

南洋學報



JOURNAL OF THE SOUTH SEAS SOCIETY

第七十一卷 • 二零一七年十一月
Volume 71 • November 2017

华语文学的理论探讨与创作实践专辑

南洋学会 | South Seas Society

编辑委员会 Editorial Board

编辑顾问

王赓武 (新加坡国立大学东亚研究所)
 颜清煌 (澳洲阿德莱德大学)
 庄国土 (厦门大学)
 梁元生 (香港中文大学)
 王德威 (美国哈佛大学)

主编

陈荣照 (新加坡国立大学)

副主编

金进 (中国浙江大学)

编委

李志贤 (新加坡国立大学)
 黄贤强 (新加坡国立大学)
 容世诚 (新加坡国立大学)
 李晨阳 (南洋理工大学)
 吴小安 (北京大学)
 李盈慧 (暨南国际大学)
 许振义 (南洋学会)

编辑助理

黄晓燕 (浙江大学中文系)
 陈济舟 (哈佛大学东亚系)
 李一扬 (浙江大学中文系)
 叶秀琴 (浙江大学中文系)
 何康莉 (浙江大学中文系)

Editorial Advisors

WANG Gungwu (East Asian Institute, National University of Singapore)
 Ching-hwang YEN (University of Adelaide, Australia)
 ZHUANG Guotu (Xiamen University, China)
 LEUNG Yuen-sang (Chinese University of Hong Kong)
 WANG Der-wei (Harvard University)

Editor-in-Chief

TAN Eng Chaw (National University of Singapore)

Associate Editor-in-Chief

JIN Jin (Zhejiang University, China)

Editorial Members

LEE Chee Hiang (National University of Singapore)
 WONG Sin Kiong (National University of Singapore)
 YUNG Sai Shing (National University of Singapore)
 LI Chenyang (Nanyang Technological University)
 WU Xiao-an (Peking University, China)
 LEE Ying-hui (National Chi Nang University)
 Koh Chin Yee (South Seas Society)

Editorial Assistants

HUANG Xiaoyan (Zhejiang University)
 CHEN Jizhou (Harvard University)
 LI Yiyang (Zhejiang University)
 YE Xiuqin (Zhejiang University)
 HE Kangli (Zhejiang University)

南洋学会2016-2017年度理事会

South Seas Society Council for 2016-2017

顾问 王赓武教授
 林徐典教授
 刘蕙霞博士
会长 陈荣照教授
副会长 王永炳副教授
秘书 辜美高副教授
副秘书长 陈德馨女士
财政 麦庆良先生
副财政 陈金明先生
编辑主任 许振义博士
学术主任 蔡曙鹏博士
理事 林纬毅博士 (协助学术主任)
 萧国荣博士 (协助秘书与网站)
 王瑞贤先生 (协助编辑主任)

Advisors Professor Wang Gungwu
 Professor Lim Chee Then
 Dr. Lau Wai Har
President Professor Tan Eng Chaw
Vice President Assoc Prof Ong Yong Peng
Hon.Secretary Assoc Prof Kow Mei Kao
Asst.Secretary Ms Chen Teck Shing
Hon.Treasurer Mr. Bay Keng Leong
Asst.Treasurer Mr. Chen Chin Ming
Editorial Coordinator Dr. Koh Chin Yee
Academic Coordinator Dr. Chua Soo Pong
Council Members Dr. Ning Ngui Ng
 Dr. Seow Guo Rong
 Mr. Heng Swee Hiang

南洋學報

第七十一卷 2017年11月

目次

编辑的话 副主编 金进 vii-ix

本刊特稿

- “世界中”的中国文学 王德威 1-30
- 华侨华人与百年中国文学及海外传播 王列耀 31-50
- “出走”与“走出”：百年海外华文文学的历史进程 黄万华 51-74

学者论文

- 构建海外华文文学网络传播新平台
——资讯时代海外文学网络传播之探讨 黄健 75-89
- 全球化时代世界文学语境中的华语语系文学 黄汉平 91-100
- 关于“华语语系（文学）”理论的溯源与批评 金进 101-118
- 历险小说与南洋华人移民书写
以〈三顺伯番邦历险记〉为解读对象 廖冰凌 119-132

蕉风椰雨中的挚情歌吟 ——论新加坡诗人槐华的诗歌创作	吴晓	133-144
略论岭南人诗歌中的抒情主人公形象	杨振昆	145-155
以推动微型小说和闪小说创作为例 ——泰华作协对华文文学创作繁荣发展的贡献	白舒荣	157-167
现代中国作家的南洋叙事	颜敏	169-182
论姚拓小说集《几个字的情书》和自传文集《雪泥鸿爪》 ——从“自我”到“他者”的离散 / 反离散及在地的书写	曾维龙	183-196

青年学者论坛

潘陀浪王宫档案中文部分涉及三类特殊群体	印驰	197-210
游子的窥视： 从《大河尽头》看李永平文化寻乡的“窥视”视角	吴尧	211-224

序与跋

开往南洋的慢船 ——从高嘉谦《遗民、疆界与现代性》谈起	王德威	225-231
--------------------------------	-----	---------

JOURNAL OF THE SOUTH SEAS SOCIETY

Volume 71 November 2017

Contents

Foreword *Jin Jin* vii–ix

Special Issues

Worlding Literary China	<i>David Der-Wei Wang</i>	1–30
Overseas Chinese and the Spread of Chinese Literature in 20th Century	<i>Wang Lieyao</i>	31–50
The Development of Overseas Chinese Literature in 20th Century	<i>Huang Wanhua</i>	51–74

Academic Monograph

The Study of Network Dissemination of Overseas Chinese Literature	<i>Huang Jian</i>	75–89
The Sinophone Theory in the View of Gobalization	<i>Huang Hanping</i>	91–100
On the Theory of “ <i>Sinophone Literature</i> ”	<i>Jin Jin</i>	101–118
Adventure Fiction and the Nanyang Chinese Immigrant Writings: A Close Reading on the Adventure of Uncle Sanshun	<i>Liau Ping Leng</i>	119–132

The Study of Singaporean Poet Kui Hua's Poetic Creation	<i>Wu Xiao</i>	133-144
The Study of Ling Nanren's Poetry	<i>Yang Zhenkun</i>	145-155
The Contribution of Tailand Writers' Association	<i>Bai Shurong</i>	157-167
A Study on Nanyang Narrative of Modern Chinese Writer	<i>Yan Min</i>	169-182
A Studies of Yao Tuo's Writings: from Collection of Short Stories Nine Word Love Letter and Autobiographical "Slush Goose Foot"	<i>Chou Wen Loong</i>	183-196

Young Scholar Forum

An Analysis of the Three Special Groups Involved in the Chinese Part of Royal Archives of Panduranga	<i>Yin Chi</i>	197-210
A Wanderer's Peep: Li Yongping's "Peeping" Perspective of Cultural Home Seeking in his "The End of River"	<i>Wu Yao</i>	211-224

Preface, Postscript and Review

The Preface of "Loyalists, Boundary and Modernity"	<i>David Der-wei Wang</i>	225-231
--	---------------------------	---------

编辑的话

第71期《南洋学报》出刊了，这一期的主题是“华语文学的理论探讨与创作实践”，我们特邀了王德威的《“世界中”的中国文学》、王列耀的《华侨华人与百年中国文学及海外传播》和黄万华的《“出走”与“走出”：百年海外华文文学的历史进程》三篇特稿，以飨读者。王德威借着哈佛版《新编中国现代文学史》（2017）为例，说明中国“现代”与“文学史”的互动意义，并以海德格的“世界中”概念作为重新理解“文”、“史”的批判性切入点，深入地描述了“世界中”的中国文学：时空的“互缘共构”；文化的“穿流交错”；“文”与媒介衍生；文学与地理版图想象四个维度，指出了中国现代文学前行的新路径。王列耀认为无论是从全球化的召唤，还是中华文化的自身特性；无论是中国人的文化自信，还是其他国家民众的交流愿景而言，实现民族的伟大复兴，都离不开中华文化的海外传播；换言之，只有中华文化真正地走出去，才能够真正实现伟大复兴，才能够共享共赢，惠及全球文明。黄万华考察的是中国境外华文文学的百年历程，其中对“中国性”、“本土性”的历史寻迹，让我们感受到其对华文文学深层价值的关怀。

第二部分是“学者论文”栏目，内容丰富，刊载的论文多有新意和创见。黄健的《构建海外华文文学网络传播新平台——资讯时代海外文学网络传播之探讨》认为通过网络文化传播，全球华人都将能够通过网络传播平台而更加广泛和深入地认识和欣赏海外华文文学，领悟海外华文文学的精神风采，并使海外华文文学成为全球华文文学创作和研究的一个新的聚焦点和生长点。黄汉平

的《全球化时代世界文学语境中的华语语系文学》认为华语语系文学是一个极具理论冲击力和内涵发掘性的前沿理论，是从新的维度打破地域限制、融入世界文学、超越固有民族文学空间、重新设置文学坐标系的努力尝试。它不仅是一个跨越国别、种族和文化间隔的全新思路，还是一个兼具本土性的理论建构。金进的《关于“华语语系（文学）”理论的溯源与批评》，其文旨在对相关学者的生活经历和学术背景进行同情之理解的分析，从而还原和阐释华语语系的理论构成及意义，从而让我们进一步理解该术语中的偏见和洞见，丰富我们对西方汉学的理解，最终建立一种中国现代文学学界与西方汉学之间彼此关联和互相建构的良性关系。廖冰凌的《历险小说与南洋华人移民书写：以〈三顺伯番邦历险记〉为解读对象》，以《三顺伯番邦历险记》这一中篇小说为解读对象，挖掘其“历险”主题与东南亚华人移民书写的关系及其意义，并就“险”“趣”相倚、“唐”“番”相遇的文学特色，以及该文所承载的时代精神进行讨论。吴晓的《蕉风椰雨中的挚情歌吟——论新加坡诗人槐华的诗歌创作》，选择新加坡诗人槐华的诗歌创作进行分析，认为其诗歌创作为华文文学融通中西、扎根本土的成功实践提供了一个可资借鉴的文本。颜敏的《现代中国作家的南洋叙事》认为南洋作为一个区域的存在，必须符号化，必须借助话语和叙事使之形象化，凸显其意义，才可成为容易把握与理解的地理空间，而文学正是一种凸显空间意义的话语。因而我们可以通过现代中国作家的南洋叙事发掘中国生产差异、处理差异的独特经验。白舒荣的《以推动微型小说和闪小说创作为例——泰华作协对华文文学创作繁荣发展的贡献》，为我们展示了泰国华人作家协会近些年的文学贡献，以亲历者的身份为我们介绍，值得一读。杨振昆的《略论岭南人诗歌中的抒情主人公形象》探究泰华诗人岭南人诗歌的审美价值与思想内涵，使“亦文亦商”的岭南人及其作品能被更多人了解和承认。曾维龙的《论姚拓小说集〈几个字的情书〉和自传文集〈雪泥鸿爪〉——从“自我”到“他者”的离散/反离散及在地的书写》从姚拓的两部作品谈起，阐述他如何透过小说描



绘外在经验以及处理和解决常年跨境域外，自我认同的过程，尝试上述两部作品的文本中，探讨作家的生命史和文本的意义。

“青年学者论坛”是本刊的特色栏目，本期选择的是北京大学博士生印驰的《潘陀浪王宫档案中文部分涉及三类特殊群体》以及台湾中央大学博士生吴尧的《游子的窥视：从〈大河尽头〉看李永平文化寻乡的“窥视”视角》。印驰认为潘陀浪王宫档案是研究今越南南部地区占婆人历史的重要参考资料，他的论文基于该档案中文部分对各种社会群体的职属、性质与分类等基本情况进行了分析，在一定程度上补充对占婆乃至越南史的研究。后者是我们专门纪念刚刚离世的小说家李永平而选，吴尧认为李永平创作是离散华文文学的典型代表，其创作题材始终根植于成长故土南洋婆罗洲与文化故土海东台湾，充斥着浓厚的南洋风情与复古的中华气息。

最后，我们选择了一篇“序与跋”。是王德威为台湾大学中文系高嘉谦新书所作的序《开往南洋的慢船——从高嘉谦〈遗民、疆界与现代性〉谈起》，期望读者能够按图索骥去阅读相关的专著。

希望大家能从这一期“华语文学的理论讨论与创作实践”中有所收获，这是最令我们编辑委员会欣慰的事情。

副主编 金进





“世界中”的中国文学

王德威*

摘要 当代中国对文学史的关注为国际学界所仅见。这不仅是因为传统对“文”与“史”的重视其来有自，也和目前学科建制、知识管理、甚至文化生产息息相关。尤其当代文学史的编写与阅读更与政治氛围形成微妙对话。本文藉哈佛版《新编中国现代文学史》（2017）为例，说明中国“现代”与“文学史”的互动意义，并以海德格的“世界中”概念作为重新理解“文”、“史”的批判性切入点。据此，《新编中国现代文学史》藉以下四个主题，进一步描述“世界中”的中国文学：时空的“互缘共构”；文化的“穿流交错”；“文”与媒介衍生；文学与地理版图想像。

关键词：文学史；文；“世界中”；再现；彰显

一、前言

当代中国对文学史的关注为国际学界所仅见。这不仅是因为传统对“文”与“史”的重视其来有自，也和目前学科建制、知识管理、甚至文化生产息息相关。尤其当代文学史的编写与阅读更与政治氛围形成微妙对话。在这样的情形下，我们对中国现代文学史书写的反思，诚为值得关注的问题。

* 美国哈佛大学中国文学与比较文学 Edward Henderson 讲座教授。

哈佛大学出版公司《新编中国现代文学史》¹是近年英语学界“重写中国文学史”风潮的又一尝试。²这本文学史集合美欧、亚洲，大陆、台港143位学者作家，以161篇文章构成一部体例独特，长达千页的叙述。全书采取编年顺序，各别篇章则聚焦特定历史时刻、事件、人物及命题，由此衍伸、串联出现代文学的复杂面貌。

《新编中国现代文学史》起自1635年晚明文人杨廷筠、耶稣会教士艾儒略（Giulio Aleni）等的“文学”新论，止于当代作家韩松所幻想的2066年“火星照耀美国”。在这“漫长的现代”过程里，中国文学经历剧烈文化及政教变动，发展出极为丰富的内容与形式。藉此，我们期望向（英语）世界读者呈现中国文学现代性之一端，同时反思目前文学史书写、阅读、教学的局限与可能。

熟悉中国大陆文学史生态的读者对此书可能有如下的质疑。第一，哈佛版文学史尽管长达千页，却不是“完整”的文学史。一般文学史写作，不论独立或群体为之，讲求纲举目张，一以贯之。尽管不能钜细靡遗，也力求面面俱到。相形之下，《新编中国现代文学史》的疏漏似乎一目了然。鲁迅的作品仅及于《狂人日记》和有限杂文，当代文学只触及莫言、王安忆等少数作家，更不提诸多和大历史有关的标志性议题与人物、作品付诸阙如。

但有心读者应会发现在这“不求全”的前提下，《新编中国现代文学史》所致力思考、想像历史的方式。全书一方面采取编年模式，回归时间/事件的素朴流动，向中国传统史学论述源头之一的编年史致意。另一方面各篇文章就选定的时间、议题，以小观大，做出散点、辐射性陈述。这两种方向所形成

¹ David Der-wei Wang, ed., *A Literary History of Modern China* (Cambridge: Belknap/Harvard University Press, 2017).

² 2016年即有三部文学史导向的著作问世。Yingjin Zhang (张英进), ed., *A Companion to Modern Chinese Literature* (London: Wiley-Blackwell, 2016). Carlos Rojas (罗鹏) and Andrea Bachner (白安卓), eds., *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures* (Oxford: Oxford University Press, 2016); Kirk Denton (邓腾克), ed., *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (New York: Columbia University Press, 2016).

的张力贯穿全书。尽管就章节表面而言似乎挂一漏万，重点却在于全书各个时间点所形成的脉络——及缝隙——促使我们想像文学史千头万绪，与时俱变，总有待增删填补。细心读者其实可以看出书中草蛇灰线的布置，进而触类旁通，把现代中国文学的故事接着说下去。换句话说，这本文学史不再强求一家之言的定论，而在于投射一种继长增成的对话过程。

当然，这样的说法难免陈义过高，而且似乎不脱“后学”阴影，下文将再论及。我必须承认，面临海外人力和材料诸多局限，本书编撰体例的形成不无因势利导的考量。惟其如此，如何在“随机”和“有机”、“挂一漏万”和“以小观大”、“一家之言”和“众声喧哗”之间，发展出一个合情合理的架构，成为编者最大的挑战。在编辑过程中，我和众多作者就预先规划的主题和个人专业兴趣来回协商，结果有所得，也有所失。无论如何，与其说《新编中国现代文学史》意在取代目前的文学史典范，不如说就是一次方法实验，对“何为文学史”、“文学史何为”的创造性思考。

其次，本书对“文学”的定义不再根据制式说法，所包罗的多样文本和现象也可能引人侧目。各篇文章对文类、题材、媒介的处理更是五花八门，从晚清画报到当代网上游戏，从革命启蒙到鸳鸯蝴蝶，从伟人讲话到狱中书简，从红色经典到离散叙事，不一而足。不仅如此，撰文者的风格也各有特色。按照编辑体例，每篇文字都从特定时间、文本、器物、事件展开，然后“自行其是”。夹议夹叙者有之，现身说法者有之，甚至虚构情景者亦有之。这与我们所熟悉的制式文学史叙述大相径庭。

或有识者以此为眼花缭乱，徒具热闹而已。我却要强调热闹之下的门道。这里所牵涉的问题不仅是文学史的内容范畴而已，也包括“文”与“史”的辨证关系。长久以来，我们习于学科建制内狭义的“文学”定义，论文类必谈小说、新诗、戏剧、散文，论作家不外鲁郭茅巴老曹，论现象则是各色现实主义外加革命启蒙、寻根先锋，久而久之，形成一种再熟悉不过的叙述声音，下焉者甚至流露八股腔调。然而到了二十一世纪的今天，如果中国现当代文学史仍然谨守上世纪初以来的规范，忽视与时俱进的媒介、场域和体材

的变化，未免固步自封。回顾二十世纪以前中国“文”“学”，我们即可知意涵何其丰富——温故其实可以知新。

众所周知，一般文学史不论立场，行文率皆以史笔自居。本书无意唐突这一典范的重要性——它的存在诚为这本新编《文学史》的基石。但我以为除此之外，也不妨考虑“文学”史之所以异于其他学科历史的特色。我们应该重新彰显文学史内蕴的“文学性”：文学史书写应该像所关注的文学作品一样，具有文本的自觉。但我所谓的“文学性”不必局限于审美形式而已；什么是文学、什么不是文学的判断或欣赏，本身就是历史的产物，必须不断被凸显和检视。准此，《新编中国现代文学史》的作者们以不同风格处理文本内外现象，力求实践“文学性”，就是一种有意识的“书写”历史姿态。

第三，《新编中国现代文学史》所导向的华语语系视野也可能引起异议。如上所述，这本文学史在海外编纂，自然受到客观环境和资源的局限，难以和大陆学界的各种宏大计画相比拟。英语世界的读者也未必有充分的知识准备，因而必须做出适当因应。然而当我们将中国文学置于世界文学的语境里，一个不同以往的图景于焉出现。近年中国史学界流行“从周边看中国”的论述即在提醒，中国历史的建构不仅是“承先启后”的内炼过程，却总铭记与他者——不论是内陆的或是海外的他者——的互动经验。更何况中国现代文学的兴起，原本就是一个内与外、古与今、雅与俗交错的现象。

因此《新编中国现代文学史》不刻意敷衍民族国家叙事线索，反而强调清末到当代种种跨国族、文化、政治、和语言的交流网路。本书超过半数以上文章都触及域外经验，自有其论述动机。从翻译到旅行，从留学到流亡，现当代中国作家不断在跨界的过程中汲取他者刺激，反思一己定位。基于同样理由，我们对中国境内少数民族以汉语或非汉语创作的成果也给予相当关注。

更重要的是，有鉴于本书所横跨的时空领域，我提出华语语系文学的概念作为比较的视野。此处所定义的“华语语系”不限于中国大陆之外的华文文学，也不必与以国家定位的中国文学抵牾，而是可成为两者之外的另一介面。本书作者来自中国大陆，台湾，香港，日本，新加坡，马来西亚，澳洲，

美国，加拿大，英国，德国，荷兰，瑞典等地，华裔与非华裔的跨族群身分间接说明了众声喧“华”的特色。我所要强调的是，过去两个世纪华人经验的复杂性和互动性是如此丰富，不应该为单一的政治地理所局限。有容乃大：唯有在更包容的格局里看待现代华语语系文学的源起和发展，才能以更广阔的视野对中国文学的现代性多所体会。

二、中国文学的现代世界

十九世纪以来的中国是一个动荡不断的时代。从鸦片战争（1839–1842），到太平天国（1850–1864）、义和团运动（1900），从甲午战争到对日抗战（1894–1895；1937–1945），从中华民国（1911–）到中华人民共和国（1949–）建立，从文化大革命（1966–1976）到天安门事件（1989），中国饱经动乱。与此同时，社会价值的转换，生产技术和经济的发展，知识和教育的裂变，为这一古老文明带来巨大冲击。在维新和守成间，在革命和改良间，中国在现代化路上迂回前行。到了新世纪，“和平崛起”和“中国梦”的口号此起彼落，仿佛复兴契机又一次到来。

在这漫长的现代流程里，文学的概念、实践、传播和评判也经历前所未有的变化。十九世纪末以来，进口印刷技术，创新营销策略，识字率的普及，读者群的扩大，媒体和翻译形式的多样化以及职业作家的出现，都推动了文学创作和消费的迅速发展。随着这些变化，中国文学——作为一种审美形式、学术科目、和文化建制，甚至国族想像——成为我们现在所理解的“文学”。“文学”定义的变化，以及由此投射的重重历史波动，的确是中国现代性最明显的表征之一。

以国家为定位的文学史是一种对大师、经典、运动、和事件的连贯叙述；也是民族传统、国家主权想像的微妙延伸。这一概念在十九、二十世纪之交引入中国，至今仍然在文学研究中佔有主导地位。哈佛版《新编中国现代文学史》不能自外于此一论述框架，但希望采取不同方式一探中国现代文学发展的来龙去脉。这就意味着我们需要对耳熟能详的话题，诸如“现代”中国文

学的时期划分，中国“文学”概念的演化，“文学史”在不同情境的可行性和可读性，以及何为“中国”文学史的含义，认真重新探讨。

首先，目前我们对现代中国文学的发生论多半溯至二十世纪初。彼时中国面临内忧外患，引发有志之士以文学救国的壮志。1917年文学革命，1919年五四运动，从而使中国文学进入现代化轨道。相对于此，晚清被认为是政治和文化秩序崩溃、青黄不接的过渡时期。这样的论述近年已有大幅修正。我们从而理解，晚清时期的文学概念、创作、和传播充满推陈出新的冲动，也充满颓废保守的潜能。这些新旧力量交汇处所爆发的种种实验和“被压抑的现代性”，恰和五四形成交流与交锋的关系。

我们不禁要叩问：中国文学自十九世纪后步入“现代”，究竟是什么因素使然？传统回答此一问题的方式多半着眼西方列强侵略，民主宪政发生，乡土意识兴起，军事、经济和文化生产模式改变，城市文化流传，心理和性别主体创生，以及更重要的，线性时间与革命时间冲击下所产生的“历史”时间。这些因素首先出现在欧洲，一旦在中国发生，不但将中国纳入全球性循环体系，也激发出本土因应的迫切感。现代中国文学铭刻了这些因素，也为其所铭刻。

我认为这类描述也许触及中国文学“现代化”肇始的条件，却未能解释中国文学独特的“现代性”意义。全球政治和技术的现代化可能催生文学的现代性，但不论在时间顺序或形式内容上，中国的现代文学无须亦步亦趋，重复或再现已有模式。《新编中国现代文学史》企图讨论如下问题：在现代中国的语境里，现代性是如何表现的？现代性是一个外来的概念和经验，因而仅仅是跨文化和翻译交汇的产物，还是本土因应内里和外来刺激而生的自我更新的能量？西方现代性的定义往往与“原创”，“时新”，“反传统”、“突破”这些概念挂钩，但在中国语境里，这样的定义可否因应“夺胎换骨”、“托古改制”等固有观念，而发展出不同的诠释维度？最后，我们也必须思考中国现代经验在何种程度上，促进或改变了全球现代性的传播？

本书的思考脉络并不把中国文学的现代化看作是一个根据既定的时间表、不断前进发展的整体过程，而是将其视为一个具有多个切入点和突破点的座

标图。这对目前中国的“近代”，“现代”，“当代”三段论式史观提出修正建议。³正如本书所示，在任一历史时刻，以“现代”为名的向往或压力都可能催生出种种创新求变可能。这些可能彼此激烈竞争，而其中最被看好的未必能最后胜出，也未必是唯一会应历史变数的答案。例如，中国文学现代化曾被认为缘起于白话文学运动；但晚近的研究也显示，维新的想像同样来自“文”这一传统概念的内部转型，甚至传教士孕育的翻译文化也起到重要作用。

历史后见之明告诉我们，很多创新动力理应产生更为积极的结果，但或因时机偶然，或因现实考量，而仅止于昙花一现，甚至背道而驰。世事多变，善恶“俱分进化”⁴，历史的每一转折不一定导向“所有可能的最好世界中的最佳选择”（典出伏尔泰对莱布尼兹所做的嘲弄）。但这并不意味着文学“现代性”这一观念毫无逻辑或意义可言。恰恰相反，它正说明“现代”文学演变没有现成路径可循，即便该过程可以重来一遍，其中任何细微的因素都未必可能复制。牵一发而动全身，任何现代的道路都是通过无数可变的和可塑的阶段而实现。⁵从另一角度来说，书中的每一个时间点都可以看做是一个历史引爆点。从中我们见证“过去”所埋藏或遗忘的意义因为此时此刻的阅读书写，再一次显现“始料 / 史料未及”的时间纵深和物质性。⁶

³ 这一论述有明确政治历史依据，以毛泽东《新民主主义论》（1941）所规划革命历史时间进程为依归。当代文学尤指1949年后创作的文学作品，与人民共和国历史相辅相成。近代文学和现代文学相分别代表晚清（1840–1910）和五四时期（1919–1949）的文学。准此，文学发展的每一个阶段都构成一个上升、前进的过程。

⁴ 章太炎于1906年9月《民报》七号发表《俱分进化论》，文中指出：“彼不悟进化之所以为进化者，非由一方直进，而必由双方并进，专举一方，惟言智识进化可尔。若以道德言，则善亦进化，恶亦进化；……。双方并进，如影之随形……进化之实不可非，而进化之用无所取，自标吾论曰《俱分进化论》。”

⁵ 这一观念受到生物历史学家古德批判进化论的启发。见如Stephen Gould, *Full House: The Spread of Excellence From Plato to Darwin* (New York: Harmony Books, 1996).

⁶ 这当然是本雅明式的观点。“To put to work experience with history — a history that is originary for every present—is the task of historical materialism. The latter is directed toward of consciousness of the present — which explodes the continuum of history.” Walter Benjamin, *Selection Writings*, eds. Howard Eiland and Michael Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), 262.

其次，我们现在所理解的中国“文学”发轫于中国封建帝国末期，并在十九世纪和二十世纪之交逐渐得以制度化。1902年，慈禧太后钦点政治家、教育家张百熙（1847-1907）对成立不久的京师大学堂进行改革。张所提出的章程列出文学科，其所包括课程有：儒学、历史、古代思想、档案学、外国语、语言学 and 词章等。但文学科所反映的仍是中国“文学”的传统范式——由不同人文学科组成的综合专案。这反而与日后的“通识教育”庶几近之。现代意义的“文学”原型是词章这一学科，包括诗学、词学、曲学、文章学、小说学等。这一设置结合传统中国小学研究和西方浪漫主义以降的审美实践，为现代文学概念首开先河。⁷一种以修辞和虚构为载体的“文学”逐渐为众所公认。

但是，尽管采取小说、散文、诗歌、戏剧等文类，或奉行由现实主义到后现代主义的话语，中国现代文学与传统概念的“文”和“文学”之间对话依然不绝如缕。也就是说，现代文学作家和读者不仅步武新潮，视文学为再现世界存在的方式，也呼应传统，视文学为参与彰显世界变化的过程。这一彰显过程由“文心”驱动，透过形体、艺术、社会政治和自然律动层层展开。因此，中国现代文学所体现的不只是（如西方典范所示）虚构与真实的文本辩证关系，更是人生经验方方面面所形成的，一个由神思到史识、由抒情到言志不断扩张的丰富轨迹。

中国文学的“文”源远流长，意味图饰、样式、文章、气性、文化、与文明。文是审美的创造，也是知识的生成。推而广之，文学就是从一个时代到另一个时代，从一个地域到另一个地域，对“文”的形式、思想和态度流变所铭记和被铭记的艺术。引用宇文所安所言：

如果文学的文是一种未曾实现的样式的渐行实现，文字的文就不仅是一种〔代表或再现抽象理想的〕标记(sign)，而是一种体系的构成(shematization)，那么也就不存在主从先后之争。文的每个层面，不论是

⁷ 见陈国球，《文学史书写形态与文化政治》（北京：北京大学出版社，2004）；陈平原，《作为学科的文学史》（北京：北京大学出版社，2011）。

彰显世界的文或是彰显诗歌的文，各在彼此息息相关的过程中确立自己的位置。诗〔作为文的〕最终外在彰显，就是这一关系继长生成的形式。⁸

换句话说，面对文学，中国作家与读者不仅依循西方模拟与“再现”（representation）观念而已，也仍然倾向将文心、文字、文化与家国、世界做出有机连锁，而且认为这是一个持续铭刻、解读生命自然的过程，一个发源于内心并在世界上寻求多样“彰显”（manifestation）形式的过程。这一彰显的过程也体现在身体、艺术形式，社会政治乃至自然的律动上。据此，在西方虚与实、理想与模拟的典范外，现代中国文学也强烈要求自内而外，同时从想像和历史的经验中寻求生命的体现。⁹

正是在对“文”这样的理解下，《新编中国现代文学史》除了一般我们熟知的文类外，还涵盖了更多形式，从总统演讲、流行歌词、照片电影、政论家书、到狱中札记等。这些形式不仅再现世界的形形色色，同时也塑造、参与世界的继长生成。“文”这一概念和模式不断的演义和变化，铭记自身与世界，也为其所铭记。诚如宇文所安所说，“表现的过程必须从外部世界开始，它有优先性而未必有优越性。而同时一种潜存的规模由内烁而外延，顺势而行，从世界到心灵再到文学，交感共振，未尝或已。”¹⁰

“文”用以彰显内心和世界的信念也解释了为什么横跨中国现代世纪，“文学”和“文化”有如此重要的意义：二十世纪初梁启超（1873-1927）提倡文学改革为“欲新一国之民”的基础；1917年胡适和陈独秀各自提出文学改良和文学革命的呼吁；二十年代的激进分子宣导从文学革命到革命文学；三

⁸ Stephen Owen (宇文所安), *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), p. 21.

⁹ 中国现代文学从定义到分类如小说、散文、诗歌与戏剧，大抵承袭西方体系，在理论上从现实主义到现代、后现代主义，也与西方亦步亦趋。但有心读者不难发现它仍然与传统“文”与“文学”的概念遥相对话。二十世纪诸多社会、政治运动，从文界革命、文学革命到革命文学，再到文化大革命，无不以文学、文化作为改天换地的契机，其实暗暗说明“文”与“文学”绝非仅为想像或虚构而已。时至今日，当中国国家领导人将“讲好中国故事”作为“时代使命”，其中文以载道的用意，不免令人发思古之幽情。

¹⁰ 引自 *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*.

十年代瞿秋白号召文化革命，四十年代毛泽东将文学改革列为共产革命的要务。到了六十年代文化大革命期间，文学成为“灵魂深处闹革命”的媒介；八十年代文化、文学热风靡一时，而九十年代诺贝尔文学奖成为全中国热议的对象——虽然一般大众可能并不阅读文学。

第三，《新编中国现代文学史》也希望对现代中国“文学史”作为人文学科的建制，做出反思。中国历代不乏对文学人物、活动和成就的记载品评，但文学史的撰写则始自1904年。京师大学堂设立文学科后，年轻教师林传甲（1877-1922）受命撰写《中国文学史》，为教学所用。此书仿照日本学者笹川种郎的《中国文学史》（1898），后者又是在欧洲文学史启发下所着。林传甲的文学史十分博杂，涉及文学分类、文献征引、时序分期等。他强调孔子以来知识变迁，着重文章的流变，对诗歌、白话小说和戏剧着墨甚少。同年，苏州东吴大学黄人（1866-1913）所撰的《中国文学史》出版。与林著相较，黄人的文学史采用类似百科全书式叙事，记录文学事件和著作。

民国时期（1911-1949），古典文学是文学史主力所在，现代文学在学院内尚难成气候。虽然1920-1930年间五四领导者如胡适（1891-1962）、周作人（1885-1967）等出版了有关中国文学史着述，但新文学只是他们问学的一小部分。三十年代后新文学吸引了更多关注，左翼文人如王哲甫（?-?）和李何林（1904-1988）等的著作浮上台面。但在1949年以前，新文学史基本处于边缘地带。1951年，青年学者王瑶（1914-1989）发表了首部重量级的中国现代文学史著作《中国新文学史稿》，之后数以百计的中国现代文学史著作相继出版。当代大陆学界对文学史的热衷在世界上任何国家无出其右。

中国现代文学史的热潮与共产党政权的意识形态息息相关。按照革命意识形态，文学发展与政治发展相符相成；作为政治的寓言（预言）对照，文学在社会主义的道路上必须不断勇猛精进，从近代、现代到当代；以革命取代封建，朝向无产阶级理想的完成。但单凭这一意识形态并不足以解释何以文学和文学史对新政权和“人民”如此重要。如前所论，虽然中国现代文学深受西方“再现”体系的影响，传统“文”作为“彰显”意义的概念依然历

久弥新。共产党政权尽管处处颠覆传统，却牢牢守住了“文”（以载道）的传统。新中国持续深化“文”的概念不仅得见于日常生活中、也得见于社会、国家运动中。因此产生的论述和实践就不再仅视文学为世界的虚构重现，而视其为国家大业的有机连锁。由向党“交心”开始，以迄社会主义天堂的最终实现，文学无所不在。当国家领导人交代人民“讲好中国故事”，做好“中国梦”时，文学读者要发出会心的微笑。作为时代精神表征，文学史想当然尔的参与、创作文学从生产到解读的每一阶段，也必须随时修订，跟上时代。

就此我们必须回顾中国传统文学与历史的错综关系。学者早已指出，历史经验是否、或如何能再现，是历代史家争议的话题之一¹¹。叙述历史——以期重现历史中的人和事——不仅需要史料研究和史识框架，也需要修辞技巧和史家的诚信与自许。《论语》有言：“质胜文则野，文胜质则史。”¹²一般认为“史”信而有征，彷彿比“文”更可信。孔子却表示，历史话语踵事增华，反可能比文学更为夸张失实。“文”和“史”必须相与为用，才能展示一个真实而有意义的世界。司马迁（135?–86BC）的成就庶几近之。在史事和史识，文采和情操各方面，他创造了理想的典范。当代中国最伟大的抒情与乡土作家沈从文（1902–1988）甚至认为伟大的历史必先是伟大的“文学”史。¹³

不仅如此，自九世纪开始，“诗史”即成为中国诗学的重要思想。唐代文人孟棻（?–?，第九世纪）曾谓，“触事兴咏，尤所锺情。”¹⁴孟棻思索“情”作为内里的“情志”和外沿的“情境”的意义，从而阐明历史经验与诗性思维的互补关系。“诗圣”杜甫（712–770）被誉为是传统“诗史”的伟大实践者，这一盛名不仅肯定其人铭记生命实相的史观，也称赞其人与天文、地

¹¹ 见如，李惠仪（Wai-yee Li）的论述 *The Readability of the Past in Early Chinese Historiography* (Cambridge: Mass, Harvard East Asian Monograph Series, 2007).

¹² 《论语·雍也》《十三经注疏8》（台北：艺文印书馆），页54。

¹³ 见笔者的论述，*The Lyrical in Epic Time: Chinese Intellectuals and Artists through the 1949 Crisis* (New York: Columbia University Press, 2015), Chapter 3.

¹⁴ “触事兴咏，尤所锺情。”见孟棻〈本事诗·序〉。见张晖《中国“诗史”传统》（北京：北京三联书店，2012），第一章。

文、人文共鸣的诗心。“诗史”论述在17世纪中叶达到高潮，其时正值明代覆亡时刻。套用黄宗羲（1610-1695）的话，唯因“史亡而后诗作。”¹⁵

读者可能察觉《新编中国现代文学史》的编纂不乏西方理论痕迹。如本雅明（Walter Benjamin）的“星座图”、“拱廊计画”（constellation; arcade project），巴赫汀（Mikhail Bakhtin）的“众声喧哗”（heteroglossia），傅柯（Michel Foucault）的“谱系学”（genealogy），或德勒兹（Gilles Deleuze）的“组合”论、“皱褶”论（Assemblage; fold）等，都可引为附会。但与其说此书如何受到“后学”影响，更不如说灵感一样得自钱锺书先生的“管锥学”。钱先生《管锥编》反转《庄子·秋水》“用管窥天，用锥指地”喻意，以无数中西篇章典故片段彙集成一股集知识、史观、诗情为一炉的论述。早在1962年〈读《拉奥孔》〉一文中，钱先生就有言：

正因为零星琐屑的东西易被忽视和遗忘，就愈需要收拾和爱惜；自发的孤单见解是自觉的周密理论的根苗……许多严密周全的思想和哲学系统经不起时间的推排消蚀，在整体上都垮塌了，但是它们的一些个别见解还为后世所采取而未失去时效……往往整个理论系统剩下来的有价值东西只是一些片段思想……眼里只有长篇大论，瞧不起片言隻语，甚至陶醉于数量……那是浅薄庸俗的看法。¹⁶

由小见大，引譬连类。所谓“史蕴诗心”，当今的西方理论未必能够做出相应的回应。¹⁷

¹⁵ 黄宗羲，《万履安先生诗序》，取自《撰杖集》（即《南雷文案三刻》）（杭州：浙江古籍出版社，1985-1994），卷10，47。笔者略作修改，以强调以诗载史的本质，以及诗与编史的关系。

¹⁶ 钱锺书，《七缀集》修订版（上海：新华书店，1985），页34。见 Ronald Egan, ed. & trans., *Limited Views: Essays on Ideas and Letters by Qian Zhongshu* (Cambridge, MA: Harvard Asia Center, 1998), 10-18.

¹⁷ 见季进，《钱锺书与现代西学》（上海：复旦大学出版社，2011）。又见胡晓明的讨论，〈陈寅恪与钱锺书：一个隐含的诗学范式之争〉，《诗与文化心灵》（北京：中华书局，2006），页245-156。

归根结底，本书最关心的是如何将中国传统“文”和“史”——或狭义的“诗史”——的对话关系重新呈现。通过重点题材的配置和弹性风格的处理，我希望所展现的中国文学现象犹如星棋罗布，一方面闪烁着特别的历史时刻和文学奇才，一方面又形成可以识别的星象座标，从而让文学、历史的关联性彰显出来。

现代作家如何反思，以及现代文学如何反映这一对话关系是《新编中国现代文学史》的中心议题。通过161篇文章，笔者希望文学史所论的话题各有态度、风格、和层次，甚至论述者本人和文字也各有态度、风格、和层次；文学和历史互为文本，构成多声复部的体系。职是，每篇文章都由一个日期和相应事件来标识。这些事件也不尽相同：特定作品的出版，机构（比如一个团体、一家杂志、一个出版社）的建立，某一著名文体、主题或技巧的初现，一项具体问题的辩论，一桩政治行动或社会事件，一段爱情，一桩丑闻……每篇文章的目的都是为了揭示该事件的历史意义，通过文学话语或经验来表达该事件的特定情境，当代的（无）关联性，或长远的意义。

此外，“诗史”的观念促使我们视特定文类作品，甚至是传奇虚构，为一种“历史经验里特殊的，信以为真的说法；或一种（主体）意识遭遇、诠释和回应世界的方法”。¹⁸ 因此我鼓励本书撰稿者——尤其极富想像力的作家们——选择最得心应手的形式，表达他们的历史“感”。例如，哈金的文章重建了鲁迅创作《狂人日记》的前夕；王安忆遥念母亲茹志鹃写作生涯中三个关键挑战；关诗珮虚拟翻译学先驱威妥玛（Thomas Wade, 1818–1895）觐见同治皇帝，提出建立翻译体制的一刻；韩依薇（Lari Heinrich）则建议读者阅读他悼念酷儿作家邱妙津一文时，可以从任何一个段落进入文本。

最后，我们来到文学史和国家代表性的问题。按时间顺序，《新编中国现代文学史》涵盖了从明末至满清，从中华民国到中华人民共和国四个不同朝代、政权下的文学现象。“中国”作为一个政治、民族和文化的实体，在不同

¹⁸ Owen (宇文所安), *Traditional Chinese Poetry and Poetics*, 15.

历史时期有着不同的定义。历史学家许倬云和葛兆光都曾指出，“中国”一词首见于周朝（西元前1046–256）或更早，意旨空间地理上，位于中央的社会或区域。“中国”作为一种略近国家雏形的共同体意识源于宋代（960–1279）；北方异族政权的威胁使得宋朝朝野对领土、疆界产生了自觉意识。¹⁹ 明清两朝也曾分别自称为“中国”，但一直要到二十世纪初，“中国”才与现代意义上的政治主权和国家概念挂钩。中华民国在推翻清朝的革命后于1911年成立；1949年国共内战结束，中华人民共和国、中华民国分峙两岸，延续至今。

当我们讨论现代中国文学史的时候，我们必须明白“中国”一词至少包含如下含义：作为一个历史进程，一个文化和知识的传承，一个政治实体，以及一个“想像共同体”。1949年后，中国现代文学逐渐分化成两个传统，分别由国民党和共产党的党国论述掌控。虽然国共两党的意识型态壁垒分明，在二十世纪中期冷战年代，对文学活动的控制却有惊人相似之处，然而国民党毕竟技逊一筹。也幸亏如此，六十年代的台湾迎来了现代主义和其他文学实验。随之而起的则是何为中国、何为台湾的争论。“中国”在台湾如何表述日益成为棘手话题。与此同时，文化大革命将中国社会主义文学推向极左。八十年代以来，大陆和台湾分别经历了政治和文化的剧烈震荡。时至今日，“中国”在不同情境下，已被后社会主义化，去殖民化，后现代化，解构化，性别化，甚至去中国化。对鼓吹台湾独立者而言，“中国”成为一个政治不正确的指称。但随着大陆“大国崛起”的呼声，“中国梦”俨然又是团结爱国情绪的新指标。

1971年，夏志清教授（1921–2013）首次以“执迷中国”（obsession with China）一词来形容中国文人面对现代性挑战的矛盾态度。夏先生认为，现代中国文人如此忧国忧民，以至于将他们对现状的反感转变为一种施虐 / 受虐般的心态。他们将任何社会或政治困境都看作是中国独有的病征，因而对中

¹⁹ 许倬云（Cho-yun Hsu），《华夏论述：一个复杂共同体的变化》（台北：天下文化，2015）；葛兆光，《宅兹中国：重建有关“中国”的历史论述》（台北：联经出版社，2011）。

国现状极尽批判之能事。²⁰ 这样的态度虽然让现代中国文学充满道德与政治的紧张，却也导致画地自限，自怨自怜的反效果。夏志清认为补救之道在于迎向（以欧洲为中心的）世界主义（cosmopolitanism）。

《中国现代小说史》出版于1961年，迄今为止仍然是英语世界最有影响力的现代中国文学史专书。尽管该书遭受左派阵营批评，谓之提倡冷战思维、西方自由派人道主义、以及新批评，因而成为反面教材，但它“濯去旧见，以来新意”的作用却是不能忽略的事实。将近一甲子后的今天，夏志清对“执迷中国”的批判依然铿锵有声，但其含意已有改变，引人深思。在大陆，作家和读者将他们的“执迷”转化成复杂动机，对中国从狂热到讥诮，从梦想到冷漠，不一而足。而在台湾，憎恶一切和中国有关的事物成为一种流行，仿佛不如此就成为时代落伍者——却因此吊诡的，重演“执迷中国”的原始症候群。

《新编中国现代文学史》力求通过中国文学论述和实践——从经典名作到先锋实验，从外国思潮到本土反响——来记录、评价这不断变化的中国想像，同时叩问影响中国（后）现代性的历史因素。更重要的是，本书从而认识中国现代文学不必只是国家主义竞争下的产物，同时也是跨国与跨语言、文化的现象。有鉴于中国大陆和台湾的文学史都囿于意识形态和文化本质主义，我们需要其他视角来揭露“中国”文学的局限和潜能。《新编中国现代文学史》企图跨越时间和地理的界限，将眼光放在华语语系内外的文学，呈现比共和国或民国文学更宽广复杂的“中国”文学。

三、“世界中”的中国文学

《新编中国现代文学史》是哈佛大学出版社文学史系列中的第四部。之前已出版了邓尼斯·霍利尔（Dennis Hollier）的《新编法国文学史》（1989），大卫·韦伯利（David E. Wellbery）的《新编德国文学史》（2004）以及沃伦·索勒斯和格雷·马可斯（Warren Sollors and Greil Marcus）的《新编美国文学

²⁰ C. T. Hsia (夏志清), “Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature,” appendix 1 of *A History of Modern Chinese Fiction* (New Haven: Yale University, 1971), 533–554.

史》(2009)。这三部文学史都一反以往文学史那种以大师、经典和历史事件来贯穿的线性书写，代之以看似武断的时间点和条目，由此编织成散点辐射式脉络。此一编写方法暨有点状绵密的描述，也有历史叙事的脉络，使时间和意义显现不同的交汇关系，因而爆发新意。

但这三部文学史其实各有编写视角。《新编法国文学史》和《新编德国文学史》都是以西元八世纪作为起点，记录法国和德国文学从过去到现在的发展始末。但《新编法国文学史》强调历史的偶然机遇，偏向解构叙事，而《新编德国文学史》则试图规划一套“框架”——如媒介、时间、语言—民族身份、交会——以为探究历史发展的深层结构。

《新编美国文学史》以十六世纪为起点，重点则在十九、二十世纪。它描述美国草创之初，如何藉群策群力的想像而创造“国家”，而这“想像的共同体”如何在以后两百多年不断持续其创造力，恰如文学无中生有的能量。马可斯和索勒斯指出，美国文学史有别于法国或德国文学史，因为它不是“传承而来的，而是像一种工具或机器那样被创造出来，或像一座金矿矿脉、一道边疆防线那样被发现的。”²¹ 因此，美国文学“不受传统的羁绊或任何固定形式的左右。”这本文学史介绍了大量美国经验的印记——从政治演讲到诗作，从宪政谈判到小说——并将这些纳入文学的范畴。

《新编中国现代文学史》受到前三部文学史的启发，但也凸显了不同的视角。特点之一是，本书只专注“现代”史，因此异于法国、德国和美国的文学史所提供的时间和概念框架。中国历史文化源远流长，我们必须思考现代如何因应或背离如此丰富的传统资源。另一方面，现代中国经历了激烈的社会政治变革，从王朝到共和，从民国到共和国，我们也必须思考体制转变中文学位置的升沉。

如果必须为《新编中国现代文学史》提出一个关键词，那么“‘世界中’的中国文学”差堪近之。“世界中”(worlding)是由哲学家海德格尔(Martin

²¹ Warren Sollors and Greil Marcus, eds., *A New Literary History of America* (Cambridge, MA: Harvard University, 2012), xxiii.

Heidegger) 提出的一个术语,²² 海德格尔将名词“世界”动词化, 提醒我们世界不是一成不变的在那里, 而是一种变化的状态, 一种被召唤、揭示的存在的方式 (being-in-the-world)。“世界中”是世界的一个复杂的、涌现的过程, 持续更新现实、感知和观念, 借此来实现“开放”的状态。²³ 既然“世界中”是一种变化的经验展开, 也就暗示一般所谓“世界”相对的固步自封, 缺乏新意。海德格尔又强调, “世界中”不是一项刻意操作的任务, 而是应对事物的自发现象: “如果我们将事物放在其本身事物化的状态中, 世界在世界化的状态中, 那么我们就将事物看作‘事物’”²⁴。人遭遇世界, 必须从物象中参照出去蔽敞开之道, 见山又是山, 才能通达“世界中”的本体。

近年“世界中”一词重被学界翻出, 运用到比较文学、建筑规划、甚至医学研究等领域。²⁵ 但这一术语通常只成为全球化或跨国性的另类表述, 因此颇有望文生义之嫌。如阿里夫·德里克 (Arif Dirlik) 描述当代中国革命政治的终结和文化民族主义的兴起, 将其置于全球背景中, 并以中国进入“世界”的方案视之。²⁶ 罗香凝 (Lisa Rofel) 则观察近年盛行的“天下”论述, 视之为社会主义定义的“世界中”抗争全球化的征兆。²⁷

²² Martin Heidegger, “The Turning,” in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: Garland, 1977), 45. “May world in its worlding be the nearest of all nearing that nears, as it brings the truth of Being near to [wo/man’s] essence, and so gives [wo/man] to belong to the disclosing bringing-to-pass that is a bringing into its own.”

²³ Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971), 45.

²⁴ Heidegger, “The Thing,” *Poetry Language, Thought*, 179-80.

²⁵ Ananya Roy and Aihwa Ong, eds, *Worlding Cities: Asian Experiments and the Art of Being Global* (London: Wiley-Blackwell, 2011); Cheah, Pheng 2008 “What is a world? On World Literature as World-Making Activity,” *Daedalus*, 137, 3 (2008): 26-39; Zhan, Mei, *Other-Worldly: Making Chinese Medicine Through Transnational Frames* (Durham: Duke University Press, 2009).

²⁶ Arif Dirlik, *Culture and History in Postrevolutionary China: The Perspective of Global Modernity* (Hong Kong: the Chinese University Press, 2012).

²⁷ Lisa Rofel, “China’s *Tianxia* Worldings: Socialist and Post-Socialist Cosmopolitanism,” in Ban Wang, ed. *Culture, International Relations, and World History: Rethinking Chinese Perceptions of World Order* (Durham: Duke University Press, to come).

本书所谓的“世界中”观点虽然得自海德格尔论述的启发，但却不为所限。我认为近世中国文学“遭遇”世界后所显现的常与变，促使我们思考古典“文”的现代性问题，而这一思考可以从海德格尔“世界中”概念得到微妙灵感。“世界中”描述事物“存在于此”的条件，凸显其兀自彰显的状态。这种状态与其说可由语言、书写和思考形式所捕捉、规范，不如说经过这些形式而中转、绽露。海德格尔认为，诗以其借此喻彼、灵光一现的形式，仿佛泄露天机般的召唤出那世界和事物“一种简单的共在”。²⁸ 回到上文所述的“文”的境界，我们乃能理解，“文”不是一套封闭的意义体系而已，而是主体与种种意念器物、符号、事件相互映照，在时间之流中所彰显的经验集合。

必须说明的是，海德格尔哲学与中国传统文学思想不论就本体论或伦理观都存有极大差异，遑论对世界的定义。但“世界中”这一概念也许有助西方读者联想一个意义同样广泛的“文”的观念，不仅观察中国如何遭遇世界，也将“世界带入中国”²⁹。明乎此，《新编中国现代文学史》藉以下四个主题，进一步描述“世界中”的中国文学：时空的“互缘共构”(Architectonics of Space and Time)³⁰；文化的“穿流交错”(Dynamics of Travel and Transculturation)；“文”与媒介衍生(Contestation of Wen and Mediality)；文学与地理版图想像。

(一) 时空的“互缘共构”

《新编中国现代文学史》的读者很难不注意书中两种历史书写形式的融合与冲突。一方面，本书按时间顺序编年，介绍现代中国文学的重要人物、

²⁸ Heidegger, "Language" *Poetry Language, Thought*, 203.

²⁹ 引用自 Theodore Hutner's book title *Bringing the World Home* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2005). 此书论述了中国现代早期作家和文人创造性地借用和模仿西方文学和概念模型，置身于世界的大环境中看待中国。

³⁰ “互缘”一词借自梁启超〈研究文化史的几个重要问题〉(1922)：“所以历史现象，最多只能说是‘互缘’，不能说是因果。互缘怎么解呢？谓互相为缘。佛典上常说的譬喻，‘相待如交芦’，这件事和那件事有不断的联带关系，你靠我、我靠你才能成立。就在这种关系状态之下，前波后波，衔接动荡，便成一个广大渊深的文化史海。”参见夏晓虹编，《梁启超文选》第一卷（北京：中国广播电视出版社，1992年），页557。

作品、论述和运动。另一方面，它也介绍一系列相对却未必重要的时间、作品、作者、时间，作为“大叙述”的参照。藉着时空线索的多重组合，本书叩问文学 / 史是因果关系的串联，或是必然与偶然的交集？是再现真相的努力，还是后见之明的诠释？以此，本书期待读者观察——和想像——现代性的复杂多维，以及现代中国文学史的动态发展。

如上所述，现有的中国文学范式多以五四运动作为中国现代文学的开端。遵循这一范式的文学史往往突显出一个线性的、渐进过程，以诸如革命与反动、启蒙与传统的对立作为“情节”主线。在西方帝国和殖民主义现代化模式的挤压下，中国困于所谓“迟到的现代性”，因此产生种种自卑或自大的反应。针对此种困境，近年已有许多批判性反思。《新编中国现代文学史》呼应这些反思，强调中国现代文学在最初阶段已蕴藏复杂的“现代”概念，未必与西方亦步亦趋。同样的，“西方”、“现代性”也具有多层意义，不能简化为单一现象。五四作家当然开启一系列对世界、国家、社会、个人的现代想像，为晚清或更早世代的维新文人所不及。但五四时期的现代性话语也可能遮蔽、甚至消解了清末以来诸多实验的可能性。在不同的时空里，这些可能性未尝不指向中国文学现代性的潜在能量。

中国现代文学如何“开始”，一向是争论不休的话题。相对一般以五四运动作为隆重开幕的时间点，本书提出了多种可能。1635年，晚明杨廷筠（1562–1627）融汇耶稣会教士引进的西方古典观念以及儒家传统诗学，形成的“文学”观念已带有近世文学定义的色彩。另一方面，1932到1934年间，周作人与嵇文甫（1895–1963）分别自人文主义或革命立场，将中国新文学的源流追溯到十七世纪。因此，中国现代文学的“开端”既可从发生论的角度顺流而下，也可以从傅柯谱系学的角度以果寻因，追本溯源。另一个可能的开端是1792年。那一年发生了两件事：马戛尔尼（George Macartney, 1737–1806）率领大英使节团来华；曹雪芹（1715–1763）的小说《红楼梦》问世。这两个事件似乎风马牛不相及，但历史的后见之明却指出其中有关现代想像的关联。马戛尔尼使华（1792–94）因朝觐等礼仪问题，为大清皇朝天下观带来挑战，

也预示西方“世界”的到来。《红楼梦》写尽帝国盛极必衰的命运，从而为不可知的“现代”启动“预期式乡愁”（anticipatory nostalgia）。

作为中国现代文学公认“开端”的1919年五四那一天，又到底发生了什么？贺麦晓教授（Michel Hocks）告诉我们，新文学之父鲁迅当天并未立即感受到“历史性”意义，反而是鸳鸯蝴蝶派作家率先作出反应。而在官方文学史里鸳鸯派被认为是不登大雅之堂的。文学史的时间满载共时性的“厚度”，1935年即为一例。那一年漫画家张乐平（1910-1992）的漫画“三毛流浪记”大受欢迎；曾为共产党领袖的瞿秋白（1899-1935）在福建被捕，临刑前留下耐人寻味的《多余的话》；电影明星阮玲玉（1910-1935）自杀，成为媒体的焦点；而河北定县的农民首次演出《过渡》、《龙王渠》等实验戏剧。文学史的时间包容了考古学式的后见之明。1971年美国加州“天使岛诗歌”首次公诸于世，重现十九世纪来美华工的悲惨遭遇；1997年耶鲁大学孙康宜教授终于理解五十年前、父母深陷国民党白色恐怖之谜。文学史的时间也可以揭示命运的神秘轮迴。1927年王国维（1877-1927）投湖自尽，陈寅恪（1890-1969）撰写碑文：“独立之精神，自由之思想”。四十二年后，陈寅恪在文革中凄然离世，他为王国维所撰碑文成为自己的挽歌。最后，文学史的时间投向未来。按照科幻作家韩松（1965-）的说法，2066年火星人占领地球，继之以人工智慧席卷宇宙，人类文明陨灭，有如沧海一粟。

本书多篇文章特别强调现代与古典的对话。从五四到革命，尽管中国现代文学的动力来自推翻传统，但传统却在现代经验中萦绕不去。不论故事新编或以今搏古，在在证明现代和古典纠缠不休的关系。鲁迅的现代性危机深受尼采和施蒂纳（Stirner）影响，同时却也借镜屈原（340-278 BC）和陶潜（395-427）亘古的感歎。王国维私淑康德和叔本华哲学，也通过佛教思想和传统诗学来建构他的“境界”说。朱光潜（1897-1986）的问学途径一路从尼采、克罗齐、马克思到维科，但他对主客体的处理却不折不扣的带有传统诗学“情景交融”的印记。左翼阵营中，瞿秋白浸润于卢那卡斯基和普列汉诺夫的左翼信仰，笔下却让《诗经》抒情风格和佛教思维跃入字里行间。还有胡

风（1902–1985）前卫的“主观战斗精神”，诚如识者指出，不但有卢卡奇的黑格尔 / 马克思主义的影响，也同时呼应孟子的心性之学。

近几十年我们越来越明白如下的悖论：许多言必称“现代”的作家，不论左右，未必真那么具有现代意识，而貌似“保守”作家却往往把握了前卫或摩登的要义，做出与众不同的发明。张爱玲（1920–1995）在上个世纪末进入经典，不仅说明“上海摩登”卷土重来，也指出后现代、后社会主义颓废美学竟然早有轨迹可寻。陈寅恪曾被誉为现代中国最有才华的史学家，晚年却转向文学，以《论再生缘》和《柳如是别传》构建了一套庞大暗码系统，留予后世解读。论极权政治所逼出的“隐微写作”（esoteric writing），陈寅恪其人其文可为滥觞之一。就此我们乃知，当“现代”、甚至“当代”已经渐行渐远，成为历史分期的一部分，所谓传统不能再被视为时空切割的对立面；相反的，传统是时空绵延涌动的过程，总已包含无数创新、反创新和不创新的现象及其结果。

（二）文化的“穿流交错”

中国现代文学是全球现代性论述和实践的一部分，对全球现代性我们可以持不同批判立场，但必须正视其来龙去脉，这是《新编中国现代文学史》的编撰立论基础。首先，文学现代性的流动是通过旅行实现。所谓“旅行”指的不仅是时空中主体的移动迁徙，也是概念、情感和技术的传递嬗变。本书超过一半的篇幅都直接间接触及旅行和跨国、跨文化现象，阐释“世界中”的中国文学不同层次的意义。如清末女权主义先驱秋瑾（1875–1907）东渡日本后，发展出激进政治思想；单士厘（1863–1945）随夫出使各国，以《癸卯旅行记》首开女性世界游记书写先河。台湾散文作家三毛（1943–1991）则在1970年代来到西非撒哈拉沙漠，成就了名噪一时的异国书写。1921年，瞿秋白乘火车穿越西伯利亚到达莫斯科，接受革命洗礼；1938年，W.H.奥登和克里斯多福·伊舍伍来到中国，见证抗日战争。有些旅行更产生了深远的文化意义。如1807年，英国传教士马礼逊（Robert Morrison, 1782–1834）抵达广州，未几被驱逐出境，最后落脚马六甲。在那里他开始《圣经》和基督教文本翻译

事业，是为中国“翻译的现代性”之始。1987年，高行健（1945-）离开祖国前往法国，从流亡而定居，并在2000年获得诺贝尔文学奖。

对上述作家而言，旅行是书写的动力，也是题材。他们以各种风格和体裁把陌生的世界展现给中国读者。与此同时，另有其它形式的“旅行”为几代中国人留下刻骨铭心的记录。从一九三〇年代红军“长征”到抗战的大迁徙，从一九四九内战后的流亡到文革时期的“上山下乡”运动。因为大历史事件使然，动辄百万人的迁徙成为血泪交织的经验。抗战期间有8000万中国人流亡到大后方和解放区；国共内战时期有500万人离散海外；文革期间超过1600万人上山下乡。此种情境下的旅行不再是浪漫的闯荡游走，而是历史暴虐下的肉身试鍊。

旅行不仅是个人或集体经验，也发生在器物上，因此记录了中国现代性不寻常的轨迹。对1949年后那一代流亡至台湾的作家如梁实秋、唐鲁孙等而言，故乡的食物触发了他们无以名状的乡愁，从而有了普鲁斯特式（Proustian）的逝水年华追忆。1948年，一个英文名叫Nana Hsu的上海高中女孩许格晟上国文课心不在焉，在教科书上信笔涂鸦。六十年过去，这本教科书竟奇迹般地出现，而娜娜身在何方？几十年动荡中的“文学”又经过多少转型？

旅行带来不同文化、文明的“交错互动”（transculturation）：即各大洲、国家、社会、机构和社群之间，语言、文化和思想的相互交流、传译和衍生的结果。本书许多文章均关注全球和本土，政府和民间既交流又交锋的关系。1644年，明朝覆亡的消息在欧洲快速传开，足见彼时讯息传播之一斑，而早在1666年就有两部以此为题材的荷兰戏剧上演³¹。到了新的千禧年，带有民族主义色彩的日本网路漫画《黑塔利亚》在中国大受欢迎。中国漫迷奉爱国之名将此一漫画做了戏谑的翻转，推出了《为龙》。五四新文化推手胡

³¹ 1666年两位荷兰剧作家Joost van den Vondel (1587-1679) 和Johannes Antonides van der Goes (1647-1684) 不约而同的处理明朝统治最后一夜的戏剧素材，前者创作了四幕剧《中国的覆灭》，后者则以《中国统治的崩塌》剧作呈现。参见古柏：〈向世界打开中国：17世纪两部荷兰戏剧中的明朝之亡〉《上海：复旦学报·社会科学版》，2013年第3期。

适名满天下，最近的研究揭露他留美期间不仅接受西学洗礼，也经历了一场情感教育。他和韦莲司（Edith Williams）的爱情故事让我们理解启蒙的另类意义。从1940年到1942年，周立波（1908–1979）在延安教授西方名著，涵盖了包括普希金、歌德、巴尔扎克等名家著作，从革命立场诠释世界文学。

但西方与中国的来往从来不是单向道，中国的艺术家和作家也曾启发西方现代文化。京剧大师梅兰芳（1894–1961）1935年赴苏联公演，启发了如爱森斯坦、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特等欧洲的电影和戏剧工作者。梅风格化的姿势也是美国的萧恩（Denishawn）舞团的灵感泉源。跨文化互动不总是和谐互惠的友谊之旅。误解、威权、暴力的因素总存在互动过程中。1930年台湾雾社山区赛德克族原住民的“出草”行动，使得上百名日本殖民者被斩首。多年之后小说家舞鹤（1952–）重返雾社，思考这一事件除了反殖民“抗暴”外，是否也出于原住民的“猎头”习俗？在（汉人想当然的）正义大纛下，我们如何还给另一族群和文化一个公道？

哈佛大学在现代中国与世界跨文化发展上曾经扮演关键角色。二十世纪开始的二十年间，陈寅恪、林语堂（1895–1976）、吴宓（1894–1978）、汤用彤（1893–1964）、俞大维（1897–1993）、洪深（1894–1955）等都曾在哈佛学习。日后吴宓将导师白璧德（Irving Babitt, 1865–1933）的新人文主义引入中国，是为《学衡》派的理念基础。直到上个世纪末我们才理解，革命、启蒙之外，以古典是尚的新人文主义也曾提供中国现代性另一选项。英语世界新批评的前导瑞恰慈（I. A. Richards, 1893–1979）教授于1929年首次来到中国。他念念在中国施行语言实验，死而后已。瑞恰慈在北平任教期间曾影响一批杰出的诗人和评论家，包括卞之琳、钱锺书和朱光潜等。除此，1946年胡适曾在哈佛任教；张爱玲则在1967年来到哈佛女校雷德克里芙学院任驻校作家。1968年捷克重量级汉学家普实克（Jaroslav Průšek, 1906–1980）客座哈佛，尔后布拉格之春爆发，普氏返国，后郁郁以终。李欧梵教授即是他在哈佛的弟子之一。

