

以疼痛的方式揭开人性的面纱

——谈张翎的“生命力”三部曲

徐 榛

内容提要 张翎的创作，从一开始“跨地域+家族史/移民史”的写作策略，逐渐转向到专注于“中国人/中国故事”的书写，“跨地域”成为叙述过程中的标识之一。又从关注东西方的文化冲突与融合的问题转向人性与情感的书写，逐渐呈现出“回归式”的书写策略。张翎虽然以历史作为嵌入点，但并非单纯作历史再建构书写；不只关注女性，而是对人性进行全面地观察；不仅表现时空的跨越，还在文本内外部实现多重对话模式。所有的形式都为了表达“疼痛”书写的内容，而承载“疼痛”的主体正是“人”本身。“生命力”三部曲实现了张翎对个体生命多维度的观察与思考，也是她在文学写作内容上的一次深化。

关键词 张翎；“生命力”三部曲；灾难书写；对话；人性

随着北美华文文学成为世界华文文学研究的重镇，新移民小说也成为了北美华文文学创作的新亮点。除了严歌苓与张翎以外，还出现了陈河、陈谦、陈瑞琳、少君、陈九、吕红、施玮、刘荒田等作家，可见北美新移民创作群体的雄厚。作为“北美地区新移民文学的扛鼎作家”^[1]之一的张翎，从“温州系列”到《金山》《流年物语》《劳燕》，再到最近整合出版的“生命力”三部曲，都受到了广泛关注。张翎在文学创作上形成自己独到的写作主题与方式，有学者评价她说：“张翎勇于以自己柔弱的肩膀扛起沉重的历史……”^[2]可见，“历史”就成为了张翎写作的一个重要支点，不论是《余震》《流年物语》还是《劳燕》，都是以宏观历史为背景的文字写作，而《金山》就更为明显，将移民史和家族史相结合，形成了历史双向书写的人文景观。

一直以来，“海外生活+家国情怀”成为海外华文文学主要的书写模式。就张翎本人的创作经验来说，一开始体现了“跨地域+家族史/移民史”的写作策略，而逐渐转向到专注于“中国人/中国故事”的书写。“跨地域”成为叙述过程中的标识之一，提供必要的海外背景，主要集中于小规模地理空间设置上，又从关注东西方的文化冲突

与融合的问题转向人性与情感的表达与书写，也逐渐呈现出“回归式”的书写策略。当然，这不仅仅是张翎个人的写作策略转变，而是整体上表现出关注“中国人情感/中国故事”的书写风向，包括严歌苓《陆犯焉识》、陈河《甲骨时光》等。那么，笔者之所以关注张翎的“生命力”三部曲，是因为时隔多年后，张翎又将多篇已出版的和未出版的中篇小说集结再出版，并冠以小说集“生命力”的称谓。“生命力”深层文化内涵的问题，成为本文关注的重要内容之一。

一 文学地理图绘中的灾难叙事与人性

新移民作家表现了“移”的特征，直观地表现为“文学性+地域性”的合成，文学地理学不仅成为考察作家创作的视角，也为新移民写作提供了一个特有的空间结构，即当文本内部面临灾难及灾难写作时，在外部提供逃亡的文化地理空间，从而实现救赎的可能。可以很容易地发现，新移民作家在文学实践过程中，除了如实反映域外书写以外，对原乡文化的书写大多呈现了对灾难的重现。

无论是《金山》还是《劳燕》，都彰显了战争

灾难对女性的伤害，战争强暴了女性的身体，还阻断了女性再次回归日常的退路，即传统文化对女性“节操观”的要求。谈到《余震》就不得不说电影《唐山大地震》，从文本到影像多是从疼痛到温情的解读。影像与小说本身保持着距离，结合现阶段有关对《余震》的研究成果来看，主要关键词几乎都集中在对“痛感”的揭示，这可能也是受到作家创作感受的影响。张翎在讨论《余震》创作感受时，直言不讳地说道：“《余震》是关于疼痛的”、“一直到我写完最后一个字，我依然没有找到缓解这种疼痛的药方”^[3]。如果只是对自然灾害的回忆书写显然是缺乏力量的，而张翎记录天灾所带来的真正的疼痛却隐藏在灾难背后，她挖掘出由灾难再生的情感之痛，揭示各种情感焦虑的潜在隐患。

