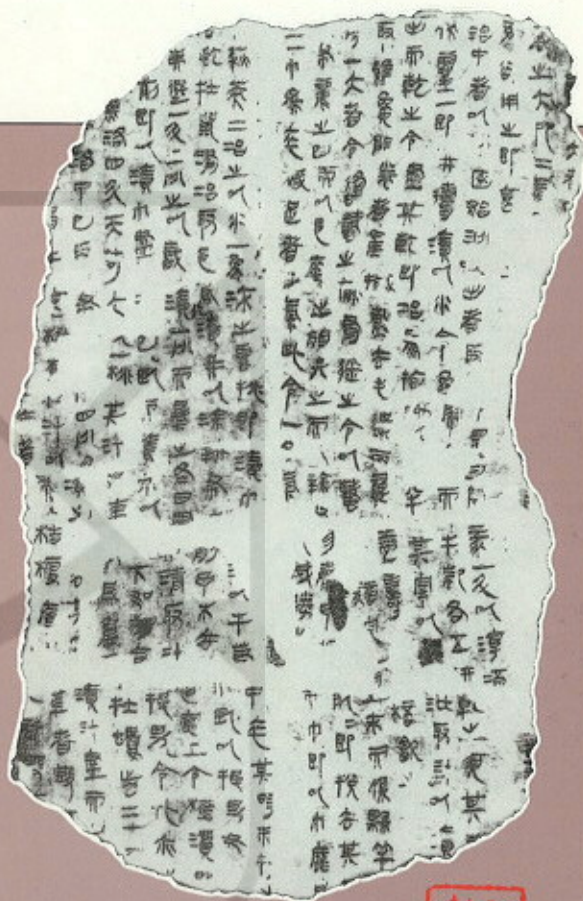


# 新世纪季刊

New Century Journal

第六期



## 要目

- 新华当代小说概述
- 林晨剧作体现的现实主义精神
- 郭宝崑剧作研究
- 论二十世纪80年代以后的新华文学
- 马来西亚华文女性文学研究
- 忠扬小说创作中的生命美学思想
- 1949年以后的中国现代通俗小说理论研究
- 反传统主义与中国工业革命

● 斯雅舍 出版

ISSN 0219 - 6085

# 新世纪季刊

New Century Journal

第六期



斯雅舍 出版



# 本学刊编辑及编务顾问

## 新加坡:

方修 新马华文文学史家兼作家

## 马来西亚:

甄供 董教总教育中心研究员

## 文莱:

一凡 文莱华文资深作家

## 日本:

小木裕文 京都立命馆大学国际关系部教授

菊池一隆 爱知学院大学部教授

## 美国:

陈葆珍 世华文协副监事长

## 加拿大:

詹文义教授 约克大学政治学系资深学者

陈国相教授 University of Guelph

## 本刊法律顾问

刘华源 律师

## 中国:

李庆 上海复旦大学兼日本金泽大学教授

周宁 厦门大学中文系系主任、教授暨博导师

金元浦 中国人民大学中文系教授

李一平 厦门大学南洋研究院研究员

童强 南京大学

中国思想家研究所研究员

李勇 苏州大学中文系教授

刘登翰 中国华文文学家协会常务理事

## 台湾:

陈映真 台湾名作家

## 香港:

曾敏之 中国世界华文文学学会名誉会长

忠扬 世界华文文学家协会常务理事

## 泰国:

岭南人 泰华文艺作家协会副会长

新世纪学刊 第六期(2006年12月出版)

编辑: 新世纪学刊编委会

Editor: New Century Journal Editorial Committee

出版者: 斯雅舍

Si Ya She

通讯处: 150 Orchard Rd

#02-31 Orchard Plaza

Singapore 238841

Tel: 9012-2319

封面设计与刊名题字: 廖宝强

承印: 东艺印务公司

Eastern Art Printing Company

Tel: (65) 6292-8967

发行: 春艺图书贸易公司

Chun Yi Trading Co

Bukit Panjang P.O.Box 65

Singapore 916803

Tel: 9640-3754

准证号码: M.I.T.A (P) 210/09/2005

ISSN 0219-6085

售价: S\$12.00

海外: US\$8.00

## □ 新马文学研究

- 新华当代小说概述 瑶 岗 1
- 生活的现象和本质 连 奇 15
- 林晨剧作体现的现实主义精神
- 郭宝崑剧作研究 辛潮光 24
- 直露·内敛:谈英培安讽刺风格的变化 冯清发 35
- 新兴文学先驱者的足迹 梁荣锦 47
- 从陈晴山的作品看他对马华文学的贡献
- 论二十世纪80年代以后的新华文学 刘碧霞 57
- 马来西亚华文女性文学研究 黄晓娟 70
- 忠扬小说创作中的生命美学思想 祝卓理 78
- 琐碎的凝重:“自反性”本土书写 朱崇科 82
- 论希尼尔的本土事件/视界
- 无望的坚守 张淑云 93
- 张曦娜小说中女性的生存境遇

## □ 中国文史课题探索

- 1949年以后的中国大陆现代通俗小说理论研究 李 勇 97
- 巴人的《土地》:学理与形象的交错 张艺声 闫国忠 111
- 简析《沧浪诗话》“以禅喻诗”中的“悟” 董 伟 123
- 反传统主义与中国工业革命 祝东力 127
- 中国特务“蓝衣社”的 菊池一隆著 施爱军译 135
- 抗日活动及其特质
- 卷帘欹枕卧看山 曹林娣 145
- 中国私家园林与“禅悦”
- 浅析中国古代私家园林建筑中的悲剧意识 李丽秋 154



## □ 书评/书序/短评

- 敢遣春温上笔端 李 庆 158  
——读吴中杰先生的《复旦往事》《海上学人》
- 诗心、诗情与诗艺的完美建构 刘桂茹 161  
——评《史英诗选》
- 虚实相生 陈葆珍 165  
——读忠扬《〈断奶〉奇闻》
- 执着的追求 感人的哀思 徐捷歌 168  
——《哀思集》读后
- 桃花源里的清音 风沙雁 171  
——序刘华源/王昭英《双飞集》
- 格调清雅色彩绚丽的秋菊 风沙雁 173  
——序《罗雀四辑》
- 《马来西亚华人尊孔运动史》自序 李庆年 175
- 新见郁达夫在福州的佚诗 陈松溪 177
- 今昔华文报新闻标题各有特色 史 英 179

- 书讯 182
- 编后语 184
- 贺 辞 185

# 新华当代小说概述

本文论述了新华当代小说的发展概况与特点,作者从微型小说、短篇小说与长篇小说此三个角度切入,全面阐释新华当代小说的成就。这是新华当代文学史的第6章,下期将刊登当代小说作者评介。

瑶 岗

马华文学的小说在1919年萌芽时是以问题小说开先河的,双双的《洞房的新感想》内容如此,林独东的《珍哥哥想什么》、《笑一笑》、《两青年》及《同窗会》也不例外。其时的小说作者的写作目的在于表达他的社会观或人生观,或者指导读者如何处理他们的学习问题、恋爱问题、婚姻问题等等。这种情况到了1923年就有了改变,出现了生活气息较为浓郁的小说,如陈桂芳的《苦》、《人间地狱》,已可划入批判现实主义作品之范畴。另者,积极浪漫主义作品如李垂拱的《一个车夫的梦》也出现了,而李西浪的《蛮花惨果》则是结构相当严谨的中篇。1925至1926年间的小说,无论在表现技巧或内容实质上都有所进境,拓哥的《感冒》在细节描写和情节的布置方面都有教人注目之处,而邹子孟的《师长》,以讽刺笔调暴露了中国内战期间一般官兵的蒙昧无知,文字也清新可喜。

1927至1928年是新兴小说滥觞期,初期此类小说多取材自中国,反映中国北伐革命期间的历史风貌,忠实的《笑纹与波光一样柔和》可为代表。1930年初小说题材转向反映世界经济危机下的南洋社会景象,如罗依夫的《猎狗》、李梅子的《红溪的故事》、浪花的《生活的锁链》、慧聆的《铁牛》、海底山的《拉多公公》等等都是其例。到了新兴小说末期,则只有宿女的《不会站的人》、细胡的《历史的终点》较有实质内容。

在此时期,与新兴小说争光的是南洋色

彩的提倡与盛行,这派作家相当着重遣词造句的新颖,一些较为杰出杰出的作品如曾圣提的《生与罪》、曾华丁的《五兄弟墓》、吴仲青的《乌九哥的梦》、《刀祭》、《梯形》,并不比新兴小说差劲。与此同时,伤感浪漫主义作家何采菽的《医院里》,文字优美,抒情气氛浓,看得出是仿效郁达夫之作。<sup>①</sup>

1932至1936年是马华文学低潮期,此时期文运衰退,思想认识低的作者迷失了方向,鸳鸯蝴蝶派的言情小说抬头,如死狼的《狂欢时节》、罗永年的《如此上海》及郑文通的《爱与恨》都是。在此时期,只有丘士珍、蔡增建、枕戈、饶楚瑜在支撑场面。丘士珍的《峇峇与娘惹》、蔡增建的《雪影》、枕戈的《他的美梦醒了》、饶楚瑜的《囚笼》等,内容虽涉及现实,格调却暗淡低沉,只冷静客观地描写当时马来亚不景气下的一般社会现象。

另一批新进作者如一村、瞻晞、侠夫、流浪、李润湖、陈子遗、辜斧夫等,都有一些值得一读的作品,如一村的《橡林深处》、瞻晞的《通舱里》、许侠夫的《深夜里的叹息》及流浪的《南京人民》等等都是。其中《囚笼》与《橡林深处》深具南洋色彩,足以证明南洋色彩即使在低潮期依然存在。加上丘士珍在此时期提出马来亚文艺此概念,更在理论上深化了马华文学的本地色彩。若不是抗战文艺运动兴起,另一批具有新兴文学实质的南洋色彩作品是会继续茁壮起来的。

但事实并非如此,紧随着中国的全面展

开抗日战争,抗日救亡成为马华文学的普通主题,抗战小说成为主流。在1937至1939年间,小说基调昂扬奋发,着重反映抗战的光明画面,描写壮烈场景,刻画正面人物形象。偏重于反映中国抗战题材的如流冰的《在血泊中微笑》、丁倩的《委屈》、金丁的《谁说我们年纪小》。反映当地救亡动态的则有乳婴的《逃难途中》、《小根是怎样死的》、《新衣服》和《八九百个》以及陈南的《金叶琼思君》等。

1939年至1941年由于受到局势的限制,小说家多写一些较次要的题材,但其内容却是本地的,如铁亢的《洋玩具》、《白蚁》;哈莱的《沉渣的浮起》、耘之的《小囚人日记》、老蕾的《弃家者》及林晨的《泡》等。

总的来说,战前的马华小说就如其他文体一样,无论是主题思想、实质内容或外貌特征,都受到中国甚至世界局势的影响,这些因素挫折了南洋色彩的增浓,也延缓了马华小说本地化的步伐。<sup>[2]</sup>

### 战后小说的发展

战后除了1945至1948年此时期有不少反映沦陷期人民的生活困境的小说外,在发生了“马华文艺”与“侨民文艺”论争的1948年后,马华小说在内容上已彻底本地化了。从1945年至1965年新加坡独立为此,共出版了290部小说作品集,其中长篇8部,中篇数十部,而短篇集170多册。<sup>[3]</sup>这20年的小说的基本主题是反殖反侵略,争取国家独立自主,树立起鲜明的马华文学独特性。

50年代后期新马华人的国家认同对象,已由既往的对祖籍国的认同转为对居住国的认同,这转变促使马华小说的内容全然本土化了,且题材方面也扩大了,教育界、商界、工业题材、农村题材、上流社会、下层生活面,都有所涉及。在描写场景与刻画人物形象方面的技巧,也有所提高,小说家人数大增。

1943至1948年间的小说多是围绕着反对殖民统治,争取民族独立自主此主题而创作的。有描写东南亚民族民主运动的,有反映新马人民反殖民统治斗争的,有赞颂抗日卫马英

雄事迹的,有谴责侵略者的暴行的,有揭露汉奸罪行的,也有刻画战后新马人民仍生活在艰苦境况的。

1948年至1953年是紧急法令实施期,言论与集会受到极大限制,文学发展受阻,小说从侧面表现了民主独立思想的主题,题材可分为两类,一为侧重支持中国的民主运动,另一为反映新马一些次要的社会问题。前者如韩萌的《七洲洋上》,杨嘉的《归侨》,后者如萧村的《国术师》、白寒的《新加坡河畔》、苗秀的《火浪》和《新加坡屋顶下》、赵戎的《芭洋上》和《在马六甲海峡》、于沫我的《卖卜面头手》、丘絮絮的《学府风光》及姚紫的《窝浪拉里》等。

1953至1956年是反黄运动风起云涌期,为文学复兴提供了有利条件,小说内容多姿多彩,都力图反映重大课题。青年学生、城市工人、新村居民成为小说中的主要人物形象。作者队伍庞大,新人辈出,如丰嘉、贺巾、马亚、高宁、克民、于琴等。代表作如贺巾的《青春曲》、杨朴之的《查米》及杨田源的《照顾》都是其例。另一批新人如谢克、麦青、田流等也有不俗的表现,如谢克的《为了下一代》、田流的《生活线上》及麦青的《欢呼的日子》都是有代表性之作。

此外,旧作者如白濛的《学艺记》、《小城之夜》、方北方的《娘惹与峇峇》、黛丁的《挣扎》、貂问渭的《小鬼春秋》以及韦晕的《都门抄》和《乌鸦港上黄昏》都是力作。<sup>[4]</sup>

1957至1966年是反黄运动退潮期,马华文学作品的基调不像上一阶段那么昂扬激越,但内容还是紧扣时代脉搏,深入反映现实状况。由小说内容性质来看,可分为两大类。

第一类小说着重于抨击现实社会的黑暗面和腐朽现象、赞扬新生事物、歌颂美好的憧憬。写此类题材的小说家有宋雅、马阳、夏彬、史雷、谢明、罗林、高静朗、曙辉、流军、李过等等。宋雅的《呵,我是青年了》、《绿色的藤叶》,马阳的《祖父的故事》、《沙河岸上的恋歌》、《天涯》,夏彬的《怎么办》、《火的洗礼》,史雷的《火的道路》,谢明的《生活的鞭

子》、《怀疑》、《夜来风雨声》，罗林的《静静的山村》、《幸福的人》、《第一个》，高静朗的《小偷的故事》、《青青草》，曙辉的《黄泥土》，流军的《可怜的孩子》以及李过的《大港》和《浮动地狱》都是其例。

另一批小说家的作品的时代气息较薄，其作品内容多是描绘小市民阶层的生活境况，且着重描写负面事物，少写正面人物或重大题材，其代表作者如姜凌、黎航、李汝琳、黄叔麟、梅拉、莽原、杰伦、淡如、年红、端木虹、游牧、陈孟等等。较具代表性的作品则有姜凌的《模范父亲》、《春暖》、《你是纯洁的》、李汝琳的《漩涡》、《悔》及《新贵》等。

1967至1976年是个五洲四海风雷激荡的年代。“国家要独立，民族要解放，人民要翻身”的呼声，成为一股世界潮流。亚洲的日本、印尼、菲律宾，西欧的法国、意大利都发生了工人学生罢工罢课，游行示威等民族运动。美国更是动荡不安，除工人运动、学生运动，还有“黑人武力抗暴行动”，“反越战大示威”等。新马华文写作界在此种潮流冲击下为之一变，与60年代的偏重描写知识分子的生活不一样，作家着力刻划系列生动的劳苦群众的形象，描写发生在工厂、农场、胶林、矿山的感人故事，表现劳动阶层的友爱团结、守望相助的可贵品格。其时的代表作者如伏浪、黄牢、李发、邓亮、连铜、石剑洪、朱扬、吴宜、尤琴、崇汉、岳典、冬琴、吴宏声、吴登、志工、萧汀、江飒、夏桦、鲁汉等都有体现这种时代精神的小说面世。这群作家中有不少是出身劳动阶层的，或者在主观上自愿亲近劳苦民众的。

另有一批较不受世界思潮影响的，其作品的时代气息较单薄的如魏萌、马夫之、雨川、驼铃、马汉、梦平、雅波、爱薇、韦西、孟毅、张挥、宁舟、易梵、杨秋卿、蓝玉及尤今，也有不少相当有内涵的小说面世。

70年代后期至80年代初期是政治先进思潮渐退期，曾风靡人类近一百年的政治理想渐渐幻灭，人们开始意识到这理想是天边的一道彩虹，可望而不可即。与此时期的思潮特征相映衬的，新马小说除了少数作品还在宣

扬人类的理想，揭露社会的阴暗面，以及歌颂先进的人事外，另有一批小说则反映了商界的劳资矛盾，刻划资本家如何剥削雇员的。

## 八十年代后期以来小说面貌

从80年代后期起，新华文学作品流露出一种史无前例的黍离之伤色彩，这种感叹本族语文与文化家园日益荒芜的哀怨之情，无论是在诗歌、散文、戏剧或小说都普遍可感觉到。但小说在体现此种情怀方面表现得较为多姿多彩，篇数之多不下于诗歌，而且，这种主题大多是体现在70年代末才兴起的小小说的创作中。

### 微型小说

微型小说兴起于70年代末，80年代后期进入拓展时期，兴盛到90年代后期则已臻全面繁荣期，至今依然不衰。<sup>⑤</sup>

微型小说的写作队伍相当庞大，老中青作家都有，如希尼尔、完颜藉、骆宾路、林琼、范北羚、李健、史英、孟紫、林枫、谢克、柳舜、田流、洪生、贺兰宁、张挥、崇汉、南子、董农政、林锦、林高、方然、陈彦、李龙、蓝玉、竹石、美华、长谣、馨竹、君盈绿、梅筠、怀鹰、艾禹、周粲、彭飞、吴耀宗、黄孟文、伍木、吴彬映等等。微型小说在新华文坛的兴起可归因于：第一，都市生活繁忙，读者较喜爱阅读篇幅短小的小小说；第二，都市生活中随时都有稀奇古怪及不合理的现象出现，中长篇须花时间构思，不能及时反映这些现象，小小说却胜任有余。

拓展期的小小说最大的、最明显的特点是题材集中在教育与文化方面，主题则偏重于对文化、华教与断根问题的关注。90年代中期至今小小说有进一步的发展，文体式样丰富多彩，诸如迷幻体式、魔幻体式、寓言体式、公文体式、诗歌体式、散文体式，应有尽有。表现手法则兼采现实主义、魔幻现实主义、现代主义，后现代主义及意识流等派系之技巧，以抒发对现实之不满，这些特点表现在抒发哀伤民族语文和文化式微之情的作品中尤为



突出。例如希尼尔的《南洋SIN氏第四代祖屋出卖草志》、黄孟文的《我爱毛果山》系列小小说、骆宾路的《蠢鱼的遗嘱》、范北羚的《参观记》、张挥的《十梦录》、林琼《花招》内的一些篇章等等，都是其例。

微型小说于70年代中后期开始萌芽，70年代末，南洋商报的《文林》最先提倡和刊登微型小说，紧接着星洲日报也跟从。80年代中期起，《晚风》、《文艺城》、《城市文学》、《文艺》、《千字盒》等报章副刊和《新加坡文艺》、《新华文学》、《热带文艺》、《大地》、《微型小说》双月刊、《赤道风》、《艺术天地》等刊物相继推出微型小说特辑或刊登小小说。一支人数众多的小小说作者队伍由此形成。

1987年，新加坡华文书籍展工委主办了“全国微型小说创作赛”，并出版收录了34位作者的《微型小说佳作选》。1989年，彭飞编辑出版了《新加坡微型小说选》，收入47位作者的作品。1990年《幸福出售》小小说选出版，1992年《都市神话》微型小说合集面世，这两册集子都以容纳作者多、作品多、题材和表现手法多样化著称，显示了新加坡微型小说创作的丰硕成果。

新加坡小小说所取得的成果也逐渐受到国际的关注，1986年山东出版了《海外华文微型小说选》，1988年《香港文学》推出新加坡微型小说特辑，1990年山东友谊书社出版《赤道边缘的珍珠》微型小说选集。新加坡微型小说从此走向国际。

1988年周黎出版新华微型小说第一册个人专集《恶魔之夜》，同年洪生出版个人专集《掌上惊雷》，依泛伦出版个人合集《最闷族》。

1990年至今是新华小小说的全盛期，这些年来出版的微型小说专集有林锦的《我不要胜利》、张挥的《45.45会议机密》、周黎的《抢劫》、孟紫的《有子成龙》、《黄孟文微型小说》、《希尼尔微型小说》、《艾禹微型小说》、《董农政微型小说》、《周黎微型小说》、《君盈绿微型小说》、《骆宾路微型小说》、陈彦的《小小说》、林高的《猫的命运》、

《笼子里的心》、怀鹰的《市议员先生》、《公元2050年》、《哀悼青春》、希尼尔的《生命里难以承受的重》、胡月宝的《有缘再见》、谢裕民的《世说新语》、馨竹的《百态图》、南子的《惊鸟记》、小兵一名《菩萨伞》、林锦的《春是用眼睛看的》、《梅筠微型小说选》、艾禹的《风云再起》、希尼尔的《认真面具》、董农政的《没有时间的雪》、骆宾路的《与稿共舞》、陈华福的《我是疯人院的常客》、崇汉的《其实都一样》、周黎的《沉默族》、《田流微型小说集》、彭飞的《人间笔记》、君盈绿的《森林骆驼》、吴耀宗的《火般冷》以及方然的《鸦声凶影》等。

选集、合集从90年代开始也有出版，例如中国海南出版的《海那边的中国人》，周黎主编《微型小说万花筒》、黄孟文主编《亚细安青年微型小说》、黄孟文、王润华主编《世界华文微型小说论》、黄孟文的《黄孟文微型小说选评》以及黄孟文、孟沙、司马攻合编的中国上海出版的《世界微型小说名家名作》（新加坡卷）。

微型小说是小说中的轻骑兵，它能及时且全面地反映现实的种种现象，包罗万象，无奇不有，例如孟紫《口供》、《越洋家书》的写“问题少女”，林枫《老师整容》的反映教育界的不良现象，谢克《电话带来的灵感》的揭露文坛败类丑态，田流《垃圾与废料》的揭露副刊编辑的胡作胡为，长谣的《父子之间》的嘲讽年轻父母的鄙视母语的丑态，洪生《董事长英明》的反映商场的奸诈，贺兰宁的《痛》和《能》的宣扬中药的妙用与奇放，张挥的《十梦录》与《45.45会议机密》的全面指涉教育与文化课题，崇汉的《其实都一样》的深入反映底层人物生活境况，南子《惊鸟记》的描写少男少女的内心世界，林锦《我不要胜利》和《春是用眼睛看的》的由乡村至城市、由过去到现在的全面描绘了人生百态，林高《猫的命运》和《笼子里的心》的对人性的深刻挖掘，方然《大都会小插曲》及《鸦声凶影》的从大思路大笔触来揭露社会黑暗面。陈彦的《小小说》富都市色彩，李龙的小小说具有商界小说的特

色, 蓝玉的小小说多从女性视角反映妇女的生活感受, 竹石的《春梦了无痕》中的一些篇章颇能击中时弊, 馨竹的《百态图》、君盈绿的《骆驼森林》善于选材, 富地方色彩, 凌江月的小小说有内涵也有劝戒警世意味, 美华的小小说题材多样化, 而梅筠的小小说则在表现技巧方面较为杰出。

新华微型小说的最大特点是表现手法兼采现实主义、魔幻现实主义、现代主义、后现代主义及意识流等派列之表现技巧, 以抒发对现实之不满情绪。这种特点表现在抒发哀伤民族语文和文化之式微之情的作品中尤为突出。

其次, 新华微型小说风格是在广泛吸取古今中外作品的养分中形成的, 其中包括中国古典文学中的神话传说、寓言故事及外国文学作品。

新华微型小说在亚细安中无疑的已发展为一棵大树, 与中、台形成三足鼎立之势, 它“不与中国大陆比数量, 却可与之比特色, 比创新, 不与台湾争一日之长短, 却可与之争风格, 争优势。”<sup>(6)</sup>

### 短篇小说

短篇小说由80年代至今的总体特点是在秉承传统的反映现实丑恶与不足面的基础上, 它在题材方面又有所开拓。

随着社会的进一步工商业化, 到了80年代, 新加坡的传统价值观与伦理道德逐渐式微, 家庭问题层出不穷: 父母与子女关系恶化, 有成就的儿子不照顾年老的父母, 夫妻因婚外情反目成仇, 父母都忙着本身的事业或事务而忽略了对子女的管教, 致子女成为问题儿童或少年, 诸如此类题材成为作家, 尤其是女作家的热门创作题材, 蔡淑卿、君盈绿、陈华淑、蓝玉、尤今等都有此类小说面世。与小小说不太一样, 短篇小说在较少涉及数量与比例上较少涉及抒发黍离之伤情怀的题材, 石君或许是个例外, 她的《我俩的晴空》所收六篇小说, 内容深富自传色彩, 流泛于小说中的中华文化情结与热爱民族文化之情, 真诚

感人。

短篇小说从80年代以来至今的最大特点就是新题材的开拓, 最为明显的是商场、教育界、民族文化的涉入。

与七十年代末的写商场小说的小说家不一样, 80年代以来的作家有不少本身就是在商场上打滚过的, 他们把本身所亲历过的生活经验提炼为小说题材, 小说中所塑造的人物形象因而显得血肉丰满、生动而有真实感。柳舜《MD是这样选出来的》, 美华的《下大人》、李龙的《困惑》, 都是其例。与新马华文传统的商场小说不一样的是, 这些本身在商场打滚的小说家, 他们的小说中的商人并不是全然是奸诈无良的, 而是有血有肉, 有情有义, 自然也是狡诈善变的。柳舜虽从商而其关怀社会, 民族文化及教育之情不减当年, 也因此流泛在他的小说中的情怀, 是教人更感动的。

即使本身不是商人的小说家如田流、李过等, 由于他们的生活经历复杂, 生活经验非常丰富, 他们的商场小说的人物也都有现实中的其人真事作为模特儿, 因而写来栩栩如生, 把商场中形形色色的人物的灵魂都勾勒出来。如田流的《小白船的故事》、李过的《白粉佳人》都是其例。

马华文学作家中以执教鞭者居多, 这使得教育题材的小说成为马华文学最富有人文色彩的一道景观。但80年代以来的新华小说, 却又与传统的马华教育界的小说不一样。战前林参天的《浓烟》是以暴露教育界的黑暗为题旨, 战后李健的, 一些短篇小说也是以刻划为人师表者的百态为宗旨的, 其后韦西收在其小说集《割爱》和《为了爱, 要恨》中的好些小说敏锐地提出教育立国育人的问题。但80年代以来的教育界小说在题材与主旨上却全然迥异, 张挥、长谣、孟紫、尤今的教育界小说便与传统的教育小说大异其趣。他们的创作既打破了马华教育界小说的侧重于暴露学府、董教以及一些老师的丑陋现象的框框, 也打破传统教育界小说局限于描写校园的景象与事物的范畴。张挥的小说集《十梦录》及《45.45会议机密》淋漓尽致地描绘了华文作家

面对华文式微、民族文化岌岌可危时的悲凉心态。他对华文教育危机的担忧,不只是出于对民族文化血脉的关爱,还出于他对文化的存亡和民族生存意志息息相关的深思。在新马华文文学小说史上,从未有一位小说家在写教育界小说时,能像张挥这样深入地探讨民族教育的课题。相对地来说,长谣的教育界小说,在格调上虽与张挥的相似,但他只写微型小说,因此无论是在反映华文教育的深度和广度方面都不如张挥。不过,他那种通过嘲讽笔调来婉转抒发热爱民族语文与文化的情怀,也是教人动容的。

尤今往往从文化、教育的角度来发掘病态现象,追溯某些人为悲剧形成的原因。她的反映学生生活状况的小说如《跳舞的向日葵》、《燃烧的狮子》及《瑰丽的旋涡》都是这方面的力作。她的教育界的小说,场景与人物并不局限于校园内,而是延伸至社会各层面去,比传统的校园小说更具时代意义。

孟紫的教育小说写得颇具个性,她的此类小说往往有着年龄心理与职业心理的交叉视野,即一种交织着老年知识分子的人世沧桑感和教育工作者的社会职责感的人生视角。孟紫的人生教育视野是开阔的,她将本身长期体验、反复咀嚼的教育生活经验扩展到家庭、社会。她的教育小说既全面反映了教育界的真态实景、人情事理,也涉及社会的方方面面,其力作如《幕》、《今后我是真的》、《有子成龙》、《永远的儿子》、《小家长》、《风雨黄沙》都具有上述特点。<sup>⑦</sup>

身影飘逸,技艺高超,一会儿写小说,一会儿写评论,再一会儿又写传记评传的方桂香,当过记者也当过教师,现在却在搞出版社。方桂香的教学经验并不算丰富,但她的观察力敏锐,领悟性高强,从1999至2001年的三年时间里,她一口气书写并出版了中篇小说《幻灭的天才梦》、《这种感觉你不会懂》以及短篇小说集《放过我吧,老师》。此三本小说绝大多数篇章都是描述教育制度偏差及家长对子女的过度期待的压力所带来的社会问题,由于题材现实,寓意深远,小说情节布局巧妙,

文字又清丽可喜,小说出版后反应热烈,使作者在短期间就成新华知名小说家。《幻灭的天才梦》一共连印五版,《放过我吧,老师》也出过四版,《这种感觉你不会懂》2001年一年之内连印三版。

方桂香的小说在读书风气如此低落的新加坡,能受这么多读者的垂青,足证她的小说题材教人关切,而其艺术技巧也令人激赏。她的小说主要是勾勒金字塔教育制度的弊端,身为父母者毫无理性期望子女攀登永无止境的欲望高峰,以致制造出许许多多的人间悲剧来,例如《幻灭的天才梦》中的女主角余慧颖这名天才少女,就是因为我们的社会环境过分注重孩子的智育,没能兼顾道德和情绪处理能力的教导,以致一遇到难题,尤其是感情上的问题就会轻生。

桂香在并不乏人在开拓的教育界题材中之所以能脱颖而出,之所以教人注目,其中一个原因是她的敏锐观察力与剖析事物的高强能力,另一方面她又能把现实中种种具有典型与本质意义的现象集中起来,细腻地安排在小说情节里,而又生动地描写出来,从而在小说中呈现出一般作家所较少呈现的带有深长意味的意象来。这种能从平凡的、人人司空见惯的现象中探索出不寻味的意味的慧眼,以及具有化平凡为神奇的写作技巧,是方桂香教育小说吸引读者的魅力所在。

同样是以小人物生活境遇为小说题材的崇汉、怀鹰与林康,他们在小说的结构、布局及表现手法方面却迥然不同,但三人的共同点却是都不为小说中人物寻找出路,一如70年代不少小说家那样总会在小说结尾处为小说人物指出一条出路。

崇汉有意开掘乡村题材,着力描写社会底层劳动者如渔民、客工的生活窘况。崇汉的小说采用的是传统的写实手法,80年代后表现手法较为灵活多变。他的小说社会涵盖较为宽广,在乡土文学中,他开拓了流军所不曾涉及的一些领域。

怀鹰以把华文文艺的香火点燃下去作为信仰来坚持创作,而以关注小人物的命运作



为创作的核心,其小说集《火炭河》所收16篇小说都是描写小人物的生活境遇,开拓小人物的精神境界。他的小说中的人物行为多为体现人性丑陋面,即使是进步分子,也是口是心非的卑鄙之徒。他的创作“展示出两种迥然有异的笔调、笔法。他会用点睛白描的手法在朴实的行文中显露种种心灵,他也会用怪诞奇异的技法构筑让人真切感觉到现实存在的艺术世界。”<sup>[8]</sup>

林康的小说中的人物,几乎都是在社会压力下变坏或无法不得不低头的小人物。他的小说人物都是在现实压力下理想被摧残,而本身的生命也会丧失,或至少变为很可怜的人。林康兼通马来文与英文,他在80年代复出文坛,以小说闻名。他能跳出某种理论框框,以感情深沉,表现手法新颖等特点创作小说而引人注目。对林康来说,“他对于现代文明的理解主要不是以理性的方式而是以一种感性的方式,他所捕捉的是现代文明发展之于个体生命的种种生动的图像。”<sup>[9]</sup>林康并不只是泛泛地表现现代都市生活的场景,而是明显地包含着他对都市文明与个体生命的关系以及现代文明的历史发展的种种思考。唯其如此,同为反映生活底层人物的境遇之作,林康的小说就特别教人注目。

与上述三人同样是写反映底层人物境遇的小说的丁云,他的表现手法较接近林康,但在题材的开拓方面,却又较三人宽阔深入。他善于在司空见惯的现实题材中发掘新意来。他不扬弃写实手法,但又不把写实单一化,因而他的小说具有繁复的写实的特点。他的小说题材从早期的反映乡镇市井小民的生活,到近期的刻划异乡人来到新加坡谋生所遇到的种种不幸事故,全面而深入地反映泰劳、菲佣、马国女工、香港移民的生活事迹,因题材新颖而引起文艺界的注目。<sup>[10]</sup>他的小说的布局谋篇,有较多的变化,如以意识流手法来表现人物内心世界,或以时空的交叉错位来展开矛盾冲突,在一定程度上丰富了现实主义的技巧。短篇小说集《迷途的黑鲸》便具有这些特点。

谢裕民是希尼尔的弟弟,谢裕民的小说创作格局迥然异于希尼尔。希尼尔的微型小说表达了“新加坡华人在社会急剧都市化中‘连根拔起’的遭际所带来的心灵痛苦同急切寻根而不得的精神迷惘,他将这种心灵冲突纠结强化,颇有历史气势地外化为一种‘客观投影’,在咫尺条幅中酿成一种悲凉厚重的艺术韵味。”<sup>[11]</sup>谢裕民的小说却最强烈地体现了对当代新加坡文化进行反思的意向。这种注重实效的文化给新加坡带来了经济上的成功,但在繁荣富足的表象背后却隐藏着深刻的文化危机。对这种危机的感知以及与这一感知相应的情绪反应,构成了谢裕民的小说创作的基本内容。在对新加坡社会危机进行批判的同时,谢裕民也表现出回归传统价值观的创作意向。<sup>[12]</sup>他执意要突破小说这一文体的规则局限而不断地另辟蹊径,他以相当自由洒脱的心态进行创作,以嘲讽、揶揄、调侃的笔调对不合理事物进行抨击,达到令人在发笑中领悟到真理所在的效果。

同样关注民族文化与传统问题,孙爱玲的小说题材又有另一番景象。由于她具备深厚学术背景,她在进行小说创作时,常在言情层面上较多地注入文化的意蕴。她的小说在民族文化的层面上透露出雅洁、温婉的魅力。<sup>[13]</sup>她的小说如《绿绿杨柳风》、《玉魂扣》和《碧螺十里香》,写的都是女人的小故事,但却都弥漫着浓郁的东方文化氛围,开创了一种华族文化色彩鲜明的小说文本。她的小说构思细密,视角多变,常使用双叙事手法,善于将感觉和体验融合于一种文化氛围中,并巧妙地运用生活细节,呈现出一幅幅独特新颖的东南亚华族文化的画面。她的小说刻划了新加坡现代化社会中的小人物的生活面,涉及了新华文学作品较少反映的现实面,在某种程度上弥补了新华小说的空白,也为自己开创了另一道文学风景。

在反映新加坡的华文教育的式微过程中,受华文教育的知识分子如何在重英轻华的社会中受尽折磨,有的理想被摧毁了,有的连生命都丢了。这是张曦娜小说的特点。她的小说



以写知识分子为主，他们在丑陋的社会中变节，变为唯利是图，损人利己的人渣。她常常以大时代为小说的背景，写知识分子如何在现实中迷失自己，放弃本身的理想，变为伪善自私的人。

张曦娜的小说人物多以悲剧收场，其人物看来都有所本。她的作品紧扣现实，她关怀民族语文与文化，作品富历史色彩与时代特征。

张曦娜所写的中短篇小说如果一一串连起来，实际上就是新加坡自1965年独立以来至今的一幅历史缩影，如《镜花》便是其例。

高凡与凌江月也各有短篇小说集面世，前者在题材的开拓方面有不小的功绩，她的小说涉及传统艺术界，商界与所谓的俱乐部的各种黑暗面和古怪现象，教人耳目一新。凌江月的小说题材过于一般，也稍嫌陈旧，但努力耕耘精神可嘉。韦西在六七十年代也写了一些反映底层人物生活遭遇的小说，但他在八十年代后，似乎就不写短篇小说了。

在80年代之后才登上文坛的年轻作者中，陈志锐、翁弦尉、王鉴伟、阿达、陈华彪等等人的短篇小说，或在表现手法上全面吸取了意识流的特点，而使其作品更具现代色彩；或在内容上触及当前社会最大的偏差如教育及语文政策误区所带来的弊病，在实质上显示，这群年轻的作者是踏踏实实继承了新马华文文学关注人文与人生的优良传统，这是教人鼓舞的，也是新华文学的曙光。

### 长篇小说

与微型小说的新颖表现手法相比较，长篇小说多是以现实主义手法为主，间中交替使用浪漫主义表现手法，呈现出一种叙事中带有浓郁抒情意味的特点。长篇小说的作者，除英培安和丁云偶而会采用意识流手法外，其他作家都是以写实手法为主要叙事手段的。

长篇小说在当代新华文坛的大量涌现，说明了新马华文文学从萌芽、成长到开花结果的近百年历史中，史实与文化的沉淀和累积已相当丰厚，微型小说这支轻骑兵虽可迅速且及时抨击当前的社会丑陋现象与政策偏差，

却对丰厚的政治、历史、文教史实积淀无能为力，只有长篇累牍，精雕细刻的长篇小说，才有可能对这些重大事件进行勾勒与演义。在当代新华小说风景线上，长篇小说以叶茂枝繁，浓荫重重为此风景线增光添彩。粗略地，我们可把长篇小说作者分为这样四类来论述：一、反映商界景象的有田流、李过、流军、美华；二、反映乡土事迹人物的有崇汉、流军；三、反映大时代风云有贺巾、原甸、英培安、忠扬、努山塔拉、丁云；四、反映文教界的有尤今、李拾荒、风沙雁。在新马华文文学史上，长篇小说从未有如此丰收过。

新加坡进入80年代后，一方面是由于前此曾风靡了世界近百年的社会主义理想的逐步幻灭，另一方面则由于资本进一步的集中造成民族小资本家的被边缘化，劳资政三位一体共生关系的确立，又使得前此的劳资尖锐矛盾缓和了，国家的经济矛盾已转为大资本家与垄断财团之间的冲突，而小资本家则被迫处于挣扎求存的窘境中。正是这数大因素使得新华小说不再有此前的全面反映劳资冲突的色彩，取而代之的是不少刻划“富而能仁”的民族小资本家的高贵品格的小说的涌现，例如田流的长篇小说《金兰姐妹》与《高山、流水、虹》中的杨家刚，便是个“顶天立地的男子汉，提得起千斤，放得下八两，有正义感，做事肯负责任”的好商人。再如美华的长篇小说《窈窕淑女》中的东洋船局董事经理李超群，不仅风度翩翩，神采动人，且谈吐文雅，诚实正直，宽容大量，是位义利并举，恩威兼济的儒商。如此塑造完美的商人形象，在新马华文小说史上，堪称罕见。田流是位创作丰厚，生活经历非常繁复而又充满正义感的老作家，美华本身就是从商的，早年也为追寻自己的理想而遍尝铁窗风味，因此杨家刚与李超群此二位正面商人形象，相信不是凭空杜撰，向壁虚构的。

当然，即使民族小资本家被迫处于挣扎求存的窘境，也不会彻底改变商人奸诈的本性，田流的中篇小说《小白船的故事》中的奸商袁福茂及林兴国，就都是心狠手辣，冷酷无情，

奸诈狡猾的无耻商人；同样的，美华的另一长篇商界小说《突破》中的男女主角武亥和秀珠，也是为了金钱可以六亲不认，置道德于不顾，甚至把爱情当作金钱的附属品。但田流与美华在他们的商界小说中也塑造了奸商形象，却更有力地证明他们所刻划的杨家刚与李超群的正面商人形象，确实是有现实中的模特儿为基础的。

本身虽然没从商，可生活经历也很丰富的李过，其后期的小说便对商界人物有所刻划，他的长篇小说《曲折的路》的主角倩材，便是利用信义，骗取同学和朋友的信任，把商业伙伴害得走投无路或失信坐牢，其手段之卑鄙，也教人不齿。

左手写乡土小说，右手写商界小说的流军，由于有20多年的经商体验，他所塑造的奸商嘴脸，活灵活现。其长篇小说《浊流》中的两个人物牛一火和洪锦泰就是灵魂卑下、唯利是图、无操无节、无情无义的奸商典型。

长篇小说是构成当代新华小说风景线的一道特别亮丽的景点，小说家塑造正面商人的形象如果不是有意的美化，那它至少说明作家已能跳出价值预设的框框，而从较客观的切入角度来反映商界景象，这应该是遵守现实主义精神的小说家的一大进步，也是新华小说界的幸事。

与马来西亚的反映乡土风情人物的长篇小说一比较，新华的长篇乡土小说无论在量上或质上都逊色多多。丁云由于在创作乡土小说时身份还是马国公民，他的《围乡》也就不属于新华小说，他近年的两部长篇小说《赤道惊蜃》、《绝峰》虽有些场景深富乡土气息，从内容来说，却应划入政界小说。因此在此不赘述。可列入新华长篇乡土小说的，看来只有崇汉的《在风雨中》、《恋念德港情》，此二长篇都着重描写乡村题材，描写社会底层劳动者的生活境遇。《恋念德港情》则着重讲述德光岛乡民悲欢离合的境遇，其间穿插了大量客家山歌，使作品更有乡土情趣。流军从一踏上文坛即以乡土小说闻名，短篇小说《热爱土地的人们》、《玉镯的故事》，中篇小说《蜈蚣

岭》都是其代表作。近作长篇小说《海螺》，无论是场景或人物遭遇，都深具乡土特色。

概言之，除了崇汉的长篇小说真正取材自新加坡的乡村外，流军的小说的乡土气息却都是来自马来西亚的。新加坡早年的乡村风土人情故事的还未全然写入长篇小说，不能不说是新华文坛的一大缺憾。不过，在反映生活在大都会阴暗的小人物境遇的长篇小说方面，范北羚的《黑牌坊》倒是做出一定的贡献。《黑牌坊》所涉及的走江湖卖膏药者的生活情况，沦落红尘的舞女的辛酸生涯以及私会党徒的传奇经历，都是较少小说家触及的题材。

曾采的长篇小说《红尘滚滚》反映了社会上小人物由贫困到发迹的种种经历和传奇故事。曾采在电影界任职数十年，对电影业在新加坡的兴衰荣枯了若指掌，此小说主角石罅米卜富贵相信是有其人其事，曾采以相当生动的描写技巧和熟练的叙事方式，把石罅米刻画得活灵活现，故事十分精彩。在艺术表现技巧和故事情节的离奇性方面，都比《黑牌坊》高超及吸引人。小说对流氓小鬼如何钻进石罅米的电影公司，并夺取石罅米的家产，也叙述得情节曲折，高潮迭起，引人入胜。

如果说新华的长篇小说在反映乡土风情人物故事方面的成就远远不如马华的长篇小说，那在反映重大题材方面的长篇小说，新华文学的成就可以说是超越马华文学的。<sup>[4]</sup>在全面且详尽描述受马共领导的在日治时期与日军周旋的游击队英勇事迹的长篇小说有林佚的《烽火马来亚》、流军的《赤道洪流》等等。

流军的《赤道洪流》从日本军国主义者攻占马来半岛、轰炸新加坡开始，写到日本投降为止。故事是写知识分子田雨丰在紧急状态中逃离新加坡，转赴马来半岛最南端的佳兰镇，并加入马来亚人民抗日军，经历炸桥战役、镇压白头鬼残杀华人和化解民族冲突，以及抗日军计划炸毁矿山失败，近百名抗日志士和群众被日军逮捕，惨遭杀害三大事件。此部小说涵盖面宽广，真实地反映了三年八个月的社会现实。评论家冬琴认为此小说“具有

历史认识价值……但缺少了震撼力和感染力……”<sup>(15)</sup>

上世纪60年代初以《青青草》、《沈郁兰同学》及《小偷的故事》饮誉文坛的高静明，睽别文坛多年后，他以贺巾为笔名出版了长篇小说《巨浪》，他以艺术真实的独特视角，集中而全面地反映了“五一三”的历史真实。“这真实，是通过对书中多主角的人物塑造体现出来的，是通过故事情节的合理安排凸显的，取得了艺术本身与生活本身和谐统一。或者说作家捕捉到了精神矛盾和现实矛盾交织相碰的亮点。”<sup>(16)</sup>

贺巾是带着缅怀的心情来创作此巨制的，其褒贬人物的标准，或许有值得商榷之处。但贺巾以简练精确的语言演义了此段史实，实为新华文学开拓了这一片尚未开垦的荒地。缺点是素材剪裁不够精简，情节有点累赘。

同样具有历史意义与价值的是丁云的《赤道惊蜃》。丁云是从历史反思的角度来书写此部长篇小说。此小说主人翁的悲剧命运沿着实虚明暗两条线索发展，实线牵着陈槿花，虚线系着陈卫民，由此带出“5.13”事件、“茅草行动”大逮捕等等重大历史事件，并及日资如何入侵马来西亚，鲸吞其人力、土地及市场。官商如何勾结，在变卖土地交易中中饱私囊，它全面展现了马来西亚独立以来的社会现实面，诠释了马来西亚华族从对理想的追寻到幻灭的历史轨迹。

女主角在遭受种种折磨，在远走纽约又遇到更多苦难后毅然决然回到故国，在泰南友谊村找到失散多年的哥哥陈卫民，卫民却变为颓靡又佝偻的失忆老人，连亲妹妹也不认得了。然而，卫民虽然什么事都记不起来了，却天天以迟缓的动作，一再重复雕刻马克思、列宁、毛泽东、鲁迅等人的头像卖给游客谋生。

丁云以沉痛的心情书写此部长篇，他站在相当高的思想平台审视历史与现实，以生动的人物形象及意蕴深邃的意象表达他对祖国当代现实的看法与省思。在反映大时代风貌的题材的长篇小说中，丁云的《赤道惊蜃》无

论是主题思想、内容结构都是上乘的，都较其他多部题材相类似的长篇小说更为成功，更为感人。

丁云另一部篇幅较小的长篇小说《绝峰》也是从历史反思角度来叙事的。小说主角是英姐及其丈夫老谭、女儿小羽。在“合艾和平条约”签署后，谭家三人本想返回新加坡过着一般平民生活，无奈被拒。英姐及老谭只好从泰南潜回马来西亚，以非法移民的身份带着女儿小羽在闹中贩卖旧货求生。在一次拒捕行动中，英姐抱着同归于尽的决心，把一名本想救她的年轻警员海杰一起拖下楼去，由于楼外有不少晒衣竹竿，二人从八楼跌下时，在重重竹竿、床单、拖把等等杂物的牵扯下，二人跌在三楼平台上，英姐流血过多死去，而海杰却受了伤以致失去记忆。小羽的父亲老谭前此则因上了前同志温标的当自爆身亡，现在小羽又失去母亲，她为报仇就假冒海杰的妹妹，以海杰作为“幸运符”来掩饰自己的非法移民身份，再觅机杀死她家的仇人温标以报仇。故事结尾时，小羽在杀死敌人温标后，由海杰开车护送她潜回泰南考南康山，在途中他俩彼此示爱，但并没成为眷属，小羽因枪伤复发，躺在海杰怀中死去。

《绝峰》场景并不宏伟，主要场景在怡保安邦大沟湾，其他场景则在吉隆坡闹市，及北上怡保途上所见风光。此小说以情节紧凑，人物形象生动鲜明感人，而蕴藏在故事背后的作者的对献身“理想”人物的敬重与怜悯，对现实社会的弱肉强食的愤慨与无奈，却更教人深思。

由此两部长篇小说看来，丁云裁剪、组织材料的手法是高明的，情节的布置也引人入胜，这自然得归功于他十多年来在影视界的编剧经验，然而只有这样的手法并不会使丁云的小说发出撼人的力量，使他的小说震撼人心的是丁云的对人类与民族的深切关怀的情操，以及对历史的深切反思的精神。这二者在反映重大题材的长篇小说作者中是较少见的，即使有，也很难找到二者兼备者。

努山塔拉的中篇小说《岸海蒙蒙》通过记



者“我”与来自上海交大女工程师陈艾宁的相识过程，由此带出在中国改革开放的潮流中，一些高级知识分子失去了对正气与邪气、爱国与卖国的甄别能力的现实。艾宁先在餐馆当女侍者，后沦为卡拉OK厅的陪唱员，生活一步一步沦落下去。“我”在一次酩酊大醉中带着半怒斥半指导的语气训了艾宁一顿，劝导她回去中国为国家的建设作出贡献，而别呆在这表面繁华而内藏着种种罪恶的大都会继续沦落，却遭到艾宁似是而非的驳斥。

小说以第一人称叙事，场景既有新加坡的东海岸公园、歌厅，也远及金马仑及云顶高原，叙事中带有很浓的抒情氛围，且充满着哲思意味，这10万言的中篇在题材的开拓方面颇有建树，写作技巧也相当高超。

努山塔拉另一部长篇《柏斯布狄岛》长70多万字，人物众多，情节复杂，写的虽是在地球上找不到的一个小岛，细读来又似乎有所影射与寄寓。此小说由于篇幅过长，其中又处处有哲学式的说理，出版以来，反应反不如《岸》热烈。

上世纪五六十年代是个反殖反封，争取民族独立自主的风起云涌的年代。这场民主运动范围遍及社会各个角落，牵动了每一个有良知有热血的人，尤其是年轻学生。光阴荏苒，岁月如流，转眼数十年过去了，这些当年在时代浪尖上打滚的年轻人都已步入暮年，回首当年的峥嵘岁月，以及一起在大风大浪中游泳的伙伴，能不兴起“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”之喟叹吗？于是有人以懊恨、无奈的心情，有人从历史反思的角度，更有人从观岸观火而又不甘寂寞的心态写下一部部长篇小说来。此方面的作者可以原甸、英培安、忠扬为代表。

当年也算拍过时代浪涛的诗人原甸，近年就创作了两部长篇小说《活祭》和《奉献》，二书均写得相当不错，切入角度介于英培安和忠扬之间。

《活祭》场景广及新加坡、中国与香港，书中主角“他”带有很浓的自传色彩，看得出此小说是原甸从本身亲自经历的素材提炼出

来的。原甸创作此小说的态度与英培安写《骚动》所采取的作“壁上观”角度不一样，和忠扬带着历史反思心绪书写中篇小说集《回首夕阳红》和《昨日梦华中》也大异其趣。原甸是带着淡淡的懊悔的情绪来书写此二部长篇小说的。

《活祭》的主角“他”由新加坡远赴中国，在广州遇到不少挫折后潜逃香港，在港又历经种种折磨，最后重返新加坡，那已是二十年后的事了。“他”在祖国文化界谋得一职，但工作非常不顺心，处处遭人排斥陷害，最后“他”决定皈依宗教，不问世事。《活祭》也有写及“他”年轻时爱人“英”的亲热的一些情节，但发乎情止乎礼，只点到为止，不像英培安的《骚动》那样随处都有“惊艳”的、“够刺激”的特写镜头那样煽情。《活祭》也反映了一两位当年的工运活跃份子，后来在港澳却变得无情无义，唯利是图，揭露了在时代思潮退潮时，一些进步份子变为妖魔鬼怪的事实，此点与英培安《骚动》中的几位主角的变坏相似，但原甸到底是在时代潮流中游泳过的，他对当年追寻的理想虽感幻灭，但并不放弃另找道路的热忱。也因此，《活祭》虽给读者一种虚幻的感觉，但却相当真实地反映五六十年代热血青年追求理想的纯真。

与《活祭》比较，《奉献》的场景只在新加坡的市区与组屋区，此小说偶而会涉及一些底层人士的生活艰难景况及社会风气恶化问题，但都只是如蜻蜓点水似的浮光掠影地带过，并无深入的揭露。《奉献》男主角可视为原甸本身近年来以传教为生活中的烟火火的自我告白，无论是时代色彩或人物形象，《奉献》都无法与《活祭》相提并论。原甸的小说基本上是以写实手法呈现的，但题材剪裁得当，情节紧凑，人物形象鲜明，写景抒情文字也颇见功力。

英培安在新华文坛上是个多面手，他写诗、杂文与小说，而且都有建树。他著有长篇小说《一个像我这样的男人》、《孤寂的脸》及《骚动》。由于前二小说与此节题旨不太相关，故不论述，在此单谈谈《骚动》。



骆宾路一生的生活道路坎坷曲折, 经历富有传奇色彩, 他的长篇小说《海与岛》叙述一个华侨家庭在不同年代与地点所遇到的种种离奇的境况, 以平实无华的文笔演绎出来, 从中可体会到作者的影子与感受, 相当动人, 人物形象也鲜明突出。只是作者过分着重于叙事而缺少更为深入生动的描写, 致使此长篇小说陷于一般章回小说的一味讲述故事的框框中, 而较少现代小说应具的教人回味的、人物的议论或景物的描写, 这是美中不足的。

英培安的《骚动》从侧面描写了当年几位为追求理想而牺牲了亲情及其他一切可贵的东西的人的经历, 小说对人物形象及其经历的描写颇为生动。但英培安到底没亲身参与当年热火朝天的斗争, 也没经历文革的波折, 因此, 英培安在书写三位男主角伟康、达明及国良参与反殖或涉入马共外围组织活动时, 都是轻轻一笔带过的虚写。他对文革、天安门事件及香港暴动, 也都只是虚写, 也因此, 《骚动》涵盖年代虽始自“五一三”, 终于天安门事件, 但却全然无法体现它本该具有的史诗或时代意义。

除了对追求理想的青年之生活细节与遭遇描写稍嫌空泛而不真实外, 英培安处理小说中男女主角重逢时总会偷情的做法, 也叫人费解。书中人物当年即使是如何盲从跟随潮流参与民主斗争, 他们也应该不会都变得像没理性的色情狂那样, 男女一重逢不是彼此挑逗想入非非, 便是偷情做爱。这样的男女为何当年竟是追求人类理想者呢? “五一三”参与者与马共同情者会如此轻浮吗? 他们为何会变得如此堕落, 小说完全没交待。这些男女主角的行径与一般色情狂有何不同, 为何要为他们贴上左倾的标签? 把这些人物写得如此人格卑下, 而又偏偏把他们的活动置于几个大事件发生的年代里, 是英培安处理《骚动》最失败之处。小说中的两名主角子勤与国良漏夜长谈政治、1971年报业风波事件、报业大合并致使华文报逐渐没落, 英培安也都只过门式地叙述, 且简单之至, 完全达不到叙述这些历史事件的意义。

总的来说, 《骚动》涵盖了好长的年代, 在此期间又发生好多历史重大事件, 但作者却有只浮光掠影地轻轻带过, 而活动在此年代的男女主角在年轻时是追求朦胧的理想, 成熟后却一重逢就想入非非或偷情, 英培安这样处理此部小说实在教人失望。

如果说英培安是以作壁上观的角度来书写《骚动》的话, 那忠扬却就是以过来人的身份, 从历史反思的切入点来书写《回首夕阳红》和《昨日梦华中》这二本中篇小说集了。此二本小说集共收六篇中篇小说, 合起来看, 实际就是一部或者两部长篇小说。

忠扬的生活经历非常丰富, 他当年为争取新马独立而加入斗争运动的体验也特别深刻, 他的中篇小说为新华文学史添上一道绚丽的色彩。忠扬的小说题材是新华作家较少触及的, 而这些题材所涉及的历史事件, 却又是新马史的重点所在。他的一些小说写出在那个风起云涌的年代, 年轻人为了追求理想而牺牲了个人的爱情和幸福, 在若干年后, 当一对旧情人重逢了, 除了叙旧外, 他们也喟叹当年所追求的理想原来是一个无法实现的彩梦的无奈, 这种无奈的喟叹包涵着历史的反思, 这是新马华文文学作品中较少见的, 有其积极的意义。

忠扬的小说中的男女主角的爱情故事都充满着时代色彩, 主人公为了实现理想或避难而不得不忍痛与爱人诀别, 数十年后重逢, 彼此都难忘当年真挚的相爱之情, 但发乎情止乎礼, 男女双方并没有越轨的行为, 只是无奈地反思时代所铸成的错误, 这样的处理法远较英培安高明且合情理, 也较合乎小说中人物的思想倾向。

忠扬的另一篇小说除了具体描写文革时期的稀奇古怪现象外, 他对小说中的人物性格的刻画也十分深入, 例如《青春梦里人》中的柳泉, 其人格之卑鄙形同禽兽, 忠扬从另一侧面反映了人性的丑陋, 揭露了有些自称为正义事业献身的人渣, 其实是披着人皮的野兽。

忠扬的小说表现手法是在传统的叙事中,

灵活且多变地、交叉地使用插叙、倒叙、顺叙等手法，巧妙使用书信、日记等文体来达到叙事、抒情的目的。由于情真意切，生活经历丰富，故事情节动人，忠扬的小说特别能引人入胜。

相对于反映大时代风云的长篇小说，描述艺术界及文化界的长篇小说在数量上就相当少了。李拾荒在80年代所写的中篇小说《艺林春梦》相当全面且深入地揭露了出版界的一些内幕与不合理现象。除此之外，就好像只看到风沙雁的长篇小说《追逐阳光的人》是有关文教界的题材了。

《追逐阳光的人》全面描写了海外的南大生的生活境遇与理想抱负。小说中人物众多，境遇各异，有致力于弘扬民族文化者，有钻研尖端科技者，也有悬壶济世者，众多人物的复杂多彩的生活，构成小说画面的特别丰富感人。

蕴藏在此部小说背后的不仅仅是南大生的悲欢离合，作者所寄寓的是在这人类理想幻灭的年代，知识分子应如何探讨人类的前景的情怀。从这角度看，这部小说既是南大生的一篇生活悲壮史诗，也是时代知识分子追逐阳光的一曲高歌。

作者在海外生活多年，接触面相当广，他又爱游山玩水，足迹遍及欧亚美澳，看尽名山胜水，尝遍人间辛酸苦辣。南大生生活在英日澳加与港台等国或地区，故事背景自然脱离不了生活环境，而作者既有本身的旅游经验与真实感受，文字也优美典雅，因而日本的春樱秋叶，加拿大的湖光山色冰原，美国的名山胜水，澳洲的蔚蓝湖河，都一一展现在小说中的人物聚散中。

此小说出版后获得一定程度的反响，评论家冬琴说：“风沙雁严谨的现实主义描写和厚重的民族情感，以及诗化的笔触，使作者获得了特殊的魅力和艳丽的色调。”又谓：“本书的最大亮点，是作者以景物作纽带，笼罩着、纠缠着许多人，盘根错节，相互摇曳，结成了不仅令人沉醉于壮美秀丽的景色中，又能让人感受到作者的悠悠华族情怀。”再如：“作

者善于抓住景色的特点，结合人物的思想性格，借景抒情，着重表现了知识分子像夸父追日般锲而不舍追求光明的高尚形象。……作者在写景状物时，常常在艺术描写中穿插了一些议论文字，加以点化，归结主题，读来不觉空泛，且有深化作品思想意蕴的效用。”<sup>(17)</sup>

小说家丁云则说：在我看来，它更适合称为‘漂流文学’……风沙雁这部长篇，是部‘好看’的小说，是部很有‘个性魅力’的作品，却是毋庸置疑的！”又说：“追”的作品的个性魅力，其实也可解读为风沙雁“良知知识分子”的心灵展示……在于风沙雁文字自有一种婉约与凄美。”<sup>(18)</sup>再如马来西亚的杰伦文莱的一凡与新加坡海南会馆读书会会员也有三篇读后感。<sup>(19)</sup>

马阳则把此长篇小说与《岸海蒙蒙》和《归去来兮》并称为带有“标志性”的作品，能摒弃“小岛心态”，有种强烈的时代气息，扑面的历史风云，以及向往光明追求理想的激情。<sup>(20)</sup>

简言之，新华当代小说花开三枝，各呈丽态。短篇小说秉承反映现实传统，但在抨击社会黑暗面方面力度稍减，而哀伤传统价值与民族语文文化式微之色彩增浓；微型小说异军突起，及时抨击社会偏差及民族文化语文问题，由于所涉及题材敏感，表现手法转为婉转曲折，却因此提高了小说的表现技巧之水平；长篇小说大量涌现，仍因历史及文化积淀丰厚，积厚而薄发，表现手法虽多遵守传统写实主义兼采积极浪漫主义色彩，而少吸纳意识流、后现代主义之技艺，但内容之宽广丰厚，也足以教人注目。三种类型小说在内容与表现技巧上虽有异同，但其精神实质仍是紧扣现实，关心民族前景与国家未来，这些特点相当教人庆幸，说明华文虽被边缘化，但以华文为书写媒介语的作家并没自暴自弃，弃不朽之盛事于不顾。

#### 注释：

- (1) 参照方修《马华新文学大系（三）小说一集》（新加坡：星洲世界书局有限公司，1970）页1-19。

- (2) 方修《马华新文学大系(四)小说二集》，页1-20。
- (3) 苏卫红《战后二十年新马华文小说研究》(广州：暨南大学出版社，1991)页1-2。
- (4) 方修《战后新马文学大系·小说一集》(北京：华艺出版社，1999)页1-20。
- (5) 有关新华小小说的兴起、拓展及繁荣情况，可参阅赖世和《新加坡微型小说史》(新加坡：玲子传媒私人有限公司，2004年)。
- (6) 同注(5)，页29。
- (7) 黄万华《新马百年华文小说史》(济南：山东文艺出版社，1999)页121-122。
- (8) 同上，页266。
- (9) 陈贤茂主编《海外华文文学史·第一卷》(厦门：鹭江出版社，1999)页348。
- (10) 参阅甄供《丁云小说给予的启示》，文刊《热带学报》第9期(新加坡：热带文学艺术俱乐部，2004)页73-74。
- (11) 同注(7)，页353。
- (12) 同注(9)，页398-406。
- (13) 黄孟文、徐西翔主编《新加坡华文文学史初稿》(新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司，2002年)页292-294。
- (14) 为叙述上的方便，此文中的马华文学是指1965年之后新马分家后的马来西亚华文文学。
- (15) 冬琴《小说〈赤道洪流〉的创作成败》，方收《析疑集》(新加坡：新华文化事业有限公司，1999年)页147-151。
- (16) 马阳《评贺市的长篇小说〈巨浪〉》，文见《热带学报·10期》(新加坡：热带文学艺术俱乐部，2003年)页59。
- (17) 冬琴《借景抒怀字字情——小说〈追逐阳光的人〉读后》，文刊《热带学报·6期》，页73-77。
- (18) 丁云《漂泊与追逐——读风沙雁长篇小说〈追逐阳光的人〉》，文刊联合早报《文艺城》，2003年3月8日。
- (19) 海南会馆读书会会员《甲》与《乙》的读后感为《阳光还在地球的另一边——读〈追逐阳光的人〉的感悟》与《动听的歌要用其情来唱——评风沙雁的〈追逐阳光的人〉》，二文均刊《新世纪学刊》第3期：杰伦《一曲时代的悲歌——风沙雁〈追逐阳光的人〉读后感》以及一凡《一曲时代的悲歌——风沙雁〈追逐阳光的人〉读后感》，则刊《新世纪学刊》第4期。
- (20) 马阳《又见芳草绿天涯——序风沙雁的〈追逐阳光的人〉》(新加坡：创意圈工作室，2003年)页8-14。



# 生活的现象和本质

## ——林晨剧作体现的现实主义精神

在新马华文文坛，林晨是贯彻始终的现实主义作家。他留下多部作品，至今读来，其现实主义精神仍令人感动。林晨在新加坡艺术剧场担任导演多年，舞台经验丰富，因此所创作的剧本有很强戏剧性，适合搬上舞台表演。林晨剧作是宝贵的文学遗产，值得后人作深入的探讨。本文作者试图对林晨剧作的现实性和艺术性作出分析，读者从中可了解到林晨对文学的贡献。

连 奇

### (一)

在新加坡华文戏剧界，林晨是一个自觉地体现现实主义精神的剧作家、导演。今天我们要研究他留给后人的戏剧作品，应当尽可能全面地了解其精神实质，并且从历史的角度来考察它们对现实主义的贡献。

林晨在《写剧漫谈》<sup>①</sup>提到写剧本“选择题材自然是生活中去寻找，找那些可以写成剧本的社会生活现象”。也就是说，他以文艺反映现实生活作为创作原则。不仅如此，他还认为“一个剧作者写一个剧本，目的就是表达他在这个剧本里面的思想感情。这种思想感情往往是由生活感受而产生的。”这就进一步说明，他创作剧本的目的不只是为了反映生活现象，还要揭示生活本质，在作品中表达主题思想，并传达作者的爱憎。

当然，作为创作主体的剧作家，他对于生活本质的认识和对于创作技巧的把握所达到的程度，以及客观创作环境对他的制约，也决定了他的作品成败，而这一切都体现在他的作品。因此，讨论林晨对现实主义创作原则的实践，还是要回到他的剧作去。

### (二)

林晨在上世纪五六十年代的创作以独幕剧为主，共有九个，分别收录在《陋巷

里》（1959年出版）和《建屋工地上》（1961年出版）；此外，还有三幕剧《浮沉之间》（1960年出版）<sup>②</sup>。由于这些剧作都没有注明写作日期，因此只能根据书的出版年份推断是五十年代末六十年代初的作品，正是产生于第二次世界大战后的反殖时期。认识这一点，对于了解林晨作品的创作背景很有帮助。

出现在林晨这些剧作中的人物，有舞女、吧女、妓女、鸨母、流氓、老千、小商人、学生、工人和文化人。因此方修先生说他“熟悉都市的中下层社会”<sup>③</sup>。由于独幕剧要求剧情高度集中，在塑造人物方面，时间空间受到限制，林晨某些剧中人物难免出现类型化、平面化的现象。可是，如果我们把林晨这个时期的创作合起来看，把那许多人物和他们活动的一个个场景放在一起，那么，展示在眼前的，正是一个殖民地时期下层社会的生活面貌。

林晨剧作以妓女和吧女为题材的有《陋巷里》、《酒吧间》和《不能再走这条路》。对于火坑惨况的描写，欢场陪笑的刻画，如果观众和读者以不同的眼光来看待，那么他们很可能会得出见仁见智的结果。有评论者如萧鸣能鉴赏这些剧作的优点<sup>④</sup>，但也有评论者如黎声认为“……青楼永无出头之日，你不说谁也知道，我感到奇怪：《不能再走这条路》还告诉我们什么？”“至于《陋巷里》、《酒吧



间》里堕入红尘的吧女、妓女……都不可能有什么出路,受流氓压迫,受阿飞、酒客欺负,受鸨母剥削,大抵都是‘你不写我们也知道’的事,作者若不能从新的角度切入,阿飞、流氓都是满口‘他妈的’,两个鸨母分不出性格差别,妓女、吧女一般化,‘千人一面’,则会坠入‘自然主义’的深坑,就并不奇怪了。”<sup>⑤</sup>由于有不同的见解,因此我们有必要来探讨这些剧作。

《陋巷里》注明为“独幕喜剧”,其实不应该以喜剧看待。这个剧作写的是陋巷里的人肉市场,在短短的一幕戏里,表现了鸨母对妓女的剥削、不甘沉沦的下等妓女的反抗,流氓的收保护费、嫖客的闹事等等。香港评论者萧鸣称赞《陋巷里》“对白精练、结构严谨,短短的一幕剧里,错综地表现出社会的阴暗面,生活气息,扑人脸面。”<sup>⑥</sup>我认为《陋巷里》体现了林晨高明的编剧技巧和自信,敢于描写不易表现的题材。同时,更为重要的是,他对待这个题材的态度。林晨对陋巷人肉市场并不是为了描写而描写,通过剧中人物的语言和行动,我们看到他对妓女小娟寄予了同情,并且有意突出这个人物。小娟为了代母还债而出卖肉体,她的叛逆言行透露了内心的不甘沉沦。剧情的结尾是:小娟为了摆脱鸨母,自己跑去报警。

林晨通过《陋巷里》寄予了他对下层人物的同情和希望,描写了他们为改变不幸的命运而作出反抗,尽管他们未必能找到真正的出路,但也决不是“都不可能有什么出路”那么绝望。我们如果不能这样理解,就无法认识到林晨剧作对丑恶现实的批判性。同样的,我们对《不能再走这条路》也应当如此理解。

《不能再走这条路》描写了青楼里三个受迫害的妓女。评论者萧鸣指出这三个女性象征着受迫害者的“三代”。他称赞剧作者“组织材料的能力是相当高明的”,在这出独幕剧中“包括了相当复杂曲折的内容”<sup>⑦</sup>。

16岁的山芭少女玉贞为了替母亲还债,被鸨母二妈从怡保骗到新加坡,以为是到工厂工作,没想到黑心的二妈要把她推落火坑。

玉贞宁死不从,被二妈用鸡毛帚打得遍体伤痕。玉贞的角色,象征着下层人民性格坚毅的一面。

19岁的妓女燕红只受过小学教育,她的母亲是个弃妇,含辛茹苦抚养她长大。为了借钱给相依为命的母亲医病,燕红误中圈套,在二妈的逼迫下出卖了肉体。没料到二妈竟然故意把她失身这件事告诉她母亲。母亲经不起打击,上吊自尽。燕红为了给母亲办理后事,没有办法之下又向二妈借了钱。为了还债,她从此堕落风尘。因此,燕红的叛逆性来自于她的悲惨遭遇。当她还清债务后,不甘继续沉沦,她和二妈的矛盾开始尖锐化,终于协助玉贞逃跑,一起跳出火坑去山芭工作。燕红的故事令人感动,可惜由于是独幕剧,受舞台形式限制,剧作者只能安排演员以长篇台词叙述她的遭遇。如果当初林晨把这出戏敷演为多幕剧,加强燕红这个人物的塑造,相信会有不同的效果。

27岁的妓女爱萍本来投靠二妈卖淫为生,后来因为身体多病,不能再赚钱,被二妈赶走。为了治疗肺病,爱萍花光了积蓄,在走投无路的情况下,求二妈让她有个栖身之地。二妈不但一口拒绝,还对她加以羞辱。悲愤的爱萍终于跳楼自尽。爱萍的悲剧,象征着不能摆脱青楼生活的妓女的悲惨下场。

我认为林晨在《不能再走这条路》中安排了受迫害的“三代”青楼女性,描写了她们不同的命运,说明他在描写人物和事件时,对生活素材是作过一番选择的,目的是以能够反映现实生活的本质为主。他试图通过集中紧凑的剧情,在鞭挞丧尽天良的鸨母及其帮凶之外,表达他对青楼女性的同情和希望,指出她们唯有抗争和自救,才能够跳出火坑,重新过着正常的劳动人民的生活。因此,他的剧作对丑恶的现实带有批判性,绝对不是自然主义描写,也绝非不知道要“告诉我们什么”。

同样的,我们也应该看到林晨在《酒吧间》尝试点明的生活意义。这出反映吧女生活的剧作,也许阿飞占吧女便宜的无聊话稍嫌过多,反映酒客闹事、吧女争风吃醋的剧情过于

简单,然而剧作者的用意在于渲染欢场的醉生梦死,突出为了养家而当吧女的彩莲,一心要跳出这污浊的环境,毅然接受同学李明的帮助去当印务馆工人。

林晨剧中人物为了寻求出路,成为自食其力的劳动者,这样安排,显示剧作者是忠于反映现实的。剧中人物的这种选择,有其必然性。不要忘了,这些剧作的背景是上世纪五十年代末的殖民地时期,当时谋事不易,受教育不高的女性成为工人,有其普遍性。可是,评论者黎声却提出:“……《一个有钱人家》,他(林晨)塑造了一个吴佩贞,……正参加工会活动,走向劳苦大众。《建筑工地上》里头的黄阿凤,则直接走入工人队伍,成了工人阶级的一分子。林晨想到的新女性出路,不知道是不是要在这里打上句号?”<sup>⑧</sup>上世纪七十年代,受中国文革思潮的影响,曾经有鼓励知识分子成为工人的做法,这一点在当时的文学作品中也有所反映。不知道这是不是黎声所要反对的做法?他所提到的林晨的两个剧作,是上世纪五十年代末的作品,下面就让我们来加以探讨。

《一个有钱人家》的故事写商人吴方震因为姨太太与情夫勾结窃取公司款项,陷入周转不灵及遭人逼债的困境,最后在得知姨太太卷走财产后,经不起打击,跌了一跤,他原本有心脏病,这一跌结果是夺了命。就剧情来看,故事似乎没有什么特别之处,可是,林晨把这么一出普通或者说是老套的戏放在当时的社会背景上,他塑造了三个人物,即吴方震的儿女佩贞和永良姐弟,还有佩贞的旧同学陈志雄。这三个人物的出现,为这出戏添加了时代气息。吴佩贞是理智而又有理想的少女,高中毕业后,因为抗拒父亲操办的金钱婚姻,无法实现到南洋大学升学的希望,她决定答应陈志雄到工会教夜学。吴永良是一个中学生,他明辨是非、受憎强烈,和姐姐一样愿意支持工会活动。陈志雄离开学校后成为工会负责人,领导过罢工,他在剧中出现时,正为了工会创办夜学而忙着上演电影筹款。工

会或团体租借戏院放映有教育意义的电影筹款,在当时是经常有的活动。林晨在剧中加进这些剧情,不但间接反映了工会和青年知识分子的活动,也为我们留下了了解当时社会的记录。同时,拜金主义的商人和纯洁向上向善的儿女之间的矛盾,对工会活跃分子的敌视,这些剧情也都合理地反映了现实情况。林晨为戏中加进这些元素,无形中使一出看似老套的戏具有了现实性。

有关工会活动的描写,在《建屋工地上》也有涉及。这出表现建筑工友反对工头剥削的戏,反映的是当时建筑工友的觉悟及参加工会争取改善生活的事实。剧中建筑工友黄永平病了半个多月没有工作,不但得不到医药补贴,连工钱也被扣除。黄永平已向工头冯大山借了不少钱,这天抱病回去上班,想要再借钱治病。冯大山不但一口拒绝,还加以羞辱,以示他不满黄永平的女儿阿凤参加工会。黄永平忍气吞声,不敢反抗,终于因病体不支,在工作时从屋顶跌下来,伤重死去。临终前,黄永平把女儿的终身托付给她的男友张东海。当他认识到自己“一生只懂低头做人”,以为“总会捱出一天好日子来”,结果是“做到老,做到死,苦还是永远没有苦尽”,“真是那些骑在我们头上的人不让我活下去”时<sup>⑨</sup>,也是他咽下最后一口气的那一刻。黄永平受到的苦并不限于他那一代,他辛苦抚养长大的女儿阿凤,本来希望她能有好日子过,可是他失望了:“……做上这一行一世就苦定了。不但自己不能出头,还要连累儿女,你看我的女儿阿凤,现在不是也跟着我出来受苦吗!”<sup>⑩</sup>

可是,黄阿凤和其他建筑工友不像黄永平那一代工人,他们已经觉醒,在阿凤男友张东海的引导下,他们参加了工会,要争取改善工作待遇。这就是《建屋工地上》的主题,它贯串在这出戏中。这出戏并不以黄阿凤“直接走入工人队伍,成了工人阶级的一分子”做主题。

林晨剧作中有工人参加工会活动、罢工的情节,在剧本创作的当时,并没有什么特别之处。第二次世界大战后,英殖民主义者重新

占领新马。当时社会秩序混乱,失业问题严重,生活物资缺乏,老百姓因此要求改变贫困状况。与此同时,新马人民也展开了反对殖民统治的斗争。这个时期罢工罢业频频发生(据记载,1955年一年内就有275次罢工行动<sup>[1]</sup>),而学生同情罢工,学潮也此起彼伏。这些情况,在当时的新马华文文学作品中,也都有所反映。林晨的剧作虽然没有像一些作品描写罢工斗争,但像他的《建屋工地上》那样把生活场景放到了建筑工地,反映工友参加工会反对剥削的抗争,在当时的文学创作中也是不多见的。

至此,我们应该提到林晨的三幕剧《浮沉之间》。他通过描写当时学校戏剧会的演出活动,反映了学生的文娱生活,以及洋化教育的腐化作用。这个剧作虽然有多个角色,作者其实是用比较多的分量来塑造两个人物。一个是女中学生张玉华。她性情温柔,为人老实,肯做事。通过参加戏剧演出的活动,她提高了思想认识。起初她为同学黄丽娟的错误保守秘密,后来看到丽娟腐化堕落,才知道自己做错了。另一个是黄丽娟。她原本是华校中学生,转去念英校。由于结交了受英文教育的阿飞王乔治,她开始脱离戏剧会的活动,排练时心不在焉,后来干脆不去参加,结果由张玉华替代她演出。丽娟因为与王乔治交往,参加舞会看色情片,不但荒废学业,还失了贞操,有了身孕。经不起王乔治哄骗,黄丽娟吃了堕胎药,结果出了问题,被送到医院治疗。《浮沉之间》就是这样通过塑造两个女中学生的进步和堕落,反映了不同教育背景对学生的影响,以及学校戏剧会活动对学生的激励作用。

《浮沉之间》的编剧手法巧妙,演员不但演戏,还在戏中演戏,所演的戏就叫《浮沉之间》,而这戏中戏的主题,也就是剧本所要表达的,经由戏中人物陈先生指出:“说明了我们演戏,不单是要教育观众,而且还要教育自己!”

《浮沉之间》还有一处值得一提,就是剧中成功地安排了阿贵婶这样一个带有草根性的人物。阿贵婶是一个中年妇女,靠为人洗衣

服赚取生活费。她善良憨厚,言谈中常自然地流露出下层人民对生活的质朴态度。阿贵婶这个人物的出现,为整个戏增添了生动活泼的元素。例如当女阿飞珍妮说要找Alice(黄丽娟的洋名)时,阿贵婶误以为对方要找女儿阿励(与Alice音近),她为女儿什么时候有这样一个朋友感到奇怪;当珍妮说是要找“情敌”时,她又误以为对方是要找“亲戚”,为女儿什么时候有这样一个亲戚感到奇怪。像这样的误会,在表现阿贵婶的纯朴的同时,肯定也让观众发出笑声,使整出戏不会从头到尾都是严肃的场面。

林晨剧作的现实性,就在于他的剧中人物的具体活动所展示的中下层人民的生活场景。他的剧作也不乏细节的描写,上举阿贵婶的误会就是一个例子。还可以举出独幕剧《打破镜子的女人》做为例子。新加坡资深戏剧工作者陈伯汉就指出:“这个独幕剧,开头不到两分钟,观众就被震慑住:婴儿啼哭个不停,做为母亲的她却对着镜子涂脂抹粉,自顾打扮;一句台词也没有,观众却从中触到女主角的灵魂。……”<sup>[2]</sup>我觉得《打破镜子的女人》中的婴儿小宝(男女主角陈觉文、李凤仙的儿子,演出时以玩具娃娃代替)就是一个巧妙的细节安排,显示了林晨高明的编剧手法。

这出戏主要是描写女主角李凤仙爱慕虚荣,在丈夫陈觉文失业后,由于丈夫不肯听从她的话为公司经理干走私勾当,她又不甘清贫,经不起经理诱惑,开始不安于室,与丈夫的关系破裂,在故意寻找事端吵闹一场后,终于离家出走。而小宝在戏的开头因为拉尿全身湿透,不停啼哭,李凤仙竟然不理不睬,显示了这个做母亲的有多么狠心。陈觉文回家后,发觉小宝尿湿,夫妻间的口角为戏剧的冲突拉开帷幕。这时,陈觉文为小宝换衣服的动作不很熟练,这个细节表现了他到底是男人,比较难细心照料婴孩,但他还是让儿子睡着了。当夫妻再起冲突,小宝被吵醒又啼哭时,前房客刘太太登场,她一照顾小宝,就知道他是肚子饿了,在等冲牛奶的时候,她用茶匙敲空牛奶罐把小宝哄得不哭了,后来又给他



喂牛奶。这些细小动作显示了刘太太的母爱天性,还有照顾婴孩的经验,无形中起到刻画人物的作用。在戏剧终场前,当李凤仙回来拿走衣服不再回家时,与陈觉文再起冲突,她用刷子砸碎了相框的玻璃镜,小宝惊醒又哭了起来,她竟然骂他“哭!哭!哭你妈死啦!”再次表现了她的无情。

从以上叙述可知,小宝从戏的开场到落幕,都发挥着加强人物刻画的效果。林晨的创作技巧也于此可见一斑。当然,也有评论者认为剧中一些对白处理得不好,例如教师刘太太自叙身世遭遇的台词太长,容易让人觉得枯燥。我认为这不是什么大问题。林晨在剧中安排刘太太和女儿慧芳这两个角色,主要是以她们做为例子。刘太太遇人不淑,生下慧芳,含辛茹苦把她抚养成人;而陈觉文因妻子琵琶别抱,未来的日子正是须要独自承担起抚育小宝的责任,刘太太的例子,对于知识分子陈觉文,不无示范作用。另一方面,全剧包括小宝在内只有五人,刘太太母女的出现,也有助于剧情的开展,可以说是编写剧本的需要。因为是独幕剧,又须遵守三一律,剧中人物叙述复杂的往事时,往往会出现长篇台词的现象。在《不能再走这条路》中,燕红的台词也有同样的情形。只要是不破坏作品的现实性,台词较长虽说不理想,但也是瑕不掩瑜的。

林晨在《写剧漫谈》中提到:“……作者必须熟悉舞台艺术的特点,最好是有舞台生活的经验,有能力掌握这方面的技巧,他写出来的剧本,才适合于舞台上演出。……”<sup>(13)</sup>他本身当过剧务、演员,又是导演,舞台经验丰富,自然掌握了不少编剧技巧,因此,他编写的剧本都很适合舞台演出,绝对不会只是供人在案头欣赏。评论者萧鸣说:“当我们翻开林晨先生的剧本的时候,不须成页,我们已经可以预感到观众的强烈反应。”<sup>(14)</sup>多位评论者也曾指出林晨的剧本适宜上演。如果以《打破镜子的女人》为例,它的戏剧冲突有起有伏,并在最后达到高潮,在舞台上可以说是很吸引人的。

在这里要提到《圣诞财神》这个独幕剧,

它在舞台上所发挥的喜剧效果,相信也是很令人喜爱的。《圣诞财神》的情节就集中在商人张荣祖身上。张荣祖反对儿子游生与舞女同居,与他断绝了父子关系。张荣祖后来发了横财,临老入花丛,追求舞女黄玛丽。他不知道玛丽正是与游生同居的舞女,当初他口中的坏女人,现在口口声声把他“干爹”叫。就在玛丽家,游生突然出现,让张荣祖的老脸不知往哪里搁,急忙中把一个圣诞老人的面具戴上。后来面具被玛丽摘下,出现了父子相见的尴尬场面,结果是张荣祖被儿子羞辱了一番。《圣诞财神》的喜剧效果来自它的讽刺性。作者利用一个圣诞老人面具,发挥了喜剧的作用,可说是非常巧妙。同时,圣诞老人又暗寓派送礼物的意思,讽刺了张荣祖送钱给欢场女人的行为。

林晨高明的编剧手法,使他在上世纪六十年代的创作,在舞台上为观众展现了多姿多彩的生活场景。虽然这个时期以独幕剧为主,他在反映现实生活方面的努力,还是取得不俗的成绩。方修先生认为“他的作品大多是在揭露社会风气的恶劣,现实生活的辛酸,但偶尔也会出现一两个毅勇不屈、坚持严肃的生活的人物”。<sup>(15)</sup>可以说是对林晨作品的现实性作了肯定。

林晨在这时期还有独幕剧《火》和《开斋节前夕》,前者因剧情稍嫌简单,后者则是改编自马来文小说译作,这里从略。

### (三)

在独幕剧创作之外,由林晨执笔、新加坡艺术剧场集体创作的多幕剧《第二次奔》和《阿添叔》,这两个剧本诞生于上世纪七十年代初期。方修先生在《战后新马文学大系·戏剧集》《导言(二)》中指出,在上世纪七十年代,一些戏剧作品也和小说一样“受到当时普遍的不满现实、要求改变现实的世界性思想潮流的影响,涌现了大批反映下层社会生活、描写劳苦人的故事的佳篇”。<sup>(16)</sup>而《第二次奔》和《阿添叔》正是这类描写劳苦人的作品。

当时这类作品有一个特点,那就是多数



以集体创作的形式出现。戏剧工作者,原新加坡艺术剧场成员洪有和在《〈第二次奔〉〈阿添叔〉创作点滴》中为我们介绍了一些情况。受到中国文革时期强调文艺作品反映劳动人民的创作方法的影响,“尤其是话剧,都倾向于集体创作,当时大家特别强调‘集思广益’的创作效应”,“一群二十几岁的年轻人在确定创作内容后,便迫不及待地想深入到生活中去”。他们到马来西亚的矿山和黄梨园采访,了解矿工和梨农生活,取得创作素材后,确定了故事大纲,然后采用集体创作方式,“多人执笔”“反复修改”,最后由林晨执笔和定稿。<sup>[17]</sup>

像这类重视反映工农生活的作品,有一些可能为了突出思想性而忽略了艺术性,甚至流于概念化。洪有和在文章中也注意到了这一点。他认为“两个剧本所描写的情节与人物都比较生活化,其中还具有某种典型意义……”“林晨先生的剧作基本上是属于现实主义的,他重视通过描绘现实生活,刻划富有现实意义的人物形象的优良传统……”<sup>[18]</sup>从这里可以看出,《第二次奔》和《阿添叔》的创作取得成功,和林晨的坚持现实主义创作方法有很大关系。

必须指出,世界性思潮虽然对创作方法会带来一定影响,但是,成功的现实主义作品,必然是植根于现实,反映现实的。坚持现实主义创作方法的作家,重视生活环境的再现和人物形象的塑造,这是他的作品具有艺术性并取得成功的先决条件。

四幕五场话剧《第二次奔》写胶工张通成为生活所逼,在离家去当砍树桐工人前夕,因放高利贷的工头逼他的妻子去当妓女还债,与工头发生冲突并在打斗中杀死对方,他隐姓埋名逃到矿山当了临时工人。在矿山,因为不小心,张通成泄漏了杀人这个秘密,监工黄贝才抓住把柄,威逼利诱,企图利用他散播不利于工人领袖罗大海和李达钢的谣言,从而达到破坏他们为矿工老吴争取工伤致残福利金的目的。张通成为了工人的群体利益,不为所动,后来在罗大海和李达钢的协助下,成功

逃出矿山。

关于《第二次奔》的艺术性,戏剧工作者黄坤浩在《写出现实主义艺术的真善美》<sup>[19]</sup>一文,作了详细的赏析,这里不赘述。

在这出戏中,张通成因杀了恶霸而逃亡是戏的关键。他第一次逃奔矿山是为了个人安危;第二次逃奔,虽然也是为了求生存,但是,他为了工人群体利益不顾个人安危,群体也给了他帮助,完成了一次不同层次的,更具有生命意义的逃奔。

林晨在《写剧漫谈》中提到写好剧本的一个要素是刻划人物,而“刻划人物唯一的途径是从人物的性格去刻划”,人物的“性格冲突通过情节的发展构成了戏剧冲突”<sup>[20]</sup>。《第二次奔》的结构紧凑,随着情节的发展,矛盾不断激化,人物性格在冲突中也得到最大程度的表现。例如张通成的命运如何,能否成功逃脱黄贝才的封锁,一直为人所牵挂。在这个过程中,他由一个关心邻居的胶工,成为一个关心工人群体利益、不顾个人安危的矿工,在与监工的冲突中一步步展现他的性格,最后当剧情突转,让观众看到他成功逃脱后,至此,戏剧也达到高潮。又如刘二叔这个老矿工,黄贝才故意借钱给他去抽鸦片和赌博,他也因此受到黄贝才的控制。刘二叔为了两包鸦片烟,竟然出卖张通成杀人的秘密给黄贝才,甚至还劝说张通成接受收买去破坏工人领袖的声誉。因为无法说服张通成,刘二叔也遭到黄贝才对付。像这样一个落后的工人,在张通成以德报怨和亲人同事的劝导下,终于醒悟,并在关键时刻为了帮助张通成逃逸,死在黄贝才枪下。刘二叔这个人物由自私自利、内疚、醒悟,到最后冒险救人,这样一个发展过程,都在一连串戏剧冲突中发展,他最后的转变是自然而然的。

林晨执笔的《第二次奔》在冲突中表现人物性格,成功地塑造了多个人物形象。《第二次奔》的现实主义成就,使它成为新马话剧创作中不可多得的剧本。

与《第二次奔》同样值得注意的,还有四场话剧《阿添叔》。这是一个反映梨农生活的

剧本，故事就集中在梨农阿添叔身上。阿添叔年轻时受利用，帮助黄梨厂的老头家破坏罢工。老头家事后给了他一块荒地，但是没有签下任何割让土地的契约。阿添叔几十年来在这块土地上流血流汗，把它开垦成一片肥沃的黄梨园。可是中间商人庞大发为了压低黄梨收购价，破坏梨农争取合理价格的斗争，一再利用黄梨厂小头家要收回土地要挟，企图逼阿添叔帮助他达到目的。阿添叔逐渐认识到自己的错误，终于在庞大发把小头家要收回土地的通知书签给他时，决心反抗到底。

林晨在剧中通过一场场的冲突把阿添叔的内心斗争展现在舞台上。第一场戏阿添叔在得知土地要被夺走，儿子在黄梨厂的工作也可能不保时，哀叹做牛做马，甚至做狗，到最后人家还是不让他平平安安的吃一碗饭；在第二场戏，阿添叔的土地和儿子的工作问题，又被庞大发用作威胁，要他去栽赃破坏合作社改选的竞争对手，这时，阿添叔已经醒悟不能再上当做丧尽天良的事；第三场戏，庞大发又以土地问题提醒阿添叔合作，要他接受以低过公价卖梨菁，阿添叔本来还迟疑不决，可是在儿子和梨农鼓励下，终于不再受威迫利诱。最后一场戏，小头家发通知书要拿回土地，群众与庞大发的斗争也达到高潮，这时，阿添叔下定决心力争到底，不让对方夺走土地。

阿添叔的转变有一个过程，他的形象是在人物的社会关系和冲突中塑造起来的。我们因此可以说，现实主义创作方法不仅表现为作品内容的现实性，还反映在塑造人物和再现环境时的艺术性。林晨在集体创作《阿添叔》中所展示的现实主义创作方法，值得后人学习。

据文馨在《剧场门里门外看林晨》介绍，新加坡艺术剧场1970年曾排演林晨创作的剧本《路》，结果不获准演出<sup>(21)</sup>。这个剧本后来久寻不获。然而，据陈伯汉在《由三堵墙看林晨》一文中透露，艺术剧场的戏剧工作者洪有和告知，这个剧本终于找到，并且打算上演<sup>(22)</sup>。我们期待着能有一天看到这个作品。

#### (四)

林晨改编的四幕剧《月亮下去了》，原著是美国作家斯坦贝克的小说。这是一个不容忽略的剧本，虽然它不是反映本地现实的作品。《月亮下去了》于1980年由艺术剧场上演，林晨导演。这个剧本的情节紧凑，冲突扣人心弦，在在显示出林晨的编剧风格。

《月亮下去了》(The Moon Is Down, 另译为“月落”)的故事发生在挪威一个百多年没有经历战争的城市，在纳粹德国占领后，市长奥顿和人民一道起来反抗侵略，并且为国英勇就义。德军刚刚占领时，市长奥顿一时不知所措，糊涂的老百姓居然去听侵略军奏乐，纳粹军官也以为是到了一个人民和善可亲的地方。只是过了几天，热爱自由与和平的人民开始群起反抗。他们以沉默对待敌人，以武力对付侵略者；他们也破坏纳粹挖煤运煤的图谋。几个月后，纳粹军官开始生活在惶恐中，有的甚至陷入歇斯底里。这时候，奥顿市长也暗中发挥领导作用，安排英军空投炸药，让市民用来与侵略者斗争。由于奸细的破坏，纳粹军队的司令官终于下令把奥顿市长处死。

随着剧本情节的展开，人民斗争力量的日渐壮大，市长抗敌的决心日益加强，德国纳粹占领军也逐步陷入绝境，冲突一步步升级，人物形象也在戏剧冲突中丰满起来。我们由此看到了林晨高明的编剧手法。

奥顿市长初次要面对侵略军司令官时感到害怕和紧张，还有他在知道就要为国牺牲时也一度感到害怕，这些都真实地刻划了人性的弱点。当然，这样的心理描述，相信是忠于原著的。据介绍，斯坦贝克的原著“……把法西斯主义分子写成具有‘人情味’的人，如兰赛（按：林晨剧本中译为蓝叟）上校满怀谅解、宽恕的精神。斯坦贝克声称他有意‘把他们写成人’，而不是‘敌人’。这里斯坦贝克的人道主义表现为笼统、抽象的人性，从而使《月落》（按即《月亮下去了》）的思想倾向趋于模糊和苍白。”<sup>(23)</sup>然而在林晨改编的剧本中，蓝叟基本上是表现为一个坚决执行纳粹领袖指示的司令官，他下令逮捕和处决反抗者时，

也毫不心慈手软。在对待法西斯分子的态度这一点上,林晨是否完全遵守原著,很值得研究者进一步探讨。

由于剧本是通过人物的行动和语言推展情节,不能像小说作心理描写、倒叙往事等等来刻画人物,要编写出适合舞台演出的剧本似乎难度更高。因此,林晨在改编《月亮下去了》成为剧本上所取得的成功,应该受到重视。

据说,《月亮下去了》原著者斯坦贝克曾获挪威国王颁予勋章,因此,本地有戏剧工作者认为林晨因改编剧本成功,也应获得挪威颁发文化奖<sup>(20)</sup>。对于坚持现实主义原则的作家来说,创作出真正反映现实的、有生命力的作品,才是他们不歇的追求。至于得到什么奖项这类虚荣,不知道林晨生前是否把它放在心上?

