



# 马华小说的荒诞意识研究

**A Study of the Absurdity in Malaysian Chinese Fiction**

叶昱琳

**YAP YU LIN**

**16ALB06656**

拉曼大学中文系

荣誉学位毕业论文

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

**DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES**

**UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

**SEPTEMBER 2019**

# 目次

宣誓.....	i
摘要.....	ii
致谢.....	iii
一、绪论.....	1
(一) 研究动机与范围.....	1
(二) 研究方法.....	4
(三) 前人研究.....	7
二、马华小说中荒诞意识的表现手法.....	10
(一) 内容的荒诞.....	10
1. 生活的无意义.....	10
2. 变形与异化.....	13
(二) 形式的荒诞.....	15
1. 时空的交错与凌乱.....	15
2. 语言的失效.....	17
3. 剩下的世界(多余人).....	19
三、小说人物面对荒诞处境的抉择.....	20
(一) 醒悟与妥协.....	20

(二) 消极地逃避荒诞.....	21
(三) 积极地反抗荒诞.....	23
四、马华荒诞书写与中外文学历史的互文关系.....	26
(一) 题材与主题的互文.....	26
(二) 反讽的互文.....	30
五、结论.....	34
引用书目.....	36
附录.....	40

## 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：叶昱琳 YAP YU LIN

学号：16ALB06656

日期：2019年8月9日

论文名称：马华小说的荒诞意识研究

学生姓名：叶昱琳

指导教师：许文荣师

校院系：拉曼大学中华研究院中文系

## 摘要

谈到荒诞，人们总会想起西方的荒诞剧。尽管马华作家生活在不同的社会历史背景底下，有着不同的人生经历，但是在小说中也表现出了浓厚且深刻的荒诞意识。本文将五位马华作家宋子衡、陈政欣、贺淑芳、黄锦树以及温祥英为研究对象，探讨马华小说的荒诞意识。这五位作家的荒诞书写表述出了人与世界那种对立、不和谐的关系。本文拟在加缪荒诞哲学的基础上，更深入分析马华小说中荒诞意识的表现手法、人物心理，还有从马华荒诞书写与中外文学历史的互文关系来探讨小说深层的思想渊源。本文把马华小说荒诞意识的表现手法分为两类，即内容与形式上的荒诞来探析。内容的荒诞可归纳为二，生活的无意义以及变形与异化。形式的荒诞则从三个角度，时空的交错与凌乱、语言的失效、剩下的世界（多余人）来论述。荒诞意识与人物心理有关，因此本文也着重讨论小说人物面对荒诞处境的抉择。大致分为三类，醒悟与妥协、消极地逃避荒诞、积极地反抗荒诞。本文会进一步分析马华小说荒诞书写与中外文学的互文关系，以中西方作家的作品进行比较研究。两者间的互文关系分为两种，题材与主题的互文、反讽的互文。马华小说之间也牵涉了文本内互文、文本与文本互文关系。至今，马华小说的荒诞意识仍然是缺乏学者研究的主题。随着后现代主义在马华文坛的蓬勃发展，冀望更多学者能对此主题有所关注，进行更多相关阐述。

【关键词】荒诞、马华小说、表现手法、互文关系

## 致谢

三年的大学生涯已渐入尾声，即将拉上毕业的帷幕。这段期间，感谢父母的支持与资助，让我得以安心求学。脑海忆起父亲初次送我到金宝时，说了一句：“我相信你一定可以做得很好的！”，父母的信任成了我的动力。感谢老师们的循循善诱，苦口婆心。从老师身上，我也学习到了治学的认真与严谨的态度。在此也特别感谢我的论文指导老师，许文荣教授。谢谢他给予了我许多论文方向上的建议，而且很细心仔细地帮我审查论文。感谢同窗好友，那些互相勉励与关怀、并肩打拼完成报告的日子，将是往后美好回忆。感谢自己，面对不如意的时刻，总会学着坚强。

# 一、绪论

## （一）研究动机与范围

马华文学有没有荒诞书写？

马华作家是否拥有像西方人那样对荒诞普遍而深切的体验呢？西方人在世界大战后充分体会人世间荒诞与未来的黑暗，以及对宗教观念、科学和理性的幻灭。在二次大战后兴起的“荒诞派戏剧”更是轰动西方社会，让荒诞成为举世瞩目的文学表征。（阿诺德·欣奇利夫，1972/1992：3）马来西亚的政治环境、历史流变自然与西方有所不同，所处的时代背景也欠缺哲学流派的支撑，亦没有如法国“迷惘的一代”、存在主义的诞生，探讨人类存在意义上的荒诞。然而随着荒诞逐渐作为哲学流派或美学范畴对世界产生影响后，开始成为文学的创作主题或风格，给予人另类的审美心理和感受。再者，荒诞感的产生也源于社会环境氛围，作品中的荒诞意识是有所指涉的。在阅读马华小说的过程中，发现马华文学受荒诞意识的影响，或者因社会的冲击而使作品折射着荒诞感。因此，马华文学与荒诞之间的联系是值得探讨的课题。

从现代主义文学各流派的逐一鉴定，可发现无论哪个流派都有“荒诞”的基因，毕竟都是现代主义母体的产儿。外呈荒诞面目、内流荒诞血液的是表现主义文学、存在主义文学、荒诞派戏剧与魔幻现实主义文学。（张学成，2005：19）卡夫卡《变形记》是表现主义小说的代表之一，人在一夜之间异化成大甲虫，内容的离奇读来令人匪夷所思，它试图在平淡无奇的生活中表达出反常的内容，营造出“比真实的生活还要真实”的荒诞效果。（尹鸿，1992：27）

存在主义文学家萨特<sup>1</sup>、加缪<sup>2</sup>、波伏瓦等人以哲学的高度去审视荒诞，在 20 世纪荒诞是西方最重要的文化哲学思潮之一。他们的文学作品以哲学理念为主导来进行创作，有意识地把荒诞形象化。加缪的《局外人》与萨特的《恶心》采取对人生无所谓的态度，人消极地面对荒诞。后来的写作却开始出现人敢于进行有力的反抗，企图在荒谬的世界寻找存在的意义。荒诞派戏剧则结合了存在主义与表现主义的手法，尤耐斯库、贝克特、阿尔比等剧作家用“反戏剧”的形式来让观众直接体会荒诞，《等待戈多》、《秃头歌女》的时间情节等都顺序混乱、毫无逻辑。魔幻现实主义文学也很突出地表达了荒诞，不过其中的荒诞性不是为了表达作家对世界的荒诞体验，而是为了塑造神奇的美感异度空间，以迂回隐晦的方式来对拉美洲的现实进行批斗。（张学成，2005：25）

---

<sup>1</sup> 让-保尔·萨特（1905-1980）：出生于法国巴黎。1938 年出版小说《恶心》让他名声大噪。第二次世界大战爆发时，他积极参加地下抵抗活动，1943 年出版《存在与虚无》，系统地阐述了他的哲学观点，被人冠以“存在主义”哲学家的名号。他的存在主义哲学核心是“人的存在先于本质”，“存在是荒谬的”，“自由选择”三个阶段。人之所以存在先于本质，是因为我们相比起周围的事物，能够有意识的自由选择，但也因此人是孤独的。人的存在是荒谬的。人必须介入自己的生活，在行动中确立目的，负起对同类的责任，生命才有价值。他的小说和戏剧体现了存在主义的哲学观点，他的哲学观点又通过文学获得具体的表现形式，使其作品广泛传播。哲学与文学的结合，造就了萨特。萨特另有一振聋发聩的名句：“他人就是地狱”，从此可看见萨特生活于其间的资本主义世界人与人之间关系的荒谬，每个人对于他人都是异己的存在。他作品中所充满的“介入”生活的激情与独立的思考，是一种争取自由、正义、人道主义的召唤。

<sup>2</sup> 阿尔贝·加缪（1913-1960）：出生于阿尔及利亚的贫苦阶层。其荒诞哲学的三大主题是：人在异化世界中的孤独、人的日益异化，以及死亡和罪恶是不可避免的。他的作品主要涉及世界的不可理喻（《误会》）、人在异己世界中的孤独（《流亡与独立王国》）、个体的人对荒诞世界的体验认识（《局外人》）、人应对荒诞的态度或行动（《鼠疫》）等。他以文学的形式来探讨个体与涉及的关系，揭示理性之有限，世界的荒诞。他的哲学不是理论派的，而注重人内心的体验。小说《鼠疫》的发表将加缪的作家生涯推上了顶峰。这是因为第二次世界大战的爆发使加缪的构思明确起来，颠沛流离的生活和投身抵抗运动的经历丰富了加缪的感受和认识。他一生不躲避任何形式的战斗，也从未停止过战争。1957 年，他因为“作品的整体对当代人的良知所面临的问题做了透彻的阐发”获得诺贝尔奖。《反抗的人》则是其荒诞哲学的发展和终结。在加缪成为作家之前，他是一名戏剧活动家，他所创作的以荒诞为主的剧本是受到当时文化界广泛关注的。

本文将五位马华作家——宋子衡<sup>3</sup>、陈政欣<sup>4</sup>、黄锦树<sup>5</sup>、贺淑芳<sup>6</sup>与温祥英<sup>7</sup>为例，探讨他们小说中的荒诞意识。这几位作家常常被学者归纳为现代主义的写作者，本文想要借此机会来研究他们小说中的荒诞性成分。小说中的荒诞表现手法将从内容与形式两者去分析，再进一步探讨人物面对荒诞处境的抉择。最后是探讨马华荒诞书写与中外文学历史的互文关系，可分为两类。一是题材与主题的互文，二是反讽的互文。

本文将主要探讨马华小说而不纳入诗歌以及散文，原因是小说比起诗歌能描写更为具体且具有情节性的荒诞现象。小说相对于散文能够虚构出一些夸张的荒诞情境，唤起读者的醒觉，更能表达作者的设想。另外，小说有更深层的历史性，尤其是在书写马共或者其他政治环境，人物的设定往往依据真实的政治人物加以虚构，跨越现实中不可能发生的事。

---

<sup>3</sup> 宋子衡，原名黄光佑。1939年生于大山脚，原籍广东惠来，2012年在睡梦中骤然逝世。高小辍学，1960年开始写作，1964年成为海天社社员，1971年和文友成立棕榈社。1969年立志写短篇小说，“是自己唯一能向自己的要求”。著有《宋子衡短篇》、《表嫂的眼神》、《裸魂》、《冷场》等。连续两届以〈香子〉及〈冷场〉荣获马来西亚文化协会年度小说奖。短篇小说〈绝症〉入选世界中文小说选（1987）。

