臣，敌和我，复仇者和被复仇的双边全体，都在水金色的光里融解。”而在布满枯骨废墟的荒漠里，巴布尔王一念之间，竟然造出了举世无双的园艺奇迹。

或有论者要指出，这样看待历史的方法，岂非避重就轻，成为一种逃避？李渝应该会响应：她叙述这些“故”事，原来就无意回到历史现场，强作解人。她毋宁是借此钻研一组新的历史命题。历史不只是还原过去，也是创造过去；不只是重组记忆、知识，也是体现一种审美意识。在这样的论式下，历史最为惊心动魄的时分不再是那些腥风血雨的场面，而是在绝对逆境中灵光一现的风格或信念。

历史的荒凉处，只有从美——人情之美，艺术之美，乌托邦之美——得到救赎。面向历史“一切已经发生”的宿命，李渝的用心不可谓不深。她企图以审美的有情的视野，打开人间死角，遥拟理想国度。她也许显得一相情愿，但却并不耽溺；她的动机其实充满伦理意图。

三篇作品里，以《和平时光》最能发挥李渝的意图。故事里的聂政是刺客列传中的名人，李渝却要他改头换面——甚至性别——演绎一场

又一场的报仇情节。而聂政的仇家韩王美丰仪，富胆识，精音律，原本也是个出色人物。这两人因为彼此的宿仇，注定难分难解，但李渝却让他们在音乐里找到灵犀相通的可能：

他们两个人，一边是澹淡像退月，一边是苍茫像早阳，行走同一条轨道上，共享一种气质：只有矢志复仇的人才有一样坚决的意志，一样冷淡的心肠，才能了解，原来宇宙和人间的进行和持续，需要的正是这两种品质。

美是一种化不可能为可能的意志，一种以退为进的心肠，是退月，是早阳，是激情，是无情，最终归于对“宇宙和人间的进行和持续”的反省、重组。李渝游走在史料各种可能的边缘，大胆翻案。化惊险为惊艳，她的写作何尝不呼应了她笔下人物的意志与心肠？

有八十年了吧。鲁迅曾写出一系列的“故事新编”，用以对抗铺天盖地的现代话语，写实叙述。其中最著名的《铸剑》讲的就是一则报仇故事。故事中的眉间尺矢志报秦王杀父之仇，自己也成为怨怼和暴戾的化身。最后他与秦王同归于尽，他们的头颅都滚动在大油镬里，兀自撕咬得血肉淋漓。八十年后，李渝写下《和平时光》。她的故事里，刺客悄然而退，暴君一变而为明主，她俨然以最不同的结局，与鲁迅对话。

而什么又是故事新编呢？旧事重提，声东击西，借他人故事抒自己的块垒。在历史的光影里，现代的幽灵总是徘徊不去。当年写《故事新编》的鲁迅，面对政治乱象，下笔尽是尖峭的笑虐。李渝以她的三段故事新编，则提出不同可能。化暴力为艺术，从混沌找秩序，她的叙事饶富抒情诗意。但不论是照映她所寄居的美国，或是她读者群所在的台湾，她的故事新编不能令人无所感喟。我们的时代是个“贤明时代”么？我们的时光是个“和平时光”么？而又有怎样的美学寄托、抒情意识，才能够赋予我们一个新的梦土？



## 第十八章

# 坏孩子黄锦树

## 黄锦树论

以小说创作经历而言，黄锦树出道算是早的。1990年当他那篇《M的失踪》引起马华文学圈一片哗然时，黄还是台大中文系的学生。之后他创作、评论双管齐下，十年间赢得多项文学奖项，并且出版了两本小说创作及两本评论集<sup>①</sup>。与此同时，他又在清大拿了个中国文学博士。比起许多大张旗鼓写作治学，嚷嚷了半辈子（或一辈子），而犹不见所成的同行，黄可算是后生可畏了。

但“后生可畏”一词可能嫌轻描淡写了些；在不少人心中，黄锦树简直是后生可恨。这个马来西亚来的侨生还没有出师，就得罪了不少师长同道——像他那样，博士论文里非但不感恩戴德，反而直指中文系传统伪善僵化的学生，可真还不多见。而面向家乡，他批评马华文学界关起门来自我陶醉，加官晋爵，早已引来众多挞伐之声。不只如此，黄对当代两岸四地（大陆、台湾、香港、星马）的文学表现，也保持一贯高标准。能入得了他法眼的作品，实在屈指可数。

黄锦树的小说与文论，厚实敏锐，在在显得少年老成。但另一方面，他显然不够世故。他洞悉学界文坛的诡谲腐败，却又如此轻易地亮出自己的底牌，成为众矢之的。他的批判针针见血，但惊人之语下，难

掩一丝恶作剧式的痛快。革命无罪，造反有理，黄的少作《梦与猪与黎明》开头就大谈“恐怖主义”之必要<sup>②</sup>。他的偏执、他的天真，还有他煽风点火之能耐，使他成为中文学界的“坏孩子”（enfant terrible），并不让人意外。

坏孩子有理取闹，令我们头痛之余，不得不正视他所占的“理”字，到底是些什么。这是本文的重点。黄锦树对马华文坛的故步自封，有不能已于言者的义愤，这一姿态引来他对马华文学/政治主体性的思考，及对留台马华作者何去何从的关注。除此，他也有意检讨台、马中文及中国文学教育的盲点，重理当代台湾文学创作的谱系。而追根究底，他的问题又必须置诸他对中国现代性论述中，有关国学及国家想像的脉络，才谈得明白。议论不及之处，黄锦树以小说现身说法。佳作如《乌暗暝》、《鱼骸》等果然显现其人言情叙事的才华。就这样环环相扣，黄俨然要把一百年的问题赶在十年里一次出清，野心不可谓不大。因此显现的过犹不及之处，也难怪引人侧目了。

## 一 “三民”主义，无党所宗

黄锦树来自马来西亚南部的柔佛州。那里胶园林立，是马华移民垦殖谋生的寄托所在，也曾是马共出没的地盘<sup>③</sup>。胶林内外的所闻所见，自然成为他日后小说的场景。就如许多马华留学生一样，黄锦树高中后来台湾就学深造，一方面抱着亲炙华语文化的憧憬，一方面也是马来西亚崇巫抑华的政教体制下，迫不得已的选择。也如许多“乡土”作家一样，一旦离乡背井，那里的一景一物都激起了黄回忆与书写的冲动。一篇篇色彩斑斓，却充满忧郁暴烈的文字，于是展现开来。

我在他处已经提过，马华旅台或留台学生所生成的文学传统，从60年代末以来未曾中断，而且成绩傲人<sup>④</sup>。论现代台湾及大马文学的流变，都不能不提。但现实环境里，“马华文学在台湾”这一现象，只

能算是聊备一格。黄锦树崭露头角已是90年的事，论个人生活及写作经验，他其实比前辈安稳得多。马来亚独立前的殖民统治，于他应是遥远的过去；69年五一三事件爆发时，他还是小孩子。但既为马华知识分子作家，这些往事是他不能规避的题目。负笈台湾后，异国（或母国？）的文化冲击想来更让他反思自身尴尬的位置。然而当他翻检史料、回溯马华文学传统时，他惊觉此一传统的贫瘠保守，恰与台面上的自吹自擂，形成强烈对比。他于是有话要说，而且说得一发不可收拾。

对黄而言，马华传统恒以中国性的追求为前提。但在缅怀神州文化，遥想唐山遗产的过程中，“中国”早已被物化成为一个著毋庸议的符号。这一“中国”符号内蕴两极的召唤：一方面将古老的文明无限上纲为神秘幽远的精粹，一方面又将其简化为充满表演性的仪式材料。“中国”既缈不可及却又一蹴可就，既是图腾又是商标；折冲其间，马华传统的主体性往往被忽略了。而黄认为，此一中国想像的症结之一可以见诸于马华作家对中文——优美的中州正韵——的恋物崇拜。如何体认中文及中国在马华族群想像中的**历史权宜性**<sup>⑤</sup>，善加操作，从而确立马华文化本身的活力及多元面向，成为当务之急。

黄锦树的立论言辞激切，在相当意义上理论化了海外华人面对“三民”主义的洞见与不见。我这里所谓的“三民”主义，指的是移民、遗民，及夷民论述间的消长互动。唐山子民，渡海南行，是近二百年来华族迁徙史的重要转折。因为政治或经济的理由，移民远走他乡，意味着文化政治命脉的连根拔起，以及语言、叙事机能的另起炉灶。吊诡的是，行走天涯海角，移民逐客遥念故国母语，每每生出更强烈的追本溯源的动机。其极致处，当故国的一切已经改朝换代，海外的追随者反而因为时空睽违，成为有意或无意的（文化与政治）遗民。他（她）们对中国的摩挲怀想，哪怕再与现实脱节，也必化为永恒**真实**的底蕴。

问题是“遗民”不世袭，移民也不世袭。当移民者的子孙权把他乡化作己乡，失语及失根的恐惧随之而来。时移事往，再固执的遗民也必

须面对沦为夷民的可能。从怀乡者到异乡人，他们被中国的大历史“包括在外”。一种离散（diaspora）的命运周期于焉完成。

周旋在这三者不同身份间，黄锦树明白其间的玩忽性。移民如果不能重找安身立命之地，势将处于无家的漂流状态。文化或政治遗民遥奉正朔，久而久之，把爱恋思念的对象僵化尸化，更有故步自封的危险。但被归为夷民的威胁才是情何以堪。唐山子孙一朝成为“化外之民”，成为衬托华夏之光的异国情调，所有的一往情深只能看作是表错情罢了。

黄锦树看出马华族群想像这“三民”主义的支绌，并以文字表述作为切入的面向。他在文论中攻击前辈罹患“南方失语”症，强调试炼华文而非中文的必要。在小说操作中，他也不断敷衍其间的纠结。现实/写实主义与现代主义的对抗，是他评论中经常出现的主题。前者代表“文学反映人生”式的素朴写作姿态，强调借文字通透现实/真理/道的可能；后者则呼应20世纪文学“语言的转向”，探勘文字、现实与叙事再现间无休止的美学规则消长及其历史动机<sup>⑥</sup>。黄对现代主义的强烈支持，已到了矫枉过正的地步。而他批评马华语言文字的“堕落”时又（在某种程度上）一相情愿地预设中原语言的深厚活力，也引来识者的批评<sup>⑦</sup>。这都是值得持续思辨的问题。

黄锦树的“三民”主义，可以见诸他热衷述说郁达夫的南洋流亡故事，如《死在南方》及《补遗》等。作为政治难民式移民，郁达夫所代表的五四正统漂流海外，花果飘零的宿命无可避免。如何存亡续绝，只能在纸上见功夫。但郁达夫本人的文字或叙述郁达夫的文字可靠么？从何时起，郁的流亡变成了一则神话？黄锦树对抱残守缺，不知今世何世的遗民型创作心态，感慨兼嘲讽不遗余力。《胶林深处》，猛翻《辞海》的“现实主义”写手，或《M的失踪》里查无此人的马华经典作家，都是例子。到了新作《大河的水声》里，伟大的大河作家如茅芭等，生前如行尸，死后成标本。黄锦树谑而且虐，以此为最。



但失语的恐惧，遗民沦为夷民的诅咒，终将成为“阿拉的旨意”吧？在同名小说里，被放逐荒岛的马华革命者，苟且偷生，自毁身份，改奉回教，与土著通婚。不过几十年间，他原来执著的一切，包括华文华语，都烟消云散。一切必得重新来过。而在《开往中国的慢船》里，那追逐（郑和下西洋时留下的）中国船舶的小孩，寻寻觅觅，流落海滨，居然被回教土著收养而改名换姓，从铁牛成为鸭都拉了。名与实已经不符，时空已经离散。开往中国的航期何在？六百年后的华裔子弟还赶得上么？

## 二 小说病理与小说伦理

黄锦树与马华前辈的争执，说穿了，聚焦在“离散”（diaspora）与叙事（narrativity）的吊诡上。如上所述，离散是弃离故土，肇生“三民”主义的危机。而叙事，作为广义的记忆、铭刻、串联、传播“意义”的手段，总已预设一深厚的言说基础，政教机制。离散者被迫或自愿放弃故土母语，因此架空了叙事的合法性及有效性。相对的，离散者独立苍茫，反而有了更多不能“已于言者”的冲动。如何在失语的阴影下，述说块垒，付诸后之来者，永远是艰难的挑战。

另一方面，叙事行为随时间、空间推衍展开，原本就包含或武断、或随机的因素。语言象形拟声、重现真实、真理的运作，总有后设的立场。从一个意义的停泊点到另一个意义的停泊点，语言及叙事的离心力与向心力因此形成辩证关系。由是观之，离散者的发言位置虽远离中原，却不必妄自菲薄，因为它恰恰体现了叙事机制中游移多义的面向<sup>⑧</sup>。

黄锦树企图用激烈手法教育他的前辈“离散”与“语言/叙事”的吊诡关系。他的小说大量使用后设叙述，影射典故、拆解名作、穿凿附会，令人眼花缭乱。比如《死在南方》典出龙瑛宗，写的却是郁达夫；

《少女病》取自田山花袋，却改写川端康成的创作执念。《开往中国的慢船》则遥拟村上春树同名小说。马华（或是中华）文学传统的写实/现实主义以“文学反映人生”为能事，按照时间线性发展，务求言文合一，再现真实。黄却反其道而行。两造相对，冲突自然难免。黄的批评者谓其现学现卖，猛拾西方“后设”、“解构”牙慧。黄则强调他的后设其实是有“预设”的。他同样对玩弄语言、解构意义的小说作家嗤之以鼻：“后设形式本身始终不是我的目的，它是让某些事物得以存在、显现的一种权宜方便。”<sup>⑨</sup>见佛杀佛，黄的立场居然有了一层明心见性的层次。这里暗含的证道、原道立场，下文将再论及。

黄锦树对马华文学的辩论及写作策略，由他自己及学者如林建国等，已经作了相当细腻的阐述。我所要强调的，是他更把马华的问题，纳入广义的中国现代性的语境中思考。黄学术研究的专长是近代国学之起源。他的博士论文综论清末民初之际从康有为、章太炎、刘师培，到王国维等学者所建立的“国故”、“国学”体系，并从中推出中国现代性久为人所忽视的线索。对黄而言，康有为的“新学伪经”考证，以及章太炎的“古之经学”研究，并不仅止于故纸堆的辩证，而更在诠释学及方法论上，开立新猷。在这些清末民初的学者手下，由经学所代表的传统学术典范，以及其所内蕴的广袤知识、意识形态被置于时间流程中，加以重构。从清初以来章学诚等人酝酿的“六经皆史”观至此大抵完成<sup>⑩</sup>。

黄尤其有兴趣的是，这一学术方法的转换，如何与方兴未艾的国家论述及想像挂钩。清末民初的知识分子力倡尊重国粹、重建国学。他们的呼声也许听来保守，却已然间接回应了“现代”“中国”的时间与地理意识。不仅如此，当“国粹”变为“国故”，甚至与“国性”、“国魂”互为因果时，以往为士大夫耳浸目润、居之不疑的道德文章，已被异化为“学”的对象。一种新的学术方法因此建立，一套时代思维谱系因之托出。而语言的钻研成为与国粹接轨的符码。借此黄锦树想要说明

中国之进入“现代”意识，除了维新革命、启蒙的除魅工程外，更以向过去招魂的方式来达成。这是一场否定辩证的演出。历史被架空后，反而不断“回来”，挑动原欲与过去划清界限的现代心灵。“现代”的“当下真实”性，因此成为可疑的构造<sup>⑪</sup>。