### (五)

在结束本文前,有必要略提一下林晨剧作中对白的地方色彩。

林晨在《陋巷里》的前言提到“这个独幕剧本该插以广东方言写出”,由于不熟悉,他不敢轻率下笔,因此他希望剧本如果上演,“导演能够把一些台词适当地改为方言”。

由此可见,为了更加口语化、生活化,也为了在舞台上演出时语言更生动,林晨有意识地在剧作中应用有地方色彩的语言。例如,在《陋巷里》就有“行街”(意即“逛街”)、“她有字在我手里”(这里“字”意即“借据”)这类方言词的应用。

林晨在对白中使用方言,加强了剧作的本地色彩。例如《一个有钱人家》中的“头家”、“头家娘”(《阿添叔》中也有“老头家”、“小头家”的用法)在新马方言中用来称呼“老板”、“老板娘”。当然,这类方言的应用,主要还是为了符合人物的身份。在《建屋工地上》中,建筑工友的谈话就出现“你看我这样‘低路’”(“看低路”意即“瞧不起”)、“动不动就要相打”(“相打”意即“打架”)这类说法,工地监工对工头说“你的臭空头我不知道?”(“空头”本有“机会”的

意思,这里的“臭空头”却是指“坏心思”)而台词中“臭”的用法还有“你不要臭”、“谁叫你赌臭”(这里“臭”带有“不老实”、“作弊”的意思),这些都是下层人民常用的方言词。

像这类方言词的应用,还可以举出很多例子,这里从略。但也不是每个剧本都出现方言词的。在《打破镜子的人》中,因为写的是知识分子之间的对话,就几乎没有出现方言词。我们由此可以知道,林晨对于方言词的使用是有选择的,一切都是从塑造人物的需要出发。

总之,林晨对方言的应用,可以视为他反映现实生活的手段之一。方言词如果应用过多,会妨碍不懂方言的读者或观众对台词的理解,虽然如此,却有助于加强地方色彩。因此对于林晨在这方面的努力,我觉得是可以探讨的。

### 注:

- (1) 《写剧漫谈》发表在新加坡艺术剧场1993年8月会讯第二期,这一年林晨72岁。(文见《林晨剧作集》P. 426,新加坡新华文化事业有限公司2003年出版)。
- (2) 《陋巷里》、《建屋工地上》和《浮沉之间》三书都编入《林晨剧作集》。
- (3) 见《战后新马文学大系·戏剧集》《导言(二)》(方修编,中国华艺出版社出版,P. 19)。
- (4) 参见《能和观众结交的剧作家》和《谈林晨的四个独幕剧》,二文作者均为萧鸣。(《林晨剧作集》P. 435—P. 444)。
- (5) 文见《评林晨的独幕剧创作》,作者黎声(《热带学报》第七期,P. 43,新加坡热带文学艺术俱乐部出版)。
- (6)、(7) 参见注(4)。
- (8) 文见《评林晨的独幕剧创作》(《热带学报》第七期,P. 43)。
- (9) 引文见《林晨剧作集》P. 162。
- (10) 引文见《林晨剧作集》P. 135。
- (11) 这个数字根据“Singapore An Illustrated History 1941—1984”(新加坡文化部1984年出版,P. 151)。
- (12) 参见《由三堵墙看林晨》(《热带学报》第八期,P. 7,新加坡热带文学艺术俱乐部出版)。
- (13) 见《林晨剧作集》P. 427。
- (14) 文见《能和观众结交的剧作家》(《林晨剧作集》P. 435)。
- (15) 文见《战后新马文学大系·戏剧集》《导言(二)》(方修编)P. 19。
- (16) 引文同上书P. 15。
- (17) 文见《<第二次奔><阿添叔>创作点滴》(《热带学报》第八期,P. 12—13)。
- (18) 引文同上。
- (19) 文见《热带学报》第八期,P. 14—16。
- (20) 引文参见《林晨剧作集》P. 426—427。

(21) 文见《林晨剧作集》P. 450。

(22) 陈伯汉《由三堵墙看林晨》刊《热带学报》第八期，引文见P. 11。

(23) 引文见《美国文学简史》下册P. 225—226（董衡巽、

朱虹、施威荣、李文俊合著，中国人民文学出版社1986年出版）

(24) 这件事见陈伯汉的《由三堵墙看林晨》（《热带学报》第八期P. 8）。





# 郭宝崑剧作研究

(新加坡) 辛湖光

## 一、绪论

郭宝崑(1939—2002)是新加坡当代文化界一位具有代表性的人物,他在促进新华戏剧活动方面有很大的贡献。有关郭宝崑的学术研究,历史尚处在原始阶段,对他在各方的成就尚未有定论。当前对于他的评价,在很大的程度上推崇多于批评,而他在新华文学的定位,有待各方学者进行深入的研究与评价。郭宝崑是戏剧家。他在1965年从澳洲悉尼国立戏剧学院学成归国后,全时间投入专业戏剧活动。当时新华剧坛正处在一个青黄不接的年代,郭宝崑的加入为新华戏剧界带来了一股清新的力量。他在同年7月1日与吴丽娟联手创办新加坡第一所专业的表演艺术学院,并为戏剧活动与舞台表演艺术拟定了各项长远的发展计划。他们俩默默耕耘,四十年过去了,学院至今还积极的在新加坡的表演艺术园圃里茁壮成长。热爱表演艺术的青年在学院找到了一片固定的活动空间,让他们能在一个安定的生态环境里尽情发挥。在郭宝崑的带动下,新华剧坛呈现了一片生气勃勃的新气象,在当时引起很大的反响。

### 1.1. 研究动机

一提郭宝崑,人们很自然的就会联想到他的几部已成为经典的剧作《棺材太大洞太小》、《傻姑娘与怪老树》、《老九》、《郑和的后代》等等。而其中《棺材太大洞太小》已被译介成多国语言并在各地搬上舞台,成为一部跨文化与跨国界的剧作。

与郭宝崑接触过的人都会不自觉地被他的人格魅力所感染。他是一个全能的戏剧家,除了为戏剧艺术拟定了有前瞻性的长远发展计划之外,他更亲力亲为把计划一步一步付诸实践。他率先把黑箱小剧场的概念带入新加坡,致力鼓励小型演出,为表演者在筹办演出时所面对的种种问题提出了具体的解决方案。他是一位出色的演员,也是一位好导演和老师。在本地剧本极为欠缺的情况下,他从事外国剧本的改编和本地创作。他也对戏剧理论和各种表演体系有深入的研究。在教学的边程中,他把被誉为现代欧洲最有动力的德国戏剧家伯突特·布莱希特(1898—1956)的表演体系带入新加坡剧坛,激起了一股学习热潮。戏剧界人士对传统的斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论与布莱希特的体系提出热烈的讨论,引起了很大的反响。布莱希特是一个完整的戏剧人,集写剧、表演、设计、作曲、舞台技术以至剧团组织,他都有一套完整独到的理论和技巧。他也是位著名的诗人。直到今天,欧洲还没法鉴定他对戏剧所作的贡献的总和,没有法子确切看到他对戏剧影响的深远程度。

在引进布莱希特表演体系的同时,郭宝崑改编了布氏在1945年流亡美国时的剧作《高加索灰阑记》,并把这部名剧第一次搬上本地舞台。为了更深入的把布氏的戏剧体系融入新华剧坛,郭宝崑开始以布氏的技巧与戏剧理论用本地的题材创作本地剧本。他前后与共

写了三十多部属于本地的剧本,为本地的剧本宝库增添了一笔珍贵的遗产。研究这些剧作是理所当然的。

### 1.2 研究的范围与方法

郭宝崑的创作阶段可分为前期创作及后期创作,界定是以他被拘留期间的四年半时间,从1976年3月至1980年10月为分界。他前后两期的作品在创作风格与题材的选择上是截然不同的。他的前期(1965—1975)作品具有很强烈的写实主义风格,富有鲜明的左倾色彩,着重体现社会的种种问题和人际关系的矛盾冲突,常被误判是受到当时中国文化大革命思潮的影响;而后期(1981年以后)的剧作带有现代表现主义的风格,着重于体现现代人的精神生活困境,表现个人内心世界的矛盾与冲突。他前后两期的作品在风格上虽然有显著的不同,但他通过作品所表达对理想社会的追求及个人自由的向往是一贯的。郭宝崑后期的作品有鲜明的多元文化的特色,多部作品是以英语创作的。郭宝崑自认为是一个边缘人,常徘徊在各种意象的边缘东张西望。<sup>[1]</sup>

有鉴于篇幅的限制,加上相关的研究资料的欠缺,这篇论文只专注研究郭宝崑前期三部主要的本地创作《喂,醒醒!》、《挣扎》、《成长》<sup>[2]</sup>。论文将探讨郭宝崑的生平事迹和思想渊源,进而对个别作品作细节研究,了解作品的思想内容和故事的主题,以及所想反映的哲理。论文也将研究前期这三部作品如何体现布莱希特戏剧理论,希望能藉此对郭宝崑作品的内涵有进一步的认识,为郭宝崑研究填补空缺。

## 二、郭宝崑生平事迹与思想渊源

### 2.1 时代背景

1939年到1980年间四十年的光景在这个世界上发生不少重大的事件。在世界的政治舞台上,第二次世界大战的结束敲响了殖民地强国的哀钟,东西方冷战把意识形态推向两极化,民主与社会主义把整个世界划分成两个对立的阵营。在东方,随着二战的结束,朝

鲜战争与越南战争相继随之而起,美国在这两个战场上目睹共产国家的兴起而视其如同洪水猛兽。而中国在六十年代因核弹的研制成功而晋升核子强国的行列,中华人民共和国真正的站起来了,世界华人群体也暗地里为这项壮举感到无比的骄傲,一颗氢弹化解了大家心中的百年耻辱。郭宝崑是在这个大环境的笼罩下成长的。

### 2.2 郭宝崑的生平事迹

郭宝崑成长于一个充满变数的时代。在《风风雨雨又一生》的一篇短文中,他曾轻描淡写的简述了他的人生历程:

“我出生于河北一贫苦的农村里,之后被带到典雅的北平,再往大都会香港,又到多元文化的新加坡,接着去地域广阔的澳洲,最后才又回到新加坡定居。对于我这个几乎长期在外飘移的人而言,这个旅程真的很不错。”<sup>[3]</sup>

长期在外飘移在陌生环境中的郭宝崑养就了坚毅不拔、敢于挑战的独立自主的个性。

郭宝崑1939生于中国河北省衡水武邑县,1947年移居北平,1949年只身到香港短暂逗留后在同年底到达新加坡。他小时在家乡受传统的私塾教育,在北平时就读于花市小学二年级。在北平时看了大量由戏曲大师们主演的经典京剧。1949年他目睹人民解放军进驻北平,也在校里参加了革命京剧《白毛女》<sup>[4]</sup>的演出而开始涉入戏剧活动而一发不可收拾。在家乡的经历让他体验了战争的残酷与黎民百姓的生灵涂炭。

郭宝崑在1949年抵达新加坡与经商的父亲生活,并进入新加坡的一所教会学校公教附小求学。他的父亲郭凤亭在市中心经营百货公司的生意,家境属于有资产的中产阶级,但他与父亲的关系并不融洽。他的住处与市政府的心脏地带毗邻,地处现国会大厦的地方,靠近高等法院。生活在这权力高度集中的环境中使郭宝崑对殖民地政府的形态有了片面的印象,环境的因素对郭宝崑有一定的影响。郭宝崑在读附小时也在晚上到补习学校进修英文,这为他的英文实力打下了扎实的基础。在升上公教中学后他在课外参加戏剧

活动,参加《王百万》话剧演出,学相声,并在住家附近目睹了因“玛丽亚赫托”案件而引发的种族暴乱。<sup>[5]</sup>他也在这一时期经历了华校生群体反国民服役法令的“五·一三”学潮。<sup>[6]</sup>而他在学校与修士发生矛盾,考试失败而留级。他曾数度转换学校,并在华侨中学念高中一年级时参加了中正中学总校引发的学生罢课大集中。为了避开学潮,郭宝崑奉父命转入新创办的加冷西政府华文中学(德明政府中学的前身)。为了更具体的避开学潮,在父亲的安排下他旅港进入香港拔萃书院继续念高中一。他在1957年学潮平息回到新加坡进入巴西班让中学念高中一,并在1958年参加剑桥离校文凭会考而获得第二等文凭,为后来澳洲的深造铺了路。

在郭宝崑历尽波折的求学历程中,他对表演艺术的热爱并没有减弱。他持之有恒在课余积极参加各项活动,加入“丽的呼声”<sup>[7]</sup>华语话剧研究组,学习表演、广播、写作,还写了第一篇剧作《一日之计》,更在1957年获选参加国泰制片厂的华语演员训练班,受教于他的戏剧启蒙老师王秋田、朱绪、刘仁心、林晨诸位新加坡华语戏剧界的前辈,并开始接触苏俄戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基的理论著作《演员自我修养》,学习斯坦尼表演体系。他也在电台当兼职广播员,并在1959年5月播报新加坡第一届自治政府大选的选举结果。郭宝崑在同年的6月受聘墨尔本澳洲广播电台中文部任翻译兼广播员而到了澳洲。

新马华文剧坛在二战前的抗战救亡运动时一度得到蓬勃的发展。但在日治时期沉寂了一段长时期后,再在1953年的反黄运动时再现高峰。而1952年至1954年是学校剧运的鼎盛时期。<sup>[8]</sup>郭宝崑在这个时期的积极参与戏剧活动的热诚,曾被某位剧坛前辈戏评为“做戏出风头”。<sup>[9]</sup>当他在1959年前往澳洲之际,他对新加坡华文剧坛已有一定的认识,对往后新华剧坛的发展也心中有数。在澳洲期间,他在1963年成功考入悉尼澳洲国立戏剧学院深造,在1965年5月学成。他在剧院参与老陀专业剧团的活动,参加《樱桃园》、《汉姆雷特》、《

阿格曼农》、《碎心房》、《不可儿戏》、《西方浪子》、《高加索灰阑记》、《秃头女歌手》、《放火的人》等西洋古今名著的制作和演出,并在校内导演契诃夫的《蠢货》。在这过程中郭宝崑对西方的代表性戏剧家如契诃夫、易卜生、莎士比亚、布莱希特等有了更深的认识。郭宝崑尤其对布莱希特的表演体系有深入的研究,并在回到新加坡后把这套表演体系率先带入新华剧坛而取得了突破性的成果。

### 2.3 郭宝崑的思想渊源

郭宝崑出身于一个中国旧式的大家族,小时受的是传统的儒家私塾家庭教育,他在北平时因参与《白毛女》的演出而对革命意识有了片面的接触,在新加坡念中学时参与校外的戏剧活动而接触鲁迅的思想,由于意识形态的两极化,郭宝崑被归入左倾思想的阵营。但是,郭宝崑的思维是各种意识形态的总和,他有很浓厚的人道主义精神。<sup>[10]</sup>他在澳洲学习时对各家各派的戏剧理论有深入的研究,并对布莱希特的理论有独特的爱好。他在《政治与艺术的歧途》<sup>[11]</sup>文中认为艺术应有属于自己的发展空间而不受制于政治。

郭宝崑在《边缘意象》的《自序》中的一段话对他的思想渊源有概括性的表述:

“我经常记起那些在我学艺过程中曾经直接施恩于我的师友们:在中国,从乡下到京城那无数的戏曲艺术家们;在新加坡,王秋田、林晨、刘仁心、朱绪最初把我从‘做戏出风头’带进戏剧艺术领域的四位启蒙老师;在澳洲,国立戏剧学院内外指导过我,给了我一整套专业知识的无数师友;在新加坡,四十年来,特别是在实践表演艺术学院和实践剧团,和我一起尝尽酸甜苦辣的无数各民族老少伙伴学生们;……他们这些人的影子,隐存在我每一部作品的背景里,只有我看得最清楚。”<sup>[12]</sup>

在家乡涉猎传统京剧使郭宝崑对传统中国戏曲文化的底蕴有了初步的认识。当时以梅兰芳(1894—1961)为首的京剧大师们正致力在战后振兴京剧。中国戏曲文化的底蕴牵涉到中华民族久远的文化传统,其中包括民



族心理、生活方式、风俗习惯、审美情趣等各个方面。

《白毛女》是在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后创作实践上的成果，它深刻地表现了农民与封建势力的矛盾，歌颂新社会的光明。<sup>⑬</sup>郭宝崑参与《白毛女》的演出所接受的思想教育知识，对他日后的行为具有一定的影响。1952年到1954年是新加坡学校剧运的鼎盛时期，身作为一名血气方刚的华校生，又在“地利与人和”的情况下，对戏剧着迷的郭宝崑，在参加课外戏剧活动的同时，身不由己的被卷入了具有强烈左倾色彩的学生运动浪潮中而染上左倾的色彩。在父亲的干涉下他被抽离出这股激流。在澳洲，他在学艺过程中对各家各派的戏剧理论有了深一层的研究，对布莱希特的表演体系及理论，他有深入的了解。当他在1965年把这套理论带入新加坡戏剧界时，在戏剧圈中卷起了一场有关斯坦尼体系对布莱希特体系的论争。有关布莱希特的戏剧理论，在1972年发表于南方艺术团《生活文艺晚会》特刊的一篇论文《科学时代的戏剧，布莱希特戏剧初探》中，作者对布氏的理论做了简明的阐述，并对“间离效果”<sup>⑭</sup>做了解释。布莱希特在1935年在莫斯科看了中国京剧大师梅兰芳表演的京剧《打渔杀家》等剧后，从梅兰芳的表演中看到了“中国戏剧表演的间离效果”，促使布氏在研究斯坦尼斯拉夫斯基与梅兰芳两大表演体系之外，创造了一个崭新的表演体系。这一个体系的理论与技巧在郭宝崑的前期剧作中有很具体的表现。而郭宝崑在1982年发表了《突破四堵墙》总结了他的学习经验。这篇有前瞻性的论文为新加坡剧运往后的发展方向开启了一扇通往大道的门。<sup>⑮</sup>

#### 2.4 小结

郭宝崑前期创作的思维在本质上源自传统的儒家伦理道德观念；但在形式上受到鲁迅永不妥协精神的影响，成为推行健康文艺活动的原动力；而在表演技巧与理论的实践上则以布莱希特表演体系为骨干。在这个阶段，郭宝崑在各家的理论的实践上尚未能达

成完美的整合。对这些各家的观念认识不足的观众与戏剧同好来说，容易产生观念的混淆而误入歧途。由于意识形态的两极化，一般人都把郭宝崑的前期剧作笼统的误判为左派，用有色的眼光凝视，而忽视了他那艺术家底蕴的本质。郭宝崑认为：

“艺术的重要性仅次于生活。生活才是最基本的……除非你严肃地看待生活，要不然搞艺术是毫无意义的。艺术的真义是通过艺术的过程，你对生活与人会有更深入的了解。”<sup>⑯</sup>

### 三、前期剧作的思想内容

#### 3.1 特定背景

那是一个风云变幻的年代。新加坡在1965年8月9日被逐出马来西亚，忽然间成为一个新兴的独立国。那是一个极度严峻的时代，中苏交恶，东西方列强的冷战白热化，古巴的核弹危机把美苏推向战争的边缘；中南半岛的越南战争升级，邻近各新兴国家对自身的生存命运充满忧虑；马印的对抗尚未解决，恐怖分子的破坏活动扰乱民心；而新加坡国内因1964年7月的种族暴乱而处在一种极度紧崩的状态之下；马来亚共产党的地下活动尚未解除；没人看好这个弹丸小国的生存机率！新加坡的政治领导在毫无选择的情况下，决意以务实的策略求存，大刀阔斧进行经济建设，发展工业，发展旅游业，制造就业机会。同时，对文化事业也给予关注，并设立了文化部推行及监管文化活动。1965年初，新加坡政府文化部在多次座谈会的基础上，为鼓励推动“创作本地剧本，上演本地剧本”，成立了一个七人委员会，成员包括刘用和、李星可、李汝琳、王秋田、林晨、卢观芬、李蕴郎等。提倡本地剧的动机从本质上看不是戏剧艺术目的，而是某种国家意识的体现。<sup>⑰</sup>杨松年在他的书中有如下的评论：

“对坚持写实道路的新马写作者来说，国家的独立固然引起它们的兴奋，然而他们仍然关心社会的问题。因此社会的矛盾，下层人们痛苦的生活，是他们关心的重要课题。”<sup>⑱</sup>



### 3.2 主题思想

在前期的创作中,郭宝崑是乘着一个知识分子的本责,敢以无比的勇气在体制外对本质问题进行严肃的探索。他前期创作的三部剧作《喂,醒醒!》、《挣扎》、《成长》以反映下层人民的生活疾苦,社会的矛盾与华校生的出路问题以典型的矛盾冲突体现主题。《喂,醒醒!》、《挣扎》、《成长》先后完成于1968年、1969年及1972年。故事的主题着重反映一个特定的华族基层社群的小人物如何面对新加坡建国后,为了生存而大事经济建设而导致社会急速转型所衍生的种种社会问题。剧中故事的焦点以华校生的出路问题为主线,作为新兴国家的一分子,殖民统治的后遗症使他们对新政权质疑,他们对前程感到彷徨,但又充满了希望、对理想社会的创造充满了期待,具有重大的社会意义。《喂,醒醒!》上演后引起了极大的反响;而《挣扎》则被有关当局禁止演出;而《成长》则在经过多次的修改后,从原来的《青春的火花》改题为《成长》面世。

### 3.3 《喂,醒醒!》的故事内容

八幕剧《喂,醒醒!》通过一个居住在一座简陋的杂居旧房子的底层华社族群在面对种种生活挑战时所采取的应变措施,并反映了所产生的矛盾冲突,把社会问题的弊端呈现在舞台上。这个社群的成员有洗衣女工、兼职报贩、清洁女工、靠洗衣谋生的妇女、待业的女高中生、中学毕业在学手艺的女青年、建筑工人夫妇、推车卖布的小贩及割草工人等等。故事通过女高中生卢小妹在踏入社会就业所蒙受的惨痛遭遇为主线展开。作者把小妹的不幸遭遇归咎于灰黄文化的毒害。而灰黄文化的媒体在剧作由另一个群体代表。这个另一类群体的成员是从事旅游辅助行业的一群人。其中有辅助社的经理、旅游机构的董事、靠原始条件做了明星的男子、国际旅游机构的代理人、辅助社的女秘书、辅助社的狗腿,以及以英文姓名称呼的异游女郎。这群人被视为是社会主流的代理人,利用“自由竞争”的幌子不择手段设下圈套以引诱缺乏社会经

验的年青人。剧作以这两个持有截然不同的生活方式与价值观的社会群体的碰撞,通过小妹的不幸的遭遇,向广大群众传达经济建设所须付出的社会代价。

郭宝崑以戏剧化的手法,通过细节的描绘把那群从事旅游辅助行业的投机分子如何通过各种幌子引诱年少无知的青少年误入歧途而遭遇不幸的桥段,唤醒沉迷享乐的迷失者。作品虽然成功的传达了灰黄文化的祸害,但却没有向观众提出具体的解决方法。那个社会底层的群体还是回到了从前的困境去。而作品刻意对旅游业的负面描述使人产生一种错觉而无法把作品通过正面的教化把观众提升到一个更高的觉醒。剧作的结局以小妹受害后回到了她所属的社群的怀抱中去。这也许是这部作品的成功之处,让人们在观戏后能够进行深刻的反思。

这部作品的另一个可贵之处是刻意以各种温馨的桥段,把这个边缘社群在自力更生以谋求生存之道的同时所发挥的守望相助的群体精神。这种守望相助的精神在现实生活中很普通的衍生于这种边缘社群的邻里中。这股守望相助的精神把这种贫困的社区凝固成一个顽强的生态环境,在这个生态环境下成长的人们有很强硬的生命力,能在极端严峻的环境下生存而成就大事业,为国家社会作出贡献。同时,这种特定的生态环境也是培育反动势力的温床,政府的有关当局对此是非常了解的。剧作中的向英是一位具有高度觉醒的女青年,她试图开导卢小妹,但她单薄的力量并不能起很大的作用。

### 3.4 《挣扎》的故事内容

五幕剧《挣扎》通过一户在乡村的破旧木屋生活的贫穷菜农周老先生一家在受到迫迁的影响下如何挣扎适应新的生活环境的故事,反映受到迫迁的人们在适应新的环境和生活方式所面对的种种挑战。在搬迁到新的环境后,他们不能再依靠种菜、养猪和养鸡来维持生活而必须另谋出路。在百般无奈的情况下他们被迫离开生活了一辈子的地方而搬进了政府组屋,以前所赖以生存的生态环境被破

坏了。而周老的儿子阿龙因家中的经济来源因迫迁而断绝，辍学进入社会谋生的经过把剧情展开。阿龙是一个积极上进的青年，他虽然年纪不大，但了解家里的困境而一心要替家庭分担生活的重担。他在建在他旧家的土地上新造纸厂找到了工作。他努力的工作，受到厂方的赏识而被重用。为了达到生产目标，厂方要工人们加夜班。故事通过加夜班与否所产生的矛盾为桥段，把阿龙夹在两个对立的群体中间面对双方的磨擦而产生的种种劳资双方的问题，把工人所受到的不平等的待遇、工作环境的恶劣、安全措施的欠缺、聘用条件的缺乏保障、以及资金周转困难时工人受到资方的剥削等种种问题搬上舞台以教育观众。具有积极向上精神的阿龙因替资方协调而被工人群众视为没骨气的妥协派而受到轻视。而剧情是在一部机器因加班而负荷过重爆炸伤到阿龙，工人们把阿龙救出后结局。

作者的意图是通过剧本把真实的故事搬上舞台，把社会基层一个边缘群体在受到大环境改变的直接影响所作出的牺牲向大众表白。国家的建设刻不容缓，人民必须牺牲小我以完成大我；但是人们的牺牲必须得到适当的补偿；而工业安全意识的欠缺也要受到注意。剧本的真实的表述使矛盾尖锐化而受到有关当局的审视而被禁止演出。作品所反映的故事的真实性具有典型意义，代表了快速工业化的步伐所产生的负面问题的普遍存在，而所激起的民愤很容易便会演变成一股巨大的反动势力而受到投机分子的利用。

### 3.5 《成长》的故事内容

《成长》是一部七幕剧作。这部作品的故事所跨越的时空很大，从剧中人物林志高准备到海外留学的桥段开始，到他回国后因思想行为的改变而与家人决裂结束，跨越了六到七个年头的的时间。本剧意图通过林志高思想行为的改变从负面的角度凝视西方的整体形象。这是一种意识形态的差异所引发的恶性效果。

故事内容也反映了非公民所面对的困境。当新马分家之后，散居两地的异国公民曾受

到冷遇。除了升学与就业时相对困难外，剧中更戏剧化的安插了林志高在学成后抛弃了以教补习班协助他在海外完成学业的非公民女友黄莉美。反对灰黄文化的题材也再次在这部剧本中出现。剧中情节通过女工们拒绝参加美腿比赛受辞退以突出矛盾的接触点，林志高的彻底的叛逆。作品的意图是想把“装满洋墨水”的人塑造成是无情无意的投机分子。这是当时意识形态的两极化所形成的恶性效果。林志高之所以忘恩负义和“装满洋墨水”连成一个因果的桥段是这个剧作的一大败笔；而富家女李桂玉的离家出走也缺乏说服力。

### 3.6 小结

郭宝崑前期的这三部剧作有鲜明的时代色彩，它们那个特定时代的写实剧作。三部剧作都着重于反映一个特定的边缘社群在生活线上求存的有血、有泪、有欢笑、有温馨情节的真实的故事。这一个边缘社群在建国初期、百业待兴的极严峻的环境下不屈不挠的奋斗的精神，所付出的种种牺牲，在剧本中都有很真实的写照，并以布莱希特表演体系的技巧搬上舞台，为那一个特定时代所发生的事留下宝贵的印记。《喂，醒醒！》、《挣扎》、《成长》很自然的形成一组三部曲，每一部作品都有值得深入研究的价值。

## 四、布莱希特表演体系 在前期剧作的体现

新马华语话剧和中国的一脉相承，有着坚实的写实主义传统，把活生生的东西搬上舞台，以摹真的手法灵活地体现今人今事，表达了民众的心声。然而，随着时代的进步，经济与政治现实的错综复杂，具备“四堵墙”戏剧特征的传统写实戏剧技巧在处理错综复杂的现代关系上就有了局限。由波斯卡脱(Enmin Piscator)和布莱希特(Bertolt Brecht)一派人所创造的史诗剧表演体系断然把墙给拆了。他们在舞台上超越生活逻辑，舍弃摹真手法，把画报、电影、歌唱、舞蹈全部纳进了戏剧。他们一反集中三五幕的做法，把题材摊开，

分成许多(甚至几十个)场景,以便深广地纵横剖视题材。布莱希特的理论是在斯坦尼表演体系的重压之下发展起来的。<sup>(19)</sup>

传统的戏剧要求演员整个地进入角色,把观众带入戏中。而布莱希特则主张“绝对不能使演员忘我!更绝对不能把观众带入戏中!”他的演剧方法中最为独特的技巧是所谓的“间离效果”。据说这是在观众即将进入剧中的时候把他们恢复为冷静的旁观者的方法,叫观众面对问题,作出选择。<sup>(20)</sup>

郭宝崑在1967年译介了布莱希特的原著《高加索的母亲》并搬上舞台。《高加索的母亲》不像其他的剧本具有直线化的情节,它是通过一个讲故事的人描述剧情,慢慢引入演员的表演,然后又旁加说明,再将观众带到戏里去,演员必须开动丰富的想像力去创造表演幻境,生动地表现剧情发展;加上剧中人物众多,布景与服装等方面的工作相当繁杂,共有十二个场景,在话剧方面,这是一个新的表现方式,别具一种风格和特色。

在处理《喂,醒醒!》时,作者尝试把布氏的表演体系的技巧应用到剧本的格式中,就是:跟《高加索的母亲》类似的表现法。剧作者偏爱这种表现体裁有两个具体的理由:

第一是:它把事件借用朗诵交待得很清楚。可以在很短的时间之内很清楚地说明很多事情和道理。它不会含蓄而叫人百思莫解。时间经济,传达意思的效率。

第二是:它的形式比较容易接受:场次多、动作多,不沉闷。而且歌舞音乐的穿插使它容易被观众喜爱和接受。<sup>(21)</sup>

对于这一次的尝试,郭宝崑有以下的感言:

《喂,醒醒!》采用多场叙事体,并且加插评述,结果是搞得很笨拙,只学了皮毛,本质上并未脱出老套。”<sup>(22)</sup>

不过,这次崭新的尝试对新华剧坛是一件具有重大意义的事情。郭宝崑在学习布莱希特的理论的同时,也借鉴了曹禺等大师的学习经验,他在《突破四堵墙》文中有如下的表述:

“一向以写实为特色的曹禺先生,却已经

做出了惊人的飞跃。……他在《王昭君》中放弃了全面摹真写实的手法,一方面时空集中性小了,叙事性强了……”<sup>(23)</sup>

剧作《挣扎》的创作格式也用了二十一位剧中的人物在五个场次把遭到迫迁影响的周家简陋的小农舍旧居,建筑工地的办事处,阿龙的新家(一间破旧的亚答屋外)及造纸厂等布景以快节奏把故事情节通过剧中关键人物的对白道出了繁华幕后的另一面的生活状况。它揭露了被迫迁的人民所遭的问题,尤其是那些依靠土地为生的农人;他可以搬进新型的组屋,但是一方面他们的负担加重了。而且更严重的是:靠土地生活的人被迫离开了土地,等于是切断了他们原有的生活的根。而分配得新的垦地也不尽理想,一切都必须从头开始,就算能够种植也要花上三五年的苦心才能有个头绪。这些都是暗藏在剧作情节的背后的社会问题!剧中也反映了新工厂里的一些不平现象。本土的农民被迫迁,赔偿微薄;外来的投资者以优惠的条件在这些迫迁后清出来的土地上建厂进行轻工业生产,而原来居住在这块土地上的人民为了讨生活而到厂里工作。工资待遇低,福利保障少。而在工人群众中,对这种新的环境也有不同的反应。其中如阿龙与阿琳的看法就不一样。阿琳由于多了一些工作经验,所以对实际的情况有比较深刻的理解而对资方存有戒心;而阿龙因辍学而新加入这个行列则持有与资方妥协的意向。这就引起阿龙与其他工友之间的矛盾冲突。

《挣扎》在剧情处理很明显的应用布莱希特的技巧,把事态的本质揭露,叫观众面对问题,进行辩论后作出选择。

《成长》的处理方法也和《喂,醒醒!》及《挣扎》相似。剧本也是以二十一个剧中的人物通过七个场次把青年学生在升学、求职、爱情、面对社会的种种丑态时所持的态度、劳资关系、员工的福利以及灰黄文化所带来的负面影响。剧本也以比较主观的手法刻意把西方的腐败的生活和“装满洋墨水的人经常都会忘本的”的桥段以戏剧化的手法丑化西



方文化。场景包括了剧中关键人物林志高的家,一间简陋破落的砖屋,另一位关键人物单身汉江勇刚的家。江勇刚是一位有进步思想与有朝气的年青人,是健康文化的代表,场景也包括了周霞和李桂玉的房间,这两位女青年和江是一伙的;丝袜厂人事部主任的办公室是劳资双方的矛盾冲突的场所;而结局的第七场戏的场景是一间教室,江勇刚一伙人在这里举办文化课辅导年青的学生们。

剧情从林志高的老母及家人和友人尽力筹充留学所需的费用送林志高去澳洲留学为起点,以对明天充满着希望的桥段入戏。众人对志高充满了希望,并期望他能成为《青年月刊》写通讯。剧情在进入第二场时开始升华,沿着李桂玉对富有的家人的花天酒地生活的厌恶、林志高的通讯所报导的一些典型的资本主义社会现象所带来的资本主义思想,而把剧情带入正题:西方的生活方式是腐败的。剧情以江勇刚一伙人筹备出版健康的文艺刊物《生活特刊》把提倡健康文艺的主线牵进那错综复杂的思想矛盾的剧情中,也同时安插了林志高抛弃黄莉美而娶了一个富家女的片段,埋下了林志高与家庭决裂的伏笔。这部戏由此把各方面矛盾冲突推向高潮,而呈现了林志高集体开除拒绝参加流行音乐舞会和选美比赛的女工,李桂玉的离家而加入江勇刚及周霞的行列,及林志高被老母逐出家门,最终以江勇刚等进行健康文化辅导课落幕。整个剧情沿着三到四条故事线路把错综复杂的矛盾冲突的快速的节奏下把历时六年的成长过程浓缩成一部戏呈现给观众。观众在观看这部戏时要能够以冷静的态度洞察各项矛盾冲突的本质,进行辩论与思考,从而作出选择。而剧本则达到了揭露事实的意图。这些特点都是布莱希特戏剧体系所具备的。

郭宝崑在1967年译介及搬演了布莱希特的《高加索的母亲》后,以所学的布莱希特戏剧理论和表演技巧创作了以本地题材为底线的本地剧本《喂,醒醒!》(1968年)、《挣扎》(1969年,被禁止演出)、《成长》(初稿《青春的火花》成于1972年,又被禁演),经过

数次修改后在1975年由南方艺术团搬上舞台。这三部剧作以崭新的姿态,出现在新华剧坛的舞台上,为本地华语戏剧增添了一股清新的风气。郭宝崑的本意是希望布莱希特的戏剧体系能协助本地的戏剧工作者摆脱斯坦尼斯拉夫斯基的根深蒂固的一味强调自我、一味强调人物与角色合一的表演体系。

布莱希特认为:“我们的作品必须服务于它的表现对象——人类的社会生活;如果作品能说明现有社会制度是有弊病的,那么,这作品的感染力将更为强烈,这样的戏剧表演会使观众看后产生更大的积极性。”

他所追求的科学时代的戏剧是积极的、进步的,必须明确地满足下列的要求:

1. 以劳动生产者或服务对象,为文娛对象;
2. 必须反映现社会的本质、具体揭露剥削制度的不合理,以暴露的手段完成教育的目的;
3. 要历史地、辩证地摆清事物的发展规律,不但要观众看到,不合理现象何以会产生,更要看到具体的美好远景;
4. 肯定事物是发展的、可变的,并且肯定人是一切变更的动因;
5. 要以理性为主导、摆事实、讲道理,以服人;
6. 要动用一切能动用的艺术与科学手段,把演出处理得最为生动、最为多采。<sup>(24)</sup>

## 五、结语

与郭宝崑接触过的人都会被他人的人格魅力所感染。郭振羽教授最近在《郭宝崑全集》第二卷的发布会上以很感人的语调说:“郭宝崑是孤独的理想主义者,但他的一生活得很精采,也很热闹。他总是带着他那无可抗拒的微笑,走在我们的前面,东张西望,他寂寞了一些!郭宝崑是新加坡在国际人文艺术领域的一个座标。”郭教授的这段话具有很深的寓意。郭宝崑也曾告诉郭建文教授说自己是“无可救药的乐观主义者”。郭宝崑对新加坡最大的贡献之一,就是引进各家各派的戏剧,还引进各家各派的戏剧专家前来导戏、授艺、传经,



把新加坡变成国际剧坛。他在被囚禁之前为新加坡剧坛注入了一股新生的气息；他被释放之后更以一贯艺术源自人生的执着坚持奋斗，全情投入，以他无可抗拒的人格魅力把新加坡剧坛带到更高的境界。有人说：“新加坡亏待了郭宝崑！”他在1965年从澳洲学成回国后，设立了表演艺术学院，拟定了一套发展戏剧表演艺术的全盘计划，培养新秀，为新加坡剧坛开垦了一个处在体制之外的艺术园圃。这个园圃以其坚韧的生命力成为“文化沙漠”中的一片绿洲，为在沙漠中摸索的文化人提供了一个栖息之地。这篇论文所评论的三部本地剧作《喂，醒醒！》、《挣扎》与《成长》具有代表那个时代的意义。郭宝崑以无比的勇气敢于在体制外真实的揭露在那个特定年代的一个特定的华社族群在建国的过程中所面对的种种挑战。剧中所揭露的一些社会问题现在或许正以另一种形态衍生着。这三部作品很肯定是受到了有关当局的精密研究过的，有关当局的专家们很肯定的在郭宝崑被囚禁期间向郭宝崑讨教了不少剧中的情节，并且对布莱希特及其他戏剧大师有所认识。而布莱希特在1945年流亡美国时所创作的《高加索的母亲》所传达的旨意，何尝不令他们深思？而郭宝崑在狱中精研了《莎士比亚全集》、《鲁迅全集》等书籍，更被爱尔兰剧作家贝克特《等待戈多》<sup>(25)</sup>所感悟，出狱后在艺术上得到了更高的成就。这又何尝不是一件好事？这也许是一个悖谬的意念吧？在结尾处，笔者借余云《期待另一个郭宝崑》中的一段文摘笔：

“1980年哲学、文学家萨特辞世，几万人上街为他送葬。其中大部分是普通的巴黎市民。巴黎人知道萨特是谁，故而懂得法国失去了什么。”

2002年9月10日郭宝崑走了。他周围的人们写下许多感性的文字，一顶顶桂冠也从四方接踵而来。然而，有谁能真正描述郭宝崑的精神历程和他的思想、艺术遗产对这片土地这个世界的价值，告诉新加坡人：他——到底是谁？”

### 注释：

- (1) 郭宝崑《边缘意象·郭宝崑戏剧作品集》(1983—1992)自序，时代出版社，1995年。
- (2) 《郭宝崑全集·第一卷·华文戏剧(1960—1970)》，八方文化创作室，2005年6月。
- (3) 郭宝崑《风风雨雨又一生》闽南文化私人有限公司，2002年。
- (4) 朱金顺《中国现代文学史》，北京师范大学出版社，2000年12月，页399。
- (5) Lee Kuan Yew 《The Singapore Story》，Times Edition Pte Ltd，1998，p 143。
- (6) 同注5，p 166。
- (7) “丽的呼声”是一所民办的广播电台。
- (8) 詹道玉《战后初期的新加坡华文戏剧(1945—1959)》，新大中文系·八方文化企业公司，2001年2月，页54。
- (9) 刘仁心《戏剧与人生》，新加坡潮州八邑会馆文教委员会出版组，1996年10月。
- (10) 同3。
- (11) 同3，页119。
- (12) 同1。
- (13) 同4。
- (14) 《现代欧洲最有动力的戏剧家伯突德·布莱希特(1898-1956)》(《高加索的母亲》，新加坡表演艺术学院演出特刊)，1967年。
- (15) 郭宝崑《突破四堵墙》(《棺材太大洞太小及其他》)，新加坡草原书室，1986年9月。
- (16) 同3，页106。
- (17) 周宁《新华演剧运动》(《新华文学论稿》)，新加坡文艺协会，2003年12月，页227。
- (18) 杨松年《新马华文现代文学史初编》，BPL(新加坡)教育出版社，2000年12月，页273。
- (19) 同14。
- (20) 同14。
- (21) 《“喂，醒醒！”的创作过程》，新加坡表演艺术学院演出特刊，1968。
- (22) 同15。
- (23) 同15。
- (24) 习述《科学时代的戏剧·布莱希特戏剧初探》南方艺术团演出特刊，1972，页33。
- (25) 刘象愚《现代主义文学作品选》，高等教育出版社，2002年8月，页262。
- (26) 同3，页166。

### 原始资料：

1. 《生命的决堤》新加坡表演艺术学院，1966年7月。
2. 《高加索的母亲》新加坡表演艺术学院，1907年。
3. 《喂，醒醒！》新加坡表演艺术学院，1968年12月。
4. 《挣扎》新加坡表演艺术学院，1969年12月。

5. 《连升三级》新加坡表演艺术学院, 1970年。

6. 《生活文艺晚会》南方艺术团, 1972年12月。

7. 《生活文艺晚会》南方艺术团, 1973年12月。

8. 《学习汇报演出》实践艺术学院, 1974年7月。

9. 《学习汇报演出》实践艺术学院, 1975年6月。

10. 《生活文艺晚会》南方艺术团, 1975年9月。

11. 《成长》南方艺术团, 1975年1月。

12. 《小红花》新加坡表演艺术学院, 1969年4月11日。

13. 《让我们在一起》新加坡实验剧场, 1974年10月。

14. 《学习汇报演出》实践艺术学院, 1977年6月。

15. 《学习汇报演出》实践艺术学院, 1978年6月。

16. 《创作戏剧晚会》南方艺术研究会, 1980年2月。

17. 《希兹尉·班西死了》实践艺术学院, 1982年2月。

18. 《岛》实践表演艺术学院, 1985年9月。

19. 《放火的人》实践话剧团, 1987年1月。

20. 《相声歌谣大汇演》实践艺术团, 1988年5月。

21. 《糕呖店》23个华语剧团, 1986年6月。

#### 主要参考书目:

1. 李泽厚《美的历程》中国, 广西师范大学出版社, 2001年。

2. 郭建文主编《郭宝崑: 风风雨雨又一生》闾新文化私人有限公司出版, 2002年12月18日。

3. 柯思仁主编《边缘意象·郭宝崑戏剧作品集》时报出版社, 1995年。

4. 韩劳达主编《我要上天的那一晚·郭宝崑剧作选读》八方文化企业公司, 2003年9月。

5. 郭宝崑《棺材太大洞太小及其他》草根

书室出版, 1986年9月。

6. 陈鸣鸾主编《缝制一条记忆的百衲被·郭宝崑的故事》新意元开展室出版, 2003年9月27日。

7. 刘仁心《戏剧与人生》新加坡八邑会馆文教出版组, 1996年10月。

8. 方修《新马文坛二十五年概述》、《看龙集》春艺图书贸易公司, 1994年8月出版。

9. 韩劳达《信步走过·80年代新加坡华语剧坛》南方艺术研究会出版, 1991年4月。

10. 金登才《戏剧本质论》中国戏剧出版社出版, 1988年2月。

11. 李廷辉《现代中国戏剧简史》新加坡青年书局印行1959年。

12. 华之风《舞台二卷·表演艺术详介》新加坡潮州八邑会馆文教委员会出版组, 1988年6月。

13. 迈可·比林顿《表演的艺术》桂冠图书股份有限公司, 1991年10月。

14. 杨松年《新马华文现代文学史初编》BPL(新加坡)教育出版社, 2002年12月。

15. 朱绪《新马戏剧活动45年》。

16. 宗白华《美学散步》上海人民出版社, 2004年12月。

17. 李泽厚《走我自己的路·杂著集》中国盲文出版社, 2002年11月版。

18. 孟京辉《先锋戏剧档案》, 作家出版社, 2000年2月。

19. 李复威《新写实戏剧》, 北京师范大学出版社, 1999年9月。

20. 曹树钧《中外戏剧》, 上海人民美术出版社, 2001年9月。

21. 孙玫《东西方戏剧纵横》, 江苏文艺出版社, 1996年11月。

22. 《郭宝崑全集·第一卷·华文戏剧(1960—1970)》, 八方文化创作室, 2005年6月。

23. 朱金顺《中国现代文学史》, 北京师范大学出版社, 2000年12月。

24. 詹道玉《战后初期的新加坡华文戏剧(1945—1959)》, 新加坡大学中文系·八方

文化企业公司, 2001年2月。

25. 周宁《新华文学论稿》新加坡文艺协会, 2003年12月。

26. 刘象愚《现代主义文学作品选》高等教育出版社, 2002年8月。



# 直露·内敛: 谈英培安讽刺风格的变化

(新加坡) 冯清发

阅读英培安的作品,经常能感受到许多具有讽刺意味的文字。仔细品味,会发现他的讽刺手法不仅高超,而且多变。他的讽刺风格,随着时间的推移,由开始的直露式,慢慢收敛发展出内敛式,两者各有特色,相得益彰,体现了作家人生阅历的增长与写作技巧的成熟。

笔者对于英培安显著的讽刺风格印象特别深刻,想要在研究新马文学的起步阶段,针对这一个命题,做一个初探;同时希望藉此让人们对于英培安的这一个风格有较深的了解。

作家到目前为止已出版的著作,包括了3部诗歌集、12部杂文集、1部短篇小说集、3部长篇小说、3部戏剧、1部书评,笔者将从中挖掘出具有讽刺意味的文字,然后仔细加以研读。同时,也搜集并阅读学者对英培安作品的分析与评价,对英培安的著作做深层的认识。另外,通过与英培安先生的会面和访谈,了解作家在写作、阅读、生活、思想等多方面的经验,获取作家创作的第一手资料。

## 讽刺风格的形成

### 一、个人特质

#### 1. 成长背景

英培安于1947年出生于新加坡,祖籍为广东省新会县。他毕业于义安学院中文系,早年当过广播编剧、专栏作者,也办过杂志,出版著作。他很早就开始创作,而且孜孜不

倦,生活、阅读、写作同步进行。现在仍经营位于桥北路的“草根书室”,业余则一直坚持文学创作。

身为一名传统的华校生,在成长的岁月中,作家感受到华校生在社会体制下是受挫的一群。在英文至上的体制中,不精通英语的华校生往往被人们投以异样的眼光:“要在事业上有所成就,都不能爬到像英校生那样高,所以他们是被管制的一群,他们的挫折感很深”。<sup>①</sup>

虽然曾经尝过人间冷暖,不亢不卑的英培安,始终坚持自己的信念,安于本分,做一个踏实的文人。他以其锐利的目光、清晰的思路、冷峻的文字,把世间事物很准确地勾勒出来。

#### 2. 思想性格

英培安在中三时开始创作,笔名有“安先生”和“孔大山”。他曾经想做一名诗人,专职写一些现代诗歌。由于性格使然,他更想做一个关心社会文化的知识分子,因此他写了好些针对时弊的杂文、诗歌。为了更好地表达自己的想法,他甚至改变诗风,把诗写得稍微浅白,尝试把诗也当作一种批判社会的工具。<sup>②</sup>

对于创作与生活的关系,他认为作家应该关心社会、认识社会,“认识不只要广,而且要深,他对每个问题,每一样事物,都须要有兴趣……只有这样,才能真正的认识生活;这样的作家,才能写出富有时代精神的



作品”<sup>③</sup>。从开始至今,他就是本着这个信念,一步一脚印地走着他的文学之路。

作家曾于1988年与2003年,先后获颁本地书籍奖和文化奖。获奖对于一名作家而言,可说是一种莫大的荣誉与成就。然而对于英培安而言,荣誉并没有使他像放大镜般地建筑身段、自我膨胀;他反而能看淡名利,保持原我,像内窥镜般地内省自身、思索人生。

## 二、阅读经验

英培安的阅读兴趣相当广泛,东、西方的文学著作都有涉猎。他自称受五四时期一些作家的熏陶;他欣赏闻一多、徐志摩等人的现代诗,梁实秋的散文,鲁迅的杂文和小说。另外,还有李敖的评论,痖弦的诗等。

例如他读了梁实秋的杂文《病》后,写了《病及其他》<sup>④</sup>,借以讽刺医务人员的冷漠。他读鲁迅,从中也获得启发,写了《头发问题》<sup>⑤</sup>、《谈讽刺文学》<sup>⑥</sup>、《谈论战》<sup>⑦</sup>等评论当时本地的社会习气。

此外,他也阅读了许多西方思想家和现代主义文学家,如英国的罗素(Bertrand Russell, 1872—1970)、毛姆(William Somerset Maugham, 1874—1965),法国的萨特(Jean-Paul Sartre, 1905—1980)、加缪(Albert Camus, 1913—1960),德国的弗洛姆(Erich Fromm),美国的艾略特(Thomas Stearns Eliot, 1888—1965)和奥地利的卡夫卡(Franz Kafka, 1883—1924)等人的学说或著作。在他的许多杂文里,经常都会引用或阐发这些作家的作品。

## 三、风格的形成

在广泛和大量阅读的过程中,英培安不仅吸取了各家所长,融会贯通,为己所用,并且默默耕耘,逐渐创建出自己的写作风格。他擅长各类文体,举凡诗歌、杂文、小说、戏剧、文艺评论等,无一不通。在他的各类体裁的作品中,具讽刺意味的文字经常同时出现,成为了他的一种特殊风格。

在多年的写作历程中,伴随成长经历、生活环境等因素的改变,他的讽刺风格也出现变化。从早期的直露,逐渐显现内敛,两者同步发展之后,内敛渐渐成为主导,而直露

依存。

对于讽刺文学,英培安的看法是“其真正感人之处,是它的写实,使人看到问题的真相,达到暮鼓晨钟的作用”<sup>⑧</sup>。而好的讽刺文学家,他认为是要充满爱心,也要爱恨分明,“唯有爱恨分明的人,才能为了他的所爱,恨其所恶;才能对危害他所热爱的社会与民族的敌人,不留遗力地攻击”<sup>⑨</sup>。作家即是在这种大无畏的精神底下,持续地经营着他的讽刺文学。

## 讽刺风格分析

### 一、直露为主,稍见内敛

我十八九岁的时候,正值李敖的大名如日中天之时,不免受其影响。批评人时,忍不住就带上几句刻薄话……如今仍然喜欢写杂文刺人,恐怕已养成一种坏习惯。<sup>⑩</sup>

在早期,英培安的讽刺风格基本上是以“直露”为主。所谓直露,可解释为直言与外露。作家自称受台湾评论家李敖的影响,因此他早期的诗歌和杂文,讽刺大多都很直接。

作为一个有抱负、有理想的年轻知识分子,很自然地对社会有强烈的参与感(其实这也是在那个时代里多数知识份子的共性)。作家把他的诗歌、杂文作为批判现实的工具,对于社会中各种畸形、不合理的事物,大胆地加以揭露。例如:

#### 1. 诗歌

苔藓在阳光下,仙人掌在塞外/向日葵在狱中,蔷薇在巷里/输血的被挤在底层,吮血的不断上升/没有比这更是凄凉的悲剧

——《手术台上》

无论在唇在床/在镜子与纸巾/在被褥与乳房之纠缠/或是脱下又穿上衣服的人们/疲惫地被掷回世界的另一端/太阳在秀秀的手心上溢血

——《秀秀》

这些批判人世的讽刺诗歌,文字都相当浅白直露。其他还有《侍者》、《咏叹调》、《在夜晚,夜晚十二点钟》、《伞下》、《墓穴内》、《天竺鼠哀歌》、《玛丽亚》、《哀伤的

儿歌》、《歌——献给所有为正义牺牲的人》等诗篇。

## 2. 杂文

杂文方面,开始也以直露见称。在早期撰写的专栏《安先生的世界》与《大山的世界》<sup>[11]</sup>,作家宣称都是一些包可华<sup>[12]</sup>式的、嬉笑怒骂的文章。

例如《杰作》一文,其创作灵感即来自包可华的一篇杂文《我的冠军奖艺术作品》,故事描述了一袋吃剩的果屑废物,竟然糊里糊涂地被摆放在一个现代艺术展中,成为众人大事渲染、赞叹的“艺术真品”。还有一些以嬉笑怒骂的方式,针对社会课题有感而发的杂文如:

你知道流行歌曲为我国赚了多少钱?你知道歌星在爱国中所负的神圣任务有多重?你知道为什么我们的社会这样安定,没有学潮与游行示威么?这就是流行歌曲带给我们的升平与繁荣,亏你还说不像话!

——《课本出问题》

我的作品即使全世界的人都觉得狗屁也不要紧,只要福禄人寿保险的老板认为是佳作就行了……凭他是设立这个文艺奖的人,而且奖金丰富。

——《得奖文艺》

这些文章,笔调诙谐有趣,读来既感轻松,又发人深省。其他还有反映教育问题的《抄袭事件》、《底裤大专》;评论政策的《巴士费增价之我见》、《韩财长自掏腰包》、《无痛苦预算》;笑谈社会风气的《大明星访问记》、《歌星的笑话》、《送殡》、《致芳邻书》;以及评述思想理论的《活学活用毛语录》、《光着屁股的上帝》等篇章。

这时期的作品,虽然以直露风格为主,但是也出现一些内敛风格的作品,不过数量较少。例如一篇以香蕉讽喻西化的华人的文章:

国产香蕉的确没有什么不值得骄傲的。本地姜可能嫌其不辣,本地蕉谁敢说不香?我国的香蕉学家曾说,本地香蕉,外皮虽然黄得难看,里面的肉白得可爱。正如卖漂白粉广

告的那位广播员说:“比白的更白”。

——《香蕉与番薯》

## 二、直露主导,内敛渐增

讽刺的话是可以说的,但是要看对什么人,在什么时候。我个人的浅见是:有时候,想到一句漂亮的刻薄话并非是很了不起的事,若不写出来,才够伟大。<sup>[13]</sup>

随着人生阅历的增长,创作技巧的娴熟,作家也有意地收敛其锐利的笔锋。因此,直露的风格持续的发展,另一方面,具内敛风格的文字也开始增多。

“内敛”,可解释为收敛、内窥,是作家书写情绪上的改变,文字表达倾向于委婉、蕴蓄。进入八十年代,作家先后在报章撰写杂文专栏《说长道短》与《人在江湖》,作品数量总数多达五百多篇,是杂文创作的高峰期。作家针对各种社会课题发表意见,内容的涵盖面很广,涉及时事、政治、教育、文学、历史、哲学、风俗、民生等多方面的课题。大部分的讽刺性文章,都是快人快语、直抒胸臆;少部分文章则稍微迂回曲折、婉中见讽。

直露风格的文字有如:

岸上训人者,何尝有诚意救人。他对着水里挣扎的人声色俱厉,义正辞严,不外是要表演给其他岸上的人看,证明他是个道德高尚,嫉恶如仇的正人君子吧了。

——《岸上训人》

广播局虽人材济济,却迟至民间怨声载道时才分辨得出来。演唱这首曲子的几位知名的本地歌星,也听不出它的抄袭之处,并没有向当局提意见,只是照唱不误。结果是费时失事,大家白忙了一场。

——《胡姬花》

把许冠文的影片拿来配音,不管配的是华语还是粤语,对他的表演艺术,无异是一种蹂躏。这种情形,就好象把侯宝林的相声配成广东话或福建话一样,效果如何,你想想就会不寒而栗了。当然,只有不知文化艺术为何物的人,才会做这种事。

——《肉痛》

内敛风格的文字有如:

吾友小时了了，中学时每遇物理测验或考试，必名列前茅。长大后，表现亦佳，在他的行业里，也算是一时豪杰。然毕竟不是物理学家。前些时，我就亲眼目睹他费尽九牛二虎之力，竟对付不了一个电插头。

——《教育》

喜欢比较的人，听到别人比自己更倒霉，是最舒服的事，自己没有皮鞋穿，若听到有人告诉你他几乎连鞋也买不起，凭这一点，他就够条件做你的朋友了。

——《撒谎》

### 三、直露、内敛互见

在1986年，作家创作了第一部长篇小说《一个象我这样的男人》，接着又于1988年完成长篇小说《孤寂的脸》。这时期他，逐渐步入中年，思想比较沉着，表达方式也较含蓄。他的讽刺手法注重的是较深入地反思人生，窥探人性。他的讽刺文字是以“直露”和“内敛”相辅相成，并集两者于同篇的写作风格。

另外，小说出现内敛的讽刺文字，根据英培安本人的解释，这与作品的体裁有密切关系，因为小说讲究结构性、文学性、思想性等多方面的考量，一般上须要一些较迂回、间接的表达技巧，而这些手法所呈现的风格都属于内敛的。

例如在小说《一个象我这样的男人》中，直露与内敛的讽刺文字并存，相得益彰。以下将分三个类别，加以剖析：

#### 1. 关于爱情观

直露式的讽刺文字譬如：

她不过是我们社会制度里教育出来的产物。这是个实用主义的社会，所以她的爱情观也是实用的。她的恋爱对象，必须要符合社会一般人的价值观；最低限度，要符合她现在将要爬上去的那个阶级的价值观。

内敛式的讽刺文字譬如：

这些日子是怎么渡过的？据说，贫穷从门口进来，爱情便向窗口飞出去。我不以为自己是穷人，可惜子君不作如是观。于是，我的爱情就这样飞走了。

#### 2. 关于社会政策

直露式的讽刺文字有如：

他们竟把女人当生育机器。在新加坡，女人受教育的目的是什么？原来是为国家制造良种。天哪！

内敛式的讽刺文字有如：

“真正有才华的写作人，都不应该到我们报馆来工作。否则，他迟早被报馆的鸟人整死。”

“鸟人？”

“是的，一点也没错。难道你没看出来，我们的报纸是由几只鸚鵡办的么？”

### 3. 关于两性关系

直露式的讽刺文字例如：

男人斤斤计较于女人的处女膜是否完整。其实，女人的贞操观本来是男人定的，主要是为了更容易控制她们，而妇女开始醒觉之后，男人便成了作法自毙。这些贞操观也把他们折腾得痛苦不堪。

内敛式的讽刺文字例如：

情侣的关系像两粒放在一起的蛋；肌肤相触，间不容发，一不小心，就会把自己与对方碰裂、压碎。蛋裂了，即使把国王的人马全召来，也没办法恢复它原来的形状了。

### 四、内敛为主，直露仍存

从1988年到1992年间，作家在国内外的报刊杂志上发表杂文<sup>(14)</sup>，期间也创作少量的诗歌<sup>(15)</sup>。根据笔者的统计，属于“直露”的作品仍占多数。

从1992年到近期，作家先后完成《人与铜像》（戏剧）、《骚动》（小说）与《爱情故事》（戏剧）等创作，另外，也有一些诗歌创作<sup>(16)</sup>。这些作品的讽刺风格，主要都以内敛为主，但是直露的风格依然出现，只是份量不多。

由此，我们可以看出，作家这一阶段的作品，虽然以内敛为主，但他并没有放弃直露的风格。

#### 1. 1988—1992年的直露风格作品举例

一个一无是处的人，只要懂得把文字分行，他就可以自称是个诗人了，若有闲亦有钱，更可以出钱捞名。因为，只要肯丢点钱出来搞

搞活动,不管他的作品多幼稚肤浅,也会有人把他捧成名诗人、名学者。

——《促进文艺,还是分肥猪肉?》

要保留华校很容易,只要政府真正的重视华文,真正的重视受华文教育的人才,华校自然会留下来。否则,不管教育制度怎么改都没用;新加坡人和新加坡政府一样,很实际的。

——《如果时光能倒流》

## 2. 1992年——近期的内敛风格作品举例

吊诡的是,粪便本身并不满足于只留在人们的大肠里,它非常渴望能成为人们思想意识的一部分,甚至主要的部分。只要思索的人忘了用脑筋而用大肠,它就有机会潜入或渗入人们的思想里,以致思索的人不知道他的思想是粪便或大部分是粪便。

——《骚动》

作者用粪便侵入人们的思想意识,比喻当时极左思想意识入侵有志的优秀年青人。他们陷入这种荒谬的思想意识却无以自拔。

只有人才珍惜灵魂,铜像根本不需要它。铜像珍惜的,是他高大的形象,因为它可以带来名望与权力。

朋友是最接近你,相信你的人,也是对你的脚板最没有戒心的人。

总有一天我会让你当权的。可能是明天,可能是后天……也可能是下个月,可能是明年……

——《人与铜像》

通过铜像世界中出卖灵魂、出卖朋友、诱惑蒙骗等伎俩以换取名望和权力,讽喻了人性的无知、贪婪、欺诈、卑鄙、无情等种种弊端。

人们拼命赚钱,说是为了要有个舒适的家,但是,如果家里老是没有人在,家人没有正常的家庭生活,拼命赚钱又有什么意义呢?

如果听众和读者知道,我的婚姻根本就是一塌糊涂,不知道他们有什么感想。唉,我那些婚姻顾问,爱情信箱的节目和专栏,一定误导了不少人。

——《爱情故事》

故事通过一个婚姻顾问在现实生活中遭

遇婚姻问题反而六神无主,从中展现了人物的双重性格,讽刺了人物思想上的矛盾。

他是现代夏禹/精于治水/即使河床已干涸/只要他预测/河水会泛滥/河水就会泛滥;

是以谁张口/他头上的屋顶就随着消失/然后是他的睡床/他的胳膊/他的腿/以及他的舌头

——《治水》

诗歌化用夏禹治水的典故,描述一个现代夏禹使用各种方法、策略堵住一切缺口,借以隐喻压制言论自由、专制跋扈的政策执行者。

## 3. 1992年——近期的直露风格作品举例

在戏剧《人与铜像》与《爱情故事》中,直露文字大多讽刺有关的政策,譬如:

“我们这儿禁止香口胶的,你怎么可以吃香口胶?还是抽根烟吧,抽烟不犯法。”

“什么犯法?你弄错了,卖香口胶才犯法,吃香口胶不犯法。”

——《人与铜像》

现在我懂得什么叫指导民主了。就是说,我要做的事情,你可以不禁止,但也可以禁止。你要做的事情,我绝对不能禁止。

——《爱情故事》

诗歌方面,有讽喻在现代病疫肆虐下,人们因过度惊恐不安,所产生的疏离感:

你仍须好好地记住/如何武装自己/口罩,酒精,温度计/板蓝根,连翘,甘草/维他命C/以及人与人之间/最疏离的/亲密

——《四月》

## 讽刺手法的特点

笔者论析了英培安的讽刺风格,如何从早期的直露逐渐发展出内敛。以下笔者将针对他的写作手法,作更详细的分析,说明作家是运用了哪些手法,来塑造他的直露与内敛的讽刺风格。

### 一、嬉笑怒骂,直指时弊

以嬉笑、怒斥的方式直接表达对现实社会的不满,是英培安早期的诗歌与杂文最明



显的特征。

### 1. 诗歌

六十年代末，英培安以诗起步。年少的英培安，具有一般年轻知识分子敏感、激荡的情怀，对周遭事物存有意愿，因而借文字表露真情，显现其直率的个性。如诗歌《手术台上》、《咏叹调》、《在夜晚，夜晚十二点钟》、《伞下》等，大多是反映生活的苦楚与社会的阴暗面，如：

解剖刀在你周围林立／你的血液在体内呻吟／而自己要躺在手术台上等着逐渐死去／只要眼珠一触及广告的眉发／每一块良知和人格便被剖出来廉售干净

#### ——《手术台上》

作者描写了现代社会中各种盲目的、虚假的、狂乱的、凄凉的、冷漠的、疲劳轰炸的生活作息。这些生活作息就如一把把的解剖刀，把人的每一块良知和人格剖出来廉售干净。

嚼烂在三轮车夫齿缝里的、猥琐的英语与日文间；

擦鞋童的手总伸着长长的饥饿；

乞丐的裂钵不盛曙光；

她们的目光挤不出一滴早晨

#### ——《在夜晚，夜晚十二点钟》

诗歌描写了三轮车夫、擦鞋童、乞丐和妓女等一群生活在社会最底层的人们，在阴暗的夹缝中挣扎求存。

冰淇淋和性病、绞刑及民主／公民权、国民服役、劳工法令与可口可乐／会议，没有岸的会议／新闻，没有终站的新闻／格言，一种穿上外衣的，厚颜的罪恶

#### ——《墓穴内》

麻药是重要的／当乱梦来时／就如牧师的祭坛那样止痛／如大选的讲辞那样甜蜜／当乱梦来时／一滴谎言，可以举起整座海洋的恐惧

#### ——《天竺鼠哀歌》

这些诗歌，有着撕开伪装的怒斥和揭露黑幕的亢音，感情激昂，笔调直露。

### 2. 杂文

早期的杂文<sup>[17]</sup>，许多都是针对社会课题有感而发。其言词语气常常带着几分的嬉笑与嘲讽。

像多数的公务员一样，虽然并不一定是英校出身，但和大部分受英文教育的公务员混久后，自然不知什么是李菁甘，以为那是一种像橘子之类的果子。他之所以知道黄亚狗抄袭巴金的文章，是上司告诉他的。

#### ——《抄袭事件》

文章描述普通教育官员不谙华文，以致无法判断抄袭者（黄亚狗）的辩白之真伪。作者以滑稽、夸张的手法，从“天下文章一大抄”的事件，侧面地反映出华文在体制中的特殊地位。

当韩财长兴高采烈地宣布有两巴仙的高级公务员要求加薪的佳音时，就有九十八巴仙的空气压成了愁云。每个政府部门的办公室都呈现出一种像快要下谁的半旗的气氛。

#### ——《韩财长自掏腰包》

在一个不患寡而患不均的社会，加薪仅作为少数人的佳音，却变成了大多数人的哀歌。作者从小市民的角度，看待施政者在制定政策时所出现的偏差。

学生：“一上车就要收两毛钱，不但涨了一倍，而且太贵了”

成人：“这很难说，如果你准备要买新加坡巴士公司的股票，涨了这么一点儿价，算什么？一上车就要收费五角，才接近理想”

#### ——《巴士费增价之我见》

文章通过学生与成年人的对话，体现了不同的利益团体，对待一个民生问题所出现的落差。

### 二、说长道短，讥人讽事

“说长道短”是作家在八十年代初期的杂文专栏<sup>[18]</sup>，这名称很能体现他的杂文风格。杂文内容广泛，主要针对时下的热门话题发表意见。作者的思维清晰、观察敏锐、表达准确，能抓住事物的核心，从容地把问题一层一层展开，使课题变得通俗易懂、生动有趣。

例如在一篇文章中，作者评述有关李白小时候遇老太婆用铁棒磨针的故事：

想想看，那可怜的老太婆是几时开始磨针的？我可以告诉你一个比较真实感人的故事。她可能是在十五六岁的时候，正当是少女怀春的年龄，为了要在手帕上绣朵花儿送给情郎。恰巧手头上没有绣花针，又突然记起了一位圣贤的教诲：只要功夫深，铁棒磨成针；于是她开始工作。圣贤是理论家，这可怜的少女是实践者。她磨呀磨，把一生的青春磨完了。

作者认为“如果你须要绣花针，去买一枚吧，千万别动手磨！”

最后他的结论为：

知其不可为而为是圣人的理想。这想法其实是窝囊透顶的。如果真的知道事情不可能做的话，做来干嘛？我赞成办事要有毅力，但也要有意义，有结果。种瓜会得瓜，种豆会得豆，我们才有信心耕耘。

——《谈毅力》

在《掩耳盗铃》一文中，作者改编成了一个现代版：

现代也有掩耳盗铃的人。他盗铃的时候，绝不掩自己的耳朵；他掩的，是别人的耳朵。……他必须有点权势，只要他拿起铁锤在大钟旁一站，在场的人就会自动自发地把双耳掩起来，并齐声高喊：我们什么也听不到！

可能会有一位不识时务的傻瓜，硬说他听到敲钟声。……其他的人很快就会掩住他的口，狠狠地把他痛骂一顿，骂他不照顾群体利益。骂完之后，他们会立刻用万能胶把他的嘴巴封起来。从此，大家的意见都非常一致了。

文章讽喻了一个言论被封闭的社会，专制制度抹杀了自由与正义的声音。

在《神经质的新加坡人》一文中，描述了一个过于竞争的教育体系：

盖家长把儿女送到某校去就读，无非是深信某校出品，必属佳作。教师负责制造的产品一旦失了水准，就重重地伤透了家长的心，当然也影响了学校在市场上的良好声誉。校长和家长就会向他鸣鼓而攻之。惶惶不可终日的教师，若受不了这种压力，只有到板桥去。

此外，课外活动的算分制度，也出现了偏差：

课外活动本来是为了要使学生的学校生活丰富有趣的，没想到也变成了纯粹竞争分数的手段。尽管每年有好几千的学生参加音乐考试，音乐会却很难找到听众；显而易见，听音乐会和分数完全没有关系。

另外，作者精于观察，对于新加坡人特性的描绘，十分传神、到味，例如：

新加坡是个著名清洁的城市，只是不少新加坡人到了外国，因为‘将在外’，看不到那惊心动魄的罚款五百元，压抑了很久的‘自由’，不免就要爆发起来。这时候，自然就不管别人的眼睛，或者别人欢喜不欢喜了。

——《尊重》

组屋的居民，入息虽然不见得很高，但大都不缺乏音响设备，云石或水磨石地砖，昂贵的家私及彩色电视机；唯一可惜的是，据说很少有书架。……因为有个书架，最多让人知道你是个书呆子。但豪华的装修及昂贵的家具，却能代表一种身份。

——《势利》

本地的华人，只要精通英语，即使完全不懂华文（包括方言），也不会有什么羞愧痛苦的感觉，而且还可以活得挺舒适快活，许多望子成龙的父母，为了使儿女的英文更纯正，甚至还刻意使他们和母语完全断绝关系，务去“根”而后快。

——《英语》

### 三、或戚或谐，婉讽自见

这一个讽刺特色，在小说中最为明显。出身于传统华校的英培安，对于受华文教育者的遭遇深表关注。他的两部长篇小说《一个像我这样的男人》和《孤寂的脸》，写的都是华校出身者面对的困境。作者对于人物的描绘，有戚有谐；同时从人物的一言一行中，自然流露出其讽刺的意味。

#### 1. 戚

在《孤寂的脸》中，叙述了男主角在职场上遭遇的困境：

毕业后,他的第一份工作是在海港局当个小执行官。那儿的同事,几乎是英校生。因为英语的表达能力不好,他这个南大生,就象活在白人社会里的有色人一样,显得既低能又笨拙。

因为工作需要,他“战战兢兢,忙着搞他的蹩脚英文。为了强迫自己多接触英文,他甚至连中文报纸都不看了。”

许多华校生不亢不卑地下苦功学习英语,以期能在社会中立足。可是,却有许多人因此疏远母语,甚至放弃母语。一些人因为自卑感作祟,企图掩饰自己的华校生身份,以为如此就能在讲英语的环境中取得认同。例如另一位华校生大卫:

大卫很会掩饰自己,他不但从不讲华语,有时还特地表示他不太懂华语。有一次,在老板面前,他就故意这样问他(男主角,引者注):“Hi, chinaman, how do you say aggressive in Mandarin?”好象因为他的华语不好,就证明了他的英文的确很行似的。

大卫虽然想掩饰自己的身份,却不敢看不起男主角,至少不敢公然地看不起他。因为在大卫的潜意识中,自己的华校生身份是注定了的,如果看不起男主角,就等于看不起他自己。作者很深刻地刻划了一个被扭曲的心灵。

## 2. 谐

另外,有一些是在社会上混久后,品行修养逐渐褪色的华校生,例如在《一个像我这样的男人》中的商人庄生才,作者以诙谐的笔调描绘了这个奸商的嘴脸:

这家伙做起生意来确是有一套工夫。他可以使出浑身解数,扮小丑,摇尾巴(如果他有的话),奴颜婢膝,极尽阿谀奉承之能事。

他的华语充满着许多不必要的卷舌音。每一句话,听起来都象个缺了牙的人在吹口哨似的。听得人毛骨悚然,老想上厕所,所以恨不得伸手把他的舌头拉出来,用个熨斗把它熨平。

## 四、取譬设喻,反讽精妙

英培安讽刺手法的另一特色,是能巧设

比喻,运用形象或意象,生动地反映出主题人物与事物,有效地达到其讽刺意味。这一个手法在诗歌与杂文中特别显著:

### 1. 诗歌

用牙齿嘎嘎啃最难啃的线装/挺最难挺的圆圆的腹/蛀过极其可观的白纸和油墨/有长长的很有权威的银发和银须.....

——《蠹鱼》

作者用蚕食书籍的蠹鱼(俗称书虫)作比喻,讥讽那些身居高职,满口经文,却食古不化的落伍文人。

你活在蛋中,在这设计好的/堡垒里,在它提供给你的天空/千万别思索它的实质/它的内容或结构。

——《禁止的游戏》

诗歌以蛋为意象,代表一个极度受管制、封闭的世界。人活在这蛋里面,不允许任何思考和成长,因为是在“至善至美”的蛋中,这些需求都是“荒谬的意图”、“危险的游戏”,是“绝对禁止的”。

### 2. 杂文

凡是它认为有甜头可尝的地方它去;以为在书堆里钻一钻,可以沾点文化气息。

——《蟑螂》

作者借蟑螂来讽喻那些利欲熏心,喜好四处钻营、附庸风雅之流的人物,形象刻划生动有趣。

番薯土头土脑,已完全不适合现代社会的需要了。他们只会埋在土里,如果没有人去把他们掘出来看看,谁知道究竟熟了没有?

香蕉不谦虚地挂在树上,迎风招展,任人选择。事实摆在眼前:蕉价日益看好。

——《香蕉与番薯》

作者巧妙地以番薯和香蕉作比,隐喻中华文化与西方文化的冲突,表达了对于母族文化面临危机的忧虑。

## 五、咏史讽时,笑中带泪

五、六十年代的新加坡,是一个风云变幻的时期,反殖民统治、争取独立的政治运动此起彼伏。当时有许多年轻人,怀着理想

与信念,投身于反殖运动的浪潮中。他们被殖民地政府锁定为“左派”,有些后来被抓,有些则逃离新马,前往中国、香港等地避难。可是那时候的中国,也正在发动一波又一波的政治运动,“大跃进”过后又掀起“文革”浪潮,许多回乡的华侨,都被卷入政治风暴中,还莫名其妙地被诬指为“右派”,当成“阶级敌人”而受折磨。

1988年,作者以这一段历史为背景,经过十多年的构思,于2001年动笔,至2002年完成了第三部长篇小说《骚动》<sup>(19)</sup>。小说中的人物伟康,就是一个先后在新马家乡和中国内地经历了政治风沙洗礼的人物。他感到十分困惑:

无论在那里,眼前的生活总是令他不快乐,他总不能好好地活在当下。那么,理想的生活在哪里呢?是他一直活在虚幻的理想中,还是世界上根本就没有一个理想的地方?

在新马的家乡,从朝气蓬勃到理想受阻;在中国,从意气高扬到理想幻灭,伟康似乎无法避开人生的厄运。后来回到新加坡,与友人国良谈起在大陆的往事,伟康虽然是感慨万千,在叙述时却是“一边说,一边哈哈大笑……当时(在大陆,引者注)却一点也笑不出来。”

伟康笑中带泪的话语,体现了一个受创伤的心灵。像伟康这样的青年在那个年代里有很多,他们在时代的大浪潮中载浮载沉,受尽磨难。如此的遭遇,确实教他们啼笑皆非、欲哭无泪。

另外,作者也用“粪便意识”侵入人们的脑际,讽喻当时荒谬的极左思想毒害了许多有志青年,以致社稷变色,日月无光。他以一种诙谐的方式,来表述沉痛的人世,是一个既可笑又可泣的嘲讽。

## 六、勾勒人性,讥鄙刺贪

英培安对于两性问题的描写,以及人性的刻划都非常深入。这一类的讽刺手法,在小说和戏剧里最为突出。

### 1. 两性问题

在小说《骚动》中,英培安除了写政治运

动,也描写男女主角们在情感和性欲之间的纠缠。这部小说有学者将它评为情欲运动和政治运动的双向进行<sup>(20)</sup>,另有学者着眼于一批弱势男性在男权社会里的窘境<sup>(21)</sup>。以小说的丰富内涵,学者们从不同角度的分析自有道理。另外,笔者想加以补充的是,小说也窥探了两性问题的根源:女权主义的抬头与男性自尊的丧失。

妇女解放是现代民主运动的一部分。在现今大多数文明国家中,越来越多的妇女走出家门自谋生路,她们不再依赖父亲或丈夫的恩惠来获得舒适的日常生活。<sup>(22)</sup>此外,她们性格独立,在婚姻与感情问题上有自主的能力。

例如小说中的敏仪,是一个在生活上、事业上十分独立的时代女性,她性格坚强,勇于摆脱感情的纠缠:“她离婚的时候与结婚的时候一样快活。没有丈夫的日子,比有丈夫的日子快活。”

女性主义的抬头,对于男性的自尊产生冲击。在男性来说,自尊与性欲是有联系的,每当“男性遭遇挫折时,须要寻找一种舒解,他们许多通过性去舒解,最后变成追求情欲。”<sup>(23)</sup>

例如故事中的男主角达明与伟康,在自尊遭遇挫折后,都想通过性事去征服和得到女伴,找回失去的男性自尊以求舒解。然而讽刺的是,这种出于情欲的要求,只能让他们获得短暂的满足,却始终无法与女伴维持真正的感情。

男性的自尊,源自早期父权社会。男性追求权力与名誉,对女性也有占有欲,在妇女解放运动之后,这种观念就逐渐消失了。因为女性开始醒觉,她们开始寻求自身的尊严,而男人想完全操纵她们,便成了作茧自缚,反被女性所操纵或唾弃。

例如故事中的女主角子勤携子离开达明,自食其力;而淑玫则很早就离开伟康,另寻自身的幸福去了。

### 2. 人性的刻划

戏剧《人与铜像》,对人性的刻划也很深



刻。它描写人类盲目追求名望与权力,出卖灵魂以换取做铜像的条件,讽喻了人性的贪婪与无知。另外,还描写了铜像世界中的黑暗,有践踏朋友,让自己变得更高大;误导利诱,使无知者签约上当等现象,讽喻了人性的卑鄙与欺诈。例如:

契约上的文字,不管是印在前面还是后面,用的是大字还是小字,都应该是契约的一部分……你不仔细阅读契约,是自己的疏忽,怎么可以怪人不提醒你呢?

