新世纪学刊

New Century Journal

第七期

要目

- 新华当代小说家评介
- 对英培安三部长篇小说扁型人物的反思
- 新加坡儒商忏悔录
  ——读英培安《我与我自己的二三事》
- 多元文化视阀中的新马华文文学
  ——以忠扬在《新马文学论评》中的观点为例
- 新马华族文学的概念与特征
- 林晨创作及改编剧本演出一览表附记
- 论小黑小说集《白水黑山》的反思策略
- 发光的生命不凋谢
  ——纪念杏影逝世四十周年
- 成熟苗头已初露
  风格各异展新貌
  ——略谈上世纪八、九十年代诗苑之特征
- 东马沙巴州的华人社会和华文教育
- 关于“去中国化”
- “汉语热”与世界华侨华人
- 心灵深处七彩歌
  ——《新华七人诗选集》读后



● 斯雅舍 出版
ISSN 0219－6085

新世纪学刊

New Century Journal

第七期

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
黄锦西　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长

台湾：
陈映真　台湾名作家

香港：
忠　扬　世界华文文学家协会常务理事长

泰国：
岭南人　泰华文艺作家协会副会长

新世纪学刊　第七期（2007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) 122/09/2006
ISSN0 219-6085
售价：**S $ 12.00**
海外：**US $ 8.00**

目 录

□ 新马文学研究

新华当代小说家评介 欧清池 1

对英培安三部长篇小说扁型人物的反思 黄心来 20

新加坡儒商忏悔录
——读英培安《我与我自己的二三事》 林明昌 39

多元文化视阈中的新马华文文学
——以忠扬在《新马文学论评》中的观点为例 祝卓理 46

新马华族文学的概念与特征 忠 扬 50

林晨剧作及改编剧本演出一览表附记 连 奇 57

论小黑小说集《白水黑山》的反思策略 刘桂如 60

发光的生命永不凋谢
——纪念杏影逝世四十周年 柳 舜 64

《他不会寂寞》
——杏影逝世四十周年纪念会纪要 本报记者 67

成熟苗头已初露
风格各异展新貌
——略谈上世纪八、九十年代诗苑之特征 史 英 70

东马沙巴州的华人社会和华文教育 小木裕文 76

关于“去中国化” 朱 扬 85

□ 中国文史课题探索

哀情的力量
——《玉梨魂》的文化诗学解读 李 勇 87

认同形塑及其“陌生化”诗学
——论鲁迅小说中的启蒙姿态与“自反”策略 朱崇科 92

权力运行的逻辑结构
——论鲁迅小说中的手杖意象及其延伸 范 颖 97

“龙”学新解：创作·诗学·赏评
——《文心雕龙》学理的时序衍化论 张艺声 102

中国小说之萌芽 谭家健 113

写在地上的爱情诗 曹林娣 120
——读苏州耦园

抗日战争时期朝鲜华侨的“亲日”与抗日 菊池一隆著 张新芸译 127

□ 争鸣

后现代主义对中国当代文学的冲击 孟德仙 137

穿越时空的存在 李立如 141
——米兰·昆德拉在中国

苏珊·桑塔格在中国大陆的研究现状 陈 钰 146

“汉语热”与世界华侨华人 廖小健 153

□ 顾老的五句话 李 庆 157
——顾廷龙先生和中国古典文献研究

□ 书评

心灵深处七彩歌 冬 琴 162
——《新华七人诗选集》读后

于有限中见无限 何逸敏 169
——《新华七人诗选集》评介

□ 书讯 183

□ 编后语 185

□ 贺辞 186

新华当代小说家评介

（新加坡）欧清池

前言

本文是《新华当代文学史初稿》之第七章，全面评述了46位当代小说作者，分为微型小说、短篇小说及长篇小说作者，分别归类评介，既简述各类别小说的发展概况及其特征，也论述该类别小说作者的作品特点、文学风格。下期本学刊将刊登当代新华戏剧发展概况。

新华当代小说可说是花开三枝，而姿态各异，色彩缤纷，万紫千红，美不胜收。萌芽于上世纪70年代末的微型小说，除了是对客观环境上因报章文学版位一缩再缩，以致无法容纳篇幅较长的短、中、长篇小说的局限的突破外，小小说的能及时与迅速地反映瞬息万变的都市景象和偏差，也是它应运而生的原因。这新兴的文体是小说领域中的轻骑兵，它以迅雷不及掩耳之姿态，有力地、全面地揭露、嘲讽、揶揄了现实中一切不合情性、十分可笑、甚至非常悲哀的现象。众多的微型小说集子所呈现的现实面貌之丰富多彩，是新马华文文学史上少见的景象。

长篇小说的丰收硕果，也是新马华文文学史上史无前例的。长篇小说在上世纪末至本世纪伊始，无论是数量或质量上都是超越文学史上任论一个时期的。这些长篇小说所涉及的领域包括文教界、商界、政界以及穷乡僻壤的农村，小说所呈现的场景十分精彩。新马开埠直今近两百年，历史记忆沉淀丰厚，发生在各领域的历史和故事众多且生动感人。战后日趋完善的华文教育制度包括南洋大学的创办后所培养出来的，能以母语作高层次思考与创作的那一代人，虽大多进入中老年，却是人生经验最为丰富，反思能力最为深邃，创作技巧最为成熟的一群。丰厚的历史沉淀，遇到这批有娴熟写作技巧和能力，有深邃反省的思考力，以及有丰实生活经历的作家，自然就会产生出许多有份量的长篇小说来。

从新马文学一萌芽即站在小说领域最为亮丽道上的短篇小说，在当代新华文学史上则又有另一番景观。与微型小说的迅速反映现实的丑陋或不合理现象不一样，也和长篇小说的反思历史事件的做法有所不同，短篇小说在当代新华文学史上所呈现的特点是：由于作家深感母族文化、传统与语文的日愈式微，他们在作品中所呼吁的是对传统的维护与捍卫，即使是对待传统父权社会结构，女作家们也是以理智的、冷静的态度来处理之，而没有西方女权主义运动者的那种狂飙式的慷慨激昂的指涉。短篇小说作者，尤其是女性作者，在他们的作品中是通过对传统的捍卫的呼吁，来抒发其力图挽救日益式微的民族文化的情思的。[1]

其实，如果深究下去，我们就会发现，新华文学从1965年起，其反殖与反封色彩已日渐淡化，这除了政治上的独立此因素外，1980年后半期民族文化与教育的遭到前所未有的挫伤，也使新华文学工作者对母族文化、传统和语文的捍卫，远远超过对传统中的落后的封建意识的抨击。而自1986年起至今，所谓的南洋色彩与侨民意识的对峙局面也渐渐缓和，一股浓浓的哀伤民族文化、传统、语文式微的黍离之伤的情愫隐然兴起，在精神家园的情思上与祖籍国认同的、有

着螺旋梯式上升的另一种文化上的侨民意识稍稍泛起。这种文化上与祖籍国认同的精神上的侨民意识，是当代新华文学的所有体裁的总体特征，表现在小说领域内则是：作为轻骑兵的微型小说以或直接或委婉的手法，或嘲讽、或揶揄、或指陈母族文化、传统与语文的遭受冷遇；而作为深湖泛洋式的长篇小说则在演绎史实或故事中，巧妙地、含蓄地寄寓着作者的历史反思和黍离之痛；相当奇特的是作为是为传统的短篇小说，并没有继承反殖反封的优良文学传统，而是在通过捍卫民族传统的前提下，对传统中的某些糟粕作有限度的、冷静的、理智的评判。如果说这种做法是对社会进展的阻碍，那对新华作家来说，为了保存民族文化、传统和语文，这种牺牲也许是无奈的，也可说在某种程度上是值得的。我们较担忧的是，普遍流泛在所有体裁的文学作品中的黍离之伤情思，是对国家的一种精神上的离心力，这种离心力如果一任其发展下去，而又再与年轻一代的热衷于追求更美丽的草原的想法相结合，那新加坡的国家观念势必逐渐瓦解，而新华文学有朝一日会成为中国文学的海外文学的一个支派，也就是指日可待的事实了。

微型小说作者

如果说70年代末至80年代中是微型小说的拓荒期，其萌芽是文体为适应都市化后人们生活节奏变快，以及报章文学园地缩小后欢迎短文的结果，那80年代后期至今的微型小说在内容上的集中与突出文化、教育题材，则是作家关心华教，担忧在文化上断根的表现。因此，新华微型小说就不只是为适应环境而产生的文体，它更是作家抨击丑陋社会现象，维护民族文化、传统和语文的轻骑兵。

为方便论述，我们可依内容性质将新华微型小说分为关切民族人文课题和揭露社会弊端此二类来剖析之。

一、断镞遗枪不可求
西风古意满原头

眼见中华文化、优良传统和语文日益衰微，小小说家们或发出悲叹之感喟，或抒发胸中无奈之义愤，或采取嘲讽兼揶揄之姿态，创作出一篇篇精致的小小说，展现了在精神家园荒芜情景下，具有民族意识的作家的丰富的精神面貌。张挥、希尼尔、黄孟文、骆宾路、洪笛、范北羚、艾禺、胡月宝、贺兰宁、孙爱玲等等可列此范畴来阐述。

（一）张挥：张挥的微型小说主要收在《十梦录》和《45.45会议机密》二集子中，这数十篇小小说全面地、深入地涉及华文教育与文化课题。张挥自称“一个有良知并认真对待文学的作家，应该要能在他的作品中反映历史的真实，至少必须为这个时代留下一点真实的声音。”[2]

张挥的思想深受其老师以今的影响，也受到母亲的期待的约束，前者要他生活得像只鹰，而后者却希望他是个听话的孩子，安分守己，接受所谓命运的安排，结果张挥“只能活得像一只蜗牛”，驮着理想慢慢走着人生之路。[3]惟其如此，张挥的创作，尤其是微型小说仍然体现出鹰的某种精神，其题材所触及的敏感地带，既深且广，他“以个体的忧患意识作为集体焦虑的承担，以孤单的个人独白呼应着普通人性的感受，这与其他作者的现实批判截然有别，关切现实而不为现实所缚，不禅批判却不为环境所限。”[4]

张挥“在小小说创作的领域为岛国的知识分子提供了一个特殊的视界，多篇具爆炸性的探讨‘教育制度问题’的作品，勇敢地破除过往的禁忌，把更多的‘真相’呈现给读者。”[5]他的名篇如《门槛上的吸烟者》、《围圆圆的一桌沧桑》、《狮城旧事》、《荷塘里的蜻蜓》、《街头对话》、《忧郁80病症》、《45.45会议机密》、《墙》和《十梦录》等，相当全面地勾勒出人为的时代巨轮无情地碾过多少无辜的、默默地为一个时代作出贡献的人们的灵魂，并任意践踏这些灵魂，令他们永远无法争取到他们应得的基本历史地位。

为突破传统题材的禁区，张挥静静地进行着一场小说艺术的革命，巧妙地运用意识流手法，并开拓了他擅长的“魔幻现实”小说的领域。他曾说：“我认为中年作家应该尝试以新的手法来创作，在技巧上寻求突破。有一些手法如魔幻写实更能表达思想。”[6]可见他不仅仅是为了突破题材禁区而采用“魔幻现实”手法，而是有意识地

要在技巧上有所创新。他借助道具、象征、意象，以达致隐喻的艺术效果，如《要拾也拾不回》中的珠链子；《爱看树的男人和女人》中的树；《网中人》中的网等等都是其例。而且，他的叙述语言含蓄多义，有经验性的情绪呈现特点，充满着隐喻联想的意味。在新华当代文坛上，张挥的微型小说无论在内容或技巧上都是独树一帜，教人瞩目的。

（二）希尼尔：希尼尔的微型小说主要收集在《生命里难以承的重》、《认真面具》二书中。与张挥一样，希尼尔的微型小说也深受国内外专家学者与文艺理论家的好评。与他的抒情诗一样，希尼尔的微型小说也是他抒发一种对传统文化的热爱之情的工具。他挚爱生他养他的这片热土，他的微型小说是深深扎根于新加坡的创作。他的作品的题材广泛地展现了在现代化即西化的过程中，新加坡的历史风貌和民族文化和传统遭到连根拔起的惨状，但他所要表达的不仅仅是感叹新加坡华人传统与乡村景象的消失，他是从新加坡这乡土出发，去表现全人类、全世界所面临的，因在急速现代化过程中，由于对物质的追求而丧失了精神文明。[7]从这个角度看，希尼尔的人文关怀的范围又比张挥的深且广。例如在《退刀记》、《野宴》、《横田少佐》、《新春抽奖》、《认真面具》、《异质伤口》等篇章中，希尼尔把人类的命运、世界的安危，放在战争与和平、侵略与反侵略、正义与不义的斗争的世界格局中，从而指出日本军国主义者侵占东南亚所犯下的罪行。

希尼尔的另一类作品，如《五香腐乳》、《抉择》、《一件小事》、《劣者》、《归来》、《游子银》、《告诉我行吗？》等篇章，则是描写在都市化过程中，人们付出多沉重的代价，如贫困家庭学童辍学、学业成绩不理想、年老者的无依无靠，传统价值观的式微、不一而足。希尼尔在文体式样方面锐意创新，他的微型小说每一篇都换一种新的体裁样式，许多人们意想不到的题材，他都可以把文化为微型小说的艺术形式。

（三）黄孟文：于1937年出生于吡叻州的黄孟文，祖籍广东梅县，早在1960年1970年，他就出版了两本小说集《再见惠兰的时候》、《我要活下去》，初步奠定了他在新华文坛的地位。黄孟文也写散文，但他最大的成就却是微型小说，主要收集于《安乐窝》、《学府春秋》和《黄孟文微型小说》等书中。“他对微型小说的定位一开始就多方面突破了‘短篇小说微型化’的误区，尤其是未囿于传统短篇小说的叙事功能，从而使微型小说获得了不同于短篇小说的新质。”[8]他的一些微型小说成功地用一个生活片断写出了情绪、意念、思想、气围，甚至意境。

他的小小说内容广泛，涉及民族文化、教育、官场丑事、社会弊病。由于题材的敏感，他巧妙地采用象征、怪诞、夸张的手法，并以寓言体式间接地体现其主题，故事似真非真，似幻非幻，真幻交错，由此揭示生活的底蕴。其代表作如《焚书》、《官椅》、《窃听器》、《换血》、《退休》、《我爱毛果山》等等，都非常含蓄且深入地讽刺了当前现实中的一些不合理现象与措施，叫人读来痛快之至。无论是在题材的开拓方面，文体式样的探索与创新，或艺术技巧的提升，黄孟文都有一定程度的创举。不过，有时他也会由于过分渲染主题，致使作品有流于演绎题旨之弊病。

（四）骆宾路：原名杨书楚，另署木易、徐乐、林之等，1935年生于新加坡。早年曾在中国生活，1996年才回国。他生活经验丰富，加上一路来都在写作，回国十年来，创作颇为丰厚，著有长篇小说《海与岛》、短篇小说集《变脸的男人》、《咖啡正香浓》、《人与鼠》、《一幕难演的戏》，微型小说集《与稿共舞》等等。

虽然离乡数十年，回乡长住才10年，骆宾路对现实社会的一切不合情理的现象的愤慨，绝不逊于从没离乡的作家，比一般麻木不仁，不知今夕何夕，只会写些无关痛痒的小文的所谓作家更是胜过几百倍。他将写作当作生命，是对现实进行美学审视的工作。他的题材大部分集中在对中华文化和传统日益式微的忧思和义愤，其力作如《蠹鱼的遗嘱》、《征购蠹鱼陪葬》、《书房不乱》、《一屋子书》、《要翻译吗？不！》、《它是看第五波道的》以及《新病例》，都是寄寓他忧虑民族语文和文化消失的代表作。

骆宾路的微型小说，语言浅白而诙谐，笔调幽默轻快，叙述简洁，似街谈巷议，但笔触所及，常令读者产生深思和共鸣。[9]已故旅美诗人鸥外鸥

这样评论骆宾路的微型小说："似短篇小说，又不似；似杂文，又不似。但却都似这些的味道。文体别创一格，它全不似小说却比小说妙得多。"这些评语相当准确概括了骆宾路的微型小说的艺术特征。

（五）洪笛：原名洪荣狄，1960年生于新加坡，祖籍福建安溪，任职于新传媒电视戏剧处，擅写小说，著有短篇小说、微型小说合集《雪探》，另有多篇短篇小说及微型小说散布在各杂志中，尚未出版。

洪笛是属于年轻一辈中有思想深度的小说家，他的小说题材深具现实意义，有揭露人性的丑陋面的，如《午餐》、《垃圾处理机》；有暴露教育制度的缺陷的，如《三部曲》；更有感叹华族文化与语文式微的，如《老师卖粽子》、《故乡》、《白蚁》等等。

洪笛的微型小说，以精简的结构见称，笔调幽默诙谐中透露出嘲讽或感喟，在貌似轻松的描写中寄寓着作者对民族文化和语文式微的无奈与愤慨。在洪笛这样的年龄层的作者群中，他可说是个异数，在思想高度上予人鹤立鸡群之感。而且，可能是由于他长期编剧的关系，洪笛的微型小说无论是叙述或描写，都富戏剧意味，很是吸引人。

（六）艾禺：原名刘桂兰，又名桂岚，另署叶赫，1956年生于新加坡，祖籍广东大埔，北师大毕业，现任职于新传媒电视戏剧组。

她于1980年代初期进入文坛，先写诗歌，后写散文与小说，著有短篇小说集《困鸟》，微型小说集《风云再起》、《艾禺微型小说》等等。

艾禺有较广阔的视野，小说情节富想像力，在题材和写作技巧方面都有引人瞩目的特点。首先是，她把华族意识与华文情结的题材，放在大环境、大冲突中来描写，如《风云再起》。其次，对男欢女爱题材，注重心理分析和心理描写，写来含蓄、委婉、曲折、深沉。第三，对亲情题材的描写坚实厚重，有撼人心魄的力量，如《角色》、《流氓》、《逆子》及《送汤》都是其例。[10]

艾禺的微型小说在叙述上曲折回环，故事生动，结局常有教人惊奇之处。语言简练平实，自然而生动。

（七）胡月宝：1965年生于新加坡，祖籍福建安溪，现任职于南洋理工大学国立教育学院，创作小说、散文，并致力于女性文学研究，著有《新华女性小说研究》、散文集《心尘》、小说集《撞墙》、《女人、女人》、《胡月宝小说选》及微型小说集《有缘再见》。她的微型小说不少涉及在新加坡现代化过程中，优良传统价值观渐渐消失的题材，如《不要祖先》、《乡愁》、《天职》等等。

胡月宝的不少小说题材取自普通市民的日常生活，但主题挖掘得深，几乎每篇都耐人寻味。在教育政策过份强调功利，社会弥漫着唯利是图的风气下；子女不孝，市民为绳头小利损人利己、欠缺公德心；青年男女连婚姻也以利字为目的；华人不懂得本身的语文；这种种古怪离奇的现象，都可在她的小小说中看到。把这些小说所反映的各种社会现象拼揍起来，便是一幅新加坡当代生活写照图，深刻而全面地体现了作者的人文关怀和思想深度。

同样通过微型小说来抒发民族文化与语文遭受冷遇，或歌颂民族文化之优秀杰出的微型小说家尚有范北羚、贺兰宁、长谣等等。范北羚写诗，也写小说，著有诗集《召唤》、中篇小说《海鸥》、长篇小说《黑牌坊》、短篇小说集《回春曲》、《火把》等。他的微型小说较少，尚未结集成书，但名篇如《参观记》的嘲讽华文报是由不懂华文的领导人来监管，且上上下下的文件都是用英文来传达的怪现象，很能体现作者热爱民族文化的情操。贺兰宁主要成就在诗歌，但偶而写起微型小说也颇成功，各篇如《能》、《痛》的歌颂中医中药的神奇与妙用，很能体现作者的拥护民族文化的情怀。长谣主要成就在诗歌方面，但偶而也写微型小说，题材多为反映民族文化面临危机之作，也有反映底层人家子弟的贫困状况的，其代表作如《困惑》、《真相》、《我要坐飞机》、《父子之间》等等，都是佳作。

二、荷尽已无擎雨盖
残菊犹有傲霜枝

在民族文化、传统和语文式微形势下，另一群微型小说作者从优良价值观沦丧后，社会各种

弊病丛生的角度切入，撷取写作题材编成小小说，由此呈现出来的现实面貌，其多姿多彩画面教人惊叹，而其蕴藉之深沉，又教人为这小岛的前途扼腕哀叹。这群小说家的人数较诸捍卫民族文化与语文者更为众多，而他们的创作若有人加以综合研究，相信必能成为社会学家探讨岛国当前社会问题的最佳参照系数。我们应该可以周粲、田流、林琼、林锦、方然、彭飞、谢裕民、怀鹰、洪生、梁文福等等列入此类小说家在此加以论述。

（一）谢裕民：笔名依泛伦，祖籍广东揭阳，1959年生于新加坡，现任职于报界。著有小说集《最闷族》、《重构南洋图像》，微型小说集《世说新语》。

《世说新语》共收51篇微型小说，谢裕民以独到的笔触、幽默调侃的语气，描写了本地华人生活的许多层面，针砭弊端，入木三分，极尽嘲讽之能事。他也关怀民族文化与传统的式微，以及由此带来的种种弊病，但他不像其哥哥希尼尔那样愤慨沉痛，而是以揶揄的叙述方式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。

（二）彭飞：彭飞可说是推动微型小说的先驱作家之一，早在1988年他就编了首部《新加坡微型小说集》，内收47位作家80篇小小说，并亲自为文论述微型小说的历史和特点。[11]他的小小说主要收在《人间笔记》一书中。

彭飞的小说多以都市生活为题材，内容描写都市人的面貌，都市人的心灵，都市人的复杂关系。他感叹在现代化的过程中，友情已失落，亲情遭扭曲，人间不再有温暖。他的小说也描写了底层人物的生活或遭遇，如《江湖人》、《放生》等等。

彭飞近年少创作小说，转写具议论性质的杂文，成就远比小说为大。

（三）田流：原名钟文灵，另署司马班、雷霆、扬子江、姜衍、徐幸等等，1930年生于新加坡，祖籍广东丰顺。田流1947年开始写作，迄今创作不辍，著作等身，作品字数逾千万言，各种文体都有所涉及，剧本、相声、杂文、评论、游记、长篇、中篇、短篇乃至于微型小说，样样都在行。他的小小说，主要收集在《田流微型小说》中，共142篇；在《新与旧》合集中，也有20篇微型小说。

田流的微型小说，内容广泛，写尽人生百态。他的文字流畅，故事生动，言之有物，对不合理的现象予以有力的鞭挞和抨击。《垃圾与废料》的大力反击文坛丑类，便是一篇大快人心的力作。

田流对新华文坛的贡献是多方面的，我们将在稍后的篇章给予评介。

（四）周粲：周粲是另一位著作等身的作家，诗歌、小说、散文、理论都有所表现，迄今著作近百部。他的微型小说，主要收在《恶魔之夜》、《抢劫》、《沉默族》及《夜车》等，都深受评论界赞赏。

论者认为“周粲的微型小说，创造了雅俗共赏的文学境界。”“作品技巧通俗化，举重若轻，深入浅出，奇中见奇，耐人寻味。”[12]

周粲的微型小说不少是属于“问题小说”的，从物质需求到精神追求，从夫妇关系到老人归宿，林林总总，多姿多彩，笔调庄谐兼备。“他的诗人气质使他在微型小说的取材、立意、构思上都追求含蓄隽永。他的讽刺委婉，截取的生活片断精粹而又充溢着温馨的生活气息，一种深沉的人文关怀被容纳在精心熔裁的短小结构中。”[13]

（五）怀鹰：怀鹰以写小说为主，但也写诗、散文，只是较有成就的是小说。微型小说收在《市议员先生》、《公元2050年》、《哀悼青春》三本集子中。

怀鹰曾在生活底层打滚过，他的生活经验和人生阅历十分丰富，关怀小人物是他创作的核心，而对华族文化的情结则是他创作的总体思想根源。[14]

怀鹰自称写微型小说是受到生活题材的吸引的结果，他并不追求技巧上的“新、奇、巧”，而是按他自己的感觉挥写。收在上述三本集中的小小说，大多短小精悍，似小品文，不卖弄花巧，却给人阅读上的惊奇。

他的小小说紧扣现代社会现实，或嬉笑怒骂，或平静叙述，把一个个平淡的故事重新组合，发出动人的光彩。其代表作如《哀悼青春》、《小芬的遐想》在构思上都有过人之处。

（六）洪生：原名洪保苏，另署洪微、施琦、洪治等，1947年生于新加坡。洪生主要写杂文、散文、小说，著有微型小说集《掌上惊雷》。他主张微型小说要像诗一样，描写人物心理或感情，要写得委婉、含蓄、深沉，有意蕴，不能浅薄如纸，淡如清水，直如竹筒，露在表皮。

《掌上惊雷》里的篇章，大多是从生活的某个侧面、小场景中挖掘出来加工提炼成作品，如《董事长英明》的嘲讽商场的丑事，《各罚五十元》的揭露市侩小人的卑劣行径都是其例。

（七）林琼：原名林金拉，另署林诗天、王朱、林锦芳、林拉等，1930年生于森美兰，祖籍福建永春。林琼早年写诗与散文，后写评论与微型小说，著有《教学杂谈》、《并蒂莲》、《永恒的记忆》、《新诗杂话》《香园随笔》、《放风筝》、《再见燕燕》、《灯下凤眼》《飞越时空》、《又晴又雨》、《狮城狮声》、《胡姬花》以及微型小说集《花招》。

《花招》共收40篇小小说，大多是有关教育题材方面的问题小说。林琼一生执教，对教育界的方方面面，了如指掌。他关心教育问题、社会问题、人生问题。对师生之间、教师与教师之间、教师与家长之间、教师与领导者之间的种种复杂关系，有深刻的体会，编为小小说，自有过人处。名篇如《欢送会》、《请你原谅》、《阴霾》、《控诉》、《对调》等等，都相当深入地反映了教育界存在的问题，尤其是揭示出教师在客观环境的压迫下，尊严渐渐丧失的事实这方面，更教读者认识到教育界存在的大问题。

风格与洪生恰好相反林琼的小小说，情节平实，文字也朴素，他的小小说感人之处在于情真意切，人物都有所本，不夸大，却生动。

（八）方然：方然以诗闻名，他也写小说及微型小说，成绩也不俗，著有中短篇小说合集《黑马》、短篇微型小说合集《大都会小插曲》、微型小说集《鸦声凶影》。他的小小说既有反映正常人伦关系与家庭关系在迅速解体中，母子、父女、父母与儿子儿媳妇之间的矛盾冲突的，也有歌颂底层人们相濡以沫的温情画面的。

（九）林锦：林锦的散文写得相当优美细致，他的微型小说文字也很精致，并富有诗意，著有《我不要胜利》、《春是用眼睛看的》，二书共收数十篇小小说。

林锦的小小说题材富生活气息，故事生动有趣。他重视表现技巧，尝试用各种不同表现手法写小小说。他的笔触涉及乡村、都市、过去、现在，文化情结、人生百态、青少年问题都有所反映，犹如五光十色的万花筒，多姿多彩。[15]

（十）林高：林高的散文写得很有情韵，深富哲理。他的微型小说，也具有这些特点，主要收在微型小说集《猫的命运》和《笼子里的心》。

林高的小小说主要是通过各种怪诞现象，探讨人性与人生问题。他从人们平凡的生活中，开掘人性和人生的丰富内涵，从而使其作品具有禅思与诗意，别有一番风味。情节也紧凑、新奇、文字讲究，像写散文，用字贴切，写景富诗意，议论带情韵。对于生活中的观颜察色，看风转舵的小丑，也给予无情的嘲讽。

（十一）梁文福：文福的诗与散文都写得不错，微型小说有《梁文福21个梦》，这21个梦，有的荒谬得合理，有的则合理得荒谬。每个梦都有独特的妙趣，且梦后都附上确有其人的“云游僧”继程，剧作家韩劳达和诗人蔡志礼的“解梦语”，从而达致一文可从多视角解读的效果，既耐人寻味，也说明这些梦都另有所寄寓。“题旨的丰盈蕴藉，文体的技巧新颖，使梁文福的小小说在新生代作家创作中也显得卓然不群。”[16]

在微型小说创作方面有所表现的作者尚有李建，著有微型与短篇合集《白领丽人》、《相逢在梦魂中》、《金山沟风云》；李龙，著有短篇微型小说合集《困惑》；陈彦，著有《木屋区的故事》、《小小说》；竹石，著有《春梦了无痕》，其中名篇如《极乐岛》、《谁的错》，对丑陋的现实有绝妙的讽刺；陈伦新，著有《我是疯人院的常客》；南子，著有《年岁的齿痕》、《惊鸟记》；馨竹，著有《百态图》；君盈绿，著有《骆驼森林》；凌江月，著有《凌江月小说选》；梅筠，著有《梅筠微型小说选》；吴耀宗，著有《火般冷》；陈家骏，著有《阿达小说选》；董农政，著有《没有时间的雪》；小兵一名，著有合集《菩萨伞》；蔡宝龙，著有小说集《刹那流星》；吴彬映，著有合集《在岁月的海洋中抛锚的一天》；另有一些作者如孟紫、谢克、林枫、美华、芊华、高凡、流苏、卡

夫等等，都有一些篇章写得甚为成功，在此就不一一详介了。[17]

短篇小说作者

新华小说从1965年至1978年间共出版了117本，其中短篇小说单行本92册，占总数近80%，可看出短篇小说是新华小说的主流。此时期女小说家所占比例超过五成，是新马华文文学史上未曾出现过的现象。女作家的作品题材以家庭和爱情为主，有论者因此认为“缺乏时代感是新华小说的一个缺憾。”[18]

周维介则认为，此时期“绝大部分发表的小说还停留在报告故事的阶段，古典文学与西方现代小说中的优秀技巧，还引不起本地小说创作者的兴趣，所以在人物个性、对白、语言、心理、结构诸方面，多缺少深入或具体的发挥。”[19]

柏阳主编的《新加坡共和国华文文学选集》小说卷的导言也说：这本新加坡共和国华文小说选辑，创作的时间，自1945年到1980年，凡30余年之久，与新加坡脱离帝国主义统治的时间相仿佛，在20世纪文学大潮流下，他们的小说，整体风格是与此潮流相配合；从于沫我的《卖卜卜面头手》、苗秀的《新加坡屋顶下》，到呈向风的《演悲剧的人》，清晰的看到他们所呈现的“无技巧”的“自然人生”，可是作家若仅于创作风格上的写实，而没有更高境界的追求，文学生命便告停滞，易卜生的写实，有其更为深沉、浪漫的一面，他的不朽应在此。[20]

指新华小说的内容缺乏时代感，是见仁见智的看法。小说家需长期累积生活素材，经过长时间的酝酿构思才有可能进行创作。小说的创作特质的有别于散文的可即兴挥笔和诗歌的可即兴咏怀，是小说无法较诗歌散文更快速地反映现实，这或许也是短篇小说缺乏时代感的原因之一。唯其如此，70年代末才会兴起微型小说，此文体很快地就像诗歌和散文那样担当起迅速反映或抨击现实的重任。

进入了80年代，新华短篇小说在表现手法上就有所提高，现代主义手法，魔幻现实主义手法，意识流手法，都有人在交替地使用着，这倒不是新华小说家突然发现了现实主义表现手法落后，而不得不借用更为时髦的手法来叙述故事。在相当大程度上，小说家是为抒发对民族文化、传统与语文的式微的哀伤之情，在构思故事时不便直露情感，以免触及当权者的逆鳞而遭遇不测而不得不采取更为委婉和含蓄的抒情手法的结果。这结果是新华短篇小说的表现手法在不少小说家手中有了跳跃性的提高，而其题材则一反新马华文小说传统上以反映现实矛盾为主的作风，转而从方方面面去阐释或抒发保留传统文化、价值观与语文的重要性或情思。我们如果不从这角度去审视短篇小说的艺术手法和内容题材自80年以来的这种变化，而只从一般正常语境的角度来审视新华小说，那新华小说的确是缺乏时代感的，而对小说家的猛然采用时髦艺术手法也无法找到合理的解释。

独立以来迄今的小说是丰收的，小说家群人数之众，也是教人瞩目的。

一、青山依旧在
几度夕阳红

短篇小说在新华文坛上的地位是相当崇高的，它的最大特点是此文体的创造者在70年代后几乎有一半是女性，她们所描绘出来的多彩现实面貌以及细致的心理刻划，乃至于对民族文化语文及传统价值观的关注及拥护，都一点也不逊色于男性作家。但这么说，并不是要否定男性作家在小说领域的成就，男作家所刻画的商人形象、农村面貌、都市人的精神状态，是女作家所无法比拟的。

我们之所以要特别强调女作家在短篇小说领域的杰出表现，意在凸显女小说家所创作的作品，弥补了新马华文文学从萌芽至70年代中所有文体都有被男作家所垄断的局面的缺憾。她们的创作在某种程度上彰显了新加坡社会的弊病、教育及文化政策的偏差，从历史发展的角度看，这些作品为历史留下了可贵的记录，而从社会发展的角度看，这些作品会教育更多人关注社会矛盾以及兴起热爱民族文化的情感。

可以说，女小说家的崛起，是为男作家作品已具有的绚丽风景更添上好多色彩。但男作家在小说题材的开拓方面卓有成就，更为小说史增砖

添瓦，竖立起闪亮的里程碑。

（一）柳舜：他从60年代“冬眠”到70年代才复出，在“冬眠”期间，他观察生活，感悟真理，阅读作品及理论书籍。复出后，无论是写诗或创作小说，风格大变，前后判若两人，只是他热爱民族文化，关怀社会人群的情操始终不变。柳舜复出后，即于80年代以短篇小说集《MD是这样选出来的》而受人注目。

柳舜的小说内容涉及社会各个方面，其中以揭露商场各种奸诈、古怪现象最为深入。这些小说的创作说明柳舜的人生观和思想与50年代的已有所不同。他眼看当年一些追求理想社会的先进份子，在时代巨轮与政治变化的压抑下已变得奸诈无比，在当前利字当头的社会里，无论是年老的或年轻者，大多唯利是图，少数清醒者如作者本身，在回味往昔追寻理想的青春岁月的可歌可泣的生活片断时，对目前的丑陋现象除了徒叹无能为力外，实在也无计可施。这种对社会不合理现象发出无力感的哀叹，在《度假》此小说中描述得相当深入，此小说似带有作者本身颇浓的自传色彩。

他的小说内容可分为三类：一为揭露社会上各种唯利是图，谋财害人的人渣的行径的，如《挂名头家》；二为反映社会名流的虚伪举止言行的，如《华伟先生》；三为描写在讲求功利的社会里被抛弃的老年人的失落境况的，如《度假》、《圣歌·老人·酒》。

与他复出后所写的诗歌一样，柳舜的小说相当真实地展现了他当前的心境。他不甘于平淡地过日子，却又若于无力挽狂澜于既倒；人生意义何在？他或许也感到迷茫，但绝对不会苟且偷安、得过且过，因而他创作小说，或藉嘲讽丑象以抒怀，或藉回味美好的过去以自慰，隐藏在他的小说背后的是一股挥之不去的辛酸。

《屈校长》描述了献身教育，关怀热爱学生的老校长，一生为教育鞠躬尽瘁，老了却遭子女遗弃。从侧面反映了社会转向唯利是图的种种弊病，文中蕴含了柳舜哀伤正义日渐消失的痛楚之情。

柳舜把他这些年来在社会上所看到的或所经历的种种损人利己、陷害好人的丑类的卑劣行径，一一编为小说写了出来。独幕剧《美丽的星期天》情节紧凑，扣人心弦，故事精彩，彻底地暴露社会上司空见惯的男盗女娼的丑事。“他是通过人物的素描、故事的叙述，稍微成功地写出了一个新的年代的典型社会风气、写出一个新的年代的某一群体的典型行为或典型心态……”[21]这些评语相当准确地概括了柳舜的小说的特点。

（二）林康：原名林沛，又署叔更、舒沁、纪贞、余之浅、蒙威、季稹、牧桑等。祖籍福建晋江，1950年生于新加坡。

林康早年写诗，著有诗集《路》，后转写小说，颇有成就，著有短篇小说集《长哭当歌》、《邂逅一条黑狗》等。

林康的小说的表现手法颇为独特新颖，其取材多来自社会压力下的底层人物的故事，如《我的家庭真可爱》、《花生酱吃法》等，都是故事相当平淡，但表现手法新颖之作。

林康的作品以感情深沉，艺术手法新奇见称。有些论著认为“林康在小说创作中善于吸取诗歌或戏剧的一些表现手法。”[22]这评语相当能概括出林康的小说的表现手法特点。林康的小说中的人物刻画，经常是以人物的情绪心理逻辑为逻辑时空，跳跃的空间特别宽大，如《寻访沈月娘》的整体结构是以人物的精神状况为情节的进展依据，使情节显得扑朔迷离。[23]

戏剧手法的运用，主要表现于一种多侧面的场景观照，一种戏剧化的叙事手段的运用：同一事物从不同的侧面进行观照，既从当事人本身的角度进行叙述，又从旁观者的角度加以叙述。《问卜》的多个场面的呈现，《一件小事的两个层面》既从当事人的角度进行叙述以达到作者对人物精神的一种深入体验，或者说是作者个人心理的拟人外化的目的；又从他人角度角度来叙述，这就意味着一种社会效果与社会评价。

林康每一篇小说的创作手法都不一样，他这样讲究表现手法，既受到不少读者与评论者的赞赏，也受到批评，例如《寻访沈月娘》，就有人说：“因为作者在掌握技巧时有所偏差，而流于混乱和晦涩。”[24]

林康小说中的人物，几乎都是在社会压力下变坏或无法不得不低头的小人物，如果说张曦娜

的小说反映了一批有理想的知识分子如何在现实的压力下抛弃理想，并变得随波逐流或损人利己的人渣的话，林康小说中的人物则是在现实压力下理想被彻底摧毁，而本身的生命也告消失，或幸存下来却也变为很可怜的落魄的人。可以说，林康对这社会的看法，远较张曦娜悲观，这或许与他曾经遭遇过的生活挫折有关。

（三）怀鹰：原名李承璋，祖籍福建南安，1950年出生于新加坡。著有小说集《海上风波》、《出路》、《姐妹情深》、《再嫁》、《火炭河》、《乡土情》、《市议员先生》、《公元2050年》等等。

怀鹰曾自述他在创作中经历过种种"失败和幻灭的感觉"，而鼓舞他继续坚持创作的，是"把华文文艺的香火点燃下去的一种信念。"[25]对华族文化和传统的关注，是怀鹰创作追求总体上的思想中心，而关注小人物的命运则是他创作的核心。他的小说展示出两种迥然有异的笔调、笔法。他运用传统的叙事手法讲故事，例如《桑迪亚》、《青楼·青史》、《乡土情》；也用怪诞奇异的技法构筑让人真切地感觉到现实存在的艺术世界。例如《火车》、《拼尸》、《公元2050年》、《酒话》、《变迁》。[26]

与林康一样，怀鹰的小说在表现手法上也因常融入其他文学样式而显得多姿多彩。例如《骨灰》写得恰似抒情味浓的散文；《一个女人说的》则灵活运用戏剧手法，都是其例。怀鹰近作《油灯》运用了如梦似幻手法，描写华族优良传统在三代人中逐渐消失的教人惋惜感慨的故事，从中抒发了作者拥护民族文化传统的情意识，其技法之娴熟，篇中所流溢的富诗意的景象，感人至深。

怀鹰的短篇小说的缺点是情节过于巧合，心理的描写庸俗化，他写商场人物的奸诈，揭露进步分子中的败类的劣行，似乎有一竹竿打翻一船人之嫌，主因是他没把人物放在时代的潮流中来描写。

（四）贺巾：贺巾另署高静明，60年代初即以小说饮誉文坛，其力作《青春曲》、《小茅屋》、《青青草》在当年的学生界与年轻读者中曾引起很大的反响。

贺巾在60年代后期至80年代停笔好长一段时期，90年代复出出版了《贺巾小说选集》，内收10篇短篇小说，除了上述的三篇外，还有《渴望和平》、《尊严》、《阳光与雾》、《小偷的故事》、《迟到的礼物》、《沈郁兰同学》和《可爱的家庭》。

贺巾的小说人物形象生动，栩栩如生，语言简练，当年评论他的小说的文章相当多。贺巾近作长篇小说《巨浪》长达26万余字，但出版以来反应并不热烈，足证新加坡社会环境已大为改变，而华文日益式微也造成读者日减，文学作品真的有知音何处寻之慨。《巨浪》以艺术真实的独特视角，聚焦了'五一三'的历史真实。这真实，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的和谐统一。"[27]

至于《巨浪》的语言特点，论者认为："在《巨浪》里找不到这种使诗和散文染上'麻疯病毒'的劣质翻译所延生的'语素'，仍保留着当年〈青春曲〉、〈青青草〉、〈小茅屋〉的'处子肌肤之美'。也就是华族文化吸收净化后焕发的语言魅力……"[28]

（五）李过，原名李今再，另署顽岩、辛见、贾旦、于常、何苦、李永等。祖籍福建永春，1929年生于柔佛麻坡，童年在胶园度过，9岁随父母回福建，并在那里完成中学教育。19岁回到新加坡，当过店员、胶工、工厂工人以及教师等等。

李过的生活经历较为坎坷复杂，这促成他对底层小市民有深切的关怀和同情，他的短篇小说具体地体现了他的平民意识。

李过的短篇小说绝大部分收在《投资》、《真正的爱情》和《白粉佳人》三书中，共21篇，另有数篇短篇尚未收入集子中。他笔下的小人物包括厂工、菜农、店员、佣人、胶工、贼，也有教师和学生，都是他生活中见惯的人物。

本身的生活经历，加上时代思潮的影响，使李过坚持文学应以深入反映下层阶级的人物生活为主，他希望通过小说所反映的社会不平等现象，唤起人们的正视与改革的意愿。他的小说文字简朴，人物对话多用方言俗语，从而使得人物形象更为活灵活现，但缺少对人物心理作深入的描写，好多人物因而显得较为扁平。他的叙述语言较缺情感张力和令人回味的魅力。

（六）陈瑞献：陈瑞献在60年代中至70年代初曾写了十数篇短篇小说，相当全面地反映了

底层小人物的生活窘况，例如反映黑帮分子相濡以沫、游手好闲以及格斗惨状的场面的“圣诞夜”；反映贫贱夫妻百事哀的“白厝”等等，都是新华文坛上较少作者接触的题材，在一定程度上弥补了这方面的空白。

他的小说叙述手法在其时来说相当新颖，遣词造句也别出心裁，予读者新鲜感。其时陈瑞献才20出头，但他驾驭文字的功力显得超群。可惜，他在70年代后再也没从事小说创作，致无法让我们进一步看到他在这方面的更成熟的表现。

短篇小说的男作者群之众也是无法一一评介的，值得在此一提有美华，著有短篇小说集《卞大人》、《孔家店》；方然，著有《大都会小插曲》；流军，著有短篇集《暗渡陈仓》；田流，著有短篇集《生活线上》等；吴登，著有短篇集《英雄梦》、《邻居老张》；郭四海，著有短篇集《青春的脚步》、《永远的期待》；韦西，著有短篇集《割爱》、《为了爱，要恨》；这些作者有的将在长篇小说那一节论述，有的只好从略。[29]

泪眼问花花不语
乱红飞过秋千去

胡月宝曾作了统计，在283篇当代新华女性小说中，以婚恋和妇女问题为主题类型的，共200篇，占70%；与此相反，有关教育、母族语文和文化所主题类型的仅23篇，占8%，且在反映教育问题的文本中，最受批判的是因受西化教育而导致品德变质的女性角色。论者认为，这两种特点的产生乃源于历时世界中男尊女卑的传统观念影响的结果。[30]这论点可谓持之有故言之成理。

但换个角度看，我们或许也可以说，由于受到历时世界中传统观念的影响，加上共时世界中民族传统、文化与语文的日渐式微的现实，使得女小说家在潜意识中兴起维护民族传统、文化与语文的情意结，因而在其创作文本中，就有意识或无意识地渲染起拥护历时世界中的传统价值观了，即使那价值观包含着男尊女卑的父权话语也在所不计。换句话说，在抒发黍离之伤这情怀时，男小说家是通过魔幻现实主义，意识流等等表现手法，委婉而含蓄地抨击不当的语文政策所带来的不良后果；而女小说家则较直接地通过叙述故事中透露出维护民族文化传统的情思，或者从正面歌颂民族文化的优秀来抒发胸中的黍离之痛，例如孙爱玲的《碧螺十里香》、《班布曲》、《羽丁香》、《白香姐与孔雀图》，都从正面描述民族优秀文化来表达其对“好景不再”的哀伤；或者从客观现实的零落民族文化的惨景中取材，演义故事以寄悲伤情思，例如石君的《梅花梅花》、《那颗龙的心》、《丹凤眼》的反映民族文化语文的式微，并抒发她力图挽狂澜于既倒的用心，从另一侧面表达了作者的黍离之伤。

总之，对民族文化、传统、语文的式微，无论男小说家或女小说家，他们心中都有一股挥之不去的黍离之伤情愫，只是表达胸中块垒的方式有所不同而已。而由于受历时世界价值观的影响，加上共时世界生活经历的小异，男小说家的小说中的主题特点，或可概括为“青山依旧在，几度夕阳红”，而女小说家的小说主题特点也许可概括为“眼泪问花花不语，乱红飞过秋千去”。以下摘要简介一些女小说家的生平、作品、风格。

（一）张曦娜：1954年出生于新加坡，祖籍福建同安，擅长写小说，著有短篇集《掠过的风》、《变调》、《锐花》；报告文学《大姑速写》、《客答问》。张曦娜的小说以写知识分子为主，他们在丑陋的社会环境中变节，变得唯利是图，损人利己的人渣。她常常以大时代作为小说的背景，写知识分子如何在现实的压力下迷失了自己，放弃了本来的理想，而成为随波逐流或甚至是助纣为虐的丑类。她曾说：“盈耳是借来的语言，触目是仿制的文化”，人们“学会筑起围墙，在墙里过着触地无声……不敢怒也不敢言，恨不起也爱不起的日子，遗忘了岁月，也遗忘了自己。”[31]

贯穿着张曦娜小说的主题思想是对民族文化传统和语文的深切关怀之情，由此勾勒出新加坡社会的种种弊病来：商业竞争窒息着个性创意，金钱利欲泯灭着民族自尊，政治恐惧排斥着社会良知。在这样的环境下，多少原本有理想有追求的知识分子，都一一变质了。张曦娜的作品并不那么多，以短篇小说来说，至今大约只有十多篇，但篇篇有丰厚的内容、深刻的主题、沉重的历史

感，我们若把她的小说的内容和人物贯穿起来，一幅充满着鲜明形象的历史图案便立即会呈现在眼前，这图案的潜伏着的主旋律是："泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。"她是以子规半夜犹啼血的心态来写这些小说的，"这些小说都在言情的故事框架中，容纳进对民族历史、文化的种种忧情苦绪，使张曦娜笔下的儿女情具有了奔泻不已的历史气势。"[32]张曦娜的短篇小说的内容之丰厚，主题思想之深邃，不仅在女作家中少见，即使是与她同辈的男作家也难找到同样深度的作品。

她写于1976年的《米雪》，已隐然透露着她关怀民族文化的用心，写于1978年的《尘烬》则是从社会风气如何腐化年轻人的角度切入，另两篇没署明写作年份的短篇《传话》和《流年》，也都是刻划都市化后的新加坡妇女的庸庸俗俗的生活故事的。

如果说张曦娜前期的短篇小说还只停留在客观环境如何影响人们的传统价值观与侵蚀民族文化，那她写于80至90年代的那几篇短篇小说则就是有计划地、且相当全面地揭露有偏差的教育政策及唯利是图的社会风气如何把人变成鬼，如何将一批批曾经拥有理想与改革社会热忱的青年腐蚀得非人非鬼的模样。这些短篇小说包括《变调》（1984年）、《都市阴霾》（1985年）、《乌节灯火》（1886年）、《入世纪》（1987年）、《镜花》（1989年）、《失去的福建街》（1991年）以及《任牧之》（1993年）。[33]

（二）孙爱玲：祖籍广东惠阳，1949年生于新加坡，现任职于教育界，著有短篇小说集《绿绿杨柳风》、《玉魂扣》及《碧螺十里香》。

孙爱玲的小说所写的虽是女人的小故事，却都弥漫着浓郁的东方文化氛围，为读者展现了一种华族文化色彩鲜明的小说文本。她的小说无论是人物或故事，有相当大的成份是来自间接的生活经验，而不是作者亲身体验的直接经验，唯其如此，其小说的时代色彩较淡，但由于她常把一些东方文化沉淀深厚的物品作为小说构思的焦点，并从不同角度，不同侧面来丰富小说的文化意蕴，从而也就产生了一种促使读者兴起热爱中华文化的情意结。

在《为什么写》一文中，孙爱玲说："有时候是听了一个故事，说的是她心中的恨，或心中的怨，故事本身就十分感人。有时听到的是上一代的故事，说的人经历两次世界大战，在大时代活过。她们有大多的故事，且说来娓娓动听，于是就综合几件事，套在一个人身上，因故事而塑造人物。"正是这种"因故事而塑造人物的构思法，使得她的早期的小说出现作品倾向于偏爱故事，人物服从于故事的连贯性、延续性的不足处，由此人物性格呈现单向性，类型化而不是普遍又特殊的复杂个性。不过，她近期的小说故事性就较淡，也注意到刻划人物，如《幺七》、《斑布曲》中的人物都有其本身的发展规律。

尽管她的小说题材来自间接经验，由于她有较深的文化素养，她的小说世界呈现着一片温馨、诗化之美。"人物、仪容美、心灵美，连名字也别出心裁，香气溢人，雅而避俗。情节展开时，更见人情美、民俗美、意境美，加之叙述的语言美。流动于纯美之中的核心，则是渊源于东方伦理、扩展于西代现代思潮的至善之爱、《绿绿杨柳风》、《悠悠湖畔草》、《月季花》等，展现出都市社会女性的自爱与情爱；《痴痴蝉鸣晓》描绘如何从以家庭为对象的慈爱，扩展到全人类的博爱；《羽丁香》、《白香祖与〈孔雀图〉》等，从情爱、友爱契入到对故国文化之爱，对纯洁人情、人性之爱；《天凉日影飞》、《风茄放香的日子》，则赞颂对人能想象的最高价值的宗教之爱。"[34]

孙爱玲的短篇小说刻划了新加坡现代化社会中的小人物的生活面，触及了新华文学较少人涉及的领域，从正面歌颂了中华文化的优秀与典雅之美，在客观效果上起到维护民族文化，传统与语文的作用。

（三）尤今：尤今著作等身，散文、小品文、游记、小说都卓然有成。她的首册短篇集《模》，内收《壳》、《烬》、《暮》、《焰》、《模》五篇小说，由于题材较为陈旧，没引起读者多大的注意。到了《沙漠里的小白屋》散文集出版后，由于此书实写尤今在沙地阿拉伯生活一年的所见所闻，既描述沙漠的荒凉和酷热、社会风气的保守，也描写沙漠之美与新奇景象，读者反应很热烈，奠定了她在文坛的地位。

尤今游遍亚、非、澳、欧、美五大洲数十国，她的游记占其作品份量最大最多。她自称她的游记是以“四物”为主：人物、事物、景物、食物。但写得最多的却是人，即使写其他三物也离不开人。由于她所写的人物多是通过访谈所收集到的资料敷衍成篇，往往只写到人物的一个侧面或生活片断，或一缕情思，只能表现人物的某一方面的特点。她写景也略嫌单调，缺乏那种情景交融的意境，也没撩人心绪的魅力。[36]但她描写旅途上所见所闻的新鲜事物，就十分生动传神。

她于1989年出版的《风筝在云里笑》可视为较为成功的小说集。此短篇集共收五个短篇小说，小说中人物有爱尔兰人、纽西兰人、澳洲人、印度人和新加坡华人。这本小说集叫人注目的不是其人物形象的鲜明与否，而是充分体现了作者的重视儒家的人文思想。尤今写得最好的小说是有关青少年或在籍学生的题材的，《燃烧的狮子》是其例。此集子共收6个短篇，写的都是悲剧人物，只有《监护人》和《酒涡在信笺上回旋》例外。《燃烧的狮子》和《泣血的花瓣》写的是由于父母离异，家庭破裂对第二代的影响所造成的悲剧；《兄弟俩》和《火里的骏马》反映的是家庭教育问题造成的悲剧，前者由于偏爱，后者由于溺爱，这些小说带有相当浓的文以载道的味道。

尤今的此类小说，由于取材自她生活中所见所闻的真人真事，加上她对新加坡的社会环境和教育制度很了解，人物描写相当成功。唯一的不足处是悲剧结局带有太多偶然因素，没通过矛盾冲突的逐步发展，写出悲剧的必然性。但她深入挖掘社会病态现象，用心尤今不只在小说中，在小品文中，她也经常揭露社会陋习或偏差，她的文学使命感相当强。出版于2000年的短篇集《阳光是甜的》，内收《飞翔的企鹅》、《生命的筹码》、《对不起，老师》和《阳光竟是甜的》四篇小说，全以青少年为主角，反映他们在成长过程中碰到的各种压力与各类问题。

尤今的小说反映的虽多属青少年与学生问题，但场景并不局限于校园内，而是延伸至社会各个层面，比传统的校园小说更具时代意义。她的长篇小说将在下一段论述。

（四）孟紫：原名陈美今，祖籍广东潮安，1928年生于新加坡，著有小说集《鞭》、《指天椒之恋》、《今后我是真的》、《望子成龙》和小说散文集《暮与根》。

孟紫长期在教育界工作，她的教育小说最有个性，她的小说并非以揭露和讽刺为主，而是着力于歌颂正面的人物，特别是那些嫉恶如仇、敢于抗争的、教导学生有方的教师，她都给予讴歌；另一方面，对那些借教育以营私，或道德败坏，阴险虚伪的教育界败类，孟紫则予以揭露抨击。

她将自己长期体验、反复咀嚼的教育生涯的体会扩展到家庭、社会，因此，她的小说即使不涉及校园的，也有着浓郁的教育思考色彩。“她叙事常用全知观点，在俯瞰人生中显出从容而明快的叙述语调。她注重情节的‘浓缩’，以求人物塑造的血肉丰富和灵魂深度。她的写实手法活泼多变，借鉴意识流技巧则显得简洁明了，她的语言清新而不乏锋芒，比喻尤为新颖脱俗。”[37]总之，她的小说无论是题材或表现手法，都已突破新马华文文学的传统校园小说的藩篱。

（五）尤琴：原名许惠娜，祖籍广东潮安，1951年生，长期任职于教育界，擅长小品文与小说，著有小说集《小岛醒了》、《我要阳光》、《炮台岛上》、《山风冷冷》（小说散文集）、《婚事》、《枫叶红》和《游离分子》等。

尤琴的小说有两大特点：一、她将思想感受的触角向社会生活的有限经验领域延伸，以敏锐的观察和独到的思考去捕捉生活的意义；二，她努力从日常生活事件去感悟生活哲理与情趣，从而使作品在大胆揭示现实问题之余，又有细腻优雅的情趣。

她早期的小说内容有些是涉及域外生活的，如《素丽叻要去合艾》、《桥》、《老姨和她的时代》，都是描述泰、马、印的人们的生活故事的，而《司徒老师》在反映本地的教育问题方面也较为深入透彻。

进入90年代，她的小说已由关注社会问题转向对人物内在文化心态的体察和揭示，在表现手法上也不再注重情节的完整性，而落力于刻画人物在不同情境中的精神状态，《游离分子》、《画眉鸟》便是其例。

尤琴在90年代的小说的转向说明，80年代以来政治意识界的呈现真空状态，人类对理想社会制度的幻灭，已使写作人转向关注较小的课题，如民族文化的存亡问题了。

（六）方桂香：方桂香似乎是文坛上的游侠，行踪飘逸，她不经常露脸，一露脸就带给读者惊喜。她写评论，议论富正义而见解新鲜。她写传记、评传，剖析力透彻而组织材料能力强。她写小说，三年内出版两部中篇小说《幻灭的天才梦》、《这种感觉你不会懂》以及一部短篇集《放过我吧，老师》。三本小说都很爱读者欢迎，一版再版三版，甚至六版。

《幻灭的天才》描写了在精英教育制度下，小说主角余慧颖在母亲雪晴的“呵护”下，根据母亲的模式而生活、学习、长大，终于获得奖学金到海外留学，却因无法妥善处理感情问题而杀人再自杀。《这种感受你不会懂》则是刻画女主角董秋婷与男同学何雍偷尝禁果后，秋婷怀了孕而何雍在父母暗中安排下赴美深造，留下秋婷独自收拾残局。《放过我吧，老师》，共收《小发明家的烦恼》、《孪生姐妹》、《怕老的女人》、《太有人情味的机器人》、《放过我吧，老师》以及《教我欢喜又忧愁》六篇小说，主要是反映为人父母者，为使子女成龙成凤，而把无形的压力加在年幼子女身上，致产生各种恶果；也有探讨人性丑陋面的。作者采用现实与科幻小说巧妙结合手法叙述故事，情节紧凑，可读性高。

方桂香的三本小说的题材绝大部分是有关现实中，由于教育制度偏差所带来的种种古怪现象。题材并不特别新鲜，但由于她具备敏锐观察力与深邃的思考力，能在平凡的题材中发现不寻常的意义；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，且生动地描写出来，从而在小说中呈现出一般作品中较少能看到的具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常意义的慧眼，以及具有化腐朽为神奇的、富戏剧性的写作技巧，是她的小说吸引读者的魅力所在。

新华女小说家人数之众，是其他文体的女作者所无法比拟的。我们无法一一详介，只能在此略提一二。在70年代前，女小说家只有寥寥几位，芝青的游记写得很不错，但她对小说也有所表现，1951年出版了《生死恋》，其后再写出六本传记《绝代佳人》、《武则天》、《岳飞》、《诸葛亮传》、《五雄主传》及《郑成功传》；弗特，原名刘瑜，著有小说集《弗特小说选》、《岬上风光》；王梅窗，以诗词闻名，著有短篇集《网》、《穿过灰蒙蒙的雾》。70年代之后，著有一册以上的女小说家，人数之多史无前例。石君，原名吴秀珍，以诗、散文闻名，著有短篇集《我俩的晴空》；梅筠，原名辜楚霞，著有短篇集《英桃技的梦》、《婚姻同志》；呈向风，著有短篇集《暗流》；蓝玉，著有短篇集《跳不出后巷的人》、《浓情系离人》、《另一个旅程》、《女记者》和《鱼塘填土的日子》；蔡淑卿，著有长篇小说《千里柳绿》等；梅拉，著有短篇集《生命的航程》、《丽人行》和《围墙内的女人》；陈华淑，著有散文小说合集《追云月》；白金，著有小说集《不灭的光》、《在白云间》、《路》；宁舟，著有短篇集《心灵深处》、《零》；黄华，著有短篇集《当幻灯亮起时》、《最后一只蝴蝶》；馨竹，著有短篇集《第一个梦》、《夏季里的秋天》、《情结》；君盈绿，著有小说集《拾不回的岁月》；杨秋卿，著有短篇集《珍贵的礼物》、《望潮》；吴赐苏，著有小说集《梦》；湘灵，著有小说集《第一根烛光》、《信是有缘》；刃鸣，著有短篇集《飞的岁月》；林秋霞，著有小说集《宠物》、《想飞》、《旧爱新欢》。

上述各小说作者无论在题材的开拓上，或技巧的继承与创新方面，都有其独到之处，若一一罗列起来，便是新华短篇小说的一道里程碑。

长篇小说作者

我们若把新加坡独立前及独立后至今的20余部长篇小说的内容概括起来，我们应该可以这样说：这些小说有的是从历史的角度去描述我们的祖先南来的艰辛生活的，如李过的《浮动地狱》；有的是叙述了华侨家族在不同年代与地点所遇到的种种苦难的，如骆宾路的《海与岛》；有的是刻画日治时期见义勇为的优秀分子的嘉言懿行的，如田流的《沧海桑田》；有的是讲述日军占领三年八个月的悲苦生活与抗日军的英勇事迹

的，如流军的《赤道洪流》、《海螺》；有的是歌颂了反殖运动中的正面人物的英勇事迹的，如贺巾的《巨浪》；有的是以带点懊悔心情反映了当年追寻理想的青年人的故事的，如原甸的《活祭》；有的是从反思历史的角度来追述当年投入反殖洪流的各种可歌可泣的人物的生活经历的，如忠扬的《回首夕阳红》和《昨日梦华中》，丁云的《赤道惊蛰》、《绝峰》；有的是以寓言的方式反映了在大时代里心有所图的人物的故事的，如努山塔拉的《柏斯布狄岛》。在着重于反映当代现实面的长篇小说，则有涉及教育界题材的，如尤今的《瑰丽的漩涡》；有触及商界好人好事的，如美华的《窈窕淑女》；有反映社会底层小人物的辛酸史或发达史的，如范北羚的《黑牌坊》、曾采的《红尘滚滚》；有演义乡镇变化史的，如崇汉的《在风雨中》、《恋念德港情》；有刻画知识分子的漂泊生涯的，如风沙雁的《追逐阳光的人》等等。

新华的主要长篇小说产生于上世纪80年代之后，这说明了尽管当前的语文政策并不利于新华文学的发展，丰厚的历史沉淀，曾经繁盛过一段时期的民族语文教育，实际上已为长篇小说奠下了深厚的发展土壤，这种积厚薄发的结果，让新华小说呈现出前所未有的灿烂局面。较教人担忧的是，这灿烂的盛景似乎是回光反照，从当前文坛的走向看来，接下来可能是一片沉寂、一片昏黄的暮色苍茫残景。以下简介长篇小说作者及其作品。

（一）田流：田流著有三部长篇小说，即《沧海桑田》、《金兰姐妹》及《高山、流水、虹》。

《沧海桑田》描写了王起浪一家从日本占领的昭南岛时期到战后二十余年的曲折人生，王妻梁美贞遭日寇强暴有了身孕，后嫁李家又生了一子，美贞苦苦期盼“有朝一日同三个异父的亲生儿子相聚”终于如愿以偿，而王起浪也谅解妻子再嫁的苦衷，视妻遭日军强暴而生的孩子为自己的儿子。此小说既写出“旧时代的消逝”，也呈现了“新时代的微曙”，被韦晕誉为“划时代的新马史实的再见”，充满着“作者对乡土、人类的爱。”[38]

《金兰姐妹》和《高山·流水·鸿》是两部言情小说，寓有警惕“道德的沦丧和人性的迷失”的严肃主题，较成功地塑造了为商不奸的杨家刚和洁身自爱的苏子嘉等人物形象。此二长篇有许多悬念、巧合和戏剧性的情节，较全面地展现了田流的写作技巧的高超。

（二）李过：李过在短篇小说上的成就，前已论述及。他的长篇小说共计三部：即《新垦地》、《浮动地狱》及《曲折的路》。《新垦地》创作于1953年，分上下两部分，极具热带地方色彩。前半部写热带丛林的开发过程中发生的故事，后半部写抗日战争爆发后当地群众的武装斗争情况。小说结构较松散，没有一个主要人物或事件贯穿全文，作品弥漫着莽奔丛林的气息，富野性的情调和气氛。作者站在底层人民的立场上，深入地叙述了在开发荒野的过程中，劳动阶级如何受到欺压剥削的情况；在后半部中，作者则生动地描写了抗日队伍英勇抗敌的事迹，以及队伍中产生分化和斗争的悲剧。

《浮动地狱》则是描写“猪仔”南来途中所遭受到的种种人为的虐待情形。故事发生在清末，一群年轻的农民或因被拐骗，或因赌博欠债被卖到猪仔馆，或因被土匪捉去卖给人贩，他们都被押送到丰顺号这艘奴隶船上，全船共有三百多个猪仔，其中有些是妇女和小孩。这艘奴隶船的头目土龙，为人心狠手辣，为了已利什么伤天害理的事都干得出。小说共分24章，全面而深入地描写了船上的龌龊环境，猪仔被虐待的惨境，以及猪仔们如何团结起来，巧施妙计与土龙进行斗争，而结果却以失败告终。小说相当真实地再现了史实，在一定程度上也生动地刻画了好几个人物形象，如土龙、玉兰及其夫君忠烈、阿泰等等。

《曲折的路》出版于1982年，情节较前两部小说生动，主要是叙述了生活底层小人物侯永升和妻子姚宝钻，由于生活清苦，想改善生活，沉迷于赌万字票的泥沼中，终于闹出悲剧来。另一方面，此小说也反映了为了金钱不择手段陷害朋友的鼠辈倩才和阿富。他们利用老朋友阿喜和家升开设海洋公司做生意，又暗中开设振兴公司拐走海洋公司的货物，弄得永升和阿喜不名一文或甚至坐牢。

李过的小说都是为底层小人物鸣不平之作，他熟悉这些人物的生活情况、内心世界，发展为小说自有动人之处。而他的文字朴素无华，夹杂不少方言俚语，使人物形象更为生动，在一定程度上，李过的小说可弥补正史所不会涉及的社会面及活动于其中的小人物的辛酸血泪史。

（三）范北羚：范北羚上世纪50年代出现于文坛，早年以诗闻名，也写小说，著有短篇集《回春曲》、《火把》和中篇小说《海鸥》。《黑牌坊》是他唯一的长篇小说，此小说相当全面描写了小人物在新加坡社会转型中的命运；少数人在一夜之间投机致富，但大多数人只能在竞争中陷入更悲惨的境地。此小说相当深入地描写了舞女、走江湖卖艺者及其他生活底层人物的生活情况，是其他新华小说家所较少触及的。

范北羚继承了苗秀、赵戎的人物对话多用广东话的传统，使小说人物活灵活现，但有些地方的描写却流于琐碎噜苏，题材的剪裁也常有失当之处，与人物性格无关的琐碎小事细述过繁，烦琐的叙述冲淡了故事情节的紧凑性，也模糊了人物形象。

尽管有上述的这些瑕疵，《黑牌坊》仍不失为一部不可多得的，反映社会底层小人物的生活情境的好小说。

（四）曾采：原名曾丹青，生平籍贯不详。他年逾花甲才进入文坛，但出手不凡，一起步就创作了长篇小说《红尘滚滚》，相当全面而深入地反映了电影界的黑暗面，这题材是较少人触及的。

《红尘滚滚》分上、中、下三篇，上篇描述主人翁石罅米（原名卜富贵）从一个小镇的咖啡粉推销员发迹到狮城的电影大亨的经过。中篇叙述石罅米的后代，一男二女，接管业务，结果被一个私会党出身的“小鬼”搞得焦头烂额，男的完全被“小鬼”操纵着，女的则被他骗财骗色，整个“富贵”机构都成了他囊中物。下篇描述“小鬼”怎样进一步与人勾结并吞“富贵”机构的资产，作奸犯科，无所不用其极，终于和遭他绑架的卜有福死于非命，剩下石罅米和他的二女儿卜如宝把生意结束掉，回到柔佛小镇，过着“万念俱灰”的生活。此小说题材新鲜，故事性强，情节曲折离奇，人物有邪有正，都相当活灵活现，但切入角度稍嫌陈旧，主题流于善有善报，恶有恶报的报应论，更像是一部传奇故事，而缺乏小说所应具有的富有情感张力和教人回味无穷的叙述语言。

（五）骆宾路：骆宾路主要是写小小说的，其长篇小说《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，在某种程度上弥补了新华小说在此领域的题材的缺席。

骆宾路以散文化的笔调，朴质无华的文字演绎此故事，从中可看到作者的影子与感受，情节虽平实，却真实动人，人物形象也鲜明突出。只是作者过分着重于叙述而缺乏更为深入的描写，致使此小说流于章回小说的一味着重讲述故事的框框，欠缺现代小说应具有的场景描写、人物心理刻画以及充满韵味的议论及叙述语言。

（六）流军：原名赖涌涛，1940年出生于柔佛边佳兰，祖籍广东丰顺，15岁才移居新加坡；后从商，看到了商业社会中冷酷无情的人与人之间的斗争，也看到下层人民在生活线上挣扎的惨状。

流军所创作的短、中、长篇小说，篇幅与数量之多，在新华文坛上可谓数一数二的。他的小说题材可分为三类，属于乡土小说的有短篇集《热爱土地的人》、《玉镯的故事》；中篇小说《蜈蚣岭》；属于商界小说的有长篇小说《浊流》；描绘抗日事迹的有长篇小说《赤道洪流》、《海螺》。把这些小说综合起来看，新马这数十年来发生的好多历史大事件以及社会的变化风貌，都有所涉及，称得上是一幅历史长廊画卷。

流军的小说采用现实主义的传统结构模式，“通过完整的、有头有尾的情节、事件，矛盾的发展，提出或解决某个社会问题或人生问题，并以此塑造人物性格。”[39]他的小说以故事、情节、题材取胜，但缺乏个性鲜明的人物。论者认为，流军的小说多是镜子式地再现生活，缺少艺术的自我世界的表现。他的小说不缺少故事，也不缺乏意义，而是缺少富有情感张力和让人回味的叙述语言。[40]也缺乏思想的深度和灵魂的启示。这些不足处在《海螺》中都有了改进，《海螺》“在流军所有的作品中，的确是上了一个新台阶，对

流军自己的创作而言，是一个新的突破。”[41]《海螺》无论在小说结构的构思，人物形象的刻画，叙述语言的运用，都较诸刘军以往的小说更为成功。

然而，《海螺》在处理人物方面，又出现“没有一个正面人物”，所有的抗日英雄们都有自己的缺点的毛病。论者认为，这缺点的出现源于流军受到文化保守主义的影响的结果。简言之，流军在小说的写作技巧和语言运用方面有了进境，但在思想认识上却掉入否定理想、躲避崇高、告别革命的保守文化主义的泥沼中去了，因而引来不少评论者对《海螺》的訾议。

（七）崇汉：原名邹昔谬，1945年生于新加坡，祖籍广东，著有散文集《不屈的英录》、《乘着遐想的翅膀》、《近海亲船的日子》；诗集《赤道鼓声》、《万象》；长篇小说《在风雨中》、《恋念德港情》，中篇《金光道上》、《白云下》、《翠园》、《崎岖路》，短篇集《怒火渔乡》、《异乡梦》。

崇汉较大的成就在小说创作，他早期的小说多采用传统写实手法来描写渔港生活，如《怒火渔乡》，《在风雨中》，80年代起表现手法较为多变。

崇汉着意开拓乡村题材，描写社会底层劳动者的生活境遇，他的小说保留住了新华小说不该失去的乡村色彩，在这点上，他的贡献是可贵的。

崇汉的小说的不足处在于流于说故事，根据特定的某种概念来塑造人物，叙述语言缺乏情感张力和令人回味的韵致。他的文艺思想受到左倾理论中的图解社会现象理论的影响，致使人物流于模型化，语言较为干巴。

（八）贺巾：贺巾在上世纪50年代末至60年代初期，曾以几篇短篇小说饮誉文坛，后因故在文坛上沉寂了好长一段时间，至80年代复出，先后写了一些短篇小说或散文，但反应似乎并不大。90年代贺巾出版了《贺巾小说集》，内收10篇短篇小说，都是旧作。由于时代变迁，华文水平大降，文学读者大减，此短篇集也没收到预期的良好反应。

贺巾近作《巨浪》是一部长约26万字的长篇小说，作者以缅怀峥嵘岁月的心情创作此巨制，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，弥补了新华文学迄今尚未有人涉及此史实的缺憾。“五一三”及其前后发生的好多重大历史事件，当年曾参与这些反殖运动的人士，大多已涉入老年期，如果没人通过文学作品，尤其是长篇小说来演义这些事件，以及参与这些事件的可歌可泣的故事与英雄人物，那将是新华文学史上最大的憾事。《巨浪》弥补了这缺憾，这是此小说最具价值的地方。

此小说被誉为“取得了艺术本身与生活本身的和谐统一。”小说中人物众多，故事情节发展合理，文字精简朴素。

《巨浪》出版以来，反应也不见佳，可见得时代已改变，年轻一代昧于历史知识，又欠缺人文素养，这些应该是《巨浪》引不起激浪的原因。

（九）丁云：原名陈春安，1952年生于雪兰莪，祖籍福建安溪。他因家贫初中辍学，较早进入社会底层，对底层人物的生活甚为熟悉。1975年开始创作，著有小说集《看山岁月》、《载梦船》、《黑河之水》、《下一站》、《贝谷村》、《围乡》、《迷途的黑鲸》等。

丁云的小说的布局谋篇，有较多的变化，如以意识流手法来表现人物内心世界，或以时间空间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表现技巧。他的两部长篇小说《赤道惊蛰》和《绝峰》便具有这些特点。丁云是从历史反思的角度来书写此两部小说的，前一部小说是描述“5.13”、“茅草行动”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。后一部小说是描写前马共党员英姐及其夫老谭和女儿小羽，在“合艾和平条约”签署后，三人本想返回新加坡遭拒，而只好潜入马来西亚，以非法移民身份在闹市中贩卖旧货求生。后来老谭被旧战友出卖自爆身亡，英姐则在一次拒捕行动中坠楼身亡，剩下小羽最终也在杀死敌人温标后死去。

在《赤道惊蛰》中，丁云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和省

思。在《绝峰》中，丁云以情节紧凑，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，对现实社会弱肉强食的愤慨与无奈，是更教人深思的。

从此二部小说看来，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。然而，只有这样的技巧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。

（十）忠扬：原名陈鸿举，生年籍贯未详。忠扬早年以写理论文章闻名，著有文学评论集《文苑纵笔 —— 香港、新马文艺谈》、《新马文学论评》；杂文集《鸿爪集》、《泼墨集》；游记散文集《马来西亚风情》、《马来西亚探奇》；中篇小说集《昨日梦华中》及《回首夕阳红》。

《昨日梦华中》及《回首夕阳红》共收六篇小说，合起来看，实际上就是一部或者两部长篇小说。此六篇小说的故事内容都带有作者本身的影子或生活经历，在不长的每篇中篇小说中，浓缩了几十年时间的变迁，地域的转换以及人物的挣扎求存的境况。

忠扬是以历史反思的角度来创作这些小说的，小说题材又是涉及好多重大历史事件，是一般不是身历其境的小说家所无法书写的。忠扬以当年曾参与反殖及其他各种运动的过来人的身份来创作，且又是抽身跳出缅怀过往或懊悔当年的所作所为的迷雾，而站在较高的思想平台上来反思当年他所参与的斗争或运动，因而出现在小说的人物或蕴藏在小说背后的主题思想，都教人感喟，也发人深思。

忠扬对文学理论素养甚深，他活用了这些理论来进行创作，其创作有过人之处，自是预料中事。他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，并巧妙使用书信、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，故事情节感人，切入角度正确，忠扬的小说远较书写同样题材，但抱着旁观态度或懊悔心情来书写的同类小说出色。

（十一）原甸：原甸一口气写了《活祭》与《奉献》两部长篇小说，内容都是他年轻时代经历过的生活遭遇。《活祭》跨越时空与地域较广，几乎是他北归中国、潜回香港及重返新加坡的种种所见所闻的事迹与人物的叙述。原甸是以懊悔的心情来叙述过往的，小说中揭露了不少在时代洪流中泛起的人渣、丑事，流泛在字里行间的是作者的理想幻灭的哀叹。作者虽然力图另寻人生的意义，但似乎对人类已深感失望，因而只能遁入宗教世界觅寻避难所。

《奉献》可视为《活祭》的姐妹篇，故事内容主要以重逢旧女友为主线，由此勾勒出旧女友物质生活虽富裕精神生活却甚空虚，而作者本身却因当年投进时代潮流，以致岁月空度一事无成。《奉献》也偶而会触及社会底层人士的艰苦生活，可过度的谨慎下笔，只能让读者空有浮光掠影的感受，而无法由此看到社会的不足面。此小说可视为作者近年来以传教作为生活中的婿火的自我告白。

此两部长篇小说说明作者近年只专做属灵的工作，而不太热衷于关怀民生及民族文化课题，长此以往，他是否会远离文坛，应该是不难预测的事。

（十二）英培安：英培安的长篇小说的创作意图与他的杂文可谓南辕北辙。他的三部长篇小说：《一个像我这样的男人》、《孤寂的脸》和《骚动》，在叙事形态上都锐意创新。《男人》受中南美作家及西欧小说家的影响，采用心理写实主义的结构和技巧，以变化多端的心理时间作为叙事结构的基本线索，使小说主角的平凡生活有了较多的反思意义。此小说似乎隐寓着作者对受华文教育者在现实中处处碰壁的处境的反讽。

《孤》则受法国新小说的影响，交替使用第一、第二和第三人称的叙事观点，描述一个受传统华文教育的男人，在情欲、伦理价值、事业选择上所面对的困境。此小说也可视为作者对华校生在现实中一再遇挫的同情的描写。

《骚》在结构与叙事上同样力求创新，而作者娴熟的驾驭语文的技巧，以及灵活运用意识流的手法，把原本相当枯燥的故事很生动地叙述出来。与前二部长篇小说不同的是，作者企图以自己的政治观点来演义《骚》中的青年男女参与时

代风云运动的意义。然而，由于作者本身当年并没参与反殖运动，也没亲历“天安门事件”，《骚》中的人物的故事被丑化得无法叫人相信。这种以大时代为背景，以小叙述为故事基调的做法，使《骚》成为作者最为失败的长篇创作。作者以局外人的主观的，自己所信奉的政治观点，来丑化三数位在大时代潮流中浮沉的小人物的行径，实在是糟塌了大时代这背景。幸好英培安还有几本闪耀思想光芒的杂文作为其人格的力证，否则就真要教读者怀疑他创作《骚动》年底有何不良居心？

（十三）努山塔拉：另署韩玉珍，以写叙事诗饮誉文坛。他近年创作小说，成绩颇不俗，著有《柏斯布狄岛》长篇小说，约70万字；另有中篇小说《岸海蒙蒙》，反应更佳。努山塔拉的小说采用传统写实主义表现手法，作者语文修养到家，哲学理论造诣深，无论在叙事或描写方面，语言都充满情感张力，字里行间流泛着令人深思的话语。场景描写生动，人物对话富戏剧特点，这些特点在《岸海蒙蒙》中尤其突出。

《岸》的内容是当前新加坡存在的现实，也是中国改革开放后，一些失去了对正气与邪气、爱国与卖国的甄别能力的知识分子的言行的写实之作。《岸》充分展现了作者的诗才、文才以及对现实的高超的透视力。《岸》是我近年来读到的最好的新华中篇小说。

《柏》则缺乏《岸》的抒情诗味，太多的哲学味使此长篇小说显得很沉闷，也使小说中的人物对话徒具学者的冷峻味，而缺少符合相关人物应有的、带有鲜明个性的语气特点。看得出，《柏》是作者构思多年的呕心沥血之作，此小说与长篇诗剧《茉莉公主》一样，隐藏着影射丑陋的现实的题旨，发人深省。可能是作者有意通过小说人物对话来展现他对现实与人生的哲思、看法，但由于没注意到人物的身份问题以及读者的接受意愿，此小说出版后反应并不理想。

（十四）美华：原名陈美华，1943年生于新加坡，祖籍广东普宁。美华经历较坎坷，早年尝尽铁窗风味，六七十年代开始文学创作，主要成就在小说方面，著有散文杂文集《长夜随笔》，文学较粗糙；80年代以后出版了长篇小说《窈窕淑女》、《突破》，中短篇小说集《卞大人》、《断情剪》、《孔家店》，这几本小说集最能显示美华的文学才华；另有散文集《寂寞天涯路》、《中国之旅》，也较他前期的散文集好。

美华的小说绝大部分取材自商界，作为商界小说，美华由于本身从商，对商界的情况了若指掌，他的小说因而很有特色，涉及了许多与现代商业活动有关的知识，如炒股票、传销直销促销、股份公司、跨国集团、商业管理和实际运作等等，美华写来都很具体而生动。美华的小说采用传统写实主义的表现手法，由于生活经验丰富，他的商界小说具有“奇、情、商”一应俱全的特点，故事性相当强，把写实手法发挥得相当好。他的小说的另一特点是刻画了商界的正面人物的仁行义举，例如《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。存资本进一步集中而民族资本家逐渐边缘化、小资本家则被困在挣扎求存的窘境的当前，塑造类似李超群这样的具有义利并举品格的儒商，也许是合时宜的。

美华也很注意小说笔调的轻松活泼，善于通过戏剧性的情节或细节的描写，为小说添上一点喜剧色彩，在一定程度上也弥补了他的小说的叙述语言欠缺情感张力和令人回味无穷的韵致的不足处。

（十五）尤今：著作已超过100册的尤今，其散文成就远胜小说创作。她的小说往往从文化、教育的角度去挖掘病态现象，追溯某些人为悲剧形成的原因。她的短篇小说具此特点，唯一的一部长篇小说《瑰丽的漩涡》也不例外。尤今在此部小说中，以犀利明快的笔触，挑开了当前新加坡社会存在的诸多问题，“包括了广受瞩目的鞭刑、贻害深远的嗜毒、备受争议的早恋”等。

《漩涡》描写了中学生纪宏泉嗜毒、戒毒的痛苦经历以及与他同两位女学生梁菁菁、邓碧妮之间的情爱恩怨，并由此展现新加坡社会病态、畸形的文化以及教育问题等等。作者长期投身教育界，又较关注青少年问题，对他/她们的生活十分熟悉，信笔写来，真实生动。“尤今的小说精于在情味浓郁的散文意境中构筑小说情节，文笔

洒脱、清新，婉丽中却有豪放遒劲之气，小说节奏性放自如……"[42]《漩涡》属于尤今后期之作，除具这些特色外，其语言既亲切又富暗寓，更有情感张力。

（十六）风沙雁：风沙雁从90年代开始学写小说，著有长篇小说《追逐阳光的人》、《遥远的期待》，前者描写流落海外的华校生，主要是南大生的生活际遇，后者则是刻画文化机构内的人事斗争的丑态的。此二部长篇小说所涉及的题材，较少人涉及，尤其是长篇小说更是如此。

《追》出版后，反应似乎不错，论者较欣赏的是作者的驾驭文字的情感张力，议论的带有情韵，以及对一些问题的看法。较不满意的是作品的结构较松散，具散文的抒情味而缺小说的悬疑和高潮。

《遥》的叙述风格稍异于《追》，结构较严谨，有一个主角贯穿全文。作者也企图多设悬疑与伏线，场景描写继承《追》的风格，但小说后半部似有点力不从心之感，情节显得牵强了点。

注解：

(1) 有关新华女性小说的主题类型与特征，可参阅胡月宝著《新华女性小说研究》新加坡：新华文化事业有限公司，2006年）。
(2) 张挥《十梦录》（新加坡：作家协会，1999年）有关张挥生平，请看《新华当代散文作者评介》。
(3) 张挥《那一豆灯光》之《后记》。
(4) 见希尼尔《张挥与文学共舞的心灵》文收《张挥文集》（厦门：鹭江出版社，1995）页268。
(5) 同注(4)，页268。
(6) 见王润华（《十梦录》序），文收张挥《十梦录》（新加坡：作家协会，1992年）。
(7) 参阅王润华《〈华人传统〉被英文老师没收以后——希尼尔微型小说试探》，文收希尼尔《生命里难以承受的重》（新加坡：潮州八邑会馆，1992年）页1－13，赖世和《新加坡华文微型小说史》（新加坡：玲子传媒，2004年）页107－111。
(8) 见黄万华《新马百年华文小说史》济南：山东文艺出版社，1999年）页304。
(9) 参阅陈新《忧世伤时尽现笔端——读骆宾路微型小说随想》，文见《世华文学家》第13期，页50。
(10) 参阅赖世和《新加坡华文微型小说史》，页104。
(11) 有关彭飞的生平，见本书《新华当代散文作者评介》一章。
(12) 同注(10)，页38。
(13) 黄孟文、徐迪翔《新加坡华文文学史初稿》（新加坡：八方文化企业公司，2002年）页302。
(14) 怀鹰生平，见本书第三章《新华当代诗人评介》。
(15) 同注(10)，页73、74。
(16) 参阅《新加坡华文文学史初稿》，页311。
(17) 有关这些作者的评介文字，可参阅《新加坡华文微型小说史》。
(18) 彭志凤《1979年新华小说析论》，文见柏扬主编《新加坡共和国华文文学选集》（史料）（台北：时报文化出版事业有限公司，1982年）页501－510。
(19) 见周维介《灯火飘摇16年——概论新华文学》文收《新加坡共和国华文文学选集》（史料）页252。
(20) 同注(19)，小说卷，页5。
(21) 方修《序》，文收柳舜《MD是这样选出来的》（新加坡：仙人掌出版社，19897）页7。
(22) 见陈贤茂主编《海外华文文学史》第一卷（福建：鹭江出版社，1999年）页352。
(23) 有关《寻访沈月娘》的艺术特点，可参阅冬琴《〈寻访沈月娘〉读后》，文收《析疑集》（新加坡新华文化事业有限公司，1999年），页31－35。
(24) 见顾言《评寻访沈月娘》，文收林康《邂逅一条黑狗》新加坡：仙人掌出版社，1988年），页137。
(25) 见怀鹰《乡土情·后记》。
(26) 参阅黄万华《新马百年华文小说史》济南：山东文艺出版社，1999）页266－269。
(27) 见马阳《评贺巾的长篇小说〈巨浪〉》，文收《热带学报》第10期（新加坡：热带文学艺术俱乐部，2005年）页59。
(28) 同注(27)，页60。
(29) 由于大多数的小说作者兼写微型小说、短篇小说及长篇小说，笔者只好以有关作者在哪一种小说类别创作中较有成绩，而把他归入该类别小说家来评述。另者，介于1957至1966年间有一群相当活跃的小说家，如宋雅，著有《呵，我是青年》、《绿色的藤叶》、《明朗的天》、《永别了忧郁》等；马阳，著有短篇集《祖父的故事》、中篇《沙河岸上的恋歌》、《天涯》；夏彬，著有短篇集《火的洗礼》；史雷，著有中篇《火的道路》，名噪一时；谢明，著有中篇《生活的鞭子》；短篇集《怀疑》、《夜来风雨声》；罗林，著有《静静的山村》、短篇集《幸福的人》、《第一个》；曙辉，著有《黄泥土》；流军，著有短篇集《热爱土地的人》等等。方修对这些作者的作品：有精切的剖析，参阅方修编《战后新马文学大系·小说二集》导言（北京：华艺出版社，1999年）。
(30) 同注(1)，页129－179。
(31) 见张曦娜《变调·后记》，转引自《新马百年华文小说史》，页365。
(32) 同注(26)，页366。
(33) 见周宁《新加坡华文文学论稿》北京：国际文化出版公司，1996年）页332。按：《镜花》是同名短篇集中的一篇短篇小说，周宁在此所说的这部小说应该是指此书而言，此书共收8篇短篇小说。
(34) 见王列耀《一方是圣土，一方起波澜——孙爱玲创作论》，文见《新加坡文艺》75期）新加坡文艺协会，2001年）页5。
(35) 尤今生平见瑶岗《新华当代散文作者评介》，文刊《新世纪学刊》第5期。
(36) 参阅《海外华文文学史》第一卷，页267。
(37) 见《新加坡华文文学史初稿》，页284。
(38) 同注(37)，页134－135。
(39) 陈实《从〈蜈蚣岭〉看流军的小说创作》，文刊《赤道风》第8期，页16－21。
(40) 见陈实《评海螺》，文收《海螺》评论集》（北京：中国文联出版社，2004）页210。
(41) 同上，页205。
(42) 见黄万华《新马百年华文小说史》，页297。

对英培安三部长篇小说扁形人物的反思

（新加坡）黄心来

蕞尔小国如新加坡，其所处的区域环境，有着不可转移的当代文化现实，也有着不可迴避的东西文化冲撞的地缘现状。立国之初，躬逢冷战正酣，前殖民主义与后殖民文化，在在地给于新华文学难以承受的重。

强势的后殖民文化延续了前殖民主义的生命，给于苦苦纠纏于现实与理想的华文文学难以泯灭的打击。

诚然，政治上的、经济上的和历史上的种种纠葛，並不能浇息新华文学的火苗，有的是一朵又一朵不叫嚣、不渲染的仙人掌之花 —— 文化沙漠上的希望。历史的无奈、时空的蒼茫、人物的更迭，新华文学並不会因华文快速的式微而水干河涸，有的是一点又一滴不喧哗、不污浊的甘泉清露 —— 文化沙漠上的生命。

文化沙漠上的生命有了希望，希望构筑了我们的城市。由此，城市有了灵气、有了灵魂、更有了记忆，故而我们得以延续自已的胎记 —— 新加坡华文文学。在这不甚扰攘的文坛土地上，有一位孤寂的耕耘者深深的吸引了我的眼球 —— 英培安。

(1) 研究的动机

英培安作为新加坡本土的华文作家，以他长期生活在一个以英文为绝对强势语言的环境底下，通过本身作为华校生的生活阅历、积累、感悟和文人对人文环境的极速转型，面对当代知识份子对自身文化轮廓的深情缱恋、对权力轮廓（从早期殖民主义到立国后的后殖民主义）的无限缱绻，到社会生活的被极速边缘化（marginalized），其过程与效果正如罗素于 1950 年在瑞典接受诺贝尔奖时所作的讲演，把人的情慾和这些情慾的效果，在虚荣心、权力慾、爱刺激等人类的动机的惯常粉饰剥脱干净。这些现象，英培安欲透过小说里的人物心灵挣扎、思想感情或意识型态的演变，佐予生动的文学语言、情感丰沛的艺术创作才华，为年轻的新加坡华文文学，在极度艰巨又式微的大环境底下、以细腻又写实的写作手法，堆砌了亮丽的碑石。

英培安是新华文坛的写手，他以杂文著称于文坛，他的多数文体研究者早已有之。但令人纳闷的是，小说的叙述能力是最能反映时代社会的面貌与脉动，但其三部小说《一个像我这样的男人》、《孤寂的脸》和《骚动》迄今为止，尚无人研究。有鉴于此，我愿就此作一粗略之探讨，为获得一九八八年书籍奖的小说《一个像我这样的男人》等「三部」小说，作一较完整和详细的论述，以填补这片空白和缺憾。

诚然，作为最后一批华校生的我，有感同身受的隐痛，面对此难逢的机遇，选此为题更是切切难辞。

(2) 研究的范围

鉴于英培安是属於较多产的作家，创作体裁又呈多样性，我因此也会阅览其杂文、品尝其诗作和散文等文体，以利于探讨其思想性、文章风格和艺术技巧等。因为作者创作的体裁呈多样性，在研究和论述的辩证过程中，我仅以“三部”长篇小说为主来探讨问题，但会参照他的短篇小说加以立论，以达旁证佐引、观微知著之效。

而本论文主要立足于“孤岛”（Island）状况下的人物心理状态，但更着重于文化与大环境底下的“孤岛”现象，结合了英培安所处的时代背景……殖民时代与后殖民时代，尝试以“挫折的语境”（context of frustration）为华校生在特殊的时代底下，来论述小说中人物的失败形象。书中对时代知青和愤青的处理，几乎看似一种正确无误的叙述，其实是一种“权力轮廓”（configurations of power）和文化轮廓上的错位描写。

(3) 研究的方法

在论述辩证的过程中，本文难于对英培安作品作精微的、面面俱到的一网打尽之阐述。本论文僅针对三部长篇小说《一个像我这样的男人》、《孤寂的脸》和《骚动》中的人物形象，为何在本文论述中仅属于“扁形人物”，也即是说“按照一个简单的意念或特性而被创造出来”的故事人物。而小说人物多集中于情爱及性之间的纠葛，缺乏了一窥时代触感的血性人物，我不想主观臆测作家的企图，只以“小叙述”（Little Narrative）的角度试解和加以辩证。因为这一現象，比较难吻合一个含蓄的东方現实社会……我们的当代現实（my own contemporary reality）。如《一个像我这样的男人》里对功能性的崇阳情结（penis envy complex）大胆地跨越了情境脉络（texts exit in contexts）的臆测，近入了近乎“情色”（eroticism）的、主观的当代現实人物的小叙述。如《骚动》里狂飙的大时代，作者紧紧攥住情色的描述，对知青和愤青没有多少理性的铺叙，更多的是父权“去势”（emasculation）、政治“去势”、话语权“去势”等，並由此坠入了所谓“销魂”（ecstasy）的自我放纵、自我下坠直至浑噩，胜似盛唐时代的纵欲享乐方式，如藉草裸形、冒险轻生（本论文意指无意识的街头暴动）、狂赌（本论文意指政治意识型态的欠缺了解、冒进）等。这一自我下坠的“销魂”充满了权力慾的流失而赋于性慾望上的补给，有近似弗洛伊德的恋母意识与恋乳意识，更多的是如英国哲学家博克（Burke）对人心理上面对政治挫折后，产生了杰姆逊（F.Jameson）式的“崇高”恐惧感。最关键的论据，将来自美国当代学者弗雷德里克·詹姆逊的《快感：文化与政治》和罗素《性与婚姻》的经典理论加以辩证。

倘若，《孤寂的脸》尚有忏悔复沓的現代反思，而《一个像我这样的男人》在心理写实……崇阳情结与去势的現实反映上心有余而力不足，那《骚动》更多的是自暴自弃的纵慾与颓废的思想，如性的放任、狂赌（意识形态）等，负面扬多而正面隐没了。

人物形象的非此即彼，很容易在论述时造成扭曲和不正確，又或者说是由於武断的空泛概念推测和由於太过实证的狭隘焦点（a localized focus）所造成的谬论，将是本论文致力於避免的情绪错误。故此，本论文将仅仅立足于“孤岛”、“挫折的语境”、“去势”和“快感”上，对三部小说中男性和女性人物定性为“扁形人物”、“小叙述”而铺陈论述。

思想演变的心路历程

英培安，笔名孔大山，一九四七年生于新加坡，祖籍广东新会人；目前专事出版与写作。新马六、七十年代主要現代派诗人之一。创作体裁包括诗歌、散文、小说、戏剧、政治论文和文学批评等。已出版的作品有诗集、杂文集、小说集共二十几种，曾办文艺杂志《茶座》及《接触》等。

