

FTas

蕉風

双月刊

4
6
9

九五年十一、十二月号

BULANAN CHAO FOON

(Dua Bulan Sekali Sahaja)

NOV / DIS 1995

RM1.50





婚后

林幸谦专辑

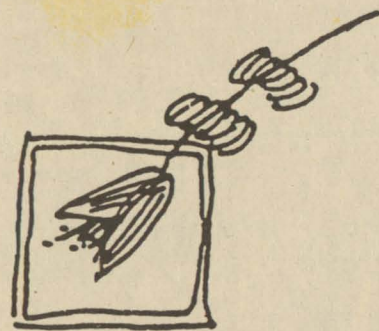
今生了结之前
婚后的创世纪
还未创世

岁月的后窗
封死回家的路。而你
一样是善忘的妖精
在不堪告慰的床上，老去

记忆中的废墟摊在床上
你有了重生的渴望
处世的策略与生存的挫折
扩充你的冲动
唯恐冲动
都已不再冲动



编者



文学事

九五年的十一月和十二月，文学活动使马华文坛突然热闹起来。各种各类文学奖的颁发，表扬了创作有年的老作家，也同时提携了文坛的新秀，使一般的文学爱好者感到马华文学的前景是灿烂的。马华作家的头相也在这一段日子里有点机会在报章上露露面，让他们的读者有一睹真面目的福气。

但是，在欢欣的节日过后，冷静地想，马华文学是否更上一层楼呢？有一些作家在会场上因为乐观，宣称马华文坛将会是东南亚的华文文学重镇。的确，以我国的完整的华文教育体系，是有条件成为大陆与台湾以外发展华文文学的重要国度。在过去，以及现阶段，我们也看到不少本国，以及负笈海外学有所成以华文创作的作家。不过，这和整体华裔人口比较，文学群众毕竟还是很小的。爱好本地文学的学生更是少得可怜。十二月的庆典中，有一个项目是颁发青年文学奖。当天出席的观众就以主办单位的中老理事为多。而且，放眼看去，连最有代表性的文学团的重要理事也没有出席。如此现状，马华文坛的未来能乐观吗？

年中的一份马来文学月刊曾经垢病马来文学读者在逐日缩小。虽然马来文学一向受到政府与企业界的大力扶持，看来他们也渐渐有了马华文坛的小众症候。也难怪当政的智者要常常呼吁，科技与人文必须并重，才能缔造一个平衡的社会。但是，究竟有多少人理会呢？

文学虽然是经国的大事，却不是一般人能够看清楚。但愿每一个当初爱上文学的朋友，都能坚持下去。

编辑顾问：白 垚
郑良树
梅淑贞
紫一思
曾梅井

编辑：姚拓
许友彬
小黑
朵拉

编辑部、出版：

Malaya Publishing &
Printing Co. Sdn. Bhd.,
10, Jalan 217, 46050 Petaling Jaya,
Selangor, Malaysia.
Tel: 03-7912455
03-7912551

经销处：

马来亚图书公司
Malaya Book Co.,
22-24, Jalan Bukit Bintang,
55100 Kuala Lumpur.

怡和书局

Iphoh Book Co.,
75, Jalan Market,
30000 Ipoh.

友联书局

Union Book Co. (Pte.) Ltd.,
Blk. 231, Bain Street,
#03-59, Bras Basah Complex,
Singapore 0718.

紫竹茶坊

Purple Flute Sdn. Bhd.,
10-D, Jalan Masjid Negeri,
11600 Penang.

【彩色文章】

婚后
最初
征服

林幸谦
林幸谦
林幸谦

封面内页
封底内页
封底

【编辑人语】

文学事

编 者

1

【散文】**【林幸谦专辑】**

金锁记的典型叙述

3

水仙子的神话

17

小女的国度

21

阅读欲望

22

年轻的岁月

23

幻象

24

蝶

25

读诗

26

禁忌

27

放逐

28

往事

29

飘泊

30

尊严

31

女人的雨

32

岁月的谜底

33

【散文】

呼唤

孔维克

35

艺术不朽

心 水

37

听来的糗事

小 华

39

【评论】

一个正在搜寻心声的美术工作者

蔡长璜译

42

艺术时空的重建与改造

刘海涛

46

后现代的冷热风景

陈慧桦

56

写在读者心版上的人格

朱立立

58

(论马华诗人田思及其诗作)

【封面图画】

雪景 水彩 陈昌孔作

图 / 李文绚

林幸谦专辑

一 曹七巧的隐喻结构：铁闺阁与匮乏主题的挪用

不论将张爱玲文本的意识思想冠之以新颓废或庸俗主题的言论，我们都不得下视其近乎疯狂、堕落的压抑情境。她的颓废和堕落，反射出一个女人对于当代崇尚男性文化景观的不满和哀愤，而不应仅视为不具历史意义或文化意义的庸俗性书写。

从女性主义理论观点而言，女性的驱体本身就充满隐喻、充满无数话语。从她们的自我毁灭和毁灭他人，有助于我们进一步洞悉宗法父权体制对于女性的伤害；从中亦可透视女性压抑处境的各种情结与心态。这里不

排除曹七巧这些女性对于他人的残伤，有出自个人性格或个人选择的可能性。只是如此一来，作家书写的意义——包括多重性动机与欲求，以及原欲的无限可能性，就可能被抹杀掉。

张爱玲笔下的女性带着作家本身和宗法文化的疏离情境，引出惊人的历史讯息；其中的边缘危机、近乎疯狂的压抑和歇斯底里，深深根植于宗法社会贬抑女性的大环境之中，繁殖出复杂的压抑符码。这些压抑性质的符码往往并不是直接表现在生活和语言里，更多时候乃是通过迂迴的面貌与形式表达。

女性受扭曲的人格和近于颠狂的人生，在张爱玲文本中（早期作品尤其如此）是另一种别于男性模式的

「呐喊」和「彷徨」。《金锁记》可说是张爱玲的一个典型叙述，讲述典型歇斯底里的疯女意涵；以及在歇斯底里极致化之下，分裂意识的主体/他者，如何挪用身躯匮乏与压抑的力比多。

曹七巧的象征意义，代表着一个极致化的典型儒家歇斯底里女性的生活形态。匮乏和压抑的主题，在曹七巧（柴银娣）身上充分相互挪用。匮乏的挪用，表明压抑的深度，而压抑的反弹又说明了匮乏的真相。那些抨击张爱玲专写庸人俗事的指责——一种典型的属于父权价值体系的载道观念——在这意义上将不辨明、不攻自破。

在《金锁记》中，曹七巧在兄嫂的安排上嫁给残废的姜二爷后，一生承受着肉

《金锁记》的典型叙述：

儒家疯女及其压抑符码的解读

体和情欲上的痛苦，也由于出身的低微和残缺弱势的丈夫而受到人格和精神上的歧视。七巧为了提升她在姜家的地位，主动努力地使自己怀孕^①，希望以子嗣提升并巩固自己的地位。毕竟她是姜老太太一时心软将她扶为正室，倘若膝下无嗣，恐会危及她在姜家的身份与地位。这方面的委屈是够深重的，加上姜家上下没有一颗心腹，人人瞧不起她（1984a：157），一家子都往她头上踩（1984a：167）内心的空虚孤绝，使七巧抽起鸦片。在传统的铁围阁中，姜家老少的歧视侮辱，昏暗沉寂的畸型婚姻，加速了七巧不平衡的心理病态。脾气乖戾、失魂落魄，疯疯颠颠的行径都是匮乏自我的呈现与挪用。

曹大年夫妇来姜家造访七巧的一幕，最能表现七巧内心的复杂世界。她一掀起

帘子，一眼望见哥嫂以及他们为她带来的饭菜，便“止不住一阵心酸，倚着箱笼，把脸偎在那沙蓝棉套子上，纷纷落下泪来。”七巧在姜家的苦处，劈头劈脑就对哥嫂发泄出来：

七巧颤声道：“也不怪他没有话——他哪儿有脸来见我！”

又向他哥哥道：“我只知道你这一辈子不打算上门了！你害得我好！你扔崩一走，我走不了。你也不顾我的死活。”曹大年道：“这是什么话？旁人这么说还罢了，你也这么说！你不替我遮盖遮盖，你自己脸上也不见得光鲜。”七巧道：“我不说，我可禁不住人家不说，就为你，我气出了一身病在这里。今

日之下，亏你还拿这话来堵我！”她嫂子忙道：“是他的不是，是他的不是！姑娘受了委屈。姑娘受委屈也不止这一件，好歹忍着罢，总有个出头之日。”她嫂子那句“姑娘受的委屈也不止这一件”的话深深打进她心坎儿里去。七巧哀哀哭了起来……（1984a：165）

百般的委屈与孤绝，导致她的情绪常陷入不稳定之中。当哥嫂被气得要走时，又禁不住呜咽痛哭，把满腔的幽恨，尽情发泄（1984a：166）。这一幕，直接了当写出七巧在姜家被强吞的侮辱，藉助眼泪，指责和最基本的声音涌现。七巧美丽的身躯容貌被许配给残缺男人后，在婆家所经历的轻蔑、委屈、嘲弄和压抑，在唯一

的亲人面前催吐，自我再现的渴望，欲求取得可以谴责或能够怜悯自己的对象。

畸形的婚姻，内心的空虚无助，使七巧对人生感到绝望，唯一靠得住的是姜家留给她的遗产。她用仅有的一生为自己打造黄金的枷锁，并毁了自己和两个子女的一生，对人对己充份表露了她的幽恨，用话语和身躯谴责世界。《怨女》中的银娣，亦是如此。在经济剥削中，她们唯有如此才能在这些行为态度中，寻找到她们对现实与幻灭理想之间的差距。这两篇姐妹作，也最能陈述张爱玲对当代女性处境介于理想/革命型和现实/压抑型之间的巨大差距。

在父权体制内，女人只是男人的一种隐喻，不但是长久被男人喻意化了的替身，也是一种傀儡；其躯体犹如在恶梦中被肢解，是一具具血腥淋淋的碎尸。女人处于如此父权社会里，其作用被充当成交易的媒介，在自身的作用被剥夺之后，女

人变成贡品被牺牲掉（雅谷布斯，1986：14）。张爱玲笔下的女性就是在这种被充当为交易媒介的历史中，被传统社会压榨成血腥淋淋的一堆碎尸——彻底而近于疯狂。儒家传统的铁围阁事实，其实道德的恐怖就在这里。张爱玲文本中的葛薇龙、郑川娥、孟烟丽、曹七巧、姜长安、柴银娣等人的命运，正是这般写照，都可视为作家对现实的反抗和愤懑。

张爱玲在《自己的文章》里曾透露，她笔下人物都是一些不够彻底疯狂、不够病态的人物——除了曹七巧之外，自然也应包括《怨女》柴银娣。她说：

极端病态与极端觉悟的人究竟不多。时代是这么沉重，不容那么容易就大彻大悟。这些年来，人类到底也这么生活了下来，可见疯狂是疯狂，还是有分寸的。所以我

的小说里，除了《金锁记》里的曹七巧，全是些不彻底的人物。他们不是英雄，他们可是这时代的广大的负荷者。因为他们虽然不彻底，但究竟是认真的。他们没有悲壮，只有苍凉。悲壮是一种完成，而苍凉则是一种启示。（张爱玲，1984b：21）

这段告白，应被强调为张爱玲以其女性经验和女性观感而发的。“这时代的广大负荷者”与其被看着泛指“人”或男人，在她的文本中毋宁被视为女性——即不彻底的人，亦不是英雄^②——更有意义。夏志清在《中国现代小说史》中称张爱玲具有“强烈的历史意义”（夏志清，1979：404），也应被强调为属于女性的历史意识。那指责张爱玲的题材过于狭窄或时代

① 姜二爷因软骨症而全身瘫痪，无法自己活动，自然也无法在性事上采取主动令曹七巧怀孕，除非七巧的主动配合。七巧在人前自辩：“真的，连我也不知道这孩子是怎么生出来的！越想越不明白”（张爱玲，1984a：156）仔细玩味，就知道说此话时的心虚意味，连玳珍也看穿此话的虚假，连忙为她圆场。对于曹七巧，子女的主要目的，是想靠传香火的儿子提升自己的地位，否则丈夫死后，她将如何自处？

② 英雄一词通常指称男性，鲜少被指为女性：倘若英雄指女性，通常会加上“女”字：女英雄。

感薄弱的言论③，正是入世派评论者基于“道于载理载术”，特别凸显文学的教诲功能的观点。诗以言志，文以载道的文学传统下，要求作家把自己个人和民族整体的痛难和希望加诸于文学之中；中国人习惯于接受这样的作品，视之为文学的正统、主流（白桦，1994：26），都可视为父权文化中根深蒂固的载道式评论。此载道文学观和二十世纪初兴起的新人文主义的人生批评：道德批评理论思想无疑一贯相通。

另一方面，菲勒斯的宗法社会构成张爱玲笔下女性潜意识的病态，除了七巧与银娣之外，其他如《沉香屑——第一炉香》的葛薇龙、《沉香屑——第二炉香》的细愫姐妹、《花凋》的郑川嫦、《小艾》的小艾、《半生缘》的曼桢姐妹等人，都处于匮乏之中，在焦虑与升华之间压制着病变的欲望。姜

季泽是七巧最后一个怀有幻想的男人，但这爱慕情意也被姜季泽自己所破坏。自从揭穿姜季泽的虚情假意以来，七巧自此就不再相信任何人，尤其是男人。连浑头浑脑的少年曹春熹亦被怀疑企图谋夺家产。七巧对长安的那一段表白最能表明七巧对于人性的怀疑和金钱的信仰：

一阵风过，窗帘的绒珠与绒珠之间露出白色的寒天，屋子里暖热的黑暗给打上了一排小洞。烟灯的火焰往下一挫，七巧脸上的影子仿佛更深了一层。她（七巧）突然坐起身来，低声道：“男人……碰都碰不得！谁不想你的钱？你娘这几个钱不是容易得来的，也不容易守得住。”（1984a：179-80）

简单的说，七巧的歇斯底里隐伏著忧郁和焦虑的症状，在经济的金锁下过其悲惨的人生。日后，那些向长安求亲的人家，只要家境稍为“推扳一点的”，都被曹七巧怀疑对方意图谋夺家产，连出身世家的童世舫也被怀疑外强中乾，对长安不怀好意，充份暴露了她们在传统家族中的低微性。这正可对照现实世界中女性的真实状况，从中显示出文学界中革命女性形象的脆弱基础，及其空洞能指的虚无。然而，更重要的，七巧内心的颠狂矛盾，代表着彻底疯狂的可能性及此疯狂意象带引而出的隐匿意蕴。是否启示了什么秘密的匮乏真相？

在《金锁记》和《怨女》中，女人的内面困境，从闺阁的封闭系统内反证了系统内部的封闭内面，为读者揭露了书中女主角潜藏的心理符指。在定态的系统内部，用外在的钱财、鸦片、甚至儿女的幸福去展现潜意

识中的压抑内涵。七巧和柴银娣就是在没有任何可以信赖、依靠的困境下，陷入黄金梦的迷思中。除了手中的钱财，世界已告崩溃，没有可以信仰的东西，包括自己。她们各自在姜公馆和姚公馆中独自面对匮乏的自我，亲离众叛，在黄金打造的铁闺阁之中。

曹七巧在道德上的破产，人性的丧失殆尽（夏志清，1979：441），无疑是令人震栗、发人省思的地方。然而单就这方面而言，黄金的诱惑和女人对男人的依靠是不足以解释七巧、银娣、薇龙、川娥的歇斯底里现象。一般学者在解读《怨女》、《金锁记》、《倾城之恋》、《连环套》等篇上，把女主角的悲剧归咎于她们对金钱的寻求。如宋家宏在《张爱玲的“失落者”心态及创作》中即指张爱玲：

作品中的女性的“自

卑感”主要表现为人物几乎都有“不安全感”，始终在寻找自身以外的依靠。曹七巧寻找“金钱”，牺牲了她的一生，金钱的枷锁扭曲了她的灵魂。更多的女性则是必须依靠男人的施舍才能生存，她们没有独立的条件与能力，必须依靠男性，因此总是那样自卑，那样惴惴不安，唯恐有一天被抛弃。她们深深感到自己的渺小，只能在不满足中求满足，不安稳中求安稳，在不能忍受中忍受，难堪地活。（郑树森编，1989：139）

宋家宏认为张爱玲的“孤独感”侧重人物对人与人之间感情关系的内心体验，“自卑感”则是人物面对“时代沉落”的内心体验，

感到人物被抛弃了，意识到自己的渺小，自卑地屈服于难堪的环境（郑树森编，1989：139）。这个观点虽有洞见，却不够透彻。

事实，张爱玲笔下的女性人物的悲剧，包括她们的歇斯底里和某种程度上的精神官能症，在表面上是为钱财而疯狂，内实因精神极度空寂、人格遭受扭曲而疯狂。她们的不安全感来自以宗法父权在经济、人格、性欲和性别上的多重压制与剥削。内在矛盾的疯狂，在七巧身上传达了儒家女性长久所面对的矛盾问题，并被女作家采用寓言的形式暗示出各种可能性的他者模式。七巧作为儒家疯女的他者模式，说明七巧是一个歇斯底里女性的典范。从这样一个他者身上，我们可以在张爱玲其他篇章中找到另一些不同模式的他者④。不论这个他者的身份是母亲、女儿、媳妇、婆婆或女人，芳名是

③ 如王拓指责她对于自身所处的时代过份冷淡陌生与欠缺关怀，甚至在表达时代事件的能力上有所不足（王拓：1976：101）；林柏燕更批评“张爱玲的小说无任何『使命感』”，以致她的时代感也被认为是薄弱的（1978：128）。

④ 这概念出自西苏《从潜意识场景到历史场景》一文。西苏在此提到她写作上的几个转折（wendung），首先获益就是：世上有着我们意想不到的他者，并将会和这些人不期而遇（科恩编，1993：32）。这里尝试把这概念转移进中国文学文本中，和儒家女性、女作家、女主角相遇，并进行阅读的活动。

七巧、银娣、长安或芝寿，她们的忧郁、神经质和歇斯底里，都是压抑的隐喻符码或另类表现。此精神上的扭曲带来心灵的恐惧与惶惑，又深化了匮乏的主题，在她们年老时独饮内心和外在世界崩溃后的荒凉与凄凉。

对于七巧和银娣，包括她们的儿女，以及其他篇章中的霓喜、薇龙、烟骊、小艾、川娥，她们的人生在某种程度上形同凌迟之旅，绝望而哀怨。对于偶尔过访的读者或旅客看来，她们无异生活于坟墓之中。而此荒坟残墓的意义更直接指向这些女主角身处的铁屋/铁闺阁。姜公馆和姚公馆如此，其他如《沉香屑——第一炉香》的梁公馆、《倾城之恋》的白公馆、《创世纪》的匡公馆和《花凋》的郑公馆，亦不免成为收集与演释（释放）歇斯底里与疯狂错乱的中心场所。弔诡的是，这些原欲错乱的导因，主要却源自外在整体社会的运

作，而藉婚姻家庭移植到她们身上。压抑性文明所衍生的压抑能量，大部份都被转移大内圈的女性族群。张爱玲文本中，正是大量挪用了内圈母题中的匮乏主题。

二 内圈困境与儒家疯女

儒家铁闺阁中，匮乏主题大量浮现在女性族群中，而张爱玲的语言，则相当大量的讲述了女人一生的内圈母题。在内圈的匮乏与压抑之下，张爱玲笔下的精神崩溃、神经质、以至疯颠，都直指儒家疯女的红心。七巧的疯颠是一种内心秩序的紊乱的表现。儒家女人就生活这样的世界，她们就是世界的失序，在失序中呈现自己。

婚姻或会令男人萎缩，然而婚姻却往往毁灭女人的一生（波娃，1972：496）。七巧、霓喜、烟

骊、薇龙等人的一生就是毁在畸形的婚姻之中。《金锁记》对于女性焦虑、人性心理和道德意义的刻划，使它获得多方面的艺术成就^⑤。在这方面，曹七巧的歇斯底里现象占有极为重要的成份。新的意义从反指涉中取得补遗的机会。而七巧现象的出现亦充满反讽意味，整个形象活脱脱犹如拜伦对专制时代中庸君乔治三世的反写：“这似乎是对地狱里魔鬼的嘲弄：一具活了八十年的朽骨腐肉裹在黄金之中”（波拉德，1992：13）。七巧的疯狂和歇斯底里，正是女性被边缘化的精神面貌。

