

余光中对马华作家的影响研究

**A STUDY OF YU KWANG-CHUNG'S INFLUENCE ON
MALAYSIAN CHINESE WRITERS**

LEE SOO CHEE

DOCTOR OF PHILOSOPHY IN CHINESE STUDIES

**INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITY TUNKU ABDUL RAHMAN
OCTOBER 2014**

余光中对马华作家的影响研究

**A STUDY OF YU KWANG-CHUNG'S
INFLUENCE ON
MALAYSIAN CHINESE WRITERS**

By

李树枝
LEE SOO CHEE

09ULD02345

本论文乃获取哲学博士学位（中文系）的条件
**A Thesis Submitted to the Department of Chinese Studies,
Institute of Chinese Studies,
Universiti Tunku Abdul Rahman,
In fulfilment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy in Chinese Studies
October 2014**

摘要

余光中对马华作家的影响研究

李树枝

本论文探究余光中的“现代主义”以及“广义现代主义”文学思维与书写范式对马华文学评论、“现代”散文及现代诗书写之影响。余光中作为一位世界华文文学疆界真正意义上的“强势诗人”（Strong Poet）外；余又何尝不是一位“强势散文家”（Strong Prose Writer）、“强势文学评论家”（Strong Literary Critic）及“强势翻译家”（Strong Translator）。余光中兼容中西的诗歌体性，遥承五四浪漫主义抒情传统及链接叶芝、艾略特以降的西方现代主义精神书写，并又回溯汇合了中国古典传统文学，从“现代主义”文学范畴，建构出类似西方新古典主义艺术手法的“广义现代主义”主张。必须说明的是，余的“广义现代主义”的文学思维乃是修正西方“狭义现代主义”“晦涩”、“难懂”及“虚无”书写弊端，又汇融中国古典传统文学抒情特点，建制了具有“中国性”的“现代主义”之“广义现代主义”文学思维。职是，其独特的“广义现代主义”文学思维乃是调和了“现代”与“古典中国”以及“世界”与“本土”的诗学观点。余光中的文学观与书写范式被海内外华文世界公认为重量级文学家，其文学作品（特别是诗歌与散文）流行于两岸三地及海外华人地区，具有“强势”影响力，其作品经常被收录于世界各地华人区包括了马来西亚的学校中文课本内。余的“现代主义”与其独有的“广义现代主义”文学思维与语言文字书写风格，给予马来西亚 20 世纪 50 年末至 80 年末华文文学之现代主义文学评论、现代散文与现代诗创作“强势”影响。承上所述，本论文拟梳理余光中的“现代主义”与“广义现代主义”书写“在”马华文学评论、“现代”散

文典律建构与创作手法及现代诗意象营造上、留下“延留”的诸多踪迹。本文亦拟探究追问余光中在“去中国性”、“后殖民”及“后现代”的马华文学大气候语境下，其“现代主义”与“广义现代主义”的主张、革新散文与现代诗句式、音韵及意象挪用之影响稀释维面。易言之，本文拟画出余光中的“现代主义”与“广义现代主义”诗学，从台湾流传到马华文学评论、“现代”散文及现代诗之“文学影响轨迹图”，并进一步拓展了“余学”的研究。

关键词：余光中、现代主义、“广义现代主义”、“中国性—现代主义”、马华作家、影响研究

ABSTRACT

A STUDY OF YU KWANG-CHUNG'S INFLUENCE ON MALAYSIAN CHINESE WRITERS

Lee Soo Chee

This paper is a study of Yu Kwang –chung's "Modernism" and "Broad-Modernism" influence on Malaysian Chinese writers from three perspectives namely literary criticism, modern prose and modern poetry writing. Yu Kwang-chung is one of the most important Chinese poets in the 20th and 21st century. Being a strong poet, prose writer, literary critic and translator, His literary criticism and works are well recognized by Chinese writers all over the world and have great influences on them including Malaysian Chinese literary writers from 1950's to 1980's. Yu is always experimental and perceptive, and perhaps the most successful Chinese literary critic, prose writer and poet so far in conjoining the Chinese and West in poetic format that can give very satisfactory modernist and "broad modernist" literary criticism and creative works. He rectifies the shortcomings of western modernist writing such as "obscurity", "elusiveness" and "nihilism" and accommodates modernism to "Broad-Modernism". Therein this dissertation lies the strength of Yu's influence on eleven Malaysian Chinese writers. Hence, this dissertation meticulously explores and analyzes a Yu's literary influential evidence on Malaysian Chinese writers. It also appends at the end of discussion very comprehensive "de-construction" of Yu's influence in Malaysia's "de-Chinanness/Chineseness", "post-colonialist" and "post-modernist" literary epoch. Most importantly, this dissertation justifies Yu's significant role in the history of Malaysian Chinese "modernist" literature.

In conclusion, this dissertation therefore is an important contribution to the studies of Malaysian “modernist” literature in Chinese on the count of influence study in literary criticism, modern prose and modern poetry writing.

Keywords:

Modernism, Theoretical Travel, Yu Kwang –chung, “Broad-Modernism”, Malaysian “Modernist” writers, Malaysian “Modernist” Literature in Chinese, Chinaness/Chineseness-Modernism”, Influence Study

感恩

感谢我生命的贵人与恩师许文荣副教授，循循善诱，不断鼓励，鼓励我，陪我攀爬这段学术研究山峰，体会了学术研究的方法、态度、热诚以及使命。

感谢马来西亚拉曼大学、国立台湾师范大学、中国南京大学以及中台马新诸位师长与学友的教导与鼓励。

最后，感谢我的家人的支持，正因有他们的支持，博士的学习阶段方能成为可能。

论文核实书

本论文余光中对马华作家的影响研究为李树枝亲自撰写，是为拉曼大学
中华研究院中文系博士学位取得之学位论文要件。

此证

日期：2014 年 10 月 2 日

（许文荣）
指导老师
拉曼大学中华研究院中文系副教授

拉曼大学 中华研究院

日期：2014 年 10 月 2 日

博士论文提交

此证李树枝（学号：09ULD02345）在中华研究院中文系许文荣副教授 指导之下，经已完成此一题为余光中对马华作家的影响研究博士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以 pdf 格式上载本毕业博士学位论文至拉曼大学资料库，供作拉曼大学教职员生及社会人士查阅使用。

此致

（李树枝）

论文声明

本人谨此声明：除已注明出处之引文外，本论文其余一切部分均为本人原创之作，且未曾在此前或同一时间提交拉曼大学或其他院校作为其他学位论文之用。

姓名： 李树枝

日期： 2014 年 10 月 2 日

目录

摘要·····	ii
致谢词·····	vi
论文核实书、博士论文提要、论文声明等文件·····	vii
第一章 绪论	1
第一节 研究动机·····	2
第二节 研究范围·····	7
第三节 研究之可能·····	18
第四节 研究方法·····	22
第五节 前人研究成果·····	31
第六节 研究价值与预期突破点·····	35
第二章 为什么余光中？：余光中的文学评论、散文及诗歌文本对马华作家的影响	37
第一节 余光中“从现代主义”到“广义现代主义”的创作历程·····	39
第二节 马华文学的“中国性”以及形成语境·····	45
第三节 余光中“在”南洋《蕉风》·····	56
第四节 余光中的文学评论、散文及诗歌文本对马华作家的影响初探·····	64
第五节 马华文学与中国性、“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”书写·····	86
第六节 余光中的“狭义”及“广义”现代主义之辨析·····	91
第七节 “广义现代主义”的理论旅行： 从叶芝、艾略特、余光中到马华作家·····	97
第三章 影响的不焦虑（一）：文学评论卷	115

第一节	“余式读法”及“广义现代主义”文学评论	
	对马华作家的影响·····	115
第二节	方娥真篇：缪斯钟爱的女儿·····	117
第三节	刘贵德篇：砂拉越星空上的星座·····	124
第四节	温任平篇：大马“本地的余光中”·····	134
第五节	张树林篇：马华当代散文典律的标准与建构·····	151
第六节	谢川成篇：马华“现代诗的诠释”者·····	162

第四章 影响的不焦虑二)：散文卷 180

第一节	南洋马华现代散文的“中国性”书写·····	180
第二节	马华天狼星/神州作家群篇： 中国意识以及“中国性”主题书写与策略·····	185
第三节	温瑞安篇：万里长城的龙·····	195
第四节	何启良篇：江南的莲与雨·····	210
第五节	辛金顺篇：冷雨下的夜征·····	224
第六节	小结·····	236

第五章 影响的不焦虑(三)：现代诗卷 235

第一节	余光中英美现代诗中译、马华诗人的“现代主义”、 “广义现代主义”以及“中国性—现代主义” 诗歌意象·····	240
第二节	刘贵德篇：英诗中译译文/文本影响·····	245
第三节	刘贵德与何启良篇：江南莲池的新古典芬芳·····	257
第四节	天狼星诗社诗人群篇：“屈原一行吟歌者”流放意象·····	274
第五节	温任平篇：火焰净化意象·····	294
第六节	刘贵德篇：天鹅与凤凰净化重生意象·····	302
第七节	刘贵德篇：“战争—性爱”意象·····	311

第八节	骆耀庭篇：“杜甫一船”飘泊意象·····	317
第九节	小结·····	334
第六章	结语：影响与主体性建构	336
第一节	马华作家对于余光中“广义现代主义”之吸收·····	337
第二节	余光中“广义现代主义”的稀释： 余光中“在”“去中国性”、 后现代以及后殖民的马华文学语境·····	348
第三节	爱尔兰文艺复兴及叶芝对话的建议： 余光中“现代主义”、“广义现代主义” 以及“中国性—现代主义”文学“在地化”的可能 ·····	362
第四节	小结：“本土化”——再从艾略特、叶芝、余光中 到马华作家·····	369
参考以及引用文献·····		374
攻读学位间发表的学术论文目录·····		421
后记·····		422

第一章 绪论

本文的意旨乃梳理与探勘余光中（1928—）的“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”之文学评论观点、现代革新散文及现代诗书写范式对部分马华作家的影响轨迹。在文学评论观点方面，受余氏影响的马华作家计有方娥真（1954—）、刘贵德（1944—）、温任平（1944—）、张树林（1956—）以及谢川成（1958—）5位；在现代散文文类方面，笔者探究了马华天狼星/神州作家群、温瑞安（1954—）、何启良（1954—）以及辛金顺（1963—）；在现代诗方面，笔者探勘受余影响的刘贵德、何启良、天狼星诗社作家群、温任平以及骆耀庭（1963—），即天狼星诗社1个团体单位4位，作家个人为4位。至于其他的马华作家基于诸如文献资料收集所限，本论文各章节的框架等考量下，受余氏影响的马华作家如陈蝶（1953—）、李有成（1948—）、游川（1946—2007）、符国钺以及何乃健（1946—）则被列在注释、行文间以及本文第六章加以论述。概言之，本论文按章节编排体例，主要以方娥真、刘贵德、温任平、张树林、谢川成、其他天狼星诗社作家群、温瑞安、何启良、辛金顺以及骆耀庭，共1个团体和9位个人作家马华作家，特别在“年轻”时期的文学书写，于文学评论、散文及现代诗创作三方面受余光中显性影响的轨迹。要说明的是，笔者在下文将以“前述作家”或“上述作家”泛指前述或上述大部分在年轻创作时期，受余氏影响的马华作家。

在具体进入本文之前，我们有必要反思并确认本文立论的研究动机、范围、可能、方法、前人部分的研究成果、预期突破点及价值。笔者于本章架构的论

述内容，尝试划出余光中影响上述马华作家的文学路线图，并探勘彼等的文学评论、散文及现代诗歌创作的显性实例。另，笔者亦拟探究余光中的“广义现代主义”文学评论观点对马华作家/文学影响的稀释轨迹，以进一步论述余光中对马华作家建议，即有关应汲取爱尔兰复兴运动的意义与启示。最重要的是，本文论述前述马华作家对余光中“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”文学评论观点与书写范式的“影响的不焦虑”、吸收并改造、余光中文学评论观点与书写影响力之稀释维面以及余光中“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”文学评论观点与书写于马华现代主义文学史、文学运动与文学书写之特殊推进意义。

第一节 研究动机

本文研究的动机缘於笔者单纯研究文学（文学评论、现代散文、现代诗以及英诗中译）的初衷：即余光中对前述马华作家或马华文学评论、散文与诗歌文本的形式与内容进行比较的影响研究。然而，当笔者越梳理余光中的文学评论、现代散文、现代诗创作书写和理论以及其文学活动对马华作家之影响研究之文献的当儿，越发觉得有许多余光中影响的显性例子、乃至马华现代主义文学书写和思潮史料亟需厘清与补充，有必要以比较完整地划出余光中对前述马华作家或者马华文学史整体观的影响与其稀释的轨迹。

本文研究的动机乃梳理台湾文学大家余光中对上述马华作家的影响。我们知道，余光中除了是一位严格意义的强势诗人（布鲁姆语，strong poet）（Bloom, 1975: 139）外，在一定意义上，余氏似乎也是一位强势现代散文家和“广义现代主义”文学评论家。若从余光中的处女作〈沙浮投海〉写定的1949年来界定，至今2013年，余氏写作时间阔度可说是超过了64年。余氏被颜元叔誉为台湾诗坛祭酒（黄维樑编，1994: 42-44），笔者以为，其评论观点当是正确且公允的。更甚的是，余光中至今在文学艺术的丰硕成就和影响力亦为海峡两岸外的世界华文文学界一致公认。余氏长期从事诗歌、散文、文学评论及翻译创作。截至2012年6月为止，余光中共出版了19本单行本诗集。这19本诗集的诗作总数为912首（丁旭辉，2012: 8），余氏至今仍不停笔耕，其作品依然出现在报章刊物与书籍。余光中在中、港、台已出版不同版本的诗集、散文评论集、翻译约四十三部作品¹，余氏文学作品（特别是诗歌及散文）流行于两岸三地及海外华人地区，影响深远。余氏的作品经常被收入海峡两岸以及世界各地华人区诸如马来西亚中等学校的中文课本里²。除了书写文字被选入教学课本之外，余光中的诗“歌”，最早在台湾被杨弦改编成台湾校园民歌，带动了台湾与海外华人世界的民歌风潮，现代诗弦歌不断，传唱不绝。

除了余光中的文学书写成就外，本文另一个研究动机为余光中的父亲余英超以及余光中本人与马华华人社会和马华作家之间较浓厚的历史情感。据文献资料显示，余光中的父亲及余本人与马来西亚华人社会、马华文坛、马华作家

¹ 若按中港台澳两岸四地，加上“海外”华文世界各地“重复”或“编辑”出版情况而言。

² 在马来西亚地区，余光中的〈旗〉、〈山居〉及〈乡愁〉收录于1980年代到2002年的综合供应社与综合马化出版的中学华文课本。另，在马来西亚马文独立中学的初二课本亦收录〈乡愁〉与〈乡愁四韵〉两首诗。

有着浓厚的历史渊源。余父服务于中华民国侨教处，他曾被外派到马来半岛的马六甲州及麻坡两地担任两所华文学校的校长³（徐学，2002：7）。笔者推论，余光中受其父的影响，并基于对马华的情感，亦爱屋及乌地提携了多位马华作家如温任平、温瑞安及方娥真等天狼星/神州诗人群、李永平（1944—）、张锦忠（1944—）及近期的锺怡雯（1969—）等人。余或协助或鼓励马华作家出版作品，或写序拉拔马华“新人”，或推荐马华留台优秀学者任大学教职、或赞许前述作家等人的文学评论以及诗文创作特点与成就。须特别说明的是，余氏似乎也步其先父到马来半岛的足迹，从1982年至2006年，“亲自”先后四次来马，进行学术演讲，在一定意义上，可说是迂回地推动马华（现代）文学的进程。余光中与彼时任天狼星诗社的总导师温任平相互惕励，书信来往，彼时天狼星的“北进政策”：汲取台湾现代主义文学丰厚资源并在台湾出版社友作品，得到余光中、齐邦媛及朱西宁等人赏识。余光中第一次来马演讲即是接受了温任平的邀请促成的，在某种意义上，余光中的文学评论观点、诗文书写的流通与传播以及在地演讲，推进了马华部分现代文学运动的进程⁴

³其父亲和马来亚的历史渊源也可参阅马来西亚《星洲日报》驻台湾特派员欧银钏和余光中的访谈。余光中说：“我父亲在那边做过两个小学的校长，等于是马来西亚的华人，不过，他后来就回到台湾来，做公务员了。”见〈灵感，不会造访懒惰的人〉，《星洲日报·阅读周报》，2008年12月18日，页7。

⁴余光中对天狼星与神州诗社成员的提携会在后文论述。余氏第一次来马演讲是在1982年。温任平担任马来西亚华人文化协会语言文学组主任，第一个专案便是邀请余氏来马谈现代诗。根据温任平的观点，余光中是第一位前来大马发表公开演说的台湾作家，与1960年代郭良蕙来马访友聚会的性质不一样。见温任平：〈锦口绣心的余光中〉，吉隆坡：《南洋商报，南洋副刊商余》，2008年10月29日，页D6。当然，温的观点亦有待修订，我们知道苏雪林、孟瑶以及谢冰莹早就已经来马。第二次来马为1989年1月21日。余氏于吉隆坡中央艺术学院主持讲座。余氏于1998年6月28日第三次来马。他应吉隆坡马来西亚留台校友总会举办的文华府之邀，发表专题演讲“国际化与本土化”。见傅孟丽：《余光中传记》，上海：上海远东出版社，2006年，页218—221。2008年10月31日至11月2日，余氏第四次来马是应林连玉基金会、《南洋商报》、大马留台联总、马华终学习之邀，发表“灵感从何来”（马六甲），“诗

笔者于 2005 年至 2007 年间开始研究余氏诗文作品，撰写中国南京大学文学院硕论〈天鹅与凤凰的鸣和——叶芝与余光中诗歌比较研究〉，该文除了辨析余光中如何汲取爱尔兰文学复兴大家叶芝从浪漫主义过渡到现代主义之二元互补诗学理论、表现手法及书写策略外，也探勘了余氏兼容固有、融贯中国诗歌传统特色和西方诗学技艺的独特创作之历程与特点。职是，笔者拟定本博士论文架构内容与研究动机时，乃企望在硕士论文探讨余光中与叶芝诗歌之间影响和平行的研究初步基础上，尝试探勘余光中对马华作家或者马华现代文学文学之影响。

本文研究的四个动机是：第一、探勘并尝试划出余光中对马华作家群之影响轨迹。有关马华文学评论学者似乎多论及余氏对西马半岛作家的影响，而对于余氏对东马砂拉越作家的影响研究的课题，在笔者撰写本文之前，似乎还是一块待开发的领域。易言之，本文乃研究余光中对西马与东马砂拉越州现代主义作家群的影响轨迹。必须说明的是，据收集的文献所限，笔者以一位研究对象的方式，探究余光中对东马砂拉越作家刘贵德的影响轨迹。笔者的“东马”论述，虽非足以涵盖余光中对砂拉越现代主义文学作家群的普遍性研究，但仍企望以刘贵德为切入点，将余光中对马华作家的影响研究辐射至东马作家如符国钺（笔名东门草四郎）或移居东马的陈蝶等人。

与音乐”（新山），“当中文遇见英文”（吉隆坡）。见吉隆坡：《南洋商报·南洋副刊新视野》，2008 年 10 月 31 日，页 D8&9。

笔者的第二个研究动机为尝试解答为何是余光中对特定马华作家产生影响”，而不是与余光中齐名的其他台湾作家如杨牧、洛夫及痖弦等对特定马华作家产生影响的预设问题。

解答了第二个动机，则笔者方能在第三个动机为梳理并剖析为何余光中能对“特定”上述马华作家产生影响之文学外部影响的因子及条件。

因此，唯有解答了第三个余光中对上述马华文学外部影响的因子与条件，笔者方能细究余光中对上述马华作家影响之详细“文学内部”的“文学性”影响领域如文思、文体的语法修辞以及意象运用等。

就马华文学而言，笔者期盼能将余光中对马华作家影响轨迹的初步成果，与世界华文文学或者华语语系研究相接轨。⁵而就中国或（中国）台湾现当代文学和比较文学与世界文学的学科而言，笔者期盼本文能有效地丰富有关余光中诗文对马华作家影响的整体研究成果。易言之，笔者尝试将现今余光中个人著

⁵王德威提及华语语系文学概念时，指出百年来大量华人移民海外，尤其在东南亚地区建立各种社群，形成自觉的语言文化氛围，尽管家国离乱，各区域的华族子民以“中文”作为文化（未必是政权）传承的标记。见王德威：〈文学旅行与世界想像：华文作家在哈佛大学〉，台湾：《联合报》，7月8日-9日，页E7。但，笔者以为，王“过度”强调马华文学与“中国性”的连接，似乎较忽略马华“本土性”，值得继续探讨。世界华文文学的命名过程极其复杂。它的定义随着中国历史的巨大转折而更动，学者认为20世纪中国文学的发展，并不只有一种大陆的形态和模式，还存在着同样属于中国文学范畴的台湾和香港的文学形态和模式。“台湾文学”和“香港文学”便由此而生。80年代以来，东南亚的华文创作的复甦和活跃，“华侨”到“华人”的身份变化，使东南亚华文作家较之欧美华文作家更为敏感地面对国家认同问题，在文学研究中，我们必须慎重处理，以免引起误解。有关世界华文文学这术语的定义、演变以及相关论述可详文参阅刘登翰(2002)，〈华文文学研究的理论突围：命名、依据和学科定位——关于华文文学研究的几点思考〉，《福建论坛》（人文社会科学版），2002年第5期，页31-35及饶凡子、费勇(1998)，《本土以外——论边缘的现代汉语文学》，北京：中国社会科学出版，页76-77。笔者尝试据此建构余光中与马华文学的影响研究，特别是从马华文学研究的角度，将马华文学研究导入华语语系文学或世界华文文学的研究领域。

作之研究“状态”与领域，提升至“余光中—马华文学”之间的研究版图，开拓一个新的研究路径与领域。

第二节 研究范围

首先，笔者说明划定本文的研究范围。西方现代主义、中国大陆现代派、台湾与香港现代主义文学思潮与文本对马华文学与作家影响巨大。台湾文学对马华文学的影响范围方面，确切的说，无论是在 20 世纪第二次大战后的资本主义与共产主义冷战时期，即美国对太平洋与东南亚地区的围堵共产努力，之后的共产骨牌效应崩跨时期；抑或今时今日，台湾文学与马华文学关系或交流依然密切频繁。因此就台湾写实主义和本文关注的台湾（式）现代主义或后现代主义思潮、语言文字技巧以及文类而言，台湾 20 世纪 50 年代开始的现代主义文学，一直到 20 世纪 80 年代末期开启后现代主义文学，或多或少左右与干预了马华文学思潮与文学创作表现技巧。

笔者撷取马华较具有代表性的《蕉风》里文献资料，分别就小说、散文以及现代诗/新诗文类，尝试概述前述“台—马”现代主义文学之间的内在影响关系例证。首先，在小说方面，《蕉风》的文献写道：“……谈到马华现代文学的发展，我们以为，它是颇受台湾现代文学的影响的。60 年代，《蕉风》、《学报》、《南洋商报》的文艺版（完颜籍编）在推动现代文学方面，相当积极，有很大催化作用。……由于中文书籍大部分都来自台湾，本地作家便自然

而然地模仿那些著名的作家，诸如白先勇、黄春明、王文兴、王贞和等人，不过一般上，作者们都不能深入地明瞭现代小说的技巧（尤其未能吸收西方的小说技巧），所以现代小说，在表现方面仍欠娴熟。……技巧方面，我们认为马华小说的影响来源主要还是来自台湾。这里值得探讨的是，在50、60年代，台湾作家受了西方现代文学的影响而写了不少现代小说。我们的马华小说却受台湾现代文学的影响，这是否表示我们是在接受别人的‘二手货’呢？那倒不如我们直接向西方现代文学寻找新的创作技巧”（蕉风编辑室，1984：8）。本段文字说明了台湾式现代主义以及写实主义影响马华小说家。其次，在散文方面，天狼星诗社重要成员张树林尝言：“马华散文深受港台散文的影响是不容否认的，但全然说马华散文是港台散文的翻版却是有欠公允。”（张树林，1985：7）张树林于文中关于台湾散文对马华散文书写的影响焦虑，不言而喻。最后，在新诗方面，另一位大马天狼星诗社与台北神州诗社的核心社员李宗舜（1954—）亦坦言：“其实在早年的星马文坛，前述的诗人也对本地作家影响深巨；我们这些诗坛后辈，写诗的初期。整本《石室之死亡》、《五陵年少》、《迷魂草》、《深渊》都能背诵；而且在文学观都有着潜移默化的重大影响。”（李宗舜，1993：27-28）。李氏的话里四本诗集的台湾诗人作者分别为洛夫（1928—）、余光中、周梦蝶（1921—）及痖弦（1932—）。

余光中常以“五陵少年”喻况身世⁶。“五陵”一词具有强烈的中国性蕴含，预示了余光中兼容西方现代主义和中国传统特性的“广义现代主义”文学

⁶ 长安、咸阳两地之间有长陵、安陵、阳陵、茂陵和平陵，皆为汉代帝王陵墓。汉时多豪杰名家迁往该处，因而五陵多豪杰少年。余光中诗学中西汇通，古今交融且极富“中国意识”；余亦以中国化的现代诗为一生的志业。故，余的诗集《五陵少年》书名、散文及诗歌文本经常出

观与书写对前述马华作家的影响研究。因此，本论文的题目：“余光中对马华作家的影响研究”拟探讨余的文学理论与其创作文本流传至南洋马来西亚的文学传播与影响路径。此外，本文的题目亦折射了余的文学理论与实际创作，在前述马华作家主动性地阅读的文学接触过程下，经过模仿与吸收：创作性地改编文学创作活动，而对前述马华作家的文学评论观点与书写形成了广泛且深刻的影响。有大马“本地的余光中”称号且在 20 世纪 70 年代到 90 年代，积极推动马华现代文学运动的温任平曾称余光中为现代散文的革新者。他在《黄皮肤的月亮》自序的两个文段文字分别写道：

“余先生的创散文创作，则是他的理论底试验与实践，配调句法，扣紧节奏，以名词作动词来挥舞，以动词作形容词来描绘；有时是把长句分拆，有时是把断句连串成一气呵成的长句，具体地表达了文中激越奔放底情绪，我不预备在此引用他的散文句子为例，因为大凡读散文，写散文的海内外人士，鲜有不钦服，或震骇于余光中的大胆试验的”

“余光中在散文范域的影响，直接的，间接的，他的文风所造成的冲击、刺激，在目前似乎很难估定。就我的观察，自觉与不自觉模仿了余光中体的散文作品，港台星马，俯拾即是。有些作者模用了余氏的技巧，却又不自知，反而大言不惭地说他在散文是‘反余派’的，这些事例，铺陈缕析起来，可以写

现“五陵少年”人物形象与蕴涵。杜甫〈秋兴〉有诗句：“同学少年多不贱，五陵衣马自轻肥”；白居易〈琵琶行〉有诗句：“五陵少年争缠头”。余以“五陵少年”来铭刻自身飘泊的命运；一方面是现代的放逐者，另一方面又是盛唐时代的“五陵少年”。见夏志清：〈余光中：怀国与乡愁的延续〉，收录于黄维樑编（1986），《火浴的凤凰：余光中作品评论集》，台北：九歌出版社，页 387。

一部不少过两百页的‘现代散文革新史’，也许更贴切的书名是：‘现代散文乡愿主义的考察’”（温任平，1977：7-8）

温精确地分析了余光中所倡导的现代散文革新理论，并作出了余氏散文书写对马华（年轻）散文作家的影响。

此外，温任平的门生，亦曾担任天狼星诗社最后一任社长的谢川成有关余光中语言文字修辞技艺的评述，堪可为余光中对马华作家，特别是现代诗作家影响补充说明例证。谢写道：

试看他所用的各种修辞技巧，真是蔚为大观。举凡双声、叠韵、内韵、脚韵、例装（笔者按：谢文勿误置，应为‘倒装’）、顶真、对比、反讽、比喻、象征、拟声、拟人、拟物、双关语、矛盾语、对偶句、待续句，以致各种特殊语气和语势的运用，丰富多变，令人目不暇给。在新诗这六十年里面，论作品之丰富、思想之深广、技巧之超卓、风格之多变、影响之深远，余光中无疑是成就最大者之一。（谢川成，1982）

综观温谢二人的观察与评论，在一定意义上，反映了部分马华现代文学作家，特别是温谢二人的天狼星诗社作家对余光中“广义现代主义”文学评论观与书写的“吸收”。

正如前文所述，我们知晓影响马华文学者的台湾作家肯定不止余光中一人，且人数众多；但，由于本文的研究内容与范围特只聚焦于台湾文学的余光中为研究范围，并结合彼时世界的现代主义、写实主义及后殖民主义文学思潮，试图归纳并划出受余影响的前述马华作家之影响轨迹。因此，笔者必需解答：为什么“单单”以余光中为影响发生之源？

本论文归结的影响轨迹图为余光中对马华文学“广义现代文学”的文学观点与评论、散文及现代诗书写三方面的影响研究范围。确切的说，即是余光中对前述马华作家于现代主义/余式“广义现代主义”/“中国性—现代主义”的文学创作思维、散文革新理论、散文创作及现代诗创作的影响研究范围。

本论文探究的文本是以马来西亚华文文学，或者又另称为华裔马来西亚文学，又或者马来西亚华语语系，简称为“马华文学”的书写文本为探勘范围；所分析的文本之创作主体：马来西亚国籍华族作家，或者曾经是拥有马来西亚国籍的华族作家，以华文，或者中文，或者汉语，或者如黄锦树所谓的马华式的“异言中文”进行创作书写的文本。

就时间阔度研究范围而言，笔者主要集中论述了 1960 年代至 1990 年代余光中与前述马华作家作品之间显性的影响例证。笔者以为，余光中对马华文学或作家的影响研究也可覆盖至 1990 年代或之后的马华文学或作家与余之间较为相异及隐性的比较研究。因此，笔者企图能在 1960 年代末至 1990 年代初的马华文学文本与余光中文本，找到双方“共有”的书写轨迹。本论文之论题的“马华”为特定或部分的马华作家，而非全部马华作家。诚如前文所言，这些特定或部分的马华作家如方娥真、刘贵德、温任平、温瑞安、何启良、符国钺、陈蝶、张树林、谢川成、辛金顺及骆耀庭。方娥真、刘贵德、温任平、张树林、谢川成被纳入文学评论卷；温瑞安、何启良、辛金顺归入散文卷；刘贵德、温任平、骆耀庭被纳入诗歌卷。而陈蝶与符国钺则作文注脚补充说明。本论文所讨论的文本大多介于 1960 年代至 1980 年代。

就前人研究成果的研究范围方面，马华文学评论学者如温任平、许文荣、谢川成以及黄锦树等人已就双方的文本共有之“屈原”意象进行了初步基础的探讨。而许文荣、黄锦树、林建国、辛金顺、陈大为、锺怡雯、张光达、林春美、陈湘琳等则在马华作家文本中，出现有关中国性文字符码的论述，均有不俗的论证。笔者将在第五章展开讨论相关的论述。

就研究空间的范围而言，诚如前文所言，众多学者主要“集中”地讨论余光中与诸多西马马华作家文本之间的研究比较。事实上，据笔者研究所得，余光中也对于 70 年代崛起于东马砂拉越的星座诗社的领军人物刘贵德产生重大的影响，相信余光中亦迂回地对东马砂拉越的现代主义文学运动产生若干重大影响。另，世界华文文学或华语语系文学在不同区域的发展中，都会面对相同或相似的共性问题；因此，笔者就与中国以及中国台湾属于同一的文化渊源，而地域差异的马华文学所形成的“广义现代主义”文学评论观、现代散文与现代诗特征，追溯 1960 年代末至今为止，马华文学文本中的余光中的书写影响模子。

最后，笔者也必须界定本论文的六个关键词：马华文学、现代主义、“狭义现代主义”、“广义现代主义”、“新古典主义”以及“中国性—现代主义”的含义范围。

笔者已在前文稍微罗列了有关“马华文学”的数个名词意涵，笔者拟在本文段进一步界定本文的“马华文学”意涵。笔者较偏向张锦忠（1956 —）相对完整的“马来西亚华语语系文学”意涵，即包含华裔马来西亚人创作的白话中

文文学、古典中文文学、Baba 马来文学、英文文学、马来文学等其他语种文学。本文的“马华文学”可指前文以白话文为主的白话或现代华文文学。作为族裔文学，“马华文学”也可指 19 世纪离开中国的华文书写，具有离散属性；“马华文学”离散其故土中国“中文”的“华文”，必然词汇贫乏、修辞浅显、句法怪异、甚至是充满异国情调的歧文异字。(张锦忠，2011:17-25) 无论如何，基于本文研究的文本选取，本文的“马华文学”乃指在马来西亚出生的华人，并以华文，或者中文，或者汉语，或者如张锦忠与黄锦树（1967—）等人所谓的马华式的“异言中文”⁷进行书写的马华文学作品。

马华现代主义文学的崛起是对马华写实主义文学的调整与反拨。一般以为，西方现代主义文学反拨以文字状述 外部生活面向，反映社会或再现现实社会的欧洲写实主义传统。另，现代主义被认为是新的传统；在艺术上，泯除人性（the destruction of traditional notions of the wholeness of individual character）（Bradbury & Mcfarlane, 1978: 27），对语言文字与表达的媒介具有强烈自觉性风格。当然，写实主义文学、象征主义文学及现代主义文学同样探讨“存在”与人性，而现代主义则较多以现代文化危机探视之。在西方文学的名称翻译，写实主义与现实主义英文翻译均为 realism，然而，西方的写实主义与现实主义辗转“传播”到中国与大马后，随着社会历史变动，中国与大马的现实主义文学较多地凸显了共产主义与社会主义等的政治功能。若我们回溯余光中的文学

⁷ 张锦忠与黄锦树常用之名词，相对于大陆台湾文库完整的中文而言。“异言中文”为张锦忠与黄锦树等人在论述马华的“华文”词汇贫乏、句子怪异，兼具“异国情调”等的“歧文异字”的概括。

思维与创作历程，余光中的诗文创作先以西方浪漫主义、中国新文学传统抒情新诗，中国旧格律诗开始；之后，余氏以浪子的姿态进入现代主义文学书写。余光中的现代主义观念是倾向英美现代派，有别于纪弦自法国波特莱尔以降一切新兴诗派之精神要素的台湾现代派诗人群之主张。余反思了现代主义的台湾超现实主义书写如洛夫等人之“晦涩”、“虚无”、“梦呓”等的自动语言等弊端后，以融入“传统的回归、历史的考察、现实经验的介入，‘感时忧国的主体意识建立’”（陈义芝，2006: 88），提出“扩大现代诗的领域，采取广义现代主义”。（余光中，1968: 177-189）。余光中于台湾现代诗论战，权宜之计地将“广义的现代主义”等同于“广义现代诗”（苏其康主编，张锦忠著，2008: 179）；经营“现代主义精神”（陈芳明，2002: 197-218）。因此，余认为“狭义现代诗”、“狭义现代主义”诗文遵循现代主义以存在主义为内涵，以超现实手段为手法，并以现代各种现象如机械、精神病、妓女等意象为焦点；而“广义现代诗”、“广义现代主义”则是摒弃“狭义现代主义”的弊端，建基于现代主义文学思维与语言文字技艺，又兼容中西文学传统，写出现代人面对现代情境时的现代感思。

部分学者将余光中回归中国传统的“广义现代主义”书写标签为新古典主义主张，笔者以为在定义上还是有欠周延。我们知道，西方“新古典主义文学”时期乃指十七世纪下半叶至十八世纪上半叶，汲取与模仿希腊与罗马的经典作品。台湾 1950、1960 年代，现代与古典、白话与文言互不相容，壁垒分明之际，余光中在写实与极端西化的两极中，进行类似“新古典主义”文学书写，将中国古典抒情传统或传统题材，藉现代诗形式，书写了既有古典中国又有现代性

的现代诗，对“狭义现代主义”文学的一个调整，建构了余光中独有所谓的余式“广义现代主义”文学评论观与书写。笔者以为，余光中的“广义现代主义”有其中西文学史与台湾现代诗运动/书写/历史独到的见解，可被视为西方现代主义台湾本土化的部分努力“成果”。

在马华文学评论之语境出现了“现代主义”前冠以“中国性”的名词。因此，笔者有必要界定西方“现代主义”何以在马华文学评论出现了“中国性”的修辞语，以及它和新古典主义文学、余光中的“广义现代主义”文学有何文学定义的联系。笔者于本文所运用的“中国性”用词意涵，较“中华性”用词更为突出了“政治中国”及“历史中国”（包含中华民国与中华人民共和国的中国近代政治历史）之意涵，当然，笔者所运用的“中国性”也兼摄了“中华性”的“文化中国”的文化意涵。

马华文学的“中国性”属性必然与其语言书写及文化生成有关，它也凸显在马华文学史的分期特征里。在文学与政治的纠葛方面，余光中所处的台湾社会历史时空经历了“中华民国”政体统治，联合国的“中国”席位被中华人民共和国取代，保卫钓鱼台运动，乡土文学及本土政治运动，国民党威权瓦解及民进党执政下，台湾本土意识高涨，重新发现台湾，反思“（去）中国性”是政治与文学演进时期极其自然的反思，致使黄锦树吊诡地以台湾本土意识的“去中国性”，非常技巧地来论述马华文学的“中国性”、“中国性”与马华现代主义文学书写、现实主义文学及马华文学“断奶论”议题。西方现代主义的定义原没有“中国性”加以修饰的。

随着西方现代主义于台湾的“理论旅行”与译介之旅，在台湾的余光中之“广义现代主义”具有类似召唤中国传统古诗句、文言典故、历史材料、笔记、神话、传说、哲学思想入书写，类似西方“新古典主义”文学书写；本论文马华文学的“中国性”书写，又类似余光中或郑愁予、杨牧等人的“新古典主义”文学思维与书写。笔者不准备引用黄锦树以“中国性的”在前的“中国性的现代主义”一词外，也不拟用部分马华文学评论学者的“中国性现代主义”。笔者所持的理由乃因在普遍意义的文学概论定义范畴，并没有“中国性的现代主义”以及“中国性现代主义”的专有名词出现。故，笔者权宜地以分号将“中国性”与“现代主义”意涵合成“中国性—现代主义”，以“—”号链接“中国性”与“现代主义”的意义在于将形容词与名词加于“中国性”一词，一并统摄余光中的类“新古典主义”文学、余式“广义现代诗”与“广义现代主义文学”之文学思维与语言文字书写。易言之，本文余光中的“广义现代主义”文学观主张与书写的意义范围既等于，又大于马华文学语境的“中国性的现代主义”以及“中国性现代主义”文学思维与书写。“广义现代主义”里头的“中国性—现代主义”不应被表层地视为既有“中国性”又有“现代主义”的两极而已，它是融合了中西古今文学传统的文学思维之美学倾向，即具有更为积极的铸古为新的题旨；“广义现代主义”的具体操作书写程式乃以古人身世（相关的生命、时间、遭逢等）、古诗（古典诗题目、内容、语句、意象、意境）、古籍、古典文史哲传统，融入现代主义文学思维与语言文字表现手法，反映现代人于现代语境的现代感思为题材的书写策略；具体反映在台湾诗人如

余光中、洛夫、郑愁予、杨牧等现代派诗人在台湾 1950 年代至今，书写的现代人与现代社会的感思。

为了进一步比较说明，笔者仅举与余光中齐名的杨牧为例说明“中国性—现代主义”的书写思维倾向与现代主义语言文字自觉性运用策略。杨牧一如余光中，也多借着古人、古诗及古籍等传统文学文化资源，铸古为新，入乎“古典”文学文化资源，又不被“古典”文学文化资源驾驭，写出“中国”或者“台湾台北”现代诗人的现代感思的诗思与诗句。据文献显示，杨牧早年即研读古书，就读东海大学期间跟随徐复观勤读《中国古代思想史》、《韩柳文》、《李商隐诗全集》；后赴美研读中西比较文学，随业师陈世骧教授治《诗经》，汉学家卜弼德（Peter A Boodberg）研读《尚书》、《尔雅》等古籍。职是，我们可看到杨牧的诗文多有书写了李白、李贺、陶渊明、韩愈、郑玄、庄子等文学文化古人，并尝试以新乐府、碑文文体入其新诗形式与内容。易言之，余光中杨牧等人，在沟通中西古今文化文学传统时，在西方异邦的土地，更确立了中国传统的重要性，而非仅仅将中国文学/文化迎合彼时的西方文学/文化。余、杨等人认为中国的“现代诗”不仅一定要“横的移植”，也可以“纵的继承”，真正做到现代中国的“中国诗”，构建了中国（台湾）本土与世界的重叠语境（overlapping contexts）“新”“诗，召唤现代/古典中国，完成现代中国的真正“中国诗”，以挣脱彼时台湾“恶性西化”对西方经典的刻意模仿的困囿，即对“中国性”（China/Chinese-ness）的真正寻索⁸。

⁸ 笔者在本文的“中国—性”用语，如页 29 所界定的，“性”为属性，对应英文的尾缀 ness。“中国性”用词意涵，较“中华性”用词更为突出了“政治中国”及“历史中国”（包含中华民国与中华人民共和国的中国近代政治历史）之意涵，当然，笔者所运用的“中国性”也兼摄了“中华性”的“文化中国”的文化意涵。与之对应为英文的 China 以及 Chinese，China 为名词，Chinese 可为名词与形容词。

须说明的是，本文在论述时，为了强调“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”之间的差异性时，笔者会同时以“现代主义”、“广义现代主义”、“中国性—现代主义”并列的方式阐述；若要强调凸出其中一项的论述时，如强调余光中的“广义现代主义”时，笔者仅列出“广义现代主义”。

第三节 研究之可能

本论文的“研究可能”是“为什么是余光中？”的提问和解答。基于有关余光中文本的研究评论众多，笔者拟从相对较少人研究的角度突围，以余光中为文学影响源，论析其“广义现代主义”之文学评论观、现代“革新”散文与现代诗文本及中英诗歌译文对马华文学作家/文学的影响研究。研究余光中对马华作家的影响首先要确定论题为何得以成立的“可能性”，即余光中对马华作家有无任何的影响基础与实例。如果有，还需清楚说明受余影响马华作家的文学评论与文本具体的事实例证。在回答“显性”的影响例证之前，应先剖析余光中所处的中国/台湾现当代文学和马华文学共有的“文学‘诗性空间’”。

文学诗性空间的“诗性”泛指文学艺术的性质。“中国”的中华文化与文学传统是中国“内地”与台湾、香港、澳门三地以及海内外华人所共有的文化遗产和文学资源；中华文化与中华文学传统不只在中国，同时也是在世界各

地包括马来西亚华人社区不断地继承、发扬、创造甚至落入各地区本土语境的创造性“改编”。我们缩小范围来分析，马华文学“一部分”的成分衍生自1919年中国“五四”新文学以降的文学传统，它不仅是中华文化在东南亚的延伸，它也是属于中华文学传统持续在世界各地的发扬。1949年中国共产党建立以共产主义纲领的中华人民共和国之后，基于特定的国际局势和社会意识形态的差异，向资本主义、现代化的民主政体靠拢的马来（西）亚政府与中国大陆共产主义政府交流中断，一直等到1974年大马前首相敦拉萨与中国共产主义政权建立正常的外交关系后才延续。在中马两国关系正常化之前，似乎中国国民党政府统治的台湾及其文学与马华文学，特别是现代主义、台湾乡土文学以及后现代文学这三大文学板块，与交流的大陆相比，更为密切。

随着1950年后的时局演变，国民党已警觉无能力反攻大陆，于是以蒋介石为首的国民党国民政府的反攻大陆的政治口号，只能沦为一个政治口号与一则尴尬的神话。在金门炮战之前，大陆的共产党政府在政治、外交、军事等方面对台湾国民党政府进行疯狂的围剿，困居台湾孤岛上的台湾本省人与从大陆撤离到台的外省人对政治的困境现实顿感茫然。此后，为了围堵共产主义和社会主义的于东亚和东南亚地区的扩张，美国在经济、军事给予亚细亚的孤儿，台湾孤岛国民党政权与“台湾人”大力援助，台湾的经济短时期取得极速的发展，随着从农业社会结构快速转型到以工商为主的社会结构，人们的传统生活方式、价值观念及道德伦理观念必然受到激烈冲击。台湾孤岛的人民生活趋向西化带来的空虚、苦闷、孤独；人与社会、人与人、人与自我的关系扭曲，似乎是现代主义关乎人类生存的精神危机。此时期，正如李欧梵（1986—）所指出：“无论从大陆的还是台湾本地的作家都逐渐内向起来，沉浸于个人感觉的、下

意识的和梦幻的世界”。另，叶维廉尖锐地指出，中国的“现代化”、“现代性”不是从内在的经济、政治、社会的自然演变而来的；他认为，中国的“现代化”、“现代性”的作品，外来帝国主义霸权与本土的专制政体有关，文本里多元化的语言策略，包括对西方文学技巧的袭用，是作家企图捉住现实的残垣，在支离破碎的文化缝隙中寻找“生存的理由”的焦虑。现代主义作家表现的焦虑、疏离、犹豫、怀乡、期望、放逐、忧伤、孤绝的内在与个人精神态势与主题，是作家个人命运与民族国家命运绞结的心理情境。（叶维廉，2006：262）

在台湾国民党政治专制的辖制、传统文化面临西风冲击、“五四”新文学的“断层”下，原本一直未能在中国新文学史占主流位置的现代主义文学，却在 1950 年代的台湾文坛，意外地得到发展的契机、遥承五四、中国大陆现代派以及日本现代主义文学链接，集体发端于 1950 年代并盛行于 1960、1970 至 1980 年代台湾文坛，之后，与现实主义、后现代主义呈多元发展之姿，在台湾取得丰富的文学成就。

马华文学现代主义作家 20 世纪 1950 年代起，积极向西方学习。对于其中的部分以华文，或者中文，或者汉语，或者马华式的“异言中文”进行书写的马华作家，特别是年轻写手，对台湾现代主义文学，或者“现代派”的文论与书写文本更是趋之若鹜。毋庸置疑，无论是透过台湾与马华作家之间与文学活动之交流，台湾现代主义文学的书籍在马来（西）亚流通，抑或是赴台留学