<sup>4</sup> 陈政欣，祖籍广东省普宁县，1948年出生于马来西亚，修读机械工程，经商多年，今已退休，曾任马来西亚华文作家协会副会长、理事，世界华文微型小说研究会副主席。早期从事诗歌创作，后来开始翻译外国文学作品及小说创作，并撰写文学评论、舞台戏剧与专栏小品。著作有诗集《五指之内》、短篇小说集《树与旅途》、《山的阴影》、《陈政欣的微型》、《陈政欣文集》。最新著作有《文学的武吉》、《小说的武吉》等。

<sup>5</sup> 黄锦树，马来西亚华裔，1967年生于柔佛州，祖籍福建南安。1986年来台留学，先后获学士，硕士，博士学位。小说〈鱼骸〉曾获台湾中国时报文学奖短篇小说首奖，小说集《土与火》马来西亚星洲日报花踪推荐奖。现为埔里国立暨南国际大学中文系教授。著作有小说集《梦与猪与黎明》、《乌暗暝》、《刻背》等。最新著作有《雨》小说集。

<sup>6</sup> 贺淑芳，1970年生于马来西亚吉打州。曾以笔名“然然”活跃于文坛。担任过工程师、报章记者，讲师。以〈别再提起〉夺得第二十五届中文时报文学奖（2002），〈夏天的旋风〉获得第三十届联合报文学奖（2008）等荣誉。被黄锦树誉为“马华短篇经典表现出的老练成熟”。

<sup>7</sup> 温祥英，乳名山芭仔，字祥英，祖籍广东台山，1940年9月11日生于霹雳州太平。战后在华联小学读了两年半，经常留堂。8岁多转去爱德华7世英校，从primary 1读起，十年读完十一年课程。59-60年在怡保安德申英校读大学先修班。1961-1965在马大读文学学士及教育文凭。1965在檳城圣芳济教英文与历史，1980升为副校长。1995年2月升为浮罗山背圣心中学校长，同年9月退休。著作有《温祥英短篇》、《自画像》、《清教徒》，杂文集《半闲文艺》。

## （二）研究方法

荒诞并不是一个固定的概念，它因时而异地扩充其意涵。荒诞（absurd）一词源于拉丁文 surdus，前面加了“ab”作为强调。Surdus 的本义是 deaf（耳聋）、Unheard（听不见的）、Silent（沉默的、无意义的）、dull（麻木的、乏味单调的、无精打采的）。《简明牛津词典》（1965）给荒诞下的界定是：一，（音乐）不和谐、不协调。二，常态地不和谐、缺乏理性，后引申出的意义是不合情理的、不合逻辑的事情与人的行为。（转引自阿诺德·欣奇利夫，1972/1992：1）

如上所说的不协调，加缪在《西绪福斯神话》进一步说明了荒诞的概念。他认为，人存在于环境的不协调导致人陷入困境，变得漫无目的。由于知道我们全部的所作所为毫无意义……因此便产生了一种形而上学的痛苦状态。他认为：“荒诞感是从对一种行为状态和某种现实，一种行动和超越这个世界所进行的比较爆发出来的，荒诞从根本上来讲是一种分裂。”（阿尔贝·加缪，1942/1999：642）人对幸福的欲望与世界的不合理成为一种相对的离异性，因此让人感觉世界是陌生的、无法解释的。萨特在《局外人的诠释》认为荒诞的本质是脱节的现象，人与世界的脱节是荒诞的集中体现。（让-保尔·萨特，1947/2000：57）在《恶心》中，萨特描写了世界的存在是原初的、不可理喻的事实，一种纯粹的偶然性。同样地萨特也反映了人与世界的疏离，人在这种情况下所感受到的孤独、抑郁、痛苦、焦虑等等感受。

基于本文的研究主题与哲学有密切的关系，研究方法会以文艺哲学来分析与把握小说的荒诞意识。文艺哲学是文艺学的其中一支，研究的就是文本内部的现象与本质的问题、主体与客体关系、个别与一般的关系、偶然和必然的关系问

题等。文艺哲学能够以高度抽象的视角来分析小说内的这些问题。（童庆炳，1995：133）学界一般上在谈荒诞的时候，都会以存在主义作为核心，以“存在”来探讨人与世界的关系，并且把萨特和加缪归类为存在主义的代表。然而。本文的立场不会以存在主义作为切入点，而是将综合荒诞主要的普遍论述来进行定义。因为正如以上提过的：荒诞的意涵是因时而异的。存在主义是二十世纪西方的哲学思潮，自然到了现今，荒诞的意涵必然有所变化，更可况本文讨论的不是西方文学，而是马华文学。本文赞同的是加缪的立场——他反对自己被标签为存在主义哲学家。他认为自己的思想是自由、独立的，归属于存在主义体系意味着把思想锁在框架里面了。使用存在主义作为切入点的话，术语与概念本身有其局限性与不完整性，在讨论小说如何表现人物的内心世界与体验的时候会有所限制。

不过在阐释荒诞概念时，本文会主要以加缪的“荒诞哲学”作为主要借鉴，他对于荒诞的思考在“荒诞哲学”界中占有极重要的位置，也最常被引述。本文讨论的“荒诞”可以理解为语言的失效、人与人之间的无法沟通、努力的徒劳感，以及死亡的无法避免、人的孤独、异化等等。（阿诺德·欣奇利夫，1972/1992：5）就以上提及的元素以外，一切非理性、不符合常规的现象，兼具有否定意义的，都是“荒诞”。荒诞意识就是在不合理的世界中，人对于这种不合理所抱有的感受。更深一层来看，不合理的荒诞感不存在于世界或人任何一方，而是来自两者之间的对立。对于世界的期望落空所产生的打击就是荒诞感，人与世界之间的联系是荒谬的。

本文亦运用了文艺社会学，将其与文艺哲学结合，解决某些单以哲学无法探讨的，小说内部的微妙与模糊之处。文艺社会学亦是文艺学的分支之一，提出了小说可以放入特定的社会历史条件中去考察，看整体的社会的政治、意识形态或

者文化心理等对一切对小说产生的结果。（童庆炳，1995：135）文本的荒诞性反映了当今的现实问题和矛盾，披露了种种社会现象。例如，马来西亚华人长期被霸权压抑，因无法解脱而产生的扭曲心理。小说中荒谬的情境不完全是谎言，而是现实与历史事件的投射，在文本与读者之间产生振聋发聩的效果。本文将尝试去深入探究荒诞意识背后马华作家对民族未来的忧虑与焦灼，以把握其超现实中独特的现实意义。

人会在面对荒诞时做出一系列的选择。在分析小说人物面对荒诞处境作出的抉择时，本文将主要借鉴加缪的思想来进行心理批评，尤其是其“反抗”理论。他只将荒诞作为“起点”，进而引申出三项结论，即我的反抗、我的自由、我的激情。（吴富恒，1990：457）。借鉴于加缪的反抗哲学，本文将探讨三种人物的选择，即消极地逃避如自杀，积极地反抗、或者醒悟而妥协。本文将运用弗洛伊德的精神分析心理学来探讨作家在文本中所建构的荒诞世界。弗洛伊德提出了“生的本能”和“死的本能”，本文将从“死的本能”来分析文本中潜伏在角色生命个体中的毁灭的生命状态。（童庆炳、程正名，2001：27）除此之外，也会应用“自我”、“本我”、“超我”的理论来分析人物的心理如何在这三者之间转换。

本文也使用“文本细读”的方法来进行对文本语义的细致研究。“细读”是指对文学作品中语言和结构要素作详尽的分析，在各种因素的冲突和张力的基础上把握有机统一。（王先霈、胡亚敏，2005：181）本文企图分析马华小说如何建构荒诞意识的内在张力，以及如何围绕文本的中心形成一个有机统一体，给予读者一种身临其境的荒诞与徒劳感。另外，对于文本词句中的言外之意、暗示等

进行捕捉，在把握文本语境下揭示词语中的反讽、戏谑等元素以便分析荒诞的表现手法。

另外，本文也将使用比较研究法，将马华小说与中、西方荒诞作品来进行比较，探讨其中的互文关系。马华小说或许和魔幻现实主义文学、荒诞剧作品有某些相似点，不过也有其独特的荒诞性。在撰写论文的过程中，笔谈也是本文所用的方法之一。本文与温祥英作家进行了笔谈。在笔谈之前，论者针对作家小说的荒诞意识为作家拟了五道问题，再以电邮的方式与作家联络。电邮的内容可见于本文附录。本文也参考了其他作家如贺淑芳之前的一些访谈文章。本文期以探讨作家写作所受到的影响，以及其文本荒诞书写的特色从何而来，从这两点去加强论述本文第四章的观点，即马华荒诞书写与中外文学历史的互文关系。

### （三）前人研究回顾

目前在学界，从荒诞意识的视角研究作家的文章颇多，世界华文文学作家包括欧洲、拉丁美洲、中国等地区均有相关的研究论述。例如卡夫卡、马尔克斯、莫言、余华、高行健等作家。至今马华文学关于荒诞意识的论述仍旧是欠缺的，只有某些作品集的序文与关于作者的评论中提到特定作品所蕴含的荒诞性；然而仅仅是点到即止，并没有更详细分析马华作家如何表现荒诞性的文章或论文。朱天文在黄锦树新书《雨》的序文写道：“过往锦树的精彩篇，每是戏谑、黑色、搞笑、狂欢节，荒谬现实主义的那一块。”（朱天文，2016：19）高嘉谦的文章〈论黄锦树的寓言书写〉提到作品《我的朋友鸭都拉》是“荒谬剧的搬演，结尾

处加了《别再提起》的文本 .....前者狂欢笑谑,后者黑色幽默”。(高家谦,2007:361)

抑或,相对于荒诞意识的视角,学者更着重于探讨其他文学特征。温祥英的作品被张锦忠认为是马华现代主义的代表,他在〈温祥英在〈在写作上〉注解〉里认为作者探讨的是现代性带来的困境以及处于困境里的人的道德反思与心路历程。然而在张锦忠的论述中,故事的人物对现实指控的反讽、处于无法与他者交流的世界等等小说题材都属于荒诞的特征,应当可从荒诞的视角去剖析。

