

倫理的歸返、實踐與債務： 黃錦樹的中文現代主義

劉淑貞

政治大學

前言

二〇〇四年，我受《幼獅文藝》的主編之託，與當時甫出版第七部小說《遠方》的作家駱以軍有過一次訪談。在那個訪談中，我第一次藉由駱以軍之口，將他與當時即與之交誼匪淺的另一小說家黃錦樹連結在一起：

黃錦樹大量的情感不在場感與視覺印象的強烈描摹，往上追溯即是李永平。身為外省第二代、同是某種意識型態下的『外來者』，在本質上我覺得我自己並不是那麼的鄉關何處，無論是政黨立場或家族網絡，我仍有某種飽滿的要求，也因此在那裡面可以挖掘出一種喜劇性的質素。可是馬華作家的位置比起我們更後退一步，他們的手足無措，一種位置的失落，使他們的作品改以裝盛拉美式的血液。¹

那差不多也是駱以軍開始寫作後來的那部後殖民擬仿品《西夏旅館》的時刻。再前一年，黃錦樹那部收納了〈中文現代主義：一個未了的計劃？〉的小說論集《謊言與真理的技藝：當代中文小說論集》(2003)亦已出版。集中論及的小說家張大春、朱天心、朱天文與駱以軍等人，皆無法跳脫作為「序章」色彩濃厚的〈中文現代主義〉的脈絡。「現代主義」究竟為何？黃錦樹用以集結這批作家的「中文現代主義」又是什麼？作為被他評論為「中文現代主義」成員之一的駱以軍，

1. 本處引文整理自錄音資料與訪談稿。

指稱黃錦樹和他同是「某種意識型態下的『外來者』」；這和黃錦樹作為一個馬華在臺作家與研究者、選擇他的研究對象與文本之間的關聯性又是什麼？這是我在完成了碩士論文中所處理的那批臺灣當代現代主義作家隊伍後，回溯到論文的開頭——黃錦樹那部繁帙浩疊的《謊言與真理的技藝》時，首先浮現的疑惑。

本文在這個疑惑上重讀了黃錦樹寫於完成（或未完成）他的現代主義系譜之前或之間的小說，發現那是驚異地相似於他所關注的臺灣現代主義者駱以軍甚至其他。² 當然這並非意指小說文本表面形式的相似（那當然也不像——），而更多其實是指向身世上的：蹈空的中國／中文肉身；創傷場景作為發動書寫的原始驅力；我甚至懷疑，黃錦樹念茲在茲的中文現代主義，其實也就是那樣以自身的身世作為認識論框架的起源：一開始是全黑的洞穴：膠林，烏暗暝，熱帶雨林的闇黑場景。極靜闌。黑暗中彷彿埋伏了窺伺的目光。如同他的那些短篇小說場景（「我們的童年都在膠園的蔭影裡度過，一直到了學齡了才走出膠園」（黃錦樹 1997: 6）——）。然後忽然就有了火。光線從背後的黑洞向空白的文本投射，照射在書寫初被啟動發軔的小說之牆上；有了火以後，方才有了現代主義者黃錦樹的倒影。³

儘管黃錦樹一再地否認、撇清被加冕的「現代主義者」的頭銜與位置，然而其小說的書寫修辭、姿態乃至於其論文一直以來所關注的核心所在，無論黃錦樹承認與否，「現代主義」都是一個極關鍵的辭彙。在臺灣戰後，那是起迄於一九六〇年代被西方所攜入的美學介面，並且一直延續至今——歷經了鄉土文學、後現代主義、後鄉土等各世代修辭地層的淘洗，而仍能在翻越了兩千年的界線後，成為臺灣文壇某些作家的重要自我標誌。這意味著「現代主義」已經超越了它自身的美學疆界，逼近它的倫理命題。⁴ 而在西方，現代主義的起點與終點，也無

-
2. 本文不擬將黃錦樹所選取於《謊言與真理的技藝》論文集中的所有作家，都等於「離散華人—現代主義」這個框架下的一種有意識的選擇（那自然也有太多個別文本的差異、而無法被完全收納進來）。但不可否認的是，黃錦樹在選取他的現代小說研究對象時，存在著一種（「不得不」的）美學選擇。本文將在其後的段落探討，這種以「現代主義」作為謎面的審美標準，其謎底的「倫理選擇」究竟為何？
 3. 關於「現代主義者黃錦樹」，林建國與黃錦樹都曾做過表述與自我表述。見林建國 1997、黃錦樹〈該死的現代派？：告別一位朋友〉，黃錦樹 2007。關於林、黃對「現代主義」看法的歧出，主要始源於林建國的兩篇文章〈方修論〉與〈蓋一座房子〉。本文將在進入正文後，指出林、黃對「現代主義」的詮釋本就各據「現代主義」內部的政治與美學的山頭，而黃錦樹的「現代主義」可能更超越林所想像的美學實踐，在他的存有論與中國性兩個介面的交鋒處，抵達了他現代主義的倫理層次。此點容後段詳述。
 4. 如同張誦聖所言，戰後的現代主義對臺灣而言是一種「二次接受」，有其當時的政治場

法脫離它的倫理政治而獨自存在。早在班雅明(Walter Benjamin)寫作他那如今已是典型現代主義範式的〈歷史哲學論綱〉時，他便一定程度地使現代性的災難成為它自身的救贖形式：⁵ 當那著名的新天使凝視著腳下被現代性悲風吹拂而不斷堆高的瓦礫碎片——這些看似災難的殘餘，卻也極悖論性地成為現代主義內部最核心的美學形式：語言的斷裂與亡失。而在它的補充物〈翻譯者的任務〉裡，這些被班雅明形容為破碎的語言的瓶子，則終將被導向一種彌賽亞式的終極救贖。熟悉黃錦樹的現代主義論述者，不會對救贖式的命題感到陌生。他所論述的作家，以及他所每每提及的現代主義框架，都存在著相當程度的目的性與倫理性意義。現代主義在他那裡，不僅僅是一個「如何做」(how to do)的問題，而是在更大意義上被「為何做」(why to do)的命題所覆蓋。「為何」現代主義？這個問題本身即預設了一個目的對象物，並使它周邊的美學系統皆服膺於它；圍繞著此一對象物，身份、父族、國家、以及離散，種種命題於焉被輻射張開。包括黃錦樹本人亦自難倖免，難以逃脫出這一他所自己佈下的倫理蛛網之外，並且因此積欠下美學的債務。

一、謎面：在美學之外

黃錦樹多年來對他美學實踐的思考，匯集成這本論文集，名為

域與文化情境。此處所言「一九六〇年代」乃是以臺大外文系的白先勇等人創辦《現代文學》作為一個估略的定點，此時引進的「現代主義」當然是指其「美學層次」。而黃錦樹本人也曾為臺灣的現代主義作出兩種不同的類型：翻譯—現代主義、中國性—現代主義。大抵而言，前者是偏美學的，而後者則是偏向倫理，有一向古典中文回歸的美學向度。見黃錦樹 2003:26-33。但此二者的在黃的論述中區別並不是那麼絕對的，時常出現混雜的情況。黃錦樹其實也在這篇論文中提及，相對於翻譯—現代主義，中國性—現代主義明顯要來得更為強悍，幾乎要覆蓋掉前者。其實到九〇年代乃至二〇〇〇年後外省作家如張大春、駱以軍、朱天心等人皆堅稱自己為某種「現代主義者」，都能大抵歸納為是中國性—現代主義的脈絡。此點亦將在後文中討論。張誦聖的討論見〈文學史對話：從「場域論」和「文學體制觀」談起〉，《重寫臺灣文學史》，張錦忠與黃錦樹編 (2007)。

5. 黃錦樹曾在〈中文現代主義：一個未了的計畫？〉中提出他的現代主義理論資源，其中最重要的，一是李歐塔(Jean-François Lyotard)，另一則為班雅明。而班雅明〈歷史哲學論綱〉中的那陣來自歷史的進步之風顯然是全篇論文詮釋中國進入一種「強迫性現代性」的理論情境，並支撐起黃錦樹「中文現代主義」作為一種救贖體系的論述。故談及黃的中文現代主義，將不得不取勁於班雅明對現代性的論述。此點亦容後於論文中詳述。

《馬華文學與中國性》，說明了書中的「個人」思辯，有鮮明的歷史座標和集體意識，兩相交集之處又在他的小說裡辛苦經營的中國文字，讓「中文」（「中國」和「文字」）成為一樁既個人又集體的事件。……他念茲在茲的美學現代主義，雖然帶來他對「華文」和「中文」的切分，並沒有妨礙他為海外「失語」的「華文」不得不然的歷史處境作辯護。可是對古老「中文」的「大愛」，又使他的態度轉為曖昧。當他在〈詞的流亡〉裡說：「當中國從古舊的『天朝』被迫邁入近代，子民和語言文字也都經歷了靈魂的失落」，我們得到的印象是：為了拯救靈魂，任何放任的文字態度只會讓我們更形「失語」。華文跟中文之間的拉鋸，反而由此解釋了黃錦樹美學現代主義的由來。（林建國 1997: 5-6）

林建國這段多年前為黃錦樹《馬華文學與中國性》所寫的序文，某種意義上是二〇〇〇年那篇〈方修論〉、與二〇〇一年黃錦樹對〈方修論〉的回應論文〈中文現代主義：一個未了的計劃？〉的一根線頭。林文極其敏銳地觀察到黃錦樹與李永平共同背負的書寫遺債與文字共業——「然而面對李永平刻意用人工『純化』中文的『文字修行』，黃錦樹的筆鋒卻顯得相當滯礙，不僅看不到太尖銳的批判，反而看見前述李永平的『底牌』在他的美學底線交疊」（林建國 1997: 6）。然而，到了事隔數年後的〈方修論〉（林建國 2000）與〈中文現代主義？：一個未了的計劃？〉（黃錦樹 2003a）那兩篇論文裡，林與黃在這篇序文中的分歧與立場便漸趨清晰顯影。林批判「現代主義」的立教精神，與歐美新批評的廟堂主義，諸如經典、學院、文化烏托邦等概念之間的弔詭連結，並以此指出美學現代主義終不出被資本主義與國家體制收編的危機，從而揭曝了林本人對「美學現代主義」的政治性批判，以及其反美學的立場。這個批判到了〈方修論〉、〈蓋一座房子〉（林建國：2001）時被建構得更為完整。林建國的論述其實很有意思，基本上承接著西方現代性批判的左派系統，置換了美學與現代性作為謎底與謎面的位置。而當所有挾美學形式而為之的抗拒形式，皆成為現代性本身的一個謎面，林建國的謎底當然是蛛網遍佈的資本主義文化邏輯。

可是，就此篇序文的對象者「現代主義者黃錦樹」，他所試圖用同一張謎面——美學現代主義——前去抵達的謎底，果真是現代性及資本主義本身嗎？在對〈方修論〉作出回應的〈中文現代主義：一個未了的計劃？〉後，重新回到〈現代主義者黃錦樹〉，黃錦樹究竟是不是一個現代主義者？或者說，是林建國文中所欲摹擬的那種「美學現代主義者黃錦樹」？我以為從「美學」這個謎面前去