但黄心系大马，他的国学考察引导他将现代马华族群想像的困境与清末民初中国想像的困境，合而观之。他甚至暗示，马华对中国性的追逐，不妨就看作是康梁到王国维那一辈人具体而微的缩影。中国进入现代语境后漂泊无所属的状态，因此竟然在海外离散者的移/遗/夷民情结中落实，也在这层意义上，现代中国人才有了共同的命运<sup>⑫</sup>。这是相当有野心的看法，黄“感时忧族”之思也跃然纸上<sup>⑬</sup>。黄的立论打着红旗反红旗，也再一次让我们重思他与他批判的前辈间的争议。如果马华父老切切要以模拟方式，千里之外再现他们与华夏正统的复制关系；黄则采取“否定的否定”策略，间接说明两者相互参差之处。如果前辈着重华夏正统音容宛在，黄则强调阴魂不散。

我们现在可以重回“为什么是小说”的问题了。如黄所言，现代华人不论海内海外，“对传统中华文化的承继大体而言是一种‘正文缺席’下的‘述’：对空白正文的盲目引用。”<sup>⑭</sup>那么由是观之又有什么样的“述”比小说——虚构的叙述——更能表现“述”的语言离散特质？稗官野史、巷议街谈，小说塑造、传播小道消息，与道统文章形成对垒。而黄看到“小说是一种弹性很大的文类，可以走向诗，也可以侵入论文；可以很轻，也可以十分沉重。它的特征是谐拟、模仿、似真的演出，且具有无可抵御的腐蚀性和侵略性”。<sup>⑮</sup>

从卢卡契（Georg Lukács）到巴赫金，从塞万提斯（Miguel de Cervantes）到昆德拉（Milan Kundera），西方有关小说及叙事虚构的省思，不知凡几，黄锦树的看法并不突出。倒是将他与梁启超一辈学者并读，我们可以得见百年来“小说学”在华文文学中的流变。梁启超也

采取了反文章经典的姿态，力倡小说“不可思议的”提振民心、鼓舞国魂的功能。后生小子黄锦树虽也夸张小说的功能，却要说小说之所以为小说，在于其涣散民心、颠覆国魂的可能。黄的理论推向极致，是将小说学等同于一种时代病征，一种病理的剖白。

我们都还记得鲁迅弃医从文，首选的文类是小说。鲁迅创作的动机是拯治中国人的心灵<sup>①6</sup>。然而他日后的作品只透露事与愿违的两难：他越真实地描写社会的弊病，越暴露了改造的无效，中国人心“病”的无可救药<sup>①7</sup>。到了黄锦树这一代，则堂而皇之地将小说与病搭上关系。他告诉我们，马华知识分子与晚清知识分子“分享了同一个病理结构”，两者对“国性”及“中国性”的向往难掩恋尸的症候群<sup>①8</sup>。康有为一辈的“贡献”是在既有的传统内制造一个类似“肿瘤”的存在物，一个不可分割的、内在于传统同时又指向外在的他者<sup>①9</sup>。而小说，20世纪“中国叙述”的带原者，批判也示范了症结所在。小说是“异形”，是“不断增殖的病原体”，或更可怕的，就像“癌细胞式的，恐怖的再生产”。<sup>②0</sup>写小说无异于植毒放蛊。而作家如张大春等的创作最大的弱点竟是“免疫”性太强——而“‘免疫’或许正是一种病征”<sup>②1</sup>。

追求文学真善美的作者读者，必然要向黄锦树这样的真情告白怒目以视。但黄的小说病理只是他立论的一部分。他最终要说的应是，他的病理其实饱含伦理意义。这里出现一个信仰的大跳跃，在不同的场合里黄频频指出，在西方小说作为一种文类，有其“精神象征”，也必诉诸公众性的协商。因此在技术层面之上，“剩下的便交付价值和信仰”<sup>②2</sup>。在读与写的过程中，小说的作者与读者分享了一种“契约”，借以使我们对虚构信以为真。“契约延续下来是阅读的伦理学问题，基本的认识世界的问题。”<sup>②3</sup>不只如此，认为可以任意操弄语言的人，“最终必然遭到语词无声的报复。”<sup>②4</sup>以毒攻毒，莫此为甚。

在我们这个众声喧哗、不知所云的文坛里，黄叩问小说伦理，值得我们深思。他对叙事与伦理诠释等量齐观，呼应了吕格尔（Paul



Ricoeur) 的伦理叙事学<sup>②5</sup>：“伦理学和道德形式已包含在故事的想像形式中了……文学故事中出现的关于美好的生活的想像变样，构成了伦理道德大厦的基石。”<sup>②6</sup>但细读黄锦树的小说伦理，“信仰”、“价值”、“契约”、“报复”等字眼的出现，毕竟要让我们感到不安。有冤报冤，有仇报仇，像《M 的失踪》、《大河的水声》等作中，不负责任的作家都没有好下场，岂仅偶然？

从小说病理到伦理，从文字后设到预设，黄锦树的操练如此生猛，难怪患得患失。他在新作序里自谓虽“玩笑之作，实忧患之书”，点明了郁积胸中的块垒。林建国说得对，黄锦树玩弄叙事技巧，把“伦理推到极致，整个（叙述）行动关系到伦理之可能与不可能”。“处身这个临界，我们一方面看见他后设装置勇猛的操演，另一方面也看到这个装置发挥到极限。”<sup>②7</sup>阅读黄锦树因此是阅读不安的经验：形式的不安，内容的不安。他的小说伦理与小说病理间的紧张关系，还有待他未来作品来纾解。

### 三 玩笑之作，忧患之书

黄锦树的小说至少有两个面向值得注意。他对文坛陈陈相关陋习的不耐，对现实主义公式的厌恶，以及对后设书写幻化衍生的迷恋，使他写出一系列嬉笑怒骂的文字。《M 的失踪》、《大河的水声》不啻是重写了钱钟书当年有名的《灵感》。诺贝尔奖的光环，不论是真是假，照出文坛老少原来就是一群牛鬼蛇神。庸俗的、投机取巧的作家文人只宜打下十八层地狱，或权充作家工厂的标本，或干脆让老虎吃了变成大便。又如《伤逝》改写鲁迅同名原作，老去的涓生怆情伤逝，但他最大的诅咒是不成功的书写：“我发觉我越来越不能控制自己。那短篇，在我写完后还一直不断的在生长、繁衍、增殖，我对他完全无能为力……好恐怖，好像某种异形寄生在我身上。”<sup>②8</sup>这是直指黄锦树小说病理的核心了。

黄又经营了另一系列作品，在其中他回首家乡人事，爬梳历史伤痕。前辈的垦殖经验，日军蹂躏马华村庄的血泪（《色魔》、《说故事者》），马共兴衰始末（《鱼骸》），以及80年代印尼非法移民所造成的治安恐怖（《非法移民》），都成为笔下素材。胶林小镇总是他构思的始原场景。潮湿凝腻的氛围，简陋质朴的市井人物，阴鸷凄迷，而且时泛凶机。面对他的题材，黄锦树是忧郁的，但他“非写不可”。就像沈从文诉说他的湘西故事：“我老不安定，因为我常常要记起那些过去事情……有些过去的事情永远咬着我的心，我说出来，你们却以为是个故事，没有人能够了解一个人生活里被这种上百个故事压住时，他用的是如何心情过日子。”<sup>②</sup>

但黄锦树不是沈从文。沈从文面对天地不仁，却能经营一种抒情视野；他把书写与现实的差距逼到极点，悬崖撒手，反而成就一种意外的美学救赎——文字的魅力，可以若是。黄锦树的作品隐有杀气。不论讽刺白描或乡愁小品，你都感觉字里行间溅着血光。大马华人的一页页历史，充满杀伐暴力，当然让年轻的作家轻松不起来。而我也以为他躁郁偏执的倾向，必得在文字间找出路。这倒令我们想起了鲁迅的风格。“我以我血荐轩辕”，写作是拼命的事业，闲人最好莫近。我们的文坛假情假意惯了，突然来了个拼命三郎，当然让人瞠目结舌。而我们不曾忘记鲁迅带来的另一层教训：太多的义愤及讥诮应是他提早叫停小说创作的原因之一。黄锦树如果要继续写小说，套用大陆的辞儿，就得悠着点儿。

杀气与乱离和死亡分不开。黄锦树的作品大量处理失踪、离散、凶死的题材，不是偶然。《说故事者》、《色魔》、《山俎》、《血崩》等作，分别处理了殖民时期，日军侵犯马华家园的暴行，及马共起义的血腥结果。黄显然体认伤痕书写，不再能诉诸号称一清二楚的写实原则。他笔下的场景四下断裂，人物的情绪与记忆分崩离析。历史的见证不能像录影般倒带重播，作家的立场因此变得暧昧游移起来。《血崩》结尾日军

攻坚后，那逃走的马共是谁？新生的婴儿又是谁？《说故事者》里旧时日军重返马来半岛，如何面对自己曾主使的杀戮战场？他所强暴的女人，或因之生下的后代，如今在哪里？血腥的行径与血缘的关系混为一处。罪的痕迹，生殖的本能，混血的必然。黄锦树把叙事与伦理的纠结，作了复杂的推衍。《色魔》里的华裔少妇被强暴，因此引出了两代四个种族（华人、马来人、日本人、印度人）间的欲望与怨恨循环。而女性的身体成为欲望角力的场地。这个故事结尾暗示了一个温馨的转折。在黄锦树非死即伤的世界里，即便是暗示，也算是难能可贵了。

然而失踪、离散与死亡并不能代表故事的完结。当失踪者、离散者，甚至死者“回来”的时候，叙述才更有看头。《错误》、《獭》及《乌暗暝》、《旧家的火》都处理游子返乡的故事。更深夜静，废园旧镇，离家的游子仆仆风尘地回来。车上路上，多少烟尘旧梦浮上心头，而老家中的亲人安在？小屋里一灯如豆，那个穹弯身影是母亲么？温柔与感伤似梦似幻——这一切是“真”的么？还是个阴阳交错的“错误”，是个夜游症者的梦魇？月暗星疏，这是要闹鬼的时分吧。《乌暗暝》的高潮干脆有了两种平行结局，字里行间，魅影幢幢，血水、死亡已在蔓延着。“近乡情怯”式的故事我们看多了，但少有作者能把游子心中的迷离恐惧写得如此寒意袭人。

而黄锦树经营游子孤魂、辗转归来的情境，其实与他的后设叙事伦理息息相关。前面已经提过，黄认为马华（或中华）文学的现代意识，从来笼罩在一种招魂论述中。果如此，写作无他，总已祭起了魂兮归来的法事。“我们回不去了”，张爱玲的名言，岂止是旷男怨女的陈词滥调？跨越时空，那是有关我们对“失其所以”的现代情境的启悟。林建国对黄锦树《梦与猪与黎明》一书的讨论，提醒我们黄笔下忧伤的特质，以及“悼亡”的工程。林的立论大抵出于近年西方学界的悼亡论述，尤其是德里达有名的《马克思的幽灵》（*Spectres de Marx*）。如德

里达所言，存在论（ontology）的时代已经过去，我们都生活于魂在论（hauntology）的魅影中，与似已摆脱、但又幽幽回来的魂灵长相左右。哀悼是嗒然若丧，也是体认还魂附身（possess）的必要<sup>③</sup>。

我在他处曾企图将世纪末中文小说纳入一广义的中国鬼魅叙述中加以讨论。20世纪的中国文学文化既然自诩为（胡适所谓）的“捉妖打鬼”，迎向光明的历程，何以在世纪将尽时分，港、台、大陆、马华创作中新魂旧鬼，纷纷现身？《尔雅》有言，“鬼之为言，归也。”所谓的“归”，原意谓归向大化、众生所来之处，而在现代语境中，“归”也可解释为回归，回到依依难舍的人间。鬼因此占有一模糊空间，在其中伤逝与招魂、已知与不知、记忆与幻象，相互交错。而一种传统灵异想像的重现“现代”世纪末，尤其耐人寻味<sup>④</sup>。

黄锦树应是这一拨鬼魅写作的好手之一。经此，他召唤文学史与历史的亡灵，以为自己的位置作安顿。在《新柳》中，黄锦树讲述了个迷离曲折的《聊斋》式故事：书生鞠药如梦中来到一神秘境界，受托于一位瞎眼老者探就人生命运。鞠惊醒，却发觉自己名叫刘子固，娶妻阿绣，但他也证得在别的前世中他曾名唤彭玉桂、宫梦弼、陈弼教、韩光禄、马子才等。熟悉《聊斋》的读者当然会体认出来，这都是蒲松龄笔下的人物<sup>⑤</sup>。黄锦树积累这些不同故事中的人物，创造了一个无限延伸的虚构之虚构，啼笑恩怨，纠缠不已。小说最后，刘子固回到鞠药如的现实里，而他又遇到一位名叫蒲松龄的老者。

《新柳》出虚入实，既似向《聊斋》致敬，也似对前人的谐仿。黄锦树安排鞠药如与蒲松龄相见，也托出自己的创作心事。他的蒲松龄力陈笔下角色虽然玄奇，却也无非是历史人物的反照，他几乎像是在呼应卡尔维诺（Italo Calvino）或波赫士的创作观。真正令人感动的是，（黄的）蒲松龄自述创作动机有如鬼神相寻，不能自己，而且前有来者。溯源而上，蒲松龄其实刻画了一个“异史”的谱系学。这一异史谱系与正史相互对应。“披萝带荔，三闾氏感而为《骚》；牛鬼蛇神，长爪郎吟而



成癖。自鸣天籁，不择好音，有由然矣……才非干宝，雅爱搜神；情类黄州，喜人谈鬼……集腋为裘，妄续幽冥之录；浮白载笔，仅成孤愤之书，寄托如此，亦足悲矣。”<sup>③</sup>小说终了，蒲松龄递给鞠药如一支笔，嘱他“以独特的笔迹，填满剩下的所有空白”。<sup>④</sup>

我们可以看出黄锦树的用心所在。抛开令人目眩的后设小说技巧，他有意重开幻魅历史的叙事学，作为赓续“异史”的最新传人。而在20世纪末写异史，黄发现真正令人魂牵梦萦的题材不在大陆或台湾，而在他的故乡，东南亚的华人群聚处。这些早期华人移民的子孙注定是正统中土以外的漂流者。尽管他们心向故土，在海外遥拟唐山丰采，竟至今古不分，他们毕竟去国离家日久，渐成化外之人。时空的乖违，使这些华族后裔宛若流荡的孤魂。当他们落籍的新祖国厉行归化认同政策时，他们非彼非此的暧昧身份更二度凸显出来。

因此在他得到大奖的短篇小说《鱼骸》里，黄叙述了个年轻旅台马华学者的寻根奇谭。这位马华主人翁落籍、任教于台湾，一心要追求华族文化的源头。然而从马来西亚到台湾，从一个（中华政治地理）的边缘到另一个边缘，他岂能实践他的情怀？这位学者专治上古甲骨文字学，治学之余，他自己居然效法殷商祖先，杀龟食肉取甲，焚炙以窥休咎。他甚至考证出四千年以前，仅出产于马来半岛的一种大龟即已进贡中土。当“深更人定之时，他就可以如嗜毒者那般独自享用私密的乐趣，食龟，静聆龟语，暗自为熟识者卜，以验证这一门神秘的方术。刻画甲骨文，追上古之体验”。<sup>⑤</sup>

我们还记得，现代中文里的“龟”音同“归”。如果“鬼之为言归也”，那么黄锦树的“归”去之鬼可是已化成归去唐山之“龟”？如此，主人翁寅夜杀龟卜巫之举在在令人深思。在焚炙龟甲的缕缕青烟中，他重演殷人召唤亡灵的仪式。而他最难忘怀的是他哥哥的鬼魅；多年前在马共暴动中，哥哥为了遥远的唐山“祖国”牺牲一切，最后在围剿中失踪死亡。故事中的主角抚摸鱼骸，也是余骸，之际，可曾有如下

