



新华文学中的现代主义，1965-2000 年

**A STUDY OF MODERNISM IN SINGAPORE CHINESE
LITERATURE, 1965-2000**

LIW PEI KIEN

刘碧娟

SCHOOL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

人文与社会科学学院

2014

新华文学中的现代主义，1965-2000 年

**A Study of Modernism in Singapore Chinese Literature,
1965-2000**

LIW PEI KIEN

刘碧娟

School of Humanities and Social Sciences

人文与社会科学学院

A thesis submitted to the Nanyang Technological University
in partial fulfillment of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy

2014

谢辞

论文能够顺利完成，需要感谢的人，实在很多、很多。

千头万绪，千言万语，当从何说起？

自 2001 年在教育学院写硕士论文开始，到 2006 年在南大中文系修读部分时间博士课程，再次开始写论文，且更深入地研读文学理论、思索学术问题，多年来，一直在柯老师思仁的指导下，亦步亦趋，亦步履维艰，踟蹰在研究道路上，踏足新华文学场。没有老师，没有思仁的启发、引导、批评、鼓励，还有极度的耐心与包容，没有这本研究新华文学现代主义的论文诞生。

思仁说：“看完后很感动，也很多感触。这原本是我多年想做的题目，而你把它给完成了。”我的感受也很深刻。谢谢你，一路陪我走了十二年。

研究自己的华文文学，说容易，也很难。容易，因为范围相对熟悉，资料获取不难。然而，熟悉也容易造成主观、盲点，甚至产生偏见；资料收集便利，挖掘过多，以致难以取舍，竟成困境。

总之，完成论文，好不容易！当中前辈、同道、同事、友人、学生，一切的地利与人和，汇聚成这本博士论文。我衷心感谢！

感谢给我提供珍贵研究史料、书刊、杂志、副刊、剪报，并接受访谈的前辈及中、新生代作家；他们是南子（李元本先生）、刘培芳女士、林高（林汉精先生）、周维介先生、杜南发先生、彭志凤老师（彭飞）、殷宋玮（林松辉博士）及周德成。还要感谢新加坡小说家英培安先生，不时为我解说早期现代派群体的活动实况，分享他个人办杂志的经验、所涉猎的现代文学著作与批评理论，还有创作小说的心得，让我获益不浅。

在教育学院工作多年，得到前上司陈照明博士的关照与鼓励，遂利用工余时间进修高级学位课程，方有今天的收获。就此，必须向陈老师致谢。

特别要感谢教育学院英文系前讲师许月华博士。她经常给予鼓励与支持，即便到国外授课，仍与我保持联系，不断敦促我尽早完成论文。

此外，教育学院的同事；孙爱玲博士、张爱东博士、师兄翁凉平及林惜莱女士。无论在工作或学习上，他们都那么热心无私地协助我，且

时时关心我的近况。尤其要感谢凉平和惜莱，他们总是有求必应，帮我解决很多工作上的难题，且不时结伴步行散心、寻访美食，不亦乐乎。也要感谢林万菁博士，林老师多年的教诲与鼓励，让我深切地体认，毅力与坚持是治学的根本。职场上能得到众多良师益友的协助与提点，尤为感恩！

特别要感谢八年来，一起为写论文忧戚与共的好友惠芳，虽然我们学科迥异，仍能分享研究心得。我们自嘲是两个“不知所为”的女子，为写论文付出青春、健康，还有眼泪。在挣扎与坚持之间徘徊、摆渡，终于我们抵达了。

特此感谢教育部课程规划与发展司母语处研究组主任沈淑华博士。思路困顿时，向她请教，总能得到启发性的建议，还有她的乐观与冲劲，令人佩服。

此外，能坚持完成论文，心底由衷感激，敬如长兄的老同学梁秉赋博士。他所给予的学术咨询、建议及援助，为我化解许多思想的窘境。还有多年的密友欣哲和晓忆，四分之一世纪过去，她们仍在身旁，默默扶持，诚意相挺，无限感恩！

还有巧玉和慧平，我在教育学院的第一批学员，如今都是优秀的华文老师。感谢她们像天使和护士般，提供我各种生活资讯、健康小贴士、听我絮絮叨叨，跟我一起嬉笑怒骂，使我焦躁的情绪得以纾解。

研读现代主义，深切了解现代人遭遇的焦虑、困惑、迷惘、忧惧、疏离、颓废、瞬间即永恒等等，错综复杂的现代性，犹如马歇尔·伯曼所言：“一切坚固的东西都烟消云散”。其实，这也是我的生存境况。

走到这里，是终点吗？还是另一个旅程的起点？谁能预知？

最后，愿以“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，跟所有彳亍于学术道上的友朋，共勉之。

Acknowledgements

The writing of this dissertation has been one of the most formidable academic challenges I have ever had to face. Without the support, patience, guidance, encouragement, care and help from the people around me, this dissertation would not have been completed. It is to them that I owe my deepest gratitude.

My supervisor, Associate Professor Quah Sy Ren, Head of the Division of Chinese, School of Humanities & Social Sciences in the Nanyang Technological University (NTU), with the attitude and substance of a scholar, continually and convincingly conveyed to me a spirit of adventure with regard to research and scholarship, and a passion with regard to teaching. Without his invaluable guidance, inspiration, constructive criticism and persistent help, I would not have developed critical and analytical abilities in academic research.

My sincere appreciation goes to the writers and editors, past and present, of publications from literary societies, supplementary in the Nanyang Siang Pau and Lianhe Zaobao, who I have formally interviewed both face-to-face and through emails. They are Mr Lee Guan Poon, Mdm Low Pooi Fong, Mr Lim Hung Chung, Mr Phar Chee Hong, Mr Chew Wee Kai, Mr Toh Lam Huat, Dr Lim Song Hwee and Mr Chew Teck Seng. They not only willingly provided me with significant information and enlightening ideas, but also generously lent me authentic printed materials, such as periodicals, quarterlies, newspapers and books from their precious collection. And a special thank also goes to Mr Yeng Pway Ngon, a renowned novelist in Singapore Chinese literature. Mr Yeng has always been helpful in providing me with insightful analyses of his novels, as well as sharing his experiences for editing, publication, reading of literary work and theories to me.

I would also like to extend my deepest appreciation to my former superior, Dr Chan Chiu Ming, who was the Head of Asian Languages and Culture Academic Group, National Institution of Education (NIE). Without his encouragement and great concern, I would not be motivated enough to proceed with this research.

I would particularly like to thank Dr Koh Guat Hua, a former lecturer with the English Language & Literature Academic Group in NIE, for her kindness, encouragement and moral support throughout my academic study.

Amongst my former colleagues and friends in NIE, I would like to thank Dr Soon Ai Ling, Dr Zhang Aidong, Mr Ang Liang Peng and Mdm Lim Seok Lai for their generous help, advice, and concern, despite their own enormous work and research pressures. I truly appreciate their friendship. And not to forget Dr Lim Buan Chay, who I have learnt from him that persistency and determination are most significant in pursuing academic work.

I would like to express my heartfelt thanks to my dearest friend, Hwee Hwang who has always been there for me, generously lending me a listening ear to

all my grievances. I treasure the growing sense of camaraderie as we experienced mutual understanding and support in the midst of our individual frustrations in the writing of our dissertation, stress from work and problems in our personal life.

My gratitude also goes to Dr Sim Seok Hwa, Head of Research, Mother Tongue Languages Branch, Curriculum Planning and Development Division in the Ministry of Education (MOE). Dr Sim is knowledgeable and professional in the area of research; she helped and enlightened me when I was confused and lost.

I would like to express my gratitude to Dr Neo Peng Fu, my former classmate from the National University of Singapore. He has taken care of me like an elder brother. Without his encouragement and academic advice, I would not have the persistence and courage to accomplish this dissertation.

My heartfelt thanks go to Husan Chieh and Siaw Ee, who are my life-long friends. No matter how life has changed, they have always been there to care for me and support me.

I would also like to give my heartfelt thanks to my former teacher-trainers in NIE, Angela and Hui Peng, who are now both doing well in their teaching career. They cheered me when I was depressed and exhausted in writing.

Indeed, I have arrived at a deeper understanding of the intricacies of modernity and the complexities of the life of the modern man - the sense of bewilderment, confusion, decadence, alienation and instantaneous eternity, such complexities that I have to grapple with during these several years of my research, reminding one of Marshall Berman's apt expression: "All that is solid melts into air". I am grateful for all the help rendered to enable me to overcome some of the problems that arose during my research.

Lastly, I offer my regards and blessings to all who have supported me in many different ways in the journey towards the completion of this dissertation.

摘要

本论文研究 1965-2000 年间“现代主义”在新华文学场的发展形态。论文框架主要分两大部分；第一部分探讨“现代主义”在新华文学场的历史脉络；第二部分则探讨个别作家群体对现代主义的多元表述。

第一章绪论，阐明议题范围与研究现状，说明本论文的理论基础、研究方法，所运用的材料及论文的整体结构安排。

第二章“现代主义”关键词的界说，分为两节；第一节阐释西方语境中的现代主义，包括“现代主义的滥觞与发展”及作为文艺思潮与美学范式的“现代主义与现代性的辩证关系”；第二节阐述“中文”现代主义的衍生，将分别阐明“现代主义”在中国大陆（1910-1940）与台湾（1950-1980）两地文学场的发展概况。

第三章阐述“现代主义”在新华文学场的历史脉络，即正式进入新华文学中的现代主义论述，共分三节；第一节阐述马华现代主义风潮的肇始；第二节阐述台湾现代主义诗学的接收；第三节阐述新华现代主义文学的流变，将就四点阐释现代主义的演变历程：（一）跟“现实主义文艺观”的抗衡；（二）“新马华文学语境”的现代主义论争；（三）副刊、期刊、杂志及其编辑策略；（四）“新华文学语境”的现代主义论争。

第四、五章探讨新华现代主义的生产与传播之具体情况，包括文学社团的创办、活动的推展及其表现；期刊、杂志、副刊的创刊理念、编辑策略、刊物风格的形塑等。

第四章共分三节：第一节论析“南大诗社”与《红树林》诗刊，包括（一）南大诗社的成立与现代主义的渊源；（二）“诗乐”创作与表演风气的兴起；（三）《红树林》的创刊及其现代主义风格。第二节论析“五月诗社”与《五月诗刊》，包括（一）五月诗社的成立与现代主义的扩张；（二）个人与集体典律的建构：《五月诗社文丛》；（三）现代主义的行板：《五月诗刊》；（四）活动推展与现代主义的传播。第三节论析“阿裕尼文艺创作与翻译学会”与《同温层》，包括（一）“阿裕尼学会”的创立与现代主义的深化；（二）文学活动的多元性实验，即诗乐创作与表演、新马华文文学史展；（三）文学的同温世界：《同温层》与《同温层文丛》，即其编辑与出版理念。

第五章共分四节：第一节论析新马现代主义文学重镇：《蕉风》；第二节论析现代文学理论实验室：从《茶座》到《接触》，显现从创作延展

到现代文化艺术理论的编辑理念，将提及《蜗牛》、《前卫》与《猎户》三本刊期虽短却具影响力的杂志；第三节论析小众文学理念空间：《楼》、《风见鸡杂志》与《后来》，包括（一）《楼》的搭建与倾覆；（二）《风见鸡》的叛逆与颠覆；（三）《后来》的出现与匿迹，亦论及它们产生的文学现象与相关论争。第四节论析副刊里的现代主义堡垒：《南洋商报》的《浮雕》与《文林》，包括（一）《浮雕》上的现代主义刻痕；（二）《文林》中的多元现代主义景观。

第六至第十章着重探讨“新华现代主义的多元表述”，各章细分如下：

第六章“先行者与现代主义的拓荒”，第一节论述“六八世代”的现代意识与创作实践，以牧羚奴、英培安、贺兰宁、林方、南子等的诗观及诗作为主，分析早期的新华现代主义诗风；第二节论析介入与影响：王润华的现代主义创作与批评理论，及其对新华文学场的影响。

第七章“传统文化与现代主义的交叠”，第一节论析梁钺、郭永秀的“传统与现代”精神的重叠；第二节论析华之风、杜南发的“古典与现代”意蕴的交融。

第八章“文学原乡与现代主义的追寻”，第一节论析从“台北意象”漫步、迷路到“文字黑店”的蔡深江，分析其创作（一）“台北意象”的反复现身；（二）“人文意识”的展演；（三）“漫步”与“迷路”的文字魔术及（四）“文字黑店”的经营策略；第二节论析“棲身书写”作为语言存在形式的殷宋玮，探讨其散文在（一）“画面与声音”及“意象与情致”；（二）“潜意识密谈”与“可感觉性”的创造性。

第九章“英培安小说的现代主义叙事策略”，第一节论析现代小说手法的实验与现代意识的介入；第二节探讨荒诞、黑色幽默的运用与存在的思索；第三节论述叙事观点、人称、叙事结构的多重转换，包括（一）心理写实与“知识份子”式自省与反思；（二）“视觉”叙事与“忏悔”式叙述话语；（三）后设叙事与复调结构。

第十章“郭宝崑戏剧对存在的思考与认同的探索”，以郭宝崑 1980年后创作的戏剧为主，探讨如何将“孤独个体的现代性体验”交织、融合在剧作中。第一节论析梦的运用，呈现（一）面对存在的荒谬情境；（二）寻找自我的焦虑与失落；（三）身份、文化认同的困惑与忧惧。第二节论析边缘意象的塑造，凸显（一）“纯真”、“理想”、“智慧”的边缘化；（二）“母语”、“传统”的边缘化；（三）“漂泊者”与“阉割者”的双重边缘化。第三节“记忆”的重构，表现（一）记忆本源的追索与重构；（二）个人与集体记忆的重构。

第十一章结论，综合各章的论析重点与发现，阐明新华现代主义文学的“多元化”特质；即多元化的生产与传播形式、表述与书写策略，以及新华现代主义文学库的建构。笔者认为，新华文学的现代性探索是一场未完成的，且持续发展的文学旅程。因此，此结论可说是阶段性的观察与总结，并非绝对性定论。

笔者希望借此研究，为新华文学的现代性建构开拓不同面向的论述视角，使新华文学作品能受到更全面、更具深度的学术关注。

Abstract

This dissertation is an investigation into the history and development of modernism in the field of Singapore Chinese Literature by various Singapore Chinese authors between the years 1965 to 2000.

The first chapter, the introduction of the research, defines and analyzes the various components of the research topic: literature review, clarification of the theoretical background, research methodology, materials for research, its structure and an outline of the dissertation.

The second chapter, focusing on the definition of Modernism, is divided into two sections. The first section traces the origin and development of Modernism in the West, followed by its paradoxical connection with modernity. The next section identifies the derivation of Chinese modernism in the context of both China and Taiwan during the period 1910 to 1949, and 1950 to 1980 respectively.

The third chapter focuses on the historical context of modernism in the field of Singapore Chinese Literature. The discussion is divided into three sections: firstly, it explains the onset of modernism in Malayan Chinese literature; secondly, it describes the reception and influence of Taiwan's modernism; and thirdly, it illustrates the evolution of modernism in Singapore Chinese literature from four angles: ① its confrontation with realism; ② arguments in the context of Malaya-Singapore Chinese Literature; ③ Supplementary, Quarterly, Periodicals and their editing strategies; ④ arguments in the context of Singapore Chinese Literature.

The fourth and fifth chapters focus on literary production and dissemination, including establishment of literary societies, their activities, achievements and publications, including editing norms, strategies and style.

The fourth chapter is divided into three sections. The first section focuses on the establishment of the Nanyang University Poetry Society and its periodical "*The Mangrove*", its origins of modernism, emergence of musical poetry and its performance, the modernist style of "*The Mangrove*". The second section focuses on the development of May Poetry Society and its quarterly "*May Poetry*", its expansion of modernism, individual and collective construction of the canon from its publication, its promotion of activities and dissemination of modernism. The third section focuses on the establishment of The Aljunied Creative Writing & Translation Group and its periodical "*Stratosphere*", its deepening of modernism, its pluralistic experiment of activities, including performance of musical poetry, exhibition of Malayan-Singapore Chinese literary history, the "*Stratosphere*" edition and its series of publication.

The fifth chapter examines the editors' strategies and their devising of the styles of their periodical, quarterly and supplementary. It consists of four aspects: firstly, "*Bulanan Chao Foon*" as a hinterland for Malayan's modernism; secondly, from "*Teahouse Fortnightly*" to "*Encounter*" as a laboratory for literary theories in modernism; thirdly, "*Plaza*", "*Weathercock*" and "*Afterwards*" as a movement of

little Magazines; and, lastly, “*fu diao*” and “*wen lin*” supplementary in *Nanyang Siang Pau* as a modernist castle in Chinese newspaper.

The sixth to the tenth chapters focus on the diverse representations of modernism in Singapore Chinese literature.

The sixth chapter highlights the pioneers and their experiments in modernism, emphasizing on the group of writers in the “generation of 1968”, and analyzing their modern consciousness and practices in literary works. The influence and impact of Wong Woon Wah’s literary works and his criticism of modernism in Singapore Chinese literature are discussed.

The seventh chapter examines the engagement with Chinese culture and tradition in modernism, emphasizing the poems written by Liang Yue, Guo Yong Xiu, Hua Zhi Feng and Tu Nan Fa.

The eighth chapter focuses on dreamland in Taiwan’s context and the search for modernism. Firstly, the literary works of Chua Chim Kang are examined in terms of its creation of the “Taipei image”, its style, the practice of human consciousness and the writing strategy used in his prose. Secondly, Yin Song Wei’s “Dwell in writing” as a form of unique writing style that based itself inherently on the concept of existence is explored. It also highlights the impact from Mu Xin and Lo Chih Cheng, both inspirational writers from mainland China and Taiwan, who have significant influence on Yin Song Wei’s aesthetic experience and writing techniques.

The ninth chapter examines the modernist narrative strategy of Yeng Pway Ngon’s novellas, with emphasis placed on the use of absurdity, black humor, multiple transfers of narrative point of view, psychological realism and intellectual introspection and reflection, the “Visual” narrative and “Confession” in discourse, meta-fiction and polyphonic structures.

The tenth chapter examines the experience in modernity of the solitary self, considering existentialism and exploring cultural identity in Kuo Pao Kun’s drama, highlighting the use of various techniques and their effects, including ‘dream’, the absurdity of existence, the search of self, and the anxiety and fear of the loss of identity, the use of peripheral imagery such as the marginalization of the mother tongue, tradition, idealism, wisdom of knowledge, the “drift” and “emasculatation” of double marginalization, the reconstruction of the individual and the collective memory, and again from the search of self to collectiveness.

The concluding chapter summarizes the key points of the chapters and presents the findings of this research and identifies the construction of pluralistic paradigm and changes in the modernism of Singapore Chinese literature.

It is hoped that this research has contributed to a new understanding in the construction of modernity in Singapore Chinese Literature. Analyzing modernity from a different perspective might invite more discussion and research in future, and so enrich the literary development of modernism in Singapore Chinese literature. Yet, the exploration of modernity is still an incomplete journey.

新华文学中的现代主义，1965-2000 年

A Study of Modernism in Singapore Chinese Literature, 1965-2000

论文目录

谢辞

Acknowledgement

摘要

Abstract

第一章 绪论

第一节	议题范围与研究现状.....	1
第二节	理论基础与研究方法.....	22
第三节	材料运用与结构安排.....	27

第二章 “现代主义” 关键词界说

第一节	西方语境中的现代主义.....	30
	（一）现代主义的滥觞与发展	30
	（二）现代主义与现代性的辩证关系	35
第二节	“中文” 现代主义的衍生.....	40
	（一）“现代主义” 在中国（1910-1940）	43
	（二）“现代主义” 在台湾（1950-1980）	55

第三章 现代主义在新华文学场的历史脉络

第一节	马华现代主义风潮的肇始·····	71
第二节	台湾现代主义诗学的接收·····	79
第三节	新华现代主义文学的流变·····	90
	(一) 跟“现实主义文艺观”的抗衡	92
	(二) “新马华文学语境”的现代主义论争	96
	(三) 副刊、期刊杂志及其编辑策略	102
	(四) “新华文学语境”的现代主义论争	108
第四章	新华现代主义的生产与传播(一)	
	——文学团体获取文化权力与象征资本的途径	122
第一节	“南大诗社”与《红树林》诗刊·····	123
	(一) 南大诗社的成立与现代主义的渊源	123
	(二) “诗乐”创作与表演风气的兴起	126
	(三) 《红树林》的创办及其现代主义风格	135
第二节	“五月诗社”与《五月诗刊》·····	142
	(一) 五月诗社的成立与现代主义的扩张	142
	(二) 个人与集体典律的建构:《五月诗社文丛》	144
	(三) 现代主义的行板:《五月诗刊》	149
	(四) 活动的推展与现代主义的传播	154
第三节	“阿裕尼文艺创作与翻译学会”与《同温层》·····	157
	(一) “阿裕尼学会”的创立与现代主义的深化	157
	(二) 文学活动的多元性实验	158
	(三) 文学的同温世界:《同温层》与《同温层文丛》	168
第五章	新华现代主义的生产与传播(二)	
	——刊物的编辑策略与文本风格	175
第一节	新马现代主义文学重镇:《蕉风》·····	177
第二节	现代文学理论实验室:从《茶座》到《接触》·····	182
第三节	小众文学理念空间:《楼》、《风见鸡杂志》、 《后来》·····	195

	（一）《楼》的搭建与倾覆	196
	（二）《风见鸡杂志》的叛逆与颠覆	201
	（三）《后来》的出现与匿迹	206
第四节	副刊的现代主义堡垒：《南洋商报》的《浮雕》与《文林》·····	217
	（一）《浮雕》的现代主义刻痕	218
	（二）《文林》的多元现代主义景观	222
第六章	新华现代主义的多元表述（一） ——先行者与现代主义的拓荒	230
第一节	“六八世代”的现代意识与创作实践·····	232
第二节	介入与影响：王润华的现代主义创作与批评理论	250
第七章	新华现代主义的多元表述（二） ——传统文化与现代主义的交叠	260
第一节	梁钺、郭永秀的“传统与现代”精神的重叠	262
第二节	华之风、杜南发的“古典与现代”意蕴的交融	269
第八章	新华现代主义的多元表述（三） ——文学原乡与现代主义的追寻	279
第一节	从“台北意象”漫步、迷路到“文字黑店”的蔡深江·····	283
	（一）“台北意象”的反复现身	285
	（二）“人文意识”的展演	288
	（三）“漫步”与“迷路”的文字魔术	293
	（四）“文字黑店”的经营策略	297
第二节	“棲身书写”作为语言存在形式的殷宋玮·····	300
	（一）“画面与声音”及“意象与情致”	303
	（二）“潜意识密谈”及“可感觉性”	308

第九章	新华现代主义的多元表述（四） ——英培安小说的现代主义叙事策略	319
第一节	现代小说手法的实验与现代意识的介入·····	322
第二节	荒诞、黑色幽默与存在的思索·····	325
第三节	叙事观点、人称、叙事结构的多重转换·····	330
	（一）心理写实与“知识份子”式自省与反思	330
	（二）“视觉”叙事与“忏悔”式叙述话语	336
	（三）后设叙事与复调结构	341
第十章	新华现代主义的多元表述（五） ——郭宝崑戏剧对存在的思考与认同的探索	350
第一节	梦的运用·····	353
	（一）面对存在的荒谬情境	353
	（二）寻找自我的焦虑与失落	354
	（三）身份、文化认同的困惑与忧惧	355
第二节	边缘意象的塑造·····	359
	（一）“纯真”、“理想”、“智慧”的边缘化	360
	（二）“母语”、“传统”的边缘化	362
	（三）“漂泊者”与“阉割者”的双重边缘化	363
第三节	“记忆”的重构·····	366
	（一）记忆本源的追索与重构	366
	（二）个人与集体记忆的重构	368
第十一章	结论 未完成式与持续性：新华文学的现代性探索旅程	373
	（一）多元化的生产与传播形式	374
	（二）多元化的表述与书写策略	377
	（三）建构新华现代主义文学库	380

参考书目

中文论著		
专著		388
单篇论文		402
副刊篇章		422
学位论文		432

英文论著		434

其他刊物及 参考网站		437

附录

附录（一）	作品集（个人选集/多人合集）列表.....	438

附录（二）	文学期刊、杂志列表.....	445

附录（三）	文艺副刊列表.....	451

附录（四）	丛书列表.....	452

附录（五）	作家访谈记录.....	456

附录（六）	期刊、副刊编辑访谈记录.....	470

附录（七）	新华现代主义文学纪事年表.....	482

第一章 绪论

第一节 议题范围与研究现状

新加坡华文文学（Singapore Chinese Literature），简称“新华文学”，指 1965 年新加坡脱离马来西亚独立之后，由新加坡公民或永久居民以华文书写的各类型文学作品。王润华（1940-）指出这些作品在感情上、认同感上、取材上、社会关系上，都跟新加坡息息相关（王润华 1994:69）¹，本地最早使用此名称的刊物是由孟毅（黄孟文，1937-）主编的《新加坡华文文学作品选集》（新加坡：教育出版社，1970）。新华文学发展至今已四十余年²，“华文文学”的概念亦经历全球性的演变，到目前为止，作为华语语系文学（Sinophone Literature）³的一员，它已在文学场域中展现其本土性风格。就文学发展史而言，“新华文学”跟“马来亚华文文学”（Malayan Chinese Literature）或简称“马华文学”（Mahua Literature）（泛指马来亚；含新加坡或马来西亚；含沙巴、砂劳越及独立前的新加坡）的文艺作品，尤其是 1920 年代以降在这个地区发生的“华文白话文学”⁴之间的关系密切。

1有关新加坡华文文学的定义与概念，还可以参阅周宁《新华文学论稿》（新加坡：新加坡文艺协会，2003）、黄孟文，徐迺翔主编的《新华文学史初稿》（新加坡：新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司，2002）等论著，虽编者论述视角有异，基本上都认同新华文学作为新加坡国家文学的独特性。

2黄孟文，徐迺翔主编《新华文学史初稿》把新华文学分为四个历史时期：初创时期（约 1919-1973 年）；抗日战争时期（约 1937-1945 年）；战后时期（约 1945-1965 年）；新加坡共和国时期（1965-）。笔者认为 1965 年以前新马两地在政治体系（英属殖民地或自治邦）上是一个共同体，社会文化（族群与语言）也没有太大差异，故其华文文学归入马华文学范畴是可以被接受的。方修对二战前后马华文学史的梳理做得相当全面，即便存有意识形态的差异，仍值得参考，这里就不再赘述。

3详细论述参阅张锦忠《华语语系文学：一个学科话语的播散与接受》，载《中国现代文学》第二十二期，2012 年 12 月，页 59-74。

4这里引用林建国《为什么马华文学？》（陈大为、钟怡雯、胡金伦《赤道回声——马华文学读本 II》，页 3-32。）文中“马华文学”的定义，援引自 Wong Seng-tong, *The identity of Malaysian Chinese Writers. Chinese Literature in Southeast Asia*. Eds. Wong Yoon Wah and Horst Pastors. Singapore: Goethe-Institute Singapore and Singapore Association of Writers. 1989, pp110. 张锦忠《南洋论述——马华文学与文化属性》（台北：麦田出版社，2003），把“马华文学”界定为：“马华文学或马华文艺即华裔马来西亚人用华文书写的文学作品”（页 61-62）。此外，可参见杨松年《新马华文现代文学初编》（新加坡：教育出版社，2000）、方修《马华新文学简史》（马来西亚：马来西亚华校董事联合会总会，1986）等史著。

若简言之，“新华文学”应是延续“马华文学”的现实主义（Realism）传统⁵与现代主义（Modernism）⁶的审美意识或表现手法，两者相互结合而发展起来的新加坡华文文学。然而，马华文学史家方修（1922-2010）则认为，现实主义是马华文学从 1919 年受中国五四新文学运动影响以来，到 1959 年新马两地文艺所遵循的创作理念与方法；即“反映具有本质意义的现象，细节描写上的真实，刻划典型环境底下的典型性格”。（方修 1976:4）即便到 70 年代，新马分家之后，方修仍强调现实主义传统是马华文学的主流。（方修 1976:20）此文学史观是否全面地描述马华文学的发展实况，则有待斟酌。

从现存史料看来，马华现实主义文学的发展受中国现实主义文学影响是不争之实，另一方面它可被视为新马殖民历史语境中催生的产物。二战后，马来亚在争取自治之前，激烈的民族主义思潮在新马各地迅速蔓延与沸腾，当时的华文作家（即指受华文教育的知识分子）把反资本主义、反帝制、反殖民主义霸权等政治题材作为文艺作品的主要内容是极为普遍的做法。新华诗评者史英（陈磐绪，1940-）在评论新华现实主义诗歌时指出：

60 年代现实主义诗人，在继承乡土、反殖民的意识基础上，他们的思想作进一步的提升，渐形成，也可以说是增添了反帝立场。他们有一部分人对自由的追求、对独立的争取，不只停留在向往的阶段，而是殷切地要求付诸行动，使期待中的理想能早日实现。正是未来这一种觉醒，他们乃自觉地使用犀利的战斗武器——既批判现实、又超越现实，并预示未来方向的传统写法，在诗作中唱出变革旧制度、建立新社会的呼声。（史英 2001:8）

可见，60 年代新华诗歌浓厚的现实主义色彩。由于大环境的因素，新马华文文学虽由现实主义文学观主导，现代主义文学思潮与创作技巧

5方修在《马华文学的现实主义传统》中指出：“现实主义是新马文学的传统，认为新马文学创作的历史可以由现实主义精神贯串起来，现实主义倾向是从旧现实主义向新的现实主义的方向迈进。‘现实主义倾向’是指作家在从事创作时，采取实事求是的态度，从事实出发，尊重客观现象及其规律；不主观地粉饰现实，歪曲现实，或无视现实，而是严肃，认真，深刻地观察现实，分析现实，艺术地揭示实际生活中本质的、合乎规律的东西。”见方修《马华文学的现实主义传统》，页 21。

6诗歌是新马文学中最早受到现代主义思潮与表现手法影响的文体。1959 年之后，现代主义思潮经由台湾现代诗的引入对新马创作产生影响。关于台湾现代主义论述，见第二章第二节之（二）“现代主义”在台湾（1950-1980），页 55-70。关于台湾现代主义对新华文学的影响，见第三章第二节台湾现代主义诗学的接收，页 79-89。

即便在发生时间上后前者及处于边缘，仍有生存与发展的空间。从 50 年代末至 60 年代初，新马的现代主义文学似雨后春笋，蓄势待发。根据张锦忠（1956-）的考察，马华文学的现代主义浪潮可分为两波；第一波现代主义浪潮兴起于 1959 年白垚（1934-）在《蕉风》月刊⁷第 78 期改革号上发表了《新诗的再革命》⁸一文，提出对新诗的五项改革建议。在这之前，白垚已在《学生周报》⁹的“诗之页”以一首现代诗《蔴河静立》¹⁰实践他的诗歌改革宣言。张锦忠指出，当时《蕉风》的编辑群都在大力推动现代主义文学，受其影响的马华刊物还包括《海天》、《荒原》、《新潮》、《银星》等。这一波现代主义诗潮一直延续到周唤编《学生周报》的诗版时期，这期间新马现代派诗人跟钟祺（1928-1970）等现实主义拥护者在报章副刊中进行过几次文学论争¹¹，由于双方审美观及意识形态的对立，几近文艺骂战，对文学发展没有多大建树。到 1967 年底，梁明广（完颜藉，1930-）从《南洋商报》副刊《青年文艺》编辑杨守默（杏影，1912-1967）手中接过编辑工作，并改版为《文艺》，极力鼓吹现代主义文学，而大量译介欧美文学经典作品与刊载本地现代派创作的编辑手法，对现代主义文学的推广成效最为显著，之后又再增编副刊《青年园地》。张锦忠认为《文艺》与《青年园地》两个副刊版位是现代主义文学在新马建制化的主要后援，并指出 1968 年梁明广先后发表两篇重要的文章，即《开个窗，看看窗外，如何？》与《六八年第一声鸡啼的时候》，可视之为新马第二波现代主义文学浪潮的“宣言”。（张锦忠 2003:54）同年，以陈瑞献（牧羚奴，1943-）为首的一群年轻现代派诗人成立“五月出版社”，出版个人诗集与合集。张锦忠认为这种风格前卫的同人出版社是新马现代主义文学的摇篮；它出版的第一本现代诗集是牧羚奴的《巨人》（1968）。从 60 年代初开始，陈瑞献经常在梁明广主编的《南洋商报·文艺》副刊发表诗作。1967 年他翻译了一首俄国诗人巴斯特纳克（Boris Pasternak, 1890-1960）的诗作《星在疾行》，梁明广把这首译诗称为《文艺》花圃中的第一粒现代诗种籽，认为它为宣扬现代文学创作开了山。（张锦忠 2003:177-179）60 年代末至 70 年代初，“五月出版社”陆续出版其他新华现代派诗人的诗集，如：贺兰宁《天朗》

7 参见第五章第一节新马现代主义文学重镇：《蕉风》，页 177-181。

8 参见第三章第一节马华现代主义风潮的肇始，页 71-72。

9 参见第三章第一节马华现代主义浪潮的肇始，页 71，注 2。

10 参见第三章第一节马华现代主义浪潮的肇始，页 71，注 3。

11 参见第三章第三节之（二）“新马华文学语境”的现代主义论争，页 96-102。其他资料见《新加坡华文文学史初稿》，页 223-229。

（1968），英培安《手术台上》（1968）、南子《夜的切面》（1970）、流川《晨城》（1971）、谢清《哭泣的神》（1971）、文恺《树和他的感觉》（1972）及贺兰宁编《新加坡诗人新诗选》（1970）等，故张锦忠把这一批诗人命名为“六八世代”，认为他们在为新马现代主义文学作自我典律的建构。1969年起，陈瑞献加入革新号的《蕉风》编委，1971年他与梁明广合编《南洋商报·文丛》更是把新马现代主义运动推向高峰。（张锦忠 2003:54）

换言之，马华现实主义文学以写实手法描写、反映，揭露现实生活境况，有着浓厚的南洋地方色彩与本土意识，而现代主义文学则运用繁复的意象，隐晦的语言，隐喻、暗示、象征、反讽等手法，对传统语言系统的反叛与解构来表达现代人幽秘的内心意识，或呈现虚幻又荒谬的现代情境等。然而，新华文学在其特殊的社会与文化语境里，两种迥异的审美创作观与表现技巧并非全然对立，它们同时也有着相互依存，重叠与交融的微妙关系。这是新华现代主义文学发展与演变历程中，既错综复杂又不容忽视的深层结构，只是至今未被谨慎的处理与探讨。这即意味着“现代主义”在新华文学中存在着认同的困境。从文学批评的视角来看，欧美现代主义文艺思潮中的思想意识或表现技巧，怎样进入以华（中）文书写的新华文学文本，逐渐衍生或转化成一个具新华本土性的“现代主义”文学模式？这个问题值得深思。此想法主要受黄锦树（1967-）提出的“中文—现代主义”概念的启发。黄锦树在《中文—现代主义——一个未了的计划？》¹²一文中指出，“中文—现代主义”的两种基本类型，即“中国性—现代主义”与“翻译—现代主义”。前一类在语言上要求纯正中（华）文，在实践或意识形态上主张借鉴西方现代主义的形式技巧和问题意识的过程中必须保有中国特色。其美学价值强调中国古典时代文人书写传统中的文的优位性——雅，中国性是它美学意识形态的底线，即使现代主义的美学逻辑也不能否定或扬弃中国性。黄锦树列举了“中国性现代主义”的代表作家：余光中、白先勇、杨牧、李永平等，并阐释他们作品中的中国性特色。而“翻译—现代主义”在语言策略上的特色即是破中文，它产生于对前一类型的否定中，其特征是对中国性的抵抗、否定、放逐甚至放弃。它启动了现代主义本身的符号逻辑，能指有更大的自由来开展它的否定逻辑，中文之去中文化就是它的效应之一。黄锦树主张让出中国性的位置给“他者性”，接受社会

¹²黄锦树《谎言与真理的技艺——当代中文小说论集》（台北：麦田出版，2003），页 21-57。

性杂语，容受他人意识以突破中国性现代主义独断的我的世界。在广大的他者世界里，在时间上是未来性的象征，向可能的陌生地开放。因此其翻译已不再是横向的翻译，被翻译的对象是自然语言，所有的书写者是在特殊意义下的翻译者，假定对象是具可译性的。黄锦树因此引用了本雅明的观点：

就是在自己的语言中把纯粹语言从零一种语言的魔咒中释放出来，是通过自己的再创造把囚禁在作品中的语言解放出来。为了纯粹语言的缘故，译作者打破了他自己语言中的种种的腐朽障碍。”（本雅明 1998:74）

譬如王文兴、王贞和等作家在作品中大量引入方言符码打破中国性的做法被批评为破中文，即是黄锦树的“翻译—现代主义”典范。（黄锦树 2003:26-33）

此处须申明，我们不可能把黄锦树提出的“中文—现代主义”直接移植到新华文学中，毕竟他是针对台湾现代主义文学的特殊语境而提出此概念，不全然适用于新华文学语境。笔者暂时把要论述的对象称为“新华—现代主义文学”，这个“名称”的实质内涵还有待深入辨析；这是笔者所关注的，也是开展此项研究的目的。

笔者在 2004 年完成硕士论文《新华微型小说研究（1980-1999）》之后，深感新华文学场理论性论述的匮乏，对新华“现代主义文学”的书写更有诸多让人质疑的问题。无论将“现代主义”视为一种表现形式、创作手法或作品的精神内涵；即一种文学现代性的表述与追求，或是作家个人的，还是群体的创作理念、审美观、文化属性的认同等议题都有待探讨。实则，这些议题并没有受到足够的关注。偶有讨及，也只是对作品表现手法的简单分析或印象式批评，对现代主义作为一个（后发的，跟写实派或现实主义对立的）文学流派或审美观较多贬义的评价。这当中肯定有对作品表现手法的理解或不接纳，也有对文学观、创作理论的误解，总总问题等待研究者解决。

故笔者想针对“新华文学中的现代主义”这个议题提出两组问题，作为探讨的切入点：（一）为什么要梳理新华文学中的“现代主义”，“现代主义”在新华文学场内有何存在的意义？梳理了“现代主义”的发展脉络或流变之后，要做些什么？（二）“现代主义”是以怎样的形式呈现于新华文学作品当中？进入新华文学之后，它怎样跟原有的或

本土文学形式及题材互动？产生怎样的变化？对新华文学场带来怎样的影响？

要解答这些“问题”，必须重新审视新华文学史（包括本土与外地学者编著的文学史著），探讨它们对新华文学语境中“现代主义”的描述与评论，了解他们怎样定位这样的“现代主义”。对那些没有被收录在现有文学史内，可能不符合编者美学准则或特定意识形态而被拒于史外，或没有被发现、辨识的，而具有现代主义创作手法及精神意识的个别作家的作品作深入的分析。有鉴于此，这个研究将通过多元化的论析方法，考察“现代主义”存在（或可能隐藏）于新华文学场——被凸显或被压抑——的各种形态。

从现状看来，一般新华文学史对“现代主义”的论述是相当有限的或简略的，甚至存有偏差，认为“现代主义”在新华文学中的发展并不完善，不像现实主义有“五四文学传统”作为基础，即便它有过一段“兴盛期”（1959-1968年之间），纯属“实验阶段”，何况它是受台湾现代文学的影响，只能说是移植的“现代主义”，缺乏本土特色，也没有典律的生成。果真是如此吗？反而，我们更应该关注的是，大部分的新华文学史中“现代主义”被陈述的方式，多是以它跟“现实主义”对立、论争为主，认定“现代主义”是充满争议性的“思想意识；内容上是个人主义的、迂腐的、歌颂死亡、宣扬与社会生活脱离，表现形式则是繁琐的、颓废的、虚无和破坏人的正常感官与知觉的（杨松年 2000：277），定位为新华文学主流以外的边缘文学形式。这类型批判话语确实有迹可寻的。就以杨松年的《新马华文现代文学史初编》（2000）对特定时期“本地意识继续腾涨、后新加坡自治时期的新马华文文学（1960-1965）”的“现代主义”评述来看，此段副题是“现代主义文学的崛起”，虽标示“崛起”，但文中并没有对此类文学创作的“崛起”做具体的阐述，反而用词宽泛，描述简略：

〔……〕我们同时也看到**另一类文学创作**崛起了。环绕在六十年代初期马来亚文学杂志《蕉风》周围的一些写作者，在黄崖等的促进下，**从另一些方面**思考文学创作的问题。他们举行了不少**文学会议**，力求建立**现实主义以外的文学道路**。他们强调追求的文学目标在于现实主义文学者所否定的真、善、美；强调自由心灵表现的重要性，直接针对写实主义与新现实主义的文学主张批评〔……〕**他们表示**：“现代人的精神世界复杂，具有潜伏性，这种非现实主

义的技巧所能表达。因此，诗人在这精神世界所应用的表达工具，应该是譬喻、联想、意象、象征、抽象、超现实主义等表现技巧共同使用，这样才能创作出**好的作品**来。”（笔者按：此引文没有注明出处。）[……]

现代主义文学的提倡确实给新马文坛带来**另一番景象**。一些作者致力于**这类作品**的创作，也取得**可观的成绩**。完颜籍、牧羚奴、林方等在这时期发表不少**这一类**的作品。然而对坚持现实主义的作者来说，这无疑是一种挑战。他们以形式主义来称呼**这类作品**[……]

无论如何，**现代文学**在马来亚经白尧（笔者按：垚）、姚拓、黄崖等人的倡导，以及留学台湾的马来亚作者的推动下，渐成气候，其后甚至在新加坡发展开来。六十年代钟祺与林方等人的论战，是当时现代主义与现实主义文学**紧张关系**白热化的冰山一角，两种门派的其他作者在行文间互相攻击的情况，也常有所见。直至七十年代中期，由于**有一些文坛人士**极力呼吁门户开放，在**所编辑的文学刊物**中，极力容纳两种门派的作品，文艺界才开始有了新的气象，现实主义与现代主义的作者开始互相容纳，在**同一文学刊物**中发表作品，最后演变成能够在**同一文学团体**中，共同推动文艺。（杨松年 2000:274-279）

（笔者按：引文中的粗体字由笔者标示，以显示用词宽泛、描述简略。）

最后是这个时期的“主要作者”是“苗芒、谢克、周灿、原甸、李贩鱼、鲁彬、吴岸、鍾祺、黄崖、杏影、连士升、苗秀、莽原、沙风、萧艾、忱草、李过、方北方等人。”（杨松年 2000:279）明显地，当中没有现代派作者。前述提到致力于现代主义文学创作的“完颜籍、牧羚奴、林方”，都不入此时期的作家行列。如此归类颇叫人质疑。遂使笔者产生更多疑问，如何以“作者”阐明“现代主义文学”的存在？没有作品，怎样呈现作者的创作风格？对读者而言，如何从这样的文学史中了解“新华现代主义文学”？

再看另一由黄孟文、徐迺翔主编的《新加坡华文文学史初稿》（2002），更可明了“现代主义文学”在新华文学史中的窘况。其“绪论”第三点“从现实主义趋向多元的创作道路”中提到：

60年代末到70年代，新华文坛上一批以诗人为主的作家，受到西方现代主义文学思潮，特别是台湾现代派诗歌创作的影响，把现

代派创作思想和创作手法引入新华文坛。他们中间不少人，五、六十年代曾经在台湾求学，深受当时台湾流行的现代派诗歌创作的影响，回到新加坡以后进行了创作实践。这些形成了新加坡文坛一股新的创作潮流。（黄孟文、徐迺翔 2002:xiii）

既然编者注意到 50, 60 年代留学台湾的新华作家对本土“现代主义”的影响，且认为他们形成一股新的创作潮流，就该阐明他们引进“现代主义”的方式。然而，编者仅笼统地叙述“他们中间不少人，五、六十年代曾经在台湾求学，深受当时台湾流行的现代派诗歌创作的影响[……]”。这些“人”究竟是谁？此后，关于现代诗与小说创作的章节，也没有说明“台湾影响”与创作之间的关系。笔者认为作家的文学背景有深究的价值，从中即可窥探“台湾影响”对新华现代主义文学的催化作用。实则，60 年代的新华现代派诗人，即“六八世代”，没有人到台湾求学，林方和英培安是有台湾影响¹³，但并非留学台湾。故笼统的描述既贬抑现代主义的文学价值，更影响文学史的信度。不过，遗憾的这样的描述屡见不鲜。如：

现实主义创作主流曾经长期统治新加坡文坛，它根深蒂固，主宰一方。因此现代派创作刚出现时，就被一些持传统观点的人们视为异端，并由此引发了一场以诗歌创作的“写实与现代”为中心的文字论争，问题的焦点是如何继承传统和如何更新观念。这场论争对于新华文学的历史发展至关重要，影响深远，它实际上提出一个新的历史条件下新华文学何去何从的重大问题。

这场论争的实际影响是给新华文学带来文学形式与风格自由发展的广阔空间，推动文学创作思想与手法的多元化，从而在艺术上形成多角度多层次的审美观念。

到了 70 年代中期，“写实”与“现代”又逐渐互相“靠拢”。现代创作从“自我”为中心走向兼顾社会现实，写实派创作在不放弃现实主义传统的前提下，逐渐地接受某些新的艺术表现手法，以增强作品艺术力度，这些变化给新华文学的发展与繁荣奠定了基础，指明了方向。”（黄孟文、徐迺翔 2002:xiii）

这里“现代主义”被笼统地解释成一种多元化的表现形式；虽然“多元化”是其特性之一，却没有阐明“多元化”的含义。事实上，

¹³两人的台湾影响，参见第三章第二节，页 86-87。

“从现实主义趋向多元的创作道路”此标题已是指向含糊。此般说法，难以展示“现代主义”作为特定时期文学形式的存在意义与价值。

此外，“关于现代派与写实主义派的论争”（黄孟文、徐迺翔 2002:223-229）这节置于第五章“新加坡共和国初期的华文文学”内，跟前后章节“文学团体的涌现”与“文学史料整理和作家作品研究”有何关联？这是依据时间性处理，还是另有其他文学发展的内在连贯因素？同样的，以两个流派的文学论争来阐述“现代主义”的存在形式，其目的与论断是什么？这些问题应该被正视与处理。

第七章“本时期（1965-）的文学创作”，以文学类型划分；如“现代主义小说的艺术探索”（黄孟文、徐迺翔 2002:295-301）再以作家为单位（牧羚奴、英培安、易凡、怀鹰）个别评论他们的作品内容与写作特色。笔者要问：选取作家的特定作品的准则是什么？何以说明此文本能凸显作家的创作风格？显然，作家的创作风格有异同，或受某些文化意识的影响等问题。编者并没有做这方面的论述，被归类为现代派的作家作品的排列位置，大部分按时间（出生年龄或写作时间？）顺序排列。可是，每个作家的评论都是单立的，看不出编排的内在结构。作为精神意识或创作手法的“现代主义”并没有被清楚地阐述。由此可见，《初稿》的编写缺乏完善的论述架构，只是综论性史料陈述及作品内容与写作特色的介绍。

此外“现代主义”被编者诠释为“多元化”的表现手法之后，几近兼收并蓄，无所不包；即现实主义之外的创作方法，而难以明确其特征。如以下对个别作家作品的分析，可见评述的模糊性。

《白厝》在展示“白厝”这一人们阴世的愚昧、丑恶及其中人性的煎熬、拷问、挣扎、反抗等时，交错融入了**表现主义、意识流、荒诞派、魔幻现实主义等小说艺术因素**[……]

牧羚奴后来还创作了一些小说，收入中国长江出版社的《陈瑞献选集·小说/剧本卷》，这些小说兼具有**传统与现代章法**，东西方思路沟通，文体多样（如收入了仅 160 字的微型小说《茄汁面》），充分显示了**新加坡文化的一些基本特点**。（黄孟文、徐迺翔 2002:295-296）

借鉴于**现代主义文学因素**来进行小说创新的，还有南子。南子的主要创作成绩在诗和散文，但他在 1964 年就开始用意识流手法从事小说创

作，之后又一直不间断地尝试用现代小说技法来赋予作品“自己的华彩，自己的血脉，自己的筋肉”[……]

《年岁大齿痕》用一个中学生 1965 年至 1968 年的四则“年记”展示少男少女奇异的内心世界[……]用荒诞，变异等手法揭示都市人生的某些层面。南子的这些小说，都以其对创新的追求，表明了新加坡现代小说的一种正在形成中的传统。”（黄孟文、徐迺翔 2002:298）

（笔者按：黑体字是笔者所标示，以便读者注意评述的模糊性。）

提出这些问题，并非只为批评，毕竟文学史编者可以有不同的观点，呈现不同的书写体式。笔者关注的是文学史对新华文学研究的参考价值或指引功能。事实上，80 年代以后的新华文学史料还很散乱，文学史编辑工作少人问津。周维介的《新马华文文学散论》（1988）有部分记述、分析与总结 80 年代初新华文坛活动与文学发展状况，此后就少见这类史料著述出版。何况具理论深度的文学评论匮乏，《初稿》能集中国大陆与本地学者、作家之力共同编辑是很难得的机会。惟其如此，不够严谨的论述框架，缺乏扎实的理论依据，只做史料汇编的《初稿》，对新华文学研究者来说确实缺憾。

朱崇科在《书写策略：尴尬与超越之间的游走——以〈新加坡华文学史初稿〉为中心论新华文学的定位。》（朱崇科 2004:59-83）一文，即针对《初稿》的书写问题提出具批判性的观点。其中，朱崇科对新华文学“本土性”概念的提出值得我们关注，亦说明文学史对本土文学典律的建构有着举足轻重的作用。朱崇科对“本土性”¹⁴的论述，更激发笔者思考“现代主义”作为新华文学场的文艺思潮、美学观、创作手法或被视为特定的意识形态；它如何构筑新华现代主义文学的“本土性”？这意味着新华文学中的“现代主义”不再是“台湾现代主义”的转载，也不是“欧美现代主义”的翻译，更不是“中国现代主义”的继承。

此处，笔者把“转载和翻译的现代主义”¹⁵视为初发阶段的成品，是“新华现代主义文学”的主体性尚未明确以前的原生态，而且新华的

14 “本土性”即是在地的精神与特性。体现在文学创作中，就是本土认同（Local identity）与文学性的有机铸炼，它分为三个层面：（1）本土色彩，即本土自然风情与人文景观的再现；（2）本土话语；（3）本土视维，即文学书写中本土精神或意识的自然又显著的流露。见朱崇科《本土性的纠葛——边缘放逐·“南洋”虚构·本土迷思》（台北：唐山出版社，2004），页 72。

15 黄锦树在《中文-现代主义——一个未了的计划？》中提出现代主义的两个基本型，即“中国性——现代主义”与“（西方）翻译——现代主义”，而认为对后者更准确的对应是“他者性——现代主义”。并从张锦忠的《陈瑞献、翻译与马华现代主义文学》论述中归结

“现代主义”从马华现代主义文学中分割出来后，发展成具有新华“本土性”的现代主义。只有从这个层面思考，才能看到新华现代主义文学独特的形貌。就如我们不会（也不应该）把西方（欧美）文学中的现代主义作为东方（亚洲）文学现代主义的指标；这牵涉到“现代主义”作为一种文化符号的转义。我们知道现代主义源自西方，有其特定的社会文化成因，同样的台湾现代主义文学的崛起也有属于他们的历史文化条件。所以，要阐释新华文学中的现代主义，新华特殊的历史文化语境是不可能被忽视的。

叶维廉在《从跨文化网路看现代主义》一文中提出，我们应该怎样处理东方国家后来出现的现代主义，该袭用西方现代主义的指标来衡量评定东方的现代主义作品吗？如果这样，就是假定东方现代主义是西方现代主义的翻版，其目的、风格、策略都以西方为原型。叶维廉特别强调要明辨套用西方指标的陷阱，并指出本土现代主义必须思考的问题：

[……] 在明显受西方影响的作品里，我们仍然不能假定原模和移植成品之间的美学构成与意义完全一样。在移植的过程中，总是会有本土因素的牵制 [……] 中国现代的作家 [……] 在怎样的一种文化气候、政治社会状态下发现类似西方现代主义的观物态度和表现策略呢 [……] 他们

在西方现代主义中吸取了什么适合于表现他们特有的文化和心理情态呢

[……] 我们先要明辨中国与西方文化各自独特不同的境遇，才可以迹出两条理路相交相离的实际情况和产生它们不同的历史危机 [……] 在接受过程中，他们在本源文化中找出怎样的美学根据来支持他们的做法？在两种不同意识形态必然产生的争战与对峙中，他们又做了怎样的调整来使到外来的美学意念本土化？（叶维廉 1999:3）

叶维廉论述从西方转嫁到东方文化中的现代主义，提醒我们关注它跟本源文化之间的磨合，即接受与抗拒过程，必须深入了解本土创作者怎样把外来现代主义转化为本土现代主义的过程。叶维廉关注的“调整”过程，即“美学意念本土化”的过程，跟朱崇科所提出的新华文学“本土性”概念有共通之处。于是，他们的概念可说是支持与强化“新华文学现代主义的本土性论述”是本论文至关重要的议题。从古远清的《强化新华文学的主体性和独立性——新加坡文学评论与研究生存状态考察》

出马华文学现代主义也有两个基本型，一是受余光中影响的中国性——现代主义，另一是 60 年代一群具有外语（英、法）能力的译者，从外国引介（欧美现代主义经典作品）及实验非中国性的翻译——现代主义。见黄锦树《谎言与真理的技艺——当代中文小说论集》，页 53。

¹⁶一文中，认识到外地学者对新华文学主体性与独立性研究的关注，指出新华文学基础理论与美学论著匮乏的问题，值得本土研究者反思，我们要如何突破现有新华文学研究的困境。

除了本地编著的文学史对新华现代主义论述的局限之外，也可从外地编著的新华文学史来窥探现代主义被书写的状况。这些文学史，主要是指由中国大陆学者或学术单位所撰述的新马华文文学史。他们看待新华文学的视角有值得借鉴的，也有某些偏差¹⁷。这类新马文学史大多被纳入（中国大陆）海外华文文学史或东南亚华文文学的研究范畴。如：陈贤茂主编的《海外华文文学史》（厦门：鹭江出版，1999）、饶芃子主编的《中国文学在东南亚》（广州：暨南大学出版社，1999）等。从名称来看，即是以中国现代文学为主体，中国中心的论述视角，凸显新马文学跟中国现代文学之间继承与影响的主从关系。就算它们以个别东南亚国家为论述对象，新马文学的主体或本土性也难以彰显。¹⁸

至今看到较具针对性的论著，有周宁（1961-）分文体论述的《新华文学论稿》（2003）中有〈象征与诗意：现代主义诗歌的探索〉（周宁 2003:115-138）与〈融合与复归：走向成熟的新华诗歌〉（周宁 2003:139-168）两章较为具体地评论新华现代主义诗歌的发展与特色，论及“新华小说的多种走向”时论则有〈现代派小说的侵染与尝试〉（周宁 2003:187-198）。黄万华（1949-）的《新马百年华文小说史》（1999）论析新马现代主义发展的部分，有〈三架马车驱动起马华现代主义文学思潮〉（黄万华 1999:163-175），评述新华现代小说的创作形式与特色的部分有〈出手不凡：探索时期的现代小说〉（黄万华 1999:176-194）与〈东方现代主义的成形和现代小说艺术的成熟〉（黄万华 1999:208-224）等。诚然，这些评析也有语言冗长，材料繁多之弊病。但整体的论述架构，对关键课题的分析，能让读者较具体的了解作为一种思想内涵或创作手法的现

¹⁶载于《中国海洋大学学报（社会科学版）》第6期（2004年），页210-214。

¹⁷这方面的问题主要是资料掌握的不足够、对本地文学生态缺乏实地调查研究及某些人为的因素。陈大为的两篇论文值得参考：〈中国学界的马华文学论述（1987-2005）〉，载《国文学报》第38期（2005年12月），页121-143；〈世华研究平台上的马华文学〉第二章，见《诠释的差异：当代马华文学论集》（台北：海华文教基金会，2004），页6-18。针对中国中心论述与文学史书写策略提出具批判性的观点。

¹⁸关于中国学界对新马文学研究的评论，朱文斌两篇论文值得参考：〈20世纪后期中国大陆对新马华文文学的研究综论〉，载《世界华文文学研究》第1辑（2004年9月），页261-277；〈乱花渐欲迷人眼——20世纪80年代后新马华文文学本土研究述评〉，载《江西社会科学》第10期（2005年），页89-96。

代主义在新华文学语境中的生成与发展。这也是本地文学史书写与研究中的从缺的部分。

不过，我们并不否认个别评述的存在，且从不同层面探究新华文学的现代性。王润华的《从新华文学到世界华文文学》（1994）一书即有数篇关于作家及作品的评述，如：〈从浪子到鱼尾狮：新加坡文学中的华人困境意象〉、〈一本植根于文化乡土上的诗集——论希尼尔的《绑架岁月》〉、〈尝试筷子所夹起的芬芳——析郭永秀诗集《筷子的故事》〉、〈水中之影——读杜南发《心情如水》〉、〈我读华之风《月是一盏传统的灯》〉、〈我读梁钺、寒川、思思《山山皆秀色》中三种不同颜色的诗〉、〈门槛上的吸烟者——我读张挥短篇小说集《十梦录》〉等。（王润华 1994:95-243）用新批评分析文本，并强调它们在特定历史与文化语境中的价值与影响。若把这些单篇评论有系统地整合起来，便是建构新华现代主义文学批评的方法，只是这类的评论集较不多见。

尽管如此，我们还是看到像石鸣的《现实与抒情——感受新华文学》（2002）评论集的出版。王润华在序文中指出，作者是一位新移民，他在“中国学人以中国为中心的论述与新华作家的中心论述间找到一种新视野”（石鸣 2002:①）。王润华把这种新视野定义为新华文学批评的新传统，强调像石鸣这样的边缘批评家具备“双重透视力（double perspective）与边缘思考的力量”（石鸣 2002:②-③），给新华文学批评注入活水。因此，评论集中的〈复眼所见的世界——浅析希尼尔《轻信莫疑》对世界的把握方式〉（石鸣 2002:1-19）、〈留住记忆——读王润华《热带雨林与殖民地》〉（石鸣 2002:20-34）、〈寻求与发现传统和现代的平衡——潘正镭《再生树》的美学追求〉（石鸣 2002:35-51）等篇，让我们看到评论者的边缘思考如何开启“新华文学作品的新地图，发现了许多新奇的景观。”（石鸣 2002:③）

方桂香的〈论陈瑞献作品的美学思想〉（方桂香 2006:11-64）则全方位评论作家的创作及个人的艺术禀赋，是《陈瑞献选集·九集》（2006）的序文，有传记书写的倾向。即便如此，论述陈瑞献对现代主义创作手法的实验与现代性的追求，如“自觉地运用陌生化的手法”（方桂香 2006:34-42）、“在现实中发现存在又超越存在”（方桂香 2006:42-48）、“美学追求的本质是人的自由”（方桂香 2006:58-63）等部分仍具有一定的参考价值。

其他散见于各种论文集、作品集或副刊的相关评论，如林方〈斑兰叶包扎的粽子——序《五月现代诗选》〉（南子 1989:1-16）、周维介〈徘徊岛国文化绳索上的诗情——读《赤道走索》〉（潘正镭 1990:i-ix）、王润华〈现代诗中的心情写真集——读刘瑞金诗集《若是有情》〉（刘瑞金 1994:7-22）与《走向后现代主义的诗歌——读韦铜雀〈孤独，自成风暴〉》（韦铜雀 1995:3-15）、许福吉〈耳边飘响着一只世纪的歌——序希尼尔《轻信莫疑》〉（希尼尔 2001:6-18）、南子〈掌纹初探——读郭永秀诗集《掌纹》〉（南子 2003:34-40）与〈从牛顿到林也——读林也《彩色分析》〉（南子 2003:21-26）、吴耀宗〈灭杀踵武者：论英培安与希尼尔小说的孤岛属性〉（吴耀宗 2003:47-69）、许福吉〈梦翅膀的多元变奏与飞翔——希尼尔微型小说中梦幻母题的呈现〉（许福吉 2005:140-148）、南子〈城市的残忆：新华新诗对二十世纪五、六十年代城市生活的追忆〉（《新加坡文艺》2005:269-267）、柯思仁〈郭宝崑的批判性剧场与新加坡认同的建构〉（柯思仁 2005:xiii-xxviii）、林康〈新加坡制造什么一般是非？谢裕民小说集《壹般是非》特色评点〉（林康 2006:179-191）、胡月宝《新华女性小说里的花木兰群像——从女性形象的设计看当代新华女性文学里的现代性别视角》（熊贤关 2006:207-238）、许福吉〈全球化语境与本土框架——新华散文的南洋与都会文化属性〉（柯思仁、宋耕 2007:203-222）、王志伟〈现代性与新华城市小说——依凡伦城市小说的现代性反思〉（柯思仁、宋耕 2007:163-176）、林高〈寻根，是很个人的事：解读谢裕民《重构南洋图像》〉¹⁹、陈晞哲〈魔鬼与天使的对弈——试析英培安的《我与我自己的二三事》〉²⁰等，它们从各种不同的视角论述新华文学现代性的多元表述。不过，想从这些单篇而分散各处的评论篇章来了解新华现代主义文学的发展脉络则难以窥视其全貌，最多只能拼贴出新华现代主义文学图像的某些区块。所以，无可回避的还是要借助外来的论述资料。目前，对新华文学本土现代性研究较为深入且富于洞见的是朱崇科的论著。他的评论集《本土性的纠葛：边缘放逐·“南洋”虚构·本土迷思》（2004）中有两篇个案研究以新华作家的叙事手法为论述对象；〈新加坡中心：镜像再现、叙事策略及之外——解读英培安的一种向度〉（朱崇科 2004:87-119）与〈无序之序——破解吴耀宗书写的一种读法〉（朱崇科 2004:120-156），已展现其独到的论述架构及观点。之后他陆续发表的单篇论文，针对不同作家文本，从多重

19载于2006年11月21日《联合早报·文艺城》。

20载于2007年6月15日《联合早报·文艺城》。

角度与面向，阐释新华文学的本土现代性。如〈（被）“延异”的本土现代性——论陈瑞献小说与诗歌的本土意义〉（朱崇科 2008:74-97）、〈新加坡突围：困顿与“戏”斗——英培安戏剧中的本土企图〉（朱崇科 2008:295-311）、〈认同“点染”与本土强化——论新华文学中的鱼尾狮意象〉（朱崇科 2008:212-229）、〈在慢性症候分析之上——以《边缘意象》为中心论郭宝崑的本土收放〉（朱崇科 2008:279-295）、〈琐碎的凝重：“自反性”本土书写——论希尼尔的本土事件视界〉（朱崇科 2008:311-330）、〈淘气的认真与“珍重的平凡”——论蔡深江的文字倔强及其本土搜寻〉（朱崇科 2008:114-128）等。这些单篇后来被收录在他的《考古文学“南洋”——新马华文文学与本土性》（2008）一书。从其〈绪论：文学空间诗学与区域特质〉（朱崇科 2008:3-12）中可见朱氏对新华文学的本土现代性议题的论析是以作家个体为案例，针对本土的嬗变，本土意象、本土话语、本土视维等多个面向，结合作家的创作风格进行深度考察。

此外，张锦忠的《南洋论述——马华文学与文化属性》（2003）是本论文的重要参考文献。由于马华与新华文文学在新马分家之前的一体共生关系，即便各自为政后十多廿年，两地文学的联系仍然存在。在〈陈瑞献、翻译与马华现代主义文学〉（张锦忠 2003:177-189）一文的论述对象“陈瑞献”的国籍（Nationality）与作家身份有其复杂性。从时间点来看，他于 60 年代译介西方现代主义作品及担任《蕉风》编委时期对马华现代主义文学的贡献毋庸置疑。张锦忠在书中已提出他个人的论证，这里不再赘述。

这里想指出的是，张锦忠以以色列理论家伊大马·易文—左哈尔（Itamar Even-Zohar, 1939-）的文学复系统理论（Polysystem Theory）为论述框架，对“马华文学史的书写与重写”，“新加坡——马来西亚现代主义文学”两个文学史议题的精辟论析与洞见，对（未来）书（重）写新华现代主义文学史有其借鉴功用。笔者观察，90 年代以来关于马华现代主义文学（史）的评论；不论是马华本土或留台学者的评论，在质或量方面都远远超越了新华文学。试看林建国的〈现代主义者黄锦树〉（黄锦树 1998:5-25）、张光达的〈乡愁诗，中国性与现代主义〉²¹、〈建构马华文学（史）观：90 年代马华文学观念回顾〉²²、〈文学体制与 60

21载于《蕉风》第 484 期，1998 年，页 393-401。

22载于《人文杂志》第 2 期（2000 年），页 110-116。

年代马华现代主义：文学理论与重写马华文学史》²³与〈现代性与文化属性——论 60、70 年代马华现代诗的时代性质〉（陈大为 2004:185-202）、张锦忠的〈文学史方法论——一个复系统的考虑：兼论陈瑞献与马华现代主义文学系统的兴起〉（张锦忠 2003:163-175）与〈马华文学与现代主义〉（张锦忠 2003:245-251）、黄锦树的〈中文·现代主义——一个未了的计划〉（黄锦树 2003:21-57）、温任平的〈天狼星诗社与马华现代文学运动〉（陈大为 2004:599-604）、许文荣的〈文学杂交：中国性、本土性、现代性的三角关系——论现代马华小说的文体形式〉²⁴、庄华兴的〈描述、想象与翻译主体性：马华文学理论批评案例〉²⁵等篇，无论是宏观或微观论析，都极为深入地探讨马华文学中各种现代主义议题²⁶。

另一个观察是，除了中国大陆学者把新（马）华文学归入他们的海外华文文学或世界华文文学研究范畴之外，其他地区，譬如台湾与香港，对新华文学的研究几乎阙如。事实上 60、70 年代，甚至 80 年代后期，台湾现代主义文学对新华文学场的影响是至关重要的。故可说，新华现代主义文学的渊源是台湾现代主义文学，然而对这条扩展到新华文学场的“支脉”（暂用此词），他们却不甚关注或不清楚它的存在。这个问题值得省思。我们看到张锦忠提出〈（八十年代以来）台湾文学复系统中的马华文学〉（张锦忠 2003:135-150）、〈海外存知己；或马华文学——朝向一个新华文文学理论的建立〉（张锦忠 2003:207-220）、〈离散双乡：作为亚洲跨国华文书写的在台马华文学〉²⁷、〈再论述：一个马华文学论述在台湾的系谱（或抒情）叙事〉²⁸，黄锦树的〈马华文学在台湾的中国经验〉（黄锦树 1998:27-45）与〈无国籍华文文学——在台马华文学的史前史、或台湾文学史上的非台湾文学：一个文学史的比较纲领〉（张锦忠、黄锦树 2007:123-159），杨宗翰的〈重构框架——马华文学·台湾文学·现代史诗〉²⁹及〈马华文学在台湾（2000-2004）〉³⁰，张

23载于“世界华文文学研究网” <http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>（2002）

24载于《中国现代文学季刊》第 7 期，2005 年，页 101-136。

25载于《中外文学》第 34 卷，第 10 期，2006 年，页 43-60。

26许文荣与张光达之后都出版相关论著：许文荣《马华文学、新华文学比照》（新加坡：青年书局，2008）与《南方喧哗：马华文学的政治抵抗诗学》（雪兰莪：漫延书房，2009）、张光达《马华现代诗论：时代性质与文化属性》（台北：秀威资讯科技，2009）。

27载于《中国现代文学季刊》第 9 期，2006 年，页 61-72。

28发表于“去国·汶化·华文祭：2005 年华文文化研究会议”。

29载于《中外文学》第 33 卷，第 1 期，总 385 期，2004 年，页 147-163。

30载于《文讯》第 229 期，2004 年，页 87-72。

光达的《马华旅台文学的意义》³¹等篇什，论者们试图为马华文学在台湾文学史中定位，也就是在台湾文学场里寻找马华现代（主义）文学的盘踞地，甚至进一步提出或强调重写台湾文学史的构想。此富开创性与批判性的论述，跟中国大陆学者把新马华文文学视为客体或从属于中国现代文学史的论述观大相径庭。马华文学的主体性因此得以彰显，作家与作品相应也都受到关注与尊重。当然，我们清楚这些论者的特殊背景，像张锦忠、林建国、黄锦树等人，首先他们有切身的马华文学本土经验，其次他们都在台湾接受高等教育与学术研究训练，再次就是他们都离开了马来西亚，旅居或已定居台湾，让他们抽离本土语境，能较客观地审视马华文学，做不同层面的批评。这是留台马华学者在台湾学术界研究马华文学的优势，却是新华文学本土研究者缺乏的条件。不过，我们并不因此而忽视现有的本地评论。

从 1996 年到 2011 年间，本地大学中文系的新华文学研究学位论文题目，亦可窥视新华文学研究的现况。笔者将相关论文整理成以下三个列表，以便参阅：

表（一）新加坡国立大学中文系论文（1996-2011）

	作者	论文题目	年份	学位
1.	周文龙	《郭宝崑戏剧的话语分析》	1996	荣誉
2.	欧清池	《方修及其作品研究》	1997	博士
3.	刘永锋	《当代新华文学的华族传统文化危机主题研究》	1998	硕士
4.	蔡诗盈	《新华作家的魔幻现实主义小说研究》★	1999	荣誉
5.	潘家福	《1959-1965 新马华文诗歌研究》★	2000	硕士
6.	梁春芳	《战后二十年新加坡华文新诗研究（1945-1965）》★	2001	硕士
7.	张萱萱	《刘思诗作论析》	2002	荣誉
8.	苏卫红	《嬗变中的知识分子心态：新马华文小说研究（1945-1965）》	2002	博士
9.	黄蕙心	《论五月诗社的发展及其在新华诗歌史上的地位》★	2002	荣誉

31载于 2002 年 11 月 2 日马来西亚《南洋商报·南洋文艺》。

10.	陈立菁	《以变写变：希尼尔小说的叙事策略》★	2003	荣誉
11.	韩宝镇	《新华左派诗歌研究》（1965-1975）》	2004	硕士
12.	邹慧珊	《谢裕民小说的城市命题》★	2006	荣誉
13.	孙慧纹	《论新加坡怀旧书写中的身分建构：以〈联合早报·文艺城之岛屿书写〉为个案研究》★	2009	荣誉
14.	张森林	《新加坡华文诗歌中的国家意识（1945-1970）》★	2011	硕士

表（二）南洋理工大学中文系论文（1999-2011）³²

	作者	题目	年份	学位
1.	杜琳	《新华诗歌中文化忧患意识研究（1965-1985）》	1999	硕士
2.	胡月宝	《二十世纪七八十年代新华女性小说作家的世界》★	2002	博士
3.	卓建风	《英培安小说中的现代意识》★	2003	荣誉
4.	刘碧娟	《新华微型小说研究（1980-1999）》★	2004	硕士
5.	王志伟	《新华小说中的城市欲望》★	2007	博士
6.	傅勤予	《郭宝崑历史剧研究》★	2008	硕士
7.	许秀环	《南洋大学诗社研究》★	2009	荣誉
8.	纪庆聆	《边缘处的捍卫与悲叹——张曦娜和英培安的华校生题材比较》★	2010	荣誉
9.	刘梓家	《多面“性”：英培安〈骚动〉中的“性”叙事》★	2011	荣誉

（笔者按：加上★号的论文，其研究对象或内容涉及新华现代主义文学）

³²包括 2008 年之前“国立教育学院亚洲语言文化学部中文系”及“中华语言文化中心”的学位论文。

从表（一）及（二）所见，约 15 年间两所大学中文系的新华文学研究学位论文共 23 本，而研究对象或内容涉及“新华现代主义文学”的论文，国大与南大各有 8 本，总共 16 本。就数量而言确实不能算多。若进一步审视，以相关课题而获高级学位的论文，国大仅有 3 本，即《1959-1965 新马华文诗歌研究》、《战后二十年新加坡华文新诗研究（1945-1965）》与《新加坡华文诗歌中的国家意识（1945-1970）》，都是硕士论文；南大有 4 本，即《二十世纪七八十年代新华女性小说作者的世界》、《新华小说中的城市欲望》、《新华微型小说研究（1980-1999）》与《郭宝崑历史剧研究》，前两本是博士论文。由此可见，新华现代主义研究课题受到的关注相当有限。换言之，此课题待以深入研究及挖掘的空间与层面还很大。反而，荣誉学位论文的课目更契合新华现代主义文学的研究。如《新华作家的魔幻现实主义小说研究》、《论五月诗社的发展及其在新华诗歌史上的地位》、《以变写变：希尼尔小说的叙事策略》、《谢裕民小说的城市命题》、《英培安小说中的现代意识》、《南洋大学诗社研究》、《边缘处的捍卫与悲叹——张曦娜和英培安的华校生题材比较》、《多面“性”：英培安〈骚动〉中的“性”叙事》。然而，荣誉学位的研究要求相对而言不高，在范围与论析层面上还不够深入。因此，可以说新华现代主义文学的整体研究成果并不理想。笔者不禁想问，是什么因素导致多年来本土文学研究呈现如此单薄的状态？是本地学术界对新华文学的教学与研究没有给予足够的重视吗？这个问题值得深究。

值得关注的是，新跃大学³³的“汉语言文学学士课程”的毕业论文，却有不少关于新华文学的研究，涉及现代主义范畴的课题，亦值得我们注意。概括而言，这些论文包括个别作家作品的研究、文学团体的活动研究、刊物出版与经营方式的探讨等。这些论文的水平虽有待提升，但其论述课题对扩大新华现代文学的研究范围却有着一定程度的贡献。

33其英文全名为“University of Singapore Institute of Management”，简称“UniSIM”，在 2005 年以前，为“新加坡管理学院开放大学”，之后升等为正式的大学；其中文系开办部分时间本科（汉语言文学）学士课程。

表（三）新跃大学中文系学位论文（2001-2010）

	作者	课题	年份	学位
1.	冯清发	《直露·内敛：英培安讽刺风格的变化》★	2001	学士
2.	刘桂兰	《从〈文学〉至〈新华文学〉——探讨新加坡华文文学的本地意识》	2001	学士
3.	胡玉欢	《走过诗乐历史的风灯——“南大诗社”与新华文艺》★	2003	学士
4.	李玉喜	《华中初级学院华文文艺出版物初探》	2003	学士
5.	林丽君	《论英培安杂文中的政治意识》	2005	学士
6.	卓丽莲	《原甸诗歌风格论析》	2005	学士
7.	潘旭	《新加坡文艺协会探究》	2005	学士
8.	张森林	《当代新加坡伤痕文学及中国学者的解读（1981-2007）》	2007	学士
9.	何逸敏	《南大生诗歌中的南大情结和文化思考（1980-2007）》★	2008	学士
10.	盛惠龄	《以读者为本——论〈骚动〉的阅读空间》★	2008	学士
11.	康郁敏	《希尼尔笔下的“浮城”》★	2010	学士

（笔者按：加上★号的论文，研究对象或内容涉及新华现代主义文学）

在资料收集过程中，笔者发现由杨松年教授³⁴主持的“世界华文文学研究网站”³⁵上收集了一些新华现代文学研究的单篇论文，如任晓晖的《陈瑞献小说的现代派思想》、许永华的《不灭的星星之火——对一个协会和一本杂志的研究有感》³⁶；此论文探讨“新加坡文艺研究会”及其创办的《新加坡文艺》杂志在文学生产过程中的作用。当中也收录了新跃大学的学位论文，如胡玉欢《走过诗乐历史的风灯——“南大诗社”与新华文艺》。新跃大学的单篇论文之后被收录在李选楼主编的《新加

³⁴杨松年之前是新加坡国立大学中文系副教授，致力于新马文学史及早期华文副刊研究，退休后任台湾佛光大学文学系教授。

³⁵“世界华文文学研究网站”网址：<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>，它隶属于“佛光大学世界华文文学研究中心”。

³⁶前一篇没有注明出处。后者是新加坡国立大学中文系硕士生，此篇可能是学期报告。

坡文艺协会文论丛书·新马华文作家作品论集》，分上下两册，分别在2004及2006年出版，对于新华文学研究资料的收集与查找有一定的助益。

此外，本地出版人方桂香（1961-）2009年在厦门大学完成的硕博连读士论文《新加坡华文现代主义文学运动研究——以新加坡南洋商报副刊〈文艺〉、〈文丛〉、〈咖啡座〉、〈窗〉和马来西亚文学杂志〈蕉风〉为个案》，是本地现代主义文学研究论文里，研究对象最聚焦的论著。方氏对梁明广与陈瑞献合编的四个《南洋商报》副刊：《文艺》（1967-1970）、《文丛》（1971-1972）、《咖啡座》（1978-1983）及《窗》（1979-1980）及陈瑞献参与编辑的马来西亚文学杂志《蕉风》（1969-1974）进行详尽的分析，通过具体文本与统计图表，展示陈瑞献与梁明广两位新华现代主义文学运动重要作者与编者的贡献。³⁷ 这本论文的研究课题、方向与取材范围，在某些程度上跟本论文有重叠之处。尤其是新华现代主义发展的初期阶段，对于现代主义肇始的阐述必是相似的，而对某些论述对象，如现代主义先行者陈瑞献、梁明广等人对现代主义的引介，创作观的倡导等贡献，亦给予相近的肯定。不过，在理论基础、论析方法、材料运用、批判视角以及审视问题的立场方面，则有差异，因此就可能有极为迥异的结论。慎言之，方氏对新华现代主义文学的研究成果，可视为本土评论视野的扩展，具有一定的参考价值。笔者在探讨星马现代主义文学腹地《蕉风》时将借用其部分研究资料，先此申明。

综观之，前述研究都是围绕在新华现代主义文学的发展概况、作品的精神内涵与表现手法等课题之论析，确实为后来的研究工作提供一定程度的便利。笔者希望在已有的研究基础上，一方面按着文学史的发展爬梳“现代主义”在新华文学场的历史脉络，另一方面运用相关批评理论探究现代主义文学的生产与传播；包括文学团体的建立与刊物的编辑等活动对现代主义的推展及影响，再从个别作家或群体对现代主义的多元表述，探讨他们对新华现代主义内涵的建构。

37论文说明，参见2009年3月3日《联合早报·文艺城》，第3版。2010年7月由创意圈出版社出版，相关资料可参阅该书。

第二节 理论基础与研究方法

在理论基础方面，本论文主要以（欧美）现代主义文学史及相关评论作为背景知识。由于现代主义概念渊源众说纷纭，为避免阐释过程中出现定义或观点的混淆，必确定选用的理论话语。关于现代主义文学的概念、渊源、流派之论述，笔者将以 Malcolm Bradbury（麦尔科姆·布雷特勃莱，1932-2000）与 James McFarlane（詹·麦克法兰，1920-1999）合编的 *A Guide to European Literature 1890-1930* 作为现代主义思潮（*The Mind of Modernism*, 1976:71-93）兴盛的背景、现代意识的产生、现代主义的称谓与性质（*The Name and Nature of Modernism*, 1976:19-55）等的界说。在阐释现代主义与现代性概念（*The idea of modernity*, 1987:13-92）的关联、两种现代性中的美学现代性（*Aesthetic Modernity*, 1987:41-58）时，将以 Berman Marshall（马歇尔·伯曼，1940-）的论著 *All That Is Solid Melts into Air-The Experience of Modernity*（1988）、Matei Călinescu（马泰·卡林内斯库，1934-2009）的 *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*（1987）两书为参照。阐释现代主义范式的形成（*The Making of Modernist Paradigms*, 1990:8-49）及西方现代主义在文学史（*Modernism in Literary History*, 1990:50-102）中的变迁问题时，将参考 Eysteinnsson Astradur（1957-）的 *The Concept of Modernism*（1990）。

笔者了解，现代主义概念无论作为社会文化概念、思想哲学基础、文艺思潮及批评理论或前卫艺术的表现模式等，都是源自欧美国家，具有特定的历史与文化语境，在亚洲地区或进入到华语语系文学场，并非本土社会文化自然生成之现象，被解读成“移植”、“仿效”、“翻译/译介”或“文化殖民”等各类形态之论述，是有其论据的。因此，笔者在参照相关理论作为新华文学论述时，会不时做适当的取舍与调整，务必考虑两者在文化与时空语境方面的差异，并审慎地考虑其中还经历中国、台湾现代主义文学的“中介”³⁸影响。

在论述新华现代主义文学场中的文化权力（*Cultural Power*）与象征资本（*Symbolic Capital*）概念时，将以法国文化学者布尔迪厄（*Pierre*

38关于影响方面，新华现代主义文学中的先行者，如陈瑞献是直接接触西方现代主义文学思潮与作品，但某些同辈作者则受中国或台湾现代主义文学影响较深，他们阅读的欧美现代主义文学作品或理论，不少是台湾译介的。80年代，更有到台湾大学深造而受在地文化熏陶，并将其影响带入本土文学的新华作家。笔者是据此断定台湾现代主义具其中介定位。

Bourdieu, 1930-2002) 的“场域论”(Field)³⁹来阐明文学杂志、期刊、副刊的编辑策略与出版活动对现代主义文学的生产与传播的作用及影响。

此外, Michel Hockx (1964-) 的 *The Literary Field of Twentieth-Century China* (1999)、Chang Sung-Sheng Yvonne (张诵圣, 1950-) 的 *Modernism and the Nativist Resistance* (1993) 与《文学场域的变迁: 当代台湾小说论》(2001)、Shu-Mei Shih (史书美, 1960-) 的 *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semi colonial China, 1917-1937* (2001) 等文学生产与传播论著也是本论文重要的参考文献。张锦忠的《南洋论述》(2003) 与张光达(1970-) 的《马华现代诗论——时代性质与化属性》(2009) 则是笔者在梳理马华现代主义文学史时重要的参考论著, 它们的理论构架, 史料运用, 个案研究的方法, 对笔者研究思路的开拓都有很大的助益。

在具体地阐明研究方法之前, 须扼要说明新华文学现有的研究方法。笔者观察, 大致上有两种: 一是外地(以中国大陆为主)学者将“新华文学”纳入其“海外华文文学研究”范围, 而“海外”亦可进一步收缩至“东南亚华文文学”这一区块, 以中国现代(五四)文学为主流, 把“新华文学”视为其海外一支流, 用影响与继承、主导与接受的主客关系来解析“新华文学”的发展脉络。二是评论者或文学史家视“新华文学”为历史线性发展材料, 做事件与活动情况的记录、作品出版的收集, 作家作品综论; 包括介绍作家生平事迹、作品内容, 分析题旨与艺术特色等, 其中对作品具体内涵的分析大多是印象批评(Impressionistic Criticism)⁴⁰式的方法。不难发现, 有时因评论者个人的审美判断或批评素质, 对作品分析仅止于内容或情节概述、写作手法的解说, 而没有深入挖掘文本的深层意涵、探讨语言文字的运用、论析表现手法的经营等。根据观察, 两种方法的局限是难以展现新华文学作品作为文本的主体性与美学价值, 也无法凸显文学研究在理论与批评方法上的深度。不过, 必提出, 中国大陆学者从 80 年代初至今, 经过 20 多年的钻研与经验的积累, 对海外华文文学研究的方法已有改进。根据朱文斌(1973-) 的观察,

39Field(场域)这一术语在布迪厄的论著里是关系到网络与斗争的位置, 它是个人投资其文化资本, 并运作习癖(习惯)的脉络, 习癖则定义了个人据以在世行事的一组开放的态度和习性。每个场域都包含个人、制度与影响力的网络, 与其他彼此竞争的场域构造类似, 但有自身的逻辑和结构, 见《文化理论词汇》(台北: 巨流图书有限公司, 2003), 页 154。还可参阅 Pierre, Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essay on art and Literature*. 1993.

40根据《欧美文学学术语词典》的解说, 印象(主义文学)批评“试图以文字形式来表现一篇文学作品的直观特征, 同时说明该作品给批评家造成的直接印象。”(艾布拉姆斯著, 朱金鹏、朱荔译 1990: 64-65)。相关资料参见王先霭, 王又平主编《文学批评术语词典》(上海: 上海文艺出版社, 1999), 页 144-142。

一些评论者运用新批评（New Criticism）探讨文本的美学价值，一些则运用社会历史批评（Socio-historical Criticism）方法着重考察海外华文文学的变化和发展、文学同特定历史时期和社会形态的关系、作家生平对作品的影响、作品文学的甄别考订、作家的创作意图和作品在各个不同时期的实际效果的关系等问题。（朱文斌 2004:4）。朱文斌指出大陆研究者在对在地文学现象、思潮、流派归纳总结的论述中，普遍使用这种批评方法。某些评论者即使做作家综论，会特别注意将文学与社会、时代、历史等因素结合起来论述，逐渐形成一种模式化的批评方式。朱文斌认为：

[……] 这种看似面面俱到，既注重文本分析，又重视联系社会、时代、历史背景的写作方式由于过分追求全面、把握上自然简化，化约了文学与社会、政治关系，看似全面，实则简单，缺乏理论色彩，且毁坏了文学作品的多义性与艺术性[……] 这些作家综论很多直接成为了文学史的章节，这就难免给文学史的撰写带来呆板僵化与理论深度的不足。（朱文斌 2004:5）

朱文斌指出的问题，也是本地新华文学史研究所面对的困境。譬如杨松年的《新马华文现代文学初编》把新马华文文学发展概括为不同时期，并跟特定时期的社会及政治意识形态紧密联系在一起；“马来亚地方性提倡时期的新马华文文学（1934-1936）”、“侨民意识膨胀、本地意识挫折时期的新马华文文学（1937-1942）”、“本地意识的拓展时期，反对黄色文化时期的新马华文文学（1950-1954）”、“本地意识的膨胀时期：爱国主义文学提倡时期的新马华文文学（1955-1959）”、“自治时期的新马华文文学（1960-1965）”⁴¹。就现当代文学批判性研究的发展趋势而言，确实需要思考如何改进上述较刻板僵化的论述方法。

朱文斌指出 90 年代以来，饶芃子（1935-）以“比较方法”（对世界各国华文文学进行跨国别的比较研究）与“文化视角”（结合文学与文化研究）介入海外华文文学的理论研究，拓展了世界华文文学学术的研究空间。朱氏认为以文化视角研究新马华文文学可从三方面切入，即探讨其“双重传统”、“文化冲突”、“文化身份认同”（涉及文化人类学、民/种族学以及后殖民理论的问题，是全球化语境下的产物，包括文化认同、文化寻根、文化误读与身份追寻、身份迷失、身份焦虑等不同层面）（朱文斌 2004:6-7）的议题。事实上，这三个议题在新华本土文

41见《新马华文文学初编》（新加坡：教育出版社，2000）之目录。

学研究中已被提出。王润华在《从新华文学到世界华文文学》中即已提出新华文学的“双重传统”，即“从中国文学传统到本土文学传统”（王润华 1994:1-93）的论述。此外，王润华的《华文后殖民文学——本土多元文化的思考》（2000）、朱崇科的《本土性的纠葛——边缘放逐·“南洋”虚构·本土迷思》对于新马文学语境中的文化冲突（尤其指华人遭遇的文化困境）与文化属性认同意识等议题已有深具学理性的论述。尽管如此，这样的研究视角与方法相对于整体新华文学研究现况而言，尤其对本土性现代主义的研究仍是少数，有待研究者去探索与开拓。

有鉴于此，笔者希望借助西方现代文学批评理论，如新批评、接受美学（Reception Aesthetic）、叙事学（Narratology）、精神分析（Psychoanalysis）、文学生产理论（Theory of Literary Production）、比较文学中的影响研究（Influence Study）等，把新华文学作品置放于特定的历史与文学语境中作深层的文本分析。此外，笔者认为史料的掌握与论析在研究中的重要性，只有通过具体史料的梳理才能够比较客观地阐释“现代主义”在新华文学场的发展脉络，并把相关的评论篇章、文学活动、出版刊物与史料并置做历时与共时性的对照，通过文史互证⁴²的方法，具体地描述本土现代主义文学的形貌。

接着进行作家及期刊、副刊编辑访谈。在进行作家访谈前，笔者跟彭志凤了解访谈计划的可行性，确定访谈对收集资料并了解历史现况的重要性。访谈方式包括个别面谈与通过电邮提问，接受访谈者有南子（李元本，1945-）、周维介（周望桦，1952-）、杜南发（1952-）、彭志凤（彭飞，1956-）、殷宋玮（林松辉，1965-）、周德成（1973-）。⁴³笔者根据访谈者的阅历背景与参与经验设置问题，主要是阅读经验、创作经历、文学观与影响、参与文学团体活动的具体情况（怎样成立团体、推展哪些活动、有哪些成果、遭遇什么困境等）、创刊理念与编辑策略

⁴²这个研究方法的概念是受到朱崇科对杨松年多年从事新马华文文学研究方法史观的评论所启发。笔者认为能适当地借用西方文学理论对新华文学进行批评有助于提升本土文学评论的水平。然而，杨松年较为传统的文献整理与分析的方法，仍有参照价值与实用性。详尽论述参见朱崇科〈开放实用主义的调试及其限制——杨松年新马华文文学研究的本土视野〉，载《蕉风》第494期（2005年7月），页102-111。

⁴³原本计划访问的作家分成五组：（一）南子、英培安、林方；（二）杜南发、周维介、林山楼、彭志凤、潘正镭；（三）希尼尔、谢裕民、吴耀宗；（四）柯思仁、蔡深江、殷宋玮；（五）黄广青、周德成、陈志锐。由于时间的局限而无法完全做到，以后有机会再继续进行。

等。之后，整理成“作家访谈记录”与“期刊、副刊访谈记录”⁴⁴作为个案研究资料。然而，笔者极为审慎看待作家所讲述的“文本”（访谈内容），它是现时对过往经验的回溯性描述，即一种包含记忆与遗忘的口述“文本”，不能把它完全等同于史料。故仍需借助其他文献，包括报章报道、副刊（微缩胶卷、剪报）或相关记载资料做相互之印证。这里需说明，在计划访谈时，原本构想以小组座谈形式，让作家（包括周维介、杜南发、林山楼、潘正镭、彭志凤等）针对现代主义在新华文学场域的生成与发展、对本土文学现代性的建构及影响、对“新华现代主义文学图像”的想象等课题提出看法，进行一场“80年代现代主义文学回顾座谈”。此计划因作家个人意愿的问题而搁浅。

⁴⁴附录（五）：作家访谈记录，页 456-469；附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录，页 470-481。

第三节 材料运用与结构安排

（一）材料运用

在取材方面，研究材料取自新华文学产生后，从 1968 年到 2000 年间，在新加坡创作、编辑或出版的（1）作品集，包括诗歌、小说、散文、戏剧四种文体的个人作品集与多人合集⁴⁵；（2）文艺期刊与杂志，包括个人与文学团体编辑的刊物⁴⁶，主要以《蕉风》、《茶座》、《红树林》、《楼》、《同温层》、《五月诗刊》、《接触》、《风见鸡杂志》、《后来》为分析文本；（3）文艺副刊，以《南洋商报》的〈浮雕〉与〈文林〉为主要分析文本⁴⁷；（4）文学丛书，相关文学团体出版的系列丛书⁴⁸。

（二）结构安排

本论文的研究框架主要分两大部分；第一部分探讨“现代主义”在新华文学场的历史脉络；从西方（欧美）、中国、台湾、马华现代主义文学的历时与地域性发展，进入与聚焦到如何产生与演变，以至融入新华文学场，即新华现代主义文学的生产与传播；包括文学社团的创办、活动的推展、刊物的编辑与风格的型塑等具体论述。第二部分则探讨个别作家群体对现代主义的多元表述；从先行者的拓荒、实验、外来创作实践与理论的介入，以至怎样跟传统文化、古典意蕴交叠融合，到跨越国界文学原乡的追寻、对语言形式的颠覆与精致化、对存在的思考、文化认同的寻索、现代主义小说策略的多重变换等的论析，以期呈现新华现代主义的多元表述特质。论文的具体结构，共分作十一章：

第一章绪论，阐明议题范围与研究现状，说明本论文的理论基础与研究方法，所运用的材料及论文的整体结构安排。

第二章“现代主义”关键词的界说，分为两节；第一节阐释西方语境中的现代主义，包括“现代主义的滥觞与发展”及作为文艺思潮与美学范式的“现代主义与现代性的辩证关系”；第二节阐述“中文”现代

45附录（一）：作品集列表（一）与（二），页 438-444。

46附录（二）：文学期刊、杂志列表，页 445-450。

47附录（三）：文艺副刊列表，页 451。

48附录（四）：丛书列表，页 452-455。这里有部分材料跟作品集重叠，以丛书列表呈现为便以了解文学团体丛书的出版概括。

主义的衍生，将分别阐明“现代主义”在中国大陆（1910-1940）与台湾（1950-1980）两地文学场的发展概况。

第三章阐述“现代主义”在新华文学场的历史脉络，即正式进入新华文学中的现代主义论述，共分三节；第一节阐述马华现代主义风潮的肇始；第二节阐述台湾现代主义诗学的接收；第三节阐述新华现代主义文学的流变，将就四点阐释现代主义的演变历程：（一）跟“现实主义文艺观”的抗衡；（二）“新马华文学语境”的现代主义论争；（三）副刊、期刊、杂志及其编辑策略；（四）“新华文学语境”的现代主义论争。

第四、五章探讨新华现代主义的生产与传播之具体情况，包括文学社团的创办、活动的推展及表现；期刊、杂志、副刊的创刊理念、编辑策略、刊物风格的形塑等。

第四章分为三节；第一节论析“南大诗社”与《红树林》诗刊，包括（一）南大诗社的成立与现代主义的渊源；（二）“诗乐”创作与表演风气的兴起；（三）《红树林》的创刊及其现代主义风格。第二节论析“五月诗社”与《五月诗刊》，包括（一）五月诗社的成立与现代主义的扩张；（二）个人与集体典律的建构：《五月诗社文丛》；（三）现代主义的行板：《五月诗刊》；（四）活动推展与现代主义的传播。第三节论析“阿裕尼文艺创作与翻译学会”与《同温层》，包括（一）“阿裕尼学会”的创立与现代主义的深化；（二）文学活动的多元性实验，即诗乐创作与表演、新马华文文学史展；（三）文学的同温世界：《同温层》与《同温层文丛》，即其编辑与出版理念。

第五章共分为四节；第一节论析新马现代主义文学重镇：《蕉风》；第二节论析现代文学理论实验室：从《茶座》到《接触》，显现从创作延展到现代文化艺术理论的编辑理念，将提及《蜗牛》、《前卫》与《猎户》三本刊期虽短却具影响力的杂志；第三节论析小众文学理念空间：《楼》、《风见鸡》与《后来》，包括（一）《楼》的搭建与倾覆；（二）《风见鸡》的叛逆与颠覆；（三）《后来》的出现与匿迹，亦将论及它们产生的文学现象与相关论争。第四节论析副刊里的现代主义堡垒：《南洋商报》的《浮雕》与《文林》，包括（一）《浮雕》上的现代主义刻痕；（二）《文林》中的多元现代主义景观。

以下五章着重探讨“新华现代主义的多元表述”，各章细分如下：

第六章“先行者与现代主义的拓荒”，第一节论述“六八世代”的现代意识与创作实践，以牧羚奴、英培安、贺兰宁、林方、南子等的诗观及

诗作为主，分析早期的新华现代主义诗风；第二节论析介入与影响：王润华的现代主义创作与批评理论，及其对新华文学场的影响。

第七章“传统文化与现代主义的交叠”，第一节论析梁钺、郭永秀的“传统与现代”精神的重叠；第二节论析华之风、杜南发的“古典与现代”意蕴的交融。

第八章“文学原乡与现代主义的追寻”，第一节论析从“台北意象”漫步、迷路到“文字黑店”的蔡深江，分析其创作（一）“台北意象”的反复现身；（二）“人文意识”的展演；（三）“漫步”与“迷路”的文字魔术；（四）“文字黑店”的经营策略；第二节论析“棲身书写”作为语言存在形式的殷宋玮，探讨其散文在（一）“画面与声音”及“意象与情致”；（二）“潜意识密谈”与“可感觉性”的创造性。

第九章“英培安小说的现代主义叙事策略”，第一节论析现代小说手法的实验与现代意识的介入；第二节探讨其荒诞、黑色幽默的运用与存在的思索；第三节论述叙事观点、人称、叙事结构的多重转换，包括（一）心理写实与“知识分子”式的自省与反思；（二）“视觉”叙事与“忏悔”式叙述话语；（三）后设叙事与复调结构。

第十节“郭宝崑戏剧对存在的思考与认同的探索”，以郭宝崑 1980年后创作的戏剧为主，探讨如何将“孤独个体的现代性体验”交织、融合在剧作中。第一节论析梦的运用，呈现（一）面对存在的荒谬情境；（二）寻找自我的焦虑与失落；（三）身份、文化认同的困惑与忧惧；第二节论析边缘意象的塑造，凸显（一）“纯真”、“理想”、“智慧”的边缘化；（二）“母语”、“传统”的边缘化；（三）“漂泊者”与“阉割者”的双重边缘化；第三节“记忆”的重构，表现（一）记忆本源的追索与重构；（二）个人与集体记忆的重构。

第十一章结论，综合各章的论析重点与发现，阐明新华现代主义文学的“多元化”特质；即多元化的生产与传播形式、表述与书写策略，以及新华现代主义文学库的建构。笔者认为，新华文学的现代性探索是一场未完成的，且持续发展的文学旅程。故此结论是阶段性的观察与总结，并非定论。希望借此研究，为新华文学的现代性建构开拓不同面向的论述视角，使新华文学作品受到更全面、更具深度的学术关注。最后，论文后附上“新华现代主义文学纪事年表”⁴⁹，以便于宏观审视新华现代主义文学的发展脉络。

49附录（七），页 482-494。

第二章 “现代主义” 关键词界说

第一节 西方语境中的现代主义

（一）现代主义的滥觞与发展

根据马泰·卡林内斯库对“现代主义”（*Modernism*）的历史渊源的阐释：（西方）在 18 世纪之前；也就是古代与现代之争达到高峰之前，“现代主义”一词并没有被欧洲或其他地区普遍使用。在两端争议的高峰期，“主义”（*ism*）这个后缀词——意味着非理性地坚持某种狂热的原则——不是现代人而是他们的对立者加到“现代”一词上的。古代传统的维护者认为，现代人基于他们的怀疑与褊狭，自认比前人优越，其实就是党派的偏见。对反现代的人而言，“现代主义”只不过是批判者手中的一个术语武器罢了。塞缪·约翰逊（*Samuel Johnson, 1709-1784*）把“现代主义”列为斯威夫特（*Swift Jonathan, 1667-1745*）独创的一个新词收录在他编撰的《英语词典》（*Dictionary of English Language, 1755*）中，并引用斯威夫特给蒲柏（*Pope*）的信中的一段文字：“拙劣的作家投给我们一堆用丑恶的省略语和奇怪的现代主义写的散文与诗歌。”以此说明斯威夫特对“现代主义”的蔑视，且指出他在《一个澡盆的故事》（*The Tale of a Tub, 1704*）中贬斥“现代派”（*Modernist*）败坏英语的劣行。直到 19 世纪后期，“现代主义”才被有意识的正名或至少减缓其内涵的论辩性。即便如此，在 1907 年天主教会把“现代主义”谴责为异端，也使到它纠缠不清的贬义又再度被掀开。直到 1920 年以后“现代主义”才被广泛地接受，并获得其合法性，然而某些时候它还是会具有污蔑性的语义。在极具争议性的现代术语系列中，“现代主义”不仅是一个后来者，更是一个具有争论性的概念。（*Călinescu 1987: 68-69*）

卡林内斯库进一步指出鲁文·达里奥（*Rubén Darío, 1867-1919*）⁵⁰是第一个正式使用“现代主义”这名称来指称一个大规模的当代美学革新运动的人。达里奥早在 1888 年发表于《艺术与文学评论》（*Revista de Arte y Letras*）的一篇文章中提到“现代主义”一词，赞扬墨西哥作家卡尔多·贡特雷拉斯（*Contreras Ricardo*）的表现手法具有现代主义特质。因此“现代主义”不仅是一种流派或运动，而是一整个时代精神的表现。

50达里奥的现代主义精神意味着拉丁美洲文化对西班牙文化威权的断然拒绝。新鲜的、现代化的法国影响、被有意识地、富有成效地运用来反对盛行于当时西班牙文学中的陈词滥调。见 Matei Călinescu. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987, p69.

此外，西班牙作家巴列·因克兰（Ramón del Valle-Inclán, 1866-1936）认为“现代主义”含有一种异于传统的独创性：

……我宁愿努力奋斗为自己创造一种个人风格，而不是通过模仿 17 世纪的作家寻求一种现成风格……我就是这样成为一个忠诚的现代主义者；在自己而不是他人身上寻找我……如果在文学中存在某种可称为现代主义的东西，它肯定是追求个人独创性（*personalidad*）的强烈欲望。（周宪 2004:81）

根据以上的阐释，我们可以说，“现代主义”在西方语境中无论是艺术派别、文学运动、思潮或个人创作都要求它有别于传统典范，能开展独创性及彰显个人的风格。

英国两位著名文学评论家麦尔科姆·布雷德勃莱与詹·麦克法兰则指出：由于“现代主义”变幻不定的特性，评论家很难为这个概念或思潮定下一个明确的时空位置。他们认为“现代主义”的潜势早就存在于文学的发展当中，必须从几个面向作多重的阐释。若将“现代主义”视为一场运动，这运动掀起的风潮几乎覆盖了整个 19 世纪的欧美。若“现代主义”是属于“波西米亚”（Bohemian）⁵¹或先锋派（*Avant-garde*）的，即艺术家的未来主义（*Futurism*）理论；一种以自由和松散作为媒介的知识领域，它可说是活跃了整个浪漫主义时代（约从 1770 至 1850 年前后）。如果需要用明确的美学经验来说明，则弥尔·左拉（*Emile Zola*, 1840-1902）在 1880 年出版的《实验小说论》（*Le Roman expérimental*）一书就是它代表。由此，他们将“现代主义”的发生时段定在 18 世纪中叶以后，而它的发展持续期，则要视个别地域及其社会文化的变迁而定，将不会是一致性的时段。

两位学者亦指出，如果“现代主义”以一种多元化的意识揉皱了“自然主义”（*Naturalism*）坚硬的外皮，正是 1870 年代英国的沃尔特·佩特（*Walter Pater*, 1839-1894）跟其他欧洲思想家所谈论的“胎动”（*Quickened*）和多元意识。如果“现代主义”是对城市化想象的一种反应，法国诗人波德莱尔（*Baudelaire Charles*, 1821-1867）则提出，虚构的城市及以想象制造“新”的感觉，即一个“组合世界”（*Gesellschaft World*）。“现代主义”还包含其他的意涵，如：反形式或对正统的亵渎，依赖一种感性的联系而运用强硬、共鸣和诙谐的形象，苦闷感和美国批评家特里林（*Lionel Trilling*, 1905-1975）所指称的“逆向文化”

51波西米亚人自 1830 年起就开始在巴黎活动。

(Adversary Culture) 等。故可确定, “现代主义”是一个国际性的运动, 它是各种集中动力, 在各地各个不同时期发展至高峰的运动。这些运动有些会长期驻留, 有些只是短暂出现很快便消失。有些给即存的传统, 包括浪漫主义 (Romanism)、古典主义 (Classicism)、现实主义 (Realism)、印象派 (Impressionism) 等观念带来极大的冲击, 而有些又像是既有传统的合理发展。“现代主义”的面貌可以十分迥异, 端看它源自哪一个中心或在哪一座城市开展。换言之, 它可能因不同地区或语言文化而有不一样的意涵。由于国际性是“现代主义”的本质, 有论者认为它即是“国际主义” (Internationalism) 的同义词。(Bradbury and McFarlane 1976: 30-31)

两位学者给“现代主义”作了多重的阐释, 一致认为几乎所有的版本都明确地指出“现代主义”是一个历史性的发展, 伴随着一种思想危机及臻至顶峰的思潮。大部分英美评论家认为这个顶峰到 20 世纪前期便逐渐下滑。关于这个说法虽然各家各派各有论述, 但所共其识则是法国象征主义的产生及两位重要创始人; 即福楼拜 (Flaubert, 1821-1880) 和波德莱尔是英美现代主义文学成就的表征。总言之, 它最密集的时期应是 20 世纪的前 25 年; 紧接 20 世纪开始和第一次世界大战 (1914) 之后是两个高峰期。这时的“现代主义”概念通常被视为以纽约、伦敦、巴黎三座城市为其发展轴心。而以柏林、维也纳、哥本哈根、布拉格或圣彼得堡这些城市为中心的“现代主义” (依循不同的年代划分、不同表述姿态、有其不同影响力的先驱、来自不同渊源的现代主义) 却没有受到应有的重视。布雷德勃莱与麦克法兰强调, 这才是我们应该关注的。尽管我们的任务不是要把“现代主义”纳入当代实验主义的行列或归为激进的态度, 而是要整理与澄清这些记载。我们需意识到, 任何一种“现代主义”都必包含真实而共同的叙述观点与国际性的特质。这些不同表述的“现代主义”提供了更广阔与深厚的基地作为对“现代主义”的概括性总结。这是现今所有探索“现代主义”的一个倾向。(Bradbury and McFarlane 1976: 31)

由此可见, “现代主义”是一个持续发展, 不断变化的文化概念。从文艺思潮的观点出发, 我们将根据《现代主义: 1890-1930》 (*Modernism: 1890-1930*, 1976) 一书, 把“现代主义”定义为从 1890-1930 年 (约 40 年间), 在欧美文学界蓬勃发展, 形成的多元文学流派。从内涵上看, “现代主义”是指 (第一次世界大战 1914-1918 年以后) 西方文学与艺术领域中具有明显的现代特征的概念、感受、形式和风格。

不过，它的具体特征将随这个概念的使用者的理解而有所变化，而“现代主义”有意识地要求彻底摆脱西方文化与艺术的传统基础却是公认的事实。在这特定时期，各种文学艺术流派名称之下兴起与汇合的文艺运动或思潮都属于“现代主义”的范畴，如先锋派、颓废派（Decadence）、意象派（Imagism）、象征主义（Symbolism）、未来主义、达达主义（Dadaism）、超现实主义（Surrealism）、表现主义（Expressionism）、存在主义（Existentialism），而荒诞（Absurd）、意识流（Stream of Consciousness）、黑色幽默（Black Humor）及蒙太奇（Montage）等表现手法也涵盖其中，可见其范围的广泛。

我们从“现代主义”的渊源与发展的复杂性认识到，确定其定义的困难。开放性与多义性就是“现代主义”的存在特质，尤其在文学场域里，也就说明了文学是一种复杂的社会文化现象。从论述的角度而言，只能强调所要针对或评论的是哪一个场域、范畴或特定时段的“现代主义”即可。如英国现代派小说家维吉娜·伍尔芙（Virginia Woolf, 1882-1941）这样界定“现代主义”：

1910年12月前后，人性发生了变化，所有人际关系（例如主仆、夫妻、父子等）都改变了，随着人际关系的变化，宗教、政治、文学以及人的行为都发生了变化。⁵²

伍尔芙是从社会人际的角度来界定“现代主义”而不是美学观。其实，她的观点是更接近现代人遭遇的“现代性”体验。

发展到20世纪中期以后“现代主义”，也像它最初对既有传统的反叛一样遭受后来者的批判。美国学者马歇尔·伯曼在论著《一切坚固的东西都烟消云散——现代性体验》（*All That Is Solid Melts Into Air- The Experience of Modernity*, 1988）的结尾处曾重申对“现代主义”的阐释，以澄清后现代论者（Post-modernist）对“现代主义”的嘲弄：

……某些论者认为，真正具有独特性的当代艺术与思想已大大地超越了现代主义所包含的各种各样的情感，而赢得了自称为“后现代”的权利。我想重复本书开篇时所勾勒的现代性景观，来回应这些像是对立却又能互补的观点。我说过成为现代人，就是将个人与社会的生活体验为一个大漩涡，并在不断的崩解与重生，困难和痛苦、含混和矛盾中找寻自己的世界与自我：成为这宇宙——所有

52 伍尔芙著，瞿世镜译《论小说与小说家》（上海：上海译文出版社，2000），页294-295。

坚硬的东西都烟消云散——中的一分子。成为一个现代主义者，就是将自己安身在大漩涡中，跟随它的节奏，随波逐流，在其中寻觅它的真实、美、自由、公正，这些都是激烈而危险的湍流所允许的。（Berman 1982:345-346）

伯曼的论述主要是以 1960 年代人们对整个现代生活的态度以及体验（包含肯定、否定、逃避的态度）把“现代主义”分为三种倾向：

第一种倾向是竭力逃避现代生活的“现代主义”，最特出的表现在法国学者罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）的文学领域与美国文艺评论家格林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）的视觉艺术。后者尤其坚信艺术家最应当关注的是艺术自身，也就是说“现代主义”是对纯粹的、直指的艺术对象的追求。这种现代主义把艺术与现实社会分隔，让艺术家取得了职业的自主与尊严。伯曼认为这种现代主义较难长存，因为一种没有跟个人情感或社会联系的艺术将不会有充沛的生命力，只能流于外在形式的美。这就是最初现代派艺术家所主张的“为艺术而艺术”（*L'art pour l'art*）的创作理念。

第二种倾向是把“现代主义”视为一种反传统的艺术形式，它旨在推翻一切的价值观念，具有一种反叛与摧毁性，如“现代艺术作品是用一种侵略性的荒谬来骚扰我们”（周宪 2004:36）或“现代主义成了表示一切反叛力量的代名词”（周宪 2004:37）这样的说法。然而，伯曼并不认同“把现代主义视为纯粹麻烦的制造者”（周宪 2004:37）的观点，他提出众多例证阐明“现代主义”的正面意义。如英国作家劳伦斯（David Herbert Lawrence, 1885-1930）对性的愉悦、自然的美和人的温柔，总是跟他强烈与绝望的虚无主义（Nihilism）结合在一起。西班牙立体主义（Cubism）画家毕加索（Pablo Picasso, 1881-1973）的《格尔尼卡》（Guernica）⁵³中的人物在凄厉地嘶喊自己的死亡的同时，却极力地保持活跃的生命。（周宪 2004:37）

第三种倾向对“现代主义”持肯定态度，主张现代艺术必须消除与商业、娱乐、工业、技术、政治等之间的隔阂，鼓励艺术家和电影制作者合作共同创造出多姿多彩的艺术复合媒介产品和表演。这类现代主义

⁵³第二次世界大战时，毕加索作油画《格尔尼卡》（1937）抗议德、意法西斯对西班牙北部小镇格尔尼卡进行狂轰滥炸。这幅画是毕加索最著名的一幅以立体主义、现实主义和超现实主义手法相结合的抽象画，剧烈变形、扭曲和夸张的笔触以及几何彩块堆积、造型抽象，表现了痛苦、受难和兽性，表达了毕加索多种复杂的情感。

者认为无论是“为艺术而艺术”的现代主义或反叛性现代主义都不符合现代精神，而强调对艺术必须持开放态度，“他们把新鲜的空气和轻松的嬉戏带入 50 年代已变得过分庄重、严厉和封闭的文化氛围。”（周宪 2004:39）可是，伯曼认为这种倾向的现代主义者在他们丰富多彩的创造力背后缺乏严谨的批判能力，因此无法明确地划定艺术的开放界线，同前两种倾向的“现代主义”一样都潜藏着危机。

“现代主义”虽滥觞于西方社会，然而随国际间政治、经济、文化思潮的发展与流动，无可避免地延伸到东方社会，以至进入到中文场域，如中国、台湾、香港、新马等以中文为书写媒介的地区都在不同程度上受到它的影响。本章第二节将对“中文现代主义”概念的衍生做详尽的阐述。厘清西方语境中的“现代主义”概念之后，我们将进一步阐释“现代主义”跟萌生它的“现代性”之间错综复杂的辩证关系。

（二）现代主义与现代性的辩证关系

狭义地说，“现代主义”作为西方的一种艺术形式，它的特性跟其产生的历史及文化语境的关系既相生又相克。“现代主义”是对当代（19 世纪末至 20 世纪）社会文化乱象做出反应的一种艺术、是两次世界大战中文明和理性毁灭后产生的艺术、是现代社会资本主义与工业化急速发展的艺术、是揭示存在的虚无与荒诞的艺术。“现代主义”是技术的文学，它是因为社会现实的解体和陈旧因果观念的废弃而产生的艺术、是由于个人的传统观念被摧毁而产生的艺术、是由于语言的共同概念受到质疑，而一切现实都成为主观虚构之后导致语言混乱而出现的艺术。

（Bradbury and McFarlane 1976:27）以上种种对于“现代主义”艺术的描述，全都蕴藏着一个关键元素——“现代性”（Modernity）对它们的渗透，也就是说“现代主义”是西方文明“现代性”的产物。当西方现代社会发展到极致，为反叛“现代性”所带来的各种社会与文化弊端便催生了具有反叛特质的现代主义文化。换言之，19 世纪的西方人对现代性经验的意识自觉，直接引发了现代主义思潮。当时的作家、艺术家和思想家是这种意识自觉的先驱者。他们在纷乱的现代生活体验中发言，表达被抛入现代性大漩涡后的各种焦虑、晕眩、昏乱的感受，他们的声音是“嘲弄的、矛盾的、多音调和辩证的”。他们一方面“以现代性自身创造出来的各种价值观念的名义来指责现代生活，另一方面又对现代性的明天怀有希望”。（周宪 2004:28）

卡林内斯库认为，要界定“现代性”这个既繁复又具争议性的概念；并且想要精确地指出它在整个西方历史进程中出现的准确时间，是件困难的事。实际上，它比定义“现代主义”更加棘手。不过，卡林内斯库指出只有在特定的历史时期；即“线性而无可逆转、流动而无法阻挡的时间”框架里，才能想象“现代性”这个概念。因此，对一个无需用时间作为延续其历史概念，并以神话和重现模式作为时间归类的社会而言（指前现代时期），“现代性”这个概念是毫无意义的。譬如米尔恰·埃里亚德（Mircea Eliade, 1907-1986）在《永恒回归的神话》（*Myth of the Eternal Return*, 1954）⁵⁴中所描述的社会就是。“现代性”必然与世俗主义（Secularism）联系在一起，而构成“现代性”的要素就是一种对时间无可重复的感觉。这种要素跟犹太——基督教的“末世论”（Eschatology）的历史观是相容的。所以，“现代性”的概念并不存在于古代异教徒的世界，而是产生于基督教的中世纪。（Călinescu 1987:13）卡林内斯库进一步指出，现代与古代的对立，在文艺复兴的自觉及其对时间在历史与心理两方面的强烈矛盾意识里呈现出极富戏剧性的面貌。在中古时代，人们是根据神学思想来理解时间的，它是人类生命短暂性的证明，也是死亡和死后世界的一种永恒性提示。这种思想是反复通过“死亡永在、命运无常、万物皆空、时间无情”（*memento mori, fortuna labilis, the ultimate vanity of all things, and the destructiveness of time*）（Călinescu 1987:19），这一类题旨来表现的。

卡林内斯库认为，“尘世剧场”（*Theatrum mundi*）是中世纪的一个最重要的主题，这类剧场把现世比作舞台，人类不自觉的当上演员，由上帝分派他们角色。这个概念对经济文化处于静态、被稳定且静止的观念支配的社会而言是很自然的事。这样的社会对变动非常谨慎，人们的世俗观念完全是以神学为中心的人生观。中世纪的人对时间观念的淡薄与模糊是有其原因的。譬如，在13世纪末以前没有精确的时间测量方法，因为当时还未发明机械钟。由此，研究文艺复兴对时间的发现的学者指出，中世纪的人能以一种世俗的悠闲态度生存着，时间或改变都不是很重要，人们对掌握未来也没有太多的担忧。然而，文艺复兴时情况起了急剧的变化，虽然以神学观为主的时间概念并没有立刻消失，但从此它必须跟一种实际的、行动的、创造的、发现的和改革的时间意识（the

54这本论著主要讨论从原始人的“梦幻”时间到现代人的“无法阻挡地流逝的时间”各种时间观念的问题。

time of action, creation, discovery and transformation) 共存, 并与之间关系日渐紧张。由此, 卡林内斯库引用了里卡尔多·基尼奥内斯的 (Ricardo Quinones, 1935-) 《文艺复兴对时间的发现》 (The Renaissance Discovery of Time, 1972) 一书的观点来加以证明:

但丁 (Dante)、彼特拉克 (Petrarch) 和薄迦丘 (Boccaccio) 分享他们的社会活力与新生感, 以及对时间最实际的关切。从他们的身上我们看到被唤醒的活力与多样化的爱。他们就是先驱, 敏锐的意识到自己生活在一个新的、诗学复兴的时代。他们同样把时间看作一种珍贵的物资, 一个必须认真对待的客体。(Călinescu 1987:19)

卡林内斯库指出, 文艺复兴初期把西方历史明确的划分为三个时代: 即古代、中世纪和现代, 对于各个时期的描述都隐含着价值判断; 以光明与黑暗、白昼与夜晚、苏醒与沉睡作为三个时代的隐喻。即古代跟绚烂的光明 (Resplendent Light) 联系、中世纪是浑浊 (Nocturnal) 既被遗忘 (Oblivious) 的黑暗时期, 而现代则被视为从黑暗中破茧而出, 苏醒与复兴 (Renaissance)、预示充满着光明的未来 (Luminous Future) 时代。因此, 现代人带着对现代时期的美好憧憬生活着, 经历着现代时期的现代性生活经验。

在文化研究论述中, 大都认同于卡林内斯库对“现代性”的分类, 他把“现代性”分为两种类型; 一类是“资产阶级现代性” (Bourgeois Idea of Modernity, 或布尔乔亚现代性, 也有人称之“社会现代性”), 另一类是“美学现代性” (Aesthetic Modernity 或称为“审美现代性”)。从 19 世纪前半期开始, 西方文明中的“现代性”逐渐出现无可愈合的分裂; 一种“现代性”包含科学与技术的进步、工业革命、资本主义带来社会经济的快速发展与变革; 另一种是追求审美的美学概念“现代性”。此后, 这两种“现代性”之间充满着难以化解的敌意, 形成相互矛盾、颠覆又互为支持的关系。“资产阶级现代性”延续了现代概念史早期的优良传统, 相信科学与技术能造福人类、对时间的关切 (对时间的测量、把时间视为商品, 可以卖买且具有金钱价值)、对理性的信仰、相信抽象人文主义所界定的自由理想、倾向于实用主义、崇拜行动与成功, 所有这一切都在各种程度上联系着资产阶级的胜利文明。反之, “美学现代性”则促使先锋派的产生, 是源自其浪漫派的倾向而趋于激进的反资产阶级态度, 它厌恶资产阶级的价值观, 通过反叛、虚无 (Anarchy)、

启示性（Apocalypticism）到贵族式的自我放逐（Aristocratic Self-exile）等多种手段来表现对资产阶级的厌恶。简言之，最能表现“美学现代性”特征的就是它对“资产阶级现代性”的公然排斥与强烈的否定激情。

（Călinescu 1987: 41-42）

卡林内斯库曾指出，波德莱尔对“美学现代性”最详尽的论述是在他的《现代生活的画家》（*The Painter of Modern life*, 1863）中对荷兰裔法国画家康斯坦丁·盖伊（Constantin Guys, 1805-1892）的评论。波德莱尔强调“现代性”最显著的特征是其当下性倾向，其认同于感官现时（Sensuous Present）的企图，这种感官现时是在其转瞬即逝中被把握的，由于其自发性，它跟凝滞在僵化传统中、意味着无生命静止的过去相反。引用波德莱尔自己的话语阐述：就是“现代性是短暂的、易逝的、偶然的、它是艺术的一半，其另一半是永恒和不变的。”（Călinescu 1987: 48）

卡林内斯库认为波德莱尔的“现代性”体现了一种新颖而独特的时间意识的悖论（Paradoxes of a Time Awareness）（Călinescu 1987: 49），也就是说“现代性”是定义在“现在的，具现时性的”，完全不能以过去做比较。从美学角度来说，艺术家不能以过去的杰作为范本，必须以创造性的想象去追寻其即时性的、特有的、个人性的“美学现代性”表现形式。换言之，“现代主义”就是“美学现代性”具体的艺术形式的表现，以反叛庸俗市侩（Philistine）⁵⁵的“资产阶级现代性”为其创作目的，这可说是现代主义与现代性之间辩证关系的内在缘由。

德国社会理论家尤尔根·哈伯玛斯（Jürgen Habermas, 1929-）在《现代性：一个不完整的方案》（*Modernity: An Incomplete Project*, 1981）中对“美学现代性”提出他个人的批判：

美学现代性的精神与规律，在波德莱尔的作品具有清晰的轮廓。

接下来，现代性在不同的前卫运动展现风采，最后在达达主义者聚会的伏尔泰咖啡屋（Café Voltaire）和超现实主义达到高潮。在改变了的时间意识找到共同的焦点，这一类心态是美学现代性的特色。

⁵⁵ “Philistine”这个具有否定与侮蔑性涵义的名词，最早出现在德国文化里，之后才传到其他地区，成为西方文化共有的一种社会含义。早在浪漫时期的德国，中产阶级伪善者庸俗市侩的形象，已是被憎恨与嘲笑的对象。庸俗市侩的心态表现在愚蠢的要求、无知乏味、虚假，所有的理智态度只不过是市侩者用来掩饰他们对实际利益、对物质的迷恋和社会关系的重视，于是被概括为一种“市侩主义”（Philistinism）。

这种时间意识是透过先锋和前卫的隐喻表达出来的。前卫明白自己的角色是侵入未知的领域，把自己暴露在骤然而至、令人心惊胆遭遇战的危险中，征服尚未被占领的未来。前卫必须在似乎尚未有人探险过的景观找到一个方向。但这些往前探索的行动，这种对于前景不明的未来以及新奇的流派所作的预期，事实上意味着对于现时的抬举。新的时间意识在亨利·柏格森（Henri-Louis Bergson, 1859-1941）的著作中进入了哲学，其作用不只是表达社会变动、历史加速、日常生活断断续续的经验。勉强加在短暂无常、捉摸不定与朝生暮死之上的新价值，亦即对于动态论（Dynamism）的赞扬，揭露了对于清静、无暇有安定的现时的渴望……现代性公然反叛传统的规范功能；现代性以反抗的经验维生，反抗所有的规范。（福斯特 1998:4-5）

由于“现代性”的生成背景，我们必须按西方文化语境与历史脉络来阐释与理解它，这是无可厚非的。然而，随着中西文化的交汇，全球化的发展趋势；包括政治、经济、哲学、文学、艺术以至生活形态各个层面，蕴含西方社会资本主义特质、历史与文化内涵的“现代性”，对东方文学艺术所造成的影响，无论是正面或负面的，都是现代文学研究范围里需要关注的议题。尤其是“美学现代性”对在地文学的潜移默化或被其作家群体有意识的（横的）移植、仿效或学习，在探讨本土现代主义发展历程的同时，更不应该忽视。因此，笔者尝试从当代中国学者的论述去了解文学的“现代性”形态及他们对此议题的批评话语。而必须申明，这部分论述主要作为阐释“中文”现代主义衍生的背景知识，不是本论文的研究重点，故只在第二节做简要说明。

第二节 “中文”现代主义的衍生

在阐释“中文”现代主义在各个中文场域的衍生之前，先从当代学者对“现代性”的论述，了解此源于西方文明的概念如何被中文语境诠释与吸纳。杨春时（1940-）在《文学的现代性与中国现代文学》一文，对“现代性”如此阐释：

现代性与现代化概念相关。现代化是一个社会学概念，它指对传统社会的根本变革，包括发达的市场经济和工业化，政治的民主化以及相应的文化变革。现代性则是一个哲学性的概念，它指一种不同于古典时代的新的生活方式，它被一种理性精神所支配。这种现代理性包括工具理性（科学）和人文理性（自我价值）。这就是说，理性精神成为现代性的核心。这种理性精神引导欧洲走出古典时代，进入现代社会。可以说，理性精神的统治是现代社会的标志。（宋剑华 1999:30）

如上所述，“现代性”虽以理性精神为核心，但文学的“现代性”却恰好相反：

[……] 文学的现代性不是对理性的认同、肯定，而是对现代性即理性的超越、否定。这是由文学的特质所决定的。文学虽然离不开社会现实，并且与一般文化相联系，但文学不是现实的反映、复制，不是一般文化的等价物[……]文学有两个基本层面：一个是现实层面，在这个领域文学受制于社会、文化；一个是超现实的审美层面，在这个领域文学以其审美意义超越社会、文化，文学成为社会、文化的异质因素，它以自由的名义批判现实[……]审美层面是文学的本质。当社会、文化获得了现代性之后，文学并不肯定这种历史进程，它在现代化过程中洞察了人性的异化，自由的丧失，因而它反抗理性的统治、批判现代化和现代性。通过这种对理性的批判，文学捍卫人的自由，并为人揭示了生存的真义。只有文学达到这种历史水准时，它才能获得文学的现代性，才属于现代文学的范畴。历来许多论者没有区别社会现代性与文学现代性，把理性精神当作现代文学的标志，从而造成文学史判断的失误。（宋剑华 1999: 30-31）

同时，杨春时认为“现代主义”批判资本主义现代化带来的异化，反抗理性对人性的摧残，表达人类对生存意义的迷惘、恐惧和荒谬感。

因此，他强调中国的现代主义文学，无论从内容到形式都是反理性的，它标志着“文学现代性”的确立。“历来许多论者[……]把理性精神当作现代文学的标志[……]造成文学史判断的失误”，此说法让我们审慎思考何谓中国的“现代主义文学”。

李怡（1966-）在论述“中国现代性批评话语的四重歧义”时提出，“比西方含义更加复杂的中国现代性”，指出“现代性”概念进入中国后，来自不同知识背景的人出于各自不同的目的而导致对“现代性”意义的复杂阐释。一是“现代性终结论者”针对的是原初的“现代性”概念，即完全从西方知识体系中引进的现代性；二是“未完成的现代性”，沿着五四——新时期的思想启蒙之路开展的现代性，即提出先于“现代性”进入之前的中国文化的“近代性”，并与西方文化思潮在时间上的先后；三是“现代性终结论者”经过反思，以西方的现代性知识系统来概括中国文学的情形。四是指“现代性”从用语到视角都已经全面进入中国当代学术界，演变成一种不一定有严格界定的言说方式。就此，李怡提出多重概念的，歧义相互胶着的“现代性”。这便出现了新思维之于 20 世纪中国文学阐释的艰难，在概念的使用上存在差异，以及跟文学创作本身的差异，都可能导致文学阐释的简单化与理念化，也可能牺牲文学的丰富性与复杂性代价。（李怡 2010:24-33）

故“现代性”概念并非顺理成章，就从西方语境直接转接到中文语境，而不加辨析中西文化语境在历史时空上的迥异性。在缺乏萌生“现代性”的社会与文化因素的中国文学场域，如何能产生其反叛社会现代性的现代主义文学？某些研究现代中国文学的论者在 90 年代既已提出这样的质疑，并展开论辩。正如李怡指出的“多重概念的歧义相互胶着的现代性”，认为“现代性”这样一个西方知识系统中的时间演进概念纳入中国这样特殊的经过“空间裂变”而生成的现代社会之后，要怎样才能去除原有意义的束缚而更准确地反映中国文化自身的情况，是研究者需要思考的问题。李怡进一步指出，现代中国知识分子的“现代”意识远不如西方的“单纯”，它既包含中国知识分子对于新的时间观念的接受，同时又包含着大量的对于现实空间的生存体验，而生存感受更是中国社会与中国人自我生长的结果，因而更具有实质性的意义。李怡认为中国学者在“现代性”认知框架中运用的各种原则，包括社会现代性与审美现代性这两种现代性，其实都还未曾摆脱取法西方理论的痕迹。（李怡 2010:12-20）

这里指出“现代性”在中国现代文学中错综复杂的存在状态是希望在之后论述“现代主义”在中国（文学）时能注意，除了表现形式与题材内容，“现代主义”作为蕴含反叛意识的文学渊源与特质，对某些带有特定意识形态的文学史撰述，以至典律的建构需再三审视。除了李怡的《中国文学的现代性：批判的批判》（2010）之外，杨春时等人也曾就此问题进行相关论述⁵⁶，各家说法不一，这里不赘述。

王富仁（1941-）则在《中国现代主义文学论》⁵⁷中指出：

我们所说的中国的现代主义文学，就是在西方现代主义文学的影响下创作出来的文学作品。这就把中国的文学完全纳入到了西方文学的价值体系之中，自身的独立性表现不出来了[……]我们必须把“中国现代主义文学”当作一个独立的概念，一个不完全等同于西方现代主义的独立的创作方法。（宋剑华 1999:237）

另外，朱寿桐（1958-）也在主编的《中国现代主义文学史》中指出：

[……] 中国文学研究意义上的现代主义概念涵义的阐释，则须注意世界性的观照与中国化史实的结合。这样的结合有利于我们在复杂繁难的现代主义内涵解析中建构确定而稳妥地视阈。（朱寿桐 1998:12）

这些 90 年代后提出的观点看似一般，却提醒论者正视在地文学的独立性及“现代主义”的存在形貌；因某些文学史中的“现代主义”只依附在特定文体特色的叙述里⁵⁸，并且有助于爬梳“现代主义”在中国的发展脉络。

从时间坐标上看，西方现代主义思潮高涨时期，中国大陆在同一历史阶段（即 19 世纪末到 20 世纪初）正在经历自身的文化革新运动。在 1917-1919 年间，从政治意味浓厚的“爱国主义运动”扩大演变成反封建、反传统社会与文化体制，热烈推崇西方现代理性主义文明的民主（德先

56参见杨春时《现代性与中国文学思潮》（北京：三联书店，2009）、宋剑华主编《现代性与中国文学》（济南：山东教育出版社，1999）与汪晖《关于现代性问题答问》，载《天涯》第1期（1999年），页18-34。

57收录在宋剑华主编《现代性与中国文学》，页237-286。

58钱理群、温儒敏、吴福辉著《中国现代文学三十年》（北京：北京大学出版社，1998）里的“现代主义”特质消融在三个十年（1917-1927；1928-1937；1937-1949）的各类文体或作家的叙述中。如第六章新诗（一）五“纯诗概念的提出与早期象征派诗歌”、第十四章小说（二）三“海派小说”、第十六章新诗（二）三“戴望舒、卞之琳等现代派诗人的创作”、第二十三章小说（三）三“通俗与先锋”、第二十六章新诗（三）二“从冯至等校园诗人群到穆旦为代表的中国新诗派”。

生, Democracy) 与科学(赛先生, Science)精神的“新文化运动”,文学史上通称“五四运动”。就中国文学而言,这个时期虽是一个革新时期,在创作意识层面上,要求个性解放,白话文取代文言文,语言媒介的转换,但在精神内涵上却是以集体意识为主流——“感时忧国”;即中国知识分子的民族忧患意识张扬的时代。在此“大气候”里,“现代主义”以探索个人幽闭心理意识,重视现时感官体验,批判现实主流意识的反理性文学等,究竟怎样产生、如何生存,又不为主流意识形态所批判与排斥?这些问题都值得关注与探讨。

(一) “现代主义”在中国(1910-1940)

现有文学史多把中国现代主义文学定义为 20 世纪 20 年代以后逐渐成型的文学流派,其中包括效仿法国象征主义的早期象征派诗歌与日本新感觉派小说,后者亦有论著将其定性为 30 年代上海现代派的都市文学⁵⁹。到 1937 年抗日战争爆发后,因时代要求与艺术追求发生变化,现代主义文学陷入沉寂期,之后再随 1949 年政局的变换,文学被用作意识形态的宣传工具,社会马克思主义(Social Marxism)或工农兵文学成为主流,且已成熟的现代主义诗歌群体随政治迁徙而转移到台湾,遂在中国大陆文学中隐匿或变成边缘流派。这类概括性的文学史叙述,某种程度上将中国现代主义文学的发生与特性简化。

宋建华在《论中国现代主义文学的中国化阐释与运作》⁶⁰中指出,当代学者对“现代主义”在中国持有两种不同的观点:一是王富仁提出的“现代主义是中国现代文学的主流形态”,认为“五四新文学运动就是中国的现代主义文学运动”,它以“告别传统为自己的根本标志,不仅早于西方存在主义文学去感知世界,而且比西方的现代主义者更早更多地展示了这个世界的荒诞”,他将“五四新文学”的三个基本元素;时间上的“先锋性”、观念上的“叛逆性”与艺术上的“创新性”等同于现代主义美学现代性的表征。譬如在创新的艺术手法上,认为鲁迅的‘沙漠’意识和闻一多的‘死水’意识足以媲美西方现代主义鼻祖艾略特的‘荒原’意识;茅盾小说表现时代的‘颓废、迷惘、孤独’和李金

⁵⁹参见杨义著《二十世纪中国小说与文化》(台北:叶强出版社,1993)第十二章“三十年代上海现代派的都市文化意识”,页 217-234。

⁶⁰载于《西方文艺思潮中国化研究》第 5 期(2010 年),页 102-108。

发诗歌世界的‘寂寞、悲凉、忧郁’等书写形式与生命体验，既是现代的，又是中国的⁶¹。（宋剑华 2010:103）

第二类观点是朱寿桐提出的“现代主义是中国现代文学的边缘形态”，认为“五四”以来在新文学的历史进程中，“现代主义”已是一种普遍的文学现象存于其各时期，他强调：

无论在西方或是在中国，都是以近代流行的康德主义、佛洛伊德主义、尼采和叔本华理论、萨特的存在主义等为思想和哲学基础，以现代工业文明和现代都市生活背景为直接或间接的表现对象，以人的内宇宙的深入开掘（例如深切的潜意识和集体无意识）及人与外宇宙终极关系的理性展示（例如人的存在含义的探究）为指归，并在艺术手法上作相应的实验性创新。（宋建华 2010:103）

朱寿桐同样将中国现代主义文学视为“先锋派文学”，指出它对古典文学传统的反叛及其对西方现代诗学的借鉴，并表现出“试图将文艺从独立发展的自律性中挣脱出来，并推向社会的前沿乃至政治的边缘，对时代的文化、精神甚至生活施加某种影响”的主观倾向。但强调中国社会生活的特殊性或文化背景的制约，以致不可能跟当时的西方社会生活完全契合，即使以西方的现代哲学为理论基础，以它的现代文学为学习对象，中国的现代主义仍无法达到西方现代主义的高度。故“中国现代主义处于文化边缘的地位是历史的命定”，而争取进入文化中心的代价将是失去自身的独立性。换言之，在中国文学的历史进程中“现代主义”自愿处于边缘的位置，这样的自我定位反更凸显其独特性⁶²。（宋建华 2010:104）

宋剑华则认为“现代主义文学思潮的中国化演绎，是五四新文化运动思想启蒙的必然产物”，出于中国社会现代化变革的需求，新文学作家渴望从西方文学中吸纳精神养分，但对西方文化背景的陌生，又迫使他们只能以中国思维诠释西方——现实主义与浪漫主义的中国化释义是如此，现代主义文学思潮的中国化释义也不例外。由此可知，20 世纪中国文学思潮的复杂性与无序性源于中西现代文学思维因“时差”问题而导致错位的对话。（宋建华 2010:106）

61王富仁《中国现代主义文学论》，收录在宋剑华主编《现代性与中国文学》，页 237-286。

62朱寿桐对中国现代主义的详细论述，参见朱寿桐编著《中国现代主义文学史（上/下）》（南京：江苏出版社，1998）。

刘小新（1962-）则指出 20 世纪中国文学史中曾出现四次现代主义文学高潮。最早是“五四”时期，不过这时期并没有直接使用“现代主义”此术语，普遍上用“新”这个前缀词来表达对现代性的诉求，如《新青年》（*LA JEUNESSE*,1916）、《新潮》（*The Renaissance*,1919）的刊名或“新文学”、“新文艺”、“新文化”运动等。并指出当时的“现代主义”是以“新浪漫主义”之名进入中国文论的视野。⁶³

概念界说或许抽象，从作家的创作实践，能够更具体地了解现代主义在此时期的形貌。就文体而言，当代论者将鲁迅（1881-1936）于 1918 年在《新青年》杂志上发表的短篇小说《狂人日记》⁶⁴视为中国现代主义小说的奠基之作。鲁迅运用意识流手法呈现人物精神世界的混乱、迷惘、焦虑、恐惧、绝望，借以嘲讽现实社会中体制的失序、荒诞、畸形以致人性的异化。其目的虽相同于现实主义文本对中国传统文化与国民性的谴责与批判，但其技巧却迥异于中国传统小说的叙事手法，且题旨更为复杂深沉⁶⁵。鲁迅的其他小说，如《伤逝》、《故乡》、《在酒楼上》、《孤独者》、《影子的告别》等篇虽表现手法各异，却都在描述现代人的孤独处境，展现存在的绝望与虚无的精神意识。朱剑华认为鲁迅的小说是对内在精神世界的强烈暗示，跟西方象征主义文学确实存在着某种审美趣味上的关联或相似性。（朱剑华 2010:107）

在诗歌方面，留法诗人李金发（1900-1975）1925 年出版具象征主义风格的诗集《微雨》⁶⁶，被视为中国现代主义诗歌的始作俑者。汪剑钊（1963-）在《二十世纪中国的现代主义诗歌》论述中指出，李金发模仿法国象征派诗人波德莱尔、魏尔伦（Paul Verlaine,1844-1896）和马拉美（Stéphane Mallarmé,1842-1898）的诗作，着意表现“对于生命欲揶揄的神秘及悲哀的美丽”。（汪剑钊 2006:2）如李金发的《弃妇》一诗，以弃妇

63 参见刘小新《现代主义》，收录于南帆主编《二十世纪中国文学批评 99 个词》（杭州：浙江文艺出版社，2003），页 224-229。

64 这篇小说的篇名与体裁都跟俄国 19 世纪现实主义作家果戈理（Nikolai Vasilievich Gogol-Yanovski,1809-1852）的小说相似，在一定程度上必受其影响。王富仁指出这是人们过去用现实主义来概括鲁迅及其文学创作的原因之一。除了反映与批判现实，鲁迅所表现的更多是人存在的困惑与彷徨，这更接近现代主义对现实人生的诠释。

65 “这篇小说的外在意义是思想必须启蒙，但结论却是悲剧性的。这结论就是：个人越是清醒，他的行动和言论越是会受限制，他也越是不能对庸众施加影响来改变他们的思想。事实上，‘狂人’的清醒反而成了对他存在的诅咒，注定他要处于一种被疏远的状态中，被那些他想转变其思想的人们所拒绝。”李欧梵《来自铁屋子的声音》，见《现代性的追求》（台北：麦田出版，1996），页 38。

66 朱自清对李金发诗的批语：“他的诗不缺乏想象力，但不知是创造新语言的心太切，还是母语太生疏，句法过分欧化，教人像读着翻译；又夹杂着写文言的叹词语助词，更加不像——虽然也可以说是自由诗体制。”朱自清《新诗杂话》（上海：作家书屋，1947）

象征知识份子绝望的心境与孤寂悲苦的情怀。这时期还有王独清（1898-1940）、穆木天（1900-1971）、冯乃超（1901-1983）三位创造社后期的诗人，加上胡也频（1903-1931）、戴望舒（1905-1950）、邵洵美（1906-1968）等人或直接从法国象征派诗歌中汲取养分，或受李金发影响而进行象征主义诗歌的探索。王剑钊指出，这时的现代主义诗歌活动较松散，没有明确的流派宣言或同人刊物，只是由共同的艺术趣味和创作倾向，形成一股具实力和潜能的诗歌潮流。（汪剑钊 2006:2）至于戏剧方面，洪深（1894-1955）于 1922 年创作的《赵阎王》，采用的表现主义手法明显是仿效美国剧作家尤金·奥尼尔（Eugene O'Neill, 1888-1952）的戏剧技巧，将戏剧冲突从情节与动作的冲突，引向人内心与灵魂的冲突，以凸显人物内心的恐惧意识。

朱建华指出，形式上的“西化”与观念上的“传统”作为中国早期现代主义文学的初始形态，它显示的是中国文学的自我演进过程而不是“西化”移植过程。李金发的《弃妇》和洪生的《赵阎王》都是借助现代主义形式去演绎中国文化思维的历史产物。传统文化以现代艺术来表现并给人以反传统的假象，这是造成中西方现代主义文学“形似”而“神异”的本质区别。（朱剑华 2010:107）

与此同时，中国现代作家也受到尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）、柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）等西方思想家的非理性哲学影响，主体意识逐渐觉醒，并在作品中表现生命的流动、思考存在的意义。如郭沫若（1892-1978）曾用柏格森的哲学来分析创作的内在机制，认为“艺术的精神不是在模仿自然，艺术的要求也绝不是仅仅求得一片自然的形似，艺术是自我的表现，是艺术家的一种内在冲动的不得不尔的表现。”⁶⁷ 郭沫若新诗集《女神》（1921）就是一种生命的呐喊与宣泄，展现一个骚动而充满矛盾的内心世界。郁达夫（1898-1946）的自叙传小说《沉沦》（1921）则充满生命的冲动与忧伤，以大胆的性描写，男主角的手淫、偷窥、嫖妓等叛逆行为表现性压抑与时代的苦闷。这种张扬个体意识的现代主义文学，颠覆了中国传统的道德伦理规范，被视为“新”观念的弊端，无可避免地遭到保守人士的谴责与批判。

事实上，在中国文学语境里，“现代”一词到 1920 年代后才出现，而 30、40 年代起普遍流行。当时的刊物，如陈西滢（1896-1970）编《现代评论》（1924）、叶灵凤（1905-1975）与穆时英（1912-1940）编《现

67郭沫若《印象与表现》，载于《时事新报·艺术》第33期（1923年12月30日）。

代小说》（1928）、《武汉日报》副刊〈现代文艺〉、施蛰存（1905-2003）与杜衡（1907-1964）合编《现代》（*Les contemporains*, 1932）都是以“现代”为称号，这时也就是“现代主义”在中国的第二次高峰期。文学史论者将此时期归为“现代主义”的成型期，尽管它持续的时间并不算长，且活跃的地域与参与者也很局限⁶⁸。

这时期跟现代主义关系最密切的，是1932年5月在上海出版的《现代》⁶⁹杂志。尽管这本综合性杂志的标题名称“现代 *Les contemporains*”中法文并列，但编者施蛰存特意申明它是非同人性文艺刊物，刊载的文章主要是按编者个人的主观标准来选取。《现代》最初正如〈创刊宣言〉所言并没有明显的“现代主义”倾向，然而在〈又关于本刊的诗〉⁷⁰一文中，施蛰存如此阐述所刊载的现代诗：

《现代》中的诗是诗，而且是纯然的现代诗。它们是现代人在现代生活中所感受到的现代的情绪，用现代的词藻排列成现代的诗行。所谓现代生活，这里面包含着各式各样独特的形态：汇集着大船舶的港湾，轰响着噪音的工场，深入地下的矿坑，奏着 Jazz 乐的舞场，摩天楼的百货店，飞机的空中战，广大的赛马场……甚至连自然景物也与前代的不同了。这种生活所给与我们的诗人的感情，难道会与上代诗人们从他们的生活中所得到的感情相同吗？（李欧梵 2000:137）

由此可见，《现代》编者重视的是现代人的感受、情绪，对物质文化的感官体验，一种以现代城市经验为主的艺术形式。李欧梵（1939-）在《文本置换：书刊里发现的文学现代主义》一文中亦指出：

这个刊物带异域风的法文标题，*Les Contemporains* 显然是相当精英化的，同时也带点先锋派的意味：它是施蛰存这个团体的集体自我意象，这些人自觉很“现代”，并声称自己是世界文学的“同

68在30年代前后集中在上海，40年代则在西南联合大学校园。创作或编辑群体都是现代意识浓厚的城市作家，如新感觉派的刘呐鸥、施蛰存、穆时英，西南联大师生；冯至、闻一多、卞之琳及其追随学生；穆旦、袁可嘉、杜运燮等青年诗人。“现代主义”的价值取向跟当时的文艺与社会大方向、左翼作家联盟与国难当前的忧患意识背道而驰，而强调现代人对都市物质文明的主观体验，追求感官刺激的书写形式，被视为“资产阶级颓废主义”而遭到批判。

69《现代》1935年5月停刊，共出版6卷34期，其中第一、二卷由施蛰存主编，第三卷开始到第六卷杜衡加入与施蛰存合编。施蛰存在〈创刊宣言〉中提到：“……因为不是同人杂志，故本志并不预备造成任何一种文学上的思潮、主义或党派……”原载于《现代》第1卷，第1期，第2页。

70原载于《现代》第4卷，第1期（1933年11月），页6-7。

代人”——是关注世界各地最新、最先锋的文学动态的人。（李欧梵 2000:132）

由于施蛰存个人对西方文学的认识与兴趣，《现代》设有外国文学专栏，译介不少英美现代文学作品、法国象征派诗歌、日本新感觉派小说及用意识流手法创作的文艺作品，而介绍外国文学思潮的发展动向则一直是《现代》杂志的编辑重心。故 30 年代上海的新感觉派小说或受佛洛伊德（Freud Sigmund,1856-1939）精神分析学影响的心理小说，也就是在这样的创作氛围下蓬勃起来。

李欧梵认为施蛰存、穆时英、刘呐鸥（1905-1940）三人不仅是中国早期的城市作家，更应把他们看作中国文学史上“现代主义”的始作俑者，遂将称他们为“中国现代小说的先驱者”（李欧梵 2001:7-8）。严家炎（1933-）曾指出，刘呐鸥的短篇小说集《都市风景线》（1930）是中国第一本较多采用现代派手法创作的短篇小说，被当时一些作家指为“看不大懂”。《两个时间的不感症者》就是采用适应于都市生活快速节奏的跳跃手法、意识流、心理分析、象征、讽喻手法，着重曝露资产阶级男女生活的糜烂、堕落、空虚，重金钱而轻视爱情，逢场作戏的人生态度。（李欧梵 2001:332）穆时英的《公墓》（1933）与《白金的女体塑像》（1934）两部小说集，则用感觉主义、印象主义的方法写上海舞厅里形形色色男女的情爱生活。严家炎指出，中国最早介绍日本新感觉派小说的是刘呐鸥，但穆时英的小说却在质量上超越他，写得更活泼更具新感觉派特色，因此被誉为“中国新感觉派圣手”（李欧梵 2001:336）。他用意识流、心理分析方法写的《上海狐步舞》与《夜总会里的五个人》即是新感觉派的代表作，将都市人浮躁复杂的心理，对声光色欲的沉溺，充满疏离与冷漠的都市生活展现无遗。而施蛰存，由于个人学养深厚，对现代文艺理论的运用更为讲究，其心理分析小说在内涵上更沉潜。他运用佛洛伊德精神分析学创作的小说，如《将军底头》是借描写古代历史人物以探讨道德、种族、爱之间的冲突及性欲心理。《鸠摩罗什》（1929）一篇用性欲来解构神性，以性欲本能的冲动来抵抗道德对欲望的禁忌，以性欲的胜利昭示生命本能的顽强与道德的虚伪无能。施蛰存将此类小说写得既充满异国情调，又富传奇色彩与浪漫气息。《梅雨之夕》与《善女人行品》则以现实生活中被压抑而转向变态的性心理描写为主。李欧梵指出，《梅雨之夕》的主观独白叙事法，或是受到奥地利作家显

尼志勒（Arthur Schnitzler, 1862-1931）小说的影响⁷¹。但施蛰存的小说不则重悲剧情节，而比较着力于人物心理的描写，且大胆地探讨性变态、偷窥与虐待狂等行为。李欧梵认为施蛰存笔下的都市女性比男性正常温柔，且品行善良，但她们心中却蕴藏某种压抑和不满足以及淡淡的幻灭。（李欧梵 2001:13）

由此可见，上海都市文化对现代主义创作内涵的催化作用。从史书美的《现代的诱惑书写：半殖民地中国的现代主义（1917-1937）》⁷²第九章《现代主义与大都会上海》中可了解现代主义都市里的延伸。史氏非常细致地描述 20 世纪 30 年代上海半殖民地政治语境中，西方现代主义（包含日本新感觉派小说）如何被引进中国及其发展过程。其中杂志出版、编辑策略、作家群体的美学观、对西方作品的翻译与评论、外国文学思潮的报道以及西方作家到访讲学等一连串活动，加上印刷文化的蓬勃促使现代主义文学的快速传播（史书美 2007:261-310）。这些都是现代主义的催化剂，亦说明即便是中国的现代主义也需扎根于都市语境。

除了新感觉派作家，30 年代上海文化圈内还有对西方现代文学充满狂热，大量收藏西洋书刊，译介英法美现代作家作品，且通过评论探讨作家的文学渊源与创作风格，再以出版高品位文化杂志积极推广西方现代艺术风潮的中国现代派作家、翻译家兼编者，如邵洵美、叶灵凤等人。由于他们推崇的英法作家如波德莱尔、王尔德（Oscar Wilde, 1854-1900）、乔治·莫尔（George Moore, 1852-1933）多是西方唯美主义与颓废文学的代表人物，加上个人思想作风开放或家世背景富裕，即被定型为唯美兼浮紈型作家。他们被以左翼意识形态为主流的文学群体唾弃，视为不合时代精神（感时忧国、激进革命）的颓废之流，也就在正统文学史中被抹除。然而，从文学发展来看，他们对西方现代文学的推介实际上为中国现代作家提供接触西方文艺思潮与时尚艺术的机会，试图将中国现代主义文学跟世界文学靠拢，应被正视。尤其在出版事业方面，邵洵美创办的文学杂志《金屋》月刊（1928）编辑概念与封面设计都是模仿英国著名小杂志《黄面志》⁷³，且杂志的前身《狮吼》（1924-1928）⁷⁴也是一份

71施蛰存翻译不少显尼志勒的作品，其小说中的人物都是外表道貌岸然的中产阶级，内心则压抑着无法表达的情感，结果导致行为失常的悲剧。

72原为英文论著，由何恬译，江苏人民出版社出版。The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937. Berkeley: University of California Press, 2001. Part Three: 9 “Modernism and Urban Shanghai”, pp231-275.

