

“无法告别的青春之歌”——  
论《赛莲之歌》与《雨雪霏霏》中的抒情叙事

潘舜怡\*

国立台湾大学中国文学系

摘要

李永平和张贵兴同为马华婆罗洲作家，被称为在台湾定居的“迟来的外省第一代”。两位小说家所处理的素材有不谋而合之处，在写作方面也都趋向具有高度美感的精炼语言风格，是诗化般的文学创作，并趋向抒情式的叙事方式。李永平的《雨雪霏霏》是他再次书写“婆罗洲”题材的小说，也是一本青春忏悔录，而张贵兴的《赛莲之歌》也同样以婆罗洲书写为题材，主要叙述青春成长的故事。两部小说各自以抒情的语调述说成长的经历与原乡的回憶，因此可见李永平和张贵兴的青春作品足以自成一组相对有趣的对话。因此，本文拟从“抒情视野”的角度切入，探讨两部作品中的抒情美学，并从中分析在诗化般语境下的叙事手段为作品带来的意义。本文第一部分先解析“抒情化”的小说特质，第二部分与第三部分则分别探讨李永平《雨雪霏霏》与张贵兴《赛莲之歌》的叙事美学与抒情特质，并试图在抒情视野的角度上探讨两部作品的同与不同，以此凸显两位作家对个人情怀和历史债务思考的张力。

关键词：李永平，张贵兴，《雨雪霏霏》，《赛莲之歌》，抒情视野

---

\* 潘舜怡，国立台湾大学中国文学系硕士研究生。

**The Chained Memories of Youth: A Study of Lyrical Narrative in  
*The Songs of Siren and Rain and Snow Falls***

**Poon Soon Yi**\*

Department of Chinese Literature  
National Taiwan University.

**Abstract**

Li Yongping and Zhang Guixing are both Mahua Borneo writers, residing in Taiwan in the late years. They are known as the “first generation of belated provincial”. Both of them deal with the same interest of writing topic and their writings are tend to have highly poetic aesthetic refined language style. Moreover, the ways of narration in their writings are tend to be lyrical. Li Yongping’s youth confessions story *Rain and Snow Falls*, is the beginning of his writing which focus on “Borneo” while Zhang Guixing’s *The Songs of Siren* is also deal with youth topic of writing. Both novels respectively present a poetic youth of memories and in this case I find that both novels can form a set of relatively interesting dialogue. Consequently, this paper will firstly discuss about the “lyrical narration” of both novels while the second part and the third part will focus on the differences and similarities of the aesthetics significance of both stories, in order to figure out as well as to highlight both author’s personal feelings and historical debts of tension in literary way.

*Keywords:* Li Yongping, Zhang Guixing, *Rain and Snow Falls*, *The Songs of Siren*, lyrical narrative

---

\* Poon Soon Yi, Master Candidate, Department of Chinese Literature, National Taiwan University, Taiwan.

## 引言

1950年代末，一群来自马来西亚的华裔学生飘洋过海来到台湾，进入台湾高等学府就读。在台留学期间，他们积极参与台湾文坛活动、投入文学创作，甚至组织社团、出版刊物，形成一股新气象。从1960年代初期起，马来西亚华裔留台侨生在文学创作上表现积极，逐渐在台湾形成了“在台马华文学”的文学形态。<sup>1</sup>在1960至1970年代，留台生陆续在台湾院校创立了文学社团如星座诗社（1963）、天狼星诗社（1974）、神州诗社（1976），展现了文艺情怀，也展现了离散华裔文艺青年追求与认同“中华性”（Chineseness）的模式（张锦忠，2011，第97页）。在这一基础上，1980年代以降的马华留台生在台湾文学界的表现更为亮眼，除了组织文学社团、创作出版作品之外，也频频夺得重要文学奖项，甚至在台湾建立了自身的写作传统，生产了多部马华文学的批评与论述，成为一个活跃在马来西亚境外的文学学生力军。

在台马华文学创作者往往不是定居于台湾，就是往返于马来西亚与台湾之间，而这种相对较难稳定下来的境况往往也影响了他们的创作题材与内容。因此，在台马华文学研究中，“原乡”往往是一个无法避开的重要议题。这里所指的“原乡”涉及三个地理空间概念：台湾（流寓的他乡）、马来西亚（地缘的故乡/国家）、中国（文化的原乡）。这三个地理空间元素按照各创作者的背景以不同的比例混合起来，造就了创作者对于“原乡欲望”或“想像的原乡的欲望”的存在的暧昧关系。张锦忠指出：“‘原乡欲望’或‘想像原乡的欲望’的存在意味着家园的不在或失落，而空间在时间变异过程中的失落转化为记忆（时间）的存在与失落对象的追寻。不在原乡的作家——‘失却家园的人’——只能想像原乡，从记忆里找回失落的家园，追寻逝去的时光。”（张锦忠，2006，第93-94页）在离散、原乡等问题的纠结下，在台马华作者的题材多以几个特定题材为主。一方面，他们持续对南洋故乡的回顾与创新，探寻热带雨林的历史伤痕与奇幻想像；另一方面，他们也试图辩证族群政治和离散华人的文化与家国认同，以及面对台湾在地经验的撞击与融入后所产生的离散、忧患及故乡/异乡的回旋摆荡。对这些题材的探索，奠定了“在台马华文学”特殊的写作风格，而李永平与张贵兴更为处理前述题材当中甚为受人瞩目的作家。（高嘉谦，2012，第34页）

李永平和张贵兴分别出生于1947年及1956年，两人均来自英属婆罗洲的砂拉越（Sarawak）。李永平中学毕业后于1967年赴台就读国立台湾大学外国语文学系，后赴美国深造，并获得圣路易华盛顿大学比较文学博士学位。学成返台担任大学教授，之后久居台湾，入籍中华民国。由此可见，李的生活经验漫游在“马来西亚——台湾——美国——台湾”之间，而其创作的题材，也离不开具有南洋