的马华作家学习现代主义文学思维与创作的理论和实践，都足以构成本论文题目：余光中对马华作家/文学影响研究的可能性。

为什么独受到余光中的影响？笔者不否认部分马华作家会受到例如诗人余光中、纪弦、羊令野及杨牧，或散文家余光中与杨牧等人的“综合性”影响。就“类新古典主义”和“中国性—现代“主义”文学思维与书写特征，纪弦〈饮酒诗〉的书写“中国”乡愁；羊令野〈贝叶〉汲取中国古典诗精华的传统逸出；杨牧〈林冲夜奔〉服膺并书写古典的惊悸，与余光中的“广义现代主义”兼容古今、传统与现代颇为类似。从众多综合影响中，笔者唯独拧出，且具体的余光中显性影响例证。笔者须分解马华受台湾作家的综合与隐形的影响因子外，必须论述并举出以下六项的受余光中影响的具体显性影响例证：第一、余光中《掌上雨》的“广义现代主义”文学评论观点如何透过上述的马华作家如何具体落实或移入马华式的“广义现代主义”文学评论观与思维；第二、前述马华作家如何汲取，吸收余式现代革新散文理论；第三、除了“广义现代主义”文学评论观点与思维，余光中的“现代主义”文学“中国性—现代主义”二者的文学评论观与思维，如何落实在部分马华文学评论者的具体操作论述上；第四、余光中的现代革新散文与现代诗的语言文字书写的表层技艺诸如词法、句法、章法、音韵等的语言文字核心结构；第五、余光中的“古代/现代中国性—联想”模式如何启发与影响部分马华作家在南洋（想像）文学场域进行文学中国性联想，即余光中化用古典诗词的技法如何影响部分马华作家；第六、余光中的诗歌意象如何与受影响的马华作家之视界融合：民族文化心理的共同模子的显性影响例证。

第四节 研究方法

笔者除了要避免武断地为理论而理论，套用各种彼此相冲的（西方）文学主义思潮理论以及伴随着各个主义思维而来的特定文学评论方法外，也必须注意灵活地善用各派学说或各种文本诠释方法；以确保不抽离了马华作家、马华文学的“时代”、“种族”、“读者”、“作者”等文学生成、诠释条件，质朴和忠实地以“在地”知识究余光中与部分马华作家的文学评论观点与诗文文本之间的显性影响例证。籍着阅读、分析及归纳等方法，笔者试图划出受余影响的马华作家文学评论观点、散文、现代诗文本中，原属于余光中的影响因子轨迹。

首先，笔者的搜集资料的方法有二：

一、文献收集

笔者收集了相关的分析文本与文献（包括了已出版或刊登于报章、书刊及文学杂志上的作品），以作为本论文研究、文本细读及分析之的材料。笔者认为，温任平与余光中之间的书信往来文献记录有助于支持文本的论据。此外，笔者也将收集中、港、台、新马等地区的文献资料，诸如中英文的专书论著，研讨会论文集、学位论文、学术期刊的论文以及报章杂志上等相关文章，作为必要的辅助资料，以增强本论文的预设与理据。

二、口述资料

基于笔者的研究对象为台湾与马华现当代的作家与书写文本；故笔者采访了余光中（包括余氏家人及诗友）并做近距离的访谈，以取得“第一手”相关资料。另，笔者亦采访了（前）天狼星/神州诗社的重要成员如在吉隆坡的温任平、黄昏星、谢川成、沈穿心、雷似痴、何启良等成员。这里必须说明的是，虽然何氏已退出了天狼星诗社；但笔者认为他的口述历史和文本书写与本论文相关。笔者亦采访了旅台的马华作家或学者如李有成、陈鹏翔（1942—）及张锦忠，以加强马华文学写实主义、现实主义以及现代主义文学（史）的基本论述。

另一方面，笔者采访了台湾现代主义诗人诸如本文的论述焦点余光中、痖痖、陈芳明以及横跨台湾现代主义与后现代主义的诗人罗青，以期能精确爬梳、归纳台湾现代主义诗歌，以及现代主义诗歌过渡到后现代主义诗歌的思维与书写特征，俾能有效地解读马华写实主义、现实主义、现代主义及后现代主义文学时期的文本与其等的源头台湾文学资源的影响关系。

三、论述、诠释、分析的方法

必须强调的是，笔者不仅止于采访和收集口述资料；笔者主要以新批评（new criticism）文本细读、接受美学（reception theory）的两个分析方

法进行文本探究⁹。笔者以为，唯有通过具体的文本解读与分析，而不受作者主观意识的影响，更能客观、具体地对文本进行的其受余光中文本影响之评述与探究。

首先，笔者以文本细读的文学批评方法乃基于本文的论述三个板块为文学评论、散文与现代诗为主。笔者除了以文本细读，辅以上节所述的作家口述历史的论述、诠释以及分析作为研究方法外，笔者亦会以社会历史批评、文体批判及文化批评三项文批理论，以扩大文本细读的洞见。笔者认同“文本”的两个基本概念：一、文本乃指语言形式；二、文本是由话语构成。在这方面，俄国形式主义与英美新批评均指出文本的文学语言形式包括了音韵、词义、语境、以及含混、隐喻、张力、反讽等修辞手段。（赵宪章，1998：17）另，巴赫金、福柯认为文本乃话语的载体以及话语具体操作的场域；巴、福二人对文本的概念可被征引以解释马华文本受到了马来西亚政治、经济、文化、教育等外部现实层面的影响。（Mikhail Mikhailovich, 1981）此外，威廉斯的“文本工程论”亦指出文本为一综合且复杂的社会工程。威氏认为，文本不仅是统治阶级巩固自己权威的事业，它也是被统治阶级颠覆权威的事业。威廉斯的观点有助于分析马华文学文本的抵抗方式：即透过模仿与改编余光中的“广义现代主义文学”评论观与思维、革新散文与现代诗文本之语言文字与意象运用，它们折射了马来（西）亚国家马来为主的霸权文化、经济、政治、教育形之于马华作家文本书写之文学抵抗形态。（王一川，1999：328-329）

⁹ 笔者将会引用伊丽莎白·弗洛恩德、姚斯等学者的读者接受理论或接受美学来论述之。参考的文献资料与概念方法参阅罗勃 C·赫鲁伯 Robert C·Holub 著，董之林译（1994），《接受美学理论》，台北：骆驼出版社。

简而言之，笔者将以具体的文本为材料，进行微观地文本细读、文本批评以及文体批评式之分析；再结合马来西亚华社之社会时代背景的社会历史批评与文化批评，进行宏观式的余光中对马华作家影响的探源研究。文本批评的方法有效解读受余光中影响的马华作家之诗文意象蕴涵；文体批评方法则易于梳理马华作家文本里的字、词汇、篇章之余光中影响因子；社会历史批评与文化批评易于厘清马华作家与文本的社会、历史与文化语境。一般而言，“形式”是文学的本体与存在方式；因此，笔者认为余光中独特的“广义现代主义”文学评论观、现代革新散文与现代诗文本书写，正是其文本书写风格、个性以及围绕或包裹余光中的中国与台湾社会历史凝成的文学结晶。因此，笔者尤重文本细读的分析方法结合社会历史语境，乃因二者可以使笔者避免超越形式而直奔预设主题的弊病。（赵宪章，2004：267）结合二者的论述方法，笔者更能细微地探讨余光中的文本，和受他影响的马华作家文本之间的共有谱系溯源。另，文本批评的分析方法的两个维向是横向研究：立足于中国与台湾文学研究马华作家作为海外华人以及马华文学主体性的土生华人论述与书写，与台湾现代主义文学的关联，广义的说，也就是马华作为离散于“中国”海外移民，从移民、侨民以及公民的本土出生的第二代、第三华裔马来西亚人与中国性母体间存在的文化原型与变形关系。以中国台湾现当代文学（“史”）的余光中之文学评论与诗文文本，探勘马华作家文本与余光中“广义现代主义”文学评论观、现代散文以及现代诗文本的余光中原形与变形关系；而在纵向马华文学历史研究方面，笔者则必须将马华族群华人作家置放在与其等的居住国：前英殖民地、英属马来亚、马来亚联邦、马来（西）亚的本土化历史之于马华文学史考察，唯有如此的文学历史视野，笔者方能深入地探勘余光中的文本与部分马华作家

文学评论和书写文本之间的“原形”与“变形”的影响与断裂关系。¹⁰在笔者操作前述的横向与纵向研究方法二者时，必须关注余与受之影响的部分马华作家文学评论和文本的语言、结构、意象及主题外，并进行分析、整理及归纳，以勾勒余对马华文学于“现代主义”、广义现代主义以及“中国性—现代主义”文学思维与语言文字技艺与马华文学的“现代主义”、广义现代文学以及“中国性—现代主义”文学“史”之内在显性影响链接。

基于本文的论题为“影响研究”，笔者亦必须援引比较文学的方法辅以上述以上述的研究方法。比较文学的影响研究方法(The Influence Study) 有助于探究余光中对于马华作家的放送、传播及接受三方面过程的“影响轨迹图”。笔者以余光中之文学评论、散文、诗歌文本作为影响“放送者”，力图证明受其影响的马华文学评论，现代散文以及现代诗的显性影响事实。这些显性影响例证包括了“广义现代主义文学”文学评论、诗文文本的“中国性—联想”的“中国意识”书写、题材、主题、艺术技巧、创作风格、意象运用及文体等影响事实。从前述马华作家作为余光中“文本”的“接受者”的位置，本文力求追根溯源，研究马华作家/文本的余光中式“广义现代主义”文学评论观、诗文文本的“中国性—联想”之“中国意识”书写、题材、主题、思想、风格、艺术技巧及诗歌意象与文学“放送者”余光中文本之间的文学显性影响的内在关系。站在文学传播的角度，本文将爬梳余光中与马华文坛的文学交流、对话、

¹⁰ 横向与纵向研究的概念参照自萧新煌的论述，见林开忠（1999），《建构中的“华人文化”：族群属性、国家与华教运动·序》，吉隆坡：华社资料研究中心。横向与纵向研究被运用于华人学的研究可参考朱立立（2008），《身份认同与华文文学研究》，上海：上海三联书店，页 116。

评介活动，台湾及大马现代主义的文学刊物的介译，马华年轻作者对余光中文本的影响（influence）、模仿（imitation）以及改编（adaptation）三项途径、方法和手段的因果关系。（Weinstein, 1973:29-47）马华作家对余文本的影响、模仿以及改编三项文学创作活动，因着部分马华作家的不同社会历史空间、文学思维与语言文字驾驭的水平以及社会政治与余光中书写场域：台湾、美国、香港又复返台湾所处创作空间不同，书写文本的题材、主题、人物、意象出现的类同、相异、稀释及对余影响自然会有“消解”的现象。因此，笔者以为，比较文学的主题学可有效地剖折这些主题、人物、意象表现形态不同的原因及发展过程。它有助于探究马华作家挪用余氏现代散文以及现代诗主题书写，因着放送者、接受者不同的文学语境，更能探究前述马华作家现代主义书写的特征和“意向”（intention）。（陈鹏翔，1983：15）

另，影响研究可资论证余光中评论与书写文本与前述马华作家的文本之间的可比性（Comparableness）。¹¹易言之，透过影响研究的方法，我们可找出双方显性的可比性及隐性的可比性。在显性与隐性的可比性上，笔者探讨前述的马华作家直露地模仿、借用以及改编余光中的文本，彼等的文学表现手法、题材内容及艺术追求受到了余光中文学评论与书写文本“原著”巨大影响。其次，透过平行研究的类比及对比的方法，我们可总结出双方文本对主题、文体、风格、技巧、神话及文学思潮的异中之同及同中之异。此外，平行研究的源流学亦可探究余光中对上述马华作家的总体影响（思潮）、个别影响（作家/作品）、

¹¹ 中国大陆学者饶芃子（2006）曾提出将比较文学的理论与方法引进华文文学研究领域。详见其〈海外华文文学与比较文学〉，《思想》，北京：中国社科出版社，页226—234。

技巧影响（文体/艺术形式/创作技巧）、内容影响（文学作品的主题/题材/思想内容）及形象研究（文学艺术形象）的影响轨迹。再次，平行研究的渊源学亦可总结出接受者（前述马华作家）对余光中作品中的主题、风格及语言技巧的吸收和创造性的改编。笔者综合运用影响与平行研究的方法，可视温任平的日记及书信为笔述渊源；笔者的采访记录为口传渊源；前述马华作家文本中的题材可直线式的渊源；余光中来马的演讲为传递学的研究范围。

再者，读者反应理论有效地分析余光中的“广义现代主义”文学评论观与诗文文本为彼时作为“读者”的马华作家“吸收”的反应。正如德曼所说：“作品与解释者的对话是无限的”（伊丽莎白·弗洛恩德，1994：153）。因此，笔者应用读者理论以探究马华“读者”对余文本的交流、反应、沟通、互动、评断、修正、接受、和效果的影响轨迹。读者反应理论视阅读是俱能动性及建构性的。前述马华作家“读者”除了接受余作品传递的资讯外，他们也主动地参考、转意、建构了余书写文本的“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”于马华文学书写（史）意义。故笔者必须剖析马华“读者”的个人因素与其所属的团体因素：读者意识、想像力、性别、过去的阅读经验和文学团体结社过程中的阅读分享等影响马华“读者”对余文本的反应。

毋庸置疑，我们从作家年轻时的书写，可极易看到某一位或多位文学（精神）导师或大师对其影响的痕迹。年轻学徒写手有时受只是受到一位单独大师影响，这方面的显性例证较易处理，也是本文论题得以成立的立锥点。然而，年轻学徒往往受到两位或两位以上文学导师或大师的综合影响，因此笔者必须

贯彻更为严密的文本细读研究方法，在梳理年轻写手受到多位文学导师或大师的影响例证之余，又要探勘年轻学徒写手的书写文本里，即兼容涵盖余光中影响因素的两位大师以上的综合影响例证，以便能更完全剔除非余光中影响例证，过滤出并独留下余光中影响的例证。

笔者所探讨的前述马华作家，彼时尚年轻，大多受余光中影响而进行书写的年龄介于 17、18 岁乃至 24 岁之龄。刘贵德与温任平受余影响的书写年龄跨度较大，温氏年届 40 余岁所写的文学评论仍见余光中的显性影响。笔者举骆耀庭为例以阐明年轻写手受到一位或多位文学（精神）导师或大师影响。笔者在本文第五章列举骆耀庭写杜甫的〈湘水悠悠〉即受到同样写杜甫的余光中名诗〈湘逝〉之启发外，他也不无受到杨牧写杜甫的〈忧愁的风〉和〈秋祭杜甫〉，以及可能更为久远影响余光中和杨牧其等的溯源大师叶芝的〈库尔的野天鹅〉、〈湖岛因尼斯夫莉〉、〈航向拜占庭〉里的诗句之影响。关于此方面的论述，笔者将在本文的第五章详细开展论述之。

必须说明的是，笔者所举的辛金顺与骆耀庭的影响例证看似为较单一的“孤证”；事实上，余光中对两位的影响已散布在其等对“中国性—现代主义”的书写，句子与句子之间的行内韵以及句式的变化的实践。基于章节“夜征”与“船飘泊意象”论述的章节安排，笔者集中讨论余光中一个散文文本〈听听那冷雨〉和一个诗文本〈湘逝〉对辛金顺和骆耀庭的影响，并不是犯上了孤证不论的缺失。必须再次指出的是，模仿与抄袭有别。影响下的模仿（不管是直露或间接）、改编、借用、化用、转化属于承袭与创新。抄袭为直接地，一字

不漏的抄写放送作家的修辞、语序、句构、句子等。至于文体的模仿与因变，乃文学创作发展进程的影响现象，也是文学史得以建构的条件之一。基此，笔者将影响下的模仿与抄袭简化为具有创造性的以及非创造，全盘性的吸收。创造性的吸收为具创造性的模仿或改编，而非创造，全盘性的吸收则是非创造性，一成不变抄袭。笔者在本文用的“直接挪用”以及“直接截取”即为非创造，全盘性吸收。

复次，文化批评强调了文化无处不在，文化无处不是（Baldwin, 1999），文化书写策略与话语策略（discursive strategy）表现了余光中与马华作家的物质、心智乃至精神的整个生活的文化整体。（William, 1958）文化书写也是双方对政治与社会的反应，故笔者必须研究双方现实社会生活的文化事件及社会经历。（William, 1958）由于台湾与马来西亚的社会、政治的不同，对于想要摆脱余光中影响的马华作家，特别是 1980 年代后创作的马华作家，故笔者必须参照马华的社会历史语境来解释余光中对马华文学影响的稀释状况。

笔者主要以美国文评家布鲁姆（1930—2013）的《影响的焦虑》观点作为本文各章节的名称，以贯穿全文的逻辑。（Bloom, 2005）笔者以布鲁姆的“影响焦虑”理论作为本文各章节名称的联想外，也借助“影响焦虑”理论来分析前述马华作家受到余光中的影响却又不自觉，近乎丧失主体性的“影响不焦虑”现象，以及部分马华作家为了寻得作家自身身份的主体性自觉，以摆脱“焦虑的影响”而写出了“去”余光中”的文本。职是，本论文的第三章及第五章一

并归纳为“影响的不焦虑”篇；第六章则为“影响的焦虑”篇的“去”余光中结语。

综上所述，余光中与马华作家书写上的比较研究，将可从可比性、异质性与文学对话性的比较视域中展开论述，笔者并会在这些基础上，进一步将双方书写中的共通规律和差异性推升至社会、历史及文化的层面去探讨。笔者在各章节的论述中，将运用与之相关的专业理论来巩固论点。这些理论的采纳并不只局限于一家一派，而是博采上文众家的精益，以期达至更客观的分析与探究。要言之，笔者尝试以更广阔的思考与论述空间来论证。笔者认为进行宏观的文学理论与微观的文本分析，再加上把握住历史的脉络，本文始能取的较为坚实可信的结论。

第五节 前人研究成果

余光中自1952年出版第一本个人诗集《舟子的悲歌》以来，迄今约84岁之高龄仍创作不断。诚如前文所述，余氏的文学创作与实践并重，影响深远，研究评论学者众多，地域涵盖遍布中国大陆、港台、欧美和东南亚等地。香港学者黄维樑编著的《火浴的凤凰：余光中作品评论集》、《璀璨的五采笔：余光中作品评论集（1979-1993）》收录各地“余学”学者重要评论文章，黄氏这两部评论集堪称莫下了“余学”研究的坚实基础。确切的说，黄氏《火浴的凤凰》

搜集了有关评论、介绍、访问余光中的文章篇目共 182 笔，黄氏精选分别由大陆以外各地 30 多位学者评论文章共 44 篇，文章发表的时间跨度从 1952 年至 1979 年。而《璀璨的五采笔》则罗列了 3400 多篇篇目资料，黄氏从中选出世界各地学者 30 多篇辑入书内。在一定意义上，《璀》罗致了中国大陆学者的论文以补《火浴的凤凰》之不足。简而述之，从 1952 年迄今，有关余氏的评论文章遍及学术刊物、学位论文、文学季刊、报刊杂志等，以大陆、港台中华文化主流区的学者成就最高，评论的方法、观点、成果亦最为突出。（苏其康主编，蔡振念著，2008： 89）¹²

本文以研究余光中影响前述马华作家为主旨。故笔者必须结合大陆、港、台、大中华地区的研究成果，探究马华学者的“余学”研究成绩，以反映马来西亚，做为一个有别于大中华地区的多元文化区域，总结马华学者评论成果，并进一步论述余光中对前述马华作家影响的广度和深度。笔者界定的马华学者为出生于马来（西）亚的马华学者，与之后转换国籍的身份条件无涉。笔者以为，他们的研究比大中华籍的学者更具在地化知识。首先，笔者发现的新资料为砂拉越古晋作家杜绝的评论观点。其观点将余对马华作家的影响研究的时间点提前至 60 年代，与余的创作时期“几乎”同步。换言之，余的文学评论与作品迅速“传播”到马来西亚各地。杜认为 1968 年后，符国钺的诗歌受到余《莲的联想》诗集的句式结构与意象影响。（符国钺，1970：162）¹³笔者以为，杜

¹² 据台湾学者蔡振念至 2008 年初步预估，有关余光中的研究论文、访谈、纪录应该超出一千篇。2013 年台湾学者陈芳明编的《余光中：台湾现当代作家研究资料汇编 34》收录约 1358 笔评论资料篇目。另，香港岭南大学图书馆的电子资料数据库的目录亦超过一千篇以上。

¹³ 杜绝的观点写于 1969 年 6 月 14 日。

绝的评论可能是马华的第一篇余光中对马华作家/文学的影响研究的评论。笔者将在后文的论述章节加以注释说明之。在 21 世纪的前 14 年，马华本土学者与旅台学者继杜绝、温任平、温瑞安、李有成、谢川成、张树林等，继续进一步研究余与马华作家的内在影响关系。中国武汉学者罗晓静于 2011 年，以《第 16 届世界华文文学国际学术研讨会论文摘要》为文献参考，在《文学评论》提出了李树枝的〈余光中对马华作家影响初探〉有关余光中的文本是马华中国性现代主义参照文体范式之一的观点。（罗晓静，2011：219）余光中对马华作家的影响研究有下列马来西亚学者进行的“零星”研究。笔者的“零星”用词是指是数个句子的点评或依附在论文注释之简单说明。从具有大马背景的旅台学者如李有成、张锦忠、林建国、陈大为、锺怡雯、黄锦树，到温任平及谢川成等本土学者的马华文学论述来看；我们只可找到一、两行论及余光中现代主义诗学对马华作家影响的论述。有的论述甚至依附在注释中，寥寥数语提出了余光中的影响论述。例如黄锦树元尊版本《马华文学与中国性》一书中的第 90 页第 49 个注释及第 158 页第 52 个注释。（黄锦树，1998）另一个例子可见于锺怡雯的论文〈从追寻到伪装——马华散文的中国图象〉的第 76 个注释。（锺怡雯、陈大为，2007：372）锺怡雯提及马华作家陈蝶的散文因袭了余光中一篇著名散文〈听听那冷雨〉的片段。上述众学者并没有系统性地论述余光中和一些马华作家如温任平、温瑞安、天狼星/神州诗人群、辛金顺（辛金顺）之文学作品的内在及外延关系。上述学者只是抽取受余影响的马华作家之文本句子为例，说明该文句出自余光中的散文文本。

就国外有关余光中与马华文学研究的现状来看，大多以旅台的马华学者为主。（张永修等编，2002：309-402）张锦忠的论文〈中国影响论与马华文学〉、林建国的〈为什么马华文学〉、陈大为的〈辛金顺诗歌的原乡图志〉、黄锦树的两篇论文〈中国性与表演性〉及〈神州：文化乡愁与内在中国〉，及李有成的〈余光中与马华文学〉零零散散地提到余光中与马华文学的一些内在关系。李有成从余光中与留台马华作家互动历史的视角开展，辅以为马华作家写的序文来勾勒余光中与马华文学的历史脉络。他的论文简略叙述了从早期，余光中为温瑞安、方娥真被台湾情治单位羁押一事奔走，到近期为文鼓励陈大为、锺怡雯夫妇的文学创作。

就马华本地学者研究成果而言，则是以温任平、谢川成、黄昏星等人或文学刊物介绍余光中的诗歌及散文作品为主。《蕉风》与各中文报章则较倾向介绍性的评论，个人批评则具学术水平，例如谢川成的〈现代屈原的悲剧——论温任平诗中的航行意象与流放意识〉、张光达的〈试论九十年代前期马华诗歌风貌〉（张光达，1997：207-219）及许文荣：〈混合的肉身文学史中的游走——论马华文学混血及其他〉等单篇论文。必须注意的是，李树枝的〈现代主义的理论旅行：从叶芝、艾略特、余光中到马华天狼星及神州诗社〉以比较文学的角度，宏观地从世界现代主义思潮，并微观地论析余光中对西方现代主义的吸收，更进一步分析了其文学评论、诗歌散文文本成为了马华天狼星/神州诗

社、何启良、辛金顺、刘贵德及骆耀庭现代主义、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”书写的范式。¹⁴（李树枝，2010：80-86）

第六节 研究价值与预期突破点

本文的研究价值与预期的突破点有五项。笔者研究的第一个目的是尝试系统地建构余光中对前述马华作家之影响研究论述。

其次，笔者梳理余光中对前述马华作家的介入、互动乃至影响，期望能够用进一步反思马华文学现代主义时期的流变。透过本文的研究，给未来的马华文学研究提供一个新的参照方向。笔者以比较文学影响研究的方法论，推证双方文学评论、散文及诗歌文本的内在影响关系。笔者也通过大马天狼星诗社、神州神州诗社以及砂拉越星座诗社诗人群，马华其他的现代主义作家的文本、历史文献及口述历史，来加强本论文的余光中影响的论证信度。

再次，笔者拟解决目前只针对余光中对马华作家的“中国性—现代主义”书写之影响。许多学者只专注在双方的中国意识/中国性的意象比较研究，笔者试

¹⁴笔者的这一篇论文获得第一届华文文学“学术新人奖”，由中国世界华文文学学会以及《华文文学》主办

图从双方散文诗歌文本的形成，内容及技巧来强调还有其他富有现代主义文本的文学比较之研究可能。除了散文与诗歌文类的研究评论外，笔者也突破性挖掘余光中“广义现代主义”主张对马华作家文学评论之影响。

复次，笔者拓展余氏对西马半岛作家影响的版图至东马砂拉越现代主义作家刘贵德的意象范围。一般有关马华文学评论，多探讨西马半岛的马华文学；有关东马马华文学的评论似乎是缺失的板块。余光中对东马的现代主义文学的影响研究似乎在本文前，还是一片缺失的板块。

最后，本论文除了勾勒一般触及的散文与现代诗文本影响轨迹外，它也“初次”探讨余光中的“广义现代主义”文学评论以及英诗中译的译文对刘贵德的影响。

概而述之，笔者尝试划出余光中的“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”诗学从台湾流传到前述马华作家的文学评论、现代散文及现代诗之“文学影响轨迹图”。

第二章 为什么余光中？：余光中的文学评论、现代散文及现代诗文本对马华作家的影响

本章以“余光中的文学评论、现代散文及现代诗文本对马华作家的影响”为题，企图画出余光中影响之文学评论、现代散文以及现代诗文本于内容与形式上的影响轨迹。

余光中常以“五陵少年”自比，而“五陵少年”的用词与意涵经常出现在受其影响的马华作家文本里。“五陵少年”余光中于1967年出版诗集《五陵少年》，收录了其1960年至1964年所创作的34首诗。出版该诗集前的1958年秋天，余光中首次赴美求学，学习西方文学和艺术。此后，他的诗充满英美现代主义文学的特征。然而，在新大陆美国的留学时，亲人留在台湾，没落孤寂的情怀，再加上台湾彼时低落的国际地位、又再加上外国人自鸦片战争以来对中国人倨傲的态度，不得不让他兼及西方现代主义诗艺之余，毅然兴起了回返东方传统的意念，以寻回并得以铭刻自身的身份。¹⁵（颜元叔，1972：78-79）余光中、中国文学以及中国近现代史等，在异国遭诸了多受冷淡的遭遇，于是，余光中在外国人“碧瞳”返照自己的身份，赫然是“坐下，且向冷如密歇根湖的碧瞳/碧瞳/与碧瞳照出五陵少年的影子”。（余光中，1990：105）《五陵少年》诗集充溢了中国化、中国性的中国意识内容与意象。；我们可以从

¹⁵ 颜元叔指出余诗〈我的固体化〉为“勾勒出一个留美中国学生的落寞情怀：国家民族的厄运使个人的身心冻结起来”及“全部的神经末梢暴露在异国的严酷气候中，在外国人的睥睨之下，独自承担自己一国的荣耀或羞辱——而对一个现代中国人来说，后者更多于前者”。

〈五陵少年〉的前二节的诗文一窥余将自己比况“五陵少年”的缘由。前二节诗句写道：

台风季，巴士峡的水族很拥挤

我的血系中有一条黄河的支流

黄河太冷，需要渗大量的酒精

浮动在杯底的是我的家谱

喂！再来杯高粱！

我的怒中有燧人氏，泪中有大禹

我的耳朵有涿鹿的鼓声

传说祖父射落了九只太阳

有一位叔叔的名字能吓退单于

听见没有？来一杯高粱！（余光中，1980：124）

此二节除了深刻地反映一位“水族”：从大陆流亡到台湾的知识分子之孤寂心灵写照外，诗句也精准地画出了余光中到新大陆美国留学的落寞现实心路图，为其放逐诗学的表征。余光中在现代语境书写“五陵少年”情志，是其“广义现代主义”书写。

第一节 余光中从“现代主义”到“广义现代主义”的创作历程

从“现代主义”到“广义现代主义”涉及了西方与中国的论述。首先，我们快速阅览余光中的“中国性”成长历程与其“中国性”文学创作进程。它们有助于我们切入其文艺思维的核心。余光中，福建永春人，1928年重九生于南京。母亲与妻子均为常州人，故余氏亦以“江南人”自命。他的童年跟随父母生活于江浙和西南地区；抗战时在四川就读当地的南京青年会中学，因此，余氏在感情上亦又自觉为“蜀人”。正是如此，江南与四川的地景与中日抗战的逃难经历成了其文学书写与意象生成的重要的地景场域。余1947年毕业至从重庆迁回南京的南京青年会中学，同年，余同时考取北京大学与金陵大学（现为南京大学），虽思慕北大朱光潜，但因北方政治不宁，于是入读金陵大学的外文系，渡过了一年半学期。随着国共战乱转烈，1949年1月转读厦门大学外文系，开始在厦门《星光》、《江声》二报发表新诗与文学短评。1949年7月，未及一个学期，即随国民党政府撤退，迁居香港。1950年9月考入台湾大学外文系并插班就读三年级。1952年台大毕业，隔年入国防部任少尉编译官。1956年退役后，他开始在东吴大学外文系和台湾师范大学英语系任教，课余时间，积极写诗，一步一脚印，逐渐成为台湾诗坛的重要作家。1958年，受其文学导师梁实秋鼓励与协作，负笈美国学习文学创作、美国文学、现代文学以及现代艺术。1959年获艺术硕士，其此时期的文学创作受到了现代主义以及现代艺术的洗礼与影响。毕业后，回台先后任教于台湾师范大学英语系与政治大学外文系，期间，并二度赴美任多间大学的客座教席。1974年转赴香港任中文大学

中文系教授。1986年回台湾，在高雄中山大学外文系任教至今。随着时间的推移，其文学思维也从早期的浪漫主义、中国古典传统诗词、格律诗、五四新文学、留美的现代主义，迈入自身的“广义现代主义”文学思维与语言文字书写。

余光中文学“中国性”书写始于厦门发表的诗歌创作和文学评论。我们可以从他当时发表的诗文与短论看出他非常熟悉中国现代文学与中国古代古典文学。入读外文系后，他开始并时地累积中西文化知识。中国现代文学名家如鲁迅、郭沫若、巴金、矛盾、冯至等，古代诗人如孟郊、贾岛等彼时均已进入他的创作视野范围；也涉及诗经、楚辞及西方的柏拉图、尼采与克罗齐等诗文领域。故，他的诗学与诗艺可说是随着生活时空变迁的不同而不断被丰富。中国古典文学、中国新文学、西方文学艺术，甚至音乐对余光中文学历程形成了综合影响。¹⁶（傅孟丽，2006：2-21）我们可从以下的文学创作历程一窥余从“现代主义”到“广义现代主义”文学创作的历程。

笔者归纳刘裘蒂的观点，即将余光中的文学创作历程粗略分成五个时期。¹⁷（黄维樑主编，刘裘蒂著，1994：45-82）第一，格律诗时期（1949-1957），他主要是受到了中国“五四”“新月派”诗风的影响。彼时，他也得到19世纪西方浪漫主义文学创作理念的指引。他的第一部诗集《舟子的悲歌》

¹⁶ 中国新文学诸家诗论、诗作对余光中影响外，“渡海”以后，余亦获得其文学导师梁实秋的指点。梁实秋回信并指出余“囿于浪漫主义，应该拓宽视野，多读一些现代诗，如哈代、浩斯曼、叶芝等人作品”，多年后余自白：“信中所说的现代自然未及现代主义，却也指点了我用功的方向，否则，我在雪莱的西风里还要漂泊更久”；此后，余确实遵循梁的指示走向上承中国传统、旁及西洋的文学路径。

¹⁷ 基于余的创作风格已趋向稳定，笔者将刘裘蒂的“走向近代中国时期”、“朴素的民谣风格时期”及“历史文化的探索时期”一并归入笔者的第五时期。

即属传统中国新文学格律诗；里头的诗作，在形式、内容及主题上均开始涉略中西文学。第二，西化实验时期（1958-1960），1958年余光中远赴美国留学，他学习了英美文学与现代艺术；因此，其诗歌创作开始受到西方文学、绘画、艺术、音乐的多方面综合冲击与影响。余的诗歌、散文形式和内容均取得实质性的突破；此时期其诗歌与散文的表现技巧尤突出于词性活用、词句断连跳跃等之语言文字变化书写策略。在主题上，余也发表现了“现代主义”有关“战争与性”、“生与死”等二元对立的文学主题。在精神上，其书写文本表达了现代机械工业文明对人造成精神的异化现象。此时期可谓余光中的西化“浪子”时期，余热烈地拥抱英美现代主义文学思维与语言文字技巧。第三，虚无时期（1960-1961）。1961年的〈天狼星〉书写虚无真空主题。此时期的余一方面回归并汲取中国文学传统；另一方面，余也继续汲取现代主义文学的创作理路。然而，“中国性”书写亦频频复归流露于诗句。余《武陵少年》诗集开始了召唤中国历史的“荣光”：中国地理、历史以及文化典以消解肉身回到台湾时所面对到的现实窘境。（陈芳明，1979：19）第四时期为古典时期（1961-1963），其诗作反映了他坚决告别虚无与晦涩的偏激的狭隘现代主义文学如超现实诗歌主义路线的决心；他毅然全力回归中国古典诗歌中的抒情传统。余诗集《莲的联想》正是介于中国古典诗词传统和极端西化之间的尝试与名作。此时期的余氏，真正地认同了“古代中国”及“近代中国”的历史与文化；他竭力追求一个犹如“莲”般“纯东方”及“纯中国的存在”。更深一层的说，他为自身的漂泊的身世以及他所面对的现实窘境寻索了安身立命的“中国性”居所；他的诗学更深入了中国文化的深层核心结构，其的诗句甚至融入佛教超越的净化主题。第五为余的民族写实时期（1964-至今），余光中诗风

“古典中国”走向“近代中国（台湾）”，再加上受到美国流行民歌的形式与精神启发，他更加亲近“中国”题材书写。他的诗深具有民谣风格。此时期，余光中以更多的知性手法来探索中国的历史和文化。他的诗文如〈白玉苦瓜〉及〈乡愁〉等将“中国情意结”主题意识书写或“广义现代主义”推向极致。

综上所述，余光中的创作历程可说是极其多变独特。简单地说，余的诗文创作先以新月派诗风为起点，辅以英诗的格律技巧。而余又为了避免格律的单调刻板的弊病，他交融了中国的古风与西方诗歌的无韵体（Blank Verse），最后达致“从心所欲不逾矩”综合成熟的创作路径。除了“在民族诗歌的接力赛中，在我手里这一棒是远从李白和苏轼的那头传过来”，余光中又指出了“我出身于外文系，兼教了二十多年英诗。从莎士比亚到丁尼生，从叶芝到佛洛斯特，那抑扬五步格的节奏，那倒装或穿插的句法，弥尔顿的功架，华兹华斯的旷远，济慈的精致，惠特曼的浩然，早已渗入我的感性尤其是听觉的深处”。

（余光中，1997：3）换言之，余光中先是从前现代主义的浪漫主义走向现代主义，又从“现代”回到了中国固有的传统文化；此逆向式的创作历程明显地呈现了余诗的多变性和独特性。因此，在文学艺术上，余光中的作品揉合了现代意识及传统意识，作为中国的知识分子，他不断地抒发“中国”历史、文化、社会等方面的旧与新、古与今、传统与现代的甘甜与苦涩，坚实地开展“广义现代主义”书写。在诗歌表现技巧上，余光中的诗学尤重诗歌意象与比喻。此诗学显出余光中的诗具有多向性，独特的创造思维。余光中的诗歌在感性表现方面的特点是他对“死亡”、“生命”及“乡愁”等诸母题的细致开展与论述，“乡愁”母题不仅概括了中国人的情怀，它也表征余光中的美感体验，正是这

个意义上，“乡愁”母题可说是反映了当代中国历史意义的情境。他的中国性“乡愁”母题深深打动了无数的世界华人地区的读者。

一般认为，若论及台湾文学 50 年代至今，作品之数量、思想之深邃、风格之多变、影响遍及世界华文文学区域，余光中堪称为其中最大成就者之一。就诗歌文类而言，我们可举台湾诗人学者罗青的《从徐志摩到余光中》一书的比较为例说明：

以数量而言，可谓五四新诗运动以来最多产的诗人之一。与另一位多产诗人臧克家比起来，在量方面，可能相去无几；在质方面，余光中的诗显得宽广多变，精妙深微，无论是在诗想的构成上或字句的锻炼上、新颖、清鲜之感；这是臧克家所不能企及的。（罗青，1985：137）

就散文文类的成就而言，黄维樑的评介也可资为余光中在散文文类方面成就的参考。诚如黄在《火浴的凤凰——余光中作品评论集》导言中所说的：

他的笔真的法力无边：学则博引中外古今，意则翻空出奇，擅于运用比喻，精于铸造警句，或则幽默机智，或则沈郁深远，有瑰丽之姿，具雄长之气；句式长短，变化多端，文言口语，欧化语法，参酌互用，令人叹为观止。（黄维樑，1986：15）

美国学者夏志清曾称余光中是当代最具独创性且多姿多彩的散文家。夏指出：

……白话文作为文学创作媒介之不足，以前早有不少人指出过。主张应该多方参取中外古典词彙……，共治一炉者，并不自余光中始。但他之所以异于同侪，在于能将中国古文的节奏与色彩，镕入在造句遣词方面多方翻新花样的现代白话文体，铸成优美的散文。尤其是他不少自传体的抒情文章，更见缤纷华丽，音节铿锵，笔调随着情景之转移而多巧变，又多着意嵌入古典佳句，不愧为惊人之笔。……（黄维樑主编，夏志清著，1986：384）

长期研究余光中的马华学者谢川成则认为：

余光中敏于感应、富于想像、勇于尝试、勤于执笔、融汇中外、变通古今、抒情说理、咏物叙事、个人家国，多方发挥，到目前为止，写下了五百多首诗，近二百篇散文，其中佳作琳琅满目，成就非凡超卓，是大家有目共睹的事实。（谢川成，1982）

第二节 马华文学的“中国性”以及其形成语境

笔者拟于本章探讨“马华文学”与“中国属性”的文学内在关系。“马华文学”这一概念至少包含了这样两个含义：（一）就属性含义而言，它是具有马来西亚属性的文学；（二）就语种含义而言，它可以是汉语、华文（语），或者中文，抑或“异言中文”的“语种”。前者意味着它是马来西亚文学之有机组成，后者则表明它是在世界范围内，以汉语、华文（语）、中文以及“异言中文”为创作载体的华文文学家族中的一员。马华文学与生俱来地具有双重性——即它既有世界范围内所有华文文学共有的“普通性”（都是用华文/中文/汉语进行创作），同时又有它自身的在地、本土的特殊性。马华文学是马来西亚的文学，它主要表现的是马来西亚人的思想、生活和情感。它具有跨越不同文学领域的功能，当言及马来西亚文学的时候，当然不能忽略马华文学的存在，而当谈论时间性华文文学的时候，我们也不能把马华文学弃置一边。（刘俊著，2007：234）

马华文学以华文/中文/汉语/“异言中文”作为言说的话语生产机制，它必然受到华文/中文/汉语母体文学影响。换句话说，马华文学的创作主体既然以华文/中文/汉语书写，其接受读者群体多为独立前独立后的马来（西）亚华族，它也必然受到“中华民族”文化的影响。因此，从时间的维度来看，中国古典与中国大陆以及港台现当代文学给予必然的影响。马华文学的初期阶段是以南来华人的“侨民文学”形式为基调（1919-1945），它可谓是中国文学的一个

“境外”支流：主体性还未塑形的侨居海外的侨民文学。从文学传统纵线来审视，马华文学的传统是源自中国文学的传统，它的两个源头为中国古典文学传统和五四新文学两个传统。马华文学从十九世纪初开展到现在已超过了九十年的历史。笔者尝试结合引用方修和张锦忠对马华文学的谱系的分析观点加以论述马华文学的属性。

首先，方修的《马华新文学史稿》序言尝试说明了马华文学的起源。该序言说：“马华的新文学，是承接着中国五四新文学运动的余波而滥觞起来的。中国五四新文学运动的兴起，约在一九一九。它在形式上是采用语体文以为表情达意的工具，在内容上是一种崇尚科学、民主、反对封建、侵略的社会思想的传播。当时，马来西亚华人中的一些知识分子，受了这一阵波澜壮阔的新思潮的震撼，也就发出了反响，开始了新文学的创作。”（方修，1990：49-50）。之后，它受到以左派思想影响而行成“新兴文学”¹⁸，援华抗日时期的抗战中国性书写母题尤为明显。50年代中期马来亚从英国争取到独立，“侨民文学”转变为马来亚、马来西亚华文文学。当然，该转变的远因为40年代末期的“侨民文艺与马华文艺独特性的论争”，它预示了马华文学开始自立自主，朝向主体性的建构方向。

¹⁸ “新兴文学”为新兴阶级的文学，新兴阶级指的是农民、劳工等无产阶级者，故它也可以称为无产阶级文学或革命文学。详见方修：《新马华文文学六十年》上册（2006），新加坡：新加坡青年书局，页57-59。杨松年：《新马华文现代文学史初编》（2000），新加坡：BPL教育出版社，页111-146。

其次，张锦忠运用易文·左哈尔（Itamar Even-Zohar）的复系统理论（polysystem theory）来界定马华文学的三大谱系系统。张锦忠的《文学影响与文学复统的兴起》深入地指出了马华文学的三个谱系系统：中国文学系统、本土文学系统及西方现代主义系统。（Tee Kim Tong, 1997）张锦忠亦指出马华文学有四种类型：第一，土生华人文学，是土生华人以马来文来进行书写。土生华人（或称峇峇、海峡华人）以峇峇马来文及英文创作及翻译的作品。此类型的作品多为翻译中国古典文学作品；第二，马华的古典文学系统，它受中国古典文学的影响；第三为马华现实主义文学，它受五四新文学及左派文学影响，它是移民文学时期的主要文学形式；第四为现代主义文学，从 50 年代末期开始，它受到西方现代主义与台湾现代文学的双重影响。此类型强调文学形式与文学个体化及自律化。（Tee Kim Tong, 1997） 本文讨论的文本选取范围正是来自张的第四个类型。第四个类型文学谱系可以有效论述马华文学如何受到欧美、台湾现代文学的影响。然而，笔者认为，不论张锦忠如何多番运用易文·左哈尔的“干预”（interference），而非“影响”（influence）来说明中国文学左右，或干预马华文学，马华文学的受到中国属性的干预 或影响的事实是非常明显。依据易文·左哈尔的“干预”理论，“干预”是指“不同文学间的关系；易言之，甲文学（溯始文学 Source Literature）可能成为乙文学（转达文学 Target Literature）直接借贷的源头”。马华文学作为依赖系统，其开始发轫之际，受到溯始文学系统影响的因素有三：第一，该文学尚新嫩；第二，该文学正处于紧要关头或真空状态；第三，该文学或位居边陲地带或文库虚弱。乙文学选择甲文学为溯始文学，主要因为甲文学是一个正统、主流、成熟完整的文学系统。基于马华作家的母语母文的“天然”因素，自然选择中

国文学为溯始文学。白话系统的马华文学“自然”地挪用中国白话文学的文库典律养分。（张锦忠，2003：129—134）19 世纪后马来亚（含新加坡）的华人移民社会的形成¹⁹，南来文人写的是以中国文学传统的文言文文学，谳马来语的土生华人，或受私塾教育，或受西方英文教育，他们的翻译中国传统章回小说或改编中国传统章回小说，形成峇峇马来翻译文学。1919 年五四新文化运动，白话文运动下，中国新文学成了马华文学形式与内容的范式（model）与典律。马华文学的中国性并没有因为马华文学古典诗退居边陲而消失。20、30 年代的马华文学新兴文学是对应着中国普罗革命文学；它也奠下 40、50 年代马华现实主义：包括了抗战文学与爱国主义坚固基石。马华文学反映现实，反对个人主义的创作基调，在 60 年代，受到欧美与港台现代主义风潮冲击。马来西亚建国、现代化进程中，60 年代—90 年代初期，马华现代主义与现实主义抗衡，齐头并行并进，马华年轻作家更多是援引现代主义来言说个人对马来西亚社会现代化进程，个人对外在民族、政治、经济、文化、教育、以至内在对人生、世界的观照。当中涉及了“中国性—现代主义”书写的文学现象与运动。

¹⁹ 华族血缘性的宗亲会，地缘性及秘密会社是早期华人移民社会的主要结构。根据估计。至少有 500 万移民在 19 世纪进入马来西亚，华人移民仿造中国社会的建制建立会馆、商会、报馆、华文学校、文艺团体，它们成了马华文学发展的政治、文化和伦理的基础。见林水椽、何启良、何国忠、赖观福编：《马来西亚华人史新编》（1998），吉隆坡：马来西亚中华大会堂，页 7。关于马来西亚华人移民社会史，参阅颜清煌：《新马华人社会史》（1991），粟明鲜、陆宇生、梁瑞生、蒋刚译，巫乐华、黄昆章、黄元焕校，北京：中国华侨出版公司。《新马华人社会史》主要探讨 1800 到 1911 年新加坡和马来亚华人社会的社会结构及其职能。颜氏在本书透过华人内部视角考察新马华人社会的形成，探讨华人如何组织自己、如何相互对待、以及当时华人社会所面临的问题。就社会史整体意义来看，华人社会不能孤立存在，它还受到了英国殖民政策和根植于中国文化和政治的影响。但本书并不着重于细致探讨英国人与当地华人的关系，它也不探讨当地华人社会的亲华政治运动的各项活动。颜氏尝试利用有关华人社会基本的社会活动记录，当时的期刊和回忆录等史料，从内部的角度来再现当时新马华人社会面貌。

马来（西）亚的政治氛围是马华文学的“中国属性”形成的其中一个因素。50年代初，马来西亚如其他东南亚国家，在世界民族为国家/民族独立大潮影响，终摆脱西方殖民统治陆续建立独立的民族国家。但由于国家内的多民族政治现实，马来霸权狭隘的国家民族主义与思想贯穿国家政经文教政策，落地生根华族受政经文教的打压。华族的公民性受到持马来单元、极端种族主义执政者质疑，华族的种族性与马来单元、极端种族主义执政精英种族性相互激烈冲撞，产生错综复杂的纠葛。²⁰面对被马来民族被简化为国家民族的同化政策冲击下，中国性马华文学被迫回到文化母体寻求庇佑与安慰。诚如詹姆逊所言，“一切文学，不管多么虚弱，都必渗透着我们所谓的政治无意识，一切文学都可以解作对群体命运的政治寓言。”（詹姆逊，1999：8）另，笔者也同意科内·韦斯特的论点，他指出：“大多数的第三世界有权威的官僚精英都采用‘同质的民族/国族群体’（单一/单元化的国族建构）和‘积极形象’（强调民族团结与社会稳定策略）等本质的修饰，以便压制和控制其多样异质人口”。（罗钢等编，科内·韦斯特著，2000：154）1957年独立之前，马来性（Malayness）与中国性（Chineseness）之间的尖锐对立还没有/并没有完全成型。1957年独立之后不久，在马来西亚国家的现代化建设进程中，“马来性”与“中国性”却被马来种族主义者尖锐地对立起来。犹如杨建成的《马来西亚华人困境——西马来西亚华巫政治关系之探讨 1957-1978》指出：

第一个阶段争论的焦点在争取华文为官方语言之一，议会及官方文书用语及华文教育之合法地位。第二阶段是争取华文为官方应用文即法庭、官文书、通

²⁰黄万华以“民族性”及“公民性”碰撞后的纠葛来论述战后二十年的马华文学。

告、街名、招牌文字等（公共场合用语），并允许华文中小学中使用华文为主要教学媒介语及创办华文大学。第三阶段是确保华小永不变质。（杨建成，1982：134）

一般而言，语言是后殖民论述与后殖民抗争的重要议题。因此，限制语言是殖民权力其中一个表征。它往往可使殖民权利彻底地贯穿于殖民地。循此观点，在马来西亚单元语言政策下，华族的语言与华族的自主性是密不可分的，以免华族的民族自主、民族尊严及文化遭遇被摧毁之可能。丧失语言将意味着名字、口述历史的散失，亦会与民族文化本源的祖国失去联系。1969年5月13日华巫种族暴力流血冲突成了华人集体创伤记忆（traumatic mass memory），而之后马来西亚政治时局的演变更令华人惶惶，甚至一度恐慌不已。官方的国家政策从独立前相对多元的政策开始朝向马来土著主义至上的拐点方向。它结合了之前的1961年教育法令和1967年国语法令，同质化并单元化其他族群的政经文教各领域。马来人主导权（Malay Dominance）的政治模式由隐而显，孑然成形。

1949年马华公会成立；1951年马来西亚华校教师总会（简称教总）成立，双方共同维护华人在政经上的权益并推展华文教育运动。独立前一年，1956年4月27日〈全马华人注册社团代表大会争取公民权宣言〉四项基本要求：（1）凡在本邦出生的男女均成为当然公民。（2）外地人在本邦居住满五年者，得申请为公民，免受语言考试。（3）凡属本邦的公民，其权利与义务一律平等。（4）列华、巫、印文为官方语言。（马来西亚华校教师会，1987：373）

1961 年教育法令的 21 条 B 项现已被“废除”了。然，笔者必须援引其条文说明它被废除前对马来西亚华教的冲击力：

任何一个时候，只要教育部长认为某一间国民型小学已适当转变为国民小学时，他可以直接命令该学校改制为国民学校。²¹（柯嘉逊，1991：98）

1961 年政府褫夺华文教育运动的领导人，教总主席林连玉的公民权并吊销他的教师执照（1961 年正式生效）；1962 年把教总顾问颜元章博士驱逐出境，永远禁入马来西亚联合邦。²²

接下来，1971 年马来学者提出同质单元版本国家文化三大原则：

（1）马来西亚的国家文化必须以本地区原住民的文化为核心；（2）其他适合和恰当的文化元素可被接受为国家文化的原素，但必须符合第一及第三项的概念才会被考虑；（3）回教是塑造国家文化的重要原素。²³马来原文：1.