73小杂志（Little Magazine）指发行量小、资金有限而又常常短命的文学杂志。这类杂志主要是为扶植标新立异的美学思想，发表实验性诗歌和散文而创立。早期著名的有《黄皮书》（Yellow Book, 1894-1897）和《萨沃伊》（Savoy, 1896）。全盛时期是第一次世界大战至 30

推崇日本唯美主义文学的同人刊物。其他像《时代画报》、《时代漫画》、《时代电影》等表面看是流行杂志，却聚集了一批颇具才华的现代艺术家，对现代文化的推展有一定的贡献。邵洵美还创办书店、印刷厂（1932）对出版事业的生产与传播也有贡献，也在《现代》杂志上撰写英美诗歌的评论文章。叶灵凤对西方颓废主义文学的效仿与创作，则遭鲁迅撰文严厉批判，故文学史对他的评价多为负面。有关邵、叶两人的背景介绍与评论，李欧梵《漫谈中国现代文学中的颓废》（李欧梵 1996:191-225）与《颓废和纨绔：邵洵美和叶灵凤》（李欧梵 2000:219-251）两篇论析颇有见地。由此可见，这些不被关注的现代派作家对中国现代文学的经营态度与前卫美学观，在某种程度上类似法国“高蹈派诗人”（Parnassians）⁷⁵崇尚“为艺术而艺术”的理念，是现代主义精英化的表现，不以价值判断为限，它对现代主义文学的发展实有潜藏之影响力。

其实，当时作家创作的其目的就是要反叛中国传统的审美观，如“温柔敦厚，真善美”的美学观念，将丑学或对丑恶的张扬引入审美范畴。有论者认为“五四”时期这种美学观已出现过，如鲁迅的“偏执”、郭沫若的“赤裸的丑陋”、闻一多的“丑的赞美”、戴望舒“忧郁、孤独、寂寞”的情绪，等等，都表现出一种颓废主义的审美倾向。

“五四”过后，通过译介而进入中国文学场的西方现代小说或相关介绍与评论文章为数不少。因此，到 30、40 年代中国现代小说在不同程度上受西方现代主义文学影响已很明显。在 1917-1949 年间有大量英美现代主义文学作品被当时对西方现代文学有接触的知识群体翻译，再通过各类文化综合性杂志或文学类译本直接传播开去。陈独秀（1879-1942）创刊的《新青年》（1915-1922）与施蛰存主编的《现代》是两本极为关键的刊物。此外，茅盾（1896-1981）、郑振铎（1898-1958）等编的《小说月报》（1921-1932，原创刊于 1910 年）、40 年代出版的《时与潮文艺》等刊物都起着一定的作用。至于译本，有 1928 年劳伦斯《查泰莱夫人的

年代，欧美反抗传统的文化及其艺术准则的作家把办小杂志看成传播思想，大造舆论的途径。参见林骧华主编《西方文学批评术语辞典》，页 410-411；或 C.Hugh Holman & William Harmon ed., *A Handbook to Literature*, 1992, p.269.

74《狮吼》杂志及“狮吼社”的背景渊源，参见鲍庆忠的〈政治、经济、学术、文学——狮吼社的生存状态简析〉，载《淮南师范学院学报》（2004）第 1 期，页 32-36；韩晗〈狮吼声何处——关于《狮吼》杂志及其后期文学活动史料考〉，载《新文学史料》（2010）第 3 期，页 171-179。

75“巴拿斯派”为法国 19 世纪的诗人团体，反对当时占主导地位的浪漫主义，创作不受个人情感影响的诗篇，立意客观，描述简约，细节精确，注重诗歌的形式。后来影响了英国现代主义诗人如艾略特、庞德等。参见《西方文学批评术语辞典》，页 117；或 C.Hugh Holman & William Harmon ed., *A Handbook to Literature*, 1992, pp.343-344.

情人》（*Lady Chatterley's lover*, 1919）、1934年赵家璧译《近代英国小说趋势》、1935年乔伊斯《尤利西斯》（*Ulysses*, 1922）、1934年康拉德（Joseph Conrad, 1857-1924）《吉姆》（*Lord Jim*, 1901）与1936年的《黑水手》（*The Nigger of the Narcissus*, 1897），1932年伍尔夫《墙上的痕迹》（*The Mark on the Wall*, 1917）与1947年的《达洛卫夫人》（*Mrs. Dalloway*, 1925）及《浪》（*The Waves*, 1931）等。⁷⁶这些出版足以说明西方现代主义小说在中国的传播，至于现代诗方面就更为可观。可参阅资料繁多，这里就不赘述。

中日战争时期（1942-1945），陷入孤岛窘境的海上海实为现代主义文学提供生存空间，而张爱玲（1921-1995）在当时的《紫罗兰》（1925-1945）、《杂志》（1938-1945）、《万象》（1941-1945）等杂志上发表大量的短篇小说及散文，因题材通俗而语言风格特异而迅速窜红。吕周聚指出，无论对日本人的统治或左翼的进步思想她都显得异常疏离，只为谋生而写她熟悉的庸常生活，把生活周边没落家族的遗老遗少、太太小姐、小资产者、知识分子、市侩小市民等人际间微妙复杂的关系刻画得细致入微。她写人性的丑恶，运用心理分析、象征、反讽等手法，冷静地剖示在物欲与情欲双重压力下扭曲变形的病态人生，即在华丽、通俗的外表里蕴含深刻的存在主义哲思，关注人的内心世界，思考生命本质，具有浓郁的现代主义色彩。（吕周聚 2007:42-45）

张爱玲的《传奇》（1944）系列小说，并非西方现代主义文学的直接转移。夏志清（1921-）⁷⁷指出，张爱玲不愿遵照古典的悲剧原则来写小说，她认为人在兽欲与习俗双重压力下，不可能像古典悲剧人物那样的有持续的崇高情感或热情的发挥。但《金锁记》（1943）的叙事方法和文章风格明显地受中国旧小说的影响，不过它比旧小说严谨，它的道德意义和心理描写异常深刻，故她受西方小说的影响更多。夏志清认为《金锁记》是张爱玲运用佛洛伊德精神分析手法创作最成功的短篇小说。（夏志清 2001:342-343）。

张爱玲用冷峻的目光审视上层社会两性物质与婚恋关系，表现人性阴暗面欲望变态心理，《倾城之恋》（1943）是此类之佳作。它表面上是

76参见宋达〈英美现代主义文学为何能进入 1917-1949 年间的中国〉，载《中国文学研究》第3期（2006），页90-94。

77夏志清是第一位将张爱玲带入中国现代文学史的学者。其《中国现代小说史》（2001）第十五章〈张爱玲（1921-）〉（页335-372），对张爱玲的小说有深入分析。李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国 1930-1945》（2000）中〈张爱玲：沦陷都会的传奇〉（页253-283）对张爱玲的创作也有详尽论述。

个庸俗的爱情故事，但作为文化寓言，它把失去了同一性的人类文化描写得极其可怕。因为“圣人”已死，人类的文化分裂，使人再也难以找到心灵沟通的现实管道，这种沟通只有在人类面临大灾难的一天才能在瞬间实现。（宋剑华 1999:280）

李欧梵亦认为，张爱玲的小说是反现代性的且表现手法与众不同：

[……] 她并没有完全把现代和传统对立（这是五四的意识形态），而仍然把传统“现代化”——这是一个极复杂的艺术过程。因为她所用的是一个中国旧戏台的搭法，却又把它作现代反讽式的处理；旧戏台的道具不是写实的，而人物也都是神话传奇式的角色；张爱玲的短篇小说都像是一台台的戏[……]象征意味极浓。她非常注重舞台上的细节和“细品”（detail）[……]她在细节的布置上融入不少时间和历史的反思[……]张爱玲小说的戏台所造成的是一种“间杂效果”，它不但使有些人物和他们的历史环境之间产生疏离感，而且也使读者和小说世界直接产生距离，这个距离的营造就是张爱玲的叙事手法，是十分现代的[……]（李欧梵 1996:218-219）

像张爱玲这样的作家，在 40 年代深陷战乱的中国，因审美观及创作实践跟主流文艺的爱国救亡意识差异甚大，被视为异类而遭到排斥与批判，甚至在文学史中缺席，不足为奇。但值得注意的是，这时中国知识分子遭遇的困境，跟西方现代主义文学产生的文化背景相似；落入现代性的生存危机，面对时局的动荡、价值观的分裂，处于困惑、迷惘、焦虑当中。遂在“困惑中选择，在痛苦中求索，在迷惘中思考，在绝望中反抗，在压迫中挣扎，在困危中突围”的现代主义色彩，成为这时期的创作特色。此时，尚有一青年诗人群体尤为凸显这类知识分子的现代意识，他们就是 80 年代以后才被称作“九叶派”⁷⁸的现代主义诗歌群体。

1938 至 1948 年间出现的“九叶派”，多是西南联合大学外文系、哲学系或历史系，喜爱创作现代诗的大学生，且受到老师的影响；这群教师多是留学欧美，20、30 年代的现代派诗人、翻译家、西方现代文艺理论的倡导者，如朱自清（1898-1948）、冯至（1905-1993）、闻一多（1899-1946）、卞之琳（1910-2000）、梁宗岱（1903-1983）、李广田（1906-1968）、叶公超（1904-1981）等人，他们向学生推介法英美现代知

78张松建《现代诗的再出发——中国四十年代现代诗潮新探》（北京：北京大学出版社，2009）；马永坡《九叶诗派与西方现代主义》（上海：东方出版中心，2010）；李彬《“一群自觉的现代主义者”——九叶诗人与西方现代主义论》，载《中国文学研究》（2009）第3期，页94-97。

名诗人，如里尔克（Rilke,1875-1926）、艾略特（T.S. Eliot,1888-1965）、奥登（W.H.Auden, 1907-1973）等的作品。“九叶派”自称为“自觉的现代主义者”，主要成员有在上海主编《诗创造》（1947-1948）的杭约赫（1917-1995）及此刊物的成员陈敬容（1917-1989）、唐湜（1920-2005）、唐祈（1920-1999）和辛笛（1912-2004），这群青年诗人在1948年连同穆旦（1918-1977）、杜运燮（1918-2002）、郑敏（1920-）与袁可嘉（1921-2008）创办《中国新诗》，提倡新诗的现代化。但他们并非沉溺于个人情绪的抒写，而是把国族苦难与忧患化为个人的体验，以现代手法抒写知识分子对生存环境的失望、愤激和痛苦中的觉醒，表明历史进程在个体心灵的强烈震撼；即书写现代人普遍存在的焦虑感。“九叶派”在艺术上力求知性与感性的融合，运用象征与想象，将思想感情寄托在新颖的意象中，通过烘托对比手法，增强诗篇的厚度、密度与韧性。他们当中不仅出了后来中国现代诗坛著名的诗人——穆旦⁷⁹，也出了诗歌评论家及现代主义论著译介编者——袁可嘉，他在1989年主催《现代主义文学研究》的编译任务。袁可嘉提出“新诗现代化”⁸⁰的主张，从诗的本体论、有机综合论、诗的戏剧化等方面阐释现代主义的内涵。他们是出版九人合集《九叶集》（南京：江苏人民出版社，1981）之后，才被冠名“九叶派”。（唐金海、周斌 2003:97-98）

“九叶派”在战乱年代以创作抽象哲理诗歌为主，反对浪漫主义诗歌的感伤情调，也反对来自理性的愤世嫉俗，以“现实、象征、玄学”三位一体，主张诗歌须保持与社会政治的协调性。刘燕指出，“九叶派”的出现应归功于30、40年代，先后到清华大学及西南联大讲授英美现代诗歌的两位英国新批评理论家理查兹（I.A.Richards,1893-1979）和燕卜苏（William Empson,1906-1984），而后者两次到中国讲学影响更是深远。1937年，燕卜苏被北京大学西文系邀请开设英国诗歌课程，1938年又随北大南迁昆明，继续在西南联大讲学，这也正是“九叶派”就读期间，因此英美诗歌理论对40年代的中国现代主义诗歌群体影响匪浅。袁可嘉曾提出：“新诗现代化的要求完全基于现代人最大量意识形态的心理认

79刘燕〈从浪漫到现代——穆旦诗歌中的自我形象〉，载《汉语言文化研究》第3卷，第2期（2012年6月），页58-66。

80邹爱芳〈浅论袁可嘉对中国现代诗学体系的建构〉，载《浙江社会科学学报》第11期（2009），页105-108；臧隶〈袁可嘉：40年代中国诗歌批评的一次现代主义总结〉，《袁可嘉诗歌创作与诗歌理论研讨会论文集》（2009）；王芳〈袁可嘉的现代主义文学诗学理论探索：在传承中起步，在争论中坚守〉，载《文艺理论研究》第5期（2008），页34-40；陈旭光〈从象征主义到英美现代主义：论四十年代中国现代主义思潮的英美现代主义转向〉，载《山东社会学报》（2007）第4期，页25-30。

识，接受以艾略特为核心的现代西洋诗的影响”。艾略特的“非个人化”（Impersonality）⁸¹理论和里尔克的“思想知觉化”理论对中国新诗派产生深邃影响，也成为其诗歌创作的指导思想。1943年卞之琳在西南联大讲授欧美现代小说作品与文学理论，1945年还组织大学生翻译六部欧美现代作家的作品，为战时处于封闭状态的文坛提供新的读本。（吕周聚2007:32）这些知识分子群体是建构中国现代主义文学的主力军。张松健（1972-）指出：

40年代的现代主义诗歌，不但在意象、主题、语言、文体等四方面，具备鲜明的阶段性特征和整体性差异，而且为后世诗人的现代性探索催生了新秩序的曙光，甚至铺平了新诗史的道路。尤其明显的是，这批诗篇代表了一种“抒情现代主义”或者“现代主义抒情诗”的风格类型。[……]九叶诗派之外，还有吴兴华、沈宝基、叶汝璈、王道乾、罗大冈等诗人。（张松健2010:336）

由此可见，现代主义在40年代的发展仍然丰沛。50年代，中国进入无产阶级社会主义时期，现代主义的探索几乎终止，现代派被视为“资产阶级颓废主义”遭到排斥与严批。之后，现代主义随某些迁移到台湾的诗人，在台开拓新的创作舞台。如《现代》杂志的诗人路易士（后改名纪弦），将现代派理念带入台湾，创办《现代诗刊》，组织现代派诗社。

从李欧梵在美国回望中国现代文学的视角来看，中国和欧洲虽同时发生史无前例的文学革命，但双方所产生的艺术作品却大异其趣，五四运动产生的“新文学”与欧洲“现代主义”思潮难以相提并论。他认为中国30年代才出现一群醉心西方现代主义诗作的同好，直到60年代，由《现代文学》杂志的一群年轻编者积极倡导下，现代主义小说才在台湾广受注目⁸²。李欧梵直接跨过40年代现代主义诗歌群体确是有他个人的主观性。1980年后，现代主义再次进入中国文学场已是另一番景象，非本章的论述范围，故不赘述。

高行健（1940-）在《迟到的现代主义与当今中国文学》对现代主义的阐释，则可让我们对“中国现代主义”的独特性有多一层的理解，高行健指出：

81艾略特《传统与个人才能》中提出诗“非个性化”理论。现代主义诗学提出诗是“经验的高度集中”，不是浪漫派所主张的“情感的直接抒发”。

82《中国现代文学的现代主义—文学史的研究兼比较》，见林德耀《当代台湾文学评论大系2：现象》（台北：中正书局，1993），页122。

中国当代文学中出现的所谓“现代派”，一般说来同西方的现代主义其实有很大的不同。对这个在中国现实土壤和传统文化背景上诞生的“现代派”需要做具体分析。它首先表现为自我的肯定，而非像西方现代主义那样否定自我。它带着尼采式的悲剧激情肯定人格的价值，而非对人性作冷静的剖析。它反对的是传统的封建伦理并且伸张性爱的合理，而不是对伦理的唾弃对性爱的反胃。它揭示现实的荒诞而不是把荒诞也视为存在。它否定理性肯定下意识，而不是对非理性冷漠的观照。它宣扬崇阳主义而不是把男性也作为人性普遍加以怀疑。它渲染孤独感并不从孤独走向虚无。它呻吟或不呻吟都十分痛苦，即使有时稍加自嘲，却还保留着几分自怜和英雄受难的痕迹。现代主义以对西方旧人道主义的质疑作为出发点，而这一“现代派”却是在中国社会现实的条件下对一度丧失了的人道主义重新加以发现，并且渗透了浪漫主义精神。它无疑是一个复杂的现象，是西方现代主义介绍者和批判者始料未及的，它的积极方面和弱点都值得认真加以研究。（高行健 2001:112-113）

（二）“现代主义”在台湾（1950-1980）

论述台湾的“现代主义”渊源，普遍将焦点放在 1950 年代之后的发展，且毫不置疑的认为它源自中国的现代主义文学。这说法虽不至于有错，但从台湾本土文学的发展来看却有偏差。其实，早在 30 年代日据时期，台湾已有本土作家从事现代诗创作。诗人水荫萍（杨炽昌，1908-1994）可说是台湾日据时期的现代主义先驱。1930 年代他留学日本，受到当时流行于日本文坛的法国超现实主义文学的影响。返台后于 1935 年跟几位现代诗同好创办“风车诗社”及出版《风车诗刊》，介绍日本的现代诗运动与超现实主义创作技法。水荫萍主张“联想飞跃、意识的构图、思考的音乐性、技法巧妙的运用和微细的迫力性”，且强调“超现实是事飞翔的异彩花苑”⁸³。虽然“风车诗社”及其诗刊维持时间不长，但作为台湾现代主义文学先驱的历史意义却不容忽视。

台湾的现代主义发展有其复杂性，并非单纯的译介或推崇西方现代主义思潮，其本土政治或文化语境都是潜因。陈芳明（1947-）认为，由于现代主义在西方源自工业革命的勃发与资本主义的成熟，城市的中产

⁸³详见向阳《三种语言交响的诗篇》，收录在须文蔚编撰《文学@台湾》（台南市：国立台湾文学馆，2008），页 112。

阶段逐渐意识到自己沦为机械生活的一部分，遂产生难以言喻的焦虑与苦闷情绪。现代主义文学便是在描述现代人如何逃避狭隘的社会现实，也是在刻画人类内心的意识流动，并且也在自我省视中寻找生命存在的意义。这样的现代主义到达台湾后，却有了相当程度的变化。陈芳明指出，50年代末的台湾，仍受到政治权力的干涉，知识分子内心的焦虑与苦闷，不是来自资本主义的影响，而是来自戒严体制的控制。（陈芳明 2002:198-199）正如陈义芝（1952-）研究台湾现代主义诗学流变时指出：

现代主义文学发展无法印证中国与台湾社会的现代化进程，因为现代主义文学作品是要表现工业化社会人际关系的疏离、人性的异化，然而不论是1930年代的中国大陆和或1950年代的台湾，都不具备商业化、物化的消费形态。那么，如何解释现代主义产生的背景？曰：“西潮”的新奇感。因新诗原本就具有反传统的特性，流离孤绝或高压禁制更提供了追求现代的温床。（陈义芝 2006:7）

1949年前后陆续迁台的诗人，其中有来自苏州美专的路易士（纪弦，1913-2013）、北平中法大学的覃子豪（1912-1963）、厦门大学的余光中（1928-）、湖南的洛夫（莫洛夫，1928-）、河南的痖弦（王庆麟，1932-）、河北的郑愁予（郑文韬，1933-）等人。他们在中国大陆时就已开始创作或是新诗运动的支持者，甚至已有出版。如纪弦在1933年出版第一本新诗集《易士诗集》，对崇尚法国象征主义的李金发和写自由诗的戴望舒十分推崇，也曾在《现代》杂志投稿。原籍大陆的现代派诗人移居台湾后仍继续创作，并将他们的现代诗理念与美学技法带入台湾文学场。故指台湾现代主义文学源于中国大陆是有其依据，纪弦就是将现代诗火种带到台湾的关键人物。1953年2月，他在台北独资创办《现代诗》季刊，其创刊宣言是“惟有向世界诗坛看齐，学习新的表现手法，急起直追，才能使我们的所谓新诗到达现代化。”⁸⁴。1956年1月15日，纪弦倡导成立“现代派诗社”，提出“领导新诗的再革命，推行新诗的现代化”口号。当时约有百多人参加诗社，包括辛鬱（1933-）、林亨泰（1924-）、郑愁予、商禽（1930-）、罗门（1928-）、蓉子（1928-）、方思（1925-）、白荻（1937-）等诗人作家，他们后来各自在现代诗领域卓有成就。

84 《现代诗》季刊总共出版了45期，为时11年，直到1964年停刊。

朱芳玲在论述“台湾现代诗与欧美现代主义”⁸⁵时指出，纪弦正是在“现代化”的目标下，投身诗的“现代主义化”思辨与实践，自此台湾诗坛出现越来越多表现“新精神”的现代诗。“现代派诗社”成立后，纪弦以《现代诗》作为“现代派诗人群体共同杂志”，并在《现代诗》第13期刊出“现代派信条释义”，其六大信条中，有五条强调新诗创作的“现代性”：

第一条：扬弃并发扬光大地包容了自波德莱尔以降一切新兴诗派之精神与要素。

第二条：新诗“乃是横的移植而非纵的继承”。

第三条：“日新又新”——“诗的新大陆之探险，诗的处女地之开拓，新的内容之表现，新的形式的创造，新的工具之发见，新的手法之发明。”

第四条：强调“知性”：现代主义的特色之一是“反浪漫主义的。重知性，而排斥情绪之告白”。

第五条：追求“诗的纯粹性”、“排斥一切‘非诗的’杂质，使之净化、纯化，提炼复提炼。”

第六条：爱国、反共、维护自由与民主。⁸⁶

“六大信条”公布后备受文学界的批评，随后引发现代诗论战。覃子豪在1957年8月发表于《蓝星诗选·狮子星座号》的〈新诗向何处去？〉一文，就是对“六大信条”的质疑⁸⁷。之后，覃子豪联同余光中等人跟纪弦和林亨泰展开多场现代诗论争⁸⁸，质疑纪弦主张“横的移植”，认为台湾社会并不具西方现代主义发展的社会条件，而纪弦反驳把“横的移植”理解为“原封不动的移植”是一种错误。⁸⁹同时，纪弦强调现代派主张诗的理性与知性并不是单纯的反对抒情性，是不认同把诗当作

85参见朱芳玲《六〇年代台湾现代主义小说的现代性》（台北：台湾学生书局，2010），页157-158。

86最早刊载于《现代诗》第13期（1956年2月1日），页4。转引自李欧梵《中国现代文学的现代主义》，见林耀德主编《当代台湾文学评论大系·文学现象》（台北：正中书局，1993），页140。

87针对纪弦的“现代派六信条”，覃子豪为新诗的方向提出正确的六原则给予回应。参见覃子豪著《论现代诗》（台北：蓝星诗社，1960），页110-120。

88其他论争文章有纪弦〈从现代主义到新现代主义〉，载《现代诗》第19期（1957年9月）、〈对所谓六原则之批评〉，载《现代诗》第20期（1957年12月）；覃子豪〈关于“新现代主义”〉，载《笔汇》第21期（1958年4月）。

89朱芳玲指出，纪弦说明中国新诗本就是受西洋影响的“移植之花”，不属于唐诗宋词等中国传统“国粹”。称新诗是“横的移植”非“纵的继承”，是基于史的考察而来的事实，并没有脱离和抛弃中国传统。见朱芳玲《六〇年代台湾现代主义小说的现代性》，页161。

“情绪的逃避”，但接受以象征、暗示手法表现情绪之微妙；以客观的描绘与塑造，立体与形态化来凸显现代诗的特质。关于纪弦与《现代诗》季刊在台湾文学场的生存处境及其影响，美国学者奚密（Michelle Yeh）有详尽的论述⁹⁰。由此可见，现代主义在台湾的发展，所遭受的挑战与批判，不少于中国大陆，且在理论争议上更为激烈与深入，却也使现代主义在台湾文学场扎根更深，在更稳固的基础上开枝散叶。

在“现代派”之前，覃子豪已在 1954 年 3 月，连同钟鼎文（1904-）、余光中、夏菁（盛志澄，1925-）、邓禹平（1925-1985）、蓉子等人在台北成立“蓝星诗社”，出版诗刊与丛书多种⁹¹，积极倡导现代诗创作。覃子豪对法国象征主义的理论与诗作钻研极深，推崇西方颓废诗派，也是象征主义名家如波德莱尔、爱伦坡（Edgar Allan Poe, 1909-1948）、马拉美、蓝波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）、魏尔伦、梵乐希（Paul Valéry, 1871-1945）等的作品，对英美现代主义诗人史班德（Stephen Spender, 1909-1993）、艾略特也很赞赏。覃子豪对于 20 年代中国象征派以暗示朦胧美、奇特的感官经验、丑恶的生命原色、痛苦折磨之爱以及死亡礼赞所辟出的蹊径给予高度的肯定。他赞许李金发的创作风格，称他为“中国新诗趋于现代化的动力”与“中国新诗接受现代主义的枢纽”（陈义芝 2006:75-76）。故“蓝星诗社”同人的创作与出版对 50、60 年代的台湾诗坛影响深远。覃子豪也曾跟苏雪林（1897-1999）在 1959 年，因新诗展开论争，在《自由中国》⁹²杂志上先后发表多篇文章⁹³，极力捍卫象征主义在中国新诗界的地位。对于怎样培养新诗的产生，覃子豪有独到的见解，“诗人必须将他在外界获得的印象，由现实的清晰，进入梦境般的朦胧；然后，再由梦境般的朦胧，换回其现实的清晰”。对于诗的酝酿过程，覃子豪重视“富有含蓄和暗示的表现”。他认为象征主义的审美特点是“寻找象征符号，将诗人感受以客观对应物呈现，促使读者在心中产生共鸣”。（陈义芝 2006:74-76）

90 《在我们贫瘠的餐桌上一——五〇年代的〈现代诗〉季刊》（2000），《反思现代主义：抒情性与现代性的相互表述》（2009）。

91 《蓝星诗页》、《蓝星季刊》、《蓝星周刊》，而《蓝星诗丛》则出版一系列现代诗集，包括余光中、覃子豪、夏菁、周梦蝶、白荻、辛郁、叶珊等人的诗集。《蓝星论丛》则出版覃子豪、罗门的现代诗论、《蓝星译丛》则是覃子豪翻译法国现代诗。

92 在 1949 年 11 月创刊于台北，1960 年 9 月停刊。由中国大陆到台湾的自由主义知识分子创办，胡适发行，雷震和殷海光主编，文艺栏则有聂华苓主编。

93 有关论争〈论象征派和中国新诗——致苏雪林先生〉、〈论马拉美、徐志摩、李金发及其他——再致苏雪林先生〉、〈论诗的创作与欣赏〉等篇都收录在覃子豪著《论现代诗》（台北：蓝星诗社，1960）。

“蓝星诗社”另一中坚分子余光中则被视为广义的现代主义者。他具有厚实的古典文学基础又精通欧美文学，既吸取西洋现代诗的精萃，又能融汇传统美学于现代诗中，创作于 1964 年的《莲的联想》即是余光中“新古典主义”的代表作。陈芳明在《余光中的现代主义精神——从〈在冷战的年代〉到〈与永恒拔河〉》⁹⁴一文中指出，余光中跟同时期全盘接受现代风潮的诗人不同，他改造台湾的现代主义：

在五〇、六〇年代之交，许多诗人纷纷向现代主义弃械投降之际，余光中展开前所未有的既接受又批判的工作。当其他诗人模仿西方作家的“断裂”与“疏离”等负面精神时，余光中反其道而行，利用现代主义的技巧，从事“衔接”与“救赎”的尝试。[……]余光中经营《万圣节》、《天狼星》、《武陵少年》与《敲击乐》诗集时，他一方面挑战古典美学，一方面又从中国传统文学中寻找想象。同样在这些作品中，也可以发现余光中耽溺于意象的悬宕与内心世界的挖掘，但同时又对现代主义的过于悖离与背叛的美学进行抗拒。这说明余光中在当年参加新诗论战时，为什么必须为现代诗的立场争辩，同时又要与同属现代阵营的诗人论争的原因。他的双面作战，恰恰凸显了批判性地接受现代主义的态度。（陈芳明 2002:199）

60 年代初期，余光中跟苏雪林和言曦（邱楠，1916-1979）对新诗与传统的见解不同而有过论争，被视为现代主义的拥护者。然而，1961 年 10 月，余光中发表《幼稚的“现代诗”》⁹⁵一文，转而重视中国古典诗歌传统。在《从古典诗到现代诗》⁹⁶一文中，注重诗歌的意象与想象力，此时余光中开始有回归传统的倾向，强调历史的审视、现实经验的介入，开始重视“感时忧国”意识，成为温和的、改进的现代主义。因为余光中意识到现代诗发展到 60、70 年代，情感愈来愈扭曲虚无、精神诡异、句法碎裂、语义晦涩等弊端逐渐浮现。余光中认为：“一位诗人经过现代化的洗礼之后，应该炼成一种点金术，把任何传统的东西都点成现代”，此时现代诗人已无须避讳或反叛传统，而是懂得充分利用传统，能够“入而复出，出而复入，以至自由出入”。⁹⁷陈芳明对于余光中的

94收录在《后殖民台湾——文学史论及其周边》（台北：麦田出版，2002），页 197-218。

最初收录在林明德编《台湾现代诗经纬》（台北：联合文学，2001）

95余光中《掌上雨》（台北：蓝星出版社，1964），页 147-159。

96同上注，页 177-189。

97同上注，页 189。

“改造现代主义”论析提出两个观点；一是“以回归取代放逐”，当现代主义着重死亡意象经营时，余光中则以勃勃生机回应，当现代主义以心灵放逐或流亡为主调时，他则用民谣的形式经营乡土认同。二是“是现代主义的衍生，也是本土文学的延伸”阐明余光中的现代主义美学观与创作实践的变化轨迹，且确认现代主义从 70 年代以降在台湾已开展其“本土性”。（陈芳明 2002:210-217）

另一具代表性的现代主义诗社，是洛夫、张默（张德中，1931-）于 1954 年 10 月，在左营军中成立的“创世纪诗社”及创办《创世纪》诗刊。其“创刊词”阐明三大目标：

- （一）确立新诗的民族阵线，掀起新诗的时代思潮；
- （二）建立钢铁般的诗阵容，切忌互相攻 制造派系；
- （三）提携青年诗人，彻底肃清赤色、黄色流毒。（痾弦 1984:551）

第二年，痾弦（王庆麟，1932-）和季红（齐道旁，1927-）加入编务。在《创世纪》诗刊上发表作品的诗人有杨牧（王靖猷，早年笔名叶珊，1940-）、管管（1928-）、叶维廉（1937-）、李英豪、商禽、辛鬱、鄭愁予、林亨泰等，他们当中有“现代诗社”同仁，也有跟“蓝星诗社”的覃子豪、余光中往来密切者，他们非常积极地进行超现实主义诗歌的创作实验。1959 年 4 月，《创世纪》第 11 期革新，强调诗的“世界性”、“超现实性”、“独创性”与“纯粹性”诗观。编者在第 13 期的〈五年以后〉一文，重申其创社目的：

以追求诗的纯真与现代表现为宗旨，虽然我们从未扬着“现代主义”的旗帜，但我们确是现代艺术的证人与实践者。我们之不高喊“现代主义”乃基于客观情势。且“现代主义”流派繁多[……]不为派别但求精神。在思想上精神上乃是以现代人的观察力与价值意识去向世界作新的认识与把握，并且也是以最新的表现手法时时做技巧的修正与实验。（痾弦 1984:596）

他们还提出“以现代精神出发，以现代的技巧表现现代生活的复杂情绪之格调我们都愿意尝试，以期开展出诗领域的广大天地。”⁹⁸此后，《创世纪》相当系统地介绍西方现代主义诗人、翻译理论，进行创作批评，致力于技巧的实验与修正等，并为诗刊加上英文名“*The Epoch Poetry Quarterly*”。《创世纪》诗刊虽在 1969 年 10 月第 29 期后休刊，但其他的

98痾弦等编《创世纪诗选·1954-1984》（台北：尔雅出版社，1984），页 598。

出版活动仍旧进行，并在 1972 年 9 月第 30 期复刊。在卷首社论〈一颗不死的麦子〉中提出，他们“坚信诗不是大众化的商品”，“不愿创造一些立刻被了解而又立刻被遗忘的作品”，认为“求新、求深、求广、求纯”是正确的创作理念，强调他们追求“更富建设性的创造”，且致力于 20、30 年代中国诗坛史料的整理，对中国现代诗的批评，对世界诗坛作品、理论与史料的搜集与译介。（痾弦 1984:604）如 1961 年编选《六十年代诗选》、1967 年张默、洛夫、痾弦合编《七十年诗选》、1969 年编《中国现代诗论选》、1972 年洛夫编《中国现代文学大系（诗卷）》、1980 年痾弦编撰《当代中国新文学大系·诗卷》（台北：天视文化公司出版社），这本诗卷开始关注海外华人诗坛的发展，尤其是星马现代诗，在 60、70 年代跟台湾现代诗有不少的互动。痾弦在 1981 年出版《中国新诗研究》（台北：洪范书店有限公司）是对新诗发展的总结与反思。这些编选工作实际上已在为台湾现代诗进行典律的建构。

此外，洛夫曾以《〈天狼星〉论》⁹⁹一文严厉批评余光中的诗作《天狼星》¹⁰⁰，引起诗坛的骚动，余光中立即以〈再见，虚无〉¹⁰¹一文驳斥洛夫的论点。他们同是现代诗人，也是现代主义的拥护者，如前所述，余光中已对现代主义进行改造，开拓与传统相融的本土现代主义，洛夫则依然崇尚虚无的意象，隐晦的语言。洛夫在当时对超现实主义技法作各种尝试，1965 年出版的诗集《石室之死亡》即是实验之成品。他认为“超现实主义的诗与那些不可理喻的幻想或神话，其妙趣异香，其神秘与本质的真实感，如出一辙。”¹⁰²

在现代主义诗潮蓬勃时期，成立于 1964 年 6 月的“笠诗社”是个相对本土化的诗人群体，它的发起人有吴瀛涛、林亨泰、白荻、杜国清（1941-）、李魁贤等，他们是台湾战后成长的一代，跨越了上一代的语言障碍，具有强烈的台湾本土意识。《笠》诗刊的创刊宣言强调：“我们所渴望的是：把呼吸在这一个时代的这一个世代的诗，以适合于这个时代以及世代的感觉痛快地去谈论。”对 50 年代以来台湾现代诗的过于极端发展，如强调形式、语言实验而失去真实性与真挚性，起着正本清源的作用，他们对作品及作家做客观的评析，冀望重建台湾诗学理论新

99载于《现代文学》第 9 期，1961 年 7 月。

100载于《现代文学》第 8 期，1961 年 5 月。

101载于《蓝星诗页》第 37 期，1961 年 12 月 10 日。后收入余光中《掌上雨》（台北：蓝星出版社，1964），页 151-164。

102自序《诗人之镜》，见洛夫《石室之死亡》（台北：创世纪出版，1965），页 236-237。

风貌。其中成员林亨泰后来还创作“符号诗”，实验立体主义、未来主义的前卫创作手法，也曾影响现代派诗的发展。

现代主义初期在台湾以诗作及其理论备受瞩目，然则，小说却是台湾现代主义后来得以延续发展的重要文体。1956年9月，由台大外文系教授夏济安（1916-1965）主编的《文学杂志》¹⁰³及随后于1960年3月由当时在台大外文系就读的白先勇（1937-）、陈若曦（陈秀美，1938-）、欧阳子（洪智慧，1939-）、王文兴（1939-）、刘绍铭（1934-）、叶维廉等青年学子共同创办的《现代文学》¹⁰⁴，这两份杂志可说是孕育台湾现代主义小说之重镇。多数研究者，譬如李欧梵把《现代文学》视为台湾小说现代化运动的起点，认为它是发现和评价20世纪的现代主义的唯一及重要刊物¹⁰⁵。事实上，无论从继承或影响关系来看，《现代文学》的创刊肯定受到《文学杂志》的启迪。从1956年9月创刊，到1960年8月停刊，前后四年，《文学杂志》共出版了8卷48期。它的现代主义倾向与现代意识，并不像诗社诗刊那样旗帜鲜明、态度激进，编者在创刊号〈致读者〉中即以温和的方式表明刊物立场：

我们不想在文坛上标新立异，我们只想脚踏实地，用心写几篇好文章[……]我们的希望是要继承数千年来中国文学伟大的传统，从而发扬光大之。[……]我们所提倡的是朴实、理智、冷静的作风[……]我们的信念是：一个认真的作者，一定是反映他的时代表达他的时代精神的人。（《文学杂志》第一卷，第一期，1956年9月）

106

两年多后，编者再一次〈致读者〉，并重申：

103以《文学杂志》作为研究对象的论文，参见柯庆明《学院的坚持与局限1——试论与台大文学院相关的三个文学杂志之一：〈文学杂志〉》（柯庆明 2006:35-79）；陈芳明《台湾现代文学与五〇年代自由主义传统的关系：以〈文学杂志〉为中心》（陈芳明 2002:173-196）；张新颖《论台湾〈文学杂志〉对西方现代主义的介绍》（张新颖 2003:3-39）

104《现代文学》的资料与论文，参见白先勇《现文因缘》（台北：现文出版社，1991）；柯庆明在《六十年代台湾现代主义文学？》（张宝琴 1994: 85-146）；王润华《〈现代文学〉与台湾现代主义文学的神话》（2004）；张春田，郑蕾〈“现代主义”在台湾——从《文学杂志》到《现代文学》〉，载《枣庄学院学报》第26卷，第6期（2009年12月）。

105详细资料参见〈台湾文学中的“现代主义”和“浪漫主义”〉，李欧梵《现代性的追求》（台北：麦田出版，1996），页181-186。王润华对论者把《现代文学》当作“台湾现代主义文学的起点”持有不同的意见。相关论述参见王润华〈解构《现代文学》与台湾现代主义文学的神话〉，见《台湾新文学发展重大事件论文集》（台南：国家文学馆，2004），页112-128。

106转引自〈论台湾《文学杂志》对西方现代主义的介绍〉，见张新颖《文学的现代记忆》（台北：三民书局，2003），页10。

《文学杂志》不标榜主义，但综观三十九期杂志，无形中似乎在提倡一种风格。我们很少登载词藻华丽热情奔放的文章，《文学杂志》多数的文章是朴素的，清醒的，理智的。这种风格当然和编者个人的好尚有关，但是这种风格可能暗合世界的潮流，也未可知。别人也许喜欢梦想，“憧憬”和陶醉；《文学杂志》的文章宁可失之瘦冷干燥，不愿犯浮艳温情的病。（《文学杂志》第六卷，第一期，1959年3月）¹⁰⁷

从两则话语中，可见《文学杂志》的办刊宗旨与编辑方法着重文学纯美的本质，亦关注世界文学潮流之发展，踏实做到以文学形式呈现文学内涵。从内容观之，它包涵新诗、小说、散文、文学评论与翻译，且不局限于现代文学作品，也有古典文学批评，相较于当时官方的反共文艺刊物，属学院派纯文学刊物。即便如此，陈芳明仍强调《文学杂志》是50年代台湾现代文学的出发点，对现代主义与自由主义的共生融合有不可忽视的促进作用。陈芳明指出：

文学上的现代主义（modernism）与政治上的自由主义（liberalism），在五〇年代的台湾曾经有过微妙的结盟。这种结盟，透过夏济安主编的《文学杂志》之发行而具体表现出来。[……]

在某种意义上，现代主义在理念上与自由主义是相当冲突的。因为现代主义者所向往反理性或非理性的倾向，并非自由主义者所能够认同的。不过两者思潮也有会通之处，至少两者都同意个人主义的解放与思想空间的解放，并且两者都为中产阶级所接受。

对照于西方自由主义与现代主义的发展条件，五〇年代的台湾社会并没有提供较好的环境可供这两种思潮孕育、酿造并扩张。[……]

《文学杂志》在一九五六年的诞生，是一重要的触媒。在此之前[……]由雷震发行的《自由中国》[……]虽屡经官方的权力干涉，却相当成功地在知识分子之间传播了民主宪政的信念[……]一九五三年聂华苓担任该刊的文艺主编[……]开始采用偏离官方反共文艺策略的文学作品。聂华苓所集结的作家，便与后来的《文学杂志》作家有了重叠与结盟。（陈芳明2002:173-174）

107张新颖《文学的现代记忆》，页11。

因此，陈芳明认为夏济安是台湾 60 年代现代文学运动的奠基者（陈芳明 2002:188）。《文学杂志》在西方文学理论的介绍、作品翻译、创作的提倡等各方面，都较当时其他的刊物更有系统，且能让不同文学阵营接纳，这是它得以生存的优势，并且也是夏济安作为欧美文学教授，学识渊博，思想开放，能包容不同文学观念，以温和的方式进行文学改良的结果。

《文学杂志》相当有系统地译介英美现代文艺学派与潮流、批评与思想，刊载具代表性的著作。如美哲学家威廉·白瑞德（William Barrett, 1913-1992）的《现代艺术与存在主义》、法国文学批评家菲欧利（Wallace Fowlie, 1908-1998）的《现代法国诗的特征》、乔伊斯批评学者威廉·约克（William York Tindall, 1903-1981）的《现代英国小说与意识流》、文学批评家马尔科姆·考利（Malcolm Cowley, 1898-1989）的《论批评家影响下的美国现代小说》，小说评论家马克·肖勒（Mark Schorer, 1908-1977）对小说创作的批评观点（“技巧是一个作家用来发现、探索、和扩展他的题材，传达它的意义以及估量它的价值的唯一方法”，*Technique as Discovery*, 1948）等译文¹⁰⁸。这跟夏济安对英美文学理论的精深研究不无关系，且同侪中有不少杰出的译者，如朱南度（朱乃长，1929-）、刘绍铭、叶威廉等人。

柯庆明（1946-）论述《文学杂志》的编辑特色时指出，“新批评与比较文学的引进”与“‘现代主义’的提倡与‘白话’文学的转化”（柯庆明 2006:50-57）是《文学杂志》给后继刊物在编辑策略方面提供的参照，也给现代小说创作开拓一条新路径。可见《文学杂志》最直接的贡献是催生了《现代文学》双月刊¹⁰⁹，而白先勇、陈若曦、欧阳子等人也都曾表明老师夏济安与《文学杂志》是他们小说创作的启蒙者。事实上，《现代文学》编辑群几乎是夏济安外文系的学生，他们对 60 年代以后台湾现代主义小说的蓬勃发展可谓举足轻重。白先勇曾说《文学杂志》是《现代文学》的先驱。（白先勇 1991:9）

《现代文学》创刊之前，外文系同届的欧阳子、陈若曦、白先勇、李欧梵、王文兴等十余人，在 1958 年 5 月自组一小社团名为“南北社”¹¹⁰，主要活动是打桥牌、郊游、开座谈会等。次年 7 月，白先勇当选社长，

108 各篇译文刊载的卷次，参见〈论台湾《文学杂志》对西方现代主义的介绍〉，张新颖《文学的现代记忆》，页 18-19。

109 《现代文学》从第 16 期开始改为季刊，其中第 36 至 37 期“作家专号”则是双月刊。

110 “南北社”及《现代文学》成立的资料，参见欧阳子〈回忆《现代文学》创办当年〉，白先勇《现文因缘》（台北：现文出版社，1991），页 214-223。

便提出办一份文学杂志的构想。1960年初“现代文学杂志社”成立，社员也就是“南北社”的同人。接着，刘绍铭、叶维廉、戴天（戴成义，1939-）、杜国清、淡莹（刘宝珍，1943-）、潜石（郑恒雄，1941-）等人陆续参与编务。《现代文学》便在1960年3月5日正式创刊。由刘绍铭负责起草的创刊宣言，〈发刊词〉中表明：

我们愿意《现代文学》所刊载不乏好文章，这是我们最高的理想。我们不愿为辩证“文以载道”或“为艺术而艺术”而花篇幅，但我们相信，一件成功的艺术品，纵非立志为“载道”而成，但已达到了“载道”的目的。我们打算分期有系统地介绍翻译西方现代艺术学派和潮流，批评和思想，并尽可能选择其代表作品。我们如此做，并不表示我们对外国艺术的偏爱，仅仅依据“他山之石”之进步原则。我们认识到文学批评对中国文学前途的重要。所以对自己作家的优秀作品，我们将视环境需要而特约学者专家撰写专文讨论、批评和介绍。我们感于旧有的艺术形式和风格不足以表现我们作为现代人的艺术情感。所以我们决定试验、摸索和创造新的艺术形式和风格。我们尊重传统，但我们不必模仿传统或激烈地废除传统，不过为了需要，我们可能做一些“破坏的建设工作”（Constructive Destruction）。（《现代文学》第1期，1960年3月5日）¹¹¹

柯庆明指出，《现代文学》杂志所以被视为台湾“六十年代的现代主义”阵地，就在于它强调“我们感于旧有的艺术形式和风格不足”，于是大量介绍与翻译外国现代小说及评论；“为了需要，我们可能做一些破坏的建设工作”的主张与实践上（张宝琴 1994:106）。他们的小说创作有很强的实验性，敢于突破传统叙事手法，尝试心理分析、意识流、象征、隐喻、反讽、语言的断裂等手法，以达到探索新技巧，建立新风格之目的。王文兴等编辑更在第7期（1961年3月15日）策划了一次台湾的“文学革命”，以“中国文艺复兴运动的先驱”自许，否定五四以来的“伤感主义”，提倡“现代”的“浪漫主义”精神。（朱芳玲 2010:300）

《现代文学》制作的“西方文学作家专号”，译介不少欧美作家著作，如托玛斯·曼（Thomas Man, 1875-1955）的《威尼斯之死》、乔伊斯

¹¹¹转引自刘登瀚〈《现代文学》杂志与现代派小说的兴起〉，见《台湾文学史·第四编·当代文学》，页199-200。

(James Joyce, 1882-1941) 的《都柏林人》、劳伦斯 (D.H. Lawrence, 1885-1930) 的《儿子与情人》、卡夫卡 (Franz Kafka, 1883-1924) 的《审判》、卡繆 (Albert Camus, 1913-1960) 的《异乡人》，还有伍尔夫、保罗·萨特 (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) 及日本现代派作家横光利一 (Yokomitsu Riichi, 1898-1947) 等小说家的作品，即可看出显著的现代主义倾向。

白先勇曾指出，《现代文学》是同人创办的“小杂志”，完全不考虑销路及一般读者的趣味，走的是严肃文学的路线，可谓曲高和寡，不计亏损，因此能保持一贯的作风。(白先勇 1991:13) 由于《现代文学》重视作者的原创性，培养了一代富有创意的小说作者，包括王文兴、陈若曦、欧阳子、白先勇等，后来都在台湾小说界卓有成就。而陈映真 (1937-)、王祯和 (1940-1990)、黄春明 (1935-)、林怀民 (1946-)、施叔青 (1947-)、三毛 (陈平, 1947-1991)、李昂 (施淑端, 1952-) 等后来的名作家都曾在《现代文学》上发表过他们早期的小说作品。朱西甯 (1925-1998)、余光中等资深作家的作品也出现在前 51 期的《现代文学》。白先勇在复刊前夕，〈《现代文学》的回顾与前瞻〉¹¹²一文中即指出：

[……] 这批作家，内心是沉重的、焦虑的。求诸内，他们要探索人生基本的存在意义，我们的传统价值，已无法作为他们对人生信仰不二法门的参考。他们得在传统的废墟上，每一个人，孤独的重新建立自己的文化价值堡垒。因此，这批作家一般的文风，是内省的、探索的、分析的；然而形诸外，他们的态度则是严肃的、关切的，他们对于社会以及社会中的个人有一种严肃的关切，这种关切，不一定是五四时代作家那种改革社会的狂热，而是对人一种民胞物与的同情与怜悯——。(白先勇 1991:207)

复刊后的 22 期中，刊载过七等生 (1937-)、马森 (1932-)、吴念真 (1947-)、蒋勋 (1947-) 等风格迥异作家的作品。他们展现一种合而不同的精神，认为以现代手法表现乡土意识并没有相悖之处。正如白先勇所言，《现代文学》是以严肃文学路线提倡实验创新的文学杂志 (白先勇 1991:15)

1963 年后，《现代文学》的编辑们相继出国深造，白先勇便委托余光中、何欣 (1922-1998)、姚一苇 (1922-1997) 三位前辈代为处理编务，停刊前几年当时在台大中文系当助教的柯庆明也当过主编。《现代文学》

¹¹²白先勇《现文因缘》，页 193-209。

在 1973 年 9 月第 51 期后停刊。三年半后，获得远景出版社支援得以在 1977 年复刊，持续出版到 1984 年 3 月第 22 期，宣告正式停刊。姚一苇则成为《现代文学》最后的主编。¹¹³

1973 年停刊后，欧阳子曾将《现代文学》十多年来刊载的两百多篇小说选出 33 篇集结成《现代文学小说选集》（1976）¹¹⁴。郭玉雯（1956-）曾撰文探讨选集作品的现代主义特色，认为它是深具“文学现代性”的台湾短篇小说典范¹¹⁵。同年，欧阳子也出版了评析白先勇的短篇小说论文集《王谢堂前的燕子：〈台北人〉的研析与索隐》（台北：尔雅出版社，1976），此集子是白先勇“台北人”系列小说（1965-1971）主题与表现手法研究之重要文献¹¹⁶。1988 年《现代文学》计划将第 1 至 51 期重刊，一共 19 册，另附一册资料及一册《现代文学》收集作家的回忆文章¹¹⁷。重刊前夕，白先勇以《〈现代文学〉创立的时代背景及其精神风貌》¹¹⁸一文概述创刊的历史语境与文学影响，从中便能了解“现代主义”是如何在他们这一代台湾作家的思想意识里衍生。

《现代文学》的编辑及作者大多来自外文系，接触各类西洋文学经典，必受到影响与启迪，但他们并不因此而鄙视传统文学。反而，他们比“五四”那一代知识分子更懂得欣赏与接纳传统的审美观及精神内涵。白先勇曾就此做过说明：

我们在外文系研读西洋文学的同时，也常常到中文系去听课。记得那时我们常去听郑鸾老师讲词、叶嘉莹老师讲诗、王叔岷老师讲《庄子》。其实不自觉的我们也同时在寻找中国的传统。[……]我们没有“五四”打倒传统的狂热，因为中国传统文化的阻力到了我们那个时代早已荡然。[……]初经欧风美雨的洗礼，再受“现代主义”的冲击，最后绕了一大圈终于回归传统。[……]在这段歧途上的锻炼及省思对我们是大有助益的，回过头来再看自己的传统，

113四位跟《现代文学》的编辑关系，参见白先勇《第六只手指》（台北：尔雅出版社，1995）的余光中〈一时多少豪杰——浅述我与现代文学之缘〉，页 343-346；姚一苇〈《现代文学》与我〉，页 347-356；何欣〈《现代文学》二、三事〉，页 357-358；柯庆明〈短暂的青春！永远的文学？〉，页 359-372。

114参见欧阳子〈关于《现代文学》小说的编选〉，白先勇《现代文学》，页 224-227。

115郭玉雯〈《现代文学小说选集》的现代主义特色〉，载《台湾文学研究集刊》第 6 卷（2009 年 8 月），页 77-114。

116白先勇 1971 年出版小说集《台北人》（台北：晨钟出版社）。欧阳子〈白先勇的小说世界——《台北人》之主题探讨〉一文收录在《王谢堂前的燕子》，页 5-29。

117白先勇〈不信青春唤不回——写在《现代文学》出版之前〉，见《第六只手指》，页 298-299。

118白先勇《现代文学》，页 7-17。

便有了一种新的视野、新的感性，取舍之间，可以比较，而且目光也训练得锐利多了，对传统不会盲目顺从，而是采取一种批判性的接受[……]将传统融入现代，以现代检视传统——我们在溶合传统与现代的过程中，大家都经过一番艰苦的挣扎[……]（白先勇 1995:279）

由此可见，《现代文学》所孕育与产生的“现代主义”小说风格，跟 50 年代先后崛起的《现代诗》、《创世纪》与《蓝星》等现代主义先驱群体所倡导的“横的移植”、非理性、反抒情传统的文学观，有不一样的文学视野，这正是台湾现代主义文学趋向多元化、本土化发展的开端。柯庆明在《六十年代台湾现代主义文学？》¹¹⁹一文，将“现代主义”浪潮的产生及其内涵，跟台湾当时的政治文化生态与中国传统文学的相互溶合做了深入的论析。于是对台湾的“现代主义”提出反思：

六十年代的文学，是否为“现代主义”？这是一个有争议，但也可能只是“名词”用法的问题。但六十年代的“新”文学，确有其特色，虽然在那年代里，大部分的作者都还很年轻，但是他们的作品，不论在艺术的表现或思想的深度或广度而言，都已经摆脱了纯粹的“尝试”而是成熟的。这既拜承平岁月所赐，也由于能够汲引古今中外的诸多传统资源，自然与五四的草莱初辟，以及抗战的颠沛流离不同。视野扩大而不失其出于本土现实的立足点，技巧多变而能妥适运用，形成言之有物的内容。（张宝琴 1994:145-146）

柯庆明认为，台湾 60 年代现代小说的多义复旨，并不是来自解读者或批评家的多元性、多角度或复杂的心思，它主要来自于作者有意构设的匠心，对于技巧与形式的充分自觉的讲究与用心，他们同时经营作品的象征与写实层面，而两面的意旨既是分别独立的，又交相融渗，像乐曲的对位手法；一方面是明确的时空、社会阶层、自然环境的指涉，作为写实的基本架构，另一方面，却通过意象、象征、语调、观点以对比或反讽的方式，呈现出超越现实的架构的意旨。（张宝琴 1994:118）故柯氏的论析已清楚地指出台湾现代派小说，非纯粹西方现代主义的移植，而是现实语境与主观意识的并行，写实的叙事与超现实的抒情融合。

柯庆明在《台湾“现代主义”小说序论》¹²⁰中亦指出，1970 年代台湾现代派小说进入到兴盛期，白先勇、王文兴等人已成气候。白先勇的

119张宝琴等主编《四十年来中国文学》（台北：联合文学出版社，1994），页 85-146。

120柯庆明《台湾现代文学的视野》（台北：麦田出版社，2006），页 143-195。

短篇《纽约客》与《台北人》（1971）、长篇《孽子》（1971-1983）等小说对叙事观点的运用，象征隐喻的经营，意识流技巧等已臻至圆熟¹²¹。王文兴的中篇《龙天楼》（1965）的象征性，长篇《家变》（1973）¹²²、《背海的人》（1981）则致力于个人化语言的实验，构成“个人私欲的奇观”，呈现“破碎的叙述与存在的困难”¹²³相互指涉的书写特色。柯庆明指出这类小说在“‘叙事’之际的‘文字’表现往往重于‘情节’横行的因果关连”¹²⁴。张诵圣（1950-）认为，台湾现代派小说家对于西方现代主义美学观的实践，表现得最突出的是：

（一）高度知性化地追求文学形式与现代认知精神之间的精致对应与结合；（二）透过最深彻的个人的体验、最忠实的微观式的细节描写，呈现最具共通性真理的吊诡原则。¹²⁵

正如王文兴曾说过：“对于一个受过写作训练的人来说，写作除了文字，别无其它”。可见，语言风格的形塑是台湾现代主义小说的重要特色。此外，林怀民《蝉》（1969）、七等生《我爱黑珍珠》与《沙河悲歌》（1976）、马森《夜游》（1978）¹²⁶与《孤绝》（1976）、丛甦《中国人》（1978）、王贞和《美人图》（1982）与《玫瑰玫瑰我爱你》（1984）、李永平（1947-）《吉陵春秋》（1979）与《海东青》（1989）等小说家的叙事语言也都呈现出多样性的实验，或构筑个人的语言迷宫、颓废的寓言形式、知识分子自我追寻的漫游式书写、诗化抒情的偏向等¹²⁷，凸显“叙述语言和指涉世界之间不稳定关系”（张诵圣 1988:78），这些小说对一般读者而言则有阅读难度。张诵圣指出“承袭对小说语言模拟观、叙述成规的挑战精神，是现代主义一个极重要的传统。”（张诵圣 1988:78）。在这一点上，台湾现代主义小说作者可说是做得相当成

121〈六十年代崛起的“文体家”——论白先勇小说的语言风格美〉，见袁良骏《白先勇论》（台北：尔雅出版社，1991），页237-273。

122参见欧阳子〈论《家变》的结构形式与文字句法〉，载《中文文学》第1卷，第12期（1973年5月），页50-67；成英姝〈家变的语言形式——专访王文兴〉，载《中国时报》（1999年11月23日）第37版；陈姿羽〈王文兴——细谈《家变》美学〉，载《天下杂志》第340期（2006年2月15日），页208-210。

123朱立立《知识人的精神私史：台湾现代派小说的一种解读》（上海：上海三联书店，2004），页264-278。

124柯庆明《台湾现代文学的视野》，页191。

125张诵圣〈现代主义与台湾现代派小说〉，载《文艺研究》（1988年）第4期，页71。

126参见白先勇书评〈秉烛夜游——简介马森的长篇小说《夜游》〉，白先勇《第六只手指》，页173-179。

127参见朱立立《知识人的精神私史：台湾现代派小说的一种解读》第四章《困难的存在形式：语言与文体》，页236-290；“马森的漫游书写与李永平的自我追寻”，页217-234。

功。不过，从语言形式或技法的创新与实验来论述台湾现代派小说还有欠缺。朱立立的《知识人的精神私史——台湾现代派小说的一种解读》（2004）则通过精神史（黑格尔《精神现象学》）的视角，对台湾现代派小说家如何通过艺术探索以建构自我认同的精神世界做深入研究。由此可知，台湾现代主义小说有着更为复杂与多元的艺术表现层面。

第三章 现代主义在新华文学场的历史脉络

第一节 马华现代主义风潮的肇始

马华现代主义文学的肇端一般论定为 1959 年。该年 3 月 6 日，诗人兼《蕉风》编辑白垚¹²⁸在《学生周报》¹²⁹第 137 期的“诗之页”中发表诗作《蕨河静立》¹³⁰，马华作家温任平（1944-）认为它是马华文学的第一首现代诗¹³¹。同年 4 月，白垚（用笔名凌冷）在《蕉风》第 78 期改革版上发表《新诗的再革命》一文，提出五点意见：

- 一、新诗是旧诗横的移植，不是纵的继承；
- 二、格律与韵脚的废除；
- 三、由内容决定形式；
- 四、主知与主情；
- 五、新与旧、好与坏的选择，亦即诗质的革命。

[……]

让将来文学史的作家，这样写着吧：“中国新诗运动的历史，完结于马来亚华人的手里，而现代新诗的基础，也从那里开始！”

（《蕉风》第 78 期，页 19）

因此《新诗的再革命》的主张，被论者看着是马华现代主义文学运动的滥觞，白垚也就被认为是这场反叛文学运动的肇始者。张锦忠在论述“马华文学的第一波现代主义风潮”时指出：

128 白垚，本名刘国坚，其他笔名刘戈。1934 生于中国广东，1949 年到香港，50 年代毕业于台湾大学历史系。1957 年到吉隆坡参与友联机构在马来亚的文化事业，曾执编《学生周报》（“文艺”与“诗之页”版）与《蕉风》多年，并往来星马南北各地，联络作者与读者。1958 年起在“诗之页”发表新诗，引起当时的编者及诗人冷燕秋与周唤的注意，三人相投契，积极创作现代诗。1981 年移居美国。著有《缕云起于绿草》（八打灵再也：大梦书房，2007）。

129 《学生周报》1956 年在新加坡创刊，是当时颇具影响力的学生刊物，也是《蕉风》的姐妹报刊，源自香港的《中国学生周报》（创刊于 1952 年，在东南亚各地华社中都有读者，并在当地委托通讯员，组织各类文艺活动。刊内文艺版，如“穗华版”刊登成名或青年作家作品，“新苗版”为写作新秀而设，“诗之页”是香港最具代表性的诗刊，还介绍电影新思潮、刊登影评等，1971 年停刊，共出版 1 千多期），隶属于友联出版社，后改名《学报》，1984 年停刊。

130 《蕨河静立》：捡蚌的老妇人在石滩上走去/不理睬岸上的人/如我 她笑/却不属于这世界/风在树梢 风在水流/我的手中飘落了/再乘浪花归去/一个回旋/没有谁在岸上 我也不再/那个世界不属于我/那老妇人 那笑那浪花/第八次在外过年了/而时间不属于我/日落了呢 就算是元宵又如何。收录在白垚《缕云起于绿草》，页 197。

131 温任平〈马华现代文学的意义与未来的发展：一个史的回顾与前瞻〉，载《蕉风》第 317 期（1979 年 7 月），页 83。

有了《新诗的再革命》白垚这篇突显马来亚华人与华文的主体性以倡导新诗再革命运动的宣言，马华文学史或大事记应毋忘 1959 年 4 月这个反叛文学肇始的日期，而非仅标榜《蕨河静立》为马华第一首现代诗。

《蕉风月刊》第 78 期编者姚拓虽然没有明显响应白垚的再革命运动，但在革新号刊出此文，并在编后话复述五点意见，同时刊出白垚两首诗，也算是具体支持了。¹³²

张锦忠并指出，白垚在 50 年代末、60 年代初所倡导的诗学革新理论与现代诗的书写实践¹³³，反叛格律体新诗，抗拒左翼现实派，虽未卷起高蹈现代主义风潮，却带动了“自由体”的盛行。1964 年 3 到 7 月间，白垚在黄崖（1934-）主编《蕉风》时期，另以五篇《现代诗闲话》¹³⁴为现代诗辩卫，而黄崖也在《学生周报》发表“现代文学欣赏”系列文字。张锦忠把这个时期的文学现代化与个体现象，视为马华文学的第一波现代主义运动。（张锦忠 2011:57）

温任平在马华现代文学论述中也指出，1959-1960 年间的《蕉风》月刊发表大量现代诗，曾被讥为“蕉风派诗”，而《蕉风》从第 94 期（1960 年 8 月）起增辟“新诗讨论专辑”，供作者、评论者、读者发表与讨论新诗创作及提意见。当时虽有支持者，但批评与抗拒现代诗的意见也相当激烈。白垚 1964 年在《蕉风》写“现代诗闲话”专栏，即以犀利的文笔为现代诗披荆斩棘。（《蕉风》第 317 期，页 85）事实上，《蕉风》自开辟“文艺沙龙”（从 1963 年 11 月第 133 期起）与“世界文坛”等栏目后，便大量刊载跟欧美及港台现代文学运动及文艺思潮相关的评论文章与译作。即使没有掀起汹涌的现代主义浪潮，却不乏拥护者，对于保守且固步自封的现实主义文学观，确实有刺激作用。尽管，白垚在 1998 年回溯 50 年代《蕉风》所掀起的现代诗波澜，评断是“雷声大雨声小，作品不成熟[……]社会风气未开，未成气候，此后十年，因学生

132张锦忠〈白垚与马华文学的第一波现代主义风潮〉，刊于马来西亚《南洋商报·南洋文艺》（2008 年 11 月 18 日）或见张锦忠《马来西亚华语语系文学》（雪兰莪州：有人出版社，2011），页 52-57。

133温任平指出，白垚的诗其意念或灵感可能源自当时台湾的现代诗，因他 50 年代留学台湾，文学的兴趣加上对历史的认识，使他肯定现代诗以至现代文学乃是马华文学发展一定会跨入的阶段。见《蕉风》第 317 期，页 85。

134“现代诗闲话”共五篇；第 137 期《不能变凤凰的鸵鸟》（3 月）、第 138 期《当车的螳臂》（4 月）、第 139 期《？》（5 月）、第 140 期《藏拙不如出丑》（6 月）、第 141 期《多角的钻石》（7 月）。

周报诗之页的不断刊用，现代诗人辈出，风气渐开。”（《蕉风》第 482 期，页 15）纵使，马华第一波现代主义文学运动看似平缓，实为第二波现代主义文学运动掀起浪潮的潜藏能量，毕竟它有十年的蕴蓄。

第二波马华现代主义风潮肇始于 1967 年。张锦忠在《陈瑞献、翻译与马华现代主义文学》¹³⁵一文中指出，陈瑞献在该年 3 月 10 日，发表在梁明广主编的《南洋商报·文艺》（新加坡）副刊上的《星在疾行》¹³⁶不仅是首译诗，更是历史文献。（张锦忠 2003:178）尽管张锦忠认为，把译诗文本视为“《文艺》版发表的第一首（现代）诗”曝露“星马现代主义文学文库的窘境”（张锦忠 2003:180），却仍然肯定，此译诗对马华现代主义文学运动的肇始意义。时过境迁，梁明广在 1991 年 11 月，为《陈瑞献诗集：1964-1991》作序时，更是肯定此译诗对新华现代主义文学的奠基价值：

60 年代，我主编《南洋商报》的副刊《文艺》时，发表的第一首诗，是巴斯特纳克的《星在疾行》，是陈瑞献的译品，也是《文艺》花园中的第一粒现代诗种籽。此后，许多写华文现代诗的诗人，接踵而至，纷纷在《文艺》的土壤里，投下他们的新诗苗，新华现代派诗艺，遂逐渐开花结果。到了陈瑞献的诗集《巨人》一出，新加坡华文现代诗的气候也就形成了。这份功劳，虽然不能归瑞献一个人独有；许多和他同时以及后来接力，在现代诗园中不断耕耘的诗人都有劳绩，但他译的《星在疾行》一诗，可以说是为《文艺》宣扬现代文学创作开了山；他的《巨人》——在新华文坛上出版的第一本现代诗集，可以称得上是新华现代诗的奠立宣言。（陈瑞献 1992：序页）

梁明广在 90 年代，回顾 60 年代《文艺》副刊上的耕耘，以及后来的种种收获，以彰显陈瑞献在新华现代主义诗坛的拓荒精神，无可厚非。然而，文学场的持续生产与运作，单凭“译诗”或“第一本诗集”，要推动影响深远的运动，甚至撑持数十载的发展历程，并非易事。正如张锦忠的观察，新马现代主义文学文库的窘境，译诗是权宜策略，而独一个体充沛的创造力及创作文本也难以酝酿风潮，需创作群体前赴后继，才可成大气。故奠基之后，每一位作者的文本都是新华现代主义文库的宝贵资产。梁明

135 参见张锦忠《马来西亚华语语系文学》，页 58-65，或张锦忠《南洋论述——马华文学与文化属性》（台北：麦田出版，2003），页 177-189。

136 译诗文本与论述，参见第六章第一节“六八世代”的现代意识与创作实践，页 234-235。

广与陈瑞献两位是新华文学现代主义运动的重要推手，但更多创作群体的参与投入，遂得以在文学场中形成具影响力的现代主义运动。

1968年1月1日，梁明广在《南洋商报·文艺》¹³⁷发表〈六八年第一声鸡啼的时候〉，对现代主义文学的推崇与认可已非常明显：

我不是住在胡适与陈独秀时代的中国，我撕的是1968年的新日历，两足踏在1968年的新马[……]困扰我的是1970年代的撤军、越战、癌、颜色、语言、所得税、人体机械零件外科手术[……]那么多那么多复杂的烦恼[……]你发觉古老的表现方式不够表达，你采用前人没有用过的复杂的手法[……]在20世纪60年代，我们觉得这些手法不够用，于是我们除了外表活动、表面的对白，我们还用笔尖去追踪人物的内心活动和内心的对白[……]到了外表与语言都含糊，都无法表现人物的真实时，我只好去探测人的内心的真象，我看到人的行为往往并没有因果，人的遭遇多数没有开始，没有中间，没有终结，我在叙述时。只好打破亚里斯多德的三一律。

这里拿笔墨纸的人很多，但敢像那位画家那样实验实验[……]的人很少。在68年第一声鸡啼时，实验实验[……]的人应该更多。拍新电影写新小说新散文写新诗的应该更多。（完颜藉1972：138）

人今天的生活内容已反叛了昨天的习惯生活内容，今天的艺术品不得不以不习惯的表达方式表现不习惯的生活内容，其实故意走不习惯的路，也是艺术工作者的创造本分之一。科学家尽力一机器代替人体器官，艺术工作者却要设法强迫人去运用他自己的器官。二十世纪六十年代的‘新八股派’要反对是无可奈何的。新画新诗新文学新电影将以不合习惯的面目源源而出。（完颜藉1972：139）

同年10月，又在《文艺季风》¹³⁸第5期，以《开个窗，看看窗外，如何？》¹³⁹一文，极力推介现代主义文学：

137《文艺》的论析，参见方桂香《新加坡华文现代主义文学运动研究》第六章《新加坡南洋商报副刊〈文艺〉版分析（1967-1970）》，页322-398。

138新加坡大学中文学会在1964年4月创办的纯文艺刊物（seek），共出版6期，1969年停刊。根据方桂香的分析，这是份现实主义文学杂志，第4期（1967年7月）编者邀陈瑞献设计封面，并刊登其散文《异乡人》，诗及译作《巴士站》、《风景》，英培安诗作《鲛人》。第5期（1968年10月）刊登更多现代诗人的作品。第6期（1969年6月）由现代派诗人蓁蓁主编，即有本地现代诗人作品，还有法国现代文学专辑，介绍新小说作品《文艺季风》已展现其现代主义文学风貌。见方桂香《新加坡华文现代主义文学运动研究》，页191-193。

139此篇与《六八年第一声鸡啼的时候》及其他发表在《南洋商报》、《国际通讯》、《文艺季风》等刊物中的评介篇章，都收集在完颜藉散文集《填鸭》（八打灵：蕉风出版社，1972）

[……] 通过文字选译 [……] 认识一些最具代表性的现代作家，在他们的几声道白里领略出窗外文学的气候，然后对其中最具现实精神的现代文艺投它们以惊鸿的一瞥 [……]（完颜藉 1972:106）

表现技巧是艺术手段。由于这个时代是新的，生活内容是新的复杂的，文学作品既是生活通过艺术手段的反映，因此反映这些复杂的生活内容的手法便不得不新，不得不随之而复杂 [……] 19 世纪的自然主义的作家，没有体察到人还有一个内心世界，因此只能着力于描写外在世界。到了 20 世纪，佛洛伊德的心理分析学说一出，作家才突然领悟，原来除了一个属于众人的外在活动现实，此外，每个人还有一个属于自己的心灵活动现实，进而看出前辈作家的写实手法不充分，于是后来的作家，除了反映外在现实外，还兼顾到内在现实；可知表现技巧，目的还是为了写实——尽可能地写实。[……] 现代的生活，使现代文学作品，在内容与表现技巧上都不得不现代化

[……] 现代诗（古诗亦然）最恼人的，全是它的高度象征手法。其实象征并非邪魔外道，它仍是为了写实而来。这‘实’便是诗人心中的意境（写诗的人无法否认意境是现实——外在现实侵入诗人心灵，经过诗人心灵过滤后的现实），许多现代诗所追求的正是最高度的象征手法。对诗而言，象征手法原是古往今来各国文学中采用得十分普遍的手法。（完颜藉 1972:108-109）

盲目反对现代文学的人，看了看窗外真正的现代文学，可能会突然后悔，觉得咱们先前所咒骂所要打倒的，竟都不是现代文学，而是如真包换的伪现代文学 [……] 无病呻吟，为了名利而乱捧，无事乱呐喊，没有真情而故作真情状，坐在冷气中一面欺下捧上，写起文章来则大喊蓝领群众万岁等等 [……]（完颜藉 1972:128-129）

梁明广这两篇文章都被评论者视为新（马）华现代主义文学的“宣言”。南子在《填鸭的滋味——完颜藉散文集〈填鸭〉》¹⁴⁰一文中即认为，《六八年第一声鸡啼的时候》是“新马现代文学崛起的宣言”，并相信此篇的重要性“不亚于胡适的《文学改良刍议》”。（南子 2003: 81）

新华诗人林也（林益华，1951-）亦认为梁明广这两篇是新马现代文学从萌芽期（1960-1967.1）入茁长期（1967.2-1970.2）的重要理论文章，

¹⁴⁰最早发表在《蕉风》第 240 期（1973 年 2 月）。后收录在南子《南子评论集》（新加坡：五月诗社出版，1973），页 76-82。

对“戳穿‘现实主义作家’的伪面具”非常有效用。尤其是《开个窗，看看窗外，如何？》此文刊登在原以“打倒现代文学”（《蕉风》232期，页40）为编辑宗旨的大学刊物《文艺季风》第5期¹⁴¹，似有引导刊物扩展编辑视野的作用。《文艺季风》第6期（1969年7月）由现代诗人蓁蓁负责编辑，的确把它转变成富现代主义风格的文艺杂志。

林也在《解放的新世界：新马现代文学的发展》的论述指出：

在短短的三年内（按：1967.2-1970.2），《文艺》版与《青年园地》¹⁴²版竟成为新马现代文学重要的园地。究其原因，一方面乃因为编者勇于发表现代文学作品以及译介的文学，吸引许多现代文学的作者投稿；一方面是由于大报的销路及读者最大，所产生的影响也在扩张。[……]（完颜藉）担任编辑工作期间，不仅培养了许多杰出的新的现代诗手，吸引了许多现代文学工作者，也掀起更蓬勃更活跃的风气，现代文学在编者、作者、读者携手努力下，茁长成树成林，此所以笔者称为茁长期。（《蕉风》第232期，页33）

由此可知，林也将1967年2月到1970年2月的三年，规划为“新马现代文学的茁长期”，关键就是梁明广此间在文艺副刊上的“宣言”及突破性的编辑方针。1967年2月8日，梁明广在《文艺》的创刊宣言中提出“二不主义”——“不分畛域”与“不分阶层”；前者指：“只要是文艺作品，不管是翻译哪一国和采用哪一民族的诗作”；后者指：“凡是文艺创作，不问作者是成名作家或不成名作家”，一概欢迎采用，准则是好的作品。换言之，《文艺》能够接受与包容各种流派、文艺观或表现形式的文学作品。林也认为这样的编辑方针，使《文艺》发展成现代文学的重镇之一，且增添新华现代文学茁长的力量。¹⁴³

对于梁明广以文艺副刊编者身份积极为新华现代主义文学开辟疆土的做法，白垚曾在《〈蕉风〉旧事，〈学报〉当年》一文中提到，《南洋商报》有位“奇人异士”（按：指完颜藉），主编南洋文艺，大量利用“现代作品”。白垚看重这样的编辑手法，认为“大报声势，不同凡响，大小作家群相景从，风气已成，蕉风才可在202期与现代派再续前缘。”¹⁴⁴

141前三期以现实主义作品为主，1967年7月第四期起开始刊载现代主义作品。

142梁明广在1967年8月《南洋商报》编辑的另一文艺版，翻译西洋作品，推介马来现代文学作品。

143《蕉风》第232期，页34。

144《蕉风》第484期，页15。

张锦忠更是将梁明广的两篇论文与陈瑞献在 1968 年出版的《巨人》并置在一起，定名为“六八世代”，并视之为马华文学第二波现代主义文学运动的推动力。（张锦忠 2003:185）完颜藉与牧羚奴是“六八世代”的标志性人物，然而，这个群体亦包括在《文艺》版上踊跃投稿的其他诗人，如贺兰宁（1945-）、英培安（1947-）；两人的诗集《天朗》及《手术台上》，在同年 6 月与 12 月也由“五月出版社”出版。另外，南子（1945-）、蓁蓁（丘柳川，1949-）、谢清（1947-）、文恺（1947-）、流川（1948-）、零点零（颜学渊，1942-1976）、孟仲季（丘柳漫，1937-），还有马来西亚的梅淑贞（1949-）与李苍（李有成，1952-）等都是“六八世代”的中坚分子。《文艺》之后，梁明广在 1971-1972 年间在《南洋周刊》编辑的另一版位《文丛》¹⁴⁵，其作者群像南子、谢清、蓁蓁、流川、梅淑贞等，大部分是“六八世代”的作家¹⁴⁶。

马华第二波现代主义文学运动，在《文艺》副刊上掀开序幕后，尽管此时新马两地政治分家已两、三年，但文学生产与传播的关系依然紧密。像两地的文艺副刊及杂志多半资源共享，梁明广的编辑策略与陈瑞献的独异风格，也随之影响到马来西亚的文艺刊物及创作群体。正如白垚回忆“蕉风旧事”时提到，新加坡现代主义“风气已成，蕉风才可在 202 期与现代派再续前缘。”¹⁴⁷牧羚奴在 1969 年 8 月加入《蕉风》编辑群；当时还有姚拓（1922-2008）、李苍、白垚，梅淑贞与周唤后来也加入此编辑队伍。《蕉风》从第 202 期开始，大量引进新马现代派作家（新华诗人如谢清、流川、英培安、南子、蓁蓁等也都经常投稿《蕉风》）及其作品，且介绍不少欧美现代主义作家，译介他们的创作、论著或相关的评论篇章，将马华现代主义文学推向另一高峰。换言之，《蕉风》从 1969 年 8 月第 202 期开始，全面革新，到 1974 年 12 月第 262 期，整体编辑风格，展现了“马华现代主义文学”的独特形貌¹⁴⁸。需要了解的是，这里的“马华”（即便到 70 年代中期，国籍已分明，国家意识也各自建构的现实语境）是结合着新加坡与马来西亚两地华文文学而定义的。这

145 《文丛》更着重欧美现代主义文学作品的译介。梁明广、陈瑞献、蓁蓁三人以不同笔名翻译世界各国的经典作品。参见方桂香《新加坡华文现代主义文学运动研究》第七章《新加坡南洋商报副刊〈文丛〉版分析（1971-1972）》，页 399-468。

146 《文艺》与《文丛》的作者群资料，参见方桂香整理“表 14《文艺》主要作者发表量统计”，页 324-325；“表 38《文丛》主要作者发表量统计”，页 403-404。

147 《蕉风》第 482 期，页 15。

148 《蕉风》的论述，参见第五章第一节新马现代主义文学重镇：《蕉风》，页 177-181。

一段文学史渊源，说明文学互动与影响足以跨越地理与政治屏障。张锦忠在《一个文学史的起点》¹⁴⁹中指出：

到了一九六九年，陈瑞献加入《蕉风》的编辑阵容，主导该刊的革新，并在两年内策划了几个“诗”、“戏剧”、“小说”等专号，内容扎实、有创作、翻译、评论、访问。革新后的《蕉风月刊》成为一九六〇、七〇年代亚洲华文文学重要的刊物之一，对现代文学的推广，其贡献与地位足以和《现代文学》、《幼狮文艺》或《纯文学》并列。不过，对陈瑞献而言，一九七一至一九七二年间和梁明广合编《南洋周刊》的《文丛》版，更能展现一个开阔的全球性文化视野。这个星马版《南洋商报》共享的副刊在那两年间，是吸引我每个星期天看《南洋商报》的动力。对我而言，《文丛》有图有文，少创作多论述多翻译，少谈论星马多论域外，在国内公共空间因本土化而日渐狭隘的年代，正是梁明广在另一篇宣言《开个窗，看看窗外，如何？》里所说的那扇让我看到外面辽阔世界的窗。（方桂香 2010:19）

60年代后期，梁明广为新马华文文学场，敞开的“窗”，引进欧美现代主义文艺思潮、作家、著作、论述，等等，破除内容与形式都已近僵化的现实主义文学所主导的文艺格局，让读者与作者受益匪浅。

149序方桂香的《新加坡现代主义文学运动研究》，页 17-20。

第二节 台湾现代主义诗学的接收

早在 50 年代盛行于台湾的现代（主义）文学即已通过书刊的流通或人脉互动而影响新马两地的华文文学（此时新马尚未分治，以下称为马华文学）。马华作家温仁平在《马华现代文学的意义与未来的发展：一个史的回顾与前瞻》¹⁵⁰一文中指出，最早影响马华文坛的是台湾现代诗，其中包括象征主义与超现实主义等流派。当时《蕉风》月刊编辑白垚，在台湾求学时期已受到现代主义文学思潮的影响，而在这方面的影响则反映在他编辑《蕉风》时期（1959-1967 年间是主要时期，之后仍继续编辑到 80 年代），率先对台湾现代诗进行介绍，大量采用台湾现代诗人的作品，像“蕉风文丛”在 1959 年出版的《美的 V 形》集中收录了余光中、罗门、叶珊、周梦蝶（周起述，1920-）等人的诗作。白垚在《蕉风》第 78 期（1959 年 4 月）里提出“新诗的再革命”主张，这跟以纪弦为主首的台湾现代派所倡导的“六大信条”是相似的理念。白垚认为现代诗以至现代文学是马华文学发展必将跨入的新阶段，而他本身创作的诗，无论题旨或表现手法都一再显现台湾现代诗的风格。

从 1959 到 1967 年间在《蕉风》发表过作品的台湾现代派诗人就有覃子豪、罗门、痖弦、夏菁、张默、洛夫、余光中，小说作家有郭良蕙（1926-）、王文兴等。像覃子豪对台湾现代诗学深具影响的作家，在 1963 年病逝前几年在《蕉风》刊载的文章对新马诗坛的影响就不容忽视。如《台湾十年来的新诗》（1959 年 2 月第 76 期）、《象征与比喻》（1955 年 9 月第 82 期）、《由抽象到具象》（1960 年 2 月第 88 期）。在台湾跟洛夫掀起现代诗论争的余光中也在《蕉风》发表《升起现代文艺的大纛》（1964 年 7 月第 141 期），倡议向欧美现代主义文学看齐。颇有创作潜力的台湾女作家郭良蕙 1966 年应蕉风出版社之邀访马演讲，谈小说创作¹⁵¹。像王文兴早期探讨存在主义问题的小说，如《最快乐的事》（1966 年 3 月第 161 期）、《命运的迹线》（1966 年 6 月第 164 期）、

150这是温任平参加 1978 年 12 月的“马华文学研讨会”的论文。后刊登在《蕉风》第 317 期（1979 年 7 月），页 83-101。也收录在温任平、蓝启元、谢川成合编《愤怒的回顾》（马华现代文学运动 21 周年纪念专册）（八打灵：天狼星出版社，1980），页 63-86。及温任平的《文学·教育·文化》（美罗：天狼星出版社，1986）

151郭良蕙在《蕉风》发表的现代小说有《迷惘》（1964 年 10 月第 144 期）、《作风》（1965 年 3 月第 149 期）、《第四个女人》（1965 年 5 月第 151 期）、《晚宴》（1965 年 12 月第 158 期）、《寻欢者》（1966 年 2 月第 160 期）、《劫数》（1966 年 5 月第 163 期）、《稚心》、《我和我的第一篇发表的小说——在蕉风出版社文艺研究班的演讲》（1966 年 6 月第 164 期）、《我的写作阶段和路线：1966 年 5 月 24 日在马来西亚大学华文学会的研究》（1966 年 7 月第 166 期）

《刘先生和阿李妹》（1967年2月第172期）、《阿银》（1967年3月第173期）等篇都在《蕉风》中发表¹⁵²。这些现代派作品对当时新马的作者及读者，必定有某种程度的影响。

韩国学者许世旭（허세욱，1934-2010）在《台湾诗给新华诗的影响》¹⁵³一文中提到，50年代星马动荡的政局，包括反殖民运动、反黄运动、工潮、学运等给当时受华文教育的青年学生造成思想激荡。然而，他们对文化知识的渴求，却因马来亚联邦政府的反共政策，禁止中国大陆刊物流通（即使到70年代末大陆书刊的流通仍有困难）而受到阻碍，使他们转向台湾寻求文化养分与教育资源。60、70年代，新马地区流入大量台版书刊，现代主义文学即是通过书刊的途径对新马文学创作者产生影响。此外，当时台湾政府基于跟大陆抗衡的国策，鼓励东南亚华族子弟（视为海外华侨）到台湾接受高等教育。因此，这时期到台湾升学的新马华族学生为数不少。他们毕业回国也就将台湾文学影响，比如现代诗及创作理论带回新马加以传播。许世旭认为这种“易地生根”的途径是新马受台湾影响的关键因素。（王润华 1989:226-228）

这样的观察有其根据，台湾教育渊源的新华作家，较多倾向于现代主义的创作风格。若按留学年代归类，即可看到其中的关联。60年代有王润华（1941-）、淡莹，两人出生在马来亚联邦，后来成为新加坡公民。他们在台湾求学期间（1962-1965）跟同是马来亚侨生的林绿（丁善雄，1941-）、陈慧桦（陈鹏翔，1942-）及香港侨生张错（张振翱，1943-）等人于1964年4月1日成立“星座诗社”，创办《星座诗刊》，共出版了13期。之外社员的创作或译作也结集出版，有“星座诗丛”与“星座译丛”系列¹⁵⁴。1969年后，王润华、张错、林绿先后赴美修读博士学位，诗社活动才逐渐减少¹⁵⁵。此外，“星座”同人跟当时台湾现代派诗人往来频密，如“蓝星诗社”的余光中、《创世纪》的痖弦、洛夫、叶维廉等。淡莹也曾是《现代文学》的成员，跟白先勇、陈若曦等交情颇深。

152《蕉风》各期刊登台湾现代作家作品篇目资料，参见金进（1979-）〈台湾与马华现代文学关系之考辨，以《蕉风》为线索〉，载《中国比较文学》（2010第2期），页130-142。

153许世旭〈台湾诗给新华诗的影响〉，见王润华主编《东南亚华文文学》（新加坡：新加坡歌德学院、新加坡作家协会，1989），页225-232。

154淡莹《千万遍阳关》（1966）、《单人道》（1968）、王润华的《高潮》（1970）。柔诺·卜纳德著，林绿、王润华、淡莹译《秋舞》。王润华《患病的太阳》（蓝星诗社，1966）。

155张错在2011年回顾“星座诗社”同侪时说：“王润华是我在西语系的同班同学，彼此在入政大前已有文学创作底子，一旦溶入台湾现代主义洪流，可谓如鱼得水。”见张错夜观天象，星棋罗布——我与“星座诗社”，载《〈自由时报〉电子版·生活副刊》台北网：<http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/jan/11/today-article1.htm>

王润华与淡莹两人在新加坡定居 30 多年，期间创作、教学及参与各类艺文活动，对本地现代文学的推广贡献不小¹⁵⁶。

70 年代开始，获新加坡政府公费保送台湾大学深造¹⁵⁷的新华诗人有梁三白（梁荣源，1937-）与孟仲季¹⁵⁸；80 年代新生代作家有柯思仁（1964-）、胡月宝（1965-）、蔡深江（1965-）、殷宋玮；90 年代则有潘家福（1972-）与陈志锐（1973-）等人。无可否认，文化教育对思想与创作的影响至关重要，但文化知识与创作养分不限于离境取经，即使在新加坡本土，台湾现代文学的影响，或通过直接阅读或间接的人脉互动而深植其中。

许世旭指出两位早期的新华诗人，范北羚（罗子葳，1930-2012）与林方（林赐龙，1942-）一开始就接触 50 年代沸腾的台湾现代诗坛。范北羚在 1956 年就有作品刊登在《现代诗》季刊上，而林方则在 1959 年参加台湾“中华文艺函授学校”¹⁵⁹开办的课程，毕业于第 15 届的诗歌班，其导师就是当时的现代诗翘楚覃子豪。林方认为自己在诗歌创作上受益于覃子豪，使他较早一步接触到台湾的现代文学，且自嘲“成为当时保守诗坛上不受欢迎的第一株毒草”。（《水穷处看云·后记》1982：101）本地作家林琼（1930-）曾在《五月诗刊》（1986 年，第 6 期）中指出林方是“覃子豪生前所赏识的华侨诗人”。

现代主义前行者之一英培安在 1968 年出版第一本诗集《手术台上》，就在“后记”中坦诚：“我的诗很受痙弦的影响，如果我要继续写诗，我一定要想法子跳出他这厚而大的影子。”（写于 1968 年 9 月 20 日）可见，英培安当时阅读不少源自台湾的现代诗，并且从中汲取创作养分。20 年后《手术台上》再版，“后记”里依旧保留这一段话。英培安强调很欣赏自己在当时会说这样的话，他认为每一个创作的人，肯定都受过别人的影响；但愿意承认的，却很少。（英培安 1988：73）英培安也在公开演说中提到，年少时对文学与写作的兴趣是受到义安学院中文系老师李辰冬（1907-1983）¹⁶⁰的影响，他第一次投稿副刊是受到老师的鼓励。来

156 两人的创作与活动论述，参见第六章第二节介入与影响：王润华的现代主义创作与批评理论，页 250-259。

157 参见第八章文学原乡与现代主义的追寻，页 279。

158 梁三白（1970-1972），孟仲季（1971-1974）两人出国前已是诗人，他们是教学后获得教育部奖学金到台大修读硕士学位。

159 李辰冬 1954 年在台北创办“中华文艺函授学校”，出版《中华文艺》文学月刊。覃子豪担任诗歌班导师。

160 李辰冬祖籍河南，1907 年燕京大学毕业，法国巴黎大学文学博士。曾执教于西北女子师范大学，1949 年到台湾后在师范学院任国文系教授。1963-1969 年在新加坡义安学院中文系

自台湾师范学院的李辰冬 1963 年应聘到义安学院教书，他也就是林方肆业的“中华文艺函授学校”的创办人及《中华文艺》文学月刊的发行人。英培安后来创办各类文艺杂志，如《茶座》就刊载不少李辰冬评介中西现代文学的论作。英培安曾在访谈中说：

我是非常台湾派的人，就是从台湾那边吸收东西。我翻译的东西，西方的思想啊，罗素啊，沙特啊，都是从台湾那边看过来。甚至激进的思想，李敖啊，都是从台湾那边传过来。¹⁶¹

即使当时就读于南大现代语言文学系的陈瑞献，被西洋文学浩瀚书海所包围，但当时他也接触到覃子豪的现代诗集《向日葵》（1955）与痖弦的《苦苓林的一夜》（1959）（方桂香 2002:87）

赵顺宏在《台湾现代派诗歌吹拂下的东南亚华文诗坛》¹⁶²中指出，台湾文坛与东南亚华文文坛自 60 年代起就有紧密的交往，台湾诗集在东亚地区有市场。同时，东南亚的华文诗人的作品也机会在台湾面世，更有一些诗人直接到台湾学习，介入台湾现代诗坛，如王润华、淡莹、林绿等。台湾诗人也到东南亚交流，推介他们的现代诗观与诗艺。而且新加坡有较大的现代诗创作群体，彼此间的互动频密，甚至台湾现代诗论争也在某种程度上影响新加坡的现代诗坛。赵顺宏发现：

这种对现代派诗歌创作主张的论争同样出现在东南亚华文诗坛上。《新加坡 15 诗人新诗集》（1970）其实是当时新加坡具现代派倾向的一批年轻诗人的诗歌合集。他们似乎没有像台湾诗坛现代诗派诗人那样首先亮出自己的主张，但从他们 15 人的序文中我们可以看出他们的诗歌主张。虽然这里不是共同美学纲领而且不具备成熟的理论形式，它只是诗人各自的心得感受，但这其中始终围绕着一个共同的主题，就是对传统写实诗派的背叛。这里还不是理直气壮、针锋相对的回敬，更多是以回避作答。“为诗的形式之转变而烦恼及争辩是无谓的。历史会有适当的评断。”（谢清）“诗人在创作时，并不考虑自己属于哪一派，而写出哪一类型的作品，诗人的心境是自由的，创作时也有权利要求自由。”（贺兰宁）“新诗的产生，非出自特立的人为，而是新潮流涌激下的必然结晶品，这新的

任教。对诗经、红楼梦、三国演义、水浒传、陶渊明、杜甫等古代文学有学术研究，也精通外国文学理论，从事浮士德研究。

161 〈办杂志与开书店奇遇记：英培安访问录〉，载《圆切线》第六期，2003 年 4 月，页 296。

162 载《华文文学》总第 61 期（2004 年 2 月），页 17-23。

产品，受到了重视，也受到了抨击，可是，它并不影响新诗生命之长久。”（夏芷芳）[……]“诗，多少有些‘贵族’气质。由于疏于接近所产生的恐惧心理，使人误认现代诗是难解的。其实，在你从事一种游戏之前，你未懂得这种游戏的规则，你就无法领略参加的乐趣。”（南子）这些诗论都不是以直接的方式向传统诗派告别，他们更乐于作自我艰苦的探求而不愿对传统诗派进行彻底的清算。但明显可见，他们还是受到传统诗观的困扰，这种困扰不能不使他们做出某种回应。（赵顺宏 2004:18）

此观察说明台湾现代诗学的建构与发展，无论在创作技法或理论批评方面，对新华现代诗群体都具有潜移默化的作用，促使他们从外在的表现形式到内在的结构规律方面，不断地进行创作上的探索与实践。换言之，境外现代诗坛的脉动与诗学的演变，激发新华现代诗人从原本相对边缘或被动的处境中站出来，提出个人的诗观。初期，台湾的影响确是主导力量，然而新华现代诗创作也随本土社会文化语境的变迁而产生质变。王润华分析新华诗歌独立 17 年（1965-1982）后的发展，指出：

在新崛起的一大批诗人中，[……]多数新人代表一种新方向。他们引进世界性的现代主义各流派的诗歌艺术，吸收世界各国的古今诗歌艺术，[……]一般上称为“现代派”的诗人，比较明显的受到欧美和台湾现代诗的影响。这批所谓“现代派”诗人最大之意是代表新诗之再革命。[……]他们的新诗观认为诗像绘画雕塑，有独立的艺术生命。诗的表现手法逐渐偏向象征与暗示，减少平铺直叙的散文手法，语言是艺术化的，不是枯燥的陈言滥语。成功的诗，往往是既写实，又有幻想，既抒情，又有知性[……]（王润华 1994:31）

王润华认为新华“现代派”明显受到欧美与台湾现代诗的影响。当时新华作家阅读的欧美著作或文艺理论大多是台湾版的中译本；一方面是台湾的欧美译著充沛，在本地较流通；另一方面，只有少数语言背景特殊者才直接阅读英文书刊，因此台湾影响是明显的。诚然，在接收与影响的过程当中，有正面成效也会有因袭问题浮现。不过，本土作家并不一味盲从，他们仍有一定的自觉意识。诗人谢清在 1977 年接受南大《红树林》诗刊编辑采访，就台湾现代诗与本地现代诗发展的比较，提出个人的看法：

台湾现代诗在发展的条件上比我们优厚。他们接近中国原有的文化为基础之外，利用翻译以吸收西方的技巧而成为他们的资源。有些思想独立的台湾诗人，在吸收西方的文学技巧之后，将它融汇贯通，另外创出自己一套以中文写作的技巧，比较有性格的诗风。以本地来说，不喜欢现代诗的编者满目皆是。因此，作者需有耐力，并且互相鼓励、观摩，从而改进自己的写作技巧，这与台湾诗人相比较，是辛苦得多了。而且本地现代诗作者不想直接因袭台湾的作风，要创立自己的风格；不能像某一些青年作者要跟随着香港或台湾的风格之后。我们觉得在此地，作者已建立自己的风格及方向，绝对不会是“侨民文化”之类的作品。¹⁶³

谢清也不否认自己受到台湾现代诗人周梦蝶的影响，尤其在小说创作方面，他从周梦蝶禅味浓重的现代诗中得到启发，认为周梦蝶诗中的情操跟他小说中的情节发展产生共鸣。因此，谢清在小说中不时引用周梦蝶的诗句。¹⁶⁴对现代诗在新华文坛的发展前景，谢清说：“[……]只要香港台湾作者继续以现代手法创作，本地读者必然会受到他们的影响，因为本地大部分的华文书籍主要从港台输入。¹⁶⁵由此可见，从 60 到 70 年代，新华现代派诗人受台湾现代文学的影响极为显著。周维介审视 80 年代新华现代诗创作动态，在《诗的病情》一文中指出受台湾现代诗影响的某些偏差：

近年来，台湾现代诗人在作一种呼喊，反对“过于”迷信的横的移植，对西方的各种主义不甚了了，却盲目大肆模仿，“囫圇吞枣的结果，许多作品只是滥竽充数。这种幼稚与无知，或能唬唬一些水准低的读者，在行家眼中是显得肤浅。”（林绿语）我们的诗坛，崇洋的风气尚不重，但对台湾文学却一味彻底的盲拜。尤其是诗、以某几位诗人的作品为最高水平，于是在同一条跑道上穷追，有走火入魔之势。（周维介 1986:125）

当时，确有某些诗人仿效台湾 60 年代流行的具体诗（或称图象诗、投射体诗），一味在诗的外在形式，特别是分行排列等形式上琢磨，重视诗的外型装饰，而忽略诗的实质内涵、意象经营或节奏感等问题。

163 《红树林》第 2 期（1977 年），页 8。

164 《红树林》第 2 期（1977 年），页 6。

165 《红树林》第 2 期（1977 年），页 8。

周维介在《等待自己——我看我想近年新加坡华文诗坛》中指出：

倘若新诗人无法摆脱外来的影响，在新加坡的天空下树立自己的形象，散播自己的芳香，升起自己的诗旗，这无疑是文学上的憾事。[……]

台湾诗作也在另一群诗人中留下影响。从六十到八十年代，郑愁予、余光中、痖弦、洛夫、杨牧、管管，相继走进我们的诗土，一时燃起亮丽的天空。虽然物换星移，但若干诗人仍忘情于他们的节奏、意象、语感和诗想，使画面静止，活力消失。新进诗人虽然回避太露太浅，却在二十年前的台湾现代诗里吞云吐雾，带着别人的语言，忘记了自己的声音。[……]这些年来，台湾诗坛从超现实走回乡土，从内心世界走向较为多边的生活港湾。对比之下，我们执着于迷恋自己，内容的层次低浅，生活的广度狭隘。¹⁶⁶

周维介的观察与批评，对后来的创作者确是很好的警惕，使他们不致于沉溺在“台湾影响”而停滞不前。对新加坡华文文学而言，因历史因素而受到外来影响无可厚非。台湾现代诗作在内涵上着重表现人的精神世界，抒发个人的情爱感慨、怀旧乡愁或现代人在都市文明中的失落感、孤独、精神的颓废与虚无；其基调充满悲观、非理性色彩，情调偏向抑郁，技巧上注重意象的营造。这些内涵特质在某种程度上跟当时新马前卫文艺青年的叛逆心态相契合，被接收而产生影响在所难免。陷入执迷状态的固然有之，创造新风格，跟台湾现代诗派平行互动与对话的状况也逐渐出现。从台湾学者的视角来审视新华现代诗还是有其可取之处。

许世旭认为，具有代表性的新加坡华文诗歌选集应是 1982 年由柏杨（1920-2008）主编的《新加坡共和国华文文学选集：诗歌》（台北：时报出版公司）。台湾学者李瑞腾（1952-）在该选集的《导言》中指出：

[……] 我们必须承认，“新华”诗歌已发展出一个异于在中国台湾所形成的现代中国诗的传统，虽然他们同样都以华文作为表现媒介，但由于两国所发展出来的文化形态不同，在诗题旨之呈现上，自然有其不同的精神。不过，有一点不可以忽视的是，它们的源头都是胡适等五四阶段人物所尝试的新诗，经过二、三十年无数诗人的努力，新诗成了中国诗的主流，而且勇敢地承担起反映或批

166 《亚洲华文作家》第 13 期（1987），页 61-62。

判时代、社会的任务[……]而新加坡共和国的诗人们却更早的在蕉风椰雨中，吟唱苦怀乡曲，吐露侨居南国的辛酸苦楚。诗的种子既已播下，随着时间的往前递移，对于新建立的家园所在的空间，逐渐萌生情愫，于是诗的种子发芽了、茁长了。从马来西亚联邦的一员，而求得独立自主之后，更是完成了属于“新华文学”中的一类，有了独立自主的生命形态。（柏杨 1982:导言 2）

李瑞腾所指的“独立自主的生命形态”，可以理解为外来影响的褪去，本土风格的建立。赵顺宏认为，到 1980 年代“五月诗社”群体对于中国传统诗歌（精神）的复归已不是单纯的认同，而是充满现代派意识的回归。诚如“五月诗社”从传统出发，其“涉江”¹⁶⁷的隐喻，并不是对所继承的台湾现代派诗歌的反叛，而是以弥补缺失方式的一次深化。（赵顺宏 2004:19-20）

其实，跟台湾现代诗坛的互动，从早期《蕉风》刊载台湾现代诗人作品的引入方式，到 80 年代“五月诗社”的推出策略，组诗在台湾诗刊上发表，即可见之。而其中确有两地人脉关系在促成这样的交流。如台湾《笠》诗刊第 129 期（1985）制作了一个《新加坡 23 诗人选》专辑，选录南子、王润华、淡莹、范北羚、林也、谢清、梁钺（1950-）、贺兰宁、郭永秀（1951-）、林方、吴垠（1951-）、孔大山（英培安）、周粲（1934-）等诗人的作品¹⁶⁸。这组诗人多是“五月诗社”成员，1984 年《五月诗刊》创刊号上刊登的也多是台湾现代诗人的作品，而诗社主办的诗歌讲习班也都以台湾现代诗为分析评讲的教材。另一台湾杂志《亚洲华文作家》¹⁶⁹第 13 期（1987 年 6 月）有一“新华新诗专辑”，诗人包括王润华、希尼尔（1957-）、长谣（1944-）、周粲、林方、南子、淡莹、梁钺、潘正镭（1955-）、郭永秀、华之风（1958-）、谢清等，并刊载诗歌发展史及诗坛评论等介绍新加坡华文文学。此外，80 年代的《台湾文学》、《中外文学》¹⁷⁰、《台湾诗季刊》¹⁷¹等刊物，都先后推出“新华诗展或新华诗人”专辑，也都起着跟境外交流的作用。

167指“五月诗社”1979 年出版的第一本丛书《涉江》。

168〈五月麟爪〉，载《五月诗刊》第 5 期（1986 年 5 月），页 46。

169《亚洲华文作家》杂志由亚洲华文作家协会创办于 1984 年 4 月。发行人是陈纪滢，总编林焕彰，编委来自台北、香港、菲律宾、日本、韩国、新加坡、马来西亚、泰国、越南等地的作家。

170台大中文系与外文系在 1972 年联合创办的刊物《中外文学》。

171《台湾诗季刊》创办于 1983 年主编林佛儿，由各地的现代诗人担任该地联系人，韩国许世旭、新加坡王润华、香港王伟明、美国刘玲、菲律宾庄子明、日本张良泽。

为具体了解新华作家受台湾现代文学（包括作家与刊物）影响的情形，笔者通过作家访谈，请南子、彭飞、殷宋玮、周德成，四位作家谈他们早期的阅读经验或文学影响的由来。

南子认为，60年代新马现代文学的兴起几乎跟台湾、香港同步，彼此影响，相互激荡。当时他所喜爱的港台作家，主要有力匡（郑健柏，1927-1991）、徐訏（1908-1980）、余光中、洛夫、痖弦、杨牧、张秀亚（1919-2001）、李敖（1937-）、梁实秋（1903-1987）、萧遥天（1913-1990）等。南子强调，这些作家并非全都是现代派诗人。他认为自己现代文学作品读多了，自然求新求变，想写一些不一样的东西，不知不觉就给人家（笔者按：指当时的文学评论者）归类成本地的“现代派”。被问及他是如何接触到外国现代主义诗歌作品或理论时，南子提到新马早期的重要刊物，如《学生周报》与《蕉风》，而台湾的《文星》¹⁷²、《蓝星诗刊》、《创世纪》、《现代文学》、《海洋诗刊》¹⁷³、香港的《文艺新潮》¹⁷⁴，“今日世界”出版的文艺书籍都直接或间接地介绍外国现代主义诗歌作品与理论。他认为自己是从这些书刊那里偷光借火，转益多师，读到一些外国现代诗歌，认识了一些外国文论。¹⁷⁵

彭飞指出，他们那一代人¹⁷⁶都有接触与阅读台湾出版的刊物，如《现代诗刊》、《创世纪》、《蓝星诗刊》，不过大都是在离开大学后，经济条件较好时。之前，他们多阅读马来西亚的《蕉风》与香港的《当代文艺》¹⁷⁷，这类纯文艺刊物。彭飞提到同侪之间读现代派杂志也各有所偏，譬如潘正镭（1956-）与周维介多读诗刊，他本人则多看《现代文学》。¹⁷⁸

殷宋玮指出，中学与高中时代（1978-1984）已熟读台湾现代文学作品，作家张晓风（1941-）、王鼎钧（1925-）、琦君（1917-2006）、吴祥辉（1954-）及其《拒绝联考的小子》（1975）都是他所喜爱的。在台大

172 《文星》1957年由文星书店创办人萧孟能所创立的文化性杂志。见“台湾大百科全书网站”<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2243>。

173 《海洋诗刊》是1957年由台湾大学“海洋诗社”学生创办的诗刊，专门对诗歌进行创作与研究，张健曾任主编。

174 《文艺新潮》1956年由香港作家马朗（1933-）创办及主编的香港文学杂志，倡导现代主义思潮。“现代诗社”是《文艺新潮》在台湾的制定总代理。见“香港文学资料库”<http://hklitpub.lib.cuhk.edu.hk/>。

175 参见附录（五）：作家访谈记录（二）南子访谈，页459-461。

176 指1950年代出生，70年代在南洋大学就读，热衷于文艺创作的同侪。

177 《当代文艺》是香港作家徐速（1924-1981）在1966年创办的纯文艺杂志，维持了14年之久，培养了不少青年作家。

178 参见附录（五）：作家访谈记录（一）彭飞访谈，页456-458。

求学时期（1985-1989），他从桂冠书局出版的翻译丛书认识罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915-1980），当时也订阅各类文学杂志，如《联合文学》（1984-）、《当代》（1986-）、陈映真创办的《人间杂志》（1985-1989）、复刊后的《文星》、《现代诗》及《电影欣赏》¹⁷⁹等期刊。¹⁸⁰后来，殷宋玮在散文创作上受台湾作家罗智成（1955-）的影响更是深远，这部分将在第八章详论。

即便到 90 年代，七字辈新生代诗人周德成¹⁸¹在求学时期接触的刊物仍然以台湾为主，如《幼狮文艺》¹⁸²、《联合文学》。由此可见，四代作家的阅读经验都与台湾书刊密切相关。

此外，“台湾影响”在 80 年代的本地文艺副刊亦可见到。如 1981 年 1 月 1 日创刊的《南洋商报》副刊《文林》¹⁸³的编辑方式受到台湾两大报副刊的影响深远。《文林》当时的主编杜南发在接受笔者访谈时即提到两报副刊是他编辑的参考对象，而两报主编；即《中国时报·人间》副刊的高信疆（1944-2009）与《联合报》副刊的瘳弦，他们的编辑理念和策略对他影响很深。杜南发说最初他有很多创意，但是没有具体的方法，跟两位主编接触之后，学会把副刊编辑系统化，把文学呈现多元化¹⁸⁴。《文林》的编辑概念与版型设计的风格，可说是 80 年代初期相当具现代意识的文艺副刊，其专题制作推介的境外文学家，基本上以台湾现代作家为起点。譬如陈映真、瘳弦、叶维廉、三毛、柏杨等，极为吸引年轻读者，也因此吸引当时富实验精神与创新手法的本地写作者的稿源。同时跟台湾，甚至亚洲、世界文坛有紧密的文讯互动，使副刊具有开阔的文化视野。

90 年代以后，最后一位获政府奖学金负笈台湾的新生代作者陈志锐的谈话，亦可让我们了解“台湾影响”之深远：

赴台之后，我发现新大陆般猛啃台湾当代作家的作品，特别是诗与散文的杨牧、散文的简嫔、诗的洛夫、文学批评的王德威。我

179 《电影欣赏》杂志于 1983 年创刊，由台湾国家电影资料馆出版，是台湾历史悠久的电影评论杂志，它提供世界各地电影质询、影人访谈、影评、专题报道和学术论文。

180 参见附录（五）：作家访谈记录（四）殷宋玮访谈，页 465-469。

181 参见附录（五）：作家访谈记录（三）周德成访谈，页 461-465。

182 《幼狮文艺》创办于 1954 年，是台湾青年写作协会的文艺刊物。目的为鼓励青年学子的文艺创作及推广爱国主义思想。50、60 年代由瘳弦主编，90 年代由新生代诗人林耀德接编。多年来培养了不少优秀的青年作家。见网页 <http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=2303>。

183 参见第五章第四节之（二）《文林》的多元现代主义景观，页 222-227。

184 参见附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（二）杜南发访谈，页 476-481。

从大学时期才比较认真阅读诗集，先看的是台湾诗人的作品。它们的色彩比较浓厚，无论是吸收、学习或模仿都相对容易。¹⁸⁵

因此，论述台湾现代主义对新华本土文学的影响，不能单就作品文本论述，更须从文学的接收与影响切入，方能窥探其中的发展脉络。

第三节 新华现代主义文学的流变

论述新华文学的现代主义发展，一定程度上很难跟马华文学划清界线。两波马华文学现代主义运动都跟新华文学场密切相关，已是不争的事实。1959 年第一波运动兴起，新马尚未分家，“现代主义”的萌发活动涉及两地文学场。1968 年第二波运动掀起时，新华文学已是“新”国籍的文学，必须跟原为一体的马华文学分而述之，定名“新华文学”¹⁸⁶。然而，两地文学场的互动，却不受政治限制。此后，谈论两地文学，用“新马华文文学”一名，即涵盖两地华文文学。1975 年，新马文史论者赵戎（1920-1987）在《新马华文学概论》中曾为“新马华文文学”析名，指出：

[……] 分家已十年，我们若谈新马两地的华文文学，则‘马华文学’一名不足以概括新加坡在内，只为它只能代表马来西亚华文文学而已，故有‘新马华文学’一名的诞生，它是代表自 1965 年 8 月 9 日新马分家以来的两地华文文学的。

[……] 倘若有人要问既然各自成立国家，华文文学何不分开来说？当然，分开来说并无不可，但合起来说却较为方便，因为它的前面两个阶段（笔者按：指未分家之前的“马华文学”及早期受五四文学影响的“侨民文学”）是不能分割的[……]其次，两国的人口——巫华印英混种——构成相同，人民的文化、思想、感情、生活及行为也相同，成为不可分割的一体[……]再来，有些刊物和报纸副刊，是包括新马两地的，如蕉风月刊，它的编辑与作者两地皆有，浑为一体[……]新马华文文学一名便是标志两地文坛在第三阶

185 〈年轻的声音〉，载于 1998 年 2 月 15 日《联合早报·文艺城》。

186 “新华文学”与马华文学的划分及定名问题，参见黄孟文〈新华/马华文学的分期——《新马文艺论丛》后记〉，收录在黄孟文《新华文学评论集》（新加坡：云南园雅舍，1996），页 56-58；黄孟文《新马文艺论丛》（新加坡：世界书局，1979）。

段的发展了。分而述之，则是新华文学与马华文学，合而述之，则是新马华文文学了。（《新加坡文艺十年选》1990:92-93）

此论析，让我们看到评论者对“新马华文文学”的延续、继承问题的关注。即便新加坡独立十年，“新华文学”也已名正言顺，在论及文学史或相关文学议题时，新马两地文学“合而述之”仍有其历史意义。

根据《新加坡华文文学编年书目》（2011）资料显示，由李廷辉（1931-）等编选的《新马华文文学大系》（新加坡：教育出版社，1972）¹⁸⁷，最先使用“新马华文文学”一名。随后，有赵戎编《新马华文文艺词典》（新加坡：新加坡华文中学教师会、教育出版社，1979）、杨松年的《新马华文文学论集》（新加坡：南洋商报，1982），而由香港三联书店与新加坡文学书屋联合出版的“新马文学论丛”中的三部；即方修的《新马文学史论集》（1986）、忠扬（陈鸿举，1938-）的《新马文学评论》（1986）以及周维介的《新马华文文学散论》（1988），也都是采用“合而述之”的方式来评析及编撰新马两地文学场的文学史料¹⁸⁸。90年代以后，两地文学发展渐行渐远，各自的文学属性与主体性已建构成型，新马华文文学“合而述之”的出版已少见。若尚有，则是方修的《新马文学史丛谈》（新加坡：春意图书，1999）与《新马华文新文学六十年》（新加坡：青年书局，2006）、杨松年的《新马华文现代文学史初编》（新加坡：教育出版社，2000）三部，由于它们涉及文学史论述，起始点在战前，甚至更早期，故仍沿用此名称。值得注意的是，杨松年添加了“现代”的称谓，并界定其“时限”含义，将新马文学发展按“本地意识”分期论析¹⁸⁹。这是另一议题，这里暂不深论。

张锦忠对“马华文学”，即两地文学场互涉的问题做了理论性的探讨，他的《文学史方法论——一个复系统的考虑：兼论陈瑞献与马华现代主义文学系统的兴起》（张锦忠 2003: 163-175）及《陈瑞献、翻译与马华现代主义文学》（张锦忠 2003: 176-189）两篇都触及两地文学场在作家、文本、文学运动等相互重叠与影响的论述。近期，张锦忠则更换用词，改以“马来西亚华语语系文学”（Sinophone Malaysian Literature）作为

187 《新马华文文学大系》共八册，分理论（苗秀编）、小说（二册，苗秀、孟毅编）、散文（二册，赵戎编）、诗歌（周燦编）、剧本（赵戎、苗秀、钟祺编）、史料（赵戎编）。

188 “新马文学”论著书目（1990年以前出版）及相关资料，参见余秀斌编撰《新马华文文学研究书目提要》（新加坡：新社，1991）。

189 “何谓新马华文现代文学”及“新马华文现代文学的起点与分期”两节，见杨松年《新马华文现代文学史初编》，页1-18。

“马华文学”的统称，论述两地“华语语系文学场域”之间共生并存的复杂问题。（张锦忠 2011:8-15）张锦忠提到：

“马华文学”是否包括“在新加坡生产的华文文本，或新加坡文学的主体性，并未引起太多讨论，尽管新加坡已在一九六五年脱离马来西亚成为独立国家。理论上，一九六五年为新加坡立国的历史时间标志，岛国的诸离散语种文学从是年起遂有了（新）国籍，要说“新华文学”以新兴文学姿势冒现并不为过。不过，文学版图的形成时间并不一定要等同政治历史时间，文学环境与营运条件才是文学系统形成的要素。新加坡教育局在一九七三年推出杨松年主编的《新加坡文艺》，似乎才是“新华文学”作为建构国家文学主体的象征时刻。（张锦忠 2011:63）

张锦忠提出新华文学“主体性”的问题，值得论者思考。纵使，“新华文学”一名，从 70 年代开始，已被普遍使用，似乎不辩自明。然而，除去前述两波马华文学的现代主义运动，作为独立国家文学的“新华现代文学”；即 70 年代以后新华文学场的“现代主义”文学——“新华现代主义文学”又有怎样的形貌？

笔者认为，从此处切入，将“现代主义”在新华文学场的历史脉络梳理清楚，如此新华现代主义文学的“主体性”才得以彰显。换言之，我们才能看到 70 年代以后，80、90 年代期间，现代主义在新华文学场的发展与演变，以及具新华本土性的现代主义文学风貌。故继续论述之前，了解当时新华文学场的现实境况，将能更深入地探讨新华现代主义文学的存在状况。简言之，当时文学场有怎样的文学观、哪些流派，它们跟现代主义之间如何对话、抗衡等议题，都有考察之必要。

（一）跟“现实主义文艺观”的抗衡

马华文史家方修认为，马华文学（场）无论战或前战后，都在继承与延续五四以来中国新文学传统，以“现实主义”为文艺界的主导思想及主要流派。因此，某些论者也就坚信，“现代主义”在新华文学场自萌发以来，就遭受到“现实主义”及相关意识形态的排斥与批判。将“现实主义”与“现代主义”视为两派“水火不融”的创作观与表现手法，已是马华论者普遍的共识。这种二元化的评述，是早期马华文学评论者惯于采用的手法，也影响读者对马华文学史的认识。方修是文学界公认的现实主义文史家，引用林建国（1963-）的说法是“反殖民主义的

左翼‘现实主义’文学史观”（林建国 2000:67-68）。故方修所描述的马华文学史景观都以“现实主义”为准绳，亦毋庸置疑。1975年11月16日，方修给“新加坡艺术剧场”讲演时强调，马华文学的主流是“现实主义”，并指出马华文学创作的主要倾向，一开始就是“现实主义”而非“浪漫主义”、“自然主义”或“形式主义”。他认为，马华现实主义的创作倾向并不停留在一个水平上，而是随历史不断地发展，从“旧”现实主义向“新”现实主义转变。尽管几十年来马华文艺运动的发展经历高低起伏¹⁹⁰，作品质量也有优劣，但现实主义精神始终贯穿全部的创作历史，并体现在重要的作品中，成为文学创作的主流。方修在《马华文学的现实主义传统》（1976）一书中既给“现实主义的倾向”及相关的五种作品形态做了详尽的阐释。他指出：

所谓“现实主义的倾向”，是指作家在从事创作的时候，采取实事求是的态度，从现实出发，尊重客观现象及其规律；不主观地粉饰现实、歪曲现实、或无视现实，而是严肃、认真、深刻地观察现实，分析现实，艺术地揭示实际生活中本质的、合乎规律的东西。在现实主义创作不断发展的过程中，一般上会出现多种不同形态的作品[……]这是由于作家们所处的时代不同，或者思想认识的高下不同所造成的。如果以大家熟悉的中国新文学来说，则大抵有以下五种形态的作品。

（一）客观的现实主义[……]

（二）批判的现实主义[……]

（三）彻底的批判的现实主义[……]

（四）新（无产者的现实主义）、旧（资产者的现实主义）

现实主义过渡期的作品[……]

（五）新现实主义[……]（方修 1976: 20-24）

以方修的观点来看，马华文学即使发展到 70 年代（笔者按：这里应以“新华文学”称之），主要的创作倾向仍遵循“继承与延续”的模式而朝向“新现实主义”发展。即使方修并不否定文学创作的发展历程或演变，却坚决认为“不管是中国新文学还是马华文学，它的发展史，就是现实主义的发展史，是从旧现实主义向新现实主义发展的历史。”

190从方修的马华新文学分期：“1920年代起，新文学的萌芽、扩展、低潮到1942年的繁盛期，1945年战后初期、1949年紧急状态初期，到1953年反黄运动时期”，可了解马华文学发展的高低起伏状况。参见方修《战后马华文学史初稿》（新加坡：T.K.Goh, 1978）

（方修 1976: 31），其论断跟他身处的时代背景与服膺的文艺观密切关联。方修在《马华文学的主流：现实主义的发展》¹⁹¹一文中，重复强调这样的观点。方修将新马华文学场视为单一渊源的接收场域，也就是中国五四文学影响论，而忽视本土多元文化的融合、外来（西方/欧美）思潮的流入，各类异质文学形式共存的可能性与复杂性。诚然，这是后来的“洞见”，不能否定方修在特定历史时期的观察与判断。不过却引起后进马华论者，如张锦忠、林建国、黄锦树（1967-）、庄华兴（1962-）等人的讨论与质疑¹⁹²，提出各种重写马华文学史的议题。但以方修文史观马首是瞻的继承者不少，如新华作家与文学评论者欧清池（风沙雁，1943-）¹⁹³，即视方修为“新马华文文学民族魂的拓荒者”，认为方修编辑的新马华文文学史著作“最全面地体现了新马华族的思想与灵魂”¹⁹⁴。作为新马华文学史著的拓荒者，方修的贡献是受到肯定的，但是新马文学的“思想与灵魂”应该还有其他不同面向等待发掘。陈映真指出，马华文学是在一个充满矛盾的、作为殖民地的马来亚的社会里被激发起来的一种文学文化。他认为后来的论者必须理解这个历史背景；马华文学对于人的关怀、对解放的向往、对人的自由、平等、对社会的正义，它所抱着的高度理想性，这些传统应该被重视与继承。（方修 1999:9-10）陈映真说过，他仅有的马华文学知识是从方修的著作得来的。尽管如此，他对马华文学的观感仍值得我们反思。

秉持方修的“现实主义文史观”¹⁹⁵作为文艺批评立场的论者，对当时实验性较强的现代文学作品持有异议也是无可厚非的。60年代，现代派诗人如雨后春笋般涌现在新马文艺副刊或杂志上，如梁明广主编的副刊《文艺》（1967-1970）或马来亚出版的《蕉风》（1959-），除了反叛性的创作实践，也对当时僵化的文艺现状表示不满，这对于一直以主流自居的现实主义作家及评论者而言无疑是种挑战。他们也针对现代主义

191见方修《新马文学史论集》（香港、新加坡：三联书店，1986），页 54-61。

192黄锦树《马华现实主义的实践困境：从方北方的文论及马来亚三部曲论马华文学的独特性》，见黄锦树著《马华文学与中国性》（台北：元尊文化，1998），页 179-210。林建国《方修论》，载《中文文学》第 29 卷，第 4 期（2000/9），页 65-98。黄锦树《境外中文、另类租借、现代性：论马华文学史之前的马华文学》（页 11-36）、张锦忠《重写马华文学史，或，离散与流动：从马华文学到新兴华文文学》（页 55-68）、庄华兴《文学史与翻译马华：政治性与定位问题》（页 69-89），此三篇收录在张锦忠编《重写马华文学史论文集》（2004）。

193欧清池《方修及其作品研究》（新加坡：春艺图书，2001）

194欧清池《民族魂的拓荒者方修》，见方然，黄今英编《印象记》（新加坡：赤道风出版社，2005），页 37-38。

195参见方修《新马文学史丛谈》（1999）的两篇“东南亚文学研讨会”论文：曹清华《方修文艺观初探》，页 116-122、吴松青《方修的现实主义文艺观》，页 123-128。

的表现形式与颓废思想，作出严厉的批判，导致双方在报刊上掀起笔战。新马在 60 年代的现实与现代主义论争，在某种程度上跟台湾 50 年代的现代诗论争相似，只是它的规模较小，影响没那么深远。尽管如此，这些论争对了解现代主义在新华文学场的发展也很重要。

文学评论家忠扬 1962 年即撰文《评仲达的表现主义理论——兼论现代派艺术》（忠扬 1986:77-91），批评现代派中的表现主义、形式主义否定艺术作品的思想内容，而追求“形式的唯美、绮丽、怪诞、刺激、新奇”的创作手段。（忠扬 1986:90）忠扬指出，倡导表现主义的现代艺术是“空洞的、颓废的、神秘的和极端的个人主义的唯心思想”将“误导人们走上脱离现实、脱离时代的艺术道路”。（忠扬 1986:91）尽管忠扬对形式主义与表现主义持批判态度，重视作品对现实生活的反映及其思想性，却并不忽视作品的形式美，而是强调思想内涵与形式的和谐与统一性，故并不一味挾伐现代诗，反而对过于片面化、机械化的批评分析持有意见。曾有论者柯连心对泡蒂（黄如石，1940-1968）的现代诗《火的得意》提出强烈的批判¹⁹⁶，认为“衡量一首诗的好坏价值，首先，必须分析该诗表现出来的主题思想感情是什么，这是唯一的准绳。”（忠扬 1986:64）忠扬对此提出他的看法：

理性与情感绝对化起来的批评诗歌的方法来对待泡蒂的《火的得意》，显然是不正确的。[……]他呆板地理解表现形象的手法，以为凡是塑造火的形象，就非“代表进步”不可，非“去烧毁一切腐败的东西”就不正确；如果用相反的手法，把火塑造成丑恶、反动、烧毁穷人的板壁与亚答的形象的话，就是“反人民的创作方法”[……]要是诗歌的欣赏与评价，都必须采取这种观点[……]凡是用相反手法来塑造形象的一切作者与作品，不是非拒之千里外不可吗？这种结果只有使现实主义艺术的领域缩小，使作品内容苍白贫乏而已。（忠扬 1986:64-65）

由此可见，同是“现实主义文学观”的批评，却因论者审美取向与判断的差异，在品评上有“细致及灵活”与“粗略及刻板”之分别。到了 80 年代，忠扬对文学现象观察的深入，涉猎层面的广博，加上反复思索后，对那些依旧盲从台湾、香港现代主义风潮的新马现代派作家提出

196此诗写于 1961 年 1 月，后柯连心以《要不得的诗》一文，批判它产生三种不良的效果，即：（一）反现实主义的创作方法，（二）歪曲生活的面貌，（三）不正确的思想主宰。见忠扬〈怎样评价《火的得意》〉，页 65。此诗收录在泡蒂《火的得意》（新加坡：五月出版社，1969），页 48-49。

较客观与精确的评断。忠扬认为“文艺批评不是武器”¹⁹⁷，新华文学场须要建立批评与被批评者之间的和谐关系，这样对文学的发展才有助益。新马华文文学的重叠及复杂性确实影响“新华文学”的发展，即使独立后的前十年，在文学史的书写议题上很难有客观或准确的论析。以致张锦忠、黄锦树等论者在 90 年代后对马华文学史的反思与重写文学史的构想，成为必然且迫切的问题。

（二）“新马华文学语境”的现代主义论争（1965 年以前）

在论述新华文学场的现代主义流变之前，仍有一次关于现代诗的论争发生在新马分家前的马华文学场。论争先是在新加坡的《星洲日报·青年园地》上燃起，再延烧到檳城的《光华日报》¹⁹⁸副刊《银星诗刊》。尽管规模与影响都不大，却能了解当时现代派与现实主义群体在文学场中的抗衡。方修在 1964 年的“马华文艺活动的总结报告”中也提到该年在报刊（以新加坡为主）上有关现代诗问题的论争：

发生于《星洲日报·青年园地》及《马艺报》等刊物。对垒者为钟祺和林方、林绿二君。前者写了好些反对现代诗的文章，后两位则大力为现代诗辩护。严格说来，有关这一问题的冲突，也不能算是今年始。攻击现代诗及提倡现代诗的理论的出现，近数年来可说是不绝如缕，形成了当地诗坛上的一个小课题。（方修 1986:190-191）

这场现代诗论争，起始于本地诗人钟祺（钟应祺，1928-1970）在 1963 年 12 月 27 日的《星洲日报·青年园地》发表了〈一首“现代诗”〉¹⁹⁹此篇评论。钟祺刻意将现代画展目录表上的一组文字，排列成一首“现代诗”²⁰⁰，借以说明“现代诗”有像诗的语汇，却没有任何内涵意义，由此断定“现代诗”是不可懂与不能懂的，它的好坏是以玄妙程度为准；越玄妙越好，越平易就越俗（这说法其实是反讽）。现代诗人对

197 参见爱薇跟忠扬做的访谈记录〈文艺批评不是一种武器〉，收录在忠扬《新马文学论评》（香港：三联书店、新加坡：文学书屋，1986），页 190-194。

198 孙中山于 1910 年 12 月 20 日在檳城创立，目的为号召马来亚华侨支持革命。后成为北马主要的华文日报。

199 内容参见苗秀编选《新马华文文学大系·理论》第一集（新加坡：教育出版社，1972），页 574-577。也收录在钟祺《谈谈诗歌创作》（香港：上海书局，1966），页 111-117。

200 “献祭——\永恒的静止；\秋之猎！\祷——金色的年代，\哀悼于紫色之午。 \堕……\白色之变奏\激荡\没有寓言的六月！”，见钟祺《谈谈诗歌创作》（香港：上海书局，1966），页 111。

美的理解是主观的，只要作者感到美即可，不管读者能否接受。钟祺还以《蓝星诗刊》上的两首现代诗〈记忆之死亡〉和〈芳草篇〉为例，批评现代诗人只注重语言形式，玩毫无意义的文字游戏，把读者引入思想的迷宫。

台湾蓝星诗社辑译的《现代诗用语辞典》在“诗”一节中说：“现代之‘诗’的概念，其定义似乎可以说是：不拘韵律及形式，在形态上与散文没有区别[……]”，“现代诗”的不拘韵律与形式，正如同“现代画”的不拘线条与形象一样，其源出于欺人自欺的所谓“现代思潮”，是一种企图把艺术糟蹋倒野性的泥坑去的露骨表现。

[……]而在语言上，“现代诗”的作者的本领，就在形式主义地发明一些半欧化半文言的意义含混或根本没有意义的语言废料，标新立异地诱导人们走进思想的迷宫，而达到其不可告人的目的。（钟祺 1966: 116-117）

钟祺还认为，诗风正派的作者必须使文字具有最大的积极性与启发力量。故用词越简单就越准确，越有说服力，且反对生造新词，把语言当做戏法来搬弄。（钟祺 1966: 117）钟祺所服膺的正是 19 世纪俄国无产阶级作家，也是社会主义现实主义文学奠基者高尔基（Максим Горький，1868-1936）的创作理论。他对现代诗的嘲讽及批判，立即引起现代派诗人的反击，双方在报刊上的笔战一直持续到 1965 年 3 月。

1964 年 1 月 22 日，林方在同版位上以〈致钟祺先生〉²⁰¹一文，为现代派及其表现手法作理论性的辩驳。林方曾在《蓝星诗刊》发表诗作，又是覃子豪函授课程的门生，对西方现代主义理论与法国象征派诗歌有一定的认识，故直指钟祺在现代诗认知上的谬误，譬如“现代诗人的一套八股，就是欧化与文言的杂糅，加上句与句、字与字之间的游离的排列”（钟祺 1966:113），极不认同。

林方认为，法国诗人蓝波（Rimbaud, Arthur, 1854-1891）提出的“一切必须现代化”而后产生了现代主义的观点是正确的，他认为文学是活的，一切有生命的文学都应该“现代”。对钟祺为揭露“现代诗”的本质，而将画展的目录串联成一首“现代诗”的作法表示强烈的不满，质疑钟祺呼吁“文艺理论家完成整个批判工作”的目的，并斥责钟祺非纯粹探讨文艺，而是对创作和理论断章取义；现代诗“不拘韵律及形式，

201此文后收录在苗秀编选《新马华文文学大系——理论》（1972），页 578-581。

在形态上与散文没有绝对的区别”、“和文字的艺术无关，而是属于欺詐的范围的代表作”（苗秀编 1972：579-280）的论调，林方反驳：

现代诗反对的只是韵脚，不是韵律，韵脚是句与句间押的韵，一旦除去，该作品便出现散文的原形，除非它实在包含“诗之精神”；韵律是作品中的内在律动，不须依靠韵脚，而自然流露的节奏。

诗，甚至整个文学，并非单纯“文字的艺术”，文字只是表达的工具，文学家不仅是一个 words maker，倘若一首诗没有了思想，没有了感情，一味钻文字的牛角尖，岂非死物？

现代主义与自然主义的过渡期间，很多顽固分子喜欢捉痛脚，在无数作品中抽出一两首，从整篇理论中截取一小段，从而展开攻击。（苗秀编 1972：580）

由此可见，论争重点是双方对表现手法，尤其是语言运用在认知上的差异。钟祺代表的现实主义者认为现代派以形式和技巧哗众取宠，导致诗语晦涩难懂，变成毫无意义的文字游戏。现代派则认为诗的技巧与语言都应该现代化，才符合现代人的精神。同年 1 月 24 日，林绿也在《青年园地》发表〈“诗人”与一首“现代诗”〉一文，指出现代诗不必具有传统的韵律，但须有内在的节奏。因买弄技巧而变得晦涩难懂的现代诗是“伪诗”，好的现代诗是浅易近人的。

林方等现代派的顽强反击，使钟祺坚信现代诗的存在，它的颓废情感与朦胧气氛，是诗坛必须正视的问题，甚至以铲除“现代派这株毒草”（钟祺 1966：118）、“遏制现代派这一股逆流”（钟祺 1966：128）为正派诗风捍卫者之使命。于是，钟祺在 4 月 29 日及 5 月 8 日发表〈新诗的逆流——现代诗派〉上、下篇，对现代派进行更苛刻的批判：

近年来，从台湾输进本地的一些文艺刊物，我们惊异地看到：现代诗正在那儿借尸还魂，而在最近，这歪风传到本地来。这就使人不能不为保持马华文艺的优良传统和纯洁性而加以批判。（钟祺 1966：118-119）

今天的现代主义是一种颓废、堕落的极端个人主义的思想。现代主义者主张狂乱、变态和破坏，这是一种根源于心理上的悲观主义的思想形态。[……]今天的现代主义者对创作方法所标榜的是“感动”和“情绪”，台湾现代派诗人白荻的“抽象短论”说：“艺术家最主要的职责是忠于自己感动。”[……]是一种忽视客观

事物的运动，矛盾和发展规律的唯心主义的世界观[……]在形式上，现代诗的特征是语言的含混、拧扭；在内容上，是思想颓废、堕落。[……]现代主义者的目的，就是极力破坏艺术的崇高使命[……]极力摧残人们的视觉和听觉感官，极力毒害人们的思想感情！[……]为遏止现代派这一股逆流的危害，为了保卫现实主义诗歌的纯洁性，我们只有采取韩愈的老办法：“不塞不流，不止不行！”（钟祺 1966:120-128）

林方也不示弱，在《马艺报》²⁰²创刊号（1964年5月13日）上发表〈再致钟祺先生〉，逐点驳斥钟祺的批判，林方指出：

[……] 现代发展的现代诗，既非象征派的标旁，也非李金发的尾巴，更不是现代派的借尸还魂，而是另一层的超越，一个接受诸多派别影响的新创造，不能与现代派同日而语。[……]

[……] 思想内容和文艺技巧是截然不同的两回事，象征派的兴起，基于一切艺术在旧道德的压迫下变得毫无生气，一切新力量在旧力量的摧残下变得奄奄一息，波德莱尔和蓝波向我们展示情意我的世界，实际上是忠实的报道。

[……] 艺术兼具情趣和意识，一首诗假如徒有艺术价值，而缺乏思想的背景，将影响其存在的价值。诗不应让这些完全占据，但哲学却是诗的营养，可以适当流露，不必明显告示。（黄孟文 2002:226-227）

此外，《青年园地》在6月17及19日也刊载林方的另一篇长文〈关于现代诗〉上、下篇，申述现代诗给读者晦涩感觉的两个原因：一是内容的难懂；因为诗人所要表达的内容富有深奥的哲理，若读者的学养不足，便难以理解。二是技巧的难懂；现代诗的文字善于省略，以求精简，需要技巧；譬如“关连”犹如一条虚线，加以联系全诗。若诗人尚未掌握此种技巧，就会出现晦涩的现象。林方重申现代主义的立场：

文学需与时俱进，不能墨守成规，各种流派的更迭，导致毁灭与创造平衡的悲剧性循环，只是一种实验过程。现代诗的兴起，应被视为新文学进程的一部分，而新文学是旧文学的延续。我们放眼

202 《马艺报》1964年创刊，由马来西亚艺术研究会出版，新加坡报人黄叔麟（笔名简桥，1939-2012）主编。

世界艺术，向西洋文艺学习，但不一定要唯它马首是瞻。（黄孟文 2002：228）

之后，钟祺则在《文艺季风》第3期（1964年11月10日）发表〈论诗歌的创作目的——现代诗的再批判〉指出：

现代派之流，口口声声地奢言着现代诗是所谓“最进步”和“反传统”的一种诗派，实际上却是最顽固最退化的一种诗派；他们不但全盘继承狂人蓝波、法西斯党徒的马利纳底，唯美主义的梵乐希，天主教的护卫者的艾略特和中国理学与佛学的一些残余的渣滓[……]

[……] 其实，现代主义者的所谓“进步”，是意味着死亡和堕落，所谓“反传统”，是反现实主义的优良传统。[……]

[……] 就以现代派来说，他们的作品中，就散播着一种极端的个人主义悲观思想，一种对于世界对于人类的命运充满着恶意的嘲笑，这难道不是对怀着炽热的希望从事于波澜壮阔的社会事业斗争的人们一个严重的打击吗？（钟祺 1966:141-143）

这场论争持续了一年多，可谓钟祺与林方“诗观”的针锋相对，亦是“现实”与“现代”意识形态的对峙。同时，一些拥戴现实主义文艺观的期刊也刊载批判现代派的文章，如《现代文艺》第四期（1965年2月5日）中，火华的〈向现代派展开猛攻的时候了〉²⁰³，这些对新华现代诗的发展形成一定的阻力。

在马来西亚方面，除了在《蕉风》中拥护现代诗者被讥为“蕉风派”外，槟城报纸副刊上的笔战，也可看到两派作家的对峙。1964年4月20日，余秋在《光华日报·银星诗刊》第11期发表〈回头吧，诗人们〉，批评现代诗空有形式而脱离现实，引发诗人笛宇和秋吟在5月4日，第12期《银星诗刊》上以〈《回头吧，诗人们》读后〉与〈致余秋君——你的评论正确吗？〉二文给予回应。余秋在5月18日，第13期《银星诗刊》上再以〈诗与现实（兼复笛宇，秋吟）〉一篇，澄清其批评立场与观点。1965年10月24日，陆夫在《星报·万象》发表〈文坛颇不寂寞〉，批评现代派诗人在文坛上制造乱象²⁰⁴，再度引起现代派诗人秋吟与李苍

203赵戎编选《新马华文文学大系·第八集·史料》（新加坡：教育出版社，1971），页923。

204也许是针对《银星诗刊》（创刊于1963年9月2日）上倡导或维护现代诗的篇章，如秋吟《反对现代诗吗？》（第26期，1965年9月13日）、转载自《蓝星诗社》的《现代诗用

在 12 月 6 日，第 29 期《银星诗刊》上撰文〈衷心的的话（致陆夫、思潮二君）〉与〈几个问题的诗论（致思潮先生）〉予以反击。

由此可见，新马两地文学场的论争，都是由持现实主义文学观的群体对现代派的挾伐而起，正如钟祺所坚信：

一个真正献身于诗歌艺术的工作者，他深刻地体会到：一旦为现实生活中某钟具有社会性和典型性的事物所感动，而把它表现为诗歌时，同时也表现了作者对于事物的理解和态度，这就是创作的目的。（钟祺 1966：129）

由于持着这种“创作目的论”，重视文艺的社会功能，强调文学为特定阶级服务，自然对现代派的“创作是没有目的”和“诗歌创作的本身就是目的”的理念不苟同而严加批判。现代派为捍卫其创作观，为争取文学场的生存权力，必须顽强反击。不过，报刊上的论争，后来都演变成文艺骂战；“在百花齐放的马华诗苑中，也长出了现代派这一株毒草……为了使百花免被侵害，拔除毒草的工作也不能松弛下来。”（赵戎 1971:87），这样的议论，充满嘲讽意味，徒增误解及深化偏见，对创作毫无建设性。周维介指出，60 年代初，现代主义文学思潮吹袭到新加坡所引起的反响不小，文坛上爆发的“写实”与“现代”文学思想的论争使 60 年代的文学界，划分成两个极其明显的阵营，城墙筑起，互相排斥。（周维介 1988:48）

后来，钟祺把他在《星洲日报·青年园地》以“读诗剖记”为总题而写的数篇批判现代诗及跟论争相关的篇什，一并收录在《谈谈诗歌创作》（香港：上海书局，1966）一书，当中还收录两篇未刊登的作品；《论诗歌创作的两条路线——现代诗的再批判》（1964 年 11 月）与《战后马华诗歌发展一瞥（1946-1964）》（1965 年 3 月），也都是严厉批判现代诗及现代派思想意识的长文。钟祺认为现代派的歪风来自台湾，以及由台湾留学归来的人的宣扬，《蕉风》等刊物的倡导，造成模仿现代诗的人越来越多。由于现代主义者悲观情绪的作祟，对现实感到绝望，而产生畸形、疯狂的意识。他坚信，由台湾流过来的诗歌逆流，在马华现实主义诗歌的主流冲击下，迟早会被消灭。（赵戎 1971:84-86）

根据周维介的观察：

语辞典》（第 27 期，10 月 4 日）。秋吟《为什么嘲笑诗人呢？》与李苍《葡萄是酸的吗？》（第 28 期，11 月 1 日）也是对批评现代诗论者的反诘。

独立之后，华文文学的写作方向并没有即时改变，左倾文学刊物所追求的是新写实主义的路向，信仰作品必须为下层人民服务，强调创作的目标在于暴露现实的黑暗面，歌颂劳苦大众的战斗精神，许多作品因而流于教条化。独立数年后，现代主义文学崛起于文坛，强调创作的自主性，追求与尝试新的表达方式，释放了人们的创作能量，活化了文坛的创作风格。²⁰⁵

因此，就文学发展而言，现代主义文学崛起，引发两派的激烈论争，反而使新华作家群体因观点的不同而使创作变得丰富多元，确实活化了新华文学场。

（三）副刊、期刊杂志及其编辑策略

无论文艺论争或发表创作，文艺副刊一直是新华现代主义文学最佳的实践场地。1967年初，《南洋商报·青年文艺》主编杨守默病逝，由梁明广接管编务，改名《文艺》，2月8日正式创刊，每周出版一期，持续两年多，到1970年1月30日停刊。方桂香指出，梁明广接手编务后，把原本深具现实主义风格的《青年文艺》版，转变为现代主义气息浓厚的文艺园地。（方桂香 2010:322）她认为《文艺》是新加坡华文现代主义文学运动的开端。首先，梁明广在《文艺》创刊日发表〈文艺版的二不主义〉一文，阐明编者的期望与要求：

[……]《文艺》接受来稿抱有二不主义：不分畛域，不分阶层。不分畛域便是只要是文艺作品，不管是翻译哪一国和采用哪一民族的诗作，我们一概欢迎与采用；不分阶层，就是凡是文艺创作，不问作者是成名作家或不成名作家，是教授，是工人，是学生，是贩夫走卒，一律来者不拒。（《南洋商报·文艺》1967年2月8日）

采取“双开政策”——开明又开放的编辑态度与策略，接纳各种文学流派或不同创作手法的作品，故兼容并蓄的结果，《文艺》版上涌现了大批富创意的青年写作者，如牧羚奴、谢清、流川、文恺、贺兰宁、南子、英培安、零点零（颜学渊，1948-1976）、蓁蓁、孟仲季、林也、吴伟才（1951-）、沈璧浩（1951-）等人，后来他们形成张锦忠定名的“六八世代”。其次，1967年3月10日的《文艺》版上刊登陈瑞献的译诗《星在疾行》，它翻译自俄国诗人巴斯特纳克的《变奏三号》

205周维介《独立15年（1965-1979）的华文文学素描》，见《新加坡华文文学编年书目（1965-2009）》（新加坡：新加坡国家图书馆，2011），页50。

(Variation 3, 英译题名“1918”)。梁明广将此译诗视为“《文艺》花园中的第一粒现代诗种籽”。(陈瑞献 1992:《序》)他认为这首译诗刊登之后,有一种领航作用,不少写作华文现代主义诗的本土诗人受到鼓舞,纷纷投稿给《文艺》,促使新华现代主义诗艺在《文艺》版位上开花结果。方桂香指出,《文艺》在不排斥其他流派作者的前提下,大量发表一群现代主义作者的实验性作品与译作。她认为从编辑策略上看,以多为尚的做法既能掀起新风气又能创造新局面。她统计从 1967 年 3 月到 1970 年 1 月间,在《文艺》版上作品(包括原创诗、译诗、译文/论、翻译小说、短篇小说、散文、杂文、评论,其他艺术形式:纸刻、人像插图、漫画等等)发表量最高的作者,依序是牧羚奴(其他笔名有健运、黄裕)、歹羊(绘画者 T.Y., 原名杨文颖, 1914-1977)、英培安、零点零、李向(张道昉, 1935-2002)、梁明广、贺兰宁(陈暮)、南子(芙蕖)、钱歌川、蓁蓁、孟仲季、吴伟才、柯彬(曾德阶, 1949-)、力匡(郑健柏, 1927-1991)等人。还有来自马来西亚的看看(吴均昌, 1937-)、李苍、梅淑贞、张景云(1940-)、小黑(陈奇杰, 1951-)等作家。(方桂香 2010:344-369)从这些统计资料大致能了解《文艺》在副刊层面上对现代主义文学的催化作用。1968 年 1 月 1 日,梁明广在《文艺》的“新年宣言”——〈六八年第一声鸡啼的时候〉更为新华现代主义文学作了强力的宣示。由此可见,此文艺副刊的编辑风格,以及它所聚拢的现代派群体对新马现代文学场的影响极为深远。同年 10 月,梁明广在《文艺季风》第 5 期发表的〈开个窗,看看窗外,如何?〉一文中指出:“现代文学的发展,是历史潮流发展过程的必然趋势”(南子 2003:80),既已肯定现代主义文学的发展是新华文学发展历程的必然走向。以至于张锦忠在论述马华文学的现代主义运动时,需将《文艺》版图上的现代派群体纳入他的“马华文学复系统”的论述视野。

除了在文艺副刊、期刊杂志,如《蕉风》、《文艺季风》上发表作品之外,这群现代派作者,以“五月出版社”²⁰⁶之名出版单行本,尤以个人诗集与合集为主,成为新华文学场内第一代现代诗人及本土现代主义文学的先行者。例如“五月出版社”在 1970 年出版《新加坡 15 诗人新诗集》,收录了 15 位诗人的 144 首诗作,是“六八世代”的现代主义思

206 英培安跟笔者解说,“五月出版社”非正式的出版社,是他们一群人(陈瑞献、英培安、贺兰宁等现代派诗人)为出版单行本而注册的“公司”。“出版社”地址最初是 540, North Bridge Road, Singapore⁷,是英培安当时的住家住址。后来是 34, Lorong 8, Geylang, Singapore¹⁴,则是陈瑞献的住址。两处都曾是诗人群体聚会与处理编务的聚合地。这些“地址”都注明在“五月出版社丛书”的封底。

想意识与创作技法的具体表现。方桂香曾指出，“五月出版社丛书”²⁰⁷是新加坡华文现代主义文学运动的作品结集。她认为：

由陈瑞献倡议，成立于 1968 年的五月出版社，不是一个文艺结社，而是一个现代主义文学作者的出版中心。[……]丛书的出版，在 70 年代前后在新加坡文坛引起很大的反响，以及进一步带动现代主义文学风潮。

五月出版社成立的划时代意义是，把新加坡重要的现代主义作家的作品结集，其中以诗集占大部分，可见诗歌在新加坡华文现代主义文学运动中是特别耀目的。[……]五月出版社出版了新加坡文学史上的第一部现代主义诗集，那就是牧羚奴（陈瑞献）的《巨人》。

[……] 1970 年 8 月出版的《新加坡 15 诗人新诗集》更成为五月出版社在推动一大群新加坡现代诗人出版创作的重要成绩单与座标。（方桂香 2010:244-245）

“五月出版社”作为非牟利的出版社；纯粹为出版便利，亦非同人性质的“团体”；却有相近的创作理念，出版 9 本个人诗集、2 本诗合集、3 本个人小说集、2 本评论集，共 16 本，这样的“成绩单”，在新华现代主义文学发展的萌发阶段；即 60 年代末期到 70 年代中期，是相当显著的成绩。周维介亦认为“五月出版社”是“一座凝聚现代主义文学创作群的堡垒”²⁰⁸。当时，还有其他自费出版的现代诗集，如蓁蓁的《塑像》（1968）、钟瑜的《钟瑜诗集》（1968）、孟仲季的《第一声》（1969）、林也、张梦野合著《花串》（1970）等。因此，张锦忠称他们为“六八世代”，是极具时代意味的称谓。此时，现代诗亦可说是新华现代主义文学的开创性文类，它的试验性与创造性都超越其他文类。

