

離散與華文文學

李 有成

近年來華人的學術界有人參照英語語系文學（Anglophone Literature）、法語語系文學（Francophone Literature）、西班牙語系文學（Hispanophone Literature）等文學系統，提出華語語系文學（Sinophone Literature）一辭，嘗試以之涵蓋世界各地以華文為創作媒介的文學。用王德威的話說，華語語系文學的「版圖始自海外，卻理應擴及大陸中國文學，並由此形成對話」（〈文學行旅與世界想像〉，《聯合報·聯合副刊》，2006年8-9日）。王德威似乎有意藉華語語系文學的概念泯除海內、海外或中心、邊陲之分，使之成為一個超越國家意識的文學的想像共同體。這個用辭已有被廣泛使用之勢。只不過從歷史經驗的角度來看，華語語系文學恐怕不能與英、法、西等語系文學同日而語，這些語系文學畢竟是殖民遺緒，其中血淚，書不盡書，因此有作家如恩古基（Ngũgĩ wa Thiong'o）者，在以英文創作揚名立萬之後，痛定思痛，毅然改以其肯亞母語奇古幽文（Gĩkũyũ）與奇斯瓦希里文（Kiswahili）寫作。這種例子雖然不多，但是失語之痛也是無法否認的事實。

華語語系文學的歷史經驗顯然與此截然不同。華語語系文學是百餘年來華人海外移民的產物，其根源與殖民主義無直接關係，反而與離散經驗密切相關，是真正的離散文學。王德威嘗以馬華文學為例，以為「從國家立場而言，這是不折不扣的外國文學，但馬華作家的精彩表現卻在在顯示域外華文的香火，仍然傳遞不輟」（見〈文學行旅與世界想像〉）。略知馬華文學的人都知道，因為政治因素的介入，馬華文學的屬性相當複雜。就馬華作家而言，馬華文學既為華裔馬來西亞公民創作的文學，理所當然屬於馬來西亞的文學，也就是國家文學的一環，只是這種期望未必獲得馬來人強勢種族的認同；他們主張，只有以馬來西亞文（即馬來文）創作的文學才能納為國家文學。在這種馬來人文化民族主義支配下的國家文學觀裏，以華文、英文及淡米爾文創作的馬來西亞文學都不屬於國家文學，因此在我看來，排除了這些語文所創作的文學，所剩下的馬來西亞文學只是一個包容性與代表性皆不足的國家文學。不過對馬來人文化民族主義者而言，馬華文學可能尚不致於被驅逐出境，成為外國文學，因為實在無外國可以接收（他們也知道馬華文學不是中國文學的旁支），所以他們還不得不承認馬華文學為族裔文學，畢竟馬華文學是華裔公民創作的文學。不過也不是所有馬來人都贊同現存的馬來西亞國家文學觀的，賽夫·納茲里·瓦希德（Shaiful Naszri Wahid）就認為：「我們應該學習新加坡，承認馬來文學、華文文學、淡米爾文學、英文文學為國家文學的組成部分。語文的差異不應成為非巫裔作家參與『馬來西亞文學』的障礙。縱使他們的創作媒介語不是馬來文，然而他們的作品集中且與多元的馬來西亞社會文化的問題關係緊密」（莊興華譯，〈「馬來西亞文學」的概念不貼切〉，莊興華編，《國家文學：宰制與回應》，吉隆坡：雪隆興安會館與大將出版社，2006年，83-85）。黃錦樹將在臺灣居留的馬華作家的創作歸為無國籍文學，這個頗為生動的描述也可以反映馬華文學所面對的政治現實：即非本國，亦非外國，只好以