在宋子衡的作品集《表嫂的眼神》中,众多学者的评介节录认为宋子衡的小说是写实的、表达了生活的面貌,走现实主义路线,只是参杂了其他象征如意识流。孙彦庄在〈宋子衡、小黑、梁放短篇小说试论〉表明宋子衡试图说明荒谬是人的生存条件中不可分割的一部分,喜欢表现人生境况的荒谬性以及人面对问题时作出的“荒谬行为”。(孙彦庄,1996:28)

反观陈政欣,学者均以与存在主义、荒诞性接近的文学特征来研究其文本。黄万华在〈陈政欣小说的创新锐意——同马华文学的一种坦诚对话〉中认为陈政欣运用了魔幻现实主义来书写马来西亚的现实与马来西亚华人社会的生态,同时在象征手法、时空的转变、心理结构上来刻画奇异的现实。许文荣的〈陈政欣版半世纪文学创作窥探〉则认为陈政欣是一位汇通多元文体的写作好手,创作展现了纯属的嘲讽技艺。另外,在小说中通过诡异和奇幻的方式塑造文本的象征性与哲理性。徐永龄评论从陈政欣的创作中可以看到象征主义、超现实主义、表现主义、存在主义、魔幻现实主义和意识流、黑色幽默等手法,人类境遇的荒诞化充分体现了西方现代主义的色彩。

对于贺淑芳的研究，黄锦树在《空午与重写——马华现代主义小说的时延与时差》中归类贺淑芳为“迟到的现代主义者”，甚至指出她与温祥英来做比较。二者可能在写作上同样经历过语言磨练的文字搏斗，同时与温祥英一同走着现代主义的路径，在“更深入自己”的内在探索的道路上。另外还有提及贺淑芳创作的寓言方式。（黄锦树，2016：26）彭贵昌注意到了她为了嘲讽政治方面而使用寓言式的书写，包括其代表作《别再提起》。贺淑芳喜用荒诞的手法来揶揄政治的阴暗与荒谬。

综上所述，荒诞性存在于马华文学中并应被给予关注，只是尚未正式成为学者的研究课题。本文冀望从荒诞这个较新的视角去发现马华文学的更多可能性，开拓出与前人不一样的成果。本文将五位马华作家为例，试图深入地去研究他们小说中的荒诞意识表现、荒诞特征的建构手法，以及尝试分析荒诞意识背后的意义指涉，以绘制一幅马华文学荒诞书写的图像。

## 二、马华小说中荒诞意识的表现手法

马华小说中荒诞意识的表现手法可概括为两方面，一是内容的荒诞，二是形式的荒诞。荒诞感的体现是因为生活的无意义，还有变形与异化这两点充分展现了人荒谬的生存状态。

### （一）内容的荒诞

#### 1. 生活的无意义

加缪《西绪福斯神话》诠释了当代的荒诞感：西绪福斯不断把滚下山的石头再推回上山，循环往复地做同一件事情。（阿尔贝·加缪，1942/1999：705-709）人就像西绪福斯一样，麻木地过着生活，不断地重复无意义的行为，在机械性的重复中度过一生。人之所以如此是因为怀疑自身的存在价值和目的，找不到自身存在的合理性，对自己产生陌生感；继而无法深入建立人际关系、认识世界的层面，产生断裂。“日常行动的链条被打断，心灵徒劳地寻找连接链条的环节，那么，这一回答就成了荒诞的第一个标志。”（阿尔贝·加缪，1942/1999：630-631）人在重复的生活之中感到空虚，即使调动自己的整个身心，只是徒劳地一事无成。

贺淑芳《迷宫毯子》里的年轻女人把毯子织了又拆，拆了又织，耽溺在重复无意义的动作里，“无论如何直到我完成这张毯子以前，我都会一直一直耽在里头”（贺淑芳，2012：231）。她想遗忘过去，把负面记忆织入毯子里。《时间边境》里主角不断重复又重复地写下同一起事件和记录，写作本身成为无意义的事件。

〈月台与列车〉里写道：“我会重复经历这一切……一再掉入同样的隙缝中，并一再回返到相似的月台上”。（贺淑芳，2012：52）从重复耽溺的动作里面，作者更深一层所要体现的是对人这个本体的弃绝。〈死人沼国〉的女子不断地被加害—复活，杀不死而不断复返，况且她在被杀的时候，人最本能的痛的感觉意识都没有，能够平静地承受这一切。〈时间边境〉的“我”没有明确的个性刻画与生存空间，“我”只存活于书信的来回寄放，不知存在于过去、现在还是未来的“我”。由此可见，作者的深层意识内仍在不断地挖掘与探索人的存在本质。

在过着机械性的生活之外，人与他人的隔绝，所产生的那种孤独感也是让人感觉生活的无意义。陈政欣小说〈囚〉里老夫妻住家周围是石墙和围篱，加上树丛、恶犬来隔离自家和外界的一切联系。石墙竟会不断长高，孤寂悄悄把他们埋死了。这暗示了在封闭的环境下，人面对的精神焦虑会把自己给杀死。这道就像萨特的“死亡之墙”，使人无法逾越，它的存在让人和环境彻底隔绝了。〈剩下的下午〉描写了处于闹市中的现代人不知如何打发下班时间的孤寂的感觉。小说细腻地刻画主角害怕与人群交往和自卑的心理，把主角所作的一连串琐碎的沉闷日常与复杂的心理连接起来。小说中的“我”对自己无趣的生活感到怜悯，他感叹人与人之间的冷漠。“我”认为“人不该是没有去处的”（陈政欣，1986：54），却又对社会以及时空感到茫然失措——他恰恰是那个不知该往何处的人。

在和他人产生隔绝感之际，人是对周围所发生的事情没有任何的反应，表现出的只有冷漠。〈死的玩笑〉就是如此的一篇小说。一个人突然发了急病倒在街头，然而周围的人并没有要施予援手，故事结尾还戏谑地描写了身为正义化身的警察甚至视若无睹，表示：

“死了人？没有呵。有死人吗？有人死吗？嘻嘻。”（陈政欣，1988：53）

众人的反应体现了现代社会人与人之间关系的冷漠。他们就像是加缪《局外人》主角莫尔索的形象，对现实麻木不仁——他对母亲的死、和情人结不结婚的事都仿佛事不关己的态度，完全无动于衷。（阿尔贝·加缪，1942/1999：479-548）

孤独感发展到极致，展现的是一种内心最深处的，认为这世界和自己都是虚无的想法。陈政欣《无人先生》很细腻地刻画了人的虚无状态。主角的名字是“无人先生”，他的身份来历也是虚无的，他不屑于证明自己的身份，因为视一切为虚无。“我也来自虚无，我也去向虚无……”（陈政欣，1988：6），在街上逛着的他只看到一片空无、没有颜色，没有人迹的城市。街上人来人往，他没有和任何人有思想沟通，他只沉浸在自己的孤独世界中。他漫无目的地走着，那种来去虚无的无所依持让他取得所谓生命的自由。看似无厘头的人物设计，实际上是表达一种痛苦而极受压抑的处境。

为何人容易在这个世界上感觉到荒谬与痛苦呢？相比西方的宗教理性坍塌与幻灭，物质的欲求成为了现代人心灵困境的原因之一。《汽车与他》是陈政欣探讨现代人的心灵困境的一篇小说。主人公因为还清了购买私人轿车而感到无比的快乐，然而这份快乐随之转成惶惑不安的心。他一直担心自己得到的快乐会失去，造成心灵的不安宁，所谓的快乐本质上是脆弱的。《吊胆记》也描写了对失去生命的可能性而感觉惊恐与不安，人对于生命安全感的无奈。现代人容易因为臆想而患得患失，造成心理扭曲。

另外，现实与理想之间的对比所造成的落空与打击，往往让人产生对世界的荒诞感。陈政欣的小说多以上班族或者公司政治为背景，主题是人虽然想要突破现实的框框，却无能为力，最后只能屈服于现实。在原则与妥协之间不断拉扯，心理上的斗争让人痛苦不堪。《双重的人》公司与家中有两个自己，家里清高的

自己最终被公司现实的自己吞噬，同时自杀念头不断升起。现实的自己比起清高的自己活得更自在，因为把自我的处事态度更为圆滑。通过荒诞的喜剧感来探讨现代人性格分裂的内在冲突，人的“自我”与社会道德规范之间的拉锯战，进而产生的困惑与挫折感。《模范》职员们本来敬佩模范的办事效率而厌恶蛇王，但模范的存在使人们觉得自己被批判，双手愤怒地指着模范叫他去死，模范竟然就“化为乌有”了。（陈政欣，1988：31）人们不断追求做人处事的完美原则，心灵无法获得平静，产生了妒忌、埋怨的压抑扭曲心理。

在这些种种的心灵困境之上，人觉得自己与世界有很强烈的疏离感。生活变得无意义，因此重复机械性地活着，选择孤独。与他人的隔绝感更深化了自己对于世界是荒谬的这一看法。现实与理想的离异，使人的理想幻灭，产生痛苦且压抑的心理。

## 2. 变形与异化

荒诞文学的代表作家，卡夫卡写过《变形记》。里头的主人公在一夜之间变成了一个甲虫。这一类的人物变异在马华小说中也很常见。非理性的变形方式透露出个体与本质的分离，作者有意识地把现实变形和扭曲得超乎寻常。

黄锦树《螃蟹》里头死去的山老鼠儿子的断手在家里活动，有时奋笔疾书，有时敲击桌板，写着马共日记。故事结尾断手在雨中逃走了，蜕化成了螃蟹，甚至强暴了烂芭里的螃蟹。黄锦树《第四人称》里帮人起了动物的名称，比如巴西人猿、癞蛤蟆、咖啡鸟、土拨鼠、咸鱼……“咸鱼”身上散发出尸臭味，最后还提醒同学“其实我已经死很久了”，竟然还射出一节节的骨髓。（黄锦树，2005：247-275）《公鸡》中父亲离世时双手各握着一颗红壳蛋，那鸡羽毛金光闪闪，

公鸡死后附近的鸟类——山鸡、鸭子、犀鸟、甚至猫头鹰身上都长出金色羽毛。

（黄锦树，2014：209-217）贺淑芳的〈黑豹〉中人与黑豹的身份互相转换，两者的人物变形书写都与马共有关。从林春美的解读来看，她认为黑豹象征着从群众的时间与认知范畴内逃出去的一段历史记忆。一旦想起黑豹，就必须重新面对过去——马共的创伤历史之痛。黑豹的失踪有其必要性，代表着马共的失忆。然而马共后来已走出森林，所以黑豹出现，检测人们对马共失忆的程度。（林春美，2009：88）黄锦树曾评张贵兴“把人禽异化，把动物人性化”，他自己的小说其实也展示了这一特征。

