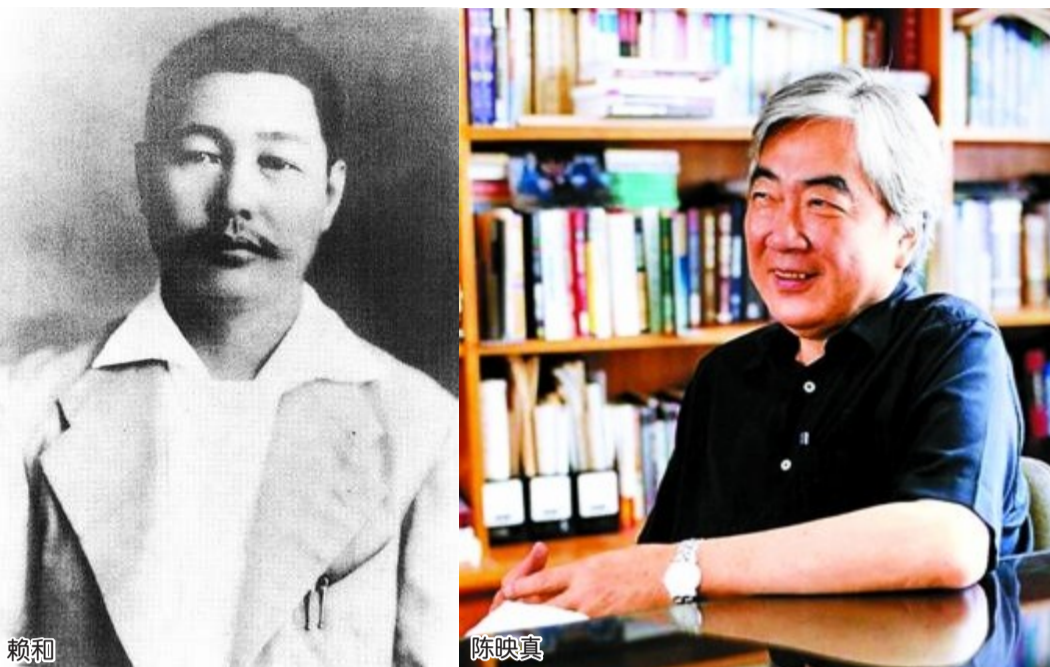


台湾的鲁迅，南洋的张爱玲

□王德威



赖和 陈映真

“台湾的鲁迅”和“南洋的张爱玲”是为了说明华语语系文学研究的潜力，以及与中国大陆文学的对话关系。

谁是“台湾的鲁迅”？我们想到原籍彰化的医生赖和(1894-1943)。赖和早年接受“书房”教育，打下汉文基础，日后以汉诗见知于世。而赖和更大的贡献在于推动台湾的新文学。他主持《台湾民报》编务时，曾大量介绍五四作家作品，鲁迅正是其中之一。赖和平生崇拜鲁迅，想来他不只分享鲁迅藉文艺改变民族精神的抱负，对大师在医学与文学间的选择，也有惺惺惜惺之感。

鲁迅在1920年代已进入台湾文学视野，以后几十年随台湾的历史际遇而受到不同待遇。鲁迅的《故乡》写于1921年，1925年就在《台湾新报》上刊登。1931年，赖和刻意以鲁迅《故乡》为蓝本写出《归家》，描写一个受过教育的城市(台湾)青年人回到家乡所遭遇的状况。这里的问题在于鲁迅如何被“移植”到了台湾，启发一位台湾作家，为台湾特定的历史境遇，写出独特的作品。

