

# 上海交通大学

SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY

## 学士学位论文

BACHELOR'S THESIS



论文题目： 黄锦树小说中的风景书写

学生姓名： TEOH XIAO YAN

学生学号： 517090990004

专    业： 汉语言文学（中外文化交流方向）

指导教师： 王宇平

学院(系)： 人文学院

# 上海交通大学

## 学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文《黄锦树小说中的风景书写》，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：



日期：2021年6月5日

# 上海交通大学

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权上海交通大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密，在\_\_\_年解密后适用本授权书。

本学位论文属于

不保密。

(请在以上方框内打“√”)

学位论文作者签名：



指导教师签名：



日期：2021年6月5日

日期：2021年6月5日

## 黄锦树小说中的风景书写

### 摘要

黄锦树作为旅台的马华文学小说家、评论家和研究者，始终对马华文学的现状有着很深的忧思。他对马华文学的发生与发展有着独立且独特的思索，渴望通过自己标新立异的创作方式，打破马华文学盲目坚持“现实主义”，固步自封的局面；同时反对马华文学仅仅成为包括港台文学在内的中国现当代文学的延伸或分支，强调了马华文学的“没有”需要通过不断的“试炼”才能生产出“有”。在这样的思索与创作实践中，风景书写成为黄锦树创造马华文学的“有”的一个手段。

黄锦树首先通过风景改写完成了“文学弑父”；接着通过回忆的“滤镜”，带读者广涉南洋风景、下沉胶林空间——领略马来西亚的野蛮生长，感受其湿热腥臊的风景；也通过风景主体性问题和风景意象，有意无意地反映其对马来西亚华人和马华文学处境的焦虑；整体风景的“阴郁恐怖”，统摄了黄锦树笔下风景的基调，促使读者“始于猎奇，终于思考”。黄锦树在尝试建立马华文学新样式的同时，也塑造了极具个人特色的写作风格。

**关键词：** 黄锦树；风景书写；胶林空间；马华文学；焦虑

# LANDSCAPE WRITING IN HUANG JINGSHU'S FICTION

## ABSTRACT

Huang Jingshu is known as a novelist, critic and researcher of Malaysian-Chinese literature who based in Taiwan province. He has always been deeply concerned about the current situation of Malaysian Chinese and Malaysian-Chinese literature. He has independent and unique thoughts on the occurrence and development of Malaysian-Chinese literature, and is keen to break the situation that Malaysian-Chinese writer blindly adheres to "realism" and sticks to its own way through his own innovative creative approach. He also opposes the idea that Malaysian-Chinese literature is merely an extension or branch of the modern and contemporary Chinese literature (including the literature of Hong Kong and Taiwan) and emphasizes that the "nothing" of Malaysian-Chinese literature requires constant "trial and error" to produce the "something". In such thinking and creative practice, landscape writing has become a means for Huang Jingshu to create the "presence" of Malaysian-Chinese literature.

Huang Jingshu first completed the "patricide" by rewriting the landscape. Through the "filter" of reminiscence, the reader is then taken on a journey around the landscape of the Malaysia and down into the space of the rubber forest where the author grew up. In his works, the reader can experience the savage growth of Malaysia and its hot, humid, and others sensation. Through the issue of landscape subjectivity and landscape imagery, his anxiety about the situation of Malaysian Chinese and Malaysian-Chinese literature is also reflected intentionally or unintentionally. The overall landscape is "gloomy and horrific", which dominates the atmosphere of Huang Jingshu's landscape, prompting readers to "begin with wonder and end with reflection". While attempting to establish a new style of Malaysian-Chinese literature, Huang Jingshu has also developed a very personal style of writing.

**Key words:** Huang Jingshu, Landscape writing, The Rubber Forest, Malaysian-Chinese Literature, Anxiety

## 目 录

绪论 .....	1
第一节 研究对象及其现状 .....	1
第二节 研究目的及其框架 .....	4
第一章 引入：旧人新景 .....	6
第一节 风景改写 .....	7
第二节 人与风景 .....	10
第二章 展开：南洋风景 .....	13
第一节 观看风景 .....	13
一 自然景：南洋自然风光 .....	14
二 人文景：南洋地方风情 .....	16
三 乡野与城镇 .....	18
第二节 感知风景 .....	19
一 气味描写与气味信息 .....	19
二 听、触、味觉中的南洋 .....	22
第三章 聚焦：胶林空间 .....	25
第一节 内景 .....	25
第二节 外景 .....	28
第三节 胶林意象 .....	31
第四章 透视：风景与认同 .....	34
第一节 风景的主体性问题 .....	34
第二节 认同与焦虑 .....	37
结语 .....	42
参考文献 .....	44
谢辞 .....	46

## 绪论

谈到黄锦树，总会记起他在“马华文坛放下的一把野火”——“经典缺席”论、“断奶”说，以及对文坛前辈的犀利评论，都让他成为王德威口中不折不扣的“坏小孩”。关于他作品的研究，有几个主流的话题：离散叙事、马共书写、叙事美学等。这些都确实是黄锦树作品中不容忽视的主题，然而黄的笔下可探索的课题远不仅如此。在本科阶段的“世界华文文学专题”的课上，笔者曾重点研究过黄锦树，主要关注的是他2017年在中国大陆最新出版的小说集《雨》。作为同乡，笔者对黄锦树笔下关于马来西亚的风景描写有很深的感触，尤其对其中感官性风景的描写有很切身的体验，阅读的当下总能“梦回”故乡。《雨》中的气味描写与气味信息成为笔者最初的兴趣点与聚焦对象，认为马来西亚的地域特征在无形中构成了黄锦树小说写作的“气味基调”，也同时构建了马来西亚的“文化气味”。

再读黄锦树，便是一场精读之旅。在这过程中，笔者愈发觉得那些熟悉的风景是我所能体验，却难以全面理解和把握的，它们召唤我展开更为细致和投入的阅读。如果说风景“被看”，而读者在“看”，那么通过黄锦树有意设置的观景“装置”（滤镜），我们看到的将不再是纯粹的风景。或者说，风景时而是风景，时而是叙事，那么被作者把握的风景，就会产生“看”、“不看”、“错看”、“谁在看”、“怎么看”等一系列值得探讨的问题。黄锦树小说中有心营造的盛大雨林风景书写，以及从风景中有意无意显露的马华文学焦虑，都是深入探讨其作品不能绕过的重要话题，当然，也是本文讨论的重点。

本文对黄锦树作品的考察主要围绕《死在南方》、《雨》和《乌暗暝》——分别于2007年、2017年，以及2020年在中国大陆出版的小说集展开。《死在南方》收录了作家的早中期（2004年以前）作品，是作家初创水平的代表，以及风格特色的奠定，其中包括了《鱼骸》《落雨的小镇》等获奖作品；《雨》则收录了十六篇作者近年来的创作（2015以后），是一部具有互文性的短篇小说集。此作品集是2017年台北国际书展大奖及金鼎奖文学图书奖得奖作品，也斩获了2018年首届北京大学王默人-周安仪世界华文文学奖，创作风格鲜明、集中体现南洋异域风情，是作家近年最具代表性、也是学界讨论最为热烈的一部小说集；《乌暗暝》是1997年初版《乌暗暝》的同名再版物，但收录的作品差异甚大，主要增收了作家早期的重要代表作，包括《M的失踪》等，对全面了解黄锦树创作面貌意义重大。

### 第一节 研究对象及其现状

“风景”的概念最早可追溯到15世纪的荷兰，荷兰语中出现的“landschap”一词，本意为视野中的田地或土地。一直到16世纪，“landschap”转译为英语“landscape”，沿用至今。其后，风景画的出现进一步强调了风景中的人文因素——是最初的审美标准，也是此后西方学者最为重视的概念。而在汉语中，“风景”作为联用的词汇最早出现于《晋书·王导传》：“风景不殊，举目有江河之异”。日本学者小川环树在《“风景”在中国文学里的语义嬗变》中考证，“风景”一直到了唐代才逐渐演化出scenery（全景）的含义，并于19世纪末期转道日本译为汉语词汇。

在学术传统上，风景研究一直以来都隶属于地理学领域。较早从人类学视角来研究风景演进和变迁的著作，当属英国学者Hoskins, W.G完成于1955年的《英国风景的构成》（The Making of the English Landscape），这本书开启了上世纪60年代“文化风景”的研究先河。

上世纪末期,美国学者 John Wylie 在其代表作《风景》一书中从人文地理的视角将风景的文化内涵依次展开为“1.亲密-距离; 2.凝视-居所; 3.眼光-大地; 4.文化-环境”<sup>1</sup>四个维度。该风景层次的划分法经年累月,逐渐形成了学界跨学科综合性研究范式。此外,还有美国学者温迪·达比(Wendy Darby)的《风景与认同》、米切尔(W.J.T. Mitchell)的《风景与权力》以及英国学者西蒙·沙玛(Simon Schama)的《风景与记忆》等重磅著作从民族文化认同、文化权力关系以及群体文化体验等角度不断拓展和丰富着风景研究。

柄谷行人《日本现代文学的起源》在“风景之发现”中提出了“风景的内在主体”一说,认为风景确实早已存在,但“作为风景的风景在此之前并不存在。也仅限于这样思考时,我们才可以看到‘风景之发现’包含着怎样的多层意义”<sup>2</sup>。“风景之发现”意味着将环境客体化的主体诞生,因此“所谓风景是指一种认识的装置”<sup>3</sup>。柄谷行人的“风景之发现”对国内近年来的风景研究起着重要的启示作用。另,日本学者中村良夫的《风景学入门》则依托更为细腻的空间考察,以日本风景为例,展示了风景研究的具体方法论。

在中国,风景原先是一种作为诗意空间的审美建构,用来“调节叙事张弛节奏的‘修饰性闲笔’”<sup>4</sup>。一直到了五四,“风景”与“风土”、“风情”、“风俗”等成为并列的逻辑关系,人文景观意义上的风景才被日渐纳入文化(文学)研究范畴,加上周作人、李达、茅盾、郁达夫、老舍等人对“风景”的重新阐释与建构,“风景”逐渐发展为“对文化记忆和民族认同的铭刻”<sup>5</sup>以及“意识形态的‘潜在书写’”<sup>6</sup>。郭晓平在《中国现代小说风景书写的话语实践》中说道:“风景除了我们了解的小说的审美功能、结构功能之外,还会具有空间架构,身份认同和国家想象等功能”,而这代表了现今大陆学界普遍认同风景蕴藏的功能和属性。

风景从来不只是风景本身,它所代表的话语还包括了文化、权力以及政治想象。这些话借风景来叙事,成为了一种修辞机制,而读者通过认识这样的“装置”来完成解读作者在风景中所隐藏的“家园情感、地缘记忆与文化政治”<sup>7</sup>。吴晓东在《郁达夫与现代风景的发现》一文中对国内近年来风景学研究做了提纲挈领的总结,讲述了国内风景学如何在柄谷行人“风景之发现”的启示下展开近年的研究,也提到《风景与权力》中把风景分为“沉思性的”及“阐释性的”,而柄谷行人和国内研究都倾向于后者。他从现代风景学的角度总结风景是通过人的眼睛发现的,因此风景中必然会存在“主体性”,诸如观看主体的情绪和心灵特征等。吴也在文章里谈及了风景意识的醒觉,并认为风景的启蒙或醒觉都是后天形成的,“同时也是一个文化建构的过程”<sup>8</sup>。他还阐述了中国的风景“文人化”的现象,并强调了风景“人文化”的必然。

吴晓东在文章内多次提及的张箭飞是国内风景学研究的重要译者,主译和审译了译林出版社的风诗学丛书,包括了《风景与认同》《寻找如画美》等。张箭飞在《从“风景”到

<sup>1</sup> 黄继刚:《“风景”背后的景观——风景叙事及其文化生产》,新疆大学学报(哲学·人文社会科学版),2014,42(05):第105-109页。

<sup>2</sup> (日)柄谷行人著;赵京华译:《日本现代文学的起源》,北京:中央编译出版社,2017:第11-12页。

<sup>3</sup> (日)柄谷行人著;赵京华译:《日本现代文学的起源》,北京:中央编译出版社,2017:第15页。

<sup>4</sup> 郭晓平:《中国现代小说风景书写的话语实践》,鲁迅研究月刊,2018(04):第26-39页。

<sup>5</sup> 同上。

<sup>6</sup> 同上。

<sup>7</sup> 黄继刚:《“风景”背后的景观——风景叙事及其文化生产》,新疆大学学报(哲学·人文社会科学版),2014,42(05):第105-109页。

<sup>8</sup> 吴晓东:《郁达夫与现代风景的发现——2016年12月13日在上海大学的演讲》,现代中文学刊,2017(02):第6页。

“风景文学研究”：一种跨学科视角》中提到风景必须具有如画性和可看性，并且认为不同的观看方式，即不同的风景和风景观看主体之间的“视觉关系”会改变目击景象，激发不同的审美感情。除此之外，他还具体提到了风景主体性问题中的“距离和视点”、“景中人和景外人”、“看得见和看不见”在研究风景话语时的重要概念，也进一步提出了风景具有多重属性，视觉要素虽至关重要，但绝对不是唯一。他认为风景研究的跨学科属性不仅是“interdisciplinary”，更是“cross-disciplinary”的，前者指风景的可视性、可听性、可嗅性等；后者则是风景学与文学、心理学、社会经济学等学科交叉互惠的情况，谈论风景的文化、想象、认同等，都必须在跨学科意识下进行。

在了解了关键词“风景”的研究背景后，下面对研究对象——黄锦树小说的研究现状进行梳理：

目前，对黄锦树作品研究主要集中在中国大陆、港台地区以及马来西亚当地。马来西亚学界较为关注黄锦树在当地掀起的“经典缺席”、“断奶论”等马华文学论述及其他文学评论，对其作品关注甚微，但也不乏有奖项的肯定——作者凭《犹见扶余》《南洋人民共和国备忘录》《火，与危险事物：黄锦树马共小说选》三部著作，获得了第十三届马来西亚“花踪文学奖”马华文学大奖。《华侨大学学报》中刊登过一篇《“黄锦树现象”于当代马华文学思潮的嬗变》，是为最贴近马来西亚当地关注方向的研究范例——该文将黄锦树马华文学论述在当地激起的争论称为“黄锦树现象”，认为这是当代马华文学思潮嬗变的聚焦式体现——也是中国学界目前在黄锦树研究中影响力较大的一篇文章。此外，王德威曾为黄锦树的《死在南方》小说集写过总序，更曾写文章《华夷风起：马来西亚与华语语系文学》，讨论马华文学发展的可能性。

中国大陆学界近年来随着北京大学王默人一周安仪世界华文文学奖的颁发，对黄锦树的关注逐渐提高，探讨方向主要为离散叙事和马共书写。前者有 Carlos Rojas，张强译的《南下：东南亚家园与离散叙事》、李婧《论黄锦树的国族书写：寻找失落的族群文化》、潘颂汉《论马华散寓作家黄锦树的故乡书写》；后者则有邱向宇的《论马华新生代作家的“马共”历史书写——以黄锦树、黎紫书为例》。黄锦树小说的叙事美学也是大陆学界的讨论热点之一，温明明《“金杯藤”与“逃命的红蚂蚁”——论黄锦树小说集<雨>的叙事美学》、李强《“没有”的诗学与雨水的可能性——论黄锦树的<雨>》、张琴凤《浅论马华作家黄锦树小说的叙事形态》等都是较为经典的研究方向。

除此之外，学者的讨论多数围绕着小说《鱼骸》以及小说集《雨》进行，针对的也都是小说中“中国性”问题，主要盘绕小说中出现的中国性符码，例如甲骨文、鱼舟以及中国文人的踪迹来进行论述，例如谢青秀《马华作家黄锦树小说<鱼骸>中“中国性”的呈现》，马超群、蒋成浩的《马华文学中的本土历史重构与中国性想象——以黄锦树小说集<雨><死在南方>为例》以及姜安林、王列耀的《黄锦树小说中的中国文人形象》；也有专门就《乌暗暝》集子中的《鱼骸》短篇来讨论黄锦树身份认同问题以及离散诗学问题——陈昱文《在如梦的回忆里悼亡——试析黄锦树<鱼骸>及其相关》。

黄锦树创作中突出而别致的“南洋风味”，则始于黄锦树的个人自陈，是其他作家与读者感受最深的面向，近年来也受到研究界的持续关注。黄锦树从早期作品集《梦与猪与黎明》《乌暗暝》到近期的《鱼》《雨》等，环境设置基本都是同一个主题背景——胶林，“胶林几乎已是我小说写作的原始场景”。胶林空间经常被学者解读为书写创伤和折射现实。胶林空间是黄锦树成长的地方，也是凝结了他幼时无助、痛苦回忆的地方，按他自己的话，就是胶林空间“记录了我和家人多年胶林生活的恐惧”<sup>1</sup>，他同时也在《非写不可的理由（序）》里，同意作家李天葆对他无意识“隐含的政治意涵”的解读。

<sup>1</sup> 黄锦树：《非写不可的理由》（初版《乌暗暝》序），《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第439页。

当胶林空间遇上热带雨林，那就是大汗和大雨的结合——“粘滞”、“濡湿”感。在这类双重的肤感夹攻中，读者能够轻易地感觉到书中的“潮湿”，学者们也常用“氤氲”“迷蒙”“潮水气”“潮湿闷热”等形容词来概括对黄锦树小说的印象和整体基调。关于“雨水”和“潮湿”，许多的学者都曾有过论述：李强曾就《雨》讨论“雨水的可能性”，他认为“雨水”是作者“重返”经验与回忆的一种方法。《雨》中的雨水不仅具有审美的特征，能够完成与胶林的背景融合，更可以将许多复杂的主题：历史与当下、记忆与现实、生与死很好的呈现；张衡在《热带“迷宫”中的拾忆与寻根》中，从黄锦树的叙事“迷宫”中，解读出黄对马华文学的焦虑，也肯定了黄锦树“灵活运用直觉和感官描写的描述技巧”在小说中起的作用——渲染氛围，表现人物、象征、暗示等。

整体而言，对黄锦树小说的研究在学界有集中与持续热点讨论，也有标新立异的个别论述，但关于其中风景书写的研究则是少之又少：《热带“迷宫”中的拾忆与寻根》作者张衡在文中同样注意到了《雨》中的气味描写，但寥寥数语，并未进行详述，不以此作专题研究，更与整体性的风景研究相去甚远，毋庸讳言，如此研究现状与风景书写在黄锦树作品中的重要地位并不相称。

## 第二节 研究目的及其框架

在上述的研究综述中，笔者发现风景研究一般上仅作为辅助性研究——这给了本文的尝试以很大的探索空间。与此同时，南洋和胶林书写作为黄锦树写作的一大特色，却几乎没有学者曾以风景学的视角分析黄锦树的文本——本文再次于风景学的扎实理论以及近期的学术关注趋势中，找到宽广的讨论和探索空间。

本文所谓的风景书写，主要分为风景描写和风景叙事，关注的是黄锦树在小说中呈现的马来西亚风景，如何通过感官上的刺激，进而更深一层地领略“人文意识、生活实践、共同情愫、历史记忆、民族认同以及文化政治等等在‘风景’中的物象呈现”<sup>1</sup>。本文将由以下六个部分组成：

绪论部分交代了本文题目的源起，介绍了“风景学”的起源和发展，并对研究对象“黄锦树”的研究现状进行了概述。整体来说，学界对风景学的关注近年来呈现逐年提高的趋势，而目前对黄锦树小说的研究又都集中在“中国性”的热点中，对其小说中的风景关注甚微。此部分也分别对本文的研究创新点、研究框架和研究意义进行了相关阐述。

第一章将通过归纳“旧人新景”后设小说，分析其中风景改写及风景意象，并进一步针对“新景”对小说意义传达所起到的具体作用，来论证黄锦树的风景改写意识。其中，“旧人旧景”是“旧人新景”风景改写的重要参考指标；而新景由谁来完成、观看风景的主体身份、观看风景的主体与旧人之间的关系，也是观察“新景”的重要视点。黄锦树风景书写意识最终将作用于承认其风景书写的特殊性和探索意义。“旧人新景”可以说是黄锦树吸引他者关注其作品的引子，也是本文论述的引子，章标题设为“引入：旧人新景”——是为此意。

第二章主要展现南洋风景。为了系统性地对南洋风景进行考察，细致并有层次地还原黄锦树笔下的南洋风景，本章首先将视觉风景和其他感官风景区分开来，分别称之为“观看风景”和“感知风景”。“观看风景”作为一个大类，独立成节。这类“可视”的风景，继续从观察南洋的角度细分成三类——自然的角、人文的角和聚落类型。其中“观看风景”还受到观看主体的身份，以及观看主体所携带的观景“装置”的影响，间接产生了

<sup>1</sup> 黄继刚：《“风景”背后的景观——风景叙事及其文化生产》，新疆大学学报（哲学·人文社会科学版），2014，42（05）：第105-109页。

“谁在看”和“怎么看”的问题。“谁在看”，操纵着“看到了什么类型的风景”；而“怎么看”，则操纵着风景主体的“看”与“不看”。这些“看风景”的问题都将穿插其中回应。“感知风景”另据一节。作者调动所有感官共同编织南洋风景，补充“观看风景”的局限性之余，也给读者带来特殊的“感受性”风景。感知风景部分，同样会针对性地作出细致的区分，归纳出直观且客观的描写和存粹主观的描写，再进一步辨析风景意涵。

第三章主要分析胶林空间。胶林空间作为黄锦树成长环境，在作者心中和笔下都占据了重要的位置。胶林空间是对南洋风景的再一次聚焦，以胶林人家的生活为关注视点，重点关切与胶林人家生活相关的风景。本章依据胶林风景功能和属性的迥异，将胶林空间切割成内景和外景两部分，前者是安全与不安的矛盾空间，后者则是危险和未知交织的地带。黄锦树在这个空间内反复或用心刻画的一些风景，形成了胶林空间中突出的意象——本章节也将对此进行统一的归纳、分析，并解读寄托其中的主观情思。

第四章主要诠释黄锦树风景中的认同与焦虑。本章节将首先解决风景的主体性问题，归纳“风景主体”身份和相应风景，再从中谈论人物身份和风景配对的意义，从而论证黄锦树对“风景主体”的干涉和投射问题。作者在作品中的自我投射，基本上也再一次强化了作者的风景书写意识，同时说明风景内容的可探讨性。于是本章节将接着对黄锦树自我认同问题进行探析，并说明黄锦树的风景书写如何体现出他的焦虑，同时揭示马华文学问题，深入作者的文学“试炼场”。

结语部分将对本论文所探讨的黄锦树小说中的风景书写进行总结归纳。本部分将主要把以上体系庞大，层次繁复的风景，从一个更大的概念上分成两类：“克服中国性”的风景，以及“生造马华文学性”的风景——分别说明传统与割裂，以及创造风景背后的认同与焦虑。最后点出黄锦树“肿瘤式”的创作于马华文学的意义，肯定其为马华文学开创的文学观念变革和文学创作范式革新。

本文的研究目的在于通过具体本文，考察黄锦树小说中的风景书写，探讨黄锦树书写风景的意义、焦虑如何和风景构成关系，以及造成焦虑根源的自我认同问题。这篇论文预计能为大众读者提供一个阅读黄锦树的“本土”观察视角，提升阅读体验，同时能从风景学——这饶有兴味的角度去理解小说中的多层次内容；也提供马来西亚读者一条共同创造“根植于民族集体无意识深处的具有遗传基因的身影”<sup>1</sup>的思考路径。这对于作家、作品，甚至马华文学的发展来说（作者的初衷），都是意义非凡的。