宋子衡借用动物来阐释人在荒诞下的异化。这些异化最终的导向没有让生活变得更好，而是走向毁灭。〈那只溺毙在浴池里的蟑螂〉男主人公看见浮动在浴池水中的蟑螂，骤然看见浮在水面的竟是自己，还有从蟑螂垂死前的动作中看见那影子是自己的人形。他变成了他自己所担心会成为的那样东西——蟑螂。〈神鸡〉描写一直杀不死的断头鸡，诅咒它的人意外死亡；借人鸡角色颠倒的荒谬写实来表达反客为主的人—动物关系。动物成为主宰人性命的主体，从而揭示人的本质是害怕死亡的，对死亡充满焦虑与恐慌。（宋子衡，1987：39-48）〈麝香猫〉则把被猎的麝香猫对比为女主角，象征她与男主角的感情处于“被猎者—猎者”的关系。（黄淑芬，2008：27）此种非人性与物化感情的描述，某些现代人恰恰和女主角有相同的感受，即那种孤独、焦虑的感觉，认为自己和可怜的动物无异。

就算小说并没有让人异化为动物，许多小说描写的情节让人感觉人沦为只有动物的机能。生活变得只有吃喝拉撒和性欲，或者进行一些无聊的事情。虽然这些也是人的本能，但如果人生只剩下这些机能，那么人的展现便与动物无异了。

宋子衡的小说意图在情欲、爱情中揭示怯弱的人性，在大量的性描写中抽取人性的本质——荒诞。〈宿命的原点〉乌净和流香觉得人间最有意思的就是“那回事”了，他们认识到人生只不过是一场无稽又荒谬的戏而已，除了性之外没有什么更大的意义了。〈妇道〉里写道永吉和白杏在情欲上彻底地放纵，忘我地寻求和等待人性的复原。

温祥英也有明显指涉关于颓废生活的题材，〈玛格烈〉、〈闪入那扉窗〉、〈Noo Duit Gang〉、〈有佣代劳〉、〈Sketches〉等故事都描写了在红灯酒绿的酒吧发生艳遇、家庭出轨，空虚的吧台生活下促成的男欢女爱。（黄锦树，2015：7）大多故事也都牵涉了妓女这一角色。在笔谈中，温祥英认为他写这类颓废生活题材的确是“人是非常非常地孤单的……因此不断地寻求着什么，说也说不清的。”人在这荒诞的世界上总要“寻求一些什么”，虽然理想不断在幻灭。<sup>8</sup>

## （二）形式的荒诞

形式的荒诞则会从时空的交错与凌乱、语言的失效，和剩下的世界（多余人）来剖析。时间与空间是文本的背景设置，属于文本的形式。语言，即书写技巧则是形式上能够直接体现荒诞感的表达媒介。剩下的世界则是一种作者塑造的环境空间，人在这个世界是被弃绝的，感觉自己多余人。

### 1. 时空的交错与凌乱

贺淑芳〈时间边境〉有大量的虚构和时空交错的书写方式，让人感到混淆。文本中的现实是各种过去和未来的时间并存，现实时间因为梦幻的介入发生交错，

---

<sup>8</sup> 以电邮方式与温祥英作家笔谈。笔谈原文见附录。

处于殖民者时期的送信者为了送信在梦中错误地跨越了时代来到现今。〈迷宫毯子〉的女人迷失在自己的时间迷宫里头。这两篇文本呈现的是一种拼凑的时间碎片之感，无法知道确切的具体时间。几乎《迷宫毯子》小说集里头的大部分小说都是无法辨认确切地点与时空的故事，黄锦树因此评贺淑芳“骨子里或许是对存在本身（存在与时间！）有迷惑”。（黄锦树，2012：12）在缺乏时空作为根据的时候，小说不断出现的都是片段的心理活动，作者可能是故意抽离现实，才能把情节消弭，让故事呈现无头无尾之感。在情节不再具有意义之际，之前所论述的“不断重复”的情节才能带出小说的哲学核心——空虚徒劳无意义的人生。

陈政欣〈穿越时空的人〉中则有时间上的偏差，主人公与身旁的人有不同的时间体验，拆分成两个时间的叙述，让读者读来感受到一种荒诞感。主角是拥有预知未来四十八小时的超能力者。他能预见未来，却被人们鄙视，最后为自己惹来杀身之祸。这暗示了人即使有长远的眼光，也抵不过现实的运转，以及恶人的加害。〈某种错误〉三个时期的自己，即小孩、中年与老年在同一个时空相遇，象征人生过程的浓缩版；〈怪事〉中主人公看到自己死后的世界。就像在篇章里头作者说的：“时空并不是条直线，正如光线也在空间弯曲。重叠的错误可能发生”。（陈政欣，1988：33）〈闹钟〉里的时间不断倒退，闹钟不肯停下来，“一直倒转，倒转，倒转……它还是倒转，倒转着”（陈政欣，1988：2），倒转到太阳从西边出来了。可能作者本身想要探讨对于时间的疑惑。

陈政欣从时间连接空间，更进一步地叙述荒谬性，插入不同的物品作为时间流失的表征，窗和洞便是作者在几篇小说都使用的意象。〈窗〉里那人打不开“时间之窗”，只能等时间老去。（陈政欣，1988:17）〈洞〉中，主人公看见毛孔上细小的洞后跌入异度空间，一个仿佛感觉不到自身存在的静止空间。另一篇同

名小说〈洞〉也是从空间带入时间的流逝，主人公在凝视女儿的门牙之间的“洞”时有意识地走进“洞”中，看见还是婴孩的女儿瞬间变成了老妇人。离奇的空间置放、时间的纵横交错与混乱欲表达的是人无法主宰衰老和死亡的命运。人在面对年轻的生命、生活的烦恼时感觉到的是生命的不可控性，人始终有结束生命的一天，而荒诞的书写正源于人对这些现象的不安、恐惧与无力感，认识到时间是一种毁灭性的力量。

## 2. 语言的失效

温祥英〈冷藏着的世界〉里理发女郎和叙述者对话时体现了语言不通的荒谬感（因为一者说广东话，一者说福建话）。而且小说出现了剧本式的对话内容，作者把角色命名为甲乙丙丁，还特意标示了“宾特的戏剧”。角色没有名字，就像荒诞派戏剧的人物般没有人格、只有表示人的符号，使小说呈现一种“反戏剧”的感觉。对话内容都是七零八落的闲言碎语，使语言模糊化了，读者很难读懂真正的内容。对话成了毫无意义的符号，而不能表达人物的情绪或者推动情节的发展。作者不断重复某些词汇，“客人进客人出……开口闭口开口闭口……”（温祥英，2009：63），使读者有隔离感。通过这种无意义的重复，对话的意义被取消了一半，达到了间离效果。

〈凭窗〉则有波特莱尔<sup>9</sup>式散文诗的味道（张锦忠，2009：286），完全没有对话，集中描绘两人目光对视的情景和内心独白。人与人之间仅仅靠视觉来联系，

---

<sup>9</sup> 波德莱尔（1821-1867）：法国诗人，是一位对现代文艺创作影响深远的作家。他开创了象征派诗歌。他的诗集《恶之花》、《巴黎的忧郁》和他的美学论著启发了一代才华洋溢的诗人，如兰波、马拉美等人。他的影响远至 20 世纪，使现代文艺在法国进行了超现实主义运动，在世界各国展开新面貌。

话语的缺少带来了静止的感觉，仿佛时间不存在，印证了作者所说的“a world of difference”。（温祥英，2007：84）

黄锦树的几篇小说共同地以文字符号的变异来体现形式上的荒诞意识。他试图用“失序”的语词书写“破碎”。（黄丽丽，2016：31）〈阿拉的旨意〉里的“我”不能接触中文。于是“我”想尽办法创造异于中文的图像来替代，“先刻上一只扭曲的猪——我的生肖……句号之后接着是姓名，姓刘，谐音为牛……”（黄锦树，2014：129）被契约内容约束的“我”到岛上隔离，被束缚的话语权体现“开不了口”和“无法启齿”的沉默状态——虽然内心有十分强烈的对话欲望。（黄丽丽，2016：31）就如许多荒诞剧一般，人物想要开口说话，可是往往出现难堪的沉默。“我”无法使用中文记录自己的身世，于是发明了从中文变异的文字，欺骗妻子说在写一篇雨季的祈祷文。

〈诉求〉出现了如火星文的文字，造成了文本的陌生化。那篇充斥着不明文字符号的诉求作为荒谬式的结尾，使读者感受到华族在面对霸权时那种敢怒不敢言的情绪，只有那懦弱的嗫嚅化为一堆螃蟹文，所有心酸与悲愤只有自己明了。

（黄锦树，2014：137）〈不可触的〉甚至尝试抽离文字，作者安插了六页全黑无一字的篇幅，以语言的失声呈现一种反逻辑的状态。（黄锦树，2014：139-144）如同荒诞剧的剧本对话那样的支离破碎，那些不成形的句子，黄锦树在呈现华人语言失声的状态时在小说中使语言退化，从现代文字退化到近似古代的象形图腾，形成一堆不能被理解的文字。通过书写词语的异变，可见作者的忧患满倾——华族若连自身的母语都守不住了，还能守得住什么呢？

### 3. 剩下的世界（多余人）

贺淑芳的小说出现不少恐怖惊悚的意象，具化成裂缝、伤疤、眼睛。〈月台与列车〉的月台与列车之间的隙缝竟然会膨胀活动，甚至会张开大口吞噬一切。捡到的行李里面有张会说话奇怪的脸，脸上有可怕的疤痕。〈迷宫毯子〉的毯子隙缝被形容都是眼睛，摸起来像伤疤。作者故意塑造伤疤、裂缝有自主性的拟人化感觉，伤疤甚至还会说话，企图怂恿挑起人物内心黑暗的一面。那些“伤疤”其实是人不愿碰触、不堪回首的回忆与过往。〈创世纪〉女主人公的脸不断长出裂缝，那些裂缝像眼睛，裂缝不断扩大，像铺在脸上的毛虫。她之前是住在门缝里面的——作者以裂缝开展了很多形式的荒诞书写，人不可能住在门缝里面，能住在门缝里面让我们感觉小说人物是无家可归，他们居住在那种错乱和幻想的世界中，他们的存在无法被理解。黄锦树评论说贺淑芳赋予了小说一种哲学的意味，生命处于一个“剩下的世界”。（黄锦树，2012：15）〈迷宫毯子〉里面出现的没有总体可以回归的剩布、栖身于破洞的房子、还有都市底层人民生存在一种无法沟通，完全被弃绝的世界，以“剩下”的物品来刻画人们生活的空虚与痛苦。