毋庸讳言，英培安所处的时代背景和他的成长历程，或许躬逢全球地缘政治环境发生了深邃的变动，如全球性的西方主义、殖民主义或西方中心论遇到了前所未有的民族主义、后殖民主义或民粹中心论的强大挑战，又或许是他所处的区域环境有当代現实（文论中只针对政治性和文化认同性而言）的地缘文化敏感，又或者是前殖民主义者和后来的后殖民主义者，对他現实生活的话语权相对地被剥夺与去势。纵使，思想上和文化心灵的故乡倾向于同源同种同宗的中原文化，东亚思潮的回归和觉醒的感思和号召，在无意识间为英培安换来了政治上的致命标签……左派（left camp），英培安也为此付出了牢狱之災。尔后，《骚动》的成书面市，显然帶有明显的成王败寇之论，对人类文明思维进程中的顿挫，欲以个人的意志力为转移，突显了对历史潮流中的认知，欠缺客观和准確。职是故，相较前、中期的两部，当前之部，自面市以来褒贬不一、争议最

大。

诚然，文化上的血缘认同，在难以跨越当代政治上的樊篱时，很容易促成了热血的知青或愤青们对当代政治现实的混淆，而充满了理想又深具知识文人对人文环境所赋予的关怀，是作家倾向于同情左派由潜性的思维，走向创作上有别于新加坡主流华文作家群的思路文途。性格上的耿直和率真，行事作风上的三边不靠，直来横撞的言风，我想是作家牢狱之灾、孤寂耕耘和执着于自身的理念诉求而埋下了伏笔，真是良有以也。

勿庸置疑的是，这一性格决定了命运走向颠簸的他，也有值得我们嘉许认可的是，人格述及作品的当儿，英培安並不以“夫子步亦步，夫子趋亦趋”的时尚写作潮流。弥足珍贵的是英培安勇于突破框框与创作思维上的桎梏，行文走笔间独闯出了「孤岛」的写作风格，亦尝试引进了西方当代主流创作潮流……源自法国的第二人称叙述角度，並不失为一大胆的突破，《孤寂的脸》在结构上更是全球华文文坛上的首创(英培安自诩于我和他的对话中)，而根植于华文叙述描写世界的本土上。

令我感到吊诡和遗憾的是，作家尝试以自身的境遇、感性的思维和细腻的文笔，配以大时代的背景，或许因其大而无边、深不見底，使作者产生了思想上局限的满足感，导致落笔时对大时代变得“述而不作”，见树不见林。这些人物群的描述和叙事，显而易见的是一幅幅简单又划一地呈现了“饮食男女领袖慾”般的速描，多的是几近“快感”一样的情色渲泄和“销魂”般地挥霍政治理智。作者把大时代里的人物“正文”(Texts)，有意间脱离了人物理应“摆在背景中”(contextualize)的描写和叙述。

倘若，陶渊明在仕途失意与寒馁的逆境底下，借托的桃花源为后人指点了理想社会的出路是经典，那英培安在失语与去势的困境底下，借托的左派思潮 在“骚动”为受众指点的是失意底下权力慾的泛滥……是一幅声色庸俗的性宴。

故此，我就以这一创作上的现实，赋于了“三部”小说中人物形象上的“扁形形象”、小说中理应出现但没出现的大叙述，给于“小叙述”来进行理论辩证的探讨。

(一) 早期思想的凝集

毕业于义安学院，一所由社会主流精英创院的华文教育圣堂，英培安又见于尔后一华文教育殿堂……南洋大学走向后南洋大学，凭的是来自前殖民者盎格鲁·撒克逊人丹顿爵士的个把月考察报告，就把华校生的最高精神殿堂送进墓上。这一幕落，代表的是英培安凡数代华校生话语权的“去势”，也是十数代华校生以降，要嘛！努力地为自身的灵魂再构，为自身的母语“去势”仰或“自宫”而融入主流的话语世界。要不然，投入后殖民主义式的凤凰再生，走向西方教育的殿堂，力争成梁成栋。但更多的是，成为沉默的多数，流向社会底层而自艾自怨的“边缘化”。也有一众，投身于自身母语的故乡，走上了意识形态上的归依，如马共份子或投身于新中国建设过程中，出现的斗争，这些在英培安的杂文或政治论文里，皆有迹可寻。缘于此种种，话语权的剥夺，导致英培安步入社会时，有股愤世疾俗的情绪性渲泄，这是作家早期思想的雏形，文风可准確地说深具“质胜文则野，文胜质则史”的特质。

这一时期(1960年代至1979年)的创作，多属于杂文如《风月集》、《敝帚集》等，诗集则有《无根的弦》等等。思想内容多充满了浪漫式的批判时弊，並针对时政发出辛酸泼辣的嬉笑怒骂，有血有肉地又一针见血地直指时弊，行文走笔毫无掩饰与从不忌言，这在当代是必须具备相当的道德勇气，以直书权威的不是。如《敝帚集》里的〈头发问题〉篇，以“阿Q正传”的光头辫子、马尾巴等对革命或对皇帝的忠诚，作简单的二维一刀切划分法。文章直指了时政的非此即彼之“过度狭隘焦点”的谬论恨之切切，试读原文：

“我们标榜自由民主的政府，竟大量运用其做政府的自由，侵犯到人民不留头发的’自由’来了，为了整顿社会风气，竟动手剪人民脑瓜子上的头发啦。当然，德高望重的报章老编们(想必是牛山濯濯的光头佬无疑)为了表示其爱国的精神，对长发客，刚强勇猛的大肆攻击。好像社会那样儿越搞越糟，世风日下，人心越来不古，原来是长发作怪。据聪明的权威人士或专家说：’一个人的头发长起来，一切的罪恶堕落的念头也跟着在心里滋长。而且，一个人犯罪的大小程度，

与头发的长度恰好成正比。'"（页 79）

由此，反映出了一个当代现实……日本的作曲大家《絲绸之路》作家，在樟宜国际机场被拒入国门，理由是男人留长发。哈，妙哉，如此文笔，应了"文胜质则史"也。

同集里的另篇〈只能当它是风凉话〉，针对的是刘修典先生自艾自怨地为自己是受英文教育，属"白领阶级"的写直又写横的精英，竟羡慕起被迫"去势"的华校生，当小贩坐起"马赛地"大房车，转过身来埋怨说：

"恨只恨，恨我爹从前送我去读会 ABC，旋又学方块字，没有教我当小贩，否则，我应该有了一辆马赛地。"（页 79）对英文教育的精英及既得利益者，简直是"权力轮廓"的错置。

"孟子曰：'劳心者治人，劳力者治于人'。'马赛地'应该是让治人的劳心者坐的，此乃'天下之通义也'，现在，被人治的劳力者竟也大模大样的坐起马赛地。子曰：'名不正则言不顺'，怎不气煞人！（页 79）简直是经典的"去势"者与"得势"者，在"权力轮廓"与"文化轮廓"的对调下的风凉笑话。

此期的英培安，充满了理性的诉求与清晰的社会文化情境脉络，文笔不以主观臆测及个人的意志力为转移，做到了"质胜文则野，文胜质则史"的儒者情怀，章章"色厉内荏"又非"子虚乌有"，也不多见纠缠不清的"母语主义"和"东方现代主义"，有的是"不疾不缓"般深具"风物长宜放眼量"的高尚情操，处处显现出文人对人文环境的挚诚关怀，文章为伍于千秋纸上之宝了。

㈡ 过渡期思想的固化

由早期思想量化的凝集，汲取多家大家的哲理文思潮，在营营钻研中大放异彩。但也由於作者在兹念兹，对自身血液里淌流的"东方现代主义"（有别于后殖民主义经典巨著《东方主义》之论述），在创作的过程中有向后期的质变带来了情绪性的深刻影响，突显"叶公好龙"的弦外之音。

此期（1979 至 1989 年）的英培安，或许是自身语言的极速去势与"边缘化"——1981 年南洋大学走入墓土、1984 年华校扫入历史，英培安内心的惶恐处处表现在杂文及小说中，自身"文化轮廓"的快速惨遭"去势"，导致自信的挫折，衍生出"孤岛"的心态。故而作品里处处显现了受挫折的华校生之困境，多的是一种唯独新加坡才有的文化认同两难……母语文化与前殖民语文化，冲突挣扎间创作出了独有的语境……"挫折的语境"。

或许，作为东西方文化交汇点的新加坡，此时正逢全球冷战由高潮转向自由资本主义，两股意识型态的此消彼长，深深地打击了民族语言文化的生态环境，而后殖民主义者又在有意识与无意识间崛起，在在影响了当代现实的华校生态环境，也无可避免地冲撞了整个区域的文化生存型态。英培安及数代华校生也因此成为"西方中心论"及"民族主义"冲击下的"去势"者，在心灵深层处极难或不愿作出巨大的跨越……跨越文化情感纽带的纠葛，以致于在同情左派时，换来了致命的打击……牢狱之灾。文化自身的认同差异，在"此一时、彼一时也"的政治敏感大时代里，让我等后辈回头看历史时不胜唏嘘，也看出时政的困局与伪善。

表现于创作上的心路历程，更直抒自己对自身"文化轮廓"的绻缱，对自身"权力轮廓"的伤逝（创伤与逝世），几乎达到愤世疾俗般的自恋痛苦，踌躇满志的早期已难在此看出端倪，让我看到的是更多的隐讽与自身"自信"（指语言迷恋）的渲泄，更多的是纠缠不清的"母语主义"观，例如：

在《翻身碰头集》里第 59 页的〈语文与文化〉篇，针对部长们认为中国几千年来，文化传统的承载並不以语言教育为直接联系，这点似乎已预示了英培安以降数代华校生的最终"去势"，埋下了难以逆转的历史命运之伏笔，也呼应了"后南洋大学"时甚嚣尘上的"讲华语运动"背后的难言之隐。

现试摘原文片段，以托此论：

"王鼎昌部长说，中国几千年来，占 90% 的人口是文盲，却仍保留了优秀的民族传统，所以这证明，语言教育和文化传统没有直接联系。"

"我认为，这样的论断，未免太轻率了。"（页 60）。此句，令我产生无限的遐想、是弦外之音、

意有所指乎！好个“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛。”

文章认为，“一个民族的文化，主要不是靠文盲的人保有的。第二，即使中国大部份的人是文盲，甚至我们的上一辈也有不少文盲，他们能保留中华文化，主要是因为他们还懂得说一种华人的方言。方言也是民族文化的一部份，既然他们懂得自已民族的方言，他们就能保留一定的民族文化。”（页 60）

在此段落里，作家处处地力挺自身“文化轮廓”的绻缱，並对主流精英的论述表达了“我是非常非常怀疑的。”(页 60)

外一章的〈语文与传统文化〉（页 61）中，作者开宗明义地为文章的抬头写道：“我爱中华文化，因为我是华人。”此句，真是有抵千言万语的磅礴气势，那是一种深层“文化轮廓”的无限恋绻，也是对当代人文现实的真情表述……即大历史事实是不以个人的意志力而转移，两句十二字，字字铿锵有力。

《潇洒集》里〈文学与政治〉（页 116）一句“文学也是。挟政治势力而变成文坛祭酒，势力旺的时候，当然会有人把他捧成第一流，不过，你最好真的是第一流，否则，靠山一倒，原形就打回来了。”

“时间是很公道的。”

以上两段，是否为英培安后期思想的质变，作了一个量化的准备？

不容置疑的是，此时的英培安对华校生人文生态环境的极速边缘化，已有难挽狂澜于既倒的焦灼心态，而内心的挣扎与不安、挫折与惶恐为此期下笔成书的长篇小说《一个像我这样的男人》，有了现实与理论上的依据，並为第二部长篇小说《孤寂的脸》带来了忏悔愎沓的现代反思……父亲(在此我有意指向文化认同上的两难抉择)，我将在下一章里，作一现实与理论上的对比分析，並尝试加以解构细论，以托本论文之命题……“扁形人物”。

㈢ 近期思想的质变

面对着全球地缘政治生态由冷战的结束、转向后冷战，迎来的是美藉日裔学者福山的力作《历史的终结》和哈佛学者亨廷顿的《文明冲突论》等论述甚嚣尘上。全球化的加速，在在切切地改变了地缘文化的变异，冲击了全球文学创作上的原貌，加勒比海文学现象或中南美洲文学现象的风靡全球（源自上世纪八十年代末、九十年代中期），是否躬逢此一盛世（中南美洲出了两位诺贝尔文学奖得主），华文文学作品世界普遍出现了“快感”、“销魂”、“藉草裸形”、“自坠”等不一而足的文学创作蔚然成风。“快感”与“销魂”之作的有贾平凹的《废都》、旅法华裔作家高行健的《一个人的圣经》、台湾李昂《北港香炉人人插》，“藉草裸形”之作有台湾李敖之《上山上山·安娜》，“自坠”与“销魂”之作有卫慧的《上海宝贝》、九丹的《乌鸦》等。或许，英培安想书一部东方的昆德拉式小说、《洛丽塔》式的情色作品，以有别于同个时期华文世界里，对此一素材放纵的返朴？是作家凭着主观性的“情境脉络臆测”，对左派的挫折没再给于理应有的文人反思，而尽情于情色上的亵渎？那《骚动》的尴尬则在于对大时代、大历史的羞辱，正如黄仁宇的著作《大历史不会萎缩》所述，我想是《骚动》贴着历史的逆轨而驶的最大败笔。令我极度纳闷的是，由《一个像我这样的男人》转入过渡期的《孤寂的脸》时，尚有一脉相承、有迹可寻的思维纽带，但《骚动》里的人物形像，简直是离了弦的哀号，对华校生、左派愤青知青的描绘，令我有如赴一场文化上无与伦比的声色性宴。《骚动》是否能为伍于千秋纸上之宝，或为伍于千秋纸上之尘，历史自有春秋笔。是否政治哲学上的理论之争，付诸于现实中的成王败寇论，在文学的创作与构思中，不能以更客观的角度为人物、历史的终结留下浪漫的记忆吗？

纵使，英培安在政治理念上更接近自由主义的追随者，他对新加坡的当代现实是不满的。从表面上看来是与左翼分子一样的强烈。但他们追求的政治理想却是截然不同的。在骨子里，英培安是反对包括共产体制、有限民主和管理民主在内的一切专制政治的。故而他在落笔抒怀时（杂文为主）有股疾恶如仇的文风，以致于人有种左倾的误读。

诚然，英培安自身文化胎记的厄运，对他身心的打击是深且巨的。但是，他对政治环境的诉

求绝非左翼分子所能同日而语的。缘於此，英培安对左翼分子的不堪了解，不参于其中是主因。这一局外旁观的结果，导致观念性地嫁接于文学创作（小说）上的误写，以至于一群充满了热血的左翼愤青和知青，被无意识间丑化成扁形人物，也就不足为奇了。

故而，我认为英培安此时的政治倾向，更接近或承传“现代批评马克思主义”的思想了。他的批评杂文很准确的表述了这一理念，多的是一语中的的言论，可惜他蓄谋已久而创作的《骚动》却嬗变成“矫枉就一定要过正”（毛泽东语）的谬论。

现期（1989年至2002年《骚动》的成书面市）的英培安，面对的“政治轮廓”是彻底地走向幻灭，“文化轮廓”面临了一场更大的危机……“天安门事件”直接冲击了精神故乡的“崇高”地位，呼应了前期“文化大革命”的顿挫，亦应证了中期杂文《潇洒集》里〈文学与政治〉尾数段的论述，真是良有以也。

抑或，历史人物的悲情、政治权势慾的滥情、领袖慾的挫折……崇阳失败、去势无奈下，原始权力慾转向“恋母、恋乳情意结”的无意识渲泄，是应了罗素的《性与婚姻》的定律，又或许是当代美国学者弗雷德里克·詹姆逊的《快感：文化与政治》的论述等，很难为英培安的思想作准确的概推。与作家闲聊间也似乎难以“顺藤摸瓜”探个究竟。作家对中外古往今来的文史哲有精深的把握，我想是此期思想质变的要素。

相较于此一时期的杂文，英培安的杂文更显弥足珍贵的是真情与挚厚，如《蚂蚁唱歌》里〈大时代与大作品〉（页12）篇的抬头写道：“我们的作家写不出有分量的作品，其中的一个借口是因为我们不是活在一个大时代。据说，只有大时代才能产生大作品。”紧接着作者问：“什么是大时代？”尔后，又写道“萨特在《什么是文学》里这么说：问题不在于选择时代，而是在时代中自我选择。”（页12）从这段话里，我们可以看出英培安对于创作题材的弃舍，还是严谨的、真情的真善美之追求，故而，他写道“但你必须对你的选择负责任。”我不怀疑作家追求理性的思维与感性的写作诉求，只是在长历史或大时代的布局里，任“时光荏苒”，也不应有悖于作家的坚持与信念，对《骚动》的人物处理，不得不令人产生疑窦。或许英培安是局外旁观，对《蚂蚁唱歌》里的另一章〈如果时光能倒流〉第五十页就这样写道：

“经历过五六十年代的华校生，大概都知道传统华校生是怎样的一种气质，与他们一起参与过反殖斗争……；这些传统华校生，……。他们不但有很強烈的反传统与斗争精神，而且政治意识非常高，最重要的是，当时有不少的华校生相当憧憬中国的新社会。”接着又着墨于“1966年5月，中国发动文化大革命。这场运动一直延续到76年10月为止。所以，1965年到70年，亲共势力在华校生的圈子里依然是相当强的。行动党是个’非共’的政府；传统华校生，对他们的政权来说，实际上是个很大的隐忧。为了保住政权与使政治稳定，逐步改变传统华文教育的制度与模式，是势所必然的事。”。再一章《历史会记住》里，作者认为“天安门几小时内即变成了血腥的杀人场。这是中国历史上最令人悲痛的一天，也是人类历史上最令人悲痛的一天。”等的论述，“唯一能解释的是，他们恐惧。人民的爱国行动，使他们陷于极大的恐惧之中。而只有背叛了人民的政府，才会如此地恐惧人民，如此残酷地镇压人民。”（页75）我认为此段话差矣！倘若政府的仁慈（天安门事件的学潮历数月之久），换来的是人民非理性的追求（外势力的介入，图和平演变与肢解国家……七块论），那动武是非常的痛苦抉择，中外古今皆然。后来，事实证明英美强权数日内，在香港展开的“黄雀行动”(通过秘密协商管道，输送柴玲及吾尔开希等学运领袖进入香港)，是外力有所图、是学潮有所谋的质变之根本，试问普天下，哪国政府可忍受如此的“骚动”呢！后一章〈艺术与色情〉里，我们可以清晰地看出英培安是如何界定艺术与色情的。试读：

“艺术与色情会扯在一起，主要是因为它的内容涉及人体或性爱。”“苏珊·桑达(Susan Sontag)在《色情的想象力》一文中说：“一部色情作品之所以成为艺术史的一章，而不沦为垃圾，其理在于它的创意、周延、真实和力量……”

"因为作品是否色情，很多时候不仅是创作者的主观创作动机，也是客观的鉴赏心理。"(页38)

这些都是就事论述的写作精神，也是一种审美观的窜升与超越，故"色情与否也不能以人体或性爱暴露的多寡来界定。"（页3）把这一串杂文与《骚动》联系而史，则一目瞭然也。

至此，英培安的杂文对时局的动荡与空茫、对历史的无奈与悲凉，处处凸显了对人文大环境真情的关怀，文章力透纸背又洞察细微，审时度势的文笔有股"天行健，君子以自强不息；地势坤，君子以厚德载物。"我深感与戚戚焉。但《骚动》的人物形象、人物更迭相较与杂文，则有劣币驱逐良币之嫌，令我惊诧之余又如陷入时空睽违的痛苦。下一章里，我不会囿于价值预设或一厢情愿，只对"三部"小说的"扁形形象"、"小叙述"等细细论述之。

作品论述的前迹

鉴于对英培安三部长篇小说人物形象论述的论文，至今为止付之阙如，在我所能在公开的场合(如图书馆、书局等)阅读到的，作一粗略又有序的介绍。

在黄万华著的《新马百年华文小说史》里，黄认为英的三本小说集《寄错的邮件》、《孤寂的脸》和《一个像我这样的男人》都出版于八十年代，但多创作于六七十年代。黄认为英追求用小说语言传达非语言经验，如感觉和潜意识，以传达几代华人的复杂文化心态。这一小说语言上的经验，一新新加坡文坛的传统语境的融化。黄以《在野蔷薇与杜宇之间》为例，认为那是较典型的语言选择小说……小说在主角"我"的"醉意"中，构筑了一种独特的语境，即便是意识流的写作手法。而《一个像我这样的男人》和《孤寂的脸》采用"接近索尔·贝娄式的心理写实主义"的结构和技巧，说明了在叙事形态上的锐意创新和熟练技巧，都曾在新加坡小说界引起广泛反响。"你"、"我"、"他"交替叙述观点的使用，在华校生男主角的身上，在情欲、伦理价值、从业选择所面对的困境等，跨越了当代创作的局限，于人的印象深刻清新。

2002年12月蕉风的"复刊号"基本上是对英培英的《骚动》的成书面市作一访谈，英培安坦言地说出第三部长篇小说《骚动》是他有更大的野心和预期的，文中流露出他如何接触到左派朋友，也谈到心理写实的运用与情欲上的书写，英培安说：

"唔，我也没有想到会这样，身为作者我不能控制小说中的人物，这些男人在政治上遭受挫败，社会上又时常加诸他们传统的要求，例如男性特质的伸张，一种猎取的能力，当这种特质受到挫折，他们伸张自己的才能，在社会上不能猎取到他们应该猎取到的东西，就会觉得受到挫折，这种种的挫折须要寻找一种舒解，结果他们是通过性去舒解，最后变成追求情欲。……"

英培安更横跨古今中外文人墨客的思路与文品人格侃侃而谈，不失为一重要线索。而同期刊里亦出现了张锦忠书评〈南洋华人的记忆与慾望之书〉，及翁弦尉的《受挫的男（阳）性与他们的蠢蠢'骚动'等，多的是宏观式的探讨，不见微观的针对性的男性与女性人物形象的论述。

在吴耀宗主编的《当代文学与人文生態》里，有篇〈滅刹踵武者：论英培安与希尼尔小说的孤岛属性〉的论文，吳基本上对英的创作首次提到了"孤島"的西方语言学术语，並对"去势"的华校生之语境，给于当代现实又贴切的形容……"挫折的语境"，直接又大胆地跨越了情境主观脈络的臆测，为这几代华校生做了有力的注解。

在朱崇科著的《本土性的纠葛》里，朱基本上对英的作品作一有系的划分与别类，如《新加坡境像》属于书写新加坡的情结和责任感，是表现出英对新加坡的感情认同和对新加坡的关爱。从政治、"庞然大物"、平民百姓、商业社会、文化、艺术道德等不一而足。文中亦提到被"去势"的"华"族男子。针对《一个像我这样的男人》和《孤寂的脸》两篇长篇小说，朱崇科准確地归纳为华校生被去势后，1.事业往往败落 2.爱情／婚姻／性往往挫败 3.人生往往无望 我想就凭这三点论据，是否能为本论文的开展作一铺垫？我会在我的论述里表达了我的看法与辨证，或许朱对本土性的纠葛与本区域地缘政治如何影响了当代文学认知上的落差，导致落笔时的"隐喻政治"段，附和了英培安的论述，如文中原段："英

培安认为，“在封闭的往会，性和政治是一种禁忌，一个社会对性和政治的反应，就可以看出它开放的程度”（页 34）。

这段论点我就不敢苟同，因为性道德与政治道德是两码子事，社会封闭与否不以性为定论。朱的论文洋洋洒洒地概括了英的几乎所有创作，长历史从早期的杂文到近期的《骚动》不一而足，间中论及创作特色、体裁的特征、艺术手法与技巧、策略叙述运用等，並对《骚动》的大历史现场作 20 世纪著名思想家巴赫显（M.M. Bakhtin 1895–1975）的“狂欢”式解读。但我会以“快感：政治与文化”的角度剖析人物之“扁形形象”。而作品里的大历史场景，我认为作者只作了“述而不作”的浅渡，並没深游大历史的漩涡，只作约略的“小叙述”，这便是我欲弥补的空白与缺憾。

还有杨松年和简文志编的《离心的辨证》及出现于《新加坡华文文学史初稿》的论述，我就不便赘述。杨松年先生是我本科的两目教授，出于杨教授又是本论文的主导师，为避师生情感之谊发生纠葛与错位，在此不论评。

综上而论之，我无法確定，我是否能够回答我自已所提出来的这些问题。但我可以试着对英培安那样的人物叙述提供一些答案。作品论述看似无懈可击，但问题的本质是没有完整的、系统的“三部”长篇小说人物形象之论，也看不到对作品有意借大时代为背景，但没有大叙述的宏观手法，有的是失败人物竞逐于性本能的叙述，细而微之地跨越当代现实，创作出近乎声色的情色小叙述、扁形人物之形象，我想是作家始料不及的，也是我欲让更重大的问题显现定位。文学历史的发展是既连续又不连续的、是不断的否定和否定之否定，故传统的论述与定型也会发生重大的转变。黄万华、吴耀宗、朱崇科等人所创立的强劲论述仍然流行，且一而再、再而三的被引述、再重塑——否则，历史必定只是不断重演，论述永不改变。从这个观点来看，“扁形人物”、“小叙述”虽然不算是一种原创型知识，但却对英培安的“三部”论述，具有重大的修订意义。

四、论长篇小说里男性人物形象

每一个时代有一定的历史面貌，每一个社会有一定的历史人物。政治上的创作裁体，不应有明显褒贬变异，若不能寻求超然，又或者万马齐喑，至少应中立。文学现实化在一个移民的社会及地域现实上会出现难以杂糅的困境，文化认同上的两难抉择，很容易在创作人物上产生性格模糊，並促使人物形象产生轮廓性的曲扭，从而导致“扁形形象”的“小叙述”。由於小叙述配合大时代的潮流，在人物叙述的驾驭过程中，很容易在权与势的流失时产生了“快感”的文化，在《骚动》中充斥了这一文化现象，对当代华校生並非是一股文人反思的现实。

根据英国作家爱·摩·福斯特在其颇有影响的《小说面面观》中将小说人物分为扁形与圆形两种。所谓“扁形人物”，就是“按照一个简单的意念或特性而被创造出来”的，“可以用一个句子表达”的“类型人物或漫画人物”或“脉搏跳动……很少发自本身”的概念化人物。台湾前学者黄仁宇教授之《大历史不会萎缩》，大历史应有“从小事件看大道理”(编者序)。而龙应台曾有过“大叙述”的台湾时政杂文，我由此延生出，大时代的小说创作应有“大叙述”（Grand Narrative），大时代的人物创作应有大“尖形”，不能小觑作品背景对人物形象异变所产生的人物轮廓、文化轮廓和政治轮廓的错觉，对当代现实人物作出有悖的认知。有鉴以以上两段及序文和前两章的论述，我认为以“扁形人物”和“小叙述”来论述是最贴切的了。

(1) 早期 ——《一个像我这样的男人》

是部小说，主要是描述“我”的华校生出世，如何在后殖民主义文化的大环境底下，面对着子君(我有意指为当代后殖民文化的轮廓)和美芬(同是华校生文化轮廓)的两难抉择，但多的是流窜于两者间的快感与销魂之小叙述，语境则是唯独新加坡才出现的——“挫折的语境”，处处体现了“我”的话语权被去势后的困境。那“我”的形像是什么？而另一位叙述因子蛮多的人物——志强，他的生活面与形像，至少要比“我”鲜明得多，面对着爱情、友情和工作等，倒像是我们身边天天发生在咖啡店里的故事，志强贴近生活、反映现实，宛如真人般的拥有这样那样的缺点，又拥有常人般这样那样的优点。在下一节里

我会详述他们的人物形像属性。

诚如英培安在〈再版序〉中所言："没有典型人物，没有戏剧性的情节，而且不按顺序的物理时间叙事，过去、现在、未来的时间，随著叙事者的心理变化与意识流动，相互渗透在一起；——"。既然没有典型人物，也没有戏剧性的情节变化，我想在当代华校生所面对的困境和时代断层，是一个致命的误写 —— "小叙述"，而当代也没出现尖顶的华校生 —— 典型华校生，那小说里的"我"应是"扁形人物"了。

① "我"是小说里的男性核心人物，英培安借"我"的华校生出世，为我们展示了有悖于普遍性的当代华校生的含蓄和内敛的当代现实。"我"多的是崇阳情结与去势 —— 话语权的剥夺，也造成了生存的困境，並在追求异性的过程中，遇到了难以逾越的障碍。"我"的个人内在是"纯真"（纯文化轮廓与纯母语主义）的与残酷的外在"现实"（当代现实后殖民文化轮廓）之间挣扎，造成了"我"有一种存在于当代现实的困境。"我"在追求"子君"—— 代表了当代"精英"（英校生）时，产生了难以跨越的情绪性的漠视 —— 子君的父母代表了既得利益者，对"我"的蔑视已臻文化轮廓的有意误读，如：

"我"虽然知识丰厚，举凡文史哲皆能信手拈来个"钱钟书、查拉图斯特拉、T.S.艾略特，甚至存在主义，我觉得他们幼稚肤浅得可笑。"（页3）

"我的態度颇自负，俨然像个大作家的样子。"（页4）事实是"我"遇到了无数的挫折，如："子君到底去了什么地方。"我问。

"不知道。"她说："她是跟一个男人出去的。"（页7）

这似乎已预示着"我"的华校生背景，在后殖民主义者的大环境底下，在追求子君 —— 英校生时，有着既得利益者的阻挠。"我"不积极地溶入当代的文化现实，努力地为自身话语权的灵魂再构，"我"竟极速地陷入了自艾自怨的人，回忆起和子君的温存，"望著她咀唇美丽的轮廓，我心旌摇盪。"（页21）"她咀唇美丽的轮廓"是否可换成一种文化轮廓的美丽呢！"我心旌摇盪"是否可转换为一种追求当代现实的见猎心喜呢！我想，在当代的华校生相当部份是自重自持的，他们並努力地为重夺自己的话语权而重新奋斗。而"我"呢！多的是陷入了一种自恋式的"孤岛"现象 —— 即陷入一片后殖民主义海洋文化中的"孤岛文化"—— 华校文化。

历史的转折，多数时候是不以个人的意志力为转移，地缘文化的当代敏感，並不能促使"我"顺着潮流而昌，"我"唯有逆风而行，"我快要开一间书店了"。（页41）是最佳的写照。其实，此时的我已方寸大乱、心猿意马地追求起美芬来，如第五章：

"'明年。过了年以后，好不好？'"

"'好，'我说，其实心裡直发慌。如果我答应和她结婚，就表示我必须放弃子君了。"（页93）

"我"在书中的一个中心思想是"饮食男女领袖慾"。"我"在猎取了子君后，又因"我"的生存失败而流失。这些，皆因自恋的孤岛文化使然，在被子君去势后态度倏然地转向美芬（华校生）来。"我闭起眼，用手指探索著美芬脸上的轮廓，——"（页95）我想那是一种对自身文化轮廓的探索、沉思与触摸。

我认为如果"我"的一切变化和效果，只是建基于以上数点的纯形式－－即非吻合时代转折的叙述因子(大面貌、大叙述)，也不从小事件看大道理，它僅僅守住动物的本性再组合和交换（性伴侣），若把"我"的"正文"摆在当代华校知识份子中，当作思想、行为、感情和道德等的糅合个体来讨论，"我"的人物形象即陷入了小叙述的叙述因子了。福斯特在他颇具影响的《小说面面观》一书中却提出了个性化创作图，即作为个人的小说家"拿起笔，进入一个堪称充满'灵感'的不寻常状态，在这种状态中创造出人物"。故而小说人物的本质取决于小说家对自己及他人作出的种种推测。但是，对当代现实转折的推测，往往容易掉入形式主义的怪圈，只将人物视为建筑性质的形体，以利于组合和串接叙述因子（当代现实）。如此演译出来的人物形象，符合了英国作家爱·摩·福斯特的《小说面面观》里为"扁形人物"所作的定义 —— "按照一个简单的意念或特征而被创造出来"的，也即是说"我"在当代的大环境底下的性格不如真人般复杂多

面，不积极地自我提升与蜕变 —— 以应适者生存的原则。

② 志强是小说里一个比较接近现实的人物，他的形像比“我”要有血有肉多了，面对当代现实，至少在营生的过程是积极的、现实的。虽然，偶而夸夸其谈，也不满政府及现状，如：

“‘他好像很不满现实，其实，他生活得不错嘛！他这样不满意政府，为什么不出来当反对党？’”（页 74）对了，志强虽对去势无奈，至少不自艾自怨，再看下一句，

“志强是个乐观、善良的人。只是太愤世疾俗了。他说话词锋锐利，语言幽默，但不知收敛，常出言不逊，结果得罪了不少人。我卻喜欢他的直率与纯真。——”（页 30）

他虽愤世疾俗，乃不失直率与纯真，且又不沉溺于性欲的诉求中，对政治志强多处于亢奋状态的，“还有一个多星期就大选了，志强几乎每天都处在一种发燒的状態。”（页 85）。对朋友有两肋插刀的情义，如：

“我向志强求救，他毫不犹疑地给了我一千塊钱。一千塊是不够的。但我认为志強对我已算情至义尽了。我相信他也很清楚，多半是一去不復返的。而他既不是我的合夥人，更不是我的衣食父母，憑什么老送钱给我？”（页 75）对照之前的“这是三千塊，希望你大展鴻图。”（页 49）。其实志强的形象是不能用一句话加以概括的，他有宛如真人那般复杂多面的人物性格。志强吻合时代转折的叙述因子，从他的小事件中可看到大道理，他的思想、行为、感情和道德也能貼着当代现实的脉搏跳动，他是属於“圆形人物”，不属於本论文的讨论范围，故不多赘述，以免产生“两只黄鹂鸣翠柳，一行白鷺上青天”的离题现象。还有一两位过场人物，不具备小说叙述学因子的串联性之形象，我也省略掉，以免离题而使本论文大而不当。

(2) 过渡期 ——《孤寂的脸》

《孤寂的脸》主要描述一个受传统华文教育的男人，在情慾、伦理价值、对父亲（本论文借喻自身文化轮廓）的怨恨到忏悔、从业选择（去势的话语权困境）等，多方面多方位的缱綣于自身文化的孤寂 —— 力图烘托出传统的道德观、价值观，倍令华校男性所陷入的困境得到正当性的解说。

① “我”、“你”、“他”是是部小说里代表了华校生思想性的共性，目标趋同又对自我灵魂的放射，对外在世界（指后殖民文化世界）、社会的探问（政治轮廓的要求），激发内在反思及忏悔，在历史的进程（由父亲的执着于母语主义到我的欲图叛逆）的同个时期迭宕起伏，父亲虽具备“铁肩担道义，妙手著文章”的价值依归，到了我时唯有陷入无尽的叛逆、反思与忏悔，並对绮敏要求的去势（送走父亲）表现得很无奈。那只不过应证了“脉膊跳动 —— 很少发自本身”的概念化人物。本来，“我”应有一种理智心灵胜於一切的欲望，並执着于本身对父亲（或母语主义）的欲求力和反欲求力（a will and counter-will to intellectual power），可惜“我”却卡在一股叛逃与忏悔的历史时光中，促成了我的形象“模糊不定性”（indeterminacy）、“我”的性格变得“普遍内存性”（immanence）。

“我已经和绮敏分手了，”（页 1）后，“你再补上一句＂我决定和她离婚。＂”这似乎注定了我走向更孤寂的旅途与文化话语权的孤岛现象。虽然，“我”尝试去云顶，为的是逃避矛盾与现实。

矛盾是“我”和绮敏对“父亲”（代表了南大生的孤岛现象）的认同困境，“为了不想受人歧视（其实他很清楚，他上班不久，同事们就开始看不起他了），他每天都得战战兢兢，忙著搞他们的蹩脚英文。为了强迫自己多接触英文，他甚至连中文报纸都不看了；”（页 25）

“父亲虽然不得志，而且颓唐，却并不是个完全悲观的人。他只是固执。”（页 25）这两段对父亲（本文意指华校生）的论述，是对历史进程的正面描述，更凸显了“我”的悲哀“出世”（华校生）。

“怎么说呢？这几年来，你和绮敏几乎是无日不争吵。父亲在的时候是为父亲，——。”（页 36）“我”的离婚是否因“父亲”而起呢！我想是文化认同（父亲文化与当代现实）的两难抉择下的困境。

现实是“我”终于屈服于绮敏，“把父亲送去垃圾佬那儿，”（页 59）直到去世为止。这代表了

"我""普遍内存性"的简单的"欲求力"之不足，从而促成了我欲图割裂了与父亲（母语）的纽带关系。"我"欲图力挽狂澜于既倒地维持与绮敏的关系，事实却是：

"他们都知道他的事了。他是个给老婆抛弃的男人。他们一定更看不起他。从他们和他说话时的眼神就知道了，——。"（页129）"他很气愤，在这群数典忘祖的假洋鬼子里，懂得华文，竟成了他的弱点，而且还成了他们取笑的对象。天下还有比这更荒谬的事么？"（页129）

这是一种挫折的文化胎记所赋于"我"的失败与困境吗？我不认为那是绝对的，除非我固执于一种自我漂流的孤岛文化、或母语主义，对当代文化轮廓与政治轮廓视而不见：

"他现在真的不得不佩服大卫。他和大卫同事了两年，直到三个月前，他才发现，原来他也是个华校生。大卫的英语不见得比他好，但安东尼他们却从不觉得他差，因为大卫很会掩饰自己，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：Hi,chairman,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。以前他觉得他可恶，现在他倒佩服他够机灵。"（页130）"大卫不敢看不起他，至少不敢公然看不起他；可能因为他自己也是华校生，看不起他，就等于看不起他自己。"（页130）

"我"不能清晰地面对当代现实，並做出正確的抉择，以至于"我"陷入了忏悔愎沓的现代反思。我认为这样的忏悔与反思，於事无补又力不从心，毕竟"我"的形象模糊又不定性，尤其是对待父亲、自身文化轮廓与生存话语权的掌控等，得不到道德观与价值观正确的解说，因为"我"常反复"想起她细致的脖子、她柔嫩的乳房、她在床上的骚媚；"（页51）。

其实，"我、你、他"的脉膊跳动——很少发自本身的概念化人物，事事受制于外在的张力，並影响了内在的性格，历久转换为自身的"普遍内存性"之性格。"我"有恋乳的情意，虽然不是很明显。倘若把"我"摆入当代华校生的背景中来进行人文思考，並对人文进行反思的话，"我"不足以代表当代华校生的正统面貌，也不具备大叙述因子，这样的人物是深具"扁形人物"形象的。

② 其他的人物，如第二章出现的男人、或者"我"的父亲、小强、清源和郑叔叔等，出现在小说中的叙述因子不多，只是陪襯的次叙述……人物形象要嘛模糊不清，要嘛叙述频率不高，不适宜作人物形象的辩证论述，我就省略掉不述了。

(3) 近期 ——《骚动》

英培安在2002年5月26日于草根书室接受《蕉风·复刊号》的采访有段对话如下：

"许维贤：我发觉您最擅长的领域是书写情欲，尤其这本《骚动》，各式各样的情欲都在您的书写里面。为什么本来要写一场政治骚动，但到最后却变成一场情欲的骚动？整个发展是由您来控制的吗？还是您小说中的人物发展脉络来控制？这是您书写的一个策略吗？

英：唔，我也没有想到会这样，——，这些男人在政治运动上遭受挫败，社会上又时常加诸他们传统的要求，例如男性特质的伸张，一种猎取的能力，当这种特质受到挫折，他们伸张自己的才能，在社会上不能猎取到他们应该猎取到的东西，就会觉得受到挫折，这种种的挫折须要寻找一种舒解，结果他们是通过性去舒解，最后变成追求情欲。——。"

或许，我大胆地以以上英培安的答对套上"按照一个简单的意念或特征而被创造出来"的小说人物是"扁形人物"不以为过吧！其实，最关键的是《骚动》里的人物，几乎出现了集体性格的这样或那样的缺陷。但是，这种缺陷不应使作品产生了难以释疑的缺憾，即人物形象的负面小叙述——对性的权力慾追求，以大时代的帷幕为背景，对一代政治人物的定论，就显得本末倒置了。我想"快感：政治与文化"里的论述，对《骚动》里"扁形人物"的心理剖析相较于"狂欢"式的定型，略胜一筹吧！倘若，我们把小说中人物的政治与快感数据化成支付平衡表（Political & sensation balance sheet），我们将很惊讶地发现大时代背景里的中心人物，戴上了政治的手铐而在性事上摄取了无限的快感，即从筚路蓝缕走向快感销魂的浑噩，我们应该辨证地看

到这样的人物形象，归类为扁形人物的小叙述应不悖于本论文的核心主题吧！

由此，带出了一群所谓知青、愤青如何在年少狂飙时，狂赌于似懂非懂的左派狂潮，更在这样或那样问题出现时，转向了快感的、狂欢的销魂与放纵，他们不知或不愿在顺守与逆取之间，自我把持、自我提升。

如伟康的性模糊与贪婪，达明的性放纵与伪善，国良的性任性与不道德，还有健华的性压抑与郁卒，实在很难出现在大时代、长历史背景烘托下的知识份子、乃至政治人物理应有的领袖楷模（最基本应做到“修身齐家治国平天下”的道德要求）。书中唯一不属于扁形人物的阿发，虽然只是市井小民，不具政治理想又轻诺寡信，但多了份诚惶诚恐般地对待生活、贴近生活，不放纵于性的狂欢，他有血有肉又有复杂的性格，我和英培安闲聊时，英亦认可了这一观点。故而，他不具本论文中的论述命题点，我就不多论了。

① 伟康做为书中的扁形形象，不具备回中国献身共产党左派运动的基本人格，因为在当代的洪流中，稍具先进思想的知青多是“修身齐家治国平天下”的。他应在历史的风口浪尖审时度势，走出危机或在历史转折期纵横捭阖，开创大格局。事实是他在关键时刻，“原有的强烈情感都已消褪或膨胀，进入精神病理学……如以饕餮的形式……或退缩到小团体的圈子里……如搞同性恋吗？”伟康的早期形象是非常人所能理解的，原文有段论述如下：

“因为喝了酒，国良的脸颊泛著红晕，因为哭过，眼睫上还闪著泪光。长得像女孩一样纤细的国良，这些日子也够他苦了，伟康不禁憐惜地抚著他的脸。……伟康一直捏著国良的脖颈吗？……我们看到伟康却不僅抚国良的脸，还有颈项，而且沿著颈项继续往下滑。……所以伟康情不自禁地凑向前吻国良，先是脸颊，然后是嘴唇。……伟康轻轻地爬上床，把国良搂进怀里。”（页 174,175）

问题的本质是，伟康历经政治去势、文化去势、话语权的流失等，为了圆一个理念而投入新中国的左派洪流过程时，大时代的浪竟淘不去他难以掩饰及忘怀的同性恋，原文段述是这样写的：

“伟康接到国良的信，说要到广洲来。”

“这几天他老想起国良，想起在新加坡与国良在一起的日子。离开新加坡前与国良亲密的接触……。虽然隔了那么久，他仍不太能面对自己对国良的感觉，但是却不能甩掉它，也捨不得甩掉它。他还是不是有点变态呢？国良那张像女孩一样清秀的脸孔、轻柔的声音，仍使他心跳、羞愧。”（页 2）

诚然，年少的伟康曾经历过同性的快感遊戏，“有一次，伟康看到四眼仔勃起的小鸡鸡，异常驚奇，当晚……。他发现，四眼仔在他们这群同伴粗暴的’非礼’时虽然抓著裤子大哭，却也獲得某种快感。”（页 8）事实是，

“每天，伟康都觉得空虚无聊。白天田地里的活计，对他来说，……一点意义也没有。……伟康想方设法离开学校，……几个红卫兵把他的家抄得天翻地覆那天，……心里想的，就是爱人的身体。……进入他的体内，……他的委屈、恐惧与惶惑才能得到慰安。”（页 271）

我在想“在那时代，性与政治的关係是不是这样的呢？满怀激情与狂热的年青人，要嘛参与疯狂的造反与批斗，要嘛疯狂地性交。……”（页 271）

其实，作者已经有意识地为伟康按照一个“脉搏跳动”而塑造的，伟康只拥有单一的性格特征，是类型性人物，他只是大时代里出现的小叙述因子，是一连串粗放型快感文化的化身，是相当典型的扁型人物。

② 达明“是个思想进步的学生领袖（他认为自己是领袖），不能公然表现他的用情不专。”“达明对好几个漂亮的女同学都有兴趣”，（页 130）这样的叙述已然为一个领袖带来了道德上的伪善，或曰性伪善。

“在学生时代，达明是个思想进步的学生领袖。他积极地参加罢课，参加示威遊行。换句话说，他是有过政治激情的；初到香港时他也是如此，参加示威遊行与罢工。那么，不再左倾的时候，他的激情到那里去了？我想，一定是转移到性活动上。这是不是政治与性的关係呢？”（页 131）

从这段论述中，作者隐然欲创造一个快感的政治文化人物，这样一个追求政治迦南美地的有为领袖，只因滞留在香港而即刻溶入资本主义的洪流，理想即时中辍、意念瞬间铺尘的青年，是否符合当代现实的华校生之价值观与道德的理性呢？答案与意图是彰彰明显的，对待政治的大是大非，是非理性的狂赌，对罢课、罢工与示威游行更像冒险轻生，对待性的道德伪善更是罄竹难书。这样一个意识型态狂飙的有为理想知识份子，性格、思想、理念的突变，絲毫无迹可遁，外在的大环境对一个知青或愤青的意志转移，竟然如此的唐突又污秽，现实中不是不可能存在，只是概率几近零。我想那是一种主观臆测而揣摩出来的类型人物，其大时代的背景只是虚有其表的。而这类小叙述，並不太符合母题演译的轨迹，有的只是简单的叙述因子，可用二句话“性文化的滥觞”及“政治文化的狂赌”而总括的人物形象，如此追求政治快感而陷入销魂的性快感人物是浑噩的。他不足以成为被去势的华校生之话语权的代表，他仅仅是个扁形人物吧了。

③ 而小说中出现率颇高的国良和建华等，亦是一群按照快感政治文化类型而被创造出来的人物，作者亦借华校的出生，制造一些被去势者的悲情，然后转向动物本能的性侵占，国良在香港竟圆了他年少时的梦……成了“达明夫人的情人”。他俩与伟康和达明皆属同一类的叙述因子，这样一个大时代的母题，主要人物竟落得如此的形象……扁形形象，我想是作家始料不及的。《骚动》里唯一着墨不多的阿发，倒是一个活脱脱的生活人物，宛如真人般的实在，他是唯一的圆形人物，不是本文的论述对象，故而省略不述也。

显然，《骚动》的大时代背景是恢宏的，长历史也是狂飙的时代，理应出现正统文化轮廓和政治轮廓的人物，竟然缺席于大时代的大叙述，有的只是有点伪命题的小叙述……性与情色的渲染，多的是污秽的、龌龊的、多不具正面形像的人物素描——“良窳不均”的扁形人物。这是本小说的一大特点，也是人物无可奈何的悲哀。

论长篇小说里女性人物形象

女性主义文学批评兴起于20世纪60年代西方的妇女解放运动，是新女性主义话语的一部份。在英培安的“三部”小说里，女性的性自由已超越了罗索为《性与婚姻》篇所下的定义；“一对不相配合的夫妇，从理智的反对者来看，是不应该离婚的，他们应该继续同居而幻想着彼此是在过着幸福美满的生活。”罗素认为这种见解，就是从防禁的道德观产生出来的。子君作为当代的现实文化轮廓之化身，对力图寻找真正以妇女为中心的、独立的、思想认识上一致连贯的女权主义者的我，似乎困难重重，意外的发现是子君代表的女性话语权，政治上的、道德上的个人性或公共性，不足以解释当代事实的普遍性——子君自己的题目、自己的体系、自己的理论、自己的声音只不过是一连串快感简单符号的小调。《骚动》里面的女主人公子勤却干巴巴吐出一句：“不，我为什么要这样做？性自由是女性最需要的自由吗？”这时的子勤已紅杏出墙了，因为国良已变成了“达明夫人的情人”了。“我不知道自己习不习惯让男人的阳具在身上写字。”这与子君的性自由、性泛濫不谋而合，还有美芬的婚前性行为等，是否宣示了现代女性对父系霸权的强而有力挑战，又或者说她们已步入后女性主义的自我解构？事实是，一切的性叙述若出现过于频繁，占据了所有女性应有的当代面貌，成为文学话语的近乎全部，这样的叙述因子注定陷入了一个模式——简单的情慾、腐败的道德等，创造出来的小叙述因子，恐怕只是应卯姿态，注定要纳入扁形人物的形像了。试看以下三段的辩证：

(1) 早期——《一个像我这样的男人》

本小说里出现的主要女性人物——子君，实在是都市型性放任的佼佼者，对感情从不在乎天长地久，只在乎狂欢式的销魂。虽然子君是后殖民文化的最大既得利益者，也是女性主义话语权的拥趸者，但她能否代表了这一话语权的现实吗？另一女性人物——美芬，她对生活的严谨与细微，对爱情与婚姻的执着与真诚，面对着话语权的流失，她还是战战兢兢地挑战生活、面对生活，且不陷入自艾自怨、自我放纵、自甘墮落的消极人生，她的形像又如何呢？以下论述自有解疑。

①子君是这小说里的主要女性人物，子君的性格是现实的，例如：

“本来我就想离开你的，只是没有机会。因为你几乎天天都和我在一起，我根本没机会接触别的男孩子。”（页34）“是，是我先写信给你，——”“那又怎样？现在我已不爱你了。”“周建生，你不是我的丈夫，我也不是你的妻子，你没有资格这样盘问我。”“我不满意你什么，你知道得很清楚。——？”（页35）子君的诉求是什么？试读“我”的回话“你嫌我不会赚钱，你是大学生，你看轻我。”（页35）（请注意，大学生是指“英校生”）“你可以再去唸书，拿张大学文凭。”（页36）其实子君此时对“我”还是绻遣不已的，因为“子君又躺在我的床上了。”（页37）“不要难过，你会找到比我更好的女孩子的，我的脾气坏，又虚荣，不适合你。”（页39）但是，抉择的困难在于子君本身的英校生精英出世，很难下嫁一个华校高中生的。这是当代现实政治上的反映，子君只不过是浪头上的水花罢了。故子君的爱情观是可因时制宜的，当现实不再有所图时，子君会毫不犹疑地回过头来重拾已丢弃的鸡肋；

“‘没有和他在一起了，你相信吗？’她捏了捏我的手背，挑逗地说。”（页101）

“‘你以前对我说过，你对我最放心，是因为我既没有钱，也没有貌。没有女孩子会喜欢一个像我这样的男人。’我自嘲著说。”

“‘还在生我的气呢！’——‘你现在是老板了，而且，你长得不难看。像你这样的好人，一定会有女孩子喜欢你的。”（页103）。在我看来，子君转向踏实的爱情是虚，跨越文化轮廓（可喻为貌）的樊蓠也是虚，她所追求的实是狂欢的私慾而不惜伤害了美芬。“我和子君来往得越频繁，和美芬的性关係也越密。”（页113）更凸显了“我”和子君的伪善。“‘没有人了，关店吧。’子君懒洋洋地说。”（页125）至此而后，子君开始对“我”採取狂欢的性冲击，“到你家去，好不好”（页125）很难想像两股文化轮廓的差异，在狂欢的季节（指子君失意的季节）里，竟放荡到“子君赤裸的身体，在各种深浅不同的绿色间，显得格外柔和性感。”（页133）其实“她一定是给那男人玩腻了。他不要她了，所以她才回到我这儿来。”（页134）

子君只不过是是部小说为了要制造文化背景两个面的对比，而按照单一轨迹所塑造出来的简单叙述因子——教育背景的对立。她不可能代表后殖民主义者的精神面貌，也不是女性话语权的中心。子君的题目、体系、理论与声音只不过是镜花水月的崇阳快感文化，子君的形象是男性笔下的权力慾流失的泄洪作用。子君本身的认识局限，不可能吻合罗素性自由的标准。虽然，子君曾光火地说：

“这完全是你的大男人主义在作祟。我有计较过你和别的女人的性关系吗？你把我当著什么？你的财产还是你个人的玩物？你们这些自私的男人，只会要求女人坚贞守节，自己却放纵情欲，老想佔女人的便宜。这样公平吗？……”（页136）

子君的形象是性放纵的、她尝试觉悟的过程是务虚的，对狂欢的销魂是务实的，通篇小说难窥其精神内涵的道德价值，套一句罗素语录“有一位特别以正派出名的教士曾经规定过，如果不是出於不良的动机的话，忏悔者是可以抚弄尼姑的乳房的。”我想吊诡的是子君对父权去势，女权意识抬头的认知是错位的藉草裸形现象，她的说词是蹊跷的。而子君的叙述因子只具“功能性”……是创造物中的创造物，而不具“心理性”。功能性是“声色俱开”（陆时雍《诗镜总论》）的，子君的功能性在于为“我”提供狂欢的销魂，性格上极符合扁形人物的论述“性格都是属于喜剧性的，内涵都不太丰富”。子君的心理性则“淡乎寡味”（钟嵘称晋宋玄言诗之语）的无迹可寻。

② 美芬是是部小说里一位深具当代现实意义的华校女性，如“她离开学校后，在巴刹帮人卖蝦麵。那时候，我对她的辍学，並不觉得可惜。”（页62）她对生活踏实得很，“’下班后我来帮你，欢不欢迎？’美芬第二次到书店来时，便向我提议。”（页70）“放心，是义務的，你请我喝茶就够了。”（页71）对物质所图不多。还有“美芬毕竟是个有经验的售货员，不但很快搞通了书籍的种类和折扣，而且知道什么是畅销书，什么是滞销书。老实说，她不是个常看书的人，对市场的反应，却比我敏锐得多，这是我意想不到的。”（页71）那是对生活的敏锐，对友情的真却实在多了，虽然，中流书屋生意差强人意，资金周转十分困

难，一句“加股”（页 75）及“我知道，但是我有信心。如果我现在给你三千块，可以解决你目前的问题吗？”（页 76）活脱脱的像极了常人熟悉的现实，“那就算了。愿赌服输嘛！……”（页 76）对爱情，“美芬对我就这么说：’你是我的第一个男人。’”（页 83）“我希望你不要以为我是个随便的女人。”（页 83）从这两句话，美芬並非属于追求快感销魂的纵欲者，“我们结婚吧。”紧接着“我想替你生个孩子。”当子君再度介入她与“我”的感情时……“你还有和子君来往，是不是？”（页 107)美芬尝试力挽狂澜，但是在挽回无望之际，她毅然选择放弃远嫁他乡，“她现在住在吉隆坡，她丈夫是马来西亚人。”（页 175）如此敢爱敢恨又战战兢兢面对生活的女性，一切宛如真人般复杂多面，有自己的脉博跳动，可从她身上发生的小事看到大道理，美芬是属“圆形形象”的人物了。

综上而论，我把子君放在女性批评主义者的角度来审视，子君的形象应归纳为“扁形形象”而不为过吧！至于美芬，她实实在在地体现了现代女性独立自主的一面，也恰恰当当地拥有了女性的话语权，她与子君的形像是绝然不同的，故而我把美芬列为圆形人物。

(2) 过渡期……《孤寂的脸》

《孤寂的脸》里出现的女性人物不多，真正具备小说叙述因子的人物形像，只有一个－－绮敏。无认我从什么角度、什么理论来解构她，她都是一个实实在在、有血有肉的性格人物。对丈夫的无能与无理取闹，与家翁的相处困境等，有着一股理直气壮、据理力争的不懈精神。面对着失望的家庭与绝望的婚姻，她毫不惧畏地离开了他、离开了家。她的形像是多面的、性格是丰满的、性情是多重的，她的形像属性是那类型呢！

① 绮敏的性格可从“’你的心胸真窄。这样迟，不坐他的车回来，坐什么？’她象往常一样，理直气壮地为自己辩护；……”(页 18)“’坐德士？哼！’……’从阿波罗到我们家，过了十二点，至少要六七块。我才不花这冤枉钱。’”（页 18）绮敏是一个性格相当多面性的，她是有血有肉又敢爱敢恨的当代现实女性，“亚里士多德在《诗学》中，对’性格’进行了这样的强调：’有行动就有行动者，行动者必然具有某些独特的性格和思想，它们决定行动的性质。而它们——思想和性格——是造成行动的两个自然原因。”。绮敏的故事事件深具功能性和心理性，例如为了避免与“我”的父亲发生直接冲突，“但是绮敏坚持要他把父亲送走。……”（页 31）“如果父亲不走，她走。”事实是“你和我白天都得去上班，小强又在奶妈家，他如果发生什么事，怎么办？”（页 32）她也敢于排除万难，“不要以为我不敢走，你看啦！”（页 42）当面对着无奈的婚姻时，绮敏並不委屈求全，她毅然地带着小强勇敢地走出去。她也不是一个放荡的纵欲者，她的形象在道德上……送走父亲，虽不理想，但情有可原。

英培安把她的叙述因子如此翔实地贴近生活，她的一切变化和效果都不是纯形式的叙述因子的组合和交换，她的思想、行为和感情极符合当代现实的女性主义之抬头，对父权的去势她掌控得当，活脱脱地宛如真人般，思想感情的多面与复杂性，严然是个普遍性的圆形人物，我不能把她归类为扁型形像之人物。

小说中的其他女性出现频率低，叙述因子过于简略又泛泛描之，本文就舍弃而不论，以免舍本逐末之嫌。

(3) 近期 ——《骚动》

《骚动》里出现的子勤、敏仪和淑玖，是一群年少时狂飙于大时代里的政治骚动者，对于政治理念和政治哲学的认知，催催止于街头式的遊行与示威，不具知识份子理应有的理性思维。在理念下坠、理想顿挫时，她们竟竞逐于性快感上的无尽　求，内心的性骚动已臻放荡无束。这一大串的叙述因子，当然是小叙述底下的扁形人物了。她们又如何演绎女性主义？女权至高论呢！以下的论述或许可达到管中窥豹之效。

①子勤是一个不守妇道的纯纵欲销魂者，面对着达明发达后常流连于色场所，子勤则常独守空闺，结果在香港遇上了国良，还上了床。並且还曾因丈夫向她提出一些“非自然的性行为”而有股报复的心理，面对着国良“她把手中的器官含进嘴里，这是现在的她不願意为丈夫做的，这只怯生生的小鸟在她温暖湿润的口中终於勃起了。她引导它进入她的体内”（页 26）那是一种

什么女性主义观？又或者说那是一种女权所赋予她性放荡的正当性吗？答案显然是否定的，也不具备罗素对性和婚姻自由所下的定义。纵欲销魂者的她，为了让“情夫”产生快感，“她轻声呻吟。她轻声地呻吟，开始时或许是一种虚假的鼓励，鼓励他继续坚挺，努力运作。但是，她虚假的呻吟，后来却成了认真的发洩。她发现，每一声呻吟，都给她带来释放的快感（不是每一次的快感，使她呻吟）。”（页 27）为了追求快感，子勤採取了近乎动物习性的本能，试看原文略述“子勤帶国良回家的时后已快十二点了。要不要留他过夜呢？”（页 252）“但是子勤与国良谈著谈著，却越来越渴望他能碰一碰她，或搂一搂她。”（页 253）紧接着“她该用什么方法来诱惑他呢？其实她一回家，已进房里脱下她黑色的长襪，她白皙的大腿就裸露在他眼前。她弯下身时，她注意到他的眼睛偷瞥她的乳房，她移动双腿时，也注意到她瞟她的腿。”（页 253）至此，子勤更把藉草裸形的文化发挥得淋离尽致，子勤趁机要求国良按摩，事实是她性泛滥的观念在伸张她伪命题的“减负战略”（burden-cut strategy）。试看原文“国良轻捏著她的大腿，与其说在替她推拿，不如说在抚摸她。她觉得既松弛又舒服，发出愉悦的呻吟。她的呻吟声鼓励著他，他的手大胆地往上试探，甚至掀起她的裙子。……。他颤抖的手指滑进她湿润的内裤时，她一个翻身，把他抱进怀里，狠狠地吻他。”（页 256）现在，让我们回过头来看子勤学生时的她，子勤是传统的华校生，充满了热情与激情，理性、理想与理念的有为敢为之知青，政治的热情虽遭无情的打击，对理想的诉求则充满了激情，如“我与丽红、子勤及一位从中正来的男学生，一起乘的士到福建会馆。……，支援学生的农民、工友、家长，用卡车载来了食物。”（页 73）“饿了一天的同学狼吞虎嚥之后，又开始唱歌跳舞，开小组研讨。满腔的热血与激情，……。学生受不了摧泪弹辛辣的煙雾，一脸鼻涕眼泪衝出会馆的大门，很快的，警察就把佔据在会馆的学生驱散了。”（页 73）这一驱散及尔后的逮捕行动，子勤很快地与恋人假夫妻之名，远赴理想中的文化故乡、政治乌托邦……共产中国。最终是子勤和达明滯留于香港，理想顿挫、信念瞬间舖尘，並放弃了曾经浪漫一时的政治激情，转而热情热心地拥护曾经批判及鄙夷的资本主义。

子勤早期的高尚情操，是充满了热血及激情的知青，並在热情燃烧之极时，只因远赴中国的途中滯留于香港，而极速地冷却、退却，理想顿挫于突然，这一转折很难令人信服。后来的子勤，基本上不符合大时代的大叙述，也不太符合当代现实的典型性，子勤形象的转捩点促成了她由政治上的快感，陷入了销魂的纵欲快感，这一现象，我想应该是作者有意而为之的，即“按照一个简单的意念或特征而被创造出来的”的人物。子勤，作为小说的主人翁，不足以代表当代华校女性的话语权、形象性和普遍性，她只属于小圈子里的少数，从她的后期一事一物中，看到的只是一种小叙述……性放荡的快感追求，她的“正文”很难放入当代文化轮廓或政治轮廓的中心点，她僅僅属於“扁形人物”罢了。

② 敏仪是个主张女性应该也有性自由的女性，“敏仪五年前已和丈夫离婚，离婚前她已有亲密的男朋友，从那时到现在，一共换了三个男人，……，从不理会别人对她的眼光和议论，她不僅是理论家，也是个实践家。”（页 56）敏仪看似当代女权主义的捍卫者，她的言行是否代表了当代女性为父权社会去势后、女性主义抬头的急先锋或拥护者？

“‘妳终於背叛你的丈夫了。’那晚，女主人翁和敏仪在兰桂芳的一间吧里喝酒，敏仪把双手抱在胸前，……，语气充满了奖励，好像女主人翁对丈夫的背叛，是她一手策划似的。”“’我算不贞的女人吗？’她自嘲地问。”“’妳现在还相信节妇牌坊？’敏仪整个上身凑向前，与她脸对著脸：’不，妳没错。……？’她把话说完，身体倏地往后仰，恢复原来悠闲的坐姿。……，瞇著眼，抚媚地说：’趁妳还年轻，享受一下人生，到真的是烂茶渣的时候再想风流，就迟了。’”（页 55）。

倘若，女权运动是埋葬父权社会的独霸性，女性主义是突破男性中心论的话语权，良好的愿望是重握女性的自主权力。敏仪的行为是在肤浅的认知，冒了婚姻的大不违而自鸣得意，她彻底

地巅復了传统的婚姻道德观，也叛离了当代社会的价值观，远离了性自由观的原意，故而“敏仪是个离了婚的女人。……，她离婚的时后与结婚的时后一样快活。”（页198）。敏仪似是而非的女性主义话语权，看似一种正确无误又高尚的，恰恰这一放荡的销魂快感之性寻租论，很难吻合当代华校生的多数现实，一个出现於大时代背景底下的叙述，竟落得情色上的盛宴。“女权主义也许成为相对于男人的存在主义的问题，这是一种为妇女奋斗的集团的事情。”敏仪可否成为妇女奋斗的楷模？我不以为然，因为她毕竟只是一个小叙述因子底下的人物……扁形人物。

③淑玫的性开放观念並不亚于子勤和敏仪，虽然着墨不多，但也是尽情于小叙述。诚然，配于动荡的大时代中，並不能拔高她的形象。“伟康认识淑玫后，这不是第一次帶她回家。”（页94）“淑玫心里知道就要发生什么，……，拥抱，接吻，在床上搂在一起。”（页95）“伟康很快就剝光了淑玫的衣服，……。”（页95）“接下来，伟康与淑玫的每一次见面，最终几乎都是在他房间的床上。他们裸裎相对，互相抚慰，尽情享受性的愉悦。”（页95）还有书中出现的丽虹等女性人物，由於叙述因子过于简单概念化，又或许是快感销魂的性描述过於频繁，我就不赘述了。

毋庸忌言，《骚动》里出现的女性，若把整体的叙述因子转换成性寻租、销魂、放荡和快感等（性文化上的小叙述），来对比于大时代的政治风暴、理念、话语权和快感等（政治上的大叙述），显而易见的是小叙述占了绝对值。小叙述多是纯形式的叙述因子之组合和交换，那么把小说人物当作思想、行为和感情的独立个体来讨论也就变得没有意义了。换言之，那都是一群简单又划一的概念型人物，不具备宛如真人般的多面与复杂，扁形形象是贴切的述语了。

结论 —— 判若云泥的杂文与小说

纵览英培安的杂文及诗作，我们不难发现英培安在浅游或深探间，对当代现实的针砭，有的是刚毅坚骁的不屈精神，文章无论钜细皆有一股浩然之气。章章铮铮傲骨谁与争峰，句句铿锵有力掷地有声。对于自身文化轮廓与政治轮廓的话语权訴求，处处体现了“老骥伏枥，志在千里”的精神。对于当代现实的叙述与描写，批判与否定，拥有了一般文人无以伦比的道德勇气。对人文环境的极速边缘化、恶化等，除痛心疾首外，更站在浪头处“铁肩担道义，妙手著文章”，不向当权者低头的自由主义拥趸者与体现者。英培安的杂文风格与个人性格的反映，是“个性最突出的方面之一就是他的个别性。所谓个别性就是人的心理特点的独特的结合，其中包括性格、气质、心理过程进行的特点，主导的情感和活动动机的总和以及形成的能力。”持平而论，对于英培安杂文反映的外化，深具“意在笔先，返回传入，忠于客观、辅于主观”的意向、方向与规律，诚如唐人张璪论画说：“处师造化，中得心愿”。我想文坛给于他的地位应是“文胜质则史”的，其杂文的质处处显现了风骨峻嶒的精神，更多的是一份文人的反思、文人的关怀与赤子心般的真、善与美。

反观以上“三部”小说里的人物，有一个饒有趣的近似值，那便是对性的随意寻租或消费，共同追求的只是无理性的快感，人物形象趋于同质性(华校生)或单元性(快感)，也即是“只把个性看成社会环境的消极产物，而不把个性看成积极的活动者。”虽然，他们的话语权和文化轮廓被无情的去势，政治轮廓的孤岛现象是当代现实，前殖民主义时代里的思辩抗争传统，对国家和民族感情的认同，转入后殖民主义的时期里，面对着流失的一切，理应本着“而今一切从头迈”的坚毅精神，坦然地再塑自身的话语权 —— 尤其知识分子，而不是陷入观念性的“政冷性热”的快感文化一个硬币的两面，最终陷入离心般的诡异……渲泄于快感的、销魂的浑噩。我想那是不正确的，因为作家是“一个人掌握社会经验的过程是通过他的内部世界实现的。”诚如马克思说：“观念性的东西不外是移入人的头脑，并在人的头脑中改造过的物质性的东西而已。”我想双重“个性的心理特征，既然决定了作者精神世界的独特面貌，它就必然贯串于反映的形成、选择和加工，并通过最终完成的艺术形象而表现为独特的艺术个性。”而作者被压抑的一面有其扭曲当代现实的失落感（外化为小说），亦有股痉挛般地应保持一份健康、理性的理想情愫，依然保持

对历史的清醒精神世界演变的细微折射（外化为杂文和诗歌）。平心而论，对于英培安的“三部”长篇小说，我想文坛给于他的地位应是“质胜文则野”了，其“三部”长篇小说处处体现了快感文化的精神，少了一份文人的和历史的反思、文人的关怀，多了份放纵的销魂逃世精神，我想是理想转向幻灭的一种渲染。

英培安的杂文都能一般地触动读者的思维，是作者的性格而不是他的作为艺术家的才能。那并不是因为他作为诗人、作家的业绩，而是因为他的作品里显现出来的伟大的人格。而“三部”多的是不具积极性，但也不失为逃避及麻醉自己的模式，政治热情的冷却、文化轮廓的模糊，转向性亢奋的过程，我想即是天性也非天性如此，也非多数华校生的非理性选择道路，而是作者在特定的观念下、有选择性的选择叙述因子约束之下，所形成的特定行为模式，即“快感政治文化”观念约束条件起变化，人物的行为模式也会随之变化。从长历史看这样的观念叙述因子综合症有自愈的可能（事实亦证明了此一论述，英培安的新长篇小说《我与我自己的二三事》，已脱离了《骚动》模式的观念叙述因子之约束，人物形像一新耳目）。从大历史背景来看，这样的人物形象之叙述因子，即刻陷入了小叙述的模式，人物形象实难为伍于千秋墨宝之上了，那“扁形人物”形象的论述即可成立了。

事实的本质，绝非“三部”小说与杂文可一窥英培安的性格与思想的。英培安的杂文是刚毅坚骁的、风骨峻嶒的，在超然间有醍醐灌顶般的诤言作用。小说则软靡细腻的、浑噩销魂的，在快感间有空茫失落般的靡音繾绻心头。准确地说杂文令英培安名声鹊起，小说则在驾驭过程中，对大时代长历史的述而不作，有事与愿违之憾。综而观之，两者之间判若云泥，文与质简直是南辕北辙。英培安的杂文风格准确地说深具自由主义的色彩，而小说则流于滥情的鸳鸯蝴蝶派，性格与思想是双重的，恰似韩愈的散文（早年道德至上论）与其人其事（晚年纵声色销魂）判若云泥，有种双重性格之嫌。

或许，我引段论述可作为本论文的反思，即“从知识份子自身来看，人文精神的逐渐淡化和失落当是主要原因。如果你有这个精神，体现在学问上，境界自高，格局自大。”面对着流失凡几代华校生之价值理念，我们不可能从英培安的“三部”小说中，看到一套具有普遍性的价值规范。其实“知识份子的反思是现代多元社会中的一个方向”，也应是一个新的精神中心。

“当然，追寻人文精神决不是要重温话语中心或终极价值之类的妄想。”而是避免我们陷入狂欢的、快感的、销魂的浑噩，以至“率兽以食人”，把人文世界变成丛林世界。故而，“人文精神的反思推到最后，是普遍主义的，……”性的无限叙述是一种形而下的本质，本非文人理应有的另类关怀。我认为传统华校之犬儒精神，是传统儒家教育里“士不可不弘毅、任重而道远的道理”必须体现于左翼份子的正确反思的。若把英培安的三部小说理解为“意在笔先”，做一个彻底的、开放式的思考换位，以更宏大又宽广的期待视野，大胆地超越了殖民主义、后殖民主义、西方中心论、母语主义、东方主义、东方现代主义等的文学哲学角度，那去势后的华校生，相当大的一部份采取了“沉默一族”（借用周粲的同名小小说）的坦然面对强势与造势者，那美国当代学者，《文明冲突论》之始作俑者享延顿之论便不攻自破了，因为在《骚动》里受挫的华校生皆是“不抵抗运动”（印度圣雄甘地的核心思想）的拥护者。倘若果真如此，“和谐社会”便隐然成形，相对于两首中英文的“鱼尾狮”诗歌，那英培安的三部长篇小说便是最大的赢家。

注：

1，“孤岛”本文不以语言文字上的技术性比拟，而是作为语言文化上的功能性概述，即话语权。

2，“三部”即《一个像我这样的男人》、《孤寂的脸》和《骚动》合称，将多次出现于本论中，为避赘述，仅以“三部”书之。

3，将重复出现的特定词，如“去势”（emasculation）等词句，将不以英文括号加注，除非新词或孤词。

阅读作品：

1.英培安著《一个像我这样的男人》，台北：唐山出版社，1993年5月。

2.英培安著《孤寂的脸》，新加坡：草根书室，1989年1月。

3.英培安著《骚动》，台北：尔雅出版社有限公司，2002年4月。

4.英培安著《我与我自已的二三事》，台北：唐山出版社，2006年5月。

5.英培安著《无根的弦》，新加坡：草根书室，1974年3月初版。

6.英培安著《蚂蚁唱歌》，新加坡：草根书室，1992年9月。

7.英培安著《翻身碰头集》，新加坡：草根书室，1985年6月二版。

8.英培安著《潇洒集》，新加坡：草根书室，1985年4月二版。

9.英培安著《风月集》，新加坡：草根书室，1984年12月初版。

10.英培安著《敝帚集》，新加坡：草根书室，1987年4月二版。

参考文献：

1.爱德华·萨依德（Edward W·Said）著《东方主义》（orientaliam），译文校订 傅大为（清华大学教授）廖炳惠（清华大学教授）蔡源林（南华大学助理教授）译者王志弘、王淑燕、莊雅仲、郭菀玲、游美惠、游常山·台北：立绪文化事业有限公司，1999年。

2.曹文轩著《小说门》，北京：作家出版社，2002年6月。

3.陈惇 刘象愚著《比较文学概论》，北京：北京师范大学出版社，2002年9月。

4.弗雷德里克·詹姆逊著（美国）《快感：文化与政治》王逢振译，北京：中国社会科学出版社，1998年3日。

5.侯玉珍编著《阅读鉴赏评论》，北京：中国铁道出版社，2001年。

6.黄万华著《新马百年华文小说史》，中国：山东文艺出版社出版，1999年9月第1版。

7.黄仁宇著《大历史不会萎缩》，台北·联经出版事业股份有限公司，2004年11日。

8.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、八方文化企业公司联合出版，2002年10月。

9.金开诚著《文艺心理学概论》，北京：北京大学出版社，1999年1月。

10.林幸谦著《历史、女性与性别政治……重读张爱玲》，台北：麦田出版社，2000年。

11.李延辉译《罗素粹语》，中国：眉林出版社，1966年。

12.罗青著《什么是后现代主义》，台湾：台湾学生书局印行，1997年8月二版。

13.凌晨光著《当代文学批评学》，山东：山东大学出版社，2001年5月第一版。

14.马振方著《小说艺术论》，北京：北京大学出版社，1999年1月。

15.申丹著《叙述学与小说文体学研究》，北京：北京大学出版社，1998年7月。

16.童庆炳主编《文学概论》，武昌：武汉大学出版社，2000年4月。

17.吴耀宗主编《当代文学与人文生态》，台北：万卷楼图书股份有限公司，2003年12月初版。

18.谢思炜著《唐宋诗学论集》，北京：商务印书馆，2003年。

19.杨松年 简文志主编《离心的辩证》世华小说评析，台湾：唐山出版社，2004年5月。

20.杨松年编《新马华文现代文学史初稿》，新加坡：BPL（新加坡）教育出版社，2000年12月初稿。

21.叶舒宪著《阉割与狂狷》，上海，上海文艺出版社，1999年。

22.朱崇科著《本土性的纠葛》，台北：唐山出版社，2004年5月。

23.朱学勤著《书斋里的革命》，长春：长春出版社，1999年12月。

单篇文论与杂志：

1.许维贤编《蕉风》（复刊号），马来西亚：南方学院马华文学馆出版，2002年12月。

Ⅰ访谈：从政治到情欲的一场骚动。

Ⅱ张锦忠评〈南洋华人的记忆与欲望之书〉。

Ⅲ翁弦尉评〈受挫的男（阳）性与他们的蠢蠢骚动。

新加坡儒商忏悔录
——读英培安《我与我自己的二三事》

（中国）林明昌

“我的名誉完全丧尽无余，可是却也恢复了我对自己的尊敬”。

——卢骚《忏悔录》

一、我与自己

浮生若梦，然而细品一生，可以杂揉多少怅恨、不甘在欢愉与绝望之间？总有人不免以忏悔的心情面对自己，尤其检视了遗弃自我、纵欲肆恣的一生。英培安的《我与我的二三事》，正是以此为基调，发挥忏悔的艺术。

这部小说出版于2006年5月，是英培安的第四部小说。英培安长年写作政论及诗歌，如今却以小说在文坛开创新局。前一部小说《骚动》获得2004年新加坡文学奖，本书则获选为《亚洲周刊》2006年亚洲周刊中文十大小说。对于60年代即以现代诗闻名的诗坛老将而言，英培安在小说界的努力，着实令读者惊喜与感佩。

更让读者动心的，是英培安对小说创作“探索”的新鲜感与趣味。英培安的每一部小说都刻意使用不同的叙事方式和结构，但是他亦清楚，“小说创作发展到现在，所有的叙述方式与结构，恐怕都给前人用尽了。”因此“很多时候，作家以为自己创新，内行的读者，却随时都能从他的作品中追索到前辈的痕迹，甚至同辈的影响。”这是英培安在创新的努力之时同时保有的警觉，也是对自我的要求。他说：“小说创作，实际上是对小说这体裁的模仿。我不可能玩出什么新花样，只希望尽量不要重复自己，如此而已。”此话亦不可只视为作者的自谦之词。不重复自己是作家的自我鞭策，但是对读者而言，新鲜感（陌生感）和熟悉感的交织，才能形成新奇有趣的阅读文本。过于陌生则容易拒读者于千里之外，太熟悉又引不起读者的阅读动机。作者和读者之间有不同的期待和任务。

在小说创作上，英培安确实是充满野心与企图，希望在小说这门艺术上为自己开创新局面，挑战自己，而且成果斐然。在《骚动》中，他把叙事的情节全然打散，从不同方向叙述故事，还让作者与阅读中的读者对话、与小说中的角色对谈，更让小说人物离开情节和读者交谈。英培安虽然以挑战自己为小说创新的起步，然而创作的目的却投射向改变读者的阅读方式。他说他如此写作的的目的是打断读者的阅读历程，颠覆读者追读情节的阅读习惯，令读者放慢阅读速度，与小说情节保持距离，以促使读者审视作者说故事的方法及对小说这文学体裁的诠释，并感受创作的愉悦。《骚动》也确实达成他预设的目标。这部由爱情、婚姻、外遇、性、政治、亲情、离散等题材凝聚而成的小说，带给读者的阅读趣味，与其说是故事情节，不如说是以叙述方式对原有阅读习惯的挑战。

以这个基础来检验英培安的第四部小说《我与我的二三事》，才更能了解他如何在新的小说挑战了自己。在这部小说中，英培安对于已经实验成功的叙述手法不再眷恋，展开新的探索之路。他用来挑战自己和改变读者的是重新定义“我”和“我自己”。小说的主题归结在忏悔的情绪，至于忏悔的原因就在于“我”背弃了“我自

己”。

英培安将“我”和“我自己”拆开，“我”代表现实的、充满欲望及惰性的自己；而“我自己”则是理性的、理想的、道德的自己。

如果在此篇色调沉重而忧伤的小说中仔细寻找，仍然可以见到英培安式的幽默，如夜空中不期而遇的流星。这些幽默的形态主要为“双关语”。

“双关语”的趣味是依据小说特殊的笔法而来。一般人用“我自己”或“自己”词语时，就是指“我”，多半用来强调“没有别人，只是我一个人”。但本书将“我”与“我自己”分为两截，成为独特的用语。读者必须努力想象“我自己”存在的独立性，这样的想法着实违反了常人对“我自己”或“自己”词语的认知和使用习惯。小说中“自己”的双关语，多半是常人使用“自己”一词时所想到的，与主人翁国辉的所想的不是同一件事。例如当年妈妈在天井洗衣服没空陪年幼的国辉玩，每次国辉缠着妈妈，她总是说：“我没空，你和自己玩。”这是一句很普通常见的话，许多家长都曾经如此说过，本义应该很单纯的只是指“我没空，你一个人玩。”但在小说中，英培安将之转化成妈妈要国辉和“他自己”玩，所以“我只好和我自己玩了”（页 11）又如，妈妈说：“是你自己要读华校的。”国辉却不相信读华校真是“自己”的意见。（页 25）又如，求学期间虽然成绩不好，同学们却公认他学问不错，因为常有“自己”的见解，还得到好几位老师的赞赏。（页 43）又如，第一任妻子洁仪和他吵架时，好几次就这样骂他：“也不照一照镜子，看看自己是什么样子。”他非常生气，不是因为认为她讽刺他老或丑，而是他实在不愿意在镜子里看到“自己”的样子。（页 102）这种双关语的使用，造成读者的莞尔，也强化我和“自己”各自独立存在的形象。

然而“我”和“自己”并存的情形，在小说中并非主人翁国辉独有。只是每个人的“自己”的作用似乎并不雷同。

国辉的妈妈也有一个“自己”。国辉说：“妈妈谈起爸爸时，好像在和自己讲话。妈妈也有一个自己，像我一样，寂寞的时候她大概也和自己讲话罢。”国辉小时候，妈妈在天井洗衣服，国辉在她身边与“自己”玩，也听到妈妈和她的“自己”谈家里的事。（页 179）

志强是国辉报馆里的同事，后来离开新闻工作，成立了家华文书店。五十多岁的志强，在世俗的眼光里算是个失败的人，但是他似乎活的从容自在、心安理得。国辉深信志强一直和他的“自己”在一起，因为“只有和自己相处得很好的人，才能那么自在从容。”（页 148）国辉的儿子文彬则相反，他不愿意国辉和第一任妻子（也就是文彬的妈妈）连络，还质问说：“你有别的女人了，还找妈妈干什么？”国辉感觉文彬对父母的态度并不像是一个“和自己”在一起的人，所以疑心文彬早已失去了自己。（页 184）

书中当然还有其它有“自己”的人，而且许多人都会和“自己”说话。我们千万别以为和“自己”说话的人是疯子，他们不仅不是疯子，而且可能是举足轻重的人，说不定就是国家的领导人或大公司的总裁。（页 201）例如沙斯（SARS）过后在小贩中心国辉就遇见了两位与“自己”说话的人。一位是男人，全神贯注与“自己”说话，眼睛注视着前方，彷佛那里站着一个人，他滔滔不绝地和一个我们看不见的人说话，国辉知道，那个人就是他“自己”。他的表情非常丰富，时而激动高昂，时而冷静温文，有时阴阴冷笑，有时哈哈大笑。看来他并不是和自己争辩，而是和自己站在同一条阵线。（页 200）另一个和自己说话的人是个女人，面容憔悴，经常在晚上八、九点出现，推着小行李，站在公共电话旁说话，一说就是半天。她完全沈溺在与自己的谈话中，虽然一脸愁苦，但却同时也泛着满足的微笑。可见拥有“自己”，能和“自己”交谈，并不是主人翁国辉独有的特异心理状态，而是普遍的常态。

英培安《我与我自己的二三事》引人注意的是将“我自己”当成一个近乎活生生的“另一个人”，“我自己”有人格、有思想、有爱情、有愤怒、有理想、有道德，甚至有缺点。我与“我自己”的关系彷佛是一对无割断的连体兄弟，他们从小一起成长，后来痛苦地分手了，最后他不断寻找“自己”，渴望重逢。这种看似荒谬的描写很能刺激读者的想象。然而一旦阅读到第二部

（共三部），就会发觉原来小说表面的滑稽突梯，是想烘托、塑造出深浓哀伤的忏悔心情。小说感人处就在遗弃“自己”的人的忏悔告白。以下即说明小说如何以“遗弃自己”表现这样一位新加坡儒商的忏悔心路。

二、我自己的面貌

“我”和“我自己”是什么关系？英培安在小说开头，用类似传统小说“楔子”的型式，统括暗示全书中我与我自己的关系。在这段故事里，一个人在地铁站站台等车，当地铁即将进站，广播声响起，提醒候车乘客为了“您自己”的安全，请站在黄线的后面。此人低头一看，原来自己站的地方竟是黄线的前面。他想把脚缩回到黄线后面，但是脚却不听使唤，而且逐渐滑向站台边缘。于是当广播不断提醒他为了“您自己”的安全，请退回黄线后面时，他的脚却不断往前滑，一直滑到站台边，眼看即将掉进铁轨里。

这段小故事表现出这个人处于“自己无法掌控自己”的危险境地。“他自己”明知眼前的严重危机，而「他」却不断使“他”和“他自己”陷入险境，不管旁人的警告与“自己”的焦急。如果一个人真的可以分为两种身分，一是现实的自己，称为“我”；一是理性的自己，称为“自己”或“我自己”。现实的自己的想法做法常常使这个人陷入险境，即使理性的自己和旁人已察觉危险，并努力警告，也改变不了这个人步入危机的命运。这种令人惊心的无奈，就是一个背弃自己的写照。当这个人在危难中苦不堪言，蓦然想起他背弃的理性的自己，心中的怅恨即是这部小说忏悔的来源。

英培安在小说中藉由新加坡“儒商”国辉从小至年老一生的故事，叙述我和“我自己”的分合关系，小时候我和我自己一起成长，直到有一天我和我自己的争执一发不可收拾，于是我自己离开了我。我就可以完全满足我的现实欲求，尽情追逐利、名与渔色生活。然而时运不济，终究生意还是失败了，妻子、儿子离开了，年纪老了，身体衰弱不堪，我只好在忏悔中追怀“我自己”，寻找“我自己”。这部小说，可以称为“新加坡儒商的忏悔录”或“遗弃自己的的人的忏悔告白”。

然而什么是“我自己”？英培安在小说中以近似自传形式的时间顺序，叙述“我自己”的面貌以及“我自己”与“我”的分合关系。

什么是“我自己”？“我自己说他是我的灵魂，我的精神，没错，他活在我形而上的世界”（页 44）。但是我（国辉）与“我自己”（也就是国辉的“自己”）的关系，却不是固定不变的。从学语期、儿童期、少年期至近四十岁赶走“自己”之前，国辉与“自己”的关系，由相互依存到相互排斥，终于分道扬镳。

“自己”是国辉从小一起长大的伴侣，从小国辉与“自己”形影不离（页 2）。对于国辉这个“我”而言，几乎是自有记忆以来即意识到“自己”的存在，所以“我不记得什么时候开始意识到他的存在。但是，我记得很清楚，我呀呀学语的时候，是先和自己说话的。”（页 5）从学语到儿童期，我自己和我的关系更加密切，“我是独生子，家里没有玩伴，我自己便是我唯一的玩伴”（页 5）。国辉对“我自己”说：“小的时候，你对我多么重要，因为你在我身边，我不仅不会孤独，也比其它的孩子勇敢坚强。”一个有“我自己”陪伴的人，就不会孤独，而且我与“我自己”更会互相照顾（页 15）最佳的例子就是第一天上小学的情形，当他与一群孩子坐在一间课堂里上课，对他来说是一种新的经验，面对完全陌生的环境，多少有点抗拒与惧，但是因为有“自己”的作伴，还不至于像其它几个孩子，竟在课堂里哭了起来。（页 13）那时候的国辉和他“自己”是意见一致，从不争执。（页 15）他“自己”还会发明各种游戏，在游戏虚构的世界里，不论敌人多险恶，他与“自己”都战无不胜，国辉认为这都应归功于“自己”。他对“自己”也是充满怀敬佩，所以对“自己”说：“你足智多谋，胆识过人。”（页 16）

到了少年时期，国辉面对“自己”的时间，比同年少年伙伴多，因此略显孤癖，他“自己”就是他成长中的密友。他“自己”告诉他对未来的憧憬与梦想，他也向“自己”倾诉心声，与“自己”分享成长的苦闷、对性的好奇、对女同学的爱慕。虽然他与他“自己”几乎是无所不谈，但

是他也开始渴望除了自己之外也能找到其它可以倾诉心声的对象，尤其是异性。也因此他与“自己”开始有了距离，甚至鸿沟，而且这鸿沟日益扩大，成为未来他与他“自己”割裂的开头，也是忏悔的根本原因。（页 18）

少年时期“自己”以“导师”的姿态出现，并希望国辉在生活中实践“他自己”的道德观与理想。如果“自己”认为国辉的某些行为不当，就会严厉谴责，使国辉十分苦恼。为了怕对不起“自己”，国辉也克制许多原本跃跃欲试的事。于是少年时期的“自己”扮演了国辉的“良心”、“道德导师”的角色。

因为“自己”的坚持，国辉就读“中文系”，而且不肯花时间练习英文。尽管在当时当地，“英文不好会到处吃亏”，“华人用华文讲华语，虽然既合情又合理，却是失败者的象征”。（页 27）华校生“在这个社会上是第二等人”（页 28）但是在“自己”的影响下，国辉还是选择了中文系。也因为就读中文系，所以“自己”的“骨子里还有点腐朽的书生气。大概是《论语》《孟子》读多了，生活态度变得日益严肃古板，越像我的导师，甚至像监护人。”（页 30）不但如此，“自己”志愿是担任老师，要成为对社会有贡献的知识分子，（页 59）一直到国辉从事新闻工作，“自己”仍自认为是国辉的良知，防不胜防的出现在国辉的办公桌前。“自己”的道德意识，总是令国辉深感羞愧。（页 170）

在国辉心中，“自己”还有另一面，就是接近于缺点的一些特质。在赶走“自己”之后，国辉对“自己”十分厌恶，认为他是“自己”的道德暴政下的受害者。而这种心情累积甚久，之前当他急着摆脱“自己”时，“自己”在国辉的心中，简直就像个魔鬼。他说：

当然，说他是魔鬼，是言重了，他可是藏在我身体里面的一头怪兽，而这头怪兽还老提醒我，他不但能替我解决问题，而且是我生活的规范，是善的准则。但从适应生活的角度来看，他非但不能替我解决问题，而且老替我制造麻烦。他根本不能作为我生活的模范，他非但不能算完善，而且充满缺点。（页 41）

“自己”并不完善，也有很多缺点。比方因为不善计算，以致于影响国辉的数学表现。每道数学习题，国辉几乎都要三遍以上，因为“我”计算一遍，“我自己”又计算一遍，通常都会得出不同的答案。结果只好由“我”再计算一遍。费时误事，可想而知。（页 41）还有生活上的实际事务，“自己”都显得马虎含糊。例如，买东西时从不仔细检查东西的好坏；找回来的零钱，看也不看就塞进袋子里，过后才发现对方少找了钱，后悔不及。此外，不考虑身在何处，随时随地和国辉交谈，尤其在公众场所，甚至考试时也和国辉讲话。（页 42）“自己”个性孤癖，自鸣清高，不喜欢交际，又老爱钻牛角尖，对一个问题或一件事物穷不舍。这些都成为“自己”的缺点。

但是“自己”给国辉惹出的最大麻烦是爱上女同事。当时国辉看上的是一位美艳女同事康妮，“自己”却爱上了另一位贤妻良母型的已婚同事美兰。“自己”（当然和国辉一起）每天下午与美兰吃饭，并且展露古典文学知识。美兰被「自己」的学问和才情迷住了，他们在一次次的晚餐、散步和谈话中逐渐发展出纯精神的爱情，直到美兰的丈夫到报馆兴师问罪。此时“自己”却躲起来了，只好由国辉出面解决这件麻烦。从此“自己”变了，变很十分颓丧、烦躁，不断抽烟，甚至动不动就向“我”挑衅、大发脾气、暴跳如雷。国辉的“我”与“自己”之间的矛盾越来越尖锐，互相谩骂时使用的语言也越来越尖刻，几乎要把“对方”的自尊伤害到鲜血淋漓为止。（页 79）当“我”与“自己”如此相互伤害，不分手也不行了。

三、没有自己的我

国辉在接近四十岁时和“自己”分手了，并且得意的说：“对抛弃自己来说，我四十而不惑。”（页 41）抛弃自己所需要的强烈力道，但却是长时期累积而成的，而最根本的原因即是欲望和道德的冲突。国辉自承：“我和我自己的矛盾与斗争，归根结底，可以说是他对他的品格太过关注的缘故。因为他所关心的品格，往往与我的欲望与好奇冲突。而他又那么地固执、敏感、脆弱，那么容易受伤害，我的好奇心与欲望，也就因此全压下来了。”（页 19）“自己”的孤癖与内向，使国辉几乎不参加学校内外的团体活动，而国辉

“我”的现实考虑（他自称为“思想实际”）帮助他远离学运是非圈，顺利完成学业，并在报馆找到工作。南大中文系毕业时，“自己”的志愿是当老师，但是“我”以现实利益的理由反对了。虽然从少年时期开始，国辉和“自己”在思想上就有分歧了，但是当时大多仍以“自己”的意见为主。脱离青少年之后，“我”的个性越来越强，不像以前那样容易被“自己”说服了。

到了成年，冲突越发明显，尤其在报馆做事时，他和“自己”的矛盾更加尖锐。开始的时候只是争辩，后来不断激烈争吵。从那时起，他就一直想摆脱“自己”的控制和操纵。只要他觉得做了什么可能会触怒“自己”的事，就设法躲开、避开“自己”的谴责，而“自己”总是紧紧地抓住“我”，纠缠不放。那时“我”的个性尚未成形，虽然竭力想躲开“自己”，但是仍舍不得与“自己”分离，有时“自己”稍微离开一阵子，“我”即觉得心慌恐惧、惶惑不安，希望“自己”尽快回来。于是“自己”很快回来了，“我”又安心了，继续让“自己”的价值观指导、操纵、支配、折磨。所以别人常觉得国辉的情绪反反复覆，时而亢奋、激动，时而消极、萎靡。

问题是随着年龄的增长，“自己”的那些不实际的道德守则越加严峻，把国辉折腾的简直喘不过气，而对“自己”成为国辉最痛苦的问题。于是到了将近四十岁，他终于忍受不住抛弃了“自己”。（页 41）

一个人怎么可能摆脱自己？心理医生提供国辉甩掉自己的理论根据。“现代人一长大，自己就不存在了，你还有个自己，所以才会冲突。”医生认真地对他说：“唯一解决的辨法就是甩掉自己。”医生还说快四十岁的现代人如果还离不开自己，就是恋己意结，是一种病态。“正常的人过了三十，便甩掉他自己了，四十岁还需要自己，是拒绝长大。”更有趣的是引用《论语》解释说：“三十而立。你快四十了还依赖自己，怎么立？”（页 82）在医生理论的鼓舞下，国辉终于在与“自己”狠狠大吵一顿之后分手。

与“自己”分手后的国辉事业一帆风顺，生活也比以前富裕。他可以自由地实践他的欲望。他花了不少心思改造脸孔与言行举止，揣摩别人的需要，以讨好别人。他的形象也从此焕然一新，与以前相比，完全判若两人。在没有干扰的情况下，充分发挥攫取的才华，争取到更高的地位，更多的金钱和女人。后来他离开报馆，经营事业，成为多个文化机构的主席或顾问，人们称他为“儒商”。他建立了新的道德观和良知，取代“自己”的良知。这段时期，他觉得不需要“自己”也可以成为一个“德高望重”的人。殊不知这正是悲哀的开端。