小说以唐山大地震为故事背景，呈现了以下几种层面的情感关系：一是家庭血缘之间的纠葛；二是夫妻情感之间的矛盾；三是病患与医生之间的互动。这三种情感关系都是以王小灯为中心展开叙述的，女性成为了主要的情感当事者和发声者。小说结构上呈现了时间与空间跨度上碎片化的处理方式，观照了王小灯的个人生命史。《余震》所反射的就是王小灯生命感悟的“疼痛”，这种痛感源于地震，但痛感所延伸的地带却是源自于人性与情感。王小灯第一层痛源自于家庭血缘，并且她受到两次家庭亲情的伤害。最先就是母亲在自己与弟弟之间的选择，“选择”的行为源自传统文化心理，形成了“天灾+人祸”的暴力叠加，选择弟弟也就意味着对王小灯在生命之肉体上的抛弃，而表现“母女伦理关系”的破裂；其次，王小灯被养父母收养后，养母“陪你一辈子”誓言的崩溃，在破裂的“母女伦理关系”上再次选择了生命之精神依托的瓦解。而真正使得王小灯的家庭血缘伦理观完全破裂的事件便是养父王德清对自己性猥亵的暴力行为，“摸”完成了“父女伦理关系”的崩塌，从而家庭血缘关系（包括养父母）在王小灯的肉体与精神上完全断裂。王小灯的第二层痛源自于夫妻关系的危机。家庭血缘关系的崩溃波及到夫妻关系的建设，王小灯受到的情感伤害反作用到自己的家庭关系中，丈夫对婚姻的反叛，她对女儿的质疑，让王小灯又成为了情感上的“孤独者”。

笔者认为，此时王小灯的家庭伦理秩序（父母与女儿、夫妻、母女表现的三代关系）才被完全地瓦解，家庭已经不属于王小灯，而她只能以孤独的女性个体而存在。因此，张翎在小说中为王小灯布置了一扇打不开的窗，直接指向“家庭已死”。所谓“窗”的意象所指大概就是家庭伦理秩序所属感的丧失，而病患与医生之间的互动就成为作家为王小灯提供救赎的可能。东方故事与西方世界发生了链接，而最终王小灯推开了这扇“窗”，回到了东方故事的核心位置——娘家，完成了情感之旅。总体来看，实在的自然灾害事件深化于传统文化心理，形成了对人存在与情感的伤痕，而治愈的空间与对象再次回到东方家庭的情感体系中得以完成。

然而，虽然小说以王小灯的“受伤”与“治愈”过程为线索，但其中最重要的参与者便是她的母亲，她是王小灯伤口的制造者，亦是其情感治愈的关键所在。如上文所析，小说表现了女儿情感精神的断裂与痛感，而对母亲情感崩溃的书写放置在了“救谁”的问题点上，特别是在电影中表现尤为明显。母亲对女儿身体的抛弃与情感的记忆形成矛盾的同时，也呈现了情感上的无奈与忏悔。在选择“救谁”的问题上，足以体现了母亲内心的挣扎与疼痛。小说最后让王小灯回到了生母的家，在感受到母亲对自己的怀念时潸然泪下，完成了对亲情的救赎，但心死大过情哀，小说所表现的人性框架的崩塌，在最后仅仅因为母亲用来怀念自己的两个名字就得以释怀，的确显得有一些突兀。

如果说以上呈现了自然灾害直接赋予人“身与情”双重痛感的话，那《生命中最黑暗的夜晚》则借助“他者”历史进行自我情感的反窥。小说以一次东欧之旅来对参与者进行观察，参与者在社会身份与文化建构上的不同使得东欧之旅过程中出现了各种风波，个人经验对欧洲历史的不同认识也表现了人物的不同性格。但有趣的是，欧洲历史中的大事件并没有让这群参与者产生共鸣，而茜茜公主与弗兰西斯·约瑟夫、安德拉希伯爵的情感故事，却让原本不太和谐的群体达成了共识。对“他者”历史反思构成了自我认识的思维空间，也间接达成了历史对人内部世界的侵入。小说应该是在徐老师、红衫女子和袁导讲述各自故事时达到了高潮，三段

