

半闲文艺



温祥英著
蕉风文丛

半闲文艺

温祥英著

马
华
文
学
电
子
图
书
馆
存

温祥英
2007/12

目 录

第一辑：	醉翁之意	7
1.	谈黄戈二近期的短篇小说	7
2.	被噬的羔羊	21
3.	再谈陈政欣的“车祸”	31
4.	“海堤上的黄昏”读后	37
5.	叙述观点	41
6.	情节	47
7.	风雨中的华教	51
8.	叙述观点与题材	57
9.	三十二个脸	61
10.	不传文的“我的伯父传文”	67
11.	盲人摸象	73
12.	戏在那里？	85
第二辑：	酒言酒语	95
1.	试笔	95
2.	榨尽最后一滴意义	97
3.	从挖耳想到文艺	103
4.	文艺的真	107
5.	何谓言之有物？	111
6.	何谓生活？	117
7.	文艺的忠实	119
8.	夜凉如水	123

9. 伪文学 ?	125
10. 文学与性	127
11. 文艺的危机	129
12. 文字	133
13. 华文书籍的订价	137
14. 无限感慨	141
15. 反映人生	147
16. 稿酬与小说	151
17. 在狭缝里求生	155
18. 别沦为口号而已	159
19. 必须超越特型的限制	163
20. 御用文人 ?	169
21. 殊途同归	173

第三辑： 自弹自唱

1. 写作上的难题	177
2. 何去何从	181
3. 形式与内容	185
4. 语言	189
5. 事实的本质	193
6. 孤魂何处	197
7. 尽在不言中	201
8. 做戏咁做	203

9. 小说与时间.....	207
10. 自我检讨.....	211
11. 更深入自己.....	215
第四辑：他山之石.....	227
1. 短篇小说浅谈.....	227
2. 关于西方文艺流派.....	229
3. 也谈宾特和荒谬剧.....	233
4. 与沙特一席谈.....	241

第一辑：醉翁之意

谈黄戈二近期的短篇小说

马华青年作者黄戈二，创作已十年有余，但一般读者恐怕对他会感到陌生，因为他曾停笔了一个长时期，最近才重振信心，再摇起他特有的那支锐利的笔。而且就是东山再起后，作品仍寥寥可数，原因是他的写作态度严肃认真，对自己对读者都能负责任，从不泛涂滥写。其作品虽少，但每篇可说都有独特的风格，纵使不署名，我相信，读者也能辨别出来，可说已得小说创作的要诀。这，跟目前马华文坛所出现的一般没有个人特色，如机械制造出来的复印品一样的作品比较，不仅有天渊之别，而且更可显出其创作的优异与杰出。

作者重新执笔的一年多，仅发表了五个短篇小说，计有：《三只狗》、《衣架》、《药壶》、《咬牙签的人》和《步伐》。

《三只狗》主要在讽刺虚伪，教徒的虚伪和神父的虚伪——讽刺伪教徒的披着宗教的神圣外衣，企图隐藏

自身的恶行；讽刺神父的不虔诚，意在挣取金钱。在讽刺中，作者且对这种人下了批判。

作者没有马上提出人物，却借事与物来暗示主角的性格，恰似俗语所谓：“物似主人形”。李家养上三只狗之会“是一件怪事”，是因养狗跟“破烂的屋”不相称；养一只是来看门口，养三只却是拿来玩赏，这原是有钱人的一种闲情逸致，因而反映出李家后母的欲冒充有钱人：

可是，现在不同了，出门有隔壁树胶店的德国人民牌大汽车，回家又由神父专车送达。

汽车虽然是他人的，但她觉得“现在她似乎是另一种阶级的人”，象“人家信教的人，都是一些有学问、有道德的人，甚至大学生，教师，博士都信呢！”俨然与众不同。

其实，追根究底，她只是“一头极庸俗的野狗的后代，弓着背”做出吓人的面目；面对紧急关头，只能“先汪汪地吠一阵，然后把尾巴夹在后腿之间”，这指明她徒有其表，没有其实，简直“象僵尸一样”（注意作者描写狗的睡眠状态，曾两次用了死尸的比喻）共婢也骂她“棺材板”。作者的意图是指李家后母是具行尸走肉，满身都是死尸特有的腐臭。

“死尸”这字眼还可以作另两种解释：一、她“整天念经”，什么事都不管了，就象死去一样，或是由他人代她生活的。她冲凉的水是阿玲挑来的，吃的饭由丈夫送进闺房，“简直是一条寄生虫”。厅堂的泥地，满是窟窿，“巧似月球的表皮”，代表死亡，就如月球那

样没有生气，没有让生物生存的条件；只有不懂事的小孩在“泥穴上滚着五彩的玻璃球”，污秽了他们美丽的憧憬。二、象死尸披上华丽的寿衣，她也披上一袭神圣的帷幕，内心的活动的真象，是无人可知的；可能她的心根本就不动了，如死尸一样。她信教是为了拿宗教做挡箭牌，为她的好吃懒做作遁词：

“我整天念经，还为你们向天主求福，解罪，那有时间喂它们呢！”

同时，她还藉宗教把敌人吓倒：“哼！你们一定下地狱。”并且挂起有钱人的大招牌，显示她是“另一种阶级的人”，好让她夸说：

“你不要以为我没有工作，其实，我赚不少钱，我卖铁打丸、内伤丸、药膏、那样不是钱？”

（她自然没有领会到这种行为是违反宗教的，只以为钱就是宗教，因此在骂了人之后，才“念经解罪”。）

她还利用宗教来做善事，以两元的代价“从天主堂对面屋”买来两只小狗，因而受神父的祝福，给小狗取个圣号。正如人们不知棺材里死尸的活动，人们也不知她做这善事的动机。外人怎会知道她是以狗做导火线，引起李家内乱，导至分家，让她“可控制这个家庭”。当狗因她的吝啬而被打狗鬼打死后，她却没有想起它们，反而庆幸“不必再为狗悲伤了”。

作者在讽刺这妇人时，也顺便讽刺了天主教。因为神父的黑烟斗跟白色袍子简直是不相称的；而他抽着烧红的黑色烟斗，就象他不断的吸着魔鬼的邪恶。当形势不妙时，经文也可以随意缩短，“待下回分解”，似乎

得救也要看时间和方便。而且，作者对神父的讽刺虽不着笔墨，但却趣味盈溢：

“神父以沾满泥尘的黑皮鞋，踢一踢三条狗，然后又开始讲得救的道理。”

这篇《三只狗》注重于人物的刻划，由分家的前因后果做骨干。结构简单，以分家的事件连系人物的刻划；并且人物不多，主要的只有李家后母一个，不会形成小说紊乱，因此进展分明，先以狗为介绍，引到女主角的介绍，铺展故事的根基也具备了。然后故事发展了，由神父的来说道，狗听得不耐烦，因而滋事生非，导至内乱和分家。主要的是作者敢大胆的从一部分跳到另一部分，譬如：作者从三只狗的睡眠连接到午间的炎热，连接到挑水冲凉，等待神父的到来。手法实在干净俐落，毫无拖泥带水之态。就是微小的细节也是重要的，如元叔的冲凉，正反映出他的为人：他只关心他的太太，对待自己的女儿阿玲却漠不关心，是一个伏笔，使后母在条件优越的情形下，蓄积她在李家的地位与势力，而组构成整个故事的进展。

唯一的缺点，就是作者时不时来个说明，如共婢两段骂人的话：

“丢你妈，我们做到半死，你们两个棺材板，闲空得发好，还养几条死狗来欺人。”

“你岂止是后母，你是怎样坐监牢的？你在监牢里明知人家有妻子儿女，你还要引诱人，那时人家的前妻还活着，你就搞鬼搞马，害死正在怀孕的元婢。她死后，你就象扫把星地堕入我们这个大家

庭，给家门带来许多不幸，试想，你这种人还配信教。”

后面这段说得有条有理，就象作者技穷，不能把主角过往的行为穿插入故事中，借人物的口道出，而且也以同样的方法骂自己小说中的人物。同时共婢比较粗口，怎会说妻子而不说老婆，说引诱而不说钩搭？……这是作者犯了人物的语言不合人物的身份的毛病。这种作者不觉插身于故事中的弊病，乃来自作者本身的苦闷，正如作者的来信说：

“我的小说也许受周树人及契诃夫的影响，所以，写来很苦闷；是欲摆脱而又不易的苦闷。故常见旁白的地方。”

在《衣架》中，作者曾自认：“我这火性强的人这回可气死了。”这种性情给他的小说一种迫切和热烈的特色；他的作品给人的印象是作者充满一股疾恶如仇的愤愤不平，仿佛他对上帝创造了这么多具有缺陷的人而不满。他欲求十全十美的人物；没有虚伪，没有愚昧，没有狠毒，没有盲目，也就是说每个人都有一个良知。事实上却没有这个可能，因此他满腔怒火，苦闷、冷嘲热讽地披露人类这些恶劣的习性。这腔苦闷固然给予他的小说一股极烈的力量，但另方面却破坏了他的艺术创作，同时令他犯了短篇创作的一条规则：短篇的篇幅简短，因此必须以最少的字数表达出最多的内容。一篇作品的精华在于表达，而不在说明，但作者却不能控制他的愤怒，着重语气的把他的意思说明又说明，这间接使他重复他的语言：字数是多了，意思仍没增加。

“……她呀！似乎成了一个衣架，把各种廿一世纪的服装披在架上示众……”

这象征已淋漓尽致的披露出阿迷了：徒有外表，没有实质或灵魂。只是作者仍不甘愿，或怕读者不易领会，不但在这句之前加上“可怜而傻瓜的”，而且还附加两个长句来说明这个象征：

“难道她是一个只会披衣，不会意觉的正牌衣架吗？”

“我肯定那是一个毫无意义的架子，正象成衣店玻璃窗櫥的那个假人，它只赚得来来往往的顾客的注目。”

这还不够，作者尚说明徐先生“学过透视学，知道浓装艳服终裹不住自然美与内在美，而且有遮丑的嫌疑”。这不但意思重复，而且连人物的性格都改变了。一个“既要取得自己的方帽子，也想赚得一个戴方帽的女同学的芳心；有时也顾及娱乐”，“在女友咖啡中下春药”，娶个“洋果脸，矮身材，正象一个圆苹果”的洋妇为妻的人，怎会领会到内在美跟外在美的对峙呢？

但总括来说，我对这短篇却有一分偏爱。它实在是令人可喜可爱的，尤其是那种泼辣有味的讽刺。作者引用反面语的手法来点明他的讽刺，如：“我本来欢迎她在我们的走廊多走几趟，以便启发女学生的审美能力”；我也喜欢作者那种轻轻几笔就勾划出人物，捕捉典型的技巧：“他的嘴巴还有罐装的马来亚虎标啤酒的香味，接吻与拥抱也都是外国的花样”。这是说徐先生一切都洋化（外国人是把啤酒当茶的）同时情欲很重，

(西洋人的接吻和拥抱是热烈的，有点过于暴露的嫌疑。)

在《药壶》中，作者已转向内心活动，虽然手法很陈旧，用一段过去的“写实的画面”，在回忆中展开来诠释主角现时的心情。这虽不能算心理描写，但，比起上两篇，却是进步了；至少作者对人性的了解是增加了。在前两篇，作者对人物的批判是外在的，由作者安排情节来审判她们，如李家后母的言行不一，阿迷的屡遭失恋；换言之，作者是利用他的讽刺手法来批判人物。但在这篇，作者的批判却安放在人物的内心中，在那一点仍留在人心中的良知的谴责里。他在重述回忆的那一大段中，曾以外力使元婢受审判：

“……失去良知者给村民带来震怒……象一群狂怒的狮子。这群侠义的狮子已忍不住忿怒而到衙门去了。”

“事情闹到衙门后，不久元婢被捕了。”

可是，作者没有在这处住笔：他了解“江山易改，本性难移”的真理，知道外来力量不能改变人的品性，重新做个好人的。所以作者并没有陶醉在天真的幻想中，以锐利的眼光审视实际，洞悉人性，用良知来谴责元婢：

“但是，她哪敢！她仍然守候着蒸药壶，寸步不离。”

“照理她可象过去一样，向儿女们发号施令，如管制可怜的奴隶；她也可以命令他们替她弄药，但，为什么她却不这么做呢？”

这种疑神疑鬼，不能也不敢相信他人的人，良知就是她最好的判决：

“每次药壶咕咕地发响起，她总会象今天一样的感到心痛，象被针刺着，然后听见悲惨的垂死者的呻吟，象玉英的声音。”

从《药壶》的内容思想看来，作者无疑是向前跨进了一步：前两篇作者只描述失去良知者的行为，却没有指出人类得救的希望；在《药壶》中，作者指出，良知虽可以失去，但良知却没有因此死去。在人类失掉良知的同样情形下，良知就在人类不能控制的情形下归来，如元婢煲药给玉英吃时，她失去了良知；当她为自己煲药时，良知在她不能自主的情形下回来谴责她，使她心头隐痛。

在《咬牙签的人》中，作者进一步指出：良知是可以找回来的，因为良知根本就没有死去，只不过是遭人槟弃，被置之不理，阿相是个习惯“咬牙签的人”，这是阿相的性格和行为的特征：他不但满口蛆牙，就是他的心灵也充满蛆腐，必须要挑剔才能干净。所以他时常含着牙签，甚至折断半根椰签，以为这样便可以挑净牙齿和心灵的污秽。因此当三位有地位的马来人在口头上警告他时，他却不以为意：

但是，他想：这些年来，生活能过得舒服，全靠父亲的一句话：做生意要奸，时时找机会，他父亲的一番苦心已被他实践了，他要秉着遗训干下去；

“我不能放过生意机会。”他又回到钱堆里，幻想着卧在钱堆里，不愿再思考酒店里的事。

一方面是他以为口头警告对他不会有威胁，另一方面，他还没有看见这种行为的后果；可说他是盲目的。

阿相的“找到以前失落的良知”，乃因盟姑路让阿相住在他家里，让阿相“对甘榜里的人们有更深层的了解”。良知就从这消除盲目的了解而来；同时阿相也看见他的行为的后果：他看见哈士纳的儿子因他的欺骗了五块钱而死去。

“但，我已害死他了！”他在心里想着，恐惧而极度的羞耻逼他低下头，象千万枚针正在刺着他的心肝。

我们应注意的是，这种良知的觉醒不是外来的力量促成的，而是阿相内心的醒觉：他再没有先前那么心安理得的“幻想着卧在钱堆里”，现在他悟解牙签“只能挑出牙缝间的污垢，决不能挑去心板上的污点”。这种良知的重获固然是痛苦的，“象千万枚针正在刺着他的心肝”，“象患了极严重的精神分裂症”，使他“失足在泥沼里”不能在心灵中自拔，提高，使自己尊重自己；但至少他已重获人性，重新做个人，总比心安理得地躺卧在钱堆里，如猪一样好得多了。

《咬牙签的人》的内容是十全十美的，至少它不象先前的那三篇，只有揭发而没有引导；而且作者是较前富于同情心，使他笔下的人物可以得救了，虽然这仍是一个很痛苦的程序。短篇小说的作用，就在于利用这短小精悍的艺术品，在创造和表达一个经验的过程中，扩大生活，启迪读者的同情心、洞察力和了解；但主要的关键是在于作者能否带着同情心去描述他的人物，因为不但故事中的人物是人，读者是人，就是作者本身也是人，因此作者不能以神的态度去创造。

但对这篇小说的形式，我仍有一点不满的。我认为开头那一大段介绍的文字是可以删去的，理由是三个人的警告既没有下文，甚至连人也没有交代的踪迹，跟故事的其他部分毫无关联。据作者来信的解释：

至于《咬牙签的人》，我把这不关主题人物的一段列在前头，目的是想引起读者的注意，注意到阿相过去的行为经引起马来人（又较有地位者）的愤怒。我以为这样可节省一些文字去强调主角的“过去”行为。……

我承认这段文字有介绍马来人的愤怒，连带也介绍阿相过去的行为；但在这么多的篇幅中，作者所介绍的却是这么少，阿相过去的行为只有一句说明：“你的买卖是多么不公道”。而马来人的愤怒仅停滞在警告上，以后即没有发展，甚至连这三个人物也不再出场了。这两点竟用十段的文字来告诉读者，还能说是节省文字吗？

我再三的分析这篇小说，现在达到一个新的结论，认为这开头的一段对整篇的主题思想很重要。它指明两点：一、外来的力量不能改变一个人：阿相对警告的反应是“幻想着卧在钱堆里”；二、马来人虽对阿相不满，却不愿太过难为他，让他自己寻获拯救。这段的作用恰如《药壶》中元婢入监牢那段一样，跟找回良知的那种方法来个对比。

当《步伐》在荒原十二期发表的同时，作者还写了一封致编者的信，针对《步伐》作了如下的几点诠释：

①我已学用没有人要用的手法去描出一个极平凡的人的心理。

②我想用比较迷糊的时间的处理，来联贯小说的画面，使它有如电影的紧凑。

③全文不拘于情节的描写（简直没有情节）。

④我的用句，用字寓意不很浅显。

⑤用老头子，年青人，影子的前后活动方位，象征两人的思想的悬殊。

《步伐》是讽刺一位有钱的老头子，欲以徒步运动延长寿命的举止的可笑。

如《三只狗》一样，作者先借景来介绍人物：“太平山上的灯塔底红光”代表生命；因红是血，灯是发光的，可说是生命之光，而两者都在高高之上，变成人们崇尚的东西。如今这红灯“已慢慢地微弱”，即说主角已老了；而灯也被晨雾包围着，就如老头子的生命被年青人的蓬勃所遮掩。仅仅两句话，已蕴藏着整篇小说的主题。老头子是衰弱了，生命的光已被年青人的朝气遮蔽了，然而他仍然追求那不着实际的长生，全然没有自知之明的笑了。从他自高自大的狂妄的连想中，可看出他的自豪：他以为朝阳是为他而上升的（“笑第一线朝阳……把他的皱脸当做鹄的”）以为朝阳会使他年轻，让朝气投入他老朽的躯壳中。这种自豪也反映在他的步伐中：“大踏步的走着”，即使当“露水弄湿了他的白帆布鞋”，使他的脚步更沉重，更贴近泥土（“所谓从尘土而来，回归尘土去”，泥土对老头子只有意味死亡，即老头子的步伐只有带他到死亡。）他“也不在意”，因为他是盲目的，缺乏自知之明。

这两段是作者向读者所作的交代：主角老了，仍设

法以徒步运动来延长寿命；是这个短篇的中心，然后展开几个片断的画面。所以作者说简直没有情节，只是这种说法未免言过其实；因为小说中的事件固然属于外在的，但也可以存在于人物的思想感情中。如作者在描绘人物的心理，从他的发愤去“做健身徒步运动”，到他充满“新信念”，到他受年青人的滋扰，到他最后跌倒，“步伐踉跄，心里空虚”——这就是一个事件的铺述，也是情节的发展和结尾。可能作者在痛骂情节时，他指的是外界而跟人物无关的事件或意外，如武侠小说的离奇荒谬，或言情小说的只有故事没有人物。实际上，描写外界的事件，未必就不是小说，只要这些事件是由人物的性格而产生的。

在做了恰当的交代后，作者就追述老头子做徒步运动的动机：“去年他参加公务员的五英里徒步竞走，勉强地落在第一百九十九名”。作者曾说他想用比较迷糊的时间来处理，联贯小说的画面；然而他自己就很清楚地注明时间，如第三段的“去年”，第一段的“朝阳”，还有“这一个早晨”，“对于他，这是第一天”等等，作者的意思可能是指时间的穿插，不跟从时间的秩序。他这种做法能给人物的性格一个借镜：第二天，当老头子以步伐代表金钱地数着时，由跟踪在后的年青人联想到太太的梦，从而联想到他自己的梦：

“难道想那个小伙子？”他想：我白天想着钱，想着寿命，我一闭眼，就有一个发着金光灿烂的圆圈，然后这些圆圈化成一个个金质的硬币，多得象天星，而他自己却摸着长胡子，拿着拐杖，象寿星

公似的扑着一个个飘飞的金币。

这不但反映出老头子的思想，也把他的人生观简要俐落地总结在一个梦中。作者穿插时间的手法有以下几种：开头是阐明老头子徒步的动机，把时间拉到一年前；之后，又拉回现在；然后在“这一个早晨，他气喘喘地走了六个圈”总结他的徒步运动；同样的以“这是第一天”总结一天的生活；以后是用连想法，而在“就说徒步练习……”却用推理法。由此可见，“步伐”的时间不但不迷糊，反而有条不紊呢！

影子这个象征，不单代表两代思想的悬殊，还代表很多不同的东西，如老头子说：

“哼！我年青时，比你更了得，让你跟着做我的影子吧！”

这是说老头子已抛下他年青时的形象，同时又暗示年青人无非跟着他的步伐而已。所以作者写道：

“是以他朝向朝阳，满有信心地拖着一个影子。”

在老头子想到“也许他也是太太的影子呢！”影子则代表太太，时刻不离的跟着他，嘲讽他。太太就曾“冷嘲热讽”的骂他老了，不中用了；而且还把他的补药当玩具的七巧板，意示补药所给予的效力（即那种“年轻了几十年”的“精力充沛”）都是不可靠，如他所砌的屋子，桥梁，全无基础，一手就可推翻。

当老头子不再欢迎阳光，“因为阳光已替他制造一个可恨、可怕的影子”，这个影子却是他自己的投影，提醒着他自己的衰老。也可能代表年青人，一个永恒的嘲笑，或提醒，总是“嘶嘶嗦嗦地吹着口哨”。

两代的思想悬殊，一方面来自方位的不同，另一方面却是老头子把年青人当作影子，不当作人，因此就没有互相了解的可能。他以为年青人的思想就是自己的翻版，谁知后者却一点也不关心老头子的思想活动，陶醉在自己的朝气中。

从以上数点看来，作品脱离了作者的控制。然而，我们不能因此认为《步伐》就不是一篇好作品。艺术作品从来就不能如科学那样正正确确，一点无误的记录下一个经验。

《步伐》仍然是篇杰出的作品，作者能深刻的描出有钱的老人，欲延长寿命，好享受人生快乐的那种心理；同时批判了那种建立在金钱上的“新信念”。

作者暗中指出老头子的生命也只剩下五百步，超过这数目，纵以一万元一步的代价，也是买不到的。所以老头子在跌倒后，跌碎这个信念，“步伐踉跄，心里空虚”。

从这六篇小说中，我们可以发现，黄戈二正向一个路向进展着：从表面的描写转向内心的描绘；而其内容也在作同样转变：从以讽刺的手法为人物的批判进展到由人物内心的良知来做审判。这是良好的现象。唯一的缺点是作者的同情心仍不够；他总不放过他塑造的人物，原谅人类的缺陷，人类的恶劣的习性。假如他再深一层的去了解人性，从而增加同情心，他的作品将会更趋近辉煌与理想。

被噬的羔羊

(一)

古往今来，人生的悲剧之一，就是在长大的过程中，纯洁、清白、或天真烂漫，在经验的积累下，会逐渐的失去，而本人却蒙蒙然一无所知。这种过程，是如此的缓慢，如此的不着痕迹，正如日夜不息地滚动着的海浪，不受人们的注意。一旦大浪轰然拍在海滩上，猛回头时，已赫然是百年身了。而悲哀地，这种过程，是无可避免的，逃也逃不脱的，因为长大就代表外世的侵入，无可避免的侵入，个人必须对这外世的侵入，作出适当的反应。而这种反应，就是经验的累积。从无知到经验，这就是长大的关键之所在。一般上，经验就意味着纯洁的失去。

陈政欣的《声乐家》（“读文”八月十日），似乎就是关于纯洁在遇到经验时，无可避免地死亡了。

小说中的小李，是个圣人。“他从来不谈女人，似乎对女人没有兴趣。他是真正的教徒，也是个处男。…”

…他就象一个纯洁的圣童，每天都上教堂，每晚都祈祷，每星期五就不吃肉。一个真正的教徒。”他没有把妓女吧女们当着女人看待。“他遇见她们时，他会十分有礼地向她们问候，然后微笑地走开。他从来不跟她们打情骂俏，他尊重她们就好象他尊重他的母亲或姐妹似的。”他虽然在夜总会唱流行歌曲，但“他还不曾和女人睡过觉。”

小李的纯洁，不是虚假的，或装模作样的。在介绍他时，小林虽然“笑着说”，但这并没有包含任何取笑的意义。小林当然认为小李是个圣人，因为小李与众不同。但小林和小陈两人都尊重小李的真诚，同时也“相信他的话。”就是主述者，开头时“不完全相信这些”，但相处了一个月之后，也“不得不承认林在我搬进去第一天对我说的话倒是很真实”，也不得不承认小李“对宗教的热诚，却是时下一般青年难以找到的。”

除了宗教外，小李的全部野心，也可说全部的生活目的，是要成为一个声乐家。“他在一间夜总会客串…唱流行歌曲”（这对小李来说，是个可悲的讽刺）。但他不以此为足，“白天就到一些声乐家处去学声乐”。在房间时，他“大部分的时间都在练嗓子”，对这种天职非常认真。

他的死亡（我几乎用了“堕落”这两个字眼），根源就在此。一天晚上，当在夜总会演唱时，他遇到“英国声乐家布朗先生”的遗孀。“她愿意帮助我，”他兴奋地告知同房，“她愿意以她丈夫那儿学来的经验教导我声乐，完全免费地指导我，然后她可以推荐我去伦敦

学声乐。”

于是他“每天都去希斯顿练嗓子”，“脱光衣服，站在窗口对着空间练嗓子。”

因他的单纯、天真、无知，一旦遇上经验，他就只有死亡。布朗夫人正处在狼虎之年（四十岁），而且两年后才死了丈夫。她代表经验（从“她丈夫那儿学来的经验”），她代表由经验而来的狡猾。她抓紧小李的野心（“免费地指导声乐”），而且“推荐我去伦敦学声乐”，同时也充分地利用他的天真无知。“据布朗夫人所言，练嗓子时男人的睾丸应有适合的起伏，元气才能够充沛。”这个似是而非的逻辑，使小李深信不疑。就是主述者，虽然心有疑窦（“这种指导法是否正确，可不是我这位门外汉所能批评的。”），也不敢遽下判断：“总之，在我想象中，布朗夫人至少也有五六十岁了，虽然是孤男寡女关在套房中练嗓子，我想，大概也不会有什么不妥善之处吧？”就是当他知道布朗夫人只有四十多岁，他也只不过“有时免不了问他几句”，见他笑而不答，也就没有追问下去。

面对着这种有经验的狡猾，小李最先“回到房内就非倒头大睡不可。整个人似乎非常疲倦，不休息一番就不能返夜总会唱歌。”后来他倒头大睡，“到了傍晚时还没有起身。”而最后，他终于“死于虚脱”。

小李虽死了，但奇怪的，至死之时，他的纯洁似乎没有因这种经验而失去。他拥有一种单纯的无知，拥有一分单纯的信任：虽然他的同房们对“谁是路易斯，谁是布朗夫人……一丁点儿都不知道”，他却深信“布朗

路易布朗（是）英国本世纪最有名的声乐家”。这已足够了：他没有丝毫置疑。他的同房没有听过路易布朗，可能只是因为他们的孤陋寡闻。就是那妇人是否是真的布朗夫人，他没有置疑，因为是“她告诉我的嘛，她还给我看她与布朗结婚时的照片，那确实是路易布朗。”这也足够了。就是当布朗夫人要他脱光衣服练习嗓子，并把注意力集中在他“丹田及下部的移动”，他也没有起什么疑心，因为他深信她的话。当他告知主述者布朗夫人“还用手探摸他的睾丸”，或告知小陈布朗夫人“指导他练歌时，一定非把他下部弄硬起来不可”，他的口气也只是述说一事实那么平淡。如果他有丝毫的疑心，疑心布朗夫人对他居心不良，他也很快地把这个念头抛诸脑后，以免亵渎了神圣的布朗夫人。以后当他一直虚弱下去，他也“都笑而不答。”

主述者也断言：“他还是一样，每个星期上教堂，每个晚上祈祷，看来他还是很纯洁的”。何只是“看来”呢？他简直纯洁、天真无知得既可爱又可悲。

（二）

这样一个单纯地纯洁、天真无知的人物，实在是个怪物，使人不可置信。因此作者不能直接的描述他，非创造出一位主述者不可。主述者的功用，就是读者的替身，是读者的眼与耳。其他三个同房，或多或少都跟艺术有点关连：小林是个漫画家，最少“希望成为一个漫画家”；小陈是位画家，画抽象画；小李是个声乐家。唯独主述者是读机械的，而且正“在找工作”。他也自认不讳：“我不懂得欣赏（艺术，广泛地说）”，也承

认对声乐是位门外汉。因此他跟其他三人不同，不会充满幻想力。反过来，他是实事求是的；他的话也是建立在事实上的（请注意他的文字，都是实事求是的，没有什么形容词），因此也十足可信的。于是当他说：“我当然不完全相信这些。”他正反映出读者的看法。一个月后，他不得不承认小林的话都是事实，读者也就自然而然地追随他的看法。

一旦他的可信性被建立起来，读者也就接受了他对小李的看法，其实是以他的眼光去看小李。以后，读者就是有所不满，也无可奈何了。主述者曾解释：“由于各人都在为生活而奔忙，我们因此也没有去追究他每天何以这么疲倦的原因。”最后主述者确曾“有时免不了问他几句”，但小李“都笑而不答”。读者也只能让心中的疑窦悬在半空，希望以后得到答案。

主述者还有其他两个功用。一方面他介绍了小说中的环境，另方面也连系了两个平行的例子。小说的环境是白沙浮附近的一间古旧屋子，外面是白沙浮的著名夜市，内面是货腰货身的房客。在这种环境中，小林虽然如小李一样怀着希望，希望成为一个漫画家，创造出象“花生米”那样既风趣又富人生哲学味的漫画，却变得愤世疾俗，从事着各种为了糊口的活动，如“画漫画书，种种形式的漫画，或形形色式的男女服装设计，以及一些政治讽刺的漫画。”换句话说，他是有理想的；但生活或经验使他失去了野心或天真，毫不惋惜地把他的天分花费在拉拉杂杂的活动上。因为照他说，“这也没什么稀奇，这个世界，大家还不是找饭吃而已。”似乎

他的理想只剩下了“找饭吃”三个字而已。

另一方面，小陈受不了这环境的熏陶，活着忙着的唯一目的，似乎只剩下“每星期要包她（安妮）两三个晚上。”他可能身体倒很壮，需要肉体上的发泄。他对安妮的入迷，可能正暗示着小李对布朗夫人的入迷。没钱时，小陈就会哭丧着脸，把他的肉欲发泄在他的抽象画上。

比较起来，这种环境似乎对小李毫无影响。他依然保持着他的单纯：除了宗教外，就只有声乐，可说出污泥而不染。就是因虚脱而死时，他的纯洁依然完好无瑕。

作者所呈露的人生，是多么的无奈呵。一间古旧的三层楼，楼梯阴暗恐怖“哎呀哎呀”响，却隔满一间间的房子，住满一家家出卖自己的人，正反映着外在的白沙浮夜市的买卖。也许在这种环境下，象小李那样纯洁的人，也只有死亡一途了，虚脱而死，把他一生的精力生命都呈献给布朗夫人那样的人。

（三）

在第二节中，我讨论的是作者的手法。讨论的同时，我曾心想，若果作者利用直接的手法去描述小李的心理状态，读者们可能会比较心满意足。照目前的简接第三者叙述手法，读者实在存有太多的疑问，但却得不到答案。

小李的顺从布朗夫人之指示，脱光衣服在窗前练嗓子，就使人很难相信，但还能解释过去。他既然连妓女吧女都不当着女人，都尊敬她们如尊重自己的母亲或姐妹，那么，他更不会把布朗夫人当作女人：她是他的偶

像之遗孀，神圣不可侵犯；同时她这样做的动机也是善良的，无非要教导他练习嗓子，好“成为一名出色的声乐家”。但到她“用手探摸他的睾丸”或“一定非把他下部弄硬起来不可时”，他应该有所警觉的吧？最少有一丝一毫的警觉，自觉地知道有危险的吧？最后，当他每次回家都精疲力倦，很显然的，他俩的行为当不会只止于探摸或弄硬那么简单的了。可是他却没有一点反感，还一直去练习嗓子。这未免使人不能接受。这一点似乎跟他的宗教背景相互矛盾吧。“笑而不答”可能表示隐藏犯罪感的试图，但那种心理状态，却是那么简单吗？就是说他如小陈那样的人迷，也有点说不过去。对小李来说，通奸是十大戒条之一呵！如果作者能在这灵肉之争上多加笔墨，我想，读者会更心满意足。

照目前的手法，读者可能象那位老中医一样，误解了小李的处境。当他听了小李是在夜总会唱歌的，他所下的评语是：

“虚弱、虚弱，给他进点补，吃些鸡精，告诉他，拼命也不是这样的，年轻人，时间还长呢，怎么可以这样乱来！”

老人家一方面是说对了。小李所以虚弱，乃是因为“乱来”太多了。但另一方面也是说错了：小李并不是在夜总会里“乱来”，而是“练嗓子”练得太多了。

可是，另一方面，如果作者用直接的手法去描画小李的心理，他固然能够使小李的事件更使人信服，不过，另一方面，他可能就不能兼顾小林和小陈了，而小说则会因此失去了广度和深度。

也许跳动性的全能叙述手法，可以使这篇小说更臻完美？换句话说，作者删去主述者一角，直接描述白沙浮的环境，然后跳入小林的心理，再跳入小陈的心理，最后跳入小李的心理。这样既有外界的描写，也有内在的因素。同时这手法也比较自由，没有那么多限制。不知作者以为然否？

（四）

跳动性的全能叙述观点，也可能赋于这篇小说更深更广的意义。照目前的结构，这篇小说只单纯是一篇羔羊被老虎噬掉的故事，根本没有分析到促成这种悲剧的各方面之因素。

小李的纯洁，是如何建立起来的呢？作者没有加以说明，只以一句“他从不提起他的身世”带过。因此读者不知他的纯洁本身是否存有缺陷，一旦遇到考验就崩溃。换句话说，他的年纪不小了，尚能保持这样单纯的纯洁，是否因为他的生理、心理性格存有某种不正常的缺憾，以致他不能对周围的环境作出适当的反应，抑或他一直生活在一个与人世隔离的环境中？

再者，为什么他这种单纯能经得起白沙浮这种环境的考验，却经不起布朗夫人的哄骗？这是否因为在白沙浮中，他没有直接的介入那种环境中呢？他对妓女吧女们似乎敬而远之，把全部精神逃避入宗教或声乐中。另一方面，布朗夫人一开头就赢取了他的全部注意与兴趣，再后引起他肉体上的需求，所以才轻易引他落陷阱？这就连带引起另一个问题：难道宗教（精神力量）敌不过野心和肉体之需？

最后，小李的死亡，是否是因为他不能从经验中获取教训，抑或纯洁本身经不起经验的考验呢？事实上，世间可有这样单纯的纯洁吗？一个人一旦生下来，就不断受着外世的影响。而他之能否从这些累积的经验中获取教训，就决定他的人格，他的存在。





再谈陈政欣的《车祸》

我曾以陈政欣的《车祸》结束我的“小说与时间”，过后总耿耿于怀，不能释然。当时下笔时，只是一个初读的印象，不曾详加分析，未知是否歪曲了作者的原意；若是，则对不起作者、更对不起读者，也对不起自己了。

陈政欣这篇短小精悍的小小说，实在使人非常难于捉摸，因为作者揉合了传统的迷信（或神鬼）与现时才东渐的科幻手法。这种揉合，给予这篇小小说一种意在言外的张力，使人迷困不已。

作者把动作包裹在一件车祸中，以车祸开头，以同一车祸结束，如一粒包裹着糖衣的药丸。这种手法，使读者不得不把注意力集中在中段的动作上，但同时又不能忽略那个楔子与结尾，如一粒药丸，分不开药料与糖衣。楔子与结尾中的车祸，是同一件车祸（文字的重复就是证明），但却是整个动作的果，也是整个动作的因。除了打叉使阶段分明外，作者在楔子与结尾中却采用了摄影机的客观手法，而动作却是以第一人称的叙述观点

来自述，虽然结尾的最后一句却忽然转为第一人称，以阐明车祸遇害者和主述者原是同一人。

就是在楔子与结尾中，作者已脱离了传统鬼怪小说的描述法。那夜晚是“月色明洁”，而不是月黑风高；地点是城市，而不是危楼陋屋；传统中不祥之物的黑猫也改为黑狗。唯一使人联想到超自然力量的，只有那把摩多西卡一挥的魔手。因此读者都认为这一宗车祸没有古怪；只是一位摩多西卡骑者，为了避免撞到那只窜冲而出的黑狗，紧急刹车而飞跌在长街上。因此读者都没有一种心理准备；作者接下来会把前因后果徐徐道来的。

可是，古怪却发生在中段动作的描述上。胸膛的巨痛使主述者“我”掀开眼皮。这没有什么古怪；读者都认为这个摩多西卡骑者大难不死，经过一段昏迷之后，因痛楚而醒转。但慢着。主述者没有抬头或转头，就看到阿李的摩多西卡翻倒在街中心。如果他是躺在路面上，这似乎有点不可能。就算可能吧，但既有一个人体伏倒在路面，而“驾驶者肯定不是阿李”，主述者却站了起来，那么主述者又是谁呢？他不可能是摩多西卡的搭客。

从整篇的暗示中看来，主述者似乎就是受害者的鬼魂。受害者的阴魂不散，因为“阿李的摩多西卡出了事”，因为“阿李是我（他）的朋友”，因为他“要尽作为一个朋友的责任”。这种责任感变成一种入迷（obsession）。另一方面，当主述者开跑时，他跑得比常人迅速，“夜风在我身边流过，夜风撩起我的长发”，（长发是否含有特别的意思，我不清楚，因为传统中的厉鬼都长发獠牙，但现时男人留长发只不过是司空见惯的时髦。）

引起狗哀怨的长号。而他经过的长街，“空旷如坟场”，店铺如坟堆、招牌如墓碑：这是一个鬼气森森的世界。最后，当主述者到达阿李的大门前，他却为了“大门顶上贴着辟邪的神符”，而不敢擅自撞入。他不敢“冒险”，因为他不知这神符是否灵验，虽然他自嘲似的理由不是神法，而是法律——“可不愿私闯别人产业的罪”。这一句是否有特别的意义吗？主述者不愿自认是鬼，因此打出这无稽的理由——既是好朋友，阿李那会控他“私闯别人产业的罪”呢？抑或作者意欲加重主述者身份的模棱两可呢？既是鬼，又是人？

直至这里，作者已明显地建立起主述者为受害者的鬼魂。如果作者就在此处停下，或让主述者最后联络到阿李，这篇小说就不值得一读了。有两点使这篇小小说趣味盎然。第一是主述者的性质之改变。作者为了确定主述者是个鬼魂，特意重复狗的哀号——“而夜风却恶作剧地把我的声音吹得那么凄厉，害得邻家的狗群都悲哀地长号起来。”而世俗的迷信是只有狗眼才能看到鬼，而一旦看到，就是那么悲哀的长号起来。但慢着，“恶作剧”三个字使人不敢那么确定。可能这只是一个人的叫喊，但叫得那么急切，同时传出去时被风扭曲了，以致狗错认这是鬼号。不过，另一方面，主述者在叫阿李时，根本不愿惊动邻家，但风却不识趣，或说“恶作剧”，却把他的鬼号传出去。而且，为什么只惊动了狗，却没有惊动到人们呢？主述者身份的模棱两可，在下一句更增强了。因为就在“这时”，主述者看到阿李的摩多西卡搁在屋旁，钥匙插在匙孔中。他就骑上摩多西卡，如

飞地去找寻阿李。这一来，前面的结论都被推翻了：主述者从一个鬼魂，骤然变回一个实体，一个能骑摩多西卡的活生生的人。而那辆飞跌在路面的摩多西卡，又奇迹地搁在阿李的屋旁，被主述者借来骑着飞驰。难道主述者根本没有死，根本不是个鬼魂？然则，那辆摩多西卡，又该怎样解释呢？

这离奇诡异的事件，作者是以科幻上的时差（time-warp）来说明。主述者是在车祸发生的十分钟前去阿李的家的。车祸后，主述者的鬼魂，为对朋友的责任而耿耿于怀，再到阿李的家去，但那时时间已停止了，很显然的停止在十分钟之前（钟摆已停止不动了），因此鬼魂又回到十分钟前那个处境。那时鬼魂仍未死，摩多西卡仍搁在阿李的屋旁，因为车祸还未发生。如果不相信，有“圣洁的月亮”（这个意象我不太清楚：为什么圣洁的呢？）做见证。