之叹：世纪末在台湾的马籍华裔可仍在梦想那无从归去的故土？黄的主人翁企图重演三千年前的招魂式，其时光错乱处，竟至色授魂予。悼亡的悲怆可以成为色相自为（与自慰）的诱惑，与性的亢奋合为一种强大的原欲驱力。其极致处，主角以龟壳“套在他裸身上兀自勃起的阳具，竟而达至前所未有的亢奋，涨红的龟头吐出白浊的汁液”。<sup>⑤</sup>

请鬼容易送鬼难。黄的主角刻画龟甲，废然地追求神秘的天启神谕。而黄自己呢？客居台湾，写作一篇又一篇回想故土不再，神谕消失的故事，他对自己的离散身份，能不有所感触？这一铭刻龟甲／书写小说的努力，最后会变成一种恋物、自渎仪式——就像《鱼骸》中的那个自闭的学者？或是一种超越的幻想——就像黄的《新柳》中的蒲松龄一样？中原与海外，文化命脉与历史流变，千百年来华族精魂，何去何从？

#### 四 坏孩子 VS. 野孩子

在以上三节里，我从三个方向讨论黄锦树的马华书写策略：一、他对马华作为移民、遗民，或夷民的多重身份，心有戚戚焉。这一身份的暧昧引发他对“离散”与“叙述”的吊诡思考。以华文书写不只反映马华存在的困境，也成为演示书写本身“不可为而为之”的手段；二、他视马华文学之长怀“中国”为一种病征，而他的病理观察必须置诸现代中国“国故”“国性”论述中参看；马华与中原毕竟是“同病相怜”。黄认为经史“大说”不再后，小说当道。小说既体现中国现代性的病征，也投射祛除病征的可能。小说的存在因此有其伦理学的前提；三、准此，黄的作品不以玩忽形式为能事；形式本身总已负带想像真实的方法及辩证。截至目前，黄的鬼魅故事结合了他的历史感喟与形式实验，最为引人注目。

黄锦树是相当自觉的小说创作者。因为明白别人及自己的路数，拆

招出招都看得出经营的痕迹。在自剖私淑的对象时，黄指出两位有台湾渊源作家，郭松棻与宋泽莱，对他的影响<sup>⑤</sup>。这是令人惊喜的告白。郭松棻旅居美国多年，恐怕早为多数读者淡忘。但他不折不扣是六七十年代海外现代主义大将。郭的笔锋简约凌厉，名作《月印》、《月嘍》等处理人间不义与荒谬，肃杀荒凉，在在托出彼时历史环境的困顿，而又不损失美学精义。宋泽莱以极具现代色彩的心理小说（如《红楼旧事》）起家，却转向乡土写实创作。即便如此，在他最好的作品（如《蓬莱志异》）中，宋能见人所不能见，点染伤痕、敷衍怪诞，创造阴森凄丽的抒情风格。晚近的他在《血色蝙蝠降临的城市》及《天国列车》中，想像恐怖天启场景，集妄思谰语之大成，堪称独树一帜。

由郭、宋两人的作品来看，黄锦树确是有所心得。像《獭》那样的切割、拼凑叙事蒙太奇，间接透露伤痕意识流动，就颇有与郭松棻作品（如《雪盲》）相通之处。但黄无意塑造荒谬英雄或反英雄式的角色，毕竟显示他与当年现代派想像的距离。至于宋泽莱式的忧郁或妄想症状，或得见于黄的乡土小说如《乌暗暝》、或得见于新作如《天国的后门》、《猴屁股，火，及危险事物》等。

有趣的是，黄锦树将后设、拼贴、谐拟等把戏玩得不亦乐乎，对台面上的前卫作家却殊少好评。他与张大春间的关系，尤其值得注意。黄与张都是右手写小说，左手写小说批评的能手，在台湾文坛绝不多见。两人对历史与虚构扑朔迷离的关系，对当代（台湾或马来西亚）的政治荒谬现象，以及对叙事技术的刻意操作，也都有值得类比之处。当然，两人所投诸大众想像的写作姿态，也绝不能忽视。张大春以“野孩子”系列走红，他自己肆无忌惮，泼皮刁钻的野孩子形象，早就不胫而走。黄锦树如前所述，恃才傲物，嘲弄同道，颠覆现况而不计后果。素以辈分门系为重的中文学界视他为“坏孩子”，也已登记有案。

野孩子加上坏孩子，惟恐天下不乱。但在兴风作浪的同时，我总觉得两人都有强烈不安全的、易受伤害的一面——到底是“孩子”嘛。张

黄在扮演他们的角色时，毕竟是有自知之明的。也因此，两人虽时常针锋相对，却也不乏惺惺相惜之处。他们最大的分野在于对小说技术与寄托间的看法。对张而言，小说推陈出新，诱得读者进入虚构世界，就是它自别于其他叙述（如历史、哲学）的法宝。张的评论集《小说稗类》一再申论此一观点，而像《伪知识》/《本事》这样的小说集书名，摆明了骗死人不偿命，就是小说家的天职。黄基本同意张对技术的琢磨，但他认为技术层面问题解决后，小说还是得面对“为什么”的诠释学挑战。“小说并没有独立在哲学问题之外，还是必须包含在人的基本认识论问题之下。”<sup>③</sup>换句话说，小说伦理的关口，我们无从回避。

我以为张黄对峙，是当代台湾小说论述可喜的现象。两人的基本立场也许都不新鲜，但至少都再次提醒我们作为现代文类，小说为什么可以是我们思考其他人文面向的起始点。黄回应了文艺复兴以来，西方将叙事作为启蒙工具的得失，而张反倒回溯明清之前的传统，视说部为“稗类”，视小说家为“大说谎家”。说得更浅白些，相对于张，黄锦树斤斤计较原道负担的必要——不论他的道是从多么否定批判的方法下手。从这个意义上来看，黄锦树纵然天生反骨，却反而是晚清、五四传统的意外传人。

这也是为什么当野孩子大跑野马，《城邦暴力团》写得乐不可支、不知伊于胡底时，坏孩子还坐在他那艘《开往中国的慢船》上，横眉冷眼，盘算下一批整肃的对象。黄的新小说集《Dari Pulau Ke Pulau 由岛至岛》里，除了前已讨论的《大河的水声》外，《乌鸦巷上黄昏》、《天国的后门》、《猴屁股，火，及危险事物》等影射时政、批评人物、讽世愤世姿态溢于言表。《乌鸦巷》糅合马华政治爱情于一炉，头绪太多，反而失了准头。《天国的后门》直写马来西亚政治史，以现任总理马哈迪尔与政敌安华的相互倾轧为高潮。黄以一座名为“天国”的监狱作为一个高压政权的隐喻。天国密不通风，惟有一扇后门开向可疑的过



去与未来；门的材料可能来自中国。黄的用心不言可喻。小说最后安排《启示录》式的大水，冲毁一切。此作的嘲讽已经可以对号入座，未免太“写实主义”些。黄如果能自宋泽莱作品再多攫取妄想，更夸张现实的可怕，让人“真的”匪夷所思，应有较佳成绩。

《猴屁股，火，及危险事物》与《天国的后门》异曲同工，却是精彩之作。小说讽刺李光耀的功业彪炳，将他的政敌放逐荒岛，因而发展出一场一场各方争逐“回忆”所有权的好戏。层层推衍，越出越奇，竟至人兽杂交。黄锦树左右开弓，极尽调侃挖苦之能事。小说高潮，当披着猴皮的日本记者步步走向主子，“自荐枕席”时，我仿佛听到黄锦树诡异狰狞的笑声。

《阿拉的旨意》与《补遗》都假设了一种华人孤绝的境况，思考语言存续的可能。这是黄锦树一向关心的话题。在《阿拉的旨意》里，被放逐荒岛的华人政客既然签了魔鬼般的契约，不再做华人，因此几乎永世不得翻身。此作上纲上线到宗教的律令，黄锦树对华族语言文化存亡绝续的忧虑，再次可以得见。《补遗》则延续他前此《死在南方》对郁达夫神话的书写。黄对郁所代表的“三民”主义位置，还有郁海外文字的失落与寻觅，写来得心应手。惟小说后半段加添郁生死之谜，甚至与南洋海盗搭上关系，情节转变太快，人物突兀，未免前后不能衔接。

黄锦树《旧家的火》则呼应《乌暗暝》式返乡小说的模式。父亲不在了，母亲株守旧家家园，难以割舍，但究竟时不我予。回乡的游子百感交集，又能如之何。鲁迅《故乡》式的情境，这回搬到马华胶林又演义了一次。《稿》与《公鸡》则写男性家长——父亲或祖父——的死亡。林建国早已指出“父”的缺席、失踪、死亡，是黄锦树南洋想像的深层结构<sup>⑨</sup>。此二新作确可依此作出解读。惟两作都显示黄希望注入风俗剧式的喜感。写家人“等待”死亡发生的怪现状，或逝者大去之前惆怅的反应，尚称讨好。我惟独注意《公鸡》的前言与后语：“二岁的儿子睡前的口头禅：‘明天公鸡叫太阳起来。’及‘给可各’”。这是一篇儿

子悼念父亲之作，也是一为人父的儿子写给自己儿子之作。新的传承已经开始，故事还是得说下去。但说什么呢？曾祖母不肯正视祖父的死，宁可“认鸡作子”，多做了几年天伦白日梦。但该死的鸡还是死了。这真是给小朋友的童话么？还是黄锦树又写了个家族崩散的寓言，也同时兼向张大春当年的《鸡翎图》致敬？

黄锦树也有意开拓他的风格，写了向王祯和致敬的《老虎屎与万字票》，但止于不过不失而已。本集中最可让读者动容的，应是《未竟之渡》与《开往中国的慢船》。前者写一个日军侵马时流落下的被征台籍老兵。日久天长，当年失落南洋的孤独战士已是“最晚的一批中国移民”，而且是垂老的一家之主了。女儿失踪，老父出寻，大雨滂沱，往事汹涌如泛滥的河水而来。在历史的渡口上，他只能孤单地迎向彼岸。公无渡河，公竟渡河。小说的意外结局，包括自己的与女儿的，毕竟是意料中的事了。

而在《开往中国的慢船》里，黄锦树到底试着实践自我期许，诉说了个简单的故事。他回归叙事的基本面，讲述一个追寻与回归的旅程。夸父逐日，奥德修斯回家。叙述的终点是意义归宿的所在。故事中的孩子铁牛听说了郑和下西洋时残留的大船，因缘际会离家出走，开始了他的追寻之旅。传说中的大船来往缓慢，故国与异乡的线索若续若断。行行复行行，我们的孩子在路上遍历风霜，终于看到那艘朝思暮念的船。

到了港口，风更大也更凉，黄昏更深，只有鸦的形声依然。突然，他看到了，或者说他觉得自己看到了，虽然看起来沉没已久但仍可以见它的巨大，它让整个港犹如一片死地。堵塞在港口、倾斜着，桅杆已歪斜或断裂，朝天伸出尸骸的手臂，褪色破烂的帆已经看不出原来是什么颜色。有的破布上还可以见着残缺的汉字，残缺的部首或残剩的局部，在风中脏兮兮的呼呼抖动不已。风吹过船骸发出巨大的呼吼声。上头密密的栖满了乌鸦，墨点般的，哀哀不

已。他感到整个头颅一阵天旋地转的剧痛。好像那群埋伏的人突然割走了他的头颅似的。<sup>④</sup>

然后呢？回家吧，但是回哪个家呢？到中国的慢船就要起航，或永不起航。未竟之渡要怎样完成？回过头去，旧家的火可曾熄灭？永劫回归，永劫不归！

而离散者的叙事还是得写下去。写着写着，坏孩子猛然惊觉时光如水，自己怎么都有了孩子，心情也已微近中年了。

## 注 释

- ① 黄锦树已出版小说集《梦与猪与黎明》（台北：九歌，1994），《乌暗暝》（台北：九歌，1997）；评论集《马华文学：内在中国、语言与文学史》（吉隆坡：华社资料研究中心，1996），《马华文学与中国性》（台北：远流，1998）。另编有马华短篇小说集《一水天涯：马华当代小说选》（台北：九歌，1997）。
- ② 黄锦树《再生产的恐怖主义（代序）》，《梦与猪与黎明》，页1—5。
- ③ 黄锦树《非写不可的理由（自序）》，《乌暗暝》，页5。
- ④ 见拙作《在群象与猴党的家乡——张贵兴的马华故事》，张贵兴《我思念的长眠中的南国公主》（台北：麦田，2001），页9—38。
- ⑤ 见黄于《马华文学与中国性》的讨论，尤其《中国性与表演性——论马华文学与文化的限度》，页93—161，及《神州——文化乡愁与内在中国》，页219—298。
- ⑥ 黄将20世纪马华文学论述简化为现实/现代主义的对抗，当然难免抽刀断水之弊。评者林建国于《马华文学与中国性》序中削切指出美学考量外，黄的二分法更富涵政治动机。现实与现代主义修辞学因此不只是“纸上文章”而已，也直指诠释马华历史能动性（agency）的关

键（见《现代主义者黄锦树（代序）》，黄锦树《马华文学与中国性》，页5—25）。

- ⑦ 黄于描述海外华裔失语症状时，又隐隐标举大陆文学语言上的活力与自足，虽然有其实证立足点，但理论上未必站得住脚。语言随环境而改变其结构已是老生常谈，更不论貌似封闭的结构内，巴赫金（Bakhtin）式众声喧哗的可能。大陆叙事的“言文合一”因此也是“修辞”的特征之一而已。惟黄的另一层议论：“大马华文的问题不在于它过于技术化，而是技术化得并不够。”技术化/书面化的方向和途径并不止一种。“中文只是其中的一种”则充满辩证潜力。见黄《华文/中文：“失语的南方”与语言再造》，《马华文学与中国性》，页53—92。
- ⑧ 亦见林建国的辩论，《现代主义者黄锦树（代序）》，页7。
- ⑨ 见《再生产的恐怖主义（代序）》，页3。
- ⑩ 见黄锦树的博士论文《近代国学之起源（一八九一——一九二七）——相关个案研究》，新竹：清华大学中文系（1998年）。亦见黄进兴对近代史学变迁的观察《中国近代史学的双重危机》，《圣贤与圣徒》（台北：允晨，2001），页9—48。
- ⑪ 见黄锦树《近代国学之起源（一八九一——一九二七）——相关个案研究》，第六章。
- ⑫ 见黄锦树论文《魂在——论中国性的近代起源，其单位结构及（非）存在论特论》，《中外文学》第二九卷第二期（2000年7月），页50—51。
- ⑬ 见颜健富的论文《“感时忧族”的“道德”书写——试论黄锦树的小说》，文讯杂志社主办，“第四届青年文学会议”宣读论文，台北：国家图书馆，2000年12月15、16日。但颜刻意将黄与五四小说作者“感时忧国”精神作类比，可能忽略黄的否定辩证策略。作为现实主义的批判者，黄的论证及创作与其说是重现原貌，不如说是玩弄魂兮归来的“魂在”（hauntology）的修辞伦理学。
- ⑭ 黄锦树《魂在——论中国性的近代起源，其单位结构及（非）存在论特