<sup>1</sup> “在台马华文学”早期被称为“侨生文学”、“留学生文学”、“旅台文学”。张锦忠教授以“在台马华文学”为正名，并指称“在台马华文学”除了涵盖马华作者在台湾创作以外，在广义而言也指“马华文学”在台，即作品在台湾出版流通，替台湾文学形塑特殊的文学风景。（张锦忠，2011，第95页）

特质、中国性，以及尝试处理婆罗洲、台湾之间的乡土叙事。<sup>2</sup>张贵兴则于1976年赴台就读国立台湾师范大学英语系，并于1982年正式入籍中华民国，现任成渊国中的英文教师。张贵兴在台期间创作不断，自1990年代起开始书写一系列以婆罗洲雨林为场景的故事，成为其独特写作风格。<sup>3</sup>

李永平和张贵兴同为马华婆罗洲作家，也都是在台湾定居的“迟来的外省第一代”，两人所处理的素材有不谋而合之处，在写作方面也都趋向具有高度美感的精炼语言风格，以抒情式叙事方式，生产诗化般的文学创作。整体而言，两人的小说在台湾极受好评，然而在进入九十年代初，随着台湾文坛“大陆热”与“本土化”同时崛起，身为来自马来西亚弱勢的“外来者”群，李永平与张贵兴在坚持自我道路情况下，被时潮推挤至边缘，在台湾大型的出版品或台湾现代文学研讨会上，都已非受瞩目的对象。<sup>4</sup>黄锦树便如此形容他们：“不成为文学社会的议题使得他们无法藉作品对存在的社会进行意识形态的介入，因而在文学艺术的领域内，相对的可以获致一种美学的、或诗的纯粹性。这种纯粹性是面向作品、向语言自身的，社会性的议题（或历史）相对而言不具优先性，它们的被考量，总是在这种纯粹性之后。在张贵兴、李永平来说，这只怕也是他们在美学上和道德上的选择。”（黄锦树，2012，第301页）

由以上所见，李永平和张贵兴的作品足以自成相对有趣的对话。李永平的《雨雪霏霏》作为开始转向书写“婆罗洲”题材的小说，是一本青春忏悔录，而张贵兴的《赛莲之歌》也同样地处理婆罗洲题材，书写的也是有关青春成长的故事，两部小说皆以抒情的语调述说成长的经历与原乡的回忆，分别呈现了犹如诗学般的格局内容。因此，本文拟从“抒情视野”的角度切入，探讨两部作品中的抒情美学，并从中分析在诗化般语境下的叙事手段为作品带来何等意义。本文第一部分先解析“抒情化”的小说特质，第二部分与第三部分则分别探讨李永平《雨雪霏霏》与张贵兴《赛莲之歌》的叙事美学与抒情特质，并试图在抒情视野的角度上探讨两位作者作品的异同，以凸显他们各自对个人情怀和历史债务思考的张力。

## 一、小说的“抒情视野”

回顾中国文学的流变，我们可发现“抒情”一词最初可见于《楚辞·九章》。〈惜诵〉有谓“惜诵以致愍兮，发愤以抒情”，“抒”字不但有抒发、解散之义，也与传统“杼”字互训，表达编织、合成之义，说明“抒情”包含兴发

<sup>2</sup> 李永平出版的作品有：李出版作品有：《拉子妇》（1976）、《金陵春秋》（1986）、《海东青：台北的一则寓言》（1992）、《朱鹁漫游仙境》（1998）、《雨雪霏霏》（2002）、《迥》（2003）、《大河尽头（上）》（2009）、《大河尽头（下）》（2010）、《雨雪霏霏》（2013再版）。

<sup>3</sup> 张贵兴出版作品有：《伏虎》（1980）、《柯珊的儿女》（1988）、《赛莲之歌》（1992）、《薛理阳大夫》（1994）、《顽皮家族》（1996）、《群象》（1998）、《猴杯》（2000）、《我思念的长眠中的南国公主》（2001）。

<sup>4</sup> 黄锦树称此现象为“词的流亡”。（黄锦树，2012，第301-303页）

自然的向往，有形式劳作的诉求（王德威，2011，第2页）。依据陈国球所论：“‘情’可以是个体对外力的一种反响波动，可以化成一种精神交通的管道；‘抒’是意图超越私我，进而叩开通往个人以外的宇宙世界大门。”（陈国球，2011，第184-185页）因此“抒情”的概念，乃是指主体内在的情怀，由内心向外流注的过程或流注所达成某种的效应。在创作语境上，产生了一种基于主体内在情感情绪波动，而往外表显为某种倾泻流动的抒情创作风格。

在二十世纪以降的中文现代小说发展脉络里，我们也可以发现在写实主义小说以外，也隐含了充满抒情特质的现代小说，如沈从文、废名、鲁迅、茅盾、郁达夫等人。<sup>5</sup> 这些具有抒情特质的小说多存有几个美学观点：首先，抒情小说具有诗化特质，在文体特性上可被视为“叙事小说”与“抒情诗”的结合。西方学者拉尔夫·菲德曼（Ralph Freedman）在《抒情小说》里，便称抒情小说为一种混杂的文体，因为它要“用小说达到诗的效果”，即抒情小说是一种将小说的“叙事导向”给“诗化”的文体（Ralph, 1963, 第1页）。刘乃慈根据拉尔夫的定义，再进一步解释：“所谓的‘抒情小说’是要求‘小说的诗化’，也就是要削弱一般叙事文注重的故事与情结发展，代之以意象、气氛和语调来加强文本的抒情性（阅读效果、美学风格）。一旦小说的核心——“说故事”的功能被削弱，那么“抒情小说”强调的是什么呢？抒情小说要求作者体现“当下此刻的心情”，也就是以一种相对更为主观的方式来表现故事（或称“内化”internalization）。”（刘乃慈，2010，第130-131页）高友工也指出，透过“象征”（symbolization）与“质化”（abstraction），抒情小说最高理想是达到“传神”的境界，达致文本与读者的“瞬间交流”（高友工，2011，第297页）。