Kebudayaan kebangsaan Malaysia haruslah berasaskan kebudayaan asli rakyat rantau ini. 2. Unsur-unsur kebudayaan lain yang sesuai dan wajar boleh diterima menjadi unsur kebudayaan kebangsaan. 3. Islam

²¹本法令现已取消。

²² 1993 年 7 月颜元章博士被批准进入马来西亚。

²³ 国家文化大会在 1971 年 8 月 16 日至 20 日于马来亚大学举行。大会试图建构马来西亚的国家文化。1971 年，文化、青年及体育部为大会出版《国家文化的基础》（Asas Kebudayaan Kebangsaan）。有关内容见华社资料研究中心编著：《马来西亚种族两化之根源》（1987），吉隆坡：雪兰莪中华大会堂，页 76。中文译文见林水椽、何启良、何国忠、赖观富：《马来西亚华人史新编》（第三册）（1998），吉隆坡：马来西亚中华大会堂，页 52。

menjadi unsur yang penting dalam pembentuk kebudayaan kebangsaan itu. Sesuai dan wajar yang disebut dalam konsep kedua itu haruslah diertikan di dalam konteks pertama dan ketiga itu, tidak dari nilai-nilai yang lain.²⁴

马来西亚马来人主导权的政治模式确立后，马来执政精英更进一步建构马来人主导权合法性的论据。因此，马来文化霸权的制高点验证了布尔迪厄的“文化资本”观点。布氏认为现代社会已不只靠物质资本（马来西亚新经济政策）的占有来区分社会阶层，文化也是重要的资本形态，可以依据对文化的拥有来划分社会阶层。（Bourdieu, 1979）

马华文学的中国属性在马来西亚政治语境的折射下，尤其明显。正如许文荣在《南方喧哗——马华文学的政治抵抗诗学》所指出：“自立后的马华文学仍然无法摆脱对中国文学的参照（包括了传统意义的中国古典文学与现当代大陆、港台文学）。有时她与中国文学的关系显得异常地暧昧，似有藕断丝连；有时她又竖起鲜明的旗帜，展现其作为世界华文文学家族的独立成员。这种变化明显地不纯粹居于文学因素本身，而是在政治抵抗形势下审美心态的变动。这也显示华人心理的矛盾挣扎，一方面想更深入地融入马来西亚社会文化，另一方面由于政治趋向与本身意愿常有逆反，因此又不得不遍收民族文化资源来对应霸权的挑战”。（许文荣，2004:36）于是，部分马华作家召唤的古典文学中

²⁴ Kata Pengantar, Asas Kebudayaan Kebangsaan, VII, Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan ed. ,Asas Kebudayaan Kebangsaan, Kuala Lumpur:Dewan Bahasa dan Pustaka, 1973.

国、历史中国、想像中国、图像中国、文化中国，甚至现实中国 等中国属性基质与符码。

马华文学作为一个以华文书写，而其创作主体与接受群体又绝大多数是华族，故其不可能难摆脱中华民族文化的影响。马来西亚华人文化被视为海外华人文化支流中保留与传承得最完善的一支。

而“中国性”在马华文学中的生成可以被归纳成两点因素：一是民族的集体文化记忆；二受外部马来文化霸权的影响。对大部分马来西亚华人来说，“中国”不仅是一个牢固的集体身份（collective Identity），它也是一个民族集体文化记忆（或压抑）。第一批从中国南来的先辈们在马来西亚落地生根，他们对原乡的记忆也透过文化传承植根于后代的心中。然而，祖辈的亲身记忆在政治环境变更与时间洗刷，逐渐成为后辈心中一个遥远、陌生，但又亲切的想像。这些记忆形成马来西亚华人的文化背景，再慢慢成为每个华人后代心中或多或少都具有的中国属性。当马华文学创作者在试图创作的时候，最先影响其文本的就是创作者们内在的 中国属性潜文本。既然中国属性对大部分马来西亚华人而言，是一个民族集体文化记忆，那么创作者书写其记忆成了可能。这一点，在李永平的作品内似乎得到了应证。《吉陵春秋》对于集体文化记忆的追溯和崇拜，让李永平在写吉陵镇时也可以把他想像中的中国套入小说内。民族集体文化记忆亦牵涉身份认同课题。然而，认同（Identification），可以不是身份（identity）为决定因素，认同是关系的

表现而非既存的形式。简言之，中国性书写并非代表创作者的国籍为中国，部分马华创作者书写同质性中国，可以说是受到了民族集体文化记忆。

催生马华文学中国属性的第二个因素是来自外部政治现实：马来文化霸权的压迫。继黄锦树的马华文学与中国性相关性论述后，许文荣进一步以“政治抵抗”的视角探讨马华文学文本的中国性，而所谓的政治抵抗对象便是马来种族主义单元文化霸权。自马来西亚建国以来就不曾间断的马来同化政策一直是马来西亚华人的隐忧，更是作出抵抗的源头。比如说，1955 公布的《拉萨报告书》、1957 年的《教育法令》等等使用的单一语言作教学媒介语的终极目标既为明显的同化政策。虽然“单元化”并没有明确/明文地出现在国家政策文字纲领，但却成了国家教育政策的主导思想。对一个民族而言，丧失语言形同丧失文化，因为传承民族文化的工作势必要依赖民族语言的蓬勃发展。就第二代马来西亚华人而言，当马来单元式文化霸权“打压”马华中华文化时，维护中华文化的情感与对中华文化丧失而产生的焦虑感，让马华迫切地作出反抗；而文学创作者其中之一的反抗书写策略为透过集中书写“中国属性”。诚如温瑞安所言：“当你们看到且感觉到自己的文化被压在垃圾箱底，且无法容忍某种轻藐的眼神”、“你一直很怀疑自己是否走入魔道，你只知道有一股很强的力量正压向你，你唯一的反抗便是创作，唯一能维护自我的是艺术”²⁵。易言之，马华文学的“中国属性”可以说是被马华文学创作者如温瑞安维护的主体，也可以说是他们赖以自卫，并用以与马来文化霸权抗衡，维护自我的利器。

²⁵ 见温瑞安散文〈龙哭千里〉。

综合上述两项观点，马华文学的“中国属性”表述是马来西亚华人的内在集体文化记忆，同时又于外在的马来文化霸权压迫交互影响的结果。必须指出的是，身居海外，又生活在多元文化多元民族的场域，马华族裔的文化认同是个极其复杂的课题。1949年一直到1957年间，“政治中国”虽看似逐渐退离马来西亚的政治语境，其不在场的政治性影响依然大，然而，马华本土出生的新生代作家之身份认同明显与他们的前辈不同。笔者认为王赓武的华人多重性认同观点，可以有效地解释马来西亚华人的“中国属性”。王认为身份认同不只是指中国和居住国认同而已，东南亚华人的身份认同也应包括了历史认同、中国民族主义认同、村社认同、国家（当地）认同、文化认同、种族认同和阶级认同。（王赓武，1994： 245—246）

无法否认的是，承接上文的论析，马华文学中国属性书写策略折射了马华族群的边缘生活方式，除了是“文学—政治”的文学书写谱系外，马华文学的“中国属性”与其形成的语境也有其文学新形式与内容的文学“史”的意义。简言之，它试图在马华现实主义文学主流路径，另辟一条契合现代社会新的文学表现手法。吊诡的是，“中国性—现代主义”借助“中国性”反抗“马来性”之余，它们也一并反拨现实主义/批判现实主义的“政治（新）中国”左派/共产主义的“中国性”。

第三节 余光中“在”南洋《蕉风》

笔者于上节论述了“马华文学—中国性”的文学关系后，笔者拟在本节缩小范围，聚焦“中国性”强烈的余光中“在”《蕉风》的文本轨迹。易言之，笔者将探讨余光中“在”《蕉风》的文学传播现象，以《蕉风》作为探讨对象，折射余光中文学影响马华作家的其中之一的轨迹。

《蕉风》作为马华最重要文学刊物之一，我们可从其所扮演的文学传播媒介角色，除了一窥余光中文的文学评论与创作文本在马华文坛传播的轨迹之余，亦可看出余与受余影响的马华作家于文学评论与文本的内在影响轨迹。姑不论马华第一首现代诗萌芽的确切时间是何时，马华现代诗约于20世纪50年代末、60年代初大量涌现，它可说是马华现代主义文学运动的先锋文类；马华现代主义书写的推波者多为《蕉风》编辑群。他们一方面不认同左倾的现实主义文学主张，另一方面又积极主张“马来亚化”而非“共产马来亚化”的主张。可以说，现代主义美学恰恰契合彼时马华年轻作者群欲反抗当时左倾现实主义的文学思维，以突破社会写实主义主导的文坛局面。马华彼时的青年文艺团体如银星、海天等群体均响应现代主义的创作风格。1960年代中期至1970年代，《蕉风》、《学生周报》、《南洋商报》文艺副刊等继续提供平台，推动现代主义书写文风，当时的文艺团体如北马的犀牛出版社、棕榈出版社、砂拉越星座诗社及前天狼星诗社期的诗人群响应了现代主义文学创作路线。

基于文献收集所限，笔者在本节不准备探讨余光中“在”上述众多现代主义杂志文艺副刊的足迹，笔者拟只单单聚焦于《蕉风》，以说明余光中的现代主义文学书写登陆马华文坛领土的轨迹。必须说明的是，笔者在本节使用的“在”字，除了是说明台湾与马来半岛的地理位置之标明意涵外，“在”也蕴涵了余光中“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”三方面的文学评论、诗文文本，藉着马来西亚现代主义最重要刊物《蕉风》为传播中介，“在”马来西亚的“文学传播”旅行轨迹。

首先，让我们概略回溯《蕉风》的生成历程。1955年11月于新加坡创刊的《蕉风》为新马华文坛的文学刊物，它至今交由新山南方大学学院出版。其创刊较早与出版时间长这两个“时间向量”的因素将它形塑为马华最具“权威”的文学杂志。1958年，吉隆坡八打灵设立印刷厂后，《蕉风》迁到吉隆坡办公。其编辑成员如姚拓、白垚、黄崖、陈瑞献、李有成、张锦忠、梅淑贞等人，鉴于对于欧美、台湾现代主义的推广，更将它架设为马华现代主义文学书写的坚实文学碉堡。笔者仅举其一的陈瑞献为例说明之。陈氏接编《蕉风》后，他除了编辑的11个专号外，作为文学艺术多维度的创作者，他也身体力行地创作现代主义文学作品，《蕉风》共出版了陈瑞献8个人专号与专辑。职是，他于《蕉风》所扮演的编辑与创作者的双重角色，在积极推介现代主义文学运动上，不可不谓起着非常深远的影响。²⁶

²⁶ 陈瑞献编辑的专号为：诗专号（1969年205期）、戏剧专号（1970年1、2月207期）、小说专号（一）（1970年6、7月207期）、小说专号（二）（1970年8月212期）、马来文学专号、文学评论专号、古典文学专号、电影专号。《蕉风》出版了陈瑞献8个人专号与专辑：〈牧羚奴小说专题〉（1970年6、7月211期）、〈牧羚奴作品专号〉：〈陈瑞献画展评介专辑〉（1973年3月240期）、〈陈瑞献大溪地书画展特辑专辑〉（1978年8月303期）、

台湾现代诗的“先锋性”相较于台湾现代小说、戏剧等文类，较早地影响马华文学。马华部分论者认为留学台湾的白垚于1959年3月6日，“在”《学生周报》137期的〈麻河静立〉“是”马华现代文学的第一首现代诗，那么我们从50年代到60年代的《蕉风》的现代诗、“新诗讨论专辑”等内容看出所谓的“蕉风派”诗、或者马华现代诗与台湾现代诗的内在影响关系。何启良尝言，“无可否认的，马华现代诗是直接承继台湾现代诗传统，其表现技巧和诗人对诗的观念亦复如此。这些影响不仅是在语言上和技巧上的，马华现代诗的‘质’或多或少都是台湾现代诗的变奏”。（何启良，1977：7-8）梅淑贞回顾马华文坛亦直言：“现代主义在50年代中期由台湾引进进入马来西亚时，《蕉风》是最先开放园地刊登现代主义的刊物，而其他报刊杂志，则因为有着其他我们不便在此详说的原因，拒绝刊登‘现代派’的作品”。（梅淑贞，1984：31）《蕉风》引进台湾现代主义诗歌作品的影响，很好地反映在李宗舜（即是天狼星/神州的诗人黄昏星）文学创作的学徒历程。笔者寻得《蕉风》一笔有关李的剖白文字，李坦言：“其实在早年的星马文坛，前述的诗人也对本地作家影响深巨；我们这些诗坛后辈，写诗的初期。整本《石室之死亡》、《五陵少

〈陈瑞献纸刻展专题：陈瑞献纸刻展〉（1978年11月317期）、〈关于陈瑞献/陈瑞献集珍庄个展评专号〉（1980年11月332期）、〈陈瑞献专辑〉（1991年5、6月442期）、〈陈瑞献专号〉（1994年3月459期）。白垚曾指出陈瑞献在马来西亚现代主义文学扮演了重要角色。有关陈对马来西亚华文文学的影响可参阅方桂香：《新加坡华文现代主义文学研究——以新加坡南洋商报副刊〈文艺〉、〈文从〉、〈咖啡座〉、〈窗〉和马来西亚文学杂志《蕉风月刊》为个案》，新加坡：创意圈出版社，2010年，页548-549。张锦忠亦持相同观点，张甚至称陈为“马华现代主义的巨人”（见《南洋论述：马华文学与文化属性》，页248。）。其《南洋论述：马华文学与文化属性》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〉（见《南洋论述：马华文学与文化属性》，页163-175。）、〈陈瑞献、翻译与马华现代主义文学〉（见《南洋论述：马华文学与文化属性》，页177-189。）、〈附录二：马华文学与现代主义（张永修提问）〉（见《南洋论述：马华文学与文化属性》，页177-189。）已有详尽论述，鉴于本文主旨所限，本文不进一步论述陈瑞献、《蕉风》、马华现代主义文学。详文见《南洋论述：马华文学与文化属性》（2003），台北：麦田出版社。

年》、《迷魂草》、《深渊》都能背诵；而且在文学观都有着潜移默化的重大影响。”（李宗舜，1993：27-28）其中的《五陵少年》即为余光中的重要诗集。

此外，马崙论析《蕉风》在马华文学史角色的三项观点亦值得我们借鉴：一、马华现代文学的现行者无不来自《蕉风》；二、马来西亚独立后，马华文学的写作人近百分之六十曾在《蕉风》上发表文章；三、《蕉风》是同港台及欧美华文文学交流最密的一道桥梁。（马崙，1994：10）《蕉风》扮演了欧美、台湾现代主义作品“输入”马华文学的中介桥梁之一。²⁷

据笔者掌握的《蕉风》文献资料显示，余光中“在”《蕉风》出现的轨迹次数，按期数来说，共十五次。兹以下表概要来说明之：

期号	说明	年份	备 注
141 期	〈升起现代文学的大纛〉、〈五四老了——现代文学的大旗〉	1964	余对（台湾）现代文学的定义；其反叛五四新文学的文学评论影响部

²⁷ 《蕉风》现代主义介译对新加坡、马来西亚华文文学的影响可参阅方桂香：《新加坡华文现代主义文学研究——以新加坡南洋商报副刊〈文艺〉、〈文从〉、〈咖啡座〉、〈窗〉和马来西亚文学杂志〈蕉风月刊〉为个案》（2010），新加坡：创意圈出版社；台湾现代文学对马华现代文学的影响可参阅中国大陆学者金进：〈它山之石可以攻玉——台湾与马来西亚现代文学关系之考辨，以《蕉风》为线索〉，潘碧华、王兆鹏：《时空跨越——中国文学的传播与接受》（2009），吉隆坡：漫延书房，页 124-143。

			分马华作家如温任平、刘贵德及张树林等人，成为与马华写实主义笔争之资源
161 期	余光中诗：〈浮雕集〉	1966	〈浮雕集〉收录于诗集《钟乳石》，为余光中转变期与风格的变化很大并靠拢现代主义时期
164 期	余光中译作：〈尤娜路姆〉	1966	异国情调、以西方典故入诗
167 期	余光中诗：〈诗两首〉〈答案？〉及〈悲哉我之冰河期〉	1966	为“狭义”、“虚无”现代主义诗风《万圣节》的诗，〈悲哉我之冰河期〉影响东马诗人刘贵德的现代主义书写
172 期	余光中诗：〈春天，逐想起〉	1967	收录于《五陵少年》，为“广义”现代主义/“中国性—现代主义”文学初现诗集
246 期	温任平：〈散文的意象：雄豪与秀美——略论余光中、叶珊的散文风格〉	1973	余光中“雄豪”的散文体势影响了温瑞安与何启良

256 期	《事实与雄辩》叶啸认为余光中的爱国和中国意识影响黄昏星的创作	1974	黄昏星为李宗舜的笔名，马华天狼星与台北神州诗社创社成员
268 期	游社媛：〈余光中的创作道路〉、张笔傲：〈《听听那冷雨》书评〉	1975	游的论文主要分析余《敲打乐》与《在冷战的年代》诗集收录的诗；马来西亚籍的张笔傲论析散文集里前五篇的音乐性与其他文学评论观点，〈听听那冷雨〉影响了陈蝶与辛金顺
276 期	余光中专辑：余光中诗〈白玉苦瓜——故宫博物馆所藏〉、黄维樑：〈诗：不朽之盛事，析余光中《白玉苦瓜》并试论诗人之成就〉、李有成：〈余光中诗里的火焰意象〉、张瑞星：〈蟋蟀与机关枪的岁月——读余光中近作二首〉	1976	《白玉苦瓜》诗集为余光中回归中国古典历史文化的“中国性—现代主义”书写；余光中的火焰意象影响了温任平与刘贵德现代诗意象书写
292 期	余光中诗：〈杜甫：秋兴八首〉	1977	余光中为杜甫造像，“中国性—现代主义”

			/新古典主义诗风，影响马华诗人如骆耀庭等人
302 期	〈楼高灯亦愁——序方娥真的〈娥眉赋〉〉（笔者按：余光中为方写序）	1978	由于余光中的加持与赞誉，方娥真得以进入台湾籍作家行列，被余定调为“婉约派”作家
337 期	余光中文学评论：〈诗与散文〉、谢川成〈现代屈原的悲剧——论温任平诗中航行意象与流放意识〉	1981	谢的论文中有多处引用余光中的诗句和诗学观点
351 期	〈蕉风人物：余光中〉：蔡桐整理〈访余光中〉、诗歌〈火浴〉、蔡桐辑：〈余光中：心灵的探索——余光中的诗观/余光中的写诗经验/论情诗/余光中谈散文/余光中谈文学批评〉、张媚儿：〈双手缪思〉、余光中：〈现代诗的新动向〉、〈余光中散文摘录〉	1982	余光中第一次来马
424 期	〈风，也听，沙，也听——记余光中来马大中文系一席谈〉	1989	余光中第二次来马，于马大讲堂谈诗文，并强

			调现代主义书写之余， 余勉励马华文学作为 “边缘文学” （Marginal Literature） “某种时刻写实还是需要的，一方面中国文学的传统可以吸收，另一方面还是要把时代，把社会写写到作品去，这样子边缘文学才能够有价值”，出了“了不起”的作家，就能解决“主流文学”与“边缘文学”之争论
--	--	--	--

究其实，早在上表的《蕉风》141期之前，余光中已经“在”《蕉风》于1959年出版蕉风文丛新诗选之《美的V形》，该诗选集收录收录了台湾彼时业已成名的现代诗人如余光中、周梦蝶、杨牧、罗门等诗人作品。诗选集收录了余光中的诗歌〈毛玻璃处〉。我们知道，〈毛玻璃处〉收录于余氏《万圣节》诗集，审视余光中创作各时期的特征，如果说《钟乳石》诗文为余光中走向现代主义，那么《万圣节》诗文则为余光中的艺术手法更趋向现代主义文学思维与语言文字技法。

若我们检视上表的时间维度，余光中“在”《蕉风》大约始于20世纪60年初至80年代末；有关余诗文的评论则在余文本刊载后约10年后出现，随后，“中国性”的“五陵少年”：余光中以及其诗文与评论，大量地被《蕉风》作为中介推广，进入彼时马华年轻的现代主义写手的眼帘。《蕉风》刊载有关余光中的“广义现代主义”的评析论文，大大地提高了马华年轻写手汲取余“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”的文学评论观点、诗文书写技巧之形式与内容。

第四节 余光中的“广义现代主义”文学评论、散文及诗歌文本对马华作家的影响初探

王尔德（Wilde Oscar）尝言：“每一个门徒都会从大师身上拿走一点东西”；马尔罗（Malraux）亦说：“每一个年轻人的心都是一块墓地，上边铭刻着一千位已故艺术家的姓名”（布鲁姆，1990：4-25）。职是，余光中对于受其影响的部分马华作家而言，余氏犹如上文的“大师”与“艺术家”，余光中的文学评论与文本对马华作家影响极深。笔者举有“本地的余光中”称号的温任平为例加以说明。温任平曾写下如下两段文字：

第一段写道：“……六十年代末跨入七十年代，在诗与散文对我启迪最大的是余光中与叶珊，……余光中的《左手的缪思》、《逍遥游》使我有缘略窥文学

评论的门径。……余先生距理反驳之余，处处流露他的博学，……文字的机智，对二十多岁的我冲击甚大。……”（温任平，2005：154）

第二段写道：“……中国古典文学修养深湛的……余光中能从不同视角看文学……”（温任平，2005：155）

上述文段说明了余光中于文学评论、散文与现代诗三方面对温任平深刻的影响。

笔者于第一章，提及了谢川成写于1982年4月22日的评论，细腻地指出余光中高度艺术性的修辞技巧对文坛。谢说明了余光中对“马华文坛”产生深远影响。谢认为，余光中的文学修辞技巧诸如双声、叠韵、内韵、脚韵、倒装、顶真、对比、反讽、比喻、象征、拟声、拟人、拟物、双关语、矛盾语、对偶句、待续句，以致各种特殊语气和语势的运用影响马华作家写作技巧。谢文里的“文坛”当然包括了马华文坛。

在马华现代主义文学运动方面，马华现代主义的“星座诗社”与“天狼星”诗社的取名，似乎与余光中的现代诗“星空”书写联想有关。余光中的文学运动、诗文的“星空”意象象征以及他的名诗〈天狼星〉的“天狼星星座”意象所承载的意义，给予马华作家诸多诗性“星空联想”。1950年8月6日，余光中写下〈沉思〉，将星星与中外诗人结合，形成一个文学星空。诗的第三段诗句写道：

沉思

——南海舟中望星有感

.....

最高的星星莫非是李白？

最亮的星星一定是雪莱！

最远的那颗恐怕是济慈，

最怪的那颗可是柯立治？

.....（余光中，1990：8）

此诗里的星星意象的意涵和联想一如由余光中等人创办的蓝星诗社之“蓝星”社名的意涵和联想，给予部分马华诗人群，或在结社的文学活动，或在诗文创写上，诸多诗想和启发。在文学评论方面，笔者撰写本论文过程时，走访了西马“天狼星诗社”的温任平、黄昏星、谢川成，以及东马“星座诗社”刘贵德和沈庆旺等人时；他们都不约而同地指出余光中《掌上雨》有关新诗的论述，对他们个人乃至诗社成员的文学修练上，巨大影响。确切来说，余《掌上雨》共分二辑，第一辑共十一篇论文，为一般性的论诗文学，第二辑也是十一篇，乃是有关新诗论战的论文。书中唯独〈诗人与天文〉一文没有注明写作日期，依文献资料，余当写于1959年到1963年之间。其他诸篇论文乃余写于1959年至1963年间；余彼时时值30岁出头，创作力旺盛。辑内的一十一篇文学评论文章计有：〈论半票读者的文学〉、〈论意象〉、〈论明朗〉、〈论诗情〉、〈论抄袭〉、〈现代诗的节奏〉、〈谈新诗的语言〉、〈释一首现代诗〉、〈从一首唐诗谈起〉、〈诗人与天文〉及〈我的写作经验〉；此十一篇均为深入浅出的“余式评论文笔”，较易让彼时的马华年青作家，掌握现代主

义以及逐渐成形的“广义现代主义”的现代诗理论与现代诗或者广义的文学创作手法。

余氏其他有关“星星”意象的文章也见其〈吊济慈——济慈逝世百三十二周年纪念〉一文。文中，余以彗星来比拟济慈璀璨的文学书写历程。至于余的名诗〈天狼星〉则以“天狼星星座意象”所象征的破坏力量，来抒余发彼时“自己烧亮自己”的心志，呈露对台湾现代诗和现代文学运动的困境之余，诗句也借助“天狼星”的力量，预示自身的对台湾现代诗和现代文学运动的困境之自省、反思及突破。（陈芳明，1979：311）除了以“天狼星”星座命名本身的诗集外，余光中也与覃子豪、夏菁等人组成“蓝星诗社”。“蓝星诗社”的结社目标乃制衡纪弦“横的移植”主张以及摒弃“主情”，以“主知”为主的创作原则。因此，“蓝星诗社”诗人群汲取现代主义文学观中较为温和的观点，又揉合中国大陆较抒情的“新月派”风格²⁸。纪弦的“现代派”、余光中为首的1954年“蓝星”、以及洛夫、张默、痖弦的1954年“创世纪”台湾现代诗三大诗社，彼此“抗衡”、“调整”并统领了台湾20世纪50和60年代的现代主义现代诗运动。²⁹（洪子诚、刘登翰，2005：306-315）

必须说明的是，在西马成立于1971年，倡导现代主义诗风的天狼星诗社；比天狼星诗社早1年的1970年成立的东马砂拉越现代主义星座诗社，这二个诗

²⁸ 新月派梁实秋为余光中文学导师与恩师。梁不遗余力地提携余赴美留学，并回台任教国立台湾师范大学英语系。

²⁹ 亦见罗青：〈银山拍浪的气象，战后的台湾新诗（1946-1980）〉，《诗的风向球》（1994），台北：尔雅出版社，页147-170。

社的社名、现代主义文学思维与语言文字技艺，以及现代文学的评论观点无不受到余光中“星座”意象与意涵的影响。³⁰

在散文创作方面，旅台学者陈大为曾指出：“余光中在散文理论上的建构与创作实践，对温任平、温瑞安、何启良等人的影响非常巨大，特别在中国意象和叙述氛围的运用，以及将诗化的语言和思维灌注到散文里去；其次是叶珊散文那种高度抒情且微物叙事的技巧，对思采等人的影响，都是众所周知的。在这些马华作家的言谈中，常常出现对余、叶二人的景仰与仿效之心。”³¹（陈大为，2009）此外，陈也指出余光中化用了中国古典文学的养分，被温瑞安吸收到其文学书写，激化成纯粹的中国（文化）意识。（陈大为，2009：57-58）至于更深一层的论述，则见同样旅台的学者黄锦树所言之“内在中国”³²（黄锦树，1998）以及所谓的“中国性的现代主义”书写的文化符码的论点。另一位

³⁰ 笔者于2010年5月13日早上8:30-10:00于马来亚大学的文学院教师办公室访问天狼星最后一任社长谢川成高级讲师，他否认天狼星诗社的命名取自余《天狼星》，他谓当时诗社拟用二个名字取社名：“天狼星”、“黄昏星”；“黄昏星”已被李宗舜用为其创作笔名，故最终选用天狼星为社名。谢亦称余〈天狼星〉一诗于1976年初出版，马来西亚天狼星诗社早于1971年成立，故不可能受余的影响。笔者于2011年5月27日早上10:30-4:00在吉隆坡访谈温任平先生，他也持谢相同的观点。他谓天狼星诗社的命名没和余光中的〈天狼星〉关联。但笔者私以为，余〈天狼星〉旧稿早于1961年在台湾的《现代文学》发表，西马的创社成员如温任平、温瑞安、李宗舜等人不可能没有读过/接触《天狼星》旧稿和有关余〈天狼星〉的诗歌文本与评论。另一方面，当笔者向李宗舜、谢川成问及命名由来，他们不约而同以余光中创作〈天狼星〉新、旧两稿关于天狼星定义及创作主旨的破坏的力量观点解释创社缘由。基此，笔者认为，天狼星诗社的命名还是受到余〈天狼星〉旧稿直接，或者至少间接的影响。天狼星诗社在马来西亚现代文学运动的垦拓精神也与余《天狼星》为台湾现代诗开疆僻土精神大致相同。笔者2013年11月24-27日到东马砂拉越采访星座诗社前任社长刘贵德，刘坦承诗社的命名启发自余光中等人创办的“蓝星诗社”。

³¹ 见陈大为（2009年），收录于《马华散文史纵论》（1957—2007）当中的〈跨领域思考与多元文类渗透（1967-1975）〉一文的注释9。

³² 详见黄锦树（2009），〈神州：文化乡愁与内在中国〉，见《马华文学与中国性》，台北：元尊文化有限公司，页219-298。

旅台学者锺怡雯论述了马华部分作家透过文本建构的“中国图像”³³（锺怡雯, 2001）。

在上述三家的论述基础上，笔者以为，温瑞安以及方娥真等人对中国的想像不仅是出自对“古典中国”的借鉴，也一并移植强烈“中国性”诗人余光中了的“中国性”情结或者“中国”意识的诸多“中国性”元素。马华部分“中国性”作家群书写“中国图像”背后的意蕴，明显是一种以余光中书写文本为“中国性”中介，被强加移植的记忆与感伤。因此，本论文讨论的部分马华作家之文本对中国的记忆，其实转化至从中国大陆流寓至台湾孤岛余光中的“中国性”记忆。故在一定的意义上，除了是对祖辈的中国原乡之感伤外，本文的部分马华作家文本里的“中国图像”、中国情结以及中国意识的中国性元素，乃转化自还没解禁前，在台湾生活的余光中之想归乡，又归乡不得的伤怀。余光中这些伤怀记忆和感伤，被温瑞安、天狼星诗社、神州诗社作家群、何启良以及辛金顺等人移植在自身文本中，成为遥想祖辈真实经历后，化为自身的“伪”流落经历与离散强烈感怀。我们可从温瑞安的〈龙哭千里〉的文句解读出移植并复制自余光中的记忆与感怀之感伤书写：

那天你还没把余光中的〈万里长城〉读完，混身血液已沸腾……脑海中现出的是巍峨无比，你一生都无能攀及的那象征着龙族的光荣底长城。（温瑞安，1977:17）

³³详见锺怡雯(2001)：《亚洲华文散文的中国图像 1949-1999》，台北：万卷楼图书股份有限公司，页 145-165；锺怡雯：《灵魂的经纬度：马华散文的雨林和心灵图景》，页 15-61。

何启良也和温、方等人一样，深受余光中的文学评论与文本影响。具体而言，余光中早期的诗文喜以“江南”、“莲”等意象入诗入散文，何以及部分马华作家也亦步亦趋地在文本中架构“莲的江南”于南洋的伪“中国性”想像。（锺怡雯，2009：98）何于1977年出版的诗集《刻背》中所用的词汇与余多有类似，甚至出现了直接挪用“吸纳”余文句的的创作现象。粗略统计，何吸纳与余类同的词汇计有：忧国、剑、中原、江湖、血、江南、扬眉、莲、壮士、蝴蝶、月等11项以上的词汇；这些词汇多以中国历史文化、典籍及古典文学时空为语境背景的用语。（锺怡雯，2009：97）何对余光中的“过度模仿”影响实例，难免引起论者的批评；譬如他模仿余光中〈听听那冷雨〉的大马版〈长雨〉，被部分学者如陈大为认为是“从语法、意象，到典故的运用，全都是盲目因袭”的吸纳现象。（陈大为，2009：43）

此外，诚如黄锦树所言，我们可从马华天狼星诗社以及台北神州诗社的结社活动文献看出，诗社社员似乎均视余光中为他们的文学英雄与精神导师。我们可以从以下六段诗社成员的记叙文字论证之。第一段例证为温瑞安于1984年在《南洋商报·星期副刊》的〈广角镜〉写下的文句：

我早年的作品，深受余光中影响。我也写过一些文章，评析他的作品。余光中可说是我70至80年间最崇拜的作家之一。（我喜欢的作家不多，崇拜的更少，至于能历十年而不衰者，更是少之又少。）我不但自己喜爱他的作品甚至不惜千方百计，包括藉抄录、借阅、朗诵、撰文的方式来影响我朋友也喜欢他。早期的《绿洲诗刊》，也出版过〈余光中专号〉。而我决定赴台深造，余先生也鼓励有

加——他曾修书一封给当时驻大马的台湾领事先生，推荐我的才学，希望他给予保送上的方便。已是十多年前的事，但我铭刻在心，永不能忘。（温瑞安，1984：22）

第二段的文字记录为方娥真留学台湾前，记下了诗社在马来西亚山上的文学聚会情景。方写道：

“唱完歌，他们又冲到远远的前头，一面唤我们的名字一面对话。他们玩打电话的游戏，一面‘喂’一面说：‘嗨嗨，请问您是余光中先生吗？听说您最近从美国回来，现在正要来马来西亚环游，并且拜访我们的诗社。嗨！余先生，我们诗社全部人正在金马仑高原上打电话给您。什么？您已经来到高原上准备会见我们吗？啊哈，欢迎您，我们全体等待迎接您。好！待会见。’一面打一面自说自答地讲个不停”。（方娥真，1978：34）

第三段记录文字为方因政治叛乱罪名，被台湾当局羁押时于牢房写下〈无枉此生〉。〈无枉此生〉记叙了余光中的提携之情：“记忆中，我在台湾从未受过挫折。第一件一帆风顺的事我寄了三首现代诗给余光中，当时他跟本完全不认识我。我连一点名气也没有，但他看了我的诗之后，却在回信中对我的诗作了详尽的评述和鼓励。他还替我把诗投给《蓝星诗刊》，余老师使我在台湾文坛有一个好的开始。……。”（方娥真，2007：99）

第四段为温瑞安散文〈长信〉里的记叙，温写道：“我记得我们一起念余光中的〈万里长城〉，您寄给我，我读了，那时下着大雨，我骑脚踏车去找他们。他们一个读了，传给另一个，“黄昏星大厦”里的人传完了，便分头出去，传给其他的人看。雨停时，全城我们的人都读完了。我们现在所做的工作，也是把一个棒子传下去而已，既然传到我们手上，我们就努力把它跑好，以最快的速度，最安全的方法，送到下一个接棒人的手上。”（温瑞安，1978：64）。与上述第四段的文字类似的记叙有：“有次家兄寄有一篇余光中的〈万里长城〉，我深感那长城的屈辱、愤怒与痛楚，是日狂风暴雨，我骑脚踏车送到黄昏星那儿，也冒雨拿给周清啸读，周清啸读了之后，即刻交给蓝启元……如此一人一人传递下去，一个午间，就把美罗区方圆十里之内十余位志同道合的朋友都传遍了。”（温瑞安，1978:154）〈万里长城〉为余光中的散文名篇，这两段文字显示余光中的诗歌与文学评论已在马华天狼星诗社、神州诗社社员流传争读的情况。

第五段记叙为周清啸的文字记录：“记得初上高二时，和大哥、黄昏星同班。大哥鼓励我们创作。那时，我对黄昏星还很看不顺眼，一下课他就捧着余光中的诗集脸向石墙来读，我要和他斗，暗忖：你既然读起诗来，那我也可以读。便向温大哥借了余光中的另一本诗集，虽然看不懂，仍是假作认真地一页页读下去。过几日，在班上听见大哥赞赏黄昏星，不得了，原来他写了一首诗〈黄泥道〉。我听了很不以为然。当晚大哥、雁平和我去找余云天时，还一直称赞黄昏星，当时心中有些不平，想到以黄昏星之才也能写诗，那我也可以写的。回去写下生平第一首诗。”³⁴（周清啸，1978:165）

³⁴收录于神州编辑群（1978），《风起长城远》，台北：故乡出版社，页165。

而第六段的例证则为天狼星诗社社长温任平论述其走上文学之路的文字：

“……六十年末跨入七十年代，在诗与散文对我启迪最大的是余光中与叶珊，在文学评论方面李英豪的《批评的视觉》、姚一苇的《艺术的奥秘》、余光中的《左手的缪斯》、《逍遥游》使我有缘略窥文学评论的门径。余光中那时的好些评论是针对言曦等人对现代诗的恶评与误读作出的回应。余先生据理驳斥之余，处处流露他的博学、睿见与文字的机智，对我二十多岁冲击甚大。……”

³⁵(温任平, 2005:154-155)

如本章第一节所述，余光中诗歌风格多变繁复外，其现代散文亦可做如是观之；余为台湾现代主义、“广义现代主义”文学评论观、现代诗以及现代散文的“革新者”。余氏的文学书写历程可被视为英美“现代主义”在台湾本土“现代文学”的本土化“思索、尝试以及实践”。如第一节所述，余氏的“广义现代主义”文学评论观点和现代诗创作历程诗风的流变，大致可粗分五个流变：“格律时期——西化实验时期——虚无时期——新古典时期——民族写实时期”；其散文亦以汲取古典传统并兼容了现代元素，感性与知性，幽默与庄重见长，对于散文文体的容量与文字篇章的弹性、密度与质料等尝试和革新的书写实践，对前述马华文学评论学者、现代诗及散文作家产生巨大影响。

为了建构本文第三、四以及五章的论述基础，笔者于本章先尝试以下列六点来论说余光中的文本如何影响前述马华作家的显性轨迹：

³⁵收录于张永修、林春美主编（2005），《我的文学路》，吉隆坡：嘉阳出版社，页 154—155。

第一点，在语言文字表现的技艺上，余光中给予马华作家之“异言中文”有关中国文字：相对“标准”中文、华文以及汉语的“修练”范式。³⁶余有效地把握中国文字特有的形、音及义的基本特点，并又能将中国文字符号与意义之正、反、合进行辩证对比，扭曲文字，再造之余，又能封存中国文字固有的信息。因此，余光中的文学书面语既能出入古典传统与现代之间，又以“滚动”、“跳跃”、“断裂”、“接轨”形式进行最大限度的书写形式实验与实践。（陈芳明，2011：435）

第二点，余光中对中华民族核心文化的探索，给予马华作家诸多“中国性”联想。正如笔者在绪论所言，余光中和具有“中国性”、中国情结以及中国意识的马华作家共同拥有相同的中华文化传统。故余光中对“古典中国”反映的书写文本不仅体现在古诗句、文言典故的运用，还涵盖了中华民族的文化、哲学思想、神话、传说、历史材料、笔记及民俗谚语等“文化”讯息。例如，余〈艺术创作与间接经验〉一文所指出历史题材与传说引领了本身以“荆轲”、“王昭君”、“史可法”、“夸父”、“后羿”等古典神话、历史、文化人物入诗。（余光中，2000：81）另，他的〈自豪与自幸——我的国文启蒙〉叙述了他专研古典文化的诗学路径：

我一直认为，不读旧小说难谓中国的读书人。“高眉”（high-brow）的古典文学固然是在诗文与史哲，但“低眉”（low-brow）的旧小说与民谣、地方戏之类，却为市井与江湖的文化所寄，上至骚人墨客，下至走卒贩夫，广为雅俗共赏。身为中国人而不识关公、包公、武松、薛仁贵、孙悟空、林黛玉，是不可思议的。如

³⁶ 笔者于2010年4月21日访视槟城马华诗人方昂，方谓余光中的文字与文句为其学习汉字与句型，乃至创作文句的“最佳”范本。

果说庄、骚、李、杜、韩、柳、欧、苏是古典之范，则西游、水浒、三国、红楼正是民族之根，有如圆规，缺其一必难成其圆。（余光中，1998:158-159）

若我们审视余光中现代文本，我们当可以发现其中众多的“中华”神话人物如“盘古”、“嫫祖”、“后羿”、“燧人氏”、“大禹”、“共工”、“女娲”、“夸父”、“桓景”、“费长房”、“女郎”、“织女”等神话人物，“他们”频繁出现在余氏的“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”书写文本。譬如说，余的类“新古典主义”诗集《莲的联想》主要的倾诉对象人物为“甄甄”与“宓宓”。他们均出自中国古代传说，宓妃为伏羲氏的女儿，溺于洛水，此后成为洛神；甄氏则为甄逸的女儿，与曹植相恋却被迫嫁于曹丕，后被裁死，曹丕将她的遗物玉缕金带枕送给曹植，曹植经洛水，夜里梦见甄氏，于是作〈感甄赋〉，魏明帝改为〈洛神赋〉。

第三点，余光中常以古诗人入诗；其诗文文本追慕众多古诗人，常以屈原、陶潜、李白、杜甫、韩愈、李贺、李商隐、苏轼、辛弃疾等古诗人入诗；或追慕，或藉古诗人来浇奠心中块垒。笔者以为，余氏中年之前的文本，比较偏重对杜牧与姜白石的感发；中年之后，则偏重对李白、杜甫、李清照等人的感思与怀想。其经典诗集《莲的联想》除了屡屡提到周邦彦、姜白石的咏荷诗外，李清照、杜牧、李商隐、曹植、张九龄、李白等古诗人的诗句也逸入〈莲的联想〉的文句。笔者举余光中写于1969年的〈忘川〉为例以资论证：

纵河是拉链也拉不拢两岸

纵这边是鸬鹚鸣叫那边的鸬鹚

做了眼眸就不能不安慰暮色

地平线一拉响

就牵起青山一列列的青山

犹鹧鸪啼啭郁孤台的啼啭（余光中，2006：243）

这首诗的景象与情怀皆出自辛弃疾的〈菩萨蛮·书江西造口壁〉，该原词如下：

郁孤台下清江水，

中间多少行人泪。

西北望长安，

可怜无数山。

青山遮不住，

毕竟江流去。

江晚正愁余，

山深闻鹧鸪。（辛弃疾，1979：188）

诗评家叶嘉莹尝细腻地指出辛弃疾的长调：“不是分开写的，（按，指写景、写情二者），整个都是结合在一起的，不管是自然界的景物，古典典故的事项都跟他的整个思想感情完全融会贯通在一起”，在艺术上的形式表现为“盘旋”、“激荡”的形式，句读虽断，语气却不断。（叶嘉莹，2000：490-

