



小黑与奥特曼·布迪的荒诞小说 比较研究

A Comparative Study of Absurdist Fiction between Xiao Hei and Othman Puteh

李淑仪

LEE SHU YI

16ALB00181

拉曼大学中文系

荣誉学位毕业论文

**A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES**

DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES

UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN

DECEMBER 2018

目次

宣誓	iv
摘要	v
致谢	vi
一、绪论	1
(一) 研究动机	3
(二) 文献综述	6
(三) 研究范围和方法	7
二、荒诞感如何产生——主题探讨与比较	10
(一) 世界的荒谬与存在的虚无	10
(二) 死亡的意识与生存的依归	15
(三) 小结	21
三、荒诞感如何表现——艺术手法比较	24
(一) 意识流	25
(二) 象征	28
(三) 小结	31
四、结论	34

引用书目.....37

宣誓

谨此宣誓：此毕业论文由本人独立完成，凡文中引用资料或参考他人著作，无论是书面、电子或口述材料，皆已注明具体出处，并详列相关参考书目。

姓名：李淑仪 LEE SHU YI

学号：16ALB00181

日期：2018 年 11 月 16 日

论文名称：小黑与奥特曼·布迪的荒诞小说比较研究

学生姓名：李淑仪

指导教师：黄丽丽师 / 博士

校院系：拉曼大学中华研究院中文系

摘要

1970 年代，马华文学与马来文学短篇小说文类受西方现代派文学影响，出现不少荒诞小说。本文以小黑与奥特曼·布迪为研究对象，从主题和艺术手法着手，比较两者荒诞小说的异同之处。本文以存在主义理论基础探析两人荒诞小说的主题思想，并分析两人在意识流和象征手法上的运用。小黑在思想内容上沿用西方世界的“荒诞”哲学观念，表现人身处于荒谬世界时的痛苦与无奈。奥特曼·布迪的荒诞感更多体现在实验性强的叙述方式上，在内容上有着较强的道德和宗教意识，展现不同于西方世界定义的“荒诞”。

【关键词】 小黑、奥特曼·布迪、荒诞文学、存在主义

致谢

在撰写论文期间，感谢黄丽丽导师的指导和帮助，不仅给予很高的自由度和容忍度（容忍一而再地拖稿），偶尔在独自纠结的情况下主动联络和关心，提供参考资料，提出更多思考方向，帮忙理清思路。

另外，感谢教导马华文学与马来文学比较科目的许文荣教授，以及三年来曾教导我的大学教授。在课堂中所学习到的相关知识背景、文学理论、研究精神和方法等对完成论文大有帮助。

最后，感谢互相勉励和关心的同窗好友。

一、绪论

20世纪70年代，从短篇小说这一文类来看，马华文学与马来文学都不约而同地将观照点从政治社会等现实问题转向探讨人、人性与人道等内在化主题。

经过上个年代现实主义与现代主义的论战，受港、台及西方影响的现代主义在70年代中后期于马华文坛得到充分发展。尽管在1969年种族事件后，政经文教各种议题如新经济政策的实施对华人社会有重大冲击和影响，但以社会现实为题材的作品数量不多。外在现实的动荡反而促使现代派马华作家转向内心书写，出现以人性、道德为主题的短篇小说。

另一边厢，马来文坛则从60年代的爱国主题转向知性或哲理书写，并以人为出发点，探讨人的存在、人与人或环境的互动等主题，出现大量高度实验性与思想性的非传统（*bukan konvensional*）或前卫（*avant-garde*）小说¹。这是因为此时间段的马来作家多有较高的教育水平，使他们得以从西方文学理论中吸取养分并应用在文学创作中，同时亦深受存在主义、荒诞主义和超现实主义等文学流派的影响。

本论文将以两位在这时期崛起的作家——小黑与奥特曼·布迪（*Othman Puteh*）为研究对象，比较两者的荒诞小说。

¹在马来文学界，现代主义似是忌讳之词，认为它所蕴含的西方文明和价值观会贬损伊斯兰文明的伟大。因此，他们多以纷杂的名目称呼新风格作品。除了文中提到的，还包括新小说（*nouveau roman*）、新纹彩作品（*karya jalur baru*）等等。

比较文学研究在 19 世纪首创于法国，是一门跨民族、跨语言、跨文化、跨学科的文学学科。然而，因其开放性与边缘性，比较文学在发展过程中曾被质疑其独立性。必须阐明的是，比较文学中的“比较”并非指方法论——比较方法是一种普遍的研究方法，不足以成为划定一门学科的界限——而是指本体论意义上的比较视域，是对两个民族文学关系或文学与其他学科关系进行内在的汇通性透视。（杨乃乔，2002：42）

早期，法国学派奠定了比较文学中“影响研究”的基础。这种典型研究模式重视两种文学关系的纵向影响，却忽略了文学内部的审美层面。20 世纪 60 年代，美国学派崛起，提倡“平行研究”，认为即使毫无历史关系的两种民族文学也具有比较价值，是属于共时的研究。在马来西亚，比较文学更倾向于探讨他国文学对本地特定民族文学的影响。马来学界多以宗教和文化传统为出发点，专注于伊斯兰宗教圈或马来群岛相关语系文学与马来文学的关系。（庄华兴，2009：133）马华学者则更热衷于在世界华文文学中进行比较，追溯母体文化的中国性之余，也寻求自身的独特性。然而，马来文学与马华文学之间跨民族的、非国别的、平行视野的比较文学研究的发展则不尽理想。

换个视角，荒诞是 20 世纪西方现代派文学最显著的特征，所以现代主义作品都带有不同程度的荒诞色彩。“荒诞”（Absurd）原意是指音乐上的“不协和”，字典的定义为“与道理或得体不协和；指不一致、不合理和不合逻辑”。

（马丁·艾斯林，1992：6）20 世纪以来，荒诞在西方世界扩大成一种意识形态，成为一种哲学世界观和艺术美学倾向。在哲学或文学语境里，“荒诞”是指人与生存环境的脱节，如阿尔贝·卡缪（Albert Camus）在《薛西弗斯的神话》里所说的：

只要能够解释，这世界仍然还是一个亲切的世界。然而，相反地，一旦处身在一个突然失去了幻景和光明的宇宙中，人便感觉自己是个异乡人、陌生客了。他的放逐感是无药可救的，因为他已失去了故乡的记忆，也不再有了“许诺地”的希望。这种人与生命的离异，……，正是荒诞感。（卡缪，1988：36）

荒诞文学主张用荒谬、怪诞、反逻辑的内容与形式来反映现实，其中心主题便是表达人的存在因和环境不协调而变得毫无目的及意义，所产生的一种形而上的痛苦状态。这种痛苦源于理性和科学发展使宗教神话破灭，而两次世界大战再次将人们对理性主义与科学的信仰幻灭，使人们的精神遭遇前所未有的震撼，眼前的现实世界变得混乱和丑恶。

本地作家借鉴西方的荒诞主义文学，纯粹只是理论与形式意义上的挪用，毕竟在发展中国家难以体会西方世界在二战后对理性与科学崇拜的崩塌带来的虚空和绝望。那么，在这套技巧框架之中，本地作家体现了怎样的内容和意识，其中又因族群背景不同而如何影响其所建构的荒诞世界观，是本论文主要探讨的方向。

（一）研究动机

如前文所述，相对于在相关语系里进行研究，华马比较文学发展则显得缓慢。1965年，陈真光所撰写的论文〈马来文学华译：以刊行于新加坡的作品为主（1959-1963）〉被视为华马比较文学的起点，他通过翻译文类检验两种文学的关系，所遵循的仍是“影响研究”的典型模式。（庄华兴，2009：135）尔后经过长时间的沉寂，直到90年代才陆续有学者如永乐多斯和庄华兴发表相关的研究成果。