---

<sup>1</sup> 丁帆：《在泥古与创新之间的风景描写——黄蓓佳近期长篇小说的局部嬗变》，当代文坛，2012（02）：第18-21页。

## 第一章 引入：旧人新景

黄锦树的小说常给大陆读者以一种陌生又熟悉的阅读体验——陌生的是南洋的风景，而熟悉的则是镶嵌其中的中国元素，乍一看会使人对其产生附会“大宗”之嫌，甚至感到有些刻意和做作，尤其是搭配上黄锦树繁复错综的叙事风格、环环相扣的互文设计，解读之路更显曲折。于是除了马来西亚本土的读者以及潜心研究之人士，鲜少人能够跳出“万流归宗”式的解读，会趋向于认为中国元素只不过是马华文学对中国现代文学有意的比附、牵合。

对于“马华文学的渊源”，有普遍的三种观点：其一是将华文文学作正统与附庸的区分，其二则是离散文学范畴，其三则是世界华文文学。前者常会从黄锦树小说中解读出“诡吊的中国性”较为偏颇的观点；而离散文学确实道出了离散到马来亚华人族群的历史必然，但却有时代人的局限；后者则尝试在驳杂的华语语系文学创作中，开辟一条重视地方自主性，与不言而喻的“大宗”共存互益的视野。因此“万流归宗”，只是一种看待、解读世界的角度，却不是一个特别值得讨论的问题，就像王德威在《死在南方》集子的总序中说道：“同文同种的范畴内，主与从、内与外的分野从来存在”。若带着主观而绝对的角度来读黄锦树，将无可避免地错过一位马来西亚华文文学（以下简称，马华文学）作家如何将南洋风景、历史语境以及对马华文学的忧虑态度，藏在细节中的华丽“独秀”。

关于阅读体验，其实黄的小说也会给予马来西亚读者以上的感受，然而这次是对马来西亚的风光感到熟悉，而对后设作品的内容感到陌生，需要借阅资料才能领略一二，却依旧不是太理解他的写作动机和意义。“熟悉”“陌生”的矛盾，是大陆和南洋无可避免的互动，无论是从文体、主义、元素等，都具有借鉴和相互影响的关系。也正因为如此，“陌生、熟悉”正是我们的解读黄锦树写作内容的重要切入口之一。

当我们细读黄锦树，会发现使用中国现代文学元素这种“刻意”和做作无关，反而是精心筹备的内容之一，其中最值得一提的是“旧人新景”的巧思。“旧人新景”，意为作者通过对既有文学作品中旧有元素的加工，将传统的“旧人”通过观看风景的主体（一般为“新人”），置身在南洋的“新景”里的一种创作模式，形式为后设。黄锦树曾在《再生产的恐怖主义》（初版《梦与猪与黎明》序）中谈过他写“后设”并不在乎形式本身，而是利用后设的形式，使内容和思想“得以存在、显现的一种权宜方便”<sup>1</sup>。在黄锦树看来，对传统的后设是引起读者阅读“异物感”（即两地读者阅读到的陌生元素）的最佳方式。为了使“异物感”便于发现，作者主要通过易于察觉的“感受性”风景来表现，促使读者产生好奇和关注，进而在编织好的南洋风景和中国元素的交织中展开“找不同”的互动游戏。下面本章将从风景改写和人与风景两个部分分析“旧人新景”，分别关注改写的内容和“人”在其中起到的作用。

<sup>1</sup> 黄锦树：《再生产的恐怖主义》（初版《梦与猪与黎明》序），《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第430页。

## 第一节 风景改写

风景改写,是完成“旧人新景”创作模式的主要途径。后设是引典,本节主要讨论的《伤逝》和《死在南方》分别用典中国现代文学经典小说和中国现代重要作家。两者通过近一个世纪的考验和积淀,至今留存在人们心中的经典“旧人旧景”,是本节“旧人新景”风景改写的重要参考指标,改写内容为首要关注点,其中包括了旧景的概述、新景的介绍,以及旧新景的差异。

广为流传的《伤逝》是鲁迅于1925年创作的短篇小说,收录在小说集《彷徨》。小说的背景地坐落在中国北部城市——北京。故事中北京风景是通过气候、市景植物,以及人文建筑所共同建构的。北京的春、秋虽比冬、夏短促,但仍能感受到明显的四季变化,属于典型的暖温带季风气候,书中更是集中描绘了冬季的寒冷干燥。北京冬季的寒冷,是对气候的真实写照,如“冷风究竟也刺得人皮肤欲裂”<sup>1</sup>“极冷的早晨”“极难忍受的冬天”,也对两人之间冰冷关系意有所指——“天气的冷和神情的冷”“冰的针刺着我的灵魂,使我永远苦于麻木的疼痛”“毅然走出这冰冷的家”。

槐树和老紫藤是全文的记忆性植物,任谁谈起《伤逝》,都会想起“窗外的半枯的槐树和老紫藤”、子君带来的“半枯的槐树的新叶”、簇满紫藤的棚子和“挂在铁似的老干上的一房一房的紫白的藤花”。槐树和紫藤并不全是装饰和联想意义。纪永贵在《槐树意象的文学象征》中系统地解释了槐树自古形成的意象,说槐树“在文学中基本包蕴着两层主要的象征意义,即政治寓意和游仙寓意”<sup>2</sup>。槐树意象固然受时代发展和寓意设计的影响,而各有所指,但我们仍可以从“半枯的槐树”和“半枯的槐树的新叶”中体会出:五四精神从半枯的旧时代的封建中萌芽生长出新叶的意义;白居易五言绝句《紫藤》,“藤花紫蒙茸,藤叶青扶疏。谁谓好颜色,而为害有余。可怜中间树,束缚成枯株。柔蔓不自胜,袅袅挂空虚”,借紫藤讽刺了唐代官府朝廷对华而不实的崇尚。全诗主旨也在于劝诫君王警惕谄佞,勿被如紫藤一样柔软、附和的佞言所魅惑。而《伤逝》便是借紫藤攀附、浮夸天性的象征意义,暗喻子君在五四时代不成熟的抗争思想,只能依附着涓生向阳而生。若失去了依靠,便会像自身的命运及其不稳固的“透彻”思想的结局一般,成了“无可追踪的梦影”,最终枯萎而亡。

破旧的会馆老屋和吉兆胡同的小南屋是全文发展的“唯二”地点。具作者按,会馆是旧时都市同乡会或同业公会设立的旅舍。涓生因生活困难而借居其中,后又因和子君分手,求助久不问候的世交不果,再次回到了会馆。因此,涓生抱怨会馆的破窗败壁是事实,也同时是他支离破碎的短暂幸福的象征。吉兆胡同的小屋则带读者简单了解了中国传统合院式建筑——四合院。该小屋是由正屋、左右厢房和两间南屋所组成,涓生和子君居南屋。这简朴的四合院从一开始“安闲幽静”,经历理想到生活化的过程——从庙市添置的“两盆小草花”、豢养的“小油鸡”、“花白的叭儿狗”,再到“房子里总是散乱着碗碟,弥漫着煤烟,使人不能安心做事”的理想破碎——这里头微观风景的变化对应着人物前后情绪的变化。风景,于叙述是客观的,于叙事却承载了推波助澜的主观性,而这些微观风景在小说中起到的是烘托了整体氛围的作用——使情绪牵动着对当下眼观风景的判断,提升情绪的强度。

黄锦树于1991年发表同名后设小说《伤逝》,几乎改变了原著所有的风景,将涓生和子

<sup>1</sup> 鲁迅:《鲁迅全集 第2卷 彷徨 野草 朝花夕拾 故事新编》,北京:人民文学出版社,2005年,第124页。  
(往后涉及相同版本作品之原文引用,本文将不再重复注释)

<sup>2</sup> 纪永贵:《槐树意象的文学象征》,《东方丛刊》编辑部:《东方丛刊》,广西:广西外国文学学会,2004(03),第15页。

君从干燥寒冷的北京，带到了四季是夏，一雨成“秋”的南洋。黄锦树自幼生长在感官刺激相当丰富的南洋胶林，使得他拥有宽广而细腻感官体验。黄也从前人成功的小说中觉察风景刻画和叙事对于提升本文整体性的作用，进而尝试在小说中输出由感官带来生动感受。黄锦树在这一点上的精雕细琢，成就了使其小说在一众挤入大陆读者眼帘的马华文学作品中，脱颖而出的个人特色——感官性风景书写。

在黄锦树的《伤逝》中并没有直接说明涓生和子君的所在地，而是将经典的“旧人”置放在全然不同的环境中，通过“异物感”使人辨认出所谓的“新景”。黄《伤逝》中的“新景”主要通过气候（触觉）、环境音（听觉）、景色（视觉）等感官性风景加以呈现。作者没有用暴酷、炎热等生硬的形容词去强调地点的切换，而是围绕“背景地点予以人真实感受”来描写——如触觉描写：“（我）黑发覆额，有点潮湿”<sup>1</sup>、“常常走在山道上，在雨中，我把衣服全脱掉，任意的让暴雨扑打”、“女人在雨天也许偶尔会有生殖的冲动……湿漉漉地生”；听觉描写：“雨哗哗的在下”、“蟋蟀叫得很响，伴着其他不知名的虫声、蛙鸣与鸡啼”；视觉描写：“雨停了，水珠半颗半颗扁扁的贴在玻璃上，露出了一弯月牙儿和满天难辨的云”、“两杯长满了霉的咖啡”、“（她）倚在窗边望着门前那棵衰老的梧桐树，及树下弯弯曲曲的小路”；以及多于一种的感觉刺激的叠加描写：“有隐约的腐臭（嗅），和着窗外微弱的雨声（听）”、“风扑扑的拍打（听）衰朽的板壁（视），冷空气（触）不断卷走室里的浑浊的尸腥（嗅）”等。无论是潮湿黏腻的感觉、鸡鸣蛙叫的声响、梧桐树、弯曲小路、衰朽的板壁还是雨，都在告诉读者：黄锦树笔下的涓生已出了一趟远门。

《伤逝》原著和后设小说风景的差异，最显著的无非是气候带给故事主人公的身体感受，从干冷到湿热，甚至在后设的《伤逝》里，涓生都在与“我”讨论着“潮湿”，说“雨天我经常要到要自杀”，也常痛痛快快地“让暴雨扑打”——表明主角的心境也已来到了南洋，是细致的“新景”呈现和成功的环境转变描写。另还有视觉风景的变化：涓生从中国传统住宅——吉兆胡同四合院，搬到破旧昏暗的“坟场附近的乡下农室”，眼中的风景更从富有生活气息的“窗外的槐树和老紫藤”、庙会/市、奔走的小油鸡和无须看家的叭儿狗，变成了黑暗、潮湿、路途弯曲、住所深隐，还有“老鼠在屋角窥伺”的生活景象，是以相对的原始和落后，作为与原著中北京城的对比。

《伤逝》的用典和创作模式不是个例。黄锦树同一年发表的后设小说，并同样拥有“旧人新景”创作模式的《死在南方》就涉及了马来西亚文学中最经典不衰的人物——中国现代重要作家，郁达夫。郁达夫消失于南洋的事迹，给南洋一带盖上了一层神秘的面纱，也就是这一层面纱，让人们对南洋有了诸多想象空间，郁达夫也成为了他者观看南洋的重点素材和通道。黄锦树紧紧抓住郁达夫身上的象征性元素，创作了以人物郁达夫轶事为题材的小说作品，包括了《M的失踪》《死在南方》《零余者的背影》《沉沦·补遗》等。本节主要以《死在南方》为例，论述其中的风景改写。

“郁达夫是一个沉重的象征。”<sup>2</sup> ——《死在南方》

《死在南方》讲述了郁达夫失踪地居民“我”，对近期两位日本学者考证郁达夫当年死亡或失踪的所谓“证据”颇感不屑，于是通过自己在地的生活经验和手中偶然发现的郁达

<sup>1</sup> 黄锦树：《伤逝》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第141页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>2</sup> 黄锦树：《死在南方》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第41页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

夫“死后”残稿，写出了这篇更为“真实”的郁达夫“死后”轶事的故事。小说内容拥有以上完整的心路历程，是一篇以“我”的“记忆和原将埋土的引文（残稿）”组成的轶事。

《死在南方》也是“旧人新景”模式下的作品，却并不比《伤逝》的分析过程直接。郁达夫和涓生同为“旧人”，但两者的身份性质却大相径庭。虽然不影响他们作为“旧人”，但有血有肉的郁达夫与虚构角色涓生携带“旧景”的方式截然不同。《伤逝》的原著和后设小说里头保持不变的事项只有虚构人物涓生。那么涓生在原著和后设小说中身处环境的风景差异，就促成了风景改写的成立。

然而郁达夫作为一个真实存在的人，我们无从得知郁达夫真实身处的风景。虽然郁达夫晚年身在南洋，但是真实的郁达夫和《死在南方》中的郁达夫不存在一个直接联系——这就给确立“旧景”增添了阻碍。要继续探析《死在南方》中的风景改写，笔者必须找到附着在郁达夫身上的“旧景”，才能展开论述。幸而郁达夫的小说作品充满“自叙”色彩，个人生活经历和思想都是其创作的主要素材。由此断定郁达夫小说中的人物和他拥有着极高的相关性，甚至就是他自己——郁达夫的“旧人”身份就此确立。因此，我们可以从郁达夫自传体的经典小说中，找出一般人们心中，附着在浪漫文人郁达夫身上的“旧景”，再与《死在南方》中郁达夫身处的南洋“新景”作比较，进行风景改写的阐述。

关于“旧景”，笔者选择了郁达夫的一部经典自传体短篇小说——《沉沦》。《沉沦》是郁达夫的代表作，流传程度比其他小说来得高，符合了“旧景”确立的要素：多数人心目中附着在郁达夫身上的风景。《沉沦》的故事范围涉及两个地点，故事主人公留学的日本和大陆故乡。这两地的气候相差不多，有四季的变幻，自然风光绝美。《沉沦》中的“他”带读者见过日本的都市、田野、梅林山和大海，其中：大都市人山人海，入夜后仍“星星灯火”<sup>1</sup>；田野包括了农人家的稻田地和树林阴里疏疏落落的看得见的几椽农舍，农舍“有两三条烟囱筒子”冒着炊烟，一片祥和；梅园山顶有平原，平原有楼房、平屋、草地和花园。“他”租下造在梅林中间的平房，每日清晨打开窗看见的风景都是：“地平线上有几缕红云，在那里浮荡”、“寒冷的北风吹来的时候，梅林的树叶，每息索索地飞掉下来”“下了一天微雨，所以他看了这清新的旭日，比平日更添了几分欢喜”；大海在“他”眼中正“横在午后的太阳光里”微笑、海的“西边是一脉长堤，直驰到海湾的心里去”、海上停泊着“几艘空船和几只舢板，轻轻的在系着的地方浮荡”。“他”的故乡在美丽的“富春江上”，“江形曲折，风景常新”，更被诗人赞咏“一川如画”，其家中书斋“风雨晦明，春秋朝夕的风景”更是抵得过“滕王高阁”。

而辗转随着《死在南方》来到南洋的郁达夫，环境背景的画风可谓急转直下。故事的一开头就引用了郁达夫的所谓“残稿”：“宜人的小镇，满河的浮尸”。南洋的绝大部分地区在黄锦树安排故事发生的年代都是贫穷的、荒芜的。触目惊心的画风突变也是因为南洋正历经战时。郁达夫总伴着哗哗、簌簌的雨声出现，会“花格子睡衣长裤，...踩着木屐”，“趿拉着木屐在窟窿着汪汪积水的路上缓缓移动”。他需要在荒草与灌木丛中穿梭、住在“华人被迫搬迁而荒弃的村子”、藏在防空洞、洞窑里度日，不仅是因为郁达夫在南洋“失踪/死亡了”，同时也是南洋的客观条件造成的蛮荒。南洋的景象，一改郁达夫在“富春江上”，“一川如画”的视野，也没有了日本平静的海、微动的风、稻上如明珠似的滴露、背靠青山的大平原等等令人心旷神怡的自然景观。先不论作者叙述这些风景的主观性，我们也完全可以从自然风景中察觉到郁达夫在南洋的生活场景与往昔的巨大差异，“旧人”郁达夫就这样来到了南洋的“新景”。

通过以上作品的分析，我们能够推知黄锦树有意将异乡人置于南洋的细节。不难看出

<sup>1</sup> 郁达夫：《沉沦》，《郁达夫小说》，杭州：浙江文艺出版社，2017年，第131页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

“旧人新景”的创作模式隐喻的是中国现代文学与五四以后发展的马华文学之间的关系。除了改写风景的方式，我们也能看到《鱼骸》以甲骨为主题；《大卷宗》里有《易经》、“中式摆设的四方椅和大理石桌”<sup>1</sup>和誓死坚守国共干部身份的爷爷，但双双都在故事中融入了马来亚共产党（以下简称，马共）的题材和历史语境。如此种种在小说创作中渗入“中国元素”的创作手法，是作者面对马华文学“经典缺席”的焦虑表现。黄认为，马华文学经典缺席的主要因素在于寄生，因而尝试运用经典作品和经典人物与马华本土文学意识结合的方式，向文坛和大众传输两种思想：承认学习和进行挥别。“旧人新景”是作者为重构马华文学样式和马华文学史找到的一个关口。黄锦树迫切希望两地读者都能通过风景与陌生的事物产生互动，并成功解读该创作模式的设计目的——使大陆读者了解马华文学内部，南洋读者关注传统与分割的意义。他也特别期待马来西亚本地华人文坛、作家、读者能够从而意识到马华文学在本地的发展困境，以及在世界华文文学中的生存危机。

## 第二节 人与风景

风景对于作者而言，除了深度刻画马来西亚，更是一个很好的“工具”——吸引本土/他者目光，并将更深层的信息埋藏在看似简单的风景里，待各方读者“始于猎奇，终于思考”。上一节风景改写部分通过新旧景的揭示和比较，呈现了什么是“旧人新景”。那么紧接着的问题是，“新景”由谁来观看与完成、观看的主体是谁、观看主体又与旧人之间存在何种关系、而被观看的“新景”又呈现了什么样的意涵呢？

在《伤逝》中，黄锦树化身小说中的“我”，是子君陪伴长大的小朋友和涓生晚年唯一的朋友。“我”作为观看风景的主体，对“旧人”有着别样的情怀，也对新景有着地道的理解，这两种身份和关系构成的观看（叙述）“装置”，是改写风景的必要有机物。首先，子君在“我”的眼里是纯洁的“白”，白得一尘不染；白素裙、白花、白色婚纱、白蝴蝶，还有苍白的脸，同时还是“我”童年最美好的大姐姐，涓生的到来甚至提前结束了“我”的童年。子君对于“我”而言是绝对的追求指标，懵懂的“我”将其奉为圭臬、追崇备至——“子君不论做了什么，她都是对的”。但在“我”成长以后，发现自己对子君的情感与自身的想法、探求起了冲突，然而子君早已化为尘土。

于是，“我”满腔无可发泄的强烈抽离意愿，转化成了文中涓生梦中“月亮”的意象——“月亮持续膨胀，似乎内里有一股经长久压抑的张力往外蹿、撑。泡过油似的月表像腊肉的皮，布满血丝似的细线，绽放着末日般的颓丽”，接着“波”的一声爆破、离析。在“我”下一次见到垂垂老矣的涓生时，便已是见证他死亡的时刻——眼睁睁地看着涓生濒死的惨状，如“白色的蛆虫从容钻出、蠕动，爬满他沧桑的脸”、“嘴唇烂掉了、眼珠子也给老鼠衔走一颗”，并对涓生即将到来的死亡“松了一口气”。“涓生”是鲁迅创作出小说人物，而涓生在黄的笔下又是“我”写作的启蒙导师，于是“涓生”于“我”，就像鲁迅于黄锦树的意义、中国现代文学于马华文学的意义。因此，当“我”对涓生的非自然垂老衰不作为及感到窃喜，其实就相等于“我”被动地完成了一个“弑父”的过程。

这当然不是一个简单的臆想和论断。笔者发现作者在最后安排“我”被警察以虐杀涓生为由拷走调查时，向他们自信满满的推理提出了一个致命性的提问：杀人“动机呢？因为那根蜡烛吗？（‘阳具的象征’？）”——紧紧呼应着文章开头时留下的一句耐人寻味的話：“一根红烛孤独的燃烧，滚烫的烛泪连下，仿佛在嘲弄着那些喜好把蜡烛‘隐喻’成阳具的所谓批评家”。小说前后两次提到红蜡烛，并且利用阳具之象与“所谓批评家”联系在一起，

<sup>1</sup> 黄锦树：《大卷宗》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第207页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

而阳具又具有生殖崇拜之意，是生命和创造的象征。于是，“我”在最后成为杀人嫌疑犯时，主动将动机与红蜡烛并提，对该“生命”（涓生—阳具—红烛—批评家—中国现代文学）的消逝完成了一次暗讽，构成了“弑父”的完整情节。涓生死后出现的“一双黑蝴蝶”，也与子君先前的“白”形成了强烈的对比，且“一双”的细节，更暗示了子君和涓生，与“我”完整的割离。

其实当作者将涓生送入“南洋”语境中时，就使其成为了中国现代文学和马华文学的共同元素，于是涓生作为两面拉扯的中介，就自然成了这场文学弑父的代罪羔羊。因此风景改写除了自然景，对于人物角色的性格塑造也有了明显的改变：涓生也从思考、挣扎的经典五四时代青年，变成了颓靡、消沉的濒死老人。或许是子君的逝去造成他的悔恨，但这属于情节的范畴，大可不必把整篇小说、甚至连细节都渲染得如此阴森、可怖。因此更可能的是——作者“迫使”涓生变成这个样子，来帮助完成他在文学中的弑父情结。

郁达夫在《死在南方》小说中，是被一个自称拥有其未发表残稿的普通“巴爷公务”（郁达夫失踪之地）的民众带到南洋风景中的。我们普遍从其自叙式小说中认识的郁达夫是阴郁的、颓废的，是“零余者”。但在“我”的眼中，郁达夫在南洋却是一位明朗的“指路人”，更是受到民众尊敬的“赵老板”。赵廉（小说中郁达夫在南洋的化名）经营着一家酒厂，也有妻儿。在南洋的他剔除了“弱国子民”的自卑情结，辗转成为了南洋人眼中的“间谍”或“救星”、日本人眼中的翻译员、朋友和“博学之士”。有一次，众人 and 郁达夫在长途巴士行驶途中，偶遇日本兵问路。日本兵的集体前科，使得他们的突然出现和任何话语在当地人的潜意识中变成了杀戮前的号角。于是民众立刻私下逃散，只有郁达夫听出了他们的意思，为“鬼子”指了路。而这指路人一当，却也为自己“指出了一条相反的路。一条永远回不了家的路”。

“指路人”承载的意象很丰富。一是以上形象、性格的转变：将“交游离绝之后，孤冷得几乎到将死的地步”的郁达夫，变成受人爱戴的“老赵”；二则是郁达夫“零余者”身份的转变：郁达夫在南洋拥有多重身份，但再也没有一种属于“零余者”。从“零余者”到“指路人”，说明来到了南洋的郁达夫不再是“五四郁达夫”，而是重新在南洋建立新人设的郁达夫。郁达夫对于南洋文学的意义其实是他失踪之后的事了，当下则是：“五四浪漫文人郁达夫对我们而言，永远是遥不可及的”。当然这些前前后后的事都属于后话。关于郁达夫的多重身份，其实没有人会知道“零余者”“五四作家”“赵老板”和“指路人”，哪一个才最靠近真正的他，而笔者在这里想点出的主要是郁达夫分别在自叙体，大陆社会、南洋社会和日本兵眼中身份转变的相对性。