抵達作為謎底的「現代性」之間，對黃錦樹而言其中恐怕仍存有自反而迂迴的空間。⁶

如同張誦聖(2007)所言，作為遲到的東方，中文世界的現代主義論述其實面臨著極大的困境。這個困境當然包括對「西方現代主義論述」不得不然的商借，而張也指出，包括黃錦樹自己本人也無法排除從李歐塔與班雅明處借來的理論資源。事實上，即使是林建國〈方修論〉與〈蓋一座房子〉如此警覺地提防「美學現代主義」與學院體制、國家資本等匯合的共犯／共謀結構，仍無法避免這個論述模式其實也同樣借自當代西方緊沿著資本主義現代性而發展的批判模式，不一定能夠完全嵌合六、七〇年代的臺灣文學場域。⁷ 事實上，包括張誦聖對現代主義所提出的「場域論」與「文學體制觀」，三人其實都在試圖提出一種現代主義方案，以嘗試橫越在西方與中文世界交界處最早也最直接沖擊進來並即刻產生澱積的那塊現代主義的「美學」沖積扇。在這個意義上，林建國的方向至少是敏銳的——因為「美學」成為一個非得繞境經過的謎面；問題是繞過了「美學」的積岩，在黃錦樹那宛如根莖塊狀般四散裂佈的《文與魂與體》、《馬華文學與中國性》、《謊言或真理的技藝》、那些《土與火》、《由島至島》、甚至更早的《夢與豬與黎明》等等，一個個看似各自獨立分佈、卻又隱然在地下以根莖相連的巢穴，難道豈止是美學現代主義？是什麼將它們全數串連？當「美學」不得不因為它的遲到而成為中文現代主義的謎面，回到黃錦樹的文論與小說本身，這個謎底恐怕正是被覆蓋在黃所念茲在茲的「中文現代主義」下的「中國性—倫理」。⁸

一九九八年集結出版的《馬華文學與中國性》大抵是黃錦樹「中國性」思考的端點。論集中討論的幾個重要個案：包括張貴興、李永平、陳大為等在臺馬華作家，都不出與戀物式的「中國性」徘徊周旋的痕跡。⁹

-
6. 如黃錦樹並不嚴謹的答覆：「我不是他所想像的那種現代主義者（我嗎？開個玩笑，其實是個前寫實—現代主義者）」，黃錦樹 2007:153。
 7. 張誦聖對此也有提及：「的確，學院透過對知識生產、再生產的控制，與資本主義社會體系具有共謀關係。然而，需要被提醒的是，在資本主義現代化過程中非西方國家裡，學院裡所具有的社會功能和過度專業化的發達資本主義社會有相當的差距。這個差距的來源，正是資本主義現代化階段性的演變問題。」張錦忠與黃錦樹（編）2007: 177。
 8. 在這個意見上，張誦聖指稱張錦忠所提出的「文庫空虛」之概念，或許可以作為臺灣現代主義從「美學」經由「經濟」過渡到「倫理」的一個跳接。因為「文庫空虛」牽涉到借貸，而為什麼要借？有什麼非借不可的理由？不管是向誰借，都牽涉到倫理的存有論問題。
 9. 就如同黃錦樹在本書的〈緒論：馬華文學與在臺灣的中國經驗〉中所言，稱馬華在臺作家的「中國性做為一種戀物式的前提」，見黃錦樹 1998: 34。

這些來自馬來西亞的異鄉人大都身負種族政治下的文化／政治創傷，對於政治非常敏感卻又冷感，反映了大馬華人謹慎機敏的生存哲學。許多寫作者來臺之後逐漸擱置了創作之筆，在學院裡棲身。而那些持續創作的，無可避免的都必須重新面對他們選擇的那一套表意系統——漢族的語言文字，也必須為自己找出足以說服自己的「非寫不可的理由」。……各以文字為一己的存在情境添注做傳，也都無一例外地埋頭致力於淬鍊他們的書寫語言，而經歷一個「從華文到中文」的揚棄辯證。(黃錦樹 1998a: 29)

「從華文到中文」，這段論述某種意義上整合了黃錦樹日後的文論與創作，以及其文化身份的處境——將離散失落的文化位置投遞到書寫的存有論之中，藉寫作——並且是使用「中文」寫作——讓語言與文字成為那原本「不得不的」、「非寫不可的」倫理性因素；在這反覆地、實踐性的書寫之中，將「中國性」召回與重鑄。換言之，離散成為宿命情境，而書寫則等同於招魂儀式，以踐履那在倫理意義上不可違逆與抗拒的、一種存有與寄託的慾望。論集中最具代表性的倫理個案，其實正是李永平：

李永平以他對漢字的偏執狂戀而成為異數中的異數，以跨越單純的透過中文書寫而獲得文化身份，而更進一步的，企圖重新創造大漢民族歷史、文化、語言、種族、神話起源的史詩：《創世紀》。……似乎也把自己逼上了絕對孤獨的純粹藝術之路，……李永平彷彿便是那麼樣的一個不無「戀物」之嫌的鑄碑者，文字對他而言具有本質的意義：那裡頭窩藏著他尋求的「道」(logos)，需要的勞作相對而言不止是經由書寫(writing)，而是銘刻(script)。——讓漢字字形的物質性浮露。(黃錦樹 1998a: 29-30)

黃錦樹將李永平的書寫視為他的文字修行之道，¹⁰ 其實也正暗指李以文字書寫所膜拜的對象物，恐怕不只是文化身份上的「中國性」，而是指向一種內含於漢字書寫本身的、本質性的「中國」。這種「中國性」和作為它的表徵物「中文」是一組緊密交纏，互為內外的螺旋體，用黃錦樹的話來說，那便是「文化血

10. 見同論集中所收的另一篇李永平專論：〈流離的婆羅洲之子和他的父親、母親——論李永平的「文字修行」〉，黃錦樹 1998: 299-50。

緣的基本單位」，「字與字、詞與詞、典籍與典籍，又構成無邊意義的網路」(1998b: 67)，發散著自古老死亡之處來的魅影靈光。換言之，「中文」書寫這一看似美學意義上的實踐，在黃錦樹從龔鵬程那裡商借來的「文的優位性」的詩學／文化邏輯中，「中文」其實早已跳脫出它作為一個美學單位，而進化（或退化？）為倫理脈絡的一種不得不然的血緣單子，發出來自死亡處的幽魅聲音。那是不可違逆的話語（非寫不可的理由——），近似神話，彷彿只要一使用語言／中文，便會激盪血管裡的中國血液，發出共振的聲響。於是，林建國所稱黃錦樹與李永平的「底牌」所交疊的，其實並非「美學」，而恰恰相反地是「倫理」——正是「書寫」「中文」的行動本身，讓看似謎面的美學，超越了它作為美學意義的層次，而直抵那近似神祕主義的圖騰——近似佛洛伊德的圖騰禁忌，讓書寫的行為本身成為一種祭儀。

在這個意義上重新審視黃錦樹兼具研究者與小說家的身份，他的文論與小說陡然有了一種不可分割的整體意義，而串連其間的則正是一種中文書寫的實踐之姿。黃在晚近的《文與魂與體》中曾如此言及包括他的現代中文小說、新中文方案、學術思想史、馬華文學、金庸小說與胡蘭成等研究個案的關聯：

乍看之下，好像是勉強拼湊成的。但就我個人而言，其中卻是緊密的關聯著的，關涉著一組互依的論題：現代中國（特）性與中國現代性在不同個案——文化產品或文化代理人——裡的生成和展現。……表面上看起來最遠的兩端，一是馬華文學，一是國學起源，在我看來，卻是緊密相關的。二者都肇因於中國的強迫現代。（黃錦樹 2006: 5-6）

《文與魂與體》幾乎處理了黃錦樹研究生涯以來的各個研究面向，而令人驚訝的是，那早在《馬華文學與中國性》中作為整個「詞的流亡」離散存有論述的依傍——龔鵬程的「文的優位性」，竟亦為此書做出了起點的意義。黃錦樹批判龔鵬程其一代知識份子的精神結構，乃是自覺地侷限於「文的優位性」——「在最有朝氣的一代人身上，『發現』了古老的文化幽靈」（黃錦樹 2006: 9）。然而，不可否認的是，黃錦樹所批判的「文的優位性」其實也正是支撐其整個研究框架的重要結構——「語言是民族的靈魂」、「語言文字既是文化之膚表，亦是其深不可測的內在」、「魂與體在現代的文中重生」。以文為現代主體的存有軀殼，黃錦樹建構了從章太炎、金庸乃至胡蘭成與朱西甯的魂的復辟計畫——在文之中，重建那根本是倫理框架下的「人間秩序、政治制度、倫理價值結構」——亦即「體」。換言之，是「文」替代了「體」所扮演的倫理角色，以還「魂」的方式，在個別

的案例中為案主找到了倫理的寄託。而其中所借道，正是本來位居於美學位置的文。

於是，文的美學意義退居於其次，文的實踐與反覆重寫的操作，才是黃錦樹建構其關乎書寫倫理的存有論最重要的環節。而弔詭的是，這個具有「非寫不可的理由」的中文幽靈與遺債，竟也在在表現在黃錦樹自身的小說書寫中。一九九七年出版的《烏暗暝》序文其題正是「非寫不可的理由」：「既然要寫作，即使老是寫不好，也非寫不可。對我而言彷彿有著一種倫理上的強迫性」（黃錦樹 1997: 8）。這段與《馬華文學與中國性》中論及馬華作家「非寫不可的理由」幾屬同一時期的自白，令人不得不揣想：同時具有研究者、小說家與馬來西亞在臺華人等多重文化身份的黃錦樹，是否也有他自己的「文」與「魂」與「體」？從《烏暗暝》、《夢與豬與黎明》、《由島至島》乃至於晚近的《土與火》，作為美學的實踐，小說寫作自然承載了黃錦樹反覆在他的論述中提出的——「『魂』與『體』在『文』中重生」——那些藉由學術生產體制所搭建的、屬於黃個人的倫理情境與中文現代性思考的研究框架；那些涉及他對現代中文與逝去國體的所謂人間秩序、政治制度與文化倫理價值的思考；那些疊床架屋般被層層搭建的、反映在個別研究案例中的「體」；以及那藉由「體」的搭建所欲勾連、召回的「魂」——在黃錦樹作為一種小說書寫的「文」之中，僭越了小說作為一種美學的表徵，在重寫與實踐中導向了「文」被付諸的倫理性意義。

換句話說，黃錦樹的文論、批評、小說寫作甚至及其自身所具有的文化身份，其實是一組倫理與美學密不可分整體結構。他與林建國所交鋒的「現代主義」其實亦根本沒有在共同的平台上正面交手——在現代主義的兩個端點，林建國所佔據的「政治」位置，與黃錦樹自己所操持的「美學」，終因那逼近黃的美學牌面底下的那張鬼牌「倫理」而錯身失手。而作為黃錦樹「體」與「文」的交界——那同時蘊含著倫理架構與美學判準的「中文現代主義」與「中文現代小說」論述，便同時因此而具有美學與倫理的兩種層次，後者的意義甚至傾軋過前者。尤其是二〇〇〇年那篇幾乎是黃錦樹對其美學思考最具整體性意義的〈中文現代主義：一個未了的計劃？〉，在黃錦樹的論述脈絡中，正是「倫理」使它「未了」，使「它」始終無法符合林建國所謂在西方已經了結的那種現代主義——那其中牽涉到太多私密的身世與還魂的慾望——藉由寫作與美學本身的借屍還魂，其中還牽連到個人在整個文化身份與象徵秩序的存有論位置。¹¹ 這裡的文化身份與象徵秩序當然不意味著黃錦樹在美學內部所背負的「中國性」就一定顯示其政治認同

