

“金杯藤”与“逃命的红蚂蚁”

——论黄锦树小说集《雨》的叙事美学

温明明

内容提要 黄锦树小说集《雨》，可视为文体上的“变形记”，具有多方面的先锋实验性。首先，叙事上采用类似“金杯藤”的战略，“分化”与“走根”相结合，一个故事“吸取”另一个故事的“养分”，使整部小说集既独立又统一，成为“短制长篇”，并形成具有黄锦树风格的叙事圈套。其次，作品之间“吸取”与“供给”的关系，使得《雨》存在一种内部互文性，整体风格亦走向狂欢化。在《雨》中，叙事圈套、互文性和狂欢化都被黄锦树视为“逃命的红蚂蚁”“求生”之策略：一种旨在抵达与救赎的策略。

关键词 黄锦树；《雨》；叙事美学；互文性；狂欢化

2018年，四川人民出版社出版黄锦树在内地的第二部小说集《雨》，同年4月，《雨》与贾平凹的《极花》一起获得第一届“北京大学王默人一周安仪世界华文文学奖”。此次《雨》在内地的热销和获奖，或许有助于更多读者了解黄锦树的创作。但他在接受《北京晚报》记者采访时，不断申明可能存在“误解”：“‘读者可能只是感受到一种不同的韵律，也可能是误解啦。不过有些误解是美好的，就接受它。’”^[1]

那么我们该如何“读懂”《雨》？或者怎样才算“读懂”了《雨》？如果只聚焦于陌生的热带风情、绮丽的文体实验，恐无法把握《雨》之精髓，但若不先解开黄锦树为《雨》所布下的叙事迷阵，恐又难识得“庐山真面”。鉴于此，本文立足于《雨》的叙事美学，剖析其颇具新意的艺术结构，尝试从美学层面“读懂”《雨》的“形式”创新，进而为下一步触摸《雨》中那个不断重生的“灵魂”铺设路径。

一 “金杯藤战略”：变形记与短制长篇

“这可说是田鼠的战略吧。田鼠在大草原下方

挖洞。地面只有几个开口，但它底下是个贯通串联、纵横交错的隧道世界。”^[2]2015年，黄锦树在回应言叔夏关于其小说叙事策略的访谈时，提出了“田鼠战略”的概念。他将自己对小说叙事的经营比喻为田鼠“挖洞”：故事的“开口”似乎极少，但内里却是“贯通串联、纵横交错”。为进一步阐明“田鼠战略”的深刻内涵，黄锦树又用“金杯藤战略”作喻：“去年我在屋前堆放了好些花盆，种玫瑰或木槿、山茶花什么的。其中有一盆植物叫金杯藤，原产南美洲，应该是雨林里的植物，因分枝繁多我给它一个特大的水泥盆。它会伸出长长的枝芽，再硬化为藤。藤硬实后会长出许多侧芽，部分会分化成花苞。开出来的花有拳头大，像个酒杯，内白外绿，称不上艳丽。那藤触地即生根，我后来搬动花盆时才发现，它的根从大盆底下排水洞钻出，从其他花盆底下的洞钻了进去，深深的固着在他盆的土里。清理时，那奔走的根一大把，就像工地的电缆线，因为施工的缘故，需拉出许多延长线。但它是反向的，它不是输送，而是吸取。”^[3]这一来自生活的真实经验，经由黄锦树的转化具有重要的叙事学价值。

“金杯藤”是雨林植物，黄锦树将其美学化，运用于小说叙事中，形成“金杯藤战略”。这种叙

事策略借助叙事上的“分化”与“走根”，从一个母题幻化出差异化的故事，看似独立毫无关联的故事之间，内里却有一根隐秘的线（类似金杯藤的根）将之串联在一起，一个故事“吸取”另一个故事的“养分”，形成紧密的“供给”关系。“分化”“走根”“吸取”，造就了具有黄锦树意味的叙事美学。创作于2015年前后的《雨》内诸小说，可谓黄氏“金杯藤战略”的一次全面而深入的实验。