郁达夫后来的遭遇，使得“美丽的家乡被渲染成恐怖的荒城”，小说里的“我”表示并不情愿，但控制“我”的作者黄锦树，却看见了郁达夫在中国现代文学及马华文学中的象征意义。于是用郁达夫（中国现代文学）的不断归来，以达到（马华文学）最坚决的离去——作者在文中这样隐晦表达道：“他（郁达夫）以不断地归来做最决绝的离去”。以上是作者对“郁达夫”进行的第一次“驱赶”。第二次的“驱赶”则发生在小说的最后：当“我”发现手中郁达夫“残稿”和自己父亲手上保存的“一纸赵/郁亲笔写的买酒批示”字迹十分相像后，“我”便开始有意识地“搜罗他生前死后出版的各种著作”，并“疯狂地拟仿他的字迹”，放纵自己“想象，梦游在亡灵巡游之地”，最后甚至尝试“深入他著作之中的生平和著作之外的生平”——这一连串的行为，明显具有取代意图，并图谋操控、篡改郁达夫生前死后的生平。而这也属于经典的精神“弑父”情节。

这两场“弑父”大戏的发生是通过“新景”实现的。“新景”的成立需要通过与“旧景”作对比，其中“旧景”的观看者是“旧人”——由此推知“旧人新景”的创作模式实际上服务于最后的“弑父”结局；同时，“新景”受“新人”视线的牵制，而“新景”服从于小说意义，小说意义又服从于作者——由此再推知“新人”在某种意义上是作者本人的

一个分身。众“人”与风景产生了千丝万缕、互为因果的关系，构成了“旧人新景”的创作模式。风景书写意识，不仅仅是关注风景和输出风景，而是具有将客观风景与主观意象相结合的能力，使风景普遍都能解读出两层以上意义。有意义的风景，将有效烘托小说的整体氛围，并提高黄锦树吊诡表述的可理解性，也使得小说更有层次感。

最后回应本章绪论部分提及黄锦树在小说中运用“中国元素”的问题。黄在专访中回答“避免对大陆、台湾或外国文学的模仿”问题时，明确“学习（模仿）——告别”是写作的基本阶段和常识。通过以上的论述，我们可以更清楚地认识到中国元素在黄锦树小说里的作用——借中国源流性话题揭示马华文学的内部危机。姜安林、王列耀在《黄锦树小说中的中国文人形象》里肯定了黄锦树运用中国元素作为隐射马华文学问题的巧思，赞到“以郁达夫为主人公的后设小说实则构成了黄锦树重写马华文学的初步实践，也是‘中国性’作为马华文学‘资源’的成功演示”<sup>1</sup>。除此之外，黄锦树写作的“前有所承”（后设形式）不是个别现象，除了对中原的模仿，黄也在各国文学作品中频繁地穿梭，以他独特的写作方式，产出一篇又一篇的后设小说，包括《落雨的小镇》《少女病》《郑增寿》——分别典自东野圭吾、田山花袋和雨川（马华作家）。经典元素与后设形式的配合，是黄锦树独特的创作模式。

黄锦树的“旧人新景”创作巧思，将他的风景书写意识浮于台面。但一个地方的风景几乎不可能在一两篇短篇小说中完全体现——需要整部作品集（甚至好几部）才能拼凑出一个相对完整的图景。而更完整马来西亚的图景还需要深掘，才有机会走入作者的巧思中，看到一个立体的马来西亚。同时作为小说家和评论家的黄锦树，创作时必定有预判的过程，因此其笔下的创作具有很大的自我解读和剖析空间，同时也期待读者的解读与解读过程中和小说的互动。确认了黄的风景创作意识以后，我们便可以一步一步地从南洋风景、胶林空间中的梳理出更明确的潜在内容。

---

<sup>1</sup> 姜安琳，王列耀：《黄锦树小说中的中国文人形象》，世界华文文学论坛，2019年，第91页。

## 第二章 展开：南洋风景

风景是能够引起人们审美的景象。除了抒情意义，风景可使读者身临其境，更好地投入人物和情节中。一部好的小说，离不开风景的刻画。而风景书写，则是在对风景的客观描写之外，又时还借风景完成了主观叙事。本文所谓的风景书写，包含了风景描写和风景叙述，换句话说，就是：客观的风景描写和“风景-隐喻”交融的叙述。一般读者对黄锦树小说的观后感，会把重点放在“湿闷感”的阅读体验。而这种近乎统一的阅读体验可以说是作者所把握的。在了解黄锦树的风景书写意识以后，解读其主题式的风景书写，就不是那么难的事了。黄锦树笔下的风景无论主客观都藏有写作目的，而里头的主题式风景也同样服务于该目的（以后有专门章节论述，此处略过）。

本文的风景也不局限于狭义中“供观赏的风光、景色”，而是调动所有感官共同编制的风景，包括了视、听、嗅、触、味觉——是人的“五感”，但在风景的构成要素中称为“景感”。如果说景物是引起审美的素材，那么景感就是人体审美的“软件”，负责体察、鉴别、感受的风景。笔者因为地缘关系，对黄锦树书写的风景都非常熟悉。由于切身体会每一个感觉都在自己的领域中完善南洋风景，因此认为谈论黄锦树小说中的风景书写，五感都举足轻重。五感之间并不是各占鳌头，而是相辅相成，起到加乘的作用。笔者将此动用五官共同感受的风景称为“感官性风景”，而黄锦树小说中的风景书写可进一步理解成“感官性风景书写”。

黄锦树小说中背景坐落的地理位置主要在马来西亚。印度尼西亚和新加坡提及得少，但也在范围内。因此，“南洋”是界定黄锦树小说地理范围的最佳选择，但主要谈及的依旧是马来西亚的风景，也就是黄锦树更为熟悉的“家乡风景”。虽然黄锦树小说中的地理跨度广，比如《鱼骸》会切换到中国台湾、《大卷宗》会切换到英国伦敦，但都是角色身份的情节需要。作者的视野并没有那么宽广，毕竟风景是需要调动感官切实感受后，才能输出。因此，若追求真实感、亲临感，人们只能对自己的经历的感受作描述。观察者的个人经历和生活经验在很大程度上影响观察的视野。于是，也只有南洋风景能够被黄锦树信手拈来，跃然纸上了。

南洋风景是一个包罗万象的概念。本章对风景进行了系统化地分类和分层。以下将循序渐进，层层掀开南洋异域风情的面纱。

### 第一节 观看风景

黄锦树小说整体基调是湿热腥臊的，《落雨的小镇》有个更接地气的说法：“我们都在雨声中长大，是以记忆总是潮湿多汁”<sup>1</sup>。但除了雨，还需要有毒辣的太阳，大面积的森林，成片的黄土等等，才是一副能够构成“湿热腥臊”的南洋风景。这些观看性自然景观的刻画是无法省略的，且具地方背景属性的小说必须做坐落在实在的风景中，就像历史语境，不能编造。纪实的自然景观也能给予外国读者想象的支柱，也能给本地读者以一定的共鸣。

本节将观看风景分成自然景、人文景和乡野与城镇三种观察角度。自然景和人文景将会

<sup>1</sup> 黄锦树：《落雨的小镇》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第9页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

对黄锦树笔下的南洋风景进行全面的整理和归纳，并观察风景中的“滤镜”、叙述者的身份，以及风景中的信息。乡野与城镇则作为补充性质的内容，从聚落类型的角度，探究这两聚落之间天然成型的差异，并简单介绍一些南洋特殊聚落的风景。

其中，风景的主体性问题尤其影响着本节的重要内容——其一，观看主体身份匹配的风景类型规律，比如普通村民通常伴随着地道的人文风景，游子或探寻者会更善于观察和发现自然风景等等，并非定律，但有迹可循（配合章节性质，本章仅通过“探寻者”视角打开南洋风景，其余将在专门章节论述）；其二，观看主体所携带的观景“装置”里的“滤镜”会因作者自我经历的投射、视野盲区（不了解）和作品主题等问题而存在侧重。

## 一 自然景：南洋自然风光

作为小说故事的发生地，南洋自然风光在黄锦树笔下有着的大量且集中地描写，这里举例《大卷宗》《鱼骸》《M的失踪》，它们都有着“寻找”的共同主题。“寻找”的心理是好奇和捕抓，我们先循着他们的目光，对南洋风景有个初步的整体观感：

《大卷宗》是第一人称叙述——小时候的“我”目睹父亲因政治身份被逮捕肃清的过程。成年后的“我”因对学术和造成自己身体异状“真相”的追求而回到了家乡。在冥冥的指引中，我找到了祖父黄耶鲁留下的资料和著作，也发现了祖父为了完成马共的历史著述而“提前消耗了我的未来”的真相。作品里头对人们在乡野居住的自然环境有着细致的描述。从“漆黑多风的旷野”、楼梯尽处没入“衰草矮树”、书堆中“尖刺、色红、身色深黑”的蚂蚁、稿子中“飞虫的翼和残余的外壳”，到自然环境和建筑物的融合：“榕树的根从板缝穿进。整栋房子外头爬满寄生植物。还没进门便已看到野生甘蔗在屋顶上开花，牵牛花到处挂着初白的朝颜”……由此我们可以对当时的南洋环境有了基本概念——是一片较为原始的土地，没有城市发展的污染和破坏，动植物与人们共处着同一个家园，和谐共荣。

《M的失踪》是全知视角——“他”是一名记者，层层深入穷乡僻壤寻找笔名为M的匿名作者。间中带我们从都市走进乡野，首先看到的是“冲天的橡胶树”<sup>1</sup>和“尽头的浮水屋”，进而看见丛草杂生的水中“小鱼冲游，蜻蜓产卵”。这部分带读者涉略的主要是居住空间之外的树林。《鱼骸》同样为全知视角——故事中小时候的“他”，在一次清晨尾随哥哥踪迹，意外经历了哥哥和伙伴们被乱枪肃清的场景。哥哥在那一次的政府行动中因没有被找到尸首而被列为失踪人口。多年以后，“他”凭着小时候目送哥哥远去的方向，以及强烈寻找的欲望，成功在沼泽深处找了哥哥的遗骸，并悄悄取走了哥哥的一块颈椎。在这个寻找的过程中，读者也深入了南洋郊野的无人沼泽地，随着“他”浮沉于“深水烂泥”<sup>2</sup>中——是南洋不易接近的深处，危险但生机勃勃。

从《大卷宗》《M的失踪》到《鱼骸》，涵盖了基本的南洋乡野自然风光，也就是从有人烟的居住环境（乡），到无人的动植物领地（野）。除了在“寻找”的主题中寻获较有结构的风景之外，黄锦树在其他小说中还有许多对南洋风景碎片的介绍。这些碎片足以拼凑出非常丰富且栩栩如生的南洋。以下将对这些碎片风景进行结构化的介绍，同时总结出作者刻画的南洋自然风光的共性（主题），以及分析造成风景主体性“看”与“不看”的原因。

南洋的热带雨林养育了地球上 40-75% 的物种，而南洋华人居所与热带雨林为邻，于是野生动物必须是南洋自然风光里的角色之一。“沼泽深处有鸟鸣蛙叫，大爬虫的腹部悉

<sup>1</sup> 黄锦树：《M的失踪》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第179页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>2</sup> 黄锦树：《鱼骸》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第426页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

索索的摩擦着草茎”、“林中有山鸡清脆的啼声，大蜥蜴蟋蟀地来回纵走”<sup>1</sup>，总结频繁出现在黄锦树小说中的野生动物包括了蛙、猴、象、蟒蛇、刺猬、乌鸦、老鹰、猫头鹰、果子狸、大爬虫，还有水域常见的草龟、水獭，更有热带及亚热带的标志性动物——“四脚蛇（大型蜥蜴）”。在《雨》集子里，一个更加临近森林的环境，还会有山猪、老虎的出没。断翼的飞虫、嗜血的大蚊子、水沟里五彩斑斓的鱼、“吃肉”（咬人热辣极痛）的蚂蚁、食木的白蚁也同样是南洋的标志。

南洋的树木高大、野草凶猛。百年大榕树、冲天的橡胶树、攀藤植物、巨型蕨类，随处可见——“野藤与寄生的树与邻园原有的树一一变种，缠绕着冲天而起。寄生的巨型蕨类，一团团咬着高高的树，像一窝窝鹰族的巢”；可食用的鸡丝菇自然生长在潮湿的木头上；橡胶树、可可树、油棕树，世代轮流称霸南洋；还有榴莲、山竹、红毛丹，杨桃等，代表南洋的热带果树。南洋的天色是分明的。阳光很足、乌云很厚、雨很大、月亮是灯。小说作品中处处都有描写这样的光景：“背后的熏红的天，毒辣的太阳涨成深赤”“天悄然笼上一层朦胧的灰，……，闷闷地响了几个远雷，没有轮廓的云快速流动”“小镇淹没在千丝万缕的雨声中”“那是一个没有月亮的晚上，这条路又一贯地黑暗如鬼域”等。

以上光景几乎可以用“野草凶猛、野蛮生长、生机勃勃”来总结和主题化。对于作者反复刻画南洋野蛮生长的举动，其一是为了赞颂养育自己生长土地的繁茂。南洋绝大部分的土地没有被文明浸入，野生动植物在热带雨林的温床中尽情生长，欣欣向荣。即使在文明进驻的地方，人们也需要不断地与大自然抗衡，以守护自己的家园不被无孔不入的植被所侵占。因此，无论身处乡野或城镇，在这片土地上的人们注定了会与生机盎然的大自然发生高频率的互动，沾染上浓郁的生命气息。而作者享受反复呈现这番风景，是对生命力的赞许。其二是投射对马华文学的期待。当一个地方没有固定形态的发展规范，就意味着很多事物都有不受限制的多元发展可能性。在这个概念下，野蛮生长就等同于无限的机会。作者通过大量描述，寄望野蛮生长的劲儿和众多可能性，会同样作用于在这片土地上发展起来的马华文学。其三是为吸引猎奇的目光。冲天的大树，蔽目的丛草、凶猛的野兽、望不尽的黑夜、磅礴的大雨等，都是原始和待开发的“标准配置”。未知和不可测，是人类要与这片区域共存所必须面临的威胁。作者通过表现南洋的危机四伏，促使读者在阅读过程中感受肾上腺素的变化。这片安全猎奇的探险地，向读者发出了强大的召唤力，最终使他们无可自拔于其中的神秘、蓬勃。

黄曾说“我早已没有故乡，故乡只在我的写作里”<sup>2</sup>，再次佐证了黄锦树在创作的时候具有很清晰的内容意识。黄锦树强烈的内容意识不仅体现在单部作品中，由于他的小说之间往往都具有互文性，因此他除了通过风景的主题来提升单部小说内部的氛围感，也严格把控小说之间风景环境的互通性。另，黄锦树的童年经历、成长轨迹，以及如今的地缘认同，使得三部小说集里为读者提供看风景的“装置”普遍具有的一面倒特性，倒向暗淡的南洋——一味的蛮荒，幽深，危机四伏。于是，黄锦树在作品主题和个人经历的影响下，对南洋自然风景具有选择性观看的倾向：

黄锦树“不看”马来西亚的万里无云和阳光明媚。黄形容的阳光都是火辣酷热、暑气熏蒸——“气候酷暑，无风无雨，很多士兵都给晒得浑身疲软，昏昏欲睡”<sup>3</sup>，令人难以承受

<sup>1</sup> 黄锦树：《撤退》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第80页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>2</sup> 傅适野：《（专访）马来西亚作家黄锦树：我早已没有故乡 故乡只在我的写作里》，《界面新闻》，2018，05（12）。

<sup>3</sup> 黄锦树：《说故事者》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第229页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

的；就算是热力微弱的夕阳也会把“橡胶林子投照成一望无边的栅栏，每一颗橡胶树和它被延长的鬼黑树影，共同切割着伊有限视野中的大地”<sup>1</sup>。阳光的强劲和微弱在小说中都统一成了烦闷不快活、怏怏不悦的象征，使人轻易察觉刻画风景背后的“厌恶滤镜”。厌恶，来自于身体的主观感受的记忆——赤道的阳光是过于热情，而这对靠劳作维生的家庭来说确实是一种折磨。阳光明媚和万里无云可以解释为：在一种心理欢愉状态下投射出的感受，而黄锦树在南洋艰苦的成长过程或许真的没有机会感受。黄锦树的升学经历，也让他从此离乡背井到一个气候宜人的地域长居，于是在回忆的过程中，自然会拒绝高温的南洋。

黄锦树“不看”雨后的生机盎然。在自然景里，大雨和大水代表是一股爆破的力量。在《大水》中，大雨连绵。低洼的胶林，排水系统的不健全，使得大水可以轻易地“冲走了一切、掩盖了一切”<sup>2</sup>。《乌暗暝》中也描述胶林“多雨多风”<sup>3</sup>，而雨水带来的就是“泥泞和曲折”，令人寸步难行。在黄锦树的笔下，雨水是十分具有破坏力的，冲毁庄稼、淹死鸡鸭，更惨的是毁了胶林工人的生计——“连日的雨令他的脸上浮泛着一股胶林工人面临雨季时常有的黯淡之色”。雨也会带来压抑的情绪，“每一个小镇都下着雨，都散发出一种奇特的忧伤”，而由雨带来的潮湿之感也是“寒伧，潮湿，令人忧伤”<sup>4</sup>——屡屡因雨和潮湿强调的“忧伤”，是客观风景所携带的破坏性给人物情绪带来的心理暗示。

事实上，南洋的雨水并不是完全的“恶”，甚至反而非常重要——雨水是对抗赤道炎热的利器，植物暴晒后的干瘪枯黄，总是一场倾盆大雨才能重新换来生机盎然。雨后，连“割人”杂草都谦卑起来，弯弯腰、低低头，饱满而柔和。但黄锦树的童年确实几乎和生存划上等号，导致了他对事物的解读都具有一定的功利性。于是当雨水的过大于功时，他必然“看不见”雨水对热带雨林的滋养，以及这片土地的灌溉。

## 二 人文景：南洋地方风情

在小说作品里，黄锦树不仅介绍了南洋的自然风景，还从语言/方言、民族性格、人物外貌形象、宗教信仰、地方习惯等方面，有意识地进一步刻画南洋的地方人文景观，使南洋的风景更为生动、饱满、个性化。

首先是语言/方言。南洋是个多元种族聚集地，人口占比最高的民族是马来人，华人居其次。因作者的籍贯原因，闽南语出现频率颇高，马来文单词则是偶尔出现。马来单词一般都是名词，比如宠物的命名——“鸭都拉”（abdullah，人名），“汉都”（hantu，鬼）；batu（石头）、“air! air!（水）”等日常见物；还有寒暄问好的“苏辣马干（sudah makan，吃了没）？”等；而闽南语则大段大段在对话中出现，且常从长辈的口中脱出，“有镞（钱）人”“啥米（什么）代志（事情）‘更加重要’？你唔惊（不怕）抓去死？”“厝（家）内大小，将来拢（都）得靠你”等，连《乌暗暝》的书名中都是闽南方言的音译，意为“乌黑的夜晚”。此用语表现源自真实情况——在中国大陆最后一次“下南洋”移民潮以前，普通话尚未开始推广，移民都操持着家乡方言，因此家中对话绝大部分都是用闽方言，尤其是黄锦树父母那一辈，或许都只能听懂和使用家乡方言。黄锦树穿插闽南语在小说人物

<sup>1</sup> 黄锦树：《非法移民》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第381页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>2</sup> 黄锦树：《大水》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第375页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>3</sup> 黄锦树：《乌暗暝》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第393页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>4</sup> 黄锦树：《郑增寿》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第112页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

对话的这个细节，一定程度还原了当时华人社区的用语情况。王德威在《死在南方》集子写的总序里运用巴赫金的“语言是在历史情境中，个人和群体、自我和他我不断对话的社会性表意行为”<sup>1</sup>观念，针对黄锦树小说中语言驳杂的情况表达道：“语言指的不必只是中州正韵语言，而必须是与时与地俱变，充满口语方言杂音的语言。…华文文学提供了不同华人区域互动对话的场域，而这一对话应该也存在于个别华人区域以内”<sup>2</sup>，肯定了黄锦树塑造的南洋语言状态，丰富了一个时代的华文文学。

其次是种族性格。种族之间因历史渊源、生存经历的不同，产生了相异的种族性格，从而在多元种族国家形成了明显的种族“行为”、生存方式等。华人是勤劳的、具有自成体系的华人社区，和马来社区、印度社区具有一定的主动性疏离；马来人具有政治优势，担任和整个社会关联性强的职务，如警察，却一般难见尽忠职守；印度人则是懒惰的，性好嗜酒、乞讨。当然性格还与家庭、个人有着极大的关系。这里的“种族性格”只讨论“刻板印象”——是一般看法，也是带领海外读者快速了解某一个族群的有效方法。然而这个角度的描写确实具有很强的主观性，对此不论对错、偏颇，仅作为思考黄锦树描述这些民族性格目的通道。

其三是人物的外貌形象。南洋的三大种族具有肤色、着装上的明显区别，因此常会看到黄锦树用生动的方式来形容友族——“黑色”常用以形容印度人，过渡曝晒还会在黑枯的皮肤上“披洒着一抹淡淡的灰色，如霉”<sup>3</sup>，印度妇人也爱披着光彩流丽的薄纱，露出肚皮；戴着头巾（女）、宋谷帽（男），身穿纱笼的是马来人；华人爱穿花格子睡衣长裤，脚踩木屐，等等。

其四，宗教信仰。不同种族有不同的宗教信仰——印度人信奉印度教（小说中未有提及）、马来人信奉伊斯兰教，而华人信奉道教。马来人因宗教因素不能触摸狗，因此和华人养狗的习惯形成了这区之间的“天然屏障”。南洋还发展出了混合马来亚祖灵崇拜、回教的苏非派信仰和中国民间信仰产生的神祇——“拿督公”<sup>4</sup>。《撤退》中有一段对这个信仰的详细描述“他记得那个从他处移来拜神用的石碑上几十年来系满红色、黄色的‘拿督公料’…”。另，《非法移民》里提到的神仙众多，包括了土地公、关帝、观音等，都是华人道教的宗教神祇。小说中也屡屡提到华人的迷信，比如《梦与猪与黎明》里的“伊”因为庙里的神说伊“命硬克母”<sup>5</sup>，就将她远远送到别人家当养女。

其五，地方习惯。在上一段自然景的部分，笔者常常提到南洋的原始和蛮荒，文明（这里指城市化的过程）的痕迹非常不显。自然时常伴随着野蛮，而野蛮常与不文明关联。于是，在上个世纪南洋，人们与自然和谐共处的画面中，不免包含了一些“不文明”的行为，如随地解手，“闻到一股恶臭——一摊屎，还在冒烟。捏鼻一看，是人粪没错，只是素了一些，缀满玉蜀黍和番石榴子颗粒”；随地扔垃圾——“乘客们都把空罐子、袋子、果皮等望窗外抛。他目光搜寻了一会儿：没有垃圾桶。手掌用力一揉，垃圾便垂直落在脚畔”，等等。

