



盤旋的魅影

——試論馬華散文中的鬼魅意象

李 薇

（福建理工大學人文學院副教授）

袁勇麟

（福建師範大學文學院教授）

（一）

在漢語書寫的馬華散文中，有許多重複相似的主題：原鄉迷思、邊緣敘述、雨林穿梭、都市取象……在這些主題中，我們可以進一步發現「意象」修辭在書寫中的重要作用，它有時甚至成為文本結構的支柱，將隱喻的功能發揮到極致，讓文本成為繁華圖像氤氳下的一個巨大文化所指。在眾多頻繁出現的意象中，文字背後的文化魔力潛滋暗長，為馬華散文，或者說，為馬華文學的特異性留下鮮明的注腳。

如果說文字是文本的色素符號，那麼意象則是文本的圖像符

號，是由文字搭構的景觀。「在漢語文學中，隱喻不止是一種修辭方式，借用某些相似性以一物來喻指另一物，而是文學結構文本的基本方式」¹。隱喻是一個複雜的意指系統，包含多種成分，「意象」就屬於其中之一，意象是一個自足的符號體系，「符號所擔負的是多種相互聯繫和相互作用的相關功能。……文學藝術的符號語言，並不僅僅是審美的符號，它由於在社會交往中頻繁使用，而具有自然的、社會的意義關聯。藝術的審美符號也隨時可以擴展自己的意義範圍」²。意象的豐富性和多元性、多義性等特徵，往往就是與其構成符號——文字背後的歷史文化積澱、思維特質緊緊聯繫的，意象因此成為一個傳達族群精神機制的重要媒介。意象的意指所在，實際上就是文字背後的文化、歷史、現實的真相所在，「而意象是經過詩人更大的心靈作用的產物，已轉化為詩人內在生命的一部分，成為情感表現的一種形式，具有個別性與獨創性」³，我們要透過意象來挖掘深厚的歷史文化積澱，更重要的是理解作者個別而獨特的文本策略和精神圖像。在陳大為、鍾怡雯主編的馬華文學選本《馬華文學讀本 I：赤道形聲》，收錄了許多優秀的馬華文學作品，並且進行了細緻的分類，其中的「散

¹ 馮憲光、馬睿：《審美意識形態的文本分析》（成都：四川大學出版社，2001年），第332頁。

² 古德曼著，褚朔維譯：《藝術語言》（北京：光明日報出版社，1990年），第245-246頁。

³ 吳曉：《意象符號與情感空間——詩學新解》（北京：中國社會科學出版社，1990年），第11頁。

文卷「就收有潘雨桐、林幸謙、辛金順、林金城、方路、莞然、潘碧華、禰素萊、寒黎、劉國寄、林春美、鍾怡雯、陳大為、林惠洲、黎紫書、胡金倫、許裕全、林俊欣等作家的散文作品，可以說，是很能夠代表一九九〇年代馬華散文創作的總體成績的。值得注意的是，在編選序言中，陳大為很明確地指出：「我們可以明顯地讀出九十年代馬華散文在語言技巧上有大幅的躍進，比以前來得精煉、靈動而且多變，尤其不同程度和角度的意象化趨勢，更有效地凝斂著敘述主體的情感」⁴。可見，馬華散文中的文字運用和意象化是進入文本的重要路徑，而這二者往往是纏繞生長的，這裡以《赤道形聲》中的散文文本為個案，嘗試探討馬華散文中的「鬼魅」意象。

在人類文明蜿蜒盤繞的亙古身軀上，「鬼魅」文化早已鑄成深邃的烙印，漫刻在人類文化的骨髓上，它的氣息流淌在人類精神的血液裡。這種帶有史前藝術特徵的文化思維與活動是人類的原始思維產物，是人類在史前時期想像世界、尋找自我確認的方式。從開天闢地的諸神眾魔，到抽象立體的玄異圖騰，從鬼魅靈妖故事的口耳相傳，到民間各種祭祀膜拜的儀式，「鬼魅」文化可以說根深蒂固地成為許多民族精神圖像之一，其中的歷史、文化內涵豐富曲深。這裡不指明「神話」，而用「鬼魅」代言，是因為「鬼魅」符號是「神話」系統中更為幽深驚悚的一個獨特意象，「鬼魂

⁴ 陳大為：〈序：沉澱〉，收入陳大為、鍾怡雯編：《馬華文學讀本 I：赤道形聲》（台北：萬卷樓出版社，2000年），第 V 頁。

妖怪」與人類原始思維中的「靈魂說」相通，它幻入自然萬物的軀體內，自由出入，較之高高在上、有嚴整秩序的「神」而言，更具有靈性和詭譎性，更能為作家的筆觸沾染靈異情感。