《雨》共收入16篇作品，第一篇《雨天》是一首诗，此外15篇是小说。除了诗歌《雨天》，小说集前还有由马来西亚古谚“大海何处不起浪，大地何处未遭雨”构成的题记，《雨》中的所有小说都可看作是题记以及《雨天》的扩张或衍化，形式上马来古谚和《雨天》置于所有小说之前，成为后续故事的启动机制，这种诗先于小说、融于小说、转化为小说的操作，使小说集《雨》具有了诗的质地和抒情诗的特征：内敛、克制、悲伤，释放出抚慰人心的力量。当然，《雨天》在这部小说集中，显然还有其它重要的叙事功能。

在黄锦树经营的“金杯藤战略”中，《雨天》犹如“金杯藤”那最初“长长的枝芽”，具备“硬化为藤”并不断生长“侧芽”的叙事的“生产性”。作为一首叙事诗，胶林、家、父亲、母亲、雨、生殖、死亡、等待、归来等构成了《雨天》的基本要素，这些未能在诗歌中充分展开的要素，却成为某种具有原型意义的元素在后面的小说中得以幻化成情节、故事或主题。例如“生殖”与“死亡”，在后面的小说中，不断以“失踪”“告别”“葬礼”“坟墓”等形式再现，同时它们还幻化为《雨》中极为重要的人物“辛”。细读小说不难发现，那个出现在《归来》《水窟边》《龙舟》《沙》等小说中的“辛”，并非“辛”本人，而是已经死亡的“辛”之替代物/重生者，在这里，死亡的不可逆却经由“替代物”实现了“重生”，不断“重生”的“辛”又不断经历死亡和替代。替代/重生意味着“父亲/母亲”仍未走出“死亡”所带来的创伤，同时也深刻地隐喻着在马来西亚华人对于脆弱的“生殖”以及“无后/无根”的恐惧。

《雨天》的最后一节是整首诗的核心，描绘了在一个雷电交加、暴雨将临的夜晚，住在胶林里

的母亲幽幽地说：“火笑了，那么晚/还会有人来吗？”^[4]熟知黄锦树童年经验和早期创作的读者不难发现，母亲的“火笑了”自有其来处和象征意义。黄锦树在散文中曾回忆道：“以前住在胶园里，每次灶火里的柴发出噗噗声响时”，“母亲就会说：‘火笑了，可能有人客要来了’”^[5]。黄锦树童年记忆中的“火笑了”，蕴含着母亲对客人来访和游子归来的期待与召唤；当黄锦树成年后，他逐渐意识到“火笑了”背后的复杂性和象征意味：“‘火笑了’是客人来的预兆，也许是归乡的游子，但也可能是不速之客。但我母亲的意思多半是前者。理解到后一个意思的存在，是我离乡多年以后的事了。”^[6]一旦召唤而来的不是客人或游子，而是“不速之客”“陌生人”，那就意味着危险和恐惧的降临。《雨天》以“火笑了”结尾，除了表达出召唤离家儿女“归来”的主题，结合“火笑了”的后一层意思，《雨天》同时也渲染了一种危险即将来临的恐惧，而恐惧正是整部小说集所有故事启动的原始力量。此即《雨天》作为那最初的叙事“枝芽”在整个小说集中的功能。例如在《另一边》中，“辛”一家生活的胶林，“附近没有人住，因此他们家的灯火，几乎就是夜里附近唯一的灯火，有心人就会朝着它走来，像飞蛾朝着火”^[7]。但这盏象征着温馨甚至指路明灯的“家火”召唤而来的不是善意的客人，而是充满敌意的陌生人，“辛”的父母因此而失踪，这是另一形式、变形的“火笑了”。

“金杯藤战略”的运用，强化了读者整体把握《雨》之结构的难度。既然归类为“短篇小说集”，按常理而言，每篇作品都应是独立的个体，具有相对独立的故事、人物，可以进行独立的阐释。但《雨》在结构上显然并不如此简单透明，除了《雨天》，此外的15篇小说，有8篇被编号，名之为《雨》作品一号、二号直至八号，似乎8个作品要构成一个叙事链能够闭合的“故事”，但深入阅读之后难免又要失望，叙事上的“分化”使得这些故事的时间、因果都不能自成体系，徒有相似的“场景”。剩下的7篇，或被置于“《雨》作品”之前，如《仿佛穿过林子便是海》和《归来》；或被置于中间，如《W》和《雄雉与狗》；或被置于之后，如《后死（Belakang mati）》、《小说课》和《南方小镇》。

