

张贵兴《赛莲之歌》的声音、中国性与想象

黄玟颖*

北京大学中文系

摘要

长期以来，学界围绕华语语系的“中国性”，孜孜挖掘张贵兴作品中的诗词歌赋、历史典故，整体研究渐呈单一重复的现象。另一方面，对于《赛莲之歌》这部早期的自传性小说，学界给予的关注甚少，也未对其中的声音作深入的探讨。以下结合声音与中国性，进一步厘清张贵兴融贯中西的、独特的文学表现手法。另外，本文也援引胡塞尔与德里达有关内心话语、意义“延异”的主张，试图论证声音的不可交流性，以此对话张贵兴基于想象的创作模式的部分争议。

关键词：张贵兴，《赛莲之歌》，华语语系，中国性，声音

* 黄玟颖，北京大学中文系硕士研究生，当代文学专业。

Sound, Chineseness And Imagination in Chang Kuei-hsing's "Siren Song"

Cristy WONG Meng Ying

Department of Chinese Language and Literature, Peking University

Abstract

Scholarly discourse which focuses on the "Chineseness" within the Sinophone literature have assiduously excavated the poetry, historical allusions and classical references within Chang Kuei-hsing's works, resulting in a growing tendency towards monotonous repetition in comprehensive studies for a considerable long period. Concurrently, the early autobiographical novel of Chang Kuei-hsing, "Siren Song" received very few academic attentions, with its sonic dimensions remaining largely unexplored. The following analysis of this paper aims in integrating the concepts of sound and "Chineseness", seeks to clarify Chang Kuei-hsing's unique literary expressions that synthesize Eastern and Western traditions. Furthermore, drawing upon Husserl and Derrida's propositions concerning inner speech and the inevitable deferral of meaning, this paper also aims to demonstrate the incommunicability of voice. This framework is then applied to examine related critical comments on Chang Kuei-hsing's imaginative creative methodology.

Keywords: Chang Kuei-hsing, Siren Song, sinophone, Chineseness, sound

一、前言

张贵兴出版于 1992 年的《赛莲之歌》是一部以希腊神话的女妖形象, 即赛莲 (Seiren, 亦作塞壬) 命名的小说。据张贵兴, 海上女妖赛莲用媚妇般的歌声扰乱航线, 迷惑水手跳入海水中 (张贵兴, 2021, 页 27)。在文本中, 赛莲使人意乱情迷的歌声是一种与情欲有关的隐喻, 影射正处于青春期的主人公雷恩在性事上反复的自我拉扯。作者在自序透露这部小说的自传性质: “这小书是我少年时期‘假面的告白’。” (张贵兴, 2021, 页 3) 细读《赛莲之歌》, “我” 天生羸弱的体格、“我” 有关自己出生前的清晰记忆, 还有疑似爱上好朋友的姐姐等设定, 与日本作家三岛由纪夫著名的自白小说《假面的告白》的梗概高度相似, 就连“赛莲”也有出现在三岛的这部小说里。已有学者把握自传文学的特点, 从荣格 (Carl Jung) 的分析心理学角度, 对集体无意识原型在《赛莲之歌》中的表现进行分析 (刘志荣, 2015)。除了分析心理学, 也有学者据《赛莲之歌》的雨林空间展开叙事研究 (汪雪桐, 2023)。目前学界对《赛莲之歌》的“歌”, 即声音的关注非常少, 也欠缺深入。刘志荣指出小说中的琴声触及“我”的心灵需求, 同时也是“我”的指导者 (刘志荣, 2015, 页 138-141), 整体论述缜密却于无意间将作者“包括在外”。《赛莲之歌》既是自传小说, 那文本的所有表现理应不限于“我”, 而同时直指张贵兴本人。以下试分析《赛莲之歌》中一直未受充分讨论的“声音”。鉴于小说的自传性质, 理解文本的声音将有助于我们进一步厘清张贵兴的文学观。