故事反映了不同时间和空间里的个人经验，也构成了横向与纵向相结合的书写模式。

“最黑暗”成为了这群参与者的共同关键词，他们受到政治、经济、文化、伦理秩序等不同层面外力的冲击，并又反作用于两性关系，都在情感上产生了伤痕，而这些外力不会因人力而转移，就构成了两性关系的悲剧效果。所有个人经验中“黑暗”都是从“历史”中得到灵感，因此就呈现了从“大历史——个人史”的情感跨度、亦即个人经验体识的认知书写。“我们依赖‘历史地’构成的话语——简单地讲就是生活中的经验——充斥于我的主体性之中的实在，但我无法直接接近它，因此必须使用能指”、“拉康把文化适应的最初阶段称为‘想象’，因为镜像向儿童揭示给自己的仅仅是一个影像——或一个能指”^[4]。历史事件给个人提供了想象，而这种想象（影像）所表现的象征意味并不一定成为参与者现实生活的实在性表现，但为参与者通过历史的影像来反观个人经验提供了机会。安东尼·威尔登解释说：“实在不是外部现实的同义语，而与主体认为是真实的东西同义。”^[5]也就是说，“实在”与历史的“现实”并非同一概念，真正强调的是主体性的认知问题，通过对历史的“现实”进行感受，结合主体经验再加工，实现了“实在”个体经验的认知。

笔者认为，张翎通过灾难叙事与个人经验的结合书写，追求对历史与现实中的“人的情感世界”的挖掘与描述，“自我”历史与宏大历史事件的“他者”所产生的“痛感”，让人在实质性地理空间与抽象的情感世界里，寻找自我救赎的出口。张翎关注历史上重大灾难对个人带来的暴力性伤害与启发性反思，也从微观上展现了对个人/人性内部情感世界的再认识。

二 边缘者的低声吟唱：从社会问题的弱者开始

张翎多在历史的框架中展开故事，除了可以看到她对宏大历史与家族史（以《金山》《劳燕》为例）的建构外，对小人物生命路径的观照也是书写的重要主题，“温州系列”中对女性个体经验的观

照，《流年物语》虽然带有深刻的时代痕迹，但对活动于其中的人之悲欢离合的观察都超越了历史框架的限制，并且她善于将人物置于多重空间内加以描述，这就呈现了跨时空叙事。然而，在张翎的三部曲中出现了悖反于她创作背景与主体的人物群像，她将观察视点投向现实社会的公共问题与边缘人物。何谓边缘？边缘是相对于主流的概念，但主流与边缘已然不是二元对立的关系，而处于运动的状态，随时可能调换扮演角色。

《空巢》是张翎对当下中国老年化社会中的边缘群体孤寡老人实际生活的一次观照。小说采用了双线写作的手法，即父亲何淳安情感波折与女儿何田田的情感始末。首先，何淳安的情感生活的颠覆不仅仅是在妻子李延安去世时开始的，而是从结成婚姻关系时就存在了。当何淳安从自己的学生那儿得到精神寄托时，妻子的自杀对他造成了存在与情感的双重创伤：一方面是对妻子的情感愧疚，另一方面是妻子的离世造成自我存在意义上的孤独。因此，妻子的“在/不在”对何淳安都造成了孤独感。其次，何田田同样遭遇到了情感孤独的危机，在选择出国之后又面临了存在的危机，秦阳的出现只是暂时填补了何田田情感的缺口。

小说中两个边缘人物春枝和秦阳对何氏父女来说，是徘徊于存在与情感上的必须人物，这两个人物可以被虚化成“保姆”和“男性”的任意所指，但是之所以被具象为“春枝”和“秦阳”，就是因为前者能和何淳安聊起“伍尔夫”，后者能对何田田惟命是从，在最需要时马上出现，这就表现了两者在存在与情感层面上的不可替代，而最终何氏父女选择了与两者形成情感结盟。笔者认为，小说虽已“空巢”命题，又在一定程度上表现了孤寡老人的生存困境，的确反射了中国老年化社会下衍生的各种问题。但是比起老年化问题，小说更反映了人在精神层面上的孤独感。其次，小说中人对孤独感所造成结果的处理方式首先呈现出“死亡”与“逃避”两种表现形式，包括李延安的自杀，何淳安拒绝保姆，何田田对秦阳保持忽冷忽热的态度等都表明了这一点，是保持主体性独立存在的形式。但是张翎并没有让人物搁置自己的孤独，她在讨论这篇小说时也提出：“李延安用结束呼吸的方式结束了孤独。何淳安和何田田