讓我們來看看馬華散文中具體的「鬼魅」圖象是如何體現的。潘雨桐〈東谷紀事〉中的魍魅水妖、山中精靈，〈大地浮雕〉中的木乃伊、山林諱忌和水妖傳說；林幸謙〈破碎的話語〉中繁複出現的亂墳和古墓群，〈中文系情結〉篇尾的女死者；辛金順〈江山有待〉中「斑駁不清和殘斷不齊的墓碑」；林金城〈三代成峇〉中的古墓；方路〈記憶的請柬〉與〈合岸〉中的喪禮；莞然〈花崗石砌成的夢〉中的拜墓；禰素萊〈吉山河水去無聲〉中的水鬼，〈求祢教我數算一生的年日〉中的墳墓；寒黎〈墳·墜魂人〉中的墓園，〈也是遊園〉中充滿了鬼魅身影和陰異氣氛，〈搖滾靈魂〉中的靈魂寫生；劉國寄〈遺落在南方〉中刻劃細緻的死亡圖景、父親陰森恐怖的幻象和結尾骨骸的「寒意」，以及〈煙〉中恍惚的「神明」，〈草香的記憶〉中女媧補天的神話，還有〈樓廊私語〉中樓廊瘋人淒暗森森的描寫；林春美〈葬〉中對死亡和神話的關注，〈我的檳城情意結〉中也穿插死後何歸的傳說；鍾怡雯〈藏魂〉中「森冷」的書魂；陳大為〈從鬼〉中直接將對「鬼文化」的關注搬上探察的思考層面，〈帝國的餘韻〉也不乏對校園「毛骨悚然」的拂掠；林惠洲〈傷逝〉細述舅母的求神問卜和隱約的靈異，〈鬼雨荒年〉從題目到內容都騰暈著一派「詭麗的色彩」；黎紫書〈是為情書〉「冤魂」般的記憶縈繞前後，〈圖騰印象〉則有類似張愛玲慣有的冷冽戚森筆調，細細刻畫阿嬤和她的鐮子，〈畫皮〉更是

直接借用中國古典鬼怪小說〈聊齋〉中的篇什，以極盡炫目奇詭的文字做自我窺視；胡金倫〈走路〉中還有彷彿魂魄出竅的雙重書寫，配合著「漸涼漸寒」的氣氛；許裕全〈夢過飛魚〉以飛魚的傳說貫穿全篇意旨，篇尾更有爺爺幻變飛魚的景象，〈招魂〉則完全是古老神秘的死亡儀式……當然選擇鬼魅意象的書寫帶有作家個人的喜好特性與創作時的偶然性，但是當它成為作家們不約而同選擇的修辭方式時，就不得不引起我們的關注和思考。通觀《赤道形聲》所選錄的散文作品，可以說幾乎每個人選的作家對「鬼魅」文化都有所涉及，有的形之於文字的鋪排，有的意在氣氛的營造，更有許多直接設置「鬼魅」的形象。我們要關注的就是這些鬼魅意象背後的精神機制和思維特徵，考察的是作家真正的精神圖像。

弗萊指出：「如果我們不承認把一首詩同另一首詩聯繫起來的文學意象中的原型的或傳統的因素，那麼從單一的文學閱讀中是不可能得到任何系統性的思想訓練的。……把我們所遇到的意象擴展延伸到文學的傳統原型中去，這乃是我們所有閱讀活動中無意識地發生的心理過程」⁵，很顯然，我們要考察的就是這些形形色色的鬼魅意象的「原型」。我們先來看看鬼魅意象的分佈：兩林書寫中多是森林傳說，與之相關的是各種山妖水怪精靈巫師，帶有「異域」色彩；原鄉追溯中多是前輩先祖，與之相關的是鬼魂

⁵ 弗萊：〈批評的解剖〉，收入葉舒憲編：《神話—原型批評》（西安：陝西師範大學出版社，1987年），第153-154頁。

靈魄和各種神秘奇異的祭奠儀式、卜問典禮，這多與中國傳統的鬼魅文化相關，具有鮮明的「中國性」；當下現實取象中則較為零散，沒有固定的鬼魅形象，多是借用神秘詭異的氣氛和獨特的思維邏輯想像審視詮釋人生諸態。除此之外，文本中頻繁出現的相關的鬼魅意象就是「死亡」，「死亡」的主題或者意象在眾多作家的筆下得到反覆渲染，淋漓刻畫，而且多與淒冷林立的墓碑、墓群和各種隱喻不同的儀式相連，或多或少帶有陰森恐怖的色彩。