二、认识张贵兴的方法: 中国性

张贵兴 (1956-) 出生于北婆罗洲美里, 祖籍广东龙川, 与李永平同为旅台婆罗洲华文文学的代表人物。1976 年, 张贵兴赴台求学, 并于六年后入籍中国台湾。张贵兴在早期的短篇小说集《伏虎》(1980) 与《柯珊的儿女》(1988) 尝试处理身份焦虑与台湾经验, 而自《赛莲之歌》后, 其长篇小说的创作背景基本彻底转向了故乡婆罗洲。作家在《顽皮家族》序文排除了素未谋面的广东、定居多年的台湾, 肯定“那个赤道下的热带岛屿”是自己唯一的故乡 (张贵兴, 1996, 页 3-4)。这热带岛屿明明偏离中国大陆却出现大量的传统物事: 《红楼梦》四十一回至八十回本; 《离骚》、《项羽本纪》; 钗簪鬓松的晴雯; 中国曲子王昭君、红豆词、长城谣、苏东坡的“大江东去”; 赤壁之战; “抱月飘烟一尺腰, 麝脐龙髓怜娇饶”, 宝钗的臂脯, 夜半私语时的口脂香; 西门庆、潘金莲; “向睡鸭炉边, 翔鸳屏里, 羞把香罗暗解”; 李清照; 《徐志摩诗选》等 (张贵兴, 2021, 页 48-210)。俯拾皆是引用, 隐隐指明一条“解读张贵兴”这一位典型的离散的马华文学、华语语系作家的路径。

王德威认为，如果以史书美的《视觉与认同：跨太平洋华语语系表述·呈现》（*Visuality and Identity Sinophone Articulations across the Pacific*, 2013）为坐标点，我们可大致勾勒出当代华语语系的论述谱系：

这个谱系至少包括杜维明的“文化中国”、王赓武的“地方/实践的中国性”、李欧梵的“游走的中国性”、王灵智的“中国/异国双重统合性”等立论；以及周蕾的“反血缘中国性”、洪美恩（Ien Ang）的“不能言说中文的（反）中国性”、哈金的“流亡到英语”等反思。（王德威，2014，页5）

“中国性”无疑是华语语系作品的共性，也是最值得挖掘的要素所在。不少学者依循这条脉络针对张贵兴的作品进行分析。在此，值得一提的是佟伯明对张贵兴自1980年至新世纪之作品中的古典中国的审美投射，做了文言句式、修辞、典故化用、古文献引用的相对全面的梳理（佟伯明，2023）。另外，张浩也指出张贵兴作品中连续不断的长句具有音乐性，营造出聆听《诗经》“颂”乐时的极具压迫感的体验之论述（张浩，2023），颇有创新性，少见地从声音层面讨论张贵兴的中国性。两篇文章围绕着王德威所提“根”的隐喻，同为张贵兴作品寻根、归根。当代比较文学学者弗兰克·莫莱蒂（Franco Moretti）在构思更好的研究世界文学的方法时，也提出了“树”与“波浪”的概念。莫莱蒂的判断是：民族文学让人看到树，而世界文学让人看到波浪（弗兰科·莫莱蒂著、诗怡译，2010）。本文正是基于开拓张贵兴作品单一的“民族文学”模式而展开的。

张贵兴本人深受中国与西方文学的熏陶。对他影响十分深的中国文学有曹雪芹《红楼梦》、曹禺《原野》，至于西方文学，他对莎士比亚、《圣经》与希腊神话皆相当熟悉（台湾国立故宫博物院，2025）。《赛莲之歌》中，“我”提到了希腊神话人物希拉诗（即许拉斯，Hylas）与鹤秋力咒（即赫拉克勒斯，Hercules）的同性恋故事；“我”在无法抑制淫念时将自己类比为生性好色的牧神潘，幻视自己长出了蹄冠与羊角（张贵兴，2021，页21-31；张贵兴，2021，页194-195）。同时，“我”也对索尔·贝娄、马乔利·塞弗特、赫伯特·罗拔·伯恩斯、勃朗宁、保罗·李契特还有约翰·布朗等一众西方作家与他们的作品信手拈来。然而，上述两篇文章，以及绝大部分其他围绕张贵兴作品中的“中国性”所展开阐释的学者们，都兀自加强了作家与中国性的联系，并未留意到他对西方、现代性的批判性接受与文本表现。

