



许友彬《大风吹过少年时》三部曲的主题与叙事艺术：新
历史小说的书写探析

**Themes and Narrative Art in Khor Ewe Pin's Trilogy: A Study in
New Historical Fiction**

陈洁仪

TAN JIE YI

22ALB02280

指导教师：曾维龙博士

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 (HONOURS) CHINESE STUDIES
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
FEBRUARY 2025**

Copyright Statement

© 2025 Tan Jie Yi. All rights reserved.

This final year project report is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts (Honours) Chinese Studies at Universiti Tunku Abdul Rahman (UTAR). This final year project report represents the work of the author, except where due acknowledgment has been made in the text. No part of this final year project report may be reproduced, stored, or transmitted in any form or by any means, whether electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the author or UTAR, in accordance with UTAR's Intellectual Property Policy.

目次

宣誓	i
摘要	ii
致谢	iii
第一章 绪论	1
第一节 研究对象	1
第二节 研究背景	4
第三节 前人研究	7
第四节 研究目的	11
第五节 研究方法	12
第二章 主调与复调：《三部曲》中的生存困境与伦理反思	14
第一节 个体生存困境的书写：《三部曲》的主调	14
第二节 对传统伦理的反思：《三部曲》的复调	17
第三节 小结	20
第三章 新历史小说的人物塑造：非英雄化、女性中心、反面人物复杂化	21

第一节 沈武：非英雄化倾向	21
第二节 梅花与阿姐：女性角色的中心化	23
第三节 沈坤与沈奇：反面人物的复杂化	25
第四节 小结	27
第四章 新历史小说的叙事：视角与时序、偶然性与戏剧性、话语策略	29
第一节 视角转换与时序跳跃：构建非线性记忆的策略	29
第二节 偶然性与戏剧性：历史经验的感知方式	32
第三节 预言、戏谑与隐喻：话语策略与历史反讽	34
第四节 小结	36
第五章 结语	38
第一节 研究发现	38
第二节 研究局限和建议	39
引用书目	40
附录	47

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：陈洁仪 TAN JIE YI

学号：22ALB02280

日期：2025 年 4 月 29 日

摘要

中国新历史小说兴起于 1980 年代，以独特的历史观与话语方式重新改写历史叙事与事件，旨在挑战既有历史叙事的固定价值和意义。以此为观照，马华新生代历史书写亦呈现与官方叙事对话、重构个体经验的倾向。新一代马华作家许友彬于 2012 至 2013 年间推出《大风吹过少年时》三部曲，以民间与边缘人物为中心，描绘日据时期个体的生存状态与历史处境，展现出区别于传统历史叙事的新历史观和叙事策略。本文以该系列为研究对象，借助新历史小说作观照，探讨其历史书写特征。全文分为五部分：第一章梳理新历史小说及许友彬相关研究的学术脉络，明确研究目的与方法；第二章聚焦小说主题，分析主调与复调，即对战乱生存困境的呈现与对传统伦理的反思；第三章探讨主题下的人物塑造，包括非英雄化倾向、女性角色中心化及反面人物复杂化；第四章分析叙事技巧，从叙述视角、时序安排、偶然性与戏剧性、话语形式等方面，考察其如何通过叙事策略强化主题表达与展现历史观；第五章总结三部曲在历史书写中的创新与局限。三部曲一定程度上突破了传统历史叙事的模式，但因面向特定读者群，叙事略显保守；而时代距离使其不必执着客观再现，得以以虚构手法和现代意识介入历史讲述。

【关键词】许友彬、《大风吹过少年时》三部曲、新历史小说、日据时期、历史观

致谢

谢谢大家。

第一章 绪论

第一节 研究对象

许友彬（1955 年 10 月 7 日-），出生于马来西亚吉打州十字港。其文学身份多元，既是儿童文学作家，也曾任教师、专栏作者、编辑及课本编者。

许友彬的创作历程大致分为三个阶段¹：（一）1969 年至 1998 年，以散文创作为主。这一时期，他以笔名“瘦子”在《学生周报》发表散文，文风幽默，取材多源自日常生活，代表作如《大学生手记》（1983）和《教书匠手记》（1985）。（二）1999 年至 2005 年，专注于幼儿识字书和儿童故事的创作。1994 年在教科书出版社工作的经历使他认识到中文少儿出版圈因读者群有限而向教材领域倾斜的困境。²为扩展中文读者群，他于 1999 年创立红蜻蜓出版社，致力于出版幼儿读物。作品如“学前阅读计划”幼儿识字书（2000-2009）³，以教育功能为主，旨在培育中文儿童读者群。（三）2006 年至今，长篇小说成为其创作核心。随着对市场需求的深入观察，他意识到这类儿童读物已无法满足大龄少儿的阅读需求⁴，遂于 2006 年出版首部少年长篇小说⁵《七天》，却意外带动了本地少年长篇小说的阅读热潮，隔年还获得了第一届马汉儿童文学奖，使许友彬正式踏上全职作家的道路。此后，他陆续以家庭、校园、科学为题材创作了多

¹ 许友彬创作出版列表参见附录表一。

² 梁丹袖，〈许友彬：受女儿启发，我 50 岁才创作《七天》〉，透视人物，2017 年 11 月 28 日，http://ohttps://www.themalaysianinsight.com/chinese/s/22662/#google_vignette。

³ 许友彬于 2000 至 2002 年与林傅秀合作出版“学前阅读计划”首 100 字至 400 字系列；2002-2009 年与邓秀茵合作出版“学前阅读计划”首 500 字至 1200 字系列。

⁴ 梁丹袖，〈许友彬：受女儿启发，我 50 岁才创作《七天》〉。

⁵ 许友彬解释“少年小说”为马来西亚独有的产品，是写给青少年看的小说。这类小说在中国、台湾被称为儿童文学。参见王争辉，〈马中少儿出版社经营文化研究——以红蜻蜓和浙江少儿出版社为例〉（金宝：拉曼大学中华研究院博士论文，2019），页 315。

部长篇小说经典，如《十月》（2007）、《闪亮的时刻》（2008）、《消失在醒来后》（2009）、《鹅卵石》（2009）、《青色的围墙》（2009）、《河两岸》（2010）等。自2012年起，他开始转向系列小说的创作，在作品中构建独特且宏大的世界观，对主题进行深入探讨，代表作包括《大风吹过少年时》三部曲（2012-2013）和《不完全人类》系列（2014-2016）。

纵观许友彬的创作历程，其长篇小说成就最为突出。本文以《大风吹过少年时》三部曲（以下简称《三部曲》）为研究对象，是其长篇小说中唯一以历史为题材的作品，包括《大风吹》（2012）、《扮新娘》（2012）和《跳房子》（2013）。⁶该系列被归类为“小大人系列”，即为14岁以上读者创作、题材深入社会现实的小说。⁷

许友彬创作《三部曲》的初衷是书写一部属于马来西亚的历史小说。他曾坦言：“写的时候，可能我孤陋寡闻，我还没真正看过马来西亚的一部历史小说，所以就想写一部历史小说。”⁸小说以马来亚日据时期为背景，通过多重视角与穿插时序，展现战争中的家族记忆与个体命运。复调叙事贯穿始终，借沈武、梅花等主观视角，回溯历史创伤与情感纠葛，交织战争、记忆与人性图景。

第一部《大风吹》以2011年孙女彤彤与沈武的对话开篇，切入沈武的少年回忆，刻画日军占领前的社会恐慌与初期暴政，呈现华人在殖民抛弃与日军暴

⁶ 其中，《大风吹》和《扮新娘》先后入选“2012/2013 年度大马五十佳图书”。因读者需求强烈，该系列于2022年再版，展现了许友彬对这一作品的珍视，“如果老天给我一个愿望，让我选择作品存留于世五十年，我会选择《大风吹》《扮新娘》《跳房子》。请收养这套书，但愿五十年后，它依然完好。”参见红蜻蜓出版社 Odonata Publishing, Facebook, 2022年3月31日，<https://www.facebook.com/share/p/FJomhdW4QC6P2iQM/>，浏览于2024年11月20日。

⁷ 〈小大人系列〉，红蜻蜓出版社，浏览于2024年11月20日，<https://shop.odonata.com.my/category/The-15-Series/40>。

⁸ 人间烟火，〈大风吹过少年时-许友彬笔下日据时期马来亚的故事〉，Youtube, 2021年7月4日，<https://youtu.be/dUD680xmKwA>，浏览于2024年11月20日。

行下的生存困境。主线围绕沈武的战乱求生：亲人沦为日军帮凶、家庭破碎，以及他与童养媳梅花的情感纠葛。伦理压迫与战争阴影下，沈武因怯懦拒绝梅花私奔的提议，最终梅花独自离去。小说以个体生存困境为主调，复调揭露传统礼教对个体的压迫。

第二部《扮新娘》转向梅花视角，补全其逃亡经历及与沈武的短暂相守时光，聚焦女性在战争与父权下的挣扎。梅花遭刘福出卖、险被日军强暴后藏身粪池逃生，决意反抗命运，投奔沈武。相处过程中，童养媳身份仍禁锢二人，沈武的犹豫使梅花屡次失望。被强行抓回后，她被迫接受与刘福的婚姻，后又沦为刘家与沈坤交易的筹码，最终选择再次逃离。小说深化战争与传统夹缝中的个体抗争，凸显女性在绝境下的主体觉醒。

第三部《跳房子》回归沈武视角，描写其寻找梅花的矛盾之旅。家人以道德之名胁迫他用梅花交换刘福，而他挣扎于责任与真爱之间。多次寻访未果后，沈武因抗日被捕，误信梅花死讯而心灰意冷，投身抗战。战后重逢，却因理想分歧（梅花坚持抗战，沈武向往平凡）最终分离。

小说并非还原历史真实，而是“以历史生活的碎片虚构‘往昔故事’”⁹。小说通过小人物视角，书写乱世中命运的失控与人性的复杂，突破传统历史小说的叙事框架，颇具新历史小说的特征。

⁹ 钟本康，〈新历史题材小说的先锋性及其走向〉，《小说评论》1993年第5期，页4。

第二节 研究背景

小说起源于史传文学，长期作为史传的附庸，以补史之遗。¹²历史小说作为一种以历史事实为素材加以演绎的文学类型，其雏形在中国古代已初现。1902年，《新民丛报》首次提出“历史小说”概念，认为其“专以历史上事实为材料，而用演义体叙述之，盖读正史则易生厌，读演义则易生感”¹³。实际上，自唐代讲唱文学“变文”起，中国叙事传统中已有历史题材作品；宋元“讲史”更为后来的历史小说奠定基础。¹⁴真正将历史小说与历史分立的是明清历史演义，如《三国志演义》依“七实三虚”原则创作，既依托史实，又融入民间传说与艺术虚构。其后《东周列国志》《隋唐演义》等虽承其形式，却多拘泥史实，叙事呆滞、艺术成就有限。¹⁵

五四运动后，随着现代小说艺术形式确立、历史观念转型与民族危机意识觉醒，中国现代历史小说应运而生。¹⁶胡适在《论短篇小说》中指出，演义体小说全用历史事实，缺乏真正小说的价值，强调历史小说“不可全用历史上的事实，却又不可违背历史上的事实”。¹⁷鲁迅在《中国小说史略》中亦指出《三国志演义》“据旧史即难于抒写，杂虚辞复易滋混淆”¹⁸，主张兼顾历史真实性与艺术创造性。其《故事新编》被普遍视为中国现代历史小说的起点。与以往相比，现代历史小说具有以下特征：一是主题思想蕴含现代主义精神，突出反帝