11. 在這個意義上林建國說對了，黃錦樹的「中文」確實是一樁既集體又個人的事件。

的選擇，我以為在存有論的層次上，黃錦樹的「中國性」其實是超越它的對象物「中國」、而更是一種朝向虛空、不在之處拋擲的行動，在反覆的實踐與重寫的痕跡中，包括他的文論與小說——總的而言，是所有「字」的軀殼，承載了主體尋求自身安放空間的旅程。對黃錦樹而言，「中文現代主義」非但是一個美學計劃，更重要的是，作為黃錦樹「文」的「體」與「魂」，它同時也必然是一個倫理計劃。

二、「中文現代主義」的積欠、重寫與實踐

張誦聖曾提醒當代中文學界的現代主義研究，指出以西方發生的文學藝術現代主義作為一個原型來發展中文現代主義的思路，終究不免觸碰到一個基本的典範問題，那就是中文的學術體制所參與、互動並依賴的跨國體系，其實深受到西方主導論述的啟發（張誦聖 2007: 174）。張誦聖也以此指出，黃錦樹在「中文現代主義」中所論述的系譜，其實是「一個七〇年代以降在美國和臺灣中文學界裡通行、我自己也曾深信不疑的『中文現代主義文學』論述版本」（2007: 175）。張誦聖所指陳的、這個黃錦樹所謂「弔詭的，旗幟鮮明的（中文）現代主義運動便留給了腥風血雨的臺灣」的「中文現代主義」，其實乃是黃錦樹自《馬華文學與中國性》以降同一個研究脈絡下的產物。張誦聖在這篇論文裡一方面批評黃錦樹的現代主義理論資源乃是不脫西方現代主義的一種美學原型（當然這是為了與她對現代主義「體制觀」的研究取徑做出區隔），另一方面卻也同時準確地指出黃錦樹「中文現代主義」論述的最大貢獻，即是「中國性」的處理。¹² 然而張卻也沒有深入去將黃錦樹文論中所採用的研究取徑（以張誦聖的話來說就是一種現代主義的藝術原型——）和整篇論文裡佔極大比重的「中國性」作出對位的思考。比方何以黃錦樹雖然在論文中提出現代主義的兩種基本型——「翻譯－現代主義」與「中國性－現代主義」，前者顯然佔據美學現代主義的位置，而後者乃是向倫理向度回歸，而這兩者在論文中顯然有極強烈的強弱對比？以王文興而言，雖被歸納為「翻譯－現代主義」的行列，王的美學向度當然強過他的語言倫理意

12. 張誦聖：「中文系出身的黃錦樹對此類論述最大的貢獻無疑是他對『中國性』的處理。

『中國性』在文化場域裡的深層存在自然是不論何地的現、當代華人社會遭遇『現代性』時必須面對的。黃錦樹的中國性討論（譬如文的優位性是否仍在當前的歷史情境中具有正當性）必然是未來學者們研究中西知識體系位階消長的重要參考。」詳張誦聖〈文學史對話：從「場域論」和「文學體制觀」談起〉，張錦忠與黃錦樹（編）2007: 173。

識（如大量地向西方商借美學資源），然而這一美學實踐下所產生的產物「破中文」卻也終被黃錦樹歸因於那「缺場的因」，化入缺席的本質，而指向了無意識的（不在的）中國性（黃錦樹 2003a: 35-47）。顯然倫理的向度早已傾軋過美學的向度。又比方向以黃錦樹既然能意識到現代主義在臺灣發展進程中「不同階段及型態的資本主義文化邏輯」，卻終究決定「存而不論」（張誦聖 2007: 178）？為什麼被黃錦樹那浩疊繁帙的「中文現代主義計劃」所必須穿越排除的竟是哈伯瑪斯所宣告的「美學現代性」的破產、而直抵李歐塔那重拾自班雅明救贖信念的美學實踐？這一表面看似向美學現代主義的靠攏與求援（或復興？），其實在整篇論文裡都被黃錦樹建構為一種拯救性的行動——藉由「對美學現代性的拯救來完成我們自身的拯救」（黃錦樹 2003a: 36）。

換句話說，「美學現代性」的重返不過是一條過道，那自班雅明處借來的廢墟場景，才是黃錦樹整個現代計劃拯救的對象物——

經驗主體的意識，處於災難的日常之中。於是那不可表現之物，便被集體化，化為故事，被經驗的共同體免強追捕；或讓意識瀕臨中止狀態，語言臨近沉默。於是涕淚縱橫的感時憂國的書寫，不過是以可表現的事物去勉強逼近那不可表現的事物的一種方式而已。那思想背景裡還有更大的破壞要來的惘惘的威脅。於是當民國女子張愛玲在美國對著同樣因戰爭而流亡的五四的精神父親胡適之的背影，「可是彷彿有一陣悲風，隔著十萬八千里從時代的深處吹出來，吹得眼睛都睜不開。」（黃錦樹 2003a: 40）

黃錦樹說，正是這陣從班雅明處借來的悲風，將胡適、張愛玲與郭松棻，推進了歷史的深淵。而黃錦樹本人可能沒料到的是他的論述其實也深受這陣他自己援引自李歐塔的「風」的影響。李歐塔寫道：「即使一個客體總是能夠呈現的，他也不是作為客體來呈現，而是作為一種『先兆』（aura）呈現的；就像一絲微風，就像一個暗示」。¹³ 黃錦樹以此去將中文世界遲到且是「易於被國族寓言論述所捕捉」的中文現代性之風——「因為那風暴過於強大了，於是半個世紀裡最有才華、能成大器的作家往往也都只寫下他們感覺到的巨大的現實匱乏的先兆，力所能及，不過是以一絲微風去對抗那足以把歷史也吹入深淵的來自時代深處的風暴」（黃錦樹 2003a: 41）。

空穴來風，是歷史的無意識場景，屬於現代性風暴的遙遠漩渦，讓附著於所有寫作的象徵資本——不管在美學型態上，它被表現為一種寫實主義抑或現代

13. 轉引自黃錦樹 2003a: 41。

主義，在黃錦樹以班雅明和李歐塔所佈置的中文現代性情境中，任何一種美學形式都將僅僅只是「風」吹「草」動——用黃錦樹的說法，那是一種預兆(aura)，暗示(sign)，並且指向對現代／風的預感。因此，美學失去了它作為一種客體的存在意義，而是一種永遠在歸返、回應並表現為現代性餘震的後遺。它的形式就是它的身份，也是它的病體。於是，那被命名為「翻譯－現代主義」脈絡下的產物：「破中文」，便因此因為其語言形式的物質性殘破，而有了不得不然的倫理性意義。它不一定在回應一個精準意義下的「中國性」（當然也不是文中所提及的另一種基本型「中國性－現代主義」定義下的「中國性」），但它必然在回應一個「不在」的「中國性」，卻弔詭地因為這個否定性的「不在」而暴露其內部缺席的「中國性」，並且在缺席的意義上以美學贖回一種補償的「中國性」。

這個自「風」而來的「預兆」或許可以解釋黃錦樹那缺席的「中國性」，何以不能直接連結到作為國家或政治實體上的「中國」本身，而是必須連結到那虛線的、不在場的中國——因為在黃錦樹的脈絡之中，現代性的風暴必然是和「中國」的「不在」緊密相關的。我甚至認為，黃錦樹的「中文現代主義」所遵循的一個重要的論述模式，是「中國」的「缺席」為「現代性」騰出了空位，讓現代性迅速且線性地填補、替代了這個空缺的邏輯位置¹⁴，所以他所論述的那些現代主義範式，經常是承受著雙重的積欠，一是朝向它的美學所指「現代性」本身，另一則擔負起填補「缺席」的「中國性」的倫理責任，而這也恰恰對應到黃錦樹的馬華作家身份。因為作為離散華人，預兆(aura)是一個太重要的關鍵詞。它所面對的那股從中國北邊往南吹拂的季風尤為如此。對照黃錦樹的離散身份，缺席的中國更是以一種歷史無意識的形式發為徵兆與預感：對無家的預感，流失的預感，從所何來與不知所終的預感。

於是，多年前的那本《馬華文學與中國性》所論及的張貴興個案的「詞的流亡」，才會那樣以現代主義的美學之姿現身，嘗試以「詞」的形式在倫理的意義上返家。黃錦樹借用自平路的話，將海外華人的離散文化身份和寫作本身進行連結——「對海外作者，寫作用的文字才是真正的家園歸屬」。¹⁵ 試圖為自現代性發生時由中國母體割裂出去的流亡主體，在美學中找到「一個最後的家土」，那就是「詞」——「詞的流亡開始了，意義回到原處」（黃錦樹 1998c: 366）：

14. 而同時也因為這個填補的動作在論述中被建構為一種線性的結構，所以黃錦樹的中文現代主義大抵都存在著時間性上的先驗失落，較難發展張誦聖那種屬於橫軸的文學體制觀或場域論述。

15. 平路，〈海外，用中文寫作〉，《聯合報》副刊 27 Jan. 1994。轉引自黃錦樹 1993: 366。

然而「回到原處」的意義畢竟已不是原來的意義，做為流亡者之家的「詞」也不是一個牢固的地上物，它毋寧是漂流物——它的生產性就在於主體意識的不斷漂流中。……當中國從古舊的「天朝」被迫邁入近代，子民和語言文字也都經歷了靈魂的失落，做為現代人的這些帝國之外的「新民」們也都難免的和西方現代人一樣經驗了精神上的「超驗的無家狀態」(transcendental homelessness)。文言的大一統格局一散而為多語喧囂，而為私語紛陳。對於某些寫作者，除了語言之外，倒也真的「無家可歸」。……而且做為「海外華(中國)人」在書寫的過程中，語言的「純粹性」往往指涉那永恆的幽靈，無限幽深的母體本身，回到她的內在，基於一種交雜著生殖和死亡慾望的衝動，穿越它生產性的古典形式的極限，直抵那瀕臨靜止狀態的前生產性——死亡。(黃錦樹 1998c: 366-67)