这篇小小说，可说是分析清楚了，而用字几乎比它多。但还有一个中心问题尚未解决。若说时间停在十分钟前，那十分钟前该是车祸发生后的十分钟前，因为主述者（或鬼魂）是因为车祸才去找阿李的。但到达阿李的家时，却变成了车祸发生前的十分钟。时间似乎是一个旋环，没有前，没有后；前也就是后，后又是前。有的，只是这十分钟的旋环。而主述者就堕入这个时间的旋环中，在里面不停的打圈子。（如果我是作者，结尾我会改为“我站了起来。”以表示这动作重复又重复，毫无断止。就作者的结尾而说，它仅标明我就是车祸受害者。不过，作者的原意可能不在此一点上。）

既然时间没有了先后之分，我必须下同样的结论：因果也没有意义了。因就是果，而果也就是因。对朋友的责任，是无穷无尽的；这种责任石化在时间中，如希腊神话中，那些被责罚的神，永恒作着同样的处罚，直至时间没有了！





《海堤上的黄昏》读后

丁云，是年轻一辈的作者中的佼佼者，题材集中底层社会的贫困，成绩不错。

可是，《海堤上的黄昏》，则使人失望，使人有“不用心去写”之感。故事解释阿培的堕落，一方面是家人，尤其母亲的宠爱（“而做母亲的水蠓婶心肠又软，偶而硬起脾气骂他两句，出门时还是塞一两块钱给他。”），另方面是“阿培那一颗心灵早已被繁华混杂的现实环境污染成黑墨墨污秽的一团。”这题旨俗不可耐，因为作者没有创出新意，懒得去追随阿培堕落的过程，只轻轻地加插一大堆说明，结果他的故事只是某种主义教条的填鸭。请看：“长期的腐蚀、感染，慢性的酵化，发霉、那样压弯了腰在生活隙缝中挣扎的人们，慢慢的也跟着腐化，麻木了。”这只是一句说明，没有明显的句子来支持它。（我并不是说没有这个可能，但文艺贵在表达，而不是说明。因此若作者能花多点笔墨，描述人们对这花花世界的真实反应，该使人更加信服，如“

对这一切，人们慢慢地也懒得去吐口水，或压低声音咒骂，有些甚至私心里渴望发一笔横财，过过这种生活，也不枉此一生了。”或类似的句子，不是来得比较具体吗？）

当然，从故事的进展看来，我似乎是表错情，搭错意。故事的中心，看来不是阿培的堕落，而是水蠓叔的接受幼子的“无可救药”之事实，开头时，水蠓叔是怒气忿忿的，“又咆哮又唠叨”。然后他向堤岸沙滩上蹒跚了一个黄昏，似乎分析了阿培变坏的前因后果，回家觉得儿子“身上暴戾的棱角仿佛给磨平了不少，那张脸清瘦了下来，闪起来的目光有点腼腆畏缩”，于是“目光和缓了下来”，替儿子搓擦瘀伤处，还怕擦痛了儿子。这种转变，也是不能使人信服的。当然，我不否认，心平气和之后，父爱是会再度呈露出来，但在叙述过程中，水蠓叔对这个幼儿的偏爱，只有一两笔，如“他的样子倒长得可爱……”和“水蠓难得一次上街，带着的也总是他！”其实，作者看来对这也不感兴趣。他所关心的，也只是阿培的学坏，一大堆似乎是水蠓叔，其实是作者本人的分析，如何离开了桐檬芭清贫的生活，如何投入港口的染缸里，如何受宠，如何不读书，如何学坏等等。这是作者本人教条化的分析，而不可能是人物的分析，看看所应用的语言，就清晰地指示出是作者在现身说法，从“坏仔”一词的应用，看来水蠓叔是福建人，但在那一大段的分析中，有很多词句是水蠓叔不可能应用的，如“甬”，“鲸吞蚕食”，“污染”等。因此，他的人物都是傀儡，被作者紧紧的操纵着，不但水蠓叔态度的

转变不使人信服，就是结尾时牵肠挂肚的相互了解，也失去了感染力。

我不非议“文以载道”，其实我本身的作品，都或多或少的带着苦口婆心的说教意味。不过，说教必须要使人信服，否则就变成教条了。作者根本没有把他的人物写活，也没有把港口的罪恶写活，我们对阿培，一无所解，正如他父亲水蠓叔一样，我们不知道他的抱负是什么，他的所感所想等。就是水蠓叔，除了他的忿怒，他的不解，他的父爱，我们也不知道他是个怎样的人，而城市的罪恶，也只是一系列形容词和名词：“繁华、混杂、紊乱……超级市场（想不到超级市场也变成罪祸渊？”，夜总会、红灯区，猖獗的私会党、贩毒者、走私客，外国的水手。”这不是依照教条填鸭，又是什么呢？



叙述观点

菊凡的小说《爸爸的拍档》，采用了孩子的观点来叙述。这个手法对他的小说主题有何影响呢？

此篇的主题，园丁在“编辑桌上”有很简扼的说明，特录在下：

“华人社会的过分重视金钱，是它的一个奇特的属性，流风所及，不仅个人之间只讲利害而不讲情谊，连社群之内亦有所谓的‘头家政治’，仿佛是只要有钱，上焉者固可成为政治领袖，下焉者亦可在乡团称尊，而真正的满腹经纶之士，如不肯埋没草莽，便只好去做头家门下的幕僚或者清客。”

菊凡的讽刺小说《爸爸的拍档》，便是对华人社会的此一奇特属性的剖释。

一方面是会长，“本地数一数二的富翁，没有学识，但为人却是比有学识的人慷慨，我的乡会，学校，都需要这种人。所以，他不但是学校董事长，也是乡会的会长。”他所代表的，是社会现实：

“哦，要斯文人才能当会长呵？那叫斯文人来做。干令老爷，这社会却偏是我们老粗的。”他停了停又说：“斯文人会做什么？只会照顾自己，有钱收银行，干令老爷，这社会等他们来做，华人早完蛋了！”

另一方面，小孩子对权势毫不畏惧，虽天真，却敢怒敢言，不象大人那么圆滑，如“爸爸有点不高兴地坐起来，眯着还没清醒的眼，本想埋怨什么的，却又忍住了。”小孩子则不同，他坦率地承认：“我对他印象很差，他说话自以为了不起。”在忍无可忍时，他还敢顶撞会长的话：“如果我做记者，连新闻也不发！”就是会长也赞他有骨气，赞他有种，而且对他无可奈何，只好自嘲地笑说：“等你做了记者我只好退休。”

作者是需要这样的一个人物，才能把他的“理想说出来。”：—

“假如有学识的人做会长，要钱的时候他出，不是更好吗？这样才会进步。”

这个理想跟会长所服膺的“现实”，是背道而驰的，应该是整篇小说的冲突点，可惜作者所采用的叙述观点，限制了这个冲突的发挥下去。主述者是个“大孩子”，“有骨气”，“有种”，忍无可忍时敢怒敢言，爱好书本，（什么书本呢？教科书？），及“参参社会”。除了这些，读者对他所知无多了（其实该说别无所知了）。何况，他的观点是否公正不阿，不偏不倚呢？最后，可能因主述者本身的限制，他只能把以上的冲突当作学术性的问题来讨论：“我曾跟爸爸提过。”就是讨论时，也似乎感情用事：“照理，爸爸来做会长，才是最好的

人选。”他虽说是“照理”。但从全篇的叙述口气看来，却偏袒向爸爸那方面。其实，他本身也知道这个缺点：

“爸爸见我说得有些激动。”这一点他是理会的。

面对这种主述者，叫读者怎能不偏向他爸爸的结论呢：

“现阶段的社会，是没有办法的。你看看，有多少个有学识的人肯出来贡献力量？”

就是远景也未可乐观，因为爸爸又加一句：“下次你出来参参社会，便会明白。”“下次”最少十年八年呢。

这大好的冲突，就这样三言两语给扼杀了，使人难免为作者惋惜。

其实，小说的重点岔到另一个主题去：用金钱可以买到掌声，是对呢，抑或错呢？主述者花了很多心血来描述会长的爱好出风头。他虽目不识丁，演讲词不但由爸爸代写，还要爸爸代念，但“他必须站在麦克风前”，让“新闻记者的闪光灯闪呀闪的，拍照，第二天，大照没有登出，或演讲词有所删略，他就会“大骂记者一顿”，或恐吓“将实行杯葛该报”的行动。在千人宴上，他另外捐了两万元，安排两位夫人上台主持剪彩。过后，他干脆坦诚地承认：“令伯花去七十五千，不难忘那里有意思？”同时还吩咐爸爸多买几份报纸，“弄个镜框框起来”。

在这方面，主述者让他的偏见毫无禁忌地发挥出来。他就是因为会长看不起新闻记者，而忍无可忍才顶撞他的。在描写两位夫人上台主持剪彩时，措辞是这样的：

“脸上涂满了粉，装扮得有如戏仔一样。”满心妒忌，满腔优越感，仿佛只有年轻貌美的才能上台。就是当爸爸说：“他不但肯出钱，又肯出力”，他忙不及待地解释会长有一大堆财产，“五万元在他来说，那里是个数目。”似乎有钱人拨款做公益，是天经地义的，而且还应该倾家荡产才对。这跟小报的报道口吻相吻合，难怪他正正经经地评论那报道是“说来头头是道，句句都是事实”。另方面，会长的热心公益，当爸爸尚有闲情逸致睡午觉，会长却急着去筹钱，他却没有一字赞许，只来一大堆解释，有关会长的口头禅（四字经？），会长的“没有学识”，但因富有而成为学校董事长与乡会会长。

偏见的来源有二。一方面来自会长的说话不斯文，没有学识，“什么事情都依赖爸爸，开会也从没有自己的意见，只要爸爸说好的，他便答应做”；以及目不识丁，“连个名字都签不好”，讲词不但要他人代写，也要他人代念，但同时却死要脸。就是母亲也叫他土匪。另方面，主述者为爸爸觉得委屈。“爸爸是个有学问的人，平日参加社团，政党活动，不是做总务，就是秘书。他时常半夜不睡觉，苦思演讲词，为别人做衣裳。”虽然如此，爸爸却不能做会长。

这很显然的是偏见，会长的为人，除了粗口，爱面子与好出风头外，读者就一无所知了。这使人怀疑他怎能成为“本地数一数二的富翁。”他应该还拥有其他的特点，而这些特点，除了长袖善舞外，也应该包括识见，否则他就不能拥有三间超级市场了，因为这很明显的不

是祖宗遗留下来的。主述者为了他的私心，把会长给漫画化了。这是肚内有点墨水的人，因本身的缺憾（无钱无势？）而萌生的自卫性的优越感。这可能也是华人社会奇特属性之一吧？

另一方面，爸爸并不什么了不起，虽然主述者坚持他是“个有学问的人”。他连谋生的技能都没有，只能在“本地（也就是说会长的）超级市场中挂名的人事主任，月薪八百元，但一切事情都由副主任去做”，使人怀疑他根本是否有办事能力。当会长热烈地赶着去筹款，他尚有闲情逸致睡午觉（不必上班？），被吵醒时“有点不高兴”，还“想埋怨什么”，十足二世祖样。跟会长出去筹钱，似乎也为了“有吃有喝”，回家时还“手中提了一大束的红毛丹”。就是演讲词的重点，也全圈在金钱上。主述者描绘两者之间“好象被一条绳子绑着一样”，看来爸爸依赖会长多过会长依赖他。

有了以上种种，主述者是个读者不能信任的代言人。他说的话，实在要大打折扣，而上面的分析，似乎解决了小说的第一个主题；也就是说，会长对现况的分析是既中肯，又正确的：斯文人只会照顾自己。若爸爸做会长，华人不完蛋，那才是天没眼了。至于第二个主题，主述者也达到一个完满的答案：“不过我又想回来，如果掌声能使他心甘情愿地出钱办教育，又有什么不好呢？于是我也跟随别人，拍起手来。”因此，后面小报的报道，实在是不公平，同时又多此一举。

作者的原意，可能只要提出问题，但因不曾深思熟虑，小说就脱离了他的控制，变成“事与愿违”了。



情节

菊凡的《后遗》，分量很轻，与其说是小说，不如说是故事来得恰当，而且模仿奥亨利的作风，结尾时来一个使人意想不到的扭转（twist）。这种创作技巧，注重的是情节。菊凡的《后遗》，是否成功地做到这一点呢？

《后遗》的情节却非常简单：素娥坐了一辆油屎马赛地，半夜里赶回到家过年，携带了一个很沉重的皮制手提箱子，母亲替她开门，打理好临睡前的应用品后，就回房睡觉。于是素娥坐在那里发呆，被爆竹声惊醒后，开始整理手提箱。菊凡趁机补上她的过去，丈夫在孩子未出世前就去了加拿大深造，考取博士衔头后就决定留在那里工作。菊凡也顺便提起大肥婶对女儿的自豪。然后母亲出来，泡了一杯美禄给她，问起她丈夫的情形。然后是第二天了，孩子拿了冲天炮到屋外玩，忽然想到要邀母亲一同来玩，便叫：“妈妈打炮，妈妈打炮！”素娥忙冲进冲凉房，痛苦欲绝。然后小说就完了。

让我们看看小说的细节。从细节的分析，可以看出小说有两条主线。第一是素娥的怀旧：当司机拖出箱子，呼口气说：“呜哇，好重。”她答：“都是破旧的东西，舍不得丢。”这些破旧的东西究竟是什么呢？原来都是“一些旧的摆设。”一些只供人观赏，但没有实用价值的东西。菊凡有了两个象征来补充这个意思。其一是那“画龙画凤的酒瓶，看起来很美，是空的”，只能摆在“桌子上”，让人观赏，其二是结尾时的描写：满天星“在空中啪地闪出许多美丽的星星来，闪闪金光，可惜大白天，显不出美丽来，晚上可就好看得多，只是那些火花，一闪即逝。”首一个意象，象征的可能是素娥的婚姻，后一个象征的可能是她的妓女生涯。而素娥“舍不得丢的”，是那已成空的美满，那一闪即逝的美丽。

第二条线是素娥的真正身份。菊凡在数个地方已经把伏笔埋好：那司机的说话与行动——约她在明华相见，借意接近吻她的脸颊——已是个很好的暗示了。但因为司机的身份不明，读者可能还存有一些怀疑。菊凡于是现身说法，来一个交代“素娥在大商行做书记，丈夫去加拿大深造，毕业后决定留在那里，而她却能够每个月寄八百元回家。这确实上比人家男孩还会赚钱。”请注意，对广东人来说，去赚和打炮是同一意义。再后，菊凡更露骨地把她的储蓄列下来：一万二千元，而那只需时三年而已。换句话说，她平均每年储蓄四千元，做一个商行书记，那会有这样好的收入呢，除非她不住不吃不穿。最后，作者还直截了当地告诉读者：“这张脸，给许多人乱吻过。”

这两条线扭结起来，也无非要说明素娥因被丈夫遗弃，只有靠赚来自立了。菊凡所关心的，并不是那女人的内心，而只是逐步揭露她的身份。因此，结尾时，小孩子的大喊：“妈妈打炮，妈妈打炮！”并没有给读者带来什么新的发现，这是读者早就意料到的。而素娥的反应，实在有点不合情理，跟整篇小说的结构有点格格不入。小孩子是无知，根本不明“打炮”两字的另外含意；外头的孩子也可能对这两字不大明了，大肥婢也似乎没有听到（菊凡没有在这两点上着墨），所以素娥的秘密不可能被外泄。至于她本身，她已做了三年的妓女，难道还有什么惊奇的新发现吗？可能菊凡的原意并不如我所分析的那样，而是欲阐明一个被遗弃的女人之痛苦，但如以上所说的，他整篇小说不曾作过这种尝试，我也就不能下这个结论。我曾说过，技巧是因内容而定的，但一旦采用了某个独特的形式，内容就为技巧所限制了。



风雨中的华教

菊凡的《落雨的日子》，骤看起来，似乎没有中心。但细读之下，却发现一条主线，那就是副校长如何应付人为的打击，藉以保存自身的尊严。而在这条主线，菊凡如串珍珠地串上华文教育的现况。

先分析副主题。《落雨的日子》所呈现的华文教育现状，实在不能令人乐观。这间“校门对正着冢山的学校”，一旦下雨拨风，“全校十二班，没有一班可以安静的上课”，看来这间学校连走廊都没有，所以“那斜射过来的雨水（就）从教室窗上打在教室内的桌子上面，弄到学生们……咬住牙儿抱着胸，有些女同学襟子湿漉，不停地发抖”，既冷又湿。校园里也没有什么良好的设备，从办公室到校门，四十码长的都是泥路。“平日家长来载孩子，把路面辗得凹凸不平，下了几天雨，便出现了许多小水潭，水汪汪的”，“泥泞一片”。设备可说既简又陋。

学校之会沦落到这步田地，看来咎在校长。十五年

中，就调换了五个校长，而依照副校长的看法，“看来学校校长是一个不如一个”。最新的何校长，“来这边已经两年又四个月了。这一段时间来，他完全没有任何建树”。其实，他是“牙洒洒”，“没有才干又爱出风头，不理校政只顾夸大自己”。他任何一件事都“全权交代副校长负责”，自己则躲在校长室，脱下近视眼镜，“对室外的事似已完全隔绝”。他所关心的，只是实用的东西，如暹罗芒果，或数目上的一清二楚，有凭有据，如开单打单，但自己却不去动手，副校长就曾责备他“如果你肯自己去定制，单据方面不是更简单处理吗？”再者，他似乎连一点远见都没有，当副校长责备他没有向“筑路的驾车员买车柏油石子来铺一铺”路，他的答案居然是：

“一时没想到会下这么长的雨。”

对家长、学生和教师，他是胆小怕事的。因为怕学生家长采取报复行动，他连学生都不责罚了。处理教师间的争执，他只会打圆场，只会息事宁人，根本没有什么原则可循。一切事能够拖的就拖，什么都“下次再打算吧！”

可能因为有了这样的一位校长，这间学校的教师风气差得不能再差。风雨一来，“教师们也乐得不必去班上教书，都在办公室内迎着冷风抽烟谈笑”。学生们一趁着班上无老师而正闹得凶巴巴”，教师们都不理不睬，不闻不问。当级长跑来报告阿牛跌倒，陈老师还一味喷烟，一味说风凉话：“跌倒了爬起来嘛。”就是当被通知阿牛的头“流血很多”，陈老师才走去教室，但这也

并不是为了阿牛，而是为了“感觉有人（副校长）看他”。就是这样，他还“用力抽了最后一口烟闭目把烟从鼻孔喷出来”，才甘愿走去教室。就是那四个临教（华校临教何其多！我无意看低临教，只是华校熟练师资的短缺，正反映出华教的危机。）和其他的老师之先后回到自己的班上，也不是为了教书，而是为了：

“我看还是去班上照顾猴子们免得出事。”

这种最低限度的责任感，李作宾都没有。“他现在还在跷着右脚儿卸着香烟看报纸”。他“吃教育饭而不肯认真教学。”他就曾看不惯受训教师的工作认真（其实她们也无非要获取校长的推荐，来“渡过正式的鬼门关”而已），打趣她们：

“傻妹们，别这样做得死去活来，象我一样懒，照过十八关。”

李作宾的“德育”，更妙不可言。“学生打架告诉他他说不要紧让他们发泄精力；学生们逃学告诉他他就说管他娘的他们要死等他们去死”。学生们打架，他更干脆：

“我教你，下次用小刀来打，比较威风。”

简直是广东人所说的：为老不尊，教坏子孙。

这样的教师，却无人能够奈他何。校长采取息事宁人，你活我活的态度，根本惹都不惹他。致于副校长，李作宾根本就看不起他，时常奚落他为 B 级教员。何况，他根本就不承认副校长的资格：

“你凭什么？教育局又没有委派你做副校长，就是要委派也不会轮到你这 B 级教员！”

其实，看来就是教育局也不能奈他何。教育局最多也只能把他“调到这鬼地方来”，作为一种责罚。但这也并没有什么作用。他随遇而安，当别的教员因工作太重而申请他去，“李作槟却不在乎地留着”。

教师方面，不负责任似乎是一般上的风气。而家长方面呢？也好不到那儿去。李作槟就曾以他们作藉口来拒绝为五年级学生补习：“这些学生，他们家长都不管他们成绩的好坏。”照李作槟的看法，他们也不理会青红皂白，只要自己的孩子被责罚了，他们就会破坏教师的汽车来发泄，来报复。家长们对教育和教育制度一窍不通，“看见自己的孩子天天在家努力读书写字，高兴得不得了”。在家教协会会议上，他们不管校长如何解释条律，一直坚持着“要出面写信给教育局要求给他（副校长）出任校长”。

一方没有责任感，另一方无知——这就是华教的现况。

在这一团黑暗中，副校长是否是一盏明灯呢？这却不能确定。我们承认，他“是个数一数二的勤力工作者”，“认真教学”，“充满信心富有干劲地努力”着。雨季来临，当老师们趁机偷懒，他是唯一工作的——“忙着改簿子。”。就是因为他的干劲，他才被陈校长看重，被委任为副校长。以后两任校长都因循苟且下去，照样“全权由副校长去处理。其实，他是希望为华教“好好干一番”。

可是，他这个希望给人为的政策破坏了。新薪金制“把教师分等列级”，“C级教师顶薪可达一千一百二

十元，而 B 级教师只值顶薪八百六十元。这薪水的差距还在其次，最要命的是“B 级教师不能担任小学校长职位”。就是副校长的职位，教育局“要委派也不会轮到你这 B 级！”

有一个时期，副校长有希望晋入 C 级：因为职工会“据理争取”。但这个希望也因政治家的手腕而破灭了。只有某些 B 级校长可以转为 C 特级。副校长唯有投考 MCE 了，但“连考了两年，都是国语不及格”。因为他“有了年纪，有了家庭及有了孩子，那种心境已非往日的心境，要读书考试又要改变生活方式，这是谈何容易呢？”

副校长“是不幸地被留在普通教师行列之内”。这是一个很沉重的打击，因为这一来“工作表现完全被抹煞！”

副校长的反应是什么呢？为了“建立自己的形象”。为了“支持自尊，为了贬低文凭价值”，他变本加厉地苦干。他“脑子里……打着鬼计划了。他计划为五年级的学生补习，他“拟定方针、造句、作文、课外活动、补习、比赛、故事、演讲、月考、计分、巡察员、红新月、童军、羽球、篮球、乒乓、敲打乐队”以及一切科目“全部要学生读后抄写生字。”他对学生则只有一个原则：“所谓严即是处罚”。而处罚则是“狠命地鞭打”。

他的所作所为，无非是虐待狂的心理在作祟，虐待学生、虐待教师，就是先造窗帘，也无非为了不使“那李作槟便可闲着哩”。李作槟对他的评语：“自己不争气，受了影响，就把怒气发在孩子身上，发在同事身上，

不是没有道理的，难怪他的“凶名”远播，连何校长“很久之前就听到你的大名”，难怪“一向懒散惯了的教师们”都申请他去，难怪李作楦“忍不住”专惹他。

然则，这意味他没有“做了对得起华人子弟的工作”吗？我们承认，他大多数计划是没有真正的付之实行的。最好的例子是五年级补习，经李作楦的反对，这计划是拉倒了。抄写生字的计划实行了，但教师的申请他去，可以想象教师们也只是敷衍了事的。家长们似乎非常赏识他，有什么事都找他，叫他校长，甚至要求教育局委任他当校长。不过家长们的对教育和教育制度之一窍不通，上面已提过，因此他们的看法不能当准。

其实，副校长对华教的贡献，可用瘦柳的象征来阐明。那棵瘦柳，依我猜测，象征华教：柳树是骚人墨客好咏的对象，可象征华文文化的精华；同时，在本地来说，却没有“暹罗芒果树”那么有实用价值。这棵瘦柳，“因泥土松软而向右边倾斜了”。这棵瘦柳，根不深，养料不足，在风雨中遭遇着摧残的命运，副校长所能做的，“唯有找一枝木棍或什么的来支撑住。至于他所说的“不会，我已支住它了。”情形可有那么乐观，可以象他那么的充满信心吗？这却很难说：校长只顾着暹罗芒果树；而当副校长欲出去先做好竹帘，“老天却哗啦啦地下雨，并下得更大了”。

华校就这样毁在那些薪水多，但工作不负责任，“没有照良心做事”的教师手中吗？你叫副校长怎能笑得出来呢？

叙述观点与题材

雨川的《血的早晨》，“题材取自不久前相当热门的社会新闻”（园丁）那究竟是什么社会新闻呢？恐怕读者都心知肚明，原来地主要发展那块地方，赔偿几千块钱，要那地方的居民迁走。为了家园和生计问题，居民们不肯搬离，于是发展商动用了铲泥机和镇暴队员，而在争执中，一位妇女给流弹打死。

这是一个非常复杂，牵联很广的题材。作者如何处理它呢？他把题材简化了，采用一个小孩子的观点来叙述整个事件的过程。主述者只是一个六年级的学生，虽然已开始“生性”了，已开始懂事了（一开头他就带着大人的口气批评妹妹为“少不更事”），但他能否担得起描述这事件的重任呢？以我的猜想，作者采用他的观点来叙述，主要的目的，可能欲加深结尾时的悲哀气氛。因为对他来说，他还不明了整个事件的严重性。他是“怀着一种等看社戏的心情”来看待事件的发展下去的。而事实却是“殷红的鲜血”，流自他妈妈的颈项，“滴

红了这个早晨”。这种舞台与现实的对比，坦白说，并没有给我带来任何心灵的震撼。可能因为作者没有把这一条主线加以发挥。

那么，让我们分析这个叙述观点对题材的影响。主述者不但忠于他旁观者的身份，同时还观察入微。他妈妈答爸爸的问题时，他能一字不漏的把她的话记录下来：

“你不想想，我们在这里住了几十年，从不拖欠地主一分钱地租，现在说什么要发展了，要赶我们走。……”

同时，他能了解与说明妈妈的心情：“好象暴风雨酝酿中的天空，阴郁愁闷。”在他的叙述中，他也能把气氛点明，如“鸡寮里几百只鸡，也不安宁地注视着这架停在它们左近的庞然大物，仿佛感受到一种大祸临头的预感。”

这样的一位主述者，应该没有得弹的了。但采用了他的叙述观点，作者是否能够把题材的深度和广度发挥得淋漓尽致呢？

采用这个叙述观点，最主要的限制是把题材囿限了。因为他是遇难者的儿子，他所能表现的，只是居民们那一方的道理。他不断提到家园的将被毁，生计的无可着落。最着力的还是有关杨桃树的那一段：

“但是，不久以后，这些杨桃树，会不会被这架铲泥机铲掉呢？当这些杨桃树和我们住了许多年的板屋被铲泥机铲掉以后，这地将成为什么样子呢？我们要住在那里？我们要靠什么生活下去？我和妹妹，还读得成书吗？”每句问话都很有逻辑地发展下去，仿佛年纪小小的孩子，也很有理性地感到前途的茫茫。

另一方面，发展商或地主（主述者没有标明）那一方，则只有一两个含有偏见的句子：“獐头鼠眼的陌生人”，“一辆私家车”，一个“凶霸霸”地发号施令的工头。这未免太天真了。假如写实主义是马华文艺的主流，作者该明白事实或现实应没有那么简单，黑白没有那么分明，有钱人不全都是臭脚，而帮凶也不会标明在面貌上。

再者，因主述者只能呈现片面的真实，读者脑海中即刻升起几个疑问。为什么警察和镇暴队员会站在发展商的那一边呢？这是否表示在法律上发展商是对的呢？最重要的，在道义上，发展商是否也是对的呢？因为主述者只是一个小孩子，所以不能对双方磋商的过程有所阐述。我们只能从他转述妈妈的话中知道，发展商只“赔几千块钱就了事”。同时我们也知道他们“在这里住了几十年，从不拖欠地主一分钱地租”。我们当然相信主述者是忠于职责，不会窜改妈妈的话来博取同情。但妈妈的话可信吗？我们对她这个人物知道得不多，只是她平时很少说话，精明能干（那些杨桃树就是她亲自“到吉隆坡去选购最好的果苗”而长成的），同时挺身而出。但她这话是在气头上而说的，而我们明白气话是不能信之十足的。何况，她的损失将会很大——菜园、鸡舍、杨桃树、家园。所以我们怎能期望她能平心静气，就事论事呢？这一点使她的话更大大折扣。我认为，如果作者改用全能叙述观点，把整个磋商过程的来龙去脉铺述出来，可能对“骚乱”的发生有所交代。

另一方面，因为主述者只是个十二岁的小孩，虽然比妹妹更懂事，所以他不能对事件或语言加以分析评论，

有时会引起反效果。这一点，当他转述停驻在铲泥机附近的人们之议论纷纷时，尤为明显：—

“哼！说什么要发展，为什么不去别的地方发展，偏偏要来我们这里发展，迫得我们家破人亡，走投无路！”
以下略。

照字面看，前一人的看法未免太自私了，只要不发展到他的头上，他就不顾别人的死活。其他几人则是为了自己的家园和生计，而反对发展。

在这里，作者因采用了小孩子的观点，又把题材简化了。其实，发展是一个历史上必经的过程，如超级市场取代各别商店。历史的过程。就是新陈代谢，新的代替旧的，旧的如不改变，终被淘汰，在转变（我不敢用进步两字，因为转变未必全是向好的一方发展下去）过程中，是免不了血和泪的。“进步是需要代价的”，而这就是一个严重的社会问题。在这里，道义上的任务应该可以派上用场。

而在整篇小说中，我们只听到发展发展的，但究竟发展什么呢？主述者，可能受了他年纪的限制，根本一字不提，使读者没有可下结论的据点，还以为这些居民是一群保守，反对发展，无理取闹的流氓呢！

纵观整篇小说，作者的意图似乎是想唤起读者对这群被迫迁的居民之同情，而在这方面，我很佩服作者的控制——他根本没有煽动起读者的怒火。不过，我还是为作者惋惜，这大好的题材白白错过了，没有深度，没有广度，而因此缺少了普遍性。

三十二个“脸”

在这篇小说中（《脸》，菊凡著，蕉风三零二期），“脸”这个字一共被提起了三十二次。但是，这并不意味着三十二张脸，总归起来，它们都只是一张脸——哈密的脸，虽然偶然间也穿插一两张别人的脸，如哈仑的“板着满脸的横肉，嘴角不停地跳动”，或与会者的“一张张不同的脸，黄、青、红、黑；紧张、恐惧；兴奋、激动”。这三十二个“脸”，也并不代表哈密的三十二种脸相；哈密的脸相，归纳起来，也只有两种——参政前那种刚毅可爱的脸相，以及参政失败后那种狰狞可怖的脸相。

那么，很明显的，作者是以脸作为象征。作者不厌其烦地重复又重复脸的意象，依我看来，是要象征哈密的整个人格。作者用两种迥异的脸相，来象征哈密在两种处境下的不同人格。在未参加政党前，他的脸孔是刚毅可爱的，“微笑中充满着智慧、纯朴”，使人“无可抗拒”地“要轻轻吻一吻”。这表示哈密是一个“温情”

的人，认识自己的道路，而勇于去做他认为对的：“就象他在反抗他父亲，一定要和西蒂结婚时，遭他父亲打了一拳的时候一样的脸色。他那时因激动和紧张而脸色变白，用手把从嘴淌下的血水揩掉。”这就是哈密的本性，而那把血水揩掉的手势，包含了他的整个个性。

然而，自从参加了政党，尤其是在被“死党”出卖了之后，他的脸孔变了；他的脸由刚毅“变成阴险；由阴险变成这样疲惫、发愁、苍白”，“额上青筋暴起，口唇铁青，双目凶光如魔，狰狞可怖”，甚至充满“虚伪、朦胧、冷淡、鬼计多端”，以及“邪念”；因为哈密已迷途了，被“不象是人间的景物”的“茶色的光晕”所迷惘，“不知向那一处驶去”。因为他已失去了人性，“变成象山中出现的妖怪”。

这种转变是使人震惊的，来得有点突然。看来作者对转变的过程不很关注，对转变过程中的脸之意象，着墨不多；只在第四部分的文字中，简短的述及西蒂发现丈夫在蜕变着，“脸色苍黄，脸颊不停地抽搐着；嘴巴也不住地翕动着，似乎是非常不安定似的”。

纵观整篇小说，作者关注的，似乎只是结论：只有死亡才回复原貌。西蒂“想起丈夫狰狞的脸”，本“不打算流泪”的，但在医院收尸时，看见丈夫的脸竟回复到本来的面貌，“那张脸，平静地闭着双目，鼻沿有些汗血水滴出来，就象他在反抗他父亲”时那种脸色，她才“感到悲哀地淌下泪来”。因此在小说的进展中，作者致力营造哈密死亡的可能性，以便使小说适合作者主观上的概念框子。作者苦心营造两项导致哈密死亡的主

因：政治上的被出卖，以及妻子的缺乏谅解。小说的某些部分也刻意安插死亡的预感与阴影。

在政治上，卡林卡心兄弟联合哈密去搞垮主席哈仑和秘书斯兰。他们内定的计划是推举卡林做区团主席，而中选后则委任哈密做秘书，从而飞黄腾达；可是在选举那天，新主席卡林却委任依路斯做区团秘书，而且向他说了一句风凉话：“这是政治”，“哈密气得发狂”，“为自己的受愚弄感到很不值得”。

另一方面，经过这个打击后，他的妻子不但没有安慰他，反而“顾不了他的脸色，顾不了他的自尊”，“轻轻地揭穿了他的心思”，“直指丈夫藉着为民为国的口号，来为自己搞名钓利”，使他在妻子“面前崩溃下来”。临走时，他就曾直斥她：“你不了解我，西蒂，你根本不了解我！”于是，“呼一声，他走了”。

他这一走，作者不断的暗示，是走向死亡。哈密就象那只扑灯的粉蛾，在电流骤断的无边黑暗中，被断尾的壁虎“用力地吞食”了。哈密是被政治击败了，抑或是被他自己的野心呢？但他没有觉醒，没有戴钢盔，也照样想冲过红灯，或越过巴士，甚至向前冲去那个“繁荣、吵闹的大城市”，不屑“做个U形转弯”回家去。这些暗示是很明显的，哈密的死，是咎由自取。哈密只有死去，才能获取解脱，“轻飘飘的浮游在空间，没有了一切烦恼，愤怒的感觉”，回复了那种“用手把从嘴滴下的血水揩掉”的刚毅。

这是作者的意图，也是他先入为主的固执。可惜的，整个小说过程不能使人信服，作者似乎要把自己的结论

塞入读者的喉咙，使读者毫无接受与否的选择余地。

哈密的参与政党活动，有两个原因，一方面是怀才不遇的愤慨（“虽然工作卖力，却不被发现”），但主要的，是受了卡林卡心兄弟的怂恿，欲以政治的捷途来“改善自己的生活”。他““不满于现状，他突然想要房子、汽车，甚至想要名衔什么的”。而政治是最好的捷径，他能因此“成立小资本金融公司”，能封个衔头，“出任市议员，甚至竞选州议员、国会议员，再上便可出任部长也说不定”。而在那些从政者之中，“他是群雄之冠”。

从这点看来，哈密似乎是野心勃勃的，没有了政治就不能活似的，但作者没有深入探讨心灵上的压力，更没有着笔于缓慢无形的腐化。任何人都有名利的梦想，做白日梦时，想想也就算了，根本没有什么压力可以使人连命都不要。也许哈密跟一般人不同，他是有机会获得他所梦求的；他的梦想就近在眼前。但作者没有着笔太多，只以一句话，就淡淡地带过：“如果我们做得好，明年受封是毫无问题，而且，他们也可推委你做市议员”。换句话说，作者没有强调那种“好梦成空”的心理压力，以致读者不能接受哈密对那打击的反应。也许那只是一时的赌气，而以哈密过去的刚毅，后果不会严重到非让他遭逢意外而身亡不可。哈密，依照小说中所赋予他的性格，是应该会东山再起的。难道这又是他的一种改变？

除了“薪金只不过三百一十五元”，作者也没有具体地提到环境对哈密的压力，哈密的野心，并没有升级为人物行动的冲激力。另一方面，作者把哈密的野心描

绘为腐化的原动力，它使哈密变成“阴险”、“虚伪、朦胧、冷淡、鬼计多端”以及“充满邪念”。但这些恶劣的德性似乎是由失败所引起的，（小说中的时间观念有点混乱，在小说开始时，西蒂看不清丈夫的脸：“他的脸突地变成一团黑”，“好象是第一回”，“好象是她第一次看到”，“再对他瞧瞧，一片模糊”。这该是在凶骂之后，然则在第四段中，西蒂回忆起丈夫时，却似乎对他参政后的脸很熟悉。）仿佛若哈密成功了，他的脸孔也就不会那样了。这是一个败笔，把中心思想削弱了，变成“胜者为王、败者为寇”的观念。作者的主题该是：不管失败或成功，哈密的野心总使他蜕变成另一个人。作者一心一意地想促成他的结论，以致忽略了这主要的分界。

对于哈密的原来个性，作者也着墨不多，甚至可说没有写到，除了几个概念化的词句，如“爽朗”、“温情”、“刚毅”以及“西蒂又想起过去爽朗的日子”。哈密与西蒂的家庭关系，也就只有那寥寥一句。哈密参政后，西蒂的寂寞感，作者则时有提起：“索性把它（背心）撕成两截，也许这就是寂寞吧？”（最后那句实在是蛇足，把整个意象都框死了）这种婚姻关系使我想起某篇荒谬剧：一对男女相遇在客厅而不相识，经过一大段不经意的对谈，忽然发觉原来彼此都住在同一城市中，同一条街上，同一间屋子中，同一间房中，睡在同一张床上。他俩原是结婚了几十年的老夫妻了。同样的，哈密与西蒂之间是“陌生的”。这可能是哈密参政的果，也可能是它的因（前面说过，作者的时间观念不明晰）。

但作者既没有呈示哈密的未来，又没有呈示一种与参政活动对比的生活方式，就遽下批判，把哈密置于死地，则未免太武断了。

作者为了适应他的主观见解，以脸这个意象取代人物，变成喧宾夺主，以至只有脸，而没有哈密。哈密是怎样的人，读者只有一个模糊的概念。作者供给读者的，只是一大堆概念化的形容词。只有一句：‘这样妥当吗？’他问卡林，才给我们一点线索，但这是不够的。

作者所关心的课题——人受环境的腐化，失去本性——是值得探讨的，但我觉得他的素材没有被好好的利用来阐明这种主题。

最后，更重要的，是以下的问题：作者是否应该给予他的人物更大的活动自由，让他们有生命，有血肉地演绎他们自己的命运？

（七八年六月二十日初稿，同年六月廿六日再稿）

不传文的《我的伯父传文》

(一)

菊凡的小说《我的伯父传文》（见《蕉风》三零四期）触及华人文化的传续问题，但它并没有清楚的揭示文化的含义，所提及的征象亦缺乏文化的内涵精神，因此传文伯父的代表性是很成问题的。

菊凡故意把他命名为传文，意思很明显，是欲以他代表华人文化的传人（请参阅菊凡在《蕉风》三零五期对宋子衡的小说人物的姓名安排所作的评语）。在结尾时，菊凡描述传文伯父“心中充满了安慰，脸上浮现了温暖”接着说：“……我们来去总是中华民族嘛！”他的弟弟也说过：“我的哥哥凭这一点本事，就值得他在此呆一生。”然则，伯父传文所传的文化又是什么呢？也无非是“这一点本事”，替人挥挥春联，写写门匾，都是些“出入平安”、“龙凤呈祥”、“新春快乐”，跟“招财进宝”同样庸俗的吉祥语。难道这就代表中华文化？无可否认的，中国文字是中华文化独有的表象，

龙飞凤舞，或“坚韧朴实”，都是别族所没有的。但文字只是文化中的一环，虽然是比较高尚的一种表象。其他的风俗习惯，难道就不代表中华文化吗？“对面的巴刹街，两旁摆满”的“生果摊、衣著摊、音乐行（可能特别推出“贺新年，祝新年”之类的中国音乐）、贺年片摊、神摊、鞋子、烟花……”，难道就没有华人应景应时的必须品吗？大伯公庙前“大铜炉上袅袅上升的香烟”、“那遭香烟熏得腊油油的神龕与屋顶”，不也是中华文化的一种表征吗？即使是传文伯父见到这个神龕，也“象见了老朋友一般，忙合什双手，唱了一个喏”。因此，华人不再贴春联，也不能就说是遗弃了中华文化。

另一方面，菊凡也没有成功地表现出华人文化的精神面貌；我们对传文伯父的为人，一点概念都没有。我们只能从他遗留在乡镇中的墨迹——“爱华小学”以及在“大山脚一间中学里”的“礼义廉耻”，大略的看出他的精神面貌，但那种面貌是模糊不清的，所谓“爱华”，是怎样的爱法呢？我们只知道他仍固执地挥春（“挥，怎么不挥呢？”）。他曾为“一家刚刚创立的报纸”，“写了不少关于中华民族传统文化的文章，并介绍过不少墨林诗画等等”，但那又是什么“传统文化”呢？作者也没有说明。他也曾在小学中做“传播文化思想”的教学工作，却为了“兄弟为了不想失散，也就放弃了他的志愿”，不再“复办学校”了。这简直是顾全了小义，而忘了大义。这样的一个人，却交托他传播文化的重任，使人怀疑作者是否慎密地思考过呢？