無國籍的身分繼續在文學的國度流浪。馬華文學有一個文化政治上的功能，那就是不斷提醒馬來人文化民族主義者，他們心目中的馬來西亞國家文學其實只是一個殘缺不全的文學。像馬華文學這種以薪火相傳、不絕如縷為使命的文學傳統，與強制移植，且殖民色彩濃厚的其他語系文學自然有其扞格，很難相提並論。此外，華語語系文學與其他語系文學尚有不同之處：前者的創作者主要為散居世界各地的華人，後者則各色人種都有（包括華人），其中固然不乏離散作家，但更多的恐怕是以這些語言創作的本土作家。為描述存在於世界各地的華文文學現象，過去也有人提出中華國協文學的觀念，顯然受大英國協文學（Commonwealth Literature）的啟發。只不過依魯西迪（Salman Rushdie）的說法，儘管所謂大英國協文學並不包括英國文學在內，英國文學卻一向自居中心，而將世界各地的英文文學一概貶為邊陲。他語帶調侃表示：「我猜想『大英國協文學』看來是那一批由非白種英國人、愛爾蘭人或美國公民創作的文學。我不知道美國黑人算不算是這個怪異國協的公民」（*Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, London: Granta Books, 1991, 62-63）。中華國協文學的觀念背後隱然也存在着中心與邊陲的二元關係。此外，大英國協文學也是殖民餘緒，在歷史和系譜上，與世界各地的華文文學事實上頗有差異。

華語語系文學的概念似乎尚無定論，其範疇更在摸索之中。王德威認為華語語系文學「理應擴大大陸中國文學」，史書美則是將華語語系文學與中國文學區分開來。她在〈全球的文學，認可的機制〉一文中指出：

我所指的中國文學，〔是〕來自中國大陸的作家〔創作的文學〕；華語語系文學，則〔是〕來自中國本土以外，在世界各地以華文寫作的華語作家〔創作的文學〕。華語語系文學的最主要產地是台灣以及一九九七年之前的香港，不過值得注意的是，東南亞各地在二十世紀也出現了許多旺盛的華語語系文學傳統及實踐。在美國、加拿大、歐洲各地，採用華文寫作的作家也不少；二〇〇〇年諾貝爾文學獎得主高行健正是其中的佼佼者。我認為，我們有必要創造出「華語語系文學」這個新詞，以便抵抗中文文學界的不公平現況：在中國本土之外發表的華文文學被漠視，被邊陲化；這些在中國本土之外的華文文學是否被文學史認可，都被不公平的、意識型態作祟的、專斷的因素所決定。（紀大偉譯，《清華學報》，新三十四卷一期，2004年6月，8）

史書美的說法有幾點值得注意。一、華語語系文學必須將大陸的中國文學排除在外，專指大陸以外，「在世界各地以華文寫作的」華文作家所創造的文學。這是為華語語系文學劃定範疇，而這個範疇，不管我們願不願意，隱然投射着中央與邊陲的二元關係。二、在史書美的構思中，華語語系文學儼然被模塑為一種對立論述，其用意在「抵抗中文文學界的不公平現況」，以避免「被漠視，被邊陲化」。在這種情形之下，華語語系文學顯然具有正本清源，抗拒任何形式的宰制與收編的文化政治。

我猜想晚近有關華語語系文學的討論，目的之一也是為了解決國家文學這個概念所衍生的困擾，暴露出國家文學作為一個規範性概念的局限與不足之處，讓某些文學事實可以避開國家文學意識形態的糾葛。這麼說並不是否定國家文學的存在，只是在一個全球流動日益頻繁的世界中，國家文學的概念往往顯得缺少啟發性與生產性。嚴格說，許多文學事實與文學實踐根本在國家文學的定義與疆界之外，不受國家文學管轄，也質疑國家文學所能扮演的角色

與發揮的功能。

上文提到的馬華文學是個很好的例證。這個有百年歷史的文學自成體系，自成傳統，雖然不為官方文學論述所承認，而且被拒於馬來西亞國家文學之外，但它歷史久遠，上溯中國新文學運動，馬來（西）亞獨立後，更設法變換體質，調整關懷，努力回應馬來西亞的現實，百年來不僅香火不斷，更是維繫馬來西亞華族文化命脈的重要文學實踐。這是個因政治考量而未被國家文學所含納的文學。面對馬華文學，國家文學反而變成了一個排外的霸權建制，武斷地將其組成分子之一的文學事實阻拒在外。顯然，對馬華文學而言，國家文學只是一個用處不大，排他性強，且具有區分你我與宰制作用的概念。