论》，页 51。

- ⑮ 黄锦树《再生产的恐怖主义（代序）》，页 2。
- ⑯ 见鲁迅《〈呐喊〉自序》（北京：人民，1980），页 3。
- ⑰ Marston Anderson, *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: U of California P, 1990), chap.2.
- ⑱ 黄锦树《魂在：论中国性的近代起源，其单位结构及（非）存在论特论》，页 50—51。
- ⑲ 黄锦树《近代国学之起源（一八九一——一九二七）——相关个案研究》，页 59。
- ⑳ 黄锦树《再生产的恐怖主义（代序）》，页 3。
- ㉑ 黄锦树《谎言的技术与真理的技艺——书写张大春之书写》，收于周英雄、刘纪蕙编《书写台湾：文学史、后殖民与后现代》（台北：麦田，2000），页 254。
- ㉒ 黄锦树《再生产的恐怖主义（代序）》页 2。
- ㉓ 黄锦树《艾柯的小说初体验》发言，《中国时报·开卷周报》，2001 年 1 月 14 日。
- ㉔ 黄锦树《再生产的恐怖主义（代序）》，页 2。
- ㉕ Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (Fort Worth, TX: Texas Christian UP, 1976); “Life in Quest of Narrative,” on David Wood, ed., *On Paul Ricoeur* (London: Routledge, 1991), pp.20—33. 又见 Tobin Siebers, *The Ethics of Criticism* (Ithaca: Cornell UP, 1988)。
- ㉖ 引自李幼蒸《伦理学危机》（台北：唐山，1997），页 112。
- ㉗ 林建国《反居所浪游——读黄锦树的〈梦与猪与黎明〉》，《南洋商报·南洋文艺》，1995 年 12 月 16、23 日。
- ㉘ 黄锦树《伤逝》，《梦与猪与黎明》，页 150。
- ㉙ 沈从文《三个男子和一个女人》，彭小妍编《沈从文小说选Ⅱ》（台北：洪

范, 1995), 页 577。

- ⑳ 有关此书的中文讨论, 可见林建国《有关婆罗洲森林的两种说法》, 《中外文学》第二七卷第六期, 页 110—120。“魂在”论为林的译法。
- ㉑ 见拙作“Second Haunting: Phantasmagoric Realism in Late 20th Century Chinese Fiction,” in *The Monster That Is History* (Berkeley: U of California P, to come)。
- ㉒ 例如《聊斋志异》卷十二《鞠药如》; 刘子固出现于卷九《阿绣》。
- ㉓ 蒲松龄《聊斋自志》, 引自《新柳》, 《乌暗暝》, 页 154。
- ㉔ 黄锦树《新柳》, 页 157。
- ㉕ 黄锦树《鱼骸》, 《乌暗暝》, 页 262。
- ㉖ 同上, 页 272。
- ㉗ 黄锦树《再生产的恐怖主义(代序)》, 页 6。
- ㉘ 黄锦树《艾柯的小说初体验》发言。
- ㉙ 林建国《反居所浪游——读黄锦树的〈梦与猪与黎明〉》。
- ㉚ 黄锦树《开往中国的慢船》, 《Dari Pulau Ke Pulau 由岛至岛》, (台北: 麦田, 2001), 页 263。

## 第十九章

# 我华丽的淫猥与悲伤

骆以军论

这可是作家的梦境之一？一个晴朗的初秋早上，两架飞机，一先一后，撞进双子星摩天大楼里去。刹那间，你看见那壮丽的建筑火光崩裂，硝烟弥漫。像蚂蚁般的人体，或死或活，从天外弹向地上。然后轰然中，那两栋百层高楼倾塌了——一切如此紧凑流畅，让你几乎以为复习了一遍刚看过不久的灾难电影。

再没有比这更华丽，也更淫猥的千禧纪念了吧？看着卫星实况转播的作家可曾这样喟叹着。华丽，因为那灾难堆砌出奢靡的剧场性，恐怖到了炫惑的地步，令人难以逼视而又叹为观止。文明的耸立与瓦解，原来“真”得像假的一样，波得里亚“拟像论”（simulacrum）的信徒要赏叹不已了。但你感觉到废墟剧场渗出不洁的味道：恶的味道，无能为力的味道，淫猥的味道。繁华与秩序的殿堂里，毁灭的种子早已潜伏，大都会的子民一夕好梦，哪里知道死亡的阴影正随太阳升起。

而已发生的可以像录影带一样，倒带重来么？或干脆洗掉它？真实与虚构再怎么相与为用，又怎么抹销死亡横切下来的物质性及不可逆性？面对死亡，书写还可能么？

在最不可思议的情形下，那场灾难竟可成为骆以军小说美学的现成

注脚。(不是么,他甚至早就写过一座城市中破纪录的高楼出人意料地崩塌,活埋无数人,废墟绵延数十条街道。)①这几年骆书写诡异梦境,钻研生命的暧昧时刻,暴露欲望的狂纵冲动,了无禁忌。他的叙事迷离流淌,却每有不由自主的痉挛与震颤。而他笔下的千言万语都指向一不可言说的核心。那核心可是欲望迷魅的所在,时间归零的空地?或更可能的,死亡的变装秀场?

骆以军是学戏剧出身的,一则又一则的荒唐故事,一场又一场的白日梦,被他妆点得阴阳怪气,五彩缤纷。但细读他的小说,你不难发现骆的焦虑与感伤。这些焦虑与感伤曾以不同面貌出现在他作品里:国族身份的变易,性欲的挫折,家族关系的扭曲……但我以为这些都是他的借口。骆以军的小说要谈的其实是些“别的”,但因为无以名状而只有权作附会。“别的”什么呢?一种等待,一种破解。等待灾难像等待一场幽会;破解死亡像破解一套密码。然而写着写着,骆以军终将明白灾难的神出鬼没,死亡的无所不在吧。日光之下无新事,一切是那么的喧闹浮华,理所当然,仿佛全就等着那轰然一响……

## 一 老灵魂·拾骨者·运尸人

中国现代小说里从来不缺死亡的题材。历史的不义使得死亡成为超出生命常态的现象,漫漶在中国的土地上,在作家的字里行间。然而死亡叙述往往付之阙如。作家热衷将死亡附会为一个事件的(反)高潮,召唤其意义,赋予其情节。以生命的有知来收编、垄断生命的无可知,这样的写作态度形成写实/现实主义的底蕴。

90年代以来,在台湾的作者有了不同的书写死亡策略。世纪末的氛围仿佛使他(她)们理直气壮地面对叙述作为一种死亡形式的可能。他(她)们当然仍得依赖一个故事作为叙述的载体,但却越来越明白故事讲的不就是“亡故”的事,而叙述——作为一种后见之明或不明的陈



述，一种真实与真实的再现间、无从接引的话语——根本就是死亡的修辞。这对一个讲求“不知生，焉知死”的文明传统，毋宁是个重要转折。

死亡叙述带来台湾小说世纪末的华丽。朱天心与朱天文这对姊妹渲染槁木死灰，大废不起的颓废美学，当然要负极大的责任。截至目前为止，读者多半将注意力集中在她们写了什么：逝去的眷村文化、国族寄托，腐朽的青春肉体、礼乐王道。时钟滴答地响着，我俩没有明天。从《世纪末的华丽》到《荒人手记》，从《想我眷村的兄弟们》到《古都》到《漫游者》辗转反复，竟成为学院内外争相传诵的教材。

但我所谓的死亡叙述，并不仅指这个层面。朱氏姊妹对语言“材质”（materiality）的看法，她们叙事的姿态，还有倾诉的对象，才是重点。别看她们遣辞造句是如此的玲珑剔透，蕙质兰心。文字于她们基本上是死物，是色相不能穿透的业障<sup>②</sup>。罗兰·巴特论照相，提醒我们每张惟妙惟肖的造像里，总已潜藏死亡的影子：“相片永远透露死讯，因为它暗含着已成往事的未来。”“无论相片中人是死是活，每张相片都是一场（已经发生的）灾难。”<sup>③</sup>此情可待成追忆，只是当时已惘然。朱氏姊妹的死亡叙述不妨亦可作如是观。把图像换为文字，她们所从事的，正是一场又一场纸上悼亡工程。

朱天文《荒人手记》中的那句名言，“我写故我在”，因此充满反讽。它对笛卡儿“我思故我在”最后的颠覆应在于一种新的断句可能：“我写，故我，在。”没有了因果逻辑的“理”所当然，“我写”与那已经过去的“故我”，平起平坐，就“在”那里。深度消失，意义短路，所有的书写，所有的我“在”，总有一个逝去的鬼魅，长相左右<sup>④</sup>。

于是有了《花忆前身》（朱天文）的必要，有了《预知死亡纪事》（朱天心）的必要。“老灵魂”漫游着，前世今生都因为书写而一字排开，接受校阅。但真正怵目惊心的，是形式本身所构成鲁迅所谓的“无物之阵”。朱天心新作《漫游者》写父亲的死亡，更写由父亲所代表的

象征秩序的死亡。意象飘荡，符号散落，空空洞洞岂仅偶然。我写，故我，在。

由朱氏姊妹示范的死亡叙事其实有不少应和者。写《天河缭乱》的吴继文，透过古国楼兰女尸的空噬眼眶，张望天上人间的缘起缘灭，就是个例子。写《拾骨》、《悲伤》、《余生》的舞鹤，以他那躁郁阴柔的笔触，拾掇记忆碎片、往事遗迹，也可作如是观。而作为“拾骨者”，舞鹤最要面对的，还是文字的残骸。难怪对他而言，每一篇写作都有纪念碑式的意味<sup>⑤</sup>。如果死亡是一场谜，“死亡即书写”是谜面，还是谜底？黄锦树的《鱼骸》，张大春的《没人写信给上校》都亟亟追求死亡的动机，却也都止于触及书写本身的滞塞，诠释述说的死角。当然在这许多作家的尝试中，谁能超越祖师奶奶张爱玲的闭幕演出？一本《对照记》以文字锁定逝者光影，以影像照出文字幽灵，悼亡兼自悼，死而后已。那位猛写“今生今世”的民国才子，怎不相形见绌？

是在这一脉络下，骆以军的作品才显示了较清晰的发展轨迹。骆对死亡的警觉与迷恋，早在他第一部作品《红字团》即可得见。在那个世界里，人与人之间的关系是如此荒凉与荒谬，只能借突发的暴行与冲突，来点出其不可言传的恐怖。强暴，奸杀，自杀只是最易见的症候。那个被父亲关在病房里，与“猛打哈欠的尸体”同在一起的男孩，那个在货卡车灯间歇探照下，悄然上吊的推销员，那个叉开下肢以“膜拜的姿势”将头埋进粪池的学运成员……他们都是在怎样的怨怼与绝望，闹剧与悲剧间，舍弃他们的生命的？

骆以军的题材可惊可怖是一回事，但即使彼时的他也已别有所图。书写暴力与死亡，套句《离开》中的一段话：“那是一种永无休止的倾轧：一方是意图以对方承受极限之外的动作，迫使对方接受他所预期的感动效果；另一方面则以漠视、反叛或使其滑稽，来逃离前者所规定的感动。”<sup>⑥</sup>这是生命两种情境的倾轧，也是两种书写形式的倾轧。前者

讲求剧力万钧，务求惊心动魄而后已，后者则以风格的反差，延宕、瓦解你我无从化解的绝境。这样的生命体认与写作姿态，一直延续到骆以军最新的作品《遣悲怀》。

然而从《红字团》到《遣悲怀》，骆以军毕竟要经过一段实验、摸索的路程。失去了对叙述隐喻托义，重现人生的信仰。他不再能好好地写出一个“有血有泪”的故事。早期的他受教于张大春，锻炼后设小说的功夫，解构现实意义。但诚如黄锦树所言，出入小说虚实生死间，他的师父是有所不为的<sup>⑦</sup>。或用《我们自夜暗的酒馆离开》的话说，张“的作品里没有稍微认真一点的人在悲伤”<sup>⑧</sup>。也因此，摆荡在自我解构的叙事游戏，及他苦苦不能破解的叙事目的间，骆以军的作品也显得支绌而言不由衷起来。像《红字团》、《字团张开之后》，都是明显的例子。在下一部作品《我们自夜暗的酒馆离开》里，骆开始明白所谓的后设技巧与叙事伦理其实不必是相互冲突的。一篇《降生十二星座》以电玩虚拟真实世界为背景，讲的却是一则古老的故事，追寻，复仇，命运。时间是循环还是前进，是地老天荒还是加权计分？还有时间的原点与尽头——死亡，是可逆转的么？是可叙述的么？后设就是宿命，修辞体现死亡。一下子骆以军仿佛打通了任督二脉，这才好拜别师父，一展身手。

《一千零一夜》的故事里，公主为了逃避杀身之祸，不断地编织故事，来吸引操掌生杀大权的国王。故事的延续就是生命的延续。一直到近作《遣悲怀》，骆以军都以为他在奉行这则古老教训。我恰恰有相反的看法。他和他这一辈的“老灵魂”及“拾骨者”能讲故事，正因为他（她）们明白不知死，焉知生。只有面对了大限的绝对意义——或绝对“无”意义——骆和他的同道才好拼拾现在过去的片段，旁敲侧击，权且把故事说出来。从这点来看，他（她）们才直捣本雅明所定义“说书人”的核心。本雅明指出一般人好生讳死，每将濒死者与世隔离，不见为净。但人之将死，其言也善，更重要的，只有在此时，他的真实生

命——他的生平“故事”才具备可以传播的形式。“他一生的形影排闷而来……无论如何低鄙，他遍阅毕生原无所悟的悲欣，刹时之间，难忘的片段回光返照。他因此所形诸的庄严性感染了周遭的生者。这种庄严是故事的根本。”<sup>⑨</sup>

故事的代价必须以死亡来换取，其中吊诡不言可喻。然而生命无视于此，持续衍生前进。对本雅明而言，生命这样的通行无阻，日新又新，“就是灾难”<sup>⑩</sup>。说书人看出人生豪华直达快车的天真，每每架设路障，搬演死亡风景，点出叙事灵光一现的可能。本雅明的立论深受犹太教义感召，我们不必附会。但摆在自己的语境里，我们要说眼前无路想回头。启悟的契机，不正是在参看了生命的无明与无名，叙述的不可为而为？

我因此认为骆以军的写作位置代表了当代中文小说的一个重要转折。他近年的三部小说《妻梦狗》、《第三个舞者》及《月球姓氏》，其实都是他死亡叙述的变奏。朱天心早就点明了骆以军“在他人不以为意或行礼如仪的生活境遇中得以瞥见那些夜间世界的诸如幽灵神祇和魔鬼，方得以接触自太古洪荒以来人们因恐惧避讳而以科学理智的盾胄所阻断的人生幽黯面”。<sup>⑪</sup>如前所述，骆写梦，写此路不通的人生即景，写错乱无稽的家庭关系，写矛盾重重的族群身份，未必有写实主义式的深文奥义。他是以合法掩饰非法，运用众皆曰可的材料来探寻修辞、故事的零度意义。后设小说所玩弄的拼贴、谑仿、变形、延异，于他正是显现文字“物性”的手段，而他在故事与故事间穿凿附会，移形换位，就是“运尸”工作。

《遭悲怀》开场的“运尸人”角色因此不可小觑。相较于高来高去的“老灵魂”，或寻寻觅觅的“拾骨者”，“运尸人”的现役身份更贴近死亡叙述的要义。这位仁兄年近中年，身形胖大，相貌猥琐。推着他刚咽气的老妈的尸体，赶搭地下捷运最后班车，好趁热捐献器官。骆以军的写法让我们纷然骇笑，但在这最荒谬阴森的情境里，他亮出这些年写



作的底牌。去他的微言大义，写作就是一场尸恋的盛会，行有余力，还不妨赶赶场呢。（我甚至以为骆以军有意塑造这样的角色，来揶揄“老灵魂”、“拾骨者”及像我这般热情过度的推荐人。）不论如何，如果朱天心或舞鹤仍然恋恋回望历史废墟，记忆渣滓，骆以军的叙述列车已开到下一站。车门打开，你看到他推着一堆莫名其妙的“东西”，喃喃自语，磕磕碰碰，赶着医院关门前遗爱人间。但就在这个时间，他好像突然记起了什么，竟不禁悲从中来。

## 二 时间的繁殖机器

骆以军死亡叙述的底线，是对时间的思考辩证。他的小说一再描写死亡对时间的威胁，同时他也不禁犹疑时间不也正是那迎向“大限”的前奏。我们如何设法延展叙述，逃过那劫毁的宿命？然而如果时间无限地扁平延伸，地老天荒，不就反证了死寂的已然存在？