跨文化媒介中最重要的无疑是翻译。通过翻译，现代中国接触其他文明，生成新的知识、感觉结构和权力的交流网路。翻译正式进入中国官方话

语可以追溯到1873年，威妥玛觐见同治皇帝并谏言成立同文馆。二十世纪以来从林纾（1852-1924）藉听写合作“翻译”莎士比亚和欧西小说，到郭沫若（1892-1978）充满意识形态学的歌德《浮士德》翻译；从新中国初期流行一时的苏联小说，到八〇年代引发热潮的西方现代文学，翻译一直都是语言再造、思想交锋的必争之地。因为翻译，福尔摩斯、孟乔森男爵（Baron Münchhausen）、莎士比亚甚至苏格拉底都来到中国，成为家喻户晓的名字。

《卡拉马助夫兄弟们》让五四“弑父”的一代青年心有戚戚焉，奥斯特洛夫斯基（Nicolai Ostrovsky）《钢铁是怎样炼成的》主人公保尔·柯察金无私的奉献曾让千百万中国社会主义青年如醉如痴。到了新时期，卡夫卡、海明威、加西亚·马尔克斯和村上春树成为又一代读者进入世界文学的引路人。

无论是文学建制还是文艺风格，全球文化的互动交错对中国文学现代化产生重大影响。如前所述，随着西方审美教育的渗入，“文学”在十九世纪和二十世纪之交经历了深刻的重新定义。五四时期、延安时代、反共时期、文化大革命与新时期等，“文学何为”一直是政治运动和文化论争的焦点。本书有七篇文章介绍影响中国现代文学史的关键时刻，都显示文化领域和地域的相互传动：1904年，文学在中国与外来资源的刺激下开始学科化；1906年章太炎反其道而行，将文学定位为自有“文字书帛”以来的印记；1930年代，左右派知识份子不约而同，将中国文学的“现代起源”追溯到明末；1942年，毛泽东发表延安讲话，提倡文学与政治相互为用；1951年，新中国第一本文学史《中国新文学史稿》出版，一年后即遭严厉批判；1963年，夏志清和普实克在西方就现代中国文学的研究方法激烈笔战；1988年，“重写文学史”运动开启了又一场围绕文学和历史的论争。

（三）“文”与媒介衍生

目前中国现代文学的文类范畴多集中小说、诗歌、戏剧、散文、报导文学等。《新编中国现代文学史》尊重这些文类的历史定位，但也力图打开格局，思考各何种“文”的尝试，为文学现代性带来特色。因此，除了传统文类，本

书也涉及“文”在广义人文领域的呈现，如书信、随笔、日记、政论、演讲、教科书、民间戏剧、传统戏曲、少数民族歌谣、电影、流行歌曲，甚至有连环漫画、音乐歌舞剧等。本书末尾部分更触及网路漫画和文学。

通过这些形式，中国“文学”显现空前复杂的面貌，本土和域外、大众和精英、霸权和颠覆，各种创作力量相互交汇，此消彼长。这些形式不仅只是审美建构而已，也是一个时代“感觉结构”的体现。例如十九、二十世纪之交，报纸副刊、小说杂志和画报等的出现改变了媒介现象，也重组文学生产和消费机制。同样的，二十、二十一世纪之交的互联网热潮催生了又一波媒体生态，使文学创作和流通再次发生前所未见的巨变。

或有读者产生疑惑，本书涵盖如此多样文本和媒体形式，难免有摒弃文学传统，哗众取宠之嫌。其实不然。虽然本书采用散点辐射叙事，并常在同一时间点介绍不同媒介，但目的在于批判性地探讨“文”——作为一种图像范式、一个语言标记、一套感性系统、一种文本展示——日新又新的现代性，并为当代方兴未艾的媒体研究论述，提供独特的中国面向。通过“文”的实践，作者、文本和世界之间的关系开始彰显。

中国古典文论最重要的著作，刘勰（465–522）的《文心凋龙》，曾有如下的说法：

故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰声文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色杂而成黼黻，五音比而成韶夏，五性发而为辞章，神理之数也。³²

中古时期的刘勰当然无从预见二十一世纪的媒体狂潮。但当他所强调的“文”的转化力，在新纪元里依然充满思辨张力。当我们将刘勰“立文之道”应用到当代“文学”，我们得见“形文”、“声文”和“情文”形成了新的媒介连结。所谓形以物迁，情随辞发，从文本到影音、从身体到数位，在在发人深省。

³² 刘勰：〈情采〉《文心凋龙》（台北：台湾开明书店，1971年）。

为了扩展“文”的内涵，本书立论不仅根据时间、事件或文本组织，也涵盖了对器物、情境的论述。晚清石墨印刷，林语堂发明的中文打字机，沈从文对中国古代服饰的研究，诗人夏宇（1953-）购买的第一台电脑，都扩展了我们对“文”的物质性联想。此外，文章自身即为一个媒介点：各篇论述相对简短而具体，以一个故事起头，投射更宏阔的时代脉络。藉此产生一种新的关联，一段新的历史。以“甲骨文”的发现和文学现代性的产生为例，1899年，晚清王懿荣（1845-1900）购买药用“龙骨”，却无意间发现了迄今最早刻有中文符号的动物骨头。甲骨文直到十九世纪之交才重见天日，其实是一种“现代”的发现。诚如白安卓（Andrea Bachner）所见，当远古和当下形成不可思议的辩证关系，促使我们仔细思考时间的吊诡性。白安卓论甲骨文的发现，却以马来西亚华裔作家黄锦树的《鱼骸》（1995）为高潮。故事里的马华学者滞留台湾，夜半杀龟取壳，焚炙“甲骨”，企求魂兮归来。甲骨文的前世有了今生。以此，殷商占卜仪式、晚清考古发现和后现代离散情怀互为媒介，陡然让我们理解“文”的积淀意义。

本书也有多篇文章触及多重媒体之间的流动和“再媒介”（remediation）过程。1935年三月八日国际妇女节，默片明星阮玲玉自杀，留下“人言可畏”四字。此一绝笔不仅成为丧礼上的自挽辞，也被刊登于报纸传媒的头条上，辗转传播，引起重重议论。贺瑞晴（Kristine Harris）指出从《诗经》到《长生殿》，“人言可畏”早已深入人心，但在传媒时代，随着电影、小报、连载、小说、说书、话剧广为流传，无远弗届，就令人可畏。台湾流行歌手邓丽君（1953-1995）的遭遇成为世纪末对照。八十年代邓丽君在东亚红极一时，她的歌声柔美甜蜜，一经传入中国，竟彻底改变红色音乐文化，为她赢得“小邓”称号，与“老邓”邓小平分庭抗礼。邓的歌声饶有传统抒情小调特色，后期更受到中国古典诗词影响。1995年邓丽君溘然离世，震惊一时。但在2013年，她的身影、歌声又通过全息三维成像的方式重现人间，“音容宛在”，吸引了下一代的粉丝。

最后，在见证中国现代文学文化中媒介层层衍生的同时，我们仍必须聚焦“人”的因素：即在绵密的技术网路中，人的能动性何在？当鲁迅声称“诗

人者，撄人心者也”，当毛泽东发动人民喜闻乐见的“民族形式”，当陈寅恪强调“独立之思想，自由之精神”，他们都试图通过文学，重塑中国人的身体和精神。由肉身所体现的媒介性不受限于教条制约。想想林昭（1932–1968）的经历：上世纪六十年代她被控反革命而下狱，临刑前在自己衣服上以血书明志。1965年林昭被枪决，她以肉身的陨灭演出社会主义的残酷剧场。当血水化为墨水，文学展现最原始的力量。或者想想朱西宁（1926–1998）的例子：他写《华太平家传》九易其稿，屡删屡作，无怨无悔，直到生命终结。而上个世纪末又有那一刻比得上1989年5月北京天安门广场上，崔健（1961–）与上百万示威者以歌声撼动世界的共鸣体。论文学“撄人心”的呐喊力量，莫过于此。

（四）文学与地理图景

《新编中国现代文学史》第四个主题在于探勘现代文学图景的绘制，以及域外视野的意义。如上所述，中国作家的异乡、异域、异国经验是中国文学现代性最重要的一端。在想像或实际的遭遇中，作家面对故乡故土以外的世界，与之交汇或交锋，并从中体会种种“执迷中国”的代价。郁达夫（1896–1945）沉痛的爱国呐喊源于他在日本留学时的创伤经历；林语堂长期流寓欧美，成为中国的世故观察者；抗战时期张爱玲的上海、香港经验使她得以刻画乱世的艳异与苍凉，日后她移民美国，加入冷战期间海外书写潮流。

但“中国”文学地图如此庞大，不能仅以流放和离散概括其座标点。因此“华语语系文学”论述代表又一次的理论尝试。华语语系文学泛指大陆以外，台湾、港澳“大中华”地区，南洋马来西亚、新加坡等国的华人社群，以及更广义的世界各地华裔或华语使用者的言说、书写总和。以往“海外中国文学”一词暗含内外主从之别，而“世界华文文学”又过于空疏笼统，并且两者都不免中央收编边陲、境外的影射。有鑑于此，华语语系文学力图从语言出发，探讨华语写作与中国主流话语合纵连横的庞杂体系。汉语是中国人的主要语言，也是华语语系文学的公分母。然而，中国文学里也包括非汉语的表述；汉语也不能排除其中的方言口语、因时因地制宜的现象。

华语语系论述目前有两种主导声音。史书美教授强调中国境外的华语社群、以及中国境内少数民族以汉语创作的文学。藉此，她有意以华语语系文学挑战中华人民共和国代表的中国文学霸权。³³ 相对于这种“对抗”策略，石静远教授提出文学的“综理会商”。她认为“语言（和政治）对立表相下，协商总已若隐若现的进行；所谓的‘母语’言说、书写既使国家文学成为可能，却也暴露其理念上的造作。”³⁴ 据此，石静远提醒我们如下的吊诡，那就是全球化增加了而非削弱了国家文学作为文化和政治资本的价值。

笔者肯定这两位学者的批评，但认为她们不能或不愿视中国为论述对象，与之互动，因而无法充分开展华语语系这一新概念的张力。换句话说，她们虽然高谈华语离散多元与众声喧哗，但却有意无意将“中国”——华语语系争辩的源头——存而不论。这是抽刀断水之舉。我认为，华语语系研究学者如果想真正发挥这一方法的批判力，藉以改变目前中国文学史封闭的范式，就必须将研究范围从海外扩大到中国本土。所谓深入虎穴，华语语系研究必须同时在中国文学（和领土）以内，思考“母语”或与生俱来、或习而得之的政治、情感、社群动力，而不是站在简化对立立场，批判中国国家、文学、语言霸权——否则我们只是回到冷战论述的老路。唯有如此，我们才能在广义华语领域以内和以外，审视各种地域、阶级、社群、甚至网路、虚拟空间种种方言行话口语，与约定俗成的表述方法。这与官方或正统文学、声腔、说法，产生复杂的、既联合又斗争的关系。汉语即便是主流语言，却不必要是单一的语言，而是包括多样、生动而复杂的南腔北调。所谓的“标准”的中国声音，中国文学因此不断受到挑战而解构，也不断做出因应。

《新编中国现代文学史》收录了从中国大陆到大中华地区，到更广泛的世界华语语系社群的作品。不论十九世纪第一位中国留学生容闳的回忆录，或马来西亚北部丛林中马共游击队传阅的小说《饥饿》，这些文学现象都指向

³³ Shu-mei Shih (史书美), *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley: University of California Press, 2007).

³⁴ Jing Tsu (石静远), *Sound and Script in Chinese Diaspora* (Cambridge: Harvard University Press, 2011).

了中国经验所带来的巨大空间，无需与政权领域简单切割。本书也关注藏族、穆斯林和台湾原住民等民族文学。为了避免掉入多元形式主义的陷阱，我们不求面面俱到，而试图从具体实例加以论述，从而思考“文学”的地缘诗学和政治。这些例子包括当代汉藏双语诗歌，西南少数民族在后社会主义时期的创作等。特别值得一提的例子包括嘉绒藏族作家阿来（1959-）对自身“代表性”的反思；穆斯林作家张承志（1948-）的寻根努力。阿来的族裔其实位于藏区边缘，他的父亲是穆斯林，本人只以汉语写作。但他是目前中国藏族文学的“代表”作家。张承志是文革期间创立“红卫兵”所谓的始作俑者之一。日后他将热情转向伊斯兰教的哲赫忍耶教派（晚清中国西北的一个教派）。张承志忠于他的信念，甚至直言：“我的根在西亚的阿拉伯”而“不属于中华民族”。³⁵

最后，《新编中国现代文学史》将一个多世纪以来的文学地图扩展到幻想的空间。《镜花缘》作者李汝珍（1763-1830）呈现鸦片战争前，一代文人如何遨游（唐朝的）大海，航向世界。1997年香港回归前夕，董启章（1967-）开始着手创作《地图集》及系列小说，描绘神秘V城（维多利亚）的浮沉兴亡。沈从文笔下的湘西或莫言（1955-）笔下的高密，就相当于威廉·福克纳的约克纳帕塔法郡或加西亚·马尔克斯的马孔多乡。在韩松的《2066年：火星照耀美国》中，2066年标志着中美关系的一个转折点。其时的美国由于政经灾难，已经崩溃，而中国已成为一个超级大国——却由人工智能程式“阿曼多”操控控制之。因此，当火星降临，遂注定了人类文明的同归于尽。小说原标题中的“火星”照耀美国，不禁使我们联想起1937年爱德格·斯诺（Edgar Snow, 1905-1972）的《红星照耀中国》（Red Star over China），这是第一本以英语报导延安生活的行记。通过影射斯诺的著作，韩松促使我们思考人类和无尽宇宙空间的乌托邦（或恶托邦）关系。在外星人入侵的阴影下，所谓社会主义、资本主义的斗争不过是浩瀚宇宙里小小的地球事件罢了。

³⁵ http://bbs.tiexue.net/post_6569889_1.html.

《哈佛新编中国现代文学史》集合143位学者、作家共同为“中国”、“现代”、“文学”、“历史”打造一个不同以往的论述模式。不论在方法或架构上都可能引来诸多批判声音。我期待批评的对话，但也再次强调，这部文学史不是传统意义上“完整”的大叙事。它创造了许多有待填补的空隙。因此，读者得以想像，并参与，发现中国现代文学中蕴含的广阔空间，或更重要的，一个“世界中”的过程。

华语语系观点的介入是扩大中国现代文学范畴的尝试。华语语系所投射的地图空间不必与现存以国家地理为基础的“中国”相抵牾，而是力求增益它的丰富性。当代批评家们扛着“边缘的政治”、“文明的冲突”、“全球语境”、“反现代性的现代性”等大旗，头头是道的进行宏大论述，却同时又对中国现代性和历史性的繁复线索和非主流形式视而不见，这难道不正是——一个悖论么？

如果问读者能从中国现代文学史中学到了什么，我认为那就是中国作家认识、铭刻千回百转的现实的信念，不断推陈出新。我们必须理解，只有在免于政治教条和公式的前提下，作家才能充分一展所长。我们也必须坚信，即使在千篇一律、万马齐喑的时代，中国和华语世界作家一直并且仍然有着复杂思想和创造性思维，开启众声喧哗的可能——这就是中国文学现代性的本质。

华侨华人与百年中国文学及海外传播

王列耀*

摘要 新世纪以来, 中华民族的伟大复兴, 成为时代主题, 可以说是自鸦片战争以来, 中华民族在全球化时代的最强音。我们民族的伟大复兴, 不仅是一个时代主题, 同时也是一个空间主轴, 既离不开中国人的辛勤耕耘、不懈奋斗, 也离不开其他国家民众的认知、理解与承认。本文将从百年中国文学史的角度, 去探索全球化时代中华文化的自身特性, 以及只有中华文化真正地走出去, 才能够真正实现伟大复兴, 才能够共享共赢和惠及全球文明。

关键词: 华侨华人; 全球化时代; 百年中国文学; 海外传播

新 世纪以来, 中华民族的伟大复兴, 成为时代主题, 可以说是自鸦片战争以来, 中华民族在全球化时代的最强音。如今, 全球化依旧如火如荼, 无论是主动融入, 还是被动防御, 每个人都将“被全球化”。刚刚去世的齐格蒙特·鲍曼对世界的这一洞察, 值得深思。

我们民族的伟大复兴, 不仅是一个时代主题, 同时也是一个空间主轴, 既离不开中国人的辛勤耕耘、不懈奋斗, 也离不开其他国家民众的认知、理解与承认。这是全球化时代的召唤, 也是其规定。

* 暨南大学中文系教授, 中国世界华文文学学会会长。

所谓“复兴”，并不是回到“封闭”的伟大，而是传承中新造一种“开放”的文明，因而以追求和谐为目标的中华文化，希冀在求同存异中，与其他文化“美美与共”，合力打造命运共同体，共赢共享人类文明的成果。

无论是从全球化的召唤，还是中华文化的自身特性；无论是中国人的文化自信，还是其他国家民众的交流愿景而言，实现民族的伟大复兴，都离不开中华文化的海外传播；换言之，只有中华文化真正地走出去，才能够真正实现伟大复兴，才能够共享共赢，惠及全球文明。

作为文化的重要载体、表现形式，文学当然要探究其在民族伟大复兴、中华文化海外传播中的角色、作用、价值与意义。只有自觉承载历史的重任，文学就不会在历史中消亡，反而将以其特有的位置与魅力，再造出久远的图景。

一、百年中国文学海外传播的挑战与应对

目前，关于百年中国文学海外传播的研究成果，已然成为学术热点，多受学界关注，如苏州大学王尧教授的国家社科基金重大项目《百年来中国文学海外传播研究》、张健教授的国家社科基金重点项目《中国当代文学海外传播研究》等，也取得了相应的硕果，令人鼓舞。但是，就目前的现状而言，必须清醒地认识到历史的需求、重任、紧迫，与严峻的现实、实际的挑战之间的矛盾。

比如全球化。当我们认识到全球化之于今日中国的必要性时，也要警惕其构建过程中的西方霸权性，特别是萨义德所指出的“文化帝国主义”与“东方主义”。一些学者在中国当代文学的海外传播研究中，已经敏锐地洞察到这一点，比如：西方出版市场、一些汉学家，对中国文学“性”、“政治”题材与主题的偏爱；一些意识形态的因素，如阴魂不散的冷战思维，依旧试图形塑丑恶的、落后的中国形象；以西方为中心的文学价值观，用西方性衡量民族性，导致中国文学价值的贬损等。对此，学者王侃总结道：“中国当代小说在北美、在英语世界的传播时时面临三个层面的阻力：它可能来自某种制度化的语言过滤，也可能来自‘政治正确’的意识形态选择，也可能来自文学

本身的价值偏见。”¹ 实际上，这是自鸦片战争，中国被全球化以来，一直所面临的困境，只不过不同时期有其不同的表现，但本质上依旧是东西方之间的冲突。这是中国文学海外传播所面临的最大的全球化挑战。

面对挑战，中国文学不是应不应对的问题，而是如何应对的问题。百年中国文学史表明，大部分时期，中国文学一直主动吸收、接受西方文学，在某一时期，甚至不惜放弃自己的根，全盘西化，即便是到了当下，依旧存有很大的传播“逆差”。向西方学习，承认西方文明的先进性和优点，这是应对全球化挑战时，应有的姿态，但在学习的同时，一味吸收，而不辨别，一味接受，而不输出，都是不可取的。对于前者，我们做得还比较好，鲁迅早就提醒过要“拿来主义”，而对于后者，虽然政府层面有意识地组织过大规模地输出活动，如20世纪五六十年代的《中国文学》、“熊猫丛书”等，但至少的知识阶层中，还未形成自觉输出与传播的意识，导致中西文化 / 文学交流的严重失衡，对此，张清华曾注意到：“在又一个很长的时间里，我们似乎只重视对外来文学的借鉴，而很少、也很羞于向别人介绍和推销我们自己。”²或许这也是面对西方时，文化自卑的一种表现。

到了新世纪，这一情形已有很大的改观，愈来愈多的人已经意识到了中华文化走出去的重要性，开始关注、致力于中国文学的海外传播事业。但对于中国现当代文学的学者而言，对此的认知似乎还有待提升。对此，学者黄立认为，中国当代文学的海外传播，聚焦“译”，却忽视“介”，特别是缺乏中国学者的位置，于是呼吁建构中国文学海外传播的体系，敦促中国学者承载其应尽的时代重任。³ 传播体系的建构是当下中国文学海外传播所亟需的，没有体系，就无法传达出整体与持续的影响力。但体系的建构不能是盲目的，必须建立在完备的认知之中。

¹ 王侃：《中国当代小说在北美的译介与批评》，《文学评论》2012年第5期。

² 张清华：《世界视野、海外传播与中国当代文学》，《文艺争鸣》2013年第6期。

³ 黄立：《今日东学如何西渐：中国当代文学传播体系的建构》，《当代文坛》2016年第2期。

二、文学史书写中的“中国”认知

中华文化的海外传播，势在必行，也就内在地规定了百年中国文学必须解决如何面向海外的历史问题。要真正解决此问题，就不得不处理好本土与海外，这一全球化矛盾。

何为本土？何为海外？在20世纪80年代以来的百年中国文学史的书写中，一直是一个不得不面对，却依然没有解决完备的历史遗留问题。

何为本土？实际上关乎“中国”概念的建构。梳理百年中国文学史的书写可知，中国，首先是政治的“中国”。由于政治体制和政治命运不同时期的表征，中国文学史，特别是当代文学史，有一个以大陆为中心，不断辐射到台、港、澳的变迁轨迹。但这个“中国”是版图的中国，地理的中国。杨义在新近的20世纪中国文学史书写中，提出“全史意识”，其中就包含“沟通两岸四地的文学板块”，并认识到：“文化中国是一个血脉相连的命运共同体，把大陆与香港澳门、台湾文学的‘分界’从血脉的深层加以‘打通’，自然就形成了‘大中国文学’的精神网络。在20世纪中国文学的总体格局中和内在历史联系上，建立起大陆与香港澳门、台湾文学一脉相贯、四地互渗的精神网络，乃是几代仁人志士的一个‘勿忘我’的精神情结所在。”⁴ 从中可看出，杨义以“全史意识”，打破地理界限，建构“文化中国”以替代“政治中国”的意图。这种认知，当然值得赞赏，可惜的是，在具体书写实践中，依旧将“台湾、香港及澳门独立成卷，由自然地理、政治地理窥探它们的文学地理”⁵，而没有如他所言的那样，真正建构起一个血脉相连的命运共同体，一个用文化“打通”的、“四地互渗”的20世纪中国文学全史。

“独立成卷”，这种叙述形式与策略的考量，显然是一种权宜性与便利性的做法，同时也揭示了台湾、香港及澳门与大陆之间因历史而产生的显著差异。这种区域的差异，有着其无法割舍，不可或缺的文学史意义，这也是

⁴ 杨义：《20世纪文学全史论纲》（中），《海南师范大学学报》（社会科学版）2015年第7期。

⁵ 同上。

台湾、香港及澳门文学一再被“对立成卷”、“独立成篇”的原因所在，但这种形式上的简单关联，终究无法实现“文化中国”式的血脉相通，而对这种相通性的发掘与探究，才是真正的历史应有的态度。对此，陈思和新近的探索，颇有启迪。

陈思和主张在中国现代文学体系中，引入“殖民地文学”的概念，特别地以日据时期台湾文学的文学表征作为其依据。在这个补充后的“新”的中国现代体系中，他发现，原有以大陆区域为主体的“现代”、“封建性批判”、“语言”等问题、现象都有了新的挑战，都需要新的思索。

中国大陆知识分子的“现代”来源于西方先进国家，是摧毁封建传统文化的有力武器，于是由此而生的新文学运动主要任务是反封建的启蒙任务。但是对于国破家亡的被殖民的台湾而言，反帝反殖才是文学首要的使命。日据台湾的“现代”一方面直接来自于西方，但更多的时候来自日本的殖民制度和殖民政策。在日据时期台湾主流文学中，这两个“现代”是被区别看待的：对前者，呈现出如同大陆那样的拥抱姿态，而对后者则是抗拒与批判的，流露出殖民地色彩的痛苦复杂心态。

大陆的新文学以其无所畏惧的先锋姿态，与旧文学等封建文化、思想势不两立，但同时期台湾文学的古体诗词，甚至具有迷信色彩的文化风俗等旧文学、旧文化，在殖民当局侵略政策的利用中，有了长足的发展，反而成为了保存民族文化记忆的抵抗形式，这样一来，旧文学、旧文化不仅不能简单地被“现代”批判，还具有了大陆所不具备的历史价值。

大陆新文化运动的语言特征，一言以蔽之，就是要欧化，通过引入大量生词和陌生语法，形成了一种读者陌生、难懂的欧化白话，以改造国民旧思维。而台湾文学语言，由于殖民地当局的“同化”政策，出现了汉语文言和白话、台湾话文、日语三者互相交杂、逐步交替的复杂现象，形成了杂糅的日据台湾殖民地文学的语言特征。

综上，陈思和总结道，“二者的结合（编者按：“二者”指两岸文学），使中国现代文学反帝反封建的性质体现得更加完整。如果将两岸文学置于20

世纪中国文学史的系统里加以比较的话，可以看到文学史呈现的丰富性和差异性，超出了单一社会形态下的文学状态。”⁶ 上述的“结合”，就不再是简单的形式关联，而是历史与血脉的“相通”。只有如此才能够展现出一个“结合”后的中国现代文学史的整体面貌，即由半殖民地社会与殖民地社会两种不同文化、文学思潮构成的双重变奏的文学形态、时期。

杨义、陈思和等学者的认知和实践，已然建构了一种新的文学史权威。但这个权威并不是指“文学史权力”，而是伽达默尔意义上的“权威”。伽达默尔认为，“人的权威归根到底并不是以屈从和放弃理性为基础，而是以认识和承认的行动为基础，也就是说，认识到别人的判断和见识比自己更高明，因此，他的判断应该占据优先的地位，即比自己的判断更优先。”⁷ 简而言之，伽达默尔所指的权威，在本质上是一种真确的认知。

自20世纪八十年代钱理群、陈平原、黄子平提出“20世纪中国文学”，陈思和、陈晓明等提出“重写文学史”以来，“文学史”在不断地书写中，一直处于动态发展之中。这种文学史现象之所以可能，持续而且仍将发酵，与其是说是缘于“权力”，不如说是得益于认知。陈思和在一次访谈中坦言：“‘重写文学史’只能是两个标准，第一就是良知和道义的问题。我们要有良知，我们要说出真话。文学史就是这样，不能指鹿为马，明明是不好的你说成是好的。第二个我认为就是要从史料出发，一切都要从材料出发，从当时的一个实际情况出发。这两点后来我也一直坚持下来了。”⁸ “良知”、“道义”、“真话”、“史料”等“重写”标准诸多关键词，其实质就是要坚守和更新历史认知，还原历史面貌；或者用陈思和的话来说，就是要引入新

⁶ 陈思和：《有关20世纪中国文学史研究的几个问题》，《文学评论》2016年第6期。上述相关阐述也多参考此文。

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2nd rev. ed., English trans. Revised by Joel Weinsheimer and Donald G.M arshall, New York: Crossroad, 1989, p. 279.

⁸ 陈思和、杨庆祥：《知识分子精神与“重写文学史”：陈思和访谈录》，《当代文坛》2009年第5期。

的理论视角，因为“文学史体系的建构是需要文学史理论来支撑的，拘泥于新民主主义革命为范畴的现代文学史理论，则无法把台湾文学完整纳入现代文学史体系和框架，只有在20世纪中国文学的理论视域下，研究者才有可能梳理中国大陆文学与台湾文学之间的有机联系”⁹，于是，他提出了“殖民地文学”这一理论视角，以更新原有的文学史认知。可见，“重写文学史”、文学史体系的建构，其关键在于文学视域的不断发现、文学视角的不断引入、文学认知的不断更新。

三、“百年中国文学”的空间转向

在以“重写文学史”、“20世纪中国文学”为主体的文学认知与书写实践中，时间意义的探求可谓是其核心主旨。陈思和在谈到“20世纪中国文学”时，就出了这一点。他认为：“作为一个特定的文学史概念，‘20世纪中国文学’被赋予一种常态的时间意义，从而能够包容更加丰富的内涵和更加复杂的文学形态。”¹⁰又通过“殖民地文学”的理论视角，将“20世纪中国文学”的起点，追溯到了1985年甲午战争后的乙未割台事件¹¹。于是，在时间性上延伸了对于“20世纪”的理解，也由此为实现近代、现代、当代的“打通”提供了概念性前提。杨义的“全史意识”也是如此。

只有完成了时间性的认知，才能将由于种种缘故（割让、租借、殖民、制度等）所造成的“中国”概念的分崩离析重新统合起来，将昔日分期（近代、现代、当代）、阶级（左翼文学、自由文学）、地域（殖民地、半殖民地、沦陷区、解放区、租界等）、新旧（新文学与通俗文学、新旧体诗与戏剧）、区域（两岸四地）、民族（汉族与少数民族）的认知不足或遮蔽，在整体的历史视野考量中，重新发掘与补充，以还原一个真实的“中国”。

⁹ 陈思和：《有关20世纪中国文学史研究的几个问题》，《文学评论》2016年第6期。

¹⁰ 陈思和：《有关20世纪中国文学史研究的几个问题》，《文学评论》2016年第6期。

¹¹ 陈思和：《有关20世纪中国文学史研究的几个问题》，《文学评论》2016年第6期。

这个中国是一个时间的“中国”、历史的“中国”，等同于版图与疆界的“中国”。1925年3月闻一多在美国纽约艺术学院留学期间，感愤故土破碎，发愤而作组诗《七子之歌》，于1925年7月4日发表在《现代评论》第2卷第30期。“七子”是指从中国疆域被列强侵占的七块土地，即澳门、香港、台湾、威海卫、广州湾、九龙、旅大（旅顺—大连）。组诗的“引言”道：“擫有七子之母不安其室。七子自怨自艾，冀以回其母心。诗人作《凯风》以愍之。吾国自《尼布楚条约》迄旅大之租让，先后丧失之土地，失养于祖国，受虐于异类，臆其悲哀之情，盖有甚于《凯风》之七子。因择其中与中华关系最亲切者七地，为作歌各一章，以抒其孤苦亡告，眷怀祖国之哀忱，亦以励国人之奋斗云尔。国疆奔丧，积日既久，国人视之默然。不见夫法兰西之ALSACE-LORRAINE耶？‘精诚所至、金石能开。’诚如斯，中华‘七子’之归来其在旦夕乎！”

Alsace-Lorraine，即法国东部的阿尔萨斯和洛林，普法战争中割让于德国，《凡尔赛和约》后归还。闻一多有感于此国际案例，致哀思于“国疆奔丧”，祈求“七子”回归，并通过每首诗尾句“母亲！我要回来，母亲！”的反复渲染，将“七子”回归的愿景，连缀为中华民族自17世纪下半叶以来最大最深的痛楚。这深久的痛楚，警醒着中华儿女，勿忘中国支离破碎历史；激励着炎黄子孙，为实现中国统一而奋斗。这“七子归来”的文学主题，以其极强的感染力深入人心，成为近代以来中国人文化心理结构的一部分。文学史的不断“重写”，“20世纪”的不断延展，与“七子归来”，中国完整如初的民族愿景不无关联，其表征便是自然地理、历史地理、政治地理和文学地理逐渐统合为一个完整的“文学的中国”。

可以说，“文学中国”如何完整再现，成为文学史不断书写的历史轨迹。无论是杨义的“全史意识”、还是陈思和的“殖民地文学”，都是为了以文学的载体与形式再现完整如初的历史中国图景的努力。“文学中国”，实际上是历史的中国、是版图与疆界的中国，准确地说，是时间性地理的中国。但问题

是，目前文学史所建构的这个“中国”，是否能够满足全球性语境下中华文化走出去，中国文学海外传播伟大的空间性使命呢？

从现有的中国文学海外传播研究，特别是中国当代文学外传所取得的经验和教训来看，百年中国文学的海外传播，既面临着诸如语言、制度、意识形态、异国情调、文化霸权等较为客观性的阻碍因素的挑战，又存在着不少我们自身的一些问题。前者，很多是在历史中形成的，需要很长时间去克服，不能急于求成，欲速则不达，但后者，是通过我们主观的努力，就有可能起到立竿见影的效果。

传播学中有一个经典的“5W”模式，即传播过程的五个基本构成要素：1.谁传播（who），2.传播什么（what），3.通过什么渠道（what channel），4.向谁传播（whom），5.传播的效果如何（what effect）。在“5W”中，可能只有“whom”是明确而且是必然的，即向海外，特别是西方传播；至于其他四项，可能仍需要在现有的传播体系中商榷与探讨。

首先，谁传播，即传播主体是谁，或谁是传播者。姜智芹认为，中国文学的海外传播有两个主体，一是中方，表现为主动地“送”，而另一个是外方，表现为有目的地“拿”。“拿”与“送”的区别在于：“‘拿’是外方基于自身的欲望、需求、好恶和价值观，塑造的多少带有某种偏见的‘他者’形象；‘送’是中国政府基于外宣需求传播的具有正向价值的‘自我’形象，是对西方塑造的定型化中国形象的矫正和消解。”¹²这种二分式的见解，确实简明扼要地勾勒出了目前中国文学海外传播的现状。其“自我”和“他者”的划分标准，显然是基于现有的地理疆界，而且其“中国政府”的强调，因现在政治地理的现实，应涵盖不了历史中国所期待的完整性。更为关键的是，这种地理疆界的二分法，很容易将“送”与“拿”的所指，限定在一定的地理界限之内，倘若只有在疆界内的，在政府管辖内的“中国”，才有资格“送”，才

¹² 姜智芹：《中国当代文学海外传播与中国形象塑造》，《小说评论》，2014年第3期。

能称之为“送”。那么存不存在民间层面的“送”，有没有超越疆域边界、政治地理之外的“送”。这依然涉及到作为传播主体的“中国”是谁的问题。

前文已述，“文学中国”是文学史不断书写的内在心理动机，一直谋求以文学为载体的完整中国的再现，因此至少在“送”的主体方面，不能局限于现有的政治地理现实，而是要涵盖台港澳，寻求地理版图的文学统一，以此为基点，建构一个主权统一的整体传播体系。但面对全球化的现实语境以及民族复兴的时代主题的挑战，仅仅安于本土，而不考虑海外，不能不说是一件掩耳盗铃的事业。

中国文学要实现海外传播，首先就要在内部整合统一的基础上，勇于面向海外。面向海外，对文学史的重写，或者是文学史体系的建构，提出的首要任务，就是在时间性统合的基础上，引入空间性。也就是说，在何为“中国”（“本土”）的文学史重写中，时间性认知是其关键，那么，在面向“海外”的文学史体系建构中，涵盖时间性的空间性将成为新的主题。因此，中国文学，特别是百年中国文学需要寻求空间转向。

何为“空间”？在Edward W. Soja看来，社会、历史和空间具有日益显著的共时性，三者之间具有“盘根错节的复杂性”和“难舍难分的相互依赖性”。因此，“空间性——历史性——社会性的这一三面的情愫，正在带来的不仅是我们对空间思考方式的深刻变化，同样也是开始导向我们历史和社会研究方式的巨大修改”。¹³ 这不仅是认识论的问题，而是本体论认知的更新，是人的存在的内在规定。于是，他坚持说：“我们首先并始终是历史的——社会的——空间的存在，单个或集体地主动参与到历史、地理、社会的建构或生产——‘形成’——中去。”¹⁴ 可见，Edward W. Soja的“空间”，应该

¹³ Edward W. Soja: 《第三空间：去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》，陆扬等译，上海：上海教育出版社，2005年，第3页。

¹⁴ Edward W. Soja: 《第三空间：去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》，陆扬等译，上海：上海教育出版社，2005年，第92页。

包含三个构成性要素，即社会性、历史性（时间性）和空间性（地理性），而且三者之间不可分割，不可或缺，相互依赖，共同构成人在当下的存在。

由此看来，我们在考虑中国文学面向海外时，也应需从三个方面，即全球化语境、民族伟大复兴、中华文化 / 文学海外传播等（社会性），中国文学的百年历程（时间性），走向海外（地理性）上进行整体系统观照。也就是说，在文学史重写中建构的“中国”必然要超越时间性的藩篱，进入到更广阔更复杂的空间之中。因而为了面向海外，文学史的书写在“时间的中国”之上，还需要建构一个“空间的中国”，以更新版图与疆界的“中国”。对此，我们受“殖民地文学”的启发，现引入“华侨华人文学”的理论视角，以尝试建构文学史体系中的“空间的中国”。

四、“华侨华人文学”的文学史视角

“空间的中国”所内蕴的观照视点，将不再是地理疆界的本土视点，而是一个全球性视点：在全球视野中观照“中国”如何面对、走向、融通海外。在齐格蒙特·鲍曼看来，在全球化时代，视点已变得极其重要和珍贵。他通过开掘西方美术透视画法所蕴含的现代空间意义，提出“空间的组织重点已从‘谁’这个问题转向从‘空间的什么点’这个问题”，并认为：“既然并不是每一个人都占据相同的位置，从而以相同的视角观察世界，那么，所有的观察不可能都是等值的。”¹⁵ 因而，用何种视点观照中国，将变得颇有意味，特别是在中国正在以文化、文学海外传播的形式，正积极主动地融入全球的时刻。

在齐格蒙特·鲍曼的“空间视点”的层面上，重新观照百年中国文学的海外传播，仅仅以本土的视点显然已无法承受之重，必需拥有海外的视点，并在二者之间寻找最佳视角，来建构中国自己的全球视点。在这个意义上，华侨华人文学以其既在本土又在海外“间性”特征，能够同时拥有本土视点

¹⁵ 齐格蒙特·鲍曼：《全球化：人类的后果》，郭国良、徐建华译，北京：商务印书馆，2013年，第30页。

和海外视点，并且具有入乎其内，出乎其外的离散潜质，对中国文学全球视点的设置乃至建立，将有着其他文学不可替代的作用与价值。也就意味着，百年中国文学要面向海外，首先应该正视“华侨华人文学”的客观存在，认真思索这一介乎本土与海外之间而存在的文学形态的意义与价值：如若将其定位于“本土”，对其进行时间性的考量，那么将对现有的文学史体系有何影响？如若将其定位于“海外”，对其进行空间性追问，那么将赋予其在“空间的中国”中怎样的位置？

在2016年第3期的《中国比较文学》上，陈思和与加拿大约克大学的华人学者徐学清有一组“商榷”对话。从中可以见出，不同视点对于“中国”的理解有着怎样的影响。陈思和认为：“中国大陆或台港地区的第一代海外移民作家，属于中国当代文学中的旅外文学，他们的写作还没有融入在地国的文学体系，他们用华语写作，创作内涵是从母国带来的生活经验，发表作品的媒介基本上是在海峡两岸的范围，主要的读者群也是来自两岸。”并“在对海外华文文学是否属于‘中国文学’的理解中，我设定有三条内在标准：首先就是语言（中文），其次是审美情感（民族性），最后是所表述的内涵。……同时还有三条外在标准，即这些创作是在什么地方发表、哪些人群阅读，以及影响所及的主要地区。”徐学清的商榷文章目的比较明确，即（强烈）反对陈思和将第一代移民作家视为中国当代文学的旅外文学的说法，而认为海外华文文学因其特殊而具备独特性以至独立性，并以此与中国文学相对话和互动。¹⁶

关于中国文学与海外华文文学之间关系的争论，早已有之。只不过大多是从事台港澳暨海外华文文学研究的大陆学者和海外学者之间的“小圈子”讨论，很少会有这个圈子之外的大陆学者参与和关注。这与海外华文文学研究在中国大陆的学术境遇（即中国文学这个一级学科中最边缘的位置）颇为

¹⁶ 徐学清：《多元文化语境中的华文文学的杂糅——与陈思和商榷》，《中国比较文学》2016年第3期。

相符。在这样的情景中，陈思和却是较为特殊的一位。在其1999年出版的《中国当代文学史教程》中，将严歌苓的《少女小鱼》纳入其文学史体系之中。这对于大陆的海外华文文学研究而言，具有一定的文学史意义。可以说，陈思和是大陆学界少有的一直关注海外华文文学创作并取得不少成果的中国现当代文学学者。因此，他对于二者之间关系的观点，对于我们在其“殖民地文学”之后，引入“华侨华人文学”概念，有着代表性的参考意义。

仔细比较陈徐二人的商榷文章可发现，二人在研究对象和有关“中国”的理解上，实际上存有相当大的偏差。陈思和的研究对象十分明确，将仍坚持华语写作的东南亚华人作家排除在外，而只谈第一代移民作家。也就是说，他并没有在世界华文文学的整体语境下去探讨海外华文文学与中国文学的关系，只是在本土的层面上把第一代移民文学归属于中国文学之中，而且还带有十分现实的考量：“我站在中国当代文学研究者的立场上，之所以强调旅外作家的创作属于中国当代文学一部分，只是为了更加有利于旅外作家在中国的发展。”¹⁷可以说，陈思和是在本土视点上观照移民文学与中国文学之间的关系。徐学清恰恰规避了本土视点，而将世界华文文学、海外华文文学与中国文学的关系纳入到了海外视点之中进行考量，具体说，就是北美视点（加拿大和美国）。需要指出的是，陈思和与徐学清并不是没有考量过对方所采用的视点，而可能是为了论点和商榷的策论而暂时回避掉了，也就是说为了叙事效果，暂时搁置了，而不是没有意识到还存在着海外视点和本土视点。对此，有无认识会有很大的不同。

在对“中国”的理解上，陈思和所谈的“中国文学”，实际上是指杨义所使用的将“两岸四地”融通的“文化中国”，而不是如徐学清那样要将中国文学纳入世界华文文学体系之中，要将海外华文文学独立于中国文学之外，所使用的政治中国的意思。所以他才在所设定的标准中，刻意强调民族性的审美情

¹⁷ 陈思和：《旅外文学之我见——兼答徐学清的商榷》，《中国比较文学》2016年第3期。

感，而这一点不会因为移民作家的生活空间的海外转移而改变，更不会因为他们国籍的变更而失去，所以他所指的“‘中国文学的一部分’之‘中国’，不是具体的国家政权的意义，它更是象征了一种悠久的文化传统的传播与延续，国籍只是一种认为的标签，在文化解读上并不重要，对于文化传统还是要有更大的包容性和模糊性的理解。”¹⁸可见，在“文化中国”这一点上，他反而采取了海外视角，将本土以外的移民文学统合到一个“中国”之中。所以，陈徐二者的观点并没有本质性的分歧。徐学清所反对的恰是固守本土的“中国”概念，而之所以认为海外华文文学有其独立的价值，就在于其对于“文化中国”的贡献，也正是在这个意义上，“海外”的中国要与“本土”的中国对话与互动。实际上，陈思和也承认此点，才多次在文中承认现有的中国当代文学对旅外文学的关注不够，才呼吁研究者要加大重视。

二人虽然在论战的主题上分歧不大，但是在其各自所叙述的场域中却不乏对立处，比如语言。陈思和明确指出，中文以外的语言写作，不在“中国文学”之内。因此他将同样是旅外作家的哈金、程抱一、盛澄、黎锦扬等“在国外用外文发表文学创作”的作家统统排除在“中国文学”之内，而理由仅是“没有人认为他们的外语创作是属于中国文学的部分”¹⁹。徐学清虽然没有明确提出反对这一个观点，而且也在建构“华文”、“华语”的文学体系，但还是觉察到了陈思和理路中的自相矛盾。首先，在列举美国华裔英语作家黎锦扬用受到瘖弦的鼓励用中文创作小说集《旗袍姑娘》的例子时，提出：“那么，我们是否可以把黎锦扬用英语创作的文学作品归类于美国华裔文学，而用中文创作的作品归属于中国文学？”²⁰之后，她通过黄万华的文章，赞同旅法

¹⁸ 陈思和：《旅外文学之我见——兼答徐学清的商榷》，《中国比较文学》2016年第3期。

¹⁹ 陈思和：《旅外文学之我见——兼答徐学清的商榷》，《中国比较文学》2016年第3期。

²⁰ 徐学清：《多元文化语境中的华文文学的杂糅——与陈思和商榷》，《中国比较文学》2016年第3期。

学者、作家程抱一的脱胎于道家的“第三元”的观念，感同身受地希望建构一个众声喧哗、多元多姿的世界华文文学的景观。

徐学清的第一点，实际上暗示出陈思和对旅外作家双语写作现象的忽视。其实，严歌苓自己就用英语创作过，又如何区分严歌苓呢？还有一种译写现象，加拿大移民作家李彦，先用英文创作小说 *Daughters of the Red Land*、*Lily in the Snow* 并在加拿大出版，曾获1995年度加拿大全国小说新书提名奖，1996年度加拿大滑铁卢“文学艺术杰出女性奖”；之后又自己翻译成《红浮萍》、《海底》，先后在大陆出版。诸如此类的作家，又如何用语言及创作地、发行地、影响圈等划分呢？徐学清的第二点，实际上暗指对民族性审美情感的异议。当陈思和用文化的中国替代政治的、国籍的中国，却又用语言排除非华语写作，用代际排除东南亚华文文学时，实际上是在窄化“文化中国”的象征意义，有条件地使用海外视点。更为有意思的是，当他在文学史重写中引入“殖民地文学”时，又呼吁在中国现代文学史体系中面对日语创作的文学现象。²¹ 显然他此刻“本土的中国”是跨越了语言的鸿沟的。在一个纯粹的中国那里，陈思和可以选择接纳一个异族的语言，而在文化的中国这个更为宽泛的概念里，却无法接纳外语。这种相悖处，反而愈加将“审美情感（民族性）”这一标准的意味凸显出来。这与“文化中国”的概念理解有关联。

杨义所使用的“文化中国”的概念，首先发端于20世纪70年代末一批由于去不了大陆转而赴台的马来西亚“华侨生”，其中包括以武侠小说流行于世的温瑞安。这批“华侨生”带有十分浓厚的中国文化乡愁，效仿陈独秀的《新青年》而创办《青年中国杂志》。其第三号以“文化中国”为专题，主要栏目有“建立文化大国专题”、“神州文化推广专文”、“光辉十月专辑”，

²¹ 如若陈思和的“殖民地文学”得以成立的话，那么除了台湾籍的日语文学，中国文学还必须面对澳门籍的葡语文学、香港籍的英语文学。这样在“地理的中国”之内就已经出现了文学语言的混杂现象了。

该号封面上还配有木兰从军、民族英雄岳飞的图片。²² 后经台湾学者傅伟勋、美国华人学者杜维明等人的积极宣扬，在大陆及海外华人世界影响深远。沈庆利认为，虽然这个概念出现于20世纪70年代末，但海内外华人“文化中国”的心理情怀却可以追溯到1949年台港两地与中国大陆的长期隔绝。²³ 最为典型的事件是，1958年元旦，流落到香港“一隅”的唐君毅、牟宗三联合徐复观、张君勱共同发表的《为中国文化敬告世界人士宣言》。详读宣言可以见出其世界性视野下的中国文化观：“如果中国文化不被了解，中国文化没有将来，则这四分之一的人类之生命与精神，将得不到正当的寄托和安顿；此不仅将招来全人类在现实上的共同祸害，而且全人类之共同良心的负担，将永远无法解除。”²⁴ 显然将中国文化的命运，上升到全球人类的高度去理解与看待，自然对“中国”理解，不会拘泥于一隅，而是强调“花果飘零”状态下的世界性“灵根自植”，在全球语境中赓续一个统合的“文化中国”。可见“文化中国”情怀、精神实质自带涵盖本土与海外的空间视点，其“中国”也理应是“空间的中国”。这样的“中国”在强调民族文化的同源与飘零“自植”时，应是可以超越语言的藩篱的。徐学清所引出的程抱一的“第三元”观念，不正是道家传统在法国的赓续吗？文化传统的传承，语言固然重要，但也不是绝对不可以替代的，毕竟文化精神的守固与俱进，才是根本。所以面向海外的中国文学应当超越语言的鸿沟，将那些保有中华文化精神的，或者如陈思和所言的“审美情感（民族性）”的第一代移民作家的外语文学，如美国李清福、容闳、林语堂、黎锦扬、哈金等，英国蒋彝、熊式一等，加拿大李彦等的英语文学；法国陈季同、程抱一、山飒等法语文学……纳入到“中国文学”的视野之中，而不能成为中国的“外国文学”。

²² 张宏敏：《“文化中国”概念溯源》，《文化学刊》2010年第1期。

²³ 沈庆利：《论两岸文学“文化中国”的互动》，《暨南学报》（哲学社会科学版）2017年第5期。

²⁴ 唐君毅：《说中华民族之花果飘零》，台北：三民书局1974年版，第120页。

至于华裔文学，即移民后代的文学，由于其“本土中国”、“本土视点”的缺失，即便是如东南亚华人作家那样用华语写作，也不应当归属于“中国文学”之中，但并不意味着他们的华语写作、外语写作中不会包含中华文化的精神、民族性的审美情感。“中国文学”应当与之保有文化上的或隐或现的关联（如马来西亚黄锦树、黎紫书等的华语创作，美国华裔作家汤亭亭、谭恩美、赵建秀等的英语创作，虽然展现的是一个故事的中国，而非经验的中国，但“空间的中国”依旧是其民族身份与精神的来源），更应自觉在全球语境中与之对话，激励其扮演纯粹“海外中国”的角色，承认其作为“文化中国”的一种空间存在，认识到其在中华文化的发展与传承中的意义与价值。至少，华裔文学与汉学家的华语文学应该有所区分，不能简单地以语言作为是否“中国”的标准。即便如此，也必须认识到世界华文/华人文学整体性之中的差异与多元，但如何区分，如何归属本土与海外，着实是一个复杂而又多变的问题。或许，以后会有更睿智的认知，可以合理地解决这一问题。

五、华侨华人与百年中国文学传播的五个方面

一旦“中国文学”的空间内涵有所规定，“华侨华人文学”与之的关系有所厘清，那么百年中国文学海外传播的五个方面（5W），就将比原有的仅仅是时间内涵的“中国文学”的海外传播有更多的可能性，当然也将面临着更多的挑战性。

传播主体方面。应当明确“华侨”，即第一代旅外/移民作家的空间优势。人民文学出版社原社长潘凯雄指出在中国当代文学的海外传播中，国内最需要的不是翻译人才，最需要的人才“要了解中国当代文学处于什么状态，首先应介绍给什么样的国家、什么样的读者，选择什么样的作品，还要了解不同国家读者的文学需求”²⁵。华侨作家，特别是华侨学者，往来之于本土与所在

²⁵ 舒晋瑜：《走出国门，中国作家还需努力》，《中华读书报》，2007年9月5日。

国之间，对两地都有着较为透彻的了解，正是潘凯雄所期待的传播人才。他们在所在国会选择什么样的百年中国文学作品，会介绍给什么样的读者，自然有着重要借鉴意义。而且，一些作家如蒋彝、程抱一、林语堂等，一些学者如夏志清、李欧梵、王德威等，往往学贯中西，融通中西，自然可以成为中西文学、文化交流的重要桥梁。可见，他们不仅是中国当代文学的生产者，还是百年中国文学的重要传播者。

传播内容方面。一方面与百年中国文学的构成有关。百年中国文学的海外传播，在区域上，不仅包含大陆、台港澳的本土文学，还应该涵盖移民各国的旅外文学；在语言上，不仅应包含华语文学，还应该包含旅外作家的所在国语言文学；在文化精神上，应当优先考虑那些具有民族审美情感的，彰显文化中国的文学。比如蒋彝的画记文学，虽然是用英语写作，却将中国文化中的“画中有诗”、“诗中有画”的诗画传统淋漓尽致的呈现出来；容闳的英文自传，虽然受到了西方自传传统的影响，但中国自传文学传统也保留其中。

传播渠道方面。无论是“送”，还是“拿”，由于语言文化的隔阂，传播的实现都是通过翻译而完成的。一些华侨作家相对于本土作家的优势在于，他们精通所在国语言，可以自由地用外语创作，像蒋彝、熊式一、林语堂等的英语创作，因语言的自如表达，而被当地的出版商、作家、学者所称赞，为读者所喜欢；相对于汉学家的优势在于，他们对中国文化文学的理解更为“本土”、原汁原味，这是汉学家们所不具备的。然而，他们的挑战在于如何尽可能真实地本原地传递中国文化。为此，很多作家不得不使用“中国英语”（China English）（却别于Chinese English和Chink English），比如林语堂将“生辰八字”译为eight characters。这一英语词汇只有放在中国文化语境中，才有其独特的意义，而英语读者在阅读中自然会受到陌生化的文化挑战，不得不仔细咀嚼文本中对此的文化解释，以建构“生辰八字”的文化意境。除了自己用外语创作之外，一些华侨作家或学者还是重要的百年中国文学的翻

译者、编选者，如聂华苓的《“百花”时期的文学》卷2《诗歌与小说》收入了张贤亮的《大风歌》、王若望的《见大人》、李国文的《改选》、王蒙的《组织部新来的青年人》等作品²⁶。而当下的一些学者，由于认知的阂限，将华侨翻译者、编选者与汉学家等而视之，不加辨别地批判其文化霸权和东方主义。这是有欠考量的做法。

传播效果方面。中国当代文学的海外传播现状，特别是在欧美市场，的确不容乐观。对此，一些学者作了定量的描述，就不必赘述了。关键的思考在于如何破局？很多学者专注于内外因的思索，找出种种主观与客观的因素，当然有着重要的反思与教训价值，但是否在百年中国文学的海外传播中存有可以借鉴的经验呢？无论是熊式一的戏剧，蒋彝的游记，还是林语堂的小说，都曾在20世纪三四十年代在欧美世界引起过轰动。熊式一的《王宝川》在伦敦连演不缀，后又在欧美等地巡演多场，是第一个作品在纽约百老汇演出的中国人，还曾在30年代的上海上演，其时的学者文人还在英文月刊《天下》上发表论见。蒋彝的“哑行者”系列游记，在英国多次出版，深受读者喜爱。林语堂的传播力更是引人关注，其小说《京华烟云》还让其提名诺贝尔奖。至于当代华侨作家的外语写作，确有些作品颇有争议，值得商榷，但在批判的同时是否也应到考虑其文学传播的价值呢？教训的总结固然重要，而成功经验的借鉴，也同样不可偏废。

受众方面。这需要考量“华侨华人”与“海外”之间的关联。现有的文学传播研究，多数将“海外”直接等同于所在国的主流社会，而以西方世界居多，却未曾注意到作为边缘存在的“华侨华人社会”与主流社会之间的辩证关系。“华侨华人文学”的引入，不仅要使传播主体和内容引向“海外”，而且要将传播受众引向“本土”，这是由华侨华人处于本土与海外之间的空

²⁶ Hieh, Hua-ling ed. *Literature of the Hundred Flowers Period*. Vol. 1 Criticism and Polemics; Vol. 2 Poetry and Fiction. New York: Columbia University Press, 1981.