1971 至 1972 年间，梁明广在《南洋商报·南洋周刊》另编一文艺版位《文丛》，以刊载外国现代经典译作为主，编辑目标即是“引领读者望向世界文化窗口”（方桂香 2010:399），译介工作主要由梁明广与陈瑞献分担。方桂香认为，从《文艺》到《文丛》是新加坡现代主义文学副刊的大跃进，虽然《文艺》的创作量多，但作品水平却无法突破，是以多激活创作风气，而《文丛》的编辑策略则是以编者、译者、作者集于

207附录（四）：丛书列表，页 452。

208周维介《独立 15 年（1965-1979）的华文文学素描》，见《新加坡华文文学编年书目（1965-2009）》（2011），页 44。

一身，化整为零以很多不同的笔名，让人产生有更多优秀现代主义作家在《文丛》再创高峰的印象。（方桂香 2010:399-400）对于方氏提出《文丛》编者“化整为零”的编辑策略以创造“高峰印象”的观点，笔者不大认同。因为这似乎在制造假象，让人误以为是个群体。不过，如果这是当时《文丛》的存在状况，将它视为编者的编辑策略，亦无可厚非。

从副刊编辑的角度检视，《文丛》对世界名家诗人的评介、作品的选译、访谈录等，确是当时本地文艺副刊上少有的编辑方式，遂促成一种现代主义文艺潮流。这些艺术家包括：希腊诗人乔·谢费礼斯（George Seferis, 1900-1971）、卡瓦菲斯（Constantin P. Cavafy, 1863-1933）、智利诗人聂鲁达（Pablo Neruda, 1904-1973）、捷克小说家卡夫卡、法国小说家卡缪、南斯拉夫诗人瓦斯科·波帕（Vasko Papa, 1922-1991）、意大利诗人蒙塔莱（Eugenio Montale, 1896-1981）、法国剧作家高克多（Jean Cocteau, 1889-1963）、美国漫画家舒尔兹（Charles M. Schulz, 1922-2000）、波兰诗人赫柏（Zbigniew Herbert, 1924-1998）、葡萄牙小说家格拉（Alvaro Guerra, 1936-2002），还有印度音乐家拉维·桑卡（Ravi Shankar, 1920-2012）、马来诗人拉迪夫（Litaff Mohidin, 1935-）等。同时《文丛》对现代主义文学的推介非常积极，如评论美国诗人艾略特及其《荒原》（*Waste Land*, 1922）、介绍法国意识流小说家普鲁斯特（Marcel Proust, 1871-1922）、推介存在主义大师萨特评论现代知识分子的论述。方桂香指出，梁明广的译介内容侧重“政治、侦探、幽默、电影”类，陈瑞献则侧重“书评、访谈、文学艺术作品”类，两者结合，遂建构《文丛》的现代主义编辑风格。她相信当时没有能力直接阅读西方现代文学经典原著的中文读者，通过阅读《文丛》中刊载的译作，而有机会接触到西方文艺作品。因此，《文丛》是将新加坡华文现代主义运动推向高峰的重要文艺副刊。（方桂香 2010:420-423）

到 70 年代中后期，新华文文学场随着国家建设的日益稳定而渐趋活跃，且更重视文学的主体性与本土意识的建构。从文学团体的成立及推展的各类艺文活动和出版刊物，可了解这时期，现代主义在新华文学场的生产与传播。换言之，文学团体与刊物出版对本土现代主义文学起着一定的催化作用。根据周维介的考察，创立于 1975 年的“南大诗社”²⁰⁹是新加坡独立后成立的第一个现代诗团体，它标榜创新，尤其要求表现技巧的创意。这种意念的提出，曾引起文艺界的批评，尤其是诗刊《红

209参见第四章第一节“南大诗社”与《红树林》诗刊，页 123-141。

树林》出版后，其“现代”的作法，更为不少文艺界人士所不能苟同，但具体的意见并不见诸文字。（周维介 1988:54）其实，《红树林》诗刊之前，像新大中文学会的《文艺季风》（1964-1969）、南大中国语文学会的《北斗文艺》（1974-1979），创刊初期都是倾向现实主义的编辑理念，后来加入现代意识浓厚的编辑，期刊便逐渐展现其现代主义风格。由于这些刊物都是校园期刊，维持的时间都不长，影响没有那么广泛。1978年，“五月诗社”²¹⁰一个同人组织的现代诗团体成立，它的发起人贺兰宁、南子、文恺、谢清等是“六八世代”与“五月出版社”的诗人，虽组织不大，却都是60年代起就活跃于现代诗坛的本地诗人，表现手法的创新已是他们向来秉持的创作理念。1979年起，诗社陆续出版单行本，即“五月诗社文丛”²¹¹，集体创作《涉江》为第一本，之后的20多年（直到2003年）出版了24本集子，除了5本诗文选集与一本论文集外，主要是个人诗集。1984年5月诗社创办《五月诗刊》，除了发表本地现代诗人作品之外，还刊载中港台、马来西亚、印尼、菲律宾等地华文现代诗人与作家的诗作及评论文章。从文学的生产与传播角度来看，“五月诗社”的出版品，业已构成80、90年代新华现代主义文学的生产文库与文化资本。80年代初，则冒起了三个青年文艺团体²¹²，它们是1980年8月24日成立的“阿裕尼文艺创作与翻译学会”²¹³、10月27日成立的“加东联络所青年团文友俱乐部”²¹⁴与12月7日成立的“金声教育中心文艺学会”²¹⁵。其中“阿裕尼学会”最为活跃，除了出版《同温层》期刊（1980-1990）、《同温层文丛》（1982-1991）之外，更提出“文学多元化”的新概念，通过多种媒介，如纸刻、雕塑、影像、诗乐等多维展演，试图丰富文学的呈现形式。他们办过的“八月的消息——文学多元性实验展出”、“二月草绿”、“四月风”、“七月流火”诗乐民谣演唱会、“面对我们的文学史——新马华文文学史展”等活动，展现文艺青年的活力与创意，促成诗乐与现代主义的融合，一种本土化的现代主义风格的生成。

杜南发在《从文学期刊看新加坡文坛》一文中指出：

210参见第四章第二节“五月诗社”与《五月诗刊》，页142-156。

211参见附录（四）：丛书列表，页452-453。

212〈「青年文艺系列之一」传灯的路：三个青年文艺团体的努力经验〉，刊载于《南洋商报·文艺》（新加坡），1981年8月9日。

213参见第四章第三节阿裕尼文艺创作与翻译学会与《同温层》，页157-174。

214参见〈双程道的方向——加东文友俱乐部〉，载《同温层》第四期，页25。

215参见〈天南星的变奏——金声教育中心文艺学会〉，载《同温层》第四期，页26。

要研究或了解一个国家文学的实际表现，最基本与直接的途径，便是从它所出版的文学刊物着手，进行全面的比较或个别的探讨。在新华文坛，和文学有关的刊物，主要有单行本，文艺副刊和文学期刊三种形式。其中，副刊和期刊由于能容纳较多作者与作品，出版次数也较频繁，因此，在对文坛情况的反映上，这两种形式的代表性最强。在文艺副刊和文学期刊这两种形式中，虽然前者的发表量较大，出版次数也较多，但它们都是附设于报章或综合性杂志里，比起由文学团体或文艺爱好者所出版的文学期刊而言，在表现上比较少变化，不如期刊那样，能使我们从更多的角度，去切实认识文坛的创作与发展情况。（柏杨 1982:52）

杜南发的阐述，说明期刊杂志、文艺副刊对新华现代主义文学的生产与传播之重要性。我们知道，有些刊物并不是由文学团体创办，也没有出版社支援，有些纯粹就是在小众文学理念空间里自得其乐的经营，如林山楼主编的《楼》半年刊（1977-1979）、林益洲等编的《度荒文艺》（1977-1981）、殷宋玮、蔡深江等编的《风见鸡杂志》（1990）²¹⁶。即使生存条件不理想，编者仍以较现代的、前卫的编辑理念，让刊物成为现代主义文学理论的实验室，如英培安创办的《茶座》（1969-1972）、《前卫》（1973）及《接触》（1991-1992）等杂志²¹⁷。由于这些刊物的编辑方针与文本风格，不同与当时较传统或现实主义倾向的期刊杂志，很受年轻读者的喜爱与支持，不过面对经费与人力等现实难题，使它们终究难于持续。惟一的特例是马来西亚出版的《蕉风》，虽曾在 90 年代末休刊几年，却持续出版至今有 50 余年。作为新马现代主义文学的重镇²¹⁸，《蕉风》给予新华现代主义群体文学养分，并提供实践与互动空间²¹⁹，一直持续到 80 年中后期。新华第一及二代现代诗人，像牧羚奴、英培安、南子、谢清、流川、杜南发、周望桦、潘正镭、陈来水、林山楼等人，几乎都在《蕉风》中发表过作品或在特定专号里被介绍过。新华文学场的活动，如文艺座谈会、诗乐演唱会，期刊如《红树林》、《楼》以及作品集如《新加坡 15 诗人新诗集》、《十三人散文选》等，都借由《蕉风》传播到马华文学场。

216 参见第五章第三节之（二）《风见鸡杂志》的叛逆与颠覆，页 201-206。

217 参见第五章第二节，页 182-194。

218 参见第五章第一节，页 177-181。

219 如 1969 年到 1974 年，即《蕉风》第 202 期至第 260 期，陈瑞献加入编委，制作各类专号时，把当时新华现代派作家及作品引入其中。

至于文艺副刊方面，除了 60 年代极力推介现代主义文学译作的《文艺》与《文丛》之外，从 80 年代开始，《南洋商报·浮雕》（1980）与《文林》（1981-1983）²²⁰、《星洲日报·世纪风》（1976-1983）以至 1983 年初南洋、星洲两报合并成《联合早报》后的文艺副刊《文艺城》（1986-），这些版位都在不同程度上，成为公共场域中现代主义文学的堡垒。尽管此时，“现实”与“现代”之间的争执已日趋缓和，同时刊载两类不同表现形式的作品已很常见。但因编辑审美观与文学视野的差异；重视创意、讲求技巧、批判性敏感度等素质，必在版面上显现，自吸引同好参与（创作与评论），逐渐形成一个现代派的“想象社群”。譬如，杜南发主编的《文林》、刘培芳（1947-）、谢裕民（1959-）、林迪夫（林山楼）等人在不同时期编辑的《文艺城》，都或隐或显地流露创作群的现代意识、审美倾向、原创性技法等特质。

（四）“新华文学语境”的现代主义论争（1980 年以后）

自 80 年代到跨入新世纪，在报纸副刊上，仍有几场跟现代主义文学及新华文学场发展相关的论争值得我们审视。

1981 年的现代诗论争，在《星洲日报》与《南洋商报》两报副刊上延烧将近三个月。起因是署名叶霜的作者，在 8 月 27 日《星洲日报·星洲少年·新园林》发表一篇“读诗随笔”〈晦涩难懂的诗〉，认为台湾诗人洛夫的〈随雨声入山而不见雨〉²²¹是一首令人费解的现代诗，他“在伤透脑筋之余，还是不能确定作者的意思”，因此不喜欢这首诗。诗人戴畏夫在 9 月 3 日《南洋商报·南洋学生·青少年》以〈欣赏现代诗的途径〉一文回应叶霜，指他“用肤浅的眼光看诗”、“无法体会读诗的趣味与爽快感”、“没有读现代诗的细胞”，认为读不懂现代诗是个人欣赏认识能力不足，并非诗晦涩难懂或诗人故弄玄虚。戴畏夫建议读者应多读诗评与诗论，才能扩大欣赏的眼界，并用台湾诗人罗青（1948-）在《现代诗的面面观与前途》中的定义说明阅读现代诗须理解诗的逻辑，再引用诗评家张汉良（1945-）论述洛夫诗风演变的论文来阐明〈随雨声入山而不见雨〉此诗的可解性及其蕴含。²²²

220 参见第五章第四节，页 217-229。

221 “撑着一把油纸伞/唱着「三月李子酸」/众山之中/我是惟一的一双芒鞋//啄木鸟 空空/回声 洞洞/一棵树在啄痛中回旋而上/入山/不见雨/伞绕着一块青石飞/那里坐着一个抱头的男子/看烟蒂成灰//下山/仍不见雨/三粒苦松子/沿着路标一直滚到我脚前/伸手抓起/竟是一把鸟声”，见洛夫《魔歌》（台北：蓬莱出版社，1981），页 25-26。

222 参见“怀鹰自在”部落格之“现代诗论争辑”<http://www.sgwrtings.com/376>

戴文刊登后，引起诗人古琴（刘可为，1948-）的不满，9月15日在同版以〈错误的欣赏现代诗的途径〉一文予以驳斥。古琴认为“没有读现代诗的细胞”的评语是非常狂妄的态度，遂逐点“纠正戴畏夫的谬论”。首先，指戴畏夫把“可意会不可言传”的说法任意“套用在目下一些连造句都不通的现代诗身上”、“为求新出奇，许多现代诗刻意扭曲句法，搬弄生涩字眼，洛夫本人就有这种毛病”。其次，指戴畏夫把诗语言的凝练、含蓄与晦涩的概念混淆，认为本地现代诗人不考虑时代背影的差异，盲目追随60年代的台湾现代诗潮，“内容（思想）的晦涩根本没有必要，文字的晦涩除了卖弄又是什么？”再次，指戴畏夫对现代诗的特质与超现实主义手法的阐述“拖沓混乱，乱凑词语，不知所云”。同时指戴畏夫对〈随〉诗缺乏个人见解，只能用张汉良的诗评来分析，而他却认为张汉良的解释太牵强。最后，古琴从对戴畏夫的态度与思路的批判，扩展到对本地诗坛某些自我吹嘘者的嘲讽与鄙视。由此，戴畏夫与古琴的立论辩辞，被聚焦成争论的话语，一时间声援的、苛责的、中肯客观的，甚而借题发挥或节外生枝的，各种观点与议论，纷纷涌现两报副刊，使现代诗议题变得众声喧哗。此处将与论争相关的28篇文章，按刊登日期列于下表²²³，以便参阅。

日期	作者与篇名	副刊版位
8月27日	叶霜《读诗随笔·艰涩难懂的诗》	《星洲少年·新园林》
9月3日	戴畏夫《欣赏现代诗的途径》	《南洋学生·青少年》
9月15日	古琴《错误的欣赏现代诗的途径》	同上
9月19日	陈凯《谈读诗与写诗的一些问题——看〈欣赏现代诗的途径〉后》	《星洲少年·新园林》
9月22日	莫卿非《可以理解的冲动——〈欣赏现代诗的途径〉论争》	《南洋学生·青少年》
9月22日	戴畏夫《狂妄之徒？》	同上
9月22日	川岳林《概念的误导》	同上
9月24日	古松《文艺批评的态度》	《星洲日报·广场》

223这部分资料参考怀鹰（林承璋，1950-）部落格“怀鹰自在”之“现代诗论争辑”（2008年8-11月）<http://www.sgwrings.com/376>

9月26日	乔克岑《读诗，评诗，赏诗——读〈错误的欣赏现代诗的途径〉》	《南洋学生·青少年》
9月26日	刘云《坚持对的，改正错的——叶霜析诗引起的笔战》	同上
9月26日	陈雨《期待诗坛新气象》	出处不详
9月26日	古琴《我的答复》	同上
9月28日	郁欣《晦涩诗》	《星洲日报·星云》
9月29日	任是非《“朋友主义”要不得》	《南洋学生·青少年》
9月29日	判夫《“概念的误导”的误导》	同上
9月29日	叶霜《流于晦涩自有原因》	《星洲少年·新园林》
9月30日	龙展文《画与画家》	《星洲日报·星云》
10月1日	估客《谈谈我的看法》	《星洲少年·新园林》
10月3日	青田《评诗应容许有不同观点》	同上
10月3日	文衡心《请就诗论诗——我看有关“随雨声入山而不见雨”的笔战》	《南洋学生·青少年》
10月3日	松间照《从别人的艰苦摸索中所得到的启示》	《星洲少年·新园林》
10月7日	江昕子《看诗，赏诗》	《星洲日报·广场》
10月8日	滕龙《对诗产生兴趣》	《星洲少年·新园林》
10月8日	冰火《谁对？谁错？——观“欣赏现代诗”笔战有感》	《南洋学生·青少年》
10月10日	叶林《谈诗歌论战》	《星洲日报·少年漫步》
10月10日	老马《应纠正对诗歌误解》	《星洲少年·新园林》
10月10日	刘云《一还一，二还二——叶霜析诗引起的笔战》	《南洋学生·青少年》

11 月 12 日	叶霜〈平息干戈后的几点意见〉	《星洲少年·新园林》

怀鹰在“现代诗论争辑”中提出这样的观察：

[……] 新华诗歌史上的论争一直都在进行，显示诗人为自己的诗观作出积极的护卫；尤其是在七、八十年代，这种论争往往会演变成针锋相对的论战。当然，没有所谓谁是胜利者，谁的文学主张最后成为创作的导航。[……]

[……] 这场论争的规模之大，参与的作者之多，论争文章的内容、技巧、风格、形式等都很全面，影响力非常的深刻，是近代新华文学史上最集中、最典型，最有代表性的文学事件。[……]

在总结这场论争时，我们发现到随着论争的结束，现代派和现实派诗人之间的歧见已渐渐缩小，而且随着岁月的流逝，两个派别之间已融合成具有本土性的特征。这是这场论争最大的成果，对新华诗歌的发展产生积极的贡献。²²⁴

的确，这场论争实质上是新华文学场内“现代”与“现实”主义两派审美观的抗衡。由此可见，60年代以来，两个创作群体在意识形态上的对立，没有因时间的推移而消解，彼此的偏见仍然存在。这问题有待思考。

洛夫直到隔年，在副刊编辑请求下，于1982年6月20日在《南洋商报·文林》发表〈现代诗论剑余话——敬答新加坡读者〉一文，主要从三方面阐述他对此次论争的看法。洛夫指出，现代诗晦涩的问题，无论在台湾或新华诗坛，都是屡次论争的焦点。他认为：

晦涩本身有各种不同的层次，一首诗易懂与否，有时因人而异，某些人看不懂的诗不一定是晦涩诗，而晦涩诗也不一定就没有艺术价值。所谓“某些人”也包括诗人和学者在内。[……]胡适曾因看不懂杜甫的《秋兴八首》，而批评这些诗是走火入魔的诗谜，毫无艺术价值[……]胡适纵然是一代宗师，但也许缺乏“读诗的细胞”，他的学问并无助于他对诗的欣赏。其实明朗诗也不见得人人皆懂[……]

224 “怀鹰自在”部落格之“现代诗论争辑” <http://www.sgwritings.com/376>。

何谓明朗？这个问题也许比何谓晦涩更难解答[……] 大部分读者所要求的明朗，只是散文式的明朗，事实上今天我们读到的一些明朗诗，大多为分行的散文，而且是很坏的散文。通常一首具有高度暗示性而以较复杂的意象来表现的诗（如李贺的诗），它之被了解的程度往往因读者而异，甲读来觉得晦涩难懂，乙读来却能心领神会，完全与作者感通。[……]诗乃是一种具体而鲜活的意象的呈现，以表现一种纯粹的心灵感应，一种超越文意的境界，一种对人生的深刻的体察与观照。（《文林》1982年6月20日）

其次，洛夫认为现代诗难懂，还因它重视知性，强调批判功能的本质，现代诗尤其侧重人性和人类命运的探讨。因此，现代诗不是粗读一遍就能把握其思想性，而表达知性的有效途径是透过具暗示与象征作用的隐喻。他亦认为，杰出的现代诗能从传统与西洋诗中汲取隐喻、暗示、矛盾语法（Oxymoron）等技法，使诗义在可解与不可解之间。惟有这样的现代诗才具有知性的深度却不失诗趣。对于古琴批评新华现代派诗人崇台及台湾诗人媚于西方诗坛的说法，洛夫疾言反驳，认为这污损两地诗人形象。洛夫说：

台湾与新加坡都是中华文化的重镇，双方都具有同样的文化与精神背景，使用同样的语言文字，在文学观念和表现技巧上自然很容易产生彼此学习，相互交流的现象。台湾现代诗已有三十年的历史，发展非常普遍，成绩斐然客观，且已为大多数知识分子所接受，新加坡的年轻诗人心仪台湾的诗人，不也是很自然的事吗？怎谈得上是“崇台”？古琴攻击现代诗的观点，不也都是袭用台湾某些恶意批评者的观点吗？其实他在思想上受到台湾偏激分子的影响，比其他诗人在表现技巧上受到台湾诗坛的影响来得更为严重。（《文林》1982年6月20日）

最后，洛夫为引发争议的〈随〉诗做解说，阐明其创作意图与过程，认为各家各有诠释，有的跟他欲追求的艺术效果与题旨相近，也有离题或过度渲染悲观意识的。然而不管说法如何，他都欣然接受。

洛文发表后，古琴立即致函《文林》编辑，针对洛夫的某些论点，给予澄清与辨析，编辑以〈古琴的话〉在信函刊于6月27日的同版上。至此，这场论争便告落幕，走入新华现代主义文学史。周维介在“汇报一九八一年的新华文艺”一文中，对此“论战”做如下的描述：

“读现代诗”论战：全长两个月。参与混战者多为年轻人，长短文字多达四十篇，主要集中于《南洋商报》的《南洋学生》。这场笔战从开始到结束，双方态度都极恶劣，以污辱性、骂架式的方式上演，参战者多无法把握问题的重心，多凭对某种正义的维护而发表冲动的感情文字，论战的结果，除了一场热闹外，在论点上显得十分混乱纷陈。这种态度恶劣的争吵，是数年来文坛少见的。（周维介 1986:142）

周维介的观察跟怀鹰迥异，他对论争双方在情绪与观念上的冲突，甚而谩骂与攻讦，表示反感。的确，笼统地将现代诗归为“语言晦涩、内容虚无、精神颓废”的观念，在 80 年代的评论中仍然存在。不过，其中也有论者对现代诗艺术有深入的了解及精辟的评述，这些对于新华现代诗的发展有一定的助益。

到 90 年代，副刊上关于文学议题的论争已相对罕见。然而，在《联合早报·文艺城》有两场规模不算大，虽不直接针对现代主义文学，却跟新华文学场生态密切相关，也牵涉代际间创作观的论争，应受到关注。一场是 1994 年 10 月到 1995 年 2 月间，主要是本地作家兼评论者连茗（黄梅影，1951-）与殷宋玮两人对《后来》杂志编辑理念的不同看法而产生的争论。有关篇章可见于下表：

日期	作者与篇名	副刊版位
10 月 2、3、6、9 日	连茗〈黄尘风起移人迹——由『后来』看“后来主义”的“不管意识”〉	《联合早报·文艺城》
10 月 30 及 31 日	殷宋玮〈后现代情境中的“不管意识”与连茗「黄尘风起移人迹——由『后来』看“后来主义”的“不管意识”」一文的商榷及其他〉	《联合早报·文艺城》
12 月 12、15、18、19 日	连茗〈文林笔路多逶迤——「后现代情境中的“不管意识”」的谬误与厘清〉	《联合早报·文艺城》
2 月 12 日	殷宋玮〈胡为乎泥中？对连茗「文林笔路多逶迤」一文的不解与回应〉	《联合早报·文艺城》

关于这场论争的原委与结果，将于论述《后来》杂志在新华文学场的生产与传播的章节详细呈现²²⁵，这里暂不赘述。

第二场论争始于 1998 年 1 月 1 日，《文艺城》刊登一篇文学座谈记录——《排列文学景观，审视文学气候》²²⁶，五位受邀作家讨论新华文坛的现状、未来的展望、面对的困境等课题。其中“有文坛，没有文学”是引起争论的关键点。这是年轻作者黄凯德（1973-）对新华文坛的看法：

我觉得新加坡有一个文坛，但可能没有文学（按：黑体字由笔者标示），新加坡有很大的文学团体，有很多作家，但真正拿得出来的作品有多少却是个问题。整个环境，整个教育的不理想，其实不是那么直接的导致没有文学作品出现的原因。到底一个比赛能不能引出这些作品？或者只是作为热闹的表象？（《文艺城》1998 年 1 月 1 日）

胡月宝并不同意，她认为深入了解新马华文文学之后，对文坛的观感将会改变，并指出“文学的容忍程度”是影响创作更为关键的因素：

我觉得我们需要一个很自由的创作空间，我想新加坡文学是从当年的马华文学一路继承下来，就是所谓的现实主义，也就是文学必须反映现实。在这个前提之下，我们对文学的认同和遴选无形中就显得狭隘，我看台湾、香港，甚至中国的一些作品在内容上都很开放，这些地区的文学尺度较宽，台湾文学奖的一些得奖作品甚至以同性恋作为题材！我们老是要求文学反映社会、反映人生，如果反映个人就变得风花雪月。以性来说，在中国、台湾、香港，性的问题早已不是禁忌，但是在本地仍是一个敏感的问题，作家本身也不敢写，不敢突破。至于政治，大家都心知肚明，不能碰。这可能是社会设下的边界，也可能是作家给自己设下。[……]于是性不能碰、种族不能碰，政治不能碰，那我们能写些什么？我们的文学容忍程度又到哪里？（《文艺城》1998 年 1 月 1 日）

对于创作题材的限制与禁忌，黄凯德则持相反意见。他相信真正好的作品肯定能够得到发表，而不好的作品跟触碰禁忌则毫无关系。至于“文学奖项的功能与贡献”，尤其它能激发创作或促进文学发展的问题，作家们各有看法。张挥认为由报馆主办了 10 年的“金狮奖”在 1993 年停

225 参见第五章第三节之（三）《后来》的出现与匿迹，页 213-216。

226 座谈于 1997 年 12 月 23 日下午在香格里拉酒店咖啡座进行，主席是《文艺城》编辑谢裕民，出席作家有长谣（刘可传，1944-）、张挥、杜雪美（1966-）、胡月宝、黄凯德。

办之后“整个写作界好像失去一些精神上的支柱”，杜雪美认为奖项很重要，她“常常因为文学奖而写作，因为奖项给我一个成就感，一种肯定”，长谣则指出金狮奖邀请海外著名作家当评审，“能带动整个文坛的气氛”。他们都同意文学奖的重要性，只有黄凯德不以为然。

这次座谈，最先引起年轻作者卓炜峰（1979-）的回响——真挚的声音①《重新探讨新华文坛》²²⁷，他认为“奖项只是一种勉励，不是创作的目的。它其实是个可有可无的外在因素[……] 不应该依赖奖项来激发创作”，并提议摒弃过时的文学概念：

我们不应该执著于过去的文学形式[……]不合时宜的文学理论应被淘汰，不然它只会带来伤害。新文学应该突破现有的局限。我们可以写的题材，不只限于中华文化与历史，不只限于缅怀过去，更不只限于改变社会弊病。”（《文艺城》1998年1月12日）

接着，真挚的声音②《改变中的文学气候》，林高提出他对年轻作者的看法，认为他们在资源、生活、学习各方面的条件都比前辈作家来得充足与优越，更受到副刊编辑的青睐；即年轻作者的见报率高，“他们的作品见报是多半风风光光，足见副刊编辑重视他们的程度”，但林高肯定年轻作者的创作才华与努力，不过不能认同偏激的言辞：

年轻作者也有令人心寒的地方，比如说，新加坡有文坛，没有作品[……]恐怕不止出自黄凯德一人之口[……]正好说明他们得了文学厌食症：不是我们一类的作品就不好，不值得阅读[……]他们对过去的去文学所知不多，也否定文学传统和文学遗产的价值。（《文艺城》1998年1月18日）

林高认为，应该以包容与尊重的胸襟看待中、老一辈作家的作品，肯定他们对文学发展的贡献，认为“作家有辈分之分，作品则没有辈分之分。对资深作家的尊重，也正是我们对文学的尊重”。林高深知，两代作家之间的文学桥梁难以建立，因两代人对文学的认知与要求有很大的差异。前一辈作家负有文学传承的使命感，而年轻一代比较关注自己的创作生命，不背负传承的包袱。尽管如此，林高坚信“衡量文学作品的价值，绝对不是看内容的大小，而是看艺术的高低”，这一点跟年轻作者对文学艺术性的重视是一致的。

227 《文艺城》编辑将针对《排列文学景观，审视文学气候》所作的回响，以“真挚的声音”为系列，刊载相关的文章，总共8篇。其中林高与殷宋玮两人的回应文章，成为这场论争的关键话语。

当时，已在剑桥深造的殷宋玮则以另类论述视角，对林高作出回应——真挚的声音^④《众神喧哗——新华文学及其父权意识之解构》²²⁸，此文亦是两人“猜忌与偏见”（林高语）的肇端。由黄凯德“有文坛没文学作品”被认为是亵渎文坛的言辞开始，殷宋玮把文坛转喻为“祭祀场”，前辈作家则为被供奉的“神明”，地位不可动摇，而文学活动或奖项如同祭祀仪式；一是表示对“神明”的崇拜，一是增添文坛的热闹气氛，并且感召更多人加入成为虔诚的“信徒”（年轻的作者、未来的接班人），这样文坛便能生生不息代代承传。故凡否定文坛存在的意义或鄙视前辈贡献的人，应被谴责与批判。殷宋玮进而将论述延伸到文化批评的层面，通过“权力关系”的论述，批判新华文学场内“父权意识”与“接班人情结”的潜在问题：

如果文坛要香火不绝，培养下一代的接班人无疑是重要的工作；“无后”的罪孽足以颠覆父亲的地位，这种焦虑也因此最明显地表现于父权意识。[……]新华文坛近年来在培养接班人的工作上最具参考性的例子，也许正是《后来》这本刊物的“夭折”，使得“无后”的焦虑感更加弥漫。（殷宋玮 2004：130-131）

殷宋玮以“父权意识”为借喻的论述方式，让不熟悉西方文化批评及其话语概念的读者感到突兀，尤其是资深作家更有被冒犯之感。

[……] 当资深作者以父亲的姿态自居，认为文坛是他们的资产，他们是所有意义的定义者与诠释者，只有他们的意识形态是正确的、主流的，他们有权对所有违忤己意的现象与人物进行挞伐，这种权力与意识的膨胀难道不也是一种“宠坏”？在年轻作者的“语多惊人”和“偏激”以外，被包装得密不透风、冠冕堂皇的父权意识也许更值得令人深思与反省。（殷宋玮 2004：138）

然而这却具体而微地阐明新华文坛长久以来，两代作家之间沟通不良的症结。从根本上看，前后两代作者对文学场的认知与价值判断的截然不同，导致彼此误解。殷宋玮再以“告别诸神”为隐喻，指出新华文坛生态的困境，并以“解构父权”为改变之建议：

从众神喧哗到众声喧哗，必须彻底改变的是权力的关系。文坛不是充斥着神明与信徒的所在，资深作者与年轻作者之间的关系也

228刊于1998年2月8日《文艺城》，后收录在殷宋玮《威治菲尔德书简》（新加坡：草根书室，2004），页127-141。

不是父子间不均等的主从关系；各种立场、各种信念都有同样的发声权力、权利与机会，意见的不同是经由理性的讨论而不是权力的施压来沟通。年轻作者和资深作者一样，都是有独立思考能力、有主体意识的个体，两者的对话应该建立在一种完全平起平坐的基础上，而不是以一种从上而下的俯视的优越感或训导式的口吻进行。只有消除这种不合理的、不均等的父权意识，真正的沟通才有可能。（殷宋玮 2004：140-141）

殷文刊出后，林高对“众神喧哗”与“父权意识”的论述十分反感，立即予以回应——真挚的声音⑦《众神安在——殷宋玮的猜忌与偏见》，故两人之“对话与反诘”，成为此次论争的焦点。林高指出：

[……] 殷宋玮竟然引用《说文解字》、《辞海》里对坛的解释，将文坛说成祭祀场，又用文本互补的方法引《封神演义》的若干段落以壮其宏文之声色，而其主要用意，是把我以及他心目中和我同一类的作者化为神，然后冷嘲热讽一番。

[……] 不以辈分论作品的优劣，也不因为尊重资深作家就连带尊重或抬高他的作品。我觉得资深作家应该受尊重的，这样说并没有强调和主张辈分的意思。殷宋玮又把它解读为“父权”，“长幼有序”的意思在作祟（此处的长幼有序，明显地含有封建意识，不是我原来“单纯地指尊长辈”的意思）。敬长辈原是一种美德，什么时候如此嗤之以鼻了？殷宋玮说：如果对资深作家的尊重只是建基于他们对文学的执著，的“辛苦经营”，那我们尊重的不是文学本身，而是他们锲而不舍的美德[……]一个有这样美德的作家的创作，即是不是最好，也应在可圈可点之处吧[……]（《文艺城》1998年2月21日）

某种程度上，此“对话与反诘”显示两代作家群体对彼此的认知已内化成既定的“思维建构”，甚至是一种无法妥协的对立姿态。这即是殷宋玮援引社会学者安德逊（Benedict Anderson, 1936-）的《想象的社群》（*Imagined communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983）概念而描述的“思维的建构体”（mental constructs）；资深作家是“父权的、焦虑的、僵化的”社群，相对的年轻作者是“轻松自在的、愤俗嫉世的、被宠坏的”社群。尽管，殷宋玮早已看到并指出问题的要害，“隔岸喊话的建构与理解自然是要导致误解甚至不必要

的争端”（殷宋玮 2004:134），争论还是无可避免。但是，就其正面意义而言，这场争论却让两代作家明确地意识到彼此观念差异之所在，即便沟通无望或失败，更重要的是，在争论过程中，论述话语与思考层面的提升与拓展，这对新华文学评论而言是质量的跨越。

与此同时，这次论争亦促使另一群年轻写作者主动召集一次座谈会——真挚的声音^{②29}《年轻的声音》²²⁹，他们从各自的文学经验出发，深入地讨论所接触的新华文学、作家及文本对他们的（有或无）影响。对于文学创作与文学场的共生关系，更是提出不同的意见与关注层面，认为本地应该重视文学教育。而后，柯思仁以《典律建构，书写文学史》真挚的声音^{②30}一文为这场论争作“务实性”的讨论，以避免殷宋玮“借喻以申论现象的‘虚招’被林高解读成‘针对个人与事件的‘实指’”。（柯思仁 2008:88）柯思仁以客观的视角剖析双方在立论话语（discourse）²³¹上的落差，因而造成的负面效果。这其实是评论文学场时的两种不同态度；即前辈作家的投入感与年轻作者的疏离态度，所引发的辩争。然则，彼此的关注对象同是“新华文坛”。由此，柯思仁认为对新华文坛而言，最关键的是文学史的书写与典律（canon）²³²的建构，再借由教育作为推动媒体，以奠定典律的地位，使其成为社群的“一种普通的知识与基本的参照体系”（柯思仁 2008: 94）。柯思仁还指出，新华文坛有必要作“自我定位”与“对自身历史的认识与意识”的反思。他提醒：

过去的文学史的建构，多数从社会与历史性的角度进行。但是，典律作家与作品要能达到社群认同的完成，更必须具备文学性的价值。[……]如果因为客观环境的局限与压制，便主动地采取或者被动地衍化成内视与保守的态度，只会导致进入一种恶性循环，局面将难以开展。（柯思仁 2008: 95）

后来，殷宋玮在《文艺城》再撰写《在放心游戏与左顾右盼之间——话语分析、边陲论述及其他》一篇²³³，为这场论争作详细的“话语分

229座谈会在 1998 年 1 月 24 日下午在陶陶居茶馆进行，主席是陈志锐（1973-），出席者有陶宗旺（周伟立，1977-）、黄浩威（1977-）、周德成、叶孝忠（1973-）、林兴利（1978-）、卓伟峰。相对于殷宋玮而言，他们是更年轻的一个世代。座谈内容刊于 1998 年 2 月 15 及 16 日《文艺城》。

230刊于 1998 年 3 月 1 日《文艺城》，后收录在柯思仁《思维边界》（新加坡：青年书局，2008），页 87-95。

231话语，注释参见王先霏、王又平主编《文学批评术语词典》（1999），页 173-174。

232典律也译作“正典”，注释参见廖炳蕙《关键词 200》（2003），页 35。

233刊于 1998 年 3 月 22 及 23 日，后收录在殷宋玮的《威治菲尔德书简》（新加坡：青年书局，2004），页 143-155。

析”，并指出“边陲论述”对理论明显匮乏的新华文学评论界的启示作用。殷宋玮指出：

许多人讨论文学的态度基本上仍是带着一种常识性的态度，所提出的论点也是常识性的论点，其中不少是经不起验证的。如果以此类推，新华文坛常见的文学（作品）也是建立的某种常识性的基础上的文学，也许黄凯德的那句“名言”的深意也就不难理解。任何文学发展得较健全的社会里，创作和理论与批评之间应是一种对话的关系，而理论对创作观念与态度的形塑功效也是不容忽视的。[……]新华文坛普遍的缺乏理论基础与认识，也许在某种程度上正是使得新华文学作品乏善可陈、文学观念固步自封、文坛发展裹足不前的根本性原因。在推动创作之外，如何建设理论的根基，也许也是有志之士所应深思的问题。（殷宋玮 2004:153）

由此可见，这场论争从讨论深度，包括所涉及的思考层面、论者运用的理论概念与论述方法，是过往少见的。故在一定程度上提升了新华文学批评的层次，也是现代主义文学的创新与批判精神的一次论述层面的跨进。由于创作、理论批评与文学典律的建构实为文学的生产与传播领域中三面一体的有机结构，新华现代主义文学若要有更具深度与本土性的拓展，它们之间的互动是需要被关注的。这里按刊登日期将相关篇章列于下表，以便参阅。

日期	作者与篇名	副刊版位
1月12日	真挚的声音①卓炜峰的《重新探讨新华文坛》	《联合早报·文艺城》
1月18日	真挚的声音②林高《改变中的文学气候》	《联合早报·文艺城》
2月2日	真挚的声音③杨阳《动作与反动作》	《联合早报·文艺城》
2月8日	真挚的声音④殷宋玮《众神喧哗——新华文学及其父权意识之解构》	《联合早报·文艺城》
2月12日	真挚的声音⑤庄永康《不只是辈分问题》	《联合早报·文艺城》
2月15、16日	真挚的声音⑥《年轻的声音》	《联合早报·文艺城》
2月21日	真挚的声音⑦林高《众神安在——殷宋玮	《联合早报·文艺城》

	的猜忌与偏见》	
3月1日	真挚的声音⑧柯思仁《建构典律，书写文学史》	《联合早报·文艺城》
3月15日	真挚的声音⑨佟冷《文学作为对话式的想象——对新华文坛的一点意见》	《联合早报·言论版》
3月22、23日	殷宋玮《在放心游戏与左顾右盼之间——话语分析、边陲论述及其他》	《联合早报·文艺城》

新华现代主义文学论争沉寂十多年后，到2009年初，因方桂香的“新加坡华文现代主义文学运动研究”论文²³⁴的节略版本在《文艺城》发表，资深作家钟文灵（田流，1930-）与怀鹰对其论断有所质疑，各别撰文提出看法，方氏遂予以回应，为辨析其论点所引起小规模论争。这次论争的问题较单一，主要是“现代主义文学”是否是特定时期新华文坛的主流文学。就论述层面与方法而言，仍是前世纪“现实与现代”文艺观的差异，并无新意，笔者认为无须深究。此处将篇章按刊登日期列于下表，以便参阅。

日期	作者与篇名	副刊版位
1月20、23日	方桂香《新加坡华文现代主义文学运动研究——以新加坡南洋商报副刊〈文艺〉、〈文丛〉、〈咖啡座〉、〈窗〉和马来西亚文学杂志〈蕉风月刊〉为个案》（节略版本上/下）	《联合早报·文艺城》
2月10日	钟文灵《现代主义是新华文学运动的主流吗？——读方桂香的论文有感》	《联合早报·文艺城》
3月3、6日	方桂香《文学只有一个流派，那就是才华派——为钟文灵释疑（上/下）》	《联合早报·文艺城》
3月31日	怀鹰《议〈新加坡华文现代主义文学运动研究〉》	《联合早报·文艺城》

²³⁴此论文是本地作家兼出版人方桂香修读厦门大学硕博连读课程（2004-2009）的学位论文。后出版为《新加坡华文现代主义文学运动研究》（新加坡：创意圈出版社，2010）。

4月3日	方桂香《关于〈新加坡华文现代主义文学运动研究〉的争论——最后的回应》	《联合早报·文艺城》

第四章 新华现代主义的生产与传播（一）

——文学团体获取文化权力与象征资本的途径

了解新华现代主义文学历史脉络的整体结构，方能进入文学场内探究个别团体在文学的生产与传播方面的状况，以便审视它们如何获取文化权力与象征资本²³⁵，成为新华现代主义文学建构历程的座标之一。

“没有文学社团的组成，就没有文艺杂志的发行；没有文学刊物的出版，就没有创作的质与量之提升。”（陈芳明 2011:109）陈芳明对台湾文学结盟风气兴盛的阐释亦可作为探讨本地文学团体的存在对现代主义的作用与影响。一般作家是独自进行个人创作，而某些作家群体组成同质性社团，生产与传播共同的美学观。故期刊或杂志的编辑与出版，即呈现与延伸群体共同的创作理念、审美技法、文化认同，甚至社会意识形态等。新华现代派作家组织社团，聚集志同道合的作者，为刊物提供创作文本、介绍文学理论、进行文艺批评、举办各类文艺活动，包括创作比赛，创作讲习班、座谈会、展览或发表会等。他们的初衷或目的也许很单纯，就是对文学的爱好与推广。然而，团体的活动与出版，则逐渐使作家群在文学场内，取得文化权力与象征资本。故在论述文学团体的产生、成立宗旨、活动策划、编辑与出版等，其实就是文化权力的获取与象征资本的建构。

关于“文化资本”（Cultural Capital）的概念是由法国社会学家布迪厄引入，用来描述知识、成就、正式或非正式资格的掌有，个人借此可以进入和确保特定社会圈、专业与组织里的位置。因此，文化资本可以视为是以比较有系统的方式，来说明那些“有文化”之个体或社会类型的松散描述。文化资本标示且巩固社会里相对优劣势的类型，不过布迪厄指出文化资本可以保有，而非于任何既定时刻“投资”，而且与“经济”或“社会”资本（以收入、财富和权力衡量）的分布有所重叠，或者是其衍生产物。²³⁶

235 “象征资本”是对社会世界的理解、认知、甚至指称、界定的能力。它是布尔迪厄资本理论中最复杂暧昧的部分，因其使用的脉络而有不同的诠释。在文化上有显著性如名望、地位、权威是象征资本，甚至包括穿着、舞蹈、表现自己以及和女孩说话的能力。因此，象征资本同时具有感受不到和感受得到的性质。邱天助《布尔迪厄文化再制理论》（2002），页131-132。

236 Peter Brooker 著，王志宏，李根芳译《文化理论词汇》（台北：巨流图书有限公司，2003），页81。

第一节 “南大诗社”与《红树林》诗刊

（一）“南大诗社”的成立与现代主义的渊源

南洋大学诗社（The Nanyang University Poetry Society，以下简称“南大诗社”），最初是由贺兰宁、流川、黄继豪（1953-）等人倡议创办。他们自60年代开始就热衷于现代诗创作。贺兰宁的《天朗》与流川的《晨城》都是早期的现代主义诗集，他们的诗作也收录在《新加坡15诗人新诗集》。黄继豪与流川先后于1972年及1973年进入南大中文系就读，黄继豪还连同其他文学同好出版过《8人诗集》²³⁷（1975）与《十三人散文选》²³⁸（1977），他们当中的如郑英豪、潘正镭、陈来水、沈璧浩、薛依云、林鹤华，后来成为“南大诗社”的理事与《红树林》诗刊的编委。由此看来，“南大诗社”的成员在未组成社团之前，已是一群现代主义文学的爱好及写作者。

1975年，一群南大生（不限于中文系，也有历史、地理、经济与政治行政系的学生），向大学申请注册成立社团，于是12月12日“南大诗社”正式成立。第一任社长是黄继豪，副社长沈璧浩；第二任社长是郑英豪，副社长潘正镭，他于1977年8月接任为第三届社长；1979年8月接任第四届社长的是彭世昌（1955-）。“南大诗社”前后共四届，核心社员有黄继豪、郑英豪、潘正镭、沈璧浩、陈来水、张泛（张振源，1956-）、杜南发、周维介²³⁹等，是一群志同道合，秉持共同创作理念，具现代主义实验与创新精神的年轻人。当时，诗社顾问是南大中文系的两位教授杨松年与王润华。前者致力于二战前后新马华文学史、文艺副刊的研究，后者60年代留台期间已活跃于台湾现代诗坛，是现代主义诗人兼研究学者。于此同时，社员在刊物编辑方面，还受到诗人学长陈瑞献（1968年毕业于南大现代语言文学系）的鼓励与支持，必读过陈瑞献在1969-1974年间参与编辑的《蕉风》及“五月出版社”出版的现代诗集。陈瑞献除了提供诗作文稿给《红树林》，也为诗刊设计封面、绘制内页插画等。在一定程度上，为诗刊的现代主义风格奠定基础。

237南子于1989年写〈读《8人诗集》笔记〉，见《南子评论集》（新加坡，五月诗社出版，2003），页54-57。

238《红树林》第2期曾为《十三人散文选》作推介：“——收录在这本集子里的作者全都是肯拿起文学的试管从事新试验的青年诗人，他那各有一套属于自己的文字方程式，可以制造出自己独特的风格——”，见《红树林》第2期（1977），页73。

239周维介与杜南发个别于1974年及1975年毕业，两人是以学长身份参与“南大诗社”的文艺活动。

2008年9月26日，南大中文系学生许秀环访问杜南发，他指出当时社员深受60、70年代台湾现代主义文学的影响，在创作理念上趋向于现代主义风格，且诗社的成立跟当时新马日益扩大的现代主义思潮亦密切相关²⁴⁰。

《红树林》诗刊编委，在创刊号的《林中手札》中就曾这样声明：

南大诗社是新加坡现代文学的一支孤军，希望所有具有才气的作者加入我们的队伍，红树林，便将是我们打翻那些伪装文坛正统天命君臣的利器。我们将坚毅壮烈的打下这场战，像一个充满无比信心的壮士手执宝剑嘶喊着攻击一座城。（《红树林》1976：105）

由此可见，这一支“孤军”的气势如虹，对当时“现实主义文艺观”为主导的新华文坛有着强烈的反叛意识。周维介在《灯火飘摇十六年——一九六五——一九八一年的新马华文学》一文论及文学团体的成立，即指出：

南大诗社的成立，是独立后出现的第一个诗歌团体，南大诗社所标榜的便是创新，在创作技巧上尤其要求创意，这种意念的出现，曾引起文艺界的一些批评，尤其是该社诗刊《红树林》出版后，这种“现代”的作法，更为不少文艺界人士所不能苟同，但具体的意见并不见诸文字。（周维介1988:54）

出版《红树林》诗刊之前，“南大诗社”只办《诗讯》，它属于校内刊物，只出版了两期；即1976年2月第1期与8月第2期。《诗讯》内容以报道诗社活动，如座谈会、新诗创作比赛、诗乐展、出版讯息及刊登社员诗作为主，同时也刊载每一届顾问与理事名单。诗社成立第二年，为推广现代诗创作，创办《红树林》诗刊，创刊号于1976年7月出版，遂成大专校园内现代主义文学的实验室。直到1980年6月，南洋大学正式关闭，诗社也就随之解散。诗社虽只短暂的存在3年，然而同人精神与创新意识却持续活跃，以至1980年8月一个新的青年文艺团体在校外诞生，即“阿裕尼文艺创作与翻译学会”，虽不全是诗社灵魂的再生，却有某些潜在促因。这部分将在本章第三节论析，这里将着重讨论“南大诗社”的活动。

240许秀环为本科毕业论文《南洋大学诗社研究》（2009），于2008年9月及12月间，跟杜南发、潘正镭、陈来水、张泛四位“南大诗社”活跃分子作访谈。此处引用其部分访谈内容，见页16。

“南大诗社”成立后，举办各类文艺活动，对促进现代诗的发展起着推广作用。第一项活动是 1977 年初的“全国新诗创作比赛”²⁴¹，其目的是为促进全国华文文艺写作风气，提高新诗创作水平，以推展新诗运动。比赛后，诗社出版《全国新诗创作比赛纪念专辑》，将筹委会报告、献辞、评审委员会的看法、各组得奖作品、得奖者感言、比赛细则等完整详尽地收录其中。让我们看到诗社在举办活动方面的效率及严谨的程序。根据资料显示，公众对这次比赛反应相当热烈，三个月内收到百多份稿件。评审之一谢清认为，参赛作品都运用了现代的表现手法，但指出人们对现代诗的误解，“以一些支离破碎的意象，简短的短句，排列在一起便算是现代诗[……]认为晦涩一定是现代诗的特征。”谢清认为，现代诗最重要是具有现代精神，若要感知时代的精神，作者要有敏锐的观察力、分析力及预知能力，而相信真正伟大的诗能成为时代的预言书，正如美国诗人杰克·吉柏特（Jack Gilbert, 1925-）所言：“重要的诗，读后可能改变我们固定的秩序。”（《全国新诗创作比赛纪念专辑》1977：9）

诗社顾问王润华也指出，参赛作品中出现的佳作，显示本地新诗现代化的方向，语言浓缩而含蓄，简单而内涵丰富，采用暗示、呈现、象征等技巧，而诗作者对人生与世界都持有独特的观感。王润华在为纪念专辑写的《泛舟大河里，积水穷天涯》中指出：“好的诗，应该是有抒情又有想象，有玄想又有现实，有美感又有思想。”（《全国新诗创作比赛纪念专辑》1977：7）

诗社办的第二项活动是 1978 年 8 月 5 及 6 日在中华总商会礼堂举行的“诗展”，其宗旨是通过新诗与其他艺术形式，如书法、歌曲、绘画等的相互结合，凸显诗的意境、拓展新诗的表现与传播的领域。“诗展”筹委会也编辑了一本《诗展特刊》（南大诗社出版，1978 年 8 月），潘正镭在特刊中以《一个梦想的实现》阐明活动概念的由来：

“诗展”的概念在 1975 年 12 月 12 日诗社成立的活动计划书中就已存在了。诗社在 1977 年主办的“全国新诗创作比赛”颁奖典礼上推出了尝试性质的“试验诗展”，由于与会人士提供了不少意见，促使诗社成员们萌生了举办一个稍有规模的“诗展”的念头。

²⁴¹由教育出版社与李氏基金联合赞助。比赛分公开与中学组两组，1 月初征稿，4 月截止，再进行评审（由诗人淡莹、谢清、蓁蓁担任评审工作），成绩于 6 月 6 日在《南洋商报》上揭晓，6 月 15 日在中华总商会举行颁奖典礼，并由筹委会编辑《全国诗歌创作比赛纪念专辑》（南大诗社出版，1977 年 6 月 25 日）。

这次“诗展”²⁴²主要分为三部分，一是展出以诗为主题的各种不同形式或媒介的艺术品，譬如诗搭配竹刻、书法、雕塑、器具、摄影图片等；二是为诗配上自创乐曲以演唱，即“诗乐”表演；三是展出独立后出版的华文现代诗集。由此可见，社员不仅在现代诗的创作上展现创意，在活动呈现方式上也别出心裁。他们将文字文本跟其他形式的艺术手法或媒介相结合，让文学变得更活泼而富于生命力。就创作精神而言，“诗展”突破传统文学形式的框架，强调实验性，并注入创新元素，为新华文坛开拓崭新的创作风貌。正如王润华在献词中所言：“让诗赤裸裸地展示其绘画性、音乐性和感知性”，杨松年亦认为“诗展”是诗社在本地的首创，它显示了“南大诗社正力求诗的新题材与表达方式。”（《诗展特刊》1978年8月）对于展出作品的选取，潘正镭阐明诗社的准则：

我们鼓励的是具有启发性的创造意念，不特别强调作品的制造技巧，我们觉得，人人皆可实验创作，也唯有从这点出发，我们才能够看到诗人、画者、音乐家、欣赏者如何站在不同的层面角度上，应用不同的表达媒介把他们“诗”的感受传达出来。（《诗展特刊》1978年8月）

整体而言，“诗展”深获文艺界好评。如诗人兼文艺记者吴垠（吴启基，1950-）对“诗展”就给予肯定的评价：

诗与其他各类型艺术形式上综合性的多面化演出，是概念，同时也是技术上的突破和创新，艺术类型彼此间的“花嫁”却也说明了一种求同，艺术个别性外共通性的组合是可能可行而可取的。

[……] 笔者在此敢论断，艺术类型的联姻正是一个有为的诗人落实可塑与可能性的野心表现。（《诗的花嫁》见《民报》1978年8月3日）

（二）“诗乐”创作与表演风气的兴起

“诗展”中最受瞩目的是“诗乐”表演，将诗的感受与意境转化成音符或乐曲，通过（小组或个人）演唱方式呈现给观众，可说是“南大诗社”最具开创性的活动，也是社员对本土文化认同的寻索。张泛曾说：

242 “诗展”的报道，参见吴垠《诗的花嫁》（《民报》特稿于1978年8月3日）、吴俊刚《读诗·唱诗·画诗》（《南洋商报》特稿于1978年8月4日）、《诗展昨日举行开幕》（《南洋商报》1978年8月6日）。

“诗人的本土意识是促成诗乐的关键。”²⁴³潘正镭在 2008 年 12 月 20 日受访时指出：

南大诗社因为有了诗乐，加强了它在文学或音乐创作上的地位。诗乐使到南大诗社走出了平面创作的一个传统的路，往一个新的方向走，这新的方向是一种文学跟音乐的结合。（许秀环 2009:23）

因此，1978 年 8 月 5 日是“诗乐”作为新创作形式的第一次公开发表演出。当晚诗社共演唱了 9 首诗乐：包括《故事》与《告诉阳光》（潘正镭）、《阳光节》（林山楼）、《酒窝》（董农政）、《儒林道上》（张泛）、《阳光·细雨·虹》（西河洲）、《生命》（杜南发）、《声声慢》（淡莹）与《屋外》（王润华），其中 8 首由张泛谱曲。这些“诗乐”的内容主要是表达年轻学子对理想、爱情的憧憬与追求，以及抒发对母校云南园湖畔草木景致难以割舍的情感。如潘正镭的《告诉阳光》，语言清新，意境幽美，蕴含多愁善感的韵味：



我听到一只鸟/在幽幽的谷底/拍动阴暗的双翼/
寻找失落的天宇
我听到一支根/在幽幽的土里/颤抖瘦黄的枝叶/
寻找失落的春季
啊！告诉阳光呵/我只想听一听/我们这一代的声音
我听到一尾鱼/在混沌的水里/摇动贫弱的双鳍/
寻找失落的小溪

我听到一条河/在混沌的岸堤/哭泣油污的身躯/寻找失落的浪语

啊，告诉阳光呵/我只想和一和/我们这一代的声音

我听到你和我/在美丽的林子里/梦想风季的来临/寻找失落的涛声

我听到你和我/在美丽的蓝天底/挥舞幻想的彩笔/寻找失落的口音

啊，告诉阳光啊/我只想唱一唱/我们这一代的声音（潘正镭 1982:6-7）

再如，杜南发的《生命》怀着相似情愫：

如果我是黄昏的浪花，那一片沙滩，将是我心瓣萎谢的地方

如果我是黑夜的橹声，那一个山港，能漾动涟漪失落的回声

如果我是疲惫的摆渡，那一个渡头，会是我生命飘摇的归宿

243张泛在 2008 年 12 月 13 日接受许秀环访问。见许秀环《南洋大学诗社研究》，页 21。

我只能拖着陌生的背影，沿古老的航程，航向受伤的美感，无花
的季节

我只有唱着断续的悲歌，让天涯的落日，染红无涯的岁月，荒凉
的世界²⁴⁴

由此可见，最初的“诗乐”充满淳美的抒情与感性的意象，如“失落的春季”、“失落的口音”、“失落的浪语”、“黑夜的橹声”、“疲惫的摆渡”、“飘摇的归宿”、“陌生的背影”、“荒凉的世界”、“风里的往事”、“美丽的从前”、“断续的悲歌”等文学性浓厚的词组，在“阳光”、“细雨”、“彩虹”、“轻风”、“鸟啼”、“蛙鸣”、“星夜”、“湖水”、“浪花”、“黄昏”、“涛声”、“落日”等自然景物的映衬之下，纯真浪漫的情怀，是年轻人青春岁月的表征。这些让校园学子产生共鸣，而给予热烈的反响。社员们因此深受鼓舞，便有了另一次大规模的“诗乐”演出的构想。于是，同年12月1日，诗社在校园里的文学院讲堂举办一场纯“诗乐”演唱会，也就是诗社第二次公开性的诗乐表演。如潘正镭所感知，“诗乐”充满一种“云南园的情怀”。犹如60年代台湾校园内掀起的现代主义文学风潮，属于学院派的文学创新运动，南大“诗乐”创作风气的兴起，在性质上跟台湾校园现代文学运动极为类似。

“诗乐”孕育于70年代的南大校园，由热衷于现代诗创作又向往弹唱自己的歌曲的学生；其多半是“南大诗社”成员，他们在谈论创作理想，分享生活感受的过程中，“诗”与“乐”结合的“意念”油然而生。潘正镭与周维介两位“诗乐”的核心人物都曾为此“意念”的产生提出相近的解说。潘正镭在《一个意念的浮现：南大诗社诗乐演唱会前后》²⁴⁵一文中，阐明此“意念”的由来：

[……] 我喜爱现代音乐。在 DonMcLean, Bob Dylan, Joan Baez²⁴⁶的音乐世界里，我欣赏到了蕴在音符里稠出的诗质，他们都是一等一的诗人歌者。回首看我们的现代乐坛，弥笼着港台电影主题曲[……]当我们有成就的音乐家都沉浸于古典乐曲的高谈与阔论

244取自《我们的诗乐集》，载《同温层》第二期（1981年4月），页55。

245最先发表于《蕉风》第314期（1979年4月），页12-17。后刊于《红树林》第3期（1979年6月），页8-10。

246DonMcLean（1945-），Bob Dylan（1941-），Joan Baez（1941-）三位美国60，70年代著名民谣创作歌手，都善于自弹自唱，风格质朴且内容富时代精神。虽然潘正镭和张泛都说他们当时并不知道台湾有现代民歌运动，有不知杨弦用现代诗谱曲。可是，他们的诗乐活动跟70年代台湾现代民歌运动在性质上却有“异曲同工”之处。

时，[……]我们难道不能有所创新与突破吗？[……]国人编导的电视片集里，引用的是西洋流行乐，配上不符音感的歌词，我们真的“弱”到这种地步吗？我再进一步的有一个幻想：为什么不叫我们的诗人写诗，有音乐感的朋友谱曲，谱一些属于我们土生土长的歌呢？（《蕉风》第314期，页12）

周维介则在《四月，当风起时——诗乐民谣演唱会缘起》²⁴⁷一文中指出此“意念”产生缘由：

意念来得自然，所以也没有什么惊异。那时坐在湖畔，竟感觉到我们被外来歌曲所催眠，西洋的乡村歌曲，港台的流行旋律在我们小小的脑袋间占满。Abba的歌声使人欲狂，琼拜丝常在夜间令人沉思，蜜蜂合唱团叫你沉迷，他们感性的歌声使我们忘记了自己，把我们的创作欲掩埋，不在自己的泥土上呼吸。

“诗乐”的概念就这样被提出来了，在南大的校园里，一首首的诗被嵌上音符，旋律就这样传开。我们很难对“诗乐”这名称下明确的定义。最诚实的解法是：“将新诗谱曲，不论风格，我们唱我们的歌。”[……]（《同温层》第二期，页4）

“诗乐”产生的意念跟本土文化的认同与自我的寻索关系密切，即在自己的土地上，写自己的诗，唱自己的歌，抒发自己的情感，是当时年轻创作者的理想与意愿。由此看来，这群大学生不仅意识到表现形式的创新与突破在创作中的重要性，更渴望在全球化的浪潮中寻找自己的文化认同，这是现代主义艺术精神的本质所在。

既将诗谱曲，必先有诗作，主要来自社员潘正镭、陈来水、刘双慧（1956-）、刘诗璇，已毕业的校友杜南发、周望桦，后来延伸到校外的诗友，如林山楼、西河州、孟仲季、董农政、长谣、吴垠等的诗作也汇入。当时，谱曲主要由具音乐造诣，也是南大音乐学会会长的张泛负责²⁴⁸，之后有王会华、周炯训等人分担谱曲工作。“诗乐”完成后，则由歌者自弹自唱。当时的歌者主要也是张泛，及诗社的合唱小组“南园小组”演唱，以六弦琴（吉他）伴奏为主，也加入钢琴、口琴及二胡等乐器，表演形式跟70年代台湾校园民歌或现代民谣相似，风格也一样纯朴

²⁴⁷刊载于《同温层》第二期（1981年4月），页4。

²⁴⁸张泛的诗乐创作经验，参见杜南发整理〈走入诗中的歌者——张泛夜谈〉，载《蕉风》第314期（1979年4月），页8-11。也刊于《红树林》第3期（1979年6月），页11-13。蓝雨〈带着诗走入旋律的歌者：张泛〉，载《同温层》第二期（1981年4月），页37-38。

清新，颇能引起年轻人的共鸣。于是，将文字（诗）与音符（乐）两种不同类型的艺术形式融合为一体，既是歌者在演绎上的创意又是诗人的文字实验，赋予现代诗新面貌与艺术生命，且不论创作品质的优劣，确是为新华现代诗增添另一层维度，且是富于本土特色的表现维度。

回溯“诗乐”第一个作品《故事》在校园内的诞生亦是灵光乍现的成品。《故事》原是潘正镭高中时期的诗作，某日在历史讲堂上，张泛突然有作曲的冲动，便传纸条给不远处听课的潘正镭，他便把《故事》的诗句抄在纸条上传回给张泛。下课后，张泛就把完成的曲子哼给潘正镭听，旋律柔美悠然，第一首“诗乐”便诞生了。从诗句看来，欲表达青年人对爱慕对象的纯情：

你是一颗叩落的星/解缆自天际/我是一艘船摆渡/载美丽的故事/破封的港/细碎的浪/宣示着轻轻雷鸣/我们诉说/小小故事/忘了已及岸与陆。²⁴⁹

既用乐配“现代诗”，诗的语言及其内涵意蕴仍是表现的主体，音乐只是凸显诗情、诗想或诗境的一种表现手法，也即是为诗注入语言以外的多元媒介形式。张泛经常是先读诗，对它有所感受与理解；譬如《故事》给他一种悠然柔美的感受，他就用旋律将这种感受表达出来。作为音乐创作者，张泛是从再创造的角度来看待“诗乐”，他认为：

写出来的乐曲是否能和原诗配合，这是个争论性的问题；有些朋友认为，诗乐并不真正表现出诗的精神，我的看法是：诗人用文字去表现他的情怀，而歌者看了诗后，再用音符表现出来的，已是他自己的感受，他是否有表现出原诗的精髓，那并不太重要，因为这大致上是属于一种再创造；所以，从这来看，诗与歌之间并没有太大的冲突。（《蕉风》第314期，页10）

有了一次感觉良好的尝试，张泛与社员便积极投入诗乐创作，并寻找及争取发表演唱的机会。可见，他们创新的目的是为了推广诗与其他艺术形式的结合，以达到文学的多元表现形式，这跟现代主义的创作精神不谋而合。除了自己写的诗，他们还选用老师的作品，如王润华的《屋外》²⁵⁰和淡莹的《声声慢》²⁵¹两首富古典诗词意蕴的现代诗。

²⁴⁹取自《我们的是诗乐集》，载《同温层》第二期（1981年4月），页53。

²⁵⁰《屋外》“我是山茶/含苞三年/春天开后/竟不是花/我是明月/普照冬夜/黎明才发现/被冻成，一片白雪”，见《红树林》第3期，页102。

1978年12月1日，在南大文学院讲堂举办第二次公开性的“诗乐”发表会。当晚诗社共演唱17首诗乐，以描绘云南园景色及抒发南大生情怀为主调，故题材与风格萦绕着“云南园风情”。如《挥手》（刘双慧）、《上山》（陈来水）、《湖畔》、《长河》、《小画》、《那坐在石阶上的女孩》（杜南发）、《曾经》（刘诗璇）、《回响》（周望桦）、《儒林道上》（张泛）、《微笑》（北雨）等。其中柔美抒情的《挥手》与《湖畔》两首，几乎传遍云南园，成为校园“名歌”。

刘双慧诗、张泛曲《挥手》：

拂去窗外千重树色/我迎来多少无声的早晨/枕着山下万家灯火/我
送走几许无语黄昏/风雨来了又去/三年时光化一声鸟啼/我要从画
中下来了/把树树山山留在云里。²⁵²

杜南发诗、张泛曲《湖畔》：

七月是一串年轻风铃/撒落湖中/便是许多曲折的故事/如多皱
的百合
我曾在湖畔期待春季的传说/直到星落/一湖雾水，依然沉默/静
静的不安/
而那醒后的醉意/竟轻轻/撩起我风里的往事/如少年的怅然/点
点，流过……（杜南发1979:35）

周望桦诗曲的《回响》，所书写的情与景，也都离不开云南园的湖色与青春善感的大学生情怀：

我依在湖畔的长廊/想找回远去的爰音/而夜无声
没有点烛来的女大学生/洗劫凉夜/不愿回顾
我的从前时间是一把利刀/刮尽美丽的从前
我们相逢的风亭/已盖下太多的竹影/而歌隐去
只有阵阵的蛙鸣/击破暗夜/不愿回顾
我的从前时间是一把利刀/刮尽美丽的从前²⁵³

此外，陈来水的《上山》：“我说我要上山不论早晨或晚上/我要沿着那古老的儒林走入山中，你说的书城/一日书城，山中三年，你的风寂，

251《声声慢》“终于走出/走出四弦/轻拢慢捻/将半生的沧桑/弹成一首/一首哀怨的绝响/从北宋唱到/南宋，唱到/鸟啼，泉水瘖哑/唱到弦亦断，魂亦断……”见淡莹《太极诗谱》（新加坡：教育出版社，1979），页52。

252取自“节目表”第二辑，载《同温层》第二期（1981年4月），页16。

253取自《我们的是诗乐集》，载《同温层》第二期（1981年4月），页59。

我的歌远”²⁵⁴，张泛的《儒林道上》：“昨天我从儒林走过，挺着的树迎着我，我望着云天，望着土地，抖一抖满身的喜悦[……]站在儒林，我的世界渐远”²⁵⁵，两首表达的都是象牙塔里的生活经验，虽不同于时下流行歌曲的萎靡沉溺，但浓厚的文艺气息却使“诗乐”内涵略显单薄，缺乏现实的深度。

诗人、乐团指挥及乐评人郭永秀出席了当晚的发表会，之后以《请听，这一代的声音——记十二月一日诗乐演唱会》²⁵⁶一文，对这次演出做了相当透彻的评析，他认为：

这群有太多幻想和热忱的青年人，他们充满丰富的想象和创造力，写诗又写曲，把听众带入一个充满灵性与感性的世界。[……]

以现代诗谱曲，我所听过的，似乎也只有台湾的杨弦。而现在，这群土生土长的青年人，却自己写诗，自己谱曲，自己主办这个别开生面的诗乐演唱会！[……]

从内容上讲[……]抒情有余而激昂不足，多是抒发个人情怀，绝少针对社会，鼓励人们向上向善的作品。但怎能怪他们呢？这个多感的年龄[……]只希望他们仍怀着这份真挚和激情，把眼光放得更高更远，把笔尖与歌声深入指向整个社会[……]一首歌，固然要有艺术性、娱乐性，若加对人生的启发性，那就更充实了。（郭永秀 1989:120,127-128）

两次“诗乐”演出后，1979年初诗社与《奋斗报·狮城文艺》联办了一次“诗乐·作者·听众”笔谈²⁵⁷，参与者除了诗乐创作者、诗乐演出者之外，还邀请杨松年、牧羚奴、完颜藉、雨青（苏再敦，1932-1997）、张瑞星、莫邪、郁唐等，以“诗乐”听众或观众的立场，提出意见与批评。有论者认为“诗乐”对于“现代诗”创作具有一定的影响：

[……]以诗入乐，无论是谱曲者为了表达自己的感受，或是诗人本身要以它作为另一种表现手法，在实际上的表现，都是为了汇通文字的感情与音乐的旋律，从而使诗情的韵味，立体出来。这

254取自《我们的是诗乐集》，载《同温层》第二期（1981年4月），页53。

255取自《我们的是诗乐集》，载《同温层》第二期（1981年4月），页54。

256载于1978年12月8日《星洲日报·音乐》副刊。后收录在郭永秀散文集《壁虎之恋》（新加坡：潮州八邑会馆1989），页120-129。

257座谈会内容《诗乐·作者·听众》原刊载《奋斗报》第121期《狮城文艺》版（1979年4月1日），后经杜南发与周望桦整理，题为《一个段落的总结》，载《红树林》第3期，页14-18。

点，不仅使读者（听者）在音乐陶冶下更进一步去体验诗人的经验，使读者的感受，在音符与文字交相冲击下获得加深加强，同时，也能使诗的节奏感特别凸显，从而有助于诗的明朗化，这对新诗，尤其是现代诗的净化与推广效果，是会有一定帮助的。

不过，由于诗乐主要是在诗的基础上谱曲，所以，诗作者的创作经验与作曲者本身可能不同，所以读诗的感受也可能与原作者相远。因此，我们必须认清，诗与乐及由两者结合而成的诗乐，都是具有各自独立的艺术生命。我们肯定诗乐这种形式，主要是在于诗与乐这两种艺术的综合表现与价值。（《红树林》第3期，页16）

由此可见，现代诗与音乐的结合，在某种程度上，使诗抽象、含蓄浓缩或具隐喻性的内涵，得以具象明朗化，让读者或观众较易于接受。但是也可能因诗语言的内在节奏跟音律无法协调，而使音乐的发挥无法到位，以致“貌合神离”。是之，诗与乐相互配合的表现形式，是诗社的一项创举，但“诗乐”如何得以推广；暂不说广泛的社会层面，即便在文学场内，已是诗社的挑战或困境，实则见仁见智。有论者提出：

诗乐要得以推广，[……] 大众传播媒介是主要的工具。尤其广播电视，更能以实际的演唱收效，在文艺杂志上，诗刊上，报纸副刊上登有诗有谱的诗乐，然后配合诗乐演唱会，便能使更多人能接触到诗乐。

[……] 要有多样化的作品，[……] 诗、曲作者也应自行严格要求，提高作品的水平，这包括设法加强这方面作者对彼此进行的艺术表现形式之认识与鉴赏能力，及培养创作者对自己负责的艺术良知。

在创作的基础上，也可以通过座谈会或其他方式，对诗乐的特色，优劣等问题，进行理论与音乐的结合，探讨与建塑，[……] 在整体上，是需要更多的作曲家，诗人，音乐团体，歌者，学校，商业机构创造出一些真正属于我们这一代的歌而走在一起，这才能使诗乐获得普及化发扬。（《红树林》第3期，页16）

从这个角度来看，诗乐的生产与传播，已不是单纯的文艺活动，而是文学场内的一种文艺经营与消费²⁵⁸。胡玉欢的《走过诗乐历史的风灯

258根据董庆炳的定义：“文艺消费”从广义上指人们用文学作品来满足自己的精神需求的过程，也即是文学阅读文学欣赏等活动。从狭义则是指在商品经济充分发展、印刷出版等传

——“南大诗社”与新华文艺》²⁵⁹，即从文艺经营与消费的视角论析“诗乐”的创作、传播、影响、读者回应与价值等。胡氏认为，表现个人情感的创作，结合适当的媒介传达，让读者经历精神审美的过程，就是“文艺消费”的表现。（符和水等编 2004：497）故“南大诗社”通过诗乐表演，把读者的阅读活动引入特定的审美情境，形成不同于文本阅读的，一种创新的文艺消费形式。胡氏进一步阐明，这种经营与消费形式，蕴含着南大生对华族文化传承的使命感。她以潘正镛和张泛的访谈加以印证：

事隔将近四分之一世纪，潘张在受访时肯定：诗乐的触发虽是个人的创作欲的实践，但有组织性地推广诗乐活动，则是启发自对本土华文文化深层的爱护。换句话说，诗乐活动的开展，背后却是源自当时高级知识分子对自我文化追寻的一种自觉。（符和水等编 2004：498）

可见，这种文化自觉与追求，就是“诗乐”内蕴的力量。诗乐的生产与传播，没有因诗社解散而终止。到 80 年代，“诗乐”依旧在文学场内占一席之地，发挥其艺术效用。关于这方面的论述，将在本章第三节关于“阿裕尼文艺创作与翻译学会”对诗乐活动的推展再做深论。

另有论者认为：

诗乐的出现，不仅是现代诗在声音领域里的新起点，是动人的新生，更是一群年轻的艺术心灵赤裸裸的展现。特别是在流行歌星与巴哈、莫扎特各据一端的时代，在中间无人地带，这批新加坡第一群行吟诗人，把我们带入一个新境地，生疏与亲切，让已定的与未定的在此接上；没有别的诗能发出更令人听到希望的声音。（《红树林》第 3 期，页 18）

新谣代表人物梁文福在探讨本地“新谣”崛起的渊源时，也对“诗乐”也做了评价：

[……] 诗乐追求一份现代语言中的古典而东方的美，[……]
诗乐的文字有书面语的倾向，也许是后来诗乐难以普及社会的原因之一（既然是文字先行，文字的声音形式必然影响曲子的变化），

播媒介得到广泛运用的条件之下，文学成为一种特殊的商品后，人们对他的消费、阅读和欣赏。见董庆炳《文学理论教程》（北京：高等教育出版社，1998），页 272。

259 收录在符和水等编《新马华文作家作品论集（下）》（新加坡：新加坡文艺协会，2004），页 494-521。

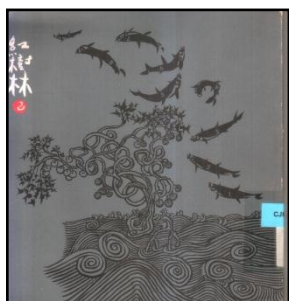
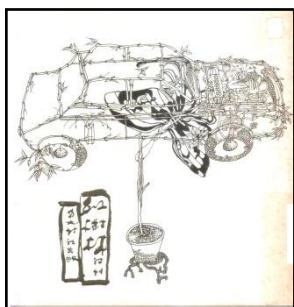
然而在当时的新加坡，诗乐确是一股音乐的清流，有异于充斥当时市场上的外来流行歌曲。这令创作诗乐的大学生具有一份唱自己的歌的自豪感。（梁文福 2005:6）

从性质与风格来看，“诗乐”的产生跟新华诗坛在 60 年代受台湾现代诗影响相似，受 70 年代台湾校园民歌影响的可能性亦存在。即使，潘正镭和张泛都说他们在创作诗乐之前，根本没有听说过台湾民歌手杨弦（1950-）所带动的中国现代民歌运动²⁶⁰。众所周知，台湾校园民歌也是受到 50、60 年代美国乡村歌谣，反战文化思潮，甚至“垮掉的一代”（Beat Generation）²⁶¹的激荡，而本地青年知识分子也可能接触源自美国的文化思潮，因世界性的文化潮流都是相互影响而催生的，亦跟现代主义的国际性文化特质相吻合。

（三）《红树林》的创办及其现代主义风格

对“南大诗社”而言，诗刊是社员们展现现代主义创作技巧与审美观的文本空间。诗社成立后一年，创办《红树林》（*The Mangrove*）诗刊，创刊号于 1976 年 7 月出版，是一本纯现代诗年刊，其宗旨是讲究表现手法的独创性，反映现代精神。编委主要是潘正镭、陈来水、郑英豪、刘慧娟、赵慕媛及陈光裕等人。《红树林》共出版了三期，1979 年 6 月出版第 3 期后，因南大关闭，诗社解散，诗刊也随之停办。虽然只出版了三期，但《红树林》一开始便展现出独特创新的编辑特色，从封面设计到内页编排；从文本形式到创作内涵，跟传统文艺诗刊大相径庭，当时颇受文坛瞩目，且褒贬不一。诗刊从第 2 期开始，对外公开以征求校外的稿件。

《红树林》的现代主义风格，可从编委阐述诗刊成立的话语中窥探。



260指 1974 年台湾中国现代民歌运动，杨弦后来被誉为“民歌之父”。

261也称“敲打的一代”，参见张错《西洋文学学术语手册》（台北：书林出版，2005），页 29-34。

首先，诗刊命名《红树林》则有其特定含义。编委在创刊号的《林中手札》（笔者按：编者的话）中提到命名的由来：

许多文友对我们将诗刊命名为“红树林”的决定感到惊异，事实上，红树林并非指红色的树林，它是一种植物的名称（学名是 *Mruguiera gymncorrhiza*），此种植物生长于热带的雨林地区，野生、矮小，但生命力与繁殖力极强，我们认为以此为诗刊名称最恰当不过，因为一来它表征了我国的地理位置，二来它也象征了诗刊的性质及其对今日文坛所起的作用。不过，唯一令我们担心的是，它可能吓坏了一些患上过敏症的朋友。（《红树林》创刊号，页 105）

由此看来，“生命力与繁殖力”是编委及社员们寄予《红树林》诗刊的重要元素。对诗刊独具风格的形象感到骄傲的同时，编委也意识到排斥现代风格的读者（暗喻写实派或现实主义文艺者）存有异议。这亦证明，即便到 70 年代末，“两派”作者之间仍有嫌隙。从编委在《发刊词：从皇帝的新衣说起》中的见解，即说明此事实的存在：

[……] 星华文坛所谓“现代”与“写实”的派系之争，纯属于子虚乌有之争，那只是低能儿恐惧具有创意的作品打击他们的既得利益而对读者所制造出来的一套谎言。在星马，一个作者若能写出具有创意和个人风格的作品，那就一定被目为是“现代派”，而有意无意的被摒弃于文史之外，久而久之，这些真诚创作者就与保守封闭的朋党形成对立的局面，于是，“派系”之说于焉成立，这个巨大的谎言使到那些没有创造力，只能写平板文章的人从此心安理得，使他们从此能以此而自我防卫，减低个人因低能儿而产生对自己创作能力的疑惑，也转移了自己创作良知上的压迫，更模糊了读者的视线。

可是，尽管他们采取闭关政策已求巩固自己动摇的信心，惟仍难以弥补那股随着具有潜力的新作者之出现而产生的恐慌，于是，与此伴随而来的便是摆出“大作家”的身份对新秀尽力加以鞭笞，或故意忽略他们的存在而大谈其他以图达到垄断称雄文坛的目的。
[……]

值此，《红树林》面世之时，让我们重申：我们不隶属于任何派系，也不乐意标榜，我们说“现代”，那是指时代精神而言，也是为了使它与一般伪诗有别。（《红树林》创刊号，页 3）

尽管编委强调《红树林》诗刊没有标榜“派系”，但他们对文坛现状的批判，他们的编辑理念，以至诗刊独异的形象，其现代主义意涵已显露无遗。

这里就内容进一步分析诗刊的现代主义内涵。在创作方面，除发表社员的现代诗作之外，还刊载现代主义前行代诗人如完颜藉、牧羚奴、谢清、南子、文恺、蓁蓁、零点零、王润华、淡莹，林也、莫邪等人的作品。马华现代派作家如温任平、张瑞星（张锦忠）、黄昏星（李宗舜，1954-）、方娥真（1954-）、沈穿心（陈川兴，1955-）等人都有作品刊载其中，可见诗刊大部分创作来自新马现代主义作家群体。学长陈瑞献不仅给诗刊供稿，还为诗刊设计封面，做内页插画等，给予年轻编委的支持与鼓励，对其编辑理念与文本风格有潜移默化的作用。

在译介方面，翻译欧美现代文学作品、作家事迹、文学评论与理论、文坛动向及流派等，则是编委认为有助于拓展文艺视野的重要途径，遂成为诗刊的特色之一。在已出版的三期《红树林》中，译介的欧美作家、作品及相关论述有：蔡晓韵译《困境中的呐喊——译介菲立·拉曼迪亚的三首诗》²⁶²、竹昕译美国诗人 Kenneth Rexroth（1905-1982）的《时间组诗》²⁶³、王雨译 John Fraser 著《二十世纪英美现代诗论概述》²⁶⁴。从《时代周刊》中摘取种生译的《怀念一位诗人的爱——巴斯特纳克》²⁶⁵、芙罗拉节译的《雅克·卜列维这个人》²⁶⁶，随之有陈瑞献译《雅克·卜列维诗选》中的三首诗〈懒学生〉、〈卡鲁谢广场〉与〈我到那里去，我从那里来……〉²⁶⁷。至于，社员自己着手翻译的有：赵慕媛译《向盲黑索一朵蓝——罗栢特·罗威尔访谈记》²⁶⁸，季子华译罗栢特·罗威尔的两首诗《爱德华先生和蜘蛛》与《某人和妻子》²⁶⁹。郑英豪译 G. Nagesawara Rao 著《〈荒原〉中的佛学元素》²⁷⁰。刘慧娟译 A. Alvarez 著

262 菲立·拉曼迪亚（Philip Lamantia, 1927-2005）是美国诗人。《红树林》创刊号，页 48-53。

263 《红树林》创刊号，页 54-57。

264 同上注，页 89-96。

265 《红树林》第 2 期，页 72-75。

266 雅克·卜列维（Jacques Prevert, 1935-1977）是法国诗人兼剧作家。《红树林》第 2 期，页 77-78。

267 《红树林》第 2 期，页 79-82。

268 罗栢特·罗威尔（Robert Lowell, 1917-1977）是美国诗人，这篇访谈节译自《现代诗人论现代诗》（*Modern Poets on Modern Poetry*），原本刊载于《巴黎评论访谈》中的《创作中的作家》（第二辑·1963）。《红树林》第 2 期，页 103-114。

269 《红树林》第 2 期，页 115-117。

270 同上注，页 118-120。

《超越文雅的传统——英诗风貌的新探索》²⁷¹。陈来水译介 1977 年度诺贝尔文学奖诗人，西班牙诗人文生图·阿历山大（Vicente P ó Marcelino Cirilo Aleixandre y Merlo, 1898-1984）及其诗选中的《生命》、《真理》、《黑发》、《唱吧，鸟们》²⁷²。潘正镭译介 1977 年英联邦诗奖（Commonwealth Poetry Prize）得奖者简历及该奖的评审概况²⁷³。诗刊对世界文坛动向的介绍与关注，正是诗社试图扩展文学视野，积极跟世界文学接触，企图共同脉动的理想，这跟现代主义作为国际文艺思潮运动的特质是密切关联的。

尽管现代主义具有国际性视野，诗社并不是一昧推崇外国文学，他们也关注本地诗坛动态。第 2 期制作前行代诗人谢清专访：《访问谢清——一九七六年全国书籍奖华文诗歌组得奖人》²⁷⁴，同时刊载谢清近期诗作四首；〈汨罗江·悲歌〉、〈诗三十〉、〈卫塞节〉与〈那窗晨曦〉²⁷⁵，以及文恺的《谢清的心》，此篇节录自《评介谢清的诗集：〈哭泣的神〉》²⁷⁶。在《林中札记》里，编委说明专访的原因：

一九七六年全国书籍奖华文诗歌组评选结果揭晓，谢清以其诗集《哭泣的神》得奖，报章与杂志所表现的冷漠态度，委实令人失望。值此华文文坛需要强心针的时候，这份诗奖，未始不是对现代文学创作的一种鼓励。另一种意义则是：现代诗也有被认可的时候。我们重视的是这一事实。访问谢清的目的，也在于通过经验的交流，洞窥一名本地诗创作者的心路历程。（《红树林》第 2 期，页 131）

编委说明中显现一个悖反现象，值得我们思考。既然《哭泣的神》作为第一本现代诗集获得文学奖项的肯定，为何本地“报章与杂志表现冷漠”？如果说报章与杂志是新华文坛的重要结构，尤其是报章上的“文艺副刊”更是文讯的传播场，为何不重视并宣扬此得奖诗集？由此推断，主流文坛对现代主义创作仍持保留态度。换言之，现代主义文学要在新华文学场获取文化权力还需要积累更多的象征资本，也即是要在质与量上有更大的突破与提升。这是《红树林》在创刊时就已意识到的困境或挑战。因此，在访谈中提问最多的是关于现代诗的创作方法与发

271此文译自“The New Poetry: Selected and Introduced”。《红树林》第 2 期，页 121-129。

272《红树林》第 2 期，页 16-21。

273同上注，页 22-23。

274同上注，页 1-8。

275同上注，页 10-15。

276同上注，页 9。

展前景。这说明诗社对现代主义文学在新华文坛存在状况的深切关注。谢清也明确指出：

以本地来说，不喜欢现代诗的编者满目皆是。因此，作者需有耐力，并且互相鼓励、观摩，从而改进自己的写作技巧”、“对现代诗未来的发展[……]只要香港台湾作者继续以现代手法创作，本地读者必然会受到他们的影响”，并建议“把题材的采购面扩张开来；同时应在发展线方面延展开来；如超现实方面、实验作品、诗剧、人民的生活面貌、个人的特有经验等等。若作者能以各方面的知识入诗，他便会发觉到他所获得的题材，范围很广[……]”（《红树林》第2期，页8）。

这个访问，对诗社及其他从事现代诗的创作者或读者都是一次深刻的文学对话与思考。

此外，这期还制作悼念诗人零点零²⁷⁷的专辑；有潘正镭的《零点零脸谱》、文恺为其周年祭创作的诗《悼念零点零》，并选刊零点零的三首诗作〈黄昏·星〉、〈新加坡〉、〈街〉²⁷⁸。诗人的早逝令潘正镭感到惋惜，更在诗里发掘他追求诗心的真与美：

零点零的诗中常跳跃着不事雕琢的自然音响，层层递进地引领你走进打开了一扇门后又一扇门又一扇门的诗境，分享诗人的情怀。别刻意追询诗人向你流露了些什么伟大的主题，一如诗人自己所说：“没有人可以触摸火焰，只可以感觉到它的温暖。”在他抒情而内蕴的花圃里，只栽种着一颗心的“真”与“美”的花树。（《红树林》第2期，页63）

在推荐新作方面，诗刊也是选择具现代主义风格的著作，如五月出版社的《8人诗集》，诗刊就如此推介：

诗，作为人类心智的焦点，尤其是现代，习惯上总予人一种尖锐的刺激。其历经重整、变形、扩张、浓缩以后所呈现的精神状态，小如个人的狂喜、欣悦、悲恸、麻木、焦虑与淡淡情怀，大如宇宙心灵、英雄气骨、生死明暗面、世纪末悲情，以及人间循环不息的

277零点零于1976年8月6日在马来西亚遇车祸身亡，得年28岁。潘正镭亦指出：在六十年代末至七十年代初期享誉新马现代主义文坛的“五金刚，一菩萨”即是牧羚奴、英培安、李苍、贺兰宁、零点零及梅淑贞。他们的创作各具特色，开创新风气，为当时深受五四思潮影响而不求变革的闭塞文风，展示新创作的诸般可能性。

278《红树林》第2期，页62-71。

悲喜剧。似此种种，无不在一定程度上给现代人系统化、组织化、机械化以后空洞的心灵以声声旷谷灵钟。在不毛的文坛，诗树之所以迟迟不长，自有其繁复的内在与外在因素。是故，每部诗集之出版，都是垦荒队伍中铿锵的步伐。8人诗集的面世，无异便是对这亟待培育的诗树之一次甘苦自茹的灌溉。（《红树林》创刊号，页73）

同页也推荐黄继豪编的《十三人散文选》：

——收录在这本集子里的作者全都是肯拿起文学的试管从事新试验的青年诗人，他们各有一套属于自己的文字方程式，可以制造出自己独特的风格——（《红树林》创刊号，页73）

第3期则推荐“楼文学丛书①”：杜南发个人诗集《酒窝神话》（1979），诗刊强调：

辑诗约六十首，展示年青诗人的心路历程，是古典传统与现代感受交融的流动与延展，有流水的淡泊，云起的悠张，在生活与心灵深处作多方面的探索，轻柔而苍郁（《红树林》第3期，页120）

从推介文字中，可见诗社重视的是作者的创造力、对艺术追求的赤诚之心以及多面向，多元化的表现风格。这也就是《红树林》秉持的创刊精神。

“南大诗社”从1978年起，对“诗乐”创作与表演的推展投入很多精力与时间，而诗刊理所当然地成为传播诗乐的文本空间。第3期的内容分为四辑，其中两辑是关于诗乐活动的记述、照片、创作文本及乐谱。辑（一）收录“诗展”与“诗乐”的纪录文字，编辑指出：“将这两项在我国是破题儿第一遭的活动编辑的目的是：纪念社员们一段共同努力的岁月，也为了方便后来者的参考。”²⁷⁹辑里包含潘正镭的《萌芽过程》、《一个意念的浮现——写在“诗乐演唱会”后》、杜南发整理的《走入诗中的歌者——张泛夜谈》及杜南发、周望桦共同记录的《一个段落的总结》。²⁸⁰辑（四）收录18首诗乐，是勇于尝试创新的年轻作曲者与诗人心灵汇流的谱集。包括王润华的《屋外》、淡莹的《声声慢》、潘正镭的《告诉阳光》、周望桦的《回响》、杜南发的《湖畔》，刘双慧的《挥手》、林山楼的《阳光节》、董农政的《酒窝》²⁸¹等。在这两

²⁷⁹ 《红树林》第3期，页119。

²⁸⁰ 《红树林》第3期，页4-18。

²⁸¹ 《红树林》第3期，页102-118。

辑里，关于“诗乐”的产生、推展过程、表现、成果、评价、展望等都非常详尽清晰地呈现在诗刊中。表面看来，是社团活动的具体呈报。若深究，则可看出诗乐与现代主义创新与实验精神紧密结合的脉络。因此，笔者认为，“诗乐与现代主义的相互融合”是“南大诗社”通过《红树林》文本空间展现的创造性成绩，也是新华现代主义文学多元表述的特色之一。

《红树林》虽只出版三期，素质还有待提升，然而从诗刊对现代诗的多元实验，诗乐的实践与推展，却展现出校园知识分子对现代意识的高度自觉与现代主义精神的持续性探索。如编委在最后一期的《林中手札》所言：

诗社乃一学生团体，红树林的编委会代更新人，对耕耘诗刊的观点与看法必各有胸足，风格也必然各呈风貌。但却有一脉相承的艺术戏法：追求的认真。（《红树林》第3期，页119）

此外，我们知道，诗刊一般上只在诗人同好间流传，属于小众文学，编者大都无视阅读市场的需求，故遭遇经费与传播困境是无可避免的，所以诗刊的寿命都不长。不过，我们还是看到，年轻编辑与同好，本着对文学的热忱，希望在文学场内发出属于自己的声音，尤其是不同于主流的异质声音。所以，从稿源、设计、编排、发行，甚至招揽广告或寻求赞助经费等，都亲力亲为，无怨无悔。因此，为文学场留下丰富多彩的文学资源共后来者研究考察，以洞窥现代主义文学的生产与传播之动态及面貌。

第二节 “五月诗社”与《五月诗刊》

（一）“五月诗社”的成立与现代主义的扩张

“五月诗社”（May Poetry Society）成立于1978年10月21日，是由南子、淡莹、文恺、谢清、流川、喀秋莎（刘可式，1947-）6人共创的现代诗社。诗社顾问是南大中文系教授王润华、杨松年，新加坡作家协会会长黄孟文，《星洲日报》副刊《世纪风》主编兼诗人范北羚。其正副社长，淡莹、南子、林方、贺兰宁、郭永秀、文恺、希尼尔、华之风等人都曾担任过，林方与南子则是创社至今任期最长的正副社长。社员包括三个世代的新华现代诗人，如谢清、林也、蔡欣（1947-）、梁钺、刘含芝（1950-）、周维介、董农政、奔星（许福吉，1960-）、伍木（张森林，1961-）、洪振隆（1960-）、黄祯琇（1953-）、淡秋、林丽平、郑景祥（1971-）等人。

有论者指出，“五月诗社”直接承继1968年成立的“五月出版社”，认为“可以把五月出版社看作是五月诗社的前身，因为它是从五月出版社的基础上发展到五月诗社的”（黄蕙心2002:19），笔者认为，这说法有待考证。此论断佐证于台湾学者李瑞腾（1952-）与王润华二位各别论述“五月诗社”发展概况的论文。王润华在《新加坡的五月诗社》一文中指出，“五月诗社是五月出版社的文学进化或突变，或者说，这是一场革命。”²⁸²李瑞腾则在《新加坡五月诗社的发展历程》一文中断言：

[……] 我判断“五月出版社”是这群年轻写作人（主要是诗人）为表现自我的诗生命而结集成社的，其主要成员后来创立组织化的“五月诗社”，而以“五月诗社文丛”及《五月诗刊》做为活动方式，除了正其名，增强向心力及归属感，而且更方便于从事诗运。在这种情况下，我愿意将“五月出版社”视为“五月诗社”的前身。²⁸³

两位学者都认为，从“五月出版社”到“五月诗社”是一个承继关系，故可将前者视为后者的前身，以至后来黄蕙心也这样断定“五月诗社”是在“五月出版社”的基础上发展起来的。不过，这跟她前段引用

282 《文讯》第176期（2000年6月），页49-50。

283 《五月诗刊》第30期（1998年12月），页34。

“淡莹访谈”²⁸⁴的阐述有矛盾：

淡莹表示：“那个时候他们（笔者按：指五月出版社）只是用‘五月’这个名字出版一些书，但是它并不是一个诗社”。其实，那个时候的五月出版社也不是真正的出版社，只是一个名义上的出版社，当这群诗人要出书时就用这个出版社的名义出版。（黄蕙心 2002:16）

就此说法，“名义上的出版社”，并非同人组织，怎么会是后来成立的“五月诗社”的“前身”？因为“五月诗社”有明确的创办宗旨（其后将详述）；并让诗社在其“基础”上加以发展？可见，黄蕙心的论点前后矛盾，极可能是受到李瑞腾和王润华论述的影响。关于“五月出版社”的由来将在第六章详加论述，这里不赘言。笔者认为，造成误解；把“五月出版社”与“五月诗社”两者关系紧密结合的原因，可能是发起成立“五月诗社”的诗人，南子、谢清、文恺、流川及随后加入的社员，贺兰宁、林方等，都曾在“五月出版社”的名义下出过诗集²⁸⁵，也是《新加坡 15 诗人新诗集》中的诗人。为此，笔者跟南子了解这一段“承继关系”，他也指出“五月出版社”时期，确是聚集了一群爱好写作现代诗的朋友，不时谈论创作及分享看法，然而各自作风习性迥异，并没有“社团”般的紧密关系。至于成立“五月诗社”则是到 70 年代后期，几个理念相近者的意念，跟不复存在的“五月出版社”无关²⁸⁶。

这里须申明，除理清“五月诗社”与“五月出版社”之间被误读的“承继关系”，笔者并没有否定李瑞腾与王润华两位对“五月诗社”发展历程及肯定它对新华现代诗坛贡献的论述。林也在 1984 年 5 月《五月诗刊》创刊号上以〈五月的路〉一文阐明“五月诗社”发起的缘由：

有一群六十年代创作甚勤的年青人，希望能为新加坡文坛作出努力，继续推动现代诗运。他们坚持让文学的灯火长明，深信一地的文化水平会日益提高；[……]他们认为创作第一，唯有不断的创作，才会使文化产业越来越丰富。

284黄蕙心在论述“五月诗社的发起”时引用淡莹访谈的话，并注释访谈在 2001 年 11 月 5 日。见《论五月诗社的发展及其在新华诗歌史上的地位》（2002）第三章五月诗社的创立与发展之注释（1），页 42。

285由“五月出版社”出版的诗集有：贺兰宁《天朗》（1968）、南子《夜的断面》（1970）、流川《晨城》（1971）、谢清《哭泣的神》（1971）与小说集《醉了，芒草》（1973）、文恺《树和他的感觉》（1972）

286笔者 2012 年 12 月 12 日跟南子访谈，由南子口述，笔者笔录，再由南子审阅。

他们：文恺、淡莹、流川、谢清、南子及喀秋莎等六位诗人，终于在一九七八年十月廿一日注册成立了目前新加坡唯一的现代诗社：五月诗社。[……]（《五月诗刊》创刊号，页 43）

至于诗社以“五月”命名，正因“五月”是纪念投江诗人屈原之“端午节”，也称作“诗人节”，故“诗人”成立“诗社”，取名“五月诗社”，可谓“五月，是缅怀屈原的时候，是收割诗的季节”（《五月诗刊》创刊号，页 1），而诗社的第一本刊物，即以屈原诗作《涉江》为名。

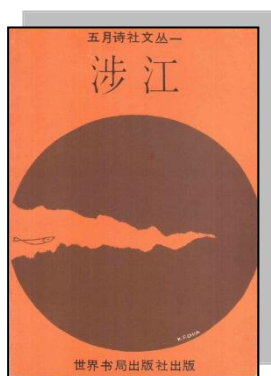
“五月诗社”成立之初，重点在于创作。由于社员已有一定的创作经验，作品亦有所积累，出版作品集便是诗社最初的活动。“五月诗社文丛”一系列诗人作品集出版，是诗社丰盈的收获。直到 1984 年 5 月，《五月诗刊》创刊，即诗社另一显著的出版座标，是新华现代主义文学场内少数能持续出版 20 多年的诗刊。

（二）个人与集体典律的建构——《五月诗社文丛》

诗人群体“涉江”而来

诗社于 1979 年 6 月出版第一本作品集《涉江》，注明“五月诗社文丛一”，其〈编后〉说明：

[……] 这本《涉江》实际是诗刊的化身，所以在编排上较期刊化；除了内容外，我们也尽量在设计上花点心思。



《涉江》所涉及的地域算是相当广，除新加坡外，马来西亚及台湾两地的诗人都拥诗涉水前来；这始终是我们的一个愿望。[……]（《涉江》1979：126）

这本期刊式的《涉江》内容分为四册：册一是诗作；册二是论述、访谈、翻译；册三是本地中文诗英译特辑；册四是纸上诗展。在诗作之前有篇短文〈涉江之前〉，文字简练优美，既阐释“五月”，也说明“涉江”之义，屈原的精神，中文诗歌丰饶的传统、时空的距离、新加坡所在的“南方”特性、诗之理想以及诗友们的期待。（李瑞腾 1998:34）

五月是一个伤感的季节，但具有情操，它将诗繁衍成一条浩浩长河。[……]既做了五月涉江的卒子，追求真挚、烘映现代、揉拌新意是我们行吟的支撑。就这样，我们将诗之舟子摆渡，为九亩芷兰，我们渴望喜爱雕凿的诗心，涉水前来，看如何将诗寨敲打得叮噹发响。（《涉江》1979：5）

从诗人们勇于涉江前来，勤于经营九亩兰芷之垦殖精神，可见其现代意蕴，熔铸着传统诗词的精粹。这一表现手法，跟余光中在 60 年代后期，将现代主义与浪漫、古典主义的抒情技巧，相互融合的诗风有相似之处。再从《五月诗刊》创刊词〈五月的行板〉的抒情文辞，亦可感知此现代与传统相融合之意韵：

[……] 诗灵越峰、过洋、穿雨、行云，南来小小的岛国。我们吮吸每一滴风中的精华，开创了另一个诗的天地。

我们领先走着，朝向兰芷送芳的明日。不灭是行吟的信念，如火如炬，照亮一路萧艾丛生的地面。[……] 明知未来的诗路难行，我们，偏向诗路行。

[……] 播下音符的人并不寂寞，只因为深怀理想的一群仍行吟。他日，他日必然诗风四起，乡音处处，萦绕在这南方小小的家园。（《五月诗刊》创刊号，页 1）

审视《涉江》的作者群，发现“五月诗社”虽是同人组织，其刊物却接受不同流派与各个地域的作品。《涉江》内除了社员淡莹、南子、谢清、文恺、流川、贺兰宁、刘含芝、王润华等的诗作外，活跃于新马现代诗坛的孟仲季、梅淑贞、张瑞星（梅与张两人皆是当时的《蕉风》编辑）、沈穿心、陈强华（1960-）；前“南大诗社”中坚分子蓝宇穆（潘正镭）、杜南发、周维介、陈来水，他们的诗友林山楼、西河州、董农政、吴垠；非现代派的本地诗人周粲、简笛、辛白（黄兴中，1949-）；台湾诗人罗青（1948-）、印华诗人罗密欧·郑（1924-1995）的作品都收录在其中，可见“五月诗社”的包容性与人脉的广阔。

《涉江》的论述部分有两篇论文，以王润华为评析对象；一是周维介的〈梧桐的重生——从《内外集》侧视王润华的诗作〉²⁸⁷、另一是流川的〈现代中国诗的重镇——小析王润华的《屋外》〉²⁸⁸。值得注意的

287 《涉江》，页 58-68。

288 同上注，页 69-72。

是《内外集》是 1978 年在台北出版的现代诗集，对新华文学的评论方法起了一定的影响。同年，杜南发也有篇评论〈再生的追索——看《内外集》的神话原型〉²⁸⁹发表在半年刊《楼》第 4 期。他们都尝试借用西方文学理论作为评论依据，对文本进行细读与多层面的剖析。这样的评论方法有别于传统印象式的书评或即兴而感性的评述，在一定程度上提升了文学批评的水平，且扩大读者的阅读视野，本地创作的质量也会随之提高。

另一篇，杜南发的〈缪斯们的床边对话〉²⁹⁰，记述社员跟美国到新加坡客座讲学的威斯康辛大学东方语言文学系教授周策纵（1916-2007）的对谈。周策纵是研究五四运动史的专家，也是五四时期的新诗人。鸿儒与社员谈论历史、文学、现代诗创作等课题。这样的活动一方面扩大诗员的接触面，一面促进对世界文学历史的了解。至于册四的“纸上诗展”，则是“南大诗社”诗展的延续。其〈编后〉阐明：

纸上诗展，可以说是去年南大诗社诗展的余波，这个部分主要在于“展出以诗为主题的诸种不同形式及媒介的艺术品”[……]从这小型的展出，可以看出诗与传统书法、现代塑造、纸刻、喷墨、仿制古书、摄影、竹刻等多姿多彩的艺术形式的结合。（《涉江》1979：127）

由此可见，“五月诗社”对文学多元表现形式的关注。还有跟其他现代诗人群体之间的互动，在各自出版的文学刊物里发表作品，形成一个具有创作共识的交流场域。从管笛所整理的〈诗的汇流——新马港台中文诗刊简介〉²⁹¹一篇，即可窥见。作者介绍四个地区的 5 种现代诗刊；台湾的《蓝星诗刊》（1961-1975）与《创世纪》（1954-）、香港的《风令起》（1972-）、马来西亚的《天狼星》诗刊（1973-1989）及本地的《红树林》诗刊（1976-1979）。这些诗刊不仅在语文书写上同出一体，更在创作理念与美学观方面，同属现代主义渊源，是当时具代表性的华文现代诗刊，对现代主义文学的生产与传播影响深远。

册三的“本地中文诗英译特辑”是新尝试，也是本地译诗规模最大的一次发表，共 11 首译作。诗社意识到本土现代诗要跟世界现代主义文学对话，就需要有共同的语言平台。在接受外来作品的同时，也必须输

289 《楼》第 4 期（1979 年 1 月 15 日），页 16-23。

290 《涉江》，页 73-79。

291 同上注，页 80-83。

出本地作品，以达到平行的交流。而且译介作品方面，不再限于欧美地区，这里刊载的是流川译菲律宾现代诗人波奎仁（Tomas P. Boquiren）的散文诗《首都旅行者》（*Pilgrim in Metropolis Prose-Poems*）²⁹²。

现代主义象征资本的确立

《涉江》之后，从 1979 年到 2003 年的 24 年间，“五月诗社文丛”陆续出版了 18 本个人诗集、4 本集体创作选集及 1 本论文集²⁹³。从 1982 年到 1994 年之间，有 5 本个人诗集获得年度全国书籍奖；即 1982 年南子的《苹果定律》、1984 年梁钺的《茶如是说》、1990 年希尼尔的《绑架岁月》、1994 年华之风的《月是一盏传统的灯》与淡莹的《发上岁月》。从文学生产角度审视，一个诗社所出版的单行本能在国家文学场内获得多次的奖项肯定，即是诗社作为现代主义文学团体获取文化权力与象征资本的有效途径。

至于集体创作选集，它们不但为诗人群体提供展示创作文本的空间，也是本土现代诗典律的建构场地。南子主编的两本选集²⁹⁴；《五月现代诗选》（1989）与《五月乡土诗选》（1992）及希尼尔主编的《五月情诗选》（1998），从这三本“五月诗社文丛”的选集中，即可窥探他们如何尝试为本土现代诗建构典律。

《五月现代诗选》收录了 20 位诗人的 158 篇诗作，由林方撰写的序论〈斑兰叶包扎的粽子〉²⁹⁵相当详尽地阐述 20 世纪欧美现代主义文学渊源与五四新文学的关联，继而分析受中国现代文学影响深远的新华文学，指出新华现代诗在反传统与创新之间的思考与抉择。诗人们亦各自阐明其诗观，综合起来，可视为新华现代主义诗学概论。当中最年轻的诗人黄广青简明的诗观：“生活是一座地狱/写诗是灵魂的自我拯救”²⁹⁶，是现代意识与现代手法最精简的表述。至此，新华现代诗发展到“五月诗社”时期，“写实”与“现代”两大表现手法已相互融合，形成创新的风格。林方即以具象生动的比喻阐述这样的诗观：

我把强调“现实”意义的诗戏喻为“蚕吐丝”，它的更大要求

292 《涉江》，页 84-85。

293 参见附录（四）：丛书列表，页 452-453。

294 南子共编三本选集，另一本是《佛教新诗选》，由于是佛教题材，含更深邃的内涵题旨，暂时无法在此讨论，故不计算在内。

295 南子主编《五月现代诗选》（新加坡：五月诗社出版，1989），页 1-16。

296 同上注，页 170。

毋宁在制造一件合身的衣服，而把醉心“现代”意味的诗戏谑称为“蜘蛛丝”，虽被斥为出自“旁门”，却能轻易捕获斑斓的蝴蝶。

当“正统”与“异端”为确立各别的逻辑蕴涵而展开激烈论争之际，许多衣服上都出现了美丽的蝴蝶图案，那无疑是以蚕丝为经、蛛丝为纬，纵横交错用功编织出来的。（《五月现代诗选》，页 86）

现代主义与现实主义手法的交织融合，使五月诗人的诗作，即使意象多义繁复，题旨内涵却不至于隐晦虚无，语言表达即使含蓄抒情却是顺畅明朗。这一诗质的改良，使现代诗得以更广泛的传播及被读者接受。

陈贤茂在《五月诗社的艺术追求》一文中，也有相同的观察：

[……] 60 年代的现代派诗人都很年轻，入世未深。他们的诗，单纯、热烈、才华横溢但缺乏深度，求新、求异、求变因而带有一种神秘感。到了五月诗社时代，这些在 60 年代曾经驰骋诗坛的诗人，大多已人到中年，人生阅历的增加，使他们更加成熟老练；社会历史条件的变化，则使他们的目光更加深邃。因此，与 60 年代的现代诗相比，五月诗社诗人的诗带有一种深沉的历史感和崇高的使命感，同时也包容了一种渺远的人生意蕴。

从艺术技巧来说，60 年代的现代诗明显地带有对西方尤其是台湾现代派的模仿痕迹，到了五月诗社时期，不仅有很多的创新与突破，同时又表现为“写实”与“现代”的某种融合，创造了一种新的诗歌风格。（《五月诗刊》第 33 期，页 38-39）

其后出版的《五月乡土诗选》则收录 22 位诗人的 88 篇具岛国“乡土意识”²⁹⁷的诗作，而《五月情诗选》亦收录了 22 位诗人的 187 篇表现手法现代的抒情诗作。就作者人数而言，三本选集中的 20 多位诗人多有重叠，其中 18 人是固定的作者群，他们也是诗社的核心成员。而 400 多篇作品，表现手法各异也各有特色，虽不是篇篇佳作，却足以在文学场内构筑一个现代诗部落，让典律逐渐衍生。

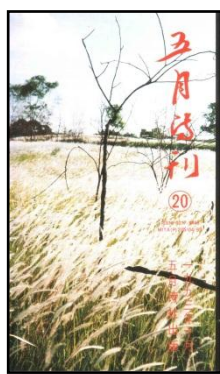
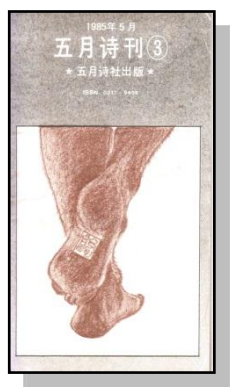
297南子在前言中阐明“乡土”之概念：假如乡土意味必须有一大片橡林来加以衬托，估量我们目前的周遭，毫无疑问已逐渐失却说服力。彻底城市化的趋势和走向世界的理想，在在淡化了根源性的地方色彩与特征；[……]但是，基于生活是创作的泉源，诗人生于斯长于斯，他们反映生活在这片土地上的声音，自然也就流露了强烈的乡土意识。不管环境如何改变，在这些美丽的象形文字的组合中，这种意识始终极为鲜明，而且洋溢着时代的气息。见《五月乡土诗选》（新加坡：五月诗社出版，1992），页 1。

（三）现代主义的行板——《五月诗刊》

《五月诗刊》（May Poetry）在 1984 年 5 月 30 日创刊，是一本纯诗半年刊；每年的 5 月及 10 月出版。从 1994 年第 21 期开始，则改为 6 月及 12 月出版。此外，它也是一份非牟利的同人诗刊，出版经费全由社员集资或某些社会文化机构赞助²⁹⁸。《五月诗刊》创刊号的执行编辑是贺兰宁与郭永秀，编委有淡莹、林方、南子三人。从 1995 年第 23 期开始，由南子担任主编，编委有贺兰宁、希尼尔。此外，谢清、文恺、梁钺、蔡欣、华之风、郭永秀、伍木、奔星、洪振隆等人都在不同时期参与过编务，林方则从 1991 年起一直负责督印工作。

《五月诗刊》在 20 余年间出版从未逾期，直到 1999 年 10 月出版第 31 期后一度休刊两年，2001 年 5 月第 32 期复刊。后来因经费问题，从 2003 年 12 月第 36 期起，每年出版一期，而 2006 年 10 月出版第 39 期之后，《五月诗刊》即暂时休刊²⁹⁹。诗刊前后为期 22 年，算是新华文学场内出版期最长的一本同人现代诗刊。其办刊目的就是为了贯彻“五月诗社”的宗旨，为芜杂的新华现代诗坛垦殖九亩兰芷，开拓出一片诗的天地。正如创刊词〈五月的行板〉所发出的呼唤：

我们领先走着。只要昂扬的行板不变，只要生命继续繁衍，
路遥，正好衡量行人的胆识。播下音符的人并不寂寞，只因为深
怀理想的一群仍然行吟。（创刊号，页 1）



基于这样的信念，诗社向外界推介《五月诗刊》时，如此阐明：

这是一本专供海内外诗人共同耕耘，从事现代诗创作、在内容及技巧上进行新探索的定期刊物，也希望借此园地，培育更多新一代的文学爱好者与写作人。因此，来稿无论什么风格，属于什么派别，只

²⁹⁸诗刊从第 4 到 13 期，获得新加坡潮州八邑会馆文教委员会赞助印刷费，之后不同时期由新加坡国家艺术理事会与李氏基金个别赞助。

²⁹⁹笔者通过电邮（2011 年 11 月 9 日）向主编南子询问诗刊出版状况，他回复诗社尚未解散，只是“暂时冬眠”，社员正在讨论重新展开活动。故以休刊定性，非停刊。

要达到水准，均乐于采纳。创刊以来，《五月诗刊》深获国外诗人的热烈支持，作品源源来自四面八方，包括中国及港台澳地区、亚细安国家、美国、澳洲、西德等。（《五月现代诗选》折页）

诗刊不仅给社员提供发表创作的空间，也接受其他流派或外地诗人的投稿，使国内外的现代诗人群体能够在这份诗刊中，互相交流，切磋诗艺，一方面扩大本土诗人的文化视野，一方面刺激创作量，进而提高诗的素质。

在创刊号上，就已出现台湾现代诗人洛夫、蓉子、余光中（香港）³⁰⁰、罗门的诗作，其他如罗青、林焕彰（1939-）、张国治（1957-）、颜艾琳（1968-）等台湾诗人也都在不同时期发表过作品。笔者发现，诗刊前十期，有中国 40 年代“九叶诗派”诗人如辛笛、唐湜、陈敬容、杜运燮等的近作，甚至 80 年代的大陆朦胧派诗人顾城（1956-1993）也曾在诗刊内出现过几次。其次是马来西亚诗人如谢川成（1958-）、慧适（1940-2010）、游川（1953-2007）、方昂（1952-）、陈政欣（1948-）、李国七（1962-）、辛金顺（1963-）等的诗作亦见诸其中，再次像印尼、菲律宾、澳洲、德国等地华人诗人的作品也不时出现。就此格局看来，《五月诗刊》在华文现代主义文学场内具有一定的份量。

2012 年 12 月 20 日笔者通过电邮向主编南子了解，“五月诗社”是如何跟中国现代诗派建立联系？跟台湾现代诗坛的互动是由哪些本地诗人在推动？

南子回复，指陈敬容等人的诗作是他们自己寄来的；许多台湾现代诗人与诗社都主动跟诗社接触，他认为“五月诗社”在国外有点名气。

笔者进一步询问，“五月诗社”怎样在国外建立名声？比如余光中怎么会从香港投稿给诗社？有哪些管道让他认识诗社？此外，主动跟诗社联系的台湾诗社还有哪些？

南子回复，指早年在本地搞现代诗的诗社不多，所以“五月诗社”受到瞩目。他进一步解说，在冷战时期，中国大陆和台湾对海外地区的华文文化相当关注。若搞文化的官员不知道新加坡有个“五月诗社”，一定会被上司苛责。至于今日中国大陆财雄势大，我们（笔者按：指诗社或广义上指新华文坛）的一举一动他们都相当清楚。故南子强调不是我们让他们知道有“五月诗社”，而是他们自己来接触了解诗社。南子

300 余光中在 1974-1985 年间在香港中文大学任职，故这期间发表的作品，后面都注明香港。

说，余光中经常来新加坡³⁰¹，知道诗社不足为奇。此外，余光中的诗稿大约是由淡莹邀约的。南子也指出，“蓝星”、“创世纪”、“葡萄园”、“笠诗社”、“龙族”等台湾诗社都曾跟“五月诗社”有过联系。因此可确定，“五月诗社”及《五月诗刊》对 80 年代以后新华现代主义诗运的推动扮演着举足轻重的角色。

许世旭曾就此做过评析，认为“五月诗社”重视艺术技巧的作风，反服务反浪漫的态度，与台湾自 50 年代中后期开始的反直接抒情、反即兴、非逻辑、非浪漫，而重视意象组合，感性审美的“现代诗”、“创世纪”、“蓝星”等诗社的作风相近，也可说直接受到它们的影响。并指出《五月诗刊》从第二期起，就刊登辛笛、杜运燮、陈敬容、绿原、流沙河、杨然、顾城等大陆诗人的作品，他们有的是 40 年代的“九叶诗派”诗人，有的是 80 年代的朦胧诗人，都是运用现代派技巧创作。³⁰²至此，主编与学者的观点相互印证，“五月诗社”与《五月诗刊》的本土现代主义文学地位与意义，无可置疑，也不容忽视。

由于《五月诗刊》的编辑原则不忌流派，因此刊载的诗作类型与风格相当多样化，有抒情、写实的，也有朦胧诗、哲理诗、童诗等等。胡凌芝在《有水的地方就有舟，有岸的地方就有歌——〈五月诗刊〉巡礼》一文中，就指出诗刊题材内容的多样化：

[……] 有的写现代人的生活，有的写古代人的故事；有的写知识分子的命运，有的写穷苦人的奋争；有写老人狭小的天地，也写儿童的活泼而有生气的世界；有的则是写新加坡社会生活的投影，有的却是马来西亚、泰国以及港台社会的写照。（《五月诗刊》第 10 期，页 26）

除诗作外，诗刊也刊载诗人及作品评论、活动讯息、各地华文诗坛动态及相关论述。其中，诗人与作品评论主要以本地现代诗人为论述对象。此处诗刊按期号将相关评论篇目列于下表，以便参阅：

期号	作者与篇名	页数
第 3 期	南子《范北羚的诗》	页 37-45
第 4 期	南子《从牛顿到林也——读〈彩色分析〉》	页 42-45

³⁰¹在 80、90 年代期间，报馆经常邀请余光中来演讲或担任文学奖评审。

³⁰²王润华主编《东南亚华文文学》（新加坡：新加坡歌德学院，新加坡作家协会，1989），页 230。

第 5 期	林琼《梁钺诗集〈茶如是说〉》 王勇、蔡铭《灯光下的诗情——访诗人林也》	页 38-41 页 42-44
第 11 期	南子《读〈8 人诗集〉笔记》 伍木的《琉璃境界——读刘文注诗集〈无声的世界〉》 和权的《飞舞的狂蜂——谈郭永秀的〈归雀〉》 潘亚瞰的《蕴含隽深情采并发——读南子的〈苹果的定律〉》	页 70-73 页 74-75 页 81-84 页 85-89
第 12 期	于燕燕的《情切思深的审美世界——读贺兰宁的诗集〈石帝〉》 伍木《断根的痛楚——读郭永秀的〈筷子的故事〉》	页 69-78 页 79-81
第 16 期	王润华《我读〈月是一盏传统的灯〉》	页 36-48
第 20 期	曾焯文的《试析王润华的〈砖〉》	页 35-38
第 23 期	王一桃《严峻的人生和断然的抉择》（评论淡莹）	页 92-95
第 25 期	葛乃福《诗评二题》：〈一种美感的满足——王润华的“访鲁迅故居”〉、〈左右读者心灵的佳作——淡莹的“舞女花”〉	页 90-94
第 27 期	葛乃福《无律的季节 炽烈的诗情——论陈剑抒情诗》	页 117-126
第 29 期	邹建军《南子诗歌的意象构成》	页 38-51
第 34 期	南子《时间不能降低文学的体温——伍木著诗与微型小说合集诗辑〈登泰山赋〉序》	页 56-61
第 36 期	周可《文恺诗的超现实品格与实验精神》	页 57-73
第 37 期	张瑞彬的《新加坡诗坛上的一株常青树》（评论南子）	页 50-56

这些评论，在一定程度上为读者提供阅读指引与赏析途径，同时为现代诗人及作品作评价，肯定他/它们在新华现代诗坛的价值。

关于“五月诗社”发展概况的论述也见诸于诗刊，如林也的《五月的路》³⁰³、郭永秀的《五月的脚印》³⁰⁴、林琼的《跨过年代的〈五月诗

³⁰³ 《五月诗刊》第 1 期，页 42-46。

刊》》³⁰⁵、李瑞腾的《新加坡五月诗社的发展历程》³⁰⁶及陈贤茂的《五月诗社的艺术追求》³⁰⁷等篇，它们有助于后来者了解诗社与诗刊的整体发展与艺术风格。

此外，根据许世旭的观察，“五月诗社”诗人多年来通过诗刊与文丛，积极推动现代诗运，并公开表明他们的诗观。如：流川在评述贺兰宁、牧羚奴、南子等人的诗作时，都以意象的创造及其纯粹的表现手法为标准。（流川 1973:39-50）王润华在评论文恺的诗集《草的行色》时以“超现实精神”来论述其特质，“充满了一个大城市的字汇和意象”、“充满了人间烟火，关于空虚彷徨和焦虑不安的都市生活之写照”、“诗中意象来自现实而又超于现实”。（王润华 1994:111）贺兰宁在诗集《天朗》中亦表明：“抛弃文字的外在美，转入注重文字的内在意义”（贺兰宁 1968:自序）；在《音乐喷泉》自序中强调诗来自内心，认为“作为一个现代诗人，生存在一个不能逍遥，不能宁静的世纪里，唯有诗，是最能发泄和表现内心天地的媒介物。”（贺兰宁 1983:自序）流川在诗集《晨城》代序《现实主义及其他》中批评“现实主义”者强调的“内容第一，形式第二”与“社会功能”之类的社会主义文学滥调，并指出“所谓写实，并非只有少数人的禁脔或专有品”。（流川 1971:xx）

研究“五月诗社”及其诗刊的论者都认为其艺术风格，即是传统与现代的融合体。朱立立指出，“五月诗社”从事的是“文化归属感的经营”，其诗作涵盖的三大基本主题：

- 一、传达文化乡愁，体现海外华族在多元碰撞中的复杂心态和文化境遇；
- 二、对“时间”这一永恒的生命主题作精微的体悟；
- 三、关怀现实人生，阐扬人道精神；而五月诗人在艺术追求上最突出的特征是“锻接古典与现代”。（朱立立 2008:166）

她认为诗人们一方面懂得“化用古典诗词中的意象及修辞技巧”，另一方面也能“借鉴并融汇现代主义的感知方式和技巧形式”，使诗作呈现“古典与现代的美感”。³⁰⁸根据朱氏的考察，诗人对“时光流逝的

304 《五月诗刊》第10期，页12-15。

305 《五月诗刊》第28期，页131-141。

306 《五月诗刊》第30期，页31-45。

307 《五月诗刊》第33期，页30-49。

308 朱立立《身份认同与华文文学研究》（上海：上海三联书店，2008），页167。

个体化感受及历史变迁”有深刻及沉重的思索。³⁰⁹这一观点，确实凸显五月诗人对生命存在的反思。

另一论者肖恠在《回归传统，感悟现代——论新加坡五月诗人的诗歌创作》³¹⁰一文中，归纳五月诗人创作的两个主题：

- 一、对民族历史和传统文化的眷恋和追忆，以及对于传统的失落和历史的断裂的感慨和叹息。
- 二、对现代生活尤其是对都市文明的反思与观照，以及对都市人生态和心态的审视和批判。（肖恠 2007:16）

可见，不论是“文化乡愁”或“文化传统”，诗人关注现实生活与传统价值，融合古典与现代的创作手法，确是诗社最为显著的风格。此外，宋红梅、翁奕波在《庸常生活审美化：现代派诗的本体依归——新加坡五月诗社后期创作审美取向论析》³¹¹一文中指出：

五月诗社是新加坡当代一个面向现代诗人的同仁诗社，其诗有着丰富的内蕴，既有对传统文化的体认，又有对现实、社会、人生的关怀，同时也不乏西方现代诗的技巧，体现着独特的审美趣味。而五月诗社的创作风格则随着时代的变化而变化。由“现代主义”到“现实关怀”，再到多元化中对庸常生活的观照，展现了一道现代派诗歌发展的清晰轨迹。对庸常生活的审美观照无疑是诗歌在后现代工业社会发展的必然趋向。庸常生活的审美化趋向，意味着现代诗艺术向本体的美学依归。（《新华文学》第75期，页104）

宋、翁氏认为五月诗人诗作的庸常生活审美化的呈现，既是政治意识形态与物质功利意识淡化的结果，也是诗歌本体依归的表现。这也是五月诗社在漫长创作历程中的另一项突破。

（四）活动的推展与现代主义的传播

出版刊物之外，诗社活跃于文学场的其他方式亦值得审视。首先，在《文艺副刊》上策划“作品专辑”以推广现代主义诗风是一种策略。尚未创刊前，诗社曾向报章商借副刊版位刊登社员作品。在《星洲日报·世纪风》、《南洋商报·文林》、《南洋商报·写作人》等版位上先后推出“三周年社庆专辑”、“现代诗人笔汇”、“九月，风起时”

309朱立立《身份认同与华文文学研究》，页171。

310载《东南亚华文文学研究——世界华文文学论坛》（2007年4月），页9-13。

311载《新华文学》第75期（2011年7月），页104-121。

诗辑、“五月散文”、“五月诗抄”等。³¹²在《新明日报·城市文学》版位上曾推出全版彩色印刷的“文艺诗展”，由副刊主编蓝玉（李玉琼，1941-）策划，为每首诗配上谢清绘制的插图。³¹³郭永秀认为这种“文字配图”的表现形式更能吸引年轻读者的注意。1984年12月诗社在菲律宾的《世界日报·诗》副刊上刊登“星马诗坛介绍：五月诗社与五月诗刊”专辑，全篇幅刊登创刊号封面、林也的《五月的路》及“甲子诗人节专辑”的诗作。通过文艺副刊推介诗社与作品是有效的宣传途径，由于报章发行量大受众广，有利于现代主义文学的普及。

其次，开办诗歌讲习班，通过授课方式推广现代诗学，是“五月诗社”首创。诗社在1985年6月至8月间，跟晋江会馆联办“第一届诗歌讲习班”，每周上课两小时，为“发扬华文文学，提高诗歌创作水准，培养更多传薪人，发掘杰出接棒者”³¹⁴，课程内容有十讲，每次由一位社员负责主讲一课题：

第一讲 / 罗子葳：诗的认识

第二讲 / 文 恺：诗的创作方法

第三讲 / 谢 清：诗的表现方法

第四讲 / 华之风：诗与散文的分别

第五讲 / 流 川：诗语言的飞跃性

第六讲 / 郭永秀：诗与音乐的关系

第七讲 / 淡 莹：浅谈音节

第八讲 / 南 子：禅与诗

第九讲 / 蔡 欣：新诗选读

第十讲 / 林 也：我国诗坛概况³¹⁵

每次讲课后，林方与贺兰宁便按特定主题，如地方、怀人、自然景观、梦、骊歌等，轮流向学员介绍佳作，指导习作，再对习作进行讲评，为学员解答疑难等。从他们所介绍的诗作，即可窥探诗社的现代诗学影响。如台湾现代诗人覃子豪的《大马湖》与《风雨列车》、杨唤（1930-1954）的《二十四岁》、余光中的《当我死时》；英法德的浪漫主义诗人雪莱（Percy Bysshe Shelley, 1792-1822）的《西风歌》、拉马丁（Prat de Lamartine, 1790-1869）的《湖》、歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-

312 《五月诗刊》创刊号，页43-44。

313 《五月诗刊》第9期，页58。

314 《五月诗刊》第3期，页49。

315 《五月诗刊》第4期，页35。

1832) 诗作, 舒伯特 (Peter Schubert, 1797-1828) 谱曲的《魔王》。同时也介绍社员的诗作, 如贺兰宁的《湖上》、谢清的《卫塞节》、流川的《落雨季》、淡莹的《睡在记忆》等,³¹⁶林也指出, 讲习班反应非常踊跃:

[……] 上课时间订在城市人心目中最堪玩乐的周末晚上, 但缴费上课的 86 名学员, 保持超过 90 巴仙的出席率, 这种持之有恒的态度, 确实难能可贵。[……]

主办一个纯粹着眼于诗的理论与实践, 诗的介绍与欣赏的班级, 可说是一种大胆的构思, 而要求学员每周按照规定呈交习作, 更是一项意义深长的尝试。事实证明, 我们的努力深获支持, 学员不仅踊跃交稿, 甚至交上额外的创作, 要求批改, 亟于知道五月诗社诗人对他们作品的评改意见。这份热忱, 着实安慰了每一个为讲习班花了时间和心血的成员。(《五月诗刊》第 4 期, 页 37)

因此, 诗社接着跟南洋客属总会联办“第二届诗歌讲习班”, 课程共八讲, 主要由贺兰宁与文恺主持, 参加者多为年轻学生。此外, 诗社还主办新诗朗诵会、诗文展以及跟其他文学团体联办文学座谈、诗歌文艺晚会等。综观, “五月诗社”不仅以诗集丛书出版、诗刊编辑作为生产与传播现代主义文学的途径, 还积极推展现代诗教学活动, 为文学场栽培新作者, 注入新生命, 使现代诗创作得以持续性发展。

316 《五月诗刊》第 4 期, 页 35。

第三节 “阿裕尼文艺创作与翻译学会”与《同温层》

（一）“阿裕尼文艺创作与翻译学会”的创立与现代主义的深化

“阿裕尼文艺创作与翻译学会”（Aljunied Creative Writing and Translation Group，以下简称“学会”）成立于1980年4月，是阿裕尼民众联络所³¹⁷（Aljunied Community Centre）内一个以推动华文文学创作为主要活动的文艺团体。鲁艺（许禄艺，1957-）在《河溪的流向——简介“阿裕尼文艺创作与翻译学会”》一文中阐述“学会”的成因：

80年3月的一个下午，好几位对文艺极端偏爱的朋友，聚集在珊顿道金鞋区³¹⁸内的一间小室之中，彼此交换着对当前新加坡文艺活动状况的见解，大家都认为“聚小溪为激流必当形成气候”，而民众联络所就是这种看法落实的最适当地点。阿裕尼文艺创作与翻译学会就在这次小聚会中凝成胚胎。（《同温层》第二期，页50）

由此可知，“学会”秉持着“聚小溪为激流必当形成气候”的开创精神，只要对华文文艺感兴趣，又有创作热忱的人士，不论其创作资历深浅、有怎样的文学观或属于何种流派，都可以加入，以共同推动新加坡文艺活动为目的。因此，创会初期就有140多位会员。³¹⁹

这里须说明，促使“学会”在阿裕尼联络所创会的潜因是该会的名誉赞助人钱翰琮先生的支持，他是阿裕尼区的国会议员，也是内政部高级政务次长。他在8月24日“学会”的成立典礼上致词时提到：

人们重视商业科学，轻视人文艺术是一种偏差。在建国的事业上，文学艺术作者也可以负起他们的任务。³²⁰

钱先生提出的看法，对新华文艺活动的推广有一定程度的效益。此外，钱议员跟“学会”顾问杨松年博士是朋友，而杨博士又曾是“南大诗社”的顾问老师之一。因此，“学会”即使并非“南大诗社”解散后，在大学校园外的延伸组织，然而“学会”的某些核心会员跟“诗社”却有一定的关联。“学会”成立初期，会员虽来自新加坡各角落，但某些会员则是南大毕业生，如彭志凤、许禄艺、蔡金来（1955-）、李永乐（1956-）、陈

³¹⁷民众联络所（Community Centre，简称CC），在新加坡每个社区都设有，其主要功能是组织和实施各种社区活动，吸引社区居民参加。

³¹⁸街名，Shenton Way；大厦名为“Golden Shoes Plaza”。

³¹⁹《同温层》第二期，页50。

³²⁰见《同温层》创刊号封底〈一则传说的兑现〉成立典礼的画页剪辑说明。

亚家等人，其中“南大诗社”的中坚分子，潘正镭、陈来水、周维介也加入并成为“学会”的执委。³²¹因此，“学会”也积极地推展“诗社”当年所热衷的诗乐活动，并且出版跟《红树林》诗刊在编辑策略、文本风格方面有共通性的文学期刊《同温层》。2008年12月20日潘正镭接受陈秀环访谈时指出：

随着1980年南洋大学与新加坡大学合并后，南大诗社也解散了。南大诗社面临的是一场危机，同时也是一个契机。在诗社顾问杨松年博士与选区议员钱翰琮的撮合下，于同年的8月24日在阿裕尼联络所成立一个附属学会——阿裕尼文艺创作与翻译学会。部分诗社社员便在这个学会的名义下继续进行文学创作。学会的成员以南大毕业生为主，另外还包括了联合校园、新加坡国立大学的学生以及社会人士。（陈秀环2008:29）

陈秀环因此提出“南大诗社的解散与延伸”的结论：

阿裕尼文艺创作与翻译学会继南大诗社后，为社员提供文学创作与举办诗乐活动的平台，是南大诗社走入社会后部分的延伸。它为社员提供了空间，结合其他文艺界的力量推动文艺创作。诗社社员在学会名义下的文学季刊《同温层》继续从事文艺创作，而《同温层》的主要成员为南大诗社的同仁。[……]参与编委工作与文学创作的诗社社员有周维介、潘正镭、陈来水以及杜南发等人。（陈秀环2009:29）

由此可见，“学会”与“诗社”之间的“延伸关系”在某种程度上是存在的。不过，作为一个面向社会大众的文艺团体，跟校园文青社团毕竟有规模和责任上的差异，“学会”的组织更严谨，活动规模更大，也更多元化。

321从“阿裕尼文艺创作与翻译学会执委名单”可看出与“南大诗社”的关联：誉赞助人：钱翰琮；顾问：杨松年博士、黄寒英先生；正副主席：许禄艺、蔡金来；秘书：谢裕民（中文）、陈华德（英文）；总务：周维介、蔡丽丝；创作组：彭志风、潘正镭；翻译组：陈安德；图书组：黄亚家；活动组：陈来水、许月英；执委：李永乐。见《同温层》第二期，页50。

（二）文学活动的多元性实验

从“学会”举办各类艺文活动的策划性与多元化，即可窥探会员的创造力、文学视野、知识才具与团队精神。“学会”成立之初，展开一系列奠基活动，此处根据其性质与内容，按日期将活动列于下表：

日期	性质	活动内容
1980 年		
7 月 6 日	演讲	杨松年主讲“港、台文艺及其出版状况”
8 月 1 日	发表作品	职总《奋斗报·狮城文艺》发表会员作品专号
8 月 24 日	发表作品	《南洋商报·浮雕》发表会员作品专号
	演出	成立典礼上呈现诗乐朗读、古诗清唱
	展出作品	文学作品多元性实验展出“八月的消息”
8 月 26 日	发表作品	《星洲日报·世纪风》发表会员作品专号
9 月 21 日	讨论会	谈外来文艺的移植问题
10 月 5 日	讨论会	风景线的边缘——年轻作者的创作倾向
10 月 19 日	讨论会	文学是否应该普及——文学创作为了个人、还是为了更广大的人群？
10 月 24 日	翻译课程	翁世华主讲“翻译的原理与原则”
11 月 2 日	讨论会	爱好文艺与创作的起点
11 月 14 日	翻译课程	陈金乡主讲“略谈英译中方面的几个普通问题”
12 月 5 日	翻译课程	黄志贤主讲“时态中译法”
12 月 19 日	翻译课程	陈海源主讲“翻译中的对话与口语问题”
12 月	出版	《同温层》创刊号出版
1981 年		
1 月 2 日	翻译课程	丘柳漫主讲“翻译与广告文字”
1 月 4 日	讨论会	走出斗室，观察人生
1 月 16 日	翻译课程	叶钟苓主讲“翻译古今谈”
1 月 25 日	讨论会	谈谈《同温层》
2 月 13 日	翻译课程	胡林生主讲“英译中意译技巧”
2 月 27 日	翻译课程	潘文光主讲“英文被动式句子中译法”
3 月 13 日	翻译课程	张清江主讲“新闻翻译”

注：资料取自《同温层》第二期，页 50，笔者加以归类排列。

“学会”为配合 8 月 24 日的成立典礼，所推出的文学作品多元实验展“八月的消息”，是“学会”展示其集体创意精神的第一个活动。他们以多种形式，如蜡塑、摄影、书法、绘画、纸刻、剪贴、立体制作等呈现诗文。将各种艺术形式与文学相互结合的实验，使文学创作展现更丰富多彩的面貌。此类型活动跟“南大诗社”在 1978 年 8 月 5 及 6 日在中华总商会举办的“诗展”——“展出以诗为主的诸种不同形式及媒介的艺术品”³²²，在概念与形式上的实验性是相通的。

其次，由彭志凤与潘正镭所负责的“创作组”，为促进会员间创作经验的交流而开展一系列文学议题的讨论会。一方面让会员们互相了解，一方面提升他们对文学生态及创作法则的认识与关注。最初只是小组讨论形式，后来逐渐发展成座谈会，参与者也加入其他文学团体的成员与传媒人士。如 8 月 2 日在南洋商报礼堂举办的“三个青年文艺团体的努力经验谈”³²³。主催单位虽是《南洋商报》副刊《文林》编辑，会员都积极参与。这种对话形式活动的开展，激活文学场氛围，促使人们关注文学动态，投入文学的生产与传播。

另一值得关注的活动是“翻译组”的设立与开办翻译课程。这实则是符合本土多元化文学发展的务实性活动。其目的是“鉴于新加坡是个多元种族的社会，文艺领域因语文的不同被分隔，成立翻译组推出翻译系列课程，是要联络及发掘有翻译才华的人士，系统性地从事本地文学作品的翻译工作，以扩大文艺作品的欣赏领域。”³²⁴这个概念的出发点跟“五月诗社”在《涉江》中的“本地中文诗英译特辑”相似。回溯本地现代主义文学的发展历程，译介外国作家作品一直备受重视。在充分汲取外来文学养分之后，本地创作是时候跨越语言疆界，跟外界平行互动。因此，“学会”的做法应受肯定，然则成果则差强人意。

在期刊尚未创办前，“学会”也采取与“五月诗社”相同的策略，在文艺副刊版位上发表“会员作品专号”，通过此途径推广创作，扩大“学会”的接触面。1980 年初，杜南发在编辑《南洋商报·浮雕》，他跟“学会”的关系如同他与“南大诗社”一样，故刊载作品与报道活动都便于处

322 潘正镭〈萌芽过程〉，载《红树林》第 3 期，页 5。

323 座谈会内容参见〈青年文艺系列之一：传灯的路〉之“三个青年文艺团体的努力经验谈”，载于 1981 年 8 月 9 日《南洋商报·文林》。

324 《同温层》第二期，页 50。

理。1981年1月杜南发主编《文林》，“学会”作品专辑与动态更是以大篇幅呈现³²⁵，对文学的生产与传播有极大的效用。

对于“学会”而言，奠基活动过后，探寻文学多元性的活动，仍是他们持续努力的方向。接下来，“学会”开展了两个重要的活动；一是1981年4月的“四月风——诗乐民谣演唱会”；另一是1982年2月与“新加坡文艺研究会”³²⁶联办的“面对我们的文学史——新马华文文学史展”。

诗乐风继续徐徐吹拂

（1）“四月风——诗乐民谣演唱会”

“诗乐”演唱会对“学会”来说，不是全新的活动，尤其是前“南大诗社”社员更是驾轻就熟，但这次的形式已跨越本土，将单纯的校园诗乐扩大为不同地域的诗乐文化交流。1981年4月17及18日两晚，在新加坡发展银行礼堂举行的“四月风——诗乐民谣演唱会”，是由新加坡（星韵小组及张泛）、马来西亚（陈徽崇指挥的“百啭合唱团”及百啭男声小组）³²⁷、台湾民歌手（吴楚楚和杨祖珺）³²⁸的联合售票演出。这次共演唱了23首诗乐³²⁹，除本地创作（南大诗社时期的诗乐《挥手》、《湖畔》与《告诉阳光》）之外，加入马来西亚与台湾的诗曲民歌创作，在内容与表现形式上就更加丰富多彩。值得注意的是，台湾民歌手带来的作品，除吴楚楚个人词曲的民歌，不少词是取自台湾现代诗，如罗青的《古松》、杨牧的《归来》、林焕彰的《有一个人》与蒋勋的《我唱歌给你听》。可见，台湾民歌运动与现代诗有一定的关联性。本地诗乐创作者在交流互动之下，肯定受到影响。此时的诗乐已逐渐从清纯柔美的校园情怀，转向深度的人文关怀。如周望桦的《给我一条乡土的小路》

325〈青年文艺系列之三：风涛裂岸〉之“阿裕尼文艺创作与翻译学会‘会员作品特辑’”，载于1981年8月16日《南洋商报·文林》、〈风云印象：阿裕尼文艺创作与翻译学会成立一周年纪念专辑〉，载于1981年8月23日《南洋商报·文林》。

326“新加坡文艺研究会”的成立是在《新加坡文艺》季刊的基础上建立起来的。根据第21期季刊的记述，1980年4月30日，文艺季刊六位编委及顾问召开一次特别会议，决议以“新加坡文艺研究会”名称申请注册成为合法的文学组织，其目的是希望为季刊申请“文化基金”及其他赞助金作为出版经费，以便日后开展有效的文艺活动，推动本地的文化事业。1981年以“新加坡文艺研究会”为出版单位的《新加坡文艺》出版。1990年“文艺研究会”改名为“新加坡文艺协会”，此名称一直沿用至今。

327大马“百啭合唱团”及其诗乐活动，参见寒啸〈冬夜鸣禽——大马“百啭合唱团”与诗乐〉，载《同温层》第二期，页35-36。

328吴楚楚与杨祖珺的背景资料，参见卡夫〈生命的歌者——吴楚楚〉、痖子〈走入乡土，走进生活：介绍杨祖珺〉，两文收录在《同温层》第二期，页31-34。

329相关内容参见“演唱会纪念特刊”，即《同温层》第二期，页7-30。

抒发对土地的记忆；“走进泥土走进橡林的记忆，记忆记忆是青色藤叶，从少年到老年，路已老了，路已老了”³³⁰。陈来水的《没有方向的航行》表现对柬埔寨难民漂泊命运的悲悯；“为什么生命在雨中漂泊/漂泊如水流失落/山城在雨中飞散/为什么远离我们的家乡/命运如舟子/苦于没有方向的飘航/我们离开稻米乡/向南飘航/寻找梦土/梦中的家乡。”³³¹由此可见，“诗乐”创作从学院派现代主义风格，转变成人文关怀浓厚、社会批判性明确的现代主义气息，可说是会员们努力探索与突破的成果。

（2）“二月草绿：诗乐演唱会”

“诗乐”风格的转变，跟年轻作者走出象牙塔，融入社会生活有关。其实早一年，介于“南大诗社”解散后“学会”成立之前，诗乐作者群曾参与一次公开演出，即1980年2月9及10日的“二月草绿：诗乐演唱会”，它是新加坡青年协会为筹募“乐龄之乡”基金而主办的诗乐晚会。当时经已毕业的社员张振源（张泛）、潘正镭、陈来水参加青年协会文化组，这个演唱会就是他们负责筹办的。此次发表了25首诗乐，以主题分为六辑：

（一）青青云南：《挥手》、《上山》、《湖畔》、《回想》；
（二）打伞走过：《酒窝》、《故事》、《小画》、《阳光节》、
《阳光·细雨·虹》、《夕阳下》；（三）长河望断：《生命》、
《长河》、《曾经》、《屋外》；（四）灯火人间：《相命老》、
《走过青草地》、《夜归》、《灯火废墟》、《乐龄乡》；（五）
苦难岁月：《断弦》、《没有方向的航行》、《故乡》；（六）告
诉阳光：《告诉阳光》。³³²

明显地，第一、二及六辑是南大情怀与年轻激情“诗乐”的再现，而三、四、五辑表现对生命意义的诠释与探求、对现实社会变迁的感怀、对印支难民命运的关注，则是诗乐风格转向的轨迹。

杜南发的《长河》，在追寻生命意义的同时，内心充满现代人的寂寞与孤独感：

望断天涯/不见风月/我的生命/流过一片悲辛的旷野/涌向无人
的东方

330《同温层》第二期，页22。

331《同温层》第二期，页28。

332资料取自《二月草绿：诗乐演唱会》特刊（新加坡青年协会出版，1980）

朝向北斗/动人的迷信/我是龙灯/舞者一路繁花的希望/去向大
地的尽头
我的希望是寂寞的骄傲/总是坚持渡过深沉的雾瘴/让白浪，从四
肢旋起
让黑暗，飞扬成一首史诗/一朵海云（杜南发 1979:64-65）

潘正镭的《相命佬》则满溢着现世人生的悲哀与无力感，尤其在日
趋繁华的城市里，古朴的人与物总敌不过被时代遗弃的命运：

街边有盏灯/燃亮一张古朴的脸/灯旁有条街/伸延一座古朴的城
/反掌反掌，一测多少年/人来人往，一变是城容
有谁问起，油灯底瘦瘦的笔/有谁问起，城里双茫茫的眼/说说说
说，欲说多少愁/看看看看，看尽多少苦
一盏灯依旧/燃亮一张古朴的脸/一条街翻新/伸延一座繁闹的城
/反掌反掌，一测多少年/人来人往，不变是人容
有谁问起，一张脸一个故事/有谁问起，一座城一个话题/故事故
事，只写个故事/话题话题，只说个话题
问世间事，陌生又熟悉/问世间事，熟悉又陌生（潘正镭
1982:78-79）

因此，“长河望断”与“人间灯火”辑内的诗乐作品，最能表现创
作者挖掘内心意识，叩问现实人生的现代主义精神。这一特点，杜南发
与潘正镭两人，在他们个人的作品集中有更深刻与沉潜的书写。“学会”
在“四月风”过后，有一段“风静草止”的时段，直到 1988 年的“七月
流火”燃起。然而这期间“学会”并非休眠，而是在筹划更具历史意义
的文学史展出活动。

（3）《传灯》一则文学传说的流向

值得一提的是，1982 年 8 月 25 日在《南洋商报》主办的第一届“金
狮奖创作比赛”颁奖典礼上，一首灵光乍现的诗乐《传灯》昂扬响起，
此后 30 年岁月，在马新华社文化圈内余音袅袅传唱不绝，可谓诗乐之经
典。回顾《传灯》的诞生，亦如 1978 年第一首诗乐《故事》的产生，乐
者张泛与诗人杜南发（当年是潘正镭）的天作之合。典礼当天下午，已
是《南洋商报》副刊编辑的杜南发突发奇想，要为“金狮奖”写一首主

题歌，他即兴写诗，临时请张泛作曲，前后只是 20 分钟，便完成《传灯》

³³³这首传唱经年的“诗乐”，当晚由张泛演唱：

每一条河是一则神话
从遥远的青山流向大海
每一盏灯是一脉香火
把漫长的黑夜渐渐点亮

为了大地和草原
太阳和月亮
为了生命和血缘
生命和血缘

每一条河是一则神话
每一盏灯是一脉香火
每一条河都要流下去
每一盏灯都要燃烧自己

当晚出席颁奖礼的新山（柔佛）宽柔中学的学生深为感动，现场将诗乐的旋律与诗句笔录下来，带回去给陈徽崇老师（1947-2008，百啭合唱团指挥，大马现代诗曲的拓荒者），经陈老师的推广，《传灯》就这样在马来西亚华社广泛流传。凡华族节庆或华文文艺活动，必压轴吟唱《传灯》，因此成为象征华族文化遗产的歌曲。此间本地文坛却渐渐淡忘此“诗乐”，直到 2003 年《传灯》才归返岛国，在新加坡文化节中演唱。这首“诗乐”的成因及漂流的身世才被知晓，遂成一则文化传说。潘正镭曾在《联合早报》副刊写《传灯》一文³³⁴，提到 1982 年杜南发创作的《传灯》流传到彼岸新山被传唱，21 年后，再由新加坡华乐团与 80 人合唱团联合演出，令他百感交集。张泛后来回应，感慨“诗乐成为我们拥抱母族文化，抒发南大情怀，表达社会关怀，拓展国际视野的情感渠道。”³³⁵

由此可见，诗乐创作者青春的激情里亦怀抱着文化遗产的使命感，才由一个小故事绵延成一则文化传说，流露华文知识分子对社会与传统

333相关资料参见山石〈开展文学新远景之 2 起步长征：金狮奖颁奖礼杂记〉，载于 1982 年 9 月 5 日《南洋商报·文林》与韩咏虹报道〈寻回流落彼岸的灯火——21 年后说《传灯》〉，载于 2003 年 7 月 21 日《联合早报·现在》。

334收录在《交替时刻》（新加坡：大家出版社，2006），页 75-77。

335摘录自张泛的〈三声无奈〉，载于《联合早报》副刊（2003 年？）

文化的关怀，却也包含着浓厚的现代意识，这也是新华现代主义多元表述的特性之一。

（4）“七月流火——诗乐演唱会”

经6年的沉淀，“学会”在1988年7月8及9日举办另一次诗乐演出——“七月流火——诗乐演唱会”³³⁶，这是诗乐自南大校园内诞生后的第十个年头，距离上一次演出，即1981年的“四月风”演唱会有七年的时差。当年的诗乐者似乎因现实生活而远离了诗乐。然而，彭志凤在《七月流火缘起》中则指出：

[……] 我们终于觉醒自己从来没远离诗乐，诗乐只是化作潜流，在我们生活的深层世界暗暗涌动。

去年，我们一伙人一直为我们的文化省思，生活际遇遂使我们对理想增添一份执着，我们决定再唱出自己的歌，为本土文化的天空涂抹一点色彩。

[……] 为了赋予诗乐新生命，使风格多元化，我们邀约了更多年轻诗人与作曲者参与工作，让更多本土诗作能随音符的飘扬，展现内涵。（《七月流火》1988:4）

“七月流火”对这群热衷于诗乐的创作者而言，纯粹是另一次文学性的演出，正如杜南发所言，诗乐是一种精致文化，本身并不一定需要流行，而能在有心人里继续流传即已足够。张泛也认为过去办诗乐演唱会是负有开拓文学新境界的理想，而十年后再办则纯粹是一次文学性的表演。³³⁷两人这样定位诗乐，已确立“诗乐”做为多元性实验创作的主体性，从传统中衍生而不融入主流体系，成为独树一帜的艺术形式。