这些被穿插其间作品，虽未被编号，但几乎所有故事都在重复相似的原型和场景：死亡、葬礼、替代、梦、黑夜、恐惧、迷雾、被雨围困的家……时间静止、空间被困、家庭残缺成为不同小说的共同表征，叙事上的“走根”使得《雨》内的诸篇又具有了整体性。

《雨》的独特结构不妨称之为“短制长篇”：不同短篇形成一个“伪长篇”，一种类似书的结构。《雨》文体上实现了一次大胆的“变形”，这里既有短篇的“变形”，也有长篇的“变形”，甚至存在“诗”与“小说”之间的“变形”。正因为这种结构的悖论性（既是短制又是长篇），进入《雨》，往往要经历看山是山、看山不是山、看山还是山的三个阶段。

所谓“看山是山”，初读《雨》中各篇，都能捕捉到相似的基本元素：胶林中的家、雨、辛及其父母妹妹的不同遭遇，自然就要以为这是一个相互串联的家族故事。但当我们沿着这一思路去将所有故事连接起来时，又感到颇为无力。细究每篇小说，不得不自我怀疑，虽然都有一个叫“辛”的男孩，但他似乎是黄锦树所布的一个陷阱，代号而已。当我们重读并深入推敲时，不难发现其间的矛盾与缝隙。例如《老虎，老虎》的结尾，五岁的辛欢快地迎向两只象征恐惧与危险的小虎，等待他的无疑是人人虎口；但到了《水窟边》，年幼的辛却死于溺水，完全不同的死亡方式。在《雨》中，每一篇小说都不是另一篇小说人物命运的简单延续，反而更像是“另起炉灶”，正如朱天文所言：“我读着前一篇里跟这一家人有了联系生出感情，却在下一篇，物换星移如何竟不算数了？另一轮人生，我仍深刻记得他们发生过的事却如何他们并不记得了？”^[8]如此，我们必将推翻初读《雨》时所形成的“长篇”印象，转而从短篇小说集的角度解读《雨》，此即“看山不是山”。经历自我怀疑之后再次重读《雨》，摆脱“形”的拘束，最终“识”得“庐山真面”：整部《雨》，每篇作品就像一盆“金杯藤”，表面上“各自为阵”，内里却有一根类似藤根的隐线，从一部作品的空缺处钻出，又从其它作品的缝隙间钻进，深深地固着在他者之中，作品之间形成“吸取”与“供给”

的关系，使得《雨》存在一种内部互文性，能够相互阐释，共同拼贴成一幅“长篇”图景。《雨》中所讲述的所有故事里，主角并非那些不断死亡又变相“重生”的人物，而是弥漫在胶林中的浓雾、黑夜、无言的各方神祇，以及倾盆而下的雨。雾、黑夜、雨背后象征的大马种族政治、当地华人的结构性困境和文化创伤，构成了《雨》内在的主角、恐怖的根源。此即“看山还是山”。

二 互文性与抵达的美学及伦理

互文性是黄锦树小说美学的一个显著标志，纵观其写作，可以发现，黄锦树在创作中所搬演的互文策略并不单一，至少已经形成以下四种类型：

第一，对社会大文本的戏仿。罗兰·巴特在《文本的快感》《文本的理论》等中，重新阐释了“文本是什么”这一命题，强调“文本产生于读者与文字间的关系空间，它是一个生产场所”^[9]，在此基础上，巴特和克里斯蒂娃等提出了广义互文性的概念。在巴特等看来，互文性不仅体现在具体的文字作品之间，更表现为对广义的社会大文本的戏仿。黄锦树早期的创作中，例如《天国的后门》《阿拉的旨意》《死在南方》《胶林深处》等，就实践了巴特等强调的对社会大文本的戏仿，将互文性与国族寓言、华人文化困境、马华文学经典缺席等相嵌合，以此解构马来西亚种族主义政治、文化和文学权威。