传文伯父的那种文化不能传下去，是不会令人惊讶

的。他那种以门匾、对联所勉强凑成的文化，是不再时兴了。“学生和年轻人，走过他的摊子旁边，只投以不解的眼光。”行人走过时，连“抛以一抹欣赏的眼光也懒”。光顾他的，也只剩下“一些妇人，她们连字都不会认”，要他写的，也无非是“招财进宝”之类的吉祥语。

传文伯父的同行也已凋落，“一同挥春的朋友”，都先后改行去了：“仁贵便去做写电影街招的头手；光华和耀国却改做了广告行；爱民却去做了泥水工，建屋子”，“完全不象会写春联的人了”。老拍档仁贵也在“不算怎么老”的六十二岁时撒手人寰了。现在硕果仅存的，只有传文伯父了。

而他这种象征中华文化的挥春根柢，是没有寄望可传下去的了，他的两个儿子，建华是做小生意的，建国却在“药店学工”。他的侄儿阿辉，虽然也是教书的，却已不是传文伯父那种教员，难怪兴隆伯见了，要说句“认不来罗”。虽然传文伯父曾充满欣慰地说过：“到底还是做教员的较懂得欣赏”，他仍是不放心把他的法宝传给侄儿——“本来我想帮他拿纸袋，但他又很不放心的要自己拿。”

传文伯父既不代表中华文化，也不能传播什么文化。

(二)

传文伯父只是一个被时代遗弃，甚至淘汰的可怜老人。

在整篇小说中，作者的重点就在时代的变迁。关于时代变迁的文字，根据我的印象，几乎占了小说的四分

之一，而所描绘的变迁，也大部分是外在的，如“行人稀少，椰林茂密的地方”变成了“热闹异常”的巴刹街；如“从前，他在街边当众挥春的时候，身旁总是站着好多观众；现在莫说站着来看，就连走过时，抛以一抹欣赏的眼光也懒”；或第二章第六段的一大堆文字；或水沟的改阔；阿波罗太空人上月球；电唱机、电视机以及柴油火车等等。

最大的变迁，可能就是传文伯父的一家。传文伯父家的变迁，在世俗的眼光中，是从逆境到顺境，他的儿子建华“已打了一条路，自己做起小生意来”，甚至赚了钱“买了一间三房一厅的灰屋”，与父亲弟弟一同住。为了“减轻老人家的寂寞”，他甚至购置了电唱机和电视机。但建华建国两兄弟并不是传文伯父两兄弟：“我不会挥春，弟弟不做小贩。”建华曾笑说。一开始他就不赞成父亲在新居贴春联。他骂传文伯父食古不化；大媳妇则骂传文伯父发疯。后来，两兄弟都结了婚；妯娌之间不和，闹得天翻地覆，各自有了孩子之后，也就分家了。华人旧有的家庭观念也崩溃了。

这一切时代的变迁，使传文伯父“感到有些愕然”。其实，岂止愕然那么简单，传文伯父根本不能适应。他“不幸患上痢疾，累医不愈”，也“便辞退了教职”。他只能“踏着自己的影子走着”，追随着他自己的过去。在他看来，挥春代表他一生的任务，在新春学校放假时期，总爱邀他的弟弟在乡村内到处走走，去欣赏“家家户户都贴上他的文笔的景象”。他挥春把自己的春天都挥掉了，仍坚持着“挥，怎么不挥呢？”因此，给他打

击最大的，乃是当他发现他这种商品（原昌伯的字就挂在大山脚几间大商行的招牌上），已不再时兴。现在的“招牌又是用塑胶的”了。

于是他“沉下脸来，那干瘪的脸颊抽搐着，满不高兴”。晚上他就梦到被时代的列车辗过胸膛，几乎被吓死了。

（三）

内容只是一种概念，必须以文字表现出来才成形。因此，在创作上，内容也就是形式，形式也就是内容。两者都是一而二，二而一，紧凑得不能分割。一旦一方面有所改变，另一方面就被牵动，随着改变。

这篇原意以文化的没落为题材的小说，居然变成一篇有关一个老人个人的不识时务，被时代所淘汰的叙述，主因就在于它的形式。

这篇小说是应用第一人称与第三者观点写成，也就是说，小说是透过侄儿阿辉的观点（而不是主角传文伯父的观点）以第一人称（我）来叙述。

根据菊凡的意见（请再参考《蕉风》二零五期他对宋子衡的“绝症”所作的评介时的说法），第一人称比较亲切。这是谬误的。第一人称，或第三人称，在读者的感觉上，是没有什么不同的。

第一人称与单一观点，具有很大的限制。主述者不可能亲眼看到或亲身经历到的，绝不能出现在小说中。但菊凡并没有严格的遵守这个原则，第一章中所写的一切，都不可能是阿辉亲眼能看到，或亲身能体味到的。宋子衡在“绝症”中，用的也是这个手法，但他的第一

章只是一个楔子，那种突然感就没有那么尖锐，然而还是不适宜的。

由于采用第一人称与单一观点，传文伯父的形象非常模糊，使人不能清晰地知道他的所想所感，他的为人如何等等，以致他的代表性被削弱了。即使是他个人的悲剧，也减少了感人的力量，读者总不能为一个模糊不清的人物掬一把同情泪吧？

另一方面，这篇小说并不需要一个旁观的叙述者。侄儿阿辉的角色是微之又微，可有可无的。作者介绍了一个侄儿，可能是希望把读者的同情牵引到传文伯父的身上：“我初是因为爱护他而陪伴他；现在却发觉自己是在同情他而照顾他。”但这种心情，也只是为了姑息一位寂寞孤单的老人：“我对父母说，就让他去做他喜欢的事吧。”甚至不惜以欺骗的手段来博取老人家的安慰。除了这最后的一章，作者对这个主述者着墨不多，只象加插上去的一条尾巴。也就是说，阿辉在小说中没有什么作用，连他的观点也模糊不清，而他的介入反而限制了作者的自由。

依照我的浅见，在这篇小说中，作者若能应用全能观点，或“跳动”观点，效果可能更好。这种观点给予作者广大的自由，既能从一个人物的观点跳动到另一个人物的观点来表现两代间的冲突，也能以全能观点标明时代变迁所引起的悲剧。

七九年八月一日初稿

盲人摸象

(一)

如果现实是寓言中的大象，创作者就是摸象的盲人，所能摸索到的，只不过是现实的一鳞半爪。我们的背景、教养、经验等等，都在在地缩短或囿限我们的观点，使我们不能超然地居高临下，把现实的来龙去脉，俯瞰个一清二楚。

幸亏文学不强迫每个追随者都从同一个角度去摸索，或摸索同样的东西。文学贵在诚实，对己对人诚实。所以我们不能要求作者都千篇一律地划一起来；我们只能寄望作者洞察得比较深入，比较透澈而已。

(二)

那么，在《暮色中》，菊凡所欲表现的现实又是怎样的呢？

收在集子中的，都是菊凡这七八年来的心血。而他所面对的现实，已不是五十年代追求国家独立时的狂热，或六十年代初期紧急状态结束后的轻松，而是重建社会，

建立健全经政基础的艰难过程——一方面是人口的剧增，通货膨胀的侵袭，另一方面是工业化的突飞猛进。菊凡所关心的，就是这个现实，尤其是这个现实压力下的人性。

集中所呈现的现实，充满着无形的压力。“空午”中的压力，是寂寞对抗着人与人之间的疑虑。自从凌凌的爸爸三年前作古后，母亲“为了养家”，必须“成天在七英里外替人除野草”，二哥必须“在远地工作”，哥哥必须“跟女人私奔”。每个人都必须离家而去，剩下的只是一整间“又古老又破旧又冷清的家”，死气沉沉，以及一个十一岁的小女孩。凌凌的“心儿给压缩得好难受”，唯一的声音是“叽叽喳喳的壁虎叫唧声”，是“嘎嘎嘎的蛀虫笑声”；唯一的动静乃是魔鬼跨过似的屋外风。

施在凌凌身上的，还有另一种压力——母亲的阻碍：不让凌凌去老师的家。“听妈妈的话，妈妈只有你这么可爱的女儿，如果不听妈妈的话，妈便要伤心地哭的。”社会上到处陷阱，“象三条路的小咪，被人拐走了；象六条路的阿兰，给人骗到胶林里去乱来”，实在令人不能不多加防范。老师摸凌凌的头，拍凌凌的背，母亲就即刻劝凌凌：“不要让老师摸触你的身体。”“当老师要凌凌做他的女儿，母亲就即刻沉住脸，认为他可能“不怀好意”。

“空午”中的现实，就是：生活使人无暇照顾自己的子女，社会却使人对别人失去信心。

满含讽刺意味地，“颁奖日”中的压力来自教师。

他们平时“扳着棺材面孔”，唯一的责任似乎只有“抄笔记、考试、补习、测验”，以便在会考时，学生们考到好成绩，不致于“丢学校的脸；丢先生的脸；丢同学的脸”。正如校长在颁奖典礼上堂而皇之地宣布：“你们要再努力，将来才能有前途，才能赚饭吃。”一切似乎都是为了钱，连“买来而卖不出去”的文具，移作奖品，校长还大言不惭地说：“今天我花了很多钱。”教育唯一的意义就是考试，就是考获好成绩。只要谁不追随这个制度，谁就是“蠢才笨猪东瓜没希望的家伙”。这是一种多么巨大的压力呵！

“虎牙”中的压力来自贫穷、迷信与亲情。“在父亲因土崩而被活埋以后”，“母亲也因血不够而常要发昏，不能太多工作，每天只是在家中糊一些纸衣赚些钱”，主角因此穷得连簿子也没有钱买。弟弟病了，“昏昏痴痴”，“私人医生是没钱问不得的”，政府医生则“只略问两句，连摸一下弟弟的头都没有，便给了药，药吃完了，病还是不好”，“也只好去求神保佑”。谁知神也要钱，什么“要杀鸡斩鸭，要添油钱”，就是连内服外戴的两张符，也要“加红包块一钱”。贫穷还招来白眼：“这种穷小子，现在不好好的教导他，将来杀人也敢。”

“玻璃”中的压力，也与贫穷有关。父亲死后，“大哥和姐姐都照顾不了”陈清和，他“得照顾自己哪”，他不但要照顾自己，而且还要升学，“去韩江中学”，但贫穷却象一层玻璃，把他一切的梦想都隔在外面。“他站着凝视良久，不知不觉地伸出手去，想拿过来翻一

翻，可是却碰着了那层冷冰冰的玻璃，把手指都弄痛了！”不但书店有玻璃，就是整个世界都是玻璃，把他隔开，把他压住，连做梦也被玻璃威胁。“于是玻璃也象他的大敌！”

现实也不断地向成人施着压力。在“叛”中的压力是世俗的眼光。就是在周末出来闲逛，男女主角也必须“尽量装着象是很普通的朋友”，因为人们都投注着他们，甚至发出“粗俗的叫骂声，狂笑声”，连百货店的店员，也“走到店口，很故意地大声吐口痰”。更甚的是连自己的朋友也不了解，讶异地问：“怎么不找别的？多不了几个钱嘛！何必去找异……”言外之意就是把女主角当做妓女。异族通婚是社会不容的，他父亲就曾恐吓他：“日后别想在社会上立足”，“你的前程便会断送”。世界那么大，竟没有他俩容身之地！

世俗的压力也出现在“女人”中，但不是针对异族通婚，而是针对女人传统上的地位。世俗对一个女人的要求，就是：“嫁给男人，服侍丈夫，替丈夫生孩子，替男人传宗接代”。说是生孩子，也没那么简单，只生女儿是未尽责任的，必须生出传宗接代的男孩；生得疏也是不成的，必须频频尝试，直至生出了个男的，而这也也许还不够，还要生一个又一个男的。谁能担保那单一的男丁不会有什么三长两短？除了替男人传宗接代外，女人还要理家，还要服侍男人，抱柴烧火，顾女看家，连点气灯也是女人分内的任务，让生命之火就这样烧尽。男人呢，只需坐在小凳上，“手中抓紧着他心爱的武侠连环图，看得津津有味”，连拉拉女儿们也怕弄脏“冲

好凉”的身体。这种世俗的压力，把女人夹在狭缝中，如一枚贬了值的五分银币。

但婚姻的压力也加在男人的身上。婚姻就是“铁轨”，两人都驮起沉重的负担，但永不碰头。妻子不满现状，

“希望自己能有一间屋子，能有一些地方种一些心爱的花，能有一架唱机，能有一堆心爱的唱片。”可是，男的“只是一个月薪二百多三百元的小学教师”，唯有“早上教书，下午抄账，晚上补习”，甚至“私运一些电器”来应付妻子的压力。但他失败了，“逃税被捕”，储蓄花尽，连教职也丢了，妻子仍不放过他，冷言冷语，骂他为无用的人。他在施暴后，更患上精神衰弱病，加重那种压力。虽然铁轨被火车碾压才会发光，但他在这沉重的心理与肉体的压力下，根本发不出光。

“玩具火车与木叶蝶”的婚姻压力，却来自错误的选择。木叶蝶是“又美又大……敏捷得很”，捕捉不易，主角要足足守了三天，滚下山溪一次，跌了个四脚朝天一次，才能成功地捕捉到，但那时它“却是一只破烂不堪的枯（莲）”。枯莲也就是妻子：“此女人——远看象天仙——近看——是枯莲”。她一生孩子，则又呕又吐，双颊凸起，双眼凹陷，要三个多月才好起来。她只配“被钉在镜框内”，让人欣赏吧了。

因此婚姻变成一种负累，一种约束，如玩具火车，“后面拉了三个小车厢”，在那大约三尺长的小圆周上，“可怜地一圈一圈重复地绕着圈”。龙（还是虫？）不但早上做店员，晚上做吹打手，连星期天也变成了看仔公，一步都走不开。若能把这种负担丢下，“把后面拖

着的小箱拆下来，它该轻松啦，放在地上，不依循轨道，该多好。”呵，但它却“东撞西撞的”，“不能顺利地走下去。”这就是婚姻生活，一个小天地，走也走不出，丢也丢不下。这种压力使龙连自我也失去了，直至悲愤疲劳地幻想着自我逃避时，才意外地找到自我，可惜也只昙花一现，回到家后也踪消迹灭了。

“暮色中”的压力来自工业发展。那块空地，政府原欲用来建造廉价房屋的，谁知未曾动工，两母女就用来种菜，相依为命。现在政府却“把它批准给别人建设棉织品工厂”，“那里还可以找到如此一块地？”阿妹也只好“找份工作了”。成为一个离开泥土，脱了根的人了。

“老人与狗”里的压力最是深痛：人的定义，人的地位，人的价值等问题，人是什么呢？“我头顶向天，我是人。人可以杀一切的动物。”这就是人吗？高高在上，操着生杀之权？但“人也是动物”，虽然是“最高等动物”。而小说中的老人却和狗没有两样：新庙祝就“成天老狗老狗”地骂他；老人看见门口树下绑着的黑狗，就觉得“似乎那条绳子就是圈在自己颈上”；老人又预备以一条绳子把自己吊死，如他吊着阿黑，用棍敲破它的脑袋一样。”

人甚至连狗都不如。阿黑“临死还摇尾巴”，反观人，却自私自利：反对老人杀狗的女人，因欲拯救自己中了邪的孩子，心甘情愿地以六十元买下黑狗鞭。老人为了六十元，把自己养的阿黑活活吊着敲死，还理直气壮地自我辩解：“阿黑虽然可爱但六十元更可爱，留你

六畜阳间无用处，送你阴间去做人”。那小孩子一边打着黑狗，一边说：“不要紧的，绑死了才好，不听话！”但人为了遵从命令，去滥杀无辜，反而“被誉为英雄，他将受封将升级”，所以老人的结论是：“人是罪人，人是最下流的，人是最不人道最荒谬不要脸的动物！”

(三)

呈现在“暮色中”的现实，是支离破碎的，不完美的，蕴满压力的，来自生活，来自婚姻，来自世俗，来自人的定义等等。

那么，在这种种压力之下，人的反应又是怎样的呢？纵观集中各篇，成人们的反应大多数都是无可奈何的，似乎这种种压力把人们压得喘不过气来，连反抗的精力都没有了，只有一种苦闷的发泄，却毫无作为，改变不了命运。“彩球”中卖猪肠粉的老伯，领了姑姑的儿子来养，满以为阿祥也会象姑姑其他的儿子一样，“个个聪明伶俐”，谁知阿祥却是个白痴。在这个命运的压力下，他还曾努力过，去拜神请签，希望阿祥做状元，做医生，做工程师等等。过后发现阿祥实在不是那种料，也就听天由命地希望他能够接过他的档子，赚两口饭吃便好了。再后发觉阿祥连数目都不会算，他也只有“把十只手指插在发间，手肘支在桌面，再一次的哭出声来”。在命运面前，也唯有放声大哭的一途了。

龙在“玩具火车与木叶蝶”中，最后因太过悲愤和太过疲倦，竟企图逃避：“要不我便会倒在静夜里没人知道了，要不，我会放下一切，逃到天外去，要不，深山中便会找到我”。然而，他没有这样做。他还是乖乖

地回家，让晕旋吞噬了。

这种逃避性的反应，明显的出现在“浮尸”中。杜晓川在生活失意之下，藉喝了两瓶烈酒的勇气，意欲去跳海，却连这最后的一着也失败了，只倒在海边，发起梦呓来，内里含有太多的自悯，太多片面的真理，太多酸性的牢骚。

就是“叛”中的反叛行为，也象是无意识的。当然，两人都曾反抗家人的阻碍，却被毫无关系的人流击败了，跑在街上，也不敢“胶贴着”走，“尽量装着象普通的朋友”，不敢把他俩的关系公开出来，甚至还要躲躲藏藏地蜗藏在夜总会里。这是一种怎样的叛呢？就是最终被朋友侮辱了，他俩的行动也象一时的赌气：“他拥住她，不顾一切。她咬住牙，紧抵着唇”。这种毅然，这种决心，又能维持多久呢？

反应得最透澈的，可算是“老人与狗”中的老人了。杀了阿黑后，他竟毅然地“放下屠刀立地成佛”，让他的“三三记”空着，跑到山隍庙去做庙祝，“去坐监，去赎罪”，“做了神的狗”。最后“感觉到他就要死了”，就走出来，买了一条细绳，“严肃地判自己是个罪人，应判死刑，不想任何的争辩”。

老人能够反应得这样透澈，可能是因为他没有家眷之虑，不象“铁轨”中的男主角，或“玩具火车与木叶蝶”中的阿龙。他三十八岁了，还没有女人肯嫁给他。想到自断时，他已衰老得几乎跑不动了，衰老得讨人厌。反观其他各篇的成人，压力虽重，却各有一种放不下的负担。“铁轨”中男主角总放不下责任。他想起妻子苍

白的脸，精神衰弱症折磨下的形态，生产前一刹那的哀叫，开刀动手术的可能性，铁轨的象征。他能做的，也只有“捧住小倩的脸，呆呆地望着”，一腔无可奈何。

小孩子可能没有这种种负担，所以才能依然拥有叛逆的力量与胆量。凌凌在“空午”中所受的压力，只是母亲的反对。她没有想到，也没有顾虑到，世情的阴险。在她心中，老师是个好人，给她“说不出的幸福”，所以她要给他做女儿，长大后还要“结婚给他”。她的反应是无意识的，没有经过深思熟虑的，只是单纯的喜爱。

“虎牙”中家明的反应也是不顾后果的。他一心一意想医治弟弟的中邪，其他的都能忍受，“一切装哑巴，要打要骂尽管来好了，虎牙是不能还的”。他没有想到会被令停学，或被捉到警局去。他的行动也是单纯的，医好弟弟的邪，交还了虎牙，也就没事了。“颁奖日”中阿祥的反应也同样地单纯，同样地固执。老师们对他有偏见，他就“赌气便不理他们，故意乱做功课，故意不来补习”。最后把同学的奖品抛到沟里去，索性不回家，“不考虑有没有火车要开来这边”。

同样单纯的，是陈清和（“玻璃”）的反应，虽然比较激烈。他觉得玻璃隔离了他的一切梦想，就毫不犹豫地尽力去冲破。

菊凡似乎在说：生活必有障碍和压力，有些是自然的，有些（其实，大多数）是人为的，如“浮尸”中的人海，如“玻璃”中的满眼玻璃，如“叛”中的偏见歧视，如“铁轨”中的欲求等等，但一个人只要去战斗，去克服，纵使在过程中死去，他还是胜利的。肉体虽死，

人的精神仍在。只可惜成人被现实压得失去了孩童的单纯和反叛的勇气与胆识。

(四)

我认为菊凡是失败的。他所表现的现实面，是浮面的，不透澈的，也没有什么深入的洞悉。他给我的印象是：他先有一个概念，然后才从现实中摘取一鳞半爪来支持他的观点，以致他的小说布局非常散漫，处处露出匠痕，没有张力。

在“老人与狗”中，照小说所赋予老人的形象看来，他不会那种容易动感情的人。杀别人的狗和杀自己的狗对他也没有什么不同，因为他跟那只黑狗根本就没有什么感情可言。如果他悔过，也只是一时的滥情，不会超越个人的痛悔，而俯瞰人类。

同样的，“浮尸”中一大堆所谓现实现状的描写，基于同样的理由，也是不能使人信服的。杜晓川是人生的失败者（如何失败，作者没有点明），对现实的看法已无可避免地染有颜色，何况还是酒醉后的梦呓。他对人群、警察、法官、医生、记者们的看法，也就不足为信了。

集中各篇，都有同样的缺点。“暮色中”的工业问题，就没有深入的讨论；“铁轨”中的婚姻观点没有从根本上着手；“玻璃”中的陈清和向命运挑战，但那命运压力没有真实地表现出来，没有直接地施压在陈清和的身上。

在全集中，对现实摸得最纯熟的，可能只有“女人”一篇，篇首的那段对话，把夫妻间的感情，表现得淋漓

尽致：

“痛不痛？”

“你说痛不痛呵？”

“脚趾又不是我的，我怎知痛不痛呢？”

“来来来，帮我把柴拿上来。”

“这么一点也叫痛？上次我的脚趾都裂了也不曾哼一声呢。”

这种若即若离，既关心又漠不关心的关系，欲吐还止的感情，可能是全部婚姻的解剖。恋爱时的热情，结婚后已冷却了；但说爱情不存在，它又似乎存在；说爱情存在，它又似乎飞到云霄去了。

菊凡的小说是理性的，苦心的安排起来，以支持某种哲理，某种观点，某种感受。这个弱点，可能来自他对“文以载道”原则之坚持，硬硬的加上某种教育意义，作品的伸缩性，多样化，都被牢牢地扼死了。

的人，认识自己的道路，而勇于去做他认为对的：“就象他在反抗他父亲，一定要和西蒂结婚时，遭他父亲打了一拳的时候一样的脸色。他那时因激动和紧张而脸色变白，用手把从嘴淌下的血水揩掉。”这就是哈密的本性，而那把血水揩掉的手势，包含了他的整个个性。

然而，自从参加了政党，尤其是在被“死党”出卖了之后，他的脸孔变了；他的脸由刚毅“变成阴险；由阴险变成这样疲惫、发愁、苍白”，“额上青筋暴起，口唇铁青，双目凶光如魔，狰狞可怖”，甚至充满“虚伪、朦胧、冷淡、鬼计多端”，以及“邪念”；因为哈密已迷途了，被“不象是人间的景物”的“茶色的光晕”所迷惘，“不知向那一处驶去”。因为他已失去了人性，“变成象山中出现的妖怪”。

这种转变是使人震惊的，来得有点突然。看来作者对转变的过程不很关注，对转变过程中的脸之意象，着墨不多；只在第四部分的文字中，简短的述及西蒂发现丈夫在蜕变着，“脸色苍黄，脸颊不停地抽搐着；嘴巴也不住地翕动着，似乎是非常不安定似的”。

纵观整篇小说，作者关注的，似乎只是结论：只有死亡才回复原貌。西蒂“想起丈夫狰狞的脸”，本“打算流泪”的，但在医院收尸时，看见丈夫的脸竟回复到本来的面貌，“那张脸，平静地闭着双目，鼻沿有些汗血水滴出来，就象他在反抗他父亲”时那种脸色，她才“感到悲哀地淌下泪来”。因此在小说的进展中，作者致力营造哈密死亡的可能性，以便使小说适合作者主观上的概念框子。作者苦心营造两项导致哈密死亡的主

因：政治上的被出卖，以及妻子的缺乏谅解。小说的某些部分也刻意安插死亡的预感与阴影。

在政治上，卡林卡心兄弟联合哈密去搞垮主席哈仑和秘书斯兰。他们内定的计划是推举卡林做区团主席，而中选后则委任哈密做秘书，从而飞黄腾达；可是在选举那天，新主席卡林却委任依路斯做区团秘书，而且向他说了一句风凉话：“这是政治”，“哈密气得发狂”，“为自己的受愚弄感到很不值得”。

另一方面，经过这个打击后，他的妻子不但没有安慰他，反而“顾不了他的脸色，顾不了他的自尊”，“轻轻地揭穿了他的心思”，“直指丈夫藉着为民为国的口号，来为自己搞名钓利”，使他在妻子“面前崩溃下来”。临走时，他就曾直斥她：“你不了解我，西蒂，你根本不了解我！”于是，“呼一声，他走了”。

他这一走，作者不断的暗示，是走向死亡。哈密就象那只扑灯的粉蛾，在电流骤断的无边黑暗中，被断尾的壁虎“用力地吞食”了。哈密是被政治击败了，抑或是被他自己的野心呢？但他没有觉醒，没有戴钢盔，也照样想冲过红灯，或越过巴士，甚至向前冲去那个“繁荣、吵闹的大城市”，不屑“做个U形转弯”回家去。这些暗示是很明显的，哈密的死，是咎由自取。哈密只有死去，才能获取解脱，“轻飘飘的浮游在空间，没有了一切烦恼，愤怒的感觉”，回复了那种“用手把从嘴淌下的血水揩掉”的刚毅。

这是作者的意图，也是他先入为主的固执。可惜的，整个小说过程不能使人信服，作者似乎要把自己的结论

塞入读者的喉咙，使读者毫无接受与否的选择余地。

哈密的参与政党活动，有两个原因，一方面是怀才不遇的愤慨（“虽然工作卖力，却不被发现”），但主要的，是受了卡林卡心兄弟的怂恿，欲以政治的捷途来“改善自己的生活”。他“不满于现状，他突然想要房子、汽车，甚至想要名衔什么的”。而政治是最好的捷径，他能因此“成立小资本金融公司”，能封个衔头，“出任市议员，甚至竞选州议员、国会议员，再上便可出任部长也说不定”。而在那些从政者之中，“他是群雄之冠”。

从这点看来，哈密似乎是野心勃勃的，没有了政治就不能活似的，但作者没有深入探讨心灵上的压力，更没有着笔于缓慢无形的腐化。任何人都有名利的梦想，做白日梦时，想想也就算了，根本没有什么压力可以使人连命都不要。也许哈密跟一般人不同，他是有机会获得他所梦求的；他的梦想就近在眼前。但作者没有着笔太多，只以一句话，就淡淡地带过：“如果我们做得好，明年受封是毫无问题，而且，他们也可推委你做市议员”。换句话说，作者没有强调那种“好梦成空”的心理压力，以致读者不能接受哈密对那打击的反应。也许那只是一时的赌气，而以哈密过去的刚毅，后果不会严重到非让他遭逢意外而身亡不可。哈密，依照小说中所赋予他的性格，是应该会东山再起的。难道这又是他的一种改变？

除了“薪金只不过三百一十五元”，作者也没有具体地提到环境对哈密的压力，哈密的野心，并没有升级为人物行动的冲激力。另一方面，作者把哈密的野心描

绘为腐化的原动力，它使哈密变成“阴险”、“虚伪、朦胧、冷淡、鬼计多端”以及“充满邪念”。但这些恶劣的德性似乎是由失败所引起的，（小说中的时间观念有点混乱，在小说开始时，西蒂看不清丈夫的脸：“他的脸突地变成一团黑”，“好象是第一回”，“好象是她第一次看到”，“再对他瞧瞧，一片模糊”。这该是在凶骂之后，然则在第四段中，西蒂回忆起丈夫时，却似乎对他参政后的脸很熟悉。）仿佛若哈密成功了，他的脸孔也就不会那样了。这是一个败笔，把中心思想削弱了，变成“胜者为王、败者为寇”的观念。作者的主题该是：不管失败或成功，哈密的野心总使他蜕变成另一个人。作者一心一意地想促成他的结论，以致忽略了这主要的分界。

对于哈密的原来个性，作者也着墨不多，甚至可说没有写到，除了几个概念化的词句，如“爽朗”、“温情”、“刚毅”以及“西蒂又想起过去爽朗的日子”。哈密与西蒂的家庭关系，也就只有那寥寥一句。哈密参政后，西蒂的寂寞感，作者则时有提起：“索性把它（背心）撕成两截，也许这就是寂寞吧？”（最后那句实在是蛇足，把整个意象都框死了）这种婚姻关系使我想起某篇荒谬剧：一对男女相遇在客厅而不相识，经过一大段不经意的对谈，忽然发觉原来彼此都住在同一城市中，同一条街上，同一间屋子中，同一间房中，睡在同一张床上。他俩原是结婚了几十年的老夫妻了。同样的，哈密与西蒂之间是“陌生的”。这可能是哈密参政的果，也可能是它的因（前面说过，作者的时间观念不明晰）。

但作者既没有呈示哈密的未来，又没有呈示一种与参政活动对比的生活方式，就遽下批判，把哈密置于死地，则未免太武断了。

作者为了适应他的主观见解，以脸这个意象取代人物，变成喧宾夺主，以至只有脸，而没有哈密。哈密是怎样的人，读者只有一个模糊的概念。作者供给读者的，只是一大堆概念化的形容词。只有一句：‘这样妥当吗？’他问卡林，才给我们一点线索，但这是不够的。

作者所关心的课题——人受环境的腐化，失去本性——是值得探讨的，但我觉得他的素材没有被好好的利用来阐明这种主题。

最后，更重要的，是以下的问题：作者是否应该给予他的人物更大的活动自由，让他们有生命，有血肉地演绎他们自己的命运？

（七八年六月二十日初稿，同年六月廿六日再稿）

不传文的《我的伯父传文》

(一)

菊凡的小说《我的伯父传文》（见《蕉风》三零四期）触及华人文化的传统问题，但它并没有清楚的揭示文化的含义，所提及的征象亦缺乏文化的内涵精神，因此传文伯父的代表性是很成问题的。

菊凡故意把他命名为传文，意思很明显，是欲以他代表华人文化的传人（请参阅菊凡在《蕉风》三零五期对宋子衡的小说人物的姓名安排所作的评语）。在结尾时，菊凡描述传文伯父“心中充满了安慰，脸上浮现了温暖”接着说：“……我们来去总是中华民族嘛！”他的弟弟也说过：“我的哥哥凭这一点本事，就值得他在此呆一生。”然则，伯父传文所传的文化又是什么呢？也无非是“这一点本事”，替人挥挥春联，写写门匾，都是些“出入平安”、“龙凤呈祥”、“新春快乐”，跟“招财进宝”同样庸俗的吉祥语。难道这就代表中华文化？无可否认的，中国文字是中华文化独有的表象，

龙飞凤舞，或“坚韧朴实”，都是别族所没有的。但文字只是文化中的一环，虽然是比较高尚的一种表象。其他的风俗习惯，难道就不代表中华文化吗？“对面的巴刹街，两旁摆满”的“生果摊、衣著摊、音乐行（可能特别推出“贺新年，祝新年”之类的中国音乐）、贺年片摊、神摊、鞋子、烟花……”，难道就没有华人应景应时的必须品吗？大伯公庙前“大铜炉上袅袅上升的香烟”、“那遭香烟熏得腊油油的神龛与屋顶”，不也是中华文化的一种表征吗？即使是传文伯父见到这个神龛，也“象见了老朋友一般，忙合什双手，唱了一个喏”。因此，华人不再贴春联，也不能就说是遗弃了中华文化。

另一方面，菊凡也没有成功地表现出华人文化的精神面貌；我们对传文伯父的为人，一点概念都没有。我们只能从他遗留在乡镇中的墨迹——“爱华小学”以及在“大山脚一间中学里”的“礼义廉耻”，大略的看出他的精神面貌，但那种面貌是模糊不清的，所谓“爱华”，是怎样的爱法呢？我们只知道他仍固执地挥春（“挥，怎么不挥呢？”）。他曾为“一家刚刚创立的报纸”，“写了不少关于中华民族传统文化的文章，并介绍过不少墨林诗画等等”，但那又是什么“传统文化”呢？作者也没有说明。他也曾在小学中做“传播文化思想”的教学工作，却为了“兄弟为了不想失散，也就放弃了他的志愿”，不再“复办学校”了。这简直是顾全了小义，而忘了大义。这样的一个人，却交托他传播文化的重任，使人怀疑作者是否慎密地思考过呢？

传文伯父的那种文化不能传下去，是不会令人惊讶

的。他那种以门匾、对联所勉强凑成的文化，是不再时兴了。“学生和年轻人，走过他的摊子旁边，只投以不解的眼光。”行人走过时，连“抛以一抹欣赏的眼光也懒”。光顾他的，也只剩下“一些妇人，她们连字都不会认”，要他写的，也无非是“招财进宝”之类的吉祥语。

传文伯父的同行也已凋落，“一同挥春的朋友”，都先后改行去了：“仁贵便去做写电影街招的头手；光华和耀国却改做了广告行；爱民却去做了泥水工，建屋子”，“完全不象会写春联的人了”。老拍档仁贵也在“不算怎么老”的六十二岁时撒手人寰了。现在硕果仅存的，只有传文伯父了。

而他这种象征中华文化的挥春根柢，是没有寄望可传下去的了，他的两个儿子，建华是做小生意的，建国却在“药店学工”。他的侄儿阿辉，虽然也是教书的，却已不是传文伯父那种教员，难怪兴隆伯见了他，要说句“认不来罗”。虽然传文伯父曾充满欣慰地说过：“到底还是做教员的较懂得欣赏”，他仍是不放心把他的法宝传给侄儿——“本来我想帮他拿纸袋，但他又很不放心的要自己拿。”

传文伯父既不代表中华文化，也不能传播什么文化。

(二)

传文伯父只是一个被时代遗弃，甚至淘汰的可怜老人。

在整篇小说中，作者的重点就在时代的变迁。关于时代变迁的文字，根据我的印象，几乎占了小说的四分

之一，而所描绘的变迁，也大部分是外在的，如“行人稀少，椰林茂密的地方”变成了“热闹异常”的巴刹街：如“从前，他在街边当众挥春的时候，身旁总是站着好多观众；现在莫说站着来看，就连走过时，抛以一抹欣赏的眼光也懒”；或第二章第六段的一大堆文字；或水沟的改阔；阿波罗太空人上月球；电唱机、电视机以及柴油火车等等。

最大的变迁，可能就是传文伯父的一家。传文伯父家的变迁，在世俗的眼光中，是从逆境到顺境，他的儿子建华“已打了一条路，自己做起小生意来”，甚至赚了钱“买了一间三房一厅的灰屋”，与父亲弟弟一同住。为了“减轻老人家的寂寞”，他甚至购置了电唱机和电视机。但建华建国两兄弟并不是传文伯父两兄弟：“我不会挥春，弟弟不做小贩。”建华曾笑说。一开始他就不赞成父亲在新居贴春联。他骂传文伯父食古不化；大媳妇则骂传文伯父发疯。后来，两兄弟都结了婚；妯娌之间不和，闹得天翻地覆，各自有了孩子之后，也就分家了。华人旧有的家庭观念也崩溃了。

这一切时代的变迁，使传文伯父“感到有些愕然”。其实，岂止愕然那么简单，传文伯父根本不能适应。他“不幸患上痢疾，累医不愈”，也“便辞退了教职”。他只能“踏着自己的影子走着”，追随着他自己的过去。在他看来，挥春代表他一生的任务，在新春学校放假时期，总爱邀他的弟弟在乡村内到处走走，去欣赏“家家户户都贴上他的文笔的景象”。他挥春把自己的春天都挥掉了，仍坚持着“挥，怎么不挥呢？”因此，给他打

击最大的，乃是当他发现他这种商品（原昌伯的字就挂在大山脚几间大商行的招牌上），已不再时兴。现在的“招牌又是用塑胶的”了。

于是他“沉下脸来，那干瘪的脸颊抽搐着，满不高兴”。晚上他就梦到被时代的列车辗过胸膛，几乎被吓死了。

（三）

内容只是一种概念，必须以文字表现出来才成形。因此，在创作上，内容也就是形式，形式也就是内容。两者都是一而二，二而一，紧凑得不能分割。一旦一方面有所改变，另一方面就被牵动，随着改变。

这篇原意以文化的没落为题材的小说，居然变成一篇有关一个老人个人的不识时务，被时代所淘汰的叙述，主因就在于它的形式。

这篇小说是应用第一人称与第三者观点写成，也就是说，小说是透过侄儿阿辉的观点（而不是主角传文伯父的观点）以第一人称（我）来叙述。

根据菊凡的意见（请再参考《蕉风》三零五期他对宋子衡的“绝症”所作的评介时的说法），第一人称比较亲切。这是谬误的。第一人称，或第三人称，在读者的感觉上，是没有什么不同的。

第一人称与单一观点，具有很大的限制。主述者不可能亲眼看到或亲身经历到的，绝不能出现在小说中。但菊凡并没有严格的遵守这个原则，第一章中所写的一切，都不可能是阿辉亲眼能看到，或亲身能体味到的。宋子衡在“绝症”中，用的也是这个手法，但他的第一

章只是一个楔子，那种突然感就没有那么尖锐，然而还是不适宜的。

由于采用第一人称与单一观点，传文伯父的形象非常模糊，使人不能清晰地知道他的所想所感，他的为人如何等等，以致他的代表性被削弱了。即使是他个人的悲剧，也减少了感人的力量，读者总不能为一个模糊不清的人物掬一把同情泪吧？

另一方面，这篇小说并不需要一个旁观的叙述者。侄儿阿辉的角色是微之又微，可有可无的。作者介绍了一个侄儿，可能是希望把读者的同情牵引到传文伯父的身上：“我初是因为爱护他而陪伴他；现在却发觉自己是在同情他而照顾他。”但这种心情，也只是为了姑息一位寂寞孤单的老人：“我对父母说，就让他去做他喜欢的事吧。”甚至不惜以欺骗的手段来博取老人家的安慰。除了这最后的一章，作者对这个主述者着墨不多，只象加插上去的一条尾巴。也就是说，阿辉在小说中没有什么作用，连他的观点也模糊不清，而他的介入反而限制了作者的自由。

依照我的浅见，在这篇小说中，作者若能应用全能观点，或“跳动”观点，效果可能更好。这种观点给予作者广大的自由，既能从一个人物的观点跳动到另一个人物的观点来表现两代间的冲突，也能以全能观点标明时代变迁所引起的悲剧。

七九年八月一日初稿

盲人摸象

(一)

如果现实是寓言中的大象，创作者就是摸象的盲人，所能摸索到的，只不过是现实的一鳞半爪。我们的背景、教养、经验等等，都在在地缩短或围限我们的观点，使我们不能超然地居高临下，把现实的来龙去脉，俯瞰个一清二楚。

幸亏文学不强迫每个追随者都从同一个角度去摸索，或摸索同一样的东西。文学贵在诚实，对己对人诚实。所以我们不能要求作者都千篇一律地划一起来；我们只能寄望作者洞察得比较深入，比较透澈而已。

(二)

那么，在《暮色中》，菊凡所欲表现的现实又是怎样的呢？

收在集子中的，都是菊凡这七八年来的心血。而他所面对的现实，已不是五十年代追求国家独立时的狂热，或六十年代初期紧急状态结束后的轻松，而是重建社会，

建立健全经政基础的艰难过程——一方面是人口的剧增，通货膨胀的侵袭，另一方面是工业化的突飞猛进。菊凡所关心的，就是这个现实，尤其是这个现实压力下的人性。

集中所呈现的现实，充满着无形的压力。“空午”中的压力，是寂寞对抗着人与人之间的疑虑。自从凌凌的爸爸三年前作古后，母亲“为了养家”，必须“成天在七英里外替人除野草”，二哥必须“在远地工作”，哥哥必须“跟女人私奔”。每个人都必须离家而去，剩下的只是一整间“又古老又破旧又冷清的家”，死气沉沉，以及一个十一岁的小女孩。凌凌的“心儿给压缩得好难受”，唯一的声音是“叽叽喳喳的壁虎叫唧声”，是“嘎嘎嘎的蛀虫笑声”；唯一的动静乃是魔鬼跨过似的屋外风。

