



盲女古银霞的奇遇 ——黎紫书《流俗地》*

Gu Yinxia, A Blind Girl's Adventure: Li Zishu's *Vulgar Land*

王德威(美国哈佛大学)

David Der-wei Wang

Harvard University, United States.

E-mail: dwang@fas.harvard.edu

摘要:

《流俗地》代表黎紫书回归写实主义的尝试，而写实主义的传统信条无他，就是以透视、全知的姿态观看、铭刻人生百态。不论采取什么视角，叙事者或作者理论上掌握讯息，调动文字，呈现声情并茂的世界。《流俗地》对锡都人事栩栩如生的描写，的确证明作者的写实能量。

关键词：写实主义、视觉的废墟、风土、马华文学

Abstract:

Vulgar Land embodies Li Zishu's attempt to return to realism. The traditional creed of realism is nothing more than observing and engraving the vicissitudes of life through translucent, omnipotent expression. No matter what perspectiveshe takes, the narrator or the writer studies and grasps the information, deploying words and languages, presenting an eloquent world full of emotions. *Vulgar Land's* vivid description of thelife and people in Xi Du (the tin town), has indeed proven the writer's capable wield of realism.

Keywords: Realism, Ruins of vision, *feng tu*, Sinophone Malaysian literature

* 本文为马华作家黎紫书小说《流俗地》之导读，感谢王德威教授授权刊登。文中中英文摘要、关键词皆为编者所加，特此说明。





盲女古银霞的奇遇——黎紫书《流俗地》

黎紫书来自马来西亚怡保，是华语文学世界的重要作家，在中国大陆也享有一定知名度。上个世纪末她以《把她写进小说里》（1994）获得马来西亚花踪文学奖小说首奖，自此崭露头角，之后创作不辍。《流俗地》是她继《告别的年代》（2010）后第二部长篇小说。十年磨一剑，黎紫书的变与不变，在《流俗地》中是否有所呈现？

《流俗地》的主角古银霞天生双目失明。她的父亲是出租车司机，因为这层关系，银霞得以进入租车公司担任接线生。她声音甜美，记忆力过人，在电话叫车的年代大受欢迎，视障成就了她传奇的一部分。黎紫书透过银霞描绘周遭的人物，他们多半出身中下阶层，为生活拚搏，悲欢离合，各有天命。

银霞和其他人物安身立命的所在，锡都，何尝不是黎紫书所要极力致意的“人物”。锡都显然就是黎紫书的家乡怡保。这座马来西亚北部山城以锡矿驰名，十九世纪中期以来曾吸引成千上万的中国移民来此采矿垦殖，因此形成了丰饶的华人文化。时移事往，怡保虽然不复当年繁华，但依然是马来西亚华裔重镇。

然而怡保又不仅只有华人文化，马来人、印度人和华人相互来往，加上晚近来此打工的印度尼西亚人和孟加拉国人，形成了一个多元族群社会。是在这样的布局里，黎紫书笔下的盲女银霞遇见不同场合、人物，展开她的一页传奇。也必须是在这样众声喧哗的语境里，她观察、思考华人的处境，以及今昔地位的异同。

《流俗地》人物众多，情节支脉交错，黎紫书以古银霞作为叙事底线，穿插嫁接，既有现代主义参差对照的风格，也有旧小说草蛇灰线的趣味，不是有经验的作者，不足以调动这些资源。银霞担任租车公司接线员是巧妙的安排。在她日夜“呼叫”下，所有大小街道的名称、熟悉不熟悉的地址不断跃动在字里行间，形成奇妙的锡都方位指南。比起《告别的年代》刻意操作后设小说技巧，《流俗地》回归写实主义，显示作者更多的自信。黎紫书娓娓述说一个盲女和一座城市的故事，思索马来西亚社会华人的命运，也流露此前少见的包容与悲悯。

流俗与不俗

《流俗地》的“流俗”顾名思义，意指地方风土、市井人生。这个词也略带贬义，暗示伧俗不文，下里巴人的品味或环境。黎紫书将锡都比为流俗之地，一方面意在记录此地的浮世百态，一方面聚焦一群难登大雅之堂的小人物。这些人的先辈从唐山下南洋，孑然一身，只能胼手胝足谋生。上焉者得以安居致富，但绝大多数随波逐流，一生一世，唯有穿衣吃饭而已。黎紫书更关心的是女性的命运，这一向是她创作的重心。要为这些