(二)

先來看雨林書寫中的鬼魅意象，這是馬華散文中最具有當地性的鬼魅文化了，森林中的各種傳說禁忌和祭拜儀式都具有「魔幻」色彩。有論者指出：「森林，尤其是荒無人煙的原始森林，通常會成為民間想像中『荒』的典型代表。歐洲中世紀以來的大量神話和童話故事都講到這種陌生的、險惡的森林背景。在這些作品中森林是邪惡的化身，是凶兆，是危險的，無法控制的，應該回避或趕快穿過森林和荒野，還要對它們表示敬畏並以聽天由命的方式加以接受。至於是什麼原因使森林顯得如此可怕，從神話中得到的線索是：那裡往往是惡魔、妖怪、凶獸棲息和出沒的地方。」這是森林神秘的所在，也是森林魔幻母題的原型所在，更是作者選擇雨林書寫，設置鬼魅意象的原因所在。馬華散文文本中的森林「鬼魅」意象從最直接的層面上看，是為了撩撥雨林「神秘的面紗」，「用以凸顯馬華文學的特徵，也彰顯讀者對馬華文學

的想像和欲望」⁶，因為它最直接地呈現了馬來西亞特色風景的一隅。但是作者對森林「鬼魅」意象的精心佈局，卻不僅僅是為了——一種感官上的刺激。在潘雨桐的〈東谷紀事〉中，「山中的傳言很多，魑魅水妖總在深山峽谷河灘打轉，就連開在峭岩的一朵野胡姬，都可能是一個精靈的化身」，「山雀是風雨的眼睛」。如果僅僅為了獵奇，這樣的文字就足夠了，但文本中卻反覆出現「野花」、「山雀」的意象：「……風化灰白，幾棵野杜鵑在上面開著小小的紫花，苦苦地撐著」，「而騰起的煙屑到了半空，卻隨風卷到埡口來，彷彿群飛的山雀，遽然失去了依歸……」精靈化身的野花在苦撐，作為風雨眼睛的山雀失去了歸所，這樣的對比不是隨意的，作者點明了人類破壞生態的行為是對神聖的褻瀆。〈大地浮雕〉中更是處處隱約鬼魅和現實的對抗，「木乃伊靜默無言，以一身的灰敗抗拒世人的目光」、「（阿祖的女人）手裡拿著의午餐盒掉落，灑了一地的黍米飯，像是祀奉山神和水妖的祭禮」、「……赫然看見每一根碼頭的原木柱子都是一條鱷魚的頭顱，那樣靜靜的豎立著，瞪著滾滾的河水，瞪著河水掀起許許多多的漩渦」，「有人說水妖把被害者的眼珠點成水燈，夜來就提了和螢火蟲在雨林、在河邊、在碼頭嬉戲。」細細品讀，我們會發現，一切的鬼魅意象都是被有意放置在現實境況下作參照的，彷彿人鬼共存，鬼族嘲諷人類：

⁶ 鍾怡雯：〈憂鬱的浮雕：論當代馬華散文的雨林書寫〉，收入陳大為、鍾怡雯、胡金倫編：《馬華文學讀本 II：赤道回聲》（台北：萬卷樓出版社，2004年），第305頁。

木乃伊不是所謂的森林妖幻，而是埃及的鬼怪形象，在這裡卻同樣陰森恐怖，它在「抗拒世人的眼光」；阿祖的女人手裡的午餐是現實意象，卻灑落在地上，彷彿祭禮，在在顯示人類在神魔面前的惶恐不安和低伏姿態；不懷信仰的阿祖掉入河中就出現鱷魚爭奪頭顱的幻覺；而水妖的傳說又與伐木工人的生命緊連……這一系列的魔幻現實穿插的意象場景足以提醒我們注意這樣的事實：古老神秘的信仰是不能用現代的眼光隨意闡割的。水鬼的意象在禡素萊的〈吉山河水去無聲〉中也出現，作者鋪襯魔幻妖魅，讓人驚懼不已，但是這似乎是當地人能夠接受的理解方式，成為他們生活的一種理由，借此我們聆聽到天地萬物息息相連的生命呼吸。在原住民世代相傳的生活中，森林、自然是魔幻的，因為魔幻而畏懼，因為魔幻而神聖，這是一種對生命原始狀態的尊重。鄭元者明確指出：「神話既不是人類心靈的幻構之物，也不只是某種不可企及的神秘的隱喻性符號，神話之所以有著巨大的現實效用，那是因為神話本身就是人的生存理解的體化物」⁷。原住民在技術思維不夠發達的情況下，把對世界的認識和理解用他們可以欣然接受的方式「理想化」，即把森林的未知魔幻化，是為了理解不可理解的世界和生命，並以此作為自己生存的依據和秩序，借此他們能安然和平地生存和繁衍，這是一種人類存在的本體性狀態。然而，當科學昌明，技術發達的時代來臨時，人們不再相信這種單純的理解世界的方式，而是用自認為科學發達的手段來重