第二，对中文经典作家作品的戏仿。黄锦树深受罗兰·巴特和巴赫金等人影响，信奉“一切写作都是互文”、“每一篇文本都是在重新组织和引用已有的言辞”（罗兰·巴特）^[10]、“文学（尤其是小说）其实是由‘他人的话语’构筑起来的”（巴赫金）^[11]等观点，强调文学系统的开放性及其不同系统之间的对话。面对作为小文学传统的马华文学之经典缺席及现实困境，黄锦树将自己的部分作品植入台湾文学及中国现代文学内部，在戏仿和对话中重新厘定马华文学与中国文学的“奶水”关系。由此检视黄锦树的相关创作，不难发现他在大量采用对中国大陆及台湾经典作家作品的戏仿甚至原题重写的方式，实现马华文学内部中国文学资源的再

生/重构。例如收在《火，与危险事物》中的《凄惨的无言的嘴》和《山路》是对陈映真两部同题小说的戏仿，尝试与中国文学中的左翼书写及传统展开对话，反思马华现实主义写作的美学漏洞。

第三，与自我作品的互文。2012年至2015年，间隔6年（2006年—2011年）未写小说的黄锦树开始集中清理马来西亚华人左翼历史，出版了《南洋人民共和国备忘录》《火，与危险事物》《犹见扶余》《鱼》等短篇小说集。在这些作品中，除了对中文经典作家作品的戏仿，黄锦树还发展出一套别样的互文策略：自我复现与重写，往往一部作品中的人物、场景会以相似的形式出现在另一部小说集的其它作品中，形成“孪生”甚至“母子”关系：“经常是此地与彼方，两个父亲、两个女儿、一场倾谈与另一篇小说里的另一场倾谈，构成了短篇之间的呼应。”^[12]例如《犹见扶余》中的《另一个结局》和《螃蟹》，分别是《南洋人民共和国备忘录》中的《婆罗洲来的人》和《马来亚人民共和国备忘录》的另一个孪生版本，既相互补充又相互阐释。《南洋人民共和国备忘录》等小说集之间的互文，践行了黄锦树用短篇写长篇的小说观念，每部短篇小说就像截取自一个大长篇的局部，通过“复现”“重写”的方式，最后“拼贴”成某种形态的长篇。

第四，同一部小说集的内部互文。在最新的短篇小说集《雨》中，黄锦树延续了对自我作品的互文实验，但与《南洋人民共和国备忘录》和《鱼》等小说集之间的互文不同，《雨》是同一部小说集的内部互文，可视为黄锦树对以《南洋人民共和国备忘录》为代表的第二阶段创作叙事美学的一次变奏。《雨》延续了此前黄锦树用短篇写长篇的创作思路，但它又显然不同于《南洋人民共和国备忘录》等几部小说集之间的相互“拼贴”，虽也有人物、场景的“复现”，然更多的还是“分化”，在“走根”的前提下实现“长篇”的整体性。

整体而言，《雨》收入的16篇作品可分为两部分：第一部分是从《雨》作品一号至八号的8部作品，它们形成一套文本系统；第二部分是未被编号、但以三、二、三的形式镶嵌在《雨》作品前四部和后四部前后的作品，恰好也是8部，一种巧妙的对称关系，它们又构成另一套文本系统。此

外，小说集中那个出现在不同故事时间中的小男孩“辛”，其名字在天干中位列第八位，常用来代表顺序八；《归来》中那位爱车大炮的二舅（也叫“辛”）刚好也对“我”讲述了8个或详或略的故事。数字“八”因而在《雨》中具有重要的象征意义，从叙事的角度来看，这种从外到内的呼应对照，为整部小说集的内部互文埋下了隐秘线索。