她也喜用“菌”为意象来塑造一种剩余世界的荒诞感。〈迷宫毯子〉被遗弃的碎布象征的是记忆，记忆（碎布）被遗弃在角落后逐渐成为细菌生长的地方，〈月台与列车〉看见乘客们焦虑、彷徨与茫然的脸孔，形容像长了细菌的脸。就如贺淑芳营造出的“剩余”世界，让人感觉到自己是多余的，是可有可无的，荒诞感油然而生。人在观察世界的时候就不由自主地有恶心的感觉，以及伴随着恶心的痛苦。

### 三、小说人物面对荒诞处境的抉择

此章会以探讨宋子衡的小说为主。相较其他马华作家，宋子衡擅于描写，也花比较长的篇幅在叙述人面对荒诞处境时的一种心理活动与状态。宋子衡在《冷场》序中表露自己“喜欢为人物安排困境和危机，并且描述不同人物在面对这些遭遇时的荒谬反应。这些反应不管如何，都是反映了人的本能是要挣扎地存活下去”<sup>10</sup>。

#### （一）醒悟与妥协

在荒诞的世界中，人们可能盲目地跟随着非理性的节奏，而过着麻木的生活。在意识到自己与世界的冲突、矛盾后，人从荒诞中清醒。觉醒的后果就是：自杀或者恢复常态。（阿尔贝·加缪，1942/1999：631）当人们发现自己始终敌不过荒诞的力量，选择妥协的时候，就等于选择了恢复常态。人们可能会悲观地过完一生，或者反而开始正视现实，能够不惧怕且真实地接受荒诞的世界。

宋子衡〈客串〉的主人公患上了重病，在等待开刀手术期间面临着巨大的痛苦。因为父亲曾经患上一样的病症而且离世，他一直认为冥冥之中有一股力量在牵制着他，而且无法逃避。在病痛的冲击之下，人的存在就好像空无，如此脆弱地不能被肯定和承认。他想要“挣脱那可悲的命运，要重建自己”（宋子衡，1987：55），这意味着他从等待的痛苦中醒悟了。但是他发现自己改变不了自己的遭遇，医生们都找不到病源，这使他更加无助。于是他只好妥协，“...强逼自己向命运

---

<sup>10</sup> 见宋子衡《冷场》中的自序。

屈服，除了这样做他也不知该怎样了...”（宋子衡，1987：57）他发现人在一生中只是客串，演出一个永远被命运奚落的角色。

另一种正视现实的选择就如〈搁浅〉一篇。〈搁浅〉描述的是一艘船搁浅了，船上的人们在等死的过程。他们面临着恐惧，船上的人一个接一个地饥饿而死。船上笼罩着一种死亡的阴影，那种死亡的无法避免，人们没有办法去抗拒，又不想妥协，但是还是选择了听天由命。主人公的醒悟是：“死亡对于每个人是一种宽怀的施舍，它使人脱离了困境。”（宋子衡，1996：24）主人公本来一直试图寻找存活下来的方法，然而在把尸体推下海后，船上仅剩下的同伴也死了。他只能妥协：“死亡还有什么选择.....”（宋子衡，1996：26），他不再挣扎，很安详地离开了人世。

为何主人公能够以清醒的理智选择接受荒诞，也许我们可以用弗洛伊德的观点来分析。人的“本我”是强烈的本能和欲望，其中包括了死亡本能冲动，“自我”是理智，压抑自我的部分。（弗洛伊德，1923/2004：108-136）这可能是他们的“本我”达到良好的调节。自己的内心世界与外部世界虽然产生了冲突，但仍然能够协调，以“自我”存活在这世上。因此，他们最后还是向死亡低头，接受人总有死亡的一天。

## （二）消极地逃避荒诞

加缪在《西绪福斯神话》开宗明义地说：“只有一个真正严肃的哲学问题，那就是自杀。”（阿尔贝·加缪，1942/1999：624）他曾经表述，荒诞来自于精神需要的一致性，当精神世界一片混乱，两者之间失去对应；明显的响应则是自

杀，不然则相反，信仰来了一次飞跃。他把自杀分为两类，一是生理上的自杀，一种是哲学上的自杀。这两种方式实际上都是对荒诞处境的消极逃避方式，因此加缪本身对此是持反对立场的。

生理上的自杀十分明确，就是主人公选择以肉体上的自杀来毁灭自己，以结束生命的方式来面对荒诞意识。小说的主人公会认为，没有什么比死更为真实的了。

因为生活的别无选择、巨大的责任感等等让人们感到痛苦与无奈，重压会压垮他们。就如《撞击》里的主人公，他想要把自己和世界隔开，认为人的本质是一个整体，工作压迫得他只剩下人形，他已经是一个残缺不齐的人了。感情上有了女朋友又分割了他的一部分，男主人公对女朋友提出结婚感到厌恶，他感觉自己的本体永远是属于别人的，人在现实中是被束缚的。当别人把希望寄托在自己身上的时候，“我”就被瓜分了。总在满足别人要求的人生没有任何意义，最后他决定自杀而死，并大喊“我已完整，我已完整！”（宋子衡，1972：118），认为人最大的意义在于使自己完整。在面对生活的空虚、无聊，或者工作、关系上的压力，他选择以消极的方式——自杀为解决方式。

弗洛伊德揭示了人的潜意识里面有一种强大的能量——“死亡本能”。类似于人为了追求永恒，而有死亡的冲动。这冲动可能会外化为暴力或者破坏，这种攻击会受到法律的制裁。（弗洛伊德，1933/2004：65-70）因此人总是会压抑自己的“本我”。压抑过度会让人产生痛苦和焦虑，就像小说的主人公一样，结果就是把死亡本能内化——最后自杀。这是因为死亡本能的压抑使小说人物心理上产生一些内在的伤害，“自我”已经无法控制“本我”。对世界的失望导致“本我”与世界的关系产生对立，失去清醒的理智。

哲学上的自杀，从加缪的观点来看的话，那些相信有神论，或发表种种哲学学说的哲学家是“信仰的飞跃”，借神性或永恒，沉溺于常人的理性或幻想来逃避人生的荒诞性。《黑令》中，华通面临着家人，包括他妹妹、两个孩子的严重病情，之前大儿子已经病重离世了。在生死面前，他“不由自主地崩塌了下去”（宋子衡，1987：78），觉得冥冥中有一股力量在作祟。那种力量如加缪所说，就是人类的呼唤，与世界无理的沉默对立所产生的。（阿尔贝·加缪，1999：640）他想要一切安好，世界给予他的却是一次又一次的沉重打击。他在过程中曾想要自杀来逃避可怕的现实。然而他发现“有一个最后的抉择……或许只有神才能解救他妹妹和两个孩子的命运。”（宋子衡，1987：75），看到神庙的时候他心情豁然开朗、在意志脆弱的时候“虔诚地跪了下去”（宋子衡，1987：78）。妹妹秀茵也相信“命运是可以抗拒的……只要借助某种神秘力量”（宋子衡，1987：80）。他们试图借助神力来逃避人生的荒诞。不过这是无用的——法会进行后秀茵感觉到了这只是“荒谬的仪式”，她需要的是“一种绝对的支柱”。她没有任何反抗荒诞的力量，最后“完全地瘫痪了下去”（宋子衡，1987：82）。哲学上的自杀，相信于神力，最后还是无法帮助人类跳脱荒诞的牢笼；都是在消极地逃避荒诞。

### （三）积极地反抗荒诞

当小说中的人物处于荒诞境况中，他们都想方设法摆脱、却又无法逃避某些事物。安德烈马尔罗<sup>11</sup>把这些事物称之为“命运”。我们所作出的行动是为了反

---

<sup>11</sup> 安德烈马尔罗：法国的社会活动家，介入政治的小说家和哲学家。他的作品中能够看到文学与艺术扩大到对人类命运的思考，对以人类的存在为基础的思维模式质疑。

抗不可避免的命运，因此一切的行动都是“荒诞”的。察觉荒诞性让人们体验到痛苦。马尔罗的意思是，“反抗”本身也是一种荒诞。小说人物在面对荒诞处境作出的抉择其实就是一种反抗，而任何反抗行动就是一种荒诞，因人们极力想要摆脱目前的状态却徒劳无功。（阿诺德·欣奇利夫，1972/1992：23）正如同上一小节所提及，加缪反对自杀。他认为人必须接受荒诞感，感觉成了行动的跳板，让人有一种自由和激情的感觉。这也可以称之为“反叛”，以“荒诞”来反对“荒诞”。（阿尔贝·加缪，1942/1999：666）加缪和马尔罗一样，是要人们发起行动的号召。既然荒谬无法改变，人们只能够承认并接受它，并且积极反抗，超越痛苦。他认为即使生活没有意义，人们也应该继续活下去。

〈蛋〉这篇小说中的荒诞意识在于对人的阶级观念的叙述，“人往往就是这样凭空捏造，空空洞洞地活着，根本就没有什么，有时候只为了那么一点点，没想到消耗去的却已是整个人的一生。”（宋子衡，1987：184）胡伯的儿子得忍受阶级观念造成他的“顽强闭塞的压力”，认为“人必须以什么形态出现，要不然挣扎一声，得到的也只不过是一个卑贱而已”（宋子衡，1987：192）。他总是觉得自己心里有一些空缺，人们的嘲讽对他来说是一种非理性的展现，是他心里压抑的根源。然而面对这些空缺，他以积极的方式去面对，选择埋头学习，期望有朝一日能够成功。胡伯的形象也是乐观的。胡伯是个很努力生活，挣钱养家的男人。虽然他的一生颠沛流离、历经沧桑，他是很果敢向生命投入，满足于自己的努力耕耘的人。他“总象有那种把握，肯定地去捕捉每一个虚脱的梦魇”（宋子衡，1987：184）。在积极反抗的另一面，我们却看见胡伯的儿子逐渐向阶级观念屈服，他开始憎恨出身低下的父亲，反过来认为自己“高尚”。从此可见人性的悲哀，胡伯的儿子自己也无法摆脱阶级观念的束缚。