人物造像，写出她们的生老病死，喜怒哀乐。

古银霞天生视障，但她自己和周遭家人亲友似乎不以为意。生活本身如此局促，老实实在过日子都嫌捉襟见肘，谁有余力刻意照顾她怜悯她？但也因此，银霞和组屋周围邻居打成一片。她没有什么学识，但自有敏锐的生活常识；她没有社交生活，却也自然而然的有了相濡以沫的同伴和朋友。一次出游，一场谈话，一碟小吃，一只小动物的出没都足以带来令人回味的喜悦与悲伤。银霞的成长没有大风大浪，唯一一次改变命运的机会，却带来此生最大的惊骇与创伤。即使如此，她还是熬了过来，最后迎向生命奇妙的转折。

黎紫书塑造人物的方法，俨然回到十九世纪欧洲正宗写实主义的路数，经典之作包括像福楼拜（Gustav Flaubert）的《简单的心》（*A Simple Heart*）。这类写作看似素朴的白描，其实自有一套叙事方法和世界观。所谓“人物”不再享有独特位置，而是人与物——事物与环境——的相互依赖影响关系。作者从小处着手，累积生活中有用无用的人事、感官资料，日久天长，形成绵密的“写实效应”。只要回看《告别的年代》，即可看出黎紫书的“变”。《告别的年代》里的主人翁杜丽安也是来自底层的女性，她出身不佳，力争上游，嫁了黑道大哥后，摇身变为另类社会名流。即使如此，她并不安分，因此有了更多的曲折冒险。《流俗地》里的古银霞没有杜丽安的姿色和本事，她甚至看不见世界。她必须和生命妥协，退至人世的暗处，她必须认命。然而，黎紫书却从这里发现潜德之幽光，最终赋予这个角色救赎意义。

而银霞不是单的例子。《流俗地》以集锦方式呈现锡都女子众生相。沿门签赌的马票嫂早年遇人不淑，独立营生，竟然遇见黑道大哥，有了第二春。这个角色似乎脱胎于《告别的年代》的杜丽安，只是更接地气。马票嫂没有大志，因婚姻所迫走出自己的道路，但就算苦尽甘来，最后也得向岁月低头。她曾经穿门入户，好不风光，晚年却逐渐失智，一切归零。银霞童年玩伴细辉一家是《流俗地》的另一重点。这家的男性或早逝、或无赖、或庸懦，反而是从母亲何门方氏、媳妇蕙兰、婵娟、小姑莲珠，还有第三代春分、夏至等女性，各自活出命运际会。母亲的顽固、蕙兰的空虚、婵娟的刻薄、莲珠的风流，无不跃然纸上。

这些人的生活苦多乐少，浮沉有如泡沫，认命到了自苦的地步。但她们不需要同情。就像银霞一样，这些人兀自存在，以自己的方式“作人”与“格物”。当何门方氏佝偻跪倒猝逝，当蕙兰坐看自己臃肿如象的身躯，当婵娟因寡情而自陷忧郁困境，或当莲珠发现机关算尽，还是不能锁住良人时，她们以肉身经历的无明与不堪，演义生命的启示——或是没有启示。然而生命再庸庸碌碌，也偶有灵光闪烁。这里没有天意使然，甚至





无关什么人性光辉，却足以让我们理解现实的无情与有情，人之为人的随俗与不俗，自有一份庄严意义。

黎紫书有意将这样的观点镶嵌在更大的历史脉络里。锡都五方杂处，曾经有过繁华岁月，如今风华褪尽。华人生存的环境充满压抑，却仍然得一五一十的过日子。银霞坚守出租车站，以南腔北调的方言沟通来往过客，名噪一时。新街场旧街场，酒楼食肆，甚至夜半花街柳巷的迎送都需要她的调度串联。黎紫书借着银霞的声音召唤自己的乡愁。但在私家车日益普遍，手机网络和各种替代性租车行业兴起后，传统租车业江河日下。银霞可能是最后一代接线员。她已不再年轻，将何去何从？