《雨》中第一套文本系统之间的互文关系是显而易见的，黄锦树曾戏言：“设想一家四口，如果其中一个成员死去，剩下来的人会怎样继续活下去？如果每个成员都死一次，也即是每回只少一人，得四篇。如果每次少两人……”^[13]黄氏的戏言虽有戏谑之味，但却深刻地指出《雨》八部作品的产生暗合了“金杯藤战略”中的“分化”理念。同时，第一套文本系统又都是由一个共同的“根”所“分化”出来的故事，这里的“根”即是黄锦树在胶林中所感受到的无形而又无所不在的“恐惧”。

《雨》中第二套未被编号的文本系统内部及其与第一套文本系统之间的关联性相对隐秘，但也并非无迹可寻。《雨》的前三篇《雨天》、《仿佛穿过林子便是海》和《归来》，犹如长篇小说的“序诗”或“楔子”，是整个小说集的题旨所在。这里以《仿佛穿过林子便是海》为例，阐释其作为“楔子”的叙事价值。

作为《雨》的“楔子”之一，《仿佛穿过林子便是海》是后续故事的“前戏”与“背景”。小说中那个叙事一开始就被不告而别的伤心女孩，仿佛变幻成不同的形貌出现在后来的大部分故事中：

“她是所有伤心的女孩”，“你会再度遇见她。另一个她”^[14]。《W》中的阿兰、《后死（Belakang mati）》中的L无疑都是这个伤心女孩的变身，构成人物的对话关系。由这位无名的伤心女孩所启动的叙事，不仅使《仿佛穿过林子便是海》陷入哀伤之中，更使其它故事也晕染上一层抒情的悲伤。细读《雨》不难发现黄锦树独特的时间观：重复、倒置、回卷与静止。在《仿佛穿过林子便是海》中，其主体内容恰恰也是探究时间的本质：“你听到他们在反复地诉说过去。过去。重要的都在过去。”^[15]

“未来与过去、虚幻与真实迎面而来，折叠。”^[16]

“那时很多事还没发生。但有的事还是提早发生了。”

你还不懂得时间的微妙。它不是只会流逝，还会回卷，像涨潮时的浪。”^[17]“水里盛着一个颠倒的世界。”^[18]“折叠与回卷的时间”是《雨》要表达的主题之一，所有的小说都是在围绕着这一特殊的时间展开叙事，而它的源头则无疑是《仿佛穿过林子便是海》。

《雨》中其它小说之间也存在一种显见的互文关系。例如《归来》《水窟边》《拿督公》《龙舟》等小说中都有一个作为“替代物”的“辛”；《归来》中爱车大炮的二舅曾对“我”讲述了一个外公与他三个朋友的故事，《树顶》可说是这个故事的另一版本；《另一边》中“辛”的父母失踪后，“辛”发现：“霉灰的木板，画着摊开的女体呈W字形”^[19]，则与《W》存在互文关系，似乎整体的《W》作为内容之一被植入到《另一边》中；《小说课》里小乙对小说技巧的理解，似乎是在解密《雨》的叙事迷宫。

行文至此，我们还必须进一步追问：“为何”互文性？互文性在《雨》中对黄锦树而言，是否仅仅是一个美学问题？黄锦树曾在回应研究者有关其小说互文性的提问时指出：“我不知道你有没有看过淹大水时红蚂蚁逃命的策略？它们以卵茧为筏，互相啮咬着、抓着彼此，以身体织成一颗网状的球，漂浮在水上，以抵达可能的陆地。”^[20]犹如将叙事策略比喻为“金杯藤战略”，黄锦树视“互文”为“淹大水时红蚂蚁逃命的策略”：一种旨在抵达的策略。黄锦树要抵达的“陆地”，既是美学的，也是伦理的。互文手法的引入正如黄锦树创作常援引的后设技巧，成为摆脱马华现实主义文学困境、营构马华现代主义写作及阅读难度的“逃命”之法，对黄锦树而言：“‘互文’不是借用，它是文学的存在本身，它是文学表述复杂度、难度的缘由之一，因此我们往往据以界定文学性。”^[21]

在《雨》中，除了作为替代物的“辛”、连绵不绝的“雨”，还有一个重要的物象：鱼形舟，它先后出现在《归来》《老虎，老虎》《树顶》《水窟边》《龙舟》《另一边》《土糜胥》中。作为一条隐秘的叙事线索，“鱼形舟”将上述几篇小说“互相啮咬”，紧密联结在一起，构成一定的对话关系。黄锦树在小说中借助“鱼形舟”的被发现、被收藏、