间特性多规定的。考虑到华侨华人的这一空间特性，就要认识到“海外”的结构，即由主流社会与华侨华人社会构成。有了这样的空间认知，就不能盲目地以主流社会的传播作为完全的标的，而全然不顾6000万华侨华人所构成的另一种“海外”。华侨华人，属于可以团结的力量，应当在传播的任务中居于优先的位置，至少不应该与主流社会的传播相差甚远。试想中华文化、中国文学尚不能在华侨华人社会中充足的传播，又何谈其全球影响力。

经典传播学的过程已经表明，华侨华人不仅是百年中国文学海外传播的生产者、传播者，还是不可或缺的接受者，对传播渠道、传播效果都有着重要的作用与影响。因此，中华文化海外传播的时代召唤中，我们引入“华侨华人文学”的视角重新考量文学史的书写，对于认识百年中国文学及其时代使命将会有重要的意义。

“出走”与“走出”： 百年海外华文文学的历史进程

黄万华*

摘要 海外华文文学产生于华人“有来无回”的“出走”，而其前途和价值在于“落地生根”而非“落叶归根”。“落叶归根”联系着中国人的传统心态和人生，“落地生根”则反映出海外华人社会在地化的成熟。前者会有浓厚，甚至鲜明的“中国性”，后者则有着独特而复杂的“本土性”。而百年海外华文文学是在不断地走出“中国性”、走出“本土性”的历史进程中走向中华民族文学的新形态，更走向文学的新境界。这种“出走”与“走出”构成了海外华文文学的百年历程。将百年海外华文文学分成三个历史时期，考察其“中国性”、“本土性”等的产生和走出“中国性”、“本土性”等依附的努力，我们能更切实把握海外华文文学的历史及其价值。

关键词：海外华文文学；百年历史；中国性；本土性

海 外华文文学产生于华人背井离乡、漂洋过海的“出走”，这种“出走”一开始就面临“落叶归根”还是“落地生根”的人生选择，这种选择不只是出走者的个人命运，更往往是族群的共同前途。“落叶归根”既联系着中国人的传统心态和人生，也与中国社会的变化密切相连；“落地生

* 黄万华，中国山东大学威海分校人文学院教授。

根”既产生于华人在“有来无回”的海外境遇中久居他乡的历史，也反映出海外华人社会在地化的成熟。所以，前者会有浓厚，甚至鲜明的“中国性”，后者则有着独特而复杂的“本土性”。海外华文文学从整体而言并不属于百年中国文学，而是海外各国以华人移民为创作主体的汉语文学，大体上作为诸多华人居住国的少数民族文学（即便是在华人人口占优势的新加坡，英文使用者仍然超过华文使用者），而使得汉语文学成为世界性语种文学。其价值正在此。所以，海外华文文学的“中国性”是不同于中国文学的“中国性”。海外华文文学的“本土”不是中国，而是其已视为家园的居住国，但其“本土性”也是不同于居住国其他民族文学（往往是该国的“国家文学”）的“本土性”。海外华文文学正是在不断地走出“中国性”、走出“本土性”的历史进程中走向中华民族文学的新形态，更走向文学的新境界。这种“出走”与“走出”构成了海外华文文学的百年历程。

一、早期海外华文文学：“中国性”转向“中华性”的本土化

百年海外华文文学大致可以分成3个时期：各国华文文学诞生后至1945年二次大战结束的“早期”，1940年代后期至1970年代的战后30余年，1980年代后的近30余年。

早期海外华文文学，“华侨”是海外迁居者的主要身份，“我是中国人”的侨民思想内在主导了其创作，海外华文文学与中国现代文学关系非常密切，甚至被视为中国现代文学的海外延伸。然而，“长居久安”的情感、思想也开始自觉，一种新的文学源流产生并再也没有断流，百年海外华文文学的传统由此形成。

散零的海外华文创作发生得早，各国开始的时间也不一样。而作为族群，甚至国别的华文文学，最早则发生在南洋，而非西洋、东洋。居住了世界百分之八十华人移民的东南亚地区（包括当今新加坡、马来西亚、泰国、菲律宾、印尼、越南、柬埔寨、缅甸、文莱、老挝、东帝汶十一个国家）形成了南洋华文文学传统，尤其是国界接壤相近的“亚细安”（ASEAN的音译）五

国新、马、泰、菲、印尼，华文文学历史悠久，在早期海外华文文学中最有代表性。特别是当时的马来亚地区的华文文学，最先开始建构自身的文学传统。马华文学在“1920年以前，是旧文学一枝独秀”¹，而从1917年左右开始，马来亚“华裔社会产生了一种以现代华文创作的文学”²，华人作家从事现代华文，即白话文创作“那种近乎对宗教奉献的执着”，始终超过马华民族从事旧体文学和马来文、英文创作的热情。所以，从族群文化的角度而言，现代华文创作成为马来亚华族文学的主体。

当时的南洋华人从零星散落的群体，经由宗乡社区、团体而形成华侨社会，华侨社会的形成、稳固需要一种超越宗乡地域的凝聚力。而清末以来，中国革命党人一向视南洋为他们的海外根据地，中国本土的民族主义被南洋华侨普遍认同、接受。辛亥革命后，南洋社会形成了以对孙中山创建的中华民国的政治认同为核心，而对中国的社会、文化、经济等有着全面效忠的民族意识，成为南洋华侨社会形成中最重要的凝聚力。这一背景下产生的南洋华文文学，又主要由中国南来文人倡导，包含民国、五四等重要因素的“中国情结”成为南洋华文文学发生的重要基石。南洋华文文学中“出走——归来”的叙事模式和形象，往往有着“中国”的巨大召唤，尤其是现实中国的召唤。例如，作为马华文学第一个创作高潮的援华抗日文学中，“归来”的召唤力便是中国的抗日。当时马来亚演出反响极其强烈的多幕剧《春回来了》是依据田汉的抗战名剧《回春之曲》改写成的，讲述梅娘陪伴失去记忆的高维汉回到“海水映闪着椰树林”的南洋，顶住了阔少陈三水的纠缠和父亲的威逼，精心安排了让高维汉“想起了以往”而恢复记忆的环境，悉心照料高维汉康复，最后一起重回中国抗战去了。全剧发生在蕉风椰雨的南洋，而燃烧在南洋华人热血青年心中的是中国抗日的烽火硝烟。

¹ 杨松年《五四运动前后的新马华文文坛》，1989年4月台北中华经济研究院“五四文学与文化变迁研讨会”论文。

² 陈应德《马华文学正名的争论》，《星洲日报·星云》1992年5月30日。

然而，恰恰也是《春回来了》这样“中国性”鲜明的创作引发了关于“南洋地方性”的讨论。值得关注的是，最先倡导“南洋地方性”的作家往往是土生土长于南洋土地，他们不是出于其他原因，而是基于“为了子孙久留之策”来思考文学的南洋色彩，例如张金燕（1901—1981，出生于新加坡）就是出于自己“饮椰浆多过大禹治下的水了”，日常生活“南洋的色彩浓厚过祖宗的五经”³的亲身经历，对南洋土地及栖息于斯的华族的生存状态更有切肤之痛、入骨之爱，意识到“我们祖宗”南洋拓荒“一百多年的伟功”要在自己及后代身上得以延续，才连连撰写了《南洋与文艺》、《拉多两句——续南洋与文艺》、《南洋文人现在的愿望》等文，热情倡导要“充分地认识和获得现在南洋华侨社会的意识形态”⁴，表现南洋社会的历史和现状。稍晚些的曾圣提，其南洋文艺的主张更具有前瞻性。他将南洋文艺看作植根于南洋土地的自足性体系，所以他在强调南洋“新鲜的环境供给我们无穷的材料”时，也“唾弃今日之自号自召，竟刀枪血泪等肤浅字面表现他们的所谓革命文学的浅肤”⁵，尤其是这种“革命文学”往往来自中国革命的实践，而非马来亚土地的产物，由此他建议从“采访马来人的文化”和“描写华人及其他人种的生活”⁶两方面入手来建设南洋文艺，这样的南洋文艺无疑在南洋土地上获得了彻底的自足性。此时马华文学的“中国性”往往来自现实中国的政治召唤，而曾圣提等的主张恰恰是要走出这种“中国性”，而着眼于南洋华人长久生存之计，开始了南洋华文文学的在地化进程。

海外华文文学的前途和价值在于“落地生根”而非“叶落归根”，因为海外华人的历史是他们离散而“落地生根”的心灵历程。华人漂洋过海，登岸安家，往往首先依靠宗亲同乡抱团聚拢，往往建立宗祠寺庙安放心灵；随后会开办华文学校，创办华文报刊，以“华文”聚拢人心，延续血脉，华文

³ 撕狮《南洋华侨的祖家观念》，1927年9月27日《新国民日报·荒岛》28期。

⁴ 张金燕《南洋与文艺》，《新国民日报·荒岛》10期（1927年3月25日）。

⁵ 曾圣提《醒醒吧！星城的艺人》，《南洋商报·文艺周刊》第3期（1929年1月18日）。

⁶ 《南洋商报·文艺周刊》创刊号（1929年1月1日）。

文学也随之产生。这一历史进程表明，海外华文文学产生于华人心灵安放地的寻找，其指向会从包含强烈的现代民族国家意识，主要表现在政治、经济、军事等层面，也会传递到文化、文学层面的“中国性”转变为表现为精神的、伦理的、审美情感的等文化层面内容“中华性”，而“中华性”可以使各地各国华文文学能以自己的方式与世界文学（包括所在国其他文学）对话、沟通，并形成自己的传统⁷。这种从“中国性”转向“中华性”，正是早期海外华文文学走出“中国性”的努力，是其形成居留国本土传统的开端。早期南洋文学中被日后文学史关注的很多作品体现了这一努力。例如海底山（原名林其仁，1910年代就读新加坡华侨中学）的中篇小说《拉多公公》（1930）最早书写华人和马来人的共同命运，将新兴文学的革命思潮和“家南洋”的马来亚本土文学追求结合起来。小说在浓郁的浪漫主义想象中，讲述与华人三保公结拜兄弟的马来领袖拉多公公面对殖民化的马来亚，领导南洋子民，再度兴邦建国，华族和马来族被描述为反对殖民统治、建设马来家园的命运共同体。《峇峇与娘惹》（1931）是马华新文学第一部中篇小说，而作者丘士珍正是提出“马来亚地方文艺”的第一人⁸。他在1934年3月1日《南洋商报·狮声》发表《地方作家谈》，明确指出：“马来亚有文艺，就是居留或侨生于马来亚的作家所生产的文艺。……我们不应该盲目地重视以上海为文坛中心的中国文艺作家，我们应该推崇马来亚的地方作家。”这里，不仅第一次从“马来亚”的地域、人文角度明确了“马来亚文艺”的存在，即生活于马来亚土地的作家，贡献于马来亚的文学作品，而且清晰地表现出摆脱对“中国文艺”的“盲目”追随，探索马来亚华文文学的创作道路和传统的追求。而《峇峇与娘惹》以一个中国出生的移民（新客）的眼光，展开“峇峇”（男性）与“娘惹”（女性）这一在马来亚出生的中国移民后代或与其他族群联姻的群体（亦称海峡华人）的家庭叙事，这一类家庭接受英文教育，又受到

⁷ 黄万华《文化转换中的世界华文文学》，中国社会科学出版社1999年版，第32页。

⁸ 曾圣提《醒醒吧！星城的艺人》，《南洋商报》副刊《文艺周刊》3期（1929年1月18日）。

马来文化极大影响，但还保留中国人的伦理习俗信仰等，尤有马来亚多族群文化的特征。小说所展示的那个富裕的峇峇家庭被马、英文化同化后伦理解体、家道衰微的过程，揭示了“海峡华人”中的失根者抛弃了前辈的艰苦奋斗传统，远离了中华伦理道德后的悲剧。小说开了反映马来亚多元种族、殖民地、移民社会等本土化色彩的文学先河，而其所关注的是多元种族、殖民地、移民社会等环境中中华文化的命运。南洋华文文学的第一部长篇小说《浓烟》（作者林参天1927年移居新加坡）1936年与茅盾的小说集《泡沫》等一起被傅东华收入上海文学出版社的“文学丛书”出版（1959年由新加坡青年书局再版）。傅东华、郑振铎主编的《文学》是1930年代文学质量最高的刊物之一，《浓烟》被收入与《文学》关联密切的“文学丛书”，表明南洋华文文学的质量得到肯定，无疑具有重要的文学史意义⁹。《浓烟》也是最早关注南洋华文教育的作品之一，而小说所揭示的南洋华校弊端丛生，尤其是教材全部是有关中国的教材，没有丝毫南洋内容，学生理解接受困难，学成也难以适应南洋社会。小说中，富有理想抱负的教员毛振东等不仅努力改进教学，教材“都要适应南洋的应用才是”，但黯然离校而去。这些早期南洋华文文学的重要作品即便有“出走——归来”的叙事，也不是对来自中国现实政治的巨大召唤的回应，而是出走海外者对中华文化与海外华人命运的关注。

北美等地早期华文文学与南洋华文文学不同，尚未形成族群性的创作，但北美华文文学也以不同于中国文学的“华侨文学”的身份开始了自己的历程，其“中国性”同样鲜明。美国华文文学开启于“反美华工禁约文学”，即反映1882年和1888年，美国国会两次通过“排华法案”，严禁中国劳工来美和限制在美中国劳工的就业后在美华工命运的创作。1905年在上海出版的小说《苦社会》“以旅美之人，述旅美之事，固情真意切，纸上跃然”。全书48回，前近半（22回）讲述晚清社会的种种贫困黑暗，逼使华人飘洋过海，中间12回讲述航海登岸所受非人之苦，后14回则转向“禁约”处境中旧金山唐

⁹ 黄一《马华抗日文学的在地意识》，《中国现代文学研究丛刊》2015年9期。

人街恐惧不安的生活的描述，华人最终在民族意识和政治意识上开始觉醒。这部作品的作者身份是否旅美作家，还会有不同看法，但作品题材、题旨等无疑都产生于旅美华工的生存经验中，作品的“旧金山”背景也是中国移民最初的生存方式，这些在日后美华文学的移民历史书写、草根文群创作中都有回应。而在美国创办的华文报纸，1870年前后就刊发有别于中国本土文学的华文文学作品，表达思乡之情和华人社会的伦理道德¹⁰。与“反美华工禁约文学”相关联的是，1910年起被囚禁于旧金山金门湾天使岛的近20万华人，曾在拘禁木屋里刻留百余首悲诉“应知国弱人心死”、“故乡远忆云山断”的诗词，成为美国本土上最早的华文作品之一。这些华文诗作1970年代被发现，1980年代被收集整理出版，随即更有专门研究¹¹，引起广泛关注。天使岛诗歌虽主要以中国古诗形式写成，作者又多为无名者，但诗歌语境完全是海外流徙而遭囚禁，所抒写的内容将自己异域“囚困”的命运与故乡“国弱人心死”的困境紧密联系在一起，在书写种种刻骨铭心的思乡之情中，表达出“雄心死不灰”的报国壮志，而面临被囚禁、被遣返的现实，悲悼同胞所遭受的厄运，也流露出“应知悔此来”，“空劳精卫功”的复杂情绪。这些都最早保留了海外华人的生命体验，记录了华人海外谋生的历史，其艺术表达也有相当的深度，开启了北美华文写作的重要源头。

二次大战期间，中美两国共同的反法西斯立场，美国华人积极投身美国反法西斯战争的表现（当时有百分之二十的华人应征入伍），使美国歧视华人的政策有根本性改变，最终于1943年撤销了“排华法案”。此期间，大批华侨子弟为避中国大陆的战祸，移居美国，带去了中国文艺的巨大资源。在这种情况下，美华文艺得以蓬勃开展。叱咤社（1937）、民铎社（1939）、芦烽

¹⁰（美）韩小明《美国华裔文学之根与花蕾》，转引自（美）尹晓煌《美国华裔文学史》，徐颖果主译，南开大学出版社2006年第179页。

¹¹如华裔学者麦礼谦、林小琴、杨月芳合著中英文对照的《埃伦诗集：天使岛诗歌与华人移民历史1910-1940》（华盛顿大学出版社出版）对天使岛木屋诗进行了整理、校勘和英文翻译、注释，成为学术界研究天使岛诗歌的主要依据。

话剧社（1940）、新文字研究会（1940）、联合救国宣传团（1942）、加省华侨青年救国团（1943）等二三十个美华文艺团体在美国旧金山、纽约、洛杉矶等地广泛开展活动，呈一时之盛。美国本土上的华文文学概念就是在此时形成的。1942年，纽约华人成立华侨文化社，创办《华侨文阵》，这是美国第一份华文纯文学刊物。该刊物在1942年明确提出了跟中国大陆文艺有着区别的美国本地华人文艺的概念¹²。而在此前，《美洲华侨日报》（1940年创办于纽约）、《中美周报》（1941年创刊于纽约）等颇有影响的华文报刊都辟有副刊，刊发了相当数量的华文作品，作者多为华侨青年。这些作品“虽然大部分与中国和抗战有关，但间中也有采用华侨社会题材，描写华侨人物，甚至运用华侨辞汇的创作”¹³。而值得关注的是，此时期旅居美国的林语堂的创作在美国社会引起强烈反响。林语堂赴美前，其第一本英文散文集《吾国与吾民》（1935）在当年美国畅销书目上名列首位。此书七章，介绍了中国人的性格、心灵、生活和文学艺术，其立意高远和知识广博交织融汇，在雅美的文笔、从容的叙述中将中国文化的丰富内涵一一道出，也显示了林语堂沟通中西文化交流的努力。抗战爆发后，林语堂除在美国积极宣传中国抗日外，仍致力于弘扬中华民族文化。他一生近70种著述中，这一时期出版的作品数量最多，体式最广，质量颇多上乘之作（林语堂自述最喜爱的几部作品，如《京华烟云》、《苏东坡传》《生活的艺术》等都写于这一时期），这些文学作品不仅返回中国为人们熟知，而且直接进入了英语语种的文化消费圈，向西方读者传达了中华传统文化和中国人民现实生活的真实信息，并为西方读者广泛接受。

林语堂抗战时期创作能被西方世界广泛接受，其原因是多方面的，其中异域写作的生活有可能使他疏离国内社会、政治生活制约，在怀国思乡的心境和对母体文化的距离观照中获得一种蕴含着关于战争、民族、家园的忧患意识的创作视野。这种超脱了国内现实政治派别纷争而又联系着国家命运的海

¹² 麦礼谦《从华侨到华人》，三联书店（香港）1992年，319页。

¹³ 同上。

外创作视野，和林语堂成功向西方世界介绍以中国传统文化为代表的东方文化的实践，对旅美华人影响极大，“对西方人讲中国文化”成为日后诸多旅美作家的写作旨意。而这正是构成“美华文学”概念提出的创作背景。1945年1月和5月，美洲华侨青年文艺社和美洲华侨文艺社相继成立，成员众多，前者是美国本土上第一个跨地区的华文文学组织，后者则创办《绿洲文艺》，但两者仍以“华侨文艺”自命，其身份认同仍在“华侨”，但由此表现出早期美华文学主要是向西方世界传递中华文化，已经开启了“中国性”向“中华性”的转换。战后美华文学的重要成就大多表现于此。

毗邻美国的加拿大，华文文学情况也大致如此，只是显得更为零散，例如1923年至1947年，加拿大全面禁止华人进入，不少华人被拘禁，其中也有人在拘禁场所墙壁留下诗文，但这一在加拿大完成的华文创作未得到保存、整理。

早期海外华文文学在鲜明的“中国性”中产生，密切了其与中国社会和文学的联系；而它作为文学，对“中华性”的追求，则必然开始海外华文文学自身传统的建构，从而开启海外华文文学本土化进程。

二、战后海外华文文学：多方面“走出”的展开

战后海外华文文学在东南亚、北美、欧洲多个地区展开。面临华侨社会向华人社会的重大转换，在“中国性”向“中华性”转化的过程中，同一种源头的中华文化在不同地域、社会中各凭“灵根”，自成传统。此时的“中华性”显得丰富而复杂，它既有从中华文化本源地（有意无意地）向外播传形成的中华性，也有在各地各国独立自足形成的中华性，后者既与近百余年中不同社会制度、国家架构形成的地区隔绝有关，更联系着各地区华人落地生根的艰辛历程。正是在这一背景下，华文文学加速了其“本土化”的进程。

东南亚华侨在二次大战中经历了东南亚各国被日军占领的痛苦，加深了对居住国的家园情感，“他们深深体会到，华人必须抛弃固有的移民思想，关心居留地的政治经济，并和其他民族共同建立一个独立自主的国家，以避免遭

受另一次被侵略、被掠夺的灾难”¹⁴。战后东南亚各国开始了各自争取民族独立、建设现代国家的历史进程，促进了东南亚各国华侨社会向华人社会转换并进而共处于各国国民社会中。但这一过程也显得较为艰难，传统的华侨意识一时难以被取代。例如，1948年2月，马来亚联邦成立，而当时《南侨日报》主办的“马来亚未来政制华侨民意的测验”中，95、6%的人选择“双重国籍”，表明华人在国家认同上仍处于彷徨中。这使得东南亚华侨在各国社会的现代转型中处于不利的地位，加上政治意识形态等因素，华侨与中国的关系也会影响（损害）到华侨在居留国的权益，包括文化权益。

战后马来亚的局势复杂。华人在抗日卫马斗争中的贡献，战后一度得到英国殖民当局的承认，英国实施马来亚联邦的计划开始也认为应给予华人与马来人平等的权利。但随后在日益高涨的马来民族政治情绪的压力下，通过了对非马来族显得严峻和苛刻的法律条文。而马华社会缺乏应变的政治经验，一些政治领袖人物过分关注中国国共斗争，而对本地政治相对淡漠，加上对马共合作政策的失败，马华社会在仓促应变中实际上丧失了相当多的参政权力，尤其在教育体制和语言制度方面受到或潜或显的不平等。1951年起，马来亚华校从三年级起强制教授巫文，五年级起强制教授英文，华校所用史地课本也侧重马来亚和亚洲，目的在于养成“效忠马来亚”的“马来亚观念”。这促进华人对马来亚的认同，但华文教育受到严重损害，华文创作空间缩小。

1948年马华文坛发生了一场在建立马华文学本土传统上既有开拓意义，又带有过渡色彩的论争。论争双方的“马华文艺派”和“侨民文艺派”之间的主要分歧在于现实主义“本土化”，后者坚持“马华文艺乃中国文艺的一支流”，甚至主张建立“中华文艺联合会马来亚分会”来领导马华文坛¹⁵，前者则认为“马来亚要求独立，马来亚的华人要做独立国的主人，马华文艺自然

¹⁴ 马来西亚留台校友会联合总会《马来西亚华人史》，马来西亚留台校友会联合总会1984年，第85页。

¹⁵ 《向马华文艺界建议》，1947年2月24日《星洲日报·晨星》

没有理由追随中国文学的路向”¹⁶。论争最终肯定了马华文学建立本地传统的历史趋势，表明战后马华文学开始了新历程。这种新进程，一方面是南来作家群创作模式的蜕变：中国社会的沧桑变化、中华人文的悠悠历史，在其创作中逐步“退”而成为一种背景、一种潜在影响，马来西亚社会圈内人的情感逐渐主导其对创作对象的体验。另一方面，本土作家群在血缘、地缘交织的文化环境中崛起，他们的创作浸染于既有传统的独立性，又开始融入南洋自然地理环境的马华社会，而中华文化作为他们个体生命开始前就埋藏着的集体血脉，也或隐或现地影响着他们从现时的地域文化中提取什么。这两种创作都延续了马华文学的现实主义传统，而与马来亚现实的密切联系加深了这种传统。

以当时马来亚南来作家中最重要的韦晕（祖籍山东，生于香港，1937年南来，共出15种作品集，其中8种出版于1956年至1962年）为例，他1950年代的小说就被视为“马来西亚华裔的‘扎根文学’，也可以说是广义的马来西亚爱国文学”¹⁷，就在于他战后的创作走出了早期创作的中国故乡题材，越来越具有“强烈的马来西亚本土意识和鲜明的地方色彩”，甚至成为“马华文学的一个标志”¹⁸。例如发表于1952年的小说《乌鸦港上黄昏》，作者在文末却注明马来人所信奉的回教纪年“伊历1373年”和华族惯用的“春、暮”，两者并置，包含着两个民族友好相处，共同建设马来亚国家的愿望。小说讲述华族老渔夫伙金在马来渔民沙立夫冒死相救行为感召下对娇妻奸情的宽恕，有着作家一向有的对人性弱点的悲悯，大家都在“咒诅鬼子”时，伙金竟然会有这样的念头：“不是鬼子来了，阿珠那小妮子会跟自己一起么？”，一个“过番了三十把年头”的老渔翁判断是非的标准只是自己个人的得失，这甚至主导着他的沉沦。但那次海上遇险又得救使他“第一次在番邦尝到了别种民族给自己这贱命一些温暖”，就是这种温暖让他最终放弃了“复仇”。小说中处处有伙

¹⁶ 方修《战后马华文学史初稿》，马来西亚华校董事会1987年，75页。

¹⁷ 1991年韦晕获第二届马华文学奖评委会评语，转引自黄万华《新马百年华文小说史》，山东文艺出版社1999年版，第134页。

¹⁸ 1991年韦晕获第二届马华文学奖的评委会评语。

金“枯藤”似的生命和其少妻阿珠“充满了热力的胴体”的对照性描写，伙金来自“唐山”，阿珠却土生土长于南洋，最后伙金的“放手”隐喻着“唐山客”的生活让位于马来亚的本土性，而小说富有热带风情格调的习俗、场景描写在闽南语与马来语的自然交织中更让人感受到友族和善相处的希望。韦晕的其它小说也充盈着马来亚土地的归属感和国家的认同感，从而“包容着马来西亚国家文化的血和肉”。

然而，就创作方法而言，韦晕的创作也表明马华文学“源自五四新文学传统以来那种感时忧国的写实主义到了60年代应已臻于顶点”¹⁹，就是说，当马华文学题材等方面越来越具有“马华性”时，其创作仍然笼罩在源自中国感时忧国文学传统的影响之下。马华文学最为关注的是马华社会现实，最先四届马华文学奖的另外三位得主方北方、姚拓、云里风的创作也都在六七十年代前后达到各自的巅峰状态，而他们创作也充分体现了马华文学的现实主义传统。这种传统在华族文化被严重排斥，华人被“边缘化”的情况下，自然对华文学提出了维系民族血脉的要求，甚至要求文学更多地参与改变华人生存境遇的社会实践。此时，马来西亚跟中国大陆已断绝了正常来往，但源自中国大陆的现实主义一直“宰制”马华文学，使其始终没有脱卸“斗士”的角色。

这种现实主义“斗士”的角色也是战后东南亚其他国家华文文学的身份，尤其是华人受到压制时，例如印尼，1955年万隆会议后，印尼政府对华外交友好，对国内华侨、华人却采取经济和文化上限制、削弱、排斥的政策，印尼社会危机发生时，华人更成为印尼国内政治的牺牲品。1965年印尼共产党九卅政变失败，苏加诺政府下台，中国因为支持印尼共产党而与印尼关系严重受损，几十万印尼华人受牵连而遭屠杀，苏哈托军人政权更实行全面查禁华文的政策，华文学校停办，华文报刊全部被查禁，“华文书籍与黄色刊物、

¹⁹ 陈鹏翔《马来西亚华人史新编·独立后的华文文学》，马来西亚中华大会堂总会1998年版、280页。

有害药品被并列为违禁品”²⁰，华名也被禁止公开使用，甚至个人藏书也遭焚毁。泰国，1950年代末期到1979年代初期，政府对华政策逆转，对泰国华校、华文报刊也采取限制政策，泰华文学处于艰难时局中。越南统一之后，华人因为原先的“南越”身份，地位一落千丈，甚至遭到大规模政治迫害，“越华文学的精英大部分去了外国”²¹，国内华文文学日益衰败。全越南无独立的中文报纸。这种种情况使华文文学必然承担起在华人中传承华文薪火的使命，而现实主义传统推动华文文学扮演单一的民族政治抵抗者的角色，不仅桎梏了华文文学的自我容纳能力，阻滞其艺术质量的提升，还会使东南亚国家的华人文化与各国国家意识形态形成某种恶性循环的局面，即华人社会以族群文化去抗衡当局的压制，又遭来当局更严厉的压制。

其实，1937年至1941年的战前5年，南洋抗日文学的兴起，原本是因为当时华人绝大部分还是华侨身份，如果中国战败，会直接危及华人在南洋的生存。但南洋华人社会的抗日救亡意识并未停留于此。当时的《南洋商报·狮声》是南洋华文报纸创办时间（1933年）最长的副刊之一，和《星洲日报·晨星》同为抗战时期影响最大的南洋华文副刊，它率先倡导“反侵略战争文学”，从“反法西斯反封建”²²是关系“世界和平”和“人类生活”向上的意义上看待抗日文学，它推出数个“反侵略专号”，其意就是南洋华文文学“必须由‘抗战文学’进入到意义更为广泛、更为深刻的‘反侵略文学’”²³，“反侵略文学”更为广泛、深刻的意义就在于揭示了二次大战的本质，表明华人与世界、人类的命运共同性²⁴。这种认识打破南洋华人社会传统的保守

²⁰ 慕·阿敏《浅谈印尼华文文学的现状及其发展方向（代序）》，立锋主编《印华诗文选》，香港新绿图书社1999年，第6页。

²¹ （越南）谢振煜《越华文学三十五年》，《华文文学》2011年3期。

²² 转引自黄孟文、徐迺翔主编《新加坡华文文学史初稿》，新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司联合出版，2002年，第44页。

²³ 莫嘉丽《抗战时期的马华文学：浓郁的中国色彩》，黄万华《史述与史论：战时中国文学研究》，山东大学出版社2005年，第732页。

²⁴ 黄一《马华抗日文学的在地意识》，《中国现代文学研究丛刊》2015年9期。

封闭，深化了南洋抗日救亡文学的内涵。这种“人类命运共同体”的思想延续到战后，成为南洋华文文学艰难生存中突破自身局限，探求提升生存空间的重要动力。

1960年代东南亚各国华文文学中涌动起的现代主义文学思潮应该视为东南亚华文文学把眼光投向世界的必然。这中间的情况自然是复杂的，却推动走出源自中国的现实主义的封闭。比如新加坡，其1965年建国，华人与马来人的分歧、冲突是重要原因，而其建国后，又采取了英文强势的国家策略，华文生存面临新的危机。新加坡独立后最重要的作家群体是“六八世代”，因成立于1968年的新加坡五月出版社是在较长一段时间中新加坡唯一出版华文文学书籍的民营出版社而得名，其以丛书形式出版的作品集的作者，全部是当时跻身于新加坡现代主义文学阵营的青年作家，包括陈瑞献、英培安、南子、流川等，开新加坡出版现代文学创作之风气，其创作表达了“诗人独对文学良知负责”²⁵的创作态度和对“有深度的诗”²⁶的艺术追求，代表了“‘六八世代’作家本身的自我典律建构”²⁷。1978年，南子、谢清、王润华、淡莹等又创办五月诗社，出版《五月诗刊》，延续、扩大了“六八世代”的创作成就。“六八”世代都出生于1940年代，又以战后出生居多，他们开始挣脱单一的现实主义的桎梏，坚持文学本位的创作立场，既反对“诗成为某种特定意识形态的附属品”，也警惕对“外地理论”的“依模制作”，追求“创造”的“高度个性化”²⁸。陈瑞献、英培安、王润华、淡莹等后来都取得了很好的艺术成就，甚至可以代表新加坡华文文学达到的高度。六八世代的崛起，发生在华文教育衰微的建国环境中需要顽强传承、发展民族文化传统的语境中，而他们的创作却开始于自觉的现代（主义）文学思潮中，从现代出发，与传统沟通而不受囿于传统。这里，现代主义文学所包含的文学的普世

²⁵ 孟季仲《15人序》，贺兰宁编《新加坡15诗人新诗集》，新加坡：五月出版社，1968年，第37页。

²⁶ 流川《15人序》，贺兰宁编《新加坡15诗人新诗集》，第25页。

²⁷ 张锦忠《南洋论述：马华文学与文化属性》，台北：麦田出版公司，2003年，第54页。

²⁸ 牧羚奴《巨人·自序》，新加坡：五月出版社，1968年，第2-3页。

性、人类性显然给予“六八世代”开阔的视野，例如陈瑞献曾自言选择现代主义的创作方法，是出于反叛“当年流行于文坛的‘现实主义’为唯一的文学体制”的文风，进入“自由的创作”境地的追求。而他后来也正是在中西文化交汇、现代与传统对话中成为新加坡“国宝”。中国文学现实主义的传统是极为强大的，对东南亚华文文学的影响也久远而强大。“走出”现实主义对东南亚华文文学的主宰，正是战后东南亚华文文学本土化进程的展开，而这一展开不是以以往单一抗衡当局对华文文学的压制，而是努力摆脱对中国文学资源的依附，致力于在居留国本土积累文学力量。“六八”世代成员后来有致力于“双重文学传统”的建构，就是希望在继承中华文学大传统的同时，“走出”中国那种在“某种共同的阶级意识”和“某一特殊的政治理想”孕育而成的文学传统，而发展海外华文文学自身的传统。

这种“走出”，也联系着东南亚华人作家的又一种“出走”。由于本国华文生存的困境，加上台湾国民党政府在五六十年代实行的侨生政策和香港的开放，吸引了大批东南亚华人子弟留学台湾或居留香港，这种向华文主流社会（香港社会汉语“包围”英语）的“回流”，使得东南亚华文作家更深入地从中华文化的整体性、丰富性角度看待自身，而此时香港、台湾都发生了极其强劲的现代主义思潮，其取向都是要走出政治意识形态对文学的劫持，追求包括五四新文学传统在内的中国文学传统与世界文化潮流的对接。这契合了战后东南亚华文文学走出困境的努力。这种密切海外华文文学与中国文学传统的联系但又同时“走出”现实中国的情况推动了东南亚华文文学在其本土扎根的努力。

当然，也有不同的情况。例如泰国，尽管泰华文学也发生较早，但一直到1950年代，泰华作家基本上是“抱着‘独在异乡为异客’的心绪”创作，“就是一些在泰国出生的作者，他们也充满着矛盾的基调和彷徨感”，“他们心目中的祖国、故乡，指的仍是中国”，到了六十年代后期，才“由‘叶落归根’变为‘落地生根’”，创作立场由“宾”转移为“主”²⁹。但即便身份已

²⁹ 司马攻《泰华文学漫谈》，曼谷八音出版社1994年，第11页。

不是中国，泰华文学仍一直较为“保守”³⁰，长期恪守五四新文学的现实主义传统，极少现代文学的变革，其兴盛也是现实主义文学的兴盛。这种文学尚未“走出”中国的状况，制约了泰华文学成就的取得。

战后，北美、欧洲发生了一种有利于华文文学长远发展的情况。抗战胜利后，民国政府恢复了战前派遣留学生留美的传统，而与战前留美学生学成回国不同，由于中国大陆内战局势，相当部分留美学生滞留美国，随后大陆政局有了根本性变动，一部分留学生学成后旅居欧美，日后文学成就卓然的程抱一、鹿桥等就是这样开始其欧美生涯。战后欧美华文文学的另一重要力量是“台湾文群”。1950年代起，在美援背景下，台湾出现留学美国热潮。而台湾地位不明朗、不明确导致的国族认同危机，使留美学成后留居国外者大量增加，形成“台湾文群”。从於梨华、吉铮、孟丝等，到白先勇、陈若曦、郭松棻等，“出走”而不归，成就了海外创作成就。留学生较高的文化修养使其投身文学者为欧美华文文学的长远建设积累了力量。从欧美华文文学的艺术成就而言，战后开始有了质的飞跃。

我以往曾谈及，欧华文学与东南亚华文文学相比，有着三个显著的不同：其一，东南亚华文文学从一开始就在社会意识层面上深深地介入了“五四”新文化感时忧国的传统，其文学思潮、文学运动等在相当长时间里依傍中国现代文学中“感时忧国”那一流脉的模式。欧华作家虽然不乏感时忧国之责任，但更看重文学本分——自由之思想、独立之人格，因而较多地潜心艺术、学术，展开的是平和悠长的文化建设。他们的这种努力，使得包括“五四”在内的中华文化传统与西方文化的对话得以成功展开。其二，与东南亚华文文学相比，欧华文学无需承担以传承中华文化传统来凝聚族群力量、抗争民族压迫的重任。旅居海外的状态，还可以避免华文主流（华人主导）社会常常发生的政治、经济等现实功利需求对振兴民族文化传统的制约和压力。他们甘于寂寞地耕耘于民族文化，由此成就了欧华文学对中华文化传统价值的重新发现和

³⁰ 同上，15页。

提升。其三，与东南亚华文文学作为华人族群的代言人不同，欧华文学从形成伊始就呈现一种“散中见聚”的状态。一方面，欧华作家散居于欧洲数十个国家，为其内省、独思创造了前提，从而形成欧华文学艺术追求的不同层面；另一方面，作为个体虽然处于“孤独”之中，但其“灵根自植”中华文化的个人性努力，增强了欧华文学的“在地”生产能力，提升了海外华文文学的质量。这大致也符合北美，尤其是美国华文文学情况。以留学生身份出走，旅居他国坚持母语创作，往往是一种个人的选择，而欧美华人社会的状况无需华文文学与族群权益、命运密切关联，欧美华文文学也早早走出了中国五四新文学感时忧国的现实主义传统。这种走出使得他们的创作着眼于更长远的中华文化建设，更创造性地开启、推进了中国文化多源多流传统，尤其是对被历史遮蔽的文化传统进行了现代性转换；在本源与“他者”两种文化精华的对话交流中，将中华文化的核心价值提升为人类普世性价值，并使之得到世界性传播，从而对中华文化走向世界做出了富有实绩也具有世界性影响的贡献。程抱一、叶维廉、白先勇等无一不是如此。而这发生在20世纪六七十年代的战后，其意义更为重大。

三、1980年代后的海外华文文学：走出“中国性”和“本土性”的文学新境界

1980年代后，以中国大陆为出走地的新移民是影响海外华文文学走向的最重要因素之一，中国大陆的读者主要通过他们的创作了解海外华文文学的现状。但已成传统的海外华文文学历史显然更不可忽视，例如与新移民文学同时发生的有海外新生代作家，这批出生于上世纪六七十年代海外各国的华人作家的创作与1980年代后的新移民作家创作对照，也许更能让人把握近30余年海外华文文学的进程。

马来西亚的黎紫书（1971-）24岁就获被视为马来西亚“文学奥斯卡”的花踪文学奖马华小说首奖，之后成为花踪文学奖设立后获此奖最多的作家，其作品更获台湾、香港等地的多项重要文学奖。她是马华第四代移民，其华文

教育也完全完成于马来西亚，其创作颇能代表马华本土新生代的取向。她曾经这样谈及自己的创作追求：她以小说《国北边陲》去竞争花踪文学奖中的世界华文文学奖（此奖项向全世界华文作家开放，往往授予实力雄厚的中国大陆、台湾、香港等地作家，如王安忆、陈映真、西西、杨牧、王文兴、聂华苓、阎连科、余光中等）时，明确意识到要用“马华本土性”去征服评委，所以，她在小说中安排了几乎所有的“马华本土”因素，果然如愿以偿。然而，她也意识到自己要走出马华本土性。之后，她在创作中，比如写作小说《生活的全盘方式》等时，就只是想到人的故事、人的命运，完全不在意它发生于何地 and 何人身上，要寻找的只是讲好这个小说故事才有的东西。在李天葆（1969-）等，包括更年轻的马华本土成长的作家创作中，也存在着这种情况。他们已经非常自信于自己艺术生命跟南洋乡土的密不可分，“华极”思维定势的影响已清淡无几；同时，他们创作的个人性更为自觉，不再承担文学维系民族文化血脉等社会重任，这使得他们必然走出马华本土性，而在整个汉语文学，甚至整个世界文学的艺术世界中展开自己的创作。这种出发于马来西亚乡土，而终极于文学自身艺术视野的创作潮流的出现表明马华文学蜕变而成“重镇”的努力。

这种努力可视之始于1991年起马华文坛接连发生的争论，包括“马华文学的定位”、“经典缺席”、“作品选辑和文学史研究”、“文学及其研究的困境”、“断奶论和马华文学”等，不仅其规模、影响是马华文学历史和同时期其他地区华文文学绝无仅有的，而且其包孕的历史反省力和创作及其理论突破力也是马华文学从未有过的。这些争论其实都是针对马华社会的封闭传统和华文文学现实主义的自我桎梏而发生的，表明马华文学正在发生蜕变，即如何开放于整个马来西亚社会和世界文学，无论是创作观念、内容和方法，都能将马华文学所包含的“中华性”、“本土性”、“现代性”等在马来西亚华人“落地生根”中得以统一。争论使得马华新生代越来越自觉于“马华文学不再是置于‘地方色彩’的标准下才能研究的作品。我们不需要任何批评的优惠”，马华文学“必须在公正严苛的、与中国（内地）和台湾相等的标准

下，接受研究与批评。这才是马华文学加速成长的最佳途径”³¹。置于跟中国大陆、台港文学一样“公正严苛”的评判标准下，是马华文学走出本土性而获得的文学评判尺度，展开的自然主要仍然是马华社会，而展现的却是共同的汉语世界中的艺术世界，这显然极大提升了马华文学的质量。例如，成立于2003年的有人出版社专营文学出版，坚持出版的优良品质，出版了众多马华重要作家的作品，包括黄远雄、李宗舜、张锦忠、辛金顺、黄锦树、方路、黎紫书、梁靖芬、曾翎龙、龚万辉等，由此形成的“有人作者群”被视为当下“马华文坛的中坚力量”³²，而其创作质量令人耳目一新。各种文体创作多样性体现出的艺术质量足以让马华文学自傲为“东南亚华文文学重镇”。

马华社会是个历史较为久远的移民社会，其文化必然具有很强的“落地生根”性，在“有来无回”的境遇中久居南洋而融合于南洋乡土，马华文学的本土性也就往往表现于其“落地生根”性，这种本土性是始终不会缺乏的。1990年代后马华文学的一种倾向是力图全面摆脱“中国性”，其情况似乎类似于当年以民族文化对抗马来亚当局的压制。然而，如同一位从台湾旅居海外的诗人在谈及台湾文化的本土性时所言，“文化的优生学里，没有纯种，相反，它要求的却是极大地混血杂生（hybridity）”³³，马华文学的本土性也产生于“混杂”中，如果一味在题材、语言上过分“依附本土”，“变成在本土诗的脉络中或本土诗的上下文中写诗”，对“本土性”的“依附如同对意识形态的依附，会导致诗人疏忽诗歌中最重要的东西：诗艺上的独立探索精神和对自身灵魂的省察”³⁴。创作切入本土风物和历史脉络时，更注重和自我对话，回归诗艺自身才是重要的。而当马华文学更多地展开置身于跟中国大陆、台港文学一样“公正严苛”的评判标准下的文学世界时，它走出了对本土性的依附，尤其是以“本土性”单一地对抗诸如“中国性”等的局限，以文学的兼容并蓄获得了自身发展的极大空间。

³¹ 钟怡雯《马华当代散文选（1990-1995）·序》，台北文史哲出版社1996年版。

³² 曾翎龙《马来西亚华文文学出版的10个关键词》，《文讯》361期（2015年11月）

³³ 张错：《文化脉动》，台北三民书局1995年版，第139页。

³⁴ 黄灿然主编《香港当代作家作品合集选诗歌卷·序》，香港明报月刊出版社、新加坡青年书局2011年，VIII页。

东南亚各国华文文学在六七十年代几乎都有过沉寂，也都在1980年代后各国政治、社会变化中迎来其复苏和发展，而马华文学的这种趋势也表现在各国相异的本土化进程中。菲华诗人月曲了“蛰伏”20余年后有这样的诗句：“自中年到老年 / 必经之地，竟是童年”，面对恶化的生存环境，文学才是唯一可以寻回的童年，而菲华文学犹如那“有叶 / 却没有茎 / 有茎 / 却没有根 / 有根 / 确没有泥土”的“野生植物”（云鹤《野生植物》）一样强韧。复苏后的菲华文学，如柯清淡散文《五月花节》（1983）所写的那样，走出“外族沙文主义”和“中华民族主义”复杂纠结的阴影，显示出自强而自省的异域生存状态，这使菲华文学更深植根于菲律宾土地。而如林忠民那样充满对现实功利无所为而有为于文学的爱，更是菲华文学持久动力。所以，无论是老一辈作家，如云鹤、月曲了、施柳莺等复出后的作品，还是战后出生的新一代作家，如张琪、佩琼等的创作，都致力于菲华文学自身质量的提升。印尼华人所历经的磨难和印华文学的顽强生存都是海外华文文学中罕见的，尽管如同被视为印华文学重要里程碑的黄东平百余万字长篇三部曲《侨歌》所反映出的那样，在印尼土生华人较快融入印尼社会的同时，印华文学从“侨民”身份向“国民”身份的转换却比新马等东南亚国家要漫长，但印华作家在内的印尼华人已“都认同印尼是自己的祖国，明确自己是印尼的华裔公民”³⁵，而印华作家们的写作，也决非梦回母土，而是期求能有一份跟印尼土地“相配”的华族文化遗产。所以，在被囚于精神牢笼30余年中，印华文学却始终在心灵寻求中孕蓄、开掘着自己的语言资源。柔蜜欧·郑、茜茜丽亚、彩凤等在印尼华文查禁时期坚持创作的印尼华文作家的作品让人感受到，处于禁绝中的印华语言之所以还有着那样丰润的生命力，以致于“开禁”后立刻呈现了它的丰富形态，就在于印华语言始终浸润在印尼华人最宝贵最深切的情感中，即和印尼土地休戚相关的共同命运中。当印尼华人社会处于30年风雨飘摇的禁绝环境中，印华作家总是在最深切乃至隐秘的情感被触动之时落笔成文，天长日久，华文之“言”本身越来越丰富地取得印尼的“特定”含义，甚至成为印尼文化环

³⁵ 严唯真《浅谈印华文艺的性质及其走向》，立锋主编《印华诗文选》，香港新绿图书社1999年，第17页。

境中的“先验基础”，又在后来作家的创作中，通过各种组合、变化（小说情节、人物关系、意象呈现等）表达得越加丰富、含蓄。这样，印华文学实际上已在印尼土地上开掘了一口深井。这口深井在印尼华文解禁后提供给印华文学汨汨活水，而印华作家又不断引入新的源头。严唯真在1965年后封笔蛰居中，孜孜以求于唐诗宋词、日本俳句和印尼诗文的今译，在印尼华文跟古代、外国语言的“互换”、沟通中，确认、把握印华语言的“身份”，并锤炼了自己的诗艺。1980年代后，他重新开始创作，其诗语言精心锤炼而丰富多姿。《龙的土地上》七十多首诗，皆为十七字短诗，化用十七音的“日俳”，思、境交融而浓缩，情浓思深，以一当十，情的表达和诗的思考交融拥抱。系列散文诗《天干地支曲》洋洋洒洒二十四首，将缪斯女神的率真眼光和“我”揭示人生人性的勇气交融，在天干、地支的一一书写中，呈现对时间、人生、艺术、美感、情欲、性灵、政治、时代、生命、创造等的广泛思考。这些诗都将汉语生发意义的潜在在个人化表达中发挥淋漓尽致。林万里的小说集则开掘另一语言资源，荒诞、暗示、黑色幽默、意识流动、内心独白、多声部对白、时空交错等现代语言技巧在其小说中都有成功运用。袁霓“写得很美”而“充满印尼乡土意识”³⁶的作品，其抒情性语言似乎也非常适合印尼华语环境中的叙述，词语句式的简明和叙事层次的丰富相得益彰。即便是开掘人物内心、呈现意识流动，也没有西方现代小说的繁复，故事情节淡化，通篇凸显人物思绪意识，但都表达得明快简练。而她的诗集《男人是一幅画》以华文、印尼文双语，表达被印尼人作家称赞的“呈现了中国古诗的柔情与浪漫”，“不仅可以见证印华诗人的存在及其贡献，同时也将使印尼文学更富有特色”³⁷。被囚于精神牢笼30余年的印华文学复出，不是以“民族斗士”的抗争形象，而是以汉语世界的自由遨游者占有自己的一席之地。正如马华新生代的林春美（1968-）在其散文集《给古人写信》中表述的对汉字华语那种刻骨铭心的情感，已经超越了“肤色”、“血缘”、“香火薪

³⁶ 东瑞《花开花落 梦里梦外》，袁霓《花梦》，香港获益出版事业有限公司1997年，8页。

³⁷ 阿玛敦·约西·赫梵达《序》，袁霓《男人是一幅画》，印华作家协会2001年，XII。

传”、“献身华社”等层面来守望华文这片土地，更多的是“对这种语言文字无法抗拒的爱”³⁸，对汉字本身魅力的痴迷，对汉字所勾连起的历史、现实乃至未来的爱恋。这种开阔而深入的视野将民族语言看作人类思维的珍贵财富，努力保有汉字的高洁传统，并为汉字的丰富拓展开多维时空，从而为恒久追问中的海外华文文学的文化属性提供新的建设性因素。1980年代后的东南亚华文文学的变化很多，而这一变化是最有意义的。

同样的变化也发生在欧美华文文学中。高行健获得2000年度“诺贝尔文学奖”和2001年程抱一当选法兰西学院院士无疑是欧美华文文学产生世界性影响的大事。高行健主要是因为他在创作中发现了“现实、回忆与想象，在汉语中都呈现为超越语法观念的永恒的现时性，也就成为超乎时间观念的语言流”，从而把握到“从汉语结构的很多机制可以引发更为自由的表述方法”³⁹，而被授予诺贝尔文学奖。高行健1980年代后期移居欧洲，正是从中国大陆出发的新移民作家开始崛起之时。高行健一直主张“一种冷的文学”，作家“置身于社会的边缘，以便静观和内省”，写作也纯然是“精神自救”，“以区别于那种文以载道，抨击时政，干预社会乃至抒怀言志的文学”⁴⁰，其长诗《游神与玄思》言，“自言自语 / 乃语言的宗旨 / 而游思随想 / 恰是诗的本意”，更将作家内心自由的自语看作创作生命的栖息地。这不仅使他更为关注中国文化传统中以往被忽视的，在“以儒家为代表的伦理教化与修身哲学”之外的“另一种中国文化”，这种文化“浸透一种隐逸精神”，不构成对其他文化发展的压迫，它包括“始终保留宗教文化的独立形态”的道、佛，“主要体现为以老庄的自然观哲学、魏晋玄学和脱离了宗教形态的禅学”为代表的“纯粹的东方精神”以及多民族的“民间文化”⁴¹，而且他更从汉语世界中求得生命的大自

³⁸ 林春美《给古人写信·读中文系的人》，马来西亚雨林小站1995年版。

³⁹ 高行健《没有主义》（1993年在台湾联合报系“四十年来中国文学”会议上发言），高行健《没有主义》，台北：联经出版事业公司，2001年，第6-7页。

⁴⁰ 高行健《我主张一种冷的文学》，高行健《没有主义》，第1页

⁴¹ 高行健《文学与玄学·关于〈灵山〉》，高行健《没有主义》，第201页。

在，从汉语表达的自由性和潜能中找到了文学感知世界的一种新方式——富于流动性与音乐性的“语言流”。

程抱一的成就更为广博，而他同样是从语言世界出发，向世界展示中华文化的“最精华部分”，并让“故国文化与法国文化对接”。他最早产生影响的著作《中国诗语言研究》（1977），从汉字所决定的表意实践如何开发了人生存的所有精神维度，分析了汉字体系所包含的中国宇宙论思想，并以唐诗的“丰富性和多样性以及对形式的探索”作为主要对象，在词汇和句法层、格律层、象征层三个层面上揭示了汉语诗歌语言所包含的“虚实”、“阴阳”、“天地人”等中华文化的深刻内涵。程抱一一直视语言为人“生命存在的方式”，“人类的奥秘又总是隐藏在语言之中”⁴²。当他“五十而知天命，该是进行个人艺术创作的大好时光了”时，他选择了当时还只能“支吾其词的表达”的法语，是“为了开创另一种更根本的对话”⁴³，这一更根本的对话是通过母语与法语的对话而深入了解人的存在和人类的奥秘。他所有创作都是通过汉语与法语这两种文化生命源头的交流产生丰富双方的新东西。当我们阅读那些由法文回译为中文的程抱一作品时，其中至情大美之丰富深邃，确是两种文化生命源头交流的珍贵结晶，丰富了法语文学的在地性，也丰富了汉语文学的旅外性。

程抱一自然并非新移民作家，而他代表了欧美华文文学的一种传统，无功利的从内心生发传承中华文化的个人化写作愿望，甘于寂寞地耕耘。1990年代后，新移民作家开始成为欧美华文文学生力军。新移民作家世代差别较大，有属于“文革”前的一代人，中国社会的变迁与个人命运的沉浮复杂纠结；“老三届”一代大多有“知青”身份，“洋插队”是他们人生第二次更遥远的漂泊；有与海外新生代年龄相仿的，其反叛性、超越性、独立性强烈；还有年龄更年轻的，其成长伴随现代网络社会的拓展，显示出更契合全球化趋势和国际

⁴² 高宣扬、程抱一《对话》，张彤译，北京大学出版社2011年，第63页。

⁴³ 高宣扬、程抱一《对话》，第82-83页。

消费社会转型的创作走向。所以，新移民作家的创作，既有群体趋同性，更有内部差异性，给欧美华文文学带来丰富的多样性。而程抱一的传统在新移民作家中得以延续，新移民作家写作行为的个人性往往是他们与国内作家最大的区别之一，其心灵的栖息地无疑是母语。同时，新移民作家是在全球化语境中开始其写作的，他们往往自觉意识到，“在可怕的所谓‘世界图景’中”，诗的重要使命是“以个性对抗共性，以自由对抗‘一体化’”，所以，诗人“首先要抗拒的是诗本身的‘一体化’”，以发出最独特的诗的声音。从这点出发，恰恰需要作家“以自己的个性自由来守护”“语言的‘尊严’”⁴⁴。例如美国新移民作家中，严歌苓无疑是最有文学史地位的一位。她在芝加哥艺术学院的学习，是她关于人的观念的一次“重新洗牌”。之后的旅美生涯使她拥有的文化资源、价值尺度等都有了变化。同时，严歌苓的海外创作经历了从故土“连根拔起”而“在新土扎根”的充满伤痛和慰藉的过程，而她一直将语言看作自己海外生存的最重要内容，是生命意识、生命情感、生命形式本身的呈现。她在很长时间里拒绝电脑写作，而坚持“刀耕火种”的手写，就因为她只有在这样一种语言流淌中才能充分感受到汉语质感的血肉，从而让语言跟她的情感世界完全融为一体。严歌苓在非母语的写作环境中，用这样“原始”的方法保持她的母语感觉，语言成为她最重要最丰富的生命感觉，这是严歌苓海外写作的核心，她是作为“语言的舞者”⁴⁵赢得恒久的文学魅力的。

总之，1980年代后的海外华文文学，已不单一纠结于“中国性”、“中华性”、“本土性”等，而是在走出它们的局限性中走向华文文学的新境界。海外华文文学的“中华性”、“本土性”不会消失，而当它们自自然然表现于文学的境界、汉语的境界时，“出走”海外的生涯成为“出入”不同文化传统的人生，那是极其珍贵的生命价值的展开。

⁴⁴ 杨光《欧阳昱访谈录》，《香港笔会》2000年6月号。

⁴⁵ 黄万华《语言的舞者严歌苓》，严歌苓《严歌苓自选集》，山东文艺出版社2006年版，1-13页。

构建海外华文文学网络传播新平台

——资讯时代海外文学网络传播之探讨

黄健*

摘要 在资讯时代,网络文化传播迅速发展,为海外华文学的全球传播提供了一个宽广的平台和空间。网络的虚拟性、实时性、互动性、隐蔽性和开放性,为全球华人对华文文学的再认知、再定位、再创造带来新的机遇,同时,也为进入资讯时代的海外华文学创作和研究提出了新的课题。在网络文化传播中,如何更加完善地把海外华文文学作为生活、成长和奋斗在海外这块热土上华人的一种精神性符号而广为传播,值得更加全面、系统和深入的探讨。通过网络文化传播,全球华人都将能够通过网络传播平台而更加广泛和深入地认识和欣赏海外华文文学,领悟海外华文文学的精神风采,并使海外华文文学成为全球华文文学创作和研究的一个新的聚焦点和生长点。

关键词: 资讯时代; 海外华文文学; 网络传播

文化是以人类物质创造为基础的一种精神形态,是人类物质文明和精神文明总和的一种表现形态。与此相关,网络文化就是一种以网络物质创造为基础的网络精神形态,网络文化传播则是以这种新方式来传播人类文明。从这个维度上来说,网络文化是随着信息高科技、计算机技术和网络技

* 浙江大学中文系教授,中国现当代文学专业博士生导师。

术的飞速发展，以 Internet 为标志的国际互联网迅速在世界范围内获得普及，一种以网络传播为特征的人类文化现象。网络文化传播及其所形成的文化形态，则是信息时代的特殊文化形态和精神表现。它不仅吻合了信息时代快节奏的工作方式和生活方式，大大拓宽了传播渠道和空间，加快了信息传播速度和广度，给人的工作和生活带来了极大的便利，同时，更重要的是它还催生了以网络文化为标志的人类社会一种崭新的传播方式和传播格局，使人类的文化传播直接进入了数字化时代，深刻地改变着传统的文化传播方式、业态、格局和走向。

伴随着全球化进程而来的资讯时代，为不同区域的文化交流带来新的传播方式，尤其是进入网络传播阶段，互联网把世界链接成一体，通过网络间的实时、互动的信息传播和相互交流，为不同区域的文化交往提供了广阔的平台和空间。在资讯时代，全球不同区域的文化藉互联网得以更为广泛的传播和交流。文学是文化的重要形态，在资讯时代藉互联网传播具有特殊的优势，其特点是：不同于其他一类实用性、工具性的传播，它本质上是一种精神影响、情感交流和心灵沟通的重要方式和途径，在促进文化传播，反映各区域人民的的生活和精神状况，增强文学的审美影响力和感染力方面，具有重要的功能，发挥着重要的作用。根据资讯时代网络文化传播特点，对于不同区域但属同一性质的文化交流来说，网络传播更是具有优势，提供了跨越时间、空间和语言障碍的快捷与便利。因此，在资讯时代，如何通过网络来进一步加强海外华文文学的全球传播，扩大海外华文文学的影响，使之成为全球文学（世界文学）网络传播链上的重要节点，并进行全球性的广泛交流和深入研究，是值得认真探讨的问题。

—

网络文化传播所具有的独特文化形态，是与网络传播自身的特性紧密联系在一起。网络传播的兴起，深刻地影响着网络文化的发展。贯穿其中诸

多的高科技功能的成功开发与普及应用，以及网络文化的生成及其对以往文化所带来的冲击与创新都是十分鲜明的。网络文化传播将报纸、广播、期刊（杂志）、电视、电影（视频）、书籍、音像、动漫、网络文化节目等多种文化传播的优点、长处和功能集于一身。无论是在信息发布和传播的速度方面，还是在信息的存储量和信息的表达方式方面，都是以往的媒介所不能比拟的。正是在网络文化传播以自身海量信息存储功能和先进的网络传播技术的推动下，网络文化这种人类精神的新形态，就具有了其自身的优越性。在资讯时代，文化传播的媒介由传统的纸介质媒体，开始转变到现在的“E媒体”，从印刷文字的单媒介语言艺术，向数字化存在的多媒体艺术方向发展。网络改变了以往文化的传播方式和业态，实现了文化载体的革命。它的传播方式及其效果要比以往任何传媒对文化的推动力和冲击力都要大。文化从表现形式到创造手法，从主题涵义到题材内容，在消解传统文化表现形式的同时，又开始进行彼此间的融合和创新，表现出种种新的特征和新的精神态势，如同有学者所指出的那样，“从此，文化又多了一种活法，又增加了一种存在形式，又变换了一种另类面孔”。¹ 文化传播的巨大变革，新兴的网络文化载体与传播，在赋予文化以新的传播方式的同时，也深刻地影响着文化的发展，影响着文学和艺术的发展。

海外华文文学是整个华文文学的重要构成部分，无论是从创作“量”的角度，还是从“质”的角度来说，海外华文文学都取得了丰硕的成果，在整个全球文学（世界文学）创作中占有举足轻重的位置，并形成了极具自身特色的文学审美风格，同时与世界各区域的华文文学界具有广泛的联系，对推动整个文学的发展产生了重要的影响。研究海外华文文学的著名学者饶芃子教授在谈到海外华文文学发展状况时指出：“海外华文文学作为一种世界性的文学现象，迄今已有大半个世纪的历史，虽然引起人们关注和研究的历史只有20多年。由于海外华文作家都是处在世界各地，在‘他种’民族文化包围

¹ 欧阳友权：《网络文学的媒体突围与表征悖论》，《社会科学战线》，2002年第4期。

下写作，是在不同时空复杂背景下，流动的、富有情感与思想的作家群体或个体，其以华文为文心的情缘、墨缘，以及文学作品中所表现的各个国家、地区华人独特的生存方式，不同民族文化的重叠与交汇，具有与中国本土文学不同的研究内涵和文学审美形态，是一个具有世界性和民族性的汉语文学领域，有它自身的活力和张力。”² 特别是自中国大陆改革开放以来，不少被成为“新移民”的大陆人，和来自台港澳的移民开始移居到其他国家定居，华人在新的定居土地上生活、奋斗和成长，从漂流异乡到落地生根的过程，全都精彩地记录和艺术地表现在海外华文文学里。换言之，海外华文文学是华人在这块土地上生活境况的艺术反映和精神演化与成长的艺术再现，也是海外华人的生活史、心灵史和精神史。海外文学这种创作特点和所取得的成就，有目共睹，举世公认，在世界文学史上，海外华文文学也都享有崇高地位，为世界文学谱写了新的篇章。与此同时，学术界对海外文学的研究，也取得了丰硕的成果，同时，作为一种新的学科也开始在各高校设置，从教学和研究等多个维度，推动海外华文文学学科的建设与发展。

海外华文文学创作与研究的这种特点，在资讯时代，为网络传播提供了重要而丰富的文化内容。因为对于文化创造、发展和交流、传播而言，网络传播使之发生了根本性的变化——网络对物理和精神世界的迅速覆盖和无限延伸，拆卸了文化传播间的壁垒，文化传播呈现出一种全新的态势。

首先，文化传播载体和特性获得改变：一是传播范围广，互联网触及全球，文化信息的发行量、阅读面和参与度，都达到了原先纸介质文化传播所无法比拟的状态。任何人都可以凭借网络而遨游整个文化世界。打开文化网站，就可以欣赏到海外作家创作的作品及其相关的评论，同时，也更能和各地读者共同评论、交流。网络使“远”成了一个心理概念，隐约之间“地球村”里的文化活动，动辄就有了全球化的意味。二是传播速度快，传统纸介质文化的生产和传播方式，需要经历一个由“准作品”到形成出版物的周期

² 饶芃子：《海外华文文学在中国学界的兴起及其意义》，《华文文学》2008年第3期。

性延期时段，而网络的迅捷传播，几乎消除了所有媒介的壁垒和传播障碍，一篇海外华文文学作品及其相关的评论，借助网络瞬间就可以传遍全球，实现了“所想即所见，所见即所得”，变文化传播的“延时性”为“即时性”。文化实现了瞬间抵达和快速反应，与人的精神生活更加紧密相联。三是传播开放化，网络媒体的开放性消解了文化的私密性，电子文本的共享性又颠覆了作品的专有性，让文化公共空间最大限度地向每一个人开放。文学作品及其相关的评论具有一种开放共享的、畅通无阻的文化传播形式。四是传播形式立体化，传统的海外华文文学作品依靠平面媒体进行传播，不管文字是以横行方式排列，还是竖行排列，作者写作和读者阅读都要依靠一种相继的线形顺序进行，段落和章句之间必然依照逻辑、连接和顺序联结成一体。网络传播则使文化借助于先进的数字技术，克服了文化传播载体加于文化表现和接受上的限制，打破了平面性的垄断，多媒体又使文化作品能融文字、图画、声像等于一体，文化的表现形式从而获得了一种立体感。如文学作品的多媒体光盘，不仅包含文字内容，更增添了图片、鉴赏、影视剧照，“配以缠绵温柔的MP3作为背景音乐，是诗、画和音乐的多媒体艺术展示”，³ 文学的艺术表现也就更加多样立体化、有趣化了。

其次，从文化传播信息含量上看，网络的快捷和开放，加快了文学作品的更新速度，尤其是相关的文学评论，使网络成为全球华人认识和欣赏海外华文文学最迅捷的媒介。这不仅仅表现在海外华文文学文本数量的丰富上，也还表现在海外华文文学文本所蕴含的丰富思想和精神及其互动交流所产生的心灵感受上。网络成为有史以来一种将不同区域、不同人群的各种不同思想观念、审美意识同时呈现出来的媒介，所有的不同认识和见解都能够在网络空间中寻找着自己的同伴，共同构成网络阅读资源的整体，从根本上改变了传者与受者（即作者与读者）的关系。对于海外华文文学来说，在资讯时代，网络文化传播当然也是最重要的对象之一，特别是从接受角度上来看，在以往

³ 于洋等：《文化网景：网络文学的自由境界》，北京：中央编译出版社，2004年，第33页。

的纸介质文化阅读过程中，一切是建立在文学作品对读者单纯的影响之中，而网络扭转了纸介质文学以传者（作者）为主导的局面，受众（读者）开始掌握相应的选择权和主动权，“信息不再被‘推给’（Push）消费者，相反，人们（或他们的电脑）将把需要的信息‘拉出来’（Pull），并参与到创造信息的活动中”。⁴ 读者获得自主的选择，在网上欣赏海外华文文学作品，可以一边听音乐，一边看画面，也可以听朗诵，需要细读的篇章段落可以随时下载，可以自主选择路径文本，从过去的直线性、单线性阅读中解放出来，实现对作品的非线性或多线性阅读。这样，对于海外华文文学的艺术欣赏，由被动接受转变为主动选择和能动参与，读者和作者都成了具有主动性的文本中心。

传播学家拉斯韦尔等编的《宣传、传播和舆论》一书指出，大众传播的基本问题在于“5个W”，并明确把“To Whom”列入研究范围，强调一切均要以受众为中心。所以，从受众的角度来讲，网络文化传播将会改变海外华文文学以往单向度传播的格局，并消除中间的壁垒，使文学创作和阅读之间不再存在间接的中介，作者和读者的交往也会变得更加主动而平等、自由和透明。读者可以随时点开评论窗口，浏览其他读者的意见或发表自己的意见，在受他人影响的同时，也影响他人，可以随时和作者直接对话交流，获得与作者、与作品的共鸣，传播与接受之间实现了即时的交流与反馈。在这当中，交流和反馈不仅有点击率的记录、排行榜的公示，还有直言不讳、不留情面的真言和酷评。此外，读者也可以直接参与到相关的评论中去，在与海外华文作家及其作品的交互过程中，也就亲身经历了文学创作全过程，动态地创造新文本，既是鉴赏者，又是创作者，既是文学影响的对象，也是文学创作的主体，在互动中，接受者主体地位也不断上升而变成新的传播者。文化传播由单向到双向，使文学创作不再是孤立的个体活动，而是成为与他人的一种情感交往活动，通过对他人的认可而达到自我认同，使整个文学创作不仅具有个性化特点，同时也更加具有普世的意义。

⁴ [美]尼葛洛庞蒂：《数字化生存》，胡泳等译，海口：海南出版社，1997年，第3页。

二

作为一种文化现象，对于海外华文文学而言，通过网络传播主要有两种情况：一种是单纯的录入，大多数只是将原先纸介质的作品，转变为电子介质的作品，成为读者的一种文化收藏站点；另一种是化平面的或线性的传播为立体的或空间的传播，转化为多媒体文本，并可以进行实时性的互动。以往的海外华文文学作品仅靠文字表达、传播，然而，文字的表达、传播往往是局部的、平面的、间接的，它要求读者要有一定的生活积累和词汇的领悟力，才能真正欣赏、领悟作品蕴含的思想情况和价值意义。网络文化传播的多媒体表达与传播，则打破了这种限制，使传统媒体的文学作品可以经过改造而部分或全部地转化为数码形态的文本，具备动态流传的新质，同时呈现出声音、色彩，甚至配以电影、电视剧画面的剪辑来进行传播、欣赏、交流和互动。这样，读者不仅可以沉浸在纯文字的印象之中，还可以更直接直观地感受到与之相关的真实声音、人物容貌和生活场景，身临其境地体验海外华文文学作品的多彩镜像，感受由作品传达出来的喜怒哀乐情感，透视作家的内心活动，这样，海外华文文学作品也就因此具有二度或多度创作的空间，使之更具感染和影响的效力。

通过对海外华文文学网站及其相关的文学作品网络传播情况的检索来看，目前的海外华文文学网络传播主要还主要是处在上述所说的第一种状态上，即还是单纯的录入，只是将原先纸介质的作品，转变为电子介质的作品，未能很好占据网络时代文化传播的高地，尤其是移动网络时代文化传播的制高点。据笔者在课堂和课后与学生交谈的信息反馈，年轻的大学生对于海外华文文化的认识和了解，大都还缺乏全面、系统、整体和深入的了解，对于一些知名的海外作家及其作品的了解，也多是在中国大陆出版后，特别是改变成电影或电视剧产生影响之后，才对其文学作品有所认识 and 了解。⁵ 对于海外华文文学这种传播方式和状况，笔者认为，在资讯时代，海外华文文学应

⁵ 注：一些专修海外华文文学课程的学生应除外，因为阅读华文文学作品是他们必修的功课。

该根据网络文化传播特点，要进一步改进传播方式，使海外华文文学无论是在其居住的国家，还是在中国大陆和台港澳，同时也更是在全球范围内，都能够产生更大的影响力。

一般来说，网络文化传播是大众传播的方式，是一个逐渐汇聚信息、舆论的过程，整个传播活动也是基于相应的社会文化环境之中，并具有广泛的影响力。丹尼尔·麦奎尔等人指出，大众“传播过程实际上是永无止境的”，它是“社会的一个结合部分”⁶。随着网络的普及与网络的言论自由，大众都可以通过网络提供的诸如BBS、QQ、Email、Facebook、Twitter、微博、微信等网络传播的方式，公开地发表自己的言论，进行包括个体对群体、个体对个体、群体对群体、群体对个体等方式的对话交流，也可以通过制作网页，建立网站，申请公众号，对外发布、传播信息。网络为大众文化传播带来了福音，在打破了时间与空间的限制同时，也突破了文化与语言障碍，开展跨文化的交流（Cross-cultural communication）。用互联网的眼光来看，不难发现，传统的文学作品一经印刷就已经定型，读者读到的是同样的版本，而网络文化传播的开放性和传受的即时性，则将会使文学及其叙事多了一种新的形式——超文本叙事。这种叙事方法至少具有三个新特点：（1）无固定焦点，（2）非线性，（3）互文性。超文本叙事弱化了以往单向度的强制性叙事，否定了事物单一线性的因果关系，读者随机点击不同路径，就会产生不同文本，即便相同的事件，也会产生不同意义，具有网络文化传播特有的互文效果，这对人们多维度地认识文学，提供了多维度的便利。同时，网络的开放性使每个人都能上网评论，文学批评又多了另一种形式——交互评论。这样，创作主体实际上不再是一个具体的、孤立的、封闭的形象，而是一个流动的、动态的、开放的形象。主体互为主体，你中有我，我中有你，作者也在不断地调节自我，组合自我，融入一种新质或异质，以期达到新的艺术高度，从而

⁶ [英]丹尼尔·麦奎尔等：《大众传播模式论》，祝建华译，上海：上海译文出版社，1987年，第23、46页。

更进一步地深化对文学作品的认识。作者刚创作出来的新作，网络上马上就会有人关注，并随之跟进，及时回应，读者与作者共同探讨作品中涉及的话题，互动交流变得更加及时，特别是读者的回复，也将直接影响作者的创作。

基于互联网的特性，网络文化传播的即时性，共时性和开放性，将打破以往文学批评的身份藩篱，最大程度地使人们能够共同参与对文学创作的不同认识的讨论。在传统的批评中，往往是一些精英操持话语，把自己的观念、观点推向读者，而网络开始冲淡一些话题的神秘气氛，颠覆以往文化交流和传播的等级观念，使文学批评活动能够全方位地接近普罗大众，读者和创作、评论实现了“零距离”的亲密接触，任何人都可以上网写作、评论，批评，发表自己对文学的不同认识和不同看法。同时，网络文学批评者多为思想活跃，崇尚创新，追逐时尚的年轻人，他们在网上写作、评论、批评，都能表现自己鲜明的个性和创新的意识，最突出的风格就是语言的新鲜、热辣、调侃、幽默，嬉笑怒骂皆成文章。具体地说，主要表现在两个方面：一是形象鲜明、联想丰富，亲近性强，如“大虾”一词，指的是网上高手，原本是“大侠”一词，后来则是把弯腰驼背于电脑前的网民形象而称为“大虾”，颇有形神兼备之效。二是反讽、戏拟等多种修辞手法的运用，使批评往往是开门见山，观点鲜明，意识突出，爆发力强、穿透力强，便于快速浏览，善于用强烈的视觉效果语言，吸引眼球，撞击心灵，引发讨论和深入思考，使网络文学批评更具鲜明的艺术特色。