⁷ 鄭元者：《美學觀禮》（北京：中國發展出版社，2000年），第98頁。

新認識、整理世界，然而悲劇也就隨之發生：〈東谷紀事〉中大量的生態破壞報導，人類「從現在開始吃罐頭食物……」；不懷信仰的工人阿祖在砍伐時發生意外而「成為一個血人」(〈大地浮雕〉)；「不遠處那座神秘的河，卻由於常年的積土，已變成淺淺的一灣池水，所有的傳說都在淤泥裡擱淺了」(〈吉山河水去無聲〉)。一切的生命都籠罩在黯淡的血色黃昏中。當真正揭開生命的神秘面紗時，生命也就不受尊重了，這正是作者將鬼魅意象，神話傳說的顏料調入雨林書寫色盤中的真正意圖——在作者看來，也許神秘詭異的神靈妖魅才是生命的本體價值所依，才是天地萬物共生共存應有的精神圖騰，作者正是借此反撥人類欲望的肆虐，控訴人類殘忍的生態破壞，也許還試圖尋找真正生命本體的生存樣態和模式。「虔敬萬物大自然的心，形諸於外為種種令人迷惑的禁忌，這是先人何等奧妙的生命哲學。」(林惠洲〈鬼雨荒年〉)

(三)

我們說的鬼魅意象不是指單純的人化鬼怪的形象，而是帶有鬼魅色彩的各種意象符號。美學家鮑姆加滕說：「意象是感情表象」⁸，我們可以通過各種不同的鬼魅文化意象符號去探知作家的情感語言和文化思考。在原鄉追溯的散文書寫中，具有鬼魅色彩

⁸ 鮑姆加滕：《美學》，轉引自吳曉：《意象符號與情感空間——詩學新解》（北京：中國社會科學出版社，1990年），第10頁。

的意象與雨林書寫中的鬼魅意象不同，不是鮮明的山神水妖形象，而是往往訴諸物象——墳墓，以及抽象的概念——死亡。「所有拓荒的歷史都煙塵滾滾而去了，只留下一些斑駁不清和殘斷不齊的墓碑，在萋萋的野草中去聆聽四周唧唧蟲吟的悲歌」（辛金順〈江山有待〉），「只在外頭那麼恟慄一瞥，但見青塚上苔跡斑斑，似是荒蕪已久的深邸幽院，乏人打掃」（寒黎〈墳·墜魂人〉），「然而夢中浮現的是清幽的綠樹和荒亂的殘碑，相雜交錯，一幅不可思議的荒謬配圖」（劉國奇〈遺落在南方〉），「走在長興街旁的紅磚道，或者孤立宿舍陽臺，映入眼簾的是一片亂葬崗，和秋風中搖曳著白茫茫的野芒花」（林惠洲〈傷逝〉），「在我們看來，鬼文化是古代的人們對人類死亡現象及相關問題的思考所帶來的觀念和行為」⁹。對於生命終極意義的追問是所有文學作品的旨歸，文學在對生存與死亡進行探詢的意義上與鬼文化有獨特緊密聯繫的可能。頻繁出現的墳墓意象籠罩著濃濃的鬼魅色彩，陰鬱淒涼，十足的鬼魅色彩渲染而成濃烈的隱喻符號。「隱喻不僅是文學想像和修辭之工具，而且也是制約著個人思想行為的價值觀念。」¹⁰

在原鄉回溯題材中的墳墓意象實際上就是作者情感價值理念的形象化表現，具有特殊的文化色彩，與中華民族「祖先鬼」的文化特徵分不開。中華文化系統中這種濃重的崇祖心態是自古有

⁹ 賴亞生：《神秘的鬼魂世界》（北京：人民中國出版社，1993年），第1頁。

¹⁰ George Lakoff, Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. p.3.