施在凌凌身上的，还有另一种压力——母亲的阻碍：不让凌凌去老师的家。“听妈妈的话，妈妈只有你这么可爱的女儿，如果不听妈妈的话，妈便要伤心地哭的。”社会上到处陷阱，“象三条路的小咪，被人拐走了；象六条路的阿兰，给人骗到胶林里去乱来”，实在令人不能不多加防范。老师摸凌凌的头，拍凌凌的背，母亲就即刻劝凌凌：“不要让老师摸触你的身体。”“当老师要凌凌做他的女儿，母亲就即刻沉住脸，认为他可能“不怀好意”。

“空午”中的现实，就是：生活使人无暇照顾自己的子女，社会却使人对别人失去信心。

满含讽刺意味地，“颁奖日”中的压力来自教师。

他们平时“扳着棺材面孔”，唯一的责任似乎只有“抄笔记、考试、补习、测验”，以便在会考时，学生们考到好成绩，不致于“丢学校的脸；丢先生的脸；丢同学的脸”。正如校长在颁奖典礼上堂而皇之地宣布：“你们要再努力，将来才能有前途，才能赚饭吃。”一切似乎都是为了钱，连“买来而卖不出去”的文具，移作奖品，校长还大言不惭地说：“今天我花了很多钱。”教育唯一的意义就是考试，就是考获好成绩。只要谁不追随这个制度，谁就是“蠢才笨猪东瓜没希望的家伙”。这是一种多么巨大的压力呵！

“虎牙”中的压力来自贫穷、迷信与亲情。“在父亲因土崩而被活埋以后”，“母亲也因血不够而常要发昏，不能太多工作，每天只是在家中糊一些纸衣赚些钱”，主角因此穷得连簿子也没有钱买。弟弟病了，“昏昏痴痴”，“私人医生是没钱问不得的”，政府医生则“只略问两句，连摸一下弟弟的头都没有，便给了药，药吃完了，病还是不好”，“也只好去求神保佑”。谁知神也要钱，什么“要杀鸡斩鸭，要添油钱”，就是连内服外戴的两张符，也要“加红包块一钱”。贫穷还招来白眼：“这种穷小子，现在不好好的教导他，将来杀人也敢。”

“玻璃”中的压力，也与贫穷有关。父亲死后，“大哥和姐姐都照顾不了”陈清和，他“得照顾自己哪”，他不但要照顾自己，而且还要升学，“去韩江中学”，但贫穷却象一层玻璃，把他一切的梦想都隔在外面。“他站着凝视良久，不知不觉地伸出手去，想拿过来翻一

翻，可是却碰着了那层冷冰冰的玻璃，把手指都弄痛了！”不但书店有玻璃，就是整个世界都是玻璃，把他隔开，把他压住，连做梦也被玻璃威胁。“于是玻璃也象他的大敌！”

现实也不断地向成人施着压力。在“叛”中的压力是世俗的眼光。就是在周末出来闲逛，男女主角也必须“尽量装着象是很普通的朋友”，因为人们都投注着他们，甚至发出“粗俗的叫骂声，狂笑声”，连百货店的店员，也“走到店口，很故意地大声吐口痰”。更甚的是连自己的朋友也不了解，讶异地问：“怎么不找别的？多不了几个钱嘛！何必去找异……”言外之意就是把女主角当做妓女。异族通婚是社会不容的，他父亲就曾恐吓他：“日后别想在社会上立足”，“你的前程便会断送”。世界那么大，竟没有他俩容身之地！

世俗的压力也出现在“女人”中，但不是针对异族通婚，而是针对女人传统上的地位。世俗对一个女人的要求，就是：“嫁给男人，服侍丈夫，替丈夫生孩子，替男人传宗接代”。说是生孩子，也没那么简单，只生女儿是未尽责任的，必须生出传宗接代的男孩；生得疏也是不成的，必须频频尝试，直至生出了个男的，而这也也许还不够，还要生一个又一个男的。谁能担保那单一的男丁不会有什么三长两短？除了替男人传宗接代外，女人还要理家，还要服侍男人，抱柴烧火，顾女看家，连点气灯也是女人分内的任务，让生命之火就这样烧尽。男人呢，只需坐在小凳上，“手中抓紧着他心爱的武侠连环图，看得津津有味”，连拉拉女儿们也怕弄脏“冲

好凉”的身体。这种世俗的压力，把女人夹在狭缝中，如一枚贬了值的五分银币。

但婚姻的压力也加在男人的身上。婚姻就是“铁轨”，两人都驮起沉重的负担，但永不碰头。妻子不满现状，“希望自己能有一间屋子，能有一些地方种一些心爱的花，能有一架唱机，能有一堆心爱的唱片。”可是，男的“只是一个月薪二百多三百元的小学教师”，唯有“早上教书，下午抄账，晚上补习”，甚至“私运一些电器”来应付妻子的压力。但他失败了，“逃税被捕”，储蓄花尽，连教职也丢了，妻子仍不放过他，冷言冷语，骂他为无用的人。他在施暴后，更患上精神衰弱病，加重那种压力。虽然铁轨被火车碾压才会发光，但他在这沉重的心理与肉体的压力下，根本发不出光。

“玩具火车与木叶蝶”的婚姻压力，却来自错误的选择。木叶蝶是“又美又大……敏捷得很”，捕捉不易，主角要足足守了三天，滚下山溪一次，跌了个四脚朝天一次，才能成功地捕捉到，但那时它“却是一只破烂不堪的枯（莲）”。枯莲也就是妻子：“此女人——远看象天仙——近看——是枯莲”。她一生孩子，则又呕又吐，双颊凸起，双眼凹陷，要三个多月才好起来。她只配“被钉在镜框内”，让人欣赏吧了。

因此婚姻变成一种负累，一种约束，如玩具火车，“后面拉了三个小车厢”，在那大约三尺长的小圆周上，“可怜地一圈一圈重复地绕着圈”。龙（还是虫？）不但早上做店员，晚上做吹打手，连星期天也变成了看仔公，一步都走不开。若能把这种负担丢下，“把后面拖

着的小箱拆下来，它该轻松啦，放在地上，不依循轨道，该多好。”呵，但它却“东撞西撞的”，“不能顺利地走下去。”这就是婚姻生活，一个小天地，走也走不出，丢也丢不下。这种压力使龙连自我也失去了，直至悲愤疲劳地幻想着自我逃避时，才意外地找到自我，可惜也只昙花一现，回到家后也踪消迹灭了。

“暮色中”的压力来自工业发展。那块空地，政府原欲用来建造廉价房屋的，谁知未曾动工，两母女就用来种菜，相依为命。现在政府却“把它批准给别人建设棉织品工厂”，“那里还可以找到如此一块地？”阿妹也只好“找份工作”了。成为一个离开泥土，脱了根的人了。

“老人与狗”里的压力最是深痛：人的定义，人的地位，人的价值等问题，人是什么呢？“我头顶向天，我是人。人可以杀一切的动物。”这就是人吗？高高在上，操着生杀之权？但“人也是动物”，虽然是“最高等动物”。而小说中的老人却和狗没有两样：新庙祝就“成天老狗老狗”地骂他；老人看见门口树下绑着的黑狗，就觉得“似乎那条绳子就是圈在自己颈上”；老人又预备以一条绳子把自己吊死，如他吊着阿黑，用棍敲破它的脑袋一样。”

人甚至连狗都不如。阿黑“临死还摇尾巴”，反观人，却自私自利：反对老人杀狗的女人，因欲拯救自己中了邪的孩子，心甘情愿地以六十元买下黑狗鞭。老人为了六十元，把自己养的阿黑活活吊着敲死，还理直气壮地自我辩解：“阿黑虽然可爱但六十元更可爱，留你

六畜阳间无用处，送你阴间去做人”。那小孩子一边打着黑狗，一边说：“不要紧的，绑死了才好，不听话！”但人为了遵从命令，去滥杀无辜，反而“被誉为英雄，他将受封将升级”，所以老人的结论是：“人是罪人，人是最下流的，人是最不人道最荒谬不要脸的动物！”

(三)

呈现在“暮色中”的现实，是支离破碎的，不完美的，蕴满压力的，来自生活，来自婚姻，来自世俗，来自人的定义等等。

那么，在这种种压力之下，人的反应又是怎样的呢？纵观集中各篇，成人们的反应大多数都是无可奈何的，似乎这种种压力把人们压得喘不过气来，连反抗的精力都没有了，只有一种苦闷的发泄，却毫无作为，改变不了命运。“彩球”中卖猪肠粉的老伯，领了姑姑的儿子来养，满以为阿祥也会象姑姑其他的儿子一样，“个个聪明伶俐”，谁知阿祥却是个白痴。在这个命运的压力下，他还曾努力过，去拜神请签，希望阿祥做状元，做医生，做工程师等等。过后发现阿祥实在不是那种料，也就听天由命地希望他能够接过他的档子，赚两口饭吃便好了。再后发觉阿祥连数目都不会算，他也只有“把十只手指插在发间，手肘支在桌面，再一次的哭出声来”。在命运面前，也唯有放声大哭的一途了。

龙在“玩具火车与木叶蝶”中，最后因太过悲愤和太过疲倦，竟企图逃避：“要不我便会倒在静夜里没人知道了，要不，我会放下一切，逃到天外去，要不，深山中便会找到我”。然而，他没有这样做。他还是乖乖

地回家，让晕旋吞噬了。

这种逃避性的反应，明显的出现在“浮尸”中。杜晓川在生活失意之下，藉喝了两瓶烈酒的勇气，意欲去跳海，却连这最后的一着也失败了，只倒在海边，发起梦呓来，内里含有太多的自悯，太多片面的真理，太多酸性的牢骚。

就是“叛”中的反叛行为，也象是无意识的。当然，两人都曾反抗家人的阻碍，却被毫无关系的人流击败了，跑在街上，也不敢“胶贴着”走，“尽量装着象普通的朋友”，不敢把他俩的关系公开出来，甚至还要躲躲藏藏地蜗藏在夜总会里。这是一种怎样的叛呢？就是最终被朋友侮辱了，他俩的行动也象一时的赌气：“他拥住她，不顾一切。她咬住牙，紧抵着唇”。这种毅然，这种决心，又能维持多久呢？

反应得最透澈的，可算是“老人与狗”中的老人了。杀了阿黑后，他竟毅然地“放下屠刀立地成佛”，让他的“三三记”空着，跑到山隍庙去做庙祝，“去坐监，去赎罪”，“做了神的狗”。最后“感觉到他就要死了”，就走出来，买了一条细绳，“严肃地判自己是个罪人，应判死刑，不想任何的争辩”。

老人能够反应得这样透澈，可能是因为他没有家眷之虑，不象“铁轨”中的男主角，或“玩具火车与木叶蝶”中的阿龙。他三十八岁了，还没有女人肯嫁给他。想到自断时，他已衰老得几乎跑不动了，衰老得讨人厌。反观其他各篇的成人，压力虽重，却各有一种放不下的负担。“铁轨”中男主角总放不下责任。他想起妻子苍

白的脸，精神衰弱症折磨下的形态，生产前一刹那的哀叫，开刀动手术的可能性，铁轨的象征。他能做的，也只有“捧住小倩的脸，呆呆地望着”，一腔无可奈何。

小孩子可能没有这种种负担，所以才能依然拥有叛逆的力量与胆量。凌凌在“空午”中所受的压力，只是母亲的反对。她没有想到，也没有顾虑到，世情的阴险。在她心中，老师是个好人，给她“说不出的幸福”，所以她要给他做女儿，长大后还要“结婚给他”。她的反应是无意识的，没有经过深思熟虑的，只是单纯的喜爱。

“虎牙”中家明的反应也是不顾后果的。他一心一意想医治弟弟的中邪，其他的都能忍受，“一切装哑巴，要打要骂尽管来好了，虎牙是不能还的”。他没有想到会被令停学，或被捉到警局去。他的行动也是单纯的，医好弟弟的邪，交还了虎牙，也就没事了。“颁奖日”中阿祥的反应也同样地单纯，同样地固执。老师们对他有偏见，他就“赌气便不理他们，故意乱做功课，故意不来补习”。最后把同学的奖品抛到沟里去，索性不回家，“不考虑有没有火车要开来这边”。

同样单纯的，是陈清和（“玻璃”）的反应，虽然比较激烈。他觉得玻璃隔离了他的一切梦想，就毫不犹豫地尽力去冲破。

菊凡似乎在说：生活必有障碍和压力，有些是自然的，有些（其实，大多数）是人为的，如“浮尸”中的人海，如“玻璃”中的满眼玻璃，如“叛”中的偏见歧视，如“铁轨”中的欲求等等，但一个人只要去战斗，去克服，纵使在过程中死去，他还是胜利的。肉体虽死，

人的精神仍在。只可惜成人被现实压得失去了孩童的单纯和反叛的勇气与胆识。

(四)

我认为菊凡是失败的。他所表现的现实面，是浮面的，不透澈的，也没有什么深入的洞悉。他给我的印象是：他先有一个概念，然后才从现实中摘取一鳞半爪来支持他的观点，以致他的小说布局非常散漫，处处露出匠痕，没有张力。

在“老人与狗”中，照小说所赋予老人的形象看来，他不会那种容易动感情的人。杀别人的狗和杀自己的狗对他也没有什么不同，因为他跟那只黑狗根本就没有什么感情可言。如果他悔过，也只是一时的滥情，不会超越个人的痛悔，而俯瞰人类。

同样的，“浮尸”中一大堆所谓现实现状的描写，基于同样的理由，也是不能使人信服的。杜晓川是人生的失败者（如何失败，作者没有点明），对现实的看法已无可避免地染有颜色，何况还是酒醉后的梦呓。他对人群、警察、法官、医生、记者们的看法，也就不足为信了。

集中各篇，都有同样的缺点。“暮色中”的工业问题，就没有深入的讨论；“铁轨”中的婚姻观点没有从根本上着手；“玻璃”中的陈清和向命运挑战，但那命运压力没有真实地表现出来，没有直接地施压在陈清和的身上。

在全集中，对现实摸得最纯熟的，可能只有“女人”一篇，篇首的那段对话，把夫妻间的感情，表现得淋漓

尽致：

“痛不痛？”

“你说痛不痛呵？”

“脚趾又不是我的，我怎知痛不痛呢？”

“来来来，帮我把柴拿上来。”

“这么一点也叫痛？上次我的脚趾都裂了也不曾哼一声呢。”

这种若即若离，既关心又漠不关心的关系，欲吐还止的感情，可能是全部婚姻的解剖。恋爱时的热情，结婚后已冷却了；但说爱情不存在，它又似乎存在；说爱情存在，它又似乎飞到云霄去了。

菊凡的小说是理性的，苦心地安排起来，以支持某种哲理，某种观点，某种感受。这个弱点，可能来自他对“文以载道”原则之坚持，硬硬的加上某种教育意义，作品的伸缩性，多样化，都被牢牢地扼死了。



戏在哪里

读完第一遍，满头迷茫，捕捉不到其中的深意。表面看来，这只是一篇故事，甚至不很动人，没有引起什么心灵的震荡。第一章的三千多字，只是描述收殓的过程，并引出死者原来是个女扮男装的建筑工人。第二章就以周芹花的回忆来阐明这究竟是什么一回事。原来林亚格在十八岁那年被人施暴了，被赶出家门，并生了一个自己不敢认领的男孩，因此再女扮男装，在建筑工地做粗工，因患有气喘病，同时当天早上头晕，从高楼上坠下身亡。

故事就是那么平凡，又是那么离奇。然则，作者想从其中榨取出什么意义呢？大概又是人与命运罢？林亚格在十八岁那年，被阿吉强暴了，“而且不只一次”。老父听闻后，把亚格锁在房里三天三夜，“差些就饿死了去”，当知道她有了身孕时，就固执地把她赶了。

亚格没有被饿死。被逐出家门时，她也就“咬着牙根，一句话也没留”。当大姐追上她时，“她这么说：

从现在起，我一定要活下去，你不用怕，我不会去死的，看看我自己能够活多久。”这就是她交给自己的生命任务——活下去。

她是怎样的活下去呢？她不靠男人。大姐曾替她物色了一个理想的归宿，她却说：“你还以为我活不下去吗？我发过誓的，这世人我要真真正正的自己活下去。”她什么小生意，什么工作都做，最后还改了男装，“头戴着一顶阔边草帽，身穿的是一套褪成灰色的长袖和长裤。”在一个新发展区的工地上做起建筑工人。

她这一改装，顿把两性间的角色颠倒了，她一蹴之间变成了周芹花的“丈夫”，变成自己孩子的“阿叔”。在她来说，这可能只是做戏。周芹花曾恍然大悟地说：

“也许二表姐喜欢看大戏，把戏都学上了身。”大表姐赞同这种看法：“是咧！我还记得她有一次就象着了迷，她嚷着要演戏，要学做戏子。”她本身也有这种看法：

“人生这事，真的就象演戏。”

然而，这个角色的颠倒，把她变成怎样的人呢？大表姐就曾中肯地指出：“你看亚格这一生人，沦得男不男，女不女，说句不中听的，她还象人吗？”一个人把自己的角色混乱了，或如作者所说的“离位”了，就不象人了。

亚格冒充了男人的角色，到头来“压轴那场戏”却无缘分看到。她是死了，压轴那场戏却由棺材店老板、土公、道士及亲人扮演，忙忙乱乱，嚎嚎啾啾，热闹得紧。但另一方面，只有死才回归她原来的角色：送仔最后迸发出悲哀的呼叫声：“妈！”，把她回归到本位去。

●

小说分为两章。第一章作者应用了全能叙述观点，给了他在第二章中第三观点所不能有的自由。全能叙述观点让作者能更全面地处理他的场景，把他的意象——压轴那场戏——表现得更淋漓尽致。

一开头，作者就确定了戏的气氛——防腐剂和消毒药味，尸臭，鸦啼，鸦旋——味觉，听觉，视觉俱有。

那些徘徊在停尸间的人群，不管是死者的亲戚，或寿板店老板，土公，还是“不通经文的道士”，都只是这场压轴戏的观众，三位主角一上场，就“看得目瞪口呆”，“缓缓地退避到树荫底下去”了。

配合着死者亲戚的角色，三位主角一上场，就“哭成了泪人，满脸的泪水鼻涕，看去真的使人心酸。”注意“看去真的”这四个字眼，使人有种做戏逼真的感觉。过后，那股悲哀似乎稍微消退了，当三个人忙着摺叠元宝。那小孩子，配合着他的角色，一方面年纪小，另一方面只死了“阿叔”，只“象茫茫然的，感不到什么悲哀处”。对着那寥寥几件死人的遗物，那股悲哀又暴发了，为死者死得不合其时而惋惜。

这时是棺材店老板、土公、道士上场，执行例行的任务。接着是穿寿衣，“一层一层的套进去”，再后是替死者梳洗一番，“就要入殓了，这是最后一次装扮了”。

这一切的作为，都似乎跟现实有一大段的距离，似乎是一种收殓死人时所上演的例行仪式，在日常生活中是没有的。就是周芹花想要一个好一点的棺材，在现实中，也是不可能的。这是工地老板施赠的，“你们做为

亲人的又能去要求什么呢？”另一方面，周芹花欲为二表姐做七天七夜的功德，或诵道念经，札间纸屋，化些钱财，在现实中也是不可能的。第一，她们命差，“再说，你们住那儿，连摆个棺木的地方都没有，要怎样去替亚格打斋”呢。

就是死者的身份也充满戏剧性。遗物中有几套男装衣服，但周芹花一上场时就哭喊着“二表姐”，可是另一方面又斥言死者对她“真的就如同夫妻”，使观众扑朔迷离。在工地上亚格就象个男人，“那把粗野的声音，那个工作能力，有些地方我看连真正男人还比不上。”是男是女呢，引起了观众非看下去不可。

可能只有亚送仔最后那一声呼叫：“妈！”才不是做戏。不过，看起来也不可能。作者加上演戏的提示：“大家不约而同地转过眼去，只见那个穿着黑衣手持灵幡的亚送仔已跪倒在地上。”就是那种呼叫声，作者也做了提示：“已集合了所有悲哀而迸发出来。”请注意，作者不但提示姿态，服装，而且还点明感情。

在这一章的其他地方，作者也不厌其烦地加上提示，好让演员演得更逼真。如“周芹花这样催问着”，“棺材店老板展示一下手上的文件，又皱起了眉头这样说道”，又或“周芹花听了棺材店老板那么说，一股哀怨即刻冲上了她胸间，不停呼号着”。其他的例子俯拾皆是，就象旁加导演提示的剧本。

台具与动作，作者都详细地罗列下来，如那灵幡上的字，如替死人穿寿衣或入殓的程序。

作者似乎说，这一切的过程都是一场戏，其实一场

压轴的戏。仪式程序都被传统“文化”控制着，导演着，人也只能依照着这种程序扮演下去，连反应都是惯例的，如对亚格的早逝惋惜，或为棺材的廉宜而不满，再或为收殓的草率而悲哀等，不能有任何乖离，不能有一点自我的私愿。

第二章，作者却抛弃了全能叙述观点，改用了有限的第三人观点。这种手法似乎对作者有很多方便。最少在有为难的地方，如林亚格的再穿上男装的来龙去脉，作者可以一笔带过。另方面，小说上描述的女扮男装，在古时代还说得过去，在现代有点离奇，有点使人不能相信。（以现代的眼光看来，有谁又相信花木兰从军，或祝英台乔装上学不会被人发现真象呢？）所以作者必须创造出一个可信赖的叙述者，藉以赢取读者的信服。

不过，这种手法总是限制多多。主述者不能描述自己没有亲身经历、或亲眼看到、或听闻、或感想的事或人、作者也了解这个缺点，因此在这章中穿插了大表姐的补充，甚至让林亚格现身说法。

最大的限制，还是这手法不能让作者更深一层地去表现人物的动机，或更广泛地去指出社会的压力。这是本篇小说的最主要弱点，使它沦为了一层剥一层的侦探故事，使人读后毫无印象，更别说心灵的震撼了。

照现在的形式，作者遗留在读者心中几许疑问。从小说中，读者知道林亚格对男人有恶感。她就时常苦口婆心地提醒周芹花：“这世界人心险恶啊，不提防不行。我们女人，吃不起几回亏的。”或“虽不能说每个男人

都是这模样，但只怕我们万一不幸碰上，一辈子过倒霉日子就有分。唉！总会抬不起头看人啦！三句长两句短的，恐怕贱得鸡犬都不如。”

过后读者从大表姐的口中知道，原来她是被“强暴的，而且不只一次”。老父为了这事，锁她在房里三天三夜，“差些就饿死了去”。再后知道她已怀有身孕，就把她赶出门楣。

读者的第一点疑问：那件事是强暴那么简单吗？“人心险恶”一句所引起的意象该是“笑里藏刀”，或心口不一等。描写强奸者的字眼，比较恰当的，该是“衣冠禽兽”。我的意思是，她可能不是被强暴，而是被骗。若是强暴，又怎能一而再，再而三，“不止一次”呢？难道说她乖乖的等着他来强暴吗？另方面，她对那死鬼的感情，却是多么的微妙呵。当她知道他被勒死后，除了感到报了应的快意外，她“心头却又软了下来，心一酸，泪都掉了下来。”

这件事是整篇小说的关键所在，对她以后的命运有绝大的影响。作者却让它模糊不清，那种微妙的心理也一笔带过，却去着重外在的压力如父亲的把她锁在房里，最后把她赶出。这未免太避重就轻，留下给读者的印象只是：林亚格只是作者的傀儡，任由作者摆布，没有自己的感情思想。

读者的第二个疑问：她真的抬不起头看人吗？小说中没有具体地表明出来。父亲的生气，把她锁起来，把她赶出去，固然可以解释为看不起她，认为她倒了门楣，但做为父亲，这种感情还可说得过去。但外人呢？毫无

关系的外人根本就不关心。其实，作者还穿插了一个不嫌弃她的杂货店老板：“讲起话来也对情对理，他说过：亚格又不是自作贱，女人到底吃亏些，这年头，女人要自立难啦！”就是她的近亲，如大表姐，如周芹花，都没有看不起她的迹象。作者表现的，只是林亚格的几句感叹，使人认为只不过是气头话，不足为信。在这方面，我就认为周芹花的话比较可信：“横竖她都离开了家，那事也传不远”，虽然作者强把这段话当作天真。

这带引到读者的最大疑问：难道不扮着男人，就没有机会糊口吗？虽然杂货店老板曾说过，“女人要自立难啦！”但我们不能就轻易地认为这是一句放之中外古今皆准的格言。读者知道林亚格曾开过面摊，“什么小生意，什么工作都做”过。可是作者没有阐明，甚或暗示，她失败的原因，作者欲给人的印象，似乎这一切失败都跟她是女人这事实有很密切的关系。这种结论未免太离谱了，跟现实上的情形有一段很大的距离。

难道林亚格不改扮男人，就不能够活下去吗？关键就在这里。她女扮男装是整篇小说的关键所在，比施暴那个关键更重要。她女扮男装的动机不能确定，整篇小说就没有更深一层的意义了。照作者的解释，林亚格是一个倔强的人：“她小时有什么别扭，”大表姐解释，“总会三几天不吃饭。”被赶出家门时，她“咬着牙根，一句话也没留”，等姐姐追上了，就这么说：“从现在起，我一定要活下去，你不用怕，我不会去死的，看看我自己能够活多久”。也是为了这口气，林亚格不嫁人。当姐姐劝她嫁人时，她说：“你还以为我活不下去吗？

我发过誓的，这世人我要真真正正的自己活下去。”

她这种倔强，自力更生的精神，读者是能够了解和敬佩的。但这并不能解释她非扮男人不可。照她自己的解释，纯粹是因“那张脸总是没处挂”。那件事过后，她曾觉得空空虚虚，但生了孩子，却萌起了活下去的意志。只是没面目见人，才“把自己再改装一下”，连周芹花也认不出了。这种解释未免太牵强了，使读者不能信服。照这看来，她的动机很显然是逃避现实。这跟她的性格可有点出入。况且她是借用了男人的角色，跟她的话“要真真正正的自己活下去”互相矛盾。

再说做戏吧。这个动机更荒谬。读者知道林亚格喜欢看戏，看那种古装戏，越古越好，看得上了迷。读者也知道她曾疯狂地“嚷着要演戏，要学做戏子。”但作者没有暗示她的女扮男装是做戏。如若真的在做戏，我也以为她要扮演的，并不是男人的角色，而是王宝钏，“在破窑里一守就十多年，什么苦都受尽了。”

难怪读者也跟周芹花一样，奇怪林亚格怎会扮起男人去拿男人的钱了。

我的意思是说，假如作者在这一章中，用的也是全能叙述观点，可能有更大自由去兼顾各要点，让读者对林亚格这个人更能接受。

总的来说，《压轴那场戏》并不是一篇成功的小说。从技术观点来看，没有什么冲突，没有什么高潮。就是她的死亡也来得非常突然。作者曾提到林亚格有气喘病；但坠楼的那天早上，“二表姐并没有气喘发作的迹象”。

她本身也说不是气喘，只是头晕，脸色好苍白，“也许是这几晚看戏熬过夜”。因此她的死亡是一种意外，不是一种必要的结局。

从内容或思想来观之，也没有什么使人信服的结论。我们知道林亚格逃避现实，为了遮羞而把自己扮成男人，连自己亲生的孩子也不认。我们知道她想好好的活下去，但却坠楼身亡。这是命运在作弄她，还是咎由自取？是又怎样，不是又怎样？作者却牵强地想把她的死亡和她的“离位”以及志愿这两件事拉上关系——命运（意外）作弄了她，使她不能活下去；另一方面，这死亡却把她回归到她的本位——一个女人以及孩子的妈妈。可是，这个过程太牵强了。难道一个不改扮男人的女建筑工人，就不会坠楼而死吗？另一方面，难道只有死亡才能回归她的本位吗？她还是死为男人身呢？

可能唯一的结论是：这个一生反抗着传统的女人，死后却变成传统《压轴那场戏》中任人摆布的主角？

现代小说，无可否认的，都喜欢表现哲理，或人的处境，人的地位等；但这种人生观或世界观必须来自现实世界中，同时要有普遍性。照作者目前的写法，《压轴那场戏》，也只沦为一个无知女人自身的悲剧吧了，因为社会甚至个人的压力都没有。就这样而已，连惻隐之心也引不起。



第二辑：酒言酒语

试笔

踏出大学之门，执起教鞭之后，我就没有再动笔了。这五年来，连给朋友写的信，也屈指可数，不上十封，至于认真地伏在桌面上爬方格子，更不用说了。这一千八百多个日子中，除了一篇散文，一个短篇，就别无所。反观青年作者们的那种苦干的精神，那种辛勤劳作的态度，几乎每一个园地，每一期的出版，都有登载他们的作品，尤叫我无地自容。

一位文艺工作者，受了些微的打击，怎能一下子就气馁呢？这都是我不够刚强之故。

我之停笔不写，最少有两个主要的原因。第一，我对文坛感到失望。当我最初学人家在练习簿上乱涂乱写的时候，我还不满十五岁，幼稚，天真，充满幻想，不认识文坛，对它拥有满怀的遐想，不着边际的憧憬。现在人事稍懂，才醒悟到文坛原来是穿上彩衣的乌鸦，企图以美丽的谎言来掩饰它的丑陋。所谓文坛，也脱离不了商业社会的影响，只不过是另一个沽名钓誉的场所罢

了。有些什么作家之流的，甚至整天搞名利，专门利用他人，而根本不理睬自己作品的好坏，也懒得去研讨写作的深入和增进。

这种认识，使我变成愤世嫉俗，我就象一位小伙子，忽然发现他梦里的小情人原来是戴着假乳的，而觉得整个世界都崩溃了下来，再没有可拿捏的人或事了。我就是这样的一直拥抱着那分创伤，如拥抱着自己的身分一样。

这种了解不但使我对文坛失去信心，同时也使我对自已失去信心，在这五年之中，我何尝没有过苏醒，何尝没有过心灵的蠢蠢欲动，何尝没有过因受外界的刺激而灵感澎湃不息？但我都把它们压死，我不敢相信自己，更不敢相信我有什么创见，或有什么有意义的思想或感情欲表达。文坛目前已充塞着人云亦云的所谓创作，我那好意思再混水摸鱼地捞几分钱稿费呢？

这种心情已够可悲的了，再加上跟文坛与文友们的隔膜，我就因循苟且下去，一直不能振作起来，直至最近冰谷兄忽然到访，提起我已写作了十年之多，一旦搁笔未免可惜，引起了我的虚荣心，也就从朦朦胧胧中钻出来，学人家钓点名，刮点利，但没有写了这么久，连笔都锈了，不敢雄心万丈，只好写点苍蝇小事，藉以试试笔。

榨尽最后一滴意义

大热天，往喝蔗水，巧遇小贩榨蔗汁。只见他送一段段的甘蔗入较里，首先送入有犁刀的部分，把甘蔗割了满身长条的痕，才送入有压轴的部分，榨出汁，重复了几次了，甘蔗已扁扁了，他犹意有未足，把甘蔗折而为二，再折而为四，直至最后一滴的汁已榨尽，蔗渣已如广东俗语所说的那么无味了，他才捨得把这段甘蔗丢掉。

在写作上，我们也应该如蔗水小贩那样，把题材的最后一滴意义榨尽才甘愿，但纵眼马华文坛上的作品，能做到这一地步的，可说寥若晨星，甚至简直没有，滥觞的只是未能好好被利用的题材。眼看着大好的题材白白被浪费，被糟蹋，使人痛心疾首。这种例子，随手皆是。

十一月九日发表在新年代第廿五期的泉人君的《渔村行脚》是其中之一。这篇叙述文说明作者与友人到渔村猎取镜头，因见一个历尽沧桑的阿婆“孤苦伶仃地在

海上过着流荡的晚年生活。”而起了惻隐之心，回家后“热心地凑了一点钱”交给阿婆，而听到两位大婶的赞美后，自得地“相对而笑”。

题材的陈腔烂调，搁在一边不谈，只谈题材的发挥。这个题材的其他可能性也搁在一旁不谈，单针对这利用了大半版宝贵的篇幅来说明的题材，就做得不够深入了。泉人君利用了大半字数写他俩趣味相投和在渔村的所见所闻，然后也仅是阿婆的一段身世叙述，最后又是一大段不必要的寻找阿婆的下落的文字，读后印象非常模糊。阿婆是一个怎样的人？作者和朋友又是怎样的人？阿婆对他们的救济有什么感想？他俩救济的动机又只那么简单？这一切的一切都表面的提到，更别说更深入的探寻了。整篇东西给人的印象只是一个小学生所幻想出的童话化的作文。

这个题材，黄原君在绿原版上的一篇散文，就发挥得比较深入，比较有真实感，黄君的散文叙说一位老印度人睡在他店门前，整晚因风寒雨冷而咳嗽，黄君起了同情心，虽然妻子反对，虽然他怕别人误解他的用意，他仍不顾一切加以援助。老年人起先受宠若惊，过后以为黄君的援助是理所当然的，每晚都吵醒黄君索取他所应得的资助。当黄君厌烦了而闭门不理时，那老人反骂他不该供予他不敢梦想的奢侈品在先，等他养成了对这些奢侈品的依赖，而剥削了他这些享受在后。这诚然是一篇好作品，但还算不上是一篇杰出作品，因为黄君还没有把题材发挥到淋漓尽致。他既然利用了大半的篇幅提出妻子的反对和别人对他的行动的可能误解，那末他

应该更详尽地探索出他的动机和他对老人那种态度的反应。他的动机纯粹出于恻隐之心？或参杂有自私的成分？詹姆士·波特温在他的散文《无人知道我的名字》中曾提到：南方的白人曾爱过黑人，现在却恨他们了；但恨最低限度还是人的感情，那末南方白人仍把黑人当作人；北方的白人则因南北战争而觉得他们已对黑人尽了责任，因而根本看不到黑人，根本抹煞了黑人的存在。奴隶制度没有了，黑人也是没有了。这才是把这个古旧的题材榨尽最后的一滴意义。

这两篇只是随手拈来的例子，而同时又是有关同一个题材的，象这种不能把题材透澈地发挥的作品，如我在前面说过的，比比皆是，我也懒得多取例子了，横竖这些随读随忘的东西，提出来讨论，反而助长其焰。不提也罢。

促成这种现象，我想有以下几个主因：

（一）编者的修养不够水准。我把这个提为最主要的原因，未免太对不起我们任劳任怨的老编。但老编几乎是马华文坛的带头人，也是每位投稿者欲巴结的大人物，他的喜恶决定整个文坛的性质，因为马华文艺也就是园地文艺。老编的重要，由此可知。

据我所知，有些编者是报馆方面委任兼职的，只要能每期编出一版或半版就认为功德圆满了。另一些编者可能本身有写作经验，同时可能还是名气很大的作家。这该很理想的了，但事实并未尽然。他们或多或少总会受他们自身所服膺的门派的影响，受影响深的，甚至变成教条主义的盲从者，换句话说，他们不能虚怀若谷，

把各门各派的作品当文艺看待，好坏决定于文艺的准绳，而不是门派的准绳。有些编者竟幼稚到连小说与散文的分界也弄不清，以为没有对话的决不能是小说，而标题有“什么记”必定是散文。有些则要求作品必须一眼就看得懂，既省时又省精神，而大多编者都以为内容是一回事，形式又是另一回事，可以分开来看的。于是你才会看到这种怪现象：只要内容“有教育性”（何谓教育性？）就是好作品，而登在所谓“文学权威”的副刊上。于是“小便后冲水”也成了好作品。

（二）稿费的低微。文艺作品的稿费，如所周知，低得不能再低。运气好的，每千字五大元（而且逐字算，空格标点符号扣除）；运气差不多的，只有每千字二元；倒霉的则连半分钱都被吞吃掉，还盲佬黏符，倒贴了墨汁，信封和邮票。这种吃不饱，饿不死的稿酬，引不起人们卖命写作的热忱。就是这篇骗稿费的牢骚，筹思就化了我两个多星期的时间，而昨晚因拜读了泉人君的大作，认为恰好适合我的用意，竟整夜不能成眠，从子夜十二时到凌晨三点构思不停，而今天坐下来写下，从三点到现在四个多钟头，还不够两千字，十块钱也赚不到。抄写时又要费我一两天的时间，真不合算。如此下去，不要了我的老命才怪。我倒不如弃笔从歌。

至于那些必须依赖写作来帮补家用的文友，就不能有我这样的奢侈。他们必须尽量赶，尽量多写，以挣取多几块钱。黄原（梁园）兄就自约每天最少写五千至一万字。而这一来，他就没有时间来尽量发挥他的题材了。梁园兄的题材发掘，使我五体投地，而他理应成为一个

杰出的作家，因稿费的低微，竟沦为一个文匠，使人为他，也为马华文坛深深的痛惜。

（三）作者的修养不合理想。因稿费的菲薄，写作者都是一群傻仔（聪明人早弃文从商了），经济能力仅仅可以维持吃不饱饿不死的状况，要买书只好束紧裤带，更别说到去应酬，去游览了。一个写作者总不能千篇一律的写他生活小圈子内的琐事，但要写圈子外的东西，只能以看到的或听到的加上自己的想象写出来，所以也就写得不伦不类，侥幸的没有笑话百出，但也不能有什么深入的认识，或深入的发挥。

综合以上的原因，可得一个总原因：要求不高。编者修养不够，商人吝啬成性，作者不肯卖命，也受能力所限，因此文坛上有所谓作家而没有作品，但各方依然自欺欺人地美其名曰：鼓励学生或青年写作。既然是鼓励，我们不能要求过高，既然作品水准不高，稿费也不好过高。于是，这些年来，十多二十年，马华文坛还是学生或青年文艺，毫无进展。这段所谓学习时期，未免过长了吧，而有些人还自慰地沾沾自喜，大言不惭地宣言：马华文艺不怕没有接班人，新血正多。但他们有否想到：接什么班呢？而上了三十岁的写作者都被视为过了气的僵尸。

这个现象的后果可虞。最明显的是马华文艺不受人重视，或更惨的，不被人阅读。读者，甚至作者，都爱读港台的东西，不管现代的，言情的，甚至武侠的。有人把过错放在读者身上，而事实上咎在作者本身，未能写出值得一读的东西了。读者花钱不是为了养肥作者的。

他们没有这种义务，（我没怂恿作者被读者牵着鼻子走的意思。）

第二个结果是我们这些年来都白费精力，徒劳无功，字是写了一大堆，书也印了一大叠，但作用等于零。别说诺贝尔奖，就是 **Book-Club** 奖也不入围。

现在该是提出苛刻的要求的时候了。而做为写作者，至少该设法挤榨出最后一滴的意义的的时候了。



从挖耳想到文艺

(一)

那天给理发女郎挖耳时，我感到痛。由痛我想到人类愚蠢的行为，因为痛是危险的讯号，警告人们避凶趋吉，但人们一直执迷不悟，专门向痛里寻找刺激，如死亡赛车，如猛抽烟支，或如取耳招聋。而由傻子的行为，我想到文艺写作者。

在各种傻子之中，最愚笨的要首推写作者，尤其是本地的写作者。在外行的人看来，要写几千字，甚或几万字，只是举手之劳，不费吹灰之力，不过，此中的苦乐，唯有当局者才清楚。最痛苦的是，为了生活，忙于疲命，根本就没有时间或闲情逸致来从生活中榨取写作的素材。也就是说，日常生活的惯例使人麻木，使人无话可说。而写作正是最考验一个人的忠实的一项任务，根本就不能信口开河，自欺欺人。你要是没有值得一说的话，而跟随他人云亦云，写出来的劳什子必定空洞贫乏。难怪我只有在理发时才能寻找到灵感。

题旨偶获了，还不能即刻下笔成文，还要经过苦苦的思考。一个题材不是平面的，或单方面的。我们必须从每个角度去审察它，或如深水游泳者潜入它的内里，探寻它的深一层的意义。如果文艺是随想随写，那么，到处都是文艺杰作了。如果我这篇东西只为了阐明写作是傻子的行为，那么，我不如搁笔来得干脆，因为这种论调，不知有几千几万人写过了。我理发到现在已有多月了，到此刻才一方格一方格的填写着。

其实，写作也不是填充，不能循着某种教条或某种方程式而写。不过，题材一旦思考得成熟了，写起来就顺手得多了。因为形式就是内容，内容也就是形式，二而一，一而二，两者不可分割。某种内容只适合某种形式，一旦形式变了，内容也就变了，写作者的所谓修饰，其实也就是内容的精炼。因此，作品的功效如何，胥视思考的成熟与否。

写作之苦，由上可窥之一斑。我每次对镜梳头，都为那些银发（智慧的象征？）而伤神。而我所得的代价又是什么呢？我俯在桌上，胸膛压在桌沿，颈筋抽痛，已有一个钟头了，才写到这里，连一千字都不足，五块钱也赚不到。此后缮写清楚，也要费一天的时间。算起来真不划算。假如教成人教育班，我此刻袋里可多了十五大元。我们这些写作人，给人剥削了，还是照样执笔，还是照样把命贱价卖出，你道傻不傻？