此外,戏剧也通过“当权铜像”欺压“普通铜像”的故事,隐喻当权者的冷酷无情:

一群被绳子套着脖子的铜像,像环索一样连在一起。每个铜像都拉着前面铜像的绳子,手执长鞭,鞭打辱骂。他们在鞭打辱骂中不断地兜着圈。

## 讽刺风格的变化

### 1. 直露为主,稍见内敛(1966—1979)

在这时期,以诗歌和杂文为主要创作。而具有讽刺性的作品,包括了诗歌、杂文和短篇小说,总数为52篇。其中,属于直露的有45篇(占87%),属于内敛的仅7篇(占13%),可见这时期的讽刺风格是以直露为主,内敛稍现。

### 2. 直露主导,内敛渐增(1980—1985)

这时期是杂文的高峰期,具有讽刺性的作品总数为388篇。其中,属于直露的有298篇(占77%),属于内敛的有90篇(占23%),内敛的作品已经逐渐增多。

### 3. 直露、内敛互见(1986—1988)

这时期以长篇小说《一个像我这样的男人》与《孤寂的脸》为代表。作品同时呈现了直露与内敛的风格,两种风格互相辉映,相得益彰。

### 4. 内敛为主,直露仍存(1988—近期)

从1988年到1992年间,作家在国内外的报刊杂志<sup>②</sup>上发表的杂文中,具有讽刺性的总计20篇。当中,属于直露的有16篇(占80%),属于内敛的有4篇(占20%),可见属于直露的作品仍占多数。

从1992年到近期,以戏剧《人与铜像》、《爱情故事》和小说《骚动》为代表,作品的讽刺风格,主要以内敛为主,直露依存,但份量不多。诗歌方面,在4篇具讽刺意味的诗当中,3篇属于内敛,1篇属于直露,也说明了近期的作品以内敛风格为主。

## 二、早期与后期风格的比较

如前所述,作家的讽刺风格,早期以直露为主,历经演变,后期以内敛为重。不过,虽然同属直露风格,前期和后期有所差异;同样地,虽然同是内敛风格,在前期和后期也有不同。

### 1. 早期直露风格与后期直露风格的比较

以直露风格而言,早期的作品,较为激情、高亢、风趣、谐谑。

激情、高亢,表现在诗歌方面,譬如:

在阴沟中你编制战场在福音里你纺织牢狱/主啊,当我的血和肉嚼烂在你齿间的箴言/当布道会于你枪弹内忙碌地收割整个秋天/天国近了,主啊,你的地狱/近近地展示在我右手的指间

——《天竺鼠哀歌》

风趣、谐谑,表现在杂文方面,譬如:

那几位朋友因为训练有素,表演非常逼真:个个脸有忧色,对着治丧的人朗读了许多激动的台词……如果我不是和他们一道来,一定会误认他们是丧家的什么人,以为死了的是他们的老子之类。

——《送殡》

而后期的作品,稍为抒情、平缓,富有幽默、雅趣。

抒情、平缓,多表现在诗歌上,有如:

上帝在教堂/佛在庙里/唯有与死亡同眠的白衣战士/清楚地向你诠释/爱,牺牲与勇气

——《四月》

幽默、雅趣,多呈现在杂文上,有如:

对他来说,陈旧残破的罗马古迹,恐怕并不比新加坡现代化的购物中心和组屋伟大。这样的人,其实只要训练条带路狗带他到几个地方拍拍照、买买东西就够了,找个有文化

的人来为他作导游，是暴殄天物。

#### ——《暴发户心理》

### 2. 早期内敛风格与后期内敛风格的比较

以内敛风格来说，作品对人事、人性的讽喻，前期和后期相较，前期比较浅显，后期的角度更广阔、多面，讽刺意味更浓厚、深邃。

早期的内敛作品，例如短篇小说《寄错的邮件》<sup>(25)</sup>，故事通过两名疯子的自白，隐喻人世间的虚伪，以及一个专制、封闭的社会：

虽然我尽量演好我的部分，经理先生并不像广告一样递烟及咖啡，我虽然并不在意喝不到咖啡，钱却借不到了；

一个人想要变成一只鸟，会被目为疯子；而鸟变成的人，却一直在人的社会里耀武扬威，安然无事的生存着；

陈君说他热爱自由，也喜欢唱歌。医生认为他讲鸟话，不适合外面的社会，所以把他推荐到这儿（精神病院，引者注）来了。

后期的内敛作品，例如戏剧《人与铜像》，有描写铜像世界中为追求名利而出卖灵魂，为谋权出位而践踏朋友，为满足欲望而误导签约者，揭露了人性的无知、贪婪、卑鄙、无情、欺诈等。

另外，通过“当权铜像”为巩固自己的权力，不断地利诱人类变成“普通铜像”，过后就采用高压手段，牢牢地控制脚下这些无知、懦弱的顺民，为自己服务（如招募新铜像），隐喻了当权者的丑陋、专制与冷酷无情。譬如：

人：“你今天的地位，也是靠暴乱才得到的嘛”

当权铜像：“不，我是靠革命成功的。革命家是伟大的，制造暴乱的是暴徒，暴徒是无耻的、可恶的，必须要镇压。”

## 结论

在新华文学史上，英培安属于中生代作家。他的青年时期，正值新加坡从殖民地过渡到独立国的大变动时代，也见证了新加坡从独立至今的许多社会变迁。作为一名有良知、关心国家的文人，对于许多社会课题，他

会勇于发表意见，并指出其利弊所在。他目光敏锐、思路清晰、文字冷峻，能将世间事物准确地勾勒出来。

在大量阅读与持续写作的历练中，作家逐渐创建自己独特的写作风格。他的文字，以讽刺见称。他的讽刺手法多变，特点有“嬉笑怒骂，直指时弊”、“说长道短，讥人讽事”、“或戚或谐，婉讽自见”、“取譬设喻，反讽精妙”、“咏史讽时，笑中带泪”与“勾勒人性，讥鄙刺贪”等，而且能运用自如，达到相当高的艺术技巧。

伴随成长经历、生活环境等因素的改变，作家的讽刺技巧日趋成熟，所塑造的风格也不断递变，由直露再发展出内敛的风格。以创作分期来看，其风格基本上经历了“直露为主，稍见内敛”，“直露主导，内敛渐增”，“直露、内敛互见”和“内敛为主，直露仍存”等几个变化过程。而直露与内敛，两者各显特色，相得益彰。

从多样的写作手法和不断递变的风格可以说明，作家在写作技巧与风格上是勇于创新、力求突破的。然而，更重要的是他的作品深入生活，反映生活，能让读者感受到真正的人生体验，引起深刻的共鸣。

我是相信作家必须要文如其人，人格即风格，而且这想法一直影响着我。所以不管生活或创作，都时刻提醒自己，不要作假，不做道学家，圣人或者神佛<sup>(26)</sup>

尽管讽刺风格不断递变，但是这一些伴随生活经历改变而递变的风格，却始终与作家的生活紧密地结合着。正如他自己所说，他的作品始终忠于生活，呈现写实的一面。

绽放在新加坡华文写作的园圃上，英培安可说是一朵奇葩。

(1) 许维贤《访谈：从政治到情欲的一场骚动》，见《蕉风》复刊号（2002），页112。

(2) 同上。

(3) 英培安《体验生活》，见《潇洒集》（1985），页62。

(4) 英培安《敞帚集》（1987），页41。

(5) 同上，页13。

(6) 同(4)，页17。

(7) 同(4)，页51。

- (8) 英培安《谈讽刺文学》，见《敝帚集》（1987），页17。
- (9) 同上。
- (10) 英培安《谈论战》，见《敝帚集》（1987），页53。
- (11) 专栏《安先生的世界》是在上世纪七十年代初，刊载于作家自办的《茶座》与《前卫》杂志上。专栏《大山的世界》是在七十年代末，刊载于《新明日报》上。
- (12) 包可华是上世纪六、七十年代美国著名的专栏作家，以讽刺、幽默的政论、时事等小品文见称。
- (13) 英培安《谈论战》，见《敝帚集》（1987），页53。
- (14) 这些杂文收入杂文集《蚂蚁唱歌》（1992）。
- (15) 这些诗歌收入于诗歌集《日常生活》（2004）。
- (16) 同上。
- (17) 早期（七十年代）的杂文，主要发表于作家自办的杂志《茶座》与《前卫》的专栏《安先生的世界》上，另一些发表于《新明日报》的专栏《大山的世界》。这些作品后来收入于杂文集《安先生的世界》。
- (18) 从1980年到1984年间，作家先后在《南洋商报》撰写杂文专栏《说长道短》及在《联合晚报》撰写专栏《人在江湖》。这时期的作品总数大约有五百多篇。
- (19) 英培安《关于骚动》，见《骚动》（2002），页2。
- (20) 张锦忠《南洋华人的记忆与欲望之书》，见《蕉风》复刊号（2002），页115。
- (21) 翁弦尉《受挫的男（阳）性与他们的蠢蠢‘骚’动》，见《蕉风》复刊号（2002），页117。
- (22) 罗素著。靳建国译《婚姻革命》，页55。
- (23) 许维贤《访谈：从政治到情欲的一场骚动》，见《蕉风》复刊号（2002），页110。
- (24) 这些国内外报刊杂志包括了香港《星岛日报》的副刊《星期日杂志》、台湾的《自立早报》、新加坡《联合早报》的副刊《文艺城》以及作家自己出版与主编的杂志《接触》，见杂文集《蚂蚁唱歌》序（1992），页1。
- (25) 后来改编成戏剧，见戏剧集《人与铜像》，页71。
- (26) 许维贤《访谈：从政治到情欲的一场骚动》，见《蕉风》复刊号（2002），页113。

# 新兴文学先驱者的足迹

## ——从陈晴山的作品看他对马华文学的贡献

梁荣锦

在已出版的马华文学选集中，很少看到有陈晴山这位跨越十九、二十世纪，历经清末民初、第一次和第二次世界大战以及英殖民地生活的作家的作品。论及他的诗歌、短篇小说、散文等相关的文章就更少了。原因是这位马华文学前辈在世时只出版过一本文集，即他于一九三六年在故乡中国福建省莆田县出版的《荔子集》。文集共收论文三篇，短篇小说十一篇，以及短剧四出。

陈晴山于一九六零年在怡保病逝，享年六十六岁。他的早逝也造成许多人，包括研究马华文学的学者，对他及其作品很陌生。所以在过去的四十多年里，很少有人提起他和他的作品。一直到一九九一年，他的两个儿子——新加坡前教育部高级政务部长陈敏良先生和在美国当医生的陈敏华先生——发现他们的母亲生前收藏了很多父亲未出版过的诗稿，出版了一本纪念性的诗集《晴山诗集》后，陈晴山这个名字才在新马两地的诗坛重现。诗集共收有陈晴山的遗作五十一首。诗集出版后并没有发行出售，大部分都送给亲戚朋友及爱好诗词的读者们作纪念。

我认识陈晴山及其作品是在三年前，即二零零二年，当他的两个儿子再度合作，同心合力把他们父亲生前的一部分作品译成英文，出版了一本中英对照的文集《荔子情》的时候。这本文集收集了多篇陈晴山从来没有公开发表过的文章，包括他的家书和散文。

文集共收录了散文四篇，短篇小说五篇，古诗三首和诗剧一出。除此以外，还有家书六封。双语版的《荔子情》的出版，除了引起受英文教育读者群对陈晴山的兴趣，也使马华文学研究者对他再度关注。我作为一个研究马华文学的学生，对他的作品，尤其是那些从未出版过的，非常感兴趣，也很希望能从其作品重新考量陈晴山在马华文学史上的地位及他对马华文学发展的贡献。

由于陈晴山的作品出版的不多，而他又早逝，所以认识他作品的人不多，研究或评论他作品的文章就更少了。在《晴山诗集》出版之前，只有方修先生在他的《马华新文学大系》、《马华新文学史稿》及《马华新文学简史》中收集并评论过他的作品。我希望通过这篇探索陈晴山一生事迹及其创作的论文，能重新发现他和他对马华文学的贡献。同时希望通过对他一生事迹的探索，丰富这位马华文学前辈的文献，以便让更多年青的马华文学研究者对他和他的作品有更深的认识和了解。陈晴山到底是怎么样一个人？他的人生观是什么？他的马华文学创作以及他与二十年代的马华文学运动有什么关系？他对马华文学的发展又有什么影响？

### 研究范围与方法

这篇论文就从陈晴山的故乡，中国福建莆田及他的家庭背景追述他的一生事迹，尤其是他初到马来亚时，即从一九一八年开始，



他在安顺、金宝及怡保等地的华文小学当教师的那段生活经历。南来后，他开始文艺创作。由于记录他生平的资料很缺乏，所以先必须在陈家的家谱查找，并向他的两个儿子询问有关的资料。马华作家研究者马岩先生在七十年代编写的《马华写作人剪影》里，没有包括陈晴山。直到九十年代，马岩先生在他的另一本作家略传《新马文坛人物扫描》里，介绍了新马两地文坛人物三千余位，才简略地提到陈晴山，可见有关他的文献实在太少。马岩先生在书中写道：

“陈晴山，二十年代末期马华作家兼编辑……他被公认为是新兴文学运动时期（一九二七年至一九三一年）的一位先驱小说家。”<sup>①</sup>

除了追述陈晴山的一生事迹外，论文主要研究的还是他的文艺作品，其中包括他的古诗、散文、短篇小说以及罕见的写作为体——诗剧，即用诗歌形式写短剧。陈晴山的作品也包括了收集在《荔子集》的两篇评论孔子、墨子的文章。

在日军占领马来亚三年零八个月里，即从一九四二年至一九四五年间，陈晴山也执笔写了《记冷甲四四惨祸》一文。这篇报告文学作品记载了日军当年在马来亚吡叻州，一个叫“冷甲”小镇的暴行。这篇文章后来特别被选入一九八四年出版的、由已故许云樵教授主编的《新马华人抗日史料》巨册中，作为新马历史的见证。

除此之外，陈晴山也曾执笔写过多篇与宗教习俗有关的文章，以及福建方言音韵学方面的论文。他的评论文章（包括他于一九三二年至一九三五年间，在莆田报章的时事评论），报告文学以及他对宗教传统和方言音韵学的论文都不在我的研究范围之内。我想从他的文艺创作中分析并探讨他对马华文学发展的贡献和他的真正地位。

为了要更了解陈晴山的理想和他的人生理念，在研究他的作品时，我也会将范围扩展到他于一九五八年至一九六零年间写给他的大儿子敏良（当时留学澳洲）的书信。由于

每封写给儿子的信的内容都发自内心，所以要了解陈晴山的内心世界，及他对事物的一些看法与观念，除了看他的文艺作品外，细读他的书信也是一个很好的途径。

有关陈晴山的资料、文献不多，主要是过去他并不被认为是主要的马华文学创作者之一。除了方修的著作有提及陈晴山的作品外，其他学者很少甚至没有谈论到他。近年，新马报章开始出现有关陈晴山的文章和资料，是因为他的两名儿子把他的一些作品译成英文，并以双语方式从一九九八年开始在新加坡华文日报《联合早报》上连载。二零零二年为配合《荔子情》的出版，新加坡英文日报《海峡时报》以大篇幅为此书作专访与报道。<sup>②</sup>

除了参考陈晴山出版过的文集，以及方修在他的著作中对陈晴山的看法以及报章上的一些评论外，有关他的生前事迹，我会向他的亲人咨询。

#### 童年与少年的生活和教育

陈晴山是清末一八九四年（光绪二十年）生于福建省兴化府莆田县。生长于书香世家，他出世时原名为添福，后来才改为晴山。父亲陈俊候是清末秀才，自办私塾，在家开设学堂，桃李满门。晴山四个月的时候，母亲就因病去世了。所以他从小就由大姐来喜抚养长大。陈晴山四岁开始接受父亲的私塾教育，读《三字经》，念《百家姓》、学《千字文》等。像在家中其他来上课的学生一样，他每天早晨都要向摆在厅堂前的孔夫子画像先跪拜叩头，然后才开始上课。当时，学生都深信每日向孔夫子叩拜，能使他们聪明伶俐，学业进步神速。据说，他父亲教学很严格，但很受莆田同乡学子的尊敬和爱戴。许多富家子弟也来他的学堂学习四书五经，当时他的名字可说是家喻户晓。

父亲对儿子晴山的学习当然是更加要求严格，也特别照顾。晴山的父亲与当时许多家长一样，都望子成龙，希望他饱读诗书，然后参加清朝的科举考试，能够一举中第，从秀才、举人一直到高中状元，谋得一官半职，以光宗耀祖，飞黄腾达。晴山初期在家所受的教育都

是应考的经史子集，因此奠定了他良好的古文基础。可惜，晴山要成为状元的美梦在他十岁那年，即一九零四年，成了泡影。清朝政府当时正忙于维新运动，所以就废除了科举考试的制度。晴山也因为受到那一连串的改革运动的影响，从私塾而转入“洋学堂”上学。他先后到莆田市的通德小学和励青中学继续学习。在“洋学堂”除了念四书五经外，还首次学习接触到科学、数学、地理、与体育等新科目。晴山自小对诗词特别喜爱，早在少年时代，在家乡就与同学组织了“啸余诗社”，课余大家聚集一起，以作诗填词为乐。他在小时候从古典文学所吸收的养分，为他以后从事文学创作提供了非常有利的条件。

一九一一年中学毕业后，晴山为了继承父业，所以选择离家远赴福建省首府福州的福州师范学院深造，并于一九一七年毕业。毕业后他就立刻回到家乡，并当了一家王姓人家的家庭教师，由此开始了他执教的生涯。可是他当家庭教师只有几个月时间，为了多赚点钱，于一九一八年，他受聘于马来亚安顺的培华小学，离乡背井，独自在那里当老师。后来他又到怡保的育才小学以及金宝的培元小学分别执教。

### 动荡的岁月 艰难的旅程

虽然他人在异乡，远在莆田的父亲还是对他非常关怀。在马来亚执教三年后，他仍然是孤家寡人一个。这使他的父亲非常着急，所以，当他二十九岁那年，父亲便催他结婚，安排他回来与一位同乡女教师吴嫂妹小姐结为夫妇。他欣然从命，向学校请了假回乡结婚。婚后，他带着怀了身孕的新婚妻子回到马来亚的金宝一起生活。可是妻子于次年，即一九二四年，因难产而去世。金宝培元小学校长王光汉先生一直非常赏识他的属下陈晴山，闻知他年青失偶，就想起他在中国家乡的妹妹义宋。他妹妹虽然生得秀外慧中，但年已二十八岁，仍云英未嫁。于是，王校长立刻安排妹妹从中国来金宝认识晴山。两人一见钟情，次年，即一九二五年，他再度“小登科”。他们结婚时，晴山已经三十一岁，新娘比他年轻三

岁。婚后一年，他们的第一个儿子锡东便出世了，隔了一年，次子锡庚又出世了。大女儿美璇是两年后，即一九三一年出生的。

大女儿美璇出世不久，世界经济萧条，陈晴山一家五口在马来亚的生活越来越辛苦。他便开始有回乡的念头。于是在一九三二年，他决定接受莆田母校励青中学的聘请，回乡执教。可是由于他当时连买船票的钱都没有，只好向人借钱把妻子和三个孩子先送返家乡，自己留在金宝当家教筹钱，还了债，六个月后才回到故乡的中学任教，并与家人团圆。他回乡不久的同年，次女美育也出世了。

回乡后，他积极为教育、为社会工作。除了主编“励青学报”，大力鼓励学生写作外，他也通过与海外的关系，为励青中学筹款建校。三十年代初的中国还处于军阀统治，到处兵荒马乱，人民生活困苦，社会不平事件频频发生。在一九三四年，那动荡不安的年代，他的幼女，美瑜出世了。

陈晴山为人一向正直，生活虽然清贫，但他从不向恶势力低头。他无权势与恶霸们说道理，争公平，只靠着他的一支笔，为人民伸张正义。于是，他与朋友亲戚们一起办报刊为人民说话，打抱不平。陈晴山也时常执笔反映军阀政府的腐败，对人民的种种迫害，尤其是对人民的剥削和无理的税收。他文笔犀利，敢怒敢言，所写的评论文章，莆田人都争相一睹为快，曾经轰动一时。

可是他的言论很快就激怒了一个恶霸出身的县长李万春。不久，李县长就下令抓人。幸好，事前有人向他通风报信，他才得以及时逃脱并躲藏起来。可是，蛮横的李县长为了要抓到陈晴山，便将他的妻子义宋当作人质抓去坐牢。此举引起整个莆田教育界的公愤，学校的师生们以罢课行动表示抗议。最后，李县长迫于无奈，只好把晴山的妻子放了，同时取消了对晴山的通缉令，这才平息了莆田人的愤怒。

然而，祸不单行，由于晴山夫妻俩一个逃亡在外，一个被捕入狱，家里的五个孩子顿时失去父母的照顾。才九岁的大儿子锡东

和比他小两岁的弟弟锡庚因病先后于一九三五年去世。儿子们夭折的死讯对陈晴山可说是晴天霹雳,虽然县政府已不再通缉他了,可是他对当地的政府的所作所为已经心灰意冷。次年,即一九三六年,他的第一本文集《荔子集》在莆田出版后不久,他和妻子义宋、大女儿美璇、小女儿美瑜,带着悲痛的心情再次离乡背井,来到南洋。由于经济的缘故,晴山夫妇忍痛将次女美育留在家乡,送给一家林姓的乡亲抚养。自从那次携妻带女离乡南来后,陈晴山再也没有回去中国。

陈晴山的儿子敏良是他回到马来亚后第二年,即一九三八年在金宝出生的。一九四一年太平洋战争爆发,马来亚沦陷,被日本占领。是年,敏良的弟弟敏华也在金宝出世了。日本占领马来亚的三年零八个月期间,日军为了清除抗日分子,首先从知识分子着手,大规模的逮捕嫌疑犯。晴山为了躲避日军的追捕,又逃进吡叻州的冷甲山区。那段逃亡的日子是晴山及其家人最困难、最黑暗的时期。妻子义宋带着四个子女,在怡保的安得申路旁摆摊替人修补衣服,勉强维持一家人的生活。一九四五年日军投降,大马光复后,晴山才从山区回到怡保与妻子儿女们重聚。同年,他受聘于吡叻州福建公会,任书记,一直做到一九六零年,他病逝那年为止。从一九五一年到一九五六年,他也兼任吡叻州女子中学高中华文老师,培养了许多华文老师。

战后,陈晴山在马来亚怡保开始了相对稳定的生活。除了工作养家、教育孩子们,他最大的嗜好是买书。作为一个爱书的人,他一有余资就会花在书本上,有时还要向妻子借钱买新书。在他去世时,银行存款只剩下九十七元,可是却留下三箱的线装古书。据陈晴山的儿子说,在他去世前,还要求把李时珍的《本草纲目》送到医院去。那本书一直陪着他走到生命的最后。陈晴山于一九六零年六月六日,因患肝硬化,病逝于怡保的中央医院,享年六十六岁。

回顾陈晴山的一生,他可说是生长在中

国现代历史变动最大的时代。他出生于甲午战争爆发的那一年,童年时期中国发生了“百日维新”运动,之后,八国联军攻占北京。青年时代又经历了孙中山先生领导的“辛亥革命”,中年时期亲眼目睹东北易帜以及西安事变等中国历史上一些空前的巨变,这些无不对他产生莫大的影响。因此他在青年时期心中就萌生强烈的爱国热忱。他曾告诉儿子们说,他想过要办报从政,为人民争取自由平等。在家乡他的确曾自资办报,可惜因当时地方军阀政府的威逼、迫害,只好停办。最终还是回到他的教学岗位。可幸的是他的爱国情怀,及对恶势力的不满,都流露在他的作品中被保留了下来。<sup>[9]</sup>

## 南来后的创作活动

### 创作概况

陈晴山,笔名山、晴、晴山、天白等。他的创作文体多样化,其中包括古诗、短篇小说、散文、诗剧、报告文学、时事评论、学术文章等。据他的儿子们透露,他热爱创作,又擅长以古文与白话文写作,一生的作品可能有上千篇之多,其中大多数都收藏在莆田林姓亲戚家里。可惜在文化大革命期间,即一九六六年至一九七六年,都被红卫兵抄家毁掉了。

陈晴山从少年时代在家乡莆田与同学创办诗社时起,就开始作诗填词,可惜那些早期的作品都已经全部遗失了。陈晴山创作最旺盛的时期可说是在他第一次去马来亚任教,即从一九一八年到一九三二年这段时间。这个时期他较优秀的作品后来都收集在《荔子集》里。后来他暂时回国的几年,即从一九三二年到一九三六年间,因为办报纸,所写的文章大多数都是为了替受军阀恶霸欺侮的老百姓伸张正义的时事评论文章,文艺方面的创作就较少了。后来,他于太平洋战争爆发之前再度南下马来亚生活后。由于战乱,生活动荡,创作也受到了影响。二战后,他的作品大多数以诗歌为主,并且很少在报刊上发表。而这一时期的作品,因为有一部分由妻子



为他抄写,所以很多都保存下来。在他去世三十一年后,即一九九一年,才由他的两名儿子结集出版成书。这本纪念性文集《晴山诗集》共收有他的遗作五十一首诗歌。

文集出版后,陈晴山的两个儿子在过去的十多年里一直向在家乡莆田和马来亚的亲戚朋友们询问、收集父亲的作品,希望能从旧的报刊或社团纪念刊物中找到一些父亲遗留下来的稿件,以丰富先父的文集。对父亲遗作的追寻,兄弟俩的功夫并没有白费,近年曾有父亲在莆田的挚友寄来一首陈晴山于一九二四年创作的诗歌。还有另一名朋友见到《晴山诗集》出版后,从莆田又寄来三首陈晴山于一九二七年写的,而且从未发表过的诗歌。陈家兄弟的一位亲戚也从中国安徽省寄来一篇陈晴山于一九四六年,为纪念自己的小舅子——高粱舅而写的一篇较轻松,幽默的散文。这篇文章已经翻译成英文,收集在《荔子情》里。陈家兄弟俩为了编纂先父诗集《晴山诗集》的英文翻译本,于二零零四年登报寻找父亲诗集其中两首诗所提及的女子卢静滨。据敏良说,在他父亲的诗作《代静滨小影》及《题静滨女士玉照》中,卢静滨女士是诗中主人公。他说:

“我和弟弟小时候都吃过她买的糖果,五十年没见到她了,我们兄弟俩渴望和她重逢。”<sup>[4]</sup>

卢静滨是马来亚吡叻州人,一九四九年曾在陈晴山妻子开设的裁剪训练所学习。

陈晴山过去流失的作品,在两名爱子的努力寻觅,苦心追踪下,慢慢地一篇一篇重现了。一些被翻译成英文,方便受英文教育的人欣赏阅读。

陈晴山约半个世纪的创作生涯,可分为以下四个主要阶段:

1、少年求学时期(一九零四年至一九一七年)

这个时期,正是陈晴山求学阶段。他从小就对诗词特别喜爱。当时他还在家乡莆田与同学一起创办了“嘯餘诗社”,课余大家一起创作诗歌。相信在诗社的那段日子里,他曾写了很多古诗。可惜,目前一篇都没有找

到。

2、在马来亚执教时期(一九一八年至一九三二年)

这是陈晴山创作最旺盛的时期。他的作品体裁也很多样化:有散文、学术论文、短篇小说、古诗、诗剧等。这些作品大部分都发表在马来亚的报章的文艺刊物上。一九三六年,他在家乡把他这一时期较满意的作品,都收集在《荔子集》中出版。

3、回乡办报时期(一九三二年至一九三六年)

这个时期是陈晴山一生中最痛苦的时候。爱国爱民的他,眼看着军阀恶霸横行乡里,欺侮莆田老百姓而心生不平,所以就愤而用他那锋利的笔,勇敢地揭露当权者的恶行,为人民说话。因此,这一时期的作品以事实评论文章居多,均发表在当地的报章上,包括他自己创办的“莆仙导报”、“大声报”等。

4、战后在马来亚安居时期(一九四五年至一九六零年)

这个时期的作品,大多数是诗歌。写的内容跟他的生活有关,如中秋节的联想,嫁女时的心情,朋友生日以诗祝贺等。但是其中最重要的作品是他最后写的一首古诗《闻云南园雅集有感寄列座诸君》。这首诗写于一九六零年,是为庆祝南洋大学首届毕业典礼所创作的。

#### 《荔》的出版与创作

谈到陈晴山南来马来亚生活,后又开始他创作的日子,免不了要提起一份叫《荔》的文艺刊物。《荔》是由一群热心文艺工作者所发起,二十年代后期每周二在槟城的《南洋时报》出版。陈晴山是该刊物的发起人之一。初期的主编是一工,其他同人包括洗凡、海若、王探、毁病、倩影、稚玉等。陈晴山是《荔》的主要撰稿人之一。同人之中除了一工、毁病、倩影、稚玉等四人外,陈晴山作品的见报率可说是最高的。他南来后初期的作品,即从一九一八年至一九三二年,大部分就是在这个刊物上发表的。《荔》创刊后,他就发表了多篇学术论文和短篇小说,后来又推出好



些散文和短剧。他在莆田出版的《荔子集》，内容有不少是在《荔》上面发表过的作品。

《荔》的出版正是在马华新文学史上的一个称为“扩展时期”间，即从一九二五年中到一九三一年底。那也是文艺期刊出版相当旺盛的时候。随着当时各种文学思潮、文学运动的崛起，新马华文写作界也先后涌现了无数的文艺小组，或三五成群，或十人八人一组，自行集稿，自任编辑，有组织性的、有目标的群众性的提倡新文学。他们借用各华文报的篇幅出版期刊，称为同人刊物，每周一期，每期一大版；也有出成旬刊、半月刊、不定期刊的。各报也都乐于支持，拨出版位，帮助他们的创作活动，并且列为报社的正式副刊。就这样，当时的每一家报章，大都拥有好几个文艺副刊。在槟城的报社，版位借出更加慷慨，特别是《南洋时报》，几乎是有求必应。仅仅一九二七年，像这种同人文艺刊物，包括《荔》在内，该报就有七八种。《荔》是第一批附在《南洋时报》出刊的同人刊物中数一数二的有分量、有特色的一个。在同一时候出版的其他几种姐妹刊物中，只有《海丝》可以和它相比较。

《荔》这份刊物的名字，其由来又有什么说法呢？在《荔》其中一篇编后语中，该刊物同人对于《荔》这个刊名曾经有这样的解释：

“南洋的红毛丹就是北国荔枝的变种，所以中国的荔枝和新马两地人们爱吃的红毛丹本是一个种。”<sup>⑤1</sup>

这个解释可说该刊所强调的是中华文化在南洋的延续。还有一个说法是中国福建省兴化府莆田县本来盛产荔枝，有“荔城”之称，因此莆田人都爱谈荔，爱用“荔”字作为他们乡亲族群的标识。陈晴山是莆田人，如果联想起他们会将刊物命名为《荔》同人刊物，其他同人，如一工、洗凡、海若等，可能也都是莆田同乡，《荔》也就自然地成为他们的文艺结社的名字。这个说法也可以解释为什么陈晴山第一本文集被命名为《荔子集》了。后来，他的两位儿子，为先父出版的中英对照双语选集也称之为《荔子情》。

《荔》大约是从一九二七年的四月创刊的。但出版后不到三年，即一九二九年十一月二十三日，就停刊了。《荔》的“收盘”的直接原因是《南洋时报》在同年年底要改组，更换了总编辑，也自设了《南洋的文艺》固定副刊。他们不再接受外面文艺组借用版位。这样，许多同人刊物只好先后告别读者了。虽然《荔》的出版时间不长，可是因为它是马华新兴文学运动初期的重要园地，陈晴山等《荔》同人也应该是马华新兴文学的先驱作家。

## 作品的思想内容

### 主要创作概论

虽然陈晴山出版过的作品并不多，但他创作的文体多样化，除了论述文章、时事评论，还有文艺创作。他的白话散文、短篇小说、诗剧，曾在马华文学史的扩展时期深受欢迎；他的古诗更蕴藏着传统文人以诗言志的丰富感想底蕴。他的作品都有很强的自传性，所抒发或描绘的都与他亲身经历有关，情真意切，令人感受到作品强烈的真实性。

读他的散文可以给读者言浅意深的感觉。如在一九二八年发表在《荔》同人刊物上的《一室楼米盐杂记》这篇散文中，他用浅白的文字，深刻地描写了一个移民小家庭在南洋的生活情境。他文笔朴实，笔触幽默。在形容这个小家庭所住的房间时，他写道：

“一室黑摸摸的。几乎白昼都要点起灯来；我又不会照相，用不着这特备的暗室……晚上，朋友们聚谈，若是人多了，我只得坐在小山（他的小儿）的小藤椅上，妻则在门限上坐。”<sup>⑤2</sup>

在另一篇写于一九四六年的散文《在怀念中的故乡》，他以平铺直叙的手法，通过对故乡中国莆田，与侨居地马来亚的怡保相比较，反映了新马初期移民的矛盾心情。

陈晴山的短篇小说虽然看起来写得轻松自然，一些故事情节还跟他的经历有关，可读性很强。但细读之后，就会发现其实它们都有二十年代末期，马华文艺界提倡的新兴文学的味道。如一九三六年收集在《荔子集》

的一篇小说《新儿的生日》，就是一个好例子。在近年出版的《荔子情》有转载其原文，在小说的提要中，编者写道：

“此文表面上似乎是一篇极为常见于五四运动后，新兴文学的故事。但其中却深藏着一种向人生现实、悲伤的投诉。新儿的遭遇，切切实实地反映了一个人在世界上，有朝一日，突然失去了‘靠山’，一夜之间如入地狱，这种人生现实，不是防不胜防吗？”<sup>(7)</sup>

他其他收入在《荔子集》里的小说，包括《菊子》、《三百五十二封信》、《落花生》和《五孙舍哥》，题材广泛，内容有反封建、讽刺社会的冷酷、感叹命运的不幸、描写战争无情和歌颂坚贞的爱情等。他的小说里，常有一种写作技巧上的特点：就是对小说的结局，故意不明显地写出，以便让读者有兴趣去猜测。《菊子》和《三百五十二封信》的结局就是典型的例子。陈晴山的一些小说也表现了他有丰富的想象力，也颇有创意。如他于一九二七年发表在《荔》同人刊物的《乘桴》，是以故事新编的手法写孔子晚年移民到南洋，到了一个小岛上当“甲必丹”（做官的意思）。他的学生公孙赤和仲由，却因为前者的大名有个“赤”字，后者的英文名字缩写是“CY”也有赤化的嫌疑，双双被令离境，不准登陆。“赤”有红色的意思，也是共产党的象征。陈晴山在小说中通过这个情节辛辣地嘲讽当时殖民地官员们的“恐赤病”。

据陈晴山的两个儿子，敏良、敏华说，他们的父亲虽然也写散文、小说、诗剧，但其实“古诗才是他的最爱。”在他的古诗中，留下来的大多数都是战后写的，抒发了他内心的感受和渴望。而他作为一名饱读四书五经的传统文人，他那些收集在《晴山诗集》里的诗，典故处处，正如陈家兄弟俩所说：“深奥难解啊。”<sup>(8)</sup>由于战后他的生活较安定，所写的大部分都是抒发他的生活感受和情怀。如为纪念马国独立而写的《马来亚独立日，怀美英万隆》以及为记孩子的孝顺，逢他过寿都会寄钱给他购书，他兴奋的心情而写的《己亥买书自寿词》。

他为亲人惜别从商的鼓励所写的《别离词赠王光河》最具特色。这首诗的一篇赏析文中写道：

这首诗虽为一惜别诗，但和一般典型的“依依不舍，泪流满襟”那种惜别诗大不相同，此诗虽“惜别”但不“诉伤”，反而多处用肯定的语气去鼓励小舅，是此诗的一大特点。

诗中名句，上下相反，读起来非常巧妙。

如上句曰：“自古伤离别，

下句则：离别又何伤？”

又上句曰：“昨宵方打烊，

下句曰：今夜华灯上，”

又上句曰：“人生聚必散，

下句则：散亦不复长，”

一反一正，一唱一和，读起来实在有趣极了。<sup>(9)</sup>

最值得一提的是他去世前三个月写的最后一首诗《闻云南园雅集有感寄列座诸君》。当时南洋大学为庆祝首届毕业生，于一九六零年四月五日举行了一个集会，并要出版一本《云南园吟唱集》，所以邀请陈晴山写了一首诗。这首诗的题目点明“寄列座诸君子”，这列座诸君，即指当年南洋大学中国语言文学系的教授与学生，所以诗的水平就非比寻常了，诗中之暗喻、典故，都有很高的文学造诣。诗的内容除了提醒南大中国文学系的学生们勿忘大学创立的宗旨——维持中华文化；也鼓励他们不要向恶势力低头。新加坡诗人寒川在评析这首诗时这样写到：

“南洋大学建立，陈敏良令慈王义宋（即陈晴山之妻）创立的吡叻妇女裁缝学院也曾举办服装义卖，所得全部捐献给南大充作建校基金。作为中华文化的典型热爱者，陈晴山酬唱云南雅集，其理至明。而今，他们的儿子陈敏良贵为我国教育部高级政务部长，又是丰加集选区（南洋）议员，所管辖的正是包括云南园在内的南洋选区，岂冥冥中自有安排？抑或是巧合？”<sup>(10)</sup>

陈敏良于二零零一年卸下部长之职，并退出政坛。

陈晴山最难能可贵的创作应该是他的诗

剧。顾名思义,诗剧是一种用诗歌作剧中对白的剧本,是一种至今还是较为罕见的文体。陈晴山用诗歌来写短剧,写法幽默,讽刺时弊。先收集在《荔子集》里的诗剧,后来又被选入《荔子情》的《洗耳溪》就是陈晴山诗剧的经典之一。该剧通过一个普通人不想当皇帝的故事,讽刺一些不劳而获、为官不仁的统治者。他们都只会吞噬老百姓的劳动成果,对社会毫无贡献。当时在中国和马来亚的政治环境下,写这样讽刺时事的剧本,可说是一个大胆而危险的行为。

### 家书

陈晴山的儿子敏良留学澳洲期间,即从一九五八年二月至一九六零年一月之间,晴山一共写了二十封给儿子的书信。虽然书信内容大多是家常琐事,但字里行间不免灌输一些人生观、价值观等,以及一些应有的华族优良传统与美德。敏良回忆父亲给他写的书信时曾说:

“所有给我的信都是用钢笔写的。首先,我非常欣赏父亲的字体,很希望自己的字写得像他那么好。我常听姐姐们说父亲通常不愿以毛笔为他们作诗词,因为他觉得他的毛笔字写得不好。书法可能不是他的长项,其实他的楷书写得非常好。”<sup>[1]</sup>

陈敏良一共选了六封父亲写给他的信,把它们翻译成英文,并收入近年出版的双语文集《荔子情》里。在陈晴山于一九五八年二月二十日回敏良的一封信中,陈晴山夸奖儿子的中文信写得还通顺,同时也不忘纠正儿子的一、两个错别字,并解释汉字的一些用法,目的在于加强儿子学习与认识汉字的能力,实在是用心良苦。他也希望儿子在澳洲与马来同学交往的时候,要尊重他人的宗教和风俗习惯。他写道:

“与马来籍的同学住在一起,如果久不说中国话,也许就会忘了,最好星期日或假期,和几位说中国话的朋友来往,这样一来才不至于忘了自己的母语。不过,与马来同学来往也有个好处,要是彼此合得来,则可利用机会学些马来话。因为马来话是马来亚的国语,将

来回马服务,也是要用的,有机会就得自己学习。”<sup>[2]</sup>

由此可见,陈晴山明智开通的一面。他虽然饱读四书五经,思想却不迂腐保守,他开阔的眼界为儿子指出了一条康庄的人生道路。

陈晴山的这些家书,每一封既显现了身为父亲的舐犊之情,其中也不乏人生哲理。在一九五八年写的另一封信中,陈晴山告诉儿子他的母亲担心孩子在外国没有米吃。现在提起来似乎有点可笑,但却显示了父母爱子心切,无微不至的关心。信中写道:

“妈听人家说澳洲没有米,向来不吃饭,不知是否?你到那边这么久,有没有吃过饭?要是到中国饭馆去,可以买到否?如买不到她下次想买一些寄去,给你自己煮一两餐。”<sup>[3]</sup>

儿子敏良在澳洲留学时期曾寄给陈晴山一个卷香烟的盒子。他因为看了附带的操作图后还是做不出来,就找一个机器工友老街坊帮忙,那位师傅不大识字,也从来没有见过这种盒子,可是师傅只反复看了几次,便卷成了一枝烟卷。陈晴山照着师傅的方法去做,居然成功了,而且一点都不困难。他在同年一九五八年的又一封信中,就这个卷烟盒子与儿子讨论学问之道,他认为不能单靠理论而要身体力行。他写道:

“因为这一个盒子,我得着一个很好的教训,原来一切学问,最重要的是实践,单靠书本上的文字说明是不够的。”<sup>[4]</sup>

### 对新兴文学运动的贡献

陈晴山于一九一八年从中国家乡南来马来亚执教的时候,正逢马华新文学的初创或萌芽期,即一九一九年至一九二七年前后,据黄孟文、徐迺翔编写的《新加坡华文文学史初稿》一书的解释,它的开创与中国的“五四”新文学有着十分紧密的联系:

“萌芽时期的新华文学既缺乏独立的文学思潮和文学理论,也没有出现有组织的文学活动和文学社团,在创作上也是新旧并存,



文白混杂,创作、转摘兼有,并具浓厚的侨民意识,实际上是中国“五四”“新文学的移植”。<sup>[4]</sup>

真正有组织、有明确目标、有群众基础的新文学运动,是到了马华新文学史上的“扩展时期”,即从一九二五年中到一九三一年底,为期五年半。陈晴山最好的作品,包括他的散文、短篇小说、古诗以及诗剧,都是这一时期创作的。除了自己创作,陈晴山也积极发动和参与文艺副刊的出版活动,并于一九二七年,跟一群志同道合的同乡,在檳城的《南洋时报》设立了《荔》同人文艺刊物,定期每周出版一次,每期一大版,推动马华文艺的发展。著名马华文学研究学者方修先生追述《荔》的创办时曾说:

“《荔》在一九二七年四月创刊之初,还是一个一般性的新文学刊物,所载诗文基本上属于‘五四’时期的反封建主题,例如陈晴山的《五孙舍哥》,写的就是封建社会的妇女受屈辱的命运。到了同年冬,新兴文学运动在檳城兴起,该刊内容才有了重大的改变。”<sup>[5]</sup>

据方修先生的研究,新兴文学是二十年代下半期在中国提出的革命文学的主张,提倡文学反映时代,并要为无产阶级服务。这一文学思潮也称为新兴阶级文学,很快就传入新马。这些作品侧重于描写劳苦大众被剥削、被压迫的社会现实,也带有反帝反殖民主义的思想意识。这种思潮,当时是从中国上海文坛传来的。由于中国和马来亚华社在社会背景上大同小异,因此很容易就在新马两地扎根,并迅速发展起来,成为二十年代后期至三十年代初期本地文学运动的主流。当时,檳城首开风气之先,其中又以《荔》和《海丝》这两份刊物办得最为出色。陈晴山是《荔》同人刊物的发起人之一,也是作品见报率较高的一位,那么他对新兴文学的贡献就是显而易见的了。他在《荔》上发表的多篇作品都带有新兴文学的作风,其中小说《乘桴》就有嘲讽昔日殖民地官员的味道。虽然他的另外两篇小说,《三百五十二封信》与《菊子》都是爱情小说,可是情节也带有反日思潮和为人

民服务的精神。同时,《荔》是马华新兴文学作品主要的发表园地之一,所以说,陈晴山与同人对新兴文学在马来亚的传播与贡献是很大的。

除了作品的内容,陈晴山对新兴文学的贡献,在技巧上也有所突破。他不像其他一般新兴文学提倡者那样总是为人民的不平喊口号,他的作品,尤其是他的爱情小说,是在故事发展中,含蓄地表达了作者忧国忧民的情怀。同时,他的一些作品已经带有南洋色彩,写作技巧毫不逊色于后来南洋色彩高涨时期的作品。

#### 对马华文学的贡献

方修先生是于六十年代在新加坡大学图书馆作研究时,翻阅旧报发现到陈晴山的文艺作品的。其中他最欣赏的是陈晴山的短篇小说《乘桴》。后来他在国家图书馆又发现了陈晴山的一篇诗剧——《牛女》,那是于一九二六年发表在《南洋商报》旧的《商余杂志》上。回顾这两件事,方修先生说:

“这样,陈晴山的两部创作——小说《乘桴》和诗剧《牛女》,就成为我在文学史稿及文学大系等编著中着意介绍的马华新文学名篇;陈晴山本人也凭着这两部作品,奠定了他在本地文学史上的地位”<sup>[6]</sup>

陈晴山的作品,自方修先生六十年代在图书馆里发掘后,又陆续被发现并出版。先是一九九一年出版的《晴山诗集》,之后,一些未曾发表过的散文和家书也收入双语版的《荔子情》中。现在,陈晴山的两位儿子,敏良、敏华,正在筹备出版《晴山诗集》的英文翻译本,并且把近年寻获的、从未出版过的九篇父亲的遗作加入进去,使诗集从原来的五十一首诗歌增加到六十首。随着越来越多陈晴山作品的出版,不但丰富了马华文学作品尤其是初期的作品,也使得年青读者在看了陈晴山的作品后更了解二十年代末到六十年代间,华人在马来亚的生活情况,以及他们的困难和思乡之情等。

陈晴山的作品水平在当时南来的中国写作人中,是比较出色的一位。他的小说和诗剧



有一个特点,就是能把中国的一些历史事件、主要人物和民间故事,很巧妙的、有创意地紧扣着南洋地方的情节,如小说《乘桴》和取材于牛郎织女故事写成的诗剧《牛女》。另外,他的古诗写得也很有水准,可说是家学渊源,典故处处。

过去,马华文学研究者可能较少接触和阅读他的作品,可是随着他的遗作不断地重现和出版,他对马华文学的贡献也开始受到肯定。因此,他在马华文坛的地位也相应提高。正是由于很多马华文学学者以前都忽略了他的作品,所以他们的研究大多数都没有考虑他的贡献。如由杨松年博士主编的,最近出版的《从选集看历史:新马新诗选析》中,从一九一九年到一九六五年间选出的两百二十首诗中,没有一首是陈晴山的。还有南京师范大学文学院副教授李志在《关于早期新马华文小说标志性作品的思考》一文中,对新马早期(一九一九年至一九二五年)的小说的看法是:

“本时期仅仅是新马华文文学、新马白话新小说的一个开端时期,无论从小说的内容方面还是从小说的艺术方面来看,优秀成熟的作品均十分少见。在新马白话小说史上真正具有代表性的作品,大多数出现在本时期之后的几个文学发展时期内。”<sup>[8]</sup>

如果李志教授对陈晴山的作品有认识,可能他的看法就会有改变。所以,多分析,多研究陈晴山这位出色的马华文学早期作家,有助于大家更了解马华文学初期的状况和写作水平。

其实,陈晴山对马华文学更大的贡献应该是他的诗剧。他以这种文体创作的时候,在马来亚几乎没几个人如此创作。方修先生说:

“陈晴山的《牛女》出来了,它把马华戏剧文学推进了一大步。这是一个在思想性和艺术性上取得高度和谐统一的剧作,而且是一个诗剧:当时的一种崭新的文学样式。与

陈晴山差不多同时出现的一些作家,也有人曾尝试创作诗剧,如邹子孟的《秋心》、因心的《灌花丫头》等。但都比不上陈晴山的《牛女》那么成熟凝练。所以陈晴山可说是马华诗剧的开山者。”<sup>[9]</sup>

在马华文学史上,陈晴山如流星划过天际,虽非一个响当当的作家,但其文体多样化,文笔顺畅,文学根基扎实,在文坛上留下了珍贵的文学作品和史实记录。他不但丰富了马华文学从二十年代末开始的创作内容,对后人的影响也是不容忽视的。

本文作者是《海峡时报》高级特稿员

#### 注释

- (1) 马岩著《新马文坛人物扫描》,第68页。
- (2) 梁荣锦撰写“Poet and Legacy Lives On”,新加坡《海峡时报》生活副刊第三版,二零零二年十月十四日。
- (3) 此章有关陈晴山生平的内容皆取材于陈家五姐弟撰写成家谱的《流芳集》。它于一九九四年为纪念陈晴山一百周年诞辰而写成,并订成书。该书以英文撰写,图文并茂,都由陈家姐弟与亲戚朋友收存。除此之外,陈晴山的儿子敏华在《晴山诗集》的卷首,写了一篇有关父亲一生的文章《先父陈公晴山史略》。
- (4) “陈敏良兄弟寻找父亲诗中女子”,新加坡《联合早报》现在副刊第三版,二零零四年三月九日。
- (5) 方修著“陈晴山及《荔》同人”《新世纪学刊》第四期第48页,二零零四年十月出版。
- (6) 见《荔子情》“一室楼米盐杂记”第610页。
- (7) 见《荔子情》“新儿的生日”提要,第60页。
- (8) 见《荔子情》“闻云南雅集有感寄列座诸君子赏析”,第238页。
- (9) 见《荔子情》《别离词赠王光河》赏析,第198页。
- (10) 寒川撰写“道上难逢薄醉人《荔子情》系列读后”《联合早报》现在副刊,第十五版,一九九九年一月二十四日。
- (11) 陈敏良著“家书”《流芳集》,第19页。
- (12) 见《荔子情》家书其一《教导》,第156页。
- (13) 见《荔子情》家书其四《生日晚餐》,第178页。
- (14) 见《荔子情》家书其五《卷烟的盒子》,第184页。
- (15) 黄孟文徐迺翔著《新加坡华文文学史初稿》绪论。
- (16) 同注(5),第48页。
- (17) 同上,第47页。
- (18) 李志著“关于早期新马华文小说标志性作品的思考”《锡山半年刊》二零零三年十二月,第59页。
- (19) 方修著《马华文学大系》(五)戏剧集导言,第4页。

# 论二十世纪80年代以后的新华文学

(新加坡) 刘碧霞

新华文学在新加坡独立建国后至今已有将近四十年的发展历史。这四十年历程可说是道路坎坷, 困难重重。1983年新加坡的两大华文报章合并, 1986年新加坡政府宣布全面实施英语教学政策, 对新华文学实是两大重击。这份论文主要是探讨新华文学如何在八十年代以后, 当华文在新加坡社会处于弱势的时候, 继续在新加坡这片土地上滋长和培育新苗, 并且也希望为新华文学的未来发展与走向提出一些看法。

## 二、研究方法

本论文要借鉴法国社会学家皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)所提出的“文化生产场域”的理论来分析和探讨八十年代以后新华文学在新加坡文化生产场域中的价值与地位。所谓“文化生产场域”中“场”的概念就是一个拥有不同权力(或资本)的团体或个体, 按照他们占据的不同位置之间的客观关系构成‘一个网络’, 或‘一个构造’。<sup>①</sup>中国学者邵燕君先生在其博士论文《倾斜的文学场——当代文学生产机构的市场化转型》中, 进一步解释:

‘文学场’就是一个遵循文学自身的运行和变化规律的空间, 组成其内部结构的团体或个人包括文学杂志、出版社(出版商)、赞助人等组成的文学生产结构; 由批评者、文学史写作者、评奖委员会、学院、沙龙等组成的文学价值认定机构; 以及作家—文学的直接生产者。这些团体和个人为了取得自身

的合法性, 为了控制这个‘场’的‘特殊利润’处于不断的斗争之中……文学场不是一个自我独立、封闭的体系, 而是与“政治场”、“经济场”等共同处于一个更大的“权力场”之中……‘文学场’的自主原则的权威性也就取决于它能在多大程度上抗拒外部决定力量。<sup>②</sup>

本论文要探讨与分析新华文学这个“网络”或“构造”在新加坡的文化场域中的奋斗与挣扎。论文首先要探讨新华文学在八十年代的文学活动概况, 通过研究新华文学场内部结构中的几个特点, 分析这个时期的新华文学除了因为受到社会环境的外在影响以致市场表现欠佳以外, 是否还有内在的因素需要加强改进, 以便能够更好地掌握其市场与读者。接着, 论文要探讨新华文学的生产机构在经历过八十年代的挫折以后, 如何进行改革整顿, 用什么样的策略来吸引读者以及为新华文学在未来的新加坡社会中争取合法性。

## 新华文学在八十年代的得与失

新华文学在八十年代的发展可说是得有失。由于受到许多因素的影响, 新华文学在八十年代步入了困境, 但是八十年代也可以说是新华文学发展中的一个重要的转折点。

### 一、八十年代的新华文学的特点

八十年代的新华文艺大致上是延续了这个时期以前的现实主义传统。在传统上, 新华文学一直都是以现实主义为主的。新加坡

独立建国以前,新华文学前身的马华文学作品主题许多都是反映社会现实、批判社会黑暗等。二次世界大战以后,马华文坛出现了反黄反殖民地的作品,尤其是在1956年以后新马两地更是积极提倡“爱国文学”。到了八十年代新华文学界又响起了“建国文学”的口号。从这一路来的文学创作方向来看,新华文学传统上都是以现实主义为主流。因为现实主义是强调以写实的手法来反映时代精神,这就造成了新华文学背负着时代使命的结果。李建在“八十年代文学反映什么?”一文中,就表达了八十年代的文艺应该反映时代的精神和新加坡的现实生活<sup>①</sup>,而骆明在“80年代的文艺路向”一文中将“现实主义的创作态度”列为文艺工作的目标之一<sup>②</sup>。在创作实践上,许多作品都是反映了新加坡的社会面貌。像南洋商报和新加坡写作人协会联合策划出版的《吾土吾民创作选》就收录了反映我们社会生活的各类文体的作品。由此我们可以看到许多八十年代的新华作家确实认为新华文学应该以反映社会现实为主。

1984年方修先生在接受新加坡广播电台采访时,将当时新华文学的发展总结为三个倾向,首先列出的是新华文学继承了50年代反黄运动文学精神,但却只是“在精神的亢奋、积极方面是越来越差”。其次,他说新华文学以“客观现实主义或者基于现实情调的作品”较多,但良莠不一。第三就是“现代派文学的兴起”。<sup>③</sup>虽然,从建国20年以来新华文学是以现实主义思想为主流的,但也有作家在创作上进行新的尝试。如六十年代开始,新华文学界就已经出现了写实主义文学和现代派文学的论争。现代派文学主要影响的是诗歌与小说两种文体的创作。新华文学作家引进现代派文学时,不是直接从西方引进而是受到了台湾现代派文学的影响。像在八十年代的一次论争,就是由台湾现代派诗人洛夫的一首诗《随雨声入山而不见山》引起的。再来,新华作家主要借鉴的是现代派文学的艺术手法而并没有吸取现代主义思想。在创作实践中,现代派文学的主要特征就是象征

手法、意识流的叙事结构、心理状态的描写等等。

在八十年代以现代派手法进行创作的新华作家有陈瑞献、王润华、淡莹、英培安、易梵、南子、文恺等人。如英培安八十年代的小说创作就采用了许多心理描写手法、叙事形态上的创新,他在1988年发表的中篇小说《孤寂的脸》就是受到了法国新小说的影响,交替使用你、我、他三种叙事观点,将多变复杂的时空结合在一起。但从思想内容看,英培安的作品并不像西方现代派文学那样标榜个人主义、强调主观甚至是反社会的思想。他的创作依然是关注社会的,是对新加坡华人的复杂的文化心态的一种探索。又如王润华在1985—1986年间所作的《山水诗》,共收18组82首诗,通过对乡间和禅佛寺院的景和事的描写,以象征的手法来表现出自己生命中所追求的禅境,不但采用了现代诗的表现手法,还模仿了中国古典禅诗。在小说和诗歌这两种文体中,新华诗歌较大地受到了现代主义文学的影响。现代派文学在新加坡并没有很蓬勃地发展起来。其中缘由,周宁在“从激昂的批判到闲适的客观:新华小说的四种走向”一文中,认为是因为读者华文水平低,“任何超前一点的创新都有可能进一步丧失读者”<sup>④</sup>;其二,就是因为现代派文学“与现实主义主流传统互相矛盾,遇到了很大的阻力”。

1982年响起的“建国文学”口号,让“建国文学”成为当时新华文学的特点之一。“建国文学”首先是由当时的交通兼劳工部长王鼎昌先生在阿裕尼文艺创作与翻译学会主办的“新马华文文学史展”的开幕礼上提出的。他呼吁新华作家“扩大生活眼界、人生视野,深入社会民间和历史文献,发掘适当材料,以深入浅出、生动有趣的通俗文笔,创作一些富有启发性的故事、小说和短剧等文艺作品,作为新加坡人民的精神食粮”,并且要以新加坡人民生活中的种种问题与冲突为写作的题材<sup>⑤</sup>。建国文学提出后,基本上受到新华文艺界人士的认同。为响应建国文学的号召,当时的南洋商报和新加坡写作人协会联合策



划出版了一套《吾土吾民创作选》，共分六大册，收录了以在新加坡这片土地上生活的人民为题材的小说、诗歌、散文、戏剧和歌曲创作。黄孟文与徐迺翔在《新加坡华文文学史初稿》认为“建国文学”的口号，为新华文学界的写实主义文学和现代派文学的合流起了推动作用。到了八十年代中期，因为社会 and 环境的转变，新华文学作品的重点已经从以往反映民众艰辛生活一类题材，转向抒发悲叹民族文化与语言式微之情<sup>(8)</sup>。

在文学体式方面，短篇小说、散文是这个时期较受欢迎的文体。八十年代中期，微型小说创作在新华文学界开始兴盛起来。1988年2月周桢出版了新华文坛上的第一部微型小说集《恶魔之夜》。微型小说之所以开始兴盛起来是反映了该时期的需要。微型小说篇幅简短，在文体式样方面较有新意，有迷幻体式、魔幻体式、寓言体式、公文体式、诗歌体式、散文体式等类。微型小说的兴盛是适应时代的需求，因为小说的篇幅短小更适于繁忙都市中的读者，再加上体式上的创新更能够吸引人。因此，进入九十年代以后，较受欢迎的小说体式就是微型小说。

纵观以上新华文学的特色，我们不难发现在八十年代新华文艺圈子内主要强调的是严肃文学的作品。不管是在文学的题材上，还是在创作手法上，新华文学的作家都是以严谨的态度进行创作。因此，在这个时期的文学场里，源自新华文学生产机构的通俗文学作品几乎是等于零，而新华文学生产机构产出的文学作品绝大部分都是严肃文学一类的书籍。面对华文读者减少，人民的华文水准普遍降低及文化修养又有待提升的种种困境，新华文学作家在当时提出的解决方法就是让新华文学更浅进化<sup>(9)</sup>，以及培养国人的阅读习惯<sup>(10)</sup>。

## 二、八十年代新华文学生产机构概况

何谓“新华文学生产机构”？按照皮埃尔·布迪厄的定义是文学杂志、出版社（出版商）、赞助人等团体。“新华文学生产机构”即指活跃于生产新华文学的团体。据本地学者杨松

年先生在1990年作的一次分析<sup>(11)</sup>，在1980—1989年间活跃地出版新华文学作品的出版社有：新加坡新闻与出版公司、风云出版社、教育出版社、华文中学教师会、华中初级学院（以上是活跃于1980—1985年的出版社）；胜友书局、潮州八邑会馆、文学书屋、中外书业、新亚出版社（以上是活跃于1986—1989年的出版社）。这些出版社在这十年间一共出版了179种文学书籍，约占出版总数（449种）的百分之三十九点八。

以上的资料让我们看到新华文学界一直到八十年代仍未有一个固定的出版集团从事大量的文学生产。这与一些文学生产发达的国家或区域是有很明显的不同。当然，新华文学处于发展中阶段，因此也无法和文学生产发达的国家相比较。但是，若要在文学生产上有所提升，振兴出版业是一项不可忽视的工程。就以新加坡新闻与出版公司为例，据杨松年在同一份报告指出其前身其实是南洋报社，而该出版社在战后十五年间的华文文学书籍的出版曾起着推动的作用。在1948—1965年间该报社曾出版78种文学书籍占当时总数（447种）的百分之十七点四。但在新加坡独立以后，南洋报社在文学书籍出版的工作上沉寂下来，直到1983年与《星洲日报》合并后成为新加坡新闻与出版公司，才又开始积极出版文学书籍，但是这也只维持了很短的时间，该公司在1986年以后开始又沉寂下来了。影响文学生产的最直接的原因是文学成品的销售问题，因此如果某出版社一直是出产一些适于小众的严肃文学书类，从经济学的角度看，其收益肯定是不够的。骆明就在文章里指出当时新华文学出版业的困境：“许多出版社都是三五个朋友们合力凑合而成的，出版了三五期或三、二本单行本，不是发行困难，就是收费出了问题，最大的是销路问题……”<sup>(12)</sup>。当然，当时新华文学的从事者也清楚地了解出版社对文学生产的重要性，也因此文论中请求政府资助出版业<sup>(13)</sup>，作为振兴新华文学的其中一件措施。

七、八十年代，受华文教育的人数减少，



这也大大地影响了华文报章的流通,1983年《南洋商报》与《新洲日报》决定合并成为新的《联合早报》。因为《南洋商报》与《新洲日报》合并而停刊的文艺副刊有四份之多,即《文林》(设于南洋商报)、《世纪风》(设于星洲日报)、《写作人》(附于南洋商报)、《新加坡文艺月刊》(附于星洲日报)。当时仅存的文艺副刊有《星云》(设于联合早报),每周三大版;《晚风》(设于联合晚报),每周两大版;《文风》(设于新明日报),不定期刊。在当时,报章的文艺副刊是写作人和新起的文学创作者发表作品的园地,文艺副刊在新华文学的地位就像是滋长幼苗的温床。文艺副刊的减少直接影响了文艺作品的产量和作者的培育。

文学期刊从七十年代起,流通量就已经开始出现困难。谢克于1980年曾经作过“1980年的新加坡华文文艺”<sup>[14]</sup>一文中,里头列出了那一年里出版的新华文学期刊,一共有10种:《新加坡文艺》、《文学半年刊》、《度荒》、《新加坡》、《新加坡青年》、《少年月刊》、《青年世纪》、《乡土》、《民众报》、《奋斗报》、《学生文艺》。到八十年代末期至九十年代,出版的新加坡期刊只有:《新加坡文艺》、《锡山文艺》、《热带文艺》、《赤道风》、《文学》、《海峡诗刊》等。我们可以看到10年间的期刊几乎都不一样,便可知道文艺刊物是办了又停,停了之后有别人开创新的刊物。

综上所述,我们可以看到八十年代的新华文学是单靠社会上个别的有志之士来支撑维持的,不是靠文学的销售来支持文学场。不管是献身从事出版工作的人士,还是不断为振兴新华文学发出呼吁的人士,或者是在困境中还一直坚持创作的新华文学直接生产者,都是为新华文学的存活努力地在耕耘。

### 三、八十年代新华社文学市场的表现

皮埃尔·布迪厄曾提出“限制性生产次场”和“大规模生产次场”两个概念。他认为文学场的自主性的强弱取决于这两种次场之间的距离。“大规模生产次场”指的就是畅销

书、通俗文学等,而“限制性生产次场”指的就是那些严肃文学、纯文学、精英文学等类的书籍。布迪厄认为若是建立好“大规模生产次场”,那么“限制性生产次场”就会有更大的自主性,去对抗外在的影响力量。从简单的经济学角度来看,这是合乎逻辑的,因为这些受到大众欢迎的、畅销的文学产品能够成为出版商支撑“限制性生产次场”活动的经济来源。从接受美学的理论来看,每一个人都有可能接触到纯文学作品,但不是每一个接触纯文学作品的人都有条件以文学的方式阅读作品。文学的阅读方式是拥有文学审美能力的人才能够完成的。因此,不是每一个能够看懂字的人都能够了解和欣赏文学。但是,通俗文学或大众文学则不同。任何一个能够看得懂字,能够运用想像力和联想力的人就能够欣赏一部通俗文学作品(这并不代表通俗文学思想性较弱),他们毋须经过任何文学性的训练就能够完成,因此通俗文学的读者可以来自更广的社会层面。

从八十年代的新华文学特征分析,我们得知八十年代的新华文学强调的是严肃的、写实的文学创作。新华文学销量欠佳,原因到底是为什么?李建在“论舶来品文学与本地文学作品”<sup>[15]</sup>一文中,在针对新华文学为何不比海外华文文学来得受欢迎时,指出一般人所认为的新华文学作品中的缺点。首先,在故事情节方面,一般认为“故事平铺直叙,毫无高潮起伏,而且情节老套,千篇一律,一点都不动人”。再来,是写作技巧不高明,表现手法也不特出,不足为范。第三是有些作品文字还很稚嫩,拖泥带水,不够精炼。而他也指出一般人认为新华文学的优点就在于其思想健全、思想积极,但却也有人认为这恰恰是使得新华文学缺乏色彩和吸引力的因素。骆明在1989年的“文艺发展的阻力”<sup>[16]</sup>一文中曾指出,新华文学作品中,小说若能售出一千几百本,散文五百多本以上,而诗歌、戏剧、理论等文集若只销二、三百本,便在当时已经算是销售成绩良好的,反而岑凯伦和琼瑶的作品在本地可以销上一、二万本。而当时

书局中最畅销的书是姓名学、看命、看风水、流行小说、科幻小说、会考参考书、电视与广播、以及讲影视演员、明星、歌星之类的出版物。另外，八十年代晚期，本地的散文和微型小说这两种文学体式开始受到更多读者的喜爱。散文一般是抒发作者的思想、感情的文艺，因此较为轻松，而微型小说篇幅短小，体式多样，也是更接近通俗文学的文体。这种种迹象都显示了市场对较轻松的读物的需求。

从现实的角度来看，文学作品一旦推出到市场上去就已经是一件商品。文学消费虽然并不完全与一般商品一样，但是在市场经济中仍然要遵守经济学的要求与供应原理。因此，若要让文学能够拥有更大的自主性，那么就必定要有限制性生产次场和大规模生产次场才能实现。忽略了大众文学的生产，其实就是眼睁睁地看著广大消费者的财资流到别的文学场域里去。

这么简单的道理，当时的文学生产者并不会没想到过。但是为何当时新华文学作家、文人没有朝这个方向发展，相信其实是受到了文艺观的牵制。在八十年代，通俗文学并没有太好的声誉，甚至有时还被批评为黄色书刊<sup>(17)</sup>。这样的观点源自二十世纪初期的中国文坛，而且是植根于中国文学的现实主义传统。其实这样的观点并不健全，因为通俗文学也可以是一种艺术，我们不能因为某些作品写得暴力血腥或色情媚俗，就全盘将通俗文学的价值否定。一部好的通俗文学作品不单只是情节语言的通俗易懂，线索的清楚完整，而且还必须具有传奇性、娱乐性，这样的标准也不是一般的写作人能够做到的。另外，在“建国文学”的号召之下，新华文学作家几乎大多数都认为新华文艺必须反映人生，而且是人民的精神食粮，所以文学创作的态度必须是严肃的。结果，他们在面对文学作品销售不佳的挑战时，提出的建议就是让文艺浅近化。李建在“论文艺作品浅近化”一文中，就建议为了让更多的人，特别是广大的英校学生界，能够读得懂文艺作品，在创作时必

须不用少见而艰深的字句、不用深奥和偏僻的成语与谚语、不用典故、不用方言、不用生涩的语言。但是如果真的照着这样的标准创作，这样的文学作品无疑会在语言格调上黯然失色。

其实，从八十年代的各种文学特征来看，新华文学在当时的困境，除了缺少通俗文学的作品，无法吸引到广大的群众以外，另一个更严重的问题是新华文学过于注重文学的写实性，以致失去了多元性。从1960年代开始的现代派文学与写实主义文学的争论，我们就可以看出许多新华文学作家都很重视写实主义文学的传统，甚至是排挤其他异于写实主义文学的文学现象。虽然在当时的争议中，部分观点是因为国人文化修养不足、华语的水平也不太高，所以现代派文学并不适合于新加坡这个环境，但是，这样的立场在整体上是抑止了新华文学的发展。前面所引述的李健的文章，“论舶来品文学与本地文学作品”，就有提到一般人认为新华文学作品“故事平铺直叙，毫无高潮起伏，而且情节老套，千篇一律，一点都不动人，而且写作技巧不高明，表现手法也不特出，不足为范，还有人认为思想健全、思想积极是新华文学的优点，却也是使之缺乏色彩和吸引力的因素。这就显示了写实主义文学的新华文学作品实在太多了，人们是在求新、求变。尤其在新加坡这个日新月异和多元种族的社会里，保持一层不变就是走上最终被淘汰的途径。

皮埃尔·布迪厄认为：“纯艺术的生产者除了自己生产的要求外，不承认别的要求，只朝积累‘象征资本’的方向发展……，如声望(Prestige)，成圣(Consecration)，知名度(Celebrity)。在这个意义上，‘文学场’是一个“信仰的宇宙”<sup>(18)</sup>。这样的文学生产者，新加坡是有的。只是，这些文学生产者需要的是读者。虽然，读者不是文学的全部，但是却是不可缺少的一环。在当时的新华文学界中，甚至到目前也是，文学的生产者(包括作家)和文学价值认定机构的组成份子，几乎都是同一群人。要如何将新华文学带到更多新加

坡华人的生活里面,要如何继续地培养下一代新华文学的生产者,是新华文学作家接下来要解决的两大难题。

## 九十年代新华文学的新目标与新方向

九十年代,在经济基础稳定的前提下,新加坡政府开始更加重视国人的文化素养,因此对文艺的发展更加重视。另外,由于中国施行改革开放经济政策获得良好的收益,促使中国在国际上日益受到重视,华族文化也因此在新加坡受到更大的重视。这些局势的扭转表面上应该对新华文学有利,但是新华文学进入九十年代以后面临的挑战不仅仅只是文学销售与接受的问题,它还面对着在新加坡这个急速现代化的城市中文学传统与传承的问题。

### 一、新华文学在九十年代以后的特征

进入到九十年代,新华文学在这个时期的文学特征大致上与八十年代的一样。这个时期的新华文学的主流仍然是写实主义文学。但是,这个时期的写实主义文学在创作手法上比起八十年代的作品吸取了更多的创作元素。如上一章所述,八十年代中期以后新华文学创作在题材方面从原本侧重于反映民众艰辛生活的问题,转向抒发作家心中的“黍离”之痛,并更加注重反映教育政策的偏差带来的种种问题。由于这是牵涉到时政的问题,所以作家在写作上难免有所顾忌,因此在手法上多借用了“荒诞写实”或象征主义手法的特点<sup>(19)</sup>。实际上,这类关心民族文化的主题不但是从写实主义的作品中表现出来,就连现代派文学的作品也是反映出这样的主题。璩岗先生认为这个现象不纯粹是现实主义向现代派学习或互相影响的结果,而是反映出了新华作家在面临民族文化危机时都觉悟到他们“不能只一味地追求所谓的纯艺术了”<sup>(20)</sup>。

步入二十一世纪以后,新华文学又出现了另一个文学现象,就是“新移民文学”。所谓新移民文学就是那些刚从中国移民到本地或来到本地工作、生活的人士,摘述有关他们在这里的生活经历的作品。这些作品有双

月著《我们中国人:越洋女工手记》(新加坡:玲子传媒私人有限公司,2002)、锦文著《人蛇手记》(新加坡:玲子传媒私人有限公司,2002)、肖洁编《中国女子的新加坡》(新加坡:玲子传媒私人有限公司,2002)、九丹著《乌鸦》(新加坡:玲子传媒私人有限公司,2002)。这些文学作品的内容都在本地引起相当很大反应,因为这些作品不少都涉及了很有争议性的题材,而且也为新华文学提供了另一个视角。出版这些书籍的出版商玲子传媒私人有限公司,也因为出版的这些书籍所引起的骚动,而得到更大的知名度。“新移民文学”现象有待探讨,但随着这个现象的出现与发展,“新华文学”的定义也必须重新探讨。

### 二、由文学团体带动的新华文学发展

在南洋商报与星洲日报合并为联合早报后,报章的文艺副刊大大减少,因此文学团体在新华文学九十年代的发展中扮演着很重要的角色。活跃于九十年代的华文文学团体有在七十年代创立的五月诗社、新加坡作家协会,八十年代创立的金声文艺协会、新加坡文艺研究会和九十年代创立的锡山文艺中心(成员原本常于永康餐室雅集的一群作家)。文学团体大多都是联络作家的网络,其会员主要是之前已活跃于新华文学界的人士。当初创办文学团体的宗旨就是为了要联络对文学创作热衷的人士,以促进文学创作。例如新加坡文艺研究会的创办宗旨就是要“促进与提高我国文学水准;出版文艺杂志与丛书;促进我国年轻一代对文学作品的欣赏与创作”。所以这些文学团体的发展策略理所当然侧重在文学创作的发展与提升,而主要的活动就是出版文学期刊、丛书,举办文学讲座或训练课程,还有举办文学奖项。因此,他们所举办的这些活动就对这个时期的新华文学的发展起了一定的导引作用。

首先,我们可以看到新华文学团体在这个时期开始带动新华文学走向国际。如“新加坡作家协会”在1994年与新加坡大学、《联合早报》社、台湾中国青年写作中心等联合举



办“21世纪华文创作文艺营”；同年至2004年为止，又与中国微型小说学会联合发起主办“世界华文微型小说研讨会”；在1995年承办“第二届世界华文作家协会会员代表大会”；又在不同的年份举办了多项国际研讨会，如《人与自然、环境文学国际研讨会》（1999）及《当代文学与人文生态——东南亚华文文学国际研讨会》（2003）等。又如“新加坡文艺协会”从1988年开始举办的亚细安华文文艺营，目的是要研究东南亚各个国家的华文文学的发展。“新加坡作家协会”宗旨的其中一项就是要“联络其他国家的作家，以了解各国的文学活动”，而新加坡文艺协会创办的宗旨也写着“本会抱着联络新加坡中文写作界，促进新华文艺的发展，并将新华文学推向世界”。对新华文学来说，这是一个重要的发展方向。如在上一节所述，新华文学界中的文学价值认定机构的组成份子和文学生产者几乎都是同一群人，将新华文学推向国际就是扩大了文学价值认定机构。当然，这并不是没有其弊端的。但是，这个举动的确为新华文学的发展提供了不少动力。

再来，我们可以看到这个时期的文学团体举办了多样文学奖项和比赛来促进华文文学的创作。由新加坡作家协会举办的奖项就有与新加坡狮城扶轮社、台北圆山扶轮社联合举办的“亚细安青年文学奖（微型小说）”（1991/1994）；与中国微型小说学会联合发起主办的“春兰·世界华文微型小说大赛”（1993/94）等。由新加坡文艺协会举办的奖项有“新华文学奖”（1992年开始）、“亚细安文学奖”、“向文艺敬礼”（1990年开始）。还有其他文学奖项如由国家艺术理事会颁发的“新加坡文学奖”（1991）、“金笔奖”（与新加坡报业控股联合举办）；全国书籍发展理事会颁发的“书籍奖”；从1982年开始到1993年举办了6届才停办的“金狮奖文艺创作比赛”；还有从2000年开始举办的“新加坡学生文学奖”（双语学生文学奖）。筹办文学奖项是为了激励人们多写作，对许多作家来说这确实是一种激励作家写作的好方法。在1998年

联合早报就曾经举办过一次名为“排列文学景观，审视文学气候”的座谈会，座谈会就曾提出了“探讨文学奖项的功能与贡献”这个课题<sup>②1</sup>，而参与座谈会的5名作家中有4位是肯定文学奖项对新华文学的推动力的。但是，在举办了一段时间以后，我们可以看到文学奖项的内容相近，得奖的名单也大同小异，因此，文学奖项的必要性就成了一个富有争议性的课题。

在新加坡建国初期，文学期刊以及报章的文艺副刊一直是新加坡作家发表作品的园地。在电子传媒以及其他科技还未发达的时代里，文学期刊和文艺副刊是作者与读者交流的平台。因为副刊随报刊附送，因此更能够接近大众，把作品带到广大的读者的生活里。1999年早报的文艺副刊进行革新，改名为《现在》，其编辑的方针是朝向生活化、多面向的发展，并且大量减少连载小说。革新后的《现在》分为5大部分：《生活》、《缤纷》、《文化》、《青春》、《影艺》，内容有名人访问、艺文评论以及生活时尚、娱乐八卦、科技潮流、新新人类动态等，“更加配合时代的前进，生活趣味的追求，以及本地使用双语的社会面貌。”<sup>②2</sup>如上一章所述，八十年代后文艺副刊已经不再是新华文学作家发表作品的重要园地，而九十年代末的编辑方针的改变，更是让文学期刊成为作家发表作品的唯一途径。

目前在新加坡文艺界里知名度较高而且较定期出版的文学期刊，大多都是由文学团体筹办的。如由新加坡作家协会筹办的《文学半年刊》、新加坡文艺协会的《新加坡文艺》、五月诗社的《五月诗刊》、还有锡山文艺中心的《锡山文艺》。其实，在九十年代也有不少人士办过期刊，像草根书社就曾经办起《接触》，另外还有《风见鸡》、《省略号》、《热带文艺》、《艺术天地》等刊物都是由热衷文艺的人士办起的。但是，这些期刊也同样地面对了销售的问题。由文学团体筹办的文学期刊在销量上或许面对的压力没有这么大，但是也为适应需求进行适量的改革。《



新加坡文艺》曾在1999年改版,其改版的最大特色就是“整体设计与包装,在风格上提升了”,而在文艺创作方面则比较偏重小说的份量。《文学半年刊》也曾经在1998年进行改革又在2000年调整编辑方针,“以三十二开本编排,融合了书与期刊的界限,每一期以一个文学主题并兼容各创作文类的形式展现”。或许我们可以从这样的角度来了解文学期刊销售问题带给我们的启示:从一方面看,文学期刊是一个能够让作家们发表作品的重要园地,但从另一角度来看,文学期刊不是一个能够带动作家与广大读者交流的有效平台。

除了让作家发表作品外,发掘新作家、培养年轻的作家群也是以往的文学期刊和文艺副刊能够帮助达成的重要工作。八十年代后,文艺副刊版面的减少使文学团体在这方面必需多出点力。在之前所提及的1998年的“排列文学景观,审视文学气候”的座谈会中,参与座谈会的5名作家曾经谈到新加坡作家的文学传统与传承的问题,里头就涉及到新加坡作家协会在1994年办的一份名为《后来》的刊物。据当时参加座谈会的本地资深作家张挥透露“《后来》这份期刊是由新加坡作家协会提供经费,全权交给年轻人去做,并希望《后来》这批年轻的人最终能够成立一个青年作家协会,但这个构想最终失败……我想我们的确不了解年轻人的想法”<sup>(23)</sup>。这份期刊在1995年11月就停刊了。同年二月八日,《联合早报·文艺城》刊载了年轻作家殷宋玮名为“众神喧哗:新华文学及其父权意识之解构”的文论,主要是他对该座谈会所谈及的事项的一些回应。他指出年轻的作家大多是文学的个体户,缺乏像上一代作家那样的以文学结社的心理,而且他们也不像上一代作家那样地“强烈的感觉自己是处在讲英语的主流社会之外,或有那么强烈的身份认同(如华校生或南大生),而是相当游刃有余地周转于各个不同的世界,因此很难要求他们对某单一团体鞠躬尽瘁”<sup>(24)</sup>。殷宋玮的这篇文章向我们突显了新加坡华族文化面临的危机。

以及新华文学所必需面对的传承问题。纵观新华社会,我们不难发现年轻一辈的新加坡华人大多都像殷宋玮所说的一样,并没有强烈地感到自己是处在英语主流社会之外,甚至可以说有一大部分的年轻新加坡华人并不会感到英语是属于他们文化以外的东西。这个问题已经是超出了文学的问题,而是关系到整个社会的语境问题。

殷宋玮在同篇文论中还指出在新华文学界并没有很好的界定出什么是“年轻”作家,什么是“资深”作家,似乎是多以文学和意识形态的立场来分定这两者。他认为新华文学界应该朝向多元化发展,并且举出中国在八十年代后期发表了“重写文学史”的争论与运动后就重新建立了“多重典律”(包括了各个流派的文学),美国较为进步的大学里早已出现颠覆典律传统观念与成见的各种声音,“达到八赫汀(Mikhail Bakhtin)的‘众声喧哗’(heteroglossia)的局面”<sup>(25)</sup>。殷宋玮提出的关于新华文学缺乏多元性的问题,其实可以归咎于上一节所提到的关于新华文学的文学价值认定机构与新华文学生产机构几乎都是同一群人的问题上。这个状况应该是会随着有更多的人加入文学价值评定的讨论而随之改善。但是这也意味着,培养优秀的新华文学评论者也是一项重要的工程。

### 三、出版商和其他文学活动

如上节所述,新华文学作品销售成绩是直接影响出版的关键,许多出版商在经营了一段时间,因为文学出版销售的利润不够,结果无法维持生产。因此,对于出版商来说资金与行销策略都是重要的。所以,我们可以看到这个时期活跃于华文出版事业的出版商在经营方面,专注的不只是文学作品,他们还将出版的书籍种类扩大,用以资助自己的出版事业,但也在同时继续为新华文学出一份力。

之前所提到的玲子传媒私人有限公司在出版过了一系列“新移民文学”的作品之后,一时名声大作。玲子传媒的执行董事林得楠,是本地的一名作家,曾在2001年度获得金笔

奖诗歌组的第二名。在受报章访问时,他曾说玲子传媒的出版方针是“雅俗共赏路线,希望老少咸宜,所以也不局限于文学书。我们出的书多样化,其他的书卖得好也可以带动文学书……因为不同于其他书局有很多书,我们可以针对个别的书采取不同的营销策略”<sup>(26)</sup>。玲子传媒出版的书籍多样化,除了之前新移民文学的例子外,还为世界华文微型小说研究会出版了一套10本的丛书,另外也积极地出版学生文艺刊物。最近,就出版了本地年轻作者函函(原名陈其昀)的短篇小说集《7-Eleven狂想曲》,故事内容是有关年轻一代的成长过程和心情故事。这部作品推出以来反应热烈,并且还获得至少60所中学及初院采纳为学生读物。但是,玲子传媒的出版方针在新华文艺界内并没有普遍地受到认同。这是因为许多人士都认为该社出版的某些书籍过于低俗,没有顾忌到出版商该有的出版良知。但总的来说,玲子传媒还是新加坡在这个时期较为活跃的出版社之一,并且从以上所述的新移民文学现象中,我们也可以看到出版商是能够在带动文学潮流方面扮演关键角色。

另一间办得相当成功的出版社是由方桂香女士于1999年创立的创意圈出版社。与玲子传媒不同,创意圈在出版方针上非常注重书籍的品质:“我们在选择作者与作品时,严守宁缺勿滥的原则。我们希望以一系列高水平的华文作品,建立起属于自己国家出版物的尊严与自信。”<sup>(27)</sup>根据方桂香女士在电话访问中透露,创意圈在初创的一两年较多出版的是本地的文学书籍,之后就开始扩大出版的图书种类,包括学术论文、综合文集、学生文集、人物传记、心理/医学/保健等类以及歌集。目前,创意圈出版的书籍种类已高达一百多种,并且也在中港台马的文化圈内有一定的知名度。身为创意圈总监,方桂香在选择作品出版时最注重的是作品品质,即使是出版非文学类的书籍,她仍然强调作品的写作技巧与风格,这是她对“雅俗共赏”的要求。

另一家在这个时期较活跃的出版商八方文化创作室,更是“以母公司世界科技出版公司为后盾,致力于推动新加坡的中文出版,并且放眼全球华裔的人文舞台”<sup>(28)</sup>。世界科技出版公司世在1981年创立,出版的书籍种类繁多,有关于科技的、学术性质等等。而其属下的八方文化创作室就是专职出版中文书刊,重点在于介绍海内外华人学者的言论与作品<sup>(29)</sup>。该公司的宗旨是为促进东西方文化交流、增进东西方国家间的相互了解作出积极的贡献,而且还要积极推动各类艺术与文化活动。

另外,在这个时期的文学出版商当中,也出现了同时出版中、英两种语言的文学书籍的出版商。“记得传媒”(GQDF Media)负责人黄广青先生在接受笔者电话访问时,曾透露该出版社刚开始是以出版本地的英语文学书籍为主,后来扩张到从事华文文学的出版工作。他认为文学不应该受到语言的局限,对未来的愿景是希望能够看到文化界人士以双语创作。他在筛选作品时,纯粹以审美眼光判断,而不受文类或文体局限。他在编辑方面注重的是作品整体的美感,因此会在编排方面以及书的设计与构造进行不同的尝试。该出版社就刚在2005年的新加坡作家节制作了两场文学演读的表,演读的作品都是过去四十年的一些本地华文文学的作品,如王润华的《沉默的橡胶树》、林康的《寻访沈月娘》、英培安的《回信,星光,树上》等。

2005年,20家新加坡出版社和书局组成新加坡华文出版协会,目的是为配合华文教学改革以及进一步推广华文文化教育的发展,促进合作出版或进口更多适合中小学生学习阅读的书籍。协会的主席是SNP泛太平洋出版社代表林玉玲(副总经理)。新加坡华文出版协会虽是为了华文教育而办,但相信华文文学出版必定也能够从中受益。另外,按国家艺术理事会2003/2004经济年的年报,该年度拨给文学生产的资助金(包括其他语言的文学生产)就有S\$252,572,而国家艺术理事会每年都会拨款资助文学生产,甚至还为出版商设立出版资助金。从这几方面的发展来看,文学出版业在

未来应该可以有很好的发展。但是,这当然还要取决于文学销售的成绩。

#### 四、九十年代的新加坡读者

首先,让我们先来简略地了解进入九十年代后的新加坡华族社群的一些资料。据统计1959年,华校一年级的收生率是百分之四十六,但是到了1984年却只有百分之零点七。1986年,新加坡政府正式颁令所有的学校将以英语为主要教学语言,全国的学生必须以英语为第一语言。所以目前40岁以下的新加坡人大多是以受英语教育为主的,而40岁以下的华人占新加坡总华人人口的比率大约是百分之五十五。属于这个世代的新加坡人,已经是高度现代化和西方化的社群。因此,要如何超越语言上的障碍,让新加坡华人不觉阅读新华文学或华文文学是一件吃力或陌生的事情,是文学工作者必需持续研究的一个课题。另外,新加坡的科技发达,社会包罗万有,文学作为一种传统的艺术,面对的挑战就是如何在这个日新月异的社会里继续吸引读者赏阅。

联合早报在2001年为新加坡“世界书香日”的活动曾作过这样的报道:

国家图书馆管理局亚洲图书服务处自1997年开始,连续几年都对来馆借阅华文书的读者群进行抽样调查……最受(新加坡)华文读者喜爱的书籍首推小说,尤其是言情、推理、武侠、科幻、探险等流行小说。调查也显示,这一类书籍的读者群以家庭主妇和学生占多数。其他受欢迎的书籍还包括生活保健、烹饪、旅游、文学、电脑、人物传记、散文及心理励志书等。上班族对于自我提升、心理励志及财经趋势的书较为青睐,专业人士则倾向于阅读经济、管理、电脑、科技资讯等专业性质的书籍。家庭主妇普遍偏爱烹饪、医药保健及育儿书。年长者最爱借阅的书籍以历史、人物传记、游记、地理、民俗书为主;学生们较爱读的书籍则以小说及其他文学作品占多数……从各大书店的销售走向也能窥视新加坡人的阅读品味,大众书局华文部经理王碧莹说,该书局最受欢迎的书籍非烹饪

书莫属,最畅销的如《百类中药补疗食谱》系列丛书,一年内可销售多达1万本,其次为心理励志书,较受瞩目的作家群包括台湾的吴若权、张曼娟、吴淡如、戴晨志、刘墉等,这几名作家的作品,每一年平均可卖个1000至2000本。<sup>③0</sup>

这个现象似乎和八十年代的状况无多大的改变。其实在这之前,各界关心文学的人士早已意识到了新加坡人阅读的风气是有待改善的。按同份报道所提供的资料,当时已经成立的读书会共有12个,分别是“创业读书会”、“总裁读书会”、“草根读书会”、“茶渊读书会”、“淡滨尼区域图书馆华文读书会”、“金门读书会”、“凤山读书会”、“新智读书会”、“爱心辉煌读书会”及“芽笼东老人之家读书会”和“裕廊读书会”<sup>③1</sup>。这些读书会的活动有集体阅读和讨论、举办讲座等等,当然导读的书籍不尽然是新华文学的书籍,但是在推广读书风气方面,这是一个起点。像在今年(2005年)新加坡作家协会,为了配合“世界书香日”,就与国家图书馆管理局和其他读书会联合举办了“阅读一座城市的记忆”的阅读、分享、作家交流活动,阅读的对象是新加坡作家协会出版的《城市的记忆——新华文学散文选》。世界书香这个活动就是为了要提高新加坡人的阅读风气而设立的。世界书香日源起于西班牙加泰罗尼亚传统节日“圣乔治纪念日”。在这一天,加泰罗尼亚男女会互赠书籍和玫瑰给情人。1995年11月15日,联合国教育、科学及文化组织(教科文组织)正式在巴黎的大会上通过,将每年4月23日定为“世界书香日暨版权日”,希望借此推广阅读风气,而选择4月23日是因为这一天为英国大文豪莎士比亚的诞辰<sup>③2</sup>。

阅读是文学实现重要的一环。这一环节,可以说是文学生产者无法控制,但又可以说是能够由他们身为文学的供应者可以掌握的一环。读者与作者之间是处在一个微妙的关系网络当中。作者要不计收获地创作,但却又不能不顾及读者的需求。然而身为文学的主体,作者又不能完全只照着读者的心意来



进行创作。草根读书会会长吴明珠在受访<sup>(33)</sup>时所说她相信“读书会或多或少能协助带动阅读风气，鼓励多一些人读好书”。这一点相信也是许多从事文学和文化事业的人士希望看到的。

### 五、新方向与目标的得与失

有人曾经质疑过新华文学存在的价值，但是纵观新华文学在九十年代的发展，从以上探讨过的种种文学现象来看，新华文学依然还是拥有顽强的生命力的。首先，九十年代以后的新华文学是日益趋向多元化。这一点我们可以从新出版的文学作品中以及作家的言论中看到。再来，新华文学仍然有一批致力推动新华文学的“群体”，即现存的文学团体。其实，不只是文学团体，我们还可以找到新加坡社会上依然有不少热衷华族文化的人士是愿意出力维持新华文学场的。在2004年，新加坡作家协会就出版了一部名为《新加坡的99幅文学风景》的作品，里头收集了22名新生代写作者的99篇/首创作，作者年龄介于20至35岁之间。这一点可以鉴证文学团体对培养新生代作家的重要性。无可质疑的，文学团体对目前新华文学的发展仍然扮演着很重要的角色，虽然目前年轻一代的作家在思想和身份认同上未必和上一代作家那样相近，但是在未建立起足够的读者群之前，文学团体能够给予个别和新近作家的支持、帮助及训练仍然是不可漠视的。我们可以这么说新华文学团体促进文学繁荣的时代依然还没有过去。

在出版业方面，我们之前已经看到目前从事新华文学出版工作的个别出版社也已经对出版方针及行销策略有着一定的计划。在文学阅读方面，这个时期也受到了社会的特别关注，推广阅读风气的运动也应运而生。但是，读书会是否能够真正的对新加坡的读书风气构成显著的影响，仍然还得取决于推广策略，以及时策的制定与实行。其实，最适合培养阅读风气的地方莫过于学校。目前，许多学生对中文感到陌生是因为他们在日常生活中，除了上华文课以外，很少有机会再

接触到华文。中文作为一种语言，应该是接近生活的，因此仅仅只让学生上一门华语课是无法让他们提高华文程度或者对华文有更好的掌握。如果学校能够开设多几门中文科目，如华文文学、或中华历史等，那么对学生掌握中文，在我国培养中文阅读风气必定有帮助。

与阅读问题相近的课题，是培养新华文学评论者的问题。从宽泛的角度来看，每个读者都是个文学评论者。但是，还有另一种文学评论者是对文学进行研究性质的价值评定。这些评论者可以是学者或是有一定文学修养的人。目前，在新加坡的许多较资深的评论家，自己本身也是文学的生产者。文学价值评定是重要的工作，因为这可以直接影响文学创作潮流。随着新华文学开始踏上世界华文文学的平台，为新华文学判定价值的人数也开始增加，背景也开始多元化，甚至还有国外的学者加入评论。这样的现象是健康的，因为这将能够扩大新华文学的市场，而且也能够有效地提高新华文学的水平。但与此同时，培养本地的文学评论家也是一项重要的工程。