父女在诸多的事情上看法迥异，却在对付孤独的办法上异曲同工——他们都用结党的方式抵抗了孤独。”^[6]“结党”又具体表现为脱离个体或是步入婚姻两种方式，小说中对孤独的处理显得无可奈何，寻求异性共存体成为了逃避孤独的最优选择。但活着的人最终所传达的信息还是没有逃脱出“孤独未死，情感已死”的怪圈，结党而居的行为只是结束了个体性生活方式，却始终不能解决个体精神孤独的问题。

女性的边缘者书写在《都市猫语》中体现的最为明显。小说直接抛弃了海外空间，而直接讲述发生在中国话语下的中国人故事，但是张翎设置了城市与乡下的空间对峙，关注同为城市边缘人的男女在城市里面面临的困境，及他们应对困境的生存方式。小说中的男女主人公茂盛与小芬虽有直接的情感互动，但开始是通过各自饲养的两只猫之间的互动表现出来的。老黄对小黑的关心，到小黑离去后老黄的沮丧，再到老黄对小黑回来后的怜悯，无不都是投射出茂盛对小芬的情感变迁。茂盛对小芬的好感与对其职业的好奇，在他目睹了小芬卖淫场面后全部破产，男性在生理性别上对女性的要求是没有阶级与身份之分的，他不允许女性身体的被霸占。然而，张翎要将这样的场面曝光，就是要揭开底层女性在面对家庭伦理秩序上的无奈。当小芬卖淫场面曝光后，张翎马上一反小芬以往的形象，形成了“盛气凌人”与“温婉谦和”的冲突场景，小芬坚持为茂盛洗脚，“洗”的行为动作将女性自我拒绝的“卑贱感”直接呈现出来，小芬也就交代了卖淫事件发生的原因。小说交代了小芬姐妹五人因为要救治弟弟而被要求外出打工，家庭对女性的要求只在于结果而不关心过程，而出卖身体成为了年轻女性最为快捷的选择，家庭伦理秩序给女性制造了一个“绝境”，不仅是在性别上，也是在生存上。

雅克·德里达指出：“绝境这个术语，指不断地不确切地复制自己的一个单一职责，它本身就是裂痕，与自身相矛盾而不保持同一。我提出对绝境的一种非被动的忍耐就是履行责任和做出决定的条件。”^[7]可见，这里指出了主体忍耐绝境就必然要履行某些责任或承担应付的代价。但值得注意的是，张翎没有将男性搁置，也没有将女性归为无

知，她书写了两个重要的场面：一是男性偷窥女性内衣事件，在女性揭露事实前后，男性其实都存在自我厌恶的卑贱感，在卖淫事件后男性产生崇高感与附加给女性的羞耻感形成对峙，女性在人性情感上对男性的理解被折射出来。二是女性专用烟灰缸的意象，烟灰缸是接受肮脏的载体，女性却将它作为自己最后的一个精神净土。张翎没有要批判男性，也没有要褒扬女性，她要彰显的是小人物的日常和他们面对生存困境与情感困境的精神。《都市猫语》以猫喻人，关注处在社会底层边缘人的生存状态与情感世界，他们面临的是生存的困境，实现了张翎对性别书写的思考，两性互相间接性地参与到了对方的生活中。在生活的碰撞中，女性出卖肉体的悲哀，男性在纠结情感下的同情，卑贱感在两性之间游离而呈现出自我拒绝与救赎的姿态，两性表现出的是人最原始、最直接、最单纯的情感交换，也是来自底层人的情感意识与生存力量。

这是两篇最不“张翎式”的小说，完全回避了“史观化”的典型性书写，而关注普遍性的社会话题，描写被边缘化的人群，她不仅表现了所谓边缘人的生存困境和由此引发的情感之痛，还指出了其产生的原因，边缘者将外部症结内化处理后，造成了“自我”心理层面的回应，而最终出现死亡或是离散的极端性结果。其实，卑贱意识在极端历史背景下最容易被发现，张翎的《劳燕》便是最好的案例，故事最大的转折就在阿燕被强暴之后，无论是阿燕还是三位男性，战争强加给女性的性别暴力与男性对辜负女性的悔恨都造就了他们自我厌恶（拒绝）的卑贱意识。笔者认为，张翎的高明之处就是剔除了发生直观性痛感的可能，而呈现隐藏在日常中的隐性痛感的存在，这是张翎“疼痛”书写的另一种方式，而表现出对当下社会问题的观察与反思。

三 框架与视角：“时空型”框架与“多声部”语言

巴赫金创造了“时空型”概念，用以表现“文学所艺术地表现的时间与空间的内在联系性”^[8]，显然，这是用以阐释小说文本中出现的“时间+空间”的叙事框架。他认为：“时空型在叙事作品