这次共演唱20首诗乐，也再次邀请大马百啖合唱团及其歌手参与。除几首原初作品，即十年来一直传唱的《告诉阳光》、《挥手》、《湖畔》几首外，还引进新人新作，如年轻诗人木子（李蕙民，1963-）的《祝福》，他也为其他诗作谱曲，如吴垠的《此夜》、《椰树》、希尼尔的《蔗想》等³³⁸，并采用前辈诗人雨青（1932-1997）与刘延陵（1894-

336《七月流火诗乐演唱会特刊》（1988年7月8日）中刊载的文章有彭志凤《七月流火缘起》，载，页4。金雨田《故事，并没有结束……》，页5；杜文贤《诗乐十年风雨情——与七月流火诗乐者一席谈》，页6-7。

337《七月流火诗乐演唱会特刊》，页6-7。

338《七月流火诗乐演唱会特刊》，页23-25。

1988) 的作品。潘正镭有一首新作《变调记》，由叶少坚谱曲，陈宗耿（1963-）演唱：

我的名字/因风流浪在街头/响成一面铜锣/匆匆的脚步每天每天踩过
我的房子/白色在燃烧/吆喝成地面上的灰烬/遗在半空中的黑眼瞳/
苦旱季的诗情
曾经说要到那里去的/城啊城，熟悉而遥远……
我把玫瑰/插在伊的胸前/拥着流浪成性的/喧哗的瀑布
站立成/一面风鼓（潘正镭 1982：99）

诗的精神内涵依旧是“南大诗社”时期知识分子的感时悲怀，然则曲调已注入新风格，确有“变调”之喻。若干年后，潘正镭在一篇回忆文章《传灯之后》提到个人感受：

[……] 七月流火让新谣界的朋友主策，观念和做法的隔阂，
在礼堂的音乐会后，一名失望的学妹对我说：“怎么会是这样的？”
心有难言，我连这个唱片卡带都从来不听。了。（潘正镭 2006:79）

木子则认为诗乐不应墨守成规，应放宽尺度，力求诗语言文字的浅白易懂。为推广诗乐，不应从现存的诗中去挑选，因能谱曲的诗有限，应该创作更多适合谱曲的歌词。³³⁹这想法对诗乐原创者而言，已背离了诗乐产生的初衷。不过，木子把“诗乐”表演视为新华文学的“新”文学的觉醒，认为这十年间，诗乐演唱把文学文字与音符曲调相互融合在一起，形成视听艺术的双重表现形式，在某种层面上是文学素质的提升。

面对我们的文学史：新马华文文学史展

对“学会”而言，1982年2月21至23日一连三天，在新加坡大会堂举办的“面对我们的文学史·新马华文文学史展”³⁴⁰（后转移到《南洋商报》礼堂续展四天），可说是动员最多人力、物力、财力的一项大型展出活动。虽然在本地举办华文文学展并非“学会”首创，过去曾有不同团体办过³⁴¹，但这次的展出概念与呈现方式跟过往的有别。由于会员们希望将会所图书馆变成“马华文学资料室”，系统地收藏新马华文学书刊、妥善

339《七月流火诗乐演唱会特刊》，页7。

340文学史展的宣传篇章《阿裕尼联络所文艺创作与翻译学会主办“文学史展”请来点燃文艺的一丝香火·传扬新华文学的长青命脉》，载于1982年2月18日《南洋商报·文林》。

341华文中学教师会与南大毕业生协会在1969年联办“新马文艺创作史料展览会”、1978年由南大中文系和中国语文学会联办“新马华文文学书刊展览会”、1981年11月新加坡文艺研究会主办“华文文艺书刊展览会”。

保存史料，以便于探索自己文学长河的源头，了解其发展流向，且想通过展览的形式，让人们认识新马华文学史。³⁴²工委会主席黄亚家的《写在“文学史展”前》亦阐明展出的动机：

这次展览所以命名为“文学史展”而不是“文学史料展”，是因为我们觉得，单纯地将文学史料展示人们眼前，有其不足之处，不能说明某些文学现象即是一例。因此除了将找到的文学史料循其创作、出版年代有系统地排列外，对具有代表性的刊物、作品、作者、文学团体及文学活动作简要的介绍或分析，把文学史的脉络勾勒出，乃成为我们致力的目标[……]我们把收集到的一些文学史料以及与之有关背景资料，配合一些制作品，并辅以中英说明文字，组成一系列文学史图景，呈献人们眼前。（《同温层》第四期，页5）

因此，他们将60多年来的新马现代文学史脉络划分成五个横断面，拟出特定的标题：（1）生命线的源头（1919-1936）（2）烽火中的手纹（1937-1942）（3）断指的岁月（1942-1945）（4）握拳的年代（1945-1965）（5）分流的掌脉（1965-1981）³⁴³，以统计图表、立体模型、剪报、摄影图片、巨型背景图、地图及文艺书刊等实物，再配以中英对照的旁白文字，如此表现自1919年到1981年之间的新马华文文学的发展面貌；以期能够“突出每一阶段中的社会背景、重要的文学流风与特色、代表作家与作品，以及该阶段所出现过的杂志、副刊、单行本、文艺团体与论争等。”³⁴⁴

同时配合展出，还举办座谈会，让更多人参与新华文学的讨论。2月21日有“文艺副刊座谈会”，主席潘正镭，主讲者有《南洋商报·文林》主编杜南发、《南洋学生》主编白成全、《星洲日报·世纪风》主编罗子葳（范北羚）与《海峡时报》的陈永墀。2月22日的“学生文艺座谈会”，主讲者则是初级学院学生代表，华初梁文福、国初柯受裕、南初郭立秀、淡初陈秀玲。《同温层》第五/六期将展出资料及照片整合制作“新马华文文学史展特辑”³⁴⁵，前南洋大学中文系主任王叔岷教授（1916-2008）特为文学史展挥毫撰联“新舊兼容傳習斯文于不朽 華實并茂編修野史亦留芳”

342 《同温层》第四期“新马华文文学史展”纪念特刊内的相关文章，页14-20。

343 参见周维介〈面对我们的文学史——“新马华文文学史”简介〉，载《同温层》第四期，页6-9。

344 《同温层》第四期，页15。

345 《同温层》第五/六期，页34-49。

³⁴⁶，清晰地烙印在纸页上。这次新马华文文学史展可谓规模盛大且意义深远，它将新马华文文学的历史脉络具象化，让观众沿着历史长河向上溯源，体认先行者的垦荒，认识文艺发展的不同面向；再顺流而下，理解后继者的探索与文学形式多元化的建构。故对文化遗产的整理与研究工作的开展很有助益，亦使“学会”在文学场内获得认可与象征资本。周维介在阐述“分流后的掌脉”时指出，新华文学在独立后，“写实”与“现代”论争的后续发展：

独立后的新华文坛，有另一件值得记述的事，是进入七〇年代后，文坛上开始出现另一气象：“写实”与“现代”阵营的冲突逐渐缓和，六十年代那种排斥性慢慢消失，在各种不同的文学期刊副刊中，多数都同时发表不同风格、观点的作品，对文学的发展提供了有利的条件。反对彼此文学观的文字已难得一见，取而代之的，是许多文艺团体负责人倡导的“融合各家各派于一，任由发挥创作”的口号。（《同温层》第四期，页9）

（三）文学的同温世界：《同温层》与《同温层文丛》

《同温层》（*Stratosphere*）创刊号于1980年12月出版，除1981年出版两期，即4月的第二期与7月的第三期，其后一年出版一期。但1984、86、89年没有出版，1990年12月出版第十期后，就正式停刊，总共出版了10期。

《同温层》的创办，首要是会员们希望“出版一份展示自己个性的刊物”³⁴⁷，故刊物内容包含会员的各类文体创作、关注的文学议题，图像文本与设计构思，呈现出独特的编辑风格。其创刊词，就以手写字迹，印刻在创刊号封面，与封面设计融为一体：



同温层的世界代表文学的世界，我们不是新立文体派别，而是一群实验品种的种植人，希望给我们同温世界多一点美丽和新鲜、快意和暖和。同温的世界代表文学的世界，从年幼到年轻，从小树到丛林，都有权在这同温的世界中踢泥翻土，我们只

信好坏，不信新旧，更不信商标，我们恳切希望摆脱别人的影子，塑

³⁴⁶ 《同温层》第五/六期，页34。

³⁴⁷ 《同温层》第二期，页50。

造同温的个性，有我们的血型，我们的灵性以及我们的永远，在这条遥远的路的告示牌上，我们这样写着：努力突破为同温层的层次注入新血，吟我们的诗，作我们的文，唱我们的歌，表我们的心，铸我们的同温的世界。（《同温层》创刊号封面）

《同温层》编委的理念即是要建立一个文学的同温世界，让创作的种子自由的茁长，绽放个性化的花叶，虽各异其趣，却同生共存。如周维介所言：

“同温”二字主观上让我有“共识、温暖”的感觉，这正是我想追逐的文学目标。³⁴⁸

从创作上看，《同温层》是一个兼容各种实验性表现手法与不同审美观的文本空间。周维介在谈及编辑理念与策略时指出：

我们对文学的期许，是文学只有好坏，没有派别。[……]它能容纳不同风格，不同年龄创作者的作品。[……]在实际的操作过程中，很努力的向有成绩的老中青作者招手，希望他们能积极供稿，认同我们，满足我们能网罗各方优秀作品的意愿。³⁴⁹

就编辑团队而言，亦可看出他们是新华第二、三代现代主义创作群。当中“南大诗社”中坚分子，像周维介、潘正镭、陈来水也是《同温层》的核心编辑，故《红树林》的编辑策转移到《同温层》也是可能的。后来加入的年轻编委，如木子、何雪芬（亦凡，1966-）则多是 1980 年代后期就读于国立大学中文系的学生，像木子已是第三代诗人中表现突出者。于是《同温层》可说是新华现代主义文学发展历程中竖起的又一“新”座标。

就编辑方式而言，有两个关键点；一是每期有一个编辑重点，一是每期由不同编辑执行编务，以期达到内容与风格多元呈现的目标。所谓编辑重点是以特定体裁为主、以作品搭配解读或呈现“纸上文学史展”、“文学摄影”专栏等³⁵⁰。

下表列举《同温层》各期编辑重点与编辑群：

期数	各期重点	编辑
创刊号 1980 年	►诗乐：张泛《给我一条乡土的小路》 ►座谈：风景线的边缘	主编：周望桦 编委：艾宜

348参见附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（一）周维介访谈，页 471。

349同上注，页 472。

350同上注，页 472。

12月	►剪辑：阿裕尼文艺创作与翻译学会成立典礼	燦颖、彭飞 潘正镭
第二期 1981年 4月	►四月风，诗乐民谣演唱会纪念特辑：介绍新、马、台诗乐民谣歌手、各地诗乐团体、台湾民谣发展概况、诗乐评论、诗乐歌谱集	主编：周望桦 编委：许月英 邱树荣、杜文贤、蔡金来 陈来水、潘正镭、杜南发
第三期 1981年 7月	►小小说特辑 ►同温层摄影 ►评论：王每夫《世界文学与新华文学》 ►同温层座谈	周维介 王慕恩、小嘉 许福吉 陈来水
第四期 1982年 2月	►面对我们的文学史：新马华文文学史展纪念特刊：史展缘起、简介、筹备过程、设计概念、工委会感想、新马文学史的研究方向 ►介绍文学团体：百花齐放的时代——我们现阶段文艺团体介绍	许月英 蔡金来 卢美莉 郭立嘉
第五／六期 1983年 3月	►诗专辑 ►新马华文文学史展纪念特辑 ►翻译：鲁艺译著《新加坡英文诗坛初探》	彭志凤 许月英 林安娜 邱树荣 周维介
第七期 1985年 5月	►文学访问：文学史家方修 ►文学评论：连茗《烟空云散山依然——〈风过群山〉的回响》 ►创作：小说、散文、诗、戏剧 ►翻译：Catherine Lim《父亲》黄埃译，Shirley Lim《另一个国度》鲁艺译	《同温层》 第七期 编辑委员会
第八期 1987年 1月	►怀念耕夫：漫画作家歹羊、前辈女作家蒨特的纪念专辑 ►文学访问：诗人吴垠、小说家英培安 ►文学评论：连茗《孤帆远影碧空尽——谈〈文学风景〉》	潘正镭 杜文贤 余德根 彭志凤 许禄艺

	▶文艺书市：周维介《从两本书看两代风格——之一〈新马文学评论〉，之二〈诗的新苗〉》、杜文贤《社会断层的扫描者》、彭志凤《为小人物立牌坊》	木子 何雪芬
第九期 1988年 1月	▶怀念耕夫：诗人曹沫的纪念特辑 ▶文学访问：文评家连茗 ▶文学评论：连茗《〈告诉阳光〉——一个诗人的成长》 ▶文学轨迹：介绍同仁刊物《楼》	潘正镭 杜文贤 许禄艺 彭志凤
第十期 1990年 12月	▶怀念耕夫：介绍小说家苗秀生平与创作 ▶文学访问：本地诗人周槃、香港诗人羁魂 ▶文学专题：译介巴西诗歌运动巨擘鲁蒙德·德·安德拉德、小木裕文《日本的马华文学研究》、周维介《徐杰在马来亚的生活》 ▶文艺书市：彭志凤《写给中年人读的小说》	彭志凤 潘正镭 许禄艺

注：资料取自《同温层第一至九期总目录》（《同温层》第10期，页76-79）表中只列出跟新华文学/现代主义等相关的编辑重点，并非各期完整目录。

创刊初期，《同温层》作为社团刊物，对“学会”举办的活动有着宣传与推广功能。故前几期的《同温层》主要是以纪念特刊或特辑方式呈现，如“诗乐演唱会”与“文学史展”是该期主要的编辑重点。创作部分则归类为诗谱、散文谱、小说谱、戏剧或电影脚本等，再加入翻译小说、摄影作品，文论等，是现代主义创作技巧展现的文本空间。从第七期开始，则突出专题性内容与呈现方式，如“文学访问”、“文坛轶事”、“文学评论”、“怀念耕夫”（已故作家专辑）、“文学轨迹”（评介书刊）、“林外谈文”（非文艺界人士对文学的观感）、“文艺书市”（书评）、文学专题（译介外地作家作品与文化动态）。专题内容以新华现代文学为主，再辅于世界文学，以贯彻文学多元化的理念。

在第九期的〈编辑手札〉中编委表明：

他们是一群业余的文艺爱好者，支撑他们的是一份共筑同温世界的理想。他们感受到编辑的压力，却不觉得孤独，因为支持《同温层》的作者不断增加，也不断有人牺牲个人的时间，不计较报酬为刊

物奔劳、校稿、排版。他们愿意为一份高素质的文艺杂志付出，期待另一个文艺浪潮即将涌现。（《同温层》第九期，页1）

确实《同温层》在80-90年代的新华文学场，尤其现代主义风潮不及60年代激越的文坛，对推动本土现代主义新浪潮则扮演着重要的角色。

走过就留下痕迹

“学会”在编辑《同温层》期间，也着手出版《同温层文丛》³⁵¹。1982年2月，配合新马华文文学史展同步推出四本文丛，第一本是会员的散文合集，另外三本是个人作品集，其中潘正镭诗集《告诉阳光》获颁1984年全国书籍奖，而他的第二本诗集《赤道走索》是1990年出版的第十本文丛。之后陆续出版，直到1991年，共有12本，包括散文、诗歌、短篇与微型小说、文学评论等文类。周维介受访时谈到出版文丛的原因：

文学创作要留下痕迹，最直接的就是通过出版把耕耘的成果留下。在那个时代，电脑还没有占据生活的领空，网络还未成型，印刷体仍是顶重要的传播媒介。因此，尽管印刷需要大笔经费，我们仍尝试寻找，这方面杨松年老师出了很大的力。当时本地文艺界出版文丛的风气不盛，回顾五、六十年代本地丰盛的文丛出版岁月，我们也希望能破砖引玉，激发出新一波的文丛浪潮。³⁵²

从周维介的谈话可知，文丛是保存“耕耘成果”的重要途径。换言之，在当时的文学场，文丛的出版是“学会”获取文化权力与象征资本的有效策略。如今审视这系列文丛，得以评断它们对80年代后新华现代主义风格的建构意义，亦无可否认它是早期现代主义文学范式的延续。诚然，此建构意义与延续精神，《红树林》诗刊、《五月诗刊》及《五月诗社文丛》也都具有，并在各自的范围与层面，为新华现代主义文学的生产与传播发挥其作用。

《同温层文丛》的选稿标准，优先考虑会员的作品，其次是兼顾各种体裁。故12本作品选集，即展现个别作者独异的创作风格与鲜明的时代特色，又凸显“同温层创作群”对现代主义精神内涵与表现形式的探索、转化与蜕变。每本文丛的简介，亦是探视作品内涵与作者书写技法的视屏。如：文丛（2）周望桦散文《收割手扎》：

351参见附录（四）：丛书列表，页453-454。

352附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（一）周维介访谈，页473。

周望桦的散文，是砂丘上一株潮湿的雨树，结构凝练、神思独特，以浓郁的诗意，交融展现古典情结的缠绵和现代心灵的风貌，造就一种深沉醇厚的美感。本书是他的第一本散文结辑，代表一位年轻诗人由大学生、军官到教学的生命历程中，艺术心灵与思维观省蜕变的韵律，铮铮雋永，嚼味无穷。（周望桦 1982:封面折页）

文丛（3）潘正镭诗集《告诉阳光》：

诗七辑六十首，作品年代跨十四载，循辑而寻的是一名由少年而青年，由甘榜而组屋，由学校而服役而大学而投入社会熔炉的诗人成长与成熟的历程。个中蕴含诗人对爱的领悟与执着，对土地拥抱的赤子情，对激变社会的迷茫与把握，交织着对时代沉郁的低吟和悯人的悲情。诗笔下流露一幅幅落实而极富想象飞跃的图景，是岛国一颗土生土长心灵的真实写照。（潘正镭 1982:封面折页）

文丛（4）彭飞小说《门外》：

彭飞是年轻一代写作者中具有独特面貌的小说作者，和他同代人一样，他荣睹我国飞跃中的社会文化变迁，生长其中，在经历了价值动摇与幻灭后，热衷于寻回自我，重树价值，肯定生存意义。《门外》便是在这种现实基础上，在艺术技巧上结合西方文学思潮，力求突破，体现年轻一代的心态与理想追求与愿望的小说集。（彭飞 1982:封面折页）

文丛（5）周维介评论《文学风景》：

本书收录作者在七七年至八二年间阅读文学，放眼文坛所拍摄的廿一幅风景。辑一是以广角审视一套白话经典宝库的文化意义，九部新华诗和小说作品的景观；辑二是对四篇创作的特写镜头；辑三作者调动焦距，为文学线上的扭枝曲叶正形。不砌沉重的理论砖墙，行文晓畅。纵横观之，风景的构成，是新华文学的一片亮丽天空。（周维介 1986:封面折页）

文丛（9）莫邪散文《尘与土》：

《尘与土》是莫邪思与行相构成的两扇窗户。一扇开向市嚣人世，是千回百转后的内里世界；一扇则让人迎面触及一股五洲四海、上下求索的寂寞身影。我要走、跑、远行、不受束缚，否则我毋宁死

——莫邪如是说。《尘与土》是一位现代女性在心田里撒播的谷种，粒粒晶莹。这本散文集，非常性格。（莫邪 1990:封面折页）

《尘与土》这本个性鲜明的散文集，1991 年获颁全国书籍奖，是自 80 年代以来第一本获此奖项的现代散文集。

1991 年，文丛（11）木子诗集《中国泥人》与（12）彭飞散文《生命在说》之后，文丛便终止出版，《同温层》杂志也停刊，“阿裕尼文艺创作与翻译学会”亦随之关闭。虽说“学会”的多元现代主义创作与探索已暂停，实则亦进入新华文学史。对于刊物，周维介曾如此评价：

从量而言，《同温层》的出版，说不上有什么骄人的成绩。就个人而言，我还是有满足感的，它让我尝试到在新加坡这个华文非主流的大环境里，推展文化的艰辛滋味，我想我们一群人留下了文学的足印，《同温层》杂志与文丛，让学会关闭二十余年之后，让人们还能触摸到一点文学的余温，让人在感慨中也感受到一群人当年为文化理想的热度。³⁵³

如将此章论述的三个社团及其文学表现综合观之，就能看出新华现代主义群体，在某些论者断定陈瑞献、梁明广两位现代主义先锋（张锦忠定义为 High Modernist writers）之后，其现代主义创作既落入谷底，经历颓势，甚至失去航向；事实上，他们以多元化的表述策略，在本土现代主义范式（Modernist paradigm）中从事文学的生产与传播。故笔者认为，此处的论述材料，是新华文学史中不可忽视的文献。

353附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（一）周维介访谈，页 474。

第五章 新华现代主义的生产与传播（二）

——刊物的编辑策略与文本风格

期刊杂志不仅是文本刊载的空间，还是一个独立的实体存在。一般文学研究提到期刊杂志，多关注其文本创作，较少对刊物本身做深入考察。90年代的研究开始从刊物本身的面貌、文化身份、文化品格；即构成刊物的内涵，也是编辑的文学态度、修养的展现，故文化品格的高下决定刊物的层次、归属以及文学场内的定位。换言之，编辑策略、理念、刊物内涵的复杂性、办刊模式的多样化、创刊时间的阶段性与空间的流动性；即刊物文本风格的形塑，对当时及后来文学发展的影响等方面进行梳理与探究，是本章关注的重点。反观，副刊只是报纸的一个版面，期刊杂志则是书刊形式，副刊定时见报，但淘汰快，承载量有限，而刊物期间隔长，但承载量较大。副刊属大众传媒，较难接受过于实验性或学术性的作品，刊物却能负载，故其独特性与主体性较容易凸显。不过，我们并不忽视副刊的存在价值。毕竟，新马华文文学在二战前后，是以文艺副刊³⁵⁴的丰富多彩而获取文化权力与象征资本。林淇瀾（向阳，1955-）在探讨“台湾文学杂志展”的意义与启示时，曾指出：

文学杂志，作为文学传播的一个主要媒介，犹如薪之于火。[……]它提供文学社群相互守望的文学资讯，传递文学作家呕心沥血的创作成品，反映特定时空中文学思潮和社会变迁的对话，同时也供给当代文学喜好者阅读的愉悦和心灵的陶冶——同样都是文学传播媒介，较诸副刊，杂志具有更大的空间，容许文学社群负薪行歌，传扬社群理念或前卫美学；较诸书籍，杂志更能荟萃群伦，展现不同的书写风貌或多元的众声；较诸网络，杂志则存留鲜明的班底印记，标志出文学地图上班底的结集和文学运动的轨迹。因此，文学传播的主要功能，透过文学杂志来观察，都能具足，文学杂志在这个层面上来看，近则映现了不同年代的文学发展变貌，远则浮凸出文学史的枝梗脉络。

355

就杂志内容与形式而言，可探讨其创刊宗旨与编辑策略、怎样征求稿源；是向特定作家邀稿或鼓励新人投稿？美术设计；封面与内页设计

354战前文艺副刊的研究，参见杨松年、周维介合著《新加坡早期华文报章文艺副刊研究1927-1930》（新加坡：教育出版社，1980）、杨松年《战前新马报章文艺副刊的论析》（新加坡：同安会馆，1986）、《南洋商报副刊狮声研究》（新加坡：同安会馆，1990）

355向阳《浮世星空新故乡：台湾文学传播议题析论》（台北：三民书局，2004），页29-30。

等。从文学史来看，研究文艺杂志在特定历史时期、文化领域；国家社会或地区，透过观察与叙述，可将其构成的文坛呈现出来。其次，由谁负责编辑？就某主编负责的特定时期的杂志内涵，表现与他者之间的关联或差异。任何刊物都有一条历史轨迹，特定主编，可能表现出不同的文艺风格、审美趣味与意识形态之倾向等。有些富重要性的文学杂志的创刊会成为文学发展的里程碑或思潮的旗帜。检视这些刊物以了解新华文学场的嬗变、思潮的演化等，有助于建构新华现代主义文学的完整图像。因不同时代生产的刊物，呈现着特定时代文学社群的起落生灭，跟社会文化变迁也密切相关。从史料搜集与整合而言，可以缝补文学史或文学出版的缝隙，研究者作填补空隙的工作，而读者则可以通过文学杂志了解整体文学史的原貌。向阳指出一本持续出版的文学杂志可“扮演文学资讯公共论域的角色”。（向阳 2004:32）

50、60 年代期间，新马华文文艺刊物出版相当蓬勃。当时，因文艺思潮与社会意识形态的缘故，期刊杂志多以反映现实生活、阶级斗争或反殖民统治、表现爱国意识的写实主义、新现实主义文艺观为主导，如《荒地》（1953）、《耕耘》（1954）、《文艺报》（1954）、《新青年》（1960）等刊物都在极力传播此类文艺或社会思想。此外，当时大专院校也各自出版文艺期刊，如南大的《大学青年》（1959）、《戏剧研究》（1961）及《北斗》（1969）、新大的《文艺季风》（1964）、义安学院的《文艺生活》（1965）等虽不如前者激进，也多是以现实主义为办刊理念或维持中庸平实的编辑风格。像《蕉风》月刊（1955）、第4期之后的《文艺季风》（1967）、《猎户》（1969）、《茶座》（1969）等，有意识地译介西方文艺理论、欧美现代主义著作或大量采用台湾现代派文学作品的刊物，在当时属于少数异类。它们或被主流文艺群体排挤，或被视为现代主义风潮滋长的温床而遭受意识形态的批判。然而，对新华现代主义思潮的拓展与深化却起着极大的效用。诚然，论述马华现代主义文学必须提到《蕉风》，并以它作为现代主义文学杂志的代表，故对其现代主义编辑风格做深入评论者不乏，如方桂香的论文就以“马来西亚文学杂志《蕉风》为个案”做详尽的论述。笔者也重视《蕉风》的存在意义，把它置于此章论述的首位，但基于前者已有详尽剖析，此处将概括性地论述其编辑策略与特色，以着重探讨 60 年代以后，尚未被论析，对新华现代主义文学发展更为重要的期刊杂志。

第一节 新马现代主义文学重镇：《蕉风》

对新马现代主义文学而言，创刊于 1955 年 11 月 10 日的《蕉风》，是第一本倡导现代主义诗学的文艺期刊。最初是由设在新加坡的“蕉风出版社”创办，第 2 期封面上标着“纯马来亚文艺半月刊”，故其编辑宗旨是倡导马华本土文艺风格。第 73 期《蕉风》（1958 年 11 月）开始改作月刊，于 1959 年随出版社北迁马来亚吉隆坡“八达岭”（Petaling Jaya），同年 4 月第 78 期《蕉风》改版，除刊载各类文体创作、绘画、摄影艺术作品外，增添作家作品专题、文艺理论、西方文学译著、独幕剧、书评及文艺评论（此栏目是“文艺沙龙”），且刊载白垚《新诗的再革命》³⁵⁶一文，被论者视为马华现代主义文学运动的滥觞。第 80 期还随刊附送一本新诗选集《美的 V 形》（1959 年 6 月），选集内多是台湾现代诗人如罗门、余光中、蓉子等的作品。1964 年白垚在《蕉风》的“现代诗闲话”一栏，陆续发表关于现代诗的评论，也因此招致反现代诗读者的批评，被嘲讽为“蕉风诗派”。

故 1969 年陈瑞献加入“蕉风编委”，创造现代主义风格前十年，《蕉风》已经展露其现代意识。后来的研究常指《蕉风》是从第 202 期（1969 年 8 月）开始进入现代主义风格编辑期，白垚则认为第 78 期改版后就很“现代”了，而《美的 V 形》是具体的表征。不过，他承认当时作品不完全成熟，认为《蕉风》后来能展现“现代派”风格，在《南洋商报·文艺》主编完颜藉功不可没。因为完颜藉才使第 202 期《蕉风》跟现代派再续前缘，发展成一本综合创作、文学批评理论与翻译外国文学作品并重的文学杂志。³⁵⁷

《蕉风》从第 202 期至 233 期（1972 年 4 月）皆采用集体编辑方式，当时的编委有姚拓、白垚、李苍、牧羚奴、周唤、梅淑贞等，毋庸置疑他们都是现代派的推崇者。从此，《蕉风》全面刊载本土现代派作者的创作或译作。70 年代新马两国虽分家多年，新加坡作者仍继续在《蕉风》投稿，本地读者也还能够购买到《蕉风》。由于陈瑞献参与编辑，便将完颜藉、贺兰宁、英培安、南子、谢清、蓁蓁、孟仲季、零点零、文恺、流川、沈璧浩等新加坡现代诗人群体带入《蕉风》，让新马两地现代作

356 参见第三章第一节马华现代主义风潮的肇始，页 71。

357 白垚〈蕉风旧事学报当年〉，原载于马来西亚《南洋商报》，后转载《联合早报·星期副刊·文艺城》（1998 年 1 月 18 日）

家汇流在一起，壮大《蕉风》的作者群。此时它的现代主义风格更加鲜明突出，从其编辑策略可窥探其风格之创建。

对西方现代文艺作品的译介一直是《蕉风》编辑重视的部分，而1969年后则有大规模与策略性的推展。方桂香指出《蕉风》的翻译文学³⁵⁸是新马现代主义文学运动的特殊风景线。（方桂香 2010:605）综观，现代文学杂志，从上海30年代的《现代》，到台湾50年代的《文学杂志》与60年代的《现代文学》都极为重视译介西方文艺理论或现代文学著作。这对接触与理解外来文学思潮、流派、文艺观、批评理论等知识，以便在本土文学语境中实验新技巧，创建新观念，生产新作品极为重要。因此《蕉风》采用制作“文学专号”³⁵⁹的方式，每期聚焦于某些特定课题；或文体或作家作品，使阐述更详尽，评论更深入。于是《蕉风》以各种专号、专题作为凸显其现代主义文学风格的编辑策略。如第205期的“诗专号”³⁶⁰（1969年11月）内容包括：

（一）蓁蓁介绍1969年获诺贝尔文学奖得主，爱尔兰籍诗人兼剧作家沙姆尔·毕克（贝克特，Samuel Beckett, 1906-1989），并翻译其诗作。

（二）双禾（牧羚奴）译 Henri Peyre 的《〈释波德莱尔的〈交应〉〉》。

（三）牧羚奴译 T.S 艾略特的诗《多风之夜狂想曲》，再选译 M.C.Radbrook 的诗评《艾略特的〈多风之夜狂想曲〉》。

（四）牧羚奴译里尔克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）诗多首；《早春》、《果实》、《秋日》、《诗人之死》、《你是未来》及蓁蓁译诗评《里尔克的两部巅峰诗作》。

白垚在《风讯》中说明推介世界各国（英美、法德、西班牙、意大利、苏俄、印尼、非洲等）诗人是“诗专号”主册。另外，增加诗创作小册“星马诗人作品”，刊载13位新加坡诗人的作品³⁶¹。此处介绍的是《新加坡15诗人新诗选集》，并将诗选序文以“诗人诗想”刊出。这显示《蕉风》对于现代诗的重视，必然跟编者的编辑理念与推广现代诗的策略密切相关。如第207期的“戏剧专号”³⁶²（1970年1及2月合刊）内容包括：

358表 74:《蕉风》的翻译作品统计，方桂香《新加坡华文现代主义文学运动研究》，页605-624。

359表 76:《蕉风》专号/专题统计，同上注，页634-635。

360表 77:《蕉风·诗专号》第205期翻译作品统计，同上注，页638-639。

361《新加坡15诗人新诗选》中莫邪、林方、赵慕媛三人不再其中。

362表 79:《蕉风·戏剧专号》第207期目录，同上注，页644-645。

(一) 牧奴羚、安顿礼合译贝克特剧本《结局》、张库(牧奴羚)译 Guy Dumur 评介《毕克与浪人的语言》。

(二) 黎骚(完颜藉)译英剧作家, 2005 年诺贝尔文学奖得主哈罗德·品特(Horold Printer, 1930-2008)剧本《夜》, 并译 Gerald Schoenewolf 剧评《戏中戏》。

(四) 蓁蓁译 W.K.Wimsatt 评介《艾略特的喜剧:〈鸡尾酒会〉》。

第 211 期的“小说专号”³⁶³(1970 年 6 及 7 月合刊)以作家及作品为专题, 内容有:

(一)“阿伦·何布-格力叶专题”——郝小菲译《场景》, 伽芬译 Alain Robbe-Grillet (1922-2008) 评论《新小说, 新人》。

(二)“E.M. 福斯德专题”——施繆陀(蓁蓁)论述《英国小说家福斯德逝世》, 译福斯德评论《社会对艺术家应负的责任》、译林绿《谈福斯德〈贺华思庄〉里的隔阂问题》。

(三)“《尤里西斯》专题”——完颜藉评论《关于〈尤里西斯〉的第一章第一节》、译《尤里西斯》(Ulysses, 1922)原著节选、岂凡《紊乱中的统一: 乔哀思和〈尤里西斯〉浅析》。

(四)“牧羚奴小说专题”——梅淑贞《论牧羚奴小说集》、蓁蓁《游魂的控诉——论牧羚奴的小说〈不可触的〉》、流川《〈针鼹〉的解剖》等评论。刊载《不可触的》与《针鼹》两个短篇小说。

第 240 期的“评论专号”(1973 年 2 月)内容有:

(一) 莫邪评梅淑贞的《翻开梅诗集》、南子序完颜藉的《填鸭的滋味》及《试释文恺的“乱”》。

(二) 流川、南子特撰《冥想之国——陈瑞献个人画展纪盛》, 包含特写、新闻界的反应: 中英报报道、电台访谈、评论等。画展观后诗作文恺的《冥想变奏——写牧羚奴的画》、谢清的《沉坐在一个冥想画展之我的感觉》。

此外,《蕉风》也制作个别现代主义作家专题, 如第 218 期的“卡夫卡专题”(1971 年 2 月)内有陈慧桦译其小说《巨鼹》、郁怡译《判决》、周小洁译 Philip Rahv《论卡夫卡及其短篇小说》。又如第 222 期的“海明威专题”(1971 年 7 月)内有赖瑞和译关于海明威的论析: Malcolm Cowley《海明威作品里的梦魇与祭礼》、Joseph Waldmeir《海明

363表 80:《蕉风·小说专号第一期》第 211 期之目录, 方桂香《新加坡华文现代主义文学运动研究》, 页 650-651。

威对人的宗教观》。第 223 期（1971 年 8 月）仍有赖瑞和论《海明威的文体》、Mark Spilka 论《〈太阳照常上升〉里的爱情死亡》、知知译《威士忌与文明人的真谛》、黄天才译 A.E Hotchner 的《海明威谈写作》、正士的《关于海明威的……》。第 227 期（1973 年 1 月）关于海明威的课题还有何秀兰译《玛利·海明威访问记》。同期有赖瑞和译美国诗人佛斯特（Robert Frost, 1874-1963）的诗作《荒地》及 Cleanth Brooks & Robert Penn Warren 的《释佛斯特的〈荒地〉》等篇。第 224 期（1971 年 9 月）又制作一个“牧羚奴作品专号”，刊载其小说、诗、散文（梅诗序、流川诗序）、剧本、寓言、翻译等作品；还有法国女小说家 Charlotte Delbo（1913-1985）的《归来》、马来诗人拉笛夫（Latiff Mohidin, 1941-）的诗作《玛牙》及其它创作笔记等。从各类专号的文本选材，可见翻译作品是《蕉风》现代主义风格形塑之重要元素。第 246 期的“散文专号”（1973 年 8 月）则例外，刊载纯中文散文创作与评析。有温瑞安《散文的意象：雄伟与秀美——略论余光中、叶珊的散文风格》、“天狼星诗社”主催的《散文座谈会》，由温任平、黄昏星、方娥真等人参与讨论马华现代散文的特性及其发展。当中亦刊载新华作者林山楼、莫邪、谢清等的散文作品。

其他还有第 220 期的“马来文学专号”（1971 年 5 月），介绍新旧马来（印尼）文学的发展与作家作品，拉笛夫是其中一位杰出的马来现代诗人兼画家，对马来文学现代性的追求不与余力。第 235 期的“电影专号”（1972 年 9 月）则介绍东西方新浪潮电影、经典名片与导演等。

这些专号无论内涵或形式都编制得十分严谨，选载作家作品与评论都极具深度，对现代主义文学的传播也极具力度。然而深一层思考，从杂志文本的生产与传播层面看是具影响力，尤其是面向马华文学场，但对新华文学场内的接收与影响程度却较难勘查。毕竟 1969 年到 1973 年间，《蕉风》仍在新加坡销售，不过本地已在生产自己的文学期刊。换言之，新华文学场也在探索本土的文学方向，彼此的现代主义精神内涵虽有共性，但各自的社会文化元素，如城市化、语文政策、国族建构等，已大相径庭，遂使本土现代主义内涵朝不同层面进行自我重塑。

值得注意的是，第 314 期《蕉风》（1979 年 4 月）转载“南大诗社”创办诗乐的相关篇章，如潘正镭《一个意念的浮现》与杜南发《走入诗的歌者》（两篇原刊于《红树林》第 3 期）。第 319 期（1979 年 10 月）制作“新加坡年轻作者专号”，推介周维介、潘正镭、杜南发、陈来水等的作品，并刊载杜南发的《丛文学期刊看新加坡文坛》及《我们所见

的新加坡文坛——几位年轻作者的看法》。当时的编辑张锦忠³⁶⁴，跟《红树林》编委潘正镭等人关系友好。80年代以后，两地新生代作者已没有往来，文学的互动也因此中断。之后《蕉风》有其发展及变革，已不是本论文的研究范围，故不论述。直到2002年12月14日，马华文学馆与草根书室联办一场《蕉风》复刊座谈会——“蕉风的文化记忆与华文文学杂志的未来”，主讲者有诗人南子、新生代作者黄浩威（1977-）和马华资深作家陈蝶（陈婉容，1953-），座谈会记录整理成《两岸的记忆在蕉风椰雨中——旧雨新交谈〈蕉风〉》，发表在第490期（2003年5月）。《蕉风》或可唤起南子早期的现代主义创作记忆，对黄浩威它是陌生的，可见《蕉风》对新华文学场的影响力80年代后已消失殆尽。

“蕉风出版社”曾出版两套丛书；即《蕉风文艺丛书》（1957-1961）与《蕉风文丛》（1971-1993）。新华创作亦在其中，如牧羚奴、郝小菲合译俄国舞蹈家 Vaslav Nijinsky（1889-1950）的《尼金斯基日记》（1971）、歹羊的《点·线随笔》（1972）、完颜藉的《填鸭》（1972）、牧羚奴与梅淑贞合译拉笛夫的马来诗集《湄公河》（1973）、蓁蓁《蓁蓁论文集》（1975）、王润华《山水诗》（1988）。³⁶⁵

一份杂志若能兼容并蓄，包含多种文学流派，便可能出现文学样式共生的现象；文学的共生性，提供一个多维与世界文学连接的公共空间。由此可见，文学流派的生成与发展跟杂志的倡导，关系绝对密切。

此外，由新大中文学会在1964年4月创刊的《文艺季风》（*Seek*），原是一份现实主义倾向的校园刊物。第4期开始，陈瑞献为它设计封面，并在刊内发表散文、现代诗与译作。第5期刊登完颜藉的现代主义文学“宣言”《开个窗，看看窗外，如何？》、贺兰宁、梅淑贞、英培安、南子等现代派诗人的作品也陆续加入。即便编者声明他们采取“无主义色彩”的编辑策略：

在文艺的园地里，主义的纷争是激烈的，水火不容的，只要我们对星马的文艺刊物稍微有注意，就不难发现一般刊物的出版，十九有着“主义色彩”的成分，很少有兼容并包的精神。[……]我们是没有任何偏袒任何主义，站在纯文学的立场，我们认为任何文学作品，只要内容好，技巧高，就有它存在的价值，至于存在的短暂或久远，那就必须视其与时代精神相拍合与否了！（《文艺季风》第5期）

364张锦忠从1976至1981年间负责《蕉风》编务，当时名张爱伦，后来也用张瑞星。之后他到台湾求学。毕业后，1985到1986年间再任《蕉风》主编。

365参见李锦宗〈“蕉风文丛”的出版历程〉，载《蕉风》第500期（2008），页23-24。

然其现代主义倾向已明显，第 6 期（1969）由秦蓁主编，就更显著了，只是这期以后便停刊，其现代主义风格也就此终结。

第二节 现代文学理论实验室：从《茶座》到《接触》

虽说没有作品的积蓄无法构成文学，因作品在文学中占重要的位置，可是作品不能只停留在创作层面，它们需要被阅读与批评，并且接受文学理论的介入，以作为创作与批评的基础或依据，提升作品的素质。对现代主义文学而言，文学理论更是创作、阅读与批评过程中，不可缺少的元素。从 60 年代开始，本地一些杂志编辑就已意识到文学理论的意义，而通过西方文学理论的译介，结合编辑形式，引进各种现代主义文学理论，组成杂志内涵的重要成分。然而，文学理论有它形成的时空背景、思维结构与运用条件，既考验编辑的学识深度，亦挑战读者的接受能力。因此，以文学理论作为内容的期刊杂志在新华文学场的生产与传播不是一件易事。这类刊物犹如现代文学理论的实验室，有成功亦有失败。成者引入具普遍性的理论，把作品诠释得更透彻，让读者易于接受，失败者可能是概念艰深难懂或编辑手法过于前卫而遭到排斥。但对编者、作者、读者三方而言，这样的刊物是极具尝试性与挑战性的。

这节将着重英培安在 60 年代末到 70 年代初，停顿一段时间之后，再到 90 年代初，期间所编辑的两份具代表性的现代文学杂志——《茶座》（TEAHOUSE FORTNIGHTLY, 1969-1972）与《接触》（Encounter, 1991-1992），探讨它们引介现代文学理论的编辑策略与刊物的特色。

从《蜗牛》与《前卫》说起

其实，在编辑《茶座》与《接触》期间，英培安还编过《前卫》（Tsyau Wei /Vanguard Monthly, 1973，仅两期）与《蜗牛》（1972-1974，共六期）。不过，英培安指出，创刊于 1972 年 12 月的《蜗牛》并非他主编³⁶⁶，而是由一群关注政治时事的青年所组成的“蜗牛出版社”在策划，其社长是张克润，社员有沈璧皓，吴伟才、林任君（1950-）等人。英培

366 《新加坡华文期刊 50 年》表一：文艺、综合类，序号 112《蜗牛》，其备注栏中注明“英培安主编”（新加坡国家图书馆，2008，页 25）。2012 年笔者向英培安查证，他澄清此仍勘误。2002 年英培安接受《圆切线》编辑访谈时有详尽说明。见《圆切线》第六期，页 297-300。

安是后来被邀参与编辑讨论，也提供稿件，比如把《前卫》里的“安先生的世界”这一栏目转入《蜗牛》刊载。《蜗牛》的内容多是时事评论，编辑宣称“站在本地人的立场，从本地的观点去批评本地的事情。”³⁶⁷，用词尖锐、观点犀利，可说是集嘲讽、幽默、嬉笑怒骂于评论及杂文中。后来，文化部以内容涉及政治批判为理由，下令《蜗牛》禁刊。英培安在《圆切线》第六期中作此阐明：

我办《前卫》其实只办了两期，供稿给我的任君提议——不如我们把精力都放在《蜗牛》那边，参与进去把《蜗牛》改掉。《蜗牛》本来是一份文学杂志，我记得是立化的几个学生办的，初期是小型的，都是文学多，像吴伟才他们都在那边写东西。我们进去把它弄成比较政治性的杂志，像报纸式的，很好卖，出了几期。原先在《前卫》写稿的，都在那边写文章。我在那边写《安先生的世界》，写一些批评政府，比较幽默的杂文。（《圆切线》第六期，2003:299）

据知《蜗牛》曾在英培安当时经营的“草根书室”（1973-1974）售卖，销量不错。由此推断，《蜗牛》从原本的纯文学现代派期刊转变成政治性杂志，勇于挖掘与批判政治禁区议题，而广受当时的读者喜爱，却也因此搁置了现代主义文学的实验与探索。这是编辑群当时的选择，故不作价值判断。

至于创刊于 1973 年 5 月的《前卫》，除诗文创作外，还包括“论文”；即刊载人文社会科学类篇章、“小块文章”；即篇幅短小的生活感言随想、“杂文”、“翻译”、“安先生的世界”主要针对本地社会时事课题进行针砭、“艺术”则刊载现代派的电影评述、嘲讽性质的漫画等。如第一期有“纪念毕加索”专题，介绍画家的生平事迹以及不同时期创作题旨的内在联系。《前卫》尝试把现代主义在文学之外的其它艺术形式带入期刊，既丰富内涵，亦开拓读者的阅读视野。正如英培安在“编辑手记”里说：“如果要感受青年人纯真的友谊与热情，要在心灵上或学识上更充实，不妨办一份杂志”。（《前卫》第二期，页 2）这样的编辑理念与策略，在办《茶座》时即已存在，之后的《接触》也继续实践，且更为精进。在封面设计方面，《前卫》采用现代抽象画作为期刊封面，试图突出其现代派审美观，而这样的设计风格到《接触》时更加强化。这种设计概念，跟现实主义文艺刊物的封面有所区别；它们

367转引自“编者的话——可能是最后的话”，见《新加坡华文期刊 50 年》，页 195。

的封面多以写实的绘画、剪纸、木刻、陶泥塑或摄影图片为主，题材多是突出劳动阶级刻苦勤奋的人物形象与生活写照，而现代派风格则色彩斑斓、构图抽象，具强烈的视觉效果。

同时，两期的《前卫》都在内页为《蜗牛》的出版做宣传：“请看蜗牛杂志第二期，即将出版”，足见两者关系密切。为同道宣传，本身却在同年7月停刊。如前所述，随着具社会批判意识的栏目“安先生的世界”转入《蜗牛》，《前卫》对现代文学艺术的传播功能也就随之终止。不过，《前卫》“发刊词”中对“拓荒意识”的自觉与反思，却是文学现代性必有的精神意识与文化视野。编者申明愿当拓荒者，但不是亦步亦趋的模仿西方新浪潮，做标新立异的假嬉皮士；也不是被情绪冲昏脑袋，让野心家牵着鼻子走的激情主义者，而深知：

[……] 一个拓荒者，所需要的是独立的思考，独立的判断，和有个性的创新精神，他是勇敢的，也是理智的、坚毅的。

[……] 我们清楚的知道自己的学识与资历仍是很浅薄；这儿虽是文化沙漠，比我们更具资格作前卫的“作家”不是没有。但，在某些天真的傻事上，我们却敢说，一直都坚持住自己的理想与立场。

我们可能未具有作为一个拓荒者的才识，但庆幸还蕴藏着作为一个拓荒者基本上应有的牺牲精神和胆识。[……]（《前卫》第1期，〈发刊词〉）

《猎户》的现代性感召

《蜗牛》与《前卫》之外，这期间还有一本综合性年刊，即《猎户》（The HUNTSMEN，1969-1971，共三期）不能被忽视。据知《猎户》编辑群多是公教中学校友，其中南大政行系毕业的李文（1946-）曾任主编。《猎户》每期以一个社会文化专题作特辑，进行学术性的探讨与剖析；包括座谈会、调查、访问、论述、文摘、翻译等。如第一期是大专院校的“读书风气问题”、第二期是“中西文化的差异与新加坡华英校教育问题”、第三期是“种族主义、民族主义，新马人权与自由条例”专题。这个“猎户专辑”犹如学术性的“社会科学研究报告”，取材深广、呈现方式系统化、论述精辟，可见编辑群学术训练扎实，且对国家社会体制、人文素养、国际时事、历史政治等议题的关注与思考，展现的是现

代知识分子独立自主的批判精神与反思能力。《猎户》的其它栏目还有：“猎户论述”、“猎户文艺”、“猎户专栏”包含文艺创作、摄影、绘画、美术设计、音乐、表演、教育、世界风土、人物活动介绍及评论等，内容丰富，手法多元。猎户编辑在创刊时特意声明对“论述的要求”：

有创新的意见，有独特个性的作品，都欢迎。猎户希望能做触媒，做思想、生活、艺术交流的桥梁，只要不把阴郁和不自由的空气带来，只要不损人性尊严，[……]

思想、生活、艺术永远不可能只有一种意见。猎户希望通过冷静的分析和讨论，找寻出一条新的道路。喧嚣和冷嘲热讽于事无补，对真理一点也不诚恳。所以我们不要模式主义者。

猎户生活在这地区，[……]当然要思想这个地区的问题。因此对论述这地区的作品优先发表。猎户还需要吸取外地更丰富的营养，对这些做有系统的介绍和批判[……]

[……] 猎户论述，就是要求真心作独立思考的人，写有个性的作品，带着对人类前途的热爱的感情。（《猎户》第1期，页106）

由此看来，《猎户》不是一本普通的综合性刊物，尽管编者在创刊时指出：“猎户是综合性的，纯粹做学理和一般的讨论”（《猎户》第1期，“猎户的理想”）。就其编辑视野的开阔，呈现手法的新颖多样，无论在60年代或现今的新华文学场，它都是一本极具现代意识与独特风格的华文刊物。诚如《猎户》的编辑理想：“猎户所企求的风格，是现代、清新、多姿多彩。猎户努力要创造一本有个性的杂志。”（《猎户》第1期，“猎户的理想”）

虽说《猎户》不是纯粹的现代主义杂志，但“猎户文艺”栏目，刊登的都是新马现代派诗人作家的创作。如梅淑贞、零点零、谢清、南子、蓁蓁、贺兰宁、孟仲季、柯彬（曾德阶，1950-）、完颜藉、吴伟才、文恺、沈璧浩、牧宇人、流川、英培安、莫邪、陈君等人的诗文都在其中。在翻译作品方面，有黎骚译苏联作家 Issac Babel（1894-1940）的小说《盲者》、钱歌川（1903-1990）译 Colin Howard 的《大至急》及 Edward Wallace 的《夜行者》、渡河郎（英培安）译 Edward Albee（1928-）的戏剧《美国梦》、陈瑞献与安东尼合译比利时作家 Henri Michaux（1899-1984）的两篇小说《在皇后的寝室》与《一个安静的人》、陈瑞献译法国诗人雅克·卜列维的诗选。毫无疑问的，这些都是现代主义文学。

周维介和杜南发两人在接受笔者访谈时，不约而同地提到他们早期阅读《猎户》的经验。杜南发指出他喜爱的就是《猎户》的现代感与创意³⁶⁸，而笔者借阅的三期《猎户》都是周维介的个人珍藏本。

猎户编辑在《创作和“主义”的论争》³⁶⁹一文中则引用痙弦的观点，做为他们对“传统”与“现代”论争的看法：

对于仅仅一首诗，我常常赋予其本身无法承载的容量，要说出生存其间的一切，世界终极学，爱与死，追求与幻灭，生命的全部悸动，焦虑，空洞和悲哀！总之，要鲸吞一切感觉的错综性和复杂性，如此贪多，如此无法集中一个焦点。（痙弦）这一个焦点便是反映现代人精神面貌的一面镜子。这精神便是现代人投射在现代诗中的精神。（于此，我们似乎不必[……]为“现代”和“现实”作愚蠢的区分。）一首诗的负荷，是何等的重；一个诗人的负荷，又是何等恐怖的精神虐待呵！[……]

那么，真正的创作企图，该是怎样呢？

扎根在艺术中而非扎根在生活中的作品是垂死的，虽然也可能完美，但却是颓废的。（痙弦）这也许能作为我们的答案。[……]任何真正的创作企图，该是创作者真实生命的展示。

[……] 我们千万不能捧着“今后我国的作家，如欲达到够格的水准，惟有向西方学习，思想和技巧一律学习”那种一点自尊都没有的脸谱去见人。[……] 一个真正的创作者，应该站在固有的传统上，向内也向外吸收。（《猎户》第1期，页152）

由此可见，猎户编辑不是没有限度的追求“现代”，也不盲从西方的现代主义思潮，这也就是他们所主张的个人须具独立思考与判断力的表现。

《茶座》现代文艺美学观的实验室

《茶座》半月刊创刊于1969年6月25日，主要由英培安、蘋儿（吴明珠，1952-）主编，茶座出版社出版。第二期即改为月刊，后来则不定期出版。3年多内《茶座》共出版15期，1972年11月停刊。随后英培安即参与前述《蜗牛》与《前卫》的编务。故《茶座》是英培安编辑

368参见附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（二）杜南发访谈，页481。

369此篇没有作者署名，故将之视为猎户编辑的看法。

文学杂志，最初与最具实验性的文本空间，也是他的现代主义文学理论与现代文艺美学观最早的实验室。创刊初期，英培安曾请他在义安学院中文系的老师李辰冬、钱歌川等人给《茶座》提供文章，而杂志封面上的“茶座”二字还是钱歌川的书法。后来作者群壮大，除了本地作者，马来西亚作者也有不少。

值得关注的是，这期间《蕉风》从第 202 期起，陈瑞献加入编委后，亦实践一系列革新的编辑策略，开展现代主义文学杂志的风潮。两刊是否有并置比较之可能，笔者暂不定论。但以《蕉风》自 1959 年以来的现代主义文学背景及编委的集体办刊实力，《茶座》无论在物资或人力方面确实难以较量。事实上，《茶座》在《蕉风》之后出版，某种程度上受其影响是极为可能的，何况英培安也曾是《蕉风》的现代派作者之一，必然也是其读者，编辑理念与方法都可能相互参照。但《茶座》的不同则在于它完全置身于新华文学场，换言之，它呈现的是现代主义文学在新华本土文学语境里的实验与实践成果，而《蕉风》则肯定有马华文学场特定的、在地的文化元素在发挥作用。

《茶座》除文艺创作，也介绍欧美现代文艺理论。从创刊到第 8 期（1970 年 5 月）的主要内容包含：（一）“茶座诗画”，即以一幅图片或画作配搭一首现代诗；（二）“杂文”；（三）“剧·影”，英培安的第一个戏剧作品《人与铜像》即在其中发表。有东西方电影介绍与评论，如法国新浪潮电影、日本名导演兼编剧黑泽明的电影、评论港台导演的电影技巧等篇章。其中有渡河郎译 LeRoi Jones（又名 Amiri Baraka, 1934-）的《塞孔补缺的木楔》、曹永祥译 Donald Richie（1924-）的日本电影《红胡子研究》，王津平译土耳其现代派导演伊力卡山（Ella Kanza, 1910-）的访谈录；（四）“论述”，如李辰冬的评论《文学的本质》；（五）“小说·散文”，英培安早期的现代主义小说如《活在影子里的人》、《白蝴蝶》都在其中刊载；（六）“诗”，刊载的也多是当时现代派诗人的创作。《茶座》每期会插入几则中西漫画及相关评述，可见编者对漫画艺术的认识与推介，这也是现代杂志多元化的表现。《茶座》还辟出版位，名为“学生茶会”专门发表中学、高中及大专生的作品。此外，编者还组织读书会，鼓励学生阅读指定书刊，进行读后感分享活动，以促进编者与读者之间的交流。

从第 9 期（1970 年 12 月）《茶座》开始革新，编者谓之“风格清新，立场超然的杂志”，除原有栏目内容增加之外，对本地社会时事、文化现象以及政治事件、人物的评论更深入透彻，批判性明显增强。“安先

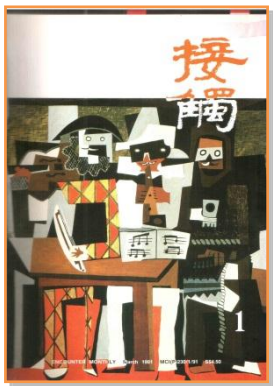
生的世界”就出现在这时期。如第 11 期（1971 年 8 月）的《星加坡报业风波纪事》，将 1971 年 5 月 2 日《南洋商报》社论主笔李星可（1913-1996）及三位管理层要员的逮捕事件详尽陈述，且表明编辑的立场，以发出不同的声音与观点。这种知识份子批判意识的高度自觉，显示《茶座》及其编辑策略对社会课题的关注与省思。第 12 期的“论文”就有一篇芜阶先生译自《新国民午报》的《新加坡的文化气候，论知识份子的义界、任务与类型》。革新版增添“茶座茶话”栏目，由二三人对谈某些特定的话题。如第 9 期有钟瑜、迈克、英培安三人的《喜怒哀乐拉杂谈》，谈论默片及港台电影导演李行、胡金铨、李翰祥电影里的喜、怒与哀的表现手法。虽谓之“拉杂谈”，但内容富知识性与见地。革新版还制作两个“现代诗专辑”，一是英培安，另一是谢清。第 10 期则有“戏剧特辑”，由英培安，蘋儿翻译 Arthur Miller（1915-2005）的戏剧《售货员之死》，斯人译 Romain Gary 的《法国新潮派电影浅析》。其中翻译小说，如卡缪的《沉默的人们》在刊中连载数期，其他外国作家如 Maurice Fridberg（1910-1993）、Roy Hiligoss、Stacy Aumonier（1877-1928）的作品也都有被翻译。而译者多是渡河郎，其实英培安兼具多重身份，既是编者，也是创作者与译者。革新版也在每期刊后，列出作者的名字，遂可看出《茶座》的作者群不小。有李辰冬（台）、钱歌川（台）、渡河郎、英芷、蘋儿、梅淑贞（马）、沈璧浩、李苍（马）、吴伟才、迈克、谢清、宋子衡（马）、南子、莫邪、流川、古禽、蓝梦、轲思郎、蹦蹦、何发、吴启昌、绿浪、悄凌（马）、静子、雅刚、野野村、艾文、蓝牧、潘文为、赖敬文、温任平（马）、郭永秀、丘静溪等。《茶座》也在内页为《蕉风》作推荐，可见两岸杂志亦有互动。

英培安曾说，《茶座》的作者不少是现在仍写作的中年作家，如吴伟才、迈克、南子等人，也有马来西亚的现代派作家，如梅淑贞、李苍、温任平等。当年还在初院求学的迈克（现已移居香港），还帮忙在学校售卖《茶座》。英培安指出，70 年代同人杂志能够生存，是因为可以拿到学校售卖，销量很不错³⁷⁰。后期的《茶座》社会批判意识日渐强烈，也很关注世界局势，比如有翻译关于越战的评述文章。此时，英培安的思想已开始转变，对现代诗的个人主义思想产生质疑，故其诗风转为浅显，有种鲍勃·迪伦（Bob Dylan, 1941-）式的民歌风格，此时他也跟现代

370 《圆切线》第六期（2003 年 4 月），页 298。

派诗友逐渐疏远。70年代中期以后，英培安不再办文学杂志，直到1990年代初才再次办刊³⁷¹。

《茶座》由英培安一人撑持，三年内出版15期，并非易事。故其文本内涵跟编辑理念是有落差，与同时期结合编辑群力量经营的《蕉风》，在实质份量上也不能相比。不过《茶座》的编辑实验，让英培安沉寂一段时日后，再度借杂志的形式，推介他所涉猎的各类现代文化艺术理论。



《接触》从现代文学走向文化艺术理论场

《接触》月刊创刊于1991年3月，持续出版12期，1992年7月停刊，它是一本广泛介绍各类中西文化艺术思潮及文化理论的现代杂志，是英培安继《茶座》之后，另一现代文艺理论实验室。从创刊号上，接触编辑室对刊名“接触”的阐释，即可窥探其创刊目的：

《接触》的英文刊名叫“Encounter”。不是翻译，因为它们词义的内涵不大一样。我们用 Encounter，而不用其他更接近中文词义的英文作刊名，是因为，我们要我们的《接触》有更新的、更丰富的意义。

电影“Close encounter of the third kind”，中文译名是《第三类接触》。这部电影里所描绘的 encounter 或接触，是令人兴奋、难忘的。我们希望，我们也会有类似这样的 encounter，类似这样的接触。

人随着经验成长，但也随着成见成长；所以对陌生事物或思想总有排斥甚至恐惧的心理。但是，陌生的东西，不一定是危险、可怕的。如果我们能像《第三类接触》中的主人翁一样，以好奇、开放的态度来接触陌生的、新鲜的事物，我们也会像他一样，得到许多难以忘怀的兴奋与喜悦。

在《接触》杂志上接触到的，未必一定是新思想、新事物；但却是多方面的思想，多方面的事物。我们仅希望，借这小小的空间，使我们能认识到人类多方面的文化宝藏，使我们的胸襟更宽阔，视野更深远。

371英培安早期办刊与开书店的经历，圆切线社员于2002年9月1日跟他做过访谈——《办杂志与开书店奇遇记》，载《圆切线》第六期（2003年4月），页295-310。

在新加坡目前的阅读环境，办一份像《接触》那样的华文杂志是很不容易的。我们的人力和财力都极有限，所以读者的热情参与和支持，对我们非常重要。[……]（《接触》第1期，页1）

由此可见，《接触》以为读者提供接触多方面；包含世界性、文化性、艺术性的“新思想、新事物”的文本空间为其编辑目的与策略，展现出异于其他本土华文文艺刊物的新面貌，也显示编者意识到新华文学在创作、理论、批评方面有拓展之必要的眼光。即可说，《接触》是一份具思想性与理论深度的严肃性刊物。为其如此，一年多后在《停刊启事》中，编者以冷静而带批判性的言辞阐明停刊的抉择：

在新加坡这样的文化氛围，像《接触》这种类型的杂志，其实应该是由政府支助的机构或财团来办的，光靠热情和理想的我们，在一年多里竟也撑了12期，简直像训练蚂蚁唱歌那样不可思议。[……]如果《接触》的出版在本地也算是个小小的奇迹，这是支持它的朋友们与出版人共同创造出来的。[……]即不能承受重大的亏损，也自认没有本地某些作家们常挂在口上的“伟大的牺牲精神”，所以只好暂时停刊。[……]（《接触》第12期，页1）

停刊是不少文艺刊物的共同宿命，《接触》也无以幸免。然而《接触》12期的文本内涵及其所推介的文学、文化批评理论、中外作家；包括文学、哲学、教育、宗教、政治、电影、绘画、戏剧、舞蹈艺术家等，整体检视是可观且有质量的。从《接触》的目录归类，即可探视其编辑策略的规划性。每一个栏目皆以“接触”为起首以引出课题，如“接触时事人物”、“接触世界概况”、“接触性学专辑”、“接触电影理论”、“接触文学理论”、“接触文化评论”或“文化现象、表演艺术、舞蹈、绘画、散文、戏剧、短篇小说、作家、文学家、哲学、政治、当代思潮、人物专访、市声、民俗、艺坛、书评、影评、短论、杂感、旅游、古希腊哲学、中国古典文学、中国现代文学”等栏目。每一栏目内有一或几篇相关文章深度介绍、翻译、论述该特定课题或人物，而每期的“接触编辑室”会给该期的重点议题、人物、作品做概述或呈现编者的观察与想法。为更清晰地了解《接触》对现代文艺理论的推介，笔者将各期的理论与中外作家作品，归类在以下两表中，便以参阅。

表（一）：各类理论

期号	文学、文化、哲学、电影、绘画、表演艺术批评理论
第 1 期 第 2 期 第 3 期 第 8 期 第 9 期 第 10 期	▶性学、性话语、同性爱、福柯谈性（一） ▶性之哲学反省、福柯谈性（二） ▶性与道德之哲学反省 ▶性伦理学 ▶宗教化的贞节观 ▶情与欲的重新审视
第 2 期	▶结构主义文学批评
第 5 期 第 6 期 第 12 期	▶西方马克思主义 ▶西方马克思主义与存在主义 ▶西方马克思主义的停滞与发展
第 10 期 第 11 期	▶妇女解放及人类与自然的关系 ▶女性主义 ▶美国艺术界的反性别歧视运动 ▶香港电视广告中的性别意识
第 6 期	罗兰·巴尔特的唯美主义
第 9 期	▶资本主义文化批评
第 1 期 第 2 期 第 3 期 第 4 期 第 5 期 第 6 期 第 7 期 第 11 期	▶电影理论 ▶电影的艺术象征主义 ▶陈耀信圻电影中的女性意识 ▶电影对文学的影响 ▶语义学与结构主义电影理论 ▶电影符号学与新形式主义批评 ▶论好莱坞的电影风格 ▶电影与戏剧 ▶好莱坞电影中的互本文背景 ▶电影导演与剧场导演 ▶好莱坞电影的产生方式、作者及美学话语 ▶舞台演员与电影演员 ▶乌托邦的创造与幻灭——析色情电影
第 1 期 第 3 期 第 5 期	▶毕加索（Pablo Picasso, 1881-1973）论艺术 ▶亨利·玛蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）论艺术 ▶庄·米罗（Henri Matisse, 1869-1954）论艺术

第 6 期	▶林风眠（1900-1991）的绘画艺术
第 7 期	▶贾可梅提（Alberto Giacometti,1901-1966）论艺术
第 8 期	▶孔大山（英培安）《艺术与色情》
	▶胡安·格里斯（Juan Gris,1887-1927）论艺术
第 9 期	▶约瑟夫·斯特拉（Joseph Stella,1901-1966）论艺术
第 11 期	▶斯图尔特·戴维斯（Stewards Davis）论艺术
第 12 期	▶卡西米尔·马列维奇（Kasimir Malevich）论艺术

表（二）中外作家及作品

期号	外文作家及作品	中文作家及作品
第 1 期	福柯（Michel Foucault,1926-1984）《性史》	蔡深江《大学——除了明明德》
第 2 期	▶Paul Theroux（1941-）《旅行家的故事》 ▶海因里希·波尔（Heinrich Boell, 1917-1985） ▶奥大维奥·帕斯（Octavio Paz, 1914-1998）1990 年诺贝尔文学奖得主	也斯《孤寂的迷宫》 评介奥大维奥·帕的创作
第 3 期	▶葛桀姆·格林（Graham Greene, 1904-1991）1978 年诺贝尔文学奖得主 ▶约翰·厄普代克（John Updike,1932-）《兔子跑吧！》	
第 4 期	▶苏珊·桑达（Susan Sontag,1933-2004）论罗兰·巴尔特 ▶罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915-1980） 《脱衣舞的幻灭》 ▶尼尔·赛蒙（Neil Simon, 1926-）的戏剧	
第 5 期	▶布莱希特（Brecht Bertolt,1898-1956） 《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》 ▶阿尔杜塞（Althusser Louis,1918-1980）	
第 6 期	▶艾萨·辛格（Isaac B. Singer, 1904-1991） 保罗·萨特《马克思主义与存在主	

	义》 ►布莱希特《幻觉与共鸣的消除》	
第 7 期	多丽丝·莱辛短篇小说《草原日出》 (Doris Lessing,1919-2013) 2007 年诺贝尔文学奖得主	鲁迅 (1881-1936) 王蒙 (1934-) 《来劲》
第 8 期	戈狄默 (Nadine Gordimer,1923-) 1991 年诺贝尔文学奖得主	莫言 (1955-) 《断手》2012 年 诺贝尔文学奖主 英培安《城市舞 台》
第 9 期	Meredith Taxz 作, 英培安译《文化不是 中立的, 它为谁服务? 》	商晚筠 (1952- 1995) 《困境》
第 11 期	►玛格列·杜哈斯 (Marguerite Duras, 1914-1996) 《大西洋人》 ►Herdis Mollehave (1936-2001) 《有结 的男人》 ► Helen Brown (1922-) 《以小见大, 自得其乐》	
第 10 期	Piers Paul Read (1941-) 《文学的敌 人》	
第 12 期	►罗莎·卢森堡 (Rosa Luxemburg, 1871- 1919) 《马克思主义的停滞与发展》 ►伊丹·卡灵《音乐家》	杨牧《疑神十集》 西西 (1938-) 《爱情路上》

上表显示,《接触》对现代文学、文化批评理论与相关作家作品的重视与规划性呈现。犹如施蛰存在 30 年代编辑《现代》杂志时的理念与姿态,显示他是个有独特审美追求的现代作家兼编辑,“以文学理性顽抗着现实政治的巨大诱惑,在现代文学史上保持一份难得的清醒,让后人从中得到了深刻的历史借鉴。”³⁷² 转移到《接触》编者身上,其编辑理念与策略,同样突显英培安作为新华本土作家及杂志编辑,以开阔的

372 韩彬〈二十世纪九十年代以来中国现代文学期刊杂志研究综述〉,载《德州学院学报(哲学社会科学版)》,第 20 卷,第 5 期(2004/10),页 54。

文化视野和多元的艺术知识，引领读者接触世界性的文学、文化理论审美观，且仅仅以个人单薄而固执的力量实践之。

如“接触作家”这一栏目，介绍作家中有几位是“诺贝尔文学奖得主”。如在第3期介绍1978年诺贝尔文学奖得主，英国作家葛来姆·格林。编辑部除简介作家与整理作品一览表以外，还从台湾《新潮文库》转载《葛来姆·格林的生平及作品》，翻译 Charles Trueheart 作《一位羞涩的作家》与盖·菲力普作《葛来姆·格林的小说与电影》。又如第8期有慕容青译 Lucy Hughes-Hallet 作的《侧写戈狄默》，她是一位思想激进的南非女作家，1991年获诺贝尔文学奖，是该奖第七位女得主。

有些被介绍的作家，若干年后也获得诺贝尔文学奖。可见《接触》在推介世界作家作品方面，有其独到的眼光与前瞻性。第7期“接触小说”栏目中，介绍英国女作家多丽丝·莱辛及其短篇小说《草原日出》（*A Sunrise on the Veld*），她在2007年获得诺贝尔文学奖，是获颁诺贝尔文学奖第十一位女得主。第8期“接触专访”栏目里，访问中国小说家莫言，以《绝不会在小说里掺水的莫言》一篇介绍他创作背景与观念，并附上短篇小说《断手》。莫言在2012年荣获诺贝尔文学奖，成为第一位获此奖项的中国大陆作家。第2期“接触文学评介”里，刊载香港作家也斯（梁秉钧，1949-2013）的评论《孤寂的迷宫》，论述1990年诺贝尔文学奖得主，墨西哥作家奥大维奥·帕斯的创作观与社会意识。

另外，“接触电影”与“接触艺术”这两个栏目，以转载方式介绍电影理论与现代绘画艺术，则已超越文学语言文本的层面，呈现多元媒介的现代主义特色，这是新华文学杂志中少见的做法。这种编辑形式，让读者对作家的创作背景、作品内涵有更深入的认识，对世界文学潮流、文坛动向也有所接触。

就每一期审视，《接触》作为文化资讯相对庞杂的刊物，内容并不特别丰富。若以篇幅计算，40多页的杂志，可谓单薄。然而，将12期内容综合起来，置于90年代文艺批评批评理论贫乏的新华文学场，就能看出这份杂志的存在价值，它对新华文学批评理论视域的开展具启发性，能引导有心的论者做更深入、更多面向的探索。

英培安在《接触》第11期“接触编辑室”里提到“蚂蚁唱歌”的“典故”³⁷³，自嘲在新加坡这样务实的环境，由他这样的穷书生办一份像《接触》这样的文学杂志，就如训练蚂蚁唱歌一样不可思议。确实，《接触》的文本内涵与理论观念，就是到现今21世纪的新华文学场，也少有作家或评论者掌握通透，更不用说在创作中实验或论述中运用。若

373一个被监禁了20年的人，在孤寂的牢狱生涯里训练一只蚂蚁唱歌，出狱后到酒吧庆祝，要向外人显示他的成就，而歌还没唱，蚂蚁就给酒保捏死了，20年的心血化为乌有。

严格要求,《接触》所提供的“接触面”可能不尽全面,但这份杂志若能在较健全的文学气候里生存,新华现代主义文学的发展,至少在接触世界文学思潮,开拓国际视野层面上,会有迥异的面貌,故《接触》的前瞻性应该受到肯定。惋惜的是,《接触》终究逃避不了文学杂志停刊的宿命。

可反思的是,虽是文学刊物,也不能忽视其商品属性和作为传播媒介的本质。文学内涵是它的精神价值,另一半价值必须由其物质性来显现,即必须有读者购买阅读,有市场价值才能达到传播目的。如何确立文学杂志的商品机制,既能顾及文学品格,内涵实质,又能为出版者谋求利润?这种双重价值,商业利润与文化追求,考虑到文化定位、生存困境和策略等问题,有待论者探讨。

第三节 小众文学理念空间:《楼》、《风见鸡》、《后来》

70年代后期到90年代中,新华文学场曾经出现过几本独具编辑特色或“个人风格”³⁷⁴的文学杂志。它们是《楼》(Plaza,1977-1979)、《度荒文艺》(Duhuang Literary,1977-1981)、《风见鸡》(Weathercock,1990)及《后来》(Afterward,1994-1995)。简略区分,前两本的编者是新华第二代现代派群体,后两本则由第三代作者群组成。这些杂志的生产时间与传播范围有限,办刊时编辑们都是20多岁的青年,富有创意、品味独特、思想独立,故杂志体现他们的创新思维、叛逆意识及独异审美趣味。虽各自经营着有限但自足的编辑空间,自视或被归类为小众媒介,却为新华现代主义文学留下“标志性”、“革命性”的编辑文本。如今检视,这些刊物类似欧美现代文学场中出现过的“小杂志”(Little Magazine)。诚然,小众文学杂志的出现跟文坛的发展现象不无关系,可追溯到欧美19世纪末文学场内出现的“小杂志”,它原指发行量小,资金有限而又常常短命的文学杂志。这类杂志主要是为扶植标新立异(前卫艺术)的美学思想,发表实验性诗歌和散文而创立的。早期欧洲著名的“小杂志”,有《黄皮书》(The Yellow Book, 1894-1897)和《萨沃伊》(Savoy, 1896),它们表达英国文学界对维多利亚时期的思想、观念和物质主义的反抗。美国的“小杂志”则有《云雀》(The Lark, 1895-1897)和《小册

374此处“个人风格”指杂志呈现出编辑个人或编辑群的文学性格或非主流的美学观,他/他们把文学理想具体实践在刊物中,故刊物展现出“个人风格”。

子》（*The Chap-Book*, 1894-1898）。最具影响力的美国“小杂志”是创立于1912年的《诗刊》（*A Magazine of Verse*）。“小杂志”的全盛期是第一次世界大战至1930年代经济大萧条时期。欧美反传统文化及其准则的艺术家把创办“小杂志”视为传播思想，激发舆论的途径。在经济大萧条时期，年轻作家放弃办杂志而采取更激进的社会姿态，导致“小杂志”的停办。二战后，实验性创作与批评在大学院校内找到依附地，类似“小杂志”的出版物再次产生，主要是师生在学校资助下联合创立的刊物。60年代后一个新的“小杂志”运动兴起，它是地下出版物和反对现存体制的新先锋派所引起的。这些小杂志不计其数，因内容太新奇，未经时间检验，难以对其作出评价。它们发表许多实验性诗歌、小说和评论，最早扶持了乔伊斯、艾略特、海明威、威廉·福克纳（William Faulkner, 1897-1962）和新批评派作家的作品。因此，这类小杂志往往成为培养未来杰出作家的园地。³⁷⁵新华文学场的小众媒体当然不及欧美“小杂志”的盛况，但对培养（或说是“无心插柳”）未来作家方面，确是有一定的作用。曾经参与杂志编辑或积极投稿者，后来都各自在创作上有所表现，成为新华现代主义多元表述领域里的关键人物，如杜南发、潘正镭、蔡深江、殷宋玮等。

（一）《楼》的搭建与倾覆

《楼》这本纯文学半年刊，于1977年6月21日创刊，其创办人与主编是林山楼，编委包括西河洲、陈来水、潘正雷，黄意会（1954-）则负责纸刻插图。到1979年1月停刊为止，《楼》共出版4期，由“楼出版社”出版。之后，出版社以“楼文学丛书”方式继续其文学的生产与传播。杜南发诗集《酒窝神话》就是“楼文学丛书”的第一册，第二册计划是“小说之创/译作及有关小说艺术之论述作品”³⁷⁶，原定1980年初出版，后来则失去下文。《楼》编辑群是新华第二代现代派作者，其独特性首先表现在美术设计与编版上。从封面设计到内页编排到封底等，都是主编林山楼文学品味与美术构思的完美融合与交织。正如《同温层》编辑所言：

375 C. Hugh Holman, William Harmon, *A Handbook to Literature* (6th Edition), New York: Macmillan Publishing Inc. (1992), p269.

376 《楼》第4期（1979年1月），页95。

《楼》是林山楼刻意经营的一份文学期刊，极力推动一股现代主义的新浪潮，在撰稿及编版上投入无数心力，只可惜不久便停刊。（《同温层》第9期，页1）

《楼》每期另有一“刊名”；第1期是“出发的声音”、第2期是“独拍的掌声”、第3期是“回想”、第4期是“转换站风景”。“刊名”都跟内容有机结合，如“出发的声音”取自刊首语、“独拍的掌声”取自歹羊画作名称、“回想”取自法国翻译小说、“转换站风景”则是散文篇名，还有将编后语题作“登楼赋”，即使刊名“楼”也是造型别致的书法构图，可见编者对杂志整体形象设计的讲究。故《楼》就像是一座由语言文字、审美品味、文学理想及办刊热忱所砌建起来的“文学楼阁”。在“出发的声音”里，编者阐明其创刊宗旨：

之二：文学楼

[……] 洪荒以将，中文文学艺术创作者，以层层不同面目的砖和樑，层层不同的手法和技巧，创筑文学楼于人类之精神荒原上，[……] 现代的我们，面对册册记录时代与心灵之容颜之声者的伟大作品，无能禁止惊叹声后的尊敬，[……] 源远流长的文学（艺术），本就是传统的继承与发扬，本就是现代（时代）精神的不断呈现，本就是一册阐释必须走出旧传统，以现代手法创造新传统的现代（时代）的必要。[……]

之三：文学的传统和现代精神

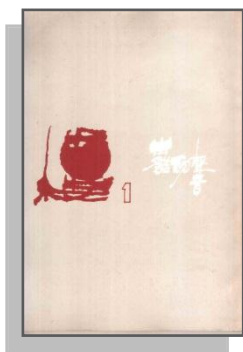
[……] 传统的继承，绝对是基于发扬传统之发展意识，而非耽溺于传统中不思上进 [……] “反传统”实是创作者的自觉表现 [……]

[……] 真正的传统精神，亦即是视传统为有生命，会发展与变化的有机体的现代精神 [……]

现代精神，绝非山洪猛兽之代名词！[……] 此时此地之戴有色眼镜看文学者加于现代精神之上的“罪名”实是种因与对传统之错误认识与井蛙之可怜狂妄和满足[……]

之四：楼说

在二十世纪七十年代将终的现阶段，在现代诗、现代小说和现代戏剧已肯定成为文学传统之一部分的今日，犹提传统与现代之似异实同的精神本质，确有过时之嫌，但！放眼本地文坛，谁能禁止



不满繁殖愤怒？创作之等于写作，五四之潮的泛滥成灾，在在显示：传统与现代之精神本质，实该再提、再论、再定。

《楼》谨此赤裸迈向现代文学花朝的声音和脚印，继、承、并发扬旧有的文学传统，以现代人的感受，以现代的观点、手法。
（《楼》第1期，页6-11）

由此可见，《楼》的创新与实验不是单纯、忤逆性的反叛传统，而是在不断否定不良旧习与成规、不断求新求变，以创造富有生机的新传统。编者强烈的现代意识与突破性的编辑手法，就是要抗拒当前主流文艺千篇一律的规范与停滞的观念。潘正镛在《〈楼〉的始末》一文中指出：

在《出发的声音》中，他言明对当时的保守文学壁垒的不满和愤慨，他要在传统与现代的夹缝中，让现代文学的茅苗仰向天空的裂罅，因此他立志创办《楼》，一份独立于保守作风刊物泛滥的时潮之外的文学楼阁 [……]

凸显《楼》为一幢最具现代面貌的文学楼阁，林山楼每一篇稿约，都是亲力亲为。当时久已不执译笔的新马现代文学拓荒人完颜藉和陈瑞猷，为《楼》注入力量是最令人鼓舞的，[……]四期的作者群，网罗了当时创作技法及题材选取十分具有“现代风”的新马中青代作者[……]

《楼》在第二期刊载了李星可的《诗的艺术与魏仓——论诗与声谐》的评论文章，是这个在文坛“匿迹”许多年的名字的首次重现；第四期的二万字小说³⁷⁷《玻璃山》的作者柯彬，这位在六十年代搞响《猎户》的人物，也是在停笔多年后，主编再三托其兄弟从澳洲拉回来的稿件。（《同温层》第9期，页68-69）

借由潘正镛的回顾与分析，可探视《楼》的现代主义精神内涵。各期内容包含散文、论述、诗、小说（包括翻译小说）、戏剧、随笔、书评等。第2期（1978年6月）特别制作“作家特辑”——“歹羊作品选集”，纪念在1977年10月病逝的本地作家兼漫画家歹羊。其中刊载陈瑞猷的引言、歹羊的漫画、线描人像、镂版画、日记、《夕阳篇》与《独

377此篇在该期目录中是在“散文”栏目。编者在“登楼赋”中亦说明：柯彬的散文《玻璃山》中珍藏着一个成长与成熟的故事，全篇共二万字，一气呵成绵密的感情。见《楼》第4期，页94。

拍的掌声》画语录，最后附上编辑室整理的作家生平事迹“歹羊岁月”及作家生活照。³⁷⁸此专辑概念后来在《同温层》中再现，拓展成“纪念耕夫”栏目。该刊第8期（1987年1月）制作“歹羊逝世十周年纪念特辑”，其呈现方式跟“歹羊作品选集”相似。可见现代派刊物之间，编辑概念的相互影响，在追忆前辈作家的创作与贡献的同时，亦深化现代主义的创造精神。

另一方面，对欧美现代主义文学作品的译介是现代派杂志引进新思潮、文艺理论与创新手法的重要途径。《楼》依循这样的编辑策略，然而对表现本土创作观、探索现代性困境、实验新技法的本地作家作品却不忽视。《楼》各期的作者来自几个现代派社团，一有“南大诗社”的郑英豪、潘正镭、杜南发、陈来水、赵慕媛、丘静溪、刘慧娟、周望桦、因摩、林鹤华、陈牧元；二有“五月出版社”及“五月诗社”的诗人如完颜藉、牧羚奴、谢清、蓁蓁、孟仲季、南子等。此外，《蕉风》编委张瑞星、梅淑贞也在《楼》发表作品，其他大马作者还有沈穿心、柯彬、方娥真、黄昏星、赖瑞和等。

由此可见，70年代的现代派杂志聚集共同的创作群体，形成同质性的文学社群。《楼》编辑室也向读者推荐其他文学刊物，如《红树林》、《北斗文艺》、《蕉风》、《中外文学》³⁷⁹、《幼狮文艺》，刊登它们的邀稿与活动信息，还提供香港诗风社³⁸⁰、台湾神州诗社³⁸¹（《天狼星诗刊》）的通讯处给投稿者。这便形成了新、马、港、台中文现代主义同质性文学场。出版四期的《楼》同样有内容不够丰富的缺陷，但跟现代主义文学或理论相关的作者作品，仍见诸其中：

378 《楼》第2期，页4-47。

379 《中外文学》在1972年6月创刊，原是台湾大学外国语文系刊物，后来台大中文系教授参与编辑，成为学院派刊物。最初由朱立民、颜元叔、胡耀恒三人主编，继承50年代夏济安主编《文学杂志》及60年代白先勇等编《现代文学》的人文学术传统与脉络。内容包括中文创作、文学评论、外国文学译介等。之后发展成学术专刊，引进新批评、结构主义、神话原型批评、比较文学等现代文化理论。

380 “诗风社”70年代初在香港成立，创办诗刊《诗风》，1972年6月到1984年6月间，共出版116期。由黄国彬、陆健鸿、羁魂、谭福基、郭懿言等人主编，后王伟明和胡燕青加入编务。《诗风》希望能够“兼收并蓄，让现代诗和旧诗互相冲击，希望冲击出真正具有新面目的中国现代诗”，作品包括现代诗作、评论，西洋诗翻译与介绍，中国旧诗创作与批评。新马诗人如温任平、温瑞安、王润华、淡莹，沈穿心、林山楼等都曾在《诗风》发表作品。

381 “神州诗社”1976年由马来西亚留台生温瑞安、方娥贞、黄昏星、周清啸、廖雁平等创立。宗旨为“发扬民族精神，复兴中华文化”，出版“天狼星诗刊”（从马来西亚“天狼星诗社”分裂出来）。1980年9月被台湾政府以“为匪宣传”，将温、方二人逮捕、拘禁后遣送回国。他们后来到香港发展，从事通俗文学创作。

栏目	作者与作品	期数
论述	▶李星可《诗的艺术与魏仓——论诗与声谐》 ▶无际译 George Watson 著《廿世纪中的景象》 ▶杜南发《再生的追索——看〈内外集〉的神话原型》 ▶无际译 G.S.Fraser 著《五十年代英国新文学运动与群集诗人》	第 2 期 第 3 期 第 4 期 第 4 期
小说	▶完颜籍译科幻小说： Ray Bradbury 作《湖》 Alfred Bester 作《两个平行的空间》 Larry Eisenberg 作《克拉洛特的下落》 ▶牧羚奴译： Virginia Wolf 著《鬼屋》 Miodrag Bulatovic 作《恋人》 （法国）Boris Vian 著《回想》	第 1 期 第 2 期 第 3 期 第 1 期 第 2 期 第 3 期
戏剧	▶李有成译 Fernando Arrabal 作《两个用刑人》	第 3 期
专辑	▶歹羊作品选集	第 2 期
散文	▶柯彬《玻璃山》	第 4 期

跟《楼》同时创刊的《度荒文艺》则持续 8 期，1981 年 12 月停刊。它也是一本纯文艺半年刊，编委有谷虹、史旅若、林益洲等人，也是一群笃信创新精神的青年编辑，以生产具现代意涵的杂志象征其文艺“救荒”使命。在创刊号上，特邀香港《当代文艺》月刊主编徐速（1924-1981）为“度荒”释义：

[……] “荒”字应该是文艺荒了。文艺荒跟荒年不一样，荒年是寸草不生，文艺荒是百物兴旺，一枝萧条，这一枝就是文艺。

文艺发生“荒”的现象，大概也是工业社会的产物，在工业社会里，每个人都纳入工作的轨道，每个人都是机器的一部分，人操作机器，同时被机器操作，剩下的时间是休息，或者去寻找感官的享受，这样欣赏文艺的时间就被剥夺了。

另一方面是文艺工作者（包括作家，诗人）的现实生活问题，稿费的收入实在不能维持生活，[……]在这种情况下只有转业他图，[……]这现象一方面造成文艺荒，一方面也是文艺逃荒。这种情形是相对的，也造成因果关系。文艺作品没有销路，作家就得不到稿费，作家转业，好稿子没有了，销路更要减低，于是，文艺荒形成了。（《度荒文艺》创刊号，页4-5）

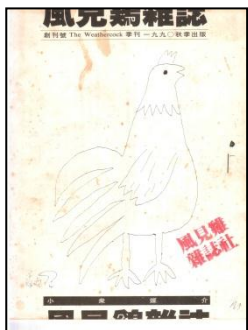
同时，编者对“度荒之路”亦明确表态，即可窥探他们对现代性的阐释与回应：

科学工艺支配今日世界，影响人类日常的生活，旧时代无疑是已经过去了，新的时代需要新的文学形式来填补真空；我们尊敬传统，推崇古文学家，却没有理由迷恋旧文学的传统与精神。如果将旧的文学理论当作奉呈的经典，此种态度，与其说不求进步，毋宁说是不负责任。任何生活经验都可以通过艺术的转化而成不朽，作家的责任在于真切的反映人生，进而表现当代人类的共性；任何文学主义必因时空上巨大的割断而有所变质，我们的作家应该循序吸收、消化和创造的原则，寻找出一个属于我们时代我们地区的文学形式。（《度荒文艺》创刊号，页1）

在内容与形式上，《度荒文艺》跟《楼》相似，包含创作（诗、散文、小说）、文学评论及翻译等主要栏目，缜密的文字与充沛的思想是《度荒文艺》的特色。

（二）《风见鸡³⁸²杂志》的叛逆与颠覆

《风见鸡杂志》是一份由6位20多岁的年轻人，包括：殷宋玮、蔡深江、黄广青、陈英豪、陈玉卿、杨志忠，自费出版的文学季刊，创刊号诞生于1990年秋季（9月中旬），第二本“后冬季号”12月底出版，半年时间，结束其短暂的杂志生命。这份编辑们自诩的“小众媒介”，在90年代的新华文学场犹如“昙花一现”。然而，它在编辑理念、内容呈现、语言风格、审美品味、编排设计等方面，却都打破与颠覆既定的杂志模式。因此，《联合早报·文艺城》将《风见鸡杂志》的出版视为一种“文



382 “风见鸡”；原是日文词语，即指风向标。

坛现象”，以《〈他/们/的/风/向/标：同人杂志〈风见鸡〉创刊〉一文给读者阐释杂志的诞生，副刊编者按：

为了拥有专属自己的一个创作空间；为了直抒自己的情感、思想、方向、目标、不满及喜乐；为了抗拒因“漫街喧哗而媚俗的招牌闪烁过分的霓虹灯”而感到寂寞与瞌睡；为了完成自我，《风见鸡》于是诞生了。³⁸³

编者以 6 个提问，呈现《风见鸡杂志》编辑们具颠覆性的“答案”，阐明创刊的缘由与过程：（1）为什么办杂志？（2）为什么在这个时候？（3）为什么叫风见鸡？（4）为什么是我们？（5）为什么做昆德拉？（6）为什么隆重被抓？6 人对“问题”各有“答案”，它们组成创刊号的重要内容，主要以蔡深江、殷宋玮和黄广青三人的创见为话语核心。三人的作品从 80 年代末起经常刊登在副刊上，是当时新生代作者中书写技巧、语言风格具独创性者。蔡深江更在本地及台湾报馆举办的文学创作比赛中频频获奖³⁸⁴，已受到瞩目。从《风见鸡杂志》编辑的话语中，可窥探他们办杂志的意图以及编辑风格。殷宋玮相信，念文学的人最终的理想是办一份能表达自我的杂志。因此，殷宋玮认为出版《风见鸡杂志》最单纯的理由是“非如此不可”：

[……] 前前后后办过的刊物从流产夭折惨淡经营到峰回路转柳暗花明早已不计其数，而且几乎没有一次不是焦头烂额遍体鳞伤，我愿意称之为带有先天悲剧性格的愚昧。[……] 米兰·昆德拉《生命中不能承受之轻》引述贝多芬坚决而悲壮的“非如此不可，非如此不可”。（《风见鸡》创刊号，页 2）

黄广青指出，很多文学杂志到后来都是“生死不明”，即便如此，他还是想留下一些“憾意和悲伤”，仿佛“不可告人的狂想”：

搞杂志是一个令自己也格外感动的借口，方便以集体梦的出口押韵。但是梦的肺活量特强，时时会有缺氧的危机，梦所以（a）肥硕（b）畸形（c）丰腴（d）窈窕（e）魁梧，韵脚所以环肥燕瘦，像清晨幽幽转醒的一块，不合时宜的洗衣板，面对一家人的衣物，满脸泡沫；对于文字我有不可告人狂想，满脸泡沫。（《风见鸡》创刊号，页 3）

383载于 1990 年 9 月 19 日《联合早报·文艺城》。

384参见第八章第一节从“台北意象”漫步、迷路到“文字黑店”的蔡深江，页 283-299。

陈英豪则直言不讳：“因为不会唱歌不想听歌又没有那种脸皮掏心给人看同时比比看，所以办杂志。”蔡深江则说本想草拟一篇“关于华文程度低落与时代变迁的绝对关系的论文”，但最后放弃而接受殷宋玮的提议，一起办杂志。（《风见鸡》创刊号，页2）因此，办杂志是他们自我表述的途径，通过杂志抒发个人想法与同人共识。至于读者接受与否，或读不读得懂，不是关键。这便是“小众媒介”本色。

编辑群用一种超乎寻常的轻率态度面对办杂志沉重的负担，表面看来充满年轻气盛者的任性与自我中心意识。不过在触及“为什么是我们？”的问题时，却流露个人对存在的反思。殷宋玮更以夏宇的诗《一生》³⁸⁵，隐喻对存在状态与意义的思考：

[……] 我每回想起这首诗都会禁不住心悸，感觉这些道貌岸然的刻板形象即将一一加诸自己身上，真是十分不甘，狠狠地咬牙切齿。

Enfant terrible（笔者按：法文，意指折磨人），所有既定及观念上的框框都是霸气十足却又不负责任的成规墨守，个体忠实并且诚恳的意念并未获得应该的，起码之尊重。人类于是沦为囚犯，扭曲、压榨，全然丧失本来面目。

昆德拉如此形容《生命中不能承受之轻》里的萨宾娜：“她不顾一切地试图逃离人们要强加在她生命中的媚俗”——没有比这个再好的了。[……]（《风见鸡杂志》创刊号，页16）

蔡深江则指出：

然而，风见鸡开会的时候我们谈的是更多关于这个地方的现象与不满。我们并不在乎变迁与流失，却十分关注方向、态度、动机、意识形态、甚至方法。风见鸡开会的经验是壮烈痛苦的，仿佛这是一个动荡的时代，大家相继把各种形状的不满搬出来，真正留给风见鸡的时间很少。[……]

[……] 根据人口与购书欲望可笑的比例，以及阅读口味的落差，我们粗略的统计几乎肯定了出版文学性刊物无可避免的褴褛局面。可是，我们以相同壮烈的乐观期待那些明知故犯的顽固。[……]

有人以原则，立场，或者更堂皇不堪的称呼扼杀了创作的本质。我们的朋友，请共同相信创作是一片一厢情愿的草地，人们忙着更多伟大

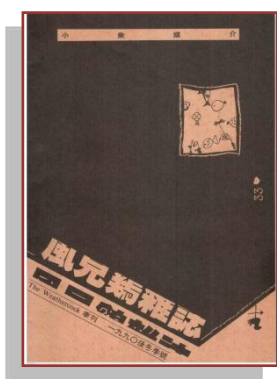
385 “住在小镇/ 当国文老师/ 有一个办公桌/ 道德式的校园/ 用毛笔该作文：/ “时间的巨轮/ 不停的转动……” 夏宇《一生》。

的理想张挂起来，而我们，我们诚恳，自得其乐。（《风见鸡杂志》创刊号，页 17）

蔡深江甚而引罗智成《M湖书简》中的宣言以坚定其办刊理念：

罗智成这么说：“在创作或生活中追求理想，我们不甘但也不必畏惧沦为少数。做为一个热情奋进、满怀奇想而又意识清明的人，我们无法不对自己做更高的期待与要求，也无法抑制原创的灵魂对种种更好的可能充满探索与规划的热忱。作为一个新知识与新经验的冒险者，我们不甘但也不必畏惧沦为少数，只要真诚地面对自己，我们必能更加接近世界的真相与生存的意义。”（《风见鸡杂志》创刊号，页 31）

殷宋玮则以捷克小说家昆德拉和剧作家兼总统哈维尔（Václav Havel, 1936-2011）两人不同的人生抉择；无论是自我放逐或参政都是一种存在



与介入生命的姿态，比拟他们办杂志的心志。可见，《风见鸡杂志》编辑们的理念是正面严肃的，非一般人误解的游戏心态。但是，他们在呈现手法上的创新，语言表述的大胆戏谑，逾越本地文学杂志的规范，予人突兀惊奇。比如读者期待编辑对“为什么叫风见鸡？”的解答，他们则刻意用隐喻，使读者更为困惑；“因为这种鸡多是铁打的，所以不能被阉割”、“‘风见鸡’其实是一次集体手淫的结果，说得玄奥高雅一点就叫

‘集体潜意识’或‘深层心理结构’”、“风向难以预测，各位请见鸡行事。”（《风见鸡杂志》创刊号，页 12）

如前所述，此“文坛现象”受到瞩目，亦招致批评。辄斯《给〈风见鸡〉的一些忠告》一文指出：

由六位我国青年自费合办的《风见鸡杂志》，是一本突破性的文艺杂志。自称为“小众媒介”的《风见鸡杂志》完全地突破了新华文学的框框，并且在文学逐渐走向软性化、方块化的“逆境”中，为我们提供另一种可能性。这一种可能性在很大的程度上是可怕的，并且叫人不知所措。[……] 若拿《风见鸡杂志》与《赤道风》、《新加坡文艺》之类的杂志相比，我们不难看出，无论在文字或思想方面，《风见鸡》是极其新颖的。然而，像这种高格调的杂志，下场有两种可能性：（一）如电影《性、谎言与录影带》那样走上

“大众媒介”的宣传路线而自寻死路；或（二）“小众媒介”的曲高和寡而搞到生死不明。这两者都是《风见鸡杂志》所面对的危险。

[……] 由杂志的创刊号中，我们除了高兴能看到一些与众不同的东西外，却不得不警惕那一小撮的与众不同者：别把自己关在一个小圈子里无拘无束地自我膨胀，否则，借用杂志里陈瑞献所写的寓言十五则中的《熊史》，可能得改为《鸡史》了。³⁸⁶

《风见鸡杂志》编辑们的创新与颠覆意识，在 90 年代的新华文学场仍属异类，难让主流文学接纳。然而，他们不在乎认同，也在创刊时预见停刊的后果，只为实现办一份能表达自我的杂志的理想。尽管《风见鸡杂志》只出版两期，内容不算丰富，但呈现方式颇具特色，风格独一无二，对当时新华现代主义的生产与传播，形成不同面向的刺激。

《风见鸡杂志》内容有评论（包括影评与剧评）、作家作品专辑，创作部分除陈瑞献与吴垠的作品外，几乎没有外来稿件，都是编辑们的作品，名副其实为自己办杂志。此处将两期内容列于下表，以便参阅：

类型	篇名	刊期
评论	▶郭宝崑《洁癖的负面》 ▶殷宋玮《一部颠覆“性”的电影：名副其实的〈性、谎言与录影带〉》 ▶杨志忠《提灯笼之必要：试评“必要剧场”的〈灯笼永远不熄灭〉》	创刊号
创作	▶陈瑞献《寓言十五则》 ▶寄生虫《在一根烟烧完前，你想些什么？》 ▶吴垠《流程显影选录》 ▶黄广青诗三首 ▶陈瑞献《寓言十五则》 ▶黄广青〈差一首才半打的诗选〉 ▶殷宋玮〈漏网的无坐标岛屿纪事：孤寂、风景〉 ▶陈英豪〈台北·黑白讲〉	创刊号 后冬季号
专辑	▶米兰·昆德拉专辑： 殷宋玮的《误解小词典——误解米兰·昆德拉的一	创刊号

³⁸⁶载于 1990 年 10 月 15 日《联合早报·文艺城》之“城边人语”。

	种方法》 陈英豪《布拉格考夫曼昆德拉之一、二、三》、蔡深江《非如此不可》 黄广青《室外阅读》谈《生命中不能承受之轻》 ►帕斯作品专辑： 黄广青创译 Viva Mexico 介绍“奥大维奥·帕斯的出身与创作历程” 吴垠帕斯访问整理〈政治·社会·语言·文学〉 帕斯的诗作 ►蔡深江作品专辑 《前卫海域中的海盗船》：黄广青与蔡深江对答、散文：〈漫步于黄昏〉、〈湖的莲想〉、〈懒散的脸笔记〉、〈尔的疑惑〉、〈根据亲爱的〉	后冬季号 后冬季号

（三）《后来》的出现与匿迹

《后来》在 1994 年 5 月创刊，是一本以“文学感觉”为编辑理想的杂志。每年出版三期，内容主要分专题、创作及评论三个区块。专题则包含作家的文学对谈录、采访、调查跟文学相关的人及特定课题。评论则包括影评、乐评或其它现代艺术评论。创作则以发表新生代作者；即新华第三、四代作者作品为主，之后附上编辑读后感或简评，促进编者、读者与作者之间的交流。1995 年 11 月第 5 期出版后停刊，原本还有第 6 期，且杂志召集人及顾问林高已写好《暂时没有〈后来〉》³⁸⁷一文准备刊登在其中，说明停刊的原因。然而，终究事与愿违，《后来》第 6 期还是“难产”。

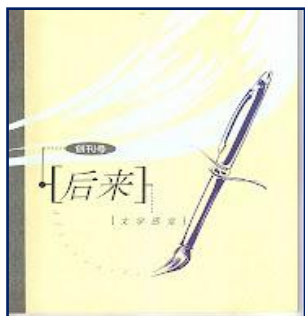
从表面上看，《后来》犹如同人杂志，实则并非如此。《后来》作为一份以年轻读者的阅读品位为办刊宗旨的文学杂志，创刊的 6 位编辑，算是各有所成的青年作家——梁文福、柯思仁、韦铜雀、蔡深江、沈鹰（沈健德，1966-）、非心，再加上第 3 期后加入的黄凯德，第 5 期加入的邓宝翠（1971-）；是由新加坡作家协会委派理事林高做召集人，将他

³⁸⁷此篇后来刊登在 1996 年 12 月 23 日《联合早报·文艺城》。

们聚集在一起组成的编辑团队³⁸⁸，并非同人组织。在非同人编辑组织的形态下，又不是以市场经营为目标而出版的文学刊物，如何将迥异的创作观与处事态度，汇合成具共识的编辑理念，极富挑战性。《后来》创刊的缘由在杂志发布时就清楚说明。林高在接受《文艺城》编者采访时指出：

后来的发起人主要是作协主席黄孟文和张挥，他们有感于目前作协的文学期刊如《新加坡作家》、《微型小说》季刊、《文学半年刊》等，多是中老作家的天下，年轻的创作者并不太积极投稿及参与活动，就想出笔资金（每期 4000 元），让年轻人搞一本属于自己的杂志，提供发挥才华及发表创作的园地。³⁸⁹

作协会长黄孟文在《后来》创刊号〈给以掌声〉中声明：



基于扶持年轻写作人的信念，本会不惜另筹巨资[……]，增办一份属于年轻人自己的刊物，以弥补文坛上那不足的一环，同时为狮岛的华文文学界增添色彩。这就是《后来》杂志的缘起。（《后来》创刊号，页 3）

因此，《后来》编辑群是带着作协对年轻作家的期许、资助及优厚的出版条件来编辑这份杂志的。事实上，多数同人杂志都面对经费问题，他们则无需顾虑。然而，对编辑群而言，更难的是彼此对编辑“文学感觉”杂志的共识；想法肯定有差异，但如何聚异而创新是他们的理想与挑战。从个人参与编务的想法，对杂志命名《后来》的说法，可窥视《后来》的编辑理念。梁文福强调：

想做一本具文学感觉的杂志，不一定只包括很传统的文学评论、文学创作，而是任何结合社会专题或其他次文化，通俗文化等等，做一些具文学感觉的呈现。（《后来》创刊号，页 5）

[……] 我们不要这份杂志只限于传统上阅读杂志的人才有兴趣。而希望一般平时不看杂志的人不会因为它是一本文艺杂志而害

388 《后来》编辑群年纪相近；除非心、邓宝翠、黄凯德是 70 年代出之外，其他都是 60 年代出生），教育背景也类似；柯、蔡是台大中国文学系，梁、韦、非、邓、黄是国大中文系，沈鹰修中文与英国文学后毕业于电脑系。他们多是华初校友，韦、黄、沈除外。他们有个人的文学理念与创作风格，在不同的领域发展，有教师、助教、记者、行政人员及大学生，尽管相识却独来独往，看待问题的态度也很不一样。

389 载于 1994 年 5 月 5 日《联合早报·文艺城》。

怕它[……] 我们希望做到它有轻松的一面，吸引到读者。（《后来》创刊号，页7）

柯思仁认为：

我从来没有想过我们的读者是哪一群人，也不用去想。老实说要找到一个足够的市场来消费这样的杂志一定很难，所以恐怕一定走向小众化。[……] 我想最重要的是，我们这样一群人这样的组合，我们可以做到怎样的一个层次，我们就把它定在那一个层次上。我的想法比较多的是对历史做一个交代。（《后来》创刊号，页10）

此处可见，两位编辑对杂志定位观点的差异。梁文福希望《后来》是可读性大，能吸引各类读者的杂志。柯思仁则认为它应是面向特定读者的小众媒体。蔡深江的想法较中立：

从文学着手决定了这份选择的身份是文学；这也就排斥了很多读者。[……] 它是少数的，只是你怎么样在不影响素质的情况下扩充这个少数。[……] 我在想这样一本杂志能制造出这样一种效果吗？让一些对文学有兴趣，有文学感觉的年轻人有一个期待，然后慢慢把它变成一种风气或习惯。（《后来》创刊号，页10）

韦铜雀却轻松看待：“我看得比较轻，还是很约会的。我希望人家看，等待下一期会用“《后来》怎么样了？《后来》这批人约会怎样了？”是种关怀，对文学的关怀，对未来的关怀。”沈鹰持乐观态度：“在这样一个时期，做一份注重文学感觉的杂志，是相当好的。现在纯文学的杂志越来越少，而非纯文学的媒体里的文学感觉越来越多，这可能是一个转折时期。可能以后的需求就是这样也说不定。”（《后来》创刊号，页12）于是，“文学感觉”虽为共识，阐释则各有异同。编辑群在〈创刊语〉中对命名《后来》表示：

取名“后来”，因为“后来”只是一个时间副词，它可以容纳任何接下来的可能。因为“后来”是一个较“轻”的词，这样比较符合我们并不以为自己表现得很有“重量”的想法。此外，“后来”有“后来者”的意味，“后来者”可以是我们的，相对于我们的文学传统和文坛前辈；也可以指我们做着做着，发现自己慢慢在变得像一个文学感觉的“新”人；当然，后来者更应包括这个载体可以吸引的文学感觉新生代，以及他们的后来新生代。（《后来》创刊号，页2）

对命名的意义，编辑群显示合而不同的看法。蔡深江认为，后来的空间是预设了更大可能的存在，而这个存在需建立在现在的努力与发挥上。柯思仁则从时空上审视，认为他们所做的是以前应该做，却没做的事，现在是补偿，以后大概没机会做。且整个社会的发展会走向很不一样的空间与形式，若现在不做，没有奠下基础，就跟不上时代的变化，因此现在必须要做。（《后来》创刊号，页 12-13）柯思仁虽悲观却以前瞻性的眼光看待《后来》的编辑使命。非心认为《后来》实质上含有一种“空洞感”（emptiness），其内涵并不十分确实，但相信渐渐发展下去，会建构出“后来”的实质内涵。众人对《后来》的延伸则怀着共同的期待，以“后来精神”开展他们的编务。从编辑方式看，制作专题是《后来》的重点栏目。每期的专题亦依循“文学感觉”而进行策划。此处将各期专题内容列出，以便参阅：

期数	专题内容
第 1 期	► “文学感觉”对话录——《后来》之形成 ► 我心目中最有“文学感觉”的…… 采访各界人士，列举他们心目中最具文学感觉的人、事、物 ► 新加坡可以 Afford 什么样的“文学人”？ 采访专业人士，谈他们理想中的文学人、新加坡有怎么样的文学人、他们有什么社会责任等问题。
第 2 期	► 《文学与游戏》专题 （1）和西西玩三招 借西西的小说《星期日的早晨》玩文字游戏，改写及评价小说。 （2）《文学与游戏》对话录 跟几位作家一起探讨文学、艺术与游戏之间的关系与异同。 （3）最好玩的一个字 编辑们各选出心目中最有趣的一个汉字，再加以阐释。
第 3 期	► 《性与文学》 （1）《性与文学》通信录 编辑们以连锁通信方式讨论“性与文学”的问题。 （2）《性与文学》问答录 I （3）《性与文学》问答录 II 请作答者根据编辑拟定的一系列文学中的性描写、场面、性别

	书写、观念等问题发表看法。
第4期	► 风格与影响 (1) 接力小说 以一个失忆的叙述者一周内的生活经历与内心意识叙事为主，编辑们完成接力小说。 (2) 当7个编辑碰上1个编辑 跟副刊编辑刘培芳谈创作风格的形成、作用及影响等问题。
第5期	► 文学人的勇气 跟作家及草根书室主人英培安谈从事文学的人应具备怎样的人文素养与勇气。

这些专题凸显《后来》作为一本非传统性文学杂志的特色，正如梁文福的构想，结合社会专题、次文化、通俗文化感觉的呈现。第2期开始，加入“这一季选十大”专栏；由编辑选出一季内最符合文学心情的“诗词、书刊、饮食、男人、女人、歌乐、电影”等。从每期列出的“清单”可看出编辑群作为新生代文化人的美学观及知识层面，也能达到扩展文化视野，提升人文素养的目标。以选“十大书刊”为例，欧美文学或文艺论著既推介中译本，也有不少是英文本，其涵盖面已超越现代主义文学范畴。西方作家及著作有：

作家	著作
艾文·史东	《梵谷传》
歌德	《少年维特的烦恼》
加西亚·马奎斯 Gabriel Marquez	《独裁者的秋天》 <i>One Hundred Years of Solitude</i>
卡尔维诺 Italo Calvino	《看不见的城市》、 <i>If on a winter's night a traveler</i> 、 <i>Marco Valdo</i> 、 <i>Six Memos for the Next Millennium</i> .
罗兰·巴特	《符号帝国》、《明室·摄影札记》
罗素	《人类的将来》
米兰·昆德拉	《不朽》、《生命中不能承受的轻》、《生活在他方》、《被背叛的遗嘱》
让·纪沃诺 Jean Ciano	《种树的男人》
Albert Camus	<i>The Outsider</i>

Antoine De Saint-Exupéry	<i>Little Prince</i>
Arthur Miller	<i>Death of a Salesman</i>
David Lodge	<i>The Art of Fiction</i>
Edward Said	<i>Imperialism and Culture</i>
Friedrich Nietzsche	<i>Thus Spoke Zarathustra</i>
George Orwell	<i>Inside the Whale and Other Essays</i> 、1984
James Joyce	<i>Ulysses</i>
Jean Janet	<i>The Thief Journal</i>
Leo Tolstoy	<i>Anna Karenina</i>
Lewis Carroll	<i>Alice in the Wonderland</i>
Mario Vargas Llosa	<i>A Fish in the Water</i> 、 <i>The Greenhouse</i> 、 <i>The Storyteller</i>
Michel Foucault	<i>Discipline and Punish</i>
Noah Benshea	<i>Jacob's Journey</i>
Patrick Susskind	<i>Die Geschichie Von Herrn Sommer</i>
Quentin Hoare	<i>Simone De Beauvoir Lettrés to Sartre</i>
Rene Wellek & Austin Warren,	<i>Theory of Literature</i>
Rey Chow	<i>Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East</i>
Richard D. Altick	<i>The Art of Literary Research</i>
Susan Sontag	<i>Against Interpretation</i> 、 <i>Death Kit</i>
T.S. Eliot	<i>On Poetry and Poets</i>
Virginia Woolf	<i>To the Lighthouse</i>
V.S. Naipual	<i>A Bend in the River</i>
William Empson	<i>Seven Types of Ambiguity</i>

中文作家及著作有：

作家	著作
陈之藩（台）	《剑河倒影》
韩少功	《夜行人梦语》
胡兰成	《今生今世》
简媜（台）	《梦游书》、《胭脂盆地》

简政珍（台）	《电影阅读美学》
蒋勋（台）	《因为孤独的缘故》
梁实秋	《雅舍小品》、《浪漫的与古典的》
雷骧（台）	《单色风情》
李欧梵（台）	《铁屋中的呐喊》、《狐狸洞话语》
林文月（台）	《作品》
林耀德、戴晴衣	《和死神约会的 100 种方法》（台）
刘再复、李泽厚	《告别革命》
罗智成（台）	《泥炭纪》
马森（台）	《海鸥》、《M的旅程》
木心	《素履之往》
钱钟书	《围城》、《钱钟书论学文选》、《谈艺录》
苏童	《红粉》、《米》
西西（港）	《话/话本》、《象是笨蛋》
夏宇（台）	《腹语术》、《摩擦·无以名状》
杨牧（台）	《疑神》、《搜索者》、《星图》、《年轮》
杨照（台）	《军旅札记》
姚一苇（台）	《批评与欣赏》
余秋雨	《文化苦旅》
张爱玲	《倾城之恋》、《张爱玲短篇小说集》
张大春（台）	《少年大头春的生活周记》、《没有人写信给上校》、 《大说谎家》、《我妹妹》
郑树森（港）	《从当代到现代》
朱天文（台）	《荒人手记》
宗白华	《美学的散步》

笔者按：以上两表中的作家及著作并非包括四期的所有内容，其他如古典文学、非文学类或较前卫的当代书刊等，不列在其中。

日本作家著作则多为译作，如厨川白村（1880-1923）的《苦闷的象征》、大江健三郎（1935-）《性的人》、依万智（1962-）《沙拉纪念日》、吉田兼好（1283-1350）《徒然草》、村上春树（1949-）《挪威的森林》、《世界末日与冷酷异境》及《电视人》、Kazuo Ishiguro（石黑一雄，1954-），*The Remains of the Day* 等。中文书目中，台湾作家作品占半数

以上，受台湾现代文学的影响已毋庸置疑，即便非留学台湾编辑的中文读物也以台湾现代文学书刊为主。编辑选出的“杂志”更强化此看法；如《现代诗》、《创世纪》、《中外文学》、《当代》、《联合文学》、《人间》、《岛屿边缘》³⁹⁰及《诚品阅读》等，它们都是台湾 60 到 90 年代现代主义或新潮文学的标志性杂志。其次是香港的《素叶文学》、《香港周刊》、《号外》。至于本土作家著作或杂志则极少，只有郭宝崑的戏剧集《边缘意象》、杜南发诗集《心情如水》、谢裕民微型小说集《世说新语》、韦铜雀诗集《孤独自成风暴》、《同温层》与《风见鸡杂志》出现在某些编辑的阅读视域。事实上，他/它们也就是本土现代主义多元表述中风格突出者。大马的《蕉风》与《椰子屋》³⁹¹也出现在其中。可见《后来》的编辑策略与风格受到编辑群涉猎的书刊、浸濡的美学观，影响至深。

另外，“文学沙龙”与“文学话局”两个专栏，则是评介“后来者”的作品以及对文学议题发表观感的空间。本着“后来精神”，编辑们从各期《后来》或报章副刊中寻找活跃的新生代作者进行专访，以鼓励更多后来者参与创作。当时被评介的新生代作者有王昌伟（1970-）、陶宗旺、黄凯德、韦铜雀等。创作部分《后来》则大量刊登新生代的作品，即便形式内涵不尽成熟，随后附编辑读后感或简评，则对作者有一定的启迪及影响。《后来》的作者群，除去编辑及已成作家的董农政、希尼尔、奔星、殷宋玮之外，还出现一群青少年作者，如刘瑞金（1971-）、陈志锐、周德成、黄浩威、陶宗旺、林兴利、陈石（1973-）、祥达、林俊欣、吴锦汉、陈华彪（1978-）等。他们既是《后来》的读者也是投稿者，第四代新华作家即从中产生³⁹²。这群年轻作者对文学的认知与多元化的探索，跟前辈们已不相同。他们追寻文学生产的“另类愿景”（*alternative visions*），实已超越现代主义，延伸到后现代语境。这显示“后来精神”的不断延展与蜕变。《后来》可说是达成办刊的使命，就算它后来从新华文学场上销声匿迹，它的文学史意义确实存在。

390创刊于 1991 年，发行人王浩威，编辑团队是一群学院学者，内容以探讨台湾国内外社会文化现象、介绍社会文化理论及其验证与试验，1995 年停刊。它是台湾重要的文化运动刊物，探讨现代多元文化议题，影响了一代人的思想。

391创刊于 1985 年，主编庄若（1962-）是马华作家。它是 70 年代马来西亚主张自由心声的学生文艺杂志《学报》的延续，80 年代大马的现代派杂志，风格新颖活泼。

392新华新生代作者群的背景资料及作品，参见刘瑞金主编《新加坡的 99 幅文学风景：新华新生代作品选》（新加坡：新加坡作家协会，2004）

关于“后来主义”与“不管意识”的论争

《后来》出版两期后，评论者连茗以《黄尘风起移人迹——由〈后来〉看“后来主义”的“不管意识”》³⁹³一文论析其编辑群的创作意识及其衍生的“后来现象”。连茗指出，《后来》的创刊与后来一代的崛起，是一种设计目标、探索方向的理想追求。要做一本有“文学感觉”且突破传统形式与内涵的杂志，其野心未免过大。她发现《后来》编辑群尽管思想成熟，却也难以把握“文学感觉”的虚幻缥缈，对于空间极大的文学理想也都各有疑虑。因此，连茗认为《后来》只具雏形，还未定型。从分量上看，它比不上 70 年代《猎户》的涵盖面广；论风格，则比不上 80 年代《同温层》的稳健踏实。故她批评《后来》不论内容或形式，都给人一种单薄且杂乱无章的感觉。而且据她观察，“后来现象”确是一新起的文学方向，但仍是一种继承与模仿，并非绝对的创新。尤其新生代作者群从台湾译介的西方文学理论与创作中汲取了文学养分，才能把教条式的写实主义文学传统彻底抛弃，代之以西方现代文学理论倡议下的创作手法。³⁹⁴

同时批评《后来》呈现的文学景观，好像什么现实都不触碰，又似乎什么领域都涉及，形成一种莫测高深的玄虚禅境，可谓之“不管意识”；可以是人对生存的憬悟与探索，也可以视之为无根浮萍不着岸的文化逐流，更可以当着浅薄根基学识的伪装或掩饰。因此提出“后来主义”一词作为《后来》的属性，意指它什么都涉及；生死课题、主次文化、雅俗文化、音乐、绘画、舞蹈、戏剧、雕塑等各种媒体艺术都涵盖，但又不是全心投入，此随意随缘的作风，表现出一种什么都不管的洒脱。这种创作与处世似积极又似消极的迷离心态与浮游意识，无以名之，惟有称之“不管意识”。³⁹⁵且认为，现代主义对《后来》的影响最大：

《后来》深受现代主义文艺思潮的影响。他们不似传统作家那样地针砭社会现状，不喜沉溺回忆，也不太爱憧憬未来。他们只把社会现实当成既定与命定的事实，以一种不置可否的超然感速写人生。[……]

虽说《后来》的诞生与事先的宣传有了一段不短差距，曾经对它企盼并寄予厚望的读者难免有一种“雷声大、雨点小”的感觉。

393此文长达两万多字，分四次刊登在 1994 年 10 月 2、3、6 及 9 日《联合早报·文艺城》。

394载于 1994 年 10 月 2 日《联合早报·文艺城》，第 11 版。

395载于 1994 年 10 月 3 日《联合早报·文艺城》，第 11 版。

但《后来》的出现，以及这批断层再接的文艺接捧人的不断努力，对后来探索者的担梯攀墙，步上文艺之路作出了一定的贡献。³⁹⁶

此文发表后，关注且支持《后来》的殷宋玮以《后现代情境中的“不管意识”——与连茗〈黄尘风起移人迹——由「后来」看“后来主义”的“不管意识”〉一文的商榷及其他》³⁹⁷，对连茗的批评表示异议。殷宋玮认为，要求《后来》作者群重视文学的时代与社会使命，是一种人本传统文学观，虽有其存在的意义和价值，却不能将它视为诠释文学的唯一途径和准则，否则就流于僵化。他不同意连茗把“后来一代缺乏历史感及语文根基薄弱的现象理解为一种堕落”，而不去了解“另一代人甚至同代人中不同族群的思想意识，探索塑造及养成其思想意识的种种主观及客观环境。”（殷宋玮 1997：109）

对于连茗责难的“不管意识”，殷宋玮认为“后来主义者”已不再诚服于一种权威、学说、思潮或文学传统，他们可以把各种不同层次或内涵的元素组合在一起，为作品创造新的意义，为创作带来乐趣。在表现手法上，其“意象繁复、时空替错、比喻多义”，“赋予作品新生命与形象”的特色，应被肯定而非贬抑。亦认为连茗一代的评论者无法认同“不管意识”因他们把文学、知识、传统、艺术都看得太神圣，轻易不敢逾越；反而后来者的“拿来主义”使他们能够在各种文化知识中游刃有余，神出鬼没不拘形迹，当中的“乐趣、愉悦、快感”非抱着严肃殿堂心态者所能理解。并借用罗兰·巴特的《正文的愉悦》、夏宇拼贴式谐拟诗作为例证，阐明其论点。其结论是：

[……]《后来》的作者群中其实如同连茗所说大多仍是“深受现代主义文艺思潮的影响”，至于连茗用来作为“呈堂证据”的“更后来者”，我以为他们有许多不过是引用现代技巧的偏向写实主义的作品，唯一具有独立新颖的思维模式的例外应是黄凯德（虽然我至今还仍无法清楚言说他作品的“意义”）。当然受现代主义乃至写实主义影响并没有绝对的好坏，但连茗所不以为然的“不管意识”若置于后现代的情境中也许读得出另一种“深意”（吊诡的说法：平面的深度）。而对于蔡深江这一类对语言进行革命性甚或

396载于 1994 年 10 月 9 日《联合早报·文艺城》，第 8 版。

397原载于 1994 年 10 月 30 及 31 日《联合早报·文艺城》，后收录在殷宋玮《无座标岛屿纪事》（新加坡：草根书室，1997），页 107-121。

颠覆性的“使用”的作者，我深切地希望读者和自命为评论者不要以过分简单化及二分法的方式对待。（殷宋玮 1997：120-121）

此文引起连茗的反感，遂以《文林笔路多逶迤：后现代情境中的“不管意识”的谬误与厘清》³⁹⁸另一篇，对殷宋玮的批评理论与论述方法提出质疑及辩驳。连茗强调杜撰“后来主义”与“不管意识”，“只是为了较方便与具体地呈现这本杂志编辑群的流派与心态。[……]以为‘后来主义’是混杂了各种现代主义而成的一种仍很模糊的意识形态：东鳞西爪、东拼西凑、东拉西扯、东涂西抹的杂烩式文学观；一种游离飘忽两不着岸的创作心态（实事陈述，无心贬抑）。”她指出，殷宋玮既然以“后现代主义者”自居，其论述便摆脱不了“后现代主义”的“无政府、

乱七八糟、自我放逐、包容一切、结构平庸、瞄准大众”的特点。³⁹⁹并指出，殷宋玮受台湾文学影响过深，所引用的都是台湾新生代批评家推崇的西方批评理论，反复套用外文术语，不经消化而硬搬乱套。即便他的散文创作也映现着台湾作家的影子。对殷宋玮反驳她的论点，列出 12 个重点逐一辩驳，旁证博引，确有她缜密的观察与洞见。但连茗指殷宋玮的思想概念谬误混淆，并用“‘设陷’的批评方式”驳其论点并不高明，且告诫殷宋玮不要为《后来》护短。连茗的说法，同样存在自己绝对正确，对方肯定错误的偏见。于是，殷宋玮再以《胡为乎泥中？对连茗〈文林笔路多逶迤〉一文的不解与回应》⁴⁰⁰一文，对连茗用大肆鞭挞的方式来对待文学性的讨论表示不满，认为她洋洋大观的批评文字，义正辞严的凛然姿态让人不敢恭维。这场缘起于《后来》的创刊及其编辑群创作意识的讨论，最后成了连茗与殷宋玮两人，对文学批评方法与理论观念的争论。殷文中指出另有谢日山与黄凯德两人为文，剖析与解构连茗的论述却未获发表⁴⁰¹。这场论争最后亦无定论。然而，能以现代批评理论做深入辨析者，80 年代以来的新华文学场甚为少见。故连茗与殷宋玮的论争文字，对 90 年代新华现代主义文学批评具一定的参照价值。

398载于 1994 年 12 月 12, 15, 18 及 19 日《联合早报·文艺城》。

399载于 1994 年 12 月 12 日《联合早报·文艺城》，第 13 版。

400原载于 1995 年 2 月 12 日《联合早报·文艺城》，后收录在《无座标岛屿纪事》，页 123-124。

401谢日山《风尘移起人迹黄一由〈黄尘风起移人迹〉看“人迹主义”的“风起意识”》、黄凯德《脸皮背后的脸皮一对连茗〈文林笔路多逶迤〉的“后厘清”》，见《无座标岛屿纪事》，页 156。

《后来》是作家协会在老中与青年作家之间，尝试搭建的一座沟通之桥。虽没有成功，却给新华文学场留下一些探讨现代主义文学发展的痕迹。如林高所言：“《后来》的出现，是文坛的一则佳话”⁴⁰²。1998年的另一场文学论争，《后来》又再度被提起⁴⁰³。梁文福曾以《搭桥：赠林高》一诗，为“后来现象”作诗意的阐释：

一条河 / 河两岸 / 花树这里 / 花树那里
树下有人 / 这里凉 这里坐 / 那里凉 那里坐 / 红花灼灼
有人搭桥 / 想让花红渡 / 说这里那里 过来过去
都可以观赏自己 乘凉风景
一阵风来 / 众树摇手 / 搭桥身影只映成 / 水上的一首诗：
后来 / 桥无人渡 / 桥无 / 人渡⁴⁰⁴

402载于1996年12月9日《联合早报·文艺城》。

403参见第三章第三节之（四）“新华文学语境”的现代主义论争，页108-121。

404载于1998年3月1日《联合早报·文艺城》，第9版。

第三节 副刊的现代主义堡垒：《南洋商报》的《浮雕》 与《文林》

文艺副刊跟作品单行本或期刊杂志最大的不同及功效，是能够在—个版面上呈现多样的文体、提供作品的原初面貌，并能看到编者、作者、读者三方之间在同一文本空间里互动，对作品产生共生图景，感受文坛现象的脉动、再现文学论争的实效性对话特征、反映新晋作家的代际生成与递进等。这种对文学发展“原生图景”的显现是单行本和现有文学史无法替代的。⁴⁰⁵因此，文艺副刊的编辑意图；譬如推介什么作家作品、怎样将文本具体呈现在读者面前、怎样鼓励投稿、怎么激发读者的阅读兴趣、以至建立怎样的文学观或捍卫什么文化意识等议题，最终必形塑怎样的副刊风格。于是，副刊主编的理念与策略；其稿源要求或选用准则、构思或选择课题、设置栏目、版面或版型设计与文本编排等，将使副刊展现其个性，成就其标志性或典范性版位形象。简言之，主编主控文艺副刊的整体风格。故编辑作为投资者、出版者、作者、读者之间的沟通中介，跟刊物及其上的创作关系紧密，编辑的文艺观亦对投稿者和读者起着向导作用。作为主导副刊编辑风格与掌控编辑方针的关键人物，主编角色的分析对了解副刊传播特定文学概念至关重要。⁴⁰⁶正如余光中所言，主知的副刊，在文学创作之外，还制作专栏特辑，做深度的评论，研讨的对象遍及文学、文化及其他媒介的艺术形式。这样的副刊最具社会文化使命感，制造新的文学现象。林淇瀾指出文艺副刊在文学传播过程中扮演着决定性的角色，以文学创作和文化议题为主要内容的版面，调性接近年轻求新求变读者的趣味。⁴⁰⁷故传统副刊编选严肃文学创作、高深文化议题和论述势必难再持续。换言之，副刊主编必须将读者的需要纳入媒介内容的选择过程。

1979年8月21日，一群年轻写作者进行座谈，对当时的文坛现象提出看法，由杜南发将座谈话内容整理成《我们所见的新加坡文坛——几位年轻作者的看法》⁴⁰⁸，刊登在《蕉风》第319期。潘正镭提出，副刊应该能有创造与引导新潮流的功能，认为理想的文艺副刊，编者在选择创

405参见韩彬《二十世纪九十年代以来中国现代文学期刊杂志研究综述》，页54。

406封德屏〈花圃的园丁？还是媒体的英雄？——台湾报纸副刊主编分析〉，见痖弦，陈义芝主编《世界中文报纸副刊学综论》（台北：行政院文化建设委员会，1997），页343-389。

407向阳《浮世星空新故乡：台湾文学传播议题析论》（台北：三民书局，2004），页2-11。

408后收录在柏杨主编《新加坡共和国华文文学选集》之《史料》（台北：时报出版公司，1982），页511-527。

作方面必须有开放的眼光与包容不同风格的心胸。除编辑之外，还有起着催激的作用，设法介绍外在世界给本地读者认识，且编者须跟作者维持良好的沟通与联系，不使副刊因人事问题而孤立地形成一个小圈子。

（柏杨 1982:513）周维介则强调，一个副刊的理想，就是要刺激整个文坛，即读者与作者，使文坛充满生机副刊作品必须是创造性的，而非消遣性，才能显示文艺副刊的分量。（柏杨 1982:518）陈来水也认为，理想的文艺副刊不能只是侧重于创作，而应该为读者介绍各种世界文学的新潮流，新事物，从而形成一种主动的，有发展性的编辑风格。（柏杨 1982:517）这些观点，后来在《南洋商报》的《浮雕》与《文林》两个副刊版位上都付诸实践。

在《浮雕》与《文林》两个具创意的文艺副刊出现之前，1970年代以来，由范北羚主编的《星洲日报》副刊《世纪风》已被看着是具有现代风格的版位，对稿约提出“不分流派、不看名气、不拘内容形式和表现手法，要求内容扎实、评介公平、理论新鲜独到”，刊登不少现代派作家，如南子、谢清、流川、林也等的诗作，并设有评论文坛现象的专栏。虽如此，整体风格还是很正规，没有特别鲜明的现代意识。范北羚是早期的现代诗人，故刘笔农（1934-）认为以他的文艺创作造诣，编辑副刊自是驾轻就熟，“他特别重视杂文，每期都设有杂文专栏‘风眼’，特约了时下知名写作者执笔，据知有骆明、刘笔农、南子、何必问、莫河、陈彦、张辉、田流、雨青、林琮、伍中等十人，杂文风气为之盛行。在版面方面，罗子葳都是亲自规划，将一整版用多个方格或长方格来组成，使版面别具一格外，还做到门户完全开放，让各家各派尽情发挥，自是成为文人会师的好地方。”⁴⁰⁹到80年代，这样的格局则显得陈旧，缺乏新意，难以再吸引年轻读者的目光。惟有不断创新探索，突破原有框架才是现代主义的精神本质。故文艺副刊在现代主义的推展过程中，扮演形塑现代文学场的关键角色。

（一）《浮雕》的现代主义刻痕

《浮雕》创刊于1980年1月6日，由杜南发编辑，是《南洋商报》星期天附刊《南洋周刊》的文艺版，每周一期，共48期，该年12月7日停刊。《浮雕》的由来是因70年代末《南洋商报》副刊已有《艺文》一

409〈新加坡重要华文文艺副刊杰出编辑人简介〉，载《亚洲华文作家》第13期（1987年6月），页80。

版，由李向（1935-2002）主编，刊登较学术性的文章。杜南发当时刚加入报馆，负责编辑一份小报《快报》（隶属《南洋商报》的小报刊），也帮忙《艺文》的编辑工作。总编辑莫理光（1926-）知道杜南发有创作与办刊经验，便让他尝试主编一个纯文学性质的副刊版位，以期吸引年轻读者，于是《浮雕》便在周刊上诞生。杜南发指出，《浮雕》一开始便引进版面设计新概念，刊登诗、小说、散文、评论之外，还根据新闻编写海内外文艺动态，设“地平线”札记性专栏，给读者提供不少各地的文艺活动景观，开拓文学视野，获得良好的回响。《浮雕》第1期发刊语〈当我们刻下第一刀的时候〉，即阐明编辑理念：

浮雕的露面，应是本地文学生命的新孕育，以初生的勇气与信心，准备在文坛上走曲曲折折的路。

在这方的小小天地里，我们大胆地希望，能够为诗歌、小说、散文、评论等一切文学艺术形式，拓展出带有我们血型、气质的新领域。希望能通过读者及作者双方对品质的要求，形成一种清新、开放的气象。

我们衷心欢迎：所有认真不懈的前行者，充满信心活力的年轻一代，及愿意提笔做试验的朋友们，都能够和我们在一起，为展现种种雕像而构思，以期突破、加强扩展出热带浮雕的可能性。⁴¹⁰

《浮雕》比原有的文艺版位，如谢克（1931-）主编的《新生代》，构思新颖，版面设计活泼，吸引年轻读者与作者的目光。杜南发指出，他当时的编辑想法有三大要点：（1）版位美术设计要特别新，要注重视觉效果。就是文字的呈现与版面的排列要给读者一种视觉上的美感，吸引他们的目光。（2）内容要提供年轻读者一种新的视野，才能吸引年轻作者投稿，使稿源多样化。（3）选用不同性质与文体的稿件，如短诗、散文、杂文，小小说（当时流行的小说新类型），篇幅不要长，这样版面看起来就比较多样化。至于刊载世界文坛动态、出版与文艺活动等资讯，让读者了解各地文学的发展，引起对文艺的兴趣。此外，作品评论跟原作一起刊登，让读者可以参照阅读，或先读评论再看原文，引起讨论，而作者也感觉受到重视。⁴¹¹可见，《浮雕》的编辑方式互动性强，给读者提供无限发挥创作的可能性。

410《浮雕》第1期（1980年1月6日），第4版。

411杜南发访谈，笔者做文字修饰。参见附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（二）杜南发访谈，页477。

从第2期开始,《浮雕》设置的“地平线”专栏,编者认为是“远瞻与俯瞰周围一切文艺景观动态”最好的方式,而论者亦能从中探寻《浮雕》对现代主义文学的推展方式。值得注意的是,“地平线”所提供的文艺资讯虽涵盖各地,却以台湾当代文学活动及作家动向的报道居多且详实。例如:台湾第五届国家文学奖颁奖礼、《中国时报》举办“时报文学周”作家演讲及座谈、台湾第三届中兴文艺奖得人、台湾军中诗歌研讨会举办诗歌朗诵大会、台湾中央研究院办中国现代文学研讨会、台湾采风出版社出版校园文学结集《台大人的故事》、台湾诗人林焕彰主编《布谷鸟》儿童诗学季刊、台湾作家季季编选《68年短篇小说选》、台湾中兴大学外文系教授齐邦媛编《英诗导读》、柏杨的湖滨读史札记《皇后之土》出版、吴宏一教授出任《中外文学》主编等。其次才是中国大陆、香港,欧美、新马等地的文艺活动信息。跟现代主义文学直接相关的资讯则有:

■台湾《诗人季刊》主编,现代诗人萧萧,最近和台大副教授张汉良,以一年时间,合编一套《现代诗导论》[……]每首都附有详细分析诗的语法,结构与意象等问题的文章,使现代诗不再成为不可解的怪物。⁴¹²

■小说家白先勇的《台北人》由作者和美国女作家 Padia Isaku 合作英译,由美国印第安那大学出版。⁴¹³

■台湾《创世纪》诗社推出三本现代诗集,张默《陋室赋》、连水淼《生命的树》、张棪《醒,阳光留着》⁴¹⁴

■庆祝《现代文学》创刊20周年,中国时报人间副刊、现代文学杂志社和远景出版公司,8月初于台北共同举办茶会,《现代文学》编辑白先勇、王文兴等出席盛会。⁴¹⁵

此处,再次印证“台湾影响”的存在,这跟主编杜南发的文学背景、编辑理念与人脉关系密切相关,论析《文林》时再深入阐明。“地平线”除报道性的资讯外,对每期登载的作者及作品也做概括性的评介,一来能够提升读者的认识,另一则显示编者的文学观。如推介年轻作者及作品时,主编的描述,既细致又深刻:

412 《浮雕》第2期(1980年1月13日),第4版。

413 《浮雕》第12期(1980年3月30日),第4版。

414 《浮雕》第16期(1980年4月27日),第4版。

415 《浮雕》第36期(1980年9月14日),第4版。

以飘逸风范独树一帜的陈来水，于本期《浮雕》展出其最新作品〈给我四月的温暖〉，披沥年轻心灵在社会变迁中的多方感触，取材切实，情思悠远，诗味盎然，是难得的佳作。郭永秀散文，向以清远见长，这次在〈潮声〉里间杂缕缕感怀，交织一串铿锵的期许与回响。依汎伦新作，气势连绵，舒展激情的无奈与忧伤，风貌自有不同。音涛诗作，是诗人对承诺经验的感悟，流露一种自觉的否定，颇堪细嚼深思。⁴¹⁶

对创作手法独异的作者则做深入的评介，如《王每夫和他的自省小说》：

在新华文坛上，王每夫的小说所呈现的独特风味，是非常明显的。[……]王每夫小说的最大特色，是在于他对小说思考层次的强调和文字运用的刺目独特。[……]他一再使用的结构基型，均是通过对立人物的对话，去表现生命心灵深处种种扭曲与挣扎的实景与环境。”⁴¹⁷

又如分析莫邪的散文：

我们特别推荐莫邪的散文〈鸬鹚飞〉，以诗意盎然的笔触，展露现实生活一段美丽而心疼的回忆经验，具有晨露般凄美动人的气息与悲辛的回肠，是左手能诗，右手能文的现代文学作者心路历程另一次独步的披沥。⁴¹⁸

另外，“浮雕特辑”一栏着重文学创作的实验性与创新意识的推广。如有：（1）《“鬼才”芥川龙之介的世界》：〈介川的一生〉、短篇〈橘子〉、〈浅析《橘子》〉。⁴¹⁹

（2）“诗的花束”：“希望通过诗龄与诗风相异的一些诗作者的创作，设法展现本地不同诗作在各自路上向上努力挣扎、跋涉与探求的痕迹。”⁴²⁰

（3）“浮雕诗页”：吴垠的〈此夜〉，是诗人情感轨辙的自我勘破；长风葛的〈七月缭绕〉，亦为一则在缠绵中延续的爱情故事；董农政新

416《浮雕》第27期（1980年7月13日），第4版。

417《浮雕》第39期（1980年10月5日），第4版。

418《浮雕》第43期（1980年11月2日），第4版。

419《浮雕》第8期（1980年3月2日），第4版。

420《浮雕》第13期（1980年4月6日），第4版。

作，是其诗风递变痕迹的流露；傅艾笙的〈失题〉，则为一种自我追寻的呢喃与执着[……]。⁴²¹

（4）小小说特辑“走入小小的新天地”：“董农政的〈红鞋〉，经营手法一如现代电影镜头的运转，效果动人；〈兄与弟〉是川依特初次实验的极短篇作品，也有不俗的表现；李子的〈问题〉是改写自张爱玲作品中的一段，可以借镜。”⁴²²

对本地现代派文学团体的支持与肯定，亦在《浮雕》中显现。比如为“南大诗社”办诗乐活动所作的宣传“诗与音符的结合——本地创作的新实验”⁴²³、制作“阿裕尼文学与翻译学会特辑：同温层的新世界”⁴²⁴等。由于，杜南发本身就是这些团体的活跃分子，因此相似的文学观与编辑理念很自然地，转移到主编的副刊上，形成一个现代主义文学的共生图景。此时，隐约可见，一座现代主义文学堡垒在副刊上竖起。

此外，《浮雕》当时的作者都是一群年轻充满创意的新生代⁴²⁵，在《浮雕》这座现代主义堡垒中获得“实习演练”的机会，以至后来成为本土现代派文学的“先锋队”；如希尼尔、依汎伦（谢裕民）、江俊（杜南发）、蓝宇穆（潘正镭）、周望桦（周维介）、董农政、郭永秀等人的实验性作品，都曾在《浮雕》版面上留下刻痕。

（二）《文林》的多元现代主义景观

《文林》创刊于1981年1月1日，是《南洋商报》正刊上的文艺副刊，由杜南发主编，持续编辑两年多，起初是每周一期，后来一周两期，从6月起则增加到三期，每逢星期二、四及星期日刊出。每期占全版，有搭配文本内容或特定课题的版面设计。直到1983年《南洋商报》与《星洲日报》两报合并，《文林》才于该年3月15日终刊。杜南发在该期〈编后絮语〉中交代，之后来稿分别转入《联合早报·星云》或《联合晚报·晚风》两版刊登。其实《文林》创刊缘于《浮雕》，杜南发在访谈中指出，《浮雕》刊出后获得好评，报馆便要他在正刊上编辑整版的

421 《浮雕》第34期（1980年8月31日），第4版。

422 《浮雕》第38期（1980年9月28日），第4版。

423 《浮雕》第3期（1980年1月20日），第4版。

424 《浮雕》第33期（1980年8月24日），第4版。

425 出现在《浮雕》的年轻作者还有奔星、卡夫、陈来水、王每夫、川依特、谷虹、戴畏夫、伍木、杜宇玲、彭世昌、向秀、云谷涵、傅艾笙、郭焕金、林明哲、邱泰歌、零夏冰、火雷红、林彬、萧郁霖等人。

文艺副刊，《文林》由此诞生。所以《文林》基本上延续《浮雕》的编辑概念，但它的构想与呈现则更新颖、更具创意。杜南发说：

希望《文林》能成为文艺副刊的一面“旗帜”，可以引导文学的走向。所以，《文林》采取“主动编辑”的方式，主动去发掘新稿源、新的、年轻的作者，不是等待作者的投稿。我打电话跟作者联系，跟他们邀稿，再请人写短评，把文学批评处理成创作的“索引”，也接受读者对副刊编辑方式的批评，把读者的反应、对副刊的回馈都刊登出来，形成一种读者、作者、编者的互动、交流，获得良性的反应。⁴²⁶

“主动编辑”是杜南发主编文艺副刊的有效策略，它使《文林》不同于传统文艺副刊被视为少数资深或已成名作家垄断的发表场域，且着重于“严肃性、菁英性、枯燥性、典律性”⁴²⁷的内容与呈现方式。杜南发对《文林》命名的阐释，更显现其编辑理想；“武术界有武林，文艺界就要有文林；武术界有高手，文艺界也有高手。”⁴²⁸他是以一种开创新领域，探索新概念的精神来编辑《文林》，故首刊即发表〈文林宣言〉，阐明其宗旨：

我们的旗号

- 文林，象征文学的领域，是一片宽敞的原野，让文学细胞自由的来此繁殖。我们的旗号，写上：**创造与研究，相辅相形。**
- 对于创作，我们迷信诚挚与创新。在这些基础上，一己的感受抒情，我们接纳。我们的构图，更建立在广袤的园林上。所以，挖掘心灵之余，希望更能挖掘复杂的世界，以更多的角度做艺术的呈现。
- 对于研究，我们热切盼望，它能繁衍成一道防风林，为文学创作的成长，提供更好的条件。所以，我们希望有许多中肯的批评理论文字出现，从本地到外地，从东方到西方。

我们的队伍

- 文林要栽种更多样的草木，除诗、小说、散文、戏剧、评论之外，我们要求文学与其他的艺术形式结合，以兑现多彩的世界。所以，

426参见附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（二）杜南发访谈，页478。

427向阳《缤纷花编浮世绘——报纸“第二副刊”的文学传播取径观察》，见《浮世星空新故乡：台湾文学传播议题析论》，页2-11。

428〈专访资深媒体人杜南发：空碗似无是处，实蕴无限可能〉，载《时代周刊》第175期（2012年4月5日）（<http://time-weekly.com/story/2012-04-05/123324.html>）

我们会有诗乐、绘画，还有一些未知而等待的发现。

- 文林将以壮大的队伍为荣。年龄、性别、甚而文学的信仰并不是走入文林的身份证。只要带着文学细胞，原野的风便吹向你。以你的热忱、你的创造力，快步地，向文林走来。⁴²⁹

《文林》将“创造与研究”的宗旨，置于多角度的艺术呈现与中肯的批评论述条件中，说明它是秉持着“视野开阔多元化，内涵深厚多义性”的现代主义文化观而创办的文艺副刊。同时，它也很重视版型的呈现，务求达到视觉与阅读效果相互结合的版型效果。因此，《文林》除了给读者享受文本阅读的愉悦，对文学艺术审美观的建构还起着一定的推动作用。

《文林》的“主动编辑”策略运用在多个不同的专栏与专辑里，其中最突出的表现是“名家访谈”专辑。1981年4月间，杜南发亲自飞往港台两地采访名家，制作内容及呈现方式皆具深广度的“名家访谈录”。从1981年5至7月间，在《文林》陆续刊出。以下按各篇刊登日期，将篇目列出：

- 5月10日《人性·社会·文学——陈映真谈台湾小说的发展倾向》
- 5月17日《诸神的黄昏——胡菊人谈现代社会中的知识分子》
- 5月21日“副刊主编谈副刊”：《走出现代的传统——痲弦的主编经验与理想》
- 5月24、28及31日“副刊主编谈副刊”：《燃起龙灯的历史——高信疆谈副刊主编的理想和责任》
- 6月25日《水禾田和他的触觉》
- 7月9及12日《长风万里撼江湖——与金庸一席谈》
- 7月26、28及30日《现代经验的反省——叶维廉、黄维梁一席谈》

就采访的“名家”而言，包含副刊编辑、作家、学者、艺术工作者等，他们各具专长学识，对现代文化艺术、社会历史各有独到的见解。由此可见，《文林》并不是只着重文学创作，也推介其他艺术媒介，如水禾田便是一位摄影艺术工作者，而胡菊人关注的是现代知识分子的社会意识。正如杜南发所言：

我要做的不是纯文学的副刊，现代文学是跟多种艺术媒介结合在一起的。我想给读者‘打开窗口’，接触多元化的现代艺术。就

429 《南洋商报·文林》首刊（1981年1月1日），第67版。

像现代文学里用潜意识的写作技巧，用弗洛伊德的心理学一样，也是跨界的。⁴³⁰

值得关注的是，两位台湾副刊主编痖弦与高信疆的想法与经验对杜南发的影响。也就是说，《文林》展现的编辑风格在某种层面上是〈人副〉与〈联副〉特色的移植与变换。杜南发借鉴台湾两大报副刊的编辑手法后，再注入本土文化元素，形成《文林》独特的编辑格局与版型风貌。显然地，《文林》是一份编辑与设计导向并重的文艺副刊。

“名家访谈”专辑以外，《文林》在外地作家到访前后，也进行座谈或对话，刊登谈话录。如1981年1月30日的《柏杨这个人和他的作品——一次小小的座谈会》⁴³¹，此座谈由杜南发主催，讲员有周维介、英培安、黄叔麟（1935-2012）、杨萱、吴启基、潘正镛。之后，柏杨来新，则有《爱和力量的再生——与柏杨一席谈》⁴³²；还有三毛（陈平，1943-1991）到访的《热带的港夜——三毛对话录》⁴³³。这些访谈录不仅翔实记述名家的思想言论，更对谈话氛围与说话者神态做深刻细腻的描述，是知性与抒情兼备的散文篇章。正如连茗的评析：

这类原是主题严肃的访谈文章，通过杜南发“诗意荡然”、“想象奔逸”的散文笔调，已变成作者“形象思维”的再行创造。画面的淡入和淡出，不是“正襟危坐”的呆板镜头，而是一幕幕活动电影的剪辑效果；带给读者另一种美感享受，不会使人觉得沉闷、乏味。（《同温层》第7期，页16）

后来，杜南发将这些访谈录，加上他刊载在其他版位的名家对话录结集成《风过群山》（台北：远景出版事业，1982）。王润华指出：

他把新加坡的文艺副刊推入了一个新世界。从版头设计，到文章的选择，都大肆革新。在他副刊上发表过的一些稿，港台中文报的副刊曾给予转载，这是一项大突破。（杜南发1982:3）

《文林》对本土文艺活动与新晋文学团体的支持，更是不遗余力，尤其对文学多元化概念的推广，更给予大篇幅的宣传。由杜南发担任主持及整理文稿的座谈会就有：

●1981年3月5日《新台文艺交流初探——文艺座谈会》

430参见附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（二）杜南发访谈记录，页479。

431刊载于1981年2月12日《南洋商报·文林》。

432刊载于1981年2月19日《南洋商报·文林》。

433刊载于1981年9月6日《南洋商报·文林》。

- 4月8日《信心的交流与回响——“四月风”歌手座谈会》
- 8月9日《传灯的路：三个青年文艺团体的努力经验谈》“青年文艺系列”之一

制作的“文学团体会员作品专辑”有：

- 3月12日《三月里的燃烧：阿裕尼文艺创作与翻译学会文学专号》“青年文艺系列”之二至四：
- 8月13日《天南星的姿态：金声教育中心文艺学会》
- 8月16日《风涛裂岸：阿裕尼文艺创作与翻译学会》
- 8月18日《双程道上：加东联络所青年团文友俱乐部》

其他文艺活动还包括：

- 4月2日《四月风诗乐民谣演出专号》
- 8月23日《阿裕尼文艺创作与翻译学会周年纪念专辑：风云印象》
- 1982年2月18日《阿裕尼文艺创作与翻译学会主办“文学史展”：请来点燃文艺的一丝香火·传扬新华文学的长青命脉》
- 9月5日《开展文学新远景：金狮奖文艺创作比赛特辑》