518) 因此, 余也以同样的技法浇淀心中, 中台海峡两岸分离的政治现实“嘀咕”之喟叹。

第四点, 余光中的文学理论集《掌上雨》对马华文学“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”文学评论观点与诗文书写的影响甚巨。私以为, 《掌上雨》堪称为马华“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”作家的实际操作使用手册。笔者甚至认为, 《掌上雨》似乎奠定了马华“余光中式”的“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”文学评论观点与创作最重要的基石。正如前述, 每每笔者与作家进行访谈, 或是阅读所收集的马华资料时, 作家均提及《掌上雨》对他们实际创作与掌握现代诗理论等有非常大的助益。笔者仅举“马华”著名女诗人淡莹为例说明之。淡莹于 2010 年 7 月 18 日至 21 日随其担任拉曼大学中文系校外考委的夫婿王润华教授至拉曼大学中文系视察, 期间, 笔者与淡莹访谈时, 她提及《掌上雨》有关论新诗节奏的观点, 对她的新诗创作有很大影响与启发。另一马华作家杨百合(原名杨鸿仪)也提及《掌上雨》并深受当中的诗歌创作方式影响。杨百合写道:“那时去函香港购得余光中先生著的《掌上雨》, 记得趁车, 从金马伦高原下平原的旅途中, 手执该书, 读个不停。从该书中获得许多对现代诗的见识, 于是也开始学写现代诗”(张树林, 1976:155)。又, 在 2009 年至 2011 年间, 接受笔者访谈的马华作家诸如温任平、李宗舜、何启良、沈穿心、谢川成、方昂、刘贵德(方秉达)以及沈庆旺等, 都不约而同地提及《掌上雨》对他们的文学评论与创作的启发。本论文第三章与第五章有关于刘贵德的论述即为笔者刘的现代诗文本, 结合余光中《掌上雨》对他的影响

的论文。（李树枝，2012:101-138）马华年轻一辈的文学评论者如张光达与刘育龙等，亦向笔者讲述了《掌上雨》给予他们的启发。³⁷《掌上雨》堪为马华“余光中式”“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”作家的实际创作手册。换言之，在一定的意义上，《掌上雨》影响了马华整“两代”的文学评论家或是作者。笔者“两代”的定义是以温任平等人为第一代作家，而如温的弟子谢川成、张树林等较年轻一代为第二代作家。

笔者在本文段概述余光中《掌上雨》的核心内容以作为本论文第三章至结语的铺垫。《掌上雨》收录的论文除了论及现代诗创作理论与实际外，余也提出现代诗接通中国古典文学传统资源的创作主张，并辅以其实际作品论证其观点。我们若检视余光中的创作历程，余迂回地从现代主义折返类新古典主义的“广义现代主义”的创作路径。换句话说，1950年以前的余光中极力维护“英美现代主义”；在台湾的新诗论战时期，他大力为文辩驳邱言曦等传统派论者的言论，极力维护现代主义现代诗的地位。我们可从其诗集《五陵少年》的前半部诗歌文本皆带有反叛传统的意向。一直到他完成了长诗〈天狼星〉，他始惊觉“狭义”的现代主义文学的“晦涩”与“虚无”等弊端，于是，余站在推广现代诗运动和读者理解的立场，开始反思“狭义”现代主义作品的“晦涩”与“虚无”等的弊病。他接着发表了一系列反思“狭义”现代主义弊端的诗论。余的诗集《莲的联想》与《五陵少年》的后半部的作品正是其反思狭义现代主义中虚无精神的实际作品。《掌上雨》第一辑的一般性论诗文字与第二辑

³⁷ 由许文荣与孙彦庄主持的“大专院校马华文学教程”学术讨论会，2010年1月10日，假八打灵 Armada Hotel，笔者与张光达与刘育龙访谈，他们提及了《掌上雨》对他们的影响甚巨。

的新诗论战的文字：第一辑的〈论意象〉、〈论明朗〉、〈论诗情〉、〈现代诗的节奏〉、〈谈新诗的语言〉、〈释一首现代诗〉、〈诗人与天文〉及〈我的写作经验〉8篇；第二辑的〈文化沙漠中多刺的仙人掌〉、〈新诗与传统〉、〈摸象与画虎〉、〈摸象与扞蚤〉、〈幼稚的“现代病”〉、〈再见，虚无〉、〈现代诗：读者与作者〉、〈从古典诗到现代诗〉给予前述马华作家重大的影响。笔者抽取第二辑中的一些句子如：“不错，我们反叛传统，可是反叛只是最高度的学习，我们对于传统仍保留相当的敬意。”（余光中，1989：112）、“新诗是反传统的，但不准备，而事实上也未与传统脱节；新诗应该大量吸收西洋的影响，但其结果仍是中国人写的新诗。”为例，（余光中，1989：123）它们说明了余光中的融贯古今、中外文学资源的“广义现代主义”文学评论的主张。这些融汇古今、中西的“广义现代主义”，在《掌上雨》得到明确的论述，并辅以例子说明，让前述马华作家迅速获得掌握余光中“广义现代主义”的文学理论与语言文字的实践操作手法。

第五点，承上文观点，笔者认为余的“广义现代主义”的现代诗创作成了马华“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”作家群吸收的范式之一。其长诗〈天狼星〉及诗集《天狼星》，《五陵年少》、《莲的联想》、《敲打乐》、《在冷战的年代》、《白玉苦瓜》等诗集可说是影响前述马华作家尤深。我们知道，〈天狼星〉完稿于《五陵年少》与《莲的联想》两本诗集之间，也就是1960年至1963年间。〈天狼星〉原稿发表在1961年《现代文学》第8期，而修订后的〈天狼星〉新稿收录《天狼星》诗集并于1976年出版。彼时的余光中正值年青气盛，他还没有抵达《莲的联想》时期，严肃认真地检视中国文化/文学传统。〈天狼星〉诗句具有强烈的现代主义精神，西化的倾向；

余犹豫不决、矛盾思绪溢出诗句，事实上，文本也暗含了余光中“考虑”回归中国文学传统的倾向。德国诗人杜纳德于1964年出版《莲的联想》的德译本总结了余光中的《莲的联想》文本的特点，他认为余光中的诗：“……上承中国古典和英国浪漫派诗风，与三十年代中国现代抒情诗相连，并接受美国现代文学的启发，纳古典与现代，深广透达，融汇了多种文化，而不离其宗。……”

（黄维樑编，1986：48）。余光中的诗学追求古典性与现代性的融合，诗歌风格可说是是一种受过“现代”意识洗礼的“古典”，并且蕴涵深厚“古典”背景的“现代”诗学追求。（洪子诚，刘登翰，2005：324）《敲打乐》与《在冷战的年代》同时于1969年11月出版，这两部诗集充满了强烈的中国意识，进入了关注民族的写实时期。这两部诗集的诗句是余光中心灵的投射。余光中彼时身处20世纪超级大国——美国，作为一个留美的中国学生与敏感的中国知识份子，在对照富强的美国和耻辱的中国后，余在外国的土地上，独自承担自己国家的荣耀和耻辱。可以说，这两部诗集深刻表现了一名现代中国知识份子在民族情感上的反思，而这反思是极其痛苦的，因为它根植于中国近现代史惨痛的历史变局。上述两本诗集后，《白玉苦瓜》的民谣诗歌体式、《与永恒拔河》的中国情结也是前述马华作家汲取文学的范式。

第六点，除了现代诗理论与实际创作共参照外，余光中的现代革新散文也对马华作家的散文书写的形式与内容产生重大的影响。余氏于1963年出版的《左手的缪斯》、1965年《逍遥游》、1968《望乡的牧神》、1974年《听听那冷雨》及1977年《青青边愁》里的诸多散文名篇多为马华现代主义作家“吸收”。余光中现代革新散文创作呈现的多种独特文风，吸引马华作家多番学习

与模仿。中港台学者如黄维樑、黄国彬、孙玮芒、周泽雄、郑明嫻、何龙、雷锐、冯友军、陈义芝；马来西亚天狼星诸子如温任平、温瑞安、张笔傲、谢川成等文评家已经细致地梳理了余氏现代散文的形式与内容的革新及特色。诚如上一节所述，余光中的现代散文文体多变，风格独特，文字熔冶，语言创新。黄维樑尝以‘精’、‘新’、‘郁’、‘趣’、‘博’、‘丽’、‘豪’、‘雄’八个字评介余氏现代革新散文。其中，‘精’指文字精练，文思精妙深微；‘新’指文体与内容创新；‘郁’指情思沉郁与风格郁茂多变；‘趣’为幽默兼趣味；‘博’指文本里余氏的广博学问；‘丽’指余文隽语丽句，文笔兼具刚健壮丽及清丽柔美；‘豪’与‘雄’当指散文体势雄浑。（黄维樑编，1986:15—18）另，黄国彬以‘大品’概括余氏散文的部分特色：极大的笔势想像，‘奇特横放、天风海雨的想像’，超卓的写景技巧三个特色。³⁸在马华文学评论方面，温任平曾谈论余氏现代散文的革新形式；温瑞安谈论余氏现代革新散文的雄伟风格；谢川成则评〈山居〉的修辞及句式的特点。温氏兄弟与谢川成更以余的文学创作理论为准绳，评议马华散文作品的得失。张笔傲评介了余光中《听听那冷雨》散文的音乐性特征。私以为，余氏的才情、学问不易学，也不可能“全”学上；其现代散文革新理论和现代散文文本影响马华作家的维面，主要体现在修辞、句式、节奏三个技术形式层面。概言之，在余光中现代革新散文内容题材上，我们可以化约为“个人—国家—中国历史文化—中国神话—中国意识”的散文文思创作程式。它提供了前述马华作家对“政治中

³⁸ 有关黄国彬节录评论文见陈义芝主编(2002)，《新世纪散文家：余光中精选集》，台北：九歌出版社，页15—36。全文亦可见苏其康主编(1999)，《结网与诗风：余光中七十寿庆论文集》，台北：九歌出版社，页55—81。

国”、“历史中国”以及更宽广的“文化中国”诸多“中国性”想像之凭借与参照。

综合上述六点，余于现代诗与现代散文的“革新”的形式与内容，给予了前述马华作家书写的参照范式。余的“革新”意义在于尝试延续其对中国古典诗词曲、对中国 20 世纪初发展的现代诗以来之认知、反思及变革。事实上，他“心仪”的前辈早已尝试类似的“革新”。概略的说，“西化”的胡适与宋词的关系密切；另，新月派、象征派、现代派亦吸收了晚唐五代传统，直到最“现代化”的中国新诗现代派，我们也不难厘出一条它内藏的“中国古典精神的印记”。³⁹(李怡，2006:xiii)正从这意义来看，我们才能理解余的创作历程中“反传统”与“回归传统”的“浪子”的折返/反折现象，我们将以更开阔的文学视域，不会以文化保守主义的“非此即彼”之逻辑，责难余光中“反传统”，“服膺”西方文化霸权；亦不会以激进“横的移植”观点来诘问余的诗作不够现代主义的虚无和超现实。余光中迂回反传统、回归传统的折返/反折之创作历程让马华作家得到最大限度的理论资源、历史文化传统重认及语言文字

³⁹余光中自小学习了中国古典散文/美文、古典诗词、旧小说；大学入读“教会学校”南京金陵大学外文系并沉溺浪漫的英诗，开始翻译拜伦、雪莱诗歌。余光中虽就读外文系，但他仍然保持学习中国古典诗词，阅读范围从唐诗扩展到宋与五代词。对于新文学，他关注钱锺书《围城》、新月派诗歌、闻一多、卞之琳、冯至、郭沫若、臧克家等人的诗歌。从朱光潜到朱自清的诗论、闻一多到臧克家继承中国古诗意识、格调、格律、练字、音色、兴观群怨传统；冯至象征手法；郭沫若“女神式”比喻力量臧克家扩大朴实的写实风格；卞之琳的“在白话新体诗获得了一个巩固的立足点以后，它是无所顾虑地有意接通我国诗的长期传统，来利用年深久月，经过不断题裁变化而传下来的艺术遗产”，海峡两岸政治隔绝的“地理差”与余光中和上述诸家的“时间差”均无阻他们对余光中中西兼容的风格产生影响。余光中对古典诗风艺术形式的自觉也与其前辈相似。穆木天、冯乃超主张民族色彩；冯文炳指出新诗将是温庭筠、李商隐一派的发展。李金发也强调要调和中国古诗与西方诗歌之间的根本处。鉴于中西诗学本质不同，西方的“新古典主义”定义与中国现代诗的“新古典主义”必然也有异质性的不同点。论及余光中的“广义现代主义”及“新古典主义”的古典文学传统为：屈骚、魏晋唐宋诗词宋诗、《国风》《乐府》中国传统诗歌文化形态；散文方面为诸子散文、历史散文、美文。

系统。余光中经历的浪漫主义、现代主义（现代艺术：立体派、抽象派绘画/西洋音乐/虚无主义）及新古典主义（仿古描今）诗风；写实主义：中国历史文化探索、近代中国历史（近代中国屈辱史、革命、中华民国、五四运动、抗日、国共战争、海峡两岸分割）的观照；脱胎自古典诗词格律、中西民谣文体风格、中西语言炼字锻句的文字系统给予前述马华作家巨大的影响。

必须补充说明的是，前述马华作家并不是汲取了余外在形式的语言文字系统而已，他们也“重认”了中国语言文字所承载的文化传统；精确地说，他们吸收了余光中文本的“语言编码”与“文化编码”。笔者在下文结合“语言编码”与“文化编码”两项角度与上述六点的论述进行分析。余的“语言编码”与“文化编码”之所以能影响马华作家的四项因素在于：

一、“视界融合”⁴⁰（李怡，2006:3）：相对于马华现代诗或现代文学“未成型”的艺术形态而言，余光中业已成型且成熟的现代诗艺术形态，蕴藏了经余氏组装的丰富的历史文化和现当代中国现实的历史文化信息。对同文同种接收者与诠释者的前述马华作家而言，拥有相同历史与中国现实的信息的共性，并带着马华政治经济教育文化特定历史与现实信息，自然容易与被诠释的余光中作品完成了“视界融合”。同时，透过阅读较为自足，较为完整艺术形态的余光中文本，前述马华作家完成了自我/自我身份认同与诠释资源。

⁴⁰ 本段参考并运用中国学者李怡的评论观点。

二、民族文化心理的共同模子：余与“中国性”马华作家之民族文化心理，折射了深沉无意识的“共性”。诚如叶维廉所言：“文化及其产生的美感感受并不因外来的‘模子’而消失，许多时候，作者在表面上是接受了外来的形式、题材、思潮，但下意识中传统的美感范畴仍然左右着他对于外来‘模子’的取舍”。（叶维廉，1986：17）因此，无论余与马华作家多方参考不同西方文学思潮与技巧，中国古典诗歌传统在余的现代化历程留下深刻的痕迹，更遑论受余影响的马华文学文本。余光中的文本对中国古典诗歌传统显现、挪用、变异之“语言编码”与“文化编码”，充分地显示马华作家受余的显性影响意义。

三、从文化修辞学的角度：雷蒙德查普曼指出“文学作品通过特殊的语言手段达到预期的效果，这一点并不能使其脱离语言的共核”。（雷蒙德查普曼，1988：123）余光中与马华作家文本里的“共有”的词法、句法、章法、音韵等内在语言结构，必然受到汉语系统这“语言共核”影响与制约。余光中与马华作家文本古典诗歌修辞现象再现说明了古典文学的语言系统提供了可以汲取的语言库及变异的基础。在诗歌创作方面，屈骚、魏晋唐诗宋词、宋诗、《国风》《乐府》中国传统诗歌文化形态；在散文方面，诸子散文、历史散文、美文均为余与马华作家再现古典的底部语言深层结构。

四、在外部因素方面：观照影响前述马华作家的余光中的文学生成场域，有助于了解余光中对马华作家影响的外在运作机制。包裹台湾时间、空间、政经文教的时代背景；大陆共产文革政治的意识形态、台湾国民党复兴基地对东

南亚的侨教政策、美援台湾奖助学金经济政治文化的台湾精英分子留美、美国文化中心资助余光中出版新书、亚洲太平洋地区围堵共产势力；东南亚、马华《蕉风》文学杂志的浓厚美援色彩；文化与文学上对共产意识的工农兵现实主义抗拒；台湾现代主义作品；台湾政治环境反共；台湾复兴基地文化话语制高点；台湾文化复兴运动、；新古典诗风；中国/（中国）台湾文化正统；马华左派书籍；马台的反共政策；余光中的国民党“色彩”；蒋氏父子对台湾的“国家”文艺政策等中国/（中国）台湾历史与文学纠结的关键词均可成为余对前述马华作家影响事实的外在因素之论证注脚。具体而言，1950年，蒋经国任政治部主任的〈敬告文艺界人士书〉文艺到军中；1953年蒋中正总统〈民生主义育乐两篇补述〉总结大陆武力因素，台湾官方为了掌握社会民生建设外，亦要掌握知识分子，特别是文艺知识分子；1953年中国文艺协会公布〈中国文艺协会公约〉发扬民族精神致力救国文艺的宣言。1960年代中期的国家文艺政策第二个高峰为蒋介石在国民党1966年举办的“第一届文艺座谈”。蒋提及，“我们实行三民主义，就是要在中华文化的传统基础之上，建立一个伦理、民主、科学的现代化的社会和国家。所以今天文艺工作者的使命与路向，必须使民族文化与精神结合起来，以把握务本与革新精神的原则，而增其承先启后的责任。”、“同时，基于时代精神和革命任务的配合需要，更好促进文艺与武艺的结合。”（郑明娟，1994：33）这些文艺政策影响了余光中的创作与其作品流通到东南亚的机制外在条件。

笔者将在接下来的各章节举例，分别详加举例论述以上六项余光中吸引马华作家的诗文特征以及“语言编码”与“文化编码”四项契合点。易言之，除了最普遍意义的现代主义文学评论（其实蕴含了余式“广义现代主义”与

“中国性—现代主义”文学创作理论)外,潜藏在余光中文本“政治中国”、“历史中国”及“文化中国”烙印深深地影响“中国性—现代主义”马华作家。受余影响的马华作家“吸收”了余光中文本里的中国古典诗歌、中国典故、中国名胜山水、中国古建筑、中国名人、中国艺术等物质乃至非物质总和凝成的“中国性”/“中华性”的“政治中国”、“历史中国”乃至“文化中国”;他们“吸收”的凭藉:余光中的“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”文学评论与诗文书写建构了前述马华作家所依附的“文学评论”与“诗文”系统。

第五节 马华文学与中国性、“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”书写

“中国性”、“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”为本文研究的四个重要的关键词。故,笔者接下来的论述将进一步阐述之。马华文学的内在“中国性”早在文评家探讨马华文学的“中国性”之前,就自然地,因着种族、语言、文化等自然与文化因素潜伏在马华文学的文本里。中国大陆学者朱文斌本分析东南亚诗坛概况,大抵与马华诗坛有关。朱认为东南亚诗坛的三个时段与“中国性”产生复杂连接。这三个时段为:

(一)、20世纪20年代初至50年代初;(二)、50年代初至80年代初;

（三）80年代。这三个时段初中国性“复杂暧昧”的呈现方式。⁴¹（朱文斌，2004：57-60）首先，笔者阐述“中国性”的疆界乃因本文的马华文学的“中国性”或“中华性”定义必须确立其疆界。学者如王赓武、周蕾、吴燕和（David Yen-ho Wu）、洪美恩（Ien Ang）、陈奕麟（Allen Chung）对中国性的考察，发展与确立论述都取得突破。⁴²取“中国性”而非“中华性”的翻译乃“中国性”为马华评论学界惯用的术语。其实，“中国性”（Chineseness）的英文翻译似乎是文化上的指涉多于政治性的隐喻。笔者以为“中华性”的翻译较贴合文化内涵的指涉。朱崇科曾指出马华文学与中国性的复杂联系；朱认为“毋尝言，‘马华文学自始至终纠缠了复杂的中国性，不管这种纠缠在还原到当时的历史情境中时，其性向是一种必然抑或偶然’”⁴³（朱崇科，2004:304），因此，马华文学的“中国性”在马来西亚独立以前的马华文学“史”前已经非常明显。独立后马来西亚的马华文学“史后”马华文学语境，将中国性和现代主义的现代性初次聚焦又相结合的论述当以黄锦树的研究成果最为丰硕。依据周蕾以后殖民香港论述来消解香港的“中华性”的思路，周蕾指出香港如要自我

⁴¹ 朱文斌也以“中国性”论述东南亚诗歌与“中国性”的谱系关系。普遍上，朱和其他中国大陆学者，大多皆以中国文化本位角度切入，研究所谓的海外华文文学。笔者以为，朱等人的“中国性”观点，较缺乏马华“本土性”以及“主题性”的考量。

⁴² 众学者的论述详见 Gungwu, W. (1991). *The Chineseness of China Overseas*, Hong Kong, New York: Oxford University Press ; David Yen-ho, W. (1991) *The Construction of Chinese and Non-Chinese Identities*, 120(2), 159-179; Ien, A. *On Not Speaking Chinese*, *New Formations*, 24(Winter 1994), 1-18; Allen, C. (1996) *Fuck Chineseness :On the Ambiguities of Ethnicity as Culture as Identity*, *Boundary 2*, 23 (2) , 111-138; Rey, C.(2000) *Introduction :On Chineseness as Theoretical Problem*. In Rey C. (Eds), *Modern Chinese Literary and Cultural Studies I the Age of Theory :Rethinking a Field* (pp.1-25), Durham & London: Duke UP ; 朱耀伟(2001),〈谁的“中国性”？一九十年代两岸三地的后殖民研究〉，《香港社会科学学报》，2001年春/夏季号第19期，页135-158。以上资料整理自朱崇科(2004)，《本土性的纠葛：边缘放逐·“南洋”虚构本土性》，台北：唐山出版社，页241-242。

⁴³ 收录于《本土性的纠葛：边缘放逐·“南洋”虚构·本土性》，台北：唐山出版社，页304。

建构，书写本身的历史的话，那么香港/香港人必须摆脱英国与中国的历史成规。周以为，“中华性”是香港主体性建构敌对的他者。⁴⁴

黄锦树尝言“中国性”为一“西而不化”的名词，如将之翻译成平庸的“中国特性”，在性别论述为主流的当代（90年代），读不出“差异”的趣味。（黄锦树，1998:41）黄锦树似乎与周蕾一样，以“去中国性”（de-Chineseness）来建构马华文学的主体性与创造性。姑不论黄锦树如何忧虑“中国性”会蚕食马华文学的主体性建构，他在1996年的《马华文学：内在中国、语言与文学史》与1998年的《马华文学与中国性》勾勒了中国性与汉字符码、文化或文学的限度、“中国性—现代主义”与西方正统现代主义背景下三组层面内在联系。在勾勒中国性与汉字符码两个层面，他界定“中国性”为中国特性、中国特质及中国本色。就文字与语言两个方面，他认为文字是文化中最顽固的一环。文字有双重功能：（1）阅读中文典籍的可能，进入中国性典藏的宝库；（2）藉由文字进行文化生产，如马华文学，让中文经验崭新的历史实在。然而，除了运用中文这一点之外，马华文学其实和传统中华文化是不相容的，除非马华文学存在的目的仅仅是为了保存中文，是为了保存纯粹的中文而复制古老中国的感性和美学意趣，以大马的条件那更不可能。’（黄锦树，

⁴⁴ 周蕾在《写在家国以外》页36认为：“不论香港人怎样去牺牲一切去热爱‘祖国’，在必要时，他们仍然可以被批为‘不爱国’，不是‘十足’的‘中国人’。……‘中华性’的泉源，正是一种根深蒂固的血盟（Bonding）情感造成的暴力。这是一种即使冒着被社会梳理的风险，漂泊离散的知识份子仍必须抵制的暴力。因此，《写在家国以外》其中的目的，就是放弃（unlearn）那种作为终极所指的，对诸如‘中华性’这种种族性的绝对服从”；页109写道，“香港的现代史从一开始，就被写成一部对中国身份追寻的不可能的历史，尤其因为香港本身不可抹掉的殖民污点，这种追寻注定胎死腹中。香港对中国的追寻，只会是徒劳的；香港愈努力去尝试，就愈显出本身‘中国特性’的缺乏，亦愈偏离中国民族的常规。”

1998:122-123)他细腻地点出马华作家运用文字作为书写语言必然地与中国性产生纠葛。另一方面,黄锦树认为,“由于是‘获得’(而非‘赐与’),便可能对这一份礼物格外珍惜。这种‘珍惜’当然是带着强烈的补偿意味,因而甚至比中国文化区的书写者更在乎,更强调文字的‘中华性’(文化性)”,同时,也可能会更好的审视“中国性”。而吊诡的是,黄认为,“于是这些人写出了‘中文’而非华文。如此,一旦选择了汉字仿佛同时也就选择了文化身份,‘内在中国’也就符码化于汉字之中”(黄锦树,1998:122-123)。黄锦树之有关“文化或文学的限度”与“中国性”的论述启发自林开忠的《从国家理论的立场论——马来西亚华文教育运动中“传统中华文化”之创造》。⁴⁵从文化或文学的角度切入,黄锦树归纳了华人“想像的共同体”的程式:语言—文化—一种族—国家;他认为马华华人对中国祖国国家事务的参与,使得华人在意识上无法离开中国,马华华人甚至将地域不同的南洋也一并揉入其等建构的中国想像共同体或图像。因此,马华文学的“中国性”作为一种复杂的文学属性建构,它主宰了马华对于国家、文化认同甚至归属感的因素。黄锦树有关马华“中国性—现代主义”书写与西方正统现代主义的辨析,契合了本文文本分析的“现代主义”的疆界。笔者认为,马华“中国性—现代主义”作家的“中国性”建构是整体马华现代主义文学的另一种发声,即是一种对“中国”的重新发声(rearticulation)。诚如霍米巴巴指出的:“第三空间尽管本身无法再现,却构成发声的论述条件以确保文化的意义及象征不具有原始的统一和固定;即使同样的符号可以被挪用、翻译、重新历史化、以及重新阅读。”

⁴⁵ 此文为林开忠 1992 年就读台湾清华大学社人所的硕士论文;该论文以〈建构中的“华人文化”:族群属性、国家与华教运动〉为名,由吉隆坡华社资料研究中心于 1999 年出版。

(Bhabha, 1994)纵使马华“中国想像共同体”与“中国图像”，在第一空间“马来西亚”与第二空间“中国”之间，作为第三空间，重新历史化与阅读“历史中国”、“政治中国”及“文化中国”。

“中国性—现代主义”乃始肇于黄锦树于其论文将“中国性”与“现代主义”熔铸一个名词，为其所言的“中国性的现代主义”。“中国性”有原本的名称意涵，转换成形容词修饰“现代主义”。它在西方/世界文学并没有“中国现代主义”户籍。因此，笔者个人以“—”分号将“中国性”与“现代主义”链接一起。黄锦树《马华文学与中国性》书中指出马华文学 70 年代的马华现代诗，以温任平为首的天狼星诗社诗人群所创作的现代诗歌，被黄锦树称为“中国性—现代主义”诗歌。天狼星诗社诗人群或受天狼诗社诗人群影响的马华作家、包括东马马华现代主义作家文本，中国性的诗歌韵脚、格律、句法、章法及意象等结合台湾与西方现代主义书写文学审美精神、意识、世界观、文学形式、技巧与内容。（朱文斌, 2004: 57-60）

与“广义现代主义”部分类似的西方新古典主义（Neoclassicism），是一种“新”的复古运动。兴起起于 18 世纪的罗马，並迅速在欧美地區扩展的艺术运动，影响了装饰艺术、建筑、绘画、文学、戏剧和音乐等众多领域。它一方面起于对巴洛克（Baroque）和洛可可（Rococo）艺术的反动，另一方面則是希望以重振古希腊、古罗马的艺术为信念，亦即反对华丽的装饰，尽量以简朴的风格为主。新古典主义的艺术刻意從风格与题材模仿古代艺术，並且知曉所模仿的内容為何。放到台湾文学语境的余光中“新古典主义”诗风创作，余光

中的将古典中国抒情传统“化入”现代诗，以反映时代的情。然而，余光中对中国古典文化的认同与中国传统的再造，对古典词语的活用并加工锻炼，用现代手法处理传统题材，古今交错，亦古亦今，构建了余光中独有的“广义现代主义”诗学。因此，笔者以为，余光中的“广义现代主义”诗学等于又大于本文的“新古典主义”与“中国性—现代主义”文学定义。

第六节 余光中的“狭义”及“广义”现代主义之辨析

余光中曾称 1961 年为台湾现代诗反传统高潮的时期。他指出台湾当时的社会滞塞，文化的形态“停滞不前”，守旧派人士只求因袭传统，不事发扬，让年青的一代“望而却步”。年青一代自然地求取新的表现方式和较广的空间，他们不向传统汲取表现方式外，他们又无法接触五四新文学，因此，唯有走上西化的路向。（余光中，1977：153）余光中熟悉西方文学、艺术，他翻译英美现代诗和艺术家传记：“译完了《梵谷传》，我的美学观念起了重大变化。我重新为美学下定义，且重新规划美丑的界限。同时我正着力美国女诗人狄瑾荪的诗，更欣赏到她那种神秘而集中的表现手法，以及突出而跃动的意象。……我的现代化开始了。”（余光中，1989：181-182）

余光中的“狭义”及“广义”现代主义之辨析始于其重要的长诗〈天狼星〉。〈天狼星〉于 1961 年 2 月 25 日完稿，载于 1961 年 5 月 15 日的〈现代文

学》第八期。1976年4月18日于香港，接纳了其学生锺玲的建议，重新修改之。

⁴⁶原诗长626行，其主题是余光中欲以现代主义蓬勃与反叛的精神注入僵化的传统文化，尝试以现代主义观照传统文化。在一定意义上，《天狼星》或《天狼星》诗集的诗歌文本，做为余光中从“狭义”现代主义过渡到“广义”现代主义的拐点，它们一定程度折射并反映了余光中极其复杂犹疑不决以及矛盾的情感。余于诗歌文句，或时而以激进反叛的现代主义精神“照例火葬徐志摩，在烟灰缸”，或时而“呐喊降五四的半旗。现代诗万岁！”（余光中，1977：132）；又或时而有所透露了他眷恋传统极富中国意识。笔者且举《天狼星》长诗旧稿的前2首诗组《鼎湖的神话》与《四方城》部分诗句为例说明：

《鼎湖的神话》

.....

而且把头枕在山海经上

而且把头枕在螺祖母的怀里

而且续五千载的黄粱梦，在天狼星下

梦见英雄的骨灰在地下复燃

当地上踩过奴隶的行列（余光中，1977：91）

《四方城》

⁴⁶ 杨牧认为余修订《天狼星》旧稿，是“当代一位重要诗人最庞大彻底的自省展现”；它的价值印证了台湾“二十余年来现代文学的困境和突破，意义非常深远”。见《天狼星》1977年版封面底页杨的介绍文字。

.....

我是纤夫，为一朵琼花花落一万滴汁

我是伍员，不能用夜色染乌白发

黏在鞋底的是沙，不是长安的泥

望不见汉朝的蜃楼，我是李广

.....（余光中，1977：100）

台湾诸诗评家对于余光中的现代主义文学书写有不同的概括。张健称余光中的现代主义为“温和的现代主义”（张健，1983：4-17）；陈芳明与杨宗翰则认为余建立“改造现代主义”⁴⁷（陈芳明，2002：197-218）。无论是以“温和”抑或是“改造”的形容词界定，我们知道，余光中已阔大了他心目中的现代主义文学观的定义。因此，我们可从余光中的〈现代诗的名与实〉看出端倪。余现代诗区分为“狭义”与“广义”两义的内容：

我一向主张“现代诗”分狭、广二义。狭义的“现代诗”应该遵循所谓现代主义的原则：以存在主义为内涵，以超现实主义为手法，复以现代的各种现象，例如机器、精神病、妓女等等为意象的焦点。广义的“现代诗”则不拘于这些条件。在精神上，它不必强调个人的孤绝感和生命的毫无意义；在表现方式上，它不必采纳超现实主义的切断联想和扬弃理性，因为那是不可能的，更因为，表现上的清晰不等于浅显；在意象上，它甚至可以快乐地忘记工业社会的种种，而且自己去寻找一组象征。（余光中，1969：165）

⁴⁷ 亦见杨宗翰（2005），〈与余光中拔河〉，《创世纪》第142期，页137-151。

陈义芝探究台湾现代主义诗学流变时，进一步将余光中的诗学定义为“广义的现代主义”诗学。他认为余光中的诗歌特色有四项：第一、传统的回归；第二、历史的观察；第三、现实经验的介入；第四、“感时忧国”的主题意识的建立。（陈义芝，2006：83-90）

确切而言，余光中的广义现代主义的凝塑其来有自。余光中赴美读硕士，研习西方现代艺术之余，又大量接触了西方现代民歌与摇滚音乐，其诗渐受现代主义文学与语言文字影响，逐渐一反其创作初期的浪漫主义诗风。余的《万圣节》与《钟乳石》展现了现代主义文学思维的象征手法：几何线条及现代音乐，甚至以表征现代生活的电算数字入诗。上述的现代主义诗歌特征又以稍后完成的《天狼星》诗集最为集中，暴露无疑。然而，繁复多变探索的余光中，经《天狼星》的“狭义现代主义”诗风实验后，惊觉存在主义否定一切的极端虚无倾向；超现实主义达达主义自动语言带来的含混，节奏破碎的晦涩；于是乎，余氏的〈莲池边〉、〈莲的联想〉、〈狂诗人〉、〈啊，春天来了〉等诗宣告了，余光中欲“脱离狭义的现代主义的声音”。（余光中，1989：184）余光中认为：

我主张扩大现代诗的领域，采取广义的现代主义，我坚决反对晦涩与虚无，反对以存在与达达相为表里的恶魔派（笔者按，指超现实主义诗人群如洛夫等人的诗风）。我认为，用现代手法处理现代题材的作品固然是现代诗，用现代手法处理传统题材的作品也是现代诗，且更广阔而有前途。

我认为现代诗可以调和口语、文言和欧化各种语法，且认为必要时可以恢复脚韵，事实上我在近作〈大度山〉和〈香杉馆〉中已经如此做了。我认为，一位诗人经过现代化洗礼之后，应该炼成点金术，把任何传统的西点成现代，他不必绕着弯子逃避传统，也不必武装起来反叛传统。（余光中，1989：184-189）

余光中改造现代主义成为“广义现代主义”的路径可说是极为曲折。笔者认为，以“艺术的多妻主义者”形容此段曲折路径较适当。余光中偏离现代主义文学思维的广义现代主义书写，为熔铸了传统与现代，浪漫主义、现代主义与现实主义综合主张。实际上，余光中的“广义现代主义”仍以现代主义为主轴，会盟了浪漫主义与现实主义精神和技法。具体来说，余光中早期的作品尤重营造浪漫主义诗风与格律之营造。续而1961年的〈天狼星〉、1967年的《五陵少年》见证余迈向现代主义风格成熟期，1969年《敲打乐》与《在冷战的年代》坚固了余在台湾现代诗坛的地位，这两本诗集会通现代主义与现实主义文风，并以现代主义技法介入政治现实。若以现代主义书写类型切入，余渐进的诗歌创作步调与高速现代化的洛夫或痖弦的现代主义书写不同处在于：后两位诗家尤重挖掘人的内心世界与倡导主知诗风，突出负面书写（Negative Writing）之情绪与现实双重疏离描写。然而，余除了强调主知诗风，他不放弃抒情感性⁴⁸，因此，余的现代主义书写言说主题，除了涉及人内心世界的挖掘外，其书写范围也涵摄了传统、历史、亲情、爱情、友情、乡情、政治现实等层面。

⁴⁸ 王德威肯定余光中在台湾文学的成就之余，指出“抒情的比要，创新的必要”。见王德威（2008），〈“有情”的历史：抒情传统与中国文学现代性〉，《印刻文学生活杂志》第57期，台北：印刻文学杂志出版有限公司，页101。陈芳明亦以“现代诗的抒情传统”为标题肯

综上所述，笔者以《在冷战的年代》的〈火浴〉最后四行验证上述广义现代主义观点。诗句如下：

我的歌是一种不灭的向往

我的血沸腾，为火浴灵魂

蓝墨水中，听，有火的歌声

扬起，死后更清晰，也更高亢（余光中，1970：39）

此四句迹露了余欲偏离“狭义现代主义”文学创作，它与洛夫等的“狭义现代主义”里的超现实主义文学思维：即追求并向往“虚无”、“死亡”、“毁灭”精神截然相异；余显然地没有追求“虚无”、“死亡”、“毁灭”。上引的四句乱曰赞歌，恰恰以浪漫主义文学创作主张来追索自我、再生及救赎的可能。余氏以救赎、再生、回归等积极的追索主题，以取代“狭义现代主义”所向往的沉沦、毁灭与放逐主题。因此余光中的〈火浴〉，可说是平衡了现代与传统、西方与东方、内心与现实二元对立诗学主张。

1974 年的诗集《白玉苦瓜》、1979 年《与永恒拔河》、1983 年《隔水观音》、1986 年《紫荆赋》、1990 年《梦与地理》、1992 年《守夜人》、1996 年《安石榴》、1998 年《五行无阻》、2000 年《高楼对海》仍以现代主义为主轴，会盟浪漫主义与现实主义，透过现实、社会、历史、传统对话，题材触及亲情、

定余抒情的诗学特点。见陈芳明（2011），《台湾新文学史·上册》，台北：联经出版事业股份有限公司，页 434。

爱情、友情、乡情。（陈芳明，2011：435-439）故我们可总括余光中的文学书写主张乃为“广义现代主义”诗学。

第七节 “广义现代主义”的理论旅行：从叶芝、艾略特、余光中到马华作家⁴⁹

赛义德尝言，理论的传播进入新环境的路绝非畅通无阻，因为各个国家的情况与理论的原发地不同，因此每个理论亦不能在传播中完整毫无改变地登陆别处，它需要经过某种程度的调整才能为另一个国家所接受与了解。（赛义德著，1999：138-139）将此观点证之于余光中对马华作家的影响轨迹，亦可作如是观。

首先，让我们回顾余光中所处的台湾文学生成语境对余光中的影响。1960年至1970年为台湾现代主义文学时期。50年代的台湾，在台国民党的反共政策下，于政治及经济上，台湾国民党政府得到美国的支撑与援助；在文化上，美国新闻处在台设立，使到台湾“孤岛”的知识分子与作家得以获得大量的西方文化资讯，他们最早接触的文学思潮更多的是“美式现代主义”。1953 纪弦

⁴⁹ 本章部分内容以《现代主义的理论旅行：从叶芝、艾略特、余光中到马华天狼星及神州诗社》发表于《华文文学》2010.6 总第 101 期，页 80-86。部分内容以《余光中对马华作家影响研究初探》在 2010 年 10 月 17 日至 20 日发表于“第十六届世界华文文学国际研讨会”，地点为武汉的中南财经政法大学以及宜昌的三峡大学。是次会议由中国世界华文文学学会、中南财经政法大学、三峡大学以及湖北日报传媒集团联合主办。会议论文经修订后亦收录于胡德才主编（2011）：《多元文化共建的世界华文文学--第十六届世界华文文学国际学术研讨会论文集》，北京：中国华侨出版社，页 312-320。

的“现代诗运动”、1956年夏济安发行《文学杂志》、1960年白先勇等创办《现代文学》等文学运动宣告了台湾现代主义年代的降临。在文学与政治的意义上，台湾现代文学作家援引现代文学主义的暗示、疏离性创作手法与想像，得以较好地迂回避开敏感的政治议题，逃离国民党文艺政策的辖制。现代主义作家深化自我内心世界的挖掘、意识流的想像，以期阻隔政治现实之宰制。

（陈芳明，2011：35-36）

1950年中期以后，“进入”台湾的纪弦式的法国象征主义与1960年代转化为美国式现代主义，为台湾政治现实形塑的政治诗学。陈芳明清晰指出，台湾现代主义与西方现代主义的不同之处约有三点：第一、台湾现代主义文本的“流亡”、“放逐”、“幻灭”等题旨乃是针对国民党政权戒严体制下的一种迂回、抗拒、疏离的文学表达方式；西方现代主义文本则是批判工业革命兴起的都市之生活荒谬、扭曲、孤独等光景；第二、台湾现代主义者藉书写以寻求思想与精神的出路，他们尽管写“流亡”、“放逐”、“幻灭”，仍具有正面生命意义，并非全然如西方现代主义以“沉沦”、“颓废”等表达现代文明的崩落，如前引余光中的〈火浴〉诗句；第三、台湾现代主义作家文本仍写实描写。（陈芳明，2011：35、348、350）

承笔者于第二章所述，身为台湾三大现代主义诗社之蓝星诗社的大将之一，余光中参与了1950年代中期至60年代初期台湾文坛四次文学论争中的三次论战。第一次为覃子豪与纪弦之间的诗学主张论争，余光中并没有参与其中，余参与了之后的三次论争。简言之，第一次论战是关于象征诗派的定义与

定位看法；第二次是台湾新诗的保卫战；第三为余光中诗歌〈天狼星〉论战。

需特别指出的是，余光中在第二次的新诗保卫战中，以四篇〈文化沙漠多刺的仙人掌〉、〈新诗与传统〉、〈摸象与画虎〉、〈摸象与扞跳蚤〉反击保守作家言曦的言论，它们气势澎湃地拓展了台湾现代诗运动。余光中在此四篇提出中庸地调整过度西化或极端、狭义的“现代主义”诗学倾向：换言之，即是不过分西化，也不过分把持传统的现代诗观。余光中的观点具体反映在〈文化沙漠多刺的仙人掌〉的文句里：

现代诗人要求潜意识的挖掘，知性的冷静观察，以及对于自我存在的高度自醒；我们愿意了解科学，但要求超越机械；我们要打破传统狭隘美感，我们认为抽象是最纯粹的美，我们认为不合逻辑是美的逻辑。（余光中，1989：112）

余光中对叶芝、艾略特象征主义与现代主义文学诗学及诗学的翻译和创造性的“吸收”，影响了余光中“现代主义”与“广义现代主义”文学思维与书写创作的程式。继而，部分马华作家如天狼星与神州诗社作家群汲取余光中，尊重中西文学传统，特别是中国文学传统，又兼融会古典与现代的广“义现代主义”文学书写，形成了马华文学的“中国性—现代主义”书写类型。因此，英美现代主义透过翻译引介的理论旅行路线，经日本、再经港台，抵达马华文学的理论旅途中，余光中是一位最重要的触媒和发言者，犹如艾略特所谓的“白金”，被放入一个含有氧气和二氧化碳的箱内所引起的化学作用。笔者私以为，温任平透过阅读余光中如《掌上雨》、《左手的缪思》等重要文集时，

一并间接地吸收了叶芝、艾略特、庞德等现代主义的诗学文论，再“启蒙”诸位天狼星成员。重要成员殷乘风记述温任平的教导：

“T.S.艾略特说过：‘一个人到了廿十五岁还没有历史意识，他不能够写诗’。……T.S.艾略特、庞德、叶芝等名字我们都是第一次听到，没料到在我们的世界以外，还有那么多的人物和事件。就这样开始，我们不断受到刺激与诱导，许多同学都半知不解地开始写诗。”（神州诗社，1987：81）

我们知道，叶芝与艾略特在西方文学史均为西方象征主义与现代主义诗坛的两大宗师。他们的诗学理论与创作影响许多西方与东方后辈诗人深远。毋庸置疑，二人影响力所及，当然也包括了台湾现代主义作家之一的余光中。余光中曾经在他的文集写下两段文字：第一段文句，“对于一个面临目前中国现实的诗人而言，叶芝的意义应较艾略特重大。”（余光中，1969:122）；第二段为“如果读者容我厚颜比附，则当时我的处境真有几份像叶芝。”（转引自黄维樑编，1986:236）上述二句摘自台湾作家余光中的两本评论集，笔者将以此作为切入点加以论述之。上述的两段文句清楚地揭示了余光中与叶芝、艾略特现代主义诗学的跨洋“翻译”与“对话”。确切而言，第一个摘句取自余氏于1974年出版的《望乡的牧神》里的〈六千个日子〉文句；而第二个摘句则取自1970年出版的《天国的夜市》里的文句。余光中对彼时台湾“政治困境”的情态，犹如当年的叶芝所面对爱尔兰“政治现实”般，易言之，从大陆撤退并渡海到台湾的作家就类似叶芝时代的爱尔兰知识份子所面对的处境相弗。

身在台湾以南，南洋海域之马来半岛的温任平曾为文指出：

“我们可以那么说，马华文坛的现代化，与欧美文艺思潮的流入有关，我们可以再进一步说，马华现代文学的兴起确曾受过港台现代文学或直接或间接的影响。但我们不能据此便说马华现代文学是欧美现代文学或港台现代文学的‘翻版’。”（温任平，1986:13—14）

本摘句反映了西方现代主义透过港台期刊、作家、作品及翻译等中介的方式，直接与间接地进入马华文坛。姑不论马华读者，特别是彼时年轻的马华作者，如何一方面，透过 1956 年香港创办的《文艺新潮》，接触了大量该刊物介译的现代世界文学和现代主义作品。⁵⁰（郑树森，198：342—343）；另一方面，张锦忠精确地勾勒出马华文学第一波（1959—1960 年代中）现代主义始于 1959 年白垚（凌冷）的〈新诗再革命〉议论。此后，梁明广以报章副刊的形式引进了欧美文学，它掀起了星马现代主义文学运动的第二波（1968—1973）。（张锦忠，2003:52—55、173—175）上述两波的运动在一定意义上，亦揭示了马华文学现代主义文库（repertoire）的匮乏处境。温任平“甚至”认为白垚于 1959 年写的〈麻河静立〉为马华第一首现代主义诗歌。可以肯定的是，1959 年前后留学台湾的马华诗人群如白垚（刘戈）、陈慧樺、王润华、淡莹、林绿等在台，必然接受了台湾现代主义文学的洗礼，他们能运用有别于马华现实主义的“新”