中的作用最为重要，是为叙事作品的故事和情节两者相互关系所提供的思维场所。”^[9]时空框架的建构从来就是为文本中的主客体提供言说空间与可能，巴赫金指出：“时空型与人的生成、成长有不可分割的关系”、“分析、了解时空型，是认识人类自我意识和文学观的重要步骤。这是一种元批评的思路或反思的思路”、“揭示了不同文化对于时间、空间和历史的不同观念，而且展现了各文化反思自身历史的不同方式”^[10]。因此，建构时空型框架不仅表现在为言说主体提供思维场所，而更重要的是主体认识自我，进行反思的过程，即以存在于有跨度的时空概念中的文本叙事完成对人性的体现与挖掘。

可以说，跨时空便是新移民文学主要特征之一，而随着“家国回望式”书写的展开，历史再书写成为了创作趋势，对重大历史话语下小人物命运的刻画不断涌现，也就形成了时间上的跨度。张翎是书写历史的高手，也是善于运用时空的行家，不管是《金山》《流年物语》还是《劳燕》，无不是在空间和时间的狭缝中来回穿梭，她在再现历史的同时，也是再造人史的过程。时空型框架可能成为新移民作家无法回避的一种形式，看似常规的格局布置，又能体现何种新意呢？笔者认为，就如巴赫金所说，时空型框架的建构不仅提供行为空间来发生故事，更重要在于提供思维空间认识自我，是发现主角、作家、自我和人性书写的过程。张翎的“生命力”三部曲中的跨时空书写，在时空交叉下最大化排除历史的干扰来关注“人”本体的情感建构。其中，《恋曲三重奏》明显地呈现了作家的写作动机。

小说《恋曲三重奏》中反映的问题单纯又复杂，从小说的标题就能把握到张翎要表述的内容是有关“恋”，呈现的过程是“三段”，而表现的形式是“重叠”。小说从一开始就对故事框架与情节走向进行了定位。讲述了一个女人和三个男人的感情纠葛，女性的三段情感就呈现了时空型框架建构的特点：

第一，时间性分段。王晓楠与张敏、许韶峰、章亚龙的感情呈现出“过去、现在、未来”的跨越性时间书写，在分析这三段同一女性与不同男性主

体的情感时，笔者认为要注意两个问题：（1）这三段情感的发生契机与发展过程中，所包含的主动发生者女性的不同动机与认知问题。首先应该注意到王晓楠在与张敏的情感过程中其实扮演的是“第三者”的形象，但是这里的“第三者”又并非是传统意义上所刻画的婚姻破坏者的形象，而更多的是建立在两性精神层面上“他（她）才是对的人”的感性化认知。可以说，这是以两性生理性别意义为基本出发点的情感相遇，纯粹地表现性别生理认知需求，而避开家庭伦理话语的规范。男性面临在感性认知上情感需求与理性认知上伦理纲常双重矛盾的无奈，并在两者发生冲突时选择了后者。而女性则自主选择成为伦理话语规范下的叛逆者，这是女性在传统伦理话语下的身份解构和在纯粹的两性生理性别意义中的自我身份再建构。这里女性对两性关系与身份建构的认知相对比较明朗化，纯粹从情感指向出发，即生理性征层面的认知。其次，在张敏离世后，许韶峰的出现并没有激起王晓楠在生理性征上的欲望，相反，男性表现出了积极主动的一面，但是女性之所以与男性发生婚姻关系，是由于在社会性别框架中受挫而引发的。小说中这样描写王晓楠被新人代替之后的心理：“她突然有了一种深切的几乎带了一丝恐慌的陌生感”“她第一次觉得自己依旧是一个孤苦伶仃的寄人篱下讨生活的外来妹”^[11]。吉尔·德勒兹曾解释说：“主体在一个领域内履行个体化功能，个体不再是物或灵魂，而是一个人，活着的、有情感的、说和听（我一你）的人。”^[12]这里强调个人作为独立主体性的自我意识与情感认知功能的体现，女性对自我在社会生产中的角色和关系进行了思考，进而对自己在社会生产活动中的存在价值产生了危机感，这样的危机感派生给女性的便是社会性别中的自我身份认同意识，集体他者与个人自我的身份边缘化意识使得女性试图在两性关系中寻找安全出口。再次，王晓楠与章亚龙的关系并非从两性关系出发，而是从雇佣关系开始的，那么两性完全处于“上/下”的利益关系体系中。而且两性都身处异乡，首先面临着生存与身份的双重危机，然而，在当前两种危机暂时得以解决或遮蔽时，对于两性来说，最大的危机就应该是情感危机。而女性经历了“生理性征欲