与此同时，马来西亚华人的生态悄悄发生改变。黎紫书以往的作品也曾触及种族政治议题，如〈山瘟〉、〈七日食遗〉等，但这类题材不是她的强项。《告别的年代》虽以一九六九年“五一三”华巫暴动为背景，仅仅点到为止。《流俗地》也处理这段历史，但方式不同。一九六九年五月十三日，马来西亚反对势力在全国选举中险胜，第一次超越联盟政府，选后双方冲突，华人成为主要受害者。事件不仅牵涉双方种族政治，更与长期经济地位差异有关。“五一三”后，华人地位备受打压，华校教育成为马来官方和华人社团对峙的主要战线，延续至今。

《流俗地》的时间开始于“五一三”之后，暴乱的喧嚣已经化为苦闷的象征。几个主要人物是在这样的情境里长大成人。华人社会一向逆来顺受，市井小民尤其难有政治行动。但小说一路发展，最后陡然一变。就在古银霞为自己的未来做出最重要的决定时，马来西亚社会也经历大变动。二〇一八年五月九日，马来西亚举行大选，超过两千三百位候选人争取七百二十七个国州议席，结果带来联邦政府六十一年来的首次政党轮替。尽管政治变天对华人日后的影响有待观察，至少为华人的长期压抑出了口气。

古银霞虽然不关心政治，也为那一晚锡都华人圈的焦虑期待以及狂欢所震惊：

真有那么一瞬，也不知那是什么时辰了，银霞忽然听到城中某一座屋顶下，一排房子当中有人喊出了一声欢呼。那声音亢奋而充满激情，比美丽园中唱〈苦酒满杯〉的声音……有更大的震撼力，甚至也比城中所有回教堂同时播放的唤拜词更加澎湃，以致那一排房舍共享的一长条屋顶轻微晃动了一下，像某种巨大的史前爬虫类忽然苏醒过来，耸动一下牠发僵的脊椎……电视中的讲述员用喊的也不行，他的旁白被背景里汹涌的人声和国歌的旋律淹没了去。

就这样，古银霞生命的转折居然也和一页历史产生了若无似有的关联。流俗之地也有不





俗的时刻。但明天过后，锡都或整个马来西亚的华人生活又会面临怎样的光景？惘惘的威胁挥之不去。

视觉的废墟

黎紫书叙事基调一向是阴郁的。从早期的《州府纪略》到一系列具国族寓言色彩的〈蛆魔〉、〈山瘟〉等，她徘徊在写实和荒谬风格间，百无聊赖的日常生活和奇诡的想象间，愤怒和伤痛间，找寻平衡点。她曾自白：“我本身是一个对人性、世界、社会不信任，对感情持怀疑态度的人。我做记者的时候，接触的都是社会底层的阴暗面，看到很多悲剧，无奈的现实以及人性的黑暗，这些很多成为了小说的素材。我没有办法写出阳光的东西，我整个人生观已经定型。我不是为了黑暗而黑暗，为了暴力而暴力，是因为人生观就是这样。”¹

《流俗地》也书写黑暗与暴力，与黎紫书此前作品不同的是，这部小说并不汲汲夸张暴力奇观（如马共革命、种族冲突、家庭乱伦等），转而注意日常生活隐而不见的慢性暴力（slow violence）。华人遭受二等公民待遇，女性在两性关系中屈居劣势，底层社会日积月累的生活压力，无不一点一滴渗透、腐蚀小说人物的生活。而“黑暗”也不再局限社会的暗无天日或人性的恶劣败坏。《流俗地》甚至没有什么巨奸大恶的反派人物。我认为黎紫书有意探触另一种生命的黑暗面：无从捉摸的善恶“俱分进化”，难以把握的人性陷溺，还有理性逻辑界限外的偶然。从这里看来，她创造盲女古银霞就特别耐人寻味。