## 第四章：结语

皮埃尔·布迪厄曾指出：“文学场不是一个自我独立、封闭的体系，而是与‘政治场’、‘经济场’等共同处于一个更大的‘权力场’之中”<sup>(34)</sup>。的确，我们可以看到八十年代以后的新华文学因为社会发展的动向，而面对了许多前所未有的挑战。新华文学原本从反映现实转向表达维持民族文化的黍离之伤。在文学生产方面，我们可以看到新华文学在这个时期虽然因为销售欠佳而经营艰辛，但是幸运的是仍然有一批热衷文艺的文学团体继续在这种恶劣的环境底下维持文学的生产，在逆境中办文学刊物等工作来推动文学的发展。出版业方面，我们可以看到在九十年代以后，有些出版商开始朝向多元化的华文出版发展，像玲子传媒和创意圈都开始从事大众文学的生产。另外，在九十年代也看到



读书会的兴起,民间团体开办读书会是为了鼓励华文书籍的阅读,所以读书会也能够帮助推动阅读本地作品。

新华文学黍离之伤的特色,使其反映出浓厚的民族传统气息。但是,作家在抒发民族文化式微的悲叹时,他们对中华文化的缅怀在某程度上限制了拥有本地特色的华文文学的发展。早在新加坡独立以前,当时的马华文学就因为发展的各阶段中受到侨民意识增长的影响,导致其南洋色彩文学在发展中受挫。新华文艺在新加坡建国初期是以反映爱国主题为主的,直到八十年代初依然主要反映新加坡人民的生活,富有本地色彩。但是,抒发黍离之伤的文学作品在内涵上其实是与本地文化有着隔阂的。从长远的角度来看,这个现象并不利于拥有本地特色的华文文学的发展。目前,新加坡的社会正处于身份确认与文化建设的阶段,并且是一个深受全球化影响的社会,因此新华文学若要真正反映出本地的特色,也必须反映这些多元文化基因。虽然现在反映出黍离之伤的文学并不与当初的侨民意识文学相同,但是,新华文学若要真正融入整个文化大氛围里面,不再保持其边缘化的地位,就必须更大地反映出本地的特色。

方桂香曾在她的论文“新加坡华文文学的整体经营”<sup>(35)</sup>里指出,我们现在生活的时代是后现代,而在后现代的社会里面文化已经完全大众化并且是属于消费社会的一部分。消费文化对文学的最大影响,就是对过去文化中雅和俗之间的区别渐渐销毁。从这些种种的社会现象看来,大众文学已经不是新华文学生产机构能够继续忽略的一环。况且,本地已有不同的出版社在按照他们所认同的大众文学形式,而进行这方面的出版工作。如之前所述,希望今年刚组成的新加坡华文出版协会能够发起号召,发动本地一些从事文史写作的人士编写这类的大众文学,作为学生的课外读物。再者,也可以为大众文学的创作提供一个良好的模范。

文学场是一个信仰的体系,其收益并不

是经济上的满足,而是能够满足人类心理的特殊利润。新华文学自新加坡独立以来的历史已有40年。从刚开始的蓬勃发展,到后来的苦心经营,我们可以看到许多从事文学工作的人士依然坚信着文学这个信念,这说明了新华文学这个信仰体系仍然有着顽强的生命力。当然这个信仰体系也是一个在不断蜕变的体系,希望在往后的新华文学的发展能够朝向更多元化,更独立自主的方向前进。

- (1) 孙燕君著《倾斜的文学场——当代文学文学生产机构的市场化转型》(南京:江苏人民出版社,2003年9月)。页6—7。
- (2) 同前注。页7—8。
- (3) 李建著《八十年代的文艺反映什么?》见《新加坡文艺发展之路》(新加坡:山景出版社,1986年)。页104。
- (4) 骆明著《80年代的文艺路向》见《东南亚:另一片华文学天空》(新加坡:新加坡文艺协会,1999年)。页152。
- (5) 转自周宁著《新华文学论稿》(新加坡:新加坡文艺协会,2003年)。页181。
- (6) 周宁著《新华文学论稿》(新加坡:新加坡文艺协会,2003年)。页189。
- (7) 黄孟文徐迺翔主编《新加坡华文文学史初稿》(新加坡:新加坡国立大学中文系/八方文化企业公司,2002年10月)。页214。
- (8) 瑞岗著《当代新华文学史初稿绪论》,见《新世纪学刊》创刊号(新加坡:斯雅舍,2001年9月)。页3。
- (9) 李建著《论文艺作品的浅近化》见《新加坡文艺发展之路》(新加坡:山景出版社,1986年)。页99—103。
- (10) 骆明著《东南亚:另一片华文学天空》(新加坡:新加坡文艺协会,1999年)。页220—233。
- (11) 杨松年著,“文学”见魏维贤编《新加坡华文书刊1965—1990》(新加坡:新加坡南洋艺术学院)。页74。
- (12) 骆明著《80年代的文艺路向》见《东南亚:另一片华文学天空》(新加坡:新加坡文艺协会,1999年)。页155。
- (13) 同前注。
- (14) 谢克著《新华文坛十五年》(新加坡:新加坡文艺协会,1991年11月)。页61—70。
- (15) 李建著《论舶来品文学与本地文学作品》见《新加坡文艺发展之路》(新加坡:山景出版社,1986年)。页96。
- (16) 骆明著《文艺发展的阻力》见《东南亚:另一片华文学天空》(新加坡:新加坡文艺协会,1999年)。页152。
- (17) 李建著《论舶来品文学与本地文学作品》见《新加坡文艺发展之路》(新加坡:山景出版社,1986年)。页95。
- (18) 孙燕君著《倾斜的文学场——当代文学文学生产机构的市场化转型》(南京:江苏人民出版社,2003年9月)。页7。
- (19) 瑞岗著《当代新华文学史初稿绪论》见《新世纪学刊》创刊号(新加坡:斯雅舍,2001年9月)。页3。

- (20) 同前注。
- (21) 张曦娜记录整理《排列文学景观》见1998年1月1日《联合早报》副刊《文艺城》。
- (22) 黄向京报道《蜕变的副刊——“跳出传统艺文框架展现多元亮丽动感”》，见2003年9月6日《联合早报》80周年专辑，转载自<http://www.zaobao.com/special/special/zb80/pages/zb0609031.html>。
- (23) 同前注。
- (24) 殷宋玮著《众神喧哗：新华文学及其父权意识之解构》，见1998年2月8日《联合早报》副刊《文艺城》。
- (25) 同前注。
- (26) 佚名著《〈梁文福写一首歌给你〉〈天厨记〉〈从大坡到小坡〉登畅销榜本地作品大获书迷支持》，见2004年6月5日《联合早报》新加坡新闻，页15。
- (27) 摘自创意圈网站“我们的优势——自尊与尊严”。网址：<http://www.candidcreation.com/index.php?lang=0&CODE=01&id=2>。
- (28) 摘自八方文艺创作室网站“关于我们”。网址：<http://www.globalpublishing.com.sg/chinese/aboutus.shtml>。
- (29) 同前注。
- (30) 张曦娜著，《新加坡人看什么华文书？》见2001年4月22日《联合早报》。转载自：<http://youth.zaobao.com/fashion/pages/read220401.html>。
- (31) 现在已有19个读书会。
- (32) 张曦娜著，《新加坡人看什么华文书？》见2001年4月22日《联合早报》。转载自：<http://youth.zaobao.com/fashion/pages/read220401.html>。
- (33) 同前注。
- (34) 孙燕君著《倾斜的文学场—当代文学文学生产机构的市场化转型》（南京：江苏人民出版社，2003年9月）。页6—7。
- (35) 方桂香著：《因为你就在我的视野里：新加坡华文语境中的本土关注》，（新加坡：创意圈工作室，2004年1月）。页14—101。



# 马来西亚华文女性文学研究

在东南亚女性华文写作中,马华女性文学发展极为迅速。华裔女性作家的双族性,多地域经历使她们成为了双文化或多重文化人。本土性与华族性的交融在发展中逐渐变得广阔而丰厚,在世界多元文化语境中传达出马华女作家的现代生命意识和深层文化体验。写作对于马华女作家,不再只是渲泄个人情感或自我的言说和分辨,而是女作家独特女性意识的确认和自身精神价值的表达方代。

(中国) 黄晓娟

东南亚地区是世界四大文化体系——中国文化、印度文化、伊斯兰文化和西方文化的交汇处,在东南亚文学发展的整个历史进程中,直接受到世界四大文化体系的影响。

在民族渊源上,东南亚许多民族的发源地是在亚洲大陆的东南部地区,与中国西南民族的渊源关系尤为密切。19世纪之后,定居东南亚的华人已具规模,与原住民的文化交融日益密切。华人在东南亚开创了具有东南亚特色的华文文学,使中国文学在东南亚的传播以及与东南亚的文学交流多了一个渠道。东南亚华文文学经过数代华文作家的不懈努力,不仅在风云变幻的社会政经格局中经久弥坚,而成为所在国文化构成的一个内在元素。

马来西亚是个多元种族国家,三个主要的种族:马来人、华人和印度人有着各自不同的文化传统。19世纪以来,为了满足社会对文化生活的需求,当地的华人开始积极翻译介绍中国的古典文学作品。19世纪下半叶,在马来群岛地区翻译改写中国古典文学作品蔚然成风。《三国演义》、《西游记》、《水浒传》和各种演义小说陆续被翻译改写成通俗马来语。中国古典文学作品的译介不但满足了社会的需求,同时也孕育出独具一格的华裔马来语文学。

马来西亚是以马来民族为主的国家,20世纪以来,虽然马来人越来越多,华人越来越少,但是马来西亚华人比东南亚其它地区的

华人更热爱华文教育,维护华文教育。马来西亚的国家文化政策,主要在于提高马来文学的创作水平,因此,马来西亚华文文学未能纳入“国家文学”的主流,无法获得政府的资助和扶持,但是马华作家依靠自身的不懈努力,肩负着弘扬民族文学的使命。尽管大马奉伊斯兰教,但在华文社会圈中,儒家思想仍然是华文世界的精神支柱与道德指南。

## 本土性与华族性

20世纪80年代以来,随着中国国际地位的提高以及世界范围内华人经济的飞速发展,汉语文学也呈现全球化拓展的态势。海外华文文学是一种全球性的文学现象和特殊的汉语文学,“它是中国或华裔外籍人所写的汉语文学,又是所在国文学的一部分,早期有浓郁的移民色彩,后来虽有向所在国本土文学靠近或与之融合的趋势,但仍保留自身的民族性有自己独立发展的轨迹。”<sup>①</sup>

女作家在海外华文文学界的创作相当活跃,1987年成立了“海外华文女作家联谊会”,1993年改为海外华文女作家协会,先后在美国、马来西亚、台湾举办了四届海外华文女作家会议。随着海外华文女作家的作品在大陆陆续出版,不少女作家的作品已为人所熟知。但与海外华文女作家风起云涌的创作状况形成反差的是,对于她们的研究相对滞后,即便是在华文文学发源比较早的东南亚地区,女作家群体的出现在本世纪60、70年

代以后,但学术界极少把她们作为一个群体来关注,在其本土的研究综述里更是很少专门论及,她们处于双重的边缘——主流文学批评的边缘和主流女性文学批评的边缘。

在东南亚女性华文写作中,马华女性文学发展极为迅速,女性作家群体崛起于20世纪7、80年代,并大成气候,不仅作品数量多,而且质量也高。马华著名女作家朵拉对这一时期的女性写作状况做过如下概述:“早期的马华女作家,在马华文坛上扮演的不过是点缀的角色,然而,时代的演变,社会的进步以及学识的提高,使得马华文坛的妇女作家由战前的数十位,激增到今日几近百位,这块本来由男性独霸的天下,已经被她们占据一部分的天空了。”<sup>②</sup>经过马华女作家的共同努力,女性写作由边缘位置逐渐走向中心,取得一定的文学成就。“近十多年来,大马文坛几乎是让女作家领尽风骚。”<sup>③</sup>

马华女作家在其居住国属于双重边缘的文化群体,由于多重文化冲撞处境的复杂性、流动性、边缘性及与此相关的各种社会文化因素的作用,她们一方面受到自身的经历或华人社区及家庭的影响,华族的文化和价值观念已深深地植根于她们的意识之中;另一方面,她们定居或旅居异城,要在所在国立足,她们又必须接受或认同当地主流文化、价值观念。这种观念和行为习惯上的认同与对民族文化的执着,使其不断思考着自己确切的身份。处于边缘位置的女作家人正是通过洞视两种文化的差异与交叠,从而检视自己和他人的外在世界与内心世界。华裔女性作家的双族性,多地域经历使她们成为了双文化或双重文化人。作为写作的知识女性,这种双重身份的矛盾和撞击,使她们在艺术表现上产生特殊的感知方式,呈现与男性作家不同的诸多特点。

### 戴小华

戴小华是马来西亚著名的华文作家。原籍河北,出生在台湾,马来西亚公民。她不仅是一位多产作家,作品多次在马来西亚和国

际上获奖,还是马来西亚华人文化协会总会长、马来西亚华文作家协会副会长和第三届世界海外华文女作家协会会长,曾被授予“为国服务荣誉勋衔”。1995年,第四届世界妇女大会在北京举行期间,有关单位出版了《华夏女名人》一书,选入世界各地各个领域有一定社会影响的140位华夏女名人,戴小华是马来西亚唯一入选的华裔女性。

移民者的身份在很大程度上是由自己的生活经历和文化认同所决定的。在戴小华的思想里,中国是祖先,台湾是父母,马来西亚是丈夫。对祖先,她有着深远的怀念;对父母,有着浓厚的亲情;对丈夫有着坚定的忠贞。“马来西亚可爱,台湾可恋,大陆可亲,只要是落地生根的地方就是家园。”<sup>④</sup>这样的情感充分表现在她的作品当中,也代表了绝大多数马华女作家的愿望,经历了从“落叶归根”到“落地生根”的思想历程,马华女作家表现了对所在国文化的兼容态度。

从国家认同、乡社认同、文化认同、种族认同到阶级身份的认同,虽然这几种身份认同的出现并不是互相代替和递嬗的关系,但无疑构成了马华女作家文学书写的主体和肯定自我身份的重要方式,不同程度地反映在女性作家的作品中。

1990年,马来西亚政府解除其国民前往大陆的禁令前夕,戴小华成了第一位受邀到大陆讲学和访问的马来西亚作家。她后来写了一些散文记述这次被她称为“生命中一段刻骨铭心的历程”的行旅,结成集子《戴小华中国行》。该书于1992年荣获中国首届台港澳及海外华人文学游记征文“徐霞客文学奖”。此后,她曾不止一次地回乡寻根问祖,对故乡充满了深情厚爱。

在写作上,戴小华是一个多面手,作品涉及戏剧、评论、散文、报告文学、小说、杂文等等。1986年,她以一篇《阿春嫂》荣获马来西亚《南洋商报》散文奖,并从此步入马来西亚文坛。在各种文体中,戴小华的游记写得极有特色,戴小华是一位受过西方文化熏陶的东方女性,在她的游记中体现了表现生活



和世界的本土视角和本土情感立场,以及中国传统文化的影响和对西方现代艺术的借鉴等多种因素。

戴小华的足迹几乎踏遍半个地球,悠游在东西两种文化之间,开阔的视野使她的游记不仅仅是旅游观光的纪录,在她的外国游记,穿插了不少古老神秘的故事或情节,尽管作者写的是异国的景点,读者读到的仍是东方的文本特点。对于中国,她一方面保持着有距离的批判姿态,一方面又对这片古老的大地怀着割不断的感情,一种深藏在血液里对中国的感情,希望祖国繁荣富强。在《深情看世界》中,她的善良和爱心随处可见。在祖籍沧州线庄,置身于“朴拙、善良、极易满足的亲人”中间,她的心灵受到深深的触动,面对兄弟小玉守着随时会倒塌的屋子,守着穷苦、寂寞,在孤独中过日子的情景,她隐隐作痛的心灵不停地发问,怎么可以就这样过日子呢?人,可以伤心,但不能死心……双重边缘化形成的是空间张力——不即不离的引力与斥力抗衡,使她不论对传统文化的回顾,还是对中国现状的思考都保持者必要的距离,而这种距离往往有助于客观的审视,使之与主观的体验相平衡,从而为她的文学创作注入了厚实的人文底蕴。

与以戴小华为代表的新移民作家曾经处于母国文化的中心位置不同,如今在马来西亚成长的华裔女作家多是移民的第二、第三代。她们出生于马来西亚本土,感受着居住国少数民族文学的政治、文化等边缘生存状态:她们与南洋本土文化有着血脉相连的天然情感,以“只要是落地生根的地方,便是自己的家园”的心态去寻求跟南洋文化的认同,逐步形成一种浓郁的南洋“乡土情结”。在她们这代人心中,祖辈们的故乡成了“原乡”,祖辈们视为“异乡”的地方,而今却成了她们的家乡或故乡,于是女作家们在“介于故乡与异乡之间”,力图“找到自己在这世界的位置”,也“更急于解构内心的道德乡愁”<sup>⑤</sup>。新生代女作家的创作具有浓郁的南洋乡土生活气息,她们扎根于南洋本土文化的深层土壤,

将枝叶升向世界的广袤的艺术天空。

### 黎紫书

在马来西亚怡保土生土长的黎紫书是在当地接受华文教育,她从中国文学的丰富性中汲取了有益的营养,在蕉风椰雨中成长,进而建构着与众不同的创作特色。黎紫书本名林宝玲,是近几年来马来西亚文坛中长得最漂亮的凤凰木之一,从事新闻工作长达10年,她的短篇小说多次获得花踪文学奖马华小说奖首奖,也是两届台湾《联合报》文学奖首奖得主。

作为华裔女作家,黎紫书的创作心态多元而开放,既包含着对华族命运的现实关怀,对民族融合情境的历史开掘;又有对创造多元文化格局中独异华文文化的不懈追求。在黎紫书作品中所关注的双重边缘意识、主体历史关怀、南洋乡土情结等与男作家呈现出一种共性。同时她又以女性独特的经验,细腻生动的感性体验和灵敏睿智切入生活的角度,致使她的创作在某种程度上变成当代马来华裔不可替代的记忆与命运的书写。

从黎紫书在台湾出版的两本短篇小说集《天国之门》和《山瘟》来看,她在不断尝试新题材,试验小说语言。《天国之门》作为黎紫书的第一本短篇小说合集,七篇小说中几乎有一半是以男性作为第一人称叙述。她的短篇小说,如《山瘟》、《州府纪略》写马共的故事,反映了马华近代历史。《推开阁楼之窗》呈现出被扼杀的女性绵绵不绝的生命感,阴森潮湿的意象像一头头在丛林中喘息的野兽,不堪的回忆及现状和不安分的欲望捆绑着,像霸道的蔓藤,紧紧缠住半掩半开的寂寥阁楼。因为成长在马来西亚,黎紫书在处理马来西亚题材时,隐蔽着有如南洋雨林一样蓬勃旺盛又自然随意的生命力,给人的感觉比较亲近,呈现出来的图景也不同。

马来西亚是一个多元种族的社会,种族的隔膜是无法冲破的。在黎紫书的近期小说中多了不少异族同胞,因为她始终认为生活在马来西亚的华裔不能把自己封锁在一个华

人的圈子里,而要看清楚居住的社会是一个怎样的社会,而不是想像中的社会,因此,在黎紫书的《初走》中,印族小孩拉祖成为了小说的主角之一。目前她正在收集资料,准备写第一部长篇小说,写马来西亚华人社会的历史变迁。

### 鞠药如、柏一

鞠药如作为马华文坛极富才气的女作家,她的小说《猫恋》、《泣犬》、《山查拉》都以一种“异数”的姿态出现在马华小说世界,引起了广泛的影响。这些小说写法上完全抛弃了传统技法,采取某种支离破碎的形式使小说的意义、情节、人物、叙事视角等都像密码一样难以破解,但小说的字里行间所渗透出的琐细、古朴、亲切的南洋乡野气息却突破现代小说技法的遮蔽,从而把贫贱、闭塞的生活所造成的人对自身命运的无法把握清晰的呈现出来,性别、种族等因素将逐渐淡化,人类命运及人生意义的各种问题,正清晰地呈现在女作家的创作视野之中。可以说鞠药如正是从沙捞越的乡土积淀出发来挑战马华小说的现实主义乡土传统。<sup>⑥</sup>

从戴小华到以黎紫书、鞠药如等为代表的新生代女作家,当代马华女性小说具有的南洋乡土意识已不同于传统的大陆乡土和台湾乡土了,它在发展中逐渐变得广阔而丰厚,在世界多元文化语境中传达出新生代作家的现代生命意识和深层文化体验。

在马华女作家的文本中,本土性与华族性的交融、话语的双声的构筑不仅表现在中国与外国的视角上,而且体现在语言的运用上。她们在多重文化背景下致力于民族话语的重建并对写作和释义进行孜孜不倦的探求,在异国语言的喧闹中以汉语从事创作,既是抵抗失语、失忆的努力,也是对母语、母体文化的依归。在马华女作家的文章中,常常看到中国话语的习惯与外国话语的结构,两套话语水乳交融在一起,使读者获得不同的享受。

柏一是一位具有强烈社会责任感和高度

社会良知的作家,对于华语一贯保持着字正音圆的高纯度,她的作品写的是华人社会生活,作品的文化之根系于华夏故土。

因为成长于马来西亚,黎紫书在语言和风格上可能缺少正统的训练,文学语言的运用,比较能随心所欲。虽然她写的是马华题材,但是养分都是来自大陆或台湾,在语言运用上显示出小说家的用心和创意,在某一种意义上她是在努力让这种文学形态同化了。现在的黎紫书大量地进行小说语言上的试验,她的文字特色十分鲜明,在她所营造的郁闷甚至于阴湿的氛围中,黏稠的意象和热带雨林的潮湿气候极其吻合。热带雨林般繁茂的生命气息弥漫在地道的南洋风情故事中,极具马来西亚的乡土色彩,她尝试着在格调、语言和题材上,建立新的马来西亚华文文学的特色。

以黎紫书为代表的新生代女作家,淡化了寓居海外的中国人的散聚心态,以个性化、多元化的创作姿态,走出了边缘人心态及文化转换中的角色困惑,尝试着以前瞻性眼光保存复杂多变的历史面影,重新审视南洋华人的本土文化心理。但是她们的创作才刚刚开始,如何进一步将本土性与华族性的联系交融于审美价值层面的开掘中,如何在建构居住国本土的文学传承机制中,日益扩大同海外华文主流社会的交流与对话,已成为新生代女作家需要面对的课题。

东南亚华文女作家不管是由大陆或台湾到异国,或是自幼在异国成长;不管她们自身有着怎样的流动性,或是其身份的变动不定的,“中国”的烙印仍是鲜明的,她们创作的选择总是与其独特的文化身份、社会处境、国家、民族等意识息息相关。正因为马华女作家既具有以性别和种族为基础的共识与身份认同,又因各自的差异性及流动性造成其身份变动不定等特点,从而无法将其纳入固有的类型之中,而这也正是马华女性文学的活力之所在。

### 独特的女性意识

女性主体位置的确立和独立意识的觉醒,不仅是对传统父权压制和性别秩序的抗衡与解构,也蕴含着女性对自身生命感觉的呼唤,对自身性别艺术天赋的珍重,和诗性力量的自信发挥。在马华女作家不断生长的创作中,对于“女性”问题的思考并未消解于“民族”、“国家”等不同的面向中,它仍然是女作家共同关注的一个焦点。写作对于马华女作家而言,不再只是渲泄个人情感或自我的言说和分辨,在某种程度上,写作是女作家独特女性意识的确认和自身精神价值的表达方式。

戴小华是一位非常活跃的社会活动家和女权主义者,她对于女性的自立自强非常关注。1988年,戴小华以九集电视文学剧本《沙城》一举成名,奠定了戴小华在马来西亚华人文坛的地位,体现了女性介入文学写作的历史性进步。1994年,戴小华创作了第一部长篇小说《悔不过今生》,表现了她对妇女问题的极大关注。小说中的美娥因对丈夫一再失望而潜心向佛,通过宗教的力量来摆脱尘世的苦难,并使心灵获得超脱与宁静,特别是获得人性的升华——宽容。小说中的另一位女性叶佳,因经受不住物质的诱惑,从一个涉世未深的纯朴的农村姑娘,成了破坏别人家庭的第三者,最后在朋友孙宜的鼓励帮助下,她终于自强自立起来,并且成为了国内时装界的名人,成为了一个在思想上和生活上完全独立的现代女性。小说正是通过叶佳从沉沦到再生的惨痛人生历程,告诉在社会蜕变其中的广大妇女:妇女唯有不依附男性,投身于社会中,走自强自立的道路,才能够找到自我和体现自身价值。此外,戴小华的社会评论集《毕竟有声胜无声》,是写给“蜕变中的妇女”的,她在书中探讨妇女的开始与再生,女性在家庭与社会中扮演的多重角色以及带来的矛盾与冲突,探讨女性与事业的关系,她鼓励女性积极进取,不断丰富知识,去开拓属于自己的新天地。与此同时,她也在生活中真正书写自己。大学期间,戴小华曾任电视节目主持人;后来,还在中华航空公司做了一年空中小姐;婚后的10年间,她虽在舒适的家庭中过着“少奶奶”

的优裕生活,生儿育女,相夫教子,却从未放弃学习,先后通过马来西亚大学校外课程进修英文、通过英国剑桥大学主办的密集课程学习莎士比亚及同时代的戏剧。“人生道路千回百折,妇女不忘吸收知识是有备无患。”丰富的人生阅历为她日后各方面的成功奠定了良好基础。

戴小华近乎完美地扮演着各种角色——生活中,她是一个合格的母亲、一个美丽的妻子、朋友们的知己;事业上,她是一个颇受读者和出版商拥戴的畅销书作家、马来西亚华人文坛的领导人。从1986年步入文坛至今,戴小华已有19本专著、28本编著相继问世。有些文章还被译成英、法、俄等多国文字在世界各地发行。1993年,戴小华当选为第三届海外华文女作家协会会长。1996年她担任马来西亚华文作家协会副会长之后,又在吉隆坡成功地举办了第一届马华文学国际研讨会。1998年,她荣任马来西亚华人文化协会总会长,作为女性当选,被称为是一种“创举”。戴小华的经历清晰地折射出对自己生存形态、生命质量思考与认识的进程。因此,对于文学,她没有将创作囿于个人情感的渲泄,而是努力从更深的角度把握文学创作的真正内涵,以敏锐的触觉关注广泛的社会生活,从而冷静客观地由纷乱的世相进入本质和沉思,尽情释放着一个女学人自省自强的情怀,因为想象力的张扬带来了非同寻常的审美效果。尽管马来西亚奉行伊斯兰教,但中国传统的伦理道德准则、宗教仪式及风俗习惯仍相当程度上在马华人圈中保存着。身为女性,“性别”也是一种共识与身份认同的基础,在男权传统力量仍然残存的文化境遇中,女性身份,仍有一个极为明确的群体认同存在。与此相应,马华女作家的创作也包含较多的传统文化意蕴,在她们的作品中,无论是对“乡土中国”的抒写,还是对所在国世态人生的刻画,抑或是对女性在家庭、社会中角色地位的思考,都可见到世代相传的华族文化的基因。

80年代以来,马华女作家也开始在全球



化的大背景下思考和追问“性别”、“民族”、“文化”等问题的复杂性,在不同民族文化的碰撞交融中,对传统文化进行自省,对女性在多重文化背景中的位置和形象进行更深入的思考。如孙爱玲《碧螺十里香》、戴小华《灰烬里的青春》和心宇《祝福》中对传统妇女观的反思和批判,都可见到传统文化的印记以及她们对民族文化的自省,对女性命运及地位的探索。在大多数马华女作家的作品中,女性,并不仅仅表现为本土男性中心主义的传统存在,而是将两性关系的矛盾冲突放置在多元文化撞击与融合之中。柏一的小说《烟绕一颗心》和《蛹期漫漫》是描写陆萍和获虹两位职业女性在各自的文化机构中遭遇非文化欺凌和在欺凌中成长起来的性格,她们是自尊、自爱、自强的女性形象。《荒唐不是梦》和《糖水酸柑汁》中的凌可盈和霞都是情海苦度的女子,它质问了在男女两性的爱情纠缠中,为什么受伤害受谴责的总是女性?但是由于作家过于关注事件及背景的描述,不同程度上丧失了对人生诗意的探索和把握。

### 朵拉

在马华女作家中,朵拉执著地通过作品不断强化“女性自主”的自我独立意识,关注于与现实同步的两性关系,对女性价值和人生意义的深度追问。朵拉对于女性命运的探讨是与爱情与婚姻紧密相连的,她的小说基本上是从日常家庭生活和爱情生活范围内取材,探寻现代女性的命运和价值观、爱情观。婚恋故事只是框架,由内而外地书写女性独特的经验、情绪和思考才是朵拉小说的实体。

追寻爱的本质一直在朵拉的意识深层潜伏着,她在爱情小说中濡濡的认识和体验,随着岁月的流逝和经验的积累而有一个极为清晰的变化轨迹。《问情》中的《变》与《惑》,写了女性走向婚姻生活前后的浪漫情怀和世俗变化。婚后的瑜华和绣方无论在思维和言行上,全都以丈夫为中心,在婚姻中迷失了自我;同样,艾加也在失去了“自我”

和独立的自主性中感到了深重的疑惑,这是现代女性真正的悲哀。这些女性形象是朵拉从身边的日常生活中对妇女的命运与地位产生的最初的觉醒意识。接下来创作的《单身女郎》和《十九场爱情演出》,作品中的女性逐渐走向自强,她们不再停留于对围城中自我的迷失感到担忧和困惑,多年的生活磨难使她们具有自己的独立思考和评判生活的标准,形成了一套自己的价值取向和生活方式。尤其是《十九场爱情演出》中的女性,具有了觉醒和走出困惑的实际行动。她用“旧梦不须记”来劝告和勉励自己,把多年不见的文凭从衣橱最上层找出来,拿烫斗仔细烫过,并开始注意报纸的征聘启事。这是一个有着自我独立意识和自强觉悟的新女性形象,在这个艺术形象中表明朵拉的创作在超越了《问情》后对妇女命运和爱情生活的新认识、新理解。对现代女性的自我独立意识的关注,一直弥漫、渗透在朵拉早期的和晚近的爱情小说里。

更为深刻的是,在追求并获得了独立人格后的现代女性身上,朵拉看到了她们所付出的极为沉重的人生代价:现代女性为了实现自身的理想和价值,她们在获得自我实现的机会的同时,可能失去甜蜜的爱情,失去温馨的家庭,或被迫以调侃、嘲讽或报复的方式来争得与男性同等的地位。朵拉这一类爱情小说从一个侧面反映出许多令人深思的现实问题,这也是朵拉从更深的角度来探讨女性的命运,从更高的层次来追寻真正的符合现代人道德规范的爱情内涵。《时间的错误》、《胜利者》就是这种社会文化语境下女性性别困惑和角色认同危机的生动写照:梁幸嘉为获取千载难逢的晋升总经理的机会而放弃怀孕,当她终于坐上总经理的位置,准备实行妻子的天职来为丈夫生儿育女的时候,却发现丈夫秦大可早已背叛了她,在外面与情人养下视为命根的儿子。生活的悖论便是这样产生了,尽管秦大可在事业上失败了,却是生活中的胜利者;梁幸嘉在获取事业上胜利的同时,面临的是生活中的失意,



而生活的苦果却只能由她独自含泪吞咽。到了《杀风景事》和《两种结局》里,朵拉对获取了独立人格的现代女性忽然有了逸出常理思路的描写。在《杀风景事》的结尾,朵拉创造了另外一种值得读者深思的现代女性的类型:大胆对男性进行报复的女强人。女强人的报复实际上是获取了独立人格的现代女性在生活挫折中的一种变态的自我保护。这同样是以另一种极端方式反衬出了现代女性追求自主独立时所付出的另一种人生代价。

消除性别偏见设想所引发的共生互补的视角,同样适用于在多元文化语境下将马华文文学置于汉语文学整体格局中加以思考。朵拉几乎在所有的篇章里,都率真大胆、毫不掩饰地写到女性与男性的矛盾,写到女性与社会的不协调。尤其是在一批描写家庭、爱情生活的微型小说里,常常通过精采的生活细节深刻地刻画出现代家庭无法避免的男女矛盾,如《掉在地毯上的杯子》、《茶杯》、《凋花》、《沟》等。朵拉写出现代女性追求独立人格之后所付出的沉重的人生代价,并且还意识到了隐藏在这种追求和代价背后的两性永恒对抗的生活规律,现实生活中的两性为什么处于永恒的对抗之中?在两性关系为什么只有要求与被要求的关系?在朵拉的爱情小说中真实地反映了这一点,这是朵拉的爱情小说的个性所在。

朵拉的生活面和感受面的确不宽,她的爱情小说题材也确实确实是取材于她的日常琐碎的家庭生活和她视野中的别人的生活,但是,对于爱情的思考,朵拉经历了从经验的积累、强烈情感的激发,到不断地挖掘及开拓,最后将个人情感升华为人类的普遍情感。因此,朵拉在爱情小说里发现和再现人类爱情生活的真相,传达出了两性对抗中包涵的社会内容,这使得她的爱情小说蕴涵了一种概括人生、概括社会的厚重题旨。

朵拉的丰富在于她善于用多种模式来传达对生活的理解和感悟,在风云际会的无边岁月里,随着经验的积累和思想的成熟,朵拉逐渐隐褪了早年那种对生活的激情和伤感,

开始以女性的宽容和体察,理解男性角色在现代生活中的重负和困境。于是,在朵拉的微型小说中出现了一批男性题材:在《明天坐电单车去上班》里,朵拉写了男青年李志坚爱情心理产生和破灭的过程;《石磨仔心》充分展示了男导游许仲强在妻子和母亲夹击中艰难而痛苦的生活境地;《酒》通过朋友的酒话,揭示了隐藏在酒话的背后男性对生活的失望与无奈。朵拉男性世界的描绘和男性情感的揭秘对朵拉的整体创作来说是一个十分难得的补充与丰富。作品的题旨更多了一种让人遗憾的历史感和沧桑感,为读者提供了更多的叙述信息和文本意蕴。朵拉的小说创作明显地经历了从人生理想化、抽象化到人生世俗化的过程。人生世俗化的微型小说能更真实地反映生活世态,更强烈地引发读者的阅读共鸣。

女性个人化写作强调个人内省经验,探索女性“自我”的世界,为我们揭示了女性在多重文化背景下矛盾复杂的情感空间,但是这种个人写作由于立足个人经验范围内的内心世界,因而也存在诸多局限和不足。

### 商晚筠

如果说朵拉习惯于从常人常事中品味女性,商晚筠则侧重于从常人异事中观照女性。商晚筠,祖籍广东普宁,1952年出生于马来西亚吉打州华玲小镇。1971年开始发表散文、诗歌,1972年开始小说创作。小说结集有《痴女阿莲》、《七色花水》、《跳蚤》等。商晚筠曾在华玲小镇生活,这样的背景培养了她的乡村思维与乡土情怀。尔后就读于台大外文系,不仅使她直接接触到大量外国文学文艺,在现代派大本营的熏染中,她的创作涂抹了沉重的现代派色彩。她就翩跹在极致的乡土情调与极致的现代笔法之间,灵动于两种鲜艳的色彩之间,旋出她对土地、生命、人生的思索。

对于女性之间的思考,《蝴蝶结》便是此两种极致的完美沁染。作品中的主人公——女记者从雨夜兼程是为了去和生母彻底地“

一笔勾销”，不料在车祸中身亡，但是作为幽灵的从从，依然继续着对成长中伤痛的漫长的追问。尽管从童年时期开始，养母就时常给从从系上的表征着女孩高贵、漂亮和代表着养母慈爱的蝴蝶结。突然有一天，从从知道了自己只不过是来自黑街的私生女，幸福的生活像肥皂泡一样轻易地破灭了。从从扯烂了像谎言一样欺骗了她的蝴蝶结，对养母欺骗和生母遗弃的仇恨的开始像毒蛇在她心灵爬行，不断吞噬着她对人间温情和母爱的感觉。母爱与虚伪，童真与羞辱，高贵与卑贱像蝴蝶与蛇的角斗，在每一次的争斗中往往以蛇的胜利告终。然而，蛇的攻击并没有给她快意，反而带来了女性生命的扭曲，最后她只有在死亡中才能回复蝴蝶结的高贵、纯洁：“扑翅奔忙，穿梭其间，分不清哪边才是真实可居的人世，终于停在穿越的中线，定为一只不动的蝴蝶结”。从从的归宿，成为了历史帷幕下处于文明实质中母女之间隐约的暗影。

实际上，强调女性意识不仅仅是回到女性相对封闭的内心世界，深广的现实生活和整体的哲学思考不应该是写作女性和女性写作的盲域，“女性内心独白”也可以成为开放式的更有力的对话，与历史对话，与变动不居的现实对话，在自身话语中与异文化对话，使作品有更充实，更有力的前景。

黎紫书笔下的女性形象：小爱、江九嫂，泼辣、任性、充满东方情调的神秘色彩。与商晚筠相比，在黎紫书的小说中，女人与女人的紧张关系更加明显：《蛆魔》对抗的母女关系、《把她写进小说里》江九嫂和萍婶的公开对质、《天国之门》亲生母亲和养母的冷僵关

系、《蛮荒真相》死者的母亲和“那女人”的对峙、《迷城》母亲和媳妇的冷淡关系，《微型黎紫书》中婆媳之间的恶劣关系就更多了，其中就有《阿爷的木瓜树》、《惩罚》、《两难》、《买春》、《这一生》等等。平铺直叙并缺乏艺术的提炼，使作品没有更深入地把握时代及历史的内涵。

## 结语

马华女性文学作为东南亚华文文学的一部分，既具有汉语文学共同的文脉及共同的表意方式，又富于自身的独特性所包蕴的多向度的活力。马华女性文学复杂兼容的创作意识，不仅丰富了东南亚华文文学的表意方式，也在极大层面上将被男性化书写遮蔽的、俗世人生的方方面面加以展示。马华女性文学中女性意识与女性形象的演进，是马华知识女性作为一个群体在时代的发展中由传统到现代身心体貌灵魂的变迁。

## 注释：

- (1) 宋民、张颐武：《风物长宜放眼量》，《文艺争鸣》1992年第4期，“汉语文学与中华文学专号”。
- (2) 朵拉：与时代共进步的新一代女作家[A]，当代东南亚华文文学多面观[C]，厦门：厦门大学出版社，1995。
- (3) 戴小华：谁说我不在乎：序[Z]吉隆坡：文雅出版社，1999。
- (4) 戴小华：《深情看世界》，石家庄：河北教育出版社，1996年，16页。
- (5) 林幸谦：《狂欢与破碎——原乡神话·我及其他》。
- (6) 张琴凤：《边缘处的历史记忆与本土认同——马华新生代作家创作初探》，海华文学之窗。

黄晓娟，广西民族学院教授，博士后。主要从事中国现当代文学、中国女性文学研究。



# 忠扬小说创作中的生命美学思想

本文从忠扬自身的阅历入手,分析其小说创作中体现出的生命美学思想。忠扬的小说中有他自身的影子,南洋、北国、香港几段不同性质的社会生活,荒谬的时代所留下的印痕,那个时代人的追寻、抗争、动摇、幻灭、挣扎、求存和奋斗。忠扬以一位资深的文学评论家的手笔写作,使其小说具备了充分的理性思索,从而传达出了自己的生命美学观:生命是一种韧性的存在,生命是一种执着的追寻,生命是一种诀别的选择。

(广西) 祝卓理

忠扬先生,曾经的南洋热血青年,50年代末开始文学创作活动,60年代北上投国,搁笔16年,70年代末移港定居,重返文坛。诚如东瑞先生所言:忠扬的生活经历不是一帆风顺的,他经历过南洋、北国、香港几段不同性质的社会生活,从他的小说中可以看到他生活的痕迹。命名为“黑色浪漫小说”系列的两部小说集《昨日梦华中》与《回首夕阳红》,分别收入了三个中篇小说:《捡来的日记》、《旅程》、《青春梦里人》和《逃》、《重逢在香港》、《天长地久》。六个中篇都以极其简洁的笔触、精练的结构和单人为主要的表现方式,在不长的篇幅里,浓缩了几十年时间的变迁、地域的转换以及人物的挣扎、追求……

荒谬的时代,艰辛的历程、生存的抗争、憧憬的幻灭、执着地前行……人生是一部书,读忠扬的小说,如同在读他所经历的丰富人生。忠扬以一位资深文学评论家的手笔写作,其小说具备了充分的理性思索。“忠扬的小说深刻、博大,产生美和力量,这种美和力量之产生,来源于作者自觉、深切地意识到自己和时代、人民那种血肉联系。”<sup>①</sup>无论是忠扬现实的阅历,还是呈现于读者面前的小说,都透露出一种深沉的生命美学意识:生命是残酷的,而人是坚韧的;生命是困惑的,而人是执着的;生命是莫测的,而人是可以选择的。

## 一、生命是一种韧性的存在

从宏观意义上说,生命对于人、动物、植物都是同等的,具有一般性、普遍性、整体性。但对于以独立的个体存在的人而言,生命又是特殊的、唯一的、可选择的。这源于人的自由自觉性。一旦整体的生命以黑色的姿态笼罩大地,人的自由自觉性受到压抑,作为个体的人,要么抗争,要么自欺,要么沉沦。在忠扬的小说中,人总是以一种韧性的抗争形象出现。

60年代忠扬离开新加坡到北京学习。在中国内陆,那是一段风雨如晦的岁月。忠扬说过:在“文革”时,他曾被莫须有地指为“反革命分子”,并且是被列入枪决名单的六十位华侨中的一个。足以见得特殊时期和社会对于个体生命的戕害。《旅程》中的主人公李天财便是在荒谬的时代被错误审判的人之一。带着“一腔热血和全部的青春奉献给国家的宏愿”离开南洋北归,然而命运却给李天财开了个天大的玩笑,他“因为‘海外关系’成了嫌疑分子”,“父亲是开‘的士’的”成为“出身剥削家庭”的理由,从岛国带来的单车、打字机以及高超的泳技,都成了他“伏罪的证据”。李天财被一种“发配式的‘调动’”驱赶“下乡锻炼”。对于时代和社会给他安排的“旅程”,李天财“绝不可能提出任何异议”,“只有服从的份儿”,他“二话没说”,很快就“打点行装完毕”。接过一封又一封决



定自己生死命运的调配密信；从F市至L城，到了平县后再去青山社，最终抵达目的地——偏僻、荒凉的岭村。在这样的旅程中，“不但青春无价地浪费，一腔热血也冷却得没有一丝温气。”李天财无条件的接受如同一只蒙上眼罩的驴子，听从主人的吆喝。如果说这是一种使个体生命不至于消逝而得以存在的韧性生存方式，那么面对残酷的现实、人情的冷漠，李天财默默地承受便是一种坚韧的抗争。

离开F市的那一年，来自西伯利亚的寒流“几乎封冻了大地上的山山水水”。自然界的严冬封冻了大地，政治上的严冬则封冻了人们的心灵：“没有人替他送行，也没有人因为他的离去而为之洒泪或挥手，也听不到半句的祝福或保重的话。人人明哲保身。”在荒谬的年代，几乎每个人都活在一种“非我”的状态中，即使偶尔个别的人发现周围的谬误，想改变它，非但是异想天开，就连灵魂最深处的那一丝灵光也要把它遮得严严实实。李天财这几年的生活便是如此。一次次的审查、检讨，朋友的疏离和误解，女友的无奈和离弃，人们的歧视和诬蔑……使得他“心冷如冰”，默默地做着分内的事；努力将“自己的热情冷却，将自己的爱与欲禁锢”，“甚至有时他还怀疑自己是否已经失去了行人道的能力”，活在一个寂寞、冷清、孤独的世界中。当人性中自然的本能遭到压抑，当生命中固有的灵性遭到贬低，活生生的个体如何延续那一缕生命之光呢？

生和死在李天财内心不时做着较量：当他“要用死来维护人生下来就应当拥有的权利和尊严”时，生的意志迫使他那种“足以致命的冲动化解和深藏”；“纵然忍辱偷生是卑微、可耻的，但孤注一掷般的死又能赢得什么荣誉呢？”心冷如冰并非心如死水，寂寞、冷清并非波澜不惊。生命的灵光一旦有自由的缝隙就会强劲地射出，哪怕是以九转十弯的扭曲形态出现。李天财“在离开F市的三天三夜里，暂时解下了几年来负荷在生命里的沉重枷锁”，于苦难中却能体味到一丝抚慰、

一息自由；对于类似黑乎乎的粗面条、油垢味极重的面糊汤以及两个冷馒头，他会觉得是最高享受。这次发配使李天财意识到，自己乐观好动的性格并没有因麻木而改变；面对憨厚的良牯，他发现了人性中的真诚和善良；淳朴勤劳的农家女儿清玉则真真切切地唤醒了他爱和情的欲望：“丰满的胸脯裹在嫌窄的粗布外套里，但仍遮不住其坚挺，李天财心里不觉微微一颤。”但无形的枷锁、莫测的未来，让他不得不清醒地控制了自己的渴求。

李天财的人生并没有随这次被流放旅程的结束而终止。它又将以何种姿态“迎接”李天财呢？他无从知晓，唯一懂得的是他还存在着。而人不死，灯不灭，生命的存在本身就是一种希望的昭示。李天财潜意识的欲望不是已经被唤醒了么？曾经毁灭的理想不也时时在心中萌动吗？生命固然残酷、固然困惑，但只要人存在就会有追求，即便这种追求是无意的、无奈的追寻。

## 二、生命是一种执着的追寻

现实世界原本是残缺的，而人却在有意无意间寻求一种补偿，渴求一个充盈的圆。作为一位怀有“深沉的关心人类命运的忧患意识和良知自觉”<sup>②</sup>的知识分子，忠扬就是在寻找一个填充现实残缺性的圆。“他的博大情怀和深沉思索，一直和时代、国家、人民的命运紧紧联系在一起”<sup>③</sup>，而他的小说则“印证了他的品格和情操”。<sup>④</sup>

《旅程》里的李天财在放逐的途中，从坐火车到搭汽车再换成骑单车，最后是徒步前行，落脚于荒野中的岭村；“从F市往西到L城，又往西到平县，现在又让他再往西到青山社；为什么一直迫他往西走呢？”李天财个人的思索代表着在迷惘时期和社会中一代人的思索。如果往西走是一条救赎之路，却为何越来越退化、越来越远离现代文明光照之地呢？“坪中建有一巨大的白色石雕像，座西面东，石像举臂指着前方，”李天财望向石雕所指的东方：“只见前面一片漆黑，几个豆点大



的灯光在北风中闪闪烁烁。”可见东方的前面“一片漆黑”也无异于西方的一片荒芜，而李天财的立足点何在呢？于其中他又扮演着一个什么样的角色呢？不管情愿不情愿，不管有意还是无意，李天财的行动从另一个侧面显示了他的追寻。人固然有求索的精神，但如果时代、社会把寻找出路的任务降临于个体的生命来担承，未免是件超负荷的事。“汽车在盘山公路上忽而左转，忽而右拐，吃力地喘着叫人心烦的声响，拼命地往高坡上爬，过了一山又一山，似乎没有尽头。”纵然山重水复无路可寻，也要前行；纵然有路可走却无尽头，也要脚步不停。恰如填海之精卫或推石之西西弗斯，正是在这样一种过程中，生命才显示出其执着的本真。

同样在阴霾弥漫的时代背景下，和《旅程》中的李天财不同的是，《青春梦里人》的女主人公姜楚萍更多地是对个人情感之路、生命复苏之路的追寻。为了实现崇高的理想，更是为了追随自己的恋人王少林，年少叛逆的姜楚萍背着家庭，也来到了北国。在科长、柳泉的美丽谎言和威胁利诱下，为了拯救被诬陷为“大右派”的恋人，姜楚萍交出了两人之间所有的往来书信，而这种举动恰恰成为王少林被流放荒漠二十年的直接原因。她成为被人利用的工具，成为陷害自己恋人的祸首，成为柳泉发泄兽欲的对象……一个时代的谬误在历史的长河中或许只是一丝小小的涟漪，而呈现在个人身上，则不可避免地成为生命中难以承受之重。姜楚萍在屈辱而又无奈中等待着，于自责、悔恨中寻找着，二十多年来在死神的手中挣扎着：“唯一的愿望，也是支持我活下去的力量，这就是要找到你，再见到你，将我所承受的一切不幸，以及我害你的一切罪过，清清楚楚，明明白白的向你透露。”然而谁能预测阴霾的天空一定会出现绚丽的彩虹，或者哪怕是一颗一闪而过的流星呢？所幸的是，当自然界和政治的气候都处于冬去春来的时节，姜楚萍在香港终于有了王少林的信息，并写信向他倾诉了一切，“在我内心里，真诚还没有完全绝灭，爱你的

心火，也没有完全熄灭”；所不幸的是，姜楚萍的原罪意识完全遮蔽了她对王少林的爱和情，“我深深地知道，我已经没有权利，没有资格，没有脸颜再一次对你说爱你这样的话。”更为不幸的是，姜楚萍的拒绝相见，使得与王少林近在咫尺却无异于二十多年的天壤之隔。

圆了唯一的心愿后，姜楚萍的生命并没有完结。为了赎回欠赌债的丈夫柳泉，她沦为了毒品贩子，但“我苟延的生命还需残喘”。这种本能的追寻意义何在？或许姜楚萍自己也不明白。“窗外的东方天际，已透出第一道曙光”，也许这是姜楚萍对于二十多年来那个麻木、堕落的自己，进行的一种诀别的选择吧。

### 三、生命是一种诀别的选择

人在脱离母体的那一刻，就进行着一个诀别的选择，因为从冲破子宫的瞬间起，人再也不可能重新回归子宫，由此开始，生命就一直处在这种诀别的选择中。忠扬的三篇爱情小说《青春梦里人》、《重逢在香港》和《天长地久》，都不同程度地展现了个体生命在时代挤压下的沉重抉择。

同样都是写“昔日爱情的甜蜜、欢乐”<sup>⑤</sup>，而在动荡不安的时期不得不“分手的无奈、悲苦”<sup>⑥</sup>。忠扬的小说“常在细腻的描绘中，流露关心社会、拥抱人生的动人情怀”<sup>⑦</sup>，“而他本人，也经历了各种感情”<sup>⑧</sup>。在风雨沧桑几十年的追寻或之后的重逢，回首昔日的抉择，爱情、理想、事业、声名……得也，失也？是也，非也？从《重逢在香港》中的黄志雄身上或许可以看出其演变的轨迹。

奋步追寻理想的召唤，黄志雄抛下对自己倾注全部真情的恋人葆琴，选择了离开新加坡北上。十五年后，葆琴专门赴港与其相见。两人谈及选择新加坡还是香港时，黄志雄答道：“我根本没得选择。但如果有选择的余地，我还是选择香港。”十五年来，背井离乡的苦楚，坎坷不幸的命运，“当一个人处于生命难以自保的境地时”，他根本不可能做

出超越求生本能的事情。黄志雄明白不是他不怀念故土旧友，而是当初的离国北上分明是一种诀别。每一次的选择，都是唯一的一次，或者也是最后的一次，从此决定人的一生，再也不可能回首重来：“也许有可能让你走了大半辈子，原来只不过是原地绕圈子。这时，你纵想从头再起步，而青春已经逝去，生命的原动力早已失去了他的冲动。”即使重返赤道岛国，他的心又怎能将其所经历的非人苦难埋葬而复归年轻时的狂热、豪情呢？黄志雄“原是像一条蛟龙般地奔腾、飞跃在故乡雷雨交加的长空中，为了捕捉一颗掠空而过、耀眼夺目、色彩斑斓的流星，他竟跌落在冷荒凄清的旷野，变成一只任人拨弄、揶揄的小虫”。如果说黄志雄的离国北上是他个人做的第一次诀别，那么从龙到虫的退变，则是风云变幻的时代压迫他所做的第二次诀别，失去了龙的“苍劲、生气勃勃”，成了“无为的苟且”的虫。面对葆琴幽怨的质询，黄志雄仍不曾放弃他最初的追求：“这是一个时代的潮流，我们也许都是时代的牺牲品，如果说是时代欺骗了我们，那也不一定恰当……决不能把过去的一切都否定了”，但是他也不得不承认：“我们给自己造成了不幸、痛苦和终身的遗憾。”黄志雄如此执着的追求可以使他摆脱虫的“无奈的乞存”，但岁月的流逝，眼前的困惑和迷茫，他纵然可以“将脱落的鳞片重新缀回身上”，但却不可能“寻回脚趾上失去的利爪和那一双灼灼的慧眼”——他再也不可能变回昔日的那条龙。

这种诀别的选择在葆琴身上也得到了充分的体现。黄志雄对她若即若离的爱意，无情的出走，僵硬的公式化来信以及后来的音断书绝，使得葆琴负气嫁给了自己根本就不爱的牛义仔。当发现牛义仔在外花天酒地时，她义无反顾地选择了离异：“复合？好笑，就是他有意复合，我也不干。要复合我就不会同他分手，既分了手，我就坚决不跟他复合。”

葆琴与黄志雄的遭遇和创伤尽管不同，但类似的抉择、相似的感受，使这对昔日的恋人彼此都能理解对方的伤痛。或许每一次选择都是痛苦的，每一次诀别都是要付出代价的。为此，黄志雄失去了龙的利爪和慧眼，而葆琴则背负着感情和生活的重担熬过了十年。

生存还是毁灭，追寻还是滞留，抗争还是堕落，在另外三篇小说中也有各自的表现。

《捡来的日记》写内地来港谋生的洪夫妇，在琐屑的日常生活和频繁、无意义的争吵中，显示出人的生存困境。《逃》写“我”为躲避“犬眼”的追踪而东躲西藏，最终仍未能逃出残酷的牢笼，于紧张、恐惧中挖掘人心的疑惑、诡谲和前路的变幻莫测。《天长地久》与《重逢在香江》同而不同，蓝涛年轻时的激流勇进，三十年后与芷梅的相逢，仍不改其强劲、坚定的气度，透露出生命的乐观和豁达。

“时代的谬误是某一种树根，它伸出了丑恶的枝叶，结出种种不同的苦果，而这些苦果都是同根生的。”<sup>(1)</sup>《昨日梦华中》与《回首夕阳红》中所采集的几只苦果，是忠扬几十年后回首往日，重新捡起的。作为“已逝时代的葬词，病态人生的咒语”<sup>(2)</sup>，它带有一种“黝黝的黑”、“灰灰的暗”，而忠扬自己的人生旅程和书中的人物在某种意义上却都闪烁着生命的灿烂光芒。他“真挚、关心人、关心时局”<sup>(3)</sup>，从“他们那一代人的追寻、抗争、动摇、幻灭、挣扎、求存和奋斗”<sup>(4)</sup>中，忠扬传达出了自己的生命美学观：生命是一种韧性的存在，生命是一种执着的追寻，生命是一种诀别的选择。

(1)(2)(3)(4)(8)(11) 东瑞《读〈昨日梦华中〉》，载《昨日梦华中》，忠扬著，获益出版事业有限公司出版，1992年5月。

(5)(6)(7) 周文彬《回首夕阳红·序言》，载《回首夕阳红》，忠扬著，获益出版事业有限公司出版，1997年3月。

(9) 夏易《昨日梦华中·序言》，载《昨日梦华中》，忠扬著，获益出版事业有限公司出版，1992年5月。

(10)(12) 忠扬《回首夕阳红·后记》，载《回首夕阳红》，忠扬著，获益出版事业有限公司出版，1997年3月。

# 琐碎的凝重: “自反性”本土书写 ——论希尼尔的本土事件/视界

(中国) 朱崇科

“文坛健将”<sup>①</sup>希尼尔无疑是新华文艺界上别致的存在。他朴素而不招摇,但其不可模仿的写作的“孤岛属性”却往往令人眼前一亮,乃至惊喜连连。但在我看来,其值得关注的特色还在于他数十年来执著于新加坡本土(小说中往往以“浮城”代指),却彰显出强烈反思自我的主体意识,甚至力图以小见大,将意义呈现指向了人类社会走向现代化的共同困境,其野心不可谓不大焉。

1957年出生于新加坡加冷河畔、原名谢惠平的希尼尔著作甚丰(除选集外,皆在新出版),主要有诗集《绑架岁月》(七洋出版社,1989)、小说集《生命里难以承受的重》(潮州八邑会馆,1992)、《认真面具》(莱佛士书社SNP,1999)、诗集《轻信莫疑》(新加坡作家协会,2001)和《希尼尔微型小说》(玲子传媒,2004)。论者往往指出希尼尔对本土的热情关注,如《绑架岁月》“充满本乡本土的执著,汇流对历史的追念与土地的沉思。这位根源于加冷河畔的新华诗人,触觉敏锐、诗心灵巧,许多人认为微不足道,或甘于麻木的社会现象,在他的眼中都是畸型的痕迹,都能入诗与升华。”<sup>②</sup>

同时,希尼尔也是一个勇于创新、不断实验的文体自觉者,他其实是少数能够清醒地意识到问题推进和革命的作者,甚至颇具代表性。这只要稍微留意一下作者在后记中的自述便可清楚感知到。有论者为此指出,“希

尼尔在力图不断超越自己,追求着厚重的历史感和精深的艺术境界,如果对他的创作进行同步跟踪研究,也许将会使我们更清晰地把握新加坡新生代创作的希望所在。”<sup>③</sup>

需要指出的是,尽管希尼尔书写的重点往往与本土纠缠不清,但是,我们不能因此忽略或抹杀了他对其他主题的努力/尝试,这一点或许在其诗集中表现尤甚。《绑架岁月》中反倒更可以看出希尼尔书写对象的广泛,全书中卷二“玻璃垫下的日子”其实更多是围绕诗人的爱情,或清纯素朴、或悒郁沉重、或香艳富丽、或朴实无华;卷三“历史的狡黠”则是以新闻诗的形式凸现作者的国际视野:从中东到越战,从两伊战争到孟加拉国内的混乱局势,从中日关系到柬埔寨的努力,甚至还有印度甘地夫人等。而到了《轻信莫疑》中,这种主题关注的广泛性一如既往,虽然本土的比重已经逐步加大:辑三“末世思维”中仍然更多是对新加坡之外的国际事务的热心关注,在在凸显了诗人放眼世界、关注苦难的诗心;而辑四“行吟‘俳’徊”中却也表达了诗人对中国各地文化古迹的垂悼、幽思以及日本等的反思。当然同时对自我的考问才是背后的要义。

然而,在我看来,我们更应该深思的是,希尼尔以怎样的方式呈现本土事件?又怎样借此凸现自己的本土视界?

希尼尔曾经部分透露出他书写的可能功



用——记录等，“现实中的故事仅仅是一系列未完成的情节在等待延续，群众是制造事件的原创者；在物换星移的过程中，‘现实’已转换成‘历史’，为了防止过度的时空健忘、及心灵上的无限麻木，微型小说往往是记录这些片段的最佳工具。”（《生命里难以承受的重》，页187）吴耀宗也指出，其本土关注与其职业病密切相关，“他热衷于把探时事脉动，关注岛国的热门话题，从中探讨被刻意扭曲和破坏的生存空间。然而这样的书写，与其说是主动发自内心的一种怜悯情怀的表现，毋宁说是出于品质管理的职业病，以其惯性的高度警觉和锐利目光去审视、勘察现实的结果”。<sup>④</sup>但在我看来，或许更耐人寻味的是，希尼尔其实是一个社会走向现代化过程的民间质检员，当然他监控的主要是新加坡。

本文标题所言的“自反性本土书写”其实是对希尼尔有效监控新加坡现代化过程的一个归纳。所谓自反性，其实有其丰富内涵和争议性。它源于“自反性现代化”（reflective modernization）这个概念，在贝克（Ulrich Beck）那里，自反性现代化“意味着由另一种现代性对工业社会形态首先进行抽离、接着进行重新嵌合”。当然贝克主要是从政治学的角度重新思考现代社会发展的这一阶段。<sup>⑤</sup>

然而拉什（Scott Lash）则认为自反性则有两个答案，“首先是结构性自反性（structural reflectivity），在这种自反性中，从社会结构中解放出来的能动作用反作用于这种结构的‘规则’和‘资源’，反作用于能动作用的社会存在条件。其次是自我自反性（self-reflectivity），在这种自反性中，能动作用反作用于其自身。”<sup>⑥</sup>

本文所言的“自反性本土书写”毋宁更是一种精神层次的挪用，它主要是对希尼尔体察并反思新加坡现代化过程的一种形象和概括总结。希尼尔本身生于斯、长于斯，却能够凭借本土事件来实现他对新加坡走向现代化、国际化中某些操作的“自反”和批评。这种批判不仅仅指向了新与旧的二元对立思维、体制结构的机械僵化操作，也指向了对个体的

钳制与束缚，当然也包含了后者对限制的突破性努力。为此，本文的主体也分为三个层面：1. 厚重的细节：解/构传统与“后传统”的省思；2. 荒诞的合理：结构/体制自反性；3. 愤怒的顺从：自我自反性。

## 一、厚重的细节：解/构传统与“后传统”的省思

通读希尼尔的作品，我们可以发觉他往往是从大处着眼、小处入手，在方寸之间和貌似无趣的题材中找寻更加广阔的叙述空间和意义阐发，尤其值得关注的是，作为一个和新加坡的立国、成长、走向现代化/国际化等过程密切相关的感受者和参与者，希尼尔表现出一种独特的本土视界和人文关怀。他曾经指出，“我们拥有第一远瞻的艺术抱负（复兴文艺），第一荒芜的文学园地（以经济效益的方程式推算）、第一繁忙的艺术码头（每年有定期的舶来展）。只惜，这些都不像是影响或引导一个人文心态与心境的主要因素。”（《轻信莫疑》，页160-161）这固然凸现了他对新加坡整体人文环境贫瘠、眼高手低和缺乏创造的忧心和关注。而更加值得注意的是，他对于经济转型时新加坡新与旧传统等的本土脉络波动的别致反思。

1. 破除二元对立：义利与新旧等的文化考量。新加坡在自然资源匮乏、异族国家虎视眈眈的现实情境下，能够自力更生，而且在经济上跨入了发达国家的行列，的确是个奇迹。然而，同时我们必须看到，在文化建设上，新加坡则远远落后于其经济的腾飞，往往不过是通过频繁引入过客式的表演达至差强人意的效果。更为可悲的是，当经济动物以同样的思维、标准和视野去进行文化的建构时，其急功近利、肤浅短视等弊病则赫然呈现，不仅不能创造新的文化，而且吊诡的将原本博大精深的中华文化搞得肤浅化和更具表演性。希尼尔显然对此有清醒的认知，“后辈处理了经济效益的劣势后，文化上的把握，往往面临一种类似死而复生的处境。时至今日，母族文化的继承来到了一个临界点：生活在浮岛的

后裔依然是精于衡量与使舵的经济族群，关于本族文化/文学的掌握及关怀，那是一场非常耗神及不符时宜的讨论；过去对母族文化的坚守，导致海洋属性的孤岛性格有了实例的佐证，或是作为漂移到另一个国度的堂皇藉口。”（《希尼尔微型小说》页141）

现代化和现代性的演进有其各个层面的进路，经济、政治、社会、文化等等，新加坡在走向现代化的过程中，经济考量长期以来被赋予了压倒一切的地位和身份。比较而言，文化等方面则往往属于可以牺牲的层面。破旧立新、去旧迎新往往是二元对立思维下理所当然的价值选择。个体欲望得到了很丰富的强调和挖掘，而传统社会中的一些美德等往往也因此被扭曲和变形。叶维廉曾经指出，“中国人是苦难的，他们恒常在两种文化的夹缝里，在不同的错位空间、风景、梦的夹缝里伤失穿行，承受身体的、精神的、语言的转位放逐之痛。”<sup>⑦</sup>而处于急剧转型期的新加坡当然感触尤深，不过，吊诡的是，某些根的失落和文化撞击、错位感等很多也是某些华人主动放弃导致的后果，而不见得只是因了外部环境的逼迫。<sup>⑧</sup>

希尼尔在他的一首诗《土地印象》中就表达了他对盲目大刀阔斧、喜新厌旧文化品位的迷惘和忧思，“竟然，我迷失了方向/在这熟悉的土地”“也许，呵，也许有人/把来时路/一不小心/给涂掉了”。而《石狮赋》则形象地以不同时代石狮的遭遇来显出历史的重量以及分量远远比不上经济的侧重。“那年，你是独立桥头/所有镁光灯的焦点/你是加冷河上，唯一的标志//唉呵今日，抢尽风头的/是另一处河口，那傲然的鱼尾狮”。同样值得反思的是，新一代在现代化的熏陶中的相对单一价值取向，《酬神戏》中对上一代成年人原本是神圣、祈福和“狂欢”的日子，到了新一代那里，“酬神日又来了/路过戏棚前/孩子们拉拉扯扯/总吵着要去肯德基”。

前述希尼尔擅长以细节表现深意，《地方戏》则是代表之一。单纯看诗作内容，无非是谈项羽的无奈落败，“当年率领军马百万/如

今只落得/江边，亭长一人”。而实际上，这恰恰是戏文世界、历史世界和现实世界的三重合体<sup>⑨</sup>：西楚霸王的败落，既昭示了他自身的命运，历史的定数，也暗合了地方戏“仅得观众一名”的没落，同时它又隐喻了传统在现代化进程中的左冲右突后的彷徨与失落。

小说中更丰富的凸显了希尼尔对当世新加坡的把脉。《五香腐乳》、《远航的感觉》、《让我们一起除去老祖宗》则批评效率、经济物质利益等对亲情/孝心的蚕食；《光明前书》中则着眼于小辈重色轻“父”，伦理道德因此可弃；《俑之生》中，令人啼笑皆非却心痛不已的是，特别富有历史厚重感的秦国兵马俑到了文化贫血的新加坡就成了“泰国马桶”；《咖啡小传》中本土咖啡和麦当劳等外国快餐店的较力则同样彰显出新对旧的排挤和传统在新加坡的节节败退；《宝剑生锈》一文中其实生锈的原本就不只是用来演歌仔戏的经过电镀不会生锈的宝剑，而是被遗弃的中华文化。希尼尔同时也通过上一代人的固执和落魄来反映和质疑现代化的问题：《让我回到老地方》与其说是一种怀旧情结，倒不如说是老人对营养不良的现代新加坡的主动拒斥，他宁愿回老人院；《布拉岗马地》反映出同样的情怀，貌似偏僻落后的小地方往往是个体和集体记忆的丰富承载，而现代化后的都市不过是面目全非的后现代模制品。

所以王润华指出，“读希尼尔的诗，由于作品都是根植于新加坡的土地与文化传统上，我处处都感觉到被连根拔起的悲痛，被连根拔起后之恐惧感”（《绑架岁月》页2），而从小说中“则更能看出作者如何完整、有深度的去表现新加坡土地的变迁，历史文化传统的考验，以及广大人民的内心困境。他从乡土出发，其最后意义还是世界性的。”（《生命中难以承受的重？《华人传统》被英文老师没收以后》页10）

希尼尔的创作在早期显得拙朴、稚嫩，但真切情意往往浸染文本；在1989年后则擅长于操练各种叙事策略，五彩纷呈以至令人眼花缭乱。但是，其手法和基调的改变并没有更换

和遮蔽其热切关注、反思新加坡的内核。

当传统被作为一种对立面逐步驱逐和淡化的时候,新加坡的现代化似乎忘记了弘扬现代性时,在历史发展的大部分时间内重建新传统的巨大功用,所以吉登斯就一针见血指出,“最为重要的是,如果说‘现代’只意味着‘西方’,那么传统在现代性中的持续的影响力仍然未被了解”。<sup>(10)</sup>希尼尔则以他的文本论证了这一点。从推倒可以灌注历史记忆的旧建筑到颇具后殖民色彩的地域、个人重新命名(往往是洋名)(《青青厝边》),从对逐渐被遗忘了的历史故地、风俗等的重新凭吊(《轻信莫疑》辑二世纪情怀),到对新兴事物的(《醋蛋之约》)等的独特鞭挞与解构,希尼尔的忧思可谓细致深广:他从“多方面反映新加坡社会文化的历史变迁,以及由这一变迁所带来的现代人的心理振荡和内在矛盾,立足于传统人文精神的批判立场,来揭示现代化过程中深刻的历史性悖谬”。<sup>(11)</sup>

希尼尔绝非一味沉迷于传统中仿若哀号的寒号鸟,他同样也推陈出新,将视阈延伸到新的领域中来。小说《或者龙族》其实表达了作者对一帮追风逐潮又无所事事的青年的忧心:他们拒绝一切可能(自力更生)的正当职业或未来,最后变成了“无可救药”;《阿爸,给您买辆车!》乍开始还以为是兄弟几个显孝心要给父亲买部小车,后来才发现父亲其实早已身处黄泉,而生前根本就不可能考获驾照的他居然吊诡的替驾车闯祸的四子顶罪,买车只是死后的遥祭而已。《例会会面》中反映的是社会中离婚/再婚所导致的同父异母或同母异父现象中,父母与之前的孩子见面的情况。作者在此不仅仅嘲讽了整体社会的西化和无聊,同时也表达出对年轻一代的急功近利的忧思:两个孩子的对话中,见面中的实在“收获”才最重要。

个体的问题令人忧心,而集体、社会或国家的问题同样不容乐观。《我来到了马尼拉》以书信体的形式相当荒诞的发现了马尼拉的“新加坡文化街”,无论是女佣代理处(当年新加坡人的祖母辈是替驻扎的红毛英军做女佣

的),还是酷刑展览间(日军当年虐待菲律宾人,而新加坡以之虐待女佣),作者认为或许以后“浮城”的孩子不妨到马尼拉作另类寻根。这篇小说不仅仅批判了新加坡本土缺乏自身文化,枯瘠贫乏,却又同时鞭挞了即使是现有的文化也乏善可陈、变态荒谬。而《关于测量薯条长度的几种方法》在貌似繁复芜杂题目的背后,其解决答案仍然需要从文学院获得,作者同样抒发了对文化、传统、历史等的补偿性强调。

综上所述,新加坡在走向现代化的过程中,由于强势政府的干预、对经济的过于强调,而导致其中出现许多不尽如人意的缺陷。整体上,对文化、传统的漠视与摒弃,对新文化传统创造的缺乏高瞻远瞩的眼光和实践,都会让人觉得新加坡的崛起更多是流于暴富层面,希尼尔像一个擅长望闻问切的中医,看出了新加坡的虚火旺盛和内在文化虚弱。比如《黑伯乐》中,现代的新加坡华人已经彻底丧失了种种传统,最后能够识得水墨画高手真货的居然是一位印度人!尽管这个嘲讽并不那么彻底,因为这个印度人也同样可能是新加坡人,但是,个中的吊诡和希尼尔的良苦用心在在可见。

2. 历史回望:残缺的本土文化认同。从民族-国家意义上说,一个现代国家需要通过种种手段形塑国民对国家的种种认同<sup>(12)</sup>,而文化认同自然也是其中一个至关重要的向度。因为很多时候,文化认同往往是国民效忠的精神支柱和凝聚力的重要源头。

表面上看,新加坡是一个多元文化的国家,不过,严格说来,它似乎更应该是多元种族的单一国家。它也更像是吉登斯所言的“后传统社会”,“它与生俱来地一直在全球化,但它也反映了全球化过程的加剧。在后传统秩序中,文化多元主义无论牵涉到延续下来的传统还是牵涉到创造的传统,它已不能再以嵌入权力(embedded Power)的分散型中心的形式出现了……随着现代性的出现,特别是随着全球化过程的加深……传统必须以业已提到过的方式来解释或‘证明’其自身。”<sup>(13)</sup>



新加坡是一个年轻的移民国家，塑造国家和文化认同不仅仅是必须，也应该是亟需，否则在全球化的狂风暴雨中往往会迷失自己甚至会错乱。而牢记、缅怀和省思本土的历史无疑是个中良策。惜乎，历史在这里总是让位于遗忘和现实考量。在希尼尔的诗歌中，也表现出细腻的关怀。《路过纪念碑》写道，“而大屠杀与足球赛/蕃薯叶和麦当劳/都只是熟悉的名词”，现实的生存与历史的沉重就这样被并置，而历史也这样如此微不足道；《塔缘》中作者似乎对健忘、庸俗的人们相当愤慨，它甚至发出了“想想当年，那烈士/也渴望有把重机枪/朝这沦落的岁月/追击”。《读烈士》中也批判了世人对流行风景（鱼尾狮）的蜂从而缺乏必要的史感与意识，哪怕对矗立的烈士碑也毫无兴趣，或者读后也不知所云。

耐人寻味的是，希尼尔对日本侵略的历史似乎情有独钟，甚至他的几篇获奖小说也纷纷与此有关。《退刀记》中当日本制造的小刀非常流行时，一位老太太却坚决退刀，因为由于是“日本制造”，她想到了南京大屠杀的屠刀——当人们得意于今天的潮流时，只有具有历史感的老人有点过敏地记得沉重的耻辱史；《横田少佐》作为1987年新加坡微型小说比赛的获奖作品同样意味深长，它将历史的真相置于事件参与人后代的相遇中进行比照，日本人的篡改历史和本土的受害事实也因此一目了然。但有趣的尚在结尾，作为受害人的两个小侄急着用车，因为晚上有日本歌手西城秀树的演唱会；《野宴》中作者由普通的野宴提醒日本人当年的8年侵略神州也是一场不该遗忘的野宴；得奖小说《认真面具》同样也鞭挞了屠杀者轻描淡写对于受害者而言血迹累累的伤痛史的虚伪——重述历史的侵略者其面具可能是认真的，但是却无法掩盖历史真相。

不难看出，希尼尔对日本侵略题材的热心关注，一方面当然是源于对历史真相的敬重和对苦难与屈辱的铭记，更关键的是，它也揭示了新加坡在罔顾这种历史后的思想虚空，年轻人只知道哈日、追求物欲的满足，而从未

获得历史上敌人对自己的屈辱记忆和真相，拥有自己的主体意识和文化认同。而《金花》这篇小说则从本土认同匮乏后的虚空这一层面道出了新加坡文化认同的可能危机：从金花到珍妮花的转变更多凸现了物欲、工具性的探求而非文化特质的内在更换。《鸡肉物语》中前辈们艰难的奋斗神话与饥饿历史，到了小字辈小彼得那里就变成了无法传承与沟通的过去，他的一句“哎呀！怎么又是鸡肉！”则轻而易举的解构了艰难、沉重和丰盈的历史而化为口欲。

需要指出的是，对历史的回顾和反思并非希尼尔作为民族主义者的论证和确认，而更多是他对历史真相的尊敬，他不愿意成了经济动物的人们成为与当年侵略者及其后代一起抹杀历史的帮凶与推动者；更为关键的是，他其实不想后代为此轻易为他国的文化物质性占领而成为附庸。《异质伤口》表面上看和日本女友分手的他似乎过于偏执，但实际上却是对于流行和忏悔匮乏的一种激烈抵抗，因为事实上经济至上和历史健忘的现象可谓铺天盖地，“良久，拿起报纸，翻阅，翻阅。翻了好几版，都是一大版的SONY，不见SORRY……”《其实你不懂我的伤》中本地某大学生只知“西城秀树”而不知海部俊树，所以希尼尔称之为历史的伤口——不明就里，认贼作父和有奶便是娘。

当然，在他对历史真相的揭示中，显然也呈现了他对历史注释中的权力/话语的揭示。《我们决定重建余阁》则勾画出有关执政者的机会主义嘴脸和自己永不言错的虚伪，历史的诠释权往往掌握在他们手中，任其打扮、粉刷，而真相却混淆不清，甚至连余东璇——历史的亲历者也不断的摇首。

3. 生态平衡：拔除乡土记忆。现代化的过程同时也是对固有家园和自然进行破除和改造的过程，但遗憾的是，这同时也可能是破除乡土记忆的过程，对新加坡固有的土地感也因此被淡化和冲散、无所归依。诗集《绑架岁月》就有不少类似描绘：《北后港》中甘蔗和椰林被连根拔起；到了《雾榜鹅》中，甚至连

耶稣也被迫出走,“独留十字/刺向天空”。或许令人怦然心动的是《蕉泪》,铲泥机铲除了甘蔗,斩草除根,而作者却和它们在熟食中心不期而遇,为此作者感受到了它们的拟人化的漠视和怨恨,“绞压机旁/你用扭曲的脸色/冷冷/看我”。

在《轻信莫疑》中作者同样表达出并深化了对生态环境遭破坏让位于人工的现代性的质疑。《处变鸟不惊》中诉说的不仅仅是被践踏的自然生态环境,其实也影射了人文环境和政治环境的恶劣;《二十世纪末一只蜻蜓的心事变奏》则彰显出类似的关心和焦虑(ANXIOUS),然而构思更加精巧;而《铲泥机的野宴及其他》则反映出人工对自然的破坏与侵蚀,让人更符合规范和适应限制,“小框,让你向外探望/流云,飞鸟。或者/叹息”。

小说中的生态书写则体现出更丰富的指向与张力。《生命里难以承受的重》则是控诉了人为控制和对自然本身规律的亵渎的无孔不入——象,作为自然的子民却被视为偷渡者。《园の物语——自从来了一对熊猫后》写一对熊猫来临后,其他动物的不同态度。作者其实借此反映出不同种类和阶层的生命诉求,内中掺杂了文化历史和现实的后现代拼贴;《浮城六记》似乎更具野心,它不仅仅写了生态问题,更可贵的是,它还指出了不同动物背后的深层象征内涵,如狮的双重性格、虎所影射的政府的扯皮、鱼生存的环境压力、象则反映出人类的无聊抑或无情等。《所谓苍鹭,在水何方》其实更多是通过旁观者的视角呈现出苍鹭生存的困难,而背后倒是人类各界的不同丑恶面目。

或许值得反思的是,遭破坏的生态如何向人类反扑?《如何计划一次报复行动》则反过来以拟人的手法表达了受伤害的老鼠联合蟑螂、人类稽查员(腐败分子?)对鸡摊小贩的报复,这种混杂了人兽生物链的生存怪现象值得深思。《关于鼠族聚居吊桥小贩中心的几点澄清》则是老鼠对新闻报道“失实”的游戏与调侃,嬉笑怒骂之中其实包含了对人类丧失传统美德、年轻一代堕落等的鄙视。

希尼尔以作家的身份监察了新加坡现代化的对文化传统、历史和生态等的短视行径,他也以相当娴熟的叙事策略实现了这一点,比如《认真面具》中辑三的“新闻小小说”的实验也体现了他的既本土又国际化的视野以及对许多荒诞、专制、怪异的独特批判。从此意义上说,我们很难用什么流派或主义来固化他,而很多时候,其实他的叙事本身也反映了他对这种现代化恶果的纪录、批判和默默抵抗,所以对他“不能单纯归类于现实主义或现代主义,而反映出多元文学因素的交汇。他们追随世界文化的潮流,但又自觉于某些层面上力图用艺术抵御抗衡、消解分化现代物质社会的压迫。”<sup>[14]</sup>

## 二、荒诞的贺礼:结构/体制的自反性批评

拉什指出,“文化形态或正在亲身体验的个人的美学自反性不是概念性的而是摹拟性的。只要它的摹拟性作用于日常生活经验,它便具有自反性;只有当它的摹拟参照点是商品、官僚体制或是具体化的生活形态的‘系统’时,它才能具有批评性。”<sup>[15]</sup>我们不妨考察一下希尼尔对结构/体制自反性的“批评性”表现。阅读希尼尔,我们可以发现,希尼尔对结构/体制的自反性批评<sup>[16]</sup>主要集中在两方面:1. 政治体制等;2. 语言政治。以下分述之。

1. 批评政治体制。希尼尔批评结构的缺陷时往往是隐讳的、具体的或者是曲折的。比如哪怕是批评体制的粗暴,他也别出心裁。《曾经》中批评有关部门对大中华以外第一所华文大学——南洋大学的粗暴关闭时,他借重的是个体——祖母的巨大伤害“历经风雨,心中的城/几乎拆塌,几乎让您/失去,这一生中/唯一美丽的回忆”。小说《移民》中那只嚣张的铲平岳父宁静墓园的推土机却也隐喻了政府的粗暴强权形象;《我等到鱼儿也死了》当然首先嘲讽的是对文化冷漠无知的新加坡人,但小说中也不乏对体制的抨击——一个到自己年轻时谋生的河里钓鱼的举动最担心的却是无孔不入的粗暴法令,是“劳改?还是

严惩、重罚或者鞭打？或者多项兼施？”这无疑体现出体制对个体人非常细微又严密的压制和监控。

诗《伤心海岸》貌似写挤在箱网的鱼体质孱弱，极易死亡，其实矛头指向的却是无穷无尽的压制（以及由此引起的人与人之间的勾心斗角、尔虞我诈），弱者只有死路一条，最后“（日落之前/滩上的异类与死鱼/全被清除）”。无论异己还是弱者都被彻底消灭或人间蒸发。

小说《大家学潮语》也有对政府反复无常政策的戏谑，小说中的舅舅语言上是个“四不像”，“制度交替的过渡怪物”，他的一如鱼尾狮的尴尬与混杂恰恰嘲讽了政府的机会主义特质。

1990年代以后的希尼尔的此类主题也呈现出相当新奇的风格，体现出比较新颖和繁复的叙事风格。《我们本来是要打劫银行的！》如果一本正经的进行解读的话，那固然也是对饥饿的一种本能反应/反抗。然而作者却又吊诡的为这帮“劫匪”加上出师的名分，打抢一个反政府的奸商，应是替天行道、为民除害。但无意中透露出对体制的不满和调侃。如人所论，“物质贫困不但表现在缺乏获取物质报偿的途径，对贫困者而言，也表现在他人所享有的自律能力也会破灭。”<sup>〔17〕</sup>从此意义上讲，打抢似乎是对体制的冲击。但实际上，这篇小说却颇具后现代色彩，事情的发生——抢面包店也不过是作者小说中那帮劫匪的情节设计和预演，结果还是得打劫银行。

《新春抽奖》在嘲讽新加坡文化贫血的同时，也批判了群体的无主见，又间接指向了体制的专权和垄断；《海德公园的某个黄昏》中原本是抒发激情和理想的演讲台到了新加坡却成为摆设，以及个体小世界的发泄地，无形中政府对政治的严控和经济化转移跃然纸上。《舅公呀呸》中表面上看是“华文传统”被英文老师没收了，实际上则影射了执政者对博大精深的中华文化的浅俗化根源——打压、贴标签为“不良读物”。

或许更富创新意义的则是《吃香口胶的正

确方法》，作者其实是正话反说，响应更挑战新加坡体制的僵化和其中的狐假虎威色彩。小说中恰恰是借助所谓专家的研究和口吻来加强反抗的科学性（其实也是政府苦口婆心劝解民众的惯用伎俩），指出香口胶有益健康、可变废为宝，而且甚至可以防治艾滋病的复制。作者极尽夸张和利用权威之能事，将小小的香口胶变成了具有神奇色彩的药物，其欺骗性和政府可谓如出一辙。

《没有人e-mail给局长》恰恰是以信件的方式来为房地产官员开脱樟宜百年老树无故被人斫砍的罪责。表面上看，作者是在为这位官员洗脱罪名，提供对应之道，而实际上他却在狠狠的批判官僚体制的迂腐不堪、推卸责任、互相扯皮与专制霸道。

需要指出的是，希尼尔此处的叙事策略恰恰也是鞭挞体制弊端的因应之道。此时，它不仅是形式，恰恰也是用来消解和反抗的主题。陈立菁在她的荣誉学位论文《以变写变：希尼尔小说的叙事策略》中指出主要采用了4种截然不同的小说叙事策略来呈现新加坡的变化多端。1. 平铺直叙；2. 具意外结尾；3. 结合了应用文体；4. 具拼贴结构。并且指出，“希尼尔除了以小说策略道出社会的变迁，还以小说策略的变化为‘社会的象征行为’。这是作者借助小说叙事策略具体的‘变’引起由此及彼的联想以比喻社会之‘变’的表现手法……希尼尔的小说叙事策略不单单是传达意义的语言符号系统，它亦是与小说主题具同构关系（iconicity）的实际体现”。<sup>〔18〕</sup>

2. 语言政治。在新加坡，语言政治不是我的杜撰和虚构，而是实实在在的客观存在。语言原本更多只是交流工具和传承文化的载体，但在新加坡由于种种原因，语言本身也成了模糊的阶级和身份划分（高贵/低下）和官方/民间等层次的象征。尤其是华英之间和区隔所带来的巨大利益区分、权利差异等在在令人侧目。希尼尔的文本非常认真和严肃地关注了此话题，并进行了相当成功的书写。

诗《三的联想》中则描述了华文的兴衰，在个体和华文之间以及个体与个体之间都有



着反差。“三年以后，你将穿上白衣白鞋，读历史悠久的第二语文/廿三年前，为父穿上旧衣黄鞋，读历史悠久的母语”。《种子纪事》中憔悴的何止是那棵老树，新加坡第一间华小——翠英书院于1989年被封锁，华文和中华文化从此沦落。而在《行吟‘俳’徊》中希尼尔又批判了新加坡华人对待华文的奇怪的不良心态，“东京七日，英语难行/不曾遇上一个日本人因为会说日语/就懊悔终生”，而在《城市‘俳’徊》中则痛陈华文是投错胎、二奶命的苦娃。小说《流年》则以实际的事实勾画出华校生的落魄命运：被裁员、做的士司机，后来又得教沦为第二语文——华文补习班。

语言的功用显然不止于此，在权力纠结之外，它同样也隐喻了文化的变迁。《变迁——二十世纪末南洋刘氏三代诒告实录》往往为论者所称道，“希尼尔在他的微型小说创作中不断的超出常规，不断的换用一些人们意料外的应用文体，来机智、巧妙地传达出这些深层人生意识，于是希尼尔的创作目的实现了——他通过这些公文文体微型小说创作实践，实现了微型小说对现实生活 and 艺术文本的新奇化处理。”<sup>[9]</sup>而实际上，这篇小说首先也是语言问题：从最初的华英混杂中的华文居上，到华英大致均衡，再到纯粹英文，诒告本身就折射出新加坡主流语言的转换以及中华文化传统的为此彻底退位。《回》中不同年代学长校庆致辞的语言却也谕示了新加坡语言政策的多变与挫败：五十年的语言调整和名声高悬的华文提升却远远比不上当年华校生老校长——他居然能以双语致辞。《我的未来不是梦》因为讨厌华文而成功变成东洋人——日本人的部分新加坡华人在骄傲于日本的时尚和产品外，却发现日文同样也借用“阴魂不散”的汉字：对华文的仇视与华文的生命力张力同样令人震撼。《姻亲关系演变初探——一份新的伦理关系调查与分析报告》则又是语言在起作用，通过对某些亲人的称谓词过去、现在和未来的使用频率报告恰恰反映出现代社会亲情的淡薄、功利性上升、婚姻的日落西山以

及高科技与伦理败坏所引发的生育观念的混乱不堪。同样《之乎者也——让我们习惯大义X亲》也表示出类似的担忧：亲情在“太忙”、财产算计、堕胎与男性手淫的不同过程中被无情抛弃和毁灭。

《关于“春”的几种传说》则是以公文的形式阐述了旅店宣传单上写错“春”字的辩护过程：明明是因为华文水平低下和文化修养太差而导致的错误，在有关部门强词夺理、厚颜无耻的自圆其说中反倒成为一件义正词严、落地有声和有利可图的大好事业。颠倒黑白、死不认错的逻辑无疑呈现了作者对有关当局语言政策及处事方式的深刻总结和极大嘲讽。上述叙事策略的更新往往被视为作者力图呈现“‘一组较大的规模的社会现象’的浓缩”<sup>[20]</sup>，其实这种描述并不准确，这毋宁更是作者对有关议题深入开掘的蹊径独辟。

需要指出的是，在上述几篇小说的叙事中，作者呈现出一种特有的冷静：面对荒诞的合理化、丑恶面目与混乱不堪的现状，作者恰恰是以公文的特点来刻板冷静地呈现，点到即止，笑骂评说则由读者完成，所以他“不仅仅是按照应用文的体例样式来写小说而已，更是以此类文体所惯用的中立（性）、冷静的口吻和视角来叙事，以致和所表达主题（如感叹传统价值的沦落）背后应有的强烈情感形成一种尴尬对立的反差局面，达到反讽的效果。”<sup>[21]</sup>

但需要深思的是，希尼尔的这种做法也有其吊诡的一面，在他以机械的冷静对抗体制与政治的压制时，其实它本身也彰显出“以子之矛攻子之盾”的尴尬，其被异化的痕迹也隐隐可察：比如偶尔的概念化和二元对立思维。但在整体上看，其自反性体现出更多的摹拟性色彩。

### 三、愤怒的顺从：自我自反性

黄万华指出，希尼尔微型小说的幽默感（喜剧因素）是海外华人的心灵慰藉。“随着现代商品社会所带来的人事关系的纷繁复杂，某些社会矛盾冲突的加剧，海外华人社会也

会面临更多的困难课题,便更需要华文微型小说强化幽默意识,帮助读者在纷至沓来的人生困惑中,得到心灵的慰藉。”<sup>[22]</sup>在我看来,希尼尔的小说发挥抚慰作用的数目相对较少,而呈现与记录历史、启蒙和发人省思的文本则是主流。而其中对自我的自反性思考也不容忽略。

拉什指出,在自我自反性中,“先前动因的非自律之监控为自我监控所取代”。<sup>[23]</sup>在希尼尔的书写中,这种自我自反性稍显复杂,因为它本身也涵盖了对外在体制/结构等的自我突破的一面:渴望自由、有人性等。

在对其故土《加冷河》的书写中,希尼尔表现出对强权和外来介入的不满,“那粗糙的铁腕/千回百折将你引渡/不舍昼夜,沿两岸朝八方/赐你新生/向苦海”,但同时作者却表达出对自然、理想等非功利性生存状态的对抗式企盼——“河畔,有张石椅/带有雨水与尘埃,让我坐下/静静回想。这河/曾经有最长的绿岸,曾经/有我最初的梦……”《观测士之二》以貌似谴责的口吻其实表达了对思乡的肯定。《虾想》其实是以虾的语气表达对自己(甚至一代人)现状的不满,期冀新生,“来世,我将是/一条龙。”《城市‘俳’徊》中有关《退休华文老师》的诉求则意味深远,“一片发黄的叶子从树上/自然飘落,一口老井/等待”,既是书写了个体职业生命的陨落,同时又暗喻了中华文化的行如枯槁、心如枯井。

小说书写中,希尼尔对自我自反性呈现出更加丰富和深浅不一的思考。首先,希尼尔流露出对健康人性的弘扬和尊重。《解雇日》则是对父亲善良与责任感的表扬;《劣者》中体现了对弱者的同情;《将戒酒》则礼赞父母的无私的爱,是欧亨利作品《麦琪的礼物》的令人鼓舞的新加坡版。上述小说虽然比较幼稚索朴单调,但对某一点人性的刻画和阐发则凸现希尼尔对个性的自反性思考。《黄狗事件》则比较老练的呈现出对官僚体制中老者对被逼上绝路的“嫌犯”的心照不宣的通融的尊敬,因为它既维护了法的正义,又具人性的光辉,

值得仔细体会。

其次,希尼尔同样也监控和批判了人性与自我中恶的一面。《宁聋岁月》则借聋孩子的事实性缺陷批评了过度的阿谀奉承;《这一胎,有得扣吗?》则贬斥了新加坡社会唯利是图的思维惯性,他们对于一个40岁母亲力图用怀孕新生儿的骨髓拯救其患血癌姐姐的高尚情怀归结为经济原因。《燕子同志》则通过动物界(画眉、麻雀)对北方候鸟燕子来狮城栖息的处理态度以及燕子的申辩来反映出狮城对移民的某种不良态度和岛国心态。《克里斯多夫瘤》则通过英校生瘤长瘤消的经历说明了恩将仇报的恶果,个中也牵涉了语言政治;《空山五花》则用偶然性和意外的生命现象调侃了专家抑或长辈专业的自以为是,同样也是强调生命的自然法则。

后现代的叙事策略同样也在此处闪现。《猫语录——吉蒂解放经总促销部编》则通过分析Ketty猫在新加坡引发的乱象来彰显新加坡岛民的诸多劣根性:功利、随大流、健忘和自奴化(逐步甘愿成为制度化的牺牲品)。值得注意的是,小说作者用了编词典、语录等拼贴方式从不同层面完成了他意味深长的反思与监控。《如何免费旅游巴格达》则相当后设,作者甚至将希尼尔也点缀其中,建构又消解同时并呈现荒诞,其实在小说一开始,它就消解了整篇辛苦创设的嘲讽格局——岛民的“物质、好奇、贪小便宜、怕输”,“(以下收录的道听途说,不妨参阅,说不定与上述的旅游有关!)”