其他地區的華文文學——如大陸與臺灣新移民所構成的歐華文學、美華文學、澳華文學等——也必須面對無國家文學可屬的尷尬處境。美華文學也許最後可能被納為索羅思(Werner Sollors)與薛爾(Marc Shell)所謂的美國多語文文學(LOWINUS [“Languages of What Is Now the United States”] Literature)的大家庭成員之一，但其他地區的華文文學則只能望國家文學而興歎，對這些地區的華文文學而言，國家文學因此可能只是個聊備一格的概念，其實缺少實質的意義。

在這種情形之下，離散反倒成為一個饒富包容性與生產性的概念與現實。今天使用離散一辭當然已經不再局限於這個用辭最初的歷史與宗教意義。我們不妨採取較寬鬆的意義來理解離散。在《離散》(*Diaspora: A Journal of Transnational Studies*)這份期刊的主編杜洛連(Khachig Tölölyan)看來，離散其實包含了移民、流亡者、難民、外勞、僑民與族裔社群，因此屬於「跨國主義的用語」(“The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface,” *Diaspora*, 1:1[1991]:6)。離散是個古老的歷史現象，過去數十年或因天災人禍，或因全球資本主義之下不同層級的國際分工，人口的跨國流動使得離散成為相當普遍的現象與經驗。在眾多的離散社群中，華人無疑是最明顯的族群。這些離散華人的文學生產順理成章即屬於離散的華文文學的產業。在沒有國家文學可屬的情形之下，離散恐怕是這些文學產業更適宜的歸屬。離散不僅是散居世界許多地方的華文作家的共同經驗，同時也是這些作家思考的立足點，他們一方面和移居國的文化與現實對話，另一方面則必須面對自身族群或家國的文化與現實。離散因此可以是一個具有創造性的對話空間。

離散質疑疆界的問題。如果說國族國家將自身想像與再現為一塊領土，一個同質、融合的地方，差異就會在這樣的領土上被同化，泯滅，摧毀，或被劃入固定的角落。離散正好是這一切的相反。離散經驗各有差異，總體化或同質化不同地區或現實的離散經驗是很危險的事，反映在文學生產上，離散的華文文學因此有其內部的異質性與差異性。異質性與差異性不僅構成離散的特性，同時也解構了中心的概念。

我曾經在別的地方指出，「各地華文文學所面對的社會、政治與文化環境既不相同，文學系統內部的要求也不一樣，作家看待其文學生產的態度更是大相逕庭」(《文學的多元文化軌跡》，臺北：書林，2005年，105)。在排除中心的情況下，離散於是成為一種網絡。就華文文學而言，離散的經驗繁複多樣，不論從歷時或共時的角度來看，都無法強加統攝與劃一，但許多地區的華文文學充滿了離散感性則是不爭的事實，要將這些地區的華文文學連結在一起，離散作為一種網絡無疑是很重要的體認。

離散之所以為離散是因為存在着兩個「中心」。一個是離散的始源，包括家園、部族、國家或國族國家等。另一個是居留地，也就是離散社群賴以依附並形成網絡的地方。離散介於這兩個「中心」，擺盪在人類學家柯立佛（James Clifford）所說的「根」（roots）與「路」（routes）之間——「根」屬於家園，屬於過去與記憶，屬於有朝一日可望回歸的地方；「路」屬於居留地，屬於未來，導向未知。在「根」與「路」之間，離散不時與上述兩個中心對話。這個對話空間正好將離散形塑為公共領域。

