



黄锦树的后设小说研究

A Study of Huang Jinshu's Metafiction

施炜欣

SEE WEI XIN

16ALB00763

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) 前言	1
(二) 研究目的与动机	3
(三) 前人研究成果	5
(四) 研究方法	7
二、真实与虚构之间	10
(一) 历史叙述	10
1.历史阙如	11
2.亦真亦幻的历史性	13
(二) 互文性	15

1.旧题新写与故事新编	16
2.文类合并	19
三、艺术手法.....	21
（一）抒情叙述	21
1.失踪——寻找模式.....	22
2.寓言书写	26
（二）创作策略.....	29
四、结论	34
引用书目.....	36

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：施炜欣 SEE WEI XIN

学号：16ALB00763

日期：2018 年 11 月 16 日

论文名称：黄锦树的后设小说研究

学生姓名：施炜欣

指导教师：许文荣博士

校院系：拉曼大学中华研究院中文系

摘要

从 20 世纪 80 年代末开始后现代主义逐步地登陆马华文坛。后设手法是后现代主义的表现手法之一，即夹杂作者企图说出的语言哲学和创作观念的“以小说论小说”。后设小说注重于小说写作过程，作者或许就是小说的主角。同时作者在创作小说时便会揭露虚构部分，它小说的形式是对小说艺术进行自我反思的成果。

不同于传统小说用单纯语言构建文本世界，后设小说喜欢虚构文本，强调形式创新。因此，后设小说特征有二，一是小说创作是探寻现实世界于文本之中，二是揭示文本的虚构性与主体性。

黄锦树是为马华文学新时代作家中心人物之一，同时身兼作家与批评家。因此他在创作小说的过程中亦说出他的主观想法，后设装置的技巧是他常用的手段之一，小说中经常有意暴露出他的虚构痕迹，造成一种真实的假象。

本论文借鉴后设小说的理论成果，着重分析马华作家黄锦树小说中后设手法的运用策略。论文内容部分将分为两部分，首先黄锦树小说中以后设手法历史阙如和互文性，将小说内容介于真实与虚幻之间的艺术体验进行探讨，并在第二部分揭示其文本中抒发文化属性与身份认同命题内蕴含的后设装置，以及在叙述过程中使用的创作策略。

【关键词】后设小说、历史、真实与虚构、互文性

致谢

经历了无数个失眠的夜，也渡过了一段因为论文而忐忑不安的日子，终于顺利地完成了这本论文。这也意味着我在大学的时光已接近尾声，虽然对未来充满迷茫，但我终究不会后悔选择中文系，因为在这里我遇见让我充满感恩与感激的朋友和老师。因此，我想借着这份毕业论文，向所有关心、帮助和鼓励我的人，表达我的感恩之心。

首先，我要感谢我的母亲。对于我到拉曼大学就读中文系的决定，她虽然不理解也疑惑我的决定，但还是尊重我的选择。在此，由衷感谢她多年来对我的包容和支持，让我顺利完成大学直至毕业。

其次，我想感谢在中文系所有认识的的同学和朋友。若没有他们的相伴，鼓励以及安慰，我相信独自一人绝对到不了今天这一步，因此我想对他们说声谢谢。

同时，我想感谢中文系的全体老师，当初入学时，懵懂的完成都是漏洞百出的论文。多亏了老师们的教导，我才逐渐掌握学术研究的知识和研究方法，从而顺利完成我的毕业论文。在中文系三年的所读所学，让我今生受益无穷。

最后，我在此特别感谢许文荣老师对我的指导，谢谢他愿意当我的论文指导老师。在选题时，在我茫然无知时许老师耐心的一步一步询问我的兴趣，让我摸索到一个明确的研究方向；在书写论文时，他总是给予我自由选择内容的空间；遇到书写难题时，他总会在旁给予我协助，点明问题所在。因此，我要特别感谢许文荣博士并献上万分的敬意与谢意。

一、 绪论

（一）前言

后设小说（Meta-fiction）又称为“元小说”、“自我无意识小说”、“超小说”，多种名称的原因是因为来自不同地区的翻译。后设主义的出现是后现代主义作家为打破文学传统规格、而达到文学革新而所做的努力。后设小说就是“关于小说的小说，即通过文学文本对其自身本质和小说地位的探讨”（史蒂文·康纳，2002：180）。后设小说的创作手法突破了现实主义的文学传统极具创新性。

后设叙述的方式如天马行空，批评家帕特里夏·沃 (Patricia Waugh) 在《元小说：自觉意识小说的理论与实践》中明确指出了后设小说的特征与本质，他说：“元小说是一个专有名词，指一种为了凸显关于小说与现实之间关系的问题而自觉地、有系统地把注意力放在小说自身作为人造物品身份上的小说写作。”（转引自单建国，2017:30）作者除了是叙述者之外还可能兼任主人公或文本中角色的多重身份。作者清晰的清楚作品的虚构性，因此常将批判角度融入小说中，因而混淆文学创作和文学批评的界限，使得作品本身存在叙事与批评功能。读者不仅是关注叙事故事的发展，还会关注存在于文本中的作者意识，让叙述不单是现实世界的文字游戏，也是对现在进行的讨论与批评，颇有寓言意味的文学体裁。

后设小说的重要技巧是作品中套作品，利用现实世界的模糊地带，虚构的创作故事内容。“元小说以不确定的、颠覆式的叙述模式打破了传统的阅读期待，取消

了严肃与琐碎、恐怖与滑稽、悲剧与喜剧之间的界限。”（曾艳兵，2006：23）黄锦树的后设叙事是利用历史空白处引发的历史主体意识推动小说故事发展，同时小说人物拥有物强烈的自我意识、呈现出鲜明的自我指涉特征。作者将小说的创作过程穿插于叙述之中，作者自由的进出在作品中，与小说内的人物进行对话并对小说中的人物、情节、主题等发表批评和说明。小说的创作过程曝露在于读者面前，其目的是为了通过让读者得知故事结构安排、情节布置、故事虚构性后，从而打破文本现实主义真实性的幻觉。通过小说如何叙述问题解读文本，更能寻获藏身于文本中的深沉意义。

黄锦树出版了不少小说文集有《梦与猪与黎明》、《乌暗暝》、《土与火》、《刻背》、《鱼》等。其小说文集的创作主体可大致分为三种即抒发乡愁和离散情绪的“旧家系列”、对马华文坛“经典焦虑”的“马华文学史系列”及有关政治书写的“星马政治狂想曲”。同时，他不少的小说里都设计了后设结构的运用

黄锦树在第一本小说文集《梦与猪与黎明》对后设手法的运用便批评和解释道：“小说以展现“语言无非是说谎、自我解构”这种教条化的陈腔滥调……写出了作者的贫乏和愚昧之外，小说中就几乎一无所有……”、“而是为它（后设手法）在我的作品中的存在进行辩护。因为后设形式本身始终不是我的目的，它是让某些事物得以存在、显现的一种权宜方式。它是某些事物的居所。”（黄锦树，1994：2-3）

黄锦树是通过自我揭露虚构、文本互涉、作者介入、历史主观性等后设手法将小说创作过程有意暴露读者面前，当叙述世界的虚构被揭开，所谓的“现实”的存

在就只是描绘，而文本隐藏的意义则被读者解读中揭晓。黄锦树小说中使用的后设手法对文化属性与身份认同的疑问进行叙述与批评。而后设叙述在文本中启发了读者对于历史和现实生活的思考，其真实与虚构、意识与现实的混淆与矛盾性，构筑了亦真亦幻的文本世界，形成了令人惊叹的叙事效果。