“视障”不是文学的陌生题材。当代中文小说里，史铁生的〈命若琴弦〉写一对老少瞎子琴师找寻重见光明的偏方，毕生在路上行走的寓言。毕飞宇的《推拿》以盲人按摩院为背景，写一群推拿师之间的欲望和挫折。这些都是精心之作，但不脱以盲人与明眼人世界的对比，暗示众生无明的障蔽。古银霞的故事当然可以作如是观。她虽然目不能见，但是“眼盲心不盲”；她有绝佳的音感和触觉，她的记忆力甚至超过常人。银霞的存在仿佛为“残而不废”这类老话现身说法。

真是这样么？黎紫书仿佛幽幽问道。银霞从来没有看见过现实世界，她所经历或想象的“视界”又怎能被想当然尔的界定。她的“黑暗”果然如一般所谓的一片漆黑么？换句话说，黑暗与光明的对比只是明眼人太轻易的想象。盲人既未必能轻易安于黑暗，

¹ <http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-08-30/139625.html>





或总是渴望光明；同理，明眼人不论如何眼观八方，也未必能够尽览一切。本雅明（Walter Benjamin）论摄影，首先批评现代人对视觉表征的懵懂无知。在摄影和电影（以当代的虚拟）技术发达之后，我们同时罹患恐视症（scophobia）和窥视癖（scophilia）。²前者因信息资源过剩，让我们害怕观看，甚至视而不见，后者则驱使我们无穷的观看欲望，放大缩小，无所不用其极。另一方面，这不只是一个奇观的社会，也是一个被监视的社会。³然而无论动机为何，现代视觉文化有其盲点。德希达（Jacques Derrida）提醒我们，现代性的思想兴起源于对视觉谱系的确认，殊不知这一切建立在“视觉的废墟”上。⁴“欲”穷千里目，我们看能看或想看的，那看不见的都被笼统归类为黑暗。

德希达提议以“视障”作为方法，提醒我们都在视觉的废墟摸索，揣摩真理真相而不可得。明眼人对一般所见事物已然有限，何况视力所不能及的，以及视觉透过技术所带来的千变万化。但盲人不代表任何更清明的洞见或透视；盲人无非启动了“自在暗中，看一切暗”（鲁迅〈夜颂〉）的视觉辩证。相对黑暗、光明的二元逻辑，黑暗广袤深邃，其中有无无限“光谱”有待探勘，何况存在宇宙中的“暗物质”⁵还是知识论的未知数。

黎紫书当然不必理会这些论述。可以肯定的是，她有心从一个盲人的故事里挖掘黑暗的伦理向度。马华社会平庸而混乱，很多事眼不见为净；更多的时候，盲女银霞必须独自咀嚼辛酸，包括知识的障碍，和情爱的挫折。银霞成长期间有两个同龄男性邻居玩伴，细辉和拉祖。细辉父亲早逝，拉祖则是个印度裔理发师的儿子。拉祖聪明而有语言天分，引领银霞进入另一个文化环境。三个同伴终将长大，银霞注定独自迎向未知的坎坷。这就引向小说的核心——或黑洞。

银霞担任出租车公司接线员前，曾进入盲人学校学习谋生技能，尤其点字技术。银霞对学校这新环境充满期待，也遇见一位赏识她的马来裔点字老师。老师循循教导，学生努力学习，殊不知情愫已经在两人间萌芽。但老师已婚，且妻子待产。银霞以点字信笺表达她的感受，欲言又止；老师也发乎情，止乎礼。然后，发生了突如其来的暴力和伤害。银霞匆匆退学。到底发生了什么事？银霞是当事人，但她无从看见真相。甚至事件本身日后也被极少数知情者埋藏、淡忘了。多年之后，银霞遇见了另一位老师，在另一个黑暗的空间里，银霞终于说出她的遭遇……。

² Walter Benjamin, *On Photography*, trans. Esther Leslie (New York: Reaktion Books, 2015)

³ Michel Foucault 在 *Discipline and Punish* 的看法。

⁴ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Nruault and Michael Naas (Chicago: University of Chicago Press, 1993), pp.51–52.

⁵ James Peebles, “Dark Matter”, *PNAS* (Proceedings of National Academy of Sciences in the United States of America) October 6, 2015, 112 (40) 12246–12248; first published May 2, 2014.