⁵⁰ 有关香港文学刊物对马华现代主义作品的影响可见潘碧华(2009),《马华文学的时代记忆》，巴生：漫延书房，马大中文系文丛，页 143—147。

文学技巧、“新”文学思维、“新”文学表现手法来进行创作，推动了马华现代主义文学的思潮与书写进程。前述诸位作家在《蕉风》月刊、《学生周报》等发表了“有别于传统豆腐干”的新诗。（江洺辉，1999:291）

60年代开始，钱歌川、王润华、叶运生、于蓬等人译介外国文学，将现代主义作品译介入马华文坛。1959年《蕉风》提出白垩版的“新诗再革命”和出版了诗选集《美的V形》。诗集主要收录了台湾现代诗人如余光中、周梦蝶、杨牧、罗门等诗人的作品。我们知道，余光中等人当时业已成名，他们的现代诗和构思程式为马华年轻诗人积极吸收的范式。该指出的是，1968年后，梁明广、陈瑞献，加上《蕉风》李苍（李有成）等编辑群，大力推动了马华文学第二波的现代主义运动。50年代、60年代初以及60年代中叶至70年代，马华现代诗的出现、对现代小说文字和技巧的重视、境外西方现代主义文学的译介，有别于当时马华现实主义的创造手法和文学观念，因此，马华文学文学现代性追求可说是衔接上了世界现代主义文学运动。

易言之，马华文坛现代主义的引入是多方面的，有香港刊物推介的因素，亦有如陈瑞献等人直接翻译西方现代主义观念及作品；然而，笔者将现代主义的范围更多集中在投入台湾现代诗运动的余光中，以从微观方式梳理余氏与马华现代主义文学的内在关系。

本论文第一章所定义的马华文学的“中国性—现代主义”文学，可谓是现代主义理论旅行，启程自欧美、后途经日本、暂靠岸于港台、再转进大马的入口类型。当然，笔者并不否认部分马华作家可以直接“阅读”叶芝、艾略特以

及庞德等现代主义文人的原文文献。笔者尝试援引赛义德（Edward W.Said）的“理论旅行”来概述现代主义从欧美引入港台并转口至马华文坛的理论“旅程”。赛义德认为任何理论和观念的传播过程当包含了四个阶段：首先是发轫环境，即起点；第二是通道，即文本穿行的一段距离；第三是接纳条件或作为接纳一部份的不可避免的抵制条件；第四是观念在新时空中的一定程度的改进。理论在一定程度上是对思想事件由发生的特定社会历史情境的回应，但是理论一旦因其显而易见的效用和力量流布开来以后，就完全有可能在它的旅行过程中被简化、编码化、制度化，从而会产生不同程度的变形，有时候甚至是面目全非。（Edward W.Said: 2000, 195-217）此理论的四个阶段有助于探勘现代主义进入港台，并透过港台本土化、时空化与个体化的加工，再转口至马华文坛。

首先，让我们探讨现代主义文学的源头作为旅程的起点。一般以为，现代主义文学为西方众多现代文学流派的总称。它产生于 19 世纪后期而兴起于 20 世纪前 20 年，主要涵盖了现代西方唯美主义、象征主义、表现主义、未来主义、超现实主义、意识流派、荒诞主义、存在主义、新小说主义、黑色幽默等具有先锋意识的、反传统的文学流派。因此，其思想特征是表现世界的荒诞和危机；其创作目的围绕揭示“自我”的丧失，揭示人与人、人与自然、人与社会、人与自我等面向关系的扭曲和异化，以及人的精神创伤、变化心理、颓废情绪和虚无思想等心理。其艺术特征主要是运用象征与暗示的手法，藉着有限的形象，去寄寓无限的无形；它擅长捕捉飘忽不定、稍纵即逝的意识与潜意识。在创作方法上，它力求突破传统，标新地表现作者的情绪和倾向，展现作品的内涵，

不受时空和客观真实的辖制。（高伟光，2006：43—115）简言之，现代主义文学是一个内涵丰富的文学，它与哲学的密切关系使它对生命本体意义的探究具有较强的洞察力，它的标新立异使它的发展充满了多变性，它对异化的执著表现出了契合着现代社会的心态。就诗歌文类而言，现代诗和现代主义关系密接。现代主义诗歌是指法国象征主义以来各个“前卫”诗派的诗歌以及以里尔克（Rilke）、后期的庞德（Ezra Pound）、叶芝（W.B. Yeats）、艾略特（T.S. Eliot）所代表的现代主义或现代主义盛期（high modernism）。一般以为，以叶芝、艾略特、庞德为核心的国际派是欧美现代主义的正宗。

诚然，中国（台湾）的现代诗从发轫至今，受到了西方浪漫主义或深或浅的影响（李欧梵，1973）；但在另一个面向，在白话诗渐进发展到现代诗的过程中，它也受到了本土化的意象主义或象征主义影响。（陈鹏翔、张静二编，1999:21—33）由于历史的、社会的原因，更由于文学自身发展的某种原因，现代主义文学在 50 年代中期至 60 年代中期在台湾崛起。这些现代主义的创作，作品有小说、散文、戏剧，但以诗歌作品为主。现代主义诗歌在台湾，不仅有创作活动，还有倡导理论的文艺组织和杂志的加持与讨论。诗人纪弦于 1953 年创刊的《现代诗》，并于 1956 年宣告成立“现代派”诗歌运动，他们宣称“以领导新诗再革命，推行新诗的现代”。《笠》诗人桓夫认为：现代诗在台湾的兴起，源于两个“文学的根球”⁵¹，一是纪弦等人从大陆带到台湾的 30 年代“现代主义”火种，另一根球是台湾省诗人林亨泰等人受到日本昭和初年现代

⁵¹ 笔者认同陈芳明与张锦忠等人的论点，台湾现代主义文学的链接有上海、香港、本土以及日本根球。

诗运动的洗礼后所发扬的现代主义精神。当时台湾大批青年留学美国，归来时带来的流行于西方社会的现代主义文学，像一场春雨，催动了“根球”的萌芽，促进了现代主义文学，包括现代诗在台湾的兴起。台湾现代诗具有其以现代感受为精神内涵，以独创性为技巧特质的鲜明特色：内涵上着重表现人的内在精神世界，抒发个人的喜怒哀乐，既包括对爱情的感慨，怀旧思乡式的回忆，又包括现代人在经济转型期中产生的个人失落感、孤独感，以及内心的彷徨苦闷，精神上的颓废与虚无；基调上充满悲观的、非理性的色彩，情调偏于抑郁；技巧上尤其注重意象的营造。正如赛义德理论旅行所呈现的第四个阶段，影响马华现代主义作者甚巨的台湾现代诗运动也因不同的时空，对现代主义观念的接纳、实践、挪用和不同程度的变形和改进。1949年从大陆移居台湾的年轻诗人群由于空间的失落和强烈的流放（exile）意识下，台湾诗经历了激烈的超现实主义风潮。我们从当时的诗歌文本感受到此时期诸如《创世纪》诗人群流露出内心世界的强烈意识、存在焦虑及失落、疏离及孤绝感。（Tim-hung, K, 1987）之后，台湾现代诗经历超现实主义诗歌的晦涩难懂的流弊，迈向乡土写实书写时期。《创世纪》诗人群的失落和流放的书写策略，并不能和中国和台湾的现实和生活结合。此时期的现代主义诗歌呈现了文化关怀，其象征手法结合了乡土写实和明朗语言。其中《龙族》诗社强调中国“空间”与民族灵魂回归、诗歌的时代感与历史感。大马留台生陈鹏翔、王润华、淡莹等人的《大地》主张乡土写实和前卫现代主义的诗观结合。上述的台湾现代诗特征和实践，契合了新马社会的某些心态，台湾现代诗传入马新，马上得到马华部分年轻的作家欢迎，形成了声势和后续的开展景象。

现代主义理论旅行“启航”：一条从叶芝、艾略特、余光中到马华天狼星及神州诗社的文学路径隐然成形。叶芝与艾略特的作品和理论，以翻译成中文的形式登陆台湾文坛，形塑台湾现代主义书写时期的文学养分和资源。1960年1月，余光中于《文星》发表了〈创造二十世纪新诗的大诗人艾略特〉，后以〈艾略特的时代〉为篇名收录于1962年文星出版的《左手的缪斯》；1962年4月第十三期的《现代文学》则刊载余光中译自艾略特的论文〈论叶芝〉。(Eliot, 1983)

在“中国性”书写方面，余光中出生于南京，九岁之前在闽南、江南流转。肉身流动到台湾宝岛，余光中在诗歌文本经常“回”到了儿时浓厚中国气息的江南水乡，诗句的杏花春雨水乡如唐诗般隽永，文本配合了历史事迹如吴越之争、乾隆游江南等深刻地怀思悠久的历史山河大地。多湖多水的苏南吴地及躲避日军时的巴山蜀水成了余光中诗中的乡愁的幕景。叶芝及余光中的诗歌同时指涉自身的国家民族。他们诗作呈现了非常强烈的国家意识主题，为感时忧国书写 (obsessed with Chinese)。余光中迈向“中国性—现代主义”书写可分成两个层面探讨。第一，不管是走向古代爱尔兰/中国，余光中“学习”叶芝，常以本国古代的神话、典故、历史、英雄事迹入诗；第二，叶余走向所处近代的爱尔兰/中国，大多是以战争的形式，像爱尔兰独立运动斗争，或是抗日战争影响为作品主题。二人均从浪漫主义的自我抒情转入现代主义创作手法抒发国家荣辱、苦难的大我抒情。换句话说，叶芝及余光中所抒发的激情国家意识是和他们个人的遭遇一起刻镌在国家、社会民族的命运上。在大时代里，他们背负了一种历史文化相互纠结的错位。叶芝本身是英格兰的移民，在历史的洪流中投入了第二故乡爱尔兰的独立运动及文艺复兴运动。他原先从事英语的

文学创作，后转入盖尔特语的文学创作。叶芝在都柏林、伦敦、斯莱沟三地飘移。艾略特出生于美国，39岁归化为英国子民。余光中在抗战逃难之后，又离开大陆南渡到台湾；之后又到美国，这历史时代的错位让他经历了离开母体文化空间错位的冲击。它带给了余光中焦虑与彷徨。叶芝和余光中强烈爱尔兰性/中国性的诗作正是本身被放逐后，尝试寻求的一个“存在的理由”的努力。他们的文本除了呈现了忧虑感、孤绝感及生存抽空感之外，还呈现了叶氏与余氏对文化记忆的爱尔兰/中国、艺术想象中的爱尔兰/中国的热爱。叶芝挖掘了许多爱尔兰民间文学的资料，又增添了优美的象征主义色彩。身为英裔爱尔兰人，叶芝对英国的感情是复杂的。他痛恨英国人在政治等方面对爱尔兰不平的压迫，他原本能以英语来学习宗主国的文学大师作品，正是这种身份的暧昧，促使他舍弃英国文学的传统，重新表现爱尔兰的传统及文化。叶芝此时期的作品中出现了大量爱尔兰人名、景物、地名、形象、措辞及韵律。同样地，身处于二十世纪强国的美国新大陆，敏感的中国知识分子余光中，在1958至59年间学习了现代艺术后，也像60年代其他的台湾作家一样，面对西方现代主义文学、艺术的洗礼，他开始探索起文化认同的问题。他在面对文化、身份虚位时，选择了回归传统及文化。他对叶芝、艾略特诗学深思，采取如赛义德的对位式阅读（contrapuntal reading）角度，西方和东方对等式观照，启发了他在《天狼星》及《五陵少年》等诗集出现了燧人氏、大禹、凤凰、莲花、嫦娥、江南、太湖、长安等中国人名、景物、地名等，余氏希望以此来完成自我身份的证明与认同（self-clarification）。

在探索历史情怀之余，余光中在《五陵少年》其中一首诗〈森林之死〉哀悼森林之死，他深怕历史就像森林被截锯一般，他想以五陵少年的心志将历史文化遗产下去。因此，他“怒中有燧人氏，泪中有大禹”的心志来表达他对历史尽心。余光中如叶芝般所遭遇到了身份，文化虚位，回到了传统文化、民族国家。透过各种历史意象、传统、英雄、人名、地名等串连和综合呈现出了高度国家意识的诗篇。余光中发出了和叶芝同样的文学观：“惟有真正属于民族的，才能真正成为国际的”。

余光中与马华“中国性”作家承受了同一文化渊源的华文诗歌书写空间，余光中影响马华文坛正是其融会古典和现代的现代散文与现代诗的创作程式。余光中的现代主义书是对诗歌结构、内容、思维等文学审美层的探索，对马华“中国性”作家而言，具有政治与美学意义上的两个指涉。正如霍尔（Stuart Hall）指出的，文化是一种永远未完的生产，是内建的，而非外现的，是唯一的，共有的，集体的真我，大家共有的记忆和历史经验，在这层意义下，我们的文化反映出共同的历史经验，并共享文化符码。（Hall， 1990）有助于解明马华60年代至80年代的“中国性—现代主义”的书写类型。借助“中国性”与“中华性”的文字符码，在马华被边缘化的政治语境里，有效地建构了许文荣所谓的马华“政治抵抗诗学”。⁵²职是，马华年轻的作家特别是天狼星诗社及神州诗社作家群，除了要突破马华现实主义创作的势力版图外，移植余光中的“广义

⁵² 有关政治抵抗诗学的论述可参阅许文荣(2004)，《南方喧哗——马华文学政治抵抗诗学》，士古来：南方学院、新加坡：八方文化创作社。

现代主义”的“中国性”或“中华性”书写与创作理论也有其等的马华政治性的考量。

天狼星/神州诗人群的择取“中国性—现代主义”书写策略有其外部及内部条件考量。从外部条件来析解，60年代及70年代马来民族主义者推行以马来文化来同质化/单一化其他族群的文化政策甚至试图以马来华“统一”国族。1969年华族和巫族之间爆发种族流血冲突之后，宪法规定国民不能质疑的马来人特权、马来统治者地位、马来文作为国语及国家文学的地位及伊斯兰教作为官方宗教的地位等等特权，它们一一显示了马来人欲建构马国政经文教主导权的企图。

从内部条件审视，内心焦虑的马华文化人，自然地会向内转，追寻自身的母体文化以抵抗外部的马来化政治冲击，以防止自我身份和文化的迷失。因此，马华文学的中国意识/“中国性”/“中华性”的意义追求，不仅是政权意义上的狭义中国/中华人民共和国/中华民国的政治辉煌，而是更多的文化意识上的文化中国之“中国性”与“中华性”追索或渴求。

另，如果按照克利福德·格尔兹的“原生意识”的核心观点，我们将更易理解大马“中国性—现代主义”作家为何如此热烈拥抱母体文化/文化乡愁的焦灼情绪。这种情结除了折射对母体文化的遥望之外，它也更多地暴露了对外在压力的焦虑、彷徨及自我生存状态。笔者举马华天狼星/神州诗人群为例说明此焦虑状态。身为1949年撤退到台湾百万难民之一的余光中，和天狼星/神州诗人群的父辈从大陆移居南洋，海外移民的后代具有类同的历史位置

(Historical Position) 意义：双方共有离散的身份，余光中的乡愁在岛与大陆之间的“第三空间中国”游荡，天狼星/神州诗人群的寻根渴望/乡愁则在南洋半岛与想象的“第三空间神州”游移。

于是，本文第二章所阐述的余光中的另一个身份——“五陵少年”的“中国性”象征意涵渗透进入马华作家的文化身份书写里。前述马华作家诸如温瑞安、何启良等即吸收余光中的“五陵少年”等“中国性”身份来铭刻与巩固自己的“中国性”文化身份。温在《狂旗》里的〈长信〉有以下的“中国性”心迹表白：

我们只是千里外，离乡背井的一撮五陵年少，坚持要
发出我们的声音罢了。因为我们恰巧生长在异域，
我们就非承担这责任不可……不是我们选择了她（中国）
而是我们的心在那儿，我们的根在那儿，
我们的血液像黄河一般歌唱在那儿。（温瑞安，1977:115—116）

诗句中的“五陵年少”多聚集长安，抒发情志。温散文里的“五陵年少”、“黄河”的“中国性”符号的表征似乎是“吸收”并换置：重置文本语言（replacing text and language）自余光中〈五陵少年〉、〈白玉苦瓜〉的诗句的“中国性”文化蕴涵。兹举余光中的〈五陵少年〉前面四节来对照分析之：

台风季，巴士海山峡的水族很拥挤

我的血系中有一条黄河的支流

黄河太冷，需要渗大量的酒精

浮动在杯底的是我的家谱（余光中，1980:124）

同样是散居海外的余光中及温瑞安，他们寻根与返乡的渴望，体现在诗中浓厚的“五陵少年”情意结，余温二人念念不忘血系的“中国性”身份——皇帝/汉族嫡系子孙。然而，书写文本时，余光中与温瑞安的“现实中国”已成了共产社会主义的中华人民共和国。温瑞安来自千里外南洋的异域，余光中则偏安在台湾孤岛，他们/“五陵少年”原本要狂饮痛饮，藉着酒醉，以忘却孙中山三民主义正统的中华民国政治现实困境。余在新大陆“美国”寄居，赫然发现家谱出现在酒杯底。〈五陵少年〉预示余光中的现代主义文学思维，即将转换跑道，进入乞援中国古典文学传统丰厚泉源的余式“广义现代主义”文学书写历程。

温的〈长信〉似乎除了复写余光中“五陵少年”的“中国性”文化身份蕴涵外，文本里的“黄河”、“长城”、“龙”等“中国性”或“中华性”符码，也转化自余光中的现代诗或现代散文的“中国性”书写。从温瑞安创作文本的“五陵少年”、“黄河”、“长城”、“龙”，我们可以看到源自余光中诗歌散文范本的痕迹；更重要的是，“五陵少年”、“黄河”、“长城”、“龙”等中国性/中华性符号成了二人“共有”的历史记忆符码，并渗透进入二人的“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”书写。另一方面，视余光中为文学精神导师的温任平，同样以屈原的“中国性”来铭刻自身“中国性”的身份。在这方面，谢川成、许文荣、黄锦树以及锺怡雯等学者有

关屈原情结研究已有精要的论述。综合观之，温瑞安“黄河”，温任平的“江湖”，乃至方娥真散文里的“古诗中的江南”、“词中的江山”，何荣良的“天涯/江南/汉水”等“中国性”意象，很大部分均变奏自余光中的“中国性”文化乡愁书写范式。

另，笔者拟借助米勒(J.Hillis Miller)的翻译理论，以解读余光中的“现代主义”“翻译”与“译介”对马华现代主义文学的意义。米勒在〈跨越边界：理论之翻译〉一文中，对翻译正反两面观察观点具有参考的价值。米氏承认理论中有些中性的成分是可以翻译出来的，但有两方面谈及翻译理论的不可能，即一方面是观念性字眼的根源，另一方面是产生理论的阅读实例。除此以外，米勒还强调理论旅行到另一个领域（语言、文化、国家）时，所以可能遭到扭曲、变形，虽然有创造性(inaugural)效用，但其践行效果却是难以预测的。(米勒著，1995:1-32)余光中与叶芝、艾略特的诗学的翻译和对话后，理论旅行至马华文学语境已和欧美现代主义、台湾现代主义书写的诗艺及诗观不同。以1960年代马华现代主义文学为例，在翻译与译介过程中，往往能够引进迎合作者或读者心目中所期待的崭新，或令人耳目一新的形式。马华现代主义文学无论语言文字或叙述模式的气氛营造，都有类似米勒所说的特色：异化、转化、误译现象发生。这个翻译的成果特色有时是作家为达到特定目的所采取的书写策略，有时也可能是作家无意识下被异化扭曲的产物。无论如何，这种翻译已经造成一种跨文化跨国际的翻译。就马华作家而言，“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”文学思维与书写，成了与马华写实主义以及“政治抵抗诗学”的一个美学风格趋向。笔者以为，在这“现代主

义”理论旅行中，扮演锻接叶芝、艾略特、庞德等为代表的欧美现代主义诗学和马华“现代主义”文学书写的催化剂以及白金丝⁵³媒介，正是“中国性”强势诗人、散文家以及翻译家，余光中！

最后，必须说明的是，在台湾，余光中翻译与译介欧美“现代主义”文学思维与书写；余面对了文学守旧的传统派及极端“现代派”的虚无超现实“恶魔派”的围剿，余的欧美现代主义文学翻译，在余本身于台湾本土语境，再与台湾本土文学与文化现实对话，调整，淬炼了余式的“广义现代主义”及“狭义的现代主义”二分的余式现代主义文学思维与书写。受余影响的前述前述马华作家所接受的“现代主义”，在理论旅行的过程中，是一种被翻译过后，又再被翻译的“广义现代主义”——具有原有欧美“现代主义”的西方现代性、“广义现代主义”古今文学传统的“西方性”与“中国性”兼容特征以及落入马华文学语境的“中国性—现代主义”言说性。必须说明的是，余光中的“广义现代主义”文学思维与书写主张对马华作家的影响，不只是停留在诗歌散文意象、主题及文句“吸收”层面而已，它（们）也成了温任平“广义现代主义”文学评论，乃至马华现代主义典律建构的范式。因此，余光中的“广义现代主义”文评理论，借助温任平的航运站，旅行至其弟子张树林、谢川成等人，推进了马华“现代主义”、“广义现代主义”，特别是“中国性—现代主义”文学书写运动与“现代主义”文库的典律建构大业，虽然此现代主义大业犹如哈伯马斯所言，是一项“未竟之大业”（incomplete project），马华现代主

⁵³ “白金丝”的概念启发自陈芳明：〈艾略特与余光中的诗学对话——以1990年代《现代文学》为平台〉，收录于陈芳明、范铭如主编(2009)：《跨世纪的流离-白先勇的文学与艺术国际学术研讨会论文集》，台北：印刻文学生活杂志出版有限公司，页17。

义典律文库依然还没完成架构，依然“经典缺席”，经典在建构中，但余光中的影响轨迹，在马华现代主义文学评论、现代诗以及现代散文书写（史），清晰可见。

第三章 影响的不焦虑（一）：文学评论卷

本章、第四以及第五章以“望乡之路”为题名说明了前述马华文学评论家与作家，望向来自“政治中国”、“历史中国”及“文化中国”社会历史时空包裹的余光中，以作为（中国性）文学书写资源。笔者在本章探讨了若干台湾学者“影响的不焦虑”地接受了余光中对方娥真的评论，以余的文学评论观点为“定调”，与余一同建构方娥真的台湾以及马华文坛地位。另，本文也揭露刘贵德以及温任平、张树林、谢川成师徒三人受余光中“广义现代主义”文评的影响，并全盘“不焦虑”地接受了余“广义现代主义”的文学评论观点。

第一节 “余式读法”及“广义现代主义”文学评论对马华作家的影响

本章所谓的“余式读法”乃指余光中个人，独到的文学评论观点。“余式读法”也可称为“类余光中式读法”。诚如本文第一章与第二章所述，余光中“广义现代主义”主张出入古今、汲取中西文学传统、书写具有“中国性”之余，又兼有“现代性”的“中国化”文学评论、现代革新散文以及现代诗书写思维。笔者已经于第一与二章指出余氏对马华作家的“情意结”。我们知道，余曾写序大力拉拔方娥真、李永平及锺怡雯的文学书写特点与成就。本章即以方娥真为探讨对象，梳理余光中“广义现代主义”文学文评如何影响台湾与马

华文学评论者，以确立方在马华乃至台湾文坛的地位、书写特点及成就。温任平与刘贵德援引余光中的“广义现代主义”文学评论观点，突破马华的中国传统文学观、现实主义文学观及五四新文学/白话文文学观的困囿。余光中的文学评论对方、刘及温三人的影响是直接的，余光中文学评论观对张树林与谢川成的影响，除了是直接来自余光中外，温任平为其中的重要中介。诚如第一章所言，一般研究马华文学的评论多以散文与诗歌为研究评论的文类，较少以“文学评论”为研究对象。因此，笔者在本章突破性地挖掘余光中的“余式读法”和“广义现代主义”的文学主张对马华作家文学评论之影响。

余光中对西方新批评以及新批评的资源之一艾略特诗观与诗艺的吸收，加上余自身对文学敏锐的观点，建构了其“广义现代主义”的文学评论观。余的“广义现代主义”的文学评论观，丰富了以刘贵德、温任平、张树林以及谢川成的文学评论；在另一个意义上，也丰富了马华现代文学里，马华现代文学评论含有来自余光中的“广义现代主义”的“体质”。它给予了马华现代文学评论，在与马华现实或写实文学评论观点时，现代主义文学评论观上面对诸多如过度向内心、潜意识挖掘、无意识欲望等无视外部现实的文学观的准则，一个调整了的现代主义文学批评观。更重要的是，它也有效的避开了写实或现实文学“文学为社会”以及“文学为人生”等的评论观，提出了一个“文学为艺术”，具有更多文学性的文学评论观点。

第二节 方娥真篇：缪斯钟爱的女儿

笔者拟在本节聚焦方娥真，探讨余光中的文学评论如何影响台湾与大马文学评论家有关方娥真作品的评论。余在其〈楼高灯亦愁——序方娥真的《娥眉赋》〉里的“缪思最爱的幼女”定调，似乎建构并奠定了方娥真在马华文学与世界华文文学的地位、书写特点与成就。确切的说，余将方娥真的诗作界定为“怨诉文学”、“新闺怨”及“情书体”，并将方纳入了现代的“古典主义”之作家行例。余上述的文学评论观点似成了定调，台马等地的评论家每每评论方的诗文书写时，常无法绕开之余，又必须援引余光中对方的文类风格界定乃至继承了余的评论观点，丝毫无影响焦虑之感。职是，鉴于此现象的发生，台湾新一代学者杨宗翰杜撰了一个新名词——“类余光中式读法”。（陈大为，2004:17）杨之所以提出此名词盖因台湾学者如锺玲与郑明嫻影响的不焦虑地承袭了余有关评论观点。笔者以为，杨为了摆脱余对方长期的定调的影响的焦虑下，以消解“类余光中式读法”的困囿，惟有另取别径地以性别、权力位阶以及国族因子三维面，试图解构余对方“怨诉文学”、“新闺怨”、“情书体”的读法定调。笔者以为，杨的评论企图，何尝不是折射出在有关方娥真的评论上，恰恰地也陷入了另一个余光中的“影响的焦虑”捆绑。本节，笔者将建基于杨的“类余光中式读法”，进一步拓展论述之。

余以“怨诉文学”、“新闺怨”、“情书体”三类文体归纳了方的文体书写类型：

这首〈娥眉赋〉也好，这整卷的《娥眉赋》也好，都可以说是第二人称的怨诉文学。(余光中, 1978:111)她的主题几乎纯属爱情，可谓“新闺怨”，而表达的方式几乎都是第二人称，可谓“情书体”。(余光中, 1978:116-117)

我们知道，由于受到时代、文学思潮所限，余无法，也不能像杨以更新的文学批评理论资源如性别与文化批评等新理论角度剖析方的文本。余只能以其擅长的文体批评、文本批评或“新批评”方法，来精确地把握方“怨诉文学”、“新闺怨”、“情书体”文体书写特点。于是，余较多地探讨方的闺怨情爱主题，并提出方的遣词用字之 6 项特点：第一、运笔“天真自然”；第二、不用艰涩的词藻式扭曲的句法；第三、句法柔媚；第四、篇幅较长属赋体的抒情兼叙事倾向；第五、灵活用清晰的古典意象及第六、古典婉约派风格或新古典主义风格云云。

此外，余也指出方与一般女诗人不同之处，在于她善于设想或假设情况。易言之，方将她的同情、感思与想像转化诸如“探入超自然的(supernatural)幽冥之境”，呈现出“阴阳相隔的戏剧性叙事张力”，并营造了“凄艳之美”的书写风格特点。余对文学的精到把握，指出了不少女诗人如方娥真与生俱来的知性与广度局限，在序文结尾处，余也论及了方的局限及应努力的方向。余认为方沉溺于“幽昧迷茫”、“魔幻之境”的“狭窄”风格，并期望方能走一条文学“坦坦的征途”，以摆脱犹如李贺长怀千岁之忧般的“女鬼世界”（余光中, 2005:21）。因此，在序文里，余光中以方采用女鬼现象的抒情或叙事为观点的诗作，就将“娥眉李贺”比拟方“鬼气森森”及“凄绝之美”之文风。此

外，余又以废名的禅诗风格比况方“干净而空灵”的象征笔法，余认为方的文本一些禅境的营造书写，虽稍逊于废名，但她却仍然具有“童真稚拙之气”。

余氏一方面建构方在马华文学史的位置当儿，也一并建构了方在“台湾现代文学史”的位置。笔者以锺玲、郑明嫻两位台湾文评家为例，说明二人因袭了余的评论外；更重要的是，笔者藉以说明余光中的评论如何影响一位女性马华作家在台湾现代文学书写史的定位。之后的简政珍与林耀德二人甚至将方娥真原属马华文学的文学国籍移国，纳入台湾的文学国籍疆界之时，也一并建构与赋予了方“台湾女诗人”的身份。在论述方的语言应用上，郑明嫻的三项评论观点：“抒情而不忘知性，俏丽而不失典雅，雕琢却保持天然”、“看似浅白的文字，组合成纤巧的诗想”、“古典文学的意象典故在她笔下被灵活运用，少见强硬扦插及勉强借用名词概念的窘态”。（简政珍、林耀德，1990:307）郑的观点与笔者在上文总概余的6项观点多有相符之处。

在文体方面，余的“闺怨体”定位也影响郑写下：“方娥真诗的主题单纯而专一，她以小我中心，发展出古典诗中闺怨诗的变体”及“爱情是她生命的全部，她心中所想，眼中所见，十指所触，无非爱情，她几乎已无能力承受任何一点打击，这种不安正是文学传统中一种永恒的闺怨”（简政珍、林耀德，1990:307）二句评述。

余虽以“狭窄”二字形容方缺乏知性与广度的“女诗人的世界”文风，然而余仍看好彼时只有二十三岁的方之文学天赋。余期许方“谁能预料再过七年

《娥眉赋》的作者会有多少进境？”，余认为方的“女鬼的身世”非“健美之道”，应拓宽文学的体式，走一条“坦坦的征途”之文学路径。余“坦坦”之涵意就是富于知性与广度，走出女性狭窄视域的文学境界；（余光中，2005:21）同样地，郑亦借用了余“狭窄”二字评方的“世界观虽然狭窄，但是，我们不要忘记，她写《娥眉赋》时不过二十二、三岁，如果她愿意走出小我来大千世界，必能开辟另一番气象，《娥眉赋》中可看出端倪”。（简政珍、林耀德，1990：309）

此外，与郑明嫻同属台湾籍的锺玲，也在其1989年6月版《现代中国缪斯——台湾女诗人作品析论》将方定位为台湾现代文学女诗人，将方的文学/国家国籍从马来西亚转换成台湾籍。锺亦引上文的余整段有关方的评述来佐证其观点余将方的书写风格定为古典的婉约派，以“遁入古典的婉约”为评论节题，论述方在精神、内容、形式、语调上，继承了古典的婉约传统的文学评论观点。简言之，余有关方娥真的文学评论观点对锺有以下三方面影响。（锺玲，1989：330）首先，在文体方面，锺认为，方是台湾女诗人中，突出在于“她能写长篇的赋体，环绕爱情主题作铺陈”，引文中的“赋体”观点当源自余的观点。其次，在叙述手法上，余认为方善于“设想”处境也影响锺的评论：

假设情况是方娥真的特长，在假想中她能充分发挥想像力。她的长篇佳作亦大多采用假设情况，尤其是设想自己已去世，以鬼魂身份回来探望情人的作品最出。（锺玲，1989：330）

引文中“设想自己已去世的鬼魂回来探望情人”的评论，当是援引自余的评论：“去设想痴情女孩在天亡之后一些匪夷所思的情况”。（余光中，2004：19）

再次，在句式方面，锺认为方的长诗常是兴之所至写下的，没有结果裁剪修饰，故有“重复沉长之弊，佳句不少，松散的句子也多”。（锺玲，1989：330）锺的观点与余的评述方的句子，“有些太过散文化，病于直陈”意思相契合。（《蕉风月刊》，1978：111）就排比、长篇铺陈两项特点来看，锺也与余的观点一致，钟以为方在文字上多用排比，故能长篇铺陈。

继郑、锺之后，扬宗翰亦大致基本赞同余评论方诗作的观点。杨认为余对方的文本内缘分析“可说是相当准确”，杨甚至认为余的观点可被视为台湾诗评界对方氏诗作的“普遍看法”。（陈大为、锺怡雯、胡金伦编，2004：170）然而，杨为了避开余准确地分析了方“怨诉文学”、“新闺体”、“情书体”诗作体式的评论，杨绕开了余的定调而另以彼时盛行的性别/权力话语关系二个视角分析方的诗作。当然，杨交代了余为方写序时的时代与文学批评主流局限了余的评论方法。杨认为，方不呼应神州诗社男性成员，以强烈的男性气质建构“符号中国”，方执着于其“女鬼”、“情爱”、“楼”、“灯”的小我世界。杨提出自身的观点，认为方的小我世界也可被视为女性对国族大叙述的反抗。扬举方收录在《梦断故国山川》的〈小镇〉为例说明说明，该段诗句为：

我要怎样写出小镇的朴素呢

小市民的家啊

有人在饭后哼小调

有人在门前话家常

山水在黄昏时共看几度夕阳

小镇娇小，是大城市扎起的一束腰

写在诗里只能占一段

我家的灯是太平盛世里的一盏

但家喻户晓

照著百姓的请安，握笔的我

想像战争在远方（周清啸等著，1979：135-136）

《梦断故国山川》书成恰逢美国与中共建立邦交，美与中国国民党在台政府断交的紧张历史时刻，扬认为这首诗仍如方其他“小我”抒情类型，在文本上并没有反映男性神州人的激愤感。方写太平、朴素的小镇与彼时 1970 年台湾动荡的文艺论争、外交纷扰时局不符。在上引最后一行诗句，方也只是“设想”或虚拟远方有战争，它是方自觉或不自觉与国族大叙述的疏离呈现。杨认为，文评者在解读方的诗作时，必须超越“类余光中式读法，以免忽略了性别/权力对女性写作者的自我意识的压抑”。换句话说，扬似乎针对余在序文以男性视角来看“不过少女诗人的世界，一时也难求其富于知性与广度”的结论。

回到马华文学评论界的学者，黄琦旺对方娥真的评论也明显受到余的文学评论观点影响。其〈红军之恋对话娥情想--阅读〈商市情〉与〈重楼飞雪〉〉一文写道：

余先生不愧是大师，短短一段，从文学价值、文体、风格并流派即给一位新作家擢定了位置，与其说是缪思最钟爱的幼女，不如经余先生的厚爱，纳入现代的“古典主义”行列了。这一段评点，实际上，也让当时构建起来的现代“古典主义”的文学话语，相对于当时攀热的‘乡土文学’⁵⁴

黄文中的“缪思钟爱的幼女”、“现代的‘古典主义’行列”明显取自余光中的文论，特别是“现代的‘古典主义’行列”契合了余光中的“广义现代主义”文学思维观点。

⁵⁴编辑委员会（2003年10月），《“中国文学与马华文学：中心与边缘的对话”国际学术研讨会论文手册》，加影：新纪元学院。

第三节 刘贵德篇：砂拉越蓝天星空下的星座⁵⁵

本节的主旨乃以东马砂拉越作家刘贵德（方秉达）的文学评论为研究对象；从其文学观点/理论、现代主义诗学两方面，辅以影响研究与文本细读的方法，试图勾勒出余的对刘的文学评论之显性影响事实。本节的节名“砂拉越蓝天星空下的星座”预示了蓝星诗社的余光中之文学评论影响了马来西亚砂拉越州星座诗社的刘贵德。

据笔者掌握的文献，刘先后于 1972 年至 1979 年间表了〈开砂拉越现代诗之路〉、〈从后尘看：叶慈〉及〈年青一代的良知——卡缪〉。〈开〉文援引艾略特和波特莱尔的观点反击写实主义，为砂州现代诗创作运动护航。〈年〉概述了卡缪存在哲学为起点，认为卡缪为年青孤寂、苦闷及迷失一代的良知。应当注意的是，剖析〈从〉内容之时，我们当可探勘余对刘巨大的显性影响。刘〈从〉文“吸纳”了余光中的《望乡的牧神》与《英美现代主诗选》里有关叶芝诗学的评论观点，再将之剪接转化成〈从〉的内容。〈从〉由 11 段的短论组成，经笔者初步统计，其中“挪用”且不注明引自余的句子计有 17 处之多。兹列举刘“截取”自余《望乡的牧神》的〈老得好漂亮——向大器晚成的叶慈致敬〉和《英美现代诗选》的〈叶慈——一则疯狂的神话〉的 17 处部分文句，对照说明如下：

一、刘〈从〉文第一段的部分文句：“……他的诗结构宏伟，节奏繁富，意象明快而突出，思想性非常浓厚，情感的力量也非常充沛，最动人的是

⁵⁵ 本节的部分内容，笔者以〈五陵少年南洋传诗灯——余光中对东马砂拉越作家刘贵德的影响研究初探〉为论文题目，并于 2011 年 11 月 19-20 日，发表在马来西亚拉曼大学中华研究院中文系主办的“探索与创建：马、中、新、台研究生论文发表会”。该文亦见李树枝：《五陵少年——南洋传诗灯余光中对东马砂拉越作家刘贵德的影响研究初探》，收录于廖冰凌、李乾耀编：《我思我写——马中新台中文系研究生会议论文集》，八打灵：拉曼大学中华研究中心，2012 年 12 月，页 101-页 138。

他晚年那种逼视现实，拥抱生命的气魄。”（砂拉越星座编委会，1980：35）余〈叶〉文的部分文句：“……他的诗，结构宏伟，节奏繁富，意象明快而突出，思想性非常浓厚，情感的力量也非常充沛，最动人的，是他晚年那种逼视现实拥抱生命的气魄。……”⁵⁶（余光中编译，1974：7）

二、刘〈从〉文第二段的部分文句：“……当他四十三岁，已是爱尔兰最有名的诗人了。但假如当时他便自足，停止创作，那么，充其量只能算是次要诗人！甚至是一个二三流的诗人，……”（砂拉越星座编委会，1980：35）余〈老〉文第二段的部分文句：“……一九〇八年，四十三岁的叶慈已经是爱尔兰最有名的诗人，且已出版了六卷诗集，但是他的较重要的作品，那些坚实有力的杰作，根本尚未动笔。如果当时叶慈便停止创作，则他充其量只能算是一个次要诗人（minor poet），甚至只是一个二三流的作者。”（余光中，1969：108）

三、刘〈从〉文第三段的部分文句：“如〈湖心的茵岛〉和〈当你年老〉等，个性不够突出，文学也无力量……”（砂拉越星座编委会，1980：35）余〈叶〉文第八段的部分文句：“……这时他耽于唯美的梦幻，诗风朦胧而爱昧，个性不够突出，文字也无力量，可以〈湖心的茵岛〉和〈当你年老〉为代表作。……”（余光中编译，1974：5）

四、刘〈从〉文第三段的部分文句：“……他这种作品和现实生活，个性的表现，毕竟距离得太远，伟大的作品是无法产生的。”（砂拉越星座编委会，1980：35）余〈老〉文第七段的部分文句：“这种作品，和现实的把握，个性的表现，距离得太远太远了。伟大的作品，在这样的情形下，绝对无法产生。”（余光中，1969：110）

五、刘〈从〉文第四段的部分文句：“但到了一九〇八年，年轻的庞德闯进了他的世界，挟新大陆的朝气和意象主义，迫使四十三岁的叶慈，接受

⁵⁶ 本书的页数分别以译者序和〈叶慈——一则疯狂的神话〉为开始页数。

年轻一代的影响，从浪漫主义及爱尔兰神仙世界中挣扎出来，展现一种正视现实的简朴和诚挚的诗风……”（砂拉越星座编委会，1980：5）余〈叶〉文第八段的部分文句：“一九零八年，年轻的庞德闯进了他的世界，挟新大陆的朝气和（稍后的）意象主义的运动，迫使中年的叶慈，在半迎半拒的心情下，接受年轻一代的影响。于是叶慈从早期的浪漫主义和爱尔兰神话之中挣了出来，且展现一种正视现实的简朴和诚挚诗风。”（余光中编译，1974：6）

六、刘〈从〉文第五段的部分文句：“一九一七年，叶慈已五十二岁了，才和乔琪·严思结婚。婚后，潜心研究神秘主义与通灵术……”（砂拉越星座编委会，1980：35）余〈叶〉文第八段的部分文句：“……第三个时期，是他的个人神话时期，约始于一九一七年。那一年，叶慈和乔琪·丽思结婚，并开始潜心研究神秘主义与通灵术。……”（余光中编译，1974：6）

七、刘〈从〉文第六段的部分文句：“……但后人所关心的，不是他的迷信，也不是那种神话或象征系统的技术问题，而是他的基本信念，如何因他诗中强烈丰富的感受而经验化起来。……”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈老〉文第九段的部分文句：“我们所关心的，不是他的迷信，也不是他那神话或象征系统的枝枝节节，而是他这种基本的信念，如何因他诗中强烈丰富的感受而经验化起来。……”（余光中，1969：111）

八、刘〈从〉文第六段的部分文句：“……那种基本信念便是：一切相对甚至相反的力量，似相对而实相依，似相反而实相成，小自个我，大自文化的生命，都应接受而且超越这种无所不在的相反性。”（砂拉越星座编委会，1980：35）余〈老〉文第九段的部分文句：“……在此我只想指出叶慈的一项基本观念，那便是：一切相对甚至相反的力量，似相对而实相

依，似相反而实相成；是以小而个人，大而文化的生命，皆应接受而且超越这种无所不在的相反性。……”（余光中，1969：112）

九、刘〈从〉文第七段的部分文句：“叶慈这时期再度的神话系统，已比早期的带有点怀古幽情的爱尔兰神话，显得繁富得多了。他这信念已成为他此期诗的中心思想和意众（笔者按，应为‘象’非‘众’，刘〈从〉文误植）泉源，并令他的诗充满了意义和暗示……”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈叶〉文第八段的部分文句：“……这个神话系统，比他早期的带点怀古幽情的爱尔兰神话，显然要繁富得多。不论我们是否重视他这个神话系统，这些信念显然已成为他此期诗中的中心思想和意象泉源，且使得那些诗充满了意义和暗示。……”（余光中编译，1974：6）

十、刘〈从〉文第八段的部分文句：“……假如拿他和艾略特相比（艾略特自一九四八年得诺贝尔奖之后，一直到一九六四年死为止，都不曾写过一首诗），则叶慈更显得愈老愈年轻了。”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈叶〉文第二段的部分文句：“……他在《自传》中的自剖并非夸张，因为他的诗神确实是愈老愈年轻。……”（余光中编译，1974：1-2）

十一、刘〈从〉文第九段的部分文句：“叶慈自一九二八年后，又再度挣脱神话与玄想，而回到现实生活的风格……”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈叶〉文第八段的部分文句：“……第四个时期，自一九二八年以迄他逝世之年，展示他晚年再度挣脱神话与玄想而回到现实生活的风格。……”（余光中编译，1974：6）

十二、刘〈从〉文第九段的部分文句：“……叶慈开始写作，正是维多利亚之本（笔者按，应为‘末’，刘〈从〉文误植）期，浪漫主义之末流。……”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈老〉文第六段的部分文句：“在另一方面，即以整个英国而言，叶慈开始写作时，正是维多利亚

时代的末期，也正是浪漫主义之末流而又末流，大诗人几已绝迹。……”
（余光中，1969：109）

十三、刘〈从〉文第九段的部分文句：“……晚年时又当流行普鲁文学的三十年代，他能挣脱唯美观，超越了后者之平庸感，保持了自己的风格，正可说明他独特性和优越性。”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈叶〉文第十段的部分文句：“叶慈开始创作时，正值唯美与颓废的九十年代。他的晚年，又是普罗文学的三十年代。他能挣脱前者，超越后者，且始终保持并发展自己的风格，正说明了他的独创性和优越性。……”（余光中编译，1974：6）

十四、刘〈从〉文第十段的部分文句：“大器晚成的叶慈，常感叹天不假年，慨叹生命与艺术间的矛盾……”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈叶〉文第四段的部分文句：“叶慈在《自传》中慨叹生命与艺术间的矛盾。……”（余光中编译，1974：2）

十五、刘〈从〉文第十段的部分文句：“……但他并不畏缩或逃避，相反地他常向死亡挑战，一直到死都不服老，到临终前四十八小时，还忙着最后未定称的校钉（笔者按，应为‘稿’和‘订’，非‘称’和‘钉’，刘〈从〉文误植）……”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈叶〉文第二段的部分文句：“……据说，一直到死前四十八小时，叶慈还忙着最后几篇未定稿的校订。”（余光中编译，1974：2）

十六、刘〈从〉文第十段的部分文句：“……加上近乎口语但又不流于俗或白的坦率，并更善于驾驶宏美壮大的修辞能力，发苍老而仍遒劲的歌声，完成了他最后几篇杰作中那种不可逼视的狂放和灼热，令人叹服不已。……”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈叶〉文第八段的部分文句：“……再度正视现实，拥抱生命，且发为发苍老而仍遒劲的歌声。这

时，叶慈的智慧已完全成熟，加上近乎口语的坦率，和一个伟大性格的力量，逐形成他最后几篇杰作中那种不可逼视的狂放和灼热。……”（余光中编译，1974：6）

十七、刘〈从〉文第十一段的部分文句：“……我们向这位大器晚成的大诗人敬礼，同声赞叹！‘叶慈，老的好漂亮！’”（砂拉越星座编委会，1980：36）余〈老〉文第十四段的部分文句：“……叶慈真是一个敢在时间里纵火自焚的愤怒的老年。对于这场永不熄灭的美丽的火灾，我们不禁赞叹：老得好漂亮！”（余光中，1969：117）

检视上述列举的十七处文句，刘“吸收”了余〈老得好漂亮——向大器晚成的叶慈致敬〉和〈叶慈——一则疯狂的神话〉的文句和内容，将它们改写成〈从后尘看：叶慈〉。刘无论是在更改标点符号，或是修改文句方面，其文句大多是直接“吸纳”余的文句。这影响的事实例证说明了刘或以刘为代表的砂华年青现代主义写作群于1979年前，对台湾文学刊物书籍、台湾现代主义理论及文本的吸收大致情况。当然，〈从后尘看：叶慈〉的内容亦有刘直接翻译自原文有关评论叶慈的论述。然而，就上述〈从〉文的十七处，相当大的比例引自余光中文句的文句实例来看，余对刘的影响可说是最直接且深远的。