（二）研究目的与动机

“从 20 世纪 80 年代末、90 年代初开始，后现代主义逐步地登陆马华文坛。”（许文荣、李树枝，2011：75）后现代主义的出现刺激了马华文学的发展。

“然而对于马华作家的后现代主义的使用比较多是针对后现代形式与技巧的搬用、模仿或改换，也就是说，形式上的意义大于一切。”（许文荣、李树枝，2011：76）因此，马华文坛上的后现代主义内容上较偏向于文字与形式上的技艺与游戏，说明后现代主义对他们而言只是一个写作的工具。

小说创作是马华文学各种体裁中取得最高成就的文体之一，这一点中文文学创作在台湾的政治解严后，台湾留学的马来西亚留学生在这一时期可谓是发光发热，从马华作家凭借小说创作在台湾陆续获得各项重要的文学奖成就，也开始在台湾由台湾出版社出书。其中，黄锦树便是其中一位代表人物。

黄锦树，1967 年生，马来西亚华裔。1986 年去台湾求学，毕业于台湾大学中文系、淡江大学中国文学硕士、清华大学中国文学博士。1996 年至今任教于埔里

暨南国际大学中文系。1989 年发表短篇小说〈大卷宗〉，翌年以〈M 的失踪〉获得马来西亚第三届乡青小说奖首奖“这篇高实验性的后设小说，让黄锦树一举成名。”（陈大为，2012：217）曾荣获第十三届花踪文学奖马华文学大奖等多项文学奖。他的小说作品集有《梦与猪与黎明》、《乌暗暝》、《土与火》、《鱼》、《雨》等。

“作为大学时代开始创作的小说家，黄锦树在初期作品里的表现无疑是早慧的，这显然与大量系统花的阅读与研究息息相关。”（张依蘋，2012：253）黄锦树清楚地了解自己的文学之路该怎么走，因此在他的第一本小说集《梦与猪与黎明》便表明了自己的隐藏族群和异乡人身份不可忽视，所以他选择以后设小说形式展示他的作品。

“小说是一种弹性很大的文类，可以走向诗，也可以侵入论文。它的特征是谐拟、模仿、似真的演出，且具有无可抵御的腐蚀性和侵略性。然而当技术层面的问题解决之后，剩下的便交付价值和信仰。”（黄锦树，1994：2）

对后设手法的运用黄锦树本人更有自己的原则，黄锦树对于运用后设手法在作品的方式颇有心得。他的多数作品都采用了后设手法，而且非常自然地将后设手法运用与作品中。但据他自己声称，他不是在做一种纯形式的实验，不把后设变成了语言游戏或玩弄技巧。

小说中使用各类后设手法在作品叙事中进行从而形成作品虚构本质，让读者可以从叙述手法中看到作品背后所带来的寓意。本文主要分析马华作家黄锦树的小说

以后设技巧对历史阙如进行重构与解构，突出历史主观意识，并加以诙谐手法进行批判，进而探讨黄锦树在小说中互文性对文本主体叙述造成的影响，两者形成小说介于真实与虚构之间不明确界限，并进一步说明在小说书写中以后设技巧展开个人抒情与寓言书写，而不同的创作策略能产生自我意识更能表达对现实主义质疑的倾向。

（三）前人研究成果

如今马华文学文坛中后现代主义可说是站了一席之地，然而后设手法的运用在马华文学中却不算特别热门的存在。既然作为材料的文本不多，因此对于后设手法的研究屈指可数。纵观目前的马华评论集，完全没有一本专著专门论述马华后设手法使用的状况，一般上只能从评论集里的单篇论述有加以叙述但并无深究，只能从单篇论述中寻找并一窥与马华后设手法相关的论述。提起黄锦树人们视乎更注重于他的“断奶论”、“胶林书写”，对于他的后设手法许多文献也只是略提。

从所搜集的资料显示，以后设手法为主题来讨论的篇章主要有但愿的〈后设小说中的多层叙事的特点与问题考—以《海猫鸣泣之时》为例〉、朱明的〈“元小说”的叙事手段及其操作策略〉、郝敬波的〈后设. 互文. 迷宫—论台湾当代小说的叙事模式〉、柯卉〈戏仿拼帖语言游戏—《白雪公主后传》的元小说特点〉、蒋翊遐〈戴维. 洛奇小说中的元小说策略〉、王思韵的〈后现代主义元小说研究述评〉、吕晶晶的〈游走于真实与虚构之间—《在我的皮肤下面》中的历史编纂元小说技巧初探〉。以上论文的课题皆是有关后设手法的特征和运用手法，但其实作者

并不是以马华文学角度来剖析后设主题，因此以上论文只是帮助笔者透过海外小说更了解后设手法的运用。

而以马华作家黄锦树为对象的视角下探讨的单篇论文则有，黄万华的〈黄锦树的小说叙事：青春原欲，文化招魂，政治狂想〉、林建国〈反居所浪游〉、王德威〈坏孩子黄锦树〉、高嘉谦的〈论黄锦树的寓言书写〉、张琴凤的〈浅论马华作家黄锦树小说的叙事形态〉、刘小新的〈论马华作家黄锦树的小说创作〉、朱崇科的〈争夺鲁迅与黄锦树“南洋”虚构的吊诡〉、黄丽丽的〈论黄锦树小说的潜隐对话〉遗憾的是论文中对于黄锦树后设手法运用的见解只是在论文中的小题提及并无详细划分。以上的论文看出虽然对于黄锦树的单独研究是存在的但他的的后设手法研究也只是在文中一节讨论或只是略提。

从以上的整理不难发现，对于马华作家黄锦树后设研究探讨屈指可数。马华后设主义文学的研究多数是宏观的论述，即使针对特定作家的论文也是以作者多种叙事手法进行论述发挥，几乎没有一个针对马华文学后设手法作单独的特定研究。从上述所显示的论文数可以得知对于黄锦树的后设研究，是没有单篇研究的他的后设手法。

除了从论文搜索出的后设手法相关论述研究，其实大多针对后设手法做出研究或评论的，基本上是出现在有关后现代理论的书较多。如曾艳兵的《西方后现代主义文学研究》、王潮选编的《后现代主义的突破—外国后现代主义理论》、凯尔纳著而张志斌译的《后现代理论》以及由唐小兵译詹明信著的《后现代主义与文化理论》。这一类的工具书使笔者在了解后设主义时的背景有很大定的帮助。

至于对黄锦树小说后设手法的有一部分整理与研究，则有王德威、黄万华主编的《死在南方》、陈大为、钟怡雯以及胡金伦主编的《赤道回声—马华文学读本2》是众多专著中较为难得有研究黄锦树后设书写走向的。此外，由陈大为著的《最年轻的麒麟—马华文学在台湾》内容中对黄锦树独特的文体书写有特别的见解，在阅读时获益不浅。

综上所述是为本论文所查获的前人研究成果。自觉知识浅薄，在撰写论文时，对所掌握内容尚属不全，对此深感遗憾。然而对于现有的文献资料的不完整，更加笃定了自身的研究范畴。在通过对前人研究成果的整理、阅读和了解的同时，希望也能提出独到的见解。篇幅的限制，除了上述所提及的文献专著外，其余涉及内容的资料将列于参考文献中。