如果将希尼尔的自我自反性扩大,我们不难发现本文第二部分对体制/结构的自反性论述其实和它息息相关,毕竟,反思个体和自我的外在压制与无形操控本身也是反思自我、解放自我和张扬自我的一大必需。当然,从此视角看,希尼尔自我的自反性就更多呈现为“愤怒的顺从”。他的表达方式有曲有直、有赞有弹、有笑有骂,但从内在表达出一种无声的反抗和深邃、细密的批评都是不容忽略的主线。

结论:如前所述,希尼尔是一位勇于创新

的作家，也是一位有良知和开阔视野的新加坡现代化的民间质检员，的确，他也很好的从传统与现代性的关系、结构自反性和自我自反性等诸多层面履行了他的职责，也呈现出他独到的本土事件刻画中的本土视界。某种意义上说，他的新加坡本土书写虽然未曾达到鲁迅鲁镇的高度，但其本土视野中的自反性思考却在在值得注意，毕竟，他力图以细节和琐碎来连缀并经典化“浮城”的努力和理智批判姿态别具一格。

希尼尔当然是一位对文体革新有清醒认知的作家，他曾经指出，“微型小说既然延伸了这个‘精短’特色的创作概念，往后除了格式与结构的介入外，技巧的带入，文学营养的输入（如诗的意象语言），都是持续小说生命的要素，仅仅叙述一个故事的完整过程不应是终极目标。”（《希尼尔微型小说》，页142）这反映出他的睿智和理想。尽管上他对本土和自己的书写屡有突破，但希尼尔的创作也并未达至完美或理想。在微型小说这块田地里，他叙事策略和技法当然是相当出众的一个（吴耀宗的锐意实验同样不容忽视<sup>(24)</sup>），但其小说（尤其是早期）仍然有相当的类型化色彩，文本往往成为道德伦理/批判的载体，而且有些小说对主题的阐发过于直白，缺乏回味的空间。

另外，微型小说的小气空间固然培养和激发了希尼尔的勇气和才气，却又吊诡的限制了他的发挥，毕竟在圆桌或吧台上跳舞，我们可以看见舞者的自得其乐、宁静淡泊，或者搔首弄姿，但我们却无法看到他/她激情的纵横捭阖、大起大落和雄才大略的展现。从此意义上讲，希尼尔似乎还可有文体实验和开拓的更广阔空间。

但整体而言，希尼尔作为本土最优秀的微型小说家之一，其民间质检员的努力也初见威力，“希尼尔深悟新加坡华人在社会急速变化中被‘连根拔起’的遭际所带来的心灵痛苦和急切寻根不得的精神迷惘。他的小说将这种心灵冲突纠结强化，颇有历史气势地外化为一种‘客观投影’，在咫尺条幅中酿成一种

悲凉厚重的艺术韵味。”<sup>(25)</sup>更重要的是，他独到的本土关怀和视界或者其他向度值得读者和论者继续跟踪和持续开掘。

## 本文作者是中山大学中文系副教授

### 注释：

- (1) 赖世和著《新加坡华文微型小说史》（新加坡：玲子传媒，2004），页111。
- (2) 伍木《本乡本土的执著——读希尼尔诗集《绑架岁月》》，见氏著《至性的移情》（新加坡：潮州八邑会馆，1993），页61-65。引文见页65。
- (3) 岳玉杰《新加坡新生代小说两作家论》，见《华侨大学学报》（社科版）1996年第1期，1996年3月，页91-96。转页90。引文见页94。
- (4) 吴耀宗《灭杀踵武者：论英培安与希尼尔小说的孤岛属性》，见吴耀宗主编《当代文学与人文生态：2003年东南亚华文文学国际学术研讨会论文集》（台北：万卷楼，2003），页47-69。引文见页51。
- (5) 具体可参[德]乌尔里希·贝克（Ulrich Beck）、[英]安东尼·吉登斯（Anthony Giddens）、[英]斯科特·拉什（Scott Lash）著，赵文译《自反性现代化——现代社会秩序中的政治、传统与美学》（北京：商务印书馆，2001），页4-71。引文见页5。
- (6) 见《自反性现代化——现代社会秩序中的政治、传统与美学》，页146。
- (7) 叶维廉《被迫承受文化的错位》，见台北《创世纪》第100期，1994年9月，页8-22。引文见页11。
- (8) 比如考察新加坡华文水准的日渐低下（和一水之隔的马来西亚相比尤其明显），表面上看，似乎只是强势政府打压的结果，尽管后者数十年来一直吊诡的强调华文的重要性（越强调越低落），而实际上，整个华族与政府的共谋对华文及中华文化的功利性谋杀同样不容忽略，当然部分所谓华校生“变节”，为华文的败落立下了“汗马功劳”。文化上有类似的逻辑。
- (9) 容世诚在他著述的《戏曲人类学初探：仪式、剧场与社群》（台北：麦田，1997）曾经以田野调查方式考察了新加坡地方戏演出过程中所关涉的多重世界，可供进一步的参考。尤其是《北斗戏的田野调查——新加坡福建莆田人的演出》这一章。
- (10) 见《自反性现代化——现代社会秩序中的政治、传统与美学》，页73。
- (11) 详可参陈贤茂主编《海外华文文学史》[第一卷]（厦门：鹭江出版社，1999）第四章第十五节，引文见页722。
- (12) 具体可参 Paul Gilbert, *The Philosophy of Nationalism* (Boulder, Colorado: Westview Press, 1998). or Montserrat Guibernau, *Nationalisms: the Nation-state and Nationalism in the Twentieth Century* (Cambridge, UK: Polity Press, 1996)。
- (13) 见《自反性现代化——现代社会秩序中的政治、传统与美学》，页131-132。



- (14) 黄万华著《新马百年华文小说史》(济南: 山东文艺出版社, 1999), 页 362。
- (15) 见《自反性现代化——现代社会秩序中的政治、传统与美学》, 页 174-175。
- (16) 需要解释的是, 这里的所言的希尼尔对体制等的“批评”毋宁更应该是一种另类的声音, 决非是一种对抗。而实际上, 另一方面, 要想在新加坡强势政府下展开真正的批评委实不易。绝大多数书写者都采用一种隐讳和曲折的方式, 而不敢? / 不愿? 展开正面的较力, 希尼尔也在其中。
- (17) 见《自反性现代化——现代社会秩序中的政治、传统与美学》, 页 239。
- (18) 陈立著《以变写变: 希尼尔小说的叙事策略》(新加坡国立大学中文系荣誉学士论文, 2003), 页 57。
- (19) 刘海涛《黄孟文、希尼尔的新体式与艺术意蕴》, 见新加坡《微型小说季刊》第 12 期, 1995 年 4 月, 页 40-43。引文见页 42。
- (20) 黄孟文徐迺翔主编《新加坡华文文学史初稿》(新加坡: 新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司, 2002), 页 309。
- (21) 吴耀宗《灭杀踵武者: 论英培安与希尼尔小说的孤岛属性》, 页 63。
- (22) 黄万华《微型小说同海外华人社会》, 见王润华、黄孟文主编《世界华文微型小说论》(新加坡: Unipress, 1996), 页 117-128。引文见页 122-123。
- (23) 见《自反性现代化——现代社会秩序中的政治、传统与美学》, 页 146。
- (24) 具体可参拙作《无序之序——破解吴耀宗书写的一种读法》《人文杂志》(吉隆坡) 2003 年 9 月号, 页 80-101。或者可参拙著《本土性的纠葛 边缘放逐·“南洋”虚构·本土迷思》(台北: 唐山, 2004), 页 120-155。
- (25) 黄孟文、徐迺翔主编《新加坡华文文学史初稿》, 页 308。



# 无望的坚守

## ——张曦娜小说中女性的生存境遇

(中国) 张淑云

张曦娜是著名的新加坡华文女作家，她曾获得许多文学奖包括新加坡金狮奖、花踪世界华文小说奖，还获得东南亚区域最具代表性的文学奖——东南亚文学奖。已出版的小说集有《掠过的风》、《变调》及《镜花》。本文将集中探讨河北教育出版社出版的小说集《镜花》，其中的作品主要记录了生活于新加坡的都市女性的生存境遇。在《镜花》的自序中张曦娜坦言：“年岁见长，生活变得如此真实而无奈，周遭的许多人与事，偶尔也触动人心或引人深思。悲与喜，爱与恨，真相或假相也曾叫人愤慨过、憎厌过，当然，也欢喜过……于是，不知道什么时候开始，我所生活的都市，都市里一些我所熟悉的人们，人们的故事，很自然的成为我想写、愿意写的对象。”<sup>①</sup>在这个美丽的花园城市国家里，多少痴男怨女在上演着人生的悲喜剧。张曦娜本着一种社会责任感关注都市里的人生，并用女性视角感悟都市女性的心灵体悟。新加坡作为以华族为主体的多元民族国家，早期离乡背井到新加坡再创家园的移民者将各自的文化传统带入新加坡，使得新加坡具有多民族的文化传统。中华文化与西方文化有交融也有冲突，中西文化的共生在某种程度上也形成了新加坡华人生存的文化困境。受中华传统文化熏染的张曦娜出于对母族文化的关怀及女性性别的自觉，深刻地揭示出都市女性在文化困境中的失落感。然而，在文化的冲突中，这些女性并没有完全迷失自我，

而是坚守着最后的精神家园。张曦娜用她细腻的笔调为读者传达了新加坡都市里的女性的生存体验。

### 一、都市女性的文化困境

小说集《镜花》共收录了《任牧之》、《失去的福建街》、《变调》、《入世纪》、《乌节灯火》、《都市阴霾》、《镜花》、《尘烬》八篇作品。这些作品塑造了一群职业女性，她们或游走于商业职场，或坚守华文教坛。然而无一例外地，这些都市女性却在文化困境中作着无望的挣扎。文化困境带给她们的失落与绝望是小说集《镜花》所要着重传达给读者的生活真相。在新加坡这个多民族共存的国度里，各种文化相互冲击、碰撞形成了华人生存的文化困境。

新加坡是东南亚国家中惟一的以华族为主体的多元民族国家，半个世纪前，新加坡有一整套中文教育体系，但后来，为提高国际贸易竞争力，大力推行英语教育，华语沦为第二语文，华文教育发展较缓。20世纪80年代中期纯粹的华校已不复存在，华文中小学校无存，以华文教育为主的南洋大学也被迫易名，出现了“华人不识华语”尴尬境地。面对这种现象，近年来新加坡政府重新重视华语教育，鼓励人们用华语交流。但语言教育体制的一度转型，使接受华文教育及从事华文教学的人们无所适从，面对华语沦落为弱势语言的困

境。他（她）们在生活中失去了原有的方向。语言作为民族文化遗产的载体被切断，就像切断了华族后裔的血脉，使得具有强烈的民族文化认同意识的华人痛入骨髓。张曦娜的小说主要表现了七八十年代面对华语弱化趋势的华族女性遭遇的文化困境。作者用女性独特的视角和情感体验书写行走于繁华都市的女性的生命存在，张曦娜不仅仅关注女性的恋爱、婚姻问题，同时，她把女性的视野扩大到对社会的关注、对接受华文教育的职场女性以及从事华文教学的知识女性的关注，用女性的话语方式言说着人物的内心世界。

张曦娜小说中的女性几乎都是接受过良好华文教育的女性，她们有着让人羡慕的家庭和职业，经济富足，工作体面。但是，她们并不幸福，精神世界却是另一番景观。《任牧之》中的林研菲与积奇相识于澳洲，在校园中发展为情侣，回新加坡结为夫妻，他们过着富足的生活，消费社会该有的享受他们都有了。“但是一年年下来，研菲觉得自己越过越不开心。积奇从小在英文学校念书，虽然也能说几句简单的华语，华文却差不多是知无不识，两人在想法、志趣上的差异使彼此都适应得筋疲力尽。”<sup>②</sup>由于接受中西方不同的文化教育，他们在思想、文化、志趣上难以沟通。研菲对母语的执著，在积奇眼里是多余而可笑的。这样的婚姻给研菲的只有灰心与挫败，这不能不说是现实的文化语境带给女性的心灵创伤。《都市阴霾》中的梁叔思嫁入豪门何家，但五年来无法将自己投入何家，觉得自己和他们格格不入。她和何乐达之间有过爱情，但后来关系的恶化，因为彼此在思想意识上相差十万八千里，何家大小对华语的鄙夷及其崇尚日本的程度使梁叔思嗤之以鼻。她因为丈夫不让女儿学母语而大吵，并不顾何家的反对坚持将女儿送给母亲照顾，她不希望女儿长大后是个没有思想，没有根基，没有方向，浮在半空中，不中不西的四不象。文化的冲突造成两性之间情感的悲剧，而女性往往在这一悲剧中扮演着失败的角色。女性处于社会文化的边缘状态，她们找不到方向，她们带着疲惫

的心灵与失望的婚姻作别。

婚姻悲剧背后是更深远的生存悲剧，文化空间的缺氧使人的心灵窒息，精神颓废，最终放弃生命。《任牧之》中的华文女教师潘玉情用华文教了二十几年书，无端改为英文，给她带来莫大的压力，最后身心崩溃，跳楼自杀。《镜花》中的宝真用华文教了二十多年的生物，一下子改用英文讲课，痛苦不堪，后来渐渐变得精神恍惚，最终也是跳楼自杀。这是文化之根的断裂给她们带来的绝望。张曦娜显示出对母族文化的关怀，用悲悯之心写出文化困境中女性的内心挣扎与绝然的姿态。

## 二、都市文明的异化

张曦娜的小说大多表现现代都市人的情感悲剧与文化困境，她用独特的女性体验描绘飘浮无根的当代都市女性的感情世界。通过这些小说我们可以看到挣扎于生存困境中的都市女性的心灵轨迹。如果说华语教育的弱化使她们陷入文化交流的困境，那么现代都市物质文明的发展则同样使这些女性陷入精神的困境。异化的都市文明带来了女性情感世界的荒芜与困惑，中国传统女性所向往的和谐美满的婚姻已成为遥远的梦。张曦娜揭示了在这繁华富裕的都市里，女性对婚姻的失望，对经受商业文明异化的男性的失望，而最终不得不选择告别婚姻。

张曦娜的小说表现都市背景下华族女性的心态，她站在都市人的立场写出自己关于都市生活的感受与认知。在工商气息浓重的现代都市社会，人与人之间的隔阂与竞争难以避免。张曦娜主要从夫妻关系入手，描写商业文明冲击下人的思想的异化。而这种异化主要表现在男性精神世界的扭曲、健康人格的丧失，这一切对女性情感和心灵有着重要的影响。

《镜花》中的宝华人到中年，事业有成，忽然间生活变得五光十色，宝华渐渐尝到金钱、权力、名望带来的好处，自从生意上轨道后，他的应酬也越来越多，杯觥交错的生活里，渐渐传来不少绯闻艳史。声色犬马的日子，他



渐渐的已乐此不疲。在风雷激荡的年代里，他是那么激进的一个，如今在这没有信仰可以坚持的年代里，他追求的不再是理想而是财产的扩充。惠琼最终与宝华离婚，告别了无爱的婚姻。《失去的福建街》里的浩平在大学时代是思想前卫的学生，是满含理想的年轻人，多年以后，在这个渐渐功利化、庸俗化的时空里，为生活和工作付出的心血，他曾经以文化教育事业为职志，但这么年来一直是与铜臭为伍，在股票市场谋取生存，在声色犬马声里流连忘返。浩平绯闻不断传来，“我”有心力交瘁之感，终于与浩平分手。宝华与浩平的转变正是都市化进程对人造成的异化的表现，他们以往的价值观念在物质的世界中失落殆尽。“我”与惠琼面对在现代物质文明挤压下失去自我的男性感到内心无比痛苦。于是用分手表达她们与人性扭曲的男性的抗争。《都市阴霾》中的潘展恒，与大卫·林合伙开广告公司。潘展恒大学时代是个敢作敢为的年轻人，热情，现在的他已是一个彻底自我、典型的新加坡人，和周围许多人一样，拿物质、钱财、外在的成功来满足自己的自尊、欺骗自我，然后随波逐流，对于不合理的事情也噤若寒蝉，失去了对社会人群的那一份关爱与热情。这些男性的精神世界的变质，带给女性情感天平的失衡，她们无法对这些男性熟视无睹，更无法与他们同流合污，注定将走向孤独之旅。

与男性们同样游走于浮华商界的女性们却并没有失掉本真的自我，并没有迷失在繁华的灯火里，内心依然保留着独立的空间。《乌节灯火》中的刘琬璘住着设备时髦的豪华公寓，客厅中玲珑晶莹的水晶灯，桃红的地毯将公寓衬得鲜艳明丽，但她踩在桃红地毯上却沾染不到那份喜气，她有一颗暗淡的心。作为商人她也会在灯红酒绿下笑闹一番，可是，私心里她根本不把这些胸无点墨的商人放在眼里。多年来的商场生活，虽然也圆滑世故起来，有时也虚情假意的应酬，但她心中始终有一道墙，挡在她和他们之间。她有着现代成功人士所有的财富，但欺骗不了自己，她不快乐，

一种说不出的寂寥始终包围着她，她甚至不知道何去何从。在这座都市里，商业气息浓厚的都市，“她其实已精疲力竭，无力再继续下去。她坐在车子里，迎着一街亮闪闪的小灯泡，小星星一般闪闪烁烁的金色灯泡，仿佛在诉说一个浩大的繁华，她在车子里，望着满街的车海与人潮，只觉得一种说不出的荒凉……。”<sup>③</sup>

### 三、坚守最后的精神家园

张曦娜的小说表现出明显的女性叙事特色，用女性话语方式言说着女性自身的生命体验，然而她并没有把笔停留在简单的恋情描写上，而更多地呈现出人物内心世界。其女性的关怀视野，既有对东西文化差异下的都市女性命运的深切关怀，又将女性情感倾注于人生的更多层面，开掘女性丰富的心灵世界，让女性一向沉溺的情爱婚姻领域容纳进更多层面的悲欢成败。而在人的最高的精神层面上，张曦娜揭示出都市女性作别无望的现实，坚守着自己的精神家园，而这种坚守，既有对母族文化的坚守，又有对自我本真的坚守。面对生存的文化困境与都市物质文明的困境，她们依然昂着高贵的头，在生活的路上艰难独行。

对母族文化的坚守，使得她们无法面对背叛母族文化的男性，于是告别无法沟通的婚姻生活。《都市阴霾》中的梁叔思、《任牧之》中的林研菲，她们接受了华文教育，与接受西方教育的丈夫存在思想的差异，但她们依然不肯丢弃自己的文化之根。这些生活在都市中的女性，华族文化的传统在她们的思想中仍绵延不断，民族的认同感、归属感非常强烈。张曦娜小说中的女性虽然坚守着母族文化的精神阵地，但却没有传统女性的依附性与被动性，她们能够对现实作出合理的判断与主动的抉择，她们多是成熟与理智型的女性，在社会中有自己的职业与追求，可以告别失败的婚姻，走向自己的世界。理想的失落、人文精神的颓败是现代物质文明所付出的最令人痛心的代价，小说中的男性几乎无一例外地放弃当年的理想，潘展恒的随波逐流、欺

骗自我；浩平在声色犬马里流连忘返；宝华在杯觥交错中演绎着绯闻艳史……他们在灯红酒绿的都市物质文明中失掉了曾经的热情与追求。而都市女性却不肯放弃自我，不肯在繁华的都市里放任自流，依然坚守着自己的精神世界，捍卫着自我的尊严。

张曦娜有着强烈的社会责任感和母族文化认同意识，她用特有的女性视角关注新加坡都市社会女性的生存困境。她的小说告诉读者，当今的商业社会并不是人间天堂，经济的发达并不等于生活的幸福、心灵的健康。教育的缺陷与商业利益的驱使造成都市人心灵的窒息，于是对传统文化的找寻、对精神家园的找寻便成为一种心灵回归的途径。“寻找精神上的家园，这是人类的一种天性，也是人类的生命本能。对‘精神家园’的追寻，从另一角度来说，也是对情感归属的寻觅，这是情感

漂泊无依、寂寞征途的永恒向往与求索。”<sup>④</sup>都市中物质欲望的过度泛滥污染了人类生存的精神空间，当纵横在声色犬马之地的男性们忘记了归家的路时，情感失意的女性们则在通往自己精神家园的路上艰难行走。对华夏文化的保卫，对自我尊严的捍卫，使她们在繁华都市中保有一份闪亮的光芒。

作者为广西民族大学文学院 2004 级  
硕士研究生

- (1) 张曦娜 《镜花》，石家庄：河北教育出版社1996年版，自序。
- (2) 张曦娜 《镜花》，石家庄：河北教育出版社1996年版，第13页。
- (3) 张曦娜 《镜花》，石家庄：河北教育出版社1996年版，第144页。
- (4) 黄晓娟，《雪中芭蕉：萧红创作论》，北京：中央编译出版社2003年版，第35页。



# 1949年以后的中国大陆 现代通俗小说理论研究

本文论述了1949年以后中国大陆现代通俗小说理论研究的主要特点和成就。这个时期的现代通俗小说理论研究有三个阶段，即总结经验阶段、批判否定阶段和重建深化阶段。主要成就是从社会、精神、通俗和现代性视角对通俗文学本体特征进行了探讨，并将社会心理、精神分析和文化研究等新方法运用于通俗小说研究。

(中国)李 勇

中国现代通俗小说理论研究在1949年以后经历了大起大落的剧烈震荡。在历史与社会等多种因素的影响下，通俗小说的理论研究呈现出了复杂的状况。但是其发展过程与中国当代的文学研究史一样有着清晰的线索，所取得的成就也值得归纳总结。

## 一、历史阶段及特征

大致说来，1949年以后中国现代通俗小说研究经历了三个基本阶段。第一个阶段是历史经验的总结阶段，大致是从1949年至1960年。这一阶段中由于中国社会历史发生的翻天覆地的变化，文学艺术观念也处在调整与适应的过程中。一方面新中国的文艺政策在探索和调整中逐渐成熟、定型、深化，对各种不同类型的文学现象的性质和历史地位有了比较明确的规定。另一方面，从旧中国进入新中国的老作家们也在逐渐地适应新社会的新思想，并逐渐在新社会秩序中找准自己的位置，对自己以往的经历做出清理。这两个方面的因素共同作用的结果就是新中国建立以后的最初十年左右的时间内，现代通俗小说的理论研究主要是以历史经验的总结和历史材料的收集整理的方式进行的。而且这些工作主要由从旧社会进入新社会的通俗文学作家来完成的。在回顾历史、总结经验、收集整理史料的时候，这些以前的通俗文学作家们也对通俗小说的性质、特征、作用等问题进行了

经验性探讨。这算是1949年以后中国现代通俗小说理论研究的开端。

第二个阶段是批判与否定阶段，大致从1960年到1980年。在这段时间内，一方面由于中国当代文艺观念受到极左思潮影响，导致了片面强调文艺为政治服务的极端僵化的文艺思想统治文学研究的局面，现代通俗小说由于其与传统文化和日常生活的天然联系而被当成封建落后的文艺现象和反动文艺而受到政治化批判。另一方面，也由于当代中国文艺思想领域中存在着僵化的本质主义思维模式，对文艺现象采取了非此即彼的判断标准，导致了文艺流派、文艺样式的单一化。现代通俗小说由于与当代文艺主流思潮所提倡的小说类型差异较大而成为被排斥的对象。这些批判完全否定了现代通俗小说的价值，而且是从极左政治标准出发进行的批判，缺少小说本体问题的分析与研究。这个阶段可以算作是中国现代通俗小说理论研究中的一个曲折。

第三个阶段是重建与深化阶段，大致从1980年至今。1980年代以来，中国大陆进入了改革开放的新时期，“解放思想，实事求是”是这个时代的思想主潮。在文学研究领域内，首先由于文艺从极左政治的附庸地位解放了出来，文学理论研究中各种新的观念、新方法、新思潮不断为突破僵化的文学观念和思维方法带来理论冲击。在这个大背景下，重新评价被极



左思潮歪曲否定的文艺现象,并对这些文艺现象进行科学的、学术性研究也就成为合情合理的学术活动。因此,现代通俗小说也就又成为学术研究的课题,重新得到重视。其次,由于现代通俗小说是现代文学史上特殊的文学现象,现代文学研究中对文学史的重新认识(即所谓重写文学史的研究观念)也要求对现代通俗小说进行深入的理论分析,以评价它的文学史地位,这也推动了现代通俗小说的理论研究。再次,进入新时期以后通俗文学创作出现了繁荣的局面,随着港台地区通俗小说的大量涌入,更引发了阅读狂潮。面对这样的文学现状,文学研究者也迫切希望对通俗小说有深入的认识。这成为新时期通俗小说理论研究的内在动力。最后,西方理论的介绍,特别是一些汉学家对中国现代通俗小说的关注,也为国内的通俗小说研究提供了理论上的借鉴和论点上的支持。从而使通俗小说理论研究能够在新时期得到深化。总体而言,新时期的通俗小说理论研究在解除了极左思潮的束缚之后,已经在通俗小说本体、小说类型、作家创作以及通俗小说的文化意义等方面的研究中取得了较为丰硕的成果。

这三个阶段中每一个阶段的特点都是鲜明的。不同的阶段所面临的任務不同、采用的方法不同、形成的观点也不同,结果所取得的成果也不相同。

在第一个阶段,通俗小说理论研究的主要任务是总结经验,从感性认识初步归纳概括出理性认识。因此这个阶段中采用的方法主要是历史的方法,资料的记录、整理和个人创作活动的回忆都是这种方法的具体表现。在通俗小说家们对自己亲身经历过历史活动的回忆与总结中,表现出了他们对于通俗小说的基本观念。同时,他们所提供的这些历史资料也为后来的研究者研究通俗小说的本体特征奠定了基础。在这个阶段,代表性的成果是郑逸梅的《民国旧派文艺期刊丛话》(1961年)、范烟桥的《民国旧派小说史略》(1962年)以及张恨水的《我的创作和生活》(1963年)。这些著作虽然不是专门讨论理论问题的,

但是在历史叙述中却涉及到了许多通俗小说理论问题。概括起来看主要有如下几个方面:一是关于通俗小说与社会生活的关系问题,他们承认通俗小说是虚构的,但同时又有真实的生活为基础,是在真实性基础上的虚构。比如张恨水说:“写小说不是写真人真事,当然也离不了现实基础,纯粹虚构是不行的。”<sup>①</sup>又说“其实小说这东西,究竟不是历史,它不必以斧敲钉,以钉入木,那样实实在在。”但同时“所写的社会现象,决不能是超现实的,若是超现实,就不是社会小说了。”<sup>②</sup>二是对中国现代通俗小说繁荣的原因进行了初步分析。比如范烟桥认为这种通俗小说在民国极其繁荣是由四个原因造成的:“一,辛亥革命以后,当时的智识阶级以及革命党人中间的文人,要利用小说来宣传民主共和,自由平等的观念,同时,革命的不彻底,……令不平的社会现象随处可见,小说作者纷起加以抨击,这是民国初期小说繁荣的社会原因,也是基本原因。二,印刷事业、交通事业日渐发达,发行网不断扩大,出版商易于维持,书肆如雨后春笋,小说作品的出路也随之开阔了。三,社会上对小说看法改变了,对小说作者的看法也有改变,以前是鄙薄、厌弃,现在是敬慕、爱好。……而旧时文人,即使过去不搞这一行,但科举废止了,他们的文学造诣可以在小说上得到发挥,特别是稿费制度的建立,刺激了他们的写作欲望。四,翻译小说的兴趣,为懂得外文的人多辟了一条出路,也为旧派小说的写作的取材与技法,提供了参考的资料。”<sup>③</sup>除了这些外部原因之外,范烟桥还看到了通俗小说繁荣的内部原因,那就是:“这种章回体的旧派小说,起自民间,从口头文学发展为抒写,内容形式,颇为群众所喜闻乐见。”此外,其他文艺类型也对通俗小说的繁荣起到了推波助澜的作用。“在民国时代,电影、戏剧,以及其他曲艺,都采用这种故事性传奇性较强的小说作为素材以改编脚本,在表演说唱,这就更加在群众中扩大了它的影响。”<sup>④</sup>第三,对通俗小说的主要类型的特点有了初步的认识。比如对于言情小说的特点,范烟桥

就结合了其产生的背景进行了大致概括。他说：“言情小说，多种多样。哀情只是其中的一种。即以哀情而言，也有文言与白话之分；文言有的也不用骈体文来写，而是用古文——散文来写。”<sup>⑤</sup>“体裁是继承章回小说的传统，也吸取了外国小说的形式，文字则着重词藻与典故。”<sup>⑥</sup>至于内容方面，则主要写相恋的青年男女由于传统婚姻制度的束缚而不能如愿以偿所产生的苦闷。这种对通俗小说文体类型的认识是在文学史经验的总结与分析中归纳出来的，针对的对象是特定时期的作品，而不是纯粹的理论概括，因而并不全面，但是却又因为对象明确而更能把握住文体类型的基本特征。

第二个阶段中，通俗小说研究受到了极左思潮的影响，对中国现代通俗小说基本上持否定态度。现代通俗文学被作为文学史“逆流”，被冠以“反动”的帽子。即使是有些肯定性评价，也是主要以阶级论为标准的。这个阶段所讨论的问题主要集中在以下几个方面。首先，在性质上，中国现代通俗小说被认定是文学史“逆流”。“它代表了垂死的地主阶级和新兴起的买办势力在文艺上的要求，它反映了庸俗的市民阶层低级下流思想和情趣；另外它也继承了晚清才子佳人艳情小说的反动倾向，接受了西方资本主义没落颓废文化的影响。”<sup>⑦</sup>这种以政治为标准的定性，虽然走向了极端，却代表了当时普遍的观点。其次，在原因方面，中国现代通俗小说首先被认为是特定社会历史时期的产物。辛亥革命后，革命处于低潮，“随着中国半殖民地化的加深，封建统治阶级的腐朽没落，资产阶级‘洋场才子’和封建地主阶级遗老在精神上的空虚堕落，社会风气的污浊，形成了这一时期文学逆流的泛滥局面。”<sup>⑧</sup>同时，由于“趣味庸俗的小市民日渐增多，社会风尚极端败坏……，都给作品的流布提供了广泛的社会基础”。<sup>⑨</sup>在文学方面的原因则是西方资产阶级没落的文学与中国传统的腐朽的封建文学的共同影响。“它是明末以来的才子佳人小说的末流和西方资产阶级没落时期的伤感主义小说的混合

物。”<sup>⑩</sup>再次，在文学观念上，这个时期对通俗文学的批判中，除了认定通俗文学庸俗腐朽之外，也看到了通俗小说对“趣味”的追求，认为“他们不懂得文学的真正使命，积极宣扬文学上的趣味主义。”<sup>⑪</sup>“‘鸳鸯蝴蝶’派的文学主张是‘趣味第一’提倡‘最有兴味之作’（《小说画报》）。”<sup>⑫</sup>但这些“趣味”仍被认为是“庸俗低级的趣味”。第四，在影响方面，通俗小说被认为是毒害青年，败坏社会风气的文学。批判者认为这些作品“迎合商人与其他小市民庸俗的心理和需要，毒害了青年人纯洁的心灵，鼓励他们走了堕落和毁灭的道路，这在当时，起了极坏的影响。”<sup>⑬</sup>这种对通俗小说影响力的论述直接继承了五四新文学阵营的论点，虽然对影响性质的评价过于极端，但重视通俗文学的社会影响却是不错的。第五，在形式方面，既对通俗小说的模式化进行了批判，也承认通俗小说在学习西方小说技巧方面以及用白话写作方面的进步意义。比如当时人们认为“鸳鸯蝴蝶派小说，由于其结构、布局、语言等方面，都竭力摹仿西洋小说，就打破了中国小说传统的从头到尾的说故事方法，而改为有头无尾或有尾无头。……此外，作品中还出现了用插白来议论和抒情的方法，以及长篇的心理刻画和情景描写。一九一五年以后，他们还提倡白话，提倡短篇小说，出现了不少白话短篇小说。这些特点，都是接近现代小说形式的。但是由于这些作品内容空虚，所以这种形式就成为僵硬的外壳，同时由于这些作者都是生搬硬套，千篇一律，结果形成一种新的死硬的公式。”<sup>⑭</sup>这种分析基本上把握住了现代通俗文学在形式方面的特点，也符合文学史事实。

第三个阶段中，现代通俗小说理论研究所面临的任务首先是为通俗文学正名，改变以往对通俗文学的政治上的和审美趣味上的偏见。从政治上说，文学并不仅仅是政治的工具，也具有娱乐功能，通俗小说的娱乐性不能等同于封建性、落后性。从审美趣味上说，虽然有人不同意给通俗文学扣上政治帽子，但仍然认为通俗文学的趣味不高雅，艺术水平

不高,从而存在歧视心理。通俗小说理论研究证明,趣味存在差异,不同的趣味之间很难说谁高谁低。另外,通俗小说中的精品,比如张恨水的几部代表作《金粉世家》、《春明外史》、《啼笑因缘》等艺术品位也并不低。其次,对通俗小说特性的方面有了较深入的进展。为了证明通俗文学有自身的价值,有存在的合理性,新时期以来的通俗文学理论研究者对于通俗文学的娱乐性、商品性,以及文本的模式化等方面进行了深入的讨论。不仅承认了通俗文学具有商品性,而且也承认了所谓的新文学也具有商品性;文学的娱乐性,也被认为是所有文学都具有的特点,通俗文学只是充分发展了这种特性;文本的模式化对于通俗文学而言,不仅不是缺点,而且是其基本特点之一。模式化本身不应该被指责,模式运用的好坏才是作品成败的关键。第三,通俗小说历史意识的觉醒是新时期通俗小说研究中的重要收获。通俗小说理论研究中,研究者确立了历史的视角。把现代通俗小说放在特定的历史阶段中来论述,在历史语境中阐释作品的文学史价值和社会文化价值,从而为通俗小说的理论建构起了一个基本框架。这种研究框架一方面使理论研究得以从通俗小说史研究中吸收成果,另一方面也为在与文化背景的联系中解释通俗小说的价值与意义,奠定了坚实的基础。

总之,1949年以后的中国现代通俗小说理论研究的特点可以概括如下:首先,1949年以来的中国现代通俗小说理论研究经历了较大的曲折。政治上和审美趣味上的双重偏见给通俗小说理论研究带来了巨大的负面影响。李欧梵先生曾感叹:“中国学者除了苏州大学的范伯群教授和他的弟子们,似乎对于晚清民初的通俗文学——更遑论翻译小说——存有偏见,认为不登‘新文学’大雅之堂”。<sup>15</sup>这种歧视的状况虽然已得到改善,重视现代通俗小说的人越来越多,但偏见所造成的影响仍然存在。其次,1949年以后的中国现代通俗小说理论研究主要是以现代通俗文学史为基础的,各种通俗小说类型的特点主要是在文

学史研究中论述的。专门从理论角度对通俗小说进行研究尚在起步阶段。再次,1949年以后的中国现代通俗小说理论研究的主要成果集中在新时期以来的二三十年时间内。文学观念的改变和对新的研究方法的借鉴是主要成绩。理论研究的基本框架已经形成,但仍有大量的具体问题有待深入讨论。

## 二、通俗小说本体研究的成就

通俗小说理论的核心问题是通俗小说本质问题,就是回答“什么是通俗小说”这个基本问题。回答这个问题可以有许多的角度和立场,比如可以从政治立场把通俗小说界定为封建地主阶级或没落的资产阶级麻痹人民群众的工具,也可以从审美的立场把它界定为满足小市民低级趣味的娱乐品。但是这些角度都带有明显的偏见,而不是把通俗小说作为科学研究的对象进行学术的讨论。1949年以来的现代通俗小说研究中的确存在过这样的观点。但是随着上“解放思想,实事求是”为主流思想的新时期的到来,这样的观点已被更具有科学性的观点所取代。20世纪80年代以来,对现代通俗小说本质的研究主要是把现代通俗小说作为文学史上产生过重大影响的文学现象进行实事求是的研究。在回答“什么是通俗小说”问题时,主要是从学术角度论述通俗小说自身的根本属性,这种研究称为“本体论”立场,以区别于政治立场和审美立场。

中国现代通俗小说是一种文学史现象,对其进行本体论研究可以有各种不同的具体视角,从而形成各有不同的理论观点。新时期以来中国大陆的研究者对现代通俗小说本体的认识形成了几种较有代表性的观点,主要包括社会视角、精神视角、通俗视角和现代性视角。

### 1. 社会视角

在新时期最先提出对通俗文学进行本体论研究的是范伯群先生。早在1987年范伯群先生就提出:“在通俗文学史研究中首先碰到的是通俗文学的定义,范围定界和研究对象以及评价标准等问题。”<sup>(16)</sup>当时范先生提出这个



问题有一个明确的目的,就是要研究通俗文学本身的特点,也就是它的本体特征。范先生指出:“通俗文学首先是文学,如果仅仅用纯粹的社会学尺度去丈量,或作为历史资料和民俗资料去研究,是远远不够的。既然它首先是文学,就应该去建立通俗文学的美学评价标准。……这个评价标准与严肃文学或纯文学的评价标准既有一定的联系,又应有一定的区别。”<sup>(17)</sup>范先生提出这个美学评价标准的问题主要是为了强调通俗文学自身的本体特征,而不是要突出审美的立场。相反,范先生对于通俗文学本体特征就是从社会视角进行概括的。1994年范先生给中国近现代通俗文学做了至今仍然是十分周密的界定:“中国近现代通俗文学是指以清末民初大都市工商经济发展为基础得以滋长繁荣的,在内容上以传统心理机制为核心的,在形式上继承中国古代小说传统为模式的文人创作或经文人加工再创造的作品;在功能上侧重于趣味性、娱乐性、知识性和可读性,但也顾及‘寓教于乐’的惩恶劝善效应;基于符合民族欣赏习惯的优势,形成了以广大市民为主的读者群,是一种被他们视为精神消费品的,也必然会反映他们的社会价值观的商品性文学。”<sup>(18)</sup>这个定义中包括了通俗文学研究从时代背景到创作、作品、阅读消费、影响等各个方面的内容,可以看成是新时期以来通俗文学研究的总纲领。

这个总纲领首先强调了通俗文学产生的社会背景,这也是从社会视角来概括通俗文学本体特征的基本观点。在这个总纲领中现代大都会的兴起是通俗文学繁荣的根本原因,因为大都市的兴建为通俗文学的产生与繁荣提供了精神需求也提供了物质后盾。从精神需求方面看,生活在大都市的人们需要了解的信息越来越多,由于工作的压力增大,他们也需要精神放松。所以通俗文学(特别是通俗小说)就成为必要的生活需求。从物质方面看,现代都市的印刷、发行交通等方面的物质条件也使通俗文学书刊可以顺利地制作出来。工业的发展使得城市居民的收入也有所增加,技术的发展也导致了印刷品价格的降低。这

些因素成为通俗文学繁荣的物质保障。

其次,这个总纲领对通俗文学本身特性的认识,也是以社会性为基础的。内容上的传统心理机制,形式上的传统模式,功能上的趣味性、娱乐性、知识性、可读性以及惩恶劝善,都基于民族欣赏和读者心理。这些特点集中于一点就是“通俗性”。而“所谓‘通俗’,就是他们以‘流行的社会价值观’与‘俗众相通’”。<sup>(19)</sup>“流行的社会价值观”是社会普遍的思想观念与心理态度,与“俗众相通”则是要引起读者的关注,对读者产生影响。这样的“通俗性”当然是具有社会性的。

再次,这个总纲领倡导开放的研究,认为现代通俗文学的价值可以从不同的学科进行讨论,有各种不同的价值,是一个“富矿”。这种多元价值的观点也是以把现代通俗文学作为一种社会现象为基础的。比如,从社会学角度去看中国现代通俗小说,“我们能看到一幅清末民初社会机体急速变革的图像”,“从民俗学的角度去窥探,我们可以得到许多民俗沿革的瑰宝,特别是欧风美雨东袭与固有传统习俗相对抗杂交的民俗的细致变异过程。”“凡是从文化学的角度去透视通俗文学,就会发现它是一座藏量丰饶的高品位的富矿。”<sup>(20)</sup>

总之,范伯群先生对近现代通俗文学本体的界定为新时期现代通俗小说理论研究制定了一幅宏伟蓝图,奠定了坚实的基础。这个以社会视角为核心的开放性总纲领涵盖了以后不同视角的讨论。

## 2. 精神视角

从精神现象方面来界定通俗文学的内涵,刘扬体先生的观点具有代表性。他认为“文学中的高雅与通俗,作为精神现象都是社会文化历史运动的产物。”<sup>(21)</sup>刘先生把通俗文学定位为人的精神现象,并论证了这种精神现象存在的必然性与合理性。他认为“人类精神产品与思维对象的某种非高雅化存在,是无可避免的。”“人的精神活动在其内在体验的必然形式及其所能应对的实践领域内,也就不可能通统涵泳着理想化道德化的成分,而与

世俗的或被非现实、非理性、非道德、非高雅的欲念与意象完全绝缘。”<sup>(22)</sup>正是人的精神领域中存在的这个“非高雅”的部分，是通俗文学存在的理由，为满足这一部分精神需求而存在的通俗文学就是合理的。

在此基础，刘扬体先生对通俗文学的特点也作了比较全面的论述。在雅俗文学的区别方面，他认为这两类文学“在协调社会精神生态平衡，推动整个文学进步的事业上，……是殊途同归，各领风骚的伙伴。”<sup>(23)</sup>“在学术研究面前，严肃与通俗文学作为被研究的对象，并无所谓高下之分。”<sup>(24)</sup>在创作和作品方面，刘先生也找到了通俗文学的特点，认为通俗文学的作者懂得“为了文化商品市场，即为都市市民读者的欣赏兴趣写作。所以，他们的小说取材十分广泛，尤其注重题材的传奇性、秘闻性。在故事情节架构与审美信息传导上，这派作者大多采取读者熟悉的传统形式，偏重于用强化故事悬念的办法，来拓展读者的审美期待心理，并且注重在轻松、热闹、伤感的场面与氛围中，表达读者所关切、所能接受的、不离不违世俗人情与人伦常态的思想感情。”<sup>(25)</sup>不难看出，这虽然是在分析通俗文学作品的特点，但仍然是从精神现象的视角来分析的，作品的特征都被放在对读者精神/心理的作用与影响上来讨论。所以，通俗文学作品的总体特征可以这样来概括：它们是“有益无害的精神产品，能给读者安慰、趣味和快感，让他们获得消遣性的心理愉悦。少数优秀的作品，给读者带来文化心理补偿的同时，还能使他们获得俗中见雅的精神滋养。”<sup>(26)</sup>在这个框架内来看，读者又有什么特点？刘扬体先生认为，通俗文学的读者就是现代都市中的市民。“城市通俗文学首先是市民文学。市民们在共同的物质与精神生态环境中形成的文化心理结构，积淀下来的审美心理素质，既有差异又有许多相近相同之点。”<sup>(27)</sup>由此可见，市民读者的特点在于他们有相同或相近的文化心理结构，以及相同或相近的审美心理。正是他们相同或相近的文化心理结构与审美心理结构决定了通俗文学作品的特征，也决定

了作品能否流行起来。最后，从精神现象的理论框架出发，也可以解释通俗文学活动的内在机制：“通俗文学所提供的审美信息，与读者欣赏要求和接受能力处于相互适应的水平线上时，这样的文学作品就会使它的读者感到亲切，只要有喜读闲书，乐于借此消遣的读者存在，就会有不同形式和美感层次上反映他们要求的文学。”<sup>(28)</sup>从作品的审美信息到读者的接受能力的双向互动，不仅揭示了通俗文学活动的心理过程，也解释了通俗文学得以存在的心理依据。这正是这种精神现象视角所达到的理论深度。

### 3. 通俗视角

通俗视角从与社会风俗的关系角度来界定通俗文学的本质。这种视角对通俗文学本体的思考是从对“通俗”含义的解释开始的。要界定什么是通俗文学，必须首先弄清楚什么是“通俗”。在这个意义上，从这种视角对通俗文学进行考察就是直接切入了“本体”，把握住了问题的关键。那么什么是“通俗”呢？张赣生先生从“俗”字在汉字中字义演变的历史进行考证，认为“俗”字在汉字中出现的初期已具有了“风俗”的含义，后来又形成了“世俗”的含义。因此“所谓‘通俗’，本应有两层意思，一是通晓风俗，一是与世俗沟通。……其实，不通晓风俗也不易与世俗沟通，两者是有联系的。”<sup>(29)</sup>接下来的问题是“通俗小说”（“通俗文学”）的含义是什么？如何从“通俗”的含义概括出通俗小说的含义？张赣生先生认为，中国小说在确立概念时就与“通俗”有关。因为早期的小说含义，按《汉书·艺文志》的说法，都是出于稗官，街谈巷语，道听途说，这些市井闲谈被统治者采集，以观民风，就是早期的小说。因此，“中国小说之通俗，最初是指‘通晓风俗’意义上的通俗。”<sup>(30)</sup>但是这种“通晓风俗”的小说，至唐代以后开始向“与世俗沟通”转化。这主要是受到佛教讲经“变文”的影响，特别是宋元以后“讲史”的影响，把高深的佛经与正史变得浅显易懂，让普通百姓喜闻乐见。但在明末以前这些“通俗演义”还与一般小说有明显区别。到

明末冯梦龙编辑《三言》时，通俗演义才与普通小说相融合。通俗小说也获得了“与世俗沟通”的含义。总之，“通俗小说”既是“通晓风俗”的小说，也是“与世俗沟通”的小说。“离开通晓世俗人生就写不出有意义的小说，离开与世俗沟通就失去了小说存在的意义”<sup>〔31〕</sup>“从史实来看，中国的小说一直是通俗的，没有不通俗的小说，其前后的区别只在于‘通俗’的标准随时代的不同而发生变化。”<sup>〔32〕</sup>

从“通俗”的角度，如何看待中国现代通俗小说的特点呢？张赣生先生认为“‘五四’运动之后，中国的社会风俗发出了变化，如前所说，中国小说之通俗是随俗而变，风俗发生了变化，小说就要相应地重建通俗，这就决定了民国通俗小说必然不会全同于明、清通俗小说，它必然会发生某些新的变化。”“这些新变化主要表现在思想、题材和形式三方面。譬如王度庐的言情武侠小说着重写性格悲剧，白羽的社会武侠小说着重写社会悲喜剧，这些都反映了思想上的新变化；再譬如社会小说大量涌现和它的‘新闻色彩’，就反映了题材上的新变化；又譬如小说语言的现代化和‘说书口吻’的淡化乃至消除，以及严谨的章回格式被改造为不严格的章回格式，如此等等都反映了形式上的新变化。”<sup>〔33〕</sup>但是，所有这些变化都有一个共同的基础，那就是当时中国的社会风俗的变化。当时中国社会风俗的状况是虽受到西方的影响，但并非完全脱离中国自身传统。社会风俗的这个特点决定了当时通俗小说也是在中国小说传统的范围内发生变化的。“民国通俗小说的变化，是中国传统文化自身发展的产物，它是中国的，不是外来的。”<sup>〔34〕</sup>“民国通俗小说之接受西方影响却是间接的，这是由于民国的社会风俗受西方影响发生了变化（包括审美习惯发生的变化），通俗小说随俗而变，才相应地发生了变化，它不是直接模仿西方小说的做法，不是照搬西方的小说观念。”<sup>〔35〕</sup>总之，通俗小说以风俗/世俗为基础，其本质是由风俗/世俗决定的。

但是“通晓风俗”和“与世俗沟通”所解释的都是通俗文学作者与风俗/世俗的关系，

却没有解释通俗文学作品本身的特性。从“通俗”的视角来看，通俗文学“通晓风俗”以及“与世俗沟通”的特性在作品方面如何体现出来，给作品带来了什么样的特点？孔庆东先生认为通俗小说除了具有“与世俗沟通”的创作精神外，还要再加上“浅显易懂”的审美品位，和“娱乐消遣功能”，才能形成对通俗文学（通俗小说）完整的界定。其中“娱乐消遣功能”是一个公认特点，孔庆东先生没有展开论述。在“与世俗沟通”和“浅显易懂”这两个方面，由于前者要靠后者来实现，所以孔庆东先生认为“‘浅显易懂’则是通俗小说的根本特性，它不单指语言和体式，也包括思想和题旨。当然，时代的不同决定了‘浅显易懂’的标准及所针对的阅读群体的不同。”<sup>〔36〕</sup>补充了“浅显易懂”这个审美品位方面特点之后，通俗小说的本体特征更完善，也更具有针对性了。在此基础上，孔庆东先生又设计了一个更灵活的界定通俗小说本体特征的策略，以使“通俗小说”这个难以界定的概念在面对复杂多变的通俗文学现象时更加有效。这个策略是：“在广义层次上，凡是具有‘与世俗沟通’或‘浅显易懂’两类特性之一的，便是通俗小说。即是说，只要思想性或艺术性二者中的任一方面不具备作品产生时代的公认的高雅品位，便是通俗小说。”<sup>〔37〕</sup>“从侠义层次来看，则必须是‘与世俗沟通’和‘浅显易懂’两大特征兼备的小说，才是通俗小说。即是说，这些作品无论思想性或艺术性都不具备其产生时代的公认的高雅品位，它们的存在意义主要是以其娱乐性和模式化为读者提供精神消费，……”<sup>〔38〕</sup>通过这种灵活的处理，“通俗小说”本体特征在“与世俗沟通”和“浅显易懂”这两个因素所构成的组合中可以得到较为清晰的确认。

#### 4. 现代性视角

从这个角度看，中国现代通俗小说是中国社会文化现代性的一个重要组成部分，或者说是现代性的表现。中国现代通俗文学是中国现代社会所特有的文学/文化现象。这种文学现象的产生与一个更深的社会文化转型



问题相联系。正是社会文化的现代性转型,才是通俗文学产生并繁荣的内在依据。那么这是一种什么样的转型?这个转型可以这样来描述:“现代城市能够而且确乎给与其居民人身自由,……和多元的价值选择……,但其代价却是体验枯寂和苦闷的可能……体验并且表达‘枯寂’和‘苦闷’的个人,也正是因为自身已从传统的家庭式集体剥离出来,并且观照了现代城市这一想象,才有可能察觉出所说的缺憾,才有可能希望去消磨和调剂,也就是抑制勃兴的欲望。”<sup>(39)</sup>简单地说,就是现代人在享受自由的同时,也付出了“苦闷”“枯寂”甚至“孤独”的代价。正是因为有了苦闷需要排遣,有了“枯寂”的心理需安慰,又有了获得排遣和安慰的自由,这才导致了“通俗文学”的产生与繁荣。“鸳鸯蝴蝶式消遣和娱乐文学也获得社会意义。”<sup>(40)</sup>从这个角度看,人们在日常生活中阅读通俗小说的行为是非常重要的事情,因为“日常生活,以至人生的分分秒秒,都应该而且必须成为现代人自我定义自我认识的一部分,如果不是全部的话。”<sup>(41)</sup>同时被新文学家指责的“所谓‘现代的恶趣味’,便是现代城市平民的日常生活所肯定的世俗性和平庸性。”<sup>(42)</sup>这种平民化的世俗性和平庸性,正是现代社会的一种常态,也是现代社会各种改良与革命的目的之所在。就社会功能而言,“这类小说,连同现代其他大众娱乐方式一道(体育、电视、电影、游园)完成了对日常生活的创造和调剂,从而保证现代生产关系和生产力的再生产。”<sup>(43)</sup>因此,从现代性视角来界定通俗文学,就可以这样来概括:“‘通俗文学’的本体可以规定为现代社会中为满足人们的消遣、娱乐需要而进行的社会活动。”<sup>(44)</sup>

现代性视角关注的是通俗文学产生的社会背景以及阅读活动中所包含的社会文化意义。那么在这个框架中如何来说明通俗文学的生产以及产品为特征呢?就创作方面来看,现代社会的通俗文学创作,其根本特点是商品生产,“这些作家是从事写作职业的雇佣工人,他们为金钱而写作。”<sup>(45)</sup>这种状况在中国

和在西方都是一样的。通俗文学作家一般都是社会地位和经济地位都很低的人。他们在现代社会转型阶段依托于发达的现代新闻传媒,为了谋生而写作那些市场上大量需求的通俗作品。这个活动本身一方面表明市场化写作制度的建立,另一方面也表明传统意义上的文人已在现代社会中找到了自己的社会角色。这两个方面都是现代社会的组成部分。就作品方面看,追求经济利益的写作目的导致了作品的世俗化,这种世俗化主要表现在“因市场需求而变异求新,为满足读者的口味而模式化”。<sup>(46)</sup>世俗化不仅是指作品的主题思想是大众认识水平的,也不仅指题材故事是能引起大众兴趣的世俗生活;而且主要在于适应大众读者的阅读兴趣、阅读需求和阅读能力。这些阅读兴趣、需求和能力既要求作品有模式化的一面,同时也要有随时代变化而变化的一面。通俗文学作品世俗化的特点正是现代读者的阅读需求的直接反映,它不排斥任何新的因素进入作品,相反,它可能为了引起市场的轰动,为了成为流行时尚而进行大量创新。这正是作品具有现代性的依据。

总之,通俗小说(通俗文学)的本体特征在不同的理论视角中得到不同侧面的探讨。这些不同侧面的论述,对于认识通俗小说的本体具有积极的作用。大家取得的共识主要有如下几点:首先是通俗小说的社会意义得到确认。每一种不同的视角都看到了通俗小说不仅是在社会生活中产生的,而且通俗小说作品和阅读活动本身都具有社会意义和价值。或是反映特定历史时期的社会生活,或是表现了特定社会的社会心理,或是呈现了一个社会阶层的生活方式。通俗小说总是与社会生活有着直接的联系。其次,通俗小说的价值得到了确认,无论从哪个视角来看,研究者都承认通俗小说是具有重要价值的文学现象。在文学史上,它传承着文学史的传统,也是新文学的先驱;在社会上,它为广大的读者提供了精神享受和心理安慰;在文化上,它传达了文化发展变化的丰富信息,是一种重要的文化资源。再次,从“通俗性”入手来讨论通俗

小说本体特征也得到了确认。尽管对通俗性的内涵可以有不同的解释。但是研究者都认为应该找到通俗小说自身的独特性,以区别于严肃文学的本体。这包括两个方面,一是要找到不同于严肃文学理论的属于通俗文学的理论框架,二是对通俗文学的独特本质(即通俗性)进行理论概括。因为只有做到这两点才能建立起通俗文学自己的理论体系。应该承认,这是一项艰巨的任务,还有待更深入的研究探索。

### 三、通俗小说研究方法的创新

中国大陆通俗小说研究领域,随着整个文学研究界各种新的研究方法的引进而出现了用新方法研究通俗小说的尝试。这为通俗小说研究带来了许多创新。由于新方法的运用,许多通俗文学现象得到了新的解释,有些通俗文学作品也获得了新的评价,有些新的理论问题也被提出来。这些新方法主要有社会心理方法、精神分析方法、叙事学方法、文化研究方法等。

#### 1. 社会心理方法

社会心理方法主要是对特定历史时期通俗小说所反映出来的社会心理进行分析的研究方法。社会心理方法不同于一般意义上的社会心理学。因为社会心理学是社会学的分支,运用大量的调查和统计数据来“科学地”分析某种社会心理形成的过程及内在机制。而通俗小说研究中的社会心理研究方法,则主要是通过对特定历史时期流行的通俗小说文本的分析来找出小说得以流行的社会心理基础,说明这些流行的作品反映出了当时人们什么样的心态,并论证这些心态产生的社会的、文化的原因。因此无论从研究对象还是从研究方法来说,通俗小说研究中的社会心理研究方法都与社会心理学有较大差异。

社会心理研究方法的理论基础是认为通俗文学与社会心理之间存在着内在的、必然联系,特别是一部作品或一种文体类型的作品在特定的历史时期受到广大读者的喜爱,一定与某种特定的社会心理有关。当然,任何

社会心理都是在特定的社会生活基础上产生的,既包括社会文化结构的变化带来的心理影响,也包括特定社会文化政治事件的直接冲击。因此,社会心理方法最终会在社会生活中找到通俗小说得以流行的根本原因。但是这些原因并不直接与通俗小说文本对应,而是有社会心理作为中介。通俗小说直接与社会心理有关,直接反映出社会心理。

社会心理研究方法主要包括以下几个分析步骤。首先是确定分析对象。方法总是与对象相联系的,特定的对象往往决定着分析的方法。社会心理研究方法分析的对象是特定历史时期内流行的通俗小说类型或某些具体作品。它首先要做的就是借助于文学史的材料来确定某个历史时期流行的文本是什么。比如袁进先生在分析近现代上海文学历史变化所反映的社会心理时,首先就确认“民初小说的代表无疑是‘言情小说’,民初‘言情小说’形成中国小说史上继明末清初‘才子佳人’小说之后的又一‘言情小说’高潮,而其数量,则超过了明清‘才子佳人’小说。”<sup>(47)</sup>确立研究对象就使得讨论的范围限定在一个时间空间之内,限定在特定的文本/类型上。进一步的分析才有了确定的目标,因为任何社会心理都是特定时间特定人群的心理状态,不限定对象范围,根本无法进行讨论。

第二步是对对象的具体分析。这至少有两途径。其一,对流行作品的创作背景或创作状况进行分析说明。其二,对作品的心理特征进行分析。就前者而言,这些背景可以为分析社会心理产生的社会原因提供参照,其中的思想状况和意识形态状况就直接与社会心理有关,这为分析解释作品所表现出来的社会心理提供了现实语境。比如袁进先生在分析民初言情小说所反映的社会心理之前,就对当时的社会背景进行了分析。其中主要包括这样几个要点,第一“民国建立,帝制废除,对封建礼教产生了巨大的冲击。”<sup>(48)</sup>“这种社会变化当然要促进青年男女对自由恋爱的追求,从而也会产生许多甚至是‘越轨’的行为。”第二,“上海城市的特殊环境,为这种

变化提供了新的价值观念,为‘人’的意识的觉醒提供了特殊的社会条件”。这种特殊环境就是以租界为基地的西方文化对社会生活的渗透。“这一社会条件为男女自由恋爱提供了相对自由的环境,造成了上海的普通市民对男女自由恋爱持开明的态度。”<sup>(49)</sup>第三,“打破封建等级观念、门第意识的市民平等观念也在城市中形成势力,从而促进了民初对‘父母之命,媒妁之言’之‘门当户对’的包办婚姻的反对”。<sup>(50)</sup>这些社会特点正是民初言情小说流行的具体背景,这些小说所反映的社会心理也是在这样的背景中产生的。就后者而言,对作品心理特征的分析将为分析读者的阅读心理以及这些阅读心理背后的社会心理提供直接证据,这些作品中的心理特征可以看成是读者的心理镜像,它是读者某种心理状况的曲折表现。

第三步是对社会心理的分析、概括与描述。对通俗小说流行的背景与作品特征的分析,目的在于揭示出那个特定的历史阶段中社会心理的特点,特别是在阅读这些流行作品时所暴露出来的社会心理特点。比如,民初言情小说中表现出来的社会心理是“觉醒与逃避”。这个特点是从对当时言情小说的分析中概括出来的。“感受到礼教的不合理而又不肯抨击礼教,力求调和爱情与礼教的冲突的做法,是民初言情小说的普遍倾向。”<sup>(51)</sup>“感受到礼教不合理”在作品中表现为对爱情的歌颂,特别是对恋爱中的精神心理的细致描绘,这种对“情”的体认正是“人”的觉醒的具体表现。但是民初的言情小说又多以悲剧告终,“情”的浪潮最终还是由于各种不同的原因归于平静。袁进先生注意到“他们在同一部作品中一面崇仰‘唯情主义’讴歌纯真的爱情,将爱情写得美妙动人;一面对‘情’持恐惧否定态度。中国小说史上还从未有作家像他们一样战战兢兢地描写爱情。”<sup>(52)</sup>之所以会出现这种状况,是因为在当时的民众内心深入还隐藏着对于即将到来的自由的逃避心理。尽管热烈的爱情令人神往,但跨出这一步以后结果会怎样?那时的人们尚不清楚,他们

用逃避的方式来解除这种渴望中的恐惧。

最后是分析这些社会心理产生的原因。社会心理产生于社会生活,社会生活的变化引起了社会心理的变化。因此,对社会心理产生的原因的分析就要在理论上对社会生活的变迁及其对社会心理的影响进行合理的解释。仍以民初社会心理为例,觉醒与逃避都是那个时代社会生活的变化中所表现出来的独特心理状态。“民初言情小说显示出的价值观念深层的矛盾冲突,正反映了当时社会从古老的封闭的宗法制社会转向近代开放的社会,所必须经历的困惑与阵痛。”<sup>(53)</sup>走出封闭的传统所以可以歌颂爱情,但仍处于过渡时期,所以又有了逃避心理。

## 2. 精神分析方法

弗洛伊德所创立的精神分析学理论在文学研究领域有着广泛的应用。其中主要是集中在两个方面,一是运用精神分析学的理论观点去分析具体的文学现象,包括作家创作与作品内涵等,二是运用精神分析学的方法与立场来反思文学理论的观念,包括对文学本质的重新思考(将文学看成是人的无意识的象征性表达)以及对文学文本进行心理分析式解读等。在中国大陆,新时期以来的现代通俗小说研究中,对精神分析学的运用主要属于前者。

运用精神分析学理论来分析具体的文学现象,仍然有很多种具体的方式,有许多问题可以研究。现代通俗小说研究中对精神分析方法的运用主要集中在如下几个方面:一是对作者创作心理的分析。弗洛伊德对文学艺术创作的解释是作家(艺术家)的白日梦。创作活动不仅可以使作者受压抑而形成的心理能量得到释放,而且使作者无法在现实中满足的心理得到补偿性满足。这种在创作中满足自己内心欲望的现象在通俗文学作家身上也是存在的。徐斯年先生就发现王度庐所塑造的不少主人公都有作者自己的影子,作品的主人公多少代替作者完成了某些心愿。“‘鹤-铁系列’作为一个隐喻性的象征结构,确是作者主体精神的外化和物化;以粗旷悲凉



的西北高原为主要背景,以孤独、寂寞的‘人’的心态为主要内容所烘托、渲染出来的悲怆氛围,确是作者主体情感的投射。”<sup>(54)</sup>李慕白等人的身世也的确与王度庐相似。二是对人物心理的分析,运用精神分析方法分析文学艺术形象的心理特点是精神分析批评的一项重要活动。文艺作品中所描绘的人物的某些特殊行为就像现实中患有心理疾病的人的行为一样,成为精神分析的材料。不仅《哈姆雷特》这样的经典之作可以成为精神分析批评的对象,通俗文学作品中的角色也同样可以成为精神分析批评的对象。徐斯年先生在王度庐的多部作品中都发现了角色的特殊心理。比如“《鹤惊昆仑》中,老拳师鲍昆仑因前妻不贞而产生忌‘淫’情结。其徒江志升偶有外遇,即令门徒残酷追杀之。”<sup>(55)</sup>《宝剑金钗》中,李慕白因为与俞秀莲相爱却无法结合,转而与名妓谢翠纤相处,“慕白恋翠,实为‘俞姑娘的那件事,使自己伤心失意’之后的一种心理上的情感上的补偿。”<sup>(56)</sup>三是对作品主题的分析。精神分析理论把作品当成心理分析的材料,从中所分析出来的主题也是与主体的心理结构/人格结构相关的。本我与自我和超我之间矛盾关系,快乐原则、现实原则与道德原则之间的矛盾关系不仅是严肃文学的主题,也是通俗文学的主题。徐斯年先生发现《宝剑金钗》所表现的就是“情”与“义”的冲突。在李慕白、俞秀莲、孟思昭的“三角恋”中,李与孟虽然都深爱俞,但是李、孟二人都为了成全对方而甘愿牺牲自己。“作者不是把上述矛盾处理为一般意义上的封建观念和自由爱情的矛盾,而是将其深化处理为普遍意义上的‘爱之责任’和‘爱之欲求’的内部冲突。”<sup>(57)</sup>爱之责任与爱之欲求的冲突,就是义与情的冲突,也就是道德原则与快乐原则的冲突。四是对情节的分析,在精神分析学中,角色的行为都有心理的(特别是无意识的)依据。因此,对作品情节的分析重点不在于分析行为动作本身,而在于找到作为动作背后的心理依据和心理内涵。徐斯年先生应用了弗洛伊德关于“心理剧”的理论分析了“鹤-铁

系列”中故事情节的心理依据和心理内涵。心理剧的基本含义就是构成情节的矛盾斗争主要是“主角”的心灵斗争。情节的起伏变化都是依据“主角”能否控制住自己的内心冲突。“江小鹤擒得鲍昆仑,举刀将下之时,忽睹其老态,又思及阿鸾,乃慨然住手。当目的将达未达之时,他的内心并无‘大仇得报’的欢欣,有的是强烈的失落感和‘心理滑坡’”。<sup>(58)</sup>这个情节就是典型的心理剧情节。五是意象分析。在文学作品中寻找并分析心理意象是精神分析批评的一种特殊的方法。作品中出现的某些意象被认为是作者无意识心理的象征性表现。通俗小说中也有类似的描写。比如王度庐的“《虞美人》第五、六两章,写虞婉兰在谭思禹的抽屉里发现一个金色爱神像,又曾数次路遇左颊有着‘一颗深深的酒窝’的张啸潮……于是当晚‘她作了许多的梦,梦见那只小小的爱神像,搥着翅膀绕着自己的脸飞翔,她拿手去扑,像扑蝴蝶似的,可是没有扑着;她又梦见谭思禹的左手上,也生了一颗笑窝。’”<sup>(59)</sup>这里的“小爱神像”和“笑窝”都已变成了心理意象,代表着角色的无意识心理中对爱的渴望。

### 3. 文化研究方法

文化研究(cultural studies)是20世纪五六十年代在西方形成的一种研究方法。其基本理念是将文化理解为一定时期人们的生活方式。不仅高雅严肃的文学艺术活动是文化,一般大众所喜闻乐见的通俗文学、流行作品也是文化。通俗文学属于大众文化,它是普通大众日常生活的一部分,为了了解一定时期社会生活面貌,了解一定时期人们的心理状态,大众文化(包括通俗文学)就是不可或缺的研究领域。文化研究的特点首先在于打破学科界限,广泛而灵活地运用不同理论流派的观点和方法来分析具体文化现象。其次是将各种文化现象文本化,不是去欣赏作品的内容或艺术性,也不去分析作品的好坏,而是将它们作为文化文本,解读其中所包含的文化意义。特别是在特定的历史条件下,人们的思想观念以及潜意识中所隐含的那些文化

意义。再次是现实指向。文化研究不是封闭在学术领域之中的研究,而是关心社会生活中的现实问题的具有现实关怀的研究。文化研究不仅以现实中的各种文化现象作为对象,而且将文化问题与现实生活中的各种实际问题特别是不平等、不公正的现实状况相联系,揭示出隐藏在文化问题背后的政治意义(当然是指社会生活中的各种不平等关系而言)。

文化研究的理论与方法在20世纪90年代传入中国,在中国产生了热烈反响。应用文化研究的方法研究通俗小说已成为一个热点,并且取得了较好的成绩。这些研究主要集中在几个方面:首先是对通俗小说流行现象性质的分析。通俗小说之所以流行其中原因是很复杂的。可以从不同的角度进行分析,比如从内容、主题、艺术性、社会心理,甚至商业炒作等方面都可以找到原因。文化研究中,通俗小说流行现象本身就是一个文化文本,它是各种文化关系、文化心理、文化矛盾的交叉点。以金庸的武侠小说为例:“‘金庸现象’在汉语世界跨文类、跨文化的复杂流行,恰恰为重新思考雅俗关系,具体探究大众文化的丰富命题——社会文化想象(乌托邦与意识形态)的症候,性别表述的政治,‘种族-民族-国家’与个人身份认同的离合关系,‘文化工业’的运作机制,大众文化消费的不二奇观,批评机构之合法性话语生效与失效的场域等等,提供了一次难得的契机,也是考察当代文化多元状况的一扇窗口。”<sup>[60]</sup>金庸小说在文化研究视野中已不仅仅是一种特点鲜明、艺术水平高超的通俗小说作品,而是一种涉及到各种文化活动的个案。

其次是对通俗小说文化意义的阐释。文化研究虽然把通俗小说放在一个错综复杂的文化语境中来解读,但阐释小说的文化意义仍然是其基本目标。这里至少又包括对通俗小说流行现象的文化意义的阐释,对通俗小说文本所包含的文化意义的阐释,以及通俗小说流行所带来的相关效应的文化意义的阐释。先从第一点来看,通俗小说的流行作为一种文化现象具有丰富的文化意义。通俗小说

的流行是通过不同版本的大量印刷,以及跨文类、跨媒体改编来完成的。这种现象背后就与社会文化的变化有密切关系。仍以金庸小说为例,从“粗制滥造的盗版到装帧精美的正版和盗版,从囫囵吞枣式的饥渴型、冲动型消费到平心静气地爱护与收藏,这种现象自然有金庸小说的地位逐渐增高,其艺术价值广被承认的原因,但也有‘文化工业’的精心包装所导致的消费意识的嬗变。”<sup>[61]</sup>“在香港的资本主义动作里,在资本主义化的市场经济逻辑中,甚至在90年代中国内地商品文化日益冲击主流文化与精英文化的潮流下大众文化中的精品所获得的新时尚之宠儿的地位,使得庞大复杂的金庸小说王国以及制造‘世俗神话’与‘当代英雄’的金庸影视,成为汉语世界一个经久不衰的集体梦幻。”<sup>[62]</sup>因此,在文化研究中通俗小说是一种文化商品,它的畅销的背后是一个时代人的消费意识以及对生活的各种梦想。从第二点来看,通俗小说文本中所包含的文化意义则更加丰富,这也是它得以流行的主要原因所在。在不同的人群中,在不同的语境中,通俗小说文本的文化意义又会有所不同,甚至相互矛盾。正是这种矛盾性,构成了通俗小说文本(大众文化文本)的根本特征。比如在金庸的武侠小说中,我们可以看到多重文化意义:一方面,我们可以看到“在金庸等人‘失去秩序-恢复秩序’的主导性情节里,即使江湖世界风波险恶到极致,亦终持有平息这险恶风波的旷世大侠出现。现实世界的无可救赎,在新武侠的想像世界中,以江湖世界的被救赎而得以象征性的拯救。”<sup>[63]</sup>因此,可以说金庸武侠小说就不仅仅是提供娱乐那么简单,而更应该看成是对现实世界所存在问题的一种隐喻式表达。“承载了读者本能的幸福渴求,对内在压抑的升华以及对于现实的批判。”<sup>[64]</sup>另一方面,我们也可以看到金庸武侠小说中“妖女”形象所包含的另一种文化意义。她们之所以被称为“妖女”,是因为她们违反、挑战了江湖的男权秩序。尽管像黄蓉、赵敏、任盈盈这些原被称为“妖女”的女侠最终融入了男权秩序,但是,她

们的行为“使得旧有江湖男权社会规范获得了新的宽容度；这些原本不被男权意识形态所接纳的女子，为旧规范带入了新内容，并使江湖男性社会禀赋了开放之维。虽然这些女子自身也获得了一定的修改，但她们并非简单地被重新界定与归位，她们也局部修改了父权社会的意识形态，为父权社会旧有的对‘女性本质’的界定增添了新的内容。在某种意义上，这是一种新的建构，而不是简单的回归，不是对既定的男女等级制度和原来意识形态的再次确认，而是对其进行了一定的修改与更正。”<sup>(65)</sup>当然，除了这些方面之外，在金庸小说中还可以解读出个人与社会的矛盾关系，不同民族之间的不平等关系的文化表达等等复杂的文化内涵。从第三点来看，通俗小说的流行所产生的效应也是各种文化关系交织而成的，从中可以解读出一个特定时代的文化矛盾与解决策略。仍以金庸为例。随着他的武侠小说影响日益扩大、日益深入，不仅学术体制开始接纳他的小说作为研究对象，金庸本人也进入学术机构，成为其中的一员。“‘金庸现象’是一种波及甚广的文化效应，……从接受史的角度来看，更为重要的是，它还对学术规范、教育体制、课程设置、雅俗对峙等观念构成了强有力的冲击并产生了多元化的回应……在主流文化与精英文化占支配地位的时代，一般读者私下交流的快感是不能发出声音、被聆听并被看重的，只有介入学术界的争议之声，才不至沦为‘空白书面’的‘隐性文字’”。<sup>(66)</sup>正是在这个意义上，严家炎先生在北京大学为本科生开设《金庸小说研究》课程，成了一个“文化事件”。“它标志着金庸小说走向大学讲台的开端，标志着中文系原有的经典文本观念，对于通俗文学的歧视与偏见，已遭受有力的置疑，并终有一天会被打破。”<sup>(67)</sup>因此，可以说金庸武侠小说所产生的效应是多元文化时代的文化事件，它加入并推动了文化观念的变革。

中国大陆新时期以来应用新方法对通俗小说进行的研究还远不止这些，叙事学、民俗文化学、读者反应批评、新历史主义等等方法

在研究中或被用于作品分析，或被用于理论论证，也有成功的实践。在理论建设方面，应用总体性方法建立通俗文学理论框架的工作也已初步完成。但由于通俗小说本身的丰富性与复杂性远没有被揭示出来，各种新的方法也还被不断地创造出来，所以运用新方法对通俗小说（通俗文学）进行研究的工作仍未结束。通俗小说研究中一直都会有新的问题、新的材料、新的领域等待研究者去挖掘、去开拓。

- (1) 张恨水《我的创作和生活》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第253页。
- (2) 张恨水《我的创作和生活》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第250页。
- (3) 范烟桥《民国旧派小说史略》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第269页。
- (4) 范烟桥《民国旧派小说史略》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第270页。
- (5) 范烟桥《民国旧派小说史略》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第277页。
- (6) 范烟桥《民国旧派小说史略》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第272页。
- (7) 山东师范学院中文系编著《中国现代文学史》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第164页。
- (8) 复旦大学中文系1956年级中国近代文学史编写小组编著《中国近代文学史稿》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第155页。
- (9) 北京大学中文系专门化1955年级集体编著《中国文学史》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第134页。
- (10) 复旦大学中文系1956年级中国近代文学史编写小组编著《中国近代文学史稿》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第155页。
- (11) 北京大学中文系专门化1955年级集体编著《中国文学史》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第136页。
- (12) 北京大学中文系专门化1955年级《中国文学史稿》编委会编著《中国文学史稿》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第146页。
- (13) 复旦大学中文系中国古典文学组学生集体编著《中国文学史》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第142页。
- (14) 复旦大学中文系1956年级中国近代文学史编写小组编著《中国近代文学史稿》，见魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》（上卷），上海文艺出版社，1984年，第155页。



- 研究资料》(上卷),上海文艺出版社,1984年,第159—160页。
- (15) 李欧梵《韩南教授的治学和为人》,见韩南《中国近代小说的兴起》,上海教育出版社,2004年,第242页。
- (16) 范伯群《礼拜六的蝴蝶梦》,人民文学出版社,1989年,第283页。
- (17) 范伯群《礼拜六的蝴蝶梦》,人民文学出版社,1989年,第290页。
- (18) 范伯群《〈中国近现代通俗作家评传丛书〉总序》,见《中国近现代通俗作家评传丛书》,南京出版社,1994年,第1页。
- (19) 范伯群《鸳鸯蝴蝶——〈礼拜六〉派新论》,《鸳鸯蝴蝶——〈礼拜六〉派作品选》,人民文学出版社,1991年,第13页。
- (20) 范伯群《〈中国近现代通俗作家评传丛书〉总序》,见《中国近现代通俗作家评传丛书》,南京出版社,1994年,第13页。
- (21) 刘扬体《流变中流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,中国文联出版公司,1997年,第2页。
- (22) 刘扬体《流变中流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,中国文联出版公司,1997年,第3页。
- (23) 刘扬体《流变中流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,中国文联出版公司,1997年,第2页。
- (24) 刘扬体《流变中流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,中国文联出版公司,1997年,第4页。
- (25) 刘扬体《流变中流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,中国文联出版公司,1997年,第33—34页。
- (26) 刘扬体《流变中流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,中国文联出版公司,1997年,第35页。
- (27) 刘扬体《流变中流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,中国文联出版公司,1997年,第40页。
- (28) 刘扬体《流变中流派——“鸳鸯蝴蝶派”新论》,中国文联出版公司,1997年,第40页。
- (29) 张赣生《民国通俗小说论稿》,重庆出版社,1991年,第5页。
- (30) 张赣生《民国通俗小说论稿》,重庆出版社,1991年,第6页。
- (31) 张赣生《民国通俗小说论稿》,重庆出版社,1991年,第14页。
- (32) 张赣生《民国通俗小说论稿》,重庆出版社,1991年,第8页。
- (33) 张赣生《民国通俗小说论稿》,重庆出版社,1991年,第24页。
- (34) 张赣生《民国通俗小说论稿》,重庆出版社,1991年,第25页。
- (35) 张赣生《民国通俗小说论稿》,重庆出版社,1991年,第24页。
- (36) 孔庆东《超越雅俗》,北京大学出版社,1998年,第20—21页。
- (37) 孔庆东《超越雅俗》,北京大学出版社,1998年,第21页。
- (38) 孔庆东《超越雅俗》,北京大学出版社,1998年,第22页。
- (39) 唐小兵《蝶魂花影惜分飞》,载《读书》,1993年第9期。
- (40) 唐小兵《蝶魂花影惜分飞》,载《读书》,1993年第9期。
- (41) 唐小兵《蝶魂花影惜分飞》,载《读书》,1993年第9期。
- (42) 唐小兵《蝶魂花影惜分飞》,载《读书》,1993年第9期。
- (43) 唐小兵《蝶魂花影惜分飞》,载《读书》,1993年第9期。
- (44) 李勇《通俗文学理论》,知识出版社,2004年,第52页。
- (45) 李勇《通俗文学理论》,知识出版社,2004年,第47页。
- (46) 李勇《通俗文学理论》,知识出版社,2004年,第51页。
- (47) 袁进《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》(第一卷),东方出版社中心,1997年,第250页。
- (48) 袁进《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》(第一卷),东方出版社中心,1997年,第251页。
- (49) 袁进《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》(第一卷),东方出版社中心,1997年,第251页。
- (50) 袁进《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》(第一卷),东方出版社中心,1997年,第251页。
- (51) 袁进《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》(第一卷),东方出版社中心,1997年,第256—257页。
- (52) 袁进《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》(第一卷),东方出版社中心,1997年,第275页。
- (53) 袁进《觉醒与逃避——论民初言情小说》,见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》(第一卷),东方出版社中心,1997年,第276页。
- (54) 徐斯年《侠的踪迹——中国武侠小说史论》,人民文学出版社,1995年,第146页。
- (55) 徐斯年《侠的踪迹——中国武侠小说史论》,人民文学出版社,1995年,第140页。
- (56) 徐斯年《侠的踪迹——中国武侠小说史论》,人民文学出版社,1995年,第141页。
- (57) 徐斯年《侠的踪迹——中国武侠小说史论》,人民文学出版社,1995年,第141页。
- (58) 徐斯年《侠的踪迹——中国武侠小说史论》,人民文学出版社,1995年,第144页。
- (59) 徐斯年《侠的踪迹——中国武侠小说史论》,人民文学出版社,1995年,第145页。
- (60) 宋伟杰《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,江苏人民出版社,1999年,第4页。
- (61) 宋伟杰《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,江苏人民出版社,1999年,第52页。
- (62) 宋伟杰《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,江苏人民出版社,1999年,第53页。
- (63) 宋伟杰《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,江苏人民出版社,1999年,第78页。
- (64) 宋伟杰《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,江苏人民出版社,1999年,第93页。
- (65) 宋伟杰《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,江苏人民出版社,1999年,第116—117页。
- (66) 宋伟杰《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,江苏人民出版社,1999年,第196页。
- (67) 宋伟杰《从娱乐行为到乌托邦冲动——金庸小说再解读》,江苏人民出版社,1999年,第198页。

# 巴人的《土地》：学理与形象的交错

世纪世纪同龄人巴人，在炼狱中拼搏了72年，百折不挠、含冤谢世，留给后人的精神财富是1400余万字的各类作品、手稿遗著。一字一句就是一串苦泪一腔心血，一根筋骨一块肌肉。他是用自己的清泪热血拌和着筋骨肌肉，锻铸了两座值得我们纪念的碑文——文学论著与长篇小说。<sup>①</sup>巴人的文学论著在“左联时期”没有患政令独语症，解放初期受苏联模式制肘，“双百方针”一提出，就恢复主体意识，力争摆脱苏联模式，“舆论一律”的禁锢，所以其若干学理那怕是片言只语，纵然以当前的新理性精神反思审视，沙里淘金，仍然具有学理价值。巴人的长篇小说《土地》1984年出版，即荣获首届茅盾文学奖。《土地》是巴人弘扬主体性意识的具象物化，闪烁着难能可贵的学理之光。本文拟从“对演”工程的实施、人学理念的造型与人文史观的意蕴等三个向度，阐述巴人学理与《土地》形象的交错这一母题，以纪念这位文化界的历史老人诞辰100周年。

（中国）张艺声 闫国忠

## 一、“对演”工程的事实

文学创作是艺术创造的软件工程。早在20世纪30年代，巴人在“反映论”雄霸文坛的独语环境中，提出“对演论”的创造工程学：创作主体与创作对象的关系不是反映与被反映、创造与被创造的形而上学关系，而是一种双向回流、互动整合的辩证能动关系。作家在“对演工程”的运作程序中，应该把握其起动因、推进因与完形因等三大因子。巴人虽然没有像电脑软件那样对它作出精密设计，但他的学理思维却给它以分列编排。所谓起动因即是他所说的：

作家在生活底实践的研究中，现实会削弱或变更你现成的主观，而产生新的主观；直到新的主观形成一定的范畴时，那主观马上便作为一定社会的客观而存在，成为现实的一个细胞；加强了现实的复杂性，再来削弱或变更你既成的新的主观。这种主观与现实的对演作用，即造成社会的历史的动态（即时间与空间的对演的演进。）<sup>②</sup>

这就是巴人的“对演工程”第一程序起

动因的阐述。

对演工程起动因的下一程序就是推进因。文学理论的A·B·C·是：主体意识与客体对象不是对立切割的，而是交错链动的。但是，机械反映论者认定一条万古不变的圭臬：主体是施动的，客体是受动的。巴人的逆向性思维却充分意识到，客体也具备主体的动力，能够强化到足以擅变对方的形质，生成新的形质，成为对方的一个细胞。反之，主体如果采取弱化态势，就被对方所吞噬，生成另一种新的形质，成为对方的另一个细胞。这样，对演程序的推进因就不是空中楼阁的静物画，而是社会历史的动态画面。这一推进因是与皮亚杰的“反馈”的双向激活模式藕合的。它就是客体的刺激源激活主体的信息反馈。主体的信息反馈递增并加速客体的激活能量。如此循环往返，就能使对演程序在推进因的演进中，日臻完善。如果推进因被忽略或被中断，就会产生电流的“短路”现象。这种“电阻”现象就是对演工程中的“静态结合”或“对立推进”，应该予以排除。巴人阐述如下：

每一个人的主观与每一时的社会的客观，决不是静止不变的；它们是时时在改进、在变动、在相互对演。……（如果）过分机械地形式地把作家的主观和社会的客观对称起来，而又在单一的静态里把主观和客观结合起来，（那么）就完全忘却了社会的进化之对演的法则了。这无疑是忘了主观和客观对演的统一作用。<sup>③</sup>

巴人的“演进”工程的推进因是以动态结构和合力推进为基质的。唯有如此，才能由推进因而至完形因，所谓完形因就是作品最后完成的形质：人生事件的错综复杂，日常生活的具像观照与人物形象表现得更具现实，更有生命。<sup>④</sup>巴人关于对演工程的学理，在他的长篇小说《土地》的具体实施程序中，可以获得检验或确证。