从黄锦树带我们领略的南洋人文风景里，也存在风景主体性问题造成的“看”与“不看”。

<sup>1</sup> 黄锦树：《总序》，《死在南方》，济南：山东文艺出版社，2007年，第4页。

<sup>2</sup> 同上，第4-5页。

<sup>3</sup> 黄锦树：《错误》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第20页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>4</sup> 作者按：拿督公在概念里一如土地公，传闻是白虎精灵的化身，而它内在的“人”的属性应属于马来人种，却只有华人在拜；一般设在住家户外。

<sup>5</sup> 黄锦树：《梦与猪与黎明》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第66页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

——“看”华人社区，而“不看”马来（片面）和印度社区。而造成关注不均的问题来自马来西亚种族之间分而治之的情况，以及黄锦树个人的种族情绪。黄锦树对马来西亚社会关注的局限性首先与华人社区坚固的体系有关。在《M的失踪》里，华人作家协会和马来西亚作家协会的分头寻找，甚至把症结点放在“M是否为我族/对方族群”上，就能看出马来西亚三大种族分而治之的局面。小说中还会出现“南洋”和“星洲”的华人报章、报馆，再次说明了华人社会的高度统一。因此，黄锦树（马来西亚华人）从小不需要接触或关注友族，也能顺利生活。

另，黄锦树曾抨击一味叙述童年欢乐的马华文学作品脱离现实、脱离真实的历史语境。他本人的作品虽特别具有现实和现世意义，但却也逃不过因过分强烈的情绪所夹带的无可避免的主观而无益的色彩，比如种族情绪。黄锦树对友族的偏见和刻板印象，使他不愿主动去接触和了解，进而造成他对华人社区之外见闻寥寥的原因。这些细节必然与作者生长的年代和个人境遇相关。而作为精明的读者，我们需要对此有所觉察，因为这将协助我们更全面地了解黄锦树每一个面向的风景中蕴藏的信息——由“看”、“不看”组成的风景，才是客观的风景。同时，如此狭隘的人文风景虽不足以称为“完整的”南洋人文风景，但却能肯定该风景呈现了那个年代中马来西亚华人普遍如何看待南洋人文风景的真实视野——“只关注某一族群”也是“滤镜”的一种。

### 三 乡野与城镇

南洋的乡野与城镇的风景差异除了自然景色的必然差异，更多的是人文的因素，包括族群文化、职业选择、政治历史等。在黄锦树成长的年代，族群和职业是两个首要划分居住地的重要指标。族群内部乐于群居，同时建立自己的文化圈子，而职业也对居住的地区形成了限制。于是可以简单总结为华族活在胶林（乡野）、马来族群居地一般在镇乡之间，而城镇则是一个新兴的小商业圈。在黄锦树的小说中，马来西亚的主要城市，如吉隆坡、檳城的景色是缺失的，只作为情节偶尔必须降落的背景，并未对其中的景色有所关注。因此，小说故事基本固定发生在“乡”“野”“镇”——这也是笔者要从聚落的角度补充南洋景色的原因。本部分将关注乡野和城镇的风景差异，以及概述“城乡之间”和特殊聚落的风景。

乡野是读者非常熟悉的环境——郊区、胶林、森林无人区。小说中的人物（华人）绝大多数生活在乡野，以原始森林为邻，和邻里相隔一个个胶园的远距离，一家子和几条看家的狗，就是基本生活的组成。乡野是政府伸手不及的地方，基本生活资源匮乏，没有电、没有自来水。因此在诸多篇章中都有汲井水、烧煤油灯的描述。乡野有着许多自然风光，基本上都是“自然景：南洋自然风光”段落部分描述的景致。城镇和乡野的距离或许不远，但总是被胶林成片的大树、高高低低的土丘遮蔽视线。乡野虽然原始，但是和每个地方发展会面对的问题一样——渐渐成为发展的牺牲品、城市的垃圾场，就像《乌暗暝》中提到镇上的污水都将被引入乡野那“野芋和蕨类丛生的软腐之地”。

所谓城镇，指的是基本生活资源齐全的地方——邮局、电讯局、警察局、学校、医疗诊所，还有简单的场所，如戏院。商业气息兴盛，但远不比真正的城市繁华，可以说小城市的前身，或更确切地称为“小镇”。小镇的兴起是铁路发展的副产物——“路途的疲惫也隐约地为我说明了小镇的由来”。城镇的风景皆摘取自《落雨的小镇》篇章，除了以上光景，还有“古旧的牌楼，英殖民晚期的建筑样式”、接待过客的旅馆、以及最能显示文明的“乍红乍绿的交通灯”。

城乡之间，也是不可忽视的区域——一个逐渐散落，或逐渐聚集的过渡。坐落在城乡之间的马来甘榜里建有高脚屋、回教堂。高脚屋是马来人普遍的住所形态，这类建筑的好处是通风、透气，十分对症马来西亚的潮湿。晚上的马来甘榜和胶林一样黑灯瞎火，但会

有一个很显眼的标志，回教堂“还神圣地亮着”。“柏油路——红石子路——黄土路”分别是市镇，马来甘榜（kampung，村落的意思），到华人胶林的“天然”示意边界。这段路途上的风景主要是由在镇上做生意，却居住在郊区的叙述者提供，如《非法移民》中养鸡户，“阿良”。

另一个因政治而起的特殊聚落是由“铁丝网、铁蒺藜围成”的“华人新村”。华人新村是马来西亚英国殖民地政府在1950年代左右为阻止郊区的华人与森林中的马共游击队接触而建立的华人集中站，便于集中管制。《鱼骸》里的主人公就经历了这个时代，“政府把他胶林中的家划入黑区。和许许多多胶林中的住户一样，被迫迁往小镇边缘政府划定的‘新村’内”。

## 第二节 感知风景

在《错误》中，叙述主角“他”的身份是一名作者。“他”坐在无故停滞的火车上，感受着太阳的酷暑、群众不友好的体汗味、人声的沸腾等等。他想尝试用写作来帮助静心，于是提笔描摹当下正午的酷暑——“目寓鼻闻耳听身受的种种，便足以勾勒出这赤道跨骑着的热带。”——由此说明，视觉上的风景确实不是“作者”（同时指作品作者和作品中的作者）唯一关注的风景，“作者”也认为没有其他感官参与的风光，是不足的——佐证了作者“感官性风景书写”的意识。

“感知风景”作为本章南洋风景的第二大类，主要负责从嗅、听、触、味的感官感受中体会南洋风景。本节将对黄锦树小说中感官描写的部分作出细致的区分，归纳出哪一些是直观且客观的描写，哪些又是主观的描写——有可继续探索的信息和态度。其中，由于气味描写的信息和比重较听、触、味觉更甚，于是将“气味描写和气味信息”独立成篇。

### 一 气味描写与气味信息

“嗅觉是我们最直接的感官。”<sup>1</sup> ——《感觉的自然史》

气味描写是黄锦树作品集《雨》中的一大特色。而丰富多元的气味也是马来西亚的一大自然及人文风景。没有味道的南洋不是活灵活现的南洋。海的味道、雨的味道、动物的味道、野蘑菇的味道、人的味道；还有晒咸鱼、甚至在橡胶林中，朴素的人们随地撒尿，所制造的“人文味道”，都是黄锦树小说中不可忽略的细节。观察气味描述的细节，我们还能发现里头所谓的“人文风景”，如果说气味的自然风景指的是南洋热带雨林的气候以及四面环海的地理位置所带来的一系列风“味”，那么气味的人文风景则是当地人用嗅觉判别事物的行为及一些潜意识的嗅觉叙事。

黄锦树对气味的描述，涵盖的多层次的信息。比如他描述的“臭”，除了是那个被描述的对象发出的气味；还有一些对该对象的主观感受与情绪；更有和对象的气味无关，单就气味的描述向读者输出某一种态度。笔者把他们进一步分类为——直观味道、态度味道，以及主观味道这三类。

首先是直观的味道。在《雨》小说集里，辛（绝大部分故事内容的主角）一家人住在橡胶林，生活环境较为原始，因此在他们世界里，日常生活中会接触的味道会比摩登城市的人们还来得丰富和多元。好比如：“鬼”的尿、野狗的尿；土、火、线香，甚至烧焦的味道；他们甚而会用味道来判断当下的危及状况，如着火或者尸臭；还有日常的米水、肉

<sup>1</sup>（美）黛安娜·阿克曼著；路旦俊译：《感觉的自然史》，广东：花城出版社，2006年，第9页。

骨、果实等食物的味道。故事中的人物习惯于用鼻子去感知那个质朴的世界。木板香、手上的生橡胶味、虎牙的烂牙味、散发着阳光气味衣服、咬破嘴唇的铁锈味等等，也都是作者用以立体故事生活的描述。

就算换了个景地，也都是咸鱼的“咸咸腥味”、海的气息。这样的气味描述使我们身临其境。对味道的直观描述，是一种感官（嗅觉）上的刺激，增添了阅读的生动性与互动性。前面说过马来西亚是个由气味组成的国家，而故事中这个“嗅觉国度”的人们似乎也已经把嗅觉转变成生活中的本能——“因为没闻到他身上招牌的印度红烟丝味”<sup>1</sup>，因此判断对方戒了烟；或者是“他爱捡瓶子，就像我捡尸体。就如同我看到或闻到尸体非立即埋掉不可……”<sup>2</sup>——闻到尸体，不仅告诉了读者生存环境，更表现出了人们生活依赖嗅觉判断，这一信息。

其次是态度的味道。为了叙述方便，笔者想先对态度的味道进行分析。态度的味道，顾名思义就是用以表达态度的气味描述。这样的描述可以看做是一种隐喻，但比一般的隐喻更为灵动。“那个人雷厉风行；你笑靥如花；我暴跳如雷”是隐喻，我们是理解的。但看见美人时，脑海里却不会真的浮现一朵漂亮的花。但如果你的朋友告诉你，他爱慕的人身上有股特殊的香味，他甚至不用去描述香味像什么，但你却一定会会心地点点头。不是你闻过，或许也只是你在伴侣的身上“认识”过这种“特殊”的香味，但最重要的是，你明白对方想要表达什么——这就是态度的味道。

在小说《树顶》中，辛的父亲意外失踪，生死未卜。父亲的朋友从报章上得知这个消息后就来救济辛和他母亲，辛初次见到他们的场景就认为他们身上有股“浓重的公兽气味”<sup>3</sup>。虽然从儿童的目光来看，辛为他们解释为“很多天没冲凉了”，但隐喻的态度信息再往后读就可得到印证——抽签决定的丙留下来照顾他们母子，其余的三人便共同外出寻找父亲的下落；丙陪辛一起在沼泽里游泳、溪里冲凉，但辛认为“他身上的味道还是一样浓烈”，甚至妹妹“也不让他抱……她也对味道敏感吧”——洗过澡了还是有浓烈的公兽味，认为妹妹不喜欢丙也是因为这令人不舒适的味道，便道明了丙身上的气味与其说是体味，更不如说是一种危险、具有侵害性的味道。辛反复提起丙的“公兽味”就是在表达自己不喜欢态度。这与《沙》篇章中，一位寡妇到一位鳏夫家中帮忙打扫，而“明显感到他身上飘来股浓重的公骚味”<sup>4</sup>是一种逻辑下的态度表达。

《另一边》中还有写到乞讨者到辛的家中讨钱，该部分的母亲形容乞讨者身上的味道“臭得真像死人”<sup>5</sup>。乞讨者的体味大是理解的，但如此“言重”的形容则是辛的母亲表达对乞讨者乞讨行为强烈不满的态度。还有《小说课》中提到，辛的妹妹差一点被人强暴时的心里独白——“‘傻仔’自己的下半身早就脱光了。好臭。”<sup>6</sup>而这个“臭”除了是真的味道

<sup>1</sup> 黄锦树：《雄雉与狗》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第125页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>2</sup> 黄锦树：《后死》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第198页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>3</sup> 黄锦树：《树顶》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第84页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>4</sup> 黄锦树：《沙》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第142页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>5</sup> 黄锦树：《另一边》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第155页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>6</sup> 黄锦树：《小说课》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第205页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

大，更是一种极度厌恶却降到冰点的极寒态度。另，辛的表姐，阿兰在《W》中出现时，辛称道“她身上有股淡淡的茉莉花香，一直往你的鼻端飘”<sup>1</sup>，这便是喜好的态度，这里更可以看成是年幼的辛最早情窦初开的时刻。还有一种较为中性的气味态度，出现在开发工人工作结束后废弃的屋子里——“破烂的衣服、楔子、空罐头、枕头，还有股说不出的酸味”。这可能涉及到其中一位工人在施工期间和表姐阿兰是秘密恋人的关系，后来工人不告而别，表姐怀孕而伤心欲绝。但这对辛来说是一件似懂非懂之事，所以态度是“说不出”的。

在《雨》中，除了有态度的味道，更有态度的变体记忆。何谓态度的变体记忆？即——你在记忆中对一件事情是有态度的，但你可能早已忘记该时场景的任何细节，包括味道。但你在回忆那一段记忆的时候，便会自然而然地寻找与你态度相匹配的“常识”味道或“记忆”味道，去加以表达你记忆中对那段回忆的态度。这里面描述的气味或许真实存在，也或许只是一个“态度的变体记忆”。此“态度的变体记忆”概念是借鉴气味的“触发<sup>2</sup>时刻”而来的。“触发时刻”在这个概念中是一个基础——人在成长中的每一天都在收集各种气味，在压缩成潜意识中的气味记忆。而当某天经历了气味的“触发时刻”，人们便会顺势想起回忆中的一件事，那么这个气味的特征和这件往事的细节就会被大脑记录，并匹配下来。于是当人们再回忆一件往事的时候，若其中存在较为强烈的态度，那么人们便会在大脑中找寻与这个态度相匹配的味道，味道就从而成为对态度的一种反向表达。

上面说到《树顶》中辛父亲的朋友，丙留下来照顾他们母子。时间越来越长后，与母亲的“交往”越甚，于是乎辛开始觉得“屋前屋后都是丙的声音、丙的味道，那野兽的气味眼看已深深占据了这房子，让辛和妹妹连呼吸都觉得吃力”。且在一次辛似懂非懂地意识到母亲和丙发生性行为后，辛更说出了“一股更浓更呛的熊的气味突然涌现，充塞整间房子”。这里对气味的形容显然已经愈发夸张了，包括了“呼吸都觉得吃力”“充塞整间房子”，因此笔者认为辛这里说的“野兽的气味”与“熊的气味”是一种态度的变体记忆——我们不排除辛记得这个事或者这个味道，但这样的形容更像是后来回忆起的叙述。另，辛在《老虎老虎》中曾目睹祖父埋在母亲胸前，因而从此拒绝母亲的哺乳。辛眼见的当下觉得“那颗毛刺头还一直散发出一股强烈的、非常讨厌的、猫屁一般的味道”<sup>3</sup>，甚至在很久以后撞见老虎的时候，回忆并将老虎的味道与祖父的味道相匹配，称“老虎！……闻到一股非常熟悉非常讨厌的骚味，那竟然是祖父的味道”。这里也可以很明显地看出辛利用气味作为表达对祖父行为不满的态度的一种反向表达。

顺着如此“肉欲”的故事，这里再添一项“铁证”。即在上面同样提到的《沙》中，该鳐夫说：“甚至可以隐约闻到伊身上的气味，那既陌生又熟悉的味道，来自女人鲜活的肉身”，该“熟悉的味道”便是记忆中妻子肉体的味道，更确切一点来说，即是生理需求给自己心里的暗示。另，我们可以看到同样在上面曾提过的“表姐阿兰身上的茉莉花香”，之后还有一段文字——“你一直梦到她初到的那晚，像一朵初绽的夜合花持续朝着你散发着淡淡的香气”，这和上面的“茉莉花香”之所以被区分到不同的区域是因为，这里的香气显然不是辛确切闻到的味道，而是回忆的脑补，因此编入“态度的变体记忆”这一项中。

其实在《雨》中，还有一些很直白的“态度味道”，诸如“父亲的声音变得很冲。辛闻到烟味，还有愤怒的火味”“棉布做的灯芯发出一股绝望的烧焦味”“除了烟味，你还闻

<sup>1</sup> 黄锦树：《W》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第115页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>2</sup> 林翠云：《嗅觉地景与记忆——重思普鲁斯特〈追忆似水年华〉》，博士学位论文，武汉：武汉大学，2017，第44页。

<sup>3</sup> 黄锦树：《老虎老虎》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第68页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

到不同大树被锯开后那汁液悲惨的香气”，但如此直白的表达并没有讨论的价值，只能证明作者用气味来表达态度一举，是有意识的作为。另一证明作者的气味描写是有态度的实证，则是在《小说课》篇章中，作者写辛的妹妹在动物园第一次看到老虎的时候，却没有对老虎进行气味的形容。因此可以说明作者不是在什么情况下都会对描写对象进行气味的描述的。

最后是主观的味道。主观味道介于直观味道和态度味道之间，即味道本身存在，但作者通过描述气味真正想表达的并不是气味本身，而是当下的主观感受或情绪，这里可以理解成故事人物的情绪，但也不妨承认也是作者想传达的感受。这里的情绪或感受并不像“态度的味道”，有强烈向读者抒发的意愿。好比如辛的舅舅走入阴暗潮湿的地下室，整个场景诡异而可怕，有着“像巴刹鱼档那样重的鱼腥味，好像是千年大鲈鳗的家”<sup>1</sup>。这里的鱼腥味表的是令人感到毛骨悚然之意。另，在《老虎老虎》中辛一家面对老虎踏入自家居住范围时，“突然有一股强烈的怪味，辛第一次看见父亲露出惊恐的神色”，这里的“怪味”固然有老虎本身的味道，但更想加强描写的是当下紧张惧怕的情景。《树顶》中“目送军队远去，软泥上留下车烟的臭味和深深的车辙”，车烟的“臭味”表达了文明和自然的冲突，何况来者是为开发（破坏）这片土地而来的。《土糜胙》中“陷入软烂的泥中，一股巴窑的恶臭浮起”<sup>2</sup>，这里恶臭也是深陷烂泥恐惧的表征。最显著的例子又是表姐阿兰——“胸前有着微微的鼓胀。你闻到她身上有一股酸酸的汗味，也许经历一番长途跋涉”这句描写。乍看之下没有什么特别之处，但只要与辛对和工人、丙的描述对比，便会发现辛认为这个汗味虽臭，但又想悄悄表达对此并不厌恶，还有点喜欢的情感。

气味在黄锦树小说中风景描写中扮演着很重要的角色。作者在大层面上用气味描写点出了南洋的各种标志性气味，尤其和人文相关的，比如说不同种族身上特有的气味、不同职业（晒咸鱼、养猪）的“广泛而悠远”的气味等，展现了作者对自己家乡的独特感知和暧昧情感。黄锦树在风景书写的过程中，有意无意地勾勒出了马来西亚的嗅觉地图，建立气味和马华文学的联想。在某种意义上，黄锦树的马来西亚风景当中，存在这么一个马华文学的嗅觉地图。另一方向，作者又将对气味的敏感运用到各种微小的细节中，使得所有人物性格、情绪都十分鲜活。值得一提的是，《雨》的作品集中，无论人称叙述，基本上都是小孩作为观看风景的主体，于是当嗅觉作为人类最直接的器官，作用在小孩子身上是更为深刻的，营造了正在通过嗅觉认识万千世界的真实感。不仅如此，“埃德温·T·莫里斯在《芬芳》一书中指出的，‘气味几乎没有任何短期记忆。气味全是长期记忆’”<sup>3</sup>，于是我们（尤其是马来西亚读者）在阅读这些气味描写的时候，也将受到“触发”唤醒遥远的童年记忆，与此和小说建立了一个强烈的互动关系。每每看完《雨》作品集，会有一种嗅觉“劳累”的参与感，嗅觉信息的丰富是这部作品的特色，也是气味描写与气味信息能在感知风景中独立成节的原因。

## 二 听、触、味觉中的南洋

经过以上“可视”及“可嗅”的风景，本节将继续探讨关于听觉和触觉的叙事作用，以及味觉在增添南洋风“味”所做的努力：

在湿热的气候中，所有的感官都异常敏感，敏感在于感觉本身和感觉中夹杂着幻觉/

<sup>1</sup> 黄锦树：《归来》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第61页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>2</sup> 黄锦树：《土糜胙》，《雨》，成都：四川人民出版社，2017年，第180页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

<sup>3</sup>（美）黛安娜·阿克曼著；路旦俊译：《感觉的自然史》，广东：花城出版社，2006年，第10页。

关联。听觉是生活逻辑的重要来源，我们依靠它来理解周围的世界——这是听觉本身带来的感受。《感觉的自然史》里提到“我们生活在一个由熟悉的声音构成的环境中。可夜晚你独自一人时，熟悉的声音也会使你觉得仿佛有不速之客一样在向你扑来”<sup>1</sup>，因此声音也是操控情绪、搅动理性的一把好手，就像音效是恐怖电影的关键——这是听觉中夹杂着幻觉。同理，触觉是“介于我们和周围的世界之间”<sup>2</sup>的主要感觉通道，我们对冷热、提压、干湿等的感觉都由触觉受体接收。但也因为我们对任何的感受都有社会性的理解，就如冷和害怕都会使我们发毛，于是冷和害怕就有了关联。以上，我们可以做一个简单的论断——听觉和触觉在类似的风景描写中，是真实感受和心理作用相互影响的结果。除此之外，与嗅觉一样，听觉和触觉的风景里还包含了判别事物的行为和主观叙事。

关于听觉的描写诸如《鱼骸》中的“他”形容哥哥和同伴遭受枪击的景象，“一串串爆竹似的巨响，混杂着沉重的踏水声，清亮高亢的惨叫声，仿佛就发生在水边……”；《落雨的小镇》中“两座回教堂同时响起晚祷之声”、雨声“沉沉的吼声从一个有山的方向凌越千流万树赶来”；《大卷宗》中“大门以干涩的吟声啾呀啾呀而开”；《错误》中“听到橡胶子落在屋顶上，弹着、跳着，沿屋檐掉下。炉上水壶发出咕咕声，不远处有枯枝从高树坠落，摔折成数截”。触觉则如《鱼骸》中“推开窗，潮湿的雾气蓦然迎面扑来”；《错误》中“阳光炙辣辣地泼溅在颈背上、手臂上，液态似的在肤表蠕动”；《落雨的小镇》中“现实几颗很大的雨滴打在头上、臂上，触肤生疼”、“脚下却仍是滑溜滑溜的身不由己”……

上一段举出的例子都属于客观风景，于客观层面上提升相关风景的生动性。然而听觉和触觉在小说中更多使用于叙事，即听非所听，“受”非所“受”。作者在某些部分提及的声音和感受并不是对感觉刺激的直观描写，而是通过听觉和触觉来具体叙述/传达某一种情绪或信息。例如，《撤退》中“两岸都是深灰色的乱草，杂着枯枝灌木。水往黑压压的林子潺潺流去”，水声竟似“压抑的啜泣”，主要是时值战争的情绪渲染；《鱼骸》中的“他”回想母亲在刷大哥的泛绿的白骨时正值雨夜，“耳际尽是潇潇的风雨肃杀之声”，此声非耳听的声音，表达是一种悲伤的情绪和叙事者的回忆；《大卷宗》中“我”发了噩梦，醒来发现贴着母亲左臂，“因体温袭来而觉得烫”，这里的烫更多指的是一种心安的心理状态。在黄锦树的小说中，雨声是常客，但却没有得到使万物复苏的勋章，都是压抑、忧伤的。这是因为雨声在作者的回望“滤镜”中成了“回忆和怀旧的原初形式”，比如割胶的家庭最怕雨夜。住在郊区深处的故事主人公都有忠犬，而狗子发出的叫声往往就是陌生人（危险）靠近的信号，因此在小说的叙述中常常用狗吠声取替“有人”“害怕”的直接表达。