七巧的疯女形象隐喻了儒家宗法社会中广大女性的人生悲剧。只有在这意义上，才足以指称夏志清所说的：《金锁记》是“一个完美的寓言”。在夏志清看来，《金锁记》做到了一个大小小说家将“人的全部心理活动作为研究对象”的境界，而且和社会文化产生了

温室效应。他说：

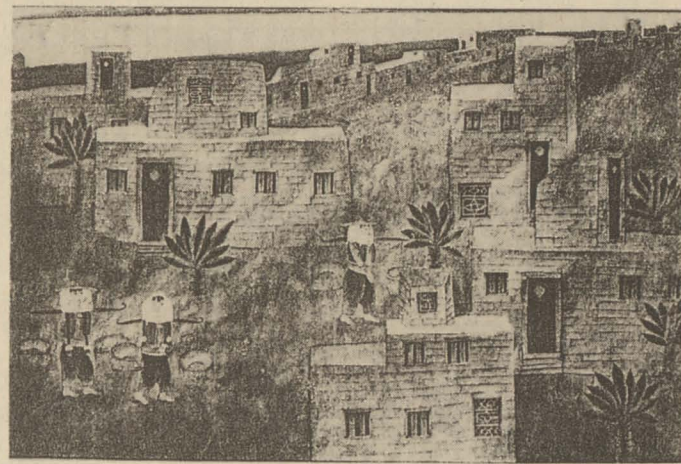
七巧是特殊文化环境中所产生出来的一个女子。她生命的悲剧，正如亚里斯多德所说的，引起我们的同情与怜悯；事实上，恐惧多于怜悯。张爱玲正视心理的事实，而且她在感情上把握住了中国历史上那一个时代。她对于那时代的人情风俗的正确了解，不单只是自然主义描写的成功：她于认识之外，更有强烈的情感——她感觉到那时代的可爱与可怕。张爱玲喜欢描写旧时上流阶级的没落，她的情感一方面是因害怕而惊退，一方面是多少有点留恋——这种情感表达得最强烈的是在《金锁记》（1979：412）

张爱玲在情感上充份把握到那一个时代的精神内涵，一个新旧交替、女性意

记》的七巧和《怨女》的银娣从女儿到母亲，从少女到老年的人生历程，构成了中国女性步向心理失衡和精神人格分裂的次文本。通过疯狂进入被肢解的内心，通过隐匿次文本进入中国传统母亲的地狱世界：在碎尸的历史情境中，和源自宗法社会中的恐惧场所接触。这是她们一切痛苦的命运，并可视作疯狂、疯颠、失常的根源。阅读到尽头，则是她们愤怒意识的无限扩展。

七巧与银娣的神经质，传达出女性精神人格畸形和扭曲的信息。情绪和语言行为上的失控和矛盾的压抑状态，并不是作家纯粹的狂想或夸张的虚构，而是出自姜

家和姚家的压迫。直接和中识抬头和男女两性关系处于变动的时代。在权力结构蓄势待变的转型时期，欲望与身体受到最大的冲击。女性的肉体与欲望被置于社会机制、家庭空间和哺育儿女的有机交流中，使女性的歇斯底里和儒家母亲——这一“神经质女性”的消极人格形象，成为歇斯底里化的最佳表现形式（傅柯，1990：94）。正是此种社会机制造成七巧与银娣的人格分裂；双重/多重人格把她们带入歇斯底里的极致。可见经济剥削和性政治剥削在男性中心的压抑体系中，乃以权力的运用作为手段，构成女性歇斯底里的根源。《金锁



⑤ 夏志清首先在文学中表示，《金锁记》“是中国从古以来最伟大的中篇小说”（1979：406）。今天，一般都已把《金锁记》视为文学作品的经典工作（郑树森编，1989：22）。因此，这里也以它作为解读的重心之一。

国宗法礼教的道德禁忌有关。而宗法父权对女性所实施的禁忌，主要亦以经济、性权力之间的压抑关系为基础，凌驾于人性的常理之外。

此外，“女子无才便是德”的观念所负载的文化道德涵义^⑥，也进一层造成女性在知识才能上的封闭。宗法社会藉此精神的匮乏封锁她们经济上的独立，使她们在职业和事业上无所要求。“女子无才便是德”还负载著宗法的道德规范，这谜底便是“妇人识字多海淫”（陈东原，1928：13）。道德禁律和经济操控所导致的人格扭曲、尊严受创，以及随之而来的威胁感、恐惧、屈服、难堪，都可以在《怨女》、《半生缘》、《金锁记》、《花凋》、《等》、《鸿鸾禧》、《红玫瑰与白玫瑰》、《倾城之恋》、《创世纪》、《连环套》等篇找到

痕迹。

在此，我们不妨把这些儒家制度下的女性，尤其是曹七巧和柴银娣视为张爱玲文本中的“范型”（paradigms）。以此下推，由于张爱玲是从五四时中撰写闺阁话语的集大成者，我们又不妨将七巧与银娣视为中国新文学中压抑型女性的范型。她们肯定有足够的力量去承受儒家传统下、儒家女性所吸纳的压抑与焦虑、疯狂、匮乏的主题。此典范形象不仅写出女性的矛盾与恐惧，也传达了畸形的压抑状态。这是阅读张爱玲文本一个重要的讯息。

张爱玲从传统宗法社会中找到女性形象的典范，以女性自我感知的经验提出女性形象和女性文学经典的问题。通过七巧的范型和《金锁记》的典型叙述，我们能够更确实的找到女性（女作家）自我的历史。七巧在儒

家宗法制度下的疯狂，提供女性作为“社会学上的变色蜥蜴”（sociological chameleons）的次文化特质。张爱玲就像吴尔芙，都相当的富于女性特质，像吴尔芙一般采取一种创造性的、鉴赏型的、及主观特质的书写模式（唐诺温，1975：49）。倘若和西方女性文学比较，我们亦可仿效肖尔瓦特从英国十九世纪女作家的小说中挖掘女性次文化的作法一样，不仿以此往上追溯，进一步挖掘中国文学文本中的女性次文化与次历史的意涵。

张爱玲小说中的女性族群，如此处于宗法父权的外缘，被放逐于核心之外，在道德禁律和经济操控下面临歇斯底里的临界点。按拉康的理论，倘若女性在象征秩序的边界上徘徊，无法以语言象征自身，都可能变成精神患者。然而，女性的性别

原本又在象征秩序内部建构而成，只是被发配到边缘而已。因此，女性即在菲勒斯中心之内，又在其外。即被父权所归化收编，又被放逐、压抑^⑦。因此，女性在社会结构中的边缘身份亦被导入家庭结构中，同样成为权与欲的客体，被父权所指称。这种“外缘内在”的结构设计构成一种命运的模式，诉说了女人一生被压抑的“真理”，并要求女性尽到妻子和母亲的种种义务。压抑与劳动随著宗法父权系统化的剥削机制，令女性过其一无所有的一生，连生出的子女都不为自己所有。福柯更藉此肯定了神经质女性和忧郁症女性定在历史中的身份与心理特质，并认为“在这些形象中，女性的歇斯底里化找了它的依托点”

（傅柯，1990：109）。

另一点必须在此强调的是，女性的歇斯底里化往往会将潜意识层中的攻击本能发挥出来，对他人或自身造成伤害^⑧。向外攻击则毁灭他人，向内攻击则自我伤害或自我毁灭；这也是虐和被虐的根源之一，都出于过度压抑和扭曲的病态心理。在七巧身上，由于她长期身处一个随时崩溃的世界，使她对人事彻底怀疑，没有可以信任的人；相反的，在她眼里所有的人都对她不怀好意，一心想要打她唯一觉得可靠的家产——造成她歇斯底里的原因之一的主意。这歇斯底里心理则进一步使她更敌视、憎恶所有的人，包括儿女、媳妇与爱人^⑨。

张爱玲笔下的另一群女性如长安、芝寿、以及其他

篇章中的川娥、薇龙、靡丽笙、曼桢、宝璐、滢珠、烟鹂、小艾等人，死亡本能以不同的程度向内攻击自我伤害，导致她们的郁郁寡欢、自谴自怨、自虐自哀。而在七巧、银娣、曼璐、细傕等人身上，则可看到攻击本能以不同的面貌转向自我以外的世界进行破坏，施虐而且自虐。

三 人格分裂、施虐与自虐：歇斯底里极致化的意涵

这里尝试进一步通过细读《金锁记》，更深一层来探讨女性有关方面的边缘情结：内圈与匮乏主题相互渗透与扩展。希望在第二重阅读中找到可以播散的意

⑥ 传统中的“才”并不指才智，而是狭义的识字而已。此观念含有“才可妨德”和“才可妨命”的文化涵义，与中国文化的才德观和才命观关系密切。在中国思想史上，“才”又有善恶之争。才与道德观的因果关系，到唐、宋演变为女性才思与淫行挂勾。深深影响了女性接受教育的机会（刘咏聪，1993：89-98）。为宗法父权对女性实施愚民政策提供了文化道德的思想指导。

⑦ 用伊格顿的话，女性就是“既被浪漫地理想化了的成员，又是被作为牺牲的被逐者。她有时存在于男人与混沌之间，有时又体现为混沌本身”（1989：233）。

⑧ 按精神分析学说，人和其他动物一样活在生死两极化本能之中，当生活中有相反的矛盾存在，死亡本能将转向外部世界，以攻击本能和破坏本能的面貌出现，目的在于毁灭与破坏的生命本体（弗洛伊德，1991：531）。

⑨ 显然的，曹七巧在歇斯底里的失控中，压抑的原欲令她焦躁不安，攻击本能便在此产生了效应作用。曹七巧即运用它打击她身边的“假想敌人”，包括长安、芝寿、娟姑娘和长白。在某种意义上传达出女性心理畸形的矛盾心理和压抑情绪。

义，在文本中发掘有待解读的空白，进而细读这些空白和盲点之处，以补遗传统批评中被忽略，或被视为边缘而不屑一顾的次文本（杨大春，1994：86）。前文已探讨过曹七巧的心里病因和宗法父权的关系，这里转入窥探由此歇斯底里病态所引发的矛盾现象及其人格分裂/双重人格的次文本。

在《金锁记》中曹七巧，一如其名，表面上讲述的是经济与欲望压制的运作，而实际上，此母题却依附在一系列不同情境的主题贯穿而成。就主题的穿插推演出层次不同的副文本。七巧与各人物之间，以及她们之间的欲望关系，用精神分析的解释即是自卫机制的推演。

七巧对自身家产、权力和地位的维护，直接导致她对于他人的伤害与压迫。我们可以从文本分析中探触到更为复杂错纵的次符码。这些次符码可大可小，往外可涉及社会机制，往内可渗入

文化层次，可强可弱。在七巧事件中，她对于女儿长安、媳妇芝寿和娟姑娘的逼害羞辱，显然较为复杂。在探讨七巧（银娣）的双重人格及人格分裂之前，我在此有必要先梳理七巧和长白、长安和其媳妇之间的关系，同时揭示七巧的人性、母性和性欲层面的一些外在问题和心理现象。最后才能进一步掀开七巧人格分裂的真相。

七巧前半生为父权所摆布，被当成交易媒介嫁入姜家，受尽金钱压迫的痛苦；导致下半生视钱如命。最后，身份才由女儿、媳妇、妻子升为母亲和家长，在一个无父无夫的家庭里掌握父权体制所保留给她的所有权力。把长子长白在家中的第一男主人的气概、身份和地位牢牢压制，成功将他去势阉割，对母亲唯命是从。可见七巧对于权力的掌握，在她家中无人能及，就算在姜家家族之间，亦是威名远播^⑩。

分家后的七巧，在一定程度上摆脱了宗法父权的操纵，拥有自己的天地——一个残破、病态、匮乏的世界。在权力上，七巧已经取得她所追求的。年轻时候在姜家所受的气，如今都藉此权力而得到补偿。这方面，她觉得安稳，但是对于她的家产，她可是处处防心。对任何人：包括曹春熹家、童世舫、芝寿、娟姑娘、所有前来向长安提亲的人家等，都被她视为意图谋夺家产的人——除了儿子长白：“只有他，她不怕他想她的钱——横竖钱都是他的”（1984a：185）。然而对于长安的爱慕者和长白妻子，七巧却处处表露她这方面的忧心。

七巧一再说起她的家产“不是容易得来的”（1984a：180）；是她卖掉一生换的几个钱（1984a：174）。一生没有任何人让她感到可靠，可靠的只有手中的家财，这些家产起码可以使她免于受人欺压，才视

钱如命。为了保住钱财，她无意再嫁。又因心理不平衡，欲望受挫，“亦不容她身边的人享受正当的性生活”（夏志清，1979：408），故此破坏儿女的婚姻与爱情，竟到了心理变态的地步。她把自己的哥嫂、儿女的朋友，如曹春熹、童世舫等人视为想要霸占她家财产的小人，是有心理和文化基础的；甚至接二连三逼死逼疯媳妇袁芝寿和娟姑娘的行径，亦反射了潜意识的自我——像她一样承接了姜家家产的人——以绝后患。嫁入的媳妇可能是另一个七巧的更替，这种心理危机凝聚了七巧（银娣）最深层的痛处、矛盾和恐慌。掌握到七巧正是以媳妇的外来者起家的背景，就可以明白七巧尽一切手段羞辱媳妇、逼死她们的导因，并不只是因为妒忌心作祟，或者摆摆婆婆权势架子的补偿心理而已，而是有深层动机和心理作祟。

对于长安与长白，七巧对于他们的所作所为，除上述因素之外，事实上还有一些牵涉复杂情感的问题。

这必须追溯文本所述，七巧这一生中一无所有，温暖幸福大概也不知其味。当初她哥嫂贪图钱财把她许给了姜家、毁了她的一生。日后七巧回忆起来，说道：“我娘家当初千不该万不该跟姜家结了亲，坑了我一世”（1984a：195），说出宗法传统社会迫她拥抱畸形婚姻生活的指控。老来的时候，除了权势身份和家产外，仍然一无所有。尤其在感情上，自从对季泽的幻想破灭之后，已经没有任何人可以亲近，亦失去了心灵的幻想对象。长安和长白虽和她没有恩情，无论如何却是自己的儿女，在心理上，起码有可以依靠的对象。因此，除了家产以外，害怕失去儿女，大概是她潜意识中另一个令她恐惧之事。这可以从张爱玲对七巧的心理描述中窥探一二：

这些年来她（七巧）的生命里只有一个男人。只有他，她不怕他想她的钱——横竖钱都是他的。可是，因为他是她的儿子。他

这一个人还抵不了半个……现在，就连这半个人她也保留不住——他娶了亲（1984a：184-85）

这段心理描述的意义，在于揭露了压抑在七巧潜意识中两样重要的愿望：保住自己的钱财——这是首要的；接著顺序涌出意识层的，便是留住自己的儿女——自然也包括女儿长安。如此更能合理的地揭开七巧千方百计阻止长安出嫁的动机：所谓嫁出去的女儿，泼出去的水。而对于长白而言，七巧尤其重视，而且常找机会把他留在身旁，其中最有效的法子，便是一起抽鸦片，这和她怂恿长安抽烟的动机是一样的。如此，便可以把她们留在身边，女儿嫁不出去，儿子也不会被媳妇所强占。关于后者，我们可以从七巧和长白在烟铺上的情景窥探她这方面的心理。

七巧和长白在烟铺上抽烟、嗑瓜子、喝浓茶、吃蜜饯果，嘻笑闲谈的情景，令七巧从一个暴户朴实的疯女

^⑩ 姜季泽的夫人兰仙曾对女儿长馨说过：“罢！罢！这个媒我不敢做！你二妈（七巧）那脾气是好惹的？”（张爱玲，1984b：189）。可以看出七巧的难缠。

转变为俏皮亲和，仿佛重生：

他（长白）敞著衣领，露出里面的珠羔里子和白小褂。七巧把一只脚搁在他肩膀上，不住的轻轻踢著他的脖子，低声道：“我把你这不孝的奴才！打几时起变得这么不孝了？”长安在旁道：“娶了媳妇忘了娘吗！”七巧道：“少胡说！我们白哥儿倒不是那门样的人！我也养不出那门样的儿子！”长白只是笑。七巧斜著眼看定了他，笑道。“你若是还是从前的白哥儿，你今儿替我烧一夜的烟！”长白笑道：“那可难不倒我！”七巧道：“吨著了，看我捶你！”起坐间的帘子撒送去洗濯了。隔著玻璃窗望出去，影影绰绰乌云里有个月亮，一搭黑，一搭白，像个戏剧化的狰狞的脸谱。一点，一

点，月亮缓缓的从云里出来了，黑云底下透出一线炯炯的光，是面具底下的眼睛。天是无底洞的深青色。久已过了午夜了。长安早去睡了，长白打著烟泡，也前仰后合起来。七巧斟了杯浓茶给他，两人吃著蜜饯糖果，讨论著东邻西舍的隐私。（1984a：185）

在这里，七巧人格里被扭曲的一面在此刻复原。他在儿子的温顺之中找到她被宗法父权夺走的温情。兄长夺走了她的爱情和可能的缘份，姜家——这更能代表父权体制的家族用它的财势和权势把她非人化，毁掉她的一生。更深一层说，曹家和姜家的结亲，原就是宗法父权社会的惯例：财团世家的结盟，或者利益的攀附。曹姜联婚虽是属于后者，然而都是把女性作为交易的媒介，完全漠视七巧的意愿、自尊和人的基本权利。

从张爱玲对七巧的描写，显然的，七巧是个双重

人格的精神分裂者。这是了解七巧性格中喜怒无常、疯颠难测的重要关键。文中“戏剧化的狰狞的脸谱”，是七巧被扭曲的自我写照。而月亮在张爱玲的象征语言中是女人的象征——如《霸王别姬》中的月亮意象那般——象徵著七巧被压抑的自我和人格。此自我慢慢从扭曲的压抑处境中回复原来的面貌。揭示出七巧从疯女的狰狞脸谱戏剧化地变为和蔼的心理描写即是双重性格的显露。“一搭黑，一搭白”的夜空正是七巧双重人格的象征。“一点一点升起的月亮”代表著七巧被压抑的自我，包括女性与母性的本质——构成七巧这位具有歇斯底里“狰狞脸谱”女性的眼睛，她的灵魂之窗。这里暗示出疯女的背面，七巧仍怀有地母的本质。对于一位精神分裂者而言，七巧虽然运用了错误的手段去获取的母性，甚至连表现的方式手法令人悲哀，却是一个精神病患者在父权体制内所选择的方法——这方法始于宗法父权，七巧受之于斯，取之于斯。

此双重人格的揭示，让读者更深一层了解七巧晚年那种颠倒无常的言行：她可以“逐日骑著门坐著，遥遥向长安屋里叫喊道。“你要野男人你尽管去找，只别把他带上门来认我做丈母娘，活活的气死了我！我只图个眼不见，心不烦。能够容我多活两年，便是姑娘的恩典了！”颠来倒去几句话，嚷得一条街上都听得见。”然后“又把长安唤到跟前，忽然滴下泪来道：“我的儿，你知道外头人把你怎么长，怎样短糟踏得一个钱也不值！你娘自从嫁到姜家来，上上下下谁不是势利的，狗眼看人低，明里暗里我不知受了他们多少气。就连你爹，他有什么好处到我身上，我要替他守寡？我千辛万苦守了这二十年，无非是指望你姐儿俩长大成人，替我争回一点面子来。不承望今日之下，只落得这等的收场！”说著，呜咽起来。”（1984a：196），诸如此类的反常言行，歇斯底里中的人格分裂，明白揭示出：七巧原是有名无实的母亲，有名无实的妻子，甚至连做为

一个他者也有名无实。把空洞的意义置于中国传统社会女性族群中，七巧的存在便有了更为深刻的现实意义。在这意义上，《金锁记》在张爱玲文本中遂有成为“歇斯底里文本”的延伸可能：成为其他歇斯底里倾向文本的典型叙述。不论对晚年的七巧或《怨女》中的银娣，还是日后成年的长安，她们精神人格的分裂和歇斯底里言行，一再重复表现了她们仅存的自由，在荒野中呈现一幅儒家女性精神崩溃的历史画面。