黎紫书处理银霞盲校求学的段落充满抒情氛围，是《流俗地》最动人的部分。在叙事结构上，所谓真相的呈现其实发生在小说尾声。换句话说，时过境迁，我们所得仅是后见之明。这类伏笔安排固然是小说常见，然而就黎紫书的创作观以及上述有关视觉的讨论而言，却别有意义。《流俗地》代表黎紫书回归写实主义的尝试，而写实主义的传统信条无他，就是以透视、全知的姿态观看、铭刻人生百态。不论采取什么视角，叙事者或作者理论上掌握讯息，调动文字，呈现声情并茂的世界。《流俗地》对锡都人事栩栩如生的描写，的确证明作者的写实能量。

但小说的核心却对这样的写实信条从根本提出怀疑。从古银霞到黎紫书，这部小说所要面对的是视觉的废墟——甚至死角。因为视障，古银霞无从掌握任何有力线索，回应她所遭受的伤害。问题是，就算她的确有了眼见为凭的证据，作为弱势女性，甚至弱势阶级与族群，她能够将真相付诸大白么？作为叙事者，黎紫书必须面对另一吊诡：她倒叙古银霞那不可言说的遭遇时，无非写出那遭遇的无从说起。

仔细阅读《流俗地》中每个人物的遭遇，我们于是理解黎紫书的描写固然细腻逼真，但那毕竟是流俗的幻象。就像本雅明所指出，我们奉看见一切的写实之名，在恐视症和窥视癖之间打转，忽略了那更大的黑暗从来就已经席卷你我左右。所谓宿命只是最浅薄的解释。如此，黎紫书调度穿插藏闪的叙事法就不仅是（古典或现代）小说技巧而已，而指向了更深一层认识论的黑洞。每个人物都有不足为外人道的心事，每个人物也都必须应答生命的洞见与不见，即使作者也不例外。

黎紫书以不同方式暗示那不可知或未可知的力量。银霞有梦游症，深夜不自觉的起床游走。梦游中的她恍若进入无人之境，来去自如。不仅如此，人的世界和视野外，还有两种“东西”难以掌握。银霞所曾居住的组屋一直传说闹鬼，十年二十人来此跳楼自杀，最后有劳道士超度；另一方面，全书有一只猫——或牠的分身——神出鬼没，让银霞着迷不已。小说进入尾声，当锡都华人因为大选所支持的一方获胜而欢声雷动时，古银霞为自己的未来找到归宿时，一切似乎迎刃而解。与此同时，那只猫不请自来，没有人看见。小说戛然而止。

当盲女遇见野猪

当代文学因为传媒产业兴起和书写技术改变，受到极大冲击，但（境内及境外的）马华小说表现惊人的韧性。我已多次谈到马华文学作为一种“小文学”，来自马华族群对华人文化存亡续绝的危机感。语言是文化遗产的命脉，作为语言最精粹的表征，文学





盲女古银霞的奇遇——黎紫书《流俗地》

是文化意识交会或交锋的所在。但文学能否成就，有赖令人感动或思辨的作品。黎紫书的作品必须在这样的语境下才能显现意义。

李永平（1949—2017）曾是马华文学的指标性人物。在“后李永平”的时代，现居台湾的张贵兴以《野猪渡河》（2018），黄锦树以“南洋人民共和国”系列写作（包括《犹见扶余》、《鱼》、《雨》等及其他短篇），在华语世界和中国大陆引起广大回响。而定居大马，足迹遍布世界的黎紫书以《流俗地》这样的新作，指向第三条路线。

张贵兴（1956—）是当代华语世界最重要的小说家之一，《群象》（1998）、《猴杯》（2000）早已奠定了文学经典地位。这些小说刻画他的故乡东马——婆罗洲砂拉越——华人垦殖历史，及与自然环境的错综关系。雨林沼泽莽莽苍苍，犀鸟、鳄鱼、蜥蜴盘踞，丝棉树、猪笼草蔓延，达雅克、普南等数十族原住民部落神出鬼没，在在引人入胜。《野猪渡河》（2018）描写一九四〇年代太平洋战争日军侵入砂拉越的暴行，与此同时，在地华人抵抗野猪肆虐，牺牲一样惨烈。文明与野蛮的分野从来没有如此暧昧游移。