¹² 石昌渝，《中国小说源流论（修订版）》（北京：生活·读书·新知三联书店，2015），页1-4。

¹³ 新小说报社，《中国唯一之文学报《新小说》》，陈平原、夏晓虹编，《二十世纪中国小说理论资料·第一卷（1897-1916）》（北京：北京大学出版社，1989），页42。

¹⁴ 齐裕焜，《中国历史小说通史》（南京：江苏教育出版社，2000），页66。

¹⁵ 鲁迅，《中国小说史略（外一种：汉文学史纲要）》（北京：商务印书馆，2011），页138。

¹⁶ 王富仁、柳凤九，《中国现代历史小说论（一）》，《鲁迅研究月刊》1998年第3期，页24。

¹⁷ 胡适，《论短篇小说》，陈独秀、李大钊、瞿秋白主编，《新青年（第4卷）》（北京：中国书店，2011），页305。

¹⁸ 鲁迅，《中国小说史略（外一种：汉文学史纲要）》，页121。

反传统意识；二是聚焦政治、阶级、民族冲突背景下的人物塑造；三是艺术手法更加多样。¹⁹同时，这类作品在一定程度上继承了传统叙事特征，如以真人真事为基础、人物形象鲜明、具有道德教化倾向等。²⁰

进入当代，随着历史观念变迁，历史小说分化为两条路径。一方面，传统历史小说坚持阶级斗争叙事，服务于意识形态；另一方面，新历史小说兴起，强调个人经验、欲望冲突与碎片化叙事。20 世纪 30 至 40 年代，救亡图存成为时代主题，历史小说多聚焦阶级与民族斗争；至 1980 年代，社会环境宽松，作家逐步摆脱阶级史观，转以个体生存与欲望冲突等视角重新审视历史，运用荒诞、戏谑、隐喻等手法解构历史叙事，质疑历史必然性，强调历史与现实困境的延续。

新历史小说以当代视角介入历史叙事，关注个体生存焦虑与人性暗面，反思历史记忆与现实困境。代表作有莫言《红高粱》、格非《迷舟》、苏童《妻妾成群》《我的帝王生涯》、陈忠实《白鹿原》等。张清华指出，新历史小说之“新”，相对于受特定政治话语支配的“旧”历史小说而言。²¹前者打破红色叙事与二元对立模式，呈现多元立场、去政治化的叙述风格与模糊的价值判断，更接近历史本身的复杂性。²²叙事上，传统历史小说依托真实史料，叙事线性清晰，采用全知视角，人物形象善恶分明，突出政治教化功能，强调因果明确的历史进程。²³而新历史小说则体现出：虚构成分增加；叙事视角去中心化、民间

¹⁹ 李程骅，〈中国历史小说的现代化进程〉，《海南师范学院学报》1991 年第 4 期，页 47。

²⁰ 李程骅，〈中国历史小说的现代化进程〉，页 47-48。

²¹ 张清华，〈十年新历史主义文学思潮回顾〉，孔范今、施战军主编，路晓冰编选，《中国新时期文学思潮研究资料（下）》（济南：山东文艺出版社，2006），页 472。

²² 张清华，〈十年新历史主义文学思潮回顾〉，页 472。

²³ 唐宇，〈新历史小说：定义、理论背景及文学渊源〉，《北京工业大学学报（社会科学版）》2006 年第 3 期，页 79。

化；关注边缘人物与个体经验；人物复杂多变；叙事时间非线性，故事充满偶然性与不确定性。²⁴

回到马华文学的历史书写。马来（西）亚历史具有特殊性，尤其华人历史常被视为语言与记忆的禁区，导致后代在某些历史事件上记忆断裂。²⁵基于对遗忘与误解的焦虑，不少作家尝试以个人或边缘视角，通过虚构叙事介入历史，意图争取历史诠释权，呈现多元而复杂的历史面貌。在马华新生代文学中，不乏以个人史或家族史为视角书写华人历史的作品。这类书写体现对官方叙事的质疑，也试图通过回溯、重塑与建构，重新激活被遮蔽的历史记忆。²⁶这种理性与反思的姿态，成为马华新生代历史书写的重要特质。

许友彬作为与日据时期存在时代距离的一代，通过历史文献、影像资料及田野调查建构对这段历史的理解，并在《三部曲》中展开文学重构。时代隔阂使新一代作家认识到，单纯追求历史真实的复刻已无意义，因此自然转向以新的叙事方式重新讲述历史。在新历史视角下，历史被理解为一种叙述而非客观事实。许友彬在《三部曲》中未以还原宏大叙事为目标，而是将历史退居背景，通过虚构书写小人物的生存困境与伦理压迫。在人物塑造上，体现出非英雄化、女性中心与反面人物复杂化倾向；在叙事策略上，则通过视角转换、时序跳跃、偶然性与戏剧性、以及预言、戏谑、隐喻等话语策略，与新历史小说叙事特征契合。

²⁴ 陈超，〈历史小说叙述策略的嬗变——对新历史主义小说与传统历史小说的一种比较研究〉，《广西社会科学》2010年第6期，页116-119；王岳川，〈重写文学史与新历史精神〉，《当代作家评论》1999年第6期，页27-29。

²⁵ 林春美，〈谁方的历史——黎紫书的“希斯德里”〉，《性别与本土——在地的马华文学论述》（吉隆坡：大将出版社，2009），页153。

²⁶ 朱立立，〈历史记忆·始源想象·身份建构——马华新生代作家的历史书写及属性意识〉，《华侨大学学报（哲社版）》2000年第3期，页77-80。

然而，学界关于马华历史书写的研究多集中于马共题材与五一三事件，原因在于这两类课题的禁忌特性。官方历史与个人历史形成的矛盾使与该课题相关的历史书写天然具备解构与建构的符号意义。另一方面，或因许友彬在儿童文学上的成就，学界对其研究多集中于儿童文学领域。基于此，本文以许友彬《三部曲》为研究对象，借鉴中国新历史小说的叙事观照，探讨其文本中的新历史小说特征与书写策略。

第三节 前人研究

作为马华作家，有关许友彬小说的研究很少，现有文献中仅能查阅到两篇硕士论文，其中仅瞿美琪〈许友彬少年小说研究〉（2017）以其为研究主体。杨风玲〈马华儿童读物的接受与影响研究〉（2012）虽论及许友彬长篇小说特色，如（一）幽默行文；（二）多元题材与人性光辉；（三）曲折情节；（四）浅白语言；（五）融合温情、悬疑、幻想、科学、环保元素；（六）塑造儿童榜样形象，但因非研究主体，论述流于泛泛。⁴³瞿美琪系统分析了其温情悬疑系列⁴⁴的题材（家庭、校园、文化、科学环保）与主题（亲子、亲情、友情），指出作品多含两种以上题材且家庭题材居多⁴⁵，并从叙事观点、线索设计及叙述设计三个方面探讨其叙事技巧⁴⁶。然而分类欠严谨（如亲子与亲情主题界限模糊），亦未涵盖

⁴³ 杨风玲，《马华儿童读物的接受与影响研究》（金宝：拉曼大学中华研究院硕士论文，2012），页 25、98、101、114。

⁴⁴ 许友彬少年小说温情悬疑系列：《七天》、《十月》、《闪亮的时刻》、《55 年》、《消失在醒来后》、《鹅卵石》、《青色的围墙》、《小黄鹂鸟》、《把你带走》、《河两岸》、《再看一眼》

⁴⁵ 瞿美琪，《许友彬少年小说研究》（南京：南京大学中国语言文学研究生论文，2017），页 12-60。

⁴⁶ 瞿美琪，《许友彬少年小说研究》，页 62-83。

《三部曲》。总体而言，现有研究囿于儿童文学视角，缺乏从新视角对《三部曲》的探讨，亟待拓展。

关于新历史小说的概念界定，学界已有多种诠释，主要通过与传统历史小说的比较展开。最早提出该概念的洪治纲在《新历史小说论》（1991）中指出，新历史小说指自1985年起出现的一类作品，虽归入历史小说范畴，却在主旨与文本形式上呈现出新的审美意图与价值取向，突破了传统历史小说的框架。⁴⁷王彪在《新历史小说选》（1993）中进一步指出，新历史小说多见于1986年后，常书写往昔年代与家族衰败，并非旨在还原真实历史或人物，而是将历史背景与事件虚化，以现代方式艺术性地书写另一层面的历史真实。⁴⁸舒也《新历史小说：从突围到迷遁》（1997）与王爱松《新历史小说与现代史的另一面》（2001）均强调，新历史小说借助新历史主义方法，展现出区别于传统历史小说的历史观念、叙事方式与表现技法。⁴⁹王又平在《新时期文学转型中的小说创作潮流》（2001）进一步完善定义，指出该类小说是80年代中期以来，作家以自身历史观与话语方式对历史叙事与事件进行重新陈说、改写、解构或颠覆，意在挑战既有叙事中固化的价值与意义。⁵⁰综上，学界普遍认为，新历史小说相较传统历史小说，展现出新的历史意识、历史观念与叙述策略，是对既有历史叙事体系的重新表达与探索。

新历史小说的历史意识与精神常通过独特的叙述方式展现。学界对其叙述方法的研究主要达成以下四点共识：一是叙事视角的个人化与民间化。新历史

⁴⁷ 洪治纲，《新历史小说论》，《浙江师大学报（社会科学版）》1991年第4期，页22。

⁴⁸ 王彪选评，《新历史小说选》（杭州：浙江文艺出版社，1993），页1。

⁴⁹ 舒也，《新历史小说：从突围到迷遁》，《文艺研究》1997年第6期，页61；王爱松，《新历史小说与现代史的另一面》，《首都师范大学学报（社会科学版）》2001年第6期，页59。

⁵⁰ 王又平，《新时期文学转型中的小说创作潮流》（武汉：华中师范大学出版社，2001），页324-325。

小说常采用限制性视角，弱化传统历史小说的全知视角，通过第一人称“我”或第三人称代替叙事者，凸显历史的个体化叙述并消解宏观俯视视角。此特征已被王维青《新历史小说的历史叙事分析》（2005）、孙先科《“新历史小说”的叙事特征及其意识倾向》（1999）、王平《虚构历史的魅力——新历史小说的文学价值》（2018）等探讨。⁵¹二是叙述时序的非线性。新历史小说打破传统线性时间逻辑，借助倒叙、插叙、预叙与自由联想等手法重组时序。黄健《穿越传统的历史想象》（2010）指出，文学中的历史无需依附单一时间线，可依人的心理感受错位变形⁵²；孙先科认为其常以记忆为媒，使历史与现实交织⁵³。欧阳明《新历史小说略论》（1995）称这种时序“纵深往复，跳进跳出”，“顺时而下，偶或间出”。⁵⁴据此，王彪与迟媛方分析新历史小说中常设“我”的叙述者形象，穿梭于历史与现实之间，沟通两者。⁵⁵三是虚构性与偶然性。海登·怀特（Hayden White）在《后现代历史叙事学》（2003）提出历史本质上是一种话语形式，与文学同样具虚构性。⁵⁶王爱松《政治书写与历史叙事》（2007）指出新历史小说对虚构热情远胜历史纪实。⁵⁷梁旭东《论新历史小说的话语意义与审美特征》（2000）、王彪《新历史小说选》、黄珊珊《虚构的“真相”——新历史小说论》（2004）均以文本为例，分析小说常借“偶然”情节突显人生无常的宿命