〈玻璃〉中的陈清和相信“现实是怎样的恶毒”，他都要“整个生命去支取……不愿这样卑微地活下去”，要“拼死命”地去冲击（宋子衡，1987：101-102）。他是如此倔强地面对着现实，拥有着炽烈的进取心。然而他遇到重重的苦难，“是那么地遥远，那么地迷糊，一切都在眼前，但就是那么地遥远；那段距离可能就是他的一生。”（宋子衡，1987：96）他最后以“优美的姿势”跳跃过玻璃，他是想要跳过一切、伸向成长界线，但是却撞向了玻璃，血流如注（宋子衡，1987：102）。在积极的背后，主人公仍然无法敌过荒诞的世界，以悲剧结束人的一生，临死之前仍然是不完整的人。

很明显地，这两篇小说的人物都把自己的“死亡本能”进行了“升华”，不让自己继续受困于痛苦的压抑。他们都通过良好地渠道去升华自己的欲望，实践了较高尚的目标。比如胡伯的儿子积极学习，这是社会所认同的目标。陈清和就把攻击本能转换为运动——他热衷于跳高，在学校是一名跳高健将。两人都试图把“本我”升华为“超我”，积极地实现理想。

陈政欣〈洞〉的主人公初时因为工作的无意义而进入一种荒诞意识——感觉不到自己的存在，一直找寻能够证明自己存在的证据。看来工作的压榨让他感觉死亡已迫在眉睫。然而他是以一种积极面对的态度来反抗死亡的意念，“他再三地告诉自己还存在着，能够思考就是存在的价值。”（陈政欣，1988：21）在故事的结尾，他发现自己跌进毛孔洞中走不出来了。就如加缪所说，尽管我们意识到自己处在荒诞的世界并加以反抗，我们却没有足够的自由去逃离这种“荒诞”（罗歇·格勒尼埃，1995/1997：163-178）。在反抗之中，人有了崇高的价值感，这是证明自己生存的唯一方式。但是在这些小说中，我们都看见在积极的反面，人在反抗中耗尽全力却依然面临悲剧。

## 四、马华荒诞书写与中外文学历史的互文关系

此章会探析马华小说荒诞书写与中外文学的互文关系，去探究小说内深藏的文本与思想渊源，能够让我们更好地把握小说的意涵。毕竟荒诞一开始是源于西方，对于西方文学作品的借鉴与吸收有其可探究性，马华小说在无形间也和西方文学有着互文关系。另外，马华小说也是在转达历史的记忆，但不是对历史的单纯借鉴，而是把它荒诞化，用嘲讽的方式把历史激活。此章将这种互文性分为两类：一，题材与主题的互文。二，反讽的互文。

### （一）题材与主题的互文

相比起其他马华作家，在宋子衡的作品中更能够看到类似西方荒诞作品的元素，带有明显浓厚的荒诞意识，较多是探讨人生的意义与人的本质。宋子衡在他几本的小说集写了序，都很明显地阐释了他对于人、人生的思考，以及这些思考带给他写小说的动机和题材。《宋子衡短篇》中他揭露自己的荒诞意识，他企图把自己安置在“破坏和错误的那一面”<sup>12</sup>来发掘和捕捉人性的本质。在他眼中，人性的本质是求生，可能尽力地营造一个充实的人生，可是在每一场的奋斗和抵抗中，始终生命的最后命旨是死亡<sup>13</sup>。这想法都和萨特的存在主义不谋而合，存在主义最核心的思想就是“世界是荒谬的，人是自由的，重要的是当下的选择”（吴富恒，1990：334）。以《突破》为例，主人公长期被病症所束缚，从而感觉人生是荒谬的，他没有自由选择的余地。随后他发觉了生命更大的不自由：“完

---

<sup>12</sup> 见《宋子衡短篇》自序。

<sup>13</sup> 见宋子衡《裸魂》自序。

美的生命也要步入残缺的人生，残缺的生命最后也要步入悲惨的下场，等待已是多余的。”（宋子衡，1972:70）人的存在先于本质，所以人生而有自由，人人自由而生。死亡对主人公而言，是一种选择的自由。“他以一种最美妙的跨越的突破姿态越过去”，他感觉自己“不再隶属于任何一部分，除了那永恒”。（宋子衡，1972: 71）死亡让他突破痛苦的现状，朝向自由的永恒。作者甚至提出“死的价值已比生来得高贵，在求生不得时只好干脆地走向死了，一个生命的存在意识就是这样的。”（宋子衡，1972: 61）他不断思考生命的价值，“生命就真的像是一堆污秽的废物.....谁有能力去衡量它实在的存在价值。”（宋子衡，1972: 70）另一篇小说《死流》的主人公“不能鉴定生与死的差别...在他看来那是完全一样的，生就是死，死就是生”。（宋子衡，1972: 83）这些人物都与萨特《恶心》中的主人公一样，表现的是当人们意识到自己没有继续生存下去的理由，在现实面前体会到荒诞的感觉。当看到存在的荒谬，即生存没有任何比死更好的价值，唯一能够做出的自由选择就是死亡。我们可以在宋子衡小说中，不时看见西方存在主义文学的影子，无形中和西方文学产生互文关系。

有幸能够笔访温祥英前辈，他表示某个时期的自己，当时的心情，感受，想法与荒诞作家不谋而合。虽然不曾系统化地研究过荒诞派作家，可是他从大学时期开始接触荒谬剧作品，比如《等待戈多》、《The Bald Prima Donna》等等，并且感到十分震惊。所以说还是有受其影响的。读教育文凭时，他不清楚活着的意义，认为自己“好像在做戏”。他认为自己当时作品的中心思想可以说是“理想幻灭”（disillusionment），他唯一的英文小说〈The Sung Vase〉可以明确地阐明这种观点。后来写的小说，比如《凭窗》就是要“寻求一些什么”，那些写颓废生活题材的小说也是。他的确也承认：

“人是非常非常孤单的……因此不断地寻求着什么，说也说不清的。每个人都包裹在自身的肥皂泡中，外人看来彩色光鲜，但一旦两个碰在一起，肥皂泡中的人都没有了。”<sup>14</sup>

贺淑芳小说的荒诞不在于探讨人性本质，而是内容与形式本身的离奇古怪、带有拉美魔幻书写的感觉。这是她的小说表现与西方文学的互文性。无论是《迷宫毯子》还是《湖面如镜》，迷宫与镜子的意象，阿根廷作家博尔赫斯也以此二者写了很魔幻的拉美文学，贺淑芳也承认自己在写作方面受到博尔赫斯的影响。在一次访谈中，她透露自己小说中那种耽溺于幻想的倾向深受香港作家西西的影响，以及有明显的世界主义。（许维贤，2004：273-275）世界文学指的是后现代文学，包括魔幻写实的拉丁美洲文学、卡尔维诺的作品等等。就比如黄锦树认为〈时间边境〉是效仿阿根廷作家胡利奥·科塔萨尔〈被占的宅子〉进行改写。（黄锦树，2012：10）〈被占的宅子〉里两兄妹住在一栋老宅里，有一天老宅莫名其妙被占据了一半，是老屋里的声响把屋子占据了。他们只好住在屋子的另一半。〈时间边境〉将其改写成“另一个自己”占据了“本来的自己”的房子，本来的自己主动把钥匙还给了另一个自己。究竟占领房子的事物是什么？两者都对房子被占据都很坦然地接受，对于那种占据房子的不可抗力量仿佛都没有任何的情绪升起。房子与人之间，好像是陌生的。而这房子，实际上是由梦而具象化成的空间——它展示了一种空间虚无的荒诞性。贺淑芳擅于玩转时间与空间的变异，制造一种荒诞与美感兼具的异度空间给予读者。

陈政欣的小说也少不了与西方文学的互文，并且还有与中国文学的互文。以〈树与旅途〉为例子，展示了与高行健《车站》、贝克特《等待戈多》题材上与

---

<sup>14</sup> 以电邮方式与温祥英作家笔谈。笔谈原文见附录。

写作手法上的互文，都是写“等待”的荒诞性。这篇小说与《车站》的发表时间很相近，后者比前者早了四年。两者都在描写等待巴士的故事。然而这一切的等待是虚无的，巴士始终没有抵达。“我”不知道巴士何时会抵达，一直在等待某个人能够告诉他答案。年老的胶工告诉他，他所待的地方并非巴士站。《车站》也一样。人们在无休止的徘徊与等待中，过了十年才发现他们的所在地是一个废弃的车站。对等待有所怀疑，却不肯离开车站，到最后才发现自己的等待是毫无意义的——这就是荒诞。（高行健，2001：9-117）巴士始终没有来，来了也没人能上车，或者不愿上车，这一连串等待——落空，描写人的心理状态的小说都让人联想起《等待戈多》这一荒诞剧。不同的只是，《等待戈多》的等待对象是戈多这一神秘人物，戈多不来的情节暗示了人们那种空虚、等待绝望的痛苦感受。这反映出人的一种内心困境，他们希望通过等待能够获得更好的明天，他们的等待是有所憧憬的。剧中的两个流浪汉认为只要戈多一来，他们便可以得救。（陈映真主编，1981：3-140）《树与旅途》的乘客们也是“等着搭上一班他们心目中认为会前往他们目的地的班车”。（陈政欣，1986：4）巴士和戈多都是象征着希望，然而又好像只是人们自己营造出来的幻想，它并不真实存在，所以人们永远面对的都是荒诞非理性的世界。他们的等待是被动的，在这荒诞的世界中显得无助。等待戈多的两个流浪汉一直讨论戈多何时到来，每一天都有其中一人提议要离开，却依然坐着不动，到剧情结束仍是如此。另一边，等待巴士的“我”虽然一直说要等巴士，要通往A城，最后听见巴士来了，却“提不起手直至巴士，提不起脚踏步”（陈政欣，1986：4）。两者都象征着人的不可理喻，想要逃脱世界的荒谬却无力迈开那一步去承担改变的行动。马华小说的荒诞事实上也和荒诞剧作有所差别。荒诞剧作抛弃了传统的剧作手法，以混乱的思路、无法衔