在马来学界，学者如奥特曼·布迪、哈莫扎·哈默达尼（Hamzah Hamdani）、阿都拉欣·阿都拉（A. Rahim Abdullah）等皆透过翻译作品来间接参与。但若细究起来，语言障碍并非难以跨越，马来西亚华裔从小便习马来语，而拥有更多社会资源的马来学界要培育精通华语的学者绝非难事。因此，庄华兴认为狭隘的民族心理才是真正难以突破的障碍。（庄华兴，2009：134）然而，华马比较文学有着超越种族中心思想和文化优越感的价值。从外延因素来看，两种文学同属一个国家的文学系统，两个作家群亦经历相同的历史阶段，通过比较文学，不同族群因其传统文化及民族历史背景的差别，对于同样的社会现象进行书写，所投射出的精神与心理层面的异同得以更清晰地展现。从内延因素来看，两种文学的发展脉络非常相似，皆从重视文学对社会的功用到渐渐注重文学内部形式结构的创新和审美层面的需求，比较文学有助于寻求跨民族及跨文化的文学共性，并突显各民族文学的特色。

将比较视域锁定在荒诞小说，除了因前人的关注不多之外，亦可将两族文学放在平等地位上进行比较，撇除在现实中因政治与社会因素所导致的强势与

弱势、剥削者与被剥削者等的二元对立，而回归到人在生活中对生命的本质与自身的存在纯粹的思考。这种哲学或逻辑思考可能因民族的传统文化和宗教信仰的差异而有所区别，也可以是无关民族的、属于作者个人与世界的对质和探索，其中亦能展现出人性中的共性。

小黑（1951-），本名陈奇杰，出生于吉打州，是马华文坛重要的小说家。小黑在 70 年代末以小说集《黑》（1979）问世，随后陆续出版多部小说如《前夕》、《悠悠河水》、《白水黑山》、《寻人启事》和《抬望眼》等。《黑》的玩味性质颇强，风格趋向颓废忧郁，写出现代人们的精神状态。小黑在序中说明当初在大学时期写小说时的心态：“……想尝试用最简短的文字写繁复的小说。恰巧蕉风又开放，所以才放胆的写了几篇。写得也不是好，祇不过堪堪能够满足自己，从中得到乐趣。”（小黑，1979：序）这与后来小黑写作的出发点有很大的不同，后期作品充满政治批判与社会关怀。相比之下，《黑》带有浓厚的主观色彩，渗透着年轻人以一种无聊又无奈的消极态度观望人生的悲观情绪，亦不乏对生命本质的思考。然而，学界对小黑后期小说的关注远远超过了《黑》。

奥特曼·布迪（1944-2003）是一名学者兼作家，出生于马六甲州，有“Raja Novel Remaja”的称号。除了先前所提的对马华文学的关注，奥特曼·布迪也致力于栽培印裔马来文学作家，对本地文学的贡献超出了种族的界限。除了创作超过 200 篇不同风格的小说，他也参与多部文集的编审工作以及出版大量学术书籍，包括撰写马来文学史和文学创作理论等。在 70 年代中期，他写了一系列的荒诞小说，探讨人类灵魂在死后的状况以及人在孤独情境中思

考自身存在等命题。（庄华兴，2002：143）这些作品被收录在 *Matra, Tasik dan Laut*（1984）和 *Ario*（1988）小说集中。

本论文以小黑和奥特曼·布迪为研究对象，并非因为两人有直接明显的影响关系，而是因为两人的小说创作风格多变，却在相近的时间点受西方的影响而写出一系列的荒诞小说。两人之间的比较研究虽是前所未有的，但两者在同一时间段展现出相似的文学现象，揭示了研究的意义和价值。

（二）文献综述

华马比较文学的相关文献为数不多，以文学流派切入比较荒诞小说的更是少数。主要参考文献有庄华兴的 *Cerpen Mahua dan cerpen Melayu: suatu perbandingan*（2006）和〈华—马新文学比较纲领刍议〉（2009）。前者以年代为轴，再针对不同主题比较华马短篇小说。其中，在第四章关于哲学、心理学和人的灵魂（*Falsafah, Psikologi dan Jiwa Manusia*）的主题探讨中，作者对华马荒诞小说的总结如是：马华作品倾向于对命运的思考，所显现的是近似于西方的荒诞小说理论；马来作品所展现的是更为深层的、抽象的、关于生与死的思考，且与西方理论有较大分歧。

关于马来文坛，主要文献有庄华兴的《伊的故事：马来新文学研究》（2005），其中的章节如〈文化创造与文学世俗化——诠释 1970 年代马来文学〉以及〈摧折复生，绵延赓续——当代马来文学的一点观察〉均对 70 年代马来现

代主义文学有宏观地介绍。另有奥特曼·布迪的 *Sejarah kesusasteraan Melayu moden: cerpen* (2003)，其中在第六章以背景、主题和写作技巧等方向详谈 70 年代马来文学的发展。两者都有略为分析奥特曼·布迪的荒诞小说。苏尔雅尼·阿坦 (Suryani Atan) 的 *Tautan perulangan dalam wacana cerpen Melayu: analisis perbandingan cerpen-cerpen konvensional, peralihan dan absurd* (2002) 则从语法上比较马来传统小说与荒诞小说的关系。此外，Ali Majod 所撰的 *Biografi Othman Puteh* (2001) 则有奥特曼·布迪生平的相关论述。

对于小黑的研究，学界则较少关注《黑》这本小说集。其中，金进的《马华文学》(2013) 中第四章〈从青春颓废到政治激情：小黑〉，用颓废二字概括《黑》的文风，亦认为其主题简单明确使小说过于直白，缺乏丰富性。郭建军在〈世纪末回首——论作为南洋反思文学的小黑小说〉(1996) 中认为风格简练但对题材的开掘深刻是小黑创作第一阶段的特点，并常以讽刺的笔法造成一种冷色的效果。其他相关文献则几乎都将焦点放在《黑》之后的作品，包括孙彦庄的〈宋子衡、小黑、梁放短篇小说试论〉(1996)、阮温凌的〈爱心，留下的神秘——小黑短篇小说《树林》的“联想法”与“悬念式”复合结构〉(1997)、孙彦庄〈众声喧哗——论小黑小说揭示现实的文本构成〉(2009)、林春美的〈小黑的历史修辞与小说叙事〉(2013)、潘碧华的〈挑战敏感课题：论小黑小说的禁忌书写〉(*Breaking Taboos: Malaysian History and Sensitive Topics in Xiao Hei's Fiction*) (2013)、朱崇科的〈论马华作家小黑作品中的马华话语〉(2017) 等等。

（三）研究范围和方法

对于小黑与奥特曼·布迪的荒诞小说比较研究，范围将锁定在两人于 1970 年代发表的具有荒诞色彩的短篇小说，并进行“平行研究”。这些小说分别收录在小说集《黑》、*Matra, Tasik dan Laut* 和 *Ario* 里。两位作家表面上并没有直接的影响关系，故以“平行研究”探讨文学内部的性质，寻求两种文学的普遍性和差异性。荒诞即是内容，也是形式，故此研究将以荒诞小说理论结合新批评中的“细读法”，从书写主题和艺术手法进行探讨和比较，以分析作者如何反映现实世界里的荒谬以及如何建构小说世界里的荒诞性，从而了解作者所展现的世界观。