⁵¹ 王维青，《新历史小说的历史叙事分析》（北京：中央民族大学文学与新闻传播学院硕士论文，2005），页19-20；孙先科，《“新历史小说”的叙事特征及其意识倾向》，《文艺争鸣》1999年第1期，页37；王平，《虚构历史的魅力——新历史小说的文学价值》，《文艺理论研究》2018年第5期，页96。

⁵² 黄健，《穿越传统的历史想象：关于新历史小说精神的文化阐释》（广州：暨南大学出版社，2010），页141-142。

⁵³ 孙先科，《“新历史小说”的叙事特征及其意识倾向》，页37、39。

⁵⁴ 欧阳明，《历史的眼睛在这里格外明亮——新历史小说略论》，《晋阳学刊》1995年第2期，页85。

⁵⁵ 王彪，《新历史小说选》，页2-3；迟媛方，《新历史小说的叙事策略与想象重构——以《流血的仕途》为例》，《山东理工大学学报（社会科学版）》2017年第3期，页69。

⁵⁶ 海登·怀特著，陈永国、张万娟译，《后现代历史叙事学》（北京：中国社会科学出版社，2003），页10。

⁵⁷ 王爱松，《政治书写与历史叙事》（北京：中国广播电视出版社，2007），页332。

感。⁵⁸王爱松进一步指出，这种偶然性书写意在强化历史的戏剧性与不确定性，但也易陷入历史虚无，演化为游戏化倾向。⁵⁹2020年，史鸣威〈1990年代“新历史主义小说”论〉将此趋势界定为游戏化叙事，使新历史小说趋于怀疑与虚无。⁶⁰四是叙事的戏谑化。迟媛方指出，新历史小说常以结构与语言的戏谑性来解构历史，整体表现出从严肃走向戏谑的转变趋势。⁶¹

马华新历史小说的研究多集中于特定书写类型，尤以马共书写和五一三书写为主。锺怡雯在〈历史的反面与裂缝——马共书写的问题研究〉（2009）中探讨了马共书写涌现的意义：记录个人理想与奋斗、重构马来（西）亚独立史的焦虑。这两者背后都隐藏着死亡阴影，因此他们试图以人民历史与国家历史对话，呈现不同的史实。⁶⁶傅向红〈入殓如建档——遗体、隔离的记忆与五一三事件个体叙事〉（2021）则指出了有关五一三事件官方报告与华族记忆的冲突，于是在文中从遗体管理和墓园空间的角度，试图重拾华族记忆和叙说的政治权利。⁶⁷庄蕙洁〈族群的历史言说：马来、马英、马华文学的族群关系书写与新历史主义〉（2016）从新历史主义出发，认为马华族群书写不仅关注历史的再现，还通过物质实践和族群符号构建历史话语，既表达边缘感，又彰显争取话语权的诉求，展示了比史实更具力量的历史书写。⁶⁸此外，庄钟庆主编《东南亚华文新文

⁵⁸ 梁旭东，〈论新历史小说的话语意义与审美特征〉，《浙江师大学报（社会科学版）》2000年第1期，页34；王彪，《新历史小说选》，页8-9；黄珊珊，《虚构的“真相”——新历史小说论》（北京：中央民族大学文学与新闻传播学院硕士论文，2004），页15-16。

⁵⁹ 王爱松，《政治书写与历史叙事》，页326-327。

⁶⁰ 史鸣威，〈1990年代“新历史主义小说”论〉，《百家评论》2020年第5期，页34。

⁶¹ 迟媛方，〈新历史小说的叙事策略与想象重构〉，页69-70。

⁶⁶ 锺怡雯，〈历史的反面与裂缝——马共书写的问题研究〉，《马华文学史与浪漫传统（初版）》（台北：万卷楼，2009），页5。

⁶⁷ 傅向红，〈入殓如建档——遗体、隔离的记忆与五一三事件个体叙事〉，《思想》2021年第43期，页243-247、262-263。

⁶⁸ 庄蕙洁，〈族群的历史言说：马来、马英、马华文学的族群关系书写与新历史主义〉，《华文文学》2016年第135期，页109-110。

学史》(2007)提出年轻一代马华作家因缺乏切身经历,对历史的描述常表现出碎片化与情感疏离。⁶⁹彭贵昌《论马华七字辈作家对宏大叙事的解构》(2014)认同此观点,但指出他们同时注重边缘群体的小历史书写,以此解构宏大叙事。⁷⁰综上,马华新历史小说的创作(主要指马共与五一三相关书写)体现了与官方历史叙事对话、重构个体历史的特点。然而,围绕日据时期华人历史书写的相关研究仍属空白,值得进一步探讨与填补。

第四节 研究目的

本文拟以新历史小说作观照,分析许友彬《三部曲》的书写实践,主要基于以下两点原因:其一,现有学术研究多从儿童文学创作视角切入,且针对《三部曲》的研究几乎空白;其二,相较于以五一三或马共为背景的华人历史书写,学界对日据时期华人历史书写的关注显得尤为薄弱。

基于此,本文的研究目的在于:

- 一、以新历史小说作观照,分析许友彬《三部曲》的主题意涵;
- 二、以新历史小说作观照,分析许友彬《三部曲》的人物塑造;
- 三、以新历史小说作观照,分析许友彬《三部曲》的叙事技巧。

⁶⁹ 庄钟庆主编,《东南亚华文新文学史》(北京:人民文学出版社,2007),页295。

⁷⁰ 彭贵昌,《论马华七字辈作家对宏大叙事的解构》(广州:暨南大学中国现当代文学硕士论文,2014),页56。

第五节 研究方法

本论文主要采用理论分析法、文本分析法和社会历史批评法，对许友彬《三部曲》的新历史小说书写展开研究。

首先，理论分析法。本文以新历史小说理论为主，分析《三部曲》的主题、人物塑造与叙事策略。新历史小说作为一种带有“后—”（post-）特征的文学类型，通过有别于传统历史小说的叙事方式，展现新的历史精神与历史意识。《三部曲》中体现了新历史小说的诸多特征，如边缘化与个人化的叙事视角、非线性叙事时间、历史的虚构性与偶然性、非英雄化人物塑造等。此外，本文亦援用叙事学理论。叙事学作为研究叙事艺术的理论体系与批评方法⁷¹，其构成包括：一、叙述内容，即被讲述的故事，涵盖人物、事件、情节、场景等；二、叙述话语，即叙述方式的不同表达；三、叙述动作，即产生叙述话语的叙述行为。⁷²由于《三部曲》属叙事文学，本文在分析人物建构与叙事策略时，将紧密依托叙事学理论展开。

其次，文本分析法。文本分析法通过细读解析，使文本内涵更加丰满，避免泛读带来的模糊性。⁷³本文以细读与归纳的方法，重点关注以下三个层面：（一）主题分析，探讨《三部曲》围绕战争创伤与传统伦理压迫的主题展开，分析文本如何通过私人记忆与边缘视角重新诠释历史，并突出历史与人性复杂性的关联；（二）人物塑造分析，围绕沈武、梅花、沈坤等人物形象，考察其在主题意涵下的建构，以及如何体现新历史小说对民间、边缘视角的关注；（三）

⁷¹ 童庆炳主编，《文学理论教程（修订二版）》（北京：高等教育出版社，2005），页239。

⁷² 童庆炳主编，《文学理论教程（修订二版）》，页242-243。

⁷³ 王富仁，〈文本分析略谈〉，《语文建设》2014年第7期，页4。

叙事策略分析，解析文本中的叙事手法，探究其如何增强历史的偶然性、模糊性与复杂性，以及如何促进主题意涵与人物性格的展现。

最后，社会历史批评法。此研究方法强调文学与社会历史的紧密关联，认为文学在特定历史条件下反映社会现实，具有认识与批判社会的功能。⁷⁴《三部曲》以马来亚日据时期为背景，即从1941年12月8日日军自吉兰丹哥打巴鲁登陆，到1945年8月15日日本宣布投降。日军打着“大东亚共荣圈”的旗号，实则掠夺马来亚资源以支撑其对外战争。占领期间马来亚政治、经济、社会与文化皆遭受重创。日军强制开采资源、推行文化同化，因华人支持中国抗战，施以屠杀、侮辱妇女与严苛的华侨政策，造成华人群体深重创伤。与此同时，在英军召集下，部分马来亚人组建马来亚人民抗日军，秘密展开抗日斗争。二战苦难也在一定程度上激发了华人的本土认同意识。在《三部曲》中，许友彬细致描绘日据时期的历史细节，如侵略政策、统治措施及性别与族群问题，赋予读者强烈的历史“真实感”。然而，小说并非旨在还原宏大的历史真实，而是通过交织真实事件与虚构情节，聚焦边缘人物的生存创伤，以展现历史与记忆的复杂性。本文运用社会历史批评法，考察作品中历史记载与虚构叙事的微妙张力，揭示其讲述历史与重构记忆的叙事策略。

⁷⁴ 王先霭，《文学批评原理》（武汉：华中师范大学出版社，2000），页69-70。

第二章 主调与复调：《三部曲》中的生存困境与伦理反思

第一节 个体生存困境的书写：《三部曲》的主调

相较传统历史叙事，新历史小说更关注个体在宏大历史背景下的生存境遇，体现出对生命本体意义的深切关怀。战乱中个体生存困境的描绘，构成新历史小说的重要主题⁷⁵，《三部曲》亦不例外，主要通过躯体创伤、精神创伤与生存空间的书写展开。

躯体创伤指肉体遭受的物理性伤害，在《三部曲》中主要表现为暴力与身体自主权的剥夺。小说不回避对日军暴行的描写，如投弹伤人、拷打抗日嫌疑人等。沈武父亲因反抗日军被折磨致“手脚残废，身体重伤，不能说话，生不如死”⁷⁶，死后遗体还被弃于乱葬岗。与直接展现暴力场景相比，小说更深层揭示身体自主性的丧失。日军强迫马来亚人民为其效力、鞠躬示弱，否则便遭殴打，这种权力压迫机制正如米歇尔·福柯（Michel Foucault）所指出的：

肉体也直接卷入某种政治领域；权力关系直接控制它，干预它，给它打上标记，训练它，折磨它，强迫它完成某些任务、表现某些仪式和发出某些信号。⁷⁷

⁷⁵ 张清华，〈十年新历史主义文学思潮回顾〉，页 484；王卫红，〈面对历史的凭吊与对话——评苏童的新历史小说〉，《山东师大学报（社会科学版）》1997 年第 2 期，页 77。

⁷⁶ 许友彬，《跳房子》（青岛：青岛出版社，2017），页 47。

⁷⁷ 米歇尔·福柯著，刘北成、杨远婴译，《规训与惩罚（修订译本：第 4 版）》（北京：生活·读书·新知三联书店，2012），页 27。

在权力规训下，身体的自主性被剥夺，连基本言语权也被压制，“改朝换代了，说话要小心”⁷⁸。

躯体创伤与精神创伤往往相互交织，肉体伤害进一步引发深层心理创痛。⁷⁹

《三部曲》通过人物的应激反应与性格异化呈现战乱留下的精神创伤。人物常处于高度紧张与恐惧状态，如梅花担心沈武：“你出门老半天都没有回来，刚才我又听见爆炸声，担心死了！”⁸⁰朱迪思·赫尔曼（Judith Herman）看来，人类非常规行为多为面对暴力时发展出的扭曲适应策略。⁸¹如沈武大哥在新自行车被日军夺走后，自我安慰“他只是跟我交换”⁸²，以否认创伤维持心理平衡，颇似鲁迅笔下的“精神胜利法”。又如刘福在监禁期间性格剧变，从单纯懦弱转为隐忍阴郁，小说写道：“沈武觉得刘福真的变了……在牢里蹲了两个月后，他长大了，蕴藏着一股刚强又邪恶的力量。”⁸³值得注意的是文中几次出现的自杀倾向，在梅花、沈武及沈母身上皆有体现，反映战乱对个体心理的极度压迫。尤其沈母，在经历儿子投敌并残害丈夫后企图自杀，以终结无法承受的现实。