对于七巧，深化的压抑是无从避讳的现实，人格的分裂和她的自虐与施虐，只是一体两面的不同表现。这一点是此篇的关键处，许多盲点和空白，都可以在此找到解释和填补。最重要的，这里必须揭示，七巧的人格分裂乃是中国女性歇斯底里心理的一种极致化。此极致化在张爱玲来说，是一种歇斯底里的典型构造；彻底的疯狂，汇集了各种的压抑能量。因此，《金锁记》的叙述模式在张爱玲文本中构成相当的典型性。有关七巧的

典型形象和叙述语言和其他具有歇斯底里倾向的女主角，有更为深刻的代表性和象征意义。

简单的说，单就《金锁记》和《怨女》来说，七巧和银娣即在被虐和自虐、漫骂和忏悔的两极化态度中取得心理平衡。《金锁记》结局的心理描写，最能说明七巧这种模棱两可的双重人格——一方面无情地刺伤、打击自己身边的亲人，另一方面又倍感愧疚、自哀自怜。张爱玲如此刻划七巧的潜意识状态：

七巧似睡非睡横在烟铺上。三十年来她带著黄金的枷。她用那沉重的枷角劈杀了几个人，没死的也送了半条命。她知道她儿子女儿恨毒了她，她婆家的人恨她，她娘家的人恨她。她摸索著腕上的翠玉镯子，徐徐将那镯子顺着骨瘦如柴的手臂往上推，一直推到腋下。她自己也不能相信她年轻的时候有过滚圆

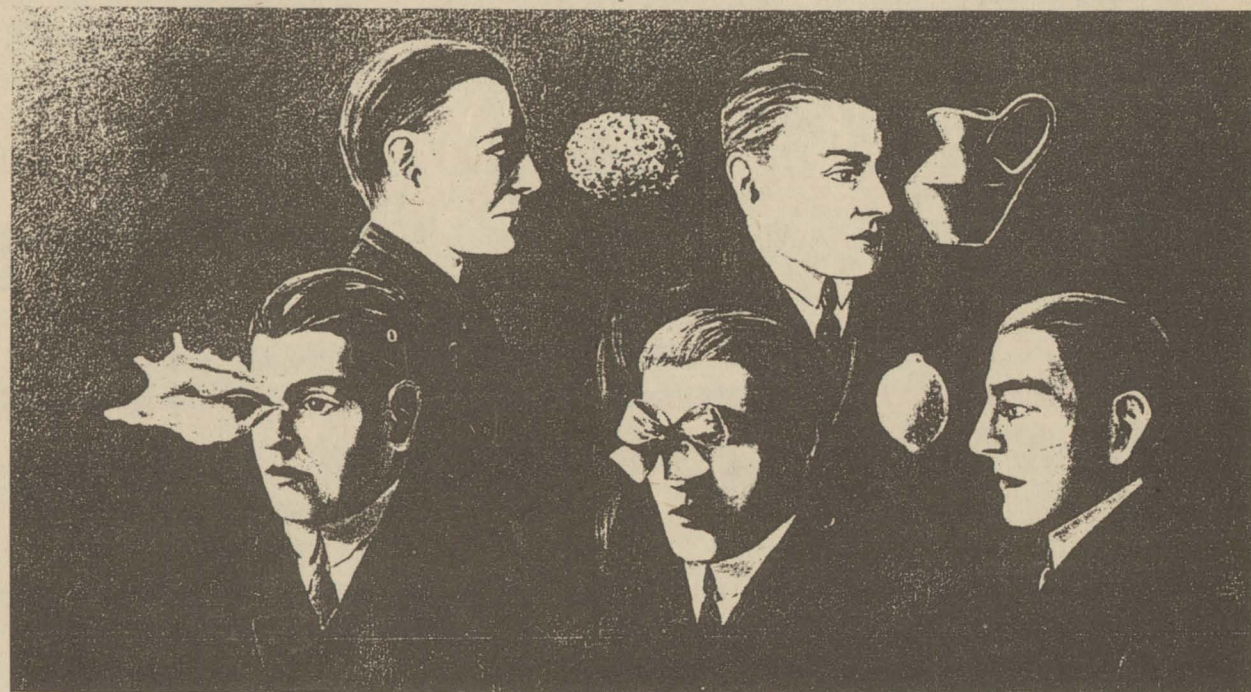
的胳膊。就连出了嫁之后几年，镯子里也只塞得进一条洋绉手帕。十八九岁做姑娘的时候，高高挽起了大镶大滚的蓝夏布衫袖，露出一双雪白的手腕，上街买菜去。喜欢她的有肉店里的朝禄，她哥哥的结拜弟兄丁玉根、张少泉、还有沈裁缝的儿子。喜欢她，也许只是喜欢跟她开开玩笑。然而如果她挑中了他们之中的一个，往后日子久了，生了孩子，男人多少对她有点真心。七巧挪了挪头底下的荷叶边小洋枕，凑上脸去揉擦了一下，那一面的一滴眼泪她就懒怠去揩拭，由它挂在腮上，渐渐自己乾了。（1984a：202）

夏志清认为张爱玲对七

巧后半生的描写，充份表现了一种“道德上的恐怖”^①，这自然是不错的。七巧的快乐却也构成她的痛苦之源，不但被他人否认，也被自己所鄙视。攻击和泄恨中使她走入自己的心理地狱，躯体转化为委屈或疯狂失常的代替物。七巧显然走入了后者，精神人格上的双重分裂，揭露出她在社会关系之外的另一种精神面貌：在众人之间，她的人格往往丧失理性；在独处时，理性意识却又使她无能面对自己，甚至否定自己。易言之，她能在社会关系之中向全世界下挑战书，却无法单独面对自己的世界。两种截然不同的人格，却有其共同点：满心的创伤被囚于压抑之中，使她一再陷入歇斯底里，无法自己。躯体被宗法社会所利用，灵魂却被遗忘；身份处于被动，态度则又极富讽刺意味。正如七巧和银娣的处境一样，张爱玲以两极化的手法，书写其他女性的压

抑处境，既卑微无助，而又刻骨铭心的激烈。

七巧、银娣和其他女性所代表的压抑处境表现的是一种“解体的意识”，被人唾骂，亦唾骂他人；被人遗弃，亦自我遗弃。这就是张爱玲笔下部份女性的精神处境：处于“矛盾、无意义、中断、沉默及阙如之中”（伊格顿，1989：231），罄竹难书。七巧对长安和芝寿的贬抑，形成七巧和其女儿、媳妇在菲勒斯中心的悲剧。为了取得（或进一步巩固）宗法父权下的残余权力，女性之间的斗争活动、歇斯底里心理和压抑处境都曾出现在其他篇章之中：《半生缘》、《倾城之恋》、《小艾》、《花凋》、《鸿鸾禧》、《留情》、《心经》、《五四遗事》、《连环套》等篇，投射出女性“苍凉的手势”。从中并可探索到张爱玲的女性角色，往往表现出多重的压抑符码和匮乏的矛盾体。



水仙子的神话

弱智者的内心独白

孤独的舞姿●

我的命运，以及有关命运的一切联想，是我年到而立最常想起的一个问题。

如今我回来告别，从一

口小窗窥探命运的奥秘。重回小镇的街头，青龙木一字排开，行人懒洋洋地，如一群年老的蟾蜍，做着充满腥味的旧梦。这是我眼中的人间，被阉割的男人与女人互

相欺瞒，在贪婪的深渊中沈溺于欲望崇拜的快乐。

处在现代情欲结构中，我们都有自我谴责的时候，令人窒息的生命本体，也有勃起与消软的时候。在消软

① 夏志清论《金锁记》论到此段时不禁拍案叫绝，认为是“小说艺术中的杰作”，甚至连大师杜斯妥也夫斯基也有所不及（1979：411-12）。这话如果从张爱玲对七巧精神分裂所显示的双重性格上而言，更能说明张爱玲的艺术成熟度。

的寂寞郁寥中，我明白了老人的心情。偶尔，我会在这五个老乡亲之前，全心全意的演出，无须漂亮的名目来修饰主题，单凭纯真稚气的舞姿，让老乡亲们大乐一番，我也得意极了，笑得眯起细小的凤眼。

孤独的舞姿，就是我化解痛苦的途径。如此我才明白，我竟和那些老乡亲们一样，灵魂里是一座寂寞的孤岛，漂浮在人性的旷野。

保持着孤独的舞姿，我走出社会的荒谬剧场，也摸透了哀伤的弃绝。在一种近于原始无华的心境中，单独面对我的生活。任何外人善意的引导和干涉，都只会引起我的困扰，徒增我受挫的忧郁。那些不经意的感伤，都被我隐伏在赤诚天真的神色之间。我蒙古式的神色，不仅是情绪的一种表白形式，亦是现实的另类现体。

我的孤独无依，应验了胡适的警言：老虎与狮子都是独来独往，只狗和豺狼才成群结队。我所体验的孤独，正好反证了社会对我的歧视。一如我的小名一样，我是一只寂寞的狮子，独自

走在寂寥之极的旷野。在孤独中诞生的旷野，当我步入其中时，仍感到一种孤独的战栗。

中年的岁月逼近之前，我们的心情恐怕已经老去，欲望的光影也日渐惨淡。人生和宇宙，却依旧神秘兮兮，黑暗中一片潮湿。只有星光穿过几亿万年的时空，射入我们的人生场景，反射出我们的一生——我的人生和寂寞的自恋，正是史前神话的一种折射，在人们懂得之前，就已流失为无可解读的一种寓言。

你或许也和我一样，都怀着侥幸的梦幻，和佛陀与俗人那般的心情生活在黑暗与光明的红尘里，一面逃避理想，另一面却又逃不出现实的嘲弄。在众所周知的终极现实中，众说纷纭。

匆促的一生，产生了点点滴滴的生命情结，教我明白了神与兽都有各自的欲望：各自的欲望有各自不可告人的病态。

至于心理结构极之复杂曲折的万物之灵，所有璀璨的欲望都有病变的危机，或者被掏空的时候。夜晚，我

从街上回来，独自躺在房中，不知想起了甚么。窗外的星空，和童年乡下的没有两样。深邃的夜，赤道的星星一颗颗如神灵般升起，照耀着我们共同成长的岁月。晚云宛若虚无缥缈的人生缩影，飘来飘去，凄迷、瑰丽、有形、无影、悲欢、哀乐，都是一些和我一般单纯的人的残缺影子，其中意义，只有我们自己自知。

夜晚的天空，教我渴望重回童年的乡间，渴望天上掉下流星雨，把人间撞得粉碎稀烂。每一颗星都在自我焚烧，颗颗仿佛都是被囚禁的灵魂。单纯的星光、童年、心事、雨林，都消失于岁月之中，只有纯洁的人不曾消逝。在残缺的月光中逝去的时光，如野马逆奔而去，乡间的田野却依然飘来树脂的香味，年年不断，沁人心扉。

在群木花开的季节，人们也许都分外渴望隐居于星光璀璨的湖畔。太阳般的星光，射出无边无际的欲望。宇宙星辰的影像，就在童年的记忆中化做无数光影。相隔二十余年，如今也只是一

种精神分析式的光影，哀乐莫分，浮满记忆的群山，逐年逐年地粉碎了。

童年的容貌，化着永恒的星体，我们却已经没有高歌的心情。胡适在《旧梦》一诗中，曾试图倾吐他在人生场景中的某些感怀，似乎力挽旧梦的破裂：“忆起当年旧梦，泪向心头落。对他高唱旧诗歌，声苦无人懂——我不是高歌，只是重温旧梦。”在人生场景中，我们总是在重温某些旧梦。死去而后重生的记忆，把残余仅有的世界也扰乱了。空荡荡的空虚中，往往连起码的憧憬也没了。就这样，我在无求无欲的门外，习惯了没有人陪我游戏的人生，格外显得孤独。

寂寞的水仙●

世界被掏空了，纯洁的智障者独自忘掉无人能懂的心情，忘掉华丽与残余不分的生命真相。

对于我，人生的真相似乎只有一种：从开始就没有选择余地的生活模式，连起

码一些简单的选择和有限的逃避空间都没有。

世界回归沉默寂静。我仍旧是个旁观者，世界永远和我保持某种陌生的文化差距。世界像一座巨大的玩具一样，被我撕裂了；或者说，把我撕得粉碎。事实上，就算不曾被撕裂，亦未曾完整存在过，因为万物的灵魂本来就在撕裂中诞生。

在壮烈而细致的现实生活中，男女两性就处于撕裂的欲望中，不断用他者和异己去填补撕裂中的痛苦和空虚，演出一幕幕施虐和受虐的荒诞剧，连唯一的自我也被撕裂了。

我做为一个社会的隐形人，暗中明里已见惯自虐和被虐的演出。我充分享受到作为一个旁观者的快乐。我在自我中完成整体，把自己视为完整的孤独。孤独伴着孤独者，包容了我残缺的灵魂。我不免有些自恋的冲动。在彷徨虚幻的伊甸园里，享尽纯洁无污，我遂成为神话世界里的水仙子，在神境的沼泽地带完成了半仙半人的变态，深深迷恋着自己。这世界，就是我的水

池，而我完美的影像就在撕裂的世界中不断遭受破灭的命运。我的纳西瑟斯原型的破灭，只有进一步增加我自恋的冲动：我是一个寂寞的水仙子，临水自照，看到了破碎撕裂的世界和自己的灵魂。

残缺的月光●

打从来到人间，世界就背叛了我，或者说，我背叛了世界。我背叛了世界作为世界的世界。我如今生活在仿似非世界的世界里，遗弃了语言，用非语言的模式建构我的非世界。

就算不用语言，我的精神生活也富有艺术气息。我的人生，就是如此这般充满语言所无法言说的感观。

无法言述，正是我类唐氏综合症的人生感观。

简单的说，我体内第二十一号染色体比常人要发达些，呈三体状态而非成对状态。我的情感因而也比常人更加丰富充沛，自然也更为脆弱。大部分时候，我都是在心灵受创下长大成人的。

我逃过心脏和肾脏畸形的并发症而活了下来。我宽扁的脸、上翘的眼外角、低置的耳廓、低塌的鼻梁、后削的下颌和细唇巨舌，以至双断掌纹与蹠皮纹的异常，都是命运慷慨赐予我的体态特征。至于我的灵魂素质，和我成长的心路历程，则非外人所能知晓了。

小时候，那些夕阳西落前的景色，尽落我的眼底。热带的暮鸟离开了故乡，万物存在的意义就在原始之中，一片旖旎风光。我的童年，就被时光之链放逐于雨林的边陲，至今还保留着原始的心情。

沉睡的雨林埋藏了我幼岁的心事，一轮残缺的月亮，就在我头上。我的心事其实并不丰富，也不够神奇迷离。在我来说，童年是人生中异常的时光——本来是正常的，然而相对于文明的价值观，却被异化了。许多生命的感觉连带也都被异化了。异化与匮乏的时代开始了。文明升华了我的欲望，却也把我驱出精神归依之所。许多人，包括知识分子，都生活得毫无理想、毫

无历史感，而对于心虚的人来说，尤其如此。我们就是如此走进各种繁华的时代，最后都失落了自己。

童年时候，我们不懂一切文明的诱惑，不懂罪恶。那时候，大概享有乐园的黄金日子。成年后，生活只剩下残余的感受，梦想都烟消云散了，连谈情说爱，都觉得虚伪可笑之极。

如今我已年近三十，面对乌托邦的童年岁月，中年的心情已经开始老去。我的心情，一半变得苍白，一半变得华丽，另一些暂时还无法言述。人生的喜悦和悲伤，往往就是这样分不清界线。幸与不幸，天才与白痴往往在一线之差。我并不太过计较得失，因为我最懂得纯洁的价值。纯洁无污，也是我一生最雪亮的标徵。

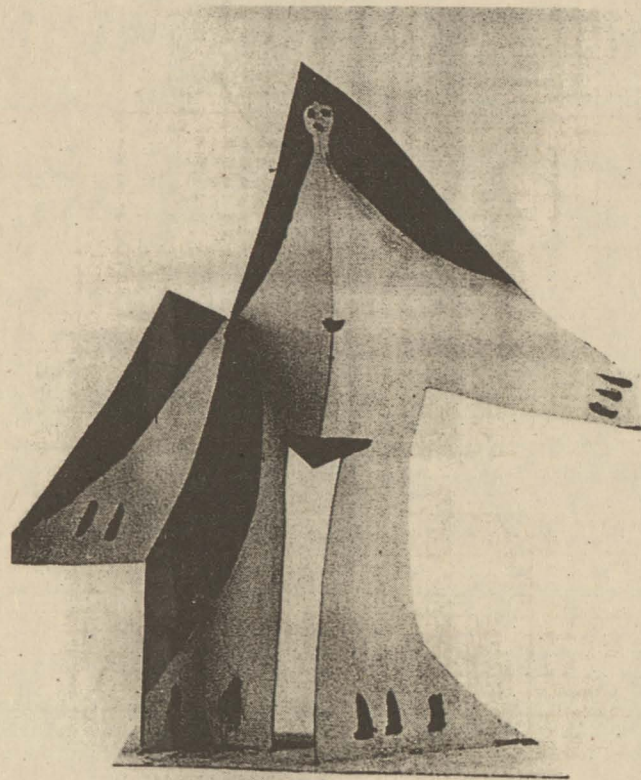
走到中年，心想我们都年少不再，却点头在世俗中盼望着某些奇迹，在期待中难免有一些心理挣扎。在追忆失去的憧憬中，我们或许可以获得升华。然而，记忆破碎的地方，体验的追溯便被中断，剩余的人生也随之支离破碎。

人间，并不只是一个支离破碎的国度，也许还是一种支离破碎的心情：半魔半神，半人半兽，掺杂着一种荆棘满途的感受，一切都不可言传——藉以言说的语言陷入深不可测的深渊。真诚的情感和支离破碎的欲望，本身都自成一种深渊。

欲望的深渊，不断被掏空、塞满、然后又被掏空。

世人种种情欲心理，只有拉长他们和我的距离。我们之间，往往隔着整个世界的距离。而我，可以因为我的天真而感到自豪，我也可以因为我的无知、我的语无伦次而狂欢；但我并不沉溺于感伤主义，也无须用语言去表达我的心情。我的人生态度，和我对待世界与欲望的方式，都是我对情感本身和生命本体的一种生活形式。