三、从“文学中的声音”到“作为声音的文学”

《赛莲之歌》穿插两类声音, 自然声如涛声、树叶声、鸟声、蝉声、风声、马嘶等等; 人声则主要有“我”与两位朋友组成的业余三重合唱团的歌声和小提琴声。“我”认为小提琴是有“性别”的: “小提琴是十分女性化的乐器, 而六弦琴则偏向男性”(张贵兴, 2021, 页 168), 小说的第四个副文本也提到亚力士·罗(这个形象也是“我”)的父亲厌恶夜半响起的小提琴声: “他认为只有女人才会半夜里歌唱或玩弄什么乐器, 存心吓人一跳, 而男人只会在清晨时做雄鸡式的清鸣。”(张贵兴, 2021, 页 210) 在主副文本的相互补充下, “我”的形象更加立体了: 由于天生瘦弱, “我”天然更贴近女性气质, 会不自觉被小提琴声所吸引(主文本)。那为父亲所不喜的夜半时分瘆人的小提琴声正是“我”与别人合奏出来的。“我”母亲过世前曾在音乐学院教授小提琴, 因此拉奏小提琴成为“我”表达对她的思念的方式(副文本)。主副文本有所出入, 事实上“我”的母亲健在, 但“我”对母亲确实是有缺失感的, “我”自出生以来便因为某种心灵创伤而一直有“回归母体”的愿望(刘志荣, 2015, 页 131)。

以上是小提琴对“我”在文本中的作用与意义。接下来, 在康凌“除了‘文学中的声音’外, 我们是否有可能去想象与理解一种‘作为声音的文学’?”(康凌, 2021, 页 17) 所提的问题框架, 笔者尝试论证张贵兴通过《赛莲之歌》的“声音”体现了自己独特的, 也深具历史厚度的中国意识。且看小说中与声音相关的两段内容:

那是什么声音? 当我心底里涌上来我熟悉的黑暗思潮时, 一阵优美的旋律, 一种肯定是弦乐器独奏出来的曲调, 若有若无地从远处传来, 我切断已经黏糊糊搅成一体嗅觉和味觉, 揪息所有神经, 将听觉向四面八方敞开, 仿佛一个遭受挫折的人从阴霾的天空搜寻哪怕是一丝丝的阳光。有一阵子, 我以为那是我的幻觉, 但是几秒钟后, 它却又微弱但是清晰地响起来, 这一次, 它再也没有消失过。一只小提琴在忠诚地诉说主人的心事……(张贵兴, 2021, 页 150-151)

经过一段时日后, 芬妮觉得自己和这位素未谋面的年轻人已经成了老朋友, 可以透过小提琴掌握对方变化无常的情绪, 逢她拉奏帕格尼尼时, 他会荒腔走板附和博她一笑, 直到她改奏《小星星变奏曲》或其他儿歌为止; 他可以从她一个了无生气的断弓跳跃肯定她着了凉, 劝她多穿一件衣服, 免得被夜晚的寒风吹坏身子; 偶尔他会取笑她的矜持和避不见面, 她愠怒地指责他, 他道歉, 她表示原谅, 两只小提琴坠入琴瑟和鸣中——这些都是透过两只小提琴, 在一片款款絮语中进行。他的风格是粗暴和雄性的, 像钟馗啃吃她胸中的烦恼鬼, 而她像水牛背上的鹭鸶啄咬他身上的无聊虫。他们也不是没有会错意的时候, 不过大抵没有太离谱, 譬如有一次

他想合奏一首曲子配合隔壁夫妻斗嘴，她却奏起《圣母颂》化解戾气。
(张贵兴, 2021, 页 207)