再论生存空间。书名《大风吹》、《跳房子》即寓示生存空间的不断压缩，突显战乱时代个体困境：

他想，这一场战争，就像大风吹。日本军人来之前，大风一吹，把有钱人吹到新加坡，把女孩子吹到乡下。日本军人入侵后，又吹起一股大风，把家眷从乡下吹回来，把医生和警察吹回岗位去。大风不停地吹，把大哥从

⁷⁸ 许友彬，《扮新娘》（青岛：青岛出版社，2017），页184。

⁷⁹ 张婧磊，《新时期文学中的创伤叙事研究》（北京：中国社会科学出版社，2017），页13。

⁸⁰ 许友彬，《大风吹》（青岛：青岛出版社，2017），页72。

⁸¹ 朱迪思·赫尔曼著，施宏达、陈文琪译，《创伤与复原》（北京：机械工业出版社，2015），页95-101。

⁸² 许友彬，《大风吹》，页125。

⁸³ 许友彬，《跳房子》，页142。

监狱里吹出来，把姐姐从家里吹出去。大风在开玩笑，把他和梅花吹在一起，又把他和梅花吹开。大风还在吹，将会怎么吹？沈武不知道。活在非常时期，今日不知明日之事。⁸⁴

梅花说：“我们这一年多来，也像在跳房子，从一个房子跳过另一个房子。”沈武想，梅花说的没错。梅花从刘家跳到李家，又从李家跳到黄家。沈武也跟着梅花跳，沈武从沈家跳到李家和黄家，然后跳回沈家，最后跳入牢房。现在从牢房跳出来，跳入梅花的家。⁸⁵

战乱下，梅花与沈武被迫不断迁徙，每一处既是临时栖身地，也孕育新的压迫，映射安全与伦理的双重困境。沈武为保护梅花伤人后不得不逃亡；而“家”本应是庇护之所，却在梅花身上体现出功能倒置：在刘家被迫与刘福结婚；在李家遭妹妹敌意排斥，童养媳身份使她无法久留。这种由传统伦理构成的空间剥夺，比战争驱离更具隐蔽性。

新历史小说对个体困境的书写亦延伸至反面人物，展现他们在战后遭报复、自毁或流亡的命运。个体经验一旦纳入叙事，便不可避免转化为民族隐喻。⁸⁶

《三部曲》虽聚焦个体，却通过个体苦难映照华人群体的历史创伤。日军入侵马来亚时，华人仍坚信“英国兵一定会守住吉隆坡”⁸⁷、“英国兵不会不管”⁸⁸，然而英殖民政府早已决定弃守撤退。日据时期，华人又因援助中国抗日遭日军报复，形成深重的集体创伤。这种由个体经验映射族群苦难的叙事策略，使文本在呈现个体历史的同时，也指向更广阔的历史维度。

⁸⁴ 许友彬，《大风吹》，页 284。

⁸⁵ 许友彬，《跳房子》，页 276。

⁸⁶ 景银辉，〈童年创伤、历史记忆与文化症候——莫言小说中的饥饿叙事〉，《小说评论》2013 年第 1 期，页 24。

⁸⁷ 许友彬，《大风吹》，页 19。

⁸⁸ 许友彬，《大风吹》，页 34。

《三部曲》以个体生存困境为主调，通过躯体与精神创伤、生存空间压迫的细致描绘，回应了新历史小说对宏大叙事的瓦解与对个体内心的关怀。文本通过个体经验映射集体创伤，体现新历史小说强调生命关怀、多元视角与历史反思的叙事取向。类似写作取向亦见于莫言《红高粱家族》，二者皆从宏大历史转向个体生存，通过描绘躯体与精神的双重创伤，打破传统历史叙事的单一视角，突显历史经验的复杂性与个人生命的重量。

第二节 对传统伦理的反思：《三部曲》的复调

对传统伦理的反思构成了《三部曲》的复调。小说从个体生命出发，揭示历史与文化力量如何吞噬个人，颠覆了传统伦理的神圣性。

首先，反思体现在对性别压迫机制的揭示上。梅花的命运自童养媳身份设定起，便被传统文化暴力所规定。她一出生便因性别被父亲卖作童养媳，成为刘家“带路生子”的工具。在此身份下，她失去了选择婚姻的自由和对自我命运的掌控，沦为父权社会中文化暴力的牺牲者。从无法与心爱的沈武在一起，到被迫嫁给刘福，再到被动卷入沈坤与刘家的交易，成为谈判筹码，梅花的命运充满讽刺与无奈：

命运捉弄人。这个时代，女人算什么？梅花觉得自己只是一件货物。出生后，李家就把她卖给刘家。刘家把梅花当作玩具送给儿子；现在儿子有难，梅花又变成谈判的筹码。梅花不能再回刘家了，刘家要把她让给沈坤。她企图掌握自己的命运，要把自己当作礼物送给沈武，可沈武却不敢接受。现在，她该到哪里去？⁸⁹

⁸⁹ 许友彬，《扮新娘》，页231。

吊诡的是，女性在漫长的文化传承中，既是受害者，也可能成为施暴者：

女性的悲剧不在于她们生来是女人，而在于她们自觉不自觉地按照“女人模式”加以培养；因此，女人的悲剧不是生理悲剧，而是一场文化悲剧。

⁹⁰

女性将传统伦理的规训内化，并以此互相监视，这种共谋因披上伦理外衣而难以被识别为暴力。陋习代际传承，诸如“饿死事小，失节事大”的贞洁观、“女大当婚”及“婚姻父母做主”的观念，使女性在父权文化长期塑造下深信不疑、难以自觉。因此，文本中常出现“我当年也是这样”的话语。梅花母亲为将其妹妹嫁给沈武，说：“我当年十五岁就嫁人了。”⁹¹又在梅花拒婚时说：“谁不是这么过来的？婚姻大事由父母做主，哪有你喜欢不喜欢的。”⁹²这种对女儿命运的默许，正是文化悲剧的体现。梅花母亲未曾意识到自己参与了对女儿未来的摧残，她的冷漠回应正是对传统文化无意识的内化。

值得玩味的是沈武姐姐的双重道德标准。面对自己的婚姻，她曾愤怒抗议：“那是我的婚姻啊！”⁹³“我死了算了！”⁹⁴但当梅花被迫嫁给刘福时，她却冷漠道：“那是刘家的事，梅花本来就是刘家的人，要怎么处置，应该由当家人做主。”⁹⁵甚至指责梅花不忠不孝不仁不义。沈母的评价进一步将传统伦理的荒谬

⁹⁰ 欧阳洁，《女性与社会权力系统》（沈阳：辽宁画报出版社，2000），页34。

⁹¹ 许友彬，《扮新娘》，页136。

⁹² 许友彬，《扮新娘》，页142。

⁹³ 许友彬，《大风吹》，页221。

⁹⁴ 许友彬，《大风吹》，页225。

⁹⁵ 许友彬，《跳房子》，页33。

推向极致：“你姐姐是读书人，明白事理，说话就是不一样，忠孝仁义说得多么好。”⁹⁶

将传统叙事中边缘化的女性置于中心，描绘其生存体验，是新历史小说的重要特征。然而，受礼教压迫的不止女性，所有人皆为受害者。沈武大哥曾问他是否愿意娶梅花，沈武虽渴望，却因伦理束缚而无法选择。当他试图突破时，父母的眼神如刀锋刺痛他，仿佛在质问：“你也这么卑鄙吗？”⁹⁷最终，沈武不得不妥协，装作深明大义地拒绝。这场情感悲剧，既源于外部战争环境，也源于内化的伦理规范对个体情感的压抑。梅花的一段内心描写尤为深刻：

沈武转身跑出洞口，对着寒风挥拳踢腿，好像有一个无形的巨人正在和他搏斗。梅花不用看也知道，沈武斗不过那个无形的巨人。但沈武没有放缓速度，没有停下来，他的眼睛里好像有泪水……⁹⁸

无形的巨人，正是伦理暴力的隐喻。它不仅代表长辈的权威，更是内化于心的道德枷锁——所谓仁义道德，不过是“吃人”之道。

在追溯创伤成因时，除历史、政治、战争等宏观因素外，更应关注作为潜在施暴者的文化与意识形态。⁹⁹德国哲学人类学家米切尔·兰德曼（Michael Landmann）提醒我们，人既创造文化，也被文化塑造。¹⁰⁰文本通过描绘女性处

⁹⁶ 许友彬，《跳房子》，页34。

⁹⁷ 许友彬，《大风吹》，页296。

⁹⁸ 许友彬，《扮新娘》，页96。

⁹⁹ 张婧磊，《新时期文学中的创伤叙事研究》，页30。

¹⁰⁰ 兰德曼认为“我们首先是文化的生产者，但是，由于一种反作用的结果，文化也产生了我们。在一个‘强有力的因果循环系统’中，我们决定了文化，而反过来也体验到文化对我们的‘塑造’”。详见：米夏埃尔·兰德曼著，张乐天译，《哲学人类学》（上海：上海译文出版社，1988），页201-216、217-219。

境，批判了父权社会及吃人礼教对女性生命的戕害，同时也呈现了男性在伦理约束下的情感与道德撕裂。《三部曲》由此超越单纯的性别批判，深刻揭示了历史洪流中的伦理暴力——每个人在不自觉中既是受害者，也是共谋者。与之类似，苏童《妻妾成群》、《红粉》等作品也展现了对传统文化的反思，描绘了妻妾文化与烟柳文化对女性命运的不幸影响。对传统伦理的反思，已成为新历史小说的重要主题。

第三节 小结

许友彬有意创作一部历史小说，叙事重点却并非马共抗日的宏大叙事，而是在战争背景下细致书写个体生命的处境，展现躯体创伤、精神创伤与生存空间的困境。新历史小说作家试图将历史从国家与政治权力的宏观叙述中解放，转向人性维度，为历史提供新的诠释路径与理解空间。《三部曲》正体现了这一历史观的写作实践。

同时，文本借助日据背景放大旧社会传统伦理的缺陷，直指其对女性造成的不幸，体现了对历史中边缘角色的特殊关注。梅花作为牺牲品，在沈武、刘福、沈坤之间被反复摆弄，最终通过抛弃自我身份、穿上姐姐的身份来摆脱困境。这一转变不仅是对传统文化的反抗，也是挣脱旧礼教吞噬与束缚的宣誓。

尽管文本多通过女性生命经验反思文化劣根，却未忽视男性所承受的创伤与压迫。沈武的遭遇提醒读者，在传统思想阴影下，男性同样难以逃脱规训与压抑。显然，文本所揭示的不只是女性困境，更是传统文化之下整个人类共同的文化悲剧。

第三章 人物塑造：非英雄化、女性中心、反面人物复杂化

第一节 沈武：非英雄化倾向

在《三部曲》中，主人公沈武的塑造体现了鲜明的新历史小说特征，尤其在人物的非英雄化描写上。传统英雄叙事常以强烈家国情怀和民族大义塑造主人公，而《三部曲》则通过对沈武的刻画，瓦解了这一模式，展现出一个真实、复杂的个体。