（二）

挖耳不但痛，而且还有招致耳聋的危险；写作不但费神，而且还有早死的可能。那么，问题是：有此必要

吗？挖耳是可有可无的，虽然习惯了，总渴望着那种既痛又痒的享受。但写作呢？当然不可同挖耳比较。挖耳只是一种怪癖，跟喜痞士一类的人或物连在一起，文艺呢，则是一项神圣清高的事业，人类文明不可缺少的精神粮食。这只是我们写作者自慰式的梦呓，太过片面，太过偏差，是不能成立的论点。据说，在德国，星期天连报纸都没有，人们还是照样的度过，更何况是文艺呢！要获取一个中肯的结论，我们必须先检讨文艺特质。

什么是文艺呢？我不愿赘述作家们的定义。它们都太崇高了，虽然此种苦心（卖花的总赞自己的货色好）是无可厚非的。文艺纯粹反映某个人对人生（包括人在宇宙中的地位，本身的价值，人与社会的关系等等）的看法，只是这而已。不但如此，那个人的看法根本有可能不能立足。一个人是受着许多限制的，尤其是时空的限制。他根本就不能看到人生的全面。（不信？你可以到一间小小的巴刹找人，看你能不找到满头大汗。）就是他所看到的那面，也因各种的限制，如背景、教育程度、宗教或道德观念、性格、心情、环境，甚至天气等等，看得不清晰或不正确。再加上思考能力，文字或技巧的限制，他所写的成果，可说是面目全非。难怪要研究莎士比亚，我们还可以著几千几万册专论。这又涉及读者的吸收能力，而我敢肯定，没有一位读者能全盘的了解一个作家。这就是文艺！多使人心灰意懒呵！

不过，话得说回来。文艺虽然是如此的不济事，但还是有它的作用的。它主要的作用是它能使人反省，从而深一层的了解人生。虽然我们不再称狄更司为社会小

说家，因为当他写他那些作品时，他所抨击的社会现况已不复存在，但他书内的精神揭开人们的眼晴，而掀起了以后的人道主义。（我对他的评价可能错了，但这是我个人对他的领悟。）而有一晚，我忽然忆起“凯撒大帝”里的一句：**our fate is written in the stars**（我们的命运是由星座所注定的），竟而洞悉了 **CASSIUS** 的性格，进而促进了我处世的态度。我深深的受了他那种 **Heroism** 所感染：命运既然由天注定，只要我尽了人力的所能，成败是不计较的了。

文艺的功用就在此：它不能替一个人生活 **to live on e's life**，但它能帮一个人活得更意义。

文艺的真

自从某一位文艺评论家提出“真、善、美”为文艺作品的最高理想后，许多人都误认文艺的真为现实的真。如勺海君的“所谓意识流小说”一文，结论时就有以下的一句：“由此可见小说写作上的所谓“意识流”，实际上不过是人物独白的一种方式；而严格说来，此“独白”只可目为具有意识流的“形式”，并非意识流的“传真”。”当然不是！——文艺的真跟外界或内心的真，可说有天渊之别。

文艺作品是一件艺术品，而艺术品并不是现实的片断，可以随意剪下来，贴在墙上当欣赏品。无论你怎么细心的雕琢一面现实，如一片树叶在阳光下的反照，那种光暗，那种青里透黄的颜色，那种心形的轮廓，那种随风飘扬的姿态——它已不是一片树叶了，它只是一堆文字的堆叠而已。文艺在本质上就不是现实嘛！

当然，现时的世界文艺潮流正趋向逼真的反映现实，但文艺既为一件艺术品，它免不了受了艺术品特有的表

现手法所限制。一件艺术品只是某个人世界观的反映；而现实只是促成他独一无二的世界观的素材。因此，在书写时，他已不知不觉地把现实过滤了，而选择那些适合他的观点的片面。换句话说，表现在艺术品上的，已是被歪曲了的现实。再说，艺术品自有它的一套章法（

Discipline）。比如说，宾特（**Harold Pinter**）和他同辈的英国荒谬剧作家，已很成功的把俚语俗词搬上舞台，但那种台词已不是普通人的口语了，而是加工了的文艺语言了。这是无可避免的，因为普通的口语太贫乏了，不能担起艺术所要表达的那种高深的思想和感情的重担。这种思想和感情的表达，是需要组织的，是需要秩序化的，而现实则是杂乱无章的，没有明显的前因后果的。就是当一个艺术工作者欲表达偶然（

Contingency），他的偶然也是经过组织的，看似偶然，其实并不。

另一方面，现实本身未必就是真，致少不是有意义的真。我现在在书写的桌子，正靠在墙壁；桌上安放一个自钉的书架，排了两架历史参考书。最下一层是几本哲学之类的书和几本词典。左手桌上是一堆杂志，一本英汉字典，一个烟灰缸，靠右则是一盒香烟，一只手表，一个打火机，靠墙处则有一叠信函。这就是面对着我的现实。它的意义何在呢？而当我一件件的排列起来，我已经过考虑而加以组织了，最少那秩序的先后并不是偶然的，而一经组织，这一组静物就具有意义了。你最少可以窥察我的为人了。桌子面壁，可能因房间没有地方，表示我可能是随遇而安；或我是有意的，象武侠中的奇

人异士，面壁练功，等等。换句话说，艺术，好的艺术比现实更真，它的洞察力更正确，更深入。





何谓言之有物

在文艺批评的术语中，最使我反感的，是“言之有物”一词。我反对的，可能不是此词句的本身，而是文艺批评家所歪曲后的含义，他们大多数在意尽词拙时，喜欢把它抬出来，把它当金字招牌来吓唬人，自己却不愿或不能对所评的作品或作者作更深入的思索和认识。这“言之有物”一词，实不知遮蔽了多少的无知和罪恶呵！

其实，何谓“言之有物”呢？每一位作者，当他下笔为文时，都是有感而发的，总不成无话可说地发出伊鸣之声而把它当作文艺的吧？文字的功用，在本质上，就是为了传情达意的。既如此，又怎能说某一位作者“言之有物”，而另一位作者则“言之无物”呢？

可能我对这一词句误解了。“言之有物”并不指作者的是否有话可说抑或无的放矢，而是指他所说的话是否有价值，是否是真，是否是值得一说。如果是这个意思，那我一百巴仙的赞同，但我所读到的利用此话的批

评文章，批评家们都不是这个意思。他们随意把此句加予他们所认可的思想或题材上，而把“言之无物”加诸其他为他们不赞同的思想或内容上。这，我认为未免太主观了，太武断了。这只是各人的观点不同罢了。那些所谓“文艺伦理”小说，充满 stock situation，引人流泪或引人狂笑，固然是矫揉造作，但那些所谓“严肃文艺”的溢满说教意味的小说，又何尝不是呢？两者都遵循着某种方程式或教条来写作，而忽略了人物性格自然的进展。首种小说注重那些使人笑或使人哭的处境的因素，如电影《负心的人》或《我心碎了》，整个故事，全部人物都受题目所控制了。因此情节来得突然，而男主角不得不负心。第二种小说，也犯了同样的毛病，如电影《小当家》：情节循着千篇一律的直线走，毫无真实感，因而也就不感人了。其实，这两种都是低级文艺，不值一读的。因为，一切的 Generalisation 都是可笑的。

其次，文艺批评家所惯用的所谓“言之有物”，它本身就是优点吗？也就是说，平面地写及社会现象的就是“言之有物”吗？那么，文艺的深度又是什么呢？深度应该包括在“言之有物”内的。但批评者根本没有这种意思：深度似乎不在他们的词典内，就拿揭阳客先生曾轻率地评之曰：“言之有物”的《旱风》里的第一篇《沌雾》来谈吧。（我对这种不负责任的批评态度深感痛心，因此不敢在没有读熟之前拿整本书来作评，同时我也没有意思为难作者梦平。我只是想利用他这篇来研讨如何提高写作和阅读的能力。）很显然的，作者写此

篇的意旨在于讽刺卜太太的为人，而且还大快人心的惩罚了她。作者讽刺的对象有如下数劣根性：一，卜太太好吃懒做——八点半了，他还蒙头大睡；她不理家务，整天都消磨在麻将台上。二，卜太太的眼睛长在额头上，患了很严重的“狗眼看人低”症——她根本就看不起美玲的亲生父母，认为她们只是累赘。三，她从不做慈善，认为这只是骗人的玩意儿。四，她疑心很重，轻信人言，同时又固执成性，不问来由的就采取行动。

我承认社会上确有卜太太这种人，但作者的目的又何在呢？这种题材，不知有多少千万人写过了，就是要再写，也该有点创见或深度才可呵！而《沌雾》却是一篇小学生的作文罢了。首先，梦平没有探讨那些他攻击的习性是否就是真正的劣根性。比如说，不做慈善就真正的是坏人吗？他根本就没有探讨慈善的性质——如对人的尊严的贬低，如促成社会制度的保存，等等。而这些劣根性的反面，也只是教师们教而不行的所谓德性而已。这是题外话，我的意思只是欲指明作者对问题的思考不够，因此所作的结论太平面，太幼稚了。就算这些行为都是劣根性，梦平也没有摸到基本的人性。这些都是表面的习性罢了：它们的加数并不等于是卜太太。难道人就是纸糊公仔那么简单的吗？第二，作者没有更深一层的去探讨促成此种行为的社会因素，从而更深入的去了解卜太太的性格。难道说，她生来就是这样势利眼，这样疑心重大，这样不分青红皂白吗？也就是说，梦平没有更大的意图，去探寻人在宇宙中的命运和价值——即：人是否有自由？（卜太太是自甘堕落还是心有不甘呢？

为什么卜先生又能幸免堕入卜太太已堕入的陷阱？)即：人为什么活着？又就是人不能改变自己的命运，而活得更意义吗？或只能向环境低头？等等。换句话说，梦平没有负起他做写作者的责任。

由上所见，我似乎对文艺和作者的要求很高。难道这种态度有何不好吗？我不敢自认很懂得文艺；总题“文艺探索”也不是自谦（从上文的语气，各位可窥见自谦根本就不是我的美德），不过；我为了那种没有（而不是缺乏）精神粮食之苦而发疯了。我有时不知怎样处置我自己，不读吗？生活却枯燥无味；自杀吗？没有那种勇气，你叫我怎不生气呢？纵眼马华文坛，只是一个有作家而没有作品的文坛，搜遍副刊和杂志，有那一篇东西能耐读的呢？文艺应该象古典音乐，使人心满意足（不是陶醉，是清醒的享受），但你能举出一篇吗？就是年老的一辈，写了几十年，也没有一篇使人满意的。他们误信了评论家的歪论，固步自封，越写越糟糕。年青的一辈，确有几个有才华的，但因经历太浅，写的也只是璀灿的昙花。难怪书店不再卖书，读书只读武侠和言情了。

文艺不是这样简单，兴致所来，或为了几分钱的稿费，写下来就算的了。文艺是一个要求苛刻的情妇，要我们的身心都献给她，甚至连性命也要摊出去，现在该是有人挺身出来说些不讨人听的话的时候了，现在也该是写作者梦醒的时候了，否则以后连文艺也没有了。那末，就让我们抛弃那些浅短的教条主义，如什么新写实主义，什么现代主义等等禁锢人的劳什子，一起来对文

艺作更深一层的探讨和认识，我们再不要那种名不符实的“言之有物”之类的烂调了。





何谓生活

下午躺在床上养神时，收音机总是开着的，好让那悠扬的音乐松弛我的神经。今天，欣赏了十五分钟的客家山歌后，就是一个讲话的节目——怡保分台的“文艺时间”。这个节目，我领教了几次后，习惯上把收音机关掉，或扭到别的电台，不过，今天实在太疲倦了，只好忍受这十五分钟的罪，一耳开一耳闭的听下去。骤然听到一句：“一个没有生活的作者，是写不出好作品的”。主讲者讲这句未经思索的轻率话，顿使我的睡意全消。

我真不明白，什么叫生活呢？照主讲者的说法，生活似乎是一件商品或一项财产，一些人有了，一些人没有。这种逻辑，我真不敢领教。一个人怎能会没有生活呢？难道这些没有生活的人都是死人吗？一个活人每分每秒都是在生活着的呵！

可能主讲者一时因怯场而说溜了嘴。也许他的意思是生活本质上有优劣之分。某种生活更能使人养成更适合于写作的气质。这只是我个人的猜测，主讲者的意思

如何，只有天知道。但生活方式是没有质之分的。你总不能说一位教师（人类灵魂的工程师？）的生活比一个倒粪者的生活为优。那位教师可能视教书为一项藉以糊口的工作而已，做完了那规定的五个半钟头后，就记不起教书为何物，只会把时间花在俱乐部里或戏院或酒吧里，别的方面，倒粪工作跟教书一样有意义，而那倒粪者可能生活得更有意义，闲暇不是花在健身的操练中就是花在益智的阅读中（当然，生活的有意义与否，因各人的看法不同，定义也不同。）

据我的陋见，一篇作品的好坏，不在作者的生活的优劣，而在作者本人的领悟。你不见许多游记都只是一笔流水账，毫无深度，毫无创见，这一类作者比那些足不出户的作者。生活是广阔多了，视野也开朗多了，但他们只走马看花，没有什么值得一说的。另一方面，生活如枯井不波的作者竟能写出不朽的作品，如珍·奥亭（**Jane Austea**）她的世界可说窄小如井，最远的地方只是消暑地巴特（**Bath**）。可是，她对人性的洞察，却令人不敢相信是她所能写出的。

由上可知，描写“现实生活”（？）的作品，未必就是好作品，而言情的作品未必就是坏作品，作品的好坏全视作者对他自己的生活的洞悉。

（元月廿九日傍晚）

文艺的忠实

那天冰谷兄到访。我拿了某作者的一本新书给他看，书内夹有的一封信也给他看。读了信后，他说：“他既然连自己也认为是差劲的东西，还要拿来出书？”

我们华人一直认为，谦虚是一项最崇高的美德；但谦虚只适合在商场上或社交场合上打哈哈时应用，只是一种达致成功的处世的虚伪；搬到文艺上，就派不上用场了。在写作上，一位作者一旦不能自我忠实，那篇作品就不值得一读了。

以前还没有认识半个同道时，我对文坛曾充满了美丽的幻想：自从认识了血肉的作者后，我的憧憬幻灭，这一分悲痛只有我个人才能领会。但我是生成理想主义者，对文坛尚存一线幻想，于是我写了这些篇苦口婆心但不讨人爱的东西。

最使我不敢相信的，是某一位老前辈，他写的作品都非常激烈，使人甚至误认为急进派的东西。可是他的为人却胆小如鼠，连坐电单车也嫌危险。他给人的印象

是一位安分守己的好好先生，但他的作品给人的印象是一个轰轰烈烈的革命志士。多不“文如其人”呵！

而最近，在通道版上拜阅一篇反对现代诗的大作。作者不怕自贬人格地自认他们前期曾写了几首连自己也看不懂的诗发表在报端上。这就自欺欺人了，一点人格都没有。一个人怎会写出一篇连自己也看不懂的东西呢？除非他是白痴，否则他写得怎样不成功，他的作品都有一点含义。他可能不明了自己所要表达的更深的一层题意，但当他有写作的冲动时，他总是有点东西要说的，也许对一个故事的喜爱，也许对一件事的感触，也许只是一段情怀。如果他写出来连自己也看不懂，那是他对自己，对读者，对文艺不忠实，他没有或不愿对自己要表达的东西作深一层的思考，从而发现适当的表现手法。他轻率从事，结果是非驴非马的怪物，从现在他这一篇东西来看，他对自己，对读者，对文艺都不负责任，致有这种臭屁乱放的现象。

照我看来，这是一分投机的心理。几年前，现代派的文艺曾掀起狂澜，欲登龙门只有盲目地乱涂现代作品；现时，环境不同，他唯有看风转舵，自写一分忏悔书来讨好新的读者。

这就是目前马华文艺的危机。“竹有节，竹不折”，这句话却不是本地的作者们的写照。我可能夸大其词，可能得罪所有的作者（也许包括我自己在内），但这是马华文坛给我的印象。我真希望我这个判断是错误；我希望有人能向我证明。

而我认为，文艺上最重要的一点，就是作者对自己

忠实，最少在他写那篇作品时对自己忠实（因为人是会改变的）我曾说过又说过，文艺只是一个人对世界的看法的反映，而如果他所反映的却不是他自己的看法，而是某流派（其实根本没有流派这种东西）的教条所要他表达的观点，那末，他的作品又值得一读吗？

（元月廿四傍晚）





夜凉如水

这一阵子，天气非常酷热，晚来也没更变。仰望天上，一颗星星都没有，只一层薄云，把热气压下，连一丝凉风也不见踪影。

那晚凭窗外望，却给了我一股夜凉如水的感觉。对面两间半独立式房屋的门户紧关，但灯光全开，一窗格一窗格的温暖。灯晕下的马路，一片静寂，连一条狗的影子也没有。屋顶上是杂在树叶中的三盏街灯，一柱柱擎举着的白色毛菇，贴在漆黑的天幕上。右手处新关仔角的一段街道上，时而有汽车驰过，但车声没有传来，充耳的只是窗台上半导体播出的古典音乐。

整个景给人的印象，应该是谧静的，但钻入我脑中的，却是夜凉如水四字。

当时我就想写一篇纯散文，接踵而来的却是一个疑问：写这种东西有何作用呢？这仅是个人的抒怀。我可能太受中国文人或急进派评论家的影响了。“文以载道”和“为人生而艺术”竟使我心目中的纯散文沦落为这“

文艺探讨”劳什子的点缀，你道可悲不可悲？

在惋惜之余，我不能不起来高声反抗，在《雨的声音》一文中，作者（一位追寻禅宗奥妙的美国人）曾说，雨是没有意思的，正如音乐是没有意思的。你不能说雨声是阐述什么，音乐又说明什么。文艺又何独不然呢？你也同样不能说某篇散文，某篇小说，某篇诗歌，某篇戏剧是说明什么。能三言两言说明主旨的，已不是文艺了。“不可随地吐痰；吐痰不但使人恶心，而且还会传染疾病”固然不是文艺，那些口号式的诗，那些宣传品的小说散文，又何尝是文艺呢？现实是复杂的，一个人对现实的感触也不是单方面或片面的；而加之描述时，更加 complex——有理智的，有潜意识的铺述，也有文字或形式的限制。难怪莎翁的戏剧，要研究到现在还别有天地。

就拿篇头的“夜凉如水”片段来谈罢，其间的含意却不少，一方面可以翻译为对离群独居那种安宁静谧的向往；另一方面也可以解说对这种稍纵即逝的心情的惋惜……等等。但这却依靠各人的领会了，虽然作者在铺排上尽量想左右读者的看法。

文艺是活的，那么多读者，就有那么多看法。作者实不必囿文艺于自身浅短或片面的看法中。

伪文学

在此总题下，摸索了几篇东西，已感江郎才尽，正苦于无话可说之际，谁知怡保分台的“文艺节目”又给了我灵感。真是谢天谢地。

这一期，主讲者咬文嚼字了十五分钟，可能因我是英校出身，所以什么都没有领悟到，我只学了一个新名词——伪文学，或伪文艺，或伪文学家。主讲者还危言耸听的警告文艺爱好者，别让伪文学再破坏了本地的文坛。

但，什么是伪文学呢？主讲者却没有明说。伪文学是新写实主义吗？是现代主义吗？是言情主义吗？是黄灰色主义吗？是武侠拳击主义吗？我真是摸不着头绪，这样笼统之说，就违背了文艺的最主要的功用——传情达意。

我可能孤见寡闻，根本没有听过所谓伪文学这种东西。要之，就只是严肃文学和非严肃文学或垃圾trash，但两者都是文学，其实，假如用英文字母 Literature，

一切书写出来的东西，如火车川行时间表，也可以视为文学，虽然一般上我们不愿让它登上大雅之堂。这也只是写作者的一种虚荣罢了。

要给文学分界为正文学和伪文学，使人想起商品——货真价实，提防假冒——反使文艺贬仪。再者，如何分界，也会引起辩论纷纷，制造无谓的混乱。有人会认为新写实派的作品是宣传品，而非文学，有人则以为现代派是象牙塔里的膺品，等等。其实，文艺是没有派别之分，只因作者对现实的领悟不同，表现的功力不同，才有不同的作品出现。伟大的作品，不管表现手法如何迥异，照旧还是伟大的作品。

硬硬给某些作品套上伪文学的帽子，未免太专横，简直有点象“只准官兵放火，不准百姓点灯”之作风。我以前说过，文艺只是各人的世界观的反映，因此是没有高下之分，只有深浅之分。如果铁定某种作品（纵或黄色作品）为伪文学，而加以排挤之，则我们就失去了观赏生活另一面的机会了。我们不能否认黄色作品中的现实反映，虽然这种作品根本一文不值。最少，在我看来，它们可能引起我们深思，从而探讨现代文明的危机。

我这种口气，会不会给人认为是伪文学家呢？

（二月十二日）

文学与性

读者诸君，请别误会：这不是一篇X文。

话说我一个曾写诗的同学，来信解释他停笔的原因时，说：“写作是性的升华（subliaration of sex）。现在我已结婚，写作再没有这个需要了。”

当时，我一笑置之，现时往深处一想，觉得也不无理由。

在表面上来说，写作好象性的需求。它的过程如性的那样神秘，那样急切，那样无可抵抗。在不知不觉中，冲动顿然而来，使人梦寐难忘，非发泄不可。下笔时，那种物我俱忘的享受，使人兴起只羨鸳鸯不羨仙的感慨。过后那种身心俱疲的慵懶，使人安然的入眠。呵，如痴如醉的经验。

从悲观的立场来看，写作似乎是缺憾的补偿，是性的代替品，我总是觉得，写作者都是失败者，最少以现实社会的眼光来看，是失败者。在生理上，我们可能跟常人无别，但在心理上，我们都有缺憾，致使我们跟社会

格格不入。我们没有在这社会中做成功者的心理预备。那几位幸运的，成功了，也就跟文艺离婚了。我们这些没有成功的，只能利用写作来自我安慰，达致外界与我融成一团的境界。它不是性。只是性的代替！

乐观地看，写作是一股很自然的冲动，很天然的需求。如对性的需求，一旦尝试了，就放不了，虽然有时或能没有那种情趣。前月的第一个星期，我曾每晚都挤出七八百字，弄得精疲力尽，第二个星期只能瘫痪在床上，同时稿件又不见发表（一个月前投寄的），主编又没有来信（可能意见不合而闹翻了），我竟气馁了。但再过一个礼拜，我又伏桌了，忍着头颅的重量，忍着胸膛的隐痛。

由此看来，世界纵然灭亡，文艺仍旧会存在，如性照样存在。

文艺的危机

当今的马华文艺，正面对着重重危机。马华文艺正堕入一个恶性循环的圈套里，不能自拔——不够水准的作品引致读者的不感兴趣，读者的不感兴趣引致出版商的不敢投资引致作品的不够水准。这样的恶性循环下去，最后马华文艺将面临灭亡，不存在于报纸副刊上，不存在于文艺杂志上，仅存于几位文艺的爱好者之中，恰如马英文艺。

追究这圈子的形成原因，有客观的和主观的两方面。在客观方面，本地虽是世界的商业中心，却不是世界文化的中心。一方面，这可能是工商业社会的特征吧？人们太注重追求物质的享受，以致没有闲情逸致来欣赏

the finer things of life，最少没有时间来欣赏那些没有实用价值的精神物质。而在艺术中，文艺是最冷门的。一张画，无论懂不懂，最少还可以挂起在客厅中观赏，如音乐会还可以向他人炫耀自己的有修养，文艺呢？只能藏在书房里，不为他人所见。另一方面，

可能是文字上的限制，我们大多数人所懂的外国文学，只是英文而已。因此，近年来的历届诺贝尔文学得奖人都对我们非常陌生，就是名字也没有听过，更别说他们的作品了。这一来，我们是跟世界潮流脱节了。写实派追随的，还是五四时期的作品，思想内容，表现形式都囿于那已不适合时代的典型。就是现代派，他们所追随的也不再时髦了，如意识流的手法，它只流行于第一次世界大战前后的初期，存在主义在第二次大战后也已不再风行了，荒谬剧也已有二十多三十年的历史了，新小说的作者也已不年青了。再说，这些流派的崛起，自有它们的环境因素，而这种背景根本就不是本地的背景。譬如说，第一次世界大战，在马来亚来说，就似乎没有发生，而在欧洲，它却翻天覆地，毁了一个世界，诞生了另一个世界。所以，当我感叹我们的孤陋寡闻时，我的意思不是说，我们认识世界文艺潮流的目的，只是欲盲目的去追随它。我的意思是，这种认识会刺激我们，好促使我们以新的眼光去观察此地的现实，从而促使我们对它有更深一层的了解或认识。我是说，我们现在所用的手法，不管是传统的抑或现代的，都可能不适合我们目前的现实。因此，我们的作品，在思想上，或形式上，都引不起读者的兴趣。

也可能因为这种井蛙的 **nienfality**，我们不是强不知为知，弄出大大的笑话，就是学了一点皮毛，就沾沾自喜，逢人都夸耀。换句话说，我们一方面缺少好奇，另一方面缺少深入研讨的习惯。如“所谓意识流”一文。我非常赞同作者的说法：意识流只是一种写作的

手法。但我不敢恭维他的态度。说了那句话后，也就着意的贬它。其实，主要的问题，不在它的好坏，是吗？意识流既然是一种写作工具，接下来我们应该检讨的，该是那一种题材适合这种手法。也就是说，在什么情形下，我们可以借用此种手法，以使我们的作品更完善。我们一般上心胸比较狭窄，不能接受外来的或新的东西当然，我的意思不是说盲目的接受；我们必须择其善而从之。但如果我们不细心地抛弃各种成见地，去检讨这种新的东西，我们怎能知道其善呢？就是这种主观上的成见，促使作品的不够水准。作者连文艺的真和现实的真都分不清呢！

另一方面，读者因为也受了同样的环境的限制，对文艺的修养可能比文艺写作者更低，当然也有例外的。他们对文艺的要求，只是能够娱人。这种要求，本是无可厚非的，因为第一个说故事的人之唯一目的，也只是为了娱乐听众罢了。但时代已进展了，只说故事已不是写书人的唯一目标。可是，他能够说的，也只是读者所能够接受的。最理想的，是能够“深入浅出”，但这是理想，很少作者能够有这种耐心去营造，不是自视甚高，写些令人莫名其妙的东西就是太低估读者的能力，忙着说明，怕读者领会不出似的，如我自己的作品。为了这两种原因，我们找不到比说故事更完善的代替品，因此读者们自我逃避地沉迷于武侠和言情中。

同时，在这种社会中，文艺作品已成为商品。不是吗？有一些报章就没有文艺版，其他的报章虽有象征式的文艺版，但稿费却低得可怜，而那些外来的所谓“文

艺小说”和武侠小说却每千字廿元。此中理由，明眼人不说自知。在另一方面，出版商对出版本地作品视为亏本生意，畏之如洪水猛兽。这种待遇，你怎能叫一位作者舍命为文艺尽责呢？写作虽然不纯粹为了钱，可是作者也是人呵！而不是什么不吃人间烟火的神仙。年青时的热忱，都因而冷却了，而执笔时，也只为了投读者和编者的所好了。

为了篇幅，不愿多写了。（这也是作者的悲哀！）但综合以上，我深怕马华文艺将会不存在——致少我心目中的文艺。

（正月廿二重写）

文字

文艺是作者对现实的真之洞悉的反映，而文字是此过程中唯一的工具。

在这方面，马华作者是处在非常不利的地位中的。中国文字，受了白话化和西方文法化后，受了很大的拘束。譬如此文的第一句，就非常不中文化了；白话文似乎不能轻快地把几个形容词连贯在一起：——“现实的真的洞悉的反映”。于是我把中间的一的一字改为“之”字，但效果依然微之又微。当然，我可以把整句重写过，如“文艺反映作者对现实的真之洞悉”，句子似乎比较好了，但意思却不同了，把名词当动词用，整句的意思就变成文艺只是反映作者的洞察，而我的意思却是，这只是文艺的功用之一而已。（文艺也可能是其他的什么，如“时代的镜”，或“赚稿费的门径”等等。）或“作者洞悉了现实的真后，以文字表达出来，那就是文艺。”句子确是简练了，可是却抹杀了那后半句的重要性了。

（我对中文的修养不够，上面的结论可能有错，尚望读

者指正。我的本意只是希望能够引起作者对本身的工具能作更大的注意。)

在另方面，很多现代的名词，中文就不能表达出来，如 **moratorium**, **tropism** 或 **national**

integrity。前面两个可能是新名词，但后面两字却是平时所见的。前字是国家的，后字是完全 (**whole**) 或对整个国家或人品的忠实，可是，一旦两字合成一词，我们唯有搔头皮了。思想是由文字控制着的，没有那种文字，就没有那种思想。因此我们的写作者，在接受外来的思想上，是受了很大的阻碍的。

在本地而言，我们更受了客观环境限制。我们应用以写作的白话文是中国的国语，亦即是北方方言。在本地又有多少能操得起北京腔呢？就是华校所教的华语，照李星可先生的看法，根本就不是华语。在另方面，操本地华语的人，也并不占华人的大部分。就连华校生，在家或在外，都大多讲本身的方言。广东话或福建话的造句法和用字，都跟北京语有所不同，如广东人的“你吃先”和白话的“你先吃”，或如北方人唤母亲作娘而南方人则作妈等等。

最惨的，在本地的华人中，我们就有几种不同的方言了。比较通用的，有广东话、福建话和潮州话。据说福建话里还有福州话、福建话、福章话等之分。广东省里又不知有多少各别的方言，而我本身的新宁话就跟老一辈的“新宁骨”有很大的差异了。其他的方言，还有海南话、客家话、广西话、上海话、三水话、番禺话、顺德话等等，不一而足。而各方言之间，诚有一只鸡，

一只鸭之感。

使这种情形更形复杂的，我们的日常语还参杂了很多其他各族的词汇。读夜学时，我曾听到几位华校生对话间有一句：“几多点 start？”而大感意外。现在细听之下，我们的日常用语不但参有英语，还参有很多的巫语。来了檳城之后，我发觉岛上的人甚至连巫语也福建化了。不信？请听他们说峇一赌（Batu）一字。

纵上所观，我们所应用来写作的文字，如古文一样，跟日常语有一段很大的距离。我们所用的几乎可以说是受华文教育的人专用语了。我们的文字既不能传真，我们的文艺又怎能传真呢？当然，文艺的真未必就等于现实上的真，但日常的活用语对文艺的真有很大的资助，最少当我们描写未受教育的老太婆时，我们不会利用不切身身份的对话。

那末怎么办呢？我认为作者们应该开通点，接纳各种方言和外来语于作品中，藉以丰富我们的文字。不过，这又带来各种难题。第一，日常用语未必就是文艺用语，我们要首先决定那方言或外来语能否负起文艺表达的重担。第二，某些方言的专用语是非他省人所能了解的。这就关涉到取舍的问题了。第三，如若应用方言，有可能会促成人们的隔膜。

另方面，本地的华语已不是中国的国语了，它是道道地地的马来西亚华人所拥有的日常用语。只要我们细心的营造，我们可能创造出一个本地所专有的马华文艺用语，如美国，澳洲，或非洲国家一样，它们所用的已不是英语了，而是它们本身的语言了。如非洲的一本“

The Palmwine Driakard ”，已被公认为文艺杰作，虽然书内的英文使英文教师呕血。



华文书籍的订价

四月一日的亚洲周刊有一篇介绍 **GUINNESS BOOK OF RECORDS** 的文章，其中最使我瞠目咋舌的，不是那些稀奇古怪的记录，而是以下平平凡凡的一句：

“零售价只是印刷和装订费的两倍半，当其他的英国出版商的都是五至六倍。”这项事实使主述者大感意外，认为不符合经济原则，换句话说，这个事实几乎可以被例为一项记录。

其实，使人感到更惊奇的，该是本地华文书籍，尤其是文艺的订价，可说首创世界记录，连一倍都没有。身为棕榈出版社的财政，我可说对这个问题非常有资格讨论的，就本社的第一本宋子衡短篇来说。它的印刷费是一千本一千一百五十七元五角。第二本冰谷散文，因篇幅比前本多了，成本也高了，一千本一千二百五十元。第三本艾文诗因印刷费装订费的提高，成本会更大。我们的批发价是七或八折，也就是说，连邮每本块六，无邮则块半。我们每本的订价仅二元，却时常听到有人大

喊价钱太高，你说冤枉不冤枉？

为什么华文书籍这样没有价值呢？是否因印刷欠佳，纸张质劣，装订不实，封面欠美等技术性的问题呢？君不见，论斤卖旧报纸时，英文报每斤二角，华文报则只有一角。但，深究起来，我却不以为然。棕榈出版社的书，在纸张、装订、封面都比好些英文书籍为优。纸张是七十磅的，装订是线装的，封面是 off-set 的，印刷也是精良的。字粒均匀，没有或大或小，字粒也是足够的，没有什么水旁等的累赘。（我利用这栏大做广告。尚望读者见谅。我不能拿我不清楚的出版社来做例子。）

那末，是否因为我们的华文读者的购买力很弱呢？在学生读者方面，这可能是对的。不过，在离校后的读者来说，这根本没有一点可能性。本地的台大或南大的毕业生，保守一点地计算，最少也有上万人。他们的学位虽不被承认，但如果他们现在有职在身的话，他们的薪水最低在四百元以上。另方面，那些没有学位的，但侥幸能挤上教师行列的，每月的薪水至少有四五百元。还有一些天之骄子，根本就不用替人打工，他们的薪水则成千上万的，毕竟我们华人都握着马来西亚的经济牛耳的。那末，连每月二三十元的买书钱都没有，未免太说不过去吧？

那么，是否因为我们华人素来讲究实际，啃书本得到谋生骗术后，就把书本那劳什子丢到一旁，忙忙碌碌，庸庸俗俗的赚钱去了？另方面，那些对书本仍存有留恋的人，可能患了本地羌不辣的错觉？我不想得罪人，因

此也不想妄加回答。

我所担心的，人毕竟是现实，如果我们一直让华文书籍贬值下去，我们以后可能连一本华文书都没有了，更别说华文文艺了。你说，在这大前提下，我们该不该做做傻子？



城市里，一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。

一个又一个的“小”字，在“大”字面前，显得那么渺小。而那些“大”字，却在“小”字面前，显得那么庞大。



无限感慨

某文友对我说：“哗，想不到你竟有两个专栏！”既羡慕又妒的，似乎这是什么事了不起的事。我无话以对。我满腔的不是滋味，外人又焉能领会呢？

我是写短篇小说的，如今居然花了这么多的时间，这么大的心血，逐字逐字地写这两栏的劳什子，想起就悲从中来。我当然并不是说这两栏的文字都是不值一读的，最少那是经过深深的思考，苦苦的经营而成的篇章，至少不是人云亦云的千篇一律，最少是问心无愧，意向良善的，虽然免不了会得罪人，虽然如此，它们毕竟不是小说，不象小说的创作那样的使我心满意足的，而且有时我还取巧，在词拙的时候，在不能表达的时候，我就索性现身说明，就算敷衍过去了。这在小说创作中，我是万万不敢动用的。小说是我的正业，这两个专栏至多也仅算是我的副业。如今喧宾夺主，怎不叫我感慨万千呢？

在二月十九日寄上两篇专栏时，我曾致信编者说那

是最后两篇了。此后我将专心写我的那篇言情小说——网。过后我确曾坐下来动笔涂抹。第一天我写了四行；第二天我抄了一个旧片断当楔子，再抄了昨天的那四行，我又对着稿纸发呆了。这之后，连那张稿纸也不知丢到什么地方去。我的小说创作总遭到同样的命运，残肢断骸满路都是，提醒着每个努力的失败。从六五年迄今，我写不到十篇小说，合起来连一本书的一半也不够——正是一片苍白贫乏。

我的小说创作的路途上，总遭遇着一个又一个的危机。经过一段长期的蛰伏后，终于完成了一篇，以为否极泰来了，谁知转弯处就埋伏着另一个危机，于是又停顿下来。现在我焦头烂额，满身伤痕累累。

追究此内的原因，主要的原因是，在这七八年中，我一直在转变着。（我不敢用“进步”两字：它们是太过主观了，一人认为进步的另一人可能认为是退步。我只是在转变，也许变得更好，也许变得更坏，但我毕竟在转变着，而转变就是在活着的明证：我虽然时缀时续，但我没有死去，在生理上，或在灵魂或精神上。）我变得比较自觉，在创作的过程上，每一种含意，每一个步骤，每一个句子，甚至每一个字，而自觉可能就是我的致命伤：它使我眼高手低，固步自封，竟致自怜地感叹江郎才尽。

可是，无论如何，我不能再接受十多岁的旧作为十全十美的杰作，虽然它们那些所谓名文艺评论家认为值得编入大系中。我不能接受这种限制，如某些写作经年的作家，而越写越糟。我要超越自己，虽然某些人会认

为我仅是超越到一条死胡同去。不过，我自信我现在的小说以前的更写实。最少它们再不是所谓文艺小说或新写实小说的遵循着某种教条的编织神话。主角总是穷家子女，拥有一切的美德，而反角总是富家子弟，拥有所有的劣根性或恶习。起先男女主角都被环境克服，结局时却奇迹地克服了形势，多有教育意义，多有斗争意识！这一类小说的最致命的弱点，就是它们在意识上根本就接受现社会的理论根据，它们反对的，并不是文明的工商业社会，或这工商业对人的影响。它们所争取的，无非是说社会的果实的更大的分与。（ A bigger

share in the profits of this society ）、虽然这样争取的后果只使人更注重安全，而忽略了自由。（ security at the expense of liberty ）于是这类作品不惜创造了一系列的教条，反映在作品中的只是一系列的漫画人物，让两方对立，而最终一方战胜了另一方。

这些根本不是人。它们没有人性，只有人的表征。那也不是什么斗争，只是一种妒忌，美其名曰战斗，而那现实也只是简化或神化了的现实。

你叫我怎能接受呢？小说是关于人的，有血性，有思想，有感情，有优点也有缺点，有美满也有缺憾的人的。小说也是关于人与人之间的关系的，而不是傀儡对傀儡的关系的。于是，欲写小说，就必须面对着人，无畏地面对着人，不存任何偏见，不存任何幻想，只携着一股怜悯，一怀惻隐。为了了解人，就必须了解社会，了解宇宙，有形的，或无形的，如社会或宇宙的有形的

环境如建筑物或自然界，或无形的环境，如社会的意识的形态。也可以说，做一个小说家，他必须包罗万象，必须博学多材，他须不但懂得些风俗习惯，或心理学，而且还须洞悉世间一切的学问，如人类学，历史，经济，政治，法律，甚至娱乐等等。我有数篇东西，就因为不熟悉法庭的程序，和报纸的官样文字，而告流产了。

有时以为洞察了什么，或领会了什么，欲下笔了，却碰到表达的困难。这篇杂文虽费了我很长的思考和两天多的写作时间，但它总比一篇小说容易写：我只需说明，可是小说就不能说明，只能表达。一旦说明，小说就死在固一的解释中。如“他受了良知的谴责。”这一句把人物内心的活动固定在一种反应上了。而事实上，他这个行动可能还受到其他思虑或感情的影响，如对后果的顾虑，或一股本能的占有欲等等。如此说来，那一句轻率的说明就根本不能也没有反映现实。

欲表达，就非对笔下的人物万分了解不可了，从他的一举一动到他的意识形态都必须洞悉。这就是最难的，不了解就无从下笔。另方面编排的程序也是重要的。

《网》的第一章，我欲介绍男女主角两人。在介绍女主角时，我欲表现她对命运的限制的反应。意图是很好，但我却在错处着手，因此只有对着稿纸发呆，最后就是文字的问题了，只有男女主角交谈时才用到华语，其他的时候则是方言，怎能写出呢？（此问题，我在《文字》一篇中曾有提起，不愿赘述。）

我就是在题材与表达之间遇到了一个又一个的危机，而只能写一些专栏式的说明文，这很象自我怜悯，但我

希望在这一番自我检讨之后，我会找到一条明路。





反映人生

如果我说文艺是反映人生的，我相信，没有人会反对。然则，人生又是什么呢？每个人都似乎知道，但没有一个能满意的加以解说，以致人言言殊，公说公有理，婆说婆有理，莫衷一是；在文艺论争上，引起一片混乱，这边一片“风花雪月”声，那边一片“言之有物”声，似乎某些人垄断了人生，令人觉得茫无所从。

在这时，确有把“人生”加以诠释之必要，但这又何尝是一件容易的事呢？照字面上的解释，“人生”无非是“人的生活”，但天呵，这两个字又包括多广呢，内容又多复杂呢！那天阅报时，我忽然起了一个念头，或说一种领悟：——我们口口声声所说的人生，其实包含着几千几万几亿种个别的人生，而每一种个别的人生都具有它特殊的真实性。也可以说，世界上有那么多人，就有那么多种的个别人生。