接的情节与对白来表现荒诞。然而，马华小说是以流畅的方式来表达荒诞，从中映射反逻辑与非理性。

## （二）反讽的互文

最早提出互文性概念的学者之一，克里斯托娃认为社会、历史与环境也可以作为广义的文本。（李玉平，2012：18）小说披露了社会现实并且进行嘲讽，这是小说与社会现实的反讽互文。把小说纳入历史的进程中考察，能够发现作者的批判力度与技巧。黄锦树的小说是常以现实为底本进行的再创作。以〈猴屁股，火，及危险事物〉为例，定居在有許多漂泊者的岛屿的“长者”，其实就是前新加坡总理李光耀。小说以李光耀与政敌的真实事件为底本，以含沙射影的方式描写真实人物，添加荒谬不堪的情节。此举消解了政治的严肃，且注入了滑稽和戏谑，实是对人物的一种调侃。李光耀将他的政敌放逐荒岛，政敌在旧报纸上读到国父决定捐精的新闻，揭露李光耀的回忆录是自己帮忙写的，小说一层层堆叠起故事高潮，最后还有人兽杂交的场面，结尾竟以日本学者为了研究，不惜扮成猴子来让政敌“蹂躏”的情节。在荒岛上发生的事是为了嘲讽政治中争权夺利的现象，历史已经逝去，两人还在争夺“回忆”的权利。（黄锦树，2014：53-78）小说呈现了现实的符号，戏拟化历史，体现历史荒诞的一面以引起读者的思考。

除了历史互文，黄锦树的小说也有“文本内互文”的关系。〈阿拉的旨意〉与〈猴屁股，火，及危险事物〉有异曲同工之妙，同样影射政治，以主人公被流放至小岛为题材。被流放者是一名华人政客，统治者“端”企图进行文化换血，改造其种族身份。主人公面对生死威胁而选择屈服，签订了生死契约，必须彻底

忘掉华族身份。小说涉及的话题关于“阿拉”，是有神圣含义存在的。然而小说却不断出现反讽的情节来解构马来霸权，使故事情节变得荒诞。主人公依照约定，到了岛上必须进行割礼仪式。原本肃穆庄严的仪式，“我”却想到的是父亲阉割猪的土方子，以及父母从小灌输的信念：唐人和番仔可以一起玩，但唐人不可能变成番仔，反之亦然。（黄锦树，2014：109-136）“我”的赐名是文西阿都拉，此是真有其人，他是“现代马来文学之父”，然而他是阿拉伯与印度的混血后裔，恰恰讽刺马来西亚是移民所建构的社会。（贾颖妮，2017：192）故事最后以一篇充斥着不明文字符码的诉求作为荒谬式的结尾，使读者感受到华族在面对霸权时那种敢怒不敢言的情绪，只有那懦弱的嗫嚅化为一堆螃蟹文，所有心酸与悲愤只有自己明了。在这种相似或重复的题材上存在着同一性和差异性。同一的是题材，然而人物与故事内容都出现变形。这些变形在小说与小说之间互文，使小说产生更多的不确定性，读者在阅读时候能够更深层地去体会当中的荒诞感。

这种“被流放者”至岛的故事充满了荒诞感，因为加缪曾经说过：

“荒诞感的产生是如此的。一旦宇宙中的光明和幻觉消失了，人便感到自己是个陌生人。他成了一个无法赎救的流放者，因为被剥夺了关于失去的家乡的记忆，同时又缺乏对未来世界的希望……”（阿尔贝·加缪，1942/1999：626）

黄锦树这两篇小说的主人公都是无法再归家的被流放者，被放逐后永生永世都只能在岛屿寸步不离地生活着；都对记忆没有自主权。一者被迫遗忘自身的种族记忆，以全新的记忆来生活；一者是关于争夺记忆的“权利”，政敌的回忆权处于被剥夺的那方。主人公与生活的分离构成了一种荒诞意识。此外，黄锦树在嘲讽之中完全消解了“英雄”这一名词，塑造了流放者、罪犯、在肉体和精神上均受到限制的人等“反英雄”的角色。这种“反英雄”据罗伯特布鲁斯坦在《反叛的

戏剧》中称之为“存在主义式”的嘲讽方式，是反叛中最声嘶力竭的形式。（阿诺德·欣奇利夫，1972/1992：63）正因为没有英雄式人物，读者就会与小说中的人物产生“隔离”，拥有较低的“认同感”，从中体会人的荒诞与可笑。

马华小说同时也存在着“文本与文本之间”的反讽互文，体现了荒诞意识的主题贯彻。黄锦树〈我的朋友鸭都拉〉小说的结尾置放了贺淑芳的〈别再提起〉作为后设，突出者两篇小说的主题连贯之处，同是嘲讽华裔穆斯林的矛盾。“把尸体用白布裹了就走...（详情请参考他外甥女写的〈别再提起〉），当然早就埋了，白布包裹，像插秧那样插进他们的墓园”。〈我的朋友鸭都拉〉是充满笑谑的小说，鸭都拉本是华人，为了皈依回教的种种好处与特权而转教，此选择带来的冲突与矛盾是小说中意欲凸显的荒谬之处。鸭都拉虽然是穆斯林，在隐瞒马来妻子的情况下，他照吃猪肉，大口喝酒。鸭都拉的2020宏愿竟然是娶四个不同种族的妻子，朋友都认为他是为了一己私欲，他辩白说是为了打造“真正的国民团结”。（黄锦树，2005：63）后来他因为印度女孩染上性病，还和穆斯林妻子闹离婚。最荒谬、不合理的情节即是鸭都拉用“屁股皮”来补破损的嘴唇，甚至把女人的阴毛移植在头顶上，却有阴虱在上面繁殖。这一连串的笑话，嘲弄了国家的族群政策偏差，讽刺大马华人现实功利的丑态。故事结尾的葬礼上，棺木里面的只是一些拉拉杂杂的武侠小说、老旧熨斗、佛经。鸭都拉的尸身被抢走了，进了回教的墓园。〈别再提起〉文中的舅舅的家人替他在老家办华人传统丧礼的时候，突然出现宗教局的代表和警察进行“抢尸”，因为回教徒的丧礼只能由回教徒操办。更为荒诞的是，就连遗体的大便也成为争夺的目标，宗教局告诉家属的是：“回教徒的粪便必须埋在回教徒的坟场里”。（贺淑芳，2012：260）在“抢尸”过程中，遗体竟然开始排便，粪便四溅在周围的人身上。一场抢尸的荒

谬剧上演，尸体的归属隐喻的是种族之间的矛盾，恶心的粪便是对宗教政策的嘲讽。这些“抢尸”情节都有类似的事件真实发生过，也常见于媒体的报道。作者在小说中添加荒诞的元素，体现了华人在马来西亚这个国度的复杂政治处境，嘲讽不平等的政治权利结构。

## 五、结论

荒诞一直是各人异殊的概念，在不同的哲学家那里会得到不同的说法。不过哲学家加缪所阐述的“荒诞哲学”已经非常地完整和全面，足以用来分析荒诞这个概念了。本文对于“荒诞”的概念一直都采用较为广义的看法，任何非理性、反逻辑的，体现到人生的无意义的——都是荒诞。人之所有荒诞意识，深层来说是探讨人生的本质，次要元素是为了嘲讽对社会的不满，而选择在小说内夸张化现实，描写荒诞的情节。

谈到荒诞意识，人们总会想起西方的荒诞剧。然而我们不能认为荒诞只存在于西方，它是存在于世界的每一个角落的。荒诞它本来就存在——它就是人所阐发出来的一种意识或者思想。单看小说本身，我们就能发现小说的荒诞意识，它就是人与世界的一种对立所产生的荒谬感觉。不同时期、不同地域的文学有不同的荒诞表现，不能说因为小说和荒诞剧的形式不一样，就否定小说所蕴含的荒诞意识。在写论文的过程中，发现马华小说的荒诞性比起西方的荒诞小说可能成分还“不够”，这是很明显的。的确荒诞剧所表达的荒诞是比起其他作品来的深刻，那是因为当时的时代背景使人们真正地沦陷、颓废了。中国也有，五四时期时候十年文革的刺激使然。马华小说没有这样的大历史背景，但是每位作家有个别的独特经历和对人生的思考，所以他们也把荒诞感表现在小说里头，让读者去发现。

虽然拥有荒诞的元素，但不全然是荒诞的流派。温祥英如是评论自己的小说。我认为套用在马华小说来看亦然。小说流着荒诞的血液，也有荒诞的面目，但荒

诞只是它们的其中一种面貌。不过荒诞是值得我们去研讨的，它让我们看见作家的深层思想，可能作家自己也没有意识到呢。

本文以五位马华作家为例，其中宋子衡是这几位作家之中对人性的思考最为深刻的一位。他的小说比较悲观，设置的人物很多是自杀的，或者过着痛苦的生活。小说人物都会进行对存在意义的思考。对于社会的嘲讽要数黄锦树最极致，对于社会时事的指涉是他的小说最为明显。陈政欣的小说则是两者皆有。他描写了人的多面，冷漠、孤独、沦陷于物质、生命的不安全感、现实与理想的落空等等。他的小说是以情节的转折来凸显荒诞，而不是以语言取胜。宋子衡和陈政欣有个共同点，都比较擅长描写人物心理变化和内心独白，体现人物内心的荒诞意识。贺淑芳则是比较接近拉美魔幻的荒诞，偶尔也有嘲讽现实的一面，不过比较隐晦一些。她喜欢在小说中设计“剩余的世界”，人是多余的，是被世界抛弃的。温祥英的小说充斥着颓废感，小说中描写的人的孤独感和生活的无意义是很有感染力的。

总括而言，荒诞意识在马华学界的研究还是比较少的。不过，后现代主义早已悄无声息地渗透进马华文学。马华文坛趋于使用后现代的形式或者技巧，虽然目前更多的在于形式的玩转，内容反而没有那么深刻。如果未来的马华文坛继续朝着这个方向发展，自然而然地，荒诞意识这一主题必定有更多能够探究的地方。