笔者将以刘《趾外》诗集里的文论自序为研究对象，微观地梳理刘如何在现代主义诗学理论受余的影响。砂华文学从现实文学过渡到现代主义文学进程中，刘除了吸收余现代主义诗学外，也一并吸收了余特有的兼容古今文学传统，具有“中国性”的“广义现代主义”文学评论观点。

《趾外》收录了刘贵德1962年至1972年间创作的50首诗，它原订于1972年出版，然却迟至1979年中旬才由砂拉越写作人协会出版。写于1972年12月4日的《趾外》自序共有六段。刘在前言部分解说了诗的定义；第一段说明了现代诗乃衍变自传统文学；第二段质疑文学应为大众服务的普罗文学式的主张口

号；第三段指出“新诗的诗化”技巧；第五段认为诗题应该以“明朗化”和“具体化”避免造成“晦涩”（笔者按，刘文误植“晦”为“海”）弊端；第六段则说明了诗集 50 首诗的创作时间。

笔者抽取刘自序所使用的关键词语如“现代诗”、“传统诗”、“古典性”、“浪漫性”、“知性”、“潜意识的表现”、“文学应为大众服务”、“诗经”、“五四”、“普罗文学”、“现实主义”、“诗化”、“行内韵”、“待继句”、“晦涩”、“难懂”、“抽象化”、“明朗化”、“具体化”、“半票读者”为切入点，分析这些关键词语的谱系乃源自余《掌上雨》的用语。《掌上雨》在台湾现代诗“史”具有两个意义。第一，它是余于 1961 年与超现实主义诗人洛夫之论争的反驳理据。（余光中，1989：163）1961 年，洛夫在《现代文学》第九期发表了〈天狼星论〉；洛一方面肯定余诗的成就，另一方面却又非议余《天狼星》长诗写得不够“虚无”，犯了“过于可解”的弊端。余即在同年 12 月 10 日出版的《蓝星诗页》第三十七期发表〈再见，虚无！〉给予反击。余〈再〉文最后一段部分文句写道：

……如果说，只有达达主义与超现实主义才是现代诗的指南针，与此背向而驰的皆是传统的路程；如果说，必须承认人是空虚而无意义才能写现代诗，只有破碎的意象才是现代诗的意象，则我乐于向这种‘现代诗’说再见。……（余光中，1989：163）

笔者以为，与其说上述的场论战是洛与余之间的论争，不如说是台湾现代主义诗人群内部的一次自我反省，以检讨、修正以及调整台湾现代主义文学进程所面对的阻力。一般来说，台湾现代派的态度是彻底反传统的，走达达与超现实诗风路径，但作为现代派一员先锋的余光中却以“浪子回头”之态势，重估并重新吸收传统、回归传统，脱离了“狭义现代主义”的创作路径。余因此成了痼弦笔下所谓的“复辟派”一员。余在《掌上雨》的〈从古典诗到现代诗〉部分文句写道：

……总之我已经免疫了，我再也不怕达达和超现实的细菌了。洛夫先生的批评反而予我正面积极的信心。我看透了以存在主义（他们所认识的存在主义）为其“哲学基础”，以超现实主义为其表现手法的那种恶魔，那种面目模糊，语言含混，节奏破碎的“自我虐待狂”。这种否定一切的虚无太可怕了，也太危险了，我终于向它说再见了。……（余光中，1989：184）

余认为作家不应一味照搬西方现代主义里的颓废、虚无、苦闷、色情、暴力、绝望等消极的精神态势。明乎此，我们就不难理解余为何在 50、60 年代台湾现代诗运动中，迂回进出现代与传统，坚持力主“反叛传统不如利用传统”的诗观。余认为，狭窄的现代诗人但见“传统与现代之异，不见两者之同”。余期望“但见两者之合。对于传统，一位真正的现代诗人应该知道如何入而复出，出而复出，以至自由出入”（余光中，1989：189）。余“自由出入”现代与传统的“广义现代主义”诗观，对马华星座诗社刘贵德、天狼星/神州诗人群及其他马华现代诗、散文作家产生重大的影响。⁵⁷可以说，余亦古亦今的“广义现代主义”诗学理论，将部分马华的现代主义作品导入了以古典性和中国性的书写模式。

另，余《掌上雨》的〈从一首唐诗说起〉、〈新诗与传统〉、〈幼稚的“现代病”〉、〈再见，虚无！〉、〈现代诗：读者与作者〉、〈从古典诗到现代诗〉、〈迎中国的文艺复兴〉、〈古董店与委托行之间〉；《望乡的牧神》里的〈在中国的土壤上〉影响了刘贵德思索如何调和现代与传统的相抗壁垒。试看刘《趾外》自序第一段的部分文字：

⁵⁷ 见笔者拙论：〈现代主义的理论旅行：从叶芝、艾略特、余光中到马华天狼星及神州诗社〉，《华文文学》，2010 年 10 月，汕头：汕头大学与中国世界华文文学学会《华文文学》编辑部，页 80-86。余光中的新古典主义或“中国性”现代主义作品对马华天狼星诗社/神州诗社及其他马华作家影响极大。马华学者诸如黄锦树、林建国、张锦忠、谢川成、许文荣、林春美、陈大为、锺怡雯、张光达、陈湘琳等学者已有深入论述，本文基于篇幅限制，并不准备开展之。笔者将在本文第五章探讨余光中具古典性和中国性的“广义的现代主义”作品对刘贵德的影响轨迹。

……但我的诗仍带有许多传统诗魂。我认为现代诗乃从传统诗中蜕变而来，如果忽视了传统诗中的“古典性”和“浪漫性”，而只讲求“知性”或单纯的“潜意识的表现”，即如没有肉体的游魂，怎能有立根之地？在求不断的改变自己的“诗风”，我毅然地走上了现在这条路，在重认传统中，追求自己的表现手法。……（方秉达，1979：6）

文中的“重认传统”这一见解似乎是综合了余上述诸篇评论的一贯观点。在〈新诗与传统〉的最末段，余认为“新诗是反传统的，但不准备，而事实上也未与传统脱节”（余光中，1989：121）。；在〈幼稚的“现代病”〉一文，余指出偏激的现代派诗人彻底否定传统，他们不了解传统并要反传统。余认为“传统”是民族的先人最耐久、最优秀的智慧的结晶。（余光中，1989：148）。〈现代诗：读者与作者〉主张不盲目接受或反传统，余指出某些现代诗人反传统，割断联想，否定人的意义，不自知、盲目地接受西洋某些传统。（余光中，1989：172）。〈从古典诗到现代诗〉主张利用传统，并以现代手法处理传统题材，将“任何传统的东西都点成现代”（余光中，1989：189）。在〈古董店与委托行之间〉一文，余揭示偏激的西化“浪子”反叛传统，守旧的“孝子”却竭力固守传统。余认为传统既不能反叛，也不能维持。传统不是“死的堆积”，而是“活的生长”。（余光中，1989：203）须指出的是，艾略特的文学和传统观点影响了余，余转而影响了刘的诗观。艾为西方现代诗的大批评家，他论及文学派别，也仅二分为古典与浪漫。（余光中，1989：209）余接受艾的观点，反击西化“浪子”不了解文学潮流。刘文上述的“古典性”和“浪漫性”乃脱胎至余〈古董店与委托行之间〉。正是从这个意义来看，刘也继承艾略特的现代主义文学观点并与世界的现代主义思潮接轨。《掌上雨》在台湾现代主义内部具自省的“史”意义，它揭示了余光中诗风变化的缘由，修正了自身的“狭义现代主义”诗学观念。余的“广义现代主义”诗学观念跨过了南中国海，提供刘贵德一个调节现代与古典传统诗学的文学评论观。

笔者以为，《掌上雨》在台湾现代诗“史”的第二个意义是：60年代到70年代反击来自现代诗外部，以苏雪林、言曦（邱楠）、关杰明、唐文标的批评。

现代诗的超现实诗风、虚无、晦涩、难懂、彻底西化、反传统等诸多问题在余洛二人之间的论争已暴露无疑，因而兴起了台湾“现代诗论战”。苏雪林站在传统诗观认为现代诗“随笔乱写，拖沓杂乱，无法念得上口”；言曦也站在传统诗观，批判现代诗的“空洞、晦涩、难懂”等法国存在主义、达达主义的颓废情绪与病态呻吟；关杰明指出台湾现代诗人忽视传统以求达致西方标准、东拼西凑西方文思；唐文标则清算现代诗，扫除现代诗抽象化与超现实表现写法。⁵⁸余《掌上雨》的〈论明朗〉论述了以明朗性的书写手法避开内容的虚无和形式的晦涩弊端；〈谈新诗的语言〉强调了白话与文言互用，加上适度的欧化句法，以增加句法的变化；〈从一首唐诗谈起〉则指出现代文艺并不悖于传统某些法则，应善用传统资源。刘继承了余对内、对外的新诗论战诗观和新诗创作手法，推展自身现代主义的诗歌创作。其自序的第三段部分文句如下：

……至于普罗孝子们的诗，便不在话下，……并且生活在此多元种族的社会，必须调和国语（巫）、欧化语（英）、口语、文言于诗中，甚至可以回到“五四”前的诗之固有诗韵，或学习英语之音节，行内韵和待继句之延绵性。……（方秉达，1979：7）

上述引文中的“普罗孝子”应取自余〈古董店与委托行之间〉（余光中，1989：201-215）；“行内韵”（internal rhyme）取自〈文化沙漠中多刺的仙人掌〉（余光中，1989：106）；“待继句”英诗的 run on line 则取自〈现代诗的节奏〉（余光中，1989：47-215）及〈古董店与委托行之间〉；“欧化”取自〈现代诗的节奏〉。（余光中，1989：46）在现代诗歌创作方面，刘综合了余《掌上雨》的众多观点。其自序第五段的部分文句如下：

……现代诗在创作方面，多把具体与抽象综合，时间与空间的交错，对象属性的变位，文字属性的任意安排，述说程序的倒置，对美重新作透视的距离等等。

⁵⁸ 此论争的资料可参阅洪子诚、刘登翰（2005），《中国当代新诗史（修订版）》北京：北京大学出版社，页 304-315。

这些变化常令刚进入现代诗的读者目眩五色，也就产生“海（笔者按应为‘晦’，刘文误植为‘海’）涩”、“难懂”的问题。但时至今日，这些已不成为问题的问题了几次的论战我们能早已阐明了一切，只是我以为现代诗之内容既已如此繁复，其题目如果也“抽象化”，则或将失去一部份读者。要赢取更多的读者，要现代诗站得更宏伟，我以为至少诗题该“明朗化”、“具体化”些。……（方秉达，1979:9）

刘文中的“晦涩”（obscurity）和“难懂”似乎取自余《掌上雨》频繁出现的关键词。它们为余在对内、对外新诗论争时所用的核心关键词。它们可见于余〈论明朗〉、〈古董店与委托行之间〉、〈释一首现代诗〉、〈摸象与画虎〉及〈现代诗：读者与作者〉等文。（余光中，1989：1-20、212、66、133、166-168）刘的“抽象化”和“具体化”的观点取自〈论意象〉（余光中，1989：14），而“明朗化”（clarity）观则见〈论明朗〉及〈从古典诗到现代诗〉。（余光中，1989：15-21、183）

第四节 温任平篇：大马“本地的余光中”⁵⁹

盖因温任平在“马华现代诗论战”竭力维护现代诗，马华“保守”现实主义以及左倾文学评论界有论者称温任平为“本地的余光中”（谢川成，2000:124）；前述论者甚至预言：“外国的余光中与本地的余光中都会迟早被消灭”（谢川成，2000:124）。黄锦树亦称余光中为温或以温为首的天狼星诗

⁵⁹ 本节部分内容以〈从台湾的余光中到马来西亚“本地的余光中”——余光中的文学观点与评论对温任平之影响研究〉刊载于王晓初、朱文斌主编（2013）《世界华文文学研究》第八辑，安徽：安徽出版社，页181-192。

社/神州诗社社员共有的文学“精神导师”⁶⁰。（黄锦树，1998：158）故，无论温在马华现代文学推展的活动上，或在建构马华现代文学典律的征途中、又抑或尝试实践马华现代文学文本的形式与内容，众多马华文学评论者总是将余光中与温任平二人相联系起来。

笔者将在本节探究温任平在马华现代文学活动、建构现代文学典律及文本形式与内容“现代化的”三维面对余光中现代文学评论观点的“吸收”的影响轨迹。笔者将聚焦梳理温的1977年〈黄皮肤的月亮·自序〉、1979年〈艺术操守与文化理想一序〉、1981年〈马华当代文学选·总序〉三篇文献内容，探勘余对温在文学评论的影响因子。

首先，温〈黄皮肤的月亮·自序〉的主旨与企图心明显地是为（马华）现代散文定位。该自序全文分为5段，第一段论述散文的文类（Genre）；第二段指出彼时散文批评与理论贫乏的状况；温在第三段“点名”张爱玲、叶珊（杨牧）及余光中三大散文家创作的“突破与超越”；必须指出的是，温在本段以较长的篇幅论析余光中是三家“唯一”能以创作与理论印证现代散文书写，并将之实践至最大“可能性”与最长“延伸性”之作家。温在本段勾勒了余光中〈逍遥游·后记〉与〈论题目的现代化〉二文有关文字、句法、叠韵及双声运用之特点。温亦总结了余散文理论与实践的三项观点：第一、余擅于以名词作动词或以动词作形容词的手法来调配句法，以使其散文文句扣紧节奏；第

⁶⁰见黄锦树著《马华文学与中国性》页158之注52。《马华文学与中国性》，台北：元尊文化企业股份有限公司，1998年。

二、分拆长句，将短句串联成一气呵成的长句，以具体地表达“激越奔放底情绪”；第三、余“敏感与机智”地将诗与小说的文体及文字技巧融入散文。

（温任平，1997：6-9）第四段，温认为张晓风是张、叶及余三家鼎足之外的第四家，温点出了张意图融合“古典与现代”的文字风格。温于第五段宣告自己的企图心，他希望在摆脱上述四家影响之外，写自身特色的散文。

此外，〈黄皮肤的月亮·自序〉第三段，温举了余〈逍遥游·后记〉有关变化文字与文句的“革命”精神两项文学评论观点；〈论题目的现代化〉的极富现代个性与反“保守”习气两项观点；〈焚鹤人·后记〉的散文、诗及小说互跨的新文体观点，此三本书的五项观点似成了温定位“现代散文”的标准。温写就〈黄皮肤的月亮·自序〉两年后，他继而写了〈艺术操守与文化理想一序天狼星诗社〉，该文仍无法摆脱余的影响因子。温对彼时马华前行代作家，自缚于五四传统及三四十年代左翼文学传统，特别是对当时马华文坛“流行”的“文学只是阶级意识的反映”或“文学即宣传”等倡导之文学工具论偏颇观点极度不满。温以为，马华“写实主义”乃至“自然主义”文学只专注表面事物的摹仿与记录式报导的文学手法，未能透过文学作品充分反映生命本质与人生真理。温等人或以温为马首是瞻的天狼星作家群坚信“马华文学一直要等到现代主义被介绍进来国内才露出第一线曙光”。（温任平，1979：3）我们可以从温〈艺术操守与文化理想一序天狼星诗社〉的宣言掌握温对余光中独有的“广义现代主义”文学评论观点的汲取。温写道：

……我们大力推动的现代主义，并不特别推崇二十世纪以降欧美及其他各国的某些新兴的文学思潮，正确地说，我们所推崇的是广义的兼容并蓄的现代主义。……（温任平，1979：2）

笔者必须界定上文里温任平的“现代文学”概念。温对“现代文学”意义界定明显受到了余光中影响。温写于1978年11月12日的〈马华现代文学的意义和未来发展：一个史的回归与前瞻〉之第一段与第二段的文字及此二段的注一与注二注释可作为笔者论述的明证。兹分列温的文段及注释以资说明：

第一、温的第一段文字：

……首先，我想我必须在此略微说明一下，“现代文学”之不同于“当代文学”，“现代”是 modern，“当代”是 contemporary。“当代”是时间的标示，只当前的年代，而“现代”指的是一种思潮、趋向式风格。因此“现代”与“当代”这两个词语，实在不宜混为一谈。当代的文学作品，在精神风貌上可以是“现代的”，也可以是“非现代的”，反过来说，古人留下的作品，也可能具备某些现代的特质。（注一）（温任平，1980年：63）

兹录此段温的注一文字如下：

比方说，我们觉得唐诗李贺的诗所用到的超现实技巧，以及感官能力的错综感应是“现代”的；同理十七世纪的“玄学诗人” John Donne, A.C. Cowley 等，取喻设辞及意象的新奇也使我们觉得他们“现代”。（温任平，1980：84）

温上述第一段文字的最后一句认为，当代文学作品的精神风貌可以是“现代的”或兼容“非现代的”；因此温又进一步指出古人的作品也可能具备某些现代的特质。温特别在注一里举了中西过往诗人诸如李贺、John Donne、A. C. Cowley 为例，认为他们的诗风与文体具备了超现实技巧、错综的感思，取喻设辞及意象新颖，在古代/古典时空呈现了“现代”精神风貌。笔者以为，温援引四处有关余光中的文学评论观点作为其分析的理据：第一处取自余《掌上雨》的〈论情诗〉的观点。余在该文剖析英国 17 世纪诗坛以邓约翰(John Donne)为领袖代表的玄学诗派(meta-physic)文风；余认为此派擅于呈现“灵与肉，智与情之间的喜剧化冲突”。第二处取自《掌上雨》的〈古董店与委托行之间〉的观点。余认为即使拥护狭义现代主义的“西化浪子”的诗风，其实也可具备西方“传统”前行代诗人的“现代”气质：

……浪子们在高呼打倒浪漫，拥护超现实之际，没有几个人明白浪漫主义的大诗人布雷克(William Blake)和柯立基(S.T. Coleridge)同时被现代批评追认为超现实主义的先驱。没有一个浪子不知道济慈是浪漫诗人，但没有几个浪子清楚济慈的古典精神。……（余光中，1989：203）

温撷取了余在本段有关英国 17 世纪玄学派诗某些类似“超现实主义”倾向取喻设辞与意象新奇技巧的论述。我们知道，余经常在其文学评论文章比较中西文学作家，并细致地梳理中西传统作家具备某种“现代”气质。余能从中西“传统”作家敏锐地抽取例证，论析他们同时兼备“现代”的文学“气质”；此文学评论旨趣，在当时港台文学评论界，余可说独树一帜，旗帜分明。故，

笔者认为，界说传统作家的作品兼具“现代”气质的文学评论视角，温肯定受了余对于文学传统的看法。

余在〈古董店与委托行之间——谈谈中国现代诗的前途〉一文，认为某种作品，对于前一代的传统来说是“反叛”的，但对于更前一时代的传统来说，往往却是复古的；就这一文学评论观点，余写道：

……文艺复兴反中世纪，而向往希腊。浪漫主义反古典主义而回到中世纪。

英美现代诗反浪漫主义，而热衷于十七世纪。李白反六朝而崇建安风骨。……

（余光中，1989：203）

余打破了现代主义‘浪子’反传统，保守主义维持传统的框架对立；他“建构”了可以亦古亦今“活”的文学传统。明乎此，我们可了解余吸收了艾略特论及文学派别时，仅以“古典”及“浪漫”两类来分别之；因此，余指出了浪漫派大诗人布雷克（William Blake）和柯立基（S. T. Coleridge）可被现代批评家追认为超现实主义的先驱。（余光中，1989：209）温的注一虽然没有说明他的该概念来自何处，但从温所举的“李贺”、“超现实”、“玄学”、“现代”等文学评论概念与视角，温受到余〈古董店与委托行之间——谈谈中国现代诗的前途〉和余另一篇文学评论〈象牙塔到白玉楼〉的影响。笔者将之列为第三处说明之。

第三处、温汲取余〈象牙塔到白玉楼〉有关李贺评论的观点。余比较了李贺的〈李凭箜篌引〉与柯立基的〈忽必烈〉在音乐摹状、奇幻意象运用、双方

将各异的（heterogeneous）意象，组成为统一（homogeneous）的意象。余称他们是超现实主义先驱，他们的诗带给读者，不只是心智的（intellectual）或情感的（emotional），更是官能的（sensational）的震撼。（余光中，1989：86）所以，余写道：

.....

真的，十一个世纪以前的李贺，在好几方面，都可以说是一位生得太早的现代诗人。如果他生活在二十世纪的中国，则他必然也写现代诗。他的难懂，他的超现实主义和意象主义的风格，和现代诗是呼吸于同一种艺术气候的。……（余光中，1989：88）

余点出了李贺擅于把握物体的质感和官能的经验。余对于李的隐喻意象、语言文字形成晶冷钴坚诗风的评论总结影响了温任平写下了评李贺的诗具有“超现实技巧，以及‘现代’的感官能力的错综感应”的句子。（温任平，1980：84）可以说，温的观点完全截取至余的评论观点。

第四处、录温的第3段文字以资说明：

……并且，下面所有讨论别的现代文学，也并非梁先生所指的新文学

（笔者按，梁先生为梁实秋），或者三十年代文学。在台湾，现代文学指的是国民政府迁台之后，大约自一九五零年迄今的文学表现（注二）。……（温任平，1980：63）

本段温的注释 2 如下：

见《中国现代文学大系》余光中的总序：“相对于世界文坛的新局面，中国文学的发展，也进入一个史无前例的新阶段。……二十年来（笔者按，余应指 1950 到 1970），表现在作家的笔下，相激相荡，形成了一种新的文学，一种异于五四早期新文学的所谓现代文学。（温任平，1980：84）

笔者拟先阐释余光中的“现代文学”意涵。余光中于 1972 年写就的〈向历史交卷——中国现代文学大系总序〉（余光中，1987：115-131），深刻地考察了台湾的特殊历史进程形塑文学复杂的发展背景。台湾文学的发生和发展以中华文化和中国文学为典范依托母体，20 世纪 20 年代台湾发生的新文学运动推动力仍是“五四”新文学运动。之后，1949 年大批文人随国民党政权迁台，改变台湾的文学结构。事实上，17 世纪以来，台湾陆续成为殖民者如荷兰与日本掠夺的目标，〈马关条约〉后的 1895 年至 1945 年间，台湾更被日本殖民统治约 50 年之久。台湾于 1945-1949 短暂“回归”中国祖国，五年后，于 1949 年又再次和“祖国大陆”呈现疏离，甚至对峙的政经文教历史状态。一方面，海峡两岸贸易的社会性质、经济结构、政治制度及意识形态这四方面，加上日美两国两次异质文化的“入侵”：日据殖民统治强制性的文化同化、20 世纪 50 年代西方文化随着台湾在军、政、经过度对美国依赖，“文化殖民”影响了台湾现当代文学的形态。另一方面，台湾实现了由农业社会转型至工商社会的经济结构转型，都市化和中产阶级人口增加，热烈追求以美国为代表的西方与日

本现代意义的文化思潮，这思潮一方面冲击中国传统文化，调整了继承五四余韵的迁合作家。另一方面，它又添加并注入了台湾文学的“现代”革新意识。因此，余光中称 1950 年到 1970 年的台湾文学为“新的文学”，一种有别于五四早期新文学的“现代文学”。（洪子诚、刘登翰，2005：297 - 298）综而述之，余全面地总结台湾 1950 到 1970 年异于“中国大陆”五四早期新文学的“台湾现代文学”，勾勒了台湾现代文学形成的三个因素：台海两岸的军事对峙；传统文化与西方、日本思潮的相抗与融汇；迁合作家的郁闷心情与怀乡情绪。余进一步指出台湾 1950 到 1970 年台湾现代文学的四项特色：书写孤绝感的主题、主客易位物我交感的手法、知性手法之普遍加强、语言的效果化与感性化。

温任平在评论马华文坛的现实与现代主义文学思维与书写论争时，其所论述的现代主义文学观点与书写，常被标签罗列的弊端：“异端”、“崇拜”、“反传统”、“晦涩难懂”、“表现的只是资产阶级与小资产阶级的意识”及“没有道出劳苦大众的心声与愿望”等弊端。（温任平，1982：66、79）温任平作为《马华当代文学选》的总编辑，率领其天狼星诗社弟子张树林、沈穿心、谢川成分别担任了散文、诗及评论三个文类部门的编辑；温企图建构马华“当代”（1960 年代-1970 年代共 20 年之久）文学典律的企图心，昭然若揭⁶¹。笔者以为，温以余的文学评论观点作为标准，辨析“马华式”现实或现代主义美学局限，并以余的文学评论作为范式，寻求温“马华当代文学”语言与文

⁶¹ 见温任平的〈天狼星诗社与马华现代文学运动〉，收录于江洛辉主编的《马华文学的新解读——马华文学国际学术研讨会论文集》，八打灵：马来西亚留台校友会联合总会，1999 年，页 172。

体上的解决之道。检视温《马华当代文学选》的〈总序〉之若干文段，温似乎以余光中写于1972年5月的〈向历史交卷一《中国现代文学大系》总序〉为主要参照系。温的“广义现代主义”乃针对彼时马华文坛“流行”的‘文学工具论’、“文学即宣传”、“文学知识阶级意识的反映”，以“社会现实主义”为名的马华写实主义思潮。温的“广义现代主义”批判当时马华“萧规曹随”地依循五四新诗与五四小说，“我手写我口”的白话诗书写的层次，多倾慕师法自朱自清抑或冰心〈背影〉、〈寄小读者〉式的散文。温〈艺术操守与文化理想一序《天狼星诗选》〉写于1979年8月中旬，本论文及第二章论述的文学史时空，天狼星诗社崛起于1967年，成立于1973年，在天狼星与神州分别崛起的1967年和1973年的马华文学时空场域前，马华现代诗运动已有50年代末，60年代初白垚的〈麻河静立〉“新诗的再革命”之革新理论的实践文本了，此运动带动了“白话文体”形成以抗衡反叛格律体新诗与左翼现实派，白垚继续在1964年在黄崖主编《蕉风》时撰写〈现代诗闲话〉以为现代诗辩护。马华文学第二波现代主义始于1967年梁明广接继杏影（杨守默）编新加坡的《南洋商报》之文艺副刊，并改版名为《文艺》，梁也于同年在《南洋商报》推出《青年园地》。1968年，五月出版社成立，陆续推出陈瑞献《巨人》诗集与《牧羚奴小说集：1964-1969》与其他出版社同仁的著作，陈的两本著作序文与后记堪为此第二波马华现代主义文学宣言。1969年，陈加入《蕉风月刊》编辑群，《蕉风月刊》现代性的反叛因子进一步深化了马华文学第二波马华现代主义文学思潮，试图建构了现代主义文本典律⁶²。回溯1960年之前的马华文学，我们知道写实主义或现实主义为主流文论。基于本章论述结构，马华古典

⁶² 参见张锦忠：《马来西亚华语语系文学》，吉隆坡：有人出版社，2011年，页54—64。

文学系统不在本文论述，即便是到马来亚进入马来西亚的后殖民时期的 1960 年代、70 年代后期的文学史进程，它依然是马华主流文论。它视中国新文学为典范，不论中国共产解放前或后的中国文学史，抑或是写实主义是现代中国文学的大叙事核心；基于政治考量，反映社会现实的写实主义马华文学后来被马华称之为“现实主义”文学以权宜性地去掉社会主义性或“红色中国”共产主义特征。它虽为马华文学主流文论，但自上世纪 60 年代中期至 70 年代初，马华现代主义文学推动者成功建构了马华现代主义文学典律文库，于是，学者如陈鹏翔、张锦忠等人认为马华文学在这时期现实主义或现代主义“双中心”结构俨然成形，现实主义的马华文学的主流版图真正受到了现代主义挑战。

笔者以“当代”文学及“现代”散文两个层面来剖析温任平乞引余光中文学批评建构。温的〈马华当代文学选·总序〉收录《马华当代文学选·第二辑（小说）》；该指出的是，在〈总序〉前页是时任马华华人协会会长黄昆福写的〈弁言〉，依然可见余光中“现代散文文字革新”观点的影响因子。黄在〈弁言〉最后一段写道：

马华文学的发展逾六十载，它像一棵无人照顾的“野生之树”。它因为生命力强，坚毅不屈，在少人关注之下生存了六十年。正如余光中教授所说，“五四”已经死去，新文学运动史早成旧的一章。“他真想在中国文字的风火炉，炼出一颗丹来……。”他的理想，是要让中华的文字，在变化各殊的句法中，交响成一个大乐队，而作家应该一挥百应，正如交响乐的指挥杖。也正像我们所说的

音乐喷泉，由水柱，灯光和音乐，融合创造出精妙的散文和美丽的诗。这就是现代人所必须爱护，灌溉“现代文学”⁶³（温任平编，1982：1）

温除了援引余光中式的台湾主义现代文学实践外，他也汲取余光中对于文字的试炼的文学评论观点。从〈弁言〉，我们也看到20世纪60年代初余光中尝试改写新文学史的企图巨大影子。余光中认为当时的台湾诗歌、音乐及小说都正在“现代化”了，因此，在句型新颖的设计，则是他心目中台湾散文“现代化”的实践方法。显然，温任平挪用了余对“五四”文学的独特观点与文字艺术的形式，作为建构马华“当代文学”的文学评论凭借。

温任平的〈马华当代文学选·总序〉写于1981年5月16日，共分为六段；温在第一段界定“马华文学”的文学地理范畴；第二段的第一个句子：

“在文学史上20年刚好为一代，这点艾略特在〈叶慈论〉曾经提及，无需我在此喋喋。”温文中，艾氏论及二十年为一代的翻译及概念可缝接余光中〈向历史交卷——《中国现代文学大系》总序〉的第三段最后第二句：“艾略特在论叶慈时曾说，时至今日，诗似乎二十年左右为一代。”（余光中，1987：116）温文中用的“喋喋”一词用法也遥接余光中《逍遥游》的〈下五四的半旗〉文学评论文章或整本《逍遥游》文学评论观点。⁶⁴

⁶³依笔者初步推断，从黄昆福写的〈弁言〉有关“吸收”余光中文字锤炼的观点，黄也熟悉余光中的诗观与诗艺。

⁶⁴温用的“喋喋”二字多次出现于余《逍遥游》文集。笔者以为，温似乎有感于余不断呼吁现代诗与散文的革新，讨论现代文学抗拒文学工具论的文学观，可以说，温在马来西亚的现代主义与现实/写实主义论争的文学历程，正复制较早余在台湾现代文学所扮演守护的角色，只是论争战场由台湾变更到西马半岛。

温的第二段论述了马华“现代派”“现代主义”与“现实派”或“现实主义”或“保守主义”文学观点之间的争论。1975年10月，叶啸在建国日报的〈大汉山文艺副刊〉指出了马华现代诗“内容的空洞贫弱”，忽视了文学思想性的弊病。1977年6月何启良在蕉风月刊6月号〈马华现代诗与马华社会〉，非议马华现代诗与马华社会脱节，缺乏马华在地的“时空性”。叶啸也在同期1977年《蕉风》月刊〈什么生活写什么诗〉，肯定了子凡（游川）诗风与社会意义契合，叶呼吁“某些梦呓病态的现代诗人”必须反思，以跳出“现代诗过去孤立绝缘的困境”；而部分现实主义的作者则以“不符合劳苦大众的利益”、“贫弱”、“颓废”的标签加诸于现代主义作家与作品内容。诚如李锦宗所言，1957年至1979年的马华现代文学作品，不少作者，在取材及写作技巧方面，多以台湾现代文学作品，作为模仿对象。马华部分现代文学作家书写外国题材与思想时，造成了时空相隔弊端，“语句晦涩”、“内容不明朗”、“题材太个人化”、“玩弄技巧”等常见“缺点”更是被现实主义作家激烈抨击。（温任平，1980：123）

温在第三段说明了马华现实主义文学在思想主题上的狭隘化流弊；抨击对文马华现实主义作家忽视文字与形式技巧的变革。故温在第四段援引余光中在《掌上雨》多处抨击“狭义现代主义”带来的中国现代诗两大危机：内容的虚与形式的晦涩（余光中，1989），温也援引余在〈后浪来了〉提出的有关“语言的净化”与“语言空前的污染”观点来观照，劝告马华新进的作家（余光中，1987：172-173），不要只能在某个程度上进行现代主义的实验精神，只期望在“文字辞藻”，“句法形式”表层技艺上花样百出（温任平，1982：

9)，以致造成“文学语言”的污染，迂晦艰涩，诘屈聱牙，令人读来牙为之碎的弊端。

温在本段也指出部分马华现代文学只能擅抒一己个人之情，未能把握现代主义文学的两大核心精神：怀疑及主知精神；马华部分现代文学作家只着重经验表层而忽略了现代主义怀疑与主知的内核精神。温以艾略特与叶慈主张将个人的经验扩展并提升到普遍的境地；艾提出的“泯灭个性”

(depersonalization) 文论观点，即泯灭个人小我，抒社会与时代之大我之情；叶慈的“面具理论”(mask)与第二身(persona)理论要求作者将强烈的个性隐藏起来，以致产生审美学距离(aesthetic distance)的客观性。余在〈现代诗的名与实〉等篇论及现代诗的“虚无”及“晦涩”二种弊端时，常多方参照艾略特和叶慈二位现代主义大诗宗的诗学观点，并加上自身以净化、锻炼语言的实践方法来摒除现代诗“虚无”与“晦涩”之弊端。故温任平在第五段引用了余光中的语言锻炼方法文学评论观点，以解决马华现实主义与现代主义的弊端。温引余的文字如下：

所谓锻炼语言，并不是指做到文从字顺，合情合理，有头有尾，而且把几个成语用得四平八稳，妥妥帖帖。现代作家不但要用文字的意义，更要用文字的引申义，联想，歧义，和它本身在视觉上和听觉上构成的一种“感性的存在”。

(温任平，1982：9)

温的论述与余 1967 年的〈现代诗的名与实〉等篇的论述观点是一致的；温认为余的文字“引申义”、“联想”、“歧义”及文字本身，在视觉上和听觉上构成的“感性存在”的文学评论观点可以改善马华文学的素质。温认为，作家的创作心态与创作能力固然是作品成功的因素外，作家也应该是一名“文体家”，懂得应用合宜的文体来托住书写题材的内容；注重个人的文学语言，使文字与内容契合无间也是非常重要的。持“文学只是阶级意识的反映”或“文学即宣传”的马华现实主义/左倾现实主义认为马华现代主义的书写是“标新立异”、“晦涩”、“与现实社会脱节”，温并不认同上述的抨击，于是，温任平在写于 1979 年的〈艺术操守与文化理想—序《天狼星诗选》〉提出了外在的写实及内在的写实两个层次作为反击的观点。换言之，温认为真正的写实书写应是：“兼顾人的外在环境及这外在于人心所引起的种种心理反应”，此两个层次的写实手法才能“更深一层去探触生命的本质以至于人生真理”。（温任平，1979：1）

笔者引温 1981 年 5 月的〈马华当代文学选·总序〉的论点作为辅助说明，温写道：

基本上我认为好的作品都是内外在写实的成果。或谓“现代”的即是“反写实”的一也即是虚无飘渺，不食人间烟火的一那是一个很大的谬误。由来文学主义之争，端在那一种文学主义，或是那一种文学表现形式更能反映、呈现、刻划人生，更能深刻地做到了“写实”，没有一种文学主义是“反写实”的，“超现实主义（surrealism）”反映的是“高一层的”，它也不是“反写实”的，恕笔者直

言，“反写实”的文学根本不存在的。现实主义注重外在世界的写实，作家的眼睛像摄影机似的拍下了不少实况；现代主义深入梦与潜意识的世界，把人心的奥秘发掘出来。人类的外在作为，实在为内在意识所操纵，在许多时候，人的活动其实是心灵活动的外烁。作家必须把握住人物的心理状况，才知道人物为什么在那样的境遇下作出那样的反应与抉择。……马华作家如果只能记录外在行为，而不去探究行为的心理背景，那是在人生观照的幅度与深度两方面圆限了自己。

（温任平，1982：11-12）

笔者以为，温上述的“外在内在写实”的观点来自余光中的〈谈新诗的三个问题〉的评论。笔者摘引余文中三段的核心论点说明之。

余文第十七段最后一句：

现在人人都强调写实主义，但对于写实主义的对象，那个“现实”却无一致的看法。（余光中，1981：45）

余文第二十段前五句：

一般人提到现实，立刻就想到社会的现状，其实现实的界说应该扩大到全面的人生。如果说社会现状就是全部的现实，那么报告文学岂不成了全部的文学？我所谓全面的人生，也就是人的全面经验。如是则社会现状只是重要的中间经验；往小的一面看，尚有个人生活与自我的所思所感，所梦所欲，往大的一面看，尚

有大自然与无限的时空，也就是一切生命所寄的宇宙。个人的一面，近而亲切；自然的一面，远而神秘，其实都是人生的经验，也都是现实。（余光中，1981：46）

余文第二十一段前三与四句：

人性之为现实，是内在的，持久的；社会现状之为现实，是外在的，变动的。一篇作品如能搔到人性的痒处，触及人性的痛处，则虽然似乎不曾直接反映社会现状，也不能迳斥之为不现实。（余光中，1981：47）

余反驳现实/写实主义者的观点，作品不是写实就无法反映社会，不能反映社会则无法大众化，作品就成为个人主义的颓废之作。温界说现实：“人生观照的幅度与深度”与余认为，现实包含了“社会现状”、“个人生活”、“自我的所思所感，所梦所欲”，甚至“大自然与无限的时空”或“宇宙”是一致的。

综上所述，温任平积极推动马华的现代文学活动、现代文学典律建构及创作文本形式与内容的现代化三方面文学进程时，余光中的文学观点与评论成为温最重要的参照泉源。余特有的现代散文革新理论，对“广义的现代主义”和“现代文学”的界定和观点影响了温“建构”马华现代文学典律的文本形式与内容的标准。在马华现代主义文学书写历程，温援引余的文学观点与评论，为马华现代主义文学/现代文学运动护航，抗衡彼时马华现实或写实主义的主流文风。温以余辨析“狭义的现代主义”和“广义的现代主义”的结论观点为基

础，辅以余语言锻炼的实际创作范式，试图疏解当时针对现代主义文学书写的“语句晦涩”、“内容不明朗”、“题材个人化”及“玩弄技巧”等弊端指责。温也以余的文学观点与评论为理据，突破马华彼时以五四传统、三四十年代新文学传统及写实主义书写文风的困囿。就马华文学历史进程而言，余的文学评论观点，对温任平个人或马华现代主义文学运动，具有特殊推进意义。

第五节 张树林篇：马华当代散文典律之标准与建构

张树林作为《马华当代文学选：第一辑（散文）》的编辑，负责筛选自1965年到1980年的马华“散文”文稿。他以余的文学评论观点为标准，无形中让余的文学评论观点影响（或参与）了马华当代经典文本的认定。笔者以为，该编辑选集本身就具有经典建构之意味。

张为《马华当代文学选：第一辑（散文）》所写的〈导论〉共分三节，该文论述其散文经典建构的标准。该〈导论〉一共有8个注脚，其中援引台湾作家的观点分别有王文兴的观点1次；杨牧、余光中各为2次；马华温任平2次；黄学海1次，此比例再次说明了张以台湾现代主义两位大将杨牧与余光中为主；张的观点亦可佐证台湾现代主义散文作家的文学理论及作品对天狼星诸子的渗透的面貌，杨余的论点成为了张树林编造马华当代散文的标准。本节只论述余光中的散文评论对张树林的影响。

〈导论〉第一节界定散文范围，指出散文文字、技巧、内容及意境四支主要的骨架。第三节概述了入选的马华散文作家整体风格。张在第二节期许马华散文作家在受港台影响之下，应努力在文本书写突出“马来西亚化”的文化处境与精神面貌。张在各节所引余光中的散文理论的篇幅也明显比杨牧的观点来得多。据笔者初步归纳，张三节的文段直接引自余光中的散文理论及观点共有三处：

一、笔者引第一节的文字如下：

“……散文大家余光中，更是以理论实践作品的作家。他在《逍遥游》（笔者按，张误植“逍”为“消”）后记中说：‘我尝试把中国的文字压缩、槌扁、拉长、磨利、把它拆开又拼拢，拼来且叠去（笔者按，张误植“折”为“拼”），为了试验它的速度、密度和弹性。我的理想是要让中国的文字，在变化各殊的句法中，交响成一个大乐队，而作家和笔应该一挥自应，如交响乐的指挥杖。’”（张树林，1982：3）

二、第三节的文字特引如下：

“……余光中教授曾谓“散文是诗人的副业”，诗人虽多从事散文创作，但也有一些诗作者却非散文作者，如沈穿心、张瑞星……等，可以没有选入。（张树林，1982：4）

三、再引第三节的文句以资说明：

“余光中教授写〈下五四的半旗〉，颇引起一些人的非议，但他的用意并非打倒或否认五四传统，而是要为趑趄不前的当代作家指出一条迈向现代的路。写得出‘四平八稳’的句子只是八十年代作者最起码的文字训练，要把‘中国文字压缩、槌扁、拉长、磨利、把它拆开又拼拢，折来且叠去……在变化各殊的句法中，交响成一个大乐队’，才是散文作者的大企图。八十年代的作者如果是‘能写四平八稳的句子’而沾沾自喜，而满足，又如何奢谈创作？……”。（张树林，1982：4）

审视上述三段的引文，张树林非常熟悉余于 1963 年台湾文星出版社或 1970 年台湾大林书店出版社出版的散文评论集《左手的缪思》、1965 台湾文星出版社或 1970 年台湾大林书店出版社出版的散文评论《逍遥游》及 1972 年台湾纯文学出版社的《焚鹤人》的文学评论内容。笔者已在本论文第二章针对余《逍遥游》后记有关“文字压缩、槌扁、拉长、磨利、把它拆开又拼拢、折来且叠去”、“速度、密度和弹性”的定义开展论述，本节不拟重复论述之。

张所写第一处的引文正是汲取自余《逍遥游》后记有关现代化散文的革新理论。余极力反对当时林语堂等作家仍然以“单调而僵硬”的句法，“跳怪凄凉的人俏舞”食古不化的散文风格。（余光中，2000：262）张树林引余的观点，藉以建构他心目的马华现代散文典律标准。张以余的文评为标准，策励马华年轻的散文作家“锤炼与浓缩”现代散文的“文字、技巧、内容”（张树林，1982：2-3）并期许马华现代散文作家不应一味模仿五四时期的散文。

张在第三处文段以“四平八稳”来形容马华八十年代散文作家的风格，并指出这些作作家以“能写四平八稳的句子”为目标，而“沾沾自喜”，扼杀了散文创新的可能。（张树林，1982：6）笔者认为，张的“四平八稳”的论点取自于《焚鹤人》的〈我们需要几本书〉一文。余的〈我们需要几本书〉的目的是尝试建构台湾现代散文的成就及标准。余指出台湾许多流行写散文作家如陈之藩、王尚义、张晓风的散文表现方式，仍然颇为“五四”及不够“现代”。余写道：

……浅显的文义，对仗的句法，松懈的节奏，僵硬的主题，不做思考的形容词，四平八稳的成语，表现得并非是一些酸文人的孤芳自赏，假名士的自命风流，或者小市民的什么人生哲学，婆婆妈妈的什么逻辑。这一切，距离现代人的气质和生活，实在太远太远了。……（余光中，1972：92）

文中的“四平八稳”乃余抨击五四散文风格的流弊的用语，它与“浅显”、“对仗”、“松懈”、“僵硬”及“不假思索”同为余所倡导现代化的散文之形式与内容时，所要摒弃的五项书写流弊。张认为“四平八稳”的句子只是80年代马华作家最起码的文字训练，张鼓励80年代的马华散文作家汲取余的散文理论，将文字“压缩”、“搥扁”、“拉长”、“磨利”、“拆开”、“拼拢”、“折来”、“叠去”及“变化各殊的句法”，才是一名现代散文作者应有的大企图。张树林〈导论〉第一节第一文段将狭义的散文界定为“感性的写意散文”，并称之为“创造性散文”或“现代散文”。“创造性散文”的“创造性”与“现代散文”的“现代”这两种特征概念应取自余“现代散文”的界说，我们进一步探究张“创造性散文”之“创造”概念的源头来自余在〈剪掉散文的辫子〉。余在〈剪掉散文的辫子〉，提出当时作家创作的“散文诗”缺乏诗的紧凑和散文的从容特性；余提出另一种散文文体：创造性的散文（creative prose），创造性的散文文体“超越实用而进入美感的，可以供独立欣赏”，在实践上，它可以避免劣诗的空洞及劣散文松散的弊端。⁶⁵

（余光中，2000：47）张所提出的“现代散文”的文体（modern prose）源头

⁶⁵余已在较早〈剪掉散文的辫子〉出版的〈左手的缪思〉后记提出“创造性”及“现代散文”的概念，余〈剪掉散文的辫子〉进一步加以论述。

依然是取自余〈剪掉散文的辫子〉的“现代散文”内容。余将台湾 1963 年前后散文文体的类型归纳成四种个类型：学者的散文（scholar's prose）、花花公子的散文（coxcomb's prose）、洗衣妇的散文（washerwoman's prose）及现代散文（modern prose）的文体。余针砭“学者的散文”为“滑稽”、“讽刺”、“炫耀”；“花花公子的散文”为“华而不实”过度“伤感”与“说教”；洗衣妇散文“太淡”、“太素”缺乏“变化多姿起伏有跌的节奏”，无“独创的句法和新颖的字汇”诸弊端外，余又另提出了讲究“弹性、密度和质料”的新散文本体的新观点；余援“现代诗”之“现代”文体概念，称具有“弹性、密度和质料”的新散文文体为“现代散文”。（余光中，2000：48-56）余的“现代”观点突出了他自身现代主义的形成与精神实践，余认为彼时“台湾的现代诗、现代音乐，甚至现代小说，大多数的文艺形式和精神都在接受现代化的洗礼”（余光中，2000：47）。基于余秉持“诗人对于文字的敏感”“远胜于散文家”的文学评论观点，这观点契合了张〈导论〉第一节写的“冠以‘现代’二字，意味着作者的时代感性”：一种新颖的艺术形态追求精神。（张树林，1982：2）余比照中、英文学发展后，提出“规则上来说，一切文学形式，皆接受诗的启示和领导”，因此要把散文变成一种艺术，就必须向现代诗人学习，在现代诗技巧“诱导”之下，现代散文会逐渐成熟。（余光中，2000：48、58）余的现代散文乞援现代诗的观点“诱导”了张树林策励马华年轻散文作家避免写出以为散文乃“散乱无章的文章”（张树林，1982：2）张写道：