首先，荒诞文学的思想核心是建立在存在主义的基础之上，在反逻辑的表达方式之下，透露的是作者对世界清醒的理性认知。因此，在探讨和比较小说主题的章节中，将会使用存在主义理论，以“世界的荒谬与存在的虚无”和“死亡的意识与生存的依归”两个角度尝试去建构作者的荒诞世界观。存在主义者认为世界是荒谬的，其本质是虚空的，而人是在被无情抛到这个世上的。每个人都是荒谬而冷酷的处境中的一个痛苦而孤独的人，一切行为的毫无意义和生活的漫无目的带给人们绝望和无奈的消极心态。相关文本包括了〈困〉、〈他是妈妈的儿子〉、〈探访〉（*Ziarah*）、〈一个单身汉与锁〉、〈X 先生〉（*Saudara X*）等等。另外，存在主义者认为，只有处于畏惧、痛苦和死亡的状态时，人才能真正意识到自己的存在。一个人只有在濒于死亡时，才能真正把自己与他人、社会、集体彻底分离，才能突然面对自己，懂得自己的存在与其

他存在不同，懂得生与死的根本不同，然后懂得生的意义。所涉及的文本包括〈他的画像〉、〈流浪者〉（Sang Pengembara）、〈La Q〉等等。

其次，在比较艺术手法的章节中，主要从意识流和象征手法去分析作者如何表现小说的荒诞感。现代派荒诞文学和不以现代派自居的马来非传统文学有着不少共同点，对传统文学的叙事手法有很大突破，如作品中没有具体的环境描写和人物身份介绍、人物常不具姓名和鲜明的个性、故事情节往往没有完整交代和高潮起伏等等。现代派作家转而着重于人的内心世界，并认为“本我”或潜意识才是每个生命体的本质，通过意识流手法中的“自由联想”来展示人物心理的跳跃性和随意性，并将现实世界与梦魇或鬼神世界穿插交错，同时使用“内心独白”的方式让人物直接去展现自己的内心活动。所分析的文本包括了〈他的画像〉、〈墓（我没有为妈立墓）〉、〈在路上〉（Dalam Perjalanan）和〈Gap-Gup-Gup〉。此外，现代派作家认为客观真实的世界是无从了解的，而不过是个人的主观精神的暗示和情感投射，从而促进了象征手法的运用。有别于以往托物言志或触景生情的功能，现代派作家从唯心主义出发，将客观对应物看成是主观意识的产物。此节将以〈多么无奈的月亮〉、〈月亮〉、〈韵律、湖泊与海洋〉（Matra, Tasik dan Laut）等文本具体阐述。

二、荒诞感如何产生——主题探讨与比较

荒诞文学的主题思想往往不明确，但其理论核心是建立在存在主义哲学之上，可说是存在主义哲学的艺术展现。

西方存在主义兴起于 20 世纪，在反理性的思潮下，怀疑或批判资本主义社会的价值体系，转而著重于人的存在和主观体验，深刻地揭露出世界的荒诞性和人的存在的虚无感。着眼于马来西亚，虽没经历同等的震撼，但在 1960 年代之后，马来社会逐渐都市化，经济模式转向工业化发展，加上西方文学流派的影响，小黑和奥特曼·布迪着有不少以社会与人的异化关系来表现世界的荒谬与存在的虚无的作品。

另外，死亡是存在主义探讨的母题。意识到死亡的必然使人感觉到荒诞，因一切努力与追求将变得徒劳，人生也失去意义。两人的小说中也不乏关于死亡以及向死而生的思考。通过了解他们对于死亡的态度，也能明白他们如何看待人生。

（一）世界的荒谬与存在的虚无

小黑与奥特曼·布迪的小说共同表现了人在现代社会中的异化现象——工业文明将人视为活动机械的一个个部件，而物质化的都市生活无法富足人的精神世界，人性因而逐渐丧失。

〈困〉里的吴森是一名汲汲营营的保险经理，定时的工作让他的生活如机械般僵化，二十多年都在清晨六点零五分起来，若身体失灵，“次日必定生病不能工作。”（小黑，1979：118）他在父亲死后搬入新房子，虽发现厕所有个地洞，不时有蟑螂从里头爬出来，但天天都在和时间竞走的他，忙得连填补地洞的心力也没有，放纵蟑螂在厕所肆虐。他自觉日子虽过得充实，却浑浑噩噩、没有目标。生存意义的虚无使吴森的一切努力变得荒唐可笑。随着母亲的死亡，他便无所寄托，买五万元的保单也不知道受益人该填谁的名字。在小说最后，听从母亲遗言的他决定改变现状，填补地洞，可填好的地洞再次陷落说明人在命运前的无能为力，但我们知道隔天他还是会在清晨六点零五分醒来，继续上班。即便洞悉了生活的虚无，荒唐的努力是他仅能把握的事情。

〈他是妈妈的儿子〉里的主人公也只是一个让公司顺利运转的螺丝钉，工作十年间从未回乡，即便得知母亲弃世的消息也是如此。工作的束缚逼迫他压抑自己的情感，生活因此过得孤独且单调。他本可以回去参加母亲丧礼，但当他向老板请假时，却放弃说出回乡的理由，事情便不了了之。他心想，“为什么一定要有一个理由才可以离去呢？为什么一定要有这样的逻辑？”（小黑，1979：35）这个看似荒诞的行为，或许正是主人公对荒诞世界的无力反抗。卡缪在《薛西弗斯的神话》里表示，一个人每天从起床到睡觉都依着同样的节拍，但当有一天“为什么”这问题产生了，意识的觉醒便带来痛苦。（卡缪，1988：42）然而，无论是在〈他是妈妈的儿子〉或〈墓（我没有为妈立墓）〉里，小

黑所塑造的对母亲死亡无动于衷的人物形象并没有像《局外人》般极致。小说最后以主人公凄厉的一声“妈——”结束，而〈墓（我没有为妈立墓）〉里的儿子则借着手淫思念母亲，可见小黑所叩问的不是传统道德观念的荒谬之处，而是让人不得不将自身情感压抑的现实社会。

同是表现人在现代生活里的荒谬和虚无，小黑常用“小人物式”的角色，所反映的是我们习以为常的日常生活如何让人逐渐变成没有情感的动物。另一边厢，奥特曼·布迪却使用反常的角色，以生的反面去论证生存的荒谬，而其所抨击的荒诞行为均带有道德与宗教意识。

作者在〈在路上〉里以死尸做为叙述者，描述他被困在棺木里所遭受的肉体上的煎熬，意识中不断回忆生前往事及浮现亲人朋友的脸孔。他在挣扎中意识到个体是孤独的，而生前与他人建构的关系和努力赚取财富换来的舒适生活，均对当下的痛苦毫无帮助。死亡面前，人人孤独且平等，生前的一切阶级权位上的竞争在此刻因失去意义而显得可笑。作者着重批判城市发展所带来的道德与宗教上的没落，从而刻画出人性在资本主义下的虚无。在生活中，他重视物质多于一切，与人交际多以利益为主。他为了自己搬进大房子一个月便死去感到遗憾，死了也希望妻子好好管理房子和定期维修自己的汽车。另外，他要求妻子对他忠诚，自己却随着好友在异国结识其他女人。长久放荡不羁的生活习惯终让他患上心脏疾病，不能再放纵自己的情绪，因为——

Terlalu gembira, tak boleh: mati. Terlampau sedih, tak boleh: mati.

Terlalu seronok, tak boleh: mati. Terkejut pun tak boleh: mati.