潮热的天气，需要更强烈的味觉刺激，不然则会常感食而无味。因此，味觉的描写也是感官性风景书写的特色之一。《撤退》中的主人公“用食指抚弄腐叶下蚯蚓的粪便，…接着把食指伸到口中，轻轻地吸吮，有点苦、涩、甘”——这个动作与前后文并无关联，只是一个单纯的举动，却从中可以看出人物贴近生态，以口辨物的习惯。除此之外，与味觉最相关的便是美食。但在小说出现的食物不足以上升到美食的境界，可称之为南洋特色。首先是出镜率最高的黑咖啡/白咖啡。“他啜了一口黑咖啡。苦”——黑咖啡味香色浓，风味独特；而白咖啡则是加了奶精的黑咖啡，“南洋旧街场”白咖啡是马来西亚土特产。《梦与猪与黎明》除了咖啡，还有“国民早餐”——“美禄”（一种巧克力和牛奶的混合饮料），同样是香郁味醇，口味重的饮品。《大水》中还介绍了一种杨桃的独特吃法——蘸酱油和糖，这与海南地区吃水果蘸辣椒盐酱油为中国其他地区人民所不解一样，是相近气候的味蕾寻求更强烈刺激的表现。

至此，黄锦树调动读者的五官体验，构筑出几乎面面俱到的南洋风景。作者带我们领略

<sup>1</sup>（美）黛安娜·阿克曼著；路旦俊译：《感觉的自然史》，广东：花城出版社，2006年，第192页。

<sup>2</sup>（美）黛安娜·阿克曼著；路旦俊译：《感觉的自然史》，广东：花城出版社，2006年，第73页。

了野蛮生长的南洋大自然、认识了华族“滤镜”中南洋社会的各种文化现象、也让我们看到了作为小说故事降落地点的城镇乡野以及特殊聚落的基本面貌。嗅、听、触、味觉作为补充，弥补了可视风景在风景描写中的局限和平面化问题，进一步制造了现场感，使读者不得不注意南洋的“湿热腥臊”。而“湿热腥臊”也对野蛮生长构成了补充，写出了马来西亚华人的生存环境。

### 第三章 聚焦：胶林空间

“集子中的大部分作品都有一个相当明显的胶林背景、甚至可以说，胶林几乎已是我小说写作的原始场景。”<sup>1</sup> ——《非写不可的理由》（初版《乌暗暝》序）

胶林空间内在于南洋风景，是南洋风景的再一次聚焦。南洋风景探析的是马来西亚的基础景色，而胶林空间则将具体深入马来西亚胶林人家的生活空间。相较“展开：南洋风景”章节，胶林空间将更关注风景与人的联系。

胶林，是橡胶林的简称，位于郊区，与原始森林为邻，是当时南洋华人的普遍生计空间之一。南洋华人在橡胶产业中的割胶链条上勤勤恳恳，后有世代继承的，也有脱离的，但始终在这个空间中留下了大量的生活足迹和历史沉积。黄锦树在胶林度过了他的童年和少年时期，一直到留学台湾。于是可以说小说中的胶林空间是作者的真实生长环境、作者落笔生花的具体空间、作者的思想及写作意涵栖息的地方。过去的胶林空间在马华文学中，不是过于沉痛的悲伤记忆，就是远离现实的欢乐童年，而这两者对于黄锦树来说都是片面的。生活根基于胶林空间的他，耳闻或经历来自大自然压迫和历史蹂躏的种种，迫使他想要为马华文学书写自身的胶林体验，使胶林空间的真实、残酷和恐怖，以一种颇具诗意的姿态再生于大众面前。赋予胶林更多的灵魂和内涵的同时，缅怀已被大面积翻种的油棕树替代、消失了的胶林空间。

本章节从外在的南洋风景进一步向胶林空间聚焦，不再着重于大而泛的“宏观”风景的客观叙述和主观叙事，而是深入探析当时马来西亚华人胶林生活的“微观”风景，将眼光放到其中的一砖一瓦、一草一木上做分析。本文对胶林不仅仅停留在自然风景或人文风景意义上的关注，而是更注重胶林空间与人生活场景相连的意义。

#### 第一节 内景

“内景”一般感觉具有遮风挡雨、阻隔外界威胁的属性。而房屋内部作为一般小说的内景，代表的是一种恒常、安定的生活场景。但黄锦树的小说却介绍了一种置身在胶林空间中，极为特殊的内景——胶林空间的内景，由生活空间总摄，涵盖的范围包括了房屋内部、过渡区域和房屋外部，是一个以用途作分类，由内到外的观察视角，整体笼罩着安全与不安的矛盾感。其中，使得内景并不特别“内”的空间起始于所谓的“过渡区域”——“五脚基”，是南洋的特殊建筑形态。胶林空间内景的特殊性在于：本应是安全的内景，在胶林空间中却必然存在脆弱属性——无论是易于消失的房屋（最内）、还是由忠犬守护的房屋外部（最外层），都在庇护和威胁的两面夹击中，形成了安全与不安的矛盾空间。本节将由房屋材质作为先导，解释内景中“安全与不安”的矛盾感来源。

人们在胶林空间搭建的房屋普遍都是锌板/铁皮木屋。锌板/铁皮木屋是构成完整庇护的一个整体，但金属和木柴又分别承担了不同的胶林记忆和情感联动，以至于笔者需要将两者分开探讨。首先是锌板/铁皮。金属的材质使得房屋对外界的风吹草动、酷晒暴雨的反

<sup>1</sup> 黄锦树：《非写不可的理由》（初版《乌暗暝》序），《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第437页。

应都异常激烈：锌板/铁皮房顶会反光，是外界辨认远方胶林住户的方式之一，效果就如夜晚的灯火。《错误》中的主人公就是因为“蓦然瞧见森林中一闪爆亮，许是白铁皮在反射日光”，才因此无意地被引向等待失踪儿子的老妇人的住所，而他的出现如题——《错误》，冥冥中的误闯是“我踏踏的马蹄，是美丽的……”。反射太阳光那一闪炽白，为沉寂在无边无际乡野中的胶林人家，证明他们的存在。

锌板/铁皮也会加剧下雨的声响，是雨声，更是所有伴随着雨声出现的意象的生产地。雨声如“一口瀑布直接泻在屋顶上”，基本连说话声都听得吃力。雨声落到泥土是深沉的“朵叵朵叵”，在锌板/铁皮则是高分贝的“塔卡塔卡”，听觉上的刺激，加深了作者对雨声的回忆，也同时加深了所有在雨天中发生的童年梦魇。因丑恶总是比美好更令人印象深刻，于是雨天给身心带来的恐惧和对生计造成的影响，逐渐在作者心中形成了联动。久而久之，雨声常常就能触发潜意识中的相关记忆，使得我们最终看到黄锦树笔下的雨天总是以表达阴郁和破坏为主。

如今多数以水泥砌成的房屋是坚固而长寿的，但那个年代胶林空间中的木制房屋却十分脆弱。房屋是庇护所，相较于其他空间来说已经是相对可靠了，然而木制的东西在雨林中是极易消失的，并且会被自然极速地覆盖。用黄锦树自己的话来说：“我们热带是这样，在树林里盖一间木板房子，无人居住后很快有用的东西就被别人拔走，蚂蚁把木头吃掉，新的树木又长出来，房子完全消失。”<sup>1</sup>木屋在热带雨林的湿热气候中，确实有着易于消失的属性。湿，养活了食木的白蚁；热，加剧了微生物的滋生；又湿又热，就是给木屋的腐朽、薄金属的腐蚀创造了最有利的条件。因此在《胶林深处》中，年老的民间作家因有事离巢一周，就失去了他毕生创作的心血和庇护所，被迫搬离。

木屋对于居民来说，是在这片原始土地上重要的避风港。人们感激并对其产生情感的同时，它却又会随时撒手离去，归于自然，就像从来不曾和人们有过联系。久而久之，居民从自然中理解了来自自然的这份双向“情感”需求，因此长期在木屋居住的人们都不会轻易离开，就像《撤退》中父亲不愿随年少有为的儿子们到城市生活一样。《大卷宗》里负责书写马共历史的爷爷说“历史的整理工也许是迫切的”，“因为这里有太多的华人在这块土地定居下来。而人们是善于遗忘的”。木屋讽刺着善于遗忘的人们，一旦没有人维护，就将永远地消失在这片丛林中，被本土的“白蚁”侵蚀、“雨水”冲刷得一干二净。而黄锦树虽身已不在这片地方，违反了自然对他的要求，但他仍对这份内景有着深深地眷恋，所以通过自己的方式将这份易于消失的胶林景观刻画在书卷中。

小说内景中偶尔会出现一种经典，却更为脆弱的建筑物。它有着和锌板/铁皮木屋同工异曲的功能和属性——临时庇护。此建筑物是由几根大树干先搭起框架，再剥下大树的皮拉平成墙，屋顶则是用“亚答（马来语，Atap）”树的树叶扎成一排，然后整齐地铺在屋脊上面，人称“亚答屋”。“亚答屋”是更为原始的热带小屋，也是上世纪六十年代以前南洋乡村生活的一大特色建筑。但这个直接由树木“变装”而成的居所更是风前残烛，完全经不起大风大雨，连锌板/铁皮想替主人延长存在痕迹的机会都没有。

房子对人类而言，同时是庇护，也是资产的一种形态。然而建在热带雨林中的铁皮木屋，使得这份庇护犹如鸟迹虫丝，不堪重创和考验。《落雨的小镇》中提到“木造的房子，白日里也觉得黑暗”，或逢雨天，“日头”（闽方言中的太阳）一被遮蔽，胶林就会很早地入夜。锌板/铁皮木屋就像是整个胶林空间的缩影，喧嚣又变幻莫测，无人能确定此时彼此，安全和危险何者会占上风。房屋已属内景中的最“踏实”，却在本质上显现出安全和不安全并存的性质，由此奠基了整个内景的矛盾属性。

<sup>1</sup> 傅适野：《（专访）马来西亚作家黄锦树：我早已没有故乡 故乡只在我的写作里》，《界面新闻》，2018, 05 (12)。

带着这样的矛盾，笔者由此开始由内而外对内景进行“解剖”。首先是房屋内部。《乌暗暝》《梦与猪与黎明》两部小说的故事都围绕着主角一家大小的日常生活，因此对房屋内部有着集中且细致的描述。吃，往往是最能聚齐一家人的活动，《乌暗暝》就是由饭桌拉开的序幕。饭桌上必有照明的煤油灯，忽闪着微弱的灯光。偏远的胶林在很长一段时间里都没有得到供电，于是月亮和煤油灯成了他们在夜幕降临后唯一的光火来源。煤油灯微弱的火苗隐喻着当时的华人在南洋的境地，除了脚下的土地和自给自足的生活，其余的一切都与他们无关，更无力争取。饭桌不会设在离灶台太远的地方，是女主人睨一眼就能看见的距离。灶台是唯一能证明他们在某处生活过的东西，因为是水泥砌成的——坚固耐操，象征着故事人物在胶林里顽强的生存。灶台由砖块砌成“腰高凹凸构造，三炉并列，一镬，次壶，三锅。底下偌大的空间整齐地塞满枯枝与劈柴。厨房的墙没连上檐，人高以上都空着好透油烟”。房屋内部的厨房和进餐区域就这样一览无遗。

除了厨房和饭桌，屋内基本上就是人们休息的区域。偶尔几家会设有神台，一般供奉“大伯公”，如《错误》中“过客”绕过黑暗的大厅，就看见“神台上供着大伯公”和一系列遗照、《大水》中“古旧的神台靠墙，向着大门。红漆已剥落殆尽，上头供着一玻璃相框，大伯公古装的坐姿白发低垂，两旁伴着不知名的神”。唯有超自然力量能够超越现实，带来精神上的庇佑，于是神明就成了胶林空间中唯一使人安定的信仰和寄托。屋内的休息区域，尤其是床头普遍都有防身工具，如《乌暗暝》家中小女儿“床头放着原木削成的木棒”，供“紧急时手一伸就抄着”，主要用于防身；而父母兄长房间则备有“锋利的长刀”，用于对抗或攻击。居住在胶林空间，房屋的庇护不等同于防护，仅仅是免受日晒雨淋之苦。从小说人物家中常备的武器来看，防身主要靠自己。除了防备野兽的袭击，更戒备人的闯入——“我们最怕的还是人”。每家每户必备的还有防蚊工具，蚊帐。热带雨林中嗜血，并传播致命疾病，登革热的大蚊子足以被看成一种“野兽”，也是日常需要防备的对象。

在这个空间内，安全与不安的矛盾最为显著。休息和进食是保证人类延续生命的基本条件，房屋内部的空间提供了进行以上两种活动的场所。照明的煤油灯火、唯一由水泥漆成的灶台、慰藉心灵的宗教信仰、防身的床头武器、阻隔嗜血大蚊的蚊帐等，一方面从这些物件中找到了生活的安全感，另一方面同样通过这些努力生存的种种迹象，侧面说明了居住其内带给人身心灵带来的强烈不安感。笔者在本段落将房屋内部频频称为休息区域，而始终没有提及睡觉或放松的字眼，便是因为房屋内部在那个危险的地域和时代都不足以让人安眠。

隔开房屋内部和生活、劳作空间的是过渡区域，民间称之为“五脚基”<sup>1</sup>，这里指屋外尚有屋檐荫庇的走廊。过渡区域是内景中最有意思的空间，因为它是多雨的国家/地区才会出现的特殊建筑形态。相比起风干日燥的北方，大陆南方以及东南亚一带降雨丰沛，因此需要有屋檐的庇护，才能向外延展人们在雨天的行动范围。马来西亚城镇的房屋和骑楼必定包含“五脚基”的设计。降雨时，房屋能顺利地展开户外活动，而商铺骑楼则便于民众穿梭购物。“五脚基”虽不仅出现在胶林空间，但在却在胶林空间里显得特别重要——是人们日常繁忙生计之余，简单而简短的娱乐休闲范围，包含了日常打盹、发呆、眺望、抽烟、抓爱犬身上跳蚤的地方——“自己枯坐在屋前五脚基上竹椅里嘴巴松弛地张开双眼平视前方”、“他缓慢地渡到五脚基，蹲下，为爱犬抓蚤子”，收集了在需要时刻戒备的胶林空间中，人们短暂忘却世务尘俗的片刻惬意。“五脚基”应雨而生，在意象层面上没有过于复杂的表征，使得小说人物在这个过渡区域呈现出精神松弛状态，相比房屋内部，反倒放松不少。

<sup>1</sup> “脚基”是直译自马来语“kaki”一词。“kaki”的本意是“脚”，这里是指英尺，是马来语对英语的“feet”一词的意译。别称为“五脚气”，系转音之误，意指店铺住宅临街骑楼下的走廊，因法规规定，廊宽都是五英尺。

然而“五脚基”狭窄的范围就预示着这种状态的短暂和稍纵即逝。尽管如此，“五脚基”仍在内景，甚至整个胶林空间中起着重要的精神调和作用。

“五脚基”到家犬的守护边界（在驻扎成户的地区，家犬的管辖范围自然成为每家每户的默认边界）为房屋外部，像院子，却没有围栏。房屋外部主要有两种“分工”：水源地和小农场。热带雨林降水丰沛，滋养植被之余，降落到地面或沿树干渗透到土壤中的雨水最终都会成为地下水。因此，一片森林就是一座水库。处在森林边界，或是说本来就是开发森林而来的胶林，人们只要掘一口井就能解决日常的所有用水。水井旁，“生锈的铁皮，木板，铁丝网三面围着，另一面垫了块废置的枕木供踏脚，还用洋灰糊了片小平台”，方便打水。汲好水后，人们就能在小平台上淘洗白米了。洗澡房也一般建在水井附近。洗澡房同样黑暗无光，需要“把蜡烛固定在烛泪累累交叠的横木上”才能洗漱。

小农场是胶林人家的生活重心，更是维持稳定生计的源地。在这片区域上，各家会蓄养不同的家畜，常见的如猪、鸭、鸡，不常见的还有鹅与火鸡。《撤退》中的小猪会“乙乙叫着咧嘴”仿佛朝着故事主人公笑；《说故事者》中的士兵也曾形容“鸡、鸭、猪、鹅成群成群地姿意觅食于户外”的场景。这个区域内还会设有大型的灶，《乌暗暝》中的妻子“蹲在屋旁另一座灶前。那是比屋内更大型的灶，烧的柴也更粗更长，炉火十分炽旺。炉上搁着一一直径四英尺左右的镬”，主要用来烧猪食。

胶林空间里的住所非常独立，除了能够在夜晚时候远远看见别户的灯火，其余时候都使人感觉驻足在一片荒芜之中，茕茕孑立。因此这些家畜除了是居民的食物来源，还是撑起了四下无人的胶林住所中的一点生气。因此，在所有非常生活化的小说篇章中，主角眼中往往都离不开“猪栏、鸡鸭舍”，还有狗。狗在南洋，尤其在胶林空间并不会成为食物。誓死忠诚和保卫家园的天性使它获得与人类建立双向情感得天独厚的优势。胶林居民在狗身上寄托的任务不只是镇守，还有警示、出击，甚至陪伴等厚望，彼此依赖。

小农场还必须包含着主人家的农作物。“十余畦番薯之外，还有十来畦木薯。此外还有数量不等的姜、花生、南瓜、冬瓜等等及一些绿色蔬菜，散落四方的优雅的木瓜树、黄梨、柚子、野生的番石榴……”<sup>1</sup>，是《山俎》夫妇经营的园地，丰富得（在此部分）必须一提。乍一看，小农场中畜牧作业仅是一种应生活必须所产生的普遍胶林内景景观，但仔细品味后会发现包括小农场在内的整个胶林内景的建立，都围绕着安全与不安交织的氛围——人们在被胶林四面环绕的空间里成日惴惴不安，因此从饲养的狗这里获得了安全感；人们花时间照料牲畜和农作物为求一份生活的安稳和确定，但也将承受着老虎叼走小猪、野猪践踏农作物等潜在的危险和无故破坏。因此，他们的辛勤经营的内景空间，不能用落后、自给自足来简单概括。若要这个完成这个稳定且复制性极高的内景，以上的所有硬件和动植物都有它们存在的缘由、历史和作用。

## 第二节 外景

“这胶林的夜里藏匿着一种看不见的隐秘事物，没有固定的形状、形式，它是胶林的夜本身，或者说是一种相对于灯火的暧昧的存有……冷、不透明、恐怖……。”

——《乌暗暝》

从内景向外望，就是胶林空间的外景。外景有两个方向的尽头，一头是无人区，野兽的领地；一头是城镇。被胶林环抱的内景，两头都没有办法一眼望尽，而这个充满他们视

<sup>1</sup> 黄锦树：《山俎》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第306页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

线的胶林，就是本节主要的讨论范围——作者一家谋生的工作地点；孩子到城镇上学必须穿越的地理空间（一头）；马共防空洞和藏身小屋，以及青少年探险的泥潭洞穴的所在地（另一头）。

外景，由工作场所和探险空间总摄，分别对应（胶）林子和僻壤，整体环绕着“未知和危险”的氛围展开。胶林空间外景中的危险和未知是由自然环境和历史记忆，两个层级的恐怖因子构成的。（胶）林子与自然状态下是充满原始气息的。这些对原始威胁和未知的恐惧给常年身在其中工作的人们造成了天然的压迫感，但这还不足以诠释外景的狰狞。胶林外景中仍有一层来自历史的恐怖，也就是这片外景中人们所经历过的苦楚的历史节点，所直面给人物心理带来的强烈的压抑和焦虑。

胶林外景的客观风景带来了第一层恐惧的感受，而历史记忆影响了风景，便也成了风景的一部分，带来了第二层的恐惧。当这两者加乘起来，就会形成这段历史和空间的他者无法想象的巨大心理压力。因此，外景部分普遍具有更多的主观性，甚至呈现主客观难辨的风景描写。因此，本节将从地理空间上区分（胶）林子和僻壤，再分别讲述它们的外在风景和外在风景中的历史记忆。

橡胶是割胶工赖以生存的林作物。若不是生计，没有人愿意在荒无人烟的（胶）林子起早贪黑地工作。割胶被称为“和太阳赛跑的工作”，胶工必须赶在太阳升起之前把胶割好，随着温度升高，树上胶水就会开始凝固，因此午夜成了胶工的绝佳的工作时间。午夜的胶林伴随着无尽的黑暗，而人类对黑暗的恐惧却是与生俱来、无可避免的。于是当胶工穿梭在漆黑的胶林内，头上的头灯不仅照明不了眼前的多少空间，来自头灯近距离的光亮还会使得人们感觉置身在一片黑水之中，恐惧不言而喻。（胶）林子也是一个人烟稀少的地方，针对性地种植使得这片区域除了管理者和胶工，便无人踏入。也就是因为这样，胶工在胶林里除了忠实守护在身边狗和同行们，基本上再遇到人就是一件十分危险的事——抢劫。面对有目的性趋近的陌生人，胶工们基本不存在反抗的机会，就算搏得过，也会为了性命安全而屈服。

本就荒无人烟的（胶）林子，还常遇阴雨，进一步给一望无际的胶林铺上憧憧可怕的幻影。密布的雨水会阻挡视线，将人们框于视觉中的天然牢笼，无从出逃；拍打在身上的雨水也有痛感；随着雨水四处飘散的猪粪，味道渲染了一整个胶林；雨天更有无法割胶的“天规”，不仅是因为胶汁遇水报废，还会伤害树身，直接影响以后胶水的产量和质量。因此在这个多雨、潮湿的国度，割胶又成了一份极不稳定的工作。雨水给胶林人家在感官、生计和生活上都带来了太多的侵害。以上种种（胶）林子对胶工家庭生活的绝对压制，使得他们对胶林本身并没有培养出太多的情感，普遍都是麻木地重复工作，更多的是争取在工作之余建立一片能够自给自足的小天地（内景的小农场）。因此，在他们的眼中（胶）林子都是阴森、危险、了无生气、全无感情的。

客观风景中的僻壤，主要介绍的是一些泥潭洞穴，是故事中血气方刚的青少年的“个人探险节目”。《鱼骸》中的“他”在好奇和欲望驱使下，多次潜入无人的沼泽深处。他曾险些溺毙、曾在“深水烂泥中浮沉”、曾被草叶割得身上都是伤痕，却一次比一次大胆。直到发现里面“冰凉无人的黑水”，大胆地裸游其中、直到追踪大陆龟，来到了一处为“从草所隔离的水域”，“多竹，多弯道，多阳光”的地方、直到发现哥哥的骸骨……《死在南方》中的“我”家后有一篇神秘的荒原。于是他“常一个人把着一根竹子，在拨弄中隐入那荒草和灌木丛中，在高低低的土丘之间任意行走”，当做探险。直到一次，“找到一个陈旧的防空洞”。他前后四次进入其中——带读者看见发着恶臭的人屎、“一些旧报纸、成堆的蜡烛头和几件肮脏的破衣服”、“酒瓶、铝罐、破布”、排列的白骨和沉默的蝙蝠。

外景承载的历史记忆可分为几类：其一是非法移民劫财谋命的历史。《非法移民》通过全知视角讲述在胶林里的养鸡户遇上非法移民大举入侵，并靠打抢屠杀为生的特别时期。

故事的“伊”在等待丈夫回来的一个深夜，从屋内向外看外景时，形容门缝外是“月光和树影的世界”、“夜鸮、夜猿、昆虫的族类，窗外的夜的世界”，侧面传达了：该区域全与她无关的信息，甚至有一种将丈夫尚未安全回来的担忧，责怪给这份时值历史的潜在危险。