被腐蚀、被强占，深刻揭示大马华人通过马来化实现救赎之虚妄。有论者认为《雨》中屡屡出现的“鱼形舟”，“实际上是龙舟”，并进而判断黄锦树借“鱼形舟”败落的命运，意在象征“传统汉文化在马来华人世界中日益衰微的现实”^[22]。这样的解读显然存在巨大的偏差，首先将“鱼形舟”定位为中国的“龙舟”就是一个明显的失误，这艘被“父亲”从森林沼泽里捡来的“独木舟”，由马来人的祖先从北方携带而来，它所隐喻的并非汉文化而是马来文化或马来精神遗产；同时在《雨》中，“鱼形舟”还是“救赎”的象征。但在《树顶》中，“父亲”在一个雨夜乘舟出去救人，最后却失踪，那个象征着拯救的“鱼形舟”也被发现高高挂在一棵枯树上，无不暗示借助马来化实现华人族群救赎的无望。

《雨》中文本之间像逃命红蚁般互相啮咬、彼此抓连的互文性，使每一个独立的文本都相互依赖、不再单一，强化了《雨》表述的“复杂度”及读者阅读的“难度”，同时也扩充并丰富了文本的阐释空间。“前文本在后文本中的不断重复出现为互文性开辟了一个大后方——记忆空间”^[23]，而黄锦树借助互文性在《雨》中所开辟的“记忆空间”，正是那个融汇了其童年记忆的“胶林空间”。在《雨》中，所有故事都在“胶林”中上演，这是一个缺乏明确地理意义的空间指涉，这使得“胶林”更具隐喻性，成为一个寓言空间。

三 狂欢化：戏仿、共时及语言交互

叙事上的“分化”、“走根”及“吸取”，使《雨》的整体风格走向狂欢化。黄锦树借助戏仿的手法，深刻描绘了马来西亚华人的族裔创伤和文化困境，并对当局施行的种族政治以及华人的原乡情结等展开了无情的嘲讽。

收入于《雨》中的《南方小镇》是一篇具有狂欢化特征的小说，它由“归土”、“南洋”、“侨乡”和“故乡”四部分组成，每一部分都有一首诗作为题记。“归土”的题记是杜红的《树胶》、“南洋”的题记是田汉的《再会吧，南洋》、“侨乡”的题记是厦门民歌《鼓浪屿之波》、“故乡”的题记是

一首古老的歌谣《思乡曲》。题记与正文一般构成正向的阐释关系，但在《南方小镇》中，却是反向的解构关系。例如在“南洋”部分，作为题记的《再会吧，南洋》颂赞了在中华民族陷入危机的时刻、南洋华人告别南洋归国抗战的拳拳爱国之情，但正文却脱离了题记所预设的情境，转向反讽式书写。叙述者用“鳌”戏仿南洋著名华侨陈嘉庚，写回到中国旅游的“你”造访鳌的遗址和墓园，但这一遭“你”没有体验到崇高，反而“有股难言的悲凉之感”：“令你纳闷的是，一向重视风水的中国人，怎会选择会泡水的墓址呢？厦大地址选得多好啊，背靠南普陀寺，面向鼓浪屿，简直是风水宝地。”^[24]更为离奇的是，“你”竟然在这座不大的蛋形小岛上迷路：“你一度找不到订好的旅舍，一遍一遍地经过它，但就是看不到，它仿佛置身于其他房舍的褶皱里。每一条路，每个巷弄都不对。”^[25]无论是对陈嘉庚的戏仿，还是“归土”中那位晚年不再提起返乡的祖母以及“故乡”中埋没于南洋树林深处的华人荒冢，叙述者在嬉笑诙谐间对海外华人的“原乡梦”进行了嘲讽，正如那位在原乡找不到路的“你”所隐喻的，最后只能是“弃的故事”^[26]：放弃和被抛弃。