望——社会性别性征（身份与存在）危机——情感孤独（家庭缺席）的过程；（2）所谓“当下”与“未来”的时间划分点问题。女性为主要情感发动者所经历的三段感情中，与张敏的互动成为“过去式”已是毋庸置疑的，但和许韶峰与章亚龙的情感关系都表现为“进行时”状态，又如何说有“当下”与“未来”之分呢？王晓楠与许韶峰虽然分隔两地，但处于实际的婚姻关系的状态，并且还维系着明确家庭分工的社会性别体征，因此，将其定义为“当下”情感关系互动是没有问题的。然而，王晓楠与章亚龙的情感互动比较复杂，两性关系从经济层面的雇佣关系开始，而原始两性之间利益关系的建构是由王晓楠与许韶峰共同决定的，进而由于身处异地的情感孤独感，逐渐形成了新的两性之间的情感结盟。从表面来看，这里的婚姻关系与非婚姻关系同时存在，但不能忽视的是，王晓楠与章亚龙发生的两性关系和身份、利益相结合而表现出“上/下”的框架建构，两者的互动表现为精神上的孤独与空虚由肉体来填补的形式，而真正使女性对男性实现生理性征情感建构是在小说的最后：“王晓楠看完信，愣了很久。后来她就把信天衣无缝地封了回去。她开始考虑用哪一种途径可以最快地找到章亚龙。”^[13]

第二，空间性断隔。时间是横向划分，空间是纵向分割，时间和空间就构成了叙述的经纬线，对发生事件进行准确地定位，更有利于解读。华文文学写作的特点之一便是跨域书写，而张翎也很擅长将人物与故事徘徊于原乡与异乡的文化场域，作家在构建“本土/海外”的书写模式中，一来最大可能地放大不同空间里两性情感上的伤痕，比如挖掘出王晓楠与许韶峰婚姻关系中隐藏着的情感裂缝而使之成为了显性的存在；二来在体现族裔身份认同的同时，表现身份与文化认同的艰难、苦闷与孤独，进而实现情感上的慰藉与认同，比如王晓楠与章亚龙之间情感关系的形成与转变。

第三，保持距离与相互纠缠相结合。“距离”与“纠缠”不仅表现为时间与空间概念上的关系，更主要的是表现在女性主体与男性群体之间的情感关系。女性与三位男性之间的情感互动关系不仅如此，就连毫无关系的三位男性之间，因为女性的个

体经验被联系在一起，他们之间保持距离的同时，也存在共性，比如因为球类运动、男性肌体等将三位男性产生关联，这里不做赘述。

笔者认为，张翎设置了具有横向与纵向跨越的时空型架构，就和康德所提出的空间理论相通，为其中的行为主体提供行为场所的同时，构建了发现与反思真实人性的空间。不仅如此，巴赫金的对话论还打破了文艺“内在/外在”的二元对立框架，提出“文本”内部的对话性，主张小说话语的“多声部”语言形式。他特别通过阐释陀思妥耶夫斯基的小说来表现小说话语语言杂多的特征：“陀思妥耶夫斯基作品中作者与主角的对话、主角与主角的对话充满着矛盾、对立、冲突、二律背反、似是而非的辩证关系，但他的立场不是一种非此即彼、一分为二、合二为一的辩证立场，而是一种亦此亦彼、同时共存的对话立场。”^[14]在小说“文本”的叙事语境中，对话无处不在，它不仅表现了文本外部与内部的沟通，也在于文本内部的话语关系建构，就会出现“主体/他者”的对话，并且主体与他者没有被固定下来，而可能出现作者与主角、“主角”与“他者们”的多重性对话模式，因此，就直接指向小说文本内部叙事视角的问题。