哈金在其小說《自由生活》（*A Free Life*）第六部分的第二十一章中，敘述男主角武男（Nan Wu）參加亞特蘭大華人社區中心一個研討會的經過。武男已經申請入籍美國，但卻因此面臨道德與倫理上的掙扎，他「不能確定一旦中美開戰自己會站在哪一邊」。換言之，他內心的掙扎顯然主要涉及所謂背叛與忠誠的問題，這也是離散者在面對家國時深受困擾的問題。¹⁾ 武男之所以參加這個研討會，無非希望研討會有助於釐清他在道德與倫理上的困境。這個研討會的目的主要是為了探討《中國可以說不》這本暢銷一時的書，結果卻演變成各說各話、各種立場與各方利益互相頡頏角力的場域，最後竟淪為互揭瘡疤、人身攻擊的鬧劇。顯然，離散公共領域雖然形成於去國離鄉的集體交誼，但是並不表示就此泯除離散主體彼此之間的差異；既是公共領域，就不免眾聲喧嘩，在面對家國與居留地的現實當中，我們看到國家認同或離散屬性的糾葛難解。在研討會中武男最後發言表示，「中國是我們的出生地，美國是我們後代的家鄉——也就是說，是我們未來的地方」（Ha Jin, *A Free Life*, New York: Pantheon Books, 2007: 495；哈金，《自由生活》，季思聰譯，臺北：時報文化，2009：468）。武男的話非常貼切地道盡離散社群如何徘徊在「根」與「路」之間，如何面對過去與未來，在記憶與未知之間踟躕徬徨。

在「根」與「路」、過去與未來、記憶與未知之間，離散者置身離散情境時，也可能對家國採取決裂的態度，將「根」拔除，與過去斷裂，並將記憶壓制。在哈金的短篇小說〈臨時愛情〉中，住在紐約法拉盛（Flushing）的男主角潘斌，在婚姻與愛情兩失之餘，終於痛定思痛，鐵下心來，要與過去一刀兩斷，一心一意尋求只有未來的生活。他對曾經與他有露水夫妻關係的麗娜說：

「……每個中國人都背着那麼重的過去，這行李太沉了，我不願分擔。我要尋求跟過去沒有關係的生活。」

「沒有過去，你怎麼能弄明白現在呢？」

「我終於確信人必須拋掉過去才能活下去。扔掉你的過去、想都不要想它，就像它從來沒存在過。」

（哈金，《落地》，臺北：時報文化，2010：206）

1) 哈金在他的評論集《在他鄉寫作》（*The Writer as Migrant*）第二章中對這個議題有相當精采的討論。這一章的重點在討論所謂背叛與離散作家的非母語寫作的問題。關於離散作家採用非母語寫作的背叛，哈金這樣反問：「在人類歷史上，個體總是被指責為背叛了國家。為什麼不能顛倒過來，指控國家背叛了個人呢？反正大多數國家已經習慣性地成為其公民的叛徒。國家犯下的最大罪行是不允許他的作家用誠實和藝術準則來寫作」（Ha Jin, *The Writer as Migrant*, Chicago: U of Chicago P, 2008：31-32；哈金，《在他鄉寫作》，明迪譯，臺北：聯經，2010：61）。

這種身在離散，卻執意與過去——特別是與有關中國的過去——決裂的例子，在白先勇的小說系列《紐約客》中俯拾皆是，雖然每個角色想要斬斷過去的理由與方式不盡相同。在〈謫仙怨〉中，出身高官家庭的黃鳳儀，原住在上海霞飛路一幢法國房子，就像白先勇早期小說《臺北人》中眾多「飛入尋常百姓家」的沒落王孫那樣，國共內戰後全家流亡臺北，她成年後又輾轉到美國求學，結果不出數年即淪落紐約，靠出賣靈肉為生。在給她留在臺北的母親寫信時，她的信末附筆特別提醒母親：「以後不必再寄中國罐頭來給我，我已經不做中國飯了」。黃鳳儀——這個名字相當諷刺地典出成語「有鳳來儀」——表面的理由是「太麻煩了」（白先勇，《紐約客》，臺北：爾雅，2007：55），在隱喻意義上當然是要遺忘或揮別中國的過去。