（四）研究方法

本论文采用的主要研究方法为，社会历史批评法、印象批评法、叙事文分析法、以及文献探讨法。社会历史批评法是指“文学作品不是凭空创造的，也不完全是个人行为，而是一定社会历史条件下的产物。”（王先霈、胡亚敏主编，2005：68）因此，要了解作品是必须确实的设想作者所属时代的精神和风俗情况。通过关注黄锦树和强调其文学作品的社会性和思想性，以其作品中的人物形象、语言、题

材等，对于运用一定的历史发展观念和社会价值标准，深入探讨他以后设手法隐藏在文本中的社会现实内容，以揭示作品真正的思想意义。

随着互联网的出现人们的思想得以解放，人们怀疑意识和个性意识的增强，变得更主张重新认识和估价真理。印象批评十分注重创造性“面对作品的时候，可以自由地舒展自己的个性，将自身的独特感受、内心体验、个人气质融入到批评过程中。”（王先霈、胡亚敏主编，2005：94）后设手法的运用就是要打破文本的真实性，告诉读者作者如何构造文本的过程，在得知作品虚构过程后，读者更能自主的意识文本中所要展示的隐藏意义。

叙事文分析法中叙述者形象分析既是“叙述者即文本中的‘陈述行为主体’‘声音或讲话者’。他与视角一起构成了叙述。”（王先霈、胡亚敏主编，2005：183）在文本中叙述层次指的所叙故事与故事里面叙事之间的关系，也就是叙事中有叙事。后设手法是充当推动叙述功能或强调文本真实性作用。黄锦树的小说文集中不乏这一类的文本，通过外叙述者介入内叙述者的影响，显示深刻的自我意识，不隐藏于为本中而是说明自己的存在，并经常出现在文本中讨论写作情景。

一篇论文的完成，前人研究资料的帮助是不可缺少的。文献探讨法即广泛搜集现有的相关研究资料参考，例如学者的著作、论文、期刊等文献。再透过对于相关资料的阅读、分析、了解、探讨等，并取得与主题相关资料为协助研究论文主题的材料。本论文着重于黄锦树的后设书写，因此必须寻找合适的研究资料以为论点论证，而通过许多前辈学者研究成果的使得内容更为准确和丰富。除此之外，单从黄

锦树小说集了解后设手法显得太过单薄，因此通过阅读不同作者的后设小说更能全面地了解后设手法运用，从而能准确的了解黄锦树后设小说所带出的含义。

二、 真实与虚构之间

美国社会学家爱德华·希尔斯（2007）在《论传统》一书中说明：“个人关于自身的形象由其记忆的沉淀所构成，在这个记忆中，既有与之相关的他人行为，也包含着 he 本人过去的想象”（67-68）黄锦树对历史记忆书写有深入的研究，通过不断寻求历史，回溯过去，重读历史，把历史放置在不同的时空下思索和重构，试图以现代人的思想去解读历史记忆的深层内涵。

“后设形式本身始终不是我的目的，它是让某些事物得以存在，显现的一种权宜方便。”（黄锦树，1994：2）后设形式是黄锦树小说中不可避免的存在状态。利用后设技巧，批评马华文坛“经典焦虑”和突出海外华人历史的困境，表达漂泊离散的经验。可以看出，在后设小说技术背后，更能实现作者对历史的反思和重构对历史的阐述，历史真实与小说虚构并无明确的界限，也能带出逼真与虚幻相混合的阅读体验。

（一）历史叙述

“历史是一个相对于现在（当下）的概念，它的基本而又核心的构成元素是过去”。（刘俊，2004：657）事实上，历史并无法还原，因此所谓的历史其实是作家通过叙事历史后的“历史”。在探索历史悖论的同时又是真实的，但也是有东拉

西扯的虚构成分。对他而言，历史在他眼中是一种主体的叙述与想象，必定是主观的，并不存在所谓的客体定律。在小说中作家的主观世界是真实存在，是过去的历史和现实生活相融形成，被“后设”入小说中，并不是简单的将客观历史还原，导致小说内容存在于真实与虚构之间。历史始于人的回忆，无法呈现出完全真实客观的历史，在对历史的解读与怀疑中，是记忆不断的寻找与反思。

1. 历史阙如

黄锦树借由历史阙如，凭借“想象”的介入，以后设技巧来摸索历史空白的根源，形成纪实性与虚构性的结合。同时，历史性的回溯、书写和重构，加上诡谲和讽刺叙述手法，才能挖掘出在历史空隙及断裂层中的历史真相，也表达作者对马华文学和政治主体的思考“想解决的也许是自己的存在骚动”（黄锦树，1994：324）。呈现作者对马华文化主体性的忧虑。

作家借助童年，年少时期的成长回忆，书写了海外华人漂泊无根的精神创伤。其中体现在马来西亚国内种族歧视政治和族群矛盾形成的冲突导致，大马华人内心产生的恐惧和仇视。多元种族、政治历史的因素，让马来西亚文坛有不少的禁忌，如宗教、种族、政治等。黄锦树利用历史空白处加以虚构的故事与充满讽刺隐喻的叙述方法，推动读者探索历史真相的过程，对他们能有更深层的感受。

“小说实质上也是历史现实主义模式出发，经过一段时间的形式上的自我意识和实验状态，又进入一种新的反讽式的历史状态。”（马克·柯里，2003：74）黄锦的小说创作手法体现为对现实主义的厌恶，以及利用后设技巧带出虚假与真实的叙事，以诙谐手法震撼读者。

对于马来西亚多元种族的特性形成了许多政治禁忌及复杂的历史，而历史也非全然的完整，限于历史条件也无法了解历史的全貌，只能以极端的方式处理对历史的疑惑。黄锦树在小说创作中以狂妄与夸张的猜想处理历史重写，带有讽刺元素的历史书写，能更好的交代历史的复杂和混淆。但是在历史与现实的交错后，后设手法也让扑所迷离的疑问更加难以辨识。黄锦树为你揭开一部分的马共历史疑云，同时也为马共历史铺上一层又一层的迷雾。

“小说通过反讽、嘲笑与戏谑的策略打破了人们关于历史的固定叙事方式，力图在无形中让读者对历史的理解与认识形成一个全新的意义结构，这种探究历史真相的叙述方式说明了历史也是开放的、多元的，不应被锁闭在单一官方模式的言说中。”（张琴凤，2006：55）以诡谲与讽刺的叙事手法进行历史真相的挖掘也是黄锦树小说叙事形态的具体表现。《天国的后门》这篇小说可以看作一则政治寓言，作者运用戏拟、夸张、模仿与象征的艺术手法来消解马来西亚官方的政治权威，小说部分更是影射当时的首相马哈迪和副首相安华的政治斗争。小说以带有魔幻色彩与象征意味的叙事方式为读者再现了一所被称为“天国”监狱的历史沧桑，“天国”是高压政策的隐喻，在这里监狱就是隐喻实际的马来西亚。

《猴屁股，火，及危险事物》谈论新加坡与马共的历史。此篇小说借助存在于事件之外在华人区相当炙手可热的文化人“我”的视角去探勘李光耀将政敌流放荒岛后，发展以争夺回忆的所有权，进行争论。黄锦树对双方进行讥讽，攻击李光耀的荒诞自负、诡计多端，同时又反过来嘲讽“赖得”（谐音马共全权代表的三面间谍莱特）的跋扈恣睢、诱奸母猴的专制兽性、白天是囚犯，晚上是善于演讲的伟大领袖的人格分裂，从而讽刺他们同为一类人。这部小说是黄锦树的狂想曲，是一种针对新马复杂历史与诡异现实再现的应对策略。