黃錦樹在這段論述裡所提出的一種回應他「中文現代主義」的模式——將不在的「中國」視之為詞與話語不斷以書寫形式靠近的喻指／意義，並且因為這個意義(幽靈)是無法被真正抵達與觸摸的——因為它早已死去，於是這彷彿漂流物般向意義／幽靈死亡處投擲而去的詞語，便陡然有了它作為祭儀的神性之姿。書寫既是招魂，也是一種祭品(在祭品的意義上重贖文字本身的物性——)，祭奠向「中文」概念中早已逸散而不知從何定位的、屬於現代性之前的「中國」。而這個原屬於書寫存有論層次上的論述模式，在黃錦樹的文論中，是最易被應用到海外華人或離散華人文學的研究。因為海外與離散，牽涉到的是現代性來臨後因離散而產生的時間／空間與中國文化母體的撕裂。換言之，書寫意義上的存有論和他所處理的國族寓言之間其實正共享著同一組的詮釋框架。在書寫上，「中國」是話語亟欲捕捉的意義與幽靈；而在離散華人的國族寓言中，「中國」卻也牽涉到一定程度象徵秩序上的文化意義與民族情感。我認為離散論述的型態正好能提供一段由喻依朝向喻指不斷實踐、重複與歸返的空間——最重要的是：永遠不可能抵達那實在的「中國」。而這個由「喻依—詞—現代主義」所佔據的位置，正是作為離散空間的總稱——「南方」。

〈華文／中文：失語的南方與語言再造〉中，「南方」被黃錦樹建構為中文現代主義的地點。正因為它們遠離了北方那文言尚未分離、「文」與「魂」與「體」未有分殊的空間，被現代性漩渦震散分離到南方各地，並失去了它的書面經驗的語言，於是它們只能在重鑄書面話語(遵循「文的優位性」邏輯)的過程中，在語言的再造裡，寫出或實踐中文現代主義。這一「南方」當然是以臺灣作為現代

主義基地，能將「文」鍛鑄得最好。黃錦樹也指出，新加坡與馬來西亞的問題，並不在技術化得太高，而恰恰相反是技術化的不足。但總的而言，都不脫南方具有語言創造焦慮的論述邏輯。黃錦樹結合海外離散華人研究的中文現代主義，在一定程度上使他對現代主義的詮釋，跳脫因遲到而向歐美商借的「借來主義」，有效地擺脫後殖民國家在實踐「現代主義」時所經常罹患的「遲到的焦慮」，甚至也跳脫張誦聖所謂以西方現代主義的主導論述作為理論依賴對象的指謫——雖然仍商借了美學現代主義的形式，卻有效地將作為負面與不可逆因素的時差與遲到，內化為中文現代主義內部的主要架構與先驗情境。現代主義的美學實踐在這樣的詮釋架構裡，將全數轉為「中文現代主義」內部的「倫理」——說話與書寫，乃是為了指稱出那無能指稱、與「我」分裂的、抽象化的「父」。語言的美學在這裡構成了它自身內部的秩序，以及其目的性。

然而，也是在這個論述下，黃錦樹勢必要面對一個最尷尬的問題：那些無法在文化象徵身份上找到離散軌跡的作家，如七等生、王文興等人，就無法做出一種很完整的處理，這當然也是因為在黃的論述脈絡中，這批作家是在相對意義上較難找到文化身份或社會象徵意義上的中國性鏈結。他只能較好地去處理「中國性」的區塊，包括超驗的無家情境，「中文」所直接鏈結的缺場的因，彷彿是黃錦樹不得不然的倫理命題。而另一個問題則是過於在意倫理，過於強化救贖性的命題，彷彿隨時處在被膠林黑暗吞噬的危機之中，而導致那終將積欠於美學的債務。後者最明顯的例子反而不在黃錦樹的現代主義論述中，而恰恰相反地是表現在他對八〇年代以降的後現代主義文本的探討。黃錦樹面對八〇年代那被眾評論者目之為空穴來風的後現代主義時，並不直接去正面迎戰「後現代」表面的技術與修辭，或者乾脆無視其修辭／美學，反而朝向另一個方向——將更為個人身世性的因素引入；而那往往是挾帶了一整個父族的崩潰——如張大春、朱天心、朱天文等負載著解嚴前大中國父族情調之包袱的書寫者，以及在解嚴後他們各自所面臨的轉折和變調，尤其是朝向物化／符號化的後現代主義靠攏。這裡的「後現代主義」在黃錦樹美學與倫理的雙重詮釋下，都暗示著一段戀父者亡父後的彌留狀態：「神的言語將會和不可逆的時間共同棄置在已寫定的大觀園裡」（黃錦樹 2003b: 86）。所以所謂的「後現代」也將是以「符號化」為盾牌，行班雅明式的新天使瓦礫堆之實。因此，八〇年代以降的「後現代」作為一種語言文體，將被它的書寫情境「現代主義」所解構與併吞，「後現代」也僅僅是「現代主義」銅板的反面而已矣。¹⁶

16. 如前面所討論的，在黃錦樹脈絡下的現代主義無可迴避地成為「現代情境」來臨後一

我認為在這個意義上，黃錦樹的另一身份——也是最與他的美學實踐緊密關連的——作為「文」的實踐者，也就是他的「小說家」身份，將因為他個人在書寫存有論上的「倫理－美學」的拉鋸，以及彼此積欠，讓他的那些作為倫理載體的「文－小說」中，也處處充滿這種借道於美學、而試圖抵達拯救性意義的倫理的痕跡。黃錦樹所稱那馬華作家「非寫不可的理由」，其實是他自己的理由。一個「非寫不可的理由」，其中牽涉到身世、文化位置、書寫姿態以及美學選擇，我們於是回到整篇論文最開頭的那個問題：黃錦樹究竟是一個什麼樣的「現代主義者」？他在小說中所建構的一整套關於他在論述中提出的、對現代性悲風的一個「暗示」，可能遠比他自己所想像的來得更完整且龐大，甚至是他重寫現代主義計劃的一個重大實踐。稱其為實踐，並不意味著將黃的小說視為他自己理論的展演，而恰恰相反地是，在黃錦樹那與他的小說不可切割的中文現代主義論述中，雖然整個計劃服膺於倫理，而降低了美學作為現代主義原型的位階。我認為黃錦樹「中文現代主義」的美學其實只能在一個地方被顯現，那就是反覆的重寫與實踐——「對我輩而言，語言沒有所謂的命運，只有「遭遇」——在實踐中延伸、言存，向無限的可能」（黃錦樹 1998b: 78）。而黃錦樹的小說寫作正是這種語言在美學路徑上的一個「遭遇」。¹⁷

三、異鄉人、火耕與語言

選擇中文現代主義去處理海外華人與離散文學研究，和黃錦樹的身份可能不無關係。黃自童年起即居住在膠林、必須以火為擎、作為識字之始，黃錦樹與他所論述的作家們具有一個共通點，那就是前方皆蹲踞著一群被放逐至中國母體域外的父族之輩。黃錦樹在他的自述裡曾言：「祖父母自中國大陸南來，父親是土生土長的一代，而我則是國家獨立後出生的一代，各自銘刻著不同的時間性」（1997: 6）。熟諳精神分析語彙的讀者不難發現其中的關鍵，即是精神分析裡極重

切書寫的總稱——只要發動書寫、使用「中文」，就無法迴避書寫作為一種現代主義式祭儀的宿命；一個對舊有文體死亡後的屍身的凝視；即使它在修辭美學上選擇了類近寫實主義與國族寓言的形式，它仍必須被稱作為一種遲到者國度所宿命性地命名為的「現代主義」；換句話說，「現代主義」早已內化滲透進語言本身。它並不是一個修辭美學上的命題，而是一種現代性遲到者的話語情境。它勢必涉及父族的傷逝、死亡，以及死後屍身的語言符號化過程。而當現代主義成為中文的先驗情境，任何的美學，包括後現代主義與寫實主義，等等，其實都是這種「中文現代主義」的徵兆。

17. 雖然沿著前面的論述脈絡讀來，這個負擔著倫理責任的「遭遇」，在美學上注定是要虧欠的。

要的一個概念，那就是不可逆的「時間性」：創傷的、被父族所銘刻的空白場景，一個想像且蹈空的「中國」，而正因為和駱以軍張大春朱天心等各自作為「馬華」與「臺灣」的「後來者」——懷抱著特定想像的寄託與必然失落的挫敗，那些死去的時間——大至國族歷史、中國想像，小至個人家族史、童年初始的膠林場景抑或大觀園景象的衰敗，皆在在強化了黃錦樹與他所論述的這批「後來者」的作家成為其論述下的「現代主義者」。

而也正因為「中文現代主義」的設計在一定程度上是極度地吻合了「晚到的移民」與「後來者」的書寫情境，所以「流亡的空間」將對它產生最大程度的美學效用——蹈空的、想像的彼端空間；一個失落的場景；逝去的父族圖騰情懷；等等，這些「失去的空間」將完全被統整到「現代主義」的時間性內部。黃錦樹在建構自身的「中文現代主義」時，他的樣本其實不出與他共同作為「後來者」的作家群。這是因為「中文現代主義」——它將表現為無盡的「後」的命題——無論極可能在絕對的物體化與符號化的處理過程中朝向「後」現代主義的技術形式靠攏，又或者同時且由於它是指向一種「後者」對前者／逝者的哀悼，它都經常是表現在某一類特定族群——尤其是「後來者」的寫作命題當中：外來在住者（如李永平、張貴興）、外省第二代（如張大春、駱以軍、朱天文、朱天心）、馬來西亞移民華人（如黃錦樹他自身）。

指向此群「異鄉客」的中文現代主義，非但呈現在黃錦樹的論述之中，更是他作為另一身份：「小說家」的書寫實踐。早在卡謬流放十九世紀的巴黎，現代主義的「異鄉人」就無可迴避地指向了空間移轉中的漏失與亡佚。對原鄉的追認以及這種追認的挫敗，個人成為現代城市中孤寂而無法定位的個體，而詞彙則轉化為追討被時間所損傷、剝奪的初始場景的一種（無效的）武器。現代主義被移植到現代情境晚到的華文圈，尤其是黃所論述下的二十世紀的初始，一個攜帶著古老帝國向四周不斷播遷離散的中文散佈圖：臺灣、越南、新加坡、馬來西亞……，這些比起當時正在殞落的中國帝國來得更為原始落後的地區——更加闇黑、更加被無法命名的事物所壟罩的空間；在這些空間裡，「晚來移民者」所攜帶進的、對遙遠父執之國巨大影像的指認與哀悼——在黑暗的熱帶叢林裡舉起了第一把「字」的火炬，那必然是一個現代主義式的起點：「火」的象徵，如同熱帶雨林的農耕方式：因為那暗黑雨林的生長太過快速，所以必須以火焚燒，使那（無名之物）退回去——以獲得可供種植字物的土地。

那會是怎樣的一片「土地」呢？黃錦樹的小說裡，「火」的意象成為一個重要佈置，《烏暗暝》裡的諸篇章：〈說故事者〉、〈色魔〉、〈膠林深處〉、〈獾〉與〈魚骸〉；膠林中的火、飯桌上的火、火葬場的火……這些火炬總是如此恰巧地被鑲

嵌進黃錦樹那一片漆黑而無以名狀的膠林／原始／死亡場景，成為主體的奔赴所在——燒退黑暗、燒退膠林，燒退無意識的死亡場景，使主體開始發語；最好的例子可能是〈烏暗暝〉的開頭：一個飯桌的場景，灶邊爐火燒得正旺；母親對著飯桌上共食的兒女們低聲地說了句：「火笑了。」〈烏暗暝〉到底說了「什麼」？一個自祖父輩即遷居進膠林、自此再不出林的馬華家庭？沒有文明，甚至連文字也匱乏，物理性的黑夜來臨後，整個膠林能為他們指認出「某物」的，便只有「火」：