“自己”离开后，国辉完全被虚荣和欲望控制了。没有“自己”的谴责，遇到什么错误，“我”只会指责别人，完全看不到“我”的错误与弱点。于是自大、虚荣与欲望把“我”毁了。失去“自己”的国辉，十分自私，连家人也不关心，他说：

对家人的认识，我可以说不比一个外人多，可能更少。他们出现在我的生活中，就像我在旅途中遇见的陌生人，我只关心我自己要走的路，目的地在那里？到了目的地后会得到什么？对我身边的人，即使和我同行的人，他们帮过我什么？为我做过什么？我不闻不问；他们想什么？有什么感觉和需要？我更漠不关心。（页 147）

只有欲望与虚荣的“我”，没有“自己”，更不关心别人。到了晚年，身败名裂后，国辉终于清楚他一直活在“我”的世界，只关心“我”拥有的名利、荣誉，执着于“我”的欲望、享受、爱恨，从不关心别人的生活、苦乐、感觉。

甩掉“自己”后，连父母不关心。他妈妈去世时，国辉没有在她身边，“自己”非常内疚，但那时仍与“自己”在一起，所以他对着灵柩嚎啕大哭。等到他爸爸去世时，他也不在他爸爸身边，但此时已经甩掉“自己”了，竟一点哀伤也没有，甚至因为不必挂念着要到疗养院看他而松了一口气。（页 218）

甩掉“自己”确实带给国辉一段时间的自由，尤其是放纵欲望、自私自利的自由，然而随着生意失败，健康走下坡，国辉在妻离子散、孤苦伶仃之中才又重新怀念“自己”，后悔遗弃了“自己”。

四、忏悔的主旋律

尽管作者时而玩弄我与“自己”的语言迷

雾，但是这些小小的俏皮，委实改变不了小说悲伤悔恨的主旋律。尤其到了第二部的中段，文章的步调已十分明确，当初刚遗弃“自己”时的放纵与欢愉，已因为事业与婚姻失败而荡然无存，取而代之的是心情颓丧、健康与精神状态走下坡。寻找“自己”，向“自己”忏悔，便成为不得不然的发展。

国辉一开始怀念“自己”实在因为生活不如意，怀疑第二任妻子不忠。（135）随着不幸的增加，也增强了对遗弃“自己”的悔意。金融风暴后，他的生意像骨牌那样哗啦哗啦地垮了，住的洋房被银行没收，汽车被拖走，老婆跑了，除了一屁股债和一身病痛，什么也没有了。他要面对的不仅是贫与病，还有屈辱。为此他曾有寻死的念头，但他没有勇气自杀。他知道他是“抛弃了自己才落得这步田地的”。（页 205）

当年追逐欲望时多么得意扬扬，到六十多岁时终于发现：“我很清楚，我现在落得这个地步，是我的欲望造成的，它不但没有为我创造甚么，而且把我烧得遍体鳞伤。”（页 154）事业失败的国辉只能孤独的住在儿子文彬为他负担的组屋里自怨自艾，他说：“我糟踏自己还不够吗？为什么还要糟蹋别人？”（页 192）

故事最后，国辉中风成了植物人，分不清真实与虚幻，听不懂别人的言语，看不清眼前的事物。在不断跳跃的思绪里，唯一不变的是向“自己”忏悔，为他所背叛的每一个人而忏悔。他告诉“自己”，这些日子他听不懂人们说什么，也没有人听懂他说什么，心中充满孤独。他像个向母亲诉苦的孩子，对“自己”说：“你回来真好，我现在只能和你谈话了，只有你才了解我说的话。”又说：“我真后悔把你赶走。”（页 242）然后又很满足的说：“我活得像我自己，这就够了。”（页 246）

如果要以读者的身分评论这部小说的缺点，就是故事的高潮，也就是我与自己的重逢，未必能吸引读者的期待。但是一旦进入了第三部，国辉的悔恨已是不可避免的。令读者感兴趣的，早已不是故事将如何发展，而是沈郁感人的忏悔情绪。在结尾忏悔中，大量描写亲情、友情、死亡、生命的无力感，十分沉重而哀伤，表现出面临年老与死亡时的恐慌。彷佛作者花费大量笔墨所要烘托铺排的，就是最后忏悔。

我们应当如何看待这位新加坡儒商的忏悔录？他自童年成长至求学、工作，无一不是在“自己”的陪伴、指引与督促下走过。在“自己”的影响下，成就了他的基本人格与能力，同时也限制了他的发展方向。年近四十之时，他与“自己”分手了，“独自”走向人生的另个阶段。这个在欲望前导下，追求利益、名位的阶段，因为肆无忌惮，所以功成名就。

同样的忏悔，我们不必以奥古斯丁的《忏悔录》相比附，虽然奥古斯丁也曾因放纵爱欲而忏悔，他说：“爱与被爱是我内心的欲求，如果进一步能享受所爱的肉体，那对我更是甜蜜了。我用肉欲的垢秽玷污了友谊的清泉，把情欲的阴霾掩盖了友谊的光辉。”又第十卷第 30 章为〈忏悔受到情欲的诱惑〉，其中说道：“幻象对我的灵魂与肉体，还起着如此作用：我醒时所不为的事情，在梦中却被幻象所颠倒。主，我的上帝，是否这时的我是另一个我？为何在我入梦到醒觉的须臾之间，使我判若两人？”似乎同样困惑于“两个我”的交战。但是奥古斯丁忏悔的本质是宗教式的，是将自己全然交付上帝的忏悔。所以他说：

主，不论我怎样，我完全呈露在你的面前。我已经说过我忏悔的目的。这忏悔不用肉体的言语声息，而用你听得出的心灵的言语和思想的声音。如果我是坏的，那么我就忏悔我对自身的厌恶；如果我是好的，那么我只归功于你，不归功于自己。

这种忏悔是无法掩饰的将自己完全呈露在上帝之前，要忏悔的是对自身所知的一切，也要忏悔自己所不知的种种。人在上帝之前，感到无所遁形，无所隐藏，是无条件、甚至无须理由的忏悔，与《我与我的二三事》中国辉向“自己”忏悔的情形并不相同。

但是我们不得不联想到卢骚的《忏悔录》。英培安曾于 1999 年写过一篇〈我和鲁索有个约会〉，文中他代卢骚的口说：“是的，这是我最后悔的一件事。当时我没有勇气认罪，还冤枉了她，其实，我是很爱她的。我正打算写一部忏悔录，我会在忏悔录里解释这件事。我会毫无保留地写

下我许多下流的行为。但，我也要让人们知道，人的天性本来是善良的，不平等造成的环境，把人变坏了。”卢骚所说的后悔的事，是指嫁祸诬陷厨娘玛丽的事。他在《忏悔录》中说：“这件往事常有如梦魇似地浮现在我的眼前，恍惚中见到那个可怜的小姑娘来数说我的罪状，其情其景犹如昨日才发生一般。当我平常心境宁静时还不觉得怎么严重，一到颠沛多难时，那种罪恶感便会更加深我的痛苦。”可见此事对他影响之深。他因此说到撰写《忏悔录》的目的说：“我唯一能做的便是在忏悔中不断地谴责自己，而这种良心上的折磨迄今仍未稍减，我想我之所以要写这本《忏悔录》，主要是为了昔日的罪过聊作赎偿吧。”

但是赎偿只是卢骚一生的小插曲，虽然他一生无视道德约束，处处留情，但是总不断努力予以合理化解释。因此《忏悔录》表面上似乎充满赎偿的悔意，其实是为自己的行为开脱。卢骚说他写作这本《忏悔录》是前人未曾做过，以后也无人会做的大事，“其目的是将一个人赤裸裸地展现在世人的面前，而这个人就是我。”而在书的结尾，他竟然大胆的宣称：“无论是谁，即连没有读过我的著作的人在内，倘若于亲眼观察过我的性情、我的操守、我的志趣、我的好尚和我的行为之后，竟还肯定我是一个卑鄙龌龊的小人的话，则这个人就罪该万死才对。”可见不论他在书中如何表示忏悔、赎罪，全书的最后目的是为自己洗清污名，为自己的清白辩解。这点则是英培安《我与我自己的二三事》与卢骚《忏悔录》最大不同处。

《我与我的二三事》中是面对自己的忏悔，无关乎上帝，也不是向世人澄清。所以不同于奥古斯丁，也有别于卢骚。但是卢骚的一句话倒是可以做为《我与我的二三事》的脚注，卢骚说：“悔恨，在处顺境时匿迹，在处逆境时现身。”《我与我的二三事中》国辉的忏悔，也是建立在生意失败、经济破产、妻离子散、疾病缠身、无依无靠的逆境之上。或许我们可以这样质疑：如何国辉没遇见金融风暴，事业依然成功，身体尚称健朗，家庭并未破碎，依旧是享誉媒体的“新加坡儒商”，他还会召唤“自己”、渴望和“自己”重逢吗？还会对追求欲望感到后悔吗？这个问题已经没有人能回答，恐怕即使作者英培安亦然。但是国辉因为身处逆境才心生后悔，却减损了小说的道德说服力，尤其对于尚在顺境的人来说，忏悔似乎是遥远以后的事。

本文作者是佛光大学文学系助理教授
世界华文文学研究中心主任

多元文化视阈中的新马华文文学
——以忠扬在《新马文学论评》中的观点为例

（广西）祝卓理

新加坡华文文学和马来西亚华文文学的产生与发展都深深地打上了中国文学，特别是中国现代文学的烙印，但其自身的发展道路又不同于中国文学；其作为世界华文文学的一个因子，又别具本土特色；各种文化的交织和杂糅，使得新马华文文学一度呈现出繁盛的局面和丰富的内容，而后又出现凋零没落的衰落现象。面对当前文化多元化的趋势，新马华文文学如何摆脱困境以求更好的发展？新马华文文学创作人对自身的文化问题提出了哪些有益的见解？这是很值得我们探讨的问题。本文将新马华文文学置之于多元文化的视阈中，以新加坡华文文学创作人忠扬在《新马文学论评》中的观点为例，去寻求以上问题的答案，期待会收获些许新的感悟。

一

忠扬出生在30年代末的新加坡，作为一位土生土长的新加坡华裔，早年提倡爱国主义的大众文学，反对殖民地文化压制、反对黄色文化，50年代开始从事华文文学写作，至今仍然笔耕不辍，他的思想观点或许更契合新马华文文学自身的实际。但是，对于这样一位有着明确见解的新马华文文学评论家，却很少有人对此加以关注，不能不说是一件憾事。

自人们开始关注世界华文文学以来，就一直在为它的属性问题争论不休，其中，新马华文文学更是因自身的特殊性而成为一个引人注目的焦点，近些年举办的世界华文文学研讨会和东南亚华文文学研讨会所取得的研究成果和理论深度是明显的，但是，从某种意义上而言，因“属性”问题引起的余波仍在延续着。对新马华文文学和中国文学的关系问题，很多专家学者从各个方面作过论述，对此的认识和理解由浅层到深入，由限于个别现象到注重宏观格局。其实，只要我们仔细观察一下，就可以发现，忠扬在这方面有着自己独到的见解。早在60年代早期，忠扬就认定新马文学是作为独立于中国文学之外的世华（海外）文学的一个组成部分[1]。到了80年代初期，在文学评论集《新马文学论评》中，忠扬对作为世界华文文学一部分的新马华文文学有了更为清晰、更为中肯的分析。

1981年，忠扬在《努力提高创作技巧》一文中写到：“新马华族文学虽是源自于中国文学，而且在新马华族文学萌芽的初阶，也确曾大量地继承了中国文学历史的传统性，但是新马华族文学所赖于生存的新马社会，显然是完全不同于中国社会，也不同于其发展的规律，因而，新马华族文学也如同美国文学与英国文学分道扬镳一样，必须按照新马民族、社会发展的要求，出现其有别于中国文学的独创性，开辟一条有别于中国文学的民族文学新途径。这就是新马族文学之所以在反映现实的作品题材，表现形式的民族色彩，表情达意的语言特征，以及作家个人的创作风格和作品主题所展示的社会意义，完全截然不同于中国文学。”[2]忠扬认为新马华文文学的根源在中国，它的发生、发展和取得的成果深受中国文学特别是中国近现代文学的影响。然而，由于地理、历史、政治等各方面的原因，新马华文文学服从

和服务的对象是新马本土社会，毕竟，这种与现实形势的紧密结合在很大程度上有别于中国文学赖以生存的环境，特别是新马文学以后的发展道路，更是大大迥异于中国文学，所以，“新加坡华文文学和马来西亚华文文学，是在中国‘五四’新文学运动的影响下，从一九二〇年开始萌芽、发展，至今已有六十多年了。华文文学在新、马两个多元民族、多元文化的社会中，经历了无数次的起伏，在迂回曲折的路程中求发展，并形成了独特的风格和具有浓郁的地域色彩，是当今新、马国家文学的一个重要组成部分，也是独立于中国文学之外的一支华文文学力量。”[3]在忠扬看来，新马华文文学是独立于中国文学之外的一支华文文学，它具有明显的个性特征和自身的思想内涵，属于其所在国家文学的组成部分。而这种观念直到20世纪90年代以后，才逐渐为中国大陆大部分学者认同，新马华文文学与中国新文学的关系“从前期的影响关系逐渐蜕变为今天的平行关系。”[4]

基于新马华文文学自身的状况，忠扬对新马华文文学属性问题的认识是合理的、先见的。这种见解后来得到了大部分学者的认同，也足以证明这一点。

二

有学者指出东南亚华文文学的三个特点，中国性、本土性、世界性（或者说人类性）。[5]如若将这三个特点放置到具体的新马华文文学，从某方面来说更为确切。中国文化（文学）是新马华文文学的根和源，不论以前、现在和将来这一事实都是不容质疑的；在当今文化多元的时代，新马华文文学也终需迈出国界的门槛，走向世界，这一发展趋势也是不可逆转的；然而，与欧美华文文学相比，新马华文文学背负着更为沉重的本土性意识。在《新马文学论评》中也有这一深深的印痕。

由于历史、政治、地理等诸多因素的交错，新马华文文学在某种程度上处于世界华文文学与中国文学的中间地带，一方面依存，一方面又剥离；与所在国家主流文学、兄弟文学之间，它生存于一种挤压的空间里，一方面难逃意识形态的藩篱，一方面又强烈要求保留自身的历史特性。“但是这种强调无疑有被国家意识形态视为文化民族主义的倾向，从而对其背后可能隐含的政治、权势、利益甚至于国家主权的渴望深怀戒心，并因此夸大其离心的冲动却遮蔽其向心的诉求。”[6]于是，新马华文文学不得不面临一个尴尬处境。如何走出这个困境？就成了新马华文文学面临的迫切问题。

1981年，忠扬在《新马文学落后吗？》一文中中肯地分析了新马华文文学的生存际遇。东南亚其他国家华文文学曾经在各种社会因素的政策束缚和排斥下，华文文学正每况愈下，日渐趋于衰亡。相对而言，在一度为东南亚华文文学活动中心的新马国家，华文文学虽然也遭遇了各种因素的阻遏、压制，但是仍然缓慢地发展；与港台文学相比，色情、消费倾向的侵袭并没有占据新马华文文学健康、积极、艺术性的主流地位。如果说新马文学“落后”，则是在作家的创作技巧水平、华文文学刊物以及作家的数量等方面，较之香港文学是逊色一筹的。为此，忠扬提出“珍惜自己的先进性，正视自己的落后性”，“珍惜，意味着继承、发挥；正视，意味着改变、纠正”，这是新马华族文学作家应持的态度。从这里，我们不难看出，新马华文文学一方面作为所在国家的民族文学不愿作为中华文学的附庸而寻求自身存在的独立性，另一方面又不得不接受共同的政治实体、森严的国界疆域、统一的族群认同带来的根性、个性淡化。由此，在很大程度上使得华文文学面临更加严峻的考验。

对于华文文学出现的危机状况，一部分文学编辑抱着“新马文学落后”的观念，掀起一波一波的崇台风、崇港风，试图从香港文学、台湾文学那里寻求摆脱困境、延缓衰落的途径，而结果却无异于雪上加霜，使得原本就已经很微弱的华文文学生机就更加微弱。对于这种现象，忠扬指出，该是清醒的时候了！他强调新马民族国家应该重视文学史的整理和研究工作，只有了解自身的历史，才能更好的认清现在，以后才可以更好的发展。而华文文学创作者“首先应是在尊重自己民族的文学及其传统的基础上，继承传统、发扬传统，并在这个过程中，学习、吸取别的民族、

别的地区文学的精华部分和有助于发展本民族文学的合理成分，进而化为作家个人创作中的营养。"[7]新马的华族作家如此，编辑也应该很好地担当起华文文学未来发展的重任，并且要培养、造就新一代的新马青年作家。开展正常的文学评论也是拯救危机的重要途径之一，"一切有碍于新马华族文学繁荣的不正常现象，评论家应该有疾恶如仇的态度，敢于评说、敢于规劝、敢于针砭、敢于批判，这样才能为新马华族文学的繁荣兴盛尽自己最大的努力。"[8]

无疑，忠扬对新马华文文学有着独特的体察，并对其发展寄予了厚望，他提出的一些见解具体、深刻，具有强烈的现实意义。

三

从某种程度上可以这样说，在20世纪80年代初期，文学研究者还停留在新马华文文学与中国现代文学的关系问题上时，忠扬不仅从民族学、文化学角度提出新马华文文学有着自身的完整身份和独立地位的观点，而且已经从多元文化的意识出发去看待这个问题了。

忠扬认为，每一种文化都有其自身的独特价值和存在的合理性，以一种文化等同、遮蔽、取代另一种文化的做法是不可取的，而且在现实中也是行不通的。1981年，忠扬在《该是清醒的时候了！》一文中说到："世界上尚未有一剂广治不同民族、不同社会文艺衰竭的灵丹妙药，也未有过一种可以取代一切民族、一切社会文明的文艺。"[9]由此看来，各种不同的文化之间可以有强弱之分，可以有发展程度快速缓慢之别等，但是，并不能互相压制和吞噬。1981年，忠扬在《文学工作编辑漫谈》一文中又谈到"新马华族文学是新马国家、民族的文学，不是外地文学的复制品，也不是外地文学作品的倾销市场。"[10]华文文学作为新马民族文学的一支，与中国文学、世界华文文学及其所在国的其他兄弟文学之间，既相互融通、平等共存，又要突出自身的特性。这样，新马华文文学相对于他者文学而言就应该是一个独立的、完整的个体，并且是以一个主体的身份存在的。这就从某种程度上屏弃了文化中心主义的观点，从多元文化的视角出发，立足于每一种文化的本体去看问题。在1999年召开的第四届东南亚华文文学研讨会上，与会学者们也基本达成一致观点，认为"东南亚华文文学是仅次于中国文学的强势文学，业已形成了独特性，在世界华文文学中占有重要的一席之地。"

新马华文文学从作为中国现当代文学的一个分支到属于所在国文学的组成部分，再到世界华文文学一分子，经历了这样一个由浅入深、由边缘到主体、由边缘与主体之间到主体与主体之间关系的过渡和转变过程。由此，新马华文文学自身作为主体，既融会了他者主体，又以自身的主体存在与他者主体协调而生，实际上凸现出的是一种主体间性。主体间性强调一种交互性，他者也是主体，主体与他者也即是主体与主体之间的融通。两个或者两个以上的主体之间，通过交流达到相互沟通和对话、相互理解和尊重的目的。"试想，当一个民族要以别的民族、别的地区文学作为自己民族文学的范本，这个民族的文学有前途吗？难道这是新兴国家的新马民族所应选择、所应遵循的途径吗？"每一个民族都有自己的历史发展过程和独特的文化，盲目地追随和效仿，只会导致个性的丧失和自身的泯灭。具体到新兴新马国家的华文文学与他者文学之间，应该互相调节，互相补充，互相纠正，同时又共同汇集，共同参与，共同分享，共同创造和发展。

历史的发展不是单一的流程，而是一个多元化并存的过程，那么，在一定历史环境中形成的文化也必然呈现多元化的格局。在特定的历史背景下，不同民族的文化会发生不同程度的摩擦、碰撞、冲突或者交流、接纳、融合。文学作为文化的突出表现形式之一，往往在这个方面更具有敏感性。新加坡华文文学和马来西亚华文文学置身于当前多元文化的场域中，既要立足于本土的实际状态，又要尽可能地发挥自身的主体优势，同时还要与其他主体互相接纳和吸收。在这里，新马华文文学创作人的思想观点尤为值得注意。忠扬和其他许多新马华文文学创作人一样，往往由于自身的现实经历和创作经验，提出切实可行的看法，并且能够从整体上洞察到其发展走向。新马华文文学的更好发展，需要各方面的努力，但是如果忽视些许新马华文文学创作人的思想观

点，不能不说是在某种程度上的损失，同时也是不应该的。

注释：

(1) 忠扬:《新马华族文学的概念与特征》论及新马文学特质时有谈到，最初写于1964年北京，修改于1979年香港，后收入文学评论集《文苑纵笔》，华南图书文化中心出版，1982年9月版，第68页。

(2) 忠扬:《新马文学论评》，三联书店香港分店、新加坡文学书屋联合出版，1986年4月香港第一版，第132页。

(3) 1986年忠扬为《新马文学论丛》系列图书的出版作的总介绍。

(4) 林丹娅、刘玫:《东南亚华文文学研究进程论》，载《世界华文文学论坛》，2006年第1期。

(5) 许爱珠:《中国性·本土性·人类性》，载《世界华文文学论坛》，2006年第3期。

(6) 赵牧:《试论马华新生代创作中的族群意识》，载《世界华文文学论坛》，2004年第2期。

(7) 忠扬:《重视文学史的研究工作》，《新马文学论评》，三联书店香港分店、新加坡文学书屋联合出版，1986年4月香港第一版，第123、124页。

(8) 忠扬:《开展正常的文学评论》，《新马文学论评》，三联书店香港分店、新加坡文学书屋联合出版，1986年4月香港第一版，第142页。

(9) 忠扬:《新马文学论评》，三联书店香港分店、新加坡文学书屋联合出版，1986年4月香港第一版，第165页。

(10) 忠扬:《新马文学论评》，三联书店香港分店、新加坡文学书屋联合出版，1986年4月香港第一版，第120页。

林丹娅、刘玫:《东南亚华文文学研究进程论》，载《世界华文文学论坛》，2006年第1期。

忠扬:《重视文学史的研究工作》，《新马文学论评》，三联书店香港分店、新加坡文学书屋联合出版，1986年4月香港第一版，第122页。



新马华族文学的概念与特征

(新加坡) 忠　扬

写在前面

马华文学，是马来亚(新加坡和马来联邦)地区华族文学的习惯称谓。1963年以后，新加坡继马来西亚联邦组成，1965年也成为一个独立的国家。自此，即将马华文学分称为新华文学(新加坡华族文学)和马华文学(马来西亚华族文学)，但“马华文学”这一简称很容易与习惯称谓——马来亚华族文学的简称“马华文学”混淆，给新马地区以外的读者和研究者造成误解。

新加坡和马来西亚虽然现在是两个独立的政治独立单元，但是，无论从历史发展，社会现实，还是从政治、经济、文化、民族等方面来看，两者的关系是极为密切而不可分割的，这种关系是东南亚地区其他国家所没有的。除了南北韩和昔日的东西德之外，也是世界上国家关系中绝无仅有的。为了不割断历史，不割断现实，我们仍然把新加坡和马来西亚两国的华族文学作为一个统一的问题来进行研究。

不过，为了防止概念上的混乱，使之精确无误，我们把马来西亚和新加坡的华族文学，统称之为新马华族文学，而不简称为马华文学和新华文学。这样，既可以不会使人误解为马来西亚华族文学，又不至于摒弃新加坡华族文学在外。

——作者 1963·

新加坡和马来西亚是一个以马来族为中心、以马来族、华族、印族为基础，联合其他少数民族而组成的多元民族的社会，因此，新加坡、马来西亚的文学也就是多元民族的文学，其中主要是由马来族、华族、印族、英吉利[1]四大文学源流所构成的。这些来自不同民族的文学源流，尽管有着原来各自不同的内容、形式、风格特点和色彩，可是经过长期的互相影响，互相融汇与共同的政治经济生活的因素，却又渐次地使它们汇合而组成了有机联系的整体。因为就它们现在所反映新加坡、马来西亚的现实，所表现各族人民的思想感情、生活情趣等而论，它们又是统一的和相近的。目前新加坡、马来西来各族文学的形式与特点、风格与语言，虽仍各有所异，但却无阻于新马文学艺术的发展；相反地，倒是有助于丰富和充实它的体系。马来族、华族、印族和英吉利各文学源流都把各自原来的艺术的成就，带进了统一的新马文学这一新的总体里面。

新马华族文学，也正是以这样的姿态出现在新马的文学艺术史上。由于新马华族文学具有其原先民族——中华民族的文化传统，及华族在新马爱国独立运动实践中的某些优点和特点，使它能够在新马文学艺术发展的过程中，产生比较积极的作用，并在新马独立后的建设国家的现阶段中，仍然保持着相当显著和重要的地位。

新马文学既然在新马国家独立和建设，及在文学艺术发展史上具有如此重要的意义，那么我们现在来对它进行较有系统的研究总结，就显得极为迫切和有需要了。

在触及新马华族文学这一论题时，人们不禁要问：什么是新马华族文学？换句话说，新马华族文学的概念是什么？它具有哪些不同于中国(包括大陆和台湾、香港)，又不同于新马其他民族文学的特征？这两个既互相联系而又互相区别

的问题，对于新马各族作家和人民来说是不难理解的，但对于新马地区以外的作家和人民，就不是那么容易理解的了。这是因为新马华族文学的整个发展过程，与新马华族发展的历史本身一样，是极为复杂和曲折的，所以假如我们不能结合华族在新马地区的发展变化的史实，以及它在文化艺术传统上的特点来考察的话，相信就难以得出比较全面、比较客观的正确结论。

新马华族文学的概念的确定，是根据它的特征的存在与形成，而特征的存在与形成又是构成概念的必要前提。故此，我们准备在同一的篇章和过程里，进行这两个问题的论述。

新马华族文学原是在一九一九年中国的反帝、反封建、具有资产阶段民主革命性质的“五四”新思想文化运动的影响下，从新马殖民地的华族社会的落后、贫困文化荒地上发生发展起来的。它是以一九二〇年新马华人反对殖民地当局对于华文教育控制作为开端的。在当时，这种文学的发生是代表新马华族社会各阶层人民的文化利益的，也体现了华族的经济因素、政治因素在新马殖民地社会的存在与成长，并宣告了华族在新马社会的地位已经进入了一个崭新的阶段；因此，新马华族文学一旦产生，就作为争取华族在新马殖民地社会的人权与地位的一股力量。不过，其时这股力量却是极为微弱的。

六十年来，新马华族文学作家通过他们的无数创作实践、文学活动和理论建设，逐渐地探索和认识，将这原作为中国文学的一个支流而萌芽起来的侨民文学，发展成为当今新马民族文学的一个极为重要的、独特的，然而又是与其他新马民族文学不可分割的组成部份的华族文学，并将它原先隶属于中国文学主流的侨民意识，改变为热爱新马社会，服务于新马各族人民的爱国文学，从而在内容上和形式上，在风格上和语言上，在具体作品中的主题与题材，在地方色彩与艺术语言特色等等方面，相当完整了创建了自己的独特体系。这个独特体系既是继承了中国文学的传统，而又区别于中国文学的特色。

新马华族文学的实质就是这些，也即是它的概念的内涵。

然而，新马文学的这个独特体系的发生、发展及其基本特征形成的过程，却由于历史条件的局限性和认识论的关系，致使早期的新马文学作家，无法在当时对它作出具体和精确的论述。即使在“马华文艺的独特性”论战多年之后的一九五〇年，还有不少新马文学作家对新马华族文学的概念，没能具有明确的认识[2]目前正值新马各族人民努力建设国家，总结过去、发展未来之际，我们华族的文学工作也应跟上形势，由此，有必要在这里进一步探讨和归纳新马华族文学的几个基本特征，这对今后新马华族文学的整个运动的开展是极为必要的。

首先，且让我们先从“民族”这个人类在历史上形成的稳定共同体的原理出发来考察吧。

有关的民族学说，早在几十年前就总结出：所谓“民族”，乃是指人们在历史上形成的一个具有共同语言、共同地域、共同经济生活，以及表现于共同文化上的共同心理素质的稳定共同体，而只有当上述四个特征全部具备了的时候，民族整体的实质才算被肯定下来，否则就不成为民族的完整定义。

新马的华族，原先属于中华民族的一个部分。前者与后者本来具有共同的起源和稳定的四个民族特征的，但由于前者移居新马地区之后，两者就开始沿着两个不同的方面发展，也即是说，当一部份的中华民族离开了中国这个地域，来到新马这个新环境定居下来之后，民族原有的四个特征在它身上就逐渐产生了变化。最明显的是表现在共同地域这个特征的消失。新马地区和中国地区是分属于两个完全不同的地域。生活于不同地域上的一个民族，必然要发生分化，例如，从英国本土迁移美洲的英国人，从非洲大陆被贩卖到美洲的黑人，或如从十四世纪进入马来半岛的一部分印尼族一样，他们在新的地域里逐渐丧失原本的某些民族特征，而逐渐产生新的特征，逐渐发展形成为新的民族的因素。

新马和中国（包括大陆和台湾、香港）不仅是两个不同的地域。同时又是两种不同的政治单元，尤其是一九四九年以后的中国大陆。因而也就必然有着不的政治制度、经济结构，有着不同的政治生活、不同的经济生活。我们知道，共同的经济生活是构成统一民族整体的一个极为重要

的、决定性因素，它影响着和制约着民族性格、民族精神的形成与变化，因此，新马华族原来具有的中华民族的心理质素、意识形态上的共同点，也随着地域和经济生活的改变而逐渐发生变化。这些民族性格、心理素质、意识形态上的共同点的逐渐消失与变化，大都明显地表现于日常生活中的风土人情、习俗情调、思想作风、语言艺术的地方色彩方面。目前新马华族的共同用语与中华民族的共同用语——普通话又或者是闽、粤、潮、客等地方方言，虽然仍然具有大致相同的语法结构、语汇、词义和修辞法，但是不能否认的事实是：新马华族的语言，已经在一些程度上吸取了马来语和英语的语汇和词句，甚至某些的语法结构的特色。这主要是由于作为语言的物质基础、内容与生命力的民族经济生活，已完全不同了。新马华族的语言，必将随着新马民族生活的现实条件，以及时间岁月的转移变化、发展，以致越来越在程度上区别于中华民族的本土语言。

作为人们历史上形成的稳定共同体的民族四个基本特征，对于中华民族部分移居新马地区的成员来说，现在已经失去了他们的完整特征。虽然在共同语言和表现于共同文化上的共同心理素质这两个特征上，新马华族还具有深深的中华民族的烙印，但是，无可否认的是共同地域、共同经济生活这两个带决定意义的特征，已经完全丧失和改变。因此，新马华族就不可能再作为中华民族这个稳定共同体的一个因子或者组成部份了，而是在新的社会历史环境里逐渐地形成自身独特的、新的稳定共同体。诚如民族学说所阐述的一样；民族的四个特征，只要缺少其中的任何一个，民族的完整定义就不复存在了。

不过，在此同时，我们还得承认一个事实，即是现在还不能因为新马华族既已不属于中华民族的这个稳定的民族共同体，于是就简单地将它与新马的马来族、印族等族裔笼统地指为已形成了新的稳定共同体，也即统一的新马民族。因为根据目前现有的民族组成的情况来看，新马民族这个共同体还没有完全形成，还没有进入它的稳定的阶段。但是，我们可以预计，经过若干漫长的年代之后，它最终才有可能进入稳定的阶段，成为统一的稳定共同体。总之，新马华族现在正处于缓慢地走向与新马其他民族相互影响，相互融会，相互同化的过渡阶段。目前新马的华族不但仍然保持着深深的中华民族的烙印，同时也缓慢地具有越来越多的新马其他民族的某些特色，也即民族原属性的蜕变、演化时期的双重性和多重性。同样的道理，新马其他各族原属性中，如马来族和印度族也渐渐地参合着华族和其他族属的某些特色，特别是在语言的沟通交流与文化上的表情达意方面的表现尤为显著。

非常明显，从民族的定义上来说，新马华族既是新马民族和国家一个不可或缺的重要组成部分，那么它就根本有别于侨居于其他国家的中华民族的侨民的地位，这是新马华族的独特的症候。从文学艺术的意义来说，即是新马华族文学的独特体系的第一个特征。

其次，我们从新马各族人民为摆脱殖民制度、争取国家独立，以及建设家园的历史意义考察，也可认识新马华族文学独特体系的另一个特征。

我们知道，民族这个概念，并不隶属于普通历史范畴，而是资本主义制度上升时期的历史范畴。民族的形成过程也即是封建制度消失和资本主义发展的过程的一种反映。

西欧若干民族的形成过程，同时也就是成为独立国家的过程的事实，也充分证明了新马国家是由多种民族的结合而构成的这一历史现象的可能性。然而，新马国家与民族构成的并行，却不同于西欧的若干国家的史实，它是在于新马的封建主义还没有完整发展并达到其历史终点的情况下，就为外来的资本主义因素所侵入和取代了。而所谓资本主义，在新马当时的情况则以它的异化形态——殖民主义而出现。

自从一五一一年葡萄牙占领马六甲满剌加王国以来，新马地区实际上就开始沦为西方国家的廉价劳力和工业原料供应地。一七八六年英国占领了槟榔屿以后，新马地区就迅速地、全面地沦为英国殖民地、因此，新马地区无论在政治体制上，在经济结构上都是属于资本主义的范畴。

当英国在新马迅速地、全面地建立它的殖民地政权体制之际，新马社会的马来族还处在于封

建制度管治下的个体的自然经济所有制阶段，而华族也只不过是属于城镇自由市场中的小型商贩和廉价劳动力的出卖者。两者在经济上还远没有融合交汇而结合成为一个共同经济生活的实体。这种特殊的经济关系上的民族分隔和分歧，也扩大了城乡之间的差别，进而造成马来族和华族在经济生活与文化生活的隔阂，显然不利于民族间的团结和民族间文化生活的互相交流和磨合。由此，我们就不难理解：为什么目前占新马社会人口的约四分之一点五的城市工人是华族及少数的印族，而占社会人口约四分之二以上的乡村农民大多是马来族的根本原因。

这种历史上、经济上所形成的马来族与华族两者在民族文化内涵、经济生活方式差异的双重特殊关系，在几百年来的新马人民争取民族自决和国家独立的运动中产生了许多曲折复杂的和不易解决的困难，不是对文化的差异处理不当而激化了民族矛盾，就是民族矛盾导致文化差异扩大，两者犬牙交错地纠缠在一起，一时间难于妥善解决。总之，新马的马来族与华族的民族、阶级两重特殊关系，造成了新马人民在争取民族自决和国家独立的运动中，经历了迂回曲折、时起时伏、欲断又续的过程。作为反映现实生活，服务社会的文学艺术，也同这个运动的表现形态一样，迂回曲折、时起时伏。因而，华族文学发展的高潮时期和文学作家的辈出，总是同国家和民族命运息息相关。新马华族文学既然是新马民族文学的一个重要的、不可或缺的组成部分，它就不能不具有这个民族自决和国家独立运动中的迂回曲折、时起时伏、欲断又续的过程的特征。这是新马华族文学独特体系区于中国文学的第二个特征。

第三、让我们从新马社会的历史文化、艺术传统的一般情况和特点，来了解新马华族文学的另一个特征。

由于新马的原住民——尼克里多（NEGRITO）、沙盖（SAKAI）、海族（ORANG LAUT）等还生活在半原始的社会阶段，他们的文明还没有完全开化，仍处于非常落后和幼稚的状况，因此，我们所谓的新马社会文化历史、文学艺术传统、大抵是指马来族、华族、印族和英利文化等而言。

早在公元前，中华文化和印度文化已经先后传入了新马地区、并开始与早先传入的马来文化发生接触。不过那个时候的中华文化并不如印度文化对于新马的影响那样重大，因为直至公元十五世纪以前，印度文化曾借助它在马来半岛上建立印度王国（如：室利佛逝和满者伯夷的政治势力对于狼牙修和吉打王国的控制），而获得了它应有的传播与发展的条件，但是，自十五世纪以后，随着阿拉伯文化的进入，马来族改为信奉回教，印度文化才因而渐次趋于衰落，但中华文化在新马地区的播种、植根，则迟至十六、七世纪才开始。虽然中华华文化传入新马的时期较迟，但是我们不能否认的是中华文化对近、现代的新马的影响还是极其深刻的。

十六世纪以来，西欧文化随着葡萄牙、荷兰等殖民经济和政治势力的大举入侵新马，尤其是近一、两百年来，英国殖民势力的扩展，其文化也随之迅速东传。由于英国是新马的宗主国，因而为英吉文化的传播，提供了非常有利的条件，它不仅渗入了马来和印族文化，而且也渗入了新马华族文化领域之中。同时，由于中国“五四”新文化运动的大量吸收西欧文化艺术，因此，新马华族文学既然是在这个新文化影响下发生发展起来的，当然也就不可避免地吸收了西欧文化艺术的某些成分和特色，其中既包括了西欧资本主义上升时期的积极因素，也包括了其殖民扩展期的消极因素。

并且，由于马来文化与华族文化在新马这个特定社会中长期地互相交流、影响，因而华族与马来族在共同地域中过着共同经济生活，特别是近四百年来共同为争取民族自决和国家独立，以及反对日本军国主义的侵略斗争，作为意识形态领域中的一翼的华族文学，必然要反映这些共同的斗争生活。虽然，目前华族与马来族、印族等还远远没有汇合形成一种大致近似范畴的文学风格，并表现为相同的心理素质，但是，我们却不能否认这两个民族已经具有了共同的文学内容，即反映为实现国家独立、建立家园的同一社会生活的共同性质，以及由此而相近的、谐调的文学形式和独具特色的新马地方色彩。因此，我们可

说新马华族文学也同马来文学一样，无形中渗入了对方某些文学艺术的特点，也即马来文学的若干文学色彩也渗入了华族文学之中。两个民族这种互相影响，互相渗入而产生出来的特点和色彩，甚至是情调，是其他国家民族所没有的，这就是新马民族独特的情调和色彩。韩玉珍创作的《茉莉公主》等叙事长诗即是最为明显的例子。

近五六十年间，印度文化艺术随同印度移民新马的激增，也有了较广泛的传播和发展，当然它也给新马华族文学带来了一定的影响，尽管这种影响是表现为较稳缓的方式，同时也较微弱，不过，新马华族文学却也从此产生和形成了它的丰富性、多样性和复杂性。

正因为如此，所以新马华族文学虽是在中国"五四"新思想文化运动的影响下发生发展起来的，而且目前仍在继续受着影响，但是它实质上又不等同于中国文学，同时它也和隶属于中国文学系统，为中国服务的中国文学，以及它既为侨居地又为中国服务的侨民文学，甚至隶属其他国家的海外华文文学[3]完全不同。

新马华族文学在六十年的长期的历史发展中，与西欧（主要是英国）、马来族、印族等文学的相互影响、相互交流而产生的独特的新马情调与色彩、内容与形式，是新马华族文学独特体系中的第三个特征。

第四，文学艺术的真实性体现，是与它的民族的民众生活题材，及国家的社会题材有着密切的关系；是同作家所体现在创作中的地方色彩、民族的风俗习惯、思想感情的表情达意方式有着密切的关系的。当作家在他的创作中表现了其民族人民的生活与理想的真实性时，那么，作品的基调与民族特点便会特别有力地、特别鲜明地表露出来。因为文学艺术的真实性，是在民族生活的基础上提高、集中地表现出来，从而也就是在民族文学的特色中表现出来。

我们知道，现实生活永远是文学艺术创作的唯一源泉，没有了生活的真实，也就不可能有文学艺术的真实。而文学作品要具有其强盛的生命力，则只有真实地反映出现实的本质，反映生活的真谛，如实地体现出民族的、时代的、社会的、人民的精神主流。也就是说，作家必须通过他的艺术典型形象和所描写的现实生活，揭示一个时代，一个民族及全体人民的生活与思想，显示了社会历史的发展动向的规律，这样的文学艺术才具有真正的、巨大的艺术真实性。

新马华族文学既是根植于新马社会现实之中，是在反映新马民族社会人群为争取民族自决、国家独立与建设家园的新政治、新经济的要求而发生发展起来的，因此，它就不能离开新马各族人民的社会生活实践，不能离开这一贯穿于全体人民生活这一创作源泉而孤立地去反映或表现与此毫无关系的其他特异生活，去选择那些与新马人民的生活和理想、社会实践毫无联系的题材。这是从文学的整体意义来说的。当然，也有个别作家反映了其他国家民族的生活，选取了与新马人民的生活和理想、社会实践大异其趣的题材，但这样的作家作品归根结底，还是没有离开作家所立足的本地民众的生活基础；否则，这样的作品就不可能与生活在我们这个社会现实中的人民发生血肉的联系。

还有，新马华族文学的发生和发展，由于一直深受中国"五四"新思想文化运动的影响，因此也就直接地继承了"五四"的反帝反封建、提倡科学、宣扬民主等的精神传统，并把这种精神与新马人民的社会实践结合起来，使之成为推动社会前进的一种动力。这种精神和作用在艺术上是通过现实主义的原则和创作方法来体现的。为此，新马华族文学从它发生的那一天起，就不仅展示了它的鲜明的思想倾向性，而且以真实地反映时代和社会现实，描绘民众的生活与思想情感作为艺术创作的实践准则。

这样，就决定了新马华族文学的第四个特征，即是以新马各族人民的生活实践和思想情感，及其风格色彩的艺术特色，现实主义地反映了国家民族的命运和社会发展的历史动向。

第五，文学艺术的民族形式的重要因素，其总体表现形式中的第一要素就是语言。因为语言是一个民族中人与人之间思想感情交流的交际手段和媒介，也是一个民族推动社会发展的重要工具。同时，语言也是构成民族文学的一种材料。各种民族文学都表达出各自民族语言所特有的传情达意的方法和表现手段、风格等等。

由此可见，在文学艺术中，民族的语言，即代表这一民族的共同语，连同它在语法上的全部独特性，它的词汇的丰富性和多样性，是被当作创作的手段和形式来运用的。换句话说，民族语言的一切要素，一切优点和特点，包括它的语法结构、词汇，它的意义、体系；它的语义等等，都是文学上概括地、典型化地体现生活现实的手段。

语言是文学的民族形式的第一个标志，因此，它是在整个民族共同语言的基础上，通过形象的美学加工、提炼，使其精粹，以及富于艺术节奏和感染力。

但是，文学语言也是同民族形式的其他要素一样，不是一成不变的，它是随着民族生活的变化而发展的，在它的发展过程中既淘汰了一些不适用的、也增加了一些新出现的词汇、字眼和修辞法。

新马华族由于是中华民族这个稳定共同体分化出来的，并在新马这一地域里与其他民族融汇，且正在新的共同经济生活中逐渐产生新的共同体的因素和成分，因而，它一方面既表现在与中华民族的语言上的原有共同性、一致性及其变化；另一方面它与新马其他民族的语言在融汇中却又逐渐萌发出共容性与认受性。文学语言既以整个民族的共同语言为基础，它就不能不和人民的生活无关，就不能不从生活中重新提炼和选择。新马华族文学语言具有新马民族人民的生活和表情达意的特色，具有正在逐渐融合的新的共同体的风格和心理素质，也就极其自然的了。

不过，我们仍不能忽视的是：新马华族文学的语言，仍然保持着中华民族共同语和原有区域方言固有的特质与形式。这主要是因为语言在本质上仍是整个民族固有的，它具有非常稳定的性质。语言的发展过程，并不是消失原有的语言、建设新的语言及其形式，而是不断扩大和改变原有语言的基本要素，经过长期的、渐进的语言新质和新结构的要素的积累，经过旧质要素的逐渐衰亡来实现的。语言绝不可能有突变的现象，也不可能以爆发的方法来改变的。语言在其民族的物质及历史生活条件的基础上形成和发展起来的特性，它的变化历史过程的特色，也同样具有巨大的稳定力量的。语言不会因其民族的部分成员的分离，而即刻使这部分成员在语言上有突然的和全部的改变；从原先民族分离出来的部分成员，也不可能即刻和彻底抛弃其原先民族语言而产生新的语言。既使被同化的民族，其原有语言被禁止或取代，也绝不是闪电式的消亡。

因此，目前新马华族文学的语言，就只能在华族人民生活的基础上进行新的提炼、加工，并结合新马其他民族语言中的某些惯用的语言、词汇而结合发展。所谓在新马新的民族稳定共同体没有完整形成之前，整个民族的所谓共同语就不可能被广泛的承认和运用；同时，它也不可能人为地将某一民族的语言硬性地规定为统一的、整个国家民族共同语，甚至企图用一个民族的语言来取代其他民族语言，或作为国家文学语言的唯一准则。这类观点显然是极其错误的，是不能认识民族这一人类历史上形成的稳定共同体的实质及其自身的发展规律。在目前，新马各民族的文学语言、只能以各自原先民族的共同语为基础而提炼、加工的语言。

新马华族文学体系的第五个特征，就是它的文学语言是以新马华族人民的生活语言为基础，吸收新马地域中其他民族语言的合理和适用部分加以融合运用，从而丰富并且逐渐发展成为新马华族文学语言新的风格与特点。这种风格与特点使它既区别于中华民族原有的共同语和区域语，又不同于生活在新马地区以外的华侨文学或华文文学的语言。

关于文学语言问题，我们还得在这里作一些说明。就是目前新马华族的语言，虽与中华民族的共同语和区域语略有所区别，但是，语言的整体性，包括语法结构、词汇、意义体系和语义等，基本上还是相同和相近的。这就往往容易给人造成一种错觉，就是只强调了两者语言上的相似，而忽视了两者还存在着的某些差异。换句话说，就是只承认了语言是文学艺术的民族形式的第一要素，而没有了解决定这一要素的民族生活内容具有重要意义。语言是文学民族形式的第一要素，但并不是民族形式的唯一要素。例如，美国和英国文学同是运用相近的英语写作，可是我们绝不能把它们归纳或误解为同一民族文学。其中

主要原因是在于民族生活题材的实质决定了两者之间的不同。

不过民族语言和民族生活题材，还不能构成为民族文学的全部特色。俄国十九世纪的文学评论家别林斯基指出：文学中的民族性是什么？那是民族特性的烙印，民族精神和民族生活的生活标记。这段话明显地告诉我们，民族的心理状态和民族特有精神气质，也是构成文学民族形成的重要因素之一。

果戈里在论述普希金时，也有一段话谈到文学的民族形式问题。他精辟地指出："真正的民族性不在于描写罗纺（俄罗斯妇女的一种民族服装 —— 引者）"。而是在于人民的精神本身。如果诗人描写另外一个世界，而以自己民族性格的眼光，以全体人民的眼光；如果他的感情和语言，在他的同胞们看来，也正如他们自己的感情和语言一样，那么他也可以成为民族诗人的。"

在这里，果戈里提示了一个事实，民族作家在他的创作过程中，站在他的民族的全体人民的角度上，运用全体人民的眼光，观察和分析艺术对象、题材，从而赋予艺术形象为其民族人民所能接受的思想感情、语言和风格，即是创造民族文学的独特形式的根本问题。

纵观上述的论证，我们不难知道，新马华族文学的发展及其独特体系的形成，是决定于这个民族在新马的整个历史进程、社会生活、文学艺术的传统、文学艺术反映现实的独特方法与形式。而新马国家建立的特殊条件，对新马华族文学独特体系也造成一种相当重要的影响。由此可见，新马华族文学独特体系的发展和形成，是与国家和新马各民族的人民生活息息相关的，是一个时代、一个民族文学艺术成熟显著标志。

1962 · 构思于新加坡
1964 · 8 初稿于北京
1979 · 9 修改于香港

附注：

（1）英国人在新马地区并没有构成一个独立的强大的民族单元，也即非构成新马民族的一个主要组成部分。但是由于几百年来英国以其宗主国的地位，为英吉利文化在新马地区的发展提供了无比优越于其他民族的特权，从而形成了一个规模巨大的，以马来族、华族、印族的部分成员为传播基础的英吉利文化艺术体系，成为与前三者的民族文学并存的文学源流。

（2）如韩萌等原新马作家，在他主编的《赤道文艺丛书》（一九五〇年）的《编者的话》里，有这样的见解："第二次世界大战以后，由于东方民族解放运动的猛烈展开，华籍的文艺工作者，除了仍不忽略祖国（指中国 —— 引者）的人民解放斗争，同时，也开始正视当地人民的利益这一神圣任务了。一九四八年，马华文艺界所提出的"马华文艺"创作问题的争论（指马华文艺的独特性 —— 引者）便是一个说明。

（3）新马作家铁抗在三、四十年代交替期间，对新马华族文学作了研究和总结。在当时，他提出这样的论说：

"马华文艺所具有的三种性质，归纳起来是这样的。

一、反映马来亚华侨社会的、现实主义的；

二、配合祖国（指中国 —— 引者）文艺界的主流，和基于马华社会阶段的要求，反侵略而且反封建的；

三、超族际的。"

很明显，铁抗在当时是把马华文学作为中国文学的一个支流，即当作侨民文学来认识的，这是局限性的一面，但他也看到和强调马华文学的地方色彩的一面，而且是首要的一面。这在当时来说，它是比较符合了新马华族文学的实际情况和史实的轨迹。不过由于这个历史的局限性，铁抗不能预见到新马华族文学终将会脱离中国侨民文学的范畴而发展，并建立自身独特的体系。

林晨创作及改编剧本演出一览表附记

(新加坡)连　奇

《林晨剧本集》附录“林晨执导的历届大型话剧演出一览”，对于了解林晨的戏剧活动很有帮助。可惜的是，书中缺少一个林晨创作及改编剧本的演出一览表，读者无从知道他有多少作品曾经在舞台上与观众见面。笔者根据手头有限的资料，整理了这样一个表，尽管难免会有所遗漏，还是希望能够给读者提供参考，并引来更多补充。以下是几点说明。

《火》是林晨最早创作的一个独幕剧，在当时本地剧本荒的情况下，尤其显得珍贵。方修先生在《一九五八年的马华文艺界》指出：“……南大戏剧会也在一次文艺晚会中演出林晨的独幕剧《火》。《火》的场面，自然远比不上前述各多幕剧（引者按：指同一年演出的《钗头凤》、《夜店》、《北京人》等等中国剧本）那么宏大，但它是当地的创作，而且是在报章上发表了不久就被搬演起来，充分显示出戏剧界对于当地作品的重视，意义是不容低估的。……”(1)

笔者在《新世纪学刊》第六期发表《生活的现象和本质——林晨剧作体现的现实主义精神》一文，因《火》的剧情稍嫌简单而从略，未作评论。《火》表面上是以一对青年男女的自由恋爱遭到男方母亲反对做为主线，实际上是曲折地反映了当时木屋区居民在面对迫迁的情况下，屋子突然失火，家园化为废墟和亲人丧命的悲惨遭遇。剧本以“火”为题，没有半丝与爱情有关的意味，就已经说明了一切。由于这样的火灾在当时有一定的典型性，其现实意义也就可想而知。

《开斋节前夕》改编自马来文小说。剧本前有一行简短的说明：“本剧是由哈仑原著桑锦译的短篇《泪洒开斋节》经增加人物与情节编写”。笔者在评林晨剧作的文章中也予以从略。这个剧本的主题思想在强调华族和马来族于反对殖民主义、争取国家独立的斗争中，互助互爱，结下牢固的友谊，不为谣言所破坏。剧本产生在反殖斗争蓬勃展开时期，其反映现实的意义也于此可见一斑。

《打破镜子的女人》搬上舞台共四次，是林晨独幕剧中上演次数最多的一个。或许是这个剧本戏剧性强，人物不多，容易排练。这个剧本1977年由琼州青年会搬上舞台时，是文娱晚会的节目之一，以琼语演出。(2)

独幕剧《建屋工地上》在1961年出版，第二年九月份(3)就成为建筑工联会游艺会演出节目之一。这个剧本描写建筑工人不怕阻难和恐吓，坚决参加工会的大会，争取工人合理的待遇。当时本地创作剧本本来就不多，题材涉及工人生活及斗争的更是稀少，因此，林晨这个剧本愈显难得。这个时期正值反殖运动蓬勃发展，林晨的独幕剧《一个有钱人家》也间接提到工会活动。从这里我们可以看到时代的号召对林晨创作的影响。《一个有钱人家》共上演两次。

进入七十年代以后，林晨的创作技巧进入成熟期。这个时期，在集体创作的基础上，由林晨执笔定稿的剧本《第二次奔》（四幕五场话剧）和《阿添叔》（四场话剧），前者描写了矿工生活，后者反映了黄梨农困境，分别在1973年和1974年演出，都取得很大的成功，特别是《第二

次奔》更具现实意义。方修先生在《一九七三年的马华文艺界》一文中指出："……其中以《第二次奔》的演出最受注目，因为它显示了艺术剧场的一个新的动向。"当时新加坡工艺学院中文协会《文艺晚会演出特辑》刊登了唐河的评论《看〈第二次奔〉联想到剧评者及受评者之间的一些问题》，方修先生从中引录了谈论《第二次奔》的一段文字："五场话剧《第二次奔》并不是剧场的第一个反映本地现实生活的多幕剧，但却是剧场第一次成功获得上演的多幕剧创作，从内容来看，这对于剧场，或是对于整个剧坛来说，都是一个成功的突破。该剧本第一次把矿工的生活形象具体地搬上舞台，扩大观众的视野，了解同胞水深火热而又生动感人的生活事迹。……尽管这个话剧的演出还有一些缺点和不足，但谁也不该否认这是一个立场鲜明，主题思想正确的剧本，是一个成功的演出。"(4)

在七十年代的集体创作中，由林晨执笔的多幕剧还有《路》，内容据说和霸王车司机的生活有关。据艺术剧场《二十五年》纪念特刊文章《又一个十年》透露，在1970年期间，《路》曾经进行排练，准备演出，"后来因客观局势所限制，只好放弃。"这个剧本后来下落不明，一度传说已经找到，但似乎又无法证实。林晨身后若有知，这也许是一件憾事。

1980年上演的《月亮下去了》（四幕剧），是林晨改编自美国作家史坦贝克原著小说"The Moon Is Down"的剧本。本地资深戏剧工作者陈伯汉称赞林晨的改编本"构思精巧，卓尔不群，值得一演再演"。(5)根据资料，史坦贝克曾经亲自把《月亮下去了》改编为剧本，(6)并于1943年出版（小说出版于1942年）。如果林晨的改编本能够和原著作者的改编本对照，对于戏剧研究者来说，也许将是一件很有意义的事。

1983年1月，创艺戏剧团在戏剧中心上演了林晨的独幕剧《不能再走这条路》(6)。这个剧本原收录在1961年出版的独幕剧集《建屋工地上》，内容反映了妓女的悲惨遭遇，以及不甘沦落者的跳出火坑。根据能查到的资料，这个剧本自出版后一直未见有戏剧组织搬演，因此，创艺戏剧团这次演出使到林晨的剧作几乎都已经从案头文字变为舞台场景。至今为止，林晨剧作还未搬上舞台的，也许只剩下《陋巷里》这一个也是反映妓女生活的独幕剧。由于新加坡华语剧坛情况已经发生了很大的变化，这出戏可能再也无法与观众见面了。

综观林晨创作及改编剧本的演出情况，我们可以发觉他的剧作和时代的紧密关系。随着华语剧坛盛况不再，加上现实主义精神的日趋衰颓，风流云散，林晨剧作人物再现舞台的机会，似乎已经是很渺茫了。

注：

(1) 见方修著《新马文学史论集》（新加坡文学书屋和三联书店香港分店1986年联合出版）P.102-103。

(2) 见方修著《一九七七年文艺活动纪略》（刊《新马文学史论集》P304）。

(3) 这个演出日期不能确定。方修著《一九六二年的马华文艺界》在演出日期旁加上问号。（见《新马文学史论集》P.167）。

(4) 见方修著《新马文学史论集》P.264。

(5) 引文见《由三堵墙看林晨》，刊于《热带学报》第八期，P.7，2004年10月出版。

(6) 参考何欣著《斯坦贝克的小说》（台湾文坛出版社1962年10月出版）P5。

(7) 见《小白船》演出特刊（1982年出版）的"新加坡创艺戏剧团"简介，P.33。

林晨创作及改编剧本演出一览表

剧目	幕次	日期	演出团体	地点	导演
火	独幕剧	1958年10月	南大戏剧会	南大文学院礼堂	未详
打破镜子的女人	独幕剧	1959年9月25日－28日	南大戏剧会	文化馆	周清澄、云昌浩
圣诞财神	独幕剧	1960年3月11日－13日	艺术剧场	维多利亚剧院	林晨
浮沉之间	三幕剧	1961年1月	华人基督教青年会	青年会礼堂	郑秋子
一个有钱人家	独幕剧	1961年6月27日－7月2日	艺术剧场	维多利亚剧院	林晨
开斋节前夕	独幕剧	1961年8月24日	艺术剧场	维多利亚剧院	黄天能
建屋工地上	独幕剧	1962年9月?	建筑工联会	羽球馆	未详
酒吧间	独幕剧	1965年9月2日－4日	电影戏剧研究社	维多利亚剧院	范统
打破镜子的女人	独幕剧	1965年9月6日	艺联剧团	维多利亚剧院	陈文安
一个有钱人家	独幕剧	1967年9月6日－7日	人民行动党 中央文化局戏剧股	维多利亚剧院	未详
第二次奔	四幕五场	1973年3月28日－4月1日	艺术剧场	维多利亚剧院	林晨
阿添叔	四场话剧	1974年12月18日－22日	艺术剧场	未详	林晨
打破镜子的女人	独幕剧	1976年6月18日－21日	雪兰莪仁镜剧社 尊孔校友会 剧艺研究会 锺灵校友会等联合演出	未详	未详
打破镜子的女人	独幕剧	1977年10月18日－21日	琼洲青年会	未详	未详
月亮下去了	四幕六场	1980年6月20日－21日，27日－28日	艺术剧场	维多利亚剧院	林晨
不能再走这条路	独幕剧	1983年1月14日－16日	创艺戏剧组	戏剧中心	未详

*这个表的内容主要参考了方修先生撰述的1956年－1978年新马文艺界动态有关戏剧活动的部分，还有朱绪著《新马话剧活动四十五年》的四十五年来华语戏剧活动附表，以及新加坡艺术剧场历年演出剧目表。

论小黑小说集《白水黑山》的反思策略

马华作家小黑的小说集《白水黑山》力图还原客观历史，书写特殊政治背景下无辜家庭的不幸遭遇，从而展开其反思历史的维度。本文试图分析作者的反思策略，包括对历史的思考、母亲／父亲形象的缺席、心灵与历史的隔阂及独特的叙事策略，从而发现小黑理性思考与真实当下的吊诡。

（中国）刘桂茹

历史在人类的思维中可以说是一种源远流长的时空合一体，是人类心灵的栖息地。历史又是一种镜象，人们常常希望以史为鉴，通过总结、回味历史来反观当下。因此，在很多人看来，掌握了历史才能拥有对今天言说的资本。在这个意义上来说，“历史”不再是简单的过往之事的钩沉，它已大大超出了其史学意义上的能指，而更多地带上了广泛的文化意义。很长一段时间以来，以文学的形式诉说历史是许多小说家乐此不疲的事情。可以说，“历史”在作家的笔下毋宁是一个文化符号，其所指链条也在不断扩大。

马来西亚作为遭受过多年殖民统治的多元种族国家，历史上曾发生过几次民族因素和政治因素纠结一体的冲突。对于这样多灾多难的国家和民族而言，历史无疑给人们留下了许多伤痕。然而马华小说中“伤痕”、“反思”题材的作品数量并不多。当然也有几位优秀的马来西亚小说家如小黑、梁放等等，他们用自己对历史的深厚观照构筑起了20世纪末南洋华人“伤痕”小说、反思文学的艺术世界，在历史的深广维度上延展他们对于历史环境中的人、对于那段历史的思考空间。同样是对历史的回顾，这些小说家的历史叙事却大相径庭，他们以自己的方式解读着历史的禁忌。如小黑的创作力图忠于历史事实本身，有厚重的历史感，而梁放的小说则往往把历史作为书写的背景侧重关注历史之中的乡土生活。比较而言，小黑的小说尤其是后期出版的几本小说集，以其恢宏的气势、浓郁的沧桑感以及独特反思的维度，呈现了特殊历史时期的真实画面，堪称“反思”文学中的佳作。

小黑自1979年出版第一本小说集《黑》后，已出版了7种作品集。80年代后，小黑集中用小说来解读那些扑朔迷离的历史。出版于90年代的3本小说集《前夕》、《悠悠河水》、《白水黑山》都反映出小黑试图还原客观历史，诉说人物不幸遭遇的良苦用心和开阔视野。而小说集《白水黑山》无论是对历史的思考、人物关系的设置还是独特的叙述手段，都显示了作者独具匠心的反思策略。《白水黑山》这本小说集无疑是对马华历史的思考，是对历史伤痕的独特呈现。当触及历史这层神秘的面纱时，作家们常常要小心翼翼地处理其中的敏感问题，所以他们往往采用曲折的方式，诸如隐喻、幽默等手法来呈现扑朔迷离的历史。因此无论在时间流动还是在空间布局上，都彰显着作家独特的叙述魅力。小黑在其小说集中对历史的建构路径也可谓别出心裁。他力图揭开被遮蔽的史实，留住最真实的历史，细细咀嚼历史对无辜家庭的伤害，抚摸人物心灵的伤痛。也许是因为这本来是创作的“禁区”，也许是作者不忍心直面人物的不幸，小黑并没有在小说中直接控诉或表达什么，也不对人物历史选择的是与非做出评判，只是委婉地、曲折地讲述着一些关于小人物的悲剧。因此，小说虽然意在反思历史，却并不囿于历史事件本身，或是历史在时间观念中的连续与流动性，而是跳出历史的表层，更深层次地思考历史和时代变迁与人物命运之间的关

系。《树林》这一短篇主要讲的是母亲与父亲相继走进“树林”的敏感话题，小说中对这个家庭的重要转折着墨并不多，母亲出走的事情只出现于孩子与父亲的简短谈话中，而父亲被害的消息也只是通过别人的几句简单的对话来传达。在这么波澜不惊的叙述中，作者仿佛无动于衷、冷静得近乎冷酷。而事实上，小黑只想呈现事实，再现历史，却不想对这些历史事件做出任何评价。他把感情更多地倾注在这个家庭中无辜的小人物身上——“我”和妹妹。年幼无知的兄妹俩，在盼望父亲回家的漫长等待中，面对漆黑的树林、深邃的黑暗显得那么地无助和惊恐。而当他们要承受失去双亲的痛苦时又将是一种怎么样的惨境呢？文章就此结束，但它却给人们留下了深远的思考空间。小黑关注、同情无辜百姓的情感在《细雨纷纷》中也表现得淋漓尽致。作者借叙述者“我”的口吻说，过去已是挽不回来的辛酸和沧桑，缅怀往事徒然增加愤懑与悲恸。”[1]因此，父亲的出走没有并引发“我”太多或太长时间的思考。然而在父亲走进树林后的二十年间，母亲饱受思念之苦，等待的结果却是父亲已在山中另有一个家，不愿意再回到母亲的身边。这时，象征着革命之地的树林都蒙上了黑色，而母亲的内心就象这黑一样忧郁、凄冷。在小黑的第一部中篇小说《白水黑山》中，作者在历史与现实的复杂缠绕中呈现了黑山、白水两镇杨、陈、白三家从三四十年代抗日卫马斗争到七八十年代经济起飞这40余年中的沉浮兴衰。在这一段历史纠葛中，更多的悲剧人物纷纷登场，如“父亲”、“母亲”、老锥婶、几个舅妈等等。这些人物承受的不仅是失去亲人的痛苦，而且更是身体与心灵的伤害。

通过分析几部小说中对历史的思考，可以发现小黑考察历史的维度。他确实“无意去具体评判父辈那种历史选择的是非，而欲借重现五六十年代那段历史的人文氛围，借历经时间长河而漂洗不去的亲情和小人物‘被动的悲哀’及由此而‘诉不尽的哀怨、悔恨、遗憾、挫折、疲惫、神伤’（《白水黑山·跋》）来思考人类行动的盲点：数十年的政治恩怨可以了结于一朝的谈判、和解之中，但亲情分离的伤痕却难以抚平。”[2]这就是小黑反思历史的独到之处。可以说，“历史”在小黑的眼光和视角里，更多的是人物命运的历史，而非连续的历史事件。

正是因为小黑的视线始终没有离开小人物的命运，小说中对那些小人物不幸命运的诉说和观照一直充满着温情。在这本小说集中，人物的设置是比较值得关注的。可以发现，小说中“我”的家庭往往是破碎的、不完整的。也即是，要么母亲形象缺席要么父亲形象缺席。在小说集当中，这些人物形象的缺席往往是情感裂缝的表征，甚至造成历史的断裂感。如《树林》中，一开始是母亲离开了家走进象征革命之地的树林，使这个家变成了三口之家，即父亲、“我”、妹妹。母亲形象在这里是显在的缺席。当然在孩子的心中，母亲的形象虽模糊却仍然是存在的，这又是一种隐性的出场。而接着父亲在往返树林的活动中遇害，父亲便从原来的显性出场变成了隐在的缺席。而无论是显性或隐性，母亲或父亲的不在场都给家庭带来了沉重的破碎感。《细雨纷纷》以“我”的回忆为主线，母亲是一直在场的，然而父亲出走的二十年间“我”一直觉得他已经不在人世了。所以回忆中的父亲形象是隐性的缺席，而二十年后一家人再次团聚，家的符号一度比较圆满，父亲确实是出场了，但父亲执意留在山中的那个家，使“我”的家庭符号再次破碎，父亲形象也最终成了隐在出场。父亲由缺席到再度缺席，这一方面是历史事件对人物的伤害，一方面也使得“我”与父亲的思想和情感形成了可怕的断层。《白水黑山》中母亲的形象看似一直在场，事实上母亲的出场都仅仅存在于“我”的回忆叙述之中，母亲的形象是一种隐性的出场，只有孤独伫守家园的父亲是一直出现的。不在场者当然让人心痛，但他们的缺席造成了以这些人物为圆心的亲情网络无情地崩溃，这是任何政治事件也无法弥补的情感裂痕。所以，小黑关注这些缺席人物，更关怀这些不完满的家庭。因为这些都是历史遗留在人们身体与心灵上的伤疤。

历史意识是一种深沉的“根”，既表现在历史维度中，也表现在个体上。在历史那里就是传统，在个体身上则表现为记忆。小黑的历史意识是独特的，他试图在传统与记忆之中寻找、挖掘新的突破口。于是，在书写历史的同时他也开始思考认识历史的方式。在小黑看来，过去的历史，不在于它已经过去，而在于怎样理解过去。然而小

黑发现，认识历史的方式因时代的差异产生了心灵的隔阂。这又是作者在设置人物关系上的另一个维度。小说集《白水黑山》中不少地方写到了两代人对历史真实、对生活、对人情世故等等方面的不同以及由此产生的隔膜。正如小黑在这本集子的跋文中所说的，“这些斗争者的后裔，如今又有几人追随他们的足迹！”[3]的确，父辈从事斗争事业的神圣感在历史的变迁中可能被误解、也可能被消除，宏大的历史潮流可能被时间之流冲淡，惊心动魄的历史事件也可能被当下的言说所化约。当父辈仍然执着于历史传统与个体记忆的萦绕时，“我们”的历史感却早已消退，在“我们”看来，历史的深度失去了，历史上的过去消散殆尽，只剩下了纯粹的永久的现在。这有如拉康所言“符号链条的断裂”。然而，这里所说的“断裂”已不仅仅包括前文所说的历史与情感裂痕，它还表征为意义指符的明确转向以及历史意识的重大变迁。在《树林》中，面对父母相继走进树林，孩子们并不明白树林里到底有多大，而父母的活动更是令他们不能理解。在这里两代人的关系主要表现为思想与认知的隔阂。《细雨纷纷》中，“我”也提出了不解和质疑，“父亲的斗争方式令人惧怕……父亲的制度是怎样的一个制度！”[4]这种理解的差异就不仅仅是观念的不同，而更多地是两代人历史感的对立。因为在“我”眼里，父亲及其历史只是曾经的存在并已然消逝，而自己的事业和平静的生活才是最真实的存在。而人物间的隔阂在小说《白水黑山》中表现得尤为深刻。杨、陈、白三家的恩恩怨怨以及他们共同经历的那段历史一直埋藏在父亲的心里，他坚守着那一片树林，始终相信他看到的才是最真实的历史，而“我”却在历史与现实的对立与联系中建构了自己对历史的理解方式，“历史本来就是朦胧的。白纸黑字记载的，尚且有可能被扭曲了，更不必说凭记忆和口传的真实故事的真实性了。”[5]因此，小说中常常借人物之口强调，时代变了，原来坚持的也会随着环境而改变。正是由于历史意识之“根”或深沉或阙如，人物对历史产生了不同的理解和判断，人物间的关系一度变得异常紧张。最后父亲的妥协更是意味深长，虽然缺席的空间不能填补，但隔阂的障碍是可以消除的。在历史与现实当下的张力中选择适应时代的生存方式也许就是小黑反思历史的结果。

在小黑的小说视野中，历史与现实之间的关系剪不断理还乱。历史并不只是消逝的时间之流，历史还会一直延续至今，在与现实的相互交织中可能被不断地解读，被重构甚至被解构。于是历史与现实的界限逐渐模糊，甚至慢慢消失。这就是小黑在这本小说集中所采取的历史叙事策略。也许一提到历史叙事，人们往往会想起“宏大叙述”、“整体性”等等诸如此类的概念，并且认为“一切个人的故事、性格特征或者种种琐碎的现实片断不过是这种宏大历史叙事的填充，它们都将在这个历史叙事的编码体系之中分配到适当的一席之地。”[6]然而，在小黑判断历史与诠释历史的天平上，历史的砝码并没有占据过多的重量。他的策略即是建构历史图景，试图还原客观历史，却又在当下的时间体验中感受历史的断裂，在书写现实人生的过程中解构历史。如此看来，作者对历史的理性思考与真实当下充满了吊诡。在《细雨纷纷》这篇小说中，存在两套文本，三重叙述片断。其中历史文本与现实文本交替出现，而父亲出走前、后以及一家人见面构成了小说的三断叙述结构。这样的叙述方式处理不是所谓后现代的“拼贴”或者“游戏”等概念可以概括的。在我看来，历史叙事的编码与解码在这里得到了成功的应用。首先是历史与现实交替进行，写父亲出走后一家人的生活情况，并回忆父亲出走前所经历的那段特殊年月。这是历史的真实描写，同时这样的历史事实对一家人产生了深刻的影响，也就是说历史存在着并延续着；然后是一家人意外地得以重逢，父亲居然从历史的回忆中走进了现实生活，这时历史与现实正面碰撞。儿子与父亲发生了争执，历史的说服力在减弱；最后是父亲执意留在山里，不肯回到社会中来，而他也早已放弃了母亲对他的长久守候。这是历史还是现实？事实上历史已经被现实击得粉碎。这样看来，是现实生活的片断以及人物的不幸遭遇最终打破了历史叙事的编码体系。

而在《白水黑山》这篇小说中，小黑把这样的叙事策略发挥到了极致。小说同样地也有两套文本，三条主线。在这里，历史文本与现实文本更加复杂地串连，小说中的人物也在两套文本中

来回穿梭。尽管作者刻意地在两套文本中间留下一段空白，但历史与现实之间的界限在时空交错中已变得不再清晰。这些空白毋宁是二者的超级链接。如果说历史叙事中重构历史往往是为了再现那些重大的过往之事，是对历史的沉迷，那么所谓的历史常常是神圣的、不可改变的。然而在小说中，只有父亲一个人沉浸在历史回忆中不能自已，而在更多的人眼中，历史就是个人理解的历史，“每一个说故事的人都相信自己才是真正的目击证人。”(7)因此，历史的编码体系在这里变得不堪一击。而最终完全突破历史氛围的事件就是，历史文本中那个威武神勇的杨武突然以一个雍容华贵的退休教授出现，又是一个从历史回忆走进现实生活的人物。而杨武对历史的淡忘及对现实的积极介入彻底击碎了父亲一辈子对历史的迷恋和守候。在事实面前，父亲明白了他所执着的历史其实也并非就是历史事实本身，而是历史事件的神圣感。这种神圣感在杨武的出现后宣告破产。于是父亲最终决定离开他固守了几十年的树林。“时代变了”，这是小说中很多人的生活准则。孰是孰非有什么关系？历史抑或现实又能说明什么呢？可以说，宏伟的历史图景在现实法则中被彻底解构了。而小说中历史的解码主要是由三条线索的平行发展来完成的。这三条线索指的就是杨、陈、白三家，它们错综复杂且扑朔迷离，在历史与现实坐标的较量中相互抵牾。尤其是以父亲为代表的一方与杨、白两家的持久对抗。但是随着经济的发展和思想的变迁，人们宁愿抓住当下的契机，让以往的仇恨与恩怨慢慢淡出历史的争夺地带，于是历史的砝码面临不能承受之轻。这样看来，历史本身也充满着吊诡。历史存在于时间之流，历史事件在时间标尺上总留下一个或明或暗的刻度，然而时间之流又无情地冲刷着历史的痕迹，使得历史的刻度在现实生活的衡量准则中变得不再明晰。正如作者在这本集子的跋文中所说的，“也许是时间太长远了，有许多人经过四十多年的斗争，已经忘记当时是怎么开始的了。”(8)由重构历史到颠覆历史，由历史叙事的编码到解码，与其说是小黑现代主义与后现代主义思想与创作准则的较量，毋宁说这是小黑本人面对历史与当下二元并置格局时的反思尺度。

小说集《白水黑山》是“献给爸爸、妈妈、患难与共的时代、无辜的人”。因此可以说这本小说集充满着作者本人关于历史的慎重而理性的思考。在小黑看来，回顾历史、反思历史、缅怀历史中的人与事都是今天的人们应该做的事情。但对于历史，小黑自有他独具一格的历史意识与关怀维度。他的历史视野与小说目光中，审视历史对无辜家庭、对小人物的冲击与伤害更能凸现历史的真实，聆听小人物们的悲欢离合更是反思那段曲折历史的有效途径。如果说小说中母亲或父亲形象的一再缺席，家庭的苦难与不幸，都是历史遗留在人们生活中永远也抹不掉的伤痕，那么作者反思历史的目的已经达到。然而，小说还运用了独特的反思策略，关注人物之间心灵与历史的隔阂。于是在审视与反思的过程中，小说建构的宏观历史体系与图景，在与现实生活的较量和冲突中不断失色，甚至最后被完全消解。小黑试图还原历史，却又在反思历史的尝试中不自觉地颠覆、解构了历史，他希望人们从历史的束缚中解脱，选择适应时代发展的生活方式。这就是小黑反思历史的答案。或许由于历史本身充满矛盾与悖谬，由于历史的沉重与现实的浅薄相互割裂、相互对立，小黑的理性思考与真实当下充满了悲凉的吊诡。

注释：

(1) 小黑《白水黑山》P29，马来西亚华文作家协会出版1993年。

(2) 黄万华《潮汕籍新马作家的历史意识》P111，《广东社会科学》2001年第6期。

(3) 小黑《白水黑山·跋》P202，马来西亚华文作家协会出版1993年。

(4) 小黑《白水黑山》P46，马来西亚华文作家协会出版1993年。

(5) 同上，P175。

(6) 南帆《文本生产与意识形态》P103，暨南大学出版2002年。

(7) 小黑《白水黑山》P177，马来西亚华文作家协会出1993年。

(8) 小黑《白水黑山·跋》P204，马来西亚华文作家协会出版1993年。

作文作者是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

发光的生命永不凋谢
——纪念杏影逝世四十周年

"生命长也好，短也好，我将以自己的一生作为发光的限期，决不把一团漆黑带到坟墓里去。"

——杏影

（新加坡）柳　舜

我们习惯上称呼杨先生的杏影，离开人世四十年了。的确，他不会寂寞。五、六十年代的文艺青年，早把他的音容言行刻在心上。

时间是不留情的。杏影先生生前几位好友先后作古，其中有大公报特派记者郭史翼先生，有联合早报编辑李向先生，他们比我们更能了解杏影的生活和创作、思想和追求。今天轮到我们来发言，虽然觉得不怎么妥当，但也不容推辞。

杏影是个怎样的人？当年广大的青年文友为什么那么的敬爱他？杏影对于新马文学的发展有哪些贡献？这一串串问题，短时间内是说不完的。梁三白先生刚才已经重点评介了杏影散文的特色，我呢，就来尝试谈一谈杏影的思想、他一贯抱持的文艺观点，还有，他同文友们交流读书和写作经验的点点滴滴。

1953年，杏影答复张道昉（李向）的信中说：我不是你猜想的新理想主义者。不过，倘若你说的新理想主义，指的是在增进人和人之间的理解，现实人类的大同团结，使这地球上不再有战争的话，那我是赞同这种新理想主义的，而且愿意努力为这种理想效劳。杏影接着称赞罗曼罗兰和托尔斯泰胸怀博大，对人类怀有真挚的爱。他说：文艺可以扩大理解，改造世界，美化人生，只一个条件：搞文艺的人都能不欺骗人，都能诚实的走文艺的道路。

饱含智慧和哲理

这封信概括了他的人生观、宇宙观和文艺观。他的五本著作，他为文友出书写下的序文，也都环绕着战争、和平、科学、理性、爱和理想这样的主题，发出他精警的、智慧的、含着哲理的声音。

杏影的思想，在他那一代人中间算是"超前"的。

一、当抗日胜利的狂欢还在头上发烧的时候，他已经注意到战争会卷土重来，忧虑着科学在武器上面的发展，是对人类的威胁和背叛。

二、新马人民一声声高喊默迪卡（独立），民族独立运动正大步扩展，多数人只忙着眼前的工作；杏影却看到了单一民族寓义上的狭窄，看到了民族同民族融洽共处的未来人类社会的幸福。

三、殖民地当权者怕青年，普通人也觉得青年人鲁莽，青年人躁动，不满现实，自由不羁。杏影却高度肯定青年人纯洁、果敢、有活力、会做事、可以做朋友。他说，时代伟大，所以青年就非跟着伟大不可。

四、人们大都以为作家多写就好，报纸多一些新闻就一定精彩，杏影不以为然。他坚信作家和报人的诚实比才能更重要。

五、他写散文独特的技巧，通篇的构造和经营，由表入里浅触深掘的功力，在华文文学作品中几乎也是"超前"的。

中国的不幸造就了新马的"幸运"，这是指文化和教育。五四运动后、大陆解放前的几十年间，新马各地相继涌现了一大批华裔知识份子；有刚从中国南渡的，有滞居新马、南洋一段时日的。这一批批认同五四爱科学爱真理精神的

青年和中年人，眼看帝国主义侵略战争的残暴不仁，觉悟到个体的脆弱、群体的力量，有良心富正义感的知识界毅然肩起无形的责任，抛开个人利益，投入艰困重重的文化和教育工作。他们牺牲钱财、时间、健康甚至生命，目的只有一个：希望一代比一代好，一代比一代聪明善良。在这群可敬的文化人当中，杏影先生的光环至今不散。大家知道的，还有许许多多亮闪闪的名字，比如美专的创校人林学大校长，比如强忍丧夫之痛、培养无数音乐人材的黄晚成女士，新民学校校主叶帆风先生，华侨中学校长薛永黍先生，华教领导人林连玉先生（马来西亚），以及今天在座的方修先生、我们尊敬的老报人、老作家、文史家。

编副刊是一种创作

杏影先生光复后从印度飞到新加坡定居，很快就进入报社服务。他在日本受了十年的中学和大学教育，战争期间有深刻的亲身体验，加以广泛阅读中外经典著作、名人传记、各地报刊，他对人类世界、社会趋势具备深邃的认识，并在定居新加坡后勤奋地写作。报社赏识他的才华，请他出任副刊编辑，第一个婴儿《文风》就在他的襁褓中培养起来。

主编《文风》之前，他必定已经明白一个好的文艺副刊对于社会的价值，从而定下编辑方针、取稿标准；他要让不同教育程度、不同职业的青年，借《文风》的版面，写下他们生活中的痛苦和忧伤，愤怒与欢乐。他为他所主编的几个副刊写的“发刊词”，清楚明白地标示这样的宗旨。

杏影这位杰出的散文家，为了精编《文风》和《青年文艺》，使苦闷彷徨的文艺青年有一个共同的温暖的家园，耗尽了心血，时间和健康都被磨损了。写作和编副刊，究竟哪一样更重要？生前没人问过他。但我想，他的回答是干脆的：编副刊更重要。编一个具社会性、有教育意义、又能树立优良的文风，栽培一群群新锐写作人，这样的做法，符合杏影的品格，满足杏影的夙愿。可以说，编一个好副刊是他写作的另一种方式，副刊是另一种“作品”，这样的“作品”极富探索意味，和现实生活、社会各界结合得非常紧密。

杏影处理副刊的过程也是独一无二的。通常他读了来稿，从中了解作者的经历和波折，也许流离彷徨，也许勇敢坚强，也许期待着指引、盼望着友情……好，杏影改了他的稿，稿子在《文风》登出来，作者发现报上自己的作品高兴极了，过几天他收到杏影写的信，信上给他勉励，告诉他该向哪方面去努力，约他找个时间晤谈，渐渐地作者和编者结为朋友，备受关怀的这位作者加倍用功读书和写作 —— 一个未来的写作人、作家悄悄地成长。

在座好几位“过来人”。我们都是在杏影关照下练出一双能走长途的腿，不疲不弃地走着坎坷、不平坦的文艺的道路。

关怀文友无微不至

杏影无微不至地爱护身边的文友，约他们吃饭喝茶谈话，借钱给他们，带他们去诊疗所，为他们的文集作序，为他们的作品整段整本地修改，提出切中要害的批评。文友中的谁多长时间没动笔，谁最近写了一首好诗，谁的文章风格转变了—— 他没有不知道的。

大马有位作家“李牛才”，教育水平不高，早年打散工。他爱读报读书，有一天大着胆子写了篇稿投给《文风》，竟然编者修改后那稿子刊登出来。再投，再登。他收到编者（杏影）的来信，劝他尝试把生活经历写成较长的小说，他照做。不久，他的被修饰了的小说分好几期与读者见了面。

这就是杏影先生的作风！面对众多投稿者，他始终如一。

杏影去世后，李向很伤心，有一年多没写过东西。李向说：杏影做的工作是看不见的，大自然的造化也是看不见的，可是突然间百花齐放，你才知道春天已经来到人间。

另一位文友缅堤只同杏影会过三两次面，他说：杏影从不以青年导师自居，但是他所做的一切，证明他真正是个“有实无名”的青年导师。这位缅堤还说了句颇堪玩味的话：“认识杏影未必是件好事”。因为面对一位慈祥、严肃、

厚道的长者，你得经常反省，你想动点歪念头也得三思。

文字简洁抒写真情

杏影先生的文艺观点，直到今天还是掷地有声的。

一、他提倡文字朴素简洁，不要花招不出怪招；不作无病呻吟；不摆架子也不老气横秋。

二、鼓励青年写真实的生活，抒真实的感情。

三、反映现实，反映多元社会民族间的和谐与理解。

四、讽刺文章可以写，骂人捧人的文章不应该写。

五、他认为好的思想只能通过优美的文章传达出来，批评文友中有些人不重视表达技巧。

而最最令他不能忍受的是：文学作品暴露出来的虚假、不诚实。

杏影编的副刊广纳各种风格的作品。他说，我们需要多样的笔来记录这个社会，需要怒号的，也需要无声的笔。

并且在他看来，一个新作者出现，人们想看的是他的新的地方；而对于一个已成名的作家，人们期待着的是他的作品的深度。

长期坚持登载有内涵、有真实感、文字简朴明洁、叙事不拖拖沓沓的作品，就形成文坛的新风气。那些投稿到《文风》、《青年文艺》的作者，都受到感染和启发。他们当然也在其他报纸的副刊、校刊和杂志写稿，于是写作界树立起一股“清新刚健”的文风（方修评语），每个作者的笔尖对准社会的弊陋，然而不作人身攻击。

最后，我们谈谈杏影的性格。

他自己说：“我是个不会呐喊的人，心里面万分仰慕那些坐言起行的、舍身取义的勇者。”在另一些时候他坦然剖析自己的缺点几近于自贬。

高擎理性与人道主义大旗

一个目光总含着柔和的笑，高举理性与人道主义大旗的人，要硬当一员激烈份子是很难的，他确实不像我们脑子里想像的那样的“革命者”，却更像个洞悉世界万物、克己待人的哲学家。他博览群书，赞美罗曼罗兰、萧伯纳、契诃夫和鲁迅；他不喜欢斗争，只想唤醒人心觉悟，只想怎样娓娓说出道理让别人信服，即使时间再长也可以等，因为“人类还很年轻”，时间会使每个人走向成熟。

同时，他走近青年人，爱护青年人，他看到青年的纯洁，青年身上迸发的一股股新生的力量。他赏识青年正义的行动，欢迎一阵阵凉快的“风”吹破沉闷的氛围，然而他不作激烈之言，他以自己手编的副刊负起摧枯拉朽的任务。

杏影感觉到时局的变动，他说：会动的社会，决不是一个走向死亡的社会；动的本身就是健康，就是成长！

他写了“没有风的晚上”，写“登记时代”、“谈暗黑”，写“孤独者辩”、“月丽中天的晚上”这些篇章，取一片景色、一点感触，扩展哲学的思维，推进感情的流淌宣泄。从中看到杏影性格的坚韧，胸襟的宽广，本质的清高。他选择了文艺，文艺让他透视人的心灵；他相信文艺的功能，相信持久稳健的灵魂塑造胜于即兴式的游行呐喊。

关于生命，他响亮地说：“生命长也好，短也好，我将以自己的一生作为发光的限期……决不把一团漆黑带到坟墓里去。我但愿在死的时候能说：我有了光了！就行。在需要光的日子里，我只要有了一点光我就不算白活了。”

今天这篇谈话，是我对杏影先生的一点点肤浅的认识，期望各位批评指教。

本文作者是资深作家

《他不会寂寞》
——杏影逝世四十周年纪念会纪要

如果少了《文风》，50年代新马的华文文艺不会那么昌盛；如果没有杏影先生的栽培，50年代不会涌现那么多的文艺青年。　　——谢克

·本刊记者·

紧急法令之后，新马的华文文学有过一段“繁盛期”，方修名之为“反黄运动时期”，由1953到56年。期间各大报文艺副刊刊载了大量青年写作者的文章和习作，同时期青年人创办的文艺期刊和综合性杂志，虽在殖民地政府的压制下，仍然前仆后继，一个被封几个冒起。当年的大报副刊，至今仍为后人津津乐道的，可说是商报副刊《文风》，主编杏影（杨守默）。在推动马华文学——包括新加坡——以及培养文艺幼苗、建立清新刚健的文风等等方面，杏影做了不可磨灭的巨大贡献。

杏影于1967年逝世。早年他从中国四川省赴日本求学，历时十载，完成了中学和大学教育。战后落脚新加坡。他的日文和英文造诣深厚，日本著名的文刊曾不只一次刊登他的作品。

杏影以无比的热情投入编务，他的工作远超过一个编辑看稿改稿排版的事务，青年文友当他是写作上、甚至是生活上思想上的导师。

2007年9月15日，一群曾在《文风》教导与薰陶下坚持文艺工作数十年的当年小青年（今日已是、或届近古稀之年），以“仙人掌出版社”的名义，联同新加坡国家图书馆举办了一个具有历史意义的纪念会《他不会寂寞》，纪念杏影逝世四十周年。出席纪念会的文艺界人士约百七、八十人，联合早报现任总编辑林任君、副刊主任潘正镭、马来西亚作家甄供、伍良之、杰伦远地专诚前来，情况热烈而庄重。

纪念分两部分。

一、展览：展出杏影先生的著作、文稿、书信稿、《文风》作品选集、杏影为之作序的作家诗文集、研究杏影论文集等等。

二、讲座“他不会寂寞”：

·谈谈杏影的散文
——林臻撰稿，梁三白主讲

·回忆杨守默先生
——莫理光主讲

·发光的生命永不凋谢
——柳舜主讲（见本刊第64页）

受邀发言的有：

方修——权威文史家，老作家。

廖建裕——华裔馆馆长。

骆明——新加坡文艺协会会长。

李成业——著名翻译家。

谢克——老报人、老作家。

甄供——马来西亚知名作家、编辑。

陈钦模——退休中国银行高级职员。

刘星——老作家。

上述讲演者从不同角度分别对杏影的作品、编刊、思想和人格进行评析，众口一声表达深深的怀念、永远的敬仰。

现将讲演的要点逐个简报，以飨读者。

《谈谈杏影的散文》——林臻、梁三白

内容要点：

一、杏影在南洋商报工作20年，主编的文艺副刊计有：《文风》——1954年1月到58年8月；《新苗》——58年2月到同年8月；《南洋公园》——59年6月到60年7月；《文化》——

60年7月到64年2月；《青年文艺》——60年7月到67年2月。

二、杏影的五本散文集《读书和写作》、《趁年轻的时候》、《书与人》、《愚人的世纪》、《想想写写》，收集了他1946年到新加坡，47年进入商报的大约前后七、八年间的作品，共三百多篇。

三、杏影恪守的写作原则是：言之有物，不作伪善、媚俗、浮夸之谈。一般上，他选择从生活细节、周边景物、所接触的人物与事件之类大家可能随时邂逅却又往往轻轻带过的“小点”下笔，随着思路的拓展而感触汩汩涌出，一篇内容充实、意酣神畅的文章即告完成。

四、杏影散文的特色，表现在：

（甲）对人生或价值观的探索。

（乙）对人文资源的热爱。

（丙）对求真求善的执作。

五、杏影散文在语言和表现技巧上的最大特色，是朴素顺畅中带着些欧化或日本式的痕迹，他喜欢通过词句的重复来强调他认为重要的概念或意念。他在语言表现上、技巧上的特色，和他散文内容的独特性，有机地结合成一个统一体——内也杏影，外也杏影。

《回忆杨守默先生》——莫理光

莫理光说，杨守默先生原名芳洁，芬芳洁白，正是他的本性。无论做学问，还是做人的态度和原则，杨先生就像磁铁一样，周围的朋友，包括作为同事的莫理光，都被他吸住。当时南洋商报总经理兼总编辑施祖贤曾说过，能够跟杨先生谈话和接触，是一种享受。

杨先生因为编辑副刊，经常同投稿人书信来往，时局动荡，有些青年作者突然被殖民地政府扣留，发现他们的书信中夹有杨先生写的信。还好，如果CID人员不审视内容，把它当一回事，那就糟了。听说有个年轻诗人蒋惠（即马阳——记者）被捕，头脑被打坏了，杨先生很伤心。

翻译家李成业和刘钦衮律师学贯中西，莫常看到他们两位去找杨先生。副刊编辑室没有多余的椅子，李成业交了稿就走了，刘钦衮——总看见他久久站在那里，毕恭毕敬地听杨先生说话。若是个画家，可以画一幅题为“尊师重道”的画作。李成业后来同杨先生成为家庭挚友，杨先生逝世之后，两家人互有往来。

以杨先生的道德文章，当年如果有“文化奖”的话，他是个最适当的人选。

方修说，他同杏影不是很熟络，见过几次面，在咖啡店吃过两顿饭，彼此感觉很了解对方。有个故事：李汝琳这位作家在新加坡编丛书，他是杏影的老朋友，李给《文风》投去两篇散文稿，久久没有登出来，向我发牢骚，说杨先生不够朋友。我告诉他说，我很了解杏影，他压你的稿，不是怕你出风头，而是要提拔新人。李听了说，看来你比较了解他。

方修说了另一个故事。杏影编《文风》时，他在星洲日报也编副刊。台湾有个红楼梦专家，论述红楼梦主题是反清复明，他们都不赞成这种讲法。方修在星洲副刊上发表了几篇文章反对这种说法。

当时李向在星洲日报当翻译，还没到商报去。杏影常常托李向表达他的心意。他要李向告诉方修，他赞同方修所编副刊的内容，喜欢方修安排的版式。李向去了商报以后，杏影到星洲来找他，请他写些文章，特别是关于马华文学史的文章。那时方修已开始收集整理一些史料，就写了一篇关于陈晴山的文章。卓南生提醒方修两家报馆有竞争，给对手写文章报馆懂得了不会允许，但他了解杏影的为人，知道不会出事。

廖建裕说，1960年在南大念书，译了印尼作家一个中篇小说《归来》，投给《青年文艺》，连载了十几天，心里有一种不能名状的激动。但没有同杨先生见过面。只有一次去领稿费，寒喧几句，算是一面之缘。

廖对杨的“印象”是：

一、学识渊博，对日本和西方文学造诣深厚。二、对自己的要求很严格，常作自我反省正如一位大文豪讲过：“我时常介剖别人，但我更多的是更无情地解剖自己。”杨先生在《愚人的世纪》写了一首序诗，披露自己的缺点，反映了他的性格，记得最后一句是：“我不能成为宇宙的绝望。”三、杨先生对南大同学好像有一份特

殊的感情，有很大的期望。他赞扬南大人才集中，很多南大生都能写出有深度的文章。他鼓励同学做研究时不要力求深奥，最好先达到普及。廖认为杨先生对南大青年的恩惠和教诲非常感人。

谢克说，刚才碰到很多久违的朋友，都是《文风》的作者。五十年代新加坡的华文报副刊很多，但是适合年轻人投稿的副刊却不多，杨先生主编的《文风》特别照顾年轻作者。每次他投去的稿子，杨先生替他修改，发表出来，给了他很大的鼓励。杨先生帮助一些生活上有困难的文艺青年，为年轻作家的著作写序。有人说，如果少了《文风》，50年代新加坡的华文文艺就不会那么昌盛；如果没有杨守默先生，50年代也没有那么多的文艺青年，他对本地华文文学的推动和悉心培养青年作者的努力是不能抹煞的。

李成业说，今天出席纪念会的，有远来的文友，也有本地的作家，都是在杨先生这口井里头喝过水的人，为了共同的纪念。在写作和翻译这方面，杨先生一直给我鼓励。我译过一个独幕剧，题目是《进步》，在《文风》分七期刊登出来，当时我还是个学生。杨先生自己去找出资料，在首期版头提示：作者是爱尔兰的剧作家，今年已是72岁的老人。这个剧本1922年4月曾在伦敦首次上演。剧本的内容是关于杀伤力很强的武器的科学研究，有反战的意识。李说，他之所以能够在翻译工作上不断精进，是受到杨先生长期的栽培和鼓励。