新历史小说的主人公通常不再是民族英雄或历史关键人物，而是普通人，如余华《活着》中的福贵。《三部曲》中，沈武虽身处抗战背景，但始终未展现出英雄形象。他几次拒绝阿虎的参军邀请，直到误以为梅花去世后才参战，且在战场上的表现也颇为平凡，“只打过一次游击战……结果我中枪倒下。队友为了救我，不得不放弃枪械，把我抬走”¹⁰⁶，“我没死，成不了英雄。”¹⁰⁷这一设定削弱了沈武对历史进程的直接影响，打破了传统“英雄拯救国家”的叙事模式。

虽然传统历史小说中也有以平民为主人公的作品，但他们往往被塑造成道德化的英雄，平民身份反而成为保证英雄纯洁性的手段。¹⁰⁸文本则打破平民即道德代表的窠臼，还原人物的平凡本色，亦不刻意贬低富人。例如，梅花的姐夫黄先能虽为富有米商，却以资助抗日军彰显家国情怀，映照出社会阶层的多面性。

¹⁰⁶ 许友彬，《跳房子》，页 309-310。

¹⁰⁷ 许友彬，《跳房子》，页 310。

¹⁰⁸ 黄健，《穿越传统的历史想象》，页 99；刘宏志，《英雄的消隐——论革命历史小说和新历史小说中人物形象的嬗变》，《中州学刊》2003 年第 5 期，页 104-105。

《三部曲》不仅去除了沈武的英雄光环，还通过细腻的内部描写探讨人性的复杂与矛盾。沈武的行为更多由个人情感驱动，而非传统英雄所具有的坚定家国情怀。他参军的动机，并非出于家国情怀，而是顺应梅花的意愿：“沈武不想当梅花的英雄，他只想当梅花心爱的人。”¹⁰⁹宏大的家国叙事被解构，取而代之的是个体情感和平凡人性的展现。

文本还进一步刻画了沈武的阴暗面。他虽具勇敢、尊重女性等正面特质，但也显得犹豫、懦弱、杀戮甚至自私。相比梅花的果断，沈武在家教规训下常显畏缩。然而，这种描写并非批判，而是力图呈现真实个体。文本频繁展现沈武的内心独白，凸显小人物在抉择面前的无力与挣扎：

“……阿武深明大义，昨天阿坤问阿武，要不要娶梅花做老婆，阿武说不要。”爸爸这么说，沈武感到惭愧。其实这时候，沈武不想深明大义，他只想和梅花在一起。他很后悔昨天没有答应大哥，没有勇敢地说他想和梅花结婚。¹¹⁸

梅花的视角也展现了沈武的矛盾与不彻底：

沈武的心，她还不明白吗？他是个孝顺的孩子，离不开爸爸妈妈……他是一个善良的人，要帮助刘福脱险……他是一个有诚信的人，要把自己心爱的人找回来再交给别人……沈武的心，她还不明白吗？¹¹⁹

¹⁰⁹ 许友彬，《跳房子》，页 294。

¹¹⁸ 许友彬，《大风吹》，页 301。

¹¹⁹ 许友彬，《扮新娘》，页 261。

此外，沈武射杀松鼠的描写具有强烈的象征意义。松鼠虽小而可爱，但在沈武箭下死去，血染白腹。沈武解释自己的行为是“为了我们的晚餐”¹²⁰。松鼠的可爱与死亡，衬托出沈武的杀戮，指向人性中为利益而残害生命的普遍逻辑。这不仅揭示人性的复杂，也体现出新历史小说对道德绝对化的批判——将善恶简单对立，本身就是扼杀人性复杂性的暴力。

新历史小说有别于传统历史小说之处，在于它批判英雄主义叙事，并强化对个体情感的书写。传统历史小说的主人公通常背负家国情怀，成为历史进程中的关键人物，展现英雄光辉。然而，新历史小说倾向于描写社会边缘的普通人，避免将其英雄化，更多呈现个体的情感挣扎与内心复杂。其关注点在于普通人在历史洪流中的无力感及私人情感，而非宏大叙事。

第二节 梅花与阿姐：女性角色的中心化

文本对女性的关注，除描绘受困于历史循环的女性命运外，还体现在女性形象的塑造上。《三部曲》将女性还原为独立、有血有肉的主体，甚至赋予她们传统上由男性承担的社会角色，塑造出英雌形象。

在父权文化语境中，女性常被刻画为感性、柔弱、依附的存在。文本则通过沈武的退缩与无助，反衬梅花的坚定与反抗：

“那也是命。”沈武讷讷地说。“我要改变命运！沈武，你有没有想过要娶我？”“不敢想。”“为什么？”“那是不可能的事。”“只要你敢想……”

¹²⁰ 许友彬，《扮新娘》，页90。

“不可能。如果你能当我的新娘，夜晚也会出太阳。”梅花看着黑暗的天空。老天啊，出一个太阳吧！¹²⁵

这一对话中，梅花展现出主动抗争命运的姿态，与沈武的消极顺从形成鲜明对比，打破了女性依附于男性的传统形象。此外，文本亦反转了女性纯粹感性的刻板印象。当沈武请求见面时，梅花虽内心挣扎，最终仍以理智压制情感冲动。梅花的理性与克制，颠覆了传统叙事中女性柔弱、情感至上的形象：

沈武诚恳地说：“先亮，请你让我见爱弟一面，算我求你……”梅花有出门现身的冲动。不！不行！他来找我，只是要把我交给阿爹！¹²⁶

更重要的是，文本重构了家国叙事中的性别角色。传统叙事中，爱情常是女性的全部，而男性割舍爱情、投身家国总是理所当然。¹²⁷但在文本中，性别结构被置换，女性成为更具家国意识的一方。梅花原本渴望与沈武逃离动荡、共度平凡人生，但在亲人相继惨死后，国家情怀逐渐浮现：

沈武愤愤不平：“……没有你，我的生命失去意义……你知道我最大的心愿是什么？是和你在一起，过平凡的生活。”……“沈武，我就希望你把性命豁出去，不要顾虑我。你心中有牵挂，就做不了大事。你走吧，我会把你当作死了，为国家牺牲了。你也把我当作死了。我会以你为荣，不会期待你回来。”¹²⁸

¹²⁵ 许友彬，《扮新娘》，页93。

¹²⁶ 许友彬，《扮新娘》，页257。

¹²⁷ 盛晓玲，〈复活历史深处的女性声音——赵玫《高阳公主·长歌》中的女性形象分析〉，《湖南科技学院学报》2012年第11期，页35。

¹²⁸ 许友彬，《跳房子》，页296、297-298。

梅花在此不仅展现出超越私人情感的担当，也在精神层面承担了传统上由男性承担的家国重责。

更值得注意的是阿姐这一人物形象，是文本中少见的极善人物。叙述者将众多英雄特质赋予她：善解人意、侠义心肠、稳重理智、重情重义、怀有家国抱负、接受新思想等。她甚至冒着生命危险支援抗日军，最终为此牺牲，呈现典型的悲剧英雄命运。

传统历史小说并非没有女性角色，但极少从女性立场书写她们的历史。相较之下，新历史小说秉持“历史不仅是正史，也包括民间史”的观念，强调边缘声音的重要性，试图将边缘推进至叙事中心，构建新的历史书写方向。女性作为传统历史叙事中的“他者”，在新历史小说中获得了更为立体、丰富的展现。

第三节 沈坤与沈奇：反面人物的复杂化

《三部曲》中，除日军外，大多数反面人物都呈现出复杂形象。日军作为例外并不意外，因文本作为作者历史观的产物，并未颠覆既有认知，而是呈现了对历史的理解。因此，对日军的丑化描写如“两个眼睛长得像蛤蜊一样”¹³⁰、“突眼龅牙”¹³¹，本质上是作者立场的自然流露。

文本对反面人物复杂性的书写，更多体现在对汉奸、走狗角色的刻画上。它揭开传统历史叙事为人性加盖的遮蔽之纱，试图还原人物真实面貌，提供另

¹³⁰ 许友彬，《大风吹》，页 150。

¹³¹ 许友彬，《大风吹》，页 150。

一种理解历史的路径。例如沈坤虽为汉奸，不仅害死父亲，还以卑劣手段逼迫梅花，却也屡屡流露出对弟弟沈武的保护与关怀：

沈武和大哥的关系，就在监狱的小窗口之间决裂了……只听见大哥用浓重的鼻音说：“不管你是谁，新年快到了，给你买了两套新衣服。”……他打开纸袋，里面有两件衬衫、两条短裤，一双拖鞋、一条毛巾和一块肥皂。大哥总是知道他需要什么。¹³²

此外，文本赋予反面人物阐释自身动机的权利，使其行为具备一定逻辑自洽，从而避免脸谱化，呈现被殖民暴力扭曲的人性。如沈坤渴望当使用人的初衷，正源于被压迫后的反弹心理：“自从我看见对面马家伙势欺人，陷害我们，我就想，有一天我也要当使用人！”¹³³ 沈坤与沈奇对协助日本人的自白，也体现出“看法不同，选择不同”的立场差异：

二哥愤愤地说：“我是走狗，没错，我是走狗！但我不是汉奸，我没有做过对不起华人的事！我在日本人的机关里做事，了解到一个事实。日本政府有一个强大的组织，零零星星的华人力量是没有办法推翻他们的……单凭个人勇气跟日本人争，只会白白送命。”……“日本政府分两派：一派主张铁腕政策，用强硬手段迫使华人屈服；一派主张怀柔政策，对华人好，不迫害华人。我的上司是好人，主张怀柔政策。我必须支持他，希望他这一派获得胜利，那么华人以后就有好日子过。”¹³⁴

¹³² 许友彬，《跳房子》，页 202。

¹³³ 许友彬，《扮新娘》，页 195。

¹³⁴ 许友彬，《跳房子》，页 20-21。

余华曾指出，试图用几个抽象词概括人物性格，往往会忽略人物内心，从而粗暴干预作家深入刻画人物复杂性的努力。¹³⁵《三部曲》对反面人物形象的复杂化，正是对这一创作理念的有力回应。

一般而言，解构正面人物常通过挖掘其阴暗面；而解构反面人物，则在于揭示其可能存在的合理性或人性光亮。文本正是通过展现反面人物善意的一面，并赋予其自我辩解的空间，来消解纯粹的恶，展现历史背景下个体选择的多重性与困境。在新历史小说的叙事中，反面人物的复杂化书写是一种重要策略，不仅呈现了历史中的灰色地带，也体现了对人性复杂性的尊重。

第四节 小结

《三部曲》在人物塑造上体现出新历史小说的特征，主要表现在非英雄化、女性中心化与反面人物复杂化。首先，文本有意淡化主人公沈武的英雄属性，将其还原为具有人性弱点的普通人。他的行为更多出于情感驱动，而非家国意识，打破了传统中政治化、符号化的英雄形象。

其次，女性角色被赋予独立性与行动力，颠覆了父权叙事中女性依附、感性的刻板印象，甚至替代男性成为英雌。关注边缘人物一直是新历史小说的重要取向。遗憾的是，像阿姐这样的极善人物，其塑造方式更像是将传统男性英雄的特质直接移植，忽略了性别特征中的母性与柔性，使她呈现出女性形象而男性气质的混合感。