《土地》的对演进程的实施，以时空为序列，“土地”为载体、情感为驱动力，这三个维度与上文的三个因子具有交错的对应关系。我们将作分项式探讨。

首先，时空的序列：对演工程的动态流程是指时间与空间的相互对演与彼此演进。这就是作为客体的素材如何吸引作家的创作激情，而主体的创作激情又如何拥抱创作素材，在对演中孕育着起动因。正如青年雨果在巴黎格雷沃广场目睹吉卜赛少女在烈日下被殴打而激愤难平，终于在40年后创作了《巴黎圣母院》一样，幼年巴人在故乡奉化大堰村倾听王锡彤造反故事，青年巴人在宁波四师收集王锡彤反教平洋的创作素材，就在心田中播种了创作的种子，孕育了对演的起动因。26岁正当风华正茂时，他只身离开奉化来到广州黄埔军校，投身北伐战争。时间流逝了3650天，空间转移了数千里。但是，今日的“北伐”激活了昨日的“造反”，引爆了创作的爆发点，促成其推进因作为触媒剂溶入对演工程的时空流动轨迹。1942年，进入不惑之年的两年以后，巴人由于革命斗争的需要来到苏门答腊的萨拉班让，虽然身处异国他邦，但是反而激活了对祖国故土的眷恋之情，王锡彤的形象日夜纠缠着他，他也心爱着王

锡彤，彼此相恋对演，从原初意识的起动因的生成而至创作思维的推进因的出现，使他滋生了不少新的创作细胞，扩大了预设的创作视野，从戎执笔，用北伐军司令部的稿签书写了10余万字。由于日寇的大扫荡，书稿埋入地里，化为泥淖，成为永恒的“土地”。然而，对演工程的双轨依然铺设在巴人心田里，从1942年推进到1953年，从印尼延伸到北京，突破原先所谓造反的框架，以王锡彤为聚焦、土地为载体，作辐射式的网状造型。其次，土地的载体：巴尔扎克把“人间喜剧”分列为分支之一“风俗研究”及其亚分支之一的“乡村生活场景”。巴人把长篇小说题写为1903年中国江南农村生活风俗画，以“土地”为对演的载体。这是属于文本本体的空间对演，也是作家的心理世界与作品的物理世界的双向互动对演的审美形态物化。

宁海县大里村这方山陵与海洋接壤的土地，养育出一群具有特殊性格的莽民。他们在狂涛巨浪中，培养了狂放与勇猛。他们在丛林与嶙岩中，培养了坚韧与挺拔。他们一代一代地在这方土地上默默劳作着，粘连着泥土的血汗，背负着豪绅的盘剥。为了求生，他们离开了生他养他的这方吸血土地；为了守住祖宗的田产，他们又返回到了灾难深重的这方贫穷土地。在这方土地上，鸦片战争的大炮替洋教势力的人侵轰开了缺口，天主教堂的建立为“治外法权”的开创，蔓延扫清了道路。于是，这片广袤黑色，蓊郁勃的土地开始颤惊、呻吟、呐喊、咆哮了。

大里村村民在官府与教堂的双重高压下，忍无可忍，自发地惩办教民，反而促使官府与教堂狼狈为奸，镇压村民，囚禁秀才。村民劫狱而营救秀才，并推举他为起义首领。王锡彤以儒释道为感应力，宗法宗族为凝聚力，打着“灭天主”，“保清朝”的旗号，严惩教徒，焚毁教堂，捉杀神父。然而，法国政府调遣巴斯卡尔曼巡洋舰驶进甬江口，向浙江巡抚通电威吓，轰令台州知府到宁海平剿。一场轰轰烈烈的平洋反教斗争淹没在造反者的尸体血泊中了。巴人在《土地》的序曲中悲怆



高呼：“悲剧的中国演出着中国的悲剧！”

以上就是《土地》的空间载体与完形因子。当然，在对演工程的实施中，“对演”与“载体”不是线性的平行演进，而是非线性的交错演进。如果是前者就无从使完形因子受精孕育，只有后者才能使《土地》如巴人自己所说的“养育自己的生命”。这里就涉及到情感作为对演与载体的媒介质以及对演的内驱力。

最后，情感的驱力：小说文本的生命力源于作家情感的内驱力和外张力。只有作家情感的内驱力才能激活创作对演的外张力。英国美学家阿诺·理德说得好：

艺术家进行创作的动因，包括了他的过去所有状况，他在创作时的心理状况、气质和意识；包括所有能引起灵感现象的一切情况。这些情况严格说来，可以包括直到艺术家所描写的那件事为止的以前全部宇宙的历史。<sup>⑤</sup>

阿诺·理德的创作动因其实是包括精神世界的内动因和物质世界的外动因。创作动因与情感驱力是正比关系。情感驱力越冲动，创作动因越勃发。反之亦然。我们从《土地》的“序曲”中，可以观照到巴人那股抑制不住的情感驱力是如何汹涌奔腾地倾泻于自己的笔端、文字的。巴人自叙自己是一个飘摇的灵魂，受过土地的抚养，受过父老血汗的洗礼。现在，长大了，却没有为受苦受难的父老兄妹呼喊过，目睹他们被损害被侮辱的灵魂辗转于贫病交加的死亡线上，内疚之情怎么也控制不住。所以，他呐喊：“是时候了，土地巨人站起来了！我们父老为子孙而流的血汗也应有个应得的报偿了。”这就是他在情感驱力激活下的创作动因。这创作动因又循环于情感驱力，而情感驱力又反弹于创作动因，其驱力与张力的彼此融汇可谓排山倒海，浪遏飞舟！

于是，他以灵魂为内核，亢奋抒怀：“一颗纯洁的灵魂，是需要在这一个愤怒的涨满了火一般血焰的心中沐浴一下的。”

于是，他以土地为母亲，沉重叹息：“从土地长生的，怎么能不回顾到他曾生活过来

的土地呢！”

于是，他以历史为明镜，反观着历史老人，“从在白骨堆积的高山上，映照江南农村生活，啜着肉酱、蘸着赤血、涂抹着他的画！”这是一幅“历史老人用异常鲜明颜色，涂抹出一幅近代画图。”<sup>⑥</sup>

这一切就是巴人实施创作《土地》这一对演工程的强大原动力。显然，情感原动力的施动者是人。人是宇宙的精华，万物的灵长，最富有感情的。巴人在以阶级性取代人性的失语时代居然提出了“人性论”与“人情味”，表现了他的主体意识与理论胆略。我们姑且把它称之为入学理念。

## 二、入学理念的造型

巴人处于“阶级斗争”一统赤县神州的严冬酷暑年代，其指导思想不可能不是阶级论，只是由于学者的独立品格与作家的尊严良知的驱使，他主体意识的潜在在适当的气候中，总要突破阶级论的束缚，闪烁出人性论、人情味、人格分裂与多重意识等理性之光。尤为难能可贵的是，这类学理之光，透进了《土地》的造型工程。我们将他的文艺短论重新解读，有了新发现。本文钩玄提要地归纳为人性论学理、人格形态学与运作里比多等三个维度，结合《土地》的艺术造型技巧，予以阐述。

首先，人性论学理：巴人的《论人情》虽是一篇感悟式短论，但仍然包含着哲理的含金量。他说：“所谓阶级性，那是人类本性的‘自我异化’。……人在阶级消灭后‘自我归化’——即回复到人类本性，并且发展这人类本性而日趋丰富。”巴人还在《略谈要爱人》的短论中从另一视角指出：“我国社会的阶级关系已有根本的变化……已经到了应该提倡爱人的时候了。”<sup>⑦</sup>这里的逻辑旨归是：人情是人性的表征，人性的外化是提倡爱人。此论似有循环逻辑之嫌。另外，由于深受彼时政治语境的箝制，巴人无法给出较系统较深刻的学理阐述。但是，毕竟给他的后学者提供了一把开启人性理念库藏的金钥匙。客观

效果上,巴人是20世纪70年代末至80年代初关于马克思异化问题大讨论的先行者,也为我们在下文的阐述给予先导性的启迪。

我们知道,人性包括人的生物遗传、生存本能、生理机制与心理欲望等属性,马克思说人性具有自然现象与社会存在的双重特性:自然人“具有自然力、生命力,是能动的自然存在物。这些力量作为天赋和才能,作为欲望存在于人身上。”而社会人则是对象性、感性的社会存在物,即是“有激情的存在物”,具有“人强烈地追求自己的对象的本质力量”。<sup>[8]</sup>巴人在谈到人性人情时说,人都有饮食男女、鸟语花香和生存温饱的共同性,就是马克思所说的自然本性和社会职能。一个最浅显的道理就是人只有生存温饱,才有追求自己对象的本质力量。这是人自身在对象活动化中生成而作为类的人的特殊性、受动性与能动性,在其多元化欲望、多层次感情中的自发性体现。但是,人性在其漫长的演变过程中,不是始终如一的,它是同化——异化——复归。这种大段落划分决不是横断面,而交错面。其实,在人性的同化中已孕育了异化的胚胎,在人性异化中仍然有同化的基因,在人性复归后,是一种新质的人性。所谓人性异化并非单个人的人性本体现象,而是类的人性在社会整体中历史发展的必然。具体而言,人的物质生产生活方式必然造成人类的本性的对立物即人异化。它包括类的异化与个体异化。个体异化是千差万别、变幻无常的。所谓人性复归决不能凭藉个人“提倡爱人类”的善良愿望,所能实现的。现实生活使巴人的这一愿望非但成为泡影,而且走向反面,所以,人性的复归如同近“天方夜谈”。马克思曾经预设:人性的复归应是“人从宗教、家庭、国家等等向自己的人的社会存在复归。”<sup>[9]</sup>这就是说,人性的复归不是从爱心的“内在逻辑”而是从生存的外在斗争中去探讨或争取。巴人“提倡爱人”呼吁人性复归的异想天开与“惨遭摧害”而导致人性异化,恶化的严酷现实,应该引起我们深思。

巴人提出“人性论”没有也不可能作学理

性探讨,但是他的《土地》中对传教士朱国光神父这一形象的塑造,则是人性的个体异化的生动写照。如果用“阶级论”的标尺来划分他的阶级成分,无疑是“三代黄瓜”纯种无产游民。然而,他在谋求生存温饱,实施人性欲望的人生历程中,异化为非人的兽性的迫害狂者了。在现代文学史上,类似朱国光这样的异化形象是罕见的。特别是“贫农是革命的,中农是动摇的,地富是反动的”这一党八股模式作为金科玉律之后,长篇小说的异化形象就是“恐龙”。巴人创造朱国光形象,其学理价值等于创造了人性异化的人物画廊。

朱国光是遗腹私生子。母亲在荒郊野外临产时被“长毛”奸污而死。一位老伙夫在产妇双腿中抱走婴儿,托付“长毛”姘妇抚养。七岁时,养父撒手人寰,他只得在地主家牧牛养羊,没有人性的温暖。长大后,萌生人性异化的原罪,以旺盛的性欲奸污杀害地主的二太太之后,流浪上海,混迹江湖,以女人发浅性欲,以鸦片麻醉精神。这是人性异化所开出的一朵恶之花,他抢劫、杀戮与坐牢。圣诞之夜,传教士扮演圣诞老人前来探监,慰抚。他的人性开始复苏着,然而潜意识仍在异化中。特别是到宁海县传教,成为权极一方的神父时,他反人性的权欲、利欲与色欲恶性膨胀。巴人在《土地》第四章强化了他对金菊、荷花的性本能、性欲望的发泄,正如赫伯特·马尔库塞所说的:“性本能对其主客体都没有任何外来的时空上的限制,性欲本质上是‘放荡不羁的’”。而朱国光的强烈的性虐待狂却是性反常行为,“似乎会比正常的性欲更能满足性欲。”<sup>[10]</sup>这是人性异化的表征之一:人性异化为兽性,兽性摧残了人性。朱国光神父就是人性异化的典型。巴人在他的短论里,期望人性的“自我归化”,但是在他的小说里没有塑造人性“自我归化”的形象。这是他的“对演工程”中人性异化的严酷现实性战胜“人性归化”的理想浪漫性。这是“现实主义”对浪漫主义的胜利。他的另一个凯旋是:他的学理力度与创作力度在提出人格形态学与创作人格分裂症方面,获得了殊荣。下文将

阐述这一课题。

其次,人格形态学:巴人在20世纪30年代的《文学短论》中,提出人格命题,分列为作家的创作人格、作品的形象人格,完整的形态人格与分裂的形态人格等四种形态。我们不妨把它归结为人格形态学。其实,人格是人物性格或意识品格的指代,依据其不同指涉层面与基质,又可分列为伦理形态(道德品格)、心理形态(气质性格)与法理形态(遵纪守法)。巴人虽然没有如此明确界定,但是在其有关完整人格与分裂人格的学理阐述中,已经包含着这三种形态,而且渗透进自己创作《土地》的“对演工程”体系。

巴人对作家创作的人格及其与作品形象的人格辩证关系的阐述,也是冲破独语樊篱,而发出另一种声音。现在,当我们回顾20世纪50-70年代的政治语境,更是显示其超前意识与认识价值。巴人深邃而睿智地指出,有一种包括作家在内的人“自己根本没有理想的。生在这个特定的社会里,就其特定的道德思想为自己的道德思想。如果其特定社会改变过来了,他便也跟着改变。这种人从特定社会观看,无疑是人格完整的人。”<sup>[11]</sup>但是,这种见风驶舵式的风派人格,其作品的形象人格,无论怎样“三突出”,充其量是黄口小儿吹出的一串肥皂泡罢了。当然,巴人也说到另一种完整形态的人格“在作品里渗透得越深切,那作品便也使人越感动。同时,那作者的人格的社会性越大,那么被其人格所渗透的作品的价值也越高。”<sup>[12]</sup>这里的“社会性”就包含了伦理观、心理观、法理观乃至审美观。一个有社会责任感的作家的人格应该禀赋崇高的信仰,高尚的情操和积极的人生观等内在美与优美的谈吐,高雅的举止和完美的风度等外在美的和谐统一。但这是何其困难啊!因为金无足赤,人无完人嘛!那么,不完整的分裂型的人格是否就不能创作好作品呢?形而上学的党八股者自然是将二者划等号的。但是,巴人却不。巴人认为,人格完整的统一型的人不一定会有好作品,人格不完整的分裂型的人不一定没有好作品。

巴人还进一步对分裂型人格生成原因作了社会心理学的探究,认为有些作家与特别的社会结构不相融,传统的思想压力太大,使作家在行动上不能表现不服,只能在外表上俯首贴耳,卑躬屈膝,但是在心理上却傲世出尘,不甘与世沉浮。这就必然生成人格分裂型即所谓精神分裂成两重人格。<sup>[13]</sup>此处的所谓“社会不相融”就是社会结构转化为物质力量,实行专政统治;所谓“思想压力太大”就是意识形态被其中的“政治”尖端化,成为高压的软件,实行独语遥控。这样,社会组织力量与太大思想压力必然给作家以超负荷的高压,使作家失落了心理承受力,外形屈服而内心抗衡,破坏了人与人之间的正常关系网络,重构了人与人之间的异常关系网络。如果,高压非但没有缓解,反而有增无已,就必然出现人格分裂,而至正常的生命被精神分裂症所吞噬。作家具有极强的第六感观力,海明威所塑造的小说主人公尼克开枪自杀,乃是他自己也开枪自杀的前兆;巴人在1936年阐述人格分裂,导致他在36年以后即1972年患精神分裂症而埋葬于生他养他的“土地”——奉化大堰村后山。这是作家意想不到的。他更始料所不及的是他的人格分裂论,在他谢世30年后纪念他的100周年诞辰的2001年10月,却能引导起学界讨论其价值。

那么,作家人格分裂形态对创作有何影响?有没有异议?在巴人前100年的1836年,大哲学家黑格尔在《美学》第一卷中就持权威性的反对态度,认为:同一心灵的分裂就违反性格所必有的真正决断性和统一性。<sup>[14]</sup>巴人彼时是否意识到这一命题,姑且不论,但是他勇敢地突破了这一命题,提出了“人格分裂了的人,不一定没有好作品”的新的反命题,并且作了辨析或解码:人格分裂型的作家之所以能创造好作品,是有其“限度”的,维持“创作限度”就是抓住创作机遇;丧失“创作限度”就是丧失创作机遇。这个“限度”就是作家投入创作最佳状态的临界点。巴人是如此把握人格分裂临界点:“人格分裂了的人,是指那时时能在检阅中而意识到其分裂



的痛苦的人。往往不少文学家,怕有不少人在这一种痛苦中产生其伟大作品的。”巴人的这一阐述为当代心理学家对历代大作家的分析研究、也为对当代创作家的追踪调查所证实。<sup>①5</sup>更为自己的学理论著与形象塑造所确证。

巴人的文论学理轨迹是沿着人格的完整性与分裂性的双轨制,交错走着“S”型的路,不同时期有不同价值。现在略作历史反思:早期的《文艺短论》与晚期的《论人情》,《以简代文》却是人格分裂期的闪光。拙作《巴人“文学创造论”的思想轨迹初探》已有阐述,此处不再赘述。这里阐述巴人的《土地》的形象塑造是如何体现人格分裂形态学的。巴人的形象造型学理:“是思索的人,是行动的人,所以他写的不是自始至终一定不变的性格。”而是“在每一行动中,显示他内心的曲折的有骨有肉的人物。如果这个人是坏的,他也有好的地方:如果是好的,也有坏的地方。因为任何人的灵魂是多色调的。”<sup>①6</sup>这是我们分析《土地》众多人物形象的导语。我们认为,《土地》的人物造型技巧有低、中、高等三个层次。低层次人物是扁平人物,性格单一化、形象脸谱化、寓意公式化。王欣荣先生的定性分析可以圈入这一层次,如所谓“奸刁钻营的讼棍师爷胡二、卖身入教以横行乡里的品松嫂以及贪污枉法的傅知县、叶知县”,就不是“不落旧套”,有悖他上面所述的好坏兼融、善恶并举的造型学理:中层次人物造型的特点是主导品格是鲜明的,如王欣荣将王朝兴定性为“吝啬猥琐”。但是,殊不知他也有另一侧面。当王锡彤秀才有被捕危险时,王朝兴恳切劝告秀才逃离大里村,躲避险恶风险。告诉秀才这不是个人安危,而是拯救大里村。还劝秀才娘子也躲避到她娘家,吃穿由他照料。他还把一包衣袍、一包银洋送给秀才,尽一点孝心。守兵队长李振南的形象变异多端,在地方军与起义军之间多次反叛归正,而且偷窃戴秀才家的银元财宝,引诱戴秀才的女儿金菊为妻。这个形象使人联想到《静静的顿河》的葛利高里在红军与

白军之间多次叛变反正情景。当然,李振南的结局不同于葛利高里的孤独凄凉,而是率领地方军袭击黄岩阿三的起义军。低、中层次的人物造型还有若干,篇幅所限,不一列举分析了。至于高层次的人物造型,我们认为在《土地》的人物画廊中,王锡彤的人格形态的多重性造型,可谓当之无愧。

在当代文学关于造反起义的人物群像中,从李白成到洪秀全再到朱老忠,都是正义的化身、力量的源泉和胜利的象征。这个创作模式为巴人塑造王锡彤形象所改变。王锡彤的形象正如狄德罗所说的:“人是一种力量与软弱,光明与盲目、伟大与渺小的复合物。”伴随复合的是分裂。巴人说王锡彤灵魂深处有一种不可名状的大力量在掀动,但又有另一种土地的惰性和山村的忧郁,而又掺上对中国历史的悲观绝望色彩。于是,他一生的经历大多处于听天由命的自发性、梦幻性状态,所谓“自发性”就是他读书也好、教书也好,中式也好,都是本能地行其所行,止其所止。他之投身“反教平洋”行动,其驱动力是准被动的民推官逼,因为是秀才,才是首领。但起义的实际军事指挥是塑佛匠黄岩阿三。起义失败了,他流亡他乡,尔后又参加辛亥革命。所谓“梦幻化”,就是他总是处于意识流状态,思考着“生命是什么呢?是一连串的无穷的变幻!事物是什么呢?是一连串变幻无穷的生命停留点!社会是什么呢?是生命的相互啮嚼……”王锡彤不时生活于幻觉世界,从黑色土地而变成农具跳舞而变成白骨骷髅而变成种种怪状,像《墙上的斑点》。他的脑袋装满了儒释道三教九流巫术乱扶,灵魂与肉体分裂,幻化出许多不同的自我、本我与超战:有时幻化为谋臣策士,有时幻化为和尚道士,有时幻化为基督传教士……幻影与实景总是时空交错出一个个镜头叠现于目前。起义的帷幕将降而未降时,他的人格分裂形态最为尖端:把朱神父屠了,为老百姓出了气,可以歇手了;黄岩阿三向他立陈造反到底,依然无效,只得愤然出走。葬秀才的思考,落入于茫然之中了。终于,李振南带着官兵

反扑过来了,而平洋党起义,王秀才造反只是留在背负着中国历史悲剧的命运的人们的心里了。起义失败了,人格分裂型生命意识写活了。站在读者前面的不是符号,不是公式,不是概念,而是形象,而是性格,而是生命。这里有巴人自己用里比多创造出来的“这一个”人物形象。

最后,运作里比多:弗洛伊德将里比多(libido)解读为性欲、性本能。荣格不同意老师的观点,认为应该包括人的所有动机。他说“里比多,较粗略地说是生命力,类似于柏格森的活力。”<sup>[17]</sup>巴人也是主张生命力是艺术形象的基因,巴人说:“人生、艺术、自己的生命,这是艺术家的三位一体。以人生育自己的生命,以生命力来光大艺术,而以艺术来照映人生。”<sup>[18]</sup>里比多就是内驱力,驱使人物形象“具有内心的矛盾冲突、思想、欲望和意识等等所综合的性格”就是“灵魂是多色的。”<sup>[19]</sup>巴人创造《土地》的多色灵魂,是置之于无意识的情欲、前意识的情感与显意识的情操等心理世界,运作里比多,描绘画面的。

无意识的情欲是人的生物生理本能的肉欲或性欲的自然流露,拥有最广大的空间活动。所谓饮食男女,人欲之同,是个体生命的基质,也是发泄快感的潜能。《土地》中较多低级下流的人物都以发泄性欲为人生之快事。荷花之委身传教士,仗势欺人,傻大姐之混迹汉子,制造事端,都是无意识的不同情欲之外倾,王朝兴的老婆出于性的嫉妒,有意识地监视丈夫与荷花之间的偷香窃玉,女儿与李振南的私通姘居,但是自己却无意识地萌发了早年处于青春期的性欲躁动,像“是一条毛虫。是一条蛇,钻着、咬着、辣辣的,麻麻的,钻咬得叫人要解脱什么,欲火越烧得厉害,越觉得男人是一种神秘的力量。”

前意识的情感是由欲升华为情,进入次高一层面的较大的活动空间,在追求生物本能的性欲的同时,生发追求人类精神的情欲。这个“情”是一种生活感悟的情绪体验、积累,只是平时没有被激发出来,沉淀于无意识底

层,随时可以升入前意识,这一层面是“欲中情”与“情中欲”的中介,或者以情包装欲,或者在礼的伪装下发泄欲的快感。《土地》中董家村的一位武举人董老爷虽是花甲之年,却是精神矍铄,讲求取气养生之术,对佃户表面乐善好施,暗里盘剥田租。有一次看中佃户女儿春梅采茶时,那“两臂滚圆,一对乳峰像高包馒头,一对瞳仁,像海洋,深黑无底,笑声从圆圆的酒涡下扬出来。”武举人性欲躁动,就叫佃户将女儿春梅送来服侍。巴人极写举人“情礼”的包装行止,只是在最后点出其“情欲”内核:一年后,春梅就手软脚酸,经常呕吐,就收为干女,陪送嫁妆将她嫁给一位远亲儿子。佃户十分感激:“武举老爷是最慈善和仁爱不过的老人呢!”巴人虽然没有像爆光朱神父那样正面爆光武举人的纵欲,但在这轻轻一笔中就披露“情中欲”的前意识两重特性了。

显意识的情操是人们在共同的社会生活或追求一种社会性目标的过程中,所诱发出来的包孕理性的情感体验,表现为推己及人,由个体移向群体,由家族推广到社会。它是由次高层面升华到最高层面,情欲的空间缩小而理性的空间增大。《土地》的显意识情操表现为以义和团的反洋扶清的斗争为大背景以及黄岩阿三、秀才娘子、牛老、王飞虎、王财发、小狗、小放牛、景瑞老爹等造反群像,尽管境况有别、经历不同、性格相异以及各有不同的造反动机,但是因为巴人“忠实于艺术工作,用真诚的哭,真诚的哭,甚至真诚的骂,来充实他的作品,那就很自然地会将他所属的社会原形暴露出来。”<sup>[20]</sup>彼时中国主体的“社会原形”虽已沦为半封建性半殖民地社会,但是就其经济基础与上层建筑的基本结构而言,仍是宗法宗族制。

在宗法宗族制的《土地》上生成彼时彼地的人文史观的意蕴。这是我们必须作进一步地探讨的课题。

### 三,人文史观的意蕴

一部长篇小说包孕丰富的人文史观意蕴,

就需要使之成为一部“多声部”、“复调小说”。所谓“复调小说”是20世纪20年代末期巴赫金对陀思妥耶夫斯基小说艺术特征的理性概括。巴赫金认为,小说如果是由作家统领全局,众多人物相互交织,充其量只不过是“同音齐唱”、“独自小说”。而陀氏所营造的“复调小说”,却从“独自”走向“对话”。“对话”是“复调”的理论基础,表现了作品和人物的结构与主人公的多重性关系,建构成为一种复杂意识的综合体,巴人没有“复调小说”的理念。但是他所提出的“对演律”却与巴赫金的“对话法”具有同构意义。巴人的“对演律”诚如本文第一部分所说的,是指艺术工程的实施过程:巴赫金的“对话法”是指艺术工程的整体结构,诚如巴赫金所说的,“大型对话”指涉小说结构、人物关系:“微型对话”指涉人物之间的心理结构。两种类型的“对话”就是用“不同的声音各自不同地唱着同一个题目”,也是“多声部”现象。<sup>(21)</sup>一部小说能够表现“多声部”现象,就为具备人文史观的意蕴开辟前景。巴人的《土地》是以“对演律”运作“对话法”而成为复调式多声部小说。因而具备单体的农民起义所不能具备的人文史观意蕴,难怪有位评论家说它是一部江南农村生活的百科全书。我们的评论涉及宗法宗族制、宗教文化观与历史观走向等三个人文现象学理。

首先,宗法宗族制:宁海县大里村的宗法制指:以王氏血缘系统为基础,以关系家长制为内核,以大王小王为准则,按照王氏宗族的尊卑长幼关系制定的封建伦理制度。而宗族制则是宗法制的具体运用和体现形式,与小农经济占绝对优势密切相关的。大里村王氏宗族的生存条件是聚族而居的自然村落、受耕作方式和同宗荣辱等因素的制约,其延续不衰的生命经纬是子嗣父业不绝、节日祭祀永昌,设立族田房产作为救济贫困房族或奖励中式为官或抵御外宗族欺凌。族田房产的处置是小农耕作经济基础上宗族宗法盛衰的生命力点。倘若不加以处置,势必影响王姓氏族的本固枝荣,族众之间的和睦聚居。

为此,在大里村推出里社保甲这一基层政治组织,与宗法宗族制共栖建构成为政宗混合的血缘关系的基层二元组织。这是一种特殊的人文史观的物化形态,一方面受宗族制伦理道德的契制,另方面受保甲制政治法令的强制。大里村的这套宗族保甲制能否使自己物阜民丰、安居乐业呢?否!

1903年这一特定的历史条件使清皇朝处于风雨飘摇之中,大里村这叶扁舟更是洋中板荡。只是王锡彤中式秀才,才给这岑寂的山村闪烁着光宗耀祖的一点亮色。由于牵涉族田祀产的利益,掀起了一场争讼的风波,幸亏王锡彤能够识族规、顾大局,才得以平息。但是,树欲静而风不止,种植祀田与祭祀祖宗的冲突掀起了轩然大波。这一年清明,大里村王氏宗族的祭祀祖宗与种植祀田,均由二房太公轮到品松夫妇。种植祀田的收入,大部分由轮种者得益,品松夫妇何乐而不为。但是,祭祀祖宗要置办羹饭,分发祭礼,全要由轮种者支出。品松夫妻借口自己信教只有天主,没有祖宗,不给祖坟宗祠祭祀。这种横行态度是对宗法宗族制的公开蔑视与大胆挑战。因为,每年清明上坟祭祖是维系同宗共房子孙的相聚一堂,表示王氏宗族得以永世其昌。所以清明上坟是宗法宗族制约定俗成的礼义,君王诸侯也要奉拜。何况平民百姓乎?但是教民王品松、荷花却顽抗硬拒。而族长景松老太贫病交加,地保阿贵软弱无能、甲首王朝兴猥琐吝啬,奈何品松夫妇的横蛮无礼乎?更何况神父朱国光作为他们的靠山。这样,对宗法宗族制的维护与反对,就是反教平洋的引爆点。这堆干柴烈火,从大里村蔓延到宁海县,焚毁了天主教堂,杀死了神父朱国光教民品松夫妇。当然,我们不能说这是中国的宗法宗族制的胜利;只能说中国的宗法宗族制有其相应的的凝聚力和自发的反抗力。其实,他们对列强以军舰的大炮和教堂的礼拜同时入侵中国的本质并无透视力,只是本宗本族的地盘、财产及其他利益受到侵犯,才反抗奋争,拼得个你死我活。浙江另一位世纪老人,巴人的同庚好友许杰的中篇



小说《惨雾》就是描写天台县玉湖村与环溪村两大不同宗族为争一片溪滩地而连年火拼的另种人文景观。我们由此可以确证宗法宗族制在不同的时代背景社会环境中,有其不同的表现形态,但其本质是人文史观的衍生物态化。与之相应的是另一种人文史观——宗教文化观,在《土地》上的具像化描绘。

其次,宗教文化观:宗教文化作为人文史观的一个分支,属于人的灵性世界和精神生活。宗教有着神秘的魅力,也使人感到迷惘费解。宗教历史与人类进化密切相关,对世界各国发生深远的影响。随着近代史的演进,基督教声势浩大的海外传教活动,宗教文化影响开始波及世界各国,对中国民众也产生了潜移默化的正负两极影响和优劣两种作用,洪秀全受到基督教布道书《劝世良言》的启发,创立拜上帝会,领导太平天国起义,可谓正极影响和良化作用。然而巴人在《土地》中描写神父朱国光的布道却是在“仁慈博爱”、“拯救人类”包装下的奸淫虏掠,则是负极影响和劣性作用。巴人为了剥开朱国光传教的伪装,就极写他对女性的占有欲所勃发着不可抗拒的粗野力量。甚至于在梦幻中也梦到圣母玛莉赤身裸体向他走来,鼓励他放手尽情干去!淫欲就是一切。《土地》的基督教所谓传教布道,就是“洋枪洋炮洋教”三洋一体的立体式总进攻。巴人以《土地》的形象向人们启示:“洋教”在洋枪洋炮保护下的入侵宁海县大里村,给受到物质的精神的肉体的心理之压抑的海宁县特别是首当其冲的大里村民众,造成了极大的逆反心理以至反抗行为,加之传教士朱国光、教民高秀才、荷花、品松等作恶多端、欺人太甚以及傅、叶两任知县向洋教传教士卑躬屈节的态度和保教抑民的政策,使大里村的村民深感耻辱,到了是可忍孰不可忍的白热化顶级,终于激化成为“教案”事件。所以《土地》中的基督教文化乃是基督教奴化,从人文史观的人间走向反人文史观的地狱。与之构成中西文化冲突的对峙面是儒释道。

《土地》的儒释道一如实生活的儒释道,

分列为本土的民俗化儒释道和学界的宗教化儒释道等两元化体系。

中国民俗传统中蕴藏着丰富的宗教文化。它来自原始宗教崇拜和法术活动,也来自于由儒家的敬天观念演化成民间的祭天娱神和拜祖结社等活动。《土地》比较形象地叙述了农民初一或十五给灶君菩萨烧香,赤岭顶道士圆梦,清明节上坟祭祖,白幡插在坟头,招摇死者灵魂的归来,建立阴阳界的联系通报,以及董梦蛟武举人家中乩扶卜挂等情节,都是民俗性宗教意识来源于本土多神论与第一主神论的天然性融汇混合。

《土地》的另种宗教文化观就是士大夫的正规化宗教观。巴人推出这种宗教文化观是随同情节的推进、环境的改变,人物与宗教的对演自然流畅。在这种流程中,又潺入秀才王锡彤的意识流。王锡彤因禁学宫,幻想突发,阅读《百喻经》、《道德经》与《南华经》等宗卷经书后,意识流动,从《道德经》中感悟“道可道,名可名;名天地之始,无名万物之母”的人生真谛,从《南华经》中“是非不辨”,“周蝶合一”与“和之以天倪”等教义,感悟到:是非之不能辨是因为官民之所见不同,各有其是非见解,以至不平等、不齐物,有争夺,有不平。“从庄周的”圣人不死,大盗不止又感悟到“圣人是建道立名的大盗,大盗是破道去名的圣人”。巴人用弗氏的精神分析法将笔触深入王锡彤的灵魂深处:有一种不可名状的破坏大力量在掀动,在愤懑中发生了。这种俗念冲动之后,又进入智性理解儒释道三教合一的真谛:“孔氏教人安分守己,老氏教人清心寡欲,释氏教人寂灭涅槃,皆以静抑动,以死为生,以绝欲为济世之道。”这两种宗教文化观支配他走上南辕北辙的十字路口:一条是举起了反教平洋的义旗,一条是让平洋党偃旗息鼓,自痛自责,在儒释道融汇观和人格分裂观的双重制约下,王锡彤领导的反教平洋义举失败了,他逃离宁海县大里村,像是一缕炊烟,一湾山泉,但是辛亥革命的浪潮涌起,这缕炊烟化为烈火,从广州烧遍神州,这湾山泉化为洪彼,涌起北伐战

争。北伐战争在腥风血雨中拉下了悲剧的帷幕。

我们从王锡彤这位历史人物的宗教精神中可以透视彼时中国某种世俗化、伦理化、功利化与梦幻化等人文因子组合成为多元与分裂的趋势，并铸就了中国人的民族性格：“这种民族性格，不像希腊人那样勇武狂放，不像中世纪基督徒那样坚毅冷漠，不像文艺复兴时期的西方人文主义者那样乐观豪迈，而有其独特的悲凉的深沉感和分裂性。”<sup>[22]</sup>这种独特性不只是民族性的，而且还有其历史性的因子。巴人的《土地》文本也反映了宗教文化与非宗教文化的历史走向，探究其历史走向，可以使我們进一步提高智解力。

最后，历史的走向：《土地》文本的历史走向是由时间线、情节线与合力线等三元链环而成的。所谓“时间线”则是指背景时间与事件时间。背景时间肇始于1840年鸦片战争与1850年太平天国运动，结束于辛亥革命乃至投影于后发的北伐战争甚或十年浩劫，由“悲剧的中国演出着中国的悲剧”。事件时间限定于1903年宁海县大里村王锡彤反教平洋的历史事件。两者都服膺于历史整体走向，以背景时间侧面陪衬历史整体观，以事件时间正面铺张历史整体观。所谓“情节线”是围绕人物性格发展的历史。活跃于《土地》上的主体形象都有其自身性格发展的历史轨迹。传教士朱国光的生命线，从灾难出生到传教作孽再到被民戕杀；宁海教堂的情节线，从创立传教到教权大于政权再到教堂被焚烧。这两线索是平行结构。至于王锡彤的性格发展线紧扣情节发展线，主干是从中式至起义，但串插链环了不少分支干线。在王锡彤的意识库中，牵动了历代帝皇如汉高祖原是市井无赖地保恶霸、刘秀也是没落草野的无赖贵族、刘备只不过是织履小儿、唐太宗也是地方军人、宋太祖是行伍小卒、明太祖是草野流方小僧。这条所谓“天纵圣明”无非是“流氓皇帝”的线索，还牵动了历朝历代挺而走险的起义首领如黄巾、黄巢、宋江、方腊、张献忠、李自成等都是“成则为王，败则为寇”

的线索，此外，巴人又增添了武侠大盗竺牛者与王锡彤纵谈历史事件，人生哲理与武侠行踪这一情节线，此人来无踪去无影，但在情节线上起了深化历史意识的效应。下文起义举事的实际指挥者黄岩阿三，不妨说是竺老牛的“克隆”。这样，人物出没如龙游云霞，忽来又忽去；情节起伏如草蛇灰线，见首不见尾。这样的结构就将现实因与历史因交错推进，推向“合力线”。

所谓“合力线”是指大里村的宗法宗族势力、小农经济的有限度财力与儒释道（包括某种巫术）等宗教文化的凝聚力与自发性的反教平洋的反抗力这一平行四边形结构的合力。当然，它不是物理学的“合力”，而是人物心理学的张力。王锡彤这位历史人物却是“神话原型”。他与族长、民众等群体都是理性与非理性、个体意识与集团意识的“合力”融汇。而“对演工程”的总工程师巴人则如黑格尔所要求的，将各种人物类型作为确定性的生气（朱国光、荷花是另一种性质的生气），灌注到整体的人物群像中，进行历史性的艺术造型。在行将结束本文时，我们不得不引用恩格斯的一段古典话语，作为《土地》历史形象的理学抽象，不是毫无意义的吧！

历史是这样创造的：最终的结果总是从许多单个意志和相互冲突中产生出来的……这样就有了无数互相交错的力量，有了无数个力的平行四边形，而由此就产生出一个总的结果，即历史事变。这个结果又可以看作一个作为整体的、不自觉地和不自主地起着作用的力的产物。<sup>[23]</sup>——这就是我们从人文史观视角评论《土地》的唯物史观结论。

### 纪念的尾声

一位贤哲说历史的开头是悲剧，而其最后则是喜剧。那么历史的过程是什么剧呢？他没有说。我们认为是闹剧或包含闹剧因子的悲剧。历史老人导演着一出闹悲剧。中世纪文艺复兴时代，意大利哲学家布鲁诺·乔尔丹诺（1548-1600）反对经院哲学与宗教教会，终于被罗马宗教裁判所焚死。然而，

他的辉煌巨著、不朽精神为伽利略所继承。20世纪“武化革命”时期，中国文论家作家巴人·王任叔在“双百方针”鼓励下，提出人情味、人性论这个老而新的命题，终于被折磨而疯，被迫害而死。然而，他的大量著作，不朽精神为子嗣王克平、国内及华侨特别是浙江的学术文化界有识之士所发掘、所光大。巴人在960万平方里的土地上、也在南洋各国的土地上、坎坷生活了一生。他，有过青年的奋发，有过中年的抗争，有过老年的悲惨。与他同时代的不少老人也走着他的路，经受着惨烈的情景，呼喊着急迫的心曲。最后只能寄托于幽冥的幻想，希冀追求天国的公理。当年，谁能理解他们灵魂的深奥神秘？！谁能理解他们灵魂的惨痛无奈？！这出历史悲剧，巴人凭着作家的第六感预感到了。他的重写于1953年的《土地》的“尾声”最后一段竟是浸着血泪呼吁：

亲爱的读者，留念着先人的血迹，我们是怎样活下来，我们将来应该怎样活下去吧！结束吧，这悲剧，你的，也是我的！是我们的啊！……

2001年是巴人老人100周年诞辰的纪念日，又是巴人先贤罹难近30周年的祭奠日。1972年7月23日，他含泪离开人世。整整八年即整整一个抗日战争以后，神州大地，黎元百姓终于驱逐了虎豹、清除了狐鼠，欢呼历史伟人复出！欢呼三中全会的春光普照神州大地！这出悲剧应该结束了，代替它的将是喜剧。巴人与巴人们应该含笑于九泉之下了。

#### 注释：

- (1) 关于巴人文艺论著的学理命题，张艺声、张灵聪在其《巴人“文学创造论”的思想轨迹初探》一文中，对巴人30年代至50年代的文论学理作了反思辨析，认为巴人学理的历史价值在30—40年代的若干论述及56—57两年的文艺短论。该文收入1992年12月上海书店出版的第4届全国巴人学术讨论会论文集《巴人研究》一书。关于巴人长篇小说的名目问题，巴人在1953年第4次重写时，正题为《土地》，另题为《莽秀才造反记》。人民文学出版社在1984年出版，舍弃正题而择取副题。我们认为：如果从该书题记中“50年前一幅中国江南农村生活风俗画”，“序曲”与“尾声”的文字符号辨析，则是明显倾向“土地”而非“造反”的，

那么巴人为什么要题写两个书名呢？我们猜测：“土地”是其真正本意，“造反”只是一种包装。这是50年代已经大搞各种运动的政治背景使然。80年代，人文出版社的编辑先生干脆舍弃“土地”这一正题而选择“造反记”这一副题，大概是“左”的政治背景没有消解的缘故吧。本文恢复“土地”这一正题，作为评论的切入点，理由有三：一是维护巴人的本意与序曲的精神；二是“土地”的涵盖面大于“造反”的内涵，“造反”仅是“土地”中的一脉分支；三是只有全方位把握全书内容，方可作出整体性、人文性的社会审美学评论。这一观点，我在7月18日特地致电学界泰斗王元化教授以及巴人子嗣克平兄请教。此后，我想起普希金一部中篇复调小说，是由玛利亚的爱情线与普加乔夫的起义线结构而成的。普希金没有题名《普中乔夫起义记》，而是取名《上尉的女儿》。由此我认为恢复《土地》的正题，会更适合。如有不当之处，请克平兄及其他专家学者多加批评指正。

- (2) 巴人：《文艺短论》，1939年4月，上海多样社出版，另见《巴人文艺论集》，人民文学出版社，1984年版，第11—12页。
- (3) 同上书第12—13页。
- (4) 巴人：《高尔基底创作的手法》、《作品中的心理描写》，见(2)第39页，22页。
- (5) 《美学译文》第1辑第90页，中国社会科学出版社。
- (6) 巴人：《莽秀才造反记》“扉页题记、序曲”，人民文学出版社，1984年第3页——第17页。
- (7) 两篇短文均收入巴人的《点滴集》，浙江人民出版社，1982年2月初版。
- (8) 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，见《马克思恩格斯全集》第42卷版社，1972年版，第167，169页。着重号是原有的。
- (9) 同上第131页。
- (10) 赫伯特·马尔库塞：《爱欲与文明》，上海译文出版社，1987年版，第31页。
- (11) 同(2)第4页。
- (12) 同(2)第3页。
- (13) 同上第4页。又，第4页多处用不同的话语表示同一理念。
- (14) 黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆，1981年版，第307页。
- (15) 同(13)。又，关于这一情况，我在《原发情感与创作情感同构异态论》一文中引用美国加州大学心理学家贾米森教授对古往今来的大作家——大艺术家如杜斯妥也夫斯基、舒曼等数十位名家名人作了分析研究认为他们都是在他们忧郁所受的痛苦为他们的躁狂式工作带来了力度。拙作刊于1989年第4期《学术月刊》，后又收入作家出版社1999年出版的“浙江跨世纪文丛·理论卷”《艺术创造工程学——理性的沉思》。
- (16) 巴人：《高尔基底创作的手法》，同(2)第39页。王欣荣在《王任叔巴人论》第63页中，却给人物作了定性分析，如“吝啬猥琐的财主王朝兴”等等，似乎就不符合巴人的人格分裂形态学。
- (17) 转引自高觉敷主编的《西方近代心理学史》第395页。
- (18) 巴人：《叛逆的灵魂》，收入1937年出版的《打虱谈》，又见《巴人文艺论集》，人民文学出版社，1984年版，第48页。着重号为原有的。
- (19) 同(16)第39—40页。



(20) 同(18)第51页。着重号为原有的。

(21) 转引自钱中文的《复调小说及其理论问题》，该文收入钱中文的学术专著《现实主义和现代主义》，人民文学出版社，1987年版，第255—256页。

(22) 郭英德：《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》，国际文化出版公司，1988年版，第119—120页。

(23) 恩格斯：《致约·布洛赫（1890年9月21日—22日）》，《马克思选集》第4卷，人民出版社，1972年版，第478页。

附记：1992年，我在第4届全国巴人学术讨论会上，有幸结识克平兄，成为莫逆。当时，他曾对我说，他父亲饱受酷禁，强行遣返奉化大堰村，但仍抱病著述《印度尼西亚古代史》，后被逼而患精神分裂症惨死。1976年，终于平反。中联部通知他去北京领取被抄家产。最令他吃惊的是只有十余大麻袋的遗著、手稿，约计1400余万字。这是巴人家里唯一的家产了。他翻看一本本发霉的手稿，眼睛闪出亮光，积极与外交部、中联部、全国侨联、人民文学出版社、浙江作协、宁波、奉化政府、文联、作协以及巴人生前好友取得联系，决心整理巴人的遗著予以分流出版。1984年，巴人逝世12周年以后，人民文学出版社首次出版长篇小说《莽秀才造反记》、文艺理论著作《巴人文艺论集》，以纪念巴人这位老社长对人民文学出版社的无私奉献。我听了之后，颇为感动，说：“这是近水楼台不得月，令尊身为社长，竟连自己的作品也不出版……”。此后，

其他出版社陆续出版巴人的作品——评论、散文、中篇小说、短篇小说、剧本、杂文、文艺理论以及多卷本的100余万字的《印度尼西亚古代史》。宁波出版社还系统陆续分类出版了多卷本《巴人文集》。克平兄为了实施这一项重大工程，开始了边在上海水电学院任教，边整理出版乃父遗著。后来，为了集中对乃父遗著的开矿工程，就辞去上海水电学院的教职。我听了之后，激动不已，多次口头或书信说：“你是真正的孝子。为了将令尊的1400万字手稿遗著整理出版，你弃工从文。在中国这块土地上，没有巴人就没有克平；没有克平也没有巴人！你们父子两应该感谢邓小平，感谢三中全会。”1992年，克平嘱我写篇评论《莽秀才造反记》的论文，并将小说邮寄惠赠，还在扉页特地印上乃父巴人的印章。这笔文债拖了整整八年，也是整整一个抗日战争，我倘不完成自己的承诺就愧疚无尽了，这样，在有幸参加纪念巴人诞辰100周年的学术活动的前夕，学期结束至暑假期间，与好友国忠仁兄合作，匆匆草就此文，总算兑现了自己的承诺。巴人老前辈，您想不到，您走了之后，您儿子的朋友与朋友之朋友会冒着酷暑写出一篇2万左右字的不成熟的论文。我们作为您的后学会弘扬您的精神踏着您披荆斩棘所开辟的路继续向前走的啊！



# 简析《沧浪诗话》 “以禅喻诗”中的“悟”

(中国)董伟

佛教传入中国之后,与中国文化相结合,产生了禅宗,因为禅宗思想中有许多地方可与中国古典文学创作相结合,所以诗歌创作与品评中多处可见禅宗的身影,而宋人以禅论诗,自然首推严羽,他的《沧浪诗话》就是以禅宗思想对中国古典诗歌进行的一次比较集中与细致的论述。严羽在《答吴景仙书》中说到:“仆之《诗辨》,乃断千百年公案,诚惊世绝俗之语,至当归一之论。其间说江西诗病,真取心肝刽子手,以禅喻诗,莫此亲切,是自家实证实悟者,是自家闭门凿破此片天地,即非傍人篱壁、拾人涕唾来着。”从此段话中,可见严羽对他的以禅喻诗是颇为得意的,认为以禅喻诗最能说明诗歌的特点所在,故以禅喻的方式来建构他的诗歌理论批评体系。

禅学之中将“妙悟”看做是认识佛性的最好方法,在僧肇《涅槃无名论·妙存》中云:“玄道在于妙悟,妙悟在于即真,即真则有无齐观,齐观则彼己无二,所以天地与我同根,万物与我一体。”通过“妙悟”可以“即真”,可以在“万物与我一体”的状态中达到对佛性的把握。正是由于诗歌审美活动与参禅悟道都是一种心理活动过程,其心理机制有颇多的相似之处,如果要以禅宗思想来把握诗歌的真谛所在,那么核心就在一“悟”字。严羽在《沧浪诗话》中就将“悟”的思想引入到诗歌理论中来,注重“悟”在诗歌学习,创作中的重要作用。

## 一、识与参——悟的前提

“悟”作为一种主体审美活动中最为独特的感受,是艺术体验的极致所在,悟诗就是对于诗歌本质得把握,而对于诗本质的企及并不是一蹴而就的,在诗歌这门独特的艺术中,要达到对于诗歌有深刻之“悟”的境界,严羽认为需要通过识与参这两个步骤才能达到。

“识”本在佛教思想中指的是先验的认识永恒宗教精神本体的神秘能力。这种能力在参禅悟道中处于最为基本的能力。因为禅道与诗道有较多相似的地方,严羽认为禅宗之中有高低,大小之分,“禅家者流,乘有大小,宗有南北,道有邪正”,他在《答吴景仙书》中说:“作诗正须辨诸家体制,然后不为旁门所惑。今之作诗差入门者,正以体制莫辨也。世之技艺犹各有家数,市缁帛者,必分道地,然后知优劣,况文章乎?仆于作诗不敢自负,至识则自谓有一日之长,于古今体制若辨苍素,甚者望而知之。”那么区分诗家高低就显得十分有必要了。

在《沧浪诗话》开篇中提到:“夫学诗者以识为主,入门需正,立志需高,以汉魏晋盛唐为师,不作开元天宝以下人物。”他认为如果要达到对诗本体的认识,要先“入门”正,立志“高”。因为“识”的高低直接关系到“悟”的高下。虽然严羽认为“悟”是艺术体验中的核心所在,但是并不是所有的“悟”在严羽开来都是正确的,“悟有深浅,有分限,有透彻之悟,有但得一知半解之悟”,所以如果

可以识别出诗歌得高低之分,对于汉魏晋盛唐诗歌进行参考认识,那么终将获得的是“悟”的“第一义”所在,而对于开元天宝以下诗歌的认识学习,那么所获“皆非第一义”。

在“识”的基础之上,严羽认为要熟参各家之诗。熟参的思想来源于北禅神秀的“渐悟”理论。佛家认为参禅之人必须要对佛家经典认真研习,才能对于佛家精神渐渐体悟,严羽将这种思想引入诗歌中,认为“然非多读书,多穷理,则不能极其至”,他认为诗歌的创作与批评需要深厚的艺术修养,需要具备相当的学力,达到“悟”的境界不是凭空跃入诗家头脑中的,要悟入诗歌的真谛所在就必须通过“熟参”。钱锺书先生在《谈艺录》中谈到严羽的思想时曾说过:“夫悟而曰妙,未必一蹴即至;乃博采而有所通,力索而有所入也。学道学诗,非悟不进”。在诗歌创作中的熟参,就是对于诗歌进行玩味、体会、揣摩。要充分体味出不同时代诗歌的风貌、流派的总体特征。熟参之后,那么“其真是非自有不能隐者”。在熟参的具体对象上,严羽认为只有能获得“第一义”的诗歌才具备熟参的条件,“先须熟读楚辞,朝夕讽咏以为本;及读古诗十九首,乐府四首,李陵苏武汉魏五言皆须熟读,即以李杜二诗枕藉观之,如今人之治经,然后博取盛唐名家,酝酿胸中,久之自然悟入。”

识与参,终究只是对于诗歌本质有个感性得认识而已,严羽认为“学其上,仅得其中,学其中,斯为下矣”,可见如要真正达到对诗歌本质得把握,那么还需要“悟”。

## 二、诗本体——悟的内涵

禅宗认为参禅是习禅之人进入禅本体的过程,“悟”作为参禅的极致所在,正是习禅之人体验到禅的本体,与禅的本体融合为一种的感受,所以禅家所谓的“悟”就是一种心境体验。在诗歌艺术之中,诗家作诗,读者读诗也是进入到诗之本体的过程,而诗歌艺术的极致的表现就是写诗与读诗之人体验到了诗的本体所在,诗歌的本体就是诗歌艺术中的“悟”的所在,严羽认为“惟悟乃为本色,乃为

当行”。

那么何谓诗之本体?中国古人对于此的看法不一,主要分为两派,即“诗言志”派与“诗缘情”派。主张“诗言志”的一派将“志”片面理解为合乎封建礼教规范的思想,于是乎产生出“温柔敦厚”、“发乎情,止乎礼义”、“文以载道”等一系列的功利主义色彩的诗论观点。从本质上看来,这些理论都是皮棉强调诗歌为政教服务,企图使诗歌成为加强、巩固政治的工具,成为政治的附庸。“诗缘情”派有意回避诗歌的政治功利作用,而更多的从诗歌的本质规律入手,从艺术内部进行探索,所以他们的见解往往推动了诗歌艺术的发展,严羽作为“诗缘情”派的代表人物,对于诗歌的本体所在进行了积极的研究。

严羽认为“诗者,吟咏性情也”,“性情”正是诗歌的本体之所在。“情未发,诗为无声”即心中之情就是诗,“情既发,诗为有声”,当情绪付诸于文字时,就是有声之诗。所以说诗人写出诗作,只不过是将自己内心的感受外化为文字,以此为载体传达给读者而已,使读者在阅读作品之后也能生发出一种与此相近的情绪体验。正是由于诗歌是传递情感的载体而非说教的工具,所以严羽对于宋代的诗歌趋势是很不满意的。

北宋的诗歌经过前期的复古之风,到了中期,诗歌出现了较大的改变,形成了一种阐发“理”的诗歌,这样使得诗歌出现了不同程度的散文化倾向。从唐朝韩愈开始,经宋代梅尧臣与苏舜钦,他们就开始创作了许多的以文为诗的诗歌。如果说他们的创作是不自觉的,到了欧阳修那里,这种创作完全是自觉的了,他在诗中有意的进行将诗散文化的创作,导致了一些诗变成了不伦不类的“散文诗”。而苏轼的诗更是善于议论,所以后辈就有人评论苏轼的诗“好骂”。

如果说欧阳修、苏轼等人的诗还兼有“理”与“趣”,那么在江西诗派手上,诗只有存“理”而弃“趣”了,他们将诗歌逐步的发展成一种带有说理议论的有韵之文。正是由于这样的时代创作风气,严羽十分的不满,对于苏



黄诗派、江西诗派以及四灵之诗进行了强烈的抨击，他在书中说到：“近代诸公乃作奇特解会，遂以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗；夫岂不公，终非古人之诗也。盖于一唱三叹之音，有所歉焉。且其作多务使事，不问兴致，用字必有来历，押韵必有出处，读之反覆终篇，不知着到何处。其末流甚这，叫噪怒张，殊乖忠厚之风，殆以骂詈为诗。诗而至此，可谓一厄也。”在批判的基础之上，严羽提出了“别材”、“别趣”说。所谓“别材”、“别趣”指的是诗歌应该别具体裁与趣味，可以在传达自己真情实感的过程之中折射出诗歌特有的艺术魅力。文学不同于其它的思维形式，写诗创作更不同于说理，它有其独特的情趣兴致，写诗要有真情实感，要情动于中而形于言，如果运用说理的方法，运用逻辑思维来创作诗歌，那么诗歌就缺少诗情，味同嚼蜡了。所以严羽在具体品评作家时，充分肯定了李白与杜甫的诗歌。因为他们的诗歌无论是现实主义或浪漫主义都是一种出自作者内心的精神感受，只有能吟咏性情，把诗作为感情的载体，才能打破以议论为诗，以文字为诗，以才学为诗的诗歌创作教条化的道路，才能有感人之作，有真情个性所在。诗歌也只有在以作者个人为创作主体，才能有诗作中激情的突发，才能有长期积累的“顿悟”，否则把诗歌创作的直觉、感悟及形象思维变之为抽象地理性判断、分析，必然不会有真正的诗作。因此，只有把诗看作诗，而不是其他议论载道工具，才能保证诗歌创作之本色。

### 三、朦胧美——悟的表达

诗本体既然是一种情绪的传达，而诗歌语言，文字的作用不过为传递情绪的一个载体罢了，而绝非本体。那么应该采取怎样形式的诗歌语言，来达到对诗本体的传达呢？这里其实是名与意的一种辨正关系。在佛教中得意而忘言本是禅宗的主张，但是却走上了极端。其实真正佛家本来是反对滞于名相，认为文字相是一种玄虚的假相，但仍然承认非言无以明其意，可以利用这个假相来表示实

相，禅宗也是承认这一点的，慧皎云：“圣人资灵妙以应物，体冥寂以通神，借微言以津道，托形象以传真”这就说明了佛家参禅悟道时运用语言的特点所在。与此相应的在诗歌的具体创作过程中，所谓“不著一字，尽得风流”只是诗家美好得理想而已，诗人心中的情感总是要外化为一定的文字传达给读者的，所以诗歌语言应是一种独特的抒情语体，已经摆脱了日常生活中意义使用的层面，而在特定的语境之中被诗人赋予了特定的意义，已经超越了日常语言那种抽象单一的含义，有了一种感性生命力的艺术符号所在了。为了传达出诗人心境，他强调诗歌语言要创造出一种具有朦胧感的意境来，以此为托，来传递诗人独特的审美体验。

但是诗歌语言的朦胧决不等于晦涩，而在这点上，当时的诗坛对此却有错误的认识，宋人对于诗歌语言的强调可谓走到了极致，以黄庭坚为代表的江西诗派追求诗歌的“收猎奇书，穿穴异文，”黄庭坚在《寄洪驹父书》中说：“老杜作诗，退之作文，无一字无来历……古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金”。黄庭坚注重语言的技巧，坚持“化腐朽为神奇”，这样的倡导使得江西诗派追求用字必有来历，格律必用拗体，语言力求去陈反俗，从而走向了片面追求形式的道路，一时掉书袋之风盛行于世。另外宋代理学兴起，理学家们片面强调“尊天理”，强化了诗文的说教功能，这些又使宋诗中多了一些“头巾气”与“学究气”，使得诗歌的艺术韵味不足，而流于晦涩。

在具体的创作诗歌过程之中，严羽在《诗法》一章提出了自己的主张，在第十一节中，他认为：“语忌直，意忌浅，脉忌露，味忌短，音韵忌散缓，亦忌迫促。”这几个方面正是强调了诗歌语言应具有委婉含蓄的表现手法：“忌直”意味着诗歌的语言应该婉转曲折，诗人借助于比喻象征等曲折手法来表情达意。那种婉转曲折的诗歌可以不黏着于文字本身，而是通过描绘出丰足的意象，将主体情思委

婉曲折的表达出来;“忌浅”,“忌露”这说明诗歌语言应深隽丰厚,只有情思丰足的语言才能表达出“言有尽而意无穷”的审美效果;“忌短”旨在说明诗歌语言要包蕴深厚而又曲折委婉,审美情思隐然寓于审美意象之中,将诗歌欣赏者的情思引向遥远,使人回味无穷,一唱而三叹。

严羽所讲求的“兴趣”可以说是诗歌语言朦胧美追求的必然结果。诗歌语言的含蓄隽永的审美效果与艺术魅力,外化之后必然成就诗歌的一种境界。他认为:“盛唐诸人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。”谓“兴趣”则是指“故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷”。这样看来,严羽的“兴趣”,采用以禅喻诗法,虚化了前人的神韵意味论,追求的是“镜象水月”的空灵之境。在这里严

羽深刻的揭示出了诗歌语言独特的美感特征,诗歌语言的朦胧感造成的空灵之境,不仅符合了中华民族独特的审美观念,更增加了诗歌的艺术感染力,使作者以饱含诗情的感性形象来与欣赏者对话、交流,从而引发读者丰富的艺术联想,并进行审美的再创造。

严羽以禅喻诗,由参禅理到悟诗道,可谓悟出了诗歌艺术的真谛所在,对于我们研究古典诗歌的本质与创作规律具有重要的借鉴价值,他可谓宋代诗学的集大成者。

#### 参考文献:

1. 郭绍虞《沧浪诗话校释附录》人民文学出版社1990年版
2. 童庆炳《文体与文体的创造》云南人民出版社1994年版
3. 陶东风《文体演变及其文化意味》云南人民出版社1994年版
4. 钱锺书《谈艺录》中华书局1984年版
5. 孙昌武《佛教与中国文学》上海人民出版社1988年版



# 反传统主义与中国工业革命

(中国) 祝东力

自从北伐战争后期,新兴的国民党政权便断然抛弃了孙中山联俄联共的中左政治路线,转而采取对外依附西方列强,对内依靠中上层阶级的内政外交方针。应当承认,这种选择并非偶然,而是有其深刻的时代背景。

20年代国民革命之所以采取反帝路线,一方面固然是对孙中山联俄联共政策的继承,但另一方面,同样重要的是:国民党当时的主要敌人直系和奉系军阀分别受到英国(长江中下游流域)或日本(东北及山东)的大力支持。反帝路线可以调动国内广泛的民族主义热情,赢得广大阶层的拥护。应当说,这正是当时北伐迅速获胜的关键之一。至于蒋介石集团叛变革命,原因之一则在于:当北伐接近全国胜利之时,蒋氏集团需要争取欧美列强的承认与支持,而当时社会主义苏联孤悬于北方,尚未形成后来的华约阵营,甚至还没有开始大规模经济建设(第一个五年计划迟至1928年才启动)。因此,蒋氏集团如果继续采取联俄联共政策,势必像后来的新中国那样,遭受西方列强在政治、军事、经济、技术等多方面的长期封锁和围堵,而同时可从苏联获得的经济、军事援助又势必极为有限。这当然是新兴的国民党政权所不愿承受的。因此,北伐愈是接近全国胜利,国民党政权便愈是面临外交战略的重新选择。而外交在一定意义上又是内政的延伸。

在内政方面,国民党政权采取了一条依靠中上层阶级的政治路线。由于它与现存社

会的既得利益者阶级并无根本利害冲突,因此不存在彻底变革现有社会结构的需要。这一政治路线表面上是稳健的——在保留社会原有秩序的前提下寻求渐进的富国强兵之路;其实质却暗含深刻危机——土地问题没有解决,站在了人口中绝大多数即农民阶级的对立面。同时,蒋氏集团全面垄断政治权力和经济剩余,不但日益侵害到包括民族资产阶级在内的广大阶层的利益,而且与国民党政权内部的其他集团如冯、阎、桂等派系形成了严重对峙和冲突的局面,<sup>①</sup>从而使其社会基础受到更大的削弱。

由于国民党政权的统治基础相当薄弱,使之难以动员与整合全社会的人力物力资源,因此,它无力承受东西方列强的封锁和围堵,而只能承认和加入现有的国际秩序(由中心与外围组成的世界体系),采取垂直依附的发展模式。这意味着,在外部的政治、经济、军事压力面前采取妥协、绥靖的政策。这种外交局面又不可避免地反作用于内政。

我在本系列的第二篇文章中曾指出,当统治集团面临强大外敌的时候,他们往往采取转嫁矛盾的方法,以暂时缓解外部压力。然而,妥协和绥靖的方针路线在暂时奏效的同时,必然造成国内社会矛盾的紧张激化。由此,外部民族矛盾不断转化为国内阶级矛盾,从而使一场推翻上层统治集团的社会革命势不可免。也就是说,外部民族矛盾通过妥协和绥靖的外交路线必然激化国内阶级矛盾。在40



年代后半期,民族矛盾和阶级矛盾作为阻碍中国现代化的两种基本因素正是以这种方式联结在了一起。

首先,经过多年抗战洗礼,国内政治力量分化重组,各派力量对比已发生根本变化。特别是在广大的抗日根据地,由于国民党政权在日本入侵面前的全面瓦解,在中国共产党的组织动员之下,底层民众已摆脱半封建的政治——文化束缚,成为民族解放的行动主体。战后,由于国民党官僚资本主义仍竭力恢复和保持对政治权力和经济剩余的全面垄断,因而导致阶级矛盾迅速激化,最终表现为国共内战。

其次,美国在二次大战后全面接管了英国的世界霸权,并在远东地区采取了压制日本、围堵苏联的战略。为此,美国在大力扶植国民党中国同时,又对中国的政治、经济、军事、文化领域进行全面渗透,根本目的是把中国塑造为实现其亚太地区战略目的的堡垒和工具。而国民党政权为争取美国支持其内战政策,不惜大量出卖国家利益和主权,与美签订了一系列不平等条约和协定。以《中美友好通商航海条约》为例,条约规定:美国在华的法人和团体享有与中国法人和团体同样待遇;美国国民、法人和团体在华可取得动产和不动产;美国货物的输入按最惠国待遇征收关税,内地税、运输和销售享受与中国人生产物品同样待遇;美国船舶、军舰可在中国沿海、内地任何口岸、地方航行等等。战后,在这些条约的支持下,美援和美国投资合计约占外国在华投资的80%,美国的剩余产品和战争剩余物资以排山倒海之势涌入中国,中国成为“美国工业的边疆”,致使战后中国经济形势迅速恶化。

中国革命以暴力方式解决了国内阶级矛盾,同时驱逐了西方列强在华长期的军事、政治和经济存在,从而一举扫除了阻碍中国现代化进程的国内与国际因素。中国革命初步完成了近代史课题,它以人民群众的广泛参与为基础,在长期的武装斗争中重建了强大而高效的中央政权,彻底摆脱了其外围国家

的地位。其中,从五四到建国,反传统主义解除了广大底层人民的精神枷锁,使其成长为社会革命和民族解放运动的主体。反传统主义作为一种意识形态,在中国革命的进程中始终发挥着巨大的、不可替代的思想动员作用。值得注意的是,这种反传统主义在建国以后大规模的工业化运动中,以一种新的方式延续下来。

## 一、工业化与革命伦理

1、早期资本主义国家是以广大的海外殖民地为依托(劳力、原料和市场)而完成其资本积累和再生产过程的。这一点从英国与印度的经贸关系即可略见一斑。印度是英伦诸岛的15倍。英国工业革命启动之后,例如在19世纪上半期,英国依仗其宗主国地位,对出口到印度的机器纺织品仅收2.5%的税,而对印度输往英国的纺织品所征收的从价税则高达75%;加之英国机器制品的成本低,印度手工产品无力与之竞争,因此印度从英国进口商品剧增。从1818到1836年,英国销往印度的棉织品总值为300多万英镑;而到1855年英国工业革命完成时期,则增加了1倍,达660多万英镑;与此同时,印度向英国的出口也迅速增长,在1834年到1858年间,出口总额由812万英镑增加到2850万英镑,但输出货物几乎全是低附加值的原料和粮食。<sup>①</sup>因此,一方面,由于英国工业品的倾销,印度原有制造业趋于崩溃:“不列颠侵略者打碎了印度的手织机,毁掉了它的手纺车。”<sup>②</sup>另一方面,由于粮食和原料出口激增,印度出现了国民经济农业化的倒退现象,棉花、茶叶、咖啡等种植面积大幅度增加,经济结构发生极大变化。英国的工业化与印度的农业化几乎同期发生,二者相反相成,互为因果。

资本主义中心国家通过不平等的国际贸易和分工体系,从广大外围国家和地区源源不断地汲取超额利润,一方面维系着从资本积累到技术更新再到扩大再生产的全过程,另一方面则根本排除了外围国家和地区走上工业化之路的一切可能。

中国革命的成功使之从不平等的国际经贸体系中彻底摆脱出来,但这只是为中国的现代化之路扫清了外部障碍。对于中国这样一穷二白的国家来说,资金与技术的匮乏和落后构成了约束其工业化进程的内部因素。在这方面,可以将中国与同属东亚国家的日本做一比较。

日本是后起资本主义国家的典型。它是作为传统社会的欠发达国家被强行入到资本主义世界体系中的。如本系列第1篇文章所述,由于资源匮乏和市场狭小,特别是由于缺少长期的资本和技术积累,日本只能冒险依恃武力,采取超经济的、赤裸裸的直接军事征服和占领的方式,在欧美列强支配的东亚国际体系的夹缝中,掠取殖民地和海外市场,弥补其技术和资本的先天不足。<sup>④</sup>因此,明治维新以后,与英法美等老牌资本主义列强不同的是,一条向亚洲大陆扩张的军事冒险主义路线主导了近代日本的发展方向。在该路线之下,日本的国民经济呈现出扭曲的结构:一方面,重化工业和运输业主要服务于军事目的;另一方面,生丝、棉纱和纺织品的生产主要用于出口赚汇,以便进口武器装备及其制造所需的钢铁和机器设备。以这种国民经济结构为基础,日本走上了扩军——征掠——积累,再扩军——再征掠——再积累的滚动循环的“发展”模式。这是一条通过战争以实现工业化的道路。<sup>⑤</sup>

与日本模式形成对比,中国选择了一条通过革命实现现代化的道路。

2、毛泽东在1940年的《新民主主义论》中指出,中国将要建立的是一个新民主主义共和国。“这种新民主主义共和国,一方面和旧形式的、欧美式的、资产阶级专政的、资本主义的共和国相区别……;另一方面,也和苏联式的、无产阶级专政的、社会主义的共和国相区别……。一切殖民地半殖民地国家的革命,在一定历史时期中所采取的国家形式,只能是第三种形式,这就是所谓新民主主义共和国。”<sup>⑥</sup>按照新民主主义论的经济纲领,大银行、大工业、大商业将收归国有,但并不禁

止其他“不能操纵国民生计”的资本主义的发展。在农村经济中,则将扫除封建关系,把土地变为农民的私产,允许富农经济存在。<sup>⑦</sup>

但是,新中国建立后不久,毛泽东就断然放弃了由他本人提出的新民主主义共和国的设想,对党内刘少奇等高层人士提出的“确立新民主主义新秩序”的观点进行了严厉批评。<sup>⑧</sup>与此同时,对国民经济的社会主义改造进程则不断被加快,过渡时期一再被缩短。这是为什么呢?

从快速实施现代化的立场看,如果允许包括资本主义性质的多种经济成份存在和发展,就势必要按照市场经济的规则处理各经济主体间的关系,受到成本——利润原则的根本限制,从而使国家控制经济的能力大为削弱。相反,在社会主义计划经济体制下,强大而高效的中央政府可统一规划和配置全部资源,优先发展重工业,以迅速建立独立完整的现代工业体系。

近代以来,从洋务运动到第一个五年计划,中国工业化的外部环境并没有根本改变。在核武器时代,由于资本主义世界体系的围困,中华民族整体生存的危机甚至更为严峻了。中国工业化的这种持续存在的外部环境也正是它的动因。由于现代军事技术主要依托于现代工业体系,而现代工业体系则主要依赖于为其提供装备的重工业。因此,“重点是工业,工业中的重点是重工业”。<sup>⑨</sup>中国当时的首要目标是在复杂多变的国际环境中独立生存和发展,是应付大规模现代战争的威胁。由于这种目标不是纯经济的,因此中国在其发展过程中,就必须下决心超越并扭曲常规状态下经济发展的某些自然过程和规律。<sup>⑩</sup>实际上,如果当时中国不是在计划经济体制下统合全社会资源,在最短时间内奇迹般地建立起独立的现代工业体系,那么,中国的工业化进程就将推迟许多年,中国经济乃至政治就将长期垂直依附于苏联,从而不可能在50年代后期顶住苏联的压力。换句话说,中国就有可能出现“东欧化”的局面。

中华人民共和国建立后,经过3年经济恢

复,到1953年第一个五年计划即正式启动。由于中苏友好同盟互助条约的签订(1950年),特别是由于抗美援朝战争(1950—53年)的持续进行,对于苏联来说,帮助社会主义中国完成适度的工业化目标,在当时不失为一种在远东地区牵制美国的战略选择。

中国一五计划的基本任务是“一化三改”。即初步完成工业化以及初步完成对农业、手工业和资本主义工商业的社会主义改造。其中的工业化目标,就是集中主要力量进行以苏联援建的156个项目为中心的、由限额以上的694个建设单位组成的工业建设,建立中国社会主义工业化的初步基础。<sup>[10]</sup>

在1949年,农业占社会总产值的比重达58.6%,工业仅为25.1%,到第一个五年计划末期,工业比重就远远超过了农业,1957年二者的比重分别为33.5%和43.8%。在快速实现工业化的过程中,重工业在整个工业总产值中的比重则由1952年的35.5%,上升到1957年的45%,1978年的56.9%。到第二个五年计划期间,中国的机器设备自给率已达到80%。在优先发展重工业的思想指导下,中国以世界史上最快的速度完成了工业化,从而不仅使中国在短时间内建立了独立完整的国民经济体系,而且为中国取得一系列国防技术的重大突破提供了基础,根本性地解决了民族生存这一近代史课题。

3、1949年以后,中共党并未因获得执政党地位和掌握国家机器而放弃原有的反传统主义立场。相反,从50年代初期批判电影《武训传》到70年代中叶评法批儒,反对传统上下尊卑的儒教思想体系的立场一再得到重申和强调。在毛泽东时代,正是由于在意识形态领域和对内政策方面始终坚持了这一立场,才能使广大劳动阶级在新的国家体制建立之后,不仅避免了重新沦为单纯的“统治的对象”的命运,而且像在革命战争时代一样,能够继续调动他们的潜力,参与大规模新的社会主义经济建设。

由于长期处于世界体系的底层和内外战争的破坏,中国的现代工业基本极为薄弱。1952

年,中国现代大工业在社会总产值当中的比重只有26.7%,而苏联在其第一个五年计划开始前的1928年,该比重已达到45.2%,波兰在其第一个五年计划开始前的1949年已达到65.5%,捷克斯洛伐克在1948年更高达75%。不仅如此,中国的工业化更面临严重的资金匮乏的困境。要实现工业化,特别是优先发展重工业这种资本密集型产业,中国只能采取“自我剥削”的方式,依靠社会内部完成积累。这意味着中国必须长期实行高积累、低消费,先生产、后生活的发展战略。

优先发展重工业的战略使中国以惊人速度完成了工业化,但与此同时,也使广大人民的基本生活付出了巨大代价。例如,1949年,中国社会总产值按可比价格为557亿元,1957年为1606亿元,至1978年达6846亿元,增长迅速。但是,从1958年到1978年,人均粮食消费量始终未超过1957年的水平;各种布匹的年人均消费量,1952年是17.12尺,1957年是20.47尺,1978年为24.11尺;在城镇居民住房方面,1952年人均居住面积4.5平方米,但由于人口增长等原因,1978年反降为4.2平方米。人民物质生活水平提升缓慢,与同期国民经济和工业的高速增长相比,反差强烈。为实现工业革命,中国人民年复一年地付出着牺牲。

需要指出的是,这种牺牲主要出于一种全新的生活——工作伦理,这就是“艰苦奋斗”。为区别于马克斯·韦伯论述的资本主义创业时代的新教伦理,我们可以将这种生活——工作伦理称为“革命伦理”。值得注意的是,导致这种革命伦理形成并持续发挥作用的前提之一,正是以奴隶史观(阶级理论)为思想基础的反传统主义的意识形态。在颠覆了传统秩序的思想空间内,被颠倒的历史重新颠倒过来,在尊与卑、贵与贱、高雅与通俗、心智与身体等一系列相互对立的范畴中,普通劳动者身上所固有的特质受到高度评价,甚至获得了前所未有的优越性。在社会主义中国,劳动者阶级的确曾扬眉吐气,空前绝后般地获得了他们的价值和尊严。正是在这样



的前提下,他们不仅在工作中尽力奉献,而且在生活中也大多仅仅维持着和平年代里最基本的生存。在中国,由于快速实现工业化所需要的资源,特别是资金和技术严重不足,革命伦理便成为对这种资源匮乏状态的必不可少的补充,甚至成为中国实现工业化的基本资源之一。

## 二、反传统主义的新内涵

1、但是,值得注意的是,自从中国开始大规模工业建设之后,反传统主义便愈来愈呈现出新的内涵。由于反传统主义的实质是颠覆上智下愚的、精英主义的正统尊卑秩序,因此,它的矛头所向是不固定的,不可避免地随时代的政治经济结构及其意识形态内容的变化而发生调整。具体地说,是随着“上智”或“精英”内涵的变化而变化。自1952年全国范围的土地改革运动基本完成,3亿农民分得约7亿亩土地之后,广大农村地区便已消灭了传统的封建剥削制度,确立了贫雇农在农村的优势地位。与此同时,中国共产党的工作重心也转向城市和工业建设。以此为契机,中国20世纪反传统主义思潮的演变发展也出现了新的情况,其主要矛头开始从反封建主义方面转向其他方面。

从50年代初期开始,伴随对全国范围内生产资料的社会主义改造,一场分别针对国家公务人员和城市资产阶级的“三反”(反贪污、反浪费、反官僚主义)、“五反”(反对行贿、反对偷税漏税、反对盗骗国家财产、反对偷工减料和反对盗窃经济情报)运动全面展开。与此相呼应的,是意识形态领域的思想改造运动,以及包括对知识阶层西化派代表胡适的政治学术思想全面清算和批判在内的一系列思想文化运动。也就是说,从生产资料的社会主义改造到思想改造,从“三反”、“五反”到反右派,从政治经济领域到意识形态领域,中国开展了一场全面的反对资产阶级的历史运动。

中国通过自下而上的民族革命彻底摆脱了不平等的国际经贸体系,与此同时,也作为

亚洲社会主义和民族解放运动的旗帜而遭受资本主义世界的封锁和遏制。应当从这一广阔的历史背景去理解中国50年代以来持续不断的反资运动以及在这一运动中形成的一系列价值观念、行为准则和是非标准。与此同时,更为重要的是,工业革命浪潮的发源地是西欧市民——资产阶级社会,在地理大发现之后,西欧社会通过东西方贸易和大西洋贸易积累了巨额财富,并通过对外扩张开辟了大片海外殖民地和市场。西欧工业革命正是以这些海外殖民地及其超额利润为前提而启动和完成的。然而,刚刚摆脱不平等的国际经贸体系的中国,无论从主观意志还是客观条件来看,它的工业革命,包括资金积累和产业结构升级都不可能走西方资本主义的老路。中国要走出自己的工业化新路,不可避免地要在政治、经济和社会文化诸领域反对并超越西方资产阶级业已形成的各种传统,特别是资产阶级社会的根本原则——所谓“经济人”的利益驱动原则。因此,也可以说,就在中国大规模实施现代化的同时,在思想文化领域,相反相承地经历了一个“非西方化”的过程。

2、超越资本主义的工业化道路,在20世纪中叶唯一可以效仿的范例就是苏联计划体制。苏联体制是一条快速实施赶超战略的有效途径。与英国工业革命从棉纺织业到运输业再到机器制造业不同,苏联体制恰好颠倒了这一过程,优先发展重工业和国防工业,相对忽视生活资料的生产。这是有其深刻历史原因的。由于苏联是在“一国建成社会主义”,因此,面对资本主义世界体系的围困,即使仅仅为了生存,也必须在最短时间内建立起独立完整的国民经济体系,特别是独立完整的现代工业体系。

苏联以国家统合从资金、技术到思想舆论等全部资源,优先发展重工业,它在取得成功的同时,也造成了一系列负面后果,包括国民经济结构失调和政治高压导致的社会创伤。因此从50年代后期,中国便开始摸索超越苏联计划体制的道路。如果说毛泽东的《论十大关系》(1956年)和《关于正确处理人民内部矛

盾》(1957年)是理论和政策领域的探索,那么50年代后期的鸣放运动、双百方针和大跃进则分别是政治生活、学术文艺和经济建设领域的社会实验。

由于党内党外的因素,这些实验不同程度地受到了挫折。但是,中国探索自身发展道路的尝试并未止步,相反,这种探索在更深的层次上展开了。这就是50年代末期开始的反修正主义思潮。

3、从理论上说,社会主义是全体人民共同占有生产资料。也就是说,在社会主义体制内,政治权力和经济剩余必须由全体成员共享。这是前述社会主义的生活——工作伦理得以形成并持续存在的前提。假如党群关系疏离,特别是出现少数人实际垄断政治权力和经济剩余的倾向,社会主义的本质就会逐渐被侵蚀和扭曲。与此同时,自上而下的计划经济体制,如果不能与劳动群众自下而上的首创精神形成辩证统一的话,计划体制也会逐渐压抑和取消群众的主动性和积极性。上述两个因素结合在一起,将导致劳动群众的主人翁意识日益衰萎,革命的生活——工作伦理日趋瓦解。于是小至一个企业大到整个社会必然缺乏活力,由此导致企业效益下滑,社会经济趋于停滞。实际上,这正是许多社会主义国家社会经济面临困境的基本原因之一。而这时出台的改革措施为重新激发企业和个人工作热情,往往采取将工作业绩与小团体及个人利益相捆绑的方式,长期的结果必然使主人翁意识及革命伦理彻底让位于利益驱动原则。公有制企业由于失去了原有的生活——工作伦理的支撑,效益将进一步恶化。改革一旦陷入这一怪圈,就可能以全面私有化,即生产资料社会主义占有方式的彻底解体而告结束。

毋庸讳言,毛泽东晚年思想的核心正是探索社会主义社会的发展、变迁和可能发生异化的规律。而这一探索恰好是从反思苏联体制的经验教训为起点的。

在中共八大第二次会议上,毛泽东向全党提出:我们不提“技术决定一切”和“干部

决定一切”。毛泽东说:“前两个口号是斯大林的提法,有片面性,‘技术决定一切’——政治呢?‘干部决定一切’——群众呢?这里缺乏辩证法。”<sup>[11]</sup>

技术的对象是物质世界,它所解决的是人与自然的关系;而政治则以人与人的关系为对象,因此毛泽东说:“政治家是搞人与人的相互关系的,是搞群众路线的”。<sup>[12]</sup>由于任何人与自然关系的解决不可避免地要在人与人的关系框架中进行和展开,并对人与人之间关系发生重大影响,因此,任何一种技术都隐含有相应的政治含义。如果有人不承认“技术即政治”的命题,那么,这并不表明存在着纯粹的、与政治无关的技术,而只说明人们正在不自觉地被一种盲目的政治所左右。更进一步说,在社会主义国家,当工业化达到一定水准,国民经济的技术密度大幅度提高的情况下,片面强调技术因素必然忽视人的因素,特别占人口大多数的劳动群众的因素,从而可能导致党群关系的疏离。“专家路线”从来是“一长制”的共生现象。由此,也必然从第一个口号过渡到第二个口号,即“干部决定一切”。于是群众重新沦为群氓,社会主义便成了少数人的事业。

在鸣放运动、双百方针和大跃进遭受不同程度挫折之后,50年代末60年代初,毛泽东专门阅读了苏联《政治经济学教科书》,并做了大量批注和谈话。<sup>[13]</sup>教科书第23章讲到1936年苏联宪法时,论述了苏联劳动者受有的各种权利。毛泽东在相关文字旁批注道:“最大的权利是管理国家”,并发表议论说:“这里讲到苏联劳动者享受的各种权利时,没有讲到劳动者管理国家、管理军队、管理各种企业、管理文化教育的权利。实际上,这是社会主义制度下劳动者最大的权利,最根本的权利。没有这种权利,劳动者的工作权、休息权、受教育权等等权利,就没有保证。……总之,人民自己必须管理上层建筑,不管理上层建筑是不行的。我们不能够把人民的权利问题,了解为国家只由一部分人管理,人民在这些人的管理下享受劳动、教育、社会保险等等

权利。”<sup>(14)</sup>由于社会主义是全体人民的共同事业。因此,劳动者管理国家甚至已经不仅仅是一个民主权利的问题,而是社会主义制度是否能够存在下去的根本保证。

不仅如此,毛泽东甚至对社会主义的经济学理论家奉为圭臬的计划体制提出深刻质疑。苏联《政治经济学教科书》认为:“群众积极参加完成和超额完成国民经济发展计划的斗争,这是加快共产主义社会建设速度的最重要的条件之一。”毛泽东在这段话的旁边写下了“不对头”三个字,并指出:“这里把群众的斗争只看作重要条件之一的说法,违背了‘人民群众是历史创造者’这个马克思主义的原理。无论如何,不能认为历史是计划工作人员创造的,而不是人民群众创造的。”<sup>(15)</sup>在阅读了另一段有关论述后,他又批评说:“用行政命令办法搞建设,搞革命,例如依靠行政命令进行土改、合作化,会造成减产的损失。这是因为不发动群众的缘故,不是因为突击的缘故。”<sup>(16)</sup>

如前所述,毛泽东思想的真正内核与灵魂是奴隶史观,具体化为方针政策就是群众路线:相信群众、依靠群众、发动群众。这不是什么危难时刻的权宜之计,而是20世纪中国革命事业、乃至全部社会主义事业的本质所在。奴隶史观和群众路线不仅是中国革命进程中反传统主义的基础,而且也是毛泽东晚年思想探索的理论基础。它们对于未来探索中国和社会主义的命运依然具有深刻的启示意义。

4、总之,反传统主义思潮贯穿于整个中国革命史。与此同时,从反封建(五四运动)到反资产阶级(建国后)再到反修正主义(60年代以后),反传统主义的内涵和重点又在不断发生变化,主要矛头所向顺序从中国皇权——官僚传统到欧美模式,再到苏联体制,其简历程辉煌与曲折,形态激烈而又焦灼。纵观20世纪,中国反传统主义思潮所经历的反对封、资、修三个阶段,其实质正是奋力走出一条属于现代中国自身的思想文化之路和现代化之路。

中国20世纪是革命的世纪。革命意味着是打破和超越现状,打破和超越常规的历史渐进模式,使传统的延续中断。革命与反传统主义互为表里。一万年太久,只争朝夕。在中国革命的进程中,时间被浓缩了,每一时刻转折和质变都在发生,一天等于20年。

回顾历史,在1750—1800年,中国占世界制造业总量的份额在30%以上,这是与中国长期作为古代社会中心国家的地位相适应的。到1860年第二次鸦片战争结束时,这一份额跌至19.7%,到1900年为6.2%,到建国初期第一个五年计划启动之际,则仅为2.3%,降到衰落的谷底。与此同时,作为古代世界外围地区的西欧社会,则由于地理大发现和海外贸易而逐步进入工业革命时代,成为新文明的中心。如果以1760年为英国工业革命的起点(恩格斯),那么到中国一五计划时期,西方工业化已经历了近200年的历史。作为现代文明的外围地区,中国要想迅速赶超西方,即使仅从理论上讲,也必须另辟蹊径,走出一条适合自身特点的多快好省的发展道路。这种发展道路反映在思想文化领域就是反省、质疑和挑战一切完成的、既定的、作为“他者”的传统。

## 本文作者是《文学理论与批评》副主编

- (1) 1928年2月彭德怀在同黄公略讨论蒋氏集团与国内形势时指出:“他(指蒋)只控制江、浙、闽、淮四省,对湘、鄂、赣、豫四省只是半控制;东北易帜而未改制,西北仍属冯玉祥系,地方军阀控制,西南原封未动;两广勾结法国,实行割据。”见《彭德怀自述》,人民出版社1981年,第74—75页。
- (2) 四川大学南亚研究所:《印度经济》,1982年,第11—12页。
- (3) 《马克思恩格斯选集》,1972年,第二卷,第65页。
- (4) “正因为不拥有输出资本的能力和无法在经济竞争中战胜欧美各国,所以天皇制的执政者以及与其紧密勾结的大资产阶级,才企图最大限度地利用可以在东亚迅速发动的最大军事力量,这种军事力量的‘垄断’与地理方便的‘垄断’是日本资本主义结构的必然趋势。”见井上清:《日本帝国主义的形成》,宿久高等译,人民出版社1984年,第104—105页。
- (5) 日本的国家发展路线经历了深刻转折。明治维新以后,采取自主的富国强兵的发展战略。在该战略因太平洋战争失败而放弃后,被迫转向一条深度依附美国的发展



展模式。中国可与日本相比较的是，自建国后发展以重工业为基础的独立自主的国民经济体系，到70年代末则转而与美日欧相协调，以出口导向经济融入国际社会。在欧洲，先有德国后有俄罗斯，也都经历了大致相同的转变。这些现象的实质是美国继承大英帝国遗产，上升为世界霸主后，为防范欧（德、俄）亚（日、中）强国的崛起而采取打压措施，迫使其改变发展战略。

(5) 《毛泽东选集》第二卷，第675页。

(6) 同上，第678页。

(7) 毛泽东在中共中央政治局会议上的讲话，见《毛泽东选集》第五卷，第81页。

(8) 毛泽东在1953年夏季全国财经工作会议上的讲话，见《毛泽东选集》第五卷，第92页。

(9) 这一目标和决心在新时期受到朝野一致的抨击：“50年代初，搞国有化不是依据中国国情，主要是源于领导人特别是毛泽东的空想社会主义理论以及苏联计划经济体制模式的影响，尽管当时搞国有化有种种理

由，但是从总体分析，它不符合中国国情，脱离和超越中国经济社会发展阶段。”（《从国有化到非国有化》，见《胡鞍钢集》，黑龙江教育出版社1995年，第415页）在作者看来，似乎存在着脱离国际环境（冷战结构和苏联的压力）的孤立的“中国国情”。