第一段引文来自文本，以听觉官能为重，讲述“我”的隐秘欲念被一阵突然响起的小提琴声中断。为了追踪这阵声音，“我”暂时“关闭”了自己的其他感官系统的输入。除了引文出现的嗅觉与味觉，当时正身处于互有好感的朋友姐姐浴室里的“我”，其实还调动了自己的触觉，来来回回把玩着朋友姐姐的肥皂，作为感受她身上香气的凭据。人是无法完全阻止感官系统接收刺激与处理信息的，因此“我”上一刻对着一块肥皂又闻又尝又摸，下一刻却马上揪息神经，仅仅选择敞开听觉这件事是不合常理的，是一种绝对主观的感知分离，其所意图的效果是声音的突出。“我”专心致志地听音乐，小提琴声使“我”进一步产生了联想，它使原本陷入阴霾之境的“我”仿佛在一瞬间便被照亮了，正如前文所述，小提琴声有涤荡心灵的效用。随后小说滑入第二个比喻句式：“……不失自然和抒情的音质轻易打动了，使我像鱼游入海水融入音乐内容中”(张贵兴, 2021, 页 151)，再一次说明作为外部的，以物理形式存在的音乐触发并在极大程度上拓展了“我”的内在思想与精神世界。“我”作为声音的作用对象并非消极被动的接收者，反而极具创造性地展开了自己丰富的想象。“我”的想象远不仅于此。尽管“我”从未见过拉小提琴的人，这份未知却不妨碍“我”去想象她，甚至是想象“我”和她之间的事。从第二段取自副文本的引文，她是个被“我”杜撰名为“芬妮”的女孩，“我”和她在这个虚构空间里同样素昧平生，但“我们”却凭借合奏小提琴而交流起来了。在“我”的想象塑造中，芬妮也是一位对音乐具有敏锐性，且可以轻易从音符、旋律提取信息的“同道中人”。“我们”交流的内容是日常性、形而下的，具体至情绪变化、芬妮的身体状况和一些无关紧要的小打小闹。这样庸常的交流，增加了杜撰的可信度，“我”与芬妮近似生活在(小说中)真实世界中的两个人。换句话说，“我”的虚构不是天马行空，它的目的是为了接轨现实生活，也为添补“我”之所以无法与朋友的姐姐(凯)成为恋人的原因与枝节，即“我”与凯的精神始终是不同的。

对于视觉官能在以上两段引文皆缺席的现象，我们应已有所察觉。必须提到的是，张贵兴绝非完全没有在《赛莲之歌》中“赋予”视觉以有效的、可引起联想的功能，但它们在强度上是有明显区别的。视觉往往止于人事物之间的浅层联系，例如在听完“我”说的故事后，“我”将用指甲拨理发丝的凯比作“五只小麻雀在啄饰家巢”，又将瞪羚明亮的眼睛比作凯那双也很漂亮的大眼睛(张贵兴, 2021, 页 175-176)。这些联系是常见于文学作品的修辞策略，与声音的联想功能不可同日而语。加拿大媒介理论家马歇尔·麦克卢汉(Marshall McLuhan)在上个世纪六〇年代提出“广播‘造成让人深度卷入的经验’”(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译, 2011, 页 338)，肯定广播此类非视觉媒介可以矫正人类麻木的感知：“如果只提供演戏的声音，我们就不得不填补全部的感知，而不仅仅是表演的视觉。”(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译, 2011, 页 346)那些要求人们深刻参与、

可调动再创造的能动性的媒介被他划为“冷媒介”,如手稿、电话;而那些已为人们提供充足清晰的信息、剥夺受众参与创造过程的媒介则是“热媒介”,如拼音文字、电影。根据受众卷入程度的分类法,《赛莲之歌》的声音属于冷媒介,“我”是一个被反复调动的、富有创造性的人物。张贵兴在这部早期的自传小说预告了他此后所偏好的沉浸于感官世界,尤其是听觉的创作模式。其中最有力的例子是《群象》(1998)由始至终“只闻其声,不见其影的‘象’”(黄丽丽,2015,页111)。学者黄丽丽留意到视觉文化的世界正往一个注重感官与体验的时代过渡,故将张贵兴的感官书写视为他针对这样一个时代局面的“无可避免的对创作形式和审美情趣”所作的回应(黄丽丽,2015,页114)。