跟“新加坡写作人协会”联办作家讲演及座谈活动有：

- 1982年6月1日陈若曦谈写作经历，题目“台湾、大陆、美国”、6月22日《陈若曦谈她在中、台、美国三地的写作经验》
- 6月3日陈若曦与本地文艺工作者张道昉、李过、英培安、黄孟文、张挥、潘正镭等进行文学座谈、6月27日《朝向开放的心灵——陈若曦对话录》
- 6月5日陈若曦、余光中主讲散文的艺术，演讲内容刊载于7月11日、温瑞安〈中国现代文学暴风雨的中心——余光中〉

此外，对《南洋商报文艺丛书》——《吾土吾民创作选集》的推介、刊载柏杨主编《新加坡共和国华文学选集》之诗歌、散文、小说、史料集的各篇导言、发表研究特稿杨松年的《新加坡文艺研究会——新马文学研究》等等。杜南发认为，主动编辑策略不是单方面接受外来作品与资讯，而是要把新华文文学介绍给外地，也让他们了解本地的文坛动向，产生对流作用。报馆邀请柏杨来新，跟本地文艺界交流，促使台湾出版新华文学选集，这对新华文学的推广影响极大。⁴³⁴

⁴³⁴参见附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录（二）杜南发访谈，页479。

基本上,《文林》的稿源与作者群跟《浮雕》相近。但由于版位与期数增加,作品量增多,素质也跟着提升。1982年5月16日到6月30日间,推出“文林小说展”,每期刊一篇,题材多样,技巧各异,对新华小说的现代意识表述有一定的展示性。如(1)英培安〈吴迪的故事〉;(2)杜南发〈玻璃世界〉;(3)聂远〈另一种乡愁〉;(4)叶乐平〈断〉;(5)潘正镭〈冠军球员〉;(6)怀鹰〈面具〉;(7)周望桦〈小鹤帅〉;(8)萧郁霖〈虫〉;(9)吴韦材〈饥饿海峡〉等篇。

其它像吴韦材的〈泥土手札〉与原甸的〈香江寄简〉是以系列小品方式刊登,也为某些具潜质的作者制作专辑,如“依凡伦作品专辑”或介绍作家与刊物,如黄维梁与《香港文学》。也关注微型小说(或称极短篇、小小说)的发展趋势,刊登相关评介文章,如《刹那的惊喜——钟玲谈极短篇创作》。新华微型小说的杰出作者,像依凡伦(谢裕民)、齐斯(希尼尔)、董农政等人,当时已在《文林》中展露头角。

《文林》中各种不同性质栏目的设置,都是编辑策略的主动与互动性的具体实践,如:

■ “文林评诗”;一篇诗作——英培安〈甜蜜〉,附两篇评析——晓星《麻木的悲哀——读英培安的〈甜蜜〉》、吴垠《〈甜蜜〉的理解》⁴³⁵

■ “作家评析”;评析三毛,选用两篇评论,如评析①连茗《风雨之后:从三毛的故事想起》、评析②曾昭旭《此情可铸——读三毛的〈迷航完结篇〉》⁴³⁶

■ “文林特约”;向外地作家约稿,评介特定文学现象,如罗青《诗坛风云卅年——卅年来台湾诗坛纵横谈》⁴³⁷、洛夫《现代诗论剑余话——敬答新加坡读者》⁴³⁸

■ “新华文艺副刊小结”,由林言(邹文学,1946-)每月写一篇副刊内容总结报告;如〈榴梿有余香〉、〈小说的丰收季〉、〈热闹的6月文坛〉、〈总结与理论的丰收季〉,一方面让读者从宏观的角度了解《文林》的表现,一方面编者也可以审视整体编辑形态。

■ “艺林快讯”,如及时报道白先勇《游园惊梦》小说改编戏剧上演的消息与相关评论。

435刊载于1981年8月25日《南洋商报·文林》。

436刊载于1981年8月25日《南洋商报·文林》。

437刊载于1981年7月21及23日《南洋商报·文林》。

438刊载于1982年6月20日《南洋商报·文林》。

■ “文学摄影”；图片配搭文学性描述。杜南发强调《文林》不限于纯文字创作，现代概念是开放的，表现手法没有固定格式，才能变化出多样的副刊形式。

■ “文林书简”；推介世界各地的出版作品，如吴垠的“视野”一栏介绍中港台、日本、韩国、泰国及欧美地区的现代文艺著作。

此外，杜南发也出席国际学术活动，进行采访，如《解开历史的环节——记中国现代文学研究会》⁴³⁹是香港中文大学举办“中国现代文学研究会”的报道。台湾学者钟玲参加首届《中国女性与文学会议》的文章也在《文林》发表。另外还推出“韩国现代文学系列”的〈在汉江两岸〉及〈北国天空〉，采访韩国学者兼诗人许世旭及介绍汉诗在韩国的发展。可见《文林》对现代文学研究的关注与深度阐述，也是开拓国际文化视野的途径。报人刘笔农相当赏识杜南发，认为他“在副刊编辑方面，喜欢运用大胆美术设计来配合文字，使版面突出活泼，且聚集了不少年轻人来写，作品多具现代意味，在年轻人中具有一定的影响力。”⁴⁴⁰由于杜南发的魄力与远见，使《文林》在 80 年代初，成为副刊上的一座现代主义文学堡垒。

1983 年《南洋》与《星洲》合并后，《文林》随之停版。《联合早报》仍有文艺版，不过像《文林》那样理念创新，版型设计新颖的版位，则暂未出现。直到 1986 年《文艺城》诞生，《联合早》才有固定的文艺版。期间亦更换了多位编辑，有谢裕民、刘培芳（1947-，编辑时段 1988-1990）、林迪夫（即早年的林山楼，编辑时段 1996-2004）等，他们各有不同的编辑概念与呈现方式，也各具特色。至于 90 年代以后的《文艺城》，编辑主导的倾向仍有迹可寻，却不像《浮雕》与《文林》那样具开创性与突破性，这跟报馆的编辑方针或有关。这方面的问题有待深究，此处篇幅有限，暂不多论。

笔者认为，因时代与文学观的变化差异，不能笼统将《文艺城》纳入现代主义的发展脉络，应做个案研究较为恰当。无可否认，90 年代的几场跟现代主义相关的论争，都在《文艺城》版位上展开，故作为文学传播的载体，它的意义需要被肯定。另外须提出，新华现代主义的几位六字辈作家，如柯思仁、蔡深江、殷宋玮、吴耀宗、黄广青等，早年都

439 刊载于 1982 年 1 月 10 日《南洋商报·文林》。

440 〈新加坡重要华文文艺副刊杰出编辑人简介〉，载《亚洲华文作家》第 13 期（1987 年 6 月），页 80。

是《文艺城》的活跃作者。《文艺城》在 1988 年 12 月到 1989 年 1 月间，制作的“年轻族群——文艺出击”系列专辑，即能证之。

编辑简介：“在传统与现代交织，文艺面临考验的今天，12 位年轻人乘着他们对文学的热爱与期待，将在这微寒的岁末相继登场，一如照片中的建筑工友，他们将以现代的笔，参与保留这源远流长的文艺传统，供展未来。”⁴⁴¹ 下表依次列出参与“年轻族群”系列的作者：

年轻族群	标题	刊登日期
系列之 1	第一位作者：蔡深江	1988 年 12 月 5 日
系列之 2	第二位作者：洪笛	1988 年 12 月 7 日
系列之 3	走过一片森林·伍木专辑	1988 年 12 月 8 日
系列之 4	走在诡异世界的寂寞人·园醉之专辑	1988 年 12 月 12 日
系列之 5	生命的探索者·柯思仁专辑	1988 年 12 月 14 日
系列之 6	其实你也认识他·殷宋玮专	1988 年 12 月 15 日
系列之 7	年轻的心已习惯落拓·乔克岑专辑	1988 年 12 月 19 日
系列之 8	激情之中见委婉·凡采音专辑	1988 年 12 月 21 日
系列之 9	生灵的感动·洪振隆专辑	1988 年 12 月 22 日
系列之 10	愿煮一壶豪情·木子专辑	1988 年 12 月 28 日
系列之 11	灵性在呼唤·黄广青专辑	1989 年 1 月 5 日
系列之 12	青春善感的痕迹·韦铜雀专辑	1989 年 1 月 9 日
总评	林康「年轻族群」系列扫描：从园林一隅窥见生机	1989 年 1 月 22 及 23 日

整个系列刊完后，编辑邀请资深作家林康（林沛，1950-）写总评，除总结创作者的整体表现之外，也提出对当前文学生态的观察。

综观“年轻族群”系列专辑的构思、筹划、标题、图片取景、编者的话、版面设计、评述，加上一周三天，连续四周刊出，每期以全版呈现，作品之外，还附上一篇作者之间的互评。笔者认为，这样的专辑形式，跟《文林》的专题制作方法与效果相近，亦显示《文艺城》对新华现代主义文学的推动力。

⁴⁴¹载于 1988 年 12 月 4 日《文艺城》。

第六章 新华现代主义的多元表述（一）

——先行者与现代主义的拓荒

早在 50 年代“马华文学”时期，就有新加坡作家以广义的现代手法从事文学创作，如连士升（1907-1973）、歹羊、曹沫（苏松盛，1930-1980）、弗特（刘瑜，1922-1989）、范北羚等早期作家。王润华指出，新加坡诗人黄应良（文英华，1933-）50 年代末曾出版一本现代诗集《时间的河流》（香港：世界书局，1959）。他认为诗集的表现手法及内容新颖，且诗人亦承认受到印度诗人泰戈尔（Rabindranath Tagore, 1861-1941）抒情哲理诗的启发，虽然体裁浅显却韵味无穷。（王润华 1994:103）当时新华诗人已从西方诗学中汲取创作与理论养分，日渐脱离以五四新文学及现实主义为主导的文学传统，尝试建立具本土特色的现代诗风。王润华对 70 年代新华现代诗的变化，有其观察：

新加坡华文诗坛已建立起一种新传统，它不再像早期盲目尊奉中国白话诗为正统，大量接受欧美世界性的现代主义各种表现技巧，以及亚洲其他国家之东方传统。这种趋势在《新马华文文学大系》里已开始显露，许多诗人学习欧洲浪漫主义的革命和不满现实的精神。

[……] 外来的影响带来许多新技巧的境界。以前一度极力强调的现实主义与自然主义，只能解释眼睛所能看见的现象，象征主义现在帮助表现不仅是外在的有限物质世界，还要表现内在隐蔽的无限想象于现代人复杂的头脑，而且把感性、呈现、暗示等手法取代说理、叙述和直指。意象派（呢），则帮助我们使语言具体而准确。此外由于与现代心理学、哲学、语言学共同携手合作，诗的境界与内涵因此更加丰富和复杂。（王润华 1994: 103-104）

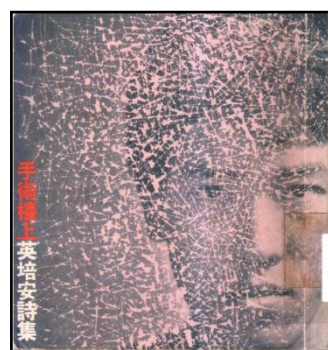
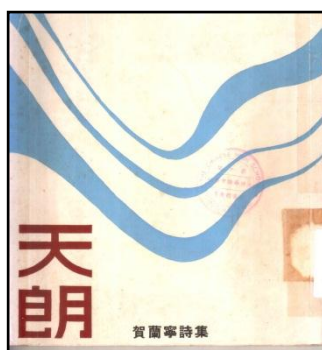
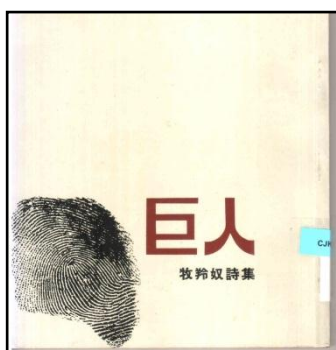
南子在《五月诗刊》第 3 期（1985 年 5 月）中提出这样的看法：

新华现代文学史最重要的年份是一九六七年。这一年梁明广主编《南洋商报》的《文艺》版，采取了‘双开政策’。所谓‘双开’，就是开明与开放。开明，是指不同流派，不划定圈圈，凡是有水准的作品，一律采用。开放，是指摈弃朋友主义，不列黑名单，不管作者的名气，[……]在这段期间，许多有活力，有创意，有干劲的作者不断涌现，形成一股新浪潮，为我国的文化事业增加新的财富。

这期间出现的作家，至今仍继续文学创作的有：谢清、流川、文恺、贺兰宁、英培安、莫邪、孟仲季、林也、吴伟才等等[……]大多数能经受时间的严酷考验，永不宣称退出文坛，不做文艺“逃客”。因此，他们被目为第一代的现代诗人。（南子 2003:4）

不过，南子强调，现代诗不是 1967 年才突然冒出来的。60 年代初，就有林方、叶绿素⁴⁴²、白垚等人开始写作现代诗，他们的作品大多发表在《学生周报》或《蕉风》，因传播范围不广，没有受到注意。南子更指出，“林方是星马现代诗的先行者”（南子 2003:4），早在 1963 年，他就跟钟祺在《星洲日报·青年园地》为现代诗问题展开激烈的论争⁴⁴³。之后，林方停笔十多年，直到 1982 年才出版他的第一本现代诗集《水穷处看云》。

南子认为，新马现代主义文学发端于梁明广在《南洋商报》主编的《文艺》，这跟张锦忠提出“第二波马华现代主义风潮”肇始于 1967 年⁴⁴⁴，看法相同，但两人对作家的侧重就有差异。张锦忠强调，陈瑞献是现代主义文学运动的先驱。南子则指出，此前有林方、范北羚，此后持续创作的有谢清、文恺、英培安、贺兰宁、流川、孟仲季等多人。由此可见，南子侧重诗人群体，符合“六八世代”的说法，不以单一作家为先驱，马首是瞻，而倾向重视群体的表现。“五月出版社”在 1968 年出版三部现代诗集——牧羚奴《巨人》、贺兰宁《天朗》与英培安《手术台上》，它们是“六八世代”显著的创作标记，故可将它们并列，视为新华现代主义文学的拓荒之作。笔者认为，这些诗人群体的实验性与开创性，在新华现代主义文学发展历程中同等重要，其文学史价值，没有主从之分。



442叶绿素是范北羚早年的笔名，原名罗鸿堃，号子葳。他第一部现代诗集《召唤》在 1960 年出版。

443参见第三章第三节之（二）“新马华文学语境”的现代主义论争，页 96-102。

444参见第三章第一节马华现代主义文学的肇始，页 71-78。

第一节 “六八世代”的现代意识与创作实践

既然“六八世代”是诗人群体，此处将着重这个群体的创作实践以及含蕴其中的现代意识。无可否认，诗人们的思想意识受到西方现代主义文艺思潮的影响，表现手法与题材内涵都倾向于现代主义风格。对 60 年代，仍以现实主义文艺观为主导的新华文学场，不仅是创作技巧的创新，更是文化精神的反叛。

牧羚奴在《巨人》自序里，将身处的新华文坛比喻成一间“老旧破败的房屋”，以建造一座现代化的大厦象征对现代性的追求：

在整个诗坛像一间老旧的屋子的今天，我们，星马少壮的一群[……]自然只有苦闷和不能自如的感觉。[……]为了重建，我们只好把一间风来摇雨来漏的老屋拆掉。在这个地基上，在重建的过程中[……]当然可以参考或选择一些外来的东西。但，没有一个诗作者可以从外地搬来一座房屋[……]我们必须自建，自造一座自己的有现代化通风设备的大厦。在这座空气流畅的建筑里，诗人可以好好布置他与缪斯同居的住处，创造他独特的小千世界，在诗的大千世界里[……]创造，不过是在一定根基上独立地对未知做出一连串的探照、推测、实验与追求。⁴⁴⁵

诗人勇于突破传统的窠臼，实验新技巧，可见他对现代主义创作精神的追崇。写于 1964 年的〈巨人〉之一⁴⁴⁶，以象征手法凸显“巨人”面对生存困境时的坚韧不屈，以“巨人”形象，作为文艺拓荒者的对照：

〈巨人〉之一

你的时代，黄沙星散
看不见芊绵和碧绿的影子
你迢迢地来，涛声动魄
生存缩为日月的苦

你把灵魂把胸膛交给浩淼
面对海盗的长发与短剑
煎熬下，半个奥热的世纪
升华了你无尽的爱和大义
黄沙已巩成不破的磐石

445 《巨人》自序，写于 1968 年 3 月 24 日。

446 陈瑞献《陈瑞献诗集（1964-1991）》（新加坡：智力出版社，1992），页 1。

你的血汗遍育翠朴的家园
嗓门齐开，海的儿女
歌一伟大人格的完成

我背负如山重恩
耿耿于你年迈而宏亮的严训
我拙于刻划你崇高的形象
巨人啊巨人

诗人不仅以“父”为追崇对象，随岁月流转，诗人逐渐蜕变，练就了“巨人”的气魄。随之 1966 年的〈巨人〉之二⁴⁴⁷与 1967 年的〈巨人〉之三⁴⁴⁸，三首同名诗作，构成三个时空中不同形象的“巨人”。最终自我呼唤“我是巨人/我在现代诞生”，源自传统东方而融入西方古典，经千锤百炼，跨越时空，现代的“巨人”诞生了，展现超现实的象征性，凸显现代主义的求索精神：

〈巨人〉之三
赤熔岩，流出
自转生盘
流入生之模型
铸三度空间，然后立体
凹凸我的体格
我是炼钢厂
生产着硬度
生产着岳武穆的节操
我的动力很宇宙
一完竣，即现
弥天的工程
从艾拉斯肩上
移来地球
到赫古里斯的摇篮边
怡然逐蛇

447 〈巨人〉之二写于 1966 年 1 月 20 日，收录在《陈瑞献诗集（1964-1991）》，页 26-27。关于《巨人》的论述，见黄琦旺〈巨人言荃：星马六七十年代现代诗语言的一则阅读〉，马来西亚留台校友会联合总会主编《马华文学与现代性》（台北：秀威资讯科技，2012），页 211-250。

448 陈瑞献《陈瑞献诗集（1964-1991）》，页 45-46。

在普罗米修斯的血胸上
杀鹰，以鹰翎
传火，我的傲骨
如此田横
五百士以外
齐以外
没有田横
即只一吻，也重量千斤
千斤的吻，也压扁
压扁所有的玫瑰
胆，如蜂巢
密麻着炙手的火山群
我心常云霄
一收腹，即有狮首昂起
而在紫色的华盖下
坐着一个，两个
坐着亿亿万万的释氏

我是巨人
我在现代诞生

陈瑞献发表在〈文艺〉的译诗〈星在疾行〉，被论者视为本地文艺副刊上的“第一首现代诗”：

星在疾行，浪涛冲洗着海岬（。）
盐盲了眼，泪滴慢慢干涸（。）
寝室是黑暗的，思想在疾行（寝室在黑暗中。）
而狮身人首像正倾听沙漠（而狮身人首像倾听沙漠。）

烛们游动。巨人哥鲁色的血（烛火游动。）
似已变冷；在他的唇上（双唇变更丰）
展露着撒哈拉沙漠忧郁的笑影（带着撒哈拉忧郁的笑影。）
随着旋转的潮，夜正衰老（随着潮退，夜失去色调。）

摩洛哥吹来的海风触到海水（摩洛哥吹来的微风触及海浪。）
热风吹。大天使在飘飞的雪花中打鼾（天使长在雪中打鼾）
烛们游动，《先知》的初稿渐渐干了（烛火游动。）

在恒河之上，晨光破晓（。）⁴⁴⁹

原是俄国诗人巴斯特纳克〈变奏第三〉的译诗，其“描绘一幅内观型心景，诗人通过这个画面来思考生命与存在的神秘”（方桂香 2010：338）。然而诗中意象充满异域情调，置于特定时期的新华文学语境，为宣扬现代文学创作，而引介外国作品尚可被理解。但是将它典律化，作为新马现代主义文学发展史中的“第一首现代诗”，却有待斟酌。⁴⁵⁰

贺兰宁在《天朗》自序中指出：

我是现代人，扎根在一个土地短缺的岛国，当然写现代诗。诗中，当然具有岛国的浓烈色彩。在诗的结构上，我尽可能做到节节分明；在气氛上，我的诗带快速的节奏性，偶然也用韵脚。有时，为了表达某种特殊的现象或情感，于是在词汇上加以创新或倒置，但是这种创新法，相信不会与修辞学中的理论相距太远。⁴⁵¹

他认为，现代诗是运用现代语言表现当前生活情况，传达现时思想感情，展现创作者独立个性，具有现代意义和精神的作品。现代诗内容不应虚无，而是以新的角度，深入地反映现实，透视人生。就像一面镜子，可映照时代与社会，也可窥见小我心中的天地。（贺兰宁 1968：自序）贺兰宁更说明其“后辑”（“1966-1968 年走出苦闷，在醒悟中”）的作品是“决定在混乱和喧嚣中，写自己的调子，也决定抛弃文字的外在美，转入注重文字的内在意义，这也就是我追求意境的开始。这些是用多重的联想，自己的独特语言句法，用现代手法处理传统或现代题材，以便表现自己的个性和批判人生。”（贺兰宁 1968：自序）

陈瑞献对当时的年轻写作者尝试现代诗创作有一定的影响力。贺兰宁曾写〈掌铃人——给牧铃奴〉⁴⁵²一诗，阐述牧铃奴对自己的启迪：

紧贴在手腕上的光阴不再吟哦
悄悄盗去我的三个绿色年岁

当你摇响诗的银铃
我自古典美的昔梦中醒来
闻到时间的腐味

449括号内文字是 1998 年出版《陈瑞献选集》修订部分。某些句子经修饰，更为简练。

450关于此问题的探讨，参见张锦忠《南洋论述》，页 177-181。这里不赘述。

451《天朗》自序，写于 1968 年 8 月 1 日。贺兰宁《天朗》（新加坡：五月出版社，1968），页 50-51。

452贺兰宁《天朗》，页 50-51。

自群群闪耀着迷惑色彩的变色龙的呼吸里

别让今天的风追纵昨天的风
别让明日的云叠紧今朝的云
且让我们以跳高者的英姿
跃过旧黑的深渊去掀起新鲜的风
去揭出夹在黑夜和早晨间的彩云
寻那失落在风云里的诗句

放牧字的羊群于稿纸的原野
别遗失任何机灵的一只
它们将在你心中轻轻跳跃，以四蹄

在以后无数的七曜日里
我愿为一个数羊者
当你愿做掌牧铃的人

但是，贺兰宁对于现代诗的探索与实验，不止于其影响。他的〈火中莲〉⁴⁵³一诗：

莲将葬于碧落
陆本不属于它
水不再适于它
莲焚莲葬，该葬于何处
莲生莲死，死时更加嫣红
残缺的莲曾为你而红
纵火者已遁，莲梗已焚
你已太迟
莲失去你的青睐。赏莲人呀
莲不能躲在你的柴影下
我梦莲莲可曾梦我
莲呵莲，庄周梦胡蝶梦庄周
要焚红天云，焚红尘世
瓣上嫣嫣誓要焚去苦难的一季
莲呵莲，一瓣跟着一火种
睡莲为莲，莲醒为我
我是带火的莲
不是周敦颐的莲
不是清华池的莲

一方面融入王国维的意境观，“无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物”，蕴含古诗词的意境美，以为自我人格辩白；另一方面在形式上受到台湾现代诗坛颇为流行的“具体诗”⁴⁵⁴或称作“波浪型

453贺兰宁《天朗》，页 57-58。

454参见张汉良〈论台湾的具体诗〉，载痙弦、简政珍主编《创世纪四十年评论选·1954-1994》（台北：创世纪诗杂志社，1994），页 69-86。

诗体”⁴⁵⁵的影响。这样的尝试，如其所言，欲传达现时的思想感情，但以新的角度，深入地反映现实，透视人生，不做虚无的内容。

英培安从不讳言受台湾诗人痲弦影响，然而对文学现代性的追求，则有个人探索与实验。英培安很早就意识到现代创作者的处境，如其初作〈诗人〉：“从一颗微弱的远星窥视/宇宙以外的宇宙/自一枚螺壳的回廊探听/大海之内的大海”⁴⁵⁶，一种向幽深内心世界不断挖掘的意识行动、语言成为敏锐的触须，深入内蕴，形构语象。

对社会现代性的质疑与存在的焦虑，英培安则用长诗〈手术台上〉⁴⁵⁷做多层面，深刻且批判性的描摹。全诗共 21 段，150 行，1900 多字，把现代人的生活及异化的人性，摊放在文字的“手术台上”，一刀一刀冷静地解剖。人与人的疏离关系，物质过度富足而形成奢华、靡乱、机械化的生存方式，如：“像蟑螂一样地啃尽嘴边残余的文化”，“喝可口可乐时讨论远地的战争”、“一张戏票，可以买到无数种的轰炸”、“谎言传染在齿缝，骄傲插进鼻孔”、“热情印刷在每张商业注册的脸皮上”、“爱情像一枚贖币，在水门汀上敲不出一点声音”、“生活是很多人的背后说很多人的坏话”、“我们生存，我们佯装快乐，佯装忧郁”、“美丽和他的死亡/灿烂及其罪恶/荣誉和他的污秽”（英培安 1968：62-68），用繁杂的意象，凸显其反讽性。描述现代人对生命价值的否定、对宗教信仰的质疑、对存在的绝望情绪，则用冷观的笔调，如：“生活是被与枕的纠缠是非法堕胎是避孕丸”、“每一块良知和人格便被剖出来廉售干净”、“没有什么伊甸，没有什么耶路撒冷/这是荒地、这是辉煌的都城/这是蒙地卡罗、这是你我的大赌场/这是我的地狱、这是你的天堂”、“我们听钉棺槌声睡眠，用钞票煮牙齿/我们吃自己的话过活/我们填表格来死亡，纳税把命拉长/我们撕岁月以为工作/然后瞳仁典当给别人的眼眶/声带录满别人的咳嗽/然后在沟渠的阴暗里/踢到被自己踩碎的骨头”（英培安 1968：62-67）。对诗人而言，文明如同现代战争，充满灭绝性，留下被异化的人性“荒原”。这种表述“荒原意识”⁴⁵⁸的诗作，是西方现代主义文学最为显著的思想内涵。

455 参见翱翔〈论王润华诗中的神话原型〉，载王润华《内外集》（台北：国家出版社，1978），页 151-163。

456 写于 1965 年 8 月。英培安《手术台上》（新加坡：五月出版社，1968），页 6。

457 写于 1968 年 5 月 5 日。英培安《手术台上》，页 62-69。

458 袁可嘉认为荒原意识指“人与人、人与社会、人与自然、人与自我的关系的尖锐矛盾和畸形脱节，由此而产生精神创伤和变态心理、悲观绝望的情绪和虚无主义的思想。人对自我的稳定性、可靠性、意义产生严重的怀疑。”见马永波《九叶诗派与西方现代主义》（上海：东方出版中心，2010），页 93。

《新加坡 15 诗人新诗集》的“现代诗学”

“六八世代”的集体表现，可从 1970 年出版的《新加坡 15 诗人新诗集》探其端倪。其〈15 人序〉并非集体宣言，却充分展现个别诗人的创作理念与美学观，可谓之“六八世代”的“现代主义诗学宣言”。同时将 60 年代，新华诗坛的创作氛围、诗人所受影响；特别受西方、世界性文化思潮冲击，还是经由台湾引入的现代主义文学的潜移默化，在思想内涵与表现手法上，跟着重反映社会现实，语言浅显的现实主义诗派的差异展露无遗。《蕉风》第 215 期特为诗集作推介：“15 人，15 种风貌；15 人，15 份力量”，强调从诗集“看新加坡诗坛的新景象”⁴⁵⁹，并刊登何绍庄的〈十五个诗人，十五种风格——简介《新加坡 15 诗人新诗集》〉⁴⁶⁰，为诗人们的创作风格做评析。因此，这本诗集无论编辑手法、作品内涵与表现技巧等方面，都深具现代主义风格与书写特色。

对 60、70 年代新华文学场而言，“六八世代”是一群反叛意识强烈，逐渐摆脱五四文学主流，向西方现代文学寻找精神支援与创作资源，充满自觉意识与创造力的年轻诗人，他们各有一番见解，也就充分展现新华现代主义先行者的创作观。贺兰宁认为：

作为一个现代诗人，生存在一个不能逍遥不能宁静的世纪里，唯有诗，是最能发泄和表现内心天地的媒介物。既然诗的产生，原动力的来源是个人的内心，是自己的情感，所以在诗的世界里，应该弥布他独特的声音，和一种引人注意的回响。[……] 一个诗人的工作，最主要是创作诗。经过一段长时间的创作后，他可以记录自己的感想和经历，以备他人参考，而不是去写深奥的理论和批评文字，试图让人尾随，以显示自己的才能。（贺兰宁编 1970:3-4）

南子则相信：

真正的诗人，在创作过程中，往往要受到许多意想不到的挫折，和经历无数艰苦的历程，甚至为了写出来的作品，与众不同（为了创新）不能迎合众人的心理，被人目为标新立异。[……] 诗，多少有些“贵族”的气质。由于这种气质，使人误认诗是难以接近的。[……在你欣赏一首诗之情，你一定要受过某些基本训练，如联想力，如如何透过高度浓缩的语言窥见作者所图以表现的主题。在诗的欣赏

459 《蕉风》第 215 期（1970 年 11 月号），页 62。

460 同上注，页 50-62。

过程中，重的是顿悟[……]作为现代人，在创作的过程中，“理智”的重要，应该不亚于感情，若纯以感情作为创作的“燃料”，容易使一名作者陷于狂热的气质。这和我们所要求的冷静和睿智，多少有相当的差距。（贺兰宁编 1970:6-7）

牧羚奴指出：

一个诗工作者所能做的是：超越自己，把自己锻炼成一个永恒的能手[……]诗创作是高度个性化的工作，个别差异毋宁是现代人类生活的一种特色，诗人是诗人，同时也可以是一个思想者。诗的传播，也属于经验的传播。诗想也一样。经验容有相通之处，但经验是个人的。经验的累积、传播、交换，使诗人在群居或独居的生活中活得更吃力，更苦，更聪明，也更多姿多彩一些。（贺兰宁编 1970:7-9）

孟仲季认为：

诗的世界没有上帝和暴君的，一切加诸于其上的戒律都不卫生。人的存在是有限的存在，诗的存在是无限的存在。从有限的存在透露出无限的存在，诗人的作品得以肯定，诗人的生命也得以肯定。[……]诗是生之体认，由折射作用显示各种人性的再现，时而近景，时而远景，时而中景，时而全景，或分而析之，或综而摄之，正如钻石之多棱角的外铄，并呈高度可塑性与 stereophonic——诗乃再生。（贺兰宁编 1970:10-11）

林方则指出：

从其意义言，自来对诗的争执，不外起因于意思（sense）、情感（feeling）、语调（tone）与用意（intention）的各赋偏见。这其实是 I.A.Richards 给诗下的四种定义，他尝试以科学方法来进行文学批评，曾经引起骚动。[……]一首诗向我们展布，其程序即如此，就是说，由四重（也许更多）的意义相互结合，而发生效用。（贺兰宁编 1970:12）

完颜藉阐明：

诗最恼人的，全是它的高度象征手法。其实象征并非邪魔歪道，它仍是为了写实而来。这「实」便是诗人心中的意境（写诗的人无法否认意境是现实——外在现实投入诗人心灵，经过诗人心灵过滤后的现实），许多诗正是意境最高度的象征化。[……]诗即使难懂，诗

人依然没有忘掉表达当代人的感怀。也许有人因为不少的现代诗人太敏感地表达了当代人对时代的绝望与悲观而就否定了他们的诗的价值，须知绝望和悲观是我们这一代人的感触的一面[……] 所以诗——不论是古诗与新诗——含蓄是它的灵魂。含蓄也便注定了诗的不易懂和难懂的命运。（贺兰宁编 1970:12-13）

文恺的看法是：

一个诗作者是否有耐心，毅力和真诚去尝试追上时代或甚至超越时代。尽管周遭是浑浊的环境，真正的诗人必须有明净的心灵。真正的一首好诗，能使你在每读一遍之后，都有新的感触新的领略新的醒悟。诗的好坏不全是「看得懂」与「看不懂」的问题。因学养、性格、经历以及各方面的因素，人与人之间总存在着多少隔阂。[……] 真正的诗并不为任何人服务；真正的诗是独来独往的风和云，翻山越岭，不怕任何阻力。（贺兰宁编 1970:14）

其中，女诗人莫邪强调：

写诗是一种心力的奉献，必须真诚，必须严肃，而不需要很多奇怪的文字。[……] 诗的读者不应奢望有大量的，值得朗朗诵读的诗出现于一个作者。因为诗的历史是永恒的。而时代的辽阔与缤纷，常常令人笔不从心。但是，苛求自己，不断地输血予这一个苍白的时代，是一个写诗的人终生惟一的大任。（贺兰宁编 1970:5）

由此可见，诗人们有成熟的诗观，对现实环境有深入的观察与了解，所提出的批评也是深度敏锐的。因此，不是现实主义者所斥责的个人主义、虚无颓废、晦涩难懂的现代派调性。

王润华在〈从几本诗选看新加坡华文诗坛的新方向〉⁴⁶¹一文中指出，“六八世代”这个诗人群体在新华诗坛备受瞩目也遭到批评，他们间接或直接地引进世界性的现代主义各流派，吸收世界各国的诗歌艺术，另一方面则打破以中国“五四”以来的新诗作为唯一偶像的传统。他们不但以诗作试验，而且个个都在诗论上下过工夫，《新加坡 15 诗人新诗集》便是他们努力的表现。王润华也认为，15 人序文犹如新华新诗现代化“宣言”，因此《诗集》最显著的意义就是“新诗的再革命”，要求革除初期不良的传统，建立新的诗观、创作态度与表现方法。且放弃把写

461王润华《从新华文学到世界华文文学》（新加坡：新加坡潮州八邑会馆，1994），页 97-105。

作当作文人游戏，反对浪漫主义的肤浅、纯主观的情感发泄，认为诗想绘画雕塑，都有它们的艺术生命。表现手法偏向于象征与暗示，减少平铺直叙的散文手法，语言丰富而多彩，内容既写实又有幻想；既抒情又有知性。确实，王润华也看到某些诗人过于追求自我，刻意经营缺乏沟通意义的个人象征及语言，其晦涩程度是普通读者所难以接受的。（王润华 1994:102-103）由此可见，“六八世代”的创作在 60、70 已蔚为风尚，形成新华文学场内最早的现代主义群体。持着严谨的创作观与现代意识，即使“六八世代”的诗作表现得个性化，或不易读懂，却不脱离他们生存的社会语境或时代困境，而象征、暗示、隐喻等手法是表现生存处境最有力度的手段。《诗集》中所描述与批判的对象，总离不开现代物质文明及其造成的人为灾难，这是诗人们关注的现实问题。

谢清〈哭泣的神〉⁴⁶²的杀戮者“如兽，四处张爪獠齿……一群原始的杂食兽”、流川〈活在现代〉⁴⁶³的城市人“头很巨腹很凸，舐噬兽的赤裸”、吴伟才〈兽〉⁴⁶⁴将沉溺糜烂生活的现代人喻为“一只久饿的兽……那兽 要把整条街饮尽”、南子〈夜的断面〉⁴⁶⁵形容“都市的巨兽/睁一万只灯光的复眼瞻视大地”。诗中的意象都是非人性的，像野兽般狰狞凶残。为凸显人性的冷酷与文明的虚假，诗人用凌厉而刺痛眼球的文字，如“生命如蛆”、“流血的快感”、“见面礼是互舔心胸的刀枪”（〈哭泣的神〉）；“且是枚枚刺心的铁蒺藜的痛苦”、“一众干枯的生灵，一簇菜色的脸庞”（〈活在现代〉）；“许多灵魂暂时告别肉体……欲在成熟，摘落在床第之间”（〈夜的断面〉）。此外，诗中经常浮现死亡的意象，是诗人对人性的绝望、对暴力的谴责、对社会现实感到无力的表现。如“死亡张着一把大黑伞，阴影/笼罩机械奴隶的惨白”（〈活在现代〉）、“一朵鲜花是一个生命的死亡”（〈哭泣的神〉）、“迷路者投茫然的一瞥于苍白的远方/目光像两只垂死的粉蝶”（林方〈迷路者〉）⁴⁶⁶、“弄死一个人，就像槌一枚歪曲的钉子”（吴伟才〈惨地〉）⁴⁶⁷、“瘟疫猖獗，权威人格如辐射尘”（孟仲季〈图书馆内〉）⁴⁶⁸、“活的皆

462写于 1969 年 6 月 4 日。贺兰宁编《新加坡 15 诗人新诗集》，页 105-106。

463贺兰宁编《新加坡 15 诗人新诗集》，页 133。

464写于 1969 年 3 月。贺兰宁编《新加坡 15 诗人新诗集》，页 38。

465写于 1967 年 5 月。南子《夜的断面》（新加坡：五月出版社，1970），页 22。也收录在贺兰宁编《新加坡 15 诗人新诗集》，页 115。

466写于 1963 年。贺兰宁编《新加坡 15 诗人新诗集》，页 72。后收录在林方《水穷处看云》（新加坡：五月诗社，1982），页 56。

467贺兰宁编《新加坡 15 诗人新诗集》，页 206。

468写于 1969 年 4 月 6 日。贺兰宁编《新加坡 15 诗人新诗集》，页 86-87。

苍白如死，死的/皆鲜血淋漓”（莫邪〈放生〉）⁴⁶⁹、“星星逐渐死去/带来阳光的讣闻”（〈夜的切面〉）、“唯恐溺毙在浅浅的忧郁”（南子〈逃亡〉）⁴⁷⁰等。

正如何绍庄分析，诗人创造的意象是“永远潜伏着失败或毁灭的阴影”⁴⁷¹。比如都市景观是“摩天楼竖立的摩天楼的阴影里/青空被分割/人迷失在暴涨的潮声中……夜被解剖/夜的断面，有凄厉的风声虫声”（〈夜的切面〉）；现代人的生活是“不断汹涌，在失业浪潮与浪潮之间”（〈活现代〉）、“被绞于生活的齿轮”（〈迷路者〉）；就是象征知识殿堂的图书馆也弥漫令人心寒的氛围，“时间是催化剂/知识是触媒剂/生活手段转化为目的/无法遗世的遗世/凝化的自我隔绝/人性宰制与文明沉淀/抑制的潜能与静止的历史/文字城无声无色复无光”（〈图书馆内〉）。

现代性深义的探索与实践

《诗集》中确实有难懂的诗作，犹如现代生活里，充斥着知识性与技术性文明，表面看似富足进步，事实上人性被挤压得扭曲变态。这样的现代性深义（*connotation of modernity*），只有哲理性内涵，象征性语言才足以表述。值得注意的是，诗人们虽极力营造个人化象征，却不谋而合地选用某些特定的意象作为意识内涵的表述。例如“仙人掌”，作为文艺“拓荒者”的象征，具孤独、寂寞、倔强、容忍、高傲、坚韧不拔的特质，在荒芜的“文化沙漠”里承受劣质的生存条件，却坚持着他们的艺术信念及创作追求。余光中在 1959 年 12 月，曾以〈文化沙漠中多刺的仙人掌〉⁴⁷²一文，在台湾跟当时对现代诗严厉批判的作家言曦进行论争。随之“仙人掌”成为现代诗派的精神意象。从写作时间看，林方与贺兰宁早在 1963 年就以“仙人掌”为题作诗，虽表述的心志各异，精神内涵却有共通性；“仙人掌”是他们心中“理想”的象征。

仙人掌木立沙漠中 / 如一尊塑像叉手凝视青空 / 脸上沁出守候的苦
涩 / 被爱于沙漠上，以汇集着的一万株向日葵的一万个梦 / 夜来时，青
空复抚慰以众星 / 聆听驼铃的旋律 / 清脆若星群的闪烁 / 报沙漠以感恩
的笑 / 乃开朵朵的蕾 / 在时间之神纤手底抚触下怒放 / 虔心人去了，遗
寂寞于教堂廊上 / 遗给廊上罗列的烛花 / 生命落下，一滴一滴 / 如修女

469 贺兰宁编《新加坡 15 诗人新诗集》，页 153。

470 写于 1967 年。南子《夜的切面》，页 30。

471 《蕉风》第 215 期，页 50。

472 余光中《掌上雨》（台北：蓝星诗社出版，1964），页 101-113。

喃喃的祷语 / 一只蝴蝶 / 沉醉在仙人掌的笑声中 / 仿佛死吻夏日最后一朵蔷薇 / 我的思绪溶化在多毛的荫影覆盖下 / 任其抚慰 / 我隐隐的创痛
(林方 1982:58)

洁云爱在明朗的天庭题句 / 而你更爱在暖暖的沙地沉思 / 阳光是否常织梦于你刺下 / 当七月你守望于明秀的岛上 / 为沙地的荒凉你擎起绿的旗帜 / 为周围的黯然你挥扬青春的活力 / 默默地视蓝鹰在雨后的晴天补虹 / 静止中有千叶树为你弹着无骨的音律 / 你是美的化身, 容忍的象征 / 在你的形体中我寻到古朴 / 在你的绿色里我撷取光彩 / 我愿化为春泥于你根下 / 当我死亡 / 仙人掌哪, 且呈现那花朵的微笑 / 让我感情的蛾午寐于花心 / 凝聚我的爱在茎内 / 化稀少为繁多, 化缺陷为完美 (贺兰宁 1968:13-14)

林方的仙人掌“脸上泌出守候的苦涩”, 具有抚慰“我隐隐的创痛”的功能; 贺兰宁的仙人掌“为沙地的荒凉你擎起绿的旗帜”、“你是美的化身, 容忍的象征”、“化缺陷为完美”, 拥有净化心灵的力量。

牧羚奴则在 1965 年以“一身利箭鲜明/从不动摇撼铁青的躯干”、“你蛮悍, 提着武器”、“粗着胳膊, 默默张望 / 你要射杀一粒太阳”, 表现“仙人掌”⁴⁷³顽强的捍卫精神。英培安 1967 年创造的“仙人掌”⁴⁷⁴则展示“无边寂寞、立姿倔强”、标示“愤怒、孤独、意志、高傲”的个性, 凸显“疲惫、颤抖、瘦肩、黑唇”的境遇, 然而“心无挂碍, 无有恐怖”能为困者解难、自我牺牲, 犹如诗人意识里勇于为现代诗披荆斩棘的“拓荒者”。南子也在 2000 年写了一首文字简洁易懂的短诗〈仙人掌〉⁴⁷⁵:

孤立在沙漠中 / 我寂寞 / 移植在陶盆中 / 我寂寞 / 除了一身的绿 / 满身的刺 / 我还是寂寞 (南子 2010: 136)

诗中重复着寂寞的仙人掌, 对比当年现代主义拓荒者笔下倔强孤傲的仙人掌形象, 它已没有多少坚持, 暗示现代主义理想在现实语境里孤独地存在。淡莹在 70 年代写过一首〈阳台上的植物〉⁴⁷⁶, 指涉“仙人掌”从沙地移植到阳台上, “以傲然的昂视/向天空挑衅”、“尽管呲牙咧嘴 / 却只能守在原地/压住愠怒”, 时代环境变迁, “仙人掌”既困顿又压抑, 却没有改变本性, 依然“一身傲骨”、“跋扈寓居”、“谁也不敢

473陈瑞献《巨人》, 页 19。

474英培安《手术台上》, 页 33-34。

475南子《打击乐器》(新加坡: 草根书室, 2010), 页 136。

476淡莹《太极诗谱》(新加坡: 教育出版社, 1979), 页 83-84。

轻举妄动/一伸掌/就溅了满手/斑斑血渍”。由此察见，同为现代主义意象，“仙人掌”既有共通性，也不有其独异性，说明本土现代主义从先行者开始，就致力于多元化的意象经营。

此外，西方现代主义诗人善用猛兽狂野、奔放、孤傲的本性，作为创作者反叛传统、崇尚自由、与世隔绝的精神特质的象征。受到西方现代诗影响的新华先行者，除借用与转换意象之外，为描写对象建构共同的精神特质更是其创作实验的重心。英培安在 1969 年写的〈豹〉⁴⁷⁷即将德国诗人里尔克的〈豹〉（*der Panther*）⁴⁷⁸所蕴含的“傲世不群而存在虚妄”的精神意识，作为他的描摹对象的气质神韵：

完成那种无用的姿势 / 他终于蜷伏 / 在他伏过的阴暗上
有人走来 / 直叉入整块的笑声和猩泪 / 提醒他，叫他忘记昨日新鲜的血 /
一张不能扩疆的钉床，他的腰上 / 一件永不脱色的栏栅
若有月，他要月亮 / 他要她移走那株熟悉的树林 / 怒吼及专横过的树林 /
若有星，他要星光 / 他要她烘干他的爪印 / 所有的爪印
他站起来，膨胀 / 伸颈，转身 / 又伏了下去（时间的铁锈存在的腐尸味）
/ 他很倦了 / 他裂着一双不能关闭的眼睛 / 睡入空寂
一幅清楚的夜 / 沉重地摆在他眼前 / 而且亮得更黑 / 犬们，以鼻尖触
他留下的浓烈体臭 / 大声狂吠（英培安 1988:4-5）

现代诗人兼翻译家冯至对里尔克做过深入的研究，认为里尔克诗的特色是“能使动的东西化为静，使静的东西化为动。静的地方宣示了雕刻美，动的地方显示了音乐美。”⁴⁷⁹袁可嘉在论及里尔克对事物本质的了解，表现沉潜、深厚、静止的雕像美时；即指出内向的诗人，努力探索自己的内心，而把思想感觉的波动借对于客观事物的精神的认识而得到表现，里尔克把搜索自己内心的所得与外界事物的本质（或动或静的）溶为一片，而予以诗的表现，初看时是里尔克自己，实际却表现最完整不过的诗人的灵魂。⁴⁸⁰覃子豪论述诗的深度⁴⁸¹时，也以里尔克的〈豹〉为

477英培安《无根的弦》（新加坡：草根书室，1988），页 4-5。

478里尔克《豹》：他的目光被那走不尽的铁栏 / 缠得这般疲倦 / 什么也不能收留 / 好像只有千条的铁栏杆 / 千条的铁栏杆后便没有宇宙 / 强韧的步履迈出柔软的步伐 / 他在这极小的园中盘转 / 仿佛力之舞围绕着一个中心 / 在中心一个伟大的意志昏眩 / 只于是眼帘无声地撩起 / 只有一幅图像浸入 / 浸过四肢紧张的静寂——在心中化为乌有。（《新诗集》*Neue Gedichte*, 1907）

479转引自张松健《现代诗的再出发——中国四十年代现代主义诗潮新探》（北京：北京大学出版社，2009），页 74。

480同上注，页 75。

例，指出其深度，不仅是生动的刻画了豹的形象，更表现出豹内心的苦闷与悲哀，最后又将深沉的苦闷悲哀化为乌有，深刻地沁入人心。英培安也尝试在“豹”的动、静态描摹之间，把潜藏内心的感知跟里尔克的“精神意识”作链接，试图达到外界客体本质与内心精神意识融为一体的表现手法。如此尝试需要很强的文字驾驭能力，英培安大胆地尝试，效果还不错。里尔克的〈豹〉“只于是眼帘无声地撩起 / 只有一幅图像浸入 / 浸过四肢紧张的静寂——在心中化为乌有”；英培安的〈豹〉“他很倦了 / 他裂着一双不能关闭的眼睛 / 睡入空寂”，他的“空寂”仿佛是里尔克“乌有”的精神共识。1973 年南子在也写了一首〈逃豹〉⁴⁸²，形象描写不失豹的生动，然而跟前者的“精神共识”则不复存在。他的“豹”对自身矫捷的英姿充满自信，不甘心被囚禁在樊笼里，不住地展示僭越的能力。英培安的“豹”即使还能怒吼，还有利爪，却显得倦怠，内心空寂，傲气已转为悲观的心绪。

新华现代诗语境里的“豹”，对照于里尔克的“豹”，尽管深陷困境仍不脱其傲骨野性，对人性的睥睨，以一切尽化作乌有超然其上，彰显美学现代性的力度。西方现代主义者不同文化渊源与生存境遇所造成的差异，呈现为诗人各自不同的体认与表现手法。然而，无论东西方语境，三头“豹”跟现代都市文明的对峙、抗衡，它们的忧惧与焦虑，实为共同的现代性境遇，苦闷与悲哀亦是现代人必然的命运。

“六八世代”80 年代后仍持续创作，且表现突出而获肯定者并不多⁴⁸³。不过，经多年实验与探索，他们的诗观更为明晰。如贺兰宁指出，用“通感方式”写诗，能产生新奇的诗作。

有通感的人写诗，作品虽然反常，即：反常事常理，反常情常境；但是，却能合道，合于内心的道，合于诗人感情的逻辑发展。

481 覃子豪在《论现代诗》第一辑“诗的艺术”中谈“深度”，见覃子豪《论现代诗》（台北：蓝星诗社出版，1960），页 64-66。

482 我的矫捷，我的英姿 / 怎甘雌伏在人造的樊笼里？ / 我以冷漠的眼凝视 / 那些人造的假山 / 那些人造的丛林 / 怎能供我尽情的奔驰？ / 我以时速七十里的速度前进 / 所有的距离 / 都颓然降服在我的四肢下 / 而羚羊，那可怜的小小猎物 / 就算你再灵活些 / 也难逃我的趾爪 / 你温热的鲜血 / 从你的喉管滚入我的喉管时 / 我尽量享受一顿原始的奔放 / 所有的河流 / 都隔不断我的囚泳 / 所有的林木 / 都禁止不了我的攀登 / 我的左爪探取一只飞鸟 / 右爪攫取一片阳光 / 我缓缓转动我的身躯 / 我乌黑的圆尾 / 画着一个半圆 / 我的矫捷，我的英姿 / 怎甘老死在人造的樊笼里？收录在南子《苹果定律》（新加坡：五月诗社出版，1981），页 22。

483 以获得全国书籍奖（诗歌）为准则，只有谢清（1976）、南子（1982）及蓁蓁（1982）三人，而南子是至今仍有诗作发表的一位。

[……] 运用通感这种手法来写诗的人，要情真思巧，写出来的诗，才能脱俗不凡，奇趣横生，具有强烈的艺术效果和生命力。

从通感的角度去看，现代人读诗也要有通感，才容易走入诗人的内心世界。（南子主编 1989:122）

西方象征主义诗人就常运用“通感”（synesthesia）这一手法，将对客观世界的感知，相互联系与转化，建构个人内在的象征意义。林方在这方面做过不少尝试，他把强调现实意义的诗比喻为“蚕吐丝”，它要求的是制造一件合身的衣服；而把醉心现代意味的诗喻作“蜘蛛丝”，虽出自“旁门”，却能捕获斑斓的蝴蝶。当“正统”与“异端”为确立各别的逻辑蕴涵而展开激烈论争之际，许多衣服上都出现美丽的蝴蝶图案，那是“以蚕丝为经，蛛丝为纬，纵横交错用功编织出来的”。（南子主编 1989:86）林方为《五月现代诗选》写序时，就明确地指出：

[……] 作为一个独立国家多元文化结构的一部分，新华现代诗必须更鲜明地自我塑造，不仅摆脱那种“断脐”而不“断奶”的依赖关系，同时大胆尝试改用班兰叶包扎粽子，配合崭新的局面建设属于自己的特色与风格。[……] 我们所能具备的优越性，就是前人走过的路，给我们留下了许多可资殷鉴的足印，使我们在反传统与创新之间，获得较有伸缩性的抉择。（南子主编 1989:14-15）

林方的“用班兰叶包扎粽子”的比喻，即指建构具新华特色的现代主义诗风。张松健曾对林方的现代诗集《水穷处看云》做论析⁴⁸⁴，指出林方是一个“现代主义与纯诗的信徒”，在“修辞技艺与美学理念”的追求上极为用心。他从林方诗作的题旨；对现文明的反思与对人性的解剖，发现西方象征主义诗学与存在主义思想的影响痕迹，遂指出其表现手法充分运用“思想知觉化”以求感性与思想的平衡，采用“悖论语言”把复杂深刻的经验与感受融入诗中，使诗充满暗示性、象征性及隐喻性。（张松健 2010: 79-81）同时发现，林方在尝试与探索诗的各种表述的可能性中，呈现出一个“自我”形象的光谱：（1）“寻梦人”（“爱看云的布衣瓢饮的武陵少年……溺毙于梦的泛滥”⁴⁸⁵；（2）“游子”（“我要归去，如蛇感于笛声的召唤/你当见我木立，脸上流露期盼的焦渴”⁴⁸⁶；（3）“迷

484 〈抒情的现代主义：林方诗歌论〉，载《华文文学》总第 105 期（2010/4），页 77-88。

485 〈寻梦路〉，收录在林方《水穷处看云》，页 45-46。

486 〈游子吟〉，同上注，页 44。

路者”（“迷路者投茫然的一瞥于苍白的远方/目光像两只垂死的粉蝶”⁴⁸⁷；（4）“踱步者”（“你欲远逃苦恼，而苦恼更近……你是你，你是非你，你是一霎间之存在”⁴⁸⁸；（5）“孤独者”（“就孤独成一棵高耸的椰树……一旋身我就成为一朵云/资深的云在水穷处”⁴⁸⁹，其他还有“探索者”、“流浪者”等。这些“自我”形象更像是诗人主体的身心分裂，也就是现代人存在状态的隐喻。活在人生价值与意义分崩离析的现代社会，人要面对着各种荒谬的处境，内心充满怀疑和焦虑，故林方尝试通过不同的“自我”，表达个人对存在的自觉与省思；“啊！这全然的存在/理智淹没理智/感觉谋杀感觉/智慧溺毙智慧”⁴⁹⁰，并对现代文明提出质疑与批判：“植根于文明的谎言是一个美丽的错误”⁴⁹¹。

南子有篇《诗观》⁴⁹²，也提到对现代诗人的看法，他指出，现代诗人在创作过程中遭受到不少挫折，为了创新，无法迎合一般读者而被误解为标新立异或故弄玄虚。事实上，这些作品才耐得住时间的考验。他相信真正伟大的诗人不属于任何一派，只属于他自己，划分派别无异是划地为牢。60、70年代，确实有人把现代派当作“洪水猛兽”，也有人误以为写现代诗是一种潮流。这两种态度都存在偏见。南子强调，诗只有好与坏，无所谓现代不现代。（南子 1994: 121）因此，南子对当时“主流派”以理论（喻指现实主义批评理论）作为创作指导原则的做法提出强烈的批判。（南子 1994: 115-116）由于讲求创造性，南子不愿意重复自己，要求建立独异风格。他认为诗人首先要心智真诚，写自己熟悉并属于自己的东西。在词汇的拣选上，用自己认为灵敏度最高的字词，表现对生活的审美理性思考。故指出：

作为现代人，在创作的过程中，‘理智’的重要，应该不亚于感情。若纯以感情作为创作的‘燃料’，容易使一名作者陷于狂热的气质。这和我们所要求的冷静和睿智，多少有相当的差距。（南子 1994: 6）

并强调在欣赏或创作时须从整体格局考虑，不能将诗肢解。南子不反对批评和分析现代诗，但认为“所谓意象、节奏、联想、矛盾语法等

487《迷路者》，同上注，页 56。

488《诗人的踱步》，收录在林方《水穷处看云》，页 69。

489《水穷处看云》，同上注，页 82。

490《黄昏二重奏》，同上注，页 37。

491《寻梦路》，同上注，页 45。

492南子《生物钟》（新加坡：七洋出版社，1994），页 115-123。

等，无一不是为了方便，假名安立的。”⁴⁹³ 尽管如此，南子在 1974 年所写的〈存在〉⁴⁹⁴一诗，却以“蜘蛛”和“草履虫”为意象，隐喻现代人的存在状态。因此意象的经营，仍是他诗作的关键技法。

我们用日子纺织自己的/知识/一如蜘蛛以蜘蛛丝纺织/牢狱——
如是精心设计，细细思量/在安全的假象/中，自设计自
陷入，仅为一点充饥的裹腹/我们将整个颜面
一半陷入掌中/一半，去面临
各种颜色的风霜/在了解寂寞以后
已沦落为生存奋斗的动物/而幻想/自己只是一尾卑劣的草履虫
总是尝试/总是难以企及成功/而后是寂寂无闻的衰老
是隐隐约约的哀伤（南子 1981: 37）

又如 1980 年的〈生物钟〉⁴⁹⁵一诗，南子把现代人的存在状态划分为一日的“午、暮、晨”三个时段，用躯体与生活的抗衡描述上班族的生存处境；“劳累的身躯”、“一肚子的闷”、“情绪暗淡”、“风湿的脚跟”、“痴胖的体重”、“近视的双眼”、“渴睡的双眼”等，形象庸常而写实。疲累、烦闷、焦躁等身心状态源自于现代生活的压力“沉重的公事包”、“通货膨胀和电费加价”，周而复始的琐碎“等待迟迟不来的巴士”，使人无可奈何地陷入现代性漩涡，充满无力感。俨然，这是对现代社会现代性的嘲讽。

午

劳累的身躯 / 软化成阳光一滩粘稠的柏油 / 沉重的公事包 / 装了一
肚子的闷 / 轻微风湿的脚跟 / 负担不起日益痴胖的体重 / 火球很热，正
午一时过了三十岁 / 还等待迟迟不来的巴士

暮

我已经开始很累了 / 太阳还没有下山 / 我的情绪渐渐暗淡 / 书上的
字迹 / 在我近视的双眼中显现模糊 / 通货膨胀和电费加价 / 使我犹疑，
不知要不要开灯 / 电台的广播员告诉我们 / 又是流行歌曲的时间……

晨

我渴睡的双眼 / 是一枚厚实的茧 / 迎着清晨的阳光 / 巴士的摇晃中
/ 我的睡意 / 变成咖啡浓郁的清醒（南子 1994: 10-11）

⁴⁹³南子《苹果定律》，页 115。

⁴⁹⁴南子《苹果定律》，页 37。

⁴⁹⁵南子《生物钟》，页 10-11。

诗的语言浅白简洁，然而寓意深远，破除人们对现代诗的责难“晦涩、远离群体大众、阳春白雪、曲高和寡、精神贵族、梦呓、虚无”，所以南子认为“反映现实不应该仅限于照像底片式的复制，可以用显微镜式的放大或解剖式的深入考察”⁴⁹⁶。又如 1985 年写的〈白发〉⁴⁹⁷，“一种白色的不安开始从黑色的原始森林中/冒/出/如雨后之蕈一枚两枚三四五乃至无尽……或者，这是智慧的象征吧？/成熟是否意味着/在棋盘上自己是一枚失去战斗力的废棋”，将中年人顶上长出的白发置于“显微镜”下，放大观察，竟然发现人在生活中日益丧失的存在价值，凸显现代人无以自主的宿命。

60 年代参与现代主义小说创作的作者不多，因此小说不如现代诗蓬勃。《牧羚奴小说集（1964-1969）》是一个实验性成品。小说里出现一些社会身份卑微的人物，作者用怪异新奇的文字描写其外貌、性格、言语，表现叛逆、丑陋及边缘化的特质。跟把下层民众理想化的社会小说有别，显示作者突破旧思想，不受规范的创作观。牧羚奴指出，创作前的临帖时期，总会有人以权威章法试图给予指导、以褒奖阉割作者的上进心或用权威腰斩成长的机会。此时作者是独立面对未知，靠自己走出创作的路。他强调现代文艺是自由创作的成果，而自由创作的精神是以打通“闭塞”为目的，把文艺带入没有主流，开放的世界，且相信现代文艺的新传统是多面性的。⁴⁹⁸ 谢清《醉了，芒草》是另一实验成品，对人物内心世界的描写，近似意识流，但技巧还不成熟。谢清指出，其题材虽取自生活，但故事情节是虚构的，内容强调人性，着重表现“我”的存在价值。⁴⁹⁹

英培安在 60 年代后期开始现代主义小说技巧的探索与实验，到 1985 年才将早期短篇小说结集出版成《寄错的邮件》。他写于 1967-1968 年间的几个短篇，如〈紫色的线条〉、〈在野蔷薇与杜宇之间〉及〈活在影子的人〉⁵⁰⁰，已运用意识流、心理描写等手法对小说人物心理意识及生存境遇做细致的描写。70 年代后更是把黑色幽默、荒诞情境、反讽等手法引进小说创作，凸显题旨内涵的批评意识，遂使新华现代主义小说在技巧上更为精进。此后，英培安便是把精力集中在叙事技巧的探索与经营，深入

496 南子《苹果定律》，页 120。

497 南子《生物钟》，页 97。

498 《牧羚奴小说集（1964-1969）》（新加坡：五月出版社，1969）之〈后记〉，写于 1969 年 11 月 10，没有注明页数。

499 谢清《醉了，芒草》（新加坡：五月出版社，1973），页 64。

500 英培安《寄错的邮件》（新加坡：草根书室，1985），页 19-27、页 28-45、页 46-65。

挖掘现代人存在的状态，如欲望、自我意识、孤独、死亡等课题。关于英培安的现代主义小说的叙事策略，将在第九章深入论析。

第二节 介入与影响：王润华的现代主义创作与批评理论

在新华现代主义先行者中，有两位背景及经历不同于“六八世代”的诗人——王润华与淡莹，70年代已活跃于新华诗坛，不过一般论者不将两人跟新华前行代诗人一起论述。论者认为两人原生地在马来亚霹雳州，60年代到台湾与美国求学，后来入籍新加坡，加入新华诗人行列，不能算作现代主义先行者。笔者认为，正如张锦忠将陈瑞献定位为马华现代主义文学运动先驱，将“六八世代”纳入第二波马华现代主义文学运动之论述框架一样，尽管从年份看，彼时“新华文学”已确立。两地作家作品的流动及影响，非时间性归类可“划清界线”，这说明新马两地现代主义文学的重叠性与紧密性。笔者将王润华与淡莹纳入新华现代主义先行者之论述，原因是他们的文学渊源与创作，在特定层面上影响了70年代以后新华现代主义文学的发展。

两人60年代初负笈台湾，王润华就读国立政治大学，淡莹则在台大，同是外文系毕业。此时台湾现代主义文艺思潮蓬勃，两人在思想与创作上深受影响。王润华在政大期间，跟来自各地马来西亚及香港的华侨同学，林绿、陈慧桦、张错等人于1964年在台北创立“星座诗社”，出版《星座诗刊》。除写现代诗外，也翻译欧美现代著作及文学理论⁵⁰¹。毕业后王润华赴美国威斯康辛大学修读博士学位，后于1973年10月到南洋大学中文系任教。王润华在台北期间已出版两本现代诗集，即《患病的太阳》（1966）、《高潮》（1970）与散文集《夜夜，在墓影下》（1966），第三本诗集《内外集》（1978）仍是在台北出版，即便当时已定居新加坡。王润华夫妇后来成为新加坡公民，直到2002年王润华从国大中文系退休，30多年来两人活跃于新华文学场。在学术、创作、文化界建立广阔的人脉，尤其跟新华文学团体往来密切。1976-1979年间，王润华担任“南大诗社”及《红树林》诗刊顾问老师，鼓励及支持诗社办全国性新诗创作比赛、诗乐演出等活动，且跟核心社员维持长久师友关系，并引介他们认识台湾作家报人等。1976年“新加坡文艺季刊”创刊，王润华担任编委。1978年“五月诗社”成立，王润华是顾问之一，

501参见第三章第二节台湾现代主义诗学的接收，页80-81。

他的第四本诗集《橡胶树》（1980）是“五月诗社文丛”④。80年代开始，王润华担任“新加坡作家协会”副会长，从1998-2004年间任会长，也是该会刊物《文学半年刊》及《新华文学》的编辑顾问，并促进新华文学跟台湾与大陆文学之间的交流。至于他个人获得的本地与国际文学奖项，可参见“新华现代主义文学纪事年表”⁵⁰²。此外，王润华跟台湾《创世纪》、《蓝星诗刊》同仁，如洛夫、叶维廉、余光中等交情匪浅，更将新华现代诗推介给台港诗刊及副刊，对新华现代主义文学跟外界交流至关重要。

作为现代派诗人，王润华对现代诗创作更是不断地寻找多样化的题材与实验创新技巧。同时积极从事西方文学的翻译工作，“以诗的语言，创作的态度”将法国现代小说家卡缪荣获诺贝尔文学奖的著作《异乡人》（*L'Etranger*, 1942）译成中文，此书1965年由台北中华书局出版。也翻译英国小说家康德拉的中篇小说《黑暗的心》（*Heart of Darkness*, 1899），1970年由台北志文出版社出版。在台湾与美国求学，使王润华有机会接触与研读各类西方现代文学论著，故其诗作在内涵与表现手法上亦受到现代文艺思潮的熏陶。留美期间，正是欧美反战文学蓬勃的时期，王润华深受时代狂潮的冲击，诗作亦充满反战意识与人道主义精神。早年诗集《患病的太阳》即蕴含强烈的反战意识。如〈凌晨啊，穿黑衣的战争就会渡河〉⁵⁰³：

当阴霾从七海旋转起/某夜一阵急急的流星雨/我在萧瑟的河畔，妮
妳在激水声中/凌晨啊，穿黑衣的战争就会渡河

对岸，青春的背影渐渐渺茫/异乡人是雨季下的蚁群/仰望龙卷风揭
火于草原/我们寂寞，只期待日落时/又一次逃亡 […………]

黄昏啊，风起，云散，日落/海上远远的火已成形于火焰/伸战争的
血手向苍白的逃亡/我们牵着一万个逃亡奔向迷茫/凌晨啊，穿黑衣的战
争就会渡河

诗人把“黑衣人”作为战争的隐喻，也是“死神”的象征，它冷酷无情，对生命与人性的摧残，让世人无处逃遁。犹如尘世“逃亡者”的现代人，被残酷的现实、战争追击，无助恐惧之余，陷入绝望而变得冷漠无情。诗评家蓝采指出，现代诗中的象征都是复杂的，但复杂并不意味着秩序混乱。他指出王润华在《患病的太阳》里的诗作，广泛地运用古

502附录（七），页483-491。

503王润华《患病的太阳》（台北：蓝星诗社，1966），页62-63。

典主义（ Classicism ），而且还用了写实主义（ Realism ）、印象主义（ Impressionism ）、神秘主义（ Mysticism ）、象征主义（ Symbolism ）、达达主义（ Dadaism ）和抽象主义（ Abstractionism ）等，现代主义表现技巧的综合体。蓝采认为，现代诗人认识到世上的伪善和不真实现象，因此只有借助各种主义宣扬的主张，以闪烁其词的方式暴露人性的弱点。（王润华 1965:87）由此可见，王润华的现代诗是“充分”的现代主义文本，内在蕴含现代人的情感意识，外在形式则彰显各流派综合体的书写策略。

诗集《高潮》的部分诗作写于王润华留美期间，现代主义诗潮的影响仍然深刻。正如翱翔（张错）的观察：“现代诗奔流的主潮仍挣不脱不了战争、死亡、性欲、爱情及幻灭，诗人们企图在技巧运用中反复表现主题而组成一系列的图型（ pattern ）。”（王润华 1970:58）其中〈剧终〉⁵⁰⁴——诗，以“波浪起伏”的图型，显示现代人焦虑浮动的心绪。

	高潮后							
	推开倾塌的围墙把懦弱		逃不出廉价租借的背景与假面具交错的		均是两把刀徐徐剖开我欲望孳生的		淡漠困惑苦恼地挂在后台的	烟蒂地遗弃在出口紊乱的
	你底汗水眼泪狂欢							脚步上
	抹干悲怆		我的灵魂皱缩如一袭	幕启幕落	小腹	一半	衣架上一半	践踏

翱翔指出，技巧运用上王润华糅合戏剧诗的独白与对比，造成一片波浪起伏的效果，诗人本身的情感动机，经验，剧中的情节，神话原型，均是一片此起彼伏的波涛，分不出是水花、浪还是大海。翱翔认为，王润华以《高潮》诗集中的几首波浪型大诗在中文现代诗发展史中完成一幅完美的图型。（王润华 1970:59）

504王润华《高潮》（台北：星座诗社，1970），页 49-50。

从《内外集》开始，王润华对现代性的质疑、文明的批判、生命价值的否定等绝对现代主义的悲观意识已逐渐淡化，转向“中国传统的深幽密林”，如古文字、山水景观、神话等去寻找诗素材，将传统内涵跟现代意象与诗人的哲思相互交融成诗。周维介认为，这种将创作“触角延伸八方内外”；汲取文字学的养分，移植山水画的技法，重塑神话的精神，是一种回航传统的创新意识，使其现代诗内涵更显丰富，表现形式更多变。⁵⁰⁵杜南发曾以“神话原型”理论分析《内外集》的诗作，指出：

[……] 最普遍存在的精神，是表现生命与自然的循环与再生，追寻的挣扎与困惑，替罪，挫折与折返等意念，这些特质，显示“追寻神话”，正是这本诗集最主要的神话原型模式。⁵⁰⁶

周维介亦指出，王润华之后大量取材于南洋风物、热带草木水果，诗内涵侧重于表现个人对生存与死亡意念循环的追索、探测人类深奥的心灵与欲望，并对生命的本意与价值，提出质疑。（周维介 1986:48）由此可见，现代主义文学意识并没有从王润华的诗作中完全消释，而是转化成传统（或古典）与现代交融的另一种表述方式，且更具文学现代性深度。此外，值得注意的是，周维介与杜南发对《内外集》的批评方法，前者采用新批评，后者是神话原型批评，两种皆是西方现代文学评批评方法，这种将创作与批评理论相结合的评论方式，实则王润华的学术训练。他在南大曾教授现代文学批评课，当时作为学生的杜南发深受影响与启发⁵⁰⁷，跟他们往来频密的周维介也不例外。

王润华的《橡胶树》则是一本以“南洋乡土”为题材的现代诗集。诗人借助现代主义表现手法，描写各种具有热带或在地特色的风物。换言之，诗人为现代主义诗作注入本土元素，塑造本土现代主义形象与特性。譬如〈裕廊外传〉⁵⁰⁸是诗人游览人造自然景观（指“裕廊飞禽公园”）时，对各类飞禽的想象与联想；“山雀”、“秃鹰”、“猫头鹰”、“火鸟”、“鸵鸟”等飞禽，在诗人的联想中，形成物与我，客体与主体的相对应。于是在聚焦的景物描写之外，感知现代人与自然之间的相对应。

505关于《内外集》的论述，参见周维介〈梧桐的重生——从《内外集》侧视王润华的作〉，收录在周维介《文学风景》，页 39-48。此文最初发表在《涉江》，页 58-68。杜南发〈再生的追索——看《内外集》的神话原型〉，载《楼》第 4 期，页 16-23。

506《楼》第 4 期，页 17。

507杜南发在访谈中提到王润华的教学对他的影响。见附录（六），页 481。

508王润华《橡胶树》（新加坡：五月诗社，1980），页 62-67。

山雀

早晨十点/椰树潮湿的影子/还懒散的躺在宿草丛中/野雀们便将
阳光啄吃完了/吱吱喳喳的/又抢着啄吃游客们/偶尔吐在树荫下
的一点点谣言

秃鹰

当我像相思树/在黄昏里回去森林/秃鹰/栖息在高高的崖顶/如一块岩石/饥饿地俯视着/渺渺茫茫的我/在逶迤如蛇的山路/当我一边咳嗽，一边赶路/鹰隼/盘旋在苍天/像一缕烟/窒息地辨认：我是一棵枯树/还是老病的猎人

猫头鹰

寂寞的下午/我依然捏着一束罪恶的野花/路过猫头鹰的国度/
游客们喃喃地诅咒……/众灯熄灭/猫头鹰/全站在教堂的窗口/如
一排古老的钟/静静地回忆/空谷里的回音

鸵鸟

既然脚下的沙漠像白云一片/你又何必永不停歇/来回践踏着每一粒无辜的沙？/你又何必像含羞草/披上斗笠，冒着雨/把比落叶还要多的脚印/一一的擦去？/唉，当天堂鸟啼叫/你何必惭愧的/将头埋在沙里/难道驼铃是否已失落在绿洲里？

火鸟

站在沼泽边沿/等候最后一班开向终点的列车/我像疲倦的芦苇/
实在不能负荷太多金丝雀的预言/水中的火鸟，只用一只脚/仍然
埋头吃完我溺毙水中的影子/又啄吃沉淀在水底的烂泥上/第一颗
明亮的黄昏星

此诗集中收录了一首深具社会批判意识的诗作〈皮影戏〉⁵⁰⁹，以印尼传统皮影戏的“影子”为意象，暗喻被专制霸权操纵，行动如“傀儡”般任由摆布，毫无自主力的人民的悲惨命运。此题材非新华本土，却是周边国家的政治民生议题，凸显诗人的关注，不限于本土，而是嵌入更深邃的人道主义精神。⁵¹⁰

509王润华《橡胶树》，页 50-53。

510诗写于 1977 年 11 月。有论者认为诗中讽刺傀儡政权的隐喻，指涉 1965-1975 年间，越南国家元首阮文绍（1923-2001）的军统政权，也指菲律宾总统马可斯（1917-1989）的独裁统治，两者皆为专制领导人。当时两国政治民生课题经常引起东南亚周边国家的关注，有新华诗人以此为题材，批判暴政之外，更关怀人民的不幸遭遇。淡莹在 1979 年也写了一首〈海魂〉，对越南难民的悲惨命运深表同情。这些诗作被视为具政治意味的嘲讽诗。

傀儡的诞生

一把锋利的刀/把牛皮剪成我的形体/另一把尖锐的钻/雕刻成我凹凸的性格/再绘上一些色彩/我便是人人爱好/会演会唱的傀儡

影子的家庭背景

我虽然是影子/只在神秘的夜晚演戏/我却是光明的儿子/没有灯光的普照，我就活不了/我的乡土，如一块洁白的纱布/在污黑的社会，我会找不到自己/我从不在路上/留下一个足迹/我常常唱动听的歌/却没有用自己的声音/我在家的時候只是平面的侧影/在舞台上却表现立体

傀儡的自白

别以为/我喜欢斗争，常常/机智的为抢夺王位而战/或者/多情的跟所罗门的公主恋爱/一根无形的线，分别系在我的四肢上/我非常迷信，没法子不接受这个命运的玩弄/一个躲藏在后台的老人/控制住我的喉咙/要哭或要笑/全由他的声音来决定

影子的下场

戏演完之后/如果你走进舞台的后面/你会发现我们这些英雄美人/全是握在丑陋老人手中的傀儡/被玩弄过之后/我们的头一个个被摘下来/身体整齐的被叠在一起/放在盒里，而且用绳子扎紧/于是我们又像囚犯，耐心的等待/另一次的日出

诗分为四节，从“诞生、家庭背景、自白、下场”各个角度描述“影子”似“傀儡”般的生命境遇。由“锋利的刀”与“尖锐的钻”赋予影子“性格”，暗喻诞生并非其选择，故命运的坎坷就难以回避；它活在黑暗的世界、像囚犯般失去自由、被操控、哭笑由人决定、被误解为好斗而多情等。尽管如此，影子仍坚持作“光明的儿子”，耐心等待“另一次的日出”，对生命仍怀抱一丝希望。由此可见，诗人着重思想内涵的挖掘与意象的经营。〈皮影戏〉凸现“影子”的形象，使读者对“傀儡”的遭遇感同身受，因现代人面对生活的困境、身不由己的存在状态，皆与之相同。

王润华创作，经历内心世界、心理意识的探索，再到古文字、山水景观、神话传说、南洋风物里挖掘创作素材的过程。不过，这只是诗作的外在形式，从内涵窥探，他始终着重对生死存亡的探讨，对人类心灵与生命意义的质疑，即便题材转变，呈现不同风貌，其诗的现代精神始终如一。

在创作之余，王润华还将西方现代文学批评理论，如新批评（New Criticism）、神话原型批评（Archetypal Criticism）、魔幻现实主义（Magic Realism）、艾略特的“客观对应物／客观投影”（Objective Correlative）、艾伯寒斯（M.H.Abrams）的《镜子与灯光》（The Mirror and the Lamp）中艺术批评四大基点：“模仿论”（Mimetic Theories）；“表现论”（Expressive Theories）；“实用论”（Pragmatic Theories）及“艺术论”（Objective Theories）、私营象征（Private Symbolism）、矛盾语法（Language of Paradox）及矛盾情境（Paradoxical Situation）等文学批评概念引进新华文学评论中，对作家作品做学理性的论述。王润华通过为作家作品集写序，作为引入批评理论与方法的途径。例如：〈我看《草的行色》中的超现实精神〉，指出文恺的诗“努力超越出外在的现实，从事心理世界的探讨，兼顾到现实生活与潜意识的内心活动”（王润华 1994:114）。评析郭永秀诗集《筷子的故事》，以〈尝试筷子所夹起的芬芳〉为题，探讨诗人如何将现代生活的各种经验与传统文化融入诗中，具“强烈的历史感”又富“敏捷的现代感”，建立具个人特色的感性系统。（王润华 1994:168）〈水中之影〉⁵¹¹则从“客观投影”的手法，分析杜南发诗集《心情如水》中的爱情、世情及其他感受，强调诗人对个人象征语言的运用，其“私营象征”只有作者才能解码。（王润华 1994:186）细读华之风诗集《月是一盏传统的灯》，指出诗人运用“矛盾语法”与“矛盾情境”，压缩语言，产生矛盾语意，以凸显现代人的困境，尤其突显后工业社会里资讯科技与传统文化的矛盾冲突。其他还有〈刘文注《无声的世界》印象〉⁵¹²、〈一本植根于文化乡土上的诗集——论希尼尔的《绑架岁月》〉⁵¹³、〈门槛上的吸烟者——我读张挥的短篇小说集《十梦录》〉⁵¹⁴、〈我读梁钺、寒川、思思《山山皆秀色》中三种不同颜色的诗〉⁵¹⁵、〈“华族传统”被英文老师没收以后——我读希尼尔小说集《生命里难于承受的重》〉⁵¹⁶、〈走向后现代主义的诗歌——读韦铜雀《孤独·自成风暴》〉⁵¹⁷等篇，所评析的作品集都在题材与技巧上寻求个人的突破与时代的创新意义，呈现

511 〈水中之影——读杜南发诗集《心情如水》〉，收录在杜南发《心情如水》（新加坡：点线出版社，1991），（序）页 6-17。

512 收录在刘文注《无声的世界》（新加坡：新加坡作家协会，1988），序页 1-10。

513 收录在希尼尔《绑架岁月》（新加坡：五月出版社，1989），页 1-17。

514 收录在张挥《十梦录》（新加坡：新加坡作家协会，1991），《序》1-13。

515 收录在梁钺、寒川、思思《山山皆秀色》（新加坡：新加坡作家协会，1992），页 5-18。

516 收录在希尼尔《生命里难以承受的重》（新加坡：潮州八邑会馆，1992），页 1-13。

517 收录在韦铜雀《孤独·自成风暴》（新加坡：点线出版社，1995），页 3-15。

多元表述的现代主义特色。故能运用现代批评理论评析创作文本，使两者在新华文学中并行不悖，以提升本土创作素质，对新华现代主义文学的持续发展更是至关重要。笔者认为，王润华的创作与理论批评的“介入”形式，值得进一步探究。

至于淡莹，在台湾留学期间已经常在《现代文学》、《星座诗刊》、《创世纪》等现代文学刊物中发表作品，并跟台大外文系学长白先勇、陈若曦、叶维廉等人交情颇深，也参与他们的编辑活动。1979年在新加坡出版诗集《太极诗谱》之前，已由台北星座出版社出版了两本现代诗集，即《千万遍阳关》（1966）和《单人道》（1968）。故《太极诗谱》的表现技巧已相当娴熟，大部分诗作是淡莹结束留美的漂泊生活⁵¹⁸，随王润华定居新加坡以后的作品。诗集中“太极篇”一组诗，既状写太极拳的动作兼蕴含诗人的人生观。她的诗作从早期充满青春幻想、对世态的绝望怨愤，表现内心幽秘意识的现代主义表现手法，逐渐回归传统、古典意蕴，将现代与传统相交融，形成既典雅又富现代意味的沉潜风格。从《太极诗谱》分三辑；“太极篇”（如〈白鹤晾翅〉、〈青龙出水〉、〈金鸡独立〉等）、“怀古篇”（如〈楚霸王〉、〈蝶恋花〉、〈更漏子〉等）与“鸿爪篇”（如〈命运〉、〈饮风的人〉、〈蹙眉〉等）即可看，现代主义技巧在诗人笔下已非单纯的创新手法，而是跟文化意蕴及诗人的思想心境融为一体。这本诗集获得1980年度全国书籍奖之华文诗歌奖，可说是肯定了传统文化与现代主义交叠的创作手法。其中写于70年代的〈命运〉⁵¹⁹一诗，将命运分为“过去”、“现在”与“未来”三段，描述个人命运的难以掌握，暗喻现代人对存在的困惑：

一、过去

我的脸/ 在谁的掌上/ 开出一丛一丛/ 菩提树
凡打从树下经过者/ 必听见/ 自己的蹙音/ 如深山鼓/ 必照见/
自己的容貌/ 如镜中花
[.....]

二、现在

[.....]
我的脸/ 经烟火渲染后/ 是一粒泡沫，那样/ 令人不可置信

518淡莹 1967年到美国威斯康辛大学修读硕士课程。这时期的生活经历，参见《太极诗谱》（新加坡：教育出版社，1979）自序，页1-3。

519淡莹《太极诗谱》，页77-78。

把咸涩还给海水/ 冷峻还给岩石/ 幽冥还给黑夜/ 而惊悸的答案
在那组星座/ 终究探索不出来
[……]

三、未来

三月不一定是春天/ 春天不一定开花/ 开花不一定结果/ 结果不
一定甘甜 [……]

本论文第四章已提到，淡莹在 1978 年跟几位现代派诗人南子、谢清、文恺等发起成立“五月诗社”，她曾担任社长、“五月诗刊”编委，也积极推动诗歌活动。第四本诗集《发上岁月》是“五月诗社丛书”之一，1993 年出版时由洛夫代序，指出诗集呈现出女诗人进入中年后的另一种经验世界：

真情流露，意象简明，探索的触角更接近现实，落实人生，以致展现出一种回归到中华人文精神本位上来的稳健风格[……] 最能使读者内心引起震撼的[……]是剖陈个人心灵隐秘，叩响情感之弦，而又涉及人生哲理思考的诗[……]时间的压力所引发对生命无常的惊悸和沉思[……]⁵²⁰

由此可知，淡莹在不同人生阶段，对生命的不同体认与审美感知，以不同的笔触与情态展现在诗作中。同名诗篇〈发上岁月〉，原是篇叙事散文，写于旅居柏克莱期间，再以不同文体抒发同一情感，表现共同题旨。〈发上岁月〉⁵²¹一诗：

染发心情和落日心情/ 莫不与岁月相关/ 前者尤为复杂/ 太阳，无可抉择必须依时坠落/ 头发，可染，可不染/ 跟岁月抗衡，染/ 不染乃认命的诠释

当夕阳回光返照/ 全力向天边浮云/ 喷吐一口美丽的鲜血/ 胸怀，最是怅恨难遣/ 一头水亮青丝，转瞬/ 被轻霜白雪覆盖，情怀/ 又该是怎样的呢？/ 是不是心惊之后/ 是心悸？心悸之后/ 是心痛年华似水/ 倏忽舍我远去？

520 〈那人却在灯火阑珊处（代序）——读淡莹诗集《发上岁月》〉，见淡莹《发上岁月》（新加坡：五月诗社，1993），页 2-4。

521 淡莹《发上岁月》，页 55-57。

所以中年以后/ 除非落发, 却绝尘缘/ 否则怎敢以斑驳的容貌/ 迎接你炯炯的眼神/ 纵使你仍多情宠惜/ 我又岂能朝暮忍受/ 揽镜时的哀怜和怔忡?

再三耽延, 反复思量/ 最后决定一觉醒来/ 将满头斑斑岁月/ 染成飞扬的青春

〈发上岁月〉⁵²²散文则是“[……] 染发心情与落日心情是同样悲哀的, 前者比后者更复杂, 更难以言诠。太阳, 毫无选择的余地, 必须遵循自然规律, 依时沉落。头发, 可染, 可不染。染, 是不服老, 不认命; 不染, 每天揽镜, 少不了一番怔忡自怜。年华似水, 终于倏忽舍我远去。人生在世不过几十载, 一转眼悠悠岁月已蹉跎了大半, 不心悸是假的。”

两篇遂成诗与散文文本之互涉, 即叙事与抒情的交叠, 语言的压缩与延展, 措辞的凝练与简洁, 是其创作手法的另一突破。

诗集中的〈海魂〉⁵²³, 亦可视为批判意识浓厚的现代讽喻诗。

倾尽一生血汗, 买舟/ 舟成了风雨飘摇的家/ 渡海, 航线成了无岸之旅

甚至水都有身份有国籍/ 不容混淆, 不许擅改/ 而你什么都没有, 除了沧桑/ 你的国籍是淼淼的公海/ 陆地变成今生唯一的奢望

外交会议上, 紧握着人权的/ 手, 何时才伸展到浩瀚水面/ 把一张张被遗弃的焦虑脸孔/ 粘贴在备忘录上

经过湛蓝海水的洗礼/ 我无从探听你的姓你的名/ 我只知道/ 你是你父母终日倚闾的/ 一脉香烟/ 你是你妻子午夜梦回的/ 刻骨相思/ 你是你稚儿嗷嗷待哺的/ 全然依傍

而狂涛呢, 狂涛是强烈的/ 消化液, 消化了舳舻舳舳/ 也迅速消化了香烟相思/ 之后, 排泄一串污浊的泡沫/ 第二天, 在世界各大报章上/ 成为一则无关痛痒的新闻

后记: 一九七九年某日在报上看到一帧越南难民浮尸海上的照片, 有感而作。

522刊载于1990年6月21日《联合早报·文艺城》。

523淡莹《发上岁月》, 页26-28。

诗以“新闻事件”为题，运用反讽，凸显家园变色，被迫投奔怒海的越南难民的悲惨遭遇，蕴含的人文关怀及与政治批判，跟王润华的〈皮影戏〉相似，为新华现代诗的社会意识与精神内涵增添深度。

《发上岁月》获得 1994 年全国书籍奖，再次证明现代诗在新华文学场的存在价值，也为现代主义在新华文学史中定位。

综观所述，60、70 年代，因有这些现代诗人群体，作为先行者为新华现代主义文学拓荒，进行各种语言技巧的实验、创新、现代社会、文化题材的挖掘与呈现，新华现代主义文学才能在此基础上，继续其多元表述的探索与开创。因此，笔者相信，这是群体的文学表现，绝非单一作家个人的创作成就。

第七章 新华现代主义的多元表述（二）

——传统文化与现代主义的交叠

严格来说，现代主义文学的精神内涵原是对西方传统艺术形式与资本主义工业文明的强烈否定与彻底反叛。跟重视传统文化与伦理价值观的新华社群，期以文学作为传承与发扬母族文化为题旨意涵的新华文学，本质上是抵触的。譬如现代主义诗歌语言形式的创新，对中文语法及句式结构的破格，被批为标新立异，造成语句断裂、语法不通、语义隐晦、故弄玄虚。在题材内容方面因着重个人幽秘情绪或现代人复杂心理意识的挖掘及袒露，又被批作缺乏现实生活的正面观照、忽视族群文化困境、以致忧患意识薄弱，沉溺于颓废、虚无、绝望、非理性之悲观思想。此外引入新华文学场的台湾现代主义作品或欧美现代文学译作，多来自学院派菁英群体，或离群索居、抗拒道德规范文人之手笔。引进初期，确实受到思想保守，以捍卫中华语言传统文化为己任、创作观倾向现实主义的新华作者的排斥与反感。经过“六八世代”诗人群体的现代主义拓荒时期，到 70 年代“南大诗社”诗乐与现代主义的交叠，再到 80 年代“五月诗社”持续推展现代诗创作、“同温层”群体的文学多元化实验等，到 80 年代后期，现代主义文学在新华文学场似进入沉寂期。显然，这跟现实社会语境密切相关。

80 年代以后，新加坡社会随全球化快速发展，教育政策也相应起了转变，因重视数理工艺学科，且以英语为主要教学语言，导致母语文化日益式微，遂使新华社群产生失根断根的忧患意识。故“华文情结”与“文化困境”⁵²⁴等课题，一直是传统文化意识强烈的新华作家念兹在兹的创作内涵。不过，值得思考的是，现代主义与传统文化就一定是对立吗？包含传统文化的题材就不能用现代主义之客观对应、私营象征、反讽、意识流、黑色幽默，甚至荒诞情境等手法表现吗？若传统文化亦是一种创作素材，它跟现代主义之间应有相互交融之可能性。诚如，中国、台湾的“现代主义”文学发展到一定时期，也都有回归传统文化或到古典文学中寻找开拓新题材之做法。譬如，诗人余光中在 60 年代中期开始回归传统，强调对历史的省视，现实经验的介入，重视感时忧国意识，并重返古典诗词去寻找创作素材，为古典意象开发新的想象与现代意涵，

524 有关两个概念的阐释，可参阅刘碧娟《新华微型小说研究（1980-1999）》（2004），页 51-59。

开创了“新古典主义”诗风，《莲的联想》（1964）与《武陵少年》（1967）两诗集是其“新古典主义时期”的代表作。换言之，蕴含“中华性”题材内涵的创作，可视为现代主义的另一种表述。

根据郭惠芬的观察，80年代开始，一些新华现代诗人逐渐将视野转向中华文化，追根溯源，转而探寻中华历史文化的内在精髓，从中激发创作灵感。她认为这种创作趋势，一方面跟80年代新加坡华文教育日趋式微，诗人想尽力保存母族文化有关；另一方面则是经过一段时日的创作之后，诗人感到题材内容、表现手法的局限。于是回归传统，以汲取传统历史文化的养分，深化诗的内涵、开拓诗的意境，形成具华族文化特色的新华现代诗。⁵²⁵她还指出，梁钺、郭永秀、淡莹、华之风、贺兰宁、王润华等诗人，都有这样的创作倾向。此观察大致无误。不过笔者认为，这些诗人的“追根溯源”不是单纯的“回归传统”，探寻其“内在精髓”，更多是以“传统文化”作为现代人生存处境的对照。毕竟，对这一代新华作家而言，他们都是在新马土生土长，“中华历史文化”已非亲身经验，多是源自他们的文学的阅读与想象。无可否认，作家群体接受的是纯正的华语文教育，继承的是华族传统文化价值观。事实上，文化困境是存在的，其危机意识也是真切的，但是在都市语境中求存的新华文作家，遭受现代化冲击亦无法遁逃，他们的传统文化势必要跟社会（资本主义）现代性共存，且跟现代文化语境交叠，才能凸显其时代特征、创造性及独特性。

525郭惠芬〈笔画展汗青——论梁钺诗歌「笔画极短篇」〉，梁钺《浮生三变》（新加坡：七洋出版社，1997），页192。

第一节 梁钺、郭永秀的“传统与现代”精神的重叠

梁钺的“茶如是说”与“浮生三变”

梁钺〈异类〉⁵²⁶一诗，以反讽表述作为现代人的“我们”的生存处境：

还是先人顶过的天空
还是先人垦过的土地
惟我们不再是我们
衣以西装鞋以革履
每日每日，打领带或打阳伞
我们把自己走得非常企鵝
且顾盼自得，鄙夷同类
且把他们踩在脚下
潇洒地走过

来时阔步，去时昂首
我们的脊椎其实是阳萎症的患者
在名利的关口
我们总让它蜿蜒成
蛇，任怎么撩拨也愤怒不起
我们的耳朵早聋成
两口枯井，空空
洞洞，听不见历史的潮声[……]

卸下古老的包袱
向昨日，我们宣告独立
抛弃父母也如抛弃一条河
就这样顺着别人的呼吸
而起而伏，忘了自己发须正青
忘了有一天也会年老
只是对着镜子，我们
常不知如何诠释自己

惟我们依然活在赤道的阳光下[……]

526梁钺《茶如是说》（新加坡：七洋出版社，1984），页 56-57。

依然进出麦当劳吮食家乡家[……]

追逐名利如逐臭的苍蝇[……]

因此，了解新华作者的生存境遇，对其运用现代手法表现传统文化课题的作品，便不至于以“保存传统文化价值观”，这样单纯浅显，而刻板的文化题旨作为论析结果。反之，以现代性跟传统文化的交叠，作为新华现代主义转化之后的另一种表述方法，更能显示其创作特色。再看，梁钺的〈茶如是说〉⁵²⁷即以“茶”的意象，隐喻其“文化身份”：

我们都是一杯茶
清清白白，家世自有
茶经可以翻查
买棹南下已经是很久以前的事了
虽然我们不再时时提起
茶山当年的韵事
毕竟，我们仍然是茶啊

是茶，当然该肤着我们好看的茶色
当然该涵着我们清纯的茶味
这色就是褐
也褐得十分古典十分
出色，味道就算苦涩
那也苦得芬芳
涩得过瘾

还是做一杯清纯的茶吧
与其廉售，与其让炼乳
如此刻意地污化我们
还是纯纯清清地做一杯茶吧

“茶”清白的家世背景，“清纯、苦涩、芬芳、褐色”的古雅特质，经世代变迁而依旧不变质，始终不被外来者“廉售”与“污化”是对传统文化的坚持，当毋庸置疑。不过，再深入思考，“与其……还是”，是选择，非必然。从“我们都是一杯茶”的理所当然，到“还是纯纯清清地做一杯茶吧”的过程是否含有选择？笔者认为，这是诗人表现手法

⁵²⁷梁钺《茶如是说》，页 8-9。

与情感意识错综交织产生的文本效果，非其创作意图，读者也可能有不同的解读。

梁钺借李白五言绝句〈月下独酌〉之题而写的另一首现代诗〈月下独酌〉⁵²⁸，巧妙地把“古典意象”挪入现代语境，跟“现代意象”交叠互涉，形成“古今对映”的诗境，表达现代人困顿抑郁的心绪。

在这怕输的城市
连月光和影子
都是急功近利的
花也不能幸免
西风聒耳
举杯独酌竟无影可对
真想凭借酒力
狂啸一声，凌空飞起
飞成一只灰鹤
绕着写满指数的夜空
低飞三匝
看贪婪如何点燃
遍地挤眉弄眼的灯火
看整个海岛横行成一只巨蟹
然后对着摇晃的倒影
疾冲而下
像为使命自杀的战机
浪花惊呼声中
奋力向水的最蓝处
上下打捞
昨日的自己

古典意境中“孤独而潇洒之饮者”，转化成都市语境中“孤独但愤世嫉俗之饮者”；李白“举杯邀明月，对影成三人”，梁钺笔下的现代人则“举杯独酌竟无影可对”，凸显后者处境之困顿。诗人的想象力驰骋千里，再把曹操〈短歌行〉中“绕树三匝，何枝可依”转换成“绕着写满指数的夜空/低飞三匝”，古之“彷徨者”换骨脱胎成为现代之“失

528梁钺《浮生三变》，页33-34。最初发表在《五月诗刊》第20期（1993年10月），页25。

意者”。诗中意象从“愤世饮者”到“孤寂失意者”，变成“凌空的灰鹤”，再转变成“为使命自杀的战机”，联想力穿透时空千载，从古典飞越到现代，为寻觅“昨日的自己”。如此表现手法，非单纯以传统文化为创作素材，更多是概念的创新和技巧的经营，加上文学现代性的追求。梁钺在诗集《浮生三变》自序中指出：

作为一个新加坡诗人，一个用华文写诗的新加坡人，必须写出具有新加坡个性的华文现代诗。这样的诗，必须有别于大陆、台湾以及其他地方的华文诗；这样的诗，虽然以中国的华文诗为传统，却能吸取西方、马来及印度诗的精髓，形成独特的气韵；这样的诗，让人一读，就能看出新加坡的文化特质和审美情趣。”（梁钺 1997：自序 VI）

可见，诗人意识到要在急剧变迁，多元化的新加坡城市语境里创作，势必要经营个性化的特质，非以抗拒西化、本土多元性或纯粹宣扬传统历史文化为创作目标。这样具自觉性与兼容并蓄的创作观，使诗人能以现代的语汇句型，呈现蕴含传统文化内涵的题旨，不刻意彰显传统，而传统自在其中。这类诗作，《浮生三变》中收录不少。其中〈笔画极短篇〉组诗⁵²⁹，以“点、横、竖、撇、捺、提、竖钩、卧钩”八个笔画为意象，抒发怀古之幽思与历史兴亡的感慨，极具创意。如“点”：“寻你千百度/终于发现/你哭成一滴黑色的泪/凝在半空/将坠/未坠”、“竖钩”：“仓惶辞庙/总是由北而南/蒙尘的心事/是一路不敢回顾的车辙”。⁵³⁰其他如〈不是顽石〉⁵³¹的“叛逆是你、斗士是你/是你从从容容地掀起/一场又一场的风暴/是你坚持要以一身傲骨/在无可抗拒的狂澜中/独撑一面正义”、〈庚午写马〉⁵³²里“竟将自己瘦成一句西风，萧萧索索地走入马致远的小令”、〈词义新解〉⁵³³的“最后总缠绵成宫体诗/一个浅颦、一声轻笑/无不合折押韵/尽得风流”等诗句，都是诗人用心经营，现代笔法与古典意蕴相融合的佳句。

其实，这种手法已被“五月诗社”诗人们广为实践。遂从 80 年代起，他们的现代诗集大多具此类风格，除梁钺的诗集之外，还有郭永秀的

529梁钺《浮生三变》，页 105-111。

530其分析可参阅郭惠芬〈笔画展汗青——论梁钺诗歌《笔画极短篇》〉，收录在梁钺《浮生三变》，页 179-193。

531梁钺《浮生三变》，页 65-66。

532同上注，页 75-76。

533同上注，页 98-99。

《筷子的故事》、华之风的《月是一盏传统的灯》、淡莹的《发上岁月》、伍木的《十灭》及南子主编的《佛教新诗选》等。

郭永秀的“筷子的故事”

早期的新华现代诗确实有故作晦涩，玄奥颓废，充满世纪末情调之作。郭永秀认为，这是在尝试与探索过程中必然会有偏差，80年以后，作者懂得从现实生活中提炼更多的创作素材，既有表现个人内心世界或幽微瞬间的感受的；也有反映外在实物世界、日常生活及时代脉搏的作品。郭永秀强调，技巧多变与题材广泛深入，正是现代诗的本色，不应用教条或规范来限制现代诗的实验与发展。⁵³⁴

的确，这时期的现代诗包容性扩大，传统文化与现代意识兼容并蓄。郭永秀就很能善用华人生活中的物件，如筷子、毛笔、剑、茶、竹、榕树或节日像端午节、传说中的龙，甚至掌纹论命都能入诗，其所蕴含的文化特性或象征意义便跃然纸上。王润华指出，郭永秀怀着强烈的历史感，又有敏锐的现代感，遂能将平常“事物”紧密的连接起来，形成一组华人优良传统之象征⁵³⁵。比如〈筷子的故事〉⁵³⁶：

五指微拢，轻轻	多少辛劳、多少努力
挟起五千年的芬芳	一代又一代
精致，如慢磨细琢的象牙雕刻	生命延续，以两支竹筷
轻灵，如伸缩自如的关节	祖先在历史中告诉我们：
简单而实用	一支易折，两支
——是手中两支等长的平衡	才有御敌的力量
那时，我们的祖先	合起来便可——
从长江黄河翻滚的激流中	顶天立地威武不惧
湍湍涌出	不能分，一分
涌向无人的海岸	根须腐烂，枝桠断裂
向南，向陌生的异域	子孙也找不到族谱
不毛的荒岛	如今，当我们丰衣足食
以两支竹筷	爱好时髦的下一代

534南子主编《五月现代诗选》（新加坡：五月诗社，1989），页146。

535王润华〈尝试筷子所夹起的芬芳〉，收录在郭永秀《筷子的故事》（新加坡：五月诗社，1989），页2-5。

536郭永秀《筷子的故事》，页3-8。

徐徐插下，一则
拓荒的血泪史

一支擎着，辛勤与智慧
一支擎着，和平与友爱
两支，便擎起
整个民族的历史与文化
底下，根须开始蔓延
且慢慢深入
岛上每一寸土

争着拿刀叉的时候
谁去告诉他们：
这平凡而真实的——
筷子的故事？

以简单而实用的“筷子”做意象，寓意艰辛的拓荒史，肯定传统文化的价值，是诗的要旨。然而，“筷子”的“传统”抵挡不了“刀叉”的“时髦”，物质文明富足之后，“五千年的芬芳”与“拓荒的血泪史”，就被遗忘，诗人对母族文化的忧患意识亦自然流露。

另一诗〈掌纹〉⁵³⁷，以看掌批命的民俗文化，隐喻现代人面对命运的迷惘与茫然，生存的困顿与挫折，暗示生命的多变与荒谬，虽漫溢悲观情绪，却又表现出一股不屈服于命运的意志力，凸显现代人矛盾的心绪：

他在这张不规则的图案中
慢慢读出
二十多载悠悠的岁月
多少辛酸、多少悲苦
多少含泪的故事，以及
一则在风雨中苦苦挣扎的历史

从冷漠中醒来
他迷失在纵横交错的阡陌中
回首，每一道深深的痕迹
镌刻着一个淌血的记忆
向前，每道痕迹的前端
伸延着一个遥远的未知

于是有人在紊乱的构图中
尝试剖析纷扰的往事
并诠释生命的荒谬与多变
有人在五指围困的迷宫中
悟出一些机缘，一些悲欢离合
和一个命运的定局

而他，总不信掌中
这数株丛生的乱草
便是一生坎坷的写照
谁能堪破掌中的谜底呢？
岁月 悲苦也好，凄酸也好
终必在历史巨大的侧影中隐去
当他五指轻拢
捏碎所有梦魇的昨日

537南子主编《五月现代诗选》，页147-148。

一种不屈的意念
突自紧握的掌中冉冉升起
升起，如一面迎风的旗
打着前行的旗语
挥起一个七彩绚烂的明天

潘亚瞰指出，郭永秀的诗既继承传统又反传统，能将横（西方）的借鉴与纵（传统）的继承融合起来，在诗的结构、语言、节奏、韵律等方面，形成独特的风格。⁵³⁸

诗人将传统文化与现代人生存困境重叠交织的表现手法，与其说是对“传统文化”的关注及浓厚的历史意识，不如说是欲借传统本质的恒久稳固，抵抗现代人性的荒谬多变、感受的稍纵即逝、价值意义的不确定性。如〈家乡鸡〉⁵³⁹一诗：

家乡，不知道是那里的家乡
反正已成了一种
消费的方式
一种令孩子们欢腾雀跃
忘了吮手指
是不卫生的习惯[……]
//肯德基有没有烧鸡豉油鸡海南鸡卤鹅与卤鸭
有没有海南人的鸡饭[……]
喝 Root Beer，吃沙律
吃捣得稀烂的马铃薯
//然后我们又匆匆地涌入
时间的急流中
我们太忙，来不及追询家乡的定义
反正总是快快乐乐地
喝着 Root Beer，吃炸鸡
反正有没有家乡
我们一样过日子
我们是都市人

538 〈现代人的迷惘、悲哀与思考——郭永秀诗歌赏析〉，郭永秀《筷子的故事》，页 212-214。

539 南子主编《五月现代诗选》，页 148-149。

生长在没有根的现代……

纵然，诗人的抵抗通过“反正”这一副词，语调反讽，表现坚决肯定。然而，好到吮手指的“家乡鸡”，独特的香味却还是取代了“烧鸡豆豉油鸡海南鸡卤鸭”，在都市人记忆里的传统味道。明显地，诗人的意图是要唤醒读者的忧患意识。

第三节 华之风、杜南发“古典与现代”意蕴的交融

华之风的“月是一盏传统的灯”

善将传统文化跟现代物质文明并列对照，表现传统文化遭遇现代窘境的诗人还有华之风，其诗集《月是一盏传统的灯》，已明确地宣示自己对“传统文化”的拥抱。如诗人所言：“它是母族传统文化精神，在我诗观体系里所形成的一种象征式的意象，同时也是一种可以仰望的信念”⁵⁴⁰。又像诗人笔名所寓意——“华夏之风”，意欲用文字“点燃传统的灯”⁵⁴¹。试看〈中秋夜〉⁵⁴²一诗：

请点燃一盏灯笼的梦吧

即使你的记忆

对古老故事始终陌生

请尝一口月饼的淡香吧

即使你的齿缝

仍残留汉堡包的葱味

请呷口中国茶的苦涩吧

即使你的咽喉

习惯冰冻可乐的抚摸

请剥开一粒柚的传说吧

即使你的十指

从未沾上史籍的幽香

请听我唱一阙东坡词吧

即使你的耳膜

长期为流行曲所震撼

请学学李白月下起舞吧

即使你的脚板

兜不出乌节路的浮华

请仰望那枚月的古典吧

即使你的双眸

欠缺嫦娥奔月的凄美

噢，请重新出发吧

在这月色特别传统的

中秋夜

⁵⁴⁰华之风《月是一盏传统的灯》（新加坡：五月诗社，1992），页147。

⁵⁴¹《新明日报》记者陈爱玲采访华之风，制作《认识我们的作家》专辑，1991年5月5日。

⁵⁴²华之风《月是一盏传统的灯》，页30-31。

诗中出现两组意象，一是传统的“灯笼、月饼、中国茶、柚子、史籍、东坡词、李白、嫦娥、奔月传说、中秋月夜”；另一是现代的“汉堡包、可乐、流行曲、乌节路”。传统寓意“淡香、幽香、古典、凄美、苦涩”的特质，反之“葱味、冰冻、震撼耳膜、浮华”是现代性的象征。诗人祈求“重新出发”；请“尝、呷、听、学、点燃、仰望”，即接触、认识传统文化，即使对现代人而言，传统是如此古老且陌生。这都是诗人的主观意愿，犹如〈挂一枚月亮在家中〉⁵⁴³一诗，意欲“挂一枚月亮在家中”，让忙碌的现代人“白天不见蔚蓝/夜里失落星空的眼睛/有一枚高悬的信念/可以仰望”，让习惯“输入电脑程序的思维”，不会遗忘“前朝衣冠的情操”，且时时“惦记着宋词……唐诗……墨香”。诗人通过传统与现代意象的对比，映衬现代生活的纷乱忙碌，表现现代人内心的无奈失落，而渴望从传统文化中获得心灵慰藉。于是，华之风诗里的“传统”是优雅品味的象征，“现代”则隐喻物质文明的冷漠疏离。身为现代人，诗人惟有在两者之间徘徊。宋红梅遂认为，华之风是“游走在传统与现代之间”新华诗人。⁵⁴⁴不过，华之风的诗行排列与诗句整齐，似乎刻意求工，虽有一定的节奏感，却显得呆板。

利用传统与现代意象或情境作对比，凸显传统文化的现代性境遇的诗作，比如希尼尔的〈两代中秋〉⁵⁴⁵，其呈现手法则较自然明畅。诗人用父女两代人在中秋夜提灯的不同情境，今昔对照，表现传统文化在两代间的变化流转，技巧比华之风略高一筹。

那时候还流行嫦娥桂兔
我们提着童年，在橡胶林里
穿梭。单薄的瘦竹彩灯
深怕抵挡不住一阵西风
我们列队，在天狗离去之前
互相传灯。
深夜，万籁声中满园狗吠
我们流窜成一季明明灭灭的萤火

昨夜，莹莹例外地选了笺莲花
提着电子传统，她在火箭超人群中
徘徊。多色的塑胶花系在一脉电线上
依旧惧怕西风带来的摇荡
我牵着莹莹，在子时之前
赶回家去。
深夜，窗下沏一壶清香
我们坐拥千里一笺明灯

多年以后，莹莹
我们能够共同沟通的

⁵⁴³同上注，页 16-17。

⁵⁴⁴宋红梅〈游走在传统与现代之间——论新加坡诗人华之风的诗〉，载《华文文学》总第 92 期（2009 年 3 月），页 88-92。

⁵⁴⁵希尼尔《轻信莫疑》（新加坡：新加坡作家协会，2001），页 46-47。

是某个月圆之夜，曾经如何
秋凉莲蓉，如何风里传灯过

过去的“那时候”与现在的“昨夜”，两个不同时空对照，当中有异同，有被延续保留的“传统”；如提灯赏月，亦有随时间转换失落的“传统”；如天狗食月的传说、传灯的意义。诗人的记忆与思绪参差交错，有对童年的怀念，也有为传统的失落而产生的隐忧。无论是传统“单薄的瘦竹彩灯”，抑或是现代的“电子塑胶莲花灯”，在“西风”来袭时，仍难以抵挡，依然惧怕造成的震荡，这是诗人内心最深沉的文化危机意识。表现文化忧患意识的现代诗与微型小说，希尼尔写得不少，有些更是直接针对新华社群的文化困境而创作。希尼尔的另一短诗或可谓之“图像诗”的〈怅然若失〉⁵⁴⁶，其构思独特而意蕴深沉，让读者通过视觉，感受“传统”的逐渐“遗失”（LOST）：

月 日 川 山

⊙

L O S T

怅 然 若 失

（注一）

解构文化

没有形象的一堆象形族群

清楚地模糊自己、扭曲

只为锻炼竞相求存的伎俩

（注一）

颠覆传统

不再青绿的一脉青山绿水

清醒地沉默自己，移屈

只为保送迷失坐标的弃根

希尼尔用“月、日、川、山”四个汉字的“象形”演变为呈现手段；如“注一”所示是“扭曲”，是“求存的伎俩”，逐渐它们变形成四个英文字母“L、O、S、T”，合为“LOST”一词，意即失去或迷失。将“月日山川”扭曲变形成英文字母；如“注二”所示是“移屈”，是“迷失坐标的弃根”。此为隐喻“青山绿水”，即“文化图景”被解构，而其所蕴含的内涵也就被颠覆。故文化图景及其内涵象征的“传统”，也就荡然无存，意即“遗失”（LOST）。对于诗人、对珍惜传统文化者，

⁵⁴⁶希尼尔《轻信莫疑》，页 36-37。

能不感到“怅然若失”吗？诗之题旨、诗人的隐忧不就昭然若揭。其实，这么富于视觉效果的表现手法，只需要注视（gaze），从视觉（画／字面）直达内心，便心领神会，过度诠释反而破坏其隐喻。

犹如 1993 年所创作的一篇备受议论的微型小说〈变迁——二十世纪末南洋刘氏三代讣告实录〉⁵⁴⁷，通过刘氏家族三代讣告的演变过程，三则“讣告”依年代排列；从文言句式繁体字到白话文简体字，再演变成英文讣告、从子孙满堂到人丁单薄、从华人姓名到洋名、从传统吊祭仪式到基督教悼念仪式、从土葬到火化等，显示现代化过程中传统文化的流失。⁵⁴⁸小说内涵不是通过叙事呈现，而是并列三则讣告，也是以“注视”为诠释文本的手段。这种反文体的创新手法，更能凸显传统文化在现代性中的窘态。然而，这种表现手法已超出现代主义技巧，而类似后现代拼贴手法，这里暂不深论。

杜南发的“心情如水”

传统文化与现代主义交叠的概念普遍被接受以后，表现文化忧患意识的意图似乎更甚于手法的创新。除了构思独特，语言技巧纯熟的诗人，一般作者偏重题旨而手法肤浅，难免落入俗套，以致现代主义作为探索与追寻艺术形式的审美情趣变得无关宏旨。幸好这只是 80 年代后期的部分趋势，仍有诗人，如杜南发，坚持语言形式的经营与审美的追求。

杜南发⁵⁴⁹从 70 年代就读南大时开始创作，经历诗乐交融的现代主义时期，1979 年出版的第一本诗集《酒窝神话》即收录此阶段的诗作。杜南发一直很重视诗语言的含蓄性与美感的表现，善于将古典意象、传统文化与现代感受融合成一体，形成个人独特的现代主义风格。他认为，诗要感人，主要在于它是否给予读者美感，而这美感可包括愤怒与悲哀、浪漫与古典，并且要能在整体上形成一种气氛，而气氛的塑造是作者对含蓄技巧的适度运用，诗意才能够深远。⁵⁵⁰这样的诗观，很大程度是受台湾现代诗人的启迪与影响。周望桦曾指出：

南发的诗，带有浓厚的古典与传统的风味，这点也很受杨牧及郑愁予的影响，实际上，诗风飘逸温柔，如梦幻般令人捉摸不定的郑

547希尼尔《认真面具》（新加坡：莱佛士书社，1998），页 50-51。

548参阅刘碧娟《新华微型小说研究（1980-1999）》，页 76-77。

549作者介绍，见附录（六），页 476。

550杜南发《酒窝神话》（新加坡：楼出版社，1979），页 122。

愁予，浪漫抒情的叶珊到行云流水般多变的杨牧，是他最着迷的声音，也许，他们都有着那种少年的浪漫和惆怅的情怀吧？⁵⁵¹

确实，杜南发早期的诗作，就是行云流水般轻盈柔美，带着淡淡的愁绪，像〈野菊〉⁵⁵²一诗，散发清新淡雅的气质：

天明时，我们站在原野上
像一株淡淡的风

沁蓝的清晨
寂静而潮湿的土地
我们，是两株注定的野菊
静穆地开满无语的花香
如一份许诺
幽美而常新

原野上两株默默地，散发着幽香的野菊，画面寂静，简炼清新的抒情语言，即是诗人所追求的含蓄与美感的体现。再看〈长河〉⁵⁵³一诗：

望断天际
不见风月
我的生命
流过一片悲辛的旷野
涌向无人的东方
朝向北斗
动人的迷信
舞着一路繁花的希望
去向大地的尽头
我的希望是寂寞的骄傲
总是坚持渡过深沉的雾瘴
让白浪，从四肢旋起
让黑暗。飞扬成一首史诗
一朵海云。

551周望桦〈感受的追求——杜南发访问记〉，收录在杜南发《酒窝神话》，页 119-120。

552杜南发《酒窝神话》，页 32。

553杜南发《酒窝神话》，页 64-65。

诗里汇集了“长河流水”、“风月星斗”“繁花雾瘴”、“白浪云海”等具东方韵致的景物，跟诗人胸臆中的现代情愫交融在一起，流动、延展。由此可见，杜南发的传统与现代的重叠交汇，跟前述诗人在语言运用与抒情层面上有些差异。其实，读者可以纯粹以欣赏诗语言美为主，从中亦能感受到传统、古典文化的意蕴，而无须承担沉重感伤的忧患意识。

杜南发在 1991 年出版第二本诗集《心情如水》，它可说是一本从外观设计到内页编排，从语言文字到内涵题旨，都跟古典、传统文化紧密交织的现代诗情录。如诗集的简介，也是诗人的创作感言：

清水五色，只是一路行来，便有春花秋月，在风中流去。浅酌低唱，惊涛裂岸，都是水湄心境，痛快抒情，从容自在，便成了整个季节。三月春潺，九月秋水，岁月如流，满地青春如洗，原来都是一样颜色。如潮汐，浪漫有时是不由自主的。⁵⁵⁴

诗集分三卷，以“水”的多样形态为题；卷一“莲花水色”、卷二“水样世情”、卷三“红尘水墨”，各卷包含不同题材，抒发不同情愫的诗作。于是“水”这个元素，一方面象征诗人如水般清澈澄明，又纹路多变的抒情风格；一方面又蕴藏着诗人对水一般的流年岁月，以及对外在环境流年中幻变的心境剖白⁵⁵⁵。同时，各篇诗页上都配上各类古画作；如“明清木刻”、“敦煌手姿”，还有诗人自己绘制的水墨插图，别有一番韵味。表面看来，《心情如水》犹如一本“仿古”之作，何以谓之有现代意识？其实，它是在古典与传统蕴藉中诠释现代意识，表述诗人在现代境遇里的想象与生命经验。正如向阳指出：

在《心情如水》中，可以是静如止水的沉思，可以是动如奔流的浪漫，也可以是涓涓不息的爱，波涛汹涌的恨。诗的六艺：赋、比、兴、风、雅、颂，在这本诗集中，以现代的手法得达了多重的展示。⁵⁵⁶

譬如〈定向地带〉一组十首诗⁵⁵⁷，以农历廿四节气为题，从“立春、惊蛰、芒种、夏至、白露、秋分、小雪、冬至”到最后的“团圆、守岁”，虽不是节气，还是重要的传统习俗。诗人将节气、习俗与个人的

554杜南发《心情如水》（新加坡：点线出版社，1991）之封面折页。

555向阳〈在海洋与大陆之间吟咏悲歌〉，收录在杜南发《心情如水》，页 18-19。

556同上注，页 19。

557杜南发《心情如水》，页 38-57。

抒情意识相互交融，呈现出独具感知性的现代诗境，且看〈定向地带〉之八“冬至”⁵⁵⁸：

告别寂寞的仪式
月光是属于后期印象派的
在微凉的屋檐下坐望
快乐是一颗蓝色的向导星
仿佛风化的爱
成熟在雨后的平原和丘陵
一切都很平静
只有拉开窗帘的声音
为我们的话题
尝试定义

遂知，诗人笔下的“春夏秋冬”已非传统的原貌，而是浸染了诗人浓厚的抒情气质。仿佛“雨兀自下着 / 我在灯下读书 / 在三楼固定的桌前 / 思索一些自得的想象 / 一些理解和喜悦 / 那感觉就好像海潮的声音 / 紫色的气味 / 在深夜十时 / 弥漫在广大无边的黑暗草原上”⁵⁵⁹，完全是诗人主观的“夏至”情怀。

另外一组四首的〈心意四叠〉⁵⁶⁰则以“动心、会心、惊心、无心”四种心理动态，表述诗人内心复杂多变的思绪，可见其遣词用字处处用心。如〈会心〉⁵⁶¹是“有一些事情我不想告诉你 / 关于寂寞，那是心头仅存的一口热血 / 仿佛你不想别人知道的思念 / 仿佛是一种缘分， / 仿佛风吹草动那么自然的惊觉……只有寂寞是不会伤害别人的一块土地 / 在我心中有一条河 / 有生命一去不回头的清醒 / 这种清醒的堕落我怎么能告诉你”，而〈惊心〉⁵⁶²则是“所有的美都是一种惊心 / 有点暧昧之必然 / 有点距离之必然……轻如烟 / 轻轻一触就会散去， / 一片清凉再也不曾归来”。

抒情中寄寓个人对事物的感知，让读者在若显若隐，似知又不可知的状况中品味诗人的心灵告白。此具朦胧意识的手法，诗人反复运用，已炉火纯青。不过，浪漫抒情只是其书写风格的一面，杜南发不是沉溺

558同上注，页 52-53。

559杜南发《心情如水》，页 45。

560同上注，页 28-35。

561同上注，页 30-31。

562同上注，页 32-33。

在自我意识里的唯美主义浪漫派，对现实生活里的世情变化、环境动迁，他是敏感清醒的，并以独特的表述方式发出批判的声音。卷二“水样世情”有不少诗篇表现这样的关怀与省思。譬如，母校南大的关闭、信念的破灭与再生、论争的心情、“六四事件”等事态；〈迁徙的鸟族〉、〈禁果仪式〉、〈野鸽子纪事〉、〈无花果树〉、〈本质的纹理〉、〈长夜祭〉、〈下雨的时候〉等篇，寄寓着诗人的沉痛、愤慨、感伤、坚持。在诗人用心经营的象征意象里能感受到他的悲愤沉郁，却适度按捺的冷静、沉潜与抽离。如〈下雨的时候〉⁵⁶³：

下雨的时候，也许
冷静是最好的
反应方式
真的，对着种种无知的
绝望和叹息
还有什么好分辨的呢？
除了继续冒着虚妄的雨水
继续沉寂，清晰地坚持
手中陈旧结实的油纸伞
我想，我再不会
理会什么……

诗人以个人化的象征语言，阐述他的“冷静”、“沉寂”、“坚持”，用以排拒“无知、绝望、叹息、虚妄”的人事。故“下雨”与“油纸伞”形成诗中独特的意象，惟诗人知道其指涉。王润华指出，杜南发的诗语言朦胧，一方面是因为个人复杂的感情，但其语言能够超越浅白，进入深邃的佳境，关键是他运用大量个人化的象征语言，即创造个人的“私营象征”（private symbolism），只有作者才能解其密码⁵⁶⁴。但是，这并不表示它们是不能懂的，读者仍可凭借自己的认知去解读其中的朦胧与象征意义，不妨碍对诗义的品味。这印证诗人最初的诗观，含蓄技巧的适度运用，方能展现诗的美感。

于是，审视杜南发诗中各种“意象”，其含混性（ambiguity）是存在的，也因此显得耐人寻味，值得深究。如〈迁徙的鸟族〉⁵⁶⁵“然而我

⁵⁶³同上注，页 94-95。

⁵⁶⁴王润华〈水中之影——读杜南发诗集《心情如水》〉，收录在杜南发《心情如水》，页 14。

⁵⁶⁵杜南发《心情如水》，页 74-76。

们还是快乐的 / 在越来越异国的气候 / 这样的颓废 / 有时是一种历史必须的悲哀……然而我们还必须是快乐的，像一群起飞前的鸟族 / 等待风雨的到来 / 在一个准备受伤的夜晚”，“鸟族”的“快乐”与“颓废”好像是矛盾对立的，但在“异国的气候”里这或许是求存的方式。这些含混的“意象”也是诗人抵抗逆流，表现愤慨的一种抒情手段。又如〈野鸽子纪事〉⁵⁶⁶一诗里，仍可见“鸟族”的生存困境，比“风雨”来袭更残酷的意象有“杀伐”、“灭绝”、“死亡”、“沦落”、“淌血”等。

在混乱杀伐里的

野鸽子

是不会灭绝的

那是一个长长的猎季

没有什么可以超越死亡的攻击

天空背景是阴沉的

树林是恐惧的

只有一群野鸽子是自然的

虽然许多生命注定沦落

喧嚣呐喊的枪声

如簌然颤落的败叶

只有一群继续飞过林梢的

野鸽子

背着逐渐稀薄的阳光

飞过机动的埋伏地带

飞过

谁都知道那是真实而自然的

一群默默抗拒燃烧命运的

野鸽子

在饱经风霜的野地

为了永远不能抹杀的过去

甚至未来

⁵⁶⁶同上注，页 80-82。

在混乱的杀伐里
啊，谁都知道
会有一群不会孤立的野鸽子
冷静飞过
淌血的终站和永恒

无论诗中“意象”多么含混，仍可感受到诗人坚决的心志，如同“默默抗拒燃烧命运、不孤立、冷静”的“野鸽子”。即便不理解诗的时代背景或诗人的创作意图，亦无碍读者感受意象的悲壮与象征语言的意蕴。至此，我们看到，古典、传统与现代之交叠，已很难，其实也无须解说诗人是怎样达到这种艺术效果，杜南发的诗作可说是极佳的验证品。向阳指出，杜南发的诗作最大特色是热带海洋性气候下南洋风土色彩的浓厚，以及诗人处身于一个多语言国度中对中国文化的强烈企求与执着。这两种特色，一个是来自“地理新加坡”的本土认同，一个则是来自“文化中国”的历史情怀，两相照应，透过诗人的理性，很自然地形成了和谐而且相得益彰的风格。也即是说，杜南发透过他的诗作，展现了一个新加坡华文诗人在海洋与大陆之间吟咏高歌的独特风格。⁵⁶⁷

作为一个现代人，跟现代性抗衡已是生存的必然境遇，而作为一个现代诗人，杜南发则有充分的自由选择他的抒情方式，表现他对存在的感知与反思。且看〈城市印象〉⁵⁶⁸：

走入一个现代城市
日落时分
世界就像一群彩蝶
目眩地飞过
仿佛无拘无束的天空
充满混乱和宁谧的线条
每当一片浮云都被血染红的时候
每一幢高楼都是深邃阴暗的颜色
从四面八方纠结着挤迫过来
阵阵热带森林气息
便开始默然起伏如野草藤蔓
迅速成长延伸并吞噬了

567向阳〈在海洋与大陆之间吟咏悲歌〉，收录在杜南发《心情如水》，页19。

568杜南发《心情如水》，页128-129。

整个所谓浪漫时代，还有
我和梦

对于从“四面八方拥挤迫过来的城市气息”、被“吞噬的浪漫时代、个人和梦想”，杜南发有一篇发表在〈文林〉的短篇小说〈玻璃世界〉⁵⁶⁹早已运用第一人称兼意识流的叙事手法，展示现代生活的荒谬性、人性的异化疏离。不过，这已逾越传统与现代交叠的论述范围，暂不深论。

这一代诗人的现代主义实验精神，虽不比拓荒时期强烈，却也为新华文学在“传统与现代”的交叠做了一番新尝试。

⁵⁶⁹载于 1982 年 5 月 18 日《南洋商报·文林》，第 12 版。

第八章 新华现代主义的多元表述（三）

——文学原乡与现代主义的追寻

新华现代主义文学早期受到台湾影响是不争的事实，到 80 年代以后，其影响层面则添加了新元素而产生变化。最初是在阅读方面，受大量流入的台湾现代文学书刊的影响，后期这种影响依旧存在。但到台湾大学接受中文教育及直接受台湾社会与文化熏陶则是新元素，也是促使新华现代主义创作产生变异的关键导因。

从 1980 年开始，新加坡政府提供一项“公共服务委员会海外奖学金”（Public Service Committee Scholarship for Teaching）给高中毕业生或非大学毕业在职华文教师，让他们到台湾国立大学或台湾师范大学修读中文学位课程，目的是培养本地华文师资。于是，获得公费保送到台湾深造的学子，有机会浸濡在人文风气兴盛、创作氛围活跃、艺文活动精彩蓬勃的校园，加上大学周边书店林立，能涉猎的中西书籍刊物种类繁多。当时小剧场运动与演出也很蓬勃，各类国际艺术电影也都在上映，台北生活可谓丰富多姿。故在自由、多元的学习环境中被潜移默化与文化熏陶，比单纯阅读书刊等平面媒介的影响要深远得多。

十多年间⁵⁷⁰，每年保送两三人到台湾深造，这些奖学金得主或称之为“留台生”，某些在青少年时期已开始写作，如柯思仁、殷宋玮、蔡深江、沈淑华（1967-）、潘家福、陈志锐等。赴台前，他们已在不同程度上受台湾现代文学影响。譬如殷宋玮的文学阅读与想象都源自台湾文学，王鼎钧、席慕容（1943-）、林清玄（1953-）、郑愁予、许达然（1940-）、三毛、琦君、张晓风等台湾作家，还有 70 年代赴台留学的马来西亚籍作家温瑞安（1954-）的著作他不仅熟读，且在思想意识与写作手法上深受启发与影响⁵⁷¹，因此他的第一本散文集《晚风莫笑》（1985），已初具这些作家语言表达的简炼、细腻的抒情与人文关怀的特质。殷宋玮曾说到台大中文系深造是他的梦想：“我向往的是台大杜鹃城里吟诗弄文的日子。”（殷宋玮 1985:61）自然地，“文学台北”成为这些年轻写作者向往与追寻的“文学原乡”，台北的人文环境与在地学习经验对他们的文化视野的开拓、文学理论的掌握、创作技巧的磨练，产生重大

570 从 1980 年到 1992 年间，此项奖学金计划的“保送大学”都是台湾的大学。1992 年后，“保送大学”的所在地改为中国大陆。这是新加坡教育政策的改变，非本论文关注的问题，故不在此处深论。

571 〈回顾所来径（跋）〉，收录在殷宋玮《晚风莫笑》（新加坡：华中初级学院出版，1985），页 81-85。或参见附录（五）：作家访谈记录，页 466-467。

的作用。柯思仁认为，负笈台湾四年（1983-1987），是他生命中最开放、最活跃，接受最多刺激和最重要的四年。那时他的阅读量与范围相当可观，从琦君、余光中、白先勇、张晓风和黄春明，到后来接触杨牧、张大春（1957-）、林文月（1933-）、蒋勋和西西（1938-）等，以每周五本书的速度，读遍尔雅、九歌、洪范等出版社主要作家的作品。⁵⁷²柯思仁在记述“台北记忆”的文章〈台北自五年半的记忆中苏醒〉⁵⁷³里就指出：

每一个从台湾回来的留学生，总是带回强烈的思念。究竟怀念一些什么，也许当初并不太清楚，但是肯定的是对台北的印象会越来越不模糊，返新之后，少则半年，多则一载，往往会想要踏上北归的路线。我们就像是候鸟，已在生命的基因中植入不可磨灭的记忆。⁵⁷⁴

可见，“不可磨灭的记忆”，包含台北生活里许多感性与知性的人文经验，如其所述：“台北有许多空间，是未被统一规划和集体所侵入的，也正因为如此，人性在这些缝隙中闪烁着光辉”、“台北是一个充满生活空间的地方，作为一个台北人，必须勇敢，而且有人的自觉，千万不可以是一部机器”、“台北是世界上交通最乱的城市，但台北人心中自有一套没有明文条例的秩序”、“台北人的自觉性总是超高，虽然忧时感事的知识分子不见得有能力改变任何状况，但至少提出问题的见识和勇气”。（柯思仁 1996:117-121）反观，这些都是岛国社会缺乏或不复存在的人文特质。这样不尽完善的城市空间，反而刺激年轻写作者主动思考，大胆、自觉地进行创作实验，勇于批判现实，更能自我反思，作品的质与量也就相应提升。遂有柯思仁归来后结集出版的散文集《寻庙》（1988）、蔡深江的诗集《如果不能回头就忘记月光》（1989）、殷宋玮毕业前在台北自费出版的散文集《名可名》（1989），陈志锐的《隔岸观我》文集（2000）等。这些作品集的精神内涵与书写风格，都是他们从“文学原乡”萃取，用心经营，努力建构，不同于本土现代主义表现方式，另类的现代主义表述成果。换言之，“留台生”把台湾给予他们的文学养分，新元素带入新华现代主义文学场。这些具“台北情结”与“台北意象”的异质文本，表面看似跟本土现实语境疏离，实则从另一维度充实本土的创作内涵。

572见〈“文本之乐”是阅读的最大满足〉，载于2006年10月13日《文艺城》。

573收录在柯思仁《梦树观星》（新加坡：草根书室，1996），页115-124。

574柯思仁《梦树观星》，页115。

犹如“寻庙”之象征意义；“庙是我们不辞劳苦前来台北寻找的”（殷宋玮 1989:28），台北作为“留台生”追寻的“文学殿堂”及创作意识里的“文学原乡”，根深蒂固，以至像候鸟般，适时总要“返乡”。柯思仁甚至强调，只有远离岛国，在台北那样既热闹又宁静的环境，他的剧本才能够诞生：

《市中隐者》是我在 1995 年的冬天，躲在台北市郊天母的一个小咖啡馆里五天的成果。[……]我特别钟爱这个剧本，也许正是因为它与台北之间存在着的一种轮回关系，也记载着我在两个城市之间抽离与耽溺的矛盾。

[……] 2000 年的冬天，在台北师大路巷子里的另外一间咖啡馆，Café Oso，我又写了一个剧本《龙骨》。我不得不感谢台北，一方面，那个充满活力与姿彩的环境，唤醒我的知觉，激发我的想象；另一方面，却又能够提供一个宁静的角落，让我埋首几天写出剧本。我甚至开始有一种迷信：不到台北，就写不出剧本。当然，那终究是一个迷信——不过，也是一个隐喻。⁵⁷⁵

殷宋玮也曾剖析，“台北”对他的存在意义：

[……] 我们所迷恋的台北，在某种意义上是一个由文字的想象与想象的文字堆砌而成的台北；但更重要的是，我们所迷恋的台北，亦是一个经过多年实际生活体验的台北，是一个想象的文字经由经验的佐证而得以落实的台北。于是我们的哈台很实在，而且，引一首英文的爵士老歌的名字，他们无法从我身上褫夺。⁵⁷⁶

蔡深江则这样描述“台北”在他生命里的作用：

[……] 像长年累月的斑驳门联，台北有自己看了觉得顺眼的风调雨顺。那些朋友和熟悉的景物是我生命中的第二个影子，常在我安静的时候，冷不防站在背后。

台北有我的过去，那是通向某些回忆可开关。

[……]

对曾经在台北生活的人来说，回到台北像一场情感回乡，对物质不一定认同，精神上却得到充分满足。⁵⁷⁷

575 〈序〉，柯思仁《刺客·乩童·按摩女郎》（新加坡：青年书局，2004），页 x-xi。

576 殷宋玮《潮汐静止之处》（新加坡：八方文化创作室，2012），页 28-29。

577 蔡深江〈台北 2001 夏〉，载于 2001 年 7 月 22 日《文艺城》。

“留台生”怀着到台北寻找“文学原乡”的梦想，寻获了各自不同的文学经验与创作技法。深入观察，学习与生活环境虽是重要的触媒，但个人的心性取向、资质秉赋，决定他们对文学的不同选择与表述方式，以致他们后来的创作风格，在文学领域的发展，则因人而异。

这一章将着重论析蔡深江与殷宋玮两人的文字书写策略，探讨他们受到的文学影响、个人的语言实验、书写风格及其创作对新华现代主义文学场的作用。

第一节 从“台北意象”漫步、迷路到“文字黑店”的蔡深江

蔡深江于 1988 年毕业于台湾国立大学中国文学系，回国后任教于中学，曾担任英华自主中学母语部主任、高才班专任教师，1998 年获得全国模范华文教师奖。1999 年离开教育界加入新加坡报业控股，曾任《联合早报》采访与政治组记者、言论及采访组主任、《我报》总编辑、《联合晚报》总编辑兼任 omy 总编辑，现为报业集团业务总编辑，同时主管联合新闻部。在报馆十多年，蔡深江创办了小学生周报《大拇指》、免费报《我报》及资讯娱乐网站“omy”等，颇受教育与娱乐资讯界瞩目的华文报刊与网站。

在 80、90 年代的新华文学场，蔡深江是一个文字风格极富原创性与争议性的新生代作家。有读者对他的文字张力与繁复歧义的意象表示赞赏，也有评论者批评他要弄文字，既玩文字游戏，破坏中文语法结构，又刻意创造乖离正道、不守规则的文字，造成文学上的混乱现象。尤其他为《联合早报·文艺城》撰写的方块专栏〈文字黑店〉，更是在副刊上引起一阵“蔡深江现象”之笔争。尽管如此，蔡深江的作品却屡次在国内外重要的文学奖中获得评审的青睐。诗歌〈山尼拉乌他马及其他〉⁵⁷⁸获得 1987 年《联合早报》主办的“第三届金狮奖”诗歌组第一名，〈生命想说〉⁵⁷⁹则获优胜奖。1988 年〈只要还有一棵树活着〉⁵⁸⁰获得“狮城扶轮文学奖”大专诗歌组第二名、〈眼睛〉⁵⁸¹则获得小说组推荐奖。散文〈漫步经心〉⁵⁸²于 1990 年获颁台湾第 13 届“时报文学奖”散文甄选奖及吴鲁芹散文奖，是第一位获得此项殊荣的新加坡作家。此篇被收录在萧萧编的《七十九年散文选》（台北：九歌出版社，1991，页 290-299）。1991 年他再以〈迷路的地图〉⁵⁸³获得“第五届金狮奖”散文组第一名。虽然奖项不是判断文学成就的惟一途径，但是蔡深江别出心裁的创作技巧及语言风格，确实获得当代文学界的认可。此外，1990 年蔡深江与几位文友殷宋玮、黄广青、陈英豪等人独资创办编辑风格前卫的《风见鸡杂志》⁵⁸⁴、1994 到 1995 年间，跟梁文福、柯思仁、吴耀宗、非

578蔡深江《如果不能回头就忘记月光》（新加坡：华中初级学院，1989），页 85-89。

579同上注，页 13-15。

580收录在《狮城扶轮文学奖得奖作品集》（新加坡：狮城扶轮社、华初校友会中文学会联合出版，1989），页 6-9。后在台湾《现代诗》诗刊（1991 年 6 月）发表，收录在向明编《七十九年诗选》（台北：尔雅出版社，1991），页 82-89。

581蔡深江《灰狼的事》（新加坡：利智出版社，1992），页 121-129。

582同上注，页 191-202。

583同上注，页 156-169。

584参见第五章第三节之（二）《风见鸡杂志》的叛逆与颠覆，页 201-205。

心、沈鹰五位新生代作者一起参与由新加坡作家协会赞助出版的《后来》杂志⁵⁸⁵之编务。至今出版了个人诗集《如果不能回头就忘记月光》（1989）与散文集《灰狼的事》（1992）。

蔡深江对文字异常敏感，无论诗或散文，对他而言都是“文字游戏”，但他却以认真投入的态度经营文字，他相信文学最重要的成分是“文字”。蔡深江是当时极少数重视“语言结构”与“表达欲念”，并且刻意不写通顺的语言，不愿意自己的表达方式跟别人相同的创作者。跟他志同道合的殷宋玮，则是另一个讲究语言的可感觉性的新生代作者。殷宋玮认为，蔡深江拥有自己特殊的语言风格，⁵⁸⁶而在〈风景〉一文中，对蔡深江的“文字”创作如此描述：

C 的文字充满慧黠，正如他的人一样，语焉不详然而引人入胜。他网罗了平素生活中许多微不足道的细节，恰恰符合了罗智成的用心：意识边缘，稍纵即逝。C 的语气沉稳，平和，若无其事，仿佛一切都是信手拈来，俯拾即是。[……]

C 曾自谓：“我很骄傲，诠释自己时从来不走调。”[……]

[……]我更倾心于 C 笔下的那个世界：恬静，温馨，悠游自得。[……]

[……]C 和我犹如并坐路旁的素描者，虽然摹拟的是同一个街市，画面上却必然地呈现截然迥异的风景。⁵⁸⁷

由于一开始创作，就意识到“文字”存在的意义，蔡深江写诗时会注意“怎样把一件事情说得不一样或者如何从另一个角度观察一件事情”⁵⁸⁸，并且承认自己受到罗智成（1955-）文字的启发，也从阅读木心（1927-2011）、杨牧等作家的作品中，注意到文字。蔡深江曾说：

对于一个创作的人来说，创作的意义大于作品成就的意义。就是这篇东西拿出来好不好或者会不会得奖其实不是那么重要，重要的是写的过程，然后发表的过程。所以好坏有时候是别人判断的，但是对于他来说，它的意义在于他表达了一些东西。⁵⁸⁹

585参见第五章第三节之（三）《后来》的出现与匿迹，页 206-216。

586殷宋玮〈那人的头脑太过美丽：夜访蔡深江〉，载于 1990 年 10 月 3、4、7 及 8 日《文艺城》。后收录在殷宋玮《无坐标岛屿纪事》（新加坡：草根书室，1997），页 133-142。

587殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页 18。

588殷宋玮〈那人的头脑太过美丽：夜访蔡深江〉，载于 1990 年 10 月 3 日《文艺城》。

589殷宋玮〈那人的头脑太过美丽：夜访蔡深江〉，载于 1990 年 10 月 8 日的《文艺城》。

台大的求学经验，对蔡深江创作的影响毋庸置疑⁵⁹⁰。他在文学氛围较本地大学浓厚，创作观多元化的学习环境中浸濡，经过思想的启迪与心灵的洗练，加上个人有意识地潜心经营；蔡深江说：“我不再去交待一些事情，而是在里头尝试我的句子结构或表达方式之类的，我就开始玩起来，然后我就很快乐。”⁵⁹¹故在文字技巧上，酝酿出独具一格的书写特色。90年代的新华文坛，曾吹起一阵难以抗拒的“蔡氏台风”，吸引不少刚开始写作，又喜欢颠覆内容、挑战语言节奏、追摹新奇文字的年轻写作人，如陈志锐、周德成、黄凯德等文坛新锐，以蔡深江的“文字”为摹拟对象。⁵⁹²

（一）“台北意象”的反复现身

蔡深江早期的诗里，“台北”是一个反复出现的意。确实，“台北”这个城市空间，是当时他作为一个留台生需要适应的异乡，但这个令他爱不释手的“城市意象”，实则暗喻他对“文学原乡”的追寻。诗集《如果不能回头就忘记月光》里有不少“台北意象”，表面是异乡生活、周边环境、气候、个人心情等的描写，实则蕴含诗人对台北的情意结。如：

〈春之无奈〉里：“/台北的春天总是有雨有风，还是有烟尘和人，人们按时出来挤满一条街，霓虹灯一路闪下去，从西门町到公馆，到鹿港……春天很绿/听，一阵骤雨之后/一只蝉鸣/为挽留春天而殁”

593

〈月蚀〉里：“/台北常常塞车，其实不塞车也无所谓。/因为你决定把眼睛送到很远的地方/用一座宏伟的山/或者一潭澄澈/让它懂得接受许多平凡的事物/因为用两只耳朵的容量/就得承担一个城市的叹息”⁵⁹⁴

〈台北的心情〉里：“/我们活在太多非是即非的风景里了。你说。”“我穿着一件厚重的外套/非常满意这衬身的疏离效果/我到

590 〈从语焉不详的角度自圆其说〉，收录在蔡深江《灰狼的事》，页141-145。

591 殷宋玮〈那人的头脑太过美丽：夜访蔡深江〉，载于1990年10月3日《文艺城》。

592 参见〈年轻的声音〉，载于1998年2月15日《文艺城》。

593 蔡深江《如果不能回头就忘记月光》，页27。

594 同上注，页29。

吃饭的地方安置一顿晚餐/托邮筒表达一份简短的问候/ 把公车挤到居住的地方/用五公斤的棉被织一张床”⁵⁹⁵

〈台北再见〉里：“/经过台北请想起那五楼曾有日子像笑话一样不能重复”、“台北，其实第一次见到你，我就想说再见……”、“台北，何况你并不在乎一个乍到的人会因为不懂得过马路而对生存感到气馁……”、“台北，对你眷恋的代价是透支生命……”、“台北，你竟然在我临走的刹那飘起雨来……”⁵⁹⁶

〈七月有风〉里“在台北渴求一树阳光很绿很绿/ 掠过草地，没有人知道；回来/ 想象许多线装的重重压在掌上/ 可以探知脉搏的流向。”⁵⁹⁷

诗句里反复呼唤的“台北”，街道拥挤、交通混乱、气候多变，有诗人对异乡情境的无所适从，有对存在的思辨、对句子结构与表达方式的演练，然而无法消释的，是凝固在其意识里的“台北情结”。换言之，台北不仅是文学的，也是精神的原乡。〈台北再见〉诗中不少片段，即显露着这样的情结：

台北，对你眷恋的代价是透支生命……

纵使你的疑惑和盆地一样深沉/ 我还是得说你和我之间的不幸
那是因为我尊重你对文学的爱好/ 以及你非常性格的气候
所以我留了下来/ 仔细品食夜市的熙攘
或者融在人群中观看一场偶发的争执/ 甚至存钱买了一部机车/
用来测量你每一寸的心地/ 是否善良
[……]

我怀念的其实是拥挤的街道上
并不怎么通畅的视线
因念旧而触礁⁵⁹⁸

多年后重返台北，〈台北 2001 夏〉篇中其“台北情结”依然复存：

台北有我的过去，那是通向某些回忆的开关。

595蔡深江《如果不能回头就忘记月光》，页 37-40。

596同上注，页 43-45。

597同上注，页 82-83。

598同上注，页 43-45。

对一些人来说，台北的吵乱像统独议题，总是找不到大家都满意的句号。如果不喜欢台北，对台北和那个人而言，谁也没有损失。但是习惯了台北，离开的隔天就会严重思念。

[……]

对曾在台北生活的人来说，回到台北像一场情感的回乡，对物质不一定认同，精神上却得到充分满足。

“童年”是蔡深江作品里，另一个重要意象，或说“童年”一直在其创作意识里以不同姿态出现。最初的“童年意象”饱含未泯的童心，活泼清新又节奏明快，如〈童年〉⁵⁹⁹“风，不要你流浪/快陪我回家/妈妈要烧饭了……那害羞的蚯蚓/什么时候有空/我陪你去钓鱼”；〈儿童节〉⁶⁰⁰“儿童节在一次大雨之后/晾在竹竿上被风不断拉扯/几乎脱白……我的一双惊愕的童年们还盯在沙子瓦解的那一刹那”；〈忘了带你去看我的童年〉⁶⁰¹“/那是一个荡着秋千的下午，有花飞过，你说，跳舞的伤口”。此外，像蝴蝶、老鹰、童谣、沙滩、月亮、井水、妈妈的头发、婆婆的眼睛、老师生气的脸、逃课的脚丫、孩子们慧黠的眼等，生活周边单纯自然的意象都被诗人细心捕捉入诗句中，建构记忆与遗忘中的“童年”。然而，“童年”也随着岁月转换到蔡深江的散文中，跟梦、理想、都市、历史等交叠互涉，形成繁复多义的意象。蔡深江勇于在“文字”中探索、尝试、创新的精神，受到前辈诗人周槃的赏识，并指出：

除了内容坚实，有“历史感”之外，它的“包装”，它的结构，便很引人注意。后来我发现：深江的诗的特点之一，是相当重视包装。我认为：商品固然必须注意包装，“非商品”的诗，有时——特别是参加比赛时，更要注重包装的必要。⁶⁰²

殷宋玮在〈那人的头脑太过美丽：夜访蔡深江〉中提到，鉴定一个作家的标准，是看“他有没有自己一个特殊的语言风格，是别人没有办法取代而且人家一看就知道，unmistakable，不会把你认成别人”（殷宋玮 1997:133），遂认为这种“不可取代性”的风格特质，写到〈漫步经心〉时已经成型。他指出蔡深江的“文字游戏”——创作已达到罗智成所说

599蔡深江《如果不能回头就忘记月光》，页 49。

600同上注，页 53。

601同上注，页 55-57。

602周槃〈童年还留在河边捞一些暮色——代序〉，收录在蔡深江《如果不能回头就忘记月光》，页 xi-xviii。

的创作高峰状态，即“思考的语言、说话的语言和写作的语言是同一个语言”。（殷宋玮 1997:135）换言之，蔡深江能够用他极为自觉的文字，相当准确地表达他的想法或意念。如同他所言：“用这样的文字来表达这个东西的时候它产生了一个角度”（殷宋玮 1997:135），也就是说这样的“文字”与“表达”结合在一起形成他的作品内涵。并明言：“我的散文从开始到现在都是被文字带着走[……]甚至连内容、地点、时候都没有掌握，就只让文字带着走。”（殷宋玮 1997:135）

然而这样的表达方式，在当时跟一般读者的阅读习惯有差距。不过，乐观的蔡深江则认为：“读者知道这个作者写这样的东西之后，他会知道要用那一个角度去接近它。作者必须经过一段时间，让读者熟悉他的方法之后，那个味道才会配合着出来。”⁶⁰³

这样的观点，打破新华文学场在创作及阅读方面的规限，展现负笈留台生作者，异于本土作家的创作观及别出心裁的现代主义表述方式。就创作层面而言，确实是审美范式的转移，就算当时备受争议。

（二）“人文意识”的展演

蔡深江并不满足于现状，不断尝试创新表达方法的同时，也将触角伸向不同的题材。像〈只要还有一棵树活着〉用散文句型，配搭意象繁复的分行诗句，描述行人道上树的生死枯荣。以下是八节诗中的几段：

一、不再有树

其实，这个世界已经无所谓树了，只是按日历的说法，春天该有满山满谷的花，茂盛的枝叶和人类欢愉的歌声……

风找不到休息的角落

这是春天[……]

二、鸟已失去已失去议论的话题

其实，根据一位匆忙路过的心理医生的说词，仅存的树们已患有严重的性格分裂症，时常将自己误以为是不会发亮的电灯杆 [……]

不再有树

视线游走在繁忙的空间

许多触礁的眼睛痛楚地淌着泪[……]

[……]

603殷宋玮〈那人的头脑太过美丽：夜访蔡深江〉，载于1990年10月4日《文艺城》。

五、每一棵树的躯干都不会背叛日光

其实，树们纵使知道自己被文明欺骗了，仍衷心地坚守方位，生怕它们一撤走，就会引发一场政变[……]

八、只要还有一棵树活着

其实，只要还有一棵树活着就够了，因为他不会自相残杀，也愿意安于孤寂，他可以与风相处得很好，也可以让人类更懂得自重……

历史一时悬在那儿

等种子发芽

成功地衔接一个新的世纪⁶⁰⁴

从“不再有树”到“只要还有一棵树活着”，隐喻自然生态遭现代文明侵害，人的生存环境亦备受威胁，具环保意识与社会批判性。《七十九年诗选》编者向明认为，此诗的构型颇具巧思，既是一组生态环保诗，也是一首悼亡诗。并指出它是该年度 41 首诗作中比较突出的十首之一。蔡诗能被台湾现代诗坛接受，即肯定其创作的艺术性与独特性。