由此可见，无论对网络文化传播持何种不同见解，可以说，一个由大众空前的和广泛参与的文化传播时代来临了。文学遭遇网络，正好说明它是大众文化传播的重要内容。虽然在网络文化传播中，会出现相应的负面情绪和信息，对文学的认知也暴露出一些问题，但放眼远眺，网络文化传播仍然是未来一种最主要和最重要的传播方式。网络给予文学的价值和意义将会得以新的确认和肯定，为文学的普及带来一场深刻的革命。可以预见，网络文化传播将会把对文学所反映出来的人类精神提升到一个新的高度。

正是在这个意义上，对于海外华文文学来说，网络文化传播的广泛性，也将使人们对海外华文文学的认识更加全面、系统、开放和深入，使之在物理和心理世界都得以迅速覆盖和无限延，也将使整个海外华文文学呈现出一种全新的态势，进入一个更为广阔的传播空间，打破以往单向度的传播观念，打破作者和读者之间的通道壁垒。尤其是电子文本的共享性，将颠覆以往纸介质文本的专有性，让文学传播的公共空间最大限度地向大众开放，让大众参与文学创作和批评活动，这也将会大大增强海外华文文学的影响力。与此同时，网络文化传播的信息更新速度加快，传播资源也日益增多，大众能够全方位地接触和分享海外华文文学，并将会给予人们以更加丰富的阅读体验和想象。此间，海外华文文学不仅仅文本数量大，同时所蕴聚的思想观念的多元性及其相互碰撞而产生的心灵情感交流，也将使海外华文文学更具审美个性而广为流传。读者的各种不同认识和观点，通过网络文化传播表达出来，形成“众声喧哗”的场面，也将使人们对整个海外华文文学的认识，更具吸引力和广度与深度。从这个角度来说，网络文化传播不但不会使海外华文文学失去其本色，反而会使人们加深对它的认识，也会大大地提升它的知名度和美誉度。

值得特别指出的是，网络文化传播的大众属性，往往会促使文学的影响力以其特有的广度、深度和速度而迅速拓展，并由此深刻地影响文学发展的走向，同时，网络文化传播又将会把文学所蕴含的文化传统、价值观念、道德原则、审美理想等全面地展现出来，深刻地影响整个社会文化发展的走向。尽管在网络文化传播中不能对文学进行强行的推销，但却可以根据网络的特点更加充分地发挥文学所特有的“润物细无声”的审美效应，达到像著名的传播学者施拉姆教授所提倡的那种“媒介很少能劝说人怎么想，却能成功地劝说人想什么”⁷的效果。从传播学角度来说，网络文化传播具有整合功能，对网络文化传播中的各种文学现象进行学理化、经典化的整合，这样就会使传播的

⁷ [美] 威尔伯·施拉姆等：《传播学概论》，何道宽译，北京：新华出版社，1984年，第276～277页。

效果得到进一步的增强，认同性、共识性也将会得到提高，“会使人产生一种‘同体观’倾向，把传播者和自己视为一体”，⁸ 读者通过网络文化传播不仅能够真正了解文学的经典意义，而且也将根据网络传播者设置的“议程”和“议题”，调整自身的认识和审美趣味，提高对文学参与的重视程度。在网络日益普及的时代，网络文化传播已成为包括文学在内的人类思想、情感和审美交流的一种重要的传播方式，深刻地影响着整个社会审美观的生成与发展。所以，对于海外华文文学而言，在资讯时代，就需要进一步根据互联网的特性，借助网络文化传播平台和方式，进行更为广泛的传播，增强引导和规范，使之能够具有更大的权威性、经典性和影响力，为整个世界华文文学的发展作出新的更大贡献。

三

网络传播的文化是一种集大成的、多元化和多样性的文化形态，无论是源自人类现实社会的，还是源自包括文学在内的虚构和虚拟的，均可以在网络文化传播中得以再现和表现。网络文化传播打破了时间、空间、语言和文化的阻隔，开创了一个全新文化精神形态和文化传播、交流的新时代。从全球的角度来看，网络文化是一种与全球同步发展的文化，网络文化传播也是基于同步发展而诞生的一种新的传播方式，特别是在全球化浪潮和当代高科技迅猛发展的强力推动下，网络文化传播以多媒体和全方位的传播方式，把各个不同文明、不同文化链接在一起，构筑了一种全新的文化交流平台，使不同的文化及其不同的文学艺术得以无拘无束的交流，真正地演化为一种无界的文化，不仅消解了所谓“文化权威”的权威话语，也消解了“精英文化”与“大众文化”的截然分界，使网络文化具有鲜明的自主性、共享性和全民参与性，也更加具有平等交往、交流、沟通和互动交流与传播的特点。对于文学

⁸ [前苏联]肖·阿·纳奇拉什维里：《宣传心理学》，金初高译，北京：新华出版社，1984年，第86页。

活动来说，在资讯时代，注重通过网络文化传播来扩大受众面，增强影响力，提高审美力，是在新的形势下所要认真面对的问题。网络传播不仅仅只是一种手段，同时也是人的存在方式的一种新形态，对于文学来说更是如此，从中所生成的将是一种崭新的审美形态。因此，对网络文化传播中文学，将如何予以学理上的认真探讨，应引起文学界和学术界的高度重视。

在传播学范畴中，文学是文化传播的重要内容和能指对象，并被看作是发现和揭示人类文化生成和精神生产的重要内容和方式。传播学认为，文学生产和传播是“一个心灵可能影响另一个心灵的全部过程”，是“对一系列传递消息的讯号所含的内容的分享”。⁹当文学通过网络文化传播进行广泛而互动、开放式的传播时，这种“分享”性将会得以更加的增强，传播的主体和接受的主体，都会对文学的再认识、再体悟和再创造，给予充分想象和心理感悟。从社会文化心理的分析角度上来说，文学通过网络文化进行传播，将有助于摆脱以往对文学认识的意识形态定位影响，而是能够在由网络提供的平台和空间中，获得更具自由度的审美感知和审美体验，使大众在积极的参与中能够更清晰地认识和把握文学的功能、地位、价值和意义。

以文学作为网络文化传播重要内容而言，有学者指出，当前网络文化传播中的文学主要有三种现象：¹⁰一是把传统的文学作品电子化，通过网络发表，获得传播效果和社会反响；二是以传统的创作手法为网络创作作品；三是利用网络的多媒体和WEB交互作用而创作文学作品只存在于网络，代表性的主要有“超文本小说”、“接力小说”、多媒体剧本等类型。网络文化传播的文学，往往是以载体的虚拟性和主体的私隐性，其审美理想通常具有一种超幻性的特点，审美感受与传统文学也有所不同。在某种程度上，网络文化传播改变了传统文学的书写规则，同时还带有点自娱自乐的特点。在资讯

⁹ [美]威尔伯·施拉姆等：《传播学概论》，何道宽译，北京：新华出版社，1984年，第53页。

¹⁰ 参见：闫永的网站 <http://www.chinavalue.net/8535/Default.aspx>。

时代，海外华文文学应充分依据网络文化传播特点来进一步提升创作力和影响力。在这过程中，应坚持以下几点原则：

（1）文化文学本位原则

文化是一种“软实力”，也是凝聚力和创造力的重要源泉。网络文化传播的发展，为人类创造了一个全新的空间，也为人类文化发展带来了变革。在信息高科技，特别是互联网通讯技术和计算机技术的推动下，网络文化传播已经成为人类生存和发展的重要工具，成为不同国家、不同地区、不同种族、不同观念的人们之间开展文化交流的场所。海外华文文学的网络传播，当然也要从尊重文化的特性出发，坚持文化本位原则，以进一步促进人类文化的交流与融合。与此同时，也应根据文学的特性和文学的审美原则，确立海外华文文学的网络传播法则。因为在网络中真正植入其中的是人的精神世界、思想世界、情感世界、心灵世界等文化和审美的内容。文学以其独特审美关怀、人文关怀，影响人的心灵世界，而文学的价值与意义，也主要是通过艺术和审美去美化人的心灵，美化人的生活，美化人的世界，并同时融认识价值、教育价值、宣传价值、娱乐价值、道德价值等多种价值于一身，通过审美中介，对人生、社会，对人的全面发展起到促进作用。如果不坚持文学本位的原则，仅仅只是将网络作为一种纯粹的传播手段，最终只能是缘木求鱼，事倍功半，达不到应有的传播效果。

（2）平等互动交流原则

网络文化传播应坚持交流的平等、互动、理解与认同原则，大力倡导和谐与宽容精神。因为文化不论其形态、观念和方式如何，它都是不同区域、不同民族认识世界的精神方式，本质上并无所谓高低、优劣之分。进入网络时代，强调文化传播的平等互动交流原则，就是基于网络服务于全体网络社会成员的理念，突出在文化交流中应持有一种相互协调、合作、公平、公正

的重要性，而不是一味地以政治、经济和意识形态等方面的差异，将网络文化传播的规则建构，仅仅服从于少数人的强权意志，成为其垄断的工具。在制定海外华文文学的网络传播对策中，也应坚持这一原则，使之成为既对区域、民族文化的多元性、多样性特点起到整合的作用，又使之成为不同区域的华人、华文文学一种重要的交流方式，形成海外华文文学的网络文化传播特点，产生相应的辐射效果，从而使海外华文文学更具文化亲和力和文学感染力，并给全球华人、华文文学的建设和发展，注入新的活力，并有效消除由文化失范所带来的种种负面效应。

(3) 审美理想建构原则

通过文学审美来进一步提高人的审美力，是文学审美促进人的全面发展的一个重要构成部分。席勒曾强调人的一切活动都应“服从于美的法则”。¹¹在他看来，只有通过审美过程，才能够提升人的审美能力。黑格尔也说：“审美带有令人解放的性质，它让对象保持它的自由和无限，不把它作为有利于有限需要各意图的工具而起占有欲和加以利用。所以美的对象既不显得手我们人的压抑和逼迫，又不显得受其他外在事物的侵袭和征服。”¹²欣赏美，热爱美，并且自觉地按照美的规律来从事创造活动，这是人的本性之一。在人的文化心理需求中，审美占有重要的地位，它是人的文化心理结构中不可或缺的重要组成部分。在这个意义上，通过文学审美的方式来提高人的审美力，将会起到了促进人的全面发展的作用。加强海外华文文学的网络传播，也应坚持审美理想建构原则，应将生活在移居国这块热土上华人的审美趣味、审美情感和审美理想充分地表现出来，与全球华人分享，同时也让所有的网络社会成员，让生活在数字化虚拟世界的人们，均满怀着人类的审美热情，扬起人类的审美理想，以健康、向善、向上的审美品格，引导与推动人类文明发展和审美力的提升。

¹¹ [德]席勒：《美育书简》，徐恒醇译，北京：中国文联出版公司，1984年，第117页。

¹² [德]黑格尔：《美学》（第1卷），朱光潜译，北京：商务印书馆，1979年，第147页。

(4) 展现华人生活原则

海外华文文学作为反映和表现生活在海外的华人思想情感和精神风采的重要方式，在网络文化传播中以坚持本土创作，以展现华人生活为原则，其主旨是秉持海外华文文学审美理想和“继承传统，演绎中西”的创作风格，以网络文化传播为载体，充分展现海外华人的生活美学和人生价值理念，使之在整个世界华人文学中，展现出自身的特色和所特有的艺术和审美感染力与影响力。同时，也是为了加强与中国大陆及其他区域的华文文学的紧密联系，以整个海外华文文学独有的美学风采，与中国大陆及其他区域的华文文学一道，共同表现华人在世界各地生活的精神面貌和心灵世界的博大、深远和精彩，以及独特的历史洞察力和诗意创造力，共同展现世界文化的多元景观和发展前景。

总而言之，网络旺盛的生命力为人类生活打开了另一个空间，使人不再是单一的植根于现实的生活世界，同时也根植于虚拟的网络空间。海外华文文学邂逅网络，虽然还存在诸多困难，但放眼远眺，仍能从中看到希望和无限的生机。网络给文化、文学提供了新的传播方式，构筑了新的平台和空间，它将是人们认识和再认识海外华文文学的一个新的契机。人们完全有理由坚信，随着互联网技术的进一步发展，网络文化传播必将会给海外华文文学带来新的发展生机和展现新的精神面貌。在资讯时代，应掌握网络文化传播的主动性，使海外华文文学能够真正成为人类文化、华人文化的一个新的精神范本，并加以广泛的传播而深入人心，在世界文学、世界华文文学发展中独树一帜，独具风采。



全球化时代世界文学语境中的华语 语系文学*

黄汉平**

摘要 “华语语系文学”是在全球化时代世界文学观念转变之时，在“华侨文学”、“海外华文文学”、“世界华文文学”等概念之后被提出和推广，并不断进入学界研究视野的一个关键词。基于不同的知识结构、判断取向、立场动机和切入角度，不同使用者的使用效果和影响程度不尽相同，但“华语语系文学”的主张者和阐释者大都立足于一种“反中心情结”、“多元诉求”和“理论阐释欲望”。华语语系文学是一个极具理论冲击力和内涵发掘性的前沿理论，是从新的维度打破地域限制、融入世界文学、超越固有民族文学空间、重新设置文学坐标系的努力尝试。它不仅是一个跨越国别、种族和文化间隔的全新思路，还是一个兼具本土性的理论建构。

关键词：世界文学；华语语系文学；反中心情结；多元诉求；理论阐释欲望

* 本文为国家社科基金重大招标项目“百年海外华文文学研究”（项目编号11&ZD111）之部分研究成果。感谢项目首席专家饶芃子教授以及子课题负责人杨匡汉研究员、王列耀教授等人的指教和支持，感谢我的博士研究生刘汉波、叶婷协助收集资料。

** 中国暨南大学文学院教授。

最近十多年来，关于“华语语系文学”（Sinophone Literature）的讨论和研究在国内外学术界越来越受到关注和重视。在文学史意义上，它的诞生、发展和推广呈现出延伸学科边界与拓展研究视野的趋势。在认识论的层面上，它显示出海外中国文学研究者通过“边缘”取代现代西方汉学“中心”话语的努力。但与此同时，“华语语系文学”从理论建构、内涵阐释到研究方法等方面都与中国大陆提出的“世界华文文学”存在着差异。有学者指出，“华语语系文学”的提出，解构着某种用来建构第三世界身份认同的“技术”，寻找一种真正摆脱“西方中心主义”的谈论“全球文学”的方式。¹但也有学者认为，“华语语系文学”最初倡导者的论述乃是后殖民理论在华语文学领域的运用，应该有所限制，因为它强调了海外华语语系文学对于中国具有“反殖民、反中心”的作用。²还有学者断言，“华语语系文学”的“语系”一词不甚恰当，指涉不清，本质上与“华语文学”或“华文文学”无异。³学界中关于“华语语系文学”的争论，似乎都可以从它的提出、定义和命名来谈起。

“华语语系”与“华语语系文学”研究起源于新世纪的北美汉学界，目前这一研究领域最为活跃的学者是美国加州大学洛杉矶分校教授史书美、哈佛大学教授王德威以及耶鲁大学教授石静远等华裔学者。“Sinophone”作为一个新名词而被创造出来，在汉译上尚存分歧，但最为常见的译法是“华语语

¹ 汤拥华〈文学如何“在地”？——试论史书美“华语语系文学”的理念与实践〉，《扬子江评论》2014年第2期，页58。

² 赵稀方〈从后殖民理论到华语语系文学〉，《北方论丛》2015年第2期，页31-32。

³ 黄维梁〈学科正名论：“华语语系文学”与“汉语新文学”〉，《福建论坛（人文社会科学版）》2013年第1期，页105。

系”。⁴“华语语系文学”的产生与“世界文学”的发展密切相关。1827年，歌德首次预言了“世界文学”（Weltliteratur）的时代即将来临。在与艾克曼所做的关于世界文学的一段对话中，歌德相信“文学”是一种普世性的东西，它为所有时代所有地域的所以人类文化所共有。⁵随后，英国学者伯斯奈特在《比较文学》中专门探讨了世界文学，强调其民族性和多元性。丹麦批评家勃兰兑斯借由《世界文学》一文审视了欧洲的地方文学，并指出了世界文学建构过程中的不平等现象和认知偏差。在20世纪，艾田伯（René Etiemble）、沃勒斯坦（Immanuel Wallerstein）、卡萨诺瓦（Pascale Casanova）等学者就现代世界体系和世界文学理论等问题进行了广泛讨论。世界范围内的文学生产和传播越来越受到重视，世界文学空间里的中心和边缘的对立与限制，也进一步进入批评家的视野内。20世纪后半叶，随着解构主义和后殖民主义的兴起，尤其是在全球化时代，多元文化并存、打破“西方中心主义”、加强世界各民族文学的交融和对话等观念日益普遍。2004年，史书美在其英文论文《全球文学与认同的技术》中首次提出了“华语语系文学”（Sinophone Literature）

⁴ 据刘俊教授考证，目前所知最早在文中提及“Sinophone”的华人学者是陈鹏翔（陈慧桦）。1993年5月，他在《文讯》杂志革新第52期（总号91）上发表了一篇文章《世界华文文学：实体还是迷思》，文中提及“华语风”（Sinophone），并称“Sinophone”为其“本人杜撰”。其实早在1988年，英语学术界就有学者使用这个词。基恩（Ruth Keen）在其一篇论文中首次使用了“Sinophone”一词，并且用“Sinophone communities”来定义包含“中国大陆、台湾、香港、新加坡、印度尼西亚和美国”在内的中文文学（Ruth Keen, “Information Is All That Counts: An Introduction to Chinese Women’s Writing in German Translation”, *Modern Chinese Literature* 4.2(1988), pp.225–234）。刘俊认为，虽然陈鹏翔（陈慧桦）提及“Sinophone”一词比史书美要早了将近十年，但“Sinophone Literature”却是史书美的“创造”。而“Sinophone”和“Sinophone Literature”虽然关系密切，但两者毕竟有所不同。史书美不但是“Sinophone Literature”这一概念的创造者，而且相对于陈鹏翔（陈慧桦）对“Sinophone”只是简单提及，她还是对“Sinophone”一词有她自己独特的界定和指向的使用者，因此他在论文中仍将史书美视为是华人学者中率先使用“Sinophone”和“Sinophone Literature”并产生了重大影响的开创者。将“Sinophone Literature”翻译成“华语语系文学”则是王德威的“发明”，即便是史书美，也接受了王德威的这一汉译。参见刘俊〈“华语语系文学”的生成、发展与批判——以论史书美、王德威为中心〉，《文艺研究》2015年第11期，页59。

⁵ J. 希利斯·米勒〈世界文学面临的三重挑战〉，生安锋译，《探索与争鸣》2010年第11期，页9。

概念。⁶ 文中“Sinophone”一词的使用显然是参照并效仿了“Anglophone”（英语语系）和“Francophone”（法语语系）的概念。史书美指出，创造“Sinophone Literature”这一概念是为了“指称中国之外各个地区说汉语的作家用汉语写作的文学作品”，以此区别于出自中国的“中国文学”。⁷ 王德威则将“华语语系文学”定义为“中国内地及海外不同华族地区以汉语写作的文学所形成的繁复脉络”，重点是从“文”逐渐过渡到语言，期望以语言——华语——作为最大公约数，作为广义中国与中国境外文学研究、辩论的平台。“Sinophone”意思是“华夏的声音”。简单地说，不管我们在哪儿讲中文，不管讲的是什么样的中文，都涵盖在此。⁸

事实上，除了史书美和王德威之外，张错、鲁晓鹏、黄秀玲等学者在著述中都使用过“Sinophone”话语。在21世纪，无论是经济、政治还是文化，世界范围内都面临着一轮又一轮的变革，文学的创作与研究也不断地刷新着各种命题。面对新的世界背景和历史情境，海外汉语作家的创作进行着何种转变？面对这些转变，以及所处的文化语境本身，文学研究者和阐释者在探讨当代中国文学以及中国大陆以外的华文文学的时候，如何辨别并诠释“眼前的中国”、“世界的中国”、“文学中的中国”？而这些诠释又如何和变动中的阅读和创作经验产生对话关系？在过往，面对不同历史时期的不同语境，针对北美、欧洲、澳洲、东南亚、香港、澳门、台湾等中国大陆以外的文学创作，产生过“华侨文学”、“华文文学”、“台港澳暨海外华文文学”、“世界华文文学”等专有名词。从不同的角度去切入，这些名词的内涵在不同程度上产生着某种交集，这不仅是意义交叉和重组的结果，更是文学随着世界格局剧变的同时，作家、批评家乃至整个学术界对文学进程和发展走势的定

⁶ Shu-mei Shih, “Global Literature and the Technologies of Recognition”, *Publications of the Modern Language Association of America* Vol. 119, No. 1 (2004), pp. 16–30.

⁷ Shu-mei Shih, “Global Literature and the Technologies of Recognition”, p. 18.

⁸ 王德威〈华语语系文学：花果飘零，灵根自植〉，中国作家网，网址：<http://www.chinawriter.com.cn/bk/2015-07-24/82280.html>。

位、梳理、归纳和判断。“华语语系文学”在全球化时代世界文学观念转变之时，在“华侨文学”、“海外华文文学”、“世界华文文学”之后被提出和推广，并不断进入学界的研究视野，基于不同的知识结构、判断取向、立场动机和切入角度，不同使用者的使用效果和影响程度不尽相同。但“华语语系文学”的主张者和阐释者大都立足于一种“反中心情结”、“多元诉求”和“理论阐释欲望”。

“反中心情结”意在打破“地缘”和“民族”等范式对华语文学的限制，是问题意识的寻找和表述范式的更新。“华语语系文学”的出现，是对目前研究现状的重审，也是对作为华语中心的中国大陆话语体系和理论体系的反思。它更像是海外华人学者以“海外华人”的身份本身来对文学理论体系和学术评价体系作出的一次集体思考，正如有学者所指出的，“从这个角度来讲，‘Sinophone’话语的建构是海外华人学者的一次理论介入。在‘语言’（华语）政治的论述之下，文学的等级秩序、‘一统’神话似乎面临着动摇的危机。”⁹而史书美也一再强调她“以‘华语语系’这一概念来指称中国之外的华语语言文化和群体，以及中国地域之内的那些少数民族群体——在那里，汉语或者被植入，或者被自愿接纳”。¹⁰正因如此，“华语语系”话语最开始的使命就是试图突破中国大陆的整体化表述或中国主流学界的“中国中心”判断，它强调“在地”文化和本土生成等差异性 or 异质化的观照对象。也就是说，在华语语系的视野里，不同地域和时空的文学本土生成、文学场域（literary field）得到仔细而切实的观照。这也是它们可能以边缘消解中心、返回中心，甚至逆写（write back）中心，或自我超越中心的资本。华语语系文学“最大的优点在于可以对各个区域的华语文学有着历史的尊重和切实的了解，从而在‘本土性’建构的基础上，从地域的角度切入华语文学

⁹ 李凤亮、胡平〈“华语语系文学”与“世界华文文学”：一个待解的问题〉，《文艺理论研究》2013年第1期，页56。

¹⁰ 史书美〈反离散：华语语系作为文化生产的场域〉，赵娟译，《华文文学》2011年第6期，页8。

比较研究，重视文学与区域（国家）的微妙互动。这种‘本土性’建构的理论冲动来源于反殖民和去中心化的关切。”¹¹

除了“反中心情结”，“多元诉求”也是“华语语系文学”的基本立场。“Sinophone”不是单一而是多元的，它所包含的不仅是该体系中的创作人群在国籍/身份上的多样性，也不仅是其作品所承载的内涵和所建构的审美空间是异质化的，还在于作家使用的语言本身的混杂，这是从文学艺术构成要素——语言——出发的“文学内部的多元性”。史书美在其主编的《华语语系研究：一个批判性的读本》（*Sinophone Studies: A Critical Reader*）长篇导论中，就专门论述了“华语语系多语制”（Sinophone Multilingualism）问题。她认为，各种华语（Sinitic languages）属于世界上最大语系之一的汉藏语系，华语社群是指所有讲普通话、广府话、闽南话和客家话等群体，因此“华语语系研究乃是涉及多种语言的研究，华语语系文学本身就是一种多语制的文学”。¹²这不仅涉及到了艺术内部的语言表述法则的问题，还关乎到一个判断标准。正因为“华语语系文学”系统中的作家，其创作并非单纯用普通话创作，也不仅仅是用所在国语言创作，还囊括了一切他们认知范畴内的语言应用法则和语言加工途径。在此意义上，“华语语系文学”便从文学艺术构成上区别于以往的“华文文学”、“海外华文文学”和“世界华文文学”等概念。当然，“华语语系文学”阐释者的观点不尽相同。史书美强调的是“处于中国和中国性（Chineseness）边缘的各种华语文化和群体的研究”，是一种多元诉求下强烈的“去中心化”价值趋向。这时候，中国大陆的作家群则排除在外。而王德威、石静远等学者则主张弱化甚至舍弃国别和族裔的立场，将中国大陆、华侨、华裔甚至其他离散的华人群体都纳入观照对象，试图探勘跨文化交流衍生出来的各种文化混杂现象。因此，对于“华语语系文学”而言，如

¹¹ 李凤亮、胡平〈“华语语系文学”与“世界华文文学”：一个待解的问题〉，页57。另参见朱崇科〈再论华语语系（文学）话语〉，《扬子江评论》2014年第1期，页16。

¹² Shu-mei Shih, “Introduction: What Is Sinophone Studies?”, *Sinophone Studies: A Critical Reader*. New York: Columbia University Press, 2013, p. 9.

果说“反中心情结”是出于研究对象的合法性的定位，那么“多元诉求”则是探讨了其研究边界的合理性。

此外，“华语语系文学”在客观上还呈现着一种“理论阐释欲望”。这种欲望归根到底还是回到“反中心情结”和“多元诉求”之上。我们不难发现，一方面，“华语语系文学”既试图以一套独立的价值体系、语言范畴和文化语境来开辟一个新的“批评生态”，但另一方面，其发起者和倡导者又似乎需要来自“另一个中心”的理论体系中发掘理论，通过后殖民主义的“边缘—中心”的学术思维进行理论的重新建构。“Sinophone”主张“去中心化”和辨析“中国性”与“本土性”的关系，强调以语言本身作为基础去框定范围和切入研究，谋求海外华人创作的“最大公约数”。为了求得这个“最大公约数”，需要突出原有的阐释机制和理论基础的局限性。对此，“理论阐释欲望”的合法性恰好回应了新的阐释途径的迫切性。这种阐释欲望，实质上是“既要反对西方殖民者的‘殖民’，也要警惕大中国主义的‘收编’，身处殖民语境中的华语文学必须用‘本土性’来抵抗‘被殖民’的危险，同时又必须对文学的‘大中国主义’保持理论的清醒。¹³这时候，“华语语系文学”就成为了一种试图在“双重殖民”中突围的理论策略。因为正是有了英语语系（Anglo-phone）、法语语系（Francophone）、西班牙语语系（Hispanophone）、葡萄牙语语系（Lusophone）等，才有“Sinophone”（华语语系）的相应出现，将华语语系（Sinophone）与其他各种“语系”相提并论，并不表明在西方学术语境之中它们已经平起平坐，但至少可以部分地提高华裔/华语的位次，同时增进彼此的了解和对话。¹⁴

“反中心情结”、“多元诉求”和“理论阐释欲望”，从总体上囊括了“华语语系文学”的理论内涵。它的提出、提倡和发展，是从新的维度打破地域限制、融入世界文学、超越固有民族文学空间、重新设置文学坐标系的努力

¹³ 参见李凤亮、胡平〈“华语语系文学”与“世界华文文学”：一个待解的问题〉，页57。

¹⁴ 参见李凤亮、胡平〈“华语语系文学”与“世界华文文学”：一个待解的问题〉，页56。

尝试。史书美、王德威、石静远等学者致力于通过新的文学坐标系，寻找一种更适应全球化语境的理论范式和对话机制，弱化民族和国家间的对立，解除西方中心主义的捆绑同时又警惕“大中国主义”的限制。

因此，“华语语系文学”自身并非毫无缺憾，其理论建构的基础、理论指涉的对象和理论演绎的方式都决定了它不可避免地产生不同程度的争论点。

首先，从文学坐标系的设置和理论边界的分布来看，“华语语系文学”的首倡者史书美把中国大陆文学剔除在“华语语系”之外，存在着剑走偏锋、矫枉过正之嫌。“华语语系文学”的提出，其中一个基本诉求是消解西方中心主义的同时又警惕“大中国主义”，但若完全按照史书美对“华语语系文学”的厘定和划分，其行为模式和逻辑本身又跟西方中心主义和所谓的大中国主义有何区别？如果说西方中心主义通过诸种合力进行文化殖民，“大中国主义”通过某种“国族认同”来限制和框定海外作家和批评家的认知基础，那么，将中国大陆文学剔除在外的“华语语系文学”本质上就是另一种中心主义，是经由某种“反本质主义”途径来实现新的“本质主义”。对此，王德威的观点就显得宽容得多。他力主从文学的多元共生和长远发展的层面来倡导“华语语系文学”。对于史书美在其“华语语系文学”中剔除中国大陆文学以及她的“反离散”倾向，王德威指出：“在这个意义上，她的Sinophone作为一种政治批判的策略运用远大于她对族裔文化的消长绝续的关怀……史教授将Sinophone落实在对当前中国论述的对抗上。那就是，相对于中华人民共和国作为‘中国’的政治主权，海外华语地区的言说主体也有权决定他们不是‘中国’人。而他们既然自认不是这一狭义定义的‘中国’人，他们就必须捍卫他们的立场，那就是‘华语语系’立场。同文同种并不保证对特定国家/政权的向心力。华语语系立场因此永远是一个抗衡的立场，拒绝被收编、被自然化为‘中国’的立场。”¹⁵

¹⁵ 王德威〈文学地理与国族想象：台湾的鲁迅，南洋的张爱玲〉，《扬子江评论》2013年第3期，页12。

其次，通过语言来划分“华语语系”，其过程也受到很大争议。“华语语系文学”的提倡者从政治话语、社会结构、历史语境和艺术内核等不同维度，试图建构出一个“华语语系”的“实体”，确保其合法性，并借此为之争取跟英语语系、法语语系、西班牙语语系、葡萄牙语语系等同样的地位。但是，剔除“华语语系文学”中的“政治—文学”因素，单凭语言的多元来厘定，似乎也跟“华文文学”所指涉的内容相差无几。此外，在理论塑造和技术处理下将语言的多元性和混杂性归纳在“华语”上，似乎是对语言的扩散性和流动性所导致的文化问题的一种隐蔽和简化。在当今的全球化语境下，中国境内外的华语社会的文化差异因为时间的流变而日益明显，不同的状态下会产生不同的语言共同体。诚如黄维梁所言，不同国家地区的汉语（粗糙地说，则为中文、华文、华语）文学，其相同是存在的，差异也是存在的。然而，我们需要“巧”立名目，去强调划清界线式的“阵营”、“霸权”、“对抗”吗？¹⁶ 这是“华语语系文学”所面临的一个重要争论。

最后，“华语语系文学”在其提出和传播过程中也暴露出一种“反离散”倾向。针对“中国中心论”或“大中国主义”，史书美曾多次强调“反离散”的观念。她将离散华人视为国别上区别于中国（大陆）但思想和行为上导向中国（大陆）的一个游离的群体。她认为，“在离散中国人研究中，对于以中国为祖国观念的过多倾注既不能解释华语语系人群在全球范围内的散布，也不能说明在任何给定的国家里面族群划分和文化身份上不断增加的异质性。”¹⁷ 在此基础上，她主张“反离散”以对抗“中国中心论”。朱崇科对这种具有颠覆性和对抗性的观点提出质疑和辩驳，认为史书美的“反离散”是基于欧美华人的研究个案，但东南亚华人聚居区产生的新马文学显然比她的概括复杂。“某种意义上说，离散或移民性是马华文学、新华文学不可逃避的命运：对于马华文学来说，整体而言，对于她的身份认同指向，如果不能上升为和马来文学

¹⁶ 参见黄维梁〈学科正名论：“华语语系文学”与“汉语新文学”〉，页107。

¹⁷ 史书美〈反离散：华语语系作为文化生产的场域〉，页8。

平等的国家文学，那么她其实就是在国家内部永远的陌生人和流浪者，同样要面对在地霸权的压迫，甚至同时可能是无法回归文化祖国的多重离散；而若归入到文学内部，留台生文学的文化认同，无论对于大马还是中国母体，都有不同的离散感。”¹⁸

总而言之，华语语系文学是一个极具理论冲击力和内涵发掘性的前沿理论。它不仅是一个跨越国别、种族和文化间隔的全新思路，还是一个兼具本土性的理论建构。它通过“反中心”、“多元诉求”和自成一体的阐释机制，试图以一套独立的价值体系、语言范畴和文化语境来开辟一个新的“批评生态”。但是，“华语语系文学”从提出、建构到传播的过程中，也暴露出不同的问题。“华语语系文学”是否因其语言划分的特殊性而具备独立性，是否应该把中国大陆文学纳入其中，又以何种角色与中国文学对话和互动，都是极具争论性而有待解决的问题。

¹⁸ 朱崇科〈再论华语语系（文学）话语〉，页17。

关于“华语语系（文学）”理论的溯源与批评

金进*

摘要 近十五年来，在史书美、王德威两位海外汉学家的倡导和努力下，“华语语系（文学）”从概念酝酿到了今天的众声喧哗现状，得到了海内外学术界的关注。从中国现代文学学科建设来看，大陆学界需要对这一术语的来龙去脉进行学理性的了解，从而丰富我们对现代文学内涵和外延的再认识。本文将对相关学者的生活经历和学术背景进行同情之理解的分析，从而还原和阐释华语语系的理论构成及意义，从而让我们进一步理解该术语中的偏见和洞见，丰富我们对西方汉学的理解，最终建立一种中国现代文学学界与西方汉学之间彼此关联和互相建构的良性关系。

关键词：华语语系；海外汉学；史书美；王德威；偏见与洞见

2013年黄维樑撰文批判“华语语系（文学）”这一新兴学术用语，认为“华语语系文学”是 Sinophone Literature 的误译。更严重的是，它在意识形态，甚至学理上大有问题：“其语系之词在学术上不专业，在意识上有分拆，对抗的主张”，因此有正名的必要。他主张应以中国澳门大学中文系教授朱寿桐提倡的“汉语新文学”来整合中国当代文学、台港澳文学以及海外

* 浙江大学人文学院百人计划研究员，世界华人文学与文化研究中心主任，中国现当代文学专业博士生导师，主讲中国现代文学和东南亚文学。

华人文学。对他来说，“汉语新文学”“名称正确且旨在包容”，它因此才是“正名”，而“华语语系文学”是“巧立名目”，“其名不正，其意可议”。¹作为“华语语系”理论的旗手王德威也毫不示弱地撰文回应，他承认在使用“Sinophone”这一名词上，自己有刻意翻译的弊端，不过他反对以“汉语文学”作为Sinophone的对等翻译，认为黄维樑“将所推动的‘汉语新文学’去政治化，将来自‘中国’的汉语文学视为万流归宗的隐喻”，²没有注意到华语文学众声喧哗的现实。

回溯当代文学研究史，两岸三地学界和海外汉学对“现代文学”和“华文文学”的概念有着不同的阐释方式。中国台湾学界对于“中国现代文学”的命名，以余光中为代表，他总编辑出版过三套文学大系：巨人版《中国现代文学大系》（时间跨度1950—1970）、九歌版《中华现代文学大系：台湾1970—1989》和九歌版《中华现代文学大系：台湾1989—2003》，余光中他们用的是“中华现代文学”这个概念，在文集“序言”中没有解释这个术语的来源，不过以种族和语言为认知现代中国文学的角度是非常明显的。中国大陆在2002年成立了“中国世界华文文学学会”，从此“世界华文文学”成为中国大陆华文文学研究的重要学科。北美汉学界的史书美（美国加州大学洛杉矶分校东亚系教授）、王德威（美国哈佛大学东亚系讲座教授）则于2007年在哈佛大学合办“全球化的中国现代文学：华语语系与离散写作”的会议，正式将“华语语系”这个学术新词推到前台。从此，关于如何定义中国大陆文学与海外华人文学的关系成为现代文学研究界的热点问题。其中“华语语系文学”是其中最具影响力和争议性的学术术语，除了主要代表史书美和王德威之外，还有他们的学生辈学者，如石静远（美国耶鲁大学）、罗鹏（Carlos Rojas，美国杜

¹ 黄维樑《学科正名论：“华语语系文学”与“汉语新文学”》，香港：《文学评论》2013年8月总27期，第33—41页。

² 王德威《“根”的政治，“势”的诗学——华语论述与中国文学》，高雄：台湾中正大学出版社2015年7月版，第10页。

克大学)、贝纳子(Brian Bernards, 美国南加州大学)、白安卓(Andrea Bachner, 美国康奈尔大学)、陈荣强(E.K. Tan, 美国纽约州立大学石溪分校)、古艾玲 Allison M. Groppe, 美国奥勒冈大学)、蔡建鑫(美国德州大学奥斯汀分校)、高嘉谦(中国台湾大学), 还有呼应他们的学界后辈, 如中国台湾地区的黄锦树(中国台湾国际暨南大学)、张锦忠(中国台湾中山大学)、林建国(中国台湾交通大学); 新、马地区的金进(新加坡国立大学, 现任教于中国浙江大学)、游俊豪(新加坡南洋理工大学)、许维贤(新加坡南洋理工大学)、魏月萍(新加坡南洋理工大学)、陈志锐(新加坡南洋理工大学教育学院)、林春美(马来西亚博特拉大学)、庄华兴(马来西亚博特拉大学)等人。这些学者都立足学院, 勤于著述, 使得“华语语系”迅速成为当今海内外现代文学研究界的重要理论术语。³

一、为什么“华语语系文学”(Sino-phone Literature)

史书美在2004年正式撰文创造“Sinophone”的时候, 她的“去中心”意识还停留在整合中国大陆之外华语文学, 以隔离中国大陆文学的阶段。当时, 她不是那么自信, 只是在该论文尾注中这样写了一段, 对“华语语系”的内涵进行了定义:

³ 根据笔者和罗鹏教授查证和整理, 他们的师承关系是这样的: 石静远和古艾玲是李欧梵的学生, 不过古艾玲也是跟王德威学习过。罗鹏、白安卓是王德威的学生。贝纳子是史书美的学生。陈荣强是徐钢的学生, 而徐钢又是王德威的学生。王德威自己在《华夷风起: 华语语系文学三论》(高雄: 台湾中山大学文学院2015年版)一书中整理了一份“本书征引文献”, 其中开列了关于“华语语系(文学)”的代表著作: (1)王德威《后遗民写作》, 台北: 麦田出版社2007年版。(2)高嘉谦《汉诗的越界与现代性》, 台湾政治大学博士论文, 2008。(3)Jing Tsu. *Sound and Script in Chinese Diaspora*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2010。(4)张锦忠《马来西亚华语语系文学》, 吉隆坡: 有人出版社2011年版。(5)黄锦树《马华文学与中国性》, 台北: 麦田出版社2012年版。(6)E.K. Tan. *Rethinking Chineseness: Translational Sinophone Identities in the Nanyang Literary World*. NY: Cambria Press. 2013。(7)Alison M. Groppe. *Sinophone Malaysian Literature: Not Made in China*. NY: Cambria Press. 2013。(8)史书美《视觉与认同: 跨太平洋华语语系表述·呈现》, 台北: 联经出版社2013年版。(9)Shih, Shu-mei, Chien-hsin Tsai, and Brian Bernards, eds. *Sinophone Studies: A Critical Reader*. NY: Columbia University Press. 2013。(10)金进《马华文学》, 上海: 复旦大学出版社2013年版。

我所讲的“华语语系文学”指的中国大陆之外不同地区的华人用华文创作的作品。“华语语系文学”区别于“中国文学”。华语语系文学最大的创作量在台湾和九七回归前的香港。值得注意的是，二十世纪的东南亚各地也有着很多旺盛的华语语系文学传统和实践。大量的以华文创作的作家分布在美国、加拿大和欧洲，二〇〇〇年诺贝尔文学奖得主高行健就是其中的佼佼者。“华语语系文学”这个词的创造是必须的，它将与中国大陆本土之外发表的华文文学被疏忽和边缘化的命运进行抗争，同时也将改变中国大陆文学史中出现的意识形态作祟下专断化和建制化的状况。“华语语系文学”在某种意义上类似于英语语系文学和法语语系文学，华语被某些人视为殖民者的语言（如中国台湾）。此外，“华语语系文学”也有别于前现代时期的东亚诸国（如日本和韩国）通用的那种“笔谈”式的文言文。⁴

就史书美的人生经验和学术经历而言，有两个特点值得我们注意。第一，史书美属于离散华人群体。她在韩国堤川和首尔长大，上的是华文学校，一直到1978年赴台湾师范大学就读英语系，当时身份还是中华民国侨民。中国对她而言，只是一种文化中国的符号，就个人情感来说，作为海外华人第二代，她对中国（这里指中国大陆）没有多少感情。之后，她赴美国攻读研究生学位并定居美国。她一直在“中国”以外的状态，这些使得她对离散/反离散、中心/边缘有着独特的个人感受。1997年她在美国发表的第一篇学术论文就是讨论华裔美籍作家汤婷婷（Maxine Hong Kingston）和韩裔美籍作家车学敬（Theresa Hak Kyung Cha）⁵，当时两位作家都是很边缘的亚裔作家。到了2007年出版的专著《视觉与认同：跨太平洋华语语系表述·呈现》（*Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*, 2007），她关注的对象也是在美国学界不受重视的李安、张坚庭、陈果、刘虹、吴玛俐等人的作品。史

⁴ Shu-mei Shih, “Global Literature and the Technologies of Recognition,” *PMLA* 119:1 (January 2004), 29. (此处译文由本文作者翻译)

⁵ Shu-mei Shih, “Exile and Intertextuality in Maxine Hong Kingston’s *China Men*,” *The Literature of Emigration and Exile*, ed. James Whitlark and Wendell Aycock (Lubbock: Texas Tech University Press, 1992) 65–77; 史书美《放逐与互涉：汤婷婷之〈中国男子〉》，《中外文学》（台湾）1991年6月第20卷第1期，第151–164页。

书美曾这样描述这个阶段的研究：“在中国研究里，台湾和香港完全被边缘化了。在英文世界里，亚美研究也被边缘化了。此外，我们看到横跨亚洲和亚裔美国之间愈来愈复杂的认同。我要透过那些人从事这种种的联结，因为那些人真的跨越了边界，由亚洲人成为亚美人。我认为那种跨越中的典型人物就是李安，他如何同时成为台湾人和台裔美国人。因此在《视觉与认同》的绪论中我讨论了他的电影《卧虎藏龙》（Crouching Tiger; Hidden Dragon），第一章〈全球化与弱裔化〉（‘Globalization and Minoritization’）讨论的是李安如何从台湾的公民成为美国弱势族裔，也就是从一个国家主体变成一个弱势主体或少数民族，从台湾人变成台美人，以及其中涉及的政治，如种族政治、性别政治等等。”⁶ 第二，与UCLA同事李欧旎的合作研究，李欧旎是法裔毛里求斯人。毛里求斯曾经是法国、英国殖民地，李欧旎跟史书美一样都是从事族裔研究和区域研究，不过李欧旎做的是法语语系和法国研究，史书美是做中国研究和亚美研究，她们合作的第一个项目就是《弱势族群的跨国主义》，这个合作直接影响着史书美后期的学术思路，其中影响史书美向来直言不讳。

在2007年12月哈佛大学举办的“全球化的中国现代文学：华语语系与离散写作”（Globalizing Modern Chinese Literature: Sinophone and Diasporic Writings）会上，史书美发表了题为“Against Diaspora: The Sinophone as Place of Cultural Production”的论文，其中最重要的观点是对华人离散提出了质疑。第一是旗帜鲜明地表明“反离散”立场，强调“‘根源’的观念在此看为是在地的，而非祖传的，‘流’则理解为对于家园更为灵活的理解，而非流浪或无家可归。……把‘家园’和‘根源’分开，是认识到在特定的时间和地缘空间，作为一个政治主体而认同当地，这种生活是绝对必需的。把家园与居住地联系起来是在地选择的政治参与，是重伦理的表现。而那些怀乡癖、中间人、第一代移民所声称的没有归属感，时常是一种孤芳自赏，很大程度上没有意

⁶ 单德兴《华语语系研究及其他：史书美访谈录》，《中山人文学报》（台湾），2016年1月总第40卷，第7页。

识到他们强烈的保守主义，甚至是种族主义”，⁷ 对在地华裔怀乡情结进行了解构。其次，她强调华语语系是一种超越国族边界的批评方法。“华语语系群体超越了国族边界，在面对他们原出国和定居国时，都可以持一种批评立场。在祖居之地和当地这二者之间，不再是一种非此即彼的选择；这种非此即彼的选择对移民及其后代的福祉显然是有害的。一个华裔美国人可以同时对中国和美国持批判的态度。在台湾，这种多维批评作为一种批判性的、明确的立场的出现提供了可能，这种立场不再将台湾和美国右派关联起来。所以，华语语系作为一个概念，为一种不屈服于国家主义和帝国主义压力的批判性立场提供了可能，也为一种多元协商的、多维的批评提供了可能。这样的话，华语语系就可以作为一种方法。华语语系一开始是一个关乎群体、文化和语言的历史和经验范畴，而现在，它也可以重新被阐发为一种认识论。”⁸

史书美关于“华语语系”的第二篇重要论文是2008年发表的《什么是华语语系马来西亚文学？》，她从美国华裔文学之外，寻找到东南亚文学（主要是马华文学）作为自己构筑华语语系文学的重要组成部分。在她的论述中将关于Anglophone中的加勒比英语文学的论述方式套用在东南亚华人文学，认为东南亚华人文学就是Sinophone Literature的重要体现。在这篇论文中，她深化了早期的“去中国文学中心”的想法，第一次提出了“去汉族中心、去中国中心”，试图改变“中国中心”的传统历史观。她将华语语系研究建立在三种不同的殖民历史进程之上：“第一种是大陆殖民主义（Continental Colonialism）。从18世纪的清朝到当代的中华人民共和国，大陆殖民主义不断殖民着类似西藏、新疆、内蒙古以及诸少数民族聚集的中国西南地区等区域。这就是大陆殖民主义的命题，类似于加勒比地区和非洲地区的法语语系，印度的英语语系，差异它是通过大陆而非海洋进行扩张的。第二种是定居殖民主义（Settler

⁷ “Against Diaspora: The Sinophone as Place of Cultural Production.” Shu-mei Shih, Chien-hsin Tsai, and Brian Bernards edited. *Sinophone studies: a critical reader*. p. 38. (此处译文由本文作者翻译)

⁸ “Against Diaspora: The Sinophone as Place of Cultural Production.” Shu-mei Shih, Chien-hsin Tsai, and Brian Bernards edited. *Sinophone studies: a critical reader*. p. 39. (此处译文由本文作者翻译)

Colonialism），大量的中国移民在很多地区已经定居了几个世纪，或成为人口的大多数（像在中国台湾和新加坡），或者称为大量的少数人口（像在马来西亚和印度尼西亚）。因为历史环境的不断变化，这些定居殖民者他们本身或者被全球地理政治（中国台湾），或者被国家政治少数民族化（马来西亚和印度尼西亚）。那些受到汉人政府推动而到西藏和新疆定居的汉人，也可以归纳在当代定居者殖民者殖民主义的范畴内。这种情况呼应着西班牙和葡萄牙帝国境内的定居者殖民地，更不用说加拿大、美国、澳大利亚、新西兰等英国定居者殖民地。**第三个是移民殖民主义**。在西半球的大多数国家中的中国移民成为该国的少数民族。美国华裔就是这个历史进程里的一部分。”⁹ 史书美从马来西亚华人文学的中国性（与中国的关系）、本土性（与本土各大族群）的关系中，找到了印证自己“定居殖民主义”的华人版例子，兴奋不已。但这种印证并不能让学界买账，新加坡南洋理工大学中文系副教授游俊豪毫不客气地指出史书美罔顾历史事实，他认为“将马来西亚华人放置在定居者殖民主义的进程，是对华人移民脉络的一种误读。英文学界里的定居者殖民主义，指涉殖民宗主国的臣民移民到殖民地的迁居，例如英国人到澳洲和加拿大，形成定居者群体。中国和马来西亚或东南亚，从来就未曾构成过殖民宗主国和殖民地的关系。华人抵达东南亚，实际是移民到欧洲的殖民地里去。即使是考量到文化殖民主义的可能性，理论也难以成立。中国文化的传播，在华人移民当中并不带有强迫性，华人移民其实就是这种文化的载体。”¹⁰ 南京大学文学院教授刘俊也直言：“史书美的政治立场和文化态度，在她的学术论述中留下了非常明显的意识形态痕迹，使得她经由对‘华语语系’的定义，完成了对‘离

⁹ Shu-mei Shih: “What is Sinophone Malaysian Literature”, 第五届马来西亚国际汉学研讨会，马来西亚博特拉大学现代语文学暨传播学院外文系中文组主办，2008年9月12日到9月13日，第1-2页。（此处译文由本文作者翻译）

¹⁰ 游俊豪《马华文学的族群性：研究领域的建构与误区》，《外国文学研究》2010年第2期，第65页。

散中国人’的拆解，实现了对‘本质主义’的‘中国中心’的反抗与解构，并建构起排除‘中国大陆主流文学’的‘华语语系文学’”。¹¹

如果说将马来西亚华人文学纳入到华语语系文学谱系的时候，有套用Anglophone的嫌疑的话，那么之后的史书美，又将美国新清史的研究成果借鉴到华语语系之中。2011年发表的专文“The Concept of the Sinophone”¹²就直言从清代到今天的“中国”就是西方定义中的强大帝国。“当我们考量中国知识分子对西方帝国主义与东方主义的批判时所采取的立场，我们所理解的后殖民理论，特别是对东方主义的批判，可能无用武之地，甚至有共谋之嫌，因为此立场容易沦为缺乏内省的民族主义，一种新帝国主义的反面。虽然不可否认在满清帝国与中华人民共和国的历史上有一段承载受难者经验的时期，但中国受西方帝国欺凌，几乎可称为受害学的受难情结论述有效地错置自身缺乏内省的民族主义。我们今天所知道的中国是继承或重新殖民满清所侵略的大片领域，包括西藏、新疆（其字面意思即为新的疆域）、内蒙古与满洲，将‘中国本土’原本的领域扩张两倍以上。现在当中国对早期西方帝国侵略以一种仿似后殖民的立场宣称对‘领土完整性’的高度关切时，此宣言对被并吞领土的藏族、维吾尔族与蒙古族而言同时也是一种帝国主义的宣言。”¹³从这段文字可见，史书美明显接续了美国方兴未艾的“新清史”研究（其重要代表是曾任哈佛燕京学社主任，时任哈佛大学教务长的欧立德教授）。史书美这样说过：“不同于现代欧洲帝国在海外建立殖民地，中国的殖民地位居内陆，属于所谓的‘大陆殖民’。近十五年来在美国的中国史学家对满清帝国（1644–1911）的历史与特性考察及分析时进行理论性耙梳，将其定义为一个内陆亚洲帝国，此史学观点被称为‘新清史’。他们详尽研究

¹¹ 刘俊《“华语语系文学”的生成、发展与批判——以史书美、王德威为中心》，《文艺研究》2015年第11期，第54页。

¹² Shu-mei Shih, “The Concept of the Sinophone”, PMLA Vol. 126, No. 3 (May 2011), pp. 709–718. (此处译文由本文作者翻译)

¹³ Ibid., 711. (此处译文由本文作者翻译)

清朝对北边与西边大片疆域的军事扩张与殖民统治，证实清朝约自十八世纪中叶起即成为类似西方帝国的内陆亚洲帝国，此纵深的历史观点对我们如何看待今日的中国有重大的启示。……华语语系研究突显大陆帝国从满清到今日这段一脉相承的历史。”¹⁴ 史书美把自己的研究直通到“新清史”，也再一次让我们感受到她“去中心化”的理论倾向。

史书美关于“sinophone”的最近论述是2016年10月的哈佛会议上的主题演讲，其主要内容如下：

奠基于“华语语系的概念”(The Concept of the Sinophone)一文的立论，本讲座将思考华语语系研究如何面对多重帝国间的交织错综，而其也必须被置放在其他帝国语言研究(涵盖欧洲与非欧洲的帝国)之间的关系网络中来看待。帝国不仅彼此竞争共谋，更互相模仿。他们时而在同一地域之内共存，时而先后追随彼此的步伐。举例来说，若是缺少了对法国殖民和美国侵略，以及越南曾沦为中国殖民地近千年的历史事实(至少就越南的官方历史为根据)等诸多因素的考量，华语语系越南研究将显得不够周延完整。种种帝国间性(inter-imperiality)之共构结构性地造就了在中国境外，或是中国与中中国性边缘，各种多语言、多族群、多元文化的华语语系社群。因此，英语语系、法语语系、日语语系，以及其他帝国语言研究不应单纯地被当作是种平行的相似性，而必须将其视为帝国间性之连锁且序列性的建构。“华语语系帝国”将探讨此帝国间性，作为华语语系研究的重要基础。¹⁵

这个演讲内容是她的新书《华语语系的帝国》(Empires of the Sinophone)的内容介绍。这本专著虽然尚未出版，但其中的主要观点已经很明显。可以说，经过2004、2008、2011、2016年四篇重要的英文论文，史书美的华语语系的概念已经很清楚，那就是“去中国中心”(2004)、“马来西亚华语语系文学”(2008)、“大陆殖民主义、定居殖民主义、移民殖民主义三种历

¹⁴ Ibid., 713. (此处译文由本文作者翻译)

¹⁵ Shu-mei Shih: “Empires of the Sinophone”, 华语语系研究：新方向国际学术研讨会会议手册，哈佛大学2016年10月14-15日，第1-2页。(此处译文由史书美本人翻译)

史进程中的华语语系”（2011）到“华语语系帝国”（2016），完成了自己对于华语语系的理论建构。

史书美惯于用批判种族理论（critical race theory）来从事亚美文学方面的研究，这使得她的批判力度很重。“从一开始就出现的一个问题就是华语语系的定义。我不得不说，我的定义并不是一个人人适用的很和谐的定义，因为它来自一个少数、弱势和边缘化的位置。它具有某种的目的性和政治性，有时候会得罪人。它也使人觉得我太政治化、太激进了，因为它不能迎合比较保守取向的学者，……我比较是在美国研究的领域，也就是说，如果你去参加美国研究协会（American Studies Association）的美国研究，他们只谈种族！但如果你去亚洲研究的场合，根本没人谈种族！”¹⁶ 这是在这一点上，史书美的理论一旦用在中国文学或者海外华人文学领域时，势必使得她的论述有着种种不合理。如关于“殖民主义”这一点上，史书美认为中国大陆的“内在殖民”或者说中国历代对东南亚的“海外殖民”这两种说法，前者不顾漫长的中国历史中各民族融合的进程，硬要将其类比成西方人对美洲原住民印第安人的排挤和杀戮的美洲历史，稍懂中美历史的人，都会觉得史书美的这种生硬类比过于牵强；后者也不顾东南亚历史的真实，东南亚华人移民历史中的基本事实被无视掉了，被殖民主义的理论直接强行置换掉了。史书美无视了华人移民东南亚的过程并非是一种西方“帝国主义”坚船利炮式的政府行为，其中充满着花果飘零，落地生根艰辛的历史真实。

二、怎样“华语语系文学”：王德威与华语语系文学理论的深化

如果说对“华语语系”的理论建构上，史书美是一种“去中心化”的批判姿态，那么相较起史书美，王德威则重新阐释了“华语语系”的概念，他强调华语语系文学超越华文文学的自我设限，强调兼容并蓄的文学大版图：

¹⁶ 单德兴《华语语系研究及其他：史书美访谈录》，《中山人文学报》（台湾），2016年1月总第40卷，第9页。（原文为英文采访，此处译文由本文作者翻译）

Sinophone Literature 一词可以译为华文文学，但这样的译法对识者也就无足可观。长久以来，我们已经惯用华文文学指称广义的中文书写作品。此一用法基本指涉以大陆中国为中心所辐射而出的域外文学的总称。由是延伸，乃有海外华文文学，世界华文文学，台港、星马、离散华文文学之说。相对于中国文学，中央与边缘，正统与延异的对比，成为不言自明的隐喻。……华语语系文学因此不是以往海外华文文学的翻版。它的版图始自海外，却理应扩及大陆中国文学，并由此形成对话。作为文学研究者，我们当然无从面面俱到，从事一网打尽式的研究：我们必须承认自己的局限。但这无碍我们对其他华文社会的文学文化生产的好奇，以及因此而生的尊重。一种同一语系内的比较文学工作，已经可以开始。从实际观点而言，我甚至以为华语语系文学的理念，可以调和不同阵营的洞见和不见。中国至上论的学者有必要对这块领域展现企图心，因为不如此又怎能体现“大”中国主义的包容性？如果还一味以正统中国和海外华人/华侨文学作区分，不正重蹈殖民主义宗主国与领属地的想象方式？另一方面，以“离散”（Diaspora）观点出发的学者必须跳脱顾影自怜的“孤儿”或“孽子”情结，或是自我膨胀的阿Q精神。只有在我们承认华语语系欲理还乱的谱系，以及中国文学播散蔓延的传统后，才能知彼知己、策略性的——张爱玲的吊诡——将那个中国“包括在外”。¹⁷

在出身中国台湾这一点上，王德威和史书美一样，在“中国”、中国大陆、中国台湾等名词的使用上，“边缘”的身份让他们敏感于所有的“边缘”事务：“我与这个学生的经历也许可作为我们重新思考边缘政治与边缘诗学的起点。我支持这位学生抗议大陆女作家被边缘化的事实，但在她对台湾——大陆在地理政治方面的边缘地区——大陆在地理政治方面的边缘地区——女作家所表现出的迟疑中，我听到了排他主义的暧昧回音。她力图推翻现代中国文学中的男性中心神话。但对‘大陆’中心的政治神话却似乎无动于衷。这位学生当然可以辨白说，没有人能够一下子研究整个领域；既然女性作家在台湾已经享有相当知名度及社会经济地位，当务之急是发掘出‘真正’被边缘的大陆女

¹⁷ 王德威《文学行旅与世界想象》，《联合报》（台湾），2006年7月8日、9日。

作家。”¹⁸ 从这一段二十年前的论文片段来看，在学术生涯里，王德威与史书美有着相同的中心 / 边缘的感受。一方面他认同史书美关于华语因移民的流动扩散形成的“多音”（Polyphonic）、“多字”（Polyscriptic）的混杂与在地化现象，借此强调“语系”的特质，同时批判汉语中心主义。而另一方面，他们都视“华语语系”为世界上以汉语，包括各种官话、方言的文学表达，强调一种“对话关系”，包括海外华文和中国大陆文学，甚至中国大陆内部的汉族与非汉族文学，达到一种众声喧“华”的多元局面。

“在海外华人学者中，使用并推广‘华语语系（文学）’概念最为有力者，非王德威莫属。……王德威接过了‘华语语系（文学）’的汉语传播大旗，成为汉语学术界传播这一理论最有力的推动者和最权威的阐释者。”¹⁹ 王德威也自言：“‘华语语系’一词则是出自我的中译。‘语系’在语言学研究有严格定义，但此处必须以广义的诠释视之。”²⁰ 这些年来，王德威的《华语语系的人文视野与新加坡经验》（2012年10月28日，新加坡报业中心礼堂演讲）²¹、《文学地理与国族想像：台湾的鲁迅，南洋的张爱玲》（《中国现代文学》（台湾）2012年12月第22期）²²、《“根”的政治，“势”的诗学——华语论述与中国文学》（“众声喧‘华’：华语文学的想像共同体国际学术研讨会”，2013年12月18-19日）²³ 和《华夷风起：马来西亚与华语

¹⁸ 王德威《世纪末的华丽——台湾·女作家·世纪末·边缘诗学》，陈平原、陈国球主编《文学史 第二辑》，北京：北京大学出版社1995年版，第263-265页。当时王德威担任美国哥伦比亚大学东亚系副教授，他蜚声海内外的两大文学观点——“华语语系文学”和“中国文学中的抒情传统”——还没有成型。

¹⁹ 刘俊《“华语语系文学”的生成、发展与批判——以史书美、王德威为中心》，《文艺研究》2015年第11期，第55页。

²⁰ 王德威《序言》，《华夷风起：华语语系文学三论》，高雄：台湾中山大学文学院2015年版，第ii页。

²¹ 会后，此文被时任南京大学文学学院的黄发有教授约稿，后发表在《扬子江评论》2014年第1期。

²² 此文后发表在《扬子江评论》2013年第3期。

²³ 此文后发表在《华文文学》2014年第3期。

语系文学》(《世界华文文学论坛》, 2016年第1期)²⁴ 等论文对华语语系都有着重要的阐释, 后面三部后被结集为《华夷风起: 华语语系文学三论》(高雄: 台湾中山大学文学院2015年版)。他实践和建构着自己的“华语语系”理论: “历来我们谈现代中国或中文文学, 多以 Modern Chinese Literature 称之。这个说法名正言顺, 但在现当代语境里也衍生出如下的含义: 国家想象的情结, 正宗书写的崇拜, 以及文学与历史大叙述(master narrative)的必然呼应。然而有鉴于二十世纪中以来海外华文文化的蓬勃发展, 中国或中文一词已经不能涵盖这一时期文学生产的驳杂现象。尤其在全球化和后殖民观念的激荡下, 我们对国家与文学间的对话关系, 必须作出更灵活的思考。……我无意将华语语系文学视为又一整合中国与海外文学的名词: 我更期望视其为一个辩证的起点。而辩证必须落实到文学的创作和阅读的过程上。就像任何语言的交会一样, 华语语系文学所呈现的是个变动的网络, 充满对话也充满误解, 可能彼此唱和也可能毫无交集。但无论如何, 原来以国家文学为重点的文学史研究, 应该产生重新思考的必要。”²⁵ 那么王德威跟史书美关于“华语语系文学”论述的最大不同之处在哪里呢?

首先, 王德威认为中国是一个现实和历史文化的综合体, “华语语系”有着其不同于其他语系的自身特点, 不能简单地套用后殖民理论来刻板对待。对于海外华人历史, 王德威受到王赓武的影响颇大, 王赓武认为“单一的华人一词可能越来越难于表达日益多元的现实。我们需要更多的词, 每个词需要形容词来修饰和确认我们描绘的对象。我们需要它们来捕捉如今可以看到的数以百计的华人社群的丰富性和多样性”,²⁶ 其中多元的看法启发着王德威。由此, 王德威认为: “作为主权国家的‘中国’是二十世纪以来的现象。除此之外,

²⁴ 这篇论文是本文作者推荐给该刊副主编李良先生的。

²⁵ 王德威《序言》, 《华夷风起: 华语语系文学三论》, 高雄: 台湾中山大学文学院2015年版, 第ii、iv页。

²⁶ 王赓武《单一的华人散居者?》, 刘宏、黄坚立主编《海外华人研究的大视野与新方向: 王赓武教授论文选》, 新加坡: 八方出版社2002年版, 第19页。

中国也指涉一个朝代兴亡的漫长过程，一个区域文明合纵连横的空间，一个文化积淀或消失的谱系，一个杂糅汉胡、华夷的想像（却未必和谐的）共同体。我们必须在更深广的格局里，建构或解构‘中国’。……论者或可依循后殖民主义、帝国批判，强调‘中国’就是帝国殖民势力，对境内的少数民族，境外的弱小土著历来有强加汉化的嫌疑。这类观点长于政治地理的分疏，却短于叩问‘何为中国’的历史意识，所呈现的华语语系版图，因此难免复刻冷战时代以来的模式。”²⁷ 基于这一点，王德威提出华语语系的“三民主义”²⁸，即“移民”、“夷民”和“遗民/后遗民”。“移民”是背井离乡，另觅安身立命的人；“夷民”受制于异国统治，失去文化政治自主权力的人；“遗民”是逆天命，弃天朝，在非常的情况下坚持故国黍离之思的人。而“后遗民”指的是遗民们“无中生有”地重构“我们回不去了”的中国想像和实践。在王德威眼里，华语文学地图如此庞大，不能仅以流放和离散概括其坐标点，因此“华语语系文学”论述是一次命名的理论尝试。在他看来，华语语系文学泛指大陆以外，台港澳地区、东南亚、欧美澳等地的华人社群，以及更广义的世界各地华裔或华语使用者的言说、书写总和。

其次，华语语系承接的是“文化中国”的理念，认为海外华语文学的出现，与其说是宗主国强大势力的介入，不如说是在地居民有意无意地赓续了华族文化遗产的观念，延伸以华语文学符号的创作形式。华语语系文学力图从语言出发，探讨华语写作与中国主流话语合纵连横的庞杂体系。王德威对华语文学最开始有着“Global Chinese Literature”²⁹ 式的包容，这种包容在他的“华语语系”的论述中一以贯之。他反对史书美和石静远的看法，认为前者强调中国境外的华语社群，以及中国境内少数民族以汉语创作的文学，并有意以

²⁷ 王德威《导言》，王德威、高嘉谦、胡金伦编《华夷风：华语语系文学读本》，台北：联经出版社2016年版，第4页。

²⁸ 关于华语语系的“三民主义”的内容，请参见王德威《华语语系的人文视野与新加坡经验》，《华文文学》2014年第3期，第13页。

²⁹ Tsu, Jing and David Der-wei Wang, eds. *Global Chinese Literature: Critical Essays*. Leiden: Brill Press, 2010.