《乌暗暝》同样以全知视角讲述一家子在胶林中的戒备状态，母亲通过“火笑了”预感在外打拼的儿子将归乡。但成功归来的游子不只在半路上遭遇袭击，到家更发现全家遭遇不测的悲剧。而肇事者则在“女儿”的课堂作文中早有暗示：“最可畏的倒是吃猪肉的华人和印尼仔了”。这两部作品皆是屠杀的背景，没有得到第三方保护之余，全家高度戒备却也难挡这份“人祸”。于是，在小说中的（胶）林子在这样的悲伤、愤怒又无助的视野是“一走入胶林，顿觉凉意逼人。毛孔轻轻舒张仿佛吮着夜黑和雾气”、“树影恍如活物，在月光下不怀好意地黏附着大地”、“橡胶干一柱柱一排排森森挺立，背景在树叶密密遮蔽中一篇深邃的黑。在那精灵似的黑中仿佛藏匿着什么——茫魅的雾在树木间无声地漾开，仿如自地表淫淫升起，一股沁人的寒意”——这样的氛围。

其二是日军蹂躏华人村庄的血泪史。《说故事者》里头说的是棉娘在割胶时总“感觉自己（背部）被注视，老是觉得有某种事物在暗处窥视她”，但不止一次将“目光横扫过一丛丛比人还高的灌木野草，却什么也没见着”，这种“难以解释的奇怪直觉令她深信，那只怕不是野兽的目光，而是人”。如此无意识的警觉和恐惧是来自没有血缘关系的父亲被日本兵刺杀，以及后来母亲曾被日本兵强暴并生下她所间接带来的伤害，使棉娘对自己降生这片土地与“吮吮过父亲鲜血的土地感到畏惧”。棉娘内心的伤口是历史和战争的利刃所带来的，更可悲的是棉娘还仍旧处在这还未结束的战时。作者对战争伤害的渲染不仅从受害者的眼中表现，而是让“第十一支队”途经此地也觉得颇有“鬼意”、河流更是“疯狂的切割这一片大地。咆哮着的黑色流水，深不可测，散发着出一股凉飕飕的寒意”、枯树也“像一个原始的部队”，令他们胆战心惊。

非法移民和日军的历史外景发生在（胶）林子。而马共历史（其三）则发生在僻壤。马共的藏身地点是流动的，且总是需要在绝无人迹的地方，如《鱼骸》中，在沼泽上建的“简陋高脚屋”；《大卷宗》里，位于矮树丛中荒废楼内的封闭暗室，对外唯一通道是墙角下“一个张方形的洞口（如猫进出的门）”，从敞开的窗看向洞口的话，“洞口外有一处惨败的平台，连着一一条常满绿叶的阶梯”；《山俎》里的“孤立的木屋”；以及《郑增寿》中的“森林莽林”。马共的历史虽不会伤及绝对无关的个体，然而悲剧却会常常发生在身边——参与这场历史的人被带走了，而留下来的人却要一生承受这段历史伤害，是那一辈人不想回望的沉重历史。

外景带给读者的风景感受都具有明显而强烈的主观性，读者似乎很难从作者的童年经历、成长后所投身的领域和关心的课题视野中，触摸到客观的胶林风景。虽然胶林的外景显得过于主观，甚至已与客观的认识相容，形成难以区分的状态，但这并未影响胶林外景的风景表现。与平面铺开、分析的胶林内景不同，胶林外景当中表现的阴晦、可怖、充满危机，一方面是自然环境带来的艰苦，一方面是历史所积累的华工血泪。人在这样的生存境遇当中，会不自觉地唤起在历史上屡遭蹂躏的记忆。于是外景所承载的内容需要通过剖析其纵向的内容，依次找到构成胶林外景感受的两层信息。

### 第三节 胶林意象

“我不应该只写出一座透明的胶林。…只有象征的森林，才是无尽的深邃。”<sup>1</sup>

——《胶林深处》

在胶林空间里，物和景同时是物和景的本身，也必定掺杂、交融了自觉与不自觉的隐喻。黄锦树的小说之所以整体给人统一的潮湿、阴郁、压抑的阅读体验，便是源于作者在选择众多南洋的素材编制成章时的精挑细选，并注入了相应匹配的灵魂，成为了蕴藏信息的意象，同时烘托整体氛围。

黄锦树特别善于描写黑夜。作者从不客观单纯地去聊黑夜的黑、深、幽，反之会花心思用力渲染黑夜，如“一个没有月亮的晚上，这条路又一贯地黑暗如鬼域”——总是把黑夜与害怕、威胁关联起来。这份威胁除了来自自然界的野兽攻击，也常暗示是由陌生人的可能侵略所带来的，于是生人反而成了黑夜意象中的重要“对应物”。举例《乌暗暝》中游子从公交末站，穿越丛林步行回家时，“感觉到这胶林的夜里藏匿着一种看不见的隐秘事物；没有固定的形状、形式，它是胶林的夜本身，或者说是一种相对于灯火的暧昧的存有…冷、不透明、恐怖…摸黑的他被卷入了胶林的夜的稠密，在他无法以肉眼看穿夜黑的同时，似乎已被一种无所不在的目光监视着”，他由此疯狂地担心家人的安危，最后也面临着最坏的结果。另，《死在南方》中的“我”忘了父母的告诫，深入家后那片神秘的荒原中，一直到黑夜降临，“我”突发的自觉认为“有人从某个不明的方向窥视我，所以我必须尽速离去。…令我心生恐惧，而记起父母吓孩子时惯用的说辞——‘被陌生人抓去’——而拔腿就跑”。

人类对黑暗的恐惧和不安并不来自于黑夜的本身，而是黑暗中可能伴随的危险。有一种关于人类害怕黑暗的说法是：由于远古先祖在还未发明工具之前处在生物链的中端，必须在黑夜对猎食者的捕杀威胁保持高度警惕。因此对黑夜的恐惧其实是人类保护自己的一种无意识的警觉反应。黄锦树小说人物确实也因居住的地理环境需要有这一层的防范，但明显在小说人物处的表现中可发现使他们心存戒备的是人。这里的“人”包括了异族、异国的强盗/侵略者。这些侵害和屠杀给当地居民带来了难以愈合的伤疤，并持续延留在后代的心中。黄锦树通过对黑暗的刻画和意象的设计，反复强调黑暗并不可怕，可怕的是隐藏在黑暗中的人心险恶和政治目的。如果没有这些历史和伤害，那么黄锦树眼中的黑暗就是黑暗本身，而读者如今看见的或许也将是南洋漫天灿烂的星空。

雨，也是黄锦树在小说中常用的意象。雨对作者来说是具有特殊意义的，在《落雨的小镇》中借寻找妹妹的主角之口说道：“雨声是回忆和怀旧的原初形式”，更强调自己“在雨声中长大”。值得注意的是，黄锦树描写的南洋雨不是淅淅沥沥的绵绵细雨，而是电闪雷鸣的疾风暴雨。马来西亚四面沿海地理环境常年受到西南季风和东北季风的影响，多雨是客观事实，瓢泼大雨也是常态，但也并不是没有和风细雨的时候。但当雨作为黄锦树“具有互文性的短篇小说作品”或是“由无限短篇构成的长篇小说作品”中的主要元素时，因为其中互文性的需求，以及创作主题和目的的牵制，“雨”就需要具有统一的调性。潮湿和大水也都属于雨的范畴，而“雨”和“黑夜”这两大意象的结合，便成了绝大多数读者对黄锦树小说的风格印象——“阴暗潮湿”。

黄锦树给“雨”注入的主题是破坏。首先直观地体现在生计的破坏，“天滚滚黑，只怕雨又要来了。伊轻叹一声——雨一来就没得割了…”“连日的雨令他的脸上浮泛着一股胶林工人面临雨季时常有的黯淡之色”等，都是各个小说中有着相同职业的人们对降雨的担忧

<sup>1</sup> 黄锦树：《胶林深处》，《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第289页。（往后引用相同版本作品之原文，本文将不再重复注释）

和抱怨。其次，南洋强阵雨常会给低洼的地区带来闪电式水灾，降雨的强度可以在《大水》找到描述“倚在门边。看檐下流水，檐外的雨。视野一片白茫茫。”雨硬是在南洋下成了“雨墙”——看不穿。这样的“大水”能把居民来到他乡辛苦建立的家园、积累的财富直接淹没，“我们怕极了下雨，十几分钟的大雨会给我们带来大半天的忙碌”，人很多时候也没能逃过此劫。其三，作者高频次地形容暴雨，暴雨的声响“在铁皮上轰得正热”，造成小说人物中对话的困难，在更深的层面隐喻这群胶林居民的需求，甚至求助终将在持续动荡的这片土地上被迫“消音”。最后，如果说雨是会停的，是片段的，那么潮湿则在持续不间断地浸透南洋热土的每个人和物。潮湿带来的是闷热、腐朽，除了触觉的感受，汗味、霉味等嗅觉上的刺激也必伴之。这些感官上对潮湿带来的刺激感受都以各种具有贬斥、憎恶的感情色彩的词加以体现。无所不至的潮湿，在细节上完善了“雨”。

在自然景的部分介绍过南洋种类繁多的动物，而其中有好一些动物的描写非常值得深入探析。在《胶林深处》小说中，笔耕不辍的作家向前来探访的记者抱怨书籍在乡下地方不好照顾，“有好几次一不留意，一整箱都成了白蚁窝。老鼠更常作怪，把书页啃成一片片，蟑螂也在里头大便，壁虎下蛋。…各种大小不同，习性各异的蚂蚁也喜欢在里面做窝。有一次竟然躲进了一条眼镜蛇”——不仅道出了环境的客观事实，也利用里头的动物意象双关了胶林深处写作的老者的辛酸。书籍隐喻着作家对写作的坚持，而动物对书籍的破坏则隐喻了当地撞头磕脑的文学环境。昆虫具有趋光性，在夜色漆黑的胶林空间，黄晕的煤油灯使虫子不自禁地“扑火”。黄锦树非常用心地刻画这个场景：“源源不绝的飞虫自密林深处蹿出，直朝大光灯的玻璃灯罩撞去。灯芯发出炽热的白色光芒，虫尸累累散落在地上，有的羽翼烧焦之后犹在踉跄爬行着”，利用了虫子的趋光特性讽刺了马华文学对中原的盲从。

关于圈养的猪，村民对其有好几种交错的情感，从长期的刺激性气味环绕“一股重油浊的异味盘桓，…呛、痒、熟悉。…是猪屎味”、偶尔被践踏毁坏的农作物，到最丰厚的生计保障，“不养猪我们不够吃，而且……也没有钱给孩子读书。不养猪养什么？”又爱又恨，嫌弃又依赖，展现了接受哺育，而又渴望脱离母体，却暂时别无他法的一种矛盾状态。笔者还注意到一个特别的动物意象——《错误》中的大象。在《错误》中，老妇逝世（失踪）的儿子乘坐的火车不幸撞上了“大象”，脱轨。火车损毁严重，造成人命伤亡，“大象”却没有死，“摇摇摆摆走了”。纵观现实新闻，大象和火车碰撞的事故，不可能只造成其中一方的受伤。作者在这里用了一定的篇幅来叙述这场意外，笔者直到从老妇嘴里听说死者（失踪）生前身处国家尚未独立的殖民晚期，自诩是“民族的救星，怀抱着血色红醉的祖国意象”，再后来一位矮小的老者告诉主角当年的火车是被“日本鬼子”/“共产”（没有明确的答案）轰炸，才看懂了这个意象——“大象”指涉的是外来文化和历史的进驻带给本地（火车）的冲击（脱轨），而怀揣着“国家未来主人翁”的老妇儿子却在这场奔赴中，像火车永远地被废弃在原地，闯不出去，类似于《胶林深处》的民间现实主义作家林材在写了大半辈子的文章，偶然被“宣导”了“正统”的“文学方法”后，却从此失去了写作能力一般。

火光（包括红烛）血、汗水、精液和子宫等以生命力为“意”的“象”也在小说中频繁出现。这些意象首次引起笔者的注意，是在《胶林深处》以成群、并列方式呈现的时候：乡间作家林材的写作热诚被赠书的老者无意“中伤”后，在一份残稿中写道：“死亡…发呆，把稿纸肉揉掉，焚烧原稿，是我目前最重要的写作方式”，并以“火光、血、汗水和精液”作为结尾。笔者稍有心领神会，一直到其他小说中不起眼的地方找到了许多相关的意象，诸如：《死在南方》中的火光——当“我”发现郁达夫的残稿包裹在厚厚的蜡中，为了一探究究竟便“挖了几个小孔，装上大大小小数十根烛芯，在夜里点燃”，“一共烧了三个晚上，才露出它的内核”；《伤逝》中的红烛——小说的前后文都出现了相呼应的红烛，“一根红烛孤独的燃烧，滚烫的烛泪连下，仿佛在嘲弄着那些喜好把蜡烛‘隐喻’成阳具的所谓批

评家”与“动机呢？因为那根蜡烛吗？”（“阳具的象征？”）；《撤退》中的精液——“他”在“人生走马灯”结束之际，“闻到精液的气味，他感到身体无限缩小，直朝人类视觉以下逼近。他想到自己变成什么，一枚精子”；《鱼骸》中“他”对哥哥遗骸的遗精行为——“他”在沼泽深处找到马共哥哥遗骸后，不仅取走了哥哥的一节颈椎作纪念，更“遗精骸骨之上”才离去；《大卷宗》中的子宫——当“我”意识到自己的未来已被爷爷提前消耗，且发现这一事的同时，也就是“我”消失的时候，“我”在给同伴留下信息时“一阵风吹过，我自觉一种震动，然后是漂浮——我已失去重量，像置身于母体的子宫中——接着是一种感觉，无”。

笔者在第一章节阐述黄锦树的风景书写意识时，曾针对性地剖析红烛的象征意义，以及其带出的重要隐喻内容——弑父。红烛在文本的暗示下，是一种阳具的象征，而阳具则拥有生殖崇拜的意义，于是红烛具有生命力的象征，是无可置否的。笔者通过《伤逝》的剖析经验，得以在这一串意象中发现一个规律——虽然这些意象出现在小说各种无足轻重的地方，甚至出现得令人感到一丝怪异和牵强，但在仔细观察后，却能发现这些意象往往都与重要的情节挂钩，比如：推进《死在南方》全文进展的郁达夫残稿是在火光后出现的；《撤退》中的“他”最后变成“精子”是临终回顾一生后，完善情节的重要结局；到沼泽深处寻找哥哥，并取走哥哥的一节颈椎和尸骨旁的一些龟甲，更遗精骸骨的所有行为，都是《鱼骸》中的“他”沉迷食龟，以及不再回到故土的原因；《大卷宗》的模式和《撤退》同工异曲，是在“我”意识到我的未来已经被消耗殆尽以后的最终归属——无。

再进一步探析，笔者发现这些情节都在各自的故事里讲述着关于“奋力生存”的故事。《死在南方》是和《伤逝》相似的“弑父重生”；《撤退》中回顾被历史蹂躏一生的“他”最后化为精子，是一种对“涅槃重生”的渴望；《鱼骸》中失去哥哥的“他”同样切身经历马共历史对幼小心灵的摧残，进而通过生命力的意象——精液来对此做出精神上的反抗；《大卷宗》回到子宫、不断被稀释，并成为虚无，是《撤退》化成精子的进阶版。但无论是以上的那一种意象和情节的配合，作者以生命力作为象征意义，通过不同的外壳加以包装，分开时透露出隐隐的“重生”意愿，而合在一起剖析则能感受到作者写作目的的生命力，切实如其笔下南洋自然景野蛮成长一般，充满魄力！

## 第四章 透视：风景与认同

在黄锦树小说家的身份之外，他还是文学评论家与研究者。早在上个世纪90年代，他对马华文学就有诸多批评，被王德威称为马华文学里的“坏孩子”。透过评论家和研究者的身份，他多年来在各种场合表达着自己对于马来西亚华人处境以及马华文学的忧思和焦虑。毫无疑问，这种对于困境的体认是他所有讨论的起点，也是他南洋书写的起点。他笔下的马来西亚风景无疑也是这一起点的延伸。

黄锦树在近期采访中表示谁（马来西亚华人）都无法把马华的身份去掉，因为“马华这个身份就是很边缘很地方的，这是所有思考的起点。…即便这个身份被刮掉了也能轻易被还原”<sup>1</sup>。南洋书写是黄锦树创作的根基，其对典型风景和胶林空间的建构有利于深入探讨黄自我认同意识；黄锦树整体的风景书写也是内在于马华文学的。因此从风景里面能够发现黄的种族情绪、民族焦虑以及马华文学焦虑。整体的风景书写都是为创造马华文学新样式、重构马华文学而写。

### 第一节 风景的主体性问题

在前文“观看风景”的部分，本文谈到了“风景主体”与“风景”之间的关系：“风景主体”是“看风景的人”，风景作为“被看”的对象，受牵制于“风景主体”。而“风景主体”的身份将影响着“看到的风景”，可以理解为风景类型的偏好，或无意识对某些类型风景的关注。由此风景主体身份与风景类型之间便存在匹配的规律，且规律中或许存在可往下探寻的信息。“风景主体”的观景“装置”也将影响着“风景的呈现结果”。“装置”里头的“滤镜”受到“风景主体”的经历、视野的支配，从而反映出“看”与“不看”的结果。

风景的主体性问题，是谈风景书写的重要问题。当黄锦树小说中的风景书写作为本文的主要观察对象时，风景的观看主体自然就成为了本文所必须持续追踪的重要内容。小说需要通过观看主体来呈现风景，本文需要谈论风景的主体性问题，来真正地深入风景书写。因此，本节将把目光集中在“风景主体”，统一归整风景主体身份和相应风景，来回应本文第二章第一节的“观看主体身份支配风景类型的规律”，并将谈及人物身份和风景配对的意义。作者对“风景主体”的干涉和投射问题也是本节关注点。

从以上对南洋风景和胶林空间介绍的章节中，我们认识到黄锦树小说作品整体叙述风格粘湿，阴郁且四面危机，并且充斥着异国的历史语境，内容之丰富，让人在目不暇给与其他“感知风景”的共同刺激中，认识南洋风景、历史语境以及隐含的马华文学问题。笔者试以“南洋图像密集、嗅觉地图交织、交响之声绕梁、阴冷潮湿环抱、味尝南洋特色”来总结黄锦树小说中丰饶的风景书写。其中，可视的自然风景草莽蛮横生长、大树冲天而立、飞禽走兽繁盛，一片生机盎然；可视的人文景，语言/方言、种族性格、人物外貌形象、宗教信仰、地方习惯，面面俱到；其他感官性风景，争相辉映；胶林空间，意象精彩……

其中在自然景的部分，一般是由归乡游子带读者涉猎。游子在体验了他国的风景以后，

<sup>1</sup> 傅适野：《（专访）马来西亚作家黄锦树：我早已没有故乡 故乡只在我的写作里》，《界面新闻》，2018,05(12)。

再次踏入国土（或在异乡回想故土），必将对故乡的风景感到熟悉。气候、自然景色及城镇的建设在视野的扩大和对比之下，无论是感叹落后、还是赞美原始，都显得对这些风景格外敏感。就像《落雨的小镇》异国回乡的“我”坐在火车上，感觉“窗外的景致多年不见却仍熟悉，一间间高脚屋、违建木屋、椰树和水井、河、桥”一样。另，因故乡往事魂牵梦绕而不想回家的《鱼骸》中的教授，在回忆马来亚西的时候特别喜欢形容晨曦夜雾——“日光初照的晨曦，树林里残余的夜雾加速稀释，氤氲吞吐，宛如是大地的调息”“初日从地表浮起，先是偌大的一颗咸蛋黄，一寸寸地往上升”，还会仔细地形容草木“覆被着各种热带植物的沼泽的水边”“细碎的黄叶，蜷曲的豆荚，血红的相思珠子晶晶亮亮地洒了一地”——从天色到地面，都是“他”回忆目光所及之处。

这种随着人的眼到之处而移动的风景明显来自人的视角。人的视角能够轻易地观察到变化的风景，以及某个视点心无旁骛的风景。《落雨的小镇》中对自然风景的刻画包括了“轮廓被它自己的光融蚀的太阳，带着一个发亮的中心飞快地隐没在山的那一边，大块大块的层云把剩余的光也挤落山头”“没有轮廓的云以很快的速度流动”“沿途招摇的是长型瓶状的猪笼草，路也由红石子路变成了黄泥路。雨后的黄泥路面像稀粥一样的液态”等等，以上都能使人感受到一种“镜头感”，读者看到的风景紧随着故事人物视点或位置移动而飘忽。《大卷宗》里读博期间回国田野调查的“我”，对自然与建筑交融的状态情有独钟——“墙角没有八卦形状的蛛丝，榕树的根从板缝穿进。整栋房子外头爬满寄生植物。还没有进门便已看到野生甘蔗在屋顶上开花，牵牛花到处攀爬着”“我把头探出去，窗子四周长满野胡姬，正盛开一朵朵纯白的花”，饶有兴致且细致地观察。

纵观小说集，以第三人称全知视角叙述的小说占有一定的数量，而这些全知视角下讲述的一般都是平民百姓讨生活、过日子的故事。全知视角非人的视角，而是神的视角，像一幅空中的俯瞰图，展示着发生在某一区域的人的故事，仿佛指出图中的一处细节，就能讲述一个故事。故事围绕着普通民众的生活细节展开，于是人文景，以及与人密切相连的胶林空间都在这个视角下发生（详参第二章人文景，以及第三章内景部分）。

在全知视角中，“风景主体”的身份是作者，读者看到的风景都是作者希望读者看到的。以这种理解去观看整部胶林空间（第三章）的展示，就能看到作者捕捉风景并向读者投放的痕迹——展示了木屋，展示了脆弱；展示了家犬，展示了寄托；展示了胶林，展示了恐惧等等，每个风景都有潜在的意涵。全知视角的“俯瞰图”当然也包含了静物风景的写生，然而却不如人的视角来得生动，显得呆板而索然无味。

除此之外，最特别的人物身份，同时也承载最多讨论空间的是——作家的角色。这样的角色一般都是由第一人称叙述，且往往善于利用风景意象——在描述风景，不断帮衬着充实创作主题的同时，输出大量的情绪和信息：

首先是《伤逝》。《伤逝》中的“我”是作者的化身，而这个细节仅在故事的结局才得以坐实。故事结尾处，“我”以突兀自述的形式与读者对话，内容是希望警察在他按照他们的方式“自首”，承认虐杀涓生后，能尊重他“说的形式、结构和详略的分布”来作为呈堂证供——交代了他“写作”这一篇《伤逝》的作者身份，也暗示了他（作者黄锦树）对“书写方式”（现实中的后现代叙事）的执著。“我”的创作者身份使整篇小说能够嵌入很多关于黄锦树本人对马华文学以至文学的想法。在里头，“我”堂而皇之地说“我们相知如此之深，以至于我几乎能穿透他的思绪”，也能够专业地“重视他说话时的语调、一些想象、比喻和他当下的微妙直觉杂糅成的一种叙述氛围”。“我”和“涓生”明显对应了马华文学和中国现代文学，在关系的确认后，我们可以由此解读出黄锦树借晚年涓生之口，表达了“我一直在预防，他人作品，对我小说的入侵。那是‘中毒’…可是却，仍然没法，完全避免。…”“也许对作者来说，写定，给予形式、结构是错误的”的马华文学心声。