Mati! Mati! Mati! (Othman Puteh, 1988: 7)

相比这个无法忠于自己的生活，死后的他身体感官却能清晰地感受一切的痛苦，并有反抗周围困境的欲望。作者在小说里大量描写肉体上的痛苦和折磨来进行反衬。他强烈感受到来自自身散发出的腐臭，即便不再需要呼吸仍感觉呼吸困难，在无法移动的狭窄空间里不断挣扎与反抗，直到骨头断裂，躯体粉碎。通过死后肉身真切的感觉，突显生前现实生活的荒诞。他在最后看见一个恐怖的身影，即将面临审判的他决定说谎，将品行上的恶端贯彻到底。

〈探访〉可说是〈在路上〉的续篇。死者的灵魂在地狱里备受折磨，被搁置在可怕的虚无中，而孩子所传来的“电报”不曾带来开心的消息，于是他决定进行一趟“探访”。他回到生前的大房子，只见因失去伴侣而终日哀伤的妻子，儿女都到国外去了。冷清的房子对妻子来说如同坟墓，活着只为了等待永恒且必然到来的死亡。生者渴求死亡，而死者却将希望寄托在生者——孩子身上。然而，他在翻看儿子的日记后认为儿子已掉入欲望的陷阱里，沦为仅具人形的动物（*haiwan beranggota manusia*）；看似对宗教虔诚的女儿却在膜拜后与友人吸食香烟和大麻，并在祈祷用的席子上进行性行为。失去希望的他再次回到虚无中，回到无尽的痛苦和折磨中。小说里不时渗透出人的孤独感，这孤独感源于宗教或道德意识的薄弱，以致亲人之间缺乏亲密的感情维系，并通过生死的边界加以彰显。

除了上述投入资本主义制度碌碌而无为的角色，荒诞小说也常塑造反社会的人物形象，他们多近似畸形的丑角。在他们的视野中，世界与自身是陌生、

断裂的，他们感觉不到自己属于世界的一部分，就像是被遗弃在一个异己世界，这种疏离带来荒诞感。

以小黑的小说为例，〈一个单身汉与锁〉中的主人公强烈抵制婚姻制度，认为这是一个死了的社会制度，是一种“买卖的签合同式的注册法”。（小黑，1979：96）他不愿与女友结婚，因为男女通过结婚以获得得以公开性交的证书是很荒唐的，以繁殖为目的更是“无可奈何”又“不可理喻”的。他通过与房东小姐发生不为人知的性行为，试图反抗世俗的伦理观。后来，作者以戏谑的笔调，揭露主人公性无能的事实，剥夺他的尊严，使他不愿妥协的反抗精神显得卑微凄凉，注定失败。对于个性无能来说，他所厌恶的婚姻制度或许是最好的堡垒，而他所追求的自由不得不让他再一次与房东小姐做爱时赤裸裸地面对自己的无能。“性无能”就像是不可改变的现实，在反抗荒谬世界的过程中，轻易地击溃人的努力与尊严。

奥特曼·布迪在〈X先生〉开端以主人公掘墓的情景塑造了一个瘦弱、丑陋、与周围环境格格不入的人物形象。X先生气喘吁吁，不断咳嗽，因膝盖无力而坠入自己挖掘的墓穴中。在这过程中，他不时被莫名的嘲笑声打扰，那把声音自称是他的妻子。X先生听了恼羞成怒，心想就连周遭的尸体也要戏弄他，便声势汹汹地与它宣战，直到他挖出一根骨头并把它敲得粉碎才作罢。墓穴掘好后，他径直走回村里，不理睬松脱的裤子曝露自己的下体。他请宗教师为死者致哀辞，可没人知道是谁死了。在故事最后，我们才知道，自从结婚以来，妻子就在他面前与别人通奸（berzina）。又是一个失去尊严的男人。因此，他才会觉得所有事物都在羞辱他，实则是自卑心在做祟。作者也似乎有意无意地以瘦小羸弱的形象描绘暗示他的性无能，包括当他从墓穴跃起后，“墓穴在他

的裤裆之下。墓穴在他的睾丸之下”（Lubang kuburan berada di bawah kangkang. Liang lahad di bawah kemaluan.），读来更觉意味深长。（Othman Puteh, 1984: 2）

无论是在自然环境或人群里，X 先生都遭受百般嘲讽，试图以掘墓来证明自己存在的价值，但这奇怪的举动对他人来说并无意义。绝望的他发出“我不是尸体！”的哀嚎时，似乎带有双关意味，感叹自己活得如行尸走肉般之余，也表达自己感觉并不属于世界的无奈。

荒谬诞生在人类的需欲与这世界不可思议的沉寂的对抗中。（卡缪，1988：56）两人皆通过塑造一个软弱卑微的性无能形象，剥夺其证明自身存在意义的条件，并将之置于生活自由和生存条件的矛盾冲突中，表达人的理想与现实条件的不协调和不一致性。无论是抵制婚姻制度或向自然环境挑衅；与房东小姐做爱或不明所以地掘墓，他们在顽强的反抗后终须承认自己的失败。

（二）死亡的意识与生存的依归

既然世界是荒谬的，怀疑生命的价值和意义便是合理且必要的。因此，卡缪在《薛西弗斯的神话》开宗明义地说，只有一个哲学问题是真正严肃的，那就是自杀。（卡缪，1988：29）小黑和奥特曼·布迪的小说中不约而同地出现不少有自杀念头或在生死边缘徘徊的人物，如〈开玩笑〉里将自杀当作对家人开玩笑的儿子、〈墓（我没有为妈立墓）〉里因妻子的嘲弄而曾尝试割腕自杀的丈夫、〈Gap-Gup-Gup〉里被众人抢救时毫无求生意志的主人公、〈韵律、

湖泊与海洋》里投海自杀的 Matra 等等。下文将以小黑的〈他的画像〉和奥特曼·布迪的〈流浪者〉进一步阐述。

〈他的画像〉具有《变形记》色彩，主人公梦见自己是一条蚯蚓，醒来后是连串的意识流在铺叠。行文中多次出现矛盾的句式，矛盾是因为不知道自己想要的是什么，抑或怎样都无所谓？比如，“他很悲哀，就爆笑了”、“眼睛紧紧的闭起。幻想一些空漠的事。有一片空白。有一片黑实”、“他也热爱生命。他也想自杀”等等。（小黑，1979：65）他逃开恐怖的骷髅，又拒绝舒适生活的逼近。生与死，两者都想要，两者都不要。他只能确认“人都是赴死亡的约会的”，更在无意闯进房里并死去的蜻蜓中看见自己——

它当初如何进来，也许它自己不知道。它只是糊糊涂涂的进来的。

它现在就在懊恼。懊恼为什么自己要进来。

它被困了。

所以它想出去。

但是它已经躺在玻璃桌上。

它，死了。（小黑，1979：65）

它即是他，即是我们。这就是小黑与奥特曼·布迪的世界观中最大的不同。小黑的世界里只有“困”和“死”，做哪个选择都没关系，反正生存是困局、死亡也不带有解脱的意味，而人是无法从困局中“出去”的。困局就像〈困〉里无底的地洞，指的是世界、是命运。命运的不可抗，是小黑作品里荒诞性的根源，使之带有浓厚的颓废感。

奥特曼·布迪的世界是可以“出去”的，在卡缪的诠释里则称为“跳耀”。面对荒谬的世界，卡缪认为有三种应对方式，一是自杀；而他自己推崇反抗，将存在主义诠释成一种积极的人生哲学；另有哲学性的自杀，即看到荒诞后走向超验的希望，把对上帝或信仰的跳耀作为出路。对上帝的跳耀之所以是一种自杀，因为活在希望里的人并不为此生而活，却为某个堂皇的观念而活，认为那观念将会超越此生，赋予此生意义，以致背叛此生。（卡缪，1988：38）然而，以卡缪的观点来审视奥特曼·布迪的世界观并不公平。