华语语系文学挑战中国大陆文学的霸权；而后者提出“语言（和政治）对立表相下，协商总已若隐若现的进行；所谓的‘母语’言说、书写即使国家文学成为可能，却也暴露其理念上造作。”³⁰ 王德威认为她们虽然高谈华语离散多元，却有意无意将中国大陆——华语语系争辩的源头——存而不论，这是抽刀断水之举。他认为华语语系研究学者如果想真正发挥这一方法的批判力，藉以改变目前中国文学史封闭的范式，就必须将研究范围从海外扩大到中国本土。华语语系研究必须同时在中国文学（和领土）以内，思考华语文学背后关联的政治文化、社会文学以及情感书写，而不是站在简化对立立场，批判中国国家、文学、语言霸权，否则会陷入冷战思维的老路。

最后，华语语系倡导的是“多元文化”的思维方式，它旨在反映华文文学众声喧哗的历史与现状，反对独尊汉语书写，反对寻根、归根这样的单向运动轨道，从而强调“华语语系文学”根在海外的主体性。王德威认为世界各地华族子民以汉字来书写作为族裔——而未必是政权——传承的标志，而就在中国大陆文学的内部，汉语文学在国家主义的大旗下，过于追求大同世界的愿景下，也遮蔽掉了美国哈金《自由生活》、中国香港陈冠中《盛世》、中国台湾舞鹤《乱迷》等作品。“华语语系观点的介入是扩大中国现代文学范畴的尝试。华语语系所投射的地图空间不必与现存以国家地理为基础的‘中国’相抵牾，而是力求增益它的丰富性。当代批评家们扛着‘边缘的政治’‘文明的冲突’‘全球语境’‘反现代性的现代性’等大旗，头头是道地进行宏大论述，却同时又对中国现代性和历史性的繁复线索和非主流形式视而不见，这难道不正是一个悖论么？”³¹ 其中的第一句“扩大中国现代文学范畴的尝试”，道出了王德威“华语语系文学”最重要的价值。

³⁰ Jing Tsu, *Sound and Script in Chinese Diaspora*, Cambridge: Harvard University Press, 2011. (此处译文由本文作者翻译)

³¹ 王德威《序言：“世界中”的中国文学》，《剑桥新编中国现代文学史》，第29页。本注释采用的“引文内容”和“页码”均来自王德威所赐的“编辑定稿”，在此特向王教授表示感谢。

结语：华语语系文学的偏见与洞见

在史书美第一篇关于 Sinophone 的论文中，文中一句“Xiaoshuo(fiction) has been called by the same name from time immemorial to the present day in Chinese and ‘sinophone’ literature”，³² 其中将“Chinese Literature”和“Sinophone Literature”并列，这其中透露出很明显的‘去中心化’的倾向。不过，就史书美的个人经历而言，她的用词虽不为中国大陆学者所喜欢，但这是她所处的环境使然，并非她刻意营造对立。高嘉谦、蔡建鑫曾这样概括史书美的“华语语系”：“华语语系研究试图打破旧有的、汉人中心（Han-centric）与中国中心（China-centric）的典范，并以比较的理论观点，重新启动不同文化、不同族群、与不同宗主国之间对话”，³³ 这或许是我们认知史书美的“华语语系”的出发点。

有学者曾指出史书美的台裔美国人的身份，可以让她从一种边缘的身份去考察中国大陆和中国香港、中国台湾文学和文化的复杂的关系。³⁴ 平心而论，史书美是很严谨的学者，她对华语语系的研究有着自己的偏见和洞见，但她对这个学术术语的阐发和坚持是有着学术逻辑的。虽然其中有着“内涵与外延无限扩大”、“概念本身的混乱不清”、“摒弃大陆的汉语写作也是过于偏狭”的种种缺陷，³⁵ 但我们还是不能否定她的努力。当单德兴问起她从事华语语系研究后被美国学术界冷落时，她曾这样描述自己的学术坚持：“我看到这个架构——不管如何定义，因为不同的人有不同的定义——能赋予一个发言的位置，说出一些学者自己的关切与立场，能从事一些很边缘化的研究主题，

³² Shu-mei Shih, “Global Literature and the Technologies of Recognition,” *PMLA* 119:1 (January 2004), 19.

³³ 蔡建鑫、高嘉谦《多元面向的华语语系文学观察——关于〈华语语系文学与文化〉专辑》，《中国现代文学》第22期，第2页。

³⁴ 这是一篇 Reviews，作者是 Stephanie Hemelryk Donald，原文是“Shih’s identity as a Taiwanese American, one who eludes and celebrates the hyphen, allows her glance to fall on the Hong Kong-Mainland relationship as much as on the multiple textual conversations and stand-offs that occur between Chinese Americans and the Chinese state and homelands on the other side of the Pacific.” *The China Journal*, No. 60, p. 216.

³⁵ 刘大先《“华语语系文学”的虚拟建构》，《文艺报》2016年1月22日第1版。

甚至给他们某种认同感，我就觉得非常心满意足。即使人们批评我，那也是一种奖赏，不是吗？因此那真的是非常非常值得。我必须说，自从我有华语语系的作品出版以来，自己经历了非常非常有趣的旅程。那其实也促使我写文章继续讨论华语语系研究，因为人们一直问我问题，我所到之处人们总是问个不停”，³⁶ 这其中足见其坚持的毅力和决心。

王德威和史书美的理论学说被马裔台湾作家和批评家奉为理论风向标，两人也对马华文学及马华历史特别感兴趣，他们评论的对象包括李永平、张贵兴、黄锦树的小说，陈大为的诗歌，钟怡雯的散文，还有张锦忠、林建国的文学批评，李有成、李永平、胡金伦的文学编辑活动，等等。值得指出的是，除了英文翻译的用词差异、个人学术背景的理论差异之外，有时马裔学者的一些言行的播散作用，也使得两位汉学家被大陆学界误解。如最新发布《华夷风：华语语系文学读本》³⁷ 中，其三十一篇入选的作品努力显示各区域华文文学与中国大陆文学对话的关系，其中入选了韩少功、马建、阿来、杨显惠、刘慈欣、李娟六位大陆作家作品，而入选的作品中的《亮出你的舌苔或空空荡荡》是当年引起《人民文学》杂志社被集体检讨的作品，³⁸ 杨显惠的《夹皮沟记事》在2010年被改编成电影《夹皮沟》，这部电影在中国大陆禁演，这些都让王德威处于很不利的境地。再如张锦忠曾这样谈到过华语语系文学的范围：“尽管中国学界早已以‘华文文学’称之，中国既以‘海外’或‘世界’的空泛空间概念将‘华文文学’‘包括在外’，另一方面又将之‘包括在内’，收编之为‘台港澳及海外华文文学’，在中国境内建制化这方面的研究，或收编如中国文学典律。最近的例子为《中国新诗百年大

³⁶ 单德兴《华语语系研究及其他：史书美访谈录》，《中山人文学报》（台湾）总第40期2016年1月，第9页。

³⁷ 王德威、高嘉谦、胡金伦《华夷风：华语语系文学读本》，台北：联经出版事业股份有限公司2016年版。

³⁸ 1987年2月20日，新华社报道，国家民族事务委员会、中国作家协会就“发表丑化藏族同胞小说造成恶劣影响”一事（《人民文学》1987年1、2期合刊发表马原描写藏族风情的小说《亮出你的舌苔或荡荡》引起事端），责成《人民文学》编辑部做公开检查，《人民文学》主编刘心武停职检查。当年9月，刘心武恢复《人民文学》主编职务。

典》。职是之故，王德威与史书美等人提倡华语语系文学概念，实有其必要，也契合此历史时机。”³⁹ 从这段话中，我们可以看出其中将“中国大陆”排斥到外的倾向是非常明显的。换言之，“包括在外”没有问题，但如果说“台港澳文学”是被“收编”恐怕不妥，毕竟“一个中国”的旨意，就是包括台港澳，况且港、澳地区早已回归祖国，这些都是深受文化台独影响的学者必须面对的。史书美也面临着类似的问题，她的一些重要的论文，只要经过某些台湾学者或者学术后辈的翻译，立刻变得很具有政治攻击性，其论述中的“去中心化”努力，一下子就有了“去中国化”的嫌疑。

王德威曾经提醒学界要注意“宅兹中国”和“从周边看中国”这两个观点的互补和对话关系，他这个观点来自葛兆光的说法：“我们对于中国的自我认识，不仅要走出‘以中国为天下中心自我想像’的时代，也要走出‘仅仅依靠西方一面镜子来观看中国’的时代，学会从周边各种不同文化体的立场和视角，在这些不同的多面的镜子中，重新思考中国。”⁴⁰ 史书美跟笔者谈到她能接受王德威的“包括在外”的时候，她说：“可以接受，因为我的定义原本就有策略性的模糊。但是，我们更应该关注的问题是，华语语系的概念能做什么，而不是它的定义是什么”。⁴¹ 结合王德威与“三民主义”、葛兆光，史书美和后殖民主义、新清史，这些错综复杂的理论杂糅，我们似乎能够找到华语语系研究的方向，那就是对中国 / 周边、普通话 / 各种华语的关系进行更加历史化、多元化的思考，只有这样才能摆脱非此即彼的单一思维。而我们重审华语语系的理论源头和批评方法，最大的意义就是我们学习和理解另外一种观看中国文学的方式，它可能不是一种四平八稳、面面俱到的理论，但绝对是一种片面而深刻的批评方式。

³⁹ 张锦忠《前言：哇赛，那风万里卷潮来（“华语语系文学论述”专号前言）》，《中山大学学报》（台湾），2013年7月第25卷，第viii页。

⁴⁰ 葛兆光《从周边看中国》，《中华读书报》2010年6月9日，第10版。

⁴¹ 摘自史书美与笔者的2016年11月10日的电邮，在此感谢史书美教授接受笔者的电邮访谈。

历险小说与南洋华人移民书写

以〈三顺伯番邦历险记〉为解读对象*

廖冰凌**

摘要 新加坡、马来西亚华人先辈移居东南亚的历史悠久。数百年来，他们以多元化的文学形式讲述和记录自身的异域和移居经验，这些文献一直都备受学者关注。然而，较少研究从历险小说此一主题文类出发，分析南洋华人的移民书写。本文以〈三顺伯番邦历险记〉此一中篇小说为解读对象，挖掘其“历险”主题与东南亚华人移民书写的关系及其意义，并就“险”“趣”相倚、“唐”“番”相遇的文学特色，以及该文所承载的时代精神进行讨论。

关键词：历险小说；南洋华人；移民书写；〈三顺伯番邦历险记〉

一、前言

新加坡、马来西亚华人先辈移居南洋的历史悠久，迄今已有数百年。在马来亚独立前的华人移民，曾以多元化的文学形式讲述和记录自身的

* 本文曾以会议论文形式宣读于浙江大学主办之“世界华文文学区域关系与跨界发展”国际学术研讨会，2017年4月7-10日，今根据各方建议斟酌修订。

** 廖冰凌，马来西亚拉曼大学中文系副教授。

异域和移居经验，包括古典诗词、小说、散文、游记、戏剧、新诗、讴歌等体裁，这些都是能够反映早期华人移民经验的重要文献。自海外华文文学于本世纪八十年代被提出，到后来的世界华文文学概念之成形，新马华文文学一直都备受学术界关注，研究成果丰富，但鲜少研究从历险小说此一主题文类出发，探讨南洋华人的移民书写。“历险”是早期华人移民从祖居地迁居南方（甚至是世界各地）后，初次接触异域的普遍体验，尤其是为了谋生而冒险离乡者。这些文字可能流于俗白，架构粗糙，同时有着浓厚的自叙特质。然而，这些作品可以提供我们另一种非精英化的通俗文本的参照，并侧记了在地华人移民的历史和书写经验。

历险主题在古今中外的文学世界里都曾出现，“指以游历冒险人物作为主人公，通过他们一连串的游历冒险活动，展示个人生活际遇和社会现实的一种小说类型”。¹ 历险的概念含两层意思，即游历和冒险。前者“主要体现为作品叙事过程中时空变化所造成的线性叙述”，后者则“体现为作品限知叙述视角带来的悬念审美体验”。² 历险小说的特点为：一、以故事中心建构小说，在情节内容上注重新奇陌生、惊险曲折，甚至诡异奇幻的事件；二、主人公的历险有一定的模式，即随著主人公在不断移动的地理位置或空间内，所展开的一连串历险活动；三、擅用第一人称自述的叙事方法，等等。³

历险文学因其内在的通俗文学特质，广受一般读者欢迎，也引起学界关注。尤其是西方历险小说，无论在文学生成、叙事手法、结构规律、内容思想等各方面，都有深刻而广泛的讨论；在中国文论部份，则有古代历险

¹ 亢西民《西方小说形态论纲》（北京：大众文艺出版社，1999）。

² 任岩“儿童文学历险型叙事作品研究”，北京师范大学硕士学位论文，页5。

³ 亢西民〈欧洲游历冒险小说简论〉，《山西师大学报》，2001年第28卷第2期，页78-82。

小说、近代异域小说方面的讨论。⁴ 值得注意的是，历险文学在少年儿童文学领域里甚为重要，这是因为这类小说在游戏性和趣味性方面符合少年儿童的阅读兴趣和审美心智。然而，就马华文学的研究现况而言，尽管有关华人移民书写和身份认同、文化认同的论著丰富，但可能是由于长时期对少年儿童文学研究的忽略，故对历险主题的小说作品不甚留意。实际上，这类型小说所涉及的历史背景、空间环境、人文风情、内容主旨，同样足以反映华人移民的历史经验、身份及文化认同过程。

本文的讨论对象〈三顺伯落番历险记〉（后文简称〈三顺伯〉）正是这样一篇作品，反映了十九世纪末、二十世纪初的华人，如何背井离乡、飘洋越海到南洋谋生，如何从新客的落番意识逐步转化为安身入番的身份认同。

〈三顺伯〉原载于战后新、马地区出现的第一份少儿刊物《马来亚少年报》（半月刊），连载时间为1952年2月1日至11月15日（第95至115期），共34节，约二万字。作者署名毅父，每节所附绘图出自同一人之手（署名沈毅），但有关毅父的详细资料仍有待考察。⁵

⁴ 如Belk, Patrick Scott, *Empires of Print: Adventure Fiction in the Magazines, 1899–1919* (Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, an imprint of the Taylor & Francis Group, 2007)、贾正的〈外国游历冒险小说的特点——从叙事学中的情节角度切入〉，《外国文学研究》，2010，页128–129、周子玉的〈论英国海外历险小说中的空洞演进〉，《求索》，2010，页225–226, 253、陈兵的〈基督教文化传统、哥伦布与英国历险小说中的土著形象〉，《外国文学》，2007年第3期，页97–104、魏颖超的〈《蝇王》与英国荒岛历险小说之变迁〉，《外语研究》，2004年第6期，页75–77、郑庆庆的〈大河上的心灵求索 荒野中的成人仪式——对《哈克贝利·芬历险记》的原型解读〉，《外国语言文字研究》，2008年第8卷第2期，页93–98，等等。相关成果多倾向以西方文学或少年小说为文本分析对象，直接涉及中国历险文学的研究者较少，例如傅成洲的〈中国古代历险记小说论纲——以《西游记》为中心〉，《湖北大学学报》，2006年第33卷第3期，页305–308；郝岚的〈林纾对哈葛德冒险与神怪小说的解读〉，《东方论坛》，2005第1期，页72–77、张淑琴的〈论中西十七八世纪冒险小说相似特点及其成因〉，《锦州师范学院》，1998年第3期，页6–9，等等。由于历险小说的游历特质，也有学者从游记或旅游文学形式，或是从少年小说的成长主题出发进行研究。

⁵ 《马来亚少年报》是一份专为二战结束后广大失学少年儿童而办的杂志，由英殖民政府部门退休官员陈育崧所设的南洋书局于1946年出版发行，至马来亚独立前停刊，历时十年。据许云樵和当时的营业经理许苏吾记载，该刊平均销量达两万至三万份，堪称风靡马来亚。到了1950年，从第73期中的“1950年本报销行地区”可见，其销售地区除了新加坡、马来亚和暹罗外，更扩展至中国、越南、菲律宾、婆罗洲、苏门答腊、爪哇、缅甸仰光、印度加尔各答等地，足见其传播广泛、影响深远。

故事由公人主三顺伯老年时到新加坡访友为开端，再以倒叙方式回顾其自孩提时期如何因避难而过番到新加坡，再从新加坡逃至西婆罗洲（今西加里曼丹及东马砂拉越州西部），在陌生神秘的雨林中经历种种奇遇和艰险，最后在马来友人和土著的扶持，以及自身的坚忍奋斗下，克服重重困难，成功开荒、创业，并在新开辟的家园开枝散叶、安身立命。

本文以此中篇小说为解读对象，探索其“历险”主题与马来亚华人移民书写的关系及其意义，并就其“险”“趣”相倚的艺术手法、“唐”“番”相遇的内容特色，以及该文所承载的时代精神进行分析。

二、“险”、“趣”相倚

〈三顺伯〉的故事内容可说普遍见于老华侨的故事模式，即描述早年离乡背井到异地讨生活的辛酸，有的经过刻苦奋斗后终于成功，有的则失败困顿，处境悲凄。值得注意的是，历险型故事的特点在于强调“险”的情节，而不仅是一般华人移民书写对过番经历或猪仔身世的回忆感慨。首先，一般的游历或追忆经历之叙述未必有险遇；其次，50年代或以前的华侨华人移民故事即使有描绘华人在异地谋生的艰险与悲惨者，如曾玉羊的《生活圈外》、曾华丁的《五兄弟墓》、一村《胶林深处》等等，在艺术手法上也会偏向采用凝重深沉的笔调，及营造悲苦愤慨的故事氛围。但作为一篇少年历险小说类别的〈三顺伯〉，其叙事特点正是夸张地对险境、险关、惊险、冒险的着墨，而且夹伴幽默趣味，形成了“险”、“趣”相倚的艺术特色。

传统的历险小说一般有着固定的叙事程式，即主人公因某种原因离家，经过一连串的惊险活动，凭着个人的坚忍意志、智力勇气和外来助力，最终克服万难，带着许多人生启悟回到原起点——家，而且也多是团圆结局。⁶

且看看〈三顺伯〉的结构：作者采用倒叙法，以34节的章回体为架构，时间链设计为老年—孩提—青少年—壮年—中年—老年，移动路线为中国潮

⁶ 任岩“儿童文学历险型叙事作品研究”，页15。

安—新加坡—西婆罗洲（道房 Ketapang—坤甸 Pontianak—布突—那督湾—新加坡—那督湾），情节则由一次次大大小小的游历和险遇连缀而成。⁷ 但故事结局异于传统的环状游历后“回家”之模式，而是以新据点为新的起点和终点，也即是“返回家园”，而非“家乡”，这可说是华人移民语境下历险小说的重要特点，后文将继续讨论。

在人物组合方面，可分为华人族群和异地/在地族群，前者主要是主人公三顺的父母乡亲（守仁叔、六舍弟、大辨嫂等）、随族嫂落脚新加坡时出现的族叔守义叔、婢女姐妹彩云和巧云（后为三顺妻）、入境西婆罗洲时面见的华人翻译官；后者是三顺在新加坡仗义相助而结识的马来少年司哈摩及其父爸惹厘、入境西婆罗洲后一路遇到的土番，包括武吉番、布突番、割头番等。

而险遇情节的设计是沿着主人公的移动或游历路线来展开的，先后共经历七次的险难。

- （一）起始点中国潮安原乡：父母为族叔守仁叔的佃农，因卷入宗亲之间的争产内斗，受伤险送命，为避难而随族嫂大辨嫂及其稚子六舍离乡赴新加坡，当时年仅五岁。
- （二）新加坡：投靠守义叔，在新埠成长的少年岁月里饱受六舍弟和守义叔欺凌，为寻求自由，在友族兄弟司哈摩协助下，携同下人巧云逃奔异地。
- （三）西婆罗洲入境处：遭入境处华人检查官刁难，幸得司哈摩父亲爸惹厘相助，才成功入境，继续航程。
- （四）布突埠：与司哈摩擅自划船钓鱼，遇伯公鱼攻击而翻船，全靠司哈摩机智脱难。
- （五）伯公洞：与司哈摩再次偷偷前往当地的伯公洞探险，结果遇到野熊和蟒蛇，全靠哈司摩对森林环境和猛兽习性的了解，得以安全逃离。

⁷ 由于音译关系，布突埠的地理位置仍无法确定，而那督湾则极有可能是砂拉越西部的Tanjung Datu。

(六) 那督湾：与司哈摩冒险前往那督湾偷窥传说中的神牛，冒犯禁忌而遭恶灵鬼怪（实是满身刺青的割头族）穷追，所幸早有准备，以盐巴和粉红色纸片“驱邪”保命。

(七) 布突埠一役：爸惹厘所领导的布突番与外来族武吉番结怨，展开厮杀，伤亡惨重。无奈之下引领族人弃地投靠割头族，在那督湾开垦荒地，另辟家园。

每一次的险难，主人公都能因贵人、指引者（主要是司哈摩父子）的帮忙而化险为夷，且多能险中取乐，这异于一般的过番苦难叙事。如果说“险”是历险小说的必然情节，而且往往险遇次数频密、险境高度夸张，那少年历险小说则同时也强调“趣”。正如三顺和司哈摩的多次遇险，两人都在惊恐之余，还不知天高地厚地淘气嬉闹，享受把冒险、历险视同游乐活动所带来的刺激和趣味。例如明知那督湾是充满危险的禁区，司哈摩仍怂恿三顺一道探险，目睹一向大胆的司哈摩过白骨桥时怕得面无血色、手脚发软，三顺竟然多番取笑他的滑稽模样，甚至捉弄他说能辟邪的纸包撒完了，把他吓得几乎哭起来。又如瞒着爸惹厘划舟到鳄鱼潭钓鱼，遭到凶猛的伯公鱼（鳄鱼）攻击，险葬鱼腹，但回家途中仍旧轻松说笑，不当一回事。

其余多次的历险情节，都出现故事人物使出浑身解数度过难关、通过考验后而产生的满足感、愉悦感和自信心，即使过程当中狼狈不堪。这其实反映了少年儿童的游戏心理和审美趣味——“游戏本身就是目的”，他们在游戏中“既是行动者，也是体验者；既是观赏者，也是享受者”。⁸ 如此，“历险”在此处已不仅仅构成华人移民故事的情节作用而已，而是同时也发挥了一种“险趣相倚”的独立的、浪漫的艺术功能。

三、“唐”、“番”相遇

小说中每一次的历险活动，同时也象征着主人公心智和生理的逐步成长。毕竟〈三顺伯〉是写给少年儿童阅读的历险小说，当中人物的成长变化是一大

⁸ 李学斌《儿童文学与游戏精神》（南昌：二十一世纪，2011），页67。

特质。广义而言，成长小说“是指一切以‘成长’为书写主题的小说样式”，而狭义的成长小说则是“一种展现未成年人在成长过程中，历经各种挫折、磨难，或迷茫依旧，或若有所悟，或得以顿悟的心路历程的一种文学样式。”⁹ 冒险小说和成长小说的细微差别在于前者“具有一定的伸展性和随意性”，注重“展现”“过程”；而后者则有“一定目标性或目的性的影响和塑造”，侧重“‘表现’主人公从事件中获得的'影响及改变’”。¹⁰ 以教育为书写目的之一的〈三顺伯〉，将主人公的历险事件与其成长变化相结合，让读者看到三顺随着历险情节的推展而在思想、性格上所产生的变化：

- (一) 从儿时的懵懂无知、彷徨恐惧；
- (二) 到少年时期的情窦初开与冲动鲁莽，经过爸惹厘这位精神导师的指引和督导，掌握各种水域雨林的生存技能和自卫能力，学习自我反省和承担责任等；
- (三) 到青年时期与共患难的巧云共结连理，成家立室，开枝散叶；
- (四) 再到中年时期经历与武吉番血战的生死考验，冒死勇救爸惹厘，保卫布突族人投奔割头族，合力垦辟新家园，最后成功开创有规模的新村，与外界通商，流通物资；
- (五) 老年时期重游新加坡后，决定安身新辟的繁荣家园，完成从落番到入番的身份认同。

值得注意的是，在历险成长过程中，“唐”“番”相遇可说是构成其历险情节推展和成长变化的关键。这里的“唐”“番”，主要还是指向“华一夷”

⁹ 王泉根《儿童文学教程》（北京：首都师范大学，2008），页232。成长小说的起源与发展有相当的历史，18世纪始被评论者纳入文学范畴讨论，自此不同角度的界定众多，综合如下：成长小说的叙述模式多为主人公独自踏上旅途，迈向想象的世界，并遭遇一系列的磨难，最后在所认识的引导者帮助下，以及自身多方面的调节和完善，成功适应特定时代背景与社会环境的要求，找到自己的位置。故事往往具有鲜明的时代特征，都以人物塑造为中心，通过种种生活上的冲突矛盾，考验人物的理性与感性，而最终的目的是达致生理和心理的成熟，以及自发性的自我完善。因此，成长小说的主人公没有具体的年龄标准，心理年龄较为重要。此外，成长叙事中成熟表征的时间跨度也无固定标准。因此，成长小说并不限于少年儿童文学范畴，只是常常以少年儿童为主人公。参考自Howee Susanne, *Wihelm Meister and His English Kinsmen: Apprentices to Life* (New York: AMS Press, 1966, p. 11)。

¹⁰ 买琳燕“从歌德到索尔·贝娄的成长小说研究”，吉林大学博士论文，2008，页15。

二元的文化秩序和空间概念。至于“番”，有两层意思：一是指文明发展水平落后者，或指涉异质文化（者）；一是早期华侨离乡飘洋到另一异地谋生的空间泛称，如“番地”、“番区”、“番邦”，配合不同情态有“过番/落番”、“娶番婆/番妻”、“入番”、“番仔”等等用语。而早期因经济压迫、南洋亲属关系、天灾、发展事业、家庭不睦等等原因，移居南洋称“过番”，移居者称“番客”。¹¹ 由于气候环境的差异，语言不通，加上所从事的活动以垦殖业、苦力、开矿等为主，生活艰苦不堪，因此，有关“过番”的书写多为苦难叙事。¹²

主人公三顺的原籍地潮安，是早期新加坡最众多的华人移民群体之一。¹³ 从故事的前半部，可以看到三顺离乡的原因和当时大部分潮人“过番”的原因相似，也同样流露过番客的漂泊感——“我就这样跟着大辫嫂来过番，海怎样阔，天怎样高，我都不知道”（第98期）。然而，三顺过番到新加坡后的生活处境其实并不算辛苦，主要是饱受族叔族弟的欺凌，令三顺“为了巧云，为了自己”再度出走过番。这才开始了与“番”的真正接触——结识马来少年司哈摩，航向更神秘陌生的番邦。

¹¹ 陈达《南洋华侨与闽粤社会》（上海：上海商务，1939），转引自魏明枢〈近现代时期客家人的“过番”〉，《南宁师范高等专科学校学报》，2006年第4期，页14。

¹² 有关早期华人移民“过番”书写的研究可参阅苏庆华的〈客家族群“过番”南洋的共同历史记忆——以客家《过番歌》为探讨中心〉，《海交史研究》，2012年第1期，页103-114；刘登翰〈论《过番歌》的版本、流传及文化意蕴〉，《华侨大学学报》，2002年第2期，页71-78、〈《过番歌》的产生和流变——《过番歌》研究之二〉，《福建论坛》，1993年第6期，页26-32、〈长篇说唱《过番歌》的文化冲突和劝世主题——《过番歌》研究之三〉，《华侨大学学报》，2014年第2期，页33-40；贾颖妮的〈“番”的南洋生产与变奏——马华文学的异族镜像〉，《民族文学研究》，2012年第4期，页59-70，等等。

¹³ 潮籍侨民到南洋谋生最早始于宋、元，初至暹罗，后南下到苏门答腊、廖内群岛、马来半岛柔佛和新加坡等地，从事垦殖活动。故事主人公三顺所处的新加坡，早在1819年莱佛士登陆新加坡以前便有大量的潮籍侨民（当中又以海阳县（潮安古名）、澄海县、揭阳县人为多），并建立起稳定的经济体系和社群组织。三顺重游故地新加坡时便到过“潮商栈”，遇到的故人阿奎和阿雷，正分别来自潮州揭阳和澄海。（《三顺伯》第95期）十九世纪初，英国驻荷印总督莱佛士开埠新加坡，招募人力，加速建设，新加坡遂成为中国移民转往南洋各地的汇聚地。见颜清煌〈新加坡早期潮州社群的权利结构与权利关系〉，《东南亚华人之研究》（香港：香港社会科学，2008），页29-61；庄国土、刘文正《东亚华人社会的形成和发展——华商网络、移民与一体化趋势》（厦门：厦门大学，2009），页68-74。

如此，有关描述过番或落番经历的传统华人移民书写，在这篇作品里展现了另类少见的书写模式，也即是以历险为主要线索，展现“唐”“番”相遇的内容。异于一般常见的移民故事，这类历险小说藉由新奇有趣而惊险的虚构情节，带出异地的奇景特产、异族的语言风俗，同时也通过人物对话展开异质文化的交流。

首先，是赤道生态环境、生活方式的展示。

在〈三顺伯〉里，读者可以从一连串的历险活动，看到婆罗洲为大片物产丰富的热带雨林所覆盖，内陆地区主要靠河流运输的生态环境。

例如三顺初抵布突埠时对它的形容：

布突埠虽说设在江边，但看起来却是一片原始森林，没有街道，没有店户，有的是无数鱼肠小径，远远一家亚答屋点缀着。江里呢？“伯公鱼”一条条躺在半沙泥的洲坝上，一如博物馆的模型，张着巨口不动。（第103期）

文中令人闻风丧胆的伯公鱼，其实是婆罗洲人因敬畏鳄鱼，忌讳直呼其名。加上民间社会的大伯公信仰相信水域处的大伯公是鳄鱼的控制者和坐骑，所以当遇到鳄鱼时，只要祈求“大伯公多隆”（tolong，马来语帮助之意），就能平安无事，故有此代号。作者全文对鳄鱼只字未提，但南洋地区的读者多能知道伯公鱼指的就是鳄鱼。¹⁴

当地居民靠海者，讨海为生；内陆依山者，耕作和捕猎为生；沿江生活者像爸惹厘父子就两者兼具。除了在家乡栽种木薯蔬菜外，他们每两个月也会船载木材、鱼干和自制的虾酱虾饼到新加坡贩卖。

来到这个比新加坡更遥远的番邦，三顺才知道在山林和水域的生存技能和禁忌，包括：在鳄鱼为患的水域划舢板时，务必要“边划边敲舢缘，这是

¹⁴ 李永球〈大伯公与老虎鳄鱼〉，《星洲日报》，2009年3月29日。<http://www.sinchew.com.my/node/1139519>。砂拉越《诗华日报》也有相关报导：“在南洋各地的华人称鳄鱼为大伯公鱼，砂州的土著将它称为拿督公鱼”，2016年1月5日。<http://news.seehua.com/?p=132236>

规矩，经验，伯公鱼听到声音，才会避开”；利斧是平日里随身必备的工具和武器，“入山时插在左腰角，游散时藏在右背后”，短斧“作防身之用”，长斧“用来伐木、建屋之用”；划舟须掌握溯流逆流的技巧。（第102、103、107期）

其次，是异邦异族的语言文化、风俗习惯的接触。

三顺辗转在南洋几处游历甚至久居，接触的异族包括马来族，还有布突族、武吉斯族和割头族等伊班族群。马来族的文化主要通过爸惹厘和司哈摩父子展现，包括某些要注意的禁忌，如：女性要小心爱情降，“不能随便喝‘羔丕’（kopi, 咖啡），要喝，须看清杯面没有自己的倒影，否则，很容易中了‘须甲贡’——是一种男女相悦的符咒”（第103期）；身穿白背心时忌探头船外，白影映在水面会招引伯公鱼（第102期）。还有异族穿纱笼、吃榴莲、“浓冬”（一种可口的椰浆粿）、腐鱼、酸柑、辣椒、椰酒、咖喱鸡、竹筒糯米饭等等的衣食特色。

又如：在船上用膳时，司哈摩向三顺解说马来民族用手吃饭的习惯。

琪打妈占阿莽阿历（像兄弟一样）（笔者按：kita macam abang adik），这里没准备筷子，用手吧，用右手，右手乾淨；左手用不得，左手是准备拿肮脏的东西，记住，这是我们底习俗，不是说笑话。

在语言方面，文中多处以音译方式写出马来语，再以中文解释。例如在第100期的内容，当司哈摩请父亲爸惹厘救助三顺时，爸惹厘毅然直说“莫司的莽都！莫司的莽都！意思是必定帮忙！”（mesti bantu）还有“班挡”（禁忌，pantang）、“亚纳惹辖”（“刁野的儿子”，anak jahat）、“镞”（钱，duit）、“舢板”（sampan 船），等等。

再如文中有关割头番的纹身、吹筒毒箭和煮食方法之描绘，还有种种的森林禁忌、水域禁忌等等的描述。

再者，是“唐”“番”异质文化的冲突与融合。

除了沿途展示异地异族的新奇事物外，族裔之间异质文化的碰撞也是此篇历险小说的特点。故事多次描绘华人与马来人、原住民对彼此的刻板印象，即番地落后危险，番人凶残野蛮、思想简单、迷信。

例如在第13回里写道三顺目睹武吉番和那都拉番在江边格斗互刺的残忍场面，吓坏了，认为“那是血，那是命案，多么使人触目惊心”。但爸惹厘却笑言那是当地“强蛮”“残忍”的番族的惯见决斗，马来人无奈常受牵连，还反问三顺说：“你们华人呢，年级上四十的都是拳击名手。打架斗杀之风，仅次于番族，这是什么缘故呢？争生存吧？抑还是相沿成风？”这是一次对彼此先入为主的印象式文化交流，也暗示着早期华人移民帮会斗争的历史痕迹。

当三顺和巧云为二儿欲赴外埠求学之事而烦恼时，爸惹厘父子持反对意见，认为“出卖劳力较出卖脑汁简单，越简单越安分，生活越是美丽”，靠劳力讨生活最踏实可靠，凭知识讨生活是复杂而狡猾的。（108期）双方的教育观不同，也反映了两族价值观的差异。此时，三顺对中华文化的认同感显得特别强烈，他心想：

我怀疑他们底理论，但我没有充分的理由否认现在的生活不美丽；
我的狭窄的心肠在作怪——我是“唐人”呀，唐人该受“唐人字”的教育，否则，我们不是入了番么。（第108期）

此外，三顺初时一直认为番人都是未开化的生番，但经过数十年的相处和互助后，发现番人也分很多种，文明程度各异。而长期被视为生番的割头族，在他接触后才发现他们天性善良朴实、有情有义。（见第102期）但当割头族最后因为族中死了一个小孩，他们迷信有恶鬼作祟，举族他迁时，爸惹厘和三顺都觉得割头族就这样放弃辛苦建立的美好家园实在可惜，便承接农地，加以经营和扩展。

割头番的习俗和迷信如此，我们怎样开导都没有办法。只好让他们搬迁了，助他们扶老携幼的迁到另一个山头，看他们喜悦的从头做起，好像必须如此，才能活到安全，我们佩服他们底毅力，精神，却可怜他们浪费精力，一个未开化的民族，他们底心理是很不容易捉摸的啊！（第112期）

更有趣的一次唐番相会、相汇的情节，是在深山伯公洞里发现乾隆时期的钱币。三顺和死党司哈摩在湖中遭到鳄鱼攻击险些丧命次日，司哈摩赶紧领着三顺翻山到当地的伯公洞膜拜，三顺犹豫，司哈摩着急道：“你这新客，怎好不去？你忘记了覆舟的险恶情况了么，来，立刻起身，伯公才不责备你。”（第105期）到了伯公洞，司哈摩“两手合十，放在胸前，合眼默默祈祷，之后叫我往瓮里掏一掏里面的东西出来，我依着他做去，掏出来的是一把古钱——即乾隆通室的红铜钱，这使我万分惊奇，为甚在这蛮荒的森林里，有着这种钱币存在，难道三保公果然到过这地方？”司哈摩当然不懂这些，他为着三顺所掏铜钱的数量是个吉利的兆头而开心不已：“这注定你必有后福。”临走前，他再次祈祷“伯公多隆，伯公多隆”。在神秘而充满未知数的大森林里，什么人种来自什么地方似乎已不是最重要的了，因为能够平安生存才是基本需求。

数十年的在地生活经验，友族间的相互扶持、不离不弃，使三顺对新开辟的家园和周遭人事有着深深的眷恋与爱护之情，至此，他的原乡认同已然转化为家园认同。

这自尊心 and 优越感日夜在作祟，终于，在爸惹厘和司哈摩的廿余载一贯的亲切扶助，使我用人情味去战胜自私心，我不能判别现然我的生活有何分别，不是入了番也已入了番，于是我底心也就安然了。（第108期）

其实三顺的妻子巧云更早地选择了落地生根。在爸惹厘的家乡布突埠与三顺共建家园时，巧云学会了烹饪马来食物，爱上用凤仙花染指甲，在短时间内亲手制作各种家具用品，还“在梦里养了一条母猪，生了一群乳猪，多肥多白”。滚滚翻腾的江水和原始森林已不再让人感到恐惧，反而成为夫妻俩晚饭后漫步欣赏的“美妙的图画”。

从初次接触异地异族的陌生或刻板印象，到互相了解和接纳，唐番相遇提供了〈三顺伯〉游历冒险过程的主要内容，同时也是故事人物于身份认同和文化认同上的心路历程。

然而，值得深思的是，〈三顺伯〉一文出现在新马甚至整个东南亚动荡不安的1950年代，是否有其特定的时代意义？

四、“唐番”再现的时代意义

二战后，东南亚华人的身份认同产生了极大变化。在经历过战争的洗礼后，东南亚国家普遍掀起民族独立运动，而华人移民的侨民意识也程度不同地过渡到华人的身份意识，南洋的概念也逐渐转化为东南亚。在新马，英殖民政府于战后欲重新掌管马来亚的殖民事务，故积极宣传推动现代化社会体制，打造统合殖民地多元族群的“新马来亚”政体形象。〈三顺伯〉所刊载的《马来亚少年报》，正是因应战后政治和社会需求而产生的一份少儿刊物。除了旨在为大量失学儿童提供充实廉宜的精神粮食，这份刊物也致力配合“新马来亚少年”的建构，在编辑风格上倾向淡化中国色彩、突显南洋化/本土化/马来亚化的作风。¹⁵

然而，1948年，英殖民政府修订原来的“马来亚联邦”计划，改为“马来亚联合邦”计划，新宪内容仍然引起在地各族不满，其中有关非马来人获得公民权的条件争议尤为剧烈。6月，英殖民政府宣布马来亚进入“紧急状态”，部份华人意识到在生活所在地的权利受到不平等待遇，便积极参与政治活动，争取应有的权利。1949年10月，中华人民共和国成立，对东南亚华人采护侨政策。1950年，英国成为首个承认新中国政权的西方大国。由于对新中国的憧憬心理，出现了一部分东南亚华人“回返”中国求学的情况，在动荡局势里，这都引起了殖民政府、在地政府和各族之间的猜忌。

这几年间，新马华人在政治、经济和文化教育各方面都遭到权益压制和剥削。尤其是自1950年开始进行调查，1951年由英殖民政府颁布的“巴恩报告书”（Barnes Report），带有同化取向的改革建议对华人/华文教育极为不利，激起华人社会的文化危机意识。故自1950年11月（第71期）始，《马来

¹⁵ 廖冰凌、伍燕翎〈多元共生的想象：《马来亚少年》与战后马来亚华人的儿童观〉，《哲学与文化》，2013年2月，第465期（第40卷第2期），页21-43。

亚少年报》突然连续刊载大量新马教育新闻和各地华校校史的现象。于此同时，也开辟专栏“华侨先贤传略”，介绍一系列对发展南洋政经社会和文化有重大贡献的华人先贤，包括胡旋泽（第73期）、邱菽园（第74期）、卢戢章（第75期）、黄仲涵（第76期）、陈金声（第77期）、张弼士（第82期）、陈金钟（第83期）、余有进（第84期）等，目的正是为了提醒当权者有关华人的存在价值、社会地位与贡献，以此证明华人对所在地的热爱与忠诚。自95至115期连载的〈三顺伯番邦遇险记〉，也是因应强烈的族群文化危机而让“唐番”再现的一个文本生产。

“唐番”再现可说是“华夷之辨”的再现。此一观念“是中国古代处理国家、民族关系的基本指导原则，是在春秋战国时期在华夏民族自觉和华夏文明危机情况下形成的”，“每当中华民族、中华文化遭遇危机之时，华夷之辨就被重新提出和强调”。¹⁶ 从夏商至近代中国，华夷之辨的内容虽然和区域、人种、民族、血缘、政治外交、文化文明有直接关联，但在漫长的历史发展过程中，华夷关系一直处于演变状态，到了近现代以后已然不得面向世界，并努力在民族和世界之间求取平衡。

故事主人公三顺用他的一生展示唐番/华夷在空间移动中，如何与异族、异质文明发生碰撞，到最后达致融合相处、共生共荣的故事。构成这番演绎的重要人物，是代表“番”或异质文化的马来父子爸惹厘和司哈摩。从三顺和司哈摩首次相识，到后来无数次的患难与共，合力打造衣食无愁的安乐家园，当中不断传达的是“守望相助”、“阿莽阿历”的异族兄弟情义。而那督湾唐番相安、繁荣安定的乌托邦乐土，可说是当时许多华人移民的“异托邦”愿景。

综上，历险小说作为一种常见于少儿小说范畴的文体，其突显游历与冒险节情的“险、趣”相倚和“唐、番”相遇的特质，呈现了新马（乃至南洋）华人移民书写的另一种风貌。而出现在风起云涌的50年代，〈三顺伯番邦历险记〉更是战后以来华人移民对自身政治、族群与文化身份的一种表态。

¹⁶ 韩星〈“华夷之辨”及其近代转型〉，《东方论坛》，2014年第5期，页1-8。

蕉风椰雨中的挚情歌吟

——论新加坡诗人槐华的诗歌创作

吴晓*

摘要 槐华是半个多世纪以来新加坡华文诗坛的一位重要诗人。槐华的诗歌创作体现了多方面的美学指向：理想主义的精神内核，现实主义的抒情基点，现代主义的表现手法。其情感空间的美感特征表现为崇高美、忧郁美、凝重美的多重结合。在艺术表现手法上，体验性、感觉心灵化、古典意象、反差手法等的运用，体现了其不断探索、开放进取的审美姿态和艺术追求。槐华的诗歌创作为华文文学融通中西、扎根本土的成功实践提供了一个可资借鉴的文本。

关键词：槐华；诗歌；情感世界；审美空间

在新加坡华文诗歌半个多世纪的发展历程中，出现了不少忠诚于艺术并百折不回的探索者。槐华就是其中一位始终执著、且卓有成就的诗人、诗论家。

槐华出生于1936年，其童年是在血与火的战乱及殖民统治的苦难中度过的。1957年考入南洋大学物理系，读的虽是理科，却从大二开始，“对诗歌特

* 吴晓，浙江大学中国现当代文学与文化研究所教授，博士生导师，主要从事中国现当代文学、诗学、海外华人文学研究。

别钟情”，写下了颇有影响的处女作、一首献给祖国的情诗《昨天·今天》。从此他带着一颗火热的诗心，不改初衷地投入了诗歌艺术的茫茫孤旅，犹如“诗漠的汗血马”，负重前行，抛洒着血与汗，建构了自己的诗美多维空间。在他26岁时，诗集《水塔放歌》问世，这是马华文学史上的一本重要的诗集，产生了广泛的影响。此后，诗集《心上有你的声音》、《缪斯喜悦的回音》、《红太阳——一朵玫瑰》相继在吉隆坡、中国天津出版。2002年，诗与诗论集《槐华的诗长征》出版。他的作品被选入《马华新文学大系》、《新马华文文学大系》等书。曾主编《赤道诗刊》、《乡城文艺》等刊物。写诗的同时，还作词谱曲，有《我愿化作一叶扁舟——槐华歌曲集》出版，堪称是一位多才多艺的诗人。

—

槐华在“诗漠”中跋涉了50余年，走的是一条不断探索、不息创新的追求之路。作为跨越几个时代的诗人，他的人生经历和艺术修养，决定了其艺术思维的多样化与丰富性。诗人曾对自己的写作道路作过如下回顾：“一向写实，到80年代才惊异舒婷式的美丽的哀愁与北岛诗中思辨的色彩，于是开始涉猎现代派诗与诗论。”^[1]槐华诗歌艺术由写实主义向现代主义的转型，其实在70年代后期已经发端，能说明这点的是组诗《窗内·窗外》，写作的时间跨度为1977-1986，这组诗因取象的奇特、诗情的凝练，象征、跳跃等手法的运用，而受到普遍赞誉。故以此诗为标志，槐华的诗歌创作大致可分为前后两个时期。

诗歌作为诗人内在世界与外在世界的审美融合体，一方面既是时代、历史的投影，另一方面又必然是诗人心灵世界的回响。槐华的诗作真实地记录下他在时代暴风雨中思索、奋行的心路历程。他以一颗敏感的诗心，在蕉风椰雨的热带海岸线，开启了一个毕生为之挚情歌吟的诗美世界。纵观他的诗作，既有对亲情、爱情的动人咏唱，又有对日常感遇的真挚抒发，也有对人生哲理的深层思考，而他更多的诗篇，则是写给他的那片生身热土的。诗人

曾经自称属于“苦吟派”^[2]，这种“苦吟”，应该说既是艺术上的，更是精神上的。诗人是以“满腔热血、沸腾的眼泪”，唱着对土地的苦恋之歌的。

别林斯基曾说，优秀的诗人总是与他的时代与人民在一起歌唱的。槐华诗歌抒情主体的情感指向，最集中的对象是土地和人民，浸润于其诗歌中的首先是期待社会进步、人类自由的强烈愿望及忧患意识。在《昨天·今天》一诗中，诗人写道：“我怎能忘记母亲的恩情？/我怎能远离并肩作战的伙伴？/啊！愿那向往的心——/变成向日葵、变成迎春花，/为这绿色的胶林撒上缤纷的彩霞……”这种炽热情怀贯串了他创作的始终，成为他人生追求、艺术追求的根本动力。但诗人生活在现实的土地上，现实有着它更多的沉重、灰暗的一面；这就常常使诗人处于痛苦、激愤之中。诗人写道：“我常常徘徊在新加坡河边，/听黑色河水的呜咽，我盼望黎明啊！”（《写给大哥二姐们》）这种跨越时空的忧患意识，像热带海岸的雨雾一样弥漫在诗人心头，转化为诗歌内在情绪的忧郁氛围。忧患感是先知先觉的仁人志士对国家命运、民族前途的一种内心承担。槐华诗歌的忧患意识显示了诗人人格追求的广阔精神空间，并为他的诗歌足以打动人心而铺设下厚实浓重的情感基质。值得指出的是，槐华在这些作品中都将叙事与抒情有机交融，在历史氛围的叙写中，让读者深切感受到历史的那份沉重和庄严，因此也使这些作品有了史诗的价值和光彩。

诗人对历史的深情追忆的同时，更有对现实的关怀和直面的勇气。因此，槐华诗歌抒情主体的又一情感特征是对苦难民众的深刻同情，对为大众利益而献身的杰出人物的热情肯定与赞颂。诗人坚持正义，疾恶如仇，把笔触深入现实生活，揭露和抨击种种不合理社会现象。这方面，《边境矿歌》是代表之作。此诗写于1973年，描述的是马来亚某边境锡矿工人的繁重劳动和苦难生活。诗人在作品中表达的不是一般的悲悯与同情，而是对社会进步、变革的殷切呼唤。《江八妹》一诗，则刻画了一位为寻求社会进步而奋斗不息的青年女子形象。诗人刻画这些人物的英勇业绩，实质上是在雕塑整个民族的内在精神，在这些民族斗士身上寄托着诗人的期待与向往，更表明诗人对他们所追求的事业及人格理想的深切认同。

诗人作为具有强烈感受性的生命个体，总是凭借其超乎常人的感受力、理解力、悟性，与世界进行交流、对话，把握并超越世界，进而营构一个独特的精神宇宙。因此，诗是一种具有强烈主体性的艺术。任何主体性都具有个性化特征，没有个性化的主体性是不存在的。每首诗的背后都站着诗人自己。优秀的诗篇，总是以诗人高尚的情操、崇高的精神追求以及强烈的感情力量而对读者产生震撼力与冲击力的。这就是主体的人格力量之所在。

槐华的诗作正是这种具有强烈主体人格力量的艺术品。在前期诗歌较明显地表现出外倾型的抒发后，槐华的后期诗作则表现为对人生的内省与反思。而抒情主体的那种不畏邪恶、英勇抗争精神则是一以贯之的。正如诗人在《你还在歌唱》中写的：“一生歌正义 / 蔑世纪最长之夜。”追求自由进步，追求真善美的境界，是诗人崇高的人格理想。为了这，诗人可以付出一切。在特殊的环境里，尽管“墙 / 用四面灰色 / 夹我”（《窗内·窗外》），但诗人

不改初衷：“我为雪松流泪—— / 壮志被盆栽 / 千里冰封 / 才能绿出窗外”（《窗内·窗外》）。诗人以雪松自况，因为诗人有着与雪松一般的际遇与壮志。面对“世界性落潮”，面对“千里冰封”，诗人却以“蔑世界最长之夜”的气概对待之，足见人格境界的高拔与超迈。

槐华诗作的又一情感指向表现为深刻的孤独意识。孤独，从美学意义来说，是个体在脱离或超越群体的状态下对生命、人生、宇宙万物的一种反思与体验。大凡优秀的诗人、思想家，其思维都有一定的超前性、超群体性，因而具有孤独性。所以，孤独是优秀的智者、诗人的思维特征与情感特征。孤独意识、孤独感，在槐华诗中表露得非常强烈：“听静夜 / 最近是最远的 / 涛声 那炼油岛囱火 / 我的独白？”（《拾海小诗》）超前的独思使诗人不免有“痛苦 是星火 / 找不到草原”的感慨。这种孤独感、孤独意识，有利于更深邃地透视人生真谛，达到大彻大悟的境界，以至诗人意识到：“也许我这一生 / 空唱在赤道上 / 最闷之 / 夜……”此时诗人甚至不希冀得到人们的理解与携助。美学家高尔泰所说的：“在孤独、寂寞和艰难困苦之中仍能保持美感，是一个人精神强大的标志。”^[3] 茫茫孤旅，踽踽独行，没有个性精神力量的强大，要想一意前行是不可能的。

槐华认为：“诗是花朵，也是利剑，所以它是美丽而闪灼的。真情的诗就是如此。”^[4]他要求自己：“呕心沥血地写去，不要沽名钓誉——把你的满腔热血、沸腾的眼泪，唱给你的时代”。^[5]他正是抱着这种深情与执著，以真诚的诗笔，记录下自我不断奋求的心灵轨迹。翻开他的诗集，我们仿佛看到在白浪无边的海岸，在阳光亮丽的赤道，一位诗人在沉思，在行吟，在高歌，似乎听得到血燕的呢喃，新加坡河的潮声。他的苦吟精神、“逆海的罗盘”的抗争精神、汗血马的负重跋涉精神，构成了坚强的主体人格，给我们一种人格的美与力量。西方哲人在评价优秀作品时曾说过：“句子都是生命的跳跃，墨水被热情灼干，整个作品是一种人性的呼声，是一个生活在高处的人的长篇独白。”^[6]这也正是读槐华的诗所给予我们的真切感受。

二

诗既是诗人个性、气质的流露，又必然是诗人审美情趣、审美理想的体现。槐华诗歌抒情主体具有强烈的感人力量，这自然有精神上、艺术上的多重原因。纵观槐华诗作，一个十分明显的特点是诗人思维的多层次性与表达上的复调性，从而创构出独具个性特色的审美空间。这种复调性、多层次性表现在以下几个方面：

其一，理想主义的精神内核与写实主义的抒发方式的对应互补。槐华曾经宣称，自己是写实主义者。他同时承认，“在写诗方面，我走的是现实主义与浪漫主义相结合的道路”^[7]。上述语言反映了他的创作方法的基本情况。但若对他的创作作进一步分析，则可以明白：写实主义仅仅是他诗歌的外在表现，其内在的精神核心来说，则是理想主义的。因为诗人所要表述的是他所立足的这片热土的情感。而对这片热土，诗人既热切地关注着它的眼下，更多的则是关注于它的未来。现实仅仅是其出发点，未来才是诗情所望抵达的彼岸。他的思维总是朝向未来的，如《新加坡河》中：“悲惨的往事我不能忘，/美好的明天更使人神往；/你唱起战歌来吧，新加坡河啊！/让我的祖国万里鲜花万里红！”《水塔放歌》序诗中：“我希望我未来的诗，/充满

着乡土的意志； / 将来有一天，借太阳的热 / 借满天的红霞，写我的诗……”

《这颗心》中：“我这颗心永远相信： / 我们的事业充满阳光， / 鲜花会开上万里天哟， / 映红了千叠浪呀！”这些诗的思维方式都是“前倾”型的，从当前投向未来，从现实投向理想。理想主义是他精神的太阳，而写实主义则是他的艺术土壤。在二者交融的空间，诗人进行着美的创作，从而放射出诗性的光辉、人性的光辉。

其二，诗人内在情韵结构的复调性。具体表现为表层结构与深层结构的二元互补。槐华诗歌的情韵结构，表层上看是轻柔浪漫的抒发型、吁求型，特别是前期作品这一特点更明显，并带有田园牧歌风味。如《给T》、《童年·童话》、《谁知道呢》、《天色依旧那么灰暗》等，请看：

牧野的轻烟， / 在宁静的黄昏里消散； / 我愿我们的往事， / 也和那轻烟一样……（《给T》）

天色依旧那么灰暗， / 哪儿曾有我渴盼的霞光？ / 我的心像初醒的山谷， / 今儿却又蒙上了一层风霜……（《天色依旧那么灰暗》）

诗所展现的是牧野与山谷的风光，朦胧、恬静、迷茫，有较强的直观性。而诗人的情感抒发，也较多采用吁求式、呼唤式的抒发。这种直抒式的表达，给人的情感震撼较为强烈，反之又较为外露，这与诗人青年时期个性的奔放激越不无关系。但若作深层次的剖析，槐华的情韵结构则更多地倾向于沉重、苍凉、刚劲这一类，这是诗人透视社会现象、深刻地咀嚼人生、反思生活的结果。

鉴于上述原因，槐华的诗歌，呈现出美学风格的多样性特征。理想主义的精神内核，在槐华诗歌中表现为多种形态。在早期的《童年·童话》一诗中，表现为一种纯真的幻想与幻觉：“当蝴蝶从金银花丛飞起， / 我以为金花银花飞起来了”。“眺望着那彩霞如锦的天边， / 幻想着那就是明媚的好春天……”爱好幻想乃是诗人童年时代的一个心理特征。这种理想主义，在经过人生波涛的冲击后，进入中年，则变为对信念的不渝和执著。作于52岁的《帆》一诗，其中就写道：“嫣然一帜 / 帆哟！ / 无畏于世界性落潮”。

理想主义成了诗人精神宇宙中的太阳，因而使得诗人做到为文与为人的一致，使得他在生活中与艺术中一往无前地追索。

槐华诗歌的理想主义精神内核，在美学形态上，则表现为崇高美与庄严美。美学家舍斯塔科夫认为，崇高美“反映的是人的道德美，是对一切卑劣的、庸俗的日常事物的超越，反映的是人为了高尚的道德理想同有时在力量和重要意义上压倒他的现象进行的斗争。”^[8] 槐华诗歌抒情主体追求光明的献身精神，即是崇高美的内容基础。然而，理想主义是槐华诗歌艺术的精神内核，并不意味着诗人过得那么轻松浪漫。相反，诗人始终是逆流而行的负重者，其诗作中表露的美学情怀，除了为理想而歌的崇高美之外，更多地表现为因理想与现实、内心世界与外在世界的巨大矛盾冲突而产生的那种沉郁之美与凝重之美。

沉郁是一种感怀深沉并略带忧伤或悲剧意味的情感状态和美学风格，表现为超越个我、把国家及人类的命运与前途承担起来加以思考的忧虑与沉重。这种沉重的情感，由于流动感的减弱，雕塑感的突现，而产生了凝重的美感效应。叔本华曾说：作家的“内在苦闷是不朽之作的源泉，他们有时陷于梦幻般的沉郁，有时又显得激烈的兴奋。”^[9] 这种情况，正与青年时代的槐华相类似。他曾有过登水塔而放歌的激扬，更有“借太阳的热，借满天的红霞”作诗的豪情。但诗人更注意到“马来亚有苦难的人民”，“新生活震响着战鼓的声音”。因此，诗人深切地感到：“我的心沉郁而痛苦， / 仿佛不曾有过难忘的激情， / ……那些日子我们畅谈着诗歌， / 畅谈着个人的理想和祖国的命运……”（《我的心沉郁而痛苦》）这种“沉郁而痛苦”的心态，在不少诗作中可以见出。如在《誓言》中：“夜色笼罩着山岗、小路， / 风呼啸在相思树的叶间……我深深体会到，那掩藏在沉默里的万层悲哀……”这些诗篇的基本色调为：灰色、冷峻；人物的行为表现为：徘徊、沉默；所渲染的诗的氛围与诗人的心境，则为沉闷、忧郁。这种沉郁借助契合的意象，即转化为诗作独特的审美形态。雪莱说过：“最甜美的诗歌就是那些诉说最忧伤的思想的”，“最美妙的曲调总不免带有一些忧郁”。^[10] 由此可见忧郁的情感所具有的美学意义。而槐华诗作的沉郁之美似乎比忧郁之美在力量上要更进一层。

在备尝人世艰辛、饱经忧患与磨炼之后，诗人的沉郁情怀开始由外露走向内倾，而显出苍凉、凝重的格调。在组诗《河畔抒情》中，诗人写道：“黄昏 / 雨 / 集一世纪的 / 沉重 / 洒落 / 柴船头”。这种世纪性的忧虑，这份跨越时空的沉重，没有经历风雨纵横的人生，没有一颗与人类患难与共的心灵，是断然体会不到的。《窗内·窗外》是诗人在历经劫难后写下的一组小诗，“铁栅影 / 像五线谱 / 填我红血音符”。但苦难动摇不了诗人的坚贞人格，面对“歌的雨燕始终飞不出冬夜”的境况，诗人“多少次梦回—— / 旗语 / 黎明笛吹”，字里行间深藏几多苍凉与孤寂！“心 / 与海潮共振 / 如今像浮标 / 却最寂寞……”（《雾》），海与海浪是自由的，浮标在海上，却被牵制和局限，这浮标就成了心灵寂寞的最好对应物。这些诗作，均篇幅简短，取象独到。诗人自觉地对情感进行控制，精到地搜寻意象，从而加重了情感的份量和浓度。对照青年时期外倾型表白，后期诗风明显地趋向蕴藉与凝重。前期诗作的情感表述带有流动性，后期诗作则给人以雕塑感，并有更强的跳跃性。

三

决定诗人作品的审美特质和艺术风格的内在因素是诗人艺术思维的内在心理结构。艺术总是在不断变异和超越中实现自身价值的。因此诗人必得不断调整自己的审美心理结构，使之适应不断变化的时代审美趋势。这种心理结构，在诗人的写作过程中，则主要地表现为诗人的感受方式和表达方式上。一般说来，在审美观照中，当客体占主导地位时，诗所呈现的是直观的世界；当主体占主导地位时，诗所呈现的是一个心灵再造的人化世界。槐华诗作从现实主义转向对现代主义的借鉴，也正体现于诗所呈现的审美空间由直观的世界向心灵世界的转化上。槐华的前期作品自有其现实主义的深度和独特的美学价值，而现代主义手法的运用，使得槐华的诗美世界更加多姿多彩。

首先，在感受外部世界过程中强调了主体的体验性。体验性可以说是现代主义艺术的一个重要特性。解释美学的创始人伽达默尔曾下过这样一个美学结论：“所谓的体验艺术则是真正的艺术”^[11]，由此可见现代主义艺术对体验

性的重视。艺术既然是个体生命的外化形式，那么只有从生命深处出发进行体验，才能抵达生命的高处。体验艺术要求诗人在作品中展示自身生命的直接体验，以唤起读者的体验。槐华后期诗作中，体验性因素明显强化，如《窗内·窗外》中：“墙 / 用四面灰色 / 夹我”，又如《满帆的欢笑》中：“乍碰手 / 心如摆渡 / 之舟”。体验是从内心深处出发对生命存在的一种发现，它更多地指向人的潜意识的深层心理世界，因此体验性的作品，总以场景的强烈再现性及情感与意义的深沉厚重而见长。

其次是感觉手法更加心灵化。例如：“那二月 / 风声很白”（《心上有你的声音》序诗）“风声”与“白”分属不同的感觉范畴。“白”使人联想到“严寒”、“严峻”，是表情性十分强烈的色彩；正由于其色彩的视觉性，使得只可听却不可见的“风声”变得可以把摸。而这是通过内心的体味、感觉的转化（通感）而得到的。再如《河畔抒情》中“月色 / 照凉了 / 中年”。月色凉如水，这是人所共通的感觉，由此引申出心境的凉，也很自然。但槐华在这里作了再一次的变异：由凉的心境而跳至凉了的“中年”，由空间向时间作了转换，使得“凉”的内涵更加深广，这“月色”不仅仅是自然界的月色，已成为观念的月色了。人与自然，在这里达到了圆融和谐的境界。

再次，在表达手法上，现代主义的表现手法如象征、暗示、虚实转换、矛盾逆折等手法开始较多运用。槐华曾说：“近两年来，我试图把小说技巧（现实主义的、现代派的）、中国绘画‘计白为墨’的空灵、电影蒙太奇（montage）等等，熔铸进自己的诗中，以期瞬间的视觉印象能合成视觉和弦似的效果，提示一个个高于视觉印象的新意象，再把各意象分镜头似地迅速转换，激发起读者的想像力去填补转换所留下的空白，从而组接成完整的形象（或意境）”。^[12]槐华按此种艺术主张去实践并取得成功的例子是不少的。而且诗人又是以“为明亮的诗眼 / 像天文学家 / 找遍银河”的严谨态度去撷取意象，就使得不少意象产生了出人意料的美学效果。如“立交桥灯光 / 刷地亮起 / 如金色的 / 飞鸟”（《满帆的欢笑》）；“伊走来 / 整条街就生动 / 而苗条”（《拾海小诗》）；“白雪 比白雪还悲哀的布呀 / 已掩埋舍 颜体

字般 / 正直的人生”（《血燕》）。这些新活、奇特的意象的捕捉，显示了诗人独特的艺术创造力。

其四，槐华在中国古典文学方面有很深的功底，中华源远流长的文化传统给了他诗美的滋润。在畅怀吞吐现代主义艺术新风的同时，他仍然认为：“迄今，唐诗宋词犹是我抒情写景的圭臬”。^[13] 读槐华的诗，不少作品具有古典的情味、古典的意境，其源盖出于此。

与此相一致，在抒发方式上，则更多地采用内敛式抒情，意象的表现性更强，其意蕴更见丰厚。如：

雨后 / 铁栅影冷透 // 菜畦 / 叶子却笑出 / 泪（《窗内·窗外》）

“回” / 二重锁 / 八堵围墙 // 心 / 却在这里 / 与时代交谈 / 与曙光对歌
（《“回”忆》）

在这些意象中，有更多的情感蕴积、更多的生活内涵和理性的渗透，表现技巧上有更多的跳跃、暗示与象征。槐华曾说：“写抒情诗最好不出二十行，若是小诗则不出二十字，不超过六行，意象也至多四个……，取意象银河中最动人的一颗去发挥即可，不啻是美学上的炼金术！”^[14] 这种“美学上的炼金术”，这种“为明亮的诗眼 / 像天文学家 / 找遍银河”的严谨追求，为槐华诗歌的情感增加了厚度、质感与力量。