骆明说，参加这个纪念会，心情非常愉快，也非常沉重。杨先生的为人、著书、修养，对文学的贡献、对社会的推动，不再重复。接到帖子，“他不会寂寞”这几个字他想了很久。杏影不寂寞吗？我们不寂寞吗？他想了很久。杏影培养过、指导过的人如我们，是记得他的，心里记着他所以不寂寞，可是，四十年后我们才来纪念他，是不是太迟了一点？

他说，可以三年、五年，也可以用其他的方式，经常地做一些有意义的活动，来给杏影先生表扬。对善忘的新加坡人，这是很有用处的。

甄供说，56年参观报社，见过杨先生一面。杨先生对他投去的稿件改得很细致，至今印象深刻。后来自己当了编辑，也受了影响，对来稿的审察修改比较认真。

杨先生的老友——95岁老叟**陈钦模**说，杨先生同他都是四川人。不过，他在银行工作，银行谈的是钱；杨先生立志从事文化工作，贡献不小。

刘星说，杏影先生是他尊敬的文艺导师。五年前他出了一本书《文化界人士》，扉页写上：“谨以此书追念我最敬爱的老师、新马文艺界前辈杏影先生，感谢他在我年轻时对我至多的帮助、栽培、鼓励与期望。”



成熟苗头已初露 风格各异展新貌

——略谈上世纪八、九十年代诗苑之特征

（新加坡）史　英

廿世纪七十年代的新华诗苑，现实及现代主义两流派原处于互排斥的状态，后经相竞争的结果，双方均认识到各自虽有优越的一 面，亦各有不足之处，因之而悄然引发互借鉴的状况出现，终在步入八十年代便初露合流的迹象；奉行现实主义文学路线的诗人群，有部分人舍去再现生活的技法，改用通感、象徵、意象重叠或对崎跨越时空、虚实互化的创作手段，以表现偏重于内心的感念。尽管在吟诗时作如此重大的改变，但依然保留批判现实的精髓，故此，所写的一些作品在内涵上犹含有浓烈的生活气息、时代的印痕。如是一，不但使诗质获得更纯的提升，亦使表现技巧从直露走向含蓄。同样的情况，遵循现代主义创作方向的诗人们，也有些人放弃过于自我的文学理念，在创作时纳入写实的基素，以增强现实的色调，并刻意在诗行之间悄然埋下联系的伏线，力求从诗行间过于跳跃而造成的晦涩表意走向疏朗的寄情。

面对华文式微的危机，促使两流派的诗人群认识到，延续民族文化是当务之急。为此，化解彼此在诗观上歧见是至关重要的，藉以改造和谐的氛围，为共同拯救华文的衰败而奋战创造有利的条件。此一心态的改变，是促使两诗歌流派先生发技艺上相借鉴、进而在内涵表达方面互融合的因素。

两流派各有优质互交融后，上世纪八、九十年代诗歌创作者多倾向于内省体验的抒怀，以致再现客观事物以寄情的成份便减弱。基于此故，诗作的共性自会淡化，个性的主观色彩因之增浓了。此乃催化不同作者所写的诗形成风格相异之要素。而对诗质有了透彻的领悟，更是建构别具一格诗风不可或缺的动力。

这一特殊文学现象的产生，是新华诗苑已起步迈向成熟的标志，是两诗歌流派相碰撞而擦出的夺目火花，亦是创意之亳芒闪现的开始。当时有一部分资深诗人已摆脱中外名家的影响，初步树立起各自独特的风格； 他们当中有的诗风呈现豪放、明快之气势、有者露显婉约、典雅的神韵，也有的具质朴略带清丽、隽永之色调或淡雅、蕴藉的优质。换言之，八十年代起诗坛终呈露焕然一新风采。

依笔者个人看来，在诗创作上别树一帜者有廿余人。他们当中长谣、英培安、杜红可归入诗风朴实的行列，然同中又有相异之处。前两人的作品分别具有清丽、淡雅的特质，后一位则兼备自然天成的优点。柳舜、周天、贺兰宁之诗均呈豪放的气势。槐华、严思的心血结晶同属格调冷峻一列。林方、史英之作以婉约见长；前者造象奇特，后者吟哦喜纳入哲理之芒。淡莹、蔡欣两人诗作皆显典雅的韵味；前者遣词绮丽多变，后者用字词味浓。陈瑞献诗作别具一格，常内含禅味，属晦涩一 。王润华之诗 风却与陈瑞献截然不同，吟来疏朗带质朴。连奇、郭永秀作诗手法虽偏向铺陈，但无诠释、说教之弊，都写来有灵气。文悝、南子常在诗中带入智性因素，多展现明快风采。古琴下笔精简而隐含轻巧的韵味。

周粲写诗初期是崇尚唯美主义的作家，后来也吸取 象徵及意象派在写技上精髓而渐走向成

熟，一再写出隽永风韵的诗作。

希尼尔、梁钺、许福吉、华之风皆为后起之秀，他们一起步吟诗水平较早期的前辈略高，出道仅数年便建立饶有自我色彩，分属蕴藉、淡雅、轻巧的格调。

马田后期的诗，原微露可构成自我风韵的苗头，无奈诗作的安排稍嫌定型，仍留有田间表现手法的痕迹，有美中不足之处，但他是一位有才能的诗人。

长风葛、谷衣、谢清、林也、杜南发、韦铜雀、火雷红、汤商、凌江月、芊华、汪丽贞、莫邪、秦林、清哲、曾徒、梁文福、成君、简笛、洪振隆等人的作品，笔者往昔虽曾涉猎过，但因时隔已久，印象淡化了。而今手头又无他们的著作可借阅读。故此，他们的诗风成熟与否，暂略过不提。

崛起于上世纪七十年代的风沙雁、辛白、谢冰凝皆是有才气的诗人，惜未自立风格前就中断了诗方面耕耘，诚为新华诗苑一种损失。

笔者既提到诗歌风格的树立，当须让读者对相关议题有个粗略了解，且各引三种不同文学创作路线的诗如下，以供欣赏并作剖析，藉以点出相异风格的特徵——

先录林方所写题为《酒瓶》之作加以简介，一窥现代派诗歌的委婉风韵：

酒已尽入愁肠，赤裸的
酒瓶遂失去了意义

有人把心愿置放瓶中
任其随水漂流
我将清泉引入
日夜供养玫瑰无数

假如您愿意，插一朵
野菊在长长枪管上
也会有，片刻微醉

作者的诗吟来婉约，以略见思辨色调的笔触道出人存在价值之真谛，认为关键因素在于人的行动能否为社会带来善果，而不是曾否许下承诺，乃因没有付诸实践的心愿到头来只沦为毫无意义的空谈。林方在表达是种主题以暗示的方式点出，宛如在雾里赏花那样，迷茫中隐约可见，倍添迷人的风采。

继引周粲崇向唯美创作走向的所写《空鸟笼》一诗作简介，使从中道明其诗风隽永的精妙之处粟

本来充满整个笼子
甚至溢出来的
流啭的声音
现在与空气
合而为一了

本来停在横木上的
孤独身影
现在投向林子
或者蓝天里了

作为鸟笼
而空着
便有一分难堪的闲散
和压抑不住的
寂寞

此诗意指笼因关住了鸟而显得有活气，但鸟却丧失飞翔的自由。一旦鸟投向蓝天，笼便因之了无生气。诗人作如是表达，旨在揭示一得一失之间难以取得平衡点，是他奋战于人生旅途时得出的生活体验。为求有效表达这一种内心感触，周粲先选用笼与鸟作为寓意寄情的载体，然后以清新笔触、画龙点睛的写技加以催化，使诗行巧妙组合而得以充满灵气。

最后借用现实主义诗人严思的诗——《历史的断想》点明其冷峻诗风的特质：

跋涉于时空的荒漠
它永无休止
终站即是起点
它永远没有真空

智者早已为它塑像
礼赞它有如一面镜子
耿直是它绝不可扭曲的性格
最公允，也最无情

赋勇者以智慧与力量
可以撞出人类心灵的火花
可以焚毁任何的典章制度
它和最大的多数在一起

曾有几许暴戾昏妄
肆意将它斩戳切割遮隐埋藏
它记载过多少宝座的覆没
却从未见过铁腕的冠盖
能掩挡住它的光彩
……

严思以犀利的遣词、略带智性的用字对历史的实质作总结性的剖析。原本这一种题材处理不妥，易写成概念化之作。幸好作者能巧妙塑造形象以表意，例如一起句就以《跋涉于时空的荒漠》作为意象以形容历史是既新颖又贴切的象徵手法，而当智者为它塑像时又喻它为既可照出丑陋一面，亦能为光辉一面留彩的镜子。遇必时，它赋勇者以点燃人类心灵的火花，从而焚毁腐朽的制度。

严思从心头所抖出对历史点评的话语，是感性揉和智性的元素交融而成的。诗中有两行诗最能体现其诗风冷峻之特色，那就是当他为历史作概括式结语时吟出甚为果断诗句：《从未见过，铁腕的冠盖 / 能挡住它的光彩》。

不同色调的诗歌风范纷呈，无疑是众人合力笔耕所赢得之良好收获，但这并表示新华文苑出现繁荣的景象。相反的，上世纪八、九十年代的狮城，华文正面临日渐式微的困境，而作为华族文化一组成部分的母文诗歌无疑是在逆境中寻求得以延续的出路，有幸在诗人们不懈奋斗下，终取得不俗的表现，是赢来不易的成果。

正因华文的前景潜藏危机，华裔诗人们由是而深表关注，遂对此重大课题纷抒怀，或表明对民族文化的眷恋，或道出捍卫母文的决心，或宣泄即将失根的无奈感叹。不论从何角度切入表意，都充满学者欧清池所说的黍离之伤痛。就笔者涉猎所及，近乎断奶之悲剧不断上演这一问题作为表现对象而吟成诗者颇众。据知，有周天的《不必泣血》、希尼尔的《或者龙族》、长谣的《送儿子上学途中》、史英的《待解冻的冷梦》、英培安的《树》、郭永秀的《筷子的故事》、南子的《根》、梁三白的《母亲的脸》、谢清的《锯树》、林也的《播种的时候》、网雷的《铲平我吧》、伍木的《断奶》、连奇的《盆栽》、周粲的《滴入唐诗的水》、梁钺的《橙与番石榴》等诗作。由此可看出，为华文前景被阴霾密布而忧心之事，已成为上世纪八、九十年代新华诗苑哀叹的主调。此是社会演变过程中负面因素所引发的巨大反响，频震撼着诗人群的心，乃因母文对他们来说，是生活中至关重要的沟通媒介，有如鱼离不了水那样，它是促使他们灵魂深处迭闪灵光、不可或缺的触媒，一旦目睹它渐呈衰败之象，必会在感情上亮出警示的红灯而引起难以名状的悲痛。

围绕着处于窘境的华文问题，诗人们抒发心曲时多以两种手法加以表现：一般来说，现代诗派偏向以客观的个体作为抒情的对象。为了有效表达诗心，舍去过于朦胧的技法不用，改而通过象徵或繁复暗喻的途径以表意，力求收到疏朗的效应。而奉行实现主义创作路线的作者，则弃再现手法不用，改而偏重于运用内省体验的写技时，以概括性结构呈现意蕴，意在诗行间留下联想的空间，盼藉以达至含蓄的境界。

另一类表现手段，也是一部分诗人喜采用的，那就是吟诗时以铺陈的技艺为之。这一种写法，由于在结构上少作跳跃性的安排，因此若单从诗质纯净与否的角度审视，精简偶或稍嫌不足，不过若从宏观着眼加以立论时，则可视为另类风格的树立。须知，铺陈法的运用，只要能做到造象遣词具有创意，依然能写出好诗，不可持排斥的态度。

为让读者对上述三种创作手段的特徵能较深入了解，笔者特引录以下三首诗逐一加以简析以供参阅——

终于我们察觉
同行的伙伴越来越少了
年富力强的都已掉队
留下一些伤残老弱
再也排不出
一个象样的人字

越来越强劲的风里
我们的激情，怎么也留不住
掉头而去的心
虽然，早岁我们曾一再叮咛
吾族祖先的叮咛
鼓动双翼，背负整轮

夕阳，我们逆风飞行
越过岭岭山山
进出云云翳翳
一路上，我们不断把喑哑的声音
啼成一种指引
不为利与名

更不在意露冷不冷
雾，湿或不湿
我们坚持一种姿态，一条轨迹
上天下地我们只担心
不能把背上的夕日
驮成明早的朝阳

梁钺：《雁行》

此诗为先以物造象、继而藉之抒发内心感念的杰作。换言之，是以客观物体作为表现对象的一种遣怀的写法。作者梁钺目睹飞在蓝天的雁行排不成人字型，由是联想到华裔热爱母文者日渐减少的事实，不禁悲从心生而抒怀以表意，深恐不能把象徵延续民族教育之重担那夕日排稳。使它来日能再升起，转化成为朝阳。喊出如是殷切的期盼，是足以震响人之心弦的。

为类似题材而感怀，史英却从总体性视点落笔，以表达内心世界的感触，在题为《待解冻的冷梦》一诗中道出对华文命运的深切关注——

盎格鲁撒克字和语
外来后
转化为核心
于狮城
呈火热幅射
终形成殷红一圈
那龙的传人裹
神州南来先辈们
所传承以沟通心灵的媒介
昔时温
而今处于待解冻边缘
何时唤得春来驻
冷梦转为暖

在英文盛行成风的冲击下，华文往昔的优势尽失，处于边缘化的状态，作者因之而深为感叹，使用委婉的笔触，暗喻因英文受重视而形成火热的一圈作为意象，以反衬华文被社会漠视的悲情。

尽管现实是如此令人感到十分无奈，史英并不因此而绝望，依然期盼有朝一日唤得春来以挽回华文的颓势那种冷梦能尽早解冻而转为暖。

且看连奇又如何显露其对华裔面临失根困境时的悲苦心境——

总是期待着赞美，
以独特的姿态，守住小小天地，
顺着外加的意志，扭曲形体。
即使看起来像危崖孤松，自以为是
横空出世，也不过是枝节的虬蟠，
貌似清奇，却不过是小家子气，
在高温的夜晚，时时
还暗送着幽香……

自从离开了土地，
也遗忘了出身：那朴实的树
是挺拔的母体，默默矗立。
而林海在风暴中呼啸，向天地宣告
树是不可扭曲的，也许
它会遭摧折，会轰然倒下，
但是它决不在庭院，也决不在

厅堂，供人优然观赏 ……

作者以诗行铺排的方式一口气道出内心的感触，从而点明诗心，吟来别有特色，与梁钺、史英刻意隐藏意蕴于诗的表达技法迥然不同。他以盆栽作为题旨的载体，坦然指出它所展现风姿看似清奇，实则是不自然的作态。为何会出现如是异样的状况，连奇继之指出，是因它离开了扎根的沃土使然。换言之，人作为民族的一个体，是不能失去祖辈所留下的文化之根，否则会在精神上丧失族群的认同感，而成为饮水不思源者。

梁钺、史英、连奇三人各自所运用的创作手段，是上世纪八、九十年代的诗人群所惯用的吟诗技法，操作起来自是驾轻就熟。但常用的结果，也易形成局限性，会犯上一成不变之弊，这对力求拥有新意的文学创作在发挥潜能上必造成负面影响。此点是资深诗人们均曾意识到的，因此，有一部分作家不囿于惯性的写法而会根据题材的性质更换不同的抒情手法，在他们看来，继承、吸收旧诗词的丰富多变的写技，是诗创作上求变的有效途径。据知，画龙点睛、旁入别意、反衬托意、巧用意象、明断暗续、通感妙用、巧于起句等写法分别被用于诗歌创作实践，为新华诗坛添姿又增辉。事实上，这些传统写诗技巧与现代主义错变型技艺有相通类似之处。正基于此由，作为一个诗人，欲求在创作上有优越的表现，当须在接受横的移植上吸取西方文学理论所阐述写技的同时，亦应作纵的继承，多借鉴旧诗词及元曲所蕴藏的巧艺。唯有吸纳中外吟诗的创作精髓为己用，才能使写诗的技法繁复多变。

据笔者涉猎新华诗作后发现，廿一世纪前廿年内，狮城的诗人群多对中外文学理论作兼收并蓄的吸收。故而，他们的表现手法既创新又多变，是促使诗坛面貌得以刷新的催化要素。他们创作时不再满足于单一比喻、暗示、联想、由此及彼所构成直露型的表达方式，改而交替使用通感、多重象徵、意象对峙或重叠、跨越时空、虚实互化等错变型的造象方式以达情寓意，企盼写出具有多层次含义的诗歌，作为审美追求上至高境界的指标。

这无疑是新华诗歌所取得一大进展。回顾一下，上世纪五、六、七十年代时期的诗所含题旨，几是单一呈直线型者，罕见以幅射型的诗心出现。到了八十年代起，诗观便开始改变，有一部分作者纷纷吟出多层次含义的作品，那就是以一种高度含蓄的表现视为最佳审美准则。依循这一种美学要求进行创作 些许资深者或后起之秀，经多年的努力，终赢取一定的成绩，为后继的年轻作者立下可资借鉴的模式。在此，笔者特引一例为证，并加以简析，从而点出多层次诗心的特徵。比如崛起于上世纪六十年代的槐华所写《窗内·窗外》一诗就隐含朦胧的意蕴，意在让人得以充分发挥想象力，使对诗中深藏的题旨可作出不同的理解——

雨
打湿了黑夜与黎明
打湿了许多
心
仍有
伞
争放在
寒流
……
雾雨
云海
飘白了
影雪高原
漂不白
我心中的
旗

此诗中的雨具有象徵性，是暗指一强大的势力，在黎明到来前，乘夜时逞威，灭了许多人心中的火苗，但却有人在久雨形成寒流里纷撑伞以挡雨，即在困境中奋战不已，为的是不让心中的旗折断，誓要为理想而献身。这是对诗的含义所作其中一种解释。若从另一角度着眼去释义，亦可理解成处于逆境的昂然斗志是坚不可摧，它可为美好事业而苦战不休。要不然，当为槐华表白本身不向恶劣环境屈服的笃定心境来解读亦可。

从所节录《窗内·窗外》一诗中，人们不

难发现作者所营造的意象是新颖脱俗的。他以伞象徵勇士，争放即 竞相奔走在久雨酿成寒流的逆境中。这样的暗喻手法是颇具创意的。像槐华那样刻意造象使之放射毫芒者甚众。例如蔡欣在《登长城》一诗所造意象亦甚奇特——

看这脉诗情
柔肠百转
飞成一帖狂草
吟入万里江山

说长城是一脉诗情，粗略阅之时，这种比喻不太贴切，继之以柔肠百转加以形容后，则顿觉所造意象奇特，很能道出长城起伏、曲折的走势，然后再以《飞成一贴狂草 / 吟入万里江山》，益使形象更生动， 全然把长城的雄伟气势体现出来。

为求营造意象得以创新，诗人们纷突破以惯用物象造型的框框，充分发扬想象的潜能，尽是寻找新的客观物体或存于意念中固有的个体形态作为象徵性标志加以比喻。例如严思在一诗中抒怀时，以寄居蟹暗喻忘本者，意象造得颇特殊。史英在《待解冻的冷梦》一诗里将英文喻为呈幅射性而形成火红一圈的核心，华文则成为处于边缘尚有待解冻之冷梦， 像这类两相对照所造的意象，是新奇、怪异的。梁钺把挑起振兴母文颓势的重担喻为盼夕日转为化朝阳的期望，也能引发令人耳目一新的效应。希尼尔在一首诗中自谦学诗不成时，喻本身犹如站在危崖徘徊，终被一阵诗潮卷了去，挣扎一阵仍回不了岸而遭溺毙。他这样造象以表意，说得上很奇特、有创意。诸如此类具有新意的造象，在新华诗作中屡见不鲜，不胜枚举。由此可知，立志革兴诗坛旧面貌，已成为寻求创新的诗人们共同心愿，是诗歌未来发展的动力。

综合以上所述不难发觉， 本世纪以前廿年来，新华诗歌确立了四大强项，那就是，一、树立了不同的风格；二、意象的营造强调新颖；三、作品之主题偏向作多层次的体现；四、表现手法繁复多变。四者融合为一，呈现在后继者的眼前，成为可资借鉴的风范。一如早期诗人厚禄、啸崖、曾圣提、静海、刘思、冯蕉衣，莹姿、清才、椰青、蓬青、铁戈、米军、丘絮絮、李汝琳等一代接一代为马华诗歌的延续铺路，直到周粲、杜 、钟祺、泡蒂、柳舜、鲁彬等人继之崛起后，新马诗歌始分家，从那时期起才彻底扫去侨民意识的迷雾，而注入浓郁的本土色彩。这一种互衔接的诗歌演变轨迹是有连贯性的。尽管前辈作家对后起之秀所产生的影响或不显著，但在创作上一步又一步所留下的脚印，却是不断延伸至未来的文学征途之无数衔接点。换言之，先辈所创造文学遗产在无形中成为后来者借鉴的一小部分范本。上世纪八、九十年代的新华诗歌格局，便是漫长演化过程中慢慢形成的。 这是绝不容抹煞的史实。

虽说二十多年前的新华诗歌不断求变以期创新，经一段时期的摸索后，终从困境中走出而取得不弱的表现。但却因受时局牵引的影响，加之强调认同使命感的重要，因此它的创作基调呈现过于单一的缺陷，那就是老围绕着华文存亡、民族文化衰退的课题而奏响，少从其他生活领域挖掘重大事件作为表现对象。故此，造成反映现实广度、深度不足，以致许多作品吟来缺生活气息、乏时代印痕。这是诗歌寻求脱胎换骨的过程中所忽略却是至关重要的问题，诚为诗歌在发展路途上一大缺撼。虽说已事过境迁，然而今加以指出，希能因之起点醒的作用，但盼后继者在从事诗创作时，对涉及作品内涵深、广度问题勿持漠视的态度。相反的，须把多角度反映时代面貌、多层面鞭挞社会弊端视为己任，配以灵巧技艺的运用，才有望不断写出扣人心弦的杰作。

本文作者是资深写作人

东马沙巴州的华人社会和华文教育

(日本) 小木裕文

前言

东马沙巴州于婆罗的东北部位置，在马来西亚联邦中是第二面积的大州。人口 252.2 万人（1996 年统计），面积 73.711 万平方公里，首府在亚庇。该州自然资源丰富多样，有油棕，可可、木材、石油、橡胶、稻米以及椰子等。1963 年，砂捞越和沙巴同时加入到马来西亚联邦，但沙巴至今仍保持着一定的自主权。

沙巴州比之马来半岛，马来人的人口比率很低，因此没有马来人的绝对的优势性。可以说马来人在沙巴是少数派。最大原住民是旧名杜逊族，现改为卡达山族（沙巴州政府的正式名称）。目前，卡达山、华人、巴瓜人成为沙巴三大民族。此外，还有马来人、目鲁人等其他 32 个民族。少数派马来人跟其他原住民族构成了土著族，要跟华人明确区别。在沙巴，宗教也已成为了民族的对抗轴因素之一。[1]回教徒以马来人，巴瓜人为中心、并加一部改宗的卡达山、母如土以及从菲律宾来的回教徒移民，成为最大穆斯林集团。联邦政府利用宗教的优势性因素，巧妙地形成了多数派。[2]可是，最近出现的“沙巴志向”显然有着本地域民族主义的独特概念，跟联邦政府推行的“马来人族群性的概念”有明显的矛盾。反映出沙巴复杂的政治社会背景。[3]

那么，联邦政府所推进的土著优先政策，与东马来西亚的砂捞越州有多少差异？ 1970 年代以后，沙巴社会渐渐渗透对华人、非回教的卡达山族和母如土给予了各种各样的影响。尤其，在语文政策和教育政策方面，进行了马来文和马来文化教育，对国语国家文化政策发展而带来了很大的影响。但是，加入马来西亚联邦的沙巴，有尊重自主权的条件，这里的非马来人族群并没有感觉那么威胁。[4]在本文，通过沙巴华文教育的历更和现状，进一步研究沙巴华人社会状况和教育。过去，关于沙巴华文教育的研究成果，并不多。[5]

1　沙巴华人社会的形成

沙巴州跟马来亚半岛以及东马的砂捞越州有不同的民族构成。据1980年的人口统计，沙巴洲的三大民族是卡达山（28.2％），华人（21.4％），巴瓜人（11.8％）。在沙巴，卡达山占大多数，马来人完全却是自外来的少数派。其它原著民还有20种族以上。当然，在宗教构成的方面也很复杂。最大民族卡达山和母如土大多信仰基督教徒或定居宗教，约30％华人也是基督教徒。巴瓜人和马来人都是回教徒。

70年代以后，从印度尼西亚和菲律宾来的回教徒的移动和流入激剧增加。由此，沙巴的回教徒的人口大幅增加了[6]。联邦政府以政治和宗教的缘故，默认了这些回教徒移民的流入。[7]非回教徒集团对联邦政府的政策颇有反感。马来人虽然是沙巴的少数派，但是以联邦政府的权力为后盾，使沙巴确立马来文教育体系，企图将此地变为马来文化的据点。在此，我们也能看到马来人集团与华人等非回教徒的对抗意图。[8]

那么，到底什么时候华人开始移居到北婆罗洲？据史书，七世纪唐朝时代已开通海上交通路

线，有勃泥国（婆罗国）对唐朝的朝贡。此后，宋朝的南洋交易、元军的远征爪哇、15世纪初的郑和大航海，明朝亡灭的乱世时期，移民华人集团确实存在了。[9]19世纪中期在沙巴西海岸的巴吧，华人村落形成了。另外，由于太平天国的紊乱失败，客家的亡命集团，尤其洪秀全一族，流到山打根定居。[10]

大批华人移居沙巴是1881年以后的事。当年，沙巴被北婆罗公司统治。北婆罗公司在形式上以国家形态营运着，至1888年，才被编入了英国联邦的保护领地。[11]

沙巴的开发重点是农业生产，所以人口少的沙巴需要获得大量外国劳动力。当时，香烟的生产是主要的产业之一。跟马来亚半岛和沙捞越同样，英国人积极地采取了既廉价劳动有效率高的华人大量引入的政策。1882年，移民官麦哈斯特在香港第一次奔赴募集，但是应募的大多是商人、手艺人、店员等。他们因为没有开垦农业的经验，所以这个尝试失败了。1883年，大约百名香港客家人到沙巴古达迁入垦荒地区。因为他们大多是农民，因此能从事各种的农业劳动。[12]由于这个成功的原因，为此后客家人成为了沙巴华人社会的多数派建立了基础。这以后，香烟农场的华工大多从香港和新加坡运入了。

进入20世纪，决定铺从沙巴亚庇至丹南的铁路，又有568名广东人和881名客家人作为苦力，来到沙巴。当时，香烟农园渐渐减少，橡胶农园成为开发的中心，并急剧扩大起来。据说，农园劳动者的60％是华工。客家人移到垦荒地区，先从古达起、然后往着亚庇、山打根、巴吧、保佛、丹南的西海岸南了。[13]由英属婆罗洲政府的资金的公费移民政策，成了催促开发沙巴的动力，以致开发的成功增加了私费华人移民。一般来说，公费移民，有特别优待，比如，旅费免除，提供开垦耕地和农具，最初几年租税优遇。这样，山打根、亚庇、丹南、古达、斗湖等的海岸城市，也不断形成了华人街。

到目前，华人的半数仍然居住在城市，他们从事商业、制造业和服务业等。住在农村的华人大多从事沙巴的特产物品的胡椒、橡胶、可可、椰子、大米、油棕、咖啡、木材等的农林业。另，有一批华人从事渔业。[14]这时期的华人人口的增加和关于公费移民、私费移民的统计以表3和表4作为参考。

表3　沙巴的华人人口统计表(1901 — 1990)

年	华人人口	比率
1901	12,282	12％
1911	27,801	13
1921	39,256	15
1931	50,056	18
1951	74,374	22
1960	104,542	23
1970	139,509	21.4
1980	163,996	16.2
1990	210,000	14

资料来源：饶尚东〈华人的历史及其发展〉ppl55 — 157
饶尚东〈东马客家移民史略〉p48

表4　沙巴的华人移民统计表（1927 — 1939）

年	公费移民	私费移民
1927	866	
1928	1,278	2,724
1929	1,086	2,967
1930	1,151	2,882
1931	395	1,519
1932	92	1,086
1933	187	2,315
1934	643	3,307
1935	667	3,837
1936	395	4,577
1937	493	7,912
1938	345	3,342
1939	263	1,992

资料来源：饶尚东〈东马客家移民史略〉p58

表5　沙巴方言集团

方言集团	1947	1960	1970

客家	44,505	59.0%	57,388	54.8%	79,574	57.2%
广东	11,833	16.0%	15,251	14.6%	20,723	14.9%
福建	7,336	9.8%	11,924	11.4%	17,418	12.3%
潮州	3,948	5.3%	5,991	5.7%	7,687	5.5%
海南	3,571	4.8%	5,270	5.0%	6,419	4.6%
其它	3,181	4.2%	8,768	8.5%	7,688	5.5%

资料来源：饶尚东〈东马华人的历史及其发展〉p159

综上所述，沙巴州华人社会的特征是客家人比砂捞越的还要多，他们已形成了多数派。因此，在某个地域，客家语是华人社会通用语。在沙巴，为什么客家人这么多呢？主要因素跟上述的移民奖励政策有密切的关系。历代的总督很重视富有挑战精神又吃苦耐劳的客家人，为了农业经济的开发发展而积极利用客家集团。客家人没辜负总督的期待，作为沙巴开发的先驱者发挥了作用，为东马来西亚的经济发展做出很大贡献。至今，客家人仍然相当活跃，除了农林业的经济领域以外，还有工业、商业、政治、教育的领域[15]。

第二势力的广东人主要在山打根定居。山打根有天然的良港，北婆罗公司有跟香港、新加坡开通的定期航线，总督府就设在那里。另外，山打根被叫为小香港，大批广东人居住了这个城市。现在，州的首府转移到亚庇。自战前至战后，山打根作为木材出口之据点。早期与香港开辟了定期航线，广东人大多集聚此地。主要经营贸易、广东菜馆、金行、船修理业等、农业等。福建人经营的多是杂货物品，橡胶的出口业、金融业。潮州人经营杂货店、大米的出口业。[16]

沙巴华人社会少数方言集团是海南人、最后到沙巴来的。1901年纳闽岛开设了琼州会馆，次年山打根也设立了琼州会馆，所以我们可以推测，海南人迁到沙巴垦荒地的时间是19世纪末[17]同时，由于1930年代经济穷困，大批海南人带家属移居到沙巴。目前，海南人除了纳闽岛和山打根以外，主要集中在海岸城市亚庇和斗湖和内陆部保佛。他们的职业跟新加坡和马来半岛一样，大多从事咖啡店等饮食业。除了这种行业以外，也有经营菜馆、食品制造业。原因有以下几点。对晚来的海南人来说，第一能选择的职业有限，第二经营咖啡店的资本不必太多，第三海南人希望在城市作工，不希望在农村经营农业。地缘和业缘的联系不仅在马来半岛的华人社会，沙巴的华人社会也是共同的。[18]

一般，东南亚的华人社会构成了从华南来的五大帮派，可是在沙巴却有从华北来的华人移民集团，这个是值得注意的现象。他们定居的村落叫做山东村或津侨村。该村在亚庇的郊外。砂捞越华人社会研究家田英成先生在1982年第一次进行过简单的调查。[19]。据一种说法，这些被认为从山东省来的移民，实际上是从河北省天津近郊的县乡来的。[20]

1913年，根据中华民国政府和英属婆罗政府移民协订，107户433人迁入垦荒地区。[21]据协定，英属婆罗政府给每户家提供10英亩的农地、旅费、学校、农具、农作物的种子、住宅、租税的减轻等。多亏这个条约，中华民国政府在亚庇首次开设了领事馆。英属婆罗政府期望开垦北婆罗的广阔的土地，并提出了优惠条件，奖励移民。可是，因为从河北来的公费移民的费用很大，英属婆罗政府只实行了一次便结束了这个奖励移民政策。有一些华北移民跟杜逊族的女性结了婚，现在增加到一千余名。职业分类为农业、工商业、建筑、交通等。村长的选出制度、中英小学、华北同乡会、华北的风俗礼貌、在家庭使用华北语言等，至今维持着。对研究沙巴的华北移民的历史，颇有意义。如果有机会，笔者打算进行田野调查。

沙巴的同乡会馆有以下几个。最大集团的客家人在沙巴各地有八个公会组织，它们的联合组织沙巴客属总会。这个组织跟新加坡的南洋客属总会、香港的崇正总会都有密切的关系，它们均属于世界客属总会。

表示　6沙巴的同乡会馆

会馆名	成立年	原籍	住处地
四邑会馆	1948	广东	亚庇
潮州公共会	1954	潮州	亚庇
福建会馆	1955	福建	亚庇
客属公会	1970	客家	亚庇

大埔同乡会	1947	客家	亚庇
沙巴客属会	1965	客家	亚庇
琼州公共会	1955	海南	亚庇
琼州公共会	1901	海南	纳闽岛
福建公共会	1964	福建	斗湖
琼州公共会	1902	海南	山打根
客属会	1986	客家	山打根
福建会馆	1946	福建	山打根

资料来源：据〈马来西方亚华族会馆史略〉(吴华)、〈马以后西方亚华人社团词典〉以及〈世界客人同类人物大全〉(谢佐芝)。

同乡会馆发挥着对同乡人的经济扶助、健康福利的援助等作用。其中，他们对子弟教育非常热心，从过去一直到现在，帮助和支持华侨学校、国民型华文小型学校、独立华文中、改制国民型中学，比如提供校地、校舍建设费、学校管理费、人事费、奖学金、董事会营运费等，为华人社会文化教育发展做出了很大贡献。[22]

Ⅱ　沙巴华文教育的历史和现状

1920年代，英属北婆罗共有四种学校。即政府设立的原住民学校（马来文）、政府设立的中国人学校、政府补助学校、非补助学校。其中本地华人的子弟上的是后三者。政府设立的中国人学校是根据前述的条约，为华北移民的子弟开办的。政府补助学校是基督教会设立的使节学校，英国人、华人、杜逊人，混血在该校学习。据1938年的统计，使节学校计有49所，学生数3720人，其中包括华人779人。非补助学校有72所，学生数为3,776人。大部分的非补助学校是所谓华侨学校。[23]

华侨学校主要有两种类型。一类是由同乡会馆经营的，另一类是由华侨基督教会（圣公会中华教会和天主教中华教会）经营的。因迁移到沙巴的客家人里有不少基督教徒，所以由基督教会经营的华侨学校不断增加。[24]

华人迁入垦荒地区以后，仍然相当重视对子女的教育，他们在寺庙及会馆里建了很多私塾。在沙巴，到了20世纪，新式的近代学校才逐渐代替了私塾。多数派客家帮、最热心教育事业的福建帮、潮州帮、广东帮、中华教会设立的重要的华侨学校如以下。

表7　战前创设的华侨学校（1930年调查）

地点	经营形态	学校名
亚庇	华侨经营	中华学校、明德学校、崇德学校、平民学校、津侨学校
	基督教会经营	圣心学校、培育学校、诸圣学校、乐育学校
山打根	华侨经营	华侨学校、明新学校、启华学校、育侨学校、中华学校、中华女校、女子职业学校 、挥华学校
	基督教会经营	监督会学校、巴生会学校、天主堂学校
丹南	华侨经营	闽南学校、华侨公学
保佛	华侨经营	中华学校
	基督教会经营	协和学校
古达	基督教会经营	圣雅谷学校
吧巴	华侨经营	孔文学校
王麻骨	华侨经营	培植学校
古达毛律	华侨经营	中华学校
纳闽岛	华侨经营	启文学校
西村保本	华侨经营	华侨学校

资料来源：英领马来、缅甸以及濠洲的华侨 pp 605 — 606

一直以来，这些华侨学校都用各华语方言授课，1920年代初期才开始使用北京官话。这密切联系跟中国本土的教育制度和教学课程，强化侨民意识，增进和祖国中国的一体感都起到了不少作用。可是，有些华人家长重视英文教育，让自己的子弟上了使节学校或中华教会经营的华侨学校。上学的华人学生也不少。因为当政府的下级官吏或在政府系机关和外资系企业做事，就必要英语的修养。[25]

北婆罗公司总督府的教育政策比较宽容，因为在沙巴马来亚共产党的活动和反殖民地运动比

较稳定。马来亚半岛和砂捞越的情况却不一样，实行的是严格的政治限制。在沙巴，私立学校被允许自由的设置，华侨学校和教会学校大有发展，其结果，华人社会的教育水平大幅提高。

下面，将简单地介绍沙巴的华侨学校的发展历史。[26]

1912 年　沙巴最早的新式学校乐育小学在亚庇被创立。

1915 年　在亚庇近郊华北移民村，政府立中英学校被创立。

1917 年　福建会馆的胡孝德等在亚庇创立中华学校。把闽侨私塾改为学校。当时投用一万元，修建校舍、宿舍、道路。

1920 年　华侨学校放弃方言教学，普遍采用标准华文而实行教学。

1929 年　福建帮的闽南学校在丹南创立。

1931 年　华侨学校在丹南创立。

1933 年　广东帮李新福和何兆祥等创立了华侨学校。学生数达 80 多人。

1935 年　培植华学校在山打根创立。

1937 年　中华公益小学在实必丹创立。培华公民小学在民巴姑创立。

1941 年　沙巴的学校数和学生人数大概如下。马来文学校 28 所、学生数 1,633 人，基督教学校 52 所、学生数 3,922 人，华文学校 59 校、学生数 4,779 人，日本人学校 3 所、学生数 180 人。

1942 年　日军占领沙巴，替代英国统治北婆罗，实行了教育改革，创立国民学校。教会学校和华侨学校被封闭。在学校奖励学习日文。马来文教育也被继续。

1945 年　战后，沙巴北婆罗公司移交到英国，英国直接统治沙巴。华侨教育摸索新发展。各帮派经营的华校互相协议，为了处理面临着政治上和经济上的难题，华人社会追求了统一的效率管理体制。

比如，丹南的闽南学校和华侨学校合并，改为中华学校。同时，在该地域里设立了八所分校，这样，偏地山村的儿童的就学问题也解决了。此后，1950 年创立初级中学，1956 年创立高级中学。在吧巴，福建帮和广东帮的学校也合并了。

1947 年　教育法令颁布。规定学校设置、管理、教师、视学等。

1949 年　华侨中学在亚庇创立。学生数 9 名。以后，改名为亚庇中学。

1950 年　沙巴的华侨学校扩大了 103 所。颁布了有关对非补助学校的津贴支出的法令。

1955 年　沙巴政府，发表新的教育政策白皮书。政府提出了学校的经费、教育课程、人事费等由政府负担的案件。华人社会把这件白皮书看作为破坏华文教育反对。政府主张，这是学校管理问题，不是否定私立学校。之后，政府又提出新教育政策报告书。

1956 年　由于日军的侵占封闭了数年之久的山打根中华中学再建。并设立了高级中学。以中华商会为中心的华人社会积极展开了教育复兴运动。

1960 年　沙巴的华文学校扩大到 119 所，其中包括 5 所中学。

1961 年　山打根的明新、培植、南华的三所学校合并，为了政民学校。学生规模和设备都是前所未有的。能收容 2,300 名学生。资金来源于华人社会的捐赠和政府的援助。

1963 年　沙巴客属总会决定用六年时间创立崇正中学。由客属总会募捐筹措。

同年　亚庇福建会馆为了解决华人子弟的就学问题，创立了建国中学。由福建会馆募捐筹措。

1963 年，沙巴加盟了马来西亚联邦，联邦政府要试图使沙巴的学校制度转为西马来西亚的制度。联邦政府允许一定期间内保持沙巴的宗教、语言、教育、租税、移民制度等的自主权，所以要完全实现马来化，还需要一定的时间。[27]当时，沙巴有英文、华文、马来文的公立和私立的学校。

马来文的学校只是小学教育。随着沙巴加入联邦，马来文放在国语地位。加上，1967 年颁布了国语法，原本作为公用语言的英文教育，1973 年也被放弃了。[28]

在联邦政府的有力支持下，沙巴的穆斯林集团慢慢地加强了沙巴的政治统治，跟卡达山人指导者加强联系[29]，巩固了沙巴州政府的政权基础，从而成功地推进了国民教育制度的马来化。

从1970年开始，在初等领域和中等教育领域把英文媒介语改变为马来文媒介语。此后，在沙巴的小学、中学也阶段性地被采用了马来文媒介语，各处新设了不少国民小学及国民中学。[30]随着这些改革，州政府增设了培训教师学院，培养了公立学校的教师。

因为华文小学的媒介语是华文，所以它不是全面财政补助的国民小学，而是只受到人事费补助的国民型小学。这个改革至1982年才结束，从1983年开始在高等学校用起了马来文媒介语。同时，在培训教师的制度、教育课程、毕业资格等方面，进一步强化了跟西马来西亚制度的共同化。[31]

1963年以后，各地的华人社会为了确立继承华侨教育的传统，各处设立了独立华文中学。但是，从整个新设的独中学来看，确保学生来源和财政方面成了大难题。为了解决这个难题，华人社会向家长大力宣传华文教育和华文文化的重要性，也向中华商会和华人社团呼吁捐款，力求尽快解决这两难题。

独中的初创期，为了确保学生的来源，华教人士东奔西走。独中碰到质量萧条的时期，华教人士和华人团体开展了维持民族文化和保卫华教的运动，而且慢慢渗入到华人社会里面。其结果，从1980年代起，有了增加倾向，至1992年增加到了5,899人。比如，1970年代由福建会馆创立的建国中学学生急剧减少，教员质量降低，面临经营困难。独中董事会组织重建委员会，提出了教学课程的改革、校舍的修补配备、运动场的增设、补习授课、课外授课、提供奖学金等的方案，得到家长的支持，取得了重建的成功。财源是由福建会馆和福建人企业家提供的。[32]

另一方面，客属总会创立的崇正中学，1971年学生数减至28名，面临停课的危机。崇正中学董事会提出了与建国中学同样的重建方案，并且以西马来西亚的重建成功的独中经验为参考，全面展开了重建改革。其结果，学生数增加了2,240人，设备是沙巴州第一的，规模与国民中学相比也不逊色。[33]重建所需资金是由沙巴的客家帮全面提供的。此外，小城市的独中也碰到过同样的难题，例如保佛中学和吧巴中学，学生数既少，经营也不稳定，可是那两所中学由于华人企业家和笃志家的捐献而坚持了下来。可以看出，沙巴的华文教育的发展依靠华人企业家的庞大捐献。华人企业家不但对教育、文化事业捐献，而且对慈善事业和社会事业捐献，捐献行为对华人企业家来说，也表示出自己的社会地位。[34]

目前，沙巴有9所独立中学，在吉隆坡的董总和教总的指导下，用统一教学课程、统一课本展开了沙巴式的教育。“沙巴华小型工委员会”是由87所华文小学营运的组织。“沙巴独中董联会”是9所独中董事会组织。华文教育的组织化和统一化在全州被大大推进了一步。[35]

独中没有自己的培训教师学院，跟国民中学不一样。最近，独中教师的学历开始变化，教师的60％以上是大学毕业。过去，大多教师是南洋大学和台湾的大学的毕业生，现在，有些欧美大学的毕业生担任着独中教员，主要负责英语课程。今后，培养独中教员的问题还是重要课题之一。[36]

表8　沙巴华文独立中学

校名	学生数	教师数	创立年	创设者
沙巴建国中学	1,020	42	1963	刘养正
斗湖巴华中学	1,060	63	1964	婆华公会
丹南崇正中学	160	15	1965	丹南客属公会
沙巴崇正中学	2,460	93	1965	沙巴客属公会
沙巴保佛中学	118	10	1965	詹尊华
沙巴吧巴中学	139	10	1965	蔡呈端
沙巴拿笃中学	301	16	1969	涂元贡
山打根育源中学	530	33	1962	魏亚贵
吉达培正中学	111	10	1969	杨紫峰
计	5,899	292		

资料来源：马来西亚华文教育简史1993年

沙巴的9所独中虽然在规模、条件有不同，办学方针也不能一概而论。它们中除了沙巴崇正中学、沙巴建国中学、斗湖巴华中学，其他的独中都是规模不大。但是，它们以升学和出路的理由均重视三种语言（即华文广马来文、英文）教育的维持、教学计划的效率化、图书馆的充实、LL

教室的完善、电脑机教室的完善、职业教育课程的设置、高等教育的升学指导、海外留学的指导，大致力于经营和管理。亚庇酌崇正中学、建国中学和巴华中学都有完善设备和指导体制，学校的经营管理安定。据2000年的统计，沙巴9所独中的学生数是7,002名，教师数是321名。虽然沙巴的独中大多重视着三种语言教育，但是也有些独中明显重视以英文为主要的媒介语。这也是沙巴特殊的历史和环境所引起的。(37)

沙巴的高等教育机构有马拉工艺学院的分校（1973年设立）和沙巴大学（1994年设立），这两所大学都在招生方面让沙巴原住民优先入学。我们能看到联邦政府通过高等教育的优先入学来促进沙巴原住民的马来化。对沙巴的华人来说，升大学增加了一定的困难。许多华人不得已转往英国、加拿大、澳大利亚、美国、新西兰、新加坡、台湾、香港、中国大陆、日本等去留学。尤其近些年，到中国大陆留学的华人也多起来，这与中国的留学费用比较便宜也有一定关系。

另外，邻国文莱也有设备整齐的文莱大学。东马来西亚砂捞越州也有砂捞越大学，从93年建校开学。(38)

三　关于华文小学的现状

目前，沙巴州有国民型华文小学84所、学生数37,311人、教师数1,693人（2002年统计）。学校的分布以城市为中心扩展到了农村、山村的华人居住地。从规模上看，A型小学（人数841人）6所、B型小学（401—840人）13所、C型小学（0—400人）68所。约95%的华文小学原来是战前和战后初期由华人社团、基督教会、华人企业家的财政负担被建立。1963年至1985年，只新建了4所华文小学。但是，1968年至1985年，新建的马来文小学则多达440多所。(39)从此，我们可以明显看出联邦政府的重点政策放在马来文学校的普及。

同样的时期，由于学生数减少和经济困难，26所华文小学关闭了。这些学校战前设立，设备陈旧，规模很小。一般，在农村和山村的华文小学都是400人以下的C型小学，其中100人以下小规模小学也不在少数。据1992年统计，这样的学校有21所。那么，沙巴为什么规模小的华文小学如此多呢？笔者认为，这是由于华人社会传统地重视教育，因此华人住在哪儿，哪儿就有华文学校。不管学校的规模大小不断地建立学校。沙巴的华人移居过程中，大家各地分散居住，尤其客家人开始时大多从事农业开垦。后来，随着农村人口流动和社会结构变化，华人的农村人口不断减少。不少人离开农村就转到城市里设备齐全的华文小学。

因为沙巴农村的C型学校由政府的财政补助很少，华人人口也少，也就导致了家长的财政负担过重，其结果不得不倒闭。但是，最近由于华人社会的努力，87所学校仍然维持着。华人社会的财政负担有界限，华人社会对沙巴州政府和联邦政府要求除人事费以外的财政援助增额、华文小学教师的培训得到强化。(40)

最近，华文报纸常常报道农村部C型学校碰到的危机。幸而，沙巴华人社会积极推动了保卫华小的运动，华文小学减少制动器花费。但是，状况并没有得到好转。现在学生数在100人以下的华文小学中约21%的学校面临关闭的危险。1988年，教育省副大臣冯镇安也公开指出，100人以下的华文学校可能有关闭的危机。冯镇安的讲话受到了华文教育团体的强烈地反对，他们要求政府增加对C型学校的财政援助。如果按照教育省的指示，重新评估华文小学校的话，沙巴的华文教育会受到相当大的打击，因此受到了华人社会的强烈抵制。1980年代后期，联邦政府强调了华文小学的学生的马来文水平下降，提出了改革教学计划，提高马来文水平的方案。对此，华人社会非常警戒着这个教学计划，反对教授用语的变更。(41)

不过，1995年10月教育省公布，国民小学作为正式的科目决定教授华文科目，提出了新政策，国民小学的学生都能有机会学习华文。另外，教育省提出了华人和印度学生可以不必经过一年的转移课程，便能自动晋级国民中学的政策。华人社会经常对教育部要求这个案件，马哈迪政权已获得了95年大选大胜利之后，就办理了这个案件。

华校董事总会的领导们很早就有危机感。这

是因为选择国民小学（目前12％选择）的华人子弟增加，选择国民型华文小学的原住民（3万6千人选择）子弟减少，选择独立华文中学的子弟减少等等。[42]

结论

1960年代卡达山政党的解散和一些卡达山领导的马来化，这意味着沙巴的自治权力的后退。沙巴引起了马来化的潮浪。以回教和马来文化、马来文为国民合并，使非穆斯林的卡达山人产生了危机感。其结果，为了沙巴人的沙巴，即是“沙巴志向”的地域民族主义急速抬头了。1985年，以卡达山白林（基督教徒）领导的沙巴统一党掌据了州政府，走的是跟联邦政府不同的路线，和马哈迪政府强烈对立。[43]

沙巴自治权力的扩大对联邦政府来说，不能承认，他们把自治权力的扩大看作是对国民统合政策的逆行。沙巴的马来人和穆斯林集团对于既得权利看作为威胁，他们更加向联邦政府倾斜。他们以联邦的最大民族集团马来人为后盾，要维持社会优势性和政治、经济上的权益。例如，沙巴的马来人和穆斯林集团用几个办法对抗白林政府。对沙巴的最大民族的卡达山和日鲁人的非穆斯林土著族呼吁改宗，用不正常的手段，进行了改宗工作。据1980年的统计，沙巴回教徒的人口是从25％（1960年）增加到51％。[45]

另外，通过教育的马来化，使马来文和马来文化优势性进一步扩大了。总结，作为国民合并的装置使之有了重要作用。[46]加上，联邦政府把选举权给与了从印度尼西亚和菲律宾来的回教徒劳工，使马来人和穆斯林政党的得票率增加了。1994年，沙巴统一党以微小的优势取得了选举胜利，但是，联邦政府执拗地进行多数派工作，最终使州政权垮台了。[47]华人社会重视华人的既得权利，他们也支持联邦政府的执政政党和支持沙巴统一政党的。

目前，沙巴的华文教育的状况跟西马和东马砂捞越差不多。国民型华文小学和独立华文中学的华文教育得到保障。在国民中学，基于15人的华人学生的要求，学校可以设置华文学习班，保障母语的学习机会。过去，白林掌握州政府的时代，基于多元文化培养政策，华文学校得到了财政补贴的。例如，目前每年给9所独中拨款一百五十万马币的财政补贴。[48]在西马，联邦政府不给独中补贴，但是在沙巴为了扩大沙巴的华人社会的支持，给了华文教育与补贴。[49]

由于东亚华人经济区域的发展和东南亚的华人经济活动的扩大，华人家长越来越认识到华文的经济价值和华文教育的必要性。最近，有不少马来人、卡达山，为了学习华文，也进入在国民型华文小学学习。一般，在郊外的国民型华文小学，有不少原住民的学生学习华文。连原住民家长也预见到华文的光明前景，所以让自己孩子进到华文小学。据说，在有的国民型华文小学，儿童的半数是卡达山和马来人。还有的卡达山家长特意让自己的孩子进到独立中学，这倾向比西马多一些。在沙巴，华人跟卡达山族的结婚比较普遍，通过婚姻扩大了家庭使用的语言了。[50]过去，中华工商业总会建立过的亚庇中学，现在变成了亚庇国民中学。但是，原住民的学生占着30％，有选择华文的原住民学生也不少。[51]

华人通过国民型华文小学、独立中学，为的是保持中华文化，保卫母语教育。马来人要巩固的是马来文化和马来文的国民教育。那么，卡达山人呢？他们强烈要保护多元文化，比如，卡达山文、卡达山一文化、原住民宗教、宗教的自由。即卡达山人强调卡达山族族群性。[52]

语文教育和宗教还是敏感的问题。尤其，沙巴是以复杂民族构成的多民族社会。华人、卡达山、马来人如何妥协和睦，这是值得继续思考的课题。

注：

(1) 东马华人夹缝广结善缘《亚洲周刊》1994年3月6日pp42—43。

(2) 绫部恒雄、石井米雄《更想了解马来西亚第2版》弘文堂1994年，鹤见良行《沙巴调查笔记本》《东南亚研究》31卷3号1993年12月，《朝日新闻》1991年6月1日，1993年2月21日，1993年3月29日。

(3) 上列2绫部·石井编，加藤刚论文pp101—105（日文）。

(4) 上列1p43。

(5) 《马来西亚的华文教育》苗总编1992该书里，沙巴的统计资料被省略。

(6) 上列(2)鹤见论文参考，1993年。

(7) 〈地方政府抗中央〉《亚洲周刊》1994年3月6日pp36—

40。

(8) 荻原宣之《马来西亚政治讨论》弘文堂1992年pp85—87，田村庆子《马来西亚连邦的国家统一——以沙巴和砂劳越为中心》、《亚洲研究》亚洲政经学会第35卷第1号1988年pp27—34（日文）。

(9) 饶尚东〈第二次世界大战前北加里曼丹华族移民的特征〉、《两次世界大战期间在亚洲之海外华人》香港中文大学1989年，饶尚东〈东马华人的历史及其发展〉、《马来西亚华人史》留台联总出版1984年。

(10) 饶尚东〈东马客家移民史略〉、《落地生根》砂劳越华族文化协会1995年pp48—64。

(11) 上列(10)。

(12) 上列(9)，刘子政《沙巴史事论丛》砂劳越华族文化协会出版2000年p165。

(13) 上列(10)。

(14) 须山桌〈华侨和communalism—北婆罗州的场合—〉、《长崎大学东南亚研究年报13》1971年（日文）。

(15) 谢佐芝编《世界客属人物大全·上》崇文出版社1990年

(16) 上列(14)。

(17) 韩铣丰〈沙巴海南人职业型式之演变〉、《东南亚华人问题之研究》1978年ppl01—121。

(18) 山下清海《新加坡华人华人社会》大明堂1988年（日文）。

(19) 田英成〈一个华北移民的村庄〉、《砂劳越华族社会结构与形态》华社资料中心1991年pp69—75。

(20) 上列(9)饶尚东1984年p153。

(21)〈英属北婆罗州招殖华民条款〉、〈英属北婆罗州招殖华民章程〉、《中外旧约章汇编第二册》生活·读书·新知三联书店pp922—924。

(22) 吴华《马来西亚华族会馆史略》1980年，《马来西亚华人社团辞典》一钱研究机构1980年。

(23)《英属马来亚及缅甸·澳洲的华侨》满铁东亚经济调查局1941年pp604—606（日文）。

(24) 饶尚东·田英成编《砂劳越华族研究论文集》砂劳越华族文化协会1992年。

(25) 津田元一郎〈马来亚教育史〉、《东南亚教育史》讲谈社1976年ppl66—167（日文）。

(26) 陈国华《先驱的脚印—海外华人教育三百年》Royal Kingsway Inc.1992年，《马来西亚福建人与办教史料集》马来西亚福建社团联合会1993年，谢佐芝编《世界客属人物大全·上》崇文出版社1990年。

(27) 阿部宗光编《马来西亚·新加坡的经济发展和教育计划》亚洲研究经济研究所1970年。

(28) 日本教育部大臣官房《马来西亚的教育》1983年（日文）。

(29) 山本博之《脱殖民地化和民族主义在英属北婆罗州的民族形成》东京大学出版社2006年（日文）。

(30) 村田翼夫〈马来西亚—多民族国家的统一和教育改革〉《当代亚洲的教育》东信堂1989年（日文）。

(31) 上列(30)。

(32) 上列(26)。

(33) 董总编《今日独中》马来西亚华校董事联合会总会1986年。

(34) 上列(32)。

(35)《教育指南94年》华社资料中心1994年。

(36) 陈松生《不按牌理出牌》马来西亚南洋大学校友会1992年p105。

(37) 古鸿延《教育与认同》厦门大学出版社2003年p148。据说，优秀的毕业生到新加坡、澳洲、新西兰、加拿大、美国等英语圈去留学，有的不想回国。

(38) 教总教育中心编《回顾与省思》马来西亚华校教师会总会1992年。

(39) 教总编《教总33年》马来西亚华校教师会总会1988年。

(40) 教总教育中心编《小型华小问题》1989年。

(41) 上列(38)。

(42)《亚洲周刊》1995年11月19日p59。

(43) 上列(2)p234—235。

(44)《亚洲周刊》1994年3月。

(45) 上列(2)p97。

(46)《东南亚研究》31卷4号1994年3月pp325—344。

(47) 上列(1)p43。

(48) 谢诗坚《马来西亚华人政治思潮演变》友达企业公司1984年p351。

(49)〈土著读华校蔚成风气〉《亚洲周刊》1995年10月29日p95，〈沙巴华文独立中学董事会联合总会《董总50年特刊》p170董总出版2004年。

(50) 上列(23)白林的夫人是客家人。白林会说卡达山语、马来语、英语、客家话。

(51) 上列(49)。

(52) 陈祖排编《国家文化的理念》华社资料中心1987年ppll4—119。

参考文献

- 董总编《董总50年特刊》董总出版2004年。
- 古鸿延《教育与认同》厦门大学出版社2003年。
- 李元瑾编《新马华人传统与现代的对话》南洋理工大学2002年。
- 陈漱石《华文独中：传承与超越》大将事业社2001年。
- 郑良树《马来西亚华文教育发展史第一·第二分册》马来西亚华校教师总会199年。

作者是日本京都立命馆大学国际关系学院教授

关于“去中国化”

(新加坡)朱　扬

最近有人在争论有关新马华文文学“去中国化”的问题，我看了原甸和辛华的文章[注一]，火药味颇浓。

我差不多已忘记了现在还有新马华文文学，在新加坡还有以华文为载体的所谓的作家，我们的社会，经过这几十年的“去中国化”，我还以为华文文学只剩下几根于墙头的小草，在西风的吹袭之下，已奄奄一息，一点生气也没有了。偶尔在书城，看到几位 —— 总是那几位白发苍苍的退休老人，在尘封的华文书店中闲聊和叹息。

然而居然还有人在争论“去中国化”的问题，颇让我有些吃惊，我觉得现在争论这一课题，是没有多大意义的。

—— 只为那几根在墙头快枯萎的小草？

如果一定要讨论这一课题，目的是什么？

没有没有目的的讨论(或研究)，为了呼应某些政客的政治目的？为了宗教信仰？为了迎合社会现实？还是为了什么？假如为了这些，那这个讨论的目的不但荒唐，而且邪恶，但为了文化，或收狭一点，为了文学现象，那讨论的态度与方法却远远地够不上。

所以首先我们要问：目的是什么？

下来是必须对“去中国化”这一关键词做清楚的定义，至少需先说明什么是中国化(在文学层面上的)，否则各人理解不同，鸡跟鸭讲，越讲越乱。我听来听去，他们的争论有时说文学方面的，有时又说文化方面的，不清不楚。

新马华文文学是否存有中国化的问题，从什么时候开始到什么时候中止(或尚未中止因而须要提出“去中国化”)？论者至少应该将各时段的一些代表作家与作品例举出来，以实证来说明的确存在中国化，否则怎样去“中国化”？

方修先生曾经不止一次在他的文章中，说新马华文文学具有现实主义的传统。假如他讲的是事实(因为他是从大量的作品分析中得到这一结论的)，那么，为什么新马华文文学还存在中国化的问题呢？现实主义文学不是反映当时当地的社会问题吗？即便是“侨民文艺”，我也不认为那是中国化的，因为作者是用侨民的心态去写的侨民，是一种文化的过渡。

我手边刚好有方修编的《战后新马文学大系》小说集，让我们找找看是否存在中国化的问题。

大系论述与整理的作家与作品，从1945-1976，跨越30年，我想如果有中国化的问题，这个时段是最有可能出现的。

方修将这30年分为五个时段，分得相当细。

·战后初期(1945-1948)：主题是反对恢复殖民统治，争取民族独立自主。

·紧急状态时期(1948-1953)：支持中国的民主运动，由于管制严厉，所以不太敢写本地的题材，但也写一些当地社会的丑态，比如教育界的黑幕，私会党的活动，小市民的生活等等。

·反黄运动时期(1953-1956)：是新马华文文学的复兴期，这时期文学又喊出了反对殖民统治，要求独立。

·反黄运动退潮期(1956-1966)：一部分是上个时期的延续，一部分写知识青年的生活。

·世界性思潮冲击期（1967–1976）：大都写社会底层劳苦大众的生活。[注二]

从方修的论述中，我们可以看到，新马华文文学在这30年中，只有1948–1953年与中国沾边，1948年当时殖民地政府颁布紧急法令，言论出版限制非常严，是文艺创作的黑暗时期，而1949年中国大陆解放，大大地鼓舞海外的华侨，这个时期许多青年前往中国升学工作，文艺因此从他们的生活出发，表现了他们的愿望与动态。

这算是中国化吗？

其它的25年，都和当地当时的社会结合在一起，有哪一些是中国化了的？

李敖调侃琼瑶的小说《窗外》，写了一篇《没有窗，哪里有窗外？》，我在这里不禁要问，没有中国化，哪来“去中国化”！

文学只是文化的一小部分，争论中或许将之搞混了，但作为文化，或许是去不了的。比如信基督教的华人，还得过春节。

日本统治韩国、台湾时，也推行皇民教育，“去韩国化”，“去中国化”，但光复之后，去的又回来了，一点都没有减少，五四运动，文化大革命去儒家文化，去传统文化，我看去不了多少年，今天的孔子学院不又在中国政府的支助之下，在世界各国遍地开花吗？

任何政治力量、政治运动，都压制不了文化的，我真没有料到学历史的杜正胜会这么不明智！千万别学他。

2007年9月10日

注一：原甸〈建构本土文学的主体意识 —— 一支边缘化文学的奋斗历程〉刊2007年5月8日〈联合早报〉副刊〈文艺城〉。辛华〈原甸为何要“去中国化”〉刊〈艺术天地〉第26期。

注二：方修，战后新马文学大系，小说一、二集，华艺出版社。

哀情的力量
——《玉梨魂》的文化诗学解读

(中国)李　勇

民国初年的流行小说《玉梨魂》一度被指责为“鼻涕眼泪小说”，但通过对其流行的文化语境的考察可以发现，小说中“发乎情止乎礼”的结构具有重要的文化意义。对“礼”的刻意强调反而渲染了情的不可抗拒，作品在社会上煽动起来的情感对传统秩序是巨大的冲击。

1909年，江苏无锡西仓镇鸿西小学来了一位年轻老师。他特别喜欢班上一个叫蔡如松的学生。因为这孩子聪明而又文雅，不似一般孩子顽皮粗野。他对孩子悉心指导，孩子的成绩也大有长进。后来他才知道，这孩子是西仓镇大族蔡铭竹的重孙。孩子的母亲陈佩芬是一个年轻寡妇，从小受过良好的教育，对于这位悉心指导她的孩子的老师，陈佩芬深为感谢，尤其钦佩老师的诗才。渐渐地，两个由诗文交往而产生了爱慕之情。然而两个人都很规矩，受束于礼教和社会行为标准，他们没有能结合。陈佩芬无法报答这位老师的爱情，就千方百计地促成了小姑蔡蕊珠与这位老师的婚姻。

这位老师后来到了上海任《民权报》编辑，不能忘怀于旧情，于是根据这段情感经历，写成了小说，在《民权报》副刊上连载，这就是轰动一时的《玉梨魂》，这位老师便是徐枕亚。

《玉梨魂》刊出后，立即引起轰动，单行本销行几十万册，远至新加坡、香港等地也多次翻印。然而，新文学家对它却很反感，斥之为“鼻涕眼泪小说”。后来的新文学史家不大提起它，有的文学史干脆把它当成落后的封建的作品，大加批判。其中原因十分复杂，在此略去不谈。本文也无意恢复《玉梨魂》在“文学史”上的地位，只想探讨一下它的流行在当时意味着什么，考察一下它流行时的社会状况，及它的流行可能产生的意义。

一

与作为轶闻的记事文本相比，小说《玉梨魂》的文本有几个特点很突出。一、小说中对礼教的力量渲染有加，这与徐以后的小说创作是一致的。二、小说的主人公何梦霞参加了武昌起义这样伟大的事件，而徐枕亚却只是在《民权报》效力。三、小说中的几位主要人物：何梦霞、白梨影、崔筠倩皆惨死，而现实中除蔡蕊珠与徐枕亚结婚后不久死亡以外，其余人都活得很好。四、小说用四六骈体文写成，不是白话记事文。

这些差异是艺术作品所本该有的吗？是不是说，一旦把轶闻写成小说，就必然要出现这些差异？或者，仅仅是作者本人的偏爱？答案是否定的。我们倾向于认为“艺术作品是一番谈判(negotiation)以后的产物，谈判的一方是一个或一群创作者，他们掌握了一套复杂的，人所公认的创作成规，另一方则是社会机构和实践。为使谈判达成协议，艺术家需要创造出一种有意义的互利的交易中得到承认的通货。有必要强调，这里不仅包含了占为己有的过程，也包含着交易的过程。”《玉梨魂》正是谈判后产生的通货。它是一件轶闻与文学及社会之间达成的妥协，或者说，是社会(读者，机构实践等)通过文学话语对记事话语的改写。这样，前面所说的那四点差

异就格外引人注目了。那是各方都能接受的表述。我们将从这几个差异入手进行分析。

我们的分析前提是把文学文本与它产生时的文化文本联系起来，实际上，文学文本本身也是那个时代的文化文本的一部分。

二

《玉梨魂》中，“发乎情止乎礼”的爱情故事仅仅是一个老套的故事的新版本吗？它仅仅是小说传统中一个母题的新的变体吗？夏志清先生很有见地地指出：“这是一部深入探索当代社会与家庭制度的哀情小说。”认为它代表了传统的“感伤——言情”传统的最终发展。但是夏先生对小说中过分强调“止乎礼”的现象注意不够。范伯群先生一语中的：“‘发情止礼’的重点在于‘止礼’”。小说中，何梦霞和白梨影只见过两次面，轶闻中是否只见过两次？这是一个疑问，据推测不太可能。因为崔筠倩已经上了新式学堂，说明风气已开，礼教不那么严了。另一件有趣的事是关于照片。小说中白梨影趁何梦霞不在，送了他一幅照片，何梦霞只能偷偷看，但轶闻中，直到二十年代，据黄天石回忆还看到徐的房间有陈佩芬的大幅照片。小说中不敢公开的交往，在现实中可是可以公开的。另外夏志清先生相信，陈佩芬后来可能改嫁了。这些都说明“止乎礼”的程度在小说中被大大增强了。

小说中直接表现礼教思想的地方也很多，如白梨影的自白：“梨影所处之地位，尚可与君自由恋爱否？梨影不祥人也，极君愿望，亦不过听琴新遂，卖酒心甘，与司马、文君结千秋同调……名节即隳，终身抱愧”。话说得真切，又直露地宣传了礼教。

读者中也不乏称颂礼教的人。李元芷女士题词中就有“不许痴情越礼防”的赞词。

“止乎礼”仅仅是封建礼教的流毒吗？它是否还有更深的意味？

当我们把眼光扩大到社会文化文本上去的时候，把《玉梨魂》与社会文化联系起来看，一个有意思的现象出现了：《玉梨魂》是1912年开始在这《民权报》上连载的。那是一个亦新亦旧的时代。作为实际统治者的清王朝已经被推翻，但是他们仍然住在皇宫，每年有几千万两的白银供他们使用；已经取得了实权的袁世凯与起义的革命党通过一系列的谈判达成各种协议；南方各省虽然实际上是独立的却又名誉上服从总统和国会……人们生活在一个妥协的时代，凡事都要把握一个限度。历史叙事中的社会实践都处在一种受到约束的结构之中。“结构，我是指历史必须揭示并重构意识和行为的条件，这种条件应该被视为社会关系的系统……无论是在过去还是在对过去诠释中历史都遵循一种模式或结构，按照这种模式或结构，某种事件比其他事件具有更大的意义。在这一意义上，结构制约着本文的写作和阅读。”

《玉梨魂》是在这种结构的制约下写作的，也应该放到这样的结构中去解读。实际上，“发情止礼”的结构在那个时代的文本中广泛地存在着。回到婚姻、爱情问题上，下面这段文字实在值得玩味：

泰西风俗，未免失之自由太过，若中国之结缡，直至婚时，始两相见面，性情好恶，夙所未谙，直令——素不相习之人强同匹配，是又拘迫太甚也……

著者管见，男女论婚，宜由父母作主，俾免年少无知之受惑，然百年伉俪，终身唱随，亦须与儿女辈明白相商，彼此欣从，愈成婉娈。近日闺秀，多慕读书，有不愿率尔成婚者，父母渐与儿女商量，强迫之风，稍脱羁勒，亦可见风气之开通也。

这两段话的来头不小，它们出自革命党著名的谈判代表人伍廷芳之手，而且正式写进其建国大纲性质的《中华民国图治刍议》。我们从中可以看出即“发”又“止”，即变通又要求约束的“结构”。

旧的秩序，观念并没有真正打破，而新秩序的建设又提了出来，秩序就是一种约束，那个时代的任务也许就是如何建立这种约束。实际上，不可能完全打破旧秩序的约束，重建一种全新的秩序。如果那么做的话，肯定是一种灾难。新秩序总是对旧秩序的改造和利用。在那个年代，如何处理约束与自由的关系，已经成了一个主题。

《玉梨魂》中那种无处不在的“礼”对“情”

的制约之所以得到读者的认可，与这种普遍存在于社会文化文本中的结构大有联系吧。至少，除了后来的新文学作家外，大多数读者没有对这种“礼”表示反感。夏志清先生在分析另一部翻译小说《茶花女》流行的原因时指出：“这部小说兼顾到礼教和情爱，博得士大夫读书人的赞赏与心恸，而他们对其他具有较强个人主义浪漫意识的哀情小说，如《少年维特之烦恼》，可能难以欣赏。”也说明这种结构在起作用吧。

然而，如果据此认为《玉梨魂》是一部反映当时社会状况的现实主义小说是不能成立的，因为，它的结构与文化文本结构的相似性不是由于它反映了那个时代，宁勿说那是一种文化在一个特定发展阶段必然呈现出来的特征，文学文本本身就是文化文本的一部分。

三

尽管作者宣称“止乎礼”，但作品中的情却渲染得淋漓尽致。《玉梨魂》也许称得上是真正的言情作品。很难说当时的青年们读了这部小说之后会听从作者的劝告而“止乎礼”，更合理的解释恐怕还是“发乎情”，它更可能点燃青年们心中的爱情之火。我简直想说它是现代的“爱情启蒙课本”了。

事实可能正是这样，尽管作者的“创作意图”是教人们“止乎礼”，但它的“艺术效果”却是让人们“发乎情”。情感之力，就爱情与礼教的二元对立而言，是对礼教的一种强有力的冲击。

在“情”与“礼”的二元对立中，“礼”对“情”的束缚与压抑反而会使“情”更加强烈，因此，对“礼”的过分强调正为“情”的渲染提供了一种动力或者是保障。没有“礼”的束缚，让“情”一泄千里，反而没有什么兴味了。张苻青的题词中“春蚕作茧牢相缚，欲绾同心愿已违”，“霜雪不渝松柏操，许从芳阁结诗盟”的句子，即是对束缚的抱怨，也是对升华了的情感的赞美。

在小说中，作为何、白二人对立面的李老师是一个很有意味的人物。夏志清先生业已指出，这个人物并不像传统的言情传奇小说中的反面人物，如《西厢记》中的崔老夫人，《牡丹亭》中的杜丽娘的父亲和老师等等那样代表礼教的人物。他对何、白二人关系的破坏，实际上是一种恶作剧和嫉妒，而不是出于维护礼教的目的。实际上，李的破坏直接导致了何、白二人的会面。可以说，这个对立面更加强了情的渲染，情的成分更突出了。

“礼”对“情”的反作用，表现为压抑情感，从而使情感升华。中国传统中男女之间的爱情很少能如愿，“情种都成眷属，问阿谁如愿以偿。”不能如愿，便产生了两种主要的解决方式，一是在幻想中，把爱情诗意化，得到心理补偿，另一种就是狎妓，寻找肉体的补偿。当然，也有把妓女想象成意中人，从而在心理和肉体上都得到补偿的。《玉梨魂》采用的是心理补偿，即把爱情诗意化。

诗意化是被压抑的情感升华的结果，那些被指责为肉麻、做作的鼻涕眼泪正是诗意化的极端形式，不妨称为泛诗意化。它所要达到的目的是感染人，这并没有什么过失。请看如下一段：

梦霞上抚空枝，下临残雪，不觉肠回九折，喉咽三声，急泪连绵，与碎琼而俱下，大声呼曰：“奈何，奈何！”……梦霞自念，我既为花之主人，当尽其保护之责，今目睹其横被摧残之惨，已等于爱莫能助，则此花死后收场，舍我更其谁属？

我们恐怕不能用无病呻吟来指责这样的文字。为什么林黛玉葬花能成为千古绝唱，何梦霞葬花就肉麻做作呢？关键是，这种泛诗意化的行为的确能让人感动，对于那个时代的读者来说更是如此，它的力量在于煽动起人们心里对美好的东西——哪怕是幻想——的渴望与留恋。在特定的时候，这种渴望也会成为一种力量，我们后面将讨论这个问题。

把《玉梨魂》看成泛诗意化文本，那么，诗化的情感在小说中的最后完成是死亡。死亡是诗最好的、也是永恒的主题。“中国感伤的言情文学是以死亡为依归的。那些得不到爱情滋润的痴情人，包括无数的宫女，歌女，商人妇，困陷于心灵的死亡；另一些相爱的男女，如韩凭夫妇，焦仲卿和刘兰芝，则采取双双自杀的途径以臻最终的完美。”而这种倾向“在徐枕亚眼中看来，是把情人无法相聚或无望结合时的消极心态——例

如孤独，绝望，哀怨——予以诗化或抒情化。”在小说中，如果白梨影不死，能干什么呢？平庸而痛苦地生活下去？其他人物也一样，不死就难免从诗意的国度中坠入现实的平庸生活世界，从而诗意也就不存在了。而且，在诗意的王国，死并不是可怕的事，在那里，死不再是一个日常生活事件，它是诗意的，是对爱情的承诺。死由爱情引发，爱情由死而完成。它简直是在宣扬宁死也要追求爱情的观念了。

爱情的诗意化意味着这种爱是超越肉体的。从这个意义上说，这种爱情更浪漫、更纯洁。《玉梨魂》中诗化爱情在文本上的表现是用骈体文写作和大量诗词的嵌入。骈体文作为一种书面语言在中国历史上一直大量地存在着。它与香艳的男女情爱似乎有着天然的联系，但它似乎又是对肉体关系描写的装饰化、纯净化。它似乎又天然地对赤裸裸的性爱描写有一种排斥能力。张中行先生说得妙：“旧时代的文人看骈体，除去浓丽典雅之外，还可以表示郑重，这象是服装，如果分为礼服、便服两类，在某些需要穿礼服的场合，穿便服就成为不礼貌，不郑重。因此，经常处于上层的文人，喜欢也罢，不喜欢也罢，衣箱里总不能不存储礼服，也就是不能不具备写骈体的本领。”这种“礼服式”的骈体文就要求有一种超越日常语言的功能，而达到典雅化、诗意化。其目的，仍是为了渲染那种因受压抑而升华了的情感。从而让人感动。

四

受到压抑的爱情，可以升华为诗意。但在适当的时候，却也可能有另外的宣泄形式。《玉梨魂》中，何梦霞除了用诗与恋人交流情感以外，最终走向革命就是一种宣泄，也是对爱情的超越与升华。参加武昌起义的描写不仅仅是为了适应当时的政治需要而赶任务，它有更深的含义。我们不知道新文学作家们为什么一味地斥之为肉麻和无病呻吟，而看不到这一点。其实，爱情与革命，在徐枕亚看来是有相通之处的。他在《玉梨魂》中说：“虽然，天地一情窟也，英雄皆情种也。血者，制情之要素也。流血者，即爱情之作用也，情之为用大矣，可放可卷，能屈能伸。下之极于男女恋爱之私，上之极于家国存亡之大，作用虽不同，而根于情则一也。故能流血者，必多情人也……能为儿女之爱情流血者，必能为国家之爱情而流血，为儿女之爱情而惜其血者，安望其能为国家之爱情而拚其血乎？”我们可以说，《玉梨魂》直接把爱情与政治联系起来了。这种联系，绝不是作家的幻想。黄花岗七十二烈士之一的林觉民，就是一个经典性的例子。他在给妻子的信中说常愿天下有情人终成眷属，然而在满街狼犬的时代，称心快意，几家能够？于是，他敢于牺牲自己的幸福爱情而为天下人谋福利，他一再对妻子说：吾至爱汝，即此爱汝一念，使吾敢于先汝而死。所见，爱的力量是完全可以转化为政治力量的。

“本文自身就是人类存在中无以避免的政治本质的产物，是对这种本质的干预。关键不在于本文维护了某些特定的政治立场，（虽然它们有可能维护特定的政治立场），而在于它们是从它们无法从中彻底抽身的政治关系中产生出来的。”《玉梨魂》最初在革命党的报纸《民权报》上连载，而作者又让他的主人公参加了辛亥革命，这些事实使我们相信，它所描写的爱情具有政治无意识内容。即使徐枕亚后来没有写《辫子追悼会》、《废人会参观记》这样的政治化作品也无妨。

只要《玉梨魂》在当时人们心里点燃了爱之火，它就具有革命意义，至于何梦霞是否参加辛亥革命，倒不那么重要了。可以设想，在“情”与“礼”的二元对立中，“礼”一直是占上风的，是主导力量，历史上无数次的“发乎情”最终都被扼杀了。而这一次却不同了，“情”的力量的积累已经达到了一个临界点，在小说中，还有“礼”在约束着，但是在社会上，在读者中，这种“礼”也许就失去了约束力，小说煽动起来的对爱情的渴望将像洪水一般冲破礼教的束缚，可以说，如果没有《玉梨魂》，“五四”时候的婚姻自由是不可想象的。

在社会文化文本中，《玉梨魂》及其对情的渲染也是一种颠覆性力量。小说发表的1912－1914年正是二次革命时期，各种社会势力出于各种目的，都起来向袁世凯为代表的旧势力宣战。

从代表地方势力的江西省都督李烈钧到河南境内的白狼匪帮，都参与了讨袁活动。《剑桥晚清史》总结清末的民众起义时所说的话，在这里也很适用："民众起义虽然没有让维护民族统一的支柱垮下来，却使传统的制度及与其相关连的，受到天子支持的政治、社会和道德秩序等准则全部崩溃了。"此时，天子没有了，社会的崩溃加剧了。《玉梨魂》此时所宣扬的对爱情的誓死追求，也可以看成是爱情领域的革命吧。更何况追求的对象是寡妇呢？这种爱也是一种颠覆力量，它以自己的方式参与了社会历史的大变革。

重要的是，如果《玉梨魂》真的在人们的心中点燃了爱之火，那么，在这种爱情尚不能实现的时候，它就会对束缚它的各种社会力量产生冲击力。这种潜意识的力量是从人性的深处发出来的，可以说是不可抗拒的。弗洛伊德说，包括多种冲动的人类本能有一个明显的特征，"便是当它受阻时，（阻力总是很大的），能转移其目标而无损其强度，因而为'文化'带来了巨量的能源。这样地脱离原先的目标，凭借着强弱不一的心理联系，攀缘附会于其他事物的能力，便叫做升华作用（sublimation）。"但是"某些人也许冲动特别地强烈，压制不住自己的本能，不能适应社会的要求，他就变成一个罪犯，一个恶徒。然而，事有不尽然者，同一种恶事，如果做的人社会地位绝佳，或者本事高强，也许反能把自己雕塑成一个'伟人'，一个'英雄'"。徐枕亚可以通过写诗和小说来升华自己的本能，但其他人就难说了，在那个分崩离析的时代，恐怕有更多的人铤而走险的。

我尚没有看到实证的材料可以说明有谁是读了《玉梨魂》才去革命的。但是有很多人受到小说的感染却是可以证实的。《玉梨魂》出版后，青年们也模仿着小说中的男女主人公写起情书来。徐枕亚看到了市场的需求，就编了一本指导青年人写情书的范本，设想恋爱中可能遇到的各种情况提供范例，此书大受欢迎。这就是有名的《花月尺牍》。这也是一种进步吧。

其实，徐枕亚本人正是《玉梨魂》的直接受益者。他的续弦夫人正是受到他的小说及诗词感动而下嫁的清朝最后一位状元的女儿，她能冲破门第观念，也是《玉梨魂》的功劳吧。

总之，革命也罢，下嫁也罢，情书也罢，都不能说不与那一把鼻涕眼泪无关。

本文作者是苏州大学中文系教授

认同形塑及其“陌生化”诗学
——论鲁迅小说中的启蒙姿态与“自反”策略

(中国)朱崇科

鲁迅的小说中贯穿了启蒙精神以及实践，在这种启蒙的背后意味着可能的认同形塑，而启蒙过程中的自反策略又形成了一种可能独特的诗学——陌生化诗学。为此，本文从如下三个方面考察这种启蒙姿态中潜在的复杂张力：1.知识分子的自反；2.怀旧与疏离：扎根土地的提炼；3.看客再现的吊诡。

毋庸讳言，在《狂人日记》中，鲁迅已经贯穿了启蒙的实践与理念，在后来的文章中得以总结，在1933年的《我怎么做起小说来》(《南腔北调集》)一文中，鲁迅表明了他创作小说的意图，“我要抱着‘启蒙主义’改良社会，改良人生，揭出病苦，引起疗救的注意……”。而著名的“铁屋子”和荒原意象则相当经典的呈现出启蒙的努力与部分效果：启蒙者明知不可为而为之的艰难前行以及呐喊、奔走呼告中的无限寂寞。

以往的研究者往往采用二元对立的方法/思维来处理这种启蒙实践，如先觉者与群众，独异个人与庸众等等；或者在某些理论流行起来后，如叙事学（Narratology），相关研究往往为叙述人等概念所包围，借此探询小说中的叙述者与对立面之间的距离。

上述研究，在某种程度上推进了我们对鲁迅小说启蒙叙事策略的认知，但同时，在我看来，也不乏简化之嫌。夏济安曾经很独到地指出并论证了鲁迅作品中的某些阴暗面（darkness），而鲁迅自己也曾经提及身上有鬼气，或者是更经典的，“我的确时时解剖别人，然而更多的是更无情面地解剖我自己”（《坟写在〈坟〉后面》）。

基于此，本文将目标锁定为鲁迅小说中的启蒙姿态及其“自反”策略。自反一词来自于德国社会学家贝克（Ulrich Beck）、英国社会学家吉登斯（Anthony Giddens）和拉什（Scott Lash）提出的“自反性现代化”（reflexive modernization）理论，虽然他们各自对“自反性”的理解有所差异，如从政治、传统和美学层面各自表述，但是自反性无疑是他们最重要的共同的关键主题之一。在本文中，“自反”更强调如下意义：它并不是仅仅指其反思性（reflection），而同时是指自我对抗（self-confrontation）。回到本文中来，也即，它不仅仅是对被启蒙者的观照，同时，也是对启蒙者自身的考察。显然，在叙事距离上也存在类似的张力。

若能跳出叙述人等琐细切分的纠缠，而将小说中的启蒙实践归结为不同的精神指向，则本文的问题意识在于：这种启蒙介入姿态的背后是否也意味着可能的认同形塑？而启蒙过程中的自反策略是否又形成了一种可能独特的诗学？比如，陌生化诗学。

需要指出的是，认同（Identity）是一个相当复杂的概念，而吉登斯在他著名的论述《现代性与自我认同》中不仅给出了自我认同的概念（“自我认同（Self-identity）：个体依据个人经历所反思性地理解到的自我”），还指出了现代性语境所造成的个体认同的焦虑下，自我认同形塑与全球化等的复杂关系，以及其自身的语言特征，与身体、耻辱感、尊严感、自豪感和理想我之间的关系。

在本文中，认同的概念可分为三个层面：1.自我的确立与形成；2.对他者的观照和差异性的尊重；3.上述二者的混杂。对应的，有关分析对象也主要划分为三类：1.知识分子的自反；2.怀旧与疏离：扎根土地的提炼；3.看客再现的吊诡。

一、孤独与反讽：知识分子的自反

有论者指出，“后结构主义强调，主体不是一种自由的意识或某种稳定的人的本质，而是一种语言、政治和文化的建构。只有通过对人和事物的联系方式的考察才能理解主体性。”同样，身份认同的形塑业类似于这样的操作过程。

坦率而言，鲁迅并非“五四”文化运动的“主将”，但这个37岁才发表惊世骇俗小说《狂人日记》的作家却有着同时代干将所无法比拟的冷静、深邃和复杂。他不仅为实现“立人”理想痛斥国民劣根性，也毫不容情的批判/剖析自我，而同时，他也将一种敏锐的自反精神贯注到对启蒙者的种种期待和塑造中。

（一）分身术：孤独与彷徨。

鲁迅的深刻之处如果从小说的功用来看，就是，它并没有提供廉价的解决问题的伟大方略（比如十七年文学中常见的各阶层在中国共产党的领导下闹革命走向光明），而是深入探寻人生的苦痛与曲折幽微，借此呈现出鲁迅式的复杂乃至晦涩心境。如其所言，“人生最苦痛的是梦醒了无路可走。做梦的人是幸福的；倘没有看出可走的路，最要紧的是不要去惊醒他。”（《〈坟〉娜拉走后怎样》）

如果考察鲁迅小说中启蒙者的实践历程，不难发现，结果往往都是不可避免的走向失败。《药》中的夏瑜不仅惨死——人血变成迷信中治疗痨病的秘方，而且，在启蒙过程中及以后都成为怪异表现和可笑的谈资；《头发的故事》中革命和理想往往被遗忘，甚至是在推行过程中不得不采用令人悲哀的方式——比如，杖打被启蒙对象——才能获得革新的必要尊重；《长明灯》中的理想——“熄掉他”、“我放火”——最后成为儿童歌谣中的戏语等等。

其中，尤为典型的则是两篇抒情性很强的小说，《孤独者》和《在酒楼上》。整体而言，两篇小说都可谓是认同失败的故事。启蒙者最后不得不向革命或战斗的社会低头，从而得以暂时苟延残喘的故事（当然最后仍然可能死掉）。

但是具体分析起来也有不同。《在酒楼上》更多是点明了一种启蒙的徒劳，环形的反复。从一个拔神明胡子的斗士到最后认真迁尸骨无存的小弟之坟（或者经历剪绒花悲剧），从主张ABCD到教《女经》，将无聊当作事业。严格说来，这其实反映了两个层面的失败：1革命/启蒙的精神信仰走向世俗化和无聊；2新学的尝试回归陈旧的范式/内容。

《孤独者》毋宁更彰显了“胜利的失败”和“失败的胜利”之间的复杂张力：魏连殳在生计与真人性之间无所适从，最后不得不屈从于生计/世俗；但是，由于他又保持了堕落中的清醒，这当然加速了病体的陨灭。而实际上，连殳的表面特立独行恰恰是正常人性的体现，如丧礼中真性情与哀戚（狼嚎）的个性流露等等。相较吕纬甫而言，同样面对环境的压力，魏连殳还曾经做过挣扎，也葆有清醒头脑，也因此致使自己更快走向灭亡；而吕则呈现出人性的脆弱，面对压力时的屈从慢慢成为一种习惯，却可以苟活。但无论如何，鲁迅在这两篇小说点明了启蒙的深层尴尬乃至认同迷失的悲剧，令人深思。

（二）反讽：批判与自省。

鲁迅的过人之处同样在于对启蒙群体所进行的自反性处理，而根据对象的不同，我们可分为两个层面：

1.冷嘲热讽“文化看客”。同样属于知识阶层，某些有文化的人往往却被视为“文化看客”，他们根本缺乏对被启蒙者的大悲悯，更不必说入乎其内，进行可能的努力乃至救赎。《孔乙己》中的丁举人恰恰是致使中了封建科举制度毒害的孔乙己走向死亡的催化剂和推手，尽管他们原本属于同一个阶层——功名利禄的奋斗者/追求者。

同样，鲁迅甚至犀利的揭示出为人师表下面的猥琐龌龊与不学无术的虚弱（如高老夫子），当然，甚至也可能借由道具（如肥皂）来呈现出更复杂的隐喻，除了嘲讽伪君子的道貌岸然之下的内在物质性以外，也可能更生发出中西文化位次的升降，甚至是性别研究中复杂的权力/话语的

纠缠。

不仅如此，鲁迅也善于总结出国民劣根性在知识分子层面的集中体现，甚至形成关键词。如《端午节》中的“差不多”主义，作为一种恶俗的中庸之道，不仅可以消磨年轻人的志气，也可能成为维护现存不合理体制的麻醉剂；而与此呼应的还有《祝福》中的叙述人“我”。毋庸讳言，“说不清”这个关键词也将物质上成为乞丐奄奄一息、而精神上尚存有一丝希望的祥林嫂彻底推向地狱的深渊，而成为集体谋杀祥林嫂的帮凶之一。

当然，更可耻的行径还有，不仅缺乏启蒙精神，而且成为统治者的帮凶，通过谄媚既得利益集团来分得一杯羹。如《理水》中文化山上的学者不仅无所事事，考据极其无聊的论题，而且卖弄专业极尽欺上瞒下之能事，其谄媚与欺凌姿态却成为其真实面目。

2.真诚反省与指向自我。对于真正的启蒙者，鲁迅却从未放弃过真诚的理解式批判与深入的反省。比如说，《伤逝》就反映出以革命独善其身的失败，在真实生活与理想爱情之间仍然存在复杂的较量；《药》中的夏瑜明显立在愚昧民众的对立面上呈现出启蒙的不彻底与缺乏群众基础；《阿Q正传》中无疑是借阿Q的悲剧反映出革命的悖谬肤浅、遭人骑劫与同流合污；《孤独者》《在酒楼上》等同样也委婉的批评了启蒙者自身的脆弱；而《起死》中，庄子那种过分脱离了个体生命的物质、时代语境限定性而侈谈理论/形而上哲理，这种启蒙无异于对牛弹琴，也难免遭遇尴尬。

而更典型的或许应该算是《一件小事》，在这个为许多批评家诟病的小说中其实包含了启蒙者对“劳工神圣”理念的高度礼敬，而同时，更令人难忘的是其自省精神。真正的对责任的承担、个体的尊重与实践精神的强调恰恰是这篇小说的主要立意，而对启蒙者自身的批判——比如“皮袍下面的小”字却是毫不容情，甚至不惜有些概念化书写倾向。

小结：无论是对文化看客/虚伪知识分子的冷嘲热讽，还是对启蒙者内在缺憾的直面，还有对启蒙过程中种种教训的探勘，鲁迅无疑呈现出一种陌生化诗学，同时，也是他找寻合法身份认同、确立某种启蒙者主体性的过程。

二、怀旧与疏离：扎根土地的提炼

个体认同的形塑同样需要他者的参照与比附，这也说明了身份认同形塑的不稳定性，当然，这甚至可以推广到一种文化。如人所论，“一个文化的身份也有类似的不稳定，这得归因于在其结构中持续的紧张和冲突。”

农民题材或者乡土书写，部分成就了鲁迅乡土小说家的盛誉，反过来，鲁迅恰恰确立也丰富乡土书写的某些原则与理念。类似的，在这种农民他者的观照中，我们也可发现一种独到又复杂的张力：它既提炼了苦难，又区隔了启蒙者的介入操作程度。

考察启蒙者与农民的关系，在鲁迅的小说中会不难看出一种“看”的姿态的变迁，这种看的权力与自信似乎日益减弱，从《呐喊》中的呼吁、唤醒和拯救意识，到《彷徨》中的退缩与犹豫，再到《故事新编》诸多思想元典大师所遭遇的形形色色的尴尬，不难体察鲁迅精神深处对启蒙操作及效果的深度质疑，乃至绝望。由于《故事新编》相对缺乏直接体现这种关系的文本，本文主要集中在前两部小说中。

（一）怀旧与质疑：从俯视到平视。

作为一种对自我成长过程的回眸，怀旧（Nostalgia）一旦和现代性结合，它便可能成为一种重塑自我认同的有效方式，甚至它也可能成为塑造一个时代主题意识的途径，比如一段时期内通过1930年代的上海热进行集体怀旧，而李欧梵的《上海摩登———一种都市文化在中国(1930-1945)》（北京大学出版社，2001）无疑是其中相当优秀的一本，雅俗共赏、视角独特。

1.回归型怀旧（Simple Nostalgia）与自我。在《呐喊》中，怀旧的形态/类型严格说来也是有区别的。《社戏》毋宁更多属于一种回归型怀旧。按照论者的归纳，它有如下特征：1.它更多强调现实与过去的对立；2.为着过去爱上过去；3.怀旧主体大多依托某种明确的客体对象来支撑自己的情绪。

在《呐喊自序》中，鲁迅曾经提及“可以使

人欢欣”的“回忆”，《社戏》似乎可居此列。正是对在北京所看的两次中国戏的不爽，鲁迅才欣然回忆起年少时鲁镇的社戏。尽管这篇小说对那夜的社戏与罗汉豆怀有好感，但其实背后更呈现的是对少年纯真友情、乡情与抒情性场景的精彩提纯。鲁迅或许并无必然回到过去的企图，但借过去的美好微讽现实的问题之意却是的确存在的。

2.质疑的“认同型怀旧”。作为怀旧类型（回归型、反思型、认同型）中最深刻的一种，认同型怀旧，“同时也是一个在变更了的社会语境中重新确认自己、把握自己，从而把握世界的过程，更是我们重新寻求生存意义和生命归属的必要手段。”

《故乡》中显然更多呈现出相当复杂的怀旧类型，回忆少年闰土的过程，表面上看，也是一种回归型怀旧，在回忆中充满了对儿时友谊与情境的留恋。而实际上，当少年闰土、中年闰土、杨二嫂，水生和宏儿等角色成为新旧两代人以及不同阶层/性格的人的比较以后，这种怀旧渐渐的变成了“认同型怀旧”。不过，不同的是，这种怀旧本身也是充满质疑的。