由此可见，抒情小说本身仍然具备说故事的功能，但由于它内部特质即要求削减情节铺陈而发挥诗化的功能，因此这正产生了抒情小说内在矛盾性，“叙事”与“诗性”之间互相撞击而产生张力，其美学也因此而产生。抒情小说以第一人称视角贯穿故事、情感性与情绪化的语言结构或隐藏独白、造成故事叙事时间的滞留，把读者带入作者世界的心灵意境与情调，让读者从阅读中意会语言的力量，参透作品所隐含的意识。抒情化的叙事倾向，导致叙事存有“留白”的空间，只有“抒情的声音”填补叙事缝隙，造成由美感经验中所产生的“瞬间悬置感（momentary suspension）”<sup>6</sup>。这是非强调故事性小说所彰显的美学触感，作者/叙述者得以借由语气、声音作为叙事干预，进而展现“抒情的自我”。作为书写青春回忆的《雨雪霏霏》与《赛莲之歌》也分别隐含了上述的抒情特质。因此，

<sup>5</sup> 中国古典文学里的抒情传统可以上溯至“诗骚”，与“诗言志”的精神有著并行不悖的发展；下开陆机《文赋》“诗缘情而绮靡”之美学观。中国现代文学方面，沈从文对于抒情提出〈抽象的抒情〉一文，也启发了辩证“有情”与“事功”关系；陈世骧发表〈中国的抒情传统〉揭示中国文学抒情特质；西方汉学家普实克（Jaroslav Prusek）也加入中国文学抒情面向的讨论，揭示了“抒情的”（诗歌）过渡“史诗的”（叙事）过程与讨论。以上对于中国文学的抒情范畴研究颇有深厚的影响，也影响了现代抒情小说的美学概念。（陈国球，王德威编，2014，陈世骧著，张晖编，2015）

<sup>6</sup> 有关“瞬间悬置感（momentary suspension）”，读者必须先“悬置”自我，让自己融入文字所呈现的情景。（高友工，2011，第355页）

本文将分别从小说的美学结构以及小说的叙事方式两个面向来探讨这两部小说中所隐含的抒情特质以及其意蕴。

## 二、《雨雪霏霏》：诗化意境，原罪抒情

《雨雪霏霏》为李永平在 2002 年推出的一部短篇小说集，一共收入九篇短篇小说，即〈雨雪霏霏，四牡駉駉〉、〈初遇蒋公〉、〈桑妮亚〉、〈第一颗石头〉、〈翠堤小妹子〉、〈支那〉、〈一个游击队〉、〈司徒玛丽〉与〈望乡〉。这九篇故事的中心主轴皆出自於李永平的童年往事，即述说其生于斯，长于斯的家乡——东马婆罗洲古晋中自己的成长经历。李永平视之为一部青春感情启蒙之书或晚年回首青春忏悔录。这是李永平继《海东青》与《朱鹁漫游仙境》处理了其台湾浪游故事后，开始回到他故乡探索童年时期让他爱恨交织的根源以及寻找最初的痛与罪的作品。作为李永平“回归”书写婆罗洲的小说，这部小说与他在 2008 年和 2010 年完成的《大河尽头》上下册形成“婆罗洲三部曲”，成为他书写婆罗洲浪游记忆的完整故事。

李永平在小说中惯有的文字模式都不乏具有浓厚的中国古典味，彰显了其掌握“纯正中文”的坚持态度。他所追求的汉字诗化美感形式，已经远远超越同一辈的马华作家，展示了创作文字的极致实验，被归类为“台湾现代主义美学创作”的作家之一。李永平这样一种不断在小说中实践其“纯正中文”的写作风格，体现了其对中国文化想像，以及企图对中国性/南洋性的离散文化作出呈现与展示。我们看到李永平对于汉字美学经营的用心或足以形成“文字癖”的样态，其实已经涉及了李永平对于深层的民族认同，血缘文化的属性的自我认定。<sup>7</sup>从他体现在《吉陵春秋》的美学实践到《海东青》、《朱鹁漫游仙境》过於刻意堆叠语言而导致“叙述迷宫”的出现，足以印证他过度强调“去杂质化”的中文语境，而无法完善故事情节。李永平以纯化文字来想像中国的方法，除了展示文字的乡愁，也凸显文字操演的抒情向度。然而，当李永平所谓的“纯正中文”落入《雨雪霏霏》的书写里头，是否依然那么纯净无污？

从以精纯的中国汉字为出发点的文字大观园《吉陵春秋》，过渡到作为涉及书写南洋婆罗洲题材的《雨雪霏霏》——又回到那“文化血缘混杂”的地域空间，似乎已让李永平冶炼的语言文字变质，无法回归纯净的“文字修行”。<sup>8</sup>尤其我们可见在《雨雪霏霏》里的〈支那〉一文，以英国殖民婆罗洲为故事背景，让当地原本充满南洋各色族群文化的语境更添复杂性。文中叙述者“我”本来就读