要怎么样地拆解这二律悖反的谜团哪。骆以军的小说里充斥种种有关时间的譬喻。《妻梦狗》中的时间之屋，每个房间或每段叙述有着不同的场景人事。作为叙述者，骆穿梭在不同的房间，却废然了解他不可能同时都出现在这些空间中。同理，《第三个舞者》里所有的故事被肢解剖裂，硬生生地穿插在一起，扞格之至，也无奈之至。《遭悲怀》处理了这样的插曲：一个年华老去的女人走进古董钟表店，“所有的钟表发出哗哗喀喀的声响，像是为女人的风华不再而嗟叹悲伤。”有没有可能叫停时间，像是经过国际换日线“偷”得几个小时的时差？像是电玩快打旋风死过一次又来一次？像一二三木头人的游戏霎时所有游戏者都凝在一种姿势？或像一个秘密空洞藏了进去所有人找也找不到你？

骆以军也曾将时间机器比作游乐场的摩天巨轮，“无法更改的计时齿轮在各处细节紧密嵌合耐性的运转……他们把一切弄得煞有其事像是好玩的不得了的样子。”然而这机器是否总有些缝隙呢？他写那艘深陷

海底的俄罗斯潜艇，在漆黑一片里，赫然传来微弱的敲击，密码有人听得到吗？救援还来得及吗？他也常想像事物因曝光过度而产生的逆蚀效应。一切光明得无从分辨黑白，反而什么也看不见。而骆以军思辨时间、死亡、意义最动人的例子之一是《遣悲怀》里，叙事者记述他观光大陆须弥山洞窟的经验。迤邐深入穴内，黑压压的伸手不见五指。突然间有人点燃火光，一排排的石像豁然罗列两旁。但怎么石像都没有脸面？打从什么时候起，那些脸面就被挫离，偷走，风蚀、毁损？摸索了半天，你以为你终于已经看到了，却看到了一切的面目全非。

黄锦树以《弃的故事》来综论骆以军的叙事/时间美学，因此别有见地。骆以军所耿耿于怀的，正是一种莫可名状的被抛掷、弃离的境况<sup>⑫</sup>。时间成为弃与被弃的见证，书写正是弃与被弃的轨迹。创伤（trauma）于是必须看作是我们与生俱来的存在条件。但我以为该丢的丢不掉，不该丢的却留不住，恐怕才更是骆的症结所在。

《遣悲怀》中，骆写童年妙想天开，躲到黑糊糊的暗角让大人找不到，殊不知自己反有了找不到外面世界的恐惧。他写与妻子游逛香港的摩天大楼，一个不小心走到安全门外，反而无路可逃。他又写太太要分娩时，推着阵痛的女人冲进医院，阴错阳差，竟然把人搞丢了。当然，还有什么比得上《月球姓氏》中的迷路小孩，走遍台北回不到家，最后来到废墟般的地方，原来是中正纪念堂的工地？

进得去，不出来，出得去，回不来。骆以军面对时间迷宫的尴尬，莫此为甚。黄锦树说得对，骆的困境来自一种“本源的弃”的情结。但在找寻出路时，骆将这“本源的弃”敷衍——也延异、伪托——为“历史的弃”<sup>⑬</sup>。因此《月球姓氏》中他夸张外省第二代孤臣孽子的姿态，不过是避重就轻的写法，他心里应该明白其中的不足。《月球姓氏》的家族史之所以意犹未尽，毕竟与他的胆量有关——他还不能碰触那悲伤的致痛点。一直要到《遣悲怀》，骆以军想像与已自杀的女同志作家邱妙津对话，这才把问题端上台面。死亡叙述，时间谜语：是弃言弃世，

是“自暴自弃”，更是“弃而不舍”。

骆以军死亡叙述的另一面，是对爱欲的无限遐思与惊诧，他的“弃而不舍”，也许正因为隐隐感觉出爱与死的合谋关系吧？骆以军未必看过弗洛伊德加拉康加徒子徒孙的全集，但他一路写来，却似还本拍卖，出清存货，在在要让是派学者见猎心喜。《遣悲怀》的一个梦境，足以说明全部。在梦中，叙事者看到裸睡的母亲，情不自禁，把自己的指头伸入她的下体，如此痛快以致越陷越深，干脆整个拳头，最后整只手，都插进去了。“那种舒服得想啜泣的包覆温暖令他忍不住将五指张开。于是所有金黄液态的幸福氛围尽皆退去。”那只手却再也拔不出来了。母子两人满头大汗地要把“那只锚钩般的手拔出”，试遍各种体位，却怎样都动弹不得。

母亲的子宫，回归本（母）体的极乐欲望，死亡的陷阱，弃与被弃而又复返的下场：书写不正如那只不该进入母体，更不该“忍不住将五指张开”的欲望/禁忌之梦？这该如何是好？难怪在另外一个章节里，骆以军写道，“我发现那无能在黑暗中繁花错指张弹开来的艰难图案便是伤害本身。”这是骆以军书写底线的告白了。

恋母、乱伦的欲望与虚惘在《第三个舞者》中有不同的诠释。家庭教师卢子玉与学生柴田明治及柴田的妈妈 Angel 同时搞上了。母女两人一个青春无悔，一个如狼似虎，把我们的家教老师缠得神魂颠倒。卢子玉的三人春宫最后不了了之，但“他感觉自己是被那对母女……在阴茎上作了环志的漂鸟。她们把他投入茫茫人海里，看那样扭曲变形的一个不伦之人如何在人群里流浪”<sup>⑭</sup>。或是“一颗在桌上被来回拍打的乒乓球”，来去在“两个开口，Angel 的膻和柴田的膻”，自以为享着“齐人之福”，却永远被“包在她们用脐道扎在一起的湿润阴道之中”<sup>⑮</sup>。

与此同时，死亡与爱欲、生殖的纠缠在《第三个舞者》另外一组故事里更变本加厉。叙述者骆以军年高六十的母亲居然喜滋滋地宣称自己

怀孕了。叙事者爱恨交加：

我多想哀伤地告诉我娘，像一出倒带的生殖戏码：一个和她在  
这喝下午茶的儿子、一个初出的婴儿、一个子宫胎盘里像蝶螈的小  
怪物、一个附着在子宫壁拇指大小的胚芽、一枚受精卵、一粒发胀  
弥散着荷尔蒙香气的滤泡和一只奋力朝它洄游的精子、一大批昏头  
涨脑被甩出去的白色精液、一只涨大充血饱涨色欲和爱恋的阴茎、  
第一次和那战栗抽搐每一处折皱都敏感得细细狂欢的阴唇、他们第  
一次的相衔结合。<sup>①6</sup>

让时光倒带，回到原初那爱欲的场景吧，骆以军的情结，莫此为甚。然  
而可能么？一个老朽的女人还能孕育新的生命么？母亲怀胎六月后，证  
实她所有的妊娠症候只是一场相由心生的“空娩”，一场逼真的伪戏。  
那个婴儿还没出生就证明是不存在的。没有生命，先有生命的失落；空  
有爱，却少了爱的对象。悲伤由是开始。

骆以军的世界里爱欲流荡，诡谲黏腻得让人透不过气来。相随而至  
的死亡诱惑则以种种暴力形式出现。在这样的淫猥的绝望的境况中，救  
赎的力量来自骆以军最常召唤的妻。仿佛有了妻子这个角色的出现，伦  
理及时间的秩序勉强浮出，一切就暂时有了安顿。骆以军的这位妻可也  
真不好当。从《妻梦狗》开始，她就被作家操得晕头转向。妻是清纯如  
小女孩的贞女，是曾经踏两条船的情人，是男友从军时的慰安妇，是靛  
舰与先生在先生爸妈床上交欢的母亲替代品，是被梦见，被交换，被崇  
拜，被遗失，被玩到大肚子的对象。而妻所诱导、合作出的种种色相，  
上上下下，竟然有了特技奇观的意味。

但我认为这位妻其实不可欺。她赋予骆以军纷乱叙事一个轴线。如  
果骆以军（或他的叙事者）像希腊神话中的忒修斯（Theseus），要闯入  
怪兽米诺它（Minotaur）所驻的迷宫却不得其法，他的妻不妨就是阿利



阿丹妮 (Ariadne)，赋予线索，好让我们的英雄穿墙入径，曲曲折折，一路通到迷宫核心。而我们要问，这是什么迷宫？在时间的迷宫，欲望的幽径中，骆的每一个动作，每一种转折，都有赖妻的线索。他穿花拨雾，寻寻觅觅。只是啊，骆以军的叙事者到达迷宫中心，要赫然吃惊的。传言中的怪物，可能不是外人，正是母亲。她可能脱得光溜溜正在洗澡，看得骆以军心中一跳一跳——犹如《第三个舞者》的一个场景<sup>⑰</sup>。她可能大着肚子，正要准备分娩。但她更可能根本不知道到哪里去了，只留下一具肥颤颤的婴尸。骆欺身近看，那婴尸的样子好熟，原来就是他自己<sup>⑱</sup>。

### 三 克服朱天心的方法

骆以军早期受教于张大春，他们的师徒关系，有作品如《红字团》等为证，但自第二本《我们自夜暗的酒馆离开》后，骆即与师父渐行渐远。张的滑溜惫赖，以及对现实的无穷游戏虚构姿态，显然不能为徒弟照单全收。骆取而代之的习艺对象，应是“老灵魂”朱天心。而朱对骆的欣赏加持，在她为《我们自夜暗的酒馆离开》所写的序已可看出。的确，彼时的骆以军已渐锻炼出苍凉老练的叙事声音，阅历人事，勘察生死，活脱又是一个老灵魂的分身。

随着《古都》、《漫游者》的写成，朱天心的死亡叙事精益求精，已经自成一种法门<sup>⑲</sup>。作为后之来者，骆以军想来也日益感觉“影响的焦虑”，一如他早期对张大春的反应吧？他的行腔运事，甚至使用虚辞垫字，都不免泄露朱天心式的痕迹。何况朱天心之后，还有如阴魂之不散的朱天文。试看《遣悲怀》的一段话：

像刺绣妇人反复临摹特别工于几种花样：慢动作的播放，将死亡的瞬间冻结成洋菜胶般可以展示的标本。气味。迎向睁不开眼的曝白强光……

我积累了太多（我打听了太多），像以土偶冥人或扎草物事妄图仿模而召唤神灵（或驱赶恐怖）的土著。我越过生命本然运转速度的换日线。于是日夜颠错，光影逆蚀，形成时差。

为什么我总要去书写我未曾经历过的“未来之境”？且为了书写，我的身体与心灵，要被虚妄地抛向那不堪承受之重力的实验场。我多像那硬被塞进压力舱测试人体承受极限的职业受测人。在反复冲撞的高压、高速、空气密度、温度的任意操换下，我的牙龈习惯性出血，白发遍生，频尿，眼袋下垂，我的脸苍老坏毁得极严重……

因为我越界了。

像那些狂嫖纵饮或看遍繁华而早衰之人所受的惩罚。<sup>②</sup>

这样的叙述就算是骆以军有感而发，读来却何以似曾相识？朱天心（及朱天文）的风格对骆或许曾是启发，但却也可能成为局限。在“克服”张大春后<sup>③</sup>，如何“克服”朱天心，显然是骆下一阶段的功课。

而我以为即在现阶段的作品中，骆以军已经显现朱天心相异的特征。朱对时移事往的必然，有不能自己的悲凉与怨怼。不论她如何穿梭前世今生，她对时间的不可逆性，以及随之而来的价值崩毁，常怀忧思。曾经参与“三三”诗礼江山，如今的她站在世纪门槛，果然有不堪回首的尴尬。《击壤歌》、《方舟上的日子》等当年名作，只能像前朝遗物般纪念一个已经老去的青春年华。

骆以军不然。看他的作品，你其实不太容易理出一个时间前进（或后退）的头绪。如上所述，他当然惊觉时间的玩忽残酷，为之焦虑不已，但他缺乏朱天心那样振振有辞的名目，以致不能理直气壮。此无他，时间、意义的毁坏打从开始就是他书写的条件。

如果朱天心早已经放弃她的青春姿态，骆以军的后青春期骚动就像烟瘾酒瘾一样，不时回来引诱他，引诱他再自投罗网。他小说中大量敷

衍高中生式的生理笑话，色情把戏，不是偶然。他的男性角色动不动打手枪、讲鸡巴笑话，耽于种种匪夷所思的色情白日梦，简直要让同是过来人的（男性）读者哑然失笑。这里有一种龌龊诡异的乡愁，恰恰与朱天心“三三”式的青春礼赞背道而驰。即使人到中年，娶妻生子，骆的角色及叙事者仍坚持捍卫那一块春情禁地，大肆夸张性的可能与不可能。前述《第三个舞者》卢子玉乱伦式的母女宣淫，或《遣悲怀》里一群高中生偷窥裸体人家的荒谬剧场，或《月球姓氏》中与爸爸的女人成其好事，种种“淫行劣迹”，与其说是真刀真枪，不如说是事出有因，查无实据，充满意淫色彩。无处发泄的精力与精液，语不惊人死不休的情欲告白，毕竟流露青春期最后的虚张声势，最后的好勇斗狠。而意淫的诱惑正在于欲望想像的过犹不及——虚耗的泛滥，华丽的消磨，是为至淫。

我们的作者不断回到后青春期性幻想，因为明白在这个阶段，身体怒放勃发，正作出进入成人世界的冲刺；但也在这个阶段，身体被狂放的欲望——爱欲，死亡之欲——如此折腾，以致无所适从。“自爱”与不“自爱”、欲仙与欲死，是怎样艰难的试验？骆以军写蹲在厕所里自慰的自己，猛吃被下了泻药的便当，因而惨遭“华丽的泻药攻击”的同学，毫不掩其中的亢奋与残酷。当他（在两本小说，《第三个舞者》及《遣悲怀》）写一位没头没脑就上吊自杀的同学，则托出了青春欲望最黑暗的一面：死亡的诱惑早就等在那里。

骆以军的叙事所夹杂的猥亵与荒淫，恶意与自嘲，直截了当，朱天心是不能也不愿企及的。朱的小说姿态及内容再怎么变化，不脱洁癖，恰与骆以军那样立志自暴其丑的策略相反——我们很难想像她把自己及家人想像成一群恐怖分子：流浪汉似的哥哥，屡屡嫁人未遂的姊姊，神经质的临老怀孕的妈妈，猥琐的偷情爸爸……而值得注意的是，当骆以军发挥他的青春期残余想像时，他其实不自觉地又向张大春“少年大头春”的世界靠拢。所不同者，张的大头春也好，野孩子也好，毕竟是一

伙人小鬼大的少年。而张自己为自己所塑造的形象，不正是资深的彼得·潘？骆以军的角色却是一群同时怀着几个不同生理时钟的怪胎。他们正是偷偷利用生命经验的时差，企图同时预支未来及回溯过去，终致左支右绌，废然讪笑不已。

既然时间定位及伦理关系已在骆以军的世界中杂然纷陈，性别越界几乎是不可避免的结果。这引导我们进入他更狂野的性/性别想像实验。在《月球姓氏》里，骆“回忆”刚入伍时，一群体位超重的胖子新兵在一次行军前，奉命“袜子反穿，线头剪掉，草绿军裤里头，穿蕾丝黛安芬三角裤”。“所以我那时走在那一堆像货郎担挂满军事用品，草绿服发出腥臭汗味的雄性身体中间，……突然不可思议地想像着，这群家伙，胯下各自穿着的，是一些什么牌子的女人褰裤啊？”从夜市三件一百的白蕾丝三角裤到华歌尔黛安芬思薇尔到进口情趣小裤裤，“你想像着它现在在那些草绿军裤里，像烤鸭店外的铁钩吊鸭，勒吊着那团自作自受爱慕虚荣的，被勒成女高音的情趣毛卵囊……”<sup>②</sup>