《紐約客》裏最能看出白先勇的創作野心的是〈骨灰〉這篇小說。白先勇讓兩位年老力衰、末路窮途的表兄弟——敘事者敘述中的大伯和表伯——在遠離故國，流散舊金山之餘，傷痛地追懷過去，其心境猶如宋人陳與義〈臨江仙：夜登小樓，記洛中舊遊〉這闕詞中所說的，「二十餘年成一夢，此身雖在堪驚」。兩位表兄弟的過去與整個現代中國的命運糾葛難分，他們歷經對日抗戰、國共內戰，到國家分裂，就因為政治認同上的差異，他們主動或被动地捲入現代中國的歷史洪流中，既支持不同的政權，但也在不同的政權下慘遭迫害，吃盡苦頭。做表弟的加入中國民主同盟，支持共產黨，鬥爭國民政府，後來的下場卻不堪回首，尤其在一九五七年的反右鬥爭中被打成右派，日後只能裝聾作啞，噤若寒蟬。做表哥的雖然抗日有功，卻也因為不願同流合污，受盡排擠，最後卻流落異國，在舊金山「唐人街一家水果舖門口擺了一個書報攤」，靠販賣香港雜誌餬口。這兩位表兄弟久別重逢，白先勇透過他們的對話，道盡命運的無奈與歷史的反諷：

「鼎立，」大伯淚眼汪汪地注視着鼎立表伯，聲音低啞地說道：「你罵我是『劊子手』，你表哥這一生確實殺了不少人。從前我奉了蕭先生的命令去殺人，並沒有覺得什麼不對，為了國家嘛。可是現在想想，雖然殺的都是漢奸、共產黨，可是到底都是中國人哪，而且還有不少青年男女呢。殺了那麼些人，唉——我看也是白殺了。」

「表哥——」鼎立表伯叫了一聲，他的嘴皮顫動了兩下，好像要說什麼似的。

「鼎立——」大伯沉動地喚道，他伸出手去，拍了一下鼎立表伯高聳的肩胛，「我們大家辛苦了一場，都白費了——」

（白先勇，《紐約客》，2007：116）

小說中大伯的最後一句話——「都白費了」——無疑是對過去的澈底否定。遠離故土，在離散情境之下，表兄弟還真的如魯迅詩中所描述的那樣，「度盡劫波兄弟在，相逢一笑泯恩仇」。離散所帶來的時空距離顯然讓過去在政治上對立的表兄弟看清了歷史的荒謬，他們的喟歎其實是另一種形式的批判實踐，更重要的是，兩位表兄弟的對話也形塑了我在前面提到的離散公共領域。

白先勇的著名長篇小說《孽子》第一部只有短短的兩章。第一章敘述小說主角李青被父親逐出家門的經過：

三個月零十天以前，一個異常晴朗的下午，父親將我逐出了家門。陽光把我們那條小巷照得白花花的一片，我打着赤足，拼命往巷外奔跑，跑到巷口，回頭望去，父親正在我身後追趕着。他那高大的身軀，搖搖晃晃，一隻手不停的揮動着他那管從前在大陸上

當團長用的自衛槍。他那一頭花白的頭髮，根根倒豎，一雙血絲滿佈的眼睛，在射着怒火。他的聲音，悲憤，顫抖，嘎啞的喊道：畜生！畜生！（白先勇，《孽子》，臺北：允晨，1990：7）

第二章只是一則由省立育德中學高義夫校長署名的佈告，內容所敘為「本校夜間部高三下丙班學生李青於本月三日晚十一時許在本校化學實驗室內與實驗室管理員趙武勝發生淫猥行為為校警當場捕獲該生品行不端惡性重大有礙校譽除記大過三次外並勒令退學」的經過（白先勇，《孽子》，1990：8）。換言之，第二章最重要的敘事功能是在為第一章的內容作註解，說明李青何以會被氣憤填膺的父親逐出家門，甚至被父親貶為「畜生」。

白先勇不愧是位傑出的小說家，《孽子》第一部第一、二章不僅精簡，敘事形式完全不同，卻能在情節上互相環扣，同時預告了整本小說的重要關懷。《孽子》的其他章節無不在鋪陳第一部這兩章所透露的訊息。第二章的佈告清楚告訴我們，李青是由於在校與實驗室管理員發生曖昧關係，被視為行為不檢而遭到學校開除的。李青的行為顯然為學校所不容，因此被排除在這個建制之外，最後甚至連家這個應該最包容的建制也棄絕了他。他被放逐在基本的社會建制之外，流放在所謂的「正常」之外。