然而有時卻是膠林深處一團橘紅火球，神秘的浮現，離奇的消失。那樣的火光是許久再也不曾見了，自從這一帶的原始森林大部分開發之後。那是祖父的時代了。

從狗的吠叫他彷彿感覺到這膠林的夜裡藏匿著一種看不見的隱秘事物，沒有固定的形狀、形式，它是膠林的夜本身，或者說是一種相對於燈火的曖昧的存有……冷、不透明、恐怖……。摸黑的他被捲入了膠林的夜的稠密，在他無法以肉眼看穿夜黑的同時，似乎已被一種無所不在的目光所監視著。他突然瘋狂的擔心起家人，尤其當他走到應該可以看見家的燈火的地方竟然幾乎無法確定家的位置。他一時之間不知該如何逃出這一片黑暗，只有奮力朝向家的方向狂奔而去。然而那是上坡之路，痠疲的腳和地心引力把他的速度轉化為往下踩的重量。淌著汗，熱氣經毛孔無聲析出，經由黑夜的牽引吸吮。（黃錦樹 1997：127-128）

〈烏暗暝〉為黃錦樹「中文現代主義者」的姿態與位置，提供了一個極為巧妙的指認切點。黃曾經如此自述其膠林經驗：「我們的童年都在膠園的蔭影裡度過，一直到學齡了才走出膠園。見識文明世界裡的事物，在學校裡把乳名換成學名，溝通語也從方言改為華語，和家人以外的人交往，識字。」、「一直到剛搬出來的三十多年間，沒有自來水，也沒電。剛開始是土油燈、蠟燭，後來再加上大光燈，再後來買了小型發電機，才有日光燈。」、「熬夜唸書還是得靠油燈或燭光。我們常因考前開夜車而燒焦了頭髮」（黃錦樹 1997：6）。對黃錦樹這樣一個被父族攜帶至南洋、一出生即在一個無有文字的闖黑森林。燈火是識字的開始，是步出膠林後對事物行命名之始，「火」和「字」幾乎同時降臨在黃錦樹的文本，它們就像柏拉圖的那則洞穴寓言一樣，舉高火炬，照映出自我的影子，「火」為黃錦樹帶來某種認識論上的架構；火也同時帶來了「字」——替自我命名的影像之物。〈烏暗暝〉裡，所書寫的正是「書寫」之為物，究竟所為何來？小說裡，「火」

協助了姐姐對家園的黑暗物事進行重寫，那是「小說」中的「小說」：「昨晚狗又吠了一夜。父親和哥哥都起來好幾趟，拿著手電筒往膠林深處照。當然是什麼也沒照到」（黃錦樹 1997：125-126）。

但是，如果將〈烏暗暝〉單純地視作為一個簡易柏拉圖式的教誨，便又太過簡化了「火炬」在黃錦樹小說中的意義。〈烏暗暝〉的末尾，主角在黑暗的膠林中迷失，即使前方有燈火引路，卻仍無法確定「家」的位置。「家」似在似不在。燈火飄邈。膠林裡鬼火幢幢。火與字與夢不免成為了現代主義的共謀。一種不確定性。它甚至讓指稱物（如「家」這樣的詞彙在小說的結尾佚失）消弭——無法指稱，無法寫完，同時又具有不得不寫的「倫理上的強迫性」（黃錦樹 1997：8），因此，那無法被指稱之物就在多年後，以如此後設的塊狀物質性回返到小說的末尾，成為了「青月光」與「一碗清水」。這兩段於數年後宛如殘骸拼湊那樣被嵌入小說結尾、並且在版面上表現為一種弔詭的共時存在——小說在這裡呈現為文體的雙胞連體嬰。一種畸形的形象。它就像一個僑居遷移者的隱喻，無法宣稱結尾／目的地究竟為何；如同它在小說頁面所呈現的，是一個雙軌並行的雙鄉暗示——但也極可能任何一種「鄉」也不是，它只是隱喻了物質性意義上的並存形式，如同黃錦樹對自身身份的觀看。

在最早的小說集《夢與豬與黎明》裡，黃錦樹曾對自身的身份如此表述：

就我這麼一個在出生地時屬於臺灣宣傳中的隱形族群——「華僑」，在臺灣求學時是僑生、辦證件時是外國人、打工時被逮到是非法外勞、假使入籍則變成「祖籍福建」的外省人第一代的「海外」留學生來說，後設是一種疲憊卻又難以避免的存在樣態，它不是蝸牛的殼，是寄居蟹的家。它是流浪的不確定，是始終飄浮著、沒有定點的馬可波羅第一百零幾個看不見的城市；是夢者夢中醒著的我，也是精神病患不斷分裂著的自我……，套句翻錯的存在主義格言：活在塵世的每個人，都是他自己的異鄉人。後設是「我」之中的「你」和「他」。（黃錦樹 1994：3-4）

這段文字極精確地告知了一種黃對其身份表徵的物質性觀看。身份不再是精神性的，而是塊狀物般的自我形貌，表現在反覆重寫往返的航線中。對黃錦樹而言，這種重寫的——「非寫不可的理由」——將以「寫」的行動來保證主體的運轉，以及身份。這或許也就是為什麼黃錦樹和他所抗拒的馬華／臺灣兩地的本土建國論者產生了極大的分殊，因為——「本土」，那必然是指向一種在地的、實存的現實空間，當「本土」的概念和國家建國論述緊密地結合且運轉，「本土」就失

去了它內在與文字間的縫隙，成為權力運作的符碼；對黃錦樹而言，那畢竟太奢侈也太飽滿了——飽滿到書寫與它的被寫之物間竟完全沒有空位，徒餘貧乏的再現能力——「駁之令人疲憊，也許任其『自然死』是最好的辦法」（黃錦樹 2005: 134）。更重要的是，本土論者依附土地、「不論是哪裡的本土論者，都以在地為絕對預設構造其二元對立——在地／外來，或出走。」而對黃錦樹（甚至他所率領的一干臺灣當代現代主義外省第二代作家如駱以軍朱天心朱天文等）這樣一個「從臺灣本土論的角度看，我們是外人；而從大馬自居本土論者來看，又何嘗不是？」的弔詭位置，卻正因為這個既內且外、多重皺摺且欠缺歸屬的位置，反而是書寫的起點——「以我個人的立場，並不在意自己的寫作不被歸入臺灣文學。甚至以非歸屬為樂。」

非歸屬。表態了寫作的獨立性，因此能定位寫作本身的將不是「土地」，而是「語言」。黃錦樹曾說：

.....對我來說，寫作也不免需要兩面作戰——淪為大中國意是奴隸的過度中國性，向官方意識型態俯首的偽本土性或國民性。於是，寫作對我也不免是遺骸、沉船、廢墟的考古學，以『歷史有很多漏洞』中的漏洞為操作場域。（黃錦樹 2005: 323）

因此，「漏洞」作為考古學者黃錦樹的書寫起點，所使用的「語言」經常是必須以「後設」的技術形式——一種多變的、自我辯證與推翻的存有空間，容納並允許像黃錦樹此類「後來者」／「異鄉客」的主體居所，它不再是一種後現代式的遊戲虛無——如果是，那也只能是「現代主義之後」；一種現代主義進化論。這或許也正是黃錦樹歷年來試圖建立的「無國籍馬華文學」——或者該提高到另一個層次：無國籍「華文／中文」文學；消解了本土性的、粗暴的國族寓言，現代中文——它的「現代主義」族裔正如同它在二十世紀亞洲各殖民地的播灑與離散，所有不斷遷徙遊牧的路徑，都和它的形上學對象「中國」之間保持著一種佚失與追悼的距離。

於是，那本《馬華文學與中國性》，才會是這樣的開始：「詞的流亡。失的南方」。以及語言的再造。字的鑄造工程，宛如疊床架屋，屋子與字，都不是他所關心的，只有工匠般的行動才是。黃錦樹的小說關心「書寫」的行動本身，已經到了歇斯底里的地步，甚至如他所說——「具有一種倫理上的強迫性」。林建國說黃錦樹是「反居所」浪遊者。我倒認為黃錦樹在一種倫理意義的層次上，選擇了語言作為唯一的居所。《烏暗暝》的序言，他自言對〈非法移民〉與〈烏暗暝〉的重寫「絕不只是李天葆所謂『把寫壞了的題材拾綴起來』而已」，而是凝

結了極巨大的痛苦——那是反覆出現在他的小說場景中的主題：闖黑的膠林，黑暗中窺伺的雙眼，老虎。蛇虺。毒蟲。敵人。一種原初的恐懼。害怕黑暗中的物事將不時突襲侵略家園。死亡的恐懼纏繞著童年的場景，書寫作為後來之事，甚至要到父母皆搬出膠林後才能進行書寫，重新涉入再現，以防止虛構對現實的入侵——防止火在一切結果尚未來臨前被舉高，洞燭污穢骯髒恐懼之事物，於是，真正的結局／死亡來臨之前，「火」／「字」必須以那樣變形的、非抒情性與敘事性的、並且只能是如此技術後設的樣貌現身；過份小心翼翼的維護姿態，反而暴露了語言之於寫作者的倫理性超我。

事實上，在黃錦樹的小說裡，「火」作為主體認知、觸摸並書寫世界的一種媒介物，它的建構性有更多是來自於它的悖反，也就是它的毀滅性。焚燒。一種絕對的焚燬裝置。或者更清楚一點地進行隱喻：一種破壞性的語言，如同躁動與自反的「後設」之於普通的敘事／抒情修辭。在黃錦樹的《土與火》裡，他就曾用一個亡父的兒子重回膠林、目睹舊日屋宅田地皆已被焚毀的場景。兒子憶起從前某日回返膠林時曾問起父親：「你的老家呢？」父親回答：「有人放火。」「毀了。」¹⁸ 這是一個可大可小的現代中文演化史的場景縮影，小至它僅僅就只是一段亡父之子對舊日時間的追憶，以及時間不可逆性的哀傷。大則至其乃是一個現代中文原初場景的失落。「中國」失火了，所有的「中文」也失火了。然而卻也正是在這將一切舊有形式皆焚燒殆盡的火舌之中，我們方才得到了那書寫的土