赖和的白话小说创作始于1926年的《斗闹热》《一杆秤仔》等，一出手就中规中矩。在以后的10年里，他为台湾社会造像，被侮辱与被损害的奋斗百姓、自命清高的遗老逸民、不甘于现状的叛逆青年、村俗无知的顺民，不一而足。凭着这些造像，赖和首度为殖民台湾的精神史写下记录。尤其《一杆秤仔》有个耐人寻味的血腥结局。赖和似在暗示，暴力是打破殖民交易不公的惟一出路。有意无意间，他呼应了大陆左翼作家的风格。但回看赖和在汉诗中所呈现的侠气，才更理解他抗议精神中的历史向度。

我们也想到了另外一位重要作家陈映真和鲁迅的渊源。陈映真是1950年代以来台湾左翼文学及论述的领衔人物，也是台湾小说界最有原创性的作者之一。他早期的作品如《我的弟弟康雄》《故乡》《乡村的教师》等，已显露他强烈的人道主义关怀以及抑郁内敛的叙事风格。与此同时，陈映真开始涉入政治活动。上世纪70年代末期以来，他持续发表小说及政论，批判台湾政治经济。1985年至1989年间，他更经营《人间杂志》，以媒体形式介入台湾社会。

陈映真的作品受到鲁迅以降1930年代左翼文学的启发，他也一向以鲁迅风骨作为效法对象。陈映真自己曾说：“鲁迅给了我一个祖国”，“鲁迅给我的影响是命运性的”。除此，他对日本及欧洲文学也多有涉猎。影响他最大的外国作家

包括日本的芥川龙之介、俄国的契诃夫等，前者幽默暧昧的生命视野，后者深沉婉约的笔触风格，都可以在他的作品中找到印证。

日本学者松永正义曾指出，鲁迅体验所给予陈映真的是尽管身处“台湾民族主义”的气氛中，“他还能具备从全中国的范围来看台湾的视野，和对于在60年代台湾文坛为主流的‘现代主义’，采取批判的观点”。钱理群更进一步说明，陈映真还通过鲁迅获得了一种台湾文学的现代主义意识。

的确，陈映真念兹在兹的是以鲁迅为代表的左翼人道写史使命，但论者也指出其作品至少含有一些思想线索。由于家庭的基督教背景，原罪意识及天启愿景往往成为他作品不自觉的潜在文本。上世纪40年代台湾文学所引进的忧悒婉转的东洋色彩，也一直衬托他叙事言情的底色。更值得注意的是，尽管陈映真以写实主义为职志，他所经历的文坛环境以及所吸纳的文学资源，却使其作品反映了一代台湾文学的现代主义意识。

陈映真曾以许南村之名，史论自己的创作背景及限制：“基本上，陈映真是市镇小知识分子作家”，“在现代社会的层级结构中……处于一种中间地位。当景气良好，出路很多的时候，这些小知识分子很容易向上爬升……而当其向下沦落，则又往往显得沮丧、悲愤和彷徨”。换句话说，陈映真和他所要批判的对象，其实分享了同一背景与资源：他对社会的批判也正是对自己原罪的忏悔。由此产生的张力最为可观。由是推论，陈映真的文学观总是自我否定、抹销的文学观，是达成目的的手段。他显然低估了自己作品意识形态以外的吸引力，而他的文名也恰恰建立在这矛盾之中。这一方面，陈映真也与鲁迅相照映。

陈映真的创作可分为三个阶段。自1959年至1968年入狱前，陈映真的小说往往突出一个充满浪漫忧郁气质的人物，借由这一人物对理想的追寻、挫败以及悲剧性下场，透露无从言说的政治憧憬及历史环境的限制；陈映真的关怀也及于上世纪五六十年代台湾的阶级、族群等现象。

1966年前后，陈映真的风格逐渐转变，《最后的夏日》《唐情的喜剧》《六月的玫瑰花》等以嘲讽讽刺取代了忧悒浪漫的色彩。但接踵而来的牢狱之灾，使得他的创作生涯中辍。1975年陈映真出狱后，文风丕变。《华盛顿大楼》系列小说批判台湾的跨国资本主义经济结构，以及新兴中产阶级的物化虚耗。国族主义显然不能满足他的视野，他毋宁更关注全球化趋势下的资本主义帝国竞争，认为惟有从经济阶级的角度切入，才能切中问