除了对马来西亚政治与种族层面进行历史再现的冷嘲热讽，对于大马文坛的弊端，黄锦树评论起来也毫不手软。小说《M的失踪》是讽刺大马文坛经典匮乏的窘境产生的“经典焦虑”。《胶林深处》指向马华文学中过于注重现实主义传统而形成的怀疑与焦虑。

黄锦树小说中的后设技巧具有现实指向，他不但是要揭露被马华现实主义忽略的文学性，更是透过被加注讽刺手法的历史真实和虚构故事，产生自我意识，打破马华文学依赖的中国性，实现重写与重构马华文学主体性为目标。

2. 亦真亦幻的历史性

“历史编纂元小说中叙述的 历史既可能是虚构也可能是真实的。”（罗宾·麦考伦，2010：220）。黄锦树的历史记忆小说穿行在真实与虚幻之间。他利用对梦

境细腻的刻画，从梦的层次中表达真实的内涵，创造了一个既现实又虚幻的世界，表达出对历史创伤的情绪和梳理，也抒发对于身份认同的期盼与审视。你既是那个阅读梦过程的人，又是那个被植入了想法的人。你在梦境之外，又在梦境之中，层层嵌套难分虚实，这就是后设小说的魅力所在。

梦境是黄锦树小说频繁出现的书写方式，小说中梦境为镜像的历史因子出现，从梦的层次映射真实的内涵。梦境内容扑朔迷离，却隐藏真实情绪，从而使小说叙事上显示出亦真亦假，历史是存在，却没有留下任何记录，因而历史犹如梦境般虚无缥缈。在小说《鱼骸》中主人公通过梦叙述历史回忆，在抚摸龟腹甲上的字，会让他想起那不愿回想、年少时每当神经紧张就会重复做的一个令他甚为不安的梦。

“梦的原型是一桩真实的事件”，“原型”即为荣格提出的心理学术语。梦虽然是虚构，但对作者而言确是真实，黄锦树在《大卷宗》加以解释：“对我来说，梦和记忆有时是一而二，二而一，都是我的亲身经历。”在小说《撤退》中：“他想不起来自己为什么会走到这么一处陌生的所在，甚至找不到来时的路。也许这是梦，但每一个白日不会比现在更真实，就像在每一个梦里都不会怀疑那是梦。”真实与虚构之间的关系，打破读者对文本现实主义真实性的幻觉，借此作者对读者表达“存在”或“不在”的思考。黄锦树文本里，不仅有梦境的扑朔迷离，还有真实的情绪。

“后设小说总是清醒地意识到自身的虚构存在，自觉地反思自身的语言结构、叙事过程和虚构世界，故也被称为“自我意识小说”一种根植于历史、社会、现实等外部世界的自反模式，既强调自我意识又悖论地彰显了历史和现实的维

度。”（单建国，2017：30）通过以上的理论，“自我意识”是后设小说最基本的特征之一，能突出小说的虚构身份及其创作过程和理念。

自我意识觉醒手法经常出现在黄锦树历史性叙事小说中，小说《大卷宗》比起文化探讨，他更着重于历史整理与记忆。文本内“我”的自我意识觉醒体现于“我”在历史溯源的过程中另一种觉悟，“在思索东南亚命运的同时……我将在时空中不着痕迹的消失，消失在历史叙述的边缘”。小说中“我”敏感的感觉到“我”是一个在历史中虚构的存在，产生对历史的畏惧和无奈。“我”顿悟到“我今生三十五年光阴不过是祖父生命中无关紧要的延续”。故事层中的“我”显然拥有自我意识，从读者视角暴露了“我”的虚构性。历史情怀和现实情境让黄锦树小说掉入一种既真实由虚假的认知中。

第二节 互文性

“后设形式的趣味和意义不在于愚蠢的自我消解，而在于癌细胞式的、恐怖的再生产——再生产的恐怖主义——一种难以压抑的繁殖欲望……”（黄锦树，1994:3）互文叙述，指的是作家用一种文本去指涉另一种文本的叙事手法，其互文表现形式则是旧题新写和故事新编及文类合并的互文性或文本互涉。在戏仿、续写和辩证中，新叙事的意义更加清晰，也能给读者提供理解和诠释的通道和捷径。总

的说，读者在阅读故事前便了解叙事意图和故事背景，在阅读中便能跳脱出来，重新理解作者小说带来的主体历史意识。

“小说是一种弹性很大的文类，可以走向诗，也可以侵入论文；可以很轻也可以十分沉重。”（黄锦树，1994：2）他的小说有着不同文类之间的互文，消除不同文类的界限。后设小说提供不断解构与反思的元意识，让黄锦树能潇洒自如的书写小说，也印证他所言后设技术在他小说中是必要性的存在。

1. 旧题新写与故事新编

黄锦树的小说中有明显的后设叙事手法，那就是旧题新写和故事新编。这类手法即以过去返回现在，小说内容存在历史却拥有现在的维度，历史是现在人眼中的历史，但过去的事物并不会完全离去，经过人格化后，过去还会再出现。这是一种再生与再现的过去。黄锦树（2003）说：“历史中常常要面对不断重演的类似迫害情境……只要大环境大结构不变，可想而知，作为共生体的文化创伤仪式也会一再地重演”（5）。重演除了外部历史因素，内部历史创伤对人的影响也不容小视，对前作品的重写，以再生的方式，更能表达建构的意向和意图。

故事新编系列在黄锦树小说中，最具代表的便是死在南洋的郁达夫。《M的失踪》、《死在南方》和《补遗》等小说将郁达夫“后设”入叙事中，借由郁达夫死于南洋的历史事实，却在小说中重构了郁达夫死亡前后的事迹。《M的失踪》是黄

锦树表达他对现实主义审美领导马华文学产生危机的经典焦虑。小说借寻找诺贝尔文学奖候选人的马来西亚作家“M”，对马华文学界各流派的代表作家，以真实姓名加以评论，表现强大的解构能力。小说世界的预设是真实存在，但借由虚构的故事表达一种无法脱离传统的清醒。

《死在南方》中，“我”并未亲眼见到，却通过虚构的郁达夫手稿、他人具有真实性质的回忆和田野调查行为，呈现叙述真实性，其中虚实兼具，究竟是真是假却不得而知。文中日本学者代表重视实证的存在，日本学者获得郁达夫的大便表现兴奋，这明显的是在调侃和嘲讽马华文学中重视现实主义的弊病。“黄锦树在为郁氏和马华文学招魂，借填充叙事的罅隙来达到一种文学演练和焦虑释放的目的”（朱崇科，2015；9）

鲁迅的同名作《伤逝》也被黄锦树借以故事新编的方式解构再重构。《伤逝》中依旧是鲁迅书中的主人公子君和涓生，但黄锦树将故事搬到马来西亚重新书写。故事内容仍然是爱情悲剧，但黄锦树的故事增加了南洋潮湿的描写、子君具有反抗和自主的意识。

旧题新写策略能让新文本和历史文本之间形成互文关系，书写的主题更容易被解读，原文本为新文本提供了氛围、情感基调和迅速感悟语言文字的渲染。旧题新写使作者在新文本能不详细叙事故事背景、环境书写和人物性格的日常琐碎书写，善用原文本提供的基本氛围达到快速进入艺术创作状态。作者的历史主观意识和旧文本具有的互文性是了解重构后文本分析的重要策略。