18. 駱以軍曾評論黃錦樹的《焚燒》，作出如下評語：如果散文是一種可直見作者品器、胸襟、感性礦層，沒有任何修辭幻術可供藏匿的文類，那麼這本書是黃錦樹論文與小說讀者不可不珍藏的一本祕境小徑。包括〈焚燒〉、〈亡者的贈禮及其他〉、〈芒刺〉都是絕佳、令人一讀再讀不忍終卷、蒼涼無火氣的好文章。我的感想是：黃是個不折不扣的現代主義者，整個二十世紀人類精神最核心的形上夢魘、存有的虛無與超越、知識分子對獨裁、媚俗、屠殺之黑暗魅影之抵死不妥協，或離散者永遠失去家園的痛苦。在他的小說裡，屍體（或刻上文字的屍體）一直是演示著「惡曾如何發生」的證據——不論哀歌或黑色喜劇，不論魚骸或刺青背脊——恐怖的舞台裝置。但在《焚燒》這本書裡，「死亡」是亡者的贈禮，「我」在一整片文明廢墟上空的盤垣、自我詰問、對置身之當代（近乎火宅）的重新觀看。父之死、岳父之死、友人的自殺、裹脅著過去時光意義的師友精神上趨死的「順流漂屍」。既是告別之書，卻又在對土地的溫柔眷戀中洩漏「如何把他們重新生回來」的神話救贖。從前我不喜歡這樣的說法：小說是「詩之餘」；散文是「小說之餘」。但《焚燒》若作為一本散文來讀，奇怪是它提供了諸多這位知識阿修羅、小說魔神無人知曉的、靜夜獨自進行燒芭儀式的「餘」。見駱以軍 2007。駱以軍的這段話精確地指出了黃錦樹書寫的幾個重要概念：父亡、焚燒、現代主義的反覆辯證。

地。

於是，《刻背》及其以後的《土與火》，尤其是後者——黃錦樹直接在書名上標誌出了兩個在他的書寫核心中最为關鍵的對立項：「火」與「土」。小說集中的〈火與土〉改寫了《刻背》中所收入的〈舊家的火〉一文，仍是重回到前此總是重複出現在其作品中的父喪主題。不識文明的父親諄諄告誡兒子：「找土討吃，莫向人乞食」。這裡的「土」既非國家土地，也非民族認同上的「土」；土地沒有身份，唯一的身份將只是依附於「火」——如同熱帶雨林國家那樣的農耕方式，必須以火燒掉整片樹林，逼使雨林向後倒退，方才能得出大片土地——這不是國家的土地，而是專屬於「火」的土地——以銘刻紋背的方式，被「火」所誕生。它就如同黃錦樹在他的馬華文學與中國性工程、以及中文現代主義工作中反覆指出的——讓文字／火種不斷地實踐、重寫／燃燒，在這反覆的重寫／燃燒中，將作為主體存有的「土」的空間尋找回來。也正因為文字／火種的重寫，「土」的界線勢必也將隨時處在游移的動態之中——雨林一旦捲土重來，火種勢必需要重新點燃；作為一種書寫的行動，如同土與火，存有與書寫，將處在永恆的對峙與消長之中；而那也是在上一節結尾處所說的：讓實踐中的「語言」永遠處在一種「遭遇」之中（彷彿也是黃錦樹作為離散華人（土）／小說寫作者（火）的「遭遇」）。

四、物在：獸與字

張錦忠在〈文化回歸，離散臺灣與旅行跨國性：「在臺馬華文學」的案例〉中提到，「在臺馬華作家」的系譜自一九六〇年起，歷經了對大中華文化的回歸、自身身份的離散，至一九八〇年代以後，隨著臺北已漸漸不適合作為一個中華神州想像的地點後，「在臺馬華作家」與「臺灣」之間的關係，遂漸次從離散者之於形上學中國的寄託憧憬，轉為「旅行的跨國者」：

我們不妨反過來說，臺北（臺灣）到了一九八〇年代，已經不再適合作為具文化中國意識或中華屬性的海外人回歸的家園了，明乎此，溫瑞安等人的神州夢碎也就不太令人感到意外了。《創世紀》、《現代文學》的六〇年代早已過去，鄉土文學運動、校園民歌、《幼獅文藝》的七〇年代也過去了，臺灣社會因經濟起飛而商品化物化，也因跨國資本流通而東西洋化，國民黨已開始「吹臺青」，大中國神話漸漸告退，儘管美麗島事件並不太久遠，島內黨外人士已在蠢蠢欲動，異議刊物前仆後繼，等待解

嚴有如等待黎明。有人則在醞釀建構「新興民族」（如還在美國放逐的許信良）或「新臺灣人」（如還沒離開國民黨的李登輝）。（張錦忠 2004: 161）

張錦忠指出，隨著臺灣政治文化結構的轉變，八〇年代後來臺的「在臺馬華作家」，所書寫的對象不再是神州中國或以臺灣作為文化母體的回歸——這些作家雖身體寄居於臺灣，然其作品卻往往自外於臺灣的時空，返回原鄉的雨林膠林場景（如張貴興與黃錦樹），甚至是更微小的戀物情狀（如鍾怡雯），套用黃錦樹的話：乃是「和自身存在的歷史對話」（黃錦樹 2001: 363）。張錦忠並明確地指出，這種擺盪在兩地（馬—臺）／三地（馬—臺—中）甚或四地（馬—臺—中—港）五地（馬—臺—中—港—美）的離散作家內在精神圖譜，和黃錦樹近年所提倡的「無國家文學」、「否定國家文學」——乾脆認可自身的「房客」身份，以「沒有家園」、「無形中默守著房客的倫理，意識到居住在借來的地方，甚至時間也是借來的一一移動的中途站」（黃錦樹 2004a: 161）為一種「後認同」的自我情狀，有一定程度的相關性。張錦忠的論述有在臺馬華文學的流變脈絡。然而，黃錦樹作為八〇年代以後來臺的一代馬華在臺作家，是否真如他自己所自白的，是如此地「無家園性」——如此地卸除掉了「中國性」或任一種「馬華／臺灣本土性」、成為永恆的流亡與離散者？黃錦樹所謂「和自身存在的歷史對話」，難道真如此潔癖性地擺脫了「土地」的糾纏？或者，我們要進一步追問的是：當「國家」意義上的「國土」已然從書寫的對象位置中消失。那麼，對於拒絕馬華／臺灣任何一地「本土性」的黃錦樹而言，這個已非「國家」意義上的「土」，還能是什麼樣的「土」？當黃錦樹如此重複地回到那象徵著自我無法逃避的、作為一次「中國性死亡」的父親死亡場景時，他的創傷型神經症與壓抑復返的徵兆，又該作何詮解？是真的割捨了「父」與「國」嗎？如果是，那麼，為何又會有〈公雞〉那樣將臨死的父親醃漬、埋封於瓦甕之中、最後竟任其異化成蛋卵的書寫場景？

我認為正是「無家園者」的排除性論述暴露了書寫者的壓抑。黃錦樹的中國父親屍身，到最後皆在小說裡風化成為了乾枯的中國文字物事。對中國性的拒斥或無能處理，導致到最後只能是那樣將死去的中國屍身甕存彌封於字物的棺木中，所以，〈公雞〉裡封存於瓦甕的父親屍體，最後孵化成了兩枚雞蛋、甚至破殼長出了異禽物事。另一篇收錄在《刻背》中的短篇小說〈阿拉的旨意〉也表達了這種尷尬的弔詭位置。〈阿〉中的主角參與了一九五七年的馬共行動，被馬華政府逮捕後，遭送到南方一個不知名的小島，並且強迫放棄中文：

三十年來不說中國話、不寫中國字；說馬來話，教馬來文，

不吃豬肉，吃馬來菜，娶馬來妹，生馬來囡。可是心中那一點支那之火，仍舊無法熄滅，這是甚麼緣故？

我也常在想，為什麼不能做個徹徹底底的馬來人——既然無法做一個徹徹底底的支那人？（黃錦樹 2001: 101）

小說中的主角「我」對中國文字念茲在茲，喪失語言，主體如同被更換為另一個人（「從今以後我再不是我。我是他人。是另外一個人」）（黃錦樹 2001: 91）。小說中的主角為了重造自身語言的系譜，於是「繞路」到語言的另一個對立項：在撿拾來的石頭上刻印自己的生肖——豬的圖像。這會不會也是黃錦樹在面對他那失語的南方、痛苦而無法發聲的中文譜系時，所繞道的另一條途徑？〈阿拉的旨意〉讓人驚見了黃錦樹在面對馬華作家「中文佚失」的同一種現代性命題時，所採取的策略，竟是那樣驚人地、逆返性地走回了語言進化論的倒退，回溯到了「現代中文」甚至「古中文」以前的未演化狀態。石頭上的獸類圖像，一種象形文字的書寫論。早在〈魚骸〉時，黃錦樹就讓一個自馬來臺留學的（自我投射？）僑生，上演殺龜獵殼、鑽貝鑿字的劇場。事實上，黃錦樹的小說充滿飛禽走獸：〈魚骸〉是對龜甲文的答覆，〈公雞〉則是亡父死去後的變形，〈獏〉是混血交配的異種獸物。這些獸類如同抵押了被協商後的中文所換取來的圖騰，以印記的方式鑲鑿在文本的場景之中，在某種意義上，它也是黃錦樹繞過現代性的刑傷，朝向某種前現代遠古場景的隱喻。被抵押變賣的中文沒換來原初的主體，卻換來了龜與公雞。這究竟是不是一場中文現代主義的卡夫卡變形記呢？它也讓人想及《夢與黎明與豬》中不斷變異衍生的題目用典：典出龍瑛宗的〈死在南方〉、〈植有木瓜的小鎮〉、典出田山花袋的〈少女病〉、典出魯迅的〈傷逝〉，等等，這些以後設名諱取徑於中外作家的作品名號，語言在變異中宛如一頭頭變種之獸，後設既是現代主義的進化，也勢必是現代主義的退化——退回到現代發生以前，一種遠古的夢魘。然而，〈魚骸〉等篇的文字鑿刻工程尚且還在小說的內部操作進行，到了《刻背》，小說裡所欲實踐的刻字工事，竟漫漶到小說的外部來了。事實上，《刻背》其書本身就是一部巨大的象形文字書寫體。根據黃錦樹的說法，《刻》書的封面、書背與封底，各自採取小說集中三個完全不同的名字：〈由島至島〉、〈刻背〉、〈烏鴉巷上黃昏〉。駱以軍敏銳地指出這是「三個書名，三種各自無法片面統攝全副隱喻的命名」（黃錦樹：2001: 312）。黃錦樹對《刻背》的書名、亂碼、全黑頁面、新聞剪報的置入做了如此說明：

我的《刻背》同樣作為一本書，同樣作為中文現代主義未了的方案的一種實踐，關鍵詞卻是殘破、雜揉。向大馬的當下現實

敞開，或者說，活生生的殘酷現實讓它注定的不完美。譬如那黑色之頁、亂碼之章、烏鴉與政治犯的剪報（「文獻寫實主義」的操作），都指向集體的哀傷，沉默的抗議。……如果現代主義是一道厚實的牆，我的位置大概就在牆上的裂縫或鑿痕裡。（黃錦樹 2001: 314）

作為「中文現代主義：一個未了的計劃」的瘋狂實踐——小說呈現為現實中破敗的瓦礫堆，《刻背》確實是一部完整的書——徹頭徹尾從書的實體與敘事載體實踐了極端的「中文現代主義」；如同在同名短篇小說〈刻背〉裡所描繪的那樣，一個背對著現實、面孔朝向南中國海的人；其姿態幾乎與王文興《背海的人》相一致，也無怪乎黃錦樹的中文現代主義系譜，是如此地必須回到以王文興作為代表的「破中文」。因為這是文字的瓦礫。廢墟的中文現場。〈刻背〉延續了〈魚骸〉中的命題，以甲骨文字聯結中國／中文屍骸的棄屍現場：「福先生」對「中國文字」懷抱著幾近瘋狂耽溺的戀物——不斷地在他人的背上鑿刻文字：