之，中國傳統的祖先崇拜不是毫無道理的，詹鄞鑫認為「統治者為了維護以氏族組織為形式的政治秩序，必然把政治權力與祖先祭祀權力密切結合起來，從而把宗法制度下的祖先崇拜方式，作為政治制度的『禮』而賦予了法的性質，由此形成等級森嚴的祖宗崇拜制度」，可見華人對「祖宗」的尊崇敬畏是與政治權力的施行相配合的，從另一個方面說，也證實了祖宗崇拜在中國傳統文化中根深蒂固的穩定性。「從積極方面看，祖先崇拜使祖先特別使各級始祖具有十分強大的民族或家族的凝聚力」¹¹。從這個層面來看，祖先崇拜之所以能形成下至鄉野民間持續牢固的傳統文化之一，正是因為它保證了家族血緣的穩定性。為了證明和尋找自己的存在意義，就要回溯追尋祖先，這在世代中國人心中是很重要的，而對身居異域的海外華人而言則有著更切實的意義。正如陳大為在序言中說到的，選本中大部分年輕的散文作家，多是生於斯長於斯的華人，對當地政治、文化、歷史、現實有著更貼切的感受，但是他們不可去除的「中華」血緣身分，卻使他們在「屬性」問題上始終纏繞不清，加上馬來西亞當局對華人、華文的意識形態限制和約束，當地文化對中華文化的擠壓，也使他們在認同問題上倍感困頓挫折。與他們的父輩對自己中華民族身分的確認不同，年輕一代更疑慮也更迫切追問自己的所在身分和生存意義，原鄉追溯的題材中出現的大量「墳墓」意象正是與此相關。

¹¹ 詹鄞鑫：《神靈與祭祀——中國傳統宗教綜論》（南京：江蘇古籍出版社，1992年），第128-135頁。

「墳墓」是先祖安息之地，就意味著是今人的回溯之源，這裡埋葬的不僅是一具枯槁的身軀，而是身軀背後的家族故事，是一個遙遠卻又與自己血肉相連的「神話」。在戚戚的古墓中徘徊，是為了尋找先祖足跡，「我的祖先大概沒想到他們的後代竟得越洋過海，而且要經過人事時光多般的洗劫才有機會來告慰他們的幽魂，這樣想著，心情就沉重起來」，「我即刻合手膜拜，感覺是在狹窄的路上與幾千年的老祖宗相遇，小輩一時措手不及，舌頭打結，心慌」（莞然〈花崗石砌成的夢〉）；「同時，我想起那乾癟的下巴，沾滿塵土的雙頰，骨突的脊樑瘦勁的胳膊汗津津灑落，祖父的形象兀立於南方的微風中……」（劉國寄〈遺落在南方〉），在零落的殘墓前幽思，是為了尋覓命運的軌跡，「來到香江後，對山又是一片亂墳，卻也壓不住山麓前蓬瀛仙館的黃金飛簷，引來羈思紛擾，猶如走進浮動的宇宙」，「對山的樓燈都成了古墓群，把我埋葬在年少的墳場之中」，「百年榮華，換得破墓傾頹，破爛的墓碑，一生的歲月都殘破不堪」（林幸謙〈破碎的話語〉）。「墳墓」在這裡用陰森的語調敘述著父輩開荒拓土的艱辛，卻也暗喻了子孫身分不明的痛源。

與「墳墓」意象相近的就是「死亡」的意象，這是一個抽象的概念。生存死亡是生命的輪回，是不可擺脫的宿命，「死亡」常常成為作家筆下的意象，以此思考「生存」的意義和價值。「死亡」意象常被處理成陰森恐怖的昏暗場景：「我不敢張望棺木，只看到棺上蓋住祖母生前紅色的被」（方路〈記憶的請柬〉）；「喪禮在大人的眼神裡進行，逝者的房裡點亮一根白蠟燭，一張舊被單蓋好

凍硬的肢體，平躺在草席上。小孩在房外燒冥紙，想為僵硬的肢體取暖，灰燼卻在房裡遊動它的感傷」（方路〈合岸〉）；「外祖父的頭七，小舅親耳聽見一陣又一陣拖地的鐵鏟聲，一步步拖上樓梯」（寒黎〈也是遊園〉）；「我依稀記得初中一甫進入生物室時，不敢面對這吊立著的骸骨，感覺是與死亡有關的禁忌和幻想。……覺得骨骸遲早會手足舞動騰躍飛撲而來，然後穿空而去，驚然陰笑留下晚上噩夢的魘影」，「生命的存無，夜以繼日的在每一個不知名的角落輪轉消蝕，在南方的世界裡，實驗室的角落，一具骸骨用空凹的眼神望著我，充滿流冷的寒意」（劉國寄〈遺落在南方〉）。死亡往往帶有鬼魅的色彩，是與鬼魂說分不開的，人們相信死後有魂魄存在，來去自如，而且還背負著生前的記憶，可以輪回轉世，代代延續。無論死亡意象籠罩的是誰，祖父、祖母、父親……都是先輩的形象，這就是今人在自我來源的追尋中，對先祖懷想的體現。最能證明自己與先輩關係的不是概念化的「血緣」，而是血淋淋的「死亡」，對「死亡」感受的深刻和冥思，最能將先祖生前的事蹟和此後世代延續的命運緊密相連，將自己融入先祖的血肉靈魂中。正如法國學者格羅特所說：「在中國人那裡，鞏固地確立了這樣一種信仰、學說、公理，即似乎死人的鬼魂與活人保持著最密切的接觸，其密切的程度差不多就跟活人彼此的接觸一樣。……因而鬼魂實際上支配著活人的命運」¹²，「死亡」