¹³⁵ 余华，〈虚伪的作品〉，《余华作品集 2》（北京：中国社会科学出版社，1995），页 287。

最后，对反面人物的刻画避免了脸谱化，而是通过描写细节和赋予阐释权，使汉奸、走狗等传统恶人形象呈现出复杂心理。他们的选择往往出于生存或利益考量，而非纯粹作恶。这种人物塑造的方式体现了对人性的尊重，也赋予历史中的边缘者或失败者发声的权利，使历史叙述摆脱单一视角。

第四章 叙事结构与意义生成：《三部曲》的叙事技巧

第一节 视角转换与时序跳跃：构建非线性记忆的策略

《三部曲》通过叙述视角和时序结构的安排，构建了一个多声部的历史叙事空间。其叙述视角与时序安排大致如下：

		第一部	第二部	第三部
叙述视角	第一叙述层 (讲故事年代)	第三人称彤彤视角		
	*故事讲述者	沈武（爷爷）	李有弟（奶奶；梅花妹妹）	沈武（爷爷）
	第二叙述层 (故事年代)	第三人称沈武视角→第三人称沈爸视角→第三人称沈武视角	第三人称梅花视角	第三人称沈武视角
叙述时序	第一叙述层 (讲故事年代)	2/1/2011	3/2/2011	1/5/2011-2/5/2011
	第二叙述层 (故事年代)	8/1/1942-13/1/1942; 12/1/1942-20/1/1942; 13/2/1942-19/2/1942	12/1/1942-25/6/1942	20/2/1942-25/9/1945

表一：《三部曲》叙述视角与时序

先论叙述视角。文本共有两层叙述层次：（一）讲故事的年代；（二）故事发生的年代。第一层统一采用第三人称彤彤视角，这一孙辈视角不仅为历史回忆提供现实锚点，也在代际对话中形成对历史记忆的当代阐释。在第二层中，叙述视角则呈现动态变化：第一部主要为第三人称沈武限知视角，穿插沈爸视

角；第二部转为梅花中心视角；第三部又回归沈武限知视角。这种视角的流动打破了传统历史叙事的权威性，通过不同人物与性别视点，构建多元历史图景。

传统历史叙事多采用全知全能的第三人称视角，追求客观再现。而新历史小说因关注民间、边缘与个人史，更倾向第一人称或第三人称意识中心限知视角。所谓第三人称意识中心，即将叙述聚焦某一人物，通过其所见所感知世界。¹³⁶历史解释权既交还个体，历史便成为个人记忆的言说，而非权威文本。记忆中总带有的情感性与非理性也随之而来，容易出现主观填补或无意识美化，正如黎紫书所说：“记忆这东西是会自欺欺人的。”¹³⁷

在《三部曲》中，对记忆不可靠的怀疑直接转化为对历史真实性的质疑。如彤彤评价爷爷的讲述“纯粹是推测，毫无根据”¹³⁸；沈武的回应更印证了历史作为个人言说的历史观：“这是我讲的故事，我要它怎样它就怎样，谁也管不了。”¹³⁹再如梅花的“死”：1945年爷爷不信梅花已死，亲赴丹绒加弄，却见墓碑；2011年欲火化时却发现墓中无尸。文本借爷爷所思：“这个动乱的时代……活的人死了，死的人活了，消息并不可靠。”¹⁴⁰强化了对历史虚构性的意识。

叙述的主观性还体现为“你方唱罢我登场”的历史书写模式。¹⁴¹历史不再被视为固定真相，而随叙述者改变。《三部曲》通过多视角叙述，在多元叙述中纠正偏差，赋予各人物发言权，回应历史的多重性。如《扮新娘》中，梅花视

¹³⁶ 由韦恩·布斯于《小说修辞学》中提出。详见：韦恩·布斯著，华明、胡晓苏、周宪译，《小说修辞学》（北京：北京联合出版公司，2017），页142-143。

¹³⁷ 林春美，〈谁方的历史〉，页152。

¹³⁸ 许友彬，《大风吹》，页181。

¹³⁹ 许友彬，《大风吹》，页181。

¹⁴⁰ 许友彬，《跳房子》，页338。

¹⁴¹ 王又平，《新时期文学转型中的小说创作潮流》，页351。

角将沈武误认作告密害死阿姐之人；《跳房子》则通过沈武视角还原真相，为其洗清冤屈。

再论叙述时序。文本采用双线交织的复调结构：现代线（2011年）以碎片化方式穿插于历史线（1942-1945年），形成记忆与当下的对话。历史线大致顺时推进，但通过多重视角的切换，展现同一事件的多元解读。如梅花跳粪池失踪情节，分别从沈武、沈爸与梅花视角出发，每一转换都揭示更多信息，逐步推进情节，也为读者提供隐性线索。

文本共设四个时间层次¹⁴²：（一）叙事时间一（创作层），即作者如何写整体的故事，通过非连贯的章节编排与卷际留白，打破线性史观；（二）叙事时间二（叙述层），表现为故事中讲故事的人，即爷爷奶奶对故事时间的主观处理。读者应意识到的是，爷爷奶奶如何说故事，实际上是笼罩在作者如何写故事之下的有限发挥。爷爷奶奶对历史的讲述，其内容虽来自亲历与“替代经验”（梅花曾将自己的故事告诉奶奶），但呈现出经验压缩与情感拉伸的时间特征：如沈武抗战经历被有意省略，传统重头戏的抗战被边缘化，体现新历史小说由国家叙事向民间日常的关怀转向；又如对人物心理的大量描写，强调人物内在情感，突出对人的关注。（三）故事时间一（第一叙述层），聚焦2011年彤彤与爷爷奶奶的互动，这一层具对话性与反思性。一方面通过彤彤的质疑展示对历史的重新解读：“还有什么比生命更重要？”¹⁴³；另一方面揭示代际记忆的断裂：爷爷执着于保存历史细节，“容纳不下新的记忆”¹⁴⁴，而彤彤更多体现出遗忘与隔阂，

¹⁴² 参考童庆炳主编《文学理论教程》中将叙事所涉及的时间概念分为“讲”故事的过程的“文本时间”（或称叙事时间），及“故事”内容发展的过程的“故事时间”。详见：童庆炳主编，《文学理论教程（修订二版）》，页252。

¹⁴³ 许友彬，《扮新娘》，页217。

¹⁴⁴ 许友彬，《大风吹》，页5。

视历史为故事。（四）故事时间二（第二叙述层），具体呈现1942-1945年日据时期图景，借助日历式时间标记与多频闪回的叙事手法，营造历史真实感的同时，也模拟了创伤记忆的碎片性¹⁴⁵。

第二节 偶然与戏剧：历史经验的感知方式

所谓偶然性，指无明确因果关系的突发事件打破原有单一、必然的结果，“偶然是伟大的事物，随便把它往什么地方扔去，那地方便会出现一段崭新的历史”¹⁴⁶。在偶然性的塑造中，人性的非理性与恶往往成为驱动。如马家青年告密导致沈武三兄弟被日军殴打，追溯原因，沈武想到：“几天前二哥载货回来，马家青年要来分粮，大哥不给，因此和马家青年发生口角。”¹⁴⁹沈武试图由果溯因解释事件，但实际上，这一因由并不必然导致告密。文本正是借由无法用理性解释的人性行为体现偶然性。

更值得注意的是，偶然性甚至不依赖前因，便能“在瞬间就将人物的命运完全翻了一个个儿”¹⁵⁰。整体来看，《三部曲》情节呈现“希望——短暂幸福——偶然打破——失望——短暂困境——偶然带来希望”的循环结构。偶然事件作为转折点连接情节，使短暂的幸福也显得岌岌可危，预示着潜在的剧变，从而强化结局的不确定，解构历史的必然。

取一段情节为例：沈武打伤日军后与梅花逃亡，短暂享受二人世界（尽管其中叙述者不断以沈武想回家制造危机感）——两人外出看开桥典礼，被沈武

¹⁴⁵ 张婧磊，《新时期文学中的创伤叙事研究》，页32。

¹⁴⁶ 余华，《往事与刑罚》，《余华作品集1》（北京：中国社会科学出版社，1994），页35。

¹⁴⁹ 许友彬，《大风吹》，页154。

¹⁵⁰ 王耀辉，《文学文本解读》（武汉：华中师范大学出版社，1999），页150。

父母撞见并带回——被禁止见面——新年沈武去刘家拜年，梅花趁机留纸条约见——沈武为将除刺青工具交给大哥而耽误——大哥不在、自行车被大哥朋友骑走——错过约定时间……人物命运屡被偶发事件主导，最终“纯属意外的偶然，是‘真不知该怨谁’的偶然误会将他置于死地”¹⁵¹。因此，文本中常有“如果当时”的假设：“沈武心想：要是刚才不叫爸妈，掉头就走，结果又会如何呢？”¹⁵²这些假设并非欲改写结局，而是强调人在历史中永远无法拥有全知视角，历史正是由无数偶然与不确定堆叠而成。

梅花之“死”亦是另一体现。这一希望——失望循环，甚至跨越至 2011 年。当爷爷发现坟中无尸，仅有景泰蓝鲤鱼的紫檀盒，重新燃起希望：“梅花没有死，我去找她。小朋友，我们去找她！”¹⁵³历史因此呈现出一种未完待续的开放性。

由于偶然性的普遍存在，文本弥漫着浓厚的戏剧性，进一步揭示历史的荒谬。当读者看到梅花姐姐与姐夫对未来的憧憬，转瞬一死一郁，便能感受到历史巨大的反讽——制造悲剧的方式，就是在开头制造幸福，再予以剥夺。你挣扎、几近曙光，却始终难逃宿命。

更具戏剧性的是奶奶的身份线索。从她知晓梅花所有故事，到身份证上的“Lee Yao Tee”，叙述者始终暗示她即是梅花——梅花冒名顶替姐姐成为黄家少奶奶后改名李要弟。但最后却写道：“李有弟用广东话讲就是 Lee Yao Tee。”¹⁵⁴这一名字穿越梅花姐姐、梅花本人及梅花妹妹，层层叠加出命运的错位与身份的混淆。

¹⁵¹ 胡良桂，〈新历史小说的创造性变异〉，《求索》1997 年第 3 期，页 99。

¹⁵² 许友彬，《大风吹》，页 238。

¹⁵³ 许友彬，《跳房子》，页 353。

¹⁵⁴ 许友彬，《跳房子》，页 356。

传统历史叙事强调因果逻辑与历史必然，试图从既定事实中抽离出清晰的演进规律，构建线性的历史结构。¹⁵⁵而新历史小说则打破这一叙事逻辑，将历史理解为无数可能性交织的复合体。它不再执着还原必然如此的历史轨迹，而是重构那些可能如此的未实现路径，从而展现主流叙述遮蔽下的多元面貌。¹⁵⁶

第三节 预言、戏谑与隐喻：话语策略与历史反讽

《三部曲》中，贯穿文本的主要话语形式有三：预言式、戏谑、隐喻。

首先是预言式话语。如梅花抽到的七号签。签文“千山万水未能还”本属中中签，却被不同人物赋予迥异意义。慧如将其解读为“有变”与“不能回来”的警示，暗含未来的不确定性；梅花则视之为与沈武私奔、不再回头的好兆头。此签语因模棱两可而具张力，既暗示命运未定，又承载象征意义。文本借由这种暧昧不明的预言结构，制造出命运仿佛注定的错觉。然而，这种宿命感实为后人重构历史时的心理投射，而非历史的本质。类似写法在八仙庙场景中亦有体现。沈武与梅花在八碗汤圆、八杯米酒、八支香的仪式中许愿，随后梅花流泪、遮面的描写，使幸福誓愿染上浓重不安与预兆感——沈武偷瞄、梅花的遮目与泪水，皆在视觉隐喻中暗示二人对抗历史的努力终将失败。