题所在。另一方面，相较90年代学界流行的后殖民论述，他反倒开风气之先。但总体而言，陈映真此一时期的创作显得急切，他对“主义先行”的坚持影响了他的叙事力量。

80年代以来，两岸关系逐步解冻，陈映真得以更为直接地抒发个人意识形态寄托。此一时期他最受瞩目的作品是以《山路》为首的三部曲《山路》《铃铛花》《赵南栋》。三部曲各经营了一个广阔的时间向度，借此陈映真对往事不仅作乡愁式的回顾，也更进一步叩问历史与记忆、革命与颓废的辩证关系。

2001年，陈映真又推出以《忠孝公园》为题的三篇小说，政治关怀激烈如昔，但笔调更为素朴沉重，《山路》三部曲所散发的抒情色彩不复得见。

离开华语世界的重镇台湾，我们讨论海外张爱玲现象的最新发展，就是“南洋的张爱玲”的书写。张爱玲是20世纪末中文与华语世界最受重视的作家之一，60年代因夏志清的品题进入经典。她后半生在海外的漂泊经验和90年代作品挟海外盛名重回大陆，足以说明一代华语语系的语境和论述对现代中国作家和文学史的影响。

但“张爱玲”出现在马来西亚，产生的则是相当不同的地域特色。马来西亚华文学是治当代文学者不能忽视的版块。马华文学的发展从来是华语语系文学的异数。尽管客观环境有种种不利因素，时至今日，也已然形成开花散叶的局面。不论是定居大马或是移民海外，马华作家钻研各样题材、营造独特风格，颇能与其他华语语境——台湾、大陆、香港、美加华人社群等——的创作一别苗头。以小说为例，谈及台湾的李永平、张贵兴、黄锦树，大马的潘雨桐、小黑、梁敬或是海外的黎紫书时，几乎可以立刻想到这些作家各自的特色。

在如此广义的马华文学范畴里，李天葆占据了一个微妙的位置。李天葆1969年出生于吉隆坡，17岁开始创作。早在90年代已经崭露头角，赢得马华文学界一系列重要奖项。以后他完全沉浸由文字所塑造的仿古世界里，这个世界秣艳绮丽，带有淡淡颓废色彩。

李天葆同辈的作家多半勇于创新，而且对马华的历史处境念兹在兹；黄锦树、黎紫书莫不如此。甚至稍早一辈的作家像李永平、张贵兴也都对身份、文化的多重性有相当自觉。李天葆却有意避开当下、切身的题材，转而堆砌罗愁绮恨，描摹歌星魅影。“我不大写在，只是我呼吸的是当下的空气，眼前浮现的是早已沉淀的金釜金甗。要写的，已写的，都暂时在这里作个备忘。”

正是因为李天葆如此“不可救药”，他的写作风才令人好奇。有了他的纷纭驳杂，当代马华创作版图上更显得错综复杂。但李天葆的叙事只能让读者发思古之幽情吗？或是他有意无意透露了马华文学现代性另一种极端征兆？

李天葆的古典世界从时空上来说，大约以60年代末的吉隆坡为坐标，前后各延伸一二十年。从四五十年代到七八十年代，这其实是我们心目中的“现代”时期。但在李天葆的眼里，一切却有了恍若隔世的氛围。

李天葆的文笔细腻繁复，当然让人想到张爱玲。这些年来他写的确甩不开“南洋张爱玲”的包袱。如果张腔腔记在于文字意象的参差对照、华丽加苍凉，李的书写也许庶几近之。但仔细读来，会觉得李天葆(和他的人物)缺乏张的眼界和历练，也因此少了张的尖峭和警醒。然而这可能才是李天葆的本色。他描写一种捉襟见肘的华丽，不过如此苍凉，仿佛暗示吉隆坡到底不比上海或香港，远离了《传奇》的发祥地，再动人的传奇也不那么传奇了。他在文字上的刻意求工，反而提醒了我们他的作品在风格和内容、时空和语境的差距。如此，作为“南洋的”张派私淑者，李天葆已经