麦克卢汉对拼音文字性质的解读,与他所提出的:视觉文化是西方的;听觉文化是东方的,而现在它们正在杂交(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译,2011,页65-75)的论断深具启发性,有助于反向推演黄丽丽所得结论。除了为迎合时代,张贵兴之注重感官与体验,是否有别的原因?作家本人的生活经验是否参与其中?这些问题能在麦克卢汉那里得到解答:

现在西方世界使用的所有拼音文字,……它们的形、音、义和言语内容是相互分离的,这使它们成为翻译和文化同质化的最重要的技术。所有其他形态的文字都只为一种文化服务,都只有助于将那种文化与其他文化分离开来。唯有拼音字母才能用来把任何语言的语音翻译成——尽管比较粗躁——同样一种视觉代码。今天,中国人借用我们的拼音字母的努力,在声调多变和同音异义这两个问题上遇到了特殊的困难。……西方的拼音字母,在汉语和中国文化的中枢听觉特征转换中正在发挥作用,以便使中国也产生西方那种线性模式和视觉模式,这些模式曾赋予西方的工作和组织以中央同一和聚合一致的力量。(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译,2011,页108)

线性与视觉两种模式发展至今,为西方社会带来了巨大的负面影响,它们使人类遭遇感受力分裂并支离破碎、疲于进行深层联想的严重危机。追求现代性的东方文明正是在西方化的进程中不自觉丢失了历史悠久的听觉文化传统。张贵兴却通过《赛莲之歌》重拾“老式”、“陈旧”的声音景观,表现了他对已然无可挽回的文明进程的逆行姿态。其所意欲的结果是撬动与抵抗视觉当道、以视觉为思维本位的根深蒂固的社会性结构。按麦克卢汉的逻辑,张贵兴无疑是在矫正技术创伤所产生的后果。正是在这层意义上,张贵兴的努力可视作鲁迅、唐君毅思考“广义的中国文化与现代性交会所面临的危机”(王德威,2014,页11)的延伸,而这亦即他隐蔽却独特的中国性所在。作为一位同时受过东西方文学训练与影响的离散作家,张贵兴对不同文化之间的碰撞始终秉持一种审慎的,同时具批判性与反思性的态度。

四、发声不等于交流

《赛莲之歌》一共有四个副文本：一、讲述希腊神话人物希拉诗意图从主人鹤秋力咒身边逃离；二、以第三人称视角，讲述一只大蜥蜴纵横草原猎食、寻找雌性配对，最终褻渎了一个在岸边洗衣的少女；三、“我”戏仿曹操，讲述赤壁之战；四、“我”化身又化名为“亚力士”，与不曾见面的芬妮通过小提琴来往。前两个文本分别隐喻并交代了“我”情欲的开始与爆发。后两个文本最值得关注的共同点在于，它们都是由“我”讲给凯听的。在讲完大乔小乔的故事后，“我”问凯：

“好——好听吗？”

这时凯坐在一张有扶手的椅子上，一只手撑着下颌，另一只手若有若无地拨理发鬓和垂在额头上的发丝……她的额头和眼睛显示她正在聚精会神思考，也许正在反复捉摸刚才的故事，也许不是。她轻松落后你但是没有失去你，而不是吃力地紧跟着你的模样，是很讨人喜欢的听讲风格，满足了演说者的虚伪和卖弄。（张贵兴，2021，页175）

凯是一个“从小受英式教育，中文说得不太流畅，表达能力也不太好”、“在学校里用英文浏览中国历史，中国方面的知识薄弱得叫人吃惊”（张贵兴，2021，页173）的女生。因此，凯并不知道“我”所讲的东西与历史事实不符，完全是“我”的个人幻想。“我”对给不熟悉古典中国的凯说赤壁之战是在显摆学识一事，有清晰的认知。但“我”却喜欢这种因饱读诗书而受人崇拜的感觉，它使从小碍于身体瘦弱而在竞技体育方面处于弱势的“我”，找到了“我”真正属于自身的价值。它甚至成为“我”吸引女人、展现人格魅力的手段。此时“我”对凯轻松落后于“我”，“我们”难有共鸣是有所察觉的，但不甚在意，因为“我”还迷恋着凯，尤其是她那“南国姑娘的早熟身材”（张贵兴，2021，页147）。