骆以军书写这样匪夷所思的性别奇观，应不仅止于插科打诨。在极度的不协调中，他正刺探欲望的又一种演出方式。男与女，男男与女女，或是不男不女，在性别分类的界线间，滋生了种种合纵连横的关系。性别，命运，时间，一切都是搅乱了的，有什么方法能够还我原貌“尽得其情”呢？难怪《月球姓氏》中的叙事者骆以军为日本电视人妖秀深深着迷了。而在《遣悲怀》中，他甚至梦见自己穿着像女上司的时装，李代桃僵，大展宏图。但还有这样的场景呢：小时候急着上大号的骆以军，事办完了才猛然发现原以为买的是卫生纸，原来是卫生棉。而不少先他而至的男性方便者显然也曾面临同样的“身份”危机。于是你看到一片又一片的卫生棉为男性的屁股也作出了伟大的贡献。

朱天心曾赞美骆以军是年轻作者中，少见的“认真一点在悲伤”的人，这话说对了一半。骆的悲伤之所以让人无言以对，因为他在所有的一本正经、蹙眉蹙首的姿势中——包括朱天心的及他自己的——看到了



生命一种事与愿违的不雅，一种欲洁何曾洁的玷污，因而更深深地震动着。相对于老灵魂夙夜匪懈，终宵苦思，骆的书写总是回到身体，尤其是身体的下半部。他写它的扭曲变形，写它的吞吐排泄。就这样磨磨蹭蹭，他不干不净地说着他的色情性别家国身份故事。而就在你要作状表态的时候，慎防他扑哧一声笑出来——就像他小时候防空演习，在一片张口闭眼掩耳的静默里，他“竟因那样低蹲姿而不合宜地放出一粒不大不小恰好全场听见的响屁”。

归根究底，骆以军是以笑——讪笑、苦笑、嘲笑、不明所以的笑——来回应生命的悲伤。用他自己的话说：面对“巨大的无从想像的荒谬和错置，你不奋力挣爬着朝向闹剧的极致，就必然会坠入无可忍受的悲剧彼端”。<sup>②</sup>这笑与其说是巴赫金式的“嘉年华的笑”，更不如说是德里达所谓“悼亡的笑”。我想到的是德里达早年对笑、“悼亡”（mourning），及死亡叙事间的联想。德氏从“不由分说的笑”看到“意义沉陷于无有”，语言自我淘空的临界点。也就在这临界点上“毁灭、压抑、死亡、牺牲形成一种不可逆的大报销，血本无归的大否定……以致不能以（原有语言）系统中的否定力量视之”<sup>③</sup>。这样的“笑”，解构意义的本然存在，其实就是“悼亡”最根本的声音。

难堪的嘉年华，悲哀的扮装秀。骆以军（及他的角色）所采取的丑角姿态，及自贬身价的即兴演出，还有因此而生的不明不白的笑声，为朱天心老灵魂阵头带来了不可思议的骚乱。而这骚乱所隐含的暴虐因子，更深深透露着骆以军的暧昧冲动：回归始原而不可得的冲动，阴阳交错却又阴错阳差的冲动，黯然自惭及自残的冲动。冲呀动呀，以致竟然有了《遭悲怀》这样的诡异场景：

我的那根家伙竟然像黑夜里的昙花那样徐缓地挺起。且不只花茎的部分像吸注了水分而持续变长，从裤腰的间隙蜿蜒伸出，柱头的部分也像繁簇的花瓣持续绽放拨开……像是那可以无止境地从最

核心拨出一瓣一瓣覆裹着的外围……

我觉得非常羞耻，遂哭泣起来。<sup>⑤</sup>

#### 四 与死亡对话

骆以军的新作《遭悲怀》是他截至目前为止最好的作品，也是我心目中新世纪台湾小说第一部佳构。在这本小说里，骆有意把这些年的创作执念重新整合。他对时间与死亡的遐想，对生殖与爱的辩证，以及对笑谑与暴虐的迷恋，都已是我们所熟悉的特征。但这一次骆以军采取了更大胆的方法揭露自己的心事。他要召唤亡灵，与死亡对话。而协助他这不可能的任务的是已故女同志小说家邱妙津（1969—1995）。

1995年夏邱妙津在巴黎以乱刀刺死自己，作为对情伤的见证。在此之前，邱已是极被看好的小说家，并以《鳄鱼手记》开创女同志书写的又一高潮。然而邱的感情生活早已波折重重。爱（以及不被爱）到极处，她选择以死明志，同时并写下了二十封信，预为自己的绝命书，是为《蒙马特遗书》。肉身华丽的自毁、书写的绝望演出：创作与生命间的致命结合，以此为最。

有关邱妙津之死的种种，以及《蒙马特遗书》的女性同志爱欲辩证，已有多位评者论及。我所关心的是骆以军为何以及如何以这样一个事件，来完成他“自己”的死亡叙事。如果小说的内容尚有所本，骆不但认识邱妙津，甚至是邱揶揄要爱恋的对象——如果她不是女同志的话。问题是，作为一个异性恋（后来并已婚生子的）男作家，骆要如何能与同性恋的女作家互通心曲？更何况死生永隔，活着的怎么向死去的表白欲望。而在爱欲的极限、死亡的极限外，随之而来的是书写的极限：语言的传播功能岂竟有时而穷！

而邱妙津终要成为骆以军的异色缪斯，化不可能为可能，她以“永远缺席”启迪骆对生命的感知参与，她以写给女朋友的遗书挑动骆以军

的男性情欲想像。这是怎样奇特的恋尸游戏啊。但作为“运尸人”，骆命定要搬演他的“变态”角色，而且终于从其中悟出了一点道理。

《遣悲怀》的书名其实颇有来头。它典出法国作家安德烈·纪德（André Gide, 1869—1951）哀悼妻子马德琳（Madeleine）的文集 *Et nunc manet in te*（1951，原文为拉丁文，略谓“其人永在生者心中”）<sup>②6</sup>。纪德当年为欧洲最知名的同性恋作家之一，他与妻子的关系在婚姻初期即已名存实亡。吊诡的是，马德琳的死却触动了纪德最脆弱的心弦。他回忆往年种种爱憎恩怨，悲不自抑，必须以文字志之。而此书却要等到纪德身后，以“遗作”发表。“我写，故我，在”，在此书写果然是事过境迁的悼亡/自悼之举。场景换到邱妙津，在《蒙马特遗书》中，邱自谓生命最后五年对纪德的《遣悲怀》情有独钟：“惟有这本书所展现出来的力量，爱与怨的真诚力量，才能鼓励我写完全书，才能安慰我在写这本虚构人性内容之书的过程里的真实痛苦。”<sup>②7</sup>

骆以军想来是受了邱妙津的影响，开始了又一回合的《遣悲怀》。但这里有个奇异的（性与书写）倒错过程。如果纪德与邱妙津都是以仵情之身，向爱情的劫余表示痛悼，骆以军又占着什么位置？他是遥拟男同性恋的纪德还是女同性恋的邱妙津？他在向谁示爱，或爱的不可能？更重要的，《遣悲怀》的爱的前提是爱的死亡与死亡之爱。是伤害已经造成，无可挽回的爱，是濒死者或已死者回顾所来路的爱。如此看来，此书的“前身”也不妨是《降生十二星座》，在其中，促动骆以军书写的动机是一个小学女同学的自杀。

《蒙马特遗书》的第七书，邱妙津向她的所爱写着：“以上帝之名，你实在没有权利在我身上玷污我了……我内心有一种直觉，直觉到关于‘玷污’，你将会明白我在说什么……这是我人生第一次真正的‘崩溃’。”<sup>②8</sup>失去了所爱的纯洁性，邱妙津的世界从此崩溃。邱妙津的歌斯底里印证了罗兰·巴特在《恋人絮语》（*Fragments D'un Discours Amoureux*）中的一段话：

魔鬼。有些时候，恋人觉得自己处于语言的魔掌之中，身不由己地去伤害自己，并且——用歌德的话说——将自己逐出天堂：也就是恋爱关系为他构造的天堂。<sup>②</sup>

着了魔的邱妙津，企图用书写为自己驱魔，却把自己逐出了天堂。骆以军呢？他就站在天堂的门外头，俯身看着邱妙津的尸身吧。爱的劫难，他幸以身免，却不免因物伤其类而悲不自胜。然而他别无选择，他必须拾掇那破裂的爱的言语，接力诉说着有关伤害、玷污的故事……

这引领我们回到骆以军死亡叙事的策略。邱妙津以身体的损毁，反证一个绝不受“玷污”的爱情境界及叙事向往。她对情人的占有充满舍我其谁的执著：她拒绝断裂，信仰“非世俗”的“忠诚”。当她感觉背叛的危机时，再用巴特的话来说，她“成了自己的魔鬼”。《蒙马特遗书》虽然篇篇都有收件人，其实是独白的延伸。自杀也许是邱妙津了断情孽的下策，却是自我书写终极完成的必然结局。

骆以军的死亡书写指向另一种可能性。骆看出邱妙津以狂热追逐“创造了某些可理解的东西，并不是所谓的‘成人生活’，而是自死。是永远无法穿透，将一切光源吸掠殆尽，那无论以之后无数个延续时光的漫步沉思，亦通过不了的漫漫长夜”。换句话说，自以为看透了邱妙津其实还没有，也不可能，“看透”生命叙事的“漫漫长夜”。死亡于她是叙事结局，但于骆以军却是开始。怎么样学着在“漫漫长夜”摸索前行，学着排遣像潮水般去而复来的悲伤，是幸存者一辈子的功课。

《遣悲怀》的结构颇具匠心，全作分为九书，即写给邱妙津的九封信，另夹有《产房里的父亲》、《发光的房间》、《摺纸人》、《大麻》等片段故事，而全书以《运尸人》的行径作为框架。至此我们已然看出，骆的小说不像邱妙津的遗书独沽一味；它其实容纳了相当多庞杂的梦境、



追忆，与臆想：小学时代的尴尬游戏，高中时代的偷窥经验，与老婆婚前的偷情故事，与朋友及老婆吸大麻的闹剧，林林总总。甚至谈到自杀时，骆也提到许多别的例子，如从顾城到太宰治，从近藤淳到三岛由纪夫。不能忽略的是，在此之上，骆还写到生育与生殖。小说中间两章《产房里的父亲》占有微妙位置。方生方死，生命经验的两极排列组合，形成相互呼应的序列。

与其说骆以军要为邱妙津悼亡，更不如说他有意借邱的事件，向自己曾生长的时代、亲友，以及“过去”的种种事物，作出并不美丽却也苍凉的手势。在这方面朱天心的《漫游者》以父亲朱西甯的去世作为冥想的触媒，其实颇有异曲同工之妙。但我还是要说，朱天心叙事中的第二人称你，毕竟是她灵犀相通的听者 / “她我” (alter ego)。骆以军则绝不奢求。不论怎么写，他明白他的文字是对邱的误解，是对往日情怀的玷污，对爱的定义的永恒冒犯。

最重要的，《遣悲怀》之所以可观，还是在于它的“对话性”。我所指的对话性不再只局限于巴赫金活色生香、众声喧哗式的对话。与亡灵“对话”，你必须体认死亡的无所不在，因而将生命的断裂、晦涩，及不可知也包含在内。骆以军记得幼年藏在校园暗角等着被人发现，却错过所有的注意；或像他的老婆童年调皮被关在一个酒柜里，家人外出来了小偷，只剩下酒柜中的女孩默默瞪着毫不知情、好整以暇的偷儿“和平共存”。在这些时刻，骆以军更试以“不在场的”、“物件的”，或“死者”的角度来看世界，从而了解那无明的物性，早已是我们存在的一部分了。是在这样的过去与现在，生命与死亡的对峙中，骆以军往往捕捉到电光石火的刹那，“对话”的可能，启悟的可能。而语言只有在这个时刻，“发潜德之幽光”<sup>⑩</sup>。

相对于邱妙津那样苦苦追求爱的真理，骆以军其实是“无言”以对的。他支吾其词，指东道西，无非是运尸——各种生命即景残块，叙述的片段截肢——之举。再回到运尸人的意象，他像买了一张捷运车票，

他要在“地下”各站、各线上上下下，展开了最繁复的旅程。何时到站不知道，但意义的运行早已启动。与他常在的，是那死去的母亲，那爱的终极象征的尸体。

但《遭悲怀》并不以此告终，它还有个尾巴。在《后记》里骆以军又叙述了一次因为应邀演讲而引起的尴尬经验。写自己的不堪，骆是老手了。这回与他同行的，有他的妻和他们的孩子。他们来到陌生的城市，妻带着小孩留在旅馆寒碇的游乐室溜滑梯。房间里的日光灯因为变压器坏了，一明一灭地闪着；“一切如此孤寂而没有情感”。而小说里的骆以军和他的妻“看着我们的孩子，孤单一人地，在那单调的画面里，爬上爬下重复同样的动作”。

重复，重复的重复。相对那已逝的女作家坚持“一次性伤害”的绝对性，自杀及自杀叙述的不可逆性，骆以军不但“苟且偷生”，而且还生出了小孩。然而“一切如此孤寂而没有情感”。但正因明白了大限的轮廓，有限的重复的生命律动，从生殖到书写，哪怕多么荒谬幼稚，却反而露出了庄严的形色吧。传宗接代，运尸悼亡。在那华丽的高楼崩塌的废墟间，生命匍匐前进，爱与死亡的对话若断实续。作为说书人，骆以军吟颂死亡，他的故事反而有了生趣。

## 注 释

- ① 骆以军《我们自夜暗的酒馆离开》，《我们自夜暗的酒馆离开》（台北：皇冠，1993），页103。
- ② 用巴塔耶的话，一种低鄙的物件（base matter），见 Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writing, 1927—1939*, trans. Alan Stoekl, others (Minneapolis: U of Minnesota P, 1985), pp.49, 51, 129。或施莱佛的话，一种否定的物质性（negative materiality），见 Ronald Schleifer, *Rhetoric and Death: The Language of Modernism and*

*Postmodern Discourse Theory* (Urbana: U of Illinois P, 1990), chap.1. 又见 Jonathan Dollimore, *Death, Desire, and Loss in Western Culture* (N.Y.: Routledge, 2001)。

- ③ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (N.Y.: Hills and Wang, 1981), pp.92, 94.
- ④ 亦可参考施莱佛以 metonymy (转喻) 对应死亡叙述的讨论。见 *Rhetoric and Death*, chap.1。
- ⑤ 参见拙作《原乡人里的异乡人——重读舞鹤的〈悲伤〉》，收于舞鹤《悲伤》(台北：麦田，2001)，页8。
- ⑥ 骆以军，《离开》，《红字团》(台北：联合文学，1993)，页155。
- ⑦ 见黄锦树《弃的故事：隔壁房间的裂缝——论骆以军》，收于骆以军《遭悲怀》(台北：麦田，2001)，页339—357。
- ⑧ 骆以军《我们自夜暗的酒馆离开》，页107；亦见黄锦树《弃的故事：隔壁房间的裂缝——论骆以军》，页343。
- ⑨ Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn (N.Y.: Schocken Books, 1969), p.94.
- ⑩ 同上，p.64。
- ⑪ 朱天心《读骆以军小说有感》，骆以军《我们自夜暗的酒馆离开》，页5、6。
- ⑫ 黄锦树《弃的故事：隔壁房间的裂缝——论骆以军》，页339—357。
- ⑬ 同上。
- ⑭ 骆以军《第三个舞者——红姨》，《第三个舞者》(台北：联合文学，1999)，页235。
- ⑮ 同上，页237。
- ⑯ 同上，页253。
- ⑰ 同上，页248。
- ⑱ 黄锦树的专文已讨论骆以军“遗弃美学”的雏形是婴尸。言及骆的

诗《遗弃美学的雏形》，“子宫中的胎儿／已瘪缩成诗／像木乃伊一样，”  
亦可见小说《降生十二星座》，“像是一个你早已遗弃的，有着你的脸的死  
婴，却在你毫不知情的情况下，在他们的温室里被孵养长大。”（页 51）

① 参见拙作《老灵魂前世今生——朱天心的小说》，收于朱天心《古  
都》（台北：麦田，1997），页 9—32；《颓败线的颤动——评朱天心〈漫  
游者〉》，《众声喧哗以后：点评当代中文小说》（台北：麦田，2001），  
页 67—70。

② 骆以军《第五书》，《遭悲怀》，页 107。

③ 我用了黄锦树的观念。

④ 骆以军《山丘》，《月球姓氏》（台北：联合文学，2000），页 209。

⑤ 骆以军《离开》，《红字团》（台北：联合文学，1993），页 138。

⑥ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago:  
U of Chicago p, 1978), pp.256—259.