不自觉显露了他的离散位置。

张爱玲的世界里不乏南洋的影子，南洋之于张爱玲，不脱约定俗成的象征意义：艳异的南方、欲望的渊藪。相形之下，李天葆生于斯、长于斯，显然有不同的看法。尽管他张腔十足，所呈现的图景却充满了市井气。李天葆的作品很少出外景，“地方色彩”往往只在郁闷阴暗的室内发挥。他把张爱玲的南洋想象完全还原到寻常百姓家，认为声色自在其中。新作《绮罗香》中，《雌雄窃贼前传》写市场女孩和小混混的恋爱，《猫儿端凳美人坐》写迟暮女子的痴情和不堪的下场，《双女情歌》写两个平凡女人一生的斗争，都不是什么了不得的题材。在这样的情境下，李天葆执着复他的古、愁他的乡；他传达出一种特殊的马华风情——轮回的、内耗的、错位的“人物连环志”。

归根究底，李天葆并不像张爱玲，反而像影响了张爱玲的鸳鸯蝴蝶派小说的隔代遗传。这些小说作者诉说世俗男女的贪痴嗔怨，感伤之余，不免有物伤其类的自怜，这才对上李天葆的胃口。



李天葆作品《绮罗香》

张爱玲受教于鸳鸯传统，却“以庸俗反当代”。李天葆则沉浸在吉隆坡半新不旧的华人社会氛围里，难以自拔。他“但求沉醉在失去的光阴洞窟里，弥漫的是老早已消逝的歌声；过往的莺啼，在时空中找不着位置，惟有寄居在嗜睡者的耳畔醒脑。与记忆、梦幻织成一大片桃红紫紫的安全网，让我们这些同类梦魂有所归依”。

问题是，比起鸳鸯前辈，李天葆又有什么样的“身世”，足以引起文字上如此华丽而又忧郁的演出？这引领我们进入马华文学与中国性的辩证关系。李天葆出生的1969年是马华社会政治史上重要的年份。马来西亚自独立以来，华人与马来人之间在政治权利、经济利益和文化遗产上的矛盾一直难以解决，终于在1969年5月13日酿成流血冲突。政府大举镇压，趁势落实排华政策。首当其冲的就是华人社会的华文教育传承问题。

“五一三”因此成为日后马华文学想象里挥之不去的阴影。然而阅读李天葆的小说，我们很难联想他所怀念的那些年月里，马华社会经过了什么样惊天动地的变化。《彩蝶随猫》里一个侍婢出身、年长老大的“妈姐”一辈子为人作嫁；世事如麻，却也似乎是身外之事：

韩战太遥远，越南打仗了，又说是蔓延到泰国，中东又开战，打什么国家，死了些什么人，然后印度尼西亚又排华了……新加坡马来亚分家，她开始不当一回事，后来觉得闷闷的……六九年五月十三日大暴动之后，她去探望旧东家，天色未暗就知道出事，她替她们关门窗，日头余光一片紫莹，亮得不可思议……

与写实主义的马华文学传统相比，李天葆的书写毋宁代表另外一种极端。他不事民族或种族

大义，对标榜马华地方色彩、国族风貌的题材尤其敬而远之。与其说他所承继的叙事传统是五四新文艺的海外版，不如说他是借着新文艺的招牌偷渡了鸳鸯蝴蝶派。据此，李天葆就算是有中国情结，他的中国也并非“花果飘零，灵根自植”的论述所反射的梦土，而是张恨水、周瘦鹃、刘云若所敷衍出的浮世邪邪的人间。在这层意义上，李天葆是以自己的方法和主流马华以及主流中国文学论述展开对话。他的意识形态是保守的；惟其过于耽溺，反而有了始料未及的激进意义。