〈流浪者〉就是典型的从寻死走向向上帝跳耀的模式。故事的主人公两次尝试自杀，均以失败告终，只好继续漂泊的旅程。他常常在梦里遇到“死亡”（Sang Maut），与它对话。小说的脉络有两处明显的转折。第一，“死亡”本是他追求的对象，后来却避之唯恐不及。促使这种转变的，是发现大自然的清新与活力，让他从过往的挫折和苦难中逃脱，并后悔让自己离上苍越来越远。然而，不以死亡为目的的漂泊顿时失去意义，自己仍是陌生的。有一幕，当他决定像武士般与死亡搏斗时，看到叶子因风吹而摇曳时，感觉自己像叶子般不由自主，害怕得顿时祈求上苍让他远离一切灾难。这体现他在思想过渡时的犹豫和不安，虽放下求死的欲望，却换来对死亡的恐惧，而生活仍然是逃避的姿态。直到一个早晨，他带着新的意志与笃定的脚步，来到坐落在山丘中间的茶

园。当他爬上山顶歌颂上苍的伟大时，因过于雀跃而滑倒，身体翻滚下山。眼看着“死亡”伸手进入他的躯体欲夺走什么时，他的身体正好压落在茶园园主身上，“死亡”便离开他，转而夺走园主性命。为了补偿，他只好留下来打理茶园，并逐渐与死者遗孀发展关系。他建议在茶园中央兴建一座回教堂，此乃第二处转折。以往他只向上苍祈祷以望免于折磨，如今则衷心地将信仰置于生活中心，生活开始扎根，他才终于认识了自己，并发现活着是多么有意义。在故事结尾，作者以一场火灾加以巩固他的信仰，火舌席卷了茶园，唯独回教堂安然无事，仿佛印证了对上苍的虔诚足以抵挡任何苦难，带来内心的救赎与安宁。

卡缪将信仰称为“跳耀”，是因为把荒谬变成上帝的推理没有逻辑过程，并且隐去了荒谬本质上的对立和痛苦，实乃一种逃避。（卡缪，1988：60）然而，在一个不曾发生“上帝已死”的世界里，人们不是为了逃避而将荒谬变成上帝，恰恰相反，荒谬是上帝的对立面，离开上帝才会接触荒谬。当荒谬不是真理，而是真理的反面，他从根本上就推翻了西方荒谬世界观的立论根基。

另一个奥特曼·布迪小说与小黑最明显的分别是，他常以哲理书写来表达他对生命的思考，并以静态且抽象的空间背景突显人物的思绪流动，如〈是你吗〉（*Kaukah Itu*）以火车站为背景思考人的际遇、〈韵律、湖泊与海洋〉以湖泊和海洋为喻探讨人生的选择等等；而小黑这时期的小说里对生命的体悟多仅以呓语式的语句散乱地体现，很少串联成贯穿全文的深刻思想。

以奥特曼·布迪的〈*La Q*〉为例，小说场景设置在一艘轮船上。船上仅有一名乘客、两名船员，和从未出现的船长。若此趟航程是人生旅程的隐喻或缩

影，那大海、港口与轮船分别对应的事物，可以有诸多诠释。乘客欲前往 B 港口，而船因未知的理由迟迟未启航，他想见船长以询问缘由的要求被小船员拒绝了。小船员说明每个乘客事前都已被告知，搭上“La Q”以后便不能与船长见面，这是参与航行的先决条件。后来，老船员也说，乘客没有必要与船长见面，因为船长已经知道一切，船已在乘客与小船员没有意识到的情况之下，启程并抵达目的地。“船长”这人物明显带有先知色彩。三人在对话中也透露出不同的生活态度。乘客是有明确的目的地的，痛苦和幸福都在 B 港口迎接着他；有着丰富航行经验的小船员则不追求一个固定且永恒的港口，甚至认为大海太具挑战性，而更喜欢在河里泅泳；没有目标的老船员却坚信有天能抵岸。三人各自带着自己航行的目的，一路上偶尔会遇到未能明白的事，就像生命里充满着未知。第一次参与航行便对小船员和性格和船的行踪了如指掌的老船员常常在对话中指引或劝导二人，如他劝小船员别太贪婪，乘客则得管控自己的情绪，别动辄就想找船长抱怨，因为船长自会将船驶向目的地。在这篇人生的寓言里，年岁的增长会带来睿智，船长的存在让人安心抵达彼岸。

若奥特曼·布迪的世界是大海，它的汹涌、宽阔、未知使人害怕，港口成为人的希望和目的；小黑的世界始终是困局，狭隘、已知、无从选择使人无奈，更没有彼岸或信仰可言。在他看来，人生存在世上是偶然的，没有所谓的神圣性或无限性——

有一个人，他不知道为什么会站在这块丑恶的地上。

有另一个人，也不知道为什么会站在这块丑恶的土地上。

有一天，两个人相逢在一起。就生下另一个人。

世界上因此到处都是人。（〈他的画像〉）（小黑，1979：67）

世界是丑恶的，人类的繁殖和诞生不再被套上正面的色彩，因为我们从一开始就失去自由选择的权利，每个个体生活在这个世界上不过是他人选择的结果，是偶然的错误。当人意识到自己是被无情扔到世界上时，便不再有“乡愁”的情感，到哪儿都是异乡人——

我离开故乡都已经四年多了，却从来不会有他这一种感情。难道说，没有乡土情就是我们这一代的特征吗？（〈父亲〉）（小黑，1979：112）

人本来就像蒲公英，随风飘荡，落在哪里就在哪里扎根。发芽。再结另一朵蒲公英。再繁殖在另一块土地上。（〈一个单身汉与锁〉）（小黑，1979：97）

在小黑的小说里，人和他人、社会、世界是疏离的。同时，这些人物又被困缚在命运的不可抗里，所有的挣扎和反抗都被现实击败。现实因素威胁着“自我”，又无法逃离，只好跳脱出来站在时间的制高点得出唯一的宽慰——

是的，我是一个所谓人的人。

八十万年来有几万个人自这里消逝了呢？没有人知道。

知不知道，那些人是谁又是谁？也没有人知道。

或者李白或者莫扎特或者毛泽东或者——，多么著名，多么伟大，
多么呼啸一世，终了必也将土化。

那么，我又是谁？（〈他的草稿〉）（小黑，1979：41）

而李白和杜甫也只活在历史中。我们都不过是比牛或者羊或者猪狗猫鸡
鸭长命一点的一头虫；……我们只是走同一条路的过客。（〈第四封
信〉）（小黑，1979：27）

当认清无目的性和偶然性是生存的真相，那生存就仅仅只是活着，而活着便成
为生存唯一的依据。

（三）小结

值得注意的是，一些关键词汇在两人的语境中分别带有不同的含义。人性的丧失是两人共同的批判和焦虑，但小黑所指的“人性”，有别于奥特曼·布迪所说的“kemanusiaan”。人之所以为人，一者专注于情感面向，指的是人的本性；一者则关注道德面向，指的是人的善性。故此，所谓“人的异化”，一者异化成生产工具，一者异化成野兽。前者认为当人活着不再是为了自己，并日渐与他人、社会甚至自己疏远，沦为“他者”或“局外人”，最终将异化成失去人的本性的非人。小黑的主人公尽管猥亵、丑陋，但所表达的是真实且扭曲的情感宣泄，借此带出人在现实残酷中的无奈。奥特曼·布迪在论述人性的丧失时则带有道德批判。同为讲述亲人疏远的关系，小黑的〈他是妈妈的儿子〉和〈墓（我没有为妈立墓）〉里对母亲死亡感到冷漠的角色是迫于压抑情感所致；而〈在路上〉和〈探访〉里则批判丈夫和儿女各自追求不同的欲望，或金钱或玩乐，而忽略维持亲人间的情感，并将这种现象归因为对道德和宗教的乖离所致。