这似乎是一个玄之又玄，形而上，和唯心的看法。但我这个结论却是由报纸上所呈现的事实而得来的。可

能我的用字不恰当：我应该说生活圈子，但无论怎样说法，因世界之大，我们不能强求每个人的外在环境都绝对相同。国与国之间存在着政治上、经济上、社会上、地理上、文化上，传统上……等等的迥异。纵使在一个国家内，区与区之间，如城市与乡区，甚或城市与城市之间，乡村与乡村之间，都难免存有不同。在马来西亚，这种区别更为复杂。本国有三大民族杂处在一起，而各民族都有自己的语言和风俗习惯。在华族中区别更甚：我们不但有方言之别，还有教育之别，甚至出身之别如本地出生和中国出生，等。

当然，我不会忽略了那许多的相同点，如同一的政治、经济和教育制度等所培养出的国民意识。也许在未来的年代中，我们可能会获得更大幅度的相同点。但是，纵然如此，每个人对相同的外在环境之感受都不会相同，也不能相同。每一个外在的因素，都不能对每个人都有同样的意义。不很恰当的比例，在一个不玩球的人来说，玩高尔夫球只是一种吃饱饭无事做，在草地上挖洞的毫无意义的动作。当然，在大致上来看，有许多相同点，但若从个别的反应来看，则有许多细微的不同。虽然这是细微的不同，它们却反映出每个人的特殊。如在大地震中，每个灾黎的反应不可能绝对的相同：有的悲不欲生，有的听天由命，有的满怀重创家园的憧憬等等，造成这种种不同的感受的理由，包括以上所提的许多背景上的迥异，以及个人性格的特殊。

综上所述，我们自不必强求每一位写作者都反映同一的人生。其实，这也是不可能的。每一位作者，都或

多或少，被他自己的生活圈子囿限着，控制着，很难脱离它的影响，所以若强迫他去描述某个指定的生活圈子，他将会力不从心的，纵使费了九牛二虎之力，也不能描绘得神化，与其压迫他违反他的所长，不如让他表现他所熟悉的生活来得对文坛有裨益。

有人会问，若是他描写的生活是没有意义的呢？这问题根本不存在。生活本身是没有价值意义的。我们不能断言，某一种人生就必须有意义，另一种就必须没有意义。生活的有意义与否，胥视一个人如何去看它。如陶渊明退官后的那种生活，从儒家的眼光中看来，简直是道家的避世思想的衰征。但世代以来，我们都推崇他为一个淡泊名利的君子。另方面，有的有钱人尽情花天酒地，另一些则养身修性，广做善事。

这一来，我们对写作者有两个不可或缺的要求。第一，在表现各自的人生体验时，我们要求他对自己绝对的忠实，不要为了遵循某些教条（无论是现代派的或传统派的），而把现实歪曲了。第二，在忠实地表现自己的人生体验时，我们也要求他能同时表现出人性——而只有人性才是千古不变的，我们在观赏文艺时，并不是带着参观博物馆或动物园那种游客似的好奇心的，来参观各种生活的展览。那种生活的排列并不是为了满足我们的好奇心的，让我们啧啧赞奇的。我们所要探寻的是作者本人。伟大的作家之所以伟大，乃因他有值得说的话。比如史坦贝克的《逃》，并不只以沙漠的奇景来满足读者的好奇心，而是欲阐明成长为人（多伟大的一个字眼！）所必须付的代价。欲有值得说的话，就必须绝对的对自

己忠实。不退不缩的正视着自己，有任何弱点或不足，就努力的改正或补充，以期能充实自己，磨练自己对人生的洞察。

只有对自己忠实，才能对读者负责！



稿酬与小说

假期来临，把功课和待改的考卷暂时搁下，抽空整理书桌，发现桌左一大堆稿纸，书架上也一大堆稿纸，都是半途而废的小说稿，除了愧疚外，竟联想到文坛生死存亡的一件大事。

人都有惰性，写作人亦然。因此欲要他伏桌摇笔，必须存在某些比惰性更强有力的刺激。除了那股无名的蠢动，以及那空虚的出风头欲之外，最强烈的刺激，无如那股利欲了。前两件还好办：创作冲动一旦搁下，不到半小时就会消失得无影无踪；至于风头呢？根本就是佛学所说的空，就是在大作与玉照同时刊登在报屁股上，走在菜市中依然无人认识你的庐山面目。说到稿酬，那就是另一回事了。写作人也是凡夫俗子，不是不食人间烟火的神仙，于是也被目前的通货膨胀压得喘不过气来。大多数写作人之所以忍着孤寂，伏案疾书，直至心口作痛，与其说是为了救世济人，或过过作家瘾，倒不如说是为了更现实的理由——稿费。就是不用来帮补家用，

稿费最少可以用来维持他的嗜好，如抽抽烟，喝喝酒，看看戏，甚或买买书等。

如果我们能确定稿酬是主要（虽然不是唯一）的写作动机，那末，稿酬问题可说对文坛的影响既大且深。试想想，写作者若要完成一篇小说，所花的时间，精力与精神，实在得不偿失。时常一个概念到来时，他必须花费很长的时间和很大的耐心去搜集材料，然后就是一段很长的酝酿时间，既要筹划又要书写。小说并不是把故事平铺直述地写下来那末简单，其实，小说不是故事

（为了这个原因，不论写得多出色，多精彩绝伦，多诡奇出众，武侠或所谓文艺的言情小说，都不能挤上大雅之堂）。小说是一颗经过人工细心琢磨的钻石，不是平面或单面的，而是多面的，而且每一面都璀璨闪亮。为了此，一篇小说，从酝酿到完成，最短最短也要花费一个月的时间。《战争与和平》的写作时间本身就占了七年之久。这还不是最终的一个阶段呢：作者还要抄写清楚，而这分工作可能比创作更费时费力呢！

小说既这么难写，稿酬理应比别的文体为高才对。但目前的稿费制度，是算字不算篇的。不管你是经年才创出的小说，或花半个下午急就的三篇杂文，稿酬都一样。如果一篇万多字的小说得酬劳百二块，一篇百字不到的生活点滴得酬劳三块，折算起来，写小说是不合算的。一个小时可以完成三四篇生活点滴，折算起来一小时得酬劳十二块；而花了整年才写就的小说；每月才得十元。

为了这个原因，许多原本写小说的作者，都改了行，

不是封笔归隐，就是写些拉拉杂杂的东西，妇女版也投，儿童版也投，生活版也投，电影娱乐版也投，甚至连万字票版也投。总之，只要不费吹灰之力而稿费源源而来，也就于心满足了。这种情形，对马华小说的未来，是不言而喻的。难怪马华文坛上所剩的资深小说作者，屈指可数，而可读的小说也罕如凤毛麟角。文坛只剩下一班新人在熙熙攘攘，而他们的耐力也可疑，写不多数年，也就销声匿迹，改行去了。

如何纠正这种怪现象呢？要报社负全责，是不合理的。报馆虽然是文化机构，但同时也是商业机构。报社的责任，不单单是传播文化，最主要的还是为股东们赚钱。其实，如果经济基础打得不稳，报社老早就得关门大吉了，还谈什么传播文化？因此报社必须以商业眼光去审视所有的来稿，有助推广销路的稿件，报馆还会争先恐后地去把版权买下呢。另方面，有人在《读文》提到，读者酷爱的，是短小精悍的文字，于是就论篇算酬，反而对小说无益，因为小说根本就不是热门货色呀。现在报社一视同仁地照字算酬，我们写小说的，实该谢天谢地了。

再说，就是报社把稿费提高，比如说到每千字五十元，小说作者也是得不偿失。他所费的心血与所得的酬劳，在比例上依然不如一位写拉杂东西的来得合算。

那么，解决问题就必须求诸报社以外了。不避讳地说，小说（其实文艺本身）就是一种商品。作者酬劳的适当与否，乃视他的作品销不销了。理想地来说，小说在报刊上登完后，若能结集成书，在市场上推销，小说

作者也该能得到应分的补偿了。可是，这只是一个理想而已。大多数出版商不敢冒这个风险，就是有些有识见的，也认为这是他们赐予作者的大恩惠，从来没有提出给作者若干版税，好象我替你出书，你应该来感谢我似的。

问题的症结，可分两方面来说。一是马华小说不错，一是读者的文艺修养不高。要推广马华小说的销路，就必须提高马华小说的质。要提高马华小说的质，首先就必须改善小说作者的酬劳。这实在是一个恶性循环，直象狗追逐着自己的尾巴跑。

许多人曾提起，本地的读书风气，实在差得不能再差，这，照我的看法，并不十分正确。一大群中小学生，可能因为还是小孩子，好奇心特强，都对阅读（从漫画到低级的读物）拥有浓厚的兴趣。问题是这一大群的读者都不很成熟；年纪大了若能保留着阅读习惯，所读的东西还是不入流的出版物，这只能怪本地的华文科纲要和华文教师了。

还是睡午觉来得合算。

在狭缝里求生

目前，马华文坛似乎呈现着一片蓬勃：南北马出版社纷纷成立，新书源源出笼，令几许人为这现象冲昏头脑，咸认为马华文艺有了转机，远景灿烂。可是，若是我们冷静下来，面对现实，也就不会这么乐观了。这些所谓出版社，都无非是几个写作者合股组成，资金薄弱得要命，发行的经验或把握也微之又微。试想，一个写作者在辛苦创作之外，还要兼顾自资或合股出书，跟印刷厂接洽，校稿对稿，自己发行，担忧书发出钱收不回，诚非成为一个万能的超人不可了，这是一个多么悲惨的现象呵！谁还忍心开他们的玩笑，大言不惭的说什么马华文艺大有前途！

异想天开，于事无补，反而使人疏于防范。我们必须面对现实，不存任何奢望，不自欺欺人，也许还有一点救药。

狭义来说，马华文艺的前途维系在三个主要的要素：作者、读者、出版商。一九七三年四月十二日拙作《文

艺的危机》中，我就提出了“马华文艺”正堕入一个恶性循环的圈套里，不能自拔——不够水准的作品引致读者的不感兴趣，读者的不感兴趣引致出版商的不敢投资，出版商的不敢投资引致作品的不够水准。”在该文中，我注重探讨作品的水准低落的原因。我认为，那是因为“本地虽是世界的商业中心，却不是世界的文化中心。”同时作者本身对世界文艺隔膜无知，（现时连港台也只剩下武侠和所谓“文艺小说”的言情小说了）。以致不能“以新的眼光去观察此地的现实”……更深一层的去了解它或认识它。为了此，写作者所追随的都是过了时的看法和手法，不但写实派如此，就是现代派也好不了多少。

这样的作品，怎能吸引人呢？另一方面，读者的文艺修养可能比写作者的更低。他们对文艺的要求，只是能够娱人。这是目前的现象，未来可能更惨——未来可能连华文的读者也没有了。目前纵然有许多父母都把子女送到华文小学读书，也是于事无补的。等他们升上中学时，华文就只有每周七八节，而华人大多数都是实事求是的，还有谁甘愿花费精神去研究那不能赚饭吃的劳什子华文呢？试想想，未来的读者的华文水准只有小学六年级，华文都几乎不存在，那还有什么马华文艺呢？

这虽然不会是短时间内就出现的现象，但我们亲爱的商人——出版商和书店——正有力的促成它的出现。大多商人都眼光浅短，视钱如命，认为马华作品没钱可赚，就避之如避瘟疫，竟不知这是自断后路。书店老板不卖本地作品，虽然摆在那儿一分钱都不用出。难怪现

在很多书店都不卖书了！

这就是马华文艺的前途——活在狭缝里，只有一撮泥土，一丝阳光，活不成，但(值得自慰的)也死不掉。

九·八·七五





别沦为口号而已

无可否认的，马华文学“至今仍未能获得华人社会的充分接受。”报章上的小说天地，充塞着港台的武侠与言情（不知是给谁来看？——情窦初开的少男少女和筋疲力倦的老年？），若登本地作品，也只是陪衬或点缀的性质。就是纯文艺的副刊，有些也是整版整版地转载港台的剪稿。说到期数，最多也只是一星期三（还是两？）次。（马华文学的不受重视，本地报章不知该负多大的责任？也许轻文学总比严肃文学，在理论上，更受读者的欢迎？）

有见于此，编者特意提出“关心社会与提升创作水平”的提议，双管齐下，希望因此或能引起华社的更大关注。这正是对症下药的良方。

在此，我想大声的呼吁，别把“关心社会与提升创作水平”沦为空洞的口号。在六十年代，我们曾糟蹋了“写实主义”，使它沦为循着某些教条而凭空捏造的填充。在七十年代，我们也同样地糟蹋了“现代主义”，

使它沦为矫揉造作，发抒不正常的个人伤感。我们写作人，必须有艺术良心，就是不是为了自己，也该为大体的华裔着想。自五一三之后，我们失去了太多了！

所谓关心社会，并不一定意味着非把触角伸向当前的热门课题不可，如马华党争，或三M的时间分配，或反毒品运动，或非法移民所引起的法治问题，或公路收费，或非法居民的人道处理等等。我们不一定拥有那些有关的内幕资料，与其跟着某些教条来填充，使作品一看头就知尾，或千篇一律，或充满老生常谈的陈腔烂调，不如写些我们比较熟悉的东西，更来得亲切，更来得引人入胜。作者的唯一责任，是表达自己的声音。何况，所谓“社会”，并不是单一的。本国就拥有数也数不清的小社会。就拿华人社会吧，就已分也分不清，就有地缘性与血缘性的（我并不是指会馆或乡团），教育性的（华文、英文／国文教育），土生与华侨（后者已逐渐消失），地区性的（城市与乡区），职业性的等等。当然，这些各别的小社会，聚成我们所谓的华人社会，可说是大同小异。但我们不能忽视这些小异，虽然有时它们简直叫人不可思议。这些微小的差别，就可能影响某个人对同一事件的反应。“皇帝不急，却急坏了太监”这句俗语，恰好阐明我的说法。因地位不同，两个人的反应就迥然而异了。

读者可能不赞同我对“社会”所下的定义。对我来说，文化的微差就促成不同的小社会。可能“社会层面”来得比较恰当。但，这不关宏旨。我的意思是说，不要为了所谓“关心社会”的口号，而尽向热门课题来找灵

感，而填充出既肤浅平面，又幼稚得贻笑大方的作品出来。“关心社会”应该是不专注在自身上，而把关注投到自身生活的社会层面去，多多的用眼睛去观察、用耳朵去聆听，用脑筋去思索，免得自己的作品发生在真空中，毫无地方感，甚或人物感。珍奥婷在她的小说中，描述的只不过是男女们如何追求门当户对的结婚对象，但这恰好是她当时社会圈子的忠实反映。对于法国大革命或拿破仑的崛起，她只字没提，但这并不影响她伟大作家的地位。（当然她的文学造诣已达炉火纯青的地步。）何况，当前的热门课题，可能只是昙花一现（ephemeral），过后不留任何痕迹或影响。

当然，我并不是说热门课题不能写。其实，一篇作品是否可读，是否不朽，并不在于它的题材，而在于作者的处理。毕竟文学不是新闻报道。也就是说，作者如何尽善尽美地表达他自身的声音，而不是做别人或教条的应声虫。每篇作品都是独一无二的。因此，作者对自身负有既深且重的责任：他必须不断的充实自己、必须抱着开明的态度，必须能够兼收并蓄、必须能够分辨事实与意见、同时拥有悲天悯人的心怀。他处理的是人，而不是神，平平凡凡的人，有些勇敢、有些懦弱、有些机敏、有些迟钝等等，但都拥有相同的人性，在固定的环境中，做出因人而异的反应。故事已被讲述了千年万年了，读者所关心的，该不是陈陈相因，老生常谈的陈腔烂调，而是作者所赋予它的深义。玛洛的《The

Estate of Man》（我翻译不出。Estate 的意义非常复杂，既是人的地位，又是人的权利）的背景是国共

争权的一九二九年。题材是够热门的了，但他所关心的，并不是谁好谁坏——那太过片面了、太过主观了，而是这个动乱对人的尊严之影响。他所要建立的，就是 The

Estate of Man !

处此多事之秋，我们所需要的，正是这样的作家。

〔15/1/85初稿，17/1/85抄改〕



必须超越特型的限制

“武侠小说是否文学作品”这课题，依我来看，是多此一举。公说公有理，婆说婆有理，到头来一点结论都没有，反而弄得园地乌烟瘴气。马华文艺工作者不如把时间精力，化在认真的创作上，来得有益得多。再者，武侠小说是文学作品，又怎样；若不是，又怎样？根本不关宏旨，根本不能影响它的出产，也根本不能影响它的被爱好或被唾弃。另方面，文学是什么？它的定义又是什么？难道文学就是一间堂而皇之的殿堂，非要挤进那大雅之堂，才能确定本身的价值吗？若文学是殿堂，那它该能兼容并纳，只是排位不同而已。有的高高在上，非要攀爬不可获；有的列在中间；再有的摆在最低一层，随手可得。

在西方，文学可分为两大类：一是严肃文学，也称重文学（读之眼皮沉重之别称也），或高眉文学（眼高于额，目空一切，不可一世之谓也）。另一是轻文学，分量轻微，一次可读完，娱乐性特重，但读完就忘。轻

文学又再分为多类，如探险小说(可再分为航海、陆地、战争甚至太空等探险小说)，如流行浪漫小说(俗称言情小说)，如科幻小说，或如武侠小说。这些类小说，都有自身固定的特型，限制了它的发展，向深度或广度的发展。内中当然不乏经典之作，如狄孚的《鲁宾逊漂流记》，玛丽·雪莱的《科学怪人》，史蒂文生的《金银岛》，甚至威尔斯的《世界之战》。这些经典作之原文，不知是否还有多少人在阅读，但仍能流传今世，乃拜通俗故事本，连环图和电影之赐。不过，我们不能忽视这些类型。后世的作家可能从它们之中寻获灵感，借用它们的特型，而赋于新意，结果是化腐朽为神奇。如乔哀思的《尤利西斯》，或维廉·高定的《苍蝇王》，或目前的科幻。《尤利西斯》是借用古希腊神话中同名人物之航海探险故事来做主干，从而赋于这部小说更深的意义。高定则取了波兰汀的一篇故事，不但把背景移到现代，而且把它的题旨倒转来，成为这个时代的 CONDEMNATION。至于科幻小说，注意点开头是外太空(如什么星球间的大战，或土星人侵略地球等等)，然后在战后时期转到内界(也即探讨人在地球上的处境等)，在目前因电影《E. T.》，又再转回跟外太空人的接触，只是外太空人现在已赋于很多人类的特性(最少不仅止是侵略性了)。

我的讨论，似乎越来越离题。不过，依我的猜想，我是切中问题的核心。换句话说，武侠小说能否被归纳为文学作品，甚或能否保持它在六十年代和七十年代的蓬勃状况，视它能否超越它特型的限制。

照定义看来，武侠小说不但是关于武功，也必须是关于侠义。所谓“行侠仗义，除暴安良”，该是武侠小说所特意阐扬的主题。这个主题没有什么不对，甚至大快人心，但却自动地使武侠小说脱离了现代感，或此时此地的真实。在那种“山高皇帝远”的古代，游侠儿的所作所为，可能给予广大的人民一种逃避性的快感，但时代已不同了，现实也不同了，游侠儿根本就没有崛起江湖的机会了。我举两个简单的例子来说明：在《夺宝奇兵》（*Raiden of the Last Ark*）中，印地安那·钟士面对一个挥舞大刀的巨汉，只消慢条斯理地拔出手枪，扳动机簧，只一指之劳，就解决了那庞然巨汉。可笑吗？楚留香的手指，或李寻欢的飞刀，同样地可笑。另一个例子，取自唐尼兰杜的电影。他某天寻获一只魔瓶，释放了被囚禁的仙翁。仙翁为了报答他，变了一栋大厦，一辆豪华汽车，一百万美金给他。这一来却弄得他头晕脑胀，要应付邮政局，市政局，所得税局，甚至警察局的查询和骚扰。现代不如古代那么简单，政府的组织与控制，无处不有，那还留给你快意恩仇的机会呢？依照定义，武侠小说不得不逃避现实，只能供人消遣，最好随看随忘。

我这个结论可能太过武断。那末就看看这三十年来武侠小说的发展吧。五十年代时，当李大傻大讲其古时，我曾跟着伙记们沉迷在当时的武侠小说中，都是什么“火烧红莲寺”，“七侠五义”，“五鼠闹汴京”，“洪熙官”，“方世玉”等。现在印象全无，除了方世玉是窜沟渠离开少林寺的，或梁宽打输了，就回去找师父（

是黄飞鸿呢还是洪熙官呢？）帮忙。再就是在房内剑来盾往。当时看得满头雾水，现在才恍然是性描写。很明显的，故事性本身已不足以吸引读者了，必须以黄色来加强它的可读性。

新派武侠小说的起源，据说是由“仙鹤神针”发轫的，至今已有二十多年的历史了。“仙鹤神针”据说是梁羽生所写，我不清楚，因为我没有看过。但从商报小说版上所观，梁羽生似乎把心理学带入武侠小说。他把人物的心理活动，解释得一清二楚，把动机都简化了。

但六十年代时的武侠小说泰斗，该是金庸。金庸对武侠小说的改进，不是一言两语就可带过的。最明显的，是主角形象的改变。他的主角是平平凡凡的人，天资不会比常人高，有时残缺不全……换句话说，可能是你，也可能是我，使我们易于认同，只是靠自身的韧力，或机缘际会，练成一身绝世的武功。就是他的反角，也不全然是黑色的，有些甚至邪恶得可爱。另一点，金庸有说故事的天才，玩读者于股掌之间，操纵着我们的情绪。再者，他的历史背景参考得非常详尽。

七十年代该是古龙的天下。古龙的主角一出场，就身怀绝技，不过胜利并不全靠武功，同时也靠智力，有时甚至仅靠拼命的能力。说起主角的武功，多数只有一招半式，如楚留香的手指，西门吹雪的一剑见血，或李寻欢的飞刀。古龙是最先把侦探小说的技巧熔入武侠小说中。他的情节离奇怪异，伏击出人意表，同时穿插上浓重的色情意味。古龙最美好的，还是他的文字，简练有力，轻轻一描，就把所想表达的衬托出来。

目前武侠小说正面临式微，可能到了穷途末路了。金庸只能重修旧作，古龙未去世前已绝少创作，梁羽生仍停留在过去的写法，秦红则老太婆的缠脚布一味拖，而温瑞安只会模仿古龙，却没有那种味道，或那种潇洒。

在这个时候来检讨武侠小说是否文学作品，可能是给它来个盖棺定论吧。我曾喜好古龙的作品，有一个时期买完他的全套武侠，沉迷到废寝忘食，但我敢肯定，他的作品绝不能列为文学。他前期的作品、差得要命，后期的也只有《多情剑客无情剑》，《流星、蝴蝶、剑》和《天涯、明月、刀》还有点看头。不过，他的小说经常超越常理，怪异得离谱，让幻想一洒不可收拾。中心和主题，只是强硬的加插下去。他的作品，称为神奇小说，似乎来得恰当。

金庸的作品，则没有这样容易来评价了。他的人物够多，个个栩栩如生，但有个缺点——从始到终，一成不变，虽然经历过几许曲折。从这个角度看来，他的人物是扁平的，为故事而捏造的。同样的，他的历史背景，可惜也仅仅是背景而已，对人物没有一点限制或影响的作用。有人会反驳说，他的人物是超时代的。

金庸的作品尚且如此，别的武侠小说家更不必说了。他们的故事都发生在真空中。这使我联想到三船敏郎主演的几套武侠片，如《七武士》，《穿心棒》和《素心剑》等。它们的历史背景是幕府政权由明治维新代替、封建制度瓦解，无主的武士正四处游荡，从事各种活动，藉以糊口。而这个历史背景恰是电影不可或缺(integral)的部分，不象港台的武侠小说，可有可无都不关宏旨。

也就是说，那种故事只能在那种背景中发生，泛指古代是不足为训的。其实，在幕府时代中，这种故事绝不能发生，虽然当时已有浪人。电影的安排同时也不失去真实感。在《七武士》中，村民聘请这七个落托的武士来抵抗外侮，群策群力地渡过难关，而危险一过，他们就只顾着自己的日常生活，对这七个（不，五个，死去两个）“恩人”一概不闻不问。《穿心棒》中，那被聘的武士，自知孤掌难鸣，消灭不了两股恶势力，于是唆使双方火拼，只可惜当一方冲过来，另一方就退后；当另一方冲前，那前一方又退后。仗总是打不成。换言之，人还是人，而不是某种神奇的怪物，故事顺理成章，而不足奇厄怪异。而人与事都囿限于时代的框框中。

如果武侠小说欲跻身文学殿堂，我猜想我们的武侠小说家，还是少看在金钱分上，多看在自己的艺术良心上，跟那几套日本电影看齐吧。

御用文人

我不否认，到了我这个年纪，文艺刊物和副刊上，值得一看的作品，越来越欠缺。这可能，一来人到中年，口味也变了，对文学的要求，也有所改变；二来，目前文艺刊物和副刊上的作品，都似乎千篇一律化了，不是年轻得软绵绵，就是老得死气沉沉。

这并不意味，我的文艺观也随着年龄而改变了。到目前为止，我仍坚持着文学是非常个人的，表达个人的声音的。其实，正是为了这个原因，我才非议所谓“新写实主义”的作品：一点私人的个性都没有，只是根据某种理论或教条来填充，内容贫乏表面，主题老生长谈。写到这里，一个念头突然窜入脑中：他们不是不够个人，只是他们自身贫乏，对问题不愿或不能深入检讨，对写作缺乏艺术良心，因此产生的作品，空洞苍白，人言亦言，简直值不上它印出来的纸张。我对年轻作者的非议，也恰好是本身的贫乏。文艺是表现个人，所以作者的第一要务，是充实自身。文艺不是感情的泛滥，而是感情

的控制，感情的反刍，以期超越感情，以期所表达的，能达到广度与深度。我这种唠唠叨叨的滥调，可能有欠公允，因为年轻人毕竟是年轻人。

现今文坛给人的印象是，只有作家，没有作品，或比较宽厚，作家的名头比作品大。而对这种现实，碧澄提倡“指导文学”。他提议这个概念由“成熟的有心人”来推动，指定其具体内容，鼓励和引导写作人去表达。

这个概念，在实际上，已非正式地被实行着。碧澄本身也承认这个事实——“作者以迎合编者个人的口味而写作”。这不就是“指导文学”的另一面吗？目前的副刊，都有各自的风格：《文风》比较软性；《文艺春秋》比较硬性。这两极端之中自有其他的副刊。做为一个投稿者，写作者不能不迎合编者的所好，否则稿件只有投篮的命运。我有一篇短篇，投去《新加坡文艺》，三年多四年后被退回。编者加上评语：“文笔佳。内容带有灰意。不适合让中学生阅读。可在其他娱乐杂志发表。”过后因《新潮》妇女杂志主编邀稿，就改投《新潮》，也被退回，这次是因为字数不够！

目前的这种非正式的“指导文学”方式，碧澄认为使作者的“风格、水准往往保持一贯，难以突破”，所以提议由“成熟的有心人”来指定某种题材和内容，甚至技巧。换句话说，这些“成熟的有心人”都成为文坛泰斗或霸主，而所有的写作者都成为御用文人，唯霸主的马首是瞻。我这样一阐明，这个概念的荒谬与可笑，读者该一目了然吧？由谁来做泰斗或霸主呢？碧澄推出文艺杂志、或报章文艺副刊、或文学社团的首脑等。这

些人目前不正扮演着这种角色吗？或说从这些人之中选出一位或两位，然则“成熟的有心人”的定义是什么呢？又如何去鉴定呢？

就说寻到了一位各人公认的“武林盟主”，而他也指定了某些具体内容，然后又怎样呢？文学不是新闻，随要随有。用一个滥调，写作如妇女产子，是需要时间的，尤其碧澄所举例的题材，如华人南来的血泪史、矿工、胶工的生活、日治时期、紧急状态华人新村（为什么仅止新村呢？），独立前后所引起的华人的反应，五一三事件，更为费时费力，作参考啦，搜集素材啦，构思情节啦，等等，务须使作品能反映时代。所谓“反映时代”，可就包罗万象了——历史背景，地理背景，世俗习惯，文化，经济，政治，甚至俚语俗言等等——换言之，那个时代的风貌与气氛。“根”就用上十一年的时间来参与搜集。财力，人力与时间的庞大，是可想而知了。最少“根”成为畅销书，作者此后不愁衣食。反观此地，有这个可能吗？若“指导文学”所产出的作品，象目前的一般空泛贫乏，不如不要来得忠实。何必自欺欺人呢？

再一点是作者与读者的问题。我前面曾说过，文学是非常个人的；文学的可贵处恰是它表达了个人的声音。如果每一位作者都写同一个题材，而用同样的技巧（碧澄的主义），文坛就沉闷得很了，而且有一篇就足够了。我可能歪解了碧澄的意思：在他看来，技巧是如何“不会引起什么问题”，而不是指创作技巧。纵然如此，我还是以为，有些作者的个性使他们对这种题材不感兴趣。

若他们不追随文坛盟主的指示，我们怎能就判他们为旁门左道呢？换句话说，“指导文学”可能使文坛太过单面化。至于读者是否接受呢？那该是最不紧要的问题。

《根》能成为畅销书，如果我们的作品够水准，够吸引力，也同样能成为畅销书。

其实，归根究底，“指导文学”的概念（碧澄的概念，而不是目前流行的非正式政策），之能否实行，全权是操在编者的手上，说得恰当点，报馆当局的手上。报馆当局是否有这种胆量刊登这种作品呢？文艺副刊的期数有限，超过一万字的稿，大多没有出笼的机会。反观小说天地版，容量是够的，但登的全是武侠、言情、科幻、侦探（或美其名曰推理），一篇严肃的作品都没有。报馆的藉口是读者喜爱那种软性的文艺。

文坛的半生不死，症结就在这里。碧澄一开头就指明：“马华文艺一路走来以副刊为发源地、为苗圃、为温床”。报馆不鼓励，还有什么指望呢？其实，目前许多中年的写作人，都把注意力拔离本身的小天地，而瞄射到社会与国家去。许多年前，我有意写一篇题名《与神签的合同》的小说，检讨非马来人在本国的处境，今年还寻获了一个象征——生眼膜——，但既然报馆不会接受（小说中会提到诸多敏感的问题，以及华人的劣根性），自己又无钱自资出版，只能藏之深山、留之后世，我也没有那么勤于收集题材和构思情节了。看情形，这个计划十成十胎死肚中。

若仍有指望，就指望一九九〇年后吧。

殊途同归

近一年来，文坛呈现一片热闹的情况。现在已有两间会馆设立学术文艺出版基金。除此之外，首都的人和文丛与建国日报丛书两个出版社，正在征求各地作者的著作以便刊印成书。再者，北马的棕榈、犀牛和南马的今天各出版社，依然维持下去。这是在出版丛书方面的。在写作方面的，报纸的文艺副刊已加多或已增版，新旧写作者都涌现创作，而更可喜的，文学研究或评论文章日渐增多，显示作者们对探讨自己的行业以及它所包含的一切基本问题，如写作的目的，写作的技巧，文艺的功用等等，日渐感兴趣。这一切的一切，尤其是后者（它阐明写作者是更有意识地在创作），是令人万分兴奋的。连我这个被冠为“悲观派”的人，也难免掀起一片狂热，一股美丽的憧憬。

不过，在这一大片的瑰丽中，在这一层鲜艳夺目的美景中，也隐藏着一些刺目的、使人担忧的迹象。新书是出版了不少，但它们是否有人读呢？读了之后又有何

作为呢？有人已针对这点提出了疑问，所以我不想多花笔墨。我就只针对文学研究方面的作品来谈吧。

无可否认的，在这许多文学研究或评论的文章中，固然有少数是真心诚意的论解，或关心文坛的命运而发的言论或创见，但是，万分可惜的，绝大多数却是不负责任的，见不得人的躲在不同的笔名中的搞风搞雨，唯恐天下不乱似的，不是断章取义，就是无理取闹，不是作人身攻击，就是胡乱加罪于人……使文学研究沦为派别之争，意气的发泄，甚或稿费的骗取，更使文坛洋溢着泼妇骂街的聒噪，或刀光剑影喊杀冲天，或火药气味特浓的轰炸嘶响。坐观“嫩叶集”之争，或最近“革新论”所引起的闲言冷语，使人恍如置身第三次世界大战之中。

这并不是一个可以使人乐观的现象。这种现象使有心人望之而却步。许多写作者，为了明哲保身，或省却招惹麻烦，索性封笔收山，等待太平的日子再降临。试想，花了几许的心血才完成的作品，不管写得好或不好，都遭人胡乱地撕裂一遍，怎不叫人灰心呢？问题是现在文学评价已失去了准绳，只凭派别而定。现代作品一定“苍白病态”；写实的必然“公式教条化”。叫人实在何去何从呢？

另方面，当我们正在刀来剑往地杀得你死我活，或两败俱伤之时，马来作家辈已很明显地表明他们的态度。他们非常决绝地否认非官方语文的作品为国家文艺，或国家文艺的支流之一。在这种情形下，如果我们坚持狗咬狗骨下去，这不啻是自寻死路，贻笑各方。

其实，派别之争或人身攻击或互相毁谤是毫无意义的，并不能解决任何问题的。平心而论，它根本就不应该存在的，尤其在我们华人之中，华人几千年的传统作风是兼收并蓄的。就是当儒教为国家哲学时，他们也只在处理国事上，或在社交上应用它。但是在私人生活方面，或是在精神生活方面，他们则遵从溶祖先拜祭，道教和佛教于一炉的中国特殊的宗教。这两者都相安无事，既满足对外生活的需求，也满足对内生活的所需。

同时，搞文艺的，无论被人冠为什么派别，都是殊途同归的——也即是反映人生。每个拿起笔杆的人，在最低的程度，都有一个相同点——一种对人类的爱心，一分艺术良心。不管我们写什么，用什么方法，我们都只有同一的目标——改进人类的生活（主要是从思想上着手，以便改变人们的想法和观点），以促进人类的幸福，最终使人类能操纵着自己的命运。

人生既然是复杂的，而人对人生的捉摸又不尽相同，我们无权要求文艺有划一的表现。其实，文艺就贵在是一个艺术者个人的创见：如果是人云亦云，文艺就失去了它的功用。“作者是站在时代的前头的”也就是这个意思。他洞察得比别人深而远，如鲁迅。当别人只会呆头呆脑地围观杀头时，他却看出中国人的通病。也就是说，当别人麻木不仁时，唯有他一人清醒而苦闷。

如此说来，主要的不是在手法，而是在洞察，在创见。而手法决定于洞察，也就是说，内容决定形式，有那种内容就必须有那种形式。拿一个可能不很恰当的例子来说：如果男人穿起女人的衣裙，搽脂抹粉，那末他

不是神经有毛病就是一个人妖。

如果这个概念可以接受，那就无所谓现代写实之争了。这两者都是殊途同归的——表现人生的不同方法。方法之不同乃因角度之不同。概括地说，写实派注重外世的表征，现代派则追究内心的表征，而各有各的优点，也各有各的不足。现代手法的优点在于它能探讨人性的真相，但忽略了外界的影响。写实手法则交代了外在的来龙去脉，而忽略了塑造使人信服的人。

最理想的方法，是溶两者于一炉，以各者之长补各自之短。这样既反映外在的非人的势力，又反映在各种压力下求活的人。这一来，我们也可以把视野扩大，去探求人在家庭中，在社会中，在国家中，在世界中，甚至在宇宙中的命运，既注重外界的影响和压力，又不忽略内心的过程，藉以确立人的价值。

第三辑：自弹自唱

写作上的难题

六月十至十一初稿

六月十八至十九再稿

也不知道为什么会爱上写作，尤其是以华文来写作。为名吗？看起来不象。我的人很害羞，遇到生人总象女孩子样腼腆。我母亲训责我儿子时，就常喜欢说：“为什么不学学你爸爸，淡淡静静，多一句话都不说，那象你那么‘三星’。”有些文友以为我豪放，滑稽幽默，其实那是装扮起来的，尤其几杯在肚，那就简直是啤酒在说话，而不是我在说话。同时我没有自信，写作了这么久，一直就企图把我的庐山真面目隐藏在笔名之下。同事之间，就鲜少有人知道我是摇笔杆的。就是自己的子女，到最近因我想稿费想到发疯，无时无刻不伏在桌上抄抄写写，才知道他们的父亲，原来是个写作的。

那么，是为钱了？也不尽然。当时我还是伸手将军，一切衣食住行，都由父亲包办，而当时还没有通货膨胀，零用钱跟几位同学在菜市中疯颠颠，或请女朋友看戏

吃朱古力糖，足足有余。当然，稿费是天降横财，疯疯颠颠得更加变本加厉，一杯椰水就够的了，非喝上三四杯不可；粿条汤、云吞面、炒粿条什么的，不是放了太多的酱青，就是太多的胡椒粉（这是同学间的恶作剧，把甌盖扭松）咸得或辣得不能入口，非得再叫一碗不可。这种人，怎会把那区区几块钱稿费放在眼里呢？

然则又是为了什么呢？我却说不出。可能我年纪大了，同玩泥沙、斗波仔、陀螺、放风筝、射竹枪等的同伴，不是离乡背井，就是关在家里学做家务，剩下我孤单一人，流离浪荡，无所事事。我还记得，有一次后面牙医的太太要见我，出了后门却不见了我的踪影，因为我绕着屋子走一圈。另方面，从父母房中的楼板上搬到店里的帆布床睡，跟伙计们多了接触，看多了副刊画报，看多了哭哭啼啼的广府片，少年老成，竟恋上了文艺这捞什子。

不管何因，我是爱上了文艺，而为了它，我也牺牲了钱途。初级文凭放榜后，我原被派到理科，谁知我竟申请到文科就读。而在三个同学中，校长只允准我一人转科，因为我要深一层的研究英文（也即是英国文学）。如果校长硬下心肠，认为我年纪轻轻，还不够成熟自己作主，说不定我现在就是一位大工程师，或医学士，或驰名国际的科学家，捞得风生水起，盘满钵满，而不是一位穷历史（你说可笑不可笑，真是命运作弄人）教师了。回想起来，悔之已晚。

我的牺牲是既大且深的，然则，这三十年来（头尾算起来）的成绩又如何呢？除了一本短篇集，几篇散落

在副刊和月刊上的诗（？），散文，小说和翻译外，就一无所有了。除了量之外，质也使我汗颜。三十年来，仅只一本结集，未被收集的篇章，水准是可想而知的。就是集中的篇章，也好不到那儿去。有一次我把集中最满意的《玛格烈》翻译成英文，越翻译就越心惊。它看来是篇胡闹剧（FARCE），先有结论才逐段填上去，斧痕明显。

这既贫乏又幼稚的收成，实因这三十年来，我总是时断时续地在写着，说好听是打游击，说不好听，就是江郎才尽。这三十年来，我不断遭遇到危机，在创作的路途上碰到死结。有时有了概念，却无从下手；大多时候，都是半途而废；抽屉里就塞满了这些流产了的不成形的胎儿。蛰伏了一个时期后，酝酿了一个时期后，以为终于拨开云雾见明月，达到突破了，谁知写出来的东西，比以前的更差，更使人怵目惊心。

在这种低潮中，我多渴望有什么实用的写作指南，来帮助解开我的死结。可是纵眼文坛，所谓写作经验谈，或什么写作讲座，都是广泛的，一般性的，似乎没有一个写作者要认真认识小说这门艺术的内在机械（MECHANICS），批评家不是大谈“真善美”，就是什么“有教育意义”等一大类说了等于没说的废话，因为他们本身对小说也是一窍不通。就此而论，马华诗坛就比较幸运，有温任平与天狼星诗社诸子，在这方面作了努力。

凭良心说，写作是个人的心路历程，外人是无可帮忙的。所遭遇的难题，也是个人的、特殊的。只有自己

去面对它、克服它。因此，为了自己的写作前途，我唯有自我检讨，涉猎一般性到特殊性的难题，希望能找出一条康庄大道。但愿不是只说不做，或半途畏缩就好了。



何去何从

抽屉里堆积满半途而废的稿件，全都因自己忽然失去了自信。这种题材，自古迄今，不知多少人写过，已成陈腔滥调，何必再费笔墨呢？题旨何在，是否有真知灼见，或创新意？再者，写了出来，黑字白纸，读者读了，又有何作用呢？这一切疑问困扰着我，最终觉得一切都毫无意义，颓然而废。

一开头写作，我就受了严肃文艺的影响，所读的都是 **HEAVY**（译作“冗长乏味”似乎不很恰当）与

HIGH-BROW（有高度文化修养）的文学作品，所服膺的也都是“文以载道”类的文艺理论。同时身为教师，总免不了有教训人的恶习。初级文凭时起，我就一本本地读俄国十九世纪作品，读狄更斯的几乎全部作品，以及巴金的反封建小说。虽然倾向浪漫主义，但每部作品都有一个 **MORAL**（寓意），都是“为人生而艺术”的艺术品。先修班时，曾被罗伦斯迷惑，为他那以个人感知为出发点的观点，几乎弄得自杀。但他的自然