李天葆对文字的一往情深也让我们想到他的前辈李永平与张贵兴。李永平雕琢方块文字，遐想神州符号，已经接近图腾崇拜；张贵兴则堆砌繁复诡谲的意象，直捣象形会意形声的底线，形成另类奇观。两人都不按牌理出牌，下笔行文充满实验性，因此在拥抱或反思中国性的同时也解构了中国性。黄锦树将两人归类为现代派，不是没有原因。两人都颠覆了五四写实主义以降、视现代中文为透明符号的迷思。

比起李永平或张贵兴，李天葆的文字行云流水，却可能只是表象。他征引古典诗词小说章句，排比20世纪中期的通俗文化(多半来自台湾、香港)，重三迭四，所形成的寓意网络其实需要仔细破解。而他所效法的鸳鸯派本身就是新旧不分、雅俗夹缠的暧昧传统。究其极致，李天葆将所有的“中国”想象资源搬到马来半岛后，就算再正心诚意，也不能回避越逾准为枳的结果。正是在这些时空和语境的层层落差间，李天葆的叙事变得隐晦：他为什么这样写？他的人物从哪里来的？要到哪里去？中国性与否也成为不能追问的谜了。

郁达夫在《骸骨迷恋者的独语》里坦承：“像我这样懒惰无聊，又常想发牢骚的无能者，性情最适宜的，还是旧诗；你弄到了五个字，或者七个字，就可以把牢骚发尽，多么简便啊。”由这样的观点来看李天葆，不也是个“骸骨迷恋者”吗？徘徊在世纪末的南洋华人小区里，时间于他就算刚刚开始，也要以过去完成式出现。但李天葆毕竟不是郁达夫。郁达夫信手拈来的中国旧体诗词是一种根深柢固的教养、一种关乎中国性证明正身的标记。李天葆其生也晚，其实错过了旧体诗词的最后时代。他熟悉的只是过时的流行曲，“地道的时代曲，但承接了稼艳诗词的遗风”。

如上所述，我以“后遗民写作”的观点探讨当代文学里有关事件和记忆的政治学。作为已逝的政治文化悼亡者，遗民指向一个“与时间脱节的政治主体，他的意义恰巧建立在合法性即主体性摇摇欲坠的边缘上。如果遗民意识总已暗示时空的消逝错置，正统的替换递嬗，后遗民则变本加厉，宁愿错置那已经错置的时空，更追思那从未未必正统的正统。”

以这个定义来看李天葆，我认为他堪称当代后遗民梯队的马华特例。摒弃了家国或正统的凭依，他的写作艳字当头，独树一帜，就算有任何感时忧国的情绪，也都成为黯然销魂的借口。他经营文字象征，雕琢人物心理，有着敲骨刮髓式的“清坚决绝”，也产生了一种意外的“轻微而郑重的骚动，认真而未有名目的斗争”。“张冠李戴”，因此有了新解，而我们不能不感觉到绮罗芳香里的鬼气，锦绣文章中的空虚。

李天葆是20世纪未迟到的鸳鸯派作家，流落到南方以南。就着他自觉的位置往回看，我们赫然理解鸳鸯派也可以是“离散”文学。大传统剥离、时间散落，鸳鸯文人抚今追昔，有着百味杂陈的忧伤。风花雪月成了排遣、推移身世之感的修辞演出，久而久之，竟成了一个“癖”。就这样，在南洋，李天葆兀自诉说他一个人的遗事，这大约是他对现代中国/华语文学流变始料未及的贡献了。