……他終於找到中文創作的一種不可替代的革命性的現代主義方案，用最現代的文字形式、活生生的載體、立即性的發表、隨生命流逝的短暫性——瞬間性的此在 *dasein* 而存有、絕對不可翻譯的一次性、絕對沒有複本、而徹底的超越了中國人的中文書寫侷限於紙或類似於紙的無生命載體……最後他恐怖的總結說，他覺得他已經捕捉到中文的最隱密的奧義……也就是以肉體的痛做仲介的文字——肉身。他給他的作品創造出一個名字：文身。他說「紋」是個歷史的錯誤。因為幾乎都是刺在背上，所以又叫做刻背。反正是道呈肉身。（黃錦樹 2001: 353）

這段文字和黃錦樹在〈中文現代主義：一個未了的計劃？〉中所指陳的現代主義有令人驚異的相似——更驚人的是黃錦樹竟幫自身的論述寫出了小說。〈刻背〉所銘刻的對象物只有一個，那就是「中文」本身。小說裡的「福先生」以外國人身份，在民初離開中國，抵達南洋，此後開設妓院，便開始在旗下的苦力勞工背上刻鑿字物。這是一個西方現代主義途經中國、在南洋面臨其異化的極佳隱喻與象徵場景。這個弔詭的場景為我們驚異地展現了那自「中文」發軔之初的初始場景中被現代性的驚爆所轟炸洞開的縫隙，使書寫的載體和載具遭受到前所未有的破壞，「中文」——如同黃錦樹所論及到的王文興、七等生甚或舞鶴那樣的破中文時所說的：「宣告了那來自意識的陌生實在（“the real”）讓中文在表意上徹底的癱瘓」（黃錦樹 2003a: 42）；到最後只能以「肉身」的形式表達了那

無法表意的震顫與恐怖。形式就是內容。於是，《刻背》徹頭徹尾地成了那樣的一部「形式之書」——以它的軀殼作為一種內容的表述，中文之**道無道可言**，唯一之道，即是字／肉。這會是黃錦樹用那在馬來南方的柔佛膠林裡，以現代主義的火種所燒出來的土地嗎？一種只服膺於書寫者身份的土地，這些「土」既是字也是肉，甚至是〈刻背〉裡被銘刻洞鑿的那片肉體的背。〈刻背〉的最後，對刻背研究念茲在茲的鬻先生終在病院裡遭人鑿刻其背而死，這個「從頸背到腳後跟，都是字。大大小小。大的有巴掌大，小的不過針尖大小，筆劃粗細不一，都是同一個字：海」的死亡場景，我們驚見了黃錦樹作為一個非歸屬者的「後認同」傾向裡，隱含著巨大無以名狀之哀傷的載體，以一個單字的形式顯現。文字失去了其在中文脈絡位置中的意義，它只是一個軀殼——一個形而上式的古中國隕落後徒餘的鋼架與字殼；一塊遺骨；「骨頭上是密密麻麻的字。我發覺自己無法辨認上頭寫著什麼，也許是比文字更古老的符號，譬如飛禽或走獸的蹄跡」（黃錦樹 2001: 159）。

獸與字與肉。才是褪除了「中國性」的執念與刑傷後的黃錦樹的三位一體。黃作為一個「中國性」上天生的失落者，與遙祭者，《刻背》的鑄字工程，本身就是一場送神的神典與儀式：遣送父亡之後空缺的中國性，化為遠古圖騰裡的神獸。「中文」成為獸背殼甲上被銘刻的紋路——那部〈刻背〉中夢想的現代主義工程——整幅人皮書寫的《尤里西斯》。¹⁹

五、倫理的歸返：尤里西斯與亡父隊伍

為什麼是喬哀斯的《尤里西斯》？當作為現代主義一個終極文本隱喻的《尤里西斯》，被刻劃在一個離散馬華作家的背上，那整面的人皮肉身紋字指涉向「現代主義」的華文移植工程，陡然賦予了作為東方遲到「現代主義」的一個文本，一種全新的意義。

昔日，在希臘神話《奧德賽》裡當尤里西斯在海上迷失方向，因為聽到了賽倫海妖的迷魂歌聲，尤里西斯必須綁縛腕足，摀住耳朵，以免去死亡漩渦的吸引，才得以將那「不可被寫」的海妖歌聲，以文本的方式帶回人間。尤里西斯的故事因此成為一則書寫的隱喻，因為那「不可被寫」的死亡歌聲其實正是一切敘事空間的起源。它是一種無邊的域外；是來自現實語言系統以外的空白地帶，以

19. 〈刻背〉中，黃錦樹讓他的小說主角福先生發其畢生志願，是在無數的人體背面刻完一整部《尤里西斯》。本文認為《尤里西斯》在這裡乃是作為中文現代主義的一個重大隱喻與概念。詳見其後。

死亡的形象對表意的域內進行召喚。當尤里西斯的船隻因這美妙的死亡歌聲而開始產生暈眩與迷惑，他也就進入了域外空白所釋放的敘事空間。

在布朗修(Maurice Blanchot)的論述裡，尤里西斯的旅程被視為具有「小說與「敘事」兩種完全不同的體例。當尤里西斯回到人間，他的旅程藉由訴說成為一本《奧德賽》，海妖的際遇變成這段旅程中的一個情節與橋段，尤里西斯繞過了「它」而繼續完成剩餘的旅行，那麼《奧德賽》本身就應該是一本小說的始祖，因為「它關乎的是人的時間，繫於人的情感。它真實的發生，豐富又多變，令它足以消耗敘述者所有力量和專注」(傅柯 2003: 47)。

布朗修說，小說是「最討好的體裁」，藉著語言表面的「說話謹慎」和「愉快的空洞」，要使人忽略尤里西斯與海妖的那場沒有發生的相遇。然而「敘事」本身卻不作如此想。「敘事」將不可被寫的那場死亡歌聲視作唯一的主題，發動書寫者，迷惑之、引誘之、召喚之，這個過程是被動的；被死亡引誘而頻頻朝其接近的尤里西斯，正在展開的是一場「敘事」儀式的過程，布朗修說：

敘事是朝向一點的運動，這一點不單是未被認識、不為人知、陌生，而且彷彿沒有任何在這運動之前和在這運動以外的實在性。但它卻是如此專橫，敘事所有吸引力都是由它而來，以致敘事在到達這點前甚至不能「開始」，然而唯有敘事和敘事那專橫的運動才能提供那讓這點變得真實、有力和吸引的空間。(傅柯 2003: 28)

換言之，敘事是一場朝向死亡發動的過程，是尤里西斯的敘事之船，被域外不可言說的他者，因魅惑而款擺滌盪的暈眩漣漪。它顯示為情節與敘事的不斷擴散，是故事的癲癩症患者，而它的癥狀同時也是它的治療——藉由病癥意味濃厚的反覆重寫行動，抵抗了意識底層無名之物的崩潰和傾圮，以獲取言說的能力。尤里西斯的死亡敘事是「當代離散華人—現代主義」一個極佳的隱喻，它的旅程也正是二十世紀以來離散華人的旅程。無數自中國母體被戰爭漩渦所不斷排出、拒斥，以至於這一整批的尤里西斯，乃皆必須朝向地理位置上的各種「域外」前去——馬來西亞、新加坡、日本、臺灣、美國……無論在何處，無論是亞洲抑或美洲，離散的過程本身就是一場域外之旅，朝向那無以指名的、不知該如何命名之、甚至連語言也佚失的地理域外，而導致多年以後，當這批尤里西斯們攜帶著改朝換代後的「現代中文」自域外返來，這些「現代中文」也就勢必被銘刻上那在無意識處、與死亡海妖的搏鬥痕跡，展現為一種字體被扭曲變形壓縮擠兌後的痛苦形體：一種字物。而同時也正因為現代中文的語言發軔處隱含著這一鑄字行

動，因此，那工匠式的反覆錘鍊、鑄造與敲打的重寫行為，將發為整部《奧德賽》的癥狀。

重寫什麼樣的事物？是黃錦樹那小說裡反覆出現的失語父親與熱帶膠林暗黑場景？是駱以軍遠方裡那不斷搬運父親病身的後殖民流亡圖景？還是張大春城邦暴力團裡那中國父身兌現為現代武俠的後現代城市傳奇？駱以軍在接受訪談時，論及到自己的書寫時，曾做如斯言：「我的『抵達之謎』——那謎面所承載的時效，也許就是我的父親了。」他說道：

「現在的我回頭去看《遠方》，只能將它當作是一個演員只有父親與兒子的夢境；那夢境非常非常大，甚至大到令我悲不能抑，而孤兒的情感則是夢境中流竄的質素。《遠方》中諸如此類。而其中如果有一任何的『小說時刻』，那便是我帶著我的孩子，在一座孤獨的城市中（在一個白色且含混的夢境中？在一個“plot”的發生時刻甚至更前？）來回行走。」（言叔夏 2005: 49）

二〇〇三年出版的《遠方》與《聆聽父親》，幾乎是駱以軍與張大春同時觸碰到自己書寫的最終底線。父親的死亡作為最終的「抵達之謎」，再過去就只是反覆的重寫與鑄字工程。《我們》是零散日常物事的重寫，《西夏旅館》則是以虛構重回了《遠方》的現場，重新佈置父親及其輩的遊牧劇場，其本質卻仍無法超出重寫亡父之前的原初場景。《認得幾個字》是張大春更為偏執地回到了中國／中文的父系場域，以字身代換了父親的屍身——重新回到意義的本質，以及對本質的反覆重寫；就如同那跳過了神姬之舞後的朱天文，在告別了父親與其師胡蘭成的戀父城邦，只能走入的是《巫言》這樣巫覡儀式的死胡同。重寫與復返的盡頭，會不會反而是現代主義的盡頭？再過去是什麼？亡父的尤里西斯隊伍，所能重寫難道僅僅就只是原初場景的重複壓抑與復返？再也沒有其他可被敘事的他者？

換句話說，「重寫」超越了現代主義的美學界線，其所抵達的將是現代主義的底線：倫理。必須知道，重寫本身就是一種對死亡時間的召喚，召喚那溢出亡者身體的魂魄，而以書寫的字身作為附魂的肉身；因此，那些經由反覆重寫留下的隻字片段，皆成為二十世紀滿地戰爭屍身的一個隱喻——在離散與動亂中，生理性的肉與魂被割離了；人與國家母體的（克莉絲蒂娃式的？）分娩場景被迫發生了，而文字的意義與形式之間的鏈結被撬開且遺失了；「現代中文」，總是必須在反覆重寫的強迫性行動中，為自身尋找到容納魂／意義的形式容器。而其結果竟然是鑄造了過多過多的容器了。二〇〇五年，《土與火》同樣面臨到了它自身的抵達之謎——那座「父親」的高牆。《土》書中耗盡大量的篇幅重寫父親的死