上
懂得他者之后
已被异己所操纵
懂得自我以前
早已死去，梦里
阅读我的，是梦



阅读欲望

妳美丽忧伤的身影隐喻了欲望的花海
梦中，花影都是异化的性器
巨大的老树
一直都在
梦中
愈是阅读，愈是
心酸

欲望的生活如此痛苦
我不再，用懂的艺术
欺骗不懂的灵魂

下
我宁可不会思维
不懂阅读的意义
我的意思：
不懂欲望的花
不懂自己，是一朵花

欲望不懂人性
我不懂诗
不懂性
不想洞悉
懵懵懂懂，打算过此一生

当我懂得人生
我死去，在洞悉中再度重生
惊觉惊人的欲望
俘掳了我
论述匮乏的一生

少女的国界



上

不然，小夜曲也已完成
十年构思
一朝便足以完稿

不然，你便是神
从容地，牧我
我做你的对象，你
做我灵魂的肉体

下

匆匆的顾盼
就足以烧毁教堂：
过于年轻的爱情
过于浮躁，还未升华
就已堕落

年轻时候，你
以神的国界诱惑我
说我美丽无比，我信了：
你的血肉
天父的琴，撕
裂我，嘶哑的琴声
用肉体占有我最后的疆界

如此，虽然有些哀伤
你也不必赶回
暗藏诱惑的教堂
再哀伤
也不过腐蚀我
这天国般纯洁的肉体

年轻的岁月



年轻的岁月
在欢笑中伸向尽头
破土而出的陵墓
提早渗入生活的核心

晚树下的坠星
受挫的世界一路延伸
歇斯底里的岁月
霸道的传统
提早埋葬我的年轻：
在黑市的中年陋巷
出售仅有的肉体

上
曾经的幻象
都是我的人生

我已是一种密码
锁住自我
却放逐了祖图



下
边疆一直都在幻象之中
赤裸裸的故乡
掩饰不住，我幻象的丑态

在流放中漂泊
被我装进庄子的梦中
在梦中修禅，养浩然之气
借放逐供养中国的梦
如观音，供养世人的命运

日落日起，我即将死去
二十世纪末的中国
幻象又将到来
繁华再次重振：
自由归他者
流亡归天涯

幻象

蝶

我在红尘的岁月
扭曲为梦幻的巨压
经阳光曝晒
呈现畸形的心理图腾

盛开盛凋的岁月
在花中变形
以此作为
我一生的开始
与终结

所有的花
对我都了无余绪



上
我消失在读诗的时代
消失
在消失中保存了自己

史前消翳的灵魂
在阅读中重生
重组史前的文明



读诗

中
诗的完成
意味主体的消失
消失意味永恒
意味人生
意味误解的阅读

诱惑的笔
仍受不住存在的诱惑
把诗人和学者
阴阳男女都叫醒
跪在勃起的笔下
伏瞰审问：消失
何以自待

下
我在读诗中阅读自己
我的一生
都在走访中阅读

亡灵在死亡中诞生
不可调和的矛盾
充斥黑市的人生
读读写写
生生死死
转移了满足与匮乏的心

永恒的滋味
消失的一生
就在走访的诗中
自我囚禁的世界
重组今生

林幸谦专辑

禁忌



上

禁忌有自己的情结
有秘密的爱情和泪水

禁忌之中，自由
才有意义
逃亡出国的人
在自由中失落自己

赶来宴会的人群
出示自己的护照
进入寂寞的内心

曾经深爱的国度
竟流离至此
——坠入悲禁的神话

下

自由的蝴蝶从这里绝迹
禁忌时代的兴起
没有任何道德的理由
生存，也没有任何的道德

为自由而生
也为禁忌而死
诡谲的今生
角色走上舞台
世界在国禁中扮演
自己的默剧
再多禁忌的献花
我都缺席
在故乡的舞台

林幸谦专辑

上

诸神的流放
始于故乡的道路
尽头，落日落下
赶走无数的春天

中国的疆界
是放逐的边界
我的赤裸
掩饰不住自由的丑态：
春天在诸神的幻象中
自我放逐
把我的肉体
赶走

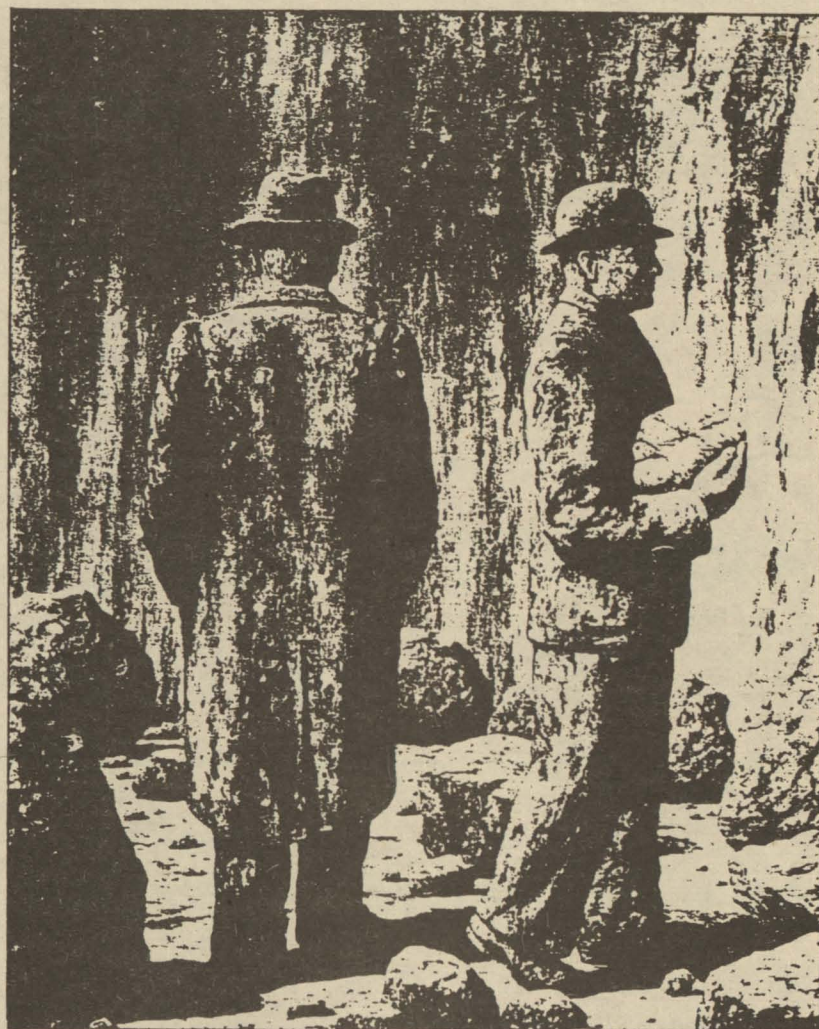
下

传奇的中国
依旧传奇：
乞求的人们
流放的疆边
街头卖身的男女
都赶入传奇之中

身为传奇
我，也只是提供冲动的场所
锁住自己
锁不住自由的本能

对岸，躺着故乡的路
一条自我放逐的路
众神已死
百花凋零，而你
仍在边界等我
日起日落

放逐



林幸谦专辑

往事

我已是很久以前的心情
回来，把自己从海中浮起
把海，当成你
在深坑追忆年华的鱼群

异乡的海水
装着寂寞的谜底
老年的凋花有些灿烂
凋落，南太平洋的岁月

日日夜夜，都有潮水
涌入我的肉体
的记忆，如泪水流逝

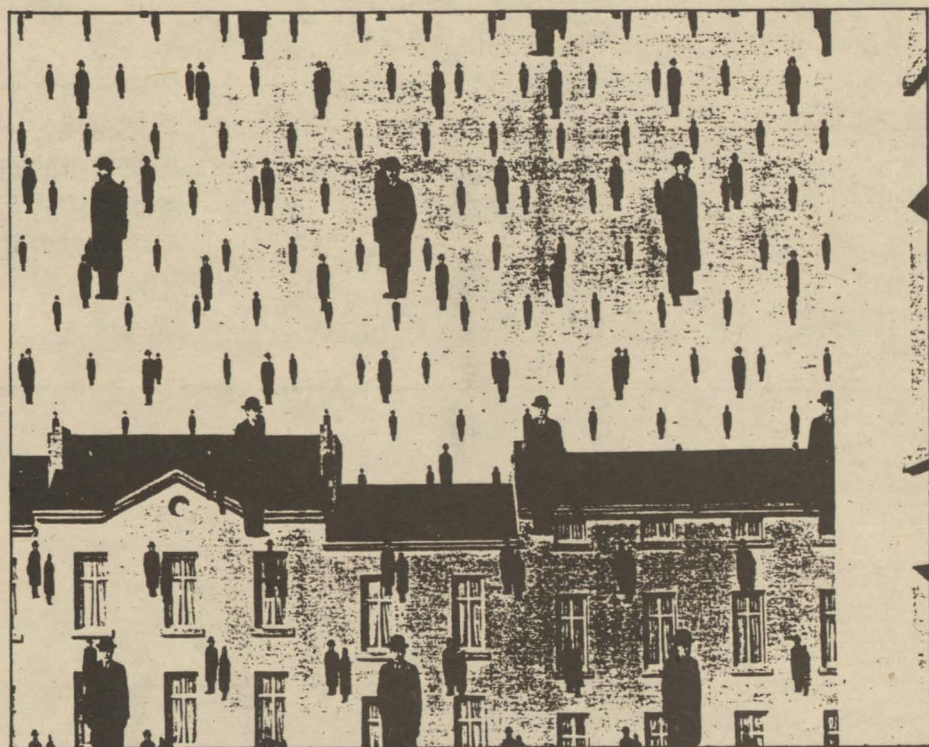
所有意义的象征
海水都叠成往事
卷来的思念
我们燃起营火
在年少的牛仔裤下

幻灭，我毫不珍惜的美景

隔着，南太平洋的向晚
我把海视为一种心情
浪潮曲折的幻觉
纹饰华丽的女体
眼中满布精灵
把你
视为命运



林幸谦专辑



上

来到边界的潮水
打乱体内的秩序
漂来，孔孟的叮咛
明白了老庄的吊诡

如花似玉的吊诡
形式如此动人

飘零的狂潮涌自深邃的暮色
我们都失去了身分
来自故乡的小花
漂泊的美人
烘托出江山的寂寞

下

人们深入旅程
和黑暗的身影
一同离乡背井，深入
空寂的旅程

乱红飞花
在中国的窗外
翻扑，光影峻峭
论述漂泊的人生
嘲弄，甚于慰藉

尊严

上

从创世神话的花中
出生，就被射下
扶桑树上的阳鸟

开天辟地之后
女娲炼石补天
天大地大
唯独我们渺小

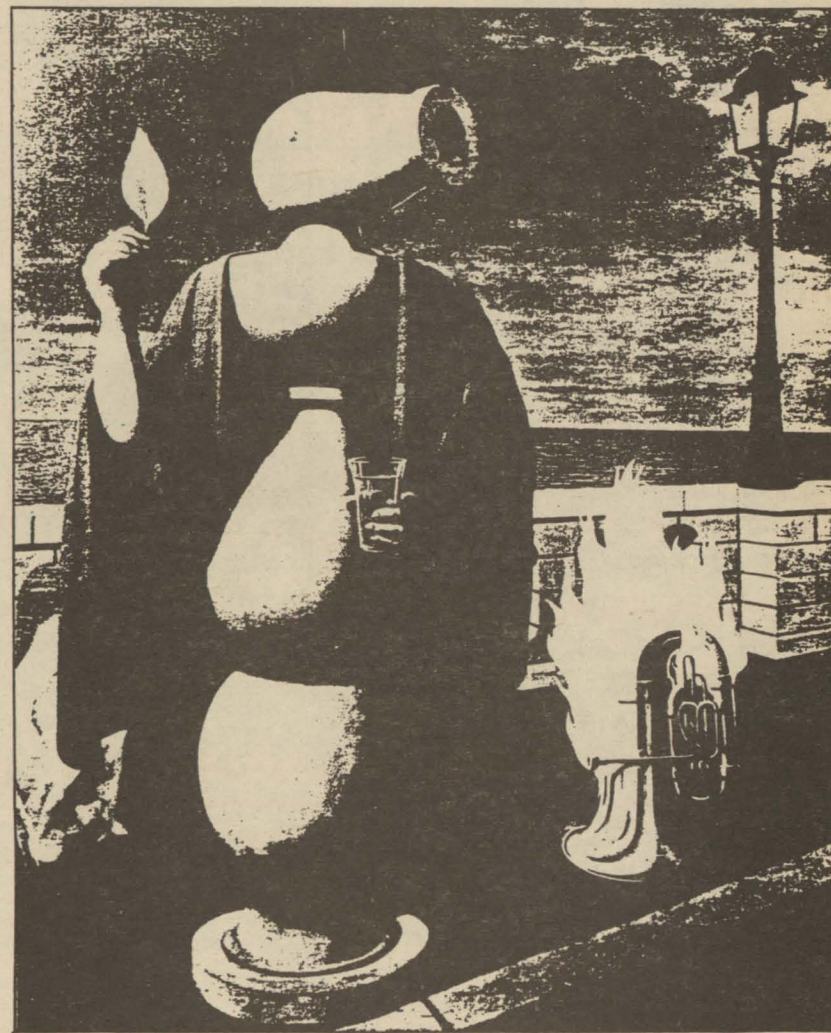
消失，在花丛的根底
我们自花的阴部
重生
连狗的尊严，都没有

下

落地腐烂的阳鸟
失去自由的翅膀
连葬身的土地
也丧失了，偏离的太阳

大东方的幽魂
来到三皇五帝的子宫
示威、绝食
豪饮自由的泥水
长大，成为侏儒

丧失之后，在床上空等
连一朵小花
都在寻求自己的尊严
死去的野狗
都不例外



潮湿的雨城
在阴暗的冬天，诞生
远离完整的雨声
寥寥数语
滴下，在感官
丧失触觉的城市

把我给糟蹋了
过度潮湿的气候
令我不能原谅自己
俗世的命运，教我
遇上卑鄙的男人
而且同居了

默哑的雨，站在我的身上
雨季布满全身
喜欢雨的凄迷
一直都是如此
如童年的泪
整理我，失序的身体

远离失序
完整的都宣告破裂
寥寥数语的，肢体语言
把糟蹋的心情画出
淋漓尽致中
说不出的滋味
弄痛我，在身份复杂的雨中



女人的雨



岁月的谜底

一、伪装

上

再难以醒来的繁梦
一到中年也要一次
又一次的醒来

荒诞

是今生无法命名的现实

古老的岁月来到眼前
与你相遇的年华，如斯黯淡

如斯消逝在星光的影里

大地布满我破碎的身影
有的哀伤，有的
疯狂

一生充满幻象
伪装了，空虚如斯的世界
伪装的寂寞
的晚间，我们重回
童年的黑暗。太阳
坠落中年的岁月
当你找到这里
我们已错过序幕
各自的人生

下

走到中年，解释与追寻
都成为负累

今生我醒来
终于又睡去
在无以名状的梦中
重拾年少的纯真
尝到当初相遇时
无以名状的
远若星光的喜悦

二、贡品

上

缘份是前世修来
今世醒来的一场梦

醒来前
我就在这里
人生中，与你相遇的年华
如斯芳香

人生醒在此刻
仿若隔世的心情
在满天星光化作丹顶鹤
装饰我醒后世界

醒来的日子
犹如儿戏
生活塞满无法名状的
感受。皇冠与灵魂
在嘲弄中
陈述老来的忧惧

下

本体的失落
构成斯芬克司的谜底

生命的秩序分崩离析
丹顶鹤在空中飘泊
海洋季节与年少俱逝
人生，在历史叙述中异化
完美的异化等同于
自我升华

这是后现代的生活模式
残缺论述完美
命运，造就人生

梦游在中年年华
我说梦游
乃指人生是一场政治游戏
爱情与生命
仍旧是一堆脏肮的问题
自我，成了所有答案的贡品

●随着年龄的渐长，心灵年轮的启动搅拌着我的思绪。多年的都市生活使我不时伴有莫名的焦躁。现代文明的发展似乎破坏了人和自然、人和人之间的平衡，我常常坐下遐想、怅然若失。在心底越来越呼唤一种感情的回归。

●在心灵深处有一弯属于我的港湾，那里珍藏着我的童年、我的乡恋。梦中常忆爷爷的老槐树、奶奶的大蒲扇，苇席上的我们常伴随月亮星星听着长辈的古老故事和精怪狐仙的传说。那时的河塘沟汊似乎特别多，到处是水、遍地绿荫。童心未

泯的小妮子小子们，在莲下戏水抓鱼、玉米林中捉迷藏逮虫子是最开心的事儿。

●我向往田园生活，总是找机会就到乡村走走。您留心了么？车上船边一步一变的窗外景色：那错落有致的房舍、七高八低的沟坎、几棵孤独的树、一群归巢的雁，多么令人神往。有多少我们叫不上名字的村落、有多少我们也许今生今世只能看上一眼却再也不会来的地方，只要您深入下去，就会发现每一棵树都有它说不完的故事、每一道山岫里都流传着各种离奇的传说。每个角落都在繁衍着一代代的生

灵，都会给您以心灵的启示。

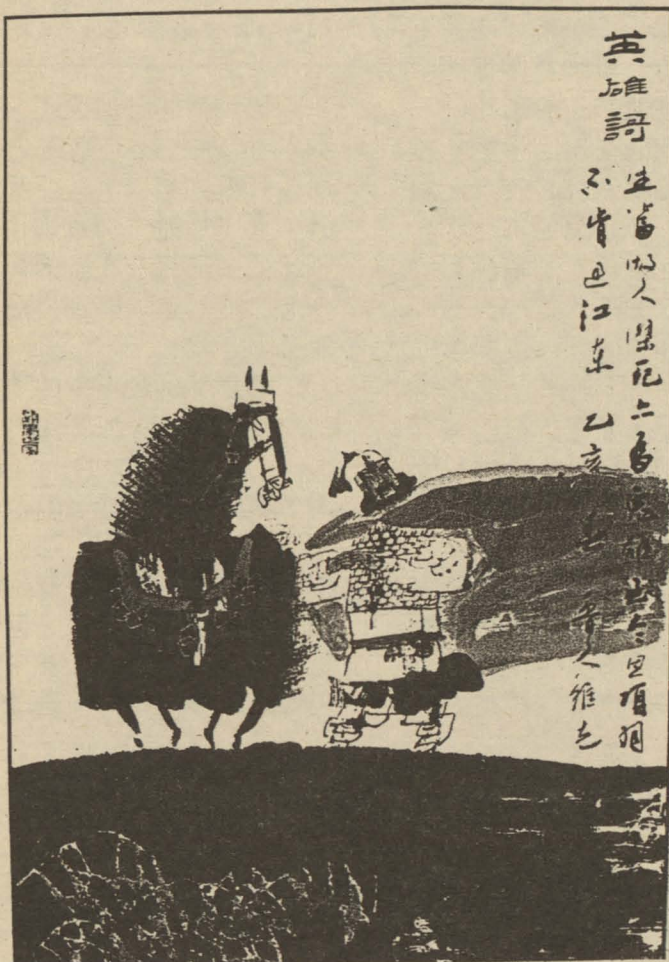
●广博的自然之美、连绵的生命之美，原野之壮丽、荒漠之悲凉，常使我陶醉。大自然是一部永远也读不透的书，只有在她的怀抱中您才能真正领略到生命的涵义。

●虽然到过不少的地方但似乎都比不上家乡的情调：故土那冬季的大雪冰凌、夏日的蝉鸣蛙唱以及春草绵绵、秋虫唧唧，都有别样的气味和独特的声音。阔别多年以后，我终于又返故里小住。漫步四野、昔日景色却无踪影。这时顿语：那

呼唤

图 / 文 孔维克





些绵绵情愫都是由时间和感情酿造的田园诗，它们只存在我的心里、留在我的梦中。

●在都市的紧张生活节奏中想喘息一下思维，舒展一下神经，对我来说就是用画画去调节心律，任感情顺着画笔去流淌。画画的过程是感情平衡的过程，是寻找失落、创造境界的过程。

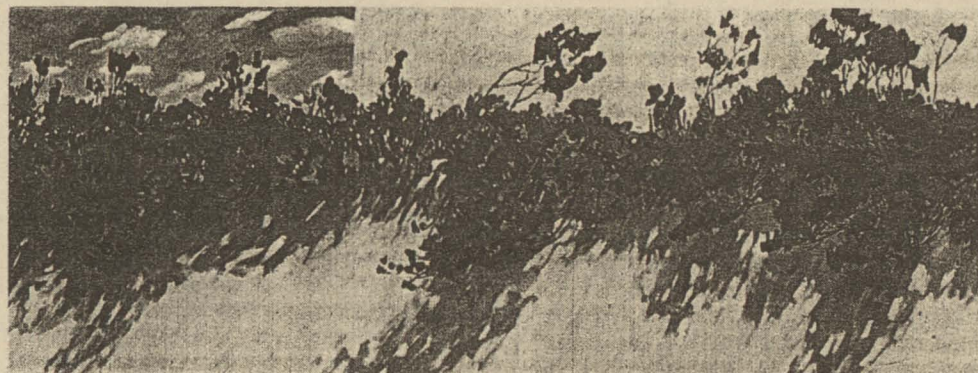
●艺术不应该停留在对客观世界的复述阶段，应是对生命、对流动着的存在、对美的哲理思考。当然画儿也不应该成为一篇论文、去图解说教。应该让画在美的娱悦中给人以智的启迪，传达情感营造境界。

●把现实时空化为心理时空要具备敏锐的艺术感觉，如把心理时空转化为画

面则需要广博的艺术修养。画面的艺术能量愈高，则愈能超越现实时空，被历史接纳。

●作品是作者心灵的外化。在艺术上我力求通过作品体现一种新的思考，包括对传统技法的理解，对时代审美意识的把握等。作为东方绘画，我认为还应在传统笔墨用线乃至书法上下功夫以探究其中的奥秘，在画面构架和造型上我追求稚拙美、抽象、形式美、符号美。将传统笔墨的审美意识组合成有较强个性印记的形式构成，强化视觉效果及画面的情态结构，尽量能体现我的内心感受。