两人对荒谬的诠释也不尽相同。在小黑的小说世界里，命运的不可抗使我们的一切行动都是荒诞的。命运可理解为所有我们想逃脱其摆布，却又无法逃避他们的事物的代名词（阿诺德·欣奇利夫，1992：23）生存的荒谬不可改变，只能忍受，我们一旦觉察到这种荒诞性，便体验到痛苦。小黑的作品底色始终是悲凉的，其消极冷漠的笔调并不提供任何出口，想自杀的终未遂，反抗的亦终必失败，人不被容许超越自己生存的环境。反观，奥特曼·布迪则将荒谬置于信仰的对立面，认为宗教可以带人逃脱荒谬的境地，包括面临死亡痛苦。

在触及死亡议题的作品，奥特曼·布迪的小说明显带有宗教色彩，如〈在路上〉里人死后会面临审判的画面以及〈探访〉里对死后世界的描写就是伊斯兰教中的火狱等等，而从〈Gap-Gup-Gup〉里出现的撒旦和〈流浪者〉里“死亡”的化身都可看出他对死亡或鬼神的形象也明显有较丰富的想象。死亡的恐惧使人选择信仰上苍，信仰转而让死亡成为永恒（keabadian）、笃定（kepastian）的代名词，成为生者安心的归宿。然而，死亡在小黑的小说里则不具神圣性，也不带有华人观念里对死亡的慎重与敬意，如冷漠以对亲人的死亡，或甚至可以是一场玩笑。死亡可以是一种自由选择，亦不过是自然且普遍的事。

三、荒诞感如何表现——艺术手法比较

荒诞不仅体现在内容与思想上，亦涉及到作品的艺术形式。

上一章稍有提及，荒诞文学的人物大都是些没有性格和意志的人，如小黑作品里多是卑微、丑陋、“小人物式”的角色，在其颓废戏谑的文字里沦为现代社会的畸形人；奥特曼·布迪的人物也都没有名字，而用字母或角色身份称之，例如 X 先生（Saudara X）、小船员（Kelasi Muda）和流浪者（Sang Pengembara）等等，在着重心理与思想的书写里成了某种抽象观念的代号。作者通过间离读者与人物，达到反“认同”的效果，促使我们去体味其中的可悲可笑。

除了“反人物”，荒诞文学的特征还包括了“反情节”、“反高潮”。作品中往往没有整齐有序的开头、发展、高潮和结尾，也没有合乎情理的因果关系，反之以杂乱无章的片段来取代正常连贯的情节铺陈。这是因为荒诞文学所处理的题材深度使人物个性与确定的事件均无存在的必要。

作为现代主义流派的荒诞文学，不再拘泥于反映客观现实，转而强调主观真实，并将梦境、想象、幻觉，乃至于过去与将来混杂在一起，制造一个神秘又荒诞的场景。在分析马来非传统小说的特点，奥特曼·布迪提到传统手法不再适用于书写复杂的人道关怀，而很多作者则使用静态的人物并专注于其或实或幻的思想层面来拓展故事的结构，不仅没有结尾和高潮，画面的呈现和事件

的串联也显得荒谬且不合逻辑。（Othman Puteh, 2003: 238）在缺乏通常意义的人物和情节的基础上，意识流和象征手法经常被使用来表现荒诞文学的主观性、内向性和不合逻辑性。

（一）意识流

美国哲学家威廉·詹姆斯在《心理学原理》（1890）里将人的意识比做“河”或“流”，认为人的意识是一条斩不断的流。随后，柏格森的直觉主义和弗洛伊德的精神分析法完善了意识流的理论基础。弗洛伊德将人的意识层次具体划分，并突出“本我”非理性意识的作用，颠覆了以往对人的认知，人不再是理性高尚的，而是古怪、畸形且混乱的，因此以意识流手法刻画的小说人物多是病态的形象。意识流作为一种心理描写的表现方法，着重于人物内心的潜意识活动，除了采用“内心独白”将直觉与幻觉、现实与梦境、理智与错乱等交织糅合，亦通过“自由联想”的手法打破时空界限，展现意识活动的跳跃性和随意性。（徐曙玉，2000：16）

小黑的〈他的画像〉几乎通篇都是零碎杂乱的短句结构，小说里的“他”梦见自己是一条蚯蚓，醒来后看见镜子里的自己也有着蚯蚓的目光。他将目光转移到死在桌上的蜻蜓，想起昨晚它扑撞在铁丝网后的挣扎，再从它的挣扎中看见自己。由死去的蜻蜓，他想到恐怖的骷髅，为了躲开骷髅，便想到妖娆的女郎。生与死的矛盾，让钟声在他听来像是哽咽。一天又过去了，他想起爸妈，再想到父亲的字条，写着“汝母病重，见字连归”。思绪回到小时候，他的头

撞出了一个窟窿，母亲以奇怪的秘方为他止血。母亲即将死亡让小说最后定格在繁星点缀的夜空中，应和前文“世界上因此到处都是人”的对人类繁衍和死亡的思索。这一连串夹杂着回忆、现实与幻想的“自由联想”，将原本毫不相干的事物聚在一起，并以心理时间取代空间时间，展现人物不规则、突兀多变的意识流动。作者通过描写人物的内心世界，将人物潜意识里被压抑的情感和欲望投射在客观现实，刻画一个扭曲、变形的荒诞世界。

〈墓（我没有为妈立墓）〉则将全文凝缩成一个段落，仅描绘“我”一个早上在床上的意识活动，涉及的却是好几年的时间跨度，紧凑的节奏更凸显时序的混乱。“我”在手淫时想起了死去的妈妈，而身边裸身的妻子拒绝他的抚摸和搂抱。“我”转而看见昨天已在天花板角落的蜘蛛网，想到昨天到家里铺砖男人的肌肉让妻子看得出神，自卑和妒忌的情绪使蜘蛛在“我”眼中“变成一只翘翘起圆圆光亮的黑屁股的黑寡妇”，是妻子形象的扭曲体现。经妻子提醒，“我”才想起今天是妈妈的忌日。虽然他说自己已经忘了，但对母亲丧礼当天许多细节仍记得非常清楚，继而再联想到母亲生前的回忆。“我”想起中学时有天一边看黄色小说一边手淫，妈妈却突然端水进门，虽然她没说什么，但自此“我”在手淫时总看见妈妈的监视。通过“我”的内心独白，可以感受到在妻子和亲人面前总是淡漠的表面之下“我”的自尊与自卑相互对抗的张力拉扯。对母亲的死亡看似无动于衷的“我”，却在忌日这天通过手淫来思念母亲，为的是弥补无法见母亲最后一面的遗憾。遭妻子嫌弃而以自渎精神满足自己的“我”，在尝试自杀失败后改变态度，每周向多舌的印度小贩买六个避孕套，期望他能和他人提起，来遮掩自己的羞愧。小黑一而再地塑造性欲无法得

到满足而必须压抑本能欲望的人物形象，用意识流手法挖掘“本我”面向的丑陋不堪，展现其荒唐可笑行为背后的无奈和绝望。

在使用意识流的手法上，小黑深入人物的内在精神世界，揭示现代人的矛盾和复杂，表现人物内心无法排解的孤寂感，并彰显“本我”的非理性和原始冲动来勾画充满主观情绪的荒诞世界，企图表达另一种意义上的真实；奥特曼·布迪则用来描写一些在现实生活中无法真实经历的情境，特别是死亡体验和死后世界，将自己或角色的幻想和梦魇融合鬼神元素，使其作品带有超现实的荒诞色彩。