张翎小说中最直观地表现多重视角的作品莫过于《流年物语》，有学者就指出：“视角与意象互相渗透；话语层与故事层的转换。”^[15]的叙述特征，作者、人物、意象（作者、主体和他者）的交叉对话，呈现了小说文本的不同景观。而在她的“生命力”中延续了其多重叙事视角的书写。以《向北方》为例，它与张翎以往风格有很大的不同，不仅跳脱了惯常书写模式——浙南小镇/温州系列，而且避开了宏大主题书写与微观心理刻画，是极平常的旅行纪实。作家将故事叙述空间设置在加拿大北方的印第安人部落中，这里的空间移位延伸到了极北地带。有学者认为：“当中西文化的冲突消融淡出之后，南北地域的对峙不期然浮出水面，成为张翎反复探及的话题。换言之，南北对峙在某种程度上成功置换了惯常的中西冲突。”^[16]诚然，张翎在进行中国故事书写之后，很大程度上避开了中西方文化冲突的话题，在地域跨度和人物选择上也融入了大量的北方元素，但是对峙的成分还是比较隐性

的，表现差异但没有显性的对抗话语，北方只是成为了讲述中国人故事发生的容器。《向北方》不像《余震》由发生在中国的某一重大历史事件孕育而生，也不像《空巢》呈现了当下中国人社会生活中遭遇的具体实际问题，而是在讲北方精神，这是一次书写视角的转换。

小说主人公陈中越有家庭、有事业，但是在家庭伦理秩序中受挫的陈中越主动选择离开家庭、抛弃事业追求北方。作家穿插陈中越写给女儿的信件来表现他内心认知的变化过程，“信件”成为一个重要媒介，它实际上构建了与陈中越相分离的“他者”，“他者”包含了“女儿”与“重建自我”的内涵，也组成了有趣的对话，即作家、主角与他者的交流，共同面向追寻“北方精神”的命题。就如张翎说的：“我的场景有时在藻溪，有时在温州，有时在多伦多，有时在加州，就是说一个人的精神永远‘在路上’：是寻找一种理想的精神家园的状况。”^[17]陈中越通过达娃与尼尔的母子互动重新认识了生命的意义。尼尔是早产儿，甚至一度被要求放弃他的生命，达娃用她的母爱与对生命的敬畏感救活了尼尔，虽然因先天残疾而失去了听力与语言能力，但在陈中越的教育下逐渐形成了从“残疾怪孩子”到“正常人子”的跨越，这也是一次从“肉身实体”到“精神情感”的蜕变……张翎就是要让在现实中有所失去的人，能够在精神的领域中找到属于自己的慰藉。有趣的是，张翎让达娃与裘伊——中加两国的两大古老的民族（藏族与印第安）——相遇，对于陈中越来说，他需要找寻的就是精神上的信仰，对生命与存在的体识。张翎讨论宗教问题时说道：“宗教中蕴藏着人性中最根源化的东西。”^[18]对作家的宗教意识的感知，有学者也提到：“宗教信仰决定了她的心灵宽度与广度，悲天悯人的宗教情怀也自然流露在她的作品中。”^[19]笔者认为，作家所指的北方精神可能与具体的宗教无关，是对人的精神向度作一种追求。

而《死着》中视角设计就更加大胆，张翎在小说中采用了多个人物的观察视角进行穿插式叙述，小说开篇就采用了亡灵叙事的写作视角，提出产生“原来你就是我。或者说，你就是我”^[20]疑问的原因，亡灵叙述视角在此后发表的《劳燕》中得到更

大地发挥。笔者也提出了疑问：为何在采用亡灵叙事视角时，采用“死着”，而不是“死者”呢？可以发现，小说并不是简单地通过亡灵的视角完成故事的铺陈，而且小说的构架不允许路思铨成为真正的亡灵。张翎为路思铨设计了多种“不能死”的理由。“刘主任、王队、廖总，他们诠释着法制、医疗、金融三个层面对‘死着’的理解。”^[21]小说从居民、患者、员工多样的社会角色分工体现对生死观的反思，对人性中“利”与“德”纠葛的揭露与批判。然而，小说中最重要的叙述视角是由盲人茶妹完成的，就像安东尼·德·圣·埃克苏佩里所说的：“只有用心灵才能看得清事物本质，真正重要的东西是肉眼无法看见的。”^[22]张翎让茶妹用“耳朵”顶替了“眼睛”的功能，也只有用心去听，才能感受到路思铨对“生”的无望和对“死”的抉择，茶妹完成的是对路思铨人格尊严的挽救。张翎书写的“死着”不单纯是“活着”的相反状态，又和“死亡”有所区别。“死亡”表现的是一种结果，而“死着”呈现的是一种过程，但又与“死”相关，以“死”的形式承载“活”的内容。因此，张翎展现了人的不同状态，她打破了“生/死”二元对立的叙述结构，而书写介于“生/死”之间的特殊存在形式，小说的标题就折射出作家对“生/死”的哲思。