亡場景，其姿態與《遠方》的「救父」劇場、延遲死亡時間的來臨，存在著共同的書寫倫理。不同的是《土與火》更具哀悼性——有別於《遠方》甚至黃錦樹自己在前此的《刻背》中諸篇章的表演性質，彷彿是預先洞見了死亡的必然性與終極性，父的葬禮被以一種寫實主義的抒情筆調所刻寫，反而卸除了任何一種形式與主義。這會不會是總宣稱自己懸宕在兩地馬／臺之間、無有家園家國的浪遊者黃錦樹，最終的落腳的「土」呢？否則，那跨越父亡的謎底，現代主義者尤里西斯黃錦樹，該攜帶他的中文字塊何去何從？

黃錦樹曾說，要重寫馬華文學史，唯有重寫馬華文學；同樣地，要重寫中文現代主義史，唯有重寫現代主義；那麼，有可能重寫「重寫」本身嗎？有可能超克掉現代主義的重寫工程嗎？又或者，那其實是像膠林暗處的火光一樣，既可能是文明的火把，也可能是來自敵人窺伺的目光？在重寫中把文字物性鑄造到極致形式的這支尤里西斯亡父隊伍，該何去何從？跨越過「現代主義」的界線後，文字物事者們的「後現代主義」卻仍在處處拉扯著「現代主義者」的後腿，將其拉回「現代主義」的疆域之內，「重寫」之後，新的書寫實踐將會是什麼？可能超越「現代主義」嗎？跨越了《土與火》，黃錦樹還會寫出什麼？或許，就是像〈光和影和一些殘象〉中的那些連廢墟殘景也一併被吞噬的反白光影：

墓塚似乎比枯骨真實，枯骨卻又比血肉真實。許多年以後，即使連枯骨也化成了塵土，殘碑敗塚仍然衰在。……當墳塚壞盡，就再也沒有人可以證明他曾經活過（也或許毋須證明）。正如我如今真實的活著而中國的歷史確實如此綿長卻也無由推斷當初是源於哪一枚精子和卵子之偶然相逢，即使是三代以前。即使是殘像也留不住，在歷史書寫必要的省略、簡潔和遺忘之中。一一被抽象成背景的一部分，像一根草一塊礫一片瓦，一條乾涸的小河，一段被荒草淹沒的路，一女子漸遠去的音容與背影。（黃錦樹 2007: 42）

六、結語

本文試圖以黃錦樹所提出的「中文現代主義」作為起點，旁觸他所建構的現代中國性、「中體」研究以及馬華文學等體系，試圖指出：在這些看似個別的研究個案之中，黃錦樹所試圖召喚的，正是那「不在」的中文幽靈。而這個既是缺席、卻又時時現身、干擾黃的論述及其研究對象的幽靈，在黃的文論與書寫中都表達為對「中國」這一形上學意義的「父親」死亡後的反覆重寫。「中文現代

主義」因此是一段戀父者歷經亡父後的彌留狀態：以父的屍身導向書寫的唯物論。而黃錦樹本人也在自身的小說場景裡，不斷重複實踐這一重寫式的唯物場景。本文試圖指出，現代主義之於黃錦樹，形式就是身份，而美學等同於倫理。黃錦樹作為一個離散華人作家，現代主義的形式姿態，將是他永恆的遙祭。而他所抗拒的國家文學認同，也將在在逼使他的書寫離開了「國土」概念的本質，以現代主義之「火」（形式），燎燒出一整片現代主義的「土」（倫理）。而這一向倫理回歸的實踐之道，也必然使他欠下之於美學的債務。

遺債無法償還，重寫仍持續進行，宛如推石上山的薛西佛斯，以浪遊者的往返回復作為一種移動的居所／無居所，最後只能選擇「語言」作為唯一的居所。或許，在薛西佛斯式的重寫窠臼尚未被解決的此刻，在黃錦樹的小說文本裡，我們能追逐與洞見的，竟會是那個出現在最早的小說場景裡、點燃起整片現代主義「林中之路」的火種了嗎？逝者如亡父者已矣，而寫作卻如同維繫肉身存有的運轉般無法被停宕；書寫——作為一種重複性的行動，它的行動本身也將內化為它的癥狀，以及它的形式，和內容，甚至是自身存在的義務與責任。在論文的最後，我所想及的是黃錦樹對自我的期許——以那即使是愈追逐愈行遙遠的火光，作為本文的結語：

……而我愈奔燈火彷彿愈遠。此刻我似乎聽到大地輕輕抖動響起蒼老的聲音：

「如果你覺得缺少什麼，就從這一代開創起。」

那一焰昏黃在聲音消失後就幽幽浮起，漲大，至頭顱大小，「呼」的一聲穿過林子消失在夜空中。那兒原來是間荒廢的廟，月光照在神龕上一本攤開的，空白的書。已然糜爛。一剎那間千朝萬代的臉孔向我湧來，我想起祖父的名字，你的名字，我的名字，及所有海外中國人的名字。（黃錦樹 2007: 28）

引文書目

- 傅柯 (Michel Foucault)。《外邊思維》。洪維信譯。臺北：行人文化，2003。
- 黃錦樹。《夢與豬與黎明》。臺北：九歌，1994。
- 黃錦樹。《烏暗暝》。臺北：九歌，1997。
- 黃錦樹。《馬華文學與中國性》。臺北：元尊文化，1998。
- 黃錦樹。〈緒論：馬華文學與在臺灣的中國經驗〉。黃錦樹 1998a: 27-45。

- 黃錦樹。〈華文／中文：「失語的南方」與語言再造〉。黃錦樹 1998b: 53-92。
- 黃錦樹。〈詞的流亡：張貴興和他的寫作道路〉。黃錦樹 1998c: 351-78。
- 黃錦樹。《刻背》。臺北：麥田，2001。
- 黃錦樹。《謊言或真理的技藝：當代中文小說論集》。臺北：麥田出版，2003。
- 黃錦樹。〈中文現代主義：一個未了的計劃？〉。黃錦樹 2003a: 21-57。
- 黃錦樹。〈從大觀園到咖啡館：閱讀／書寫朱天心〉。黃錦樹 2003b: 81-126。
- 黃錦樹。〈謊言的技術與真理的技藝：書寫張大春之書寫〉。黃錦樹 2003c: 205-39。
- 黃錦樹。〈隔壁房間的裂縫：論駱以軍的抒情轉折〉。黃錦樹 2003d: 339-62。
- 黃錦樹。〈沒有家園〉。《印刻文學生活誌》12(2004):161。
- 黃錦樹。〈出走，還是回歸？：關於國家文學問題的一個悖論〉。《星洲日報》14 Nov. 2004:5。
- 黃錦樹。《土與火》。臺北：麥田出版，2005。
- 黃錦樹。《文與魂與體》。臺北：麥田出版，2006。
- 黃錦樹。《焚燒》。臺北：麥田出版，2007。
- 林建國。〈現代主義者黃錦樹〉[1997]。黃錦樹 1998: 5-25。
- 林建國。〈方修論〉。《中外文學》29.4(2000): 65-98。
- 林建國。〈反居所浪遊：讀黃錦樹的《夢與豬與黎明》〉。黃錦樹 2001: 367-74。
- 林建國。〈蓋一座房子〉。《中外文學》30.10(2002): 42-74。
- 駱以軍。〈野火燒不盡的〉，《聯合報》2 Sept. 2007。
- 張錦忠。〈文化回歸，離散臺灣與跨國旅行性：「在臺馬華文學」的案例〉。《中外文學》33.7(2004): 153-66。
- 張誦聖。〈文學史對話：從「場域論」和「文學體制觀」談起〉。《重寫臺灣文學史》。張錦忠與黃錦樹編。臺北：麥田出版，2007。161-92。
- 言叔夏。〈我的哭牆與我的罪：訪／評駱以軍〉。《幼獅文藝》605(2005): 42-49。

摘要

本文試圖以黃錦樹所提出的「中文現代主義」作為起點，旁觸他所建構的抒情傳統、現代中國性、以及馬華文學等體系，試圖指出：在這些看似個別的研究個案之中，黃錦樹所試圖召喚的，正是那「不在」的中文幽靈。而這個既是缺席、卻又時時現身、干擾黃錦樹的論述及其研究對象的幽靈，將為我們指出黃錦樹本人的現代主義者身份，和他所列舉出的一整列「中文現代主義者」之間，其實正共享著同一個「離散華人—現代主義」的對等結構。這個結構體現在被二十世紀初的那場現代性驚爆所震散於各地的中文作家書寫當中，在行動的意義上，乃是呈現為對「中國」這一形上學意義的「父親」死亡後的反覆重寫。「中文現代主義」因此是一段戀父者歷經亡父後的彌留狀態：以父的屍身導向書寫的唯物論。而黃錦樹本人也在自身的小說場景裡，不斷重複實踐這一重寫式的唯物場景。本文試圖指出，現代主義之於黃錦樹，形式就是身份，而美學等同於倫理。黃錦樹作為一個離散華人作家，現代主義的形式姿態，將是他永恆的遙祭。而他所抗拒的國家文學認同，也將在在逼使他的書寫離開了「國土」概念的本質，以現代主義之「火」（形式），燎燒出一整片現代主義的「土」（倫理）。而這一向倫理回歸的實踐之道，也必然使他欠下之於美學的債務。

關鍵字：現代主義、離散、倫理、美學

ABSTRACT

By taking the core concept that Huang Jinshu [Ng Kim Chew] has recently proposed “Chinese Modernism: an Incomplete Project?” as a point of departure, this essay argues that a symmetric structure of diasporic Chinese Modernism is co-constituted between Huang the modernist writer and the group of Taiwanese writers whom he calls the Chinese Modernists. Such a structure has scattered in the works of Chinese modernist writers in all directions by the implosion of modernity in the early 20th century. In practice, their repetitive writings represented an image of China as a deceased metaphysical Father. Chinese Modernism thus manifests an Electra complex with prolonged mourning for the death of the Father, and consequently by his corpse a Materialism of writing is produced. Huang himself also repetitively applies the material scenes to his narratives. However, as a diasporic Chinese writer, will the gesture of Modernism be his eternal pyre? The national identity of literature that Huang objects is in fact a repression to forcefully distance his writing from the essence of the “fatherland,” igniting an entire Earth (ethics) of Modernism by the Fire (form) of Modernism. This essay attempts to point out that what Modernism meant to

Huang is form as identity and aesthetic as ethics. It is in this context that the evolution from Modernism to Postmodernism in the 1980s and 90s is endowed with a new ethical meaning—it is an extremity of form and simultaneously it is evident that identity shifts from a dispersed subject to language. Hence the return of a new ethics.

Keywords: Modernism, Ethics, Aesthetics, Diaspora

* 劉淑貞，政治大學中文所畢業，現為政治大學臺灣文學研究所博士候選人。著有碩士論文〈肉與字：九〇年代後小說中的死亡與自殺書寫——以張大春、駱以軍、邱妙津、黃國峻為考察對象〉。曾發表〈翻譯東京：《咖啡時光》的路徑與任務〉、〈擬仿的進化史——從陳凱歌《霸王別姬》到賈樟柯《小武》〉、〈倫理的歸返：黃錦樹和他的中文現代主義隊伍〉等論文。曾獲國立臺灣文學館研究論文獎助、國科會「獎勵人文與社會科學領域博士候選人撰寫博士論文」獎助、比較文學學會論文獎等。