以〈在路上〉和〈Gap-Gup-Gup〉为例，作者直接限制人物的行动，将他们“置于死地”，描写一个本该无意识或半意识的角色活跃的意识活动。〈在路上〉的情节随着死者的意识不断切换而扩展开来。在他持续抱怨被困在棺木里让人难受的闷热和腐臭中，时而与妻子假想对话，埋怨她无法给予任何帮助来减轻他的痛苦；时而忆起生前富裕的生活，并想起和友人吃喝玩乐的画面。当死者的躯体被上千只蜈蚣啄食而感到痛苦至极时，生前所有认识的人均以丑陋的面孔和骇人的笑声一一浮现，包括他跟随友人到国外游玩而结识的女人，化身为巨大的蝎子攻击他的下体。作者将死者的感官体验夸张化，所体验到的肉体上的痛苦使生前美好的事物都以变形、丑陋的样貌出现，嘲讽着他。

〈Gap-Gup-Gup〉则在描写一个失去意识且垂死的人在与死亡搏斗的状态，通篇不见太多时序的颠倒。小说里对周围环境的描绘都不是作者从旁叙述，而是通过人物自身的体验和感知表现出来，包括小说开端乌云的突然涌入预示着威胁生命的可怕事情正要发生、黄昏的天色让人觉得神秘和害怕、与怒风在纠

缠的群鸟也随着叙述者的生命气息而有着不同姿态等等，不仅蕴藏着人物的情绪，也充满象征意味。狂风吹不散坚固的乌云，群鸟却几乎被狂风打败。（身边的亲戚为了救活他而不断灌水的举动在他看来像是被撒旦煽动后的结果，对他来说满是折磨。）垂败的群鸟突然获得神秘的力量，将乌云扯散。（他感觉身体被高高弹起，再重重摔下，便失去气息了。）乌云瞬间消失，群鸟也飞走了。（所有之前与他对抗的力量，包括亲戚和撒旦都离开了。）最后，他的灵魂离开躯体，飞到天上。

有别于小黑运用意识流手法呈现“主观真实”的荒谬世界，奥特曼·布迪则在一开始就将小说人物置于荒谬境地，揣摩在异常状态下人的思绪变化外，也比小黑更着重于刻画以感官体验建构的世界。

（二）象征

象征在现代主义文学中并非指一般修辞学中的象征，而是一种观念和创作方法。（徐曙玉，2000：14）客观世界是虚妄且不可知的，它其实是主观精神的各种暗示和象征。通过象征手法，如联想、比喻、借代等，将思想知觉化，使人的抽象观念和隐秘情绪找到客观对应物，而两者之间的连接往往牵涉到“意识流”手法中的“自由联想”。然而，荒诞文学的象征意象是作者私设的，有别于传统约定俗成的所指与能指，所暗示的意义因此变得模糊和晦涩，偏离一般给人的审美感受，同时隐藏着作者深邃的哲理思想。

从前文所引用的文本可以看出，使用丑陋恶心的事物，尤其是各种虫兽来象征人的异化是小黑和奥特曼·布迪荒诞小说的一大共同点，如〈困〉里的蟑螂暗喻着茫无目的生活的人、〈他的画像〉里梦见自己是一条蚯蚓、〈在路上〉里的女人幻化成可怕的蝎子等等，以“兽形人格”的视角来渲染人卑下的情感和丑恶的社会现实。此外，作品中也常出现腐败发臭的肉、鲜血或脓疮等具粘糊性质的事物来引起呕吐感，如〈在路上〉和〈Gap-Gup-Gup〉里腐臭的尸体和从身上流出的血液、脓汁和排泄物；〈困〉里在父亲店舖软软的幼虫和母亲肿大的手指流出的脓水等等。作者通过引起生理上的恶心感觉，来暗示面对荒诞世界时精神上的不适。

另外，他们也使用自然景物为象征意象，并常以扭曲变形的形态出现，以表达人物抽象的痛苦，将人物与世界的疏离具象化。在〈多么无奈的月亮〉和〈月亮〉里，小黑使用月亮的意象来象征命运的不可抗。〈多么无奈的月亮〉里的中学教师天天过着重复呆板的生活——天未亮时就从妻子的搂抱中溜出来，搭上渡轮从板岛赶到半岛去教书，日子如斯过了七八年。结婚初期，他尚懂得将月亮涂上鲜艳的色彩，悬在窗口与妻子一起观赏。然而，平稳无趣的生活令他觉得厌烦后，月亮就一直以“苍白”、“病态”的形象贴在他生活的一隅，贴在码头上的铅檐下、贴在海上的天空、贴在教室窗外傻傻地看着他、贴在房外注视着他与妻子做爱，甚至还带着似同情又似无情的脸揶揄着他。除了无法实现工作上的理想，与妻子的性生活也“已经老套呆板”，致使苍白的月亮在他看来像是妻子雪白浑圆的臂，也像她的避孕丸。空洞无聊的生活让人厌倦，却像一直紧随的月亮无法摆脱。在小说最后，妻子对他虚伪的爱意让他似乎可

以忘掉生活的无奈和疲倦，“但是月亮没有忘记他。晚上它会再出来。照在他的小楼的床上。”（小黑，1979：92）

苍白的月亮也出现在〈月亮〉里，从阿冷伯出世以来就带着冷冷的笑观望他的人生。一如其他小黑小说里的人物，阿冷伯亦活得残陋、悲哀。曾是冰淇淋小贩，还在战火爆发时背着孩子逃进森林里的父亲，如今却天天酗酒，家里经济拮据，税务未能偿还，女儿上学所需的课本也无法负担。最后，他在月亮如常的冷笑下，走进胶林，就再也没有回来了。然而，“月亮还是一样地升起来。”（小黑，1979：81）小黑使用月亮意象加以揶揄笔下的人物，以月亮的苍白暗示生活的空洞、以月亮的紧紧跟随又无动于衷说明命运的无法超越和残忍无情，即使再无奈也无法突破平庸和单调的枷锁，永远被笼罩在冷峻的月光下。

除了因人物心理状态而显得扭曲的自然环境描写，如〈X先生〉里听起来像是侮辱的风声、发出呀呀声像在嬉笑的老鹰和伸出舌头看似在嘲弄的蜥蜴；或是〈La Q〉里讥讽的大海和排便在乘客身上的海鸥等等，奥特曼·布迪更常将人物置于大自然中，再将自然环境符号化，创造一个仿佛不是客观存在的，却可以让作者或角色的思绪任意驰骋、无拘无束的时空。像是〈La Q〉里冷清的港口与轮船、〈流浪者〉里充满自然力量的河边、〈韵律、湖泊与海洋〉的湖泊和海洋等等，都像是隔绝于世界而存在，作者所要表达的思想也因此变得难以捉摸。

以〈韵律、湖泊与海洋〉为例，叙述者因伴侣 Matra 的自杀而展开思考，并追溯两人成长的往事试图找出端倪。小说里的元素都是二元对立的，如生与

死、湖和海、“我”和 Matra 等等。在 Matra 看来，海无情、充满挑战性，并且过于坦荡曝露；湖则平静、舒适，仿佛藏着许多秘密。所以她向往湖泊而讨厌海洋。后来，Matra 有了转变，她开始认为让人着迷的湖泊实则充满危机，而汹涌的海洋则让人醒悟和感到安心。类似的象征也出现在《La Q》里，小船员向乘客坦承其实他并不安于太广阔、太有挑战性的大海，而更享受在遥远的河流里泅泳的安逸。老船员听了则劝他说轮船本该航行在大海上，而河边的港口只是暂时的，河里也有他尚未知晓的危险。

在两篇小说里，作者传达着同样的思想，即勇敢面对生命中的磨难和挑战才是应该崇尚的人生态度，而选择在安逸里逃避也许会带来更大的伤害。由此可见，作者通过角色赋予河流、湖泊和海洋多种形而上的意义，让它们在小说里失去场景的作用或空间意义，而完全是作者的观念或哲理的形象化体现。