(10) 杨坚白等：《当代中国经济》，中国社会科学出版社1987年，第307—308页。

(11) 《在中国共产党八大二次会议上的讲话摘要》（1958年5月），第二次讲话。值得注意的是，毛泽东晚年始终推崇列宁，而对斯大林则经常有切中要害的批评。

(12) 同上，第三次讲话。这里当然是说毛泽东心目中的“革命的政治家”。

(13) 《毛泽东读社会主义政治经济学批注和谈话》，中华人民共和国国史学会，清样本，1998年。

(14) 同上，上卷，第275—276页。

(15) 同上，上卷，第402页。

(16) 同上，上卷，第467页。



# 中国特务“蓝衣社”的 抗日活动及其特质

(日本) 菊池一隆著 施爱军译

## 前言

重庆国民政府主要由“蓝衣社”(包括核心组织力行社、外围团体复兴社、1938年5月以后还包括军事委员会调查统计局,即“军统”等的总称。以下、原则上统称蓝衣社)、“C.C团”、欧美派、政学派及地方军阀五大派系形成<sup>①</sup>。这表示,在分析重庆国民政府、抗日战争时,不可忽略蓝衣社、“C.C团”两大特务派系<sup>②</sup>。蓝衣社的名称屡次出现在历史重要局面中。例如,1935年6月中国共产党(以下、中共)强烈指责蒋介石和“恐怖组织·蓝衣社”叫嚷的“攘外必先清内”方针及解除东北义勇军武装之举并诉诸反抗<sup>③</sup>。即使如此,众所周知,同年中共在著名的“八·一宣言”中呼吁,为“抗日救国”而组织全国统一的国防政府·抗日联军,鼓动国民党和蓝衣社中具有民族意识的“热血青年”参加<sup>④</sup>。关于卢沟桥事变,有中共的北方局谋略说,另有蓝衣社的谋略说<sup>⑤</sup>。本论文因篇幅有限,以卢沟桥事变以后为焦点,试图查明蓝衣社多具不明之处的实态及特质,不仅局限于与日军和汪精卫南京傀儡政权之间的争斗,还着眼于几乎未被涉及过的海外,特别是日本、台湾、南洋等的活动<sup>⑥</sup>。

## 一、卢沟桥事变以后的蓝衣社

1937年卢沟桥事变以后,蓝衣社遵循统一战线路线而转变成抗日优先路线。10月,总部命令全国各地分社暂时放弃“拥蒋反共”政

策,贯彻“拥蒋抗日”政策,整备强化了华北·华南各地分社。首都南京陷落后,总部移至武汉,同时在天津英租界设立华北支部,将无线电台用于情报联络工作。总部经费亦增至月額130万元,上海和天津的分配额居首<sup>⑦</sup>。

南京陷落后,部队在武汉约有1年的安定期得以整顿。蓝衣社副局长戴笠密命唐新以武汉站长的资格在武汉准备抗战。戴笠试图将武汉站扩大成“武汉区”,以联系湖南·湖北·安徽·江西的工作。1938年8月“武汉区”成立,李果湛任区长、唐新任副区长兼书记长。区部共有区长、副区长、书记、会计、“译电”、交通、直属通讯员等32人。电讯总台有监督叶文昭、书记姜毅英等9人。“特1组”(可视为特务第1组的意思)负责人为谷兆芬,共5人。“特2组”由傅坤山率领20人。同样,“汉(口)1组”、“汉2组”、“汉预(备)组”、“武(昌)1组”、“武预组”、“武阳组”及汉口行动大队、武昌行动大队等被组织起来。另有区直属工作人员41人,待机人员43人。支援的商店3、4间,各组所属的商店27间,商店支援人员300余人。人员多为秘密结社人员,在法租界有很大势力,所以,中国必须利用秘密结社人员,并阻止日本利用秘密结社人员。再者,法租界众多法国人对中国抗战产生共鸣,希望与蓝衣社合作。法国派遣巡查副厅长创设“特别组”,每月支付5000元,武汉区的谷兆芬与其联系<sup>⑧</sup>。

结果,戴笠为打击日军占领政策,“七·

七事变”(卢沟桥事变)一周年时,发动“上海大暴动”,从六个方向对日军、机关、工场同时频频发起攻击,并散发抗日传单。例如,第1方面用手榴弹对日本纺织工场、日本海军留守处进行攻击,并杀害日本居民。第2方面用手榴弹攻击铁道北站、北四川路、锡金公所,杀害哨兵2人。第3方面在外滩攻击,杀死杀伤并搅乱日军。第4方面在水上饭店附近炸死4名日本宪兵,在东康路炸死日本人4名,攻击公大纱厂和正金台湾银行。第5方面指导上海西部的工人散发传单。第6方面袭击虹桥机场,杀害敌兵10余人,并摧毁两座桥梁。另外选拔决死队员35人,分成7组攻击造船厂、机械厂。结果,给与日本人“空前的恐怖”,强调了使上海人奋起的“心理作战的成果”。此后1个月后,为纪念第2次上海事变1周年,强行第2次“上海暴动”。两租界及日本傀儡动员军警日夜巡逻,虽加强了警戒,却未能制止戴笠的游击队。游击队杀害日本傀儡军32人,在各地放火,散布传单10万部。与荒井部队、傀儡警察激战后,一度占领虹桥机场,悬挂起国民党旗。在摧毁飞机仓库后撤退<sup>①</sup>。

试图培养可进行战斗实践和情报收集实践的人材。1937年冬,湖南临沅训练班规模宏大,教官100余人,学员约1000人。分为“军事”、“情报”、“行动”3科。“军事”科培养游击队中下级干部,“情报”、“行动”科培养在各地从事特务工作的人材。长沙大火后,临沅形势趋于不稳,故1939年,训练班移至黔阳(学员约600人)。1940年,为培养内政部外事警察,在贵州省贵阳附近设立了息烽训练班(约500人),西安训练班(约400人),还在重庆设立了外事训练班(约30人),另外,41年在重庆还有无线电训练班(约100人)、交通训练班(约70人)、进行电文暗号翻译的“译电”员训练班(约100人)等<sup>②</sup>。

此处,我们看看蓝衣社的势力范围。①军占压倒多数掌握全军的三分之二,并将剩余三分之一置于影响之下。往纵向组织军、师、旅、中队、队等指挥系统,政治部参谋等处输送人员,形成蒋介石的意图通过蓝衣社渗

透到全军的结构。特别是蓝衣社的中枢是军的中坚层,在最前线进行指挥的处长级最有势力,例如,办公厅军事处长李默庵、特务处长戴笠、别动总队长康泽(后为刘健群)、军训部第2厅长徐培根、政治部第一厅长贺衷寒、第二厅长刘健群、第三厅长何浩若等<sup>③</sup>。在每一战区还设立了督道组,配置了数十人乃至数百人,用以监视兵将的生活和言行。只有往对蓝衣社抱有不满意的阎锡山,第二战区的派遣受阻。②中央宪兵队完全在蓝衣社手中,宪兵司令部作为最高指挥机关,由六个连队及特种部队组成。宪兵司令谷正伦不是蓝衣社成员,但连队长以下乃至大队长,中队长全掌握在蓝衣社系(黄埔军校出身者)手中。③保安队的大部分也掌握在蓝衣社手中。浙江省保安处长宣铁吾,上海市保安总队长吉章简也是蓝衣社干部。④南京首都警察厅,上海公安局也在蓝衣社手中<sup>④</sup>。杭州警官学校培养了一班下级干部,以浙江为基地向各省市发展。由此可见,警察、公安基本掌握在“C·C团”手下,但以浙江为中心,蓝衣社也有一定的渗透力。只是,戴笠兼任的中央警官学校校务委员会常务委员的权限不强,未能涉及主持工作,不可否定,在全国的影响力也受到限定。

以外,蓝衣社也行使了对工人运动,秘密结社的影响力。工人运动主要在上海以小组为基础。以机械、交通等界的工人为对象吸收干部、指导者。其目的在于进行破坏、扰乱工作对上海的水力电气、电车、码头等处的工人及人力车夫来说属初级组织。秘密结社采取掌握上层、推动下层的方式。

## 二、日军占领地区的抗日斗争和恐怖活动

(一)华北。卢沟桥事变后,在天津,蓝衣社和中共的活动越发活跃。南京新派遣来的蓝衣社成员与现地成员协力,特别是促进邻接日本租地地区的抗日宣传活动,企图煽动民众在市内暴动,1937年7月12日还曾试图袭击日本宪兵。为此,日本当局实施了特别警



戒<sup>(13)</sup>。

1938年12月,天津市商会会长王竹林遭暗杀。王在天津陷落后就任商会会长,与日本勾结成立了“中日经济提携协会”。开反蒋大会并任会长。结果被视为“大汉奸”。实行暗杀的是以复兴社的一部分青年为骨干的“抗日杀奸团”(以下略称为“抗团”)。其成立经过,应追溯到学生运动的延长线上。1935年,国民政府为培养军官,在全国高级中学以上的学生中实施3个月的军事训练。其中一部分人组织了“学生连合会”(略称“学联”),面向大众开始了“共赴国难”的宣传。日本就学生的“反日”宣传向华北当局提出严重抗议,要求解散“学联”。此事如火上浇油,增强了学生的反日感情。此时,中共拥护学生,谴责国民政府,由此获得学生支持。为对抗这种局面,戴笠往天津派遣了青年干部曾澈(浙江出身,升入天津南开大学)。对于日本的干涉,曾深感愤慨,为强化组织的统一,排除“过激分子”(中共分子),另外新设了抗日地下组织“天津青年救国连合会”,即“新学连”。卢沟桥事变后,“新学连”改组为“抗团”,蓝衣社天津站书记曾澈就任团长,发行刊物,继续抗日宣传,同时收集情报,摧毁仓库,制裁汉奸,拓宽了实践活动的范围<sup>(14)</sup>。

国民政府军从华北撤退后,大量白银和银元被留在天津英租界的交通银行,作为发行法币的资金。华北陷落后法币照常流通。程锡庚曾任“临时政府”预备银行总经理兼天津海关监督。程自己开设集生钱庄,以“预备银行”名义发行傀儡预备券,强迫民众与法币等价使用,还通过日本向英租界当局施加压力,迫其交出交通银行所藏所有白银和银元。如成现实,国民政府不仅将失去大量白银和银元,还将失去华北金融,经济方面的立脚点。结果,曾受命,“抗团”在电影院将程暗杀。对此,日本向英租界当局施加压力,同时探索天津地下组织,曾遭逮捕,被送往北京的日本宪兵队,死于狱中。而“抗团”却由天津扩大至北平,于1939年7月成立了北平分团。参加的青年也由高级中学学生扩展至大学生<sup>(15)</sup>。

另外,日军强化了治安工作,被捕,投降者也增多。1939年3月,蓝衣社北平联络员江正源,书记刘一石等遭日军逮捕。3个月后变节,发誓向反共救国运动迈进。8月31日公开声明脱离蓝衣社。至此,北平47名成员脱离蓝衣社,天津赵再生等也宣布脱离。他们组织了“黄埔军人反共救国会”。蓝衣社不能容忍背叛,开始报复。10月,行动队长杨广森等6人杀害了刘一石及其父,并袭击了江正源<sup>(16)</sup>。10月,以天津英租界为据点的蓝衣社干部赵再生等20人变节,声明归顺新政府,开始反共救国运动<sup>(17)</sup>。日本宪兵队还将以平津为中心的抗日分子一网打尽。在1940年3月以后的军法会议上遭裁判,8月4日,北平副区长周士光(33岁)等21名被处刑,其余40余名受到6个月以上,10年以下的监察处分<sup>(18)</sup>。结果,“抗团”北平分团大受打击,活动中心由城市转向农村,行动干事孙大成建立游击训练班,拟图起死回生,但屡遭搜捕,失去平津基地,如后所述,移至上海。

(二)华中。蓝衣社以上海为中心扩大恐怖活动,破坏交通,收集情报。①杀人被视为最有威力的手段,其对象为政府官吏,名人,商业巨头乃至平民百姓。每成功一件,赏金100元至数万元不等。1940年10月,悬赏捕杀日本军人,大将10万元,少将2万元,大佐1万元,中佐5000元,少佐3000元,大尉2000元,中尉1500元,少尉1000元,士兵500元。②陷落地区的铁道,船舶,电信,桥梁等交通手段全部遭破坏。京沪沿线,平民百姓也屡遭其害。工场,仓库,新闻社,书店等也被放火焚烧。③情报收集也以军事为中心,收集日军移动、作战计画、军队配备情报,及码头、停车场的运输情报。1940年3月30日,汪精卫的“中华民国政府”傀儡政权(以下,南京汪政权)成立时,虹口等日军警备地区发生了恐怖活动。其对象也从起初的“和平分子”、“亲日分子”一发而不可收拾地发展至日本军人乃至日本居民<sup>(19)</sup>。

上海有各种抗日团体,据点多在法租界。特别值得一提的是“铁血团”。它是蓝衣社,“

C·C团”、中共等各成员的合流组织,蒋介石每月提供多额资金。“铁血团”与江南地区的游击队紧密联合,扰乱日军后方。其指导者为(1)三民主义青年团别动队特务处,赵英武、(2)军事委员会苏浙皖三省特别处,蔡劲军、(3)同上海情报处,汪文皋、(4)同别动队淞沪特派支队,谭光先<sup>(20)</sup>。这可旁证,统一战线在游击组织方面也发挥了有效的作用。

在此,进一步论证与蓝衣社紧密相关的游击队。

第一是忠义救国军。1938年3月,戴笠接到军事委员会“收容、改编分散于京沪·沪杭沿线的国民政府军,强化日军后方的游击工作”的命令,于是派遣得力干部,配合日军后方的别动队,于4月末以前,除既成立的5个支队以外,另组1个直属大队、1个南京行动总队、教导第1、第2两团,总人数达1万余人。5月经军事委员会批准,别动队改称为“忠义救国军”,总指挥部设在汉口。戴笠兼任总指挥,俞作伯任副总指挥,徐光英任参谋长。1939年,为强化京沪·浦东方面的指挥作战,3月在上海设置了淞沪指挥部。1940年春,发展迅速,傀儡军也来投降。此时,忠义救国军扩大改编为4个纵队(由正规军和步兵支团编成)、1个南京行动总队,管辖计26个大队,2个直属大队,总兵力2万9611人以上。在上海、京沪·沪杭各铁道、京杭公路一带袭击日军,摧毁交通和仓库。由于忠义救国军不仅只由各地游击队、民团改编而成,还吸收了大量江苏、浙江、南京、上海的旧社会帮会势力、即秘密结社成员,为此孕育了规律上的问题。成员的复杂造成了训练的欠缺。为改变现状,1940年3月在孝丰集中势力,割除弱部,实施整理训练,编制了3个支队及南京行动总队、淞沪行动总队、特务大队、军官训练队。结果,1941年1月从4个方向返回南京、上海陷落区,继续游击战。5月,新编制成4个总队和5个行动总队,马志超任总指挥,阮清源任副总指挥,郭墨涛任参谋长。之后,接受“中美特种技术合作所”(以下,略称为中美合作所)的美式技术训练、新式装备,力量大幅度增强。1944

年5月,日军发动长沙·衡阳之战。国民政府军对此顽强抵抗,忠义救国军也在浙赣路袭击日军。9月俘虏傀儡军负伤上校(与日本大佐地位相当)。上校在治愈后决意参加抗战,带领手下傀儡兵500人一起投降。11月,美国人教官查尔斯与忠义救国军选拔131名投降傀儡兵和当地村长、住民协力,夜晚布设炸弹,炸毁机关车和5节车厢<sup>(21)</sup>。

第二是直属军事委员会调查统计局(蓝衣社)的苏州站于40年2月成立。当时,江南地区的忠义救国军全部撤退到安徽进行整理训练,京沪线的工作责任委托给苏州站。此后经历了4个阶段。

【第1阶段】(1940, 2~6)苏州站的前身是顾伟指导的“苏州地区”(苏州·常州)行动队,断然执行了对江苏大民会连合支部长鸿心支的枪战,鸿负伤,日本人经营的绵纺工厂遭焚烧。苏州站成立时,行动队也有了基本工作人员。后来,组织民众并得到民众协力。最初,本部人数不足,忠义救国军总部前后调去了书记冯松涛等人,经费每月约1万余元。电信器材只一部,后虽追加一部备用器材,但设备薄弱。此外,苏帅还是军事据点,交通要塞,所以苏州站情报组将对日军驻屯兵数、军队组织、武器装备、部队动向、粮食、及地方行政机构等的调查送往重庆。6月,顾金亭率两名行动员袭击吴县县长郭曾基,射杀了郭和三名卫兵,还连续摧毁了桥梁。可见,第1阶段以调查,袭击为主。

【第2阶段】(1940, 7~11)1940年4月苏州站再编忠义救国军总指挥部,成立爆破组。当时因日军移动频繁并开“国民政府还都纪念庆祝大会”,故重庆命其进行爆破。上海行动组炸毁了江南造船厂。顾伟等人白昼实施爆破京沪线第1次列车,由于误炸客车,造成100余人死伤。苏州站经费增多,人员生活水平亦提高。分6次袭击日本宪兵队长田中中尉,造成多人死伤。从此正式开始爆破造船厂和交通线。

【第3阶段】(1940, 12~41,)为消灭误爆,仅局限于兵、军粮、武器、军马运输的夜

间通行列车,连续4次实施爆破。中支那铁道会社要求当局对铁道进行防备,并组织“铁道爱护村”,加强巡查,但未能阻止爆破行动。行动员袭击了常熟税务局长沈钟麟。1941年3月顾伟等人去重庆报告工作经过。5月“朱涛华”(本名朱松寿)暴露了共产党员身分在重庆被处刑。实施对交通线的集中攻击的同时,国共矛盾亦激化。

【第4阶段】(1941,6~12)1941年6月为加强治安,南京汪政权开始了清乡运动。苏州站继续工作,但配给各行动队的枪支缺乏。清乡运动中,苏州站固定在苏州近郊,但爆破组全部返回忠义救国军。重庆来的经费的中断,严重影响了工作人员的生活。但是,工作仍在继续,炸毁了江南造船厂和材料仓库,毒杀了清乡委员会吴县特别署人员。8月,上海区的爆破计画无成果,重庆来电命恢复上海组织。虽制定了“苏沪特别工作区计画”,但12月14日顾伟遭逮捕,苏州站瓦解<sup>[22]</sup>。

第三,“抗团”同化。北平分团的孙大成1941年4月与青年学生成立上海分团,开始了与华北同样的工作。罗长光、刘世华等在虹口日本人经营的东光、融和两大戏院放映电影时,按装定时炸弹,炸死、炸伤日本宪兵及日本观众计23人。6月刘世华、孙克敏等闯进日本宪兵队,装炸弹,炸毁事务所和宿舍,宪兵1人重伤。对此,日军在虹口公园进行大规模盘查。黄克忠2人投炸弹与数名日本哨兵同归于尽。日军惊于事态,不得已停止盘查。日本从德国、意大利处获得南京汪政权的承认,1941年8月在南京、上海、杭州举行灯笼庆祝大会。“抗团”在唤起日军占领区民众觉醒的同时,李鑫(天津出身,复旦中学毕业,于天津参加“抗团”,上海分团成立后移至上海任行动小队长)、张仲华、黄昆去上海炸毁了兆丰花园会场。会场陷于大混乱,李未能脱身捐躯,黄失踪,张被逮捕。在虹口公园也实行了爆破,“抗团”成员捐躯。1943年蓝衣社在重庆成立“抗团”总部,训练大后方的青年,派遣到日军后方建设新根据地。此外,为保持各地“抗团”的连络,1944年,安徽省广德、陕西省西安建

立连络站、与日军后方连络组紧密连络。“抗团”成员最多时达1000余人,在与傀儡敌人战斗中,曾澈等10人捐躯,83人被逮捕<sup>[23]</sup>。

### 三、蓝衣社暗杀实态与特色

无数遭戴笠系统杀害的人中,数人是得到蒋介石许可遭暗杀的,绝大多数属戴笠本着蒋介石独裁的必要性而计划的暗杀。其对象不仅限于中共党员和第三势力(民主派),根据不同时期,可列举出:反蒋军阀、官僚、国民党内政敌,如东北军的张学良、西北军的冯玉祥、广西的李宗仁、白崇禧、陈济棠、四川的刘湘、潘文华、刘文辉及国民党内的胡汉民、阎锡山等<sup>[24]</sup>。

第一、处死韩复榘。1938年1月蒋介石在开封召开军官会议时,让戴笠逮捕韩,护送到郑州,在汉口秘密处死。韩是山东省主席兼第3集团军总司令,成为抗战以来第1个被处刑的国民党最高干部。理由是,1937年12月,由于日军侵略山东,济南陷于危机时,韩未抵抗,独断将弹药、军粮、医院、伤病人员用列车运往河南舞阳县避难。结果,济南陷落,泰安等地失守。结果韩被视为违反了与对日作战成败重大相关的军令<sup>[25]</sup>。不仅如此,还可考虑与30年代前半蓄积起来的和蒋介石之间的矛盾有关。韩对于南京国民政府保持山东省“半独立”状态,在西安事变中支持张学良、杨虎城,1937年冬,蒋从武汉去重庆时,韩与四川军阀刘湘预谋设法阻挠,并欲连合宋哲元推翻蒋政权。此时,蒋便决意杀死韩<sup>[26]</sup>。

第二,唐绍仪暗杀事件。1938年9月30日,唐在上海法租界家中被暗杀。众所周知,辛亥革命时期,唐作为袁世凯政府的全权代表,在上海与民军全权代表伍廷芳交涉议和。1912年3月袁任临时大总统,唐任首届内阁总理,同时加入中国同盟会,1917年孙文在广州成立护法军政府时,任财政部长。1925年2月批判孙文的第1次国共合作联共政策,在上海与章炳麟办“辛亥同志俱乐部”,4月在上海主持追悼孙文集会。1931年5月汪精卫、陈济棠于广州设立反蒋的“国民政府”时,任常务委员。



九·一八事变后,南京·广东两国民政府合并时,任国民党中央监察委员、国民政府委员。1932年任西南政务委员会常务委员。1936年6月陈济棠发起反蒋运动时曾支援蒋,因无回报而产生不满。1937年南京陷落后,北支那派遣军在北平成立傀儡“临时政府”时,中支那派遣军也企图在华中成立傀儡政权,于是寻找国民党要人,唐被看中。中支那派遣军司令官松井石根、维新政府最高顾问、特务部长原田熊吉为收拾事态再三要求唐出马。唐见抗日高涨,犹豫不定。1938年3月日本在南京靠梁鸿志、温宗尧、陈群成立“维新政府”,但日本并未对唐死心,保留了国家主席的空席。重庆国民政府为阻止日本的利用,劝唐离开上海,唐未允。所以戴笠对上海区长周伟龙发出“制裁”命令,断然决定暗杀唐。在此前后,预定就任维新政府军政部长和财政部长的周凤岐、陈篆也遭暗杀<sup>(27)</sup>。

第三、汪精卫暗杀未遂事件。1938年12月国民党副总裁汪秘密离开重庆,乘机到达越南河内。29日发表“艳电”,公然反对重庆国民政府,声明与日本成立“和平”新政权。31日国民党中央召开紧急临时会议,决定剥夺汪的党籍,解除其一切职务。1939年初,戴笠亲自陪陈恭澍等特务要员到达河内,监视汪的行动。国民党中央派中央委员谷正鼎到河内劝汪去欧洲,免与日本勾结。但遭汪拒绝。所以,戴笠电令留驻河内的陈等17、8人准备暗杀。3月20日晚执行暗杀。但因误认,秘书曾仲鸣负重伤(第2天死于医院)。事件发生后,汪在日本的保护下逃往上海。众所周知,国民政府6月8日通缉汪,1940年11月悬赏“10万元”巨金。此后,蓝衣社也不时派特务人员伺机暗杀,均未果<sup>(28)</sup>。

第四、溥宗耀暗杀。溥出身于浙江。1927年以前,任上海总商会长。反对北伐,支持军阀孙传芳。为此,北伐军占领上海后逃亡大连,秘密勾结日本。返回上海后,历任汉冶萍公司股东连合会长、中华商业储蓄银行董事。1937年12月日军占领上海后,支持苏锡文成立了傀儡政府“大通市政府”。1938年10月溥任“

维新政府”上海市特别市政府市长,苏任秘书长。1940年10月11日蓝衣社暗杀溥,陈公博代溥任上海市长<sup>(29)</sup>。

不仅如此。戴笠兼任的重要职务有,①军事委员会运输统制局监察处长,②财政部“缉私”(取缔走私)处长。①是1940年在重庆成立的。处下分人事、调查、“稽察”(检查)三组,贵阳、西安也曾有分处。即组织结构为监察处一分处一分所一检问所。业务是对货物运输、商业运输及漏税、走私的检查。②也是同年在重庆成立的。由“缉私”处和税警团混编而成。税警团设立了“10个团”,分驻浙江、湖南、广东、贵州、四川、云南、陕西、甘肃等地。各省曾设“缉私”分处,下设分所、检问分所<sup>(30)</sup>,实施了以下具体工作。

①揭发贪官污吏。1940年四川粮价突然暴涨,影响到军粮、民粮。戴笠查明杨全于等人集团囤积、投机的事实。杨是大成银行董事长,曾任成都市长,与军政各界多有关系,在地方势力很大。戴笠掌握了足够的证据,查封大量米麦,将杨等人移送军法执行总监部,杨被判死刑,立即执行。

②1942年2月商人章德武以“大成公司”的名义从仰光购入值3000万元的物品,准备运往中国。运输统制局监察处趁机调查,章贿赂中国信托局运输处长林世良150万元,欲以“中国信托局”之名义输入。此物品在昆明被查封。当时,行政院长兼财政部长孔祥熙任中央信托局董事长,电令解除查封。对此,戴笠附加罪状,向蒋介石申请在军法执行总监部讯问处罚。结果林被处刑。

③1943年春,陕西“缉私”处查封500万余元的“私盐”,要求盐务局处理此案。但盐务局长于鼎基诡称不是“私盐”,指示解除。调查结果发现,渭南盐商贿赂于20万元秘密把盐移出河南。即于与军要人勾结秘密转移食盐,结果造成西安盐危机。因此,于被撤职,西安盐危机解除。

④将后方的壮丁、武器、粮食运往前线,将前线的难民运往后方,因交通工具不足,不法行为横行,后取缔。1945年4月,水陆交通

统一检查处、交通警备司令部及“缉私”税警察的一部分合并，设立了交通巡察处<sup>(31)</sup>。

蓝衣社为执行重庆国民政府的战时政策行使强权。揭发交通系统、不法囤粮、囤盐、贪官、走私。这种攻击对继续抗战和稳定社会两方面起了一定的作用。

#### 四、蓝衣社的海外活动

蓝衣社的活动不仅限于中国国内。1934、35年期间，①柏林区分会：干事会干事丁其美3人，检察员周嘉彬1人，成员97人。②罗马区分会：干事会干事方超3人，成员31人。③伦敦支社：干事会干事米铁铮3人，检察员白瑜，成员41人。④巴黎支社：干事会干事郑汉生3人，成员37人。⑤奥地利小组（维也纳）：组长戴颂仪，成员5人。⑥苏联小组（莫斯科）：组长王志文，成员数名。⑦美国支社（华盛顿）：干事会干事孙慕迦，成员33人。⑧东京支社：干事会干事王镇中（明？）、黄炳阳、“米光澄”（朱光澄的误写）3人。侯补干事李立。书记王镇中、助理书记由黄炳阳兼任。成员57名<sup>(32)</sup>。

在此，介绍日本、台湾、及南洋的活动。

第一、在日本，据外事警察称中国的谍报活动以驻日使馆人员、武官等为中心，由中国通信员、留学生、华侨等进行。活动直接或间接地与国民政府保持紧密联系，有组织地利用巧妙的方法。特别是卢沟桥事变后，军事谍报活动越发活跃。由于各厅、各府县严重取缔，逮捕了中国秘密调查网、且蓝衣社东京支社、国民党各支分部、“人民战线派”不少人。这里，以检举蓝衣社东京支部的军事谍报网为焦点。中国大使馆陆军武官辅佐官严泽元任支部长，成员有东京留学生约40人。平时，招收支部员，扩大强化组织、支部员的政治训练，发现并监视中共党员，反蒋人士。但卢沟桥事变以来，严泽元指令支部员探查日本往中国的派兵情况并收集情报。所以，各支部员决定部署，在东京的每个主要车站探查兵数、军需品的输送状况等，一部分的支部员还到北海道、棒太收集情报。严整理这些报告，密

报国民政府军政部。暴露后，于1937年8月7日被捕。嫌疑犯及其活动如下。

①卢冠军（29岁）东京大学（以下，东大）生。1937年2月经卢冠军（卢冠军的兄弟？）劝说加入东京支部，3月任支部长，调查日军的出勤状况。7月中旬在东京，新宿各站侦察军队的移动，指挥凌化育、周梦麟在上野、涉谷、水道桥等站调查。②凌化育（33岁）东大生。1936年12月经东大生管相桓介绍加入东京支部。如上所述，在卢的指挥下侦察集结于上野的军队100余名的出勤情况，得知多人人近卫步兵连队，正欲探查时被捕。③毛乃琅（26岁）东大生。1936年9月回中国时加入蓝衣社，12月进东京支部，1937年5月任干事。7月利用暑假，称“视察制纸工厂”，调查从北海道、棒太的派兵情况。④张先基（28岁）早稻田大学生1936年11月接受朱光澄的劝诱，得知蓝衣社信奉“孙文三民主义”，在法西斯化纲领下纠结“革新分子”，是以抗日恐怖活动为目的的“秘密结社”后加入。1937年3月，任1个月支部长代理。7月成为驻日大使馆研究员，接受月50圆经费，受馆员之命，从日本刊行物中收集、翻译有关中国军事、政治、经济的报导，还将日本军事调查的一端写成“兵器发展概观”投稿上海的“中华评论”。⑤朱光澄（31岁）东京工业大学生。1936年6月加入东京支部。1937年3月任监察干事，招收多名支部员，企图扩大强化组织。如此，在情报收集阶段，调查对象也与中国的蓝衣社活动有共通性，但未至实施恐怖活动。

另外，为“乱后方”，造（イ）“卢沟桥事变是因日军到中国军营前进行实弹演习而引起的事件”，（ロ）“中国与日军作战不败，即使中国打败也无妨，有英、美、苏联做后盾”，（ハ）“通州是日军组织统制区域，日军与中国交战，通州也发生动乱，日军统制下的人民发起叛乱，杀死日本人。”等“流言飞语”，现在看来，包括通州事件，仅仅是陈述了事实而已。上述5人，作为违反军机保护法，治安警察法的嫌疑犯被押送东京刑事地方裁判所受到起诉。但严泽元、卢冠军、周梦麟等

多数人回国,被捕的仅5人<sup>(33)</sup>。凌化育、卢冠军因治安警察违反罪被关押8个月,毛乃琅、张先基因同罪被关押6个月,朱光基因同罪及陆海军刑法违反罪,最重被判关押1年<sup>(34)</sup>。被判关押虽不重,但不可否定有狱中拷问的可能性。

第二,在台湾,陈友钦中学时代曾秘密组织台湾青年革命党。后去日本进早稻田大学学习。暑假回台湾,在嘉义召开会议。由于在阿里山的岩石上写反日标语遭警察追捕,逃到厦门。后从复旦大学入中央警官学校第3期。陈向校务委员会主任戴笠提出“台湾革命计画”,戴笠指示他团结台湾革命指挥者。1939年陈在重庆成立台湾革命团体连合会,被选为常务委员。其后就任中国国民党台湾省党部筹备委员,改称“台湾革命同盟会”,陈任书记长。戴笠预测日本将南进,认为台湾必成重要基地。所以,1941年8月蓝衣社成立“台湾直属组”,陈任组长,王绍坤任书记长。陈到时,香港陷落。陈扮成难民,经福建泉州进入台湾,将台湾直属组并入闽南站。为开展台湾工作,1942年8月在福州成立“沿海工作区”,其下设台湾组,同时在香港、汕头、广州、厦门、上海设台湾小组,还利用台湾革命党翁俊明重设“台湾直属组”,为进驻台湾配置并在江西泰和开始准备、训练人员。受戴笠之命,东南训练班副主任林超通过试验选拔台湾青年进行训练,1944年11月第2期台湾青年113人组成台湾训练队<sup>(35)</sup>。

第三,南洋。重庆国民政府与连合军秘密协定,进行抗日活动的主要有11个组织。特别是蓝衣社,在日军初南进时,率先往缅甸派遣了两个组。为陷落后着想,让其潜伏。其中1组以海南出身的秦某为组长,共7人,秘密用无线电与重庆交换情报,被日军发觉,全员被杀。另1组由从缅甸到槟榔屿的刘戈清指导。刘伪装成“缅甸华侨学生”,设立宝兴百货公司做隐蔽用无线电信机与重庆连络。后遭追踪至槟榔屿,刘被俘,遭审问。他坚称“缅甸华侨学生”、“经营公司”,因没有确凿证据,结果只作为监视对象。未遭拘禁。此外还有国

民政府国防部第二厅(蓝衣社?)派往槟榔屿人员的秘密活动。指导者庄世鸿指挥英国潜水舰击沉7艘日军补给船。中美合作所也派人到马来亚从事秘密活动,暴露后遭杀害。市民和个人的抵抗运动也很多。例如:新加坡华侨守备军解散后,潜伏者炸毁了军事会议所及日军堆积的武器。这些破坏活动、反宣传活动打击、动摇了日军的占领政策<sup>(36)</sup>。

至此多次出现的中美合作所究竟为何物?它是中美协力的军事特务机关。1942年4月戴笠和美国海军情报署少将麦尔斯在重庆近郊的陶器口非正式设立,立即开始活动。目的是在中国战区、远东海域对日军先发制人、有效打击。具体行动为①浙江、福建、广东沿海的气象观测,海岸、港湾的测量及秘密无线电信的配备、②“别动军”即新编忠义救国军的游击战、突击战的配备、③地方工作的准备、④军事谍报的强化、⑤诱发敌方傀儡内部倒戈<sup>(37)</sup>。1943年4月中美合作所在重庆正式成立,戴笠任主任、麦尔斯任副主任。机构设有军事作战、心理作战、情报、气象、行动组。美方积极派人1000余名特务,中方准备了600名武装特务。美海军主要提供大量武器、通信器材、交通工具的装备和技术,实施一部分训练。大部分的实践由“军统”担当。中美合作所中“军统”的工作包括东南沿海的情报组织、铁道破坏队、别动队及若干电讯部门。例如,从中国各地至南洋,日本收集情报,掌握军事、政治情报后通过地下电信网传达给国民政府。特别是那些情报①成为太平洋舰队及中国沿海美潜水舰攻击日本海军时的情报来源。②中美合作所的气象观测通过无线电传达到总部,研究分析后,经太平洋舰队总司令部提供给美各舰队和空军。特别是空袭日本本土、台湾时,气候波动的情报极有利。美潜水艇还利用中国沿海地区侦察员的情报击沉日船。③组织以大队为单位的游击队和行动爆破队,突击日军。中美合作所员还潜入警戒森严的码头实施爆破。例如:1945年春,炸毁了停泊在厦门港的3000吨货船,还爆破了长江洞庭湖的补给途径。抗战初期,中国游击队战死者是



日军的3倍,中美合作以后,特别是1944年以后降至日军的三分之一,情势得到完全逆转<sup>(38)</sup>。

## 结束语

总结以上情况可说明以下几点。

第一,不可单纯视国民政府为“正面战场”、正规战,视中共为游击战,国民政府也实行了游击战,担负其任的是蓝衣社。为将游击战可能化,在湖南等地开办训练班以培养游击战干部、特务人材。最终,蓝衣社的势力范围包括了军、中央宪兵、保安队,南京陷落前甚至渗透至浙江中心及警察。由此可见,中共有可能于农村,蓝衣社有可能以浙江为基地于都市及周边农村进行游击活动。所以,中共在强烈谴责其反共的同时也高度评价了其抗日意识和活动。

第二,与蓝衣社关系复杂,但苏州站的直属忠义救国军是蓝衣社别动队。可见抗战前的蓝衣社青年组织“复兴社”分为三民主义青年团和“抗团”两派。苏州站与忠义救国军有交流,“抗团”也接受蓝衣社的指令,但独自行动很多。与中共全面打出民众运动的旗号相反,蓝衣社不局限于此,尤其进行恐怖活动时,多是少人数的单独行动。日本不得不将“速战速决”政策转换成“以战养战”政策,试图从支配“点和线”(都市和交通线)扩大到“乡区”,以中国的物资维持长期战。对此,蓝衣社具有不仅打击日军和傀儡政权关系者,还攻击交通、工厂等经济游击队的侧面,打击了日军的物资供给。这是重庆国民政府抗战力的绝对一环,不可否定,有关恐怖活动也有浓厚的反抗的侧面。

第三,抗战后蓝衣社进行的暗杀、处刑,被国民党内政敌视为于傀儡政权关系上极具重要性,动摇了日军的占领政策。另外,在内部彻底执行重庆国民政府的战时经济政策,为巩固抗战经济基盘,揭发走私和贪官污吏,竭力确保了战时食粮和交通。此种情况下,不采取暗杀,而由军事机关进行裁判,处刑。

第四,海外也存在蓝衣社的抗日活动。在

日本以留学生为中心从事情报收集。台湾岛内活动人数虽不定,但中日战争末期为大规模进攻进行过正式准备。在南洋,因主要为英美提供情报而大大打击了日本。这里不可忽视的是在中国国内外进行过活动的中美合作所,曾使众多中共党员、第三势力人士惨死狱中而臭名昭著,却因与美国多方面协作,使包括忠义军装备的近代化和武力强化在内的蓝衣社的整体实力倍增。中美合作所的包括气象在内的情报被提供给美空军和舰队,发挥威力,带来各地战况逆转,给与了日本决定性的打击。

本文作者菊池一隆是日本爱知学院大学教授。译者施爱军,日本京都橘女子大学博士后期课程修了,现在从事翻译工作

## 注释

- (1) 东亚研究所“重庆政权の政情”1943年,21页。
- (2) 关于“C·C团”、敬请参照拙稿“都市型特务”“C·C”系の“反共抗日路线”について——その生成から抗日戦争における意义と限界——(上)(下)、“近きに在りて”第三五号(1988年6月)、第三六号(同12月)。
- (3) 中华苏维埃共和国临时中央政府·革命军事委员会“日本の华北占领に際してのウヒ1935年6月15日、‘中国共产党史资料集’第七卷、劲草书房、1973年、518-519页。
- (4) 中华苏维埃政府·中共中央“为抗日救国告全体同胞书”1935年8月1日、同前第七卷、522-524页。
- (5) 防卫厅防卫研究所战史室“支那事变陆军作战”(一)、朝云出版社、1975年、148页。
- (6) 从来的蓝衣社研究中,在日本,①八卷佳子的“中国におけるヒ法西斯主义をめぐるつて”“季刊·社会思想”第二卷第三号(1972年)论述了1930年代中国的法西斯全体的思想、组织、特质及与之对应的中共的政策变迁。②今井骏的“中国革命上对日抗战—抗日民族统一战线史序说—”汲古书院(1997年)第五章中,以蓝衣社刘健群的抗日民族主义为焦点进行了论述。在中国,③蔡伟等的“军统在大陆的兴亡”中州古籍出版社(1990年)以蓝衣社从建立到中华人民共和国成立后的灭亡这段过程中的组织、破坏、暗杀行动为焦点。④沈醉·文强著“戴笠其人”文史资料出版社(1980年)以中共、镇压第三势力为焦点。此外,⑤徐有成(小平邦阳讯)“力行社の日本观研究”“中国研究月报”第五八六号(1996年12月),对视为“反动的特务组织”这一观点进行反论,主张支持拥护蒋介石

- 石的反共与抗日并不矛盾而受注目。在美国, ⑥Frederic Wakeman, Jr, A Revisionist View of the Nanjing Decade Confucian Fascism, Reappraising Republican China, OXFORD UNIV. PRESS, 2000 视蓝衣社为“儒教法西斯”。对此, ⑦家近亮子“中国におけるフテシズムの受容上変容—蒋介石フシズム论の検証—”“近きに在りて”第四二号(2002年12月)检讨了蒋介石的“个人独裁论”认为他的政治目标是执行孙文的国家建设计划, 不是法西斯。这样, 几乎所有的研究都牵涉到1930年代, 卢沟桥事件以前的法西斯、反共、民族主义, 集中子国民党政权, 蓝衣社的性质, 及思想倾向。因此, 本文为推进蓝衣社研究, 将力点置于卢沟桥事件以后的蓝衣社的活动实态及对其抗日战斗力的解明。
- (7) “蓝衣社の北支に于ける最近の动向”“情报”第八号、1939年12月15日。
  - (8) (9) 乔家才“铁血精忠传(7)一戴笠史事汇编—“戴笠传记资料”(四), 天一出版社, 1979年, 264~265页。
  - (10) 陈恭澍“蓝衣社内幕”国民新闻图书印刷公司, 1943年, 11~172页, 14页。
  - (11) “事变后て于ける蓝衣社”“东亚”第一四卷六号, 1941年1月。
  - (12) 外交资料馆A6—1—0—7—2“支那政党结社关系杂件·蓝衣社关系”、岩井英一书记生“蓝衣社二关スル调查—昭和一二二年三月阶段—”150页。
  - (13) “境界の①特别警戒、蓝衣社の活动愈活発”“长崎日日新闻”1937年7月14日。
  - (14) (15) 费云文“戴雨农与抗日杀奸团”“戴笠传记资料”(一) 35~37页。
  - (16) 前掲“蓝衣社の北支に于ける最近の动向”。
  - (17) “南京新报”1939年10月6日。
  - (18) “南京新报”1940年8月28日。
  - (19) “蓝衣社の解剖”“东亚”第一五卷一一号, 1942年11月。
  - (20) “党方组织暗杀团, 蓝衣社CC团铁血团等合流组成”“南京新报”1939年3月1日。
  - (21) 费云文“戴雨农与忠义救国军”“戴笠传记资料”(一), 28~29页。
  - (22) “蓝衣社苏州站犯案详细经过”“南京民国日报”1942年1月14日。此报导分为4段, 因错综复杂, 在一部分考察的基础上重新划分。
  - (23) 费云文“戴雨农与抗日杀奸团”(续完)、“戴笠传记资料”(一), 38页。
  - (24) (25) 蔡伟等, 前掲书, 132~136页。
  - (26) 沈庆生“韩复榘”、李新、孙思白主编“民国人物传”第一卷、中华书局, 1978年, 245~247页。
  - (27) 蔡伟等, 前掲书, 136~141页。味冈彻“唐绍仪”。山田辰夫编“近代中国人名辞典”霞山会, 778~780页等。
  - (28) (29) 蔡伟等, 同前, 141~45、147~148页。
  - (30) 陈恭澍, 前掲书, 14~15页。
  - (31) 何志浩“戴笠传”“国史馆馆刊”复刊第4期, 1988年6月。
  - (32) 前掲“蓝衣社二关スル调查”129~130页。
  - (33) 内务省警保局“昭和十二年中于ける外事警察概况”(“外事警察概况”第三卷、不二出版、复刻1987年), 277~283页。
  - (34) “昭和十三年中てC于ける外事警察概况”(同前第四卷), 87~88页。
  - (35) 乔家才“铁血精忠传(14)一戴笠史事汇编—“戴笠传记资料”(四) 291页。
  - (36) “新马华人的敌后反抗”, 蔡史君编(许云樵原主编)“新马华人抗日史料—一九三七—一九四五—”文史出版私人有限公司, 1981年, 635~636页。
  - (37) 何文龙“中国特务内幕”风雨书屋, 1947年, 21页。
  - (38) 费云文“戴雨农与中美合作所”“戴笠传记资料”(一), 21~23页。



# 卷帘欹枕卧看山

## ——中国私家园林与“禅悦”

(中国) 曹林娣

### 引论

禅, 是梵语 dhyana (禅那) 的省略, 意译为“静虑”、“思惟修”等, 本义是除却欲界烦恼的色界“四禅”, 用静坐思维的方法, 以期彻悟, 使宁静的心灵获得纯净无我、万象混化、物我合一的涅槃之乐。通常习惯与“定”合称为“禅定”。由禅定扩大为定慧, 进而引申为禅宗之禅, 即达摩来华所传的“祖师禅”(亦称“涅槃”、“妙心”), 因此, 禅宗之“禅”包括“定”、“慧”两个方面。

佛教在西汉哀帝元寿元年(公元前2年)时已传入中国, “其后张骞使西域, 盖闻有浮屠之教。哀帝时, 博士弟子景卢使伊存口授浮屠经, 中土闻之, 未之信也”<sup>①</sup>, 兵祸连结的六朝, 由老庄无为学说与佛学糅合而成的玄学, 成为社会思潮, 玄学成了南方士大夫经久不衰的时髦, 寺庙园林如雨后春笋般在华夏大地涌现, 私家园林也开始与佛结缘。

“别业”一词即来自佛典, 最早出现在汉灵帝光和、中平年间(公元178—190年)传译的佛教典籍《楞严经》: “阿难! 如彼众生别业妄见”, “例彼妄见别业一人”<sup>②</sup>。是相对于“共业”而言, “别业即是与大众行为共同造作, 在共同造作中有轻重、有深浅, 因此感召之果报也同样有轻重之别, 深浅之差异”<sup>③</sup>。但那时“别业”一词还未成为别墅的代称。佛教与私家园林结缘最早见于晋石崇的《思归引·序》: “晚节更乐放逸, 笃好林

薮, 遂肥遁于河阳别业(即金谷园)。”并深刻地影响着社会心理和审美情趣的变化, 盛唐吴门画家张璪在《绘境》中提出了“外师造化, 中得心源”的著名艺术创作观点。运用到艺术上, 则强调了“心悟”、“顿悟”等心理体验, 艺术成为一种“自娱”的产物、寻求内心解脱的一种方式。

这种思潮最后发展到中唐, 儒学与禅宗开始携手, 此后发展成为风靡一时的禅宗佛教。有唐一代, 将住宅外另置的园林休息处及其建筑物称为“别业”蔚为风气, “别业”几乎成为“别墅”之代称。

宋代理学号称中国后期社会最为精致、完备的理论体系, 实际上不动声色地将佛学思想兼容并蓄, 那种高度强调人对“天理”的自觉意识的修习方式, 与“禅”之藉沉思冥想获得精神上自发性的领悟具有更完美的同一性。于是, 原为印度佛教教义所包含的参禅观念, 发展成一种特殊的宗教修行。

人们习惯以“据于仁, 由于义, 逃于禅”指称中国文人的的人生轨迹, 杜甫“醉巾往往爱逃禅”<sup>④</sup>, 本意应指“醉酒而悖其教”, 是称懒于修道, 谓之“逃禅”, 非学佛, 但宋后多将“逃禅”理解为“禅悦”, 指入于禅定、沉湎于禅趣法味之中轻安豫悦的心境。这是一种艺术境界, 充满静穆、飘逸、朦胧之美。禅悦的风靡, 当在慧能大师建立南宗“顿悟”禅之后。



《维摩诘经·方便品》说，维摩诘“虽复饮食，而以禅悦为味”。维摩诘是印度著名的大乘居士，深入“不二法门”，主张在家行禅，“出淤泥而不染”，成为中国士大夫崇尚禅悦的典范，同时也造成了入世和出世并重、儒佛合流的局面，促进了士大夫的禅僧化。

于是，丛林之清幽、禅僧之超逸、公案之玄奥……士大夫趋之若鹜。中国古典园林是士大夫的“逃禅”之所，是他们体悟、享受“禅悦”之所。

# 一

中国私家园林中如《红楼梦》中妙玉修行的笼翠庵那样的真正的庵堂庙宇并不多，但体悟佛理的景点和装饰构件作为特殊的文化符号随处可见。

盛唐精禅理的王维，字摩诘，“退朝之后，焚香独坐，以禅诵为事”<sup>①</sup>，他营构的辋川别业，其中的鹿柴、竹里馆、辛夷坞是他静虑参禅的地方。“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上”<sup>②</sup>，恬静而幽深，冷、暖色相映，诗歌交响。“木末芙蓉花，山中发红萼，涧户寂无人，纷纷开且落”<sup>③</sup>，芙蓉花显然有着诗人孤寂的心境，而充分理解那位“独坐幽篁里，弹琴复长啸”<sup>④</sup>的高人雅士的“知音”，不就是主动来“相照”的“明月”吗！这些诗，“一种脱情志于俗谛桎梏的义蕴；其心无滞碍、天机清妙的精神境界”，“超出了一般意义上的苟全性命的避世隐居，具有更为丰富和新鲜的思想文化蕴涵”<sup>⑤</sup>。在这里，若有若无、刹那生灭的境象蕴藉地表现出来，形成了“禅趣”。

苏州留园东部的参禅处、贮云庵、亦不二亭是园主佛事活动的场所，参禅处在冠云楼偏东，有对联：“儒者一出一入有大节；老僧不见不闻为上乘。”仁义智信等是儒家修身之本，佛家坐禅时必须住心于一境，静思自虑，冥想妙理，保持心境的清洁宁静。贮云庵为一长方形小院，是园主盛氏家庵，有泉有峰，清爽宁静，因留园三峰及碧池、楼台均以“云”字为名，取唐孟郊“开亭拟贮云，凿

石先得泉”诗意名之。南头为亦不二亭，“不二”出自《维摩诘经不二法门品》，云：“如我意者，于一切法无言无说，无示无识，离诸问答，是为入不二法门。”佛教谓有八万四千法门，不二法门在诸法门之上，能直见圣道者。《南歌子》：“玄入参同契，禅依不二门。”

苏州怡园的面壁亭，“面壁”又是佛家坐禅念经的精神修炼法。据说，禅宗第一祖菩提达摩来到中国，寓居嵩山少林寺，面壁十年，静坐参禅，以至在墙壁上留下了清晰的影像。达摩禅法，承认人本具真性，只是受妄念尘俗的遮蔽，所以要从“凝住观壁”入手，不重教义的辨析与讲解，倡导自证本具的真性，通过“二入”、“四行”的具体途径，才能达到圆满境界，这种注重精苦的头陀行、苦行方式，带有浓郁的印度佛教色彩。

私家园林中也有一种多面体的佛教经幢。经幢属于塔的类型，唐宋以来遂盛建幢之风，中国所建经幢多为石质，铸铁比较罕见。一般有圆柱形、六角形和八角形，由基座、幢身和幢顶三部分组成，幢身刻着陀罗尼经文，基座和幢顶雕饰荷花花瓣、云纹以及佛、菩萨像等。上海南翔古猗园有两座唐代经幢，系云翔寺移来的古物。松鹤园荷花池中的普同塔，是古猗园最古老最珍贵文物之一，建于宋嘉定十五年（公元1222年），原系南翔镇云翔寺九品观荷花池中的石塔，高约一丈，六面七级，腰束莲花瓣，塔柱镌如来佛像，雕刻精美。在荷花簇拥下，犹如亭亭玉立。苏州留园、拙政园的水池中往往有精美的小石幢，石幢上雕刻着佛像、荷花，俗称石和尚，据说是超度落水儿童亡灵的，现在实际上成为风景的点缀。

明代计成谈到门窗时说：“莲瓣，如意，贝叶，斯三式宜供佛所用。”莲瓣，如意，贝叶，都是佛学符号。

魏晋以降，荷花渗入了佛教意蕴，荷花为佛教的象征。佛教创自干旱、酷热的印度，印度人的绿荫碧水情结与生俱来，自然喜爱那绿叶如盘的出水芙蓉，婆罗门教相传创世

大神大梵天就是坐在莲花上出生的。佛教迎合大众的爱莲心理,借莲华以弘扬佛法。佛教以淤泥秽土比喻现实世界中的生死烦恼,以莲花比喻清净佛性,其意有三:一曰莲花出淤泥而不染,“看取莲华净,方知不染心。”(孟浩然《大禹寺义公禅》)二曰菩萨证见佛性后,还须发大悲心,回入污泥的尘世中去普渡众生,故菩萨虽然处于污泥之地却广行善事,其心不染,犹如莲华。三曰,“譬如卑湿淤泥,乃生莲华。菩萨亦尔,于生死泥邪定众生中,乃生佛法。”<sup>[10]</sup>只有在污浊的世间普利群众,菩萨才能不断增进其道行、功德,才能真正地弘扬佛法。所以,《华严经探玄记》描述真如佛性曰:“如世莲华,在泥不染,譬如法界真如,在世不为世法所污”,“如莲花有四德:一香、二净、三柔软、四可爱,譬如真如四德,谓常乐我净”。佛祖“转法轮”时,坐于“莲花座”,故成专坐,座势叫“莲花座势”。“莲座”之义在于:“以莲华软净,欲现神力,能坐其上,令不坏故;又以庄严妙法故;又以诸华皆小,无如此华。”<sup>[11]</sup>莲花于是成为“佛花”,为佛土神圣洁净之物,成为智慧与清净的象征。印度将莲分成青、黄、赤、白四种,“池中莲花大如车轮,青色青光,黄色黄光,赤色赤光,白色白光,微妙香洁。”<sup>[12]</sup>明宏认为,“四色,其文省故。其实莲华具无量色,具无量光也。”<sup>[13]</sup>莲花与佛教创始人、菩萨、佛教教义等紧密联系在一起。

相传摩耶夫人坐于莲花座上生下佛祖释迦牟尼,释迦牟尼降生的时候,池中生出了千叶莲花。《观音菩萨授记经》说,无量阿僧祇劫威德王修习禅定时,他的座床两侧生出了两朵莲花,花中又生出了两个小孩,一名宝意,一名宝上。后来这两个孩子接受了一位佛陀的教诲,去发菩提心及救度众生。宝意成了观音菩萨,宝上成了大势至菩萨,他们都住在阿弥陀佛的极乐世界。于是佛、莲同一,中国东晋高僧慧远创白莲社,后之净土宗亦叫“莲宗”。

佛教有步步生莲的传说,据《佛本行集经·树下诞生品》载,释迦牟尼在兰毗尼园“

生已,无人扶持,即行四方,面各七步,步步举足,出大莲花”。另有鹿女步步生莲的传说。《杂宝藏经·莲花夫人缘》记载说,在雪山边学仙的婆罗门提婆延,“常石上行小便,有精气流堕石宕。有一雌鹿,来舐小便处,即便有娠。”足月后生下一女,端正殊妙,人称“鹿女”,长大“既能行来,脚踏地处,皆莲花出”。鹿女后为乌提延王王妃,生五百子,皆成“辟支佛”。刘长卿《送杨山人往天台》:“山岛怨庭树,门人思步莲。”步步生莲花寓有走向清净解脱之道的神圣意义。这应该是园林中莲花铺地的神圣涵义。以“濂溪自号”的宋代理学家周敦颐,筑室庐山莲花峰下小溪上,写了情理交融、风韵俊朗的《爱莲说》,云:“水陆草木之花,可爱者甚蕃,予独爱莲之出淤泥而不染,濯清涟而不妖,中通外直,不蔓不枝,香远益清,亭亭净植,可远观而不可亵玩……莲,花之君子也。”把莲花的特质和君子的品格浑然熔铸,实际上也兼融了佛学的因缘,构成了远香堂、藕香榭、曲水荷香、香远益清等园林景点意境。

如意为佛门“八宝”之一,原柄端作手指状,用以搔痒可如人意,故而得名。佛家宣讲佛经时手持如意,记经文于上,以备遗忘。它曾被作为天帝力量的象征。园林中如意门、如意漏窗、如意纹饰随处可见。

贝叶,又叫贝多罗页,可以用来书写的树叶,古印度时,常以针在贝叶上刺书佛教经文,因此,贝叶也可以视为佛经经文的象征,藉以表达情志。沧浪亭、狮子林都曾经为寺庙,现在还可见到贝页门。

园林中石榴树、石榴花窗等除了象征丰饶多子外,最初也是带着佛教的色彩,石榴果常被安排在莲花座上,两侧配以比作圣树和圣花的棕榈和莲花的枝叶。藏传佛教信徒认为红石榴为其七宝之一。《陀罗尼经》上说,取石榴枝寸截一千八段,两头涂酪蜜,一咒一烧尽千八遍,一切灾难悉皆除灭。石榴也用来供奉鬼子母神,鬼子母神为婆罗门教中的恶神,一名欢喜母,是印度的财富之神俱比罗的妻子或母亲。丰产诃母性的象征,据

说哺育多达500个孩子。在佛教故事里,说她杀人儿子,以自啖食。发誓要吃光王舍城内所有孩子。人民患之,仰告世尊。世尊即取其幼子娑伽罗,盛着钵底,她发狂般地到处寻找。佛祖对她说:“你有500个孩子,失去一个都这么悲痛,那些失去了唯一孩子的母亲们,又会如何感受呢。”鬼子母幡然悔悟,归依了佛门,被佛法教化后,成为专司护持儿童的护法神。石榴,为鬼子母神右掌中所持之果物。以此果可破除魔障,故称吉祥果。据《诃利帝母真言经》载,鬼子母神以左手抱一孩子于怀中,右手则持吉祥果;据说是佛祖度鬼子母向善,让她不要再吃人,但恐其一时戒不了吃人肉的瘾,于是赐予她石榴作为代替,因为石榴味道酸甜,与人肉颇有相似之处。

“禅房昼永炉香静,绿上纱窗竹影闲”。法显的《佛国记》和玄奘的《大唐西域记》中都记载了古印度两个最早的寺庙之一是“竹林精舍”,是释迦牟尼在王舍城宣传佛教时居处。观音菩萨在往昔之时,现身于南海普陀山的紫竹林中,听潮起潮落,悟苦空无我,修成耳根圆通,能“寻声救苦,大慈大悲”。竹子与佛教结缘,所谓“青青翠竹,尽为法身”。竹子节与节之间的空心,是佛教概念“空”和“心无”的形象体现,“竹心空,空以体道,君子见其心,则忠应用虚受者”<sup>[14]</sup>,亦表示了必须不断地汲取营养,寻求现世间智慧,以充实无物之腹,只有获得无上的般若正智,才能显证世间事物的空相;而要获得如此出世间智慧,就必须先获得现世间智慧,方能摆脱尘俗琐事,找到人间净土。

六朝的阮籍、嵇康等“七贤”、唐之李白、孔巢父等“六逸”,因为都与修禅有关,故都冠以“竹”这一高洁的形象,竹林成为他们游乐的场所,分别称为“竹林七贤”和“竹溪六逸”。陈寅恪在《寒柳堂集》指出:“(以)外来之故事名词,比附于本国人物事实。如袁宏《竹林名士传》、戴逵《竹林七贤论》、孙盛《魏氏春秋》……等所载嵇康等士人,固皆支那历史上之人物也。独七贤所游之‘竹林’,则为假托佛教名词,即‘velu’或‘veluvana’

之译语,乃释迦牟尼说法处,历代所译经典皆有记载。”清代袁枚的随园,“西出加廊,修篁一林,隐石峰七,瘦削离奇,迎人而立,曰‘竹清客’”<sup>[15]</sup>,以竹林中之七方怪石,喻阮籍、嵇康等“竹林七贤”。寺庙中都植竹,狮子林南部小阁,周围密植竹林,题名“修竹阁”,就是仿效的洛阳古寺,以重名声。留园“储云庵”、“亦不二汀”等处,以一片竹子为主要植物,氤氲着佛教气氛。清末朴学大师俞樾筑曲园,置“小竹里馆”,植彭玉麟所送方竹,同样含有王维“竹里馆”的禅意。

唐白居易有“闲拈蕉叶题诗咏,闷取藤枝引酒尝”<sup>[16]</sup>诗,指的是怀素“蕉书”之韵事,据唐陆羽作《怀素传》载,唐书法家怀素(725—785),家贫,无纸可书,常于故里种芭蕉万余,以供其挥洒。宋黄庭坚有“更展芭蕉看学书”诗句谈及此事。怀素以善狂草出名,他的草书“神清骨竦意真率”<sup>[17]</sup>。清李渔说,蕉叶可以随书随换,日变数题,尚有时不烦自洗,雨师代拭者,此天授名笺,不当供怀素一人受用。因诗曰:“万花题遍示无私,费尽春来笔墨资。独喜芭蕉容我俭,自舒晴叶待题诗。”他云:“蕉叶题诗,韵事也;状蕉叶为联,其事更韵。”<sup>[18]</sup>于是,突发灵感,为园林设计了一种“蕉叶联”,制作方法是:先画蕉叶一张于纸上,授木工以板为之,一样二扇,一正一反,即不雷同;后付漆工,令其满灰密布,以防碎裂;漆成后,始书联句,并画筋纹,蕉色宜绿,筋色宜黑,字则宜填石黄,始觉陆离可爱,他色皆不称也。用石黄乳金更妙,全用金字则大俗矣。此匾悬之粉壁,其色更显,可称“雪里芭蕉”<sup>[19]</sup>。

唐“诗佛”、大画家王维曾画《袁安卧雪图》,《袁安卧雪图》的本事,据《后汉书·袁安传》记载,袁安是东汉名臣,但出身卑贱穷苦。《汝南先贤传》中记述了这样一段故事,说是有一年下大雪,地上的积雪达一丈多深。洛阳令来汝阳巡察,见穷人们铲除积雪,出外讨饭,唯独袁安门前没有路,以为他已经冻饿而死。于是命人除雪进去,见他僵卧在屋里。问他为什么不出去,他说,大雪天大



家都在挨饿，不应当去求别人。洛阳令认为他很贤德，便推荐他为孝廉。王维对袁安是极为敬重的，被王维奉为楷模的一个历史人物；王维之所以作《袁安卧雪图》，意在颂扬袁安高标独树的品格。图中有“雪里芭蕉”，与常见景物不同。“雪里芭蕉”乃得心应手，意到便成。故造理入神，迥得天意<sup>(20)</sup>。形象地反映了《涅槃经》“是身不坚，犹如芦苇、伊兰、水沫、芭蕉之树”、“譬如芭蕉，生实则枯，一切众生身亦如是”<sup>(21)</sup>的思想。《袁安卧雪图》中的雪里芭蕉，就是“雪山童子，不顾芭蕉之身”这句话的翻版。释迦牟尼入雪山修行，甘受皮囊之苦，这是不顾芭蕉之身；袁安宁愿僵卧雪中挨冻受饿，不肯出去向别人讨点吃的，同样是“不顾芭蕉之身”。所谓“雪里芭蕉”，只不过是“精于禅理”的王维不用语言文字而用色彩线条，图解了几个佛教典故；对袁安不同凡俗的品格、“四世五公”的善极，作了一次宗教加世俗的颂扬、说教而已。陈寅恪也发明此意曰：“考印度禅学，其观身之法，往往比人身于芭蕉等易于解剖之植物，以说明阳蕴俱空，肉体可厌之意。”<sup>(22)</sup>正以易坏不坚之芭蕉比喻人之肉身，长于雪地，乃得长住不坏，以示勤修精进之人。王维将佛理寄寓在画中，有禅家超远洒落之趣。宋僧惠洪《冷斋夜话》说：“诗者妙观逸想之所寓也，岂可限以绳墨哉？如王维作《雪中芭蕉》诗，法眼观之，知其神情寄寓于物。”王维因被视为南宗文人画之祖。

## 二

在禅宗那里，参禅就是参悟，通过参破公案、话头、玄关等，而顿悟真理。唐·玄觉《永嘉证道歌》谓：“游江海，涉山川，寻师访道为参禅。”表明参禅者必须由明师指点，多方请教，不可盲参瞎修，以免误入邪途，成为“野狐禅”。以禅宗公案立意的景点最富有哲理，是私家园林中获得禅悦理想场所。公案，原指官府的公文案牍，依法而定夺曲直可否，享有权威。禅家认为祖师的言行有判断迷悟是非的权威性，故亦称“公案”。明·莲池《

正讹集》：“公案者，公府之案牍也，所以剖断是非。而诸祖问答机缘，只为剖断生死，故以名之。”

苏州沧浪亭西南角有一座二层小楼，楼上额“看山”，楼下石室名“印心石屋”，石屋前院假山摩崖“圆灵证盟”，小楼三面植竹，构成禅宗一区。

印心石屋为一石洞，是一丈见方的斗室，取意“方丈室”。源于三国吴支谦翻译的《维摩诘经》中的《诸法言品》（后秦鸠摩罗什译作《文殊师利问疾品》）和《不思议品》。经中说，佛派遣文殊菩萨前往“大乘居士”维摩诘的居处“问疾”，众菩萨、声闻、天王等为了听闻“大道”，随文殊入毗耶离城。维摩诘空乏其室，唯余一床。时舍利弗思忖：“当于何坐？”维摩诘知其意，说：“求法者无占想之求也。”维摩诘复现神通，大众来入维摩诘室，见其室极其广大，悉包容三万二千狮子座。舍利弗惊叹说：“未曾有也，如是小室乃容受此高广之座。”维摩诘于是随机宣说“不可思议解脱法门”，谓入此法门者，能“以须弥之高广入芥子中”，“以四大海水入一毛孔”，而山、海等高、广依然，坐百万大众亦无宽狭之感。一说维摩诘室大仅十笏，见唐道世《法苑珠林》卷38，王玄策过净名（即维摩诘）宅，以笏量基，此有十笏，故号方丈之室也。实际上与禅宗所说的芥子纳须弥是一个道理，也是私家园林信奉的美学意念。佛教以须弥山为中心，以铁围山为外廓，在同一个月照耀下的一个空间，称为一个小世界。其间，有四大部洲，洲与洲之间山海回环。积一千个小世界，称为“小千世界”，积一千个“小千世界”，称为“中千世界”；积一千个“中千世界”，成为“大千世界”。“以三积千故，名三千大千世界”<sup>(23)</sup>。可知一个“大千世界”包括十亿个世界，“皆一佛所统一处”<sup>(24)</sup>，空间是无限的。《涅槃经·四相品》说佛菩萨“能以三千大千世界入于芥子，其中众生亦无迫窄及往来想，如本无异”“小劫不逾瞬，大千若在掌”<sup>(25)</sup>。后世亦有以园名十笏者。清光绪年间，丁宝善在山东潍坊的花园，面积

仅3亩,却有春雨楼、漪岚亭、水帘洞、小瀑布等楼台亭榭、书斋客房等67间,有曲桥回廊连接,间有鱼池假山点缀其间,小巧玲珑,题名十笏园,实有自喻为维摩诘室之深意。

印心,取佛家著作《景德传灯录》“衣以表信,法乃印心”之意。释迦牟尼佛在灵山上说法,大梵天王献上金色波罗花,佛即“拈花示众”,大众不解其意,唯摩诃迦叶“破颜微笑”,佛曰:“我有正法,深藏在眼里,以心传心。你们应摆脱世俗认识的一切假相,显示诸法常住不变的真相。通过修习佛法而获得成佛的途径,了悟本源自性是绝对的最高境界,不要拘泥于语言文字,可不在佛教之内,也可超出佛教之上。我以此法传授给摩诃迦叶。”佛认为只有迦叶领悟其意,遂付法迦叶。后以“心心相印”、“以心传心”来喻指佛与教徒不藉语言,心意相通。佛家谓印证于心而顿悟。宋苏轼《书〈楞伽经〉后》:“吾观震旦所有经教,惟《楞伽》四卷可以印心。”明宋濂《新刻〈楞伽经〉序》:“卿言《楞伽》为达摩氏印心之经,朕取而阅之,信然。”事实上,“拈花传说”与得意忘言、直契道本的庄、玄精神殊途同归。

石屋外的院子有假山,假山石壁上林则徐草书“圆灵证盟”四字。圆灵,指天上之月。取自谢庄《月赋》:“柔只雪凝,圆灵水镜。”证盟,佛教徒对佛理之印证。“是以释子传法,名曰证盟。法必心悟,非有可传。不得真证,难坚信受。”<sup>(26)</sup>佛教徒喜欢用月作为禅理的某种意象,唐诗僧寒山诗曰:“岩前独静坐,圆月当天耀。万象影现中,一轮本无照。廓然神自清,含虚洞玄妙。因指见其月,月是心枢要。”“指月”是禅宗著名的公案,指,比喻经教中的一切语言文字,月喻佛法的真实义谛,“见月休观指”<sup>(27)</sup>,经教中的万言千语,要人悟道见性,而非执着名相,纠缠字句。但悟道也要借助“指”的方便,这就是禅宗“不即文字,不离文字”的旨趣。

石室之上建有看山楼,同样是取“日里看山”、“看山是山”的禅宗公案。出于宋代吉州(江西)青山惟政禅师的《上堂法语》。

他说:“老僧三十年前,未参禅时,见山是山,见水是水;乃至后来,亲见知识,有个入处,见山不是山,见水不是水;而今得个休歇处,见山只是山,见水只是水。”后来人们以为,青山惟政禅师的话说的是悟道的三种境界。看山是山,看水是水,指刚刚步入禅门,似懂非懂;看山不是山,看水不是水,是凭着自己摸索出的一点经验雾里看花,似懂非懂,左看右看越看越糊涂。看山还是山,看水还是水。指达到彻悟境界,只有极少数的人能修炼到这种水平。僧问:“什么是祖师西来意?”禅师回答:“日里看山。”<sup>(28)</sup>日里看山,清清楚楚。佛法大意,明明白白。僧问:“什么是佛法大意?”云门禅师答:“春来草自青。”<sup>(29)</sup>春来草自青,触目皆菩提。宋苏轼《三月二十九日》:“树暗草深人静处,卷帘欹枕卧看山。”元虞集诗:“有客归谋酒,无言卧看山。”实际上都在讲悟禅。唐柳宗元曾描述过心神与自然冥合的乐趣:“枕席而卧,则清冷之状与目谋,云云之声与耳谋,悠然而虚者与神谋,渊然而静者与心谋。”三字题额,揭示的正是这种禅宗意境,周围的竹子,强化着这一宗教氛围:

苏州狮子林,最早建于元至和二年(1342年),元名僧天如禅师惟则的弟子在苏州“相率出资,买地结屋,以居其师”,其师中峰和尚(普应国师)原住天目山狮子岩,园名突出佛教徒之衣钵师承关系。园中湖石叠置的拟态假山,其立意即象征佛经中的狮子座。《大智度论》:“佛为人中狮子,佛所坐处若床,皆名狮子座。”佛被称为“人中师子”(佛经上的“狮”字多写作“师”字)。“狮子吼”见于释迦牟尼佛初诞生时:“太子(指佛出家前为悉达多太子)生时,一手指天,一手之地,作狮子吼,云:‘天上地下,唯我独尊。’”<sup>(30)</sup>佛菩萨演说决定之理,降伏一切外道异说,故称狮子吼。此外,高僧说法,有时也被誉为狮子吼。林,即丛林,《大智度论》言众僧共住,“如大树丛聚,是名为林”。狮子林现在已经禅、儒参融,但园内还有“禅窝峰”、“狮子峰”、“翻经台”、卧云室等禅院特有的名

称,特别是以禅宗公案或禅宗故事立意的景点:

“揖峰指柏轩”据“庭前柏树子”公案立意。“揖峰”取宋朱熹《游百丈山记》中前揖庐山“之意,将山石人化,表示对山石的热爱尊崇之情”;一僧问赵州从谿禅师:“‘如何是祖师西来意?’”师曰:“庭前柏树子。”曰:“和尚莫将境示人?”师曰:“我不将境示人。”曰:“如何是祖师西来意?”师曰:“庭前柏树子。”<sup>(31)</sup>宋代无门慧开禅师评道:如果能分明透彻地领悟禅师答语的妙旨,即将前无释迦牟尼佛,后无弥勒佛!并颂道:“言无展事,语不投机;承言者丧,滞句者迷。”意思是说:言语不能展示具体的事相,文字也不能阐述其机锋的要旨;执着于言语的人则会丧失悟禅的慧命,停滞于文字的人会迷妄。从常识看,柏树子是眼前的“境”,但从“真谛”说,柏树子却是心,佛教主张“三界唯心”,不承认有无心之境,有心就有“佛性”,因此“境即是心”,禅宗偈颂云:“出没云闲满太虚,元来真相一尘无。重重请问西来意,唯指庭前柏一株。”<sup>(32)</sup>明高启“人来问不应,笑指庭前柏”诗句说的就是此公案。额名与轩南园中佛教意境的假山氛围相吻合。

“问梅阁”,取意马祖道一大师问大梅法常之公案故事。《五灯会元》卷3载,马祖道一禅师的弟子法常,初参马祖道一时,听到马祖说“即心即佛”,当即大悟,于是便到大梅山去作主持,后称大梅法常禅师。马祖听说大梅法常住山后,想了解他领悟的程度,便派一名弟子去问大梅法常,曰:“你住此山,究竟于马祖大师处领悟到什么?”法常说:“马祖大师教我即心即佛。”那弟子说:“马祖大师近日来佛法有变,又说‘非心非佛’。”法常说:“这老汉经常迷惑人,不知要到何日。他说他的‘非心非佛’,我只管‘即心即佛’。”法常从明心见性、我即是佛的禅悟中,由自心自性这一核心出发,已经获得了自我的精神觉醒,领悟到人生的宇宙的永恒真理,已经把握住了自己的生命本性,自足、宁静,能打破偶像与观念的束缚,不受外在世界人

事、物境的牵累。所以当那弟子回寺院告诉马祖道一时,马祖道一禅师赞许地对众弟子说:“大众,梅子熟了!”即谓大梅法常对“非心非佛”和“即心即佛”不二之理已经了悟。

立雪堂,取意禅宗二祖故事。《景德传灯录》载:禅宗二祖慧可初次参见菩提达摩人(中国佛教禅宗创始人),夜间适逢雨雪交加。但他求师心切,不为所动,恭候不懈。至天明,积雪已没及膝盖。菩提达摩见其求道诚笃,终于收他为弟子,授与《楞伽经》。又传慧可自断手臂,终于感动了达摩,于是上前问他:“你究竟想求什么?”答:“弟子心未安,请大师为我安心。”曰:“请把你的心带来,我就能为你安心。”慧可陷入沉思,良久曰:“我虽尽力寻思,但这心实在是难以捉摸。”达摩见其已开悟,便点醒说:“我已为你安心了!”唐方干《赠江南僧》诗中“继后传衣钵,还须立雪中”,说的就是这个禅宗典故。

留园“闻木樨香轩”、网师园“小山丛桂轩”、“无隐山房”都是根据宋黄庭坚闻桂香而悟禅的公案。《五灯会元》和《罗湖野录》等都记载,黄庭坚到晦堂处求教入门捷径,晦堂问:“只如仲尼道:‘二三子以我为隐乎?吾无隐乎尔者。’太史居常,如何理论?”黄庭坚想要回答,晦堂说:“不是!不是!”黄庭坚迷闷不已,一日随晦堂山行正值桂花盛开,晦堂问:“闻木樨花香么?”黄庭坚说:“闻。”晦堂说:“吾无隐乎尔。”黄庭坚一下子开悟。晦堂以启发弟子脱却知见与人为观念的束缚,体会自然的本真,生命的根本之道就如同木樨花香自然飘逸一样,无处不在,自然而永恒。“木樨香”成为三教教门中常用的典故。

### 三

由于中国文人具有三教兼融的思想特征,所以,人们还可从园林中许多景点获得禅悦,如网师园的“月到风来亭”亭高踞池中半岛,池水清澈,涟漪荡漾,每当“月到天心处,风来水面时。一般清意味,料得少人知”<sup>(33)</sup>,邵雍在欣赏天光行云、月色清风之时,境与心



得,理与心会,清空无执,淡寂幽远,清美恬悦,此时,宇宙本体与人的心性自然融贯,实景之中流动着清虚的意味,如水中月、镜中花,空灵洒脱,此时悟到的这种玄妙的心灵境界,微妙得难以与他人说。就在这种超凡脱俗体验中,调动潜能、开发智慧,获得了禅悦。

“活泼泼”是禅宗的熟语,佛徒用来指称悟禅境界:《景德传灯录四无住禅师》:“真心者,念生亦不顺生,念灭也不依寂……活泼泼平常自在。”与自心相契合,“直指人心,明心见性”,“目击道存,触事而真”,“如击石火,似闪电光”。“不用安排,不假造作,自然活泼泼地,常露现前。”<sup>(34)</sup>这就是留园“活泼泼地”的深意。

留园“自在处”,自在,即自由自在,最早见于唐《坛经·顿渐品》载慧能语:“见性之人立亦得,不立亦得,去来自由,无滞无碍,应用随作,应语随答,见(现)化身,不离自性,即得自在神通,游戏三昧,即见性纵横无碍的境界。佛教宣扬大涅槃有“常乐我净”四德,亦即永恒、恬静、自在、清净的境界。

凡夫妄见生死轮回中有“常乐我净”,属于“有为四倒”;二乘误认涅槃中没有“常乐我净”,属于“无为四倒”,而佛菩萨破除八种倒见,名为“得大自在”,<sup>(35)</sup>彻底摆脱各种束缚而能充分主宰之“我”,空寂无碍、心离烦恼,谓之“自在”。《法华经·序总》云:“尽诸有结,心得自在。”注:“不为三界生死所缚,心游空寂,名为自在。”观世音,梵语按玄奘新译应为“观自在”。《心经》云:“观自在菩萨行深般若波罗密多时,照见五蕴皆空,度一切苦厄。”观世音具有大智慧,能完全“自在”地观察事理无碍之境界;大慈悲,菩萨应机赴感,寻声救苦,从心所欲,了无障碍。后亦指闲适而无拘束:宋陆游有“高高下下天成景,密密疏疏自在花”诗句,借花的恣心自在之态,表达出自我的自在心态。清袁枚《随园诗话》引清符曾诗:“心死便为大自然,魂归仍返小玲珑。”此阁上层宜远眺,下层可近看,自成美景。前有石砌蔷薇花台,当

春花“红残绿暗”之时,蔷薇花事正繁,成丛蔓生的蔷薇,清馥可人。其花成簇而生,密密疏疏,狂蔓依墙,延及四邻,自由自在,悦目赏心,闲适任情。

留园的五峰仙馆东侧“静中观”,取唐刘禹锡“众音徒起灭,心在静中观”诗意,反映的也是禅理构成的审美理想。禅理中吸收了道家哲学,又极大地强调了主观心灵的能动性。“心在静中观”即穿透表象,静观内蕴,超出人世烦恼,从而达到一种绝对自由的人生境界。静中观为东向揖峰轩小院落的一半亭,用房屋、廊、墙、门洞等建筑,将长仅仅29米、宽15米的空间划分为六个大小不等的空间,缀以湖石,植以花木,洞门空窗相望,使人觉得四面空透,景外有景,延伸无尽,丝毫不逼仄局促的感觉,激发“芥子纳须弥”的佛理联想。

“夜雨芭蕉,似杂鲛人之泣泪;晓风杨柳,若翻蛮女之纤腰。移竹当窗,分梨为院;溶溶月色,瑟瑟风声;静抚一榻琴书,动涵半轮秋水。清气觉来几席,凡尘顿远襟怀。”<sup>(36)</sup>禅悦就在这芭蕉杨柳间,月色风声中。

本文作者是苏州大学中文系教授

- (1) 《隋书·志第三十(经籍四)》集·道经佛经。
- (2) 徐奇堂:《楞严经注释》卷二之四。
- (3) 《佛学问答》第一辑条目29。
- (4) 杜甫《饮中八仙歌》。
- (5) 《旧唐书》卷190《王维传》。
- (6) 王维:《鹿柴》,《王右丞集笺注》,第241页。
- (7) 王维:《辛夷坞》,同上。
- (8) 王维:《竹里馆》,同上。
- (9) 袁行霈主编:《中国文学史》第四编《盛唐的诗人群体》,第243页。
- (10) 《大宝积经论》卷3。
- (11) 《大智度论》卷8。
- (12) 《阿弥陀经·极乐世界》。
- (13) 《弥陀疏钞》卷2。
- (14) 白居易《养竹记》。
- (15) 袁枚《随园图说》。
- (16) 《全唐诗》中卷第441页。
- (17) 戴叔伦《怀素上人草书歌》。
- (18) 李渔:《闲情偶寄·联匾》。
- (19) 同上。
- (20) 沈括:《梦溪笔谈》卷17《书画》。
- (21) 清赵殿成《王右丞集笺注》《大唐大安国寺故大德净

觉师碑铭》“雪山童子，不堕芭蕉之身”句。

- (22) 陈寅恪:《金瓶梅词话》二编。
- (23) 道诚《释氏要览·界趣》。
- (24) 《法苑珠林》卷4。
- (25) 柳宗元《法门寺石门精室三十韵》。
- (26) 清包世臣:《艺舟双楫·自跋草书答十二问》。
- (27) 《大慧语录》卷20。
- (28) 《五灯会元》卷15。
- (29) 《景德传灯录》卷19。
- (30) 《过去现在因果经》卷1。
- (31) 《五灯会元》卷4。
- (32) 《五灯会元》卷14。
- (33) 邵雍:《清夜吟》。
- (34) 《大慧禅师语录》卷19。
- (35) 隋慧远《大乘义章》卷5。
- (36) 计成《园冶·园说》。



# 浅析中国古代 私家园林建筑中的悲剧意识

(中国) 李丽秋

本文尝试以私家园林建筑为对象,探讨古代园林建筑中蕴含的悲剧意识。园林建筑赋予现实不幸以悲剧意象。古代园林建筑是表现悲剧意识的手段,它是现实悲惨遭遇和文化悲剧之间的桥梁,是联结现实与艺术之间的纽带。它又是艺术本身,这是古代园林精神价值中极其重要的部分。离开艺术就无法深入地把握这悲剧意识。

在人类的文化活动中,有一种极是崇高而优美的,它的名字叫做悲剧。只有崇高的心灵里才会有崇高的快乐。悲剧使我们接触到崇高和庄重的美,因此能唤起我们自己灵魂中崇高庄重的感情。它好象能打开我们的心灵,在那里点燃一星神秘而神圣的火花。<sup>①</sup>这样的对悲剧之美的赞誉并不为过。悲剧自古以来就因为它自身给大家带来的特殊美感,引起许多人的关注。

那么,悲剧的本质是什么呢?“悲剧是一个戏剧种类。它是一种独特的艺术形式和内容的统一。悲剧反映的是现实悲剧性。悲剧性是悲剧中最核心的内容,它使悲剧具有最激动人心的最具持久性。含有最深的文化意义的力量。悲剧性又是超越悲剧的,它也可以表现在其他艺术形式里面,各种艺术都可以表现现实的悲剧性。”<sup>②</sup>

与悲剧相伴而来的,是人们对悲剧的思考以及超越悲剧的理想,这就导致了人类悲剧意识的产生。“悲剧意识是对现实悲剧性的意识,是对现实悲剧性的一种文化把握”,<sup>③</sup>

作为文化意识之一部分的悲剧意识,只要是成熟的,都有自己的形态,结构和内容,它的载体是文学艺术。”<sup>④</sup>

作为文学艺术门类中之一的中国园林建筑,它也蕴含着悲剧意识吗?在未经深入思索之前,你印象中的园林是这样的:它如天河之繁星般点缀在华夏大地上,其古雅而清丽的外形,宛如颗颗美丽的明珠,散发着众星何烁烁的迷人光芒。如果建筑艺术能够表达和反映悲剧这种美好的感情的话,它该是多完美的艺术?实际上,园林建筑的艺术之美并不止于巧夺天工的外形。园林建筑作为一门艺术,也是可以把人类情感转变为可见或可听的形式的一种符号手段,<sup>⑤</sup>它和其他门类艺术是一样的,具备了形,也具备了神。普列汉诺夫说过,“艺术既表现人们的感情,也表现人们的思想,但是并非抽象的表现,而是用生动的形象来表现。”<sup>⑥</sup>因此,毫不夸张的说,园林建筑,它有艺术造型之美,也有艺术精神之美,其中更包括悲剧之美,它正是我们所期望的这样完美的艺术。因而,在进行园林建筑审美之时,需要我们感悟到建筑艺术中凝结的感情与思想。

尽管同属“以形写神”和“以艺进道”的中国艺术,园林建筑艺术的悲剧意识和其它门类艺术相比而言,依然有它自己的特殊性。从园林建筑对悲剧意识的表现方式,我们可以了解这种特别之处。我们试以苏州山水园林中之沧浪亭与留园等为例。



宋代沧浪亭的主人是苏舜钦，是位刚正而有才华的诗人。在任官朝廷其间，屡次上疏仗义执言，并积极参与政治革新。但是却最终遭侮蔑，被贬削为平民。于是，苏舜钦毅然离开了这暗无天日之官场，找寻到居尘而出尘的“自胜之道”，建筑了城市山林型的园林沧浪亭。一身傲骨铮铮的诗人，不胜而胜。这园林建筑是他在现实社会中失意的反映，也是他对命运和现实永不屈服的见证，因为把对人格和美好理想的追求都寄托在园林建筑之中了。留园主人明代徐泰时，同样是遭遇弹劾而愤然罢官还乡的。

这些有着相同境遇的社会精英分子，寻到了园林建筑这相同的方式来应对现实生活中的悲惨遭际。在城市山林之中，他们保持着最可贵的人文气节与操守，真正做到了“守节情不移”和“退而不让”。而他们建构的园林建筑，无论造型还是风格，也都和当时所谓的王宫园林迥然而异，决不雷同，说它是“反其道而行之”，在退隐的山林继续着和朝廷黑暗势力的对抗和斗争并非毫无道理。“从历史上看，苏州一些具有代表性的园林，其园主人大多数是被贬谪的官吏，不得志的文人……他们以其切身的体会，深刻的感受，明乎内外得失之原，达乎进退穷通之理；他们要摆脱尘网，追求真趣，于是，居尘而出尘的城市山林，终于成为其必然的选择，理想的归宿。”

知识分子在现实生活中形成的悲剧精神也凝聚在园林建筑的布局形态上。将皇家园林与私家园林进行对比可以发现：“如果说，北京皇家园林的规整式布局表现了对称齐一，端方整肃之美，那么苏州私家园林的自由式布局则表现了参差不齐，自由活泼之美。前者令人产生严肃，庄重，敬仰，惊叹乃至拘束，压抑，不自由之感，它本质上是一个惊叹号；后者则令人产生轻快，松弛，自在，随便乃至无拘无束之感，再加上苏州园林曲折幽深，含而不露给人的特殊感受，它本质上是一个省略号，使人感到亲切怡悦，余味无穷。”<sup>①</sup>城市山水园林自由布局的程式之美，甚于皇家园林，更重要的是，它准确地表达了文人士大

夫们“求异”的思想。在建筑布局和构造上的“犯中求避”，正是知识分子阶层傲骨清节的真实写照，一种“纯素之道，惟神是守”的“自我”精神的表现。这是城市山水园林的价值之所在，它凝聚了文人士大夫阶层的人格精神和理想，也沉淀了他们一生遭际不幸的所有哀伤与不平。

像上述文人士大夫这样的悲惨经历是人生苦难的见证。在人世间的生活中，这样的痛苦磨难是可怕而悲惨的，令人惋惜长叹，为之不忿而落泪。但是，这些惨淡的人生经历却不是悲剧。悲剧表现的是理想化的生活，即放在人为的框架中的生活，它是现实生活中不可能找到的现成艺术品，<sup>②</sup>只有当这样的痛苦和灾难，经过距离化，通过艺术的媒介来过滤之后，具备了悲剧中理想的人物和形式的美，才成其为悲剧。中国古代为人的私家园林建筑正是这种化现实苦难为艺术的悲剧的艺术媒介。

可以说，是苏州园林这样能让人寄托美好感情和情怀的园林建筑，是时间的流逝，空间的距离，使古代文人士大夫们为保存自己高尚人格而不容于世的感人故事转化成了令后世感慨千万的悲剧。园林建筑和时间变迁，造化的更改一起，见证了苦难，成就了悲剧。建筑艺术展示了这种超越时空距离的美。它们共同证实着美的惆怅。谁曾在我们千年以前的陈旧记忆中，走过园林深处，深深几许的庭院，和多年以后的我们一样，倚着游廊，油然而生出对生命之理想无法实现的哀惋和愁叹？

园林建筑赋予现实不幸以悲剧意象，这是与文学、绘画和音乐相比，别有一派意味形象。反映悲剧的古代园林建筑，它是表现悲剧意识的手段，它是现实悲惨遭遇和文化悲剧之间的桥梁，是联结现实与艺术之间的纽带。它又是艺术本身，这是古代园林精神价值中极其重要的部分。离开艺术（我们这里所说的建筑艺术）就无法深入地把握这悲剧意识。

为什么是这样的旧日亭台，小园香径，为什么是建筑艺术，为什么是这样让人感慨不

己的怀才不遇，能成其为悲剧之故事，悲剧之园林？因为这一切都象征和代表着，人世间的最有价值的灵魂和精神，最美好的理想和寄望。正如苏舜钦，王献臣的忧伤一样，文人士大夫们只要存在理想和心志，存在对理想和欲望的不息追求，就会产生悲剧意识。理想的执着追求和这种理想在现实条件下不可能实现，就会产生悲剧意识。理想的失落而失落者对理想又有着永恒的怀念和执着，也会产生悲剧意识。<sup>⑨</sup>这些悲剧意识渗透进了园林建筑之中。园林建筑浓缩了整个社会精英阶层（文人士大夫阶层）在动乱时期的思想和冀望，它直指向封建社会最深刻和痛苦的矛盾，它凝结了最浓重和深沉的民族的历史文化哀伤。这是并非一般艺术所能反映的。