●人生深似海，心躁难抵岸。我的画如能给您一丝美的享受，能勾起您像我一样对故乡情对田园诗的一缕眷恋，对人生历程的一点点回顾，我的心即得到莫大的慰藉了。



艺术不朽

文 / 心水 图 / 王耀麟

看着画家挥舞彩笔把颜色涂染到画布上，东西堆叠印象凌乱光影交错，强烈的表达画家内心世界的感情。任何对抽象画不理解的人眼中所见只是缤纷色彩，仿似顽童涂鸦，要能共鸣欣赏实不容易。自古以来就有知音难觅的慨叹，艺术家的交感神经特别敏捷，承受寂寞的时光因而有更多感触，这些感触又发酵为创作过程的灵光，变出作品，成就了绘画、音乐、雕刻、书法、文学等不同领域的艺术，是为人类文化的宝藏。

梵谷对色彩的浓淡深浅混合交融种种运用达至出神入化之境，他用全生命投入的创作震撼画坛。讽刺的是在他生前竟没人会欣赏他的杰作，那份不被时人认同的悲哀寂寞幸而没击倒他对艺术的执着，他因此绝不媚俗。孤独的挥涂，把燃烧着心灵的感觉转移到画布上，今天，他的作品已成了人间至宝。

艺术家要择善固执，更要择美固执，追求美是终生的目标。前卫的大师对美自比一般凡夫敏锐，像梵谷、

超越了当代所有人；投俗所好者最终必成画工，人云亦云，没有主见，不敢创新，压抑灵思，为名求利，这种人绝难望登上大雅之堂。

拿着傻瓜相机，人人都懂拍照，但要像郎静山大师，成为一代摄影宗师，则难矣哉！因为并非人人都有份能耐，会照相和摄影家完全是两种事。对技术的掌握和对明暗光线的处理，都能假以时日学好，但对美感的追踪捕捉，画面变化创造，就要靠艺术细胞的感觉了。

同是音乐，有的悦耳温

柔似水，有的震荡耳膜，流行乐都经不起时间考验；贝多芬、莫扎特、肃邦和巴哈的名曲能超越时空被全人类接受。因为至美是人类共同的财富，凡美的必会使人感动；艺术的创作因感觉而起，被接受与否也因作品有无感染力，也就是传达的美，美是永恒的。人天生就会分别声音的强弱刚柔，稚儿初生，声吵惊啼，音柔则喜，便是明证。

书法是中华民族的国宝，要成为书法家是终生以求的磨练。时下有些从大陆来的朋友，只争朝夕，从永字八法开始学也许今生都不能「成家」，于是抛弃传统，创新立异，下笔是狂草，且把天师当大师。二三十岁人已自许为「书法家」？开班授徒，反正洋学生最难分张天师的符号和王羲之的墨宝。所谓「现代书法」也是融合绘画于书艺里，并非「急功近利」者的胡闹，艺术没有捷径，更难巧取强夺，摧毁传统，破旧立新，旧的被砸破了，新的却立不起。如在浮沙筑宫殿，没有传统的根基，屋宇如何能屹立不倒呢？

文学创作也是不容有半分功利之心，通俗作品之不能流传下去，就因为取决于市场因素。凡媚俗的事物皆

非真艺术，为排行榜而下笔的著作只要潮流一过，便成明日黄花。作家的良知，取决于其作品的成败，鲜有没良知的人，其作品可以不朽。先立德而后立言，无德其言必伪，伪则不真，文章最忌虚情假义，既假自难传世。

做作家也没有捷径，作品面世，作家地位自被公认。那些千方百计混进作协里挤身理事而大印名片招摇于市，只是自欺欺人，捧着这些轻如鸿毛的「假作家」名片，真为他们汗颜。作家自然还分世界性的地域性的、但不论是前者或后者，至少都有读者，作家之名因



而被其读者所知。故提起大江健三郎、马奎斯，海明威，沈从文，冰心，川端康成，林海音，林清玄，余光中，梅新等等，谁会否认他们的作家诗人身份呢？

不论任何艺术，除了极少数天才外，余者都要能耐寂寞痛苦。下功夫学习，不求闻达，只为追求一份真善美，终生投入，无怨无悔，然后始可望有所成就。

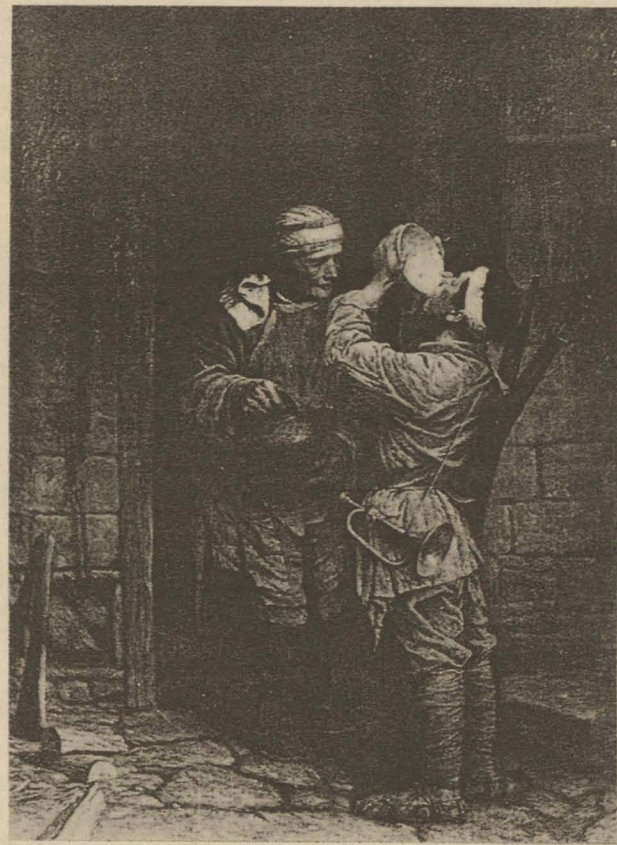
一切虚假都必被证明发现，艺术殿堂永垂于世，存在留传皆是真是美是善；暴政能毁者只是皮相，艺术是永恒不灭，一如天地，至美是和天地相融共存啊！

小华（菲律宾）

微型小说二则

(一) 听来的糗事

图 / 蔡萌萌



上个月，被一位老朋友点上当她小女儿的结婚乾妈，晚宴贵宾席的排列不是一贯性的长方型而是大圆桌，大圆桌搁置在大厅中央，比其他六十席桌高了一、二尺。四对乾爹妈加上男女方的家长十二人高高在上的围坐进餐言谈，边食边谈中，话竟转移到「舞台」题材上。其中一位黄先生是

男家新郎的乾爹，他已有八十几高龄，或许保养得法仍英挺健朗，没有老皱皱的衰态，他的座位正面向着供演唱的小舞台，或许小小舞台唤起他很多的感触与回忆，他爽朗地滔滔讲述日本时代发生的一件尴尬事。听见尴尬二字，正是「耕园」征文的题目，我注神洗耳恭听尴尬事故。

四十年代，日本皇军攻入太平洋占据菲律宾，菲律宾沦陷，日兵横行霸道，铁蹄下做尽伤天害理之事，因此有游击队的产生，黄先生晃头笑说，也许当时我年轻血气方刚，满腔的正义感，更不知天高地厚地加入抗日地下工作，由于我的热心与冲劲，被选为秘书长，职位的加冕，我更是一肩扛天下

的干！

记得有一次要召开宣传大会的一个月前，大家忙碌着筹备此次的宣传会，当天圈定的主席是一位博施济众的外省人金先生，他为了当主席要演讲，特请我这位秘书长草拟了一篇演讲辞，每天一有空就背诵着，练习了一个月，背得滚瓜烂熟。宣传大会的日子到了，他慎重地把演讲辞示范给我听，听得我又动容又敬佩，加上他的一表人才和卓定的台风，我可以想象他的演讲必定获得很多掌声。

宣传大会是日，各方人士来了一百多人，大家都是

年轻力壮，一腔爱国爱民的火炽使大会堂有热腾腾的气氛，我宣布主席致辞，金先生一身唐山装翩翩上台，他眼眸炯炯，额头汗珠粒粒，他展开演讲稿，面对台下以他为焦点的人群，倏然紧张得手脚哆嗦，手上拿着的稿纸显然如风中的枯叶颤荡着，他就这样地站在讲台上发抖了几分钟，无奈的他金口硬邦邦得张不开讲不出话来，台下窃窃私语，整个会场的人替主席尴尬窘迫。瞬时，下不了台的金先生急智被点仙棒一点点出，他收起演讲稿放入裤袋里，然后握着麦克风轻敲了一下愤慨地

讲：「各位同志，真对不起，我一想起『日本猪』，就痛恨得发抖讲不出话来。」会场有一刹死静，接着掌声如雷，噼噼啪啪震爆会场，台下纷纷赞语叫好，忽然有一位男士翘起大姆指高喊：「这才是真正的爱国志士。」金先生没有第二句话弯腰鞠躬，在震耳的掌声中稳步走下讲台。

他昂首挺胸走到我身边小声道：「麦克风有神，害得我双脚弹三弦。」我握住他的手拍拍他的肩膀以示慰藉，呀！他的手冷冷的像冰柱。

(二) 木屐

傍晚，气候该是清澈亢爽，可时代反常的蜕变，连气候都变得燥热异常，据说是温室效应。

电风扇不停息地回旋输风，总赶不出笼罩着一股热腾腾，赤身的阿扁重新穿起披

在椅背上吹干的衬衫，他不扣纽扣犹似街头的浪子半露胸襟地跨出家门，他踉踉地走出巷子，楞站十字街口，他出来只想寻风追凉，只想离开那令人窒息的阁楼，可惜树梢枝叶一点都不摇

晃，空旷的街头如阁楼一样闷热。

他双手插进裤袋漫无目标地走，走，走，隐约丝丝的音乐和竹竿敲打声钻入耳膜，他留神注视，发觉自己颇走了好一段路来到圣都小

围，阿扁好奇地也跟着人从铁杆窥望，原来是一群小学生练习跳竹竿舞，脚儿上的刻花木屐紧跟着音乐与竹竿嗒嗒地跳踏着。

木屐、木屐——使阿扁的回忆倒流到五十年前的岷尼拉。

阿扁怕赶不上最后一班电车提早到车站，他轻松地坐在榕树下的大石头翻看杂志，好一阵子，他看看腕表，撑起坐出火候的屁股伸腰哈欠，他一站离大石头，一位胸乳垂到腰际上震荡摆动的「番仔婆」（菲女），拖着木屐嗒嗒地疾如闪电顿坐下来，她像覬覦此座位已久。瘦削的小女人有着豪乳，显明是位多子多女吮乳的伟大母亲，虽是「老乳哺」可也有其魅力，阿扁把偷视胸襟的色迷眼移至她脚上的木屐，新木屐皮面上油漆的花纹鲜艳亮丽，可惜错穿在又粗又脏的脚盘上。

橙黄色的电车隆隆地停煞，搭客争先恐后地涌上，一下子坐满了整个车厢，阿扁落后登车只好靠门边站，刹时，嗒嗒的木屐踩踏声灌耳，天啊！那垂乳的番女正追逐着要开动的电车，两个乳房更颤危危猛摆起落，木屐嗒嗒声好响亮，跑，跑，跑，车笛哗哗响了，车轮缓缓启动，站在车门的阿扁及



时伸出手抓拉番女的手臂帮她上车，噢！为什么柔若无骨，他电光石火间使劲捏紧猛拉地把她拉上车，一阵哗啦欢呼拍手声回响整个车厢。

气喘喘汗淋漓的番女抚摸着被抓痛的地方，她弯腰拿起脚上的木屐往阿扁额头狠狠一敲愤忿地骂：

「BASTOS（下流之意）！你什么不好抓，为什么抓我的乳房？」

一阵迷了方向的清风掠过，掠起阿扁一脸的倒楣相，五十年晃如昨日，他助人一臂的义举，竟因紧迫而抓错地方地招来木屐的挨打，他按抚额头仿佛肿瘤仍隐隐作痛。



一个正在搜寻心声的 美术工作者

蔡长璜译

黄海昌有一段耐人寻味而又意义深长的告白：

“起初我的志愿是写作人，但我无法书写优美的马来文辞、对于华语更是一窍不通。我希望成为一名音乐家，却又不怎么精通音乐。你可以写明说美术工作者是我第二，甚至第三的选择。”

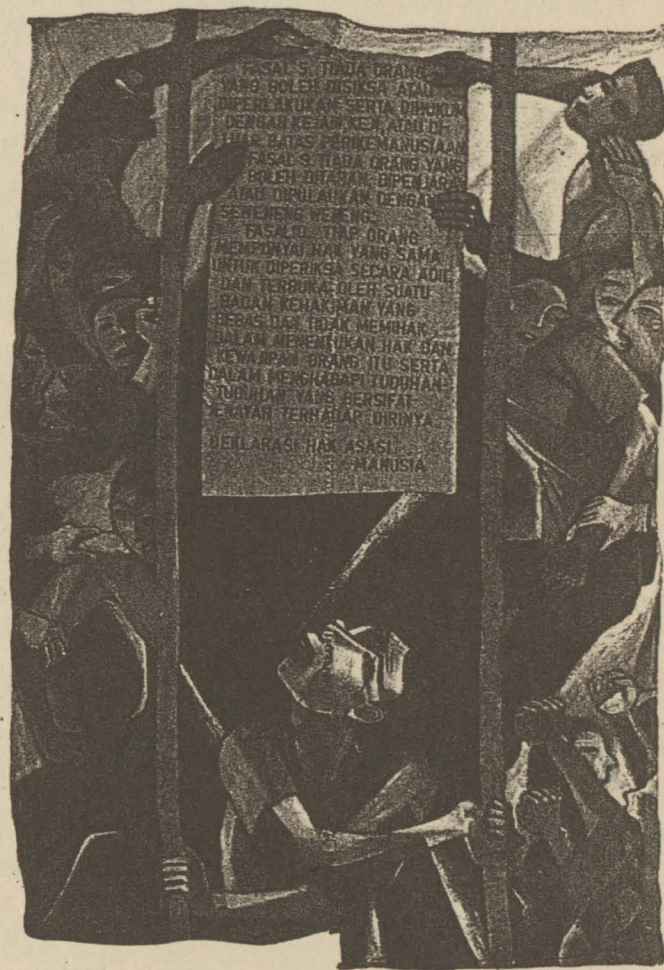
这毕竟教人惊讶；当你获悉此人虽拥有纵横的才华和灵慧的洞察力，但成为一名美术工作者并非他最初的意愿。然而，更重要的是，这一段说白让人再三省思，因为他一语双关地道破了与他同属一个时代的美术工作者、写作人、音乐家、舞蹈家和电影制作人此刻的隐忧。即是如何塑造一种独特的本土属性，并以道道地地的马来西亚语意来表现之。但它绝非说而已那般简单。

在刚独立的后殖民地遗荫下生长和受教育，我们横跨在东西方两大文化体系之间。虽然在情理上、精神上，我们都明了身为本国子民的意义，但却碍于难与行动溶为一体。因为，在知性和美学层面上，我们仍旧滞留在一个极大的限制上——殖民化。

换句话说，黄海昌被双重的“殖民化”。他曾经留学美国九年，初时乃在有浓厚抽象艺术背景的大学研修纯美术，而后受聘任麻省大学的驻校画家。他那些强烈批判美国社会的画作，为自己换取了日渐跃升的声誉。

“我原以为自己能够在欧美国度大展身手，”他忆叙着：“岂知后来才惊觉这并非自己真正的心志。在那里偶而也会遭遇到排斥异文化的问题；同时，艺坛上充斥着浮光掠影。我比较倾向关怀社会民生的形式，借此传达讯息或课题。”更叫人深思地，他补充说。“我发觉自己生存在一个文化真空中！”

这名美术工作者立誓要搜寻一种文化属性，终于在



一九八六年如倦鸟般回归故土，从此经历了许多欲开创本土属性的美术工作者所走过的相同心路，即是绕着自己熟络的领域寻根。开始时他涉猎了含有史诗般和神秘

模式的马来文化，完成了以 Kuda Kepang 和 Tasik Cini 为创作基础的绘画结晶。随后在首度公开展示时，即因其特异性而引人注目。根据在 Tasik Cini 身历其境体

悟后的画作中，他描绘着一名原住民妇女庄重地泛舟湖面，其头顶上穿戴着一个塑胶桶。如此荒诞地拼接了原始和现代的同时，也反讽着伺机待袭的文明进程。

然而，他随后便自我总结这段回顾溯源里渗溢着浪漫情意结而宣告失败了。“当我回来后，便开始深入去挖掘自己的根，却也因此被困在其中。这是许多第三世界的美术工作者常常面对的问题，他们以为大量地挪用文化符码便是表现了民族属性，实际上是愈来愈虚无空洞。”他引用 Wau bulan 为例子：制作和玩放风筝在于乡间社群是一种民众交流汇聚的形式，若将此内涵的延用排除在外，便剥夺了它原来的意义。

他唯有回归到比较属于当代的课题上创作，令人留下深刻印象的作品有演化自一九八七年“茅草行动”事件的〈禁锢〉和关于掠夺民权的〈焦灼的大地〉。在这些易于撩动和激怒人心的作品中可窥探出他受到南美洲壁画家如里维拉（Diego Rivera）、西盖罗兹

（Siqueiros）和奥罗兹可（Orozco）等人的深钜影响。与此同时，这些作品也证解了他所掘发一种属于当代的、国际的，也是马来西亚的惯用习语。

马来西亚化的元素并不仅仅限于他传达的课题或刻意运作的人物形态，也涵括了结合国语书写的文本和图象的手法。该幅〈禁锢〉中摘录了一小节国语译写的国际人权宣言；而在〈焦灼的土地〉里则手绘上印尼民族诗人连特拉（Rendra）的诗作。“我对文本深感兴趣，往后仍会继续引入我的作品中，有些人认为这是文以载道、也有人非议我搀杂不清。他们指责说这造成我的作品不够纯粹、也近乎庸俗。但我乐于视之为补语，以便把讯息传达给更多的观众。”

毕竟，黄海昌把自己定位在群众代言人的角色中，非常类似他所推崇的南美洲壁画家群像一般。对他来说，艺术创作并非仅仅为了达到自我观照或省思的目的，更重要的是“直接地透露出我们的遭遇和问题”，

具体化了世态、贫穷和剥削等民权课题。由于这种种的倾向使他被归纳为批判型美术工作者，但他却未加以辩驳。

由于有着关怀社群情操，他趋向以概念和研究为本位的形式作画。他往往以一种急欲了解主题的欲望去开始每一项计划，而这股求知欲则会诱使他到资料中心、档案局，甚至是向相关者求证。然而，他不否认这样的态度造成画面中少了自然天趣、也较依实论据。但当他开始经营画面时，理论总是自动退让给潜意识来主导，看来这名美术工作者尚可潇洒自如的应对着。“我描绘的时候是凭着自我和直觉的，但终究无法从资料与研究中抽离开去。”

纵使暂时搁下他步步为营的考究构思，黄海昌自觉到自己所选择的媒介始终有其限制性。其中形成一道最大阻碍物的，便关系到我们认知和看待艺术创作的不足。他评述说：“我们都被拘禁在『艺术品为占有物』（Art as Possession）的囚笼里，这是一名美术工作者

常会自我辨证的问题。你总是希望能够靠艺术养活自己，但却不情愿被商业役化。”

为了能够完全热拥批判世态的绘画而又无须困顿于自我矛盾中，黄海昌的创作方向和“画廊艺术”（Gallery arts）背道而驰，同时也不断去实验他种媒介的可塑性。“不同的媒介将允许你运行不同的意念。每一种媒介都有着一定的表现力。”

他对于录影此种新兴媒介尤感兴趣。“我时时都在留意移动的形象，所以当我在去年获得机会时，我告诉自己必须试一试”他解释道。更加有意思的是，录影这种媒介始终无法将他的主题概念质变成客观物体。基于此特点，他不惜重金投资在其第一件录影艺术〈肃清〉——一部具实验性的记事作品之上。