¹² 轉引自列維·布留爾：《原始思維》（北京：商務印書館，1987年），第296-297頁。

在這裡不是一個終點，而是一個聯接點，是一個轉折，所有對往事的追想感懷，對記憶的整理歸納都通過「死亡」得到中轉，得到解釋。

當然，原鄉追溯題材中的鬼魅意象不僅僅是墳墓和死亡，還有很多是氛圍的渲染，如寒黎的〈也是遊園〉：「耳邊似乎滑過留聲機流泄黯啞的樂音，有種屬於鴉片的馨香蘭麝像一襲黑色的大斗篷罩在黴爛的空氣裡。你可以感覺到一陣詭秘、妖異像蛇一樣的眩暈從腳心直貫腦門」，「又彷彿，有粉妝玉琢的女子向你裋衽屈膝，在你面前陰陰沉沉的揮舞翹斑斕的水袖，甩動著難以掩飾的心事，復又有一陣陣嫋娜的鶯聲燕語伴著繁華昇平的管弦絲竹伊呀的欲語還休」。在黎紫書的〈圖騰印象〉中，更是將所有的氛圍集中縈繞在具體的物象「玉鐲」上：「那玉鐲，通體碧綠，晶瑩剔透，一條烏黑的細絲貫穿其中；似是唯一的瑕疵，卻更使玉鐲變得奇幻瑰麗——彷彿一條黑蛇，鑽進鐲子裡擺動它妖魅的身體」，「我從夢中乍醒，赫然看見阿嬤坐在帳前，正替我解開那繫住白帳的細繩。就是在那個時候，透過臥房內一盞昏黯的煤油燈，我震撼於寬大唐衫中瘦削單薄的身子——板牆上巨大的動盪的黑影——那一雙筋骨猙獰的手。」十足的鬼魅氣氛讓我們想到張愛玲〈金鎖記〉中曹七巧駭人的經典出場鏡頭和〈花凋〉中川嫦恐怖的「泥金的小手」，還有那飄散著鴉片菸的宅子，「繡在憂悒的紫色緞子屏風上」死了的「白鳥」，作者正是在這樣的氛圍裡展開對先輩的想像——亦幻亦真，亦陰亦陽，模糊了時間與空間，過去的魅影悠遊飄蕩在現實生活的角落，祖宗先輩的鬼魂在遊蕩著，

他們的故事隨著影子處處流傳。正是墳墓、死亡和氣氛三者的共同渲染，才足以造成震撼的鬼魅意象，這些鬼魅符號並不是可有可無的筆墨，而是滲透了作者對鬼魅文化的深切感受和認同。

(四)

這種對鬼魅文化的感受和認同是一種深植於內心的精神情感，意象是一種帶有強烈隱喻色彩的符號，「由於隱喻是在經驗、在對客觀世界認識的基礎上建立起來的非常規的語言形式，而不是在常規的語義結合規則上建立起來的語言形式，所以隱喻的產生總是以作者或特定民族文化的審美價值為取向」¹³。哈羅德·布魯姆也在《批評、正典結構與預言》中說，「神話之所以重要是因為我們喜歡用自己的語言來述說它」¹⁴，作家在認同了神話（這裡特指「鬼魅文化」）背後的「民族文化審美價值取向」，在自己的文本中用語言文字加以實踐改造，形成諸種變異的意象符號，承續的是深層的文化機制，延續了這種文化在不同時代，不同地域的具體表達指向，探討了文化意義的諸多可能。

如果說雨林書寫和原鄉回溯中的鬼魅意象是借用某些固有模式（如森林中的神話傳說，中國文化中的「祖宗鬼」等），那麼在注重現實取象的馬華散文作品中鬼魅意象的處理則較為散亂，要