李青所面對的是所謂正常建制對同性情慾的恐懼與嫌惡。父親與校長是父權階級的象徵，為了維護這些正常建制所代表的價值與尊嚴，他們不惜將李青逐出建制，讓李青在建制之外流浪。而這些建制剛好是所謂正常家國的一部分，像李青這樣的同性戀者只能在正常家國之外流浪。這些家國建制以巴特勒所說的人的規範理念（normative notion）之名對他的身體強加迫害（Judith Butler, *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*, London: Verso, 2004: 33），他的身體乃至於情慾的自主性橫遭否定，因此他注定要浪跡家國之外，注定要成為離散的一份子。在《孽子》裏，李青——還有白先勇在小說的獻詞中所說的那些「在最深最深的黑夜裏，獨自徬徨街頭，無所依歸的孩子們」——的性慾他性（sexual alterity）迫使他不得不選擇現在我們所說的酷兒離散（queer diaspora）。在小說中，這不但是一個隔離的空間，相對於家國而言，同時也是「一個極不合法的國度」（白先勇，《孽子》，1990：10）：

說起我們王國的疆域，其實狹小得可憐，長不過兩三百公尺，寬不過百把公尺，僅限於臺北市館前路新公園裏那個長方形蓮花池周圍一小撮的土地。我們國土的邊緣，都栽着一些重重疊疊，糾纏不清的熱帶樹叢：綠珊瑚、麵包樹，一棵棵老得鬢髮零落的棕櫚，還有靠着馬路的那一排終日搖頭嘆息的大王椰，如同一圈緊密的圍籬，把我們的王國遮掩起來，與外面世界暫時隔離。（白先勇，《孽子》，1990：10）

《孽子》中的新公園到了白先勇的《紐約客》中，就變成了〈Danny Boy〉與〈Tea for Two〉這兩篇小說裏的曼哈頓，白先勇所營造的酷兒離散社群不僅在家國以外，甚至還具有濃厚的跨國、跨文化的色彩。〈Danny Boy〉與〈Tea for Two〉都是白先勇擱下小說之筆多年之後，在二十一世紀初陸續發表的作品。兩篇小說寫的也都是紐約的酷兒離散世界。以〈Danny Boy〉為例，這個酷兒離散世界就仿若《孽子》中新公園的翻版：「到了晚間，回六十九街的公寓閣樓裏，我便急不待等的穿上夜行衣，投身到曼哈頓那些棋盤似的大街小巷，跟隨着那些三五成群的夜獵者，一條街、一條街追逐下去，我們在格林威治村捉迷藏似的追來追去，追到深夜，追到凌晨——」（白先勇，《紐約客》，2007：126）。而〈Tea for Two〉中的酒吧與餐

廳更像跨國的離散社群：由於餐廳的主人東尼是華人，「引來了不少亞裔的『歡樂族』，日裔、韓裔、泰國幫、菲律賓幫都有。當然，也有來自世界各地的歡樂炎黃子孫。因此，幽會的情侶，東西配特別多。東尼說 Tea for Two 是『東方遇見西方』的最佳歡樂地」（白先勇，《紐約客》，2007：152）。

〈Danny Boy〉裏的雲哥原在臺北一所中學教英文，因迷戀一位叫 K 的同性學生並向他示愛而被視為「精神錯亂」，後來「自動離職」，在倉皇中逃離臺北，其遭遇一如《孽子》中的李青。他來到紐約，後來卻不幸染上愛滋病。而在〈Tea for Two〉中，敘事者兼角色之一的羅大哥也是來自臺北，在美國完成學業後卻不願返回臺北去。他說：「當我告訴父母親我在紐約找到一份好差事，暫時不會回臺北，當然令他們大失所望。我不忍心告訴他們，我遠走美國就是要逃離臺北，逃離臺北那個家，逃離他們替我安排的一切。我根本無法告訴他們，是在紐約，我找到了新生，因為在 Tea for Two 裏，我遇見了安弟」（白先勇，《紐約客》，2007：173）。所謂「逃離臺北」其實在隱喻上是為了擺脫上面討論《孽子》時提到的家國建制的桎梏。