（向明 1991：89）

〈岛事〉⁶⁰⁵、〈山尼拉乌他马及其他〉、〈那种尴尬比较间接〉⁶⁰⁶、等诗则是本土题材，凸显诗人对岛国社会、文化、历史课题的观察与思考。正如殷宋玮所言：“虽然蔡深江写诗的启蒙和锻炼都在台北，可是家乡毕竟还是新加坡。”（蔡深江 1989:102）由于表现手法特殊，将思维导入不一样的“想象空间”，从中即可窥探诗人看待岛国问题的另类视角。蔡深江曾说：“用眼睛思考，用耳朵叹息；这个世界。”（蔡深江 1992:121）在〈岛事〉中，把岛国生存状态以一组关键词——“方位、人口、含氧量、气压、空间设计、通货膨胀率、风向、地质、天然资源、经济、艺文活动、希望、气候、社会现象、流行、政治”及其释义排列分行成诗，试图以压缩、变形、提炼文字之手法，表现其社会观感。其中别具反讽意味的关键词释义，如“含氧量：如果每进口一部汽车/义务领养一棵树/将可暂缓公路蔓延打结”、“地质：埋葬过传统/所以再发掘的/尽是/因变质而禁得起考验的价值观”、“艺文活动：跳”、“政治：查无此事”，看似简单，却难以望文生义；若了解岛国社会文化语

604蔡深江《如果不能回头就忘记月光》，页 16-20。

605同上注，页 77-79。

606同上注，页 84。

境，其隐喻就不难理解。故蔡诗对社会现象的反思与批判，不逊于反映现实的写实主义诗作。然而他却预留更大的空间，让读者对其意旨作多角度的思考与体会。另一首被视为富于历史感的诗作〈山尼拉乌他马及其他〉，以“SINGAPORE”九个英文字母作诗句起首，类似“藏头诗”，却另有创造性。全诗九节，每节隐喻一特定历史时期，整合观之，即是岛国百年历史变迁之缩影：

S: 我在白色的沙滩上等你

我是山的后代
守候一方小岛成形
有浅浅一部历史
很近古的
记载你的诞生
你是矫健的象征
猛背条约的族人回忆着
你的足印比风
你的双炯比电
于是我熟记了历史的每一寸记录
在海浪最最忿怒的季节
在皇冠神圣落海的刹那
再找不到一片洁白的沙滩

I: 交易

每一次落日
我便想起一种日不落的余悸
以英皇的侧面买土地的命脉
我那疏于耕作的老土地公
给你相等的条约
换回历史的版权
是否划算

N: 三又十二分之八

一种日历
用在别人的土地
比一个世纪更久

比一刹那更永远
而偷情的纸
始终瞒不住忿怒的火
重新排版的课本
写着穿上新衣的国王
注：日本占领新加坡共三年零八月

G：岛是三百六十度环海

炮台定位
估计着歼灭的方向
敌意应该自海的末端萌起
便忽略了东方的精于八卦的民族
注：驻守的洋将始终搞不懂日军登陆的方向

A：太阳搁浅

没有所谓阴晴圆缺
颐指气使的心
你的灼热全靠鲜血燃烧
直到一天
它重挂回纯白的布景
静静搁浅
注：原子弹以后的投降，使太阳回位白旗

P：分割手术

二十一年前
文献
只简单记录了一次连体婴手术
惨痛，并且成功

O：整形手术

/而全世界的水平线在上升
为了生存
一切凹凸有致的曲线
均予填平
注：填土之必要，生存之必要

R: 守望神

/鱼尾狮永远是白色的，
因为信念
习惯了繁忙
即使退休
也下意识望着船来的方向

E: 岛国

因为被海包围
便不得不独立环视
便无所谓恃强依靠
因为沿着沙滩溯源
而应验地圆说的另一论证⁶⁰⁷

其形式与手法新颖与实验性不在话下，能够把严肃的历史题材转化成别具心裁的意象，如“分割手术”隐喻“新马分家”、“整形手术”隐喻“填土工程”等，既高度压缩文字又不失其精准度，确是本土现代诗一次突破性的实验。

此后，蔡深江致力经营散文，用比诗更成熟凝练且富文字魅力的意象，引领读者穿越现实生活的冷漠疏离，归返童年，进入心灵语境，感受诗人温热敏感而细致错综的心理意识。故其散文呈现一种跟诗句在形式上相近，却别有趣致的思维空间。读者不是读一两遍就能理解，而是在反复细读之下，才慢慢从字里行间咀嚼出味道与深意。

前述诗中的本土及历史题材，〈城市考〉⁶⁰⁸是一篇与之互文的散文。其中“S: 我在白色的沙滩上等你”与“I: 交易”里的意象，在散文中转化成：

太多人爱把土地的存在和一只奔过沙滩的雄壮狮子联想在一起了。据说那天确实有很大很大的风浪，甚至迫使一顶尊贵的皇冠慎重而踉跄地跌入海中，以平息海潮。由于城市的历史太浅短了，大约亚美力坚的十分之一吧，以至不愿有史学家多做考据。⁶⁰⁹

607蔡深江《如果不能回头就忘记月光》，页 85-89。

608蔡深江《灰狼的事》，页 150-155。

609蔡深江《灰狼的事》，页 151-152。

城市绝不是这个地方最永久的名字。从前有一位叫天猛公的人管它叫土地，土地后来被几百个精铸的外国钱币出卖了，一位头发卷曲的蓝眼人叫它殖民地，并赋予它一个叫做‘岛’的意识形态。⁶¹⁰

诗或散文，哪一种文体最先写成已不太重要，关键是显示作者对文字的实验与呈现，及所透露的思考与批判性。

（三）“漫步”与“迷路”的文字魔术

散文集《灰狼的事》所收录的作品都是需要细读与思辨的文本。吴韦材在为其写序时指出：

深江是文字的魔术师。深江也是一个任性的破坏者、同时也是一个放肆的建筑家。

他可以挖掘一杯咖啡，可以澄清一个季节。也许我们这一代，对感觉已经相当疲倦了。而直觉上，谁要是跟他接触五分钟，都能够感觉到他对这世界仍有一份耿直无疑的慈悲，尤其是当我们心思封闭在某一种特定的感受里时，他就会用他的文字、他的创作意象、拼命刷新那个感受，然后坐在一旁，好像漠不关心的样子。

[……] 深江写诗，写散文，但他从来没给我那种留在梦里欣赏烟火寥落的感觉。

当然他也有梦。他的梦纠缠不清：都市、童年、沙漠、学府、谦虚、狂放、还穿插着一股在都市里不得不仔细按捺自己的矛盾浪漫。

[……] 他其实是这城市里一个冷静的观察者，有时候城市不能解释他情绪上的疑问，那么他就当然不很快乐，当然变得有很多话要说。⁶¹¹

由此可见，蔡深江在自己的散文里，仿佛是一匹在都市里迷途的狼，外在世界的繁闹喧嚣使他疑惑与困顿，遂往意识深处去寻找答案，不知不觉地走入睽违的童年记忆，曾经的生活经验、梦想、理想或成长过程中各种无以名状的感受，便层层浮现，他遂以文字将它们一一捕捉定格。〈漫步经心〉与〈迷路的地图〉是蔡深江“从语焉不详的角度自圆其说”

⁶¹⁰同上注，页 150。

⁶¹¹同上注，页 7-9。

⁶¹²的散文创作中最具代表性的两篇，而它们也都获得台新两地文学界的肯定。关于〈漫步经心〉的评审意见，余光中在〈呓语与神话之间〉一文中指出：

这种惘然的“失乐园”心结，原是很多作品不断要表现的主题。作者的遭遇与其他的时光乡愁的患者并无多大差异，使〈漫步经心〉卓然不群的，是作者出入虚实的探索与近乎童话而富于感性的语言。

613

可见，“语言”的特殊性是蔡深江散文体的优势。他曾说：“从事文字创作的人说出再多的语气与表情，最终仍要回归文字本身，才能显现平衡而完整的思考过程。”⁶¹⁴

若严格要求，蔡深江的散文在段落或篇章结构上略显松散，或有散漫之感。〈漫步经心〉与〈迷路的地图〉二文皆以特定意象为叙述主体；像“沙漠”、“绵羊”、“木制椅子”、“荒芜池塘”、“船”、“倾斜屋顶”、“海岸”、“鸿沟”、“树”、“迷路地图”等，这些意象群之间的关联并不特别紧密，即便有，其间的跳跃性颇大，且隐喻复杂，充满歧义，或私营象征。所以，不习惯此类呈现方式与思考逻辑的读者，会陷入文字迷障，以致裹足不前。若试着用“漫步的态度”，即持随性、漫无目的心态随文本的“语言流”缓慢前行，便会发现字句与字句之间有一条隐匿的思路或谓之心迹，蕴含作者对存在的思索、对现代性的反思、对体制规范的批判等严肃的人文议题，掩盖在“童话叙事”之下。

可以肯定的是，蔡深江对于自己异于其他作者的书写策略与思考逻辑是自觉且得意的，他说：“我很骄傲，诠释自己时从不走调”，“我把更多反省的过程撒落在若无其事的字里行间。”⁶¹⁵

〈漫步经心〉中充满童话叙事的意象，如“沙漠”：“每一个人心

中都有一片沙漠，可以用来迷路。有时不小心就走了进去，在无边无际的视线里要忧郁上好几个夜晚，才找得回我们有花有草的繁华城市。”⁶¹⁶

如“绵羊”：“你如果认真作梦，会发现一个可爱的现象，那些绵羊是安静而且和平地排队，一只接着一只，跨栏入梦。这并不表示绵羊

612取自蔡深江《灰狼的事》内一篇名，页141。

613载于1990年10月3日《文艺城》。

614蔡深江《灰狼的事》，页145。

615蔡深江《如果不能回头就忘记月光》，页49-50。

616蔡深江《灰狼的事》，页191。

们知书达理。在某一种奥妙的状况下往往陷感情于无可厚非的维谷，正如栏杆，一道布满诡异的表情的原始意象。”⁶¹⁷

如“木制的椅子”：“在我认识的人们心中，都有一张椅子，一张木制的椅子。我们常常在一段快乐的日子背后，不安地忖度悲伤的距离。这个时候，一张木制的椅子就前所未有地重要了。尤其长大以后，每天都必须到街上去，或者走路，或者排队。一张木制的椅子正好在你极想念逃离眼前种种不快乐的画面，可以让你从容坐在心中偌大的旷野，调匀气息，沉淀思绪，然后，很快地回到车水马龙的都市，或者走路，或者排队。”⁶¹⁸

如“荒芜池塘”：“每个人心中都有池塘。我们小时候用来投掷微笑的池塘。后来，荒芜了，那是每一则神话最完美的交代，象一个决心天涯流迹的异乡人，回到他熟悉的陌生旅程的某一个小镇。”⁶¹⁹

笔者把“心中”加以标示，用以显示各种意象，其实长存于人心，是心灵中美好的意念、记忆、感知或梦想的象征。“沙漠”、“羊”、“椅子”、“池塘”，这些带着童趣的意象交织重叠又反复出现在人（都市人、成年人、体制中人）的心中以“虚象”；内心意识或梦境跟“现实处境”对照、对峙，尤为凸显人存活在急速发展与变化的都市空间里的无力感，面对荒谬情境的忧惧与抗拒心态。然则“童话叙事”可谓举重若轻，又有抚慰受伤心灵的疗效，“反正，就有着这么一片沙漠，在你言谈举止嬉笑怒骂之际，用风和沙子承担你所有的无知。”⁶²⁰

陈大为认为文中的“迷路”是作者借以“回归童真，超脱现实存在困境的唯一方式”，而那片荒芜的“沙漠”则是人们“忠实地鉴照/省视自己本来面目的地方”，他指出：

出自诗人之手的《漫步经心》，是一篇彻底诗化的散文，蔡深江运用十分童稚的叙述视野、沉溺于回忆的口吻，来操控文本中反复出现的主意象，在辽阔的沙漠中央，指挥羊群去演绎题旨。虽然名为“漫步”，在节与节之间其实隐含作者“经心”的设计。⁶²¹

617蔡深江《灰狼的事》，页193。

618同上注，页196。

619同上注，页197。

620同上注，页195。

621〈不肯跨栏入梦的羊——蔡深江散文《漫步经心》〉，载《香港文学》第227期，页34-35。

陈大为亦指出，无论作者运用多少的意象或譬喻（如沙漠与羊、荒芜池塘、木制椅子、学生简易字典等），其叙述语气始终坚守一份童真或童趣：

由于蔡深江采取近距离倾诉的感性语气，乍听之下像在喃喃自语，又像跟谁在促膝长谈；从自言自语的“我”、代言性的“我们”，到作为聆听者的“你”，故事的诉说者与聆听者根本是一体之三面，密不可分。⁶²²

诚然，〈漫步经心〉中主语“我”和我的投射对象“你”及显现集体性的“我们”，在共同的现代性境遇中互相观照，既微观中自我反省，亦宏观审视现实人世。故“漫步的态度”是作者用心经营的书写策略，并非随心所欲而为之。

〈迷路的地图〉持续着这样的叙述策略与思考逻辑，意象如“船”：“其实，当我要说关于每个人心中大概都有一艘船时，你就毫不犹豫笑了。我知道你并不那么认为。至少，你肯定心中此刻是一片清明亮丽的天气，一艘船的出现的确实不太应景。”⁶²³

如“树”：“我们心中都有一棵树，一棵憨厚耿直，不擅圆谎的树，可是，我们太忙了，忘了浇水，心中的天空通常又不够深沉，无法灌溉一棵木讷的树善于思考的触须。”⁶²⁴

如“迷路的地图”：“我的心中有一张地图，可是我通常不以为意，甚至将它荒芜。那是一张木讷却温和的地图，很清楚标示了我的处境，以及未来我可能迷失的方向。”⁶²⁵

如“一张布”：“我们的心中都应该有一张布，皱得像年久失修的地图。然后，生活中发生任何不愉快的事情，就用布拭擦，等一天我们老得允许容纳一切不友善的表情，就把布摊开，回顾一生。”⁶²⁶

“心中”所有的“物”，都是作者深切的关注。如同现代主义作家，关注的始终是人的内心世界，就算语言策略有别，对心理意识的表述则有共识，故可视之为现代主义的另类表述。

622同上注，页 36。

623蔡深江《灰狼的事》，页 156。

624同上注，页 157-158。

625同上注，页 159。

626同上注，页 168。

朱崇科指出，就文字的独特造诣与独行态度方面来说，蔡深江实现对前辈作家的较大突破。但是回到文学的表现意义层面上看，认为蔡深江并没有表现出类似的野心和实践，而更多是“幻想的安分守己”。

（朱崇科 2007:119）然而，蔡深江的不断尝试与实验，且持续相当一致的经营形式，对批评的声音持冷观态度，认为创作者需要有保持沟通的意愿，却不必为取悦读者而创作，就已是一种创作“野心与实践”的表现。

（四）“文字黑店”的经营策略

蔡深江从 1992 年 7 月 27 日起至 11 月 1 日，每周三次，为《联合早报·文艺城》撰写方块专栏“文字黑店”，每篇约两三百字，供 33 篇。内容涵盖个人对生活情境的感知与思辨，文字是他一贯的词义跳跃、转换词性、悖逆语法、意象纷繁。编者指出将文学作品以“方块形式”刊出是《文艺城》一次尝试性的做法，而最先刊出蔡深江的小品，更是具争议性⁶²⁷。〈文字黑店〉刊出后，确实引起读者的反响。蔡深江在访谈时明言：

〈文字黑店〉没有企图，就像小时候任何一次的幻想，我和我的意念、文字、标点符号们打算经营酒肆，招惹想象中意气风发的过客。有时，大义凛然的官兵们故意坐下，心怀鬼胎，老是期待一些预设的情节出现，偏偏店里，上上下下就只是安分守己的牛肉白干儿，心情大好。要展现的，还是文字，以及文字之可能。
[……]⁶²⁸

然而，蔡深江的“意念”与“文字”一经组构，呈现的“画面”必定刺激读者的感知，认同而赞赏或反感而批判皆有之。这即说明蔡深江的创作对新华文学场有一定的效用。以下摘录开栏的〈年代〉⁶²⁹及最后一篇〈借口〉⁶³⁰的各两段文字，以窥探其文字特点：

终于我发现人类从满足的八十年代跨入九十年代的伟大，并没有知会树和云和风。所以树并没有因为堂堂正正步入一个新的年代而气宇非凡起来，云和风没有异样。

627参见〈「文学黑店」编后记〉，载于 1992 年 11 月 1 日《文艺城》。

628〈蔡深江创作笔谈：幻想的安分守己〉，载于 1992 年 7 月 27 日《文艺城》。

629同上注。

630载于 1992 年 11 月 1 日《文艺城》。

人类把太多无处安置的期许一股脑寄寓在一个日历数字的变数上，的确可悲。到头来昨天和明天其实没有因为年代的更变显得一日千里。[……]

〈借口〉：

那么，我打算一本借口实用手册、一本谎言迷路大全、一本诡意解读指南。在教学相长的绝对环境里，送礼自用，皆大欢喜。

孩子们的天真在于他们还相信谎言，并且认为简陋的借口还可能生涩地成立。这样的事实使我窃喜，然而苦恼——至少，他们对人性还存有冀望。可是，这样的误会并不美丽。[……]

确实，其表达有不符合语法规范，词性亦转换，词义有歧异之处，但意念或思考轨迹仍清晰，语言不至于支离破碎，毫无意义或是难解的符号。作家羊野（杜文贤）以〈论文字黑店中的“蔡深江现象”〉⁶³¹一文，对其五篇文本做深入的剖析，质疑其创作意图与技巧。对于“蔡深江现象”羊野深感隐忧，认为这种耍弄文字，破坏中华文学传统的表达方式与结构，不按牌理出牌、不照规矩行事的创作，将给文坛带来负面影响。

年轻诗人晓田勳（黄增强）则以〈让我们活在新起点——与羊野商榷〉给予支持，认为蔡深江是受到 80 年代台湾新一代作家的启发，“语句词义跳跃幅度大，呈现一种拼贴画的效果，很能表现年青人在快速、瞬间即失的消费文化冲击下堆积起来的一大堆来不及把握的内在感觉。”⁶³²蔡深江的文字策略，不全然是“后现代主义”观点所阐释的那样怪异，但晓田勳较为开放的文学视野仍可取。

羊野对晓田勳把蔡深江看作“新加坡华文写作者的一个新起点”⁶³³不苟同，他驳斥，“我们不但不能接受与鼓吹这种由‘病句’组成的文章，而且更有责任确保下一代免受污染，否则，我们的文坛便会充塞更多‘不知所云’的文章。”⁶³⁴羊野站在课堂教学者的立场来审视文学的创意，必然不能接受蔡深江“不受约束、乖离正道的实验与尝试”，而提出“以务实、严肃的态度来面对创作，不要把文学当作一种‘游戏’或‘杂技’表演，以为愈冒险、愈做别人不敢做的，便与众不同，便是

631载于1992年10月15日《文艺城》。

632载于1992年10月18日《文艺城》。

633同上注。

634〈答晓田勳〉，载于1992年10月25日《文艺城》。

高人一等。”⁶³⁵这样的看法，实则偏离了文学创作的“艺术性、原创性、多元性”。

事实上，当时多数读者并不反对蔡深江的创新手法，流苏指出：

以蔡深江的思想深度、观察与分析能力，我们应该相信他在创作的前后肯定是经过理智的判断和处理，才把文字编排成他所需要的形式[……]他在文字的掌握方面不是‘一味的玩着文字的游戏’，而是从‘游戏’中琢磨出哲理，这一点诚意读者是应该相信作者的。⁶³⁶

另一署名狐非的读者则认为：

[……]蔡深江是通过暗喻来传达意念的，暗喻避开了‘直截了当’，骤眼看过去自然不可能一目了然[……]相对于一些‘一读就明白，明白了就忘’，或者‘读了前面就明白后面’的文艺作品，蔡深江的作品至少为读者提供了另一种选择。⁶³⁷

可见，“蔡深江现象”有其正面效应。这次笔争，并没有特殊结论，但 90 年代的新华文学场，对“蔡深江式”的文学创意已有一定程度的认知，接纳度也逐渐提高，对文学多元化的发展有助。诚如朱崇科的看法：

阅读蔡深江的文学倔强，你固然会着迷于他的张力十足的文字，但同时，你也可能会为他过于平凡和散漫无序而不知所云而脑中空无一物，但是，重读时，你可能才会发现其魅力；蔡正是以文字的巨大张力丰满了其貌似平淡无奇的日常意义，这种意义往往拒绝宏大叙事、有板有眼的过于一本正经。（朱崇科 2007:124）

可见，蔡深江有意经营的表达方式，含现代主义对文字形式、表达技巧的讲究与重视。就如王文兴对小说叙事语言的高度要求，讲究文字的“精省”、“精确”，力求达到“速度、节奏、音乐性——‘缓慢有理’的美学试验”（朱芳玲 2010:322），蔡深江亦有对文字的企图与创作的野心，对 90 年代以后，新华散文的现代主义表述有其贡献。

635 〈论文字黑店的“蔡深江现象”〉，载于 1992 年 10 月 15 日《文艺城》。

636 〈文字黑店真的那么“黑”吗？〉，载于 1992 年 10 月 25 日《文艺城》。

637 〈读懂一杯咖啡〉，载于 1992 年 10 月 25 日《文艺城》。

第二节 “棲身书写”作为语言存在形式的殷宋玮

殷宋玮是当前新华文文学场内尚未有人研究，甚至不为人熟悉的本土作家。尽管他开始创作于 80 年代，且持续至今约 30 余年。殷宋玮 15 年前（1997）离开新加坡到英国剑桥大学修读汉学博士，毕业后一直旅居英国，现在英格兰西南部的埃克塞特大学（Exeter University）教电影与文学理论，潜心研究蔡明亮的缓慢电影。正如殷宋玮在访谈电邮⁶³⁸中所说：“去国久矣，无从观察”、“生活在他方，我已经很久不想这些问题了”⁶³⁹。

我们会因殷宋玮的“去国久矣，生活在他方”而忽视他在新华文学场中曾经有过的书写痕迹吗？因时空距离，文学场的发展变迁，被遗忘是既可能的事。可是，殷宋玮的每一本散文集都是在新加坡出版；从 1985 年的第一本《晚风莫笑》（新加坡：华初文丛）、1989 年的第二本《名可名》（最初在台北自费出版，1994 年再由华初文丛出版）、1997 年的第三本《无座标岛屿纪事》（新加坡：草根书室）、2004 年的第四本《威治菲尔德书简》（新加坡：青年书局）到 2012 年的第五本《潮汐静止之处》（新加坡：八方文化创作室），读者自是以新加坡为主。换言之，殷宋玮的散文创作，即便内容极少触及岛国现实生活，却是从一个岛国“离乡人”的视角抒写生活在他方的感知与体验，而《无座标岛屿纪事》则以“家乡异客”⁶⁴⁰的身份书写从台大毕业，回返岛国生活与教学的生活状态及各种感悟与思考。笔者认为，这些都是新华现代主义文学多元表述的文本，不能因作者的离开，而将它们搁置在新华文学史及研究之外。故如何论析殷宋玮的作品，以呈现其书写风格，并说明它是新华文学场内独具特色的创作风格，是笔者反复思索的问题。

笔者认为，“棲身书写”是论析殷宋玮创作的关键切入点与分析视角。“棲身书写”不是笔者独创，是殷宋玮对自己书写状态的定义，而且是他对自己用中文书写的散文最贴切的涵盖词。正如殷宋玮在《潮汐静止之处》的自序中所言：“棲身书写，不是因为现实中的失乐园，它实则乃生命中的寻梦圆”⁶⁴¹。因此，殷宋玮比德国法兰克福学派学者阿

638笔者于 2012 年 7 月 28 日通过电邮跟殷宋玮做访谈，题为〈殷宋玮谈「文学——创作、欣赏、批评、理论、影响」〉。殷宋玮于 8 月 2 日回复，见附录（五）：作家访谈记录，页 466-469。

639附录（五）：作家访谈记录，页 469。

640“家乡异客”取自殷宋玮的俳句〈骤雨初歇〉中的最后一句“独在家乡为异客”，见殷宋玮《无座标岛屿纪事》，页 27。

641殷宋玮《潮汐静止之处》，页 2。

多诺（Theodor Adorno, 1903-1969）幸福得多。后者把书写当成棲身之所是逼于无奈，因现实中的家园已不复存在⁶⁴²。殷宋玮则是享受着“棲身书写”的愉悦：

我写，故我在。这不是一个存在主义的命题，而是时空中具体可触摸可感知的实物和行动。

无论是英文的学术论文或中文的散文创作，行至中年，我倏然发现书写此一行动乃界定我存有与身份的最明确指标。学术研究固然是专业工作的一部分，舞文弄墨也难免风花雪月的附庸形象，但逾三十年来书写不仅是我生活中唯一不可或缺的行动[……]实则是我生命本质的凝结。从新加坡开始，行经台北和剑桥，L 城和 E 城[……]我走到那里，写到那里——其他事我可以不做，但我不能不写作。⁶⁴³

在殷宋玮不得不书写的生命本质中，在书写作为殷宋玮存有与身份最明确的指标里，我们发现，形构殷宋玮的存有与本质的基础元素是“文字”。诚然，谁的文章不是由文字组合而成？殷宋玮的散文，也是由“文字”建构的。或许该这样提问：“殷宋玮对于文字的运用有何独到之处？”我们可说“文字”在殷宋玮的书写过程中不仅是表情达意的语言工具，更是书写者为现实处境创设的“密码”，其中蕴藏其意识里的各种感性经验与知性思考。要解读殷宋玮的散文，必须先确认它的存在形式（form），也就是他的书写方式。确切地说，就是要探寻殷宋玮“文字”的棲身之所，辨识他所创设的“密码”，破译（Deciphering）其隐含信息。

《威治菲尔德书简》中有一文〈情何以堪〉记述殷宋玮为思考“翻译的无力”，从心底发出这样的声音：

回到文字，回到文字，我相信文字的魔力足以吸引我追读再庸俗可笑的故事，纵使是以骈俪文写出也不足惧。从前在台大念《文心雕龙》我惊叹的永远是文字与节奏，而不会是什么抽象的“神思”观念。

642Adorno's statement: "For a man who no longer has a homeland, writing becomes a place to live." From *Minima Moralia: Reflection for damaged life* (1951) *Life does not live*. 中文译为“对于一个已经没有家园的人来说，书写变成了栖身之所。”《最低限度的道德：对受损害生活的反思》。阿多诺原籍德国犹太裔，由于个人因素流亡英美，致使他产生这样的喟叹。

643殷宋玮《潮汐静止之处》，页 5。

亲爱的西，最近虽然读评论多于作品，但却无损（也许反而吊诡地巩固）我对文学、文字的信念。文学的 irreducibility，文字纯然的 tour de force 的展现，我始终无法忘情。⁶⁴⁴

这把内在的“声音”，清楚地表明殷宋玮对文学作品里的“文字”的重视，甚至达到信仰的层级。由于信仰文字纯然的表现力；或许“魔力”一词更贴近殷宋玮对文字的感知，在自己的书写中实践这个“信仰”也是必然的。笔者问殷宋玮，何以“文字魅力”是他欣赏文学作品的首要条件？他回答：

如果把每一种艺术形式化约至极限的本质而不论其承载的内容，电影是声音与影像，舞蹈是肢体与动作，音乐是音符，绘画是构图与色彩，那文学不就是文字吗？没有魅力的文字，还能叫文学吗？

文字魅力和卖弄文字是两回事。余华的《十个词汇里的中国》用字浅白易懂，使用之成语大概不出新加坡中学高级华文两百五十条成语的范围，简直可当教材例句，但文字仍是有魅力的。有些文字乍看之下很美，缀珠似的，像台湾广告文案，用木心的话，“有可耐之俗，有不可耐之俗”，表面看似雅里子却是俗的。⁶⁴⁵

关于“文学的 irreducibility，文字纯然的 tour de force 的展现”这一观点，殷宋玮做了进一步的阐述：

木心的俳句“我于你一如白墙上的摇曳树影”令我泫然欲滴，不仅因为其华美意象与蕴藉情感，也因为该意象与情感以此独特形式呈现，多一个字嫌赘，少一个字不行，句子之结构、韵律、用词、声色皆完美无缺，无从改进。有这等人、这等情怀还不够，还得要有这等文字。⁶⁴⁶

殷宋玮的答复，不仅让我们更了解他的文字“信仰”的涵义，更让我们看到其信仰的渊源——木心⁶⁴⁷的美学观。我们在殷宋玮的书写中阅读到木心，无论是木心的俳句、短语，还是别具蕴涵的审美情趣，都被他吸收与移植，甚至凝融在字里行间，形成“画面与声音”，“意象与

644殷宋玮《威治菲尔德书简》（新加坡：草根书室，2004），页 47-48。

645附录（五）：作家访谈记录，页 467。

646同上注，页 468。

647木心，原名孙璞，1927 年生于浙江乌镇。1948 年毕业于上海美术专科学校，曾任职上海美术工艺研究所，业余从事文艺创作，是著名的画家兼作家。1982 年代起定居美国纽约，专事绘画与创作事业，著作有散文集《即兴判断》、《琼美卡随想录》、《素履之往》、《温莎墓园日记》、《哥伦比亚倒影》等。2005 年回返故乡乌镇定居，2011 年病逝，享年 84 岁。

情致”的有机结构，为殷宋玮的散文意蕴增添深度与亮彩。因此，我们要问“木心是怎样进入殷宋玮的创作心灵？”

（一）“画面与声音”与“意象与情致”

殷宋玮曾在〈博学多闻·风雅睿智——像木心这样的文艺复兴人〉⁶⁴⁸一文中介绍木心：

木心的作品中，我偏爱散文。散文是一个最私自的文体，最与作者的才情学识、个人脾性分不开。除了博学多闻，散文的木心展示的更有他风雅睿智的一面。[……] 阅读木心的最痛快处正是他的见人所未见，纷乱杂陈的观念被他一语点破了，其精确，其庄谐，其尖酸偶尔刻薄，令人边读边击节赞叹，而掩卷太息。⁶⁴⁹

此时，我们确实需要引介木心。不过，木心文艺或美学观的博大精深，非笔者现阶段能力所及，这里只是引用木心的某些短语名句，就其对殷宋玮美感经验的启发与遣词用字的影响，以论析殷宋玮的文字呈现。

木心确是殷宋玮心目中“博学多闻，风雅睿智的文艺复兴人”。殷宋玮是在台大中文系念书时（1985-1989）接触并喜欢上木心的作品，他的同窗黄慧芬曾在《名可名》的〈问卷（跋）〉中，描述殷宋玮跟木心在文本上的交汇：

[……] 松辉对于木心颇为倾倒，好一段时期，说话、写信都在谈他，啧啧称奇喜形于色别有会心；简直够得上封为“木心癖”。因此他肯琢磨木心俳句，出之以一己的解读方式与衍伸，乃是积习日久之下自然不过的结果。所谓“发微”乃就木心与松辉之微兼而发之；作者与读者交会、点头示意，然后分道扬镳。⁶⁵⁰

从单纯的文学读者到被同学封为“木心癖”，从后晋作者对前辈作家亦步亦趋的学习琢磨，到融会贯通、心灵神会，以至信手拈来，行文达意皆是“木心”。熟悉木心散文体的读者，亦能体会木心冷冽的思维与意象繁复的文字，而细读殷宋玮的文本，其遣词用字、句法结构、语态调性、观点展演，等等，都能感受到跟木心相似之处。多年后，殷宋

⁶⁴⁸刊载于1994年4月3日《文艺城》，后收录在殷宋玮《无座标岛屿纪事》，页81-82。

⁶⁴⁹殷宋玮《无座标岛屿纪事》，页81-82。

⁶⁵⁰殷宋玮《名可名》（台北自费出版，1989），页88-89。

玮重申跟木心脾性与特质的接近，仿效其笔法就像“如临书法，较易模拟。”⁶⁵¹

我们确实从《名可名》里，看到殷宋玮仿效木心笔法而衍生新感悟的练笔之作，最明显的如〈异质风景〉（殷宋玮 1989：33-44）、〈木心俳句发微〉（殷宋玮 1989：45-52）等篇。木心的两部散文集《即兴判断》（台北：圆神出版，1988）与《素履之往》（台北：雄狮美术，1993）是殷宋玮这个阶段散文创作的重要摹本。殷宋玮倾心于木心格言与俳句体式的风格，认为散文的精髓就是格言，而木心选择了俳句作为他思想的终极产物。（殷宋玮 1997:82）《素履之往》中多是条目式的只字片语，殷宋玮如此阐述：

[……] 呈现于文字的犹如浮出水面的岛屿，岛群之间是否在水面之下连结成一片广袤的地层，或仅是各自孑立的冰山群？[……] 知者不言，在万念俱灰归于阒静平淡成灰以前，格言/俳句也许是对人世最后也最深情的一眼眷恋吧。⁶⁵²

这段文字的表达方式，木心的“影子”极为明显。殷宋玮既是在评述木心散文的特色，也同时实验着木心的创新意象、精确语言、知感融汇的散文笔法。若不是参透木心的审美法则，加上勤于操练，不容易做到。一字一句、一段一篇地精心研磨，造就殷宋玮与木心神似的散文韵致，这样扎实精炼的“笔法”新华文学场内少见的。从本文所引用的殷宋玮的篇章观之，新华六字辈留学台大，擅长散文书写者中，无人能出其右。殷宋玮曾为第三届“狮城扶轮文学奖”高中组散文做评审，从他给得奖作品的评语，可了解他对散文创作的要求：

好的文章就如同好的画作，必定是结构严谨、色调统一，自大观之予人一种整体的美感，由小察之则经得起局部细节的严酷分析及考究。⁶⁵³

将文章比喻成画作，要求文字呈现画面感，这一点我们能从殷宋玮的文本中看到，如〈异志风景〉之一：

651附录（五）：作家访谈记录，页 467。

652殷宋玮《无座标岛屿纪事》，页 82。

653参见 1991 年出版《狮城扶轮文学奖得奖作品集》，页 22。1988 年新加坡扶轮社与华初校友会中文学会联合创办第一届「狮城扶轮文学奖」，分中学、高中及大专组。各组的诗歌、小说与散文得奖作品都结集出版成《狮城扶轮文学奖得奖作品集》。

校园里的杜鹃花有三种：白、浅的粉红、深的粉红。都是病态的色泽。

白的是一般的医院；浅的粉红是治疗戒毒者的“冻火鸡”，用以舒缓情绪；深的粉红是专制社会用来将人逼疯，张爱玲所谓“那粉红里仿佛下了毒”的那种。⁶⁵⁴

这病态的“色调”组构的“画面”叫人触目惊心。至此，除视觉上可感知的“画面”，殷宋玮想要表达什么？犹如张爱玲的“荒凉美学”，殷宋玮也认为美在现实中更接近冷酷的本质。

对于木心俳句的临摹，〈木心俳句发微〉是尝试之作，形式结构近似木心，且带几分冷观的姿态，然而生活阅历毕竟还是未经世故的青年人，如〈言语〉一段：

言语

“正欲言语，被打扰了，后来遇见的都不是了”

是的，常常，就是这样的。

每天，我们喋喋不休地说话、说话、说话，很心不在焉的，很口是心非的；吃饭时说，走路时说，玩笑时说，睡觉时说。不太知道自己说了什么，如果不小心听到了，会把自己吓了一跳。[……]

故曰：沉默是金。金埋在泥土里，要费神去挖，挖也未必挖得到，还是等天赐良机让它自己冒出来省事。[……]

所以很喜欢那首老歌，六十年代的，说 people talking without speaking; people hearing without listening（哎，中文真不好翻）。都说，还唱了，喊了，游行示威了。没关系，没有人听见；越战照样打死了美国人，产生了不少好听的歌好看的电影，外带一些戏痞自由恋爱文化。塞翁失马乎？呼呼呼。⁶⁵⁵

80年代中期，殷宋玮在台大求学，由于台湾人文环境丰沛，出版文化兴盛，使其阅读视野较为宽深，创作态度也因此更严谨。黄慧芬指出：

创作上松辉抱十足的理想主义，敬谢任何巧笑或叹息的潮流来摇撼他的笔。作品表现的成熟度如仍不令自己满意，毋宁他更强调

⁶⁵⁴殷宋玮《名可名》，页33。

⁶⁵⁵同上注，页49-51。

的是原创。[……]他推崇“文学作品是人一生挣扎的姿势”，这样的挣扎正是他选择的生活方式。⁶⁵⁶

“挣扎的姿态”即出自木心《即兴判断》中〈寒砧断续〉之二：

有着与你相同的迷惑和感慨，我已作了半个世纪的挣扎，才有些明白，艺术家的挣扎不过是讲究姿态而已，也就是那些“挣扎”的姿态，后来可能成为“艺术”。⁶⁵⁷

关于艺术，殷宋玮跟木心虽同文，却有时空差距，可是面对的困境仍相同，执著的程度两者不分轩轻。殷宋玮的“挣扎”是一种力求达到完美“姿态”的过程，他认为：

艺术讲求的是完美，完美是圆融、浑成、剪裁得体。不成功的作品往往不是作者不懂的剪裁，而是不舍；从身上硬割下血淋淋一块肉的不舍。

[……]认真的写作者处理自己笔下的世界，往往更像一个理性冷酷的解剖师 [……] 拿艺术的刀挖自己的伤口，作者有时是近乎惨无人道的自虐狂。⁶⁵⁸

殷宋玮指出：“不成功的艺术必定是感情泛滥的结果。”又反诘：“不自溺何必写文章呢？”（殷宋玮 1989: 29）这样自我反诘，说明殷宋玮对创作的思索深入而缜密。为抒发个人心绪而创作是情志所向，无可厚非。然而，如何拿捏情感则必须诉诸理性，使用技法更需要冷静地判断与果敢的取舍。因此，殷宋玮认为文本模拟现实生活是没有错的，他并不完全排斥现实主义；但把粗糙的生活素材，提炼到精致的艺术的过程才是书写者技巧的磨练。这“一生挣扎的姿态”，殷宋玮坚持而贯彻始终地展现在之后 20 余年的散文创作中。于是，笔者沿着其“一生挣扎的姿态”一路探索，发现不一样的现代主义文学风格，一种美学现代性（aesthetic modernity）的展现。

《文艺城》编辑刘培芳在《无坐标岛屿纪事》序文〈勇于承受思考的煎熬〉中指出：

曾经不只一次听人说殷宋玮的文章晦涩难懂，这可能是因为他的作品内容有许多抽象理念的诠释和剖析，由于不是具象事例的陈

656殷宋玮《名可名》，页 92。

657木心《即兴判断》（桂林：广西师范大学出版社，2009），页 55。

658殷宋玮《名可名》，页 29-30。

述，而是潜意识的浮现或意识的漫游，所以感觉晦涩深奥。我想，殷宋玮的文章是必须静下心来，心境必得异常澄澈清明的时候，才可能读得懂和读出味道的。[……]⁶⁵⁹

刘培芳在 1988 到 1990 年间负责〈文艺城〉编务，这也正是殷宋玮自台大毕业归来，勤于写作与投稿的阶段。《无坐标岛屿纪事》辑一的系列小品⁶⁶⁰发表于 1990 年 3 月至 10 月间的〈文艺城〉，刘培芳对这些作品不仅赞赏，且有深入精确的剖析：

[……] 这些年来，他创作不息，永不言倦地在作品总对自我意识进行深入的挖掘和剖析，写作于是成了自我意识的表白。然而，这种表白，并不是一己意念与情思的发泄，恰恰相反地，它们有更广泛的社会与人性意涵。经由深邃地挖掘自我意识，他震撼到我们这些读者的深层心理，其撼动及撞击的力度，有时重得令我感到错愕。⁶⁶¹

作为关注本地年轻写作者的副刊编辑，刘培芳敏锐的观察与透彻的分析，让读者了解殷宋玮的作品不纯然是文字表面的虚张声势，即人们批评的晦涩难懂，而有深度的思想内涵，值得论者挖掘与探讨。刘培芳也指出：

四年的留台生活似乎给殷宋玮种下了永难泯没的“乡愁”。我深知这种“乡愁”意味不是指血缘的，或地缘的，甚至也无关乎国民操守的，而是一种关于精神上的、文化上的、乃至心灵上的惘然与失落。我能理解殷宋玮这份情怀，更能体会他仅仅为了一种简单的感觉，为了一缕冬夜的幽思而愿意遗弃这里许多东西的心情，但我更关心的倒是，为何我们自己本土没有足够的精神资源和文化魅力，足以让曾在异地快乐成长的人排遣他们回归后的愁绪呢？这无疑是一个值得我们深入探索的问题。⁶⁶²

诚然，90 年代的岛国社会让殷宋玮这类善感又敏思，受台湾开放及多元文化熏陶的回归游子，在精神生活上感到郁闷是不争的事实。可是，

659 殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页 xi。

660 《文艺城》共刊登 12 篇，包括〈未知〉、〈捕手〉、〈中产阶级的拘谨魅力〉、〈无坐标岛屿〉、〈责任〉、〈意义〉、〈轻重〉、〈错误〉、〈倾听〉、〈爱在瘟疫蔓延时〉、〈这样很好〉及〈如果在冬夜一个旅人〉。另外〈风景〉与〈孤寂〉两篇发表在《风见鸡》杂志（1990 年后冬季号）。

661 殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页 xii。

662 同上注，页 xiv。

为何殷宋玮的文字与思想值得论述？当时相近背景与年龄的作者，还有创作力与获奖表现都备受瞩目的蔡深江，在他们之前毕业的奔星、柯思仁、胡月宝等人，都在积极写作，亦各具特色，也都在 80、90 年代先后出版个人散文集⁶⁶³。

但是像殷宋玮这样着重“文字”书写风格的，则较为独异，且多年来持续创作，不断地提升精进，使其作品经得起时间与文学性考验。笔者希望将殷宋玮的散文作品“回归”新华文学场，探究它在特定时期，对本土现代主义文学的作用。因此，分析他从文字到意识深层所受到的影响，极为关键。

殷宋玮在《无坐标岛屿纪事》辑一扉页，引了一段文字：

亲爱的力，我不得不向你陈述内心永远的不合时宜。努力生活，
但不尽倾心。罗智成《泥炭纪》9.4.3

事实上，《无坐标岛屿纪事》系列小品，是以罗智成的“书信体”札记为摹本而撰写的。此时，跟木心对殷宋玮的影响相似，不懂“罗智成”将难以解读殷宋玮“棲身书写”的潜意识。

（二）“潜意识密谈”与“可感觉性”

木心之外，罗智成是另一位对殷宋玮的书写策略至关重要的美学向导。70 年代，即已构想“鬼雨书院”⁶⁶⁴，具“凛冽知性及高度自觉”⁶⁶⁵的罗智成，是殷宋玮长久以来渴望并追寻的理想文字的“教皇”⁶⁶⁶。殷宋玮描述：

罗智成虽不可能蛊惑千百万信徒或成为畅销作家，但他确实是被一些人默默膜拜着的神明，弱水三千只取一瓢地传阅他庞杂而零星的作品，异中求异地以血结盟——他拥有某种教宗地位。⁶⁶⁷

663许福吉与李一翔、曾集丰合著《心情叠在青青的日记里：B 型人手札》（1991）及《雨过声喧》（1998）、柯思仁《寻庙》（1988）及《梦树观星》（1996）、蔡深江《灰狼的事》（1992）、胡月宝《心尘》（1996）。

664「鬼雨书院」是罗智成早期诗创作与理念的象征。「鬼雨书院」宣言：“我们相信，以更均衡的人格来处理变幻无穷的情境，将胜于期待完美法则来规范我们对所有事件的处置。”〈泥炭记〉4，罗智成作品集（1）《泥炭纪》（台北：「少数」出版工作室，1988）

665摘录自〈与你潜意识密谈：关于罗智成〉，殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页 85-88。

666源自林耀德〈微宇宙中的教皇——初窥罗智成〉，见林耀德评论集《一九四九以后》（台北：尔雅出版社，1986），页 114。

667殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页 85。

因此，效法“教皇”的书写策略是殷宋玮作为文字“信徒”最虔诚的膜拜方式。在〈风景〉一文，即毫不讳言对罗氏札记的崇拜：

亲爱的西，好一阵子以来，罗智成的《梦的塔湖书简》几乎成了我们的圣经。我们，我和 C，在其中寻找到长久渴望的理想文字，节奏，以及语气，于是意气用事，分头撰写了一系列的“亲爱的为”⁶⁶⁸

罗智成在《梦的塔湖书简》中的〈暗流〉一文说：“我希望我的作品每句话都值得背诵、引用。这样的期许不是过失，这样的失败也不是错误。亲爱的为，只是，这样的无辜（无知）是无法长久保持的。”⁶⁶⁹ 罗智成若读到此文，必会感到自豪。

换言之，分析殷宋玮 90 年代以后的创作，是不可能不提罗智成，他的美学观、书写策略以及作品集，如《梦的塔湖书简》（后改名为《M湖书简》）、《泥炭纪》，《宝宝之书》、《倾斜之书》等。罗智成的“文字”、“节奏”、“语气”，还有用“亲爱的为”作为书写中倾听者的昵称⁶⁷⁰，都是殷宋玮热衷仿效的。殷宋玮的创作意识里，不存在“影响的焦虑”（anxiety of influence），正如他对木心文字的琢磨，罗智成的美学理念与书写技法同样让他孜孜不倦的演练，以至罗智成的理则学（思想逻辑）浸透入他的意识。殷宋玮曾这样描述《M湖书简》：

他在这本书中杜撰了一个倾吐的对象——亲爱的为，帮他记录一些“小到无法用‘事件’或‘回忆’保存的东西”。我非常偏爱这本札记，它能够唤醒你所有沉睡的感官，让你的皮肤意识到空气中的湿度，感怀一些久已遗忘的遗憾。[……]

这样的意识仿佛只有在半梦半醒之际的蒙昧状态才可能出现，而罗智成似乎擅长水落石出，轻而易举地让潜意识浮现，然而又都

668同上注，页 8。

669罗智成《M湖书简：罗智成旅美札记与摄影》（台北：中正书局，2002），页 148。

670罗智成在〈关于宝宝之书〉中说明使用倾诉式书写的由来：“‘宝宝’，我最亲爱的第二人称，出现于 1973 年底的作品《点绛唇》。关于她（他）的灵感来自青年诗人对理想异性、理想创作生活或理想知感经验的向往。随即成为一切可能的聆听者的昵称。[……]向这些亲密而虚拟的对象倾诉，主要是因为要表达的事物太细琐，不是极关心你的人不会倾听；要表达的太幽微，不太了解你的人无法深切体会。”见罗智成《泥炭纪》（台北：「少数」出版工作室，1988），页 1-2

保留着它们的边缘性格的暧昧魅力，把人引入一种悠悠忽忽，若即若离，在留神与出神之间神魂颠倒的境地。⁶⁷¹

从殷宋玮的阅读经验与“可感觉性”的文字描述，可见罗智成的语言及哲思的潜移默化。殷宋玮杜撰了“亲爱的西”作为倾听自己潜意识的对象与密谈者，展开自我倾诉的书写历程，亦试图建构自己理想的知感世界。

罗智成指出，为了让读者感受到而不只是知道他紊乱的思绪，少年时他倾向以“节奏”取代“结构”，至今他仍然相信这种充满告白式的创作风格在某些时刻，对某些人而言可以发出更准确、更有效的声音。⁶⁷²我们也相信“亲爱的西”这个倾听者的存在，让殷宋玮毫不掩饰地把潜意识里的“声音”释放出来。这“声音”不是纯粹的抒情心声，而是殷宋玮知性、感性、批判性敏感度（critical sensitivity）交织而成的文学性“共鸣”。如〈倾听〉一文，不仅能感受殷宋玮对“倾听者”的渴求，且意识到他对“沟通”与“倾听”在人类社会产生的偏差，有很不同于一般常理的观点：

亲爱的西，一整天我尝试提起精神记录一些心情，却因为始终找寻不到一个合适的倾听者而颓然放弃。

我一再翻拣一些熟悉的名字：Q、R、H、M、L……却发现没有一个能够完全贴合我此刻的情绪，甚至我自己也不能。

对于不同的人，我只能分享一些不同的心事。

亲爱的西，我经常感觉人类有必要重新学习沟通以及倾听。他们习惯于言谈、阅读和书写，以至于理所当然地使用语言文字，像支配着手无寸铁的奴隶。人们并不知晓潜藏在这个奴隶血中巨大的颠覆及欺瞒性格，因而往往被制约、玩弄、出卖、背叛而毫不知情，依旧一派天真，愚昧，左右颐使。

亲爱的西，这样的荒谬令我吃惊。在表达自己的过程中，我相信对象和内容同等重要。一个没有被正确接受的信息，犹如脸部错愕的表情，滑稽，可笑，措手不及。而完美主义如我，绝对无法忍受太多的扭曲。[……]⁶⁷³

671殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页86。

672罗智成《泥炭纪》之〈后记〉，写于1986年1月21日。

673殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页13。

殷宋玮想表达的感受过于细微，观点太深僻，思考很绵密，不关心他的人不会倾听，不太了解他脾性的人无法感同身受。所以，这样的书写者需要一个跟自己非常亲密而他也愿意分享心事的对象，这个可遇不可求的倾听者，最后只能由书写者自己扮演。殷宋玮的书写，逐渐形成一个跟自己潜意识密语的空间。作为读者，阅读《无坐标岛屿纪事》其实就是潜入其中，窃听书写者的密语。如果不具备“倾听者”的特质，必不得其门而入。对于殷宋玮，这个空间包容他的“棲身书写”，也是他的“寻梦园”，尽管触碰的课题有时很严肃、深僻，感受既沉重又抑郁，且充满思辨的现代性意味。

在〈无坐标岛屿〉一文里，殷宋玮的困顿与无力感尽显其中：

亲爱的西，面对我们生长的这个岛屿，这块仍然有待开发、垦拓的文化处女地[……]因为荒芜，这里充满无数的可能性；然而正如一张散布太多焦点的图案，所有的黑点从远处望去终归化约成一片黑暗，或是空白，教人无所适从。

这是一块缺乏座标的岛屿，亲爱的西，我经常如此认知。斩不断母体的近代历史脐带的畸形婴儿一厢情愿地致力改造建设，在身躯和心智成反比成长之下依旧眷恋母乳的嗷嗷待哺；另一些被殖民过的后裔也许比较坦诚地正视罪恶与沉沦的题旨，然而无法漂白的肤色终究阻碍他们深入骨髓彻底洗涤。可是，最令人担忧的一群——他们如疟疾般侵占这块岛屿的每一角落——是毫无方向及距离意识的人[……]

亲爱的西，我不需要掩饰自己长久以来情不自禁的无力感。⁶⁷⁴

此外，像人生中的“‘责任’这个东西似乎是人类与生俱来的原罪；他们不假思索地背负，竭尽所能地争取，缠绵悱恻地纠结”⁶⁷⁵；意义的作用“我们通常不会完全了解一个人、一个地方，或一事物对我们的意义，直至远离了它[……]在我们的叙述与形构中，它的容貌、特征、乃至意义，才会逐渐成形”⁶⁷⁶或者“‘爱’是个我十分不愿意即使谨慎使用的字眼，它理应不落言诠的深邃意义，因为轻率且普遍的泛滥而变得肤浅”⁶⁷⁷，还有面临新处境的“未知”、坚持信念的“孤寂”，生命中无法承受的“轻重”等等，现代人的存在问题，都在“棲身书写”里

674同上注，页6。

675〈责任〉，收录在殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页7。

676〈意义〉，同上注，页9。

677〈爱在瘟疫蔓延时〉，收录在殷宋玮《无坐标岛屿纪事》，页14。

已密度浓稠的文字条分缕析地呈现。因此，阅读殷宋玮的“棲身书写”，对语言形式感觉不灵敏的读者，必须要改变阅读习惯。

殷宋玮在《文学作品的另一种读法》⁶⁷⁸中指出，习惯性的用语可以造成一种魔障，蒙蔽说话者或书写者的自觉，使他们习焉而不察地说了些原本也许不是他们原意的话语，掉入语言的牢房。他认为不管是文学的内容或阅读过程，一种反习惯、反熟悉的异化经验更能接近文学及生命的核心。他相信任何一种行为——从阅读，到写作，甚至到生存本身，只要落入一种习惯的模式都是危险的。所以，殷宋玮要求书写者致力去除陈言赘语，而读者应该努力发掘文字之间的内在关系。这样的观点，说明殷宋玮对语言的“形式”、文字的“可感觉性”的重视。“可感觉性”（Sensory）这个术语源是俄国形式主义（Russian Formalism）对诗歌及其他艺术特征和目的的概括。他们认为，艺术的要素就是形式的“可感觉性”，而各种手法的使用就是要使形式具有“可感觉性”。其代表作家及理论家契克洛夫斯基（Shklovsky, Viktor, 1893-1984）在《作为手法的艺术》（*Art as Techniques*, 1917）中指出：

艺术的存在是为了唤回人对生活的感觉，使人感觉到事物，使石头成其为石头（to make a stone stony）。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视像那样，而不是如同你所认知的那样。“艺术”的创造，目的就是为了使感觉在其上面延长。⁶⁷⁹

殷宋玮由“可感觉性”出发，建构其“棲身书写”的知性、敏感性、倾诉性，同时也将潜意识里的孤独性与反思性熔铸其中。从〈孤寂〉一文，即可窥视此特性：

在坚持自己信念的同时，因为外在的压力和挑战，以及内省的自觉与必要，我也从不停怀疑那些正在被执着的意念，以便借以肯定，或者随时修正。亲爱的西，我不断改变，甚至背叛自己的想法，但绝不后悔。——每一个曾经被坚信过的，对于当时的我而言，应该都是最诚恳的真理。在型塑灵魂的过程中，我相信自己是尽量地诚实和诚恳的，而良知，也是清明、开放的。我会老实承认自己的不老实。[……]

678刊载于1989年5月1及3日《文艺城》。

679王先霈，王又平主编《文学批评术语辞典》（上海：上海文艺出版社，1999），页261。

亲爱的西，我愿意重新思考，关于名利，但绝不是因为害怕孤寂。

680

现实生活中的各种感觉，包括从感官到心灵的各种幽微的感受，会随着时间而逐渐消逝，就算保有记忆，时间久了之后，也会变得抽象而虚幻。换言之，这种感知无论是美好或丑恶的，即使真实存在过，最终都会随时空转移而变质。然而，现代主义作家认为，通过语言文字可以将感觉“凝固”在一个稳定的形式，即作品中，这样感觉便能够持久保存，不会像尘世生命那样消亡。也就是说，现代主义文学追求的就是形式的试验，其形式就是运用语言文字构筑、创造的想象世界；现代主义者服膺的是语言的功能性，语言的堆砌就能产生意义。⁶⁸¹如同他的现代主义前辈们，殷宋玮找到属于个人的、精确的、冷静的语言作为表述感觉、意识及思维的符号，把微不足道却又巨细靡遗的“感觉”准确完整的保存下来。如此，殷宋玮的敏感性、高度的自觉、自我期许、探索意识、美感经验等，都从语言形式上觅得一条蜿蜒的出路。无可否认，罗智成的影响深远。

罗智成指出，自己对创作语言的摸索、实验、调整，而发展成一套自己或他的读者熟悉及使用的语言，它的特色在于温和拘谨的遣词用字；唐突、曲折的句法；保留的语调与纯正的音色。它表达，同时，也塑造一种观点，一种努力去深思熟虑的观点，一种对精确传达的热忱，或一种为求精确而迟疑、犹豫甚至自我否定的观点。⁶⁸²这是罗智成的书写风格，也就是殷宋玮努力追求的语言境界。

此外，笔者认为，在罗智成“庞大思路与意识之网络”⁶⁸³中关于“孤独”的体验、思索与阐释，对殷宋玮的启示最深。可这么说，能跟自己潜意识密谈的作者或能享受棲身书写者，两者灵魂的同质性都是“孤独”。罗智成以孤独、孤寂为阐述对象或创作信念的文字，无论诗或札记俯拾皆是。最早见于诗集《光之书》，罗智成如此定义：“智慧是一种我们自行选择的孤独，爱恋是等待意义来填补的寂寞。”⁶⁸⁴

680殷宋玮《无座标岛屿纪事》，页10。

681蔡源煌《从浪漫主义到后现代主义》（台北：雅典出版社，1998），页76。

682罗智成《亚热带习作》（台北：联合文学，1999），页10。

683摘录自〈与你潜意识密谈：关于罗智成〉，殷宋玮《无座标岛屿纪事》，页88。

684罗智成《光之书》（台北：天下远见出版股份有限公司，2000），页45。

有论者指出：“孤独是罗智成维持创作品质最重要的精神信念”⁶⁸⁵。换言之，罗智成有一种对“孤独品质的坚持”，认为人必须深切体验孤独之后，思想品质才能提升。更强调“孤独”是文学创作者必须面对、分析、掌握、了解的创作命题，也是严肃的人生议题。这观点岂能不影响殷宋玮，他最初谈“孤独”是在〈异质风景〉之十一：

其实，孤独（Solitude）和寂寞（Loneliness）是一体而两面的。孤独的时候其实并不孤单，因为你面对的是一整个的宇宙和最内心的自己；在孤独的时候，你往往更有一种充实的感觉，一种因为和世界、和自己对话而窥见了真理与上帝的盈满。寂寞则是一头贪婪的兽；它不断膨胀、扩充，直到吞噬了你为止。

这两者的界限在哪里？很难说。往往一不小心就会滑入另一面。很危险的游戏。嗯，极度危险。⁶⁸⁶

殷宋玮即使认为“孤独”与“寂寞”的界限难以划清，不过，他还是比较认同于“孤独”的。

罗智成曾经在访谈时说过：“当你开始有自我，或者要去维持自我的时候，自我的本质就是孤独，生命中很多东西是无法与人分享的，比方说生病跟死亡，人只有在沟通或与他人打交道时才不孤独，可是那时已经破坏了自我。”⁶⁸⁷可见，要跟自己的潜意识密谈、要维持棲身书写的状态，必须保有清醒的意识，完整的自我，也惟有在“孤独”中这一切才有可能。

现代主义作家的心灵都是孤独的，这跟他们的现代性境遇密切相关。殷宋玮随着生活经验的积累，对“孤独与寂寞”从初始的抽象界说，变成跟现实语境抗衡的“孤寂”：

“急功近利”是现代人的通病，在艺术上尤其不可饶恕。艺术是无所谓，“急近”或“功利”的。亲爱的西，在台北的末期，我如此深刻地体认，并且，如脱皮般辛苦地一寸一寸剥落这种心态，却在回归这块岛屿之后，倏然发现周遭充斥着这样的人而感觉异常拥挤、窒息；甚至，一些经常被寄予厚望的战友也早已失守阵地，使我感觉到前所未有的惘然，以及失落。

685摘录自李泓泊《罗智成诗研究》（台湾南华大学文学系硕士论文，2004），页236。

686殷宋玮《名可名》，页38-39。

687〈简贞 vs. 罗智成——在梦中书房遥望天涯海角〉，载《联合文学》第210期（2002年4月），页107。

亲爱的西，我愿意重新思考，关于名利，但绝不是因为害怕孤寂。⁶⁸⁸

罗智成自诩为“专业的孤独料理师”⁶⁸⁹，殷宋玮则仍要为人情世故而惘然伤感。身处的岛国与周边的人际关系，确实不能像台北一样，给予他渴求的精神慰藉。如其〈骤雨初歇〉中“自以为是的了解是最深的误解”（殷宋玮 1997：27），或可说被误解的“家乡异客”是他心底最深沉的孤独。在〈如果在冬夜一个旅人〉中，“家乡异客”的吊诡身份，使殷宋玮倍感“孤独”：

在这里，这个距离台北四个小时飞行航程的赤道岛屿，我经常请不自禁地怀念台北的一切，积极思索，娓娓陈述，以致不得不怀疑自己是否患了时空错乱症，而变得和许多老年人一样；倾向回忆，耽于过去，严重地喋喋不休。[……]

这块岛屿太过安之若素了。毋庸置疑的生活秩序、价值体系以及天气预测，人们各自被定位在应当扮演的角色，然后循规蹈矩，奉命行事，丝毫不敢行差踏错。他们无法忍受未知的变数，任何难以掌握的可能性，任何具有挑逗性质的致命的吸引力，所以注定沉闷，阳痿，欲振乏力。⁶⁹⁰

对台北的记忆、岛国处境的反思、批判性语言的运用，使《无座标岛屿纪事》系列遭到读者的批评。读者李兵说：

作为读者，最令我们受不了的是作者殷宋玮再三地在文章中流露出一种对台北的病态怀念[……]殷宋玮又不断在文章中批评新加坡社会和新加坡人，用不恭敬的字眼，（如沉闷、阳痿、欲振无力）来揶揄我们的生活秩序、价值体系等，甚至将文章与呆板可测的‘天气预报’相提并论[……]批评也应该考虑到我们的国情，对自己的国家不应做不客观的意气嘲讽。⁶⁹¹

后来，有读者表示能够接受殷宋玮的创作方式⁶⁹²，李兵再撰文严加批判：

688殷宋玮《无座标岛屿纪事》，页10。

689引自李泓泊论文《罗智成诗研究》，页66。

690殷宋玮《无座标岛屿纪事》，页16。

691李兵〈我对《无座标岛屿纪事》系列的几点批评〉，载于1990年10月31日《文艺城》。

692陈英豪〈何谓健康？〉与辄斯〈殷宋玮的异质风景〉两篇，载于1990年11月8日《文艺城》。

我以为殷宋玮现在的个别篇章空有其美丽得容易让莘莘学子迷惘的外在形式，内容却常常是些似是而非的偏激言语。凡有良知的读者，岂能视若无睹，任其对国人心里防卫所作的努力起负面效果？

693

这种意识形态的批评，说明作为现代主义作家在 90 年代新华文学场被“误解/误读”的可能性依然存在。殷宋玮在 2010 年写〈慢走〉一文中提到：“在六〇年代的台湾，或九〇年代的新加坡，不论在文学上或电影上，要做一个全盘西化的现代主义者，谈何容易。”（殷宋玮 2012:158）“谈何容易”四字举重若轻，回应当年不被理解的“孤寂”。

殷宋玮曾指出，罗智成在以感性诉求为主流的台湾文学中是个异类（殷宋玮 1997:86）。事实上，他自己在 90 年代，重视传统文化意识的新华文学场也是个异数。新华评论者连茗就曾针对殷宋玮及其同代青年作家，把创作视为玩“文字游戏”的态度提出批评。殷宋玮在 1994 年跟连茗在关于《后来》杂志的出版及其编辑群的创作理念等问题，在副刊上展开几场激烈的论争。

负笈剑桥是殷宋玮另一孤独历程的开启，而《威治菲尔德书简》（第一部）则是这孤独历程的另一“棲身书写”。开篇〈独处〉宣告重归自我倾诉，再次跟潜意识密谈的书写形式：

亲爱的西，当你再度占据我的思维，重新成为我最最亲昵的第二人称，我才惊觉自己已有多久不曾独处。

八年前，当我从台北返回新加坡，你是我终日喃喃自语的对象[……]我以文字和影像的输入保持理智和清醒，却在需要输出的对话时找到了你，或说是创造了你。

[……]

独处是生活中最难的课题，不仅因为它的难耐与煎熬，更因为它必须时时提高警惕才能够保持完璧。从前的我经常揣摩罗智成如何在威斯康辛的冰天雪地撰写《梦的塔湖书简》，他的文字却也就沾染了那种平和与安静。如今的我在剑桥的威治菲尔德，亲爱的西，让我们重归于一，让我们在彼此的体温中重获自己。⁶⁹⁴

693李兵〈作家应负更大的社会责任——试答陈英豪、辄斯二君〉，刊载于 1990 年 11 月 14 日《文艺城》。

694殷宋玮《威治菲尔德书简》，页 3-4。

“独处”对于思考者的重要性殷宋玮深切明了。在需要长久跟自己独处的学术研究生涯里，关于“孤独与寂寞”的感知对殷宋玮而言，已不仅仅是文学性的棲身书写。如同《梦的塔湖书简》的“平和与安静”，殷宋玮将面对一个“宁静、安祥、节奏缓慢”的世界。在《书简》序中，殷宋玮说：“这一段生命的历史，即是与威治菲尔德的邂逅为始；威治菲尔德作为一种生命座标的象征意义，也就不言而喻了。”⁶⁹⁵

可见探索新感知，思考更深广、更本源的人文及学术课题是“棲身书写”的另一维度。在〈寂寞的果实〉中，殷宋玮这样理解“寂寞”：

[……] 亲爱的西，我不得不惊异于自己十年前后的对比与差距。也许当年的我就如风华正茂的女主角，寂寞是一种诱惑却也带有恐惧，但经过这么多年的如影相随，寂寞只是一种生活，恬然且不带威胁性。于是上回的观影经验是以喧腾和欢愉为假设而凸显寂寞，这次则是以寂寞为基础来凸显欢愉与投契。十年后，我还会有机缘三看《巴黎最后探戈》吗？⁶⁹⁶

在威治菲尔德的日子，应是殷宋玮最孤独，意识最清明，思辨能力最敏锐的时期。从某个深秋，由“薄霜”而唤起的感触，即可窥探其心底的“孤独与寂寞”：

[……] 前天我在路上走着、走着，恍惚间好像回到十年前的台北，甚至不久前的新加坡。这十几年来确实是这样，一直是这样，到了剑桥仍是一样，我的某种生命实质并没有改变：大多数时候我自己一个人坐在人声嘈杂的学院餐厅吃午餐，自己一个人逛书局、买菜，自己一个人看电影，自己一个人在房里看书写自，自己一个人睡觉。我的生命也有一层薄霜，有些部位是阳光照不到的。

[……] 今天在图书馆查资料，书海浩瀚，每一篇论文、每一本书的参考资料都会指引你去更多其他的书目 [……] 这条路是寂寞的，而且只能一个人自己走 [……] 亲爱的西，有时我也隐隐然担心，担心心里的薄霜越积越厚，就像接下来将雨雪霏霏的日子，最终会举步维艰了。⁶⁹⁷

695同上注，页 x。

696同上注，页 33-34。

697殷宋玮《威治菲尔德书简》，页 41-42。

在一个人的求知旅途上，孤独一直是殷宋玮的良伴亦如“亲爱的西”；“亲爱的西，也许平安夜还是一个人过比较理想；而且，我想，要有一个共同品尝秋刀鱼的节奏的朋友也不是太容易吧。”⁶⁹⁸

在〈秋刀鱼之味〉里品尝孤独的况味，遂豁然开朗。如同友人给他深刻印象的一段描述：“我的生活就是坐在书桌前，看着窗外的树叶转黄、掉落。”殷宋玮深切体会：“那是一种孤独，也是一种寂寞，但因为有体悟、有领会，所以纵使是寂寞，也是一种充实的寂寞。”⁶⁹⁹此刻，孤独与寂寞已随求知而进入新境界，纵使步履维艰。2012年出版的《潮汐静止之处》就是殷宋玮新境界的出航（Odyssey）。对随后步上学术之途的学生，他说：“你方才启程，我其实亦尚未抵达，但关于抵达的谜团，我们可以缓缓探索，慢慢解答。”⁷⁰⁰故《潮汐静止之处》仍是棲身书写，但内涵与境界又超越之前的书写，须另辟新篇，此处暂不深论。

对现代主义者而言，对生命、知识、语言形式的不断求索、实验、创新，就是他们的“出航”。殷宋玮的书写态度严谨认真，无论感性纪事或理性思辨，都很谨慎地运用文字，力求将潜意识里繁复的感知或绵密的思维转化成“可感觉性”的语言形式；即“画面与声音、意象与情致”，以便精确地保存在文本上。因此，殷宋玮的“棲身书写”风格，在新华文学场中形成一道独异的现代主义美学风景，至今无人与之类同。

殷宋玮曾透露：“其实我一直暗自最心仪的是杨牧的境界，是真正的‘虽不能至，心向往之’[……]杨牧离我太远，《格兰赛士德》⁷⁰¹一文虽有些尝试，唯其境界非我能及，恐是毕生遗憾。”⁷⁰²

由此可见，殷宋玮对散文的“知感和谐”一直有更理想的追求。故殷宋玮的“棲身书写”不会止于“潮汐静止处”，它是没有终点的航程。笔者认为，殷宋玮的散文是新华现代主义文学中不可缺失的文本资产。

⁶⁹⁸同上注，页 86。

⁶⁹⁹同上注，页 33。

⁷⁰⁰殷宋玮《潮汐静止之处》，页 101。

⁷⁰¹收录在殷宋玮《潮汐静止之处》，页 80-91。

⁷⁰²见附录（五）：作家访谈记录，页 467。

第九章 新华现代主义的多元表述（四）

——英培安小说的现代主义叙事策略

英培安从 60 年代开始诗的现代主义探索，最初受到台湾现代诗人痖弦的影响。痖弦着重诗歌语言的音乐性与意境美、意象的象征意义与超现实主义的叙事性，对于生命的悲悯情怀与现代人生存困境的探索精神，更是深刻地嵌入英培安的创作意识。英培安早期的短篇小说，开篇会引痖弦的“诗句”，如 1967 年的两篇；即〈银河的双岸〉引用〈春日〉、〈紫色的线条〉引用〈斑鸠〉⁷⁰³。可能是英培安认为那些“诗句”，跟他小说中所描述的情境或人物的思想情感有某种内在的关联。还是纯粹就是喜爱痖弦的诗，受其潜移默化，就连小说也有他的影子。如诗集《手术台上》后记所言：“我的诗很受痖弦的影响，如果我继续写诗，我一定要想法子跳出他这厚而大的影子。”⁷⁰⁴然而，深入观察，这影响并不那么简单。台湾现代诗人与当代知识份子，在 50、60 年代所经历的现代性境遇，如孤独、寂寞、荒谬、苦闷、迷惘、困惑、混乱等，现代人的生存状态，而英培安身处于新加坡这个急速现代化、务实又急功近利的现代城市，且作为一个华文知识份子及作家，亦无可逃遁。当然，英培安的阅读视野与影响的来源，却不限于台湾现代主义诗人及其诗学。

英培安对欧美作家的文艺著作及创作理论、西方古今哲学、历史、艺术论著等的广泛涉猎，甚至精读，做阅读推介、写评论等；这方面的文字即见诸于他不同时期创办与编辑的刊物，如《茶座》（1969-1972）、《接触》（1991-1992）⁷⁰⁵。大致上，小说家从普鲁斯特（Marcel Proust, 1871-1922）、卡夫卡、福克纳、康拉德、卡繆、海明威到艾略特、米兰·昆德拉、马尔奎斯（García Márquez, 1927-）；评论家罗兰·巴特、詹明信（Fredric Jameson, 1934-）、伊格顿（Terry Eagleton, 1943-）、哈罗·布鲁姆（Harold Bloom, 1930-）、福柯、巴赫汀（Mikhail Bakhtin, 1895-1975）；哲学家叔本华、尼采、威廉·罗素（William Russell, 1872-1970）、萨特、海德格尔等，都包含在英培安的阅读视域里。也就是说，西方文化艺术理论等书籍的大量阅读与知识的融会贯通，不仅影响英培安小说创作的叙事手法、作品的精神内涵，对其自身人文素养的陶冶与思想品

703 收录在英培安《寄错的邮件》（新加坡：草根书室，1985），页 12、19。

704 英培安《手术台上》（新加坡：草根书室，1988），页 73。

705 第五章第二节现代文学理论实验室：从《茶座》到《接触》，页 186-194。

格的塑造，更是起着重大的作用。比如，英国哲学家罗素的自由主义思想与论著，让英培安认识到民主、自由的重要性。因此，无论在政治或文化艺术方面英培安都极力反对权威、专制、独裁及偶像崇拜。法国存在主义作家萨特及其哲学专著《存在与虚无》（*L'Être et le Néant*, 1943）、戏剧小说等作品，对现代人存在问题的探讨与思辨，对英培安的影响匪浅。英培安一直深信，也认同萨特所倡导的“存在先于本质”的哲思。他认为个人是什么，“是根据他当时的选择行动来决定。人有选择的自由，但要对自己的选择负责。我们虽有选择的自由，我们的自由却影响着别人的自由，而别人的自由同样也影响着我们的自由。如果我们要承担责任，就得把别人的自由当作自己的自由来追求不可。”⁷⁰⁶这些哲学、人生价值观念深植在英培安的生命意识里，以致他的小说人物在遭遇各种生存困境时，“隐含作者”（*imply author*）就会不期然地用沙特的“话语”来阐释其处境。如“他人即地狱”⁷⁰⁷（*L'Enfer, c'est les autres*）、“自由一旦爆发，连上帝也没有办法”⁷⁰⁸等名句。对萨特在《什么是文学》论著中提出“介入”的文学观；即作家须通过作品对当代社会、政治问题表态，且给予批判，英培安虽认为文学作品不应成为政治的宣传品，但作家是应该对社会、政治、文化等问题表示关注，并在创作中表现应有的批判意识。故英培安看待文学有两个基本原则；作家的创作可以是虚构的，但感情一定要真挚，且必须是一个具有道德勇气的人，敢于为实现理想而奋斗。⁷⁰⁹

于是，从 60 年代开始创作至今，在 40 多年的创作生涯里，英培安始终秉持这样的信念。无论哪个时期的小说创作，在不同层次上都展现英培安作为文学人的勇气。他认为，“如果你心中有一个属于自己的‘文字真理’，你就会尽力维护它。当然，一个作家可以做一个纯粹的作家，不一定要达到知识分子的层次。可是我个人觉得一个作家如果真的是爱文学，他必须晋升到那个知识分子的层次。他意识到文字是有影响力的，所以他自我要求对文字负责。”⁷¹⁰英培安相信，知识份子型的

706许维贤访问与整理〈访谈：从政治到情欲的一场骚动〉，载《蕉风》第 489 期，页 112-113。

707英培安《骚动》（台北：尔雅出版社，2002），页 257-267。第十二章就以“他人即地狱”为题。

708英培安《一个像我这样的男人》（新加坡：草根书室，1987），页 126；《不存在的情人》（台北：唐山出版社，2007），页 24。

709杜文贤、陈安德〈一个像他这样的男人——英培安的生活、创作与思想〉，载《同温层》第八期（1987 年 1 月 20 日），页 37。

710梁文福整理〈文学人的勇气〉，载《后来》第 5 期（1995 年 11 号），页 8。

作家既重视文学的功能，也同时具备“颠覆现行潮流的勇气，当他感到现在环境中的文学题材、形式、技巧等需要改变，他会有勇气去做，但他不是为了破坏，而是出于一份很深的，对文学的爱。”⁷¹¹这说明英培安对于小说技法的实验与创新，是有他的创作意图与理想存在的。出版第三部小说《骚动》时，英培安就指出：“我的确是有创新的野心与企图的，主要是向自己挑战，希望在小说这门艺术上为自己开拓一个新局面。”⁷¹²因此，在英培安各个阶段的小说文本中，即可探究其叙事策略的变化与发展。

笔者认为，可以按四个时期来探讨英培安小说的现代主义叙事策略。从1967年到1985年是第一期，这期间以写作短篇小说为主，是英培安运用现代主义手法尝试小说创作的初期，第一本短篇小说集《寄错的邮件》在1985年出版。1986年到1989年间为第二期，这期间出版了第一部长篇小说《一个像我这样的男子》（1987）与中篇小说《孤寂的脸》（1989），前者获得1988年度华文小说组全国书籍奖。后者是英培安运用不同叙事观点、变换叙事人称，解构传统叙事时间，对现代小说叙事方法进行探索与实验的关键性作品。从80年代末到2002年是第三期，经十多年的酝酿，其第三部长篇小说《骚动》付梓，运用不同叙事观点与人称变换之外，加入了后设叙事手法，并将叙事时空与场景大幅度延展，时间跨越50至80年代；在新、马、中、港多个华人社会文化语境中跳跃、往返，将现代人的情欲、梦想、挫折交织成一幅现代性图景，为新华现代主义小说开创另一新格局。《骚动》在2004年获颁新加坡文学奖。此后为第四期，英培安持续以长篇为其创作目标，2006年出版《我和我自己的二三事》，通过自我的多重人称叙述，现实、回忆的时空交错，欲望与道德的抗衡，展现人内在的多重声音与人格张力，再次为其叙事架构增添新元素。隔年，这部小说即获选为“香港亚洲周刊十大中文小说”。近期出版的《画室》（2011），以画家群体不同的人生境遇为叙事主体，反思生命中的孤独、疾病、死亡等本质问题。它也入选2012年的“香港亚洲周刊十大中文小说”。

爬梳英培安四个时期，大约40多年的小说创作历程，分析个别作品的叙事手法，即可理出一条现代主义小说的叙事迹线，它也是建构新华现代主义文学多元表述特性的重要轨迹。

711同上注，页9。

712英培安《骚动》（台北：尔雅出版社，2002），页3。

第一节 现代小说手法的实验与现代意识的介入

英培安在 60 年代开始运用“内心独白”（interior monologue）这类现代手法，表现小说人物的心理意识，对主人翁的内心感受、意念与心理活动做细节描写。但这还不是现代主义小说中惯常采用的“意识流”手法，将人物整个意识状态或思维流动的轨迹原样地再现于文本，而完全不借助任何叙述主体，以取代小说惯用的叙述形式。即便运用内心独白，英培安还是以小说情节（plot）为主要的叙事结构（Narrative Structure）。不过，对于情节的布局，也就是叙事时间的处理，则不是传统叙事的顺序安排，而更多是随着人物的情感与思绪变化，做跳跃性不连贯的或片断的叙述，且常以梦境为叙事场景（Narrative Scene），凸显梦对现实情境的隐喻，也使小说的虚构性与想象得到充分的展现。〈活在影子里的人〉、〈在野蔷薇与杜宇之间〉及〈白蝴蝶〉三篇⁷¹³，即是这种叙事手法的实验文本。可见，英培安从一开始，就有意识地朝着现代小说技巧的发展方向努力，注重小说叙事技巧的变化，以期把故事说得精彩。不过，却不会为了形式而忽视内容的现实意义。英培安认为，一部好的小说，无论在内容或技巧上的构思都必须新颖，但一定是以现实生活作为基础。因此，英培安的小说无论手法怎样创新，仍以现代人的生活为题材内容，既细致描写现代人错综复杂的情感意识，亦关注人的生存状态；即人与人、人与社会之间的关系，这是他坚持的创作原则。

如〈活在影子里的人〉叙述主人公“洛克”，一个被母亲细心呵护，又严厉管束，且被高度期望的富家男孩的叛逆行为与失衡的心理意识。在母亲的主宰与操纵下，丧失个人自由意志与选择权力的洛克，内心充满抑郁与苦闷。于是，小说描述洛克怪异的举止，从外在动作的描写，凸显其内心的惶恐不安：

洛克总觉得一直有个影子在跟着他，等着他，监视他，他惶惑地向镜子里张望，镜中清清楚楚地告诉洛克，除了他自己那张讨厌的脸孔外，背后并没有什么人。洛克很喜欢照镜子，从各种不同的角度来看自己[……]有时他觉得自己的样子很可爱，但有时厌恶得简直不能多看一眼，他越来越觉得自己的脸孔俗得叫人呕吐。他跑到街上去[……]，挤入人群里，溶入车声中，那影子还是幽灵般地紧缠着他。他走进电影院，那影子就伏在他背上，吸他的脊椎：他

713收录在英培安《寄错的邮件》，页 28-45、46-65、66-78。

可以清清楚楚地听到一种吮吸的丝丝声。[……] 广告的疲劳轰炸，并不能减轻他对那影子的恐惧，却使他产生一种强烈的厌恶。

[……] 他冲出电影院，并不是害怕那影子的纠缠，因为那影子无论在什么时候什么地方都紧紧缠着他。

[……]

从电影院奔回家后，洛克躺在床上，瞪住天花板呼呼地喘气。他转身时，镜子猛然向他照来，他立刻抓住那可怕的影子。

这影子竟是妈妈！妈妈的影子！⁷¹⁴

母亲像“影子”，其实更像“幽灵鬼魅”时刻跟随着洛克，让他承受极大的精神压力，以致产生幻觉与自我扭曲的心理。正如萨特所言：“他人即是地狱”，母亲成了压迫洛克的“他者”，使他陷入痛苦的深渊。为反抗母亲的主宰与操纵，为争取个人的自由与权力，洛克便以逃学、抽烟、喝酒、夜归、游荡、顶撞父母、跟少女发生性关系等，种种忤逆之举为武器。为摆脱“影子”的纠缠，更幻想在“梦境”里谋杀母亲。小说中有一段“梦境”的叙述，也就是洛克的内心独白：

洛克喃喃地说：“我总活在你的影子里，我像你手中的一件艺术品，你照你自己的构思来塑造我、欣赏我，从来就不想我自己喜欢不喜欢你所塑造出来的样子。妈，如果我不把你杀了，把我从你手中夺回，我便永远只能活得像一件雕塑，一幅画，一片叶子，一朵花，毫无自主可言。阿东告诉我，安眠药是从沉睡中死去的，是一种最简单的死亡，没有一点痛苦，没有一丝泪和血的挣扎。妈，这样子死，一定死得很好的。我不愿意看见你痛苦的样子，我爱你，妈，比任何人都深。我也知道你疼我，但我要生存，照我喜欢的样子生存。妈，你虽然是我投进这个世界里来的人，但我有责任建造自己，有自由选择所意欲的姿态存在。”⁷¹⁵

通过内心独白，小说人物的内心情感，潜意识里个体存在的焦虑、忧惧、困惑、恐慌、愧疚等无以名状的心绪，得以具体的展现在读者面前。在杀害母亲的“梦境”里，众目睽睽之下，裸露着身体的洛克，被众人追捕与辱骂的叙述，是小说人物潜意识的文本呈现，运用连续不断的一长串戏剧性叙述，制造压迫感，隐喻人物的窘境：

714英培安《寄错的邮件》，页 50-51。

715同上注，页 51-52。

[……] 周围突然围满了人，一层层的围满了无数的人人人人人带手撩的扑克脸警察陈老师杨老师同班同学林阿姨美琳大刚妈妈牌桌上的太太们人人人人一个个的人重重叠叠地向他涌来…愤怒扭歪他们脸部原有的和善。他们一起诅咒、责骂他，逐一地数他的罪状，骂他是杀人犯，是伪君子是无耻小人，是卑鄙的无赖，是忤逆。他突然发现自己竟一丝不挂地站在混乱的人群面前；全身赤裸，毫无躲藏和隐蔽的地方。[……]他想逃，但全身瘫痪得像块烂泥。他用力拖起沉重的身体，向前冲冲冲冲，而疯狂的人群像浪潮一样地紧涌在他的背后，追赶他，呐喊鼓噪，像在捕杀一只过街老鼠。[……]“碰！碰！碰”一阵枪声在他身后响起，他感到自己身上中了好几枪，腹中好像藏着一团火，热辣辣地滚动燃烧，但并不很痛。他双脚一软，跌在地上，血从弹孔中汩汩地流出。人群的脚踏在他身上人群的脚步人群的脚步脚脚脚脚脚……⁷¹⁶

复数的“人”、“脚”营造压迫的氛围，让人物感受到窒息。而小说结尾并没有安排洛克摆脱他者的压迫，获得渴望中的自由，反而是失去他自己的影子，“他看见有一个身影在他的脚下舞动，而那并不是他的影子。它舞动着，做着洛克不喜欢的动作，洛克失望地跪在草地上，捧着自己的脸放声大哭……”⁷¹⁷这样的结局，暗喻洛克追求自主性的挫败，孤独与无助是必然要面对的人生困境，无能摆脱。然而，这不是小说人物个人的悲剧，而是现代人的生存状态，是现代意识存在的必然结果。

因此，如前所述，英培安是以现实生活作为小说叙事的基础，理想或光明的结局是不存在的，因它跟现实处境不符。反而，现代意识的介入，即便意识里充满悲观的调性，却使小说的叙事更具真实性与现实意义。

⁷¹⁶英培安《寄错的邮件》，页 52-53。

⁷¹⁷同上注，页 65。

第二节 荒诞、黑色幽默与存在的思索

70年代末，英培安为其小说叙事注入新的现代主义创作元素——“荒诞”与“黑色幽默”小说流派的表现手法。作家在小说里制造荒诞的情境（The Absurd Situation），使用反逻辑或反讽（Irony）的语言，细致地描写人物非理性的心理状态、反常的思维逻辑及言行，且将现实生活中的片断、情境跟幻想、虚构的情节交叠在一起，表面看似情节松散无序，实则凸显现代人在荒谬、疯狂、疏离、绝望、丑恶的生存境遇里，既冷漠、异化、孤寂、迷惘，又无所适从的内心世界。这种表现手法，精神本质上跟存在主义是契合的。作家意识到人存在的荒谬、现代文明的弊端、社会体制的不合理，便以幽默、夸张、滑稽的语言与情境来呈现这个“荒谬的世界”。写作于1979年的〈寄错的邮件〉⁷¹⁸是这类叙事手法的代表作，既表现现代人处境的荒谬与疏离，展现语言与情境的反讽，又蕴含强烈的社会批判意识。另一篇通类型的文本是写于1982年的〈吴迪的故事〉⁷¹⁹，运用夸张的言语，嘲讽小说人物的虚伪与虚妄。

〈寄错的邮件〉的叙述者“我”向往到自由、民主、开放的美国生活，却没钱购买机票，到银行贷款又遭到无礼对待，便想把自己当成“邮件”，将邮票贴在额头上，寄往美国。结果在邮局被逮捕他的警察打晕，送进疯人院。小说以“我”，这个被心理医生诊断作不适合生活在正常社会的“病人”的视角，叙述他在精神病院里的生活，以及跟同样被囚禁的旧同事陈君的反常对话，借他们反逻辑的思维与言行，嘲讽体制的不合理与操弄权力者异化的人性。

既来之，则安之。这里的生活乏善可陈，医生的行为怪僻，闪闪缩缩，鬼鬼祟祟，世上的人显然都是被他们搞疯的。因为把人说成疯子，就是这班家伙。

[.....]

我问陈君，凭什么我们会被关在这儿呢？凭什么他们说我们是疯子。陈君说，这是因为我们的举止不正常。我觉得这点是可笑的。什么叫做正常？什么才算是疯狂的事呢？希特拉算是正常么？他过什么正常的事，倒是从来没有人建议过要把他关进疯人院。

[.....]⁷²⁰

718收录在英培安《寄错的邮件》，页5-18。

719同上注，页79-89。

720英培安《寄错的邮件》，页7。

陈君倒觉得我是无辜的。因为任何人都有到其他地方的自由，尤其是到美国去，美国是个自由的地方。我告诉他我可能在方法上出了毛病。我没有贴足邮资，也没有在身上写明收件人的地址，这个错误是不能够怪他们的。

[……]

陈君也告诉我他会到这儿来的原因。据说心理学家认为他一直以为自己是只画眉鸟，他有画眉鸟的意识形态。我问陈君是否有变成一只画眉鸟的意愿。陈君说他热爱自由，也喜欢唱歌。医生认为他讲鸟话，不适合外面的社会，所以把他推荐到这儿来。⁷²¹

“外面的社会”有既定的体制、价值观、行为规范，凡是不遵从体制、不符合价值规范的人，就是不正常，就会被标上“不适合外面的社会”的标签。我与陈君，一个要把自己邮寄到美国；一个认为自己是只自由自在的画眉鸟，这样的“思想行为”都不符合“外面的社会”，是病态的，必须接受治疗，疯人院就是为医治这些“病人”而设立的。从叙述表层看来，“外面的社会”是正常的，“疯人院”是反常的；“病人”的言行是反常的、“医生”的诊断是正确的。然而，事实正好相反。在病人的叙述话语里，把人诊断成具“鸟的意识形态”的医生是荒谬的；意识到自己是被囚禁、被剥夺自由、丧失飞的能力的陈君，其实是清醒的；没有经过我的同意而把“殖民地警察的工作”强加在我身上的行为，才卑鄙。叙述片断里隐含各种荒诞的情境，隐喻人存活于荒谬的世界，即“外面的社会”；反讽的是，它被视为是正常、合理的，惟有我这个“病人”才意识到其中的荒谬：

对于陈君的死亡，我的冲击很大，一个人想要成为一只鸟，会被视为疯子，而鸟变成人，却一直在人的社会里耀武扬威，安然无事地生存着。我有很多证据，证明我们的几个上司其实是只鹦鹉变的。他们虽然会讲人话，但不知所云。除了唯唯诺诺地模仿老板的命令外，毫无主见。当然有时候也讲鸟话。满脑子鸟思想就更不必说了。

这么多荒谬的事哪！几只鹦鹉竟控制了这个世界，而且掌管着人们的生计。人类文明，还有什么前途呢？难道这真的是个鸟的世界？大概是世界末日要来了，怪不得陈君希望变成一只鸟了。⁷²²

721英培安《寄错的邮件》，页8。

722同上注，页9-10。

后来，经医生严格检验，我获准出院。叙述中最后一个荒诞情境是医生跟病人的对话，医生问：“如果我把这道光射向这个小窗口，你以为你能沿着这道光爬上去吗？”病人谨慎回答，“如果你在我爬到半途时突然把手电筒熄掉了……我岂不是会掉下来吗？”⁷²³

既然医生提出非正常的“问题”，病人的反常“回答”不也就正常。由此，叙事达到对操控社会体制的主流、霸权群体的深刻嘲讽与强烈批判。〈寄错的邮件〉富于黑色幽默的效果，实则跟现实处境紧密关联。1978年，政府援引“内部安全法令”以“左倾分子”之名逮捕英培安，并把他单独监禁了几个月。事实上，英培安从没读过毛泽东的书，对共产主义更没兴趣，也不懂得马列思想，被审问时还对自己的“无知”感到惭愧。释放之后，他便开始阅读马克思的著作。遂自我调侃，这是拜“逮捕”之赐。试想，原本不懂共产主义的人被强加上“左倾分子”之名后，反而开始对马列思想产生阅读兴趣，不就如同小说中的陈君，被断定有“鸟的意识形态”之后，遂而产生“飞”的意念。换言之，反常的行为是由反常的社会激发出来的。确实，现实生活比小说情境更加荒谬。英培安有意识地借用小说叙事，把体制对个人主体的压迫、个人与荒谬世界之间的不协调关系表现出来。

〈吴迪的故事〉则是另一类荒谬生存现象的呈现。小说以滑稽尖刻、夸张具隐喻性的言语，挪用大量现代主义文学术语与名称作为语言与情境的反讽，叙述一位自诩才华横溢的艺术家“吴迪”的创作人生。例如：“一个婴儿艺术家的画像”；挪用乔伊斯的自传体小说《一个青年艺术家的画像》（*A Portrait of The Artist as a Young Man*, 1921）之名，叙述吴迪的创作历程与风格：

我未满一岁，但浑身都充满着艺术家的气质。[……]我承认自己的确是扬弃了许多旧有的绘画方式与工具——用粪便涂在尿布上。我尝试以种种的新技巧，制造种种的新效果，把绘画艺术带入一个全新的境界。

[……] 我的风格和笔触，直逼所有的野兽派大师，使许多达达主义者相继失色。大部分的人，都认为我的作品很有强烈的，无神论的存在主义思想，也有人说我和佛洛伊德的性心理分析很有点关系。⁷²⁴

723英培安《寄错的邮件》，页11。

724同上注，页80。

可惜的是，好景不长，可能真的是小时了了，大未必佳吧。我的才华昙花一现，就消失了。[……]

我画苹果的时候，简直就像一个苹果。人们在我的作品里，再也找不到他们要的存在与虚无，孤独或焦虑，甚至梦与潜意识。[……] 作为一个艺术家，创造力死亡，其实就等于他艺术生命的死亡。⁷²⁵

当不成名画家，吴迪转向运动场域，想成为运动家。然而，困难与挫折重重，遂有“少年吴迪的烦恼”；挪用歌德的《少年维特的烦恼》：

在少年时代，我曾梦想要成为一个杰出的游泳健将，但后来却发现游泳健将，原来要先学会游泳[……]这可笑的原因，我居然没有机会发挥游泳方面的才华，使我立刻觉悟到生命荒谬的一面；也更深一层底了解存在主义的学说，尤其是卡夫卡；虽然我从没有读过他的变形记，却非常担心自己会变成一只蟑螂。⁷²⁶

后来，吴迪又转向诗的领域，因此有“诗人的诞生”，创作“一系列探讨人类内在世界的诗作。如讽刺上流社会脆弱婚姻关系的〈膀胱与胃囊的约会〉、探讨沟通与老年问题的〈横隔膜啊，悲哀的横隔膜〉”⁷²⁷以及表现现代人疏离感的〈形而上学的心脏〉⁷²⁸，却都不为人们欣赏。这些诗作“名称”是对现代派创作“故弄玄虚、晦涩难懂、空洞虚无”的特性，尖刻的嘲讽。然而，吴迪的意志力与自信心超强，“我绝不向命运低头，我要向他反击。除非命运出钱请客，否则我绝不会坐下来与他谈判。”⁷²⁹最后，吴迪要向命运挑战，表现其艺术追求的信念，“恒在求索”⁷³⁰，开始雕刻一副棺材，以磨练自己的技巧，要在八十岁前成为一个出色的雕刻家。小说开始时，吴迪刚满七十岁，一只脚已踏入棺材，经历挫折重重的成长历程，到叙述结尾，吴迪两脚都踏在棺材里，象征其艺术与生命一起终结。

“吴迪的故事”，可当戏谑文本阅读，一笑置之；亦可从虚构与荒诞情境中，反思现代主义作为艺术创作与意识形态的“虚无，虚浮、虚

725英培安《寄错的邮件》，页 81。

726同上注，页 81-82。

727同上注，页 86。

728同上注，页 87。

729同上注，页 88。

730同上注，页 88。

妄”之存在的可能性。此后，英培安较少以黑色幽默或荒诞的表现手法经营其小说叙事。

若还有，是 90 年代的两个短篇；〈白鸟〉与〈不存在的情人〉⁷³¹ 尚以此手法，表现荒诞的叙事情境，但语言已不再尖刻，嘲讽性也相对减少，较着重思索人存在的本质，对存在意义的思辨。如 1992 年的〈不存在的情人〉，叙述者与小说女主角谈到“意志”，引用萨特戏剧里的一句：“自由一旦爆发，连上帝也没有办法”。叙述者意识到“女人争取自由的意志，强烈得令人难以想象”⁷³²，他们为存在的意义与价值，展开辩论。女主角认为，即便叙述者在现实生活中从事了二十多年的创作，他的存在仍是虚无的：

“你看到架子上的书吗？全都是我写与我出版的。”

“是吗？但是我在外面翻阅别人编的文学集子，翻阅别人编的所谓文学大系时，却根本看不到你做过任何东西。在这儿，你是等于不存在的，因为我是你的创作，你的作品；但在这儿，对其他的人来说，我也是不存在的。离开这儿，你并不适合这个地方。”

“我和我的创作都不适合这地方，这点，我早就知道了。但这是我的国家，我生与斯，长与斯。我爱我的国家，爱这块土地。”我无奈地说。

[……]

“你的思想和性格完全不适合这儿，所以，你在这儿是不存在的。在这儿，你是个不现实的人。换句话说，你也是个虚构的人物。”

[……]

“你和我一样，在这儿只不过是个不存在的人，是不能长久活下去的，只有一个适合我们生活的地方，我们才能存在，才能活下去。”⁷³³

叙述者在广播剧中创造女主角，“她”是他虚构的人物，不存于现实生活。然而，在现实语境中的叙述者，不被国家社会认同，不也如同虚构的人物，不存在于他生存的环境。作者借“虚构”的不真实性，讽喻存在的虚无，在荒诞的情境里，思考存在的意义。

731收录在英培安《不存在的情人》，页 3-7、20-29。

732英培安《不存在的情人》，页 24。

733同上注，页 27-28。

第三节 叙事观点、人称、叙事结构的多重转换

80年代中以后，是英培安中篇小说创作的关键期。此时他的叙事方式，即叙事观点、人称、时间、结构等多方面，都展现出不同的创作构思与尝试。笔者认为，英培安把个人的生活经历和体验、对生命本质的思索与反思，再加上阅读西方现代小说，从中吸收转化的各种叙事策略融汇贯通，建构富个人的现代主义叙事风格。《一个像我这样的男人》与《孤寂的脸》两部，可视为英培安小说叙事策略的经营与拓展成果。

就题材而言，它们有某些相似性，都是叙述现代（新加坡、传统华人家庭、华文教育）男人的困境，包括两性关系的矛盾、情欲、物欲、伦常、道德、价值观的抗衡，是相当个人、平常、单一，具悲观意识的现实生活题材。就表现手法而言，没有连贯性的情节发展，人物形象不突出，反而是大量冗长又琐碎的内心意识的描写，或以客观叙述方式，展示人物艰难的处境与生存状态。这类型的小说，若缺乏有效的叙事策略，将繁杂零散的叙述话语串联起来，形成一条内隐的叙述脉络，牵引读者的思维，要读者持续阅读是有难度的。作为一个关注社会文化的现代作家，英培安不会只为满足个人的创作欲，而不考虑读者的阅读心理。然而，他考虑的层面，跟迎合读者的阅读习惯有别。英培安曾说过，交替使用不同的叙事观点，是希望读者可以从各个角度去看小说人物在困境中挣扎的过程。这样读者就能够对叙事文本产生较深刻的体认，更了解人物遭遇的困境，且反思人与困境之间的根本问题。故这两部小说也可被看作是昆德拉所谓的“思索的小说”。昆德拉认为，这类小说的叙事者不只是讲述故事、推动叙事进程、下达叙事指令的人，更是指出问题的人，思索的人，整部小说的叙事都服从于这些问题和思索⁷³⁴。英培安小说中的“叙事者”，就具有这样的功能性。

（一）心理写实与“知识份子”式自省与反思

英培安曾明言，写《一个像我这样的男人》时是有意识地不用传统小说的叙事方式，以及现代写实主义作品中那种刻板与模式化的典型人物。他认为，人不仅是活在顺序的物理时间，也活在变化多端的心理时间里。因此，小说的叙事时间是跳跃的、非顺序性的，而人物也只是平

734转引自吴晓东《从卡夫卡到昆德拉》（北京：三联书店，2003），页318。原载于昆德拉〈小说是让人发现事物的模糊性〉，《小说艺术》（北京：社会科学文献出版，1995），页66。

凡的新加坡人，过着平常的生活，并以一连串琐碎的生活事件与人物对生活的反思，替代戏剧性的情节发展。⁷³⁵ 2004 年小说再版时，英培安重申其叙事结构；“过去、现在、未来的时间，随着叙事者的心理变化与意识流动，相互渗透在一起；交错的梦境和现实，大量的内心独白，跳跃的自由联想”⁷³⁶，并强调在 80 年代的新华文学场，这样的叙事手法是一种创新，而以男性情欲困境为题材的小说，当时更是少有。换言之，即便 80 年代末，新华小说无论题材与表现手法，都还很保守，对叙事技巧的现代化探索也很匮乏。故英培安的小说叙述手法的大胆尝试，新题材的发掘，对新华小说而言，是具颠覆性的创作实验。

英培安指出，《一个像我这样的男人》采用的是类似美国小说家索尔·贝娄（Saul Bellow, 1915-2005）的“心理写实”（或称“心理现实主义”，psychological realism）⁷³⁷的叙事手法。贝娄在欧美当代创作群体中属于知识份子型的作家，其作品关注的是知识份子复杂深邃的内心世界，着重表现个人的情感与精神困境。小说的叙事格局，是把知识份子置于一个文化境遇中来描写与思考，用内省与自我揭露的嘲讽式语言，展现小说人物的内心世界。

《一个像我这样的男人》中的“我”（周健生，以“涓生”为笔名）也是知识份子，成长于传统华人家庭（父亲是退休书记、母亲是小贩助手，夫妻关系恶劣；家境清贫、观念保守）、受华文教育（高中毕业，进不了大学）、用华文写作（自认是“青年作家”，有作家的孤僻、傲气，认为当诗人是不需要文凭的）、在会馆当座办（薪金少，工作清闲，以看书写作度日）。后来，我经营一间小书店（中流书屋，期待它成为文化的“中流砥柱”），由于生性散漫、优柔寡断、意志薄弱、头脑不灵活，却眼高手低，导致周转不灵，欠债累累，陷入经济困境。这样的出生背景与个性，局限涓生的生存条件，使他在精英与实用主义的社会里遭遇各种困境。小说以涓生的“爱情困境”为叙事的主轴，随着他的所思、所感，心理变化与意识流动，层层开展其生存困境。叙述流程虽没有按顺序时间流动，但叙述层次依然清晰分明。主要叙述是随时间流：“现在、过去、未来”或“过去、未来、现在”交错开展；叙述场景在“现实、梦境、反思”的空间里替换调度；时间流与空间感再参差组构，

735 其欣〈《现代男人的困境——英培安谈《孤寂的脸》〉，收录在英培安《孤寂的脸》（新加坡：草根书室，1989），页 136-137。

736 〈再版序〉，英培安《一个像我这样的男人》（台北：唐山出版社，2004），无页数。

737 见林骧华主编《西方文学批评术语辞典》（上海：上海社会科学院出版社，1989），页 412。

形成十三章，各章既独立又相互连贯的叙述话语，呈现我这样的“男人”的生存境遇。如此叙述，让读者贴近“男人”的困境，感受其痛苦与内心的挣扎。如前所述，姜氏小说“知识份子”式的自省与自嘲，不时从我的意识里“跃出”，是“涓生”作为知识份子对自身困境的反思，也是叙述者介入，对困境做理性的剖析（即反思空间的叙述话语），以便将读者抽离“故事”的叙述，客观冷静的看待人物的困境，也可以做自己的思考。笔者认为，这就是英培安小说类似“思索小说”的关键因素。

比如，女友子君跟涓生分手，小说除了描述涓生失恋的痛苦、失魂落魄的形貌、对往昔恋情的回忆之外，还有一段涓生对“爱情”的阐释，交织在情节中，作为恋爱困境的反思：

爱情是什么？一位流行小说家说：像一场瘟疫，爱情之所以会变成瘟疫，恐怕是用情太深的缘故吧。因此，感情丰富的人，在爱情事业的投資上常要吃大亏。佛洛姆怎么说的？“一个人如果没有考虑他的人格是否成熟，只把爱情认作是一种动情的感受，而想沉湎其中，不是容易的事。”我知道。而且也知道，这样的爱情，即使不变成瘟疫，也不会有好收场。我现在已掉进瘟疫里了，我只感到全身虚脱，脑昏目眩；实在无暇，也无能力分析自己或子君的人格成熟到什么程度。我沉溺在情欲的回忆中不能自拔，不断地想着子君和我亲密时的样子，在床上的纠缠。⁷³⁸

又如，被同居的子君再度抛弃时，涓生在寂聊的深夜，独坐在空房子里发呆，对“婚姻”的反思，就从他的意识里浮现：

钱钟书说，婚姻像围城。城外的人想冲进去，城里的人想逃出来。那么，同居呢？同居像什么？我觉得同居像露营。在营帐里的人，不像在围城里的一样，只能死守在一个固定的小空间里，他们可以随时拆掉营帐，转移阵地或各走西东。所以他们既可拥有城里的安全与舒适，又可享受城外的浪漫与自由。但这种安全与舒适其实是极其短暂与不可靠的；营里的骚动，营外的风雨，随时都可以把营帐弄翻。

同居关系是很少能持久的。世界上，大概只有沙特与西蒙·波娃是例外。⁷³⁹

⁷³⁸英培安《一个像我这样的男人》，页15。

⁷³⁹同上注，页131。

这种知识份子式的自省与反思，构成叙述话语的重要部分，使涓生的困境显得更为深刻；表层是情感的沉溺，内在的意识依然清醒。

当涓生周旋在两个女友——子君与美芬之间，犹豫不决，“鱼与熊掌”不知怎样选择时，叙述者再次从他的意识底层浮现，要他冷静思考：

我开始认真的思考我和她们的关系。我把我与她们的爱放在显微镜下、放在天平上、放在试管里，一点一滴、一丝一毫地分析、解剖；小心翼翼地称着、量着。

爱情并不真的完全是盲目的。很多时候，其实是恋爱着的人不愿意面对自己看到的真相。我很清楚，我真正爱的是子君，但也很清楚，我不应该爱她。子君是新大生，学历比我高，这还是其次；更重要的是，她是个个性不稳定的人，她比云还善变。她会永远爱我吗？（谁能保证会永远爱着一个人？）我为什么要痴恋一个不该爱的人，辜负一个深爱着自己的人呢？鱼我所欲也，熊掌亦我所欲也。怎么办？圣人说：舍鱼而取熊掌，但我没有圣人的智慧与勇气作此断然的决定。我能不能同时拥有她们？唉，如果我是活在沈三白与云娘的那个时代，就没有这烦恼了。⁷⁴⁰

涓生因怀疑子君跟别的男人有性关系，内心产生强烈的嫉妒、怨恨和屈辱感时，对两性关系的思索，也是一种自剖：

男人之所以有处女癖，主要是因为她们一直把女人当着他们的私产。现在男女平等的观念普遍起来，女人的思想与行为，已逐渐摆脱男人的操纵了；男人控制女人的日子，显然是一去不复返了。而长期做惯业主的男人，对这种逐渐丧失特权的新情势，却不容易适应。我承认自己不是个思想开放的男人，所以我颓丧难受，耿耿于怀。⁷⁴¹

而涓生在知识平庸的美芬面前，刻意使用深奥的术语，一面对友人志强的高谈阔论表示不屑，一面又想炫耀自己的学识，可是，心里又对自己的行为感到可鄙：

“文人就是这样。许多读书人，本来就是现有政策的既得利益者，却比什么人都不满现实。他们多半是一群扶手椅上的革命家，言论激烈，夸夸其谈。不过绝无勇气行动，你听过理论上的巨人，

740英培安《一个像我这样的男人》，页 87-88。

741同上注，页 108-109。

行动上的侏儒这句话吗？”……看，卖弄学问有什么困难，我也会。只是，我懂得自己说些什么吗？说得正确一点，我知道自己在做什么吗？⁷⁴²

后来，涓生遭遇经济困难，陷入众叛亲离的境遇，面对着“孤独”，他又自我剖析一番：

孤独是最蚀人的。只要你稍微想不开，很容易便会陷入万劫不复的深渊。

我在深渊里了吗？我觉得自己像置身在汪洋中的一片木筏上，举目无亲，四顾茫茫。恐惧像一座又一座的巨浪，不断的向我压过来，没有人能帮助我，没有人能拯救我；我孤独地与巨浪的恐惧搏斗着，心里充满仇恨与愤怒。是不是每个陷入绝境的人都是这样的呢？⁷⁴³

小说的结尾处，更以自我反思的叙述话语作结束：

我像个重新整装出发的猎人。我犯过错，也受过伤，但现在已痊愈了。我小心翼翼地背上我的弓与箭筒，把磨利的短刀插在腰旁，再挺起胸膛向森林走去。我不再惧怕它，也不会轻视它。我已开始认识自己，也认识这座森林了，我已学习到如何与它一起生存的法则与规律。虽然我学得不多，这只是个开始；我知道我以后仍会受伤、犯错，照样要付出我的血和眼泪。但我已不再惧怕[……]⁷⁴⁴

上述“知识份子式的内省与反思”的叙述话语，在小说人物的生存困境里，总是适时的“跃现”，可视为人物的“内心独白”，但它们并不随意识任意流动，而是概念清晰，思路明确的呈现在叙事话语中。可视为叙述者介入的批评话语，却又不纯粹是评介，其中交织着人物的自省与反思。因此，这样的叙事策略，在英培安后来的小说创作中也经常使用，可说是提升了小说内涵的思想层次与文学深度。

例如《孤寂的脸》中的“我”，遭遇挫折之后，带着郁闷的心情，独自在茫茫山雾中徒步时，亦如此自省：

个人的得失、苦恼，别说在偌大的宇宙、在滔滔的历史中微不足道，在人的一生中又算得了什么呢？我的痛苦是想得太多了。如

742英培安《一个像我这样的男人》，页 59-60。

743同上注，页 137-138。

744同上注，页 158。

果我不那么自我，不那么神经质，就不会陷进这些胡思乱想的痛苦里。那我该回去吗？回去求琦敏回来？回去面对公司那些不愉快的人和事？人生本来就是这样无奈，我只是个卑微的人，我没资格，也没能力反抗它。我心里虽然这么想，但还是继续地往上走，愤慨地、固执地往上走。仿佛，只要我走到上面，事情就会好转，烦恼就会自动地解决、消失。⁷⁴⁵

《骚动》中，作者（小说中的叙述者）为他的小说女主人公子勤解说两性中“操纵与被操纵”的关系时，也是以这种“知识型”话语呈现：

恋人的关系，本来就是操纵与被操纵的关系。如罗兰·巴特说的，既想操纵人，又想被人操纵。但是，他或者你是处于操纵或被操纵的位置，是要看他或者你爱得多深。所以，有时，恋人听从对方，表面上看起来是被操纵，真正的情况可能未必是如此，这也很可能是操纵对方的一个策略；在恋人的关系中，颠扑不破的道理是，爱得越深的人，越容易被对方操纵。⁷⁴⁶

又如《骚动》中的知识青年伟康，在回忆亲人、朋友的死亡时，因对死亡有了不同层面的体验，便为“死亡”做一番阐释：

人活着，是逐渐地生长还是逐渐地接近死亡呢？[……]如果死亡是存在的必然结果。存在的意义是什么？

一个累积着各种生活经验、文化知识，会思考、说话、愤怒、悲伤、爱恨、嫉妒、惧怕的人，变成一具尸体之后，他在哪里呢？这具尸体显然已不再是他了。那些绑在木棍上，搁在篱笆上的尸体与吊在街市上贩卖的猪肉、牛肉和鱼虾有什么分别？他们已不再拥有属于人的一切，例如人的尊严。

一具人的死尸与一切企图的死尸是一样的。除了拥有不同的形状，死去的人与死鱼、死老鼠、死蟑螂是一样的，这些不同的形状，很快就会随着时间腐化、湮灭。

[……]死亡是存在的一部分，令人惧怕，但不能避免也不可代替。正如海德格说的，人的存在，即是趋向死亡的存在。⁷⁴⁷

745英培安《孤寂的脸》，页124。

746英培安《骚动》，页191。

747同上注，页18-20。

这样阐释各种人生议题，如“爱情、婚姻、恋人关系、孤独、死亡”希望”等等的叙述话语，有机地设置在叙事文本中，成为小说叙述结构的“反思”层面，即谓之知识分子式的“反思叙述话语”，80年代的新华现代小说，只在英培安的小说作品里见到这样的表述方式。

（二）“视觉”叙事与“忏悔”式叙述话语

英培安的中篇小说《孤寂的脸》在技巧与结构上，则部分借鉴法国新小说（*Nouveau roman*）⁷⁴⁸的创作手法，对外在客观环境与事物做细致的描绘，但并不是纯粹的物化描述，不是新小说所使用的“非人格化”（*impersonality*）叙事手法，语言冷静客观而不带任何感情色彩。英培安着重于不同及多重视角的叙述，对小说人物运用多种人称；即同一个人物以“你”、“我”、“他”三种不同人称叙事观点呈现，再用不同时空将“他们”隔开，个别叙述。这样的叙事手法，能够深入到内心意识底层，对小说人物的自省与自我挖掘有较大的功能性。英培安虽不完全认同新小说家罗布—格里叶的“物化”手法，但《孤寂的脸》对于小说人物外在形貌的细节描写，则有如格里叶的“视觉小说”般通过“视觉画面”，引导读者去正视存在的“皮相”。“视觉小说”呈现实体与直观的世界，对叙事秩序的颠倒与瓦解，断绝“叙事性”的吸引力，喜欢场景的描写更胜于故事情节的发展，使叙事的连贯性受到人为的分割。格里叶的小说，抵制叙事秩序的文本，目的是瓦解事物的可理解性与意义。⁷⁴⁹因此，《孤寂的脸》不算是“视觉小说”，其“视觉画面”的呈现不是不可理解或无意义的，反而是小说人物形象与情感意识的直观与具象的展示。

小说中主人公的“脸”，即一张“孤寂的脸”在叙述过程中多次映现，主要就是通过“镜子”把它照映出来。因此，叙述话语就如同镜子般将“脸”的形貌与神情，清清楚楚、巨细靡遗的显现在读者面前。反之，读者即通过观看的方式，注视人物的脸，感受“脸”孤寂的存在状

⁷⁴⁸通常指 50、60 年代在法国流行的一种新类型小说，以娜塔丽·萨洛特（Nathalie Sarraute, 1900-1999）、罗布—格里叶、米歇尔·布托尔（Michel Butor, 1926-）、克洛特·西蒙（Claude Simon, 1913-2005）等作家为代表。格里叶认为，描写人物的小说已成为历史陈迹，小说家的主要任务是用非人格化的、不带任何感情色彩的语言，客观、冷静、准确地描写事物的世界。见林骧华主编《西方文学批评术语辞典》，页 420-422。

⁷⁴⁹吴晓东《物化的世界「嫉妒」与格里耶》，《从卡夫卡到昆德拉——20 世纪的小说与小说家》，页 245-246。

态。小说第一章，就把主人公的“脸”映现在梳妆桌上的镜子里，用注视的方式，进行叙述：

你放下笔，注视着梳妆桌前镜子里的自己。镜子里是一张苍白阴郁的长脸；深陷的眼眶，藏着一双疲惫失神的大眼睛；浑浊的眼白，微微地散着蜘蛛网似的血丝。眼睛底下，是青黑的眼袋，皱纹像田陌般地在眼袋下纵横着；粗糙的皮肤，冒着小小的颗粒。

你把脸凑近镜子。你的眼睛立刻成了个大特写；眼袋的皮囊，粗得像鳄鱼的皮革。你注意到你眼袋下面有一粒暗疮[……] 你看见你发脚下白色的头皮，你已开始脱发了；发脚正往上移。尤其是额头的两旁，脱了发的头皮，像海湾的沙滩似的蚀进发丛，而且越蚀越深。

你感到有点晕眩。你知道这是因为贴着镜子注视自己太久的缘故，于是把目光移回脸上。你又再接触到你那疲惫失神的眼睛了。你的嘴唇凄然地闭着，胡茬疏落地从你的嘴边与下巴的毛孔冒出来；这张紧贴着你的长脸，竟像极了你的父亲。你惊惶地把脸移开，重新坐直。⁷⁵⁰

[……] 现在，你就象坐在台边喘气的拳师，怒气冲冲地瞪着你的敌人。但你抬起头来的时候，镜中瞅着你的，却是一张苍白的、神经质的脸。⁷⁵¹

[……] 你用手揉了揉惺忪的眼，眼睑立刻感到热辣辣的，几乎睁不开来；你才记得手指上还沾着虎油。好一会儿，热辣辣的感觉消了，你望了望镜子，鼻子红红的，眼睛泪汪汪，仿佛刚哭过似的。其实你倒真的想哭一场，只是你哭不出来。你忧郁地提起笔，激动地在稿纸上写道[……]⁷⁵²

[……] 你颓然地放下笔，躲开镜中自怨自艾的自己，站起来，向窗口走去。⁷⁵³

叙述中，清楚地映现一张你的“脸”；脸色苍白、眼眶凹陷、眼袋浮肿、眼角布满皱纹、额边头发稀疏、唇边长满胡茬，一张憔悴、疲惫、

750英培安《孤寂的脸》，页 1-2。

751同上注，页 3-4。

752同上注，页 8。

753同上注，页 8-9。

凄苦、忧郁、哀伤的长脸。可想而知，“脸”的主人的生存境遇跟它一样，抑郁沮丧。这张“孤寂的脸”出现在主人公独处的几个叙述场景中，自我省视，也让读者窥视，同时反过来，也注视着读者。如在上山巴士的玻璃车窗上，同样映现一张“孤寂的脸”：

[……] 惘然地望着窗上的玻璃。我的脸孔，就映在迅速掠过的夜色上；他像车窗外一个寂寞的幽灵，默默地瞪着我。⁷⁵⁴

小说的结尾处，车窗上的“脸”又再次映现：

但车窗玻璃上那张神经质的脸似乎并不作如是观。他微微地翘起嘴唇，凄然地盯着他；就像父亲在垃圾佬的木床上盯着他时的神情一样。⁷⁵⁵

这张“孤寂的脸”，起初是“你”的脸，接着变成“我”的脸，然后转换成“他”的脸，即一张“脸”，在你、我、他三个不同的人称里转变，形成三种不同的叙述视角，使“视觉画面”产生多重变化的视觉效果。读者的注视角度，跟着叙述从互相对视、自我省视到旁观窥视，在三种不同的角度中交替转换，产生不同的注视体验。而三个不同面向的“脸”，最终都跟“父亲的脸”重叠在一起；一是表现主人公（儿子）对父亲的思念与忏悔，另一则暗喻儿子对父亲影响的焦虑，镜像重叠隐喻两代男人命运的同一性。

这样的叙事手法，比单纯的细节描写复杂，也比物化描写多变，且富感情色彩。就如英培安所认为的，不能摒弃人物，做完全“非人格化”的叙事⁷⁵⁶。如此就能对人物复杂的心理意识及情绪转变，做深入的窥视，体认主人公身临困境的孤寂感。此外，通过镜像，对我/自己“身体”的注视，也是展示人物自剖与忏悔的一种叙述手法。如主人公在旅馆浴室里对镜的一段叙述：

我用手掌抹去镜子上的雾气，镜前显出我赤裸裸的身体。稀薄的头发，湿漉漉地贴在我的头皮上；水珠从头发淌下来，如一条条急着寻找出口的河流，经过我阴暗的脸颊，直奔向我的下颌。因为洗了个热水澡，嘴唇看起来还算红润，但身上的皮肤却是灰青苍白的。我胸部和手臂的肌肉松而且软；一看就知道，这是个四体不动、

754英培安《孤寂的脸》，页 16-17。

755同上注，页 134。

756其欣〈《现代男人的困境——英培安谈《孤寂的脸》〉》，收录在《孤寂的脸》，页 137-138。

暮气沉沉的人。我用毛巾出力地拭擦我的头发，从镜里看到自己微微凸起的小肚腩，肚腩下有几道细细的皱纹；丑陋的生殖器，猥琐地藏 在湿漉漉的耻毛下，随着我拭擦头发时双臂的运动，滑稽地颤动着。

这就是我吗？我不禁失笑起来。男人，尤其是中年男人，衣冠笔挺时看起来都是正人君子，脱光了衣服，真的和猴子没什么两样；所有的尊严，全都没有了。这使我想起替父亲洗澡的情形。剥光衣服的父亲，蹲在水喉底下，毛发稀疏的生殖器吊在两只枯瘦的腿间，活像只又脏又瘦的老野狗。[……]⁷⁵⁷

我注视着自己裸露的“身体”，如同跟自我坦诚相对，面对自己真实、丑陋、脆弱的内心，通过这样的自我对视，达到忏悔的目的。小说开端就把这重要的“目的”提出：“你是在向一个人忏悔；向你的父亲忏悔。”⁷⁵⁸笔者认为，这是小说的关键题旨之一。

由于“忏悔”⁷⁵⁹是悔悟过往所做的事或犯下的错误，内心充满罪恶与歉疚感，所以忏悔的言语是一种痛苦的独白。要将小说人物内心的“忏悔言语”呈现出来，须运用特定的叙述方式。《孤寂的脸》中，写信与梦境即成为“忏悔言语”的呈现方式。于是，“忏悔”式的叙述话语，从“你”给病逝的父亲写信展开：

你忧郁地提起笔，激动地在稿纸上写道：爸爸，我的确是伤透你的心。这不仅是因为我对你的态度恶劣；或者你离开我的时候，我没滴过半滴眼泪，甚至一点悲伤的感觉都没有。我知道，我很对不起你。但，不管你信不信，后来我却越来越想你。尤其是绮敏离开我的那个晚上，我真想哭，只是我哭不出来，怎样也哭不出来。爸爸，我多渴望你在我身边，和我谈谈，你在哪儿呢？⁷⁶⁰

757英培安《孤寂的脸》，页 116。

758同上注，页 1。

759“忏悔”一词，源是佛家用语，而“忏悔录”是通过梁启超的介绍，从西方传入卢梭的《忏悔记》。法国哲学家保尔·里克尔（Paul Ricoeur, 1913-2005）研究基督教原罪的象征再现论著《恶的象征》（*The Symbolism of Evil*, 1967）书中，指出“忏悔的语言”极其复杂，它具备盲目、暧昧与疏离的特征。对原罪的追述，使忏悔者陷入恐惧和羞恶中，而在痛苦的拷问那个疏离的自我时，叙述中充满矛盾和暧昧。引自陈建华《后现代风月宝鉴：情的见证——读李欧梵《范柳原忏悔录》》，收录在李欧梵《范柳原忏悔录》（台北：麦田出版 1998），页 193。

760英培安《孤寂的脸》，页 8。

“你”在父亲生前对他态度恶劣，又因妻子的埋怨，把重病的父亲搬离住家，交由一对捡破烂的夫妇照顾，以致病情恶化而病逝，且丧事又草草了事。因此，自责与愧疚纠结在“我”的心底，惟有通过“提笔疾书”，以书信替代言说，作为向父亲忏悔的方式。

“爸爸，长大以后，我从来没有和你这样接近过，但你已经死了。你抓起笔，在稿纸上疾书：那时候，我一点感觉也没有，只觉得好像是干了起谋杀案，在慌乱地消灭自己的犯罪痕迹……”

[……]

在床上的父亲还是那副睡姿；卷曲着身子，双手缩在胸前，脸上似笑非笑的。他死了，他不会再麻烦你了。你已卸下这重担，你可以松口气了。但镜中反映出来的那张苍白、失神的脸孔，一点也不像是卸下重担的样子。你竭力回想你抱着父亲时的那几分钟的感觉。那时候我是怎样的呢？为什么我不把你搂得紧一点、久一点？爸爸，那是我第一次，也是最后一次和你这样亲昵。那时候我并不知道，我原来是那样需要你的。爸爸！⁷⁶¹

在忏悔的话语里，“你、我、他”三个人称不断地交替转换，使叙述声音变得异常混乱，以凸显小说人物哀伤而错乱的内心意识。而“我”在梦境内与外；即梦中有梦，梦醒在梦里，使叙述场景也变得虚实难分。在多层叙述的情境中，“我/你”跟父亲“对话”；其实父亲始终沉默，是“我”在诉说，如同向神父告解，话语中交织着童年时跟父亲相处的记忆片断、失去父亲的痛楚、对父亲死后的想象，还有妻子离弃他的挫败感与空虚寂寞等，压抑在心底的情绪，形成一组错综杂乱的“叙述话语”：

“我做过这样的梦，梦到你没死。是我们糊里糊涂地把你给葬了。但你又回来了，而且身体比以前更好。你是怎么回来的？”

父亲不作声，眼睛和蔼地看着他、意味深长地微笑着。

“那些梦真真实，我激动得几乎哭了起来。你知道吗，我们俩谈得很好，就像以前我小的时候一样。”

父亲坐在那儿，什么也没说，只静静地听他讲话；[……]

“有一次，我看到你躺在我们旧楼的那张床上。你记得吗，就是那张有两层的、紧靠着你的书架的床。[……]我和你挨在一起，

⁷⁶¹英培安《孤寂的脸》，页47。

挨得很近。我看到你的脸蒙着一层黑炭似的东西，我知道，那是因为火化的缘故，你的脸全焦了。我伤心地哭了起来，大声地呼唤你[……]爸爸，你知道吗？平时我是从来不哭的。即使在你死的时候、在你出殡的时候、在看着你的棺木滑进焚炉的时候，我都没哭。但在那一次的梦中我却哭了，哭得很伤心。不过，很快的，我们又亲切地谈起来了。那边是怎样的呢？我好奇地问。你没答我。[……]爸爸，那边是怎样的呢？”

[……] 他像与神父告解似的，继续对着父亲讲话：

“是的，绮敏已经离开我了。我和她的关系一直都不好，你是知道的。我曾因此憎恨过你。现在绮敏离开我了。我们竟是同一个命运的人。以前妈离开你的时候，你是怎样熬过去的？爸爸……”

762

“爸爸，我的情形比你还糟……妈离开你，是因为你爱上了另一个女人。而我却是给绮敏抛弃的。她爱上别的男人，她不要我了。

而且，妈离开你的时候，你至少还有我。绮敏却把小强也带走了，我现在比你更孤独。爸爸，这到底是怎么回事？”⁷⁶³

通过这样的叙述话语，把小说人物内心的“哀伤、沉痛、悔恨、孤寂、颓丧、茫然”等，五味杂陈的心绪，也就是“我、你、他”，作为不孝的“儿子”、窝囊的“丈夫”、失败的“父亲”多重男性身份的“忏悔”，即一个现代男人的生存困境具体地呈现在文本上。换句话说，这种忏悔式的叙述话语，展示的就是现代主义创作中所谓的“内心真实”，而这种内心真源自于现实生活。因此，肯定蕴含着生活的真实，具有一定的现实意义。

（三）后设叙事与复调结构

这里涉及两个文学术语，“后设”（Meta-fiction，或称为“元小说、超小说”）⁷⁶⁴与“复调”（polyphonic，或称为“复调小说”）⁷⁶⁵，它们是现代小说的创作方法，是小说叙事的新概念及不同的书写策略，也都拥

762英培安《孤寂的脸》，页 65-66。

763同上注，页 103。

764见彼得·布鲁克著，王志弘等译《文化理论词汇》，页 244-245；王王先霏、王又平主编《文学批评术语词典》，页 676；林骧华主编《西方文学批评术语辞典》，页 44-47。

765见林骧华主编《西方文学批评术语辞典》，页 111-112；王王先霏、王又平主编《文学批评术语词典》，页 248-249。

有各自的理论渊源、阐释方法、代表作家及著作。作为勤奋的读者与自觉意识敏锐的作家，英培安大量阅读相关著作与理论，比如卡尔维诺（Italo Calvino, 1923-1985）的《如果在冬夜一个旅人》（*If on a winter's night a traveler*, 1979）、马尔奎斯的《百年孤独》（*A Hundred Year of Solitude*, 1967）；昆德拉的《生命中难以承受的轻》（*The Unbearable Lightness of Begin*, 1984）、罗兰·巴爾特的《恋人絮语》（*Fragments d'un discours amoureux*, 1977）及《从作品到文本》（*From Work to Text*, 1972）、伊瑟尔（Wolfgang Iser, 1926-2007）的《本文的召唤结构》（1970）、《隐含的读者》（1972）、《阅读活动》（1976）等。以至用十多年时间，酝酿、淬炼出他的第三部长篇《骚动》，它可说是阅读影响后所产生的叙事文本。因此，《骚动》相对于前两部小说，在叙事层面上有两个创新元素；一是“后设叙事”，英培安曾表示，运用后设的叙事手法，主要是受昆德拉小说的影响。即小说不仅叙述虚构的内容，也叙述作者书写的处境。故事发生在不同的时间与地点，看起来互不关联，其实都有关系。⁷⁶⁶二是“复调结构”；即多个叙事声音⁷⁶⁷，同时对文本的叙述产生同等价值的讲述意义。小说中不仅有作者（或隐含作者，*implied author*）的声音，还有小说人物的声音。比如以女主人翁“子勤”的声音叙述她个人的恋爱及对婚姻的期待；以男主人翁“国良”的声音叙述自己参与学生运动的遭遇。众多不同的叙述声音，构成“众声喧哗”的复调结构。这两个突破性的叙事策略，是英培安努力探索与追求的书写指标。英培安在〈关于《骚动》〉中清楚地表明：

我的确是有创新的野心与企图的，主要是向自己挑战，希望在小说这门艺术上为自己开拓一个新的局面。我不仅把叙事的时间与情节全打散，从不同的方向叙述故事，还随时与阅读中的读者对话，与小说的主人翁交流，甚至让小说的主人翁离开情节，与读者对话。 [……] 我的确有意颠覆读者读小说时追读情节的习惯。 [……] 我要读者与小说情节保持一定的距离，思索作者说故事的方法，对小说这体裁的诠释；我要读者与作者一起参与、感受创作的愉悦。

768

766林友顺〈专访：新加坡文化奖得主英培安——他在新加坡的文学骚动〉，载《亚洲周刊》第19卷，第52期（2005年12月25日）电子版。浏览于2012年7月10日。

767见柯思仁、陈乐《文学批评关键词：概念·理论·中文文本》（新加坡：八方文化创作室，2008），页119-136。

768英培安《骚动》，页③。底线是笔者加上，以强调划线的部分。

由此可见，英培安希望创作的不仅是可读的作品，还是可与读者互动的文本。此外，《骚动》的叙事时空与场景的跨度也都超越之前的两部小说，涉及 50、60 年代，新马中港地区的政治运动，故增添其历史与文化语境的深广度。但《骚动》并不是一部政治运动小说，如英培安所言：“我没有意图再现当时的政治，艺术创作才是我最大的意图。”⁷⁶⁹

的确，其历史、政治语境只是为小说叙事时空与场景调度（*Mise en Scène*）而存在，其要旨应是探讨人性在特殊历史、文化境遇里的存在状态。换言之，小说思索的，仍然是个人与他者、个人与社会／群体、个人与自己，这个摆脱不了的“现代性”生存议题。由于本节着重论析的是英培安的叙事策略，故不深论思想内涵。《骚动》其实就是一部叙事策略繁复多元的“后设与复调”小说。

简言之，“后设小说”就是是一部关于怎样写小说的小说。为了让读者清楚地意识到作者是在写一本小说，于是在后设小说里，作者怎样虚构小说情节、构思的过程、实际的写作动作，甚至作者在写作过程中遇到的难题，都成为叙述的内容，被穿插、设置在叙述话语里。《骚动》的“后设叙事”主要以“我”（隐含作者）正在“做什么”呈现：

我启动电脑的时候，小说的女主人翁与男主人翁正在床上。我的手指在键盘上犹豫了好一阵子，不能决定应该由我还是由他们其中一人来叙述这场性爱。⁷⁷⁰

读者看到作者用电脑写作，“启动电脑”、“手指在键盘上”这些具体的“动作”，告诉读者，作者正在写作，正在构思“该由谁来叙述”、“如何处理人物的命运？”，亦展示在叙述中。且看：

我终于找到他了，他是女主人翁的丈夫达明。我启动电脑时，他出现在温哥华一间公寓的卧室。[……]⁷⁷¹

很久没有启动电脑，我的小说卡在那儿，写不下去。这时候，小说女主人翁子勤和她丈夫达明的关系，显然已到了谷底。⁷⁷²

我不能决定要如何处理他们的命运，小说因此也随着他们的关系呈胶着状态，毫无进展。[……] 如何处理他们的命运？最后是大家都满意，包括作者我，我的小说人物，当然，还有读者你。⁷⁷³

769同注 64。

770英培安《骚动》，页 25。

771同上注，页 124。

772同上注，页 181。

我的小说因为子勤与达明胶着的婚姻关系而卡住，使我异常懊恼。我总不能老是呆在电脑的荧幕前无所事事地等他们自行发展。有些作家相信文字会自动书写，而且依赖自动书写；他们相信，只要你写，情节自动就会发展出来。我不能，至少在写这部小说时不能。我现在面对的难题上，我小说的女主人翁似乎不愿意发展她的情节 [……] ⁷⁷⁴

我自然要继续写完我的小说。况且我已告诉许多了，我正在写一部这样的小说。一个作家事先张扬他未完成的作品，实际上比一个杀人者事先张扬他的谋杀行动更愚蠢，我非得按时完成我的小说不可。我是不是该和我的小说人物谈谈我们之间的问题呢？事实上，作者不单在他写的小说中扮演上帝，做他笔下人物的心理医生，生活导师，也可以是他们的朋友。我很愿意以朋友的身份，和我小说中的人物，尤其是子勤谈谈。 ⁷⁷⁵

作者在叙述中遇到不知该如何发展小说情节的难题，“卡住了”，“写不下去了”，这不是因为作者缺乏灵感，而是女主人翁（子勤）与男主人翁（达明）之间的关系破裂，是“他们”不愿意合作。由此，我们（读者）知道“小说人物”有说话的权力，他／她可以要求或决定情节的发展，作者不拥有小说叙述的绝对发言权。作者甚至必须跟小说人物“谈谈”，跟他／她商讨小说情节该怎样发展下去。巴赫金指出，主人翁在作家的创作构思中不仅是作者所议论的客体，而是直抒己意的主体。因此，作品中存在着多种具有同样完整独立价值的声音，作者的声音只是以同等的价值参与其中，从而构成小说的复调结构。⁷⁷⁶《骚动》的后设叙述，置入“复调”的元素，多个声音在叙述话语中交错出现。其中，女主人翁子勤的声音尤其突出，她在小说中是个有主见的现代女性。

我是子勤。你看到作者书写的我吗？他是个男作者。

我不知道你有没有注意到，在大部分男作者的小说里，女性，其实只担任陪衬的角色，她依赖男主人翁的活动和需要出现，没有个人的生活。 [……]

773英培安《骚动》，页 183。

774同上注，页 184。

775同上注，页 185。

776林骧华主编《西方文学批评术语辞典》，页 111。

其实，小说中的女性，自然有她自己的生活，换句话说，作为小说中的女性如我，除了被男性的活动拉着鼻子走外，应该有一个完全属于自己的，和男主人翁完全无关的生活空间。[……]

有一阵子，因为我与男主人翁的情节发展停滞不前，这部小说因此卡在那儿，作者几乎束手无策。但他感觉到，这延宕与停滞不前，是我有意造成的。他猜得没错，我的确是有意逃离他的叙述。因为我不满意他对我的书写，不满意他对我命运的安排。[……]

777

我逃离作者的叙述，并非毫无原因，而是对我自己的命运、前景缺乏安全感，我总是忧心忡忡。敬爱的读者，你没当过小说中的人物，尤其是男作家笔下的女性人物，你永远也不明白什么是“小说人物忧郁症”。⁷⁷⁸

“子勤”是小说中的人物，但不是单纯被叙述的客体，她是叙事主体之一，可以从文本中站出来，批评作者的叙事行为与思想观念，提出她对情节发展的要求，以及对生活的看法，并且直接跟读者对话。

小说作者意识到我的逃离，他认真的和我谈了一次。读者你看到的，他滔滔不绝的分析我与达明两人的权力关系，但都是他在谈，我在听。当然，这本来就是作者分析他小说人物时的惯例，是作者享有的霸权，他笔下的人物，是没有发言权的。就等作者把他的作品完成后，读者你宣布他死了的时候，我们再痛快淋漓的对话吧。

779

至于作者，其声音不是单一的，作者站在不同的视点上，就发出不一样的叙述声音。比如，从“窥视”的角度叙述小说人物的活动：

她在盥洗间的镜子前刷牙。

我一直注意着她，因为我发现，刷牙对她来说，似乎是一种强迫性的活动。而且，奇怪的是，她完全不望镜子。[……]她卖力地专心一致地刷牙，仿佛她已好久没刷牙了，或者刷牙是一件极重要的工作，她整个人都投入在这工作里，专心一致，心无旁骛。所以，不知道，我在注视着她。

777英培安《骚动》，页 225-226。

778同上注，页 227-228。

779同上注，页 228-229。

她是我这部小说的女主人翁。⁷⁸⁰

我看见小说的女主人翁悄悄地爬起床。她比他起得早，因为她不愿意他在早晨明亮的光线下看到她躺在床上的样子。[……]⁷⁸¹

而且作者用小说的“女主人翁、男主人翁”，不直接称呼名字，有意要读者注意作者正在叙述着小说中的某个人物，以产生疏离效果。

小说的女主人翁可能并不爱这个男人，但对他也不是真的完全没有感情。现在她或者不知道，作为小说作者的我是知道的，她并不那么讨厌他。⁷⁸²

小说的男主人翁在办公室里接到她从香港打来的电话。他既惊喜又兴奋。⁷⁸³

小说的女主人翁其实还未能释怀。[……]⁷⁸⁴

有时，作者会用旁观者身份，对小说人物的关系，做客观冷静的评述：

如果男人像一本书，她的丈夫，则是一本她选错了的书。她为什么会选这本书？因为封面吸引她，装潢吸引她[……]结果她读下去才发现，这本书并不是他外表所显示的那样好[……]⁷⁸⁵

事实上，男女的权力关系，主导或从属，很多时候，是在开始恋爱时养成的，习惯一旦养成，就变成了两人之间一种不成文的规矩。被操纵者要打破这个规矩，就如要掀起一场改朝换代的革命那样困难。⁷⁸⁶

而读者，作为小说的接受主体，在《骚动》的叙述中，是被关注的对象。作者会经常提醒“读者”的存在，告诉读者怎样“看”小说。换言之，引导读者如何“注视/窥视”小说人物的活动，也注意作者的书写过程，并思索作者的意图。英培安说：“我想方设法样要读者放慢阅读的速度，不让他沉溺在小说的情节中……”⁷⁸⁷作者一直跟读者在“叙事”

780同上注，页 9。

781英培安《骚动》，页 16。

782同上注，页 44。

783同上注，页 1。

784同上注，页 57。

785同上注，页 120。

786同上注，页 193。

787同上注，页 ⑤。

中维持互动关系，不断跟读者对话。当“敬爱的读者”出现时，读者就被提醒，要用怎样的视角“注视/窥视”接下来的情节：

敬爱的读者，女主人翁第二天早上的事，你在第一章就阅读到了。[……]⁷⁸⁸

敬爱的读者，这是明天会发生的事。你的目光再移回到女主人翁现在的床上是时，她仍抱着满肚子的委屈与懊恼 [……]⁷⁸⁹

敬爱的读者，你不也随着她回家吗？你就从他开着的窗口注视她。[……] 女主人翁不知道你一直在静静地观察她，不知道你正注意着她的懊恼、烦躁以及性高潮。”⁷⁹⁰

无论如何，窥视小说主人翁的私生活是读者的权利，所以作为读者的你是可以看到的，床上的性活动正在进行中[……]⁷⁹¹

这样处理，读者就跟着作者一起，参与小说的叙述过程。有时，作者不刻意提醒，而是直接把读者当着第二人称的“你”。于是，文本的互动性更明显，读者的参与感也更强。

现在你看到了，我把这男人抛弃在拥挤的车厢里[……]”⁷⁹²

你再次看到女主人翁的时候，她正从盥洗间出来，颓丧地回到房间。你知道她颓丧，因为你是小说的读者，可以像看电影大特写那样细看她的脸，这是小说的男主人翁看不到的[……]⁷⁹³

你在注视着她。我的意思是说，作为小说的读者，不管是在哪一天，什么时候，你随时都可以通过她打开的窗口，或关上了的窗口窥视她，你看见她一手捧着电话，一手握着听筒，在客厅来回走动。[……] 她不安的眼神在空漠的客厅上游移，仿佛知道你的窥视她。她的声音很低，你听不到她说些什么[……]⁷⁹⁴

你不知道她在电话中说了什么？作为读者的你不知道她在电话中说了什么使她自己懊恼后悔的话，因为作者没有告诉你。而女主

788英培安《骚动》，页44。

789同上注，页46。

790同上注，页59。

791同上注，页25。

792同上注，页21。

793同上注，页28。

794同上注，页61。

人翁自己是知道的。[……]而事实上他的确并不爱他。这是我，这部小说的作者知道的。[……]⁷⁹⁵

如果你阅读过这部小说的前面章节，你所知道的达明，应该不是这个样子的。他身边应该有个女人，他不应该会落寞、忧郁、颓丧。而事实上，他现在的确是孤伶伶地在自己的卧室里，正如你看到的，他不快乐。⁷⁹⁶

可见，《骚动》被置入“文本互动”的叙事结构。如英培安所追求的，使读者能够参与、感受创作的愉悦，也使小说要思考的主题更多面与深化⁷⁹⁷。正如伊瑟尔在其“接受美学”理论中所重视的文本与读者的关系，文本的意义应是读者与之互动之后产生的，是读者阅读经验的结果，而非被解释的客体。⁷⁹⁸《骚动》成为一部互动性文本，读者的阅读活动本身，遂成为建构小说意义的重要元素。然而，无可否定，《骚动》作为文学作品有其充沛的精神内涵。因为英培安不是一个纯粹挑战艺术技法的表现主义者，对于题材的挖掘，他也有很强的探索意识。他始终相信文学要介入生活，以现实生活作为创作基础。

至于作者跟小说人物的对话，则凸显小说人物与作者的思想是平行、对等的。例如女主人翁子勤不满作者对她命运的安排，毅然从小说中消失；“子勤在我小说里突然失踪”⁷⁹⁹，当她再度现身在叙述里；“一脸漠然地出现在我电脑荧幕的文字与文字之间”⁸⁰⁰与作者对话，明显地作者处于劣势。作者无法操纵自己虚构的人物，须谨慎应对，以免子勤再次发难，让其书写再度停顿。

“因为你突然不见，我不知道你发生什么事。”我达达地敲打着键盘。

“我什么事也没发生，是对你的小说厌倦了，我不想继续在你的小说中出现，替你的小说提供任何情节。”子勤斩钉截铁地说。

“为什么？”我惊异地问。

795英培安《骚动》，页62。

796同上注，页124-125。

797林友顺《专访：新加坡文化奖得主英培安——他在新加坡的文学骚动》，载《亚洲周刊》第19卷，第52期（2005年12月25日）电子版。浏览于2012年7月10日。

798见〈阅读：双向交互作用的动态结构——伊瑟尔的主要美学思想〉，金元浦《接受反应文论》（济南：山东教育出版社，1998），页158-163。

799英培安《骚动》，页186。

800同上注，页187。

“我不愿意被你操纵。因为我不想和达明生活下去。”她的语气充满敌意。⁸⁰¹

由此，我们看到，虚构人物反操纵书写者的“荒谬情境”，颠覆作者及全知叙述者在创作中的至尊地位。

确实，后设叙事已超越现代主义强调自我意识的表述观念。然而，以其说英培安的叙事手法，从现代主义跨入后现代主义，对前者有背离的作用。不如视之为一条创作迹线的延展，也即是一种叙事策略的选择与处理，其中包含各种叙事技法的探索与实验，而每一个创作文本都有新元素注入，也给予旧元素新的内涵。

英培安近年出版的《我与我自己的二三事》及《画室》两部长篇的叙事方法，有复归心理写实，再现内心意识及运用多重叙事观点等手法，在题材内涵方面则有不同层面的展现，遂使新华现代主义小说有持续拓展的空间，亦丰富其多元表述的特性。由此笔者认为，英培安是仅有的一位现代主义前行代作家，数十年来持续实验不同叙事手法的现代派小说家。

⁸⁰¹英培安《骚动》，页 188。

第十章 新华现代主义的多元表述（五）

——郭宝崑戏剧对存在的思考与文化认同的探索

“现代主义”作为文学创作的精神内涵，从最初的反叛传统，创建新观念；从形式与技巧的创新到思想意识的重构，即从反叛到反思，西方文学发展到 60 年代末，对于人存在的质疑，对现代人及其文化身份认同的反思。作家开始思索社会现代性对人类生存境遇的支配、操纵、干预等所导致的困境，并在创作中做深入且微观的阐释。这是现代主义思潮发展的必然趋势。新华现代文学的发展是否依循相似的创作意识？郭宝崑（1939-2002）于 80 年代重新出发后创作的戏剧，可提供我们参照，亦可视为新华现代主义的另一种表述方式。

在论析郭宝崑的戏剧以前，须简要阐述存在主义的历史与文化语境。存在主义是二次世界大战后，广泛流行于欧洲哲学、宗教、艺术思想领域的一种学派，强调存在先于本质。即本质是以存在为基础，只有在生存的行动中才能形成自己的本质。19 世纪，丹麦神学家索伦·基尔凯郭尔（Soren Aabye Kierkegaard, 1813-1855）的著作最先阐述存在主义的观点。德国哲学家马丁·海德格尔（Martin Heidegger, 1889-1976）对存在主义理论的形成起着重要作用，法国作家萨特则使存在主义得以广泛流行，并以个人的创作实践之。艺术与文学领域则是存在主义思想得以充分表现的场域，如卡夫卡、陀斯妥耶夫斯基（Dostoevsky, 1821-1881）、卡缪、西蒙娜·伏波娃（Simone de Beauvoir, 1908-1986）的小说；萨特、贝克特的剧本与小说，尤尼斯库的剧作等，都是存在主义文学的典律。萨特声称，存在主义的基本真理存在于笛卡尔（Rene Descartes, 1596-1650）的名言“我思故我在”当中，认为外部世界毫无意义，它在面临人的局限和渴望作用于世界、赋予经验以意义时，让人产生不适、焦虑与孤独。在一个无意义的“荒谬世界”里，所作的种种努力只会导致痛苦，更深的孤独与绝望。萨特强调人是完全自由的，但必须对自己的选择负责，而这种自由和责任感是人最剧烈的忧虑的根源。二战后，存在主义从德国传到法国，经萨特推广与实践，迅速传遍欧洲各地。西方社会在法西斯主义的铁蹄下无法摆脱面临毁灭的恐惧，而且在个人自由和生存受到威胁之时，在迷惘、不安、痛苦、绝望中，人们要求生存的绝对自由，要求寻找精神寄托。因此“人自由的存在由人自己决定”的存在主义思想被人们普遍接受，并成为现代资产阶级知识份子中占主导地位的思潮。存

在主义文学便是在战争的废墟上发展起来的。面对战争的破坏、人类的痛苦和现实的丑恶，存在主义者觉得人生是荒谬的，只有个人的价值高于一切。这些文学作品深刻地描写荒谬世界中孤独、失望的个人以及他们的恐惧、战栗、厌世、悲观的阴暗心理。⁸⁰²

郭宝崑在 1980 至 1990 年间创作的戏剧，譬如《棺材太太洞太小》（1985）⁸⁰³、《傻姑娘与怪老树》（1987）⁸⁰⁴、《我要上天的那一晚》（1988）⁸⁰⁵、《寻找小猫的妈妈》（1988）⁸⁰⁶、《○○○么》（1991）⁸⁰⁷、《黄昏上山》（1992）⁸⁰⁸、《郑和的后代》（1995）⁸⁰⁹及《灵戏》（1998）⁸¹⁰等，通过“梦的运用”、“边缘意象的塑造”、“记忆的重构”以表现孤独个体的现代性体验；即人在多元文化的现代社会里，不断寻找自我与身份认同的过程，屡试却又屡败，充满困惑、忧惧、荒谬的存在状态。再注入郭宝崑个人的生存困境及对文化的深刻反思，使这些剧作在新华文学现代主义多元表述语境中产生一定的文学价值与意义。

1980 年 10 月 1 日，郭宝崑在限制居留和旅行条件下被政府释放，结束四年半的牢狱生活⁸¹¹，重新投入戏剧创作与导演工作。对于一位艺术家而言，“自由”，无论是人身的或精神、心灵的自由都极为重要。因为，艺术家需要在绝对自由的条件下才能够充分发挥其创意。然而，身陷囹圄的郭宝崑，仍然要求自己很“活”的活着。郭宝崑在 1977 年新春，所写的《狱中诗》⁸¹²里，以自然界的生命力比喻个人在孤独境遇中求生

802 参见林骧华主编《西方文学批评术语辞典》，页 58-59；李钧著《存在主义文论》（济南：山东教育出版社，2000），页 1-51。

803 柯思仁主编《郭宝崑全集·第二卷·华文喜剧②1980 年代》（新加坡：八方文化创作室，2005），页 79-86。

804 同上注，页 135-149。

805 同上注，页 151-167。

806 同上注，页 169-184。

807 柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990 年代》（新加坡：八方文化创作室，2009），页 61-68。

808 同上注，页 71-100。

809 同上注，页 103-120。

810 同上注，页 183-216。

811 郭宝崑在 1976 年 3 月 17 日，与其他伙伴被指参与政治颠覆活动，新加坡政府引用内部安全法令拘捕，无限期拘留，四年半后获释。相关内容可参阅 1976 年 5 月 28 日的《南洋商报》及“*The Faces of Subversion*”，*Straits Times* (Singapore) 28 May 1976

812 “世界從不虧待或遺忘我們/在孤獨中/連玉蜀黍都日日不吝教我們：苗要拔得高/盡情吸納陽光/迎受風雨/根要扎得深/極力吮吸養料/把穩身子/但求在大豐收中/把自己的所有/化為三兩果實獻給人們”原诗在郭宝崑给朋友们的春节贺卡复印本上。韩劳达在 2002 年 9 月 15 日《联合早报》追悼郭宝崑的文章《玉蜀黍的启迪》里提到。后收录在郭建文、张夏祎主编《郭宝崑：风风雨雨又一年》（新加坡：闯新文化私人有限公司，2002），页 14。

存的自由意志。在郭宝崑身上，自由不是任何外在权力所能褫夺的，他曾在一次访谈中提到：

心灵的自由和身体的自由不一定是相对的。当你受到剥削的时候，你对剥削这回事会更敏感。失却了这种敏感，对艺术生涯可能是一种倒退。⁸¹³

坚持心灵的自由及对艺术的敏感度，使郭宝崑的创造性思维持续运作，且经过四年半的沉淀与反思，对于存在的意义，无论是个人或社会群体的，都有更深刻沉潜的认识⁸¹⁴。正如郭宝崑所言：

当你一个人处在一个非常孤独的环境里，你会感觉和想到很多平时不需要想的东西。你会对于自己喜欢或者不喜欢东西，重新做一番很深刻的审视。其结果是有些东西你觉得不重要，有些东西你觉得非常重要。为了她，你再孤独，你也要孤独下去。我想对于搞艺术创作的人，这样的一个人省力的加强，应该是一件很大的所得。⁸¹⁵

因此，郭宝崑“把那四年半的经验当作资产”⁸¹⁶。这些经验，即可视作郭宝崑“孤独个体的现代性体验”，也是 80 年代以后，郭宝崑戏剧的主要精神内涵。对自我的寻找与实现、身份及文化认同的迷思与寻索、个人与现代社会体制之间的悖反关系，成为他重新出发后剧作的重要题旨。郭宝崑怎样将这种“孤独个体的现代性体验”交织、融合在戏剧中，则值得进一步探索。换言之，郭宝崑运用哪些表现手法，以凸显此题旨是论析的重点。以下将从“梦的运用”、“边缘意象的塑造”及“记忆的重构”，这三方面展开论析。

813陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第八卷·访谈》（新加坡：八方文化创作室，2011），页 35。

814郭宝崑的囚禁经验、反思过程及其如何影响他后来的创作，可参阅《纪录片：冲破四堵墙——郭宝崑速描》、《我们跳舞它才有风——访新加坡国宝级剧作家》、《新加坡剧坛大师郭宝崑》、《在荒原上播戏剧种子》、“Random Thoughts on Detention” Note for an interview by Strait Times in May 2000 等访谈记录。收录在陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第八卷·访谈》。

815陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第八卷·访谈》，页 7。

816同上注，页 34。

第一节 梦的运用

采用“梦境”作为文本的叙事结构或人物内心意识的展现空间，是现代主义文学作品中常用的表现手法。精神分析学者佛洛伊德（Freud Sigmund, 1956-1939）认为，“梦”并非人类毫无意义的精神现象，它实质上是一种愿望的满足。也就是说“梦”是一种象征结构，它的象征与联想不是任意的，而是具有普遍性。精神分析评论者认为，梦与文学作品的区别是梦是个人的意识活动，而作品可以被分享与欣赏，具普遍性与社会意义。文学作品经常会通过梦境的形式，呈现作者内心压抑的欲望或幻想，而从梦境亦可窥探作品人物的内心世界与情感意识。⁸¹⁷由此可见，郭宝崑的剧作中重复出现“梦境”的描述，必有其意图与作用。

（一）面对存在的荒谬情境

《棺材太大洞太小》叙述一个作为长孙的“我”为祖父办葬礼，却因传统又巨大的棺材，进不了严格制定，标准尺寸的坟洞，迫使葬礼中途停顿，场面尴尬。“我”为解决难题跟殡葬业主与管理坟场单位交涉，但坟洞不能为巨大的棺材破例，彼此发生冲突。最终葬礼问题虽获得解决，却显现出传统与现代、个人与体制之间的深层矛盾。以致此“困境”转化成“梦境”潜藏在“我”的意识里，且时时浮现，让我反复思索“梦”所隐含的深义。换言之，《棺材太大洞太小》隐喻现代人“在无所不在的庞大体制压迫之下，人的个别性、独特性受到局限的无奈感与无力感。”⁸¹⁸因此，郭宝崑用“梦”作为“困境”的载体，让“梦”在叙述者心底萦绕不去，凸显其存在意义：

不懂为什么，这件事老是要回来。这个梦。

每次我心里烦，我就做梦，梦到这件事。

就是那次葬礼，我祖父的葬礼。

[……]

至于我呢，不懂为什么，这件事常常在梦里回来。

次数多了，我就不由自主的常想：“我将来应该办一口怎样的棺材呢？”

祖父的棺材的确很有特色，可是人家抬不起，坟口装不下啊！

⁸¹⁷王先霈、王又平主编《文学批评术语辞典》，页 500-503。

⁸¹⁸柯思仁《“出发是我的还乡，漂泊是我的家园”》，载《读书》，第 8 期（2006 年 8 月），页 25。

要搞个标准型的呢？……方便是方便，就怕是全都一个样子，将来子孙们会把祖宗的坟搞乱啰……。到底怎么办才好呢？……不知道……我不知道……⁸¹⁹

重复在梦里浮现的问题是“我将来应该办一口怎样的棺材”。这里“梦”是承载义涵的形式，其所指则是传统价值观；棺材是其象征与现代社会体制；坟洞的象征，两者之间的矛盾冲突，就是《棺材太大洞太小》的题旨。然而，叙述者喃喃自语：“我不知道……不知道”，显然剧作者自己也在寻找答案。故“梦”不断浮现，周而复始，思考亦持续不断。这是现代人的存在状态，面对存在的荒谬情境，一种“现代性体验”⁸²⁰。惟有借助“梦境”，才能把存在的荒谬情境反复显现在人的意识中，再通过叙述者的独白把“梦”讲述出来，呈现在读者面前。虽不能就此论断这个戏剧蕴含“存在主义”思想，但它却让读者思考存在的问题；现代人该如何面对如此荒谬的存在状态。

（二）寻找自我的焦虑与失落

弗洛伊德指出，真实的焦虑（Anxiety）或恐怖对于人们似乎是一种最自然而合理的事，也就是人们对于外界危险或意料中伤害的知觉反应。焦虑和逃避反射相结合，可视为自我保存的一种表现。⁸²¹而事实上，现代人的焦虑经常不是来自外部世界的痛苦经验，而是产生于内心的恐惧感。如害怕失去或无法掌握自我存在的状态；或是负疚与惭愧的感觉，因惧怕违反理想准则而遭受良心的谴责等。确实，现代人的焦虑跟其存在的现实境遇，人际关系的疏离密切关联。为表现这种隐性的焦虑情结，郭宝崑亦借助“梦”为叙事载体，如《黄昏上山》中的“陈老”所做的怪梦：

回家咯！但是我怎么也找不到自己的家。周围那么多房子，又好像每一个都是我的家。我拿着钥匙挨门挨户楼上楼下一家一家的试，没有一家的门能开得开。我敲门也没有人应。我急得满头大汗，

819柯思仁主编《郭宝崑全集·第二卷·华文喜剧②1980年代》，页79-86。

820伯曼认为“现代性”是一种世界性的共享经验；即一种关于时间、自我和他人、生活的各种可能和冒险的经验。现代性体验是发现我们自己身处一种环境中，它允许我们去冒险、获取权力、拥有快乐与成长，去改变自己与世界，但与此同时它又对我们有种威胁性，会摧毁我们所拥有、创造的一切事物。参见 Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air- The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books USA Inc., 1988.