虽为初次尝试，〈肃清〉不愧是拥有企图的计划。这件录影作品摄制了日据时代，我国各族同胞被“肃清”的雪冤怨情。它重新收集了数位从那充满酷

虐、奸杀、侮辱、逃难的时代怒海余生的目击证人的口白。配合一幅二公尺高及三点七公尺宽的油画巨构、荧光幕上演绎着动态的历史性场景、旧影片剪辑、报章摘要和歌谣，驳接成一部历时廿七分钟、透视惨痛的战争和蝗军铁蹄下的哀怨。

紧随着〈肃清〉的步履，黄海昌已逐渐趋近创作真正属于马来西亚的艺术

了。这些声音和图象是那么亲切、熟悉，但通过他的透镜分解和作者的敏感，却成功的赋予它们新的诠释。也因为它们的复新，这些故事和那一场教训务必引导我们去接受敦劝和求是于实，唯



有如此，我们才会做得更好并受人注目。

（原文：An Artist Find His Voice 由 Tan Joo Lee 撰写，刊于 Visage，1989年7月号）

艺术时空的重建与改造

——当代小说叙述技巧论三题

文 / 刘海涛

对于艺术文本里的事件，我们可以运用延宕、突转、错序、遮掩、插入、串连、变角、换点等各种各样的叙述技巧来完美地表达作家意图和叙述主旨。对于艺术文本里的形象，我们可以运用的白描、烘托、隐喻、象征、夸张、怪诞等各种写实的或变形的描写技巧，创造出新奇生动、蕴藉隽永的描写文本。对于艺术文本里的内涵意蕴，我们则可以通过运用时空交错、点面铺展、意识流动、画面拼贴、反跌对比、逆向释悬等特定的结构技巧，强化艺术文本的内涵意蕴，显豁作家构思时的主观情志。

1. 时空交错与点面铺展

任何事物都有时间和空间二个基本存在和发展形式。当我们把艺术文本里的所有事件组织为一个有机整体时，可以以“时”为序，按照时间发展的顺序来结构文本。这是最常见、最基本的文本结构方式。作为文本的结构技巧，我们可以把上述两种方式叠加在一起，形成“时空交错”的艺术文本。时间交错有二种基本形态：

第一种是把时间推移的顺序作为事件发展的结构经线，把空间位置的变换

作为事件铺叙的结构纬线，这样便能把同一时间、不同地点发生的事件，交错叙述。美国作家克莱尔·萨夫安的报告文学《冰河英雄》共有15个文本单元，除最后一节为总结性文学外，凡属单数序列的文本单元便用来叙述佛罗里达航空公司90号班机的遇险和抢险的过程，在文本中，则作“下午2时15分”、“3时37分”、“4时1分”……等时间数字，明确地标示飞机失事事件的时间过程。而凡属双数单元的文本内容，便是脱离时间经线，插叙文本主人公舍己救人的英雄威廉斯的生平事件。这样，这篇作品的文本结构便成为：飞机事件（时间）——人物往事（空间）——飞机事件（时间）——人物往事（空间）……时间和空间互相交织，既渲染了飞机失事的惊险性，又突出了人物的舍己为人的高尚品德。叙述不但有条不紊，更重要的是通过时空交错，写出了威廉斯在关键时刻舍己救人行为思想必然性，披露了这个英雄故事背后隐藏的内涵意蕴。

时空交错的第二种形态是把艺术文本里叙述的完整系列事件通通打乱，重新组合。组合的原则是现实时空与心理

时空互相更替，按“现实时空——心理时空——现实时空——心理时空”的次序重新编排艺术文本的时空。王蒙的中篇《杂色》的中心事件是曹千里在风雨山路中的种种内心时空的往事不断地插入现实叙述流程。张至璋的短篇《路》的中心事件是主人公狮仔得知自己的妻子被阿朝诱惑时操起柴刀冲出门要和阿朝拼命，但冲到阿朝房旁时便丢掉柴刀放弃复仇。狮仔的思想巨变灵魂搏斗的过程在艺术文本中也经历了一个这样的时空交错的过程：冲出门复仇（现实时空）——回忆妻子背叛（心理时空）——在三岔口（现实时空）——想妈妈的死（心理时空）——冲到坡底（现实时空）——想到爸爸的期望（心理时空）——冲上坡（现实时空）——想到爸爸的死（心理时空）——放弃复仇（现实时空）。狮仔灵魂剧变的过程之所以让读者信服，时空交错的叙述文本这里起了关键的作用。作者对事件的时空之所以做这样的结构，目的是为了揭示文本心中事件蕴含的生活哲理。

在艺术文本里要想将无序的生活事件转化为有序的故事情节，必须将事件中的作为构思核心的人或事确定为艺术文本的叙述点。这个点的移动便形成了一条叙述线。在叙述线上还将切进具体的叙述面。叙述点是艺术文本的核心，叙述线是艺术文本的筋节和脉络，叙述面是叙述点在叙述线上展开的具体场面描写。这些都是在艺术文本里叙述事件的最基本的结构方法。作为艺术文本的结构技巧，我们可以在确立叙述点后，省略叙述线设置若个叙述面围绕着叙述点做移动式铺展。这叫点面铺展结构技巧。

周梅森的长篇小说《此夜漫长》的叙述心中事件是工商行周行长被劫持和被解救的过程。它的文本意蕴是通过生活中这一突发非常事件，真实地揭示改革开放后种种人物的深层心理和错综复杂的人际现象。围绕周行长这个叙述点，全部作品铺开了一楼李四民，二楼白副行长、三楼的沙导演、四楼的司徒校长、五楼的记者邓代军等5个人物活动面，每个具体叙述面在展示主人公的故事时虽然都有插入和遮掩等叙述技巧，但整个叙述面却像桔瓣一样围绕着叙述点而做移动铺展。一部30万字长篇小说的艺术文本时间只是从晚上七点到早晨七点共12个小时，然而5块叙述面的组合内容和移动式铺展，却十分丰富地复呈了一个立体的叙述。它没有叙述线索而时时有机智巧妙的因叙述面在铺展过程中的叙述中断和跳移，正是这种中断和跳跃，整个叙述进程显得更加自由灵活。这种结构技巧创造的叙述文本挣脱了线性叙述的束缚，突出了生活事件的立体性共时性，而生活事件本身包融的内涵得到一种巧妙机智的暗示，读者因此获得了一种更走近生活真实的阅读愉悦。

2. 意识流动与画面拼贴

建立在西方詹姆士的“意识流动”说、柏格森的“心理时间”说和弗洛伊德的性心理学基础之上的意识流创作热浪已经退潮了，但是作为一种艺术的结构技巧却渗入当代各个文艺部门的创作中。意识流的结构技巧对于传统叙事文学的线性结构技巧是个突破和革命。

意识流的结构文本也有一个叙述点，但这个叙述点不是做同一方面的线性叙述运动。它依靠人的心理活动中自

由联想的方法，由一个叙述点流向与它有因果、相似、对比、类比等各种关系的事物。古代诗歌文本从瑞雪联想到丰年，这是因果联想；秦牧的散文文本从榕树的气根联想到老人的胡须，这是相似联想；李国文的小说文本从月食联想到自己和民族的灾难，这是类比联想……自由联系的方式使得意识流艺术文本的叙述点可以向四面八方辐射，叙述线不再线性延伸，而是无法成形的扭曲、辐射、错断、跃迁……这样的文本结构，已经完全突破了时间和空间的限制，它不再强调叙述事件之间的因果关系，不再注重主客的界线，而呈现出网式、辐射式的结构形态。

这种文本结构形态为表现人物的复杂意识和内心世界提供了极大的可能性，为文学艺术开拓了一个表现人类思维活动和潜意识活动的新的领域。它在具体操作方式上有直接内心独白、间接内心独白以及感官印象记录等。叙述人用第一人称的方式直接把人物的内心意识中的语句和词汇表达出来，这叫直接内心独白。采用第三人称（有时甚至采用第二人称），由叙述者转述主人公的意识，外化人物的内心语言，这叫间接独白。这种方式与传统的心理描写中的“内心分析”方法类似。采用一些新奇的词语和奇特句式模拟人的意识流动，客观记录人的感官印象的特殊经验，这是感官印象记录法。《尤利西斯》的第8章，曾用模仿肠胃蠕动节奏的语言来描写人物在饭馆吃饭时的意识流，第15章以混淆主客观界线的方法描绘肮脏黑暗的妓院生活，最后一章用了不加标点的文本来记录人物睡意渐浓的情境。上述三种操作方式的实质是艺术文本表达



了作家或人物未被严谨的外化语言整理过的部分或全部心理内容及过程，这种艺术文本的意蕴是新鲜独特的，也是任何一种传统结构技巧无法取代的。

蒙太奇的原意是指电影画面之间的剪辑和组合，当文学体裁将这一技巧移植于文本的结合，就是指作家为了突出主观情感和文本意蕴将一些外表看来没有直接联系的生活画面和故事片断进行新的组合和拼贴。

蒙太奇结构文本也有一块一块的叙述面，但它的叙述面与点面铺展技巧不同。点面铺展的面是围绕着一个明确的中心而作移动的铺展，每一个面都是一个独立的叙述单元，里面仍可串起插入与补足的叙述内容，而面与面之间都与围绕的叙述点面有直接联系。蒙太奇文本的面往往只是一个独立的单纯画面，每个画面原来没有叙述点来聚集它们，只是当这外表看来互不联系的面拼贴在一起时，它们才碰撞出一种新的原来各个面都不具有的文本意蕴。这是蒙太奇技巧获得理论支持和艺术生命力的关键。前苏联电影艺术家库里肖夫和普多夫金曾做过一个著名的试验。他们分别拍了四个镜头：A、一位名演员的毫无表情面部特写；B、一盘汤；C、棺材里面躺着一具女尸；D、一个小女孩在玩一只玩具狗熊。当他们把第一个镜头和其它三个镜头分别组接后，就发现了迥然相异的情绪感染和心理效应：A与B组合，观众感觉到演员对着那盘汤表现沉思的神情；A与C组合，观众感觉到演员在那具女尸面前是一幅悲伤的面孔；A与D组合，观众却感觉到演员对孩子表现出喜悦的神色。而这“沉思”、“悲伤”、“喜悦”等心理效应都不是原来每个画面所具备的，而是二个画面组合后新增加的内涵。这个试验证明：造成影片的不同情绪的反应，取决于镜头、画面的组合，而不是镜头、画面的内容。因此，在文学艺术的创作中，作家想传达的文本意蕴也可以通过精心选择不同时空的叙述面，并机智地将它们拼合在一起，让各个不同叙述的内涵在一个有机系统中创立新的深刻的文本意蕴。

黎毅的《挽歌》（《亚洲日报》1995年1月28日）拼贴了4块画面：主人公5岁时和邻居小红不小心打坏了爸爸的小瓷瓶，他担心害怕；15岁时因数学英文不过关拿不到毕业文凭，他夜不能寐；35岁时夹在妈妈和妻子的矛盾中，他苦恼得直想哭；65岁时被子女嫌弃，他难受得无地自容。这4块画面组接后包融了丰富的生活内容，且突出了一个极富概括性的文本意蕴：人的一生与社会永远处在不协调的矛盾之中。这个文本意蕴正是4块画面拼合后才产生的。

3. 反跌对比与逆向释悬

对比就是将同一艺术文本里的不同事件、不同人物、不同画面，或者同一事件、同一人物的开端与结尾、前期与后期拼接在一起，这样便能鲜明有力地显露文本意蕴。所以对比是一种强化作家构思和文本意蕴的常见的文本结构方法。

作为文本结构技巧的反跌对比，是一种在一般对比的基础上着眼于更突出文本意蕴和更讲究表达效果而形成的创作主体结构艺术文本的熟练技能。茅盾散文《香市》的文本由二部分结构而成，第一部浓墨抒写往昔香市的盛况，第二部分极致渲染今日香市的冷落，这是典型的对比结构。然而茅盾在叙述香市盛况时写到那时的杂耍、百戏水平低，但观众非常多；在叙述今日重兴香市时写到正宗的“南洋武术班”的高水平表演，然而观众却出奇的少。这二个叙述面包含了反跌的远距离对比内容：江湖草班的表演，水平低，但观众多；而正宗的武术班技艺高超，而观众却少。这就叫反跌对比。这种对比技巧比

起一般的过去与今日的对比来，却使艺术文本展示了更深刻、更醒目的意蕴——大革命失败后的中国农村自然经济正日益走向凋弊和破产。

反跌对比技巧要设置二重有联系的对比内容。从“水平低”到“水平高”这是第一重对比，从“观众多”到“观众少”这是第二重对比，当这二重互为联系的对比在一个文本内部交织在一起时，它的对比质和对比量明显地超过单一对比。它的文本意蕴也将得到一种艺术强化。

在艺术文本里设置悬念结构也是常见结构方式。在艺术文本开端，先制造一个悬念来引发读者的阅读期待心理，在艺术文本中端通过叙述相同的或相异的生活事件来进一步强化悬念，进一步绷紧读者的阅读心弦，最后在文本的尾端释消悬念，完成人物形象的塑造和点醒艺术文本的立意，这是悬念式结构的常见的艺术程序。作为艺术文本的结构技巧，对艺术文本的悬念不是做一般的

释消，而是使悬念释消后的事件真相与悬念强化时作家有意导引的方向刚好相反。这就叫逆向释悬结构技巧。

逆向释悬文本最容易给读者一种出乎意料的震惊。在一个悬念的多个方向的释消中，读者最想不到的就是逆向的结局。在文本中端强化悬念时，这种技巧要求作家要有意导引读者做与结局相反的猜测，这样才容易制造悬念导引和释悬结局的相反效果。美国影片《八音盒》围绕着“父亲究竟是不是被控告的战争罪犯”的悬念展开情节，女儿作为辩护律师排除了一个又一个的指控，观众已预测了父女胜诉的结局，但是影片最后结局——八音盒出示了有力的证据——父亲正是那个战争罪犯。结局与观念的猜测刚好相反。逆向释悬的结构技巧创造了一个有意外结局的艺术文本，这不仅给读者一个强烈的审美刺激，同时也促进读者深思包融在文本内部的深层意蕴。



章亚昕

借助诗意来超越时间与空间的局限性，使想像力、创造力、生命力成为打破困境的精神动力，在发展变化的文化环境中始终面对真实的自我，因而一切规范与秩序均是相对的，它纵然盛极一时，也会成为明日黄花，故照耀千古者，唯诗意两字而已。在我的心目中，这就是华文诗学的文化相对论，无论古今，亦不分中外，它都代表了华夏民族的重情文化传统。

王润华指出：

华族文化面临的危机，从70年代以来，可以说是最受关注的课题，因为人人将会变成鱼尾狮。其实失落感、彷徨感、恐惧感并不限于文化精神的层次上，新加坡国家社会各个层面的变化都引起华人的不安，大家都怕在急速的变化中，自己会

变成一个怪人。①

唯其如此，诗人更加钟情于诗艺，在变动不居的世界里，一切都可以用意象来加以把握，诗意最能来表达“浪子”的情怀。所谓“慈母手中线，游子身上衣”，海外已非本土，文化环境与文学传统皆构成别样的天地，然而诗思多变，恰恰便是华文诗不变的本质所在，洛夫如此，叶维廉如此，王润华亦如此。诗意乃是远行万里的不系之舟。

王润华的诗意，最初萌发在他书桌上的小小花盆里，那四季长青的花，那生趣盎然的盆景，会使诗人记起儿时看惯的风景。这并不仅仅是复苏的童心，我曾经提到，“诗人阅世既久，人间世态烂熟于心，一丘一壑、一草一虫中，均可以包容过人的见识，种种悲欢哀乐浓缩于一个焦点上，那么这一点也就特别地让人回味。”②在小花小草面前，

诗人难免会“以形媚道”，采取“君子比德”的抒情策略。然而童年的回忆就像文化的传统，往往会构成精神生活中的“年轮”，包含一些更深刻、更本质的东西，令人难以割舍。诗人要在急剧变化的时代不迷失自我，就必须抓牢记忆。在工商业化的都市生活中，也许一片绿土，便足以象征心灵的故乡。

诗集《橡胶树》即是如此。那南洋的橡胶园，非但是诗人儿时的“天堂”，而且也是来自拉丁美洲的“移民”，又正是早期华人的象征。王润华在橡胶园消失后去写橡胶树，其意义非同寻常，他是以审美的形式来重建其心灵的故乡。诗人说过：

热带雨林是野草树木的天堂，水果的王国，神话的渊薮。在我心里，这一块南洋的乡土，就只剩下

王润华：华文诗与文化相对论

这一些景物吗？我常常在域外奔走，心里的乡土几乎都遗落了，现在我正在天天把这土地扩大，让更多属于这土地的生长起来。请耐心的等一下吧，一旦我填土的工程完成，将会有更多南洋的景物生长起来。

这种“填海工程”实在是寻找精神生命的本真境界，是以诗意来重建心灵的故乡。尽管生存环境变了，尽管文化氛围变了，最重要的却不是适应新的秩序与规范，而是守护那片心中的绿土，亦即保护民族文化的活力。永远回味的记忆，本来就是生存的根本。

王润华的现代诗，即写实，又有幻想；既抒情，又有知性；既力主新诗的再革命，又继承了华文诗的优良传统；既强调地方色彩，又古今中外兼容并包。这就是体现文化相对论的华文诗学。《橡胶树》看似浅显，却又韵味无穷，就审美知觉而言，他倾向于细细品味，获得更多的言外之意和味外之味。诗人对司空图《诗品》深有会心，颇喜爱那种“落花无言，人淡如菊”的艺术境界。所以在内容与形

式的比例上，他以简约之美见长，而不以繁丰之美取胜；在艺术形式的色彩比重上，更注重含蕴深厚的平淡境界，而不崇尚藻饰雕琢的绮丽风格；其语言艺术的审美趣味，则讲究于通俗中见典雅；其艺术表现的意象构成，又倾心于豁显中见含蓄，其艺术构思的结构特色，也就于精细工巧之中保持了天然本色……如在《橡胶树》这首诗的第二节中，早期华人的南洋移民史已浓缩在写意的意象里：

没穿衣裳的橡胶树
每一棵都是瘦骨嶙嶙
而且身上刀痕累累
我知道它正在盼望
雨水回来热带丛林
替它换上绿色的新衣裳
替它戴上淡黄色的小花……

那是一段在贫困艰辛中奋斗追求的心路历程，若非诗人惜墨如金，实不难写出关于移民心态的史诗；然而细细品味之后，我们发现王润华这几行诗已经包容了极丰富的感悟，正是司空图所说的“不着一字，尽得风流”，诗人不必多说，一切尽在直觉暗示之中，读者可以用联想来加以阐释与发挥。

王润华写诗，主张感性和知性并重，反对非此即彼，割裂经验与思想。他能巧妙地运用即物主义表现手法，而其成功之处，又主要得力于历史感。诗集《橡胶树》乃是南洋乡土诗集，从《热带水果志》、《南洋风物记》以及《裕廊外传》等等名目中，却又使我们联想到明清笔记。读起来诗如清澈的流水，在清淡宁静的外表下，却还有情思的暗流，表现出一个时代华人共同的内在心里，故虽无波涛汹涌之势，却不乏强大的冲击力量。像《合欢树》这首诗就是如此：

园艺家们不许我站在
高速路旁
因为我的枝干温柔又脆弱
我的本性天真且好动
常常将劣根性暴露出地面
成年以后
粗暴的季候风折磨我
甚至把我兄弟的尸首
抛在路上

“合欢树”的意象，可以象征华夏民族的重情文化传统，以及华人由此而产生的生存困境。面对工具理性的时代，民族的生命力受到了严峻的考验，“爱情如枯叶/一旦掉落地面就不见形

迹”，诗人遂叹息自己那“带着感伤和脆弱的血统”，因为重情文化传统的断裂，也就意味着诗意的流失：

藏在树梢顶上的花
如一缕缕白蒙蒙的云烟

只开给漂鸟们看
若“花”是美的象征，这诗意又正是漂泊者的心事呀。如此情怀，实在是对南洋华人主观心灵极具历史感的深入探索。

综观现在与过去，历史感便造成了有传统的诗人。以大自然的风景来作为自己的写照，天人合一也正是华文诗的传统。《山水诗》这部诗集与《橡胶树》又有所不同，因为王润华的审美视野越来越开阔了。物我两契之后，诗人始能内外合拍，令诗思自由地出入往来于古今中外之间，而历史感本就需要有现代感来加以支撑的。他的主张是：