《紐約客》中的兩篇小說所刻劃的都是愛滋病肆虐的世界。小說裏的男女同志在情慾解放之餘，無不生活在愛滋病的死亡陰影之下。〈Danny Boy〉裏的雲哥就把愛滋病形容為一隻「龐然怪物」：

那場可怖的瘟疫已經在我們圈子裏像縷縷黑煙般四處蔓延散開，就如同科幻電影裏來去無蹤的龐然怪物，無論在黑夜裏的街上，在人擠人的酒吧裏，在肉身碰撞的土耳其（其）浴室中，還是在公園叢林的幽深處，我都可以敏銳的感覺到牠那吼吼的存在。我們大家驚惶的擠成一團，幾乎宿命式的在等着牠撲過來將我們一一吞沒。那場瘟疫把紐約變成了死亡之都，而我們卻像中了蠱的群族，在集體參與這場死亡的遊戲。（白先勇，《紐約客》，2007：127）²⁾

不過值得一提的是，小說中罹患愛滋病的同志多能勇敢而有尊嚴地面對這隻「龐然怪物」。像〈Danny Boy〉的主角雲哥，在接受愛滋病的苦刑時即表示：「我並不感到慌亂，心靈上反而進入一片前所未有的安寧。在我生命最後的一刻，那曾經一輩子嚙噬着我緊緊不放的孤絕感，突然消逝」（白先勇，《紐約客》，2007：143）。

儘管生命受到惡疾的威脅，白先勇筆下的同志無不獲得身體的自主與情慾的解放。其實從《孽子》到《紐約客》中的兩篇酷兒小說，白先勇的整個意識形態計畫主要即在於解放，他在小說中所構築的酷兒離散世界是家國之外相對自由的「歡樂世界」。〈Danny Boy〉與〈Tea for Two〉中的離散世界具有跨種族、跨文化的後國族國家現象，即使在《孽子》中，這個世界也是跨族群、跨世代的。白先勇把《孽子》中的離散世界稱為「無政府的王國」，可以看出這個離散世界是如何對既存建制的鄙視與批判。這個世界不受這些建制的箝制，因此也是一個相對自由的世界。

2) 類似的描述也可見於〈Tea for Two〉：「這幾年來，身邊的朋友們一個個一群群被這場瘟疫吞噬掉，就好像巨大無比的惡魔突如其來從天降臨到我們這個『歡樂世界』，我們像一群驚恐的羔羊，措手不及四面盲目奔逃，但最後還是一個個、一群群被那個巨魔追趕上吸進血盆大口裏」（白先勇，《紐約客》，2007：204）。

最後我想舉馬華文學新近出版的一本小說集略加說明。馬華資深作家陳政欣的短篇小說集《蕩漾水鄉》中的大部分小說所敘述的是一群離散華人的故事。這些小說的大部分主要角色都是在亞太地區——包括澳洲、印尼、馬來西亞及新加坡——落地生根的離散華人，他們的先輩或因生活，或因戰亂，或因政治，曾經與中國隔絕數十年或上百年。剛好趕上中國的改革開放，又順着全球化的風向，他們就這樣因緣際會，重新踏上曾經被先人棄絕的土地，這是另一種形式的再離散或雙重離散的過程。對某些角色而言，他們內心仍不免有些困窘，像其中一篇小說〈三城〉的主角「你」——林先生——就必須設法說服自己：「你的父親的父親和你的父親都選擇背棄和逃離的中國，可能是個悲慘古老血腥的中國，和你眼下的陸家嘴的中國沒有絲毫的關聯。現在的你就像是從背棄與逃離的路上返回過頭，張望」（陳政欣，《蕩漾水鄉》，Petaling Jaya：有人，2013：20）。