黄锦树在与王安忆对谈“小说能做什么”时曾提出：“对我来说，情况不应该是这样的。小说反而必须尝试去做文学能做的一切事情。诗、散文、小说、杂文、评论、文告等的功能……那当然非常困难，那需要调度不同的时间刻度，需要把灰烬重新还原为火。也就是说，我们需要一个不同的沙漏，来重新调度可能的时间。一种不同的小说时间。”^[27]上文在讨论《仿佛穿过林子便是海》时，特别论及《雨》的时间观：折叠与回卷，在《雨》中，黄锦树利用时间的折叠与回卷“尝试去做文学能做的一切事情”。

在《后死（Belakang mati）》中，世界与人生处于一种共时性结构中。小说的题目由中文和马来文组合而成，并由括号中的马来文诠释作为主体的中文：“马来文 Belakang 后面，Mati 死亡，合起来是‘绝后’”，因而所谓“后死”即是再无出路，“后面没有了”^[28]。题目即对马来西亚华人及华文的处境进行了深刻讽喻。这部小说在一个爱情故事中

还包裹着革命者被囚禁于荒岛改造的故事，小说中的革命者老木被当权者老李囚禁于绝后岛，这座岛面向未来却又毫无生命，“这里是昨日之岛。明日之岛”，老木“只能活在没有时间的时间里”，多年后当学生时代曾钟情于老木的 L 在绝后岛再度见到他时，L 惊觉时间的断裂和停滞：“那无意义的庞大流逝被压缩成薄薄的一瞬间”，“他的样子似乎没有变。仿佛看不出时间在他身上的变化。但也许，某个失误，时间齿轮散架、脱落，让他很年轻时就时间用完了。他那时突然就老了，就把自己的未来给压缩掉了。所有的时间成了一纸薄薄的过去，装进瓶子里，带着它返乡”^[29]。时间的断裂，在小说中又造成了世界与人生的悬空倒置。当 L 和好友“你”走入老木的房间，在一个肥胖的细颈瓶子里看到：“里头烟云缭绕”，“瓶底有一小片土地，浮于薄薄的蓝色的水上。你看到小小的绿色丛林，沙滩、墓园、防风林；破败的小屋，檐下廊里喝咖啡与看书的人，都只有蚂蚁大小。你看到 L，两个白发人、走动的女孩。当你微微蹲下，就可以透过敞开的窗看进那小屋。看到那里头的沙漏、船骸、瓶子，与及专注地看着瓶里的世界的蚂蚁般的你自己。如果你看得更仔细，你会看到那个你也在看着一个瓶子里头的你看着另一个你看着另一个瓶子里头的你看着那无限缩小的你看着——”^[30]在这部小说中，黄锦树频繁调动可能的时间刻度，象征着时间的人生被压缩成薄薄的一瞬间，而象征着空间的世界也被无限缩小变成瓶底的一个薄面，老木的悲剧即在于此，生命失去厚度，人生毫无意义。老木的悲剧无疑也象征着马来西亚华人的悲剧，正如小说标题所隐喻的：绝后、没有退路。

《雨》的狂欢化不仅体现在戏仿手法和共时结构上，不同语言方式的共存交互亦使小说集走向语言的狂欢，形成巴赫金对话理论中的“多声部”或“复调”现象。黄锦树是中国福建籍后裔，自小生活于闽南语环境中，闽南方言俗语的混杂是《雨》的语言特征之一。例如在《另一边》中有“痾郎”（指疯人）、“死郎”（指死人）、“痾鬼”（指疯鬼）等闽南方言；《小说课》也使用了“痾狗牯”（指色狼）、“囡仔”（指女孩子）、“歹势”（指不好意思）等闽南方言。此外，在《雨》中，

黄锦树常用马来人的尊衔/名字来命名华人所养的一些牲畜,如《沙》中的阿土就将其爱犬命名为:东姑、拿督翁、敦拉萨……^[31]《小说课》中亦有一条唤作鸭都拉的狗^[32],在插科打诨的戏谑间,表现了对马来种族主义的嘲讽。总体而言,《雨》中华语、闽南语、客家话、马来语、日语等不同语言及方言共存交互,“造就一个拥挤杂乱的互话语(interdiscursivity)空间,创造一个众声喧哗、却又内在和谐的弹性环境,从而赋予语言或意义一种不确定性”^[33]。