## 引用书目：

### 书籍：

阿诺德·欣奇利夫（1992），《荒诞说——从存在主义到荒诞派》（刘国彬译），北京：中国戏剧出版社。（Hinchliffe Arnold P., 1972）

阿尔贝·加缪（1999），《加缪文集》（郭宏安等译），南京：译林出版社。（Albert Camus, 1942）

陈映真主编（1981），《诺贝尔文学奖全集》第42卷，台北：远景出版事业公司。

陈政欣（1986），《树与旅途》，马来西亚：棕榈出版社。

陈政欣（1988），《陈政欣的微型》，马来西亚：棕榈出版社。

陈政欣（1993），《山的阴影》，吉隆坡：马来西亚华文作家协会。

弗洛伊德（2004），《弗洛伊德文集5：精神分析新论》（汪凤炎、郭本禹译），车文博主编，长春：长春出版社。（Freud,S., 1933）

弗洛伊德（2004），《弗洛伊德文集6：自我与本我》（杨韶刚译），车文博主编，长春：长春出版社。（Freud,S., 1923）

高嘉谦（2007），〈论黄锦树的寓言书写〉，王德威、黄万华（主编），《死在南方》（页348-366），济南：山东文艺出版社。

高行健（2001），《车站》，台北：联合文学出版社。

贺淑芳（2012），《迷宫毯子》，台北：宝瓶文化。

贺淑芳（2014），《湖面如镜》，台北：宝瓶文化。

黄锦树（2005），《土与火》，台北：麦田出版社。

黄锦树（2014），《刻背》，台北：麦田出版社。

黄锦树（2014），《火，与危险事物：黄锦树马共小说选》，八打灵：有人出版社。

- 黄锦树（2014），《犹见扶余》，台北：麦田出版社。
- 黄锦树（2015），《鱼》，新北：印刻文学生活杂志出版社。
- 黄锦树（2015），〈重写自画像——马华现代主义者温祥英的写作及其困境〉，《华文小文学的马来西亚个案》（页 257-280），台北：麦田出版社。
- 罗歇·格勒尼埃（1997），《阳光与阴影——阿尔贝·加缪传》（顾嘉琛译），北京：北京大学出版社。（Grenier,R. , 1995）
- 马丁·艾斯林（1992），《荒诞派戏剧》（刘国彬译），北京：新华书店。（Martin Esslin,1961）
- 让-保尔·萨特（2000），《萨特文集》文论卷（施康强译），沈志明、艾珉主编，北京：人民文学出版社。（Jean-Paul Sartre, 1947）
- 宋子衡（1972），《宋子衡短篇》，吉打：棕榈出版社。
- 宋子衡（1987），《冷场》，马来西亚：蕉风出版社。
- 宋子衡（1996），《裸魂》，山麓文丛。
- 宋子衡（2013），《表嫂的眼神》，吉隆坡：燧人氏事业。
- 童庆炳、程正名（2001），《文艺心理学教程》，北京：高等教育出版社。
- 王先霏、胡亚敏（2005），《文学批评导引》，北京：高等教育出版社。
- 温祥英（1990），《半闲文艺》，八打灵：蕉风月刊。
- 温祥英（2007），《自画像》，吉隆坡：雪隆兴安会馆。
- 温祥英（2009），《清教徒：温祥英小说集》，八打灵：有人出版社。
- 吴富恒主编（1990），《外国著名文学家评传》，山东：山东教育出版社。
- 许维贤（2004），〈从然然到贺淑芳：讲文艺很慧居〉，贺淑芳（著），《迷宫毯子》（页 273-275），台北：宝瓶文化。
- 张锦忠（2009），〈温祥英〈在写作上〉注解〉，温祥英（著），《清教徒》（页 183-188），马来西亚：有人出版社。

朱天文（2016），〈迅速之诗——读《雨》〉，黄锦树（著），《雨》（页 12-20），台北：宝瓶文化。

#### 期刊论文：

黄锦树（2016），〈空午与重写——马华现代主义小说的时延与时差〉，《华文文学》，第六期，页 17-30。

黄丽丽（2016），〈论黄锦树小说的潜隐对话〉，《世界华文文学论坛》，第二期，页 26-32。

黄淑芬（2008），〈宋子衡小说中“动物”的象征意义〉，《作家杂志》，页 26-27。

黄万华（1995），〈陈政欣小说的创新锐意——同马华文学的一种坦诚对话〉，《华侨大学学报》（哲学社会科学版），第四期，页 47-57。

贾颖妮（2017），〈马华新生代文学中的宗教纠葛与族群政治〉，《海外华人文学研究》，页 191-197。

李玉平（2012），〈互文性定义探析〉，《文学与文化》第四期，页 16-22。

林春美（2009），〈马华女作家的马共想像〉，《华文文学》第六期，页 83-90。

孙彦庄（1996），〈宋子衡、小黑、梁放短篇小说试论〉，《第八届世界华文文学国际研讨会特辑》，页 28-32。

童庆炳（1995），〈论文艺社会学及其现代形态〉，《文学评论》，页 130-140。

许文荣（2016），〈陈政欣半世纪文学创作窥探〉，《世界华文文学论坛》，第二期，页 6-18。

徐永龄（1992），〈陈政欣创作简论〉，《安徽教育学院学报》，第三期，页 19-24。

尹鸿（1992），〈外来影响与中国新时期荒诞小说〉，《当代文坛》，页 27-30。

### 学位论文:

彭贵昌（2014），《论马华七字辈作家对宏大叙事的解构》，未出版硕士论文，暨南师范大学，广州。

张学成（2005），《论荒诞与荒诞性文学》，未出版硕士论文，广西师范大学，广西。

### 访谈:

温祥英（2019年7月15日），“小说中的荒诞意识”。（叶昱琳[访问人]）

## 附录

### 【附录一】

笔谈温祥英：“小说中的荒诞意识”

日期：2019年7月15日

笔谈内容：

温先生您好，谢谢您在脸上上所给与的回复。

在此附上我的一些疑问。

1. 在阅读了您的作品后，发现您作品中蕴含着荒诞意识，一部分体现在书写技艺上面，比如〈冷藏着的世界〉和〈凭窗〉是您的经典之作。〈冷藏着的世界〉让读者有类似荒诞剧的阅读感，小说中出现碎片与陌生化的对话。张锦忠曾经评论〈凭窗〉有类似波特莱尔散文诗的味道。您认为自己在写作方面是否受到西方荒诞作品/哲学的影响？

2. 另一部分可能是为了嘲讽现实或社会，比如〈晤知羞〉等篇。您是因为个人经历，或者针对社会现象才会在小说中体现出荒诞意识？

3. 另外，您的小说题材多以描写颓废生活，男欢女爱为主。在红灯酒绿的酒吧发生艳遇、家庭出轨，空虚的吧台生活等等。比如〈玛格烈〉、〈Sketches〉等篇。

请问您写这类的题材是否有为了探讨揭示人类生命的无意义与空虚这一因素存在呢？

4. 读到您其中一篇作品，〈死是永远的〉。里面的男女主角都虽然爱着彼此，可是因生活的压力而产生疏离。很好奇的是为什么结局会安排两人自杀，最后一句是“再也看不到爱的永生”？是因为女主角提到的“爱情已死”而决定自杀，抑或生活的压力才是主因呢？

5. 如果要您从目前的小说中选出几篇具有荒诞意识的作为代表，您会选择哪几篇？为什么？

谢谢您抽空阅读这些问题，希望能够得到您的答复。

回复（一）

1963年马大英文系上演了三晚 Eugene Ionesco 的 *The Bald Prima Donna*，据说灵感来自英语入门。我负责中场休息时间贩卖饮料和酒类，饮料是百事可乐公司的品种，一箱箱的摆在那里，而酒类则一箱白兰地，一箱威士忌，每种卖不到半瓶，幸亏是 *on consignment*。而不知为什么居然不给我第一次上课就注意到的高鼻子女同学免费的饮料（她做引票员）。我看了三晚荒谬剧，男女主角通过交谈发现原来同住一个城市，同住一条街，同住一间屋子，同住一间房子，而原来两人是夫妇。我当时有点震惊。后来教书了，从同事借了一本荒谬剧合集，读后 *not too impressed*：好像太过做作，比如一具尸体被藏着，却越来越涨大。当时我的看法是无非是秘密不能躲藏，没什么大不了。当然我也有看别的荒谬剧作家的作品，如贝克的等待戈陀和其他小说，愤怒一代中宾特的房间和 *The Caretaker* 等。所以说我没有受荒诞作家的影响，是说不过去的；另一方面说有，也不很真确，因我没有用心，没有系统地去研究研究他们。比较可接受的说法是我当时的心情，感受，想法与他们不谋而合。先修班时，迷上 DH 罗伦斯，被他那种感性主义弄到曾想自杀。‘我感，因此我存在。’读教育文凭时，我也曾不清楚活着的意义，好像在做戏。导师不解的告诉我，做教师根本就是在做戏。那个时期，我的作品的中心思想可以说是 *disillusionment* 理想幻灭。我唯一的英文小说 *The Sung Vase* 可以阐明这种观点。那个花瓶，离开了实用价值，就变成摆设，久了就被遗忘，封了尘。容后再写，太疲倦了。

回复（二）

你可能注意到，‘自画像’的文字非常花俏，但到尾的两句，却硬绷绷：这就是现实侵入了。我也曾写过当我要吻女朋友时，却嗅到自己留在她脸上的口水臭。远看是美，近看呢，太清晰了。另一方面，我也觉得每个人都包裹在自身的肥皂泡中，外人看来彩色光鲜，但一旦两个碰在一起，肥皂泡中的人都没有了。人是非常非常孤单的。因此不断的寻求着什么，说也说不清的。凭窗就是要寻求那什么，那些所谓颓废小说也是。

凭窗是尝试寻找另一种写小说的方式。我和黄戈二对那些奥亨利式结尾来个 twist 的小说老早就不满了，更别说五十年不变的写实小说。我们监考时，同事太闲了，画三格或四格漫画，有一张是无上酒吧：原来女侍的胸膛如飞机场。我就想，难道小说也不能以三格或四格来来写吗？凭窗同时是跟方北方抬杠的。偏偏写篇现代小说给他看。「同治复辟」也是想以不同的方式写小说。所有小说都是由作者控制着人物的。为什么不能写篇由人物本身控制的故事呢？搁下了十六年，正表示不能。

回复（三）

唔知丑应该像清教徒，是成长的故事。里面有暴力，如那些游戏，如拜神婆的跌落防空洞，也有性的醒觉和好奇。

回复（四）

死是永远的，已经毫无印象。回国翻看后，你说的对。与其让爱，经不起生活压力而死去（我现在会说热情不再）不如自己先死去。也许同一个原因，人们过着颓废的生活，因当时的环境，充满政治不稳定，日治啊，紧急状态啊，罢卖啊，五一三啊，越战啊等朝不保夕，人们逃避，过得荒唐，但在深心中追寻那飘渺不可明状的什么，看完了艳舞，喝醉后，泡完酒吧，散场了，灯亮了，更加寂寞，更加形单影只，更加觉得酒吧是老人院。但在这种颓废生活中我尝试加点积极的东西，如洋女婿的不求外人，或美丽梦者的保留 *personal integrity*。

最后的问题，我不能回答，因为我不同时期的想法会变，而更重要的是，我的作品虽拥有荒诞的东西，但不全然是荒诞的流派。

希望你做为旁观者清，能给我多多指教。

谢谢。