〈三城〉這篇小說的「你」父親是華人，母親則是愛爾蘭人，父母在澳洲結婚，因此他生於澳洲，長於澳洲，當然自視為澳洲人。他被公司派駐上海三年之後，從不識一字中文到能夠「直接閱讀中文撰寫的中國近代史與小說」，在這個過程中，他的內心不是沒有矛盾、沒有掙扎的。敘事者這樣描述他的心理狀態：「你的父親和你的父親的父親留給你的對『中國』的抵觸感，經過兩年的淘洗磨礪，已不是那麼顯著了。你是感覺到你在逐漸地向中國靠攏，逐漸地向你父親背叛。但你不願認為是種背叛的行為，更願當着是另一種嶄新的認知」（陳政欣，《蕩漾水鄉》，2013：34）。

這個過程，一言以蔽之，其實是再漢化的過程。這也使得〈三城〉裏的「你」成為整個《蕩漾水鄉》集子中可能唯一帶給我們比較不同視野的人物。他從雪梨初抵上海時，既無法開口說中文，對中國的過去與現在也毫無興趣，對上海甚至還心存排斥。他只是純粹接受公司奉派來到上海，幾年後又會被調職回雪梨去。只不過後來的發展與其初抵上海時的想法完全不同，不論其個人心境或公司規劃都有了很大的改變。他在上海三年，接着被調去瀋陽四年，小說結束時他剛被調到西安。在這七年期間，他一方面在業務上表現出色，屢受公司託以重任，另一方面則是他整個心態上的逐漸再漢化。就此而言，他從全球都會的上海先後調職瀋陽與西安的歷程就饒富象徵意義。由於瀋陽與西安都是歷史古都，他的調職歷程正好呼應了他的再漢化過程。

在上海三年，他不僅接受了中國的生活方式，還能接受日常接觸的中國人的想法，「也能諒解他們處理生活的方式與思維，更能理解他們背負着沉重的歷史枷鎖在他們心靈上烙印的苦澀」（陳政欣，《蕩漾水鄉》，2013：35）。在上海期間，他常與同事到上海鄰近的水鄉古鎮旅行，「要嘗試去敲開那厚實古老的中國的門」（陳政欣，《蕩漾水鄉》，2013：41）。三年後，他甚至「已經能用正確的普通話詞句與語音跟周圍的人溝通交往」（陳政欣，《蕩漾水鄉》，2013：42）。

到了瀋陽的第二年，他就「放棄英語，在生活裏全面性地使用普通話。幾年下來，普通話已成為你日常的語言，只有在跟雪梨或上海的外籍同事聯繫時，才會用上英語。除了語言對話，目前你也能閱讀華文書籍」。這時候他還認識了一位從英國留學回到瀋陽的女性梅芬：

她成為你的中華文化老師。在她的指導下，你從中國的近代史轉入中國的文學，並逐漸地走進民間文化與地理風貌。在她的指引和詮釋下，那個留着辮子的老人的時代逐漸清晰起來，那個時代所累積的仇恨與苦難終於都有了解釋和寬恕的可能。你想你現在是能

站在一個更為寬敞的平台，諒解及體會了你的父親和那留着辮子的老人心底所積壓着的對那個時代的仇恨與怨尤。(陳政欣，《蕩漾水鄉》，2013：50)

我不厭其煩地引述敘事者的敘述，目的在說明小說主角從全然排斥到徹底接受中國歷史與現實的再漢化歷程。這種歷程不可謂不複雜，從拒絕面對，經學習而了解，到最後因和解而接受，再漢化的歷程才告完成。小說主角的再離散因此也是個回歸或還鄉的過程。

我特意以不同地區華人／華文作家的作品說明當代離散的多重面貌與現象，我們可以從中看到離散的創造性與生產性。離散除了是有形的時空現象外，其實也是一種心境，一種心態。親身經驗離散固然有其意義，體會他人的離散也非常重要。在全球流動的時代，論述離散顯然是適時且具有迫切的意義的。

(り ゆうせい・台湾中央研究院)