……现代散文文字的锤炼具浓缩，的确需要借重于现代诗。现代散文的艺术表现是多元的，它企图以有限的文字，来表述或暗示出多层次的意思。……（张树林，1982：3）

张“诗化散文”的观点与余认为“台湾的现代散文，如果不是纯自现代诗脱胎而来，至少至少，也该是后者的一个师弟。没有接受过现代诗洗礼的作者，恐怕大多与现代散文无缘”（余光中，1972：92）的观点是一致的。

张〈导论〉计有 11 次出现“五四”字眼，张认为马华新生代作者对文学创作相当“保守”；众新生代散文作者在散文文字、句法、技巧、内容及意境五个主要骨架仍以五四作家的散文文本为范本。张写道：

1. ……事实上，现代散文的文字，技巧及内容都有倾向繁复化的迹象。

现代散文作者对前辈作者如五四时期的散文表现，是不满足的，他们企图去开拓新的领域。五四有五四的历史意义。但今日的作者，如果只知一味模仿，恐怕是在文学上开倒车的不良现象。现代散文语言密度的加强，意识流手法，蒙太奇（montage）技巧运用，诗的架构的形塑，只怕会另一些人感到目瞪口呆，叹为观止。……（张树林，1982：3）

2. 余光中教授写下〈下五四的半旗〉，颇引起一些人的非议，但他的用意并非打到或否认五四传统，而是要为趑趄不前的当代作家指出一条

迈向现代的路。写得出“四平八稳”的句子只是八十年代作者最起码的文字训练，要把“中国文字压缩、槌扁、拉长、磨利、把它拆开又拼拢，折来且叠去……在变化各殊的句法中，交响成一个大乐队”，才是散文作者的大企图。八十年代的作者只是以“能写四平八稳的句子”而沾沾自喜，而满足，是如何奢谈创新？……（张树林，1982：4）

马华文学受五四新文学影响巨大。马新多位学者已有有关精辟的论点。杨松年〈中国文学在新马的传播：回顾与前瞻〉分析了中国现代文学透过媒介如报刊、戏剧和社会团体在马来亚或马来西亚传播。（杨松年，2005：248）潘碧华的〈华文教育与文化传承：中国现代文学在马来西亚的传播与接受〉指出了马来西亚的中学文学教育的中国现代文学在马的传播与影响。（潘碧华、王兆鹏主编，2009：192-207）1948年，英国殖民地政府基于政策考虑，严禁中国出版物进入马新，调整教育政策以阻绝华人与共产党“红色”文化交流；方修于是指出1948年到1990年起过40年，在马华人很难接触来自“红色”中国的书籍，与中国文化交流几乎断绝。（方修，1986：43）方修的“几乎断绝”的论点仅限“官方”交流，事实上，“非官方”的文学文化交流，五四作家的作品、五四文学传统，还是能透过台湾与另一个英国殖民地香港进入马来（西）亚。

⁶⁶（黄维樑编，1996：9）

⁶⁶据潘碧华的〈附录1：马来西亚中学华文课本有关白话文的作者和篇章比较〉数据，马化版60年代到80年代收录了约55作家、107篇作品及写作指导的议论文，它们能成为80年代前后马华读者、作家学习的各种文体写作技巧以及吸收五四文学思潮。

上述三家的论点有效地说明了张树林的观点：“他们（马华新生代）接触到的散文作品有关”，彼时中学教师多以教科书里头的朱自清、徐志摩等五四作者为规范，更以〈匆匆〉、〈背影〉为散文范文教导学生。笔者所引的二段文字说明了张吸收余较早出版的《左手的缪思》后记与之后出版《逍遥游》的〈下五四的半旗〉、〈剪掉散文的辫子〉、〈论题目的现代化〉、〈凤·鸦·鹑〉及《焚鹤人》的〈我们需要八本书〉诸篇有关散文现代化、创新化的观点。余有关现代散文技巧为其 20 世纪 50 年代开始的台湾现代化散文的实绩。笔者引张之文段的第一个例子有关五四历史意义；其中张有关加强现代散文语言密度的观点可连接至余《左手的缪思》后记的文字：

……创造性的散文是否经进入现代人的心灵生活？我们有没有“现代散文”？我们的散文有没有够的弹性和密度？我们的散文家们有没有提炼出至纯的句法和与众迥异的字词？我们的散文家们有没有自〈背影〉和〈荷塘月色〉的小天地里破茧而出，且展现更新更高的风格。……（余光中，1986:160）

余光中忧虑彼时台湾的散文作家视五四散文大家徐志摩为范本的影响焦虑；余的忧虑被张挪用至同样具有相同徐志摩式之影响焦虑的马华散文境域。张毫不掩饰地模拟余光中“下五四的平旗”的文学革新壮志。余光中认为“五四有她的时代意义，在文学史上，她也将常保她的历史地位。”（余光中，2000:14）另一方面，余亦认为五四文学最大的成就体现在语言层面的解放；但，余更明确地指出单单语言的解放还未达到艺术革新的要求，仍未竟其历史任务。易言之，余认为五四作家在“艺术上并没有成功”。（余光中，2000:16）

笔者所引的第二个文段正是余光中〈剪掉散文的辫子〉、〈论题目的现代化〉及〈凤·鸦·鹑〉提出以弹性和密度的创作理念“提炼至纯的句法的与众迥异字词”的方法。更具体的操作方法见于余写于1968年《焚鹤人》的〈我们需要几本书〉的论述：

……此地所谓的“现代”，是指作者必须具有现代人的意识和现代人的表现方式。所谓现代人的意识，是指作者对周围的现实，国际的，国家的，社会的种种现实，具有高度的敏感；这种敏感弥漫字里行间，……至于现代人的表现方式，是指这一代的青年对于文字的敏感和特有的处理手法。适当程度的欧化，适当程度的文白交融，当代口语的采用，对于现代诗及现代小说适当程度的吸收，以及化当代生活的节奏为文字节奏的适应能力，这一切，都是现代散文作者在技巧上终必面临的问题。……（余光中，1972：91）

余光中总结了当时1968年来台湾现代文学及艺术的发展状况。他认为，相较于台湾现代诗及现代画得佳绩，台湾彼时流行的散文“仍为五四新文学的延伸”；当时一般的散文作家依然追求“冰心的衣裙”或“朱自清的背景”，副刊、课本和通俗的杂志的文字充斥了五四散文的九项特征：“浅显的文义”、“对仗的句法”、“松懈的节奏”、“僵硬的主题”、“不假思索的形容词”、“四平八稳的成语”、“孤芳自赏”、“自命风流”及“小市民”的人生哲学。

张认为诗人余光中，杨牧伸出左手写的散文创作与理论对马华散文的影响颇巨。(张树林，1980:17)张写于1979年10月的〈马华现代散文三重镇〉细腻地比较了马华现代散文与马华30年代的散文语言和技巧两方面最显著的差异。语言运用讲究现代语言的“弹性”、“密度”与“质料”；技巧的运用是“把中国的文字压缩、搥扁、拉长、磨利、把它拆开有拼拢，折来且叠去，为了试验它的长度、密度和弹性。”张提出上述语言和技巧差异的文学评论观点分别师法余光中自〈剪掉散文的辫子〉及《逍遥游》后记的观点。(张树林，1980:18)

张树林心目中的马华现代散文三重镇为忧草、思采及温任平。张指出忧草早期的散文“沉醉在乡土的美丽里”，文字虽然驾驭稳（笔者按，张文误植“稳”为“隐”）健，但缺乏对语言的敏感（sensitivity），因此，忧草的早散写乡土散文陷入了“口号化”框架的句子如：“在我们伟大的国土上，多少地方是美丽得使人难以忘怀的。”

张认为余光中为现代散文作家写“乡土”题材最为溶入；张举余〈思台北·念台北〉的文句为例子，说明余光中的现散文文句如何经营语言与意象。兹录余〈思台北·念台北〉的文句如下：

现在，有谁称我为台北人，我一定欣然接受，引以为荣。……四个女孩都生在那城里，母亲的骨埋在近郊，父亲和岳母皆成了长青的乔木，植物一般植根在

那条巷里。有那么一座城，锦盒般珍藏着你半生的脚印和指纹，光荣和愤怒，温和和伤心，珍藏着你一颗颗一粒粒不朽的记忆。”（余光中，2004:416）

张认为上述文句“四个女孩”生在台北，“母亲”的慈骨埋在台北近郊，“父亲和岳母”以“长青的高大”为乔木象征的手法；“脚印”和“指纹”等记忆具象与台北城产生更大的联想，它们为“锦盒”里颗粒的珍珠。此文对语言及意象的经营，摆脱了胡适“我手写我口”，徐志摩“欧化文句”与朱自清的“平白流畅”文句。张以为“稍有良知的散文作者，都不会满足于这种三十年代的散文。他们要求内涵更具密度的意义可作更多层次联想的散文”（温任平主编，1980：17 - 18）〈思台北·念台北〉可作为张的“内涵更具密度”及“更多层次联想”。文句中的“四个女孩”、“母亲”、“父亲和岳母”、“脚印”、“指纹”等具象与台北城产生更多联想的资源。

“身”第二个马华散文重镇的思采因深受杨牧（叶珊）影响，自称“小叶珊”。基于本论文的题旨，本文不加以论述之。第三个重镇为张的文学导师“温任平”。张指出温任平的散文表现手法具有三项多面性：第一，借重诗的结构将文句浓缩并强调运用意象；第二，善用中国语言双声叠韵与叠词的特色来营造“语势的错落起伏以凝状内里情绪本身的错落起伏底纯粹状态”（温任平，1978：17）；第三，注重文字的歧义性与伸缩性。张以余《听听那冷雨》第9文段的文句为范例，分析了善用中国原有的双声叠韵与叠词语言特色，造成错落起伏的语势；该文段如下：

……雨来了，最轻的敲打乐敲打这城市，苍茫的屋顶，远远近近，一张张敲过去，古老的琴，那细细密密的节奏，单调里自有一种柔婉与亲切，滴滴点点滴滴，似幻似真，若孩时在摇篮里，一曲耳熟的童谣摇摇欲睡，母亲吟哦鼻音与喉音。……（余光中，1987：36）

张以为，文段中的叠词“远远近近”、“细细密密”、“滴滴点点滴滴”皆是雨滴的“声化”；既有雨声的节奏感，又有文字的声音及语句的节拍，配合文章“听雨”的主旨，达到了形式与内容的契合。

第六节 谢川成篇：马华现代诗的诠释者

笔者以为，谢川成为马华评论界少数长期研究余光中诗文及评述的文评家。谢甚至以英文撰写有关余光中研究的硕士论文（谢川成，1992）。若我们细读谢于1981年、2000年1月、2000年3月之间分别出版了评论集《现代诗诠释》、《现代诗心情》及《谢川成的文学风景》，我们当可发现余光中文学评论观点的影响轨迹。谢除了综合余的文学评论观点外，他亦归纳余的诗歌文本，以建构自身的“现代诗学理论、诗人作品评述及实用批评”。

笔者将按谢的文学评论集之出版时间顺序，分析其文学评论观点，以探究余的评论观点如何影响谢的“马华”现代诗诠释。此外，笔者也论述余的诗文本如何成为谢“现代诗诠释”的评论范例。

谢于 23 岁写《现代诗诠释》时，正就读马来亚大学并主修中、英文系。其《现代诗诠释》共分两辑，十四篇作品讨论马华诗人，探讨马华现代诗的主题与技巧。笔者必须指出的是，谢的《现代诗诠释》的书名应是取自余光中《焚鹤人》内〈我们需要几本书〉提及需要一本的“现代诗诠释”。余认为，台湾“现代诗诠释”有三个作用：第一、它具有启蒙“入门无术”的读者，供“入门者”相互印证经验；第二、同一时代的批评家和诠释“共时”地体验同时代的作品；第三、它能提供令人信服的诠释以洗彼时台湾现代诗之晦涩、难懂等流弊。谢秉持余的志向，写出了以余之“现代诗诠释”同名的《现代诗诠释》，以推广马华现代诗，使马华现代诗普遍化。更重要的是，谢尝试透过《现代诗诠释》去“证明现代诗并不如一些人所说的那么‘不可解’”。（谢川成，1981-112）谢认为，余对台湾现代诗除去晦涩的诠释评论，有助于给予马华现代诗走出令人觉得马华现代诗“不可解”的困境，因此，谢以余的“现代诗诠释”作为自己第一本评论集，颇有以余的精神来自我期许。

我们亦可从《现代诗诠释》的〈五四格律诗的传统与马华诗人：一个抽样研究〉梳理出余“广义的现代主义”对谢的显性影响。诚如上文所述，余有关五四新诗的评价对谢的文学导师温任平、天狼星重要成员张树林产生了巨大影响；谢亦在其师其社友的影响下，汲取了余的文学评论观点来评价深受五四格

律诗传统影响的马华诗人。〈五四格律诗的传统与马华诗人：一个抽样研究〉一文，谢先以艾略特《传统与个人的才具》肯定文学传统的重要。艾氏的观点：

……传统是一个具有广阔的意义的东西。传统并不能继承。假若你需要它，你必须通过艰苦劳动来获得它。首先，它包括历史意识。对于任何一个超过二十五岁仍想继续写诗的人来说，我们可以说这种历史意识几乎是绝不可少的。这种历史意识包括一种感觉，即不仅感觉到过去的过去性，而且也感觉到它的现在性。这种历史意识迫使一个人写作时不仅对自己一代了若指掌，而且感觉到从荷马开始的全部欧洲文学，以及在这个大范围中他自己国家的全部文学，构成一个同时存在的整体，组成一个同时存在的体系。这种历史意识既意识到什么是超时间，也意识到什么是有时间性的，而且还意识到超时间的和有时间性的东西是结合在一起的。有了这种历史意识，一个作家便成了传统的了。这种历史意识同时也使一个作家最强烈地意识到他自己的历史地位和他自己的当代价值。……（艾略特著，1994：2-3）

谢指出胡适、刘大白等人的五四新诗作品仍然因袭旧诗的词汇与格调，并没有在形式上和技巧上取得突破。谢重评五四文学的核心观点似乎“脱胎”自余〈下五四的半旗〉、〈剪掉散文的辫子〉等篇的文学评论观点。谢以艾略特的观点重申了五四文学传统是中华文学传统的一部份，重申马华作家或诗人不仅要“认识”五四传统，更重要的是还要承继它。余在〈下五四的半旗〉承认五四有她的文学史历史地位、时代意义。但，余认为五四的成就仅是“语言上的”或是“语言的解放”，并非“艺术的革新”。（余光中，2000：14）谢指出：“但是如果我们的马华作家或诗人只会泥古于传统，能入而不能出，那便会出

现厚古薄今，挟古凌今的不良现象。”（谢川成，1981：87）引文中谢的“传统，能入而不能出，那便会出现厚古薄今，挟古凌今的不良现象”与余在《逍遥游·后记》指出五四作家仍在“单调而僵硬的句法中，跳怪凄凉的八佾舞”的观点是一致的。谢企望马华作家能够同时“入”“出”传统的论点显然地受到余《掌上雨》的〈从古典诗到现代诗〉最后一段的评论观点影响。余写道：

……对于传统，一位真正的现代诗人应该知道如何入而复出，出而复入，以至自由出入。……（余光中，1989：189）

从谢应用的“入”与“出”二字与上述所引余的文段对照观之，我们可探究出谢的“入”、“出”文学传统评论观点乃源自余的“入而复出，出而复入，以至自由出入”观点。必须说明的是，余经常引用艾略特的“文学传统”评论观点进行双线论战：同时反击对“台湾现代诗”攻击的守旧传统派：批判反传统的极端虚无的超现实主义的“现代恶魔派”。谢〈五四格律诗的传统与马华诗人：一个抽样研究〉的核心评论观点与余的评论文章殊无二致，应该说，余有关五四文学与活用文学传统的评论成了谢“现代诗诠释”的参照资源。

《现代诗诠释》的〈如何欣赏现代诗〉迹露了谢欣赏现代诗的文学评论标准。〈如何欣赏现代诗〉全文分三段，共有七个注释（笔者按：谢〈如何欣赏现代诗〉遗漏了注七），检阅余的评论观占了三个注释：其中的二个注释分别参考自余《掌上雨》有关意象的定义与余式“综合语言”的评论观；另一个注释为《莲的联想》的莲意象。（谢川成，1981：69）谢的意象观直接引用《掌

上雨》的〈论意象〉的意象定义句子：“所谓意象，即是诗人内在之意诉之于外在之象，读者再根据这外在之象试图还原为诗人当初的内在之意”。⁶⁷（谢川成，1981：56）谢认为意象是诗“诗技巧的一部份，也是诗所不能缺乏的艺术特色”。谢的这观点与〈论意象〉的第一句：“意象(imagery)是构成诗的艺术基本条件之一”是一致的。（余光中，1989：9）

笔者拟各举谢、余的文段以剖析余的“综合语言”对谢的巨大影响。谢〈如何欣赏现代诗〉第三节第三段写道：

……白话文是明快的，直率的，因此有时在意境的表现上会有太直接之嫌；文言则不同，它是庄重，优雅，含蓄而曲折的。因此，理想中的现代诗的语言“是以白话为骨干，以适度的欧化及文言句法为调剂的新的综合语言”。余光中对“综合语言”的贡献无疑是巨大的。现在，让我们看余诗〈香杉棺〉（悼念胡适）中的三、四节：盖棺论定，而目不瞑，而目不瞑/如中山陵上，孙中山失眠/当鼠党鼓噪，蟑螂分食着残星/必焉待黄河澄清，老人星升起/必焉渡台湾海峡/始有鼾声自两岸扬起/这两节的语言基本上是文言句法，读起来却相当自然流畅。

“必焉”这样的文言片语很能予人一种庄严感。在另一首诗〈啊太真〉的第五节中，余光中用了欧化句法：

有一个字，

长生殿里说过

向一只玲珑的耳朵

⁶⁷亦见余光中（1989），《掌上雨》，台北：水牛出版社，页9。

就在那年，那年的七夕

如果改成：

有一个字，我曾向一只玲珑的耳朵

在长生殿里说过

就会因为语句的过于平直，毫无悬念，而兴味索然了。欧化句法有助于含蓄与曲折之趣，徐志摩的“你有你的，我有我的方向”是成功的欧化句子，如果改成：“你有你的方向，我有我的方向”，就不够简洁，反而太噜苏了。所以，就徐志摩的诗句来看，诗行中节省了“方向”，反而具备交叠感。……（谢川成，1981：66-67）

余光中〈谈新诗的语言〉第三节第一段前两句的文字：

……一旦超越了起码的“纯净”之后，我们不难发现，文言宜于表现庄重、优雅、含蓄而曲折的情操，而白话则明快、直率、富现实感。许多意境，白话表现起来总嫌太直接、太噜苏，难以保持恰到好处的距离，改用文言则恰到好处。我们主张以文言，或以富于文言趣味的句法入诗，正是这个这个理由。……（余光中，1989：55）

〈谈新诗的语言〉第三节第四文段第12行开始的文字即为谢汲取的泉源：

现在我们看看现代诗本身。在悼念胡适先生的〈香杉棺〉中，我用的语言，在基本上属于文言句法。我觉得必须如此，才够气派，够力量，够老成，才能产生恰如其份的严肃的距离。例如其中的第三、四两段：

盖棺论定，而目不瞑，而目不瞑

如中山陵上，孙中山失眠

当鼠党鼓噪，蟑螂分食着残星

必焉待黄河澄清，老人星升起

必焉渡台湾海峡

始有鼾声自两岸扬起

如果将后一段改成“纯净”的白话，看看将“嫩”成什么样子？

一定要等到黄河澄清，老人星升起来

一定要等到反攻大陆以后

才会有鼾声从两岸扬起来

命意完全一样，可是白话化了的诗句，既俗且松，令人想起中学生办的壁报。颇有助于含蓄与曲折之趣，有时也是必要的。例如我的近作〈啊，太真！〉的第五段：

有一个字，

长生殿里说过

向一只玲珑的耳朵

就在那年，那年的七夕

如果改成：

有一个字，我曾向一只玲珑的耳朵

在长生殿里说过

就平直无味了。中国的谚语“公说公有理，婆说婆有理”，连用两个“理”字，平添“各执一词相持不下”之趣。可是徐志摩的诗句““你有你的方向，我有我的方向”，好处却在其成功的欧化。省掉一个“方向”，反具交叠感。（余光中，1989：56-59）

谢〈如何欣赏现代诗〉的第三节第三段的论述即上述的文句。余光中〈谈新诗的语言〉第三节第二文段第一句话：

……我理想中的新诗的语言，是以白话为骨干，以适度的欧化及文言句法为调剂的新的综合语言。只要配合得当，这种新语言是很有弹性的。……（余光中：，1989：56）

谢的注七说明了他“摘录”了余〈香杉棺〉、〈啊，太真！〉例子与余光中评述徐志摩诗句的论述。但，我们细探上文所引谢余二家的文段后，谢不仅

是“摘录”了例子而已，谢应是“综合改写”了余〈谈新诗的语言〉三处文句。笔者概述如下：

首先，若我们检视谢前述的引文：“白话文是明快的，直率的，因此有时在意境的表现上会有太直接之嫌；文言则不同，它是庄重，优雅，含蓄而曲折的。”谢先论述白话文的语言特色，继而论及文言文语言的特色，他以逆序颠倒的方式改写余先论述文言后评述白话文的句子：“文言宜于表现庄重、优雅、含蓄而曲折的情操，而白话则明快、直率、富现实感。许多意境，白话表现起来总嫌太直接、太噜苏，难以保持恰到好处的距离，改用文言则恰到好处。”谢将余的两个分句：“许多意境，白话文表现起来总嫌太直接”的逗号删去，合成一个长的句子：“因此有时在意境的表现上会有太直接之嫌”。此外，谢也将余的句子：“而白话则明快、直率、富现实感”的顿号删改成逗号，并将“富现实感”删除成了“它是庄重，优雅，含蓄而曲折的”。谢评论余〈香杉棺〉的文字：“……文言片语很能予人一种庄严感”及〈啊，太真！〉的文字：“就会因为语句的过于平直，毫无悬宕，而兴味索然了。欧化句法有助于含蓄与曲折之趣，徐志摩的‘你有你的，我有我的方向’是成功的欧化句子，如果改为：‘你有你的方向，我有我的方向’，就不够简洁，反而太噜苏了。所以，就徐志摩的诗句来看，诗行中节省了一个‘方向’，反而具备交叠感”分别改写自余的两个句子：“在悼念胡适先生的〈香杉棺〉中，我用的语言，在基本上属于文言句法。我觉得必须如此，才够气派，够力量，够老成，才能产生恰如其份的严肃的距离”及“就平直无味了……可是徐志摩的诗句“你有你的，我有我的方向”好处却在其成功的欧化。省掉了一个‘方向’，反具交叠感”。

谢的“庄严感”三个字转化自余的“严肃的距离”；谢的“过于平直，毫无悬念，而兴味索然了”则改自余的“平直无味”；谢的“诗行中节省了‘方向’，反而具备交叠感”改写自余的“省掉一个‘方向’，反具交叠感”，谢的“欧化句法有助于含蓄与曲折之趣”明显地取自余的“至于欧化的句法，颇有助于含蓄与曲折之趣”

其次，余式的“综合语言”文学评论观给予谢重大影响。余在〈谈新诗的语言〉提出了“综合语言”观点；余籍此观点以纠正时人对新诗语言不够“纯净”，或不是“纯粹的话”的论点。余认为“纯粹”、“俚俗”，毫无加工的白话，不能成为新文学的精美语言。余例举了莎士比亚“英法夹杂”词汇，兰逊（J.C. Ransom）文白夹杂“嵌入古文、古趣句子，艾略特俚俗典雅夹缠”作为其“综合语言”的理论基础。余“综合语言”除了突出白话原有“明快”、“直率”、“富现实感”外，也要援引英式欧化句子“颠倒曲折之趣”词句主客分明特色，应用文言文遣词用字与句法。简而言之，余以弹性的新语言观建构了“以白话为骨干，以适度的欧化及文言句法为调剂”三者相互配合，具有总体美感效果的新的综合语言。

谢认为读者欣赏现代诗，除了注重意象之外，现代诗的语言尤不可忽视。谢有关现代诗的语言有三点：第一、现代诗的语言是承继新文学运动的白话文体；第二、现代诗的语言并非纯粹白话；第三、现代诗除了具有白话文体外，亦可穿插文言与欧化句子的运用。谢上述三项评论观点继承了余〈谈新诗的语言〉的观点。

再次，谢也汲取了余“分行散文”的文学评论观点。余〈从古典诗到现代诗〉记述余初涉猎新诗时，余看不惯班上几位同学的新诗，当时的余还在“七言五言的平平仄仄里和缪斯捉迷藏”；余虽然落伍地写“平仄诗”，但余仍认为当时的新诗“徒有普罗姿态，挥几个左倾的手势”，实在“是兑了许多水的诗意太稀的分行散文”。（余光中，1989：178）余的“分行散文”原是针对当时左倾、大众艺术的诗风而发，并不是针对五四格律诗。尔后，余1980年写成的〈谈新诗的三个问题〉提到新诗第二个问题为散文化的问题。新诗以散文化体式突破诗句文法，平仄的限制，以“文”为“诗”求取真正文体自由的“自由诗”。（余光中，1981：39-44）诚如艾略特指出：“许多坏散文都是假自由诗之名写出来的……只有坏诗人才会欢迎自由诗，把它当成形式的解放。自由诗反叛的是僵化的形式，却为建立新形式或翻新旧形式铺路；它坚求凡诗皆必具的内在统一，而坚拒定型的外在貌合”。（余光中，2006：273-278）余又于1993年写就的〈诗与音乐〉指出了用散文写诗的四项目的为：第一、避免韵文化；第二、避免韵文的机械化；第三、避免陈腐的句法和第四、避免油滑的押韵。余进一步指出诗人所写的自由诗，摆脱了格律诗声韵限止后，往往又陷入了极度散文化的弊端。谢挪用余的“分行散文”的评论概念分析丘梅的诗：

……丘梅的诗是典型的格律诗，与五四时代的格律诗殊无二致。他沉溺于五四新诗的传统中不能跃出，写出来的作品，格律整齐，十足豆腐干。他的诗，严格来说，只有诗的分行架构，而缺乏诗的含蓄浓缩的特质。易言之，他的诗只能算是散文分行，而不是诗。……（谢川成，1981：88）

谢认为丘梅的诗句如“你不会爱我”、“沉思的果实”、“给你的诗篇”、“年轻的人啊，人生是个谜”、“在最软弱的时候振奋起来啊”等诗句诗质稀薄，结构松散，语言因叙述性太浓而流于散文化。谢在〈理大华文学会主办第一届大专文学奖诗作品总评〉及〈马大华文学会主办第二届大专文学奖诗作品总评〉仍援引余“分行散文”的评论观。笔者以谢的二届大专文学奖诗之作品总评作为影响的实例。谢〈马大华文学会主办第二届大专文学奖诗作品总评〉第二段：

……八十三首诗中，有许多甚至不能算是诗，只是分行的散文吧了！诗一定要有诗味，没有诗味的诗当然就是伪诗了。散文化是诗味的重要杀手。……（谢川成，2000：183）

谢〈理大华文学会主办第一届大专文学奖诗作品总评〉第三段：

……第三种通病是散文化。我发觉，我们这儿的年轻诗作者在写诗时往往喜欢用一些叙述性或连接性的词语，如因为，所以，从前等。……（谢川成，2000：176）

故谢认为大专文学奖的新诗作者对诗的认识不足，参赛的诗作流于散文化，过度使用散文叙述性及连接词的词性，扼杀了诗歌含蓄与意象浓稠美。（余光中，2006：273-274）

谢〈现代诗心情〉共分三辑：第一辑为理论篇、第二辑为诗人作品的评述、第三则是实用批评及第四辑访谈篇。从全书三辑文学评论的文字，我们可发觉谢多次辅于余诗句及文学评论观来建构其现代诗学研究。特别是第一辑的现代诗学研究。据笔者粗略的统计，共有九处以余的诗句来建构物我、力学、修辞及表达的现代诗研究。谢可说是作为马华长期研究余光中文学评论、诗文且有丰硕成果的诗评家；谢整理、纳归余的诗句，或者说，余的诗句影响并指导了谢的现代诗研究。兹归纳九点说明如下：

第一、谢举余光中的〈夜色如网〉以说明假叙述（pseudo-discursiveness）省略叙述词语及连接词语。

〈夜色如网〉

你知道夜色迷离是怎样来袭的吗？

从海上？一盏渔火接一盏渔火？

从陆上？一柱路灯接一柱路灯？

从风上？一只归鸟接一只归鸟？

……（余光中，2004：9）

这四行诗句省去连接词及叙述叙述词语，没有一个明显的叙述过程，它较直接呈露，减少叙述，拉近物我关系。

第二、谢举余〈风铃〉说明以隐喻手法建立物我关系。

我的心是七层塔檐上悬挂的风铃

叮叮叮叮叮

此起彼落，敲叩着一个人的名字

……（余光中，2004：525）

余不直接说明谁是他怀念的人，他只是把自己的心比喻为‘风铃’，物我合一，当风吹时，就会“敲叩着一个人的名字”，达致物我交感的境界。（谢川成，2000：9）第三、谢举余《等你，在雨中》的字词倒装句法增强诗歌的语势、音节、张力（Tension）。

等你，在雨中，在造虹的雨中

蝉声沉落，蛙声升起

一池的红莲如红焰，在雨中

……忽然你走来

……

像一首小令

从一则爱情的典故里你走来

从姜白石的词里，有韵地，你走来（余光中，2004：17- 18）

谢认为，如果我们不刻意将字词的位置调换，而以普通文法的顺序写成，“在雨中等你”、“你忽然走来”、“你翩翩从步雨后的红莲走来”、“你从

一则爱情的典故里走来”、“你从姜白石的词里有韵地走来”，则平凡无新意。

（谢川成，2000：16）

第四、谢也举余〈车过枋寮〉说明倒装句子增强张力。

.....

正说屏东是最甜的县

屏东是方糖砌成的城

忽然一个右转，最咸最咸

劈面扑过来

那海（余光中，2004：275）

谢认为，“扑过来劈面”、“劈面扑过来”倒装句可带来更强烈倾向的动感。

第五、谢举余〈长城谣〉与〈竞渡〉说明对比（contrast）的手法可增诗歌强力感。余光中的〈长城谣〉将梦境里的斜了、歪了、倒了来的长城与真实楼上的“洗牌声”进行对比，即有“长城”与“麻将”实物对比，亦有忧国忧民与真实人物置国家困境脑后的对比，呈现了尖锐的讽刺意旨。〈竞渡〉则以昨天对明天、龙船对难民船二组对比开展。湾内正进行龙船赛事，四十艘龙船追逐的“是一个壮烈的昨天”，众人喝彩。海外，却有鲨群、海盗船及巡逻快艇

追逐的难民船，场面可说与赛龙船一样热闹，然而，讽刺的是，难民船追逐的却是“一个暗淡的明天”。（谢川成，2000：27）

第六、在现代诗学夸饰修辞方面，谢以余的诗句：“情人的血特别红，可以染冰岛成玫瑰”说明夸饰的修辞法。情人的血可以“染冰岛成玫瑰”，说明了超过客观事实局限以表达意念。

第七、在现代诗学排比辞格方面，谢以余〈长城谣〉的诗句：“长城斜了/长城歪了/长城要倒下来啊/长城，长城”为例说明。连续各行反复排比以长城为始的短句或单独名词，增强了诗句的语势。

第八、谢举余〈雨声在说些什么〉全诗说明现代诗学顶真辞格修辞。

一夜的雨声说些什么呢？

楼上的灯问窗外的树

窗外的树问巷口的车

一夜的雨声说些什么呢？

巷口的车问远方的路

远方的路问上游的桥

一夜的雨声说些什么呢？

……（余光中，2004：163）

笔者只引第一节来说明余以“一夜的雨声说些什么呢？”远方的路的提问贯穿全诗，在第一节由“楼上的灯”顶真，至“窗外的树”、“巷口的车”、“上游的桥”，其实在第二节由第一节的“上游的桥”，至“小时的伞”、“湿了的鞋”、“乱叫的蛙”、“四周的雾”，最后又回到“楼上的灯”与“楼下的人”。

第九、谢举余〈漂水花〉（笔者按：应有副标题：赠罗门之二）说明现代诗学人格化的修辞手法。

.....

忽然一弯腰

把它削向水上的童年

害得闪也闪不及的海

连跳了六、七、八跳

.....（余光中，2004：96）

余将没有生命的“海”人格化，“海”像人一样可以“连跳了六、七、八跳”，海的动作使“你拍手叫好”，就连白鹭也“拍翅而去”。

综上所述，余多元性表现手法的诗歌文本给予谢诗学理论的参照。谢引用众多中、台、马的诗句为例说明，但唯有余光中是众作家中，谢在每项评论中都会引用的作家。谢的〈现代诗学研究之一：物我篇〉、〈现代诗学研究之二：力学篇〉、〈现代诗学研究之三：修辞篇〉、〈现代诗学研究之四：表达篇〉之假叙性的应用、隐喻、字词倒装、句的倒装、对比、夸饰、反复排比、顶真、人格化的论述都得益自余的诗句。可以说，余现代诗的文本实践堪称为谢的现代诗学评论的基石。

第四章、影响的不焦虑（二）：散文卷

本章先探讨马华天狼星神州作家群的散文书写后，方进一步探究温瑞安、何启良及辛金顺三人受到余光中现代革新散文的“中国性”主题意识与文字修辞的影响。前述三位散文作者受到余光中的影响，而不焦虑地吸收了余光中的现代革新散文书写的资源。必须说明的是，基于受文献所限，笔者将陈蝶受余影响的例证作为注脚，以加强本章的论述的理据。

第一节 南洋的马华现代散文的“中国性”书写

笔者尝试在本章勾勒并推证余的散文创作理论和创作文本，如何影响马华“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”文学之散文文类创作轨迹。

首当言及，本章论述的基础启发自陈大为《马华散文史纵论（1957-2007）》第一节之〈竞相绘制的散文史蓝图〉第四段的观点：

……余光中在一九六零年代对中国现代散文的革命性宣言与实践，强烈冲击了马华新生代作家的散文创作思维。……（陈大为，2009：43）

陈氏细腻地指陈余光中的现代散文理论与创作文本三项特点：中国古典意象；叙述氛围；诗化语言和思维对马华散文作家如温任平、温瑞安、何启良等人巨大的影响。

流寓台湾与美国的余光中，透过散文文本书写“中国性”，以达致自身精神、心理以文化上的返乡与身份的叩问。他的散文创作理论和文本实际操作对于台湾现代散文乃至世界华文文学之散文现代性建设，不可不谓具有重大的启示意义。马华“中国性—现代主义”作家运用华文、中文、汉语或马华的“异言中文”，营构的“望乡”之路，多番借助了余光中现代散文革新理论和实际文本之引导。首先，笔者必须概述余光中现代革新散文创作文本和创作理论，以及二者如何影响马华现代散文创作的轨迹。

我们透过比较余光中的散文创作与他之前五四以降重大作家诸如鲁迅、周作人、冰心、朱自清、钱锺书、梁实秋、林语堂之作品，可知晓余是有所继承前辈作家的书写特点；但，余独特的现代革新散文的文体形式仍与上述五四以降的大家不同。具体来说，笔者认为，余光中散文文体有三不同特点：第一、以“现代人的口语为节奏基础”；第二、应用欧化或文言文的句子；第三、适时运用方言及俚语。被青年时期的余视为导师的朱光潜的观点：西文紧凑的有机组织和伸缩自如的节奏特点值得作家借鉴，朱更进一步指出西文的插句句型及倒装句型可增加中国文字的灵活度。因此，余的现代革新散文的实验尝试明显受到了朱光潜观点的启发并进一步实践之。

笔者在本章聚焦于余的散文对马华“”文学作家的影响研究，梳理马华“中国性—现代主义”作家多番借助余的散文理论作为创作的引导资源谱系。因此，我们细究马华“中国性—现代主义”作家运用汉语（华语、华文）营构的“望乡”之路，我们当可发现马华现代主义作家受余影响的显性例证。诚如余建构诗作的“返乡”题旨一样，余诗歌创作蕴藏背后的文本意指亦可见之于其散文文本；余透过散文文本力图达致他精神、心理及文化上的“返乡”；马华中国性-现代主义作家身处于马华历史、政治、文化、经济、教育语境下，他们亦步亦趋地转化余的散文创作理论和蕴涵着强烈中国意识内核的散文文本，以达致他们精神、心理、文化的中国性“返乡”，然而马华“中国性—现代主义”作家如此的“返乡”，乃是在于外部的文化霸权语境中寻找诗性的“中国性”乌托邦。

诚如上文所述，如果我们检视中国现代文学史的纵向风格流变，余光中的散文作品虽然继承了五四以降著名散文作家如鲁迅、周作人、冰心、朱自清、钱锺书、梁实秋、林语堂等名家的作品风格，但他也在上述前辈散文大家的创作基础上，研创了他与前人有所不同的独特散文文体。余光中部分的散文理论反映在他的〈左手的缪斯〉、《逍遥游》的后记及〈我们需要几本书〉等书；其中，比较具体的理论论述则见其〈剪掉散文的辫子〉。⁶⁸我们先回顾上述文

⁶⁸ 笔者认为，研究余光中的散文形式与内容、散文创作理论最重要的成果当属台湾学者郑明娸的四篇论文：〈从余光中的散文理论看其作品〉、〈从〈从蒲公英的岁月〉谈余光中的中国意识〉、〈从余光中〈听听那冷雨〉谈散文的感觉性〉以及〈评余光中〈地图〉的结构〉，皆收录于郑明娸（1978），《现代散文欣赏》，台北：东大出版社。其《余光中散文论》，收录在郑明娸（1986），《现代散文纵横论》，台北：长安出版社。有关余光中散文研究的论文很多，笔者的论述的基础主要受郑明娸所启发外，另外，笔者也参考了台湾学者陈义芝、焦桐；香港学者黄维樑、黄国彬、钱学武；中国大陆学者如何龙、雷锐、徐学等学者的研究成果。

献作为分析的铺垫。余光中在《逍遥游》后记的将“中国的文字压缩、捶扁、拉长、磨利、把它拆开又来拼拢，折来且叠去，为了试验它的速度，密度和弹性”涉及了余对散文句型的设计理论；余亦强调可透过发挥中国文字的“速度”、“密度”及“弹性”特点，进一步创造独特的散文风格。易言之，余认为要充分调动中国文字的能动性。另，余在〈剪掉散文的辫子〉也提出了三项类似的散文创作“革新”观点：“弹性”、“密度”及“质料”。首先，余认为：“所谓‘弹性’，是指这新散文对于各种语气能够兼容并包融和无间的高度及适应能力。文体和语气愈变化多姿，散文的弹性当然愈大，弹性愈大，则发展的可能性愈大，不至于迅趋僵化。”（余光中，2000年：56）其次，余的散文“密度”观点是：“所谓‘密度’，是指这种散文在一定的篇幅中（或一定的字数内）满足读者对于美感要求的分量，当然密度愈好。”（余光中，2000年：57）最后，质料的定义为：“所谓‘质料’……它是指构成全篇散文的个别的字或词底品质。这种品质几乎在先天上就决定了一篇散文的趣味境界的高低。譬如岩石，有的是高贵的大理石，有的是普通的砂石，优劣立判。”（余光中，2000年：57）综而述之，余的“弹性”是以“现代人的口语为节奏基础”，依情境需求，运用欧化、文言文句子、方言及俚语以变化散文之句型；余认为必须注意文字的稠密，意象的繁复以及结构与运笔三方面的变化来增强散文“密度”；“质料”乃针对字词琢磨而言，字词的品决定了全篇散文的趣味甚至境界的高低。总的来说，余的散文理论既有承袭传统，又稍加以变化。

夏志清曾比较张爱玲、余光中及海明威三者之间的散文风格，他认为余光中的散文文体风格：

就文体而言，三人虽各有独特的风格，张爱玲、余光中都比海明威强（余光中是当代最有独创性，最多姿多彩的散文家，将来再撰文论之）不像海明威那样一清如水，多读了没有余味……（夏志清，1974:202）

马华作家温任平曾称余光中为现代散文的革新者。他在《黄皮肤的月亮》自序的两段文字写道：第一段文字、“余先生的创散文创作，则是他的理论底试验与实践，配调句法，扣紧节奏，以名词作动词来挥舞，以动词作形容词来描绘；有时是把长句分拆，有时是把断句连串成一气呵成的长句，具体地表达了文中激越奔放底情绪，我不预备在此引用他的散文句子为例，因为大凡读散文，写散文的海内外人士，鲜有不钦服，或震骇于余光中的大胆试验的”；第二段文字、“余光中在散文范域的影响，直接的，间接的，他的文风所造成的冲击、刺激，在目前似乎很难估定。就我的观察，自觉与不自觉模仿了余光中体的散文作品，港台星马，俯拾即是。有些作者挪用了余氏的技巧，却又不自知，反而大言不惭地说他在散文是“反余派”的，这些事例，铺陈缕析起来，可以写一部不少过两百页的“现代散文革新史”，也许更贴切的书名是：“现代散文乡愿主义的考察”。”（温任平，1977年:7-8）

温任平更进一步敏锐地指出，“俯拾即是”的港台星马作家，特别是年轻一辈的作家，在建构自身的风格前，“自觉与不自觉模仿了余光中体的散文作

品”。本章即是以温的观点，探勘余的现代散文革新理论及创作对下列马华作家的影响轨迹。笔者将在第二节探究余光中的〈万里长城〉等文的“中国性”意识书写对马华留台/旅台、温瑞安等人的巨大影响；第三、四节则爬梳余光中〈听听那冷雨〉等散文作品对何启良与辛金顺的显性影响。⁶⁹易言之，笔者将以散文文体形式与强烈的中国意识或中国性书写策略内容两个角度，来论述，互证，互释余光中与温瑞安、何启良、辛金顺散文文本内在的影响关系。

第二节 余光中与马华天狼星/神州诗社作家群：马华现代散文的中国意识与“中国性”书写与策略

一般而言，文学的民族意识是指作家将自己和民族或民族史融为一体后，在文本的具体表现。别林斯基曾指出：“要使文学表现自己的民族的意识，表

⁶⁹ 鍾怡雯曾指出余〈听听那冷雨〉也对马华女作家陈蝶产生重大的影响。鍾以陈蝶的〈杯传千盞〉的句子：“……罢了，今夜的雨也曾落在一百年前，正如曾照古人的月，如今还在那里轮回，死死生生，圆圆缺缺。今夜的雨还是凄寒的，落在你我的心里，滴答叮咚……”；笔者在此拟补充鍾的观点，除了〈杯传千盞〉外，〈听听那冷雨〉也对陈蝶的另一篇散文〈雨的联想〉产生重大的影响。〈雨的联想〉篇名似乎结合了余光中散文〈听听那冷雨〉与诗歌〈莲的联想〉而成。〈雨的联想〉的句子：“……却是雨绵绵的落在古代落在今朝肯定也落在未来的空中街道，雨是不受时空限制的，古人咏雨今人咏雨，少年中年老年对雨的感怀又是不同的境界。你听雨又如何？少年听雨歌楼上，红烛昏灯罗帐，中年听雨客舟中，江阔云底。断雁教西风，而今听雨僧庐下，发已星星也，悲欢离合总是情，一任阶前点滴到天明。滴滴答答，在山间在河上在人的心里，在萧条的午后在冷冽的清晨。”将之比照〈听听那冷雨〉，无论是在雨的文思，或句子结构上，毫无疑问的，〈雨的联想〉受到〈听听那冷雨〉巨大影响。〈杯传千盞〉、〈雨的联想〉收录于陈蝶(1988)，《蝶之集》，砂拉越：砂拉越华文作家协会，页 53-54、164。基于论文框架考量，还要探究更多的资料，故本文不继续探究余光中对陈蝶的影响，笔者将留待来日另文论述之。

现它的精神生活，必须使文学和民族的历史有紧密的关联，并且能有助于说明那个历史”。（北京师范大学中文系文艺理论教研室，1981:407）故，熟悉中国的历史，善于援引“历史的中国”作为抒发的客体，是中国意识或“中国性”书写与策略必备的两项条件。虽然本章探究的是散文文类，笔者拟先以余的现代诗文本为例，分析他的中国意识或“中国性”书写与策略；之后，再落实其现代散文的中国意识及“中国性”书写与策略，方才导引出其现代散文与马华现代散文里中国意识或“中国性”书写与策略的内在影响关系。

诚如笔者在第二章多言，余光中具有强烈中国意识或“中国性”的作家。正如同他的诗歌的主题一样，余的散文也极富中国意识；其文本较好地抒发了20世纪中叶前后期中国的特定历史时期的特定面貌。余氏经常以文学作为自传体形式的表现手法，深刻地描绘1949年后，中国分裂成两岸两地的政治现实，呈现出小我感怀或者中华民族经历分割的命运，心灵望乡与背乡，悲愤离散的大我“中国性”态势。作家聂鲁达尝言：“如非被逼于无奈，诗人不能离开自己生根的地方。即便离开不可，他的根也要通过海底，他的种子也要随风飘扬。诗人应具有自觉自愿的民族性，深思熟虑的民族性和乡土性。”（王宁，顾明栋编，1987:407）故，余光中散文主题多为“归乡归不得”的主题：望乡渴慕与背乡愁绪两大主题。望乡的冲动是渴望穿透两岸之间的巴士海峡如散文篇名〈望乡的牧神〉的叙述者“我”，以消解分割的政治现实；背乡的愁思如〈蒲公英的岁月〉的蒲公英所承载的离散的意旨，将自身喻为“蒲公英”，随风飘扬在中国大陆以外的区域空间。余光中诗集〈冷战的年代〉的扉页录有一序诗，它正是揭示了其强烈的中国意识与“中国性”书写与策略的缘由。