骆以军曾评价黄锦树“是个不折不扣的现代主义者”^[34],但黄锦树念兹在兹的中文现代主义,却并非只有美学的维度。“现代主义在他那里,不仅仅是一个‘如何做’(how to do)的问题,而是在更大意义上被‘为何做’(why to do)的命题所覆盖。

‘为何’现代主义?这个问题本身即默认了一个目的对象物,并使它周边的美学系统皆服膺于它;围绕着此一对象物,身份、父族、国家、以及离散,种种命题于焉被辐射张开。”^[35]诚哉斯言!就本文所讨论的《雨》而言,又何尝不是如此。正如黄锦树用“逃命的红蚂蚁”所作的譬喻,小说叙事最终都是为了救赎和抵达,叙事美学与叙事伦理在《雨》中应是密不可分的整体结构。《雨》的意义不止在富于创意的现代主义美学形式,更在伦理的“归返”:那与移民身世相关的抵抗诗学。本文只涉及了《雨》“如何”现代主义的美学问题,“为何”现代主义背后的伦理则有待另文阐述。

[本文系国家社科基金青年项目“马华留台作家研究”(项目编号16CZW041)之阶段性成果]

[1] 张玉瑶:《黄锦树:雨从南方来》,《北京晚报》2018年5月18日。

[2][3][10][11][21]黄锦树:《互文,亡父,走根——对谈贺淑芳、言叔夏》,《鱼》,第334页,第334—335页,第325页,第326页,第326页,印刻文学生活杂志出版有限公司2015年版。

[4] 黄锦树:《雨天》,《雨》,第18页,四川人民出版社2018年版。

[5] 黄锦树:《火笑了》,《火笑了》,第176页,麦田出版2015年版。

[6] 黄锦树:《沉重的没有》,《火笑了》,第187页。

[7][19]黄锦树:《另一边》,《雨》,第154—155页,第160页。

[8] 朱天文:《迅速之诗——读〈雨〉》,《雨》,第13页。

[9][33]陈永国:《互文性》,赵一凡等主编:《西方文论关键词》,第216页,第212页,外语教学与研究出版社2006年版。

[12] 贺淑芳:《鱼之迹》,《鱼》,第5页。

[13] 黄锦树语,见朱天文:《迅速之诗——读〈雨〉》,《雨》,第9页。

[14][15][16][17][18]黄锦树:《仿佛穿过林子便是海》,《雨》,第20页,第23页,第25页,第28页,第36页。

[20]黄锦树:《跨过那道门之后……思考应该就开始了——黄锦树答客问》,《鱼》,第345页,印刻文学生活杂志出版有限公司2015年版。

[22] 李强:《“没有”的诗学与雨水的可能性——论黄锦树的〈雨〉》,《芒种》2019年第1期。

[23] 奥利弗·沙伊丁:《互文性》,殷西环译,《文化记忆理论读本》,第262页,北京大学出版社2012年版。

[24][25][26]黄锦树:《南方小镇》,《雨》,第237页,第237页,第246页。

[27]黄锦树:《小说能做什么?——与王安忆对谈》,《鱼》,第312页。

[28][29][30]黄锦树:《后死(Belakang mati)》,《雨》,第196页,第199页,第200页。

[31]东姑阿都拉曼是马来西亚第一任首相,被誉为“国父”;拿督是马来西亚一些有功人士得到的一种头衔,拿督翁是得到这种荣誉头衔的人;敦拉萨是马来西亚第二任首相。

[32]黄锦树早年的小说中常有一位叫“鸭都拉”的人,用以指称改信伊斯兰教的华人,如《我的朋友鸭都拉》《开往中国的慢船》等。

[34] 骆以军:《野火烧不尽的》,《联合报》2007年9月2日。

[35] 刘淑贞:《伦理的归返、实践与债务:黄锦树的中文现代主义》,《中山人文学报》2013年第35期。

[作者单位:暨南大学中文系]

责任编辑:刘艳