其中最经典的莫过于中年闰土取走香炉和烛台的隐喻，这既意味着闰土个体人性的被摧残和异化，同时更意味着启蒙者和被启蒙者之间复杂的权力关系。这种从《狂人日记》开始时候的自信与焦灼，到了《故乡》中就成为一种信仰/希望之间的平视。闰土的物质性信仰崇拜和“我”的精神性理想崇拜（希望）在本质上应该是平等的，或者说是神似的。不难看出，“我”对这种启蒙关系其实是相当质疑的，这也反映了认同的流动性和不确定性。

（二）“看”的逃逸：认同的飘忽。

《彷徨》中，启蒙中“看”的关系中权力似乎更加下放，这固然跟启蒙者所处的复杂与强大社会语境（如“无物之阵”等）密切相关，但同时却又更折射出启蒙者身份认同的飘忽。

在《孤独者》和《在酒楼上》类似的姿态令人深思。《在酒楼上》吕纬甫毋宁更认同于无聊、琐碎，如孝道、日常等等，而《孤独者》更是重新界定了失败与胜利的关联。当作为经济窘迫的启蒙者展开活动的时候，哪怕是他对进化的链子上代表未来的孩子们——大良们毕恭毕敬，但仍然得不到青睐；而当他趾高气扬、颐指令使的时候，孩子们却像狗一样感激不尽。而悖论的是，前面的失败却是启蒙的正当性/合法性存在的时候，所以平视与俯视的转换其实既简单又复杂。

真正有代表性的则是《祝福》，祥林嫂临终前对知识分子启蒙者——“我”有一个直面遭遇的过程。面对祥林嫂对终极关怀连续不断的追问，“我”却只能含糊其辞，自相矛盾，最后以“说不清”敷衍塞责，轻易卸掉了启蒙的责任。这在实际上反映出二者关系的被颠覆，当被启蒙者主动发问和“看”的时候，尽管被启蒙者双目无神，态度谦卑，启蒙者和“看”的权力主宰者却落荒而逃，这不能不说是其自身的认同出现了危机，过于飘忽的缘故。虽然，整篇小说可能力图揭示的是启蒙者的文化身份迷失和重新确立的过程，并最终探寻知识分子为百姓立言的可能性。

更进一步，这种启蒙者/被启蒙者之间关系的疏离，恰恰也反映了鲁迅对启蒙效果的深刻反思。恰恰是因了启蒙主体的精神孤独、寂寞与彷徨才会导致启蒙实践的尴尬和失败，某种意义上说，鲁迅也更强调和思考、寻找自我认同的过程，而非单纯结果。如人所论，“小说结构显示了一种近乎残酷的心灵的自我拷问。它贯穿了整个《彷徨》，成为话语推进的基本形式和动力。这种自我审视的真正可怕之处，不在于言说者的直面自己，而在于启蒙者注定最后要成为绝望的承担者。这就是中国文化的无可言说的荒谬性。”

小结：恰恰是能够深入苦难，鲁迅对农民的书写才如此深入腠理、耐人寻味，同时，也恰恰是将农民视为启蒙者的流动性他者，他才可以检视自身阶层的启蒙局限。既深切介入，又能够冷静跳出，鲁迅在对乡土的深厚提炼中呈现出书写者一种独特和深沉的介入姿态，这自然也是一种陌生化诗学。

三、 凝视的尴尬：看客再现的吊诡

看客书写无疑是鲁迅小说对中国文化史的一大贡献，而在鲁迅小说中，对看客的书写屡屡出现，但同样活泼有趣，摇曳多姿。比如《药》中

的书写可谓相当传神，“老栓也向那边看，却只见一堆人的后背；颈项都伸得很长，仿佛许多鸭，被无形的手捏住了的，向上提着。”这段话不仅点出了看客的习惯性神态，而且也显出鲁迅看客的书写策略——凝视（Gaze）。需要指出的是，凝视的概念“描述了一种与眼睛和视觉有关的权力形式。当我们凝视某人或某事时，我们并不是简单地‘在看’（looking）。它同时也是探查和控制。它洞察并将身体客体化。”而与此同时，恰恰因为凝视，鲁迅对看客的再现又包含了一种别致的悖论。以下将以其代表作《示众》分析之。（一）复眼看景：看客群像。《示众》是一篇相当“先锋”的小说，在此短篇中没有什么典型情节，也没有什么典型人物，而是一群无名的人们组成了一幅看客群丑图。耐人寻味的是，这幅图是立体的，而非平面的。当然，小说也采用了立体的复眼进行凝视。事件的核心或被看的对象是一位巡警+一位用绳拴着的略胖的白背心男人，而后就是一层层的看客。毋庸讳言，不同层次之间看客自然形成了一层层被看的子核心，流动的看客又成了众看客的另一子核心。所以看客之间是互看的，而需要注意的是，看客的身份和特征也是五花八门，显示出不同身份看客的汇聚：如胖孩子、小学生、老头、胖大汉、学生、车夫、抱小孩的老妈子、工人等等。还需要指出的是，这是一帮相当无聊的闲人，他们为了琐事互相挤压，也制造看点。因此，被看的核心也可能会流动。比如，一声叫“好”就可以吸引他们的目光，而奔向新的看点和核心。散去后，仍然是一帮闲人，如胖大汉看一起一伏的狗肚皮，胖小孩叫卖并不热的“热的包子”等。所以，在复眼的观照下，看客们观看/凝视核心/焦点，但同时又互看，使自己成为被看的材料，在作者出现这篇小说的同时，我们又以复眼观看了示众中闲人的群像，所以示众既是将白背心示众，也是作者将看客们示众，借此揭示出“看戏（看别人）和演戏（被别人看）就成了中国人的基本生存方式，也构成了人与人之间的基本关系。”（二）凝视的尴尬：书写看客与看客书写。如前所述，作者对看客的凝视有一种权力意识，这呈现出书写者对书写对象——看客的全局把握与再现。然而，悖论的是，恰恰是在书写看客时，也呈现出一种看客书写。而鲁迅先生/叙述人本身也是无聊事件表述的另一重“看客”。当然，如果继续追问，连同读者，阅读这篇《示众》的人也成为观看作者以及事件发展的看客。毋庸讳言，这呈现出一种看客再现的吊诡：书写看客本身也是一种看客行为。而耐人寻味的隐喻在于，作为作者形塑身份认同的一种手段，看客书写其实呈现的是认同的混杂特征。严格说来，书写者企图通过批判看客来形塑一种独特现代性认同，而实际上，这种行为的前提基础就是使自己成为一个看客。看客书写无疑更呈现出鲁迅认同塑造中的独特“陌生化诗学”，在书写者和被书写者之间有一种幽微的关联，他们既对立疏离，但同时又秘密共谋、纠缠不休，深沉介入和高度反省就是以这样的方式得以杂糅，而启蒙的姿态在此化成了“抉心自食”式的悖论，也形成了另一种残忍的自反。但整体而言，鲁迅笔下的启蒙者仍然是可能积极的，“启蒙主义者注定了不会在大众的簇拥之下走自己的人生之路，而是注定了精神上的孤独长旅，因此，他尤其需要精神上的坚定与执着。意识到启蒙者孤独的使命，正视启蒙的全部困境，在绝望的废墟上积极努力，无论多么艰难，都要坚定地走下去，这正是鲁迅提供的一个伟大的启蒙主义者的风范。”

结语：考察鲁迅小说中的启蒙姿态及其自反策略，我们不难发现这背后其实凝结了一种复杂的认同形塑。它可能包含了一种对自我的审视，对他者的鉴照以及混合型的纠葛，当然，无论哪一个侧面都存有一种复杂的张力，而这正是鲁迅“陌生化诗学”的表现。《故事新编》没有被充分纳入讨论，是因为和启蒙姿态的关联不是很密切，但如果将主题置换为文化启蒙的话，鲁迅无疑更是指出各家的虚妄与复古式启蒙的悖谬，而非借复古走向重生。

本文作者是新加坡国立大学博士、广东中山大学中文系副教授

权力运行的逻辑结构
——论鲁迅小说中的手杖意象及其延伸

(中国)范　颖

鲁迅是擅长书写/描摹意象的高手，手杖意象作为鲁迅小说中出现不多却独特深邃的塑造无疑也值得仔细探勘。本文力图聚焦手杖意象及其变体，借此发现其隐喻层面的权力/话语关系，同时揭示出它作为权力运行过程中的逻辑张力：在权力运行过程中，手杖如何执行并纠正福柯（Michel Foucault 1926-1984）的相关理论，并在此基础上探讨其延伸意义。本文的主体部分有三：1手杖形象定位：工具的变迁；2权力运行逻辑：张力的推拉；3手杖变形：引申及拓延。

1920年11月9日，鲁迅在译完阿尔志跋绥夫（Mikhail Petrovich Artsybashev, 1878-1927）的小说《幸福》后并寄出，而在《《幸福》译者附记》中写道，“这一篇写雪地上沦落的妓女与色情狂的仆人，几乎美丑泯绝，如看罗丹（Rodin）的雕刻；便以事实而论，也描尽了‘不惟所谓幸福者终生胡闹，便是不幸者们，也在别一方面各糟蹋他们自己的生涯’。”而耐人寻味的是，这篇小说的核心情节有一个令人印象深刻的场景：妓女赛式加为了获得5卢布，赤裸着在冰天雪地中被过客变态的打了十手杖且不许叫。

毋庸讳言，鲁迅和阿氏之间有一种幽微的内在关联，包括他们的小说在性描写层面也有精神契合之处。毫无疑问，在《幸福》这篇小说中，手杖作为呈现压迫的变态“凶器”/载体往往令人毛骨悚然，至少是过目不忘。或许不无巧合的是，鲁迅在1920年9月29日完成并“寄时事新报馆”的小说《头发的故事》中，手杖也扮演了意味深长的角色。

众所周知，鲁迅是擅长书写/描摹意象的高手，手杖意象作为鲁迅小说中出现不多却独特深邃的塑造无疑也值得仔细探勘。目前有关手杖意象的研究相对薄弱，也并未发现其隐喻层面的权力/话语关系，当然也没有揭示出它作为权力运行过程中的逻辑张力。

本文的问题意识在于：手杖意象的形塑分为哪几个层面？在权力运行过程中，手杖如何执行并纠正福柯（Michel Foucault 1926-1984）的相关理论？手杖隐喻的引申又是什么？基于此，本文的主体部分有三：1手杖形象定位：工具的变迁；2权力运行逻辑：张力的推拉；3手杖变形：引申及拓延。

一、手杖形象定位：工具的变迁

根据《现代汉语词典》，手杖的解释为“走路时手里拄着的棍子。”这个定义貌似具体，其实也有相当的含混性，比如对手杖的功能未作进一步限定，只是“拄着”而已。而在鲁迅的小说中，手杖的形象似乎也是可以变换的。

（一）手杖家族概述：鲁迅小说的观照。

在鲁迅小说中，手杖其实是有一个家族的，这就意味着手杖往往也可以改头换面，达至变形效果。

1. 手杖本身。鲁迅小说中真正跟“手杖”准确对应的小说其实不多，只有《头发的故事》。在小说中，主人公N讲述自己辫子的故事，“在这日暮途穷的时候，我的手里才添出一支手杖来，拚命的打了几回，他们渐渐的不骂了。只是走到

没有打过的生地方还是骂。”（页37）然而，手杖的原型版本可谓意味深长，正是来自主人公无限唏嘘的本多博士的经历，“我在留学的时候，曾经看见日报上登载一个游历南洋和中国的本多博士的事；这位博士是不懂中国和马来语的，人问他，你不懂话，怎么走路呢？他拿起手杖来说，这便是他们的话，他们都懂！我因此气愤了好几天，谁知道我竟不知不觉的自己也做了，而且那些人都懂了。……”（页37-38）

与此相关的“假洋鬼子”的手杖互涉则来自《阿Q正传》。但在鲁迅的这篇经典名作中，他却通过阿Q的视角/词汇，称之为“哭丧棒”。它出现的一次是阿Q叫人家“秃儿。驴……”，于是“不料这秃儿却拿着一支黄漆的棍子——就是阿Q所谓哭丧棒——大踏步走了过来。阿Q在这刹那，便知道大约要打了，赶紧抽紧筋骨，耸了肩膀等候着，果然，拍的一声，似乎确凿打在自己头上了。”（页66）；而另一次则是他想投奔革命，而未获批准，“投”与“头”谐音，洋先生以为他又讥笑他的头，“‘滚出去！’洋先生扬起哭丧棒来了。”（页87）手杖和辫子在这两篇小说中的转化耐人寻味。

2拄杖。（1）在《祝福》中，欲向回乡的“我”询问灵魂等终极关怀事宜的祥林嫂在物质形体上却已是乞丐，“她一手提着竹篮。内中一个破碗，空的；一手拄着一支比她更长的竹竿，下端开了裂：她分明已经纯乎是一个乞丐了。”（页134）

（2）而在《理水》中，当乡下人向鸟头学者辩白其考据的问题后，鸟头学者很生气，此时“拿拄杖的学者放下面包，拦在中间”（页291）开始劝架，并且斥责乡下人。

（3）《采薇》中，准备离开养老堂、不食周粟的伯夷、叔齐，打定主意离开，“第二天，兄弟俩都比平常醒得早，梳洗完毕，毫不带什么东西，其实也并无东西可带，只有一件老羊皮长袍舍不得，仍旧穿在身上，拿了拄杖，和留下的烙饼，推称散步，一径走出养老堂的大门”（页311）。

（4）《出关》中，老子和拄杖几乎形影不离。拄杖出现了三次，两次映衬出孔子向老子求教后，老子的送客姿态不变；第三次则是在刻完讲义后要求离开，“于是取了绳子，穿起木札来，计两串，扶着拄杖，到关尹喜的公事房里去交稿”（页346）。

3木棍与竹杠。木棍似的人这个形象主要出现在《离婚》中，一共有三次。当爱姑有些撒泼的时候，七大人一声“来兮”，“立刻进来一个蓝袍子黑背心的男人，对七大人站定，垂手挺腰，像一根木棍。”第二次是“爱姑见她爹便伸手到肚兜里去掏东西；木棍似的那男人也进来了，将小乌龟模样的一个漆黑的扁的小东西递给七大人。”等到七大人倒出东西后，“木棍似的男人便接了那扁东西去。”（页260-261）而在《阿Q正传》中，调戏吴妈的阿Q则面临的是赵大爷的“大竹杠”（页70）的教导。

需要指出的是，手杖意象还有一些延伸表现，比如，《奔月》中的“箭”以及《铸剑》中的“剑”，鉴于下文会述及，此处不赘。

（二）功能分类：手杖的效力。

根据上面对手杖家族谱系的缕述，有关手杖的效力也可分为三种功能：1实用工具性；2权力/身份象征；3工具与精神的融汇。当然，这三种功用不是截然切分的，手杖在一个语境中往往可能拥有一种以上的效力。以下分述之。

1实用工具性。手杖和拄杖都有其基本功能，在人体力不支或衰老的情况下，帮助主人渡过难关或弥补既有的缺憾。比如《出关》中老子的拄杖就成为印证又补偿老子衰朽的工具，这同时也反衬了成长中的孔子的野心勃勃。同样，《采薇》中的拄杖就成为伯夷、叔齐日益衰退的象征，从养老堂出来后，他们无疑更依赖此物。

2身份/权力的凝结。毋庸讳言，在手杖的实用工具性以外，手杖在现代意义上或是历史转型期则更多具有丰富多彩的意义，或者和权力相关，或者和身份认同（Identity）密切勾连。

《祝福》中祥林嫂的下端开裂的竹竿当然具有其实用功能，或者用来拄靠，或者用来驱逐祸害，如狗和其他动物等，但不容忽略的另外一层意义则在于其身份象征意涵：这个腐朽开裂的竹竿其实也象征了其低下的乞丐地位。同样，在《理水》中的“拄杖的学者”，拄杖却又成为其文化身份的谕示。

《阿Q正传》，尽管阿Q用“哭丧棒”来贬低

假洋鬼子，其实这恰恰从阿Q视角定位了假洋鬼子的权力身份，手杖完全可以成为打人/大人的工具，他通过杖打下人来显示自己的威望与尊严。《头发的故事》中则有类似的寓意，只是这时的手杖更多是对转型期先进/现代身份捍卫的一种不得不的工具，因为落后的人们难以理解，很难启蒙，所以，手杖成为一种开路工具，也成为上等的身份/权力象征。

3 工具与精神的融汇。当然，很多时候，手杖的变形，如箭，也可化为飞离的手杖的异体，它不仅具有实用工具性，而且也可变成精神的载体。《奔月》中逢蒙对羿的陷害表面上看用的是箭镞，其实双管齐下的还有造谣、毁谤和诬蔑。同样，《铸剑》中，“复仇”过程中本身也包含了从工具到精神的升华与交会。由于以下详述，此处不赘。

二、权力运行逻辑：张力的推拉

如前所述，手杖形象的提出不仅仅是为了归类，说明其功能的变迁，而且，更进一步，我们需要明了其中权力运行的独特逻辑，或者重新反思其中的悖论张力。

（一）福柯权力哲学举隅：以《规训与惩罚》为中心。

1. 知识/权力的共谋及其无处不在。在福柯看来，表面上看，对肉体的刑罚处置表面上变得人性化了，宽松了，而实际上背后的惩罚机制，尤其是人的精神操控其实更严密了。所以，惩罚往往被视为一种复杂的社会功能，同时也是一种独特的政治策略。在这种参考中，福柯的主要任务是立足某种肉体的“权力技术学”来研究惩罚方式的变化及其历史，而背后的内涵则可能以此为个案处理权力/知识的复杂关系，即一种特殊的征服方式如何产生/造就具有一定话语权力地位的人。

福柯相当精辟的指出，权力制造知识，“权力和知识是直接相互连带的；不相应地建构一种知识领域就不可能有权力关系，不同时预设和建构权力关系就不会有任何知识”，“权力－知识，贯穿权力－知识和构成权力－知识的发展变化和矛盾斗争，决定了知识的形式及其可能的领域。”简言之，权力/知识共谋且无处不在。

2. 砍头观看的双重性。本文此处特别提及的是，在福柯《规训与惩罚》这部宏论中，有些细节耐人寻味。比如，他所提及的断头机的双重性。“在法国，断头机这种迅速完成死刑的机器体现了一种关于合法死刑的新伦理。但是，革命随即赋予它一种大型戏剧仪式。在许多年里，它提供了一种景观。”

断头（机）成为一种景观，它本身的目的更应该是为了惩戒和以儆效尤，但正因为其狂欢性，最后往往变成法律和制裁对象之间的一种秘密操作。而这种理论转移到鲁迅小说中时，似乎也可更意味深长。

（二）权力的强化与替代。

1 权力的逻辑系谱。在鲁迅的小说中，其实也存在一个手杖权力系谱。在《头发的故事》中，我们不难发现，手杖和头发/辫子相比，其实处于相对边缘的位置。但我想指出的是，剪掉辫子的“我”被迫使用手杖说话，让手杖成为一个拥有辫子的其他人不得不仰视的辫子替代。

手杖成为替代话语原本来自于 N 所听到的关于本多博士的故事。在此故事中，手杖成为盛气凌人的标志，而是也是外国人欺压国人的凶器，但就在N听到这个故事愤愤不平后的某个时间段里，他感受到了更令人尴尬的手杖权力操作。作为改革者、先驱——剪辫举措往往为已经接受清朝打压、统治的合法性之后逐步“自奴化”的国民笑骂的对象。迫不得已，手杖成为一个被逼无奈的权力象征——他不得不以强悍的方式让愚民们接受一个启蒙者的激进与貌似异端。

而到了《阿Q正传》中，假洋鬼子的手杖权力意识则不会如此复杂和痛苦，相当自然的，它就成了他身份的象征：虚伪的革命性、虚假的现代性以及虚拟的高贵性混合。在此语境下，倒霉而又劣根性重重的阿Q成为打骂的牺牲品也就顺理成章了。

耐人寻味的是，手杖也有一个逐步递进的过程。《离婚》中，出现了棍子似的人，当爱姑的坚持原则和出格一点的蛮横被视为撒泼后，棍子似的男人闪现。“七大人将嘴一动，但谁也听不清说什么。然而那男人，却已经听到了，而且这命

令的力量仿佛又已钻进了他的骨髓里，将身子牵了两牵，‘毛骨耸然’似的；一面答应道：‘是。’他倒退了几步，才翻身走出去。”（页 260）

作为七大人的打手、佣人与权力帮凶，这个无名的人其实正是权力异化的对象之一。鲁迅相当聪慧的借此细节呈现出知识与权力的共谋。如果跳出手杖形象思考则更典型：1.以见多识广压人；2. 以屁塞、鼻烟等古僻文化知识来打压农村妇女。不难看出，从此意义上说，鲁迅很好的再现了福柯所言的权力 / 知识关系。

2.旁观的狂欢：以《阿 Q 正传为中心》。看客书写无疑是鲁迅对中国文化史的一大贡献，而其《示众》则尤为经典，鲁迅甚至无意中点出了一种看客哲学，表面上他以散漫情节、场景化的方式刻画出不同层次无聊看客的丑态与特征，实际上，若跳出小说文本，叙述人和鲁迅本身也可能是高级看客，甚至连我们读者也变成了看客。

如果结合手杖来谈，我们可以《阿 Q 正传》为中心进行分析。正是假洋鬼子的哭丧棒让阿 Q 有了羞耻感，但他去似乎操刀向更弱者，比如，去摸小尼姑的头。特别需要指出的是，阿 Q 欺负他人的动力源头也是看客，“酒店里的人大笑了”成为不断出现的字眼和催化剂，阿 Q 欺负得很爽，直到小尼姑声音中有了哭声，然后他十分得意的笑，“酒店里的人也九分得意的笑。”（页 67）

而更可悲的是，阿 Q 似乎并未真正意识到其看客身份，而他最后画押被押赴刑场砍头也呈现出“景观”色彩，比如，本来想表演“我手执钢鞭将你打”的，但因为被捆住了双手，只好作罢。但百忙中终于“无师自通”的说了“半句从来不说的话”，“过了二十年又是一个……”，于是人丛里“便发出豺狼的嗥叫一般的声音来”。阿 Q 也正式成为同辈看客们欣飨的牺牲（页 92）。

但需要指出的是，阿 Q 赴死的砍头场景与其说是具有狂欢色彩，倒不如说是更多悲剧色彩和清醒意识。阿 Q 终于意识到了自己的被吃和死亡前的许多细腻感受；同时，他也感受到了自己作为牺牲品的滑稽和可悲，手执钢鞭如果和他被手杖、大竹杠打相比较，似乎更呈现出可悲的一面。阿 Q 终究是无足轻重的。

考察与手杖相关的权力运行，我们可以发现，其逻辑运行和福柯的理论有契合之处，但亦有不同，鲁迅小说中强化的其实更是权力；而在砍头的狂欢性中，鲁迅小说的悲剧意味其实相当浓烈。

三、变形的手杖：延伸以及拓延

如前所述，鲁迅小说中的手杖家族同样也有变形的书写，比如手杖变为箭或剑等，耐人寻味的是，这种变形往往更多不是权力的主宰者实施暴力或凸显身份的象征，而更多和仇恨有关。

（一）刺杀：仇恨之剑 / 箭。

在手杖的变形中，它一旦化为箭或剑，就和仇恨、杀戮有关。

1《铸剑》：复仇的指向。手杖在《铸剑》的变形是有其过程的，这其实也隐喻了眉间尺仇恨的递增。比如，从芦柴到青剑，再到黑衣人就是一个仇恨持续递增 / 叠加的演变过程。

芦柴，作为少年眉间尺对付家中落入水瓮老鼠的工具其实也有双重含义：一方面，它意味着眉间尺的童心、玩心，此时的他由于缺乏仇恨的主导与激励，芦柴也是脆弱的表征，以它来逗弄老鼠也因此带有淘气和玩物丧志的意味；但另一面，由于对老鼠的“憎恨”（页 323），芦柴也成为一种尴尬的工具，“杀它，还是救它？”成为年少的眉间尺难以回答的道德问题，当然，这也可能是鲁迅本人的道德问题：他正是在自己与传统、民族和民众中“发现了自己的行为模式、思想方法、情感态度与传统的联系，获得了关于‘中间物’的清醒的文化自我认识”。

眉间尺家传青剑的出现，可谓意义丰富，它不仅仅是天下独一无二的宝剑，甚至好过大王的母剑，而且也凝聚了父亲的生命、心血与家族仇恨，而拥有母剑的大王恰恰是凶手。此处，青剑一开始就成为复仇的锐器，也预示了眉间尺的变化，“我已经改变了我的优柔的性情，要用这剑报仇去！”（页 326）当然，眉间尺负剑上城，却也验证了青剑的杀气与锋利，包括献上了自己的头颅和斫杀恶狼。

黑衣人，某种意义上说，可谓是复仇之神，他有勇有谋，而且兼具公德心。他对青剑的使用一方面看是工具性的，杀眉间尺献宝借此进宫杀

王，而另一面它又是精神的，黑衣人和青剑合二为一，才是真正克敌和复仇的利器，可以用来对付无所不能乃至至高无上的王。

当然，黑衣人的复仇意味相当复杂，他既指向了公敌——霸道的王，也指向了宫廷、民间无所不在的看客，甚至也指向了自我，“我的魂灵上有这么多的人我所加的伤，我已经憎恶了我自己！”（页330）不难看出，黑衣人的复仇本身也呈现出鲁迅对中间物自我的批判。当然，复仇的结尾本身也是有一种狂欢性的，富含悲剧色彩。

2《奔月》：中伤之箭。当逢蒙和羿面对时，作为学生辈的逢蒙因为嫉妒和情伤却对老师羿产生了仇恨，必欲杀之而后快。鲁迅在这篇小说中添置了现代意义上的高长虹对许广平的暗恋因素，而在其他意义上却是和前文本（Pre-text）结论一致。

箭，原本是“艺”的一种，在此处却成为一种仇杀工具。当然，羿成功的以“啮镞法”消解了逢蒙的居心叵测，而且说，“以其人之道，反诸其人之身”。这当然是一语双关的表达：一方面是针对小说的古典情境，另一面则是显示应和。

当然，流言、诅咒却又成为另一种无形的箭，逢蒙通过造谣来中伤羿，这也是一种仇杀的表示。毋庸讳言，对来自同一战壕的流言中伤，鲁迅更觉得悲伤和受伤害。

（二）戒尺意象及其他。

类似于手杖意象的其他意象也还是相当丰富的，比较突出的则是“戒尺”。这当然也是一个意蕴繁复的形象。

1.戒尺的出现。戒尺在鲁迅的回忆中似乎从童年开始就是一个挥之不去的意念/意象，而且推而广之，甚至也是贯穿其一生的书写与理念：比如，批判与自我批判，道德的审查与反省等等。

《从百草园到三味书屋》中的戒尺由于不常用，似乎更多是一种精神的威慑，而在鲁迅的第一篇小说《怀旧》中，戒尺却成为实实在在的惩罚工具，秃先生“以界尺击吾首”。

戒尺未必成为鲁迅作品中的焦点，但戒尺的相关意识，比如惩戒等却可以逐步内化，而这种内化在鲁迅那里既可以成为一种批判国民性的戒尺（比如《祝福》中的祥林嫂对二嫁惩罚的认同），又可以成为解剖自我的警戒；当然，也可以成为复仇的工具，如《铸剑》中对强权的惩戒意识和对自我的厌憎就合二为一。所以，这里的戒尺既指向自我，也指向他人。

2.动物、月夜或其他。如果重审鲁迅的小说，其中的动物意象无疑也别有一番景致。我们最少可以将之分为如下几类：1.造物的可爱。比如《兔和猫》、《鸭的喜剧》等小说中的小动物呈现出鲁迅的仁爱之心；2.吃人的帮凶。如《狂人日记》中的狗、海乙那等等；3.文化符号。如《伤逝》中的小狗阿随，在家庭地位中，男主人公的地位只在阿随之上，可见家庭危机重重；而因为生计窘迫被抛弃的阿随九死一生逃回故家，却又成为男主人公自私和自责的见证。同样值得关注的还有《药》中的乌鸦，富有鲁迅特色的书写，绝不皆大欢喜，哪怕是善意的迷信。

当然，如果扩大至鲁迅所有作品的范畴，月/夜则又可成为大展宏图的天地，但限于篇幅和能力，此处只好存而不论了。

结语：立足于鲁迅小说中的手杖意象，我们不难发现，在实用工具的考量之外，也存在着一个权力/身份的运作层面，而在其中，既可能体现了权力的强化，又可表现出知识与权力的合谋。当然，手杖的变形又可生发出更多意蕴，也还有更多类似的意象值得我们进一步探究。

本文作者是广东轻工业技术学院副教授

《龙》学新解：创作·诗学·赏评
——《文心雕龙》学理的时序衍化论

新解《文心雕龙》的母题是将它置于中西文论比照超时空大环境中，进行创作系列，诗学系列与赏评系列等三大系列的学理阐释。创作系列包孕诗歌、辞赋与作家等三个创作因子的时间流变与空间衍化；诗学系列则包孕着人文之源、诗学流别与文章形质等三种类别的文本特征与学理基质；赏评系列则包孕着诗辞文赋的欣赏与作家作品的评论等二种方式的共识性与接受性。这三大系列是《文心雕龙》的心骨、龙脉。本文在新解流程中，予以现代转化，使之获得现代意识的学理生命。

(中国) 张艺声

王元化在《〈文心雕龙创作论〉初版后记》中说："六朝前，我国的理论著作只有散篇，没有一部系统完整的专著。直到刘勰的《文心雕龙》问世，才出现了第一部有着完整周密体系的理论著作。由此，章实斋称之为'勒为成书之初祖'"。[1][2](p.314)它以文学发展为主体，包孕了创作论、文学论与赏评论三大系列。

1、《龙》学创作论的时序承前

刘勰说："文变染乎世情，兴废系乎时序。"其中的"世情"、"时序"其实是社会文艺学的自发展。刘勰所生活的齐梁时代尚无社会生物学这门新兴学科，但是社会生物的本体生发概况却早已存在，而且与文学创作论时序的承前启后类似。依据社会生物学新综合原理，社会组织结构的变化仅仅是各类物种（笔者按：包括文化）自为自在选择过程的可能后果。为了营造实际上所需要的变异量，适应峰波有必要是多重的。这种多重性的原有的特殊模式就必然地向着新有的特殊模式漂变。社会生物学的漂变联动社会文艺学的"文变"、"兴废"。前刘勰时代的文学创作局限于诗歌、辞赋与文章三大支脉，其创作理论也是亦步亦趋。

A、诗歌创作论的叙述话语。刘勰在《龙》学中，考察"此在"以前，从原始歌谣到黄帝、唐、虞、夏、商、周诸代诗歌创作概况。《明诗》篇先将探略的重点锁定在四言诗与五言诗的产生、衍化的概论，再论述由建安时期"五言腾踊"、"慷慨以任气"的诗作风气，继论后续各时期的不断"文变"概况：一变为正始时期的"诗杂仙心"，再变为西晋时期的"稍入轻绮"，三变为东晋诗坛的"溺乎玄风"，四变为宋初的"庄老告退，而山水方滋"，逮至"此在"之际则涌现出"俪采百字之偶，争价一句之奇"的创作诗风。刘勰以高度概括力，不仅阐述了千余年诗歌创作史的时序衍化，而且辨析了不同时期诗作的不同特色。

B、辞赋创作论的叙述话语。刘勰对骚赋创作谱系的诉求，从屈原肇始延续至宋玉、贾谊、枚乘、司马相如、王褒、杨雄等赋作进行六体分类的归纳，指明《离骚》歌颂尧舜禹汤是"典诰之体"，讥讽桀纣羿浇是"规讽之旨"，以虬龙喻君子，以云霓比小人是"比兴之义"，叹惜君门难入是"患怨之辞"。此外，刘勰在《诠赋》篇中还对赋体进行疏理，认为楚辞源于作为"六义"之一的"赋"，是由诗蜕变而来的："赋也者，受命于诗人，拓宇于《楚辞》也"。无疑《楚辞》是赋的开山之作，而后继之以荀子的《赋篇》、宋玉的《讽赋》、《钓赋》等，可谓"斯盖别'诗'之原始，命'赋'之厥初也"。具备了赋这一文本的独立品格。刘勰扣紧时序衍化的纵向线索，概括论述汉代大赋小赋的嬗变情

况及其区分是："鸿裁之寰域，雅文之枢辖也"；"小制之区畛，奇巧之机要也"。接着，他又对从荀况、宋玉延续到郭璞、袁宏等17位"辞赋之英杰"、"魏晋之赋首"的创作特色，逐一作了言简意赅的辨析、归纳。最后，在《辨骚》篇中，将诗歌与辞赋两种体裁作了比较审视与整合评估："体宪于三代，而风雅于战国；乃《雅》、《颂》之博徒，而词赋之英杰也"。[3](p.54)而楚辞"虽取熔经意，亦自铸伟词"，"故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣。"所以，刘勰在楚辞与汉赋两种文体中又作了辨析，认定楚辞高出汉赋，是超越时代的杰作。

以上关于诗歌本体的"文变"，类似生物物种的"漂变"。不同文体例如诗经与楚辞的"比较文学"种类，也可"运用比较个体生态学的正确方式，应该建立在严格的系统发育史之上。这种发育史属于许多在生物学特征上密切相关的那些物种。因为社会行为应当看作是独立的变量，而它的进化是从中演绎出来的。"[4](p.217-p.218)我之所以引证这段话语，是由于社会文艺学（包括诗学）的生成与社会生物学的生发，两者都有其比较相似点。当然文学品种的生发，是由于作家参于创作活动的结果。所以，下文叙述作家的创作论。

C、作家创作的叙述话语。倘若对作家创作论细加辩证，则不是单向度而是三向度的。首先，《才略》、《程器》两篇主要指涉作家才华、官吏品格的正负评价。王元化可能耽心20世纪60/70年代涉嫌影射某些无耻文人、贪官污吏的行径而不予置论。今天，我将此一向度予以点拨。其次，《物色》、《神思》与《养气》等篇指涉作家创作的心理、思维与素质等多元祈求。最后，《情采》、《熔裁》两篇指涉作家创造工程的二种元素与三类程序。这点，我将以《论创作》和《讲疏》为参照，予以简略解读如下：

陆侃如、牟实金在其《刘勰论创作》中指出："刘勰认为作者必须从如下两个方面来加强自己的修养：一是高尚的道德品质，如《体性》、《程器》等篇所论；一是精通写作技巧的艺术才能，如《总术》、《才略》等篇所论。"[5](p.17、18)我就遵循母校山东大学陆、牟两位老师所示两个维度予以解读。

首先，作家品格的正负评价。作家品格是指作家内心对外界刺激所作出不同反应的内倾与外倾的不同特质。G.W.奥尔波特认为人的品格由许多特质所组成。特质是一种神经心理结构，除了能反馈刺激而产生行为外，还能主动地引发行为，使许多刺激在技能上等值。即使反应模式近似，由于不同的心理机制，可能激活不同的行为模式。刘勰并非心理学家，不能作出心理学的学理判断。但是，他对古代诗人的审视、分析、综合却是自在自发地附合心理学理念的。他在《程器》篇中指出："盖人禀五材，修短殊用，自非上哲，难以求备。然将相以位隆特达，文士以职卑多消"。刘勰不但指明人的品格"修短殊用"，而且探讨形成的自然与社会两大原因。自然的缘由如"江河所以腾涌，涓流所以寸折者也"。社会的缘由是"盖士之所登庸，以成务为用"。杨雄、司马相如之流"有文无质，所以终乎下位也"。循此而下，刘勰从负面列举了一批官僚的"下位"品格，如管仲的偷窃，吴起的贪财好色，周勃的妒忌贤才，王戎虽为开国大臣，却卖官纳贿，随波逐流等；至于文人呐，刘勰"略观文士之疵：相如窃妻而受金，杨雄嗜酒而少算，杜笃之请求无厌，班固谄窦以作威，以及陆机倾仄于贾郭……"陆侃如、王元化处于20世纪60年代"莺歌燕舞"语境，也忌讳引用刘勰所指这一"人文景观"，但王元化仍禀正气，以史家春秋笔法，引用鲁迅评语，收一箭双雕之效。他说："鲁迅曾经在早期著作《摩罗诗力说》中加以援引，并指出：'东方恶习尽此数语'。从这段话里，我们可以清楚看到，刘勰对于当时等级森严的门阀制度产生的种种恶习所感到的愤懑和不平"。[6](p.12)这是刘勰对负面品格的评议。另一面是正面品格。E.斯普兰格依据由社会生活方式所形成的人生价值观，而把人的性格细分为理论型、经济型、审美型、社会型、权利型和宗教型等若干不同类型与品格的正负两面。刘勰也自发地区分品格中社会倾向的正面类型："若夫屈贾之忠贞，邹枚之机觉，黄香之淳孝，徐干之沉默，岂曰文士，必其玷欤？"刘勰在指出作家才华品格随着地位的变迁而变迁之后，又把品格气质的文人审美型与武夫权利型交错融

汇："文武之术，左右惟宜。却縠敦书，故举为元帅，忌以好文而不练武哉？孙武《兵经》，辞如珠玉，岂以习武而不晓文也？"如此的正证与反证以后所得的逻辑结论就是："是以君子藏器，待时而动，发挥事业；固宜蓄素以弸中，散采以彪外，楩楠其质，豫章其干。"这是创作本身而言的结论。但是，刘勰以儒学为主体意识，学而优则士及经国治世的观念仍然高于佛道思想，故而，"摛文必在纬军国，负重必在任栋梁，穷则独善以垂文，达则奉时以骋绩。若此文人，应《梓材》之士矣"。——总之，把文才和品格融汇互补，作家才能显耀身名，更可为国争光，才是其终极目的。

其次，作家创作的多层诉求。作家的创作活动，是一个动态变幻过程，包孕着创作心理、创作思维与创作素质等三个层面以及相应的三个视角。这就涉及心理学、思维学等学理。国人应该引以为荣，1500年前的刘勰，虽然没有也不能推出现代心理学、现代思维学，但他的《物色》、《神思》与《养气》诸篇，终因"人同此心，心同此理"，竟然与现代科学贯通融汇。

19世纪60年代，丹纳的《艺术哲学》推出艺术创造的"种族、环境、时代"的"三因素"说，而其中的自然与时代的两个环境则以植物的枯荟繁荣比拟创作情况，提出"美学本身便是一种实用植物学。"没有想到，比丹纳早14个世纪以前，刘勰就在《物色》篇中提出了"春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。"他把景物花卉的更迭不居引入人物形象的心理力场——"情以物迁，辞以情发"，因而创作心理如电磁波一样触动迸发，"是以诗人感物，联类不穷；流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。"创作心理活动是联类不穷，不受外界物理空间制约的。他既随物以宛转，亦与心而徘徊。由此激活了创作思维。

现代精神分析学推出精神分裂症状及其学理。撇开病理学而仅取其思维与躯体分离（即心与形的分裂）的现象学，那么刘勰的《神思》篇所叙述的现象学则是通向思维学的必由之途："古人云：'形在江海之上，心存魏阙之下'。神思之谓也。文之思也，其神远矣。故寂然凝虑，思接千载；悄然动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色；其思理之致乎？故思理为妙，神与物游。"刘勰所谓"思理为妙""妙"在何处？那他就没有也不能以现代思维学关于思维的基本界定、多元类型、运作方式与创造成果等学理、解答"思理如何妙法"的问题，我们也不该去苛求1500年以前的中国古代文论家了。

但是，颇为可贵的，刘勰在《养气》篇中，将文艺心理学与创作思维学两种学理切入作家创作论。《龙》学所发生的各种各样的叙述话语就是扩散性思维的声音。《养气》篇开宗明义："昔王充著述，制养气之篇，验己而作，岂虚造哉！"他明确地将心理、思维与语言三者归属于精神活动，而推出"率志委和，则理融而情畅"的命题。王元化认为"'率志委和'一语是指文学创作过程中的一种从容不迫、直接抒写的自然态度"。[7](p.231)黄侃云："此篇之作，所以补《神思》篇之末备，而求文思常利之术也"。因为创作思维不能停滞于心理活动，应该转化为创造工程，这是一种极其艰辛的脑力劳动，刘勰也言明"钻研过份，则神疲而气衰：此情之数也"。所以黄侃接着说："彦和养气之说，正为刻厉之士言，不为逸游者之论也"。[8](p.204、205)这就逻辑地推论出创作心理——创作思维——创作工程的三段论历程。

最后，创造元素的工程程序。刘勰十分注重创造的两大元素：思想与感情。刘勰在《序志》篇提出"本乎道，师乎圣，体乎经，酌乎纬，变乎骚"，就是一种营造人文工程的学理观；在《明诗》篇提出"人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然"，就是物、情与志三者链锁说。另据王元化统计说"情'情'字见于《文心雕龙》全书达100处以上。《文心雕龙》几乎没有一篇不涉及'情'的概念"。关于"情"与"至"的学理阐述，下文还需补充，此处从简。关于创造工程的具体操作程序，《熔裁》篇从"思绪初发"层面进入"草创鸿笔"层面，就给定"先标三准：履端于始，则设情以位体；举中于中，则酌事以取联；归余于终，则撮辞以举要。"这是创作工程的三级程序。在这一流动工程中，就要讲究熔裁。所谓熔裁，刘勰界定：

“规范本体谓之熔，剪截浮词谓之裁。”其创作功效是“裁则芜秽不生，熔则纲领昭畅。”为此，刘勰把创造工程的关键设定为熔意裁辞。

以上关于创作论的叙述话语，诗歌与辞赋的创作论倾向于时序承袭话题，作家的创作论则倾向于点面学理话题。这为下一课题的学理范畴理念开启先路。

2、《龙》学诗学论的范畴理念

中国古代诗学话语定位于《诗经》，所谓《诗》云，是指《诗经》所说的话语。“读经”成为国人获取文化知识、论理规范的主要方式。所以，《龙》学《序志》篇开宗明义：“敷赞圣旨，莫如注经”。刘勰将荀子提出的“原道、宗经、征圣”，作为《文心雕龙》的篇首，列为全书前三篇位置，足见中国古代诗学话语学理是由孔子奠建的。“孔子是通过对经典文本的解读，来建构意义，实现文化导向的。”[9](p.401)但，《文心雕龙》把诗、文的概念有时则外延为“人文”的概念。所以，这一部分，首先逆推人文起源论，其次，言说诗学流别辨，最后旁涉文章类型论。

A、人文起源论。刘勰的《原道》篇是《龙》学的首篇。首先探讨人文起源与宇宙构成的命题。刘勰认为人类文化的起源可以与天地俱生，价值也与天地并重。为什么要这样说呢，因为从宇宙混沌到天地分明，出现了两块圆玉似的日月，能在天上看到光辉的景象，地上看到绚丽的风光。天高地底是宇宙的两极，中间聚居有灵有性的人，有生命有文彩的动植物。龙凤以美丽的鳞羽展现出吉祥的征兆，虎豹以动人的皮毛生成剽悍的雄姿，云霞色彩比画师的点染还美妙，草木花朵无需匠人加工而鲜艳动人。但是，这些都不能与人相媲美。人与天、地并称为“三才”，是金、木、水、火、土这五行的灵秀，是万物之灵长，天地之核心。林木的间隙因风拂而发声如竽瑟和鸣，岩涧的泉水因流湍而生韵如磬钟齐奏。林木岩石没有意识，但有形体就有文彩，有声音就有节奏。人有生命有意识有形态有动作，怎么没有文化呢？刘勰在作了如此异想天开的描述之后，接着就探讨人类文化（包括诗歌）的起源命题。

《原道》篇云：“人文之元，肇自太极。幽赞神明，《易》象惟先。”这是个深奥的哲学课题。需要给以通俗化解读。我先把它翻成白话：人类文化的开端，开始了宇宙浑沌之际。能阐释神秘微妙之理的，最早的要数《易经》中的卦象了。对这句话，需要解读的理念首要的是“太极”。对它有儒学之说与玄学之说两大学说之辨。儒学认为“太极”是天地未分、万物未形的宇宙原初状态，是一种混沌元气。这元气是物质的第一性因子。玄学则认为“太极”是天地物赖以存在的“本、体、无”的三种元素。“本无”是指宇宙的本体，代表一种绝对虚玄的精神。“末有”则是由这个绝对虚玄的精神外化出来的现象界。它们刹那生灭，瞬息万变，是不真的东西。那末何谓“体”呢？王元化认为：“本无是宇宙的实相，又称为体。末有是宇宙的假相，又称为用。”在宇宙整体中，用与不用之间的关系，也就是本末、有无之间的关系。玄学把这关系称为之为体用一如，有无相即。总而言之，太极是天地万物赖以存在的绝对精神，置于物质之上的第一性因子。对“太极”的学理解读，玄学“贵无”，儒学“崇有”。刘勰的文化起源论面对“太极”同一概念的不同的理解，究竟站在何种视角呢？王元化认为《周易》是儒家五经之一，经学家是以崇尚儒家的视角来审视《周易》、解读“太极”的，但是又不排斥玄学的一些观念。

由此进入文化起源的探讨。刘勰把太极说和三才说串连一起解读人文起源论。太极说指明太极是最高的主宰者，它生两仪，两仪就是天与地。三才说就是上文说过的天、地、人。太极是“道生一，一生三，三生万物”的终极目的。太极产生了天与地，具有“道之文”即自然美。同时，也产生了人（圣者）。人为性灵所钟、五行之秀、天地之心。人又由心产生了语言，由语言产生了文化。这就是“人之文”即艺术美。这就是《原道》篇所谓“人文之元，肇自太极”的具体内容。与人文并峙的还有道文，来自太极的自然之道。文化产生于自然之道与人文之道。这里的“自然之道”是客体的自然界的美，“人文之道”是主体的心灵界的美。所谓“人文之元”就是原态性的人类文化。那么它是如何创造出来

的？据《明诗》篇审视，有两个源头。一是心灵界的源头："在心为志，发言为诗。"这与上文所说的可以互为引证。二是实在界的源头："昔葛天氏乐辞云。"所谓"葛天氏"据《吕氏春秋·古乐篇》记载："昔葛天之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。"这八首歌涵盖面极为广泛，有敬天常、达帝功、依帝德，有逐草木、奋五谷，有载民、玄鸟和总禽兽之极，都是原始氏族文艺。其特点是音乐、诗歌与舞蹈三位一体。发展一段时间，有所分离。但是，每一种艺术除了自身的主体特性以外，仍然还有他种艺术为陪衬特性。《龙》学所论的诗歌体裁的特性还有各种流别特性，予以如下辨识。

B、诗学流别辨。正如上文所说的，《龙》学中提到"文"，其概念是变异的、泛化的：有时指"文章"，有时指"人之文"，有时则指"人文"，有时则指"诗歌"。这种概念的不定性、多变性是中国古典文论区别于欧洲古典哲学的特色之一（康德、黑格尔的某些话语、理念也有多元含义）。所以此处我所说的"诗学流别辨"主要是指乐府、楚辞与汉赋。上文仅从历史纵向发展视角论述这三种体裁的创作理念，此处则从流别疏辨视角论述其创作定性的。当然，因为涉及相同对象的不同叙述，难免有所重叠。

《龙》学所述的诗歌总体范畴包孕着诗歌、乐府与辞赋三大流别：

先辨诗歌。刘勰在《明诗》篇中给诗歌界定为在诗人内心隐藏着一种潜在的感情志趣，用话语抒发出来说明一个道理，就是诗。它用来扶持人的情理、歌颂公德和讽刺过失的，具有论理教化作用。不同诗歌可以作不同的流别疏理：四言诗的正规体制，主要是雅正而润泽；五言诗的常见规格，则以清新华丽为主。当然，也不是如此刻板界定，却与作者的才华有关。同是四言诗，张衡重雅正，稽康重华丽；同是五言诗，张华禀赋清新之气，张协发挥华丽之风。此外，"离合诗"是从汉代图谶文字开始："回文诗"是从宋代贺道庆开头："联句诗"是继承"柏梁诗"而来的。这些流别都是"神理共契，政序相参，英华弥缛，万代永耽"的诗歌流别。

次辨乐府。刘勰首先给以界定：主要是用宫、商、角、征、羽等音调引伸发挥诗意，再用黄钟、大吕等十二律来和五音配合。历代音乐的音律声调的演变，是很复杂的，诗歌语调能够表达各种时代风尚和国运盛衰的变化。例如晋国乐师就从南方歌声里听出楚国士气民心的盛衰，吴国公子能从《诗经》乐调里听出周王朝与各诸侯国的兴亡。但是，随着时序的变迁，文雅纯正音乐衰落之后，淫邪的音乐便逐渐兴起，如《安世房中歌·桂华》文辞华丽而违反常规，《郊祀歌·赤雁》语言虽美却不合法度。《乐府》的基质就是以诗句为内核，声律为形体。所以，乐府的辞句就是诗，配上音乐便变成歌。各种乐器弹奏出各种动听的音乐，其主体就是歌词。它的效应是能够抒发人的心情，渗透于听众心灵深处，给人以感染教育，"岂惟观乐？于焉识礼。"

三辨辞赋。刘勰在《诠赋》中，在对辞赋的总体特色、各种赋作的评价、流别与风格作了归纳阐述之后，总结性地概括：赋是由《诗经》演变出来的，后来又分成大赋和小赋。它描绘事物的形象，美得好比雕刻绘画似的；它能够把不明白的描写清楚，写平凡的事物也不使人感到太浅陋。有教化的赋，必须写得华丽而有法度，并剪裁掉那些华而不实的文辞。

此外，与诗学流别有关的还有若干篇属于"论文叙笔"类，亦需辨析：刘勰在《总术》篇中说："无韵者笔也，有韵者文也"。并给以流别辨析如下：所谓"颂赞"是形容美德写成颂，赞扬功业写成赞。描绘形容有声韵，文辞清晰而鲜艳。虽然年代久远，却美好新鲜，辞采炫耀。所谓"祝盟"是对有道德的君子祭祀的祝辞。祝盟文辞美善多采，以真诚感召神灵。所谓"谷箴"主要是彰明器物，规范道德，用警戒的语言，美好的文辞，内质合乎常道，告诫人的实际行动。所谓"诔碑"是悼念之文对逝者容仪、生前业绩的记述，建立碑来以铭刻言行美德，文词应适宜中庸，写其清风如见其面，听其文辞如悲声哭泣，流风余韵，永无止息。所谓"哀吊"也是悼念之文，刘勰是专指对青少年夭逝的哀吊，所以感情要哀痛，文辞尽量表达出对死者的爱惜，赞美他的聪慧，撰写者将自己的心理感情融汇在悲哀之中，能引起他人的悲泣。其它篇幅如《杂文》、《史传》、《诸子》与《论说》则属于笔的范畴，留待另处简介。

以上关于诗歌三大流别及另类流别的疏辨都不能摆脱诗歌情志的肌质。刘勰《龙》学50篇，没有一篇不涉及“情”字，可以说“情”溢于全书的字里行间，更为可贵的是指明了“情”字的语义具有多极多方位多层面的功能。俯拾即是的例如《神志》篇的“情动而言形，理发而文见”中的“情”是作为激发创作思维的媒介质；《体性》篇的“情动而言形，理发而文见”中的“情”是作为诗文特殊功能的感染力；《总术》篇的“按部整伍，以待情会”中的“情”字是作为总体结构的导引线。总之，刘勰认为“情”字渗透于创作活动的方方面面，所以在《情采》篇中总结说“情者文之经，辞者理之纬；经正而纬成，理定而后辞畅。”这就由情引向理。所以，又提出“述志为本”，以“志”拓展领域来充实“情”的内容，使“情”与“志”粘结为一个整体。那么何谓“志”呢？

《龙》学所说的“志”渊源于《尧典》的“诗言志”，而“情”则脱胎于《文赋》的“诗缘情”。前者偏重于礼俗政教的美刺维度，后者则偏重于个人感情的发泄维度。而刘勰在《明诗》篇中给诗歌的界定，把上面两个维度巧妙地结合起来，既从言志美刺的视角出发，指明诗有顺美匡恶的功效又从性情抒发的视角出发，指明诗有吟咏性情的功效。所以他说：“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然”就是说明“情”与“志”的融汇情境。而在《附会》篇则把“情”与“志”连缀成词，铸成“情志”的概念：“必以情志为神明”。他还进一步说明情、物与辞这三者的关系。《物色》篇的“情以物迁，辞以情发”这两句话语中都强化了“情”字。所以在“物”、“情”、“辞”三者的链锁中，“情”字是中间链锁环节，一环链着“物”，一环又锁着“辞”。可见，情志的关键性、统辖性功能盖莫大焉。

不同的物（对象）、情（意象）、辞（形象）就有不同的诗歌流别。刘勰的诗文流别辨释建构于这一基质上，至今仍有它的学术价值取向。上面，我初步涉及“文笔”范畴，《龙》学有多篇论述指涉“文笔”领域，所以下文予以探讨。

C、文笔形质论。刘勰将文笔分离，标志两者富有独立品格的时觉时代的到来。“文”已如前述。此处则简述“笔”。但是，“笔”的流别又可细加疏辨。当然，彼此并非泾渭分明，独立成体的。

首先，杂文、论说、史传与檄文等品种繁多、杂交成文，是间于文与笔之间的两栖类的体裁。刘勰认为“杂文”的文体是“原兹文之设，乃发愤以表志。身挫凭乎道胜，时屯寄于情泰，莫不渊岳其心，麟凤其采，此立本之大要也。”只是作者在写作之余的舞文弄墨，优美奇巧。各种杂文相互辉映，若群星照耀。所谓“论说”之文，刘勰认为它的特点是“论之为体，所以辩证然否；穷于有数，追于无形，迹坚求通，钩深取极，乃百虑之筌蹄，万事之权衡也。故其义贵圆通，辞忌枝碎；必使心与理合，弥缝莫见其隙；辞共心密，故人不知所乘；斯其要也。”与论说的性质相近似而对象却是相异的，则是“檄移”。刘勰把檄文比作雷电的霹雳，军队的出征，古代有谴责故人的训令、诰诫对方的文告。“檄移”的“檄”必须尖锐有力，文辞果断，揭露敌方残暴冷酷；“檄移”的“移”，就是改变现状，国君发布命令让子民百姓服从执行。它的言辞要简约明通，淘冶百姓性情，上下同心同德。所以，对敌人用“檄”，对自己用“移”。所谓“史传”，刘勰认为它的作用是“居今识古，其载籍乎！”他接着叙述春秋、左传、战国策与史传的由来以及史的纪纲性质，可以“使一代之制，共日月而长存，王霸之迹，并天地而久长。”与史传有关的是“诸子”。刘勰在《诸子》一文中开宗明义说它是“入道见志之书。太上立德，其次立言”。刘勰分别将老子、孟子、庄子、墨子、尹文子，申不害、商鞅与刘向等诸子，以及《道德经》、《列子·汤问》、《韩非子》、《商君书》、《诸子》、《史记》等开列出来，并加以点评，真可谓“极睇参差，亦学家之壮观也”。

其次，诏策、封禅、章表、秦启、议对与书记等笔录，则是属于高层统治者，从皇帝到大臣到官吏所颁布的政策性、号令性、议论性、记录性、表彰性与报告性等行政类的文件。其价值取向与终极目的是，各自执行不同的政见，寻求并颁布对策，宣扬政令道理，显示治国方案，运

用通权达变之书面语言，挽救世俗。刘勰总结这类作品犹如“风恢恢而能远，流洋洋而不溢，王庭之美对也。”

最后，谐隐与议对，是笔录之手法技巧与语言表达，似乎不属于文笔之体裁性质。《谐隐》刘勰给以界定：谐是“辞滅会俗，皆悦笑也。”隐是“遁辞以隐意，谲譬以指事也。”然后指正谐隐的功能在于“然文辞之有谐隐，譬九流之有小说。盖稗官所采，以广视听。若效而不已，则糜、袒而入室，旃、孟之石交乎。”《议对》与上面的《对策》的流别有不同小异之疏理。对策是朝廷的政策设施，而议对是普遍性访问谋划，考察事情要适宜，议论政情要合理。正如《节卦》云“君子以制度数，议德行。”《周书》曰“议事以制，政乃弗迷。”所以刘勰称赞《议对》道：“议惟畴政，名实相课。断理必刚，擒辞无懦。对策王庭，同时酌和。治本高秉，雅谟远播。”这也是议对的价值取向与终极目的吧！

以上三个向度是《龙》学诗学论的三大范畴理念。以下，我要以《知音》篇为主体解读《龙》学的赏评论的时序独创这一本体课题。

3、《龙》学赏评论的时序独创

刘勰《龙》学赏评学理无论就其特定的本体论、历史的赏评说与中西的融汇论而言，都具有空前启后的特定品格。这表现为两大维面。一是评论家维面：先在的评家是兼任的，诗人兼评家者如曹丕、曹植昆仲，学人兼评家如王充、葛洪之辈，选家兼评家如挚虞、李充诸子，逮至此在的评论家如刘勰、锺嵘两位可谓专业评论。二者是评论论著维面。先在的论著多为单篇甚或片言只语杂于其他篇章。后一评述略而不谈，前一评述，如曹丕的《典论·论文》是专篇诗文评论之作，陆机的《文赋》、左思的论赋与葛洪的论文《钧世》篇等都不是系统成书。到了《龙》学出世，才有自成系统的专著。郭绍虞说《龙》学在中国文学评史上的地位“是空前启后的。它不囿于传统的思想，所以是空前的；它又能范围后来的作者，指导后来的批评家，所以又是启后的”。[10](p.54)《龙》学涉及批评种类的，有诗作论、诗人论、文笔论、音律论，涉及批评方法论的，有重在历史批评如《时序》篇，有重在比较批评如《体性》篇，有重在推理批评如《原道》、《宗经》两篇。此外，还有归纳批评、判断批评、考证批评与审美批评等。它原始以及末，推粗以及精，敷陈详核，条理密察，不但是在本土的诗学评论巨著，与锺嵘的《诗品》比肩并峙，而且也是在域外的文学批评学科领域，可以与亚里斯多德的《诗学》、贺拉斯的《诗艺》成为一对明亮的双星座烨耀欧亚苍穹。我在此处挑选《知音》篇，依据其文本显彰内容，从三个向度予以解读。

A、《龙》学赏评本体论。我之所以推出《龙》学赏评本体论，是鉴于《知音》篇基本上是定位于“知性”认识，但有时倾向于“感性”认读，有时倾向于“理性”归纳。它是将鉴赏性批评与理念性评论融汇于一体，从鉴赏的障蔽、解构和对话等三个视角予以评介。

首先，鉴赏的障蔽。鉴赏的前提是鉴赏主体与鉴赏客体都要同构于同一热点：知音（共鸣），高山流水，子期伯牙，就是鉴赏音乐的两位知音的典范。刘勰并没有以正证法立论，而是以反证法立论：“知音其难哉！音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！”由此看来，鉴赏评论主体与鉴赏评论对象倘若存在障蔽的视像、音像特别是心像，就难以建立知音同构，也不能鉴赏。而且，知音与非知音的建构是随同时间、空间与心间的距离而不断变异的。“夫古来知音，多贱同而思古，所谓‘日进前而不御，遥闻声而相思’也。”秦始皇读了《内外储说》，汉武帝看到《子虚赋》，恨不能与韩非子、司马相如生于同时代，可以促膝谈心。但是，真是同时代人了，韩非遭囚禁，司马被流落。这种“鉴照洞明，而贵古贱今者”就是障蔽的栏栅。鉴赏的障蔽名目繁多。诸如“才实鸿懿，而崇已抑人者”，“学不逮文，而信伪迷真者”，“酱瓿上议，岂多叹哉！”鉴赏的障蔽还在于误读。所谓“误读是在阅读中破坏原有本文，同时产生附加本文”。它具有双重误读性质，一种是“预定的、偏见的‘误读’”；另一种是“潜在的误读”，以固执己见的“心理定势制约着前一种阅读”。[11](p.218、219)刘勰当然不可能预知1500年以后希利斯·米勒的“误读”学理。但

是，一种学理意识的自发性自通性，使他作出雷同的解读："鲁臣以麟为麂，楚人以雉为凤，魏氏以夜光为怪石，宋客以燕砾为宝珠。"这就是双重误读的心理定势所建构的障蔽，因而刘勰予以澄明："形器易征，谬乃若是；文情难鉴，谁曰易分？"所以，诗文的赏评需要知音、共鸣。这就是对障蔽的解构：由理障到理彰。

其次，鉴赏的解构。鉴赏主体对鉴赏对象如果个性品格与文章风格一致，就产生知音心态与共鸣现象，就没有障蔽，也无所谓解构。但是它的负面却是"异我则沮弃，各执一隅之解，欲拟万端之变，所谓东向而望，不见西墙也。"刘勰此说就是"短路'电阻'"，这就需要予以解构。解构主义的文学批评的目的是，通过对文本重新追溯的过程，找出所研究的系统中的基本要素，认出它的矛盾本质；清理文本的线索，根据关键问题将文本全部解开。刘勰在上文关于诗的误读声音，竟在1500年以后布罗姆的"诗的有意读法"（misprision）得到回音。他说："诗歌传统是一代代诗人'误读'前人的结果。当代诗人要超越前人，就需强化前人的次要方面，贬抑前人。"[12](p.6)所不同的是把时序颠覆了。刘勰是"贵古贱今"，布罗姆是"贬抑前人"，但障蔽的心态、手法是不分古今中外的。因而需要采取两种对策性措施：一是拆墙，二是改向。拆毁"东向而望，不见西墙"的赏评障蔽。那么如何解构呢？需要对话。

最后，鉴赏的对话。对话是A与B原有文质的误差（所谓误差是客观存在，而误读则是主观造成），不是孤立存在的，而是出现冲撞现象生成融化景观，即是共识对立语境的差异，肯定其不同价值，在诗文整体结构中形成互补共通的景观。这就是刘勰所说的营造三个鉴赏平台：第一个平台是反复的多重观察"操千曲而后晓声，观千剑而后识器；古圆照之象，务先博见……无私于轻重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如镜矣。"第二个鉴赏平台是运作鉴赏对象"将阅文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。斯术既形，则优劣见矣。"第三个鉴赏平台是将鉴赏者置于创作相向的平行线，予以比较而进入鉴赏的审美境界："夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显。世远莫见其面，觇文辄见其心。"那么这个鉴赏的二度创造的审美境界究竟如何呢？刘勰说："夫志在山水，琴表其情，况形之笔端，理将焉匿？故心之照理，譬目之照形，目了则形无不分，心敏则理无不达。然而俗监之迷者，深废浅售，此庄周所以笑《折杨》，宋玉所以伤《白雪》也。"刘勰从正面和负面两个维面叙说鉴赏的双重情景。然后奉劝赏评者阅读优秀作品如聆听音乐、品味美食和观赏兰花一样："夫唯深识鉴奥，必欢然内怿，譬春台之熙众人，乐饵之过客。盖闻兰为国香，服媚弥芬；书亦国华，玩绎方美；知音君子，其垂意焉。"这简直是古代的"接受美学"，令尧斯也要叹为观止，正如庞德赞赏李贺一样。

上文是对郭绍虞关于《文心雕龙》在中国文学批评史上的品位是空前启后之论的确正。下文谈其承前启后的语境。

B、古典文论批评家。这可以分为纵向即批评学的发展台阶和横向即批评家的表现模式等两个向度。

首先，中国古典文论批评家的发展台阶。这个台阶不是梯队式的逐级上升，而是以《龙》学为奇峰突起，建立为坐标轴。《龙》学之前，执虞的《流别》可谓批评家的滥觞；《龙》学之后，锺嵘的《诗品》及其他批评著作可谓批评学的余波。由此形成一条中国文学批评史长河。依照郭绍虞的划分，分为三个阶段。第一阶段是从周秦到南北朝为批评学理的演进期，依据文学、文笔及文与笔之分门别类的原则，又可分为周秦为一小段、两汉为一小段、魏晋南北朝为一小段，第二阶段是从隋唐五代到北宋为文学批评观念复古期。第三阶段是从南宋到清代为批评观念的完成期。从演进期之后的两个阶段一直延续到当下阶段，《龙》学却是居于登峰造极的品位。[13](p.2-p.8)

其次，中国古典文论批评学的呈列模式。上文所述创作论、诗学论与批评论都是链锁共环的，其中的批评论的模式也由多环模块的不同方式排列而成。批评学的呈列模式诸如言志说、缘情说、诗教说、体味说、韵味说、妙悟说、体性说、兴会说、兴象说、入神说、别趣说和神会说等等十余种，到底应该归属创作论、诗学论与批

评论这三论中的何种理论为佳，则是以论者的视角切入为圭臬。我在此处则从批评论视角切入诸说，而且把它归纳为三种学理。

①中和评说：诗学评说的逻辑起点是“诗言志”，属于人的意志、理念的概念，而后的“诗缘情”是“心”与“性”的自发现象。刘勰把两者综合粘连在一起，称之为“情志”。从品评诗作视角切入，“情志说”是属于批评学的视角、方式。但从学理言之，这是属于儒学的中庸之道，转换成美学就是中和之美。《中庸》一章云：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”以此为诗学品评的准绳，如孔子评《关雎》等诗是“乐而不谣，哀而不伤”，评《国风》是“勤而不怨”、“忧而不困”、“思而不惧”，评《大雅》是“曲而有直体”，《小雅》是“怨而不言”。可见，“中和”评说是“情”“志”粘合的一种对人的情感而发，“发而皆中节”的“不偏不倚、无过不及”的审美观。

②顿悟评点：顿悟原是佛教用语，认为一旦把握佛理，突然顿悟。中国古代文论受佛学影响发展为诗学审美悟入说，刘勰《龙》学中所谓“万涂竞萌”，“气信辞前”，“情动言形”、“理发文见”等创作冲动就是一种顿悟、激发。严羽《沧浪诗话》中的“禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”。他以禅喻诗为例，认为创作、评论诗歌与参禅入境相通，全在顿悟。这种顿悟说包容着诗学审美的兴趣说、神韵说。若要将创作的顿悟说转化为评论上的顿悟说，就是点评派的出台。当然，点评派作为文学批评流派之一，则是起源于宋末元初刘长翁对《世说新语》的评注，其实齐梁之际刘彦和的《文心雕龙》对人对文的评论，全取点评方式，诸如《程器》篇对历史文物、文人武夫的评论，《序志》篇对从《典论论文》到《翰林论》等十余篇评论的评论，都是言简意赅的点评。它开创中国文学批评史点评派的先河。此后，金圣叹、毛宗岗、脂砚斋等点评大家引进小说评点，为小说的审美赏评提供了一种灵活自由的审美形式和出神入化的审美学理，既有总体的美学理念，又有具体的艺术分析，既从各个视角议论文本本体的得失，又从全方位视野总结创作经验，并将它提到审美学理高度，是古典文论批评学的重要组成要素。

③韵味评说：中国美学界把“韵味说”的审美创造专利权赠给司空图，说他首先提出诗歌应有韵味，给人以想象和回味的余地，所谓“辨于味而后可以言诗”，“近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致身”。刘勰《龙》学还没有出现“韵外之致”、“味外之旨”和“象外之象”的概念。但是，他在《征圣》篇所谓“精理为文，秀气成采”，《时序》篇所谓“并志深而笔长，故梗概而多气也”都提到“气”字。《龙》学有79次提到“气”字，含义宽泛，有才气、气势、辞气、气候、气质和气韵等多重性概念，均应视上下文之语境，从多元解读中选择其一。倘若是作家则是气质，如果是作品则是气韵。这特别突出的是全方位体现于《养气》篇以“气”为主体，讨论诗人如何以气来创作，那么诗歌评论也离不开“气”了。他在《乐府》篇中，对各种乐曲引申发挥诗意的情境说：“诗官采言，乐盲被律，志感丝篁，气变金石。”其中的“气”就是指由诗人乐师的气质而转化为诗歌、乐曲的气韵，并进行鉴赏、品味与评论。这类韵味创作论后来也衍化为对古画的品评，对古乐的品评和对古诗的品评。《六砚斋笔记》所谓“韵者，生动之趣，可以神游意念，陡然得之，不可以驻思而得也。”这说明韵味是艺术作品所获得的情趣，富有生动的美感效应，能激活赏评者的积极想象和无穷回味。这种韵味表现于诗歌和音乐的融和，以言语、音响的符号形态气势，呈现出“声微而韵，悠然长逝”的韵外之致、味外之旨的象外之象的意境、意象。这就要求鉴赏家、评论家深入体味、品评的审美再创造。

以上，我从《龙》学本体论与批评论两个维度阐明《龙》学富有鉴赏评论的时序独创性特色。以下，我将本土时序拉向域外空间，横向阐述关于中西评论的比照观，作为《龙》学赏评论独创性的又一确证。

C、中西评论比照观。

中西评论是中西文化的分支。关于中西文论比照的母题，拟在另处详论，此处仅将它作为引论阐述中西评论这一子题。我们知道，西方文论是以亚里斯多德的“摹仿”说为奠基，中国文论

是以《诗大序》的“言志”说、《离骚》的发愤抒情为发端。这就是中西文论的差异点。日本美学家今道友信说：“西方古典艺术理论是摹仿再现，近代发展为表现……而东方的古典文艺理论却是写意即表现，关于再现即写生的思想则产生于近代。”[14](p.74)这两种文论观及其逆反走向在文学批评中都有着同步而又反向的相异表现。

西方文学理论中的批评学以摹仿的真实性的历史语境作为评介的准则。逮至19世纪，西方文艺批评的主体意识仍然以批判现实主义为载体，形成了法国泰纳、英国朗松与德国马克思、恩格斯以及俄国别、车、杜等人为代表的社会历史批评潮流。雨果的《〈克伦威尔〉序》则是浪漫主义思潮的宣言，可谓另一支流。文学发展史到了20世纪出现了大裂变，各种现代主义破土而出，诚如今道友信所说的：“近代发展为表现”，批评史观经历了三级台阶的三次转型：①以作家意识介入作品原意为解读对象的作家中心论批评范式，诸如传记式、创作论、精神分析学、心理意识及其变种的集体无意识、神话——原型等批评方式；②以作品文本作为解读作品意义的主要载体的文本中心主义批评范式，诸如俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义、德国解构主义和内涵诠释批评等批评学派；③20世纪60年代末期，作为先在诸种批评的反拨，产生了接受美学、读者反应批评等一系列新的批评流派以及70年代在美国崛起的女权主义批评范式等等西方文艺思潮，犹如涛似连山喷雪来，涌向中华文化园。

中国古代文论中的批评学与西方的摹仿说再现论的现实主义批评相悖，是以“言志缘情”说表现论的非现实主义批评。这是由于两者的思维方式、学理结构、历史底蕴和文化内涵有着实质的区别。中国古典文论大系统是一座丰富的金山银矿。它分为两支地脉，从开采过程而言有形象的作品创作与抽象的理论批评；从开采结果而言有审美的“文”与实用的“笔”。这类分支地脉又非泾渭分明而是错综交流的。中国古典文论批评学是以古代诗文为研究评论对象。它的丰盈性与多媒体是贯串着儒道释三教合一与文史哲三科相通等文化因子。所以，批评学的涵盖面比西方的广阔。正如前文所说的中国古典诗学、文论强化主体意识。《毛诗正义》解读《诗大序》“诗者，志之所止也，在心为志，发言为诗”这一判断时云：“感物而动；乃呼为‘志’。言悦豫之志则和乐兴而颂声作；言忧愁之志则哀伤而怨刺生。”这里，同样是“感物而动”，西方文艺是摹仿再现，东方文艺则是性情的抒发与感情的表现。所以，中国古典文论批评学就要从主体意识论切入。刘勰的《龙》学就以《神思》为文论之“龙”首，同样也是知音之“龙”首。刘勰把创作赏评串连同构：“夫缀文者情动而辞发，观文者披文以入情，沿波探源，虽幽必显。世远莫见其面，觇文辄见其心”。这说明赏评家虽然与作家没有见面，但透过他的作品可以看到他的心、他的情。这种洞察力来自对作品所表现的内心奥秘的穿透，“妙鉴乃订”，这可谓中国古典文学批评学的滥觞。由此向历史长河延伸。

中国诗学赏评理论在人类文化园地中真可谓芳华鲜美，落英缤纷。这里有：将诗歌与教化契合、心志与声律融化的美刺教化批评说；对创作时“从神理相取，在远近之间”与作品的自然神妙之理的审美赏评的神理通融批评说；对真挚自然、笔力雄键、气吞万象、兴趣盎然的诗作的赏评进入空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象的微妙境界的出神入界批评说；对作者的资质、性格与作品的语言、风格的类型风格批评说；对诗歌章法、句法、字法、才情、格律、音响与节奏的体格声调批评说；对诗歌触景生情、即事慢心的“兴”趣、情趣、意趣而随韵成趣的“趣”吻合一体的兴趣境象批评说；对诗歌的情致、气象、比兴的“兴象”与神韵、风致、意趣的“风神”两维的审美意象达到自然精妙境地的兴会风神批评说。此外，我在上文谈到中国古典文论批评学的呈列横式中所提及的中和评说、顿悟评点和韵味评说等三大模式，也是大大超越19世纪之前的西方文艺批评范式的中华文化模块。而这一系列模块反而可以与当代西方的多元化文艺评说模式相媲美。

我把中西文艺批评学置之于历史语境、文化背景与理念核心这一人文背景中，探讨两者的差异性与交融性，澄明重建中国古代文论解释接受批评学的现代转化，在于历史语境的每一次解释都是让新的思维意识又一次进入传统的批评学阈

限，既是传统的一部分又是创新的一部分。先在的赏评性历史语境与此在的赏评性历史语境，总是留着说不尽的可解读性，也是文学接受美学承接永不终止的可创造性。所以，文学审美意义的不断催生，始终建构于创造者、接受者、作品文本与作品赏评这四个维面的旋转舞台，拉开一幕又一幕的人生剧作的屏幕（评幕）。

刘勰《龙》学的时序衍化学理，给我们以历史与当代的双重反思。首先是西方学人以黑格尔为代表的逻各司中心主义（Logocentrism）武断地认为中国古代诗学特别是批评学的表述太笼统、缺乏概念的精确性、论述的明晰性，是汉语缺乏逻辑的思辨力所造成的先天性缺陷。可惜，当代某些学人也持如是观。他们认为中国诗学批评学多为点评式的片言只语，除了刘勰以外，其他诗学批评家如陆机、锺嵘并没有像柏拉图，亚里斯多德那样建构一个文论体系。（关于对这一论点的反拨，另文再论）其实，他们不了解彼时彼地所生成的文化误差与思维隔阂。特别是南朝的诗学理论与文学批评，其文风就是尚骈俪、重藻饰，以诗语方式说明诗学见解，是中国诗学话语与批评话语的特殊方式（其实法国17/18世纪新古典主义文艺理论家布瓦洛的《诗的艺术》也是以诗歌的语言评论诗歌的创作）。所以这种代沟现象是势所难免的。其次是对代沟现象的解构，将西方逻各司语言中心论转移为东方逻各司语言平分论，认清中国古典文论批评学是一宗极其丰富的接受赏评的美学遗产，从接受主体、接受能力、体味方式、双向交流、运作程序、阅读层面与读评创造等向度、视角都形成了体大周密、内涵丰厚的华夏接受方式和创造潜能。最后是开辟一条由理障到理彰之路，这就要诚如台湾学人龙协涛所说的，弘扬中国艺术精神充满灵气，重视玄远、超脱，讲究以简驭繁，以无胜有，追求言不尽意，发挥扩散性思维，进行积极创造，移植美国批评家艾布拉姆斯关于“作品、世界、作者和读者”四要素图式，将中国文论按形而上理论、表现理论等条目分门别类进行疏理，从而使西方读者得以缘此驾轻就熟的理论路径登堂入室，窥见一向为他们所陌生的中国文学理论的奥妙。[15]—— 这就是结论。

参考文献：

[1]黄侃。文心雕龙札记[M]。北京：中华书局，1962；范文澜。文心雕龙注[M]。北京：人民文学出版社，1962；陆侃如，牟世金。刘勰论创作[M]。合肥：安徽人民出版社。1963；王元化。文心雕龙创作论[M]：上海：上海古籍出版社，1979；文心雕龙讲疏[M]。上海古籍出版社，1992。本文的正文为了节省篇幅，除了十分必要，注明出处，一般不予注出，凡涉及《文心雕龙》文本的，均写《龙》著或《龙》学；凡涉及《文心雕龙创作论》、《文心雕龙讲疏》的，均写《创作论》或《讲疏》。此外，王元化的其他著作亦作为本文的参考文献：文学近思录[M]。上海：上海文艺出版社。1983；思辨随笔[M]。上海文艺出版社。1994；清园近思录[M]。北京：中国社会科学出版社。1998；谈文短简[M]。沈阳：辽宁教育出版社出版，1998；九十年代反思录[M]。上海古籍出版社。2000；九十年代日记[M]。杭州：浙江人民出版社。2001年；钱钢编。一切诚念终将相遇 —— 解读王元化[M]。湖北教育出版社。2003年4月。本文凡引用以上诸书，分别依次简称为《近思录》、《随笔》、《清园近思》、《短简》、《反思录》与《日记》。

[2]王元化。文心雕龙讲疏[M]。上海：上海古籍出版社。1992。

[3]范文澜。文心雕龙注（上）[M]。北京：人民文学出版社。1962。据范注17云：“体惬应据《唐写本》作体宪。宪，法也。体法于三代（引者按：指夏、商、周三代之著作），谓同乎风雅之四事。”

[4]E·O·威尔逊·新的综合 —— 社会生物学[M]。成都：四川人民出版社，1985。

[5]陆侃如、牟世金、刘勰论创作[M]。合肥：安徽人民出版社。1963。

[6][7]同[2]。

[8]黄侃。文心雕龙札记[M]。北京：中华书局，1962。

[9]曹顺庆。中外比较文论史（上古时期）[M]。济南。山东教育出版社，1998。

[10]郭绍虞。中国文学批评史[M]。上海：上海古籍出版社，1979。

[11]钱中文。走向对话：误差、激活、融化与创新[A]。文学理论：走向交往对话的时代[C]。北京：北京大学出版社，1999。

[12]哈罗德。布罗姆。影响的焦虑[M]。北京：三联书店，1989。

[13]同[10]。又，陈良运所著《中国诗学体系论》关于“中国诗学的历史发展”中，则分为四个时期：第一期先秦至两汉；第二期魏晋南北朝；第三期隋唐至两宋；第四期元、明、清三代。本文依郭绍老之说。

[14]今道友信。关于美[M]。沈阳：黑龙江人民出版社，1983。

[15]龙协涛。文学读解与美的再创造[M]。台北：台湾时报文化出版企业有限公司，1993。

中国小说之萌芽

(中国)谭家健

“小说”一辞，始见于《庄子·外物》篇：“饰小说以干县令，其于大达亦远矣。”此“小说”乃指琐屑之言，“县令”指高名，“大达”即大道。意谓鼓吹琐细浅鄙的言论，以求高名，距离大道很远。讲的是当时思想界的一种现象，与文学无关。汉人把先秦学说归纳为九流十家，之外还有小说家。东汉初年的桓谭《新论》说：“小说家合残丛小语，近取譬喻，以作短书，治身理家，有可观之辞。”他所指小说，形式为“残丛小语”，内容可“治身理家”，手法是“近取譬喻”，贴近生活，有一定形象和可观性。这就不单纯是思想资料，而且带有审美价值。略后于桓谭的班固在《汉书·艺文志》里，正式列小说家于九流之末。著录其作品十五家一千三百八十篇，今皆亡佚。班固说：“小说家者流，盖出于稗官，街谈巷语，道听途说者之所造也。”性质似乎类似民间传说和后世的野史，这就更接近文学了。后世“小说”概念多有变化，这里不去细考。近人所认为的小说，主要是指，具有相对完整的故事情节，比较鲜明的人物性格，和特定的环境描写，并以不同程度的虚构想象力为基础的一种文学体裁。先秦时期，符合近代标准的小说还没有出现；但是，已有不少作品包含着一定的小说因素或萌芽，而成为中国古代小说之孕育期。

《山海经》《穆天子传》中的神话传说

原始社会的人们，在劳动之余，往往采用讲故事的方式，交流生产斗争和人际关系的心得体会与经验教训。他们不自觉地把集体的智慧，力量，群众的意志，愿望，用夸张的手法集中在某一个人身上，赋予他以种种神奇色彩，用来表彰生产能手，鼓舞劳动热情，于是产生了最初的英雄故事和民间传说。由于生产力水平低下，原始人类对纷纭复杂的自然规律和社会现象，还不能正确认识。他们力图了解自然，改造自然，但又缺乏现实的物质力量，便“在想象里并借助想象征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化。”（马克思《政治经济学批判》导言）他们根据人间生活去进行推测，以为那些变幻莫测的自然现象是由一些具有神奇本领和特殊生理结构的人——也就是神在指挥操纵着。在原始人类心目中，一切自然力都被他们人格化——也就是神话了，这样就产生了神话。

原始的神话与传说往往混合在一起。最初的神话主角是英雄，英雄就是神。后来，随着阶级的出现，天上的神逐渐变成地上统治势力的投射，集体的英雄业绩被移置到某个部落祖先身上，于是神话和传说才逐渐有所区别。神话传说并不等于后世的小说，并非有意虚构，而是出于不自觉的加工；但是神话已经具有简单的故事情节和人物形象，包含了小说的因素。神话传说中改造自然的进取精神，勇敢乐观的态度，不畏强暴的气慨，对美好生活的热烈追求等等，奠定了中国古典小说英雄主义传统的思想基础。他们那种丰富奇特的想象，巧妙而大胆的构思，理想化的夸张，拟人化的手法……为后世小说创作方式特别是浪漫主义提供了宝贵的经验。神话传说中

大量的原始素材，在后世小说中不断被利用，发展，提高，成为古典小说题材的重要方面。从六朝志怪，唐人传奇，到《西游记》，《封神演义》，《聊斋志异》，《镜花缘》……不论长篇短制，处处都可以看到神话传说的影响。

中国古代神话相当丰富。但一直未能专门收集整理，在长期流传过程中慢慢散失。现在已经无法了解全貌，只能在先秦两汉某些著书中找到一些零碎的片断，就中以《山海经》保存较多。《山海经》的作者可能是战国后期的巫师或方士。书中记录现代中国版图以内的许多名山大川的地理位置和动物，植物，矿物，以及神灵，还想象中国以外的大海中和荒漠里，还有许多奇怪的人类所建立的国家。这后一方面大多荒诞不经。其地理观可能受到《禹贡》和邹衍“大九州说”的影响。此书主要价值在民俗和文学方面，其地理学价值是远不如《尚书·禹贡》的。

《山海经》的神话小说，大致可分为反映人与自然斗争以及人与人之间的社会斗争两大类。

原始社会经常发生旱灾，甲骨文有大量求雨的纪录，汤有七年之旱的传说。据气象学家竺可桢研究，在中国五千年文明史的前二千年，即从仰韶文化到安阳殷墟时期，黄河流域的气候比现在要热得多。（竺文见《考古学报》1973年1期）战胜难耐的炎热成为原始人类普遍愿望。《山海经·海外北经》中的夸父，就是一位与炎热作斗争的英雄。他居然追赶太阳，一直追到太阳所在之处；渴极了，喝干了黄河，渭水还不够，又奔向远方的大湖；没有走到，半道渴死了。但其精神不死，他的手杖掉在路边，变成一座桃林，给后人乘凉解渴，以利他们继续前进。

远古时代，洪水威胁人类的生存，于是产生了著名的“鲧禹治水”神话。《山海经·海内经》说，洪水滔天，鲧奉命治水。他从上帝那里偷了一种能够不断生长的土块叫“息壤”，以阻塞洪水；结果堵不住，失败了。帝乃杀鲧，改派其子禹继续治水。禹采取疏导的办法，让河水流向大海，取得成功。禹于是成为人们永远纪念的英雄。在远古神话里，禹充满神奇色彩，治水时有条“应龙”在前面开路。大禹忙得三过家门而不入，自己也变成黄熊开山运石，以致吓坏妻子。到后来，夏代统治者把他当成自己部落的祖先。

和水作斗争还有“精卫填海”。《山海经·北次三经》说，炎帝之女女娃，掉在东海里淹死了，变成精卫鸟，经常衔石填海以报仇。这反映了沿海居民战胜兴风作浪的大海的愿望。

反映社会斗争的神话有“刑天舞干戚”（《山海经·海外西经》）。刑天不服上帝，上帝砍掉他的头，将身躯埋在常羊山上。刑天未曾屈服，以乳为眼，以肚脐为口，挥动干戈与上帝战斗。这是被压迫者反抗暴力镇压的坚强意志的体现。

“黄帝战蚩尤”（《山海经·大荒北经》）记录了古代中原两大部族之争。蚩尤有兄弟八十一人，制造兵器，攻打黄帝。黄帝派“应龙”蓄水迎战。蚩尤请来风师雨伯，作大风雨。黄帝又派能使天旱的神女曰魃，止住了雨，杀死蚩尤。别的书上还说蚩尤能降大雾，黄帝造指南车破之。这种呼风唤雨，神灵斗法的幻想，在后世小说中被广泛运用。

《山海经》中还有关于昆仑山的仙境，远方异人的奇特功能等描写，对后世小说多有滋养。但这些神话只是片断，并无故事情节，还不具备小说因素。

《穆天子传》，西晋初年出土于汲郡魏襄王墓，此书当较《山海经》稍后。其中最吸引人的是周穆王驾八骏西巡，登昆仑瑶池，会见西王母的故事。《山海经》中已多次提到西王母，是一个半人半兽的怪物，长着人身、豹尾、虎齿、蓬头、戴簪，叫起来很难听，有三只青鸟为之取食，是专司瘟疫和刑罚的恶神。到《穆天子传》里，演变为彬彬有礼的贵妇，与周穆王互相唱和。该书卷三云：

吉日甲子。天子宾于西王母。乃执白圭玄璧，以见西王母，好兽锦组百纯，口组三百纯，西王母再拜受之。

口乙丑，天子觞西王母于瑶池之上。西王母为天子谣曰：“白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将子无死，尚能复来。”天子答之曰：“予归东土，和洽诸夏。万民平均，吾顾

见汝。比及三年，将复而野。”西王母又为天子吟曰：“徂彼西土，爰居其野。虎豹为群，于鹊与处。嘉命不迁，我惟帝女。彼何世民，又将去子。吹笙鼓簧，中心翱翔。世民之子，惟天之望。”

天子遂驱，升于合山，乃纪其迹于弇山之石，而树之槐。眉之曰西王母之山。从内容看，很像东方天子会见西方母系社会君长的记录，其实纯然出于虚构，故可视为小说萌芽。到汉代，演变为东王公与西王母相会的配偶神，青鸟则成为使者。魏晋以后，则成了法力无边的众神之祖——王母娘娘，定期举办汇集众神的蟠桃会。

《穆天子传》卷三有武士搏虎故事：“有虎在乎葭中。天子将至，七萃之士高奔戎请生搏虎，必全之，乃生搏虎而献之天子。天子命之为柙，而畜之东虢，是曰虎牢。天子赐奔戎畋马十驷，归之太牢。奔戎再拜稽首。”很可能是个真实的历史故事。该书卷六详记穆王爱妃盛姬丧礼，与《尚书·顾命》及《仪礼》写法大致相符，是珍贵的历史类料。总之，此书颇类后世起居注，具有神话并不太多。

《汲冢琐语》之类“残言小语”

《汲冢琐语》，晋太康初与《穆天子传》等古书同时出自汲郡（今河南汲县）魏襄王墓，故称《汲冢琐语》。由于使用战国古文字书写，又称《古文琐语》。据《晋书·束晳传》说，乃“诸国卜梦妖怪相书也”，南宋以后亡佚。清人辑本有：洪颐煊辑《汲冢琐语》（《经典集林》卷九）、严可均辑《汲冢琐语》（《全上古三代文》卷十五）、马国翰辑《古文琐语》（《玉函山房辑佚书》卷六十三）、王仁俊辑《古文琐语》（《玉函山房辑佚书续编》，稿本）。去其重复，共二十事，较完整者十五六则。所涉史实，上起尧舜，下迄战国初，可见成书当在战国中期以前，而不会晚于魏襄王之卒年（前296）。作者可能是三晋的史官。

《汲冢琐语》记事以晋国为多，计七则，此外有周、鲁、齐、宋等国之事，可能摘自各国春秋或采自民间传闻。内容约为两大类：一是志怪、占梦、预测吉凶的，其中志怪异之物者如：“有飞鸟从西方来，白质，五色皆备，集平公之庭，相见如让。公召叔向问之，叔向曰：‘吾闻师旷曰：西方有白质鸟，五色皆备，其名曰翠；南方赤质，五色皆备，其名曰摇。其来为吾君臣，其祥先至矣。’”反映了当时对某些稀见动物的崇拜。与《国语·鲁语》所记鲁臧文仲使国人祭海鸟爰居，《庄子·至乐》记鲁侯以九韶、太牢养海鸟颇类。又如：“晋平公与齐景公乘，至于淆上，见人乘白骖八驷，以来平公之前。公问师旷曰：‘有犬狸身而狐尾者乎？’师旷有顷而答曰：‘有之。首阳神，其名曰者来。首阳之神饮酒霍太山，而归其居，而于淆乎见之。甚善，君有喜焉。’”这类故事在先秦书籍中常见。《左传》庄公八年，齐襄公见大豕人立而啼，左右以为是杜死鬼彭生显灵。《管子小问》记齐桓公伐孤竹，见人仅一尺，而形体皆具，管子告知是山神。

预言吉凶的有邢史子臣预言宋景公之死。“初，刑史子臣谓宋景公曰：‘从今以往五祀日，臣死。自臣死后五年，五月丁亥，吴亡。已后五祀八月辛巳，君薨。’刑史子臣至死日，朝见景公，夕而死，后吴亡。景公惧，思刑史子臣之言，将死日，乃逃于瓜圃，遂死焉。求得，以虫矣。”与《左传》记巫师预知晋平公不食新麦，《逸周书》周灵王太子晋预知三年后将死皆属同类。再如，晋师旷能远距离测知齐君细事。“师旷御晋平公鼓瑟，辍而笑曰：齐君与其嬖人戏，坠于床而伤其臂。平公命人书之曰：某月某日，齐君戏而伤臂。问之齐侯，齐侯笑曰：然，有之。”齐晋相距数百里，晋国盲乐师旷竟遥知齐宫琐事，可谓神奇。

占梦故事尤多。如“晋平公梦赤熊窥屏，恶之，而有疾，使问子产。子产曰：‘昔共工之卿曰浮游，既败于颛顼，自没沈淮之渊，其色赤，其言善笑，其行善顾，其状如熊，常为太子祟，见之堂则王天下者死；见之堂下则邦人骇；见之门则近臣忧；见之庭则无伤。祭颛顼、共工则瘳。’如其言而疾间。”又如：“齐景公伐宋，至曲陵，梦见大君，甚长而大，大下而小上，其言甚怒，好仰。晏子曰：‘若是，则盘庚也。夫盘庚之长九尺有余，大下小上，白色而

髯，其言好仰而声上。公曰：‘是也。’晏子曰：‘是怒君师，不如违之。’遂不伐宋也。”又梦见短人，乃是伊尹，情节略同而形状略异。故事又见《晏子春秋·内篇谏上》。更有趣的是下面一则梦故事：“晋冶氏女徒，病，弃之。舞嚚之马僮饮马，而见之。病徒曰：吾良梦。马僮曰：汝奚梦乎？曰：吾梦乘水如河汾，三马当自舞。僮告舞嚚，自往视之，曰：尚可活，吾买汝。答曰：弃之矣，犹未死乎？舞嚚曰：未。遂买之。至舞嚚氏而疾有间，而生荀林父。”显然这个女病人乃自编梦话打动马主人以求救助。这个故事又见西晋道士王浮所著《神异记》，情节更加完整，有一定传奇性。明胡应麟《少室山房笔丛》说《汲冢琐语》是“古今小说纪异之祖。”盖指此类故事而言。

该书另一类故事属于历史传说，如：“周宣王夜卧而晏起，后夫人不出于房。其后既出，乃脱簪珥，待罪于永巷，使其傅母通言于宣王曰：‘妾之淫心见矣，至使君王失礼而晏起，以见君王之乐色而忘德也，乱之兴，从婢子起，敢请罪。’王曰：‘寡人不德，实自生过，非夫人之罪也。’遂复姜后也，勤于政事，早朝晏退，卒成中兴之名。”反映了当时的礼教观念。还有些传说，如舜囚尧，伊尹放太甲，周幽王太子宜咎叱虎等等，仅三言三语，与儒家典籍所记述的圣君贤臣形象有所不同。

《汲冢琐语》全书性质属于“残丛小语”，“街头巷说”之言，不一定是信史。文字朴质通畅，接近《晏子春秋》之平易，而不像《左传》之简奥。

严可均《全上古三代文》在《汲冢琐语》之后，附录有《古文周书》二则，自注云：“亦汲冢所得。”其中一则类似狸猫太子故事。大意是说，周穆王姜后孕而生子。嬖人越姬“窃而育之”，用一只死鸟涂上猪血放在姜后身边，并立刻报告穆王说生了个怪胎。王惧而卜。二史皆疑为阴谋，分别用隐语说：“虫飞集户，是曰失所。惟彼小人，弗克以育君子。”“是谓关亲，将棫留其身，归于母氏，而后获宁。册而藏之，厥休将振。”王命令尹册而藏之棫。过了三月，越姬死，七日后复活，坦白实情，说：“先君怒予甚，曰：‘尔夷隶也，胡窃君之子，不归母氏？将置而大戮。’”乃返王子于治。虽然个别文字或有讹误，但可以看出已是成熟的志怪小说。

无独有偶。1986年，天水放马滩秦墓出土一篇简书《墓主记》，说是一个叫丹的人死而复活，向人们讲述鬼神有何特殊要求等等情况。李学勤先生撰文介绍说，故事与《搜神记》等书相似。可能出于虚构，也可能实有其人，逃亡至秦，擅造故事，借以从事与巫鬼迷信有关的营生。（《文物》1990年4期）后来在《洛阳伽兰记》里，也有死而复生者讲述阴间如何如何，目的竟是为棺材铺老板作广告。