¹³ 馮廣藝：《漢語比喻研究史》（武漢：湖北教育出版社，2002年），第281。

¹⁴ 哈羅德·布魯姆著，吳瓊譯：《批評、正典結構與預言》（北京：中國社會科學出版社，2000年），第64頁。

考察這一書寫中的鬼魅意象，我們需要格外注意作者的思維形式。原始—神話思維有顯著的特徵，「這是一種同記敘現實事件和超現實事件的思維程式相適應的思維形序。——進而就這種思維模式的形式因素與客體內容的相互關係而論，只有通過觀察感知的物象和想像幻想的心象，才能構造與描述有象的神話世界和巫術世界以及蘊涵於其中的深層秩序，思維形式的有象性與思維客體的有象性是配合默契的」¹⁵。我們不認為作家運用了鬼魅意象就是運用了原始—神話思維，他們同原始人類用代表內心的體驗秩序來解釋對應外界的表層觀察秩序不一樣，作家的鬼魅意象當然是一種藝術審美的處理，是一種書寫策略。但是，我們認為作家對原始—神話思維那種特有的「投射—幻化思維」的理解和借用是他們設置鬼魅意象的重要原因，他們不是用思維形式的有象性來理解揭示客體的有象性，而是以這種思維形式的有象性來挖掘發現客體世界的深層秩序，構造想像騰躍的空間，反撥人類過於功利現實的生活追求，尋找追問生命的諸多可能。鬼魅文化是他們的借代符號，借此將觸角深入世界的表層，實現真正的文化意義。在這裡，可以將鬼魅意象粗略分成兩種情況：一種是鮮明獨特的物象化意象，圍繞中心物象展開鬼魅敘述；另一種是氤氳朦朧的景象化意象，沒有固定中心的一個物象，而是多個物象組合，配合光線、聲音、氣味、形態等等，組合成一片場景，營造一種鬼

¹⁵ 鄧啟耀：《中國神話的思維結構》（重慶：重慶出版社，1992年），第19頁。

魅氛圍。當然二者不是絕然劃分的，其中有著許多的纏繞，物象化的意象中也有許多場景的設置，而景象化的意象也是以諸多具體的物象組合而成的，這樣的劃分主要是方便我們進入文本，作細緻的分析考察。

寒黎的〈搖滾靈魂〉採用物象化的方式，這是一篇擬對話的散文，深入靈魂深處，探求情感紛蕪與生命欲望。「靈魂」是文中反覆出現的語詞，在這裡褪去了詭異的色彩而成為人性本我的指代符號，世俗紛爭可以冷漠人的外在表像，但不能隱藏平撫靈魂深處的躁動和不安，它暴露了人最真實的渴求和欲望，這裡作者顯然是認同了中國傳統文化中的「靈魂說」並加以改造。文章圍繞「靈魂」這一中心意象加以渲染：「於困蹇之時，你那單薄無依的靈魂再次交由永無止境的擺渡」，「你的靈魂在那一刻得到最適在的紓放，悠悠然推開四肢匍匐於達芬西的天空；……你的靈魂繼續莧與女蘿的攀附在鴿子的身上，以優美的飛翔姿勢飛越大山，滑過高地，覺過一片橐橐的跫音」。鍾怡雯的〈藏魂〉中也有典型的「物象」，「尤其在下著寒雨的黃昏，窗外的濕氣彷彿都滲透書頁，陰冷盤踞了多餘的空間，恍如進入一座潔淨，但森冷的納骨塔。整齊有序的書本，宛如一個個編號的骨灰罈，罈子裡都裝載著作者的魂」。書中有魂，藏書如藏魂，文本中處處靈魅遊蕩，玄機暗喻，人不是閱讀書籍，而是與書對話，千萬年文化就濃縮在眼前往來飄散的無數魅影中，在在是「萬物有靈」的生動演繹。還有什麼比這樣的形容更靈動奇詭？更誘惑人的視聽？其他如陳大為的〈從鬼〉也算是一個物象化的鬼魅意象處理。作者直接以

「鬼」字撩開中國千年鬼文化的面紗，可以說是深諳中國鬼文化的精髓。他將靈異鬼怪的故事融在民族精神心理的文化古樂中，悠悠弦樂，幽幽心事，一個「鬼」字盡得各種韻意。黎紫書的〈畫皮〉借用古典鬼魅文化意象，將身體分割，實際上也是靈魂透視的另一種寫法。