<sup>7</sup> 李永平作为一个留台学生，一个中国文化区的外来者，受到了大学时期中文系老师为同学分析中国语文的简洁、刚健而获得了情绪上的震动。李永平认为受到“西化”影响的中文已经成为“英文翻译体”，被他称为“恶性西化”的中文。因此，他在《吉陵春秋》中赋予自己文化使命，即冶炼出一种“清纯的中国文体”，并籍此净化中文的过程中净化自己，从外来的庶子一跃而成为血系嫡子。换言之，在净化“恶性西化”的同时，他也为自己从故乡带来的语言进行净化：去除土性、去掉来自故乡土地的杂质。（黄锦树，2012，第 207-209 页）

<sup>8</sup> “文字修行”的概念由黄锦树教授提出，用以讨论李永平本身的海外华人离散身份以及中国文学、纯正中文、文化母体的辩证关系。（黄锦树，2012，第 201-234 页）

的汉文学校，被一分为二，一半称为圣保禄学校，特准以华文教学；另一半称为圣玛嘉烈学校，使用英文教学。前者对中华文化、中文教育热诚之极；后者则对中文世界的一切加以打压、嘲笑，甚至称学习中文为“魔鬼”作为。当两所学校师生一起观赏西方电影《北京五十五天》时，电影内容讲述义和团与八国联军的争斗场面，中西对抗，电影院现场也很明显地出现了两派对立的氛围：一派支持“清朝支那”，一派支持“英女皇子民”，最后西派举旗胜利欢呼，另一派则落寞收场。作者企图在小说里头营造中华文化受“欺压”的悲哀情境。这种已受殖民污染的中华语境，彰显了李永平重新检视婆罗洲支那人失根、失语、失文化的族群危机。

叙述者“我”面临被“西化”的同胞鄙视，却依然不舍弃对中华的支持与崇拜，在文末，叙述者“我”不畏言抛出一句：“谁叫我是‘支那人李永平’呢！嘿嘿，我就是这样子英属婆罗洲，砂劳越邦古晋城长大的呀。”（李永平，2013，第157页）这似乎让读者陷入作者与剪不断的中国情结的世界——心系婆罗洲，但情牵中华。因此，在已非“纯净”汉语场域里，我们仍然可以看到浓厚的中国古典诗意游绕整部作品，塑造文字图腾，即以《诗经》为图景、引“诗骚”<sup>9</sup>入小说。

李永平选择以《诗经》〈小雅〉里两首诗的诗句“雨雪霏霏”与“四牡騤騤”，意象叠合在一起，以一种大雪纷飞之下骏马奔腾的情景来作为小说的开场起点，体现李永平对小说意境的寻求，并形塑悲壮、思愁的小说“情调”。李永平说：“两首诗写得都是怀乡思归的心情。落叶要归根。人终究要回家。从古希腊的奥迪修斯，到中国古典文学中成群的、各式各样的游子……几千年来，归人总是络绎于途，连绵不绝。这是人类共同的经验，永恒的文学主体。”（李永平，2013，第33页）李永平把抒情诗渲染于小说作品，烘托出“淡淡的哀愁”——心里虽有难以言喻之南洋伤痕、愤世嫉俗之情，却仍然以古典诗词之美学意境来作为“自我抒情”的开端。这里预示了青春启蒙与伤痕叙事的“诗化”开始，突出“诗骚”入小说的“情调”与“意境”，强调“即兴”与“抒情”的特征，形成“浪游式的抒情”。

李永平以引用《诗经》作启示，展开回望婆罗洲的青春抒情之旅，无疑是给自己提供了美学挑战，形成文本之下、之外的意识形态两难，王德威教授有说：“他的叙事形式与叙事欲望相互纠缠，难以有‘合情合理’的解决之道。”（王德威，2013，第11页）对于作者所追求的现代主义之间形式与内容的永不妥协，李永平似乎已做好准备——唯有召唤朱鹁，他的小缪思出场，才得以让叙事变得完全，让他的青春回忆再现，以及促使无法容纳大历史重建的叙事架构以与朱鹁相互“倾诉——聆听”的说书方式，把历史记忆抒情化，唤醒自我的原罪告白与救赎欲望。

<sup>9</sup> 诗骚可追溯《诗经》、《离骚》开创的抒情传统；叙事中夹带诗词，从中国古典小说至中国现代小说亦可观之。（陈平原，2003，第208-237页）

纵观《雨雪霏霏》的叙事模式，李永平安排朱鸽担任小说“向导”的角色，在只有叙述者“我”和朱鸽在罗斯福路街道上相遇时刻起那短短一天的叙事时间内，叙述了九篇故事的内容，道尽李永平十二年期间发生的童年回忆。<sup>10</sup>因此我们可以发现文本的叙事场景只围绕在由叙述者“我”带领朱鸽从罗斯福路游走至新店河畔再返回罗斯福路的路程上<sup>11</sup>，形成一种无情节式的、单调的叙事线。小说里唯一让读者接近李永平童年回忆的机会，就是从说书人——叙述者“我”和朱鸽的对话之间，找到每一段再现的婆罗洲历史时空，进而转向至读者的阅读世界。如是，朱鸽已成为唯一与叙述者“我”有接触交流的“在场”声音，成为叙述者“我”抒发主体情感的接受者，且成为叙述者“我”产生言说欲望以及抒情实践的“召唤”对象。

作为朱鸽与抒情主体的互动关系，高嘉谦认为《雨雪霏霏》里的说故事结构已主导叙事，言说脉络转化为一种“声音”和“腔调”的经营，形成小说内部的“声音诗学”（高嘉谦，2011，第5页）。朱鸽在小说中的“在场”声音，接近传统诗学里“兴”的效果，即是具有“象征”、“引领”、“发端”对话的对象，足以让叙述者“我”的叙事落实为“言之、叹之、咏歌之”的抒情效果和节奏，形成揭露抒情自我的言说主体。针对朱鸽与抒情主体之间的声音叙事探析，高嘉谦已作出精彩的论述。这里必须补充的是，在这个以声音言语作为体现个人抒情、浪人原乡的告解的当儿，朱鸽无疑成为帮助打开罪与恶的潘多拉盒子的关键角色。朱鸽成为聆听叙述者“我”内心声音（inner voice）的听众，也是让叙述者“我”产生自我救赎的欲望与驱动力。