⑦ 骆以军《运尸人 b》，《遭悲怀》，页 309。

⑧ Alan Sheridan, *André Gide: A life in the Present*, (Cambridge,  
Mass.: Harvard UP, 1999), pp.524—525.

⑨ 邱妙津《蒙马特遗书》（台北：联合文学，1996），页 196。

⑩ 同上，页 62。

⑪ 罗兰·巴特《恋人絮语》，汪跃进、武配荣译（台北：桂冠，1994），  
页 78。

⑫ 这当然又得自本雅明的启示。见 *Illuminations*, pp.48, 90。



## 附录

# 父亲的病

读骆以军的《远方》

鲁迅在1926年曾写过一篇散文《父亲的病》，生动地记述他的父亲病重和死亡前后的种种。19世纪末的绍兴还没有跟上现代化的脚步；抱残守缺的中医开遍奇方妙药，终究不能挽救病人的性命。父亲弥留之际，鲁迅奉命呼唤父亲，好留住将要出窍的魂灵——而父亲还是走了。

鲁迅对他的父亲，或对“父亲”作为一种伦理与社会身份，始终怀有爱恨交织的心情。在杂文《我们现在怎样做父亲》（1919）里，鲁迅甚至点明“父亲”不过是物种进化过程中的一个位置；他的威权与其说是来自道德的优越性，不如说是来自于生殖次序的优先性。作为启蒙之子，鲁迅看透了传统父权的空虚，他写父亲的病与死因此充满寓言意味。然而父亲哪里能这样说走就走？鲁迅对父亲的呼唤哪怕多么不心甘情愿，也不免人子的痛惜之情。

鲁迅的父亲一生没有什么作为，而且是死在家乡自己的床上。如果把时钟往下拨一个世纪，我们想想如下的可能：父亲跟着国民党到了台湾，四十年回不了家；老来成了台胞，却在最后一次大陆之行中，突然倒在九江的旅馆里昏迷不醒。在肮脏混乱的医院里，就像革命时期一样，“死人是常有的事”。台湾的儿子抛下正在待产的妻子，匆匆赶来救难。呼唤父亲，救回父亲，而且是回到台湾，几乎成了一趟不可能的任务。

这场不可能的任务竟然就是骆以军的亲身经历。事过境迁，他把父亲的病写成了长篇小说《远方》，个中细节，的确令人心有戚戚焉。长江边上一座破败的城市医院里，我们的作家和几个同父异母的大陆“哥哥老人”们，七手八脚地照顾一尊庞大赤裸的、名叫父亲的身躯。儿子们挖屎把尿，鼻眼对着老子的屁眼，祈祷着，呼唤着，生怕老子不明不白地就走了。与此同时，国际救难组织出动，历尽波折，终于把散发着恶臭的父亲运上飞机，离开大陆。

我提到鲁迅，当然无意与骆以军作对比。我所注意到的是，当年困扰鲁迅的父亲情结，多少年后，如何在又一代作家的文字中浮现出来。但骆以军的问题有它自己的复杂性。流亡的中国父亲，分隔两岸的第二代，台湾与大陆，不断倒退的原乡，永远的时差……时空错乱，一切看着这么近，又都那么远。“父亲的病”在当年离开大陆时就种下病根了吧？回过头来，骆以军看着自己的儿子，又不禁要问：“我们现在怎样做父亲？”

仔细读《远方》，我们不难看出骆以军的企图心。但我认为这本小说写得还不够好，至少不能超过他前此的水准。小说依然以骆拿手的家庭私密告白为主线，穿插他个人的臆想和省思。骆以军至少处理了下列题材：父亲与他两岸的儿子们；台湾儿子看大陆儿子；台湾儿子看大陆；台湾儿子与他自己的儿子。一路写来，他的感慨既深且重，但也可能因为如此，反而不如以前的作品放得开。

有些篇章仍然处理得相当感人。如在与书名同名的《远方》里，骆以军从梦境入手，写自己和父亲尴尬疏离的关系，对应妻子家族的热闹亲密，再联想自己作为一家之主的蒙昧。他串联生命中琐碎迷离的片段，夹议夹叙，充满抒情伤逝的意味。而骆以军最终要讲的是人子拟想“父亲”的困境：那是一种无从避免的离弃与错过，一种尸白色的孤独与悲伤——有如书尾那只来不及长出斑点的白色长颈鹿尸体。

这是骆以军创作的核心了，怎么样都说不清，也写不尽。由此我们

也可以找出《远方》与他前面几部作品的关联，尤其是《月球姓氏》。或有读者觉得骆已经开始重复自己，我倒不以为然。作家的执念或盲点，往往需要一辈子来清理；每一次出手因此都是一次“胜利大逃亡”。《远方》写父亲肉身的腐败不堪，还有无所不在的死亡威胁，几乎已经逼近了那禁忌的底线。但这是注定的了吧，骆以军毕竟要功亏一篑。

纯从技术层面来说，骆以军写他在九江医院的遭遇部分，读来最为讨好，但却未必最成功。小说家突然要作报告文学似的，巨细靡遗地写那城市和医院的腐败、周遭人等的猥琐，还有他和其他家属的挫折与张皇。但我们在怵目惊心之余，不能不觉得这一切不都证实了我们的大陆印象（或想像）么？或许经过大震撼后，骆还不能把他的经历“小说”出来。他急于告诉我们那城市及医院的种种不堪，还有他自己的狼狈焦躁。偶然他也以痞子式的笔触，玩弄黑色幽默，算是暂时的纾解。然而只要比较小说其他章节那样的繁复曲折，骆以军的大陆纪行还是显得平板。而我以为症结在于他和他的叙事场景——中国/大陆——距离太远，又和他的叙事对象——父亲的病——距离太近。

即便如此，《远方》是近期少见的野心之作，非常值得一读。骆以军所代表的关怀与格局让我们重新思考这几年有关父亲，尤其是大陆来台湾的父亲的作品，像朱天心的《漫游者》等。当然，在处理父子关系的层面上，未来应该会有有心人将《远方》与王文兴的《家变》并读。

## 第二十章

# 原乡想像，浪子文学

李永平论

在台湾现代小说的传统里，李永平其人其文都是相当特殊的例子。李永平生长于东马婆罗洲，1967年负笈来台，就读台大外文系。1972年，他凭短篇小说《拉子妇》赢得注意，从此创作不辍。1986年，他推出《吉隆春秋》，以精致的文字操作，复杂的原乡想像，引起极大回响。但李永平真正成为一种现象是在90年代。1992年，他出版了长达50万字的《海东青》上部。这本小说描写海东都会（台北？）的繁华堕落，几乎没有情节可言，而文字的诘屈晦涩，也令一般读者望而却步。更不可思议的是，李明白写出他的中国情结，对照当时方兴未艾的本土运动，无疑是犯了大不韪。

90年代的台湾喧哗躁动，在一片后殖民、后现代的论述风潮中，李永平大可以成为正面或反面教材，好好被解读一番。这位来自南洋的“侨生”，落籍台湾，却一心向往中国。但他心目中的中国与其说是政治实体，不如说是文化图腾，而这图腾的终极表现就在方块字上。李对中文的崇拜摩挲，让他力求在纸上构筑一个想像的原乡，但在这个文字魅影的城国里，那历史的中国已经暗暗地被消解了。

与这一中国想像相对应的，是李永平对女性的深情召唤。这一女性



最先以母亲出现，到少妇，到少女，再到女孩，李永平一路回溯到她最原初、最纯洁的身份，仿佛非如此不足以写出他的怜惜爱慕之情。然而女性的成长、堕落与死亡却往往是他的作品必须一再面对的后果。换句话说，他的女性书写总成为不得已的后见之明，一种徒然的伤逝姿态。

李永平的中国原乡、中国母亲、中国文字形成了他的世界里的三位一体。三者之间的互为代换指涉，既坐实了李的文学意识形态，也生出无限空虚怅惘。原因无他，他的书写位置本身——漂流的，边缘的，“没有母语的”——已经预设了种种的不可能。<sup>①</sup>环顾当代台湾文学，我们还看不出有多少作家显现如此庞大的野心与矛盾。所以当李自谓《海东青》是一个“巨大的失败”时，<sup>②</sup>他的问题岂仅止于美学的挫折，也更指向一种历史/欲望的全然溃退。

然而尽管到台湾都三十多年了，除了少数评论外，李永平多半被笼统归为马华作家之列。这一现象当然反映了台湾文学研究的盲点——外省作家都退居第二线了，何况“华侨”？一个以海洋文化自居的传统，居然如此闭关自守，毋宁也是怪事一桩。我认为李永平当然是台湾作家。因为台湾，他的文字事业得以开展；也因为台湾，他的原乡——不论是神州还是婆罗洲——才有意义可言。但他的台湾书写不必只是一般人念兹在兹的本土写实。恰恰相反，台湾的重要在于提供一个（政治的，欲望的，文本的）转喻空间，辐辏折射，使作家得以启动种种有情关照。<sup>③</sup>

## 原乡想像

李永平来台之前，已经开始创作。但他文学事业的起步，应是在台大求学期间。如他的自序所言，英美文学的训练，还有外文系师长如颜元叔、王文兴的启发，都曾使他大开眼界。他的《围城的母亲》、《拉子妇》等作一出手就显得老练世故，并非偶然。值得注意的是，李永平初次下笔，就先得回归到他生长的婆罗洲；显然那里有太多他所熟悉的人

事风景，赋予他书写的灵感。从这一角度来看，他呼应了传统乡土作家的路数：离乡是乡愁的开始，也是原乡文学的起步。但李永平的例子要复杂得多。尽管生于斯，长于斯，婆罗洲只是他和他的家族的客居之地。跨过海洋，还有一处大陆——中国——耸立在地表彼端，那才是安身立命的所在。从一开始，李永平的原乡就不能摆脱幽灵般的多重存在。这是移民或漂流者的宿命，而当李一心一意要“正本清源”时，自然得为此付出代价。

李永平的《拉子妇》已不自觉地显露日后他所必须一再处理的问题。这个故事表面写的是个“被侮辱与被损害者”的悲惨遭遇，几乎像是五四以来人道写实主义的翻版。但骨子里的命题则要严峻得多：漂流海外的华族，要怎样维护他们的文化传统，血缘命脉？故事中的拉子妇是婆罗洲土著，她与汉人成婚，受尽歧视，终于委顿而死。拉子妇的下场当然值得同情，但她所象征的威胁——异族的、混血的、繁殖的威胁——隐隐指向汉人文化最终难免“被侮辱与被损害”的命运。隐身为童稚的叙事者，李永平静静地铺陈一则有关海外移民的预言：移民是否终将沦为夷民？

另一方面，李对拉子妇的同情不以族裔设限，而更及于她的性别身份：她是个母亲。这是李原乡想像的症结所在。母亲——母国，故土，母语——是生命意义的源头，但换了时空场景，她却随时有被异族化，甚至异类化，的危险。拉子妇暧昧的身份，还有她必然的死去，因此成为李永平的原罪恐惧。如何救赎母亲，免于异（族）化，甚至期望母亲回归到永远不要长大、不要变老的孩提时代，成为他未来三十年不断尝试的计划。

李永平的孺慕之情在《围城的母亲》和《黑鸦与太阳》里有更进一步的表现。尤其《围城的母亲》已有寓言意味。海峡殖民地里的小城，华裔移民的社会，蠢蠢欲动的土著，誓守家园的母亲，敏感多虑的儿子，串演出一出诡异的母子情深的故事。小说中段，母亲夜半弃家逃难，“船在水上航行，就仿佛在泥坑里行走一般。从上游不断漂下一堆

堆树干树枝树叶，也不知道它们在什么时候才漂到河口，进入浩瀚的大海。倘若它们不断地向北方漂去，是不是会有一天漂到唐山？”然而母亲最后还是决定调转船头，回到被围的城里去。他乡已是己乡，舍此难有退路。飘零域外的华族子弟只能与“围城的母亲”长相左右。

李永平早期小说主要收于《拉子妇》(1976)内。《拉子妇》出版后十年，他推出了《吉陵春秋》(1986)。这些年间李永平留学美国，攻读博士学位，想来又是另一种异乡经验。《吉陵春秋》由十二则短篇组成，各篇自成格局，合而观之，又相互呼应，俨然有长篇架构。全书以一桩奸杀案为主线，写一座小镇里的败德行为，以及随之而来的恐怖后果。李永平的原乡叙事在此有了大胆转换。《拉子妇》时期的婆罗洲风土逐渐远去，他笔下的吉陵镇既有南洋情景，又透露北方特色；既充满乡土写实符号，又处处令人难以捉摸。李显然充分利用了他的原乡灵感，营造出一个即真即幻的叙事策略，向他的中国挺进。

论者对《吉陵春秋》多有好评，或谓之“一个中国小镇塑像”，或谓之“山在虚无缥缈间”。<sup>④</sup>而书中精致细密的文字意象，更能吸引有心人细作文本分析。<sup>⑤</sup>我却认为《吉陵春秋》不妨视为一场精彩的特技表演，借此李永平把他的乡愁一次出清。学过后现代理论的评者，很可以谈吉陵所产生的虚拟情境，已经颠覆了传统乡土文学。但李永平走不了这么远。以他的路数而言，乡愁最后的归宿就是文字，而文字之为用大矣，岂可儿戏？归根究底，李永平是以现代主义的信念与形式，重铸写实主义题材。但我们必须警觉，当李永平刻意建造他的纸上原乡，用文字把它经营得密不通风时，他其实在建筑自己的“围城”。<sup>⑥</sup>而我们的下个问题是，围城里的母亲何在？

《吉陵春秋》最重要的母题是女性——及母性——的沦落。在吉陵这座封闭的小镇里，欲望横流，邪恶四下蔓延。不论是美丽贞静的少妇，还是人尽可夫的妓女，都难有善终。生育与死亡成了冤孽的循环；

早期李永平塑造的母亲形象失去了救赎的能力，自己也不能被救赎。李记得小时候在家乡不时撞见一个满头白发的老婆婆，孑然一身，如幽灵般地游荡。“她从何处来？往哪里去？她驮在背上的那个沉甸甸红包袱里头装什么东西？隐藏什么秘密？”<sup>①</sup> 我们有理由相信，这个老妇人是《吉陵春秋》里的刘老娘的原型，而刘老娘是个一切被剥夺殆尽的母亲，一个绝望的母亲。《吉陵春秋》由此泄露李永平的心事。他最终要写的乡愁就是一种创痛：母亲的创痛，人子无能为力的创痛。

李永平花费大力气构筑一个完美的文字原乡，但他诉说的故事却是背道而驰。我认为这不只是李永平给自己下的美学挑战，也指向文本之下、之外的意识形态吊诡。他的叙事形式与叙事欲望相互纠缠，难以有“合情合理”的解决之道。他所沉浸的现代主义在形式和内容间的永不妥协，固然是原因之一，但更往里看，我要说如果李永平写作的目标在于呼唤那原已失去的中国/母亲，付诸文字时，他只能记录自己空洞的回声。他的一无所获，不是叙事成败的问题，而是欲望（或信仰）的得失问题。