随着小说的推进，每当小提琴声响起，“我”都不免自我拷问，而肮脏的、轻易为欲念所支配的心灵一再经受涤荡。唯当得知小提琴的主人因病逝世后，“我”那些有关凯的污秽念头才消失得干干净净。“我”找来凯，给她讲述亚力士与芬妮的故事。凯被化名为“丽梅”，也出现在了虚构的故事里。在故事的结尾，芬妮病逝，亚力士向丽梅提出了分手。“我”的目的是通过故事与凯退回朋友的距离，但“我”不知道凯有没有真正理解“我”的用意：

如果凯带着一种纯粹听故事的心情，而没有发觉丽梅这个人物的“原型意义”，我是无所谓的，甚至乐观其成，哪一个小女生会知道白雪公主和七个小矮人之间的性意义呢？尤其说完故事后，我不知道为什么忽然觉得有点后悔。

凯没有说话, 也没有像过去听完故事后发出赞叹或疑问, 只是一动不动地坐着。我想转过头去打量她在黑暗中的侧脸, 但是一如往常, 需要动作的时候我总是犹豫不前。

“怎么样? 你觉得这个故事怎么样?” 我一嘴书呆气地说。

“不错, 真的不错,” 凯的语气很平静, “你还真会编故事。”(张贵兴, 2021, 页 213)

倘真觉得不错, 凯的语气不会是平静的。换句话说, 凯的中文水平虽然不高, 却一定理解“我”的用意。让凯知道“我”想与她保持朋友身份一事并不难, 英语不错的“我”大可以使用对凯而言相对直白的英语。那么, “我”究竟为什么在明明清楚凯的背景的前提之下, 依旧坚持以拐弯抹角、似是而非的方式与她对话? 现象学的奠基者埃德蒙·胡塞尔(Edmund Husserl)认为, 在交往行为中, 为了将内心情绪、心理与意向状态告知别人, 我们会使用并外化各种各样本身具有意义的符号, 希望听众能够在捕捉符号后知晓、理解我们的内心状态(弗农·W.西尼斯著、孔锐才译, 2022, 页 32)。在“我”本人的内心世界里, 曹操、芬妮、亚力士与丽梅, 都是有意义的, 它们在副文本中经“我”的编排, 成为了不易被辨识与解读的符号。通过细读的工作将这些被折叠的符号一一铺展开来, 我们不难发现: 曹操作为文人群体的强者形象, 承载“我”对自己的一种美好的、不可企及的想象; 芬妮是亚力士, 亦即“我”的精神导师, “我们”是彼此的灵魂伴侣; 而“我”之所以向身材丰满的丽梅提出分手, 是因为“我”最终意识到了肉体的相吸是庸俗且低级的, “我”应有更高尚的追求。

凯根本不可能掌握如此多的信息, 因为每个人的生活体验都是不一样的。曹操对凯的意义, 一定不同于“我”所感受到的, 曹操毕竟历经被“我”加工的程序。此外, 尽管凯意识到自己被对标成“丽梅”, 但她很难真正且完全理解, 究竟她与丽梅在“我”眼里的相似之处体现在了哪一方面, 又到了什么程度。在“我”讲故事、凯听故事的两次来往中, “我”作为表达的主体, 在发声前已有非常鲜活、饱满的思考, 然而它们对凯来说始终是不可知也不可感的。胡塞尔在《逻辑研究》一段有关主体间性的陈述, 解释了表达为何并不承诺交流:

如果我听一个人说话, 那么我就是在将他感知为一个说者。我听他在叙述、在证明、在怀疑、在许愿等。听者在同样的意义上感知传诉, 就像他在感知传诉者本人一样——尽管那些使此人成为此人的心理现象作为它们之所是并不可能落实为对一个他人的直观。……听者感知到, 说者表露出某些心理体验, 就此而言, 听者也感知到这些体验; 但听者本人并不体验到这些体验, 他对这些体验的感知不是一个“内”感知, 而是一个“外”感知。(埃德蒙·胡塞尔著、倪梁康译, 2017, 页 381-382)