在叙述者“我”和朱鸽游走在台北街道上，由于朱鸽那“一颗心生了七、八个窍”的聪慧个性、活泼开朗地与叙述者“我”进入你问我答的话语空间，慢慢地引领叙述者“我”吐露出由自身的私密的情感乃至牵涉国家历史背景的童年记忆，往事历历在目——从小学恋人田玉娘、七兄弟姐妹与丢弃第一颗石头事件、翠堤小妹子进竹林与老狗“小乌”炊火煮食、消失在婆罗洲森林的女游击队叶月明老师、在英属圣玛嘉烈学校公然侮辱过的暗恋对象，司徒玛丽、躲在森林里卖淫的台湾妓女等等，都一一说出来了；这种带着内疚、罪恶、背叛、忏悔的口吻的自我告白，隐隐笼罩著人性懦弱与面对欲望的无助，而在此刻朱鸽却成为现场的精神支柱体，让叙述者“我”得以把压抑的情感释放——朱鸽成为叙述者从发于情、移情的共同体，朱鸽也在“同情共感”的情境之下，作出对叙述者“我”的理想回应。此外，从“聆听——倾诉”的言语模式中，挑起叙述者“我”告解欲望当儿，也已经间接地让不被纳入传统历史书写里的“女性庶民视野”<sup>12</sup>映照

<sup>10</sup>李永平曾在受访时指出：“我把《雨雪霏霏》视为婆罗洲三部曲的第一部，写我从小到十二岁左右的生活。我这个年纪了，该用文学好好整理我在婆罗洲的经验了”。（伍燕翎、施慧敏，2009）

<sup>11</sup>根据《雨雪霏霏》文本叙述的路线，叙述者“我”与朱鸽所经过的路线从罗斯福路古亭国小为起点，然后经过寿而康川菜馆、南海路植物园、和平西路、华西街夜市、新店溪水源路河堤、中正桥头、师大路，再返回罗斯福路古亭国小。

<sup>12</sup>传统历史书写重精英而轻庶民，这种隐含着国家主义的现代史学，无论是殖民者为了侵略而书写的历史或殖民地知识份子为了抵抗殖民统治所书写的历史，都在历史叙述中没办法让庶民有



在读者眼前。在〈桑妮亚〉，我们听见叙述者“我”讲述华人红灯区的妓女遭遇、在〈望乡〉中讲述太平洋战争爆发后台湾妓女（逃离至婆罗洲生活的月鸾三姐妹）、日据时期慰安妇在性爱、罪恶交织的私密故事。是故，虽然李永平的美学经营、叙事手段或许无法挥洒大历史题材下的国族雄辩，然而，《雨雪霏霏》却从另一个抒情、诗化的小说“情调”之下，让我们看见了女性庶民在公领域历史下逃脱的心声（her-story），由《雨雪霏霏》抒情的言语，幻化为文字公诸于纸面上，成为青春罪恶忏悔录里另一处抒情的超越。

### 三、《赛莲之歌》：神话、情慾、雨林的青春图像

《赛莲之歌》是张贵兴在 1990 年代开始投入雨林故事创作的早期作品，与后期的《群象》（1998）、《猴杯》（2000）等组成《雨林三部曲》，让读者进入传奇故事的时空体（chronotope），以文字技术上的高度美学化，呈现南洋热带雨林的华族故事。

《赛莲之歌》的故事出发点与《雨雪霏霏》相似，即书写作者青春启蒙的记忆。《赛莲之歌》在美学实践上，多添了一股梦幻色彩。作为一部长篇小说，《赛莲之歌》由三个章节组成。第一章节主要讲述叙述者“我”在水中被母亲诞下的“浮游记忆”，主要围绕在叙述者“我”与湖水、热带鱼类、雨林、海浪等大自然景物的互动记忆。第二章节主要开始涉及叙述者“我”在学校发生的校园恋情故事，充斥著男性青春时期对爱情、性、欲望、女性与家人相互交集的往事回忆。小说的最后一章，则更进一步地描述了叙述者“我”在高中时期和几位女性、暗恋对象发展的感情故事。

纵观《赛莲之歌》的故事脉络，便可察觉其故事主题逃不开少年成长期所面临生理和心理上对于雨林、爱情、亲情上产生的纠结情绪。若相比《雨雪霏霏》，《赛莲之歌》的故事框架更显得简单、浅薄，似乎只着重在诗化语言的经营，突出作者在汉文字上潜在的美感经验。这也是张贵兴诗化小说的基本抒情格式。<sup>13</sup> 张贵兴试图用诗的语言（poetic language）来追求美学的纯粹性，因此我们看见《赛莲之歌》的故事内容并不是对历史、历史哲学的思考，而是让小说“移位传奇，精神对象化为抒情诗、为意象的呢喃吟唱。”（黄锦树，2013，第 274 页）因此在《赛莲之歌》中语言文字的意——象化的美学剧场里，我们发现了作者大量地引用了西方的神话、诗歌、绘画、音乐的典故，例如古典主义画派裸体女人画像〈诱惑男人的女妖〉、〈绑架山林女妖〉、〈山林中的女妖〉、拉佛斯名画〈克丽蒂仙子的化身〉、〈牧羊神和河川仙子苏琳克斯〉；大力士鹤秋力兜