《死在南方》同样以第一人称的“我”的视角来讲述“我”和郁达夫的轶事。“我”的第一个身份是郁达夫失踪地的村民。在直觉的引导下，偶然挖掘出了郁达夫生前未发表残稿的人，因为这样特殊身份，使他成为了“写作”这一篇作品的人。“我”的身份在一开始并不是一位写作者，但在发现郁的遗作后，“搜罗了他生前死后出版的各种著作”，并“疯狂地拟仿他的字迹，无意识地让自己成为亡灵最后的化身。深入他的著作之中的生平和著作之外的生平，…逝者的未竟之志竟而寄托在大自然的周始循环和记忆的混浊沉淀之中”，使自己成为了“赝品郁达夫”，强行地“参与”了郁达夫“残稿遗作”的创作。

《大卷宗》的“我”是一名历史系的博士研究生，常梦见自己孜孜不倦地读书、写书、找资料，醒来后则直接拥有了“不学而能”的特异功能。在冥冥的安排中，“我”回到了故乡，在爷爷藏匿多年的小屋中发现“大卷宗”的著作，但也却顿然发现，爷爷挪用了“我三十岁以后注定拥有的年岁、经历，来助他完成那也许算得上‘伟大’的著作”，也就是说“我”是“我”正在寻找的“大卷宗”著述者之一，而梦里的一切也都是真实的，那个在梦中忙于著述的我，“是我被消耗的未来”。“我”在发现的同时便“走入了未来”，消失于当下。这篇作品通过穿越时空，亦实亦虚的反转剧情阐述的意义稍微令人难以理解，但作者也为此做了直接的解答：“此刻过去、现在、未来同时呈现，在思索东南亚华人的命运的同时，很嘲讽的我将在时空中不着痕迹地消失，消失在历史叙述的边缘”。“我”同样也是黄锦树的分身，通过这样一个特殊的写作者身份，对马华文学进行思考和批评。

《胶林深处》的“我”终于不是作者本人的直接投射了，但仍有一丝影子。“我”是一名新闻特派员，也是观看马来西亚的他者。在聆听了乡间作家林材的故事以后，想要“借这样一个本土作家来‘透视大马华人的文化处境’，借他的处境以‘作为大马华人的文化隐忧的象征’”——这篇创作的目的是直接了当的。虽然黄锦树不是主角，却是被主角叙述的作家——另一种自述。“我”发现林材（黄锦树）的作品“几乎每一篇都和胶林、森林有关，在它之中，或者它的边缘。由此看来，树林（尤其是胶林）是他作品中核心的隐喻，场景”“那几百篇小说中的人物都是先前作品人物的改头换面，情节、对话也互相渗透”——了解黄锦树小说的读者，就能明白这是黄锦树的写作自况。黄锦树利用他者之口，讲述马华文学的生存之难：“华文/华语被视为外来文化的国度，他们的压力必然更大”，也将马来西亚的文学现状利用意象向读者做了尽可能清晰的揭示：活在中国现代文学和台湾文学的阴影之下（赠书的老者给林材写作带来的震荡），以及关山阻隔的马华文学（动物对书籍的破坏）。“土地…生活在这块土地上…土地究竟可以给作家什么保障？”是林材的自我拷问，也是黄锦树对故乡的拷问。

呈上“作者”身份对风景类型观察偏爱的论证，就已经回答了黄锦树对“风景主体”的干涉和投射。小说中的“风景主体”为作家的，非常符合黄锦树的身份，因此我们在解读的过程并不费吹灰之力，就能明显看见黄锦树自己的投射。他甚至非常喜欢将自己的真实情况植入到小说中作者角色的身上，包括了他的忧思，就如《大卷宗》和《胶林深处》一般。小说中不仅只有作家作为“风景主体”时的视野受到作者的干涉，其他角色往往也符合黄锦树的经历，其中就如《胶林深处》的新闻特派员——台湾报社派来的。那么读者可能会疑惑，不是已经坐实了《胶林深处》里作家林材是黄锦树的投射吗？没错。在《胶林深处》中，作家林材和新闻特派员都是黄锦树的分身——形成一场自己和自己对话，引出主题。

游子、“神”、与涓生、郁达夫相识的“我”，到作家都是黄锦树的分身。黄锦树投射在不同身份的角色身上，都有不同的任务。游子带出南洋自然风景；神的视角深入南洋社会中的人文景象；与涓生、郁达夫相识的“我”先是普通民众，后化身为作家，是为了替马来西亚华人乃至马华作家，完成“弑父”；作家则关注马华文学的问题和生存处境。笔者在这里将小说中大多数身份都与作者本身联系在一起，并不是依赖黄锦树为作品作者的片

面因素，以偏概全，“新闻特派员”的角色身份，正好可以协助论证这一点。“新闻特派员”作为来自台湾的他者，眼中却没有异于他人的风景，该阴森的黑夜照常阴森，“路也仿佛因为黑夜而增长”；该压抑的胶林如常压抑，“胶林越来越密，已看不见一颗星子”、“那灯火不断远去，每一棵树都留下最初的泪”；甚至呈现出对胶林很熟悉的情况，“路旁的胶树正流淌着白色的汁液。新添的刻痕是深化的旧迹”——不管变幻多少种身份，甚至是异国的他者，“风景主体”眼中的风景都是一个调性。由此，我们可以断言，“风景主体”无论再怎么变换，都是黄锦树一人变幻出无穷的图像。

总结“风景主体”之所以能够成为一个探讨的问题，主要便是因为观看的主体会因为身份的变化，而被作者安排成为不同景观的观察者和叙述者。这是由于观察者的身份决定了他所关注，以及能够意识到的风景范围。同时，风景和人物身份进行了有序的匹配，能够让读者更清晰地意识到个别作品之间的联系，进而从几部主题相同的作品中找到作者创作该主题作品的意义和目的。另外，当被呈现的直观风景或叙事风景从不同身份的人表达时，蕴含的意义深度都是有差异的。因此谈论小说的风景书写，无法回避风景的主体性问题。

## 第二节 认同与焦虑

作者在作品中的自我投射，基本上也再一次强化了作者的风景书写意识，同时说明风景内容的可探讨性。本节将从黄锦树的自我认同问题说明作者的风景书写如何体现出他的焦虑，同时揭示马华文学问题，深入作者的文学“试炼场”。

“我这么一个在出生地时属于台湾宣传中的隐形族群——‘华侨’，在台湾求学时是侨身、办证件时是外国人、打工时被带到死非法外劳、假使入籍则变成‘祖籍福建’的外省人第一代的‘海外’留学生。”<sup>1</sup>

——《恐怖的再生主义》（初版《梦与猪与黎明》代序）

黄锦树成长在马来西亚，学成与成家都在中国台湾，却始终心系马华文学，同时又会在无意识间对马来西亚的种种表现出嫌厌的情绪。自我认同，也称身份认同，于后天成形，且具有流动性，一般以自身成长背景为奠基，再因人生过程中的经历和所处的环境而发生变化。自我认同的后天成形主要受到了历史、文化和政治等因素影响，并可分为个人、家庭、民族、世界等多个认同层次，综合对应着：种族认同、国籍认同、文化认同、法律认同、政治认同、地理认同等。个体也将因多种身份集于一身，从而拥有多重的身份认同。身份认同也是一个非常个人的问题，没有人能代表其他人找到答案，笔者自然也对黄锦树真实面对的身份认同问题不得而知。但可以确定是，黄锦树确实拥有多种身份，并且在明显将自己投射进去的小说角色身上，呈现出一定的矛盾性。

黄锦树一方面没有办法抛弃马来西亚华人的身份，并且非常关注马华文学的现状和未来发展的问题，更花了许多心思、笔墨在此之中。但他由于长期离开马来西亚，在一个环境更为优渥的地方生活，并且清晰的预见回乡发展的不可行性。长年累月下来，使他逐渐对故乡表现出明显的回避和“不待见”，集中表现在游子回乡的情节中：“多年来浪荡于异国，谋事于现代化国家的速度之中，故乡不需交代理由的粗暴停滞让他坐立难安”、“我突然对这不变的一切感到恐惧，…似乎指向一个永远的过去”，“也许真正令我不耐烦的是火车的速度和我内在的速度之间的不和谐。…一旦曾经离乡，即使归来，内里滴滴答答

<sup>1</sup> 黄锦树：《恐怖的再生主义》（初版《梦与猪与黎明》代序），《乌暗暝》，上海：上海文艺出版社，2020年，第431页。

响着的也是异时的时钟”。

在《鱼骸》中也借与他身份重叠的背井离乡者表达过：“到底也有许多年没回去了。一个地方住久了，不免对它产生严重的依赖。”面对学生对“他”不回乡提出疑问时，他更是回答“回不去了。还回得去吗？…龟虽产于南洋，龟版却治于中原。杀龟得版，哪还能还原？”这里的龟和版，南洋和中原，将他的挣扎溢于言表。然而时处台湾，“他”也觉得自己是“寄生者”。《乌暗暝》和《鱼骸》的故事主人公都是在台湾生活的异乡者，一个在故事中回到南洋，却对南洋的一切感到恐怖和坐立难安；一个在故事中不愿意回到南洋，但又始终觉得自己是“寄生者”——基本就是黄锦树在地理认同（马来西亚）和文化认同（中国）之间徘徊的图像。

除此之外，黄锦树对马来西亚的政治情况持有较高的敌意。在第一章第二节略有提及黄锦树在小说中表现的种族情绪，再次放在这里详述是因为对政治的不满（政治认同）将共同对黄锦树的身份认同和马华文学焦虑造成影响。这里的所谓“种族情绪”并不指种族主义，而是不甚平等的国家政策使得黄锦树认为马来西亚华人是“二等公民”。且不论“二等公民”的是与否，当时建国初期的国家政策确实给了那一代很强烈的不平等感，更别说黄锦树父辈是始终向往着“回归”中国大陆的，黄锦树作为典型的二代移民很难遗世独立。为此才有了马共题材小说《鱼骸》中“国家在一个民族的欢呼与另一个民族的愁云惨雾中独立，中国在一夜之间变为外国”的感叹。这样的政治、种族政策不平等，带来的是不只憋屈，还同时由生了优越感——在《落雨的小镇》中对华人和马来人村落发展速度的民族性解读：“黑水村得以升级为黑水镇，不像马来甘榜即使过了一百年也还是甘榜”中，可见一斑。

除此之外，二战的历史经历也免不了给观景“装置”铺上了一层暗淡无光的“滤镜”，这是所有以战乱为题材的文学无法避免的后遗症。没有人会回忆在战场里盛开的一朵小红花，即使有也是乱世的对比意象。哀思是战乱带给作者和那一代人的创伤记忆。二战的历史在南洋也同样发展出种族问题。那时候还是马来亚（日侵时期马来西亚还未独立），日本兵将他们对华族的杀戮的行为，向马来族宣称是帮忙赶走侵占马来半岛的“支那人”。殊不知那时候“下南洋”的华族都盼望着“回家”，而华族在频繁遭遇马来族的出卖和压迫中，也对这片土地有了芥蒂。就这样，当时的马来族和华族就在日本兵的挑拨离间下在各自的心间种下了隔阂。在屠杀华人为故事背景的《非法移民》，更能够从当地华人口中听到种族之间升级的隔阂、矛盾和不信任：“他们（指当地马来人和“非法移民”的印尼人）同文同种，…都蒙着面，谁知道是不是真的印尼仔呢？”

讲诉马来亚在殖民时期普通人家故事的《撤退》，在遭遇一连串变故后的男主人公最终发出：“英国人来了，又走了。日本人来英国人就通通撤走了，私房钱一下子变得全不能用。英国人来日本又撤走了，一桶桶的香蕉票比厕纸还不值钱。然后共产党又来了，又走了。接着英国人又走了。来了，走了一一令他目眩头晕，只有土地是实实在在地踩在脚下，在他的脚下。然而即使是他也不可能永远是这一块土地的主人。他模模糊糊地醒悟：‘土地是土地自己的主人……’”的感叹——这就是那段纷乱的时代给当地华人移民带来的愤慨和无力感，在这片陌生的土地上不断努力追求着融入每一段突至又突然消逝的历史，让华人移民悬着的归属感始终没有落地。殖民撤退以后，中国国门继而对移民关闭，后来经历马来西亚的独立，希望燃起之时又发现政治上的种族天平严重倾斜……地理认同一次又一次被变相地拒之门外，除了造成当地华人社会抱团取暖的现象，也让他们产生了“土地是土地自己的主人”的启示，清醒又绝望。

另外，黄锦树在成长阶段，或多或少都曾接触关于马来西亚共产党（简称“马共”）的事件——游击、读书会、暗杀、陈尸、遣返、肃清等等。在那个意识形态极端动荡、拉扯的时代，青年和壮年是绝对的主力军。父母或耳闻、或经历失去，为此“不惜举债把他

远远地送到另一个异乡——台湾——以让他沉稳于时代的狂飙之外”，说的是故事里的主人公，也是黄锦树自己。以上种种，都令黄锦树对故乡有着严重偏见和自己的思考，而他越是在这样的泥潭里打滚，就越深陷其中。

黄锦树曾在采访中控诉马来西亚华人经常质疑离开马来西亚的人的爱国心，使得“不在场”成为了广大游子的原罪，“离开好像就是对不起国家民族”<sup>1</sup>。黄锦树认为这样观点来自马来西亚华人过于强调国籍和公民身份的来之不易，因此把整个民族国家过分内化，继而容易产生认同焦虑，不仅需要他族的认同，也需要同族的人们举步同进，以减轻个人“内化”的不安和压力。笔者举出黄锦树的这番言论并不为赞同或反对，仅仅是想利用黄锦树自身的思路来反观他本人。如果黄锦树并不那么在在意华人是否能在马来西亚“内化”成功，那么他就不会陷入“二等公民”的愤慨中，也不会《M的失踪》里反复从各方的角度抛出：马来西亚华文文学是否为马来西亚文学？马来西亚华人用华文创作的文学作品若在国际得奖，是否属于马来西亚文学的荣誉？马来西亚文学是否只接受以马来文书写，等等问题。

黄锦树以自己的“不在”和多年的异国经验，误以为自己对马来西亚的地理认同与中国的文化认同有着清晰地分割和界限，由此错开了身份认同的问题。殊不知他对自我认同的矛盾主要在于对马来西亚土地的情感（地理认同）与得不到官方尊重（政治认同）的骚动之间。而黄对马华文学的焦虑也是来自马来西亚政府对华人、华文教育的打压，造成马华文学发展停滞，以及学界士气低靡的现象。因此我们可以看见黄锦树从业后，把这份由政治不认同带来的自我认同问题，表现在对马华文学的焦虑之中。

在沉重的创作基调和各种意象的剖析中，都可以发现黄锦树的马华文学焦虑，以下再就上文没有提及过的内容进一步展开剖析：

《鱼骸》里的主人公，“他”说兄长和那个年代的儿女都梦想返回“中国”，而“他”却从来没想到要去，甚至感喟道：“中国啊中国，它是致兄长及多少时代儿女于死的诅咒呵！”。一直到“他”在台湾学有所成，成为教授以后，仍拒绝和大陆所有的往来，却暗地里养成了一个怪僻——食龟，取龟壳“刻画甲骨文，追上古之体验”。这何尝又不是一类关于政治认同（对中国）和文化认同之间的矛盾和焦虑呢！《M的失踪》除了抛出如何定义“马来西亚文学”的问题之余，更直接对“华文创作在马来前途”提出拷问。

讲述“虚负凌云万丈才，一生襟抱未曾开”的乡间作家林材故事的《胶林深处》结局的荒凉之感，是作者悲观“预言”中的马华文学，也正是预见了一份荒芜，才得以旁证黄锦树积极争取文学界话语权的原因。同时，人物林材投射着黄锦树自己的影子，解释林材的创作，便是在引导人们读懂他的文字，接受他为马华文学在题材和样式上做出的尝试。另，作者安排作为台湾地区新闻特派员的“我”发现“逐渐马来西亚化”的华语——处处在自证马来西亚的文化独立。

马来西亚一直是海外华语重镇，马华文学也是海外汉语文学要地，两者都是教育体系的完整性所带来的优势，然而“重镇/要地”并非客观事实，而是相对事实。马华文学处在世界华文文学的边缘，但并不是最底端，用黄锦树自己的话来说便是，“最底端已经消失了，比如菲律宾文学泰国文学印尼文学。我比较悲观地认为马华文学迟早会消失。只有华文教育一消失，马华文学就会跟着消失。”<sup>2</sup>当年马来西亚宣布独立，移民被迫放弃中国国籍，自我认同问题开始发生在众多的马华作家身上。他们一方面要扎根本土，但却被马来西亚官方“国家文学”排除在外；一方面则面对文化“失语”。这样的“失根”漂浮的状态，

<sup>1</sup> 傅适野：《（专访）马来西亚作家黄锦树：我早已没有故乡 故乡只在我的写作里》，《界面新闻》，2018, 05(12)。

<sup>2</sup> 同上。

使得大部分马华作家只能通过不断地追根溯源，来栖息自己的不安。

在黄锦树看来，大批的马华作家兀自陷入文化乡愁的“寻根”文学已然造成马华文学发展的阻碍，也预见中原“万流归宗”式的解读，将覆盖马华文学的星火。黄锦树不愿因马华作家的集体不自觉，而将马来西亚华人身份从“移民”逐渐转化为“夷民”——如是这样的局面，就是马华文学没有消失，也没有可看性。故在上个世纪90年代向马华文坛抛出了“马华文学经典缺席”“断奶论”等文论重弹，勇敢批评文坛故步自封式的主流书写。黄锦树也从自己开始实践，依靠文学理论的积累和他的才气，不断地创造新样式的马华文学作品，通过“试炼”来重构马华文学。这些举动给文坛带来了不小的冲击，由此也得罪了很多前辈，被王德威称为“有理取闹”的“坏孩子”。黄锦树当年在热带雨林文坛放下的“野火”，从笔伐口诛到成为文学上的“黄锦树现象”，他一路做了非常多的尝试。

在理论方面，黄所提出的“断奶论”曾引起文坛的一众哗然，然而“断奶”从不代表抽离，也无法做到抽离。黄在一次访谈中曾对马华文学流派问题提出看法，他认为“马来西亚没有多少（文学）东西”<sup>1</sup>，不是从大陆照搬，就是从台湾转口，他更进一步地解释自己的忧虑：“马华文学从事的人很少，写得好的更少，玩不起这样一个跟随和模仿的游戏”<sup>2</sup>。可见，“断奶论”本质想表达的是通过学习来进行告别，并尝试独自绽放，在枝端末节处努力进行“光合作用”，提供世界华文文学养分，而不是自我放弃、自怨自艾。于作品层面，黄锦树通过不断的创作、参奖，目的在于提高国际的关注度，因为黄锦树认为若没有讨论、没有好的评论去保护优秀的马华文学作品，“很多人写着写着就消失了”<sup>3</sup>。黄锦树的小说获奖不少，包括本文集中讨论2020年新版《乌暗暝》作品集（北京大学“世界华文文学奖”）、《雨》作品集（北京大学王默人-周安仪“世界华文文学奖”），以及早期针对个别作品的奖项（不一一赘述），着实为马华文学劈开了一条生路。

在小说中，黄锦树的风景书写自始至终都贯穿着“挥别”和“重构”的内容思想。“建立”的前提是挥别——挥别“中国性”。此前在第一章“风景改写”部分略有谈及黄锦树通过后设“中国经典”，植入南洋“新景”是直面马华文学“经典缺席”焦虑的做法。作者希望为马华文学拒绝附庸，冲破“恋奶情节”，那么先决条件就是承认、颠覆、建构——“旧人新景”创作模式的目随之可见一斑。接下来重点在于“重构”——重构“马华文学”。为此黄锦树需要在小说中尽可能多地呈现马来西亚风景、华人社会的特殊性等等。作者选用风景的方式输出这些细节，正如第二章第一节第一段“自然景：南洋自然风光”部分提到“野蛮生长”的主题隐藏着黄锦树对马华文学的期待一般，本文全篇皆能以这样的视角观察到作者为建立马华文学新语境所做的努力：

为了生造马华文学的独特性，黄锦树从自然风景开始，就从“野蛮生长”的主题中透露出对华人生存情况的希冀，和对同样处在南洋野草凶猛环境底下的马华文学能够展现出“亚洲虎”风姿的期待；再从文本总结出五个层面的人文风景中，尽情展现南洋的个性，比如“逐渐马来西亚化”的华语音调和用词，隐喻着马华文学这条支流已经在主道力量的推波助澜下，生发出了自己的文化和自觉；气味在小说中的深入创造，是黄锦树从五感中找到最能发挥南洋风景的感官，并由此建构了一幅马来西亚的“嗅觉地图”，补充观看风景的局限性，从而提供他国读者立体的想象空间，也给本土读者提供了气味记忆的丰富读本；胶林也是刻画马华文学独特性的重要空间意象。胶林不仅是黄锦树的成长环境，更是父辈努力耕耘立足的地方，这个需要无时无刻防备生人和野生动物侵袭的空间，又同时填满了

<sup>1</sup> 傅适野：《（专访）马来西亚作家黄锦树：我早已没有故乡 故乡只在我的写作里》，《界面新闻》，2018，05（12）。

<sup>2</sup> 同上。

<sup>3</sup> 同上。

殖民侵略和马共历史的本土记忆——成长和立足隐喻马华文学发展史，而侵袭、侵略则反映了马华文学的现实处境。胶林风景呈现出的不安感，是来自层层积淀的大马华人受辱史的创伤，和逐渐消失在世界华文文学链条中的马华文学的忧虑。

黄锦树作为马华作家，一直都在用自己的方式努力重构马华文学，通过理论和作品积极为马华文学争取话语权，拯救马华文学的同时，也拯救世界华文文学不断在消失的链条末端。这是一场由黄锦树发起的马华文学创作范式的革命。黄锦树找到“风景”这座展示台，吸引解读目光的同时，也使南洋的风景在那么多场作品的试炼中，形成了逐渐统一的“图腾”，同时该“图腾”在某种意义上也在自我生产和自我突破，呈现出一种生生不息的状态。可以说，本文探讨黄锦树小说中的风景书写，就是在他的文学“试炼场”上找到的重要观察关口之一。

## 结语

本文对黄锦树小说中呈现的庞大驳杂的马来西亚风景展开论述，通过不同的切入点、不同的主题和不同的角度，进行系统化分析。然而如果把概念更扩大一点来说，黄锦树笔下所有的风景都能被整合成两类：一类是致力于“克服”“中国性”风景的故事，通过后现代写法的后设形式，将马来西亚的风景纳入中国文学的谱系当中；一类则是巨细无遗的“主题式”南洋故事，无论“主题”是服从于作者的主观意识，还是服务于作品之间的互文性，目的都是渴望“生造”出马华文学的独特性。

“克服”和“生造”，分别对应着“承认学习”和“进行挥别”。前者通过“旧人新景”创作模式进行传统的继承和切割。《伤逝》和《死在南方》的故事从继承到切割的过程非常迅速，利用“旧人”的“存在”完成了继承，然后用整个篇幅来铺垫最后的“弑父”。乍看之下，“切割”的部分过于显著，而“继承”是否过于敷衍而有牵强附会之嫌？答案是否定的。因为在作品出世以前，继承就已经在发生。作品是作者经过内心挣扎、思想碰撞后凝练的成果。涓生和郁达夫出现在《伤逝》和《死在南方》中已是“继承”的最后一步，接下来当然是作者和风景的观看主体共同“切割”“中国性”，嵌入南洋语境的主场了。