黄锦树深知旧题新写的好处，在《梦与猪与黎明》的序〈再生产的恐怖主义〉便介绍其重写的文本。《植有木瓜的小镇》是龙瑛宗同名作品重写；《落雨的小镇》改写了台湾作家东年的同名小说；《少女病》是日本作家田山花袋、川端康成等的作品；《错误》则是出自台湾当代诗人郑愁予，从思妇对归人的思念转化成母亲对孩子的思念；《郑增寿》取自大马小说家雨川。

《死在南方》是对郁达夫南洋之死事件的发生有所怀疑，进而透过虚幻的文本将怀疑的事件进行旧题新写，让读者更快的理解故事发生。主观历史的形成，是因为客观历史的真相无法再现，只能加以主观的历史去虚构文本，郁达夫南洋之死只能永远是个未解之谜，这是一个真实事件加上虚构故事形成真实与虚幻的世界。

“郁达夫”的原型能更好的表达异乡人离散漂泊的生存模式，也是旧题新写的便利之处。

《旧家的火》写于 1998 年，其主题内容取自于鲁迅《故乡》，是向鲁迅致敬的作品。尤其是《旧家的火》内容中“离去——归来——再离去”的结构内容源于《故乡》。故事内容开始便表达了离乡多年后，重新回乡后感慨人是物非的心情。小说一开始通过环境描写烘托出悲凉的气氛，是为故事结束时的感慨作渲染和铺垫，离开的哀思也如同《故乡》结局一般。

2. 文类合并

后设小说拥有突破成规的创新实验的实践和表现，其中之一便是文类范围的越界。黄锦树的文类合并带来的是真实与虚幻混合阅读体验，不同文类的加入是为了凸显故事的真实可靠，让而如此刻意去证实真实性，反而映照出作者的有意为之，更是暴露了他的虚构痕迹，形成一种混合真实的假象。

黄锦树许多作品中，在小说开头便加入他惯用的书写策略“引文”。他在《死在南方》的叙述之间便插入为他将引文的书写的策略给了解释，“源于论述的需要和我对引言的特殊癖好，在后文中我还会大量引用那批手稿中的字句”（黄锦树，2007:20）。

引文的书写策略出现于黄锦树小说创作中，是为了衬托出真实性也暴露出文类虚构的魅力。《鱼骸》中的引言为故事埋下了许多伏笔，引自罗振宇《殷墟书契前编·自序》、王国维《观堂集林》、罗振常《洹阳访古记》、董楷《童溪易传》和褚少孙（补）《史记·龟策列传》的字句，是黄锦树对自身身世与中国之间关系的想象，以引言证明甲骨文、龟甲是真实存在，但叙事却是以梦境来推动故事前进，如此更是增添了其中亦真亦假的趣味，也暗喻了马来西亚华人与中国之间剪不断理还乱的复杂关系。

《死在南方》郁达夫的手稿，在文中遗引文方式发表，作者便介入告诉读者“见了上面的引文你必然会感到惊诧错愕”（黄锦树，2007：20），文中“引文”不曾以任何方式发表，“它原初的发表形式便是引文”。作者告诉读者引文未曾发

表即代表可能虚构性，而后再告诉读者不必讶异因为郁达夫的“残稿”的发表形式是引文的事实，从而引导读者关注小说虚构内容的创作过程。

小说与论文的文类越界也是黄锦树创作手法之一，“我个人学术训练实在太差，恐怕会把论文写成小说（相反的事情我也干过）”（黄锦树，2007：21），在小说《M的失踪》和《死在南方》都有侵入论文领域的痕迹，前者的故事是虚构，但其更加侧重探讨马华文学的“经典焦虑”；后者借由历史阙如考证郁达夫的死亡。

黄锦树对他文本形式的“任意”之举如此辩解：“小说有它自己的逻辑，它自己的乐趣和领地，应该大大超出他们的视野才是”（黄锦树，2013:9）。在文本内容方面，他一改存文本的写作方式，将各种体裁的文字拼凑在一起，其中包括：在《M的失踪》中出现的八卦图和类似甲骨文的图像；《错误》出现文中提及的手稿；《獏》中异国文字的图像；《我的朋友鸭都拉》提及了辞典、《西游记》和《地藏菩萨本愿经》的书籍存在同时也提及马华作家贺淑芳《别再提起》的故事内容。小说与不同文类被拼贴在一起，呈现出混乱与不确定状态。

不同的体裁被片断的粘贴在一起，形成了解构传统小说的叙事结构和形式，打破了传统的审美方式，文本之间建立了互文关系，造成小说虚虚实实的互文叙事的后设特色。

三、艺术手法

艺术手法是作者在小说中表达思想感情时所使用的特殊的语句组织方式。每一篇文本都有不同的特殊表现方式，阅读一篇文本，需要具体地的分析文本才能更深入了解作者表达的中心思想。在马华文学坛中，黄锦树身兼作家与学者双重身份，其创作除了有对文学的抒情也注重学术的探讨。不难发现黄锦树小说的开始往往以“失踪—寻找”模式开启，从而反思其中蕴含的深意。

寓言书写是黄锦树小说主题之一，以寓言理论进行的书写，内容充满断续性，带有与梦幻一样的多重解释，符号变得不再是单一的表述。寓言的意义是企图引起一连串性质截然不同的意义和信息。这类的批评手法，预示了文学形式背后的政治性内涵。寓言的性质使得文学解读能够呈现多面、复杂、多义与断裂的意义隐射。黄锦树将文学实践拉到历史意识的边界，利用大马复杂的历史背景，以寓言体了解了文本中现实的没有被解决的社会与政治矛盾。历史是他不能规避的命题。但他处理这些命题的手法却纷繁复杂甚至颇为先锋。

（一）抒情叙述

抒情小说是以抒情为基本表达方式和主要风格特征的小说。其中“自叙传”抒情小说侧重于作家的自我暴露，以及个人私生活和心理的描写，在作品的第一人称

中，叙述者本人的“我”最常用直抒胸臆的方法，也就是说，当表达主角所经历的日常生活场景时，用激烈的情感语调描绘它，在事件的叙述，坦率地自我解剖。黄锦树的自叙传还有历史叙述的介入性。“元小说的常见特点就是将现代主义的开放性结尾实验带入历史领域，突出其道德功能。”（马克·柯里，2003：76）他对自身土地充满依恋也充满审视，在小说结尾将价值观投射到叙述事件中，使得剩下的叙事序列在回顾中能被读者理解。他以失踪的故事表达模糊不清的身份，在寻找失踪者的过程中揭开历史被遗忘的“存在”。黄锦树的小说世界总是充斥着暧昧结局，真幻莫辨，“存在”显得不真实，但却会发现在历史缝隙中的反思。

1. 失踪—寻找模式

黄锦树的多篇小说创作总是重复同样的模式，“失踪—寻找”的故事套路一直沿用在他的小说书写中。《死在南方》故事开始便是郁达夫在南洋的神秘失踪，内容以郁达夫死亡却无法找到遗体，说明可能死亡或是失踪，从而开启了寻找模式。小说内容充斥着大量的后设手法，除了在前文所说的互文性外（小说内容中发布郁达夫书稿），还有作者声音被安排进入小说，与读者对话的露迹行为。《死在南方》的叙述开始作者便现身叙述关于郁达夫手稿与虚构故事的原因的由来。借助后设手法，郁达夫残稿暴露了历史空白的破绽，是对写实主义的戏谑。

《M的失踪》也是运用“失踪—寻找”的模式书写，故事内容是M为笔名的马来西亚作家，因发表了一部长篇，在美国评论界引起轰动，并且有文学教授推荐他

竞选诺贝尔文学奖。然而这位 M 到底是谁，M 的“失踪”让文坛开始“寻找”。

“失踪—寻找”模式是黄锦树对大马历史情境的介入，借助后设即在叙述中不断地对叙述本身做出评论，“在《M 的失踪》里搬演了反复的罗生门作为历史阙如的镜像。”（黄锦树，2007：321）。小说内容是以论文式小说进行的讨论，借寻着“M”是谁的过程，在文中更是对多位马华作家进行一番批评。

“以丁云与雨川二先生迄今发表的作品来看，尚未臻此水准。”

.....