道德也留下不可磨灭的影响。七十年代初期，我写了一系列所谓现代派小说，表面上看来似乎背叛了“文以载道”的教条，但我的每一篇都是严肃的，企图探讨观点与距离对人性的影响，使人们更了解自己的本性，从而活得更有价值，更有意义。过后，我发觉这手法，因了它题材的限制，已不足以达到预期的目的。现代手法（最少我当时所采用的）只囿限于个人的私人世界，深度可能足足有余，但阔度却嫌不够，比现在人们所讥笑的“肚脐眼文学”好不到那里去。当然，我的看法只是对现代手法的误解。现代手法只是工具，如何运用纯视我自己的才干。

这就是我目前所经历的 **CRISIS** 危机或转捩点——我多希望是后者）。这就关连到我的生活背景了。我的生活圈子越来越窄小，教书、做车夫，帮助家头细务，一天的时间也就完了。况且，我是广东人，却处身于

LINGA FRANCA（混合语）为福建话的地区里，更促进我蜗居的倾向。一只鸡一只鸭，会有什么深入的思想交流呢？同时，教书时，我用的是国语、与同事交往时，用的是英语，在家则用广东话，而写作时却用华文——这种语言的混合采用，使我找不到自己的声音。

以上各种原因，就促使我自囚于“文以载道”的牢狱中，既要载道，又无道可载，因此停了十多年，虽然其中曾鸣了几鸣。

如何突破？这就是我写此文的目的，藉写与思索的过程，能正面的面对它。我时常说，写作是非常个人的，其实，“文如其人”也就是同一个意思。既是个人的，

首先就必须了解自己的限制，然后设法把限制消灭，如或不能，也唯有接受这些限制。既接受了这个事实，也必须接受第二个事实：天下没有新的题材，我们所能做的，也只能给它赋予新意。当然，这种新意，未必比旧意来得好，但它必须是代表这个时代的看法。（纵使是这个时代中一个默默无闻的无名小卒之看法）。比如说，在这个时代，在本地，“罗密欧与朱丽叶”应该是不可能发生的，因为这里既没有族间血仇，也没有那么落后的交通系统或医药服务。

以上两点，该可以解决第三点，文艺的功用问题。一般上，写作者都自视甚高，一厢情愿的以为文学可以改变世界。我并不是非议这种固执。反过来，如果写作者没有济世救人的胸怀，那还写来做什么？不过，假如每一篇都必须发生作用，那么我们整世都免想能写出什么了。再者，一篇作品的功用，是因人而异的。第一，文艺作品不是一加一等于二那么简单，隐藏在里面的，是多层次的意义。接下来，读者的修养和经历都不同，所能领略的含意也各异。所以我们只能把作品抛出去，让别人自己去发掘了。唯一的先决条件，是我们必须尽心尽力去做，对得起自己的良心，同时抱着悲天悯人的心怀。

我发觉本地文坛，多的是接棒人，少的是仍从事写作的资深作者，而这些接棒人，不出三五年，也封笔归隐。此中一大因素，可能象我上述那样——必须面对自己，考验自己，而大多数都觉得不值得这种努力，文章千古事，但愿我的结论不但能鼓励自己，也能鼓励别人，

继续耕耘下去。



形式与内容

七一年写《凭窗》时，我曾向一位老作家宣言：“我要写一篇现代小说。”他不假思索地劝我：“为什么写现代小说，为什么不写写实小说？”他是苦口婆心，满怀善事；我则是故意跟他抬杠，因为我母亲常爱说我后尾枕有条反骨，喜好为了反对而反对。

近十年来，我时常有灵光一闪的概念，但总是无从下手，就是因为被形式与题材内容的问题困扰着。现在分析起来，《凭窗》那篇小说，是不能用别的形式来表达的。过后我也没有以相同的形式写过第二篇。在《凭窗》中，我欲表达的，是时空的距离对人的命运之影响。有时在一个偶然的机遇中，一男一女邂逅了，而那可能性是无穷无尽的，使人心灵震荡的。于是我采用诗似的语言来描述，一方面制造罗曼蒂克的气氛，一方面把场景拉离现实生活中的庸俗。在此种诗意中，命运充满无限遐思的可能性。于是我把这一切投到过去中，场景依然，行动依然，只是那可能性中有“你对我说了什么”。

我俩会心而笑。你偎我更近。我抱你更紧。一个秘密茁长在我俩心中。我俩的依偎击退一街的夜”。但那只是存在于过去的可能性。在现实中，“我只能凭窗。我只能转身。面对一室原子灯。灯下妻儿子女的脸孔。而你踩着影子。消逝在路尽头。”在现实中，我们隔着一层空间；我在楼上，你在路上。我俩也隔着一层时间，我已子女满堂，你也只能与同伴，踩着影子，消逝在路尽头。那一室原子灯把现实照得赤裸裸，丝毫没有隐藏，丝毫没有自欺欺人的余地。

由以上所见，形式是由内容所限定的。我不得不用那种语言，不得不选择那相同的场景，同时也不得不采用第一人称，对第二者倾诉的语气，来加强那种私人命运的戏剧性。

不过，一旦作品完成了，就变成了形式控制了内容。换句话说，作品中的含意，题旨等等，只有在既定的形式中找寻。一切在形式中找寻不到的，都是离题。《凭窗》的题旨，就如上述，夜归的行人，“苍白如街灯”，只能在遐想中追寻一点颜色，一点浪漫。但现实是“一室原子灯。灯下妻儿子女的脸孔。”毫无商量的余地。他俩是隔了不同的世界（*a world of difference*）。若要在《凭窗》中找寻社会意义，教育意义，或其他的什么，则难如海底捞针了。

那么，接下来的问题是，那形式是否恰当？是否有伸缩性，含意伸延到作品外？在这种考验下，《凭窗》又如何呢？我也不好意思自唱自弹了。

假如我这篇小说，可以被列为现代小说，那么我正

好实行了现代小说所服膺的教条。因为时代已变，题材也变，手法也应该随着而变。现代文艺并不冀图标新立异，其实现代小说所采用的各种技巧，都为当代作家所采用过，只是他们没有着意经营，在整部小说中所占的比例极小，因而被人忽视了。就是二十世纪的所谓新手法——电影手法，狄更司老早就采用过，在《大卫考柏飞》中，在一个句子中就穿插了过去与现在的蒙太奇。在《大期望》中，主角被逃犯倒提，他描述的是教堂与外物的颠倒过来，因为那小孩子还未能分辨自我和外界。这不就是心理学理论的实用吗？在《艰难时代》的开头，就是“雾、雾。雾无处不有。雾在……”使读者满眼满鼻子都是雾，没有任何间隔或距离。现代小说家之所以注重形式，乃因形式与内容，是二而一，不可分割的。

因此我不该困恼。只要我深思熟虑，酝酿够时，心中决定所要说的，该会找到恰当的形式。当然，我不该忘了，每种形式都有它的限制性，有时会弄巧反拙，想的是一样，表达出来的却是另一样。

语言

西方喜欢把文学叫为“声音”，如一本美国黑人作品集，就叫《黑色的声音》。这是非常恰当的，因为写作者既不象音乐家那样采用音符，也不象画家那样采用线条颜色，而是采用文字来表情达意的。白纸黑字，不是用来观赏，也不是用来聆听，而是用来阅读的，不管是默读或朗读。从措辞用字，节拍节奏，抑扬顿挫，甚至句子的排列，标点符号的应用，在在都揭露出作者的声音，揭露出他的思想过程，或他感情的波动。

黄戈二曾批评我的文字散漫，而文字既是写作的主要、也是唯一工具，我若要振作起来，重归文坛，就非由文字下手不可。其实，我曾读过，也曾写过，没有文字，就没有思想。

当然，文字并不是真实，文字只是真实的命名。文字与真实隔了一大段的距离，正如文学也和真实隔了一大段距离。如时常把“爱”挂在口头上的人，未必真的懂得爱。认清了这个事实，我希望我不会把代表当作实

在，写的或说的是一样，做的又是另一样。在写作中，我希望不会把应该表达的，以亲身说法来说明，而是尽所能，细心地聆取文字或语言下的含意。最后，我也希望我不会把文学的“真”，当作事实或绝对的真，因而心腔比较宽阔，态度比较开明，当我处理我和物时。

文字并不只是方便命名真实那么简单。它有感情作用(EMOTIVE VALUE)，也有连想作用(ASSOCIATIVE VALUE)，当然，也有些文字是中性的(NEUTRAL)，根本不会引起什么强烈的感情或连想。“碗碗碟碟”，“桌桌椅椅”，“猫猫狗狗”等实物的名称，当然不会引起什么强烈的反应，除非那是特殊的碗碟，或特殊的桌椅，或特殊的猫狗等，曾连系到某种难忘的经验上，如已离异或逝世的爱侣所喜用的碗碟，喜坐的椅子，喜爱的宠物等等。但，因遗传或传统的关系，某些实物的名称，也能引起强烈的感情或连想。谈起蛇，就会令人不寒而栗，想起那阴阴湿湿，冷冷滑滑的爬虫类。另一方面，非实物的名词，尤其形容词，大多都拥有感情和连想作用，除非用得滥了，使人麻木了，或听而不闻，视而无睹。每次看到“MELLOW”一字，我就联想到熟得滴汁的黄月亮，因为我第一次读济慈的《致秋天的颂诗》(ODE TO AUTUMN)，户外刚巧有那么一个月亮挂在天中。

这些感情性或连想性的文字，也同时含有价值评价。比如最近的“敬老孝亲”，或“新经济政策”，或“进步”，“改革”，“突破”等等，都是好的，都值得人去尽力而为的；反过来，“不孝”，“退步”，“革命”，

“固步自封”等等，都是坏的，都必须尽量避免的。这些文字的价值性，似乎是由整个传统文化而来的。不过，既然文化随着时代而改变，这些文字的价值评价也随之而变。在发展中的国家中，“进步”被捧得高高在上，因为只有进步才能追上先进国，而一切“退步”的思想或行为，都是绊脚石。过去时，则是“乐天知命”才可宝贵。又如新加坡，现在基础已固，信心已复，于是提倡儒教。但在世纪初，当中国正面对着被外国瓜分的命运时，儒教被当为罪魁祸首。另方面，在不同的文化背景中，文字的价值性也不同。在西方，“贞操”，“处男或处女”是肮脏的字眼。

字汇的选择，因此就标明作者的态度，作者的价值观。文字的安排，同时也能标明作者的语调，而这语调也直接或间接地阐明作者的价值观。假如我说：“新加坡自以为自己进步，居然开倒车，重新提倡十九世纪时已过时的儒教，不蹈蒋介石的新生活运动之后尘才怪呢”。从我的措辞用字。语调与态度，你该看得出我的不屑。但如果我说的是：“新加坡已进展到这个地方，它已有自信提倡儒教来巩固它的社会现状。”你不难看出，我是嘉许新加坡的。

文字的功用，当然不如上述的那么简单，不过，这是综合以上数点，也足以阐明，在写作上，我们不必说明。其实，文艺不是说明。文艺是表达。

事实的本质

我计划中的小说，有一篇是模仿《罗生门》的创作手法。第一章是事件的实在描述，接下数章则是两位原告、两位侦探和被告的供词，最后一章是法官的判词。

第一章就构成难题了。这一章是意外事件的实在描述，然而事实又是什么呢？一辆奥斯汀迷你汽车转入疗养院的入口，驾车者是位三十六岁的华人妇女，旁边是她九岁大的儿子。一辆丰拉摩多西卡，由一个华人男人，年二十八岁，骑着，从汽车的左边而上，在入口处勾到汽车前防撞杆。摩多西卡倒下，骑士跌在地上，汽车也停下，车夫走下汽车。人们围观。骑士的左脚面割了寸长的一条伤痕，要求车夫赔偿；旁观者七嘴八舌。车夫不肯，走入疗养院打电话给丈夫。丈夫驾了一辆汽车到来，载了车夫与儿子，就向前驰去。骑士与另一骑士，以钢盔击破奥斯汀迷你汽车的后镜，再打向前镜，但没有破。这时车夫与丈夫已把车停下，下车急步跑来。两位骑士丢下汽车，急急趋前，出其不意就以钢盔打车夫

和丈夫的头。后两者的眼镜都跌到路面上。两位骑士忽然住手，奔向对面咖啡档的空地上。骑士最后被两位警察逮住，帮他出手的另一骑士则逃逸。

以上是可以确定的细节。讨价还价的内容没有加上，因为现场没有录音机。而当事者的转述，如所周知的，是最不可靠的。殴打时，究竟是谁打谁，骑士打车夫还是打丈夫，也不能确定，因为事情急遽而发，当事者与旁观者也不可能清楚分辨出来。

这一段，我采取的是全能叙述观点，由一个无偏无倚的旁观者来叙述。但事实上，是真正的无偏无倚吗？语言尽量减少有感性（Emotive）的字眼（但“七嘴八舌”又该如何解释呢？），细节尽量减到必须的最少数。

（但“出其不意”不是很明显的带有判断意味吗？这意味着两位骑士是蓄意打人，然则旁观者又怎能知道那两者脑中转着什么念头呢？）最后，在细节的选择上，主述者是不是无意识地把他的偏见流露出来呢？他没有提到天气、没有提到警察会关心的重要细节，如车行速度多少，离路旁的距离多远，是否有放手势或指示灯，汽车和摩多西卡的损坏情形怎样等等。还有受击者的伤势如何？还有什么吗？主述者有意或无意地把这些细节遗漏，是否反映出他的背景（很显然，他不可能是个查事警官），因而间接地揭露出他的偏见，虽然他曾设法不偏不倚。因为他的背景、教养、文化水平等等，都已形成了一个人的人生观和世界观，他对事物的观点，或多或少总染上一层色彩。

那么什么是事实呢？事实是索菲（sufi）圣者寓

言中的大象，而我们全都是那四位摸象的盲人。这种观点似乎有点悲观，似乎有点消极。若果这是事实，那么这观点对我们这些写小说的，又有什么教训呢？又有什么寓意呢？

一向来，我们这些写文章的，都是自视甚高，自以为是高人一等。奉“文以载道”为金科玉律，殊不知我们所摸索到的，可能只是大象的一部分，有些因没有人带领，甚至摸不到边际呢！就是摸到象鼻，以为是在象头之前，所以比较重要，也不该沾沾自喜，因为它只与我们拥有同样的背景，教养和文化水平的人才有意义。我们别忘了还有人摸索到象脚、象耳和象尾巴。

遗憾的是，一向来，只有喝了点墨水的人，才有资格舞文弄墨，所以充塞文坛的，都是有关象鼻的描述，鲜有别部分的描述。就是我们尝试去描述其他的部分，都免不了不咸不淡，搔不到痒处，因为有了一层“隔”。就是出身低层社会的作家，在描述出身社会时，也避免不了染上一层颜色，因他的文化水平是从这里上升而来。

写到这里，我不禁想起萧伯纳《卖花女》中的 Doolittle，一个清道夫，活得温温暖暖、快快活活，因获得一笔遗产，跻身中层阶级，被逼成为 respectable（体面的）。

我们是否有权这样做呢？

孤魂何处

七九年时，我曾计划要写一系列有关南来的华人的小说，可是最终只完成了《舅父之死》和《英雄末路》两篇。前者承蒙编者的错爱，侥幸得登诸报端，后者虽改写过两次，却仍深藏在抽屉里。

现在我想就《舅父之死》作一番自我检讨，看看是否值得把“南来的华人”一系列的写下去。

《舅父之死》，在我计划中，有两条主线：一是个人的悲剧；另一是华人社会的悲剧。

私人悲剧是舅父的。他十四岁时，就由他姐姐携带南来，可能如其他南来的华人一样，为了逃避中国国内的苦难，为了追寻一个梦，未必是淘金梦，但最低限度，过过比在中国的更美好的生活，最少两餐温饱，衣食住不忧。（可惜，在小说中，关于这一点，我连一笔都没有提到：这是我这一篇小说的第一个缺点。）可是，南来后，舅父所过的，也并不是人的生活。他只是一个“学师仔”，给“车衣师父不断欺负”，甚至“用加央柴

打他，打得他成个肺癆样”，“受了很重的内伤，时常咯血，吃饭的碗筷，都分别开来，不参其他伙计的”，简直就象发麻疯，不被团体接受。就是外甥，也不同情他，撞见他偷吃芒果（可能是他唯一的奢侈或享受，也可能是他生理上的需求），就投告给他姐姐听。

舅父傻子伦，就象根本没有存在过。在他仍活着的外甥之脑海中，“连一个模糊的影子都没有”，样子是“高或矮，瘦或胖，都模糊不清”。就是他的死，外甥也一点印象都没有，因为他“也记不起家里做过丧事”。

就是死后，也只有他姐姐每年去拜祭他。姐夫也不曾去过，因为他姐姐“都独自一人坐巴士去扫他的山”。就是他姐姐的儿孙，也从来没有被邀一齐去。难怪孙子都不清楚“阿人去拜谁”，因为他们的脑海中根本就没有这个人。而现在他姐姐也已年老，在祭拜他时，呕得几乎晕去。她一旦死去，就再没有人会去怀念他，去追忆他，去祭拜他。就是他的外甥，只“向那远处的山头望了一眼”，就转身提议去吃午餐。他外甥看来是个实事求是的人，不会太着重感情的。何况，他连舅父的坟墓座落在何处也不清楚。看来舅父的坟墓，如许多别的华人的一样，将变成无人祭拜的坟。

我失败之处，就是对舅父的处境着墨不多，不能把他的悲剧更充实地表达出来。第三个缺点是，我没有把他的命运连系到千千万万相同命运的华人身上去，虽然我曾下意识地把他处境（死后的处境）跟他姐夫死后情形作个不很明显的对比。

我的计划，是想把这个私人的悲剧，搁在一个更广

义的悲剧框框中。祖先膜拜（ Ancestor worship ）是华人最古老的习俗，比道教佛教，甚至比儒教，更古老。而它最主要的 manifestation 是清明时节的扫青，一直相沿到现在。不过，在此时此地，这种习俗有式微的现象。外表上，扫青的人群，依然非常踊跃，义山人山人海，车山车海，步行的，踏脚车的，坐汽车的，甚至坐学生车的，义山的入口，就爬满汽车，路两旁也是泊满汽车。

然而，内里的勉强气氛非常重。主述者一方面担忧汽车会抛锚，就是泊车也深怕车轮陷落烂泥里，“要出就难了”（其实一辆学生车就陷在泥地中，要拖拉机来拖），另方面埋怨母亲选错行青的日子，其实，目前的大多数青年人，为了生计，都离乡背井，要回故乡扫青，谈何容易。如主述者的同学、妹妹和弟弟，一个身在星加坡，一个在吉隆坡，一个远在沙巴，就不能如期回来了。另一方面，宗教信仰的改变，如改信基督教，也逐渐使这种习俗式微。就是主述者之所以归家行青，也无非为了保持“高级知识分子”的形象，和顾念父母“供他读大学的苦心”。一旦母亲也去世了，他是否仍旧回来扫墓，是很难预知的。

行青的仪式，只有老一辈的人知道。是母亲通知他停在凉亭拜大伯公，是母亲吩咐他：“那个纸袋就够了，其他的到上面拜你爸爸”，年青的一辈，根本就不知何去何从。主述者“对祭拜一窍不通”，趁机去小溪取水来插花；妻摆好了三牲生果，则“袖手旁观”。“他不知做什么才好”，只有“爬上坟头拔草”。因为他已是

第二代了，虽然不象弟妹“信了教”，用鲜花的另一种形式去凭吊，但仍跟父母那一代不同了。他的语言已参杂了几许本地土语，如“学生车”叫“巴士史格拉”；

“退车”叫“戈斯坦”。他的去扫青，是理智上的决定，可能遭受过上代所遗留的影响。第三代，就更不明白清明的意义。他们只觉得好玩，争着去烧纸宝，然后争着去拨烟灰。其实，在前年，小男孙玩得连头颅都跌破了。同学的父亲，虽然属于第一代，但看法想法都进展到第二代的那种，趁着行青的机会去游泳。

这两条主线，现在重新检讨起来，似乎没有好好的连结起来。这是我一时的疏忽。这也是《舅父之死》的最主要的弱点。

面对着千千万万已故的华人，想着今年的新发展，我还是决定把“南来的华人”写下去，只是这些三十多四十年前的事迹，在我脑海中都印象模糊，恐怕力不从心，不能胜任。但愿别的马华写作人能向这方面去发掘，免得华人开拓者的功绩，被人抹煞。

尽在不言中

昨夜在电视台观看了《大亨小传》，结尾时给我很多启示。杰斯比被枪杀后，他父亲老杰斯到来，在检视梳妆台上的遗物时，看到黛丝的照片，问尼克：“这女子是谁？”尼克还没有机会回答，景已移到他俩赴坟场途中，老杰斯回忆杰斯比的过去。我们根本不知道尼克所作的答案是什么。

“这女子是谁？”答案或批判，作者留给读者自己去作。而这并不简单或容易。结论全靠读者对这部小说的领会。而证据必须插根于黛丝与尼克的性格。我自己的观点是，黛丝是个肤浅，轻浮，不成熟，不负责任，爱慕虚荣的女孩子，当然，当她获知丈夫的情人正是杂货店主的妻子时。我相信她所感受到的痛苦，是既深且巨的。但她很快就把这抛到脑后，为新居和出门，忙得不亦乐乎。不过，我不能因对她性格的认知而骤下结论。

“这女子是谁？”既是问尼克的，我就必须先认明尼克的为人。尼克对杰斯比的被误杀，必定愤怒填膺，但我

相信他不是个冲动的人，不会骤下定论。同时他会顾全老杰斯的感性（*sensibility*），不会破坏老人家对他儿子的观感。其实，他老早已洞悉杰斯比的悲剧，爱上一个不值得爱的女人，而且还忠心耿耿，千方百计设法挽回过去。因此他心里只有怜悯，只有同情，最多也只是——一种无奈。

作者有否帮助读者达致他的结论？尼克是主述者，既代表作者，又代表读者。小说是以他的观点来叙述的。虽然在电影中有几个镜头是他不能亲身看到或听到的。这种乖离，目的乃是让读者更清晰地了解人物——杰斯比、黛丝和杂货店主乔治——的动机。这种手法令读者更能洞察人性的弱点，从而引起读者的怜悯。怜悯是每位写作者，在面对着人的命运时，所必须具备的先决条件。

写到这里，让我说些题外话。我记得独立前的英文课本，有一段小说的摘录，练习题是把作者没有写出的对话由我们自己写出来。反观我女儿目前所采用的华语课本，内中每篇都是文艺作品，但重点都是作者、题解、主题、体裁、分析和讨论，根本没有什么关于“写作机械”的。难怪本地新一代读者的文艺修养这样肤浅呢。

做戏咁做

《豪门恩怨》（Dallas）重回荧幕，妻女雀跃兴奋，我却上床睡觉，不是我自鸣清高，只不过这种连续剧，拖了一集又一集，一个礼拜又一个礼拜，一个月又一月，一年又一年，简直“唔知边个打边个”。同时放映的时间又这样晚，根本就没有追随下去的精神。

可是，躺在床上，耳边传来电视上的声音，以及妻女的评评笑笑，居然不能入眠，反为“文艺的真实性”这问题困扰着。《豪门恩怨》所呈现的生活面，是否是真实的吗？若不，那什么才是真实的呢？若是，为什么我总认为它是“做戏咁做”，给我一种虚假、凭空捏造的感觉呢？从这，我想到文艺的价值问题，想到不朽的伟大作品与昙花一现的作品之间的分别。（但那是另一个问题了。）

继而我想到，过错可能不在这集连续剧，过错可能在我本身。对豪门生活，我一窍不通，也想象不到。我的生活面非常狭窄，只囿困在学校与家庭之间。邻居曾

取笑我为半职教师，全职车夫，把女儿捧上捧下，又是芭蕾舞啦，又是钢琴啦，又是补习啦，上上下下，整个下午就消磨去了，甚至晚上，一个星期七天，有四晚是载上载下的。而近一个多两个月，妻折断脚骨，我更忙得不可开交，连“**SIT AND STARE**”的闲情逸致都烟消云散了。有人取笑马华女作家所写的都是“肚脐文学”；而我现在的生活圈子，竟比她们的肚脐更小。所以，我那有资格批评某篇作品真实或不真实呢？

而如所周知，现实生活是拥有许多层面的。四月参加现代文学研讨会，当温任平大谈“天为山欺，水求石出”时，我正一味想着，他所阐述的，是一个现实层面，一个对古典素有研究的人之现实层面；在大厅上鸦雀无声，用心倾听的听众，都拥有各自的现实层面，因此感受各异；那些隐在外围的侍应生，若隐若现的，又拥有另一种现实层面——虽然我们全处在同一个大厅中。我们的背景不同、学养不同、年纪不同，我们的感受也就不同。当然，晚上我们到街头吃鸡肉粿条，那个小贩，他的印度伙计，那些吃客等，所经历的，又是另一种现实层面。而我们三人，就是同样围坐在桌子旁，所感受的现实层面，也迥然而异因为我们毕竟只是过客。所以，我们各人之间，总存在着一层隔膜，一种不能介入，当然，温任平所要阐述的，只是一种创作手法，一种中外古今都能接受的法则，可是我总有一种保留，认为在散文似（**PROSAIC**）的小说世界中，那种诗意的语言是否适当。我是歪曲了他的题意。但我仍坚持在小说中，我们依然必须从现存的环境中找寻我们的语言，提升它

为小说语言。最好的例子，还是永乐多斯女士对我问题的误解。在她的主讲中，她指出现代小说家喜欢利用神话来加深加广作品的意义。我就说我们没有神话，正想请教她，她却答说有。她所指的，是中国和台湾，而我所指的却是本地。是玛苏里，还是孕妇岛，还是汉都亚，叶亚来，还是阿什么叔娶番婆呢？

那么，审定文艺的真实性，是否非常个人，非常主观的呢？这又不尽然。我只是想说，我们不能以自身的识见，来肯定一篇作品的真或假，那么，该以什么尺度呢？我们再回头来看看《豪门恩怨》。这个连续剧包容了所有畅销作品的原料——争权夺利、你虞我诈，兄弟阋墙，桃色事件、好人坏人等，既使人哭又使人笑，既使人爱又使人恨，既使人提心吊胆，捏着一把冷汗，又使人松弛下来，喘一口大气——换句话说，使人认同，使人介入。然而，我依然认为它是不能永存不朽、再过几年，它的收视率降低了，寿终正寝了，在人们的记忆中也就不影不留了。

为什么会这样呢？因为它只是一套SOAP-OPERA。它的处境都只是 STOCK SITUATION 也就是说，情节的编排，并不是依从人物的性格，或环境中的实况，而是依从人类的弱点——如欲引起人们的悬疑，就安排 J. R. 被人尝试谋杀，但凶手却不知是谁。我只偶而观看这套连续剧，所以不能再引例子。我只是想说，它唯一的目的，只是欲摆弄观众，要他们哭，他们就哭；要他们笑，他们就笑；要他们提心吊胆，他们就坐立不安。换句话说，它是 Pander to 人类的温情，骚动人类的

劣根性，跟色情作品，只是一线之隔。读者的教养一旦提高，就不能使他们信服了，因为这是不可能的。

当然，可能性并不意味着跟现实维妙维肖，因为各人都知道，这是绝对不可能的，艺术跟现实总存在着一层隔膜，一层文字上或荧幕上的隔膜。不过，这种可能性，必需使人信服，令人接受，每天遍读金庸的《射雕英雄传》，我总为黄蓉的竹棒感到不安。那根竹棒，随要随有，难道就象孙悟空的金箍棒，可以缩细成绣花针藏在耳孔内？当然，我承认这是作家的特权之一，呼之就来，挥之即去，但那阻手碍脚的东西，黄蓉究竟如何携带呢？

另一方面，《花生画集》中史诺比狗屋中可以应有尽有，我却能接受。或 Philip Roth 的中篇《胸脯》，描述一个大男人忽然变成一个大胸脯，我也能接受。这实在是不可思议。

小说与时间

许多年前（年月日忘了），我写了一篇小说（题目也忘了），发表在蕉风上。我的概念是把过去揉合在现今中，而观察其后果。男主角的婚姻出了问题，于是他重回出生地去逃避。可是，一开头，主角就碰上年青时的自己，推出脚踏车，兴兴奋奋地踏向夕阳西沉的方向，几乎撞倒主角。当然，年青人是看不到主角的，因为现时的他，在当时仍未存在，就是在想象中也不可能存在。他如今改变得这样厉害，简直就象另一个人了。所以主角能够看到年青时的自己，而且一直尾随着那年青人，经过既熟悉又陌生的街道，经过道旁的商店工厂，而一旦到达那火车栅，主角就本能地知道年青人踏往何处。果然，年青人停在一间青色的木屋前，而从屋内走出一位少女，剪个罗马假期式的头发，而主角本能地知道在发尾下她生有一颗黑痣。然后主角尾随两人踱向屋旁的小河、坐在桥墩上，窃听两人的甜言蜜语，盯视着两人编织的美梦，让夜色逐渐沉落，天边浮现黄昏星。主角

随着年青人回家，父亲割了眼膜后的眼睛，在镜片后显得特别圆大，第二天，主角就动身，奔向那发尾有黑痣的少女。

全篇中，我对主角的婚姻，只字没提，主角的感情波动，也隐在字面里，因为这不是我的中心点。我的中心点是，生活使人健忘，使人因循苟且，使人视而无睹，失去了过去的理想或憧憬。古人有“吾日三省吾身”，但现代人因忙着生活，都忘了去反省。他们沉迷在声色犬马中，对日常生活都视而无睹。同样的，读者们爱好武侠言情，乃因它们脱离庸碌世俗的生活几个宇宙那么远。

为了这个原因，严肃的写作者，也逼不得已，非玩点花招不可，冀期把读者从因循苟且中震醒过来。我的意思并不是叫我们去媚俗，去让读者的爱恶拉着鼻子走，特意为他们创造些怪异荒诞的作品。我只是坚持，小说既然不能脱离时间，在目前来说，惯用的叙述手法（如渐进法，或倒叙法，或中途倒叙再前叙），可能已不适合我们内容的需求了。因此，我们必须大胆地去玩弄小说中的时间系统，不纯粹为了引人注意，而是为了更能恰当地表达我们现时的处境。

其实，玩弄时间，已不算是标新立异了。比如说，我那篇忘了题目的小说手法，就比不上狄更司的手法那么充满回响。在我的印象中，他曾有一部小说，是以成人的口吻去追述童青年的事迹。与别不同的，他采用这技巧时，不但过去存在现在中（也就是追述），而且现在也存在过去中。换句话说，在阅读这些事迹时，我们

总感到成人的主述者，就隐在字里行间。也就是说，在追述这些事迹时，追述法已经过成人大脑的过滤了，事迹都染上成人的色彩了。童年的天真、成人的世故，使这部小说充满了活力，伸延了这部小说的意义。

不过，玩弄时间的好手，没有人比得上约索、康拉德。在他的手中，时间变成一件可以随意塑造的面粉。他要时间变成扁的，时间就变成扁的；圆的就变成圆的。在《间谍》中，他描述间谍如何唆使他白痴的妻舅去投炸弹，但因妻舅笨手笨脚，时间未到，就先把自己炸得粉身碎骨。这爆炸事件，该是小说的最后高潮，许多作家都会把它安排在结尾里。康拉德却不然。他把这事件按插在小说的中间部分，而在小说的后部，那妻舅仍然活着，使文艺修养欠缺的读者，还以为那妻舅根本没有被炸死呢。作者这样的处置，是煞费苦心的。这个事件，是这部小说的中心点，也可以说是一面镜子，或一块磁石，或一块试金石，也可说是一种标尺，让我们来评价小说中所有的行动和人物。

拙作“是的，我们必须保存自身的文化”，也把时间来瓦解，使它支离破碎。菊凡兄曾说我这题目不象小说题目；其实我这篇小说也不象小说，反象一篇辩论稿，把论点一项一项的列下来，因此，时间也变得支离破碎了。

陈政欣在《车祸》中，做得更透彻。他把时间的因循或先后，也破坏了。主述者（我）去阿李的家通知阿李，骤看起来，似乎是发生在车祸之后；主述者很明显地指出：“十分钟前我到阿李的家去。”读者还以为“

我”是个脱离了肉身的鬼魂呢。但发展到后来，这去通知阿李的事件，肯定是发生在车祸之前。阿李的大门关闭着，屋内有炸光，但没有人影。“我”不愿冒险私闯别人产屋，可能那门顶上贴着辟邪的神符。于是我发现屋影下的摩托西卡，而骑了它去找阿李。而车祸就在这时发生。因此，时间已没有了前后之分，变成好象一种旋环，一种蛋与鸡的矛盾，前就是后，后也就是前。因为时间已没有了意义，因果也没有了：因就是果，而果也就是因，跟时间一样的分不清。

陈政欣这个大胆的概念，实在值得大家深思。

自我检讨

《自唱自弹》写了几篇后，居然材料枯竭；何况，写了《自唱自弹》，我的小说也没有写的需要了。我写《罗生门》式的小说，因写了“事实的本质”，也就胎死腹中了。我没有什么新意，也不能把小说的含意伸延开去，于是根本没有写它的必要了。连带其他的《自唱自弹》也不写了。

月前其戈到访，一同到大山脚找文友。菊凡很“赏识”我的《自唱自弹》，但我既然已不好意思自吹自擂，于是提议我写《你唱我弹》，过后还影印了两篇大作让我试刀。想想这提议也不错。我们写作人实在可怜，创作时寂寞；作品发表后也冷清清的，根本就不存在似的。一点反应，不管是好是坏，聊胜于无，最少表示作品还有人看，虽然那看的人是同爬格子的朋友。另方面，既是朋友，也不怕有所得罪，最多赔上一支青岛或一瓶龟蛇酒，前嫌将会尽释。何况，弹未必只是贬；弹的含意也包括赞：我可能是他的伴奏者。

他的《爸爸的拍档》，花了我很大的工夫，写了三次才成雏形。他的《后遗》则比较简单了，虽然他这题目曾使我伤了一阵子的脑筋。两篇写成之后，才发觉是弹多唱少；简直贬得一文不值。前夜评析雨川的《血的早晨》，发觉情形也是同样。

这使我不能不停下来，作自我检讨一番。

第一，我的动机是什么呢？我生性懒散，近几年来更觉得恹恹然，半篇小说都没有完成。当然，计划中的小说则可谓整萝整筐，只是无从下手，全因懒也，懒去思索，懒去筹划，懒去酝酿，懒去动笔，甚至懒去抄写。有时我佯装潇洒，硬说这捞什子不值得卖命，自嘲地说自己是打游击，随心所欲，兴之而来写几笔，否则就拉倒。其实心中的苦闷，只有随酒后真言流露出来。我时常说，我们已活了几近半个世纪了，写作已有一代之久了，却没有留下什么可供后人凭吊的痕迹，只成有名无实的写作者。而如连半个孩子都生不出的妇人，我妒忌那些既有作品又有成就的写作者，特意去贬低他们，以抬高自己的身价。既可骂人，又可捞稿费，更可喝酒（菊凡请的），何乐而不为呢？

第二，我这种心理是否歪曲了我的评析工作呢？是否影响我的评析态度呢？我的分析似乎是针对作品而写的，这边摘录一段或一句原文，那边也摘录一段或一句原文，看起来既细心又深入。可是事实上呢？就菊凡和雨川的两篇评析看来，我似乎乖离了作者的原意；而趁机把我自己的想法当成准绳。譬如说，雨川根本不关心迫迁在法律上的对或错，甚或道义上的对或错；他欲表

现的，只是解释居民为何会反对发展，为何会暴乱，连居民的自私也不偏不倚地表露无遗。而我则厚着脸皮硬指他的小说没有深度，没有广度。我这种态度根本就是对作者不尊不敬。人家要建造的只是亚答屋，我却用砖屋的尺度去衡量（又酸气重重了），这根本有欠公允。再说，我们不能要求每篇作品都面面周全，包罗万象——若遵此要求，那非写一个长篇不可了。如果我的妒忌心没有作祟，如果我态度中肯，如果我不偏不倚，那么我应该在小说的囿限中来分析，来评论。而如果我采用这种尺度来对待《血的早晨》，这篇小说可说是篇成功的作品。妈妈的忿恨很成功地被扩展，变成不只是她个人的忿怒，而是大众的忿怒。而尤其成功的，是把妈妈的挺身而出连接上阿昌叔的鸡寮，因为阿昌叔的鸡寮对妈妈来说，含有特殊的意义——它象征她儿女的整个前途。（“而妈妈每天到阿昌叔的鸡寮去帮忙养鸡，每月赚取菲微收入，也可以作为我和妹妹上学的点心钱，和应付学校里应缴的杂费。”）当然我仍坚持我的最先看法：整篇小说的感染力不够，因为它太片面，只转达居民的忿怒，而没有提到他们别的感情：如对家园的留恋，对前途的恐惧等。就是提到杨桃树时，主述者也只想到生计问题，根本没有一丝一滴童年时在树下游玩的记忆。换句话说，作者没有采用生活细节来暗示，只用明显的 **statement** 来说明。这手法当然比较容易，也没有一点功力可言，只是这一来就变成死板板的“开口见喉”式的口号了，一点含意都没有了。

说得好听点，我的要求太高。我要每篇作品的内容

都充实，手法都十全十美。我不该忘了许多年前读过的一则轶事：某希腊作家对友人曰：“已完成杰作一篇。”友人问曰：“在那儿？可借观否？”“在这儿，”他答曰，指着他的脑袋。世上无十全十美的事，尤其文艺，受了时空与文字的限制，杰作只存在脑海中。说来惭愧，买陶器时，我特意挑选有缺憾的，因为太十全十美的，只是膺品或复制品。文艺作品何独不然呢？文艺作品若太过十全十美，同样只是一个工匠的复制品，而不是大师的创作。

除了文艺批评外，还有一门学问是“文艺欣赏”。我希望能多向这方面发展，特以自勉。

更深入自己

我摇笔杆爬方格子的日子，说短不短，说长不长，头尾算起来，已有十九年。遗憾的是，除了得到几个强加予我的名头，如无名小卒、性交小说家，和最近苗秀老前辈的唯美（美国的美？）派之外，就一事无成，连半本合集也没有。

在写作的过程中，我经过了四个、五个、还是六个？阶段（这叫做旁观者清，当局者迷嘛）。要勉强加以标榜，可分为：浪漫派、神话派、讽刺派、性交派、心理派、玄奥派、和现时的唯钱派，可谓洋洋大观咯。

我之会学做作家，而做华文作家，是一个天大的奇迹。华校我只读了两年半，就转到英校一年级去了。而在班上，我的成绩，总是名列前茅（从后面算起）。我还记得，有一次，人家都放学了，我还被留在班上站堂，死背功课。母亲来接，我委屈地大哭了。（苗秀先生批评我们班写作人为狗屁不通，是有真凭实据的。我连累了同辈的文友，谨此谢罪）可是，一旦转到英校去，

可能大器晚成，竟如假包换的真正名列前茅，两年完成三年的班级，好不威风，虽然所谓读书，也无非是在店后咿咿呵呵的胡诌给在店面的父亲听。

可是，不幸得很，时势总比人强。双亲都大字不识几个。父亲还能写几个斗大的中文字，似懂非懂的看中文报纸；母亲则连自己的大名也写得歪歪斜斜的。因此，店里只有一份南洋商报和一份东风画报。为此，我若要满足自己的好奇心，则非从中文下手不可。不过，我最先对中文发生兴趣，并不是托商报或东风的福。当时李大傻正改行讲故事。店里的伙计在听得上瘾之余，也买了一整套一整套的正宗武侠小说来翻阅，什么洪熙官、方世玉、黄飞鸿、少林武当等等，真是小说迷的眼福，我对那些男女在房内剑来盾往的描写，尤觉得津津有味，手不释卷，废寝忘食，可谓用功殊力。这就是我往后成为性交小说家的最大的本钱。至于黄色小说，因人之初、性本善，我只欣赏了一本。什么女人如厕、春光毕露；什么房内自渎、佳人解围；又什么三人同房，前后夹攻。直看得我头晕脑胀，终因它对我的健康有碍，毅然的烧掉了。如今惋惜失掉了一本有教育意义的大作（结局是三人都做了日本人的弹下鬼，可谓是警世良册）已太迟了。现在就是往旧书摊找上三天三夜，也找不到这样的一本既风趣又适从写实主义的杰作了。

我几时摆脱了刀光剑影的魔圈，读起严肃的文艺作品，我不太清楚了，在这方面，星期六周刊的功劳殊巨。我是看厌了它封内的裸女或半裸女照而掀翻起文艺作品的。苗秀的星加坡屋顶下也可以记一大功，虽然它比起