古语中建筑的含义是“上栋下宇，以待风雨”。建筑本身，就是人们寄托身体的地方，阻挡风风雨雨的侵袭的地方，不仅可容身，更可容心。文人士大夫们凭籍对天地自然的深刻理解和对自然美的高度鉴赏来构筑山水园林，与此同时，他们把对人生哲理的体验，宦海浮沉的感怀，都倾注于造园建筑艺术之中。可谓是，以最痛苦而优美之内心，构筑最纯洁而灵秀之园林建筑。

文心能与山水之志如此相通，他们是最能了解山水之“天然清纯”之美的，惟其这样用最深沉、细腻而怜悯之心，来会这自然天趣之心，才能从自然界的一木一石，一勺一水，一丘一壑中觅得忘俗情，去尘想的乐趣，用之来排遣现实世界中的纷扰忧闷，规避烦乱喧嚣。

这样的城市山林建筑如斯之美，但是它真的能够彻底地消解文人士大夫们的心里痛苦和无奈吗？他们在园林里是否就从此安闲愉悦了呢？他们是否就可以真正忘却他们用半生的时间来追寻的仕途理想和不被社会所容纳的哀伤呢？这样悠然的山水园林隐居生活能否就使他们在余生别无所求了呢？这样的“天问”不停地敲打着善良的人们的心扉，指引他们去苦苦追寻那“悲剧”的因由，寻觅逾越这“悲剧”的方法。

文人士大夫阶层的悲剧意识通过园林建筑表现了出来，问题是否就能因此迎刃而解？当文人士大夫们开始思索以在“自然”园林中栖居来取代官场不见天日的生活时，这种对他们自己不幸遭际的悲剧性根源和成因的探寻和希望消解悲剧意识的思索和努力就开始了。当悲剧意识产生之时，悲剧意识的消解因素也步履相随，如影随形，因为悲剧起源于人们对于生命、生存和人生的深思，但是当这思考之窗被推开以后，人们看得更远了，那些窗子之外的历史文化和自然社会的风风雨雨便呈现在眼前。

在宇宙之内，历史之中的个人对自然和历史文化的思考，实际上是对自身的思考，同样自然和历史文化的悲剧意识实际上也是人的悲剧意识，人把自身的悲剧意识投射到自然和历史之中，转为自然和历史的悲剧意识，以自然和历史之悲在一个更广的范围，更高的视点，更深的程度上咀嚼和沉思自身的悲剧意识。<sup>⑩</sup>此乃悲剧意识的价值之所在。其一，悲剧意识把人类文化的困境暴露出来。这种文化困境的暴露，本身就意味着一种挑战。<sup>⑪</sup>其二，悲剧意识又把人类、文化的困境从形式上和情感上弥合起来。<sup>⑫</sup>何况，对悲剧可以做到不闻不问，抱冷眼旁观之态度的，若非是无真性情之人，也是无灵窍之心的。人类个体的一生所遭遇之悲欢离合，常有八九之不如意事，谁不会对它有所感慨万千，以至心痛神伤？群体所见证之兴盛衰亡，身不由己，怎能不寄托一切对现实的失落和对理想的幻想于希望超越悲剧的安慰之中？

那么，中国园林建筑的悲剧意识形成的文化原因是什么呢？消解悲剧意识之途究竟又是什么呢？我认为，这园林建筑的悲剧意识的形成，是中国特殊的艺术思维使之然。在中国园林建筑发展历史的长河，是一种中国人特有的艺术思维方式在贯穿着，那就是“自然”情结，或“天人之际”。因为怀有着这样的希望，万事万物都和谐如天地形成之最初，所以当遇到现实生活和社会与人们本身正当而美好的愿望和理想之间的矛盾，当比他们

更强大的势力阻碍这种实现的时候,一切就变换了,就不再“自然”和谐了,这种“天人之际”的和谐被强行破坏了,于是产生了悲剧。

但是,如斯马特所言,“如果苦难落在一个生性懦弱的人头上,他逆来顺受地接受了苦难,那就不是真正的悲剧。只有当他表现出坚毅和斗争的时候,才有真正的悲剧,哪怕表现出的仅仅是片刻的活力,激情和灵感,使他超越平时的自己。悲剧全在于对灾难的反抗。陷入命运罗网中的悲剧人物奋力挣扎,拼命想冲破越来越紧的罗网的包围而逃奔,即使他的努力不能成功,但在心中却总有一种反抗。”<sup>[13]</sup>文人士大夫们选择的正是这样的反抗和斗争,他们希望在园林中重现这种“自然”的正义和“天人合一”的境界,以此来对抗现实中“不自然”的和“虚伪”的黑暗官场和苦难社会。

因此,园林建造讲究“自然”,“但这并不意味着建筑在其间失去存在的价值。中国园林之所以以自然为宗旨,但又根本不同于现代的自然公园,”“士人园林着力表现自然也就不仅是要重现天然环境的风貌,而且更要通过表现士人与园林中自然景观的和谐,进一步去表现士人与整个宇宙的和谐。”<sup>[14]</sup>这种希望以“天人”和谐来消解悲剧意识的思维,是中国所特有的,如果说西方悲剧意识偏于暴露困境,那么,中国悲剧意识则重弥合困境。

既然中国的天、地、人融合一体的思维模式让一切反抗导致这种“自然”被破坏的“不自然”现象,以及延伸至社会的虚假与黑暗势力的努力和斗争,成为悲剧意识形成之因,那么,用“自然”和“天人合一”来抗衡“不自然”和社会不公,使一切回复自然状态,就是弥合悲剧意识的必走之径了。

“悲剧被人誉为艺术的最高阶段和冠冕,自古至今,无数艺术家、理论家在津津乐道,苦苦求索着人生悲剧性的真谛和悲剧艺术创造的规律。”<sup>[15]</sup>也许,当所有像文人士大夫这样的人生不幸成为了历史云烟之后,留给后人的,是我们今天依然可以惊叹着赞美的轻

灵古雅的苏州园林建筑。历史已经过去,但是遗迹会引发思考——对人生、命运和对悲剧顽强抗争的高贵精神的深思。每当你漫步在这些凝聚着那样多的历史、文化和人生思想因素的园林之时,它都深切地、热切地、呼唤你,来体味这其中蕴含的哀伤与崇高。

“人生的悲剧性是永恒的,人类的生命悲剧精神是永恒的,人类对悲剧真谛的思考是永恒的”<sup>[16]</sup>。如果这些美好的古典园林建筑,曾经在你游历其中的时候,又或者于你夜阑回忆的枕畔,真切地为你重现了文人士大夫们在悲剧人生中不屈不挠地追寻着自己向往的美好理想和生活;他们对生活一往而深的热情和纤尘不染的赤子之心,曾经令你深深地动容;那么,这在中国园林建筑中所深蕴的悲剧意识和悲剧精神,就实现了它那动人的价值了。

1. 朱光潜《悲剧心理学》,人民文学出版社1983年版,第49页。
2. 张法《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版,第1页。
3. 张法《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版,第2页。
4. 张法《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版,第2页。
5. 苏珊朗格《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版,第8页。
6. 苏珊朗格《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版,第17页。
7. 金学智《苏州园林》,苏州大学出版社1999年版,第18页。
8. 朱光潜《悲剧心理学》,人民文学出版社1983年版,第40页。
9. 张法《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版,第15页。
10. 张法《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版,第131页。
11. 张法《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版,第8页。
12. 张法《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版,第8页。
13. 斯马特《悲剧》,见《英国学术论文集》。
14. 王毅《中国园林文化史》,上海人民出版社2004年版,第86页。
15. 何荣本《悲剧美学谈片》一文。
16. 何荣本《悲剧美学谈片》一文。



# 敢遣春温上笔端

## ——读吴中杰先生的《复旦往事》 《海上学人》

(中国) 李 庆

前些日子回到国内，中杰先生惠赐了两本新著：《复旦往事》《海上学人》，都是广西师范大学出版社2005年出版的。对这位在“文革”时期被称为“长胡子”“摇羽毛扇”的人物，学生们时而会开点玩笑。现在，中杰先生可真是有“胡子”了，读他的新著，感受到更多的风雨沧桑。

这两本书，有时代的风云之气。

两书基本以复旦大学为焦点，描绘了从上个世纪五十年代以来的时代风云。

《复旦往事》，以作者的切身经历为主线展开，揭示了那个时代知识份子思想发展变化的轨迹。

他们有过五十年代初期的虔诚追求：无论教授们在“碱水里浸泡”，进行“灵魂碰撞”（《复旦往事》，8页，下仅注页数者，概为此书），还是年青一代齐声背诵“静静的顿河”，（21页）都显现出发自内心的真诚。

有过六十年代前后的困惑苦闷：面对有人为了应付上级假造数字的现象，他们发问：“这样搞行吗？”（80页）主观上不断努力“又红又专”，客观上却又总不被理解，（84页）这大概是相当多知识份子共有的感触。

有过七十年代挨整的教训：在越来越激烈的变动浪潮中，整个知识阶层，都成了整肃的对象。有的人为了自保，努力表现，但“依然要被打倒”（153页），“人性中邪恶的东西被释放出来了”（158页）。而即使在这时，人们

也有着水面下的内心变化。派去监视“牛鬼”的红卫兵，在实践中认识到监视的对象是好人，竟一起装模作样地演出双簧。真实地反映了时代的风貌。

也有“文革”以后的反思探索：作为大学教师的作者，关注大学改革。坚信“高等教育自有其规律性”（295页），教导学生“学术著作应是个人多年研究的成果”（313页），“不被基金和奖金圈住”，（315页）依然激情洋溢。

确实，中杰先生是个有性格的人。有性格，就不平常，就会多波折。他在“插红旗，拔白旗”的当头，会躲到破船上看书（73页）；在被押送往全上海市召开的万人批斗会场的吉普车上，宛如“阿Q”般地认为有些人“有时是难免要被关起来”的，（241页）；在禁闭室中读《毛选》，想《鲁迅传》的大纲，安心“修炼”（254页）；都是他特立独行性格的反映。和他同辈的老师曾说：“小吴从来就是得理不让人的。”这些在书中，都有很好的记述。

当然，《复旦往事》，不仅仅是作者个人经历的记录，还是时代的写照。

其中不乏细节的描绘。如写到57年下乡劳动，某位先生如何违抗领导“不准骗当地小姑娘”的禁令，投身爱河，而那位“小姑娘”今日成了博士生“师母”时笔下流露出的“自豪”；（69页）写到违反“不准吃零食”的规定，吃了一点炒花生米，为了“消灭证据”，千方百计地把壳“丢到河里”，让它飘“无影

无踪”，就象罪犯消灭了罪证、如释重负时的感觉(72页)；社会主义教育运动时，在小镇上吃了“一毛二分”一块的小冰砖，当场被“逮住”，尴尬之下，硬着头皮争论的窘态(132页)，在无可奈何的苦涩中，生动地反映出那个时代知识份子的现实地位和实际心态。

更有大场面的挥洒。在文革时期两次“炮打张春桥”波澜壮阔的情景，上到中央，下到“造反”队员的活动，复旦园中藏龙卧虎，多次“炮声隆隆”，都可作为这时期的第一手史料，供人研究。

在今天有些人看来，上个世纪五十年代到“文革”时期，似乎已经是很遥远的过去，淡漠了。有些人印象中留存的，或是文艺作品中漫画式的讥讽，或是刊物网络上情绪化的论争。冷静描述和深刻反思也确实困难。根本没有经历的人难以写，经历过的人也许不想写，还有的是想写而不能写。时下风潮，某位名士昨晚在咖啡馆泡妞，甚至某位歌星的胸围或穿的比基尼都可成为媒体重要话题，而有风云气的著述，委实不多。大家曾并非开玩笑地“鼓动”中杰先生：有关复旦那个时期的事情，“非您莫属”。因为无论对于一个人或一个民族，总应正视自己的经历，吸取经验和教训，不简单地否定历史或无视历史，乃是成长的必须，也是成熟的标志。

这两本书，有生动的人物画像。

如果说《复旦往事》是以时代顺序的总体铺陈，那么《海上学人》则是以人物为对象的个体描绘。以不同人物的遭遇，反映时代的迁。他写的是“文人”，大多是复旦大学的“教授”。在一般人眼中，一谈文人，难免风花雪月、风流倜傥。一说教授（不是时下多如牛毛者），便是披着学术伽裟，戴着金丝眼镜，煞有其事。而在中杰先生笔下流出的，则各有特点，传形传神，并非脸谱化地千篇一律。

同样有过革命的光荣历史的干部，陈望道和王中，就是两种风格。

同样历史上参加过共产党，吴文祺和乐嗣炳，遭遇就完全不同。

同样是勤奋不息的学者，郭绍虞的明辩大

节，又“虔诚地接受新理论”（《海上学人》，11页）和张世禄的小心翼翼，恰成对照。

同样是被改造的对象，面对不平，敢于对着干的“硬汉”，陈子展“扎硬寨，打硬仗”，正轨交锋，演的是“正剧”；而孙大雨则夸大对手的矛盾，造出明显的荒诞，带有闹剧的色彩。

同样是受到批判，愿意诚恳接受，刘大杰会痛苦地跳进黄浦江，而赵景深则在批斗会后，立刻若无其事地吃他的小笼包。

同样内心孤傲，“抗拒”批判，朱东润倔强，贾植芳硬朗，蒋天枢则是冷峻。

同样是带有江湖色彩的传奇人物，赵宋庆不修边幅，吴剑岚则医风侠骨。

还有“纵横放谈”的鲍正鹄，埋头版本目录的王欣夫，凡此等等，栩栩如生。宛如速写，寥寥几笔，勾出最传神处，显现了在特殊时代，同一个大学舞台上，知识份子的不同风貌。

作为后学，对于这些前辈的学者、老师，有的我曾面聆过教诲，有的也仅耳闻其人。对更年轻的一代来说，也许就是传说中的人物。他们都是货真价实的学者，支撑了不说全国，至少是东南半边的学术天下。在他们各自的领域，套用一句俗话，都是奥林匹斯山上的宙斯。而在中杰先生的笔下，则揭示了人们所熟知的、或者说由舆论造成的人物形象的另一个侧面。他们不是神，不是传统的“圣人”，并非完美无缺的英雄，而是现实的人。有着追求，有着痛苦，也有着卑微，有着缺陷。其实，所谓特色，就是不平常。有光亮，也就必然有阴翳。即使阴翳，也无损他们的精彩，反而更使人感到了一种有血有肉，可以接近的亲切。正是许许多多这样现实的人物，才构成了我们经历过的那个时代真实的雄浑画面。

要强调的是，两本书中流露出的生命热情和希望之光。

确实，书中有悲哀，有不满，有抗争，有呼号。但是，并非要人在哀切中丧失信心，使人心冷。字里行间，可以看到，作者依然关切要把大学教育搞上去，（见《大学还是要办的》，287页），依然“一方面觉得沉重，另一

方面也充满希望。”(307页)依然相信“历史总是在前进的。”(311页)读后使人感受到活的动力,生的热切,闪现出理想的光,促使人们重新思考人生的道路。

对于自己的遭遇,也不是一味的抱怨,作者曾对“顶不住”压力而往自己身上推卸责任,造成自己吃冤枉官司的人说:“事过境迁,这件事不必去记恨其他的人,他们也是顶不住压力,没有办法。”(《往事》284页)这是一种气度,也是对人生,对未来抱有自信的见证。

读这两部书,我不由想起鲁迅先生的诗句:“曾经秋肃临天下,敢遣春温上笔端。”在中杰先生这位鲁迅研究专家的身上,可以看到这样悲壮的情感。

当然,这两本著作,都带有作者强烈的个

人色彩、个人的视角。对其中的事件、人物,难免会有不同的看法“其实每个人的文字,都是如此,不足为奇。而且,我以为也还有未能全写出的部分。有不少有关的人物,都以“某人”称之,便是一种“姑且”之法。对此也是无法强求的。

最后又要说到两书的出版。这两本原来是和上海、复旦大学有关的书,却由远在桂林的广西师范大学出版社出版,在对于该出版社的活跃感到钦佩的同时,也令人觉得此事似乎还很有些余味可品。不知中杰先生和读者以为如何?

本文作者是上海复旦大学兼日本金泽大学教授





# 诗心、诗情与诗艺的完美建构

## ——评《史英诗选》



(中国) 刘桂茹

《史英诗选》是新华诗人史英被提名角逐诺贝尔文学奖的范本。该诗选采用中英文对照形式，并分为上下两辑，读来令人耳目一新。无论是用文化的眼光注视世界、体察事件，还是用简洁的诗句解读社会、思考问题，亦或是以生动的诗心来唤醒生活的诗意，史英的诗歌都显示了这位执着于汉语写作的异域歌者不老的灵光。总体来看，《史英诗选》视野开阔，角度新锐，深入浅出，举重若轻。以多维的生活界面和想象景观建构起独特的诗学内蕴，展现了汉语之光、华文之美，再次凸显了史英在新加坡乃至在世界华文诗歌领域的文化价值。

对于一位潜心于诗歌王国的诗人来说，拥有一颗饱满而热烈的诗心无疑是拓展其诗歌空间的必备要素。而新华诗人史英浓厚的诗心则表现于他常常能以诗人特有的敏感捕捉社会变迁的神经，并引发深层的思考。《史英诗选》上辑标题为“为时代而吟诗留痕”，这是诗人创作侧面的一个有力总结。诗作从上世纪五、六十年代到二十一世纪初，跨越了漫长的时代也铭刻了岁月流逝的转折与感悟。如果按照时间的线索来把握史英的诗歌发展路线，史英的《人生三部曲》一诗则是一个精彩的注脚。“年轻的心最火热/紧随千万人的步伐而奔走/号角我举起/屡吹响/沉睡中黎明/欲唤醒/从那浓重的黑夜深处”；“未见旭阳升起时/已卷来风暴/化泡沫/心冻

从此结上霜”：“无暖风吹来/未解冻/人到中年时/一颗心/依然蛰伏于冰冷的困境中/不期望/有春至冬破一天”；“临老看透了/不求繁花似锦满狮城/保住根以防木枯/是宿愿/那华文之树/枝叶稀疏凉荫淡/我心已满足”。这首诗以诗人的人生经历为切入点，看似回顾生命年轮烙下的心里印迹。事实上，从诗人豪情消解、理想缺席、信念迷散的感怀来说，这毋宁是历史与社会变化过程中对普通人的深刻影响。而从普通人心境的变动人们同样可以窥见与洞悉那些或惊心动魄的历史瞬间，或压抑绝望的现实氛围，或悸动不安的社会语境。一生都勤于在诗歌的沃土上耕耘的史英对时代发展于个人的影响当然有着更深刻的体验。正是从这一角度入手，史英将对于社会现实的关照装上时间的车轮，不仅记录了人生的轨迹也显现了其诗歌发展的路径。当然这是一个总体的概括。史英对社会现实的关怀还表现在更多维的层面，“既有为反映新马社会演变历程而苦吟之作，亦有就动荡国际政局而抒怀之品……他是一位爱国主义者，曾为争取国家的独立而献身，为维护华族文化而奋战，为原是一家的新马终因故致各自立国而悲歌。他也是人道及和平主义者，为提示侵略战争的危害性，当权者的专横或腐败所引发不良的社会影响，刻意借吟诗而表意，视弘扬公平正义为己任。”<sup>①</sup>如此宽广的视域再次证明了史英敏感而细腻的博大诗

心。

而在这一系列体察现实的诗作当中, 颇令人感动的是史英对于当下的本土场域的关怀。如果说史英那些关于国际风云的感怀之作是诗人以旁观者的身份做出的冷静判断与思考的话, 那么对于身处其中的新加坡社会现状的迷思则是诗人以“在场”的深度发出的内心呼喊。于是诗人反思当下生活时就会既带有智性的沉稳又充盈着感性的立体回响。如《不是开放的开放》一诗写道, “夜时贴身舞喷火 燃在/吧台上——众人目光投视的焦点/而欲遮还露的裸跑/大道上/白昼作惹火展示/开放的象征/从此竖起新标志/色诱的激素 因之于狮城/酿成了/酒味般幅射而出/万千颗的心/被醉倒 原有/湖见倒影的清澈 而今/笼罩着一片毒雾似的/很迷朦”。灰色文化在狮城的泛滥, 扰乱了人们原来平静、纯洁的生活。在表面平静的叙述下潜藏着诗人隐隐的不满与担忧。除此以外, 诗人还把这种情感注入日常生活当中, 试图把这种不安的情绪推向更细微的层面。如《墨涂黑了白》一诗, “墨涂黑了白; 住在同一乡村里/相遇时 往昔/每次展露的笑意/总含着野花怒放般的芬芳/关怀是坛子/酿香了/茅屋内浓如酒的热忱/人的心/都灌满围炉取暖的温煦; 住在同一屋檐下/相遇时 而今/总是一脸的木然/复制着木偶不言不笑的模样/共用的走廊/串不起/组屋内散乱了的温情/人的心/都掉入冻成冰箱的冷漠里; 墨涂黑了白”。诗人以隐喻、对比等方式揭示了现代社会人与人之间关系的淡漠。“围炉取暖”、“如酒的热忱”与“一脸的木然”、“冰箱的冷漠”两组意象形成了鲜明的对照, 暗示当下人们空间距离缩短而心里距离却在拉长的深刻悲哀。这样看来, 诗人史英所选择与关注的诗歌题材仍来自于他生活于其中的社会现实空间。从诗中流露出的强烈情感, 我们可以发现, 诗人并非异域风情的猎奇者, 他是以一种自觉的姿态来审视狮城的真实存在, 而这样的处理方式恰恰显示了诗人对所处国在文化与身份问题上的极大认

同。也许正因为此, 诗人对狮城的社会现状才能有如此细微而用心的观察, 才能把主体心灵与情感的律动, 溶入写作对象, 在多重意象的叠加与碰撞中把读者带到其思考维度之中。

身份问题是一直困扰每个海外华人内心情愫的难题。在众多华人诗人笔下, 乡愁总是一道徘徊于笔端、难以抹去的伤痕。其中“文化身份”与“居民身份”的纠葛常常成为华人诗人的双重困惑。而“战后兴起的民族国家独立运动, 使华人在政治归属上认同于所居国成为普遍的潮流……发展到八、九十年代, 文化的本土化命题再度提出, 华人文化与本土文化的融合, 逐渐成为二十世纪晚期华文文学的一种现实和表现的重心, 这在东南亚华人世界中尤为突出。”<sup>②</sup>的确, 这是许多当代华人面对文化、社会、经济等变迁, 从家园迷失、身份认同与文化归属的焦虑转向“落地生根”的特殊选择。从移民意识到扎根意识的转型, 对“吾国吾土的认同与归属”在诗人史英的笔下并不少见。其中《离乡恨别》一诗最能表达诗人的这种复杂情感。“身外原有一树蝉鸣/而今已销声/只因再无翠色遮浓荫/有如鸟儿我那心/便默然飞走; 一去异地万里外/试图抢在黑夜来临前/让我生命地平线/照一轮夕阳; 生于斯又长于斯 数十回/春来又秋去/所洒风风雨雨挨过后/竟弃去乡土/藕断丝连那样的眷恋/心上不存一丝么? /不! 一百个不! ; 梦萦魂牵的情愫/少说千万线/几度犹豫终挥剑斩去/春意怕阑珊/纵然有繁荣似花绽放/做一叶托红焦黄/我不愿! 于心也不甘! 翱翔在苍天的鸟/倦了欲回返/而无巢/只好另觅他枝去/逍遥于远方山山水水之间/聊胜闷在故土时”。当海外华人带着对祖国这一精神家园的文化向往去寻找“根”的土壤时, 却在寻找的过程中迷失了方向。经历了漂泊与失落的痛苦之后, 海外华人毅然选择另一种文化身份以及新的家园认同感。这里, 诗人来回互换着鸟与树、山水与故土之间的多重关系, 意图折射身处异国的海外华人面临身份变化与归属变迁时激烈的内心挣扎。在看似豪迈的语句之外, 隐含的

是诗人深深的无奈。

在新的认同空间与尺度的支配下,诗人把本土的“在场性”发挥得淋漓尽致。这些诗作包括《代沟》、《心态色变》、《失意的传人》、《文学在狮城》、《剧变的换屋风气》、《喧哗声中沉默的一群》等等。诗人史英一再把自己丰富的诗心以及对现实生存的关怀视角投向诸如现代消费社会的人际关系、家庭成员的价值认同、华文文学以及华人在狮城的遭遇等方面。可以发现,诗人对社会现实题材的选择和思考是他本人在写作过程中有意为之的理性维度,而这位时代的歌者在诗中倾注的热血与激情恰如其分地展现了他多元的情感建置。在理与情的融合中,在实在与想象的穿插中,诗人那颗执着的诗心正随着诗歌的音符一起跳动!

在《史英诗选》下辑,我们读到的是诗人“从多角度抒发心曲”的作品,“大体上侧重于表现内省的体验”。<sup>③</sup>有着丰富人生阅历的史英,善于把自己对人生的体悟悄悄渗入其诗作之中,从生活的细部提炼出诗歌的灵感,使得诗人的“诗情”份量得到有力的张扬。这一辑诗作中有史英青年时锐气十足的纯澈意象与直白言语,如《劲草》等,有中年时沉稳厚重的意象叠加与委婉表达,如《圆满难独享》、《叹情薄》等,有步入老年时平和宁静的诗情画意。虽然诗人史英对诗歌艺术的追求呈现为各具特点的诗意体味,而整体来看这种诗意的传达来源于贯彻始终的诗人对于生活的热爱与对诗歌的热情。与诗人那些审视社会弊病的诗歌不同,这类诗歌常常深入生活的细部,把世俗的心灵转向对大自然的诉说。在这里,都市的喧嚣与嘈杂被推出了诗的境界之外,大自然成了真正令人心驰神往的精神彼岸。一滴雨,一片叶,一条路,一个人,一段故事……这些碎片的记忆一旦闪现,便很快被诗人剪辑成一幅幅精彩的画卷,以整体的妙不可言承载着诗人最真实的情感。因此可以说,这类诗歌有一种纯粹之美,这种美感带有古典诗歌的深刻内蕴,也有着现代社会的流行气息。五光十色的城市、喧哗骚动

的人群没有淹没诗人对于生活、生命的热爱以及精致的审美追求。如《从花树兴衰话人间》一诗,“盛开季节两色亮 / 繁花若霜白 / 压绿枝 / 似有粉红胭脂水泼下 / 染一树 / 风过一片浓香漾涟漪 / 从来是如此 / 有蝶眷恋的时候 / 人说最美丽 / 时限一到露败象 / 残英初落时 / 犹惹怜 / 转为焦枯散满地 / 一旦馥香失 / 任践踏 / 无蜂迷恋的时候 / 人说最泄气”。这里,诗人史英以季节更替观树之兴衰,并引起对世间人事的感悟。诗人把自己对生活的深深热爱与深刻洞察等形而上情感与白的花、绿的枝、花香引蝶,花败叶枯这一系列意象紧密结合,使一幅原来静态的画面变得动静相呈,栩栩如生。这些常见的生活图景在这里已经不再是客观的存在而已,它们与诗人的朴实情感及生命意识相互渗透,在意象重叠、内蕴深邃的诗歌情境中彰显诗人平静与自然的存形式。

诗选下辑有很多是充满热带色彩的诗作。花花草草、树木鸟群、沙滩石堤,俨然一卷卷浓墨重彩的写意画。当然,史英并不是停留于对异域风情的简单捕捉,这些风情画的底色仍隐含着生活的滋味,潜藏着诗人的情意。于是,当诗人完成那些静止的、全景镜头式的描写后,他常常喜欢穿过整体的意象群,再把视线推进到细节,从而构建一个个美妙而完整的艺境。如《长于困境小花树》一诗写道:“长于阴暗墙头的隙缝间 / 根所延伸的极限 / 远距于 / 泥土的气息 / 迎向金色温煦而欲摄光源 / 茎伸绿掌取无望 / 被困于 / 巨树浓荫内; 瘦小一株色微碧 / 独守于死角 / 无奈何 / 但求花开风来香 / 为宿愿 / 只要赤忱似为不曾熄 / 尽管风霜寒 / 炭在总有引燃时”。这首诗中,诗人摆脱了单纯追求意象叠加的艺术效果,而是把诗意的构建置放于整体性想象的平面。运用暗喻、拟人、移情等表现手法,通过意象色彩的变化、象征蕴味的加深以及语言修饰的精简来表征主体情绪的多维度侧面。更为重要的是,诗人把自己的主观情感外化于诗中的繁复意象之中,从而使原本也许并不起眼又比较难以驾驭的意象幻变得极具



情感冲击力和审美感召力。

《史英诗选》下辑中,《落叶的心声》一诗不能不提。“骄阳当空 在久旱烘烤下/无有甘露的滋润/我那小溪交错的脉络/细流水声已绝响/本待添养份/却过早离枝去:不再依恋 对那扎根之土/坚拒化作护花泥/当我从树枝上飘落时/宁愿随流水奔离/一直到大海/与鱼为伍逐浪去”。同样是着眼于花草树木,而诗人史英在这里却摒弃了娓娓道来的沉静,而代之以一种类似青年诗作中意气与豪情并重的语调。直白式的感情流淌,把诗人的“情”境延展到了新的尺度。诗人解构了“落叶对根的依恋”那种传统的情感理念,重新建构了新的情感寄托方式。在他看来,广阔的自由空间才是实现梦想的领域。“落叶”与其说是随波逐流,不如说是适者生存。在解构与建构之间,或许诗人要诉说的是华人从落叶归根转向扎根异乡的普遍心境。然而这种转变在诗人笔下已不再是以往那般矛盾复杂的内心冲突,相反,诗中透出的坚定与勇气说明了当代华人身份意识发生变迁的必然性。尽管“华人性”仍是海外华人情感链条中不可缺失的一环,但人们不得不承认,“本土性”才是维系华人情感世界的重要元素。而这首诗之所以重要,不仅在于它是诗人心域的拓展,是诗人情致的浓缩,更在于它是诗人追求诗歌艺术的新高度。简洁的语言,沉郁的言说

方式,洗炼的意境,这些元素被分配得恰到好处。

《史英诗选》是新华诗人史英多年探索与耕耘的成果。它不仅展露了诗人阔大的诗心与美丽的诗情,也体现了诗人对于诗歌艺术的追求与提炼。诗选中呈现了不同时期诗人的创作风貌,可以说是诗人开拓诗歌路径的总结与回顾。总体来看,这些诗作并不停留于对现实物象的简单复制和刻意模拟,也不玩弄文字与形式技巧,而是结合现实主义与现

代主义诗歌的表现方式来打开想象的世界,力求突破事物表象察觉种种存在的本真。诗人别具特色的审视与抒情姿态无不充分说明,史英试图做到诗心、诗情与诗艺的完美建构。

而无论如何,身为时代歌者的史英还将在他的诗歌领域不断创新,使其诗歌达到深度与诗意合一的最佳境界。从这个意义上来说,史英无疑是新加坡华文诗坛一位重要的诗人。

**刘桂茹,现为中国福建省社会科学院文学研究所研究实习员。主要研究方向为文艺理论与海外华文文学。**

(1)史英《史英诗选》P1,环球文化出版社,2005年。

(2)刘登翰《晴空一鹤排云去》,见《蕉风华韵》P217,中国文化出版社,2006年。

(3)史英《史英诗选》P173,环球文化出版社,2005年。



# 虚实相生

## ——读忠扬《〈断奶〉奇闻》

(纽约) 陈葆珍

虚实是我国古典美学的一对重要范畴。“太实则死太虚则玄，又实又虚方臻妙境”，这妙境从来是艺术家所追求的。忠扬《〈断奶〉奇闻》达到了这一境界。

而要虚实相生，少不了一个“曲”字，好比游园者爱走曲径那样，人们乐于弦外之音画外之意诗外之情。忠扬捕捉的玄机和读者拍案叫绝之处何等吻合。

全篇的主题，在这篇小说的“引言”中已暗示了。“近年来，‘断奶’论不绝于耳，甚嚣尘上，大有不‘断奶’不足以谢天下似的，这倒使我想起了一桩奇闻”。这里所指的“断奶”论，就是指陈水扁的“台独”论。作者爱憎分明，目睹陈水扁分裂中国的阴谋而愤怒至极，这“引言”表达了作者鲜明的政治立场和写作动机。

“不准陈水扁搞‘台独’！”这极其严肃的天大的话题与甚为诙谐的小事糅合，直写无法运笔，曲笔才引人入胜。

开篇落笔揭示“平静”与“沸沸腾腾”这相反现象，制造悬念以突出后面那个“玄”字。

小说题目有“奇”字，而“奇”的东西肯定会“玄”的。这样，给人心理上的反应从“好奇”进而发展到“担心”。于是，小说在行文中边写“玄”、“奇”边写人们的“担心”。

作者大书特书“玄”状——两个月大的婴儿自行断奶。

此“玄”状，先从侧面描写，引人注目，

那就是“‘两耳不问婆妈事，一心只打自家工’的王大婶居然忍不住找人打听打听”，这从气氛方面加以渲染。之后，直写主人公——润儿（陈水扁的代表），其“玄”状分两阶段写，即断奶前后。

断奶前——断奶时间：仅在润儿在两个月大的时候；断奶方式：“自个儿不吃”；断奶原因：不为其母的奶水不好，其母以华嫂命名，强调这润儿为中国种。强调母乳为中国人的奶。原因是他就是不吃中国人的奶。

断奶后——个人表现：绝食、“哇啦哇啦地折腾个没完”，特别强调“连祖宗的米糊也不吃”，为写他不认娘不认宗埋下伏笔。这样的“玄状”自然引起大人的担心。

接着笔锋一转，直指“担心”二字（全篇之网眼）。

但这担心，也是分阶段的，当人们还不知道他是一个不认娘的孬种时人们会担心其死活。于是关心医生对他的治疗是必然的。作者又巧妙地把“担心”与这个“玄”字糅在一起写。

接着，继续写润儿断奶后的表现——看的医生是洋人，“给他扎吊针儿那会儿不哭也不闹”；“嗅上那股羊味儿，欢得蹬腿蹬脚”；喝羊奶“可乐啦，吃得吧嗒吧嗒的……直流涎水扁T着嘴儿，嗓门儿嚷得震天价响”，竟发展到“他娘要抱他还不让”。

这样的“玄”状引起人们的担心已非对他

的生死问题的牵挂了，甚至连让他饿死也在所不惜。小说到结尾特意把王大婶和三姑的担心挑明，那不是她们个人的担心而是十几亿中国人的担心。

然而，偌大的中国何忧一个孬种！只因这孬种窃居要位故其破坏力就大。作者寻找同音相关字“直流涎水扁瘪着嘴儿”指出这孬种就是陈水扁。通过三姑的惊呼：“那小子准是野狼儿投的胎……长大了咱们得让他给噬了”，道出担心的原委。全篇布局甚玄也十分严谨。

把风牛马不相及的话题扯在一块，所要求的技巧甚多，就修辞法而言，主要用讽喻。讽喻贵在言此指彼。作者文笔含蓄，含沙射影、指桑骂槐的。而谐音相关，是富于幽默的讽喻。作者利用“羊”“洋”同音巧做文章表达写作意图。以类比推论（即通过比较有某些相同特征的事物得出一定的结论）来讽喻又是一大妙处。如文中的孬种（即狼种）与陈水扁共同特征是“噬人”。为了加强讽喻效果，作者通过夸张与摹声修辞法，把那孬种喝羊奶时之狼狈相漫画式地勾勒出来。此外，作者注意用对比法，纵比横比都用上了。从不吃奶到吃奶是纵比；对比孬种吃娘奶与吃羊奶时的不同表现是横比。这一对比，让陈水扁的丑恶嘴脸毕露无遗。

作者把国家必须统一这样的深刻哲理寓于虚构的故事中，让趣味性时代性与哲理性完美地结合，文笔简洁凝练、幽默犀利，从诙谐中潜藏着作者心灵深处的忧虑，真正做到鲁迅先生所说的“戚而能谐，婉而多讽”。

表面上实写两妇人交谈虚写陈水扁，而实质是前者为虚，后者为实。揭露陈水扁窃国阴谋才是主题。篇末笔锋一指：“打今个儿就让他娘喂，他不吃，拉倒！没商量。”这其实就是实写对陈水扁的态度，也是人们解除担心之法。

为强化主题思想，作者更以北京话（北方方言）作为人物语言以区别叙述语言的普通话，如“那张老脸皮儿”，“亲眼瞅得真着”，“末了儿没准长成个羊儿似的”……寓

意中华文化之根，有意与不认娘的家伙针锋相对。

如此让直接性与间接性，鲜明性与含蓄性和谐统一，让我们通过想象来发掘作品中所省略的潜藏着的内蕴，进而获得审美愉悦，这不得不感谢忠扬的妙笔！

附：

“断奶”奇闻（新加坡/香港）忠扬

近年来，“断奶”论不绝于耳，甚嚣尘上，大有不“断奶”不足以谢天下似的，这倒使我想起了桩奇闻。

一向平静的小区，不知怎的，近日竟沸沸扬扬地闹出一桩“断奶”的奇闻。

也许人心静极思动，奇闻越闹越玄，简直到了匪夷所思，使人难于置信的地步，连一向“两耳不问婆妈事，一心只打自家工”的王大婶，也忍不住要找人打听打听，问个究竟。

“王大婶儿，咱不是糊弄您，润儿断奶啦！”提起此事三姑就慨叹不已。

“两个来月的婴儿没来由就给断奶！华嫂子真是……”王大婶不以为然。

“不是华嫂子断奶！是润儿自个儿不吃娘奶！咱活了半辈子，还没见过这等事儿呢！”

“润儿不吃他娘的奶？敢是华嫂子病了，奶水有味儿？”王大婶问。

“吓！说坐月子呀，谁也没华嫂子坐得好，她身子比咱谁都棒实。可润儿横竖就不吃，成天价哇喇哇喇地穷折腾个没完，谁也能想清静。”

“盘古开天地，哪个孩儿不吃娘奶？……得给他喂牛奶、奶粉吧？”

“嘿！马尾串豆腐一甬提了，牛奶、奶粉他全都不吃！”

“有这回事儿？那就喂米糊呗！”

“米啥糊呀！咱们祖宗的米糊他更不吃！”

“横挑鼻子竖挑眼儿，这可不是闹着玩啊！”王大婶担心起来。

“不瞒您说，华嫂子准是生了个孬一种。”

“三姑呀，您别迷信！也许是润儿有病。



瞧大夫了吧？”

“瞧啦！大夫也拿这个不吃娘奶的孩儿没治取！”

“一时半刻不吃还说，老是不吃不喝的，可要虚脱呀？”

“可不是！闹腾了一宿，找个洋大夫给扎吊针儿，要不，还缓不过来呢！”

“总不能老扎吊针儿呀？孩儿皮肉嫩，受得了吗？”

“说得也是。可洋大夫给扎吊针儿那会儿，他不哭也不闹。够玄了吧？”

“没准儿是折腾得累了，没劲儿再哭闹。”

“唉！说来也巧。那天六婆的老伴儿买了瓶儿羊脂，说是给滋润滋润她那张老脸皮儿。嘿！说了您也不信，润儿呀一嗅上那股羊味儿，欢得蹬腿踢脚的。咱一捉摸，立马儿到街口上买了瓶儿羊奶，温了给他吃。哟！这小子可乐啦，吃得吧嗒吧嗒的，也不嫌羊膻味儿。他娘要抱他还不让呢，直流涎水扁瘪着嘴儿，嗓门儿嚷得震天价响，要不是咱亲眼瞅得真着，还信吗？”三姑手舞足蹈地说着。

“怎么？这小子吃了羊奶就不认娘啦？”

“华嫂子敢情中了羊邪，要不怎生个待见羊奶、洋大夫，不要娘，不要奶的小子？”

“这也是！咱说呀三姑，洋大夫可不是羊儿啊！”王大婶说。

“咳！大伙儿都说开了。咱听说给狼儿喂大的孩儿像头狼，润儿只管吃羊奶，早晚得出岔子！末了几没准长成个羊儿似的，到那会儿够可怕啦！”

“嘿！羊儿有啥可怕呀？给咱们涮涮羊肉倒挺可口的。怕的是变成头披着羊皮儿的狼！”听着三姑嚼舌头儿，王大婶也来劲了。

“哎哟！老天爷啊，那小子准是头野狼儿投的胎！净爱羊味儿洋甚么的。造孽啊！长大了咱们得让他给噬了！”三姑大声惊呼。

“哈！那小子呀想噬咱们可没门儿！咱说呀，您也别老宠着他，压根儿就甭给羊奶他吃。打今儿个就让他娘喂，他不吃，拉倒！没商量。让那小子饿个够喂！也别瞧甚么洋大夫，咱们骑驴儿看唱本儿，瞧他有多大的能耐？”王大婶回答得干脆。



# 执着的追求 感人的哀思

## ——《哀思集》读后

(香港) 徐捷歌

翘首了好久，终于收到风沙雁寄来的书，我迫不及待地细读自是不言而喻了。

其中《哀思集》是他早年的作品集，新加坡的朋友大概早读过了，但远居香港又孤陋寡闻的我却只能叹相见恨晚。

《哀思集》二百页，六十四篇短文，它应不愧是散文园地上的一束香花，是一本不是诗集的诗集。在书卷气与艺术味杂然相揉中，《哀思集》不乏激情与意境。它把作家真实的内心世界和深广淳厚的真情从容舒展，使作者心间流淌的股股清泉溢满全书，让人感触到其灵魂的颤动和心河起伏的波澜。

作者独具灵性的联想和韵味深沉的笔锋让心路和自然景物在其笔下绽放光彩；它以小见大，托物寓意，抑扬互用的技法运用得熠熠生辉，随着这些醉人的方块字，我们可品尝到醇厚甘甜的乡情，听到委婉深沉的内心独白，看到呼唤传统承传的心潮飞瀑，感受到伤时感遇的低吟、思索，也领略到他为中华文化抒写的情绪，即使是那种随意的闲谈小记，亦是韵味悠然，寄怀深远的。

### 树在，山就会绿

风沙雁的散文，揭示了他对华夏历史文化至死不渝的一脉心声：“五千年的文明已逐一化为我的血液”，“很多时候，我与古人为友，比与今人言谈快乐。”所以，他不时：伴屈原沿江长啸，与陶渊明对饮南山，与李白邀

月共舞，与苏轼泛舟赤壁，与张岱雪夜观景，与杜甫草堂吟歌……他不仅“举止带着我族历史的色彩，连观人察物也带着历史的色彩。”静对黄昏秋雨，他会难掩感伤情怀，细思之下，原来竟是对“本族文化执着的爱而生出的。”担忧民族文化没落有如夕阳西下的感触；不忍远走他乡，留在小岛也是因为“怕从此断送了根。”无根的一代，即使富得流油，充其量只是个黄皮白心的奴才；回视物欲横流的光怪陆离，“我真的是看厌了这样的努力与奋斗。”所以不管“工作多么吃力而寂寞”他仍致力于挽救即将断流的文化长河，即使是做泥泞路上的一粒砂砾，让前进者踏着向前。也感到美好，快乐。

对于揶揄甚至不绝于耳的喝倒采，“在前瞻不到彩霞漫天，而后顾又尽是河床水退而奇石累累的困境下。”烦恼与逃避会随着秋雨降落而泛起，但“有香味的花儿永远有知己。”何况风沙雁自觉是一棵“扎根于故土的树。”“树在，山就会绿。”就是这样的耿耿心志，支撑着他“挂剑走天涯”的豪情，以及“将生命融于湖中山中，让它化为湖的一点波，山的一抹绿。”的理想。所以他仍有勇气把“痛苦留给自己”，仍坚持着“朝前看”，把自己奉献给“保留真，维护善，追寻美。”

### 美丽的寂寞

“寻寻觅觅冷冷清清凄凄惨惨戚戚”李

清照曾把寂寞凄凉的感受,声情并茂地展示,这悲凄,古往今来,撕裂过无数文人墨客的心。

寂寞予人,绝对不会是丰腴味美的。

但那不畏风沙的大雁却说:“寂寞就像午夜的骤雨,既淋得你思潮起伏,又勾起你的浓郁诗情来。”“流泛在街头巷尾的诗味,其实就是寂寞撒下来的。”

基于此,“寂寞”与“淡得乏味”便不是孪生兄弟了。

“沙漠中的绿叶和花朵,正因为它寂寞,才让人惊叹得难以忘怀,所以风沙雁在《哀思集》中爱写寂寞,还感激寂寞,他所很崇拜的三个古人,就得着于寂寞:

顾炎武,背着国破家亡的沉痛,为完成考究中国字音的《音学五书》,轮流骑在两匹马背上,寂寞地走遍全中国;

黄宗羲,终其一生写的《明夷待访录》,不能在有生之年觅到知音;

清代的王夫之,穷得靠在垃圾堆中捡废纸写文稿,所作哲史巨著历二百年都无人赏识……

但风沙雁却敬佩他们。不仅因为耐得寂寞的顾炎武还是让其亭林的智慧照亮了清朝近三百年的学术界;历尽艰辛的黄宗羲光芒亦一直照到谭嗣同;遁居山间窑洞的王夫之的述著于今亦引起近代学者的注意,而是风沙雁在前人的耐寂中认识到,当寂寞袭击时,若赶紧投入阅读,潜入思考,那你就一定会有所得着。寂寞像倦渴中得到甘泉,喝饮舒解后会有力再去探索;寂寞像烈日下赶路遇到树荫,歇脚憩息时还可伴以思考,而之后的前进定可消弥落寞。何况风沙雁的奋力而行还背着五千年历史的重担,还撑着挽救即将断流的民族文化长河的大旗,还带着把“痛苦留给自己”的情操,这种为开拓未来和把创造出快乐分给别人享用的寂寞,没有它,生活是否会更乏味?

### 诗意哲理并存

也许是读过太多的文学作品,也许文化修养已融入他的血液中,风沙雁的感情特别

丰富,那多愁善感的气质,使他能在欣赏自然景物中营造出撼人美态,让你在平常中感受到不平常。

如雨,这自然界平凡得不能再平凡的景物,风沙雁写得不少,甚至可以说,对写雨,情有所钟。但上天降下的水,基于不同地域,不同能量,风沙雁就能写出不同“个性”来:赤道的雨,滂沱倾盆,“掉在柏油路上,开出朵朵雨花,竟像马蹄踏着石板路扬起的声韵一样教人神往。”温带的雨,缠绵滋润,“撩起的情思是渺远的”。黄昏的雨,让景物在朦胧中再披上一层薄纱,充满诗情;中午的雨,濯尽热尘,野草也绿得像拧得出水来……“真是千姿百态,有如小说家塑造人物,各具神韵,无有雷同。而其神笔妙手,更在于通过写景去充盈读者的精神,开拓大众的胸襟。他曾这样写小岛的大雨:“我看到狂风骤雨横扫山岗树林,而树林迎风挑战的雄姿;我看到烟雨欲吞噬海面,而海浪呼啸不已的壮观景象。我想自己应该不把别人的訾议放在心上,埋头工作,多为人间留下一些美的事物。”这真是令人震奋的感观,而他之所以能触景生出如此之情,得之于他能深深体味中国诗歌在诗情画意中常会深藏哲理。诗意,能使文美,诗意内藏的哲理,更是精髓。风沙雁散文之有深度,有可读性,值得回味,就在于俯拾的哲理。望着萧索的秋,他的笔不停在秋,他会想到春的到来,春的缤纷,他不仅看到枯木,他更看到:“树根在,没有枯木不逢春”,矮小的盆栽可与大树比美吗?登高便能望远,风沙雁挥笔:“只要立足山顶,也能远眺美景。”

读他的书,不知不觉跟着他的笔走。当与他并肩而行,倾听他随意的絮语时,辞微旨远的教益已渗入读者的心。

风沙雁行文显示出他在中国文学独特民族风韵功力的同时,也在不知不觉中展现了他的人格,他的志趣,他的真、善、美。

### 哀伤不一定低回

记得2005年仲秋,桂林寻根之旅,在送别前台湾“联合报”副总编,诗人痖弦的车上,



我曾诵读痙弦亡妻的美文《花非花》，车摇灯暗字小，我诵读得不好。但事后风沙雁告诉我，痙弦听时，双眼含泪，哀伤之极。

今日打开《哀思集》，扉页竟是一篇记亡妻的哀文，书的后部附编亡妻遗著，令我在错愕中不禁想起，我诵《花非花》的当时，是否有人与痙弦一样心也在滴泪呢？

不过，温文尔雅的风沙雁是“柔情似水而又刚毅如钢的男子”，他的悲伤，他的内心世界当时的我当然无可能触及。

风沙雁是一个感情非常丰富的人，虽然，深沉的哀伤令忧伤挥之不去，令回忆常不期然地重视，但他生命的主题仍旧是追求美，追求给周围人予温暖，所以他能以同情、理解并抚慰痙弦的哀伤，却把自己也是无尽的哀痛

隐藏。有时爱想像的他竟作出与妻易地而处的幻想——“躺在蔡厝港坟场的如果是自己，娇柔的你如何承受得起”，而这种对妻子的体贴竟可以减少他失去至爱的伤痛。

这篇怀念亡妻《携着记忆走天涯》的悲文，让人在风沙雁的沉痛中看到他的高尚。此文的末段这样坚强地剖析心迹：虽然爱妻离去，余生将会是寂寞的，但却会更珍惜生命，并会让生命显出色彩。风沙雁这种不畏寂寞，并把寂寞化为成功要素的精神，相信其妻在天之灵，会接受他这份厚礼，并和热爱他的读者一样，感到振奋和快感。

本文作者是香港资深作家



# 桃花源里的清音

——序刘华源/王昭英《双飞集》



风沙雁

未经提炼过的感情是抽象的,紊乱的,甚至是会伤害人的;好的文学作品中所体现的感情却是具体的,有条理的,是会激励读者向善向上的。决定着文学作品中的感情是好是坏的因素有二,一是作者本身的品格素质与人生修养,二是作者对文学这艺术形式的掌握程度。

文学是审美的意识形态,这特质决定了文学不可被政治化或宗教化,文学必须以审美的形态出现,而决定着这特点的显隐程度的关键,也是作者的文学修养问题。作家可以有宗教家的悲天悯人的情怀,但切切不可从神或政治的角度来处理题材,而得从比宗教更大的范畴的哲学角度来处理题材。文学是人学而不是神学或政治学。

与华源及昭英相识不到三年,每回的相聚也为时甚短,可是在短短的相处中却深受他俩的真挚,诚恳的可贵品格感动,而今翻阅“双飞集”文稿,更印证了我的感觉是正确的。

诗人得有颗赤子之心,然而赤子之心却会随着岁月的飘逝与人生经历的磨损而渐渐消失。华源兄已达耳顺之年,而其天真活泼之情始终存在,其嫉恶如仇护善似友的情操仍然强烈,这是作为诗人与作家最为可珍贵的素质。一个诗人或作家若是是非不分,善恶不辨,凡事以是否对己有利为衡量好坏的标准,其诗文即使写得再好,也是毫无价值的,必为历史所淘汰。

华源早年倾向科学,立志成为植物学家,后因受槟城钟灵中学学潮之累,千里辗转到新加坡继续求学,再进入南大商学院深造,毕业后远赴伦敦攻读法律,无心插柳柳成荫地成为一名律师。数十年的专业锻炼,形成华源兄自称的“如果说我这个人没有想象力,那是很中肯的批评”的特点,然而这只是他自己的说辞,多少有点道理,却并不完全符合事实。

文学固然强调形象思维,却不可忽略理性思维。任何没经过理性处理的感情都不是健康的,纯洁的,会激励人们向上向善的。华源的依然纯真的赤子之心,仍然强烈的爱憎分明情感,是他进入文学花园最好的条件。

在“双飞集”中的刘华源文集里,从辑1至辑5都是理性的记事文与剖析性杂文,有勾勒他的故乡马来奕埠的沿革史的,有描绘春风化雨的人物的,有记录文莱华社的活动的,有叙写旅游见闻的,有评介文莱华文文学生态的,篇篇都写得条理分明,有历史价值存在焉。只有辑6至辑7是抒情味很浓的新诗和散文,因此我们可以说此文集中绝大部分作品是理性思维之作。但华源的抒情诗文,尤其是诗,其情感之真挚,却足证他是“天生丽质难自弃”的,这就是他成为诗人作家最大的本钱。

如果可以打个比喻,那我要说在写论述文时,须处于喝茶状态中,让头脑清醒思路清晰,这样一来,论述文就唾手可得。在写抒情文时,则须处于微醺状态,醉眼迷蒙而头脑空

灵,在这种状态中看世界,则无花不飘香,无草不透绿,抒情诗文伸手可取。华源若能循此途径创作,则右手可书抒情诗文,而左手能写议论文,绝对可以成功,因为华源“天生丽质”,才情俱在。

与华源一样,昭英的文章也以真情感人,而真更是她的人生信仰。她在此书的一凡文集中,曾多次提到真的可贵,可见她是以真为为人之本的。

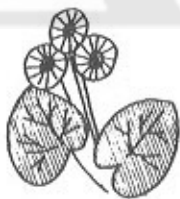
昭英在父爱母慈的家庭中成长,在大时代的风云的冲击下走过千山万水,她的身上带着中华民族五千年的优良品格,也扑上历史的光芒色彩。她拥有美好的情操,又携着时代的精神以行,深居于世外桃源的马来奕,看竹丛,看海浪,听竹韵,听涛声,其心之清,深富禅意,而其思之深,又充满哲理。美好的出身,优良的居住环境,感性和理性兼备的天性,在古典与现当代文学中浸淫过的经历,使

一凡写文章时,无论是报道文字,还是议论文字,或是游记,杂感,怀旧之作,思乡之文,都写得情文并茂,结构完美,不落俗套,感人至深。

昭英文集共5辑42篇文章,篇篇皆有韵味可寻,或提独特看法,或发人生省思,或写桑梓之情,或抒故人之念,文字简洁,而结构完美,也因此,她虽“养在深闺人不识”,境遇却与华源一样“天生丽质难自弃”,只是昭英除了“天生丽质”外,她还懂得巧妆,其文字表现功力全面地展现了中文系本科生的风采,也是“跟得丈夫”华源需日夜苦练功,以期有朝一日达致与昭英并驾齐驱的境界的原因。

“文胜质则史,质胜文则野”,这二者都有偏差,文学作品的最理想境界是理性思维与感性思维并重,抒情带着哲理,而议论则带着情韵以行,愿以此与华源和昭英共勉之。

是为序!





# 格调清雅色彩绚丽的秋菊

## ——序《罗雀四辑》

风沙雁



我认为杰出的文学批评应该既是一面保护朋友的好盾，又是一支投向敌人的锐利的矛，而要兼具保护与攻击的功能，则铸造此盾或矛的铁质应是优等的。作为文艺评论集，连奇的《罗雀四辑》中的相关文章便是一面既能保卫朋友的盾，而又是一支可攻击敌人的矛。

《罗雀四辑》是连奇的第三本文艺评论集，三十余年前他以孔武为笔名出版了第一本评论集《文艺创作的道路》，其时连奇才二十出头，但闪现在七篇评论文字中的真知灼见与智慧的灵光，已足以教人注目；1979年他又以纪思为笔名出版了另一本文学评论集《切磋集》，内收22篇评论文字，在量上是前书的两倍半，在质上也可见其进步的足迹。此后二十多年来，连奇似乎甚少写文艺评论，转而去写散文和诗歌，并及学术研究，先后出版了散文随笔集《小楼随笔》、《繁华集腋》，诗集《那一丛夹竹桃》以及学术研究文集《郁达夫佚文集》，在文学的园圃里开辟出另一番景象，以致读者渐渐忘了连奇原本是以评论家的身份走进文坛的。

然而，连奇这些年来并没丢弃他的文艺评论工作，他依然默默地在造矛铸盾，《罗雀四辑》就是这二十多年来他献给新华文坛的另一份大礼物。

连奇的文学评论是教人注目的！他既拥有先进与正确的文学理论，而又能把所掌握的文学理论结合新马的现实特点（而不是刻

板的把理论当作标准尺）来评介文学作品，因而他的评论文字显得平和而真切，粗看来有些篇章像是书评，然而再深究下去，你就会知道隐藏在这些评论文章中的看似一般的褒贬观点，实际上是有深厚又正确的文学理论作为依据的。而且，连奇的评论文字都是以深入且详细地精读原著来立论的，这种一丝不苟，步步为营的做学问的精神，是教人敬佩的，也因此连奇的文学评论是更有学术价值的。

《罗雀四辑》第一辑的文章最能体现连奇的文学理论修养之功力。此辑共收七篇文章，两篇是评论田思的诗集《犀鸟乡之歌》与《我们不是候鸟》，一篇是评介原甸的诗集《新年代前夕》，另一篇是比较评介吴岸、鲁钝及田思三诗人的诗集，再一篇是评介李擒白的诗歌创作历程。

其余两篇是评述二战后反殖时期的新马华文诗歌。前五篇可谓是针对个别诗人的诗作之点评，而连奇对个别作家的作品的评介之独特处在于，他不是刻舟求剑式地以同一标准来作为褒贬的准绳，而是用与时并进的观点来评述作品，并结合该作家的生活经历及写作历程来立论。

这样的评论不只切合作家的现状，也深富反思的意味，不致陷入教条式的、自以为永远正确的文学理论的框框中去。后两篇则是概述战后五六十年代反殖时期的具备要求独立自主强音的诗歌创作状况，由此勾勒出时

代面貌。连奇由于涉猎面颇广，剖析问题深入透彻，演绎手法老练且立论层层推进，结构严谨，论点突出，因而二文读来条理分明，颇有层次感。

辑二共有五篇文章，其中四篇是抨击中国当前文坛的丑陋现象的，既有揶揄“乡党”、“朋党”文评家的互相标榜吹嘘的丑态的，也有断定“名家”的既缺文彩又流于谄媚的文章的俗不可耐，更有揭露力捧汉奸为“独立的自由知识分子”的“学者”的颠倒是非黑白的劣行。这四篇评述文字连奇采取的是摆事实讲道理的手法，立论层层推进，剖析问题如剥茧抽丝，有别于一般只一味骂人的芜杂之文的漫无条理。此辑中的另一篇题为《方修与文艺杂志〈乡土〉》，与前四篇在内容上可谓格格不入，若列入辑三虽也不太贴切，但突兀感却就可大减。此文推本溯源简介方修自1941年起历年编辑文艺副刊的经历，才转入他负责编辑《

乡土》此正题由此论述《乡土》的特色及文人学者对它的评价，条理分明，层次井然。

辑三共收11篇文章，全与郁达夫有关，其中涉及郁达夫伏文的文章充分体现了连奇琴心剑胆的考证功夫，而有关郁达夫的婚姻及书癖的短文则写得情文并茂，是新华文坛上不可多得的具有小品文风味的评论文字。

辑四共收24篇短文，有论述崇洋论与殖民思想的，有评述中国中心观和西方中心观的，有谈论语言文化传统的，也有评价新马及中国文学课题的。与辑三的那几篇短文一样，这辑中的评论文字也写得清新可喜，韵味无穷。

《罗雀四辑》既体现了连奇的评论文字的深厚功力，也展现了他的小品文的无穷魅力，在众芳飘零的当前文坛上，此书可谓是深秋寒夜里的一丛秋菊，格调清雅而色彩绚丽。



# 《马来亚华人尊孔运动史》 自序

(新加坡) 李庆年

尊孔,就是提倡孔子学说,发扬儒家思想。尊孔运动就是把孔子学说,儒家思想作全面的提升,以达到独尊一统的再生盛况。清代末期,海内外掀起一阵尊孔运动,人们称之为儒学复兴运动。这场运动是配合政治运动而进行,是因为政治运动而产生,那就是著名的戊戌维新运动。戊戌变法,是中国遭受极端耻辱下的产物,原本的意愿是变法图强,摆脱被列强瓜分的危险。但是由于政治利益不同,统治者内部发生斗争,以光绪帝为首的维新派敌不过以慈禧太后为首的保守派,变法以失败告终。追本溯源,两派在理论上都是依据孔子学说,儒家思想,不过维新派无法突破封建社会牢固的理论基础,以为在太后和皇帝之间,必然以皇帝为正统,却忘记了触动整个封建社会根本利益的问题。

这场内部斗争的关键人物是康有为,这位小小的工部主事,基于对封建制度的关心爱护,适逢其会地与没有实权的光绪帝靠在一起,以为凭着皇帝的命令,通过行政力量就可以颁行新法,结果是引来保守派的武力镇压。变法失败后,康有为逃离海外,仍然没有改变封建意识,对变法失败耿耿于怀,于是到处设立保皇会,借保皇为名,在不触动封建社会的理论基础上,希图有朝一日能有转机出现。

保皇必然尊孔,孔子学说,儒家思想独尊一统的观念,是唯一可以大张旗鼓的宣传依据,于是各地保皇党人纷纷鼓吹尊孔,这也是在海外唯一可做的事情。所谓儒学复兴运动,

抽掉了政治因素,马上显得苍白无力,真正的儒学复兴运动在清末并无出现。而保皇党人假借儒学进行政治运动,尊孔人士所发表的夸张不实言论,彻底暴露了儒学的虚伪性质,适得其反加速了封建制度的灭亡。五四时期强烈反孔,真正的刺激是来自清末尊孔运动的积淀。

尊孔运动的一个重要概念是把儒家思想宗教化,称为孔教,把孔子当成教主,而建设孔庙成为发扬孔教的重要事项。然而在还没有成为宗教之前,尊孔人士却为了建设孔庙问题而闹得沸沸扬扬,其中最为显著的是马来亚。康有为发动的尊孔运动,很快地来到马来亚,在这块英国人的殖民地生根发芽,其中声势最为浩大的是新加坡。此外,大霹雳、檳榔嶼、吉隆坡、马六甲各地,也都有同样动作。

马来亚作为尊孔运动的一部分,它有一个与众不同的现象,那就是没有设立保皇会,但是保皇与尊孔混为一体,于是积极保皇和尊孔的邱菽园和林文庆,假借“好学会”作为基地,再配合《天南新报》与《日新报》,大肆鼓吹保皇尊孔。原本进行顺利的运动,却因为康有为贪渎大通起义款项与邱菽园闹翻,因而陷于停顿。

康有为前后在马来亚将近两年时间,而尊孔运动并没有因他在场而蓬勃发展。

马来亚华族社会向来存在着操纵华族华侨的神权组织,各主要庙宇占据华族社会最



高领导地位。尊孔运动出现,却出人意料之外地摧毁了神权组织,而尊孔人士企图以新造的神——孔子,取代旧有的神灵,这一现象,生动地说明华族上层社会人物在没有政权之下急于掌握权力的心理。

尊孔运动还促使马华社会的帮派主义思想大为活跃,同时也促使早已分化的海峡华人与移民华人之间的鸿沟加宽加大。

马华尊孔运动在高峰时期突然停止,此后,尊孔运动不断跟随中国的政治局势而变化。在五四运动浪潮影响下,尊孔运动遇到了顽强的对手,新文化新思潮来到马来亚,使华侨社会产生质的变法,此后尊孔运动急剧走下坡,1930年之后,尊孔运动已经成为强弩之末,此后更成为深秋虫鸣,偶发凄厉。

本书以马来亚华人称,是因为所述内容集中在殖民地时代,当时尚无马来西亚和新加坡两个独立国家。称之为史,是由于内容前后的连贯性。称之为尊孔运动,是尝试在这方面作一开创之举,并引人注意过去的马华历史,注意华侨与中国的密切关系。

本书共分三章,第一章《尊孔运动的产生》,叙述尊孔运动的背景,新加坡的保皇与尊孔运动,邱菽园与康有为决裂对尊孔运动的影响,以及孔庙孔学堂筹建失败的原因。第二章《马来半岛的保皇与尊孔运动》,分别叙述大霹雳、吉隆坡、槟榔屿、马六甲的尊孔

运动以及失败的原由。第三章《新文化运动的胜利》,说明五四运动带来的新文化运动对马来亚华社的影响,从政治和文化两方面体现新文化运动产生的力量。此外,以旧文化旧思想的尾声和没落作为对比,说明尊孔运动已经走上末路。由于陈焕章是康有为弟子,是当时尊孔运动的中坚人物,陈焕章南来活动是重大事件,因此另为一节处理。

本书在《前言》对华侨南来依附神灵以求慰藉作了分析,并对于神权操控华侨的现象提出探讨,同时对于帮派主义盘踞在华社经久不去指明原因。此外,还说明在尊孔运动产生之前,华社中并无任何尊孔活动。

在《结论》部分,本书得出尊孔运动的影响共有七点,即“尊孔运动是维新运动的产物”、“尊孔运动促使神权破灭”、“帮派主义与尊孔运动”、“海峡华人与尊孔运动”、“尊孔运动维护腐朽事物”、“五四运动的功绩”、“尊孔余绪”。最后一点谈论尊孔运动的后遗尾响,包括今天所见各种新兴尊孔现象,并提出应该以史为鉴,正确看待孔子,正确评价孔子的意见。

由于向来没有任何人触及马来亚华人尊孔运动,本书在撰写时遇到缺乏参考资料的难题,因此几乎所有参考资料,都是来自报纸,于此一并说明。



# 新见郁达夫在福州的佚诗

(中国) 陈松溪

郁达夫被称誉为中国现代第一流的诗人和作家。但是，他生前的诗作并未结集出版。后人搜集的以浙江文艺出版社1992年出版的《郁达夫全集》所收的诗词最多。由于他生活在那战火纷飞的年代，还有些诗作散佚未被人们发现。去年是抗日战争胜利60周年，也是郁达夫殉难60周年，笔者为撰写一篇论文，查阅了上世纪30年代福建报刊，新发现郁达夫佚诗一首。这是《郁达夫全集》所未收的。此诗题办《寄题龙文兄幼几墓碣》，原载1936年6月19日福州《华报》副刊《小华园》，作者署名郁达夫，诗云：

我辈情钟怀抱物，  
世间谁谅季英心？  
千秋亭畔离离草，  
落日荒原泣夜禽。

此诗题中的“龙文兄”是谁，与郁达夫的关系怎样？披读《郁达夫全集》发现，龙文姓赵。他的姓名先后出现在郁达夫的《梅雨日记》、《冬余日记》和《闽游日记》，也出现在郁达夫的游记和书信中。然而，关于赵龙文的生平还是知之甚少。

翻检剪报资料，1995年10月9日《羊城晚报》刊载署名一张写的《郁达夫四十言志诗》曾谈及赵龙文“早年原是广东高师毕业，曾执教杭州浙江省立一中。不久，因缘时会，受知于蒋介石，立擢省警官学校校长、警察局长、民政厅厅长。1950年去台湾，成为海军政治部中将主任，为台湾‘情治界’前辈云，1937年

3月15日，郁达夫在福州写给日本友人小田狱夫的信中曾提及：“杭州领事松村、医生钱潮、警察局长赵龙文是我的朋友。”日本友人、中国史研究专家增井经夫偕夫人于1935年12月1日到杭州访问过郁达夫。他后来谈及这次访问时曾提到郁达夫说：“警察局长赵龙文是他在北京大学教过的学生。”上述资料可供我们了解赵龙文的简历，以及郁达夫与赵龙文之间的关系。

郁达夫自从1933年4月从上海移家杭州之后，赵龙文就经常去拜访。1935年，郁达夫开始举债筑一新居，自署“风雨茅庐”。赵龙文虽然是当地的警察局长，却也喜欢舞文弄墨，就把两首诗写在扇面上赠给郁达夫。第一首是录于右任的诗：“风虎云龙也偶然，欺人青史话连篇，中原代有英雄出，各苦生民数十年。”第二首是赵龙文自己写的诗：“佳酿名姝不帝秦，信陵心事总酸辛。闲情万种安排尽，不上蓬莱上富春。”

1935年11月28日（农历十一月初三）是郁达夫40岁（虚龄）生日的前两天，他写了两首诗，发表时题为《赵龙文录于右任诗并己诗题扇贻余，姑就原诗和之，亦可作余之四十言志诗》。诗云：

卜筑东门事偶然，种瓜敢咏应龙篇？  
但求饭饱牛衣暖，苟活人间再十年！

昨日东周今日秦，池鱼那复辨庚辛？

门前几点冬青树，便算桃源洞里春。

这两首诗题又作《卜筑和龙文》。赵龙文题赠的诗和郁达夫“姑就原诗和之”，各有其寓意，但我们从中可看出他俩之间的交往。令人惋惜的是，郁诗中的“苟活人间再十年”，竟成谶语。再十年——郁达夫流亡于苏门答腊，1945年8月29日夜，被日本宪兵秘密逮捕，后被杀害于武吉丁宜附近的丹戎革岱的荒野中，享年仅50岁。历史上竟有如此巧合！

至于赵龙文的丧子之事，香港朱渊明先生在1982年写的《怀念郁达夫》亦曾提及：在杭州时，郁达夫曾劝他“多读宋儒书，庶足宽舒胸臆，减少郁抑，盖因赵嫂及龙文当时有丧明之痛，我们亦同感哀戚，适达夫来坐，遂相言及，颇觉心酸，达夫遂以劝余”，由此可见，赵龙文丧子之时，郁达夫还在杭州，曾对其劝解过，但朱渊明并未谈及郁达夫为此写过诗文。新发现的这首诗，从发表的诗题和时间看，

是郁达夫到福州之后才写寄去的。

郁达夫曾有两子早歿。他的散文《一个人在途上》、《记耀春之殇》和诗《志亡儿耀春之殇》，就是先后为龙儿、耀春的早逝而写的，这些诗文发表过，引起读者注意。赵龙文由此而想到请郁达夫为其幼儿墓碣写点文字，也是很自然的。郁达夫由于自己有过丧子之痛，有切身体会，所以此诗也流露出他伤感之情，令人读后有凄怆之感。

寄題龍文兄  
（郁達夫）  
我輩情鍾懷抱物，世間誰諒季  
其心：千秋亭畔離離草，落月荒  
原泣夜禽。





# 今昔华文报新闻标题各有特色

(新加坡) 史 英

今昔的新加坡华文报章, 处理新闻的准绳截然不同。在报业尚未改革时, 即八十年代前, 编辑笔下的标题以遣词典雅为至好尺度。九十年代起, 对构思标题的看法在渐进程序中作出调整, 以造句在视觉上一览了然为最佳状态。这一相异现象的产生, 取决于社会环境不断变迁的需求。

如所周知, 在华人犹占强势的历史阶段, 一般华裔读者的母文水平较高, 对罕用的字或词不至作表面的理解, 而能辨清深藏的含义。相反的, 处于华文日渐式微、解读水平普遍低落的现阶段, 除了少数通晓双语者之外, 华裔阅读能力相应大为减弱, 常读不懂用字文雅的标题。正基于此为主因, 报章处理标题的手法自当作出改变, 力求遣词用字通俗化, 以期有效传达电子时代各方面的信息。

为阐明笔者有关标题的看法言之有据, 特举数例以资印证——

数十年前, 尚未解体的苏联, 为镇压不听命于克姆林宫的捷克, 竟派十万大军入侵, 导致两国军队起冲突, 终演变为激烈的枪战。此为类似匈牙利被侵略的历史事件重演。事发后, 世界各地报章大事报导, 新华报纸亦不例外, 均列为首要新闻予以刊载。其中新明日报所处理标题最为抢眼——

匈牙利历史事件重演

苏十万大军压境

捷境内枪声卜卜

如是形象鲜明的标题刊出后, 均在新马

报界引起轰动, 咸认它的处理手法与众不同, 既贴切传达出新闻的要点, 又生动点明东欧局势的严峻; 大军压境四字的运用, 很能道出前苏联仗势欺压的霸气, 而枪声卜卜的用词, 亦有效显示双方激战的气势。反观其他报章处理此一要闻的语境犯有一般化的弊病, 标题不是用苏军入侵捷克, 就是苏挥军侵捷, 或苏军进犯捷克, 遣词显得平淡无奇。

这一气势如虹的标题, 出自新明日报首任总编辑潘粤生之手。它之所以引人瞩目, 关键因素在于具有创意, 不但造词新颖, 勾出新闻重点时亦颇形象, 既略带感性的特色, 又不失理性的牵引; 乍看似有渲染的成分, 细读后却觉精准得很。

在当时的报界, 潘氏说得上是才子型老总。此君旧文学根底深厚, 且思路敏捷过人, 运笔于标题时常有奇气显露。上引重大新闻落在潘氏手里, 处理起来手法稳健, 显示他的思考慎密有序。而他当遇上软性新闻, 构思标题时同样具很强能耐, 总以灵巧有趣的技法出击。记得笔者在他任内当编辑初期, 处理新闻一遇上难题, 他必会从旁指导。有一回, 他见笔者为处理一则软性新闻标题而苦思不已当儿, 便拿起文稿翻阅一遍后, 迅即落笔写下妙句佳词——

青年单恋美少女

咖啡摊前惊艳

两张唱片寄情

姑娘置之不理·伤了他的心

思索出典雅、生动的标题，只说明处理手法灵巧，非衡量质优或劣的唯一因素，而犹须视拟来是否贴切、精确为要。为使读者能有明确的衡量依据，藉以对引标题处理得成功与否作出判断，且让笔者简述新闻的内容，以供审视之用。

话说有一青年，独至咖啡摊喝茶消闲时，适见一貌美女孩走来购饮料，暗自叹为仙女下凡，心中爱慕得很，便刻意上前与她搭讪，而终拿到对方的通讯地址。事隔一周后，青年按址寄赠两张唱片，并附有示爱字条。无奈，少女对他冒失行径深为不满，回信坚决表示要断交。青年对爱的企盼遂落空，因此而郁闷不乐多月，伤透了心。

这一雅俗字眼兼用而得以巧妙组成的标题，阅后会起拨响人之心弦的效应。

将标题与新闻相对照，读者自能看出潘氏处理小新闻也甚在行，遣词既妥贴又生动，堪称生花妙笔。

下笔出妙句的标题，昔在新明日报常见到，而华文大报也时有神来之笔出现。今举一例为证——

七、八十年代的南洋商报曾出过一标题能手——李维健。他处理过不少重大或软性新闻，笔下时有气势逼人或情趣横生的标题见报。就笔者记忆所及，他曾为一则小新闻写下绝妙的标题——

满篮春色藏杀机

这是为报导歹徒胡作妄为的事件而巧思出来的文字精品。事关有人借词上门送礼，竟

以一篮暗藏短枪的鲜花作为恐吓的工具，开门接见的妇女因之吓得花容失色。就是如此简单的一则新闻，但经李维健妙笔点化，一行佳句在表意明确的副题（紧接主题而写出）衬托下闪现而出，甚为抢眼。不是吗？以春色喻满篮鲜花，既富诗意，又含婉约韵味，继之笔锋一转，暗示篮里隐藏凶杀之气，如是一柔一刚而形成强烈对照的技法运用，可说是文字上一种巧思，促使标题散发出文采。

上引三例中压境、惊艳、寄情、满篮春色等用词，非口语化表意媒介，为典雅之用语，是知识分子所惯用或乐见者。但对文化水平低读者而言，它们的含义却不易解读。尽管如此，按旧时代对新闻标题的需求尺度来衡量，典雅之词的巧用，被视为最能显示编辑才能的重要标志。

而今，报社对处理新闻标题的看法已改变，不再追求文字上文雅，反而要求用字浅白易解便可，认为这一举措是争取年轻读者精心求存的有效途径。因此之故，使用近乎口语化字眼表意，被认定是促成标题走向简明演变的催化剂，与旧时代报章强调美词组合为最佳抉择的观点迥然不同。

显然的，新旧报业处理标题的走向虽各异，但都是为应付时代需求而引发的回响，不能作水准高低之分，只能说是各有擅长。为让读者亦了解现时报章标题的优质表现，笔者特举数例予以简析——

首例是一则与美化环境相关的新闻，内容着重披露新加坡国家公园局所推出《社区锦簇计划》，在民间引起良好的回应，有不少团体、学校、企业机构及私人住宅纷纷辟耕地，小花圃，以参与栽花种菜等环保活动，企盼为享有“花园城市”美誉的狮城添姿彩。

为凸显新闻的要点，联合早报编辑运用口语化字汇以组成标题——

社区修修剪剪 城市花花绿绿

以横贯整张报纸两行佳句组合的形式亮相，造词浅白易懂，有浑然天成之韵味，配上小花园的彩色图片以衬托，更是相得益彰。

次例为报导新加坡管理大学招生的消息。

有关新闻披露,报读新生人数超额,上万学生争1260名额,意味着每8人争1个名额,竞争甚为激烈。联合早报编辑抓住这一则新闻的特点而想出简明标题加以凸显,运笔很得体——

#### 新大新生报名 8人争1名额

藉数字上落差以强调争学额的实况,是这一标题处理成功的要素;若标题只用竞争学额激烈字眼表意,而不以具体数字标明,则必会呈现一般化的缺陷。

另一例为有关本地一家病院的社会新闻,据报导雅西西慈怀病院将创设儿童慈怀护理计划,组织一支由医生、护士、义工和心理治疗师组成的专人队伍,为患癌症儿童提供家居护理的服务,以让病危而无法治愈者在自己熟悉的住家环境中走完生命最后一程。

这类新闻的标题不易处理,若表意手法过于单刀直入则难以传神,即难以显露新闻所蕴含的温馨人情味,依笔者个人的看法,唯有以灵巧思路点染,始能收到扣人心弦的良

效。而一经联合早报编辑的健笔点化,富有诗意的标题以耀眼毫芒闪现而出——

#### 让病童在家走向生命终点

##### 雅西西慈怀病院设儿童护理计划

乍看下,笔者误以为是副刊的标题,一俟看明得知与新闻有关时,不禁为编辑下笔有新意叫好。虽说此标题呈委婉、文雅之象,似乎与该报致力于突破传统表意手段的探索不太合拍,然笔者认为不使用浅白易晓字眼,反以文气十足的遣词出击,偶尔为之也不妨。

一经相较的结果不难看出,由于今昔报纸处理新闻标题的手法相异,故而也互呈不同特色。旧时代标题以文采取胜,现时标题以简明擅长。尽管各领独特的风骚,然精确表意却为各自不能乖离的共同守则。换言之,反映新闻内容的遣词用字不宜存有夸大的成份,否则易产生误导性的负面影响,这是新闻编者不可不知的准则。





## 《新华九家诗选》

诸家



本书共收长谣、古琴、韩弓、康静城、柳舜、秦林、石君、严思与周天九人92首抒情诗。九名诗人诗风同中有异，却都闪耀着相似的亮点，都以一片赤诚之心对待社会人群。

这本诗集突显了九位诗人既有的成就，读者可感受到时代的旋律，诗人紧扣时代的脉搏。

本诗集由大将出版社出版，各大书局均有代售，售价新币10元。

## 《戏剧名家风采》

洪有和



本书精简地评介了三十位戏剧名家的生平、剧作及其在剧坛上的地位。本书内容宽广，涵盖了中国及世界各国现当代的名家的戏剧观与理论体系，可说是一把开启戏剧艺术门扉的钥匙。

洪有和是本地资深话剧工作者，此书最具体地展现了他的戏剧学美与精湛艺术造诣。在本地戏剧界来说，像这样全面评介世界戏剧名家之作，也可谓凤毛麟角。

## 《乡宴》

黄美芬



本书共收104篇小品文，列为《金门文学丛刊》第二辑之文选，由台湾金门县政府出资印刷。作者黄美芬早年从事美容工作，业余不忘进修，文字功夫了得，上岸后除继续写作外，也努力推展文学活动及文

艺活动，由于见闻颇广，性格活泼调皮，举凡生活中的琐事趣闻，一经她的巧思一动，巧手一写，顿然妙趣横生。

读本书犹如听抒情小品音乐，心旷而神怡，掩卷后余音犹袅袅，而余味久久不散。

## 《岸不回头》

冬梦



这是冬梦的第三本诗集，内收114首抒情诗。冬梦弱冠来港求学谋生，尝尽人间辛酸苦辣，然赤子之心始终未变，纯真之情依然冰清玉洁，发之为诗，自然感人。

冬梦的诗，常常有教人意料不到的巧思，而由巧思引出的巧句，则往往教人吟味再三，舍不得掩卷，或掩卷后依然神往。

## 日本人反战士兵与日中战争

菊池一隆著 林琦 陈杰中译

本书分三编，第一编共四章，第二编有十节，记录十名反战士兵之访谈，第三编有二节，记录反战运动领导人鹿地亘的访谈与日裔美国军人有吉幸治的演讲。

菊池是有良知的日本学者，长期研究历史，秉承家学传统，对中日现代史了如指掌。或许是碍于不直接揭露“家丑”的缘故，他写论文议论不多，主要是由资料或所访人物直接说话，唯其如此，本书倒反而让我们看到反战士兵的内心世界，听到他们真正的反战心声。

本书译笔典雅优美，主编朱家骏更是日本通，所写后记充分体现了他的丰厚学养。



## 《回首夕阳红》 《昨日梦华中》

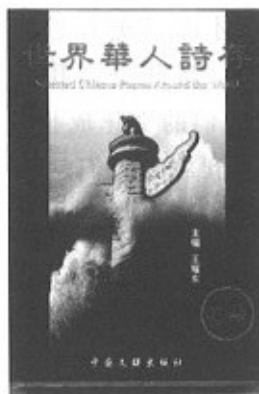


忠扬

此二书共收忠扬的六篇中篇小说。忠扬生活经历非常丰富，他当年为争取新马独立而加入斗争运动的体验也特别深刻。他从历史反思的角度来写小说，而小说题材又是新马史上的重大事件，因此他的小说充满时代风云的色彩。

此二书的人物众多，有为追求理想而牺牲了个人爱情的人杰，也有披着人皮干尽坏事的人渣，形象鲜明生动，叙述手法灵活多变，情节曲折动人，特别引人入胜。

## 《世界华人诗存》



中国著名诗人王耀东主编的《世界华人诗存》，由中国文联出版社隆重出版并发行。全书共收录了世界15个国家和港台地区的华人百多年历史的重要诗人、重要诗作。全书共640多页，分国家和地区进行编选，囊括了世界诗

坛的一个重要侧面。是诗歌爱好者、诗人、诗评家、图书馆、教育工作者必存、必备的著作。每册定价人民币80元，包括邮资。海外人士每册以20美元计，邮资内含。

邮购地址：中国山东省潍坊市委党校一号楼111室大风箏诗刊编辑部。邮编：261000

联系人：罗英姑 电话：0536……8210500

## 《新马文学丛书》 第二辑面世

青年书局再接再厉推出“新马文学丛书”第二辑，又一次成为文坛盛事。到目前为止，第二辑已出版的有方修的《新马华文新文学六十年》上册（下册待出版）、连奇的《罗雀四辑》、温梓川的《郁达夫别传》、努山塔拉的《柏斯布狄岛》、杰伦的《文海微澜》、石君的《夜正年轻》和长谣的《透明的笑》。

方修的《新马华文新文学六十年》汇合了作者先前出版的《马华新文学简史》与《战后马华文学史初稿》两本书，并补充二战期间日军南侵占领新马时期，以及上世纪六七十年代新马华文文学的史实而成。

连奇的《罗雀四辑》收录作者从上世纪七十年代末以来陆续发表的文艺评论多篇。全书分四辑，收集了诗评、郁达夫研究、文坛现象评述、“罗雀轩”专栏短文汇编等文章。此外，还收录了作者为座谈会写的讲稿《方修与文艺杂志〈乡土〉》，从方修如何编文学杂志的角度探讨了他对新马华文文学的贡献。

《郁达夫别传》是马华已故作家温梓川的遗作，经中国学者钦鸿的努力，收集资料 and 整理，终于编印成书。温梓川和郁达夫有过交往，写作重点又放在郁达夫到南洋以后的活动，因此，《郁达夫别传》和已见到的中国学者写的郁达夫传记比较，更有独特性。对于郁达夫研究者来说，此书有很高的参考价值。

努山塔拉的长篇小说《柏斯布狄岛》共三册，呈献了一个大时代的投影，是一个精神流浪者的心灵史诗。浪漫情怀的迷惘，现实搏斗的严酷，构成主人公的生命挣扎与爱情悲剧。

杰伦的《文海微澜》收录了作家作品评介以及谈论文学观点的文章多篇。第一辑介绍了十三位马华作家，如甄供、骆铃、丁云、孟沙、田舟等。第二辑收录了十二篇文章，包括谈论方修及其编纂的新马文学大系等编著，评论风沙雁的《追逐阳光的人》，以及悼念韦晕、端木虹等。此外，作者也评论了诗歌创作。

石君的《夜正年轻》、长谣的《透明的笑》，这两本书都是短篇小说集，关心本地小说创作的读者也不应该错过。

## 编后话

本学刊创刊以来，至今已满六年。六年来我们所走过的道路，可说是相当平稳，而学刊的学术地位及其影响力，也说得上是与年俱增的。

本期所刊的论文，有关新马文学研究的份量特别重，这并非我们刻意追求的，而是自然发展的结果。然而，这局面的出现却很教我们感到欣慰。新加坡幅员虽小，经济力量并不弱，但民族文化与文学自上世纪80年代以来却是一年比一年衰微，至到最近三两年才有转机，而新跃大学和南大的开办或复办中文系并开设新马华文文学课程，对民族文学的复兴多少是起了点推动的作用。本期所刊的新马文学论文中，便有好些是大专院校毕业生所撰写的。在新马文学史上，大专院校学生针对当地文学课题进行探索，是二战后的五六十年代就出现过的现象，但每年撰写的论文数量之多，却是这几年才有的，这好现象很教人鼓舞。

新加坡开埠以来的好多文史哲的史料，至今有好多未经完整地、有系统地整理出来，有关文学史课题的研究，便是其中的一项。因此，较我们年轻的学子愿意致力于这方面的研究与开拓，这是很教人激赏的。

正如我们的工业产品要广销至世界各国去，我们的文化也得开拓海外市场。环顾世界各国或各地的华文文学，新马华文文学是最具地方特色的，这特征使我们很有信心要与世华文学进行交流。而且，只有走出去，我们才可以更全面地看到前景。也因此，我们也特别欢迎世界各国的学者为我们撰写所在国的华文文学史或报导其现状。从此期起，我们延引纽约的陈葆珍女士与泰国的岭南人成为我们的编务顾问，便是逐步落实学刊全球化的举措。自然，作为我们的文化的滋养母体的中华文化与文学，我们自始至终都非常重视它，这是我们在本学刊已拥有众多中国编辑与编务顾问之后，仍然引进著名诗评家刘登翰成为我们的顾问的原因所在。

正由于新加坡的文化成就与它的经济成就是如此的不成比例，我们才深感更有必要加强与世界各国的文化交流，藉此提高我们的知名度，并通过交流加速我们的文化成长。作为以华文为媒介语的学术刊物，我们认为全面地、有计划地与世界华文文学与文化作有系统的互动交流，是我们肩负的时代重任。我们将义无反顾地，勇往直前地朝此目标迈进。





## 新世纪学刊创刊六周年志庆

独怜幽草涧边生

上有黄鹂深树鸣

春潮带雨晚来急

野渡无人舟自横

上引韦应物《滁州西涧》诗中含义，愿与新世纪学刊同人共勉之。

史英 贺

## 新世纪学刊创刊六周年志庆

在一片密林中  
强劲生长的小草  
在高大的树之间默默无闻  
它们不和大树攀比  
脚踏实地不贪图名利  
心平气和地生活

愿以上录诗句中含义与新世纪学刊同仁共勉之。

黄树谷  
多元保险服务私人有限公司 贺  
电话: 6720 0250

## 新世纪学刊创刊六周年志庆

多美的蚌壳  
人们常常夸我  
夸我漂亮的外壳

只有我自己清楚  
我真正值得称赞的  
是我孕出的珍珠

愿以上引诗句中含义与新世纪学刊同仁共勉之。

廖宝强 贺

《新世纪学刊》  
订购单

《新世纪学刊》是一份学术性年刊，定于每年10月出版，订费12新元，海外订购则收16新元，包括空邮费用。支票付款，支票请寄至以下地址：

Si Ya She

150 Orchard Road #02-31 Orchard Plaza Singapore 238841

我/我们要订购《新世纪学刊》\_\_\_\_册，兹寄上支票志银\$\_\_\_\_，希查收。请把杂志寄至以下地址。

姓名：（中文）：\_\_\_\_（英文）\_\_\_\_

地址：\_\_\_\_





# 新世纪学刊

M.I.T.A (P) 210/09/2005

Published by

Si Ya She

斯雅舍

150 Orchard Road

#02-31 Orchard Plaza

Singapore 238841

Tel: (65) 9012 2319

ISSN 0219 - 6085



售价 (本地 S\$12/=)  
外地 U.S. \$8/=)