先秦散文中的小说因素

在先秦历史散文和哲理散文中，有些历史故事和寓言已具有小说因素。如《尚书》中的《金縢》篇，堪称中国最早的微型历史小说。记述武王克商后三年，得重病。周公向祖先神祉祷告，愿代武王死。不久武王病愈，周公也没死。史官把这件事和祷告辞记录在册，收藏于档案柜即“金縢”里。过了若干年，武王去世，成王年幼，周公摄政。管叔等人散布流言诬陷周公将加害于成王，并煽动殷遗民叛乱。周公率兵平定叛乱，又作《氐号》之诗，向成王解释。成王仍有疑心。周公只好离开朝廷避居于奄。于是，出现奇怪的现象：“秋，大熟，未获，天大雷电以风，禾尽偃，大木斯拔。”成王祈天，启金縢之书，得周公自求代武王死之文。乃悟周公之忠，于是将他接回来。故事情结完整。有起因，有经过，有结果，首尾呼应，而又富于变化，已能看出周公和成王的性格特征。有些环境描写显然出于夸张，搀杂着神话成分，反映了西周初年盛行的巫风和对天神的崇拜迷信。然而，它毕竟还不是有意识的虚构，只是属于对自然现象和人事关系不自觉的艺术联想，这种写法对后野史有极大的影响。

《逸周书》的《太子晋》篇比《金縢》篇更富于神奇色调。太子晋是周灵王之子，年十五，有特殊才智。晋平公惧其即位后于己不利，派师旷试探。师旷用韵语向太子致词，表示敬

慕，并提出一系列历史和政治问题。太子的回答亦用四言韵语，师旷十分佩服，连连称善，甚至高兴得跺起脚来。谈话之间，师旷探知，太子晋决心不作天子，并且从声音和气色推测他年寿不永。天子亦自知，“后三年将上宾于帝所。”后来果然应验。这篇文章只有两个人物，但形象相当鲜明，个性比较突出。双方问对，谦和委婉，很有分寸，表达思想精确含蓄，富于哲理。行文步步深入，层次井然，同时显示出不同的动作、表情和心理活动。可以看出作家有意刻划的痕迹，而不像《金縢》那样停留在记录传闻阶段。

《国语》故事大多简短，基本上是实录，也有个别片断含有合理的想象和虚拟成分，如《晋语五》记锄麑刺赵盾，见赵盾忠诚，自杀于庭。临死前曾自言自语，当时没有他人在场，是谁记录的呢？有些古人责备作者不实。其实，这就是艺术虚构，是后世小说中常见的手法。同一故事又见于《左传》，大同小异，可能是以《国语》稍加修饰而成。再如，《晋语一》记骊姬半夜在献公枕边哭诉申生如何如何不好，长篇大论，喋喋不休，极尽挑拨离间之能事。这段描写的真实性早有人怀疑。钱锺书《管锥篇》认为，此即代言法或拟言法。所有小说都离不开这种手法。

《左传》有些故事已具有更多的小说因素。如襄公二十八年，齐人灭庆氏故事。齐国执政庆封，专横残暴，四处树敌而又不加警惕。其子庆舍实际主事，更是不可一世。反对派高氏、国氏、陈氏、鲍氏暗中勾结，伺机发难。庆舍的女婿卢蒲葵和贴身警卫王何都心怀叵测。各种势力不断串连密谋，准备围攻庆氏。有人把种种迹象告诉庆封，他不听，也不改，大祸临头还刚愎自用。

十一月乙亥，尝于大公之庙，庆舍莅事。卢蒲姜告之，且止之。弗听，曰：“谁敢者！”遂如公。麻婴为尸，庆集为上献。卢蒲癸、王何执寝戈。庆氏以其甲环公宫。陈氏、鲍氏之围人为优。庆氏之马善惊，士皆释甲束马而饮酒，且观优，至于鱼里。栾、高、陈、鲍之徒介庆氏之甲。子尾抽棓击扉三，卢蒲癸自后刺子之，何以戈击之，解其左肩。犹援庙桷，动于甍，以俎壶投，杀人而后死。

这个故事篇幅颇长，涉及数十个人物，关系十分复杂，场面经常变化，或明写，或暗叙。击舍一场，刻划特别细致。以优戏瓦解庆氏卫队，并乘机夺取其武装。然后以敲门为暗号，里应外合，左右一齐下手，演出了一场精彩的武打戏。写庆舍怙恶不悛，只用“谁敢者”三字，如闻其声；写他凶猛有力，重伤后仍拼死挣扎，只用十六字，如见其人。这样独特的性格和具体的环境，都是不可替代的，称得上是典型化的。读者不禁使人联想到《三国演义》中典韦之死。

《战国策》有不少篇章的写法很接近“小说家”，如《齐策》“邹忌讽齐王纳谏”记邹忌见徐公，“孰视之，自以为不如；窥镜而自视，又弗如远甚。暮寝而思之，曰：‘吾妻之美我者，私我也；妾之美我者，畏我也；客之美我者，欲有求于我也。’于是入朝见威王……”如此形象地再现其思想发展和联想推理的过程，已属于内心活动的揣摩，较之《国语》又前进了一步。《秦策》记苏秦说秦王不成而归，半夜读书，引锥刺股，自励说：“安有说人主而不能出其金玉锦绣，取卿相之尊者乎？”这种难于公开的内心隐秘，显系作者深入剖析所得，为限于实录者所不可及。《战国策》中最精彩的故事要数“荆轲刺秦王”。开始写燕天子丹为报秦仇，多方问计。先讨教于鞠武，鞠武劝他不要冒险，而他却收留秦亡将樊于期。又因鞠武而见田光，田光以年老不能当大事辞，转而介绍荆轲，并自杀以激荆轲，且使太子释疑。这种惊人之举，大大出人意料。继而写荆轲见太子，一再推辞而后答应，并不马上行动，竟然想出借樊于期头以见秦王之计，樊于期立即自刎。比田光之死更为悲壮。接下去写荆轲犹有所待，太子着急，荆轲怒而行。易水送别，悲歌一曲，怒发冲冠，着重写环境气氛，用浓墨重彩，渲染得极其慷慨激烈。这样富于悲剧性抒情性场面，在先秦散文中还是首次出现。故事后半段写具体执行刺客计划，荆轲见秦王，秦舞阳变色，既反射出秦王的赫赫声威，又烘托出荆轲沉着镇静和大无畏气概。殿刺一场，是矛盾的总爆发，全文的最高潮。双方攻防进退。神情动作，及周围各种人物的反映，无

不精确细刻。这个故事就其细节描写的真实精确而言，确已达到了后世小说水平。到了西汉，有人扩写为《燕丹子》，增加了神圣成分和夸张色彩。

先秦诸子散文，常常夹杂历史故事以及寓言、民间传说等等，已具备一定的小说因素。如《孟子》的“齐人乞墦”，虽然是寓言，齐人的形象却具有一定典型性。作者旨在揭露当时一些追求富贵利禄之徒，背地里蝇营狗苟，腌脏丑恶；而在众人面前又自我炫耀，冒充体面，一旦把戏揭穿，人们就会发现他不过是自欺欺人的骗子。故事首尾完整，包括五个情节：一、齐人对妻妾夸口；二、妻子怀疑，与妾计划；三、妻子跟踪，真相大露；四、妻妾羞愧哭骂；五、齐人不知，依然洋洋得意。特别后三节，情况宛然如见，角度巧妙，对比鲜明，在外面是“遍国中无与立谈者，卒之东郭墦间，之祭者乞其余，不足，又顾而之他。”转脸回家，却装模作样，骄其妻妾。讽刺可谓镂心刻骨。明代传奇《东郭记》、清蒲松龄《东郭萧鼓儿词》，皆据此改编。

墨子其人早于孟子，《墨子》成书则在《孟子》之后。尤其是《公输》篇，更可能晚出。这个故事完全能当小说读。其情节曲折，矛盾尖锐。第一个回合是墨子与公输盘论战，墨子假意请公输杀人，被公输拒绝，于是墨子以其人之道治其人之身，指责他助楚攻宋是“不杀少而杀众”。第二个回合是墨子与楚王延争，利用矛盾律和类比法，指出以有余之楚攻不足之宋，犹如舍其文轩而窃人短褐，舍其粱肉而窃人糟糠。第三个回合是公输盘与墨子比赛攻守之术，是全文的中心。公输盘失败了，却故弄玄虚，吞吞吐吐，暗含杀机。墨子洞悉一切，偏不说破。双方都在卖关子。待到楚王发问，读者也急于想知道究竟时，才亮明底牌，揭穿暗谋，乃是杀死墨子而破宋。墨子同时交代早有对策。第四个回合是尾声，墨子归宋遇雨，守门人不纳，只好躲在门楼下过夜。《公输》篇已经有意识地把墨子作为扶危济困大智大勇的伟人来塑造。不仅描状其能言善辩，机敏老练，擅长以理折人的高度智慧，而且展现其深谋远虑，不怕牺牲，敢于积极备战以制止侵略的非凡胆略，以及有大功不居的利他主义和无私品质，使墨子的形象显得平凡而又崇高。这些都是出于有意创作，不同于简单的自然记录。

庄子《杂篇》中有的已经算得上是寓言小说。如《盗跖》篇就是。这个故事纯属虚构，目的是揄挪儒家圣人，宣扬道家思想。说的是柳下季之弟盗跖，从卒九千，横行天下，侵暴诸侯，为万民所苦。孔子想说服他罢兵休战，反遭盗跖百般羞辱，被赶了出来。盗跖是一位“心如涌泉，意如飘风，强足以拒敌，辩足以饰非，顺其心则喜，逆其心则怒”的能人，“身长八尺二寸，面目有光，唇如激丹，齿如齐贝，音中黄钟”。他反驳孔子，博古通今，有理有据，义正辞严，凛然不可犯。实在是一位文武双全，秀外慧中，不可一世的英雄形象。当然，作者并非颂扬农奴起义，而是要为其道家思想寻找一个色彩鲜明的传音筒，但无意中却为中国古代文学刻划了第一位造反者的正面典型。反面人物是孔子。他去劝说盗跖时非常自信，有一股知其不可而为之的劲头。通报时声明他认识柳下季，表现出他的知礼和儒家的伦理观。他劝盗跖罢兵休战，共祭祖先，造大城，为诸侯，反映了孔子的政治观。受到驳斥后，不敢仰视，怕吃眼前亏，“再拜趋走，出门上车，执辔三失，目茫然无见，色若死灰，据拭低头，不能出气”。这当然不是历史上真正的孔子，但却也抓住了孔子某些特点。

《管子》集成当在战国后期，其中有少量历史传说、寓言故事和逸事趣谈，颇具小说意味。如《小问》篇记，桓公与管仲阖门谋伐莒，谋未发已闻于国中。桓公下令追查。发现当时有个送饭的工役东郭邮，进来时抬头看了一眼。便找来询问。东郭邮说，正是我讲出去的。桓公说，我不曾言伐莒，你怎么知道？东郭邮说，是我猜的。“夫欣然喜乐者，钟鼓之色也；夫渊然清静者，缟绖之色也；缪然丰满，而手足拇动者，兵甲之色也。日者，臣视二君之在台上也，口开而不阖，是言莒也；举手而指，势当莒也。且臣观小国诸侯之不服者，唯莒，于是臣故曰伐莒。”东郭邮是根据长期察言观色以窥探人们内心活动的规律，并结合当时国内外形势而后作出

判断的，他并非随意猜想，所以显得合乎情理。故事情节新颖，委宛有致，与粗陈梗概者不同。

《晏子春秋》是一部有关晏婴的传记资料汇编，其中有的可能来自史官杂传，有的或许出自民间传说。如《内篇谏下》晏子使楚故事就是。楚王企图利用晏子身材矮小的生理缺陷侮辱他，要他从小门而入。作为外交官的晏子并不马上翻脸，而是巧妙地根据入乡随俗的原则提出质问："使狗国者，从狗门入。今臣使楚，不当从此门入。"既委婉地斥责了对方，又留有余地，并不把局面完全弄僵。楚王又故意辱骂齐无人。晏子理直气壮地回答："临淄三百闾，张袂成阴，挥汗成雨，比肩继踵而在，何为无人？"楚王曰："然则何为使乎？"晏子对曰："齐使使各有所主，其贤者，使使贤主，不肖者使使不肖主。晏最不肖，故宜使楚矣。"故意自贬，反唇相讥，弄得楚王哭笑不得。既有力地回击了对方的挑衅，又机警地维护了国家的尊严。楚王又使人伪为齐盗，当着晏子的面骂"齐人固善盗"。晏子利用果树异地则变味的自然现象作类比，说明齐人入楚为盗，原因在楚方。反客为主，先迂回后还击，使对方无所逃遁，终于彻底粉碎了楚王的无理取闹。后来《三国演义》中的诸葛亮舌战群儒，张松反难杨修，可能从晏子使楚故事中得到启发。

作者是中国社会科学院文学研究所研究员，新加坡国立大学中文系前客座教授。

写在地上的爱情诗
——读苏州耦园

（中国）曹林娣

在中国园林史上，与爱情故事绾结而闻名的园林，屈指可数：800多年前的宋代大诗人陆游被迫与爱妻唐婉离异，数年后在绍兴沈园邂逅，但山盟虽在，锦书难托！直到陆游75岁时，沈园柳老不吹绵，此身行将稽山土，还“犹吊遗踪一泫然”，“伤心桥下春波绿，曾是惊鸿照影来”，春波桥至今仍令人黯然神伤，沈园回响着一曲催人泪下的爱情《长恨歌》。

明末才子冒襄与金陵佳丽董小宛在水绘园隐居九年，一起品香茗、阅唐诗、读楚辞，小宛病逝，冒襄哀叹，一生清福，九年享尽，遗恨绵绵。

常熟红豆山庄红豆树下，也留下过明末文坛泰斗钱谦益和柳如是（河东君）的文采风流、爱情佳话……

但是，化爱情为浪漫的妙构、用山水建筑谱写成高山流水知音的不朽颂歌的，惟有列入世界文化遗产名录的苏州耦园。耦园是一首写在地上的爱情诗！

耦园的男主人沈秉成（1822～1895年），原名秉辉，字仲复，号听蕉，出浙江湖州官宦之家、书香门第，本人早慧而好读书，虽隆寒酷暑，仍手不释卷。道光二十九年考中举人，咸丰六年进士。官至安徽巡抚并署两江总督，其才干为海内推重，是晚清著名能吏。

同治四年（1865），沈秉成因“丁父忧，赴山西奔丧，返京时，继配姚夫人及二子俱卒”，“哀毁之中又遘此变，遂得肝脾之疾”（俞樾《安徽巡抚沈公墓志铭》），无疑雪上加霜。给予他莫大欣慰的是，两年后，倾慕已久的一代才女严永华终于走到了他的身边。严永华，字少蓝，号不栉书生，浙江桐乡人。其母擅闺中三绝，受母教濡染，永华早慧，工丹青，娴诗赋，通音律，张之万称其诗“深得元季四大家遗法”（张之万《蠂砚庐诗钞序》）。严永华文行兼美，少时其父在滇黔为官，永华随伺左右，后因母病回浙江侍奉，是著名孝女，她的事迹录入了桐乡的《孝女传》中。永华还是个处乱不惊的奇女子，她曾奉母随仲兄叔和守石阡，“会有叛夷之变，叔和力战死官，夫人（严永华）仓促负母，冒白刃逾垣以出，获免于难”（张之万《蠂砚庐诗钞序》）。

诗画是缔结沈严姻缘的良媒。沈秉成与严永华之兄曾共事于京城，永华兄曾向同事展示其妹手绘花鸟及题句，沈大为叹服。沈妻姚氏得知后笑曰：“君若慕此才女，不如将来求为继室。”数载后，昔日戏言竟成谶言，沈求婚严家获允，定亲之日，沈以绝句六首向严永华索和，严欣然酬答，沈秉成大喜过望，濒临枯涸的心田顿逢甘雨滋润，枯木再春。

1872年，沈任苏松太兵备道（又称江海关道），“海关任重，昕夕不遑，益之以咯血，故虽迭拜按察使之命，均谢不赴”（俞樾《安徽巡抚沈公墓志铭》），1873年激流勇退，归隐苏州。初，夫妇与时任江苏巡抚的张之万同寓苏州拙政园，“水木明瑟，文燕过从，发藻连情，殆无虚日”（张之万《蠂砚庐诗钞序》）。1874年，沈秉成觅得城东“涉园”废地，地处小新桥巷深处，东临护城河，三面傍水，深得地偏之胜，优美而宁静。

“涉园”，即陶公“园日涉以成趣”之谓也，原为清顺治年间保宁知府陆锦所筑，“跨虹而南，三

面皆临流，先生凿池引流，以通其中。建得月之台，畅叙之亭。绕曲槛不加丹臒，以掩朴素。庭中杂卉乔木，惨淡萧疏，无浓荫繁葩，壅障风月，更不会栋宇多于隙地，即所谓涉园也。"（程亦增《涉园记》）

作为诗画艺术载体的园林，作品的雅俗优劣取决于"三分匠、七分主人"，即惨淡经营的"能主之人"。沈秉成夫妇均为书画家，沈秉成精于道学，熟谙园事，又请画家顾沄一起，精心设计，将伉俪偕隐之深情融进园中，易"涉园"为"耦园"，耦园者，佳耦偕隐耦耕也。"耦耕"的释解有二人二耜并耕、二人共踏一耜、二人二耒并耜等多说，《诗经》中有"十千维耦，播厥百谷"（《诗经·周颂·噫嘻》）、"千耦其耘"（《诗经·周颂·载芟》）等盛大的耦耕场面描写。《论语·微子》篇也有"长沮、桀溺耦而耕"的记载，总之，耦耕，是上古原始的耕作样式或经济形式，遂成为文人归耕田园的符号。宋苏轼《浣溪纱》词曰："何时收拾耦耕身，日暖桑麻光似泼，风来蒿艾气如熏。"耦耕于园中的这对恩爱夫妻，播种的是爱情，收获的是幸福。1876年，耦园落成，得偿夫妇"握月担风好耦耕"的夙愿。

耦园在建筑布局、山水安排，乃至植物配置都根据阴阳八卦，处处阴阳互生：园的布局，住宅居中，原涉园居东，住宅之西增筑西园，双园傍宅，整体格局寓"偶"；震卦位于东方，象征春天、长男；兑卦位于西方，象征秋天、少女。阳大阴小、左阳右阴，东园为主，面积大，位左；西园为辅，位右。

耦园的中部住宅，为一座沿南北中轴线四进三门楼的古宅院，依次为：沿河照壁、门厅、轿厅、主厅、楼厅及宅之前后码头。

"门前一曲抱清川"，大门前临码头，是六扇黑漆竹丝墙门，"编竹为扉，质任自然"，以表达竹篱茅舍心自甘的情愫，素朴雅致，内敛而不张扬，为苏州士夫宅第的雅尚。

门厅与轿厅之间为小院，植玉兰两株。门厅后面门楼上刻有"平泉小隐"四字砖额。唐李德裕游息的别庄叫"平泉庄"，据唐康骈《剧谈录·李相国宅》载："（平）去洛阳三十里，卉木台榭，若造仙府。"宋张洎《贾氏谈录》："平泉庄台榭百余所，天下奇花异草、珍松怪石，靡不毕具。"后人常以"平泉"作为园林的代表。这里也是将耦园与之相比拟，并突出了"隐"字。

门楼东西两侧兜肚都刻凤凰，凤凰是中华精神之鸟，象征美好与和平，是吉祥幸福美丽的化身。到唐代，凤凰集丹凤、朱雀、青鸾、白凤等凤鸟家族与百鸟华彩于一身，终成鸟中之王。今天所见的凤凰形象由各民族文化观念、审美意识的碰撞融合、经过道德升华积淀而成。基本形象是锦鸡头、鸳鸯身、鹦鹉嘴、大鹏翅、孔雀尾、仙鹤足，五彩斑斓，仪态万方。《广雅》云："凤凰……雄鸣曰即即，雌鸣曰足足。"凤本为雄性，与雌性的凰相匹，东侧的凤凰展开了美丽的翅膀，呈现出"凤求凰"的态势。凤凰展翅令人连想到男女主人的传奇性爱情，或许寄寓着萧史、弄玉"乘鸾跨凤"般神仙美眷的情愫。西侧的凤凰亭亭玉立，牡丹在唐代备受推崇，被尊为百花之王，这里牡丹盛开，凤戏牡丹，高贵而美丽。

轿厅中悬"城市山林"新匾，道出了士大夫园居生活理想，因为"山居之迹于寂也，市居之迹于喧也，惟园居在季孟间耳。"既能享受城市物质文明，又可流连于山林溪涧，"外适内和"，成为士大夫最合适的情感载体，最优雅的生活空间。两侧悬晚清杰出的书法家和篆刻家邓石如手书抱柱联："逍遥于城市而外，仿佛乎山水之间。"系从《庄子·大宗师》的"仿徨乎尘垢之外，逍遥乎无为之业"化出。虽然"结庐在人境"，但因为"心远地自偏"，就仿佛逍遥徜徉在山水之间，"识破嚣尘，作个逍遥物外人"。

北行，便是大客厅载酒堂。面阔三间，陈设精美。取南宋戴复古《初夏游张园》诗意："乳鸭池塘水浅深，熟梅天气半晴阴。东园载酒西园醉，摘尽枇杷一树金。"在梅熟季节，载酒宴游，一面饱尝黄熟了的枇杷，一面观赏戏水的乳鸭，从东园醉到西园，潇洒闲适，风致独特。额名既符合该园独具的东西两园格局，又映射出园主不同流俗、洒脱不羁的名士风范，还含有载酒迎客的诚挚之意。

堂南东西两边侧廊砖额东曰"载酒"、西曰"问字"。取西汉末扬雄的典故。扬雄是汉四大赋家之一，与司马相如并称"扬马"，写有《甘泉赋》、《羽猎赋》、《长杨赋》等著名辞赋和《太玄》、《法言》等哲学著作，然口吃不善交往，"寂寂寥寥扬子居，年年岁岁一床书"（唐卢照邻《长安古意》），贫居著

书，清冷孤寂，洁身自好。他好酒，因而，想向他求教的人经常“载酒”去拜访，扬雄还是个文字学家，经常有人向他学作奇字，称“问字”。

园主沈秉成将客人比作扬雄，谦称自己为“载酒”、“问字”的人，沈氏诗中曰：“卜邻恰喜平泉近，问字车常载酒迎。”（沈秉成《奉命按察河南旋雕蜀皋，以病辞，侨寓吴门，葺城东旧圃，名曰耦园，落成记事》）那时，江苏巡抚张之万寓居拙政园，两家时常车来船往，在此饮酒赋诗，切磋学问。还时与曲园主人俞樾、听枫园主吴云、怡园主人顾文彬、网师园主李鸿裔及潘遵祁、彭慰高、著名藏书家潘祖荫、诗人郑文焯等人，在园中鉴赏金石书画，诗酒留连。沈氏骨子里是个风雅文人。

堂中有一“载酒图”，画两老者正在松荫下神侃，松林前小路上一童子正背负酒葫芦匆匆而归。两旁两副对联：其一为清乾嘉四大书法家之一王文治所书抱柱联“左壁观图右壁观史，西涧种柳东涧种松”，用唐杨绾典：“（绾）性沈靖，独处一室，左右图史，凝尘满席，澹如也。”（《新唐书·杨绾传》）对句说在东西的山涧边种植柳树和松树，实际上是代指躬耕垄亩，恰是沈秉成夫妇隐居耦园的生活写照；其二为“东园载酒西园醉，南陌寻花北陌归”，集南宋戴复古诗和陆游《沁园春·孤鹤归飞》词中句，描述古代文人游春赏景、诗酒雅玩的潇洒生活。院南“厚德载福”门楼与之相对。“厚德载福”，取《易·坤》：“地势坤，君子以厚德载物。”易“物”为“福”，《国语·晋语六》：“吾闻之，唯厚德者能受多福，无德而服者众，必自伤也。”

天井中植两株金桂，与轿厅庭园内的玉兰相匹配，呈“金玉满堂”的吉祥涵义。

正厅后院即五开间两夹厢的楼厅，高敞，上下两层，五楼五底，是园主人的正宅。楼厅前的院落较大，东、西各建侧楼，组合成“凹”字形平面。

正厅与楼厅有墙门隔开内外。墙门的砖细牌科门楼，额题“诗酒联欢”。园林是文人雅集，进行“文字饮”、“竹林宴”的主要场所。古有王羲之的兰亭集、石崇的金谷酬唱，当年的涉园也“时有群贤觞咏其间”，诗酒联欢正是“会享人天清福”的文人“雅玩”，是中国游园的一种特殊方式。

门楼砖雕精细，上下三层都用立体透雕雕出人物百态，点缀于人物间的树木也疏密有致，极具美感。

自中轴线上的住宅大厅往东折，经小院，进入东园西侧“无俗韵轩”小客厅北的小庭院。庭院北立湖石三峰，题刻“浮玉”、“古月”、“白业”，石凳、精美的古石础，桂树婆娑，松影乱墙，雅洁可人。步上青石涩浪，便入面阔三间的小客厅“无俗韵轩”，“少无适俗韵，性本爱丘山”也。（陶渊明《归园田居》五首之一）何绍基所书对联“园林到日酒初熟，庭户开时月正圆”，透露待客赏月之意。南窗外是一个很大的庭院，松影竹韵，花木扶疏，一扇扇窗户构成一幅幅尺幅画。

无俗韵轩东连着东园南北曲廊“枕波”半亭，砖刻横额“枕波双隐”。“枕波”，用晋人孙楚“枕流漱石”的典故：孙楚欲隐，谓王济曰：“当枕石漱流。”一时语误为“枕流漱石”，王济诘之，孙楚曰：“枕流欲洗其耳，漱石欲利其齿。”（《世说新语》）洗耳，乃许由的典故，《史记·伯夷叔齐列传》载“尧让天下于许由，许由不受，耻之逃避。”唐张守节《正义》引皇甫谧《高士传》，言后来尧又召为九州岛长，许由恶闻其声，洗耳于颍水之滨，以清洁其身。六朝士人特尚机锋便捷，故时人欣赏他应对自如且语意甚佳，自此，“枕波”遂成为隐居山林的代称。“双隐”与横额下镌刻对联相互生发：“耦园住佳耦，城曲筑诗城。”据传对联出自女主人严永华之手，但似有自夸之嫌，设为他人赞誉之词则更贴切些。

严永华有诗曰：“小歇才辞黄歇浦，得官不到锦官城。旧家亭馆花先发，清梦池塘草自生。绕膝双丁添乐事，齐眉一室结吟情。永春广下春长在，应见蕉阴老鹤迎。”沈秉成辞去了“黄歇浦”上海苏松太道正四品之职，擢升四川按察使（正三品）亦以病辞未赴，所以说“得官不到锦官城”。夫妇沉浸在天伦之乐中，又无柴米之累，“相与啸咏其中，有终焉之志”（俞樾《安徽巡抚沈公墓志铭》），成为令人艳羡的神仙眷属。雕窗和轩廊的挂落上，精雕细刻着蝙蝠和吉庆（磬）双利（两条鲤鱼），相依相偎的“双鲤鱼”木雕图案还可生发出夫妇如鱼得水、白头偕老的美好联想。

沿着曲廊西侧贴墙曲折而东，转角处有室如舟，倚廊朝北，因室外有紫藤树，遂名藤花舫，是写意式的旱船，透过和合窗看假山上老树古藤，令

人产生舟行山林的遐想。

曲廊再向北延伸，至城曲草堂呈东西走向。廊西多种丛桂名“樨廊”。旁为储香馆，面临庭院，庭中遍植丛桂，每至秋季桂花飘香之时，清香四溢，后有天井，植有山茶与南天竺，环境十分优雅。沈延请仁和吴昌绶教长孙迈士读书其间，吴昌绶为近代著名刻书家，精版本目录之学，可见沈氏对子孙蟾宫折桂的殷殷厚望。

廊东多植竹子，新竹称“筠”，故名“筠廊”，阳性植物，位居东侧。廊中有碑亭，亭壁刻有王梦楼画“抡元图”，折枝香橼三只，“三橼”与“三元”谐音，有连中“三元”吉兆，三元指科举取士中的乡试、会试、殿试的第一名解元、会元和状元。并有园主夫妇题跋和联珠印章的碑石，留下科举文化的历史印痕。旧时文人皆有仕隐的矛盾心理，儒家出仕，兼善天下，体现社会功能；道家的归隐则体现“内在价值”；沈氏诗有“疏傅辞官非避世，阆仙学佛敢忘情”句，“疏傅”指的是汉宣帝朝的太傅疏广和其侄少傅疏受，在位五年，俱谢病免归，日与族人故旧诗酒相娱；“阆仙学佛”，指唐诗人贾岛，字阆仙，初曾落魄为僧，名无本，后还俗。沈秉成以“疏傅”和“贾岛”自比，表示没有忘情社会。

东园主体建筑坐北朝南，是面阔近40米的一组重檐楼阁，下有厅堂三间，上为重楼复道，与住宅毗连，总称“城曲草堂”，为昔日园主宴客的地方，装修精美，周以游廊。堂内悬清乾嘉四大书法家之一梁同书所写“城曲草堂”匾，取自唐李贺《石城晓》“女牛渡天河，柳烟满城曲”诗意，像牛郎织女般过男耕女织的生活，亦切双隐，寄寓了园主夫妇不羡慕锦衣玉食、华堂高屋的贵族生活，而甘愿过城边“草堂白屋”清苦日子的意趣。堂内对联：“卧石听涛，满衫松色；开门看雨，一片蕉声”，将自然界的山石、松色、以及涛声、雨打芭蕉声等作用于人们视觉或听觉的自然景象，组合在一起，一片天籁。

登楼，楼的东首向南突出，名为“双照楼”，卷棚歇山顶，取梁王僧孺《忏悔礼佛文》“道之所贵，空有兼忘，行之所重，真假双照”之意。“照”即“明”，“双照”可指夫妇在此隐居学道、双双明道之意。沈秉成好道书，故以道义名之。据传在此楼中，每逢每年农历八月十八可同时看到日月并存的奇观。“双”，“偶”也；“照”，“心心相映”也。双照楼东、南、西三面槛窗，可远眺娄门城楼雉堞、双塔倩影、远山黛痕，俯瞰东园山水花木。

双照楼山墙上堆塑着双鹤和松竹梅，象征着永恒忠贞的爱情。鹤为纯情之鸟，雄鹤主动求偶，声闻二三千米，并引颈耸翅，叫声不绝；雌鹤则翩翩起舞，给予回应。双方对歌对舞，你来我往，一旦婚配成对，就偕老至终。雌鹤产卵卧窝孵化时，雄鹤左右不离以警戒，雌鹤出巢觅食时，雄鹤则代替雌鹤孵卵，浪漫而恩爱。据王韶之《神境记》载：古时，荥阳郡南郭山中有一石室，室后有一高千丈、荫覆半里的古松，其上常有双鹤飞栖，日夕偶影翔集。相传乃一对俱隐于此的数百岁夫妇所化；竹梅可以联想到李白青梅竹马的爱情诗。

补读旧书楼是主人子女书房，匾额系江苏巡抚张之万所书，面积仅二十平方米左右，现在已经拆卸下两面板壁，变三间为一大间。室内以杉木代墙，杉木吸水，耐湿，便于线装书画的保存。国学大师钱穆尝居此一年，完成《史记地名考》一书，自言颇得江山之助。今书楼悬清内阁学士翁方纲所书对联一副：“清閟云林题阁，英光米老名斋。”元代书画家倪云林家有清閟阁，藏法书名画甚多；宋代书画家米元章家藏古帖，尤其宝爱晋人法书，家有英光斋、宝晋斋等。用两位书画名家题阁名斋的风流雅事，与此书楼媲美，亦足耐寻味。

城曲草堂和还砚斋之间的小屋，取意宋理学家邵雍隐居地“安乐窝”之意名“安乐国”。元关汉卿《四块玉·闲适》：“意马拴，心猿锁，跳出红尘恶风波，槐阴午梦谁惊破？离了名利场，钻进安乐窝，闲快活。南亩耕，东山卧，世态人情经历多。闲将往事思量过：贤的是他，愚的是我，争什么？”此用来表示超脱名缰利锁，隐退山林之志。

“双照楼”下为书房还砚斋，俞樾篆书题匾，款识曰：“东甫先生（名炳震）为吾郡老辈，生平致力于经学、史学、小学，实为乾嘉学派导其先河，莫年所用一砚，久已失之，今为其元孙仲复廉访所得，因以名斋。”额含念祖之意。斋内《看松读易图》两侧悬挂着清刘墉书写的对联：“闲中觅伴书为上，身外无求睡最安。”意味深长，很富道家色彩。深邃幽奥、神秘玄虚的《周易》自东晋以来就成为士大夫爱不释手的经典，为逃避嚣扰的世俗社会，他们到

玄道易学里去探讨静谧的哲理世界。道家主张清静无为，精神上要获得绝对自由，不为名锁利缰所束缚，应该无思无虑、无欲无求，这样，人的心境超脱了功利，得到了高度净化，就能永远保持一种空灵澄澈的心境，保持了自己的人格自由，“身外无求”，实在也是一种养生之道。斋内陈设家具都为竹节形，富贵而精雅。

东园黄石假山横亘于城曲草堂楼厅之前。黄石厚重粗犷，有棱角峻嶒之势，挺拔突兀之姿，使人感到群峰巍巍，绵亘不断，有阳刚之美。明袁枚《造假山》“峰峦纷布置，巧匠出心裁。曲折随人转，都缘假字来。”（袁枚：《小仓山房诗文集》）

假山分东西两山。东侧主山隆然崛起，峰顶石刻摩崖：“留云岫”，取古乐章“留云借月”之意。峰洞石刻摩崖：“搅云洞”，言山峰高入云霄。主山东南山势起伏，雄浑峭拔；蹬道蜿蜒陡立，下抵水涯，上达山颠，上建石室。峰顶东缘急转为绝壁，倏然直落深潭，崖壁间悬葛垂萝，几株古木虬枝挤出石缝，斜倾水面，极富野趣。北侧竖置大石数排，结构极似巨石自然风化剥裂，给人以险峻、苍劲之感。气度恢宏，如北国巍峨的崇山峻岭。

西侧小山作为陪衬，摩崖曰“桃屿”，长满桃树的山屿，坡度平缓，西麓降至樨廊半墙，山顶上筑有平台，置石桌石凳供小憩赏景。

主、副两山间谷道宽仅一米余，两侧削壁如悬崖，深邃似谷，摩崖“邃谷”，深奥幽邃，“朴厚之境，宛如太古，山麓衬以古柏，益多苍古”（陈从周《春苔集·怡园与耦园》）。

整座黄石假山气势雄伟，峥嵘峭拔，集绝壁、磴道、悬崖、谷道、石室于一体，立意为悬崖峻峰高耸、深潭临下的景观。“不论绝壁、蹬道、峡谷、迭石，手法自然逼真，石块大小相间，有凹有凸，横直斜互相错综，而以横势为主，犹如黄石自然剥落的纹理”，并对假山的体量、位置都作了高度评价，并说，这座黄石假山与“明嘉靖年间张南阳所迭上海豫园黄石假山几无差别”。（刘敦桢《苏州古典园林》）

假山体量与池面宽度配合适当，空间相称。池水形状狭长，自北而南，水际崖脚刻有“受月池”三字，此池西边临山，东靠廊，月夜赏景，山水可人。唐李商隐《戏赠张书记》诗有“池光不受月，野气欲沉山”句，此反其意而用之，言川光初媚，池光受月，夜气欲沉山，更显出一池亮丽。

倚筠廊有卷棚歇山顶暖亭，临水面山宜赏月，题为“望月”。岚气盈盈之时，夫妇乘风望月，听月色袅袅，多么惬意！亭外枇杷晚翠，又符“东园载酒西园醉，摘尽枇杷一树金”诗意。月为太阴，“受月”、“望月”都蕴涵着爱恋女主人的深情。

亭南又有半亭贯穿廊间，下架石板于水上如桥，从前水池在此与园外内城河相通，水由东北向东南流去。

出亭循廊缓步南行，正好隔水西望山林景色。廊尽端又是一座卷棚歇山式面水暖亭，名曰“吾爱亭”，亭名取陶渊明《读山海经·孟夏草木长》“众鸟欣有托，吾亦爱吾庐；既耕亦已种，时还读我书”诗意，反映了陶渊明省净冲淡的艺术风格和卓然高标，别树一帜的生活情趣，园主藉以写志。亭小巧玲珑，四周花木茂盛，湖石点缀其间，环境幽静。

亭西北曲桥“宛虹杠”似彩虹高架于受月池之上，清葑湄草堂主人李果《涉园·杂咏》诗赞曰：“为园城东隅，流水抱河曲。一桥宛垂虹，下映春波绿。倒影逼游人，此景迥超俗。”小桥下映春波，倒影逗人。桥下之水纵贯南北，与山崖树木相映发，是对“水随山转，山因水活”的绝妙诠解。

狭长似带的水池南端，横跨一水阁，内悬清代探花沈荃所书银杏木旧匾：“山水间”。水阁为卷棚歇山式，北半部凌驾于水上，三面临空，给人以溪流不尽之感。在阁中凭槛北望，黄石假山矗立于池西，满目浓翠，一虹卧波，能饱餐山水间情趣，在山水间醉饮，就有欧阳修《醉翁亭记》中“醉翁之意不在酒，在乎山水之间也。山水之乐，得之心而寓之酒也”的逸兴。水阁传为女主人操琴之处，面对高山流水，园主夫妇犹钟子期之于伯牙，堪为人间知音一双。北檐下扬州女书法家李圣和撰书挂抱柱联畅发了此情此意：“佳耦记当年，林下清风绝尘俗；名园添胜概，门前流水枕轩楹。”遥想当年园主夫妇，花前月下、水边林下优游唱和的伉俪深情及潇洒风姿，特别突出了女主人谢道蕴般神情散朗的林下超逸风致。水阁内置明代大型杞梓木“岁寒三友”落地罩，双面透雕松、竹、梅，构图浑厚，精美绝伦，规制之大为苏州众园之冠，图案内涵更深化了“佳偶”的内涵。

水阁外面，植竹松梅，摇曳生姿，内外呼应，又一曲高山流水。

水阁垂脊堆塑不仅精致，而且图案主题与建筑内涵融成一组美的群体：垂脊松鼠偷葡萄堆塑，鼠踞为十二生肖之首，鼠最活跃的时候是晚上11点至凌晨1点，属“子时”，鼠多子，葡萄也象征多子，寄托着园主孩子绕膝的盈盈厚望；生活理想的美感，伴以屋畔乔松，是那么浑然得体，精思巧构，人们在举目仰首之中，都有不尽的美扑入眼帘。山水间一侧山花处堆塑“松鹤延年”，另一侧山花处堆塑“柏鹿同春”，“柏”“百”谐音，鹿为长寿之物，寄托夫妇白首偕老的愿望。

水阁东南的“听橹楼”和“魁星阁”，均作重檐歇山卷棚式，下有连廊，上有阁道相通。互相依偎，恰似一对情侣佳偶，与“耦”合意，无疑是神来之“筑”。

东南角“听橹楼”依外围墙转角而建，两面临河，与内城河仅一墙之隔，船舫来往不断，每当月色空明之夜，四周万籁俱寂，这时，于宁静中时时传来欸乃橹声，“参差邻舫一时发，卧听满江柔橹高声”（宋陆游《发丈亭》），这是绝妙的“声借”，使人领受江湖野趣。楼下额“便静宧”，“宧”，同“颐”，平和，颐养精神，“便静宧”即适宜静静地颐养精神之所。

听橹楼原来为护园人所住，朝北山墙上堆塑着向下俯冲的雄鹰。鹰，是专食小动物的凶猛的大鸟，飞行速度快，眼睛能看清楚十几公里外一只小鸡的一举一动，狡诈而凶残异常，但猎人们设法用网将它诱捕活捉，将其驯练成为人类效命的抓捕能手。“神鹰梦泽，不顾鸱鸢，为君一击，鹏抟九天”（李白《独漉篇》），鹰雄健敏捷，鹰与“英”谐音，雄鹰单脚独立，寓意英雄独步天下，驰骋江山。雄鹰高踞屋脊，象征着凶悍、勇猛和力量，对盗贼等具有震慑作用，是“镇宅神英”。朝南山墙堆塑着立于巨石之上的大公鸡，昂首挺胸，引吭高歌，寓意雄鸡报晓，守夜不失时，信也，催人奋进，鸡象征着德行和勃勃英姿：“头上红冠不用裁，满身雪白走将来。平生不敢轻言语，一叫千门万户开”。（唐伯虎《画鸡》）据神话传说，黄帝战蚩尤后，天帝命玄女下凡变成大公鸡，一到卯时即啼鸣，报太阳东升，照耀天下，使人类摆脱幽冥世界，所以，鸡为报晓之物、阳明之神。雄鸡鸡冠高耸、火红，“冠”与“官”谐音，是飞黄腾达、升官发财的标志，“石”与“室”谐音，“鸡”与“吉”谐音，鸡立于石，寓意“室上大吉”，合府安康，生活富裕。

楼北，土坡上置黄石花坛，辟盘曲石径，寿星竹婆娑成影，老树掩映，衬以粉墙若屏，清新活泼，自成幽僻小区，但粗旷的黄石冰裂地纹与吾爱亭前的黄石池岸断续相接，又与与“受月池”隔岸的雄浑峭拔的黄石假山遥相呼应，使其欲断却连，与全园主景浑然一体。

听橹楼西，即与之相连的魁星阁。魁星，即奎星，它是主宰文章兴衰之神。其神头部似鬼，它一手持笔，表示用笔点定科举中试者之姓名。旧时读书人极为崇祀。

阁与楫廊南端相接，廊间粉壁塑十数孔玲珑剔透的漏窗，有精美的拟日纹、海棠、灵芝状祥云、冰梅、如意等吉祥图案。据记载，当时薛福鑫接下耦园大修任务后，精心设计了李白醉酒、林和靖踏雪寻梅等15个形态各异的花漏窗，可惜今已不存。

倚廊有小方亭与吾爱亭隔水相对。折西又有半亭，透过月洞门可见南面庭院中的山石竹木、花台曲径。

出东园回到住宅楼厅“锁春”小门，“锁春”，锁住春光，即沈氏“支窗独树春光锁”诗之意。出小门曲折西行，便进入西园。西园面积仅得东园之半，然楼厅、轩亭、山石坛俱全，简净可人。

园东倚廊半亭额“鹤寿亭”，原额有沈秉成夫妇长跋，言沈秉成在镇江做知府的时候，得到《瘗鹤铭》拓片，较所藏《瘗鹤铭》多出了“寿”、“鹤”两字，并有吴梅村的款识，鹤寿，均寓“寿”意，且沈秉成爱鹤，曾自号老鹤，故笃爱之，特筑此亭记之，并取以名亭。“龟鹤命长松寿远，阳春一曲情千万”，园居生活是沈氏夫妇最惬意的岁月，严永华有诗曰：“小有园林趣，当春景物新。名花如好友，皓月是前身。风过松多韵，云来石有神。素心终不改，天际想真人。”生活在诗意盈盈的花园中，盘桓在松石间，真如神仙中人，自能长寿如鹤，逍遥若真人了。廊壁有砖框花窗数孔，十分精雅。

书斋织帘老屋为西园中心，“织帘老屋”的隶书匾额为晚清书法家何绍基手迹。象征着夫妻双双在深山读书，象前辈南朝齐吴兴人沈驎士一样，一

面诵读诗书，一面编织竹帘，口手不停，还自己打柴汲水，并日而食，终身不做官。是笃学守节的典型。表现了园主向往那种织帘劳动、躬耕读书的理想的隐居生活。织帘老屋为硬山顶，内部以屏门、隔扇和飞罩分为南北两半，为鸳鸯厅的形式，与“偶”相谐。

南厅正中挂一幅《织帘图》，两旁悬“织帘高士传家法，卜筑平泉负令名”对联，为今人王西野撰书，表达后人对沈氏夫妇的赞誉。还挂有清两江总督左宗棠所书抱柱联：“涧道余寒历冰雪，洞口经春长薜萝。”集自唐杜甫《题张氏隐居》诗之一和《览物》诗，联语描写了初春傍晚的山丘水涧景色：经历了严寒的冬日，冰雪覆盖了涧边小路，如今春来了，但还春寒料峭。形象地刻画了耦园一种幽静、冷寂的城市山林景色。

厅北落地罩两边，写有“怡然自得”、“清泉洗心”八个字，给人以山林野逸、自然忘机的美感。

书斋南有宽敞明亮的站台，四周均有迭石和假山：

南面的湖石假山，自西南向东北方向呈绵延起伏之势，银杏、枸骨、袋袋檬等老树已逾百岁，老树荫浓，葱翠入画，山下有洞壑相通，盘旋可通山顶，自然典雅，湖石延至东北鹤寿亭前，构成绵延不尽之势，东麓有斜廊屈曲，廊南房舍旧为书塾。北院亦有一院，为不规则形状，院西南角设湖石假山，点缀花木，散置湖石，牡丹花台亦用湖石迭置，与南园呼应，花时繁香艳态，秀色可餐。斋西与围墙相隔的小弄内，也点缀湖石。前后左右山石对织帘老屋形成群山环抱之势，颇有“遥羡书窗下，千峰出翠微”、“坐对青山读异书”的佳趣。

湖石空灵，具有阴柔之美，东花园厚重峻峭的黄石大假山，呈现出阳刚之美，一阴柔，一阳刚，恰好成为美满一对。北庭院有宋代古井一口，与东花园的受月池遥遥相对，“东池西井”，又成一双。

北院东北隅隔山石树木有不对称的凹形藏书楼一座，与住宅相通，此藏书楼名曰“鲽砚庐”。传说沈秉成在京师得到一块汙阳石，剖之发现有鱼形，制为两砚，与夫人严永华共掌。比目鱼双目同侧，两眼都长在左侧的叫鲆，长在右侧的叫鲽。此砚鱼形两眼都在身体的右侧，因名之为“鲽砚”。

俞樾《春在堂随笔》卷五载：“沈仲复观察与严少蓝夫人，伉俪均能诗。仲复在京师得一异石，文理自然成鱼形。剖而琢之为二砚，砚各一鱼，夫妇分用之，名曰‘鲽砚’，其名颇新，余为赋五言诗一章，首云：‘何年东海鱼，化作一拳石。天为贤梁孟，产此双合璧。’亦文房一佳话也。”

夫妇唱酬的书房就名“鲽砚庐”。沈秉成著有《蚕桑辑要》、《鲽砚庐金石款识》等著作，严永华有《鲽砚庐诗抄》、《纫兰室诗钞》。伉俪相随数十载，诗酒酬唱，未尝有虚日。夫妇合着《鲽砚庐联吟集》，共三集六卷。

沈秉成藏书甚丰，更喜金石字画，所藏金石、字画、典籍皆为精绝，藏书数量更超万卷。沈曾自题对联曰：“万卷图书传世富，双雏嬉戏志怀宽。”如陶公一般，既可悦亲戚之情话，亦可眄庭柯以怡颜。

一小轩隐其东，内悬何绍基一副对联：“风篁类长笛，流水当鸣琴。”一片天籁。

“春梦几多时，散似秋云无觅处”，沉浸在温柔乡里的沈秉成，“忽闻征辟到东山，便办严装趋北阙”，1885年，离开了这座精心构筑的爱巢，赴京任职，严永华也随夫同行。1889年，因张之万的举荐，沈秉成任安徽巡抚。“闻琴解佩神仙侣，挽断罗衣留不住”（晏殊《清平乐》），光绪十七年（公元1891年），诏署两江总督，但万万没有想到的是：“拜命之日，严夫人卒”，小他15岁的严永华，竟病逝于沈秉成安徽巡抚任所。“尽然伤心，然不敢以私废公”，沈秉成含悲赴应天（南京）任两江总督。1895年，沈旧病复发，回吴就医，住进阔别多年的耦园，“人面不知何处，绿波依旧东流”（晏殊《清平乐》），物是人非，画阁魂消，紫薇花残，同年七月卒于耦园，沈严夫妇合葬杭州市南山，与青山绿水永远相伴。

今天，无论是老年夫妇、新婚佳偶，还是热恋情侣，都要来此咀嚼神仙眷属的这首爱情诗篇，“诗无达诂”，各人自有一番诗味在心头。耦园的魅力是永恒的！

本文作者是苏州大学中文系教授

抗日战争时期朝鲜华侨的“亲日”与抗日

(日本)菊池一隆著　张新芸译

序言

1931年，日本殖民统治下的朝鲜继发生万宝山·朝鲜事件后，又爆发了九·一八事变。其后，有关朝鲜华侨的情况多有不明之处，特别是对抗战期间朝鲜华侨情况的研究极少。到目前为止，涉及到该历史时期的研究有①1958年华侨志编纂委员会（台北）编著的《韩国华侨志》。该书并未着眼于抗战时期，只是对警察的逮捕、拷问、杀害等具体的镇压活动进行了简单的陈述。②1991年中国华侨出版公司出版，杨昭全、孙玉梅编著的《朝鲜华侨史》，则是将焦点置于日本殖民地统治下归国华侨所受到的迫害以及由此产生的抗日活动和华侨学校内教师的抵抗等方面。③2005年青木书店出版，安井三吉著写的《帝国日本与华侨》一书论述了日本、台湾、朝鲜各国华侨状况，对东亚近现代史上朝鲜华侨的定位问题进行了探讨，具有一定的参考价值。与此同时，自然就会产生抗战期“日本、台湾没有发生大规模镇压事件”这一疑问点，进一步有可能忽略该时期朝鲜华侨的抵抗情况。迄今为止，对此问题的研究只是开端就绪的程度、进展缓慢，局限于强调日本统治所带来的受害这一侧面和归国华侨参加八路军等抵抗方面的情况，而朝鲜华侨与伪政权之间的关系仍未解明。故本论文拟着眼于37年七·七事变以后至45年日本战败这一段历史时期，试图解明上自中国总领事馆下至一般普通华侨的应对变化过程；将注意力放置于当时的伪政权—北平临时政府和“中华民国政府”（南京汪精卫政权）成立前后的华侨应对变化方面，通过将重点置于朝鲜国内的华侨抵抗情况，进一步确认、分析并考察包括游击战等方面的实证。内容由以下四方面构成，即①七·七事变后朝鲜华侨的归国、滞留实况；②总领事馆、各领事馆的应对详情；③实证论述南京汪伪政权成立前后的朝鲜华侨状况；④重点置于朝鲜国内华侨的抗日斗争，力图解明其实况与特质。

有关的史料是日方的外交文书、高等外事警察史料、南京汪政权档案，以及进行实地考察时使用的《京城日报》、《釜山日报》。

1. 七七事变后朝鲜华侨的应对变化与“中华民国临时政府”的成立

首先看看朝鲜华侨人口的变化情况。1930年是6万7794人（男5万5973人、女1万1821人），继万宝山·朝鲜事件、“满洲”事变后的31年，是3万6778人，锐减到30年的54.2%。32年3万7732人，33年4万1266人，34年4万9334人，36年3万1711人，一直到45年日本战败前，大约在4万人左右徘徊。但是，如果将日本投降前从中国东北地区及山东省强征的约2万人计入的话，合计有6万人[1]。据《釜山日报》的相关报道，因为朝鲜华侨“3万人”中的6成已回国[2]，故七七事变后，朝鲜国内的剩余华侨数量也有可能下降到1万8000人前后。

那么，七七事变以降的回国情况又是怎样呢？随着日中关系的恶化，朝鲜华侨陆续返回中国国内，每天4、50人经由仁川港回到中国。因山东政局恶化，导致从仁川前往山东的朝鲜邮船

停航；20日以后，更是出现了约5000名朝鲜华侨蜂拥至仁川，滞留于华侨街的情况。朝鲜总督府外务部与威海卫的英国船舶进行了交涉，未获答复：与此同时，仁川、镇南浦、新义州等地的华侨亦不断增多，当局也采取适当的保护或监视行动。8月23日，仁川野口会所所属的中国汽船利通号临时入仁川港，众多华侨争先登船，但考虑到青岛、大连的危局而未出港。在包括华侨等有关各方劝说之后，约1000名华侨乘船于26日出港[3]。

由此，朝鲜华侨内部就产生了归国者及准备归国者这样的差别。8月9日总领事范汉生拜访总督府外事部的松泽部长，提出“自釜山港3000余名华侨近期返回归国之故，筹备斡旋船舶”的要求。对此，松泽陈述“事变即使遭遇最坏危机，如影响及于在鲜支那人，思我帝国方针决无变化，故可安心从事生业，烦请总领事传达于在鲜中国人”[4]。尽管如此，仍有大批华侨返乡回国。例如，平南道华侨中，归国者较多、达6000余人，滞留者只有2700余人，且大部分是农民和工人[5]，意味着富裕有钱人基本都返乡回国了这一情况：另外，事变前的釜山也有500余人，后减少到了300余人，就连釜山领事馆的副领事家人也返回国内[6]。

另一方面，逆回国潮流相反的情况也有发生。7月19日利通号搭载着来自大连、威海卫的131名中国难民进入仁川港，问其理由，答说“文明的日本比本国文明”[7]。汉城的农业王成大担心战火扩大，倾其家财携其所得的300日元和一辆他人赠送的自行车从仁川回到山东，刚一登陆便被强制要求从军入伍，拒之，则钱与车俱被没收。王愤慨之，二回汉城[8]；乘混乱之际，在春川还发生了无业者李某（朝鲜人？）威胁蔬菜种植华商毕鹿宽、命其“交出手头现金”的小事件”[9]。

12月首都南京陷落。与“满街因捷报而爆发的喜庆”情形相成鲜明对照的是汉城总领事馆“死寂般的黑暗”。对京城日报记者的答复是范汉生总领事“病卧中”已就寝[10]，婉转的拒绝了采访的要求。由此可推测到范汉生受到南京陷落这一消息的冲击，成为改变姿态的重要转折点。于这样的形势，釜山领事陈祖？为了表明自己的态度，于12月19日拜访范总领事，但范已离开官邸、前往天津。陈无奈在20日为了同神户总领事商议，秘乘关釜联络船前往神户，于是当时的人们都认为“作为国民政府直系的陈领事之态度值得注意”。此外，七七事变后，国民政府发给釜山领事馆的经费不足，10月以后资金便被迫中断了[11]。

12月14日北平成立了临时政府。与此同时，国民政府将陈祖？从釜山领事上调任汉城总领事代理，接替范汉生，将釜山副领事的程心益上调任釜山领事，将神户领事魏友琴（锡？）和横滨副领事林定年分别调任汉城领事兼务和汉城领事。令人震惊的是，据说总领事须在汉城执行“华北新政权”下的政务一事。换言之，即国民政府虽遭惨败，但亦有可能将临时政府置于自身影响之下的考虑。因此，陈、程、魏、林等前往汉城赴任之际，即遭釜山宪兵队阻拦，不得不返回东京大使馆。如此一来，陈等人在日本下关入港，为了和徐世英大使研讨善后对策而乘火车前往东京大使馆。（魏因在神户总领事馆处理政务，与仁川领事曾广勋一起在神户下车）。可是，从庆尚南道开始就有跟踪人员尾随他们，继之山口县又有一名巡警尾随，在宫岛又有广岛县警尾随。众人“对日本军部当局的举措愤慨难忍”，认为是加入“新政府”的原汉城总领事范汉生一伙人的勾当，实在是“令人认为是罹患日本病而发狂的行为”。这些情况都是范汉生在当地的日本军部进行了内部活动才发生的，成为“两国间的不幸之事、费解之事”[12]。38年1月2日陈本人同釜山领事馆随习领事曾鼎钧二度进京。1月11日曾在P·O汽船会社上从横滨、香港回国（曾鼎钧后来也加入临时政府）。陈与金祖惠、林定年、张相等人连日赴大使馆，同许大使就朝鲜领事馆问题和今后的对策进行商议，但当时许大使也正和日本的外务·内务两省交涉之中，没有答复。

引起这些情况发生的原因是什么呢？警视总监阿部源基在“别记”中进行了详细的记述：“今事变突发以来，驻朝鲜民国领事馆，尤应相当注意以釜山领事馆为中心的谍报活动。我军之移动等军事关系方面，虽遭支那谍报人员干扰而有泄密之事发生，但（支那）若持续战败，则其馆费

断绝”。据此，馆员之间也现出“不稳之况”。即日本方面对釜山领事馆及其领事是否进行谍报活动持怀疑态度，而且馆费的断绝也动摇了馆员的态度。因此，预测将来希望加入临时政府者，如汉城总领事范汉生（明治大学出身，历经国民政府外交部日本科长，后被任命为汉城总领事的“亲日派”）向大使馆提山辞呈，前往“华北视察”。又，37年12月20日，镇南浦领事张义信因公开声明“与国民政府断绝关系”，拥护五色旗。于是，国民政府就在12月24日正式罢免范汉生，任命釜山领事陈祖？为总领事代理，就任其职。得知这一情况的范汉生，在12月27日从华北急返朝鲜，拜访总督府，并表达了驻朝鲜领事馆和华侨拥护新政权的意向，同时也向长崎、神户、横滨等各总领事馆传达了要求拥护新政权的檄文意向，并进一步策画不认可陈总领事上任的阴谋。所以就出现了前文所说的国民政府任命的陈等一行人在釜山登陆遭到拒绝的情况。故1月3日中国大使馆派杨云竹参事去外务省，在口头和公函上抗议“朝鲜宪兵队及警察部长以强力阻止政府任命之林、魏两领事使不能登陆，且命陈领事自釜山退去”一事的发生，但日本当局以不予过问釜山宪兵队等方式来处理对待[13]。

这样看来，范汉生的“华北视察”完全是个借口，实际上是急赴天津、北平（今北京），18日就打着临时政府的旗号开始活动，视察各地。在南京外交部，范汉生曾积极推行蒋介石的对日外交，倡导“日中提携”；全面战争爆发后，又最先在朝鲜声明加入临时政府。范对临时政府的支持，给3万朝鲜华侨带来了极大的冲击，被视为是“南京派”（蒋介石派）的人也放弃了“抗日反日”。于是朝鲜华侨决定“全（朝鲜）半岛的角角落落都要高呼‘加入华北新政权’”、“向全中国的祖国同胞呼吁‘中日提携’‘防共中日亲善’”[14]。而实际情况却是范总领事在12月17日就拜访了总督府的松泽外务部长，阐明了具体计划，寻求合作，加之范总领事的“心腹”、“亲日派”的镇南浦领事张义信又以[15]呼应范汉生的“华北视察”这种方式，率先在朝鲜各领事馆中于12月20日以镇南浦领事馆的名义打出了支持临时政府的旗帜。所以，这一切都是按计划实施的准备周到的举措行动。

这样一来，“过去11年一直集结着反满抗日精神而飘扬着青天白日旗的总领事馆”，也在37年12月28日升起了五色旗，以“亲日满防共”为基轴、“彻底脱离恶政蒋政权”，明确了追随临时政府的态度[16]。范汉生相当兴奋，表明“为了全半岛的（华侨）民众、为了（祖国一切的）支那大众的幸福，今站立于五色旗下，我将永远奋斗”的决心，28日又给长住朝鲜的领事发出召集书函，怂恿加入新政府[17]。对此情况，松泽部长本着“日满中提携防共之大目的”，理所当然认为是对“觉醒的在朝鲜中国人”“以好意充之”[18]。

受此影响，仁川办事处于37年12月29日、元山领事馆于12月30日、釜山领事馆于38年1月1日分别悬挂了五色旗。而对反对新伪政权的新义州领事金祖惠，则在1月3日派元山领事馆的办事员冯文海接收了事务处理权。鉴于此，金祖惠率馆员来到东京向大使馆“泣诉”[19]。也就是说，通过强制性排除反对新政权的金等新义州领事馆一行人的行为，来转变对新政权的支持。又由于金等一行人“跟随蒋政权反满抗日意识最浓厚”，故在朝鲜、日本都有盯梢[20]。

那么，各地的华侨团体又有怎样的表现呢？在总领事馆升悬五色旗的28日，加盟汉城中华商会的8团体、包括位于本町的中华商会中的南帮·北帮两会馆、中华料理屋组合、中华理发组合、中华达摩佛教会、中华饮食店亲睦会等，各代表参聚一堂，议决“加入新政府”、“防共亲日”，完全脱离了蒋政权。其“决议文”中这样写着：“依亲日提携、确立东洋永远之平和，谋求加强国民福利之新政府……。追随范总领事加入、决议为国家而一意贡献”。并且在“宣言”中还写着：“今次事变乃依国民政府误引容共抗日外国依存之政策而发生”，“而后吾等在汉城各团体同心同德脱离国民政府一致团结加入新政府，奉公尽诚于统治之下”。29日各会代表先后依次拜访了南次郎总督、小矶军司令官、二宫宪兵队司令官以及宪兵队、警察机关，向进卫首相、广田外务大臣和临时政府致电、并在30日共同悬挂了五色旗。这就意味着当时住在汉城的约2000名华侨“自发性的”递交了加入新政府管辖的申请[21]。然而，虽

说是华侨各团体“自发性的”意愿，但有必要厘清这实际上是由于汉城总领事范汉生的训令而导致的带有强制性特色的事件[22]。

那么，仁川方面又有怎样的事态发展呢？12月28日华商商会干事孙景三、及山东同乡会、南帮帮会等各团体代表30人在南帮会馆内召开华侨全体会议，决议“脱离蒋政权”和“加入新政权”；接着，先后向临时政府的汤而和、王克敏两委员长，寺内军司令官、南总督、小矶军司令官、三桥警务局长、二宫宪兵司令官以及范总领事致电，声称“仁川在留中华民国全体同仁宣誓加入新政权旗下”；其后，各团体代表40人在华侨商会举行五色旗升旗仪式，高呼万岁[23]。

继汉城、仁川各华侨团体之后，新义州府的500名残留华侨于12月30日召开侨民大会，全场一致决议支持“确立东洋和平根本精神之下，标榜、树立亲日满、排共”的临时政府。在12月下旬，海州沙里院、雄基的各中华商会等也决议加入临时政府，平北宣川的侨北工会中、赵城宣等43人，咸北鱼大津中、30名代表决议悬挂“五色旗”，大邱、平安北道、咸镜南道、江源道、黄海道、全罗北道、忠清南北两道也于37年12月下旬到38年1月上旬作出相同决议：此外，新义州、元山、釜山、镇南浦各领事及仁川办事处全体人员还都劝说长崎、神户、横滨、台湾各领事加入临时政府[24]。也就是说，通过朝鲜各领事对日本、台湾各领事发动支持临时政府的一系列行动，进一步扩大影响。

2. 南京汪政权的成立与朝鲜华侨的应对情况

基于1938年12月20日汪精卫发表的“和平声明”，朝鲜华侨作出了“在本国更生的前途中承认新的光明并寄希望于和平运动展开”这样的判断和决定。40年3月30日南京汪政权浦一成立，各地朝鲜华侨同时举行祝贺仪式，参拜神社，慰问日本伤病军人。还向日军和各重要机构拍发电报，感谢指导，并期待着“蒋介石政权”的灭亡。但日方则认为“比起帝国的协助更希望民国的自立、泄露言行之部分者存在”[25]而未放松警惕性。这就意味着，朝鲜华侨全盘性的接受和认可了汪精卫的“和平声明”和南京汪政权的成立，但同时也意味着蒋介石·国民政府支持者潜伏、隐藏了起来。毫无疑问，南京汪政权刚成立，新义州、釜山的领事馆，元山的副领事馆以及仁川、镇南浦自然而然地就变成总领事馆的办事处了。

以汉城、仁川为例，先看看当时朝鲜华侨的应对详情。3月30日朝鲜各地召开了庆祝大会。例如，①在汉城，上午8点总领事馆内举行了升国旗和祝贺典礼（遥拜东方·向“皇军英灵”默哀），总督、军司令官以下都参加了该活动。普通华侨的祝贺典礼是在汉城小学，总领事之外、500人出席，之后，总领事、馆员及华侨代表11人参拜了朝鲜神宫。15点总领事代理杨副领事率领华侨小学学生，慰问了龙山陆军医院的病伤将士。18点起在府民馆内由总领事·中华商会共同举行、招待有影响力官民约600人，召开庆贺宴会。同时，还给出席者配发总领事撰写的宣传册，上书“祖国同胞啊，即时奋起、团结一致、拥护支持汪主席”（3月23日汉城中央广播局对重庆的第三次广播）。②仁川方面，祝贺典礼是在华侨小学，计有教职员·小学生120人、华侨200人、府内外官民约100人出席。300名华侨和小学生持旗游行参拜了仁川神社。仁川华侨还给汪政权拍发了贺电。18点在公会堂内，由华侨主持，招待官民约200人、召开了庆贺宴会，另有有志华侨80人在华侨饭馆共和春也召开了庆贺宴会[26]。此外，在釜山、平壤、新义州、镇南浦、元山、海州、光州也召开了同样的庆贺大会。

朝鲜华侨本有选拔、派遣12名代表前往南京汪政权的成立大会（4月26日南京召开）表达祝贺的计划，但考虑到上海·南京旅客混杂以及旅馆等方面因素后，随即修改计划，只派了三名代表、即朝鲜中华商会联合会会长周慎九、副会长司子明、总务争维芬出席。成立大会的当天，朝鲜华侨各家各户都悬挂国旗，以示庆贺[27]。

下面，我们通过庆祝大会的贺词，探讨一下朝鲜华侨的领导者和普通民众的想法。①汉城总领事（林耕宇）在庆祝大会上，这样陈述谢词：“以纯正国民党主席汪精卫先生为班子……新中央政府本日成立，满怀兴亚之崇高精神，力求主张中日合力协作、还都于孙总理安泰、永眠之南

京，着手实行益愈明朗之新东亚建设人事，全依善邻盟邦日本朝野之支持及深厚情谊所赐，不胜感激。清除容共抗日之妖云，确保东亚永久和平，对皇军付出之巨大牺牲深表谢意，新东亚建设之完满、期待中日合作万全、以期报恩"。

②新义州领事马永发则这样表示："树立新政府乃各地华侨均欢喜之处。从宣扬和平反共建国意义之认识出发，新政府国旗在从前之青天白日满地红旗帜上作出暂时标记，此暂时标记须尽早抹消。而新政府非如从来独裁政治，具划时代意义，中日两国宪政，意识形态一致、得以共建东亚新秩序，同日本政府当局一道、对现地活跃之将士、深表谢意"。主张了南京汪政权的正统合法性，也表达出对"反共和平建国"、"东亚新秩序"的理解。

那么，一般普通华侨又是怎样一种情况呢？例如，①木浦维新商会副会长？鸿腾认为"新政府反共和平建国同时、须日满中三国互相协作。蒋介石已日益丧失抵抗力、吾等本当深谢帝国御恩"。②孙仙亭（棉布业）认为"依新政府之树理，可见4亿民众生活稳定。然期预见新政府之健全发展，仍不可耽误日本强力军队驻屯现地、合作援助"。③姜古兴（饮食业）认为"汪先生乃中国救世主，先生政治手腕非蒋介石所遥比及。……对新政府之树立举双手恭贺，亦希翼于日本帝国将来之援助"[28]。这样，新政权的成立初期，就确立了正面评价汪精卫、谴责蒋介石的基本方针。

3. 战争时期诸问题与朝鲜华侨

战争中，朝鲜华侨也被宣传动员勤劳奉公。在无法抗拒的情况下，倒不如说也通过积极参加类似活动来谋求与居住国·日本的融合。

第1，勤劳奉公：日本大使馆（大使蔡培）给各领事馆发出"训令"。声明"华侨身处海外，与盟邦日本国民亲密关系日久。……当此战事进展、时局关键之际，尤要加强合作。尽勤劳奉公之诚、示热情之力，推进互助，共同期待大东亚战争之胜利"[29]。受此影响，44年3月12日汉城总领事代理马永发通过仁川、镇南浦两办事处及中华商会联合会，向全朝鲜中华商会发出通告，声明"全体华侨同仁，与日本国民同心协力、共同遵守，尽后方之责任"。因此，可以解读成欲通过两办事处、中华会馆联合会来达到向华侨灌输彻底"勤劳奉公"意识的目的。镇南浦同时还报告说：早从43年入冬以来，就在所辖区域内的平壤、镇南浦、海州、沙里院等地，以中华商会负责，分别开展40、50—100人的"勤劳服务行动"，列举平壤的合作运输、道路工程、街市清扫等成绩，以及其它各地也在准备之中等等[30]。

第2，防空准备：44年2月汉城总领事馆接到了发自东京大使馆的"我国侨民合作防空准备办法"通知文件，为了防空准备和疏散城市居民而召集了汉城的华侨代表及中华商会联合会理事长司子明等人。同时，除了给仁川、镇南浦两办事处下达命令外，还让联合会通过朝鲜各地的中华商会给各华侨传达[31]。另据镇南浦办事处消息，"大东亚战争"以来，辖区各地的华侨分别参加"爱国班"（邻祖），致力于防空准备，与"友邦人士"（日本人、朝鲜人）互相合作，组织防护团体、参加训练。同时，镇南浦、平壤、沙里院、海州等地的防空设施也得到了完善[32]。

基于上述情况，44年8月1日"中华民国复兴节"在汉城总领事馆举行，总领事陈辉的演说，如下所述（概要）。43年8月1日"国民政府"（南京汪政权）接受"盟邦日本"的协助，收回上海公共租界和法租界。该日实乃我国自由·解放·自立·新生之日，亦是中国历史最具价值纪念日之一。故"国民政府"决定此日为"中华民国复兴节"。回顾百年来，我国遭受英美帝国主义侵略，无一不受资本主义之压迫。尤鸦片战争时缔结之"五口通商条约"，英美等国率先在上海开辟租界，它国相继效仿之。中国陷入"次殖民地"境地，租界制度成为独立、伸张主权的障碍物。日本发动"大东亚战争"后，首先将广州、天津、杭州、苏州等租界归还我国，表示"中日两国提携"、及"建设大东亚共荣圈"之决心。民国32（1943）年1月9日"国民政府"向英美宣战，同时还决策日本协助归还租界和撤除治外法权。于是就出现了前文所述的8月1日终于归还了上海公共租界和法租界的情况。国父孙中山先生穷尽毕生致力就是"追求中国之自由平等"，这就是

去年实现的“盟邦日本”之诚意。各位应确知国父孙先生的“大亚洲主义”和“大东亚共荣圈”的理想符号相一致。“大东亚战争”完成后，将毁灭亚洲的英美势力，我中华民国也将复兴，东亚民族亦将解放。基于“国民政府”和“盟邦日本”“同甘共苦”之意向，指导华侨完成“大东亚战争”。(33)

虽然强烈谴责英美，但对日本的侵略却没有具体言及。而是直接正面地将孙中山的“大亚洲主义”与“大东亚共荣圈”连接了起来，还表明了拥护态度。再者，“复兴节”宴会的招待方，日方理所当然是总督府，和与华侨有重要关系的经济・饮食・警察・治安及街区会有关人士，中方则是华侨学校、商会有关人士等出席。据说，为了表明重视宣传的姿态，5家报刊机构也来到了现场。

4. 朝鲜华侨的抵抗

七・七事变后，华侨被看成“敌人”，殖民地当局常以“政治犯”、“经济犯”、特别是以“间谍罪”的名目逮捕华侨。1937年15人、38年8人、39年9人遭到逮捕。40年3月南京汪政权成立后，除中国东北地区外、其它来自各省的华侨都被称作“中华民国华侨”，变成了“友邦”国民身份，故这一年的被拘捕者是零，但是，太平洋战争爆发后的当年——41年有4人被拘捕，后来的42年70人、43年49人遭到逮捕。44年虽只有6人，但从37年开始计算，合计有161人遭到逮捕。另一方面，37年第二次国共合作的建立，也同时鼓舞了华侨。尽管在日方的严密监视、管理之下，新义州的“满侨”小学教师还是讲授了“日本侵略大连史”，个别老师教授岳飞的“精忠报国”，新义州华侨小学教师毕子文不仅讲述岳飞、文天祥的“爱国”故事，还让学生合唱“满江红”、“流亡三部曲”等等；一些华侨学校内甚至贴出反日标语。日本虽然不断宣传“大东亚共荣圈”、“中国必败”的言论，但中国的抗战消息陆陆续续传来后，部分华侨便秘密乘帆船前往山东的胶东地区，积极捐款、有组织地运送火药原料的硫磺；李小虎等10余名华侨青年更是在41年返回山东，参加了八路军(34)。

本搞拟基于上述情况，侧重于朝鲜华侨的抗日斗争，力图揭示其实态。总领事马永发在致朝鲜各地中华商会・华侨团体的书函中陈述了对东京召开的“全国第二次全体领事会议”（以下，第2次领事会议）提出的期望事项，听取意见，决定了各项提案内容，将之送交大使馆，总督府司政局长召见马总领事，对提案事项中针对司法警官的搜查，指出“未究明真相，徒属臆测而歪曲事实，甚表遗憾”之处相当狼狈，该提案一俟撤除，即可辨明。该提案具体内容如下：即汉城总领事馆提交的“关于被警察检举之侨民保护一事”文件，最近在朝鲜内部，警察当局以种种嫌疑频繁实施逮捕，被怀疑者一人、往往涉及百数十名有关人员受到拘留，更有遭受殴打者，使其“供述不法”制造（捏造）事件。嫌疑人被拘捕后，音信不通，时有失踪案件发生。总领事馆试极力陈情，然毫无效果，给一般华侨民众之安居乐业带来不少影响。故大使馆除与外务省进行交涉外，还望各有关机构采取以下方式保护侨民。①被拘捕侨民以当地中华商会长、或3人以上之权威人士的连名方式，提交“良民”保证书，方可释放。②保证人全权负此责任。③确定嫌疑人犯有重大罪行之场合，依据法律进行调查，不能发生“残忍非法”之殴打、灌水等拷问行为(35)。

下面，再看一下上述提案产生的背景。据总督府司政局长的报告，(1)本年（43年）5月驻汉城总领事林耕宇返回中国后，新义州领事马永发升任总领事。近期各道频发华侨间谍事件，拘留者人数不少。马总领事上任不久，就发生了京畿道仁川府包括权威华侨在内的十几人遭到拘捕的情况；黄海道平壤中华商会做翻译的郑春成等20余人也被拘捕；同时，各道都有数人遭到拘捕，因此各界华侨相当重视事态的发展，开始质询总领事的政治手腕水平。无独有偶的是当年8月，在黄海道正进行调查取证的过程中，发生了华侨嫌疑者自杀未遂一事，镇南浦办事处随席领事宋钧认为“似乎因华侨的私下活动，使朝鲜中国人蒙冤，从而遭受到强迫拘留一事，纯属揣测歪曲”，向南京汪政权报告了警察的不当行为，打算进行外交交涉，具体调查事实，欲“向地方官宪提出抗议”（结果似乎是并未抗议）。仁川办事处主事

王建功就仁川警署拘捕的“八路军系统中国人之谍报谋略事件”的有关情况，如实地给马总领事进行了反映，认为“恰似冤罪”，建议进行外交交涉。10月9日以马总领事名义致总督府警务局长的书函中，陈述了关于仁川权威华侨的“间谍事件”，希望迅速审议并释放。对此，总督府当局以“帝国官宪全然不拘留调查毫无根据蒙冤之人”为理由，强调“应绝对信赖”而拒绝了其要求。对此，马不弃磊，试图以第2次会议为突破口，移交至政治层面继续谋求交涉。

(2)有关中国人间谍事件的拘捕情况。文刊记载：“朝鲜自昭和16（1941）年以来，隶属于中国共产党或蒋介石政权系统的间碟事件频发，随时局变化益有频发趋势，基于北支那治安之实情，又加之地理关系，故更须严密警戒，虽强化侦查，但中共八路军利用在朝鲜中国人（朝鲜华侨）之鲜谍报活动日渐白炽化”。42年1月，咸镜北道发生的“自起团”事件，就是23名华侨自38年以来，陆续进行的10起破坏行动，他们通过纵火焚烧清津府内的重要工厂、市场、仓库、店铺等300多栋建筑物，使损失总额达到378万余日元；“仁川事件”则是由于在当年4月前发生了9起纵火事件、损失总额超过250万日元，被认为是“暴虐不羁之阴谋令人颤栗”的行为。这些朝鲜华侨中，绝大部分都是最下层阶级的工人、农民，他们上述的作法被看成是“既无知蒙昧、又有顽固的民族意识”的举动：何况，90%人的原籍是山东，特别是治安恶化的胶东地区。大量事实表明，他们因临时回国，或其它原因、接触到了有理由认为是八路军或蒋介石系统的工作人员并被其利用的情况。这样一来，利用朝鲜华侨达到“期待彻底封锁敌方的秘密攻击战，剿灭通敌分子的决战之际，才是朝鲜内部治安对策上的紧要要事”这一目的，进一步强调了今后须彻底强化监察、取缔行动。这意味着太平洋战争爆发后，朝鲜国内的治安恶化，抗日活动日益活跃，毋庸置疑的表明了日本殖民地统治的地基已发生了动摇。

(3)司政局长“对本事件之所见”中表明：汉城总领事的议案事项第1项中，提出的“强逼嫌疑犯认罪，记录拷问之下捏造的犯罪事实，且嫌疑犯遭警察拘捕后，无任何消息乃失踪也”这一看法，是“妄断”，应丢弃；同时认为，作为“外国公馆馆员之行动”、而谴责诬陷警察一事是欺人太甚的言行，对此表示“极其遗憾”；还认为，这类问题是“作为中国公馆馆员将应与本府（总督府）联络协调之事项欲上升至国家间之问题，上升至外交交涉地步，企图寻求政治方式解决”是“卑劣”的做法[36]，进一步施加压力。但是针对此次事件，日方并未将问题公开化，而是采取了回避与南京汪政权进行外交交涉的姿态，这意味着，战争末期的南京汪政权提高了对日本在政治上的发言权，有力地佐证了，就连逢迎日本、亲日派的马永发率领下的南京汪政权属辖的总领事馆、领事馆都对日本积聚了不信任感，开始了外交层面上的抵抗。

那么，“仁川事件”又是怎么一问事呢？我想通过下述诉讼案仆，来阐明具体实情。首先，围绕着史恒乐（原籍山东省蓬莱县）进行考察。史本人中学（高中？）毕业后，18岁时和父亲来到了朝鲜，1936年其父死后，继承家业，在仁川府弥生町经营杂货兼旅馆业。39年12月该店店员孙德进返回故乡山东省牟平县时，成为八路军山东游击队队长于忠瑞的部下，接受了在仁川发展革命同志、收集军事秘密·经济财政情报以及纵火搞破坏的工作密令后，返回仁川。孙对史劝说道“扰乱日本后方，削减日方战斗力、将其引向失败。并询问能否负责此项活动？”，史答应了此事，作为一名骨干成员开始在仁川从事秘密活动。

(1)39年12月为了探查仁川港附近的军事秘密，史同店员孙德进、王培国合作，组织了无名团体，但尚处于准备阶段。

(2)从12月左右到41年9月，史等3人在收集财政经济状况的情报过程中，特别是将收集到的粮食紧急情报，通过朝鲜船株式会社的汽船“平安丸”号船员张鸿俞，数次送交给八路军于忠瑞。

(3)实际行动。①40年2月22日史等3人把4个火球扔进仁川海关内的第1仓库内，焚烧了所有的仓库和货物。损失据说达120万日元。②40年8月，方世能、王志信对方世贤劝说道：“现

在中国与日本交战，吾等为了中国应在重要家宅纵火，造成日方损失。”方世贤产生了共鸣，就在41年2月23日夜，和王志信等合谋，潜入鹤翼町的御多福棉株式会社卫生材料工厂，把“火球”扔进棉花堆，制造了4万余日元损失的破坏；行动：此外，还在糙米工厂·仓库、精白米所等地纵火。③43年4月20日夜12点多，方世能把自己造的一个“火球”交给史恒乐、孙建治后，自己先纵了火；而史、孙二人则是合谋在仁川府本町3丁目（第3街区）的冈田钟表店附近纵火，烧毁了房屋3间，损失约3万3000日元。④4月23日夜12点多，由方世能放哨，史、孙二人在位于新町的“仁川影院”紧挨着的茶馆仓库纵火，不仅全部烧毁了若山楼，还引燃了福田万次郎等人的仓库，损失3万数千日元。

据43年预审终结的决定，该“案件”结果是：被告方世能、孙建治、史恒乐、王志信违反“军事机密保护法”、“国防治安法”，方世英、王秉经、方崇学、吴振梅违反“外患军事机密保护法”、“国防治安”条例等。此案件中，被告方世能、孙建治、方世贤等在汉城地方法院接受公判，驳回被告史恒乐、王志信、方崇学、吴振梅的上诉，被告方世英、王秉经“因嫌疑不充分”免予起诉。这些人的年龄、职业、现居住地址、籍贯等等如下所述。①史恒乐（34岁）②方世能（44岁），职业、工人，现居住地址、仁川府，原籍、山东省荣城县。私塾，毕业后23年来到仁川和方世能共同经营蔬菜种植。③孙建治（25岁），小学毕业后，36年随父来到仁川。其后，棉布商“和聚昌”电源，仁川府，山东省牟平县。④方世贤（37岁），17岁时来到朝鲜，农业（蔬菜栽种），仁川府，山东省荣城县⑤方世英（34岁），农业（蔬菜栽种），仁川府，山东省荣城县⑥王秉经（43岁），馒头铺，忠清北道阴城郡⑦王志信（50岁），农业（蔬菜栽种），仁川府，山东省莱阳县⑧方崇学（34岁），农业，仁川府，山东省荣城县⑨吴振梅（44岁），农业，仁川府，山东省牟平县。然而，43年12月至44年2月，史恒乐、王志信、方崇学、吴振梅，在汉城西大门监狱内死亡[37]。其死因也可能是恶劣环境下的拷问等造成的。死者之外的其他人员，其后也消息不明。

新义州领事馆对日本警察也产生了愤怒。归纳44年11月新义州领事给汉城总领事馆的报告总结如下：“友邦下级警务人员”随意利用职权榨取华侨，挑其毛病、甚至捏造事实如蛇蝎般实施抓捕。华侨恐惧之、迎合之，努力做到和谐。华侨居住区域普遍都有这种情况发生。最近，道厅刑事成山，涩谷等4人怨恨当地华商，“满”商（伪“满洲国”商人）多人未能满足他们本人的“欲望（贿赂要求），就找出一些微不足道的借口先实施逮，关押了“满”商·“新明号”店员夏金山（华侨·18岁），还对其动用了私刑。”之后，对夏本人花言巧语，让其诬陷7名华商·“满”商头领、说是“支援重庆”，还作了记录，以此作为日后逮捕他们的理由。新义州领事馆认为并断定，“中日邦交日渐和睦之时，却发生如此不幸之事件”易招致华侨误解，且如众所周知，各华商（头领）在朝鲜已有2、30年的历史、平日各守本分，“绝对没有反动嫌疑（与蒋介石·重庆勾结）”。刑事等人把夏金山本人押送到了平壤后，为了夏的释放，和“满洲国”驻新义州领事薛大昌商谈对策，将华商头领暂留领事馆内以图安全，与薛领事一道拜访道厅警察部长原田一郎，说明事情来龙去脉。原田表明调查清楚后将予以答复，并负责各华商的安全。11月14日道厅警察部中野高等科长对两领事馆正式表明，给与刑事等人适当处罚，保证以后不再发生此类事件[38]。此处值得注意的事，与“满洲国”领事共同合作试图打开现状这一情况的发生。当时的情况也显示山，《新义州鸭江日报》主笔小川延吉反映了警察方面的情况，在一定程度上协助了领事馆的工作。

结语

通过上述情况，可得出以下结论。

第1、七·七事变后，随着归国华侨地不断增多，滞留华侨不得不谋求与日本的融和，尤其是总领事馆也被迫二选其一，而制造使朝鲜脱离蒋介石·国民政府重要契机的人，就是汉城总领事范汉生。范汉生因南京首都陷落，而遭受到了极大打击，成为背叛蒋介石·国民政府的重要转折人物，他通过事前同总督府的商议，后拜访了临时政府等一系列行动，明确地表明了支持态

度，而给他打头阵的就是镇南浦领事张义信。从那以后，汉城、仁川率先，朝鲜全境的领事馆和普通华侨也都陆续转变成了支持态度；不仅如此，还呼吁日本各领事馆等支持北平的临时政府。就是说，支持的呼声从朝鲜华侨进一步向日本华侨扩展。朝鲜华侨之所以声明支持临时政府，也是因地理上更接近，且和华北地区的联系更紧密的缘故，所以行动上要早于日本华侨。

第2、南京汪政权的成立对华侨来说是相当大的喜悦。这是由于，从此这就意味着华侨从“敌对国”国民转变成了“友邦”国民，同日本成为平等互惠的伙伴关系。故朝鲜各地都以总领事馆为表率，纷纷召开了庆祝大会，还派代表去南京参加庆祝大会，华侨各家各户也悬挂南京汪政权的“国旗”表示祝贺，赞同“反共和平建国”、“东亚新秩序”主张，积极奔走于国防捐款、“献机运动”等活动，踊跃参加劳动动员和防空准备行动，并且在“中华民国复兴节”上，并不谴责日本的侵略，而是强烈谴责英美等国的侵略，将孙中山提出的“大亚洲主义”主张和日本提出的“大东亚共荣圈”宗旨挂钩，来表明自己支持日本政策的态度。上述种种措施都可看出，朝鲜华侨采取了为与日本融合、接受其保护的一种手段。但是随着时局的发展、变化，矛盾渐次出现、扩大，连“亲日派”的马永发等总领事馆方面也开始采取了强硬的姿态，具体的表现就是通过第2次领事会议，向大使馆、更向南京汪政权提出了和日本直接进行外交交涉的要求等等。再者，与“满洲国”领事的合作，在维护华侨人权上也可看作是具有一定的意义。

第3、朝鲜华侨一边尝试着外交层面上的抗争，一边将主要精力放在谋求与日本的融和、妥协上，但是另一方面，朝鲜国内暴力抗争情况的发生也是毋庸置疑的。正如总督府司政局长指出的那样，41年以来，中国共产党和蒋介石·国民党的“外谍事刊：”频发；总领事馆对1名受到怀疑、数十名遭拘捕、拷问而被捏造有罪的华侨，采取了不仅指责殖民地当局，还营救华侨的措施；一部分朝鲜华侨加入八路军，参加了中国的抗日斗争。回顾“仁川事件”可知，他们显然是接受了八路军的指令，虽未见搜集军事情报的效果，但搜集粮食等经济情报还是取得了一定的成绩，特别是作为抵抗运动一环的游击式纵火给了日本统治者一定的打击。因此，该情况是不争的事实，并非无辜之罪。日本却极度恐慌，反应过度，于是就出现了即使是极少一部分人、也要一网打尽所有嫌疑人员之类的冤枉事件频发的情况。而朝鲜又不同于台湾，地理上和大陆相接，且和山东的海上交通联系便利，尽管如此，日本仍没有有效对策，阻止住朝鲜华侨的回国大潮。所以，从太平洋战争前后开始，抗日斗争已呈现日益白热化的特征。

总之，七·七事变后，经过重组的驻朝鲜总领事馆和遗留华侨，虽然表现出了支持临时政府的迎合姿态，但是，对日本政府把新成立的南京汪政权未看成是真正意义上的“平等互惠”伙伴关系这一情况，而心怀不满。于是，总领事馆开始寻求进行外交交涉的突破口；与此同时，部分朝鲜华侨则加入到了武力斗争的队伍。到战争末期，日本对朝鲜殖民地的统治，开始受到南京汪政权属辖的总领事馆和普通华侨、这两种势力的动摇。

(1) 杨昭全、孙玉梅《朝鲜华侨史》中国华侨出版公司，1991年，256～257，362页。
(2) 《釜山日报》1937年12月19日。
(3) 《釜山日报》1937年8月19日、25日等。
(4) 《釜山日报》1937年8月13日。
(5) 《釜山日报》1937年11月14日。
(6) 《釜山日报》1937年8月19日。
(7) 《釜山日报》1937年7月23日。
(8) 《京城日报》1937年8月25日。
(9) 《釜山日报》1937年7月27日。
(10) 《京城日报》1937年12月11日。
(11) 《釜山日报》1937年12月22日。
(12) 外交史料馆M2-5-0-3-4《在本邦各国外交官、领事官及馆员动静关系杂件——中华民国部》第4卷。山口县知事户冢九一郎　内务人臣末次信正“中国驻仁川办事处主任情况之事”1938年1月4日，同“继续尾随中国领事馆员之事”1月6日，兵库县知事冈田周造　内务大臣末次信正、外务人臣广田弘毅、朝鲜总督府警务局长等“关于驻神户并京城其他民国领事来往之事”1月10日。
(13) 同前第4卷，警视总监阿部源基内务人臣末次信正、外务大臣广田弘毅、陆军大臣杉山元、朝鲜·台湾总督府警务局长等“关于在朝鲜民国领事馆员情况之事”1938年1月15日。另据《民国人物大辞典》，范汉生，1882安徽省出生，法政大学毕业，回国后，历任奉天学务公所编辑长、延吉边务公署外交科一等翻译官、湖北都督

外交顾问等，1918年任吉林交涉署顾问兼日文秘书。其后，历经国民政府外交部总务司科长、情报司第4科长，35年2月就任汉城总领事馆总领事，38年3月辞职。40年9月由南京汪政权外交部派遣任东京总领事，41年转任神户领事(《民国人物大辞典》河北人民出版社、1991年、592页)。即，并非是“明治大学”、而是法政人学毕业。若如3月辞职。则汪精卫也是毕业于法政大学速成科，两人是同窗。

(14)《京城日报》1937年12月22日、29日等。

(15)《釜山日报》1937年12月19日。

(16)《京城日报》1937年12月29日。

(17)《京城日报》1937年12月29日。

(18)《京城日报》1937年12月29日。

(19) 外交史料馆M2—5—0—3—4《在本邦各国外交官、领事官及馆员情况关系杂件—中华民国／部》第4卷，警视总监阿部源基+内务大臣末次信正、外务大臣广田弘毅、陆军大臣杉山元、海军大臣米内光政、朝鲜·台湾各总督府警务局长等“关于在朝鲜民国领事馆员之情况”1938年1月15日。

(20) 同前第4卷，山口县知事户冢九　郎+内务大臣末次信止“继续尾随中国领事馆员之事”1月6日等。

(21)《京城日报》1937年12月29日等。

(22) 外交史料馆A—6—1—1—8—1《支那事变之际支那政府树立关系一事—中华民国临时政府—》所收，1937年12月29日松泽外务部长+石射东亚局长。

(23)《京城日报》1937年12月29日等。

(24) 外交史料馆A—6—1—1—8—1《支那事变之际支那政府树立关系一事—中华民国临时政府—》所收，亚美利加局第3课“本邦在留外国人之情况—其一在本邦中华民国人之北支新政权支持之情况”。新义州华侨全体+广田外务人臣1937年12月31日。

(25) “针对支那中央政府成立之在留支那人及一般外国人之动态”朝鲜总督府警务局保安科《高等外事月报》第8号、1940年3月，51页。

(26) “针对支那中央政府成立之在留支那人及一般外国人之动态”《高等外事月报》第8号、1940年3月，52～58页。

(27) “支那新中央政府成立后在留支那人之动态”，《高等外事月报》第9号、1940年4月，66页。

(28) “在留支那人之言行”《高等外事月报》第8号、1940年3月，58～62页。

(29) 东洋文库所藏22744—8—30《中华民国政府(汪政权)大使馆档案》(以下，《汪政权大使馆档案》)所收，日本人使馆+所属大使馆“训令：为战事进展局势严重大令仰晓谕侨民认清态势切实与日本国民加紧协力致力于勤劳奉公以示热忱而资互助由”(申字524号)1944年2月15日。

(30) 同前，京城总领事馆“通告”(总字190号)1944年3月12日等。

(3l) 同前，京城总领事马永发+日本大使蔡培“呈覆侨民协力防空准备办法经转各地侨民一体遵照办理由”1944年3月13日。

(32) 同前，京城总领事马永发+日本大使蔡培“转呈驻镇南浦办事处辖内各地侨民参加邻组协力防空准备情形仰祈鉴核由”1944年3月8日。

(33) 东洋文库22744—11—40《汪政权大使馆档案》，“人使馆所管领事馆工作报告”所收，“为纪念复兴节招待各界总领事(陈辉)演词”1944年8月1日。

(34) 杨昭全、孙玉梅，上述书籍、299～300页。

(35) 外交史料馆M2—5—0—3—4《在本邦各国外交官、领事官及馆员情况关系杂件·中华民国／部》第4卷，朝鲜总督府司政局长+外务省政务局长“关于驻京城中国总领事之情况一事”1943年11月13日。

(36) 同前第4卷，朝鲜总督府司政局长+外务省政务局长“关于驻京城中国总领事之情况一事”1943年11月13日。

(37) 东洋文库22744—11—39，11—40《汪政权人使馆档案》“人使馆所管领事馆工作报告”的京城总领事馆“仁川侨案预审终结决定书”1944年9月等。

(38) 东洋文库22744—12—43《汪政权大使馆档案》“人使馆所管领事馆工作报告”的“驻新义州领事馆十一月份工作报告”1944年。

本文作者是日本爱知学院大学教授菊池一隆，译者张新芸，西安外国语学院东方语言文化学院专任讲师，专攻日中关系史·日本语。

后现代主义对中国当代文学的冲击

后现代主义是源于西方的重要社会思潮，在上个世纪80年代传入中国后，得到了学界广泛的关注。本文在介绍中国学者对于后现代主义的研究概况后，针对学界关于后现代主义讨论较多的两个话题即：后现代主义“在中国有没有”、“对中国好不好”展开论述，说明中国虽然原本没有后现代主义生长的土壤，但是在上个世纪八、九十年代之交的文学创作中已经出现了后现代的要素；后现代主义对于中国的文学创作和研究产生了比较复杂的影响，既有“好”的一面也有“不好”的一面。在后现代主义的讨论热潮过后，中国的文学界又出现了新的现象，我们应秉持认真冷静的态度来反思后现代、面对新问题。

（中国）孟德仙

一

后现代主义是20世纪60年代兴起于西方的文化思潮，它涉及到政治学、历史学、语言学、文艺学等诸多领域。对于后现代主义，“甚至人们还未来得及确定其意义，它就已成了一个家喻户晓的用语”，[①]学者们对它众说纷纭，并没有统一的定义。不过，可以肯定的是，它产生于现代主义内部，与现代主义有着千丝万缕的联系，更有着深刻的背离。不同于现代主义所坚持的对于终极、意义等的执着追求，后现代主义表现出反本质、反中心、反体系、反概括的游戏姿态。当后现代主义在西方的讨论高潮渐渐平息时，它传到了中国。