美必须有内涵，
尤其要有哲理内涵，
我尝试学王维，像他的禅意、说玄悟道的哲理，表现在一种空寂之中的山水里。他完全摒弃演义性，分析性的语言，排除知性的侵扰，让理性完

全消融在景物中。④

读到像《牧牛记》、《远国异人记》时，读者也许会惊异，诗人为何一步步走向古典？其实诗艺高下并不在于师今师古与师西师中，当现代诗出现固定的模式，选择古老的题目，反而是一种走向后现代主义的前卫姿态。他貌似写实，实为解构，于说玄悟道之际，不觉已进入了“超以象外，得其环中”的境界。犹如《牧牛记》，是他看了鼎州梁山廓庵师远禅师所作的《十牛图颂》有感而作，虽然以小说戏剧化的叙事方式来加以处理，但通篇构成了整体性的象征，表现人如何由迷失本性又寻觅本性，一步步的走向自然的境界，于是，秩序是相对而言，规范也是相对而言，“牛”若是诗，那么“人牛俱忘”，才能“返本还原”，这种禅悟便使诗人“走出门外/见山不以眼/听水不以耳”……

又如《远国异人记》，则是他读《庄子》以及《山海经》后有感而作。荒诞不经的神话被抒情主人翁讲得趣味横生，其中又不乏历史感与现代感的相互对照，那首《三面一臂国》即是如此：

颞颥一刀砍断通天之

路

我们这些子孙
便只有一只手臂
流落在海外西方的荒野里
再不能用双手
统治我们的锦绣山河
我们每个公民
却拥有三个脸孔
一个对你嘻笑时
其他二个却背底里哭泣

一个在绝口称赞你

其他二个在后面咒骂

说是远古的神话，却又有现代的人生经验；道是深沉的哲思，却又有超现实的艺术情调。诗人从中找到了现代诗的自我超越之道，于谈玄说怪之间，展示了现代人的命运与海外华人的困境：当我们以智力取代了体力，也就“流落在海外西方的荒野里”，那“三面一臂人”便像是“鱼尾狮”，处在一种人格分裂的文化断层状态，相互交往时所表现的一切，已不再是真实的自我。这样一种引人反复回味的情思，并不出之以繁复的意象语言。意在言外，又道出人性深处的种种无奈与悲哀，这种诗思非中非西非今非古，却又亦中亦西亦今亦古，而禅者的思索就带有超现实的意味，而现代诗的意

象本就带有神话的情调，对于王润华，山水诗并不仅仅在于描绘自然美。

后现代主义的超越性，恰恰就在于反叛分门别类的森严界限，打破秩序与规范，这种艺术精神对于诗人创作的影响，则在于追求陌生化，充份发挥自主的创造力，于非诗之处探索诗艺发展的可能性。重创意求发展的华文诗，本来就具有不拘一格的艺术特质；而山水诗的艺术传统，更看重诗人内宇宙与外宇宙的精神契合，以天人合一的姿态，跨越主观与客观之间的界限；所谓禅意，也无非摆脱语言和逻辑的奴役，并由此获得心灵的自由。当文化相对论渗透了诗意，王润华就在《五月花的寂静》里惊喜地发现，色即是空，空即是色，一切都是相反又相成，否定性思维却又正是对于自身更大的肯定：

金石在最寂寞的时候
才听见自己美丽的声音
火光在最黑暗的深处
才看见自己灿烂的火焰
鱼在江湖的水底
才发现自己的逍遥
抒情主人翁不动声色，却已

经领悟了文化相对论的精要，而自我的价值也就在否定性的超越过程之中。铃木大拙认为，“禅的‘虚无’不是全然的否定。禅有其独特的肯定。这种肯定具体的、自由、绝对的、无限的。禅永远是‘活’着的。禅的全部目的是和生命融合，捕捉人生各个方面的永恒的价值。”⑤唯其如此，诗人在《剃发记》中叙述落发、更衣、净身等等，甚至提及师兄弟有可能“为了取暖/把一尊尊木佛劈为柴薪/丢进火炉里燃烧/让火焰进一步证明/真佛心中应有的舍利子”。异想方能天开，这意味着匪夷所思才会人心大快，乃是一种反权力主义的人生态度，可以用来象征诗人的创意。

文化相对论，显示出一种成熟的移民文化心态，不拘泥于传统的文化权威，也不屈从于新的文化权威，而是在过去与未来之间，在经验与机遇之间，自主地把握现在，自由地去从事创造。因为众生平等，并不仅仅是佛门的信条，也不仅仅是艺术的律令，它首先就应该是一种反权力主义的人生态度，由此出发，才可能有所追求，有所超越。王润华曾经在《买鞋记》中说过，

当他在美国买了一双“舒适的鞋子”，结果“忘了双足”，

我甚至忘记
应该靠左走还是靠右走
走在中国人的前面
还是美国人的后面

抒情主人翁自嘲的这种移民文化心态，很具有普通性，即使在本土，发生大变动的时代，也往往会发生的。只要非此即彼，必定会顾此失彼，甚至无所适从。诗人若能保持自主的判断力，自由地从事选择，即使不写山水诗，人生万物也无不是他心中的山水。在一九九二年五月新加坡出版的《五月诗刊》上，有王润华的诗作《传真机》，看上去好像在赞美工具理性的成就，其实却是用拟人手法来引起文化人格的联想，表达一种对于权力主义人生观的讽刺。对于“老板”，“传真机”自然是很忠实的，然而这忠实也只是一种工具的忠实。这种现代人的文化寓言，其艺术手法看似平面的写实，其实却深不可测，代表了诗人在华文诗创作中新的探索。

王润华是一位很有成就的华文诗人，只要不故步自封，不断发挥自身的潜能，相信他在艺术上会有更远大

的前程。

注释：

- ① 王润华：《从浪子到鱼尾狮：新加坡文学中的华人困境意象》，载《从新华文学到世界华文文学》（新加坡潮州八邑会馆文教委员会出版组，一九九

四年），页四七。

- ② 章亚昕：《雕虫非小技》，载赵镇琬诗集《雕虫集》（台北人类文化公司，一九九二年），页一至二。
③ 王润华：《橡胶树·自序》（新加坡泛亚文化事业公司，一九八〇年），页四。

- ④ 王润华：《我一步步的走向自然山水》，载《山水诗》（马来亚图书公司，一九八八年），页五。
⑤ [日] 铃木大拙：《禅者的思索》（北京中国青年出版社，一九九一年），页二五。

蕉风双月刊订阅办法

☐ 蕉风双月刊每本售价 \$ 1.50

☐ 蕉风长期订阅价格：（包括邮费在内）

本国：六期 \$ 9.50，十二期 \$ 18.00。

海外（平邮）：新加坡、汶莱——六期 \$ 14.90，十二期 \$ 28.80。

其他国家——六期 \$ 16.70，十二期 \$ 32.40。

海外（航空）：美国——六期 \$ 34.10，十二期 \$ 67.20。

菲、香港、日本、中国、台湾、印尼——六期 \$ 25.40，十二期 \$ 49.80。

英国、法国、瑞典——六期 \$ 31.10，十二期 \$ 61.20。

☐ 订阅者请将订费换成支票或银行汇票或邮政汇票，连同下列表格挂号寄交

MALAYA PUBLISHING & PRINTING CO. SDN. BHD.

No. 10, Jalan 217, 46050 Petaling Jaya, Selangor, Malaysia.

蕉 风 订 阅 单	姓名（中英文）	
	地址（英文）	
	订 阅 期 数	期起至 期止。共 期。
	订 费	\$
	备 注	

（因为马来西亚邮票加价，故订户订价也随着调整。）

后现代的冷热风景

陈旭光编的《快乐餐馆里的冷风景》评介

到现今，后现代主义已在台北喧哗了十几年，这几年有关现代性与后现代性的书便多得不得了。可对于中文读者而言，后现代的文本总会给人一种冷凝的感觉，就像陈旭光编选的这本有关中国大陆的后现代主义诗歌诗论选的标题《快乐餐馆里的冷风景》所标示一般。其实，后现代诗歌有一点像现代都市里的快餐馆所提供的快餐一样，可“风景”却应是热的、热辣辣的。

对一般未读过壁华编的《诗群大展》（1986）及去年出版后的《朦胧诗集》的读者而言，北大去年出版的这本《快乐餐馆里的冷风景》应是值得一读的一本书。后现代诗在于解构了意象、主体甚至语言之后，诗人要做的无非是现象学里所提倡的“现象还原”，把现象不加修饰地摆在我们面前，任我们饕餐；他们要做的无非是玩符具（signifier）的游戏。诗人直抒感觉（不是情

怀），优雅高尚、低下庸俗、古今中外都可能被杂揉在一起，载道或忧患根本就不是他们所要做的；他们的诗歌可说是彻彻底底地解放的、民主的，所以有许多诗人诗论赞赏讴歌美国诗人惠特曼即应从此角度来理解。

后现代诗歌的语言混杂未必是“灾难”，至少我们还觉得他们写得像超现实主义所提倡的“自动语言化”，故其“语言灾变”、“混乱”乃至“崩溃”都应是一种众声喧哗式的狂欢、游戏、把所有的界限、藩篱都打破。在这种角度之下，我们发觉的他们所展示的不尽“冷”，而且是“热辣辣的”风景风光。

他们这些诗人嘻笑怒骂，有时把你我时空等界限座标全都打翻。例如，于坚写诗常给作品编号，然后在文本中扯到许许多多写诗朋友的名字，像写给“小丁”的这一首《有朋从远方来》，其中提到

我们坐在南方的一家旅店
一见如故
像两个杀人犯 一见如故
你告诉我许多外省的天才
还有什么韩东等等
那个想当萨特的人
那个面目清秀的人
那个发誓不和老婆吵架的人
那个住在南京的人
那个体育方面只会跑步的人
他们在一个冬天读我的作品
大吃一惊
他们说除了你们
于坚就是敌人了

有些人可能认为它太琐碎肤浅了，不像诗，杂乱，可这些正好却都是后现代的一些特征；你非其其是，他们正好是其所非。把“我们”比喻为两个杀人犯、把许多成长中的诗人认为天才，把“韩东”和我于坚都直写进

文本中以及其中的嬉戏语气等等，这些当然不可能在现代主义的诗中找到。读者诸君，你们觉得像这样的诗是“冷冰冰”还是“热辣辣”呢？

欧阳江河的《汉英之间》、《玻璃工厂》和《快餐馆》、杨黎的《撒哈拉沙漠的三张纸牌》和《冷风景》，这些诗篇都已是大陆后现代诗歌中的经典之作了，其中仍不乏杂揉着俗、浅、轻佻。就抄录《汉英之间》的最后一段来看吧。

一百多年了，汉英之间，究竟发生了什么？

为什么如此多的中国人移居英语，

努力成为黄种白人，而把汉语，

看作离婚的前妻，看作破镜里的家园？究竟发生了什么？我独自一人在汉语中幽居，

与众多纸人对话，空想着英语，

并看着更多的中国人跻身其间，

从一个象形的人变成一个拼音的人。

这首诗其中话中有话，小至个人无从（或说独爱幽居而不）从汉语转到英语，大至批判移民英语界、对国家失

去信心等都蕴含中间，可语气却仍是轻佻的，轻幽的、乃至自抑的。这就是后现代诗歌的一种特色——真正从载道与忧患意识中释放开来，实实在在地当个己的自由创作！

这个选集诗论只收了于坚、周伦佑与蓝马、李亚伟、程光炜和巴铁等的一共六篇，但大体上已能对中国大陆当代的诗歌精神做了相当彻底的讨论和反映。以于坚的《诗歌精神的自建》来说，他认为五四以来的新诗到北岛等的朦胧诗可看作是一个连续，经历了“建立——肯定——衰竭——否定”的过程，其基调为“呐喊”（实即“忧患意识”），他认为朦胧诗后的当代诗歌已跟这种以诗教为支配控制的诗歌，在实质上已完全决裂。正如他所说的，在新的前卫的诗歌中，我们看到一种冷静、客观、心平气和，局外人式的创作态度。诗人不再是上帝、牧师、人格典范一类的角色，他是读者的朋友，他充份信任读者的人生经验、判断力、审美力（页261）。其实他说的是，在一个伟大开放求实的时代中，诗人应写的是巴特（Roland Barthes）所说的“书写式文本”（Writerly text），

可让读者都来重新书写诠释的文本。周伦佑和蓝马在《非非主义诗歌方法》里强调逃避与超越，主张不确定描述法，其实就是主张“表明自己”，亦即写大家都可以欣赏与书写的文本。李亚伟在《流浪途中的莽汉主义》中提倡粗暴语言，莽汉主义就是流浪汉主义；程光炜在《非个性化——对实验诗创作论的解释》中，倡诗的平面感受化，商品化，并且进一步提倡语言还原到口语化、思维商品化。而周伦佑更在《反价值：意义的重建》中主张剥除语言的种种文化价值联想外壳，还要表现的是语态（即“语象、语感”，页282），而非“情态、事态”后两项都是要打倒、取消的质素。

这本选集是入门中国后现代主义诗歌非常好的一本书，对读者有吸引力，对创作者可能更有参考价值。

（1995.06.19 Edmonton）

陈慧桦

写在读者心版上的人格芬芳

——论马华诗人田思及其诗作

文 / 朱立立

图 / 谢忞宋

听风



田思，是马华文坛最优秀的诗人之一，读他的诗文，我感受最深切的是其中闪烁的人格光辉和蕴含着的人文精神；这种人格力量源自正直善良朴素谦诚的品性，而这种人文精神则体现在博大深邃的爱心和悲悯忧患的社会关怀上。从《诗痴》、《访》、《无聊》等诗文中，我深深感到诗人对诗的迷恋与沉醉；从《赤道放歌》、《美丽的犀鸟乡》、《姆禄山组诗》等诗篇中，我倾听到诗人对故乡对祖国对大自然的热爱犹如永恒波动的海潮；《墙上的声音》、《教孩子读唐诗》、《龙心雕文》等诗作情趣盎然地表达了诗人对中华文化的一往深情；《狮城四题》、《都市清明》、《人的问题》等作品则表现了诗人对现代都市文明的审视与反省；《坐轮椅白云》、《当星光漂白了双鬓》告诉我们，纯洁诚挚的亲情与友情是人间最真最美的情感……田思的诗，关涉到亲情、友

情、乡情及世情百态，却都体现出诗人一颗渴求护卫真善美的诗心；他的诗，无论抒情还是状景咏物都能窥见诗人正直善良的品格和率真自然的性情，或许这马华文学现实主义传统及朴素清新的风格有着某种血脉上的关联吧，因为我们在马华杰出诗人吴岸、温任平、方昂、游川、何乃健、傅承得等人

身上也看到了这种特征，正是这种共同的精神追求使得马华诗坛呈现出明朗健康蓬勃向上的局面。

田思多年来的创作历程还充分展示了他在诗艺上不懈求索精益求精的精神，从早期的诗集《赤道放歌》到近期的《给我一片天空》（已结集），田思诗歌从诗艺上看有了较大的飞跃。田

思早期的诗虽真率炽烈朴素流畅，却铺陈过多且意象单纯缺乏新意，语言也欠练达；而收在《给我一片天空》集中的不少诗作，无论是语言的提炼还是意象的选取，或是结构的安排，以及节奏韵律的掌握等方面，都有着不容忽视的突破。正是基于此，本文在评述过程中所引证的诗作也将大多选自这部近期诗集。

二、

在评论田思诗的同时，我很难不去注意田思的诗观。尽管在新批评等形式主义批评看来，作品是唯一值得分析的；我还是坚持认为，作者与作品的密切关联是谁也无法否认的，这就包括作家的创作观与作品间的直接联系。

田思的诗观反映在他的许多诗文之中，较早见于《赤道放歌·后记》，他这样说：“在我看来，写诗就是学习——学习做一个谦虚诚恳正直的人……写诗，就是对美好事物的热爱和信仰；写诗，就是树立对生活的信心”。这一朴素纯正的写作动机既真实映射了诗人的个性，也奠定了诗人今后创作的基调：热忱、朴质、真诚、明朗、乐观。到了九十年代，在《我的诗观》一文中，田思对诗和诗人及其二者间的关系做了更为成熟的思考和更为精邃的表达，

将他一以贯之的创作精神做了更进一步的充实和强调，他指出：“诗人须有择善而固执的精神，不应随波逐流，迷失自己”，写诗使人感受人生的美善与激情，使人有所希冀，有所充实，有所超脱，使生命力活跃，避免僵化”。不难看出，田思所倡导的是一种融生命于诗中的崇高追求，他反对形式主义的戏之作和格调低下卑琐的伪现代作品，因为在田思的眼中，诗的殿堂永远神圣美好，他认为，“诗就是诗人用生命和人格所唱出来的歌”。可以这样说，对人格美的执着追求构成了田思创作思想的核心内容。

关于诗人与人格间的关系，中外文学史上都不缺少有关的探讨。中国传统文人向来认为“有第一等襟袍，才有第一等真诗”，清代的钱泳指出：“文要养气，诗要洗心”。现代文学史上许多作家诗人如鲁迅、朱自清、闻一多等都十分重视人格的修养，诗人康白情认为诗人应有四种修养，即人格的修养、艺术的修养、知识的修养和感情的修养。英国诗人密尔顿(Milton)更是直接了当地提出：“那些想把诗写好的人，他自己先就得是首好诗”。正是历史遗传下来的这种优良传统使得文学史保持了健康纯正的风范。田思便自觉地承继了这一传统，并努力在特定的

时代将之弘扬光大。

田思所追求的人格美绝非抽象空洞的虚幻，而是具体表现在诗人强烈的人文关怀和社会使命感上，诗人“首先必须是一个真诚的‘人’，然后才能是‘诗人’”；①诗应当“歌唱着人类一颗赤诚的良心，以及对黑暗与不合理的现实所流露的不满和愤慨”。②在《找一条共同的芯》这篇论文中，田思为人类有价值的诗找到了“一条共同的芯”，即人文精神，也就是“以‘人’为主体，包含着使人们生活得更美好，更接近人的本质，在世界中发现更多的美以净化人生的目的”，与早期相比，田思的创作思想由稚嫩走向成熟，由单纯走向深沉，但其核心却始终不渝，即对人格美的追求。

与此相关，田思将个人的小我与群体及社会的大我相融合，主张“诗人是在俗世中寻找自我的真实，在大我中寻找小我的价值，在自然中寻找人与环境的和谐”。③我们读过田思的作品，就会发现，他与现当代许多“自我表现”的诗人作家绝然不同，他极少沉缅于纯粹个人化的自我情感之中，他的诗虽常常关情，却总是化为具有普泛意义的大爱，或许正因此，许多诗人热衷的爱情题材在田思诗中却了无踪迹，这不能说与他的创作观没有直接关系。他

还强调：“诗人实质来自时代感、历史感和生活感。诗的亲和力来自乡土性、社会性和人文性”。我觉得在各种主义搅得人眼花缭乱的当今，倒是田思倡导的人文精神和人格建设显得更为迫切，也更为庄重。

另外，田思创作思想中另一重要内容即对传统和传统文化的重视；他自己便有着良好的传统文化素养，在《花踪的回想》一文中，他说：“深厚的传统文化素养与真诚悲悯的情怀才是好作品应具备的要素”。面对文坛上急功近利狂妄浮躁的不良现象，他则一再指出：“只有深谙传统之后才能在传统的基础上推陈出新”。④读田思的诗文，我们能感受到李白的月光、杜甫的茅屋、贺知章的白发，我们可以听到竹笛的脆音和二胡的颤音，我们还会感受到朱自清式的素朴谦诚、鲁迅的刚正热忱和老舍的谦谦爱心，中国传统文化的魅力在田思的许多优秀作品中得到了生动传神的体现，五千年的古老文明的河流也渗透进田思的行行诗文，成为他创作灵感的重要源泉。那些企图僭越传统创造新神话的人，正如鲁迅先生所言是“抓着自己的头发想上天”，最终必然是上天无门入地不成，陷入尴尬的困境。西方现代诗坛领袖T·S艾略特虽以鲜明的反浪漫主义姿态出现，