其五，在语言手段上，槐华较多地采用对比、反差手法，有意拉开客体与主体、客体与客体之间的距离，造成心理上的冲撞效果。槐华善于把情感放在矛盾冲突的二元或多元关系上加以展现，从而产生对应、互补及深化的效果。如：

黄昏 / 雨 / 集一世纪的 / 沉重 / 洒落 / 柴船头（《河畔抒情》）

“黄昏雨”，在时间上相对是短暂的，“沉重”却是“一世纪”的，反衬心灵的沉重及对沉重的反抗。又如同一组诗中：

我为她写过 / 一千首 / 情诗 / 她报答我 / 只用一秒钟的 / 微笑

“一千首情诗”，言数量之多，用情时间之长；“一秒钟的微笑”，极言时间的短促，反衬“微笑”的价值、爱情的珍贵。又如《雾》中：

岬上 / 目光抗议着 / 漫天皆白

“漫天皆白”，指白色之广之强，“目光抗议着”，显示出独立“岬上”的抒情主体的勇气与力量，这与“嫣然一帜 / 帆哟！ / 无畏于世界性落潮”相类，在对立力量的强大中显示出主体的精神力量。

以上数例，诗人均是抓住同一事物、现象的二个方面或不同事物的矛盾、差异，在极点思维中展示出诗人主体的心理反应，产生了非同一般的艺术效果。这种“两极对应”的思维方式突出了主体与客体的不可调和性，强化了主体对客体的对抗性与批判性，主体的精神力量由此得到更高层次的张扬。

综上所述，槐华的诗美结构诸因素中，既有现实主义的，又有现代主义的，更有古典主义的。现实主义给了他扎实的根基，现代主义给了他崭新的风采，古典主义则是其内在的神韵。槐华曾说：“50年代中，很多人跑去中国，我也有过这样的一念，后来老觉得不对，终于觉醒了：应该把马来亚——包括新加坡，当作自己的祖国！因此，可以这么说，《昨天今天》（1958）就反映了我的祖国效忠观念的转变”。^[15] 散居世界的华人，在血缘上是中国的，但这些异地生根的一族，已在异国他乡建立了自己的家园，那里才是他们的祖国——这是海外华人合理而必需的情感认同过程。诗人较早地完成了这种心理认同，并将艺术之根深扎于这片土地，在现实主义、现代主义、古典主义三者的交融中建构起他的诗美多维时空。可以说，槐华的创作，为华文文学融通中西、扎根本土的成功实践提供了一个可资借鉴的范本。

槐华不仅从事诗创作，而且在诗学理论方面多所建树，对此本文不作论述。槐华还潜心于文学史的研究，抱着对新马华文文学的高度使命感与责任感，编纂完成了《热带五十年诗选》，这是一部研究新马华文文学史的重要

资料。他数十年如一日地奖掖新秀、扶持青年诗爱者，编写诗歌读物，参加多种文艺营活动，举办诗歌讲座，大力推动华文诗歌创作；他一向关注中国大陆诗歌发展走向，致力于中国诗歌界与新马诗歌界的交流。这位驰名新马的诗坛宿将，正以“诗漠的汗血马”的赤诚坚韧地做着这一切。

参考文献

- 1、12、13、槐华：《写到21世纪》，见《槐华的诗长征》，新加坡朝晖艺术文化公司出版，2002年，第2页，第7页，第2页。
- 2、5、7、14、槐华：《缪斯喜悦的回音》序。
- 3、高尔泰：《美是自由的象征》，人民文学出版社，1986年，第75页。
- 4、槐华：《水塔放歌·后记》。
- 6、左拉：《论小说》，《古典文艺理论译丛》第8册，第128页。
- 8、舍斯塔科夫：《美学范畴论》，湖南文艺出版社，1990年，第85页。
- 9、叔本华：《论天才》，《叔本华论文集》，百花文艺出版社，1987年，第61页。
- 10、雪莱：《为诗辩护》。
- 11、迦达默尔：《真理与方法》，辽宁人民出版社，1987年，第100页。
- 15、槐华：《在二未诗会上》，见《槐华的诗长征》，新加坡朝晖艺术文化公司出版，2002年，第16页。

略论岭南人诗歌中的抒情主人公形象

杨振昆*

摘要 岭南人是泰华文坛的重要诗人，也是泰国“小诗磨坊”创始人之一。诗作主要包括新世纪前后的自由诗和六行“小诗”，内容丰富，题材多样，情感真挚。作为一个努力用汉语写作的华人作家，在国内鲜少被提及。本文从莼鲈之思的乡愁者、回归本真的淡泊者、仁者情怀的人道者以及赤心待人的真诚者等方面对其诗作中的抒情主人公形象简要分析。由此探究岭南人诗歌的审美价值与思想内涵，使“亦文亦商”的岭南人及其作品能被更多人了解和承认。

关键词：抒情主人公形象；小诗磨坊；岭南人；诗歌

岭南人，原名符绩忠，笔名岭南人，生于海南文昌，毕业于山西大学中文系，后赴泰从商。他既是成功的商人，又是优秀的诗人。他不仅是泰华文坛的重要诗人，更是和曾心、林焕彰、博夫、今石等人共同开创了在整个华文文学界具有重大影响的“小诗磨坊”。在“小诗磨坊”成员中，正如林焕彰在《小诗磨坊研究论文集》里所说“诗人岭南人是最年长，我们习惯尊称他老大；今年他已八十有五，仍然按照规定提交22首诗。”¹可见，

* 云南大学中文系教授，世界华文文学研究中心主任。

¹ 曾心，范军主编：《小诗磨坊研究论文集》，留中大学出版社2016年版，第5页。

已过古稀之年的岭南人依然坚持诗歌的写作，这是十分难能可贵。同时，联系命运曾经和岭南人开过的“玩笑”——从小恋诗、梦诗、爱诗的他被劝出海经商，不得不与心爱的缪斯女神依依分手——可以看出，岭南人诗歌创作大部分集中于中年之后。

如果从人生经历对诗歌创作影响方面把诗人分为青春型和年长型诗人的话，岭南人诗歌创作显然属于后者。他以敏锐的眼光看待人世虚伪狡诈、机巧权谋与生活的艰辛。因此，岭南人诗歌打上了中年之后的生活烙印。若按时间划分，他的创作可以分为两个时期：新世纪以前的自由诗和进入新世纪后的六行“小诗”。主要有诗集《结》、《我是一片云》、《岭南人短诗集》和收到“小诗磨坊”里的200多首诗歌。作为一个商人，同时又对诗歌恋恋不舍的诗人，他创作了大量的有价值的诗歌，如曾经入选《新诗三百首》的短诗《历史老人扔下的胆子》以及得到老诗人艾青称赞的《回到故乡的月亮胖了》等诗。可见岭南人确实是一位爱诗、梦诗、恋诗的诗歌朝圣者，也是一位有创作才华和天赋的诗人。他的诗歌不管是写乡愁的、写人生的、写世态百相的都具有思想价值意义，但如今对岭南人及其诗歌的研究却屈指可数，主要有华侨大学泰国留学生许秀云的硕士学位论文《泰华诗人岭南人诗艺探微》和《岭南人诗作艺术特色》分析了诗人的诗歌艺术及特点；曾心先生的《落其华芬，然后可造平淡之境——读岭南人诗集〈结〉》以及陈剑晖的《淡而有味——谈岭南人的诗歌创作》则对诗歌的特点之一“平淡”特色作主要分析；落蒂的《异化与疏离——析论岭南人的都市诗》则专门对岭南人写都市的诗歌进行学理性分析；而杨际岚教授的《家山北望——岭南人乡愁诗谈片》以及斐人的《别一种乡情——岭南人诗歌浅读》和啸湖的《黄河与湄南河深情交融的恋歌——读岭南人的诗集〈我是一片云〉》则对岭南人的思乡的“结”做一番探究；还有潘亚墩《诗心长在情长在——岭南人诗歌漫评》、徐学《岭南人的诗与人》、朱逸辉《亦文亦商的“岭南人”》、张龙福《风流谁似“岭南人”——评岭南人的小诗》等文章则从“知人论世”的角度对岭南人诗作进行分析，同时还有“小诗磨坊”里面的部分文章对岭南人诗歌有所提及。

综上所述，前人对岭南人及诗歌的研究主要集中于艺术特色及单首诗作或者单部作品集的评论，亦或从“知人论世”角度论述岭南人诗歌的某一个方面的内容，都是局限于作品的散论。对于把岭南人所有诗歌纳入一个整体视野进行考察并从抒情主人公形象的视角全面探究其诗歌的思想内容和艺术是很少的。

对岭南人诗作进行整体性扫描可以看出其诗作内容丰富，题材多样，情感真挚。仔细阅读与品位岭南人全部诗歌创作后，可以发现岭南人诗歌中抒情主人公形象是相当有特色的。他诗歌中抒情主人公形象具有丰富性、具体性、生动性以及立体性等特点。也正如此才使其诗歌的思想内涵更加丰富，艺术特色也更加鲜明，给人提供更多的阐释空间。同时，岭南人诗歌中丰富的抒情主人公形象更是诗人自我形象的真实写照。因此对岭南人诗歌中的抒情主人公形象进行分析探究可进一步挖掘岭南人诗歌的思想内涵与艺术价值；有助于了解岭南人创作时“亦文亦商”的思想情感与写作状态；同时使其作品价值为更多的人了解与承认。

一、丰富多彩的抒情主人公形象

文学形象层面是文学言语层面和文学意蕴层面的中心，是读者在“文学言语的感染下，经过想象和联想，便可在头脑中唤起一系列相应的具体可感的文学形象，构成一个动人心弦的艺术世界。”² 谢文利在《诗歌美学》中说形象是“文学艺术根据现实生活各种现象加以选择、综合所创造出来的具有一定思想内容和审美意义的具体可感、鲜明生动的图画。”³ 可以说，“形象”是作者从具体客体得到启发，然后运用文学语言进行加工合成，或包括人物，或包括景物等。因此“形象”是主观与客观的统一，既有现实的印记，又打上诗人主观的烙印。而“抒情主人公形象”作为形象的主要类别，自然而然体现着诗人的主观情感和审美观照。

² 童庆炳主编：《文学理论教程》，高等教育出版社修订2版，第203页。

³ 谢文利：《诗歌美学》，中国青年出版社1989年版，第123页。

概览岭南人已经出版的诗集《结》、《我是一片云》、《岭南人短诗集》以及《小诗磨坊》十卷中的大量作品。发现诗人在诗歌中塑造的抒情主人公性格具有丰富性、多样性和立体性。诗歌中，不仅可以看到一位流浪海外的游子用“一管短笛”吹奏莼鲈之思的形象；可以看到一位回归本真，超然物外的淡泊者形象；还可以看到一位具有儒家仁者情怀的人道主义者形象；甚至还可以看到一位赤心待人的真诚者形象。

第一，岭南人诗歌的抒情主人公形象是莼鲈之思的乡愁者。“乡愁”作为长久不衰的题材，是诗人反复吟唱的主题。岭南人从小在中国长大，而后离乡去国，漂泊之感油然而生，故土生活也自然成为他思念的对象。因此，岭南人诗歌中抒写着对故乡的浓浓乡愁和远离故国的漂泊之感。从东南亚华人群体性视角考虑，王列耀教授在《东南亚华人文学的“望”“乡”之路》一文中指出“东南亚华侨文学所‘望’之‘乡’，主要是一个赋予了他们童年与亲情，生命与人格，既是家又是国的实体之乡、召唤之乡。”⁴ 岭南人作为群体里的一分子，他坦言：“诗离不了我，我也离不了诗。那时，我已是人到中年，我用诗这‘一管短笛’，吹出我的思念与乡愁。”⁵ 因此，岭南人一方面用“一管短笛”吹奏出一曲曲带有浓厚乡愁意味的歌，如《一管短笛》、《看星》、《家乡的夏天》、《乡愁是一杯浓浓的功夫茶》、《回到故乡的月亮胖了》、《摇篮》等；另一方面为读者塑造了一位具莼鲈之思的抒情主人公形象。首先，抒情主人公远离故国，独自在外打拼，飘零之感油然而生。于是他在诗歌《我是一片云》中吟唱：

我是一片云/一片无心出岫的云/竟因风雨出岫/如今，风停了/遍寻
回归之路/路，在深山不知处//我是一只鸟/一只倦飞的鸟/不是不知还/
雨后，曾驮彩云归/绕树三匝，找不到老巢/徘徊，徘徊又徘徊……”⁶

⁴ 王列耀：《东南亚华人文学的“望”“乡”之路》暨南学报（哲学社会科学版），2006第4期。

⁵ 转自“小诗磨坊”博客：http://blog.sina.com.cn/s/blog_4ad87d7b01008cy4.html。

⁶ 岭南人：《结》，诗双月刊出版社1991年版，第11页。

诗人化用陶渊明“云无心以出岫，鸟倦飞而知还”的名句生动地写自我的飘零之感。再如小诗《摇篮》：“摇篮里，躺着我的童年 / 走出老家老屋，流落 / 天涯海角”⁷ 及《流浪的藤杖》中，“想家，又怕回家。回家，父母不在了，兄弟姊妹流落天涯，堂前飞燕也不见踪影；人去楼空，留下一屋寥落”⁸ 的尴尬也写出抒情主人公远离故国的漂泊。其次，抒情主人公对故乡旧时生活有深切怀念之情。如《看星》一诗写人生不同阶段看星的感受。童年时看星，星星会眨着神秘的眼睛；中年时看星，星星冷冷的挂在寥廓的天上边。联系诗人孩童时生活的家乡和中年离乡去国的背景后，不同人生阶段看星的感受便可感同身受了，同时也可看到诗人对故乡是如何的怀念了。再如《回到故乡的月亮胖了》、《家乡的夏天》、《北方的秋天》、《又是龙舟竞渡》、《乡音——看潮剧归来》等诗歌是诗人对故乡旧时生活深切怀念的写照。最后，抒情主人公还对故国传统文化具有孜孜不倦的坚守品质，当他看到故国文化在新一代华人中没落，便产生“忧从中来”的焦虑。如《筷子的故事——寄郭永秀》、《如果》等诗歌中直抒胸臆的写出华人不会用筷子和不会说汉语的尴尬，然而这里面却是诗人对传统文化没落的深深的焦虑。

岭南人作为一位离乡去国的海外华人，乡愁诗在他的诗歌中占有重要地位。在乡愁诗中诗人抒发了自己远离故土，思念家乡的深切情怀，同时也塑造了一位莼鲈之思的乡愁者形象。

第二，岭南人诗歌的抒情主人公形象是回归本真的淡泊者。如前所述，岭南人青年时期就特别喜欢诗歌，但后来从商中断了诗人对诗歌的热恋，因此，他的诗歌创作历程产生了断裂性——前期诗歌较少，大部分诗歌创作在中年之后。此时，他已经历了人世的虚伪狡诈，机巧权谋，饱尝生活的艰辛，感情的磨难。同时，诗人生活在“佛国”，他信奉佛教。并且随着年龄的增长，诗人看世界的眼光变得冷静淡泊，并在生活中采取宠辱不惊的生活态

⁷ 林焕彰主编：《小诗磨坊②泰华卷》，世界文艺出版社2008年版，第46页。

⁸ 林焕彰主编：《小诗磨坊③泰华卷》，留中大学出版社2014年版，第8页。

度。如《中年以后，一杯不下糖的菊花茶》、《晚餐，是红烧鱼翅还是青菜豆腐》或是写生活的平淡，或是写回归本真的超然。再如《晚晴》、《游荡的风》、《生命的河流》等诗里也充满了宁静、悠深与淡泊的情调，这背后也是一位淡泊的抒情主人公形象。同时，除了宁静淡泊的情调，他诗歌还表现出超然物外与宠辱不惊的生活态度。如《湿，就让它湿吧》写快要下雨时的情景。妻子叫诗人带伞，诗人倔强的说了两个字“不要！”，不出意外，到了半路，“一团滚滚的黑云滚滚”并“驱来一阵夏天的急雨”。面对如箭般射来的雨，诗人并没有退缩，而是说了一句颇有意味的话：“湿，就让它湿吧”。品味全诗，可以看到诗人构造了一个风雨欲来时仍然坚持前行的栩栩如生的抒情主人公形象。此形象颇有宋代苏东坡“莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行”的“风骨”。

总之，岭南人诗歌大部分创作于中年之后，具有淡泊、真挚、古典的特点，同时也塑造了一位冷静淡泊抒情主人公形象。除了以上例子，再如《不是醉，是醒——给伟明》中所表述的“管它，利不利 / 名不名！”⁹再如《八十读王维》一诗：“灯下，亲近王维 / 潺潺一道清泉 / 石上流 / 流来雪白 / 流来清澈 // 明月松间照”¹⁰就是以短短的五句写出诗人宁静而清澈的心境。还有《晚晴》、《洒脱》写远离闹市，走进自然、亲近自然、回到自然、纵身大化中的返璞归真的境界；还有《名》等诗歌一诗写抒情主人公出无所争无所求，一切随缘的淡泊心境。

第三，岭南人诗歌的抒情主人公形象是仁者情怀的人道者。“文以载道”是中国文学功能的一大传统，如《今文尚书·尧典》中的“诗言志”、孔子的“诗可以怨”、司马迁的“发愤著书”以和韩愈的“不平则鸣”等都强调文学对现实的干预功能。到了现代，当“为人生”和“为艺术”两派擦枪走火，更是以“为人生”派的胜利而告终。到了当代，更是强调“文学为人

⁹ 岭南人：《结》，诗双月刊出版社1991年版，第109页。

¹⁰ 林焕彰主编：《小诗磨坊⑦泰华卷》，留中大学出版社2013年版，第4页。

民服务，为社会主义服务”的“两为”方针。因此，关注现实、关注社会、关注人生是中国文学的一大特点，也是负责任作家的一种优良传统。著名的诗歌批评家吕进先生也说过：“诗有两种关怀：生存关怀与生命关怀。一位诗人也许善于写作某种关怀，但是诗人一般会把两种关怀都纳入笔下。”¹¹ 岭南人也一样，他有大量诗歌是关注现实人生的，体现人道主义精神的。诗歌隽语背后的抒情主人公是一位有着大爱之心的人道者。他关心时代、关心他人并且对弱者及苍生具有同情悲悯的气质。看到历经沧桑的老人，他写下《无歌也无泪——给一位老人画像》：“一条能弯能伸的扁担 / 挑过一家三代的重担 / 棱角依然分明的嘴唇 / 欲闭还开，欲开又闭 / 不说一声怨、不诉半句苦 / 是尝尽了苦辣心酸。”¹² 不仅把一个老人的沧桑形象展示在文本中，而且也体现出抒情主人公的人道主义同情与关怀。看到街头的小贩，诗人写道：“一条弯弯的扁担，一双小小的肩膀，挑起一家的重担，一头是年老的公婆，一头是年小的子女。”¹³ 看到难民与都市的流浪人，诗人写下《又是一个没有月亮的中秋——致难民》和短诗《立交桥下》描述出一幅“老的短叹长呼，小的放声啼哭”¹⁴ 和“桥下，一老人白发苍苍 / 搂着一只毛茸茸的狗入睡 // 桥上，车身轰炸头顶 / 他依然呼呼入睡 // 梦里梦外，流浪与孤苦 / 只有他的狗知道”¹⁵ 的“悲惨世界”。

岭南人的大部分诗歌是关注社会现实人生的，他有着一根敏感的神经，世界发生的大小事物在他的心中激起波澜，一触即发，在诗歌中抒写着对社会的大爱。如《偷渡客》：

¹¹ 曾心，钟小族主编：《吕进诗学隽语》，留中大学出版社2012年版，第124页。

¹² 岭南人：《结》，诗双月刊出版社1991年版，第57页。

¹³ 岭南人：《结》，诗双月刊出版社1991年版，第59页。

¹⁴ 岭南人：《结》，诗双月刊出版社1991年版，第73页。

¹⁵ 林焕彰主编：《小诗磨坊⑦泰华卷》，留中大学出版社2013年版，第11页。

风筝，升起湄江三月的明媚/风起，几只断了线的风筝/掉在电线上
荡秋千/脚不着地，头不着天//远远凝神注视/竟是没有护照的偷渡客¹⁶

这是一首短诗，仅仅六行。虽然体格较小，但却内涵丰富。诗人小处着手，通过对偷渡客进行细致的观察，并把偷渡客写成“脚不着天，头不着天”的“断线风筝”，此中悲悯与心酸浓罩着全诗。还有如《哀——悼海啸亡魂》，以及《滴泪的烛光——悼汶川地震亡魂之一》、《寻找一只四脚——悼汶川地震亡魂之二》、《把爱背回家——悼汶川地震亡魂之三》等诗歌写出世界灾难，举世同哀，令人泪下。纵观岭南人大量诗歌，发现诗歌背后吟唱的是一个关注社会，负有儒家仁者情怀的人道者形象。正如吕进所说“就是诗人而言，‘卓越人物’都是属于自己时代的超前人物，因此他们的‘忧郁症’就是一个智者对于时代和民族的忧患意识。”¹⁷ 如果从忧患意识以及人道主义关怀方面看，一定程度上可以说，岭南人确实可以算是一个“卓越人物”。

最后，岭南人诗歌的抒情主人公形象是一位赤心待人的真诚者。真诚是诗歌的生命力，真诚的诗歌能够在读者间产生广泛的共鸣。“如果把诗的风格分为情怀、雄浑、凝重、悲壮、沉着、沧古、委婉、平淡、飘逸等。那么岭南人的诗的风格，大体属于‘平淡’之类的吧！”这是曾心先生对岭南人诗风的定位。确实，曾心先生的定位是十分精确的，但是，岭南人诗歌“平淡”的外壳下是诗歌的“真诚”。可以说，“平淡”是诗歌的外壳，而“真诚”是诗歌的内核。正像诗人在《四面佛如此说》里的表述的：“祈求，应/还是不应/在你，不在我/许愿，在诚不诚”¹⁸ 便可看出此中三昧了。

岭南人做人是真诚的，他的诗歌也是真诚的。在《寄——致诗人冯至》、《鱼化石（之一）——致老诗人艾青》、《不是醉，是醒——给伟明》、《二月的河之湄——寄孟沙》等大量寄友诗中，诗人在“平淡”的诗风背后表达

¹⁶ 林焕彰主编：《小诗磨坊①泰华卷》，世界文艺出版社2007年版，第6页。

¹⁷ 曾心，钟小旗主编：《吕进诗学隽语》，留中大学出版社2012年版，第121页。

¹⁸ 岭南人：《结》，诗双月刊出版社1991年版，第1页。

对友人的真挚情感。诗人情感的抒发不是空洞的、空虚乏味的，也不是一味地褒奖的，而是结合朋友实际，言之有物且言之有理。如“你的北游，你的山水 / 你的十四行，你新的尝试 / 令人惊喜，对否定的肯定 / ‘却在你的否定中完成’”便是结合诗人冯至的具体实际表达诗人对冯志的真挚情感。再如短诗《红楼打坐——赠曾心》中，“红楼里，盘腿而坐 / 似睡似醒 // 似老僧入定 / 坐成 / 树上鸟声 / 天上白云”¹⁹正是颇有禅趣味道的曾心形象。在《猫诗人——赠林焕彰》中，“眼，眯成一条线 / 蹲在墙头 / 砍树看花看鸟看云 // 云飘过，鸟飞过 // 天空 / 还在”²⁰便是林焕彰的画像，同时也写出林焕彰爱猫的性格。

对于一个诗人，如果对于诗友，朋友的真挚情感，若不是从心底里的了解与认同，那么他的诗歌将会是空乏无力的。但是岭南人恰恰相反，他的寄友诗都是建立在从心底里的理解与认同基础上。在这些寄友诗歌中，可以看到诗歌中真诚的抒情主人公形象。

二、多样抒情主人公形象的价值意义

岭南人诗歌塑造了丰富生动的、立体的抒情主人公形象，或是莼鲈之思的乡愁者、或是莼鲈之思的乡愁者、或是回归本真的淡泊者、或是仁者情怀的人道者，亦或是赤心待人的真诚者。诗歌抒情主人公形象的多样性为岭南人诗歌提供了价值意义。

首先，丰富了诗歌的思想内涵。岭南人诗歌的乡愁者形象怀着故国的思念，漂泊海外，且没有因物质的提高而忘记故国，而是越来越怀念。同时还对故国文化在海外新一代华人心中衰落传达出焦虑的情绪。如《历史老人扔下的担子》便是抒情主人公真切盼望祖国统一；《筷子的故事》表达华夏文化在海外没落的焦虑。同时，岭南人诗歌的淡泊者追求生活的平淡，表现

¹⁹ 林焕彰主编：《小诗磨坊⑤泰华卷》，留中大学出版社2011年版，第8页。

²⁰ 林焕彰主编：《小诗磨坊⑤泰华卷》，留中大学出版社2011年版，第8页。

对人生平凡、平淡生活的向往；人道者关注社会现实并且具有儒家仁者情怀的人道主义精神，人道者抒情主人公同情弱者及下层人民的苦难；赤心待人的真诚者对朋友可谓是“一片丹心”。正如艾青所说：“诗必须具有一定的思想内容。没有思想内容诗，是纸扎的人或马。”²¹显然，岭南人的诗是有思想的，他诗歌的抒情主人公形象正是带着思想的、活生生的、具体的、实际的、审美的艺术形象。

其次，提供了解读诗人的窗口。“形象是构成诗歌的内容的基本要素之一。诗的形象是诗人情感的物化，是由诗人的主观感受凝固而成的有声、有色、有形状……的体质。”²²同样，岭南人诗歌的抒情主人公形象有诗人自身的影子，是诗人自我真实形象的写照。岭南人作为华人，远离故国，怀着深深的乡愁，用“一管短笛”吹奏出一曲曲乡愁之歌；作为涉世长久，吃过世间酸甜苦辣的凡人，面对风雨，他平淡无畏并坚信风雨过后就会见到阳光；作为关怀社会人生的诗人，社会的点滴波动都会撩拨到他敏感的神经，所以他关注时代的脉动，同情弱者；作为一个真诚的人，对待朋友充满着真挚的情感。通读岭南人诗歌，可以看出他的诗歌与自己的人格息息相关，是写自己的诗歌，他诗歌的抒情主人公形象可以说是其自身真实形象的写照，此为读者了解诗人提供了一个窗口。

最后，提供了榜样的力量。岭南人作为海外华人，像众多的华人一样有着远离故国的乡愁和漂泊之感，饶芑子教授谈到海外华人身份时说“每个海外华文作家的‘身份’都是独一无二的，但求同存异，以种族为基础，他们也具有一种共识和身份认同——他们都是炎黄子孙，有华族血统，家庭体制和生活方式相似，而且是在异域以汉语从事写作，这些共同的因素，使得他们的写作具有某种共同的性质和形态。”²³岭南人也一样，他有着乡愁的共同性质与形态，但是他在乡愁的基调中打入对故国的爱国主义精神和对传统

²¹ 艾青：《诗论》，江苏文艺出版社2010年版，第10—11页。

²² 谢文利：《诗歌美学》，中国青年出版社1989年版，第124页。

²³ 饶芑子：《世界文坛的奇葩：饶芑子选集》，花城出版社2012年版，第223页。

文化的重视。因此，岭南人诗歌中的抒情主人公并没有因为乡愁而充满感伤的情调，而是充满着对故国的深深热爱。这是十分难能可贵的，是值得学习和思考的。同样，他诗歌中对生活的平淡无畏，对弱小者的同情和赤心待人的抒情主人公形象精神无不给我们提供生活的榜样力量。可以说，他诗歌的抒情主人公形象不仅是审美的，还是具体的、充满活力的。此对当今社会的价值取向具有积极的影响并且可以给人提供基本的精神指引。

三、结语

岭南人是泰华文坛的一位优秀诗人，其诗作内容丰富，题材多样，情感真挚。他诗歌的抒情主人公形象更是丰富的、多样的、立体的。这不仅丰富了其作品的思想内涵和艺术价值，而且充满正能量的抒情主人公形象精神还提供了榜样的力量 and 精神的指引。

岭南人诗歌创作彷徨在从商与从文的情感纠结之间，也彷徨在故国与新国的文化语境之中。这种情感与语境的重叠和交汇使其作品具有丰富多样的文化和美学价值。因此，对其诗歌中抒情主人公形象作深入分析，并将此与诗人自身进行结合探究，或许能够解开诗人与时代、商人与作家、故国与新国等“剪不断，理还乱”的“结”的复杂关系。



以推动微型小说和闪小说创作为例

——泰华作协对华文文学创作繁荣发展的贡献

白舒荣*

摘要 出席这次会议的海外作家主要是世界华文文学联盟内文学社团负责人，所以本文特别以推动微型小说和闪小说创作为例，展现泰国华文作家协会对发展繁荣华文文学创作所作的努力和成绩。

关键词：泰华作协；微型小说；闪小说

北美、欧洲、大洋洲、东北亚、东南亚、南美，以及非洲，世界华文文学大家庭里，比较而言，“微型小说”创作，在东南亚华文文坛最受重视，创作者和作品的数量最多。东南亚堪称华文微型小说的创作重镇。

仅举一事或可证明此言不虚：世界华文微型小说国际研讨会至今共举办过11届，除两届在上海、一届在香港外，其余八届都在东南亚国家。依次为新加坡、泰国、马来西亚、菲律宾、印尼、文莱，其中泰国和马来西亚各举办过2届，共8届。越南、老挝、缅甸、柬埔寨、东帝汶等其余5个东南亚国家，亦有一些华文作者投入微型小说创作并参加了国际研讨会。下一届，即第12届的举办者是印尼华文写作人协会，仍是东南亚国家。

* 白舒荣，出版社编审，现任香港世界华文文学联合会《文综》杂志副总编辑。

肯出资出力举办微型小说国际研讨会者，必然首先具备华文微型小说创作在当地有一定数量作家和较多创作成绩的条件，以及热心推动的用心和魄力。东南亚之外的其他国家和地区，虽然也不乏微型小说作者，不乏优秀的微型小说作品，但难见东南亚华文微型小说创作的如此规模和如此受到关注。

七十年代末期，微型小说在新加坡率先崭露头角，当时的《南洋商报》和《星洲日报》是诞育的温床。以黄孟文、周粲等作家带领和推动下微型小说创作和研究蔚然成风，不断有作品集出版，并先后创办了《大地》和《微型小说季刊》等杂志。当时黄孟文、周粲、希尼尔、范北翔、张曦娜、张辉、林锦、怀鹰、林高、谢清、尤今等等四五十位作家都有不俗的创作成绩。新加坡华文作家协会更于1994年11月主办了“第一届世界华文微型小说研讨会”，为世界华文文学微型小说创作做出积极贡献。

继新加坡，微型小说创作风行于东南亚不少国家的华文文坛，但比较集体发力、发扬光大、创作成绩显著者，当属泰国华文作家。

一、泰华作协领导率先垂范，催生了泰华微型小说创作热潮

泰国华文作家协会的前身为“泰华写作人协会”，成立于1986年4月。1990年司马攻获选会长后，将协会更名为“泰华作家协会”。

司马攻原名马君楚，出生于1933年，祖籍广东潮阳。为数家公司董事长，于上世纪六十年代开始创作，著有散文集《明月水中来》、《司马攻散文集》、《水仙！你为什么不开花》、《人妖古船》、《小河流梦》、《近乡情更怯》，杂文集《冷热集》、《踏影集》，特写《泰国琐谈》、《湄江消夏录》，随笔《梦余暇笔》，微型小说集《演员》、《独醒》、《骨气》、《司马攻微型小说100篇》，闪小说集《心有灵犀》，散文诗、诗集《挥手》，文学评论集《泰华文学漫谈》，及《司马攻序跋集》等三十部著作，四百多万字。

短篇小说一度是泰华文坛的主流创作，产出的作品光鲜靓丽，但到20世纪中期，创作乏力，迟滞难进。这时司马攻会长受中国大陆和新加坡华文微型小说创作的影响，于1990年下半年在《新中原报·大众文艺版》，连续发

表了30多篇“小小说”。领导垂范的带领作用不可小觑，一个月后泰华作者相继加入了“小小说”创作行列。一年之间刊登在泰国三家报纸文艺副刊的“小小说”多达400多篇。

所谓“小小说”，乃英美的叫法。日本谓掌篇小说或掌上小说，台湾多称极短篇，中国大陆和新加坡多用“微型小说”。无论作何命名，它在小说家族中，排行队尾；就篇幅之大小，情节之繁简，人物之多寡而论，它不只不可望长、中篇之项背，短篇小说在它面前亦属庞然大物了。

它形制虽小，内涵丰富，艺术构制精巧，恰似“大珠小珠落玉盘，嘈嘈切切错杂弹”，与长中短篇小说家族协奏出动人的和弦。

为了泰华的小小说与世界华文微型小说接轨，1992年10月，司马攻单枪匹马前往上海会见中国微型小说学会负责人江曾培、郑宗培、徐如麒等先生，使他们对泰华小小说的创作状况有了认识了解，并邀泰华作协为“春兰杯·首届世界华文微型小说大赛”协办单位。

“春兰杯·首届世界华文微型小说大赛”的协办，加速泰华小小说的繁荣发展，并稳定了小小说在泰华文坛的地位。

1994年11月“第一届世界华文微型小说研讨会”在新加坡闭幕前前夕，与会各地区负责人，一致推举泰华作协接手举办下一届。

泰华作协接受任务后，司马攻会长即带领泰华作家积极投入筹备工作，并从1995年月起，将泰华文坛称呼了四年之久的“小小说”更名为“微型小说”，并率先出版了他的、也是泰华的第一本微型小说集《演员》。

1996年11月23日到26日，由泰华作协举办的“第二届世界华文微型小说研讨会”于曼谷召开。有63位境外代表参加，收到34篇论文。这次世界华文微型小说研讨会的召开，无疑对泰华微型小说创作发挥了积极作用。

为进一步推动微型小说创作，泰华作协不仅多次在会刊《泰华文学》为之辟专栏，出版《泰华微型小说集》，更于2006年举办了泰华微型小说征文比赛，收到参赛作品80多篇。翌年在《泰华文学》设“泰华微型小说比赛优秀作品专辑”，收入42位作者42篇优秀的参赛作品。

足见，泰华作协在推动微型小说创作上，堪称不遗余力。

二、闪小说承继微型小说成为泰华文学创作新风尚

2010年3月泰华女作家梦莉高票当选为第十五届泰华作家协会会长，司马攻为永远名誉会长。梦莉是泰华著名散文作家，她的《烟壶更添一段愁》、《片片晚霞点点帆》、《在月光下砌座小塔》、《人在天涯》、《梦莉散文选》等著作名噪一时。她同司马攻一样，也是泰国著名华人企业家，身兼数家公司董事长。难得泰华有二位作家又兼企业家的会长执掌作协，使泰华作协努力推动华文文学创作时，无须为所需经费化缘。司马攻和梦莉不仅常自掏腰包资助泰华作协的活动，也曾出路费带作家回中国大陆参加文学交流活动。

司马攻担任会长时梦莉为副，她始终积极配合司马攻的工作，出力出资为泰华文坛尽力。梦莉当选会长后，司马攻同样积极配合，虽退居二线，但他对泰华作家的创作仍然起着举足轻重的巨大作用。

“微型小说”创作到一定时间和程度后，在泰华文坛无论从作者还是作品数量皆出现了疲态。

鉴于此，2011年4月，司马攻又率先写了12篇“闪小说”和一篇《什么是闪小说》的文章，发表在《泰华文学》，希望以此重振微型小说家族雄风，重燃泰华作家华文创作热情。“闪小说”每篇的字数比“微型小说”更少，是微型小说的小弟，当是微型小说家族的成员。

“闪小说”之名，译自英文。中国“闪小说”这一概念的明确提出与倡导，始于2007年。泰华闪小说的兴起，司马攻先生坦承颇受其影响。

这类比微型小说还小的小小说，更需要作者的急智和昙花一现的灵感，杯水兴波，迅捷表达，内蕴不陋，短短数百字，骨肉丰满，有人物、有场景，有情节，似掌上明珠，精巧，新颖，灵动，在微粒般的体量里，腾挪反转，含义丰饶，是一种能见缝插针随时随地碎片化轻松阅读的文本，符合现代生活快节奏的需要。

司马攻带头创作，并有文论说明，更特别邀请中国大陆相关专家赴泰演讲。在此积极带头并着力推动下，泰华作家掀起闪小说创作高潮。2011年5月至10月，仅不到半年时间，便有400多篇作品呈现。2012年6月，泰华作协出版了《泰华闪小说集》，收录原创小说300篇。

泰华闪小说对于字数的上下限非常重视，从开始的180到210字，经过反复实践，略增了上限。4年来，坚守在180到400字内。

为了闪小说的进一步繁荣发展，泰华作协卯足了力量。在会长梦莉女士的领导下，制定了一系列措施，并举办闪小说征文比赛。短短四个月的征文时间，便收到参赛作品270多篇。除在华文报纸文艺版刊登外，《泰华文学》亦辟专辑发表了征文优秀作品。

目前泰华闪小说已经闪得风生水起。作品多和作者多，吸引了不少从不读文艺作品的读者。泰华微型小说和闪小说相辅相成，成为泰华文坛的“镇店之宝”。

距1996年举办第二届，20年后，2016年9月18日泰华作协再次负责，在曼谷举办了“第11届世界华文微型小说研讨会”。境外微型小说作家、学者84人应邀出席，研究成果累累，为泰华文学创作再次注入了强心剂。

梦莉会长和作协同仁取得共识，借这次会议的成功，决定进一步推动微型小说和闪小说的创作，专门出版一个微型小说杂志，定名《微园》，作为《泰华文学》特刊。

《微园》2017年4月出版的第一期，刊载微型小说34篇，闪小说14篇，泰国本土外，作者尚来自马来西亚、新加坡和新西兰。

有作协的鼓励和大力推定，相信泰华作家的华文文学创作将会持取得更多更好的成绩。

三、泰华微型小说和闪小说的主要成就

微型小说和闪小说虽“微”之又“微”，却内涵丰富，现实感强，如人物画廊，似风俗长卷，深入挖掘人性，呈现描绘泰国现实社会芸芸众生相，

赞颂真善美，鞭挞假恶丑，融入浓厚的中华传统文化传统，儒家的忠孝信义，佛家的善恶报应，常闪烁于文本。

司马攻的《作为纪念》，讲了个有趣的“亲情”故事。亿万资产尚侯连去世后，三个儿子所得遗产甚少，最后冀望父亲房里的保险箱。当保险箱打开后他们愣住了。里面没有金银珠宝，只有三十多册其父和达官贵人的合影。大儿子失望地扭头就走，二儿子推说父亲生前最喜欢小三，让老三拿走保险箱和里面的相册。老三没推辞。

老三顺从地抬走保险箱，问题总算解决，皆大欢喜。不料仅仅过了几天，老三听到门外有收废品的，就让妻子把几十本相册卖掉，仅仅留下了保险箱。

一波三折，剧情一再反转，反映出的内容比较丰富：

1. 从死者保险箱里的仅有几十本相册，说明其生前并没有什么亿万资产。他的富是虚张声势，其为人很虚伪；
2. 保险箱里的几十本相册全是他和达官贵人的合影，可见死者善于攀附权贵，虚荣而势利；有其父必有其子。父亲生前虚伪势利，影响其子重财漠视亲情。警示为人父母者，应为子女当好榜样，同时心里也应有准备，不是每个子女都愿意保留专属于至亲的纪念物，不要自作多情。《作为纪念》展示的一幅可笑可叹冷酷的俗世图。

范模士的《咸涩成》和《上得山多终遇虎》如微电影，两篇的主角都是咸涩成一人，这位巧耍花招到不同酒楼骗吃骗喝的无赖，尽管骗的手段花样翻新，最终还是露底被抓。多行不义必自毙，颇含警世意义。

澹澹的《珍惜现在》曲折表现了一个女性心理的变化。从急切地要去同失联的初恋约会，到打消念头，每论说多少理由，只淡笔写了几个目睹的小事。“妮妮”在微信群中发现了自己失联二十几年的初恋“陈远”，通过微信联系后，二人相约在他回国入住的酒店相见。在妮妮即将到达酒店的路上，遇到一个正洒扫的面店，听见男人对妻子看似粗鲁，实则关心的言语；快到酒店时，又见为照顾骨折的老婆要早早收摊的卖豆花老者。这些琐细凡俗的夫妻关爱的生活场景，让她的心为之一动，果断回绝了同陈远约定的见面。

司马攻的《见报率》入目三分地刻画了一个马屁精和一个极致的沽名钓誉上司。总干事对他的新上司主席说，前任主席之所以没成绩就是因为见报率太低。他苦心搜索每月的法定或民俗类泰国和中外纪念日，作出一个让新主席每个月都有两三次活动能见报的列表。主席对此安排很满意，只是觉得二月仅有一个元宵节嫌太少。总干事想了两个主意：一是建议主席把四月的生日挪到二月过，再一个是让主席装病住院，众理事前去慰问，拍照见报纸。

至此，文本已经把马屁精和沽名钓誉者的嘴脸描绘到了极致，未料，笔者还没饶过这对上下级。主席听了两个补充建议后说：“嗯！待我考虑考虑。不过无论如何，落报纸照片要多、人头要大。目前大都是看图不识字。名声响不响全在报上了。”“目前大都是看图不识字。名声响不响全在报上了。”好一句点睛之笔！《见报率》不仅极尽对马屁精和沽名钓誉者之类人物的嘲讽，点睛处，更尖锐地批评了只看表面、不重视内容的浅薄世风和一些媒体的虚浮无德。颇有比较普遍的现实批判意义。

《刘半仙》揭露了所谓“风水师·命理家”的虚妄。董事长调理好了老婆和小蜜的关系，成为盟友，三人常同出入共进退。岭南人的闪小说《上海女子》堪称俗世奇谭。或许寄托了一些男人的美好愿望。

杨玲的《疯药》生动曲折刻画了一个毒贩的故事，从他的成长经历，之所以成为毒贩，如何害人到害己，批判的笔墨既指向贩毒者，亦指向毒贩产生的深刻社会原因。

泰华微型小说和闪小说紧密结合近些年泰国发生的重大政治事件，表现出泰华作家对国家命运和民众疾苦的深切关注和以笔为武器的勇敢抗争。

在2014年5月出版的《泰华文学》71期“闪小说专辑”中，西风翠晚的《希望》、《都变了》，曾心的《“哗哗”的哨子声》、《稻农潮》，《告别“革命”》，《国旗下》，岭南人《哨子风波》、《黑杉·白杉》，郑若瑟的《变成屠坊》、《聪明的车夫》，若萍的《她》、《买衣》、《伦杰》，林太深的《陈老太捐款》、《巷子里的阿婶阿姆们》，《选举》，晶莹的《示威者》、《抗议》、《面摊》，王志远的《国旗飘飘哨子亮》、《义民阿辜》，

周沫的《爱国》、《家庭聚餐》、《示威老人》，杨玲的《不枉此生》等等，比较集中描述了曾发生在曼谷的红、黄衫军的对垒和集会抗争。

无分阶层，无分男女，无分老幼，泰国百姓为各自的立场，以不同形式，几乎都参与卷入到红或黄衫军的集会斗争。因为观点和支持对象的不同，甚至出现了亲人反目（田心《分家》），家庭纷争（周沫《家庭聚餐》），以及夫妻绝情（晶莹《离婚》）……

为支援抗争集会，有人慷慨捐款捐物（林太深《陈老太捐款》），有人在政府枪弹和催泪瓦斯的镇压下献出了生命（曾心《国旗下》）。但也有些另类，或把参加抗争集会当做嘉年华会，刻意梳妆打扮呼友引朋在集会群体中以自拍为乐（田心《嘉年华》），或纯粹为能在集会中混吃混喝拿钱（田心《外快》），或绞脑汁在其中做生财生意（周沫《不做赔本买卖》）……人性的光辉，人性的渺小，人性的龌龊，林林总总，形形色色，各类角色，以个性鲜明的音容笑貌，言语行为，生动形象地活跃在这些闪小说文本。

泰国多数民众的政治热情，那么强烈，那么投入，那么专注，那么无视一切，那么义无反顾！那么……仿佛回到了中国当年的“文革”。

关心民众疾苦，关心国家前途命运，泰华作家铁肩担道义，以文学创作为武器，积极投入社会改革的斗争，可敬可佩！

泰华微型小说和闪小说在艺术表现上，亦做了长足的努力，成绩可喜。

司马攻先生曾引述南宋著名江湖派诗人戴复古在《论诗十绝》中的一段话：“须叫自我胸中出，切忌随人脚后行”，以此来激励泰华闪小说的艺术创新。

这段话，也是司马攻先生闪小说创作的座右铭。他的《贼》系列的书写，便十分别致，颇见匠心。

《贼》篇共四个故事，每篇都用同一事件、同一语言开篇：“一个深秋的夜晚，一声巨响，他从睡乡惊醒。声音是从屋后的阳台传来的。他拿手电筒走到阳台，阳台的一块铁栏杆断裂了。他把手电筒朝地下照探，见一个大汉倒在地上。他和他的儿子打开后门，见到那个汉子在地上呻吟：‘求求你，不要把

我送交警察，我上有老母，下有幼儿，为了活命，不得已才做贼的。’他不说什么，父子两个人把贼抱上车。到了，对医院的主管人说：：这个人跌伤了，他的医药费由我负责。”这一段是《贼》系列四个故事不差一字的共同开场，但接下来的结果却大相径庭。

结局一：善有善报，行善者在三年后，曼谷遭特大水灾，“他”

家的商铺眼见被淹，他救过的贼，率众保住了他的财产。贼已改过向上，当了保安公司组长，表示“以后你有什么要我做的，我赴汤蹈火，多少不辞。”

结局二：善遭恶报。三个月后被救的贼熟门熟路，带领众贼偷光他家的贵重财物。从另一个角度看，如果不是“他”的善念，让贼得到应有的法律惩罚，贼或许受教重新做人，不至于仍为害社会。

结局三：二十年后“他”生意失败，与女儿相依为命，贫病缠身，在医院遇到当年的贼，贼的儿子是他看病医院的心脏科主任。主动负责费用为“他”做手术治好病。他和当年的贼不但成了儿女亲家，两人还成了好友。

“他”行善积德，贼亦行善报恩。这个结果，虽然与第一个类似，但比第一个的福报更延伸到了后代。正应中国一句老话：“积善之家，必有余庆”。

结局四：“他”在三年后参加一个盛大宴会，见一个身兼多职的侨社富豪正在台上演讲。当发现这个暴发户正是那个贼，想隐蔽时已经来不及。“他”回家三天后在路上被暗杀。显然是那个贼怕暴露不光彩历史下的毒手。又是一个农夫和蛇的故事。还是那句话，他当年若报了警……。

《贼》系列四个多歧义的结局，引人深思。形象展现出人性百态，对中华传统文化中的“恕道”，赞美中隐含着批评。

当年香港著名作家刘以鬯先生的《打错了》，用一个时间差表现了人在不经意间发生的误差使命运的巨变。刘以鬯先生的时间差、多歧义的文本，司马攻先生的《贼》堪与一比。

泰华作家今石另有自己的艺术追求，他的《画魂》和《梦示》充满超现实的玄幻色彩。其作品人物的命名全是动物：不是猪，就是虾和鼠，营造了

一种是人世又非人世的混沌意境。《梦示》中，被放生的大龟，临别向给它活路的“猪”“点了点头”，在大海啸来临前夜，“一个声音突然闯进了熟睡的猪先生”，提醒他当天不要到海边，海边有大灾难。“点了点头”“闻声而无人”。有点令人毛骨悚然。

同样，他的《画魂》仿若聊斋，主角“鼠先生”是个画家，租房而居。居室旁有一间空屋。当他的画挂满一室时，常听见房间有脚步声，最得意的一幅画上甚至留有指痕。他问房东没出租的那间房是否住过一个死去的画家。房东于支吾中，落实了他的推测。他告诉房东，空屋可以出租了。

“鼠先生”让房东出租空屋，是希望有个画家作伴、还是为房东着想？还是揭穿空屋之谜？夜间的走动的声音，画上的指印到底是怎么回事？没有说明，也无需多说。

泰华闪小说有不少优秀文本。曾心的《卖牛》曾在泰华闪小说征文赛中获奖，书写了一个匪夷所思的人牛情故事。一个老人和买的牛相依为命，老人生病卧床，愿意卖牛为牛找生路，他不管价高价低，只看买牛者的来意。他拒绝出三万的买主，一万卖了牛。这种做法已经够让人不解。更奇的是他病危时，买牛的人去看望他，只见他颤抖着手掏出一张纸条，便撒手人寰。买主不解地看了纸条，上写：“你那一万铢，我还没用，藏在枕头里，取回去好好养我的牛。牛老了，千万别牵去屠宰。”这个遗嘱，极致表达了老人的疼牛心和人牛情，对读者造成强大的心灵震撼。

同时获奖的晓云的《养子》，最动情处也在结尾。“红婶”得了肾萎缩，危在旦夕，必须换肾方能维持生命。她有两个儿子，一个亲生一个收养，她对他两一视同仁。她终于得到肾源，换肾成功，却发现养子“峰”始终没有看望她。“红婶”很伤心，感到关键时刻还是亲生的对自己好，便决定身后如何分配财产。显然，她已把养子排除在外。出院那天，护士对她说，给她捐肾的亲人从昏迷中醒过来了。她“赶到重症室，见到了骨瘦如柴的峰，正微弱地叫声妈！”

“红婶”对养子视同亲生骨肉，所以病床前见不到养子，她的失望可想而知。这种失望，或许还会影响她今后的为人处世态度。

诚如司马攻先生对此篇的点评“一声‘妈’胜过千言万语，唤碎了读者的心。‘妈’虽是本篇最后一个字，但不是全篇的结束，是撼动人心的开始。”（68期《泰华文学》）

目前泰华已有一些作家不断出版微型小说和闪小说集，优秀文本甚众，限于篇幅本文仅能管窥蠡测瞎子摸象一番。

短篇小说、微型小说、闪小说，散文和诗创作，在泰华文坛皆有不俗的表现。这些成绩缘于泰华作家对华文创作的热爱和坚持，也得益于泰华作协对华文创作的大力鼓励和推动。

泰国，乃至东南亚各国的华文作家多为华人移民数代后裔，不比北美和欧洲等地，无论从台湾还是从大陆移民的华文作家，多在移民前受过比较完整的母语高等教育，从事华文创作和作品刊登，比东南亚华文作家都有先天的优势，其创作的积极性与文学社团的推动与否和推动的力度大小，不像在东南亚这么重要和明显。

这也是我之所以特别介绍泰华作协的原因。举一反三，东南亚无论哪个国家，华文文学社团对华文创作的发展繁荣都发挥了和正发挥着举重轻重的作用。向这些文学社团致敬！

2017年9月18日 于蓝旗营



现代中国作家的南洋叙事*

颜敏**

摘要 南洋作为一个区域的存在,必须符号化,必须借助话语和叙事使之形象化,凸显其意义,才可成为容易把握与理解的地理空间,而文学正是一种凸显空间意义的话语。因而我们可以通过现代中国作家的南洋叙事发掘中国生产差异、处理差异的独特经验。现代中国作家的南洋叙事有以下几个特点。首先,南洋不总是作为“自然”的象征,而是作为“生活”影像而出现,凸显了现实、体验的重要性;其次,作家与南洋处在“他乡”与“我乡”的情感张力之间,确立了带有透视性的观看位置,南洋被视为对话者和共存者,而不是外在的他者。第三,作家以自身经验为前提和限度,在反思中达成对已有思想及资源的借鉴,与“文本化”思维保持了距离。概之,现代中国作家的“南洋”叙事,探索了关于“异”的新型想象,开拓了超越中西二元对立思维的第三空间,对当代跨语境的社会文化和政治实践具有借鉴意义。

关键词: 现代中国; 南洋; 叙事

晚清以来,“南洋”涉及的自然地理疆域存在多种说法。一是指称江苏、浙江、福建、广东等沿海各省,是晚清基于海防需要而构想的

* 本论文为国家社科基金青年项目“华文文学的跨语境传播研究暨史料整理”(13CZW080)研究成果。

** 颜敏,文学博士,惠州学院文学与传媒学院教授,从事传媒与海外华人诗学研究。

境内地理边界，与北洋、西洋和东洋相并称。二是指新加坡、马来西亚、印度尼西亚等华人聚集程度最高的海岛地区。三是不单指南中国海（南海）中的岛屿，还包括与我国西南诸省即广东、广西、云南、西藏等地接壤并伸出南海的缅甸、安南（今天的越南）、暹罗（今天的泰国）、以及马来半岛国家（如印尼、文莱等），也就是今天的东南亚地区（east-south Asian）。四是指向“南太平洋”的广大领域，甚至包括了澳大利亚、巴布亚新几内亚、斐济、萨摩亚等岛屿国家。其中，第三种说法得到了更为广泛的认同，无论是在民间还是在学术界，如今“南洋”与“东南亚”都被当成毫无区别的同义词在使用。但是，当人们毫无区别地使用南洋与东南亚之时，南洋的特殊性就被抹去了。何以言之呢？从自然地理学的角度来看，这两个词语可以指向同一现实地理空间，但从思想史及文化地理学的层面来看，两者有着完全不同的渊源与指向。

陈序经先生在探讨南洋这一命名时曾认为一些半岛国家“本属于大陆的一部分，称之为南洋，顾名思义，未必妥当，然而这名词沿用已久，我们只好用下去。”¹ 在我看来，陈先生只是从自然地理学意义去思考“南洋”的命名过程，而没有意识到命名背后的政治文化策略，其实，南洋并非一个纯粹的自然地理空间，而是一个想象性的共同体。它作为“海岛与半岛国家”的统称也并不久远，而是在晚清慢慢定型的。1955年4月22日，周恩来总理在亚非会议期间解决了双重国籍问题，华侨要么回归中国，要么归顺当地成为所在国的国民，虽然情感上的纠葛依然存在，但南洋与中国借由华侨而产生的特殊关系宣告结束，南洋的政治—文化意义逐渐被抽离和遗忘，正如黄锦树所言：“当华侨大量散布在那些岛屿时，南洋才有了比较实质的内涵：南洋和华侨其实是相互依存的，当华侨纷纷自称为华人、华裔，南洋的政治文化内涵也随之被抽离，变成了空洞的指称，一个历史名词。”²

¹ 陈序经《南洋与中国》（广州：岭南大学西南经济研究所刊行），1948，页8。

² （马来西亚）黄锦树《内/外：错位的归返者王润华和他的乡土山水》收入《马华文学内在中国、语言与文学史》（马来西亚：华社资料研究中心，1996），页213。

可见，“南洋”并非一个超时间的地理范畴，而是历史和时间的产物。从鸦片战争到1955年万隆会议期前后，正是“南洋”被不断建构和想象的时段，也是这一空间参与、渗透于现代中国的政治与生活各个领域的时段。

那么，如何清晰地呈现出现代中国南洋经验的生成过程及其特殊性呢？在此文学叙事的重要性被凸显出来。跟史地话语等科学性的专门话语相比，文学具有更明显的主观性，但文学的主观性不是一种缺陷，正是它的主观性言及了地点与空间的社会意义，从而赋予文学话语创造地方的能力。其实，对于人们而言，南洋作为一个区域的存在，必须符号化，必须借助话语和叙事将之形象化，凸显其意义，才是可以把握与理解的地理空间，而文学正是一种凸显空间意义的话语。萨义德在《文化帝国主义》中说：“像小说之类的文学文本对于形成帝国主义态度、参照系和生活经验极为重要”，³他认为，虚构性的作品不止反映现实问题，同时还决定现实问题的解决方式。我们也认为，文学中的南洋叙事不仅表征着现代中国的南洋经验，也在参与南洋经验的塑造过程。“文学作品不能简单地视为是对某些地区和地点的描述，许多时候是文学作品帮助创造了这些地方。”⁴更重要的是，文学创造的感觉结构能够呈现被普遍历史叙事所忽略的普通人的情感经验，保存和复活“人民”的记忆，呈现无法被简单压缩和概括的历史经验与生命状态，因而文学场域是还原复杂性和流动性的最佳场所，文学话语的暧昧多元将对已有形而上学进行解构，从而呈现人们对于特定空间的微妙感觉。一句话，对文学叙事的考察将有利于在更为细腻和微观的层面上反思现代中国南洋经验的生成过程及其特殊性，因此，本文试图通过对现代中国作家南洋叙事的梳理反思，提取现代中国生产“差异”、处理“差异”的独特经验。

³ (美) 爱德华·W·萨义德著，李琨译《文化与帝国主义》（北京：三联书店，2003），页2-3。

⁴ (英) 迈克·克朗著，杨淑华，宋慧敏译《文化地理学》（南京大学出版社，2007年第2版）页40。

一、自然化？生活化？——现代中国作家笔下的南洋图像

现代中国作家笔下的南洋形象是怎样的？是作为“自然”的象征出现，凸显其原始、浪漫、宁静的一面，还是作为“生活”的影像出现，强调现实、体验、变化层面的重要性？

“自然化”是欧西处理“异域”的典型策略。欧西往往将“异”理解为时间或空间的距离。从空间距离来看，异就变成了摇曳不定的“远方”。从时间距离来看，就是要回到与现代文明相对立的过去，或寻找“绿色的草地”、回归自然；或寻找无序，回归野蛮。既然回到过去事实上不可能，西方人就通过想象的策略将远方建构成“过去的影像”，由此异域就被自然化而保持了与本土的时空距离。从18世纪开始，南太平洋地区（接近南洋）就被自然化，成为西方人幻想与欲望的投射对象。在本研究所涉及的作家作品中，我们可以看到现代中国作家笔下的南洋也被赋予“原始、浪漫、宁静”等属性，这是否意味着我们用类似欧西的他者化策略处理“南洋”呢？

在黄遵宪等晚清文人的南洋叙事之中，我们可以看到与风景描述相联系的“乐土”、“仙境”、“桃源”等表述，似乎将南洋定位为“诗意的自然”，但这类风景诗更接近陶渊明式的田园村居想象，自然既是诗人心境意绪的映照之物，也是充满了生活韵致的现实情境。如《新加坡杂诗》其十为：“舍影摇红豆，墙阴覆绿蕉。问山名漆树，计斛蓄胡椒。黄熟寻香木，青曾探锡苗。豪农衣短后，遍野筑团焦。”⁵ 诗人以“观察者，探询者”的视角捕捉着南洋随处可见的“红豆、绿蕉、漆树、胡椒、香木、锡苗、团焦”等衣食住行的符码，呈现了“我在其中”的南洋真实生活画卷。这显然不同于西方18世纪以来基于批判工业文明的立场而建构的“想象性的自然”。实际上，唐以来的战乱、饥荒、贫困迫使无数中国人远下南洋，在那里重建生存的空间和生活的信念，延至晚清，更有大批的劳工、商人前往谋生，南洋成为了华人最

⁵ 黄遵宪〈新加坡杂诗〉收入《人境庐诗草·卷7》，钱仲联笺注（北京：中国青年出版社，2000），页453。

重要的生活空间。忠实于时代的晚清文人，在叙写自然景观之时，也如实记录了南洋华人的在地生活，从黄遵宪的诗歌到吴趼人小说与梁启超游记，风景元素逐渐隐退，凸显的是南洋对晚清中国的生活意义。

“五四”前后，在一些作家笔下，似仍混杂着对南洋的自然化书写。许地山笔下缅甸人的降头巫术、马宁笔下土著民族的奇异风俗、洪灵菲笔下赤裸着全身在河边洗澡的暹罗少妇、刘呐鸥、许杰笔下在原始丛林中展开的马来人的情爱游戏，这些情节和细节都体现了南洋所具有原始性、奇观性，诱使人建立起南洋与欲望、原始和浪漫等意象的联想。但这些作家的叙述中，开拓了有关南洋的更为广阔深远的层面，那就是“人在南洋”的生活世界。许地山在其小说中叙述了南洋华人漂泊异乡的苦难故事；洪灵菲前往南洋避难，整日东躲西藏，挨饿受累，受尽世态炎凉，《流亡》、《在木笪上》、《在俱乐部里》等作品是其流亡生活的回响。许杰作为吉隆坡《益群报》的主笔，经济上虽无问题，精神上却很受压制，因写作倾向多次被华民政务司刁难，真实感受到帝国主义的淫威，最终因支持学潮被迫离开南洋。《椰子与榴莲》便是这段生活的总结。⁶ 马宁试图在学生中进行启蒙爱国教育却遭到追捕，在文学中为弱者立言便遭到通缉，这些真实经历构成了他的《南洋风雨》。在这些具有体验感和现实性的生活叙事中，南洋不是遥远神秘的乌托邦世界，而是演绎人生悲欢离合的生活空间。

进入20世纪30年代之后，这一生活化的倾向更为清晰。在反帝反战的共同使命中，很多流亡、寓居于南洋的作家已经深入本地生活之中，南洋成为他们挣扎、喘息和奋斗的生活世界。如作家艾芜从1927年开始，凭借一双“光脚板”，跨过滇缅边境；后又在缅甸、马来亚等地度过了四年多的漂泊岁月，这让他写出了南洋底层生活的困苦、辛酸、屈辱。巴人等人在日军南

⁶ 马来亚共产主义运动在英国治安当局的报告中出现是从20世纪10年代开始的，运动的创始者是第一次世界大战后从中国来的无政府共产主义者。他们主要通过吉隆坡发行的国民党（马来亚支部）左派华文报纸《益群报》，劝说人们排除所有强权、支持绝对自由平等的无政府主义或布尔什维克主义及苏联，同时呼吁人们参加反对将山东省的德国权益让给日本、抵制日货、反对军阀等中国解放运动。1928年南洋共产党成立。

进后，整日东躲西藏，深入南洋各地的原著民部落，和那片土地结下了不解情缘，其写作则敞开了在地生活的复杂性。

可见，从自然化到生活化，构成现代中国作家笔下南洋图像的运动轨迹，显现了一种对于“异”的处理立场与视角的逐渐转变——从“远”转向“近”。

二、他乡？我乡？——现代中国作家与南洋的情感关系

距离决定策略，叙述者与“异域”的情感关系显现其与异域的心理距离，也将决定其叙事的策略与态度。现代中国作家与南洋的情感关系的变化不仅影响着文学实践，反之也表征了晚清以来中国与南洋关系的变化。

晚清以前，有关“朝贡”秩序的想象（某些疆域曾是中国的领土或藩属地）常使中国人将南洋纳入“我”的视野；晚清之后，南洋逐渐被西方势力控制，成为了“他人”的殖民地。此时“我的南洋”的逻辑与态度不得不发生改变，南洋与中国的关系也需重新定位与理解。但关于“南洋”的文学叙事中，“我的（清帝国）”逻辑并未完全转向“他的”（西方殖民者）的逻辑，在情感态度上表现得十分复杂。一方面，在西方殖民统治之下，华人移民在南洋饱受欺凌，动荡不安，对于中国人而言，南洋便变成了一种创伤性的空间印记，它只能引发漂泊离散的异乡体验，而不是安身立命的家园感受。另一方面，华人移民南洋、经营南洋的历史悠久，在这片土地上处处可见中华文化的景观与意象，时时可以感受到与乡土中国生活的联系，不由不使人产生“恍若故乡”的亲切感。黄遵宪的南洋叙事中，我们便能体验到复杂多味的情感关系。其中既有“绝好留连地、留连味细尝”⁷ 的享受感，又有“笠檐蓑袂桃榔杖，何日东坡遂北归”⁸ 的流离感；既有“近溯唐南蛮，远

⁷ 黄遵宪〈新加坡杂诗〉收入《人境庐诗草·卷7》，页453。

⁸ 黄遵宪〈寓章园养痾〉收入《人境庐诗草·卷7》，页46。

逮汉西域”⁹ 的自豪感，又有“咸归东道主，尽拔汉赤帜”¹⁰ 的失落感。事实上，文化上的中国归属，民族意识上的中华认定，往往无法阻隔由生活和体验积累而成对南洋的家园感受，对黄遵宪这样的短期流寓者如此，对丘菽园那样选择“终老南洋”者更是如此。1896年，已考取举人的丘菽园因不满清朝政治，南下新加坡继承祖业，在耗费巨资支持国内政治革命的同时，也积极投身于当地的文教事业之中，办报结社¹¹，吟诗唱和，引领文坛风骚。在1977年由文海出版社编辑出版的《菽园诗集》3编7卷共1345首诗中，丘菽园写于南洋的诗有5卷1000余首。¹² 他吟咏南洋本土风物、描摹当地景观，逐渐摆脱了流离眼光，呈现了源于生活的在地感觉。