---

说话的位置，而在父权思考社会下的历史书写系统，更视被划入以家庭为单位的私领域女性历史无发声之地。在国族雄辩的历史叙述模式底下，女性的“微”历史（micro histories）一面却难以被聆听辨识。因此，《雨雪霏霏》正好有意或无意地以感性的叙述声音让读者体会或感受女性在战争或时代变迁底下不为人知的一面。

<sup>13</sup> 黄锦树教授认为张贵兴的小说“诗化”现象——以大量文言式的、剪去虚词、色彩斑斓的语词绣出一幅织锦似的画面，强化了语词的本体作用，小说结构却是相当简单。张贵兴诗化小说的基本抒情格式起初建立在〈围城的进出〉中。（黄锦树，2012，第 304 页）

的冒险神话、《少年维特的烦恼》；歌曲约翰·曼士菲德的〈海之恋〉、布兰德尔的〈古老曲调〉、舒伯特的〈摇篮曲〉；拜伦、波特兰尔等诗人的诗句等等。这些代表欧洲美学的艺术作品，展现小说的音乐性与绘画性，勾勒出“画中有诗，诗中有画”语境，让小说在抒情美学层面上更为盈满，让文字化为一种唯美的感官体验；穿梭于文中的乐曲，把印刷字体跳跃为声音，让读者有机会成为乐曲的聆听者，感受此物、此情。这些林林总总的声乐、诗句、艺术不断地流荡在小说的叙事里，形成叙述者“我”在回忆与三个少女，即身材健美爱运动、叛逆潇洒的安娜、细心体贴的凯和神秘的瘦弱小提琴少女发生暧昧关系之间的情感转化媒介，也是原始欲望的投射象征。

从上述《赛莲之歌》里所引用的西方美学作品里，最为引人瞩目、最诱人的，非“赛莲之歌”莫属。“赛莲之歌”是小说的名称，也是小说的灵魂、情欲召唤之声。海妖赛莲的吟唱<sup>14</sup>，启迪少年迷惑于梦幻情爱的宿命，也让这则充满诗意的神话，转向纯粹美学。在性的暗示方面，作者未采用奥德修斯的故事，却是引用了〈希拉诗和水妖〉的画作作为召唤叙述者性欲的意象：

“七个从水面露出腹部、胸部或肩膀以上的裸体少女，以蓝色而深情的眼睛注视岸上的美少年。她们披着褐色的长发，雪白的身体挺立在水面和莲叶之间，下体和莲茎一块没入水底，仿佛她们就是水莲化成的精灵。乳房像从树干冒出的芽肉，顶端举着枝头的苗势。白色莲花开在她们身上。”（张贵兴，2002）

根据上文所述，作者以叙事干预的方式，插入了对于希腊神话故事的描述。作者注重“水”中女体姿态的描绘，利用白色莲花作比喻，形容男性对于女性最初幻想的萌发。水中的女妖成为召唤性欲启蒙的符号，利用美学、神话中的肉体影射作者生命深处最初对性、爱、生殖、死亡的耽迷与诱惑。“水”除了昇华成为小说中情欲的启蒙，“水”在小说里也成为叙述的焦点，因它脱离不了作者生命本质的关系。

小说里叙述者“我”由其母亲在婆罗洲雨林旁的河里诞生。母亲当时与一群村子里的女性在河边做活，那是女人在河边娱乐最写意的时刻。由于妇女们都不了解叙述者母亲预产期的科学根据，因此母亲挺著大肚子被怂恿下水嬉戏，并在嬉戏完上岸后才发觉叙述者已诞生在水中。对于叙述者回忆这场“浮游记忆”，“水”已成为母亲、生命、生殖的循环寓意。之后的故事章节里，叙述者“我”也曾经历遭“水”夺走生命的惊险经验，也凸显了“死亡之水”的象征，体现小说中“生死”哲思感悟。另，小说出现在水里生活的“水妖”叙述，属于一种荣

<sup>14</sup>赛莲是希腊神话中的海底女妖，出现在荷马重要史诗《奥德赛》中，描述奥德赛斯在特洛伊战争结束后返回故乡的过程，他从女巫赛希那里得知经过赛莲之岛时，女妖赛莲会唱出动人的歌声，歌声勾魂摄魄，诱惑航行海上水手，撞上礁石。于是奥德赛斯将水手耳朵涂上蜜蜡，因他又想听赛莲的歌声，便命水手将自己紧紧绑在船桅上，一旦挣扎就会被绑得更紧，于是奥德赛斯一行人顺利通过赛莲之岛，而奥德赛斯也成为唯一听到赛莲美妙歌声却全身而退的人。（吴童，2010）

格式的关于水的原型神话，来支撑青春期性与爱的觉醒，作为人之为动物的生物性的冲动、生殖欲力的本体依据（黄锦树，2012，第305页）。如是，“水”可以被诠释为充满羊水的母亲子宫，孕育新生命的象征；“水”也可以是生死交界处的镜像，是一种对于躯体、心灵存在的启蒙经历；“水”更可以启发少年情欲想像，成为情之物。

除了以上所述，我们不得忽略《赛莲之歌》中另一个情欲的原型，即是大蜥蜴。这只蜥蜴最早出现在张贵兴早期短篇作品〈草原王子〉里的四脚蛇<sup>15</sup>，也承载了叙述者的情欲幻想：

“急湍响亮的流水声激起牠的丰富的幻想，残留在喉舌里的腐臭味更是撩炽压抑多日的情欲……它从一次她蹲在台架上向溪流排尿的动作中知道她是一个雌性人类。……它游到台架下方抖出尾巴将台架上的人类拍入水里，张嘴咬住头发拖向岸边。它伸出叉舌舔著被牠的钩爪抓破的衣服中坦露出来的背上瘰疬。它用腹部压着她的背脊，兇暴地弯下牠的腰部，力大无穷的尾巴在溪面上激起狂乱的水花。……”（张贵兴，2002，第99-100页）