1985年，美国学者杰姆逊在北京大学做了当代美国文学思潮的讲座，听者云集；1986年，他的讲稿以《后现代与文化理论》为题在国内翻译出版，反响强烈。由此，后现代主义在国内学界引起了关注，逐渐成为一个新鲜的话题。80年代中后期，国内的研究主要停留在译介阶段，偶尔也有研究性的文章在杂志上发表，但并没有研究的专著问世。进入90年代，对于后现代的研究日趋深入，译介、研究与应用全面展开。1992年，王岳川的《后现代主义文化研究》出版，这是大陆出版的第一部专门研究后现代的理论著作；1993年，陈晓明的《无边的挑战》出版，在这本书中，作者运用后现代主义理论及时地分析了80年代中后期崛起的先锋文学，这是一次后现代主义理论在文学批评中的充分应用。几乎同一时期，围绕后现代主义的研讨会也在召开，例如1993年在北京大学召开了“后现代主义与中国当代文学国际研讨会”，1994年在西安召开了“后现代主义在当代中国研讨会”。这使得后现代主义这一时尚的理论变得非常热门，“文本”、“结构”、“拼贴”、“反讽”、“消解”等后现代的术语在学术文章中大量出现。但是，人们对于后现代主义的质疑也从来没有停止过，在90年代中期展开的“人文精神”讨论中，后现代主义被指责为是一种用新名词掩盖重要的现实问题的手段。到了90年代后期，后现代主义在中国的热潮逐渐冷却。

二

自从后现代主义理论进入中国，学界的讨论主要集中于两个话题，即“中国有没有后现代”、“后现代主义对中国好不好”。由于后现代理论本身的复杂性、中国目前所处的杂糅语境以及研究者本身的价值观念、关注意趣的不同，学界对于后现代在中国的诸如“有没有”、“好不好”等问题，并没有形成比较统一的观点。

对于中国有没有后现代主义，不同的学者持不同的看法。后现代主义的大力推介者陈晓明认为后现代主义已经在中国存在；王一川认为中国缺乏后现代的土壤，目前所出现的并非纯正的后现代，而是“泛现代”；当然也有人认为中国根

本就没有什么后现代主义，持此种观点的孙津在他的文章中有些愤慨地写到“后现代主义在中国根本不适用，中国目前的经济和社会发展尚处于前现代或准现代水平。哪来的后现代，后现代理论是理论家臆想出来的游戏。”②

的确，历史地看，中国原本并没有后现代主义的土壤。因为后现代主义是在西方文化几千年积淀的基础上、在现代主义高度发展的后工业社会出现的，它是对西方的形而上学传统、现代主义的过度膨胀以及后期资本主义社会诸多压抑性因素的大胆挑战和消解。显然，中国并没有上述条件。

首先，从文化传统上来讲，中国的古典文化中并没有“形而上学”或者与其类似的范畴。在中国文化中占主导地位的儒家文化主要关注的是人世，而并不执着于对人世之外的世界做本质性的探求。而且，中国人的认识方式偏重于体验性的“感”和“悟”，理性并不发达，更没有上升到“主义”的层面对人的非理性产生压迫。其次，中国并没有发达的现代社会和现代文化。后现代主义是在现代性高度发展的基础上，以至于对当代人造成压迫的情况下产生的。杰姆逊曾这样描述过，“从历史上看，后现代主义的确始自反叛，反叛现代主义在大学校园、博物馆及音乐厅的制度化，反叛特定建筑风格的规范化，这种牢固的制度和规范在那些成年于20世纪60年代的一代人看来是一种压迫”。③中国的现代性启蒙发生于20世纪初期，到30年代开始衰落，在随后四十年内由于历史政治的原因并没有发展空间，直至80年代才又一次获得喘息的机会，因此现代主义的很多内容在中国并未获得过长足发展，更没有经典化、制度化。如李欧梵所言，“中国的现代性是从20世纪初期开始的，是一种知识性的理论附加于其影响之下产生的对于民族国家的想象，然后变成都市文化和对于现代生活的想象。然而这种现代性的建构并未完成。”④再次，中国还没有全面进入后工业社会。后现代主义是后工业社会的产物，由于经济、科技的高度发达，人们承受着大量物质的积压，主体性在森严的科层制度和无情的工具理性面前不能够得到充分的体现。再加上两次世界大战的阴影，人们对于未来不再敢持肯定的态度。精神上的压抑和坚固信仰的动摇，使处于矛盾中的人们渴望解放的感觉，于是“解构”就有了现实的需要。尽管中国的部分地区经济已经非常发达、科技也达到了相当的水平，但是总体来看，中国依然是一个发展中国家，后现代的出现并没有一个全方位的基础。

尽管中国没有一片后现代主义得以自发产生的肥沃土壤，但是由于开放政策的实施使得中西之间交流的加强，以及中国的新发展和过去传统的一切之间的矛盾和张力，也使中国出现了后现代主义的因子。

三

后现代主义在中国并非土生土长，作为国门打开后的舶来品，它对中国当代文学的创作和研究产生了一定的影响却是一个不争的事实。至于后现代主义“好不好”的问题，就是针对后现代主义对于中国的影响而言的。

在创作方面，后现代文学深深地影响了中国的作家，产生了某些含有后现代因素的文学作品，它们主要是先锋小说、新写实主义小说、第三代诗歌和王朔的作品。不能否认，这批作者受到过后现代文学的影响。早在1980年，袁可嘉选编的《外国现代派作品选》中就收有部分后现代作品。随后，博尔赫斯、马尔克斯等后现代作家的作品先后被翻译出版，令处于探索中的作家们眼前一亮，在创作上的借鉴就在所难免，例如在马原的“叙述圈套”、格非的“叙述空缺”中就隐有博尔赫斯的影子，苏童的小说也可以看出塞林格的影响。

这些作家的创作瓦解了现实主义在中国文艺界的统治地位，打开了更为多元的创作局面。在中国，现实主义文艺观一直是一枝独秀。的确，由此产生了许多优秀的现实主义作品，它们达到的高度对后起的作家产生了一定的压抑，创新使命感强的作家就想尝试新的写作方式。另外，由于一定的社会政治原因，现实主义几乎成为了为政治服务的工具，这也是作家们对它抵制的原因。以马原、余华、苏童、孙甘露为代表的先锋作家，在创作中放弃了文以载道的传统，故事丧失了连贯性、逻辑性和封闭性，人物甚至萎缩成一个符号（余华的《世事如烟》中人物就没有名字，而以阿拉伯数字来指代），写作似乎变成一

次语言的嬉戏（孙甘露在他的《信使之函》中语言绚丽纷呈，但是他根本无意于去构建一个故事）。“对语言的推崇、对叙述的迷恋使先锋小说以迥异于传统小说的面貌构成对现实主义一统天下格局的挑战，从而将传统的小说理论和批评观念推向了被质疑和被颠覆的前台。”[5]以池莉、方方、刘震云为代表的新写实创作中，作者不再致力于塑造典型环境中的典型人物，那些现实主义作品中恢弘的场景、高大的英雄形象不见了，代之而起的是日常生活中的庸人琐事。没有了威严的道德审判，也不再坚持启蒙的理想，作家只是将平民百姓的生活状态做几乎是原生态的描写，表现出对于以往现实主义中宏大叙事的排斥。

他们以自己的创作颠覆了政治话语对于文化领域施加的影响。相对于以往的作品而言，这批作家显然更注重叙事的手段。但是，这种对于叙事方式的讲究并非是技术主义的，在他们变换的手法、零散的故事后面，是作者对于那些被标榜的价值例如历史的必然性、崇高的乌托邦等等的怀疑。例如，在格非的《大年》中，革命的起因不再是为着什么崇高的理想，也并非是历史规律的演绎在起作用，而是由于人的欲望，它消解了被正统的意识形态所坚持的历史观。这也体现在苏童的创作中，例如他的《1934年的逃亡》、《罂粟之家》等作品中，就如季红真所分析的“性与暴力，不是一个外在的故事要素，而是根源于人类本性的欲望，在他的作品中获得一种形而上的历史动力的含义。苏童以对历史的这种洞察，颠覆了20世纪理性主义推延出来的历史观；或者说以对人的欲望本能的发现，补充了阶级论的历史观。”[6]最为突出的是王朔的作品，在他的小说中，王朔通过对于政治术语和经典格言的反讽式运用，狠狠地戏耍了那些平日里严肃堂皇的事物，把那些正襟危坐的政治、道德观念置于非常滑稽的处境，揭发了它们神圣面纱下的虚假本质。

这些作家在努力颠覆了现实主义文艺观和政治话语的中心地位的同时，他们的写作也带来了一定的问题。先锋小说对于写作手法的过度迷恋，使得阅读他们的作品对于读者来讲成了一种智力上的考验，所以他们的先锋性是以失去读者为代价的；进入九十年代，由于大众文化的冲击以及探索的日益艰难，先锋作家出现了集体大逃亡，在90年代基本已经失去了先锋性。新写实小说的意义在于表达出了在生活的重压下勉强度日的人们的苦闷，他们的写作几乎成了这种庸常生活无尽的展示，由于找不到得以超越的道路，他们的起点也就成了终点。第三代诗歌在创作中使用了许多粗俗鄙陋的语言来达到他们瓦解、颠覆的目的，可是这也带来了文坛的混乱。王朔在消解了伪崇高、伪道德的时候，也否定了人类的一切价值观念，在“顽主”们的大声嘲笑的后面是深深的虚无。由此可见，这批作家的价值在于他们对于虚伪事物的消解，他们无意也无力建构什么，这是他们的局限性。

对于文学创作中后现代因素的出现，一些文学批评家做出了积极的回应。在先锋文学出现的时候，文学评论界曾出现过短暂失语的尴尬，以往的现实主义理论都变得不再适用，难以对其做出评价。这时，那些最先了解到后现代理论的学者对先锋创作给予了肯定和鼓励。当然，那时非常新鲜时髦的后现代理论也由此找到了自己的“用武之地”，慢慢站住脚跟并成为渐渐扩张的话语。先锋、新写实等作品的壮大，以及产生出大的反响，很大程度上是由于后现代理论者的肯定和推介；通过后批评家的肯定，他们的创作得到了文学界的承认，并且比较充分地发挥出了自己的消解作用。同时，后现代理论也为中国当代的文论界注入了新的内容，促进了文学理论话语的更新，对旧有的文论造成了一定的冲击，但是他们在完成消解旧体系的同时却建立不起新的体系。另外，后现代主义理论带给人们一种怀疑批判的思维，有助于给文学创作和文学研究带来更大的生机。

“后现代依托先锋小说，找到了在中国立脚以及扩张的依据。先锋文学的意义经过批评家的阐释不断扩大，成了他们提出新的历史分期的重要依据。”[7]文学评论家陈晓明是后现代主义在中国的积极推介者和应用者，他认为后现代主义已经在中国来临，并且把先锋文学的出现作为中国当代文学“后新时期”的开始，以区别于文革结束后开始的“新时期文学”。这得到了部分学者的响应，但是也有质疑者，例如学者旷新年就认为“后现代主义的来临实际上不过是80年代后期

时间焦虑和西方崇拜的表征——而‘后新时期’不过是在1989年之后，后现代主义的一个不断地宣称，不断地想像，不断地虚构的‘未来’。”⑧

持有后现代理论的文学批评家在积极地对先锋文学等大力肯定的同时，也在积极地推广他们的理论，对于九十年代出现的新人、新现象往往冠以“后现代”之名。这种对于后现代理论过度狂热的肯定和过于泛滥的应用，让不少学者认为他们大肆宣扬并且滥用后现代理论是一种有话语谋略的行为，认为他们是在以最时髦的名词强占文学批评的话语权。学者戴锦华也认为，“对后现代理论的热情传播与对‘中国后现代主义’艺术实践的狂热命名，成就了90年代中国的另一种具有总体性的权威叙事。它成功地遮蔽了90年代中国最重要的社会文化现实——”⑨

由此可见，对于后现代主义，学界还是存在着争执。它对中国当代文学的创作和研究产生的影响是不能用单纯的“好”或“不好”来概括的。在它的影响下，作家们在创作中成功地瓦解了那些长期以来统治人们头脑的虚伪的价值观念，却没有确立起正面价值，在一定程度上导致了90年代以来文学界的混乱；学者们在应用后现代理论分析中国问题的时候，也由于他们的狂热在一定程度上造成了对现实的歪曲。

四

如今，后现代主义的讨论热潮已过，但是学术界理论兴趣的转移并不意味着研究的终结，对于它的反思不应停止。后现代主义是中国从西方最及时地移植的理论，中国部分学者对于后现代理论的狂热其实是一种害怕落后于西方的焦虑，他们把这当作与西方站在同一起跑线上的标志、把它当作一个与西方思想界站在同一平台进行对话的机会。这种做法是可以被理解的，但是并不可取，因为如果一种理论不能用于现实问题的分析和解决，那么对于它的讨论是没有意义的，那样的研究只是一种搬弄辞藻的理论杂耍，一味的追赶只会造成学术资源的浪费。

无论在西方还是中国，后现代主义以解构、批判作为旗帜曾一度所向披靡。在西方，它成功地解构了形而上学（德里达），成功地瓦解了知识的公正的姿态（福柯的知识—权力理论）——；在中国，它成功地瓦解了长期占统治地位的政治话语，和文艺界现实主义的地位——但是他能否瓦解掉人们的梦想，能否瓦解掉人对于终极的追问？人之所以为人的根本一点就在于他是有梦想的、他关注自己的人生价值，它们就像人在精神上的一种本能，这是永远不必也不能够被解构掉的。

所以，后现代主义留给我们的主要是一种批判的精神，它让我们对所有的专制都产生怀疑，要我们对一切的霸权说“不”，它鼓励我们去揭开那些貌似公正实则虚伪的事物的真面目，如利奥塔所言“让我们向统一的整体开战，让我们成为不可言说之物的见证人，让我们不妥协地开发各种歧见差异，让我们为秉持不同之名的荣誉而努力。”⑩

而且，由于我们遭遇了一个消费时代，几乎所有的人文理想都受到了冲击，现在的社会物欲横流，价值混乱，物质主义、享乐主义已经占领了新的统治地位。有责任感的知识分子理应着眼于建构新的秩序，引领人们的精神追求。因此，我们在不妥协地批判、消解伪价值的同时，也应积极着手于新的价值的建立，这是知识分子不容逃避的任务，也是我们应对世界和生活的必需之路。

本文作者是苏州大学中文系研究生

参考文献：

① 弗克马，伯顿斯：《走向后现代主义·前言》，北京大学出版社，1991。
② 孙津：《胆大吃胆小？》，载《文艺争鸣》，1992年第5期。
③ 杰姆逊：《后现代主义与晚期资本主义社会的文化逻辑》，载《世界文学》编委会编《后现代主义》，129—130页，社会科学文献出版社，1993。
④ 李欧梵：《当代中国文化的现代性和后现代性》，参见林建法编：《中国当代作家面面观：汉语写作与世界文学》（上），第346页，春风文艺出版社，2006。
⑤ 陆贵山编：《中国当代文艺思潮》，第359页，中国社会科学出版社，2002。
⑥ 季红真：《众神的肖像》，第169页，人民文学出版社，1996。
⑦ 程文超编：《新时期文学的叙事转型和文学思潮》，第296页，中山大学出版社，2005。
⑧ 旷新年：《“后现代”神话》，载《北京文学》，1997年第3期。
⑨ 戴锦华：《隐形书写》，第233页，江苏人民出版社，1999。
⑩ 利奥塔：《后现代的状况：关于知识的报告》，第211页，湖南美术出版社，1996。

穿越时空的存在
——米兰·昆德拉在中国

昆德拉是对中国文学界影响最大的当代外国作家之一。昆德拉作品自上世纪八十年代末传入中国以来，保持了旺盛的生命力，掀起了多次阅读和评论的热潮。本文缕述了国内评论界最为关注的政治性、媚俗、遗忘、幽默、复调理论等几个问题。

(中国) 李立如

米兰·昆德拉，无疑是对中国文学界、读书界影响最大的外国作家之一。自从1985年美籍华人学者李欧梵在《外国文学研究》上发表文章，将昆德拉正式推进国人的视野以来，“昆德拉热”一再被掀起。1987—1992年是“昆德拉热”的第一波，此时以阅读为主；1992—1996年第二波“昆德拉热”响起，这一次是研究和评论的热潮；本世纪以来，“昆德拉热”又再次掀起，上海译文出版社独家买断昆德拉13部作品的中文版权，并在2003年陆续成规模地推出全新译本。这一次，阅读、研究的队伍再次壮大，昆德拉的影响越出学术范围，进入普通读者的视线，阅读群体从作家、学者、评论界人士扩大到普通知识分子，影响的范围从学术领域深入到了国人的日常生活领域，以“存在”、“媚俗”等观念思考、探讨人生的文章屡见不鲜。与这三次热潮相对应的是关于昆德拉的三本资料辑的编纂。1992年，艾晓明编译了《小说的智慧—认识米兰·昆德拉》，由时代文艺出版社出版，全书三辑中，分别汇集了昆德拉《小说的艺术》的一个译本和昆德拉部分作品的序跋及国内外关于昆德拉小说的研究文章；1999年1月，李凤亮、李艳主编《对话的灵光》，由中国友谊出版公司出版，该书更为详尽、系统地收录了1986—1996年，国内外关于昆德拉研究文章和访谈录；2005年2月，许从巨主编《叩问存在》。由华夏出版社出版，全书围绕“存在”的主题对昆德拉部分作品加以评述。此外，1998年以来各类学术媒体刊载了关于昆德拉的文章146篇，其中，博硕士学位论文21篇，内容涉及昆德拉的小说美学、小说主题、小说理论、小说渊源、幽默艺术、复调理论、文学与理性的关系等诸多内容。

在中国兴起的“昆德拉热”，首先关注的是如何看待其作品中的政治性。这是一个历久弥新的话题，在不同的时代，这个话题在中国读书界具有了不同的意义和看法。有研究者从单纯的政治层面解读昆德拉作品中的政治性；有研究者将昆德拉作品分为前后两期，认为其“早期作品往往离不开政治和性爱这两个主题，后期……更倾向于关注遗忘和认同这些关乎人类生存本体的问题”[1]；还有研究者提出了阅读昆德拉作品的两个层面，即：“政治——历史——社会维度”和“人的基本存在境况”维度[2]。对于后者，笔者深为认同。

政治——历史——社会的维度是昆德拉作品所呈现出来的“一个客观层面上的事实”[3]，不管昆德拉本人如何否认，这都是勿庸置疑的。特别是在《玩笑》和《笑忘录》这些被称为政治小说的文本中，这也是昆德拉小说被广泛接受的一个重要因素。经历过“反右”斗争扩大化，经历过“文革”的知识分子们，上山下乡，蹲牛棚，进“五七”干校。他们会在昆德拉笔下那些被迫失去教职、流亡他乡的共同遭遇中，找到情感的喷泄口。安黎说：“我们依偎在他的身旁，靠他的双手抚摸自己的疼痛，靠他的歌喉来歌唱自己的歌曲”[4]。昆德拉说过，“小说家拆毁自己的生

命之屋，用它的石头建造小说之屋”[5]，作家用生命之砖搭建小说之厦，离不开既有的生活基础，而读者又何尝不是在已有生活经验的基础上去解读作品呢？因为共同的意识形态特征，因为对作品中人物的苦闷、无奈感同身受，因为想找一个情感的归属，理性的坐标，因而，对这为来自异域却经历了同样的民族困难的昆德拉别有一番情愫在心头。嘉男说：“喜欢是因为小说中所表现的政治历史背景下的捷克人的命运与中国人命运的某种契合”。[6]王东亮说，昆德拉的作品很容易让人产生共鸣，联想到自己民族的历史和政治生活中各种不尽相同的表现形式。[7]李凤亮把“前捷克斯洛伐克乃至东欧各国社会政治制度及意识形态表征与我国有着巨大的相似性”[8]，作为中国读者接受米兰·昆德拉的基本思想前提。仵从巨则将这种政治性细化到了昆德拉的个人行迹和作品人物之中。昆德拉19岁入党，21岁被开除党籍，28岁恢复党籍，39岁时成为“布拉格之春”的急先锋，1970年再次被开除党籍，并因为涉嫌“反国家”阴谋活动接受审查；1975年，踏上流亡之路；1979年被褫夺公民权。仵从巨还找到了路德维克的“中国兄弟”——一个因几字戏言被判处有期徒刑2年的高中生，直到2000年7月才被平反。

岁月荏苒，与昆德拉有共同经历，见证了那段混乱岁月的中国读者也日益淡然。随着年轻读者的崛起，他们关注的已不再是逝去岁月的具体历史事件。昆德拉本人随着生活境遇的改变，最终以《不朽》终结了捷克斯洛伐克的历史题材，随后的《慢》《身份》已进入了法语世界，步入了法国乃至欧洲这一全新的小说存在空间，意识形态、政治性已被远远地抛诸历史的深渊。“世界在方方面面都发生了很大变化，不变的是竟然有那么多人依然在喜欢昆德拉”。[9]昆德拉作品能够从上世纪八十年代末至今保持着旺盛的生命力，其中重要的原因是昆德拉一改国内文学界“伤痕文学”、“反思文学”的期期艾艾，以全然不同的角度和方式去思考那段尘封的往事。“他在小说中展示了对现代社会里整个人类生存境况的深思与忧虑，这正与世纪末的人们文化心态不谋而合”[10]。在“在政治批判的表层下，昆德拉着力探讨的是人类生活的一般境况”[11]，探讨“人在世界中的‘可能性’”[12]。这种可能包括了媚俗、遗忘、欲望、灵与肉的关系。本人着重对评论界普遍关注的媚俗与遗忘进行总结。

在对存在的追问中，kitsch是最重要的内容，是人类无从摆脱的一种存在境况，因而也成了批评家们绕不开的一个重要语汇。与西方评论界着眼于对kitsch一词的评论不同，国内文学界则重在对这个外来词进行阐释和定义。“媚俗”是运用的比较普遍的，采用的是韩少功的译法。此外，杨乐云将其定义为“故作多情的群体谎言”，周荣胜译为“媚美”，香港梁秉钧译为“奇俗”。译法不同，所侧重的意义自然也有差别。盛宁重新翻译了有关kitsch的原文，校正了韩少功中译本的不足，指出媚俗既指骗人的谎言，又指编织谎言、自欺欺人的行为和态度，它同《不朽》中的“意象形态”，《生命中不能承受之轻》的“轻”一样，都是人面对铺天盖地席卷而来的各种各样观念、意识灌输时的失语失聪，以及在此基础上的认同和盲从。[13]媚俗不是某种社会中所特有的，它是超越意识形态的，是人类普遍存在的一种劣根性。与盛宁相同，仵从巨也认为昆德拉作品中的媚俗是一种行为和态度[14]，但前者更强调一种被迫性，一种盲从性，是自我不知不觉的滑落。仵从巨从政治的、社会的、时代的、历史的甚至人类学意义上对媚俗加以考察，认为媚俗是人对于既定秩序的认同与参与，以及参与后的自我欣赏和自我怜恋。人因参与公众而感动而自我欣赏，并在这种欣赏中陷入媚俗的牢笼。萨宾娜是媚俗的怀疑者，但她仍然摆脱不了一个庸常女人的媚俗，她有欲望，渴望生理之爱，期待家的温馨。媚俗植根于人类的本性之中。这种人性中的根源是什么呢？俞吾金认为媚俗起源于对审判的畏惧，起源于无条件的生命认同。[15]审判，是当代生活世界的主导性精神，当代时代精神的核心。媚俗是审判的共生物。审判一旦成为一种经常性的群众活动，媚俗即便蔓延开来。媚俗在极权统治的社会中得到加强而在各种政治倾向并存的社会里，人们还可以或多或少地逃避媚俗，尤其是艺术家，可以保留自己的个性。艾晓明认为，媚俗源于生命的个体性、软弱性本身。[16]生命本

身是有限的、短暂的。个人的生命力量终归是不堪一击的。因而在面对强大的群体时，个体就不可能抗拒，不可能不堕入媚俗的洪流。

遗忘，存在的另一个范畴。评论界对于这一范畴的探讨主要是基于昆德拉的小说《笑忘录》展开的，“有组织的遗忘”成了研究界的关键词，尽管各人对此的理解并不一致。“有组织的遗忘”，涉及公共生活领域，尤其是政治生活，同时也存在于个人生活之中。就政治而言，是“对集体记忆的抹杀”，“强占记忆”的另一种形式，当权者迫害、打压当局的反抗者，从历史中擦掉他们的痕迹，改写历史，修建新的纪念碑；在私人生活领域，主人公千方百计的消除自以为不光彩或不愿昭示于人的痕迹。这种有组织的、有步骤的有意识的遗忘，“其实不是忘本身（失去记忆），而是一种主动的忘的意志，即有意识地抹掉记忆”。[17]忘，因而进入了“人类愚蠢的现代形式”，成了人回避痛苦的一种智慧。[18]因为现代人的愚蠢不是前人的无法认识自己，而是在认清了自我之后的掩饰和粉饰。与遗忘相对的，是记忆。记忆的徒劳便是遗忘的胜利。遗忘，无论你承认与否，它总在悄悄地进行着，啃噬着人类的记忆、同情、怜悯、仇恨、冤屈。当那样的一个时代过去后，无论你怎么挽留，留下的也只是日益模糊的影像，正如路德维克在处心积虑地筹划着对其阶级敌人泽马内克的复仇时，他惊讶地发现，在年轻一代的眼中，他们原本属于一个整体，一个被过分的政治化思维和难以理解的术语败坏了的整体，他们的矛盾被消解了，淡化了，而最终的复仇的计划却也成了另一个玩笑。塔米娜为了在流亡生活中寻找到活下去的理由，竭尽所能挽留日益淡化、模糊、残缺的记忆。因为意识到记忆的不可能，她最终放弃了努力。“忘从来就是在生命之内存在的一种死亡的形式。”[19]生命不竭，遗忘不息。随着时光的流逝，年老体衰的“妈妈”无法准确地记忆起那些讲述过无数次的年轻时那些美好的片断，晚年的“父亲”甚至丧失了使用语言的能力，从记不起某些词，到混淆词义，到最终失去了语言能力。如果说“有组织的遗忘”是有意识的忘，那么与记忆抗争的无力则是忘的无意识。遗忘，腹背受敌，忘，陌路穷途。忘，是否成了绝对？不！戴在哥特瓦尔德头上的那顶帽子确证着克莱门蒂斯的存在的痕迹，米雷克们留下的书信、日记、会议记录留下了昔日的影像；“妈妈”能从“爱娃”身上想起年轻时代的某个人，“父亲”仍有对节奏的感知。而绝对的遗忘的世界是那个天使般的儿童岛，那是一个纯粹的、没有记忆痕迹的世界，那里泯灭了思想和记忆，破坏了猥亵与天真，纯洁与堕落。那是一个成年人无法忍受的世界，即便失忆、失落如塔米娜。遗忘，有所能，有所不能。遗忘有脆弱的一面，尤其当面对“有组织的遗忘”时；遗忘也有它坚韧的一面，它宛如斗转星移，日升月落，此起彼伏，接连不断，人力之所及，虽能撼动冰川之一角，却不可根绝，无论留，无论毁。选择性遗忘，选择性记忆，在生命之下悄悄地进行。那些度尽余波终犹在的记忆是什么呢？是那些“与人的生命本身有着恒常的重要性的东西”[20]，如梨子，而不是坦克。遗忘什么，留下什么，生命深处自有定义。

如果说“存在之思是他（昆德拉）小说之树的根”[21]，那么幽默、复调式结构、音乐性、小说历史、小说时态的探讨、基本词的使用、哲学与小说的关系等形式因素则构成了昆德拉小说之树的形。其中，幽默是经脉是汁液，流经小说之树的枝枝叶叶，复调是架构，决定着昆德拉小说之树的整体形态。

“幽默及笑剧特质显示出昆德拉小说的风格原型、语言特色”[22]。幽默之于昆德拉，已经成了一种风格特征，形成了“昆德拉式的幽默”，这是国内研究界达成的共识。这不仅因为幽默显现于昆德拉作品的全部，还在于昆德拉的幽默的具有其独特个性。它不同于塞万提斯、拉伯雷、果戈理。马克·吐温、海勒和冯尼格。它是滑稽的、讽刺的、睿智的，它不是低沉压抑的含泪之笑，是洞察世事后的放声大笑，是响彻云霄的爽朗之笑，是上帝笑声在现时代、在昆德拉耳中的回响。仵从巨认为这种回响是智慧、滑稽和讥讽熔铸的声音，燃烧的熔炉叫“存在”，材料是“性”和“政治”，方式是喜剧化故事的编织、嘲讽式语调的运用、错位性关系的设置。[23]《生命中不能承受之轻》中，在探讨人类存在境况之一的“媚俗”时，

昆德拉用“大粪”作比喻，“大粪”驱散了“严肃”，“冷峻”成为“滑稽”；《生活在别处》中，昆德拉让崇高的“爱情”、庄严的“历史”与讳言的“内裤”狭路相逢。《玩笑》则更为典型，路德维克因一个小小的玩笑导致了一生的悲剧，被同伴嘲弄，被敌人嘲弄，又与同伴和敌人一起被历史嘲弄。李凤亮眼中的“昆德拉式幽默”似乎在滑稽之外更多了些无奈，是一种看似无力的自嘲和反讽，这种自嘲和反讽与深沉的感伤和冷峻的怀疑相交织，构成了一种形而上的幽默。[24]生在当世，人不得不面对很多无奈与无助，无法走出被侵略被迫害甚至遗忘的阴影，挣扎成了徒劳，激情只能导致陷入泥淖更深。在明白了命运的无可奈何之后，在流进了心酸的眼泪之后，生活还得继续。与其悲壮的死，不如潇洒的生。人，于是用自嘲，用反讽来获得生存的勇气，前进的动力，嘲笑自己、嘲笑侵略、嘲笑历史和人生的无比荒谬，让人生的失望与怀疑，不满与无奈在笑声中涤荡开来，从而进入“彻悟”与“超脱”的境界。与前者不同，伍晓明等人认为，昆德拉式幽默的讽刺性远远高于滑稽和自嘲。[25]讽刺是展现荒诞的一种形式，是人被扭曲之后那种荒诞情状的演示。身处历史舞台中的人们在不知不觉的情况下被昆德拉推上了解剖台，观众看到的不是他们演练多次、准备上演的电影或连续剧，而是漏洞百出的制作花絮－这正是他们不想让观众看到的，是他们极力掩饰的。

“复调”理论是昆德拉之于小说艺术史上的重大贡献，被认为是掀起了一场“小说文本上的一次美学革命”，探索出了一条‘文的可能性’的崭新之路[26]。对于“复调”理论，批评家们都追溯到了巴赫金、布洛赫，认为昆德拉的理论是对前者的继承和创新。昆德拉吸收了音乐中的对位性、节奏感、多声部等特点形成了自己独具特色的复调理论，主要论点包括“文类的多样化”[27]，作者的统一意识贯穿作品始终，精心构筑叙事节奏和叙事时空。昆德拉“把小说从叙事的垄断下解放出来”，让“小说超越虚构叙事而成为多种文体因素（如诗、散文、新闻、寓言、童话、论文等）的综合。”[28]小说将沉思、故事、想象融为一体，将论文、小说、自传、历史、幻想等各种文体融为一体，使小说成为“综合性散文”。异质文体的并置融合将“思”的紧张亢奋与“智”的机趣盎然融汇一体，使读者、论者在阅读文本时感受到异于寻常的审美愉悦。[29]与巴氏认为“复调小说的主人公意识独立于作者意识，二者处于平等层面”不同，昆德拉“更注重作者的统一意识对主人公主观意识的控制和制约”[30]。昆德拉通过描述主人公的活动与遭际，让作者的世界观从场面和情节中流露出来，通过主人公之口说出对世界的看法，如果上述介入不足以表达昆德拉的思想，那么他便作为全知全能的上帝，以昆德拉的身份径直介入作品、阐发见解。昆德拉认为小说家“最精妙的手法”，就是“通过小说时空的巧妙安排，将不同的情感空间平衡并置，以此进行对‘存在’的回答与质询”。[31]为此，把握和驾驭小说叙事节奏，精心设计小说时空观。昆德拉小说除《为了告别的聚会》有五章外，其余长篇小说都由七章构成，各章小说又注意“急板”和“柔板”的搭配，从而造成小说张驰变化的节奏感。小说通过“不同人物故事线索的同时性叙述”，形成一种“共时性”的时空观[32]。譬如《玩笑》中，四个人物（路德维克、海伦娜、雅罗斯拉夫、科斯特卡）、四条线索是对同一主题——共产主义——同时的多角度思考。

米兰·昆德拉的小说在上个世纪80年代传入中国，经过90年代的遴选，最终在新的世纪里又占据了重要地位，超越了特殊的时空环境和政治背景成为，保持了持久而旺盛的生命力，是中国文坛不可小觑的一棵异域奇葩。米兰·昆德拉以仁者的旷达、智者的聪慧，以音乐的对位艺术和虚构的人物，以小说家的独特视角观察着身处陷阱中的人们，发现着“存在”的各种可能性，将小说创作开拓到了新的维度，将人类“存在”这个亘古永恒的话题开掘到了新的深度。

本文作者是苏州大学中文系研究生

注释：

(1) 陈秀娟：《米兰·昆德拉的小说创作》载《中国学位论文全文数据库》。

(2) 仵从巨：《存在：昆德拉的出发与归宿》载《上海师范大学学报》（哲社版）1996年第4期。

(3) 仵从巨:《存在:昆德拉的出发与归宿》载《上海师范大学学报》(哲社版)1996年第4期。
(4) 安黎:《<玩笑>:开不起的玩笑》仵从巨 主编《叩问存在》华夏出版社2005年2月第1版。
(5) 高兴:《米兰·昆德拉传》新世界出版社2005年8月第1版第9页。
(6) 嘉男:《〈好笑的爱〉:"欲望"搭成的"建筑"》仵从巨主编:《叩问存在》华夏出版社 2005年2月第1版。
(7) 王东亮:《〈笑忘录〉:"遗忘"变奏曲》仵从巨主编:《叩问存在》华夏出版社 2005年2月第1版。
(8) 仵从巨:《昆德拉与我们(代序)》仵从巨主编:《叩问存在》华夏出版社 2005年2月第1版。
(9) 嘉男:《"欲望"搭成的建筑》仵从巨主编:《叩问存在》华夏出版社 2005年2月第1版。
(10) 李凤亮:《大复调:理论与创作——论米兰·昆德拉对复调小说的承继与发展》载《国外文学》1995年第3期。
(11) 李凤亮:《别无选择:诠释"昆德拉式的幽默"》载徐州师范学院学报》(哲社版)1994年第1期。
(12) 仵从巨:《存在:昆德拉的出发与归宿》载《上海师范大学学报》(哲社版)1996年第4期。
(13) 盛宁:《关于米兰·昆德拉的思考》载《世界文学》1993年第6期。
(14) 仵从巨:《存在:昆德拉的出发与归宿》载《上海师范大学学报》(哲社版)1996年第4期。
(15) 俞吾金:《铸造新的时代精神——米兰·昆德拉的话语世界》载《复旦学报》(哲社版)1996年第3期。
(16) 艾晓明:《昆德拉对存在疑问的深思》载《20世纪艺术精神》黄卓越、叶廷芳主编 河南人民出版社 1992年1月版。
(17) 王东亮:《〈笑忘录〉:"遗忘"变奏曲》仵从巨主编:《叩问存在》华夏出版社 2005年2月第1版。
(18) 艾晓明:《昆德拉对存在疑问的深思》载《20世纪艺术精神》黄卓越、叶廷芳主编 河南人民出版社 1992年1月版。
(19) 见《昆德拉与菲力普·罗思的谈话》转引自仵从巨主编:《叩问存在》华夏出版社 2005年2月第1版 第313页。
(20) 艾晓明:《昆德拉对存在疑问的深思》转引自李凤亮、李艳编《对话的灵光》中国友谊出版公司1999年1月第1版第318页。
(21) 仵从巨:《"存在"之思铸就的形式——论昆德拉小说形式的独特性》载《文艺研究》1996年第3期。
(22) 李凤亮:《大复调:理论与创作——论米兰·昆德拉对复调小说的承继与发展》载《国外文学》1995年第3期。
(23) 仵从巨:《"存在"之思铸就的形式"——论昆德拉小说形式的独特性》载《文艺研究》1996年第3期。
(24) 李凤亮:《别无选择:诠释"昆德拉式的幽默"》载《徐州师范学院学报》(哲社版)1994年第1期。
(25) 伍晓明等:《〈可笑的爱情〉译序》米兰·昆德拉著伍晓明、杨德华、尚晓媛译 安徽文艺出版社 1992年9月版。
(26) 邵建:《人的可能性与文的可能性——米兰·昆德拉的小说"革命"》载《文艺研究》1994年第6期。
(27) 李凤亮:《大复调:理论与创作——论米兰·昆德拉对复调小说的承继与发展》载《国外文学》1995年第3期
(28) 邵建:《人的可能性与文的可能性——米兰·昆德拉的小说"革命"》载《文艺研究》1994年第6期。
(29) 乐黛云:《复杂的交响乐》载《读书》1992年第1期。
(30) 李凤亮:《大复调:理论与创作——论米兰·昆德拉对复调小说的承继与发展》载《国外文学》1995年第3期。
(31) 李凤亮:《大复调:理论与创作——论米兰·昆德拉对复调小说的承继与发展 载《国外文学》1995年第3期。
(32) 李凤亮:《大复调:理论与创作——论米兰·昆德拉对复调小说的承继与发展》。

载《国外文学》1995年第3期

参考文献:

(1)《中国学位论文全文数据库》。
(2)仵从巨主编:《叩问存在》华夏出版社 2005年2月第1版。
(3)李凤亮 李艳主编:《对话的灵光:米兰·昆德拉研究资料辑要(1986-1996)》中国友谊出版公司1999。

苏珊·桑塔格在中国大陆的研究现状

苏珊·桑塔格作为“美国最睿智的女性”，在她生前，不论在政治圈还是在文艺界，都引起了同样大的关注和争议，她的评论涉及文学、女权、艺术、戏剧、电影、疾病等多个领域。近年来，苏珊·桑塔格在中国学界受到越来越多的关注，出现了不少对其著作的研究评述，本文就从中国大陆学界对她的研究进行梳理，以期审视现有研究的成果，促进相关研究的进一步发展。

（中国）陈 钰

苏珊·桑塔格是当代最重要的女性知识分子之一，思想深度和影响力与西蒙·波伏瓦、汉娜·阿伦特并称。她的身份复杂，兼具小说家、随笔作家、批评家于一身，众多荣誉称号如“美国公众的良心”、“大西洋两岸最具智慧的人物”、“我们这个时代最杰出作家之一”、“美国最睿智的女性”纷纷加诸于她。桑塔格的著作甚丰，一生17部书，涉及文学、女权、艺术、戏剧、电影、疾病等多个领域，作品被翻译成32种文字，在全世界流传。她“左手批评，右手小说”，受到了中国学者的普遍关注。为此，本文详细梳理了国内（大陆）学界对桑塔格的研究情况，以期审视现有研究的成果，促进相关研究的进一步发展。

纪念性文章

2004年12月28日，苏珊·桑塔格“那个智慧的女人去了”。中国国内学界不无惋惜，《南方周末》整版刊登了纪念她的文章，《书城》也作了专题来悼念她。这些纪念桑塔格的文章，主要思路都在于：介绍桑塔格生活经历，包括早年求学、传奇的婚姻，患病以及其优良的精神品格、积极倡导知识分子应尽的责任、对其在文学界的影响和历史地位予以评价。另一方面介绍其生前的著作，如比较著名的论文集《反对阐释》(Against Interpretation)、《疾病的隐喻》、《论摄影》、《在土星的标志下》等，以及四篇长篇小说《恩人》、《死亡之匣》、《火山情人》和《在美国》等等。

1、历史地位

桑塔格去世后，巨星陨落，举世皆悲。中国大陆学界的学者友人们纷纷撰文纪念这位美国文学界乃至世界文学界上璀璨的“明星”，众人都不可避免的提及桑塔格在文学界乃至思想政治文化界所起到的不可磨灭的影响。

胡朗的《这就是桑塔格》发表于《世界知识》2005年第5期，在“文字生涯”一节中，对桑塔格诸多学术思想及小说创作给与了高的评价。“时代使她从‘书虫’变成一个公共知识分子。20世纪60年代的美国，到处充满了反叛精神，民权运动、女权运动、性解放等思潮风起云涌，时代在呼唤着英雄的出场。从巴黎归来，受过欧洲新思想熏陶的桑塔格应运而生。桑塔格自然就成了新文化的代言人。”作者更是热情洋溢地称桑塔格“干预了她的时代，成为美国及欧洲先锋艺术和现代美学的主要倡导者之一。”而且她写的《反对阐释》和《疾病的隐喻》两本书，也“使其在美国的声誉如日中天。任何讨论当代文化的人都无法绕过她。”

赵武平先生也在他的纪念桑塔格的文章《她始终在旁观皇帝的新衣》中说到：“她过去40年里所出版的那些非虚构文集已成为美国当代学术构成的不可分割分。”

发表于《外国文学》2005年第1期上的《桑塔格：“激进”语境下的美国实验派作家》，作者王秋海对桑塔格充满敬佩，他的博士论文就选择

了桑塔格的《反对阐释》进行专项研究。他敏锐地指出"桑塔格对欧洲经典文化及文学传统的造诣使她一登上文坛就展露出深邃的思想锋芒和强烈的批判意识，而她对20世纪60及70年代实验艺术的影响又让她在人们心目中成为一个新型知识分子的形象、批评界的革新人物以及'新感悟'的代言人"。桑塔格的"每一篇文章中阐述的思想或理念都几乎无一例外地成为美国文化圈中的争论焦点"，而且她的代表作品"均已成为美国许多大学各类学科专业的教材"。

2005年《红豆》第4期刊载了杨振同的《纪念苏珊·桑塔格》，在这篇文章中杨振同先生详细地介绍了有关桑塔格的身世经历，并且钦佩于桑塔格的文学成就，指出她"一生获得了无数的荣誉"，获得的奖项众多如"2000年因《在美国》一书获国家图书奖以及因《论摄影》获国家图书评论业界奖"，"2001年耶路撒冷奖"，以前仅有西蒙·波伏娃一位女作家获过此奖；"2003年获德国书市和平奖，2003年奥地利王储奖"。

桑塔格在学术思想以及小说创作上取得的斐然成就，将永驻史册。斯人已去，而她的精神却会以书本的形式永远地活下来。

2、精神品格

杨振同先生在文章《纪念苏珊·桑塔格》中，这样说到"她那无以伦比的天才，她那特立独行的个性，为正义而斗争的胆略，对文学艺术的献身精神，勇于发表'异端邪说'，也勇于修正'异端邪说'的勇气，都给我们留下难以磨灭的印象"。桑塔格在美国家喻户晓，不仅仅是因为她在学术思想及创作上的成就，同样重要的是她的身上具有当代作家、评论家们难以聚集一身的优良精神品格。

她是智慧的。2004年12月28日《纽约时报》的一篇文章用了四十二个形容词来描述她，但是后面还加了一句"没有人叫她愚笨"。桑塔格先后就读过加州伯克利大学、芝加哥大学、哈佛大学和牛津大学，学习过哲学、文学和神学。"大西洋两岸最具智慧的人物"、"美国最睿智的女性"这些都是加诸于桑塔格身上的标签，她的作品成为各个领域的必读书目，这些都可从中一见端倪。张闳在《学术中国》上刊登《"智慧不是人人都有的特质"——苏珊·桑塔格画像》，文中指出"苏珊·桑塔格的智慧首先是一种批判性的智慧，是对时代的批判性的洞察和令人惊讶的预见。"正如宋德发的《那个最智慧的女人去了》所说，正是"凭借敏锐和深刻的文字，苏珊赢得了一个激动人心的名号：'美国最智慧的女人'。虽说很多人掌握了各种丰富的知识，可智慧只是少数人才能拥有的气质"。

疾病的恶魔虽然带走了我们的桑塔格，但是坚韧的她却从没有被疾病打垮意志，她一直都在与疾病作抗争。康慨的《她只是她自己》里说："1976年，苏珊·桑塔格被诊断为乳癌，医生说她多活两年的几率仅只一成。她经历两年痛苦化疗和乳房切除手术，身心均遭重创。死里逃生之后，于1978年写成《作为隐喻的疾病》一书"。(《中国新闻周刊》2005年第2期)。病中的桑塔格并没有停止自己对文学事业的追求和信心，第一次的癌症不但没有带走她，她还带着她的又一部关于疾病的论著回到了我们身边，给我们讲述了她独特的理论观点。

杨振同的《纪念苏珊·桑塔格》中还提及到桑塔格的慷慨无私。"收入文集中的文章有一般都是先给其他作家、艺术家和电影制作人的颂词。她独自拯救了不少没有名气的作家，支持他们的作品，促使他们的作品的出版。

通观这些纪念桑塔格的文章中，不难看出，更多的是颂扬桑塔格嘉人的勇气和正义感。"正义感是桑塔格作为知识分子的重要特征"，胡朗在《这就是桑塔格》中着重提到桑塔格亲身经历的几个实例：她"访问北越，写出了长篇纪实报道《河内之行》，敢于说出'白种人是人类历史的癌症'这样惊世骇俗的话；1982年在纽约，她站在演讲台上毫不客气地指责波兰当局的军事管制行为是'戴着人类面具的法西斯行径'，把那些主导着左派知识界的人气得脸色发紫；拉什迪事件中，知识界很多人对拉什迪避之唯恐不及，苏珊·桑塔格站出来替拉什迪说话，呼吁人们摒弃唯利是图的态度，表现出'市民的坚韧'；还有，1933年科索沃战争期间，在南斯拉夫战火纷飞的战场，她导演了萨缪尔·贝克特的名剧《等待戈

多》，与被内战所围困的克罗地亚人民一起承受痛苦，一起等待。”这些给我们绘出了一幅桑塔格生动的自画像。

3、知识分子的责任

苏珊桑塔格是美国最具影响力的知识分子之一，有着与一般知识分子不同的一面，她不仅驰骋于文学领域，其著作《反对阐释》，正是在于“努力破除这样一种不可动摇的知识神话，在看起来是不可质疑的地方，发出自己独特的质疑”，桑塔格的兴趣乃“首先是对于现实密切的观察和反复体悟”，“这一点深刻地区别于所谓学院派的知识分子”。桑塔格的“全部战斗都是为了保卫和保存一种文化传统，这个传统视自由精神、视精神享受、视文化对于人类的培育为最最根本”。（崔卫平《苏珊的敌人》、《中国新闻周刊》2005年第2期），而且她“经常涉身政治漩涡的深处”，勇于承担起其作为知识分子所尽到的社会责任，从而赢得“公共知识分子”这一响亮的称号。

康慨在他的《她只是她自己》中举到一系列的事例来显示出桑塔格不同于一般知识分子所显现的姿态：“1968年，越战正酣，她却受邀访问河内；1990年代早期，她又前往战火中的萨拉热窝，在空袭和狙击手的弹流中，以强烈的政治姿态，导演了贝克特的名剧《等待戈多》。2001年‘9·11’事件之后，苏珊·桑塔格立即投书《纽约客》杂志，直言这并非对‘文明’、‘自由’、‘人性’或‘自由世界’的‘怯懦’进攻，而是对世界上自封的超级强权的攻击，是美国特定的结盟和行动的后果。”“9·11”之后，桑塔格受到了来自美国社会的误解，但“并没有因此而缄口不言，随后就出版了关于战争暴行摄影的论著《旁观他人之痛苦》，进一步申明了她对美国霸权立场的否定态度。2004年5月，在巴格达阿布格莱布监狱传出美军虐待囚犯事件的消息后，桑塔格在《纽约时报杂志》发表文章，对布什政府的伊拉克的战争进行谴责。”《她始终在旁观皇帝的新衣》赵武平）桑塔格作为知识分子世界的一面旗帜，勇于在社会动荡、战争混乱中发出自己的声音，给当代建造和谐的世界社会氛围送来一缕清风。

正如在《这就是苏珊.桑塔格》中，胡朗所说的那样“在她生前，她既受到正面的追捧，也受到反面的攻击，但她始终不忘坚持一个知识分子应该坚持的价值观：对普遍正义的信仰，对弱者应该承担的责任，对多元文化的支持，对国际团结的追求”，苏珊·桑塔格与其他知识分子“最大的差别即在于，她始终保持着一种清醒的、独立的和自由的思考状态和对自己的良知（而不是知识）的听从。”

苏珊·桑塔格留给后人的是一大笔丰富的思想和艺术财富，需要我们慢慢地去品味和消化。

二、学术思想研究

中国国内学界对苏珊·桑塔格的最初认识大多是由于其为本亚明《单行道》所作的序言。在1996年张新颖发表在《书屋》第6期上的《抄书小集》上，就对桑塔格的这篇短文进行了引述，但是这些文章所作的仅仅是引用其中的部分词句，对她的思想并没有什么认识。同时尽管在上个世纪末，苏珊桑塔格的一些文章和《论摄影》（湖南美术出版社，1999年）就被引入中国，并获得一些人的称道，但是反响很小。直到2003年上海译文出版社相继推出她的文集之后，中国知识界才开始知悉这位享誉欧美文坛的“大姐大”。随后，国内学界对桑塔格著作的研究才日益增多起来。

上海译文出版社相继推出的桑塔格的文集包括《反对阐释》（2003年12月，程巍译），《疾病的隐喻》（2003年12月，程巍译），《重点所在》（2004年5月，陶洁等译），还有去年新出版的《在土星的标志下》（2006年7月，姚君伟译）。

中国国内学界对桑塔格学术思想的研究也就主要集中在已译介成中文的这几本文集中，当然，这些也正是桑塔格的代表作。

国内学界对于桑塔格的《反对阐释》这一论文的研究占有整个学术思想研究的一半，是研究最为深入与广泛的。《反对阐释》是苏珊·桑塔格奠定其美国“现有的目光最敏锐的论文家”地位的奠基作，评论的锋芒遍及欧美先锋文学，戏剧、电影，集中体现了“新知识分子”“反对阐释”与以“新感受力”重估整个文学、艺术的革命性姿态和实绩。

1997年，刘明银发表于《山东文学》第9期

上的《“反理论”与大众文化的可能性》一文中，运用桑塔格的“反理论”观点论述大众文化的可能性问题。这是中国国内学界目前查找到的资料中最早专门介绍桑塔格“反对阐释”的观点的文章。他在文中指出“桑塔格提出‘反理论’的本意，决不是反对一切理论，而是通过理论的方式来与传统的理论对抗，与一切僵化的理论对抗。”[①]在这篇文章中，作者较为准确的阐释了桑塔格“反对阐释”的本质及其发起的原因，从而来论证其结论大众文化可能性的问题，对桑塔格的“反对阐释”理论本身并没有作进一步的深入分析。

特别值得一提的是1998年《外国文学》第4期发表王予霞的《“反对释义”的理论与实践》，此文指出桑塔格的“反对阐释”的理论在其短篇小说集《我等之辈》之中的运用。“桑塔格以‘反对释义’为宗旨，采用后现代主义的表现手法，多方面、细致入微地展现了当代美国中产阶级的精神风貌，并对他们内心的迷惘与困惑作了较深刻的剖析，隐晦曲折地反映了一些比较重要的社会问题”。在这篇论文中，王予霞对“反对阐释”理论作了比较深入的分析，指出“反对阐释”理论出现的背景的同时，认识到这一理论“不同于以往的形式主义批评，关键是她立足于存在主义的本体怀疑论，即对世界的本源有怀疑”。”桑塔格的‘反对释义’理论是一种以存在主义思想为核心，反文化、反理性的后现代主义文艺思想，是其存在主义文学观的派生物”.作者也尖锐地指出，“读者要想在审美实践中获得文本的意义，需要主体的再创造与再评价，这一过程本身就极具主观色彩，读者的理解同作者的认识、同文本自身的意义决不是等量代换的关系，出现矛盾，产生背离是很自然的。”“对于释义活动这一特征，桑塔格不但没有进行科学的解释，反而把它作为主要攻击目标。从这个意义上讲，桑塔格的理论不单纯是美学观的问题,而首先是一种政治行为，即存在主义思想观念在文艺美学领域中的具体体现”。但她又认为从整体看“反对释义”的理论也有不少创新之处：桑塔格及时把最新的欧洲批评思想引入了美国批评领域，并对下列问题给予关注：对事物本体的怀疑性的认识；对表现现实情绪理论的呼唤；对于艺术的实践要富于敏感的强调；对一种更加关注于形式的理论的提倡。对这些问题的阐发成功地构建起桑塔格富有时代特征的理论体系，在一定程度上弥补了美国传统形式主义批评视野狭窄、自我封闭的弊端，同时也为先锋派从理论上开启了破坏艺术、否定艺术、片面追求“惊颤”与享乐的方便之门。从而作者认为：桑塔格虽力主“反对释义”的理论，可是在具体的创作实践中也未能挣脱这个基本的艺术规律的制约。“反对释义”的理论思想虽然不乏值得借鉴之处，但总体成就不如她的文学创作。《我等之辈》是桑塔格的代表作，无论在思想内容方面还是在艺术表现方面都取得了一定的成就。[②]这篇文章有其可取之处，没有一味地认同桑塔格的“反对阐释”理论，而是有理有据的提出异议，与其商酌，让我们对这一理论有了更全面的认识。

《反对阐释》被译介到中国后，中国国内学界出现了更多对这一论文集的研究。有的论文是从总体上进行分析，如肖民的《证明一次自己》（《社会观察》2004年5期），在这篇文章中，作者详细地介绍了桑的《反对阐释》中大多数论文的主要内容及其观点。曾阳萍的《<反对阐释>：苏珊·桑塔格的形式美学宣言》指出《反对阐释》的主题是——对把艺术等同于内容这一传统惯例的批判。通过这些文章，桑塔格表达了她在新的语境下建构形式美学来感知艺术的理想。这一理想恰好有一种与六十年代的美国反主流文化运动相一致的自发性，所以人们往往只关注《反对阐释》激进的一面而忽略了桑塔格在其中对严肃性的推崇。但作者并不认为桑塔格只注重形式，认为事实上，桑塔格追求的是一种多元的文化感受力，一种在形式与内容、审美与道德之间努力求得恰当平衡的感受力。只是在追求这种理想的价值评判标准的同时，桑塔格也为艺术设立了棘手的高标准。[③]这一观点是对以前诸多文章对“反对阐释”这一理论的认识又一突破。

有些论文是对这一论文集的个别篇目的分析，比如“坎普”理论和“新感受力”等。如刘国斌发表于《湖北广播电视大学学报》的《桑塔格　坎普　后现代主义》，把“坎普”和“后现代主义”结合起来，他认为在《关于“坎普”的札

记》中,桑塔格真正准确地揭示了后现代主义的形式的甚至是思想的特征。还有孔燕发表在《世界文学评论》2006年第1期的《疯狂的生活 游戏的人生》中,运用桑塔格的"坎普"理论阐释其小说《火山情人》。黄文达的《"新感受力"的当下意义》(《学术期刊2005年第9期),认为:所谓"新感受力"之"新",是针对传统的对内容阐释的旧感受力而言,是回应了泛文化新现象;更重要的是,它肯定了人对世界把握的多元性,强调了感性在认识论中的地位和价值。

桑塔格的另一著作《疾病的隐喻》,国内也有不少学者进行了研究。《疾病的隐喻》被翻译不久,康慨在《隐喻是另一种疾病》中为读者引介了桑塔格的这本书。王健的《疾病的附魅与祛魅》,用马克斯·韦伯的祛魅理论来谈解苏珊·桑塔格在《疾病的隐喻》一书中表述的反对隐喻、回到疾病本身的观点,探讨积极意义与局限性所在,提出"这种针对疾病的文化批判又是苏珊·桑塔格更大范围内的'反对阐释'的文化批判的一部分"。同时指出,"苏珊·桑塔格所进行的又是一个不可完成的任务,这不仅在于附魅的不可避免,更在于科学的祛魅在被确认之前,所有的表述都可能是附魅性的,而且,苏珊·桑塔格似乎把科学性描述被确认之前的所有描述都归于她要反对的隐喻,有一网打尽之嫌"。[④]还有吴锡平在2005年《书屋》第1期的《反抗隐喻的病痛》中详细阐述了桑塔格的这本书的主要内容及观点,但没有提出有新意的观点。发表于《西北民族研究》的覃慧宁的《如何揭示被"隐喻"遮蔽的真实》指出:"这一论文集以反对释义的理论来观照对疾病的隐喻。桑塔格只论证了疾病被隐喻的现象的存在及隐喻的方式、目的何在,没有最终揭示出疾病的真实形象是什么,也没有真正提供认识疾病真相的方法。"[⑤]

桑塔格的《论摄影》一书,较早地被译介进中国,给一部分中国学者、摄影者带来了一定的影响。

董娅莉在《<以摄影的眼光看世界>——桑塔格摄影观散论》中,认为苏珊·桑塔格对摄影的论述是与现代性问题交织在一起的。桑塔格认为当今由照片所组成的世界直接指证了柏拉图"洞穴喻"所表达的思想:人们生活在世界的影像之中。另外作者还概括地总结了桑塔格的摄影理论"摄影除了记录功能,还发挥着社会仪式、'抵抗焦虑'和'表现权利'等功用。她对摄影的广泛而精彩的论述,包含了摄影哲学、摄影社会学、摄影心理学、摄影意识形态等多方面的主题。"[⑥]并且对每一观点都进行了比较详尽的阐释。

2005年顾铮发表于《社会观察》第3期的《"照片就是我们":苏珊·桑塔格的奋斗与悲哀》综合论述了桑塔格在摄影、影像方面的理论,并指出其后期作品体现出来的思想的变化。指出桑塔格的艺术思想形成主要受惠于瓦尔特·本雅明,罗兰·巴尔特以及英国艺术批评家、文学家约翰·伯杰。作者认为她主要是"从伦理道德的立场与审美的立场这两个角度对摄影进行考察.而她最终关心的却是摄影的现实性。摄影与现实的关系才是她最终要加以考察的内容"。[⑦]而这个现实姿态,最后定格于她发表于2004年5月的论述美军"虐俘"事件的《关于对他人的酷刑》。同时,作者还指出在桑塔格生命中的最后几年,她也开始反思自己的一些摄影观点,公开修正自己的立场。在《论摄影》中,她更多地是指责摄影所造成的麻痹效应。而在《旁观他人之痛苦》中,她提出了与上述观点相反的看法。

2005年《天涯》第2期发表张承志的《他人的尊严》,张承志以其一贯的冷静的笔调分析了桑塔格的《注目他人受刑》这篇短文,他通过举出桑塔格论文中的词句如"一场确实推翻了现代社会一个恶魔独裁者的战争",认为桑塔格在批评虐囚的句里行间,明显地藏着认为美国对伊拉克侵略战争合理的基本立场,发出少有的质疑桑塔格的激进思想倾向。同时他又肯定,她又确实是美国战争罪行的批判者。

还有广西师范大学出版的《住在巴特、桑塔格、本雅明的照片里》一书中,章光和以自己喜忧参半的经验,验证了他们的部分摄影观点。

除了中国国内学者集中研究的这三本论文集外,2006年7月上海译文翻译出版了桑塔格的《在土星的标志下》这本书,从而引起了一些学者的关注。王秋海发表了两篇文章从其进行分析:《形式与历史的契合——桑塔格对"法西斯

美学的批判”》(《当代外国文学》2005年第3期);《从先锋性向现代主义回归——评桑塔格的<解读阿尔托>》(《首都师范大学学报》2006年第2期)。

三、小说研究

桑塔格“左手批评,右手小说”,除了具有深刻的思想之外,她同时也是一个出色的小说家。她1992年推出的长篇小说《火山情人》进入美国畅销书排行榜;2000年,她的长篇小说《在美国》赢得当年的美国国家图书奖。南京译林出版社出版了桑塔格的部分小说,让更多的中国读者一饱眼福,更深入地了解桑塔格的另一面才华。它们是《火山情人》(2002年1月,李国林、伍一莎译);《在美国》(2003年5月,廖七一、李小均译);《恩主》(2004年5月,姚君伟译);《死亡之匣》(2005年8月,李建波、唐岫敏译)。中国国内学者对桑塔格小说的研究主要集中在前两部,也是在全世界评价比较高的小说上。

《在美国》的两个翻译者分别撰文分析了桑塔格的这篇小说,从不同的角度表达了自己的见解。李小均在《漂泊的心灵 失落的个人》中,借助于后殖民主义批评的身份政治理论来解读这篇小说,探讨女主人公在美国舞台上凯旋的意义与身份转变的实质。作者指出:血缘认同的“生理之父”与文化认同的“精神之父”,使得“子一代”的玛琳娜的“种族、民族和国家”身份的模糊不清,暗示了玛琳娜们与“父一代”似乎与生俱来的永远无法弥合的断裂,而且昭示了玛琳娜们在解决自己的身份危机,使得自己的血缘认同与文化认同达成一致的可能性的永远搁置,表明了桑塔格对流亡者的关注与沉思。[⑧]另一个译者廖七一的《历史的重构与艺术的乌托邦》,除了同样说到其后现代主义的视角外,指出这篇小说的传记色彩,“从后现代主义的视角重新阐释莫德耶斯卡的艺术人生,并将作家个人经历、艺术理念和批判意识融入传记小说,以此探索文化冲突中自我放逐与自我重塑的艰难历程,揭示艺术的救赎功能以及艺术的丰富性、复杂性和似是而非”,而且《在美国》带有明显的“自白性”。[⑨]

另一篇小说《火山情人》也获得了一些中国国内学者的关注。2002年《外国文学评论》第4期刊登了王予霞的《文化诗学视野中的<火山情人>》,这篇文章以文化诗学的视角,分析《火山情人》在当代西方文化语境中,作家自我与历史客体、历史与现实之间多向度、多层次的复杂关系,在历史文化与艺术审美的契合处揭示小说独特的艺术魅力,体现出新历史主义的精神。而王秋海的《重构现实主义》则认为《火山情人》在消费主义的制约下,向现实主义手法回归,但桑塔格早期倡导的形式主义美学思想仍构成小说的主题。“她通过一系列象征手法昭示出了现代性在后现代社会的后退,于是只能借助审美的叙事形式和文化象征,重构历史话语深层结构的诗性,以达到审美救赎的目的。”[⑩]

桑塔格作为美国有名的“公众知识分子”、“文字的良心”活跃在文坛、甚至政坛中,她的行为及发表的诸多有关“新知识分子”的言论也引起了一些国内学者的关注,探讨当今社会知识分子应承当的责任。

四、研究得失

通观近年来中国国内学界对苏珊·桑塔格研究,我们可以看出已经取得了初步的成就,对于她的主要著作的研究都有所涉猎,研究所采用的方法“多姿多彩”,提出了不少有价值的见解,而且没有为研究写作而生搬硬套,看来桑塔格的“反对阐释”理论的初衷对学者们有了一定的影响,至少在研究桑塔格的作品之中有所体现。但是我们也应该看到有不少问题值得我们进一步探究:

其一:从对桑塔格的整体研究来看,多侧重于介绍生平及其主要著作,多泛泛之论,研究的深度不够,专业性有待加强。

其二:在对桑塔格的学术思想的研究中,存在着引用文献雷同、观点雷同的现象,简化甚至误解了桑塔格的思想观点,还需要进一步挖掘出新的见解。学者们主要集中于桑塔格的三本主要论文集的研究,特别是《反对阐释》一书,而对于她的其它论文集关注很少,如《在土星下的标志》仅有散见的少数几篇,而后出版的《重点所在》的研究则更少,难见其踪影。《论摄影》、《旁观他人之痛》以及《注目他人之受刑》这几篇关于摄影、影像方面的论著其实有更大的可挖掘之

处，可以从桑塔格期间思想变化导致其观点的矛盾转移，以及与时下火热的视觉文化研究结合起来，探讨其对视觉文化领域所作的贡献。

其三：学者们对桑塔格的小说研究，视野主要局限在《火山情人》和《在美国》两篇影响较大的长篇小说上，对其它两篇长篇小说以及她的短篇小说关注太少。要知道，桑塔格更在乎的是其“小说家”的名号，写作一直是她的最爱，也是她最愿意倾注心血在其中的作品。

其四：桑塔格的著作涉及的方面其实很广，但目前中国国内学界对她的研究主要集中在评论集和小说之上，其实她在戏剧方面也有一些成就。剧本有《床上的爱丽丝》(1993)、《海边女郎》、《苏珊·桑塔格读本》(1982)；还有四部电影剧本：包括《食人者二重奏》(1969)；《卡尔兄弟》(1971)；《希望之谤》(1974)；《不待导游的旅行》(1983)。这些剧本中除了《床上的爱丽丝》有人提及外，其他的根本没有关注。桑塔格除了写剧本外，她还著有一些有关戏剧、电影甚至绘画方面的评论，这些方面却极少有人分析，至今仍是一块“处女地”，值得研究者进行新的探索。

其五：桑塔格的“反对阐释”理论虽然受到国内学者的关注，但是她所反对的分析方法仍然屡批不禁，还有很多研究者陷入到“摆理论——找例证——下结论”这种机械式的操作之中，却未能真正领悟到作品的真义。让人担心“桑塔格旋风”下的汉语写作似乎看不出桑塔格的太大影响，她的身影跳上书架却没有出现在写字台上。

总之，目前国内对桑塔格的研究在具体问题上取得了一些成就，总体而言还有很大可挖掘的空间。

本文作者是苏州大学文学院文艺学硕士研究生

参考文献：

① 刘明银，“反理论”与大众文化的可能性，山东文学，1997(9)。
② 王予霞，“反对释义”的理论与实践. 外国文学，1998(4)。
③ 曾阳萍，《反对阐释》：苏珊·桑塔格的形式美学宣言. 福建教育学院学报，2006 (1)。
④ 王健，疾病的附魅与祛魅. 医学与哲学， 2005(7)。
⑤ 覃慧宁，如何揭示被“隐喻”遮蔽的真实，西北民族研究，2006 (2)。
⑥ 董娅莉，以摄影的眼光看世界——桑塔格摄影观散论，郑州大学学报(哲学社会科学版，2005 (6)。
⑦ 顾铮，“照片就是我们”：苏珊·桑塔格的奋斗与悲哀. 社会观察，2005 (3)。
⑧ 李小均，漂泊的心灵 失落的个人. 四川外国语学院学报，2003 (4)。
⑨ 廖七一，历史的重构与艺术的乌托邦. 外国文学，2003(5)。
⑩ 王秋海，重构现实主义. 外国文学，2005(1)。

“汉语热”与世界华侨华人

（中国）廖小健

随着中国国际地位提高和中外经贸合作的迅速发展，世界各国掀起了学习“汉语热”的热潮，世界各国对汉语学习需求急剧增长的速度之快、规模之大、范围之广超乎预料之外。英国语言专家大卫·葛拉多尔预测，未来10年，新的语言可能是中文，中文正逐渐跃升为全球仅次于英文的新强势语言[1]。和海外华侨华人有什么关系？不少探讨原因的研究成果，注意到海外华侨华人的中华文化传统和华文教育对“汉语热”的影响，注意到中国经济和中国文化对“汉语热”的影响，但反过来探讨“汉语热”对海外华侨华人影响的成果却很少看到。由于“汉语热”与中国的经济发展和中文的经济价值紧密相连，有些人还认为，目前的“汉语热”只是一种单纯的语言学习热潮，就像英语热、日语热一样，“汉语热”和海外华侨华人社会的发展没有什么关系。笔者认为，尽管“汉语热”主要是由中文的经济价值所推动，但中文毕竟是华侨华人的母语和海外华侨华人社会的主要特征之一，“汉语热”不可避免会对华侨华人社会产生影响。本文拟就“汉语热”对华文教育、华文传媒，以及华侨华人与当地民族关系等三方面的影响，做些初步的探讨，希望更深入地了解“汉语热”对海外华侨华人社会发展的实际意义。

一、“汉语热”促进了华文教育的发展

华文教育和汉语学习同样是学中文，但前者以华裔子弟为主，且比较重视中华文化的传承，后者主要是指非华裔人口学习中文，目的是学习语言。海外华文教育发展已有一个多世纪，第二次世界大战前发展比较自由，几乎所有的华侨华人居住国都建立了华文学校，其中又以东南亚国家建立的华文学校最多。战后，华文教育受到各种限制，甚至遭到取缔，到1980年，除了马来西亚，大多数东南亚国家的华文学校都消失殆尽，连以华人为主要民族的新加坡也不例外，东南亚地区以外国家的华文教育，无论是学校数量，或是学生人数，也都十分有限。

1990年以来，由于中文经济价值的提高和的掀起，限制或禁止华文教育不仅逆潮流而动，缺乏现实依据，而且还有可能影响各国与中国的经贸合作，直接影响华侨华人居住国的国家经济利益。结果大多数国家陆续修订华文教育政策，允许甚至鼓励开办华文学校发展华文教育，各国华文教育得以逐渐恢复，并因得到大多数国家的重视和鼓励，具备更合法有力的依据和拥有更好的外部条件和氛围，而面临一个非常好的发展机遇，发展情况令人鼓舞。

华文教育政策原来比较宽松的国家，例如马来西亚，华文教育一直拥有合法地位，长期保有1280多间华文小学，60多万学生；60间华文独立中学和近6万名学生；华社原来只有一所拉曼学院，1990年以来，再增办了新纪元学院、南方学院、韩江学院和拉曼大学等大专院校，加上当地华人创办的其他私立高等院校，以及公立私立大中小学施行的华文课程，马来西亚华人基本都能接受华文教育，华文华语在马来西亚随处可见，不绝于耳。欧美国家的华文学校也与日俱增。据美国全美中文学校协会会长何振宇介绍，全美中文学校协会自1994年11月底成立以来，已从初始5个州的14个中文学校，发展至今已有分布在41个州的近300所注册会员学校[2]。另外，美

国周末性质的中文学校还有800多所。法国的华文教育也颇受欢迎，法国华侨华人社团开办的中文补习班几乎期期爆满，全法国现在约有108个协会和机构办有中文学校或培训班，华裔学生约有1.5万多人[3]。

曾严厉限制华文教育的国家，例如印尼，华文教育的发展也很快。1965年“九·三〇事件”华文教育被取缔后，当地华侨华人子女基本失去在学校接受华文教育的机会。1990年以来，随着中文学习形势变化和政府华文教育政策放宽，华文学校再度出现在印尼各地。资料显示，目前印尼的华文教育大概包括：华文家教，每位老师最少教三五个学生，有的多达几十上百；中文补习班或者补习学校，据不完全统计，本世纪初，印尼共有103家正规补习班或者补习学校，以及大量没有注册的补习班或者补习学校，它们的学生从数十到百多或数百不等；再有就是开展华文教学的正规印尼高等学校、中小学、幼儿园、国际学校或台商子弟学校；另外还有华人自己办的华文学校，每周设1节到4节华文课不等[4]。泰国、缅甸、柬埔寨、越南和老挝等曾取缔华文教育的国家，1990年以来也兴办了各类华文学校，例如柬埔寨，1995年时只有3所华文学校，现在已增加到74所，学生人数也从1990年的3000人增加到今天的约4万人[5]。华人还在泰国南部偏远的也拉(Yala)府勿洞市办起了国际中文大学，预计2007年建正式开学。该校负责人 陈进森透露，泰国中央政府鼓励地方政府办学校，尤其鼓励教导中文和阿拉伯文。[6]

据不完全统计，2005年的全球华人华侨社会中，大约有近万所华文学校，其中校舍相对固定的、学制比较完备的华文学校大约有6000多所[7]。接受华文教育的主要是华裔子弟，但也有不少非华裔子弟，因此，华文教育持续发展对华人社会的影响，最主要的是为华人社会和华侨华人所在国培养了无以数计的华文华语人才，以及大批具备华文能力优秀人才和社会精英，这不仅使华文华语成为华侨华人居住国的流行语言，突出了海外华侨华人的民族特性，增强华侨华人社会的凝聚力，为华侨华人在政治、经济和文化的发展打下了良好的基础，它还为华侨华人弘扬中华文化传统，开展各种中华文化民俗活动，保持与中国的密切联系等都提供了很好的前提条件。

二、“汉语”促进华文资讯传媒的发展

众多华文华语人才，一直是海外华文传媒发展的必要前提。据不完全统计，1815-1995年海外华文报刊累计多达3978份，其中日报657份，期报975份，期刊1786份，会刊536份，其他24份。1995年继续刊印发行的海外华文报刊有614份，其中 日报78份，期报189份，期刊230份，会刊117份。[8]1990年以来，一浪又一浪的“汉语热”，以及和随着“汉语热”而迅速发展的华文教育，使懂得中文的人数，包括华侨华人和非华裔人口均急剧增加，阅读中文报刊成了时尚，阅读华文报刊的虽然以华侨华人为主，但也有不少学“汉语”的非华裔外国人，华文传媒因有大量的读者和稳定而广阔的市场而面临前所未有机遇，发展异常迅速。

例如加拿大，讲中文的人数不断增加，如多伦多从1996年的294，875人，增加到2002年的355，270人，增幅达20%；温哥华地区的40万华人中，74%的华侨华人有阅读中文报刊习惯，而收听、收看中文电台、电视的华侨华人比例为61%和64%。[9](P119)。加拿大的华文传媒因此发展非常迅速，1990年时只有10家华文报刊，到2005年则增加到各类华文报刊近60种，另外还有电台10多家，电视台7-8家，互联网100多家，影响较大的有《星岛日报》、《明报》和《世界日报》等三大日报，以及以大陆新移民为主要服务对象的《环球华报》等。

随“汉语热”迅速复兴华文教育的 印尼，其华文传媒也逐渐增多，华文报纸除了以往唯一官办的《印度尼西亚日报》外，近10年还增刊了《国际日报》、《世界日报》、《和平日报》、《印度尼西亚商报》、《新生报》、《千岛日报》等报纸；《印尼与东协》、《呼声》等刊物；以及若干华语电视台和电台。

连华侨华人不太多的拉丁美洲和非洲，也有华文报刊。如 巴西的《南美侨报》和《美洲华报》；阿根廷的《新大陆周刊》、《世界新闻》等；秘鲁的《秘华商报》、《公言报》等；巴拿马的《拉美快报》和《拉美侨声报》等；南非的《华侨新闻报》、《南非华人报》和《非洲侨报》等。

华文传媒内容丰富，涉及面广，除了报道当地华侨华人和全球各国华社的新闻，全面反映世界华侨华人的政治、经济、文教活动外，也报道

华侨华人居住国的政治、经济、文教和社会情况，报道国际时事和中国两岸三地新闻。华文传媒实际上已成为弘扬中华文化和维护华社权益的载体，成为促进民族与华侨华人沟通融合，和促进当地与中国经贸合作的重要桥梁。不仅如此，随着华文传媒的迅速发展，华文传媒业还逐渐成为华人经济的重要新兴产业，成为华人投资和从业的重要选择之一，为华人经济和华侨华人居住国社会经济的发展做出了贡献。

为了促进华文传媒的发展，从2001年起，中国新闻社已主催举办了三届“世界华文传媒论坛”，并出版发行了《世界华文传媒年鉴》。估计华文传媒将随“中文热”浪潮而继续发展，并继续对海外华侨华人社会产生积极的影响。正如2005年9月在武汉召开的第三届“世界华文传媒论坛”所通过的《武汉宣言》所宣称的，华文传媒“期待在多元化的世界文化格局中，向世界发出华文媒体更强的声音”将继续“传承中华文明，传播中华文化；促进华文媒体所在国和地区之间的新闻资讯和经济、文化交流；维护华侨华人的正当权益，提高华人在所在地的政治、经济、社会地位。”[10]

三、促进当地民族与华侨华人的了解与交融

由于中文经济功能的增强，华侨华人居住国当地人民学习中文者与日俱增，参加中文水平考试（HSK）的外国考生人数直线上升，1996年为2.1万人，2000年增加到4万人，2004年更增达10万人[7]。非华裔学生，或是到华文学校和华裔子弟一起学习中文，或是到各级大中小学或政府开设的其他机构学习中文。

据统计，马来西亚的1200多所华文小学的64万学生中，非华裔学生有6万多名，占了总人数的10%左右[11]。马来西亚砂劳越49间华文学校的调查资料显示，有13间学校的马来人学生占了全校学生的10%？0%，个别华文小学，马来人学生甚至超过华人学生。许多马来学生家长不但把子女送到当地的华文学校读小学、中学，甚至还要把孩子送到中国大陆、台湾或者新加坡去学中文或其他专业[9]（P107）。由于懂中文能获得更高的薪金，不少印尼原住民的青年学生、待业青年以及职业青年，也主动进华文学校或补习班，或请华人家教帮助学习华文。其他国家的非华裔学生也争相到华人办的华文补习班等机构学习中文。

另外，越来越多的国家把中文列入课程计划和考试计划，以方便学生选修学习。如美国，目前有700多所高校和200多所中小学开设了中文课程，另有2400所中学准备从2006年起开办华文正规课程。讲中文的人在数量上已经超过讲德语或法语的人。[12]其他国家，如法、英、德、韩、日等国家的高校和中学都办有中文系或开设中文课程。曾严厉限制甚至取缔华文教育的东南亚国家也一样。据泰国教育部统计，泰国全国开设中文课程的公立和私立中小学已经超过400所。目前，学习中文的泰国人是10年前的10倍。泰国著名的大学，如朱拉隆功大学、法政大学等还培养了一批中文硕士生。[13] 泰国教育部还计划让国内的所有中学在2008年之前，将中文列为学科之一。印尼方面，印度尼西亚大学、达尔玛·贝萨塔大学等著名学府都开办了中文系，专门培养中文高级专门人才；智星大学、比得拉大学等多所大学也开设了应用中文专业，培养商贸、会计、翻译人才。这些学校多数以印尼原住民担任华文老师，学生也绝大多数是印尼原住民。[4]

学习中文的热潮还流传到以宗教教育为主的伊斯兰教中学，甚至伊斯兰教堂。早在1993年，马来西亚槟城威省的一所伊斯兰教中学便开设了华文课外辅助班，学生清一色是马来子弟，当时共有500多名，分14个班学习华文[14]。又如新加坡，当地有3所伊斯兰教堂开办了华文班，共招收200多穆斯林学生，主要教导学生学习中文拼音，以及简单的对话等。[15]

毫无疑问，非华裔子弟学习中文的目的是为了将来可以谋求更好的职位和薪金，但为了学好中文，他们都有意无意地对中华民族的历史文化产生了兴趣，中文老师为了提高学生的兴趣，也会介绍中国的各种情况。如新加坡伊斯兰教堂中文班的马来人老师耶亚华透露，他和学生上课时会与学生漫谈中国历史和文化，除了华文班，他还准备和一些伊斯兰教堂联办中医讲座，促进伊斯兰教徒对中医和中草药的了解。[15] 美国的不少中文教育机构也打破以往单纯学习语言的模式，教学范围扩大到中国艺术、地理、历史、社会及人文知识。加拿大华侨华人在温哥华、多伦

多、卡尔加里和蒙特利尔等四个城市建立的中华文化中心，除了招收加拿大当地及加拿大以外的非华裔学生来中心和华裔子弟一起学习中文外，也把传播中华文化，增强合作交流，促进族裔和谐为主要目标之一，中心一般通过展览展现当地华侨华人历史发展进程，通过举办绘画、剪纸、书法、中文作文及诗歌、普通话比赛、演出英语粤剧等丰富多彩的活动，宣传中华文化，促进非华裔子弟对中华文化的了解。[9](P88)

结果，非华裔学生不论通过什么渠道什么机构学习中文，都有可能不同程度地促进他们对中文、对中华文化的了解，引起他们对中国及其文化传统的浓厚兴趣，最近在法国、美国等地举办的"中国文化节"得到众多当地人民的"追捧"和肯定，与"汉语热"应不无关系。非华裔学生学习中文，还促进他们对当地华侨华人的了解，并在某种程度上减少他们对华侨华人的固有偏见，改变他们对华侨华人的看法和态度。新加坡阿裕尼集选区前议员旺胡欣同妻子和女儿一起报读伊斯兰教堂的华文班，他说他的邻里以华人居多，他希望学会华语，可以同华人邻居沟通[15]。由此可见，实际上已逐渐成为促进当地民族与华侨华人相互了解和增进融合的有效桥梁之一。

四、结论

综上所述，世界各国近年掀起的"汉语热"，对海外华文教育、华文传媒，以及华侨华人与当地民族的关系，都产生了一定的影响。语言，最忠实地反映了人们的文化和民族属性，由于少数民族文化最容易为主流文化所淹没，因此这些族体对自身文化的处境更为敏感，极力张扬自身文化的自觉性也更高，在他们提出争取平等权利的各项要求中，对语言和传统文化的保护与尊重总是主要内容之一[16]。因此，"汉语热"所展示的不仅仅是一种语言学习热潮，其更丰富的内涵还包括中国国际地位提高和人们对中华文化、对中华民族的语言的高度重视和尊重，其意义不仅仅局限于语言学习，它还表明在新的形势下，世界各国政府和人民对华侨华人的政策和态度的改变，表明海外华侨华人的生存环境已大为改善。考虑到近30年来海外华侨华人的处境，即仅仅在20多年前，一些国家的华侨华人还受到百般歧视、限制和排斥，甚至被赶尽杀绝、扫地出门；1990年初因经济衰退的影响，欧美国家曾掀起反亚裔的浪潮；1997年金融危机爆发后，印尼也曾爆发令人发指的"五月排华暴行"，以及目前许多国家的华侨华人仍处于少数民族的弱势地位，及其彰显的实际内涵，实际上已为海外华侨华人社会的发展带来了新的机遇。

本文作者是暨南大学华侨华人研究所研究员

参考文献：

[1] 报道，3000万老外掀起学汉语狂潮，[N/OL].http://gzdaily.dayoo.com/gb/content/2005-07/20/content_2142275。

[2] 邢利宇.发展华文教育，推动中西文化交流访美国全美中文学校协会会长何振宇，[EB/OL]. http://www.chinaqw.com.cn/node2/node2796/node2797/node2824/node2873/userobject6ai233596.html.2005-7-4。

[3]报道，为"华文热"添薪续火，[EB/OL]. http://www.chinaqw.com.cn/node2/node2796/node2797/node2824/node2873/userobject6ai233597.html.2005-7-4。

[4]宗世海、李静，印尼华文教育的现状、问题及对策，[J].暨南大学华文学院学报，2004,(3);1-13。

[5] 郭熙.汉语的国际地位及海外华语未来的走向，[EB/OL]. http://www.chinaqw.com.cn/node2/node2796/node2797/node2805/index.html.2005-7-4。

[6]区如柏，泰南勿洞中文大学，[N/OL]. http://www.zaobao.com/chinese/pages1/chinese_others280105.html.2005-1-28。

[7] 肖禾，世界"汉语热"方兴未艾，[J].决策与信息，2005; (9);75。

[8]周南京，华侨华人百科全书(新闻卷)，[R].北京、中国华侨出版社，1998.565。

[9]吕伟雄，海外华人社会新观察，[R].广州、岭南美术出版社，2004。

[10]报道，传承中华文明·传播中华文化249媒体发表武汉宣言，[N/OL].http://www.sinchew-i.com/special/gclm03/index.phtml?sec=750&artid=200509122171.2005-09-13 。

[11]林明华，他们为什么选择华小？ [N/OL]http://www.sinchew-i.com/commentary/index.phtml?sec=9&sdate=&artid=200509012200.2005-09-01。

[12]报道，不可忽视的全球华文热，[N/OL]. http://www.zaobao.com/yl/sl050802_501.html. 2005-8-2。

[13]高朗申.泰国学汉语成了时尚，[N/OL]. http://www.sinchew-i.com/features/index.phtml?sec=FA0&vol=20050804&artid= 200508110023.2005-8-11。

[14]廖小健，战后各国华侨华人政策，[M].广州、暨南大学出版社，1996.68。

[15]吴汉钧，回教堂也掀起学华文热潮，[N/OL]. http://www.zaobao.com/chinese/pages1/chinese_sg280305.html.2005-3-28。

[16]王希恩，'族性及族性张扬' —— 当代世界民族现象和民族过程试解，[J].世界民族，2005(4).1-13。

顾老的五句话
——顾廷龙先生和中国古典文献研究

（中国）李　庆

顾廷龙先生去世已经七年了。关于他的生平事迹和学术业绩，已经有《文集》《年谱》等著作出版，还有许多或亲或疏的亲朋交游写了文章，无须我多费口舌。然而，因在他晚年，曾蒙教诲奖掖，故想根据亲身经历，就顾老和中国古典文献研究，谈几件零星的事和自己的感想。

主要谈顾老说过的五句话。

一、片纸只字都是文献

首次听他说这句话，大约是在三十多年前，在“文革”中。上海图书馆还在南京路过去的跑马厅那里。他的办公桌，是在一个半地下室的大房间靠窗的一边。我当时只有二十几岁。因为各种关系，时而到上海图书馆去看书。一天，不知是哪个管理员，在取出书让读者看后，有一张原来夹在书中纸片，留在了桌子上，他发现了。那天取出的书比较多，一时无法判明原来是在哪种书里的。他查了当天出库书的记录，再取出一一核对，最后放回到原处。他当时强调图书馆的“片纸只字都是文献”，给我的印象很深。

这一观点，我们在《文集》中也可以看到。（见《中国目录学史论丛跋》，《顾廷龙文集》114页，上海科学技术文献出版社，2002年，下文所列页数，未注书名者，概为此书；又见《宋人佚简序》，337页；《我和图书馆》，593页。）当然，对于这一说法，不应该绝对地去理解，顾老自己在《我在废纸中抢救历史文献的一点体会》一文中，也把“废纸”分为三类，“确实毫无价值的废纸”，“可以供历史研究参考的”“很有价值的书”，主张分别对待。（638页）

在《文集》中所载的《从图书馆工作角度谈文献》所列的十六类，（625–626页）和《我在废纸中抢救历史文献的一点体会》所列的十二类（639–640页），两篇文章中所列的有关历史文献的项目，可以看到他对“文献”的基本看法，至今很有现实意义。

我认为，在这话中，反映了他对于保存文献的责任感。回顾他的一生，是从一种历史的高度、自觉地收集保护文献的。

中华人民共和国成立前的动荡时代，他在叶景葵、张元济等先生创办的合众图书馆时，就不仅注意收藏宋元版本，名人抄校稿本，如顾祖禹《读史方舆纪要稿本》等，也重视的一些当时尚不被重视的近代文献，如有关李鸿章，郭松焘（见近年出版的文集）、熊希龄（见《明志阁遗著序》，325页）的文献；各种书札如《艺风堂友朋书札》《汪康年师友书札》《张元济书札》；名家藏书，如章钰“四当斋”的藏书，（595页）等等，这为后来的整理出版，提供了良好的基础。

此外，对当时并不为人所重视的文献，如《申报》，后来他们所收藏的，成为全国唯一完全的一套。（626页）甚至还有旧社会官场交往的记录的“门簿”（627页）等。

在解放后，从废纸堆中抢救出来的硃卷、族谱（见637页），要求注意保存解放前的旧平装书。（594页）这是大家都已经知道的事了。

应该指出的是，他搜集保存资料，并不都那么一帆风顺，象玩古董那么幽雅潇洒。在相当的

时期内，冒了很大的风险。比如，解放前，从贵州弄来革命文献，加以收藏；在合众图书馆中，保存列宁的著作（见592页），此种行动，在当时，如果查获，罪名可想而知。就是在解放后，他为收集保存历史资料如收集硃卷、族谱、民用便览、风水占卜等书，在一段时间内也是顶着“保护封建文物”的指责，被视为“守旧”“落后”，乃至在“文革”中，被认为是“反动”，遭受批判。而即使在文革中逆境中，可能的情况下，他仍尽力地保存收集保存文献。徐鹏先生告诉我，顾老在文革中，对王欣夫先生的《蛾术轩箧存善本书录》稿本，就非常关注，他曾从徐鹏师处借得原件，复制成胶卷保存，以防泯灭。还有，据我所知，在文革初期，他非常关注文革的资料收集。这事在现在看来，好象也还有点背时，相信到若干年后，大家一定会再次想到上海图书馆的这批财富。

由此可见，他收集文献的范围，包括了整个中华民族数千年历史的各个方面；工作的时间跨度，贯穿了他的一生。虽然在这过程中，多有“背时”，“不遇”，甚至危险坎坷，但至死孜孜以求，从不懈怠。

他曾经数次引用黄宗羲《天一阁藏书记》的话：“读书难，藏书尤难，藏之久而不散，则难之难矣”（95页）可见他是意识到自己所处的时代，以前人为楷模，自觉地去做的。回顾他的历程，既可以看到他随着时代在前进的足迹，更可以看到他超越狭窄的世俗观念、表现出的对历史的洞察力。

二、版本必须亲验

这是在二十五、六年前，为我们上“版本”课时说的。

当时，“文革”后，复旦开始招文献学研究生。徐鹏先生请顾老、潘（景郑）老和吕（贞白）老为我们上课。当时他们也没有什么具体的名份，后来章培恒先生从日本回国后，才聘为复旦大学的兼职教授。

虽说是上课，但顾老不太讲。他往往是叫我们到长乐路的原来合众图书馆的地方，拿出一些本子，叫我们自己看或自己找书看。他为数不多的讲课中，我印象最深的就是“版本必须亲验”这句话。

当时曾讲到，同样是《说文解字》，有所谓的“大徐本”（徐铉整理本）和“小徐本”（徐锴的《系传》本），同样的大徐本，有《四部丛刊》影印本、汲古阁刻本和清代孙星衍的平津馆刻本（其实是顾千里主持校刻）而且，汲古阁本有初印和后印的区别等。他指出，搞版本，必须看原书。而且，同一版本还会有不同的印本。必须加以确认和区分。这一点，我至今受用。

其实，在顾老的文章中，也可以看到，对于版本，他有自己独特的见解。在《版本学与图书馆》说：古今中外自有文本以来，就有版本问题。当作为一专门的学科，（454页）强调“做研究工作的人必研究版本，藏书家也必研究版本。”（457页）

他自己的研究，也反映了这样的思想。如关于《元诗选》初集、二集的初印本和后印本的区别（见《元诗选琐谈》，506-507页），关于《文史通义》《校雠通义》，“两书钞本十余种，刻本十余种”，对于流行本子的来源和区别，都有所把握。（460页）又如，他根据笔迹，确认何义门的校本（《华阳国志跋》，75页），他主持编的《丛书综录》，记载了《四部丛刊》中，初印本所收的《云笈七签》是张萱的清真馆本，而后来重印的，则换了《道藏》本，（《丛书综录》总目，288页，上海古籍出版社，1986）强调不可简单地一概论之，等等，都显现出，他对于版本的研究，不是仅根据传闻或间接的资料，而是强调必须目验、比照校勘，考定确认的态度。

如果我们把古典文献研究，当作一门学问（即使不叫“科学”也罢），那就必须讲求版本，这就象搞科学实验，必须确保试剂的纯度，法庭判案必须讲求证据的准确一样。用没有经过亲自验证的资料和证据，是得不出正确的结论的。

三、编目录不是抄卡片

这是二十年前，即上一世纪的80年代的事。当时，在章培恒先生的领导下，编《全明诗》。我负责对全国二十多个省市图书馆收藏的明人文集进行调查。对于上海图书馆的藏书，我本来想比较方便，因为和馆中各方面都比较熟悉，兴致勃

勃地到上图的长乐路分馆，想抄那里的卡片。但是，管理人员不同意，说是有规定，这里的卡片不准抄。我当时有点急，大声说，“谁讲的？”那天顾老正好在那儿的办公室里，我不知道。他让工作人员把我叫了进去，只见他沉着脸，用难得的大声说：“我讲的。”我被他镇住了。不敢再大声，只是申辩，我们要搞调查云云。他一字一句地说：“编目录不是抄卡片”。这事我的印象特别深。

随着阅历的增长，我自己认为，对这句话，有了比较多的理解。这反映了顾老对于古典目录学的一个基本看法。

顾老的一生，有很多时间是和目录打交道的。他在晚年写的《我和图书馆》一文中，谈到自己一生只是“收书”“编书”（590页）而这都和“目录”有关。

根据我的理解，他关于“目录”的看法，主要有如下一些方面：

一是目录必须“辨彰学术，考镜源流”（见章学诚《校雠通义序》）他曾说，这章学诚的这话“确实道出了古典目录学的主要功能”（见《古典目录学叙》，115页）

一是目录必须注意分类。他说过：“编目当以分类为前提”。认为，图书的分类随时代的变化而发展。（《创办合众图书馆意见书》，606页）

一是目录必须明记版本。在《版本学与图书馆》中说：“必须熟悉版本，一书的若干不同版本，有系统地反映在书目中特别在著录上把一书有两种不同版本的，并列一起，可以一望而知。”（461页）

一是强调目录的实用性。他说：“我认为，强调实用与著录的严谨是编制各类书目的前提”（《我和图书馆》，596页）主张目录当有助于检索和管理（119页），便于检索（见606页）等等。这些都反映了他对目录学的见解。

在他主持编纂的《丛书综录》和《全国善本书目》过程中，我想大家是可以感觉到，他对这些想法，是在身体力行的。这些观点，值得我们进一步研究。

虽然说，在现实的情况下，我们编制目录，也许不能完全做到这些，但是，尽量地朝这样的方向努力，还是应该的。

四、资之深，则取之左右逢其源

这是在十八年前，我前往日本前，他给我写了一个条幅，叫先行兄送给我的。用他拿手的篆体，写了上述的话。（见影印件）

此话见《孟子离娄下》。我当时并不明白其含义。后来回味，觉得有两层意思。其一，是告诫我不要浅尝辄止，不断进取。这是字面上的。翻开《孟子》，就明白了。

但是，这样意思的话，在古代文献中很多。顾老为何要选“左右逢其源”这一句呢？是否有着不仅要单搞一面，不要只关注国内的学术情况，而要“左右逢其源”，也就是要关注不同的方面，要关注国外的有关学术研究动态呢？我想，他是有第二层意思的吧。

这从他自己的著述和行动中也可以看出。其实顾老是非常关注和国外的学术交流的。

早在上一世纪的三十年代时，他就注意到日本东方文化研究所和哈佛大学汉文图书馆的编目情况（608页），关注法国所收的汉文文献（见《中国目录学史论丛跋》，114页）。

他本人也和世界各国的学人有相当的联系。

美国的钱承训，是美国中国古籍研究的专家，和他有联系，在他手下工作过的沈津，到哈佛燕京社的图书馆工作，也有联系。

和日本的学者关系可能更久远。他的《尚书》研究，和三十年代以来日本的有关《尚书》的研究，不无关系。（见《尚书文字合编后记》，15页）

在《日本遊记》（718-734页）中记载了他和许多日本学者，如吉川幸次郎、西川宁、中岛健藏、薮内清、藤枝晃、森鹿三、贝冢茂树、岩井大慧等的交往情况，其中特别谈到了平冈武夫、小野信尔、小野和子夫妇等的情况。我到日本，曾到过平冈、小野的家，他们也都谈到和顾老的交往。