在许地山笔下，我们可体味到民国初到“五四”时期中国人对“南洋”的情感定位与晚清的不同。在他的《缀网劳蛛》、《商人妇》等名篇中，呈现了南洋所特有的中西混杂的殖民地特色，但他对南洋内部存在的东西关系是轻描淡写的。在略带异国情调的南洋语境中演绎出的是建立在宗教视野之上的人文关怀与悲悯情怀——对个人人生之苦痛的关注，“南洋作为失去之封地”所引发的切肤之痛和家国哀愁已经消失了。这正好标记出了晚清文人与“五四”文人的距离。另一方面，作家基于东方共同体意识而产生的对“南洋”的对话思维和认同意识，也逐渐远离了晚清文人残留的“中原中心主义”意识，不自觉中显现出对“异域文化”的赏叹、理解和尊重。

从20世纪30年代中期开始，中国现代作家笔下的南洋越来越具有家园的意义，成为诸多作家的“第二故乡”。艾芜的南洋叙事是对其边地流浪生活的回忆。在回忆中，异域生活对于作者来说越来越具有梦幻感和家园感，而这种梦幻感和家园感又因现实生活中的不自由和困窘而被不断强化。在田汉、杜埃、

⁹ 黄遵宪〈锡兰岛卧佛〉收入《人境庐诗草·卷6》，页346。

¹⁰ 黄遵宪〈锡兰岛卧佛〉收入《人境庐诗草·卷6》，页349。

¹¹ 1898创刊的《天南新报》由邱菽园主办主编，他不善生意上的经营，却习惯以诗文会友，先后创设“雨泽社”、“乐群文社”，主持“今吟社”，作为当时新加坡唯一举人，自然成为文坛的领袖。

¹² 相关数据参考丘菽园的《菽园诗集》（台湾：文海出版社，1977）。

张爱玲等作家所塑造的诗意、浪漫但又充满了生活感受和人情味的南洋形象，则预示了中国和南洋在战争情境中形成的新情感结构，相对于有距离的观者心态与游客心理，这种情感结构可称之为“亲和”。对于司马文森和巴人等有长期的南洋寓居生活的中国作家而言，南洋这片渗透了自己汗水和泪水的土地，不再是“迷一样的异国情调”，而是缠绕在生活里的点点滴滴，由于南洋对创作和人生产生了深刻的影响，他们已经视之为永远的精神家园或第二故乡。处在20世纪5、60年代这一过渡时期，从中国作家的身份开始转向南洋本土的作家，其对南洋的情感开始出现质的转变。如姚紫的笔下，虽然还有对中国的魂牵梦绕，但中国越来越笼统含糊，没有确切地理指涉，南洋却成为了必须面对的现实生活，是安身立命之地，南洋已经从第二故乡变成了永远的故乡。

可见，从鸦片战争到万隆会议前后，现代中国作家与南洋情感关系基本处在“他乡”与“我乡”的张力之间，他们逐渐确立了一个带有透视性的观看位置。这一特殊的观看位置这使得现代中国作家不会将南洋“他者化”，而是将之作为对话者和共存者进行书写与想象。透过文学之镜，我们看到了，中国与南洋的关系不是二元对立关系，而是你中有我，我中有你的相互渗透关系。

马丁·布伯认为，“我和你”与“我和他”是两对具有原初意义上的关键词，两者指向了生存意义的不同层面。“我和他”的关系是一种被动的关系，在这种关系中，“我”将事物作为观察和研究的对象并作为利己之物来对待，由此“我”也同时失去了自由与神性。而“我和你”的关系是一种尊重在者的相互认同相互理解的关系，是一种不以利用分割目的为出发点的相知相识。是一种伙伴关系。它不仅要求从自己一方，也要从对方的视角来体会这一关系。马丁·布伯形象地认为这种关系是“既亲若兄弟，又落落寡和”。¹³在现代中国作家的南洋叙事中，已呈现出有关“中国与南洋”的新的关系构型——走向“我”和“你”的对话关系。

¹³ 参考(德)马丁·布伯著，陈维钢译《我和你·卷1》(北京：三联书店，1986)，页17-31。

三、文本性？体验性？——现代中国作家南洋叙事的资源及其运用

按照互文性理论，考察一种思想所依赖的网络才能最终决定其价值的高低，在这种基于作家创作实践的考察中，一个具有普遍意义的问题浮现出来，那就是现代中国作家的南洋叙事是否依赖已有的“共同想像”？按照萨义德的理解，所谓“共同想像”实际是已经成型的“异域刻板印象”，它显现了人们宁可相信文本图式化的权威而不愿与现实接触的封闭性态度，这样就导致了文本比它所描述的现实更具权威性，用途更大。¹⁴ 现代中国作家南洋叙事的资源主要是中国古典传统与西方话语。前者是延续了几千年的传统中国的南洋经验，在不可胜数的史地从书和神话传说中，有关南洋的各种言论与思想被复制传承下来，成为作家重写南洋的无意识。后者是晚清以来强势入驻的各类东方主义话语和态度。处在中西交汇融合之起点的现代作家们，在已有的知识和思想体系中是否呈现了自己的主体性，如何呈现自己的主体性，是否形成具有独特发展脉络的南洋话语谱系呢？

从所考察的作家个案来看，已有“文本”对其创作是有影响的，但决定其南洋叙事的内容与策略的往往不是“文本”，而是作家在场的南洋经验和现实语境，由此，作为“历史的重写本”¹⁵，南洋依然可以成为现代中国作家显现主体性的场域。

晚清文人对南洋的命名、用典用事的手法、乐土桃源的意境构造都显现其与传统南洋想象的联系，身处南洋时的文教姿态也难以彻底摆脱中原——化外的传统思想框架。但他们毕竟是“读中国书、游世界地”的现代文人，他们开始利用西学视野和现场经验打破中国传统的南洋知识谱系，以实录精神和历史意识建构有关“南洋”的新的话语模式。黄遵宪、丘逢甲等人的南洋诗，都是在耳闻目睹、亲历亲为的基础上写成，他们用自己的亲身经历，对

¹⁴ (美) 爱德华·W·萨义德著，王宇根译《东方学》（北京：三联书店，2007第2版），页305-306。

¹⁵ 根据迈克·克朗在《文化地理学》里的观点，重写本的概念反映了所有被擦除及再次书写上去的总数，借此隐喻一个地区的景观虽带有过去的印痕，仍有再次书写的必要和可能。

古籍所记载的虚妄不实的传说加以批判和否定；更渗透了感时忧国的时代气概和放眼世界的开阔胸怀，从而超越了传统海客谈瀛的话语模式。另一些长期寓居南洋的知识者如丘菽园等人则以更为丰富的在地感受来形塑南洋现实的地理与文化地图，浮现出一种萌芽中的本土话语模式。

如果说晚清文人的南洋叙事更倚重传统史地知识谱系的话，那么民国之后的南洋叙事，西方资源的位置相对凸显。20世纪20年代末，徐志摩、丁玲的南洋叙事尚在西方浪漫主义和中国古典资源的双重影响之下；稍后的老舍则受到康拉德的强烈影响，显现出浪漫化南洋的倾向；张爱玲的南洋形象与一战后的西方作家毛姆、奥尼尔等人的东方想象相当接近；许杰、艾芜等人对国际的左翼思想和革命话语进行了挪用与转借、郁达夫是在斯蒂文森南太平洋想象影响下形成了南洋情结……不过，现代作家尽管受到西方各种话语资源的影响，并认同了西方对于“异域”的某些认知逻辑，但并未将中国与西方的关系投影到中国与南洋的关系之上，也没有复制西方殖民主义的逻辑，而是在经过自我批判、自我放逐之后形成了叙事南洋的主体位置。这种自我批判和自我放逐的完成主要依靠的是现实需要和自我经验。正如杨联芬所言，从晚清到五四，现代知识分子的精神探索都是在对话中完成的，这种探索不但是极具个人化的思想探索思路，也是“作为个体与历史的对话，与西方的对话”，更重要的是其“对话的基础是困扰生存的现实问题。”¹⁶ 现代作家正是将个人的南洋经验、时代的南洋观感与已有文化资源进行杂糅，在这一杂糅过程之中，逐渐凸显现实需要和自我经验的位置。

可以说，从晚清到20世纪50年代，现代中国作家的南洋叙事具有越来越鲜明的主体性，在文本与现实的相互参照下，在带有对话性和透视性的观看位置之上，现代中国作家以带有体验性的立场不断地修正已有的叙述话语，尝试形成有关南洋的新的表述话语。从晚清的黄遵宪到逐渐本土化的姚紫，

¹⁶ 杨联芬〈晚清与五四文学的国民性焦虑(三)鲁迅国民性话语的矛盾与超越〉《鲁迅研究月刊》(2003年第12期)，页33。

都体现了这种修正意识和主体意识。黄遵宪富于情感性和历验性的“南洋”历史叙述和以旧词写新知的表述模式，许地山受宗教思维而形成的透视性的叙述位置、徐志摩建立在在场观感之上的欲望叙述、许杰等革命作家在南洋现实语境触发中形成的革命叙述、老舍作为华侨学校教师的体验而形成的童话话语，艾芜以流浪者的边缘身份和南洋体验所呈现的底层话语，将南洋从背景、氛围、情调变成了点点滴滴的日常生活。就是张爱玲、田汉等人的浪漫南洋，也渗透着个人的独特感知和时代的情调氛围，体现了抗战情境下中国与南洋的亲结构和。至1940年代后期，左翼作家杜埃在与菲律宾人民近七年的朝夕共处中所升华出的战争叙事，则一反阴暗悲愁的主调，充满了明媚的气息，在对异域文化表示尊重和喜爱之时，又能保持差异的眼光。抗战结束后，司马文森、巴人等作家将与南洋人民共经患难的生活经验转化成朴实的文学叙事，其中充溢着人文关怀意识和自我批判精神，对心存的中原中心主义思想进行了彻底清算。1948年才到达南洋的姚紫，则在对中国与南洋资源的灵活运用中生成了本土话语，体现了移民作家在资源利用上的开放性。

现代中国作家南洋叙事显现出的种种变化，与萨义德所说的东方学静态化现实东方的趋势有着明显差异。这是因为他们处理异的方式，是以经验与体验纠正已有偏见，对现有文本的利用也以经验为前提。如前所述，出现这种转变的主要原因是，现代中国作家在自我体验的基础上，能以内置性的、透视性的眼光来观看南洋、想象南洋。

四、我的经验？我们的经验？——现代中国作家南洋叙事的独特经验及现实意义

现代中国作家的南洋叙事自然能在文学史中找到它的位置，无论是对中国还是东南亚文学而言，它都可以构成丰富的影响与资源。著名的文学史家王瑶1980年代初就已经指出了这一点，现代文学中有“一大批以东南亚地区人民，特别是华人的生活为背景的文学作品”，“这些作品不仅以自己绚丽的色彩：异域情调，热带风光、生活风习和活动场景等，为中国现代文学提供了

许多新的东西，丰富了我们的文学宝库，而且不同程度上对东南亚地区各国的文学，尤其是以汉语为文学表达工具的华文文学，产生了重大影响”。¹⁷ 只不过后来很少有研究者真正从文学交流与影响的角度去总结和探索这些文学作品的价值。事实上，很多现代中国作家处在中国文学史与东南亚文学史的交叉重叠地带，中国作家的南洋叙事既是中国文学中有关异域书写经验的体现¹⁸，也应该成为重建东南亚本土文学传统的重要资源。20世纪90年代，在东南亚华文文学创作与研究界出现的对现代中国文学传统的否定，显现其眼界的狭隘和封闭。在具有开放性和国际性的文学交流视野中，中国现代作家的南洋叙事不止是“我”的经验，也是“他们”的经验，是“我们”的共同经验。

当然，除了文学的意义之外，现代中国作家的南洋叙事在思想史视野中也有重要的位置，它体现了现代中国处理“异”的独特经验。正如沟口雄三所揭示的那样，在主流的东西或中西二元思维的思想历史框架中，应该加入更多差异化的元素以改变已有的“刻板思路”。¹⁹ 中国作家的南洋经验和南洋立场将有助于在二元对立之外寻找第三种观察与融入世界的方式。

通过对晚清以来“中国与南洋”话语历史的过程性分析，我们能发现，南洋，这个以中国为中心的地理空间概念并不必然延伸出一种霸权想象，相反，我们可以在中国作家对南洋的建构与叙述历史中，看到中国舍弃中原主义走向对话立场的过程。事实上，现代中国与南洋的关系，是难以用自我与他者的关系来衡量，在内与外之间，在融入与疏离之间，在现实与浪漫之间，在乐土与陋土之间，在光明与黑暗之间，具有混杂性、游移性，最终呈现的是带有对话性的“你”的视角。在我看来，只有你的视角才是我们观察“异”的最佳位置，建立在对话和尊重基础上的言说，才能让彼此遥远和陌生的种族与文化不以仇视偏激的眼光去歪曲对方，而是以积极容纳的心态去发现对

¹⁷ 王瑶〈现代作家笔下的东南亚〉《厦门大学学报》（1987年第3期），页31。

¹⁸ 当代小说家仍在叙述“南洋”，南洋已经并且将持续成为汉语文学创作的资源。

¹⁹ 参考（日）沟口雄三著，李甦平等译《日本人视野中的中国学》的观点，（人民出版社，1996）。

方的美。只有在主体与主体实现平等的多元对话、沟通的基础上，才能最终克服彼此敌对孤立的处境，实现共同发展。二战结束后，东南亚某些国家出现对于中国与中国文化的敌对情绪和狭隘思想显然与缺乏对这段关系历史的关注反思有一定关系。

因此，现代中国作家的南洋叙事经验，不止是“我”的经验，也是“我们”的经验，与学界之前提出的亚洲作为方法、中国作为方法一样，具有重要的方法论意义。作为一种已经远去了的地理影像，作为中国走向世界时的一种地理建构，今天重说“南洋”，不仅能在理论层面上重新思考亚洲内部的关系，也在实践层面上显现出了一条在东西二元对立思维之外差异文化共存共荣的道路，南洋可以作为一种具有方法论意义上的视野，帮助我们审视并治愈中西二元对立思维所留下的后遗症，这对当代跨语境的社会文化和政治实践是有借鉴意义的。

余论

近几年间，南海争端成为了影响中国与世界关系的棘手问题，菲律宾和越南等国家采取的一系列行动，让仍未成为“海洋强国”的中国左右为难。在这些国家针对南海领域争端所采取的军事、经济、政治等行动中，我认为最意味深长的莫过于“更名”等意识形态的行为，如菲律宾将南海改为西菲律宾海，越南称之为东海，南海中的大小有争议岛屿也在各个国家有不同的命名。这些举动比一切的军事和经济行为影响更为深远，这实际是以修改历史的方式使东南亚国家人民对于南海的传统认知彻底消失。因为命名行为不仅仅是对地理空间的命名变化，而是能产生实践效应的文化建构策略。同样，“南洋”这一包含了中国经验的想象空间的出现与消失，也是意味深长的，这一命名的出现，一方面是魏源等晚清知识分子在中国面临西方强敌入侵时所构想的一个想象性的防御边界，另一方面则是晚清中国人在战乱、流离、迁徙的海外生存经验积淀而成的生活空间。二战后，随着东南亚国家的独立进程，南

洋不再凸显作为防御西方入侵的边界的意义，中国人也停止了大批量移居南洋的步伐，于是南洋被更具有地理意义而非想象意义的东南亚所替代。然而，在当今语境之下，我们仍需要投入更多的想象策略以形成自己的话语权，中国的崛起，不仅应该是军事和经济上的崛起，而应该是在文化和意识形态领域寻找并确立自己的主体性。这个世界是一个对话的世界，是“我”和“你”并存共生的时代，如何在意识形态领域祛除敌意，变得无比重要。在这种意义上，应该重说“南洋”，尤其应在文学艺术领域重新整理和反思南洋经验。

论姚拓小说集《几个字的情书》和 自传文集《雪泥鸿爪》

——从“自我”到“他者”的离散 / 反离散及在地的书写

曾维龙*

摘要 姚拓，是一位创作者，亦是一位编辑、出版人和文化人。在马华文坛中，兼具多重身份。他1922年出生于中国河南省巩义市鲁庄，1950年移居至香港。1957年因工作缘故先去新加坡就职，1958年迁移至吉隆坡，最后落籍马来西亚，并于2009年离世。他的一生清楚地分为三个阶段：中国大陆、香港和马来西亚。本文从他的小说集《几个字的情书》（2012）谈起，阐述他如何透过小说描绘外在经验；从自传体《雪泥鸿爪》，说明他如何处理和解决常年跨境域外，自我认同的过程。上述两部作品勾勒了他内外人生的两个部分，前者透过小说创作，阐述“他者”；后者透过自传式的散文，记录“自我”。从他的个案中，所谓“离散”这一个概念似乎成了悖论。因为在他的认同观念中，在地化的融合和思考成了他的书写的重要特色。由此而引申另一命题——在他那一辈作家群体当中，尤其在马华文学史上被称之为“南来文人”是否可以用“离散”解释之？本文尝试上述两部作品的文本中，探讨作家的生命史和文本的意义。

关键词：姚拓；马华文学；离散文学；南来作家

* 曾维龙，马来西亚曼大学中华研究院助理教授。

姚拓在马华文学研究中，是一个复合式的身份标识。他来自香港，参与创办和编辑马来亚版的《学生周刊》和《蕉风》。以上两份刊物在战后的马华文坛中扮演着举足轻重的角色。尤其是《蕉风》，甚至被视为马华现代主义文学的重镇，推动1970年代至1980年代现代主义文学运动。他又是出版人，在马来西亚友联文化事业有限公司及马来西亚文化事业有限公司，任总编辑二十余年期间参与了众多马来西亚中学及小学华文教科书编纂及出版工作。他是一位创作者，虽然一手创办的《蕉风》成了马华现代主义文学的推手，然而在写作实践上却是不折不扣的一位写实主义者。写作的文类包括小说、散文和戏剧，各有成就，唯独新诗创作欠奉。

姚拓一生，三易其所。他从童年直到青少年时期在中国大陆，曾经当中8年参军抗日。1950年南下香港谋生，偶然机遇下投入编辑和出版行业。1957年调至新加坡，1958年迁移至吉隆坡并最终落籍此处，直到2009年逝世。《雪泥鸿爪》（2015）辑录他个人回忆杂文，分为五个部分：“美丽的童年”、“少年时光”、“十年枪林弹雨中”、“香港岁月”和“马来西亚变成了我的故乡”。根据他的自序，“美丽的童年”在1962年的《学生周报》上陆续发表后结集出版，书名为《美丽的童年》，其后在香港青田出版社再次出版。《雪泥鸿爪》再补上几篇，作为他自传的第一章。其余部分的写作成于1997年至1998年之间。¹断断续续的篇章，却是作者有意识地把自己的点滴记录下来。按他所言：“我多么希望我们后一代子孙，不再踏上我们那一代人的覆辙。所以，我把我生活的实情，一一记录下来，算是给下一代人的一个借镜。”²

小说集《九个字的情书》（2012）是马来西亚作家协会出版的“马华文学奖大系”的其中一册，由潘碧华和杨宗翰负责编选。姚拓在1993年获得该奖。

¹ 见姚拓〈自序〉，《雪泥鸿爪——姚拓说自己》，吉隆坡：红蜻蜓出版有限公司，2005年11月版，第xviii页。

² 姚拓：《雪泥鸿爪——姚拓说自己》，吉隆坡：红蜻蜓出版有限公司，2005年11月版，第xix页。

这本选集于2012年才出版，离姚拓逝世已有3年多，共收录22篇中短篇小说。³从某种意义上来说，这本小说集概括了他个人文学生涯中大部分重要的著作，足以反映姚拓的书写风格和审美追求。

从他以上的文学成就看，他的产量不算丰厚，但他的人生历练却典型有着当下众多“离散”书写讨论中所具备的特点：漂泊、国难、民族、驱赶、融入、乡愁等要素。然而他所创作的文本是否就可以归纳为“离散文学”一类呢？“离散文学”这一概念的适用性是否足以恰如其分地概括和总结姚拓的在马华文学研究以至于世界华文文学研究中的位置呢？阅读姚拓，事实上也是对1950年代至1960年代南来文人的一个思考总结。

二

姚拓1922年出生于中国河南省巩义市鲁庄。《雪泥鸿爪》的第一部分“美丽的童年”即为他在家乡童年的日子，时间从1922年至1933年。第二部分“少年时光”从他12岁开始到17岁为止，时间为1934年至1939年。这段时间是中国大陆最混乱的时期，也是姚拓家道开始中落阶段。第三部分“十年枪林弹雨中”，写的是他1940年至1949年在中国大陆参国军抗日的历程。第四部分则是他在1950年至1957年2月期间，在香港谋生，并寻获不管是在宗教上、或是事业上终其一生的目标，也是他人生中最富传奇性一个部分。第五个部分则是他在马来亚 / 马来西亚的部分，也是他占人生最大部分的阶段。

在他的杂文中，人与事都交代地很明确，显示了姚拓过人的记忆。他的写作特点在于忠实无误地以文字交代说明。因此，《雪泥鸿爪》不仅是他的个人自传，书中的前面三部分同时也是一部中国近代史的集体记忆，第四部

³ 姚拓的早期创作主要集中在1956年至1965年之间，集结出版有《二表哥》（香港《中国学生周报》，1956年）、《弯弯的岸壁》（香港友联出版社，1958年）、《四个结婚的故事》（蕉风出版社，1961年）和《五里凹之花》（香港正文出版社，1965年）。隔了接近20年后，1981年出版《姚拓小说选》（蕉风出版社）。1992年再版的序文中，他自言道他的这本小说选完全以马来西亚为背景，多数是在六十、七十年代。《九个字的情书》主要根据他以上5本小说集编选而成。

分则是探讨南来文人历程的材料，第五部分甚至可以说是马华文学当代史料的一部分。⁴然而也正是这个特点，造就了他的写作有着浓厚的自传体的形式。

简单地说，姚拓的一生必须放在以下两个历史脉络来探讨，一是中国近现代史国共内战的大叙述；一是南下文人在香港，以至于东南亚所形成的文化共同体的过程脉络加以观察。

姚拓1922年出生于中国河南省巩义市鲁庄。童年时接受私塾教育，1936年在师范学校读书。1941开始参军，先后经历了六年的抗日作战。日军投降后，继而是国共内战。姚拓直到1948年为止，参与国民军队获得的最高军阶是少校。1948年10月辽宁沈阳一役，被共军所俘，送至辽北的共产党解放团的集中营中接受“思想改造”⁵。1949年6月从集中营方才得以离开归乡，但从此决定不再从军。然而不再从军的姚拓回到老家后，却受到家乡（鲁庄）解放区政府区长对他曾经是国民党军身份的刁难。最终成了他毅然离乡的动机。他先是被去南京投靠他的三哥，尔后辗转与三两前国军队友偷渡至香港。按他后来回乡探访所得，如果当时他没当机立断地离开，刁难他的区长已准备把他标签为反共分子了，将他活抓起来。只是当时负责寻他的乡里（同是姚姓家族）阴奉阳违放姚拓离去。

姚拓个人的小叙述，反映了国共内战时期历史大叙述的荒谬，参与当中的并非每个人都是处在高层的知识分子。姚拓在这大时代中只是一介下级军官。他在战后重新回归乡里的那一刻，才开始面对政治意识形态的压迫。战场上实际上只有飞弹、死亡和离别，战后的和平才充斥各种政治话语。然而他在战争中一段离奇的经历，却成了他在小说创作上的重要题材，同时也造就了他的“流浪性格”⁶。姚拓远离中国大陆老家，选择去香港，最后在马

⁴ 李锦宗为姚拓《雪泥鸿爪》（2015）写序时，特别强调姚拓在马华文坛中的参与，但认为有关姚拓和马华文坛的部分依然有所欠缺。见李锦宗：〈《雪泥鸿爪》中的文坛点滴〉，收录于姚拓：《雪泥鸿爪》，吉隆坡：红蜻蜓出版有限公司，2005年11月版，第xxxii页。

⁵ 见姚拓《雪泥鸿爪》，第412页。

⁶ 姚拓《雪泥鸿爪》，第390页。

来西亚落脚，既有他个人的主观意愿，也有大时代背景的使然。从某种意义上来说，他不是被驱赶，而是他个人的判断和对自身命运的选择。

1950年至1957年在香港的期间，他先是以难民身份渡过前头艰辛的时刻。先后做过木工、铁工、杂工、矿工等。1952年他在一家硫酸厂工作，巧遇阎起白，与他谈起文学。1953年由他引介给当时《中国学生周报》社长余德宽，最后姚拓选择了进入这份报社工作，尔后成了该报总编辑。这一经历成了他一生的转折点，自此终其一生与文字编辑和出版的工作为伍。易言之，他是到了香港才开始走入文艺青年的道路上。阎起白和他同在一个机构下（友联出版社），负责《儿童乐园》的创办。以上两份报刊，一份主要针对中学生和青少年，另一份则针对小学生，成了影响着香港、东南亚华文社会圈子的读物。姚拓在友联出版社开始参与一批自中国大陆移居至此，并积极投入文化与文学事业，成为南来文人的一员。

1957年2月，他在友联出版社的调动下，带着家人先是前往新加坡，后来再迁至吉隆坡，任《学生周报》（马来西亚版）主编和《蕉风月刊》编辑。1963年担任马来西亚友联出版社总编辑、《学生周报》社长和《蕉风月刊》编辑委员等职。以后在戏剧和书法的创作推广方面颇有贡献。1982年担任马来亚出版社、泛马出版社、教育供应社、大马出版社及文化供应社合组的马联出版社总编辑一职。后者虽然和他的文学成就没直接的关系，但是对于1980年代至1990年代期间华文教育史而言，他们所出版的中小学华文教科书却影响至深。

总括而论，姚拓一生大致可以分为三个阶段：第一阶段是他童年至少少年阶段（1922年至1939年），第二阶段是他从军的历程（1940年至1949年）。第三个阶段则是他偷渡至香港，从难民身份开始最后转入与文字为伍的工作的阶段。1957年直到2009年期间，他以一个南来的文人身份在马来西亚文教界中积极参与和推动马华文化与文学的发展，完成了他丰厚的一生。这一些细节，都在他的《雪泥鸿爪》中记录下来。然而也有人将之视为“离散”的过程。

三

《雪泥鸿爪》是姚拓书写“自我”的过程。在这过程中，从童年的叙述直到他老年回乡缅怀的那一刻，他个人的选择和时代的错位，促成了他成为南来文人的一员。从年龄而论，他与中国现代文学史上最为重要的一个世代（1920年代至1930年代）擦肩而过。他的青少年时期是在战争中度过。中日抗战结束后，他也没继续在中国大陆投入所谓新中国的建设。在偷渡至香港后，他也没选择去台湾继续其国民党军人的身份。而香港自身就是一个殖民地，但是香港的英殖民政府没有把他驱赶出境，而是包容与收留。相反，是日军的入侵把他驱赶远离家乡；1949年共产党对他老家（鲁庄）的解放，再次把他“驱赶”至香港，最后辗转在马来西亚落脚。在他人生的第三阶段，不管是在香港或是在马来西亚，他对活在当下的生活投入，以及他在文化事业和编辑出版事业的投入，反而成了史书美在批判“离散”这一个概念中所强调的“在地人”转变的最佳诠释。⁷

事实上，马华文学长期以来被视为香港、台湾以外另一自足的文学场域。自1990年代开始，随着中国大陆的开放和崛起，马华文学在以中国大陆和汉语世界现象的讨论，历来被编制为海外华文文学、世界华文文学，甚至是东南亚华文文学的一支。上述以板块和区域为界定的讨论，把马华文学视为“中心”之外的“边缘”区块或支流文学，而“中心”则是中国大陆的大传统、大叙述。然而以上有关文学板块的讨论，无法满足解释1960年代直到当下马华文学在台湾发展、传播的现象。加上1990年代以后全球化趋势，华人新兴移民在世界各地散居、扎根和融入本土，遂而形成了前言所述的“离散”文学。这里所存在的关键问题是，从中国大陆移居至中国以外的华人族群能够与犹太人“离散”（diaspora）概念等同起来？或“离散”这一本质概念是否当能恰如其分地解释和阐述华人的移民状态？史书美在提倡“华语语系”文学这一

⁷ 见史书美：〈华语语系的概念〉，《马来西亚华人研究学刊》第14期，2011年，第48页。

概念时，对上述所谓“中国人的离散”（the Chinese diaspora）显然持有批判和质疑的态度。⁸ 再进一步问，这一类跨境域外的文学创作，是否能以“离散”（diaspora）来概括呢？显然离散文学这一概念还有许多值得斟酌和讨论之处。

显然地，“离散”这一个概念应用在姚拓身上尚有待商榷。首先他个人对自身前景的选择不是基于对家国（或祖国）的想象。他是在人生第三阶段才开始投稿，继而投入文化事业和出版事业。国家历史的建构过程与他无直接的联系。其次，他在香港时期，有两个因素深刻地影响着他人的人生，一是他在难民营中洗礼和信仰基督教，二是他与甘美华女士结婚，另组家庭。⁹ 前者除了提供他信仰，同时也提供基督文明中的普世价值观；后者则提供他安身立命的依据。他对自身的“离散”仅仅只是身世飘离的感慨，不是对“离散”的信仰。

他的小说中尤其充分体现基督教信仰对他的影响，不是以种族的视角书写他所认知的故事，而是作为一个普通人的角度展现他们自身的故事。姚拓不过把普通人的故事加以夸大，用幽默的手法呈现出来。易言之，他的小说反而更能展示他的价值观念。尤其他对小说的创作理念，是基于“想把我们这些小人物生活在本世纪的琐碎情形记录下来，好让下一代或下下一代的子孙们，多知道一些他的祖先们的实际生活，其中包括喜乐，悲伤或苦辣酸甜的滋味，也许会给他们一些发笑的数据，或者会给他们一些警惕的讯号。”¹⁰ 他的写实 / 现实主义观反而把他对“他者”的观点更能在小说叙述的过程中体现出来。

他已集结出版的5本小说集，除去重复收入的部分，按陈鹏翔的计算共有中篇小说三篇、短篇小说四十一篇。¹¹ 《九个字的情书》（2012）辑录了当中22篇中短篇小说。其中12篇以马来西亚的时空为虚拟背景，8篇以中国大陆时空

⁸ 史书美：〈华语语系的概念〉，《马来西亚华人研究学刊》第14期，吉隆坡：华社研究中心，2011年，第47页。

⁹ 姚拓十七岁曾有过一位经父母媒妁之意结婚的发妻。然而在结婚后两个月，他即离乡从军。尔后两次回家乡都只待两至三个月的时间。1949年去了香港之后没再见过他的发妻。见姚拓：《雪泥鸿爪》，吉隆坡：红蜻蜓出版有限公司，2005年11月版，第441页。

¹⁰ 姚拓：〈再版序〉，《姚拓小说选》，吉隆坡：蕉风月刊，1992年再版，第5页。

¹¹ 陈鹏翔：〈姚拓小说里的三个世界〉，《中外文学》第21卷第8期，第94页。

和1篇以香港时空为背景。还有1篇则以寓言的形式写作，故事的场景没有锁定在任何一处。陈鹏翔评述姚拓小说，以“三个世界”的维度来阐述姚拓小说的“声喧哗”，并全面评价姚拓说故事的能力。总体而言，由于姚拓“生性‘乐观’、‘性情随和’、信仰基督教信仰‘爱’，故他的小说写的大多是人生的荒唐和荒谬面，可他从不偏激。”¹²

因此，他的小说中出现各种人物，都与他人的人生经历有关，或在他人生的三个生活场景中出现过，以至于他的小说人物具有原创性和平民化的倾向。概括而论，他小说中的人物随着他生活时空的转移，大致有以下类型：第一，军官（如：〈四个结婚的故事〉、〈双杨〉）、乡间妇孺和邻里故人（如：〈矮冬瓜〉、〈弯弯的岸壁〉、〈半块烧饼〉、〈急公好义〉）；第二，中下阶层、打工一族（如：〈保险生意〉、〈无谓的纠纷〉、〈夺“妻”之恨〉）；第三，年轻男女（如：〈不记名投票〉、〈九个字的情书〉、〈约会〉）、夫妻（如：〈降头〉、〈石碑上的微笑脸孔〉、〈德中哥与德中嫂〉）；以及第四类，文人、教师（如：〈义务媒人〉、〈走死运的人〉、〈两列矮房子〉）。其余穿插在故事中的次要角色，依据场景的不同，如在新加坡、马来西亚才出现的不同肤色友族，包括印度医生、在小区共同生活的大婶等，甚至也包括作者自身。

从主题层面论，他的小说涉及家庭伦理、爱情观、小人物的心态、战争与和平之间的人生张力等等问题。然而最为重要的是他对个人存在意义和价值的观感。以短篇小说〈走死运的人〉为例，这个故事讲述的是一位很认真、很严肃的文人周志奋，儿女成群了，却依然坚持写作的梦想，生活却是穷困潦倒。一次的意外，在一场巴士车祸中他被误以为不幸逝世。被报章报道以后，社会反而给予哀悼文人的姿态，高度关注他的家人，甚至踊跃捐款给他的妻子以抚养八个儿女。他在医院醒来后，方从报章得知他已“被”离世、“被”哀悼，他的文学也开始“被”关注和怀念。开始他很气愤，最后他决定埋没了真实的

¹² 陈鹏翔：〈姚拓小说里的三个世界〉，《中外文学》第21卷第8期，第97页。

自己，用了化名去东海岸的渔村了却此生。这个故事道出了社会现实与理想的矛盾张力。故事中的周志奋（我？）是谁，已经无足轻重。

在〈四个结婚的故事〉中，他带出了一个颇有可能是自己身世命运的结尾：

四个结婚的故事，已经讲了三个，最后一个当然是轮到我了。我的故事最为平凡，我也希望它今后还是这样平凡下去吧！原先我打定主意一辈子真的不结婚的，但在国破家亡之后来到香港，却在无意中和一位香港小姐结了婚，现在已经生了二男一女：女的是香港人，男的一个是星洲人，一个是马来西亚人；而他们的爸爸却好像是没有国籍的人了。¹³

他前面三个故事皆是他在战旅中发生的故事。战争压缩了个人生活的空间，也扭曲了个人正常的道路与走向。什么是家国？他以自己和前面几位战友的故事来比较，他的结论是回归他在当时当下所处的空间，并安于选择融入在地的生活。他的“离散”过程纯粹只是一个过程，而不是一个价值信仰。这正是前文所提及的，他的“离散”不是那么典型的“离散”，甚至是反“离散”。因而他的小说处处透露的是世故人生，而非家国想象；谈的是在地的社区生活琐事，或人性中的一点点虚荣心，一点点贪婪，一点点卑劣感，以及一点点软弱个性。

譬如〈保险生意〉，故事主角原本是一个账房，做了整整十五年，老老实实的储蓄，勉强维持一个小康家庭的局面。因为一次与刚刚出来作保险生意的表弟交谈，认为这是一盘生意。不是向自己投保，而是找那些可能是高风险的人士帮他们代保。等到这些人骤然离世或发生意外了，再从保险公司给他们的赔偿中分三分利。当然，故事到了最后，他第一位找的人仅代他投保两个月即因癌症去世。由于无法满足三个月的之后方才生效的保单条件，因此投资失败了；第二位找的罗里司机老刘，喜欢冒险驾驶。最后因为认识了一个女人，自己转变了，继而结婚了，因此也不再开快车，代他保险的意

¹³ 姚拓：《九个字的情书——姚拓小说选集》，台北：酿出版，2012年12月版，第213页。

义也就失去了。以此类推，直到故事的主角把自己的存款都“投资”进去，甚至挪用公款，最后自己账房的工作也丢了。故事的结尾当然和主角期待想象不符，荒腔走板，形成故事张力。

其他如〈无谓的纠纷〉、〈夺“妻”之恨〉和〈不记名投票〉的故事亦是如此。在叙述的过程中，姚拓擅长把生活中可能碰见的人物都逐一的带出来。如〈无谓的纠纷〉中的印度医生，如〈夺“妻”之恨〉在香港的工厂妹和身材微胖的主管。城市的人物与他写乡里故事的人物的朴实，形成了强烈对比。

四

以上分析可以看到姚拓小说中的“他者”世界。或许故事是真实的，但经过再创作，添了一些虚构的细节。然而正是这些细节，构成了可以关照姚拓信仰的镜像。如果说他的人生是一个“离散”的经验过程，他的写作则凸显了他并没把“离散”视作一种价值观来看待，或一种“隐含对祖国忠诚和向往”的想法。或许是他豁达的个性使然，又或许是在战场上看惯了生离死别的缘故，以及他对上帝信仰的寄托。纵然他有家乡故里的书写，但都以写“人”为主。随着个人的个性使然和选择，他们的遭遇带出了时代的荒谬。如〈双杨〉，这一篇短篇小说写的是他的战友杨哲因国共内战，与妻儿家人失散。1949年，妻子杨敏带着幼儿幼女与国民党退守台湾。原以为杨哲也会在一两年后到达台湾和他们相会。结果杨哲在战场没死，回到了中国大陆的乡下等候妻子子女。一晃四十年过去，杨敏在台湾带着子女另嫁他人，四十年过后生活稳定，子孙满堂。杨哲则苦苦在中国大陆的另一头“挨死忍辱”，祈盼能与妻子儿女相聚。

四十年后杨敏回中国大陆的乡下，杨哲知道了，并刻意去与她会面。会面的结果形同陌路人。事实上，作为故事的叙述者——姚拓——早已把杨哲没死的信息传达给他的太太和儿子。然而不管是杨敏或是他们的孩子杨保，到了最后始终没回信给姚拓，甚至不准备与杨哲重新相聚。因为故事的另一平行

面是太太杨敏和孩子杨保在台湾有自己的人生，同时也受约于自己生活场域中政治语境和客观条件影响，无法与杨哲重聚。〈双杨〉的故事解构了“个人—民族—国家”之间的纽带关系。在真实和残酷的社会底下，人生的“认同”理念首先是个人的本位思考。

从这个意义上来看，讨论姚拓的小说显然可以从他如何建构“他者”的角度思考他个人的“认同”模式。首先从生活价值和信仰的认同，他的小说的“三个世界”构成了以下不同的结构：战争的残酷与乡里的朴素，乡里人的朴素与城市人（香港、新加坡、吉隆坡之间）的市侩、小气。小区生活的简单和资本主义的复杂性，文人的良知和生意人的务实。譬如〈职业病〉，描述一位从香港才来到马来西亚的老师，偶然遇见一位刚从中国大陆来的学生史宣文。一开始基于同情和爱惜，他一直鼓励史宣文多点念书。后来由于史宣文复杂家庭的关系，他的养父和堂兄硬硬指控他，要把他送入感化院呆上六年。其中原因固然是史宣文并非其亲生，另一个更重要的原因是担心他们的财物和财产被侵占。这位老师和史宣文的女友周玉梅几番奔波，甚至愿意收留他，然而始终无法让他的养父和堂兄回心转意不再控告史宣文。从仅仅只是见过几次面，到最后送这个年轻人去法庭的那一刻，他都不断强调是“职业病”驱使他这么愿意付出帮忙这个年轻人。故事没有结尾，史宣文和周玉梅以后如何了，仅仅在姚拓再版的《小说集》（1992）中的序言一笔带过，说他们后来移居新加坡，如今也是“绿荫满枝，结子累累”¹⁴。正因如此，姚拓才会认为“这个世界，就是如此的荒唐、滑稽，却也如此的美丽与有趣！”¹⁵相对〈矮冬瓜〉、〈弯弯的岸壁〉、〈半块烧饼〉、〈急公好义〉等描写他中国大陆故乡的人物，城里的华人社会显然冷漠得多。〈职业病〉这个故事没有国家主流叙事或历史的大叙述作为背景烘托，国家身份的认同显然不是这个故事的核​​心和重点。

¹⁴ 姚拓：〈再版序〉，《姚拓小说选》，吉隆坡：蕉风月刊，1992年再版，第5页。

¹⁵ 姚拓：〈再版序〉，《姚拓小说选》，吉隆坡：蕉风月刊，1992年再版，第6页。

其次是文化身份的认同。〈万里长城〉采用梦境的方式，通过故事中的主角某日在山海关睡着了，梦中他和一位老者，谈话中带出了所谓光荣的“中华文化”是经历过无数的骷髅和孩子的鲜血建构起来的。事实上，姚拓在《雪泥鸿爪》最后的几篇“回乡记”之中，显然他对老家（鲁庄）也就仅仅只有怀乡感念，谈不上大中华文化任何幻想。实际上，〈石缝中的一朵小花〉或许给出了答案。这篇小说源自于老牧师夫妇偶然发现石径上的小紫花。在上帝的指引下引发，老牧师的祷告声引发了不同人，接连地也关注小紫花，开始时是教哲学的老教授，后来有一位画家，再后来是三位作家。

在老牧师夫妇之前其实还有一位年轻和尚注意过，但很快收复心魔悄悄离去。三位作家之后是一对小男孩和小女孩，约莫八九岁。从外貌形容上，说不出他们的父亲是不是亚洲人，母亲是不是欧洲人，依稀像混血儿。女的叫黛黛，男的叫阿顺。两个贫穷的小孩合着心力把小花附近的石子全部移走，另建稍微弯曲的小径。然后细心照料小紫花。十年后灌溉，满丘成了小紫花的天下。小男孩小女孩也长大了，男孩用那紫花来向黛黛求婚，故事到了这儿就结束了。这个没有标志是否在中国大陆、香港或是马来西亚时空的寓言故事，或许最能反映姚拓对文化身份的认同，那是一种在地化、在自己生活场域中生根的认同感。故事中的牧师和大段对上帝的祷告引文，说明了基督教的普世价值对他的影响。

因此，终其一生，姚拓在2009年离世之时，他的家人曾向媒体表达姚拓一生中唯一遗憾是未获得的大马公民权。他在马来西亚的日子最长，但直到最后他仅仅是持着一张红色身份证。这类的身份证在马来西亚属于临时的证件，无法享有任何公民权。因为在他是在1958年抵达马来西亚，那一年正是马来西亚独立之时。因为必须经过马来文测试。姚拓的马来文欠佳，因而迟迟无法获得公民权。¹⁶

¹⁶ 相关报道见《东方日报》，2009年10月10日。网址：<http://www2.orientaldaily.com.my/read/GEN/232d0bmY0m2l98U41h4g0w7514rf04H1>。

在新马南来文人的谱系当中，姚拓这一批于1950年代在新马落脚的文人，显然还深受着冷战的政治格局影响。姚拓尤其与战前的南来文人有所区别，对身份认同上的问题，没有那么浓烈的民族主义的色彩。¹⁷

五

在姚拓的小说中，不一定每一篇故事都有结局。他在《小说集》（1992）再版序文中交代了小说中几个人物活在当下的延续。如〈义务媒人〉的夏老师早已儿女成群，〈职业病〉的两个年青人已移居至新加坡，〈降头〉中的表弟，与他的太太离离合合，迄今无法分析他的心态云云。¹⁸ 他的写实主义的态度，建构了一个“他者”世界。这些”处在社会、战争主流叙述或大叙述的边缘。因此，他的小说充满着城市里或故里乡间的平常人色彩。他不写英雄，只写小人。

他是1950年代南来文人的一员，但他同时也曾经是一位国民党军人。然而在他放弃军人身份以后，1949年在共产党“解放”和成立新中国之际他偷渡至英殖民地——香港——成为难民。1957年调职至新加坡，继而在1958年迁移至马来西亚的吉隆坡。这一年份对马来西亚而言是一个重要的年份，因为马来西亚是在1957年8月31日宣布独立。他也没有经历马来（西）亚独立前后二十年左翼运动的重要环节。值得玩味的是，姚拓选择从香港下南洋的关键原因之一是他不谙粤语。在他任香港《中国学生周报》总编辑一职的当儿，

¹⁷ 按郭惠芬所论，新马来南来作者群大致可以分为：（一）已是成名作家，如老舍、巴金、郁达夫等；（二）在新马拘留期间从事过文学活动，编辑文艺刊物，发表作品或论文；以及（三）逗留新马期间虽未直接从事文学活动，但南来前其作品已被本地报刊登载，或回返中国后发表与新马有关的文学作品。1949年中华人民共和国成立以后，上述部分南来的作家或“纷纷返回中国大陆，或前往他乡，留在本地的南来作家也大多改变自己的侨民身份，认同新马为自己的国家。”（郭惠芬：《中国南来作者与新马华文文学（1919-1949）》，厦门：厦门大学出版社，1999年11月第1版，第3-4页）姚拓是在1950年代才来到马来西亚，因此显然与1949年以前的南来文人的谱系不同。但也同样必须面对国家公民认同的问题，这是马来西亚建国前后华人社会所共同面对的一道问题。

¹⁸ 姚拓：〈再版序〉，《姚拓小说选》，吉隆坡：蕉风月刊，1992年再版，第5页。

他无法有效直接与香港读者（主要是中学生）直接沟通，造成他在执行和推动业务上有了阻碍。新加坡和马来西亚的混杂环境以及华语 / 文的环境，让他能舒适的生存与生活下去。

本文从他的个人自传《雪泥鸿爪》和小说集《九个字的情歌》谈起。如果说前者是他书写“自我”的过程，后者则是他从自身的立场建构“他者”的经历。站在写实主义的立场而论，小说的创作几乎与他（“自我”）息息相关。因此，这里的“他者”有两重意义，一是姚拓的“自我”投映，其次是他外在经验世界的延伸。本文以上述两本作品集为基础，探讨姚拓的一生与他所创作的文本的结合。对于一位在1950年代南来的文人而言，姚拓的个案是否也能以当下最为热烈讨论的“离散”文学概括和阐述。笔者以为南来文人的“离散”如果是以太太人的“离散”为参照的话，姚拓很难说的上是典型的“离散”作家。因为姚拓的写书与“中国性”极为遥远。更为确切地说，他的写作从不避讳他与故里（中国大陆）的联系，但也从不强调民族和文化的本质主义，以突显所谓“中国性”的存在。然而“离散”的界定和重要指标之一，与家国想象和信仰是联系的。姚拓最后对马来西亚的认同，或与史书美所阐述的“反离散”更为贴切。¹⁹“离散”这一个概念应当需要更为严谨的讨论和定义。总的来说，《雪泥鸿爪》和《九个字的情歌》是研究姚拓文学成就和生命史重要的读本和参照。

¹⁹ 见史书美：〈反离散：华语语系作为文化生产的场域〉，《马来西亚华人研究学刊》第16期，吉隆坡：华社研究中心，2013年，第15页。

潘陀浪王宫档案中文部分涉及的三类特殊群体

印驰*

摘要 潘陀浪王宫档案是研究今越南南部地区占婆人历史的重要参考资料。该档案中文部分涉及的特殊群体主要有三类，一是1693年占婆国灭亡后对占人所在的顺城镇进行管理的阮主或西山阮官僚；二是1693年后对占人自身事务进行管理的顺城镇本镇官僚，他们都是本镇王所辖僚属；三是山地蛮族。其中，第一与第二类群体组成了在18世纪控制顺城镇的官僚系统，第三类群体与顺城镇的占婆人联系密切，并分为六个小类。本文基于该档案中文部分对上述三类群体的职属、性质与分类等基本情况进行了分析，以期在一定程度上补充对占婆乃至越南史的研究。

关键词：潘陀浪王宫档案；阮主官僚；西山阮官僚；顺城镇本镇官僚；山地蛮族；占婆史

古代占婆曾是东南亚重要的政治势力和文化代表¹，占婆研究也是越南史研究的较重要分支。牛军凯指出，“各国学者都感叹古代遗留下来的有关占婆的著述不多，为进一步的研究留下很多不便。”² 后世相对晚近

* 本文作者系北京大学在读博士研究生。

¹ 牛军凯〈百年来的占婆史研究〉，载《中国东南亚研究会通讯》，2010年第2期，页24。

² 牛军凯〈征占日程〉初探，载《东南亚》，2001年第2期，页48。

的《抚边杂录》等重要古籍对占婆的介绍主要集中于占婆的物产及其与黎朝和阮主政权的接触等，因而古籍的记载也存在诸多模糊之处。³ 由于基本史料的相对缺乏，尽管已积累了一定的学术成果，但前人对占婆的研究主要聚焦于对占婆的文化、地理和族属等情况的大概介绍及其与周边的交往等方面⁴，因而学界对某些细节的了解尚存在深入与拓宽的可能性。在这样的学术背景下，作为反映十八至十九世纪占婆人历史的未公开出版史料，潘陀浪王宫档案的史料价值显得尤为突出。近年来，国内学界对该档案的整体情况已有了一些或初步或细致的介绍⁵，也有学者根据该档案中文部分的内容探究了1693年后占婆人所在的顺城镇地区的土地状况与奴隶制度⁶。但整体而言，国内对

³ 涉及占婆晚期情况的古籍主要有：（越）黎贵惇《抚边杂录》（手抄本）；（越）张桂登等《大南实录前编》（日本印度支那研究会版，1941年）；（越）黎光定等《皇越一统舆地志》（重庆：西南师范大学出版社，2014年）；（越）潘辉注《皇越地輿志》（越南维新元年刻本，1907年）；（越）潘辉注等《历朝宪章类志》（越南汉喃研究院藏手抄本，编号A·Z061）；（越）阮朝国史馆《大南一统志》（重庆：西南师范大学出版社，2015年）；（越）阮仲合、阮文超《大越地輿全编》（越南国家图书馆藏影印本，编号VHv.1709/1-3）；（越）潘清简等《钦定越史通鉴纲目》（台北：国立中央图书馆，1969年）。

⁴ 相应的论文与著作大致列其要者有：G.E. Marrison, "The Chams and Their Literature", *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. 58, No. 2 (1985), pp. 45–70; T. Quách-Langlet, "The Geographic Setting of Ancient Champa", in Pierre-Bernard Lafont, ed., *Proceedings of the Seminar on Champa*, (Rancho Cordova, Ca.: Southeast Asia Community Center, 1992); Mohamed Effendy Bin ABDUL HAMID, "Understanding the Cham Identity in Mainland Southeast Asia: Contending Views", *Sojourn: Journal of Social Issues in Southeast Asia*, Vol. 21, No. 2 (2006), pp. 230–253; RIE NAKAMURA, "The Coming of Islam to Champa", *Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. 73, No. 1 (2000), pp. 55–66; Danny Wong Tze Ken, *The Nguyen and Champa during 17th and 18th Century: A Study of Nguyen Foreign Relations* (International Office of Champa, 2007); Nicolas Weber, "Securing and Developing the Southwestern Region: The Role of the Cham and Malay Colonies in Vietnam (18th–19th centuries)", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Vol. 54, No. 5 (2011), pp. 739–772; Gerald Canon Hickey, *Sons of the Mountains: Ethnohistory of the Vietnamese Central Highlands to 1954* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1982). [法] 马伯乐《占婆史》（北京：中华书局，2004年）。

⁵ 潘陀浪王宫档案又称占婆王府档案，国内学界对该档案乃至占婆史基本情况的介绍见于：印驰〈潘陀浪王宫档案中文部分具体解读〉，载《河南工业大学学报》（社会科学版），2016年第4期；牛军凯〈潘陀浪王宫档案与晚期占婆史研究——占婆王府档案再讨论与补编〉，载《东南亚南亚研究》，2012年第1期；陈智超〈十八世纪占婆王府档案目录及说明〉，载《社会科学战线》，1984年第2期。

⁶ 参阅张桦〈占婆亡国后顺城地区土地状况与奴隶制度——以十八世纪潘陀浪王宫中文档案为中心的研究〉，载《海洋史研究》（第七辑），2015年第1期。

该档案中文部分的内容加以充分利用而探究晚期占婆史的情况仍较少见。由于各种原因，国外学界对该档案的解读与利用也处于起步阶段，目前尚未见到用英文发表的相关论文。

本文将基于潘陀浪王宫档案中文部分⁷的记载而梳理并分析该档案涉及三类特殊群体⁸及其职属、性质与分类等基本情况，并在此基础上回应前辈学者的某些观点，以在一定程度上改善占婆研究由于缺乏基本史料而较宏观的状况，并为学界进一步利用该档案探索晚期占婆史乃至越南史提供一定的参考。

一、管理占人的顺城镇本镇官僚及其职属

顺城镇本镇官僚在1693年占婆国亡后上承控制顺城镇的阮主或西山阮官僚之命，下理顺城镇内占婆人的自身事务，在控制顺城镇的官僚系统中处于中枢地位。因而，本文首先聚焦于档案中所见的对占人自身事务进行管理的顺城镇本镇官僚。

档案第七十九号文件是“顺城镇掌奇管镇内顺德侯”给顺城镇王的一份申诉状，其正文部分开头为：

承开，由，兹有词传，谓镇内各员有分属蛮干册，所受贸易货项宜修薄投纳，以辨其语此事，兹臣等承开镇内藩僚等员祖业留来香火属蛮各册，常年例纳税礼，各物具陈于次……

其大意为，“镇内藩僚等员”占有“祖业留来香火属蛮各册”，为此他们应向本镇王定期纳税。可见，该档后文所列纳税礼之人都是顺城镇本镇王管辖的“镇内藩僚等员”。

现在，笔者将该档后文所列向本镇王纳税礼的人罗列如下：

⁷ 为简便起见，如无特殊说明，在下文中，凡提到该档案中文部分的一律简化为档案。

⁸ 档案涉及的群体总共包括四类，一是阮主或西山阮官僚；二是顺城镇本镇官僚；三是顺城镇的占人平民；四是山地蛮族。本文在此只关注特殊性，对第三类人即占人平民的情况略去不表，而重点介绍第一、第二与第四类人。

a、“该奇辅事兴隆侯”；b、“该队祥光侯”；c、“虬尼寻等虬尼”；d、“左茶员奉直侯”；e、“右茶员暂行辅事肇基侯”；f、“每次营”；g、“律吧煦”、“支X”与“支诱校”等。

以上所列“每次营”应该是一种军队，隶属于本镇王。“虬尼寻”中“虬尼”指一种尼姑，“寻”是其名字，“虬尼寻”指名字叫“寻”的尼姑。“律吧煦”、“支X”与“支诱校”等都是人的名字，其具体身份不详。

以上七种“镇内藩僚等员”，特别是前五种藩僚大体能包括本镇王下辖的主要官僚。同时，在档案其他文件中，我们也发现了其他一些隶属于本镇王的官僚。接下来，笔者将这些官僚的名目统一列于下方并进行分析。

（一）“该官”

档案中“该”是管理的意思，所谓“该官”应该是统辖某事之官，在P23-23中有“属本镇便宜该官杨德伯”之称。以“该”为名目的官僚并不止于“该官”一种，还有“该村”（P6-1a）、“该合”（P21-2a）、“该奇”（P23-15a）、“该队”（P24-1a）、“该叭”（P47-1a）、“该蛮”（P56-3a）、“该垄”（P63-16a）等。根据上述档案的内容，“该村”应该是管辖某村的官僚，“该队”与“该叭”应该是管理军队的人，“该蛮”表管理蛮者的人，“该垄”是管理农田水利的人，“该奇”与“该合”应该都是管理政务的官僚。

陈智超认为，“该奇、该队等，是阮氏继承自北部黎、陈等前朝的官称。”⁹笔者认为，这种说法基本正确。但是，经过进一步考察，我们发现，上述“该奇”、“该队”与“该蛮”等应该是顺城镇本镇王管辖的顺城镇官僚，而非阮主或西山阮政权的官僚。例如，P23-2a中有“属本镇便宜该官杨德伯”的记载，P21-2a中有“属本镇便宜该合使良才男”一语，P6-1a中有本镇王“传便宜该村灼知”一语。这些记载都表明，这些以“该”为名目的官僚都服从本镇王的命令，是顺城镇的官僚。笔者以为，以“该”为名目的官称应该确实是阮主政权继承自北部黎、陈等前朝的官称。但是，在1693年占

⁹ 陈智超〈十八世纪占婆王府档案目录及说明〉，页188。

王政权被阮主取消之后，继之而起的顺城镇本镇王“政权”受阮主政权的影响，也采纳了这种官称。

值得注意的是，在“该官”、“该合”与“该村”等官称之前，有时会加上“便宜”之名，如“属本镇便宜该官杨德伯”（P23-2a）、“属本镇便宜该合使良才男”（P21-2a）及本镇王“传便宜该村灼知”（P6-1a）等。笔者以为，“便宜”可能表示“临时”的意思，指本镇王临时派某人任某“该官”，如“便宜该队”指“临时队长”。又或者，“便宜”可能表兼任。

（二）“左右茶员”等

陈智超以为，“左茶员”与“右茶员”等都是原占婆国的官称。¹⁰我们也在档案中发现，“左茶员”与“右茶员”等都是频繁出现的官称，如“左茶员”出现于P73-1a，“右茶员”出现于P32-1a，“左右茶首”出现于P47-1a。“左茶员”与“右茶员”的职属在档案中表现得并不明显，但是，其职属应该与“该官”中的“该奇”、“该合”等相似，是顺城镇中协助本镇王管理各类政务的官员。

对此，笔者有三个依据。一是，在P80-1中，“顺城镇右茶员暂行辅事肇基侯”一语表明“右茶员”能“暂行辅事”；二是，在P47-1中，“差官纠率军属左右茶首左右潘溶”的记载表明“茶员”也涉及军队事务；三是，在P32-1中，“右茶员信善侯”曾经为某事之单“领落存难辨”而向本镇王“乞付为凭”，这条记载更能表明“右茶员”能够便宜行事。

（三）“令史”

“令史”应该也是本镇王的下属，在P65-1中，立契人“属令史司首正男”在顺城镇所订契约受到本镇王的管理。在笔者看来，“令史”应该也与“该官”、“茶员”等类似，是管理多种政务的官员。如P82-1中，顺城镇世

¹⁰ 陈智超〈十八世纪占婆王府档案目录及说明〉，页188。

子该奇官“差本镇令史该合论德男”，并且通过他“合差，宜率本镇令史名首合门美、首合抡预备四友文虜，粮饷具足”。

（四）“援扶蚕官”、“栗扶茶官”与“栗扶兰官”等

以上所列官称分别出现于档案P14-1a、P34-1a、P56-2a等处。这些应该与“左茶员”、“右茶员”等类似，是原占婆国的官称，被顺城镇本镇王“政权”沿袭。其中，“蚕”、“茶”与“兰”等都是农作物，“扶蚕”、“扶茶”与“扶兰”等表明他们都是原占婆国管理农业，起劝农课桑作用的官员。1693年占婆国亡后他们继续存在于继起的顺城镇本镇王“政权”中。

（五）“该库”与“知薄官”

“该库”出现于P12-5等处，“知薄”出现在P30-1等处。如前所述，“该”是管理的意思，“该库”即是管理库房的意思。而“知薄”是管理账簿的意思。P12-5中“钱存该库，取还许媒存钱十四X”的记载表明，“该库”一方面管理库房，能保管本镇王的钱物，另一方面也是本镇王的出纳，能支取“钱十四X”还给“媒存”。而“知薄”应该也是本镇王属下账房一类的官，如在P30-1中可见“本镇王教彼典顾尚暹，许知薄官取钱贰拾贯”一语。

（六）“左右潘溶”与“每X营”等

有关“左右潘溶”的记载在档案中出现得不多，只有P47-1等几处，“左右潘溶”指护卫在本镇王左右的“潘溶”，应该是本镇王所属亲兵。如在P48-1中，本镇王有令，“差拨军属左右潘溶合与暂兵各邑，巡游麻滇处各要路”。

本镇王所属亲兵不仅包括“左右潘溶”，应该也包括“每X营”等。在第七十九号档中，我们可以看到大量有关本镇王将“蛮册”分给“每X营”，“每X营”按占有蛮册的数量纳税礼的记录。

（七）“灵扶讷官”与“虬尼”等

“灵扶讷官”应该与前文中出现的“虬尼”有相似之处，是替本镇王掌宗教方面事务的官僚。“灵扶讷官”在档案中只出现过一次，在P63-12中。

（八）“内属”与“蛮官”等

除以上在本镇王属下辅助本镇王处理顺城镇各项事务的官僚外，还有一批“内属”与“蛮官”。他们依附着本镇王，并且听从本镇王的命令处理一些事务，其性质与上述官僚有一定的相似之处。如在P18-1中，“柴椿单告虬尼砥占取常住香火物”，本镇王下令，让“内属”陶文蕴与黎文沾两人查虬尼砥。在P41-1与P56-3等档中，我们也经常看到本镇王在命令某些“蛮官”处理政务。

以上，即是基于潘陀浪王宫档案中文部分原件而对顺城镇本镇王下辖官僚及其职属等情况的梳理与分析。就笔者对档案的爬梳，上述八种官僚大体都存在于1771年西山阮兴起之前阮主政权控制顺城镇的时期。泰德年间（1778年-1788年）¹¹的档案显示，在西山阮兴起并逐渐加强了对顺城镇的控制之后，“该奇”、“该队”、“左右茶员”和“令史”等本镇官员大多都被保留了。因而，在1693年占婆国亡后，上述由本镇王统辖的八种官僚在17世纪末期至18世纪末期长期半独立地管理着占人的自身事务，历经了阮主与西山阮时期。

二、管理顺城镇的阮主或西山阮官僚及其性质与职属

据档案中文部分可知，与上述八种顺城镇本镇官僚相对的，对顺城镇进行管理的阮主或西山阮官僚也可大致分为政务、司法、财务与军事等方面的官僚。其中，阮主官僚指1693年后至1771年前代表阮主而对顺城镇进行管理的官僚。西山阮官僚指1771年西山阮兴起后，代表西山朝对顺城镇进行管理的官僚。西山阮官僚的出现标志着西山阮势力取代阮主政权后对顺城镇地区施加的统治的强化。

据笔者对档案的梳理，档案中所见对顺城镇进行管理的阮主官僚只有一种，即档案中多次出现的“公堂官”。

¹¹ 档案的契约、申诉状及官方文书等文件以后黎朝皇帝的年号如“景兴”等为纪年表示顺城镇正受阮主的影响或控制，以西山朝时期的年号如“泰德”等为纪年则表示顺城镇正受西山阮的影响或控制。

“公堂官”的性质较特殊。一方面， he 可以与本镇王一起对涉及占人的纠纷进行审理。如，P41-1的原文为：

顺城民居正官妃名亲虬蛮妃奸

申

记

一承纳由前年尚茶泥尚车滞卖昆汤许该弄价钱拾陆贯，交二年昆汤逃，尚车滞替居，兹该弄严告得昆汤居付八月而逃，尚车滞乞银寻昆汤，然期倒无寻，此事，到令本镇王公堂官，付差官查验来查此理，本镇王公堂官定知，尚车滞还钱拾贯许该弄，兹正官妃受钱拾贯交与亲虬蛮收纳，在差官，许该弄领存尚车滞为奴，正官妃致亲虬蛮收钱拾贯纳，在差官兹纳，又如契纸顺城字，尚车滞尚茶泥卖昆汤许该弄，到差官已收此契交许亲虬蛮领

由此纳

景兴七年十月初五日申

差官文X仍积承

领文单人文佐记

在该档案中，我们可以看到，对于“该弄严告得昆汤居付八月而逃，尚车滞乞银寻昆汤，然期倒无寻”这件经济纠纷，本镇王与公堂官都可以发布命令，“付差官查验，来查此理”，最终“本镇王，公堂官定知，尚车滞还钱拾贯许该弄”。

另一方面，我们也看到，公堂官对涉及本镇王的事具有管辖权。如，在P23-3中，平顺营“姨谅”之奴被本镇王捉去而申诉至公堂官，“公堂官付队护，还他奴”。并且，我们在P17-1这份申诉状中更可以看到，本镇王为与顺城镇的沅进才争夺昆车、尚轻与昆血等奴而“将此单呈公堂官付查”。这份申诉状清晰地表明，公堂官对本镇王与顺城镇属民之间的纠纷具有司法管辖权，本镇王也应“向其申单”。

而档案中所见的在政务、财务与军事等方面对顺城镇进行管理的西山阮官僚主要包括以下几种。

（一）“顺城镇掌奇”