821王先霈、王又平主编《文学批评术语词典》，页497。

毫无办法只好继续一家一家的试一家一家的敲。正在这个时候，我无意中回头一望。哎呀，满街都是人啊，凶巴巴地瞪着我。有的手里拿着棍子，有的拿着刀子，有的拿着扫把球拍，凶巴巴地向着我走来，口里念念有词。我一句话也听不见但是我能明白他们都在骂我。骂我为什么敲他们的门，还说我要偷他们的狗吃他们的猫。我怕得要命，丢下钥匙拔腿就跑。我穿过小巷，跳过水沟，拼命超公园的方向跑。我看见远远的地方停着一辆 Taxi，于是我拼命的呼叫“Taxi Taxi”突然间，我头上传来一阵怪异的叫声 [……] 他叫我不不要坐 Taxi，叫我朝着山林的方向跑 [……] 背后人声狗声猫声越来越近，我心里一急，看见前面一片长得非常茂密的花丛，于是我拼命一跳，一头钻进了那一片花丛。[……]⁸²²

老人在“梦”里找不到家、钥匙又开不了家门、被众人敌视、追赶，拼命窜逃，这窘迫的处境，隐喻现实中的老人虽有家，即便有可供居住的房子，却没有了解他的家人。儿孙们都觉得他的言语行为怪异，这无异于无家可归，不被社会群体接受。因此，老人内心充满认同焦虑、被遗弃的恐惧。于是，三个老人；“陈老”、“王老”、“李老”黄昏时分结伴上山，怀着无限的期望与激情，想要寻找童年记忆中能够抚慰心灵创伤的“大鸟”，最后却发现它已不复存在。于是寻找无望，老人们陷入集体的“失落、恐慌、崩溃”的状态。这里以“梦”作为现实处境的象征，凸显人在冷漠疏离的现代社会中，不停地寻找自我，渴望得到认同，却不断地落空。这样的心理意识是现代人无可回避的存在状态，也是郭宝崑在他个人的艺术探索旅途上必然面对的生存困境。于是，怪诞的“梦”使“困境”得以具体呈现在读者（观众）眼前，刺激人们思索。与此同时，剧作者的焦虑情结也得以纾解。

（三）身份、文化认同的困惑与忧惧

法国解释学家保罗·里柯（Paul Ricoeur, 1913-2005）认为“认同”有两种类型；即“固定认同”（Idem identity）与“叙述认同”（Iipse/Narrative identity）。前者是自我在某一个既定的传统与地理环境下，被赋予认定的身份（Given），这种认同基本上是一种固定不变的身份和属性。后者则是透过文化建构、叙事体和时间的积累，产生时空脉络中

⁸²²柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页73-74。

对应关系下的认同，它必须通过主体的叙述以再现自我，并在不断流动的建构与斡旋（**Mediation**）过程中才能形成。它不但具有多元独特的节奏和韵律，也经常文化的规范与预期型塑下，产生各种不同的形态。⁸²³

《郑和的后代》剧中主人翁，因个人的生活境遇而改变了固定的、传统的身份及文化认同，但作为一个存活在特定社会群体中的一份子，他必须再次寻找认同，以确认自我的存在，而这过程，既艰难曲折又扑朔迷离。这个戏剧即以“孤独者”的“梦的自白”；犹如小说叙事中的“内心独白”或“意识流”，表现寻觅者内心的困惑与忧惧：

最近我经常做梦；做梦已经成为我生活中最重要的东西了。

孤独的一个人在梦里，在梦里游荡，在梦里漂泊，朝向不知走向哪里的方向漂泊。

我这孤独，并非死气沉沉、毫无生气的；它含有一股力量，它含有一股强大的生机。因为，我总觉得周围有一个庞大无比的空间；若有若无、若即若离[……]

这种捉摸不定的感觉，叫我害怕，然而它又不是那种叫人寒栗的害怕；这害怕，更像一种迷茫，一种不知所措的茫然。所以，我就想出发，很想走开，很想离开这个令人发狂的地方，尽管我根本搞不清自己到底要去什么地方。不过，我每天，我每天都渴望着进入那一场又一场的梦幻。

[……]

在我的梦里，日子不再全是欢乐，不再全是热望；相反的，在我近来这些梦里，生活显得更加平凡、更加真实了。

做梦的时候，我孤身一个人，才真正看到了自己，看进了我自己，看透了我自己。然而，当我一层一层钻进我的自我、一步一步浸入我的孤独的时候，我却又觉得自己在一步一步的靠近他；我越来越觉得自己跟六百年前的这位传奇人物，跟这位累经折磨、终生残缺的男人是休戚相关、一脉相承的！⁸²⁴

梦中的“孤独者”在永无止境的漂泊空间里寻觅自己，内心惶惶不

823廖炳惠编著《关键词 200》（台北：麦田出版，2003），页 137。

824柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页 103-104。

安，正如郭宝崑在 90 年代提出的“文化孤儿”⁸²⁵的概念；“一种失离感，一种追索自我的焦虑”徘徊在“孤独者”的意识边缘，使“孤独者”对身份认同产生深沉的困惑与忧惧。是以，漂泊的“梦境”不断浮现，隐喻寻觅自我的艰难：

昨晚我做了一个阴沉沉的梦。天上罩着浓密浓密的云，不是黑黑的，不是灰灰的，看上去只见一团纠缠混沌，像是一锅煮焦了的糍糊。我的四周响声不绝，闹哄哄地逼压着我，好像关在蒸气浴里的热气团里。我也弄不清那些声音是什么声音[……]

终于，我弄清楚了，我是在船上。那船很大，挂着很多张帆。可是左右前后什么人也没有，就我一个人在这只巨大的船上，漫无目的地漂泊在大海上。[……]船在无向的漂浮。我的心里一阵惊慌，几乎不能自己。这是怎么回事？船在漂向哪里？[……]

[……] 突然又被一个念头占据，那是一个极其可怕的念头：喂，如果我是郑和，那我不就是太监了？如果我是太监，那我……？哎呀我的天啊！我不由自主地伸手向下摸。[……] 什么都没有了！我什么东西都没有了！⁸²⁶

更让“孤独者”恐惧的是，寻获的自己——“我”却是被阉割的太监“郑和”——丧失男性根源的“残缺身份”；一种“切割了、断绝了、放逐了；没有名字、没有性别、没有根、没有家”⁸²⁷的存在状态。因此，“梦境”的漂浮、捉摸不定，“孤独者”的彷徨、迷茫隐喻一种难以言说的创伤（Trauma），一种被剥夺了身份、文化认同的精神创伤。由此可见，“梦的运用”已不单纯是人物遭遇的叙事方法，更隐含剧作者内心对“文化孤儿”处境的忧惧。这是“孤独个体对现代性体验”最具艺术张力的表现手法。

825郭宝崑指出这是一个社会的集体心理意识。新加坡人民普遍具有“文化孤儿”的心态；这是一种失离感与追索自我的焦虑。即使去访查祖先的文化国度，可以得到某种抚慰，但是总无法认同那就是自己的文化家园。因此长期处于一种漂泊寻觅的心境中，有人称之为边缘人的意识。处在一个数大文明融通、国际信息汇聚的焦点，新加坡人既感到八方际会的丰腴，又感到无所依归的苦恼。无限的空间、迷茫、希望——孤儿的心态和边缘人的心境应运而生；即使让岛国人民溯源回归各自的文化母亲，也绝对无法安于前状。“文化孤儿”只能摸索前行，在失离中塑造自己的精神家园。见柯思仁编《边缘意象：郭宝崑戏剧作品集（1983-1992）》（新加坡：时报出版社，1995），页 xiiii-xvi。

826柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页 111-112。

827同上注，页 120。

郭宝崑在一次与王景生（1963-）的共同采访⁸²⁸中提到：

[……] 我想他（笔者按：王景生）的戏（笔者按：王导演的《老九》）更多是在讲年轻人的找寻，追求。在我的作品里，除了年轻人的追求，还有一个老年人的没落文化问题。但在景生的作品里，他几乎把所有热情都放在那男孩的身上，这是两代的不同，所关心的东西不同[……]

即使大家有分歧，但我们可能有的共同寻找是：都在寻找自己。我们一直要发展自己的身份，说是在寻找或发展都可以[……]在很底层里面，这个冲动可能是很类似的[……]⁸²⁹

从这段谈话中，可窥探郭宝崑对于个人（主体性）的追求；“寻找自己”、“发展自己的身份”，结合对现实的关注，尝试将它们融入戏剧创作中。换言之，试图通过戏剧去寻找个人的身份及文化认同。将郭宝崑这种对自我存在的思考，置于现代多元文化语境中审视，即是一种文化认同危机意识的深刻反思。

第二节 边缘意象的塑造

由于郭宝崑的成长背景与个人经历，使他对现代生活中各种荒谬情境、寻找自我的焦虑、文化认同的困惑与失根的忧惧等经验有更深刻的体认。然而，“孤儿情结”与“边缘心态”⁸³⁰，却不单纯是郭宝崑个人的体验，而是新加坡这个移民社会长期以来既已存在的文化困境。不过，郭宝崑作为自觉意识强烈的剧作家对此“困境”更加敏感。郭宝崑在 80、90 年代所塑造的戏剧人（物）大多不是那种性格鲜明、形象突出的类型，

828 邓宝翠〈两代人塑造两个郑和——郭宝崑和王景生谈《郑和的后代》〉，原载于 1992 年 5 月 27 日《联合早报》，后收录在陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第八卷·访谈》，页 163-165。

829 陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第八卷·访谈》，页 165。

830 从母文化乡土中抽离出来的移民，心态上长期含着一种思念的心情，像失去家园的孤儿一样，永远依恋着抚育了自己的文化母亲。事过境迁，要回归已不可能，可是因为那遥远的故乡埋着自己的文化心理根源，在观察思考时往往仍然要向这个源头寻求参照。这种状况，或许可以叫做文化上的“孤儿情结”。然而，由于现实生活又是那么地多元杂合，本民族的文化固然是自己的认同根源，可其它民族的文化又是那么地贴近自己，既感到异样，又感到亲切，可以站进去使彼此同一，又可以站开来保持他我之别。这种处境，不免使人生发一种“边缘心态”。陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第七卷·论文与演讲》（新加坡：八方文化创作室，2008），页 128。

而是现实生活中已存在的普通人（物），他（它）们的边缘特性是跟与之相对的主流社会的价值观及体制规范产生矛盾冲突之后，才被彰显出来。这些人（物）让读者思考他（它）们的边缘化是必然存在的状态，还是社会因素导致的结果。

（一）“纯真”、“理想”、“智慧”的边缘化

《傻姑娘与怪老树》、《我要上天的那一晚》、《黄昏上山》三剧中塑造的人（物），本来就是平常人或自然的存有物；比如“纯真”的“傻姑娘”、怀着“理想”的“小王子”与“我”、拥有生活“智慧”的“怪老树”及“老者”等，它们的特质无法见容于现代文明，被社会体制边缘化，变成现实生活中反常的特质，跟主流价值观产生抗衡。

比如，能跟老树对话、游戏、歌唱、舞蹈，既好学又懂得思考提问的小女生被成人视作“傻姑娘”，认为她是行为怪异的反常孩子。人们认为“老树”阻挡现代化发展，必须将它铲掉，反之“傻姑娘”却以自己的性命来捍卫“老树”。因此，成人认为她的“誓死顽抗”是中邪，需要被驱魔。事实上，傻姑娘最正常，她会思考成人自以为理所当然的问题，譬如“为什么人一定要说话？为什么石头不会哭？为什么眼泪不是甜的？为什么地球不是球？为什么蚯蚓没有眼睛？为什么牛车水没有牛？为什么晚上是黑的？为什么人要砍树？”⁸³¹等，各种各样被常人忽视的生活知识；她懂得跟大自然沟通、学习，跟大自然维系和谐的关系。这种纯真的特质本应是人性的本质，如今却被否定了。反观，成人与体制，可以为个人的私利、为建设发展需要，而肆意摧毁、牺牲大自然，更把坚信人与自然和谐共存的傻姑娘妖魔化。最后，她被成人的“违背誓言”——承诺没把老树铲掉，却把枝干都截断，让老树“能跟这个地方新设计的景观，融汇成一个令人满意的统一体”⁸³²，逼疯了，歇斯底里地乱砍心爱的，却被人们扭曲的“老树”。

“傻姑娘”及拥有深厚生命根源与生活智慧的“怪老树”，实则象征被体制边缘化的人（物）。在不被社会群体理解，且被主流观念排斥的境遇里，他（它）们只能以自我对话或记忆的方式表达想法与感受。柯思仁指出：

831柯思仁主编《郭宝崑全集·第二卷·华文喜剧②1980年代》，页142。

832同上注，页148。

体制作为资本主义文明的代言人，对艺术家自我意识的觉醒，必然形成无法对话的矛盾。因此，郭宝崑的戏剧世界中，被体制边缘化的人物转而进行一种内化的自我对话。在对话的过程中，这些人物首先回顾与反省自己的过往历程，进而面对群体的过往经验，于是，他们从个人记忆进入了集体记忆，从具体的断裂的现在，进入了想象的完整的过往。⁸³³

在一次访谈中郭宝崑曾提到，有人认为《傻姑娘与怪老树》讲的是环保，也有人说是表现传统与现代的矛盾。他则指出它触及生命发展过程中不可回避的悖论：此消彼长，生死相关⁸³⁴。由此可见，郭宝崑想通过这些“边缘意象”表现环境与人的互动关系之外，还思考生命中更深层、更本质的存在问题。

改编自法国小说《小王子》（*The Little Prince*, 1943）的《我要上天的那一晚》全剧确实充满欢乐气氛与童趣，但剧中热爱画画的男生“我”与执著于寻找保护玫瑰不让小羊吃掉的方法的“B612 号星球的小王子”，他们的“理想与执着”也都难逃被体制边缘化的命运。“我”是个具有独特想法的孩子，喜欢根据自己的观察与想象画画（“别人看不懂我的画没关系，只要我自己明白就好了”⁸³⁵）。然而他丰富的想象力与充沛的创意，却不被成人理解与接纳，并且视他的“理想”为不符合社会规范的行为，使他沮丧得想逃离这个“正常的世界”；隐喻刻板、规范的教育体制。“小王子”对生活的质疑（“平原上没有牛羊该是多么单调”、“沙漠里没有绿洲该是多么痛苦”⁸³⁶），充满探索的精神（“怎样保护一棵玫瑰不被小羊吃掉？”⁸³⁷），对理想的执著（“我的小星球有一棵独一无二的玫瑰”、“它是我的世界上最美丽，最特别的东西”、“我养的，对我永远是特别的”⁸³⁸），也都变成现实世界里的边缘特质。剧作者欲通过这些“边缘人物”批判刻板僵化的体制对本质上的创意精神、独立思考能力的限制与压抑，以致个体的独特性与主体意识都被抹杀。

833柯思仁〈现代性追求中的过往意识——两个案例：林海燕「让我们看云去」与郭宝崑「芽笼人上网」〉，载方梓勋编《新纪元的华文戏剧——第二届华文戏剧节（香港·1998）学术论文集》（香港：香港戏剧协会、香港中文大学戏剧工程，2000），页 317。

834潘丽琼〈我们跳舞它才有风：访新加坡国家级剧作家〉，收录在陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第八卷·访谈》，页 12。

835柯思仁主编《郭宝崑全集·第二卷·华文喜剧②1980年代》，页 166。

836同上注，页 159。

837同上注，页 156。

838同上注，页 163 及 166。

《黄昏上山》中三个登山寻找“大鸟”的老人，他们怀着激情与期盼，想找回记忆中的美好事物；象征人性“纯真、理想、智慧”特质的“大鸟”，却被家人视为行为怪诞，甚至是精神失常，送到医院治疗。那个藏身山林被阉割的“老人”、山林守护者“玛特”也都是从主流社会退居边缘的人物。而“玛特”还具有“智慧老人”的形象，作为现实困境的一种启示。荣格（Jung Carl Gustav, 1875-1961）称“智慧老人”为“意义的原型”，它象征智慧与直觉，以及道德品质。⁸³⁹当剧中的“老人”身陷困境，被私会党徒阉割后扔在荒山里，“马特”即时拯救他，把他藏在隐秘的山洞里，治好他的伤，还教他一套保健方法。因此，被阉割的老人活了下来，仿佛重生。

“大鸟”在剧中充满神秘与传奇性，似乎是一个只存在于老人想象中的不确定物体，实则是一种智慧与精神力量的象征。当老者因被阉割而陷入痛苦时，“大鸟”给予他力量，让老者从自卑、苦闷、不可告人的悲凉（丧失男性尊严）中重获生存的意志力：

在你最最彷徨无主的时候，他像是一块磐石，平平稳稳。在你最最痛苦的时候，他像是一条小溪，清清缓缓，他帮你定下来，踏踏实实；他帮你静下来，心情松弛。⁸⁴⁰

他的眼睛很亮很亮，看穿了我的心底，透进了我的灵魂。突然，他腾空飞起来。他在洞里上下翻腾，发出一连串叫人心灵震颤的呼啸，震得我全身抖动，不能克制地跟着他呼唤嚎叫，跟着他上上下下下疯狂地奔跑跳跃。我把我心里的怨愤、委屈全都倾泻出来了。⁸⁴¹

然而，这些象征“智慧”的人（物），也都被边缘化。现代人相信自己创造的文明与制度，把传统的民间“智慧”视为落后、迷信、怪异的行径。事实上，他（它）们的边缘特质越是显著，就越是凸现代代（主流、正常）社会的反常与病态。

⁸³⁹在西方文学作品中，主人公陷入困境，这是总会有一位拟人化的思想形式出现、或有见识又乐于助人的老人形象来帮助主人公摆脱困境，并弥补他在智力方面的不足。这种智慧老人经常以英雄、行医人或教皇的形象出现在作品中。荣格认为智慧老人象征着隐藏在生活混乱之中的先验意义，也是一个用意义之光穿透生活混乱黑暗的不朽的魔鬼、启蒙者、统治者、教导者，是一种精神仪式。跟其它原型一样，他也有正负两面的存在作用。见王先霈、王又平主编《文学批评术语词典》，页 541-542。

⁸⁴⁰柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页 86。

⁸⁴¹同上注，页 89。

（二）“母语”、“传统”的边缘化

《寻找小猫的妈妈》剧中的“妈妈”是个只懂得说福建方言的母亲。然而，她的孩子们还是能在“妈妈”唱的方言儿歌和讲述的寓言故事中享受快乐的童年，不因“母语”是方言而在成长过程中有缺失。但是孩子们长大，掌握母语以外的华语与英语之后，跟“妈妈”的沟通却出现障碍（孩子们从国外寄回来的信是英文书写的，须由姐妹用福建话转述给妈妈听，逐渐地孩子们对来回翻译感到厌烦⁸⁴²），导致“妈妈”变成不被理解的对象（妈妈意识到孩子们已不再重视她，便把爱倾注在小猫身上，孩子们不理解妈妈爱猫的原因，反而阻止她养猫，认为是猫导致妈妈行为古怪⁸⁴³），以致被孩子们疏离、边缘化，陷入失语的困境。吊诡的是，“妈妈”却跟讲淡米尔语的印度老人在没有沟通语言，仅仅通过简单的手势和表情，却愉快的交谈，明白彼此都在寻找走失的小猫，理解彼此内心的感受。剧作者提出“沟通”是否需要共同语言的思考。最后“妈妈”失踪了，表面上看来是为了一只小猫，实则隐喻“母语”从孩子们的生活中消失，而孩子们却毫无意识。柯思仁在论述《寻找小猫的妈妈》中“多元文化”的意义时，对沟通的“通”与“不通”，妈妈与印度老人，孩子与妈妈的两个维度有深入的观察。他指出“小猫”在剧中的多重象征：

孩子们不知道妈妈为什么失踪，甚至不知道她什么时候失踪，而是通过警察转述邻居“潮州妇”的话，才知道近来妈妈常在深夜带着一只黑猫出门，而且“居然对着猫哭”，“还对着那只黑猫讲话”，孩子们知道以后，将妈妈的失踪完全归咎于小猫，并进入一种疯狂的状态，要杀猫而后快，在此孩子们和妈妈都是被异化者，[……] 妈妈是被孩子们异化，而孩子们是被自己异化。在异化事件中，常常有一个超然的、恒久的对象，异化的发生就是自这个对象的疏远。这个对象，在过去是上帝，在现在是人的心灵，在郭宝崑的戏剧中，则是妈妈丢失的，孩子们所痛恨的“小猫”。

[……] 小猫的死亡，暗示着理想主义的死亡，而这理想主义包含人性的善良、原始的纯真，当然还有，沟通的愿望，以及文化

842柯思仁主编《郭宝崑全集·第二卷·华文喜剧②1980年代》，页179-181。

843同上注，页175及184。

的交流。⁸⁴⁴

“妈妈”这是个平凡而传统的母亲，隐喻“母语”及其所蕴含的文化“传统”；像“妈妈”一样，丧失跟孩子们“沟通”的能力，孩子们则各有理由：“我可以接她到我家去住半年，可是她没法和我的孩子沟通”、“我可以让她住在我家，但是我知道她不喜欢那里，因为没有人可以和她说话”⁸⁴⁵。而无法跟现实社会互动的“母语”与“传统”都被主流文化与强势语言推挤到边缘，被社会群体遗忘，以致消失殆尽。

（三）“漂泊者”与“阉割者”的双重边缘化

从历史的角度来看，郑和七下西洋建立伟大的航海事业，确实值得后世称颂。就个人或主体性而言，郑和却“无名、无性、无根、无家”，没有自我认同，也就丧失身份与文化认同。因为个人在确认自己的“文化认同”⁸⁴⁶之前，必须有作为个体的自我意识，也只有具备自我意识的人才对自己的身份、角色、地位和关系有明确的认识、定位与把握。⁸⁴⁷郭宝崑塑造的“郑和”不全然是历史人物（即非宏观历史叙事），更多是把“郑和”放在人的位置与处境里，呈现他作为人的内心挣扎、孤独及困顿。尽管名扬四海，享尽富贵功名，剧中的“郑和”仍在寻找“家”，寻找存在的根源：

回家？我没有家
我的家在船上，我的家在水上
回家？我没有家
我的家在遥远的异乡
我的家在海无边的海洋

我失去了性，我没有了名

844柯思仁〈想象中的多元文化——郭宝崑的戏剧对于多元种族现实的思考〉，载《联合文学》第192期（2000年10月），页120。

845柯思仁主编《郭宝崑全集·第二卷·华文喜剧②1980年代》，页183。

846文化认同是指人们之间或个人同群体之间的共同的文化确认。使用相同的文化符号，遵循共同的文化理念、秉承共同的思维模式或行为规范，是文化认同的依据。拥有共同的文化是民族认同、社会认同的基础，而个人对社会的认同，主要体现在个人的社会化；即对社会所创造和拥有的文化的学习与接受，社会对个人的认同则体现在社会的基本文化规范在个人中的普及、推广与传播。人们之间在文化上的认同，主要表现在双方相同的文化背景、文化氛围，或对对方文化的承认与接受。见崔新建〈文化认同及其根源〉，载《北京师范大学学报（社会科学版）》，总第184期，第4期（2004），页103。

847焦丽萍〈个体自我意识与文化认同〉，载《理论学刊》，总第174期，第8期（2008年8月），页74-76。

漂泊是我的家园，出发是我的还乡

别问了，别查了

马和、郑和、三宝公

都切割了、断绝了、放逐了

孤儿、浪子、太监、大帅

[……]

没有名字、没有性别、，没有根、没有家

对于孤儿，任何人可以任父母

对于浪子，随处可以是家园

他有告别不完的亲人

他有离别不尽的港湾

永远的离别到站，永远的迎送聚散

[……]⁸⁴⁸

“郑和”意识到自己处处为家，却也无一处是自己的家，竟是一个永恒的“漂泊者”。然而，这不是他的选择，他的“漂泊与阉割者”身份是被时代加诸于他身上的。换言之，他是一个被双重边缘化的人物。就像现代人在高度文明的社会里，拥有无数的物质财富、荣誉与成就，且自在地游走在多元文化的语境里，享有无国界的全球化生活，实则他们停不下来，亦寻觅不到真正属于自己，能够安顿身心灵的家园。因为无所归依，心灵便处于空无（Nothingness）与无意义的状态。郭宝崑塑造的“郑和”正是“孤儿情结”与“边缘心态”两种特质交织而成的双重边缘意象。

从《黄昏上山》中“阉割的老人”，那种“隐藏着一股不可告人的悲凉”⁸⁴⁹；没有了权力、武器、手下，甚至作为一个男人最基本的男性尊严都丧失；个人主体性丧失的边缘意象，到《郑和的后代》双重边缘化意象的展现，郭宝崑剧中“阉割”的象征意义，已深入到社会文化主体的反思与批判。柯思仁认为，《郑和的后代》塑造了一个充满吊诡与繁复内涵的形象：

人们从主流历史叙事中看到的一般上是郑和作为明朝皇帝的使者，威风凛凛地率领庞大舰队远航西洋征服异邦。这种角度的叙事

848柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页120。

849柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页88。

之中，郑和被视为中国统治者宣扬政治、文化、经济权威的代言人。在郭宝崑的剧本里，历史上被忽视或被隐藏的其他个人经历与元素，以及郑和的私己感受与情绪，交织在他的与帝权结合的威赫风光之中，由此使读者/观众同时看到郑和的种种隐蔽或压抑的层面。最具现实批判性的，是《郑和的后代》将这个充满矛盾性质的郑和，作为当下新加坡社会与制度的隐喻，进而产生一种互文的反讽效果。

《郑和的后代》是对于历史的另类再现与阅读，由此进行对于主流叙事的挑战，以及对于现实的意识形态的批判。⁸⁵⁰

笔者认为，郭宝崑戏剧中的“边缘意象”，无论遭遇怎样的生命困境，主体性如何丧失，蕴含什么象征意义，其中都潜藏着剧作者强烈而冷静的社会批判意识，这也是现代主义者共有的批评意识。

第三节 “记忆”的重构

荣格指出，不同的族群或文化都会形构其不同的“集体记忆”（Collective Memory），这对他们的“文化认同”或“国族认同”的确立与巩固非常重要。与此同时，“记忆”跟族群的语言、叙述、权力、地方景观、仪式、图腾、建筑、遗址、历史之间更是密切关联。⁸⁵¹郭宝崑认为，通过个人与集体记忆的挖掘，不仅能给创作者提供灵感和养份，更能为现在定位，为未来寻找方向。因此，郭宝崑的剧作尤其重视、强调个人对记忆与历史的重构。《○○○么》和《灵戏》二剧，试图让本源与集体的“记忆与历史”从主体记忆的深处慢慢浮出地表，让读者/观众从中寻找个人对“记忆与历史”的诠释与认同。郭宝崑在1992年“电力站—艺术之家”首届以“记忆”为题的系列艺术活动中指出：

记忆，就像个广大、深远的储存库，总是不断地给创作者供给灵感和养料。对刚开始艺术创作的朋友而言，记忆更往往会突出为最慑人心魄的主题。

看来我们现在就处于这个阶段，无论是小说、诗歌、戏剧、绘画或建筑，都有这种深入个人或集体记忆的取向。

850柯思仁〈传统·记忆·历史：郭宝崑对于存在意义的再思考〉，收录在《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页xxii。

851廖炳蕙《关键词200》，页164。

这么做，是为了寻找个人存在所失落的层面，或为了追溯自己难得意识到的过去。但最终目的，总是给现在定位。⁸⁵²

正如柯思仁所言，郭宝崑所重视的“记忆”，不仅是一种可以获取力量的资源，更是以记忆的搜寻或溯源的过程，作为人的自我发掘与认知的方式。⁸⁵³

（一）记忆本源的追索与重构

《○○○么》一剧试图通过“记忆”的挖掘，人物不断地追问“你是谁？……还有呢？……我是谁？”、回答者“我是……我喜欢……我住在……曾祖母……爷爷……叔叔……妈妈……”⁸⁵⁴，表现个人尽力追寻自己的过去与生命的本源，包括出身背景、家族历史、成长历程、生活方式、活动及感受等，层层地追溯的目的是要从记忆深处挖掘存有的原动力。就像鲑鱼的生态规律深植在它们的体内，组构成遗传基因，编制成记忆程序，时间到，内在的记忆程序就自然启动，是一种原始本能。作为生物的人类同样具有这种本能，只是文明的发达，现代性的错综繁复，让人日渐丧失溯源的本能而遗失自我。《○○○么》借助鲑鱼的成长与回归历程，以自然界生命形态指涉现代人对生命本源的追索与认同的迫切性。剧中“人”与“鲑鱼”的溯源交叠在一起，其描述如同“意识流”：

传来淙淙的流水声，由微弱渐渐大声。他们似乎进入一个梦境。
他们被诱导进入一种源生物的状态。蠕动着，如同变形虫。渐渐地，他们融合为一，肢体交错，相互盘缠。
在流水声中，他们继续互动，挣扎着回到无限的远古，合二为一。
⁸⁵⁵

他们被那种神秘的声音所吸引，深埋在他们生命的最深层，被远古的冲动唤醒了。[……]
他们回到归宿地。
他们把石滩拍打成窝。

852 〈记忆〉艺汇，收录在陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第六卷·评论》（新加坡：八方文化创作室，2007），页224。

853 柯思仁〈传统·记忆·历史：郭宝崑对于存在意义的再思考〉，收录在《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页xviii。

854 详细对白，见柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页62-66。

855 柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页67。

他们交配，在狂乱的原始鼓声中。他们献出了生命的精华。

他们把最后一分力气用尽。

他们倒下，无声无息，完全静止。⁸⁵⁶

法兰克福派社会学者马尔库塞（Marcuse Herbert, 1898-1979）认为，“艺术在其最基本的层次上就是“回忆”（Remembrance or Recollection）。“回忆”作为认识的功能毋宁说是一种综合，是把在歪曲的人性和扭曲的自然中所能发现的那些支离破碎的东西重新组合在一起。这种回忆出来的素材，就成为想象领域，它在艺术被压抑的社会中得到确认，它以一种“诗的真理”出现。是以，回忆可以激起“征服苦难和寻求永恒快乐的冲动”⁸⁵⁷。郭宝崑 90 年代的剧作，不断围绕着“回忆”的主题，在回忆中挖掘个人或集体的内心意识，试图寻找隐藏在个人内心深处或文化意蕴的根源。因此，“记忆的重构”成为体验与保存回忆的艺术手法。

余云指出，《〇〇〇幺》是一个关于现代人寻找失落的原始本质的神话，故具有一种超现实想象的特征；其情境、人物、整体构架都具神话色彩，而鲑鱼的故事则是这个神话中的“神话”⁸⁵⁸。然而，运用这样抽象的手法再现人的记忆，是郭宝崑剧作中一次新的尝试，确实不容易让读者/观众接受与理解。这或许是《〇〇〇幺》较少受到关注的原因。

（二）个人与集体记忆的重构

《灵戏》中五个死于战争中的灵魂；将军、汉子（士兵）、妈妈、姑娘（护士、慰安妇）、诗人（记者），无论生前是什么身份、经历怎样的遭遇，作为人，他们都有属于自己的“家”，是家中的儿女、丈夫或妻子、父亲或母亲，都拥有个人存在的身份。然而，他们经历一场残酷的战争，被归入不同的社会群体，做出奉献或牺牲，最后却混杂成一堆尸骨，个体性被掩埋。

剧中即使变成亡魂，他们还是拥有主体性，保有个人的“记忆”。如“妈妈：我跟他是青梅竹马，一块长大的”⁸⁵⁹、“汉子：我被征召参军的时候，我们家里的庄稼还没有收割完”⁸⁶⁰、“姑娘：他和我初中一

⁸⁵⁶同上注，页 68。

⁸⁵⁷王先霭，王又平主编《文学批评术语辞典》，页 577。

⁸⁵⁸余云〈鲑鱼的故事和现代人的神话——对《〇〇〇幺》的思考〉，收录在柯思仁编《边缘意象：郭宝崑戏剧作品（1983-1992）》，页 309。

⁸⁵⁹柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990 年代》，页 191。

⁸⁶⁰同上注，页 195。

就是同班同学，我知道他一直都喜欢我”⁸⁶¹、“诗人：我从小就喜欢写诗，不到十岁，已经赢得‘诗坛神童’的美称”⁸⁶²、“将军：我永远不会忘记我们的光荣；这些光荣的战绩是我们自重自豪的支柱”⁸⁶³。其中“将军”的“记忆”里集体意识确实超越个人意识，但他仍相信个人存在的意义，如“每一个军人家里，都有一位勇敢的妈妈；每一个烈士后面，都有无数忠诚的乡亲”⁸⁶⁴。

剧作者赋予每个灵魂一把个人的声音，述说着个人的身世背景与爱憎忧喜，主体意识先于集体意识，个人记忆比集体记忆更具存在意义。个人记忆里有爱情的温存、亲情的温暖、对死亡的恐惧，也有对战争的误解、盲从或幻灭。每个灵魂的“记忆”里都是作为主体而存在，其意义，就是人性最根本的存在意义——爱与被爱。然而，在集体记忆里，他们却是“一群一群，一堆一堆的尸骨”；对将军而言，这是我们的“精神、骨气、意志”，是伟大的“民族、祖国、军团”，反之对妈妈而言，是我的“丈夫、弟兄、孩子们”。

在描述记忆中的“家园”时，灵魂们不断重复“回家”的话语：

姑娘：回家？

妈妈：回家？

将军：……回家？

汉子：我们真的能……回家？

[……]

姑娘：哪里是家？

汉子：谁还有家？

妈妈：家，怎样才算家。

将军：有祖庙的地方，是家……

姑娘：有菜园、有果树的地方是家。

汉子：有庄稼、有林子的地方是家。

妈妈：有花有鸟、可以烧饭缝衣服的地方，是家。

将军：从家里，咱们是怎么来到这里的？……现在，又怎么能回家？

861同上注，页 198。

862同上注，页 203。

863同上注，页 201。

864同上注，页 193。

众人（喃喃地，自言自语，自问自答）……回家……回家……

865

“哪里是家？”、“谁还有家？”、“怎样才算家？”、“我们还回得了家吗？”、“回到家乡、回到家里……去当个儿子、丈夫、情人”，然而“五个灵魂，泪涕淌落，望着冥冥苍穹，不知何所依归。”⁸⁶⁶个人记忆中的“家”有着个人各自的图像；“有祖庙的地方、有菜园有果树的地方、有庄稼有弟弟妹妹的地方、有花有鸟有人做饭的地方、有祖庙有神灵的地方。”

妈妈：回去吧，回到家乡、回到家里、投回女人的怀里。

去当个儿子、丈夫、情人，让我们来陪着你们过日子；让你们能有一个亲情的归宿，有一个温存的怀抱……

[……]⁸⁶⁷

汉子：那我们还回得了家吗？

姑娘：有菜园有果树的地方？！

汉子：有庄稼有弟弟妹妹的地方？！

妈妈：有花有鸟有人做饭的地方？！

将军：有祖庙有神灵的地方？！

诗人：有清水有祥鸟的地方……

将军：当初咱们是怎么来的？现在咱们要怎么回去呢？

众人：回家！回家？……

诗人：其实，这里才像是家。⁸⁶⁸

因此，《灵戏》强调的是共同历史语境里个人记忆的存在价值，而不是宏观历史叙述里被集体化的记忆。柯思仁曾这样论析：

[……]《灵戏》建构的是一个主流历史叙事以外的场景：个人的经历与感情，战争对个人的压迫与扭曲，个人对战争的反思与回应等等。虽然他们没有姓名，在历史上没有独立而凸现的位置，可是，在戏里的这些个人的声音，却由个别的零落片段组织成另一种整体的力量。相对于带有压迫性的体制及其意识形态的集体性与代表性，郭宝崑的剧作中向来展现的是微薄的个人声音，从 1980 年代

865柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页 189-190。

866同上注，页 216。

867同上注，页 197。

868柯思仁主编《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页 215。

到 1990 年代都是如此。《灵戏》不再让个别的声音单独存在来显示错置个人的无助与无力，而是让这些个人形成一个结合的控诉力量。从这个角度说，《灵戏》完成了郭宝崑赋予个人力量的任务，由于这种结合，个人的声音即使单薄，也得以对集体的压迫有所抗衡与反击。⁸⁶⁹

由此可见，《灵戏》不是一般的历史剧，不单纯是对战争侵略者的严厉谴责或意识形态的批判，而是借助对“历史记忆”的重构，思索现代情境中个人与集体意识之间相互制衡的存在关系。从郭宝崑谈及创作《灵戏》时的思想激荡，可了解其创作意图：

随着我跟死灵魂对话的发展——日本人、中国人、马来亚人、德国人……逐渐地，他们的肤色和国籍模糊了；战争作为大屠杀的本质也渐渐被另一个越来越大的概念取代了：“为什么亿万人民，包括受过高等教育的众多知识精英，为什么他们也会受制于疯狂政客和军人的摆弄，长期支持战争这样的杀戮、奸淫与毁灭？”为什么世界上被尊称为最文明的人（日本人 1931-45，德国人 1938-45，中国人 1966-76）会长期失去理性，干出那些害人不利己的坏事？[……]

[……] 我越来越感觉到：发动战争和遭受战争祸害的，没有什么肤色国籍之分。谁会给政客军人们集体摆弄，谁就随时可以成为加害者。⁸⁷⁰

柯思仁亦指出，《灵戏》虽以日本的侵略战争为隐含背景，但着重强调的是“无论在战争时的权力大小与位阶高下，都是在服从集体主义的威迫下牺牲个人意识的受害者。”⁸⁷¹ 故《灵戏》就其表现手法而言，是一种艺术形式的创新与突破，以灵魂的对话与讲述再现“个人记忆”，而其内涵，则是一种人文思想的深化与提升。这也是现代主义创作意识里最关注的层面，人与自我，即个人对自我的重新发现与认识；人与社

869柯思仁〈传统·记忆·历史：郭宝崑对于存在意义的再思考〉，收录在《郭宝崑全集·第三卷·华文喜剧③1990年代》，页 xxii。

870郭宝崑〈《灵戏》和幽灵对话〉，原刊载于 1998 年《灵戏》特刊，后收录在陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第六卷·评论》，页 241-242。

871柯思仁《“出发是我的还乡，漂泊是我的家园”》，载《读书》，第 8 期（2006 年 8 月），页 27。

会，即个体在群体中的存在位置与互动关系。对这两个层面的深刻反思，使郭宝崑戏剧的现代性表述更为显著。

另外，值得注意的是，郭宝崑在 1966-1980 年间，翻译及编导的西方戏剧，是否能视为他创作上现代主义精神的另一种表述。这些戏剧作品包括 1966-1967 年间翻译的三部戏剧；澳洲剧作家艾伦·西摩（Alan Seymour, 1927-）的《每年的这一天》（*The one day of the year*, 1958），郭宝崑后来将剧名改为《考验》；美国黑人女剧作家 Lorraine Hansberry（1930-1965）的 *A Raisin in the Sun*（1959）及德国剧作家布莱希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）的《高加索灰阑记》（*Caucasian Chalk Circle*, 1948）。

1982 到 1987 年间翻译的剧本有南非剧作家富嘎德（Athol Fugard, 1932-）的《希兹尉·班西死了》（*Sizwe Banzi is Dead*）及《岛》（*The island*, 1973, 2002 年重演）；美国剧作家 Lucille Fletcher（1912-2000）的《对不起，打错了》（*Sorry, wrong number*, 1948）；瑞士剧作家 Max Frisch（1911-1991）的《放火的人》（*The Fire Raiser*, 1958）。郭宝崑还翻译马来剧作家 Kala Dewata（1925-2011）的 *Atap Genting Atap Rembia*（1963）。这些戏剧译本，或可被看着是翻译的现代主义文本。在某种程度上，原著及作家的现代意识与表述方式，必会通过转译渗入郭宝崑的创作意识，构成一定的影响。这方面的研究还有待后来的论者探讨。

从新华文学发展的观点来看，郭宝崑的剧作从现代艺术手法的实验与创新，深入到社会文化意识的质疑与批判。就 80 年代以后的新华现代主义文学而言，能够从形式技巧的创新；比如象征与隐喻的运用、意识流的叙事结构、不同文体的交织呈现，到本土文化的探索、建构以及批判性思维的激发，郭宝崑的剧作已将现代主义的内涵提升到一个新的，或者说是更深层次的维度。像《郑和的后代》剧中夹杂梦的独白、叙事与抒情诗、史料记载、文化议论；或《灵戏》的魔幻写实手法，对历史与记忆的多重视角叙述及意涵的重构；还是“棺材”、“老树”、“傻姑娘”、“妈妈”、“大鸟”、“小王子”、“郑和”等，各类型边缘意象的私营象征义涵都是具体的例证。此外，郭宝崑的戏剧不做绝对的价值或道德判断，没有“乌托邦”式的理想境界，却不停止追寻、探索、质疑，让读者/观众持续思考个人与社会的存在关系。虽然，郭宝崑不曾宣称自己受过现代主义思潮的影响，却拥有现代主义反叛既定思维模式、探索内心意识、创造语言新形式、强调批判意识的精神特质。正如余云所指出，郭宝崑一生都在不倦的寻找，寻找独特的艺术语汇、寻找属于

自己的剧场、寻找精神家园，文化身份的认同、寻找人和历史的真相、生命存在的意义。⁸⁷² 郭宝崑作为一个知识份子型的剧作家，对社会文化的关怀与批判精神，使其剧作的内涵跟存在主义“介入”的文学观达到某种程度的契合。事实上，郭宝崑的剧作所开展的新维度提升了本土现代主义多元表述的特质，故它们在新华文学场的存在意义与价值，应受到文学批评的重视。

⁸⁷²余云〈雕刻历史的自白〉，收录在陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第六卷·评论》，页 xvii。

第十一章 结论

未完成式与持续性：新华文学的现代性探索旅程

西方及台湾现代主义文学，自 60 年代起经由书刊的传播，进入新华文学场，受到当时思想前卫开放，充满创新意识及探索精神的年轻作者的认同。在仿效、实验现代主义文学的各种表现手法之外，他们还逐渐接受反叛既定艺术形式、传统体制规范，不断探索主体意识与思考存在问题的价值观。这股现代主义风潮，最初在“六八世代”群体中酝酿、萌发蔓延，通过诗作表现他们的现代性经验及追崇实践的现代诗学。于是，跟文学场内另一股以现实主义文艺观为主导的流派，形成对峙，分庭抗礼，引发不少文艺论争。可是，某些笔战却陷入意识形态批判，甚至人身攻击的困境，对创作没有实质意义。在这样的历史语境里求存，新华现代主义文学从来就是处于“众声喧哗”中；有作者短暂跟风，只在语言形式上追求新奇，以致作品晦涩难懂，潮流一逝就毫无价值。某些现代主义作者则我行我素，沉浸于个人的实验探索，有的也适时反省，走出自我的局限，开拓新路径。也有作者汇聚成小众，成为边缘群体自得其乐，跟主流文学场保持疏离。事实上，这正符合现代主义文学讲求自由、开放、多元化、强调个性、自我、主体性、独立思考，重视批判意识的内涵特质。这些特质，怎样融入新华文学创作中？以怎样的形式开展，又具有怎样的精神面貌？作为研究者，这是开启论述的问题意识，也是探讨与阐述“新华文学中的现代主义”的切入点。

梳理现代主义在新华文学场的历史脉络，从马华现代主义风潮起始、受台湾现代主义诗学影响及不同层面的接收，以至形成具“新华”特性的现代主义文学，其中经历“现实主义文艺群体”的责难非议，多场因创作观对立、批判话语差异造成误解而导致的论争，再对期刊杂志、副刊的编辑策略、文本风格型塑的梳理，最后显示出“现代主义”在新华文学场的历时性发展轨迹。换言之，对新华现代主义文学流变形成整体概念后，再深入探讨个别群体；包括社团、刊物、丛书的生产与传播，再分析个别作家（群）对各类文体——诗、散文、短/长篇小说、戏剧的不同表述方式，便能较准确地把握从 60 年代到 2000 年以前，新华现代主义文学的脉动。简言之，对“新华现代主义文学”的建构及其形式内涵，既能宏观亦能微观的审视。

这是笔者的研究动机与目的，正如最初提出的“问题”⁸⁷³，于是沿着这条思路前进，经层层深入挖掘、梳理、论析，对“考察‘现代主义’存在（或可能隐藏）于新华文学场——被凸显或被压抑——的各种形态”⁸⁷⁴，这个研究初始的想法，最后的确有所发现与收获。现将研究所得归纳成三点加以阐明，即（一）多元化的生产与传播形态；（二）多元化的表述与书写策略；（三）建构新华现代主义文学库。

（一）多元化的生产与传播形态

文学团体的成立是现代主义在文学场内获取文化权力与象征资本的重要途径。70 到 90 年代是现代主义文学团体的活跃时期，当时的“南大诗社”（1976-1979）、“五月诗社”（1978-2006？尚未解散），“阿裕尼文艺创作与翻译学会”（1980-1990）三个社团，拥有各自的创社理念、成立宗旨、出版刊物、丛书及各种形式的活动，业已是新华文学场认可，具代表性的现代主义文学团体。

从社团的成立与活动形态，可见“群体”对新华现代主义文学的生产与传播扮演重要的角色。这些“群体”不服膺于僵化的集体意识，尽管他们具有共同的创作理念与文学观，志同道合，聚集在一起，协力编辑同人刊物——《红树林》⁸⁷⁵、《五月诗刊》⁸⁷⁶、《同温层》⁸⁷⁷、出版丛书——五月诗社丛书⁸⁷⁸、同温层文丛；举办各类活动；如创作比赛⁸⁷⁹、诗乐演出⁸⁸⁰、诗展及文学史展⁸⁸¹、专题座谈会、开办诗歌讲习班⁸⁸²、翻译课程⁸⁸³、策划文艺副刊的“作品专辑”⁸⁸⁴等等，丰富多元，充满实验性的活动。社团对现代主义文学的推广、扩张、深化作用极大，且需要“群体”达致一定的共识，付出时间与精力。可见，这时期的现代主义者是一群活动力旺盛，意志明确，具团队精神的群体。

873第一章第一节议题范围与研究现状，页 5-6。

874第一章第一节议题范围与研究现状，页 6。

875第四章第一节之（三）《红树林》的创办及其现代主义风格，页 135-141。

876第四章第二节之（三）现代主义的行板：《五月诗刊》，页 149-153。

877第四章第三节之（三）文学的同温世界：《同温层》杂志与《同温层文丛》，页 168-174。

878第四章第二节之（二）个人与集体典律的建构历程：《五月诗社文丛》，页 144-148。

879第四章第一节之“全国新诗创作比赛”，页 125。

880第四章第一节之“诗乐创作与表演风气的兴起”，页 126-135 及第三节之“诗乐风继续徐徐吹拂”，页 161-166。

881第四章第三节之“面对我们的文学史：新马华文文学史展”，页 166-168。

882第四章第二节之“活动的推展与现代主义的传播”，页 154-156。

883第四章第三节之“文学活动的多元性实验”，页 158-161。

884第四章第二节之“活动的推展与现代主义的传播”，页 154。

在多元性的文学活动中，最具原创性与延续性的是“诗乐”创作。首先，从 1978 年“南大诗社”的云南园“诗乐发表会”到 1988 年“阿裕尼文艺创作与翻译学会”举办的“七月流火诗乐演唱会”，即从校园走入社区，将现代诗与音乐交融汇合，形成“诗乐化的现代主义”风格，实践了现代主义的创新与实验精神。其次，将本地现代诗中英对译是另一突破性概念。“五月诗社”认识到本土现代诗要跟世界现代主义文学对话，就需要有共同的语言平台，故《涉江》首推“本地中文诗英译专辑”。后来“阿裕尼文艺创作与翻译学会”开办翻译课程，跟前行者持相同的看法。在接受外来现代主义译作及汲取其养分的同时，本地诗作也尝试跨越语言疆界，以期跟世界文学平行交流互动。

多元化活动的推展仰赖群体力量，而创作风格的形塑却必须尊重个体性。社团都不以群体意识主导创作，而是包容、接纳个别作者的独异性，使他们展现各自的创作风格。譬如“五月诗社”中有梁钺《茶如说是说》和《浮生三变》、郭永秀《筷子的故事》、华之风《月是一盏传统的灯》等表现传统文化、古典意蕴与现代主义交叠⁸⁸⁵的诗作，也有南子《苹果定律》和《生物钟》⁸⁸⁶这类倾向理性批判的诗集；还有像希尼尔《绑架岁月》强化乡土意识的现代主义风格。

即便是“文学的同温世界”，也都各自抒发不同的现代感，发挥个人的表现技艺。如潘正镭的诗，从淳朴的赤子情怀延伸到历史与文化意识兼重；周望桦的散文是古典情绪与现代心灵交融，蕴含诗意与美感；莫邪的散文则流露现代女性知感兼备的个性美；彭飞的短篇小说在寻找自我，重树价值，探讨生存意义里展示现代性。作者的主体性得到充分的彰显，反而使他们归属的社团更具特色，形成多元共生的形态，对于现代主义文学的生产与传播，有深远的影响及文学史价值。

论及 60 年代末到 90 年代中，新华文学场编辑（群）主导的期刊、杂志、文艺副刊，确是现代主义编者（也是作者）实践编辑理念；包含文学观、审美意识，展示创意风格；包括美术设计、版型编排，经营人脉的文本空间。这些期刊杂志从《茶座》⁸⁸⁷、《接触》⁸⁸⁸、《楼》⁸⁸⁹、《风见鸡杂志》⁸⁹⁰到《后来》⁸⁹¹，都是小众文学媒介，生产与传播范围相

885第七章新华现代主义多元表述（二）传统文化与现代主义的交叠，页 259-277。

886第六章第一节，关于南子诗作的论述，页 246。

887第五章第二节之《茶座》现代文艺美学观实验室，页 186-188。

888第五章第二节之《接触》从现代文学走向文化艺术理论场，页 189-194。

889第五章第三节（一）《楼》的搭建与颠覆，页 196-200。

890第五章第三节（二）《风见鸡杂志》的叛逆与颠覆，页 201-206。

当有限。编者人数少，甚至由个人独立经营，像英培安主编的《茶座》与《接触》、林山楼主编的《楼》，且持续出版的时间不长，如《风见鸡杂志》出版两期、《楼》出版四期、《后来》也只有五期。比起有社团支持的刊物，在经费与人力资源方面相对窘迫与匮乏。然而，在新华现代主义文学刊物中，它们却是更具特色与代表性。

笔者认为，关键在于编辑（群），他（们）对于文学创作与办刊有迥异或坚持的理想与执著。1969年的《茶座》与1991年的《接触》，可说是英培安个人长期以来，涉猎研读各类现当代文学著作、文艺美学与批判理论的展示空间。比如英培安对电影、现代派绘画艺术的热爱及其知识，就展现在《接触》各期所刊载的电影理论、现代艺术评论文章里。从《接触》推介的外国作家作品，亦可了解英培安个人的阅读视域。如《苏珊·桑达论罗兰·巴尔特》、布莱希特的《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》、萨特《马克思主义与存在主义》、杨牧《凝神十集》⁸⁹²等篇什都是编者的所爱。

1979创办的《楼》，各期的封面设计、内页编排、插图、美术字体等都是林山楼个人审美品味的展现。1990年的《风见鸡杂志》无论是编辑理念、内容呈现、语言文字、编排设计、图像印刷以及文本的视觉效果等方面，都颠覆了本地文学杂志既定的模式，呈现出编辑群创新又叛逆的编辑风格。毋庸置疑，其编辑群，蔡深江、殷宋玮、黄广青、陈英豪等人都是80、90年代新华文坛上，创作观特立独行的新生代作者。虽然杂志的“寿命”短暂，它在当时所造成的文学现象以及对后来更年轻的编/作者的影响是存在的。办一份自己（同好）想看的杂志，拥有专属自己的创作空间，表达自己个人的思想情感，抗拒通俗与主流文学观，或进一步批判刻板僵化的意识形态，是“小杂志”的特性，也是现代主义编者的理想与追求。

至于《后来》的编辑群是一个非常规的“群体”，六位编辑都可能独立办一份个人风格的杂志。然而，作协将他们聚集在一起，也就是外在因素促使《后来》的产生。因此《后来》是群体与个人元素汇集，经协商后，生成的编辑风格独特的文学杂志，是一种空前绝后的生产与传播形式。尽管“后来主义”被某些评论者质疑，并视为一种“不管意识”

891第五章第三节（三）《后来》的出现与匿迹，页206-216。

892表（一）：各类理论与表（二）：中外作家及作品，页190-193。

⁸⁹³，《后来》的创作概念与呈现方式却吸引、激发一批开始写作的年轻人，如周德成、黄浩威、陶宗旺等，他们后来成为新华第四代现代诗人。

至于文艺副刊，笔者将它视为大众传播媒介里的“现代主义堡垒”。相对于“小杂志”，它们面向的读者群是众多的。虽然读者人数难以计算，但副刊的“隐性文艺人口”肯定是存在的。创刊于 1980 年的《浮雕》⁸⁹⁴与 1981 年的《文林》⁸⁹⁵，都是编辑主导的副刊，主编杜南发将个人从“诗乐现代主义”积累而来的美学与创作经验，结合向台湾副刊主编瘳弦和高信疆学习的主动编辑策略，跟当时活跃的“同温层群体”及“五月诗社同仁”频繁互动，遂开创了具“多元现代主义景观”的文艺副刊。2012 年 6 月 22 日，笔者跟主编杜南发做访谈时，问及“主编在副刊的生产与传播方面扮演什么角色？”杜南发回答：

我认为人的主动性很重要，编辑要愿意去开创，去发掘新动向，提出新方案，才能够将天时地利人和全部结合在一起。并不是现在的客观条件比过去差，或是过去的文艺风气比较盛，应该是人（主编）做出来的。⁸⁹⁶

由此，可见副刊主编个人的热忱、坚持、创意、人文素养及文化视野，深深地影响及主导着副刊的编辑方向与风格。因为有多种样式的个人风格，才能构成“多元性”的新华现代主义文学风貌。笔者也发现，90 年代以后的文艺副刊还有值得探讨的议题，譬如不同时期，编辑主导文艺副刊之间的编辑策略与版型风格的比较，从中必能看出副刊现代主义风格的变化。因此，期待有后续研究的机会。

（二）多元化的表述与书写策略

多元化的生产与传播形态使新华现代主义得到扩展深化，活化文学场氛围，激发更多作者参与创作。要更深入了解新华现代主义文学的实质内涵与实践方法，则须分析个别作者的创作文本。

于是，笔者按“课题”；如第六章“先行者与现代主义的拓荒”、第七章“传统文化与现代主义的交叠”、第八章“文学原乡与现代主义的追寻”等，即结合作者的呈现手法（表层结构）与文本意涵（深层结构）

⁸⁹³第五章第三节之（三）“关于‘后来主义’与‘不管意识’的论争”，页 213-216。

⁸⁹⁴第五章第四节（一）《浮雕》上的现代主义刻痕，页 218-222。

⁸⁹⁵第五章第四节（二）《文林》中的多元现代主义景观，页 222-228。

⁸⁹⁶附录（六）：期刊、副刊编辑访谈记录，页 481。

拟定课题，将作者归入相关课题，进行论析，为个别作者的现代主义风格定性，同时以之阐明新华现代主义的多元表述特性。但是在选取作家作品时，发现数量庞大，作家有 58 位（以出版单行本作者为主，多人选集中出现的作者还不算在内），而作品集总数 160 本（包括个人作品与多人合集），所以不可能都做分析。笔者须从中选取最具代表性的作家及作品，亦深知选择有主观判断的成分。在同一课题内论析多位作家，个别作家的作品也要取舍，这么一来就难以探究单一作家的整体风格。因此，笔者经多重阅读与思考，反复修订课题与框架，针对性地选取相关作家作品，以期论析能够精确。某些不在论述中的作家，不是笔者不将他们纳入，如潘正镭、希尼尔、谢裕民，韦铜雀，其诗或小说的现代意识与技巧，实可另设课题深论；如“主体意识的彰显与本土性的建构”。由于本论文篇幅的局限而须割舍，以集中论述几位作家及其作品。因为笔者相信，他们较能明确地阐释本论文所拟定的新华现代主义多元表述课题。如前所述，新华现代主义的多元性不是一个固定的形态，而是开放性的，容许新元素加入。故未来有再书写的机会，当把未论及的部分纳入研究范围。

本论文拟定“多元表述”课题，考虑到作家的书写策略与风格的独异性，亦考虑到不同文体的呈现。于是，分析的文本涵盖现代诗、散文、短/长篇小说与戏剧。无可否认，新华现代主义文学以“诗”的实验先锋，跟世界现代主义文学的发展形式相似。故论述从先行者的现代主义拓荒经验开始，探讨“六八世代”的现代意识与创作实践。作者群的现代主义诗学观，明显地受到西方或台湾现代主义诗歌的启蒙。对于现代文明的批判与传统艺术形式的反叛，也追随着启蒙者的步履。譬如西方语境中的“荒原意识”、对现代物质文明的质疑、存在的焦虑、人性的异化、疏离等现代主义文学命题，都被诗人群体转化、挪移，运用象征、暗示、隐喻等手法呈现在作品中。如谢清〈哭泣的神〉、流川〈活在现代〉、南子〈夜的断面〉、林方〈迷路者〉、吴伟才〈兽〉、孟仲季〈图书馆内〉、英培安〈手术台上〉等都是此类诗作。《新加坡 15 诗人新诗集》的“序”则可视作“六八世代”的现代诗学“宣言”⁸⁹⁷，而《诗集》本身亦可被当作新华现代主义文学的拓荒典籍。尽管“六八世代”的诗作有不少语义艰涩难懂，营造过于个人化的象征，却也因此凸现代性的含混与深义。如同现代诗中的文化意象“仙人掌”⁸⁹⁸，“六八世代”在

897第六章第一节之《新加坡 15 诗人新诗集》的“现代诗学”，页 238-240。

898第六章第一节之现代性深义的探索与实践，页 242-244。

60年代创新意识相对荒芜的文学场，坚持他们的艺术信念与创作理想，为新华现代主义文学拓荒，其文学史价值应被肯定。另外，笔者认为，王润华70年代携带他的现代主义创作及批评理论加入新华文学场，参与现代主义文学的生产与传播⁸⁹⁹，且首先影响“南大诗社”群体的现代主义探索，也具有开拓意义。尤其他运用西方现代批评理论分析新华现代主义作品，引进学理性的评论方法，对新华现代主义创作具有一定的启迪与提升作用。这种由外至内的“介入与影响”是应该被论者正视。

笔者还发现，文学的“接受与影响”之间存在着极大的可能性与开创力。论析“文学原乡与现代主义的追寻”一题，就发现80年代到台湾接受大学教育的新生代作者，在自由开放的学习环境中受到的潜移默化与文学刺激，使他们回返岛国后开创出不同于原生文学场的现代主义书写策略，为新华现代主义的多元表述增添另一层维度。笔者认为，蔡深江与殷宋玮是两位语言风格及创作观最具特色的留台作者。于是，从蔡深江诗作里的“台北意象”、“历史文化意识”一路论析到散文《漫步经心》、《迷路地图》以至“文字黑店”专栏的独创性语言策略与思考逻辑⁹⁰⁰。然而，具相同文学影响的殷宋玮，却呈现出迥异的书写风格。于是深入探讨殷宋玮散文的“画面与声音”、“意象与情致”的有机结构，如何将繁复的感知与绵密的思维转化成“可感觉性”的语言，以建构其“棲身书写”的特质；即知性、敏感性、倾诉性及潜意识里的孤独性与反思性。⁹⁰¹笔者认为，殷宋玮的“棲身书写”风格是新华现代主义文学场内的一道“异质风景”。此前没有论者将殷宋玮的散文置于新华文学语境中如此深论。这就是所谓的“隐藏”文本，它存在着却没有受到关注，故笔者力图将它显现在新华现代主义多元表述的脉络里，给予肯定。

另一也是被“隐藏”，但是在现代主义文学场之“外”，值得论者关注的是剧作家郭宝崑及其剧作。笔者不用“排除在外”而是“隐藏在外”，因为郭宝崑的剧作在新加坡文化艺术场域是备受重视的，关于他戏剧表演艺术的探讨与论著相当丰富，文学场似乎就不把他归入。可能是戏剧涉及表演艺术，戏剧文本呈现的方式跟一般文学作品又有差异，将剧本当文学作品，阅读或分析显得不够文学性。然而，经过反复研读，笔者认为，郭宝崑80年代重新出发的剧作，抽离表演艺术的形式，就文

899第六章第二节介入与影响：王润华的现代主义创作与批评理论，页250-256。

900第八章第一节从“台北意象”漫步、迷路到“文字黑店”的蔡深江，页283-299。

901第八章第二节“棲身书写”作为语言存在形式的殷宋玮，页300-318。

学的表现形式与精神内涵方面审视，其艺术手法的实验与创新，对存在的思索、对社会文化意识的质疑与批判，都饱含丰沛的文学现代性，绝对可以归入现代主义文学范畴，将它们视作新华现代主义多元表述的另一新维度。笔者从“梦的运用”、“边缘意象的塑造”与“记忆的重构”三种呈现手法，探讨其剧作，如何阐述关键题旨“孤独个体的现代性体验”⁹⁰²，以期充实新华现代主义文学的多元表述内涵。

至于小说方面，毋庸置疑，英培安的长篇创作，已是新华文学场内现代主义小说艺术的坐标。在探讨英培安小说的现代主义叙事策略⁹⁰³中，亦了解英培安怎样把他从阅读西方现代小说著作及各种文艺理论所汲取的技法、知识与思想；如心理写实、荒谬及黑色幽默、存在主义哲学、叙事学、后设及复调小说等等，转换运用在自己的小说创作里，创造个人的小说叙事法则。换言之，从英培安积累多年的现代小说叙事策略里，可梳理出一条他个人的现代主义小说创作轨迹，这同时也是新华现代主义小说典律的建构。

笔者也注意到，新华现代诗发展到 80 年代，有一股回归传统的创作趋势。即从传统文化中寻找创作素材，深化与开阔现代诗的内涵意境。有论者谓之具华族特色的新华现代诗。笔者认为，诗人已不再单纯想“回归传统”，而是以“传统文化”作为现代人存在处境的观照。笔者从梁钺、郭永秀、杜南发、华之风等诗人的作品，探讨“传统文化与现代主义的交叠”，发现对诗人而言，“传统/古典”更多是创作的客体，借它来阐释现代人的情感意识才是关键题旨。此课题虽不是绝对的创新概念，却也是构成新华现代主义多元表述的一个面向。

笔者相信，“多元化的表述与书写策略”既凸显作家个人的创作风格，又使新华现代主义文学范式持续拓展，其中有继承，也有演变。因此，即使前行代或高蹈现代主义作家（**High Modernist Writers**）从新华文学场淡出，风潮也许消退，创作及精神意识并没有终结。

（三）建构新华现代主义文学库

张锦忠在论及星马现代主义文学（文学复系统）⁹⁰⁴的翻译与创作文学界限模糊不清的现象时，曾指出：

902第十章郭宝崑戏剧对存在的思考与认同的探索，页 350-372。

903第九章英培安小说的现代主义叙事策略，页 319-349。

904张氏的“文学复系统”（**Literary Polysystem**）论述概念是根据以色列文化符号学者易文-左哈尔（**Itama Even-Zohar, 1939-**）的复系统理论（**Polysystem Theory**）推演而来的。

《星在疾行》在梁明广与陈瑞献近三十年后的回顾叙事中，不是《南洋商报》的《文艺》副刊所刊登第一首“译诗”，而是第一首“诗”，这说法既彰显了翻译文学在马华文学复系统中的位置，也陈述了星马现代主义文学文库（repertoire）的处境或窘境，以及编者身为文库生产操作者（patron/manipulator）的因应之道。马华文学现代主义虽然经历前后两波运动[……]的推展扩散，整体而言颇有建树，也在马华文学史上留下了轨迹，但就对现代性的追求而言，恐怕仍是未竟之业（incomplete project），而其中最大的问题在于现代主义文学产品的贫瘠。前卫的实验作品不够多，社会性强烈的现代风格文本极少，思想尖锐的论述更是凤毛麟角。⁹⁰⁵

张锦忠关于马华现代主义文库匮乏的说法，有其依据，却也些偏见。随时间推移，文学场的发展与变迁，新华现代主义文学作品的量与质，不能说急速增长提升，却已摆脱匮乏的窘境。张锦忠认为经十几年发展到七〇年代中叶，尽管作家辈出，各显风采，却只有陈瑞献的作品质量具丰，备受肯定。⁹⁰⁶笔者认为，张锦忠若能将视角从陈瑞献身上转移，深入勘察新华文学场内现代主义的持续发展形态，应该会有不同的看法。由于张锦忠的研究对象始终聚焦在梁明广与陈瑞献两人，以致研究范围无法扩大，观点有偏差是在所不免的。所以，笔者期望跟张锦忠商榷。

笔者相信，显示文库的生产与建构，是检视现代主义文学在新华文学场总体表现的实证。

新华现代主义文库的建构时间，可从 1968 年算起，且不应忽视此前在台北出版，随作者一起进入新华文学场的作品集，它们是 1966 到 1968 年间，王润华与淡莹的三本诗集与一本散文集⁹⁰⁷。综观，自 1968 到 2000 年，出版的各文类单行本总计有 142 本，诗集数量最多，共 70 本；散文集次之，有 33 本，小说集 30 本，戏剧集 4 本，评论集 5 本。若将 2000 年后出版，经查证所收作品写于 2000 年之前的 18 本集子，包括诗集 8 本、散文集 2 本、小说集 4 本、戏剧集 4 本合计，文库总数是 160 本。⁹⁰⁸

1968 到 2000 年间，新华现代主义文学单行本出版数量统计表：

905张锦忠《南洋论述》，页 180。

906张锦忠《南洋论述》，页 180-181。

907诗集：王润华《患病的太阳》（蓝星诗社，1966）、淡莹《千万遍阳关》（星座诗社 1966）、《单人道》（星座诗社，1968）。散文：王润华《夜夜，在墓影下》（中华出版社，1966）。王润华另一诗集《高潮》（星座诗社，1970 年）不归入此文库。

908附录（一）：作品集列表（一）及（二），页 438-444。

年度\文类	诗歌	散文	小说	戏剧	评论
1968-69	7		1		
1970-71	6				1
1972-73	1		1		1
1974-75	2				
1976-77		1			
1978-79	5				1
1980-81	5				
1982-83	5	4	1		
1984-85	3	2	3		
1986-87	1	1	2	1	1
1988-89	10	6	5		
1990-91	4	5	4		
1992-93	6	4	2		
1994-95	3	3	2	1	1
1996-97	5	3	5	1	
1998-99	6	2	3		
2000	1	2	1	1	
总数	70	33	30	4	5
	共计 142 本				
2001-11	8	2	4	4	
总数	78	35	34	8	5
	共计 160 本				

从统计表看来，近 40 年间的出版产量不能说非常丰盛。不过，出版产量不能刻板地等同于作品质量。笔者认为，文库的建构应视作新华现代主义文学典律生成的起点，从新华现代主义文学发展的历程⁹⁰⁹，窥探典律生成的脉络，已相当明确的。接着，将阐明文库建构历程中几个值得关注与突显的重点。

首先，“六八世代”作为新华文学的现代主义先行者，以“五月出版社”为名，从 1968 到 1973 年间，共出版 14 本单行本，呈现现代主义

909附录（七）：新华现代主义文学纪事年表，页 482-494。

文学在拓荒时期的创作成果。牧羚奴的《巨人》是新华文学场第一本个人现代诗集，其《牧羚奴小说集 1964-1969》也被视为第一本现代小说集。《新加坡 15 诗人新诗集》则是诗人群体以“异质同构”的诗学观，展现先行者的现代意识与创造力。其中谢清的诗集《哭泣的神》获得 1976 年全国（华文诗歌组）书籍奖，这是前行诗人不懈的尝试与实验，且经历流派间激烈论争后，受到国家文学奖认可的第一本现代诗集，具有标志性意义。此外，“五月出版社丛书”⁹¹⁰中两本仅有的评论集；即《蓁蓁论文集》与《流川评论集》可视为新华现代文艺评论的垦荒之作，除文学批评价值外，更具文学史意义。因为没有文学批评的参与，作品缺乏深度与理论性评析，就难有质量的提升。笔者注意到，多年后文库只增添另外 3 本评论集；即周灿（周国灿，1934-）的《剥蕉记——新诗欣赏与分析》、周维介《文学风景》及王润华《从新华文学到世界华文文学》。严格说来，后者才算是明确地运用现代主义批评理论分析创作文本的评论集。这显示新华现代主义文学在评论方面仍匮乏，尽管单篇评论见诸于副刊、杂志期刊、研讨论文集或文学史内有限的评述章节。换言之，创作与评论没有并行增进，或作品没有被深度解读，更甚者是现代主义作品生产了，却未必得以传播。这个问题值得进一步探讨。

其次，“五月出版社”的第二本选集；即《8 人诗集》⁹¹¹，其作者群已不是“六八世代”，而是继他们之后，新华诗坛的第二代现代诗人群体。这本选集收集的多是这群诗人的少作。然而，如潘正镭所言“一连串的思考探索实验与追求”与林也所强调的“一个诗作者可不能沾沾自喜于移植一株果树的成绩”⁹¹²。可见，年轻诗人自觉地开拓本土的现代主义诗艺空间，说明前行的拓荒者已后续有人。接着，《十三人散文选》与《八人诗汇》两本合集⁹¹³出现，他们的出版概念相近，是融合了两代作者的实验与创新精神的成果。

910附录（四）：丛书列表，页 452。

911《8 人诗集》的作者包括：林也、丘静溪（蔡雅笛，1954-）、郑英豪（1954-）、望无际（林鹤华，1953-）、陈来水（1954-）、黄继豪（1953-）、陈牧元（陈光裕，1955-）、潘正镭（1955-）。

912《8 人诗集》（新加坡：五月出版社，1975），页 84。

913《十三人散文选》的作者包括：郑英豪、文恺、林山楼、谢清、黄继豪、西河州（王宝洲，1950-）、潘正镭、莫邪（杨萱，1951-）、陈来水、南子、沈璧浩、林鹤华、薛依云（1958-）。《八人诗汇》的作者包括：伍木（张森林，1961-）、希尼尔（谢惠平，1957-）、戴畏夫（傅来兴，1958-）、火雷红（余德根，1958-）、川依特（1959-）、杜宇玲（刘慧娟，1957-）、采凡音（李群好，1959-）、傅艾笙（1959-）。

另一要点是，从 1979 年起，“五月诗社文丛”⁹¹⁴成为新华现代主义文学作品出版的领航者。《五月诗刊》编者曾阐明，“五月诗社”自成立以来，一直以出版丛书为诗社的重点活动。此丛书中有 19 本个人诗集，其中 5 本获颁全国（华文诗歌组）书籍奖；即 1982 年南子的《苹果定律》、1984 年梁钺的《茶如是说》、1990 年希尼尔的《绑架岁月》、1994 年华之风的《月是一盏传统的灯》和淡莹的《发上岁月》，郭永秀《筷子的故事》则获 1990 年诗歌高度表扬奖。其他非此文丛系列的现代诗集也获得书籍奖肯定，如 1982 年蓁蓁的《蓁蓁诗》、1984 年潘正镭的《告诉阳光》、1992 年杜南发的《心情如水》、1996 年韦铜雀的《孤独自成风暴》。其实这些诗人跟“五月诗社”都有互动，他们的作品曾在《涉江》或《五月诗刊》上发表。由此可见，发展至 80、90 年代，现代诗社与诗集确是在新华文学场积累了一定的文化资本，逐渐奠定其文学地位。

小说集则次之，获颁全国书籍奖的小说集（包括短篇与微型小说）则有 1986 年林康的《长歌当哭》、1988 年英培安的《一个像我这样的男人》、1990 年孙爱玲（1949-）的《碧螺十里香》、1992 年张挥（张荣日，1942-）的《45.45 会议机密》、1994 年希尼尔的《生命中难以承受的重》。张挥与希尼尔皆是新华微型小说的先锋。微型小说在 80 年代以后在本地兴起，以表现现代都市生活的荒谬处境及异化人性为题旨，题材多以社会文化现象为多⁹¹⁵。由于篇幅短小，极为考验作者的构思与叙述技巧。90 年代开始，华文微型小说创作比赛频繁⁹¹⁶，不仅作者受到鼓励，激发丰富的创意，且资深诗人或已有名气的青年作家也加入创作行列，为新华文库增添不少创新文本。如谢裕民《世说新语》、南子《惊鸟记》、希尼尔《认真面具》、董农政《没有时间的雪》、彭飞《人间笔记》、吴耀宗《火般冷》等。

值得关注的是，文库中数量仅次于小说的散文，80 年代获褒扬的作品集几乎阙如。直到 1992 年才有莫邪的散文集《尘与土》获该年全国书籍奖与吴韦材的《泥土手记》获高度表扬奖；梁文福的《眉批情》获 1994 年全国书籍奖，1996 年再以散文集《自然同窗》获奖。此后，国家

914附录（四）：丛书列表，页 452-453。

915由于数量众多，本论文不作做深论。相关研究可参见刘碧娟《新华微型小说研究（1980-1999）》（南洋理工大学国立教育学院硕士论文，2004）。

916“亚细安青年微型小说奖”从 1992 年起两年举办一次，由新加坡作家协会与新加坡扶轮社联办。

艺术理事会停颁书籍奖，改为新加坡文学奖⁹¹⁷。同是两年一度，但只颁给一或两位作家，不同于书籍奖分文类表扬。其实，不论何种形式的奖项，作家及作品集能得到国家文学的认可，即是象征资本的积累，对新华现代文学典律的生成具有一定的指标性。

同时，从文库中也看到新生代作家不断冒现与成长。继“五月诗社文丛”之后，1982到1990年间陆续推出各文类单行本的《同温层文丛》⁹¹⁸，是新华第二代现代主义作者群积极编辑同人刊物，推广诗乐及筹划文学多元化展演等活动的同时，在写作方面的成果积累。如周维介散文集《收割手札》与评论集《文学风景》、潘正镭诗集《告诉阳光》与《赤道走索》、彭飞小说集《门外》与散文集《生命在说》等都属于此文丛。

至于新华现代主义第三代作者群，在活动形态上跟前辈们很不同。他们多数在80年代中后期的早报副刊，如《文艺城》上展露锋芒，有者在各类创作比赛中备受肯定，如蔡深江的《山尼拉乌他马及其他》获得1987年第三届金狮奖新诗首奖、《漫步经心》获得1990年台湾时报文学奖散文类甄选奖及吴鲁芹散文奖。吴耀宗的《媚将》获得1986年全国小说创作比赛第二名、《人间秀气》获得1989年第四届金狮奖小说组表扬奖、《河马慢跑》获1994年第三届亚细安青年文学奖（微型小说）首奖、诗集《孤独自成风暴》获1995年全国书籍奖等。有者在副刊上发表创作专栏系列，如殷宋玮在1990年3至10月间的“无座标岛屿”系列、蔡深江在1992年7至11月间的小品专栏“文字黑店”、非心在1993年6至10月的小品专栏“小步殿堂”。他们在不同文类中经营各自的创作世界，对文学现代性有实验性更强的表述形式。然而，他们不结社，重视独立与个别性，鲜少办同人刊物，即便有，像《风见鸡杂志》则标榜小众媒体的经营方式，对团体活动不积极。像《后来》杂志由作家协会委派作家林高作召集人组成的编辑团队，并没有参与作协的其他活动，杂志停刊后，编辑群也就解体。诚然，独自经营的文学生产形态，亦有它独特的书写风格。像蔡深江《如果不能回头就忘记月光》、韦铜雀《孤独自成风暴》、黄广青《受难前书》等诗集；梁文福《最后的牛车水》、蔡

⁹¹⁷新加坡文学奖设立于1991年11月，每年轮流颁发英文小说与诗歌作品。2000年以后，加入华、马、印三种语文的创作。英培安三度获奖，即2004年《骚动》、2008年《我与自己的二三事》与2012年《画室》。2006年是谢裕民的《重构南洋图像》（2005）、2008年是希尼尔的《希尼尔小说选》、2010年谢裕民的《m40》与吴耀宗的《半存在》（2008）共享。

⁹¹⁸附录（四）：丛书列表，页453-454。

深江《灰狼的事》、柯思仁《寻庙》与《梦树观星》、殷宋玮《名可名》与《无坐标岛屿纪事》、李慧玲《习惯忧愁》等散文集，还有吴耀宗《人间秀气》短篇小说集等，都是 80、90 年代新华文学场内独具创作特色的作品集。此外，像谢裕民（早期笔名依汎伦，1959-）也不属于任何文学团体，其微型小说集《世说新语》、短篇小说集《最闷族》与《非壹般是非》都是极具个人风格的选集。

另外，值得突显的是 80 年代后期，新华现代主义小说文库几乎是由英培安的创作文本所建构。1985 年出版短篇小说集《寄错的邮件》之后，英培安投注心力于中长篇小说叙事的经营，《一个像我这样的男人》、《孤寂的脸》、《骚动》三部即是英培安十多年来的创作成果。2004 年英培安以《骚动》获颁新加坡文学奖，它也是一部备受国内外文学界关注的新华现代小说。2000 年后出版的另外两部长篇，《我与我自己的二三事》及《画室》亦分别获得 2008 年及 2012 年的新加坡文学奖。同时，它们也被香港《亚洲周刊》选为 2006 与 2011 年度中文十大小说之一。英培安的小说不仅丰富了新华现代主义文学库，成为本土现代主义小说的典律，更使新华现代小说进入台湾、香港的文学界。此外，英培安也出版“双语诗集”（*Poems*, 2012）及英译版的《一个像我这样的男人》“*A Man like Me*”（1993）、《骚动》“*Unrest*”（2012）与《画室》“*Art Studio*”（2013），后者也有意大利文版“*L'ATELIER*”（2013）。英培安的小说已被纳入世界文学库，新华现代主义文学也由此取得国际文学场的象征资本。

至于戏剧文本则仍匮乏。尽管 80 年代以后，华语剧场在郭宝崑的带领下进入跨语言文化的表演创作而活跃起来。然而，作为文学作品的戏剧在文库里还是少数。现有的个人戏剧集，是郭宝崑的《棺材太大洞太小》及《边缘意象》、柯思仁的《市中隐者》与《刺客·乩童·按摩女郎》。另外两本戏剧选集是朱立新主编的《亲密观戏=free seating》与李世炬等编的《戏剧盒：1992-2002》，收录 90 年代以后，剧场工作者的实验剧（表演）文本，这部分当由剧场研究者考察，这里不做论述。

从“多元化的生产与传播形态”与“多元化的表述与书写策略”的阐述中，已清楚地看到“多元性”是新华现代主义文学的基本特性，而“文学库”的建构也证明新华现代主义文学的丰富性。

随着时间与社会文化语境的变迁，新华现代主义文学必定会有新元素出现及加入，跟原有的形式与内涵互动，不断地创新、突破、建构，再质疑、反叛、颠覆原有既定的形式与内涵，它们或补充精进、或演化

出新形态。创作者既有可能回到起点，重新寻找，发现新元素，一直不断地探索、实验、挖掘、发现。这样的存在状态，应视为新华文学的现代性探索旅程，一种未完成式、持续性的文学旅程。因此，此次研究所得，并非绝对性定论，而是阶段性的观察与总结。

最后，笔者希望这个研究能为新华文学的现代性建构尽一点绵力，开拓不同面向的论述视角，抛砖引玉，以期未来有更多关于新华现代主义文学的、不同层面的观察与研究出现，丰富新华现代主义文学史与批评领域，更希望新华文学作品能受到更全面、更具深度的学术关注。

参考书目

中文论著

专著

艾森斯塔特 (S.N Eisenstadt) 著, 旷新年, 王爱松译《反思现代性》(北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006)

芭特拉 (Marilyn Butler) 著, 黄梅, 陆建德合译《浪漫派·叛逆者·反动派: 论十八、十九世纪英国文学》(香港: 牛津大学出版社, 1998)

班雅明 (Walter Benjamin) 著, 张旭东, 魏文生译《发达资本主义时代的抒情诗人: 论波特莱尔》(台北: 脸谱出版社, 2002)

白先勇等著《现文因缘》(台北: 现文出版社, 1991)

——《第六只手指》(台北: 尔雅出版社, 1995)

——《树犹如此》(台北: 联合文学, 2002)

白垚《缕云起于绿草》(八打灵: 大梦书房, 2007)

柏杨主编《新加坡共和国华文文学选集·小说篇》(台北: 时报文化出版事业有限公司, 1982)

——《新加坡共和国华文文学选集·散文篇》(台北: 时报文化出版事业有限公司, 1982)

——《新加坡共和国华文文学选集·杂文篇》(台北: 时报文化出版事业有限公司, 1982)

——《新加坡共和国华文文学选集·诗歌篇》(台北: 时报文化出版事业有限公司, 1982)

——《新加坡共和国华文文学选集·史料篇》(台北: 时报文化出版事业有限公司, 1982)

布尔迪厄《艺术的法则——文学场的生产与结构》(北京: 中央编译出版社, 2001)

蔡源煌《从浪漫主义到后现代主义: 文学术语新诠》(台北: 雅典出版社, 1998)

陈大为《亚洲中文现代诗的都市书写(1980-1999)》(台北: 万卷楼图书

- 股份有限公司，2001）
- 《诠释的差异：当代马华文学论集》（台北：海华文教基金会，2004）
- 陈大为、钟怡雯主编《20世纪台湾文学专题 I：文学思潮与论战》（台北：万卷楼图书股份有限公司，2006）
- 陈大为、钟怡雯、胡金伦《赤道回声——马华文学读本 II》（台北：万卷楼图书股份有限公司，2004）
- 陈芳明《后殖民台湾——文学史论及其周边》（台北：麦田出版，2002）
- 《孤夜独书》（台北：麦田出版，2005）
- 《台湾新文学史（上/下册）》（台北：联经出版事业股份有限公司，2011）
- 陈国球，王宏志，陈清桥编《书写文学的过去——文学史的思考》（台北：麦田出版，1999）
- 陈嘉明《现代性与后现代性十五讲》（北京：北京大学出版社，2006）
- 陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第六卷：评论》（新加坡：八方文化创作室，2006）
- 《郭宝崑全集·第七卷：论文与演讲》（新加坡：八方文化创作室，2008）
- 《郭宝崑全集·第八卷：访谈》（新加坡：八方文化创作室，2011）
- 陈谦《文学生产、传播与社会：解严后诗刊选题策略析论》（台北：威秀资讯科技，2010）
- 陈清桥编《文化想象与意识形态：当代香港文化政治评论》（香港：牛津大学出版社，1997）
- 陈瑞献《陈瑞献选集》（新加坡：新加坡文艺协会，1998）
- 陈义芝《声纳：台湾现代主义诗学流变》（台北：九歌出版社，2006）
- 《现代诗人结构》（台北：联合文学，2010）
- 陈志锐《出人意料，入文艺中：文学艺术中的另类现象学》（新加坡：八方文化创作室，2009）

David Lodge 著，李维拉译《小说的五十堂课》（台北：木马文化出版社，2006）

杜南发编《风过群山》（台北：远景出版事业，1982）

方桂香《巨匠陈瑞献》（新加坡：创意圈工作室，2002）

——《新加坡华文现代主义文学运动研究——以新加坡南洋商报副刊〈文艺〉、〈文丛〉、〈咖啡座〉、〈窗〉和马来西亚文学杂志〈蕉风月刊〉为个案》（新加坡：创意圈工作室，2010）

——《因为你就在我的视野里——新加坡华语语境中的本土关怀》（新加坡：创意圈工作室，2004）

方桂香主编《陈瑞献选集·译著卷一》（新加坡：创意圈工作室，2006）

——《陈瑞献选集·译著卷二》（新加坡：创意圈工作室，2006）

——《陈瑞献选集·译著卷三》（新加坡：创意圈工作室，2006）

——《陈瑞献选集·散文/评论卷一》（新加坡：创意圈工作室，2006）

——《陈瑞献选集·散文/评论卷二》（新加坡：创意圈工作室，2006）

——《陈瑞献选集·诗歌卷一》（新加坡：创意圈工作室，2006）

——《陈瑞献选集·诗歌卷二》（新加坡：创意圈工作室，2006）

——《陈瑞献选集·寓言卷》（新加坡：创意圈工作室，2006）

——《陈瑞献选集·小说/剧本卷》（新加坡：创意圈工作室，2006）

方修《马华文学的现实主义传统》（新加坡：洪炉文化企业公司，1976）

——《新马文学史论集》（香港、新加坡：三联书店，新加坡文学书屋联合出版，1986）

——编《新马文学史丛谈》（新加坡：春艺图书，1999）

——编《新马华文学新文学六十年》上、下册（新加坡：青年书局，2006-2008）

符和水，李选楼编《新马华文作家作品论集（下）》（新加坡：新加坡文

- 艺协会，2004）
- 高行健《没有主义》（台北：联经出版事业，2001）
- 《现代小说技巧初探》（广东：花城出版社，1981）
- 郭建文，张夏祯主编《郭宝崑：风风雨雨又一年》（新加坡：闯新文化私人有限公司，2002）
- 贺尔·福斯特（Hal Foster）主编，吕健忠译《反美学：后现代文化论集》（台北：立绪文化，1998）
- 何炳彪主编《南洋大学学术论丛第二系列第三卷·梁春芳卷》（新加坡：青年书局，2009）
- 何金兰《文学社会学理论评析：兼论在中国文学上的实践》（台北：桂冠图书，1989）
- 胡月宝《鱼尾狮与鱼尾狮旁的花木兰——当代新加坡华文文学论文选》（桂林：广西师范大学出版社，2010）
- 黄继持《现代化、现代性、现代文学》（香港：牛津大学出版社，2003）
- 黄锦树《谎言或真理的技艺：当代中文小说论集》（台北：麦田出版，2003）
- 《马华文学与中国性》（台北：元尊文化，1998）
- 《文与魂与体：论现代中国性》（台北：麦田出版，2006）
- 《马华文学与中国性》增订版（台北：麦田出版，2012）
- 黄孟文主编《东南亚华文文学大系·新加坡卷·孙爱玲文集》（厦门：鹭江出版社，1994）
- 《东南亚华文文学大系·新加坡卷·南子文集》（厦门：鹭江出版社，1995）
- 黄孟文、徐迺翔主编《新加坡华文文学史初稿》（新加坡：新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司，2002）
- 黄孟文《新华文学·世华文学：评论与史料选辑》（新加坡：云南园雅舍，2008）
- 黄万华《新马百年华文小说史》（济南：山东文艺出版社，1999）

- 简政珍《台湾现代诗美学》（台北：扬智文化事业，2004）
- 解志熙《生的执著——存在主义与中国现代文学》（北京：人民文学出版社，1999）
- 金元浦主编《文化研究：理论与实践》（河南：河南大学出版社，2004）
- 克利福德·吉尔兹著，王海龙、张家瑄译《地方性知识：阐释人类学论文集》（北京：中央编译出版社，2004）
- 柯庆明《台湾现代文学的视野》（台北：麦田出版，2006）
- 柯思仁等编《边缘意象：郭宝崑戏剧作品集（1983-1992）》（新加坡：时报出版社，1995）
- 柯思仁、陈乐《文学批评关键词：概念·理论·中文文本解读》（新加坡：南洋理工大学中华语言文化中心，八方文化创作室，2008）
- 柯思仁、潘正镭主编《郭宝崑全集·第一卷：华文戏剧①1960/1970年代》（新加坡：八方文化创作室，2005）
- 《郭宝崑全集·第二卷：华文戏剧②1980年代》（新加坡：八方文化创作室，2006）
- 《郭宝崑全集·第三卷：华文戏剧③1990年代》（新加坡：八方文化创作室，2009）
- 柯思仁、郭庆亮主编《戏聚现场：新加坡当代华文剧作选·卷一》（新加坡：八方文化创作室，2010）
- 《戏聚现场：新加坡当代华文剧作选·卷二》（新加坡：八方文化创作室，2010）
- 柯思仁、宋耕主编《超越疆界：全球化·现代性·本土文化》（新加坡：南洋理工大学中华语言文化中心，2007）
- 赖世和《新加坡华文微型小说史》（新加坡：玲子传媒出版，2004）
- 蓝棣之编选《现代派诗选》（北京：人民文学出版社，2002）
- 劳思光《存在主义哲学新编》（香港：中文大学出版社，2001）
- 李钧《存在主义文论》（济南：山东教育出版社，1999）
- 李欧梵《现代性的追求：李欧梵文化评论精选集》（台北：麦田出版股份

- 有限公司，1996）
- 《都市漫游者：文化观察》（香港：牛津大学出版社，2002）
- 李欧梵编选《上海的狐步舞：新感觉派小说》（台北：允晨文化实业股份有限公司，2001）
- 李欧梵著，毛尖译《上海摩登：一种都市文化在中国 1930-1945》（香港：牛津大学出版社，2000）
- 李欧梵著，季进编《中国现代文学与现代性十讲》（上海：复旦大学出版社，2002）
- 李选楼编《新马华文作家作品论集（二）》（新加坡：新加坡文艺协会，2006）
- 李怡《中国文学的现代性：批判的批判》（台北：秀威资讯，2010）
- 李元瑾主编《新马华人：传统与现代的对话》（新加坡：南洋理工大学中华语言文化中心，2002）
- 李有成《文学的多元文化轨迹》（台北：书林出版有限公司，2005）
- 《文学的复音变奏》（台北：九歌出版社有限公司，2006）
- 梁秉钧、许旭筠主编《东亚文化与中文文学〈东亚现代中文文学国际学报〉第二期，香港号》（香港：明报出版社有限公司，2006）
- 梁文福主编《新谣：我们的歌在这里》（新加坡：新加坡词曲出版协会，2004）
- 廖炳蕙著《关键词 200》（台北：麦田出版社，2003）
- 烈浦主编《新加坡当代华文文学作品选·诗歌卷》（新加坡：青年书局，香港：明报月刊，2010）
- 林康《人文事书》（新加坡：草根书室，2006）
- 《林康卷》（新加坡：青年书局出版，2009）
- 林明昌，周煌华主编《视野的互涉——世界华文文学论文集》（台北：唐山出版社，2007）
- 林明德编《台湾现代诗经纬》（台北：联合文学，2001）
- 林耀德《一九四九年以后》（台北：尔雅出版社，1986）

- 《重组的星空：林耀德论评选》（台北：叶强出版社，1991）
- 林耀德主编《当代台湾文学评论大系 2：文学现象》（台北：中正书局，1993）
- 刘登翰《台湾文学史·下卷》（福州：海峡文艺出版社，1993）
- （美）刘若愚著；杜国清译《中国文学理论》（南京：江苏教育出版社，2005）
- 刘世生、朱瑞青编著《文体学概论》（北京：北京大学出版社，2006）
- 刘再复《高行健论》（台北：联经出版事业股份有限公司，2004）
- 《现代文学诸子论》（香港：牛津大学出版社，2004）
- 陆扬《精神分析文论》（济南：山东教育出版社，1998）
- 《文化研究概论》（上海：复旦大学出版社，2008）
- 吕正惠主编《文学的后设思考：当代文学理论家》（台北：正中书局，1991）
- 吕周聚《现代中国文学沉思录》（济南：齐鲁书社，2007）
- （法国）罗贝尔·埃斯卡尔皮（Robert Escarpit）著，符锦勇译《文学社会学》（上海：上海译文出版社，1988）
- 骆明、杜诚、刘笔农、谢克、寒川编《新加坡文艺十年选》（新加坡：新加坡文艺研究会，1990）
- 骆明主编《新华作家传略》（新加坡：新加坡国家图书馆，新加坡文艺协会，1994）
- 骆明、长河合编《新加坡当代华文文学作品选·散文卷/上册》（新加坡：青年书局，香港：明报月刊，2010）
- 《新加坡当代华文文学作品选·散文卷/下册》（新加坡：青年书局，香港：明报月刊，2010）
- 罗福腾主编《新马华文文学研究新观察》（新加坡：新跃大学新跃中华学术中心、八方文化创作室，2012）
- 罗门《现代人的悲剧精神与现代诗人》（台北：蓝星诗社，1964）
- 罗青《从徐志摩到余光中》（台北：尔雅出版社，1978）

- 罗智成《宝宝之书》（台北：少数出版工作室，1988）
- 《灰炭纪》（台北：少数出版工作室，1988）
- 《文明初启》（台北：联合文学出版有限公司，1999）
- 《亚热带习作》（台北：联合文学出版有限公司，1999）
- 《光之书》（台北：天下远见出版股份有限公司，2000）
- 《M湖书简：罗智成旅美札记与摄影》（台北：正中书局，2002）
- 马来西亚留台校友会联合总会主编《马华文学与现代性》（台北：新锐文创，2012）
- 马永波《九叶诗派与西方现代主义》（上海：东方出版中心，2010）
- 苗秀编选《新马华文文学大系·第一集：理论》（新加坡：新加坡教育出版社，1972）
- 木心《即兴判断》（桂林：广西师范大学出版社，2009）
- 《素履之往》（桂林：广西师范大学出版社，2009）
- 南子《南子评论集》（新加坡：五月诗社，2003）
- 欧清池《新华当代文学史论稿》（新加坡：新加坡斯雅舍，2010）
- 欧阳子《王谢堂前的燕子：〈台北人〉的研析与索隐》（台北：尔雅出版社，1976）
- 潘碧华《马华文学的时代记忆》（马来西亚：马来亚大学中文系，2009）
- 《马华文学的现代诠释》（马来西亚：马来西亚华文作家协会，2009）
- 潘正镭《交替时刻》（新加坡：大家出版社，2006）
- Patricia Ticineto Clough 著，夏传立译《女性主义思想：欲望、权力及学术论述》（台北：巨流图书公司，1997）
- Paul-Laurent Assoun 著，杨明敏译《佛洛伊德与女性》（台北：远流出版事业股份有限公司，2002）
- Peter Brooker 著，王志宏、李根芳译《文化理论词汇》（台北：巨流图书有限公司，2003）

- 覃子豪《论现代诗》（台北：蓝星诗社，1960）
- 邱贵芬，柳书琴主编《台湾文学与跨文化流动「东亚现代中文文学国际学报」，第三期，台湾号》（台北：行政院文化建设委员会，2007）
- 邱天助《布尔迪厄文化再制理论》（台北：桂冠图书，2002）
- 饶芃子主编《中国文学在东南亚》（广州：暨南大学出版社，1999）
- Raymond Williams, 刘建基译《关键词：文化与社会的词汇》（台北：巨流图书有限公司，2003）
- Rollo May（罗洛·梅），彭仁郁译《爱与意志》（台北：立绪文化事业有限公司，2001）
- Roy Bovne（罗伊·博伊恩），黄辰阳译《福柯与德里达：理性的另一面》（北京：北京大学出版社，2010）
- 斯维特兰娜·博伊姆著（美国），杨德友译《怀旧的未来》（南京：语林出版社，2010）
- 石鸣《现实与抒情——感受新华文学》（新加坡：赤道风出版社，2002）
- 史书美著，何恬译《现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义（1917-1937）》（南京：江苏人民出版社，2007）
- 史英《新华诗歌简史》（新加坡：赤道风出版社，2001）
- Shoshana Felman, Dori Laub 著，刘裘蒂译《见证的危机——文学·历史与心理分析》（台北：麦田出版，1997）
- 宋剑华主编《现代性与中国文学》（济南：山东教育出版社，1999）
- 苏珊·桑塔格（Susan Sontag）著，陈耀成等编译《苏珊·桑塔格文选》（台北：麦田出版，2005）
- 廖思逸、陈耀成、姚君伟译《土星座下：桑塔格论文集》（台北：麦田出版，2007）
- 黄茗芬译《反诠释：桑塔格论文集》（台北：麦田出版，2008）
- 唐金海，周斌主编《20世纪中国文学通史》（上海：东方出版中心，2003）

- 陶东风《后殖民主义》（台北：扬智文化事业股份有限公司，2000）
- Terry Eagleton 著，李尚远译《理论之后——文化理论的当下与未来》（台北：商周出版，2005）
- 完颜藉《填鸭》（八打灵：蕉风出版社，1972）
- 王斑《历史与记忆——全球现代性的质疑》（香港：牛津大学出版社，2004）
- 王德威《抒情传统与中国现代性：在北大的八堂课》（北京：生活·读书·新知三联书店，2010）
- 《如何现代，怎样文学？：十九、二十世纪中文小说新论》（台北：麦田出版，2007）
- 《后殖民写作》（台北：麦田出版，2007）
- 《历史与怪兽：历史、暴力、叙事》（台北：麦田出版，2004）
- 王德威编选·导读《台湾：从文学看历史》（台北：麦田出版，2005）
- 王德威，黄锦树《原乡人：族群的故事》（台北：麦田出版，2004）
- 王宏志《文学与政治之间——鲁迅·新月·文学史》（台北：东大图书公司，1994）
- 汪剑钊《二十世纪中国的现代主义诗歌》（北京：文化艺术出版社，2006）
- 王连美、何炳彪、黄慧丽合编《新加坡华文期刊 50 年》（新加坡：新加坡国家图书馆，2008）
- 王润华《从新华文学到世界华文文学》（新加坡：新加坡潮州八邑会馆，1994）
- 《华文后殖民文学——本土多元文化的思考》（台北：文史哲出版社，2000）
- 《鱼尾狮、榴莲、铁船与橡胶树》（台北：文史哲出版社，2007）
- 王润华主编《东南亚华文文学》（新加坡：新加坡歌德学院、新加坡作家协会，1989）
- 王岳川《后殖民主义与新历史主义文论》（济南：山东教育出版社，

1999)

王先霈,王又平《文学批评术语词典》(上海:上海文艺出版社,1999)

王治河主编《后现代主义辞典》(北京:中央编译出版社,2004)

威廉·白瑞德(Barrett,William)著,彭镜禧译《非理性的人——存在哲学研究》(台北:土绪文化,2000)

温任平编《愤怒的回顾》(八打灵:天狼星出版社,1980)

伍木《至性的移情·文学评论》(新加坡:新加坡潮州八邑会馆,1993)

吴晓东《从卡夫卡到昆德拉——20世纪的小说和小说家》(北京:生活·读书·新知三联书店,2003)

武跃速《西方现代主义文学的个人乌托邦倾向》(上海:上海社会科学院出版社,2004)

吴耀宗主编《当代文学与人文生态》(台北:万卷楼图书股份有限公司,2003)

希尼尔主编《新加坡当代华文文学作品选·小说卷/上册》(新加坡:青年书局,香港:明报月刊,2010)

——《新加坡当代华文文学作品选·小说卷/下册》(新加坡:青年书局,香港:明报月刊,2010)

《现代诗学研讨会论文集》(国立彰化师范大学国文学系,台中县立文化中心主办,1993)

向明编《七十九年诗选》(台北:尔雅出版社,1991)

向阳(林淇瀾)《浮世星空新故乡:台湾文学传播议题析论》(台北:三民书局,2004)

萧萧《七十九年散文选》(台北:九歌出版社,1991)

萧萧《现代诗学》(增订二版)(台北:东大图书股份有限公司,2006)

《新加坡作家协会40年(1970-2010)建构跨世纪的文学景观》(新加坡:新加坡作家协会,2010)

熊贤关主编《性别与疆界》(新加坡:南洋理工大学中华语言文化中心,2006)

- 许福吉编《新加坡微型小说评论》（新加坡：玲子传媒出版，2005）
- 许福吉主编《都市文学与社会变迁「东亚现代中文文学国际学报」第五期，新加坡号》（新加坡：八方文化创作室，2009）
- 许霆《中国现代主义诗学论稿》（上海：上海文化出版社，2005）
- 许文荣《马华文学·新华文学比照》（新加坡：新加坡青年书局，2008）
- 《南方喧哗——马华文学的政治抵抗诗学》（雪兰莪：漫延书房，2009）
- 痾弦《中国新诗研究》（台北：洪范书店有限公司，1981）
- 痾弦等编《创世纪诗选·1954-1984》（台北：尔雅出版社，1982）
- 痾弦、简政珍主编《创世纪四十年评论选·1954-1994》（台北：创世纪诗杂志社，1994）
- 痾弦、陈义芝主编《世界中文报纸副刊学综论》（台北：行政院文化建设委员会，1997）
- 杨春时《现代性与中国文学思潮》（北京：生活·读书·新知三联书店，2009）
- 杨松年《新马华文文学论集》（新加坡：南洋商报，1982）
- 《新马华文现代文学初编》（新加坡：教育出版社，2000）
- 《战后新马文学本土意识的形成与发展》（新加坡：教育出版社，2001）
- 杨松年主编《从选集看历史——新马新诗选析（1919-1965）》（新加坡：创意圈工作室，2003）
- 杨宗翰《台湾现代诗史：批判的阅读》（台北：巨流图书公司，2002）
- 叶维廉《解读现代·后现代：生活空间与文化空间的思索》（台北：东大图书股份有限公司，1999）
- 殷宋玮《威治菲尔德书简》（新加坡：青年书局，2004）
- 《潮汐静止之处》（新加坡：八方文化创作室，2012）
- 余光中《掌上雨》（台北：蓝星出版社，1964）
- 余秀斌《新马华文文学研究书目提要》（新加坡：新社出版，1991）

- 袁可嘉等编选《现代主义文学研究（上/下）》（北京：中国社会科学出版社，1989）
- 曾艳兵《西方现代主义文学概论》（北京：北京大学出版社，2006）
- 张冰《陌生化诗学：俄国形式主义研究》（北京：北京师范大学出版社，2000）
- 张错《西洋文学术语手册：文学诠释举隅》（台北：书林出版有限公司，2005）
- 张光达《马华现代诗论——时代性质与文化属性》（台北：秀威资讯，2009）
- 《马华当代诗论——政治性、后现代性与文化属性》（台北：秀威资讯，2009）
- 张健《中国现代诗论评·蓝星丛书之二》（台北：纯文学月刊社，1968）
- 张京媛等译《文学批评术语》（香港：牛津大学出版社，1994）
- 张京媛编《后殖民理论与文化认同》（台北：麦田出版，1995）
- 张锦忠《南洋论述》（台北：麦田出版，2003）
- （编）《重写马华文学史论文集》（台北：国立暨南国际大学东南亚研究中心，2004）
- 《马来西亚华语语系文学》（雪兰莪：有人出版社，2011）
- 张锦忠、黄锦树编《重写·台湾·文学史》（台北：麦田出版，2007）
- 张永修，张光达，林春美主编《辣味马华文学——90年代马华文学争论性课题文选》（吉隆坡：雪兰莪中华大会堂，马来西亚留台校友会联合总会出版，2002）
- 张生《时代的万华镜——从〈现代〉看20世纪30年代初中国文学的现代性》（上海：同济大学出版社，2008）
- 张诵圣《文学场域的变迁：当代台湾小说论》（台北：联合文学，2001）
- 张松建《现代诗的再出发——中国四十年代现代主义诗潮新探》（北京：北京大学出版社，2009）
- 赵戎编选《新马华文文学大系·第八集·史料》（新加坡：教育出版社，

1972)

赵戎编《新马华文文艺词典》(新加坡:新加坡华文中学教师会、教育出版社,1979)

钟祺《谈谈诗歌创作》(香港:上海书局,1966)

忠扬《新马文学评论》(香港:三联书店,新加坡:文学书屋,1986)

钟怡雯《亚洲华文散文的中国图象(1949-1999)》(台北:万卷楼图书股份有限公司,2001)

——《马华文学史与浪漫传统》(台北:万卷楼图书股份有限公司,2009)

周芬伶《芳香的秘教:性别、爱欲、自传书写论述》(台北:麦田出版,2006)

周宁《新华文学论稿》(新加坡:新加坡文艺协会,2003)

周庆华《文学诠释学》(台北:里仁书局,2009)

周维介《文学风景》(新加坡:阿裕尼文艺创作与翻译学会,1986)

——《新马华文文学散论》(香港:三联书店[香港]有限公司、新加坡:文学书屋,1988)

周宪、许钧主编(美)马泰·卡林内斯库/著《现代性的五副面孔——现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义》(北京:商务印书馆出版,2002)

——(美)马歇尔·伯曼/著《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》(北京:商务印书馆出版,2004)

周英雄,刘纪蕙编《书写台湾——文学史、后殖民语后现代》(台北:麦田出版,2000)

朱成发《红潮:新华左翼文学的文革潮》(新加坡:玲子传媒,2004)

朱崇科《本土性的纠葛:边缘放逐,“南洋”虚构,本土迷思》(台北:唐山出版社,2004)

——《考古文学“南洋”——新马华文文学与本土性》(上海:上海三联书店,2008)

朱芳玲《六〇年代台湾现代主义小说的现代性》(台北:台湾学生书局,

2010)

朱立立《知识人的精神私史——台湾现代主义小说的一种解读》，（上海：上海三联书店，2004）

——《身份认同与华文文学研究》，（上海：上海三联书店，2008）

朱寿桐《中国现代主义文学史（上/下）》（南京：江苏出版社，1998）

朱耀伟《当代西方批评论述的中国图像》（北京：中国人民大学出版社，2006）

庄致颖、黄惠龄主编《新加坡华文文学编年书目（1965-2009）》（新加坡：新加坡国家图书馆，2011）

单篇论文

翱翔《评王润华波浪型诗集〈高潮〉》，载王润华《高潮》（台北：星座诗社，1970），页 58-78。

翱翔《论王润华诗中的神话原型》，载王润华《内外集》（台北：国家出版社，1978），页 151-163。

白垚《〈蕉风〉旧事，〈学报〉当年》，载《蕉风》，第 482 期（1998/1&2），页 13-16。

——《同心曾拱连城璧，人本文学的典范转移》，载《蕉风》，第 500 期（2008/12），页 7-12。

编辑室《这群人说东说西——记一个许多作者在一起的时候》，载《蕉风》，第 209 期（1970/4），页 4-17。

薄景昕《论〈新青年〉场域的构成》，载《求是学刊》，第 36 卷，第 1 期（2009/1），页 103-107。

曹安娜《东南亚华文文学透视——余光中、骆明、庄钟庆访谈》，载《东方论坛》，第 4 期（2002），页 72-77。

曹禧修《人性·体制·文本性思想：“铁屋子”结构解析》，载《中国现代文学研究丛刊》，第 5 期（2006），页 32-47。

蔡两俊《在感性与迷惑之间的摇晃——探讨郭宝崑〈老九〉》，载“Thetrex Asia”（12/11/2005）：<http://www.theatrex.asia/?p=24>

（浏览于 7/7/2011）。

蔡志诚《南洋想象：地缘美学与主体间性的介入——以朱崇科的马华文学“本土性”研究为例》，载《世界华文文学论坛》（2007/2），页 74-78。

陈大为《不肯跨栏入梦的羊：评蔡深江散文〈漫步经心〉》，载《香港文学》，总第 227 期（2003/11），页 34-36。

——《中国学界的马华文学论述（1987-2005）》，载《国立台湾师范大学·国文学报》，第 38 期（2005/12），页 121-143。

——《台湾后现代主义诗学的评议与演练——评简政珍〈台湾现代诗美学〉》，载《当代诗坛》，第 47 及 48 期（2007/7），页 266-271。

——《星座诗社：马华诗人的滩头堡》，载《新华文学》，第 78 期（2013/1），页 160-173。

陈芳明《横的移植与现代主义的滥觞》，载《联合文学》，第 202 期（2001/8），页 136-148。

陈国球《香港五、六十年代现代主义运动与李英豪的文学批评》，载《中外文学》，第 37 卷，第 10 期（2006/3），页 7-42。

陈佳穗《从新马历史论述两地华文作品主体意识之转变》，载《南亚学报》，第 28 期，页 385-400。

陈建华《后现代风月宝鉴：情的见证——读李欧梵〈范柳原忏悔情录〉》，载李欧梵《范柳原忏悔情录》（台北：麦田出版，1998），页 183-198。

陈贤茂《五月诗刊的艺术追求》，载《五月诗刊》，第 33 期（2001/10），页 30-48。

陈小红《文学研究中的全球视野与本土意识》，载《广西师范学院学报（哲学社会科学版）》，第 27 卷，第 1 期（2006/01），页 50-54。

陈旭光《从象征主义到英美现代主义——论四十年代中国现代主义思潮的英美现代主义转向》，载《山东社会科学》，总第 140 期，第 4 期（2007），页 25-30。

陈颖《后殖民文学书写的融合与回应——析台湾文学与新华文学的共通性（1949-1990）》，载《亚洲文化》，第 30 期（2006/6），页 153-

164。

陈志锐《从三篇作品窥见新华文学双文化原乡的建构》，载《华文文学》，总卷 109 期（2012/2），页 106-111。

程致中《略谈中国现代文学的“现代性”》，载《陕西师范大学继续教育学报（西安）》，第 23 卷，第 1 期（2006/3），页 73-78。

崔健新《文化认同及其根源》，载《北京师范大学学报（社会科学版）》，第 4 期（2004），总第 184 期，页 102-104。

邓永芳，周琳娟《哈贝马斯论文化现代性》，载《研究理论》，第 4 期（2006/8），页 37-39。

丁云亮《文学研究视域下的社会学批评》，载《廊坊师范学院学报（社会科学版）》，第 26 卷，第 3 期（2010/6），页 8-11。

杜南发《从文学期刊看新加坡文坛》，载《蕉风》，第 319 期（1979/10），页 20-43。

——《出水芙蓉自有姿——析董农政建构的诗世界》，载董农政《一抹芙蓉泣断水乡外》（自费在新加坡出版，1980），页 5-8。

——《再生的追索——看〈内外集〉的神话原型》，载《楼》第 4 期（1979/1），页 16-23。

——《一场浪漫的雨——依凡伦小说和新加坡城市文学》，载依凡伦《最闷族》（新加坡：富豪仕大众传播机构，1989），页 1-6。

——《看心雪 吃茶去——董农政诗路小引》，载董农政《心雪》（新加坡：新加坡作家协会，2002），页 8-13。

杜文贤、陈安德《一个像他那样的男人——英培安的生活、创作与思想》，载《同温层》第 8 期（1987 年 1 月），页 36-42。

杜心源《感性自我与“美学”现代性的嬗变——对 20 世纪二三十年代上海唯美——颓废文学的一种论述》，载《百年中国文艺研究（天津社会科学）》，第 6 期（2008），页 90-94。

风沙雁《秉继现实主义精神，吸取现代主义表现手法——新马华文文学工作者应从困境中找生路》，载《国际时报·世纪风》，第 149 期（2003/10/2），页待查。

高国庆《论“创造性叛逆”在文学翻译中的价值性》，载《时代文学》，第11期（2008），页51-52。

高行健《迟到的现代主义与当今中国文学》，载《文学评论》，第3期（1988），页11-15。

古远清《强化新华文学的主体性和独立性——新加坡文学评论与研究生存状态考察》，载《中国海洋大学学报（社会科学版）》，第6期（2004），页210-214。

郭惠芬《笔画展汗青——论梁钺诗歌〈笔画及短篇〉》，载梁钺著《浮生三变》（新加坡：七洋出版社，1997），页179-193。

郭武群《报纸文艺副刊的缘起》，载《理论与现代化》，第2期（2008/3），页112-114。

郭永秀《请听，这一代的声音——记十二月一日“诗乐演唱会”》，载郭永秀《壁虎之恋》（新加坡：潮州八邑会馆，1989），页120-129。

——《绿色，拙朴的痕迹——记“二月草绿”诗乐演唱会》，载郭永秀《壁虎之恋》（新加坡：潮州八邑会馆，1989），页130-148。

郭玉雯《〈现代文学小说选集〉的现代主义特色》，载《台湾文学研究集刊》，第6卷（2009/8），页77-114。

郭仙《布尔迪厄的“文学场”理论研究》，载《巢湖学院学报》，第9卷，第6期（2007），页118-121。

韩晗《狮吼声何处——关于〈狮吼〉杂志及其后期文学活动史料考》，载《新文学史料》，第3期（2010），页171-179。

韩彬《二十世纪九十年代以来中国现代文学期刊杂志研究综述》，载《德州学院学报（哲学社会科学版）》，第20卷，第5期（2004/10），页51-56。

贺麦晓（Michel Hockx）《布狄厄文学社会思想》，载《读书》，第11期（1996），页76-82。

——《吴兴华、新诗诗学与50年代台湾诗坛》，载《诗探索》，第22期（2002），页320-336。

洪子诚《洪子诚访谈：文学是组织出来的？》（来源《左岸文化网》12/12/2006），载《当代文化研究网》：<http://www.cul-studies.com/Article/literature/200612/4742.html>（浏览于7/8/2011）。

侯作珍《蓝星诗社对现代诗发展的贡献——以五〇年代三次论战为讨论中心》，载《文学新论》（创刊号2003/7），页51-71。

胡功胜《鲁迅是一个存在主义者吗——与存在主义视野中的鲁迅研究者商榷》，载《学术界》（月刊），总第144期（2010/5），页92-100。

胡辉华《哈贝马斯的现代性概念探析》，载《首都师范大学学报（社会科学版）》，第1期，总第168期（2006），页44-49。

胡贤林《华文文学与华人文学之辩——关于华文文学研究转向华人文学的反思》，载《世界华文文学研究》，期数不详（2000），页23-32。

胡学星《试析现代主义批评方法的悖论》，载《山东社会科学》，第2期（2004），页87-90。

胡玉欢《走过诗乐历史的风灯——“南大诗社”与新华文艺》，载《新马华文作家作品论集（下）》（新加坡：新加坡文艺协会，2004），页494-521。

胡月霞《原乡·想象·书写——谈东南亚华文文学中的召唤意识》，载《第五届国际及第十届全国清代学术研讨会》论文集（2009），页339-354。

黄锦树《回归文学：无声的马华文学运动》，载《蕉风》，第482期（1998/1&2），页63-64。

——《张锦忠与华马文学（史）复系统》，载《人文杂志》，第2期（2000/3），页124-128。

黄万华《“边缘”切入和“断奶”之痛——文学中传统（民族）和（西方）关系的一些思考》，载《暨南学报（哲学社会科学版）》，第27卷，第5期（2005/9），页63-70。

——《20世纪视野中的文学典律构建》，载《山东大学学报（哲学社会科学版）》，第3期（2000），页38-44。

黄万华、黄一《20世纪50年代的台湾文学场域与媒介》，载《台湾研究集刊》，总第101期，第3期（2008），页88-98。

黄子《一份重构马华文坛版图的杂志——〈蕉风〉的“国际化”与“马来西亚化”：〈蕉风〉第111-201期（1962年1月—1969年7月）》，载《蕉风》，第500期（2008/12），页30-46。

黄忠来，杨迎平《论施蛰存现代派小说的非现代主义特质》，载《河南教育学院学报（哲学社会科学版）》，第1期（2001），第20卷，总75期，页70-73。

焦丽萍《个体自我意识与文化认同》，载《理论学刊》，总第174期，第8期（2008/8），页74-76。

金进《台湾与马华现代文学关系之考辨——以〈蕉风〉为线索》，载《中国比较文学》总第79期，第2期（2010），页130-142。

——《马华文学与中国现代文学的关系》，载《南开大学学报（社会科学版）》，第26卷，第1期，2010年1月，页75-84。

——《新加坡作家英培安创作中的外来影响》，载《外国文学研究》2012年04期（2012/8），页78-86。

柯庆明《六十年代现代主义文学？》，载邵玉铭，张宝琴，瘳弦主编《四十年来中国文学》（台北：联合文学出版社，1994），页85-146。

柯思仁《想象中的多元文化——郭宝崑的戏剧对于多元种族现实的思考》，载《联合文学》，第192期（2000/10），页115-120。

——《现代性追求中的过往意识——两个案例：林海燕的〈让我们看云去〉与郭宝崑的〈芽笼人上网〉》，载方梓勋编《新纪元的华文戏剧——第二届华文戏剧节（香港·1998）学术研讨会论文集》（香港：香港戏剧协会、香港中文大学戏剧工程，2000），页310-323。

——《“出发是我的还乡，漂泊是我的家园”》，载《读书》，第8期（2006/8），页21-28。

——《从〈高加索灰栏记〉到〈高加索的母亲〉论郭宝崑对布莱希特剧本的翻译与改编》，载《中华戏剧学会文艺会讯》（2009/6）：

<http://www.com2.tw/chta-news/2009-6/chta-0906-11.htm>（浏览于
6/7/2010）

——《郭宝崑的剧场与 1980 年代新加坡认同的批判性建构》，载《中国现代文学》第 20 期（2011/12），页 71-96。

赖干坚《现代主义与文学主体性》，载《龙岩师专学报》，第 22 卷，第 1 期（2004/2），页 61-64。

赖廷阶《五月诗路飘香——记新加坡“五月诗社”及其文学活动》，载“赖廷阶博客”：http://blog.sina.com.cn/s/blog_5e06a79b0100byhj.html（浏览于 3/11/2011）。

雷世文《现代报纸文艺副刊的原生态文学史图景》，载《中国现代文学研究丛刊》，第 1 期（2003），页 156-166。

蓝天《台湾文学场域的中国文化属性》，载《南京师大学报（社会科学版）》，第 2 期（2009）。

李彬《“一群自觉的现代主义者”——九叶诗人与西方现代主义论》，载《中国文学研究》，第 3 期（2009），页 94-97。

李建立《1980 年代“西方现代派”知识形态简论——以袁可嘉的译介为例》，载《文学史论·当代文坛》（2010/1），页 49-54。

李进书《审美现代性：交往理性的一个重要中介——哈贝马斯的审美现代性思想》，载《理论与现代化》，第 1 期（2009/1），页 31-35。

李锦忠《“蕉风文丛”的出版历程》，载《蕉风》，第 500 期（2008/12），页 23-24。

李欧梵《现代性的中国面孔》，载《文学理论研究》，第 6 期（2003/12），页 2-22。

李欧梵，单正平译《知识源考：中国人的“现代”观》，载《天涯》，第 3 期（1996），页 100-104。

李欧梵，汪晖《文化研究与地区研究》，载《读书》，第 8 期（1994/8），页 65-74。

李全生《布迪厄场域理论简析》，载《烟台大学学报（哲学社会科学版）》，第 15 卷，第 2 期（2002/4），页 146-150。

- 李瑞腾《新加坡五月诗社的发展历程》，载《五月诗刊》，第30期，（1998/12），页31-45。
- 李瑞腾《文艺杂志学导论》，载《文讯杂志·台湾文学杂志专号》，第213期（2003/7），页6-7。
- 李晓虹《台湾〈联合报〉副刊的文学传承与角色变迁》，载《厦门大学学报（哲学社会科学版）》，总第175期，第3期（2006），页92-98。
- 李依倩《土怀旧与洋复古——流行风潮的年代建构与历史想象》，载《台湾新竹交通大学“去国·汶化·华文祭：2005年华文文化研究会议”》（2005年1月8-9日），页1-20。
- 李有成《〈蕉风〉五百期》，载《蕉风》第500期（2008/12），页10-12。
- 李玉喜《华中初级学院华文文艺出版物初探（1976年-1995年）》，载《新马华文作家作品论集（下）》（新加坡：新加坡文艺协会，2004），页757-783。
- 李元洛《南子进香——南子诗集〈生物钟〉代序》，载《东南亚华文文学大系·新加坡卷·南子文集》（厦门：鹭江出版社，1995），页229-235。
- 李中华《现代主义文学的四个诗学特征》，载《株洲师范高等专科学校学报》，第11卷，第3期（2006/6），页13-16。
- 连奇《郭宝崑后期剧作初探》，载《新世纪学刊》，第4期（2004/10），页1-12。
- 《从集体主义到人文关怀——郭宝崑前期及过渡期戏剧作品》，载《新世纪学刊》，第5期（2005/12），页36-41。
- 梁冬华《现代性视野中的中国文学思潮史——评杨春时〈现代性与中国文学思潮〉》，载《文艺评论》（2010/1），页60-63。
- 梁文福整理《文学人的勇气》，载《后来》，第5期（1995年11号），页4-15。
- 廖斌《重建文艺理论，薪传文学智慧：论〈文讯〉的办刊策略及对台湾文学场域文艺伦理的建构》，载《台湾研究集刊》，总第99期，第

1 期（2008），页数不详。

林朝霞《现代性与 20 世纪中国文学思潮研究述评》，载《厦门大学学报（哲学社会科学版）》，第 6 期（2006），页 19-25。

李春美整理《当文学碰上道德——夜访林建国、黄锦树》，载《蕉风》，第 482 期（1998/1&2），页 3-12。

林德俊《校园诗社/刊的跨世纪走向》，载《文讯杂志·台湾文学杂志专号》，第 213 期（2003/7），页 79-85。

林方《创新的意图》，载南子《年岁的齿痕》（新加坡：新加坡潮州八邑会馆，1987），页 1-5。

林建国《方修论》，载《中外文学》，第 29 卷，第 4 期（2000/09），页 65-98。

——《盖一座房子》，载《中外文学》，第 30 卷，第 9 期（2002/03），页 42-74。

凌津奇《离散三议：历史与前瞻》，载《外国文学评论》，第 1 期（2007），页 111-120。

林明昌《回归的离散：读英培安〈骚动〉》，载《世界华文文学研究网站》：<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>（浏览于 18/2/2011）。

林也《解放的新世界——新马现代文学的发展》，载《蕉风》，第 232 期（1972/6），页 25-46。

——《五月的路》，载《五月诗刊》创刊号（1984/5/30），页 42-46。

刘笔农《新加坡重要华文文艺副刊杰出编辑人简介》，载《亚洲华文作家》杂志，第 13 期（1987/6），页 75-82。

刘碧霞《论二十世纪 80 年代以后的新华文学》，载《新世纪学刊》，第 6 期（2006/11/30），页数不详。

流川《评南子的〈蝶与捕蝶人〉》，载《东南亚华文文学大系·新加坡卷·南子文集》（厦门：鹭江出版社，1995），页 236-240。

刘强《木心散文及其现象管窥》，载《世界华文文学研究网站》：<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>（浏览于 18/2/2011）。

刘涛，贺麦晓《文学外部研究与内部研究——关于文学社会学研究方法

- 的对话》，载《文化与诗学》，第11期（2008），页99-104。
- 刘晓倩《实现自我存在的历程——〈小王子〉的存在主义解读》，载《曲靖师范学院学报》，第30卷，第1期（2011/1），页45-49。
- 刘小新《从方修到林建国：马华文学史的几种读法》，载《华文文学》，第48期，（2005/01），页49-54。
- 《从华文文学批评到华人文化诗学》，载《福建论坛》，发表日期：2005/05/26。
- 刘燕《浪漫到现代——穆旦诗歌中的自我形象》，载《汉语言文学研究》，第3卷，第2期，（2012/06），页58-66。
- 刘燕燕整理《办杂志与开书店奇遇记——英培安访问录》，载《圆切线》，第6期（2003/4），页295-310。
- 刘云生，肖从亮《现代性与文学研究范型的真正融合——近年来现代性与现当代文学研究中的若干问题评述》，载《宜宾学院学报》，第11期（2008/11），页46-49。
- 卢铁澎《现代主义与现代性的误读与挪用》，载《文艺理论与批评》，第2期（2007），页12-19。
- 洛夫《诗坛春秋三十年》，载《中外文学》，第10卷，第12期（1982），页数不详。
- 吕周聚《论中国现代主义文学的哲学渊源》，载《山东社会科学》，第5期（2001），页52-55。
- 马大康、周启来《文学理论关键词：“文学创造”与“文学生产”》，载《江海学刊》，第3期（2010），页196-203。
- 马璐瑶《从余光中看台湾现代乡愁诗的文化自觉性——台湾现代乡愁诗研究》，载《文学研究》，页72-74。
- 孟樊《台湾的新批评诗学》，载“诗路——台湾现代诗网络联盟”：<http://dcc.ndhu.edu.tw/poemroad/meng-fan/category/comment/>（浏览于20/1/2011）。
- 孟仲季《论诗的现代化》，载《蕉风》，第205期（1969/11），页42-56。

- 南帆《现代主义、现代性与个人主义》，载《当代文化研究网》：
<http://www.cul-studies.com/Article/literature/200909/6503.html>（浏览于 4/2/2011）。
- 南子《城市的残忆：新华新诗对 20 世纪五六十年代城市生活的追忆》，载《新加坡文艺（创刊三十周年纪念珍藏本）》（2005/10），页 269-276。
- 南治国《新马华文文学的本土性建构——以王润华的相关论述为中心》，载《世界华文文学研究网站》：
<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>（浏览于 4/5/2008）。
- 牛鸿英《现代主义文学在西方与中国的异同辨析》，载《山东社会科学》，第 3 期（2003），页 150-151。
- 潘碧华《香港文学对马华文学的影响》，载《海南师范学院学报（人文社会科学版）》，第 13 卷，第 1 期（2000），页 88-96。
- 《马华文学中的国家认同与文化反思》，载《河南科技大学学报（社会科学版）》，第 26 卷，第 5 期（2008/10），页 35-40。
- 《疏离与沿袭：马华文学与中国现代文学的关系》，载《外国文学研究》，第 2 期（2010），页 45-49。
- 潘亚暎《现代人的迷惘，悲哀与思考——郭永秀诗歌赏析》，载郭永秀《筷子的故事》（新加坡：七洋出版社，1989），页 211-221。
- 彭玉斌《文学制度·文学体制·文学机制》，载《运城学院学报》，第 24 卷，第 1 期（2006/2），页 68-71。
- 彭志凤《新马华文文学史料的研究方向》，载《同温层》，第四期（1982/2），页 27-30。
- 钱翰《埃斯卡皮的文学社会学述评》，载《法国研究》，第 2 期（2007），页 1-11。
- 任晓晖《陈瑞献小说的现代派思想》，载《世界华文文学研究网站》：
<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc>（浏览于 4/10/2009）。
- 石鸣《城市化进程中新华作家的本土写作与文化想象》，载
http://wenxinshe.landaishu.com/home/news_read.asp?NewsID=16467（浏览于 4/10/2009）。

- 思竹《走向跨文化解释学》，载《复旦学报（社会科学版）》，第5期（2008），页90-97。
- 宋达《英美现代主义文学为何能进入1917-1949年间的中国》，载《中国文学研究》，第3期（2006），页90-95。
- 宋红梅《游走在传统与现代之间——论新加坡诗人华之风的诗》，载《华文文学》，总第92期（2009/03），页88-102。
- 宋剑华《论现代主义文学的中国化阐述与运作》，载《天津社会学·西方文艺思潮中国化研究》，第5期（2010），页102-108。
- 苏荟敏《美学的跨文化研究：从文化自觉到审美共识》，载《兰州学报》，第3期，总第162期（2007），页175-177。
- 苏永延《论马华文学的现代主义创作潮流》，载《厦门大学学报（哲学社会科学版）》，第3期，总第187期（2008），页98-105。
- 汪晖《关于现代性问题答问》，载《天涯》，第1期（1999），页18-34。
- 王德威《华语语系文学：边界想象与越界建构》，载《中山大学学报（社会科学版）》，第46卷，第5期（2006），页1-4。
- 王芳《论袁可嘉的现代主义文学诗学理论探索——在传承中起步，在论争中坚守》，载《文艺理论研究》，第5期（2008），页34-40。
- 王列耀《一方是圣土，一方起波澜——孙爱玲创作论》，载《东南亚华文文学大系·新加坡卷·孙爱玲文集》（厦门：鹭江出版社，1994），页224-232。
- 《论新加坡华文文学的文化取向》，载《暨南学报（哲学社会科学）》，第22卷，第2期（2008/3），页29-33。
- 王润华《我看空手道高手的诗——序谢清诗集〈鹤迹〉》，载谢清《鹤迹》（新加坡：五月诗社，1979），页1-8。
- 《新加坡华文新诗发展简史》，载《亚洲华文作家》，第13期（1987/6），页51-58。
- 《门槛上的吸烟者——我读张挥短篇小说集〈十梦录〉》，载张挥《十梦录》（新加坡：新加坡作家协会，1992），（序）页1-13。

- 《现代诗中的心情写真集——读刘瑞金诗集〈若是友有情〉》，载刘瑞金《若有情》（新加坡：点线出版社，1994），页7-22。
- 《走向后现代主义的诗歌——读韦铜雀〈孤独，自成风暴〉》，载韦铜雀《孤独自成风暴》（新加坡：点线出版社，1995），页3-15。
- 《新加坡的五月诗社》，载《文讯杂志》，第176期（2000/6），页数不详。
- 《解构〈现代文学〉与台湾现代主义文学的神话》，载《台湾新文学发展重大事件论文集》（台南：国家文学馆筹备处出版，2004），页112-128。
- 《鱼尾狮神话：新加坡后殖民诗歌典范》，载《江汉大学学报（人文科学报）》，第26卷，第2期（2007/4），页5-10。
- 《探索“存在的遗忘”：浪子、橡胶树、榴莲、铁船、鱼尾狮——新加坡的移民、后殖民、边缘、魔幻写实、多元文化的书写与世界文学》，载《华文文学》，总第106期（2011/5），页45-51。
- 王书婷《寻找富于暗示的音义凑拍的诗——论现代派的“纯诗”艺术探索》，载《中国现代文学研究丛刊》，第3期（2008），页127-139。
- 王晓初《中国现代文学之“现代性”思考》（源自《学术中国》），载“拙风文化网·文学频道·文学评论”：
<http://www.wenhuacn.com/wenxue/article.asp?classid=87&articleid=5575>
 （浏览于1/8/2011）。
- 王宗法《论白先勇的文化乡愁——从〈台北人〉、〈纽约客〉谈起》，载《台湾研究季刊》，第3期（2000），页93-99。
- 温任平《天狼星诗社：七十年代大事纪》，载温任平编《愤怒的回顾》（八打灵：天狼星出版社，1980），页131-152。
- 《马华现代文学的意义和未来发展：一个史的回顾与前瞻》，载《蕉风》，第317期（1979/7），页83-101。
- 翁弦尉《受挫的男（阳）性与他们的蠢蠢“骚”动》，载《蕉风》，第489期（2002/12），页117-118。

翁奕波《论新加坡当代华文新诗审美传统主体的移位》，载《新疆大学学报（哲学·文人社会科学版）》，第33卷，第3期（2005/5），页116-121。

吴金涛《现代主义文学的荒诞体验及其历史嬗变》，载《陕西理工学院学报（社会科学版）》，第25卷，第2期（2007/5），页50-56。

伍木《微弱的脉搏——重温淡莹的反战诗〈海魂〉》，载《新加坡文艺协会：诗歌评论》（转载于2008年2月21日《世界日报·文艺》[菲律宾]，发表日期：2009年9月23日）
http://sgcls.zhongwenlink.com/news_read.asp?（浏览于27/5/2011）。

伍燕翎《1950-1960年代马华文学书籍出版：马华文学场的形塑》，载《中文人》，第7期（2009/8），页25-29。

伍燕翎，潘碧丝，陈湘琳《从〈蕉风〉（1955-1959）诗人群体看马华文学的现代性进程》，载《外国文学研究》，第2期（2010），页50-57。

奚密《反思现代主义：抒情性与现代性的相互表述》，载《渤海大学学报（哲学社会科学版）》，第4期（2009），页5-9。

向阳《文学杂志与台湾新文学发展：以日治时期为场域观察》，载《文讯杂志·台湾文学杂志专号》，第213期（2003/7），页数不详。

萧萧《台湾诗刊概述》，载《文讯杂志·台湾文学杂志专号》，第213期（2003/7），页73-78。

肖怪《回归传统，感悟现代——论新加坡五月诗人的诗歌创作》，载《东南亚华文文学研究——世界华文文学论坛》（2007/4），页16-20。

谢川成《一条拔河用的绳子——初论温任平散文中的忧患意识》，载《度荒文艺》，第8期（1981/12），页9-13。

许斗达《文学场域的变迁——布迪厄的场域理论在马华文学语境中之应用》，载《华文文学》，第69期（2005/4），页55-63。

许福吉《从文学创作到文化建构：新华文学的文化属性与认同》，载《新华文学》，第66期（2006/12），页1-17。

许维贤（访问/整理）《英培安访谈：从政治到情欲的一场骚动》，载

- 《蕉风》，第489期（2002/12），页109-114。
- （主持/整理）《两岸的记忆在蕉风椰雨中：旧雨新交谈〈蕉风〉》，载《蕉风》，第490期（2004/2），页19-25。
- 许文荣《一个知识分子和一个想象都市的对话录：论吴耀宗微型小说的文体形式、对话及其他》，载《蕉风》，第490期（2004/2），页74-81。
- 《文学杂交：中国性、本土性、现代性的三角关系——论现代马华小说的文体形式》，载《中国现代文学季刊》，第7期（2005/11），页101-136。
- 许永华《不灭的星星之火——对一个协会和一本杂志的研究有感》，载《世界华文文学研究网站》：<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc>（浏览于4/10/2009）。
- 颜敏《“离散”的意义“流散”：兼论我国内地海外华文文学研究的独特理论话语》，载《汕头大学学报（人文社会科学版）》，第23卷，第20期（2007），页69-72。
- 颜如艳、杨金峰《梁文福歌词作品中的文化情结与新加坡社会现象》，载《台湾东南亚学刊》，第6卷，第2期（2009），页43-76。
- 闫月珍《叶维廉与现代主义》，载《暨南学报（哲学社会科学版）》，总第156期，2012年第1期，页7-14。
- 杨春时《现代性与二十世纪中国文学思潮的特性》，载《文艺研究》，第12期（2005），页50-56。
- 《现代性视野中的中国文学思潮》，载《百年中国文艺研究·天津社会科学》，第2期（2006），页111-116。
- 《现代性与中国现实主义文学思潮》，载《黑龙江社会科学》，第4期（2007），页77-80。
- 杨春时、朱盈蓓《现代性与中国文学思潮的发端》，载《中州学刊》，第2期（2007/3），页230-235。
- 杨松年《研究东南亚华文文学的新方向：文学传播探讨的意义》，载《华文文学》，总第68期（2005/03），页5-9。
- 《本土论述、离心辩证、跨国界诗想、多元的交响：我的区域华

- 文文学与世界华文文学理念》，载《世界华文文学研究网站》：
<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>（浏览于 20/5/2010）。
- 羊野《百花齐放的时代——我国现阶段文艺团体介绍》，载《同温层》，第四期（1982/2），页 21-26。
- 杨宗翰《重构框架——马华文学·台湾文学·现代史诗》，载《中外文学》，第 33 卷，第 1 期·总 385 期（2004/06），页 147-163。
- 《马华文学在台湾（2000-2004）》，载《文讯》，第 229 期（2004/11），页 87-72。
- 姚拓《马华文学上的常青树〈蕉风〉》，载《蕉风文艺网》：
<http://www.sc.edu.my/jiaofeng/mix-detail.php?id=766>（原载于 2003 年 7 月 6 日《南洋商报·商余》[马来西亚]）（浏览于 20/7/2011）。
- 叶金辉采访《从文学评论到新马文学——杨松年教授访谈录》，载《南大资讯》，第 9 期。
- 叶立一《西方现代派文学传播的五四源流》，载《内蒙古社会科学（汉文版）》，第 28 卷，第 2 期（2007/3），页 124-129。
- 也斯《孤寂的迷宫》，载《接触》，第 2 期（1991/4），页 9-13。
- 叶维廉《殖民主义·文化工业与消费欲望》，载《后殖民理论与文化认同》（台北：麦田出版，1995），页 123-151。
- 易晖《现代主义：“进化”与“被殖民化”的双重书写——读史书美《现代的诱惑：书写半殖民地中国的现代主义（1917-1937）》》，载《中国现代文学研究丛刊》，第 4 期（2008），页 181-186。
- 原甸《六十年代本土文学理论的文本意识》，载《新世纪学刊》，第 4 期（2004/10），页 28-33。
- 原甸《本土作家研究的新现象》，载诸家《风沙雁精神家园透视》（新加坡：斯雅舍出版，2009），页 157-169。
- 臧棣《袁可嘉：40 年代中国诗歌批评的一次现代主义总结》，载《袁可嘉诗歌创作与诗歌理论研讨会论文集》（2009）。
- 张春田、郑蕾《“现代主义”在台湾——从〈文学杂志〉到〈现代文学〉》，载《枣庄学院学报》第 26 卷，第 6 期（2009/12），页 1-10。

- 张方《文学社会学的观念和方法》，载《湖北行政学院学报》，总第35期，第5期（2007），页43-48。
- 张光达《乡愁诗，中国性与现代主义》，载《蕉风》，第484期（1998/05、06），页393-401。
- 《建构马华文学（史）观：90年代马华文学观念回顾》，载《人文杂志》，第2期（2000/3），页110-116。
- 《象征主义与存在迷思——七十年代〈大马诗选〉的两个读法》，载《世界华文文学研究网站》：
<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>（浏览于18/2/2011）。
- 《新生代诗人的书写场域：后现代性、政治性与多重叙事/语言》，载《蕉风》，第490期（2004/02），页26-31。
- 《文学体制与60年代马华现代主义：文学理论与重写马华文学史》，载《世界华文文学研究网站》：
<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>（浏览于4/7/2008）。
- 张汉良《论“象外象”的具体性及其美感价值》，载王润华《内外集》（台北：国家出版社，1978），页131-143。
- 张宏海《论西方现代主义文学“以丑为美”的特征》，载《中国校外教育（理论）》，第4期（2009），页19，37。
- 张锦忠《南洋华人的记忆与欲望之书》，载《蕉风》，第489期（2002/12），页115-116。
- 《海外存异己：马华文学朝向“新兴华文文学”理论的建立》，载《中外文学》，第29卷·第4期（2000/9），页20-31。
- 《文化回归、离散台湾与旅行跨国性：“在台马华文学”的案例》，载《中外文学》，第33卷·第7期（2004/12），页155-166。
- 《再论述：一个马华文学论述在台湾的系谱（或抒情）叙事》，载“去国·文化·华文祭：2005年华文文化研究会议”论文（2005年1月8-9日）。
- 《离散双乡：作为亚洲跨国华文书写的在台马华文学》，载《中国现代文学季刊》，第9期（2006/6），页61-72。

——《华语语系文学：一个学科话语的播散与接受》，载《中国现代文学》，第22期（2012/12），页59-74。

张珂《西方现代主义文学中的死亡意识》，载《哈尔滨学院学报》，第30卷，第7期（2009/7），页67-71。

张松建《重绘现代主义的文化地图——史书美〈摩登的诱惑〉评介》，载《世界华文文学研究网站》：

<http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>（浏览于4/5/2008）。

——《抒情的现代主义：林方诗歌论》，载《华文文学》，总第105期（2011/4），页77-88。

——《林方、现代主义与新华文学史：重读〈水穷处看云〉》，载《南子博客》<http://nanzi.wordpress.com/>（刊载日期：15/8/2012）（浏览于4/11/2012）。

——《暗夜中的燃灯人：南子诗歌论》，载《华文文学》，总第110期（2012/3），页58-70。

张诵圣《现代主义与台湾现代派小说》，载《文艺研究》1988年，第4期，69-80。

——《“东亚现代主义文学”研究的新范式——以台湾文学为例》，载《厦门大学学报（哲学社会科学版）》，总第190期，第6期（2008），页71-78。

张旭东《中国现代主义起源的“名”，“言”之辩：重读〈阿Q正传〉》，载《当代文化研究网》：<http://www.cul-studies.com/Article/literature/200902/5915.htm>（浏览于4/2/2011）。

赵慧平《论文学活动的文学语境与历史语境》，载《沈阳师范大学学报（社会科学版）》，总第142期，第31卷，第4期（2007），页97-101。

赵利《自我的迷失、寻找与确立——论萨特存在主义哲学中“自我”的“确证”过程》，载《时代文学》（2010/6），页58-59。

赵牧《游离在双乡之间——读〈马华当代散文选〉（1990-1995）》，载《世界华文文学论坛》（2006/3），页7-11。

赵顺宏《台湾现代派诗风吹拂下的东南亚华文诗坛》，载《华文文

- 学》，总第 61 期（2004/02），页 17-23。
- 赵小琪、吴冰《原型批评视野下的新世纪新加坡华文文学》，载《华文文学》，总第 84 期（2008/01），页 5-11。
- 郑国庆《现代主义、文学场域与张诵圣的台湾文学研究》，载《厦门大学学报（哲学社会科学版）》，总第 190 期，第 6 期（2008），页 79-84。
- 钟怡雯《跨界之必要，书写之必要——从旅行到旅行书写》，载《世界华文文学创作与研究网站》：
<http://www.worldhwyi.com/diaplay.asp?id=215>（浏览于 15/3/2008）。
- 种海峰《全球化境遇中的文化乡愁》，载《河南师范大学学报（哲学社会科学版）》，第 35 卷，第 2 期（2008/3），页 57-60。
- 周维介《梧桐的重生——从〈内外集〉侧视王润华的诗作》，载五月诗社文丛一《涉江》（新加坡：世界书局有限公司，1979），页 58-68。
- （周望桦）《新一代的表现模式——评两部得奖诗集》，载《蕉风》，第 319 期（1979/10），页 44-53。
- 《面对我们的文学史——“新马华文文学史”简介》，载《同温层》，第四期（1982），页 6-9。
- 《等待自己——我看我想近年新加坡华文诗坛》，载《亚洲华文作家》，第 13 期（1987/6），页 59-64。
- 《徘徊岛国文化绳索上的诗情——读〈赤道走索〉》，载潘正镭《赤道走索》（新加坡：阿裕尼文艺创作与翻译学会，1990），页 I-IX。
- 周宪《审美现代性的三个矛盾命题》，载《外国文学评论》，第 3 期（2002），页 5-13。
- 周云龙《跨文化戏剧研究：观念与方法》，载《福建论坛·人文社会科学报》，第 4 期（2009），页 33-38。
- 朱崇科《本土楔入：可能与限定——以新马华文文学为例论世华文学研究的新进路》，载《中山大学学报（社会科学版）》，第 5 期（2006），页 7-9。

- 《开放实用主义的调试及其限制——杨松年新马华文文学研究的本土视野》，载《蕉风》，第494期（2005/7），页102-111。
- 《开放与抽象：在慢性症候分析之上——以《边缘意象》为中心论郭宝崑的本土收放》，载《汕头大学学报（人文社会科学版）》，第4期（2006），页82-89。
- 《认同“点染”与本土强化——论新华文学中的鱼尾狮意象》，载《华侨华人历史研究》，第3期（2006），页12-20。
- 《术语的暧昧：“问题意识”中的问题意识——论华文文学研究中常用宏大术语的适用度》，载《暨南学报（哲学社会科学版）》，总第135期，第4期（2008），页11-16。
- 《厚重的细节：解/构传统与“后传统”的省思——论希尼尔的本土事件/视界》，载《新华文学》，第66期（2006/12），页37-45。
- 《重读蔡深江〈灰狼的事〉》（2006），载“朱崇科校园博客”：<http://sysu.schoolblog.cn/zhuchongke>（浏览于15/3/2008）。
- 《文学空间诗学与区域特质论纲——以新马华文文学为例加以说明》，载《香港文学》，第272期（2007/8），页90-94。
- 《面具叙事与主体游移动：高行健、英培安小说叙事人称比较论》，载《西南民族大学学报（人文社科版）》，总第211期（2009/3），页158-163。
- 朱国华《当代文论语境中的布迪厄》，载《社会科学》，第12期（2005），页96-104。
- 《文学场的历史发生与文学现代性》，载《河北学刊》，第25卷第4期（2005/7），页139-146。
- 诸家《我们所见的新加坡文坛——几位年轻作者的看法》，载《蕉风》，第319期（1979/10），页4-19。
- 朱立立《论台湾现代主义文学的历史位置》，载《华侨大学学报（人文社科版）》，第3期（2001），页69-76。
- 朱文斌《对新马华文文学史撰写及其文学大编纂之研究》，载《暨南学报（哲学社会科学版）》，第27卷，第4期（2005/7），页75-80。

——《20 世纪后期中国大陆对新马华文文学的研究综论》，载《世界华文文学研究》第 1 辑（2004/9），页 261-277。

——《乱花渐欲迷人眼——20 世纪 80 年代后新马华文文学本土研究述评》，《江西社会科学》，第 10 期（2005），页 89-96。

——《论海外华文文学研究的方法论转换问题》，载《人文杂志》，第 24 期（2004/9），页 3-7。

——《从对峙到合流——对新马华文文坛“现实与现代之争”的历史考察》，载《常州工学院学报（社科版）》，第 28 卷，第 4 期（2010/8），页 12-16。

邹爱芳《浅论袁可嘉对中国现代诗学体系的建构》，载《浙江社会科学》，第 11 期（2009/11），页 105-108。

庄华兴《从集体主义到现代主义：试论马来新文学发展的文化意义》，载《蕉风》，第 489 期（2002/12），页 141-145。

——《描述、想象与翻译主体性：马华文学理论批评案例》，载《中外文学》，第 34 卷·第 10 期（2006/03），页 43-60。

庄伟杰《跨文化语境与自主性写作——海外华文文学创作与研究再思考》，载《华文文学》，总第 95 期（2009/6），页 24-28。

副刊篇章（以刊载日期排列）：

〈当我们刻下第一刀的时候〉，见《南洋周刊·浮雕》（新加坡），1980 年 1 月 6 日。

瘳子〈二月，诗与音符的世界〉，见《南洋周刊·浮雕》（新加坡），1980 年 3 月 16 日。

〈文林宣言〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981 年 1 月 1 日。

杜南整理〈新台文艺交流初探〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981 年 3 月 5 日。

杜南发访问及整理〈走出现代的传统：瘳弦的主编经验与理想〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981 年 5 月 21 日。

——〈燃起龙灯的历史：高信疆谈副刊主编的理想和责

任》，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981年5月24,28,31日。

—————〈现代经验的反思：与叶维廉、黄维梁一席谈〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981年7月26,28,30日。

罗青〈诗坛风云卅年——卅年来台湾诗坛纵横谈〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981年7月21,23日。

〈「青年文艺系列之一」传灯的路：三个青年文艺团体的努力经验〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981年8月9日。

〈「青年文艺系列之二」天南星的姿态：金声教育中心文艺学会会员作品特辑〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981年8月13日。

〈「青年文艺系列之三」风涛裂岸：阿裕尼文艺创作与翻译学会会员作品特辑〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981年8月16日。

〈「青年文艺系列之三」双程道上：加东联络所青年团文友俱乐部会员作品特辑〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1981年8月18日。

叶霜〈晦涩难懂的诗〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年8月27日。

戴畏夫〈欣赏现代诗的途径〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月3日。

古琴〈错误的欣赏现代诗的途径〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月15日。

陈凯〈谈读诗与写诗的一些问题——看「欣赏现代诗的途经」后〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年9月19日。

莫卿非〈可以理解的冲动——「欣赏现代诗的途经」争论〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月22日。

戴畏夫〈狂妄之徒？〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月22日。

川岳林〈概念的误导〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月22日。

古松〈文艺批评的态度〉，见《星洲日报·广场》（新加坡），1981年9月24日。

乔克岑〈读诗·赏诗·评诗——读「错误的欣赏现代诗的途经」〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月26日。

刘云〈坚持对的，改正错的——叶霜析诗引起的笔战〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月26日。

陈雨〈期待诗坛新气象〉出处不详。

古琴〈我的总答复〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月26日。

郁新〈晦涩诗〉，见《星洲日报·星云》（新加坡），1981年9月28日。

任是非〈“朋友主义”要不得〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月29日。

判夫〈“概念的误导”的误导〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年9月29日。

叶霜〈流于晦涩自有原因〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年9月29日。

估客〈谈谈我的看法〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年10月1日。

青田〈评诗应容许有不同观点〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年10月3日。

文衡心〈请就诗论诗——我看有关“随雨声入山而不见雨”的笔战〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年10月3日。

松间照〈从别人的艰苦摸索中所得到的启示〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年10月3日。

江昕子〈看诗·赏诗〉，见《星洲日报·广场》（新加坡），1981年10月7日。

腾龙〈对诗产生兴趣〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年10月7日。

坡)，1981年10月8日。

冰火〈谁对？谁错？——观“欣赏现代诗”笔战有感〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年10月8日。

叶林〈谈诗歌论战〉，见《星洲日报·新闻·少年漫步》（新加坡），1981年10月10日。

老马〈应纠正对诗歌的误解〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年10月10日。

刘云〈一还一，二还二——叶霜析诗引起的笔战〉，见《南洋商报·南洋学生·青少年》（新加坡），1981年10月10日。

龙展文《画与画家》，见《星洲日报·星云》（新加坡），1981年10月30日。

叶霜〈平息干戈后的几点意见〉，见《星洲日报·星洲少年·新园林》（新加坡），1981年11月12日。

洛夫〈现代诗论剑余话——敬答新加坡读者〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1982年6月20日。

金狮奖文艺创作比赛特辑〈开展文学新远景之〉，见《南洋商报·文林》（新加坡），1982年9月5日。

〈我们的作品是怎样写出来的——作家们谈自己的创作经验〉，见《星洲日报·国际华文文艺营专辑》（新加坡），1983年1月16日。

其欣〈现代男人的困境——英培安谈《孤寂的脸》〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年9月21日。

木子〈砌起一座四方城：吴垠《四方城内》的艺术技巧〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年11月24,27,28日。

〈年轻族群·第一位作者：蔡深江〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月5日。

〈年轻族群·第二位作者：洪笛〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月7日。

〈「年轻族群」系列之3：走过一片森林·伍木专辑〉，见《联合早

- 报·文艺城》（新加坡），1988年12月8日。
- 〈「年轻族群」系列之4：走在诡异世界的寂寞人·园醉之专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月12日。
- 〈「年轻族群」系列之5：生命的探索者·柯思仁专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月14日。
- 〈「年轻族群」系列之6：其实你也认识他·殷宋玮专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月15日。
- 〈「年轻族群」系列之7：年轻的心已习惯落拓·乔克岑专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月19日。
- 〈「年轻族群」系列之8：激情之中见委婉·凡采音专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月21日。
- 〈「年轻族群」系列之9：生灵的感动·洪振隆专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月22日。
- 〈「年轻族群」系列之10：愿煮一壶豪情·木子专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1988年12月28日。
- 〈「年轻族群」系列之11：灵性在呼唤·黄广青专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年1月5日。
- 〈「年轻族群」系列之12：青春善感的痕迹·韦铜雀专辑〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年1月9日。
- 林康〈「年轻族群」系列扫描：从园林一隅窥见生机〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年1月22,23日。
- 周维介〈我们的成绩单：1988年新华文艺索引〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年1月1,4日。
- 〈有寄望于文学理事会的……〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年1月8日。
- 殷宋玮〈在动与静之间：对周维介「1988年新华文艺索引」的回响〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年1月26日。
- 殷宋玮〈文学作品的另一种读法：从俄国形式主义的异化理论出发〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年5月1,3日。

- 〈文学发展与发展文学：文艺营受邀作家与本地作家座谈〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年7月19,23,24日。
- 英培安〈华文文学与华人文学：对“文学发展与发展文学”座谈的一点补充〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年8月17日。
- 〈有关华文文学与华人文学的争议——“文学发展与发展文学”座谈会的一段谈话内容〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年8月20日。
- 黄广青〈如果你不认识他：介绍殷宋玮最新散文集《名可名》〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年8月16日。
- 黄广青〈如何协调眼睛与一本诗集的距离〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年9月4日。
- 风沙雁〈多方面思考人类问题：读「如何协调眼睛与一本诗集的距离」有感〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年9月10日。
- 黄广青〈风潮鼓荡〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1989年9月27日。
- 〈文坛新秀四人谈：我的文学历程〉，见《联合早报·文艺城·火花系列4》（新加坡），1989年11月26日。
- 周维介〈山随平野尽，江入大荒流——1989年新华文艺索引〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990年1月1,4日。
- 英培安〈懂一点女性主义〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990年3月8日。
- 风沙雁〈致殷宋玮的信——众鸟高飞尽，孤云独去闲〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990年5月14日。
- 木子〈韦铜雀在自己脸上汹涌地等待什么〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990年5月23日。
- 力匡〈新诗的未来〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990年7月2日。
- 英培安〈懂一点接受美学〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990年8月8,9,12日。

- 〈诗路回首：林绿·王润华文学对谈〉，见《联合早报·文艺城·火花系列 8》（新加坡），1990 年 8 月 13 日。
- 洪生〈为华文语系文学擂鼓〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990 年 8 月 20 日。
- 〈他们的风向标：同人杂志「风见鸡」创刊〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990 年 9 月 19 日。
- 〈殷宋玮夜访蔡深江：那人的头脑太过美丽〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990 年 10 月 3,4,7,8 日。
- 〈徘徊在意识边缘：第 13 届时报文学奖散文类决审委员对蔡深江作品「漫步经心」的评价〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990 年 10 月 7 日。
- 辄斯〈给《风见鸡》的一些忠告〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990 年 10 月 15 日。
- 〈后现代主义：与叶维廉教授一席谈〉，见《联合早报·文艺城·火花系列 12》（新加坡），1990 年 10 月 17 日。
- 流川〈诗的欣赏〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990 年 10 月 22 日。
- 李兵〈我对《无坐标岛屿纪事》系列的几点批评〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990 年 10 月 31 日。
- 李兵〈作家应负更大的社会责任——试答陈英豪、辄斯二君〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1990 年 11 月 14 日。
- 〈回顾与前瞻：八十年代新华小说创作座谈会〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1991 年 10 月 13 日。
- 邓宝翠〈百家争鸣〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992 年 4 月 27 日。
- 非心〈《百家争鸣》和她的独立冥想〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992 年 4 月 27 日。
- 〈蔡深江创作笔谈——幻想的安分守己〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992 年 7 月 27 日。

羊野〈论文字黑店中的“蔡深江现象”〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992年10月15日。

晓田勤〈让我们活在新起点中——与羊野商榷〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992年10月18日。

羊野〈答晓田勤〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992年10月25日。

狐非〈喝懂一杯咖啡〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992年10月25日。

流苏〈文字黑店真的那么“黑”吗？〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992年10月25日。

〈“文字黑店”编后记〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1992年11月1日。

〈云海激荡，文学握手——亚太时代的华文文学〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1993年5月23日。

〈文学·六个人·后来——一本“文学感觉杂志”的诞生〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1994年5月5日。

连茗〈黄尘风起移人迹——由『后来』看“后来主义”的“不管意识”〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1994年10月2,3,6,9日。

殷宋玮〈后现代情境中的“不管意识”与连茗「黄尘风起移人迹——由『后来』看“后来主义”的“不管意识”」一文的商榷及其他〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1994年10月30,31日。

连茗〈文林笔路多逶迤——「后现代情境中的“不管意识”」的谬误与厘清〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1994年12月12,15,18,19日。

殷宋玮〈胡为乎泥中？对连茗「文林笔路多逶迤」一文的不解与回应〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1995年2月12日。

张夏炜〈植根于生活丰硕的结果：陈瑞献小说集〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1996年12月1日。

林高〈暂时没有『后来』〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1996年12月9日。

黄凯德〈忏悔弥散：记『后来』的停刊〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1996年12月9日。

〈排列文学景观，审视文学气候〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1998年1月1日。

卓炜峰〈重新探讨新华文坛〉，见《联合早报·文艺城·真挚的声音1》（新加坡），1998年1月12日。

林高〈改变中的文学气候〉，见《联合早报·文艺城·真挚的声音2》（新加坡），1998年1月18日。

白垚〈蕉风旧事，学报当年〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1998年1月18日。

杨洋〈动作与反动作〉，见《联合早报·文艺城·真挚的声音3》（新加坡），1998年2月2日。

殷宋玮〈众神喧哗——新华文学及其父权意识之解构〉，见《联合早报·文艺城·真挚的声音4》（新加坡），1998年2月8日。

庄永康〈不只是辈分问题〉，见《联合早报·文艺城·真挚的声音5》（新加坡），1998年2月12日。

〈年轻的声音〉（陈志锐、陶宗旺、周德成、黄浩威、叶孝忠、林立兴、卓炜峰），见《联合早报·文艺城·真挚的声音6》（新加坡），1998年2月15,16日。

林高〈众神安在——殷宋玮的猜忌与偏见〉，见《联合早报·文艺城·真挚的声音7》（新加坡），1998年2月21日。

柯思仁〈建构典律，书写文学史〉，见《联合早报·文艺城·真挚的声音8》（新加坡），1998年3月1日。

佟冷〈文学作为对话式的想象——对新华文坛的一点意见〉，见《联合早报·文艺城·真挚的声音9》（新加坡），1998年3月15日。

殷宋玮〈在放心游戏与左顾右盼之间——话语分析、边陲论述及其他〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1998年3月22,23日。

- 〈西方文学理论的东方观照：潘正镭、吴启基访台湾研究院欧美研究所研究员李有成教授〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1998年8月23,24日。
- 〈立志重写文学史的人：殷宋玮访华东师范大学中文系王晓明教授〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1998年10月25日。
- 柯思仁〈超越现实语境的《灵戏》〉，见《联合早报·艺苑》（新加坡），1998年12月12日。
- 殷宋玮〈经典，你的名字是争议〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），1999年4月5日。
- 张永修〈马华文学与现代主义——张锦忠专访〉，见《南洋商报·南洋文艺》（吉隆坡），1999年10月19日。
- 英培安《写作与阅读》，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2002年2月10日。
- 景祥《摆渡一艘文艺·打捞城市的星光——谈〈文艺城2002〉》，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2003年2月4日。
- 韩咏虹报道《寻回流落彼岸的灯火——21年后说〈传灯〉》，见《联合早报·现在》（新加坡），2003年7月21日。
- 张锦忠《诗的反叛（及其限度）》，见《南洋商报·南洋文艺·文学观点》（马来西亚），2004年6月15日。
- 朱崇科《陈瑞献——（被）“延异”的本土现代性》，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2004年11月23,25日。
- 吴耀宗〈翻开模范生那小心翼翼的纪游本：论陈志锐的“出（走）/回（归）散文”〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2005年4月19,22日。
- 林高《寻根，是很个人的事：解读谢裕民〈重构南洋图像〉》，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2006年11月21日。
- 原甸〈建构本土文学的主体意识——一支边缘化文学的奋斗历程〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2007年5月8日。
- 丘柳漫《华校生的最后叹息——本土作家英培安的小说书写》，见《联

合早报·文艺城》（新加坡），2007年6月8日。

陈晞哲〈魔鬼与天使的对弈——试析英培安的「我与我自己的二三事」〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2007年6月15日。

温任平〈马华第一首现代诗与典律建构〉，见《星洲日报·文化空间·静中听雷》（吉隆坡），2008年1月6日。

张锦忠《白垩与马华文学的第一波现代主义风潮》，见《南洋商报·南洋文艺·文学观点》（马来西亚），2008年11月18日。

方桂香〈新加坡华文现代主义文学运动研究——以新加坡南洋商报副刊「文艺」、「文丛」、「咖啡座」、「窗」和马来西亚文学杂志「蕉风月刊」为个案〉（节略版本〔上/下〕），见《联合早报·文艺城》（新加坡），2009年1月20,23日。

钟文灵〈现代主义是新华文学运动的主流吗？——读方桂香的论文有感〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2009年2月10日。

方桂香〈文学只有一个流派，那就是才华派——为钟文灵释疑（上/下）〉，《联合早报·文艺城》（新加坡），2009年3月3,6日。

怀鹰〈议「新加坡华文现代主义文学运动研究」〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2009年3月31日。

方桂香〈关于「新加坡华文现代主义文学运动研究」的争论——最后的回应〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2009年4月3日。

潘正镭〈重现新加坡华文现代主义文学运动的历史真相——访方桂香〉，见《联合早报·文艺城》（新加坡），2010年7月30日。

张错〈夜观天象，星棋罗布——我与“星座诗社”〉，见《〈自由时报〉电子版·生活副刊·自由副刊》（台北）：

<http://www.libertytimes.com.tw/2011/new/jan/11/today-article1.htm>（浏览于1/11/2011）。

学位论文

（一）未出版论文

（1）学士论文：

冯清发《直露·内敛：谈英培安讽刺风格的变化》（2001）

刘桂兰《从〈文学〉至〈新华文学〉——探讨新加坡华文文学的本地意识》（2001）

黄蕙心《论五月诗社的发展及其在新华诗歌史上的地位》（2002）

卓建风《英培安小说中的现代意识》（2003）

胡玉欢《走过诗乐历史的风灯——“南大诗社”与新华文艺》（2003）

林丽君《论英培安杂文中的政治意识》（2005）

卓丽莲《原甸诗歌风格论析》（2005）

张森林《当代新加坡伤痕文学及中国学者的解读（1981-2007）》（2007）

何逸敏《南大生诗歌中的南大情结和文化思考（1980-2007）》（2008）

盛惠龄《以读者为本——论〈骚动〉的阅读空间》（2008）

孙慧纹《论新加坡怀旧书写中的身份建构：以〈联合早报·文艺城之岛屿书写〉为个案研究》（2009）

许秀环《南洋大学诗社研究》（2009）

纪庆聆《边缘处的捍卫与悲叹——张曦娜和英培安的华校生题材比较》（2010）

康郁敏《希尼尔笔下的“浮城”》（2010）

刘梓家《多面“性”：英培安〈骚动〉中的“性”叙事》（2011）

（2）硕士论文：

杜琳《新华诗歌中文化忧患意识研究（1965-1980）》（1999）

潘家福《1959至1965年新马华文诗歌研究》（2000）

梁春芳《战后二十年新华诗歌研究（1945-1965）》（2002）

韩宝镇《新华左派诗歌研究（1965-1975）》（2004）

刘碧娟《新华微型小说研究（1980-1999）》（2004）

傅勤予《郭宝崑的历史剧研究》（2008）

张森林《新加坡华文诗歌中的国家意识（1945-1970）》（2011）

（3）博士论文：

王志伟《新华小说中的城市欲望》（2007）

（二）已出版论文

博士论文：

胡月宝《二十世纪七八十年代新华女性小说作者的世界》（新加坡：新华文化事业有限公司，2006）

方桂香《新加坡华文现代主义文学运动研究——以新加坡南洋商报副刊〈文艺〉、〈文丛〉、〈咖啡座〉、〈窗〉和马来西亚文学杂志〈蕉风月刊〉为个案》（新加坡：创意圈工作室，2010）

（三）其他论文

李泓泊《罗智成诗研究》（台湾南华大学文学研究所／硕士论文，2004）

李元本《新加坡现代诗的城市图像》（南京大学／硕士论文，2004）

黄福溪《一份重构马华文坛版图的杂志——〈蕉风〉14年从创刊号到201期研究》（南京大学、马来西亚韩江学院／硕士论文，2005）

陈乐《韩少功小说研究——一种现代性的文学叙事》（南洋理工大学国立教育学院／博士论文，2005）

南治国《中国现代小说中的南洋之旅》（新加坡国立大学中文系／博士论文，2005）

张松健《中国四十年代现代主义诗潮新论》（新加坡国立大学中文系／博士论文，2005）

陈芳莉《在台马华文学中的原乡再现——以黄锦树、钟怡雯、陈大为为例》（国立成功大学台湾文学研究所／硕士论文，2008）

宋红梅《论新加坡五月诗社创作风格之演变》（汕头大学／硕士论文，2010）

英文论著

Books: (Books are arranged in alphabetical order of the authors' name)

Antony Easthope and Kate McGowan, eds. *A Critical and Cultural Theory Reader*. 2nd edition, London: Open University Press, 2004.