黄锦树（1967—）在一九九五年凭《鱼骸》一鸣惊人，他的作品充满国族焦虑，文学于他不仅是危急时刻的产物，根本就是书写作为政治的形式。黄锦树批判马来西亚族群政治从来不遗余力，但他对马华社会的中国情结一样嗤之以鼻：一方面将古老的文明无限上纲为神秘的精粹，一方面又将其化为充满表演性的仪式。如何体认中文在马华族群想象中的历史感和在地性，是黄锦树念兹在兹的问题。近年他将这一执念化为系列有关马共及其余生故事，如《南洋人民共和国》（2013）。曾经的或想象的革命行动早已化为不堪的历史幽灵，马来半岛上的华族只能以否定的、自啮其身的方式，证明自己的存在以及虚无。

黎紫书其生也晚（1971—），在她成长的经验里，六〇年代或更早华人所遭遇的种种都已逐渐化为不堪回首的往事，或无从提起的禁忌。但这一段父辈奋斗、漂流和挫败的“史前”却要成为黎紫书和她同代作家的负担。他们并不曾在现场目击父辈的遭遇，时过境迁，他们仅能想象、拼凑那个风云变色的时代：殖民政权的瓦解、左翼的斗争、国家霸权的压抑、丛林中的反抗、庶民生活的悲欢……在没有天时地利的情况下从事华文创作，其艰难处，本身就已经是创伤的表白。

《告别的年代》就是这样的产物。黎紫书有意向“五一三”事件致意，但只能作为不痛不痒的“告别”；她有意为怡保华人社会历史造像，但又匆忙以后现代叙述自我解构。她的形式实验与其说介入历史，不如说架空历史。我认为多年来黎紫书为自己的作品找寻定位而不可得，她的游移与犹疑在《野菩萨》这类选集可以得见。一方面是怪诞





化的倾向：行行复行行的神秘浪子（〈无雨的乡镇，独脚戏〉），恐怖的食史怪兽（〈七日食遗〉），无所不在的病与死亡的诱惑（〈疾〉）；一方面是细腻的写实风格：中年妇女的往事回忆（〈野菩萨〉），少年女作家的成长画像（〈卢雅的意志世界〉），春梦了无痕的异乡情缘（〈烟花季节〉）；一方面是去政治化的国族书写：天涯海角，卡夫卡式的追寻（〈国北边陲〉），虚无飘渺的网络世界（〈我们一起看饭岛爱〉），爱怨痴嗔的陷溺（〈野菩萨〉）。

也因此，《流俗地》代表了黎紫书创作重要的转折。她似乎决定不再规避一般被视为商标的马华风土题材与人物，也不再刻意追逐时新技巧。但如上所述，黎紫书看似返璞归真，却自有用心。《流俗地》就是匹夫匹妇、似水流年的故事，但细心的读者会发现，国族大义那类问题早就在穿衣吃饭、七情六欲间消磨殆尽，或者成为晦涩怪异的执念。华人社会以内的世道人情再千回百转，其实是内耗的困局，华人社会以外的“国家”仿佛不在，却又无所不在。

张贵兴的“野猪”叙事以最华丽而冷静的修辞写出生命最血腥的即景，也强迫读者思考他的过与不及的动机。然而即便张贵兴以如此不忍卒读的文字揭开华人在战乱中所遭受的创伤，那无数“凄惨无言的嘴”的冤屈和沉默又哪里说得尽，写得清？叙述者对肢解、强暴、斩首细密的描写，几乎是以暴易暴似的对受害者施予又一次袭击。黄锦树对文学寄托既深，发为文章，亦多激切之词。他充满对病和死亡的兴趣，在他笔下，作家文辞可以比作“不断增殖的病原体”、“肿瘤物”、“癌细胞”。文学与历史的关联则每与尸骸、魂魄、幽灵相连接。他直面文学和社会败象，既有煽风点火的霸气，也有知其不可为而为之的忧郁。