由于凯被符号“拒之门外”，“我们”没有交流任何有效信息。按胡塞尔语，“我”所说的东西成为“孤独的话语”，它们是我“孤独心灵生活中的表达”。当“我”在说话时，“我”是能听见自己在表达的。除了凯，“我”也是自己的听众。那些原本只作为想象而存在于脑海中的故事被转化为话语，第一次公之于众。它们无论对凯或“我”而言，都是新鲜的。既然凯不是故事的理想读者，那么故事的作者、“我”，是不是最理想的读者呢？

主张“延异”（différance）的雅克·德里达（Jacques Derrida）反对胡塞尔将意义视为一种先验的，始终一成不变之物，而认为表达与表述时所使用的词语，必将导致原初意义的丧失。德里达在《声音与现象》提到：“‘自言自语’不是一个对自我关闭的内在，它是在内在中不可还原的‘开口’，是在言语中的眼睛和世界。”（雅克·德里达著、杜小真译，2017，页 110）这也就是说，如果曹操与大乔、亚力士与芬妮这两则故事，始终只存在于“我”自己的脑海里，那它们的意义就是固定的、悬搁的，因为未经表达与表述的符号处在封闭的系统内部，未与世界发生联系。然而，人一旦开始传诉、在人听见自己说话的同一刻，由于自我感发（auto-affection）的过程正在发生，意义面临流失其纯粹性的命运：

当我看见自己的时候，不论是因为我的身体有限的区域对我的注视表现还是因为现时的反思，非本性已经进入这个从此不再纯粹的自我影响的领地。在触-被触的经验中情况也是同样。在这两种情况下，我的身体的表面作为对外在性的关系应该开始在世界中自我陈列。（雅克·德里达著、杜小真译，2017，页 100）

当人在进行表达与表述时，当下世界的种种物事将即刻为人所感知。这些外在的污染源是生产性的，注定打断本质的连续性，使意义偏离，甚至腐化。借助德里达的观点，重新回到小说文本，“我”在给凯说完故事后所产生的奇怪情绪：“不知道为什么忽然觉得有点后悔”（张贵兴，2021，页 213）得到了更进一步的解析。“我”最开始时是出于快速与凯划清界限、向她表明“我们”不是彼此灵魂伴侣的目的说故事的，且“我”原本打算“用快刀斩乱麻的手法将这个太过浪漫的故事叙述一遍”，最后却“唠唠叨叨说了一个多小时”（张贵兴，2021，页 212-213）。从不受控的时间线看来，“我”明显添加了许多内容，而这内容本不在计划当中。说完故事后，“后悔”这个情绪“突然出现”，使“我”获得了有关自己的新的认知。“我”旁观自己意志的动摇与自我繁殖、亲身经历此前的设定失效于与现实世界交手的过程中。想象中的与被说出来的故事之间的差异，再次说明了故事最原初的意向意义，在说故事的过程中不知不觉地被重新语境化了。在意义总是无法持留、总会被重新语境化的前提下，就算是“我”这个编故事、说故事的作者，也无法是一个理想的受众、听者或读者。

五、余论：想象的界限

《赛莲之歌》可读作张贵兴第一次以雨林为背景, 大篇幅呈现其琳琅想象的文本。声音景观使“我”/张贵兴展开想象, 随后“我”/张贵兴发现想象本身所携带的意义是高度私人化的, 也是因人而异的。后来《群象》、《猴杯》、《我思念的长眠中的南国公主》、《野猪渡河》与《鳄鱼晨曦》所开发与穿插的符号只增不减, 叙事愈发往驳杂繁复的方向运行, 这在某些论者看来, 极易造成阅读体验上的审美疲劳。针对《野猪渡河》(2018) 以前的张贵兴作品, 朱崇科评价其笔下的雨林书写已发展到了一种苦口婆心, 甚至是重复自我的地步: “情节往往过于离奇, 匠气较重, 而对历史的尊重程度不够。无论是对砂拉越土著还是对雨林生态, 他更多是采用夸张化手法, 而且往往是穷形尽相, 甚至是过度索取”(朱崇科, 2015, 页 72), 并将谐音的“异乡”与“臆想”并置作为标题, 表示他对张贵兴的创作手法的不认同。