那黄色杰作还嫌隔靴搔痒。从这两份启蒙物，我跳到更正统的读物上，我致命地追随杏影先生主编的文风，以后还模仿韦晕先生的句法。（遗憾的是，经赵戎评论后，韦晕的作品就失去了他独特的风格，那种因他的句子而造成的气氛。）我也读了许多五四时期的作品。鲁迅的作品，因慕他的名头，逢见逢买。但我收集得最齐全的，还是巴金的作品，从小说到散文到翻译。我喜欢他那种既浪漫又有反抗色彩的笔调。因他的影响，我也读了许多俄罗斯的作品。这些精神粮食的功效居然使我把李辉英的《人间和天涯芳草》送了给人，因为它们不够严肃。

我的习作，全盘都或多或少受了这些作品的影响。阅读多了，我心胸填满一股由书本而来的不平。同时年轻气盛，热血满腔，以为一开金口，就可惊世骇俗，把世界全盘改变过来，另一方面，我生性怕羞，见到女孩子就脸红，时常单枪匹马地游荡。我私心里以为，一旦名成利就，就不会再孤独了；而我还做了许多甜甜蜜蜜的白日梦。于是我就在练习簿里乱涂乱抹。词不达意（其实无意可达），别字连篇，也胆敢抄在 Foolsap 上投去副刊。当然石沉大海，音讯全无。以后副刊看得多了，才知道有稿纸这么回事，于是去书店尴尬地向店员买原稿纸。想不到，这一来，奇迹出现了。我居然在建国日报的学生园地上发表了两篇小说：《离别》和《逃》。这是我的第一阶段，也就是神话阶段。前篇叙述一个少年因家穷而离乡背井到外地去做学徒；后篇则描述一位少女因后母迫嫁而逃离家庭。两篇的结局都充满希望：

“它载着一颗跃跳着希望的心远去了，远去了……”以

及“翌日，朝阳柔和的光芒照着玉汉兴奋的脸，而且照亮了她面前的路途……”这种题材，这种结局，是一九五零年代的特色：表现一股反抗的劲力，一股寄望未来的热忱。至于为什么要反抗？将来又是什么？我当时是没有深究的。人家是这样写我也就这样写。而人物或事件，也是从书本或电影上抄袭来的。

这之后，我记不起有什么进展。我可能拉拉杂杂的写了些分行散文似的诗，杂感似的散文，故事似的小说。题材也是当时流行的千篇一律的什么阶级斗争。人物、内容也都是千篇一律的；穷人总是善良的，受苦的，被压迫的等等；而富人总是肥头肥脑，阴险恶毒，不择手段，吸血成性等等。这些跟现实不符，因美其名曰：神话派时期。

真正跟写作结上不解缘，是在蕉风创刊后。当时主编是方天，标明马来亚化。我于是从校刊中翻译了《打渔彭亨海面》和《马来甘榜》，赚了八元和七元的稿费，怎叫人不上钩呢？又有名又有利，傻子是做定了。驼在那股贪念上，我翻遍了每年的校刊，总找不到篇适合的，同时翻译他人的作品太费事，意思受着他人的控制，不能畅所欲言。在走投无路时，我终于决定写一篇自己的东西。结果是《狮子城》，内含什么，迄今我仍不清楚，我认为它既然是马来民间传说，一定适合马化的要求。何况，有一个故事做根据，写起来也比较容易。我于是一面踱方步，一面念念有词，逐行逐行的完成了。以马来民间传说做根据的，以后还有《一双石人》，《英勇的启示》，与《孕妇岛》。人家是借古喻今，我只是酷

爱那些故事，同时既然是传说，我的幻想就不必受到拘束。

在《草原的故事》发表后，我仍是没有自觉。其实，《草原的故事》是继《狮子城》后第二首叙事诗，灵感来自白宁的草原。因此在语句上，气氛上，内容上都很近似白宁的大作。白君遂去函揭发我。方先生即来函追问我写此篇的目的何在，我一时词拙，请教了一位肚里有点墨汁的伙记。他教了我四个字：有所感触。在回信中，方先生原谅了我，说初学者模仿是无可避免的；并称赞我，认为我的优点是能从各方面描写一件事。我为这沾沾自喜，竟忘了我是文抄公这个事实。我虽没有卑鄙到把他人的作品抄来放在我的名下，但我到那时所写的一切东西，在精神上，在手法上，都不够算是我自己的。不过，我根本还没有这种自觉，过后遂有《太平湖之恋》（华巫相恋），《飞、飞吧》（对自由的向往）以及那首由马来民间传说改写的东西。

这是我的浪漫期。我读了很多叙事诗，艾青的，中国民间故事改编的，尤其普希金的。我对他如此景仰，甚至还译了一篇有关他的评论，文长几万字，曾费了我九牛二虎之力。他的诗恰好迎合了我此时孤来独往的习性。每天傍晚我都独自踏脚车到太平湖去，着眼处总是天边的晚霞，天脚的山脉和云雾，以及湖面的波纹和堤岸上的叶涛。换言之，我放眼在大自然，看得太远了；近在眼前的人和物反而视而无睹了，这可能是眼大不见山吧，当然，我仍有满腔不平、愤恨。记得我另一篇叙事诗，是痛骂外国人蹂躏了我们大好的山河，把母亲的

内脏都挖空了，却肥饱了外国人。可是，我只在路边看到铁船把土地翻起，却没有看到一个人，或他们的工作情形。那篇东西连一个人物都没有；而在其他的诗作中的人物，也只是纸糊公仔，算不得上是人，我毕竟对人的世界太隔膜了。没有接触就没有了解，所以我这时期的作品，没有一篇算得上是我自己的东西，全部都是他人的反映。

除了方天，还有两位先生对我有所启示，只可惜我悟性缓慢，不能领悟他们言外之意，我曾写了一首长诗《光明的追求》让夜学六年级级任戴润霖老师过目。他的批语是：“什么是光明？你想表达什么？”我的反应是满怀不是滋味，平心静气而言，光明代表什么，我到现在依然没有一个清晰的印象。这种意义含糊的文字，用了或没用都一样，还是少用为妙。当你连自己的意思也不清楚，你怎能希冀你的文字会正确呢？

再后我有一篇《盲公》寄给杏影，在退稿时，他批上：“我希望你的眼睛没有毛病？”我失望之余，大生他的气：难道必须亲身经历过的才能写吗？如今回溯起来，我要是听从他的劝告，我也不会跑这样多冤枉路了。虽然文艺未必一定要记述你亲身经历过的事件，但强不知为知，反会闹笑话。勇气是一回事，但对自己忠实又是另一回事。我的意思并不是要写作者把自己囿禁在身边的琐事上。但要求题材的广泛，你必须先充实你自己，在生活上，在学问上，在思想上，在文字的应用上，而一旦你写你所熟悉的，深思熟虑过的事件，你会写来头头是道，读者也会觉得更亲切，更真实，更使人信服。

我不敢断言，经过杏影一提，我就灵犀一点通。那未免太抬举我自己了。但我的转变，是在杏影发表了《穷人欺骗穷人》时，虽然我当时还没有所觉。我的生活也有转变。我们十多个同学在校外组织一个指南针讨论会，每星期五有一次聚会。其他的六晚则每晚都到菜市吃宵夜，就是在这个场合中，我发现了那短文中的事件。我学会了用自己的眼睛，用自己的头脑了，我最大的反应是一种受骗的感觉。事实跟理想毕竟距离太远了。而幻灭——憧憬的幻灭——成为我以后的作品的主題，虽然处理方法不同，跟看法的不同而异。

停一个时期，我发表了《孩子的心》，又长又杂乱，尽量把我所见到的加插进去，经过主编的苦心删改，才成目前的样子。内容虽还没有全然摆脱浪漫的色彩，但我已改写小说了。这表明我已把眼光缩短，从大自然缩到我眼前的人和事。

再停了一个时期后，第一篇算得上是我自己的作品的是《巴士车站》。故事性很弱，只阐述一个男学生在巴士车站上时常遇见一个女学生。两人也同乘一辆巴士。日子一久，两人渐起好感。可是两人都未能鼓起勇气来交谈，来互相认识。因此到后来，他俩也各自分飞了。当时我就感觉到人与人之间总隔着一层什么，使人不能相识，不能互相了解。人是孤立的。这种感觉也还只存在于潜意识中。我之有这种感想，可能是因我刚到怡保，人地生疏，寂寞孤单加上游子愁，使我有多次想自杀呢。

可能是知难而退，也可能是适应了在外的生活，我在吉隆坡所写的东西都讽刺意味很重。也许这是补赏幻

想毁灭的报仇方法吧。在《养鸭的故事中》中，我讽刺人的贪婪，在《猫》中，人的虚伪，在《先知》中，人的无知，在《责任》中，人的昧良良心，我是面对着周围的人和事了。不过，我仍旧站在外面，或踞高临下，只看到人的表面，看到人的丑恶面。当然，人是有这些劣根性的，但那种观点太平面了，太武断了。人不是黑白分明那么简单的；人是灰色的，好坏参半的。良知给了我很大的启示。我的原意是写一个惯玩女孩子的少年，因眼看心目中所崇拜的女孩子险遭朋友玩弄，而受良心谴责，醒悟过来。这是我的原意，可是写出来时，男主角的醒觉固然是受良心的谴责，但更主要的却是他的占有欲、他的自私。另方面，我正为荒原写了一篇评介：谈黄戈二近期的短篇小说，有所发现：“唯一的缺点是作者的同情心仍不够：他总不放过他塑造的人物，原谅人类的恶劣的习性。假如他再深一层的去了解人性，从而增加同情心，他的作品会更趋近辉煌与理想。”

我的写作路向又有所改变了。我尝试更深入地去了解人性。因此从心理下手，手法也学用了意识流的技巧，但因太过注重意识的组织，反而非马非驴，介乎半传统半现代的表现手法。这时期的作品充满悲天悯人的气氛。如《野鸡》（一个女人），《高跟鞋》，《夜》，《无家可归》。现实中的人跟理想中的人距离太大了。我同情他们，而在安排那些可悲的下场时，我向人们、社会、世界控诉。在《野鸡》中，女主角的命运是这个重钱轻义的社会加于的，在其他几篇中，则是由他人所加的，同时，为了反抗左派那种神话化的教条主义，那种歪曲

现实，我写了《生活》，一篇所谓性交小说，故事描述一对贫贱夫妻，男的踏了一整天三轮车，回来倒头就睡了；做太太的，打理孩子入睡后，还要烫好为人浆洗的衣服。在夜寒和孤寂双重侵袭下，他渴望温暖。在她做好上床时候，丈夫翻过身来，当他俩恰好织起两人间的温暖，足以抵抗敌意寒冷的外界时，一个孩子在睡梦中大喊，他俩一惊，深怕又有孩子。因而在心灵上死去了。这就是此工商业社会的最大罪恶，这也就是此重钱轻义的社会中贫穷最大的悲哀：人已不是人，只是一具忙忙碌碌的机器。

在另两篇中，我也阐述同样的主题，但同时更深一层的探讨人生的意义何在，在中篇《无形的谋杀》，我对金钱和爱情的比重下了评语；在追寻，我则抗议工业文明的把人变成机器，没有人性，没有感情，没有思想。我也开始利用象征来表达我的意思，文字是抽象的，必须具体化才不会使读者有模棱两可的印象，尤其象雨后和长大（探讨生与死的对抗）那样的作品，更为重要。

出学做工后，我才发现要了解人生或人性，并不是这样简单的事。批判或怜悯都太过片面，也太过浮面，于是我两个中篇《大人的世界》和《傀儡》都半途搁下。不久后，虽然我曾写了杂感《庙宇外的黑蚁》，肯定了人的伟大，我仍认为这不是全部的答案，我遂从自己开头，重新做个检讨，写了《自画像一和二》（后改《昨日，今天》），欲对自己前后的转变找个答案，在这两篇中，我探索时间与空间对人们的看法的影响。在远距离中，在过去，一切都显得美好；在近距离中，在今天，

一切都变成丑恶。在前者，你是戴着浪漫或理想主义的眼镜；在后者，你脱下了眼镜，一切都在阳光下暴露得太清晰，太赤裸了，在 *The Sung Vase* 中，我更进一步的探讨这个问题。在幻景毁灭后，人们为了逃避丑恶，根本不用眼睛了，在凭窗中，我则探索时空对人与人之间的关系的影响。在同一个场合。在过去，两个人可能成为很亲近的人；在目前呢，他们宛如隔了整个世界，在冷藏的世界中，我继续探人与人之间的隔膜，而设法去克服它，我发现这种隔膜是因为人们把关系商业化了；而欲克服这种隔膜，不能用眼、口、手或耳就收效的，而是用一种第六感。这种了解，只能意会，不能言传。

这些都是人生的片面，但我已开始摸索了，此后，当我充实了自己后，我将探讨人在宇宙中的价值：人与人的关系，人与社会的关系，人与宇宙的关系，这个企图可能到我伸直了脚也不会成功；不过，盲人摸象，摸到它部分的真理也足以自慰了。

写作是一件非常个人的事，无论何派，文艺是你个人对人生所得的了解的反映。其实，写作者都是殊途同归的，大可不必标榜什么，大凡执笔的人，心头都有一点还未熄灭的良知，才使他们有这种傻劲干下去。所以，最主要的事情是更深入的了解自己，试图充实自己对人生的看法，使它更全面化。我们不能让人牵着鼻子走。写作不是人云亦云，或是为了某种目的，无论经济上的，政治上的，或道德上的，而是为了你有话要说，有值得向人道的话要说。就是他人不赏识，只要是值得说的，你就写下吧，束之高阁，藏之深山，留诸后世。当一切

的人都他妈的完了蛋，你的话还在。为了区区稿费，区区虚名，区区主子的赏识，而折了节，那是太不值得了。在写作上，我们虽未必能有所作为，但最少我们还能对自己忠实。

七一年五月七至九日





第四辑：他山之石

短篇小说浅谈

短篇小说简短地叙述一个虚构的事件。通常它是有关人的生活，而所描绘的事件，可能属于外界的现实，或仅存于人物思想或感情中的片面。它跟轶闻不同的地方，乃因它有足够的长度——鲜少短过两千字——来阐明和定义人物；它跟长篇不同的地方，乃因它只描述一个插曲或境遇，而不象长篇那样发展复杂的情节、逐渐地让人物明晰化。

短篇小说是件艺术品，而艺术应该在创造和传达一个经验的同时，增广人生。读者必须能够跟某位人物或全部的人物认同，从而体验所发生的一切。但既然它的生命和经验来自作者，一篇小说的强烈和价值，就全靠作者本身的品质了。一篇好小说跟一篇专为娱人的故事之不同点，就是它增广读者的同情心，洞悉和了解。

短篇小说，因为它的短小，很容易被人视为一个整体。这是说，任何缺点，一眼就看出。因此，它的写作和结构，必须非常严谨，情节必须简单，人物必须寥寥

数人，因为它没有篇幅或时间来容纳错综复杂的情节。无关宏旨的情节或离题的细节，都不能隐藏起来，所以一切细节都必须事关重大，而发展也必须清晰。因为作者总是在很短的篇幅中发现一个中心经验，他必须用最少的字数来表现最大的意思。他必须激发读者去推知没有篇幅写下的东西；他必须大胆地从叙述的一节转到另一节；他必须企图获取一种回音或共鸣，以便读者读后，那个经验能象音乐一般，在他脑海中围绕盘旋。

15 · 7 · 64夜重修

关于西方文艺流派

我们不能否认，现在我们当中某些人所从事的文艺创作，是根源于西方的。马来西亚虽然处于东西的孔道，但西方文艺作品被翻译成华文的，实属凤毛麟角，少之又少。一般作者都为此而苦闷，偶或吸取了一些有关西方的文艺潮流，（间接转过来的）就如获至宝，捧之若神圣，根本没有细心的研究和分析，就盲目的跟从，进而标榜主义，竖起流派，说起来真是可笑之极。

其实在西方，标榜派别主义，也是到十八世纪才有的。在这之前，作者们虽也研究希腊文学，但仍保持着个人的自由，象莎士比亚根本不遵从亚里斯多德的戏剧三一论——时间，地点，结构的统一。后来，特莱登因本着科学的爱好分析的精神，才把十八世纪前的英国文艺列为传统，进而分门别类：如依利莎白朝代作家、杰可宾派、形而上学派，而把自己的时代命名为古典主义。其实，这样的划分，只是纯粹为研究的方便而已；如果我们认真的去分析这种分类，其中仍有许许多多互相矛

盾的地方，这是因作者在执笔创作时，他们自己本身并不知道他是隶属于那一派。诸如形而上学派，约翰生博士虽指出他们注重哲理，但到目前为此，大多数文学评论家还没有一致的注解；而被称为这派的几个诗人，如特唐、玛威尔、活柏，他们各人的作风，经过详细分析，都不同——玛威尔的作风接近宾庄生，接近他那古典的匀衡、而达不到特唐的激情推理方法。

再说，各家各派（如果我们承认派别的存在）的促成都有其不同的因素，都是受了时代环境所影响。华渥华兹因觉得古典派文学只注重社交上表面的礼貌，忽略了人类的原始本性，而尝试写了《抒情民谣》，在序言中擎起浪漫主义的旗帜。浪漫主义崇尚感情不受羁缚，无约束的发泄出来，导致左拉转向如摄影机般正确地描写实物；他单是描写冲凉房，就化去四页多的篇幅。自达尔文推出进化论，加上世界大战，使作家们对外界的政治经济失望，从而转向人物的内心活动。乔约斯利用佛洛伊特的心理学，创立意识流派，更能表达人生的真；《尤利斯》一书就是以没有系统的意识组成的。

现代所谓最新的流派，不是没有传统做根据的。如存在主义，我们都以为是由莎特创始。其实不然。存在主义的特质是把主角处在交叉路口，面对两个选择；一旦选了一方，主角就死抱着这选择为真理。He is what he thinks he is。他是活在他的意识中。象这种特点，早在二千年前，苏格拉底已把他的安蒂哥尼处在埋葬或不埋葬她的兄弟的难题中，只是到十八世纪基尔科格才把这哲学思想系统化。又譬如现代诗的推理写法，也是

回复到形而上学派诸诗人的技巧。

我们有自己的时代背景，有自己对环境所引起的个人反应，照理不必盲从某一家某一派。现在马来亚不但独立了，连马来西亚也成立了，根本就没有反殖民地主义可说，实不必跟从什么革命主义，大喊打倒帝国主义，拥护某阶级主义。而时代背景不同，思想特质也跟西方迥异，我们也不必因为美国的积极主义最新，即把主角描写为面对现实的英雄，没有过去，也没有未来，只有现在。各家各派的技巧早已存在，只是各时代的重点不同。我们的技巧是要灵活的，不能死从某一派的写法。

显然，我们的时代环境跟西方的不同，我们个人对现实的反应也不完全一致，就是在我们马来西亚各民族之间，各人对现实，对社会的反应都富有他个人的色彩。我们不反对有选择性的接受西方文艺思想和技巧，但我们坚持，一位文艺创作者，必须保存他个人的心灵自由，不受任何派别的枷锁，否则，他不但不忠于自己，也不忠于文艺。



也谈宾特和荒谬剧

拜读了蕉风二〇七期黎骚君辑的关于宾特，觉得还有些可以说的，现参阅 JOHN KERSHAW 的现代的舞台一书，再谈谈荒谬剧和宾特。

照 KERSHAW 的看法，自二次大战以后，戏剧的写作经历了一个很大的转变。廿世纪五十年代前的戏剧是写给文人学士读的：因此它的体裁是文学的，脱离了当代的语气和习惯。但剧本不是文学的一支，戏剧就是戏剧，是被人观看的，而不是被人阅读的，它能否成功的传达思想或感情，并不全然依赖文字。宾特的归来的第二幕一开演就只有动作而没有对话，这维持了二分半钟那么久。

五十年代后的剧作家已了解到戏剧和文学的分野，而他们的剧作更能深入地探讨和表达现代的生活和精神。

五十年代后崛起的剧作家，被人分为两大类——自然主义的或现实主义的或荒谬主义的剧作家。但这只是几个名词。他们主要的不同则在于他们的出发点的不同。

JOHN OSBORNE, ARNOCD WESKER, MAX FRISH 等的出发点是欲使观众在感情上跟剧情紧紧的牵连在一起 (INVOLVEMENT), 而他们的主角总是一个非英雄或反英雄 (ANTI-HERO); 也就是说, 一个平平常常的凡人, 如观众一样的平凡。另方面, 荒谬剧作家如宾特, 尤乃斯柯, 毕克, 纪涅等, 则尽力隔离观众 (AUENATION)。他们的目的是避免观众在感情上跟剧情达到密切的关连, 从而产生许多难题或混乱。他们故意提醒观众: 他们无非在看戏, 看一个模仿的处境, 一出虚设的故事。这一来观众能理智的批判剧作家提出来的问题。

前一组剧作家被笼统的称为自然主义或现实主义作家。但这两个名词不能混为一谈。自然主义是可见和可听的生活表面的模仿。它对形式比对内容来说是来得更恰当的。假如一个剧作者忠实地重现每天的语言的节奏和习惯, 包括一切的不合理处, 一切吞吞吐吐的迟疑, 而没有尝试去组织或夸张这种语言, 而假如他的背景也是真实生活的处境的反映——那么, 他是采用自然主义的技巧的。但他可能并不关心我们所认识的生活中的动机或感情, 或一种由平凡的经验所得来的生活观。如果他这样做, 他就是个现实主义作家。

换句话说, 现实主义是关于一篇剧作的内容或主旨。自然主义是关于一篇剧作的表现方法或形式。自然主义忠于可见或可听的; 现实主义则忠于思想或关系。所以, 不自然的就做作的; 而不现实的则是虚假的。

荒谬主义的定义则比较混乱不清, 尤其当它被应用

在尤乃斯柯和宾特，这两位迥然不同的剧作家。基本上说，荒谬剧“表达一种感觉：这个世界是不可思议的，更不能被组织成价值的系统——由于宗教的衰退，对国家主义的信仰的衰退，对进步和社会主义的信仰的衰退，和由于二次大战后的幻灭感。”（MARTIN ESSUN）。

这个定义并不能使人太满意。宾特并不着意要表达这个时代的难题。他只是要写戏剧。而对他来说，一间有一扇门的房间就充满着戏剧性的可能。谁会进来呢？以后又怎样呢？这是他所关心的。

老实说，荒谬剧不能归类于某一种定义，因为在舞台上，它们的意义跟阅读时的意义又不相同。荒谬剧的定义就如它们的观众那样众多。最主要的，荒谬剧使戏剧重获诗意：文字在某一时间中具有一个以上的意义。当一个场面也具有一个超越演出时的意义，那个场面也变成有诗意。荒谬剧能如此的成功，正是因为这种神秘感。这神秘感使荒谬剧在感情上有非常深沉的刺激和影响。

以下是 KERSHAW 对宾特的门房的看法：

幕启时，米克正坐在床上，房里充满废物。他只有独自一人。他慢慢的浏览房间各处，凝注吊落天花板的一个水桶，然后坐得静静的。忽然间，不知在屋内什么地方，一扇门被碰响。米克站起来出去。一会后，另两人上台。一是大维斯，一个浪子；另一个是亚斯登，米克的兄弟。他刚刚才把大维斯从咖啡店的扭打中救出来。他们说话。大维斯说得很多，亚斯登静静的，说得很少。浪子在房里过一夜。翌晨，自己一人，他开始检阅房内

各物。忽然间米克进来而吓了他一跳。

第二幕开始是几秒钟后。米克，了解他正支配着大维斯，跟他玩欲擒故纵的游戏。最后让他租或买屋内一间套房，开价高得怕人。亚斯登回来。当浪子知道这两人是兄弟后，米克出去。

从这时开始，故事主要是描述大维斯选择那一方来附和。两个兄弟，独立地，都欲聘请他当门房。他的难题不是接受或不接受，而是应该答应那一个兄弟。

最后，虽然他已接受了两人的邀请，而且在不同的时间中，曾成为两人的心腹之交，他依旧被两人叫他走。两人都没有真正的需要他。幕落时，他正在无力地又无用地要求亚斯登让他住下去。

这故事非常简单，但所含的隐义却非常的复杂。隐义存在于人物中，他们每人都活在空想中，而每人都决意保存住这个空想。浪子相信他象其他的人一般的有用。其实比起某些人——如邻居黑，甚至住过一个时期疯人院的亚斯登——来得更有用。他所需要证明他的身份的只是他留在 **SIDCUP** 的证书。不幸的是，他只能步行到 **SIDCUP**，而他的皮鞋的处境是如此的可怕，他不相信它们能把他带到 **SIDCUP** 去。可是当亚斯登替他找来一双好皮鞋，他却必须拒绝。否则他非去 **SIDCUP** 不可，去取那根本不存在，或纵使存在也对他无用的证书。他取一个假名——真金士——来更进一层的保护他自己。

另方面，亚斯登相信他将把屋子改变成一系列的套房来出租。但开工之前，他必须在花园中搭一间小屋。这小屋就象证书一样，只是空想中的自我证明 **SELF** —

IDENTITY。这小屋是不可能被搭起的，否则他必须证明他能将屋子改变成套房，证明他是个设计师和多能多艺的人。这就是为什么他不能收留大维斯当门房。

米克则梦想着把屋子改变得非常奢侈。他把自己看成一个忙碌、屋主型的生意人。他不能把屋子改变，只因他兄弟的懒惰。当然，假如亚斯登真的把屋子改变了，米克就必须证明他是如他所想象的那么能干。所以他也必须退却聘请一个门房。

这种自保的气氛导致张度和焦虑，尤其是大维斯。他是容易被吓和自我辩护的。他不喜欢潮湿或下雨，他害怕电流和器具。而当他没有说谎时，他就推托。

事实上，三个人都异常孤单。在感情上，他们的生活是非常孤立的，困囿在自己的空想中。甚至连米克对亚斯登的兄爱，也是假的，为了怕浪子找出真相。他们每人没有真正的目的。为了弥补这方面的缺乏，他们发明空想的目的。假如连这些空想的目的也破灭了，他们就没有什么剩下的了。

他们每人都不愿面对自己，因此他们的处境是不会改变的。大维斯必须继续流浪，永远担心着没有证书；亚斯登必须继续收集零零散散的材料和工具，而避开真正的工作；米克则必须跳来跳去，最少使人错觉他充满魄力和努力，有很多很多的事情必须照顾。

虽然这一切都很明显，戏剧的终场语气是郁闷的，近乎悲剧的。大维斯，一向都忘恩负义，不可靠和具有贰心，最后不能住下，虽然他如此绝望地需要跟那房间搭起某种关系。宾特把这一秒造成深深地动人，深深地

悲哀：

大维斯：我将怎么办呢？

稍停。

我将去那儿呢？

稍停。

我可以住在这儿。我们可以搭起你的小屋。

稍停。

如果你要我走……我就走。你只要说一句。

稍停。

我要告诉你……那双皮鞋……那双你给我的……
…它们竟很合用……它们很合用，也许我可以……
下去……

亚斯登不动，背向着他，站在窗前。

听……假如我……下去……假如我……取了我的
证书……你能……你能……让我……你能……
…如果我下去……而取我的……

很长的沉默。

幕下。

这是万分有力的写法。我们竟深深的同情这个不值得可怜的人。

宾特不但有异常有力的戏剧感，使他能够把平凡简单的处境转变成深含稳义的，意味深长的刹那——时常负荷着恐怖——同时他的对话也是独一无二的，它很趋近每天的语言，但同时又比它更有诗意。

另一特点是，三个人物都描绘得很有深度。虽然那两兄弟围绕着大维斯活动，可是这并不是他的戏。他只

是要参加进去，而那两个则要拒他于外面，而每人都有他自己的说话姿态。亚斯登的是慢慢的，小心的，清晰的。米克的是故意辞不达意的，使大维斯莫测高深，因而觉得焦虑。而大维斯的是推托的，他用模棱两可，用推托来保护自己，来遮掩自己。

宾特是用语言来表达人物的。他的人物面对着基本的难题——生存的难题。他们没有理想或感情上的纠缠；可能他们已超越了这一切。理想和关系只是个人的游戏，藉以探寻出他们的本性。但真实是必须要面对的；而真实不存在于外界中：它是自我。

宾特的人物，关心着自我，有时是可笑的，有时却是扰人心安的。其实，连那幽默感也存着恐怖，因为我们认识它是如何的趋近真实生活。他的人物关心着生活琐事，如大维斯埋怨他没有钟，不可以知道时间的迟或早，这种对琐事的关心，是宾特的剧作的关键。一个人的生活中，总消耗在牵挂着琐事和无关宏旨的事物中，因为他是利用这些琐碎来跟外界连系。拿去了他所依靠的小物件——如钟，鞋，纸等——他就无所措施了。

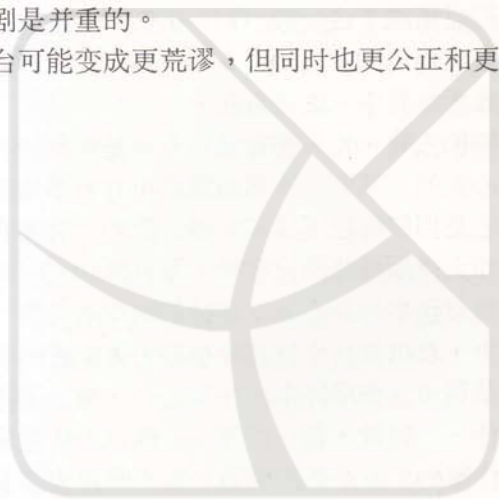
剧作家的任务是提出问题，而不是提出答案。荒谬剧作家正在这样做，以他们的玄喜剧(DARK COMEDIES)或他们的传达的失败(NON-COMMUNICATION)；同时，他们使我们深深的陷入剧情中，而他们本身则站在剧外。他们的人物，每个都是重要的；他们没有把注意力全部贯注在某一位主角上。人物的存在并不是为了点明处境；处境的存在反而是为了阐明人物。

荒谬剧也被称为传达的失败剧 (THEATRE OF NON-

COMMUNICATION)。宾特认为人们不能互相传达，乃因他们不愿揭示自己。传达是危险的，它揭露痛苦的，不需要的事实，所以它必须被避免。

这并不就是说门房是充满绝望和恐怖的，当然，“山雨欲来风满楼”的感觉是不远的，而狭窄的房间外的世界也是未知的，但他的剧作具有如此深沉的幽默感和魄力，使这出剧拥有一种鼓舞的，近乎解放的效果。喜剧和悲剧是并重的。

舞台可能变成更荒谬，但同时也更公正和更正确。



与沙特一席谈

沙：……人们把我当成丑闻，你知道为什么吗？从一九五四年以后，报社就一直说我卖稿了。事实上，我是个双重出卖者，我是个小资产阶级知识分子，可是，对小资产阶级没有说好话。一位老前辈，一个年轻人“鬼混”，我不但跟他们很合得来，他们还是我的基本读者。四十岁以上的人都不赞成我，即使年轻时曾喜欢过我。于是，我是个双重出卖者，我出卖了年老的一代，出卖了我的前辈。他们从“无出路”和“呕吐”中认识我的。当时我还没有接受马克思主义对我思想的影响。我前半辈子家庭环境又良好。所以，我就以为，要拥有世界，就要写作与工作。于是，我尽我的所能挣扎下去。

问：那时你已清楚要做什么吗？

沙：我开始知道，十六岁时，我要做小说家。不过，我必须攻读哲学，以便考进高等学院。我的野心是成为文学教师，随后我读了亨利·柏格森（Henri Bergson）

BERGSON)的一本书。书中具体地描述一个人如何在脑海中经验时间的过程。我从我自己的身上领悟到这种真理。随后，我发现了现象学。那是说，我发现一个人可以很具体地讨论任何问题；同时可以用哲学方法来谈论，而这方法比哲学课本中的语言更广泛，更科学化。我于是有了一个念头，想把文学和哲学揉合，作为一种具体的表现技巧——以哲学当方式和纪律，以文学供应文字。我感到兴趣的，是想揭开人与物，以及人与人之间的那种离奇而又具体的关系……在探寻这种关系时，我深受马丁·海迪格尔（MARTIN HEIDEGGER）的影响。我是一位战俘，狱中某些修士要我跟他们谈论哲学。海迪格尔是德国人让我阅读的唯一作者。他的论点是，在最后的分析中，物只是用具。在“呕吐”中，我尝试以文字来给树木下定义，来探索出树木的真谛；另言之，我不断的探索，不断地去断定物事：物究竟是什么？我们为什么活着，活着又为什么？依照海迪格尔的看法，一棵树是被砍下来做柴烧或建造房子的；树的本质是它的用处，正如一个人。不过，人有自由来认清自己，来为自己，为他人选择。我在检讨一个人的生活构造时，无法不看看生活的底层，其他的一切构造，把我引到人类的需求——引到工作，引回到工具上面。即使当我冲一杯咖啡时，我已使世界改变。在“存在主义与人道主义”中，我解释：每一个人的一个决定，从狭义的到广义的来说，都使他成为一位立法者，

为全人类而立法。人必须有全然的、深邃的责任。

问：你写过：“人是注定自由的”（*Man is condemned to be free*）这话是什么意思？

沙：我说注定，因为他一被抛到世界上就拥有责任，没有藉口可以把它卸下。被永恒的价值遗弃之后，我们必须创造自己的价值。

问：怎样创造呢？

沙：我用“自身的选择”来形容那一刹那。在这一刹那中，一个人发现自己——那向来被他人所控制的自我。开始时，他人制造我们，然后，我们自造，以他人所制造出来的自己为根基。但在我们自造自己的一刹那中，我们面对着一个微妙问题：我们发现，我们与自己预想中的自我，或他人预期中的自我，都迥然不同。这就是自由，但却不令人喜悦。所以我用“被注定的自由”来形容它。

问：钟纪涅从那方面看来（*Jean Ginet*）是“注定自由”的？

沙：孩提时的纪涅全然受惩罚与公共制度弄成乖僻但他有足够的气魄意志和智慧来重造自己。当然，他是以别人供给他的材料来重造自己——他的变态的自我。同时，不管他做什么，他的同志必然会收到他不想要的后果。虽然如此，跟我们一样，他对自己的生活方向，仍然全部负责。而纪涅还没有达到他的目标。其实，他除了改造那个由社会所造成的贼以外，没有其他特殊的目标。“诗人纪涅”使总统赦免了“罪犯纪涅”同时也使他的诗源枯竭！他的

诗源便是向监狱和羞辱争取自由。他最伟大，有创造性的一刹那，当作品赋有最深邃的意义的时候，是当他正进行摆脱监狱生活和耻辱的斗争之际。当他的努力成功地把他带回社会，做个小资产阶级分子——虽然他对社会制度不存幻想——写作对他已失去了深切的意义。他的神话失去了，而以这个意义来说是自由了，可是后果却是残忍的。现在他处于全然孤独中。……同性恋的朋友不能给他慰藉。他的第二部小说《玫瑰的奇迹》，一方面记录他对这些可怜的人物的真正了解，另方面则记录刺激起他同性恋的幻觉；而这两者起了冲突。这是他进退两难处。他所爱的人，显得不凡同时又显得可怜，现在他更清晰地看到这可怜的一面了。

问：在《苍蝇》一书中，你写道：“当自由在一个人的心中燃起篝火，众神都无力对付他。你这不是承认上帝的存在吗？”

沙：如果我有这种有关自由的理论，那正是因为我不信仰上帝，我曾多次的提及，基督教的一种有趣的情形，根据神道前辈，尤其是奥格斯汀，上帝尊敬人的自由。上帝造人时，为了尊重自由故给他自由。所以上帝不追问人的决定，人是孤单的。依赖上帝的诫命未免太过容易了。举例说上帝对阿尔及利亚战争并没有说什么……

问：那末，你能解释“无出路”中的一句“地狱是他人”吗？

沙：他人是地狱，只要你一生下来，就碰到一种必须服

从的遭遇。你生而为一个有钱人，或是一个亚尔及利亚人，或是一个医生，或是一个美国人的儿子。那末，你的将来已被他人指定好了。他们没有直接地制造你的未来，但是，他们是使你成为现在的你的社会制度中之一部分。如果你是农夫的儿子，社会制度逼使你投到城市去。在那儿，机器等待着你。机器需要象你这样的人，才能转动。所以命运注定你成为某一种工人，一个乡下孩子，被某种资本主义的压力逼使你离乡背井。工厂就是你所以存在的因素。你的存在究竟是什么？那是你的工作。这分工作操纵你，因为它与你的薪金累倒你，而这分薪水却规定你的生活水准，把你抛入某一阶层中。这一切都是他人加予你的。这种生活，只有地狱才是恰当的形容词。又拿一个一九三零或一九五三年生在亚尔及利亚的孩子为例。他注定死亡和受酷刑。这也是地狱。

问：难道人间就没有希望，没有出路？

沙：当然有，你可以反抗，可以改造自己，那亚尔及利亚孩子，虽然注定受酷刑或死亡，但他却活在革命中；其实，这革命正是他一手造成的，纪涅也一样。

问：世上还有多少种能改变他们的命运的人？

沙：要改变命运需要大费周章。首先命运必须使人不能忍受。而当它不能被忍受时，那真是坏到极点了，这就是我所谓的“隔离”（Alienation）在我们的社会制度中，一个人总被物质操纵着，而这些物质又是被他人所制造，创造和剥削着。这些他人并

没有跟他面对面地对抗。他们通过物品来侵犯他。譬如说，你就凭这个录音机来隔绝你和我。我们把全部的现代文明放在我俩中间，因此我们本身也成为物件。而间隔还有其他的物件。……

问：有人批评你没有提出具体和积极的方法来达致自由。

沙：人们以为，在某一个清晨，当他正穿着袜的时候。

一个人可以决定：“呵，今天我将发明一套道德规则。”但道德规则是不能“被发明”的。它必须是某种已经存在的东西。我们不应把道德家和宗教家混为一谈。穆罕默德只是利用已有的宗教，可兰经的一切基本都是犹太人的成就。可兰经只是犹太教的变化，由某些犹太族人实行。但穆罕默德却坚持是直接受之于上帝：“这是上帝说我们必须做的。”但一个真正的道德家却不同。一套道德制度有它自己的法律，不理睬到现成的道德法律。它仅反映某一社会团体的见解。

这是一个例子：安德列，纪德（**Andre Gide**）说：

“别在他处，而须在各处找寻上帝。”跟着他传布着热情，渴望，与快感，等等。你以为纪德的规则，对一个工人，甚或一个工程师，或一个门庭如市的医生，会有意义吗？它唯有的意思是：“我，纪德，属于高级中等阶层，而拥有那特殊阶级所栽培出来的特别敏感，因此我能够献身文艺工作这文艺工作证明我有适应各种各样经验的敏感。”这儿是一个高级中等阶级作家的道德规则。其他同一阶级的作家都能接受。我能了解它，虽然我并不生于那个阶

级。不过，这种劝告，对工作八个钟头的工人来说，是毫无用处的。他已疲倦。我们怎能叫他去观察整个宇宙，以便得到快感，当他已被一整天的使人头脑迟钝和残酷的工作弄到麻木。——工人的问题不是保护自由，而是争取自由。而我们必须帮助他达到这个目标。今天根本没有真正的道德制度存在。人不能彼此开诚相见。太多的机器和社会构造遮蔽了人的视野。今天不可能谈到真正的道德制度。只能谈到适用于某特殊阶层，和反映某些特殊的习惯及兴趣的道德规则。要使人们得到一种新的社会制度中的条件正感缺乏。在我们的社会中，且别提那些个人的限制和个人的命运，单那一大堆的社会组织，已形成人互相了解的障碍。于是你遇见一个黑人，亚拉伯人，古巴人，每个人都有自己的命运，而真正的关系都很难成立。或说你参加一个运动，脱离了此外的一切。就是如此，你也不能达到全然的团结。你所接触的人，在你来说，并不是一个人；他只是一个物体，譬如在美国人眼中，古巴人只是糖或共产主义或某种宣传。今天，欲在人与人之间建立交谊，我们必须反抗物质制度。只有这样才是有价值的道德标准。至于在赢得了自由之后，人们如何利用它，那不是我们——全然孤立隔离开的人们——可以预言的了。但把人当为人，是一个原则，一个不能放弃的原则。……

问：你为何拒绝诺贝尔奖金？……

沙：因为我看不到，一个学院或一个奖金，对我有何关

系。我以为，我最高的荣誉，就是我的作品，被人阅读。



蕉风文丛

半闲文艺

作者：温祥英

出版者：蕉风月刊

BULANAN CHAO FOON

10, Jalan 217, 46050 Petaling Jaya, Selangor.

Tel: 03-7912455, 7912551.

印刷者：马来亚印务有限公司

MALAYA PUBLISHING & PRINTING CO. SDN. BHD.

10, Jalan 217, 46050 Petaling Jaya, Selangor.

总经销：马来亚图书公司

MALAYA BOOK CO.,

22-24, Jalan Bukit Bintang, 55100 Kuala Lumpur.

怡和书局

IPOH BOOK CO.,

75, Jalan Market, 30000 Ipoh, Perak.

友联书局

UNION BOOK CO.,

1A, Bras Basah Complex, Block 231, Bain Street,
Singapore 0718.

定价每册马币五元正

(如有缺页或装订错误请寄回更换)

1990年出版

版权所有·翻印必究

封面设计：陈惜耀