尤为典型的还有梅花眼病的描写。母亲口中“祖上的血不干净”¹⁵⁷、“眼睛都不好”¹⁵⁸，将个体病症提升为跨代宿命。梅花视力逐渐衰退，不仅象征身体

¹⁵⁵ 李正仁，〈浅论新历史主义小说的精神诉求〉，《青岛大学师范学院学报》2006年第4期，页90-91。

¹⁵⁶ 李正仁，〈浅论新历史主义小说的精神诉求〉，页90-91。

¹⁵⁷ 许友彬，《跳房子》，页255。

¹⁵⁸ 许友彬，《跳房子》，页255。

的衰败，也隐喻对历史认知的模糊与断裂。通过身体承载历史的叙述，文本突显了创伤的不可见与代际传递。在预言式话语中，文本构建出一种虚伪的历史必然。读者虽感受到某种注定的力量，却也意识到这种宿命感源自叙述策略本身，从而达到对因果逻辑的质疑与对主流叙事的深度反讽。

无论是求签、谶语，或人物言语，这类话语形式并非单纯修辞点缀，而是新历史小说用以解构传统因果叙事、营造宿命氛围的重要策略。这种宿命感并非诉诸历史必然，而是源于作者以当下之眼回望历史所生发的苍凉与感伤。¹⁵⁹换言之，新历史小说并不关注事件本身的因果与真实性，而强调历史意识与情感体验。在此结构中，历史呈现出一种非理性、似被神秘力量操控的样貌。¹⁶⁰文本通过悲剧命运与偶然事件的交错书写，营造历史的荒诞感与轮回感。

其次是戏谑。新历史小说常通过喜剧化风格、荒谬场景与语言调侃解构崇高历史叙事。¹⁶¹《三部曲》中，沈武与梅花在照明弹与炸弹交织中玩扮新娘游戏，从“上轿喽”到“夫妻入洞房喽”¹⁶²的喊叫，将战火的恐怖轻佻化。荒诞中的仪式感形成强烈反讽：在死亡阴影中模拟婚姻，既是对历史逻辑的戏弄，也是对命运荒谬的无声控诉。

这种戏谑还体现在语言和行为的荒诞上。村民在日本兵监督下宰杀肥猪，仪式感十足却暴力血腥，场面张力极强。日本兵怒斥并亲自操刀的情节使仪式滑向荒诞，而紧随其后的泡澡场面更进一步打破战争的严肃氛围。他们一边洗澡一边嬉笑，甚至因油桶翻倒狼狈不堪，彻底将加害者形象滑稽化。沈武兄弟

¹⁵⁹ 王彪，《新历史小说选》，页6。

¹⁶⁰ 王彪，《新历史小说选》，页6。

¹⁶¹ 迟媛方，《新历史小说的叙事策略与想象重构》，页69-70。

¹⁶² 许友彬，《扮新娘》，页95-96。

的偷看与笑声令讽刺意味更为浓烈。这些处理手法使得极端残酷不再令人悲痛，而转为黑色喜剧，达到对严肃历史的强烈反讽。

最后是隐喻。作为新历史小说的重要话语策略，隐喻体现了作家以现代意识统摄历史事件的方式。¹⁶³海登·怀特认为，隐喻是一种基于相似性与差异性，以类比或明喻进行描述的转移式修辞。¹⁶⁴文本中，叙述者以动物与自然意象映射历史事件及民族境遇，如“猴子是有灵性的动物……我们不打扰它们了”¹⁶⁵体现对人类共处的尊重；沈武以竹箭射穿松鼠则隐喻战争中出于私利的伤害行为；小螃蟹的洞穴象征逃避与求生，而沈武与梅花最终在海浪中屹立不倒，表现了乱世中的坚韧意志。最终，彤彤与爷爷关于乌叶猴的对话：“‘都七十年过去了，乌叶猴都死了’……‘死了吗？不会吧。它们可能留下后代……’”¹⁶⁶，更构成华人在马来西亚生根、本土认同的隐喻。这些隐喻不仅传递作者的价值判断，也为历史书写提供多重解读路径，体现了文本在叙事上的开放性。

第四节 小结

叙述视角与时序编排、偶然性与戏剧性设置，以及预言、戏谑与隐喻等话语形式，是新历史小说叙事策略的重要组成部分。《三部曲》正是藉由这些手法的综合运用，彰显了新历史小说独特的历史观。

¹⁶³ 洪治纲，《新历史小说论》，页 25。

¹⁶⁴ 海登·怀特著，陈新译，彭刚校，《元史学：十九世纪欧洲的历史想象》（南京：译林出版社，2004），页 44。

¹⁶⁵ 许友彬，《扮新娘》，页 90。

¹⁶⁶ 许友彬，《跳房子》，页 305。

在叙述视角与时序安排上，文本采用限知视角与碎片化时间结构，将历史从单一线性、全知掌控的叙述秩序中解放，转而呈现为个体经验与记忆交织而成的多声部图景。在偶然性与戏剧性处理上，文本削弱因果律与历史必然性，使历史事件显得荒诞而不确定，突出历史的偶发性与人的生存困境。话语层面上，通过预言式话语、戏谑语调与象征性隐喻的多重运用，文本构建出一个富有张力的象征系统，不仅增强了文本的多义性，也反映出历史书写中难以化解的悖论与荒谬感。

需指出的是，文本作为艺术创造，本质上无法完全脱离因果关系。¹⁶⁷然而，与传统历史叙事出于说教与道德目的所构建的线性因果结构不同，新历史小说更多基于艺术表达的需要，将历史呈现为充满中断、并置、逆转与重复的断裂性过程，重塑历史的复杂性与多样性。¹⁶⁸

这些叙事策略背后，是对历史真相不可抵达的深刻认知，以及对历史写作本质为叙述建构的自觉反思。借由有限视角、非线性时间与多义话语，《三部曲》重申其立场：历史并非单一真理的再现，而是一个由多重声音交织、由叙述与想象共同建构的空间。正是在这一层面上，文本不仅打破了传统历史叙事的逻辑框架，也为历史记忆的表达开辟了更多可能性。

¹⁶⁷ 陈超，〈历史小说叙述策略的嬗变〉，页 117。

¹⁶⁸ 陈超，〈历史小说叙述策略的嬗变〉，页 117。

第五章 结语

第一节 研究发现

许友彬《三部曲》以日据时期马来亚华人社会为背景，通过少年视角与家族命运描写，展现了在战争、殖民与文化多重压迫下个体身心创伤与生存挣扎。小说将叙事焦点由马共抗日的宏大叙事转向个体生命处境，通过躯体与精神创伤、生存空间的细致书写，揭示历史如何深嵌私人生命。这种写法不仅打破将历史视为宏大客观叙事的传统逻辑，也使个体创伤转化为可感知的文学表达，体现了新历史小说从国家叙事转向人性维度的创作倾向。

人物塑造上，三部曲展现出非英雄化、女性中心化与反派复杂化的特征。主人公沈武被有意淡化英雄属性，呈现为具人性弱点的普通人，其行为多由情感驱动而非家国意识，打破传统政治化、符号化的英雄形象。女性角色如梅花具备独立性与行动力，通过身份转化反抗传统礼教的吞噬；而如阿姐的角色则表现出性别特质的模糊，呈现女性形象与男性气质的混合。反派描写亦不脸谱化，借助细节与自白描写揭示其生存逻辑，为历史边缘者提供发声空间。

叙事策略上，小说结合限知视角、碎片化时间结构、偶然事件与象征性话语，构建出交织个体经验与记忆的多声部历史图景。通过削弱因果律与历史必然性，彰显历史的荒诞与不确定，并借助预言、戏谑与隐喻构建多义象征系统。这种叙事实验体现了对历史真相不可抵达的自觉反思，其非线性结构重塑了历史的复杂面貌。然而，受青少年文学定位影响，小说在时间顺序与事件安排上

仍显保守，未完全摆脱宏大叙事框架，反映出新历史小说在追求艺术创新与履行教育功能之间的平衡与限制。

从文学史脉络看，许友彬延续以时代变迁为背景的传统结构，却通过强化日常细节与个体感受，展现新历史叙事的独特面貌。性别视角的引入尤为突出，在男性主导的历史叙事中书写女性情感史与成长史，丰富了历史书写层次。尽管作为非亲历者，其历史书写与史实存在距离，但正是这种时代隔阂赋予他以现代意识重构边缘经验的自由，使《三部曲》成为一种立足当下的历史再理解。

第二节 研究局限和建议

首先，在叙事策略上，许友彬受青少年文学定位影响，展现出较温和的历史重构方式，叙事未能完全突破线性时间与明确历史节点的束缚，在历史深度与艺术创新上存在一定局限。未来可将其作品与更具颠覆性的新历史小说（如莫言、苏童等）进行对比，探讨受众定位对历史书写的影响。然而，在新历史小说式微的背景下，许友彬的写作提供了一种稳健温和的范式，既避免历史虚无，也未将历史完全游戏化，为探讨历史重构边界提供有益启示。

其次，阿姐的形象塑造存在性别特质移植问题，体现出男性化的英雄特征。这种设定既显示出作者突破性别刻板印象的努力，也可能简化女性主体性。后续研究可借助性别理论，深入分析其形象建构的利弊。

最后，在历史真实性方面，作为非亲历者，许友彬的书写在虚构与史实之间形成张力。未来可结合日据时期马来亚的史料，如战时报刊、回忆录等，展开互文研究，通过文本与史料的对话评估其历史书写真实与虚构的边界。

引用书目

近人论著

1. 黄健，《穿越传统的历史想象：关于新历史小说精神的文化阐释》，广州：暨南大学出版社，2010。
2. 鲁迅，《中国小说史略（外一种：汉文学史纲要）》，北京：商务印书馆，2011。
3. 欧阳洁，《女性与社会权力系统》，沈阳：辽宁画报出版社，2000。
4. 齐裕焜，《中国历史小说通史》，南京：江苏教育出版社，2000。
5. 石昌渝，《中国小说源流论（修订版）》，北京：生活·读书·新知三联书店，2015。
6. 童庆炳主编，《文学理论教程（修订二版）》，北京：高等教育出版社，2005。
7. 王爱松，《政治书写与历史叙事》，北京：中国广播电视出版社，2007。
8. 王彪选评，《新历史小说选》，杭州：浙江文艺出版社，1993。
9. 王先霭主编，《文学批评原理》，武汉：华中师范大学出版社，2000。
10. 王耀辉，《文学文本解读》，武汉：华中师范大学出版社，1999。
11. 王又平，《新时期文学转型中的小说创作潮流》，武汉：华中师范大学出版社，2001。
12. 许友彬，《扮新娘》，青岛：青岛出版社，2017。
13. 许友彬，《大风吹》，青岛：青岛出版社，2017。
14. 许友彬，《跳房子》，青岛：青岛出版社，2017。

15. 许友彬,《小小的许友彬在小小的时光中》,吉隆坡:红蜻蜓出版有限公司,2020。
16. 张婧磊,《新时期文学中的创伤叙事研究》,北京:中国社会科学出版社,2017。
17. 庄钟庆主编,《东南亚华文新文学史》,北京:人民文学出版社,2007。