叙述者正蒙青春期，内心压抑的情欲，在热带雨林环境的气氛烘托之下，用以大蜥蜴变型的方式，成为欲望的幻想体，对所爱慕的女性投以性侵犯的画面。从初恋情人安娜、凯、小提琴手，叙述者都处于被动的感情状态，因此以蜥蜴幻化为人型，以满足他的情欲幻想需求。这也间接地体现了叙述者对雨林中“兽”的依归。这也是一种大自然景物“情”化的现象，即把情“景”化，把景“情”化，情景交融，形成小说另一道付诸于情的视野。

梁秉钧曾在〈中国现代小说（上）〉说明：“抒情小说……将生活中各种遭遇化为诗的沉思，呈现一个抒情的视野，表现内省过程。作者以意象表现经验，以意象语把世界重组。表达方法因为不重视顺序交代事件，所以有一定的省略和跳跃。……此外，在文字运用上，因为是诗与小说的结合，所以用诗的浓缩象喻的文字来代替功能化的散文文字。这种把抒情成分带进过去强调因果和时序的叙事文体中的做法，为小说带来新的可能，可以更有效地描写心志活动，而且用种种隐喻和象征，暗示纯粹叙事无法传达的丰富层次。”（梁秉钧，1991，第65页）若我们将此论述放在《赛莲之歌》的抒情视野，便可发现小说中除了含有丰富的神话意象，来自雨林的兽类、大自然景物的寓意，更是让我们更深一层地认识作者对于生命与其审美形式的感悟，形成少年自觉的青春启蒙美学图像的建构。

在这一幅青春美学图像里，我们不曾发现小说像《雨雪霏霏》里出现如“朱鹁”般的明显的倾听者或倾诉的对象。反之，整部小说以男性叙述者“我”作为

<sup>15</sup> “《赛莲之歌》中那只极其生动的大蜥蜴（其原型是张更早的短篇〈草原王子〉）之为主人公初萌的爱慾的隐喻及位喻（其内涵可以转换为如下的述句：我的青春情欲就如同那只无情的巨兽），可是它并没有撕毁吃掉做为爱恋对象的女孩们，爱慾的齿轮升华为诗之颂歌。”（黄锦树，2003，第273页）

核心人物，并以全知叙述者的状态，透过叙述者“我”的主观想像视野来展开叙述，因此全文充斥著叙述者“我”的独白、告解，是一部让读者倾听叙述者内在声音的作品，叙事手法更倾向于“回忆录”，大大降低了情节在小说布局中的作用与地位。小说以此般的口吻作为开场白：

“现在回忆这些少年往事已经太迟。当我思索时，特别是牵涉到某种情绪或欲念时，我的理智和判断就会被牠的颜色和形状完全击溃。当我阅读、看画、聆听音乐时，我就会在某种感悟中意识到牠的存在，并且低下头来晤谈。只有重新进入距离脑髓最遥远的那一片潮湿地带，才能使那些枯干萎缩的记忆再度复活……”（张贵兴，2002，第10页）

根据叙述者“我”的口吻，读者便可领略接下来所说的故事都是叙述者的回忆——充满诗化语言的抒情回忆。句中的“它”似乎是打开小说中神秘的“雨林神话”匣子的开场白，也象征著意识与精神的漂流。在这幅文字精炼、充满美学架构的小说里，我们可以发现叙述者以一种自我对话的抒情声音，形成喃喃自语的状态。例如叙述者在学校里远望着安娜的座位时所展开幻想：

“他们因为口渴而大口喝水，我们带着罪恶感小口地品尝禁酒。你只要屡次提起一个女生名字，就可以戳破薄弱得无处著力的禁忌之膜，你发觉自己被同性带着谅解意味地疏远。我们像是围棋谱上的黑白棋子，以两种颜色各自盘据教室的每个角落。两性斗争不动声色地进行和模拟著。当我凝视左前方那一道严紧的防御阵线时，当我被沉稳的砲台慑住时，当我迷惑于那一条绵延而扎实的壕沟时，当我猜疑着看不见的陷阱和仿佛逐渐扩大的封锁往时……”（张贵兴，2002，第44页）

叙述者不断对倾慕的对象投以幻想，企图打破两性之间“发于情，止乎礼”的边界，但叙述者内心却是矛盾挣扎的，因此我们可以发现在小说中的三段恋情回忆里，叙述者不断以呓语式揭露心声，将无法付出的“情意”抒发于言语中。如是，《赛莲之歌》就像是一本躲在抽屉里的青春日记，隐藏着私密地、个人的、内心深处的、诗化的抒情心声。

## 结语

本文论述进程，以抒情视野来解读《雨雪霏霏》与《赛莲之歌》，企图厘清作品当中的抒情特质以及美学结构，并探讨两者的异同之处。《雨雪霏霏》以召唤朱鸱的出现写作为起点，两人在一场台北街道的漫游中，回忆起有关李永平在婆罗洲的九则童年经历。作者借由小说寻找原乡的记忆，企图借由小说书写来揭开自身的原罪，以自我忏悔的方式救赎自己。李永平曾言：“小说对我来说，是一种救赎和忏悔。我曾经做错的事，我透过我的小说把它清除，用这个方式，对那些我伤害过的人，说对不起。所以我常常说，写小说是自私的行为，找一堆理由，为以前干的坏事作开脱。一生做过多少亏心的、违反人性的事情，都要一一去面对，去说对不起。《雨雪霏霏》里用石头扔狗的事情是真实的，虽然我写成