“各种文体的创造都有，代表人物是方北方、孟沙……不过，这类作家太强调写实，报道有余，艺术不足。”

.....

“不过潘雨桐的作品包容性尚嫌不足，商晚筠小姐这方面局限则更是明显。”

.....

“张贵兴和李永平……他们不屑用英文写作，李氏更刻意要让他的作品没有外文版。”（黄锦树，1994：17-18）

小说里以极尽戏谑的方式讽刺马华诸位作家后，又将马华文坛的陋习后设入叙事中做一番嘲弄。先是写实派孟沙：

“那本东西再好也不能算是“马华文学”因为不是用华文写的。……现代派和写实派一时间又争锋相对起立，几乎把整部马华新文学史都吵翻了，

最后方修以“史家”的身份登高一呼：……把M找出来，如果可能的话，找出他的“中文版……才喝止了马华文学史上又一场无聊争吵。”（黄锦树，1994:18）

黄锦树提出的新词“经典缺席”引发了马华文坛的一番论争，而《M的失踪》是黄锦树表达对“现实主义”为主的马华左翼的反叛。以方修出现喝止了争吵，也是在暗示马华文坛上文学史观是以现实主义为主流，从而引发他的“经典焦虑”。“自命立基于现实主义真理的文学批评，很可能妨碍了马华文学批评发展成一种文类。”（黄锦树，2013）

华人对于马来西亚土地上的统治者或原族群来说，是陌生的外来族群，尴尬境遇，面对不公平的政治对待，华族期望能找到自己的根，往往触动对自身历史的追溯，以祈求找到一丝慰藉。因此，黄锦树小说中“失踪—寻找”模式很好的诠释马来西亚华人以政治、经济、心里原因导致的失踪后，开始寻找，寻找面对不确定的文化身份。

《大卷宗》中，黄锦树是以自身反涉和自我意识手段为他的后设手法。故事留下了悬念——是谁杀了父亲？问号成为了小说中后设手法的开始，自主性的沿着探索和追寻历史空白处的根源，如将“疑问”带到大马历史和政治的现实情境下，后设手法便得以表达。“我”与祖父撰写的“大卷宗”神秘失踪，开启“我”寻找的故事。叙事中多处显示出了“我”的自我意识，在回到过去荒废多年的老宅，去追寻祖父和父亲的过去，却发现祖父的历史叙述用上了“我”的生命，

“是一种宿命的召唤我来到这里。”

“无论是过去、现在、未来，在思索东南亚华人命运的同时，我将在时空中不着痕迹的消失，消失在历史叙述的边缘。”（黄锦树，2007:63）

“我”明显的对自己所处的位置以及周围世界的关系有着明确、理解和自觉的。

“我想起我的博士论文，竟然也被列入参考书目，还有赵晚年写的一部关于华族领袖的书。或许我必须承认，常常在生活中浮起的，对生命的不确定，多少预言了我现在的处境。然而我开始愤怒，祖父的那些著作我相信自己也有能力完成”。（黄锦树，2007:63）

由此可见，叙述中出现的论文是后置装置的手法，有了资料的存在，才形成之后的虚构事件发生。文中“我”的预知打破叙事结构的连续性，叙述者与读者产生对话，让读者知道叙事呈现的历史是一种创作，是作者利用历史空白，虚构而来的故事。

在他小说中以“失踪—寻找”的模式反思马华的文化遗产，《死在南方》和《M的失踪》是对大马华文学传承的局限性批评，而《大卷宗》则是执着寻找自己真正的家园以及历史文化的发源地。

2. 寓言书写

所谓的寓言书写是指，“叙述者必须确认读者已经清楚把握了故事的道德判断后才揭示出叙述的道德目的”（马克·柯里，2003:25）。让读者在阅读中产生审美距离的价值，读者不在沉迷于故事叙述中，而是跳出故事外，以外视角判断小说寓意。黄锦树的小说颇有寓言叙述的内容，严肃的议题里充满戏谑，小说除了隐喻民族的际遇，更多自身与传统上能够存在批评或理论的自我寓言与指涉，也意味着后设装置的使用。

“黄锦树的寓言书写是有关于对国家政策的批判，《阿拉的旨意》的寓言书写涉及伊斯兰教的禁忌，质疑政教合一的文化霸权。”（黄万华，2007:117）《阿拉的旨意》的后设性，是对已存在文本进行的改写与重写，并在其中加以评论。在《阿拉的旨意》中作者既是故事的叙述者，同时也是故事的解说者。作者在文中对那篇以马来文书写的自白书还充当起翻译者与解说者，在故事开始便是以可兰经里的部分内容为引文“可兰经”内容暗示了真主阿拉旨意背后的含义，不信者只能被处罚的遭遇，然后说明“（原文为马来文）我清楚知道，以下所讲述的故事如果被披露于世，将会引起多大的风波”（黄锦树，2001:109）。以可兰经内容为引文、原文是马来文的叙述和“引起多大的风波”，在文化历史背景的帮助下引导读者对在阅读时有了一定的理解性（有关于华族身处于政治结构不平等的际遇），并企图以寓言书写来理解身份认同与文化最终的归属。

高嘉谦说《阿拉的旨意》故事中“流放之因起始于种族冲突的导火线，而实际的处境则是政治斗争失败导致向了不信道者的被驱赶。换言之，政治角力竟是与阿

拉真主的交手。”（黄锦树，2007，357）这指出了马来西亚政教合一的问题，成为了马来民族霸权的源头。

《阿拉的旨意》的荒谬性是显而易见的。因为宗教、种族与政治的关系，有关回教的小说有非常多的限制，真主阿拉为题更是伊斯兰教的禁忌。黄锦树在故事中披露了关于种族的不同产生了阶级关系，是统治者的血统与被统治者的血统的阶级不可僭越性，在政治结构的压迫下之下，使得强者更强，弱者无法超越的地位。在因为小说中叙述者从他“尊贵的朋友”身上理解到的不单是友谊，也看到了种族的界限及异乡人的身分：

“如果有一天我成为拉惹（王者），你希望我赏赐你什么？”

“一座小岛”我随口胡说

.....

还记得，当我开玩笑的拿他的问题反问他时，他的表情突然严肃的有点难看，有几分怒意：

“那不可能”他猛摇头“那怎么可能”

“只是如果.....”