综上所述，小说文本内部发生了多重叙事视角转变，虽然作家塑造了专门的主角进行整个故事与情节的互动，但主角表现了非固定性的特征，并分离出若干“他者”形成对话，特别在《死着》中，叙述视角以“灵魂自我”观察“肉体自我”的方式，以“盲人视角”表述“看”的功能。笔者认为，文本内部实现“多声部”对话模式，最重要的还是指向对人性的思考，不管是什么主题书写，都可以看到人面临的各种危机感，可能是生与死的抉择、自由精神的追寻、情感缺失的救赎等，张翎揭露人性中的“疼痛”症结，而寻找“治愈”之法。

随着海外华文文学的研究形成学科化、体系化的现状下，有关张翎文学创作的讨论也形成了相当的规模。有学者指出：“张翎小说所描绘的世界，看上去好像是在写北美，其核心是在写大陆，只不过这个大陆，是有了北美介入的‘开放的’大

陆。”^[23]另外，还有学者在讨论华文文学叙述时直言：“在严歌苓、张翎、陈河等海外华文文学代表性作家这里，更多的，是一种‘中国叙事’或者说‘中国故事’的讲述，旧有的‘离散写作’、‘离散美学’等术语，已经无法概括和囊括愈来愈呈现新变的他们的创作。”^[24]两位批评家共同提出了张翎在文学创作路径上发生的变化，即“中国故事”和“开放的大陆”，呈现“回归式”的书写策略，这也是当下华文文学写作的趋势。近年新移民文学的关键词也就不会只关注在“离散”“身份”“认同”“文化冲突”等术语上，对中国故事的书写也不会只是对传统历史的再叙述。张翎的“生命力”三部曲虽然以历史作为切入点，但已非单纯作历史再建构书写；不只关注女性，也对人性，对边缘人群细致观察；不仅表现时空的跨越，还在文本内外部实现多重对话模式。所有的形式都为了表达“疼痛”书写的内容，而承载“疼痛”的主体正是“人”本身。在跨越书写中，张翎关注“人”——书写“人性”、揭示“人的情感”、讲述“人的生存”——借由“生命力”三部曲，张翎实现了对个体生命多维度的观察与思考，也是她在文学写作内容上的一次深化。

[1] 陈瑞琳：《风雨故人，交错彼岸》，《华文文学》2001年第3期。

[2] 陈公仲：《离散与文学》，第82页，花城出版社2012年版。

[3][6] 张翎：《余震》前言，第4页，第8页，长江文艺出版社2018年版。

[4][5][7][12] 于连·沃尔夫莱：《批评关键词 文学与

文化理论》，陈永国译，第139—141页，第142页，第28页，第305页，北京大学出版社2015年版。

[8][9][10][14] 刘康：《对话的喧声：巴赫金的文化转型理论》，第165页，第167页，第174页，第132页，北京大学出版社2011年版。

[11][13][20] 张翎：《死着》，第257页，第273页，第7页，长江文艺出版社2018年版。

[15] 卓今：《站在不远处看待危险的自身——张翎的新长篇〈流年物语〉分析》，《文学评论》2017年第6期。

[16] 胡贤林：《向北方：自由飞翔的姿态——论张翎的北方书写》，《暨南学报》2011年第5期。

[17] 南航：《十年积累的喷发——张翎访谈录》，《文化交流》2007年第4期。

[18] 万沐：《开花结果在彼岸——〈北美时报〉记者对加拿大华裔女作家张翎的采访》，《世界华文文学论坛》2005年第2期。

[19] 张悠哲：《一个女人的心灵史诗——解读张翎小说〈余震〉》，《名作欣赏》2011年第9期。

[21] 戴瑶琴：《张翎小说〈死着〉：我们已看得太多，听得太少了》，《文艺报》2015年8月14日。

[22] 安东尼·德·圣·埃克苏佩里：《小王子》，第96页，天津人民出版社2015年版。

[23] 刘俊：《世界华文文学整体观》，第172页，人民文学出版社2007年版。

[24] 刘艳：《海外华文文学与中国当代文学叙述的兼容性问题——以严歌苓、张翎、陈河研究为例》，《当代作家评论》2018年第5期。

[作者单位：厦门大学台湾研究院]
责任编辑：刘艳