长篇小说，加入很多人物情节等等，但书里的基本情节都还是真实的。”（伍燕翎、施慧敏，2009）李永平以他一贯的文字风格，即中国古典诗化的语言，来建构一个说青春故事的美学场域，并以朱鸽作为抒情主体的倾诉对象，述说青春时期发生的情愫、华人历史回忆，揭露了“罪”与“罚”的谜底。

至于《赛莲之歌》，张贵兴也以书写发生在婆罗洲的青春回忆为起点，然而在文字风格、叙事内容上与《雨雪霏霏》迥然不同。张贵兴写的是召唤青春情愫、南洋雨林的回忆；小说着重在叙述的三段恋情故事，并从中揭露少年对性、爱、生殖、雨林的母题，是一部自我抒情，回忆青春之书。他曾指出：“再多再美丽的情人，也比不上丑丑的初恋情人。这篇处女作的一部分类似情节后来被我写入长篇《赛莲之歌》中，仿佛是在情人身上寻找和重建初恋情人的记忆。”（张贵兴，2000，第9页）因此，相较于《雨雪霏霏》，《赛莲之歌》的故事架构显得私密，是一部近乎远离国家大历史叙事的轻盈抒情作品。在文字经营上，《赛莲之歌》以西方的神话、音乐、画作、诗歌作寓意，体现了张贵兴的语言美学，凸显了其原乡神话的写作风格，展现了与《雨雪霏霏》不同的小说“情调”。

《雨雪霏霏》与《赛莲之歌》虽呈现了不同性质的文字操练与叙事风格，但在抒情意义上，两部作品皆揭露了作者面对生命的感悟。他们都是被所谓“原乡”抛离的“孤儿”，面临离散的命运，但仍尽心竭力地书写对于原乡的回忆，用“抒情”将生命内在韵律化为诗的沉思，体现“有情”的相度。

### 参考文献

- Ralph Freedman. (1963). *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide and Virginia Wolf*. Princeton: Princeton University Press.
- 陈国球 (2011)。〈“抒情”的传统——一个文学观念的流转〉。《淡江中文学报》，25。
- 陈国球，王德威编 (2014)。《抒情之现代性：“抒情传统”论述与中国文学研究》。北京：生活·读书·新知三联书店。
- 陈平原 (2003)。《中国小说叙事模式的转变》。北京：北京大学出版社。
- 陈世骧著，张晖编 (2015)。《中国文学的抒情传统：陈世骧古典文学论集》。北京：生活·读书·新知三联书店。
- 傅锡壬 (2005)。《中国神话与类神话研究》。台北：文津出版社。
- 高嘉谦 (2011年9月)。〈声音的诗学：李永平和他的朱鹁、幽灵及婆罗洲故事〉。《第二届空间与文学国际学术研讨会》，国立台湾大学文学院演讲厅。
- 高嘉谦 (2012)。〈马华小说与台湾文学〉。《当代文学建构》，6。
- 高友工 (2011)。《中国美典与文学研究论集》。台北：国立台湾大学出版中心。
- 黄锦树 (2012)。〈词的流亡——张贵兴的写作道路〉。《马华文学与中国性》。台北：麦田出版社。
- 黄锦树 (2012)。《马华文学与中国性》。台北：麦田出版社。
- 黄锦树 (2013)。《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》。台北：麦田出版社。
- 李永平 (1998)。《朱鹁漫游仙境》。台北：联合文学。
- 李永平 (2003)。《迟：李永平自选集 1968-2002》。台北：麦田出版社。
- 李永平 (2013)。《雨雪霏霏 (全新修订版)》。台北：麦田出版社。
- 梁秉钧 (1991)。〈中国现代抒情小说 (上)〉。《文讯》革新号，25 (65)，63-68。
- 刘乃慈 (2010)。〈轻与抒情——袁哲生的小说美学〉。《台湾文学学报》，16：113-144。
- 王德威 (2011)。《现代抒情传统四论》。台北：国立台湾大学出版中心。
- 王德威 (2011)。《历史与怪兽：历史，暴力，叙事》。台北：国立台湾大学出版中心。
- 王德威 (2012)。《小说中国——晚清到当代的中文小说》。台北：麦田出版社。
- 王德威 (2013)。〈原罪与原乡——李永平《雨雪霏霏》〉。《雨雪霏霏》。台北：麦田出版社。
- 闻一多 (1997)。《神话与诗》。上海：华东师范大学出版社。
- 伍燕翎、施慧敏 (2009年3月22日)。〈用小说对人生说对不起：李永平访谈录 (上)〉。《文艺春秋·广场·星洲日报》。取自 <http://news.sinchew.com.my/node/107104>
- 张贵兴 (1996)。《顽皮家族》。台北：联合文学。

- 张贵兴（2000）。〈重返雨林〉。《猴杯》。台北：联合文学。
- 张贵兴（2001）。《我思念的长眠中的南国公主》。台北：麦田出版社。
- 张贵兴（2002）。《赛莲之歌》。台北：麦田出版社。
- 张贵兴（2003）。《伏虎》。台北：麦田出版社。
- 张贵兴（2006）。《群像》。台北：麦田出版社。
- 张锦忠（2002）。〈在那陌生的城市：漫游李永平的鬼域仙境〉。《中外文学》，30（10），12-23。
- 张锦忠（2003）。《南洋论述——马华文学与文化属性》。台北：麦田出版社。
- 张锦忠（2006）。〈（离散）在台马华文学与原乡想像〉。《中山人文学报》，22，93-105。
- 张锦忠（2011）。《马来西亚华语语系文学》。吉隆坡：有人出版社。
- 钟怡雯（2009）。《马华文学史与浪漫传统》。台北：万卷楼。