“如果，那我会要你把他还给我！”他握紧拳头咬着牙，对准胸膛挥了我一拳，愤愤的说。“这土地是我们的钱！”（黄锦树，2001：116-117）

这无疑是在述说马来族群在这片土地上拥有绝对主导的地位。

正如我们看到的，叙述者强调这是一个生活的实录，作者的目的在于告诉我们一个真实的故事，还希望通过故事来启发我们的思考。诚如《阿拉的旨意》指明国家愿景下的同化并不成功。“不论是宗教还是教育，我都是这岛上名副其实的导师。然而我竟是不信道的人”（黄锦树，2001：135）“文化换血”是白忙活一场，同化华人的政策并不奏效，文化的中国性依旧存在于内心中，习俗中和文字里。而故事最后抛弃文化族群、进入被同化的世界的鸭都拉，最终疑问“究竟何者才是我应得的报应”，都是叙事上的寓意。大马伊斯兰发展局（JAKIM）已规定，凡异族回教徒必须保留原有姓名一部分以作区别。因此，穆斯林也有了阶级之分，以保障土著权宜，华裔穆斯林没有土著穆斯林的权利。黄锦树的小说无疑是将华人尴尬的处境寓言化。

《阿拉的旨意》中虽是寓言叙述，但内容不乏后设设计的诙谐书写。无论年龄大小只有割礼仪式后才是马来人的规定或是对马来习俗的嘲讽，小说内处处都是被拿来调侃的马来民族习俗文化与宗教仪式。不过，这种对于小说的诙谐叙述，并不影响我们去关注小说叙事以及虚实背后的寓意。相反，叙事过程中这些关于小说技法的陈述更引起我们对于小说叙事行为和故事本身的双重关注，即马来民族命运与政教合一下的华人际遇，其表达的国族历史实践的寓意意图，再明显不过了。

在寓言书写中的文本中往往充满了政治和历史的隐喻。对于黄锦树小说的寓言解读，往往是从历史阙如中寻找内涵的蕴意。以历史背景抒发他主体的阐释。以《鱼骸》为例子，我们需要细细从文本中读出“主人公”的历史背景而触发历史意识，才可挖掘出他对主体历史的表达和身份焦虑的家国寓言书写。

戏中戏（*Mise en abyme*）是后设手法之一，即故事里叙述另一个故事，而《鱼骸》故事叙事中进入梦境，以此叙事另一个故事便是例子。此手法介于真实与虚幻之间，它不断地提醒读者注意小说叙事过程中存有作者编造的成分，小说本身存有虚构成分，故事弥漫着荒诞性，要求读者与小说保持适度的审美距离，由此引发读者对于故事背后深刻寓意的理性关注，而不是单单注意小说的情节。《鱼骸》叙事开始以主人公少年时期进入探险的故事，而后故事由回忆转入现实，述说“他”在台大研究室接到弟弟的寄来的信，告知大哥死亡的消息。其后在研究室杀龟取甲的鬼崇行为慢慢进入如梦的回忆中。从他的叙述中，我们得知失踪大哥的消息 40 年后才证实死亡，然而主人公早在离开大马之前便知晓。小说的叙述让主人公和大哥成了镜像关系，“大哥”是主人公内部分裂出去的一个人格，是对马共和“中国”的热爱。而“大哥”的失踪也意味他的“乡愁”被迫中断。

在《鱼骸》中书写的“他”对身份的寻找就是黄锦树自我的寻找，他在历史空白中重新审视自己的身份和位置，《鱼骸》中暧昧与悖论就是他的困惑和危机。其实《鱼骸》存有的作者主观意识，就是黄锦树的自叙体。

（二）创作策略

黄锦树在后设技巧写作的基础上，让他的写作风格和叙述策略异于他人。藉由在“已知”的历史结构下，与“当下”互有联系、牵涉、重叠，从而表现了华人历

史境况和心理状况。藉由历史时间结构特点，黄锦树的开放式结局和露迹手法写出大马华人真实和具体的生活状态和历史处境，内容虽然荒诞与黑暗，却是大马华人真实的历史与现实。除此之外，他适当使用标点符号的特性，以打断叙事结构的连续性，也让作者得以介入文本中与读者产生对话，对文本发展做出评论说明。

黄锦树的小说阅读起来充满跳跃感，在叙述中转换角度十分快速，让人产生疑惑到底是梦境还是现实，读者无法沉溺于叙述故事中，必须跳脱出故事层才得以解读。如《岛暗暝》，由主人公回家路上和家中等待游子回家的两个叙事视角的切换。书名“乌暗暝”也是指漆黑安静的夜晚。游子艰难的回乡，不但不是带有前途光明的意味，反而是在夜晚抵达家乡，其中含义不言而喻。文中叙事并没有结局，反而虚拟两种主人公回到家中能会遭遇的情况。两种预设的结局是为了让读者做出选择，让读者参与是后设手法的表现之一，是刻意打破读者对小说故事的真实性，读者与文本产生距离感，让作者与读者直接性对话。

同时，黄锦树的小说中主人公总是可以跳出叙述层的故事，看见自己，也了解自己是在被叙述中，故事人物跳出故事层进入读者的世界，角色在文本中表达出他的意识属于虚构。在《撤退》能够看见自己，“看见自己回到生命本初状态”；

《错误》中看见自己“只不过是个过客”；《梦与猪与黎明》中，看见自己“不会真的醒来”。由此证明，“看见自己”是文本中主角拥有了自我意识，是叙述主体在叙事过程中通过自身反涉和自我意识的手段对叙述本身进行了叙述。

黄锦树还会利用标点符号强化文本阅读效果中的跳跃性，在作品中出现许多破折号，省略号和括号。破折号有解释说明的意图，让作者介入文本，说出他的主观

历史意识，另外也可以表示话语的中断也能代表叙述的中断。如《非法移民》中解释说明的意图：

“是我多疑了？咦，不对，声音——好像是脚步声——狗怎么没吠——好像在鸡寮哪里——慢慢走远了。枪就在床头。好像不止一位——还是赶快把他叫醒——但愿是我听错了……”（黄锦树，2007：127）

《胶林深处》中：

“不论是发生什么事——婚丧喜宴或生病——都不得简短。宁愿得罪人也不愿意有一天“空白”。这让他亲戚朋友中赢得“毁誉”——带着嘲讽意味的称赞——“那个写字的”。他们当然没法子了解，这和他特殊的时间感受有关——“逝去的时间是永远没法弥补的”——他认为……”（黄锦树，2007：236）

破折号的运用让语言存在不逻辑，不流畅的词语拼贴，就像人物的思想和意识的不完整，这些不断被切割的句子充满跳跃性和不稳定性，让读者形成“陌生化”。陌生化效果，也就是让读者不断意识到故事不是真实，故事就是故事而已，内容是虚构并非真实。

省略号在文本中经常出现，省略号的作用是表示静下思考、表示说话的断续，也可视为话语中断、话语为未完，也能营造出梦呓般地讲故事，让叙述介入真实与

虚幻之间。黄锦树运用标点符号以企图瓦解语言的逻辑性，以零散的词语或句子拼贴，阻碍了小说的叙事，不完整的叙述也会增加读者的阅读困难。

在《繁华盛开的森林》中悲伤中说不完的话：

“抚着伊的裸身，从头到脚都确实冰凉。微隆的小腹，里头的小子宫中的小生命……微微翘起的浓密的毛……再也不再也不再也……”（黄锦树，2007:232）

在《非法移民》中充满迟疑的梦话呢喃：

“……是拿督公保佑吧，伊乜一眼右前方坟起的一座土秋，一截黑色的残余树前头，三柱香犹未燃尽……也许他们以为我们只是养鸡的工人，阿忠才是老板一偌大的铁皮屋，停了三辆蛮新的私家车……今后只有拿督公你是我们的邻居了……”（黄锦树，2007：129）