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air- The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books USA Inc., 1988.

Brannigan, John. *New historicism and Cultural materialism*. St. Martin Press, 1998

C.J.W.-L. Wee and Lee Chee Keng ed. *Descendants of the eunuch admiral and, The Spirits play: Two plays by Kuo Pao Kun*. Singapore: SNP international, 2003.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.

Chang Sung-Sheng Yvonne, *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Fiction from Taiwan*. Durham: Duke University Press, 1993.

———. *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*. New York: Columbia University Press, 2004.

Edwin Thumboo, Wong Yoon Wah eds. *Journeys: Words, Home and Nation- Anthology of Singapore Poetry (1984-1995)*. Singapore: UniPress, The Centre for Arts, National University of Singapore, 1995.

Eysteinsson, Astradur. *The Concept of Modernism*. New York: Cornell University Press, 1990.

Harold Bloom. *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press, 1975.

Irving, Howe ed. *Literary Modernism*. Greenwich Conn., Fawcett Publications, 1967.

Lentricchia, Frank, and McLaughlin, Thomas, eds. *Critical Terms for Literary Study*. 2nd edition, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

Malcolm Bradbury and James McFarlane ed. *Modernism: A Guide to European*

- Literature 1890-1930*. London: Penguin Books Ltd, 1976.
- Michael, Levenson. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. London: Cambridge University Press, 1984.
- Michael, Tratner. *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*. California: Stanford University Press, 1995.
- Michel, Hockx. *The Literary Field of Twentieth-Century China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.
- . *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1930*. Leiden and Boston: Brill, 2003.
- Nicholas Andrew Miller, *Modernism, Ireland and the Erotics of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Payne, Michael ed. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Peter Childs, *Modernism*. New York: Rutledge, 2000.
- Pierre, Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essay on art and Literature*. US: Columbia University Press, 1993.
- Pierre, Bourdieu, Susan Emanuel, tran. *The Rules of Art: Genesis and Structure of Literary Field*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Rachel, Potter. *Modernism and Democracy: Literary Culture 1900-1930*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Sartre, Jean Pual. Bernard Frenchman, tran. *What is Literature?* New York: Harper & Row, 1965.
- Shu-Mei Shih. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Susan Sontag. *Under the Sign of Saturn*. New York: Anchor Books, 1991.
- . *Against interpretation and other Essays*. London: Penguin, 2009.
- Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- Sy Ren Quah. *Gao Xing Jian and Transcultural Chinese Theater*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.

Williams, Raymond. *Keywords*. New York: Oxford University Press, 1985.

Wong Yoon Wah, *Post-Colonial Chinese Literatures in Singapore and Malaysia*, Singapore: National University of Singapore, Global Publishing Co. Inc, 2002.

Articles and Chapter in Books and Journals:

Eliot, T. S. *Tradition and Individual Talent*, M.H. Abrams (ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. New York: W. W. Norton and Company, 1986.

Gabriel Wu. *Expressive Otherness: A Dominant Theme of Xin Hua Literature Since 1965*, *Asian Culture* 27, June 2003, pp46-57.

吴耀宗《彰显的他者性：1965年以来新华文学的重要命名》，《亚洲文化》第27期（2003/6）

Goenawan Mohamad. *An Admiral, a General and a Notion of Home*, Descendants of the eunuch admiral and, *The Spirits play: Two plays by Kuo Pao Kun*. C.J.W.-L. Wee and Lee Chee Keng eds. (2003) Singapore: SNP international, pp122-129.

Fred Davis. *Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave*, *the Journal of Popular Culture*, Vol.11, issue 2(1977), pp414-424.

Lin Ke Huan. *Spiritual Wanderings and Confessions of the Soul*, Descendants of the eunuch admiral and, *The Spirits play: Two plays by Kuo Pao Kun*. C.J.W.-L. Wee and Lee Chee Keng eds. (2003) Singapore: SNP international, pp130-142.

Peter Wicks *Singapore, Literature and Identity*, Quayun, Mohammed A. and Wicks. Peter, eds. (2002), Malaysia: Universiti Putra Malaysia Press, pp73-79.

Stephen Legg, *Memory and Nostalgia*, *Culture Geographies* 2004, from <http://cgj.sagepub.com>

Svetlana Boym. *Nostalgia and Its Discontents* (Essays), pp7-18. From
http://www.agora8.org/reader/Boym_Nostalgia_Discontents.html

其他刊物

- 《省略号》年刊（新加坡：省略号文学社，1999）
《蕉风》第 489 期（新山：南方学院马华文学馆，2002/12）
《蕉风》第 490 期（新山：南方学院马华文学馆，2004/2）
《蕉风》第 500 期（新山：南方学院出版，2008/12）
《亚洲文化》第 27 期（新加坡：亚洲研究学会，2003/6）
《亚洲文化》第 30 期（新加坡：亚洲研究学会，2006/6）
《新世纪学刊》第四期（新加坡：斯雅舍，2004/10）
《新世纪学刊》第五期（新加坡：斯雅舍，2005/12）

参考网站

- 《马华文学数位典藏中心资料汇编》网站
<http://ctwei.com/mahua/database/search.php>
《马华文学数位典藏系统》网站（国立台湾师范大学图书馆、南方学院）
<http://da.lib.ntnu.edu.tw/mahua/ug-0.jsp>
《世界华文文学研究网站》网站 <http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/default.htm>
《蕉风》电子版网站（新加坡国立大学中文图书馆）
http://libapps2.nus.edu.sg/sea_chinese/documents/jiaofeng/chaofeng.htm
台湾大百科全书（行政院文化建设委员会）网站
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/about>
台湾文学研究人力论著目录资料库（国立台湾文学馆）网站
http://www3.nmtl.gov.tw/researcher/simple_search.php
“台湾记忆·文学纪行·百年来台湾文学杂志特展”（台湾国家图书馆）网站
http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/literature/index2.htm
台湾文学部落格（政大台文所）网站 <http://140.119.61.161/blog/index.php>

附录（一）

作品集列表（一）

1968-2000 年间出版的个人作品集

年份	作者	出生年	作品集名称	出版社	文体
1968	牧羚奴	1943	《巨人》	五月出版社	诗歌
1968	贺兰宁	1945	《天朗》	五月出版社	诗歌
1968	英培安	1947	《手术台上》	五月出版社	诗歌
1968	秦秦	1947	《塑像》	丘柳川	诗歌
1968	钟瑜	不详	《钟瑜诗集》	燕子出版社	诗歌
1969	牧羚奴	1943	《牧羚奴小说集 1964-1969》	五月出版社	小说
1969	泡蒂	1940	《火的得意》	五月出版社	诗歌
1969	孟仲季	1937	《第一声》	万国印务公司	诗歌
1970	南子	1945	《夜的断面》	五月出版社	诗歌
1971	小菲编	1943	《牧羚奴诗集 2》	五月出版社	诗歌
1971	谢清	1947	《哭泣的神》	五月出版社	诗歌
1971	流川	1948	《晨城》	五月出版社	诗歌
1972	文恺	1947	《树和他的感觉》	五月出版社	诗歌
1973	谢清	1947	《醉了，芒草：谢清小说集》	五月出版社	小说
1974	英培安	1947	《无根的弦》	草根书室	诗歌
1978	王润华	1941	《内外集》	国家出版社	诗歌
1979	淡莹	1943	《太极诗谱》	教育出版社	诗歌
1979	谢清	1947	《鹤迹》	五月诗社	诗歌
1979	杜南发	1952	《酒窝神话》	楼出版社	诗歌
1980	王润华	1941	《橡胶树：南洋乡土诗集》	五月诗社	诗歌
1980	文恺	1947	《草的行色》	五月诗社	诗歌
1980	董农政	1959	《一抹芙蓉泣断水乡外：董农政诗集》自费		诗歌

1981	南子	1945	《苹果定律》	五月诗社	诗歌
1981	蓁蓁	1949	《蓁蓁诗》	南洋商报	诗歌
1982	林方	1942	《水穷处看云》	五月诗社	诗歌
1982	潘正镭	1955	《告诉阳光》（同温层文丛2）	阿裕尼文艺创作与翻译学会	诗歌
1982	彭飞	1956	《门外》（同温层文丛3）	阿裕尼文艺创作与翻译学会	小说
1982	周望桦	1958	《收割手札》（同温层文丛4）	阿裕尼文艺创作与翻译学会	散文
1983	贺兰宁	1945	《音乐喷泉》	五月诗社	诗歌
1983	郭永秀	1955	《掌纹》	五月诗社	诗歌
1983	梁文福	1964	《曾经》	华初文丛	散文
1983	柯思仁	1964	《跼跼的蹄声归来》	华初文丛	散文
1984	梁钺	1950	《茶如是说》	五月诗社	诗歌
1984	林也	1951	《彩色分析》	五月诗社	诗歌
1984	董农政	1959	《伤舌》	文学书屋	小说
1985	英培安	1947	《寄错的邮件》	草根书室	小说
1985	林康	1950	《长哭当歌》	潮州八邑会馆	小说
1985	戴畏夫	1962	《感觉的下一站》	潮州八邑会馆	散文
1985	梁皓	1964	《盛满凉凉的歌》	文学书屋	诗歌
1985	殷宋玮	1965	《晚风莫笑》	华初文丛	散文
1986	郭宝崑	1939	《棺材太大洞太小》	草根书室	戏剧
1986	卡夫	1960	《生命的神话》	潮州八邑会馆	散文
1987	梁三白	1937	《微薰时候》	仙人掌出版社	诗歌
1987	南子	1945	《年岁的齿痕》	潮州八邑会馆	小说
1987	英培安	1947	《一个像我这样的男人》	草根书室	小说
1988	孙爱玲	1947	《绿绿杨柳风》	草根书室	小说
1988	孙爱玲	1947	《碧螺十里香》	胜友书局	小说
1988	蔡欣	1947	《感怀》	七洋出版社	诗歌

1988	谢清	1947	《水言珠语》	潮州八邑会馆	散文
1988	吴垠	1950	《四方城内：吴垠诗集》（同温层文丛6）	阿裕尼文艺创作与翻译学会	诗歌
1988	刘文注	1955	《无声的世界》	新加坡作家协会	诗歌
1988	梁文福	1964	《最后的牛车水》	冠和制作	散文
1988	柯思仁	1964	《寻庙》	华初文丛	散文
1988	韦铜雀	1965	《心软》	泛亚出版社	诗歌
1988	黄广青	1967	《其实，你就是我的神话》	华初文丛	散文
1989	英培安	1949	《孤寂的脸》	草根书室	小说
1989	郭永秀	1955	《壁虎之恋》	潮州八邑会馆	散文
1989	郭永秀	1955	《筷子的故事》	五月诗社	诗歌
1989	希尼尔	1958	《绑架岁月》	五月诗社	诗歌
1989	谢裕民	1959	《最闷族》	富豪仕大众传播	小说
1989	伍木	1960	《无弦月》	七洋出版社	诗歌
1989	梁文福	1964	《其实我是在和时光恋爱》	心情工作室	诗歌
1989	蔡深江	1965	《如果不能回头就忘记月光》	华初文丛	诗歌
1989	殷宋玮	1965	《名可名》	自费	散文
1990	张挥	1945	《45.45 会议机密》	新加坡作家协会	小说
1990	孙爱玲	1947	《玉魂扣》	草根书室	小说
1990	莫邪	1950	《尘与土》（同温层文丛9）	阿裕尼文艺创作与翻译学会	散文
1990	吴韦材	1951	《泥土手记》	泛太平洋出版	散文
1990	潘正镭	1955	《赤道走索》（同温层文丛10）	阿裕尼文艺创作与翻译学会	诗歌
1990	韦铜雀	1965	《人间秀气》	潮州八邑会馆	小说
1990	非心	1971	《渐行渐远》	华初文丛	散文
1991	杜南发	1952	《心情如水》	点线出版社	诗歌
1991	彭飞	1956	《生命在说》（同温层文丛12）	阿裕尼文艺创作与翻译学会	散文

1991	木子	1963	《中国泥人》(同温层文丛 11)	阿裕尼文艺创作与翻译学会	诗歌
1991	黄广青	1967	《受难前书》	现代诗社	诗歌
1992	陈瑞献	1943	《陈瑞献诗集 1964-1991》	智力出版社	诗歌
1992	张挥	1945	《十梦录》	新加坡作家协会	小说
1992	吴韦材	1950	《花鼓歌》	智利出版社	散文
1992	郭永秀	1955	《月光小夜曲》	五月诗社	诗歌
1992	华之风	1958	《月是一盏传统的灯》	五月诗社	诗歌
1992	希尼尔	1958	《生命中难于承受的重》	潮州八邑会馆	小说
1992	梁文福	1964	《梁文福的 21 个梦：寻找一朵小猫的微笑》	心情工作室	散文
1992	蔡深江	1965	《灰狼的事》	利智出版社	散文
1993	淡莹	1943	《发上岁月》	五月诗社	诗歌
1993	梁文福	1964	《眉批情》	心情工作室	散文
1994	南子	1945	《生物钟》	七洋出版社	诗歌
1994	谢裕民	1959	《世说新语》	潮州八邑会馆	小说
1994	伍木	1960	《十灭》	五月诗社	诗歌
1994	梁文福	1964	《自然同窗》	心情工作室	散文
1994	流苏	1964	《真心如我》	新加坡作家协会	散文
1994	胡月宝	1965	《有缘再见》	新加坡作家协会	小说
1995	郭宝崑	1939	《边缘意象》	时报出版社	戏剧
1995	韦铜雀	1965	《孤独自成风暴》	点线出版社	诗歌
1995	黄凯德	1973	《跳死为止》	淡初文丛	散文
1996	陈瑞献	1943	《陈瑞献小说集 1964-1984》	跨世纪制作城	小说
1996	梁文福	1964	《嗜诗》	云南园雅舍	诗歌
1996	柯思仁	1964	《梦树观星》	草根书室	散文
1996	流苏	1964	《鬼迷心窍》	新亚出版社	小说

1996	非心	1971	《习惯忧愁》	草根书室	散文
1996	刘瑞金	1971	《用一种回忆拼凑叫神话》	玲子大众传媒	诗歌
1996	黄凯德	1973	《黄凯德修订版诗集》	草根书室	诗歌
1997	南子	1945	《惊鸟记》	莱佛士书社	小说
1997	林高	1949	《笼子里的心》	潮州八邑会馆	小说
1997	梁钺	1950	《浮生三变》	七洋出版社	诗歌
1997	殷宋玮	1965	《无坐标岛屿纪事》	草根书室	散文
1997	陶宗旺	1977	《支吾》	华初文丛	诗歌
1997	陈华彪	1978	《如风的少年》	草根书室	小说
1998	潘正镭	1955	《再生树》	大家出版社	诗歌
1999	王润华	1941	《地球村神话》	新加坡作家协会	诗歌
1999	王润华	1941	《热带雨林与殖民地》	新加坡作家协会	诗歌
1999	希尼尔	1958	《认真面具》	莱佛士书社	小说
1999	谢裕民	1959	《壹般是非》	Full House Communications	小说
1999	董农政	1959	《没有时间的雪》	新加坡作家协会	小说
1999	流苏	1964	《解读幸福的地图》	创意圈工作室	散文
1999	吴彬映	1966	《那天世界开始卡夫卡》	健龙科技传播	诗歌
1999	陈志锐	1973	《陈志锐诗选》	新加坡文艺协会	诗歌
2000	彭飞	1956	《人间笔记》	莱佛士书社	小说
2000	伍木	1960	《等待西安》	七洋出版社	诗歌
2000	柯思仁	1964	《市中隐者》	Ethos Books	戏剧
2000	陈晞哲	1971	《陈晞哲作品集》	新加坡文艺协会	散文
2000	陈志锐	1973	《隔岸观我》	华初文丛	散文
* 以下作品集所收之作品大多写于 2000 年之前					
2001	希尼尔	1958	《轻信莫疑》	新加坡作家协会	诗歌

2002	蔡欣	1947	《鹰旅：蔡欣诗集》	新加坡作家协会	诗歌
2002	英培安	1947	《人与铜像》	草根书室	戏剧
2002	英培安	1947	《骚动》	尔雅出版社	小说
2002	董农政	1959	《心雪》	新加坡作家协会	诗歌
2002	吴耀宗	1965	《火般冷》	青文书屋	小说
2002	陈志锐	1973	《造剑地：陈志锐诗集 1998-2001》	光触媒	诗歌
2003	景祥	1971	《三十三间》	八方文化	诗歌
2003	英培安	1947	《爱情故事》	唐山出版社	戏剧
2004	英培安	1947	《日常生活》	草根书室	诗歌
2004	柯思仁	1964	《刺客·乩童·按摩女郎》	青年书局	戏剧
2004	殷宋玮	1965	《威治菲尔门书简》	青年书局	散文
2004	黄凯德	1973	《代志》	青年书局	散文
2007	英培安	1947	《不存在的情人》	唐山出版社	小说
2007	孙爱玲	1949	《人也·女也》	八方文化创作室	小说
2010	南子	1945	《打击乐器》	草根书室	诗歌
2011	梁钺	1950	《你的名字》	铃子传媒	诗歌

年份	作者	出生年	作品集名称	出版社	文体
1970	蓁蓁	1947	《蓁蓁论文集》	五月出版社	评论
1973	流川	1943	《流川评论集》	五月出版社	评论
1979	周灿	1934	《剥蕉记——新诗赏析与分析》	新雅出版	评论
1986	周望桦	1958	《文学风景》	阿裕尼文艺创作与翻译学会	评论
1994	王润华	1942	《从新华文学到世界华文文学》	潮州八邑会馆	评论

作品集列表（二）

1970-1999 年间出版的多人合集

年份	作者	合集名称	出版社	文体
1970	贺兰宁编	《新加坡 15 诗人新诗集》	五月出版社	诗歌
1970	林也、张梦野	《花串》	云南书局	诗歌
1975	丘静溪、郑英豪、 望无际、林也、陈 来水、黄继豪、陈 牧元、潘正镭	《8 人诗集》	五月出版社	诗歌
1977	黄继豪编	《十三人散文选》	教育出版社	散文
1978	依泛伦、齐斯	《六弦琴之歌》	牧羊文化	诗歌
1982	伍木、希尼尔、戴 畏夫、火雷红、川 依特、杜宇玲、采 凡音、傅艾笙	《八人诗汇》	Chia Hwee Peng	诗歌
1982	同温层文丛编委	《同温层散文选》	阿裕尼文艺创作 与翻译学会	散文
1988	彭志凤编	《新加坡微型小说选》	阿裕尼文艺创作 与翻译学会	小说
1989	南子主编	《五月现代诗选》	五月诗社	诗歌
1990	贺兰宁主编	《幸福出售》（新加坡微型小 说选）	泛太平洋出版	小说
1991	许福吉、李一翔 曾集丰	《心情叠在青青的日记里： B 型人手札》	心情工作室	散文
1992	集体创作	《五月乡土诗选》	五月诗社	诗歌
1996	朱立新主编	亲密观戏=free seating	海燕等人	戏剧
1992	梁钺、寒川、 思思	《山山皆秀色》	新加坡作家协会	诗歌
1998	希尼尔主编	《五月情诗选》	五月诗社	诗歌
1999	陈志锐、周德 成、潘家福、柯 奕彪	《四书——四人札记》	新加坡文艺协会	散文
2004	李世炬、何惜薇、 刘杰奇、苏世雄等 主编	戏剧盒：1992-2002	八方文化	戏剧

文学期刊、杂志列表

年份	刊物名称	出版组织或编辑	现况
1955.6	《蕉风》创刊号	蕉风编委（新加坡蕉风出版社）	尚存
1958.11	《蕉风》第 73 期	蕉风编委（新加坡蕉风出版社）	√
1959.2	《蕉风》第 76 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1959.4	《蕉风》第 78 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1959.6	《蕉风》第 80 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1959.9	《蕉风》第 83 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1960.2	《蕉风》第 88 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1961.11	《蕉风》第 109 期	蕉风编委（新加坡蕉风出版社）	√
1962.1	《蕉风》第 111 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1962.2	《蕉风》第 112 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1963.6	《蕉风》第 128 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1963.7	《蕉风》第 129 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1964.1	《蕉风》第 135 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1964.7	《蕉风》第 141 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1965.8	《蕉风》第 154 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1966.1	《蕉风》第 159 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1966.6	《蕉风》第 164 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1966.8	《蕉风》第 166 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1969.8	《蕉风》第 202 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1969.9	《蕉风》第 203 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√
1969.11	《蕉风》第 205 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√
1970.1- 2	《蕉风》第 207 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√
1970.6- 7	《蕉风》第 211 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√
1970.8	《蕉风》第 212 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√

1970.11	《蕉风》第 215 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√
1970.12	《蕉风》第 216 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√
1971.1	《蕉风》第 217 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√
1971.2	《蕉风》第 218 期	姚拓、牧羚奴、李苍、白垚	√
1971.8	《蕉风》第 223 期	姚拓、牧羚奴、周唤、白垚、梅淑贞	√
1971.9	《蕉风》第 224 期	姚拓、牧羚奴、周唤、白垚、梅淑贞	√
1971.12	《蕉风》第 227 期	姚拓、牧羚奴、周唤、白垚、梅淑贞	√
1972.6	《蕉风》第 232 期	姚拓、牧羚奴、周唤、白垚、梅淑贞	√
1972.9	《蕉风》第 235 期	姚拓、牧羚奴、周唤、白垚、梅淑贞	√
1973.2	《蕉风》第 240 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1973.8	《蕉风》第 246 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1975.2	《蕉风》第 264 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1977.6	《蕉风》第 292 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1977.10	《蕉风》第 296 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1978.6	《蕉风》第 304 期	悄凌、张爱伦、沙禽	√
1978.9	《蕉风》第 307 期	悄凌、张爱伦、沙禽	√
1978.11	《蕉风》第 309 期	悄凌、张爱伦、沙禽	√
1978.12	《蕉风》第 310 期	蕉风编委（吉隆坡蕉风出版社）	√
1979.4	《蕉风》第 314 期	姚拓、白垚、梅淑贞、紫一思、张瑞星	√
1979.6	《蕉风》第 316 期	姚拓、白垚、梅淑贞、紫一思、张瑞星	√
1979.7	《蕉风》第 317 期	姚拓、白垚、梅淑贞、紫一思、张瑞星	√
1979.10	《蕉风》第 319 期	姚拓、白垚、梅淑贞、紫一思、张瑞星	√
1979.12	《蕉风》第 321 期	姚拓、白垚、梅淑贞、紫一思、张瑞星	√
1965.6	《文艺季风》第 2 期	新加坡大学中文学会	停刊
1968.10	《文艺季风》第 5 期	新加坡大学中文学会	—
1969.6	《文艺季风》第 6 期	新加坡大学中文学会	—

1969.6	《猎户》第1期	猎户杂志编辑部	停刊
1970.6	《猎户》第2期	猎户杂志编辑部	—
1971.9	《猎户》第3期	猎户杂志编辑部	—
1969.6	《茶座》创刊号	英培安主编（茶座出版社）	停刊
1969.7	《茶座》第二期	英培安主编（茶座出版社）	—
1969.8	《茶座》第三期	英培安主编（茶座出版社）	—
1969.9	《茶座》第四期	英培安主编（茶座出版社）	—
1969.11	《茶座》第五期	英培安主编（茶座出版社）	—
1969.12	《茶座》第六期	英培安主编（茶座出版社）	—
1970.3	《茶座》第七期	英培安主编（茶座出版社）	—
1970.5	《茶座》第八期	英培安主编（茶座出版社）	—
1970.12	《茶座》第九期革新号	英培安、李文主编	—
1971.4	《茶座》第十期	英培安、蘋儿主编	—
1971.8	《茶座》第十一期	英培安主编（茶座出版社）	—
1971.11	《茶座》第十二期	英培安、蘋儿主编	—
1972.5	《茶座》第十三期	英培安、蘋儿主编	—
1972.8	《茶座》第十四期	英培安、蘋儿主编	—
1972.11	《茶座》第十五期	英培安、蘋儿主编	—
1973.5	《前卫》第一期	英培安主编（茶座出版社）	停刊
1973.7	《前卫》第二期	英培安主编（茶座出版社）	—
1972.12	《蜗牛》创刊号	（蜗牛出版社）	停刊
1973.6	《蜗牛》第二期	（蜗牛出版社）	—
1974.4	《蜗牛》第三期	（蜗牛出版社）	—
1974.8	《蜗牛》第四期	（蜗牛出版社）	—
1974.10	《蜗牛》第五期	（蜗牛出版社）	—
1974.12	《蜗牛》第六期	（蜗牛出版社）	—

1976.7	《红树林》第一期	南洋大学诗社	停刊
1977.12	《红树林》第二期	南洋大学诗社	—
1979.6	《红树林》第三期	南洋大学诗社	—
1977.6	《全国新诗创作比赛纪念专辑》	南洋大学诗社	—
1977.6	《楼》创刊号	林山楼主编（楼出版社）	停刊
1978.1	《楼》第二期	林山楼主编（楼出版社）	—
1978.6	《楼》第三期	林山楼主编（楼出版社）	—
1979.1	《楼》第四期	林山楼主编（楼出版社）	—
1980.2	《二月草绿》诗乐演唱会特刊	新加坡青年协会出版	—
1980.12	《同温层》创刊号	周望桦、艾宜、灿颖、彭飞、潘正镭	停刊
1981.4	《同温层》第2期	周望桦、许月英、潘正镭、邱树荣、蔡金来、杜文贤、陈来水、杜南发	—
1981.7	《同温层》第3期	周维介、王慕恩、小嘉、许福吉、陈来水	—
1982.2	《同温层》第4期	许月英、蔡金来、卢美莉、郭立嘉	—
1983.3	《同温层》第5-6期	彭志凤、许月英、邱树荣、周维介、林安娜	—
1985.5	《同温层》第7期	同温层第7期编辑委员会	—
1987.1	《同温层》第8期	周维介、陈安德、潘正镭、杜文贤、许禄艺、彭志凤、木子、何雪芬、余德根	—
1988.1	《同温层》第9期	周维介、陈安德、潘正镭、杜文贤、许禄艺、彭志凤	—
1990.12	《同温层》第10期	陈安德、周维介、彭志凤、潘正镭、许禄艺	—
1988.7	《七月流火》诗乐演唱会特刊	阿裕尼文艺创作与翻译学会	—
1991.3	《接触》第1期	英培安主编（草根书室）	停刊
1991.4	《接触》第2期	英培安主编（草根书室）	—
1991.5	《接触》第3期	英培安主编（草根书室）	—
1991.6	《接触》第4期	英培安主编（草根书室）	—
1991.7	《接触》第5期	英培安主编（草根书室）	—
1991.8	《接触》第6期	英培安主编（草根书室）	—
1991.10	《接触》第7期	英培安主编（草根书室）	—

1991.11	《接触》第8期	英培安主编（草根书室）	—
1992.1	《接触》第9期	英培安主编（草根书室）	—
1992.3	《接触》第10期	英培安主编（草根书室）	—
1992.5	《接触》第11期	英培安主编（草根书室）	—
1992.7	《接触》第12期	英培安主编（草根书室）	—
1984.5	《五月诗刊》创刊号	贺兰宁、郭永秀编（五月诗社）	停刊
1985.5	《五月诗刊》第3期	南子、林也编（五月诗社）	—
1985.10	《五月诗刊》第4期	南子、林也编（五月诗社）	—
1986.5	《五月诗刊》第5期	林也、梁钺编（五月诗社）	—
1986.10	《五月诗刊》第6期	林也、梁钺编（五月诗社）	—
1988.5	《五月诗刊》第9期	华之风、蔡欣编（五月诗社）	—
1988.10	《五月诗刊》第10期	希尼尔、林方编（五月诗社）	—
1989.5	《五月诗刊》第11期	希尼尔、林方编（五月诗社）	—
1989.10	《五月诗刊》第12期	希尼尔、林方编（五月诗社）	—
1990.5	《五月诗刊》第13期	奔星、希尼尔编（五月诗社）	—
1991.10	《五月诗刊》第16期	华之风、洪振隆编（五月诗社）	—
1993.12	《五月诗刊》第20期	贺兰宁、蔡欣编（五月诗社）	—
1994.6	《五月诗刊》第21期	南子、贺兰宁编（五月诗社）	—
1994.12	《五月诗刊》第22期	南子、贺兰宁编（五月诗社）	—
1995.7	《五月诗刊》第23期	贺兰宁、希尼尔编（五月诗社）	—
1995.12	《五月诗刊》第24期	贺兰宁、希尼尔编（五月诗社）	—
1996.8	《五月诗刊》第25期	贺兰宁、希尼尔编（五月诗社）	—
1996.12	《五月诗刊》第26期	南子主编（五月诗社）	—
1997.9	《五月诗刊》第27期	南子主编（五月诗社）	—
1997.12	《五月诗刊》第28期	南子主编（五月诗社）	—
1998.9	《五月诗刊》第29期	南子主编（五月诗社）	—

1998.12	《五月诗刊》第 30 期	南子主编（五月诗社）	—
1999.10	《五月诗刊》第 31 期	贺兰宁主编（五月诗社）	—
2001.5	《五月诗刊》第 32 期	南子、林方编（五月诗社）	—
2001.10	《五月诗刊》第 33 期	南子、林方编（五月诗社）	—
1990.9	《风见鸡》创刊号	蔡深江、殷宋玮、黄广青、陈英豪 （草根书室）	停刊
1990.12	《风见鸡》第 2 期	蔡深江、殷宋玮、黄广青、陈英豪 （草根书室）	—
1994.3	《后来》创刊号	梁文福主编（新加坡作家协会）	停刊
1994.9	《后来》第二期	韦铜雀主编（新加坡作家协会）	—
1995.1	《后来》第三期	非心主编（新加坡作家协会）	—
1995.7	《后来》第四期	黄凯德主编（新加坡作家协会）	—
1995.11	《后来》第五期	柯思仁主编（新加坡作家协会）	—

文艺副刊列表

1967-1990 间的文艺版位

刊登年份	副刊名称	报纸名称	主编	现况
1967-1970	文艺	《南洋商报》	梁明广（完颜籍）	停刊
1971-1972	文丛	《南洋商报·周刊》	梁明广（完颜籍）	停刊
1976-1983	世纪风	《星洲日报》	范北羚（罗子葳）	停刊
1980.1.6- 1980.12.7	浮雕	《南洋商报》	杜南发	停刊
1981.1.1- 1983.3.15	文林	《南洋商报》	杜南发	停刊
1988-1990	文艺城	《联合早报》	谢裕民、刘培芳	尚存

★《浮雕》与《文林》是主要论析文本

文学丛书列表

（1）五月出版社

序号 1	牧羚奴诗集	《巨人》	1968
序号 2	贺兰宁诗集	《天朗》	1968
序号 3	英培安诗集	《手术台上》	1968
序号 4	泡蒂诗集	《火的得意》	1969
序号 5	牧羚奴小说集	《牧羚奴小说集 1964-1969》	1969
序号 6	南子诗集	《夜的切面》	1970
序号 7	贺兰宁主编	《新加坡 15 诗人新诗集》	1970
序号 8	蓁蓁评论集	《蓁蓁论文集》	1970
序号 9	小菲编	《牧羚奴诗集 2》	1971
序号 10	流川诗集	《晨城》	1971
序号 11	谢清诗集	《哭泣的神》	1971
序号 12	文恺诗集	《树和他的感觉》	1972
序号 13	流川评论集	《流川评论集》	1973
序号 14	子木小说集	《白天的月亮》	1973
序号 15	谢清小说集	《醉了，芒草》	1973
序号 16	林也、丘静溪、郑英豪、望无际、陈来水、黄继豪、陈牧元、潘正镭、	《8 人诗集》	1975

（2）五月诗社文丛

五月诗社文丛 1	集体创作	《涉江》	1979
五月诗社文丛 2	谢清诗集	《鹤迹》	1979
五月诗社文丛 3	文恺诗集	《草的行色》	1980
五月诗社文丛 4	王润华诗集	《橡胶树—南洋乡土诗集》	1980

五月诗社文丛 5	南子诗集	《苹果定律》	1981
五月诗社文丛 6	林方诗集	《水穷处看云》	1982
五月诗社文丛 7	贺兰宁诗集	《音乐喷泉》	1983
五月诗社文丛 8	郭永秀诗集	《掌纹》	1983
五月诗社文丛 9	林也诗集	《彩色分析》	1984
五月诗社文丛 10	梁钺诗集	《茶如是说》	1984
五月诗社文丛 11	蔡欣诗集	《感怀》	1988
五月诗社文丛 12	郭永秀诗集	《筷子的故事》	1989
五月诗社文丛 13	南子主编	《五月现代诗选》	1989
五月诗社文丛 14	希尼尔诗集	《绑架岁月》	1989
五月诗社文丛 15	南子主编	《佛教新诗选》	1990
五月诗社文丛 15	华之风诗集	《月是一盏传统的灯》	1992
五月诗社文丛 16	郭永秀诗集	《月光小夜曲》	1992
五月诗社文丛 17	集体创作	《五月乡土诗选》	1992
五月诗社文丛 18	淡莹	《发上岁月》	1993
五月诗社文丛 19	伍木诗集	《十灭》	1994
五月诗社文丛 19	梁钺诗集	《浮生三变》	1997
五月诗社文丛 22	希尼尔主编	《五月情诗选》	1998
五月诗社文丛 23	伍木诗集	《等待西安》	2000
五月诗社文丛 24	南子论文集	《南子评论集》	2003

(3) 《同温层文丛》

同温层文丛 1	同温层编辑	《同温层散文选》	1982
同温层文丛 2	潘正镭诗集	《告诉阳光》	1982
同温层文丛 3	彭飞小说集	《门外》	1982
同温层文丛 4	周望桦散文集	《收割手札》	1982
同温层文丛 5	周维介评论集	《文学风景》	1986

同温层文丛 6	吴垠诗集	《四方城内：吴垠诗集》	1988
同温层文丛 7	彭志凤编	《新加坡微型小说选》	1989
同温层文丛 8	林辉散文集	《黑白照》	1989
同温层文丛 9	莫邪散文集	《尘与土》	1990
同温层文丛 10	潘正镭诗集	《赤道走索》	1990
同温层文丛 11	木子诗集	《中国泥人》	1991
同温层文丛 12	彭飞散文集	《生命在说》	1991

(4) 新加坡潮州八邑会馆丛书

丛书 2	林康短篇小说	《长歌当哭》	1985
丛书 4	戴畏夫散文集	《感觉的下一站》	1985
丛书 6	卡夫散文集	《生命的神话》	1986
丛书 11	南子短篇小说	《年岁的齿痕》	1987
丛书 16	谢清散文集	《水言珠语》	1988
丛书 19	郭永秀散文集	《壁虎之恋》	1989
丛书 22	韦铜雀短篇小说	《人间秀气》	1990
丛书 27	希尼尔微型小说	《生命中难以承受的重》	1992
丛书 30	谢裕民微型小说	《世说新语》	1994
丛书 32	王润华论文集	《从新华文学到世界华文文学》	1994
丛书 37	林高微型小说	《笼子里的心》	1997

(5) 新加坡作家协会丛书

丛书（一）	刘文注诗集	《无声的世界》	1988
丛书（二）	刘文注散文集	《患病的太阳》	1989
丛书（三）	张挥微型小说	《45.45 会议机密》	1990
丛书（四）	张挥小说	《十梦录》	1992
	1998/2000 年度出版的丛书		
丛书 2	王润华诗集	《地球村神话》	1999

丛书 6	董农政微型小说	《没有时间的雪》	1999
丛书 8	王润华诗集	《热带雨林与殖民地》	1999
丛书 13	希尼尔诗集	《轻信莫疑》	2001
丛书 22	蔡欣诗集	《鹰旅》	2002
丛书 23	董农政诗集	《心雪》	2002
	新加坡作家协会当代文丛		
丛书 2	刘瑞金主编	《新加坡的 99 幅文学风景：新华新生代作品选》	2004

作家访谈记录

（一）彭飞访谈记录

第一次访谈：

访谈时间：2005年12月23日（星期五，下午2点至3点半）

访谈地点：城景校园办公室（NIE Townsville Campus）

受访者简介：

彭飞，本名彭志凤，1956年生于新加坡，祖籍福建莆田。中学时代就开始创作，曾担任华中中文学会主席，参与《艺澜》的编辑工作。他是南洋大学的最后一届毕业学，除热衷于文艺创作之外，也埋首于新马文学史料的搜集与评论，毕业后受训成为华文教师。1980年8月“阿裕尼文艺创作与翻译学会”成立，他是发起人之一，参与“面对我们的文学史”展的筹划工作，并担任《同温层》的编辑，编选《同温层文丛》；《同温层散文选》（1982）与《新加坡微型小说选》（1988）。著有小说集《门外》（1982），微型小说集《人间笔记》（2000），散文集《生命在说》（1991）。此外，也为《联合早报》副刊撰写社会文化评论。

「我服膺卡繆說：“我對人類的命運悲觀，却對人類本身感到樂觀。”人的意志是永無法摧殘的！也許憑着這信念，使我把人生與文學藝術聯接起來。」彭飛小說《門外·後記》1982年2月，頁145。

访谈内容：

①关于“阿裕尼文艺创作及翻译学会”的成立背景及其重要成员

- 彭飞指出“阿裕尼文艺创作及翻译学会”的某些成员如杜南发、周维介、林山楼、彭志凤、李永乐、潘正镭、彭世昌等人都跟1976年成立的“南大诗社”关系密切。他们是在1980年南洋大学关闭后，转移到该学会去活动。
- “阿裕尼文艺创作及翻译学会”的发起人是杨松年博士（也是以上会员在南大的老师），他曾是该区委员会的委员，将其在南大的学生召集入会中，从事文艺活动，包括编辑文学杂志《同温层》，主办诗乐展演及新华文学史料展等。
- 《同温层》主要编辑周维介（周望桦）曾在初院任教书，后到教育部当专科视学，后又辞职到报馆。他曾负责“职工总会”的《奋斗

报》编辑工作，也是杨松年老师的引领。彭飞认为周维介是目前掌握相当多新华现代主义活动资料的人。目前是语文中心负责人。

- 彭飞认为杜南发 1980 年代在《南洋商报》担任副刊《文林》主编时，对现代主义文学的引介有相当大的贡献。目前是《联合晚报》与《新明日报》总编辑。

笔者按：周维介与杜南发的个人访谈记录参见附录（六）

- 潘正镭（蓝字穆）担任过“南大诗社”社长，编辑《红树林》诗刊，是现代主义文学的中坚分子。毕业后也加入报馆担任副刊编辑。
- 彭飞还指出当时“南大中文学会”的陈来水、《楼》的主编林山楼（林迪夫）等人与现代主义文学都有密切关联，必须关注。

②关于新华文学史料与现代主义文学的背景知识

- 彭飞指出杨松年老师在南大后期成立了“马华文学资料室”，资料收集相当齐备，他曾担任资料室的管理员。南大关闭后，有关收藏不知归入哪所大学的馆藏，他不确定是否转移到国大中文系图书馆，认为有待查证。彭飞认为杨松年与王慷鼎（1936-2011）两位教授是当时新、马华文史资料收藏最丰富的学者。
- 彭飞认为梳理新华现代主义最初的源头须从陈瑞献、英培安与王润华三人的创作与思想等方面着手。他说王润华与杨松年教授退休后都到台湾的大学继续教学与研究工作。
- 对于新华现代主义文学的发展脉络，彭飞指出当时受台湾现代派的影响是不容置疑的，并强调文学发展与政治局势也脱离不了关系。他说新马 1950 年代开始已经看不到中国大陆的读物，独立后到 1980 年代中期台湾文学渊源仍是本地文学的主流。
- 彭志凤认为现代主义在诗歌、小说的发展已逐渐没落，只有戏剧（包括剧场）受西方文学直接影响反而把现代主义风格延伸下去。他提醒这是个值得探讨的问题，或许戏剧的表演形式是使其继续发展的因素，但是他认为本地却没有较具内涵的戏剧文本。

笔者按：关于缺乏现代主义戏剧文本的看法，本论文第十章「郭宝崑戏剧对存在的思考与文化认同的探索」可作为回应。

导师建议与笔者反思：

- 彭飞指出的几位关键人物（周维介、杜南发、潘正镭、陈来水、林山楼），笔者最初构想是邀请他们共同进行一场“现代主义文学回

忆聚谈”。柯思仁导师建议做个别采访与资料收集。于是根据特定范围（期刊与副刊的编辑）以访谈方式跟周维介和杜南发做个人访谈，「访谈记录」参见附录（六）。柯老师建议以引导性提问方式，进行口述历史资料收集，提问进行过什么活动、当时的情况如何、出版过哪些刊物？尽量避免主观感受的叙述，并提醒受访者讲述的“文本”，是现在对过去的评述，是一种“记忆与遗忘”的“文本”，必须跟其他文献资料或报章记载相互印证。

- 彭飞指出自五十年代起台湾现代文学的流入应该被正视，故在梳理新华现代主义历史脉络时将会突出台湾现代主义诗学的接收与影响。此外，也将探讨 1983 年后到台湾留学的新生代作家，柯思仁、蔡深江、殷宋玮为何将台湾（狭义上指台北／台大）视为他们的文学原乡，怎样在岛国建构他们的文学想象，形塑一种审美现代性。
- 彭飞提到王润华对南大诗社社员的影响，可以进一步探讨新华文学现代主义文学发展脉络中老师（创作与教学）对学生的影响。王润华于 70 年代加入南大中文系，把他 60 年代初在台湾受到的现代派熏陶及后来到美国接受的当代批评理论引进现代文学教学中，在某种程度上影响了一批南大生。师生互动，影响与继承关系，可视为文学发展的关键。

第二次访谈：

受访方式：电邮

回复时间：2012 年 4 月 20 日（星期五，上午 7 点 12 分）

受访内容：

关于您的同代人（“南大诗社”社员、《同温层》编辑群）对台湾现代主义文学刊物，如《现代诗》季刊、《创世纪》诗刊、《现代文学》、《蓝星诗刊》、《笠诗刊》等的接触与阅读经验。

- 我们这一代人，大都有读这些来自台湾的现代杂志。不过大都是在大学毕业（大约 1970 年代末起始）之后，经济条件较好时。之前（求学时代），较多阅读的是马来西亚的《蕉风》杂志或香港的《当代文艺》等。即使是阅读台湾的现代派杂志也各有所偏，潘正镭、周维介多阅读诗刊；他们较热衷于现代诗创作，我则多读《现代文学》。

笔者反思：这部分内容为本论文第三章第二节“台湾现代主义诗学的接收”提供“台湾影响”的理由。

（二）南子访谈记录

第一次访谈：

受谈方式：电邮

回复时间：2011年9月8日（星期四，下午8点10分）

受访者简介：

南子，本名李元本，1945年生于新加坡，祖籍福建晋江。南洋大学理学院化学系毕业，曾任职于新加坡课程规划与发展署。后获得南京大学中文硕士学位。求学时代即钟爱写诗，诗作曾收录在《新加坡 15 诗人新诗集》（1970），是新加坡现代诗的开拓者之一。著有诗集《夜的断面》（1970）、《苹果定律》（1981）、《生物钟》（1994）、《打击乐器》（2010）；杂文《八方风雨》（1985）、《南子杂文集》（1995）；短篇小说《年岁的齿痕》（1987）及微型小说《惊鸟记》（1997）；评论集《南子评论集》（2003）。1978年加入“五月诗社”，担任《五月诗刊》（1984年创刊）主编 20 多年，曾编选《五月现代诗选》与《佛教新诗选》。现已退休。

「詩人無懼。無懼于創作，寂寞，誹謗，打擊，失意，鬥爭，失敗，不被當代人的了解，沒有鮮花沒有掌聲……」南子《詩人無懼——代序》（《打擊樂器》2010:9）

访谈内容：

①您是从什么时候开始接触现代文学作品？

- 我读书多且杂。从 1955 年，大概小学四、五年级开始，就乱读文学作品。开始是读鲁迅、老舍、徐訏、梁实秋、苏雪林、易君左等人的作品，后来读香港作家力匡、燕归来、岳心、思果等人的著作。五、六十年代台湾作家，如张秀亚的书，大部分我都看过。

②您早期（60 年代）创作现代诗的时候，受到哪些方面的影响？包括外来的思潮、外国或本地诗人等。

- 新、马现代主义文学的兴起，几乎与台湾、香港同步，彼此影响，互相激荡。我现代派文学读多了，自然求新求变，想写一些不一样的东西，人家就说我们是现代派。总之，影响是来自多面的。
- 我喜欢的作家有力匡、徐訏、余光中、洛夫、痖弦、杨牧、张秀亚、李敖、梁实秋、君绍、萧遥天等等。外国作家有艾略特、里尔克、奥登、弗洛斯特，还有法国象征派诗人。他们有些不是现代派，也不是诗人。

③您是怎样接触到外国现代主义诗歌作品或理论的？

- 新马出版的《学生周报》、《蕉风》杂志，台湾的《文星》杂志、《蓝星诗刊》、《创世纪》诗刊、《现代文学》、《海洋诗刊》，香港的《文艺新潮》，“今日世界”出版的文艺书籍，都直接或间接的介绍外国现代主义诗歌作品或理论，我从那里偷光借火，转益多师，读到一些外国现代诗歌，认识了一些外国文论。

第二次访谈：

受谈方式：电邮

回复时间：2011年11月9日（星期三，下午7点45分）

访谈内容：

①根据国家图书馆的记录，《五月诗刊》在1999年出版第31期后停刊，黄蕙心的《五月诗社的发展及其在新华诗歌史上的地位》（国大中文系荣誉学位论文，2002）中指出《五月诗刊》于2001年出版第32及33期。请问您《五月诗刊》是否在这之后便停刊，还是这十年间有其他的发展？

- 《五月诗刊》实际上出版到第39期（2006年10月）。

②在整理“五月诗社文丛”时发现，文丛序号第15与19本，各有两本，而24本文丛中，缺了序号第20与21本。这是什么原因？

五月诗社文丛15 南子主编《佛教新诗选》（1990）

五月诗社文丛15 华之风诗集《月是一盏传统的灯》（1992）

五月诗社文丛19 伍木诗集《十灭》（1994）

五月诗社文丛19 梁钺诗集《浮生三变》（1997）

- 这是林方在出版丛书时，把号码搞错了。丛书的书目，可参考五月诗社文丛24《南子评论集》（2003）的折页。书目是林方负责整理的。

笔者按：“五月诗社文丛”参见附录（四）丛书列表。

③请问《南子评论集》之后，五月诗社文丛还有其他出版吗？

- 《南子评论集》之后，没有再出新书。

④请问“五月诗社”现在还有活动吗？或已走入历史？《五月诗刊》在2006年10月出版第39期后便正式停刊。这样说你认为正确吗？

- 应该是暂时冬眠，不过诗社还没有解散。有些社员在讨论重新活动。诗刊也是暂时停刊。等待春暖花开。

⑤您对目前新华现代主义文学评论有何看法？

- 某些“评论家”把新加坡的现代文学运动归功于“某某”一个人，全盘否定其他人的贡献。我们需要一些有正义感的评论家、学者出来主持正义，从历史、文学史的角度提出正确的论点。

（三）周德成访谈记录

访谈时间：2012年7月11日（星期三，下午3点半至6点）

访谈地点：教育学院校园（NIE Campus）

受访者简介：

周德成，1973年生于新加坡，祖籍广东梅县。淡马锡初级学院第一届语言特选课程学生。新加坡国立大学中文系毕业，教育学院受训后任教于国家初级学院，后获国大中文系硕士学位。高中开始就代表学校参加各类全国现场写作比赛，大学期间更积极参加大专院校举办的文学创作奖，并获得多个奖项，如：第一、第二届肯特岗文学奖诗歌组评审奖（1994、1996）、大专文学奖诗歌组优胜奖（1999）。工作之后，获得第七届新加坡大专文学奖（诗歌组）冠军（2005）、新加坡金笔奖诗歌组首奖（2009）。著有散文合集《四书——四人札记》（1999）、个人诗集《你的和我的故事》（2012），更文友合编《省略号》文学杂志（1999）、《新加坡的99幅文学风景》（2004）。加入新加坡作家协会，并主编第65及76期《新华文学》。在学生报《逗号》撰写文学专栏〈文学背包客〉，也曾为流行杂志《i周刊》写旅游专栏〈笑忘书〉。现为南洋理工大学教育学院亚洲语言文化学部借调讲师。

「當我念出“生”的字音時/一念完我們便開始死亡/接着，鬧哄哄重生，再安靜死去//當我用生最複雜的聲音/在客居的軀體中以靈魂的形態存活着/我們是明信片中最簡單的山//當我用山最簡單的顏色/為明信片貼上思念時/我是小鎮的客棧」《生——一朵花、一座山與一張明信片》（2009）

第一部分：写作经验与文学观

①怎样开始写作？写哪些题材、体裁？运用哪些手法或技巧？

从中学时期（1985-1989）开始，修读中华文学课程，参加学校（德明政府中学）中文学会，跟同学一起计划复兴学校刊物《艺林》，也尝试写诗。最早接触新诗，如徐志摩的《再别康桥》。

②阅读哪些书刊？喜欢哪类型的作家、作品、流派？为什么？

1990 年进入淡马锡初级学院修读首届“语文特选课程”，当时的华文老师有“阿裕尼文艺创作与翻译学会”的成员、《同温层》编委及作家彭志凤（彭飞），还有台大毕业的青年作家许福吉（许集）。在老师的推荐下阅读了不少台湾现代文学刊物，如《联合文学》、《幼狮文艺》。对本地刊物如《同温层》、《天空》（《联合早报》学生季刊）、《金狮奖得奖作品选集》等也有涉猎。参加“语特”主办的写作营，听过台湾作家，如黄春明、张大春、三毛等的演讲，另有余秋雨的讲座（这些都是语特的课程内容）。喜欢余光中、席慕容等台湾诗人的作品，并在老师的引介下认识中国 80 年代的朦胧派诗人，如顾城、北岛、多多、海子等。当兵和大学时代开始阅读洛夫、夏宇、木心和一些西方诗歌，例如 T.S. Elliot、Sylvia Plath、Wisława Szymborska 等。也一直留意副刊《文艺城》上出现的作品和名字。

③在哪里发表或出版作品？为什么做这样的选择？有哪些成绩？

高中时参加过不少全国学生现场写作比赛，大学期间也参加过大专院校主办的文学奖，如“华岭文学奖”（华初校友会与狮城扶轮社联办）、“肯特岗文学奖”（国大中文系主办），并在诗歌与散文组都有获奖，也经常在《联合早报》副刊《文艺城》投稿。创作成绩有 1993/4 第一届及 1995/6 第二届肯特岗文学奖诗歌组评审奖、1999 年大专文学奖诗歌组优胜奖、2005 年第一届新加坡大专文学奖诗歌组冠军、2009 年新加坡艺术理事会主办金笔奖中文诗歌组冠军等。除投稿报纸副刊，也在新加坡作家协会的刊物《后来》（1994-1995）、《新华文学》（1998-）中发表诗作。第一本跟陈志锐、柯奕彪、潘家福合集出版的《四书：四人札记》是由新加坡文艺协会赞助，由柯奕彪负责联系，将个人选篇收入，并没有共同的出版理念。2012 年出版个人的第一本诗集《你的和我的故事》，选录历年诗作。

④对写作有什么要求？有喜欢的文学理论吗？为什么？

周德成对办一份符合自己文学品味的刊物充满想象，1999 年跟几位志同道合的文友，包括潘家福、叶孝忠、翁丽清（笔名追日鸟）、翁丽薇等，他们用一两年时间编辑一份同人杂志《省略号》（当中有台湾诗人林耀德的诗专辑），但只出版了一期。对蔡深江等人在 1990 年办的同人杂志《风见鸡杂志》及 1994 年创刊的《后来》（1995 年停刊）印象深刻。周德成一直留意《文艺城》上出现的作品和名字，例如蔡深江、非心、殷宋伟（林松辉）、柯思仁等，承认自己当时对蔡深江散文语言技巧（例如《漫步惊心》等）颇感兴趣，尝试仿效蔡的手法，将语句拆解，重新组构。他指出跟他同世代的文友，像黄凯德对写作抱着“游戏”的心态，从蔡深

江到夏宇、罗智成，开创了自己的后设手法，还有叶孝忠散文的文字和取角。他自己本身后来也接触一些外国作品，如马奎斯（Gabriel García Márquez, 1928-）的《百年孤寂》（1967），也喜欢波兰女诗人辛波斯卡（Wisława Szymborska, 1923-2012）、美国女诗人 Sylvia Plath（1932-1963）的作品。周也提到中学时期看到梁文福的《最后的牛车水》，对它精致的设计概念相当赞赏。对当时王昌伟（1970-）批判性强烈的写作方式也有印象。

第二部分：编辑刊物的经验

⑤参与过哪些编辑活动？为什么会参与（如《新加坡的 99 幅文学风景》、《新华文学》或其他）？有什么心得或发现？

《新加坡的 99 幅文学风景》是由作协资助（作协的当代文丛之一），刘瑞金（1971-）主编，周德成与陈晞哲（1971-）共同编辑的一本新华新生代作品选集，共收入了 22 为新生代写作人的 99 篇作品，有诗、散文、小说等。周德成说选集出版于 2004 年，不过他们前后用了两年的时间来联系作者与收集作品。而且他们是通过各自的联系网，逐渐建构起这个作者群体。他会参与这个编辑工作是因为刘瑞金（但是已是作协的年轻会员）找他加入，后来他成为作协理事，参与作协的活动，也负责主编了两期的《新华文学》。关于编辑心得，这里引用周德成在《新加坡的 99 幅文学风景》中的编辑序文《众声喧哗：构造一幅文学景图》的两段文字：

“选集所展示的文学景图是不完整的，但一切完整的景图又何尝不是由不同不完整的景图所建构而成的？”

“从召稿、审稿、选稿、淘汰稿、校对、各个版面的设计与稿件的配合、稿件的排列顺序，到各个作者本身自己的选稿，甚至是作者生活态度或文字审美趣味的取向，其实都是一种带主观性的选择、或被选择。”

⑥对本地刊物（杂志、副刊、作品集或选集）的生产与传播有什么看法？

一直到互联网流行起来，觉得《文艺城》是最重要培育作家的摇篮和文学的推手。早期有印象的是《风见鸡》和《后来》，风格比较后现代。还有就是学生杂志《天空》。那时还零星接触一些文学刊物，如《新加坡文艺》、《赤道风》和《五月诗刊》。这些刊物里面很多名字，二十年后回顾，都成后来新加坡文学发展中重要的名字。作品集和选集很重要，是典律化的重要方式，是通向新加坡以外的读者，和今日书写新加坡文学史重要的依据。当然，不同团体、编者的评选趣味可能很不同。另外一个文本传播方式是一些本地重要的比赛，如金狮、金笔、新加坡文学奖（书籍）的得奖作品，有些结集成书，有些刊载报章，对传播和作品的经典化都是有利的。

第三部分：文学场的互动与体验

⑦参加哪些文学活动、团体？为什么参加？扮演什么角色/身份？有哪些可以分享的经验？

1999 参加了新加坡文艺协会（当年出版四书就加入了）。后来 2004-2005 参加新加坡作家协会，事缘和瑞金一起编《新加坡的 99 幅文学风景》后，他把我拉进新加坡作协。面对新的文学传播方式，团体和出版都要思考如何转型（见《新加坡作家协会四十周年纪念特刊》，页 138-140）

⑧对本地华文文学创作（特定文体）有什么观察？有哪些本地作家或作品可以推荐，为什么？

长篇小说：英培安、谢裕民

女性小说：孙爱玲、胡月宝

短篇、微型小说：希尼尔、林高、韦铜雀，还有很多中老作家等

散文：梁文福、殷宋伟、流苏、蔡深江，不一一列举

诗：王润华、淡莹，还有很多，不列一一举

⑨对 1990 到 2000 年间，本地华文文学环境的发展（特定活动、现象）有什么看法？

一些留台的新加坡青年作家从台返新，对新加坡的文坛有重要贡献，把新加坡现代主义文学的发展，引领至另外一个境界。他们在台书写的作品，回来新加坡书写的作品可能不知不觉中也影响了一批更年轻的未来写作人（70、80 后）。可惜，其中（多数是六字辈）很多创作量减少，回国十年二十年下来，把更多精力投注在学术，或报业工作上。而一些比较早期的现代主义作家，也经历较为缓慢的转型。同时，那个时期也出现了一场新加坡有无“文坛”之争，中青老作家认知不同，对文学团体的功能、出版的意义和作品审美风格的认同，都完全不同。

⑩你怎样解读、诠释“新加坡式”的（后）现代主义？

需要区分现代性和现代主义。跟 Modernity 不同，因此能不能发展出自己的 modernism 或者是不是形成一种有很大区别性的现代主义，还需观察，可集合文本归纳分析一下。

我以为从现实社会的书写（现实主义），进入人个体心理（的矛盾、两难、潜意识、一时的阴暗面、生存的疏离感），是追求现代主义为一个标志。审视现代社会问题，寻找相应新鲜有原创性的形式（如象征、超写实、魔幻、意识流、寓言）和技巧来经营文本（可以是文体、结构或句子），一般表述更间接，更加“回避情感”，作冷的处理、做客观的叙述，有时会从沉重走向荒诞（比较轻）。城市文学的发展是一个。

如果美学上不再强调沉重感（更轻）、讲究游戏的性质，甚至把各种主义、文学的意义和文学形式（乃至句子、文字）也解构掉，强调读者的创造性参与，那已经进入“后现代”的审美意趣。后来有个文学团体如异质诗社、伪文人，尝试了网络发行电子文学杂志，主要的作者都是 80 后。

（四）殷宋玮访谈

受访方式：电邮（2012 年 7 月 28 日）

回复时间：2012 年 8 月 2 日（星期四，上午 6 点）

受访者简介：

殷宋玮（1965-）本名林松辉，新加坡出生，祖籍广东省澄海县。1984 年毕业于华中初级学院，获新加坡政府奖学金赴台湾深造，1989 年毕业于台湾国立大学中国文学系，回国后曾任教于中学及初级学院。1997 年负笈英国剑桥大学，获汉学系博士学位。殷宋玮中学时期已开始写作，曾是《星洲日报》的少年记者。在台大留学时曾主编中文系系刊《新潮》（创办于 1961 年 5 月 4 日），返新后与蔡深江、黄广青等友人于 1990 年创办《风见鸡杂志》（出版两期后停刊），在华初执教期间曾带领学生编辑中文学会丛书《华韵》。90 年代曾为《联合早报·文艺城》写系列小品〈无坐标岛屿纪事〉、《早报周刊·书柜》介绍外地作家及写书评，也曾写过一些关于电影的篇章。目前为早报撰写专栏〈慢动作〉，以知性散文介绍缓慢电影技巧。殷宋玮至今共出版了五本散文集，包括《晚风莫笑》（1985）、《名可名》（1989）、《无坐标岛屿纪事》（1997）、《威治菲尔德书简》（2004）及《潮汐静止之处》（2012）。现在旅居英国，在大学从事电影研究与教学。

（一）殷宋玮谈「台湾对他的文学启蒙」

- 台北的求学与生活经验对您的文学视野与创作有怎样的影响？

台灣的影響始於赴台以前。中學、高中時代已熟讀台灣現代文學作品，最喜張曉風、王鼎鈞、琦君等（詳見《晚風莫笑》跋）。中學時崇拜寫《拒絕聯考的小子》的吳祥輝，最想唸的高中不是華中初級學院而是台北的建國中學。中學唸的是英校，以為因此與台灣絕緣；後來在華初唸高中，看著柯思仁、蔡深江赴台大，極其嚮往，姑且一試。能獲得公費保送全然是意外，我應是第一個以英校生身份赴台大中文系的獎學金得主。

台大校園側門的新生南路書店林立：我在聯經書局買余英時、林毓生關於中國思想史的書；經由桂冠書局出版的翻譯叢書認識羅蘭巴特；在

專售西文書的書林購得英文版卡繆的《異鄉人》；巷子裡的百全書局文學作品齊全，按出版社歸類，爾雅、洪範、九歌、純文學、圓神，全套全套依出版順序排列；唐山是名符其實的地下書局，新馬克斯主義的左派激進理論和批判書籍應有盡有——這不過是方圓一百米以內的豐盛。

留學其間躬逢台灣出版界的戰國時代，各類新刊物如雨後春筍般湧現，光是大二那年我就訂閱了《聯合文學》、《當代》和《人間》三本雜誌，並不定時閱讀《電影欣賞》、復刊的《文星》、《現代詩》等期刊。台大校園常有演講活動，記憶中聽過朱西寧、司馬中原的演講，羅智成懶懶的步伐拖著皮鞋噼哩啪啦走上講台令我印象非常深刻。參加過“耕莘文教院”的寫作班，因編輯系上刊物訪問過畢業自中文系的學長姐簡嬪和許佑生。

我在台大的生活除了上課就是逛書店、泡咖啡館閱讀寫作、看電影，當時已知道自己是幸福的。台北的影響遠超乎台大校園所提供的，最關鍵的是此影響是毫不費力的耳濡目染；各種知識唾手可得，走進書店即可邂逅阿圖塞和後現代，大四那年在真善美戲院看過很棒的南斯拉夫電影節，在劇場看表演工作坊、雲門舞集和許多小劇場演出，消耗不完的資訊、琳琅滿目的知識，只需開放自己，便可如海綿一般滿滿吸收。

（二）殷宋玮谈「木心对他的启发与影响」

「木心的作品中，我偏爱散文。散文是一个最私自的文体，最与作者的才情学识、个人脾性分不开。」《博学多闻·风雅睿智——像木心这样的一个人》（殷宋玮 1997: 81）

- 木心的美学观怎样影响您的散文创作？

證據遍佈我的作品，還須說明嗎？

（三）殷宋玮谈「罗智成对他的启发与影响」

「亲爱的西，好一阵子以来，罗智成的《梦的塔湖书简》几乎成了我们的圣经。我们，我和 C，在其中寻找到长久渴望的理想文字，节奏，以及语气，于是意气用事，分头撰写了一系列的“亲爱的为”」（殷宋玮 1997:8）

- 何以罗智成的“文字、节奏、语气”是您理想的书写特质？

同上。

- 您怎样实验/实践“罗智成式”的美学技巧与哲思？

同上。

關於（二）和（三）倒可以補充一點：其實我一直暗自最心儀的是楊牧的境界，是真正的“雖不能至，心嚮往之”。木心、羅智成脾性與特質和我接近一些，如臨書法，較易摹擬。楊牧離我太遠，《格蘭喬士德》一文雖有些嚐試，唯其境界非我能及，恐是畢生遺憾。

（四）殷宋玮谈「文学欣赏、创作与学术研究」

「回到文字，回到文字……文字与节奏，而不会是什么抽象的“神思”观念。……文学的 irreducibility，文字纯然的 tour de force 的展现……」（《情何以堪》2004:47-48）

- 为什么“文字魅力”是您欣赏文学作品的首要条件？

如果把每一種藝術形式化約至極限的本質而不論其承載的內容，電影是聲音與影像，舞蹈是肢體與動作，音樂是音符，繪畫是構圖與色彩，那文學不就是文字嗎？沒有魅力的文字，還能叫文學嗎？

文字魅力和賣弄文字是兩回事。余華的《十個詞彙裡的中國》用字淺白易懂，使用之成語大概不出新加坡中學高級華文兩百五十條成語的範圍，簡直可當教材例句，但文字仍是有魅力的。有些文字乍看之下很美，綴珠似的，像台灣廣告文案，用木心的話，“有可耐之俗，有不可耐之俗”，表面看似雅裡子卻是俗的。

- 您可否进一步阐述“文学的 irreducibility，文字纯然 tour de force 的展现”的观点吗？

木心的俳句“我於你一如白牆上的搖曳樹影”令我泫然欲滴，不僅因為其華美意象與醞藉情感，也因為該意象與情感以此獨特形式呈現，多一個字嫌贅，少一個字不行，句子之結構、韻律、用詞、聲色皆完美無缺，無從改進。有這等人、這等情懷還不夠，還得要有這等文字。

- 您的散文创作，从《晚风莫笑》、《名可名》、《无坐标岛屿纪事》、《威治菲尔德书简》到《潮汐静止之处》，经历才气、情思、学问、见识四者的考验，什么是您三十多年持续创作的原动力？或您可否分享不同人生阶段的创作历程与心得？

習慣吧，一個改不掉的壞習慣。

寫了逾三十年也才不過寫成現在這個樣子，著實應該汗顏的。

- 除了中文作家之外，有哪些西方现代作家或文学理论影响您的创作与思考？

木心回答過類似問題，擷取他的回覆：“對於‘作家和作品’，我的‘私愛’簡直是‘博愛’，說了甲而不說乙，豈非忘恩負義。請原諒，換個問題吧。”

- 您怎样看待自己的学术研究与文学创作之间的关系？

有關係，也沒有關係。

（五）殷宋玮谈「刊物的编辑经验」

- 您编辑过台大中文系系刊《新潮》（1987），也跟蔡深江、黄广青等友人办过《风见鸡杂志》（1990），在华初教学时也负责过《华韵》的编务，您认为刊物对本地文学的生产与传播有怎样的作用与影响？

編輯刊物是我的另一個改不掉的壞習慣。沒有想過有甚麼“作用”或“影響”。（附註：我唸華初時也當過《華韻》主編，雖然這並不重要。）

- 在过往的阅读经验中，本地有哪些文学刊物让您印象深刻？您理想中的华文文学刊物是怎样的？

中學時期喜歡《同溫層》，買過一本《度荒文藝》。既是文學刊物，理想的狀況就是發表好的文學作品吧，策劃性強不強皆可：香港的《素葉文學》是一種類型，台灣的《印刻文學》是另一種模式。重要的是眼界和眼光——《聯合文學》創刊號有木心專輯，《當代》創刊號是傅科（Michel Foucault）專輯。

（六）殷宋玮谈「新华文学场的创作与批评」

「……新华文坛普遍的缺乏理论基础与认识，也许在某种程度上正是使得新华文学的作品乏善可陈、文学观念固步自封、文坛发展裹足不

前的根本性原因。在推动创作之外，如何建设理论的根基，也许是有志之士所应深思的问题。」（殷宋玮 2004:153）

- 这是您九十年代末的观察，十多年后，您认为这个问题还存在吗？您对“推动创作与建设理论根基”有怎样的建议或方法？

去國久矣，無從觀察。“推動”云云除卻資源還要自覺，外在誘引恐付之闕如，內在動力則自求多福；有原動力者自會動，無動力者也無須費勁推動。

- 您认为新华文学场还有哪些「课题」值得后来者关注与探讨？

同上。生活在他方，我已經很久不想這些問題了。

時下流行“華語語系文學”（Sinophone literature）的概念，馬華文學的例子倒是值得借鑒。留台旅台卓然有成的，文學創作自溫瑞安以降至少有李永平、張貴興、黃錦樹、鍾怡雯、陳大為，研究評論有李有成、張錦忠、林建國、黃錦樹；沒有留台的黎紫書也頗可觀。新馬兩國國情當然不同，以此現象為例也就值得“關注”與“探討”吧。

期刊、副刊编辑访谈记录

（一）周维介（《同温层》编辑）访谈记录

访谈时间：2012年6月19日（星期二），下午3点半到6点

访谈地点：华语文中心（United Square 大华广场）

受访者简介：

周维介（1952-）生于新加坡，祖籍海南岛琼海县。先后毕业于南洋大学、新加坡国立大学、国立教育学院及香港大学。曾任教育部华文专科视学、联合早报新闻与时事组记者，现在是华语文中心总裁。为《早报星期天·想法》写专栏《文字欲》为时一年，为学生报《星期五周报》、《大拇指周报》做文字点评等。早年热衷于写作散文、现代诗。1980年参加阿裕尼文艺创作与翻译学会并主编《同温层》，还编过《狮城文艺》、职总《奋斗报》等刊物。著有散文集《收割手札》（1982）与《秋千上的小女孩》（1991）；时事评论《小小鸟，飞也飞不高》（1996）、《他说，我的想法有点黑》（2006）、《华校生，你好吗？》（2010）；评论集《文学风景》（1986）、《新加坡早期华文报文艺副刊研究 1927-1930》（1980年与杨松年合著，获1982年全国书籍奖）及《新马华文文学散论》（1988）。

访谈内容：

「同温的世界代表文學的世界……吟我們的詩、作我們的文、唱我們的歌、表我們的心、鑄我們的同温的世界。」《同温層》創刊號 1980年12月

第一部分：刊物的编辑

①《同温层》是在怎样的情况下产生？有哪些人参与筹划，怎样进行？

《同温层》的创刊，还是得从“阿裕尼文艺创作与翻译学会”的诞生谈起。这个文艺组织在本地文坛出现，与杨松年推动文学的构想有关，意念是他提出来的，那该是1980年初的事，当时我虽然已经（南大）毕业离校，但与杨老师仍关系密切，那是一段美好的时光。我们一起谈论的总是离不开文学，一起插手早期本地报章文艺副刊的资料搜索、整理与分析工作，一起编织如何为本地文学栽花种树的梦想，后来他建议把文艺青年组织起来，以团体的形式到文学大海中迎风接浪。那时我的文学热度很 high，虽然认识有限，总是觉得集一群人的力量可以做很多事情。最重要的是认为有一方属于自己的地盘，操作起来会方便许多。那时脑子里想法简单，就是想干。于是杨老师把当时刚从南洋大学毕业的一些

年轻人（潘正镭、彭志凤、陈来水、许禄艺、陈安德、陈智成等）介绍给我认识，我长这群人总有三五岁，后来他们就称我为老大。那真是一群干劲十足的文艺青年，所以很多活动迅速展开。

首先，我们在文学会的成立典礼上办了名为“八月的消息”的活动，除了演唱“诗乐”，还有个规模不小的作品展示。那是个立体展览，我在创作诗乐，推广诗乐的基础上，提出了“通过多元媒介推广文学”的想法，也就是说，为了更有效地让人们理解文学、推广文学，我们可以通过不同的媒介，例如歌曲、摄影、雕塑、纸刻等等方式，把文学作品做再一次的呈现，这或能加深人们对某一首诗或某个散文片段的理解与感受。这是个粗糙模糊的概念，但我们很勇敢地去实现，这是青春所催生的勇气和力量。

文学会成立之前，我最期待的其实是能出版一份文学刊物。因为那之前，我协助杨老师编辑《奋斗报》（职总会刊），他拨出若干版位让我玩起文艺副刊。我很努力付出，累积了一些文艺人脉，觉得有一份纯文艺刊物在手，能根据自己的想法编辑杂志，一定更好玩。当时，杨老师也认为一个文学组织有自己的刊物是天经地义的事。我们的想法一拍即合，便付诸于行动。出版期刊最先遇到的问题是经费，这是个挺伤脑筋的问题，尤其是那个年代，社会上没有太多的资助组织，我们选择办活动、出特刊的方式去筹集经费。另一方面，由于那是我们的企图心大些，各种活动都需要用到钱，这是《同温层》创刊号页数单薄的原因。我记得《同温层》的创刊，与学会的创立几乎同时进行。

②《同温层》有怎样的编辑理念与策略？

● 怎样选题与规划、选稿与征稿、设计与编排、印刷与出版等？

决定出版文学杂志之后，我们最先积极讨论的是刊物的名字，因为不敲定刊名，就无从申请出版准证。那阵子只要脑筋闲着，想着的就是该给刊物一个名称。我希望办出来的杂志，有比较大的作者群，能撇开派别、风格之类的差异，最少不要让文坛视为一种敌对关系的刊物。在刊名的琢磨上，我与杜南发接触的最多，印象中名字是他的提议，我当时对这个地理名词没有太深刻的认识，只大约知道那是大气层里一个可靠的飞行高度，尤其适合客机飞行，能见度高，鸟类达不到的高度，对飞行的稳定作用积极。“同温”二字主观上让我有“共识、温暖”的感觉，这正是我想追逐的文学目标。《同温层》是当年我们一群二十几年年轻人催生的感性文学梦，三十年后回顾，不免有些粗糙，却有些许宽

慰，毕竟那是青春岁月留下的足迹，敝帚自珍在所难免。杂志停刊（1990）了二十余年，但一群当年的核心骨干依然时有联系，偶尔会记起这个曾经熟悉的文学话题。

出版文艺杂志，是我们当年的渴望，尽管我们对文艺环境的认识不足，条件也不足，还是执意要实现这个梦想。当时最缺乏的条件是出版经费有限，我们所筹集的款项根本无法应付印刷费，这是《同温层》创刊号篇幅极为单薄的原因。

当时，我们对文学的期许，是文学只有好坏，没有派别。因此，我们怀着这样的一个想法编辑《同温层》，希望它能容纳不同风格，不同年龄创作者的作品。印象中我所撰写的创刊词是表达了这种观点。《同温层》在实际的操作过程中，很努力的向有成绩的老中青作者招手，希望他们能积极供稿，认同我们，满足我们能网罗各方优秀作品的愿望。这个目标实现到哪个程度，或许可借助统计以寻找答案。

《同温层》编辑群的主要编辑人除了我之外，彭飞、杜文贤、陈安德、潘正镭、许月英是核心份子。它的出版期数受到出版经费的限制，所以它始终处于一种不定期的状态。尽管如此，我们做到了两点，一是每期都有编辑重点；一是每期都由不同编辑执行编辑，我们希望通过这种作业操作，达到它的内容与风格多元呈现的目标。《同温层》每期都尽量做到有重点，例如以某种体裁为主，或是用心地以作品搭配解读的方式呈现，或是提供“纸上文学史展”、“文学摄影”专栏……我们对自己的承诺是：要主动出击，搞出一点气氛来。

当时我们一直想贯彻的一个文学想法，就是“文学多元化”的追求。文学多元化，一直是那个年头我们的文学口号，那就是通过多元的媒介来推广文学——当年的“诗乐”演唱会、“面对我们的文学史”立体文学史展览、“八月的消息”多媒介文学作品展以及《同温层》里的“文学摄影”栏目，都是我们朝这个目标挺进的产物。

由于当时还没有中文电脑的排版技术，《同温层》在编辑美工方面确实面对一些问题，由于同仁各有正业，只能业余拨冗参与，《同温层》的美术编辑，得到画家黄意会与黄庆生的积极支持，尤其是第五期以后，它的版面设计进入了稳定的状态。

- 怎样经营（宣传）与行销（发行）？是否有展开什么相关的文学活动？

《同温层》属于业余兴趣作业，出版后，除了发行到友联、大众书局，便是由朋友在所执教的学校售卖，以 80 年初的情况，一般只能销售三、五百本。我们所得到的反馈，文艺界读者对《同温层》还是蛮认可的，我们也接到一些口头的鼓励，具体的证据就无法提供了。要了解人们对《同温层》的看法，或许得向不同的文艺圈中人或读书界去旁敲侧击了。

- 作者、读者、文艺界有怎样的回馈或评价？

说到《同温层》它对本地文学刊物的影响，我们自己看不出来。估计影响不会太大，因为它的期数（10 期）不多，印量不大。要评价《同温层》，研究者必须把它放回当代的文艺杂志中去对比分析，才能得出较为客观的论点。我是当时的场上球员，只顾自得其乐地踢球。

- 是否受到其他刊物、文艺团体或文学导师的影响？彼此间怎样互动？

由于我们一群人对当时的台湾文学杂志印象深刻，经常阅读它，也不时谈论它。我们对台湾文学刊物的扎实内容与编排形式有好感，认为本地也应该有这类的文学杂志。台湾文学期刊的专题做得很出色，版面编排、插图都颇具新意，台湾文学杂志可以说是我们心中的学习蓝本。

③为什么会出版《同温层文丛》？出版的准则是什么？它们对《同温层》有什么作用或影响？

因为信仰“走过就留下痕迹”的信念，文学创作要留下痕迹，最直接的就是通过出版把耕耘的成果留下。在那个时代，电脑还没有占据生活的领空，网络还未成型，印刷体仍是顶重要的传播媒介。因此，尽管印刷需要大笔经费，我们仍尝试寻找，这方面杨松年老师出了很大的力。当时本地文艺界出版文丛的风气不盛，回顾五、六十年代本地丰盛的文丛出版岁月，我们也希望能抛砖引玉，激发出新一波的文丛出版浪潮。于是，借助 1982 年（2 月 21-23 日）主办“面对我们的文学史”大型史展，我们同步推出了同温层文丛首四本书，其中第一册名为《同温层散文选》，有点自我激励的意思。

《同温层文丛》的选稿标准，主要还是先考虑会员的作品，我们一直希望把当时出色的年轻作者都网罗到学会来，因为我们发现一些出色的年轻作者或许缺少关系，作品都无法结集出版。文丛中的吴垠诗集《四方城内》（1988）是当时我们积极促成的作品集，至今仍是诗作不缀

的吴垠唯一诗集。另一个出版原则是文丛要兼顾各种体裁，在 12 册作品中，小说、散文、诗歌、微型小说都有，是为例证。见附录（四）丛书列表。

④《同温层》为什么停刊？您对《同温层》或《同温层文丛》有何评价？

1981 年大型文学史展耗去了我们大家的精力和时间，感觉上伤了元气，以后的一年多里，我们的文学活动步伐明显缓慢下来，我们几乎只把焦点放在《同温层》期刊的出版上，这也是这时期的《同温层》素质比之前的几期都出色的原因。可是《同温层》出版到第 8 期，我的生活起了一些变化，1984 年 9 月底我离开新加坡到香港去，为时约两年。这段期间，由于我人在香港，埋首于香港大学的课业，新加坡的伙伴也因结婚或工作等原因而有了不同的生活重点，彼此的联系减少了，文学会的活动也沉寂了下来。《同温层》在这两年内处于静止状态，等到 1986 年 10 月，我回返新加坡生活，最初也尝试激励自己，重拾当年的文学热情，但过重的工作压力使人却步，一直想让《同温层》再出发的火苗，直到 1989 年才得以点燃，《同温层》第 9 期在不缓不急的心情下出版了，接下来的第 10 期也经过超过一年的筹备才面世。这两期的《同温层》虽然编排期漫长，但内容与版面设计都叫人满意。第 10 期出版后，我着手为第 11 期组稿，但我当时的文艺热情严重退潮，虽然收到了七、八篇稿件，但到底没让它见天日，《同温层》就这样无疾而终，前后共出版 10 期，历时 10 年。

从量而言，《同温层》的出版，说不上有什么骄人的成绩。就个人而言，我还是有满足感的，它让我尝试到在新加坡这个华文非主流的大环境里，推展文化的艰辛滋味，我想我们一群人留下了文学的足印，《同温层》杂志与文丛，让文学会关闭二十余年之后，让人们还能触摸到一点文学的余温，让人在感慨中也感受到一群人当年为文化理想的热度。

第二部分：副刊的阅读与投稿

⑤70、80 年代，您是否在《星洲日报》的《世纪风》、《南洋商报》的《浮雕》、《文林》等副刊发表过作品？为什么会选择投稿到这些版位？

我曾经一度以不同的笔名给《世纪风》投稿，但不曾发表过。至于《浮雕》和《文林》，则有不少作品见报。《浮雕》停刊最后一期有一篇关于《浮雕》创办一年而结束的总结性文章是我撰写的。其实《浮雕》

的停刊，是由于《文林》创刊的缘故。当时《浮雕》是在星期天《南洋商报》附设的周刊上出版，版面较小，是 A3 形式的副刊。《文林》则设于平时大开本的《南洋商报》，是 A2 形式的副刊。

那时，自己的文学热情高，很愿意积极参与本土文学的推动。《文林》创刊（1981 年 1 月 1 日）的前几个月，我曾协助该刊的组稿工作。我记得我是在《南洋商报》报社吴启基（诗人吴垠）的桌位旁草拟《文林》的创刊词的。当时除了每年在《文林》发表年度本地华文文学总结文字，我也在《文林》推出每月文评，对当月的《文林》作品做简要的点评。

⑥您是否阅读过《南洋商报》的《文艺》、《文丛》、《咖啡座》、《窗》等副刊？对它们有怎样的看法？

读过，觉得这些副刊很有现代感，与传统的副刊内容有别，撰述角度与文字风格都让我耳目一新，尤其是对西方文学信息的提供与推介，让华校生接触到不同的文化景观，我对这些副刊印象深刻，十分好感，也十分期待。

⑦您怎样看待《星洲日报》和《南洋商报》两报的「文艺副刊」？它们的编辑风格、作者、读者群有什么不同吗？

指的是《世纪风》和《文林》吗？《文林》的编者很受台湾《中国时报》与《联合报》的影响，尤其是版面的编排上，明显地受到《中国时报》插画家林崇汉风格的影响。《世纪风》的版面编排比较保守，缺乏震撼力。内容上，印象中这两个文艺副刊的作者也多有重叠之处，至于重叠的具体情况则必须经过统计才能准确描述。我观察，70 年代下半期左右，本地文艺副刊与文学期刊的作者群逐渐出现跨越现象，传统与现代，左与右的距离开始缩小，界线随时间转移而模糊。

第三部分：新华文学史观与研究

⑧您曾经做过新加坡早期华文报文艺副刊的研究，您认为文艺副刊对（不同时期）新华文学的发展有怎样的影响？

整百年来，报章文艺副刊始终是本土文学的重镇，由于报章销售量，售价低廉，能达到各种阶层，因此它所能发挥的力量远远大于期刊。少了文艺副刊，文坛恐怕要严重萎缩。战前的文艺规模无法与战后相比，副刊的多寡与水平是个重要因素。

⑨您在 80 年代整理新马文史资料时，发现或遇到什么问题？您怎样处理、解决这些问题？

70、80 年代的收藏技术远不如现在，电脑也还未施展它的功能，因此那个时代要整理文学史料，只能用相对落后的方式，连影印都不方便不经济，操作起来比较不方便，时间精力与物力的付出比较大。面对问题时，比较被动。此外，那时资源的分享比较有限，随着时间迁移、人们的观念渐渐开放，现在应该比较容易解决。

⑩您对当代新华文学史的编写／撰述（如方修、杨松年、黄孟文、欧清池等学者编著的《马／新华文学史》）有什么看法？

我并不很在意当前的文学史研究者的史观如何，多元的声音不是坏事，若不同意一些文学史的撰述观点，大可以根据自己的想法著书论著。我觉得研究者本身的认识、思考高度与论据比较重要，凭感觉或人云亦云并不可取。

（二）杜南发（《南洋商报》副刊《文林》主编）访谈记录

访谈时间：2012 年 6 月 22 日（星期五），下午 3 点到 5 点。

访谈地点：新加坡报业中心——《新明日报》杜南发办公室

受访者简介：

杜南发（1952-）生于新加坡，祖籍福建晋江。毕业于南洋大学中文系，大学时期开始写诗，跟同学办校园诗乐创作与表演活动，为新马青年自创词曲风潮先河。1982 年为《南洋商报》首届金狮奖典礼创作《传灯》诗乐，流传新马两地，成为马来西亚华社精神歌曲。著有诗集《酒窝神话》（1979）与《心情如水》（1991）此诗集获颁 1992 年全国书籍奖。1980 年起负责编辑《南洋商报》文艺副刊，如《浮雕》、《文林》，引进版型设计概念及开创专题计划编辑风潮，后将当代名家访谈录结集出版《风过群山》（1982）。曾参与策划及主持多个新华文坛盛事，如柏杨编辑《新华共和国华文文学选集》、报馆主办的“金狮奖文学创作大赛”、“国际华文文艺营”等。近年潜心研究中国古字画，撰写书画评论，出版《美的足迹——中国所见古画记》（1994）、《隔岸看山——书画名家访谈录》（2010）及行旅札记《古寺温泉》（2012）。现为《新明日报》与《联合晚报》统筹总编辑。

访谈内容：

「副刊是文學創作者的演出場，文藝報道的資訊站，人文現象的反思空間」
路寒袖（臺灣日報副刊主編）

第一部分：《文林》的创刊背景与过程

①您是在怎样的情况下创办《文林》这个文艺版位？

我认为谈《文林》之前必须先说《浮雕》这个在 1980 年 1 月 6 日创刊的版位，它是在每个星期天的《南洋周刊》里刊出，是我在《南洋商报》负责国际新闻翻译工作之外的另一份“工作”，或者说是报馆给我的新尝试。1979 年《南洋商报》副刊原本就有一个半版的《艺文》，刊登的是较为学术性的文章，由李向（张道昉，1935-2002）主编，我也有帮忙。当时的总编辑莫理光先生（1926-）知道我这个年轻人（1977 年加入报馆，算是新人）有搞文艺创作，也写诗，对文艺有兴趣，便让我尝试编一个新的文艺版位。那个时候《南洋商报》原有的文艺版，如谢克（余克泉，1931-）主编的《新生代》已经有一段时间，显得较传统，而其他版位又都是比较社会文化性质的（如《生活》、《商余》等），莫理光希望我编一个纯文学性质的副刊，以吸引年轻读者。而且《星洲日报》有罗子葳编的《世纪风》当时算相当新颖，所以我们有一种（想要）竞争的意味。1980 年头我便创立《浮雕》，当时的编辑想法主要有三点：

（一）这个版位的美术设计要特别新，就是要注重视觉效果。因为文艺作品是通过文字来表现，先不论内容，对文字的呈现或版面的排列要给读者一种视觉上的美感，吸引他们的目光。（二）内容要提供年轻读者一种新的视野。我阅读台湾的刊物如《幼狮文艺》、《中外文学》、《创世纪》等，觉得它们的内容很多元化，很新鲜，不是一般传统的看法，能吸引年轻作者来投稿。这样稿源就变得多样化。（三）选用不同性质与文体的稿件，有短诗、散文、杂文，小说，但篇幅不要长（这样版面看起来就比较多花样，比较丰富），小小说是当时流行的。同时刊登文坛动态、艺文活动消息，提供读者资讯（让他们了解各地文学的发展，引起兴趣）。还有作品评论（也不要长），评论跟原作一起刊登，让读者可以参照阅读，甚至先读评论再看原文，引起讨论，这样作者也感觉受到重视。这是《浮雕》的编辑概念，后来的《文林》基本上沿着这样的方式去编辑。《浮雕》编了要一年，莫理光认为不错，便放心让我在正刊上编一整版的文艺副刊，所以就出现了《文林》。《文林》创刊号就在 1981 年 1 月 1 日的《南洋商报》出现。

②您怎样筹划《文林》，在过程中有什么人参与及你们怎样运作？

其实，《文林》是没有所谓编辑团队的。当时，我的正职（领薪水的工作）是国际新闻记者，编副刊是一版十五块，一个星期三版就是额外拿那些钱。主要是因为兴趣，年轻多做一点可以多学一些（当时的想法）。那时，我早上协助编《快报》的新闻，类似午报，中午做国际新闻的翻译，午后就开始编辑《文林》。组稿、选稿、设计都是自己动手，也有同事帮忙，如吴垠帮忙设计，也给《文林》写诗，也帮忙写评论，文艺讯息等。记得《浮雕》的版头是我自己做的木刻，那时每篇稿的标题都配一个插图，还是手工剪贴上去的（我高中修美术，有点美工底子）。现在看来没有什么特别，当时却很新颖。作者觉得他的作品被主编认真处理，有花心思设计编排，不是随意置放在报屁股，感觉被尊重，就喜欢投稿给《文林》。渐渐地，就有了一群年轻的作者。

第二部分：《文林》的编辑概念与定调

③《文林》的编辑概念最初是怎么萌生的？是否受到其他文艺副刊或编辑的启发及影响？

之前提到《浮雕》的编辑概念一直延续到《文林》，不过《文林》的构想更多，就是我有许多新点子，希望《文林》能成为文艺副刊的一面“旗帜”，可以引导文学的走向。所以，《文林》采取“主动编辑”的方式，主动去发掘新稿源、新的、年轻的作者，不是等待作者的投稿。我打电话跟作者联系，跟他们邀稿，再请人写短评，把文学批评处理成创作的“索引”，也接受读者对副刊编辑方式的批评，把读者的反应、对副刊的回馈都刊登出来，形成一种读者、作者、编者的互动、交流，获得良性的反应。

至于受到影响，我认为是必然的。当时我们跟台湾的互动相当频密（是通过王润华老师的人脉），台湾的《中国时报》和《联合报》的副刊都是参考的对象，它们把文学多元化，如大篇幅而且连续性几天的介绍朱铭的雕塑，读者可以很深入的阅读，效果非常好。瘵弦（《联副》主编）和高信疆（《人副》主编）的编辑理念和策略对我的影响很深。最初，我有很多想法，就是有创意但是没有做的方法，跟他们接触之后，我学会了编辑的系统，就是把副刊编辑系统化。而且像高信疆编辑手法的快，也是我学到的。譬如在酒店现场采访某位名家，记者通过电话叙述采访内容，我听了，在报馆就直接写稿，然后下稿（版）印刷，下午四点采访新闻就见报，受访者惊讶于我们的效率。

我采取主动的编辑策略，不是单方面的接受外来的作品或信息，而是走出去，把新华文坛推出去，就是把我们的文学作品介绍给外地（台

湾），让他们知道我们的动向，产生对流作用。之后，《中国时报》制作了一个“新华文学专辑”就是我们努力的成果。

1981年2月我们（报馆）邀请柏杨来新加坡访问（这是他第一次出国，而且是刚从牢里出来，台湾那边还很不放心，怕他“逃跑”，后来由倪匡作担保，这些是我们的人脉），跟本地文艺界交流后，他计划编辑新华文学选集（《新加坡共和国华文文学选集》共五册：诗歌、散文、小说、杂文及史料，1982年6月由台北时报出版公司出版）。这是柏老对报馆邀请的回报，对于新华文学的推广其实影响更大。

④从版型来看，《文林》是编辑与设计导向并重的文艺副刊。您怎样看待这个说法？《文林》的特定专辑（名家采访、艺文活动、学术或创作专题等）有怎样的制作原则？或《文林》有其他的编辑策略与特点？

“主动编辑”策略之一是“名家访谈”，当时总编辑莫理光相当支持我的这个计划，无论是时间或经费方面他都支持，没有多过问。1981年4月我到港台两周完成访谈（“名家访谈录”从5月到7月在《文林》陆续刊登，包括陈映真、痖弦、高信疆、叶维廉、黄维梁、金庸、水禾田的访谈）。《文林》也推介其他形式或媒体的艺术交流，如摄影艺术（〈水禾田和他的触觉〉），我要做的不是纯文学的副刊，因为现代文学其实是跟多种艺术媒介结合在一起的。我想要给读者“打开窗口”，接触多元化的现代文艺。就像现代文学里用潜意识的写作技巧，用佛洛伊德的心理学一样，也是跨界的。

《文林》也推广诗乐，延续南大诗社时期的诗乐创作，最初的新谣是受到诗乐的影响（如周维介在国初教书时，也曾影响国初新谣小组的词曲创作），即使后来新谣演变成流行歌曲，它的歌词；像李伟菘的创作，还是具有文学性的文字（歌词的文字很优美、很抒情）。或者图像与文字的结合，也是一种现代的表现形式。《文林》也鼓励“文学摄影”的创作，不一定要局限在纯文字的创作。因为，现代的概念是开放的，表现手法没有固定的格式，这样才不会僵化、不会封闭，变化各种形式，使写作变得多样化。我认为只要能够表现现代人的生活，城市化的冲突，人的心理层面的手法，不管写实的或现代主义的作品；或者称它“时代的现实主义”，《文林》都接受。这就是《文林》的特色。

第三部分：《文林》的作者与读者

⑤《文林》的作者群有怎样的创作倾向或文学风格？

《文林》一开就是要吸引年轻读者，编排设计比较活泼，而年轻人大多勇于尝试新形式，很自然的《文林》的作者多数是创作风格比较有创意的。但并不局限于年轻作者，我主要是选写得好的作品。即使是中老作家，有新意的作品我也会选用。例如周聚，开始时似乎有所顾忌，认为我不会用他的稿，后来他投来，我觉得不错就登了。我想这是心态上的问题。当然派别之分是存在的，比如《赤道文艺》的作者（他们比较“左”或激进）也许不喜欢《文林》的风格，物以类聚，无可厚非。我强调的是美，就是表现文艺的美，欣赏美是人的本性。

⑥《文林》有怎样的读者群？可否将他们归类为副刊的“隐性文艺人口”？

年轻的作者必然吸引年轻的读者。有年轻的读者慢慢变成作者的，如华之风、柯思仁、韦铜雀等人，都是在这样的环境下培养起来的。

⑦《文林》的作者、读者之间有怎样的互动？

没有针对性的回答，可参阅第二部分。

第四部分：文艺副刊的生产与传播

⑧1983年以前《南洋商报》与《星洲日报》两报的文艺副刊之间怎么竞争？或副刊内不同的文艺版位之间也有竞争？怎样展开？

《南洋商报》和《星洲日报》的竞争一直都存在着。就像罗子葳的《世纪风》比《浮雕》和《文林》早，后来《文林》比较吸引年轻读者，应该是影响到《世纪风》。不过，我们的关系还是友好的。两报合并之后，我们也合作编副刊。可是采用那一边版位的名字都不恰当，后来就改名《文艺城》，而且要他按《文林》的方式做也很困难，因为个人的编辑风格毕竟不同。那时我被调去《新明日报》，也就不再负责文艺副刊了。我在《新明》也尝试推出报导文学专辑，结合社会新闻与文学的编辑形式，就是林清玄与古蒙仁的报导文学。这是后话与讨论无关。

⑨文艺副刊怎样评估读者反应？如何知道特定专辑、作家创作受到读者的喜爱、或备受文艺界的瞩目？

没有针对性的回答。

⑩编辑（主编）在副刊的生产与传播（经营与行销）方面扮演什么角色？对既是编辑也是作者（如用多个笔名同时发表作品）的编辑策略有什么看法？

我认为人的主动性很重要，编辑要愿意去开创，去发掘新东西，提出新方案，才能够将天时地利人和全部结合在一起。并不是现在的客观条件

比过去差，或是过去的文艺风气比较盛，应该是人（主编）做出来的。

《浮雕》开始时，我也曾用不同的笔名写一些不同性质的文章使版面看来较多变化，两三个月后有足够的稿源之后，就不再这么做了。

第五部分：个人的学习背景与经验

我从传统华校（中正）出身，读中学的时候对文学不是特别感兴趣。高中时也读过毛泽东的辩证理论，接触一些左派的刊物。但是最喜欢的还是具有现代感的《猎户》杂志（1969-1971），没有特别的原因，就是喜欢那样的内容与风格，可能就是一种性格倾向，喜欢有创意的东西。

到南大修读中文系，当时诗歌分三门课；古典诗词、新诗（五四诗）、现代诗（王润华老师授课），我选修现代诗，主要是想尝试不一样的东西，也参加南大诗社，开始写现代诗，也参与诗乐活动。大学时阅读较多台湾的书刊，如《新潮文库》的翻译作品、日本的现代派小说等。第一部诗集《酒窝神话》收集了我大学到刚踏入社会工作时所写的诗。

这时我对西方的存在主义思想感兴趣，开始思考人的存在意义的问题，发现人的存在是荒谬的，不过可以自己选择要怎么做，自己去创造生存的意义。所以也写了一些存在主义的小说，像《文林》的“小说林”，当时跟作家邀稿，自己也要写一篇（充数），就是《玻璃世界》。

我们那个时代（50年代出生，成长于60、70年代，80年代进入社会谋生）的青年比“五四或战前”的人对政治、社会的看法不同。他们那时都有救国的思想，都会直接参与政治，这是大时代环境的必然结果。我们那时的政局没那么动荡，不过还是有越战，还是会关注国际间的政治课题。

我们的知识供应来自阅读，文字的阅读。当时的资讯来源有电视、报纸、期刊杂志等。但是文字的阅读是进入到人的思想层面，文字是内化的，影响是很深刻的。电视影像是视觉感官的刺激，感受比较浅薄，影像太多了，人就容易迷失。吸收知识是人的本能，爱美，观赏美也是人的本性，但是有简单的，有内化的不同。文字阅读可以内化成人的精神力量。后来我对佛教、对禅宗思想有认识，发现它们跟存在主义是异体同工的，都是回归到人的精神本质，活在当下。（React to the Society）

新华现代主义文学纪事年表

年份	事件
1955	11月10日,《蕉风》半月刊在新加坡创立,由蕉风出版社出版,方天任主编,编委有申青、常夫、李汝琳、陈振亚、马摩西、曾铁忱、姚拓等人。最初是一本标榜“纯马来亚文艺”的杂志,后来由不同时期编辑引介,逐渐倾向于现代主义文学与西方现代文艺思潮。
1957	蕉风出版社开始出版《蕉风文艺丛书》,到1961年总共出版8本。新诗选集《美的V形》(1959)为丛书之一,除星马作家外,收录不少台湾现代派诗人如余光中、洛夫、覃子豪、罗青等的作品,随第80期《蕉风》月刊附送。
1958	11月,《蕉风》半月刊从第73期起,改为月刊。
1959	白垚在《学生周报》,即《蕉风》的姐妹刊物上发表一首现代诗作《蔴河静立》,有论者认为它是星马的第一首现代诗。 4月,《蕉风》第78期改版为纯文艺月刊,加入文艺理论、西方文学译作、独幕剧、书评及文艺沙龙等栏目。同时,蕉风出版社搬迁到马来西亚吉隆坡的“八打灵”(Petaling Jaya)。 同期刊载陈思明《改变的话》与徐东滨《文艺的个体主义》两文,提出以人为中心的“人本文学”理念。 同期白垚发表《新诗的再革命》,提出马华新诗是旧诗横的移植,不是纵的继承;强调诗的知性、诗质的革新、形式的创新,主张废除格律与韵脚。这是星马第一波现代主义文学浪潮的开端。 黄应良诗集《时间的河流》,由星洲世界书局出版。王润华认为黄应良的作品已初具现代诗的特色。
1960	范北羚出版诗集《召唤》。50年代开始,范北羚已在台湾的《现代诗》发表作品,笔名为穆子峰。 覃子豪出版《论现代诗》(台北:蓝星诗社),他对星马现代诗人影响深远。林方曾是覃子豪教授的“中华诗歌函授课程”的学员,服膺于覃氏的现代主义诗论,也在《蓝星诗刊》发表诗作。

1963	12月27日，诗人钟祺在《星洲日报·青年园地》发表了《一首‘现代诗’》一文，对当时的现代诗人提出严厉的批判，引发“现实与现代派”的诗歌论战。
1964	1月22日，林方在《青年园地》发表《致钟祺先生》，回应钟祺对现代诗的批评。 1月24日，林绿也在《青年园地》发表《“诗人”与一首“现代诗”》，反驳钟祺保守的诗观。 4月1日，王润华、林绿、陈慧桦、张错几位留学台湾的马华、香港侨生在台北创立“星座诗社”，出版《星座》诗刊。创作现代诗，译介、研讨西方诗论、写英文诗，并和蓝星诗社、创世纪的同仁往来交流。 4月29日与5月8日，钟祺在《青年园地》发表《新诗的逆流——现代派》上、下篇，跟现代派诗人据理力争。 5月13日，林方在《马艺报》创刊号中发表《再致钟祺先生》 6月17与19日，林方在《青年园地》发表《关于现代诗》上、下篇，继续捍卫现代派诗观。 11月10日，钟祺在《文艺季风》第三期，发表《论诗歌的创作目的——现代诗的批判》，接着再写《论诗歌创作的两条路线——现代诗的再批判》，对现代派做更苛刻的批判。之后两篇都收入在《谈谈诗歌创作》一书中。
1965	8月9日，新加坡脱离马来亚独立。“新华文学”没有即刻诞生，但此后“马华文学”便不再包含新加坡华文文学。到70年代，两地文学互动仍频密。新华作家仍投稿给《蕉风》。
1966	王润华的诗集《患病的太阳》与散文集《夜夜，在墓影下》在台北由蓝星诗社及中华出版社出版。 淡莹诗集《千万遍阳关》在台北由星座诗社出版。

1967	1月5日,《南洋商报·青年文艺》主编杏影(杨守默)病逝,由梁明广接任,改名为《文艺》,采取开明政策,不计较作者流派或资历,凡有水准的作品就刊登,且开始大量译介现代文艺作品。 ◆ 3月10日,陈瑞献在《南洋商报·文艺》发表俄国诗人巴斯特纳克译作《星在疾行》。梁明广视为之为《文艺》中的第一粒现代诗种籽,认为陈瑞献为《文艺》宣扬现代文学创作开了山。
1968	完颜藉(梁明广)在《文艺》刊发表《六八年第一声鸡啼的时候》,被视为新马现代文学运动的宣言。他也在《文艺季风》第五期发表《开个窗,看看窗外,如何去?》论及现代主义文学。 ◆ 5月,一群现代派诗人为出版之便利,注册成立“五月出版社”,其第一本诗集是牧羚奴的《巨人》。 6月,“五月出版社”出版贺兰宁诗集《天朗》。 12月,“五月出版社”出版英培安诗集《手术台上》。 诗人泡蒂癌症病逝,终年28岁。
1969	现代诗人孟仲季出版诗集《第一声》。 3月,“五月出版社”出版泡蒂遗作《火的得意》。 5月,“五月出版社”出版《牧羚奴小说集1964-1969》。 ◆ 6月,《猎户》杂志创刊,编辑群是南大政行系学生,是本综合性年刊,共出版三期,1971年9月停刊。 6月25日,由英培安、蘋儿主编的现代杂志《茶座》创刊。最初为半月刊,后来改为月刊,之后便不定期出版。 8月,《蕉风》从第202期起,由白垚主编,牧羚奴、李苍、姚拓、周唤、梅淑贞等任编委,全面刊载星马作者的创作与西方现代文学译作,极力倡导现代主义思潮。
1970	◆ 孟毅(黄孟文)主编《新加坡华文文学作品选集》,“新华文学”这一名称被正式使用。 5月,“五月出版社”出版南子诗集《夜的切面》。

	8月,“五月出版社”出版《新加坡15诗人新诗集》。
1971	梁明广在《南洋商报》主编《文丛》(1971-1972)。 6月,“五月出版社”出版小菲编《牧羚奴诗集2》。 ◆ 8月,“五月出版社”出版流川诗集《晨城》。 “蕉风文丛”出版,共27本,1993年停止推出。陈瑞献、郝小菲合译俄国舞蹈家《尼金斯基日记》为文丛的第一本。
1972	5月,“五月出版社”出版文恺诗集《树和他的感觉》。 8月,“蕉风文丛”出版歹羊的作品集《点·线随笔》。 ◆ 10月,“蕉风文丛”出版完颜藉的文集《填鸭》。 12月,综合性杂志《蜗牛》创刊,不定期出版,共6期,1974年停刊。
1973	3月,“蕉风文丛”出版牧羚奴、梅淑贞合译马来诗人拉迪夫诗集《湄公河》。 ◆ 5月,《前卫》创刊,由英培安主编,刊载不少现代主义文学作品与现代艺术画作,出版两期后停刊。 8月,“五月出版社”出版谢清小说集《醉了,芒草》。
1974	◆ 王润华获《创世纪》诗刊二十周年纪念奖。
1975	3月,“五月出版社”出版《8人诗集》,包括黄继豪、郑英豪、陈来水、潘正镭、林也、丘静溪、陈牧元、望无际等诗人。 ◆ 12月12日,“南大诗社”成立。第一任社长黄继豪、第二任郑英豪、第三任潘正镭,共四届,出版两期《诗讯》,举办座谈会、全国新诗创作比赛、诗展、诗乐演出、出版诗刊《红树林》。
1976	7月,《红树林》出版第1期,积极推广现代主义诗歌理论、诗乐创作。1979年出版第3期后停刊。 ◆ 新加坡文艺协会成立,《新加坡文艺》创刊。 谢清诗集《哭泣的神》(1971)获全国书籍奖之华文诗歌奖。

	黄继豪编《十三人散文选》，由教育出版社出版，作者包括郑英豪、文恺、林山楼、谢清、潘正镭、南子、西河洲等。 8月6日，现代派诗人零点零（颜学渊）在马来西亚发生致命车祸，终年28岁。
1977	1月，“南大诗社”举办“全国新诗创作比赛”，由谢清、淡莹、慕慕担任评审。6月15日举行颁奖礼，由筹委会编辑出版《全国新诗比赛纪念专辑》。 6月，《楼》杂志创刊，它是一本文学半年刊，创办人及主编为林山楼，编委有西河洲、陈来水、潘正镭等人，共出版四期，1979年后停刊。 6月，《度荒文艺》创刊，它是一本纯文艺半年刊，编委有林益洲、史旅客、谷虹等人。共出版八期，1981年停刊。 12月，“南大诗社”出版《红树林》第2期。 谢清、董农政获“南大诗社”之全国诗歌创作奖。
1978	1月26日，南大文学院与新加坡写作人协会合办“全国诗人新诗朗诵大会”，参与诗人有王润华、淡莹、南子、谢清、范北羚等。 8月5至6日，“南大诗社”在中华总商会举办“诗展”，展出以诗为主题的多种形式及媒介的艺术品，并举办一场“诗乐演唱会”，以本地诗作配乐演唱，深获各界好评。 12月1日，“南大诗社”在南大文学院讲堂举办“诗乐发表会”，以抒发云南园学子情怀为主，演唱19首自创诗乐。 12月1日，“五月诗社”成立，是南子、流川、谢清、喀秋莎、文恺等诗人共同创办的现代诗社。 梁明广主编《南洋商报·咖啡座》（1978-1983）。 陈瑞献获颁法国国家文学暨艺术级骑士勋章（译法国文学作品）。 黄孟文获全国书籍奖之小说翻译奖。

1979	6月,“五月诗社”出版“五月诗社文丛1”《涉江》,之后持续出版至2003年,共24本。 6月,“南大诗社”出版《红树林》第3期,之后正式停刊。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛2”谢清诗集《鹤迹》。 ◆ 10月,《蕉风》第319期制作《新加坡年轻作者专号》,介绍新华期刊、现代诗创作、文学活动,刊载年轻作者如潘正镭、周维介、林山楼、杜南发等人的作品。 梁明广主编《南洋商报·窗》(1979-1980)。 “楼出版社”出版“楼文学丛书1”杜南发诗集《酒窝神话》。
1980	1月6日,《南洋商报·浮雕》创刊,由杜南发主编。 2月9、10日,青年协会为筹募“乐龄之乡基金”在发展银行礼堂举办《二月草绿诗乐演唱会》。演唱25首诗乐,分为六辑:“青青云南园”、“打伞走过”、“长河望断”、“灯火人间”、“苦难岁月”及“告别阳光”。 4月,南洋大学与新加坡大学合并,“南大诗社”随之解散。 8月24日,“阿裕尼文艺创作与翻译学会”成立,是“阿裕尼联络所”内一个以推广华文文学创作为主的文艺团体,大部分会员来自“南大诗社”。在“八月消息”成立庆典上,举办文学作品多元实验展及演唱诗乐。 ◆ “五月诗社”出版“五月诗社文丛3”文恺诗集《草的行色》。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛4”王润华诗集《橡胶树》。 11月,“阿裕尼文艺创作与翻译学会”举办文学座谈会:“风景线边缘”。 12月1日,“阿裕尼文艺创作与翻译学会”创办《同温层》杂志,共出版十期,1990年停刊。 淡莹诗集《太极诗谱》(1979)获全国书籍奖之华文诗奖。

1981	1月1日,《南洋商报·文林》创刊,由杜南发主编,采取“主动编辑”策略,策划各类专题如“名家访谈”、“作家专辑”、“小说林”,报道国际文坛动态,刊载艺文评论等,并强调版型设计。1983年3月因南洋、星洲两报合并而停刊。 王润华获台湾《中国时报》第四届散文推荐奖及中兴文艺奖(诗歌)。 4月17、18日,“阿裕尼文艺创作与翻译学会”主办“四月风——诗乐民谣演唱会”。邀请马来西亚的“百啭合唱团”,台湾现代民谣歌手吴楚楚和杨祖珺的参与表演。 8月2日,《文林》主催文艺座谈会“三个青年文艺团体的努力经验谈”,参加者来自“阿裕尼文艺创作与翻译学会”、“金声教育中心文艺学会”及“加东联络所青年团文友俱乐部”。座谈内容刊载于8月9日《文林》“青年文艺系列之一:传灯的路”。 8月13日,《文林》刊载“青年文艺系列之二:天南星的态度”,“金声教育中心文艺学会”会员作品特辑。 8月16日,《文林》刊载“青年文艺系列之三:风涛裂岸”,“阿裕尼文艺创作与翻译学会”会员作品专辑。 8月18日,《文林》刊载“青年文艺系列之四:双程道上”,“加东联络所青年团文友俱乐部”会员作品专辑。 8月23日,《文林》刊载“阿裕尼文艺创作与翻译学会”成立一周年纪念专辑“风云印象”。 8月27日,叶霜在《星洲日报·新园林》发表〈读诗随笔·艰涩难懂的诗〉一文,批评现代诗的不符合常理逻辑。 9月3日,戴畏夫在《南洋商报·南洋学生》发表〈欣赏现代诗的途径〉一文,反驳叶霜的观点。 9月15日,古琴在《南洋学生》发表〈错误的欣赏现代诗的途径〉驳斥戴畏夫的诗观。之后,陆续有读者回应,表示赞同或批评,遂爆发了一场持续三个多月的现代诗论争。 9月19日,陈凯发表〈谈读诗与写诗的一些问题——看「欣赏现代诗的途经」后〉。 9月22日,莫卿非发表〈可以理解的冲动——「欣赏现代诗的途经」争论〉。

	9月22日，有戴畏夫的〈狂妄之徒？〉与川岳林的〈概念的误导〉 9月26日，有乔克岑〈读诗•赏诗•评诗——读「错误的欣赏现代诗的途经」〉与刘云〈坚持对的，改正错的一叶霜析诗引起的笔战〉 9月29日，有判夫的〈“概念的误导”的误导〉与叶霜的〈流于晦涩自有原因〉 10月3日，有文衡心的〈请就诗论诗——我看有关“随雨声入山而不见雨”的笔战〉。 10月8日，冰火〈谁对？谁错？——观“欣赏现代诗”笔战有感〉 10月10日，刘云〈一还一，二还二——叶霜析诗引起的笔战〉 11月12日，叶霜的〈平息干戈后的几点意见〉之后论争便结束。 黄孟文获颁“新加坡文化奖”（文学）。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛5”南子诗集《苹果定律》
1982	2月1日，“阿裕尼文艺创作与翻译学会”主办“面对我们的文学史，新马华文文学史展”，以图表、模型、摄影及文艺书刊，展示自1919年至1980年，六十年来的华文文学发展面貌。同时推出《同温层文丛》，出版四本会员的作品集，包括：《同温层散文选》、潘正镭诗集《告诉阳光》、彭凤小说集《门外》及周望桦散文集《收割手札》。 5月1日，杜南发专访叶维廉谈“现代主义”，刊于台湾《中文文学》月刊第120期，张汉良主编“现代诗卅年回顾专号”。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛6”林方诗集《水穷处看云》。 希尼尔《将军泪》获“第一届金狮奖”小说组首奖。 黄梅影《书城梦魇》获“第一届金狮奖”小说组第二名。

	孙爱玲《么七》获“第一届金狮奖”小说组第三名。 ◆ 黄梅影《生命的关卡》获“第一届金狮奖”散文组第三名。
1982	6月,《南洋商报》邀请陈若曦来新作“我的台中美写作经验”的公开演讲。 6月20日,洛夫针对1981年的“现代诗论争”写《现代诗论剑余话——敬答新加坡读者》一文发表在《南洋商报·文林》。 7月,《南洋商报》邀请余光中来新作“散文的艺术”公开演讲。 ◆ 8月25日,《南洋商报》举办“第一届金狮奖”颁奖礼,会上演唱杜南发作词,张泛谱曲的诗乐《传灯》。后来《传灯》在马来西亚华社广泛流传,成为象征华族文化传承的歌曲。 南子诗集《苹果定律》获全国书籍奖之华文诗歌奖。 慕慕诗集《慕慕诗》获全国书籍奖之华文诗歌奖。
1983	1月13日,第一届“国际华文文艺营”开幕。由人民协会、写作人协会、文艺研究会及《星洲日报》联办,出席的有中台港作家艾青、萧军、聂华苓、刘大任、郑愁予、洛夫、蓉子、吴宏一、彦火、於梨华、马来西亚作家陈雪风、方北方、韩国诗人许世旭、日本作家今富正己、泰国作家吴继业、菲律宾诗人施颖洲等。 ◆ “五月诗社”出版“五月诗社文丛7”贺兰宁诗集《音乐喷泉》。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛8”郭永秀诗集《掌纹》。 《南洋商报》与《星洲日报》合并为《联合早报》。 3月19日,《文林》宣告停刊。
1984	5月30日,“五月诗社”创办《五月诗刊》,由贺兰宁、郭永秀、南子、希尼尔等人主编。持续出版22年,共39期。 ◆ “五月诗社”出版“五月诗社文丛9”林也诗集《彩色分析》 “五月诗社”出版“五月诗社文丛10”梁钺诗集《茶如是说》王润华获颁泰国“东南亚文学奖”。

	潘正镭《告诉阳光》获全国书籍奖之华文诗歌奖。
1985	由《联合早报》举办第二届“国际华文文艺营”及第二届“金狮奖”颁奖典礼。出席的各地作家有姚雪垠、秦牧、萧乾、文洁若、痖弦、三毛、余光中、钟玲、小思、张系国、刘绍铭。 张曦娜的《都市阴霾》获“第二届金狮奖”小说组首奖。 孙爱玲的《碧螺十里香》获“第二届金狮奖”小说组优胜奖 彭飞的《诉一山的故事》获“第二届金狮奖”散文组推荐奖 ◆ 吴韦材的《我的母亲》获“第二届金狮奖”散文组推荐奖。 梁文福的《咔嚓、咔嚓、永恒的咔嚓》获“第二届金狮奖”散文组佳作奖。 6月，“五月诗社”与晋江会馆联办“诗歌讲习班”，共十讲 郭宝崑创作具现代意识的本土戏剧《棺材太大洞太小》。
1986	梁钺《茶如是说》获全国书籍奖之华文诗歌奖。 林康小说集《长哭当歌》（1985）获全国书籍奖之华文小说奖 《同温层文丛》出版周维介评论集《文学风景》。 ◆ 王润华获颁“新加坡文化奖”（文学）。 许福吉获颁“台北中国文艺学会诗歌奖”及“新加坡全国青年文学奖”。 韦铜雀《媚将》获“全国短篇小说创作比赛”第二名。
1987	5月，希尼尔《横田少佐》获“全国微型小说创作比赛”第二名。 依汎伦的《归去来兮》获“第三届金狮奖”小说组首奖。 ◆ 6月，蔡深江的《山尼拉乌他马及其他》获得“第三届金狮奖”新诗组首奖。 陈瑞献获颁“新加坡文化奖”（多元艺术）。 《联合早报》举办第三届“国际华文文艺营”，“第三届金狮奖”颁奖典礼及“世界华文书展”。出席作家有堪容、冯骥

	才、陈映真、黄春明、李怡、戴天、李欧梵、韦晕、吴岸等。
1988	英培安长篇小说《一个像我这样的男子》获全国书籍奖。 《同温层文丛》出版吴垠诗集《四方城内》。 4月，“蕉风文丛”出版王润华诗集《山水诗》。 7月8、9日，“阿裕尼文艺创作与翻译学会”在新加坡大会堂举办“七月流火——诗乐演唱会”。演唱廿首诗乐，除原有的诗乐外，还邀约年轻诗人与作曲者参与，赋予诗乐新生命，使风格多元化。这也是本地诗乐演唱的最后一次公开表演。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛 11”蔡欣诗集《感怀》。 12月，《文艺城》编辑制作《年轻族群》系列，共 12 期，介绍十二位年轻写作人的创作经验与作品。 黄广青的《诗一打加一首》获台湾《中央日报》诗歌佳作奖
1989	1月，“五月诗社”与南洋客属总会联办“诗歌讲习班”。 《文艺城》编辑制作《火花系列》，共 12 期。 《同温层文丛》出版彭志凤主编《新加坡微型小说选》。 《同温层文丛》出版林辉散文集《黑白照》。 6月，《联合早报》举办第四届“国际华文文艺营”。 12日，《联合早报》举办“文学发展与发展文学”座谈会，由海外作家（也斯、李欧梵、蒋勋、张大春）与本地作家（郭宝崑、英培安、严思、林也、潘正镭、杨松年）谈论中、港台及新加坡的文学发展问题。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛 12”郭永秀《筷子的故事》 “五月诗社”出版“五月诗社文丛 13”南子编《五月现代诗选》。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛 14”希尼尔《绑架岁月》 潘正镭的《沉船记》获“第四届金狮奖”小说组首奖。 韦铜雀的《人间秀气》获“第四届金狮奖”小说组表扬奖。

1990	郭宝崑获颁“新加坡文化奖”（戏剧）。 3月至10月，《文艺城》刊载殷宋玮的《无座标岛屿》小品系列。 《同温层文丛》出版莫邪散文集《尘与土》。 《同温层文丛》出版潘正镭诗集《赤道走索》。 希尼尔的《绑架岁月》获全国书籍奖（诗歌）。 孙爱玲的《碧螺十里香》获全国书籍奖（小说）。 郭永秀的《筷子的故事》获高度表扬奖（诗歌）。 沈鹰《吾土》获《新明日报》的“城市文学奖”短篇小说优秀奖。 ◆ 蔡深江《漫步经心》获得台湾“第十三届时报文学奖”散文类甄选奖，同时获得“第七届吴鲁芹散文奖”。 9月，《风见鸡杂志》创刊号出版，12月出版冬季号。这是一本编辑理念、内容、语言风格、审美观都颇具颠覆性的文学杂志，并宣称其为小众媒体杂志。 19日，《文艺城》刊载〈他们的风向标：同人杂志《风见鸡》创刊〉，介绍《风见鸡杂志》及其创刊理念。 10月，3、4、7、8日《文艺城》刊载《殷宋玮夜访蔡深江：那人的头脑太过美丽》，谈其独特的创作理念与语言策略。 7日，《文艺城》刊载《徘徊在意识边缘：第十三届时报文学奖散文类决审委员对蔡深江作品〈漫步经心〉的评价》。
1991	3月，《接触》创刊，由英培安主编，草根书室出版，是一份介绍文化与艺术思潮的杂志。持续出版一年多，共12期。 蔡深江的《迷路的地图》获早报“第五届金狮奖”散文组推荐奖。 ◆ 黄广青诗集《受难前书》由台北现代诗社出版。 《同温层文丛》出版木子诗集《中国泥人》。 《同温层文丛》出版彭志凤散文集《生命在说》。

1992	希尼尔《认真面具》获“第一届亚细安青年文学奖”（微型小说）首奖。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛 15”风之风《月是一盏传统的灯》。 张挥微型小说集《45.45 会议机密》获全国书籍奖。 ◆ 杜南发诗集《心情如水》获全国书籍奖。 莫邪散文集《尘与土》获全国书籍奖。 吴韦材散文集《泥土手记》获高度表扬奖。 邓宝翠散文《百家争鸣》获“香港第十九届青年文学奖”亚军 7月至11月,《文艺城》刊载蔡深江小品专栏《文字黑店》
1993	王润华获新加坡文艺协会颁发“亚细安文学奖”。 6月,希尼尔《二十世纪末一只蜻蜓的心事变奏》获“第六届金狮奖”诗歌组首奖。 ◆ 6月至10月,《文艺城》刊载非心小品系列《小步殿堂》。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛 18”淡莹《发上岁月》。 谢裕民获新闻与艺术部颁发“青年艺术奖”(文学)。 邓宝翠散文《死亡的感觉》获“香港中文文学奖”冠军。
1994	5月,《后来》创刊,由梁文福、柯思仁、吴耀宗、蔡深江、非心、沈鹰联合编辑。第3期后黄凯德、邓宝翠加入。由新加坡作家协会出版,共五期,1996年停刊。 5日,《文艺城》刊登《文学·六人·后来——一本文学感觉杂志的诞生》,介绍《后来》及其编辑群。 ◆ 希尼尔微型小说集《生命中难以承受的重》获全国书籍奖。 韦铜雀微型小说《河马慢跑》获“第三届亚细安青年文学奖”首奖。 淡莹诗集《发上岁月》获全国书籍奖。

	华之风的《月是一盏传统的灯》获全国书籍奖（诗歌）。 梁文福的《眉批情》获全国书籍奖（散文）。 梁文福获国家艺术理事会颁发“第一届青年艺术奖”（文学） 10月，2、3、6、9日，《文艺城》刊载连茗《黄尘风起移人迹——由〈后来〉看“后来主义”的“不管意识”》。 30、31日，《文艺城》刊载殷宋玮《后现代情境中的“不管意识”——与连茗〈黄尘风起移人迹——由「后来」看“后来主义”的“不管意识”〉一文的商榷及其他》。 12月，12、15、18、19日，《文艺城》刊载连茗《文林笔路多逶迤——〈后现代情境中的“不管意识”〉的谬误与厘清》。
1995	2月12日，《文艺城》刊载殷宋玮《胡为乎泥中？对连茗〈文林笔路多逶迤〉一文不解与回应》。 谢裕民受邀参加爱荷华“国际写作计划”。 ◆ 柯思仁获颁“国家杰出青年奖”（戏剧）。 10月，淡莹获颁“东南亚文学奖”。
1996	梁文福散文集《自然同窗》获全国书籍奖。 韦铜雀诗集《孤独，自成风暴》获全国书籍奖。 ◆ 淡莹获颁“新加坡文化奖”（文学）。 12月9日，《文艺城》刊载林高《暂时没有〈后来〉》与黄凯德《忏悔弥散：记〈后来〉的停刊》。
1997	“五月诗社”出版“五月诗社文丛19”梁钺《浮生三变》。 ◆ 淡莹获颁“新加坡国立大学艺术中心万宝龙文学奖”。
1998	1月1日，《文艺城》刊登《排列文学景观，审视文学气候》座谈会内容，参与作家长谣、张挥、杜雪美、胡月宝、黄凯德。因黄凯德的“有文坛可能没有作品”一说，引起两代作家的回响，随后变成文学论争。《文艺城》遂将相关文章编辑成“真挚的声音”系列，加以刊载。 ◆ 12日，真挚的声音①卓炜峰《重新探讨新华文坛》。

	18 日，真挚的声音②林高《改变中的文学气候》。 2 月 2 日，真挚的声音③杨洋《动作与反动作》。 8 日，真挚的声音④殷宋玮《众神喧哗——新华文学及其父权意识之解构》。 12 日，真挚的声音⑤庄永康《不只是辈分问题》。 15、16 日，真挚的声音⑥《年轻的声音》参与者陈志锐、陶宗旺、黄浩威、卓炜峰、周德成、叶孝忠、曾昭程。 21 日，真挚的声音⑦林高《众神安在——殷宋玮的猜忌与偏见》 3 月 1 日，真挚的声音⑧柯思仁《建构典律，书写文学史》。 15 日，真挚的声音⑨佟冷《文学作为对话式的想象，对新华文坛的一点意见》。 3 月 22、23 日，殷宋玮以《在放心游戏与左顾右盼之间——话语分析、边陲论述及其他》一文反思此前之论争。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛 22”希尼尔编《五月情诗选》 吴耀宗获国家艺术理事会颁发“青年艺术奖”（文学）。 陈瑞献获新加坡文艺协会颁“新华文学奖”。
1999	刘瑞金获国家艺术理事会颁发“青年艺术奖”（文学）。 ◆ 周德成、潘家福、叶孝忠等人创办文学杂志《省略号》。 陈瑞献获罗马尼亚研究院暨克拉约瓦国家剧场索列斯库诗歌奖
2000	◆ 12 月，英培安应台北文化局邀请参与“都市游吟——国际作家驻市创作”。
2001	陈志锐《追寻童年的 Sadvijnana》获“新加坡金笔奖”华文诗歌组冠军。 ◆ 林得楠《梦见诗 2001》获“新加坡金笔奖”华文诗歌组亚军。 黄志伟《地震区及其他》获“新加坡金笔奖”华文诗歌组季军

	郑景祥散文《父亲的距离》获得 LycosAsia 中文原创文学奖第一名。
2002	9月10日，郭宝崑癌症病逝。
2003	4月1日，“异质诗社”成立，出版网上月刊《异质诗刊》。 “五月诗社”出版“五月诗社文丛24”南子《南子评论集》 9月，英培安获颁“新加坡文化奖”（文学）。 林得楠《非典型战争》获“新加坡金笔奖”华文诗歌组首奖 方伟成《反抗者》获“新加坡金笔奖”华文诗歌组亚军。 陈志锐《遥寄诗2003》获“新加坡金笔奖”华文诗歌组季军 卓炜峰《赵将军的最后一个夏天》获“新加坡金笔”奖小说组季军。 陈志锐《后恐怖现象》获“全国青年散文征文比赛”首奖。
2004	2月，新加坡作家协会出版当代文丛2《新加坡的99幅文学风景：新华新生代作品选》，由刘瑞金主编，陈晞哲、周德成编辑，共收录了廿二位作者的作品。 11月，英培安的长篇小说《骚动》获“新加坡文学奖”。 孙爱玲获颁“东南亚文学奖”。 陈志锐获国家艺术理事会颁发“青年艺术奖”（文学）。
2005	黄广青《家事》获新加坡金笔奖华文诗歌组首奖。
2006	谢裕民小说集《重构南洋图像》获“新加坡文学奖”。 “异质诗社”出版“年度诗选”《潘多拉的任意门》。
2007	1月，英培安的长篇小说《我与我自己的二三事》获选香港亚洲周刊中文十大小说。 郑景祥获国家艺术理事会颁发“青年艺术奖”（文学）。

2008	10月，希尼尔获国家艺术理事会颁“新加坡文化奖”（文学） ◆ 12月，希尼尔的《希尼尔小说选》与英培安的长篇小说《我与我自己的二三事》同获“新加坡文学奖”。
2009	1月20、23日，《文艺城》刊登方桂香的〈新加坡华文现代主义文学运动研究——以新加坡南洋商报副刊「文艺」、「文丛」、「咖啡座」、「窗」和马来西亚文学杂志「蕉风月刊」为个案〉（节略版本[上/下]），引起对新华现代主义的争论。 2月10日，《文艺城》刊登钟文灵的〈现代主义是新华文学运动的主流吗？——读方桂香的论文有感〉 ◆ 3月3、6日，《文艺城》刊登方桂香的〈文学只有一个流派，那就是才华派——为钟文灵释疑（上/下）〉 31日，怀鹰以〈议《新加坡华文现代主义文学运动研究》〉回应。 4月3日，方桂香发表〈关于《新加坡华文现代主义文学运动研究》的争论——最后的回应〉，结束这次的论争。 10月，希尼尔获颁“东南亚文学奖”。
2010	7月30日，《文艺城》刊登潘正镭的〈重现新加坡华文现代主义文学运动的历史真相——访方桂香〉 12月11日，谢裕民的长篇小说《m40》与吴耀宗的诗集《半存在》同获“新加坡文学奖”。 周德成的《你和我的故事，衣食住行、生老病死》获第九届“新加坡金笔奖”华文诗歌组首奖。
2012	1月，英培安的长篇小说《画室》获选香港亚洲周刊2011年中文十大小说。 ◆ 11月，英培安的长篇小说《画室》获“新加坡文学奖”