山飒《裸琴》：

游刃于琴情命运之间

□周思源

长篇小说《裸琴》是华裔籍作家山飒(阎妮)以琴写情洋溢着强烈生命意识的长篇小说。写的是东晋一位名门少女即将嫁入望族王家时，因战乱被军人刘裕所抢。她保存下来的200多年前蔡文姬弹过的古琴，在动乱中丢失。少女成了刘裕的夫人，为他生育子女。几乎过了20年，丢失的琴被成为宋帝的刘裕找到，几年后她生命行将结束时，琴又被夺走。但神秘的琴在后世再次出现，而且竟然一模一样。读者很快就被小说的复调式结构所“迷惑”与吸引。全书八回加一个尾声，四个单数章写主人公由少女、少妇、贵妃到出家为尼直到被害的曲折经历，也就是写弹琴人的故事；双回则写造琴人的故事。第六回中，由琴生情，灵与肉将造琴人与弹琴人完美结合。在《裸琴》中，琴就是情，美妙的琴声来自于操琴者与琴双方的绝佳组合。只有二者珠联璧合、融为一体时，才会使天籁降临。

《裸琴》中保留着大量的历史题材小说必不可少的当时的文化元素，闪烁着历史

与地域的文化色彩。山飒从小学习书法、写诗和水墨画，弹奏琵琶和古筝。多方面的艺术素养使她的小说无论是情节还是场景都具有丰富而立体的画面感，语言富有诗意的美妙与张力。最难以描摹的琴声就通过这种富于画面感的语言被再现出来。

伏羲创琴，文武改琴，文姬抚琴，少妇弹琴，沈风造琴……这些琴的故事中都渗透着作家对于生命、爱情的刻骨铭心的理解，对于命运的追寻。每一个关于琴的故事乃至细节都几乎跳跃着生命的音符，充满了对真情的渴望与追求。《裸琴》中写到战争的残酷和野蛮，以及为了争夺皇位亲人间自相残杀。但是任何血腥都阻挡不住生命与爱情的力量，野蛮只能是文明进步过程中一个低沉喑哑的乐段，新生命诞生意味着文明始终在前进。

余味不尽的结尾对于一部优秀小说必不可少。《裸琴》全书充满象征主义的暗喻意味，其结尾尤为突出。《裸琴》的“尾声”乍一看非常突兀，因为时间竟然已经是女主角生命终结1500多年后的2010年，离

开她与造琴人重燃生命之火也已过去了1400多年；而地点则在北京。同在音乐学院学习的一对青年男女因琴生情，目睹了一场千年古琴的拍卖。据说这是一张蔡文姬弹过却已经被岁月销蚀了琴弦的裸琴。台湾也有一张琴与它一模一样，但是两岸专家都说对方那张是假的。裸琴最后以两亿元的天价被神秘买家买走。这个结局耐人寻味。它可能意味着令人惆怅的人文缺失，也可能是艺术爱好者一次宝贵的文化传承善举。据女生说，拍卖的琴底板上印有“胡笳”二字，是汉琴。那么台湾的琴会不会是小说中南朝人沈风仿制的？大一统的汉朝和南朝宋、陈两代的历史背景，是否寄寓了作家对于以文化为媒实现海峡两岸统一的愿望？值得注意的是，造琴人沈风的师傅是鲜卑人，他受汉人琴匠秘传技艺，再将它毫无保留地传授给



汉人弟子沈风。这种各族互相仰慕、文化互补的优势不正是中华文明长盛不衰的奥秘吗？

读者肯定会注意到，《裸琴》的第八章竟只有2000多字，甚至比“尾声”还短。实际上，《裸琴》真正的结尾从第八章就开始了，它写的就是弹琴人与造琴人永不分离的绝妙结合。别人看不到她，因为“她存在，只为他一人存在”。这就是千里姻缘一线牵。琴(琴盖与底板)顽强的千年生命，尽管在艰难岁月中会分离，但是终究会重新走到一起，琴与琴者合二为一，永不分离。这个一明(“尾声”)一暗(藏在主体部分中的第八章)的复调式结尾，是《裸琴》在创作方法上的独特创造。



欢迎舞 (中国台湾) 赖高山作