笔者以为，由于档案中所见“顺城镇掌奇”发出的传令都是西山朝泰德年间的，所以“顺城镇掌奇”应该是西山阮时期的政务官。如在P83-11中，我们可以看到，“顺城镇掌奇管镇内诸务顺德侯”在泰德年间对顺城镇世子该奇昭清侯发出传令，让其“检点本分军，整顿器械粮饷具足，期三，齐就本营”。该“顺德侯”在发出传令时使用的是泰德帝阮岳的年号，因此，他显然是西山阮官僚。而“顺德侯”对顺城镇世子该奇昭清侯发出传令则表明了西山阮政权对顺城镇的控制。

并且，“顺城镇掌奇”在某些情况下也会辅助本镇王处理镇内政务，上文中已介绍过的第七十九号文件就是“顺城镇掌奇管镇内诸务顺德侯”为本镇王开列的一份税务清单。在笔者看来，“顺城镇掌奇”应该与上文介绍的“公堂官”的职属相似，既是对顺城镇进行管理的阮主或西山阮官僚，又辅助本镇王处理政务或司法事务。

（二）“钦差该奇”

与顺城镇本镇官称中的“便宜”相似，“钦差”也是“该奇”前面的头衔。笔者以为，“钦差”表示此官称为西山阮官称，“钦差该奇”表示此“该奇”是西山阮的官僚，与顺城镇本镇的“该奇”应该区别开来。

如在P83-11中，“泰德八年二月十三日”，“宜检点本分军，整顿器械粮饷具足，期三日，齐就本营”的命令就从“承德上相将公”传到了“钦差该奇真直侯”，再从“钦差该奇真直侯”传到“顺城镇掌奇管镇内诸务顺德侯”，再从“顺城镇掌奇管镇内诸务顺德侯”传到“顺城镇世子该奇昭清侯”。由此可见，所谓“钦差该奇”应该是西山朝的钦差，对顺城镇的该奇昭清侯有管辖权力。

（三）“令史”

如前所述，顺城镇本镇官僚中有“令史”这一名目，但由档案可知，当时“道”一级的行政区划中也有“令史”。某“道”的令史应该是对顺城镇进行管理的西山阮官僚。如在P83-8a中，我们可以看到，祯祥道令史“有词，恃顺城镇铁X为兵铁贰担，纳就潘沔屯驻，铸作战艇”，但是，顺城镇方面没有按期交纳兵铁。因此，在“泰德八年二月初肆日”，祯祥道令史再次“承令，付速就依随铁X每兵五百X，即日将就屯营交纳”。这份传令是泰德年间由祯祥道令史“首合孝廉子”发给顺城镇的，因此，“祯祥道令史”应该属于西山阮官僚。

（四）“知簿”

与“令史”相似，“知簿”也分顺城镇的“知簿”与某个“道”的“知簿”。与顺城镇的“知簿”相似，“道”一级“知簿”的职责也是管理财务与调拨物资。如在P83-25中，祯祥道知簿官传令于顺城镇世子该奇昭光侯，令他“讨买蛮丁各册铁子五晏，期贰日内速将交纳”。再如，P83-5中，祯祥道知簿靖安侯传令于该奇世子昭光侯，让其保证在三月内将“本分军数各队船”于“兹年凭就屯营”。并且，两件档案记载的都是泰德年间祯祥道知簿向顺城镇该奇官传令的事，因此，某个道的知簿为西山阮官僚也是无疑的。

（五）“勘断官”与“勘里官”等

陈智超认为P93-20文件是“下级向上级的报告”¹²。即，陈以为P93-20中的“勘断垂恩侯”是顺城镇该奇昭光侯的下级。这种说法不一定正确，陈可能并没有根据档案辨明“勘断官”的性质。在笔者看来，“勘断官”应该属于西山阮官僚，是顺城镇该奇昭光侯的上级，P93-20号文件是上级给下级的传令。

笔者的根据主要在于以下三点：

- 1、从该档大致内容来看，P93-20并不是下级呈递给上级的报告。

¹² 陈智超〈十八世纪占婆王府档案目录及说明〉，页186。

现将该档原文陈列于下：

祜详道督军行泰顺营勘断官垂恩侯词于顺城镇世子该奇昭光侯照知由兹奉德大将公传谓内泰顺府各所常住田官粟税例会纳在屯营给驥故此合词宣传下内府各所常住田速将税例粟量纳在库得便给驥军需令词

泰德七年十月二十玖日

词

将倒装部分理顺，将省略部分进行补充后，原文可整理为：

祜详道督军，行泰顺营，勘断官垂恩侯，词于顺城镇世子该奇昭光侯照知，（事）由（为），兹奉德大将公传，（奉德大将公）谓内泰顺府各所常住官田粟税，（依）例，（需要被）会纳在屯营，（以供）给驥，故此合词，（顺城镇世子该奇昭光侯）宣传下（此合词于）内府各所常住田，（令内府各所）速将粟税例（依例）量纳在库，（使粟税）得便给驥军需，令词

泰德七年十月二十玖日

词

将原文整理后，我们可以清楚地看到，“奉德大将公”传令给“祜详道督军行泰顺营勘断官垂恩侯”，要求“内泰顺府各所常住官田粟税，依例会纳在屯营”。该勘断官垂恩侯又将此令传给顺城镇世子该奇昭光侯，并对顺城镇世子该奇昭光侯发令：“宣传下（此合词于）内府各所常住田”。

在此，我们并没有看到勘断官垂恩侯有对该奇昭光侯报告的意思。相反，原文所呈现的意思更适合于被理解为：勘断官垂恩侯要求该奇昭光侯将命令传达于“内府各所常住田”。

2、“词”并非下级给上级的“报告”。

笔者在其他文章中已经指出，档案中出现的“词”共有三种性质，一是作为债契（P53-6），二是作为“声明”（P30-1）或“凭据”（P21-2），三

是作为官方文件（P55-1）。¹³ 而据笔者对档案的进一步爬梳，“词”作为官方文件在档案中只作为上级给下级的传令而出现过的，如P83-21中有“顺城镇世子该奇昭诚侯，词差胜属队该队详谅”一语，P55-1中有“兹，掌使官词传差员潘乡X，收该合彦妻名媒合彦一百五十贯”的记载。“词”在档案中作为官方文件并没有作为“报告”而出现过的。因此，P93-20作为一份“词”应该只具有第三种性质，即作为官方文件中上级给下级的传令。

3、在档案中，勘断官出现频率较高，我们能根据常见的例子断定“勘断官”是西山阮官僚，对顺城镇之官僚具有管辖权，并非其下级。

如在P83-2中，“泰顺营勘断垂恩侯”曾派顺城镇世子该奇昭光侯“买X牛白色贰只，将就交纳”。在P83-22中，“祯详道督军行泰顺营勘断官”曾经传令给顺城镇世子该奇昭光侯，希望他准备“铁子五晏”，在四日内交“与首合孝调就投纳”，“以便斫作战旗”。

另外，在P63-13中出现过“勘里官”，它的性质与“勘断官”较类似，也属于西山阮官僚。但由于“勘里官”这一官称只在这件档中出现过并且该档反映的信息不够充分，笔者在此对其不作详细的分析。

在以上五种官僚中，“顺城镇掌奇”、“钦差该奇”与“令史”等都是政务方面的官僚，“知簿”是财务方面的官僚。而由档案所见，“勘断官”与“勘里官”等管辖的事务似乎只涉及军事。实际上，1771年在今越南南部兴兵起义反抗阮主政权后，阮氏兄弟在1778年建立的西山朝在成立初期并不稳固而且较依赖军事。因而，18世纪末期以来的档案中出现了名目繁多的管理顺城镇的西山阮军事官僚。笔者在此只清点出其中要者，列于其下：

a、“承德上相将公”

档案表明，“承德上相将公”对镇内军务似乎具有较大影响力。如，在P85-9中，“承德上相将公”传令于祯祥道督军行泰顺营勘断垂恩侯，再让他

¹³ 印驰〈潘陀浪王宫档案中文部分具体解读〉，页85-86。

传令于顺城镇世子该奇昭光侯与钦差该奇振武侯，以“讨用粮末三百方，每方拾肆官斗，即日乘车运载，速就屯驻投纳”。

b、“钦差统率大将军官”

“钦差统率大将军官”在档案中出现频率较高，与“承德上相将公”相似，他对镇内军务似乎也具有较大影响力。如，在P83-3中，“钦差统率大将军官”传令于前述顺城镇掌奇管镇内顺德侯与钦差调遣佐治侯，再让他们传令于顺城镇的该奇昭清侯，命令他筹集“粮票陆百斛，期上旬投纳给X军需”。

c、“钦差统兵官”与“钦差平戎官”等

“钦差统兵官”与“钦差平戎官”等都在军事方面对顺城镇本镇的官僚具有管辖权。如，在P23-18中，“钦差统兵官”曾经“许亲子胜潘王雄马壹匹”，为使雄马“调回本镇”，“钦差统兵官”传缴给顺城镇的便宜该队，让他对雄马“许行勿可阻当”。再如，在P73-1中，针对“旧主等职及军人，躲隐居于各邑，未敢面陈”的情况，“钦差平戎官”制定措施，并令顺城镇世子该队昭光侯、左茶员等“传下顺城民各拈”。

此外，“都督大将公”“钦差该队”、“钦差调遣佐治侯”、“该队守御兼知X蛮事”、“水营X记兼知兵务”等名目也是西山阮官称，参与了顺城镇的军务，其具体情形分别见于P83-14、P89-5、P85-3、P74-1及P83-21等处。这些名目繁多的军事官僚显然能反映动荡时期西山朝起义政权极度依赖军队的情形。限于篇幅，在此不再对其进行详细分析。

三、“蛮”及其种类

陈智超以为，“在文件中多次出现‘蛮’、‘降蛮’等词，并以‘册’为单位，应是当时对占婆地区居住在山区的少数民族的通称。”¹⁴ 根据我们对档案的进一步梳理，本文采用陈先生的说法，将“蛮”等同于与占人有密切关系而居住在山区的群体。

¹⁴ 陈智超〈十八世纪占婆王府档案目录及说明〉，页188。

据作者的进一步统计，在档案中，“蛮”总共有六个种类，有“氏蛮”（p17-2）、“亲虬蛮”（p41-1）、“坚虬蛮”（p42-4）、“兴降蛮”（p78-1）、“茶娘蛮”（P83-29）及“持蛮”（p79-1）等。还有一些人的姓名带有“蛮”字，如“尚斜蛮”（p23-13）等。从档案中文部分反映的情况来看，上述山地蛮族与普通占人在政治、经济与社会地位等方面并没有较大不同。在笔者看来，这类群体的祖先应该是山地族群，但自身早已同化在占人社会中，因此，这些“蛮”虽然在名义上是“蛮”但已接近于普通占人。

四、结语

从以上对三类特殊群体及其职属、性质与分类等基本情况的梳理与分析中，我们可以看到，潘陀浪王宫档案中文部分涉及的第一类特殊群体是1693年后对顺城镇进行管理的阮主或西山阮官僚，分“公堂官”、“顺城镇掌奇”、“钦差该奇”与“承德上相将公”等名目，该档案中文部分涉及的第二类特殊群体是对占人自身进行管理的顺城镇本镇官僚，分“该官”、“左右茶员”及“令史”等名目。这两类群体在17世纪末期至18世纪末期构成了管理顺城镇的官僚系统，在占人社会晚期的政治结构中占有较重要地位。该档案涉及的第三类特殊群体是在同时代与顺城镇占人平民接触密切的山地蛮族，分为“氏蛮”、“亲虬蛮”及“坚虬蛮”等六类。

正如本文开篇所言，对潘陀浪王宫档案的充分挖掘有助于我们在一定程度上改善占婆研究中相对缺乏史料基础的状况。本文已基于档案中文部分的内容梳理并分析了1693年后对顺城镇进行管理的官僚系统及与顺城镇有密切关系的山地蛮族，希望为学界继续利用这批珍贵档案探讨晚期占婆的政治、经济与社会结构及占婆人与阮主、西山阮乃至山地蛮族的关系起到抛砖引玉的效果。

游子的窥视：

从《大河尽头》看李永平文化寻乡的“窥视”视角

吴尧*

摘要 李永平是马华旅台作家中风格鲜明、成就斐然的一位。从1968年成名之作《拉子妇》到1986年代表作《吉陵春秋》，再至2010年汇编长篇《大河尽头》上下两卷，他的创作作为离散华文文学的典型代表，纵横当代华文文坛四十年。其创作题材始终根植于成长故土南洋婆罗洲与文化故土海东台湾，充斥着浓厚的南洋风情与复古的中华气息。出于维护原初印象对婆罗洲土地的一出不返与对中国大陆的誓不踏足，更形成了他始终从外围向内部，半经验半想象式窥视的独特写作视角。

关键词：马华旅台；窥视；游子

一、引言

在 华语语系文学的世界里，李永平（1947-）的地位早已得到公论¹。在华语离散文学研究理论蓬勃发展的今天，李永平以华人血统，在马来西亚出生、成长，赴台湾求学、定居的特殊人生履历，当之无愧地成为散居族

* 作者为台湾中央大学中文系博士生。

¹ 王德威，《原乡与原罪——李永平〈雨雪霏霏〉》，《扬子江评论》，2013年第5期。

裔（diaspora）的典型代表²，其所受到的关注也已全面进入华语世界文化研究的广泛视野。从2008年李永平新进力作《大河尽头·上卷 / 溯流》面世，到2010年《大河尽头·下卷 / 山》出版，《大河尽头》被《亚洲周刊》纳入为当年全球十大华文小说序列，获“红楼梦奖”提名，并于2012年被正式引进中国大陆地区。《大河尽头》以洋洋洒洒五十万字的磅礴气势与诡秘猎奇的雨林叙事，铸造了一把解读李永平旅台马华作家特异身份的重要文化钥匙。值得注意的是，作为解密李永平雨林叙事通关密码的《大河尽头》，不仅形塑了华语离散书写的经典范式，更为开启散居族裔作家文化寻乡之旅提供了独特的“窥视”视角。

李永平在《大河尽头·山》中描述少年永偷偷观察婆罗洲中的日本旅馆时，曾对他的叙述对象朱鸽讲“丫头，你莫遮着嘴噗嗤笑！我跟你一样天性好奇，喜欢窥探新鲜事呀，否则，咱们两个天南地北素昧平生，一大一小怎么会结缘于浩瀚台北城呢”³——这样一个场景，就将李永平创作生涯的三大关键元素罗列而出：婆罗洲，台湾，朱鸽。在接受《文汇报》采访时，李永平曾经这么描述婆罗洲和台湾在他书写中的地位“婆罗洲和台湾，一个是生我、养我的地方，一个是让我安身立命的地方。好比我的两位母亲，共同拉扯我长大成人。所以身为小说家，我一辈子不断书写这两座隔着一个大海（南中国海）、一南一北遥遥相对的岛屿，以至于到后来，她们的形影在我的作品中逐渐融为一体，几乎到了密不可分的地步。透过我和我的小说，这两块土地得以结缘。这也是功德一桩啊。”⁴而启动这一系列叙事的关键人物，将这两片对李永平意义深重的土地串联起来的重要角色，就是小女孩朱鸽，她贯穿于李永平作品中，一直都没有变老。朱鸽是李永平的缪斯，通过召唤朱鸽，和她对话，倾诉衷肠，深埋于记忆的婆罗洲往事一一回到眼前⁵。用李永平自己的话来说“这

² 赵咏冰，《在台湾的马华文学——以李永平、张贵兴、黄锦树为例》，《华文文学》，2011年第1期。

³ 李永平，《大河尽头·下卷·山》（台北：麦田出版社，2010），页241。

⁴ 李永平，《李永平谈〈大河尽头〉：人终究要回家》，《文汇报》，2011年5月。

⁵ 王德威，《原乡与原罪——李永平〈雨雪霏霏〉》，《扬子江评论》，2013年第5期。

小丫头就化身为缪斯式的精灵，以各种形式、样态和功能，不断地出现在我的作品中，成为我召唤的灵感和诉说心事的对象。从小就迷恋西方文学中的缪斯传统，浪漫且凄美……把缪斯移植到我们的文学中，创造一个东方式的、古灵精怪的、具有浓浓台北风情的小缪斯，不也是美妙的因缘一桩吗？”⁶

值得非常关注的是，在作为缪斯的朱鸽以“灵媒”形态将对李永平意义深重的婆罗洲与福尔摩沙联结起来的同时，更有一层特殊的视野维度，将包含婆罗洲、台湾、朱鸽在内的李永平书写中三大要素贯穿一致——即“窥视”这一关键行为。前文引述中，李永平提及了自己与朱鸽一样是“喜欢窥探”的，正是这种“窥探欲”使得李永平和他的缪斯朱鸽结缘，相伴游历于文学的灯红酒绿；在《大河尽头·溯流》封面，提及朝圣之旅的核心直言是“寻找生命的源泉，一窥死亡的奥秘”。对于高高在上却又神秘异常的生命源头，朝圣者的心情理应是诚惶诚恐的顶礼膜拜，而从李永平的视角望出，却也不能忽视其自下而上隐隐的“窥视”；在整个行文中，李永平也是广泛运用了各个角度的“窥视”来贯穿整个旅程的进行。下文将从《大河尽头》文本中不同场域、不同角度、不同对象的“窥视”入手，试图推及李永平作为华文世界的离散游子，在两片浮屿间相互“窥视”的文化寻乡历程。

二、文本中的窥视

《大河尽头》讲述了十五岁的永被父亲送到西婆罗洲克里斯汀·房龙小姐的橡胶园农庄做客。房龙小姐是荷兰殖民者的后裔，与永的父亲关系暧昧。在房龙小姐的邀请下，永加入了一个一群白人组成的大河探险团。这群人三教九流，操着德、法、意、葡萄牙腔英语，他们打算溯河而上，闯进达雅克人的圣山。但一旦起航，他们仿佛受到大河的诅咒，开始放浪形骸。与此同时，怪事开始发生，神出鬼没的土著战士，四下飘荡的民答那峨怨女幽魂……在描述整个旅程的小说文本中，李永平所表现出的“窥视”相当多元化，不仅表现在文

⁶ 李永平，〈李永平谈《大河尽头》：人终究要回家〉，《文汇报》，2011年5月。

中带有自传性质的主人公“永”对外界人与事的窥视行为与心理活动上，作为一个存在主体“永”也时时被其他外在视角所窥视着。

（一）永对他人的窥视

在漫长的大河之旅中，永作为唯一的、未成年的“支那人”在一群红毛绿眼的成年白人中是极其不和谐的，亦是很容易被忽略的。在文中总是可以看到这样的场景，“我只笑了笑摆摆手就甩开脸去，依旧趴着栏杆，自顾自眺望江上的景色……而我心念一动，回头望望舱窗。克斯婷和她的朋友们早就退隐到窗后去了，哄哄哄男男女女一伙儿聚在舱房里，喝啤酒吃水果玩脱衣游戏，阵阵嬉笑夹杂几句咒骂”⁷。未成年的“支那人”永似乎不具备同他的成年白人旅伴喝酒、嬉闹、玩脱衣游戏的资格，或者说是永不屑于参加白人旅伴们这种放浪形骸的狂欢，但结果都是同样的——永主动或是被动地被他们旅伴的团体所孤立出来，站在角落中却又不能克制自己偷偷地朝他们窥视；表现少年永被旅伴们单独撇下后偷偷跟上，躲在暗处偷窥旅伴们行为最特别的桥段，就是在木瓜园中少年永看到其他三十名伙伴群交的场面，“我揉揉眼睛，跛着脚伸长脖子往木瓜园深处凝望过去，晨曦中，看见几十株木瓜树结实累累，那满树悬挂的一瓠子一瓠子黄澄澄熟透了的果实底下，芳草如茵露水萋萋，三十个男女光裸着身子，一窝儿缠蜷交迭在草地上，汗津津喘吁吁。那大河波浪般汹涌欺负的白肉堆里，只见一把发丝，红亮亮，一蓬野火似的不住飞荡窜动在血滋滋的婆罗洲朝霞中……看哪，两只茭白的胴体登时幻化成三十条花白大蟒蛇，蠕蠕翻滚嬉戏，缱绻成一团，在这破晓时分，天迷蒙，鬼月群鬼环绕注视下，没命似地只顾交缠在桑高镇河湾上红毛城下那一窝荒草白骨中”⁸——这个木瓜园的诡异之夜，在之后的情节中被李永平作为最重要的“史诗性”场面而反复具体地提及，用以表现旅伴们的放浪形骸，“谴责”姑妈对永的置之不理，甚至描述少年永难以控制的狂躁心绪。如此重要

⁷ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页126。

⁸ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页152。

的情节，正是依靠着“窥视”获得的，可见窥视这一举动在整篇小说中的关键地位。面对旅伴，少年永似乎总是站在阴影里，悄悄地打量着他们的一举一动，这种由于种族、年龄、体型所造成的不存在感，甚至是某种程度的自卑感，也许正是“窥视”视角形成的重要原因。

正如上文所提到关于木瓜园一夜的偷窥，永的窥视行为多是发生在难以入眠的时刻，可能是午夜时分，也可能是其他人打尖小憩的白昼。在他人人都累得倒头就睡的时候，永却总是辗转反侧，即使经历了辛劳的颠簸，永也会通过小睡片刻便即刻惊醒的方式，保持不可思议的清醒——“半夜，突然醒来。不是被噩梦惊醒的喔，而是被——丫头，这桩经验说来虽然有点匪夷所思，但你只好相信我——四下里一种奇异的、无边无际的、我从未体验过、令人禁不住浑身汗毛根根倒竖的寂静，给吓着了”⁹。这种清醒，就是时时出现的，永“偷窥癖”的重要前提，只有在万籁俱寂的环境下，永的窥视行为才多了份难以被其窥视对象察觉的安全感与尽收眼底的掌控感。在无意识的睡眠中，被难眠、无眠、惊醒失眠的少年永窥视最多的对象，正是姑妈克斯婷，这个与永的父亲曾有暧昧的三十八岁荷兰女子，在整个的大河之旅中日益浓重地象征着少年永启蒙的欲望。文本中少年永多次在克斯婷熟睡的时候观察她、闻嗅她、摆弄她，甚至对她有更多不轨的举动——“送走了好心肠的伊班艄公，再三谢过了他老人家，克斯婷沉沉叹口气，狠狠将肩上发梢一甩，撅起臀部便一跤扑倒在苇席上，把脸埋进头发里，和衣睡着了。不多时，发堆中就传出了鼾声……我直直竖起耳朵，凝神谛听。克斯婷拱起臀部一径趴着睡。相处九天，我几时见过她睡得如此沉熟，如此无梦，心头一酸就在她身旁跪下来，轻轻翻转过她的身子，脱掉她的高跟鞋，将裙摆拉直，覆盖住她的臀股，然后将她双手挪移到她的肚腹上，交叉着握在胸口。我把克斯婷安顿好了，叹口气，悄悄伸出一根指尖，拨了拨她那满头脸乱麻样交缠成一窝的赤发丝，勾起小指头，只一挑，舀起她鼻尖上一颗晶莹的汗珠，送到自己嘴里吮了吮，深深吸两口气，迎着窗口照射进来的一簇阳光，呆呆

⁹ 李永平，《大河尽头·下卷·山》（台北：麦田出版社，2010），页98。

观看起她的脸庞来……我撅着嘴，往她那两瓣蚌壳样一翁一张，不住开阖呵气的殷虹嘴唇上，偷偷啄两下，随即撩起她的裙摆，一头钻进去……克斯婷姑妈，你的子宫才是我心中真正的桃花源”¹⁰——当面对清醒的克斯婷时，永是断断不会有这些举动的。双方都清醒的状态下，永更像个“正直发情中，又羞又急，茫然不知所措的愣小子”¹¹，时常对克斯婷赌气，耍着欲拒还迎的小孩子脾气，随着克斯婷进入梦乡，永则异常清醒地唤起了少年对自身欲望萌发的探索。而这种探索存在于仅有永一人“清醒”的状态下，少年永在这种无眠的清醒中被萌动的欲望所冲击迷离，却也做出许多“不清醒”的行为。在对克斯婷睡颜的窥视中，少年永窥视到了“他从未见过的女体”，更初窥到了少年欲望最原初的萌动。这种通过对熟睡姑妈的窥视，进而窥视少年永内心欲望的起伏变化，无疑就是李永平笔下少年永成长的重要轨迹。

夜晚，在《大河尽头》的旅程书写中，所占据的比重显然重于白昼，永时常“半夜醒来，摸黑出去”，在月夜下不仅窥视姑妈克斯婷、红毛绿眼的旅伴们、甚至也窥视着当地的土著。永作为一个旅行者，一个怀着登临圣山目的的支那少年，对土著的生活存在着一定程度猎奇的心态，在入夜的猎奇中，少年永窥视到的不仅是土著们的独特生活场景，更有着不可言说的秘密。“我蹑手蹑脚走过去，在她脚下的楼梯板上坐下来。蓬拆蓬拆，叽嘎叽嘎，静夜中之听得头顶上那高脚屋的竹编地板震天价响，摇啊摇，颠荡不停，仿佛有两个顽童互相扭打，玩摔跤，待听得真切，又好像是一对露水夫妻在偷欢，两情相悦正在火头上。心一跳，我赶忙竖起两只耳朵，凝神谛听……哦，峇爸澳西，不要！伊曼害怕。达拉，萨叭。血，痛”¹²——深受土著爱戴的峇爸澳西在长屋夜中对伊班小美人伊曼的猥亵便是被少年永夜中无眠所窥见的，“窥听”在广义上也可以算是窥视行为的一种，这一对少年永影响深远的场面，使得永少年在欲望沸腾的同时也对自己当时的怯懦悔恨不已，“木瓜园中的一

¹⁰ 李永平，《大河尽头·下卷·山》（台北：麦田出版社，2010），页106。

¹¹ 李永平，《大河尽头·下卷·山》（台北：麦田出版社，2010），页265。

¹² 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页270。

间高脚屋，那一声声午夜叫魂般的鬼月丛林咒语——哦，萨叭，痛。伊曼害怕。达拉，血——在布龙大神敕令下，注定要在我耳边呢喃一辈子，幽灵似的纠缠我整世人。”¹³ 从属于被殖民族裔的少年永的视角而言，也许峇爸澳西对伊曼的猥亵是白人殖民者对土著儿童的罪行，甚至可以延伸至西方殖民主义对婆罗洲本土大地的破坏与亵渎，故此这桩“罪行”在书中被一再反复提及。而从伊曼或者土著的角度来讲，这是否真的是一桩“罪恶”呢？通过少年永窥视的过程，可以看到在峇爸澳西与伊曼共眠的房间楼下，正有一个伊班妇女在守夜，还提醒偷偷摸摸前来的少年永“嘘，禁声”，而永也窥听见峇爸澳西对伊曼的许诺，“伊曼变成大美人，峇爸就可以带你去地球上的人间乐园澳大利亚，像芭比娃娃一样过着幸福，快乐，美好的日子喽”。¹⁴ 这样来看，峇爸澳西的行为是被长屋族人长辈所知晓、默许甚至是保护、鼓励的，伊曼对于峇爸澳西的抗拒也是基于对血和痛的害怕，更多的想法不是对峇爸澳西本人的感情，而是对能去到人间乐园澳大利亚幸福生活的向往，是包含着幸福的期待的。如果土著们对于峇爸澳西是这样的态度，那么这种野合作为文化开蒙过程中一滴血的代价，是否也是长屋长辈们一种相对有倾向的选择。而在永这一支那少年窥视的目光审视下，这种西方殖民者与婆罗洲土著的关系被赋予了浓厚的侵略意识与欺骗色彩，其渊源也许正是出于李永平本人的南洋华人背景，及其所经历的英属婆罗洲时代。作为一个南洋华人，对于西方文化与婆罗洲本土，李永平可能始终处于一种尴尬的姿态，他对双方面的观察都是基于一种窥视的角度。

《大河尽头》中充斥着以少年永为主观视角的窥视行为，不仅是对旅伴、对克斯婷、对伊班小美人伊曼，还包括对沐浴中的土著妇女与嬉戏的儿童、对少年永崇敬的安德森爵士夫人、对日本旅馆的妈妈桑，更有对一些超自然事物如日本旅馆中日军的亡魂、民答那峨怨女幽魂，甚至是对圣山下冥湖中亡魂的窥视。而少年永的这种窥视，却也并非单纯停留在视觉角度，更有对窥视对象

¹³ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页284。

¹⁴ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页274。

内心秘密的窥探。在大河之旅中，永无疑定是许多秘密的倾述对象，尤其是克斯婷做过日军慰安妇的过去，玛利亚·安娘怀着白人神父播种“圣婴”等私密性极强的隐秘事件。以永为倾诉客体设置的、充满暗示意味的秘密，也许就是为了满足少年永窥视欲望进行的刻意安排，通过窥视管道获取秘密，使得永的窥探心理得到极大满足的同时，事件本身也被赋予了更为浓厚的神秘感。

（二）永被他人所窥视

文本中少年永为主体向外窥视其他客体的同时，永自身也同样是被窥视的对象，这种窥视与被窥视的进程是相互的。少年永内心不仅充斥着对他人秘密的浓重窥视欲，也期待着作为视野聚焦的中心，被他人所窥探，在文中永作为被窥视对象的叙述也是行文的重要脉络之一。

文本中，少年永作为大河探险队的一员，受到婆罗洲之子毕嗨一路的关注与窥视——“早在坤甸码头上，当你们一行浩浩荡荡准备起航，大张旗鼓展开大河之旅之际，我，静静蹲在一角，就已经看上这支由三十个来路不明，形迹可疑的西方男女，外加一个小支那人，组成的奇异队伍。于是，我悄悄混入你们队伍中，紧紧追随，陪伴你们朝向圣山一路乘船溯游东上，晚上和大伙一起投宿旅馆，一起打尖用餐”¹⁵——此番窥视的着眼点始于一群红毛绿眼男女和一个支那少年组成的大河探险队，随着事态的发展，永和克斯婷出走新唐之后，毕嗨的关注点就聚焦在了“好交湾”永身上。通过文中毕嗨的陈述，可以从他人窥视的角度观察到少年永值得为毕嗨所照顾、信任、依靠的“好交湾”“好兄弟”形象，更可以感受到少年永被置于窥视视野下的敏感，及其备受重视与恐遭暗算交错的矛盾心理。这种对被窥视的渴望与被暗算的担忧交织起来，体现着少年成长乃至成人都具备的胶着心理状态。

前文提到过少年永对超自然事物的窥视，与此同时，永也一直处在超自然事物的窥视之下。民答那峨产下死婴后投水、一路唱着《舂米歌》的怨女，从

¹⁵ 李永平，《大河尽头·下卷·山》（台北：麦田出版社，2010），页204。

坤甸的房龙庄园便开始一路跟随着永，打断过永对姑妈的想入非非，更与他共浴在水红纱笼的血湖之中；日本旅舍里的日军亡魂，喝止了永的自裁，叫停了永对妈妈桑的袭击，甚至在永与克斯婷对峙时附身于永；玛利亚·安娘悄悄地跟在永身后，偷看永窥视甘榜中母子戏水，在向永倾诉秘密后投水身亡，却以魂灵一路追随……这种种超自然力量在李永平的书写下，总是暗地里跟随在少年永的身后，窥视着少年永的一举一动，在特定乃至是关键的时刻忽然现身，打断永难以把持的心绪。出自于超自然力量的窥视与召唤，时而蛊惑着永的心智，时而也拯救了永于危难之中。在某种程度上，这些超自然力量是李永平在物化世界难以寻到精神共鸣时臆想的交流对象，将少年永的整个旅程置于超自然力量的视野窥视下，则可能是出于对个人理性不完全信任、对身边情况缺乏安全感时，向精神层面寻求的保护与寄托。

同时，值得关注的是，针对少年永的窥视不仅存在于大河溯游的故事本身，也存在于叙事中李永平向朱鸽讲述少年永经历的视角转换中。引李永平自己的话来说，以叙述者的角度向故事中人物回望书写的目的，是“为了理清责任归属，寻找事情真相——或许只是为了安抚自己的良心——我甘愿冒写作的大忌，在叙事中骤然改变观点，转用第三人称，把少年永当作一个与我无关的陌生人，一个纯然虚构的小说人物，而我则以作者的身份，站在旁观者的立场，试图以一种比较超然而冷静的眼光”。¹⁶ 也就是说，文本叙事是以第一人称和第三人称的叙述视角交替进行的，当叙述是第一人称时，这是一部“以回忆录形式书写的小说”，以第三人称叙述时，则更像是叙述者从多年之后的角度回忆，窥视着当时少年永的一举一动。这种回望之所以可以被认为是一种“窥视”，正是因为回望选取了并非在认知上全知全能，却于细节处面面俱到的观察角度。如同一个缺失掌控全局能力的观察者，在暗处细细观察少年永的一举一动，却并不能完全揣度其行为动机或缘由。以一种并无干预的旁观者、不为察觉的偷窥者视角，窥视着大河旅程中少年永

¹⁶ 李永平，《大河尽头·下卷·山》（台北：麦田出版社，2010），页296。

的行动。在《大河尽头》的写作中，李永平利用了元小说的笔法，将“少年永”的故事通过李永平之口讲述给朱鸽的过程呈现给读者。在这个作者与讲述者相对重合，以掌握后续内容的回顾姿态，却并非全知全能视角表述故事主角“少年永”经历的过程中，叙述者对故事情节把握的方式，在一定意义上也是利用文中叙事视角的转换，窥视文中人物的过程。

三、文化寻乡的窥视

以元小说笔法讲述《大河尽头》的故事时，李永平选定的叙述者视角并非全知全能，而是以一种窥视的姿态，通过窥视的手法展现书中人物包括自述型主人公少年永的行程与秘密，这在很大程度上满足了读者窥探心理的阅读期待。在通过追溯当年，窥视曾经少年永旅程的同时，李永平也以《大河尽头》的书写历程为窥视视角，回溯着婆罗洲、乃至中华的“原乡”。

（一）对婆罗洲的窥视

“打七八岁起，就立定志向，读完高中后就立即逃离这座生我养我，教育我的城市，这辈子再也不回来定居了”¹⁷——事实上，自中学毕业就赴台读书、又赴美深造、后返台任教、并取得台湾身份的李永平，也确实在之后的几十年中都几乎没有再踏足婆罗洲的土地，尤其是在其双亲故去之后，他与婆罗洲的联系更似乎彻底地被切断了。《大河尽头》一书中就这样书写过婆罗洲雨林对李永平造成的压迫感——“不管白昼黑夜天晴天雨，它，雨林，总是赫然矗立在古晋城外，沙捞越河畔，涎瞪瞪直逼你的眼睛，无时无刻不在监视瑟缩在城中的你……你躲不掉”¹⁸。而在竭力逃脱了雨林的压迫，数年未归之后，李永平却通过“不管人在台湾或后来在北美，说也奇怪，我心理最记挂、真正梦萦魂牵的便是那从小看到大、阴魂不散、内心对它厌烦已极无奈也已极的婆

¹⁷ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页135。

¹⁸ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页58。

罗洲景色”¹⁹的言述，坦然承认了自己已经深刻意识到内心无法割舍的、对婆罗洲的牵挂。纵然是极其厌烦与无奈，原乡的牵绊也是无从因为时间和地域的疏离而挣脱的。无论在世界的哪一个角落，无论被政治意义划定为是英属婆罗洲子民、马来西亚公民、华裔侨生甚至是台湾公民，李永平创作的第一粒种子就是深深埋在了生他养他的婆罗洲土壤中，时时都听得到大河对他的召唤。

在面对苍莽的婆罗洲之时，年过半百的李永平却也总是个未曾长大的孩子。《大河尽头》一书中多次表现出少年永对于女性体态的眷恋，这种眷恋并非仅是少年启蒙的原始冲动，尤其是对乳房的特写，总是强调着“婆罗洲木瓜”“橄榄油的气息”等。这更多的是对女体母性关怀的依赖，甚至是将对女性身体的依赖延伸升华至对大地母亲的顶礼膜拜，与对婆罗洲大地母体的留恋；而在与女性的情感叙事中，虽然充斥着少年的原初萌动，却也一再强调着渴望被母体再度孕育的“早产儿”的迫切精神需求；进而当最后达到大河尽头之时，少年永也是许诺玛利亚·安娘，在看遍世事繁华之后，永一定会回到大河尽头的小儿湖永远地、幸福地和他们生活在一起。这里的回归，被特指限定在小儿湖的范围，无论年纪几何，李永平已将自己作为赤子定格，归宿到婆罗洲之子的定位。

在外漂流多年的经历，使得李永平由婆罗洲之子成长、变迁为婆罗洲游子，显然他自己也有所意识——“某天，午夜梦回，我突然憬悟自己原来是个游子……叫我措手不及，甚至让我感到心慌——不，心虚，以致于整个人瑟缩着瘫在座椅里，只管呆呆地，愣愣睁睁地俯望着机舱窗外那睽违九年的婆罗洲大地，一时间，浑身竟打起摆子，簌落落簌落落不住颤抖起来，像个受到惊吓的傻瓜。”²⁰从李永平自己的叙述可以感受到，并非每一个游子都归心似箭，其对原乡的感情颇为复杂，游子归乡不一定是衣锦还乡的欢欣鼓舞，也包含着近乡情更怯的难以自持。甚至在李永平着手《大河尽头》一书的写作时，他也并未再重新踏足婆罗洲的土地，只为了“要保持婆罗洲在他

¹⁹ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页232。

²⁰ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页319。

记忆中的面目”。离乡已久的游子不敢还乡，生怕沧海桑田、物是而非，连记忆中原乡的面貌都保存不住。毋宁远远地望着那片土地，偷偷地在想象中回味，悄悄地窥视着自己记忆中的原乡故土。

（二）对“大中华”文化的窥视

与此同时，婆罗洲是否可以被认为是李永平真正意义上的原乡，还是只能被作为是父辈离乡背井、权把他乡作己乡的地方，也是讨论李永平创作离散性时必须面对的议题。²¹ 在李永平的逻辑中，似乎种族的禁忌，宗法的失落，混血的恐惧，甚至信仰的丧失，精神的失常都因此而起。面对这种产生于根源的失落感，论“离散”伦理学的幽暗面，莫此为甚。²² 作为华语离散文学创作的典型代表，华人的血统、马来西亚的原生环境、台湾的教育背景乃至公民身份等多方繁复因素，使得李永平的身份颇难界定。以散居族裔身份充分体验的包含着失落、痛苦、被疏离的经验，成为定义李永平身份认同时挥之不去的潜在危机，而所面对“从哪里来”与“身居何处”的矛盾，时至今日依旧是困惑李永平文化身份想象的重要论题。²³ 尤其值得关注的是，在被马来西亚、中国大陆及台湾等地区多重边缘化的处境中，李永平想象故国，建构自己文化身份的视角，也时刻保持着其文化寻乡历程中的“窥视性”。

李永平对汉字书写的追求，对文字中国的执念，无疑是他文化寻乡之旅的重要组分，而注入文字书写中的“窥视”感更为其文字故国想象仪式奠定了整体的窥探基调。李永平极其擅长通过对汉字的使用来表达自己的教育背景与文化观，在文字刻意运用的过程中，窥视的视角亦是始终贯穿其中的。刻意选择与马来西亚华语书写习惯相悖，源于台湾受教经历的繁体中文书写，其动机既包含了对中国传统文字演变流脉的致敬，也无疑建立了窥向神秘繁复中华文字仪式的快捷方式；对难检字的刻意使用，在很大程度上更是一种对图

²¹ 王德威，《原乡与原罪——李永平〈雨雪霏霏〉》，《扬子江评论》，2013年第5期。

²² 王德威，《原乡想象，浪子文学——李永平论》，《江苏社会科学》，2004年第4期。

²³ 黄锦树，《马华文学：内在中国、语言和文学史》（吉隆坡：华社资料研究中心，1996）。

腾式汉字的追溯，是以窥视的心态，向被遗忘历史文化进行招魂。李永平这种对汉字的执念，源自童年时期的殖民地经验，对西方殖民者污蔑华族文字反抗的同时，也在潜意识里赋予了汉字诡异的神秘气质——“支那的文字是撒旦的符号……尤其是华人子弟，千万要远离支那方块字的诱惑哦”²⁴——将汉字喻为撒旦符号的模拟，以之作为向雨林深处窥探的密码²⁵，无疑是强调诡秘诱惑对窥探行为的蛊惑，更在很大程度上营造了李永平的“文字中国”场域下，时时处于窥视视角的文字图腾崇拜仪式。

李永平文化寻乡的窥视视角，更体现在其不断游离在几块文化土地上的弹性地位，始终保持从一块文化浮屿向另一块文化浮屿窥视的姿态，以想象窥探“大中华”文化归属的文化边缘感。故土婆罗洲的李永平，原生环境相对匮乏系统中华文明的启蒙与浸染，这种缺失很大程度造就了李永平纯粹想象中国的偏执。作为英属婆罗洲的支那少年，南洋风情与西方教育作用在李永平身上，更推进了他对中华文化认同与渴求的向心力。李永平长成求学的六七十年代又恰逢中国大陆地区政治情况复杂，台湾地区侨生政策开放，机缘巧合就此南洋少年便流落海东开启了关于“大中华”文化，循环往复的文化寻乡之旅。台湾对于李永平言，无疑具有非常的意义，赋予了其“文化和政治上的‘重新中国化’”²⁶的形塑作用。马来西亚侨生先天性本源“不纯”是李永平文化敏感的本源，更是他不得不，同时也心甘情愿地埋首于中国文字之乡的原初动力。当外在乡土的归依成为海市蜃楼，飘忽而无法落于实处的时候，透过一种从边缘窥视中心的视角，内向寻找似乎失落了的，同时也被书写理想化了的文字与文化原乡神话，使得李永平得以在想象中一再回到“大中华”文化故土。无论是在南洋的婆罗洲，还是在海东的福尔摩沙，作为南洋游子的李永平总是处于一种归属感游离的状态，散居族裔撼动国家文化认同概念的天然潜

²⁴ 李永平，《大河尽头·上卷·溯流》（台北：麦田出版社，2010），页168。

²⁵ 郭俊超，《论李永平〈大河尽头〉中的欲望书写》，《中国现代文学论丛》2015年第1期。

²⁶ 黄锦树，《石头与女鬼——论大河尽头中的象征交换与死亡》，《扬子江评论》2013年第5期。

力²⁷，使得李永平面对“大中华”文化从边缘向中心的窥视视角时，并未在精神层面对原生地、居留地、想象的故国之间进行的抉择，而是在几者之间保持一种旺盛的创造张力，居于边界且恒常地于定位于乖离地位之间穿梭往回。²⁸

之前面对婆罗洲的那种近乡情怯的感情，在李永平面对中国大陆，这一许多文化想象的源泉时又再度体现出来。李永平自己也曾公开表示，将不再踏足中国大陆的土地，只将那里留作他想象构建的空间，不愿去见证与破坏这种臆想。就如同《大河尽头》中克斯婷经常吟唱《荷兰那低低的地》一样，作为被遗留在殖民地的末代殖民者，克斯婷已无亲人在她的原乡荷兰，可血脉里的乡情注定她依旧是荷兰留在婆罗洲的游子。同理，作为南洋华人子弟、英属婆罗洲的支那少年，李永平也许已无亲眷在地理意义上中国大陆，而血脉里绵长亘古的一脉相承却也注定了他中华文化游子的身份。中华文化的游子为着不打破自己对于文化母体的想象，也更愿意远远地、在想象中窥视着他文化血脉的源泉，在自我想象的书写中寻找原乡的影子。

四、余论

论及《大河尽头》一书的核心主题，李永平说“人终究要回家……‘少年永’那年暑假在婆罗洲卡布雅斯河上遇见的那一队队‘红毛人’——殖民时代的统治者、后殖民时代的新浪人——在浩瀚的赤道雨林中，原始的红色土壤上，印下一行淡淡的踪迹后，终究会消逝，只遗留幢幢魅影，继续蛊惑那每逢月圆之夜，成群结队扶老携幼，千里迢迢浩浩荡荡乘舟归乡的往生灵魂。”²⁹

《大河尽头》是一则回家的故事，“尽头也是源头”。³⁰ 溯游路上，少年永在窥视与被窥视的进程中由男孩成长为男人，李永平也通过从福尔摩沙、婆罗洲向“大中华”文化的长久窥探，重铸着窥视视野下的文化寻乡之旅。

²⁷ Ien Ang, 《不会说中国话》，施以明译，《中国文学》第21卷第7期，1992年12月。

²⁸ 郑明河，《寂静之路》《身份认同与公共文化》（香港：牛津出版社1997），页98。

²⁹ 李永平，《李永平谈《大河尽头》：人终究要回家》，《文汇报》，2011年5月。

³⁰ 王德威，《大河的尽头，就是源头》《大河尽头 / 溯源 序论》，上海人民出版社2012，页8。

开往南洋的慢船

——从高嘉谦《遗民、疆界与现代性》谈起

王德威*

南中国海方圆三百五十万平方公里，公元前三世纪就已进入秦帝国的版图。中古以来，这块海域上贸易航线大开，各种文明来往交织。十六世纪初葡萄牙人来到马六甲海峡，此后四百年欧美殖民势力入侵，无所不用其极。与此同时，中国人——商旅和苦力，使节和海盗、亡命者和革命者——络绎于途，带来更深远的影响。时至今日，从马来半岛到菲律宾群岛，从香港到爪哇，超过三千五百万华裔在此落地生根，形成广义的南洋文化。

这是高嘉谦教授专著《遗民、疆界与现代性》的背景，全书的焦点则集中十九世纪末到第二次中日战争时期中国境外的“南方”书写。十八世纪以来东南沿海华人移民海外已经蔚为风潮，乙未割台、辛亥革命，以迄抗战军兴更让许多别有政治、文化怀抱的士子文人也参与了这一行列。当神州大陆不再是托命之地，他们四处漂泊、流寓他乡，成为现代中国第一批离散知识分子。那是怎样的情景？康有为、丘逢甲、邱菽园、许南英、郁达夫……，南中国海一艘又一艘的船上，我们可以想见他们环顾大海，独立苍茫的身影。

* 现任美国哈佛大学东亚系暨比较文学系 Edward C. Henderson 讲座教授。

比起当时绝大部分南下的华人，这批行旅者曾经接受正宗传统教育，对时代的剧变因此有更敏锐的感触。不论维新或是守旧，他们一旦被抛掷在故国疆域之外，自然有了乱离之感。而当他们将这样的情怀付诸笔墨时，他们选择古典诗词作为书写形式。面向一个充满惊奇与嬗变的世界，他们频频回首，感时伤逝，因此有了朝代的——也是时代的——遗民姿态。

在名为现代的世纪里，我们要如何处理这群文人的位置？高嘉谦的专书提出了极具挑战性的问题：如果新的世纪以梁启超所谓的“新民”作为动力，这些“遗民”也可能带来新意么？他们是时代的落伍者，还是主流的挑战者？民国建立以后，主权、领土、疆界和国家论述兴起。这群文人远走国境南方以南，他们的离散书写如何指向一种家国以外的空间想像？更重要的是，这些文人以旧体诗词作为创作依归。如此，他们的作品还能称之为新文学么？横贯在这些问题之下的，当然是中国现代性的巨大挑战。

*

《遗民、疆界与现代性》是当代中文学界第一部处理这些问题的著作。全书共分为八章，讨论遗民汉诗、南方离散，与现代文学的复杂关系。开宗明义，高嘉谦对近代遗民谱系重新作出考察。就传统定义而言，遗民泛指“江山易代之际，以忠于先朝而耻仕新朝者。”¹ 遗民传统可以上溯到周代，宋元以后形成有体系的论述。是在明清世变之际，“遗民”才陡然成为重要的政治选项，甚至延伸为一种独特的主体意识、生活方式、论述场域。遗民遥念前朝，不胜黍离麦秀之姿，但在他们保守的政治立场之下，却藏有舍此一步、别无死所的激进心态。这样的心态一般谓之忠于正朔，但有鉴于明清之际主体思潮的

¹ 谢正光，《清初诗文与士人交游考》（南京：南京大学出版社，2001），页6。有关（明清）遗民定义，见Lynn Struve, “Ambivalence and Action: Some Frustrated Scholars of the K'ang-hsi Period,” in Jonathan D. Spence and John E. Wills, Jr. eds., *From Ming to Ch'ing: Conquest, Region, and Continuity in Seventeenth-century China* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 327。王德威，《后遗民写作》（台北：麦田出版公司，2007）。

转变，我们也未尝不可说是忠于自己。知其不可为而为之，明清遗民“一意孤行”的荒谬性和戏剧性，已经带有淡淡的现代色彩。

遗民的本义，暗示一个与时间脱节的政治主体。遗民意识因此指向事过景迁、悼亡伤逝的政治、文化立场。但高嘉谦提醒我们，明末清初朱舜水东渡日本，沈光文寄寓台湾，他们将前朝故国之思带往海外，因此将“遗民”意识的范畴从时间的错置延伸为空间的位移。这一转变其实和大航海时代的来临若合符节。有清一代的海外政策尽管时紧时松，海疆的动荡已经不是远在北方的朝廷所能掌握。清室覆亡前后，有志之士“乘桴浮于海”不再只是抽象的寄托，而成为实际行动了。

是在这样的认知下，高嘉谦展开了他的论述。书中主要分为两个部分，第一辑“从台湾、广东到香港”处理传统定义的中国南方边境的个案，包括一八九五年台湾割让日本，丘逢甲辗转广东、南洋的行止；台湾成为日本殖民地后，在地文人王松、洪弃生等人去留、仕隐的决定；香港文人陈伯陶等在英国殖民治下，对宋代宗室遗民地景的发现——或发明。第二辑“从新加坡、马来半岛、到苏门答腊”处理南方以南的南洋如何成为遗民“现场”，包括戊戌变法失败后，康有为远走新、马的始末；新加坡名士邱菽园所形成的星洲风雅传奇；郁达夫流亡新、马，以及在印尼的神秘失踪；台湾文人许南英漂泊南洋、客死印尼的悲剧。

我们不难看出高嘉谦的用心：他笔下的遗民从岭南、台湾、香港一路南下，跨越南中国海，马来半岛，最后来到苏门答腊。这样的动线以往的遗民论述未曾得见，而所谓的“遗民”定义因此也有巨大改变。丘逢甲乙未后弃守台湾民主国，康有为戊戌政变后流亡海外号召勤王，王松、洪弃生在台湾与日本殖民势力周旋，陈伯陶在英国殖民地香港遥望宋朝遗民，邱菽园定居英属新加坡，郁达夫、许南英客死荷属印尼。这些文人各自站在不同的立场——从大清到民国、从宋代到明代宗室、从岭南到闽南文化——表达他们的故国之思。由此形成的多元、分歧遗民属性在在暗示以往的论述已经不足以应付二十世纪初以来的剧烈变动。

更何况在此之上，高嘉谦笔下的遗民必须面对西方和日本所代表的异国的、进步的政经、文化与知识冲击。比起前朝那些仍能够遥望正朔，涕泣不已的遗民，丘逢甲等人无不显示一种更根本的存在危机。“我们回不去了”，这些遗民最终的忧郁来自一种面对时空断裂，不知何所来、何所之的本体空虚。他们是“现代”的遗民。

“遗民”之外，高书另一重要命题是“疆界”。学者如葛兆光教授等早已指出，中国传统地理观念强调“疆域”而较轻“疆界”；² 后者的定义其实与现代国家的兴起息息相关。疆域不只是土地的统领，也是文化上华夷之辨的判准，而疆界首先强调国与国之间的边界划定，以此作为主权的空间界限。一六四八年，欧洲“三十年战争”结束，交战国签订《西发利亚条约》（Peace of Westphalia），明定国家基本结构和疆界，开启我们今天熟悉的国际体制。与此同时，欧洲列国又大肆展开世界殖民行动，南中国海周围恰是兵家必争之地。

中国被迫进入这一国际舞台已经是十九世纪中叶的事。天下渐远，作为现代国家的“中国”浮出历史地表，而国家疆界龃龉每每在列强压境下凸显。香港、台湾被割让为殖民地只是最明白的例子。然而从香港、台湾再南下，问题变得更为复杂。二十世纪前半叶的南洋多为欧西殖民势力侵占，但在千百万华裔移民或过客心中，南洋的地理却另有意义。他们藉由文化、宗族和经济的纽带，将渺远的唐山化为一处处在地的“现场”，竟然也形成无远弗届的疆域——一种安德森（Benedict Anderson）所不能想像的“想像的共同体”。

而在高嘉谦所处理的精英社群里，文人彼此更经过汉诗写作与流传，打造同情共感的知识和感觉结构。不论抒情言志或是采风酬庸，汉诗的持续力历久而弥新。高嘉谦的重点则是，对于流亡或离散海外的孤臣孽子，汉诗缜密封闭的程式成为彼此不期然的通关口令。汉诗和遗民两者之间产生互为表里的关系。但如上述，新世纪的海外遗民快速移动在不同的政治立场和地理

² 葛兆光，〈历史中国之“内”与“外”——有关“中国”/“周边”概念的再澄清〉，未刊论文。另见《何为中国？疆域、民族、文化与历史》（香港：牛津大学出版社，2015）。

现场，因而带来始料未及的现代意义，那么海外汉诗流转在多变的语境和传布媒介间，是否也投射了中国国境内无从想像的新视野？“华夷之辨”挪到殖民、遗民、与移民的语境，复杂性更无以复加。

如果《西发利亚条约》之后的国际地理由主权国的疆界来决定，那么跨越疆界的遗民，和跨越疆界的汉诗所形塑的多重空间，就有了始料未及的颠覆意义。准此，高嘉谦介绍了精彩的个案。乙未割台后，四位台湾诗人做出四种选择：丘逢甲内渡中国，另起炉灶；洪弃生株守彰化故园，以弃民自况；王松徘徊大陆、台湾之间，终与日本殖民政权妥协；许南英为谋生计，远走南洋。他们出入民族的、国家的、文化的以及诗歌的疆界，他们的诗作也反映同样的移动轨迹。另一方面，邱菽园出身福建，幼年赴南洋，最终定居新加坡，因缘际会，成为星洲诗坛盟主，与他往还——或神交——的海外名士包括康有为、丘逢甲、到王松、许南英等。上个世纪初海外汉诗流动之频繁，由此可见一斑。

*

二十世纪尽管新文学当道，旧体诗的命脉其实不绝如缕。九十年代以来大陆学界拜“重写文学史”运动之赐，现代旧体诗的研究浮出地表，时至今日，已经蔚然成风。二〇一四年学者齐聚德国法兰克福，发表《法兰克福宣言》，为现代旧体诗正名。³ 即使如此，学界对这一文类的定位莫衷一是，或谓之封建传统的回光返照，或谓之骚人墨客的附庸风雅，或谓之政治人物的唱和表演。

如果我们按照新文学史公式，视现代文学发展为单一的、不可逆的、白话的、现实主义的走向，旧体诗聊备一格、每下愈况的特征就愈发明显。但文学史不必是进化论、反映论的附庸，更不必是意识形态的传声筒。中国文学的现代性如果可观，理应在于不必受到任何公式教条的局限。其次，旧体诗只是传统诗词笼统的统称。十九世纪以来，从文选派到同光体，从大陆的

³ “Frankfurt Consensus,” *Frontiers of Literary Studies in China*, 9, 4 (2015): 507-509.

南社到台湾的栎社，从丘逢甲到吕碧城，旧体诗体制多元，题材有异，书写、阅读主体的位置也大相径庭。换句话说，在文学现有的单向时间表下，我们往往忽略了“现代”这一场域如何提供了“共时性”的平台，让旧体诗呈现前所未有的多声歧义的可能。

这一观点引导我们再思旧体诗的“诗”在传统中国文明里的意义，无从以学科分类式的现代“文学”所简化。作为一种文化修养，一种政教机制，甚至是一种知识体系和史观，“诗”之所以为诗的存有意义远非现代定义的诗歌所能涵盖。尤其值得注意的是，现代文人学者冲刺于启蒙和革命阵仗之余，蓦然回首，却每每必须寄情旧体诗的创作或吟诵，仿佛非如此不足以道尽一个时代的“感觉结构”。恰恰是现代文人对旧体诗的迎拒之间，有关中国人文精神存续这类的辩证变得无比鲜活。

目前大陆学界有关现代中国旧诗的研究方兴未艾，但对海外传统却鲜少注意。这当然是国家文学的疆界意识作祟所致。高嘉谦教授的专著及时推出，因此弥补了一大空缺。高以“汉诗”作为讨论的文类命名，有其用心。相对“中国旧体诗”，“汉诗”所包罗的文化、地理意涵更为广泛，何况海外汉诗写作甚至有了与日本汉诗对话的层次。王松、邱菽园都有与日本殖民官员文人唱和的例子。我们于是看到海外汉诗的多重承担：一方面延续中华文化的精粹，一方面却也必然呈现异地与易地风雅的变奏。

如高嘉谦所指出，境外遗民与汉诗所形构的时空座标（chronotope）多半围绕异乡故国、咫尺天涯为起点。“诗可以怨”的主题无比鲜明。但既然这些诗歌是在海外离散的情境中生产，自然怀抱有所不同。康有为亡命天涯之际，有缘在新加坡成为邱菽园的座上宾，诗酒酬唱之际，不禁感叹：

中原大雅销亡尽，流入天南得正声。
试问诗骚选何作，屈原家父最芳馨。

这首诗歌感叹中原正声倾颓、大雅销亡，是典型孤臣孽子的声音。但康笔锋一转，发现“天南”反而蕴育存亡续绝的线索。从传统华夷之辨的立场来看，这是异想天开。但惟其如此，我们反而得见“诗可以兴”的发生。康有为背负

“十死身”亡命海外，却由诗歌唤起无中生有、起死回生的可能。这不是一般审美定义的诗歌；这是古典“诗教”在一个海外现场的魂兮归来。而这一现场必须奉屈原为名——毕竟那渺远的“南方”由来就是诗骚的最动人的源头。

另一方面，高嘉谦见证邱菽园的传奇。邱承袭祖荫，得以在新加坡广纳海外名士，俨然就是二十世纪的孟尝君。值得注意的是，诗酒风流之际，邱同样热衷中国革命，也对新加坡的风土人情频频致意。邱的诗歌一般以“诗史”类型最为学者称道，但高嘉谦指出邱诗的多样性，狭邪旖旎、感时忧国、风土情怀，无不擅长。尤其他的竹枝词和粤讴杂糅下里巴人的声腔，或方言外语的谐声拟韵，将地方色彩发挥得淋漓尽致。邱菽园的诗作因此为传统兴观群怨的说法，增加了“天南”的向度。

同样值得一提的是高嘉谦对郁达夫的研究。郁是五四文学领袖之一，以浪漫抒情作品知名，但他的汉诗造诣深厚，充分反映一代新文人的古典底蕴。中年以后的郁达夫历经国难家难，放弃白话创作，改以汉诗行世。他曾自嘲旧诗的熏染可以造就“骸骨迷恋症者”。但在颓废的姿态下，他其实暗示白话文未必能直透现实。在人生无言以对的时候，反而是汉诗启动繁复的隐喻系统，诉说（白话文）一言难尽的生命况味。尤其郁避难印尼的最后几年，以汉诗铭刻现代中国人的离散困境，沉郁曲折处远超过他的白话作品。郁达夫战后神秘失踪，竟使他的诗歌和他的生命与肉身纠缠互证，共相始终。

近年华语语系研究受到重视，但仍以白话文学为主。高嘉谦另辟蹊径，提醒我们在二十世纪初的海外遗民汉诗里，“何为中国”的命题和书写变得无比尖锐。汉诗有其抱残守缺的一面，但也从不乏厚积薄发的一面。两者都在海外遗民诗人的作品和生命中戏剧性的展开，为华语语系研究提供了丰富题材。高在书末提到时移事往，海外汉诗可能成为一种“消失的美学”。文学史的推陈出新我们无从置喙，但既然汉诗曾经影响、形塑一代海外华语世界精英的心志与行动，我们就有必要发掘、思考它兴起和消失的因缘。何况套用班雅明（Walter Benjamin）式的观点，华语文学的发展千丝万缕，谁知道呢，未来巨变的可能，就蕴藏在那蛰伏的过去。



稿约简则

《南洋学报》为南洋学会出版的中英双语国际性学术刊物。欢迎学术界及各方独立研究学者踊跃惠赐有关东南亚经济、政治、历史、地理、文化、社会、民俗等方面的研究文章。本学报实行审稿制，对来稿有删节处理权，文责则由作者自负。谢绝一稿两投和已发表的稿件。本学报的“文稿体例”请参阅南洋学会网站 <http://www.southseassociety.sg>。来稿请用Microsoft Word 格式的电子文档，并通过电邮发至：

《南洋学报》编辑部
nanyangxuebao@gmail.com

Notes of Contributors

The *Journal of South Seas Society* is a Chinese and English bilingual international refereed journal. We welcome academics and independent researchers to contribute articles on the subject of economics, politics, history, geography, culture, society and folklore of Southeast Asian countries. Individual writers are responsible for facts and opinions expressed in their articles. Their interpretations do not necessarily reflect the views and opinions of the Editorial Board or the South Seas Society. Only original monograph is acceptable. The Journal's style sheet is available on the website of the South Seas Society (<http://www.southseassociety.sg>). Monograph must be submitted in microsoft word file and sent via email to:

Journal of South Seas Society
nanyangxuebao@gmail.com

邮购单 ORDER FORM

传真 / 邮寄至:

世界科技出版公司

World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.

新加坡 (SINGAPORE)

5 Toh Tuck Link
Singapore 596224
Tel: 65-6466 5775
Fax: 65-6467 7667
Email: sales@wspc.com.sg

北京 (BEIJING)

北京市海淀区中关村东路18号
财智国际大厦B1505
邮编 100083
直线 / 传真: +86 10 62765875
电邮: wspbj@wspc.com

上海 (SHANGHAI)

中国上海滩国际大厦
黄浦路99号2003室
邮编 200080
电话: 86-21-6325 4982
传真: 86-21-6325 4985
电邮: shanghai@worldscientific.com.cn

香港 (HONG KONG)

九龙中央邮箱 72482
电话: 852-2771 8791
传真: 852-2771 8155
电邮: hongkong@worldscientific.com.hk
(总代理: 香港联合书刊物流有限公司)

台北 (TAIPEI)

台湾台北市 10091
罗斯福路四段162号8楼
电话: 886-2-2369 1366
传真: 886-2-2366 0460
电邮: wsptw@ms13.hinet.net

新泽西 (NEW JERSEY)

27 Warren Street, Suite 401-402,
Hackensack, NJ 07601, USA
Toll-free Tel: 1-800-227-7562
Toll-free Fax: 1-888-977-2665
Email: sales@wspc.com

欢迎光临本公司网上中文书店 www.globalpublishing.com.sg 询问电邮 chpub@wspc.com

《南洋学报》第七十一卷 ISSN: 0081-2889

期号

数量

金额

订购优待 (一年一期)

单价 S\$20 • US\$20 • GBP20 • RMB95 • HK\$100 • NT\$450

邮费空运: S\$8, US\$8 (只收新币和美金)

* 订价如有调整, 恕不另行通知。

个人资料 (如有英文地址, 请用英文书写)

姓名: _____ 机构: _____

地址: _____

电话/传真: _____ 电邮: _____

付款方式

- 1) 支票 / 汇票 (若金额不超过 S\$20, 请选用支票, 并附上此邮购单复印件。)

金额: _____

(受款人请写明: **World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.**)

- 2) 信用卡 (请在相应的方框内打✓)

VISA Master Card AmEx

信用卡号码: _____

有效期限: _____ 持卡人签名: _____

- 3) 机构订购

机构名称: _____ 订单号码: _____

注: 大量订购可享有特别优惠。



“即刻订阅”

中国大陆, 请传真
21 6325 4985

香港, 请传真
2771 8155

台湾, 请传真
2366 0460

美国、加拿大
请拨免费电话
1800 227 7562

其他地区, 请传真
65-6467 7667

南洋學報

第七十一卷 2017年11月

出版 *Published by*

南洋学会

South Seas Society

Robinson Road Post Office

P. O. Box 709

Singapore 901409

www.southseassociety.sg

国际刊号 ISSN: 0081-2889

MCI(P) 066/08/2017

版权所有 翻印必究

封面题字: 饶宗颐

制作/发行 *Produced/Distributed by*

八方文化创作室

(世界科技出版公司之附属机构)

Global Publishing

An Imprint of World Scientific Publishing

Co Pte Ltd

5 Toh Tuck Link

Singapore 596224

www.globalpublishing.com.sg