这一问题在《海东青》和《朱鹁漫游仙境》里完全摊开来。《海东青》摆明了是一则关于台湾的寓言，写留美归国学人靳五和七岁的小女孩朱鹁在海东市（台北？）街头邂逅，竟日游荡的过程。书里情节其实乏善可陈，但李永平在描写这座城市的淫逸混乱上，却呈现了一场又一场的文字奇观。与此平行的是他对国民党政权的殷勤照看，甚至将“国府”迁台比为《圣经》的《出埃及记》。一边是《洛丽泰》（*Lolita*）式的恋童故事，一边是老掉牙的“反攻”预言，《海东青》所呈现的落差如此之大，难怪引人侧目。

但只要比照李永平前此的作品，我们才能真正体会他的野心。台湾——海东——终于浮上台面，成为他原乡想像的交会点。台湾是华族文化具体而微的投影，也是回返故国的起点。台湾是李永平虽不满意，



但能接受的第二故乡。然而台湾已经堕落，劫毁的倒数计时已经开始。在一片繁华靡丽的描写中，一种历史宿命的焦虑弥漫字里行间。李永平将他的焦虑尽行投注在朱鸽身上。这个女孩大概是中国现代小说里最年轻的女主角吧。她的天真烂漫，引来靳五无限痴迷。然而海东女孩多被迫催熟，及早步入妇人生涯，朱鸽也在劫难逃。是以《海东青》最后，靳五抛下一句话：“丫头，不要那么快长大！”但在《朱鸽漫游仙境》里，这个丫头还是自顾自地走向时间陷阱，不得不长大。

从早期的受难母亲到七岁的朱鸽，李永平为女性造像的执著未尝改变。改变的是李永平节节倒退，仿佛只有回到时间的原点，才能把握并保留当年母亲所释放的深情。在疲惫沧桑的母亲和未经人事的朱鸽间，我们可以看出一条神秘的线索。如果母亲象征着“原初的激情”（primitive passions），<sup>⑧</sup>那么朱鸽就是那“母亲”的翻版——不，原版。一切的爱恋都由此开始。“丫头，不要那么快长大！”这一相情愿的姿态令我想起了罗兰·巴特（Roland Barthes）在《明室》（*Camera Lucida*）中对他母亲童年照片的迷恋与悲伤。在那里，母亲是那样的清纯天真，但在相机停格的刹那，死亡已经潜藏映像之下。<sup>⑨</sup>同样的，李永平的文字再栩栩如生，他的书写不承诺前瞻性，而是重复演出悼亡伤逝。这是乡愁叙事的根本。就算李永平倒拨时钟，回到母亲的前身，意义的堕落依然已经等在那里。

《海东青》写了五十万字还写不完，因此耐人寻味。李永平自承这是一场“巨大的失败”，诚哉斯言。反讽的是，唯其失败，他的原乡叙述，他的“寻母”纪事，才有重新盘整、继续努力的必要。这当然是他的近作《雨雪霏霏》的动机了。

## 浪子文学

在《拉子妇》出版三十年后，李永平回顾来时之路，选择各个时期

的代表作，结为《迢迢》。这一书名颇有来历。我们在《海东青》里已见朱鸢和靳五一块儿迢迢：他们逛荡溜达，没有目标地在海东行走。<sup>⑩</sup>到了《雨雪霏霏》，小丫头朱鸢居然说文解字一番：“逍遥、游逛、遛达、迢迢……美不美？一个人孤零零在外面漂泊流浪，白天顶着大太阳，晚上踏着月光，多逍遥自在，可又那么的凄凉。”而李永平也禁不住现身说法：

迢迢——瞧这两个厮守在一起好似一双姊妹的方块字，她们的字形字义字音，既是那么的中国，可又那么的台湾，在老祖宗遗留给我们的几万个字中，也许最能代表浪子的身世、经历和心境了。<sup>⑪</sup>

李永平自谓是“南洋浪子”，三十年的文学历程，换来迢迢二字，说得轻松，感慨自在其中。迢迢——日以继月地在路上，漂泊四方，没有归程。这是浪子的本命了。但浪子毕竟不是没有寄托。观察他这三十年的行脚，从东马到台湾，从台湾到北美再回台湾；从台北，到北投，到南投，到花莲。他的梦土是中国，却在台湾度过半生；他辜负过惦念他、挚爱他的人；他一度不再回顾南洋家乡了，但绕了一大圈，家乡的点点滴滴还是成为他写作再出发的开始（《雨雪霏霏》）。蓦然回首，一切恍若隔世。这一切都像是为“离散叙事”（diaspora narrative）量身打造的例子。

“离散”的定义在空间上打转，而“浪子”则突出了离散主体的意识。我以为当李永平以浪子自况时，他触及了现代中国文学里的一个传统——浪子文学。这一传统虽然不能算是主流，但却有相当意义。相对于感时忧国、呐喊彷徨的“大叙事”，浪子文学的作者或人物多了层强烈的个人色彩。浪子游走四方，各有抱负，但在历尽世故风流之余，不能没有身世之感。忧国怀乡，追情逐孽，声色一场，无非平添他们沧桑

的自觉。而最重要的，浪子书写由此引发了一种抒情——或忏悔——的意识，在一片写实主义的大纛下，自然独树一帜。

在现代文学的彼端，苏曼殊与郁达夫堪称是浪子文学的典型。这两人的生平都是高潮迭起，既有家国之痛，也不乏情色煎熬。发为文章，跌宕风流，不是过来人不能如此。而苏的混血背景，郁的跨国经验，更为他们的浪子形象增添异国情调。苏曼殊由色悟空，以出家结束他的红尘漂泊。郁达夫则更为传奇；抗战前夕他远走南洋，身份愈加复杂神秘，最后他为日军所杀，成为一桩文学史公案。苏曼殊和郁达夫都是以生命见证文学，前者的《断鸿零雁记》，后者的忏悔小说、《毁家诗纪》，糅合传记与想像，早已成为经典。

浪子的生活及写作风格在30年代新感觉派作家如穆时英、刘呐鸥的手里，也曾有精彩诠释。但两人的创作生命太短，不能成其大。40年代末期路翎的《财主底儿女们》，还有无名氏的《无名书》才又开出新局。路翎将左翼浪漫主义融入个人主体的追求，无名氏则从艺术及形而上思考力图超越历史的僵局。他们小说中的男性主人翁飘荡在中国的土地上，不论是颓废荒唐，还是清坚砥砺，都是上下求索，无时或已。

就着这个传统来看上个世纪末的浪子文学，我以为李永平和高行健各具代表性。高行健四下游走，寻找他自己的“灵山”。而他的《一个人的圣经》力求以个人的、肉身的情色冒险，救赎一个意识形态狂飙的年代。相形之下，李永平打从头起就不断变换流寓侨居的地点，从南洋到北美，从台湾到（想像的）中国，最后一头栽进文字迷宫中，不能也不愿找到出路。高李两人都有国族与身份认同的问题，应非巧合。80年代末，高行健远走法国，才能回过头来检视他前半生的起落与流浪。与此同时，常驻台湾的李永平开始拟想着他的坦坦计划，而以《海东青》为高潮。到了《雨雪霏霏》，李永平更一任他的想像足迹穿梭于婆罗洲与台湾间，形成频繁的动线。那苍莽的神州大陆反而越是可望而不可即了。

如前所述，浪子叙事因其丰富的抒情性有别于一般的写实主义小说。天涯海角，客中旅次，本来就容易触景生情，更何况浪子多情易感的本色。但在投射他的欲望对象时，李永平的问题要比前辈复杂。李永平的作品不乏女性角色，但她们却不能为浪子创造更多“浪漫”的机会，至少不像从郁达夫到高行健所示范的那种情欲征逐。摆荡在母亲与女孩的两极间，他的女性形象事实上凸显了浪子欲望追求的缺陷。《吉陵春秋》里的长笙原应该是李永平理想的青春女性化身，但她的出现带来诅咒；她的美和死亡脱不开关系。

这引导我们思考李永平浪子书写的奇特张力。浪子并不能因其落拓不羁的个性而解放他的欲望；相反的，浪子的欲望成了禁忌。可以一提的是，高行健的小说如《一个人的圣经》也暗示了强烈的恋母情结，但这反而促成他的第一人称主角不断从成熟女人身上寻求（替代/性的）慰藉。李永平逆向操作，一部《海东青》外加《朱鹮漫游仙境》，写的都是浪子面对海东排山倒海的情欲威胁，束手无策的困窘。女孩终将堕落为女人；但母亲，你在何方？

前面已经提过，《海东青》以靳五的一句话“丫头，不要那么快长大！”做为高潮。我倒认为这句话有个潜台词：不要长大的其实是我们的浪子。这本小说充满了情色挑逗，却最不具挑逗性。我曾经抱怨过靳五这个角色是个奇怪的旁观者，除了对女孩子常常“看痴了”、“心中一酸”外，缺乏明确的动机。<sup>⑫</sup>如今看来，这反而成了李永平浪子叙述的特征。

李永平所有的欲望最后化为他与文字的纠缠，这才是他沉迷抚弄、欲仙欲死的爱恋对象。中国文字是神秘的图像，“千姿百态，琳琅满目”，从李永平幼年就“诱引”、“蛊惑”他。他甚至借他人之口说明支那象形字是“撒旦亲手绘制的一幅幅东方秘戏图，诡谲香艳荡人心魂”。<sup>⑬</sup>这是一种业障，但李永平甘心陷溺其中，不能自拔。李永平经营他的文字迷宫，或文字春宫，以《海东青》达到顶点。这本小说以大



量艰涩冷僻的词汇，堆栈海东欲望横流的场面，笔锋所到之处，无不成为奇观；文字果然就是秘戏。而李永平如此耽溺，就算有心要为小说作一了结，他也不能写完，也完不了。只有从这角度来看，他的浪子情结才算发挥得淋漓尽致。

而李永平的浪子写作必须与他的原乡想像合而观之，才有更丰富的含义。漂流多年，是浪子回家的时候了。但是回到哪里去，怎么回去呢？在他的近作《雨雪霏霏》里，李永平立足台湾，以文字重新召唤东马家乡。比起《吉隆春秋》与《海东青》的极端试验，这本小说集代表一种“眼前无路想回头”的转圜。在书中，李永平以历尽沧桑的角度，遥想当年成长过程的点点滴滴。他既是叙述者，也是被叙述的主题。华族移民生活的苦乐，青春启蒙的经验，还有挥之不去的种族政治阴影，于是一一来到眼前。类似题材张贵兴的《赛莲之歌》也处理过，但李永平的叙事仍有特殊之处。他延续了《海东青》里浪子与女童的搭档关系，只是这一回他更把“小丫头”朱鸪提升成为他永恒倾诉衷肠的对象。没有朱鸪，家乡的回忆就无从开始。如果张贵兴以希腊神话的赛莲女妖（Sirens）做为南洋少年的欲望源头，李永平简直就像是要把他的朱鸪比成《浮士德》里的葛蕾卿（Gretchen），后者以她不幸的堕落和救赎成全了与魔鬼打交道的浮士德。但《雨雪霏霏》里的浪子能叫停时间，不再漂泊么？小女孩能不要长大，不要堕落么？

耐人寻味的是，李永平选择《诗经·小雅》的一句话“雨雪霏霏，四牡骍骍”为新作点题。三千年前中国北方的冰天雪地与南洋的蕉风椰雨形成了奇诡的对应。识者对此或要不以为然。但为什么不可以呢？在回忆与遐想的天地里，文字排比堆栈，化不可能为可能，其极致处，历史稍息，一种诗意油然升起——这当然是李永平文字漂泊的终极归宿了。

特别值得注意的是《望乡》一篇。这篇小说描写三个台籍慰安妇流落东马的遭遇。年幼的叙事者李永平对这三个台湾女人发生好感，“被

当儿子看待”。但人言可畏，他不忍亲生母亲伤心，终于背叛了女人们，告发她们通奸。做为《雨雪霏霏》的压卷之作，《望乡》很能说明李永平现阶段的情怀。透过三个望乡的台湾女人，他回望他的东马家乡，又从东马回望台湾。而他心中遥望的梦土，仍然影影绰绰地隐藏在三千年前的雨雪中。

而《望乡》这样的故事也让我们回望李永平创作的所来之路。三十年前的《拉子妇》不也讲了个类似的故事？他乡来的女人，殖民地的环境，华族移民的情欲与恐惧，是怎样地被挑逗、被压抑着。《望乡》里的女人有家难归，下场凄凉。透过她们，一个年轻的马华男孩初次尝到诱惑、背叛与罪的滋味。多少年后，男孩已经变成浪子，他还在频频回首，向他的“母亲们”——大马的、大陆的、台湾的母亲们——忏悔致意。浪子归乡的路何其曲折，小说家望乡的写作还得继续。

1970年代我就读于台大外文系。系中有一位助教肤色略黑，举止率性，一副横眉冷眼的气势，学生纷纷敬而远之。但这位看来粗犷的助教却写出《拉子妇》那样细腻敏感的作品。80年代在海外读到《吉陵春秋》，的确眼睛为之一亮。但直到《海东青》出版，我才对李永平有了深深的敬意。先不论作品的野心，这年头视文学为圣宠，把铁饭碗都能扔了的作者，可真是不多见。为了创作，90年代的李永平是漂泊的。前两年在东华大学终于初次“正式”见到他，也不过交谈寥寥数语。当年那个桀骜不驯的“南洋浪子”如今看来倒是慈眉善目了。人生的缘分，可以如此，是为记。

## 注 释

- ① 陈琼如《李永平——从一个岛到另一个岛》，见李永平《坦迥：李永平自选集1968—2002》（台北：麦田，2003），页402。

- ② 同前注，页 400。
- ③ 有关李永平作品的论述，见《李永平小说评论/访谈索引（1976—2003）》，收入李永平《迢迢》，页 407—414。尤其可参照黄锦树《漫游者、象征契约与卑贱物——论李永平的“海东春秋”》（《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》〔台北：麦田，2003〕，页 59—79），以及罗鹏（Carlos Rojas）《祖国与母性——李永平〈海东青〉之地形魅影》（周英雄、刘纪蕙编《书写台湾：文学史、后殖民与后现代》〔台北：麦田，2000〕，页 361—372）的论文。本文论点受益论述之处，不再个别征引出处。
- ④ 龙应台《一个中国小镇的塑像》，《当代》第二期（1986年6月），页 166；刘绍铭《山在虚无缥缈间——初读李永平的小说》，《联合报·联合副刊》，1984年1月11—12日。
- ⑤ 见如曹淑娟《堕落的桃花源——视〈吉陵春秋〉的伦理秩序与神话意涵》的分析，《文讯》第二九期（1987年4月），页 136—151。
- ⑥ 余光中先生在《吉陵春秋》的序里称李永平的作品为《十二瓣的观音莲》，因此可以做反讽的解释，见《十二瓣的观音莲——序李永平的〈吉陵春秋〉》，李永平《吉陵春秋》（台北：洪范书店，1986），页 1—9。
- ⑦ 见李的自序《文字因缘》，《迢迢》，页 30。
- ⑧ 这是周蕾（Rey Chow）的词汇，指向第三世界的文艺创作者每每将自己的文化及存在困境，投射至一种原初想像的断裂或损伤。以人物典型为例，最常见的是女性，尤其是母亲，的苦难造像。见周蕾著，孙绍宜译，《原初的激情》（*Primitive passions: visibility, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*）（台北：远流，2001），第一部分，页 19—95。
- ⑨ 罗兰·巴特（Roland Barthes）著，许绮玲译《明室·摄影札记》（*La Chambre Claire: Note sur la photographie*）（台北：台湾摄影工作室，1997）。见许的讨论，《糖衣与木乃伊》（台北：台湾摄影工作室，

2000), 页 11—12。

⑩ 王德威《莎乐美迢迢——评李永平〈海东青〉》，《众声喧哗以后：点评当代中文小说》（台北：麦田，2001），页 95—99。

⑪ 见李的自序《文字因缘》，页 38。

⑫ 王德威《莎乐美迢迢》，页 98。

⑬ 见李的自序《文字因缘》，页 40。