（三）小结

意识流和象征手法在表现荒诞感上可说是相辅相成，很多时候不能完全分开而论。意识流手法的“自由联想”所串联的不同事物都可带有象征意义；而象征的意义往往带有人物内心深处的情感投射。

在意识流的运用上，小黑通过揭露人物长久压抑而扭曲的情感和欲望来展现他们眼中的荒谬世界。反观，奥特曼·布迪的作品则更具实验性，使用的目的也很少带有西方现代主义揭示人潜意识里复杂情感或原始欲望的意图，而只

为满足他在不设限的假象空间里发挥创意以及免于落入说教窠臼地表达哲理思想。

相较之下，在表达关于人的存在形而上的哲学思考，奥特曼·布迪的象征手法有着更为广阔深远的意味，其所对应的事物不像小黑的有着较易理解的逻辑关系，这有赖于他将故事场景悬置在真实与虚幻之间，并使用相对较有象征性的语言，比起小黑的小说都设置在现实场景里并使用浅白直接的语言，更能加强意象能指和所指之间的模糊性。此外，小黑所使用的象征有着相对一致的负面色调，而奥特曼·布迪的作品里不仅有丑陋恶心的象征，也有着投射正面情感的自然意象。

论及奥特曼·布迪的空间描写，除了通过想象而描写的死后世界，他往往将小说的主人公置身于一个开阔却不太具体的场景里，而这场景抽象得又像是仅仅回荡在小说人物的意识世界里，这给了作者或小说人物很高的自由度去恣意畅想和倾诉思想。有趣的是，奥特曼·布迪贯常使用反复手法，让这个独特空间的具体事物不断以相似的形态出现。这多少影响了故事发展的时间感。例如，在〈X先生〉里，“老鹰在榕树上盘旋”（*Helang berlegar di puncak jejawi*）这句话在文本中反复出现了五次，除了能让场景描写更绘声绘影之外，也产生一种让原本线性的时间轴仿佛变成一个不断回旋的独立时空的观感，而这种循环往复的时间感加以突显了 X 先生在辛苦掘墓和往村里奔波以后仍失落地回到原点的无力感。又如，在〈La Q〉里，乘客上船不久，往嬉笑的海里吐口水，而海鸥排便在他肩上。过后，在与船员们聊天的当儿，他又往平静的海里吐口水，早前已飞远的海鸥再次出现并排便在他的腿上。另外，全程平静的海面在小说结束时才澎湃起来，仿佛一直停滞的时间在此时才恢复正常，不仅读者感

觉如此，小说里的人物也没有发现船在行驶。这种时间感的把控为小说场景增添虚幻梦境般的意味。

四、结论

纵观小黑与奥特曼·布迪带有荒诞色彩的短篇小说，可见两人都受西方现代文学流派的影响，在作品中运用存在主义思想理论和现代文学艺术手法，在关注人性的主题上抛弃了客观的历史、社会现实问题，而对人物的主观精神进行挖掘，但两人在作品里所呈现的却是截然不同的荒诞世界。

相较之下，小黑的荒诞小说在思想内容上，更接近于西方现代派文学所诠释的“荒诞”，其中有些作品也带有西方存在主义经典小说的影子。例如〈他的画像〉是一篇《变形记》式的小说，而〈墓（我没有为妈立墓）〉里对母亲死亡无动于衷的角色像是卡缪《局外人》里的莫尔索。从西方荒诞文学的发展脉络看来，小黑的思想体现更像是早期的存在主义文学思想，所描绘的是令人厌恶的荒谬、肮脏的世界，生活在其中的都是空虚的、与世界脱节的“局外人”。他不提供出路，只有忍耐并习惯这一切，更没有后期存在主义从绝望中寻找希望的人道主义精神。对命运的无法改变而产生的无能为力感是小黑作品最深刻的表现。

奥特曼·布迪的荒诞则更多体现在艺术手法上，特别是在空间书写上，以求突破马来传统小说的框架。马来现代小说虽说是对现实主义的反叛，但在现实主义文学仍是马来文学界主流的前提下，多数的前卫小说所表达的主题思想仍与日常生活挂钩，如对生命意义和伦理道德的思索等等。在马来文学论述里，

当论及非传统文学，荒谬（absurd）的字眼更多用来形容小说的书写形式，而非内容思想。如奥特曼·布迪在其论著里认为许多马来作家掌握存在主义、自然主义、荒诞主义等文学流派来使小说的情节和结构能以更多元的方式体现。

（Othman Puteh, 2003: 277）也因为如此，套上“荒诞”字眼的前卫小说被人们误以为其内容与回教思想相违背，而遭到马来学界的排斥。（Mana Sikana, 2004: 72）然而，细读奥特曼·布迪的作品后才发现其实不然。在内容上，他所刻画的荒诞感存在于宗教缺席之时、对人生或未来感到疑惑和绝望之时，可以说是从反面去探索人和上苍之间的关系以及生活理想的态度，具有一定程度的教化作用。

虽说奥特曼·布迪的作品内容较不荒诞，但却有比较强烈的思辨色彩，其思想深度是在小黑之上的。小黑的作品更多体现关于人的命运的思考，并以非常具体而真实的人物日常去刻画命运对人的束缚；奥特曼·布迪的小说无论在人物、背景，乃至思想上都更为抽象，使其作品不一定得以马来文化和宗教背景的角度去诠释，其作品语境和内容上的含糊和不确定性让他所表达的哲理思想可以有更为普遍的意义和理解。

最后，荒诞文学或存在主义文学无论在马华或马来文学界都没有受到太多关注。马华文学现代主义风潮到了 70 年代中期已渐渐落幕，不仅作品贫瘠，前卫的实验性也不高；马来学界更因宗教因素而对前卫作品有强烈的反弹。这或许因为现代主义所强调的内心世界与现代社会的对立和对人类存在的反思，带有颓废、消极的观感，社会性也不高，无法对应当时政经文教和社会结构剧变的现实背景，带有浓厚哲学意味的叙述也让作者所要表达的思想显得晦涩难懂。然而，抛开现实社会因素而将观照点回归到人的内心情感与对生命本质的思考，

本身就具有跨越意义，而艺术手法上的创新也让马来西亚文学作品有更多不同的样貌，有其不能磨灭的价值。

引用书目

一、中文参考文献:

(一) 书籍

【英】阿诺德·欣奇利夫（1992），《荒诞说——从存在主义到荒诞派》，北京：中国戏剧出版社。

卡缪著、张汉良译，《薛西弗斯的神话》，台北：志文出版社。

【美】马丁·艾斯林（1992），《荒诞派戏剧》，北京：中国戏剧出版社。

小黑（1979），《黑》，吉隆坡：蕉风出版社。

徐曙玉等编著（2000），《20世纪西方现代主义文学》，天津：百花文艺出版社。

杨乃乔（2002），《比较文学概论》，北京：北京大学出版社。

(二) 期刊论文

庄华兴（2002），〈从集体主义到现代主义——试论马来新文学发展的文化意义〉，《蕉风》，2002年12月复刊号，页141-145。

庄华兴（2009），〈华—马新文学比较纲领刍议〉，《亚洲文化》，2009年6月第33期，页133-143。

二、非中文参考文献:

一、书籍

Mana Sikana (2004), *Sastera Melayu Pascamodenisme*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Othman Puteh (1984), *Matra, Tasik dan Laut*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Othman Puteh (1988), *Ario*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Othman Puteh (2003), *Sejarah Kesusasteraan Melayu Moden: Cerpen*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.