但是读过他的著名论文《传统与个人才能》的人就会了解到，艾略特实际上十分重视传统，他的诗正是继承发展英国玄学派诗歌以及法国象征主义诗歌传统的基础上进行创新和超越的。中国不少杰出的现当代诗人也强调传统的重要作用，如闻一多对古典诗歌韵律节奏的借鉴，戴望舒对古典诗词意象及意境的巧妙运用，舒婷对古代诗词意韵的承传和对“九叶诗”风格的发扬……可以这么认为，传统文化和文学传统是孕育新时代诗人的土壤，田思就是这样一个植根于传统的肥沃土壤中默默耕耘的诗人。由于他和马华其他诗人的努力，马华当代诗歌依然保持了五四新文学以来的现实主义传统，“‘关心社会’的内涵仍是马华诗歌的主流”。⑤

了解田思的创作观，再来品读他的诗，我们发现田思的理论和创作实践结合得紧密和谐，他的诗观既是他的诗创作的宗旨，也是他的文学创作经验的总结。下面，让我们进入田思构筑的清新美好的诗的世界。

三、

田思自六十年代开始文学创作，小说、散文、诗、评论各种体裁均有所涉足，其中散文（包括小品文、杂感一类）写得亲切平易而敏锐细致，将作者温厚善良诚

挚热情的个性真实地展现给读者，如《日日是好日》写活了一个宽厚豁达乐观的知识分子形象，又如《这是我的家》由“小家”联想到“国家”，将对家庭、子女的爱引伸到对祖国的爱，文章写得自然真诚，引人深思；我尤其偏爱他那些表达亲子之情的小散文，我似乎见到了天真无邪的妮妮和佳佳，这样的抒发直情的文章令我想起丰子恺的同类散文，以及台湾作家子敏描述父子亲情的散文。田思在《老舍与孩子》一文中阐释了这种亲情的更深广的涵意，“大凡热爱生活、热爱儿童的人，总也掩饰不住对自己儿女的关爱，这正是所谓‘幼吾幼以及人之幼’，一种推己及人的情怀的具体表现”。田思的文论很能体现他的批评才能，除上文提及的《我的诗观》及《找一条共同的芯》等美文之外，他的评析文章也写得鞭辟入里有法有度，如《被遗忘的乡野》以现代人的困境的角度分析沈庆旺诗集《哭乡的图腾》，目光敏锐，把握准确，既有条理分明的具体分析，又有深沉幽微的哲学思考，给人深远的启迪。然而在他丰富多样的创作中，诗歌的成就尤为突出。自七十年代始，他诗作已结集出版的有《赤道放歌》、《竹廊》、《犀鸟乡之歌》及《我们不是候鸟》，另外尚

有结集诗出的近期诗作《给我一片天空》。他的所有的诗作几乎都寄寓了作者人格美的追求，田思很欣赏希腊诗人埃利蒂斯的一句话，“诗是我们得以超越自我的艺术”。而这种自我的人格修养和超越需求投射向外，就表现为博大的人文关怀，二者相互依存和谐统一。

一 “犀鸟乡之歌”

从一开始步入诗坛，田思就是一个怀着火热的爱歌颂家乡歌唱祖国的赤道歌手。做为乡土诗人，他从故土的一草一木，祖国的一山一水中发掘美丽的诗情；他的《赤道放歌》、《美丽的犀鸟乡》、《热爱》等诗中以热情率真的赤子之爱深深地感染着读者；他的《姆禄山组诗》、《梦迴姆禄》等诗或以独特的艺术视角描绘马来风光，或以绚丽奇诡的梦境衬托祖国神奇的山水和动人的传说。创作于九四年的《梦迴姆禄》将诗人深深的爱化作充满想像力和感悟力的诗行，他描绘道。

“攀着葛藤的长臂猿
一个筋斗荡过岭壁
乍见一座座千姿百态
被无数水魅雕刻过的
迷宫
山风撞响石钟的沉鸣
雨洞的石笋节节上升
单叶植物任由阳光解
读掌纹
露珠儿琮琤琤琤

纷纷滚入猪笼草的瓶心”

诗中还描绘了“着火的夕阳”、“蝙蝠群组成的水龙带”“喷出漫天黑色的水柱”的壮观景象；诗人将夜晚的瀑布比作“仙女的长发”，经“隐约的星光”的濯洗而格外风韵楚楚。这首诗以及《姆禄山组诗》虽也写的是岛国山水风光，表达诗人热爱祖国的情感，但与早期真率放歌相比，显得情感内敛得多，朴素清新的抒情变成了想像丰富虚实相间的写意，从艺术角度看，无论是结构还是语言，以及想像力和节奏处理方面，都有了质的飞跃。

二 “给我一片天空”

田思的爱心绝不仅限于山水之爱和纯朴乡情，那是一种升华了的庄严博大的爱，是一种充满人道精神的正义善良的呼声，是心灵对美与理想的憧憬。从他的诗中，我们读到了“当星光漂白了双鬓”却始终不渝的友情；在《坐轮椅的云》里，诗人用最质朴的诗行倾诉着对母亲的爱，“妈妈我爱你/还有什么比这更动人的话语”；《长相思》等诗作则以各种形式表达他对教育事业的倾心相爱；每一种细微柔软的情感汇注成诗人生命中博大的爱心和基于现实主义的理想主义精神。

《给我一片天空》一

诗，以纯美的诗情叙述抒情主体对生命的自由畅想，充满理想主义精神，也带有浪漫主义情调，诗人所向往的“这一片天空”也应是所有有崇尚真善美的人所憧憬的。

“给我一片天空 / 一片幼年的乳白色天空 / 游逛的白云像成群的绵羊 / 倒映在辽阔的池塘和草原上 / 夜晚总有月亮温柔地窥探 / 还有星星眨眼讲着复远的故事 / 我爱这一片天空 / 让我看到蜻蜓和松鼠腾跃 / 让我听到蟋蟀和青蛙的歌唱 / 别给我太多的娇宠和搀扶 / 我要试着从跌倒中学会走路。

“给我一片天空 / 一片童年的蔚蓝色天空 / 永远有长尾巴的风筝在飘扬 / 听到热带鱼喋喋和林鸟的啁啾 / 嗅到泥土和花草的馨香 / 别老叫我把心拴在斗室里 / 别让电子游戏机昏眩我的视力 / 我的天空有一道畅快的滑梯 / 呼啸着滑向友伴的玩闹和嬉戏。

“给我一片天空 / 一片青年的金黄色天空 / 永远有蒸发不完的汗水和精力 / 用来浇铸人类正义和善良的丰碑 / 远方总有亮丽的彩虹 / 远方有蜿蜒的山径和千丈瀑布 / 为了那蔷薇色的爱情 / 我在跋涉中付出多少斑斑的血迹 / 我朗朗的豪笑总在山谷发出回音。

“给我一片天空 / 一片成熟的紫色天空 / 别让酸雨



淋湿了我的梦 / 别让烟雾遮蔽了我的真诚 / 别叫我内心天然的热带雨林 / 让位给一栋栋冷漠的洋灰钢骨 / 我把睿智沏成一壶龙井 / 我把哲思梳成一株银柳 / 我平和的心曲通过一管牧笛 / 悠悠地回荡在晚风夕阳里”。

之所以全部引录这首诗，是因为这首诗唤起了我内心强烈的共鸣，我喜欢诗中纯美的意境，我欣赏诗人那颗纯真的童心。这首诗分别从四种色彩入手展开遐想的翅膀，在人生四季的那片理想的天空自由翱翔，展示生命每一阶段的美与希望，令人神往。此诗不仅具有丰富的思想内蕴，在艺术形式上亦很成功，在“给我一片天空”的主旋律引领之下，奏响着四个层层递进的乐章，节奏和谐有力；“乳白”、“蔚蓝”、“金黄”和

“紫色”又交织成了一幅色彩斑斓又层次分明的图画；这首诗在艺术上达到了闻一多所倡导的“建筑美、音乐美、绘画美”这三美的和谐统一。

对理想的憧憬对真善美的爱必然带来另一面，即对现实生活中丑恶的揭露批判。田思不仅是个燃烧着理想主义火焰的浪漫诗人，同时更是一个扎根于现实生活土壤的现实主义诗人，其实这两个方面并不相互矛盾，而是相辅相成，构成了田思人文关怀的正反两面。

三 “龙心雕文”

田思的世界是一个多元文化交叠的世界，他热爱着他美丽的岛国，爱着他的砂朥越，也深爱着在那里生活的各民族人民和各种文化。但是做为一个华裔，他身上

也明显存在着解不开的“文化情意结”，他说：“丰裕的物质条件，并没有使‘文化情意结’患者解脱内心的不安，忧郁是黄昏的云，晚风弥漫着落叶归根的情意。”⑥从他的不少诗中我们可以看出，田思对中国传统文化，对五千年的历史文明怀有割不断的爱和依恋，正因此，他给自己的以中国传统为题材的组诗命名《龙心雕文》，而在《原乡行》中，“忘记带回的是搁在原乡的心”。

《龙心雕文》包括四首诗：《沏茶》、《双簧》、《气功》和《针灸》，借这四个表面的题目寄讽世忧患之心，表明作者厌浊世渴求真诚美好的心态，也隐含着诗人文化上的“落叶归根”的归依感。如《沏茶》一诗前三节写可口可乐、XO酒及冰镇啤酒所代表的社交场面之虚伪恶俗，最后一节忽然转折：“还是沏壶茶吧 / 卸下社交的脸谱 / 披一袭薄薄的月光 / 在没有篱笆的花间浅呷 / 品尝丝丝友情的恬淡”。在这里中国茶所指涉的是诗人所眷恋的生存方式，是那种充满田园气息的和谐，是真诚的友情，是人与人之间的信任和爱，显然它已远远逾越了一般意义上的茶的功能。而《针灸》一诗则以中药喻东方文化的中庸之道，西药喻指西方那“包着糖衣的”民主自由，

善意地批评东西文化的弊病，而对针灸扎入穴道带来的痛则如此评说：“这是几千年的病灶了 / 会痛总比麻木来得好。”诗人巧妙地借针灸来暗示中国古老文明的劣根急需疗治，表达了诗人的忧患意识。

《墙上的声音》和《教孩子读唐诗》是两首含义相近的诗，都表现了诗人父子之情，但又并非一般意义上的父子情，诗中寄托了诗人将优雅古老的中国文化传统给一下代的强烈心愿。《墙上的声音》中的父亲这样告诉孩子“孩子，当你三岁时牙牙学语 / 我就让你在抑扬顿挫的跌步中 / 伴随着那些平仄和韵律成长”，“让你在三轮车和小毛驴的儿歌间隙 / 拿着一支桃皮的小藤鞭 / 轻敲起一粒粒铿锵的唐音”；《教孩子读唐诗》则从孩子稚嫩好奇的心态出发，用充满童趣的语言诱导孩子进入迷人的唐诗世界，“月落乌啼霜满天时咱们上船睡觉吧 / 你会梦见李白伯伯傻乎乎地要捞水中的月 / 还有李贺叔叔骑着驴子到处找诗句 / 王维叔叔爱在空山捉迷藏在竹林弹琴长啸 / 白居易爷爷教阿嬷小孩念得多开心啊 / 贺知章老爹的鬓发连村童也认不出了 / 最好心的是杜甫伯伯 / 茅屋被秋风刮破了还惦记着穷人 / 真希望你们一觉醒来时 / 都看见他给大家避风雨的大屋子

呢”。这些中国古代诗圣诗仙诗怪们在田思诗中重新复活了，一切是那么的趣味盎然，充满乐趣。从教育心理学角度看，这种寓教于乐的教育方法也值得效仿。当然，在这些貌似轻松风趣的诗句背后，却深藏着作者努力承传中国传统文化的一片苦心。

四 “人的问题”

九十年代以来，田思对于诗人的使命感和人文关怀有更深刻的自觉和体认，在《马华诗坛二十年回顾》一文里他指出，虽“所谓‘国家不幸诗家幸’的社会矛盾没那么尖锐了，但全人类的生活环境和人文、道德等危机正在加深，诗人应该既能从睿智的宏观审视这一切，也能具体而微地昭示人类良心的摇动”。

马来西亚的乡村社会正处于转型时代，经济发展科技发达的同时也伴随着物欲的膨胀、传统价值的崩溃、人文精神的迷失等问题，田思对此深有所感，他将诗思转向当今时代最有代表性的问题即“人的问题”。在以此为题的两首小诗中，《寻找》一诗里，将疯长的摩天大楼与失落的“人情味”相并置，对比中唤起读者对传统农业文明里古朴诚挚的“人情味”的怀念；另一首《陌生》中，诗人更直接地切近主题，“从乡村走入城

市 / 从大自然走进文明 / 告别了一切虫声和兽迹 / 人唯向极端而否定一切，而是本着对人类的爱来针砭着现代文明的弊病，来揭序体认人的异化现象，力图超越人的困境。

与《人的问题》主题相近的诗还有《狮城四题》、《都市的清明》、《茨厂街中元节》、《停电》等作品。这些诗将视角转向城市生活，诗人对喧嚣骚动的都市景观持一种理性冷静的批评态度，诗人在中元节所见的是“以汗酸和铜臭堆砌一个‘孟兰胜会’”（《茨厂街中元节》），诗人将目光投向都市繁华的另一面，下层民众穷困恶劣的生活处境，那里“缺脚老人与两只黄狗， / 坐在瘪胎的三轮车上…… / 卖不出半件东西的老太婆 / 愤然把破夹克扔进垃圾车里”，（《陋巷地摊》）。我们从这些诗里能体会到田思批评都市文明弊病的思考出发点：即对人的处境的同情与悲悯，而做为都市生存景观一个真实部分的平民生活，是最能唤起诗人心中的人道关怀的。《棚棚》等诗也属于同类题材。

不过，田思对文明负面效应的反思决不是仅仅停留在对零星的社会阴暗面的揭露，也不只对文明发展弃绝冷落的不幸阶层施以简单的同情，田思的思考源于转型

最初

下

下陷的韶华
继续下陷
浮起的日子
我们正在逃学

许多年后，学院已经荒凉
庸俗的男人与女人
都无法再过逃学的初恋
最初和最后的神话
仿若亿万年前的旧梦
溃然破裂
辗转在校园的遗址
化作情欲的废墟

中

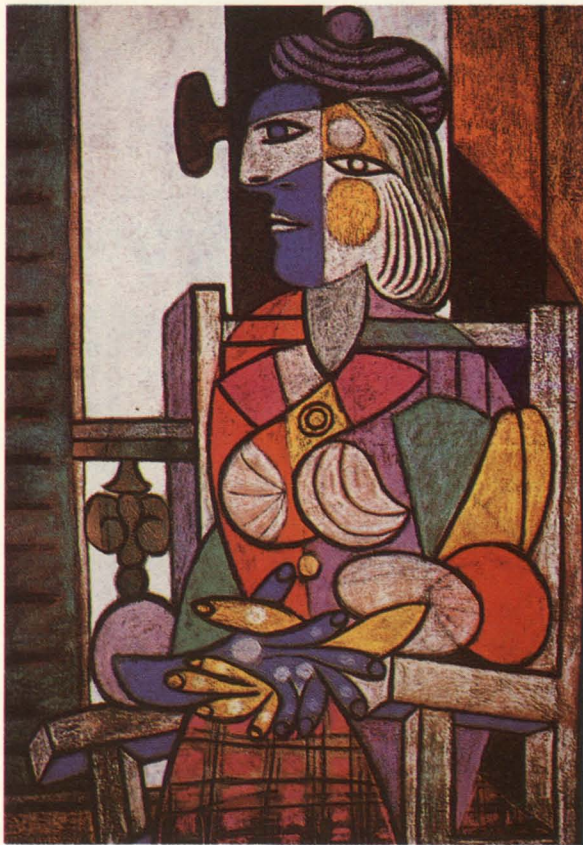
女神崇拜的记忆
保留给你，你
保留最初的告别

春天遗下的泪
化成记忆的残体
堆积在深瞳的背后
眼里的海市蜃楼
留给最初
教我学会做爱的女人
去毁灭

上

醒后
最初的世界，都毁了
所有的精神与肉欲
不是重复
就被丑化

后世的城池遗址
在雄烈的春天
展示光辉的前世
当时，你是最初的神殿



起的圣诞 / 比平安夜的钟声
更撩人”，讽世的口吻显露
出作者夹着无奈的幽默感。

四、

田思的诗进入九十年代
之后有了较大的突破，从以
上的评析亦得到印证。田
思曾在一篇题为《纪念册》
的小文中告诫那些相互留言
的中学毕业生们，“最好的
纪念语言，应该是以真诚的
友谊，和自己平日所焕发
的人格芬芳，牢牢地写在对方
的心版上”。而田思的优秀
诗作，正是写在读者心版上
的人格芬芳。我期待着田思
更好的作品的问世！

注：

- ①自田思散文《‘为情造
文’与‘为文造情’》见
散文集《长屋里的魔术师》
- ②③自田思文章《我的诗
观》
- ④⑤自田思《马华诗坛二十
年回顾》
- ⑥自田思散文《日落书城》

作者简介：

朱立立硕士，30岁，
华侨大学中文系讲师。曾发
表“五四”时期文学研究、
女性文学研究论文十余篇。
现任马华文学研究课题负责
人。

一样的。《地铁站》构思独
特，选取“自动梯”意象做
为观察点，精当地概括了忙
碌的都市人生活的主要内
容：

“早晨

自动梯像饥饿的舌头
把衣著光鲜的上班族
卷入精心设计的
电动柜框
去赶制
又一天的经济奇迹

黄昏

自动梯像疲乏的舌头
把脱身轨道的上班族
吐出给一格格的组屋
去享受
荧幕的歌舞升平”

时代人类普遍的境遇以及异
一最感到陌生的 / 竟是
—— / 人”，揭示了现代科
技文明的弊病。自西方现代
工业文明兴起以来，浪漫主
义以降的不少诗人都曾致力
于向疯狂增长的“文明”当
头棒喝，到了现代诗巨匠艾
略特笔下，整个异化了的西
方社会成了一座荒原，这种
令人触目惊心荒原意识可谓
将人对科技文明社会的忧患
发挥到了极致；而在异化危
机中，另一现代诗人叶芝则
以抒情来维护个人心中残剩
的情感和尊严，对这种文明
作出他自己声音的权利。
相形之下，颇具儒雅风范的
东方诗人田思显得温和多
了，他不是将忧患的情绪推
化危机。《狮城四题》组诗
就是诗人表达这一主题的
重要作品。这组诗共有四首，
《鱼尾狮》写“把传统的鳞
片脱尽”的新潮鱼尾狮“只
剩下不肯退化的尾巴 / 尴
尬地搁在 / 没有根的垫台
上”的状态，以鱼尾狮喻夹
在传统与现代之间的人的处
境；《公鸡》写一只关在
“狭窄笼子里 / ……对着灿
亮的街灯 / 引吭长啼”的流
落城市的公鸡的命运，使人
联想到里尔克笔下的
“豹”，也想起非马诗中的
“虎”与“笼中鸟”，田思
与许多现代诗人一样，关注
着现代人远离自由本真状态
的命运，诗中的“鸡”与诗
人眼里自囚的现代人处境是

意象派大师庞德也有一
首《地铁车站》，《人群中
这些脸庞的隐现； / 湿漉
漉、黑黝黝的树枝上的花
瓣”。相形之下，庞德的这
首经典之作注重是瞬间出现
的意象，是敏感的直觉；而
田思的《地铁站》则注意象
运动的过程和完整性，在奇
异的比喻中纳入非常现实的
内容，同时借电梯对人群的
吞吐来暗示人的物化及人的
主体精神的失落，在这个飞
速运转的社会机器中，每一
个个体只不过是其中一粒螺
丝罢了。这首诗对人的问题
的思索具有一定的深度。另
外一首《圣诞节》批评嘲讽
了金钱和物欲淹没了人情味
的现象，“用金钱和欲望叠

林幸谦专辑

征服



在自己的国度
我被征服
被征服的
拒绝自我征服

拒绝遗忘自体
我才活了下来
活在故乡的幕后
圣灵被我收藏
在安息日的墓内

我被征服收买
却又出卖卖主
的忠诚
忘掉所有的尊严
才把自己征服：
我所有传奇的命运
都是可笑的密码
一如可笑的人生