在他的晚年，对尾崎康、高桥智等也多有指导。

我认为，他是一个有世界眼光，希望和世界学术界加强联系的人物。当然，由于时代的原因，或许未能和外界建立密切的关系，但是，从他的

本意，从他们对中国文化或者人类文明的理解来看，他始终是关注世界的发展并希望和世界的汉学研究保持联系的。

五、不为私己张本

这话，我没有亲耳听过，是近几年读《顾廷龙文集》时看到的。

《文集》中有两种讲法，一是王绍曾先生的《序》中所引：顾老表示："专为前贤行役，不为私己张本。"（8页）一是顾老自己说的："人不能自有所表现，或能助成人之盛举，亦可不负其生平。"（601页）都是在应叶景葵、张元济之招，从北平南下办"合众图书馆"时所说。意思有点出入，表现形态也不同，但大体要点是一致的。

我谈到这些话时，感觉到，这可概括顾老一生的为人。

我讲一件小事。

1988年，在前往日本行前，我到他家去告别。在淮海路寓所，他给我看了一份当时美国图书馆研究协会发的邀请信，请他前往开会，大概是讨论编撰美国的中文古籍联合目录之事。但是他很犯愁。和我说，想要不去。我当然是极力劝他前往。但是他皱着眉头，用苏州方言说："去一趟要花四千块美金呢。"这时他已经八十五岁了，前往访问又完全是关于中国古籍的编目工作。本来是理所当然的。但是，他首先想到的是国家要花费的资金。这和现在有些干部在出国问题上的所作所为，可成鲜明对照。

这是他对自己。而对于工作和他人呢？

他对前面提到的收集历史文献，对于一些在当时被认为是"背时"，甚至"危险"的事，他勇于担当。对于他的先辈师友，对于曾在他身边工作过的人员，如沈津、任光亮、陈先行、严佐之，还有上图的其他工作人员等等，包括在解放后，受了冤的；文革中，遭了难的；在改革开放后，倒了霉的；他都不以对方的境遇为转移，诚恳待之，都在可能的范围内，有所照顾。这反映了他的历史眼光和为人准则。

至于对于各类学者的关照，对冯其庸的《红楼梦》研究，樊克政的龚自珍研究，林其锬的《刘子》研究，尾崎康的《宋元版研究》，对我的《顾千里研究》那更有大量出版的书和各人写的文章在，不赘引述。

要之，顾老在自己的岗位上，尽量地为研究者提供可能的帮助和照顾 —— 不管是老的、年轻的；知名的，不知名的；和自己关系亲密的，还是疏远的；也不管是中国的，还是外国的，都是如此。显现了一个长者"有容乃大"的宽厚胸襟和雍容大度。他并没有因为自己是长辈，或自己有着管理图书的"权"，而谋一己之私，而是更多地想到了为社会、为文化事业的发展贡献力量。他所说的"专为前贤行役"（庆按：不仅是"前贤"，也包括诸像我这样顽愚的后辈小学生），"能助成人之盛举，亦可不负其生平"，正是他的人格魅力之所在。

六、一点感想

上面的五句话，我以为，或可以反映出顾老的为人和中国古典文献学研究的一些基本方面。

如果从更宏观的角度来看，顾廷龙先生生活的二十世纪，是中国历史上一个巨大转折时期。中国的传统文化 —— 自秦汉以来农耕文明的衰败和变化的时期；是西方列强企图瓜分中国，遇到中国人民的强烈抵抗，最后，中国人民把命运掌握到自己手中，探索走出衰亡，力求中华民族复兴的历史时期。面对这一变化，各种人有着完全不同的态度和选择。

有的人奋身崛起，砥柱中流；有的人追赶潮流，弄潮浪尖；也有的人，深沉潜流，低沉浑厚。顾老大概是属于这后一种的吧。他在《创办合众图书馆意见书》中说：抗战时期，"日、美等国乘其时会，力事搜罗，致数千年固有之文化，坐视其流散，岂不大可惜哉"（604页），可见是有意识地选择自己的工作的。

他不是那种必须在光辉的口号和显眼的大旗下才能生存的人。在他生前的相当一段时期，并不被有些人理解。甚至因为他们工作的性质，跟过去留下的"古董"有关，还被认为"守旧"。确实，他们是带着时代的烙印走过来的，他曾说"我不懂唯物辩证法"，要学习。然而，我们哪个人没有时代的烙印呢？他们老老实实地承认这一点，脚踏实地、真诚地随着时代的步伐前进。有时甚

至是受着委屈，在那些时髦人物的指责批判之下，忍辱负重，为保护民族文化遗产、为世界人类的文明，默默耕耘，加瓦添砖。他们是当之无愧的历史文明的保护者和建设者。

当我们今天在享用着他们留下的文献财富时，大家也许可以比较更清楚地认识到他们工作的价值了。然而，我觉得他们也提出了如下的问题令人反思：怎样的人生才是更有价值的呢？作为一个人，是否应只追求昙花一现式的炫耀呢？有的人，事过境迁，便湮没于时间的长河中，逐渐淡去；而有的人，人亡事存，铭刻在人们的记忆里，历久弥深。

百年之后再回首，可以说，在保护留存下来的大量的文献中，在中国文化的丰碑上，在二十世纪中国这个时代里，顾廷龙等为之献身的诸位先生（如我所尊重的潘老、吕老，先师王欣夫等等）有意无意间也留下了自己的印记。我相信，顾老以及和他相似的一类人物留下的业绩，一定会在中国历史和人类文明的长河中悠久存续，并闪现深沉的光辉。

作者工作单位：日本金泽大学

心灵深处七彩歌
——《新华七人诗选集》读后

(新加坡) 冬 琴

史英、长河、风沙雁、连奇、陈伦新、成君和李贩鱼的作品风格迥异，认真而且诚恳地思考生活和人生是他们的共同点。这种认真和诚恳，在当今消极的年代里给他们的诗歌带来了独特的光华。由斯雅舍出版的《新华七人诗选集》，为我们提供了一窥这七位诗人的认真和诚恳心灵哲学的堂奥。

史英的踽踽独行

诗集共收史英二十八首诗，是七人中最多的。按内容分，他的诗大体可分为民族的、个人的、时代的、社会的四大类。其中数量最多的是抒写个人情怀的诗。对于时代思潮，民族情怀，社会变迁和个人际遇，诗人有特别的感触，他的诗就是这种心境下的产物。他有一双真善美的眼睛，又有既定的信念。从他表现真善美的作品中，可以看出一个知识分子在消极的时代里，坚持自己的信念，突破个人狭小的生活圈子，由过去"偶像"的消失和"旗帜"的变换，"往事"的记忆和"玲魂"的不屈，扩及到了被"乌云"遮盖的"银辉"，"饱受风霜吹袭"的"幼苗"等精神层次的执着追求与期盼。至于"龙的传人""走在浓雾迷茫的长夜","失去了驰骋的草原"的"老马","玉盘丢失于云海"的华文"处于待解冻边缘","一树花叶凋零后"，诗人仍然要换上"引路的旗帜","含笑看曙色","夜色褪尽迎晨曦","见毫芒闪烁","冷梦转为暖"。就是说，诗人执着的认为，真善美是永存的，无论世事如何变换，个人遭受何种际遇，诗人都要坚定不移地走一条平凡、踏实、一步一个脚印的人生之路。这种厌弃现实而又执着于现实，对于人生之路采取积极追求的精神，体现了史英诗歌内容上的特色。

在众多作品中，最能表现他的艺术特色和特长的，还是以个人际遇为题材的诗篇。这些诗篇，是诗人从自身的际遇去感受反映生活，体现了史英的创造主体性。从此切入观察，可以看出他的抒情气质、个性和心潮起伏变化。如《良晨最是避喧求静时》、《心境》、《奋战于困境的我》、《亮节》、《追求一生的信念》、《老来的期盼》、《无灯但求见萤光》、《越墙的代价》、《晨运的感悟》、《永泊于岸的船》等诗篇表现得特别显著。这一类诗，是诗人坦白无饰地表现出自己对于现实生活的感受，对于人生意义的追求，直率地抒发了他的感伤、孤寂的思想情绪，典型地体现了这个大动荡、大分化时代过后一般知识分子的苦闷和心理。在一片"怒云密布"的"夜空中"，是"钩出形似拱桥下一片柔水的碧"(《心境》)；"涩一罗网 / 困住我 / 半世纪总摆不脱"(《奋战于困境的我》)；"当生命处于黄昏状态""孤影长久显现岁月里"(《无灯但求见萤光》)；"色虽红犹嫌寂寞"，一"出墙显风韵"，就"惹来路人强折枝 / 遂残损"(《越墙的代价》)，"烦忧吐丝缠我心"(《晨运的感悟》)；"我所驾驶的那生命之船 / 破旧不堪正回航"(《永泊于岸的船》)。这些诗句无不袒露着诗人独自伤神的思绪，贯穿着诗人的落寞情怀，这就激起了诗情的波澜。但在走什么样的人生之路的问题上，他的诗却又作了严肃的

回答：虽“独自步入荫”躲避“喧闹”，他的“一池碧水我那心 / 此刻不染尘”，“心湖泛涟漪而含笑漾不已”（《良晨最是避喧求静时》）；“退隐后 / 一尘不染的 / 我那心…… 只微笑无语 / 不再与 / 堤外的浪争喧闹”（《心境》）；“为寻求甜梦里终点站…… 誓要走到冬尽春来暖 - - 直抵站”（《奋战于困境的我》）；“纵使有尘埃掩盖 / 也无损亮节 / 灰蒙里 / 犹能作出永恒的闪耀”（《亮节》）；“至今仍然期待着 / 引燃、巧镌的时刻到来”（《追求一生的信念》）；“静观后浪奔涌的壮阔到来”（《老来的期盼》）；“总似无灯长夜见萤光”（《无灯但求见萤光》）；“如苗的欢欣…… 为我生命旋律添美韵”（《晨运的感悟》）“不理堤外风浪急或缓”（《永泊于岸的船》）等等，也无不显露出诗人内心深处的伤感、孤独、无奈、挣扎与坚持。这和陆游的《卜算子·咏梅》“驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。”心境有相同之处。这些诗虽是抒发个人怀才不遇，遭人嫉妒，生不逢时的感怀，但并非是个人狭窄感情的咏叹，也没有表现出对生存的厌倦与幻灭的情调。他的艺术生命存在他的个性之中，心中始终坚持信念，虽懊恼却永不言弃，虽无奈却不妥协，坚定地寄望于未来。如果我们不要绝对排斥史英的“自我”，他这样的执着信念，我们仍然可以看到他的作品爆出的思想火花，因此基调是健康的。

史英的诗歌很少有脱胎旧诗词的痕迹。他不重押韵，只重自然的音节，偏向于注重意义，是地道的自由体诗。他的创作结构和章法较平实，都是先具体描绘对象本身，再抒发自己的认识，篇末往往能蹦出诗意。如果不能把握住史英隐藏于形象和画面后边的情感链条，我们就很难捕捉其全诗的立意，也就很难理解他的诗。

长河的澎湃激情

本书只收长河四首诗，严格地说，只收两首诗。前三首《 试问，谁不爱绿》、《 绿多么美啊，我爱绿》和《 绿把青春献给人类》都是绿的颂歌，可说是“绿颂”的三部曲。第四首是从平凡的日常生活中发掘出生活真义的诗篇《 卖鸡饭的阿华》。

长河的诗歌有田园的情调，又有赞歌的欢快热烈的旋律，突出表现在他对理想的热烈抒发，对光明的执着追求上。在对绿的颂歌中，长河以满怀炽烈的情感，以热爱人生，热爱生活的赤子之心，借歌颂“绿”的美和奉献来表现崇高而美丽的精神世界。显然，这与诗人的哲学世界观和艺术世界观有直接的关系，使之在不同程度上影响着作品的艺术风貌。

在绿的三部曲中，为了较好地容纳下热烈奔放的激情，长河前意未尽，接连以“之一”“之二”“之三”，用了三十节共二百五十九行来完成对“绿”的歌咏。“绿”被诗人作为美的对象加以捕捉，散发着积极进取、清新芬芳的气息。他先以绿的“满目青翠，勃勃生机”，“醉人的青葱，沁新绿意”的美来“试问，谁不爱绿”；然后感情像火山爆发般地喊出“绿多么美啊，我爱绿”，而我的爱绿，是因为“绿是人类生活的伴侣”，“绿奉献了美，催促了生机”。诗人以抒情的笔触描绘了大地充满绿意后，层层递进，“从绿的身上看到了人类的希望”。

在长河满怀激情歌颂绿的时候，字里行间处处都显现出诗人像别林斯基所说的“每一部诗情作品，都是占有诗人的强大思想的果实。”（《别林斯基论文学》）“啊，当你鸟瞰马来半岛，那是含着绿珠的大绿鱼！”“绿在风暴中合唱战斗歌曲”，“高昂的木棉托着红花，好像壮士举着理想的火炬”；接着，诗人以排比句列出“当我们”“在贫困中挣扎，抗拒金钱的屈辱”、“呼喊真理的声音被围墙封闭”、“伴着星星月亮四处传播着火种”、“带着殖民地枷锁进出牢狱”、“民族教育受到风雨侵袭”等艰难困苦坚守信念，处于劣境时，“我心中的‘绿’就昂然出现”；这时，诗人又以排比句唱出激昂的歌声：这些绿“像”“挺拔山崖的青松”、“抵挡风沙的树海林区”、“流着涓涓乳汁的胶林”、“仙人掌在沙漠中昂首挺立”、“红树林联手抗拒波涛的冲击”、“小灌木从石缝、墙隙展叶伸枝”、“森林在狂风中高唱战歌”、“劲草锐意把大片大片的绿铺盖大地”。爱国主义思想和顽强战斗精神表现得酣畅淋漓。很显然，诗人炽热的诗情在“绿”的感召下，一种

成熟的思想像种子一样碰到了肥沃的土壤，澎湃的激情捉到了“绿”的形象，激情与哲理巧妙地结合起来，使这种“绿”的形象充满了对真理追求的意象。如果我们把长河的这些诗歌看作仅仅是为大自然的写照，那你难免就会说何不把它写成散文了。

诗的特点与任务便是抒情。长河借对“绿”的歌颂，采用反复吟咏的形式，一层比一层更强烈地表达了对“绿”的热切期盼之情，并且镶嵌进自己带有很强个性的东西。也就是说，诗人自己的性格、爱憎更多地带进了他自己的作品里。这种化自然景象为思想，化思想为自然景象的诗句，自然能激起读者心中的波澜，涤荡读者的情操，涵养读者美的心灵，丰富读者的内心世界和聚蓄向上的力量。诗人不仅赋予“绿”以丰富的社会意义，也使诗在明丽多彩的画面和热情奔放的讴歌中，蕴蓄了更为深刻和博大的思想。

长河歌颂绿的诗篇虽然很长，但是诗风明快，感情奔放。它让我们感受到了诗人那颗为祖国而跳动的赤子之心，感受到了他那火热灼人的澎湃激情。

长河不仅有热烈澎湃的激情，也有激情之外的冷静。叙事诗《卖鸡饭的阿华》，就是他冷眼旁观，从生活里精确捕捉形象的作品。这首叙事诗，透视了小市民的劳苦艰辛与可叹的精神状态。

为了跟上高度商业化社会的生活，小市民只有长时间的工作。我们的社会已经发展到了信息时代，人们的生活竟连农耕社会的“日出而作，日落而息”的生活状态都不如，这不能不说是一个很大的讽刺。卖鸡饭的阿华“当勤劳的太阳让位给优雅的月亮”，“阿华僵麻的手脚才有机会松弛”，在“躺在躺椅上让心神四处悠游”的时候，梦想的是能中大奖，然后或者是为儿子找名校，或者为“呼风唤雨的寡头人士”排队买房，或者到农场去捡便宜买滞销鸡。时代变迁后，阿华再也不是父母眼中勤劳正直的孩子，而是一个“到处抢先，事事怕输”“想拣点便宜”的丑陋的小市民了。

创作叙事诗是长河的特长。他从小贩阿华的生活和精神上，捕捉到现实意义，画面感乃至雕塑感极强地嵌进他的诗行。他反复使用阿华机械式的“天天剁着白斩鸡，天天收着小钞票”的诗句，日复一日庸俗烦琐的小市民的生活状态与精神世界跃然纸上。这首诗社会意义相当大。

长河已过耳顺之年，仍精心自选了热情澎湃和冷静观察的作品，可见他情感仍然旺盛，对生活中常见的事物，感觉仍然灵敏，艺术感受力仍然敏锐，这是他能自觉地用自己的作品，真实的表现人生，发掘生活中于人生有意义的东西的最关键因素。

风沙雁的似水柔情

现实主义诗人都会关心自己的民族，都会情牵自己的故土。收在本书的风沙雁的十三首诗，充分体现出诗人借景抒情，又不忘言志抒怀。这种情怀包含了诗人浓郁的故乡情、民族情和友谊情。

植根于故土情怀，作为炎黄子孙，风沙雁的诗，不可避免地充溢着悠久历史民族文化心理的氛围。无论是旅居日本时期写的怀念故乡的诗，如《箱根的芦之湖》、《故乡的酸甜的果实》、《秋思》、《在异乡》、《抒情诗二首》、《对风的叮咛》，还是讽喻“黄皮白心”的诗篇，如《火车即将到站》，以及即使是诗人言志抒怀的作品，如《赶路》、《潮》、《沙漠上的云团》和歌颂劳动人民的《我们的汗》，怀念友人之作《给舒巷城》，都可以窥见风沙雁作品背后从中华文化来处的闪亮之光，聆听到中华民族跃动之心律，感受到中华民族特殊的优雅之气质。可以说，风沙雁的一瓣心香，毫无保留地献给了魂牵梦绕的民族和故土。细细品味这些漫溢诗人浓郁情怀的诗篇，我们可以隐隐的感觉到，似乎是风沙雁把我们民族远古走来的跫然足音，传导到我们寂寞的心灵上。

体现出风沙雁这些情景后面所积淀的特定的心理内容，负载着民族的情感体验的诗句，在他的作品中俯拾即是。“异乡的雨”“没有故土的芬芳”“一种传统与文化的延续”“只能在故乡寻找”（《故乡的酸甜的果实》）。在日本异乡的《秋思》中，“凄清景物教人想到家乡温暖”，“既或化为异乡雨此愁也难融”。在《异乡》中，诗

人再三地反复地叮咛“你”“好好呵护”、“扶正”、“包扎”故乡的“竹丛”，“我会回来”给“竹丛”“灌溉”、“锄草”、“疗伤”。即使是欣赏日本某些景点风光，诗人也不一般化地状景物之美，而是“欣赏的却是你那点一尘不染的自然美”（《箱根的芦之湖》）。对于天皇度假的桂离宫，微缩的小世界的“这一切的一切就是天皇观赏的美景”（《京都的桂离宫》），更表现出一个被日本军国主义者肆意蹂躏过的民族对日本天皇念念不忘欲君临天下的狂妄的暗讽。

透视风沙雁这些似水柔情的诗篇所蕴含的深沉民族心理内容，以及共同的民族情感体验，我们的心灵深处仿佛触到那些反复出现于诗歌之中的意象。这些传导着共同的民族情感体验的意象，比如《在异乡》中的“竹丛”，《对风的叮咛》中的“风”，《溯》中的“潮”，《沙漠上的云团》中的“云团”等，一定会在我们的心中产生强烈的共鸣。而根据这种意蕴所产生的共鸣来返观风沙雁的作品，我们就可以被导引进入审美过程。这种审美过程，完全可以为我们打开一个远离俗世的境界。因为诗人发自内心咏颂自然美景的客观自然的形式美，加上诗人在诗篇中自觉的言志抒怀两者互相协调，自然而然就能引起读者的审美愉悦。

连奇的朴实憨厚

瑶岗说连奇“非慷慨悲歌者”，“性格基本上是内向的，感情含蓄”，“深藏于诗文中的内涵有些是相当激越的”。这是对连奇诗篇的精辟见解。从本诗集所收的八首诗篇中，在性格内向，感情含蓄里，的确蕴藏着连奇的激情。只是由于内向的性格和含蓄的情感，连奇把激情化为朴实、平缓而已。

本诗集中的八首诗，创作于上世纪末至本世纪初，是世界思潮急剧变化的时期。这一时期的作品，表现了连奇偏向于人生价值和意义的探寻和思考。他的诗篇在深沉的历史感中渗透着强烈的现实感，也是在风雷激荡岁月冷静后的思考和追求。他的诗原则是真率和质朴，意不浅露，词不穷出，表现为含蓄蕴藉，只能意会不能言传，与唐宋的“婉约词派”极为相似。在《盆栽》一诗里，可以说是连奇开宗明义地表明自己绝不是“总是期待着赞美”的盆栽，而是“那朴实的树”，“是挺拔的母体，默默矗立”，决不在“厅堂，供人悠然观赏”；在《小草的话》中，诗人只认为“我们只是小草”。这就是连奇的自况，正如他所说的“光辉的生命，崇高的人格”。在这些朴实谦虚的宝贵品格中，很显然仍然涌动着诗人的激情，“树是不可扭曲的”（《盆栽》），“永远响应春天的号召，等待/把绿传遍，一直到天涯”（《小草的话》），表现了诗人乐观进取的时代精神。

人生价值在于人的理想。诗言志，是连奇诗篇的现实主义特征。《握手》体现了连奇深受先进思想的影响，大力赞颂知识分子要与劳动群众“紧握”“你我的手”“在崎岖的路上/互相扶携着/向前走”。而《丰石》，诗人要“控诉”的是军国主义者的残暴，高耸的日本占领时期死难人民纪念碑“更像一把刺刀，那被挑在刀尖上的婴孩”！《登山》一诗，虽说是“悼念一位早逝的攀登者”，但何尝不是在歌颂孜孜不倦追求真理的人。《巨树》中的“你”“昂扬的是顶天立地的气概”，“你以伟岸的身躯，盖世的气魄”的伟人形象“始终矗立在大地上”，即使一些“自认为了不起的蚂蚁和毛虫”不断向伟人身上撒泼污泥浊水，“那些立志向上的，坚强的”人，“更加坚信”“你昂扬的是顶天的气概”。在《石榴成熟了》的时候，“露出它里面的果瓤”“颗颗粒粒像宝石亮闪闪”，这石榴就是“成熟的思想”，“闪耀着宝石般的光芒”。当《温暖和灿烂》“翩然来临”的时候，“顿时阳光灿烂”，“温情在传递……”“到如今……”。连奇对“巨树”的礼赞，对跳梁小丑“蚍蜉撼树”的嘲讽，旗帜鲜明，立场坚定，始终拥抱着理想，坚持一种信念，至死不渝。在这些朴实真纯，也就是不加雕饰的诗句中，我们可以清晰地看到一个历史伟人就站在我们面前，他的光辉思想光芒万丈，更可以感受到诗人那颗对伟人敬仰之心。朴实与真实是联体婴，诗人有了这种坚实的真情实感，他的作品的朴实风格就显露无遗了。袁枚说：“诗宜朴不宜巧，然必须大巧之外；诗宜淡不宜浓，然必须浓后之淡。”（《随园诗话》）才能达到“清水出芙蓉，天然去雕饰”

的朴实美。连奇表现理想和信念的这些诗篇之所以使人觉得有余味，耐咀嚼，与诗的“大巧之外”的“朴”和“浓后之淡”分不开，也是连奇诗歌作品能把精神层次的底蕴转化成艺术美的一个重要因素。

陈伦新的嘲讽歌咏

在七位诗人中，陈伦新的诗歌题材最多样化。收在本选集的十七首诗歌里，《都市风光》、《向成功的魔术家恭贺》、《枯朽的大树》、《翠绿的树》、《世界杯足球赛》、《鱼尾狮》、《失忆的一票》是刻划和讽刺商业社会的小市民与都市的畸形现象；《浮尔顿广场》是描绘群众场面；《盆栽职务》、《岸边一块岩石》深含哲理；《我们也有尊严》、《民族语言赞》、《红色大气球》、《回去吧亲爱的孩子》、《异国来客》蕴含深厚的民族情感；《寂寞的皇家山》是怀旧之作；《殊荣》是歌咏做善事的清白人。

陈伦新情感的自然流露，不论是讽刺、鞭挞，如《都市风光》以“一座大厦／比另一座大厦／建得更高”，它们“没有感情／互相排挤／绝不相让”“抢走所有的阳光”“还把自己丑恶的影子／涂在人家的脸上”形象犀利的笔触，无情地鞭挞了商业社会的人们相互攀比、排挤、自私和报复的扭曲心态；还是歌咏民族、怀旧之情，如《我们也有尊严》“我们是有根的一代”绝不容许你们／涂改历史的语言！”、《民族语言赞》“给我民族语言／我会像快乐的小鸟”“十亿人喜怒哀乐的音调／像波澜壮阔的海涛”等诗篇，都以纯真和清新的笔墨，表现了诗人厚重的民族意识。由于诗人民族意识生发而成的诗篇，是借助于艺术的形象和画面来抒情，这就会使我们不期然地联想到一切对我们民族的生长与发展，人们的本质特征与精神境界。

陈伦新认为，“诗人必须有俗民所没有的勇气和正义感”，并不赞成“写得过于含蓄和隐晦”，而是主张以“第三只眼睛”来抒情写世。从他的讥讽商业社会人们异化心态、都市的畸形现象和虚伪的选举与对深厚民族情感的吟咏来看，诗人是以真实反映社会人生，真实抒发个人思想感情为创作宗旨的。他或以民主主义、人道主义思想揭露社会和人的异化；或托物咏志，表达知识分子对现实的不满与追求。其中《盆栽植物》“你不会开花／又不会结果”“一个小小的花盆啊／俨然是你独霸的王国”和《岸边一块岩石》“它永远朝着一个方向／即使有时潮水淹没了它／也吞不掉它坚定的信念／潮退了，又见它露面”两首诗，清新、隽永，往往能以哲人之眼和诗人之心，从普普通通的事物中揭示奥秘的哲理，启人深思，耐人寻味。

成君的清淡雅致

成君很讲究诗的美，他的诗篇把社会生活中美的事物表现得更美。他选收在本选集中的十六首诗，集中的、表现的主要是事物的优美形象。山明水秀的《苏州》，雄伟壮丽的《雪里长城》，世事变迁的《河的独白》、《书城的怀念》、《淡淡的情愫》、《地平线上的世界》，民族历史的《爱你，南大》、《炎黄子孙》、《甲骨的联想》，抒怀言志的《我爱朴实无华》、《诗》，表现这样一些优美的事物是成君诗歌题材上的一个特点。还有那深藏在内心深处悼念友好，同情弱小，怀揣正义的《念叶苗》、《悼周天》、《我的泪》、《主权？！》、《幻觉中的鹰》，也均表现诗人对亡友的悠悠情怀和对美好世界的渴盼。

成君很注意从生活的金矿沙石中掏出金子，抒发优美的感情，寄寓诗人的美好思想。在这十六首诗歌中，他对苏州、长城之秀美和壮美有着真挚的赞叹，对河流、书城之变迁与离别有着真诚的感怀，对南大、甲骨之眷念有着民族的深沉热爱，对被帝国主义发动的战争所摧毁的文化有着深痛的惋惜。这些情感都表现了成君诗歌创作中清新、真挚、柔婉、秀丽的优美。他既无限缅怀，又满怀憧憬地说：“且让这雨绿了花木／何处不有浓荫片片”（《书城的怀念》，“一座寒山寺／让千年钟声回响…… 缭绕着迷人的烟雾／一抹斜阳／染透满城山峡”《苏州》，“天天祈求李白卷袖重吟长诗数百／天天期待那群无缘的蜂蝶／能舞过那条多情的河”（《淡淡的情愫》）；即使谴责发动战争的侵略者，也是以“今天／你在白鸽群前／筹集 31 万大兵／要几千枚导弹／轰向和平”（《主权？！》），“白鸽的肚肠爆裂／冲

去了一只鹰”(《幻觉中的鹰》)等等这样平缓的语气表达自己心中的愤慨。他自如地把艺术的形象和画面串连起来,以优美的感情来表白自己的情怀。不论哪种事物,名胜古迹、民族情感、怀念亡友也好,借景抒怀、宣扬正义也罢,在成君笔下,都根据抒情的需要,感情的变化,把时间上相距千年的城市古寺人物,以蘸满抒情的笔墨织成美丽的画面来加以表现。即使在空间上远隔重洋的战争,也是满怀爱好和平的美好情感加以谴责。别林斯基说:“纯抒情的作品看来仿佛是一幅画,但主要之点则不是画,而在于那幅画在我们心中所引起的感情。”(《别林斯基论文学》)蕴含在成君诗篇中那深沉缅怀,如梦如烟的淡雅意境,正是他那画外之景所衍生的像小河流水似的轻歌低唱“在我们心中所引起的”情感。

李贩鱼的人道关怀

李贩鱼格外关注劳动人民的生活状态,可以说是一个普罗诗派的代表诗人。方修先生说他的诗歌“每一篇都紧紧扣住现实的脉搏”,“具有高度现实性。”(《战后新马文学大系诗集导言二》)。很显然,李贩鱼关注劳动人民“与他本身的生活经历很有关系”(同上)。

收在本诗集的五首叙事诗,《那个麻风的女人》颂扬了勤劳善良的劳动妇女,面对可怕的世俗观念,仍坚强地依靠残疾的双手劳动,拉扯大儿女;《带妈妈看病》歌颂了充满爱心,一心一意行医的中医师;《阿末远行》描画了富豪与车夫的贫富差距,把不同阶级生活作了尖锐的对比;《暖流》再现了船厂发生爆炸,工人死伤众多的惨烈画面,并热情洋溢地歌颂了广大群众的无私捐献的动人情景;《鱼》描绘了渔民为了生活,惨死在鲨鱼的利牙下的惨状。很显然,除了《带妈妈看病》,其余四首诗篇,诗人对这些劳动人民的生活图景与社会现象,都作了全方位的描绘。他多凭借于对客观现实的描绘,很少有纯主观的直抒胸臆式的激情爆发,表露了诗人对现实社会的不满和对劳动人民悲惨命运的同情,让读者通过这些诗篇透视劳动人民的劳苦与艰辛。

李贩鱼主张“所谓形象,是以具体的语言把不可捉摸的思想与感情,如画地展示眼前,使读者得以意会。”(《新闻与写诗》)综观这五首诗,在思想内容上,与诗歌的创作年代的时代精神完全合拍,虽不属于时代的最强音,也还是属于当时人道主义大合唱之中的主题曲,有其特殊的意义。

结语

翻开《新华七人诗选集》,眼前七彩纷呈。如果我们不把这些诗篇解释得太窄太白,不要分析得过于空泛,你就会看到默默前行的史英的背影,既苍凉,却又坚持理想,心中的燔火在指引着他没有走进象牙塔,仍踏着沉稳的脚步,向着既定的目标前行。长河虽说已奔古稀之年,并不显得龙钟老态,那颗赤子之心还是那么青春活泼,激情澎湃,对人类的前途满怀希望。风沙雁在异国他乡的风花雪月中,眷念故土,言志抒怀,柔情似水,一股剪不断的情意总是从笔端汩汩而出,绵延流长。连奇朴实憨厚,淡泊名利,宁静致远,“出污泥而不染,濯清涟而不妖”(宋·周敦颐《爱莲说》)。陈伦新爱憎分明,诗笔一挥,即像匕首投枪,嬉笑怒骂,嘲讽鞭挞,皆是诗篇。成君清淡雅致,君子心怀,如梅花之高洁,兰花之雅致。李贩鱼虽已乘鹤西归,但他那胸怀劳动人民疾苦,关心普罗大众的人道主义精神,将永远值得我们缅怀。

《新华七人诗选集》的七位诗人学历大都很高,他们不仅靠学问写诗,还展现了他们的人格、诗格,对社会的不公、人的丑陋行为和霸权主义给予了辛辣的鞭挞和嘲讽,对人类未来的美好世界充满了憧憬和希望。他们的诗篇,经过艺术醇化,或是陶情冶性,或是歌颂劳动人民的美好品格,或是表现对于未来的乐观信念,或是用大自然的风花雪月、季节的变化与花草树木的生长作为触媒,都充满了生活气息的健康,表现了人的精神与追求,寄寓了人类美好的未来。

在赞赏七位诗人的作品后,不可否认,在本诗集的一些诗篇中,一些诗句还缺乏创新和经过锤炼,特别是一些诗人忽略了诗歌的音乐性。作为艺术,抒情性和音乐性是诗歌的基本特征。诗歌的创作,既要注意抒情的要求,又要符合诗歌

审美创造内在规律的音乐性，才能具有永久的生命力。正是因为诗歌是抒情的，是可以吟唱的，具备抒情性与音乐性的诗歌，才可以依据情感的变化和需要而反复歌唱吟咏。诗人缘事而发的激情，才能激发读者因“情”而动，禁不住产生共鸣。

众所周知，时代思潮总会影响诗人的心灵，作品难免会抹上时代的鲜明色彩。像风沙雁的《我们的汗》、连奇的《巨树》与李贩鱼的叙事诗，都明显地激荡着时代波涛的回响。在本诗集中，许多作品没有注明创作时期，读者就很难捕捉到时代背景，对诗歌的理解与领会就会大打折扣了。

本文作者是资深作家

于有限中见无限
——《新华七人诗选集》评介

(新加坡) 何逸敏

《新华七人诗选集》是由史英、长河、风沙雁、连奇、陈伦新、成君和李贩鱼七人合集而成，虽不完全达到“赋到沧桑句便工”，但诗人们自然而来把个人的命运与国家的命运、人民的命运结合起来。无论是直白的揭露，还是含蓄的表达，或者叙事、抒情、讽刺，手法各异，特色纷呈。

诗的充实毕竟要靠充实的心灵去实现。艾青说过：“一首诗是一个人格，必须使它崇高与完整”。那么，诗人自身的仓库 —— 生活的和美的仓库，就应贮藏得越富有越好。而七位诗人基本上做到了有物我会心，努力把握典型环境中经过涤滤的情感诉求，使主体的丰富与客体的丰富在实践中同时运行、一起获得。七人的诗观虽不一样，但还是使生活的真实溶解于一定的诗意中了，于有限中见无限。

放大诗的思维

对于史英的诗，海内外人士已评论甚多，要理解他的诗需要慢读，回味。近期创作的略为艰涩的语句，朦胧的现代诗手法，引发多义联想，无形中增加了深度理解的困难。

“大我”、“小我”都是史英创造的题材，只是“大我”往往用晦涩和讽喻的暗喻，用象征和特选的意象来做一个单面玻璃框，外面向内窥只有知音才能和着那节拍，会心地舞起步子。知音难求，正如史英在他的诗中流露出来最多的独步孑行的情绪。表现自我，但又不是津津乐道个人的哀戚，而是从“小我”折射社会的歪风，人性的丑恶，涌动关心社稷的进步，坚持信念的执着。把握史英诗中的思维脉络，放大诗的思维，方能顺藤而至。

我们的诗作者，要学会思索，思索我们时代最有意义、最能激动人心的主题；要学会思索，思索我们的人生，思索我们的脚印，思索我们的未来，憧憬我们的远大的前程。

在《不屈的灵魂》中，我们深入到诗人的灵魂，结合大时代的背景，风云浪淘，国家命运和人民息息相关。我在“燃在长夜征途上”看到曾经斗争的青年，“一把火”是青春之火，热血青年的激情。“厉风挟雨”考验着昂扬奋发的精神。漫长的黑夜，小草独领寒风的凌厉，“改提油灯以引路”虽然“亮度自转弱”，但“风不变固体”，“我的脚步由是又踏响征途，为求夜色褪尽迎晨曦。”在《亮节》这首诗同样表达疾风知劲草的人格亮节的永恒。

诗人被生动而鲜明的现实描绘武装着，诉诸读者的想像，在真实的画面里显示社会中某一部分的状况，由于这个原因，激情、画面、意境，加上深邃的思维，我们在史英的诗中，一直不能挥去这些技巧和隐含意蕴的牵引，哲理之光的闪烁。

在《失意的龙人》、《该是换上新帜时》，《华文：燃在我心上燔火》，《魂牵因根在》，都有中华情结和摸黑而行的困境感触。西化的趋势，让诗人把延续千年文化的重任义不容辞地担上，忧患伤悲。

常引发鸟儿失巢般哀鸣

……

必要时，
把伤悲吹响，也把智性催醒。
确保，企确保，
燃在龙之传人的灵魂深处，
那亮丽火种，
霜雪来时不至灭去。

——（《该是换上新帜时》）

“神州魂牵于胸怀”“似有母亲遥祝的温情在轻声回响。”

根仍在，
生机自隐含。
从来是
活水源头不枯绝
支流奔不息

——（《魂牵因根在》）

自古文人多孤寂。在《新华七人诗选集》中，史英个人际遇的抒发诗篇占了大多数，也很有特色。

《良晨最是避喧求静时》中，追求诗的技巧，却深受词的表达方式的影响，其实史英诸多诗都有词的痕迹。长短不齐，表面上看来似乎自由排列，但读完整首后，诗的晓白流畅，和着词的委婉沉郁一同含蓄地把诗人内在的感情婉曲唱出。唐五代词人常用的小令，每首词的字数少，适宜于表示一种含蓄的感情，而史英的诗就有这种韵味。特别表现在既想疏离现实又执着于现实的顿挫情感。《良晨最是避喧求静时》中，意境优美，通感明显，开头一如其它诗的表现手法，切景以营造诗的意境。读着，吟着，诗人的心境拓人舒襟畅想，是史英28首入选诗中较艺术手法完美的代表作。

《奋战于困境的我》、《心境》、《追求一生的信念》、《老来的期盼》、《无灯但求见萤火》、《越墙的代价》、《永泊于岸的船》、《晨运的感悟》等诗篇，如果说有些地方存在消极的个人情绪的发泄，那更多是诗篇卒显希望的一抹色彩。随着时光的无情流逝，岁月黄昏的伤感加上独步庭院的寂寞，诗意朦胧隐晦掩不住诗人对人生信念不弃的坚定。诗人坦然剖析自己的心态，大胆毫不粉饰自己对现实的体验，静思人生的意义，他的心境也是年轻时激扬过后怀才不遇的普遍知识分子苦闷的写照。

由于诗人的人生经历特殊，诗集中又多是近期作品，因此诗人善于将逻辑思维和形象思维这两种本领，两副笔墨，融入哲理，总是包涵深刻寓意地让读者去填充去联想。

生不逢时，人性的丑恶妒才，曾让诗人徘徊、苦闷、孤独、伤感和无奈，外界的“喧闹”，难灭内心蕴藏的激情，只是时间冲淡一切，清流自清，享受着如今“向晚岁月似渐远去涛声”的心境，“远离世间风雨吹打而成的喧哗”。诗便成了“常寄情的殿堂。”在《老来的期盼》中，对年轻人延续前人的火炬由衷地希望他们努力奋斗，一扫《永泊于岸的船》中的“自行隔绝筑起/一道堤/围出一湾避风港”流露出来的内心深处的无奈挣扎，表现坚决不妥协的信念。

当然选录在《新华七人诗选集》中诗也有放眼全球时事和凭吊历史之作。《贪婪的霸权》是对到底什么是民主，什么是正义的战争的思考。硝烟弥漫，锋利的凶光，矛头直指黑色肥沃的石油被虎视眈眈的外来者借以强侵，表达对无辜者的同情。《抹不去的历史血痕》是凭吊铁蹄下的遗恨，抹不去的历史血痕。

当我们放大史英诗的思维，一个《追求一生的信念》的诗人形象把太阳放在心中，如水晶放毫芒的亮丽，至今仍然期盼着，引燃、巧绝镌的时刻到来。史英的近期作品非常有个性有风格，技巧也娴熟，美中不足的是有些诗过分受现代诗的影响，咀嚼再三方得以领会，对于不太了解新马历史和大背景的读者可能会有太多的多义理解。

现代诗和现实主义共存的诗风非常明显。但静心方品出味道，才悟酒香为什么要存久的道理，怕惜哉高山流水，知音天涯。

长河抒情诗中的形象表达

文学作品反映生活要用形象思维，诚然，形象化便是文学作品反映生活的特殊方式。长河的诗中的形象是具体的，浓缩了现实生活的图画，感性地凭借具体生动的叙述描写出来，令人印象深刻。

请看长河的抒情诗“试问，谁不爱绿 —— 绿的颂歌之一。”

诗的首段已点出整首诗的主题，爱绿，爱勃勃生机，爱青春洋溢的欢愉。

无论走到哪里，
你都看到爽目的绿。
像置身于生命的海洋，
你感到了青春的欢愉。
满目青翠，勃勃生机。
试问，谁不爱绿？
……
在路边撑起的长列绿伞，
在场地铺盖的茸茸绿毡，
在屋旁张挂的重重绿帐，
在菜园成片的蓬松绿糕，
在稻田里起伏的层层绿浪，
那浓浓的青葱，那油油的莹绿，
给人们多少凉爽，多少惬意！

诗人用高度概括集中的笔墨，饱满强烈的感情，用“海洋”，“伞”，“毡”，“帐”，“糕”，“浪”，切合韵律地通过丰富飞腾的想象，形象生动地表达诗人对绿的赞美，有了形象，就获得了具体的感受了。

那虽然具体又来源于生活的语言是那么的朴素，不是按部就班地叙述，而是用精炼的语言来表达和抒情，勾起读者的想像和联想.。

“绿伞”给人以遮阴的感觉,更是无私奉献的象征，它唤起人们对默默劳动者的无限敬爱。而“绿毡”装饰了空旷的地皮，无色的大地披上了绿的衣裳，草就是生命，草就是希望。同样，绿毡也寓意着埋头苦干的人民。

接着，诗人又以“绿帐”和“绿糕” 两个极其陌生化的词语来铺述空间不同的绿意盎然。稻田里绿浪的摇舞，起伏不停，仿佛正吹响着秋收的序曲，令人神往，憧憬收获的喜悦。

几个形象化的意象，典型的绿的表现，由此及彼，引出诗人的抒情，绿给人们多少凉爽，多少惬意!

我们读这首诗时，眼前就似乎出现了生活熟悉的场景。我们享受着，我们习惯着，我们每天摄取绿的养分，可是我们却忘了赞美她，报答她。

诗人感谢绿的奉献，把她的内涵提升到一个高度。在下一段中，祖国的山山水水，热带雨林，马来半岛的无边蓊郁，在玄妙苍翠中，油然奏起爱国的旋律。

诗的形象总是不能太细密，太周祥，太具体的，长河以少胜多，神余言外，以形写神，借形达意，使人思而得知。

当然，诗人也运用娴熟的诗的技巧，从远到近，从全景到细节，调动一切通感，色彩斑斓。聆听鸟儿的言语，运用“阳光”来比喻洋溢的青春，在“月”下，情人的喃喃低语，绿传送生命的秘诀。时间的流转，从午间到月下，拟人般的绿畅谈生命的热力。

诗人赞美绿，注重艺术形象，诗的艺术形象是现实生活的艺术反映。诗的艺术形象还包含了诗人强烈的思想感情。

你看:

绿在雨中齐朗劳动号子，
绿在风暴中合唱战斗歌曲.
……
牛羊虎象都喜跃奔驰，
庆祝欣欣向荣的绿.
还有灵敏的蜜蜂和蝴蝶，
纷纷吸取绿所创造的芬芳甜蜜。

“雨中”和“风暴”是否寓意着困难和险阻，可是人民依然吹响劳动的号子，那是奋斗的号子，回响自强不息的精神。

“欣欣向荣”的祖国形势，只要有了像蜜蜂和蝴蝶般的勤劳人民，那硕果累累的辉煌成就还会远吗?

在绿的颂歌之一中，诗人充分运用比兴的手法，依赖诗人的想象和联想，将绿比作“母亲”，人们从笼葱中悟出道理，了解生命的艰辛，生命的意义。

大自然母亲的恩惠让我们取之不尽，用之不竭。保护地球的呼吁，冉冉响起。

长河在长期的生活体验中，对生活不停地思考，才能触物兴怀，对一草一木，一事一物产生由此及彼，由近及远的想象和联想。诗人高明之处，正是从形象出发，由此探索出一点哲理，并把它揭示给读者，让读者由此受到启示和教益。

这就是，生命是顽强的，“绿到哪里，哪里就成了生命欢腾的园地。”

在海风的吹袭中，在酷热干燥的沙漠中，在石缝、墙隙、屋顶，甚至在烧焦的旷土上，新苗急急铺成光鲜的绿衣！

这绿的颂歌之一何等的豪迈和充满希冀。诗人通过形象的描绘，感情的倾吐，刻画了绿的世界，表达了充实的内容，深广的意境，饱满的热情，让诗活起来，富有生命力。

一首诗，往往就像一座火山的喷发口。在长河的绿的颂歌之二，描绘客观景物的同时，叙写着诗人对生活的感受，传达着人们对绿的普遍体验。在绿的颂歌之二中，诗人饱和着强烈的思想感情，让读者明白他的诗意，他的倾向，触及他跃动的脉搏，激荡的心灵。

如果说长河的绿的颂歌之一以形象表达绿的本性为主，那绿的颂歌之二则侧重于描写绿的千姿百态。

绿的万种风情，绿的形式不拘，绿的神态迥异，绿的动人心脾，无不让人心动，心爱，心迷，心醉。

中国著名诗人艾青曾说：“形象思维的活动，在于把一切抽象的东西，转为具体的东西－－可感触的东西。”

诗人为了抒写自己在生活中发现的诗意，为了把自己的感受和思考传达给读者，一定要找出突出的，具体的，可感可触的形象。

长河把他在生活中的认识和思考，同新颖而鲜明的形象结合起来，巧妙地熔于一炉。

高昂的木棉托着红花
好像壮士举着理想的火炬

比喻多么贴切，形象多么寓意深刻。构思新颖，别开生面。色感的和谐相配，让内在的思想火花，仿佛随着一把火炬，燃烧起来，暗喻生命的烈火，理想的追求，生生不息，千秋百代。

芭蕉树似的大绿扇，凤凰木撑着团团红花，顶天立地的松杉英姿，好比身穿绿袍的战士威武不屈。青龙木，碧玉，一连串的形象，如手执绿笔的仙女，飞过大地，随意地一挥，千树万树“绿”花开，啊，绿多么美，我爱绿。我知道许多人也爱绿。

这就是俄罗斯文艺批评家别林斯基所说的：“哲学家用三段法讲述，诗人用形象和图画讲述。”

花果树，棕榈树，竹枝剑把一排排。香蕉树，万年青，雨树一行行。茅草叶，仙人掌，目不暇给的单一绿，心醉意迷的整体绿，无边无际，雄伟连天。

诗人将爱绿的深情变成了形象化的诗句。形象和感情水乳交融，不可分解。可以说，没有这种形象化的抒写，诗人热爱绿的深厚情感也难以表现。热情与形象融合，这是诗歌形象化的重要特征，也是长河抒情诗的重要表达方式。

绿的颂歌之二的下半部分，在颂赞绿的旋律中，加入了绿的个性，绿的拟人的生涯，时间岁月的沧桑。绿的颜色的深浅，形象地代表着人生的历程。

安详，平和，琴声，舞曲，绿的乐章，演奏的有清淡似烟，浓烈赛酒，甘甜如蜜。。。。。。

绿，多姿多彩，我们从长河的绿的颂歌之二里找到了美的踪迹。

长河的绿的颂歌之三，形象已化为对人的赞美，对英雄的歌颂，对爱绿，护绿，品格像绿的人深致敬意。

首段已用七个“人”字来突显绿把青春献给人类的伟大。次段旋即笔锋一转，鞭笞虚假的绿，塑料的绿，室内摆设的没有战胜风霜神采的假绿，再次用七个“没有”来重复主题，我爱真、善、美的自然绿。

接下来，大片长句子，用五个“当”字排比地痛述人们对真理的追求艰辛，生活的种种里程的回忆。在绿的颂歌之三中，诗人选用以人为轴心的形象，在诗中矗立了人物形象，特别是抒情人物形象，这是诗歌形象化的显著特点。从绿的颂歌之三一开始就已显现出象征意义的形象化堆砌。

“金钱”“围墙”“枷锁”“火种”“牢狱”等给人困惑，诗人再用八个“像”字比喻在前进道路上受到阻挠、压力时，心中的绿就盎然出现。历史是生活的镜子，绿见证了真理、美德的传扬与胜利。

排比句随处可见，为了写绿的习性，诗人毫

不吝舍笔墨，八个“绿”字，引领出绿的贡献。赞美绿即赞美三百六十行的广大劳动者的人物形象。创造出特点突出，特色鲜明的艺术形象。

回忆抗战时期，英雄豪杰，革命志士，把牢房坐穿的悲壮。刻画的人物形象可歌可泣。

把青春献给母亲大地，创造了光辉灿烂的历史的人，我们能不缅怀他们，对他们的贡献永远铭记？！

同样也是人类，一边接受绿的恩惠，一边在绿的身上用刀刻划伤痕，并有日益破坏的趋势。诗人大声激呼，保护我们的绿，爱护我们的地球，为我们的后代造福。

至此下去，诗歌用大量文字讴歌普通的人民，忙碌的朋友，各行各业平凡的热血儿女，他们创造着绿，绿就伴着人类。他们像绿闪耀着奉献的光芒，绿就帮助人们生活得更健康、欢愉。但略为冗长的描绘给人少许大块词汇的堆积之感，散文化的趋向有点冲淡了诗的意境。

诚然，绿，体现了真的本质，传扬了生的坚强意志，绿焕发青翠的生机。爱绿护绿，歌颂绿，诗人憧憬新生的世纪，祝愿绿的胜利。

人类要建设真、善、美的世界，绿，到了哪里，哪里就有了勃勃生机，美的妙趣。回环式的我爱绿，歌颂绿，再一次回荡起来，绿的颂歌之三在诗人对爱绿，护绿，品格像绿的人深致敬意声中划上句号。

长河的绿的颂歌组诗，无疑是诗性智慧的凯旋。对绿的赞美，跳跃在组诗的律动中。对绿的无私奉献，对人生的思考，对生命的浩叹无不通过形象来表达。绿包围着人类，人类只有爱绿护绿，才能共创真、善、美的世界。

长河的绿的颂歌组诗，从个别意象到意象重叠，从现实到象征，由物象到情态，可谓层层建垒，处处生辉，显示了诗人面对绿的客观世界时感情深处所受到的巨大震动，也增大了诗的空间容量，让我们可见诗人的情绪和形象在衔接与组合中溅起层层浪花。

乡愁穿透地面回故乡

在《新华七人诗选集》中，风沙雁浓浓的乡愁着实让人动容。

千古真性情的人易伤别，风沙雁运用蒙太奇式的情景交融的艺术手法，将日本具有大都市气息的生活及自然风景配合情景剪接起来，在虚实结合的画面中表现伤感的离情别意，那离情别意多半是对祖国新加坡的乡愁。

在《新华七人诗选集》中，风沙雁的日本旅居生活诗占了多数。诗歌通向我们的身体，诗歌要有一种浪漫和睿智的气质，风沙雁在异乡的孤独用他的呼喊回应来自内心的涌动。

在《箱根的芦之湖》中，第一段引出地点，接下来的一段异常活跃的文字牵动读者的每个神经，因为诗人充分运用通感效果，有“银”，“翠，”有“雾气”的朦胧，也有温泉的蒸气袅袅。看似漫不经心，却是精心雕琢。特别是每句诗的动词都别有一番推敲。

请看：“绣”、“列”、“停”、挤”，形象的动词让读者仿佛身临其境那日本美丽的风景线。

最后一段却跳出抒情，形象思维驾驭着理性的向导，从大自然的一个“一尘不染”的自然美，体验细节背后的大背景，那莹莹点点的乡愁一丝而过，在诗歌的华美和本真中，激情和冷静同时共存。

而我，一个看过太多虚假造作的异乡客，

欣赏的却是你那点一尘不染的自然美

心音的沉静，是诗人的思考，浪漫和睿智在这里结合和得完美无缺。我没有到过箱根的芦之湖，可我通过诗人的形象描绘，箱根的微雨已将我淋湿，起伏的翠岭已令我陶醉。薄雾轻烟萦绕峰岭，一个“挤”字导出生动的风景如画。风沙雁是观察细微的诗人，读罢此诗挥不走的正是触动读者最温柔最理智的那部分，它们并不矛盾，而在诗中又是自然地流泻。

《故乡的酸甜的果实》是一首真实情感的表达与文字的形式趋于完美统一的诗。诗人的感情是伤感的，又是细腻的，对故乡的根的依恋，对故乡清晰的记忆，对中华传统文化的延续，在这里得到了淋漓尽致的宣泄。风沙雁注重营造诗境，泥土、雨、飞鸟、白云、果实，把读者引入一个独特的乡愁的艺术境地，情味相殊却浑然一体。

昔人论诗，主张“诗中要有人在”。就是反对单纯描绘客观景物，单纯叙述生活事件，要求反映诗人或诗中主人公的思想感情和风神品质，使人和物结合，意与境结合，情与景结合。今天，我们在风沙雁的诗歌里看到了这种传统的秉承。

乡愁是中国诗歌的抒情传统，悲秋更是文人常塑造的意境。客观世界的秋，主观世界的悲，诗人们不懈地创造悲秋，为的是尽书诗人的意。

《秋思》诗中，思乡的人儿不见知音，不见亲人，晨看黄叶飘落，秋风秋雨秋煞人。家乡路途遥远，只恨天高风黑浪险。深秋时分，狂风带着迷蒙的秋雨，化作一个心声，“归去，归去，归去”。借景抒情，因事写意，事、景、情、意，构成完美的意境。由此可见，离开了具体的人、事、景、物，无从写境，离开了作品的境，意就无所附托，无法表现。

风沙雁通过艺术构思，使独特的意与独辟的境妙合无垠，产生一首秋思的悲歌，传达了诗人思乡的强烈愿望。

《在异乡》这首诗里，它以严寒冰冻的冷酷世界开头，雪飘的夜，象征着诗人孤独的异乡生活，窗外的零度难掩诗人内心的热火。忆起故乡小河畔的竹丛，再三叮咛好好呵护、好好扶正、好好包扎。强调我会回来给它灌溉、锄草、疗伤的乡愁绵绵。全诗用优美旋律般的词句，写出了空间的变化，感情的一唱三叹。从日本、新加坡，最后用腾挪纵收的笔法激呼出心中急切回荡的思乡情感。

请你好好记住
即或我化为云，你也不用悲伤
有朝凝成雨我仍会灌溉竹丛
即或地球变成方，你也不用失望
我会从异乡的地面穿透回故乡

创造诗的意境，语言起着重要的作用。诗人炼字炼句，而炼字炼句又是为了炼意，为了创造动人的艺术形象和境界。这里，最后一句诗借“穿透”两字，使全篇皆活，境界全出。

试看，《抒情诗二首》又是运用复迭的手法，奔腾起伏的感情，在淡淡游子意中，描摹“一缕思念熬我到天明”的离乡情。用憔悴的容貌，伤心的碧，用“我一向以为我不爱你，离别后却常常思念”作为回环，突出哀愁，强调想离开了就以为会不想，而恰恰相反是撩起诗人更强烈的不愿和祖国分离的愁情。

拟人化，就是以物拟人。将客观景物赋予人的生命。客观景物，本来是没有生命的，没有思想感情的，然而，在《对风的叮咛》诗里面，风沙雁让风记住了游子的叮咛，许多的景和物，被纳入诗篇后，都有了性格，像人一样，具有人的感觉，人的动作。风沙雁在歌唱时，将自己对故乡的一呼吸，一颤动，一滴泪，一点情，都托付风，“把我的关怀带给朋友们吧”。比拟用得美妙精当，借以反映出深刻的思想和厚重的友谊深情。用风来描写出生动的形象，深远的意境，把强烈的感情充分抒发出来。

客观景物的人格化，常常是伴随着诗人飞驰纵横的想象而来的。在《对风的叮咛》中，把蓝天、大海、青山、深谷、鲜花、醇酒都融化于风的叮咛中，“都浓缩进我这嫩枝的叶与花蕾里。”这样，增加了诗人的感情深度，给读者以沉思遐思的空间和回味的余地。

诗歌中最忌讳概念化的叙述，不能感动人。由此可见，拟人化手法，也是使诗歌内容形象化的重要技巧。采用拟人化，常常是诗人感情饱满而强烈的时候，情景交融，主宾俱化，物我双忘的时候。

在《对风的叮咛》中第四段，诗人用连串的数字，运用夸张的手法，对称式地表达祖国在诗人心中的千斤分量。爱得深，思亦切，风来捎上诗人的真诚关怀，你明白吗？风，你这热情儿。

风沙雁的诗富有激情，充满文彩，笼罩着对中华文化延续的担忧，串联成对祖国新加坡的乡愁。诗的意境是诗人的生活体验、人生经验、凝聚融合了艺术技巧，字字句句都用得自然贴切。

在《给舒巷城》这首诗里，第一段营造的意境独具匠心。日本正是冬天，诗人马上空间一转，故乡正是艳阳高照。因为故乡来的好友带来了赤道的气温，炎日的热情。第二段有物，诗人写物的目的，不在物上，而要往深广的方面联想和想象，由事物的表象引出更有价值的思想，或寄托对朋友的千里迢迢来探望的喜悦，字里行间自然流露出对家乡的眷念，和对旧日朋友在异乡重逢

的复杂情怀，找到寄托自己的怀抱。

优秀的诗人，创造形象和联想，而这形象和联想从而引导读者去想象和联想，获得艺术的感受，受到作品的感染和伤感，一首好诗的产生与效果，大率就是如此自然而然地进入了读者的心房，激起共鸣。风沙雁的确做到了这一点。

在过去的时代社会里，有悲愤之情，哀伤之感，有些是客观的历史造成的。多情的诗人不能不拿起饱蘸感情的笔把它抒写出来。读者他爱，他就读；他高兴，他就唱；打动了他的心，他就不忍释手，反复吟咏，诗人的真情实感来源于生活，来源于社会，却以个人的情怀形式表现出来，诗人心灵的震荡，正是读者的感情激荡。

虽然今天在这“新世纪”的时代，重读诗人近30年前的诗歌，那份感情的激荡，精骛八极，心游万仞于一瞬间的诗风，依然不受时间和限制，空间的阻隔，诗人把自己在生活中感受、体验和认识，转化为能充分表情达意的“乡愁”形象，纵意挥毫，尽情讴歌。

风沙雁的新乡愁诗给人以“笼天地于形内，挫万物于笔端”的感受，更是新华文学久经醇香的佳作。

连奇咏物诗智慧的结晶

艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是它在自然中所找到的，而是它自己心智的果实，或者说，是一种丰产的神圣精神灌注的结果。诗歌是诗性智慧的结晶。由心智点燃的诗意之光，在连奇的咏物诗中引起读者情感的共鸣。

很难设想，在冷漠枯槁的心田上，能开放出诗的花朵。因此，没有感情的诗，是没有思想力量和艺术力量的。真挚的情感加上哲理和议论构成了连奇咏物诗的重要特色。

《盆栽》是一首小诗，结构严密，脉络分明，前后对比，诗中的“敷陈其事”，是为了充分地抒情言志。

咏物诗表面上是对物象的赞美，本质上是诗人深化诗意，引出议论的主题。

在《盆栽》中，诗人借人造盆栽来衬托朴实的树之天然。如果说百川入大海，那供人欣赏的人造盆栽为什么忘了自己的源？诗人要发表对自由和抑制自由的真实议论，那就是“小家子气”的盆栽，自以为是，虽然以独特的姿态出现，即使看起来像危崖孤松，也不过是枝节的虬蟠而已。抑与扬的对比是为强化思想性而服务的。

自从离开了土地
也遗忘了出身：那朴实的树
是挺拔的母体，默默矗立。

母体矗立，林海在风暴中呼啸，向天地宣告。

到此整首诗的主题自然地显现：“树是不可扭曲的”！

我们马上联想前段的盆栽形象：

顺着外加的意志，
扭曲形体，
总是期待着赞美。

在自由和抑制自由的反差中，在自由意志与现实限制的深刻矛盾中，更加突显出诗人对凛然屹立的挺拔的树的无限崇敬和高度赞美。

当然，为了得到人们的赞美而扭曲形体的盆栽在不炫耀的树的对比下马上相形见拙。盆栽没有主见，没有自由，没有自主权的可怜，都是因为要期待赞美。如果为了期待赞美就扭曲原形，如果为了标新立异就甘愿顺着外加的意志，盆栽的命运其实是可悲的。

这是连奇咏物诗中情真意切又添入议论的明显特色。连奇的诗让我深感“诗者，根情”又融理的灵性在闪烁。

人与人的社会何尝不是如此。人人都运行在不同的人生轨道上，人人都有一个本真的“自我。”“自我”是人性的落实，人性是“自我”的心态外投。有的人，掩藏真我，活在虚假的小小天地里，期待赞美。有的人，坦然朴实，会遭挫折，会轰然倒下，也决不改变刚烈的性格。

诗人在这首小诗里，物、人有一种浑一的感觉，歌颂朴实，赞美自然。

连奇曾是报社编辑，报纸应该是为人民疾呼。诗人应该是人民的诗人，社会的代言人。

在咏物诗《小草的话》中，我们一窥诗人在诗歌中表现出人民的思想和愿望。这个世界是社会生活的一部分，一个侧面，一片小草；一鳞一爪，一点一滴，它是诗人在生活中观察的结果，

包含着诗人对小草的感受和体验，饱和着诗人的思想感情，甚至浸透了诗人对广大人民的血和泪，欢乐和幸福的关心。

优秀的诗歌，总是自然而然地把我们引入诗人所描绘的领域，去感受，去领会，去体验，和诗人一同对大自然的生命力，对小草的谦逊和自强不息的精神而仰视。

诗的开头“说真的，我们只是小草”多么谦逊，多么坦然，承认自己的小，清楚自己的弱。甘愿平凡，冷视趾高气扬。诗人写小草的渺小，目的是说明越小就越贴近泥土，闻到泥土的气息。

从另外一个角度来看，用小反衬天地的大，一小一大，对比强烈，也暗喻小草不求伟大的高尚品格，同时也赞美小草默默把绿传遍，一直到天涯的奉献。

连奇一连用“说真的，我们只是小草”三次，并放在每段的开头，无非是想用微不足道的小来体现更内容深厚的生活世界，扩充到社会层次，带给人民诗意的深刻思考。

诗人反映生活，描绘客观世界，绝不是要照相式地再现生活现象，简单地复制世界的状貌，而是要反映得更典型，更集中、更突出，描绘得更形象、更动人、更美。

在我们世界的全部内容和全部结构，都是用个别的、具体的、富有特征的事物或细节组织成的，这个形象性的世界，让我们对社会生活的现象通过诗人的描绘和创造来反映。诗人典型的感受，其中有诗人自己的发现，自己的思想和情绪，浸透了诗人自己的个性化的感情。

在连奇咏物诗中，他的思想、感情、感受,和情绪，都是和用小草比喻的普通人民的思想、感情、感受和情绪是一致的，和诗人发表的议论息息相关的。不为名利，不求伟大，尽管锄头加身，野火肆虐，时刻在春风的号召下，燎原大地。

诗的最后一段，议论中富有哲理。时间、风、尘埃几个意象，构成社会上的一些现象，有的东西尽管也曾沸沸扬扬，“却说不上是什么风。”曾经团聚起来的尘埃，风一来就散去无影无踪了。不起眼的小草却昂首迎风，弯几下腰又笑对冷风也好，狂风也罢，小草也感不到什么震颤，只因为它们离小草太远，高高在上。

多么壮观的小草，何等藐视巨大，无畏千变万化的世界，只说着小草自己的话！

在连奇的咏物诗中，触物以起情，抒情言志十分明显和直接。《巨树》又是一例。

在这首实感强烈的巨树的颂歌中，诗人运用赋的手法，特别集中概括，精炼生动，抓住客观事物的特征，抒写饱满的激情，创造虚实并具的意境，触景生情，因物有感。

从开头到第一段结束，诗人直抒胸臆，直接出面向读者侃侃而谈，议论甚至大量的议论。第二段始，影射社会上忘恩负义的家伙，有求即依附，甩拍翅膀要飞即逝，荫庇一时，离开时还留下青白的粪，头也不回地飞了。

连奇的咏物诗都有描绘渲染，敷成铺写，又表情达意之特点。

谈到诗中的议论问题，那诗发表议论会不会影响诗的艺术性呢？这不能机械的、形而上学的回答。议论不只出现在其他体裁，而诗歌的议论不能太抽象，太空话。议论是逻辑思维的结果，写诗当然要用形象思维，但并不排斥逻辑思维。

连奇咏物诗中，议论和感性形象紧密结合，不以抽象的议论代替形象意境的创造。如《石榴熟了》，营造具体的形象石榴，又巧妙地放进议论，我很喜爱这首短诗。短小精悍，哲理味浓厚，特别是那几句：

成熟的思想像石榴，
在生活的风雨中成长。
智慧是它露出的果瓤，
闪耀着宝石般的光芒”，

细细读来，令人回味。连奇咏物诗中，议论和完整的感性形象水乳交融，成为一个完整的统一体。

以凭吊历史的《丰石》更把议论推进形象中，加强形象的生动性，加深内容的深刻性，使艺术和哲理融合为一，甚至把诗歌的思想上升到一个新的高度，使形象的躯体获得活的灵魂。

有些人不欢迎诗中大发议论，不欢迎诗中有过多的说理和说教，但连奇的咏物诗给人充满激情，富有哲理，新颖独特的议论，打动我们的心弦，鼓舞我们，启发我们去思考生活，教育我们去认识世界，它向读者投来了智慧之果。

沈德潜《说诗晬语》卷下云:“人谓诗主性情,不主议论。似也而亦不尽然。试思二雅中,,处无议论。杜老古诗中《奉先咏怀》、《北征》、《八哀》诸作,近体中《蜀相》、《咏怀》、《诸葛》诸作,纯乎议论。但议论须带情韵以行,勿近伧父面目耳。”

连奇咏物诗中,寓理于情,寓理于境,把独具只眼,不同凡响的见识入诗,唤起人们对生活的思考,用连奇感情的甘泉给读者精神上的别有洞天。

精妙入微的讽刺艺术

自由宽松、随意跑野、爱憎分明,对社会百相的针砭,展现了陈伦新精妙入微的讽刺艺术。当今世界物欲横流,人情淡漠,人性的恶习泛滥,心灵扭曲,精神摧残,无不在陈伦新的诗中痛快地、手法多变地向社会投去锋利的匕首,展现社会先锋的姿态。文艺本来就是时代的风雨表,正如别林斯基说过:“诗人比任何人都更应该是时代的产儿”。

现实生活是纷纭复杂的,诗人写诗,或歌颂,或暴露,都应该从“小我”中跳出来,投身到社会的“大我”之中,新华文坛有其特殊的局限因素,故我们只能从“小我”一窥暗流激涌的“大我”,爱憎分明如果不能号角嘹亮,那像莲藕一般,扎根泥底深处,只要有独具慧眼,便独具情理。

在《都市风光》中,诗人从小处着眼,小处落笔,以平凡的屋子为意象,把攀比、虚荣、冷酷、骄傲、报复和新加坡特有的“怕输”心态淋漓尽致地进行鞭挞。只见:

一座大厦
比另一座大厦
建得更高

一幢组屋
建在另一幢组屋的
更前面

大厦与大厦之间
组屋与组屋之间
没有情感
互相排挤
绝不相让

商业社会,小市民的心理吃在嘴里,看着碗外,总觉得别人的好过自己,为达到赶跑第一的目标,使劲排挤,自私自利,冷漠无情。隐寓社会风气已趋于败坏,对经济繁荣所带来的后遗症造成社会的危害进行毫不留情的痛斥。

早上
站在最高的
站在最前面的
毫不客气
抢走所有温暖的阳光

“毫不客气”是一种怎样的心态,是极端的自私。“所有”又是霸道、无礼的象征,太阳居然是他个人的财产。在此“抢走所有温暖的阳光”这句非常尖刻、直接和用一个“抢”字已把那些人的嘴脸暴露无遗。

自我膨胀的陶醉,挟着报复的心理。请看

傍晚
轮到后面的报复
不但不让别人一同欣赏
太阳落山的美丽景象
还把自己丑恶的影子
涂在人家的脸上

纷纭复杂的现实,大到社会暗箭难防,小到办公室斗争精疲力竭,报复、强迫的丑陋行为,居然理直气壮地“涂在人家的脸上”。优雅社会真的指日可待吗?

在题材多样化的17首入选诗中,《世界杯球赛》、《都市风光》、《向成功的魔术家恭贺》、《枯朽的大树》、《翠绿的树》、《鱼尾狮》、《失忆的一票》是集中笔墨讽刺今日金钱挂帅的畸形社会的病态现象。

《盆栽植物》、《岸边一块岩石》深含哲理意蕴;《红色大气球》、《回去吧亲爱的孩子》《我们也有尊严》、《民族语言赞》、《异国来客》寄予深厚的新华热土的民族情感;《寂寞的皇家山》是怀旧的低唱曲;《殊荣》是对“像覆盖的布一样清白”的做善事的人的赞美诗。

在《盆栽植物》中:

你不会开花
又不会结果
若是在荒郊野外
你是多么落拓
……
从此烈日和暴雨
远离你的生活

难怪你如今洋洋得意
天文数字标明你的身价
一个小小的花盆啊
俨然是你独霸的王国

诗人通过盆栽的艺术形象，表达一种哲理。重达理，重理趣，以理化人。

《岸边一块岩石》中：

它永远朝着一个方向
即使有时潮水淹没了它
也吞不掉它坚定的信念
潮退了，又见它露面

引人思索，给人智慧，启发人们对世界、对人生更深入的理解。诗歌以岩石为中心意象，揭示了寓意深刻的人格化的岩石是那么的坚定，将形象附丽在哲理中，反而使诗歌达到了既充满美感又涌起敬佩的效应。“潮退了，又见它露面”，无可辩驳地回答了对于岸边一块岩石的肯定答案。

在这里，哲理诗中的事物成为揭示哲理的一个载体，十分自然，不相矛盾。

陈伦新的诗歌题旨深刻，其讽刺艺术是用浅白易懂的表达方式来作尖刀，语言具有思辩色彩。正如他的诗观：“诗，不仅是写给自己看，也写给其他人欣赏”，但流露过于直白的张扬恐怕少了诗的典型表达手法。但用“第三只眼睛”和“诗人必须有一般俗民所没有的勇气和正义感”正好激起读者的共鸣，从而敬佩诗人那种“众人皆醉时唯我独醒”的勇气。

清谈素雅赤子之心

成君的诗歌，淡雅声中，久久沉淀的是时代诗情与精神价值共存的和谐。诗人通过诗性的目光，凝视者现实的世界，也感慨热土的改变所带来遗憾的后遗症。荒芜的牌坊，草木凄凄，精神家园的失落，怎能让优秀的诗人遗世独立而不朽，他总是置身于探求出路的人群之中，与时代共呼吸同忧患，才使自己的歌吟发出真实而有价值的声响。

成君从时代汲取诗情的欲望，在他那颗赤子之心表现得尤为强烈。《爱你，南大》，爱得如此沉迷，当它是曾经风暴式恋爱过情人，倩影深深，每每激起温馨的依恋。

在历史和现实生活中，有一类诗人视诗歌作为自己瞭望历史风云和远蜂的遥灯，去研讨如何以映现社会时代民族情绪的强度，展示留存人民记忆的事物和精神家园存亡的人心深度，简洁的笔触刻拨心灵魂魄的力度，去体察是否引起这一片热土不熄的人们全身心、全人格、全忧患的黍离之伤的情感。

正是从这个意义上，在《爱你，南大》这首诗里，回转的是青春的歌声高吭，满怀放眼世界的抱负，不屈的以真为骨。社会的历史长河分叉的残酷，一时代一历史，生活在生我养我的母亲怀抱，一棵相思树，一份记忆。平凡的描绘，年轻的热血，时间的倒转，无尽的片段，在夜里，在日间，在风里，在雨中，南大情结使南大生在梦里向你奔驰。

精神家园的神圣殿堂，依然成为历史的回声和时代的折光而显示其不灭的传统，有助于反思一下对精神价值的深入理解。成君的诗含蓄中起伏着心理的深度，不浮夸，不浓艳，在《爱你，南大》的最后一段，深邃的情感再也按捺不住对款款深情的母校之依恋，连用五个排比成段，一口气道尽沧海桑田。

古人论诗，讲究“片言可以明百意”。在《甲骨的联想》中：

为何来得如此东方
你可以说是陈旧
爱与不爱
由你分说
你只是个逐浪者
或是烟波中的旅客

一句“爱与不爱，由你分说”，细读之后，联系东南亚的文化大背景，相信许多人都有会心的

低头沉思。浅显的文字，简洁的表达，意蕴来得更深远。

成君其他诗歌多多少少都有警句式的精练，不求刻意的铺陈，手法熟练，熟悉的文字化作空白的思考余地。

读成君的诗，需要对本地的历史和新马的进程有所了解，对新加坡迅速发展的成就冷静地反思。鳞次栉比的高楼大厦迫不及待地取代百年的旧事物，欧风美雨飓风般登陆横扫千年的甲骨文，《炎黄子孙》，魂系千秋，海外华人，同样是连接几千年的一个族群，思想的延续，辉煌中夹着血泪，紧握文化传承的舵，踏遍万里的航程。

《河的独白》是有丰富内容的低唱。在沉寂中消失的是什么？

在沉寂中消失
一浆一浆的波光
在沉寂中消失
点点鸽群的飞翔
在沉寂中消失
幢幢舷影的浮荡

“波光”象征昔日的繁荣，今日的波光依然美丽，但突显孤寂和事过境迁。波浪飞鸽恰似一幅美丽的热带风光，可是点点鸽群不再留恋河水，河面上运输船浮荡着搬运工穿梭的身影，这一切，都在沉寂中消失。先辈们劳动的号角，谋生的码头，都在消失的无奈中荡起怀念之情。

第三段聚焦式的讽谏人工的浓妆肆意地在河面上涂抹，新容以欢笑掩饰惆怅，抽去了主心骨，那其实是精魂所在，民族文化的精髓脊骨。第四段拟人地哀叹历史长河的漫长，新时代荡涤着一切旧事物，毫不留情。

谁有怜惜随时在高速旋转的轮盘中消失的本色？谁有记住精神家园在滚滚车轮下碾为无声的遗言？诗人感情真挚，积愤于怀，借“河的独白”抒发伤感的情绪，艺术手法十分娴熟。

成君的诗歌语言有表层语义和深层语义。诗人将语言放在特定的情境中，从而使一般的语言转化为诗歌的语言，使具有实用意义的表层语义转化为多义性的深层语义，从而拓展了语义的丰富性。一首诗的优劣，在很大程度上取决于诗人能否使有限的语言符号负载多义的审美信息。读者对深层语义的把握，体验深层语义的含义，融入诗境。

此外，成君的诗歌具有分行排列的建筑美，诗歌的分行排列的结构形式是由诗歌抒情性、意境创造等内容需要而产生的。在《河的独白》中，最后两句诗诗人利用空白传递无奈的心情。在《苏州》中，第二段两行三字一顿，五字一接，跟着两行四字排列，六字对称，均匀齐美。最后一段，空白发挥空间的隔离作用，突出主题。在《爱你，南大》里，第二段全段用三字加八字堆积成八行，强调诗人难以忘怀的校园生活，烘托感情。

成君忠于良知，以诗言志，关心现实和国家的命运，通过诗的方式去进行美学上的表达。《悼周天》中，满腔激情地塑造了一位为民族文化忧心的刚毅身影，薪火相传的责任，为新华文学，为民族的后裔，为时代的悲情，敲落铿锵的诗句，令诗人追忆。祖辈们的心愿，梦想和憧憬，后人将擎着火炬，燃起心灯点点。

成君的诗题材广泛，有呼吁和平的《主权》，谴责霸权的《幻觉中的鹰》，也有哲理性的优美短诗《诗》。《我的泪》是为贫富差异而垂下沉痛的眼泪。颇有气势的《雪里长城》，流畅书怀，在成君的清淡素雅风格中多了几分雄浑的气魄。

新时代的新马文学诗歌由于客观条件的限制，诗人诗风各异纷呈，走向了立体精神的个体，带着他们的忧患、感伤、苦乐、奋取、反思和憧憬，把自然、社会、祖国、人类、世界、生命和前途，以新马地域色彩特有的方式，以新的图景与样式呈示出来，成君是较表现完美的一个。

朴素而遒劲的叙事诗

李贩鱼是个出身贫寒的谦谦君子，是真正的人民诗人。他的诗大都描写劳苦大众，反映底层人民生活的喜怒哀乐，笔触带着对他们深切的同情，诗行中隐隐然凸现诗人的正义感，为劳苦大众吐冤情、争权益。他不幸劳累成疾，英年早逝，令人扼腕伤悲。

新加坡诗人中写叙事诗的人不多，李贩鱼的叙事诗首首作品都激荡人心，令人掩卷难释怀。一幕幕诗中的故事、人物、情节、抒情都像电影一般萦绕在眼前，久久挥不去。

叙事诗的特点是主要通过叙事的方式来刻画人物，反映社会生活。《那个麻疯的女人》中，长长的篇幅中，有比较完整的故事情节。以叙事为主，也强调抒情，但诗人严格遵守叙事诗的规则，在叙事中抒情，并将叙事与抒情融为一体。

《那个麻疯的女人》中，开头即点明麻疯病受到人们歧视的现实。为整个诗歌典定了同情的基调。

由于麻疯病会传染，所以他们成了被世人抛弃的一群。“她的灵魂永远被恶魔啃吃”，“她的眼里永远地含着泪水”，“谁也不知道从什么时候开始”，“把她原有的名字取消，换上那人间最可悲的名字，——那个麻疯的女人！”诗歌语言质朴而又鲜明，显得自然、亲切，更增加了真实感。

注意叙事诗的选材是叙事诗成功与否的关键。《那个麻疯的女人》题材十分有意义，就因为得病又是传染病，麻疯病人倍受歧视甚至唾弃。只有题材有意义才值得写，才能写出好作品。李贩鱼正是抓住这个社会的一个角落，在“那个流尽最后的一滴泪水，在她发出最后的一声叹息”，那个麻疯的女人逝世了……独到的叙事技巧，催人泪下。

好题材，故事如果不简明，太繁杂，也不会成为一篇好的叙事诗。《那个麻疯的女人》的故事简单，条理清晰，人物关系明确。用倒叙事的方式回忆麻疯女一生凄惨悲凉的命运。从得病的经过，到残暴的丈夫对她的拳打脚踢。从成功生下一个儿子，到终于遇到一个老年的修表男人。诗人不求枝枝蔓蔓，讲求故事的单纯，以达到叙事动人的目的。

李贩鱼诗歌的情感体验不是任意制造，有一种响应内心深处的召唤，投影于《那个麻疯的女人》诗中。

叙事诗是以叙事为主，以抒情为副。叙事诗与其它叙事文学作品的不同之处，就在于叙事诗在叙事过程中，‘浸润’着诗人对歌唱对象丰富多彩的感情，它使客观叙述浸透着主观色彩。

《那个麻疯的女人》倾注了诗人全部的激情，溶注于人物事件的歌唱。诗人在事件的叙述过程中，升华了自己的感情，使之产生出巨大的震撼力量。

可怜的女人
我没有亲人没有妻子
你跟我回家吧
为我看管没有人的家

读到这段文字，其中几个“没有”最令人心揪，又令人感动。麻疯女人终于遇到了爱护她的男人。在接下来的段落中，有一个伏笔很重要。“他们还买了一个五岁的孩子”。因为叙事诗必须有叙事诗的“歌唱”，故诗人不能像小说那样去进行细致描写，只能对故事的进程采取跳跃的办法。那个买来的孩子，越长越大了，烂赌成性，麻疯女伤透了心。丈夫也死了，痴呆媳妇只会生不会教，儿子赌性又发作。麻疯女悲痛欲绝，知觉离阴间近了，她牵记着远在中国的后代，眼前的后代，她劝告儿子：

从今后，你要好好地做人，
别再赌了
别再让孩子挨饿呀！

母亲的声泪俱下，不知儿子是否悔改。我们读者去想象和希冀。另外，让我们再来读些诗句：

多少次了，人们一再地提醒：
麻疯的病毒好象毒烟。
她断气时
马上要用饭团封住她的口。
……
多少次了，人们一再地叮咛：
她断气后
要等盖棺后才能靠近。

这些真实的、惨绝人寰的行为以诗句在读者心中激起对现实社会中人性丑恶的愤慨，对病患者的无限同情。其歌也有思，其哭也有怀。

由于叙事诗的局限，一般说来它不允许进行过于丝丝毫毫的描写，而要在有限的篇幅里将人物写得生动传神，惟有像李贩鱼那样抓住人物的特点，用简练的语言，将其描绘出来。《那个麻风的女人》里诗人也用了白描的传统手法加以铺叙，带出诗人人道主义的关怀和同情，揭示诗的深刻思想性。

在入选的诗歌中，关注劳动人民的生活和遭遇的诗也占了很大的比例。劳苦大众的艰困，底层百姓的“餐馆里酒菜吃不完，阿末两片面包充

一餐”的可怜境况都在《阿末的远行》中叙述出来。诗人应该是人民的诗人，社会的代言人。贫富的差异，社会的毒瘤，诗人的触角只是描绘了冰山一角。

《带妈妈看病》讴歌了以爱心打动诗人的好医师。《暖流》叙述一件事件，就是船厂发生了大爆炸，不幸工人死伤很多，虽然场面惨烈，“哀号惨叫，皮肉绽开”但“所有人都是那么挂虑、关心”。诗人饱含热情地颂扬广大群众争相捐款的感人场景。

特别要提到的是此诗的结构单纯集中，明晰完整。简短明快，激情洋溢。此诗还具有建筑美的巧思。

整个城市，
再一次一片热腾腾：
献——捐
义——卖
义——驶
义——剪
义——演
义——唱
捐——血

并且用排比句烘托意境，加强诗歌内容的表达。

而那暖流，暖流
暖流；
也滔滔不绝，
万里奔流：
不用电流，
——电源会枯竭，
不用阳光，
——阳光有阴晦！
不用炭火，
——炭火会熄灭
它的能源，
来自人心的深处，
一代代传流！

至此，一幅无私捐献的场面已跃然纸上，令我们肃然起敬。该诗注意通过典型细节来表现人物，使人感到具体、形象。

《鱼——记一个渔民的死》中，诗人有意识地运用省略号。“狗强盗举起大木棒 / 一、二、三……把他活活打死 / 狗强盗把他绑上大石头 / 把他沉到那海底，深，深，深。……”省略号在这里用得十分妙，如同此地无声胜有声的效果。接下来，又是两个段落的省略号。它是省了吗？还是让诗的内容更丰富？我相信是后一项。

我们读过的有的叙事诗中，叙事有余，而诗味不足；而李贩鱼的叙事诗层次清晰，叙事和抒情交融甚好，叙事时有抒情，抒情时在叙事，运用自如，娓娓有致。因而，吟咏起来，诵读起来，都有一唱三叹之妙，都有一种撩人心旋的艺术魅力，是“此中真歌哭，情文两具备”的好诗。

结语

作为观念形态的文艺作品，诗同样是一定社会生活在人类头脑中的反映的产物。因此，社会活动是丰富多采的，而诗要表现其赋予的技巧和思想同样会有不够完美之处。

诗贵乎情真意切，出自诗人内心深处对事物的喜爱厌恶，有来自于诗人的哲理认识、意识形态影响、美学修炼、是非判断等等，这包括诗人的人格与情操，这些都会自然流露于诗句的字里行间。有些诗人为着写诗而写诗，主题先设而以生造的情感去填充，其结果便是词藻的堆砌。诗人情感的真实性与真挚性，读者自会轻易地从诗句中感应

事实上，我对这七位诗人不甚了然，对他们的生平背景都不熟悉，因而也只能单凭诗句去认识，我的评论或许便有偏颇之处。

如果我们要字斟句酌，反复锤炼的话，那么在《新华七人诗选集》中，个别诗人语言的准确和生动还嫌欠缺，读起来音韵还不太协调，让读者难以有深谷的体验。

如果以钱钟书先生的《通感》一文来作评析依据的话，《新华七人诗选集》中个别诗人在“形”“色”之后又“声”的通感方面也略显浓抹不够。诗“穷苦之言”“蚌病成珠”，有些作品或有“爱上层楼，为赋新词强说愁”的一丝感觉，令升华度不够。在《新华七人诗选集》中，也尚缺气势磅礴之作。

诚然，留多一点空白让读者去联想、思考、提

问、理解可能更佳，但不主张过于隐晦艰涩，远离了诗的本意也就离现实更远，离读者也远。诗应动静交替，紧松有度，大音稀声，以一当十。

李贩鱼与长河这两位的诗人真挚情感充分流露于诗行之间，他们对劳动人民的热爱与同情，真实地呈现于读者面前。诗，源自于生活，但绝不是生活的生搬硬造，现实主义不是全然一面镜子，诗人的真实情感与思想，体现在诗句中是形象的抒情，是真情的流露，通过诗人情感再现后的现实，揭示出现实的阴暗、不平、丑恶面抑或是美丽、温馨、美好的图景。

诗艺在于诗意，诗的艺术性在于其意境的完美，这美，是美学的意义，而不是形式上的美丽。完美的意境具有多重多样性。打个比方，就如一位年老却善良的老者，自己是个弱者，却在扶持着另一位弱者，把自己仅有的一碗饭，让给了他人。这就是美学意义的美。李贩鱼笔下的劳动人民、弱者、不幸的人不正体现了这种美吗？反之，缺少真情实意的诗必然流于概念化、口号化，因而无从体现美学的真实。以上是我对这本诗集的浅见，仅供商榷。

本文作者是新进作家

微不？足道！

忠　扬著

陈葆珍赏析



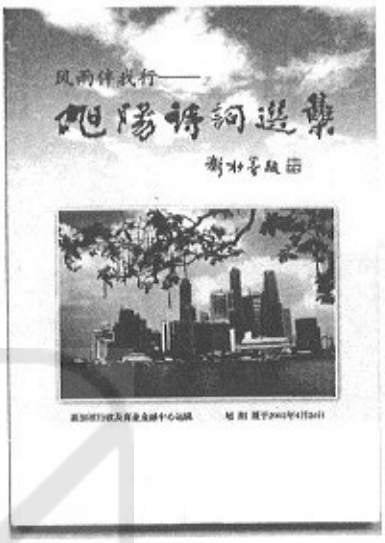
此书共分四辑：首辑离经叛道，收六篇微型小说；次辑兴风作浪，也收六篇小说；三辑泄露天机，收15篇小说；四辑微不足道，收五篇小说。

忠扬的微型小说富于时代色彩，娴熟地运用多种艺术手法，人物形象鲜活、故事情节曲折动人，立意深刻新颖，感情真挚浓烈，具有极大的艺术魅力。

美籍华文作家陈葆珍以其小说创作的实践和文学理论知识鉴赏 评析忠扬的微型小说，解读透彻，既能明察秋毫，又能高屋建瓴，为读者打开一扇欣赏之窗。

旭阳诗词选辑

旭阳



此诗集共收旭阳100多首新诗，创作年代从1957年起至2007年止，前后达50年之久。旭阳的诗题材多样化、生活化；内容言之有物，不作无病呻吟，具有激情，真挚感人；所有诗作都有很强的历史感和时代脉搏，隐藏着诗人悲天悯人的人道主义精神。诗歌结构段落工整，讲究对仗，适合用作歌词，也因此他的不少诗作都已谱成歌曲。

此书的另一特点是每首诗都配上插图，使版面生动不少，也烘托出诗中蕴含的意境。

诗的声音

曦林



此诗集共收104首微型诗，是曦林这两年来所创作的，也是他在短短两年内的第二本 诗集。

曦林的诗风深入浅出，浅而不薄，博而约出，露有分寸，含露得当，半掩半遮，恰到好处；直接了当，开门见山，一泻如注。含蓄者耐人寻味，直露者淋离尽致。

领剑录

方然

领剑录内分三辑：第一辑十篇短 论，都是有关文学思潮或体裁课题的，从中可见作者的文艺思想之一斑；第二辑共收17篇文批，绝大部分是作者赏析别人诗作之感想，从中可见作者文学修养之深浅；第三辑乃别人批评本书作者之作品的评论文字的，共28篇。



此书可谓方然进入文坛以来在文论方面的总收获，足供读者参照之用。



新华七人诗选集

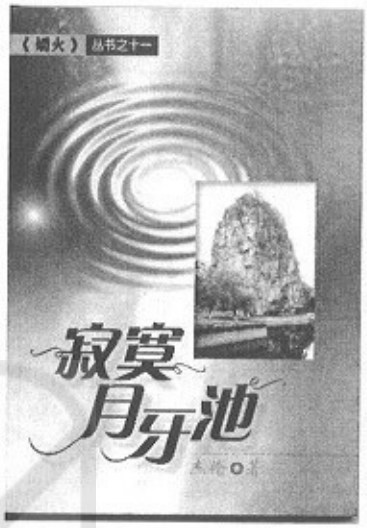
诸家

“新华七人诗选集”是本地“斯雅舍”所计划长期出版的“新世纪世华文学书系”丛书之第二集。第一集乃“新马文学评论集”，出版以来，甚受欢迎，现存货不多。

本诗集选录史英、长河、风沙雁、连奇、陈伦新、成君以及李贩鱼的抒情诗或叙事诗若干首，结集成书。此七位诗歌工作者风格各异，诗艺有别，取材迥异，遣词用字色彩缤纷，相当全面展现了当代新华诗坛的风貌。读者读此诗集，多少能对新华当代诗坛的抒情诗与叙事诗的状况有所认识。

“寂寞月牙池”

杰伦



“寂寞月牙池”是杰伦近年创作的诗作，共48首，内容广泛，有旅途感怀的、有念旧抒怀的、有愤慨时事的、也有抨击社会歪象的。

杰伦把从日常生活中或旅途上所感悟的思绪、道理，通过抒情诗展现出来，体现的是有正义感的、曾在政海泅游过的一位从政者的良知与爱人类的情怀。杰伦在宦海浮沉数十年，却始终不能忘怀文学，并以之为生命中的甘露。这种择善而固之的精神，教人敬佩。

他的纯真与世故，他的嫉恶如仇的本性，在每一首诗中都隐然可见。虽然他的本性温和，抨击时弊与丑相只以委婉语气贬抑之，那种在历尽沧桑后而仍不失赤子之真的品格，是教人激赏的。

在英殖民地马来亚狱中

王一桃



此书可视为王一桃青少年时代的风云录，它描述了住在相当偏僻落后的丁加奴小镇的作者如何通过阅读进步的书报逐渐成长起来，在小镇开设书店贩卖有先进思想的书籍，又如何遭受暗探的跟踪陷害，终于被捕并遣送回中国。

此书分为好几个章节，全面描述了作者的成长过程，狱中生活情况。作者感情丰富，每一章节都充满着鲜明的爱憎情感，由此书可窥探作者的内心世界。

编后记

新世纪学刊出版以来，不知不觉间已进入第七个年头。这些年来，学刊不断地成长，而其本身的独特色彩也日益鲜明。有关新马文学、教育及文化的论述的文章分量渐增；而中日学者所撰写的鸿文，其视野也更不局限在本国的话题，他们都能从世界的角度切入来剖析问题。本期所刊登的几篇中日学人的文章便是个明证。

在环球化的大环境下，在中国和平崛起的影响下，世界各地掀起一股学习华文热潮，影响所及，世界各国的华文文学也逐渐蓬勃起来。作为一份以串连全球华人学者为目标的学术刊物，我们乐于看到这种令人鼓舞的现象的出现，它加强了我们创刊的宗旨：团结世界各地有见识、有良知的华族知识分子。

我们虽然以环球为我们的活动基地，但我们的重点首先放在亚细安十国。今后，我们会逐步联系印尼、菲律宾、泰国、越南、寮国等国的学人，邀请他们为学刊撰稿，以充实学刊的内容。同时，我们也正在把活动范围扩展到创作的领域去，进一步全面地推展弘扬中华文化的工作。

世界各国的华文文学都是以中华文化与中国文学为养分来源的母体，然而，世界各国的华文文学都必然会发展出本身的地方色彩和特点，新马华文文学的独特性早已形成，其他各国的华文文学也会如此。这犹如美、加、纽、澳的英文文学在其发展过程中以至今日，仍然以英国文学为其养料来源，然而却不妨碍他们发展出本身的特点一样。因此，我们坚决反对有人在此时提出所谓的“去中国化”的谬论。美、加、纽、澳的作家何时曾提过“去英国化”的谬论呢？

以美国来说，它的文学得在独立100年，在出现了马克吐温和惠特曼后，美国的小说与诗歌才有了本身的色彩与独立性。在当前的新加坡华文水平如此低下的情况下，如果真的实行“去中国化”，那等待我们的只有死路一条！

环顾周围的大环境，我们可以乐观地说：华文复兴的时机已到来。我们愿趁着这千载难逢的良机，与天下所有的有心人为中华文化在这小岛的复兴而努力！

新世纪学刊创刊七周年志庆

美好的事物是掩盖不了的

正确的方向是阻挠不了的

史英贺

新世纪学刊创刊七周年志庆

在黎明前的最黑暗时刻里寻找曙光

于俗人认为最没价值的东西中发现意义

一鸣　贺

新世纪学刊创刊七周年志庆

人生的意义在于

敢为你认为有意义的事业贡献力量

梁荣锦　贺

新世纪学刊创刊七周年志庆

钱财会随着生命的消失而消失

艺术却随着岁月的增长而增值

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：

OW CHING TEE
Blk 12 Ghim Moh Road #06-04
Singapore 270012

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：_____
_____

"新华文学评论集"征稿

斯雅舍计划出版一套"新华文学评论集"，收集自1965年至今的有关新加坡华文文学作品的评论文章，包括文学理论文章。本书预料会在三年内杀青，我们殷切地期待文艺评论家把你们的作品寄来以下地址，并附上通讯处，以便将来联系！

斯雅舍（**Si Ya She**）
Blk 12,Ghim Moh Road,
#06 – 04,
Singapore 270012

斯雅舍编辑部启

M.I.T.A (P) 122/09/2006

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/=