大部分的現實書寫都是採用景象化的意象處理方式，點染鬼魅氣氛，如林幸謙的〈中文系情結〉：「我隨著〈夢〉的旋律下筆，順勢移入女死者的咽喉，筆隨歌聲回蕩、內轉、反折，把自己鎖在雙重的文本裡」。在這篇敘述視角越位的散文中，篇尾的女死者形象如同怨鬼，唱出的歌聲淒厲寒絕，幽幽回蕩在文本中，為作者演繹的女性身分增添一層淒迷的怨忿，為揭示女性的「非我」處境增添淒厲的一筆。禰素萊〈求祢教我數算一生的年日〉將智者的言論搬到了一個煙遮霧繞的神秘教堂裡，進入教堂的過程被渲染得神秘詭異，「我大踏步的跟著老人走到教堂前，胸口翻騰著鬼魅般的神秘喜悅」，「而又那麼詭異的，隨著門的洞開，遠遠的長廊另一端，強烈撲面而來的亮著一個巨大的十字架」。這個仿若千年古堡的教堂成為作者揮灑想像的地域，而古老的箴言就隱匿其中，等待有緣人去發掘，去領悟。最後作者沒忘記給一個「完滿」的鬼魅結局：「這一來，才看清楚了原來一尺多高的水泥牆全是墳墓，經過歲月的腐蝕，字跡已大半被撫平了。而腳底下整齊裂開的水泥地，也全都是一個個的墳墓」，「這個老人，我真懷疑他是不是上天特地指使來，專為我開啟教堂的精靈」，「天又緩緩的下起毛毛細雨來，而我的背脊，也莫明的開始感覺涼冷。望望

騎樓下黝黑的地下室，再看看下一個的第四百零三，闊大的地面突然無處落腳，一種生命的無力感重重襲來。四周開始感覺鬼影幢幢，我揸好背包，快步的踏著一路的死人離開，這樣的場景相信誰看了都會毛骨悚然。中華文化中自古就有天啟神示的信仰，彷彿冥冥中有所昭示，對這種昭示也萬般虔誠摯信，也許作者就是想讓我們將那句箴言當成神聖的啟示，所以有意設置鬼魅的場景，讓一句看似平淡的話語留下無限的反思和深省，籠罩著不可直言的神秘，一切鬼魅意象的塗抹都是為了追問生命的意義。要書寫童年的記憶，童話化和鬼魅化是兩種常用的書寫筆法，在劉國奇的〈樓廊私語〉中，就是運用二者穿插的策略，一會是「我好像走進一個色彩明亮熱情的畫面裡。……尤其夕陽斜掛的天幕，小粉臉紅的雲，印在像外國人藍藍眼睛的青空裡，餘暉的顏色已穿上仙女的彩裝，柔美得如同白雪公主的仙境」；一會卻是「夜裡，我常被這瘋狂的眼睛嚇醒，樓廊處不時傳來鐵鍊碰撞牆壁的聲音，像一種鬼魅的召喚」。童年的記憶色彩如此截然鮮明，讓我們毫不懷疑歡樂和恐懼共存的可能，也提醒我們反思這種可能的現實，提醒我們「永世珍惜」眼前的藍天白雲，杜絕一切罪惡的行為，暗喻這樣的行為和生活最終將導致的就是真實的「鬼魅」。陳大為的〈帝國的餘韻〉中只是一筆，就已經「鬼氣」十足：「我們常常在夜裡騎腳踏車經過校園，許多鬼魅的傳說變成蝙蝠，低飛在感官的脆弱部位，不管風冷不冷，總有毛骨悚然的錯覺。奇怪的是一旦繞到文學院，所有的鬼怪的聯想和感覺，立刻煙消雲散」。輕輕一點就展開文學院特有的寬闊磊落的氣度，作者的鬼魅意象運

用得恰到好處。許裕全的〈招魂〉完全重現了古老的死亡儀式，全文刻意營造焦灼不安的氣氛，死亡在人們的眼中如此強大，一切人類的能力在死亡面前都顯得軟弱無助，魂靈在遠處遊蕩，等待親人的召喚，似乎只能依靠古老神秘的招魂儀式。文末烏秋屍體的出現是點睛一筆，這場古老的儀式真的將靈魂召喚回來？亦或冥冥中有著神秘的力量，人的生死原來只是微不足道，一切都是天地造化？

縱觀這些文本，雖然可以從中尋覓到諸如神靈、鬼怪、妖魅的諸多身影，也常常到處蒸騰森然的鬼魅氣氛，但是作者的隱喻所指卻是不盡相同的，唯一可以確認的就是他們對鬼魅意象的選擇以及對深邃的鬼魅文化的認同。當然，鬼魅意象的選擇和運用只是作家書寫的一種方式，是實現文化意義，探討生命價值的一種可能，它以綿長的觸鬚深紮在人類文化的土壤裡，繁盛著一樹茂密不絕的特質景觀。鬼魅文化彷彿一隻碩大的蒼鷹，盤旋在人類，尤其是炎黃子孫的靈魂世界，在浩瀚的生命天宇激蕩，聲嘶長空，巨翅翻騰出重重幻姿魅影，絢爛奇麗。