除了朱崇科, 张贵兴所念兹在兹的故乡婆罗洲, 那些在地文人, 似乎也无法毫无障碍地接纳他的文学观。这些文人批判张贵兴有关雨林的作品严重变形、失真, 认为脱离当地的书写难以成功, 尽管“文学允许想象和虚构, 但太离谱的编造与扭曲, 或穿凿附会, 肯定不会产生愉快而永久的阅读效果。我们要求的是在真实基础上的艺术加工。”(沈庆旺, 2004, 页 635) 由此可见, 张贵兴被打上了所谓贩卖南洋情调、迎合时势与台湾消费市场的作者标签。荣誉伴随诟病, 或成正比。假设张贵兴是一个“计日用之权宜”的作家, 他对这些评论不会一无所知, 而《野猪渡河》这部与《我思念的长眠中的南国公主》隔了整整十七年才推出的小说, 并未见其想象、符号、象征的调整与收敛。《赛莲之歌》中“我”寻找理想读者的失落延续至现实生活, 张贵兴也许早知人与人之间少有准确而有效的交流, 他的想象也无法轻易成形于他人的意识中。在这层意义上, 麦克卢汉的话显得格外意味深长: “飞机速度接近音障的临界点时, 机翼上的声波变成了可见波。声音行将消逝时突然出现的可见性足以说明存在所具有的美妙的模式。”(马歇尔·麦克卢汉著、何道宽译, 2011, 页 23) 《赛莲之歌》作为一部自传小说, 几乎是预判性地针对学界对张贵兴的不可见与盲点, 提前给予了“但伤知音稀”的回应。

参考书目

- 佟伯明 (2023)。《局外人的凝望——从“雨林三部曲”论张贵兴的身份认同意识》【硕士论文, 武汉大学】。
黄丽丽 (2015)。论张贵兴《群象》与《猴杯》的感官书写。《华文文学》, 6, 110-116。
康凌 (2021)。在现当代文学研究中思考“声音”。《中国图书评论》, 8, 15-24。
刘志荣 (2015)。阿尼玛变形记——马华作家张贵兴小说《赛莲之歌》的分析心理学解读。《中国比较文学》, 1, 129-143。
沈庆旺 (2004)。雨林文学的回响——1970-2003 年砂华文学初探。载于陈大为、钟怡雯、胡金伦 (主编), 《赤道回声: 马华文学读本 II》(页 605-643)。台北万卷楼图书有限公司。

- 汪雪桐（2023）。张贵兴小说《赛莲之歌》中的空间叙事。《文学教育（下）》，4，81-83。
- 王德威（2014）。“根”的政治，“势”的诗学——华语论述与中国文学。《扬子江评论》，1，5-14。
- 张贵兴（2021）。《赛莲之歌》。四川人民出版社。
- 张贵兴（1996）。《顽皮家族》。台北联合文学出版社。
- 张浩（2023）。张贵兴：在食腐者之地创造华族图腾。《常州工学院学报（社科版）》，41（3），35-39、110。
- 朱崇科（2015）。台砂并置：原乡/异乡的技艺与迷思——以李永平、张贵兴的小说书写为中心。《中山大学学报（社会科学版）》，55（4），61-73。
- “南洋月”【台湾国立故宫博物院】（2025，10月26日）。“南洋月专题讲座：《走入婆罗洲文学地表》”【直播】。
- Cisney, V. W. (2022)。《导读德里达〈声音与现象〉》（孔锐才译）。重庆大学出版社。（原著出版于2014）。
- Derrida, J. (2017)。《声音与现象》（杜小真译）。商务印书馆。（原著出版于1967）。
- Husserl, E. (2017)。《胡塞尔文集：逻辑研究（第二卷）》（倪梁康译）。商务印书馆。（原著出版于1984）。
- Moretti, F. (2010)。《对世界文学的猜想》（诗怡译）。中国比较文。（原刊发表于2000）
- McLuhan, M. (2011)。《理解媒介：论人的延伸》（何道宽译）。译林出版社。（原著出版于1964）。