专章

1. 胡适,〈论短篇小说〉,陈独秀、李大钊、瞿秋白主编,《新青年(第4卷)》,页300-308。北京:中国书店,2011。
2. 林春美,〈谁方的历史——黎紫书的“希斯德里”〉,《性别与本土——在地的马华文学论述》,页152-181。吉隆坡:大将出版社,2009。
3. 新小说报社,〈中国唯一之文学报《新小说》〉,陈平原、夏晓虹编,《二十世纪中国小说理论资料·第一卷(1897-1916)》,页41-47。北京:北京大学出版社,1989。
4. 余华,〈往事与刑罚〉,《余华作品集1》,页32-45。北京:中国社会科学出版社,1994。
5. 余华,〈虚伪的作品〉,《余华作品集2》,页277-288。北京:中国社会科学出版社,1995。
6. 张清华,〈十年新历史主义文学思潮回顾〉,孔范今、施战军主编,路晓冰编选,《中国新时期文学思潮研究资料(下)》,页468-487。济南:山东文艺出版社,2006。

7. 锺怡雯,〈历史的反面与裂缝——马共书写的问题研究〉,《马华文学史与浪漫传统(初版)》,页 3-58。台北:万卷楼,2009。

译著

1. 米歇尔·福柯著,刘北成、杨远婴译,《规训与惩罚(修订译本:第4版)》,北京:生活·读书·新知三联书店,2012。
2. 海登·怀特著,陈新译,彭刚校,《元史学:十九世纪欧洲的历史想象》,南京:译林出版社,2004。
3. 海登·怀特著,陈永国、张万娟译,《后现代历史叙事学》,北京:中国社会科学出版社,2003。
4. 米夏埃尔·兰德曼著,张乐天译,《哲学人类学》,上海:上海译文出版社,1988。
5. 韦恩·布斯著,华明、胡晓苏、周宪译,《小说修辞学》,北京:北京联合出版公司,2017。
6. 朱迪思·赫尔曼著,施宏达、陈文琪译,《创伤与复原》,北京:机械工业出版社,2015。

期刊论文

1. 陈超,〈历史小说叙述策略的嬗变——对新历史主义小说与传统历史小说的一种比较研究〉,《广西社会科学》2010年第6期,页 116-119。

2. 迟媛方,〈新历史小说的叙事策略与想象重构——以《流血的仕途》为例〉,《山东理工大学学报(社会科学版)》2017年第3期,页68-72。
3. 傅向红,〈入殓如建档——遗体、隔离的记忆与五一三事件个体叙事〉,《思想》2021年第43期,页241-263。
4. 洪治纲,〈新历史小说论〉,《浙江师大学报(社会科学版)》1991年第4期,页22-25。
5. 胡良桂,〈新历史小说的创造性变异〉,《求索》1997年第3期,页95-99。
6. 景银辉,〈童年创伤、历史记忆与文化症候——莫言小说中的饥饿叙事〉,《小说评论》2013年第1期,页22-25。
7. 李程骅,〈中国历史小说的现代化进程〉,《海南师范学院学报》1991年第4期,页43-48。
8. 李正仁,〈浅论新历史主义小说的精神诉求〉,《青岛大学师范学院学报》2006年第4期,页90-92。
9. 梁旭东,〈论新历史小说的话语意义与审美特征〉,《浙江师大学报(社会科学版)》2000年第1期,页33-36。
10. 刘宏志,〈英雄的消隐——论革命历史小说和新历史小说中人物形象的嬗变〉,《中州学刊》2003年第5期,页100-106。
11. 欧阳明,〈历史的眼睛在这里格外明亮——新历史小说略论〉,《晋阳学刊》1995年第2期,页81-86。
12. 盛晓玲,〈复活历史深处的女性声音——赵玫《高阳公主·长歌》中的女性形象分析〉,《湖南科技学院学报》2012年第11期,页34-36。

13. 史鸣威,〈1990 年代“新历史主义小说”论〉,《百家评论》2020 年第 5 期,页 31-38。
14. 舒也,〈新历史小说:从突围到迷遁〉,《文艺研究》1997 年第 6 期,页 61-66。
15. 孙先科,〈“新历史小说”的叙事特征及其意识倾向〉,《文艺争鸣》1999 年第 1 期,页 33-41。
16. 唐宇,〈新历史小说:定义、理论背景及文学渊源〉,《北京工业大学学报(社会科学版)》2006 年第 3 期,页 77-81。
17. 王爱松,〈新历史小说与现代史的另一面〉,《首都师范大学学报(社会科学版)》2001 年第 6 期,页 59-67。
18. 王富仁,〈文本分析略谈〉,《语文建设》2014 年第 7 期,页 4-10。
19. 王富仁、柳凤九,〈中国现代历史小说论(一)〉,《鲁迅研究月刊》1998 年第 3 期,页 14-24。
20. 王平,〈虚构历史的魅力——新历史小说的文学价值〉,《文艺理论研究》2018 年第 5 期,页 91-98。
21. 王卫红,〈面对历史的凭吊与对话——评苏童的新历史小说〉,《山东师大学报(社会科学版)》1997 年第 2 期,页 75-81。
22. 王岳川,〈重写文学史与新历史精神〉,《当代作家评论》1999 年第 6 期,页 26-32。
23. 钟本康,〈新历史题材小说的先锋性及其走向〉,《小说评论》1993 年第 5 期,页 4-10。

24. 朱立立,〈历史记忆·始源想象·身份建构——马华新生代作家的历史书写及属性意识〉,《华侨大学学报(哲社版)》2000年第3期,页77-83。
25. 庄蕙洁,〈族群的历史言说:马来、马英、马华文学的族群关系书写与新历史主义〉,《华文文学》2016年第135期,页102-111。

学位论文

1. 黄珊珊,《虚构的“真相”——新历史小说论》,北京:中央民族大学文学与新闻传播学院硕士论文,2004。
2. 彭贵昌,《论马华七字辈作家对宏大叙事的解构》,广州:暨南大学中国现当代文学硕士论文,2014。
3. 瞿美琪,《许友彬少年小说研究》,南京:南京大学中国语言文学研究生论文,2017。
4. 王维青,《新历史小说的历史叙事分析》,北京:中央民族大学文学与新闻传播学院硕士论文,2005。
5. 王争辉,《马中少儿出版社经营文化研究——以红蜻蜓和浙江少儿出版社为例》,金宝:拉曼大学中华研究院博士论文,2019。
6. 杨风玲,《马华儿童读物的接受与影响研究》,金宝:拉曼大学中华研究院硕士论文,2012。

网络资料

1. 人间烟火，〈大风吹过少年时-许友彬笔下日据时期马来亚的故事〉，Youtube，2021 年 7 月 4 日，<https://youtu.be/dUD680xmKwA>，浏览于 2024 年 11 月 20 日。
2. 梁丹袖，〈许友彬：受女儿启发，我 50 岁才创作《七天》〉，透视人物，2017 年 11 月 28 日，http://ohttps://www.themalaysianinsight.com/chinese/s/22662/#google_vignette。
3. 〈小大人系列〉，红蜻蜓出版社，浏览于 2024 年 11 月 20 日，<https://shop.odonata.com.my/category/The-15-Series/40>。

社媒内容

1. 红蜻蜓出版社 Odonata Publishing，Facebook，2022 年 3 月 31 日，<https://www.facebook.com/share/p/FJomhdW4QC6P2iQM/>，浏览于 2024 年 11 月 20 日。

附录

表一：许友彬创作出版列表¹⁶⁹

类型	出版年份	书目	备注
散文	1983	《大学生手记》	
	1985	《教书匠手记》	
	1996	《似是而非》	
	1996	《阿满与瘦子》	*与叶宁合集
	1998	《粗中有细》	
	2020	《小小的许友彬在小小的时光中》	
儿童故事	1999	《红蜻蜓要读书》	
	1999	《电流中断时》	《同同的故事》系列
	1999	《同同生病了》	
	2000	《同同等妈妈回来》	
	2001	《同同学狗叫》	
	1999	《外公的草帽》	《外公的故事》系列
	1999	《外公讲的故事》	
	2000	《外公的谜语》	
	2001	《外公家的种子》	
	2001	《安安把蛋带回家》	《安安的故事》系列
	1999	《安安养白老鼠》	
	1999	《安安要找的东西》	
	2000	《安安救海星》	
	1999	《没有门的屋子》	《丹丹的故事》系列

¹⁶⁹ 整理自许友彬，《小小的许友彬在小小的时光中》（吉隆坡：红蜻蜓出版有限公司，2020），页 168-170。

	1999	《丹丹画花》	
	2000	《丹丹的生日》	
	2001	《丹丹不会回家》	
	2001	《小蝌蚪，变青蛙》	
	2001	《小豆豆》	
	2001	《六只脚，是昆虫》	
	2001	《动物住哪里》	
	2001	《只有一只鞋》	
	2001	《榴莲牛奶》	
	2001	《闲着会睡着》	
	2001	《爷爷背我我背诗》	
	2001	《椰林挂风铃》	
	2000- 2002	“学前阅读计划”首 100 字至 400 字系列	*与林傅秀合写
	2002- 2009	“学前阅读计划”首 500 字至 1200 字系列	*与邓秀茵合写
	2020	《明明和丽丽：读故 事学认字·首 100 字》至《600 字》	
长篇小说	2006	《七天》	
	2007	《十月》	
	2008	《闪亮的时刻》	
	2008	《55 年》	
	2009	《消失在醒来后》	
	2009	《鹅卵石》	
	2009	《青色的围墙》	*与小女儿许书芹合写
	2010	《小黄鹂鸟》	
	2010	《把你带走》	
	2010	《河两岸》	

	2011	《再看一眼》	*与小女儿许书芹合写
	2012	《大风吹》	“大风吹过少年时”三部曲之一
	2012	《扮新娘》	“大风吹过少年时”三部曲之二
	2013	《跳房子》	“大风吹过少年时”三部曲之三
	2014	《2042 年——背包里的天空》	“不完全人类”系列之一
	2014	《2043 年——无边的枷锁》	“不完全人类”系列之二
	2014	《2044 年——被抹黑的光环》	“不完全人类”系列之三
	2015	《2045 年——沉寂的吼声》	“不完全人类”系列之四
	2015	《2046 年——自由的囹圄》	“不完全人类”系列之五
	2016	《2047 年——瞎了眼的灯塔》	“不完全人类”系列之六
	2016	《2047 年以后——十全九美的大结局》	“不完全人类”系列之七
	2016	《月亮婆婆》	“快乐学堂”系列之一
	2016	《新年快乐》	“快乐学堂”系列之二
	2016	《盆子湾》	“快乐学堂”系列之三
	2017	《2117，交换记忆》	“星际远行”系列之一
	2018	《5103，脱胎换骨》	“星际远行”系列之二
	2018	《2333，天空游戏》	“星际远行”系列之三
	2018	《听说你欺骗了人类》	“非常 AI”系列之一
	2019	《醒来还能见到你吗？》	“非常 AI”系列之二

	2019	《你在我的宇宙里仰望火星》	“非常 AI” 系列之三
	2024	《一路幸福》	
	2025	《回声序曲之请你告诉她》	
	2014	《闪亮的时刻》	*影视珍藏版
	2015	《十月》	*影视珍藏版
	2016	《鹅卵石》	*影视珍藏版
绘图小说	2013	《男孩与海龟》	
	2013	《遇见大傻瓜》	
	2014	《再见大傻瓜》	
	2015	《我爱长鼻猴》	
	2019	《大宝的周记：给爸爸的臭屁礼物》	
短篇小说 (合著)	2014	《90 档案》	
	2019	《悲 AI 世界》	
绘本	2021	《呼哈！呼哈！》	*另有英语版与马来语版《Huha! Huha!》