张、黄两人近作都触碰马华历史的非常时期，以书写作为干预政治、伦理的策略。黎紫书另辟蹊径，将焦点导向日常生活。张贵兴和黄锦树书写（或质问）马华历史的大叙事，黎紫书则不在文字表面经营历史或国族寓言或反寓言。她将题材下放到“流俗”，以及个人化的潜意识领域。生命中有太多的爆发点，无论我们称之为巧合，称之为意外，都拒绝起承转合的叙事编织，成为意义以外的、无从归属的裂痕——乃至伤痕。黎紫书不畏惧临近创伤深渊，甚至一再尝试探触深渊底部的风险。她这样的尝试并不孤单。香港的黄碧云，台湾的陈雪，还有中国大陆的残雪，都以不同的方式写出她们的温柔与暴烈。

黎紫书更是以一个女性马华作者的立场来处理她的故事。马华小说多年来以男作家挂帅，从潘雨桐、李永平、张贵兴、黄锦树、梁放、小黑、李天葆到年轻一辈的陈志鸿都是好手。女性作者中商晚筠早逝，李忆君、贺淑芳尚缺后劲，黎紫书因此独树一帜。





盲女古银霞的奇遇——黎紫书《流俗地》

但黎不是普通定义的女性主义者。如《流俗地》所示，虽然她对父系权威的挹伐，对两性不平等关系的讽刺，对女性成长经验的同情用力极深，但她对男性世界同样充满好奇，甚至同情。毕竟在那个世界里，她的父兄辈所经历的虚荣与羞辱，奋斗与溃败早已成为华族共通的创伤记忆。

而《流俗地》不同于黎紫书以往作品之处在于，铭刻族群或个人创伤之余，她愿意想象救赎可能。与以往相比，她变得柔和了，也因此与张贵兴、黄锦树的路线有了区隔。张贵兴善于出奇致胜，黄锦树“怨毒著书”，黎紫书则以新作探触悲悯的可能。这三种方向投射了三种马华人与地的论述，有待我们继续观察。

《流俗地》中时光流逝，古银霞不再年轻，她偶遇当年的顾老师。上了年纪的老师体面依然，但竟也有段情何以堪的往事。老师对银霞的关爱有如父兄，让她获得前所未有的温暖。写作多年，黎紫书终于发现，世界如此黑暗，鬼影幢幢，但依然可以有爱，有光——老师的名字就叫顾有光。

黎紫书让她的银霞不遇见野猪，而遇见光。这是当代马华小说浪漫的一刻，可也是“脱离现实的”一刻？识者或谓之一厢情愿，黎紫书可能要说知其不可为而为，原就是小说家的天赋。而世界不只有光，更有神。

黎紫书将这一神性留给了来自印度的信仰。与其说她淡化了马华文化的中国性，不如说是对多元现实的认同。童年银霞曾从印度玩伴拉祖——一个“光明的人”——那里习得智慧之神迦尼萨的典故。迦尼萨象头人身，有四条手臂，却断了一根右牙，象征为人类做的牺牲。拉祖的母亲曾说银霞是迦尼萨所眷顾的孩子。

拉祖成年后成为伸张正义的律师，前程似锦。却在最偶然的情况下遇劫丧生。银霞念念不忘拉祖，也不忘迦尼萨。她从这个印度朋友处明白了缺憾始自天地，众生与众神皆不能免。生命的值得与不值得，端在一念之间。她从而在视觉的废墟上，建立自己的小小神龛，等待光的一闪而过。

以此，黎紫书为当代马华文学注入几分少见的温情。她让我们开了眼界，也为自己多年与黑暗周旋的创作之路，写下一则柳暗花明的寓言。





【征引文献】

Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Nruault and Michael Naas (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

James Peebles, “Dark Matter”, *PNAS* (Proceedings of National Academy of Sciences in the United States of America) October 6, 2015, 112(40) 12246-12248; first published May 2, 2014.

Michel Foucault , *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York: Vintage Books,1995).

Walter Benjamin, *On Photography* , trans. Esther Leslie (New York: Reaktion Books, 2015).

网络资源

<http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-08-30/139625.html>