括号具有丰富表意意味，括号与正文的关系可以加以解释、反调、补充性，或自相矛盾，如此形成多声道叙述，因而由作者介入的后设手法，打破叙述真实性，从而表明文本具虚构成分。

“（好亲切的眼神）阿绣扯一扯他的衣服……”在《新柳》括号是补充说明。

“在我正想起身时一望镜子，镜中却没有我的身影像。（这是怎么一回事？隐形，还是镜子问题）”在《大卷宗》中故事人物跳出叙事层外的加以解释。

“假使这篇自白书有朝一日有幸公诸于世（如果不幸因天灾或人祸而销毁，或因政治因素而永远封禁于机密档案中，那也是真主阿拉的旨意）”《阿拉的旨意》中具有反讽意味的介入。

标点符号的运用让文本更为诡谲与虚幻，破折号与括号的存在是让作者对文本加以叙述前者是对文本内容加以解释说明；后者则是对叙述本身做出评论。省略号表示静下思考、迟疑、迷糊不起的叙述更是符合黄锦树亦真亦幻的书写模式，文本中多处出现省略号显得故事的不确定性，意在言外。不完整的内容便会打断叙事结构的连续性，让读者感到深层的隐喻（作者自由出入在虚构文本和现实世界中）。黄锦树的标点符号使用是其创作技巧的表现，也强化了其后设技巧的书写。

四、结论

黄锦树即创作也批评，他的双重身份让他的小说独树一帜。在文学批评领域里，他否定了方修的文学史观，否定了现实主义的“霸权”，而他在文学创作领域中，他消解了现实主义的审美规范，他的小说中后设技巧的运用，是实验性突破了马华写实主义小说成规的意义。以小说论小说，在原有的小说叙述中加入了作者的看法与评论，形成论文式小说或小说式论文。

在黄锦树小说中，将历史叙述还原并在其中表达主体的历史意识，以历史阙如和虚构故事形成了真实与虚构的结合，挖掘历史缝隙中的隐藏的真相，呈现对马华文坛与政治生活中的忧虑。

同时，他也运用互文手法以旧题新写和故事新编的文本互涉中，让叙事的意图更加清晰明显，让读者更快的理解和诠释小说的隐喻。黄锦树的后设手法也包括文类合并，他有意拼贴不同文体，是叙述形式及角度呈现多样化，以打传统小说的线性叙述，增加读者阅读难度，形成陌生化。叙述文体目的在于，一方面给读者形成一种幻觉，文本所叙述的是真实事件；另一方面也是打破了幻觉，读者意识到小说中所谓的“证据”不过是作者玩弄文字游戏的手段，造成混合真实的假象。

后设的本质是反常的，挑衅的，翻转的，嘲讽的，并常能够让读者产生反思。后设技巧的使用是为了让读者了解作者所要表达的现代生活状态，再从中体会更深层的意义。小说并不能客观的反映现实世界，运用后设手法却能在文本虚构一个世

界，再揭示现实世界的真实状态。真实世界与虚构文本，形成了互相矛盾的概念，而正是以真实背景加上虚构性故事表达，才能探索出背后的隐喻性。因此在黄锦树的小说中，后设装置的出现不是有意为之，而是必然的存在。

他的后设手法是为了能更好的表达主题思想。他在小说中充满暴露作家、个人想法和心理的描写，是以后设的方式表达乡愁。多篇小说创作中总是重复同样的叙述模式“失踪—寻找”和寓言书写，是在历史记忆的深渊和虚妄的书写方式，寻找自身的文化属性和身份认同。真实的历史配上虚构的文本，前者能让读者有真实感有己塑造的价值观；后者是作者想要表达的寓言。

黄锦树也利用后设特性，有意无意的打断叙事结构，打破了故事的真实性，并让读者参与到的故事中共同创造故事发展。同时，小说中叙事主体超越了小说叙述文本的束缚，故事人物跃出故事层进入读者的世界，在文本中会“看见自己”。他利用标点符号用来表示停顿、语气以及词语的性质和作用，玩弄文字游戏，打断线性叙事，使文本更加诡谲与虚幻，读者深陷于真实与虚构的文本当中。

当文学遇上政治，他在叙述中形式除了诙谐外，还将文学的价值用来述说国家民族政治的层面去考量，他的小说中从始至终都存在着对伦理的关怀。后设技术是后现代主义的文字游戏，后设对黄锦树而言“当技术层面的问题解决之后，剩下的便交付价值和信仰”（黄锦树，1994:2）。他并非为了后设叙述而后设，并不是一味的在自我结构，在客观角度叙述世界观。他的后设技术夹杂了主体意识，他以历史意识表达对文化身份、族群忧虑及马华文坛的忧虑和焦虑。

引用书目

（一）专著

1. 爱德华·希尔斯（2007），《论传统》（傅铿、吕乐译），上海：人民出版社。
2. 黄锦树（1994），《梦与猪与黎明》，台北：九歌出版社。
3. 黄锦树（2007），《死在南方》，山东：山东文艺出版社。
4. 黄锦树（2013），《南洋人民共和国备忘录》，台湾：联经出版社。
5. 黄锦树（2001），《由岛至岛一刻背》，台湾：麦田出版社。
6. 罗宾·麦考伦（2010），《青少年小说中的身份认同观念：对话主义构建主体性》（李英译），合肥：安徽少年儿童出版社。
7. 马克·柯里（2003），《后现代叙事理论》（宁一中译），北京：北京大学出版社。
8. 史蒂文·康纳著；严忠志译（2002），《后现代主义文化—当代理论引导》，北京：商务印书馆。
9. 王先霏、胡亚敏主编（2005），《文学批评导引》，北京：高等教育出版社。
10. 陈大为（2012），《最年轻的麒麟—马华文学在台湾》，台湾：国立台湾文学馆。

11. 曾艳兵（2006），《西方后现代主义文学研究》，北京：中国社会科学出版社。

（二）期刊论文

1. 黄锦树（2003），〈东南亚华人少数民族华人文学——政治的马来西亚个案：论大马华人本地意识的限度〉，《香港文学》。
2. 单建国（2017），〈论元小说的“自我意识”和“历史意识”〉，《重庆师范大学学报》2017年第2期，页30-34。
3. 黄万华（2007），〈黄锦树的小说叙事：青春原欲，文化招魂，政治狂想〉，《晋阳学刊》，第2期，115-118。
4. 许文荣；李树枝（2011），〈论马华后现代文学的文体转向〉，《江西社会科学》，2011年5月，页74-84。
5. 张琴凤（2006），〈浅论马华作家黄锦树小说的叙述形态〉，《四川教育学院学报》，2006年第5期，页54-56。
6. 张依蘋（2012），〈搜寻者与载搜寻者：马华文学与现代性进程的一种类型〉，《马华文学与现代性》，页251-263。
7. 朱崇科（2015），〈争夺鲁迅与黄锦树“南洋”虚构的吊诡〉，《暨南学报》2015年第10期，页1-11。

（三）专书论文

1. 刘俊（2004），〈“历史”与“现实”：考察马华文学的一种视角——《赤道形声》为中心〉陈大伟，钟怡雯，胡金伦主编，
《赤道回声》（页 657-668）

（四）互联网

1. 黄锦树（2013），〈一种批评方式的终结〉，《南洋商报》，2013
年 11 月 19 日阅自