关于“生造”，则是本文的两大结构主体——“南洋风景”和“胶林空间”的展示。南洋风景作为黄锦树笔下的总体/基础风景，呈现了一个可以眼观、鼻闻、耳听、体触、口尝中的马来西亚。观看风景的部分带出了南洋风景“野蛮生长”的主题，感知风景的部分则在“湿热腥臊”的整体感受中对“野蛮生长”构成了补充。人文风景和地方聚落的风貌是从个性化风景的角度，促使读者认识了更为具象的马来西亚。黄锦树笔下的胶林空间则进一步聚焦了南洋风景中的特殊景观，从大自然和社会文化的“宏观”风景，向与胶林人家生活密切相关的“微观”风景进发，完成了具有“缩放功能”的马来西亚风景描写。内景介绍了生活空间每一物件存在的价值与意义，以及“安全与不安”交织的矛盾属性；外景是工作场所，横向涉及了地理跨度，纵向剖析了“未知和危险”属性的自然和历史的外衣。最后由意象的整合分析，结束胶林空间乃至南洋风景对马来西亚的刻画。

从陌生而熟悉的阅读体验开始，本文带大家剖析“旧人新景”创作模式，探索作者及其笔下人物与风景的关系，继而铺开南洋风景、深入胶林空间分析种种意象和隐喻，间中将内容意涵步步旁证、引向揭开作者对马华文学的忧思，乃至黄锦树的民族与认同问题。自我认同问题是黄锦树风景书写的根源问题，风景书写中看到的所有内容，几乎都是在他的视野内对马来西亚华人生存处境的关照，并折射出马华文学的处境。而造成黄锦树对马华文学产生焦虑的原因便来自他内心对自己身份认同的不确定。

黄锦树小说最突出的是南洋的风景，这是黄锦树研究中的共识。通过风景，我们确实能够透视黄锦树对马来西亚华人和马华文学处境的焦虑。然而黄锦树的风景书写除了可内化于马华文学思考，同时也能与他自己批判的马华文学整体局面形成一种对照。黄锦树之所以不断地生产“风景”，且风景都逐渐意象化，是因为黄锦树风格强烈的风景书写已经成为了一种代表南洋、并能自衍生息的“图腾”，独树一帜，自成一体。黄的风景书写作为一种“肿瘤式”——自我繁衍的内容，与他批判的马华文学的停滞形成对照。他作为马华文学的“坏小孩”，也同时对照着马来西亚“野蛮生长”的风景。因此他的文风不仅统摄了他的小说创作，更与他个人作风密切相关，他的小说创作也与其他文学/学术形式的创作

有着不间断的呼应和不同程度的渗透，使他书写的文体之间构成了一种特殊的文学关系和解读方式。

黄锦树书写风景还有一个浑然天成的因素，那就是南洋风景其实是马华文学天然而独特的写作背景与对象。因此在马华文坛中，黄锦树并非唯一书写南洋风景的作家，这边必须提及一个以“魔幻主义雨林书写”著名马华作家张贵兴。张贵兴的“雨林三部曲”以魔幻的异国情调，建构了以马来西亚东马（故称“婆罗洲”）为主要描写对象的空前文学景观，惊艳了世界华文文学文坛，也在台湾地区收获了许多受众。张贵兴的风景书写手法与黄锦树相似，背景也同样坐落在热带雨林中，然而他们不同的美学叙事手法必然就通向不同的风景感受，同时也承载着不同的书写目的。张的雨林书写讲的是“匮乏”后的膨胀欲望，表现的叙事美学是母性、情欲和暴力；而黄锦树则是在梳理创伤后的“再现”，表现为阴郁、恐怖但生机勃勃。

对比起张贵兴沉迷输出强烈的感官性冲击从而“失真”，黄锦树更像是在尽力从记忆中“还原”热带雨林的真正感受，再从叙事中舔舐伤痕。黄锦树从他自己的文学感受中刚好地拿捏了书写风景的分寸，使风景不成为喧宾夺主的描写对象，而是在一种广大的氛围中帮衬叙事。这样的风景书写不仅提升小说氛围感、深化小说层次，更使得这样的书写方式成为一种生生不息的“风格”，贯穿所有的作品，进而形成一种不断在补充的南洋风景的书写。黄丽丽在《论张贵兴〈群象〉与〈猴杯〉的感官书写》的最后留下一个问题：“如果我们将这一点（指张的魔幻美学叙事）从婆罗洲雨林的空间中抽离，那么这片热带会否只落得一片贫乏的脊土？”我想黄锦树的作品可以作为答案。

黄锦树的“野蛮”存在一直在刺激着马华文学，刺激着马华文学的不生不死。在某种意义上，黄锦树的某些言论是偏激的，然而我们却能在这样一种“黄锦树式”的现代主义文学中，看到他不断与文坛的过去互动，也不断地创造互动。如果要问黄锦树在马华文学版图里起到了什么前瞻作用？那么答案将是他批判的当下就已对马华文学构成了意义。黄锦树认为马华文学里什么都“没有”，如果再一味守旧，那么马华文学终将成为一滩死水。然而当他在批判马华文学什么都“没有”的同时就已为马华文学创造了“有”——马华文学在他不断的批判声中变成“有”，也通过他持续的创作成为了“有”。因为黄锦树的“反叛”、标新立异和坚持，成就了马华文学的“有”；他自己也逐渐成为了马华文学的“内容”——成为了马华文学意义上的“有”。

如果说黄锦树创造的“马华文学新样式”是为了重构马华文学，那么可以说他在重构的途中参与了马华文学的建构。黄锦树是一个“不合群”的马华作家，虽然在文坛上十分“喧嚣”，常一语惊起千层浪，但他也持续在用作品对马华文学进行有效地建构。马华文学很小，也很脆弱，就像胶林空间中的木屋一样，在大环境里微不足道，但通过黄锦树自我增殖式的写作，马华文学随之成为了世界华文文学里一道独特的景观。马华文学也因为他的建构而不断在冒“新芽”，刺激着新的写作者。

我们从风景书写里面看到黄锦树的焦虑、认同、乃至偏执，然而他的焦虑和认同对于马华文学是批评，也是促进马华文学发展的催化剂。马华文学因黄锦树而有了争议，而有了活力。他在自己的批评中变成马华文学最有意义的一部分；他所建立的风光，也都被记录和看到。

## 参考文献

### 专著

- [1] 黄锦树. 乌暗暝[M]. 上海: 上海文艺出版社, 2020.
- [2] 黄锦树. 雨[M]. 成都: 四川人民出版社, 2017.
- [3] 黄锦树. 死在南方[M]. 济南: 山东文艺出版社, 2007.
- [4] (日)柄谷行人著; 赵京华译. 日本现代文学的起源[M]. 北京: 中央编译出版社, 2017.
- [5] (日)中村良夫著; 陈靖远译. 风景学入门[M]. 武汉: 华中科技大学出版社, 2014.
- [6] (美)温迪·J.达比著; 张箭飞, 赵经英译. 风景与认同 英国民族与阶级地理 人文与社会译丛[M]. 南京: 译林出版社, 2018.
- [7] (美)W. J. T. 米切尔著; 杨丽, 万信琼译. 风景与权力[M]. 南京: 译林出版社, 2014.
- [8] (英)沙玛(Schamas)著; 胡淑陈, 冯樾译. 风景与记忆[M]. 南京: 译林出版社, 2013.
- [9] (美)黛安娜, 阿克曼著; 路旦俊译. 感觉的自然史[M]. 广州: 花城出版社, 2007.
- [10] (荷)派特·瓦润(Piet Vroon)等著; 洪慧娟译. 嗅觉符码 记忆和欲望的语言[M]. 汕头: 汕头大学出版社, 2003.
- [11] 朱崇科. 南洋纠葛与本土中国性[M]. 广州: 广东人民出版社, 2014.
- [12] 鲁迅著. 鲁迅全集 第2卷 彷徨 野草 朝花夕拾 故事新编[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [13] 郁达夫. 郁达夫小说集[M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 2017.
- [14] 温明明. 离境与跨界 在台马华文学研究 1963-2013 版[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2016.

### 期刊

- [15] 吴晓东. 郁达夫与现代风景的发现——2016年12月13日在上海大学的演讲[J]. 现代中文学刊, 2017(02).
- [16] 郭晓平. 中国现代小说风景书写的话语实践[J]. 鲁迅研究月刊, 2018(04).
- [17] 张箭飞, 金蕊. 从“风景”到“风景文学研究”: 一种跨学科视角[J]. 长江丛刊, 2020(31).
- [18] 黄继刚. “风景”背后的景观——风景叙事及其文化生产[J]. 新疆大学学报(哲学·人文社会科学版), 2014, 42(05).
- [19] 张箭飞. 风景感知和视角——论沈从文的湘西风景[J]. 天津社会科学, 2006(05).
- [20] 樊艳梅. 感官、神性与乌托邦——论《奥尼恰》中的“风景”[J]. 当代外国文学, 2013, 34(03).
- [21] 丁帆. 在泥古与创新之间的风景描写——黄蓓佳近期长篇小说的局部嬗变[J]. 当代文坛, 2012(02).
- [22] 刘小新. “黄锦树现象”与当代马华文学思潮的嬗变[J]. 华侨大学学报(哲学社会科学版), 2000(04).
- [23] 王德威. 华夷风起: 马来西亚与华语语系文学[J]. 世界华文文学论坛, 2016(01).
- [24] Carlos Rojas(罗鹏), 张强. 南下: 东南亚家园与离散叙事[J]. 世界华文文学论坛, 2019(02).

- [25] 李婧. 论黄锦树的国族书写: 寻找失落的族群文化[J]. 文化创新比较研究, 2019, 3(33).
- [26] 邱向宇. 论马华新生代作家的“马共”历史书写——以黄锦树、黎紫书小说为例[J]. 广东技术师范学院学报, 2016, 37(03).
- [27] 潘颂汉. 论马华散寓作家黄锦树的故乡书写[J]. 中国现代文学论丛, 2016, 11(02).
- [28] 温明明. “金杯藤”与“逃命的红蚂蚁”——论黄锦树小说集《雨》的叙事美学[J]. 文学评论, 2019(04).
- [29] 张琴凤. 浅论马华作家黄锦树小说的叙事形态[J]. 四川教育学院学报, 2006(05).
- [30] 姜安琳, 王列耀. 黄锦树小说中的中国文人形象[J]. 世界华文文学论坛, 2019(01).
- [31] 谢青秀. 马华作家黄锦树小说《鱼骸》中“中国性”的呈现[J]. 文化产业, 2020(26).
- [32] 马超群, 蒋成浩. 马华文学中的本土历史重构与中国性想象——以黄锦树小说集《雨》《死在南方》为例[J]. 广西民族师范学院学报, 2020, 37(01).
- [33] 陈昱文. 在如梦的回忆里悼亡——试析黄锦树《鱼骸》及其相关[J]. 世界华文文学论坛, 2012(03).
- [34] 李强. “没有”的诗学与雨水的可能性——论黄锦树的《雨》[J]. 芒种, 2019(01).
- [35] 张衡. 热带“迷宫”中的拾忆与寻根——浅析黄锦树《雨》中的“归来”主题[J]. 石家庄学院学报, 2020, 22(02).
- [36] 马巧仪. 从黄锦树看马华文学独立性写作[J]. 商业故事, 2017(03).
- [37] 黄丽丽. 论张贵兴《群象》与《猴杯》的感官书写[J]. 华文文学, 2015(06).
- [38] 贾颖妮. “拆解殖民后果”: 张贵兴小说的雨林文明书写[J]. 小说评论, 2016(02).

#### 报刊

- [39] 傅适野. (专访) 马来西亚作家黄锦树: 我早已没有故乡 故乡只在我的写作里[N]. 界面新闻, 2018, 05(12).
- [40] 高丹. (专访) 马华作家黄锦树: 写作是文字的幻术, 把豌豆变成大树[N]. 澎湃新闻, 2020, 04(26).

#### 学位论文

- [41] 林翠云. 嗅觉地景与记忆[D]. 武汉大学, 2017.

#### 专著中析出的文献

- [42] 纪永贵. 槐树意象的文学象征[A]. 《东方丛刊》编辑部. 东方丛刊(2004年第3辑 总第四十九辑)[C]. :广西外国文学学会, 2004.

## 谢辞

居家完成本科毕业论文的写作，是我从2020年疫情开始就在设想并无限担忧的事。这是一次特别的经历，让我切身感受到毕业论文不仅是一次学术考核，更是一项综合素质的考验。在这个过程中，我收获甚多，其中排山倒海的问题都在老师的指导、同学的帮助和家人朋友们的支持下迎刃而解。值此本科学位论文完成之际，我想借此机会向大家一一表达感谢。

首先，我最想感谢的是我的毕业论文指导老师，王宇平老师。我在大三的时候就选修过王老师开设的专业选修课，当时是全面网课的状态。王老师秉持开放，接纳多元的教学态度，鼓励我们创新和思考，并常予认可，使我非常沉浸于课堂中。老师的柔声细语，掷地有声，温柔而有力量，也让我留下了很深的印象。通过毕业论文与老师的进一步接触中，我发现老师非常尊重学生的想法，提供了我充裕的自我探索空间，同时从旁循循善诱、悉心指导。我在前期选题的过程中花了很多时间，王老师却不厌其烦地与我讨论每一个课题的难点和可行性，直到题目初定。在撰写的过程中和老师的每一次交流，都会予我很多启发。在我遇到瓶颈的时候，老师也常暖心鼓励，给予我肯定，让我有了继续前进的自信和动力。我非常高兴能在王老师的指导下完成毕业论文，由衷地感谢您的专业指导，以及对我的耐心、包容和鼓励。

其次，我也非常感谢现当代文学小组的老师。感谢老师们在初期开题报告会上提供的宝贵意见，使我在写作的过程中对问题都有一份留心。中期落实具体本文分析的时候，通过与指导老师的交流斟酌，也领受了何言宏老师对副标题提出的删改意见，为本文敞开了讨论边界。包括后期的预答辩环节，我也通过老师们的细心指正及建议，进一步提升了论文。同时也谢谢老师们愿意包容小组内唯一需要安排网上答辩的留学生，在此为带来的不便，表达歉意和感谢。

其三，我想感谢班主任陈莉老师这一路上的关心和提点，还有这四年来的照顾；感谢学院老师们的教导，在老师们地用心教导下，我才有了一定的知识储备和积累，得以“四”年磨一“剑”；也感谢学院和留学生中心的行政老师对我的所有帮助。

其四，感谢17级中文系的大家庭。感谢你们和我一起相互扶持、并肩作战，让我度过了温暖友爱的大学生涯。特别感谢周婕好和杨旭雯四年以来的学习辅导、杨必信热心协助我获取电子图书资源以及同组的小伙伴段绍琪帮助远程答辩的我打印论文。

其五，感谢留学生朋友在异乡时的陪伴、疫情期间居家学习时的互相鼓励；也感谢此刻陪伴在我身边的精神支柱。

最后，我想感谢的父母和家人。感谢父母支持和资助，让我看到更大的世界；也感谢家人们在居家学习时对我的照顾和包容，让我得以安稳学习。

感谢每一位对本文有所帮助的人。

## LANDSCAPE WRITING IN HUANG JINGSHU'S FICTION

This paper discusses the vast and diverse Malaysian landscapes presented in Huang Jingshu's fiction, by systematizing them through different entry points, themes and perspectives. In a bigger concept, all the landscapes in Huang Jingshu's fiction can be integrated into two categories: the first is the story dedicated to "overcoming" the "Chinese character", and introduced Malaysian landscape is into Chinese literary genealogy through the postmodern writing postulates. The second is "creating" the "thematic Nanyang story". Whether the "theme" is subordinated to the author's subjective consciousness or serves the intertextuality between the works, both aim is to "generate" the uniqueness of Malaysian-Chinese literature.

"Overcoming" and "creating" correspond to "acknowledging learning" and "waving goodbye" respectively. The former is the inheritance and cutting of tradition through the "old man, new scene" mode of creation. The stories of "Regret of the past" and "Death in the South" using the "existence" of the "old man" to complete the inheritance, and then devoting the whole story to the final "patricide". It feels like the "cutting" part is too significant, while the "inheritance" is too perfunctory and far-fetched in overall look. This is because inheritance was already happening before the work came into existence. The work is the result of the author's inner struggle and collision of ideas. The appearance of Juan Sheng and Yu Dafu in "Regret of the past" and "Death in the South" is the last step of "inheritance", and the next step is, of course, for the author and the "viewer of the landscape" to jointly "cut" the "Chinese character" and embed it into the main field of the Malaysian context.

Regarding the "creation", it is the display of the two main structural subjects of this paper, "the Nanyang landscape" and "the Rubber Forest". As the general landscape under Huang Jingshu's writing, the Nanyang landscape presents a Malaysia that can be seen, smelled, heard, touched and tasted by the all sensory organs. The viewing part of the landscape brings out the theme of "savage growth" of the Nanyang landscape, while the sensation part of the landscape complements the "savage growth" with the overall feeling of "hot, humid and fishy". The humanistic landscape and the local community settlement landscape are from the perspective of individualized landscapes, prompting the reader to get to know the more tangible Malaysia.

The Rubber Forest further focuses on the special landscape of the Nanyang, from the "macro" landscape of nature and society and culture to the "micro" landscape closely related to the life of the rubber tapper's family, making the Malaysian landscape "zoomable". The "inner scene" introduces the value and meaning of each object in the living space, as well as the contradictory attributes of "security and uneasiness"; the "outer scene" is the workplace, which involves the geographical span horizontally and the natural and historical trappings of "unknown and dangerous" attributes vertically. Finally, the integrated analysis of imagery concludes the portrayal of Malaysia in the Nanyang landscape and the Rubber Forest.

Starting from an "unfamiliar" and "familiar" reading experience, this essay first leads the

reader to analyze the "old man, new landscape" mode of creation, exploring the relationship between the author and his characters and the landscape. Then, it goes on to spread out the Nanyang landscape and delve into the space of the Rubber Forest, analyzing various imagery and metaphors. Finally, the content will lead to the author's reflection on Malaysian-Chinese literature and Huang Jingshu's ethnicity and identity. The issue of self-identity is at the root of Huang Jingshu's landscape writing, and almost everything in the landscape writing is a reflection of the situation of Malaysian Chinese and Malaysian-Chinese literature in his vision. The reason for Huang Jingshu's anxiety about Malaysian literature comes from his inner uncertainty about his own identity.

It is a consensus in Huang Jingshu's studies that the most prominent aspect of his fiction is the landscape of the Nanyang. Through the landscape, we are indeed able to penetrate Huang Jingshu's anxiety about the situation of Chinese and Chinese literature in Malaysia. However, Huang Jingshu's landscape writing can not only be internalized in the thinking of Malaysian-Chinese literature, but can also form a contrast with the overall situation of Malaysian-Chinese literature that he himself criticizes.

The reason why Huang Jingshu keeps writing about "landscapes" and the landscape is gradually becoming imaginative is that Huang Jingshu's strong style of landscape writing has become a kind of unique and self-contained "totem" that represents the Nanyang and can be derived from itself. Huang's landscape writing as a self-propagating "tumor" content, compare with his critique of the stagnation of Malaysian-Chinese literature. As the "bad boy" of Malaysian-Chinese literature, he is also comparing with the "wild growth" of the Malaysian landscape. Therefore, his literary style not only governs his fiction writing, but is also closely related to his personal style. There are also uninterrupted echoes and varying degrees of penetration between his fiction writing and other literary/academic forms of writing, creating a special literary relationship and interpretation between the genres he writes.

Nanyang landscape is a natural and unique background and object for Malaysian-Chinese literature. Therefore, Huang Jingshu is not the only writer who writes about the Nanyang landscape in Malaysian-Chinese literary circles. Zhang Guixing's "Rainforest Trilogy" is an unprecedented literary landscape with a magical and exotic atmosphere, mainly depicting East Malaysia (so called "Borneo"), which has amazed the world of Chinese literature and has also gained many audiences in Taiwan. Zhang Guixing's landscape writing background and method is similar to Huang Jingshu's, but their different aesthetic narrative approaches inevitably lead to a different landscape experience and also carry different writing purposes. Zhang's rainforest writing is about the expansion of desire after "scarcity", and the narrative aesthetics are maternity, lust and violence; while Huang Jingshu is about "recreation" after sorting out trauma, which is gloomy, horrible but vibrant.

Compared to Zhang Guixing's "distortion" by indulging in the output of strong sensory stimulation, Huang Jingshu is more like trying his best to "restore" the real feeling of the tropical rainforest from his memory, and then "healing" from the narrative. Huang Jingshu has taken the right measure of writing about the landscape from his own literary feelings, so that the landscape does not become the object of overwhelming description, but helps the narrative in a broad atmosphere. This kind of landscape writing not only enhances the sense of atmosphere and deepens the level of the fiction, but also makes this kind of writing a living "style" that runs through all his works, thus forming a kind of constantly replenished writing of the Nanyang

landscape, which also fulfills Huang's most important purpose of writing. In the end of "Sensory Writing of Zhang Guixing in Elephant Tropes and The Monkey Cup", Wong Lihlih leaves a question: "If we take this point(referring to Zhang's magical aesthetic narrative) out of the space of Borneo's rainforest, will the tropics(referring to Malaysian-Chinese literature) end up as nothing?" I think Huang Jingshu's work can be the answer.

Huang Jingshu's "barbaric" presence has been a constant stimulus to the immortal state of Malaysian-Chinese literature. Huang Jingshu's rhetoric is radical, yet in this "Huang Jingshu-style" of modernist literature, we can see his constant interaction with the literary past and the creation of the present. If one were to ask what forward-looking role Huang Jingshu's has played in the Malaysian-Chinese literature, the answer would be that the present moment of his critique already constitutes a meaning for Malaysian-Chinese literature. Huang believes that there is "nothing" in Malaysian-Chinese literature and if the literary circles continue to stick to the old ways, then Malaysian-Chinese literature will eventually become a pool of stagnant water. However, while he criticizes the "nothing" in Malaysian-Chinese literature, he also creates "something" for Malaysian-Chinese literature in the meantime. Malaysian-Chinese literature becomes "something" in his constant criticism. The "nothing" has become "something" through his constant criticism and also through his continuous creation. Because of Huang Jingshu's "rebellion", his newness and persistence, he has created the "something" to Malaysian-Chinese literature. He himself has also gradually become the "content" of Malaysian-Chinese literature - the "something(somebody)" in the view of Malaysian-Chinese literature.

If Huang Jingshu creation of the new style of Malaysian-Chinese literature is to reconstruct, then it can be said that he has participated in the construction of Malaysian-Chinese literature on the way to reconstruction. Although he has been a very "misfit" writer in the literary circles, he has continued to effectively construct the Malaysian-Chinese literature with his works Like a wooden hut in a rubber forest, Malaysian-Chinese literature is marginal and fragile, but through Huang Jingshu's "self-proliferating" writing, it has become a unique landscape in the world of Chinese literature. The literature of Malaysian Chinese is also constantly sprouting new shoots and stimulating new writers because of his constructions.

We get to see Huang Jingshu's anxiety, identification, and even paranoia in his landscape writing. Yet his anxiety and identification are criticism for Malaysian-Chinese literature and a catalyst for the development of Malaysian-Chinese literature. Malaysian-Chinese literature has become more and more controversial and dynamic because of him. Huang Jingshu has become the most meaningful part of Malaysian-Chinese literature in his own criticism and the Nanyang landscapes he has built will all be recorded and seen.