该序诗深深地影响马华天狼星/留台神州诗人群。兹引其如下：

一千个故事是一个故事

那主题永远是一个主题

永远是一个羞耻和荣誉

当我说中国时我只是说

有这么一个人：像我像他像你⁷⁰（余光中，1970:1）

虽是五行简短的序诗，却饱满地铭刻了余光中个人与中国历史、时代、环境相交叠的内在关系。序诗倒数第二行的“中国”名词涵摄了你、我、他全体中国人蕴涵；故，从另一层意义来说，“你”、“我”、“他”也代表了中国的国体。余提及“中国”的“荣誉”时，就是指涉每一位中国人的“荣誉”，但，当提及个人的“羞耻”时，就是指出了整个中国的“羞耻”。“中国”可说是兼涉余光中小我与打我中国意识与“中国性”书写。笔者尝试再引余光中的散文〈地图〉以资解说“中国性”荣誉与羞耻的意涵：

⁷⁰ 2010年6月14日下午1时02分，笔者于马来西亚八打灵市马来西亚留台联总会所采访神州诗社的黄昏星，黄提及这序诗影响了他及天狼星、神州诸子创作了系列中国意识的诗文。黄写道：“几年前初读余光中的‘一千个故事是一个故事/那主题永远是一个主题/永远是一个羞耻和荣誉/当我说中国时我只是这么说（笔者按，黄多写‘这么’两个字）/有这么一个人：像我像他像你’的愤慨和激情，如今还是保有那颗心”，见黄昏星、周清啸合著（1979），《岁月是忧欢的脸》，台北：德馨室出版社，页190。笔者找到另一例证可见神州诗社（1978），《风起长城远》，台北：故乡出版社，页81。该文描述时任华文课教师及华文学会指导的温任平在中学上初中一时，将这余的这五行序诗抄录在黑板上，温说明了余光中英译诗句：A thousand stories make one story/The theme forever shame's the theme/Forever the shame and the glory/When I say China I only mean such as myself and you and him的意涵，温也说明了历史意识对作家的重要性。须特别说明的是，天狼星社员殷乘风（殷建坡）当时为听课的初一学生。

……当你不在中国，你便成为全部的中国，鸦片战争以来，所有的国耻全部贴在你脸上。于是你不能再推诿，不能不站出来，站出来，而且说：“中国啊中国，你全身的痛楚就是我的痛楚，你满脸的耻辱就是我的耻辱！……（余光中，1986:68）

这段引文清楚说明了在余个人的命运与国家的命运之间建构了自我认同（self identification）。透过肉身的烧痛书写，余以逆写的文学表现手法进行否定辩证，以“痛楚”及“耻辱”建构自我身份（self identity）。余光中从大陆撤退/逃难至台湾，旋赴美留学，返台任教，之后又再次旅居美国教学，尔后又返台、继而转往香港任教、迂回地再回台任教。他经历了多次的放逐。前面最初的两次放逐，在精神上，他可说是断奶般的思乡。其名诗〈乡愁〉反复吟咏的诗句：“我在这头，母亲在那头”、“我在这头，大陆在那头”，诗句中的“我”不仅是诗人自己，它也是一个代称词，可泛指涉全体中华民族。“母亲”及“大陆”同样地指称人民及故土。余在其〈民歌〉文本已经和民族纠结一起，合而为一。〈民歌〉诗句如：“有一天我的血也结冰/还有你的血他的血在合唱/从A型到O型/苦也听见/笑也听见”。（余光中，1977:41-42）诗句的“我”、“你”、“他”与民族不能切割。从“我”个人的小我之歌，悲唱至中国民族命运的“大我”之歌。余光中个体、中华民族的意识及中华民族心灵状态三者交相纠结在中国历史的时空与黄河到长江中华大地之间。

除了诗文类，余光中的现代革新散文同样地，也充盈了强烈的中国意识与“中国性”。1949年前，余自南京逃难到重庆后，又回到南京而上海而厦门；1949年后，余随国民党政权撤退到香港再迁移至台湾。余的散文名篇〈蒲公英的岁月〉写道：“二十年来这岛上的，是一个激情昂扬的青年，眉上睫上发上，犹飘扬大陆带来的烽火从沈阳一直燎到衡阳，他的心跳和脉搏，犹应和抗战遍地的歌声嘉陵江的涛声长江滔滔入海浪涛历史的江声”。（余光中，1972：49）尔后，即使余光中从台湾漂流到美国，他依然还是写道：“……第一次去新大陆，他怀念的是这个岛屿，那时他还年轻。再去时，他的怀念渐渐从岛屿转移到大陆，那古老的大陆……”。（余光中，2008：49）因此，无论是在台湾孤岛，抑或在美国新大陆，余依然怀念着中国旧大陆。以下再引〈蒲公英的岁月〉的文句以说明余激昂的中国意识与“中国性”：

……

蒲公英的岁月，流浪的一代飞扬在风中，风自西来，愈吹离旧大陆愈远。他是最轻最薄的一片，一直吹落到洛矶山的另一面。落进一英里高的丹佛城。丹佛城，新西域的大门，寂寞的起点，万嶂砌就的青绿山嶽，一位五陵少年将囚在其中，三百六十五个黄昏，在一座红砖楼上，西顾落日而长吟：“一片孤城万仞山。”但那里多鸽粪的钟塔，或是圆形的足球场上，不会有羌笛在诉苦，况且更没有杨柳可诉？于是橡叶枫叶如雨在他的屋顶头顶降下赤褐鲜黄和锈红，然后白雪在四周飘落温柔的寒冷，行路难难得多美丽。于是在不胜其寒的高处他立着，一匹狼，一头鹰，一截望乡的化石。纵长城是万里的哭墙洞庭是千顷的泪壶，他

只能那样立在新大陆的玉门关上，向纽约时报的油墨去狂嗅中国古远的芳芬。可是在蟹行虾形的英文之间，他怎能教那些碧瞳仁碧瞳人去嗅同样的菊香与兰香？

……（余光中，1972：52）

引文里的“一片孤城万仞山”、“羌笛”、“杨柳”及“玉门关”乃转化自王之涣的乐府《凉州词》之〈出塞〉“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳？春风不度玉门关。”的句子与句意。（蘅塘退士编选，1999：57）“蒲公英”意象，一如“五陵少年”，乃余的自我身份的比喻。另，余更将丹佛地理空间比拟为中国的玉门关。就双方的地理空间意义，丹佛为美国西部门户重镇；玉门关则为唐代西部要塞，肩负抵御胡人的地理要塞，也象征维护唐代中国文化的一个历史与地理名词。余将丹佛城比拟为“新西域的阳关，城是一片孤城。山是万仞石山。城在西域。西域在新的大陆，大陆在1969年的初秋”。（余光中，1972：57）余借用王之涣的诗句将丹佛城形容为新西域的阳关。当时，余光中赴美国讲学，目睹丹佛秀丽的山河美景，顿起思乡愁绪，感触满怀；在〈出塞〉里，即便是调往凉州的诗人仍可以藉吹羌笛一解愁思。余于1969年七月第三次作客丹佛城，身为一名越洋赴美的中国文学教授，当他读着纽约时报一篇有关中国的英文稿报导时，他在美国这块新大陆嗅不到“中国古远的芬香”；余用蟹行的英文教授中国文学、文化及历史。他的美国学生要凭他的英文的翻译读认识中国文学与中国文化历史。

如前所述，《在冷战的年代》的〈致读者序〉给予留学台湾的天狼星/神州诗社社员不可磨灭的影响。马来西亚天狼星诗社是台北神州诗社的前身，因基

于种种误会，赴台留学的天狼星社员宣告退社，在台北另组神州诗社。神州诗社社员除了由具马来西亚国籍的留台“侨生”组成外，它也招收吸纳了台湾中华民国籍的社员。神州社员还在马来西亚这“侨居地”念中学时，即对余的〈致读者序〉产生不可磨灭的印记：

.....

真正不断诱导及鼓励我们往艺术途径上迈步的，是总社长温任平先生。当他从彭亨州转来我们学校的那年，我们刚从预备班升上初一。他担任校里华文学会的指导老师及华文课教师……他在黑板上抄下一段诗：一千个故事是一个故事/那主题永远是一个主题/永远是一个羞耻和荣誉的主题/当我说中国时我只是说/有这么一个人：像我像他像你。……（余光中，1970：1）

台北神州诗社的成员，虽是北归台北的马来西亚留台侨生，虽持的是马来西亚护照；但他们似乎在身心、思维、文化认同，甚至“国家”认同上，归依台北地理空间，被国民党所建构的文化中国、自由中国台湾基地以及中华民国。台北似乎是如他们在文本里奔赴的政治及文化的“长安”。他们在书写文本里宣传回中华民国祖国，要为“祖国复兴”做点事情的心志。若从文学地理学的角度切入，我们知晓文学在某些方面受到地理文化的制约。台北神州诸子利用台北独特的文学氛围，在国民党政治机器运转操作下的侨教政策下，将观察中国和思考中国的空间延伸对中国的慕孺。于是，台北也从实体复兴基地的物理空间经文学文本化，提升至心理、精神地理，再转化成神州的描写地理的艺术空间。是故，“中华民国台湾复兴基地”、台北、圆山大饭店、国父纪念馆等

台北中国性建筑的图腾符码，对马华台北神州诗社社员来说，是一个“遍地珍贵书籍……许多名侠高人；有许多教人兴奋仰慕的事迹；有飞檐，有长袍有无数的大学……我们要沐浴在这千年文化的春雨中。”（殷乘风，1978：92）他们深深为余文本里的民族中国性意识与中国国家意识认同所吸引并受之启发。诚如雷南（Ernest Renan）所言，国家认同是由患难与共的感觉和牺牲奉献的情操所构成。雷也指出，国家是一种大规模的团结，人们共享历史的光荣与伤痛，共患难，共享乐，一起怀抱希望；而共患难比同享乐更能连接公众，在国家的记忆中，悲伤比胜利更有价值，患难、悲伤唤起人民的责任感，要求人民努力奋斗。（Ernest，1984）台北是马华神州诗社成员“中国性/中国国家意识”里的文化古都“长安”，它也是反共志士反攻大陆，完成“祖国”统一的中华民国台湾复兴基地。神州社员希望在复兴基地为“中国做点有意义的事”，以完成复国大业。台北的两个著名文化历史地景故宫博物馆和国父纪念馆经常出现在神州诗社的散文文本。具体地说，故宫蕴藏了中国数千年来的历史与文化宝藏；国父纪念馆则象征了以孙中山中华民国“父性”与国民党为首中华民国政治合法性与正统性。神州诗社社员常在这两个地境聚会、分享及谈论文学。可以说，神州诸子在这两个场域地景进行召唤中国文化历史仪式。周清啸〈由黄昏想起〉记下了诗社成员到台北植物园喝酒论剑；社员谈余光中的诗，之后步行到国父纪念馆瞻仰孙中山铜像：

……

记得第一次到国父纪念馆是两年前一个别离的夜晚，那时我们还是异乡人，

到此故乡作短暂的依偎，也谈这余光中所爱的翩翩荷花……

国父，山一样的坐着，硕大的影子投在高墙上给人一种很深的感觉。隔着一道玻璃门，两个不同的世界，大家各在一端静静地，寂寞。后来沿着长廊走了一圈，捡一道石栏杆坐下来，心中感觉到一点点沉重，以及明天的别离。

悲苍荒凉的感觉在血液中激流或愤懑，有时想一个人大声大声地哭起来。国父仍然坐在大厅上，两边排列着国旗，而曾经流落他乡的我已回来了，瞻仰时还是隔着一道厚厚的玻璃门。为什么是在两个不同的世界中？为什么我不早生数十年，追随您在大江南北卷起风云？在那个动乱多变的江湖中，为什么我不能是您马前执辔的小卒，给您分担一丁点的苦难？我把脸贴在玻璃门上，看您坐在里面，在一片幽静中您坐着如整幅壮丽的山河。瞻仰您时便像瞻仰着整个中国，令人想起许多辉煌，像长廊上一系列的长明灯齐齐亮起，让我们看清楚前面要走的长路……（周清啸、黄昏星，1979：40—41）

周意识到到国父纪念馆“仿佛是一到这里就能感受到中国人身上的确切责任”。台北神州诗社于1977年在台北木栅区建立了“山庄”前厅的壁上书有“天地轩神州日、棕榈树下武陵人”的聚义堂；地下室有岳武穆“还我河山”的试剑山庄。从神州诗社出版的文集，我们可以得知温瑞安常与神州社员到国父纪念馆接受“中国性精神”的洗礼；他们渴慕国父孙中山“父”性的慰藉与父性的精神归属。如果西方精神分析说指出文明的起源揭示人类文明的父权之体论，则拉康的象征秩序说探讨了父权社会秩序与欲望。“中国”可以“人—权力—政治”的符号。

余光中对于孙中山父性眷恋是“一生”的。72岁的余光中于2000年重九前夕“回”母校南京大学，重登中山陵后，写下〈再登中山陵〉。〈再〉诗的第25句至第40句诗行：

.....

容我在你的陵前默祷：

“还记得我吗，远在战前

当年来远足的哪个童军

剪着一头乌黑的平顶

从前的他，也许你记得

现在的我，只怕已难认

难以半世纪风霜的眼神

一念濡慕，耿耿到现今

即使这高阶再高九千级

也难于阻止心一路向上

只是为了对你说：

不管路有多崎岖，多长

不管海有多深，多宽广

父啊，走失的那孩子

他终于回来看你了”（余光中，2004：349）

余光中以父者的形象来论述中国意识，为“中国”符号表征的中国意识找到一个中心位置：国父孙中山先生。余“再现”孙中山先生来展示“中国”之躯体性(corporeality)。

对于马华天狼星/神州诗社作家群而言，余光中的“中国性”文学资源，可让他们重返“父性”中国过度。余光中的“中国文学”散文范式似乎成为“中国”，文学想像成为现实政治与地理实体。

第三节 温瑞安篇：万里长城的龙

本节拟探讨余光中的中国意识与“中国性”书写对温瑞安的散文文本之影响轨迹。陈大为尝在《马华散文史纵论（1957-2007）》第二章第三节〈人在江湖：侠义精神和古典元素的融铸〉多达三处提到温瑞安的散文受到余光中的散文影响。笔者总括陈氏五处的大意：第一、温的散文创作企图心受到余光中〈剪掉散文的辫子〉、〈下五四的半旗〉等散文理论的激励与影响；第二、余光中讲究弹性、密度和质料的新现代散文理论：文体兼融中国古典文学、文字典故技艺及现代主义艺术美学精神特点，启发了温对现代散文创作的契机；第三、余光中将中国古典文字传统溶铸于现代散文的尝试，“激化”温写更纯粹的中国（文化）意识作品。（陈大为，2009：55-66）笔者以陈的观点，进一步在下文拓展论述。

温瑞安，1954年1月1日生于马来西亚霹雳州美罗镇，为马华知名作家及武侠小说作家。高中时期曾在课余执编《诗专号》、《评论专号》刊物。他也开始陆续登陆台港报章及文学刊物，他在台湾《中国时报》、《现代文学杂志》、《纯文学月刊》歌诗刊发表文学作品，香港的《武侠春秋》发表武侠小说。1973年赴台就读国立台湾大学中文系，他先后创办大马天狼星诗社与台北神州诗社。其重要的散文〈龙哭千里〉、小说《凿痕》、长诗〈图腾〉四部曲、《四大名捕会京师》等作品均在这个期间完成。1973年出版第一部个人诗集：《将军令》。1976年，他和黄昏星、周清萧、方娥真等人创立神州诗社；1980年，据闻遭内部社友密告检举该社团“为匪宣传”（为中国共产党宣传），被台湾政府拘留3个月后，再被驱逐出境，被迫转赴香港。1981年抵香港发展，在那期间，温氏武侠小说《神州奇侠》、《血河车》等重要作品于《明报日报》、《明报晚报》中连载发表并出书。从1990年至今，温转至中国发展。温的“中国性”笔名计有温凉玉、舒侠舞、王山而、项飞梦、温晚、柳眉色、风玲草等。其代表作《惊艳一枪》、《布衣神相》、《四大名捕》等被多间电视公司多次改编。

温瑞安的〈风起长城远——神州诗社史总序〉表明了强烈中华民族意识与国家认同。他写道：

中国是一个苦难的民族，而且也是一个可敬可佩的家国！黄河不断的崩却，外族不断的侵袭，然而中国依然在风霜激雨中屹立。我们深切地知道，在广大裔皇土地上，有多少国破山河在的哀痛，孤城逆子的悲愤，同是天涯沦落人的沉郁！

我们知道，苦难仍继续折磨着古老伟大的民族：长江三峡，多少纤夫像兽一般赤裸裸地拖着帆船；共匪掌下，多少人民像机械一般地苟延残喘。然而在多少外族侵袭之下，数千年的历史告诉我们：从黑暗里走下去就是光明！中国是不会亡的。她的内部虽被魔鬼所攫制，但她的种子却像蒲公英一般的散飞出去，散，飞，飞，散（笔者按：字右倾斜），散（笔者按：字左倾斜），飞，飞，散（笔者按：字上下颠倒），飞到每一处去，植下风雨不改的大气魄，大民族的根！他们在台湾。他们在香港。他们在旧金山的一家杂货店里。他们在菲律宾的海湾捕鱼。他们在印尼的土地上亮着黑亮的眸子。他们在马来亚的土地上唱着期待的歌。“天地英雄气，千秋尚凛然”是他们的抱负；“直行终有路，何必计枯荣”是他们的志节。

我们这一群人，随着苦难的父母，飘流到马来西亚这半岛上，三年级开始创作，在最不可能的环境下学习中文；十三岁开始创社，由一个四人的小集团，至一百三十四人的十大分社。然后赴台湾深造，因“道不同，不相为谋”，在马诗社已起变化，故在这里创立神州诗社，建立试剑山庄，续办神州诗刊，执编神州丛书，并训练新秀，兼修文武，为中国做点有意义的事。（神州诗社，1977：2）

温瑞安的文章〈散文的意象：雄伟和秀美——略论余光中叶珊的散文风格〉认为余光中的散文属于阳刚美。⁷¹温任平与温瑞安合著的〈对话录——我们的企图是：为散文定位〉可看见余影响二温的文学因子。基于本节的内容框架，本节

⁷¹ 见蕉风月刊二四六期（一九七三年八月号）（散文专号），温瑞安著：〈散文的意象：雄伟与秀美——略论余光中叶珊的散文风格〉一文，页28。

只探讨余对温瑞安“影响基因”（陈大为语）。故笔者尝试拧出〈对话录——我们的企图是：为散文定位〉一文，余对温瑞安的六个“影响因子”：

第一、……第三类人的观念是企图为散文定位，而且意图使散文更具价值，故尝试在作品中增加散文的幅度；增广散文的意义，使散文的境界更具深度，使散文的意象更加精炼，使散文的句法更富弹性。（温瑞安等著，1978：233）

第二、……如果散文由文言文改革成白话文之后，它的好素质如意象的提炼、节奏的速缓、文句的密度与弹性皆不能保留……（温瑞安等著，1978：243）

第三、……没有完美形式的（没有照顾到文字的隐喻、密度、弹性等）作品，所以它仍应属“杂文”而不是“纯散文”……（温瑞安等著，1978：254）

第四、……可是这段散文文字具有精炼浓缩的意象，文字结构有严谨的密度与弹性，无疑它是一篇“纯散文”……（温瑞安等著，1978：254）

第五、温引余散文集《望乡的牧神》里的〈登楼赋〉散文句子为例：
“……比起来，台北是婴孩，华盛顿，是一支轻松的牧歌，纽约就不同，纽约是一只诡谲的蜘蛛，一匹贪婪无餍的食蚁兽，一盘纠纠缠缠敏感的千肢章鱼。进纽约，有一种向电脑挑战的意味。……”（温瑞安等著，1978：254-256）

第六、温再引余光中的一句散文句子：

……如果你冒冒失失要超车，千仞下，有一个黑酋长在等你，名字叫死亡。（温瑞安等著，1978：256、259）

诚如笔者在前言所述的余《逍遥游》的现代散文革新观点，温瑞安上述的第一至第四的“意象的提炼”、“句法更富弹性”、“节奏的速缓”、“文句的密度及弹性”、“文字具有提炼、浓缩的意象”及“文字结构有严谨的密度与弹性”现代散文观点，明显受余光中《逍遥游》著名的“弹性”、“密度”与“质料”等现代散文革新理论的启发。温瑞安立志尝试作“第三类的人”为散文定位，以增广散文的意义，使散文结构更为稠密，使散文境界更具价值；故他尝试增加句法的“弹性”已达致此目标。他的“第三类的人的参照”正是余光中的观点。第五的例句举了五组余光中“稠密”与“弹性”诗化语言意象：“婴孩”、“牧歌”、“蜘蛛”、“食蚁兽”及“章鱼”比作台北及华盛顿；余亦以“诡谲的蜘蛛”、“一匹贪婪无餍的食蚁兽”、“一盘纠缠缠缠敏感的千肢章鱼”比喻纽约城。温认为余比喻三座台北与美国城市的意象“提炼浓缩”、“文字结构有严谨的密度与弹性”。在第六个例子，温认为余的倒装句子营造了强烈的节奏感，文字甚具弹性及密度。

温瑞安在马来西亚天狼星时期的两篇散文：〈龙哭千里〉与〈八阵图〉即分别提及了他阅读余光中《万里长城》的经验，其中以上节的“中国意识”与“中国性”为其散文创作的诱因起点。笔者先引温瑞安《长信》的文句说明之：

……我记得我们一起念余光中的〈万里长城〉，您寄给我。我读了，那时下着大雨，我骑脚踏车去找他们。他们一个读了，“黄昏星大厦”里的人传完了，便分头出去，传给其他的人看。雨停了，全城我们的人都读完了。（神州诗社，1977：64）

温的〈龙哭千里〉记录了一段他读余光中〈万里长城〉的经验⁷²：

那天你还没有把余光中的“万里长城”读完，浑身血液已沸腾，你在斗室中不断地来往行走，手指颤抖的夹着高信疆寄给温任平，温任平给他弟弟温瑞安의 剪报，脑海中现出的是巍无比，你一生都无能攀及的那象征龙族的光荣底长城。……她曾笑着说：“你扬眉的时候，就像……就像两条昂然抬头的龙。”你忽然心绪恍惚起来，小女孩啊小女孩，若自己真的像一头龙，那只是一头失翅的龙，一头困龙，一头郁结万载的龙！一头郁龙，你含泪走过星月下，你的命运将是化石，抑或成灰？（温瑞安，1977：17）

余的〈万里长城〉写于1972年2月1日。文字记叙的“他”和“四个小女孩”当指余光中本人与其四千金无疑。本文堪为余光中几篇代表性自传性书散文之一。文中的“他”看到《时代周刊》报导当时担任美国国务卿“洋策士”

⁷² 余光中的散文〈万里长城〉对天狼星及神州诗社社员具有重大的影响。除了对温瑞安的散文具启发意义外，诗社成员之一的殷乘风的〈风云〉记录了他们在马来西亚推动文学活动的心情与余〈万里长城〉的男主角心境相符。此例也可以作为〈龙哭千里〉、〈长信〉的另一影响佐证。殷写的文字为：“晚上，绿洲社、绿林社、绿原社、绿野社、绿流社、绿田社、绿风社各路社员相聚于竹蓬下。……多少人曾有过余光中散文的〈万里长城〉中那主角的心境：走在街上，一切都不存在的感觉。”见〈风云〉，收录于《风起长城远》（1977），台北：故乡出版社，页90。文中的长城象征中国过去及现在的文化历史，男主人公对文化、历史中国的眷恋；天狼星及神州诗社眷恋华文语言、历史文化，与他们在马来西亚艰辛地推动华文文学活动是相似的。笔者录下上述文字的另一个用意是旁证天狼星及神州诗社社员对余光中文本的熟悉度，它可说明余对他们深刻的影响。

季辛吉和一群美国人站在长城的图片，文中主人公“他”非常生气，激动，甚至“一拳打在桌上”，令到“四个小女孩吃惊地望着他”：

……

“我操他娘！”一拳头打在桌上。烟灰缸吓了一跳。……“什么东西，站在我的长城上！”……他是一个典型的南方人，生在江南，柔橹声中多水多桥的江南。他的脚底从未踏过江北的泥土，更别说见过长城。可是感觉里，长城是他的。因为长城属于北方北方属于中国中国属于他正如他属于中国。……中国，他只到过九省，可是美国，他的脚底和车轮踏过二十八州。可是感觉里，密西根的雪犹他的沙漠加州的海都那么遥远，陌生，而长城那么近。他生下来就属于长城，可是远在他出生之前长城就归他所有。从公元以前起长城就属于他的祖先。天经地义，他继承了长城，每一面墙每一块砖。

……长城是神圣的，不容侵犯！长城是中国人长达万里的一面哭墙……长城是每个中国人的脊椎，不容他人歪曲。看到季辛吉站在那上面，他的愤怒里有妒恨，也有羞辱。

……立刻他有一股冲动，要写封信去慰问长城……“长城公公：看到洋策士某某贸然登上……”他开始写下去。从蒙恬说到单于和李广说到吴三桂和太阳旗一直说到季辛吉的美制皮鞋，……。最后的署名是“一个中国人”

……“这种电报我们不能发。我们只能发给一个人或者一个团体，不能发给一个空空洞洞的地名。先生，你能够把收方写得确定些吗？”

“不能。万里长城就是万里长城，不是任一扇雉堞任一块砖。”

……（余光中，2004：1-5）

余光中自小生活在长江以下的江南，1949 年余随国民政府退到台湾，一直到台湾国民党改变政策开放大陆探亲前，至于万里长城，余都“一直还没看见。几十年来，一直想抚摸想跪拜的这一座遗产，忽然为一双陌生而鲁莽的脚捷足先登”；引文“他”的“愤怒里有嫉恨，也有羞辱”是可以理解的。美国在中国 19 世纪及 20 世纪初屈辱的近代历史进程，扮演其中一支外国的入侵势力。余光中在〈万里长城〉的文本将长城比喻成是一条雄踞在万里长城山脊上，“一直到天边”，“未随古代飞走的一条龙”。余从地理、历史、文化名词意义的“长城”转喻到图腾名词龙的文学提炼技法，可谓是从器物物质提升到文化精神的合理性文学表现手法。龙是中华民族一个被普遍性召唤的符号，中国人对龙的崇拜遍及并反映在中国大地约五千年之久的许多新石器时代文化出土的器物上。随着中华氏族的分解和组合，龙的图腾经过不断地变异，综合各民族想像后将龙定型。龙成了中华民族共同尊奉的至上神与吉祥的象征。龙这种特殊文化的物化表现几乎无所不在地根植于中华民族。（冯天瑜等著，2005：246-247）基于民族、国家历史的耻辱，余光中无法忍受西方的政客诸如美国国务卿季辛吉等人站在长城留影，玷污了神圣、中国性的万里长城。

马来西亚传统的华人对龙文化符码的意义认知与接受亦与大中华地区的华人相同。余光中小说体散文里的龙意象，似乎被温瑞安吸收，并激发〈龙哭千里〉的散文文体结构：形象思维结构与感情结构里。温瑞安的龙哭千里之“龙”隐喻作者创作时的大马华人，龙“哭”则象征了彼时大马华人受到不平等的待

遇。因此，“龙”是温心理的客体物像投射；为温自喻的一头“困龙”或“郁龙”。为了更易了解文本“困龙”或“郁龙”的意义，笔者必须在本段阐述以温瑞安为代表的天狼星/前神州时期诗社成员彼时所处的马来西亚政治气候。温瑞安以“龙”自我形塑（self-fashioning）的书写策略，是将文学形象和文学意义与温所处的政治环境三者间反复对比，反复较量的过程中逐渐产生的，这种“形塑”也是温对余光中散文阐释的结果。易言之，“龙”的自我形塑形象是彼时马来西亚华族政治、历史及文化之客体投射产物。（Stephen，1980）

温〈龙哭千里〉与〈八阵图〉文本强烈的“中国意识”与“中国性”“龙”符号书写，折射了彼时马来西亚华人面临母语、政治、文化、族群上的危机。⁷³

我们可以从温个体的心理结构找到他（包括了天狼星/前神州/当时马华“中国性—现代主义”作家）自我身份（self-identity）的原爆点。〈龙哭千里〉与〈八阵图〉文本溢出的焦虑与危机感是外部形势危机的相应物，它们对应了彼时马华的困境与威胁，激发了温/天狼星/前神州/当时马华“中国性—现代主义”作家相应性的反应和“新”的文学题材：“中国性现一代主义”书写的创新精神。（安东尼吉登斯著，1998：39）

⁷³马来西亚教育部颁发《1961 年教育法令》后，终止了对华文中学的拨款；如要受到政府的拨款，则华文中学必须改为国民型中学，其教学媒介语为英文，受政府支配。所谓英文作为教学媒介，只限于独立后十年的过度期。全国七十二所华文中学，有五十五所在隔年改制为国民型中学，其中的十五间在温任平成长求学的霹雳州。1967 年的国语法案确立马来文为唯一的教学媒介语和马来语为唯一的国语。1967 年，华人争取创办华文独立大学。1969 年 5 月 13 日爆发华巫之间的种族流血冲突。1970 年实行的新经济政策将马来人及东马的原住民定为土著，华人及印度人因是移民后裔而被视为非土著。政府新经济政策要大力扶持土著的经济的发展。1971 年国家文化政策同质化或者单一化各族文化。

笔者再引温瑞安的〈八阵图〉⁷⁴并结合〈龙哭千里〉的文本，说明之。温〈八阵图〉写道：

.....

但是我能做些什么？我们能做些什么呢？我们仍然年少，仍然狂热，仍然渴望著把自己的辉煌映照在别人的身上！怎么能因为时间，空间与命运的汪洋便丧失了渡航的勇气呢？如果有命运，如果真的有命运的话，命定了我现在要因恐惧而停顿我的步伐，我偏走偏要走要走要走要走——如果有命运，命运那厮要我現在不能开口，我偏要开口开口笑：哈哈哈哈哈哈。这算是给命运的一种反击？究竟是我败了祂？还是祂败了我？是祂本来要我没来由地笑起来？还是我没来由的笑已惊破祂的掌握？我不知道，我只知道我伙伴因为我笑声而放缓了脚步。我不能知道得那么多了！我仍年青，我仍豪放，我的刀尖而利，我的箫并不凄凉！我是龙呵龙是我我是龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙龙

龙龙龙龙龙……（周遭还是无天无地无边无际无岸无涯无远无近无生命的黑暗）。……⁷⁵（温瑞安，1977：46）

如上文所提及，温瑞安是一名早慧聪颖的作家，1972 年〈龙哭千里〉和 1973 年〈八阵图〉即是他念高中时期的作品；稚嫩的年龄与人生生活体验之不

⁷⁴ 必须指出的是，〈八阵图〉的文体感情结构也来自余光中的文学创作。文本提到，“爱情是什么？爱情非将来/来吻我吧，双十的情人/青春是不中用的东西/这首咏叹调，早在余光中先生的散文里唱过了，现在却遗下给我们”，收录于秦轻燕等著（1979），《虎山行》神州文集第七号，台北：皇冠出版社，页 184。

⁷⁵ 笔者以为，温的 29 个连用的龙的句子文体的变异用法，具有象征意涵：实乃温有感于彼时马华在政经文教的困境，内心悲愤激越心情的折射。

足与局限并不能阻止他机敏地以图像形式手法，他将上述两篇散文的内容与彼时马华困境，深刻地结合在一起，达到文学形式与内容的高度统一。他不仅只是展现了自己和众天狼星同辈社员的困郁心理；笔者认为，如我们扩大这两篇散文的社会历史语境，文本的内容当指 60、70 年代热爱华文的华校生与普罗社会华人的普遍心理态势和焦灼。〈龙哭千里〉文本关键词为“龙”字，共出现 8 次；“龙”可说是作者“我”的转喻、隐喻及象征。8 次出现频率中，以“昂然抬头”修饰语修饰“龙”的正向意义只在文中出现 1 次。体现温瑞安阴郁心理的修饰语却出现了 6 次；6 次负面修饰语分别为：“失翅”、“困”、“郁结万载”、“郁”、“哭在千里”及“困”，作修饰语以修饰“龙”。因此，从修饰“龙”负面的修饰语出现频率多于正向意义的修饰语的数据分析，说明了当时温瑞安或以温范指的普罗华人社会之焦灼心理态势，是非常显而易见的。

温瑞安的〈八阵图〉记叙了一位处于热血年龄少年的心境。文本描述了他正在赶路，前往会见外地朋友。“少年”叙述者无疑指涉温本人；“哥哥”应为温任平；外地的朋友应为各地文学社的社员。文中除了有具体的外物描绘如在超级公路上奔驰以外景象外，温瑞安也大量地叙述了他自己内心的感受如恐慌、彷徨、疑惑以及他对死亡等的畏惧。细读全文，我们当可发现文本充斥了大量的想像和象征，笔者以为，作者要通过这些想象与象征来道出他内心许许多多的不安与焦虑。文章开端描述作者的哥哥载着作者到一个地方去见一群朋友。他在车上产生了幻觉，且在惊醒后感到一种异样的诡异。车子照常行驶着，作者在这些幻想的景象里感受到了一丝丝恐惧，但又得不到解释，是以感到非常不安。当作者到了与朋友约好的地方后，他和朋友们高谈阔论，谈及与文艺有关的事；他们谈诗、起舞，谈理想与抱负，直到最后论及死亡，作者透露了

发自内心的对死亡的恐惧。对于死亡，作者更将思绪延伸到了对生存的强烈渴求、对死亡的极度厌恶，并透过缅怀古代的圣贤豪杰来感叹生命之渺小。他深感自己和友人都是在橡林里疾步走着的旅者，努力地想要抵达传说中的神龛。生命的渺小让他想到了宇宙之大。他解读杜甫〈八阵图〉后起了共鸣，深感宇宙是“一个永远无法解开的玄”，甚至让他在霎那间感到与命运对抗的无力感。但在文本的末端，作者却透露自己“仍然年少，仍然狂热，仍然渴切着把自己的辉煌映照在别人的身上”，说明了自己不能“因为时间、空间与命运的汪洋便丧失了渡航的勇气”。作者进一步地把对生命、命运的抗衡中所产生的无力感化为一种趋近狂傲的悲愤和悲凉之情。

据笔者初略统计，〈八阵图〉全文以第一人称“我”出现 124 次之多。大马华族语言与文化遭到“同质化”与“边缘化”的危机，民族身份认同的焦灼自然油然而生。文本出现 124 次高频率的“我”预示了身为“我”的作者，不断尝试地消解马华社会呈现的语言文化危机焦虑与对未来的恐惧担忧；它也预示了“我”迫切需要寻索自我定位以解除外部的压力。两个复沓句与两个相同句式的分句：“我仍年青，我仍豪放”、“我的刀尖而利，我的箫并不凄凉！”是“龙”的内心的悲吟。“我”以“龙”自居，“我”无法逃避，必须担当延续“龙”的文化使命感与重任。然而，外部的巨大压力：国家宰制机器运转下的“黑暗”国家语言文化霸权政策的已经将“龙”体截断。“龙”之后的长句没有任何标点符号，在形、音、义表象了“我”、“龙”被截断的无奈和悲怆感。温瑞安在〈八阵图〉一文中运用了大量具有象征意味的字眼。这些字眼除

了是中国文化的象征，笔者以为，它们更是温瑞安用以和自己命运到华族命运之遭遇，相互纠结后的寄托与情感出口。

〈八阵图〉篇名本源乃三国时代诸葛亮发明的一个军事布阵。到了唐代，杜甫以八阵图一词作诗，意在感叹诸葛亮的才智与伟大之余，也感慨诸葛亮“遗恨失吞吴”。温瑞安以此诗命名，他深感宇宙是“一个永远无法解开的玄”，并认为与他解读杜甫〈八阵图〉的感触互相吻合。故此我们可以从温瑞安使用中国诗歌的命名自身作品的书写策略，探究他心里的内在中国意识与中国性。诚如温瑞安所言：“我们活在现代，活在不根的现代，让我们痛苦地站起来，走向传统，走向传统和古典去。”（温瑞安，1977：39）文中的“长城”、“狮头铜环的红门”、“岳武穆”、“苏东坡”、“塞上曲”、“江湖”及“八卦两仪”等词汇皆属中国性文化符码均具有象征中国文化的具体作用。“长城”可以被解读为中国文化堡垒的象征；“八卦两仪”是中国占卜之学与哲学的术语；“塞上曲”则是琵琶的曲名；而“狮头铜环”为中国建筑的专属配饰。热爱武侠传奇的温瑞安一向好用“江湖”二字；温经常援引他崇拜岳飞与辛弃疾的古典诗词文句书写策略，喜好夹叙古人诗句。因此文本的“或起舞、或弄清影”乃取自苏东坡的〈水调歌头〉的“起舞弄清影”。温自称自己有如“月下的精灵，酩酊于太白的月下”，“月”的意象显示温喜好李白的诗歌。虽然〈八阵图〉一文出现西方学者与作家如柏拉图、亚里士多德等人，让读者产生温也喜好西方文化的“错觉”；然而，文中出现两个最为关键句子：

.....

啊白衣，我学的是国粹，练的是国术，但寥落江湖，竟无一可谈之人。

……

我们都是哭在千里外的龙族，无人知其潇洒和落寞。

……（秦轻燕等著，1979：184）

所谓国粹，国故、国学乃是‘国将不国之学’也，意即中国文化。身为一个马来西亚华人，将中国文化当作自身祖辈祖国文化的这一个举动，阐明了温内在的身份认同；温的“祖国”并非指马来西亚，而是指“中国”。这样一个认同现象在上述的“龙族”一句中可得到充分的补充与解说。龙被视为华夏名族的象征，身为“哭在千里外的龙族”“侨民”后代的温瑞安自认为漂泊在外头/海外的龙族一员；他认为自己是华夏民族的一份子，并为其漂泊的经历深感无人所知而感叹，他的落寞心情是激昂矛盾，寂寥的。文本内心悲愤的呐喊：“孤臣孽子的悲愤，他把所有散居海外的华人都当成是蒲公英流散的种子”，揭示了温瑞安对“中国”的身份认同。故此，我们可以从〈八阵图〉里的中国符码看出温瑞安文本与自身内在的“中国意识性”与“中国性”视域。“孤臣孽子的悲愤”是温瑞安写下许多中国性与中国意识作品的导因，它更是其散文常出现的主题。〈八阵图〉收录在名为〈龙哭千里〉的散文集里，除此篇外，他也另著多篇相同“孤臣孽子的悲愤”主题的文章。〈八阵图〉一文著于一九七三年一月，为他十九岁时的作品。其时的他，正值青年时期，情感亦是最为奔放、潇洒、豪迈、与感性的阶段。文中，他表示自己“仍然狂热，仍然渴切着把自己的辉煌映照在别人的身上”，预示了他的抱负；但，年轻的他也对自身的能力抱着质疑。对于向命运的反击，他问了自己这么一句话：“这算是给

命运的一种反击？究竟是我败了它？还是它败了我？”¹¹，但他再度强调自己“我还年轻，我仍豪放，我的刀尖而利，我的箫并不凄凉！”。我们可以说，温瑞安写〈八阵图〉时有抱负、时可中体会到自己无能为力的无力感，而且这样的一种心理出现在正值青年的温瑞安身上，想必是无可厚非的，杜甫的诗在此时最能挪用，道出他的心境。故此，他选择了〈八阵图〉一诗来叙述他“孤臣孽子的悲凉”。

又及，笔者将余光中现代散文的革新概念之一：跨文类创作的散文技艺，融燊诗与小说的特点影响了〈龙哭千里〉及〈八阵图〉。余跨文类创作的散文〈万里长城〉，或没在本节引用的散文文本〈鬼雨〉、〈伐桂的前夕〉既有诗之诗意象与跳跃性句子特点，又有小说叙事策略，散文的平铺自抒特点，这些跨文类创作的散文技艺的显性影响基因可在〈龙哭千里〉及〈八阵图〉寻得。

最后，笔者仅以与神州诗社交往甚密切的台湾作家亮轩的序言，概括以温瑞安为代表的神州诗社的“中国意识”与“中国性”书写策略：

.....

几位贫寒的华侨子弟，在许多人尚处懵懂的年龄中，以一腔孤愤，在南海异域的金马高原上，燃起了大汉魂魄的火炬，薪火相传，历尽艰辛，九死一生的曲折迤衍到犹存一线烟香的中土上，与祖国的血亲相汇合，沛然而成时代的巨流，气冲斗牛，势不可挡，以其坚贞卓绝，辅我中华披荆棘，辅我中华开拓出一条辽阔磅礴的恢宏前程，直乃指顾间事。（温瑞安主编，1979：

11）

年轻易动的心，慕濡孙中山伟大的父性形象；国民党中华民国大叙事（Grand narrative）的党政军教的一贯政策，再加上余光中绝佳的中国意识及中国性书写策略文本范式可供参照，这些因素形塑了温瑞安散文文本的中国意识及中国性书写策略。

第四节 何启良篇：江南的莲与雨

若说余光中的现代革新散文理论与实践文本激化了温瑞安的创作，笔者私以为，何启良与东马砂拉越诗人刘贵德一样，为受到余光中影响最深的两位马华作家。⁷⁶笔者将于本节聚焦讨论何启良的散文文本如何被余影响，下一章的诗歌卷则再开展余对刘的影响论述。⁷⁷

⁷⁶ 马华旅台学者陈大为有关何“全部盲目因袭，毫无价值可言”的论点，见陈大为（2009），《马华散文史纵论（1957-2007）》，台北：万卷楼图书股份有限公司，页43。笔者并不同意陈颇“为‘偏激’的论点，实际上，何的散文除了大部分是吸纳之影响轨迹外，亦有部分创新的成就与特色。”

⁷⁷ 何启良于2009年9月至2013年10月间出任马来西亚拉曼大学中华研究院院长一职。笔者于2009年9月20日下午3:00在金宝拉曼大学中文系院长办公室访谈前任何院长。他直接告诉笔者他早期的诗歌、散文作品与文学创作理论概念均深受余光中影响极深；他亦“谦虚”地表白他当时的作品引用余光中的文句，文学价值不高。然而笔者以为，年轻的作家必会“吸纳”心仪的文学大家/大师之书写技巧，更何况何是在马华60年代自80年代现代主义创作资源匮乏的文学语境历史时段，马华作家必然会乞援，并参照相对较成熟的台湾现代主义的文本创作范式。

何启良，1954年生，在国大学毕业后负笈美国研读政治学，为马华作家及马华文史、教育、社会评论学者。何年轻时即深入地观察马来西亚华人的政经文教等领域。他长期任教新加坡的大学，现“渡海”返马任新山南方大学学院副校长。何的散文著作有《这种眼神》等。诚如前文所述，其散文常出现转换自余光中常用的“五陵少年”意象；余光中的“五陵少年”意象频繁出现在何的散文文本。何《这种眼神》有二文句云：“十年磨剑，五陵结客/把平生滴泪都飘尽”（何启良，1976：1）与“历史总是嚎哀的/窥出神农伏羲的容颜/依稀。古史已梦魂/古史已埋葬在孔子的/太白对酒而类的民族/何以废弃五陵的红色/国人/何以从墓地/何以山河的荣誉”。（何启良，1976：4）何于1975年12月24日写下上述二句，当时何的年龄为21岁，此二句的题旨如他在序言中指出乃是对“古代与现代的控诉”。他有感马华整个无可挽回的政治、经济、文化及教育的困境；基此，何启良以“五陵少年”自比自身，对华社遭受的政经文教压制进行“控诉”。其他的例证也包括了何在文集写下的文句：“长安，金陵的凤凰台……远眺长安，抑色青青，邑雨轻尘或者归鸟去迟，抑影月华；持杯邀饮，我又起舞凄歌，与君歌一曲，请君为我倾耳听”。易言之，“五陵少年”意象为何主体心理之客体投射。

总的来说，笔者以为，余光中对何启良散文的影响体现在五个方面：第一、何吸收了余的现代散文的革新创作理论；第二、何对余的散文句子直接吸纳；第三、何借鉴余的句式、语法结构及修辞甚至直接挪用之；第四、何借鉴余典故运用的实例；第五、何萃取余的意象与意象意涵入文。因此，从革新现代散文的创作文本形式、散文句式的模仿，甚至直接挪用余的散文文句的显性实例

很多，我们不难在何的散文文本找到余文的影响因子。何氏散文文本高频繁出现的中国性意象如“莲”、“江南”等意象，其文本脉络的源头无疑是流自余光中这活水源头。本节，笔者将较多地探讨双方散文有关“莲”、“江南”、“五陵”等意涵的内在影响关系；至于，双方诗歌的“莲”、“江南”的意象比照则留本论文第五章之诗歌卷详加探究之。

首先，我们探究何现代散文创作的革新理论的来源。笔者在第二章已经概述了余散文创作革新手法的尝试，本节拟探讨何以余的理论基础，试图探索现代散文创作的可能和伸延。余光中的现代散文诗化倾向，说明了散文文体可伸延并结合诗歌文体、甚至小说文体，三者跨类结合，相互会通形成散文的革新形式尝试。换句话说，此尝试除了是诗化散文，散文诗化，也可以是散文小说化，小说散文化四种新的散文文体形式。⁷⁸散文小说化，小说散文化新的文体形式后者的例证可见余光中的散文〈伐桂的前夕〉，上述文体的体性正是介于散文和小说之间的间性新尝试。作为一位真正意义的诗人，余的诗化散文，散文诗化的例证更是举不胜举。笔者在此只举一例说明之。余光中的散文集书名《掌上雨》乃取至崔颢的诗句“仙人掌雨初晴”。如我们审视余的散文文本，我们可总结余的诗化散文，散文诗化具体的创作手法：句法调配；注重节奏；词性跨越的运用；长短句灵活应用等，前列的五种创作手法似乎接近了诗歌的

⁷⁸ 余光中曾曰：“其实，不少交配种的水果，未见得就不可口吧。只要可口，管它是芒果还是香蕉？任何文体，皆因新作品的不断出现和新手法的不断试验，而不断修正其定义，初无一成不变的条文可循”，就自己的创新理念，余光中甚至“执着”地说：“与其要我写得像散文或像小说，还不如让我写得像自己。对于做一个 *enfant terrible*，我是很有兴趣的”见余光中（1972），《焚鹤人》台北：纯文学出版社，页 212。

形式和创作技巧。⁷⁹ 何启良的诗集《刻背》写下：

……第二，一篇上乘散文亦是一首诗，到了某种程度，楚河汉界，已不复容人分划。现在颇流行一种批评方法，那就是把一首诗拆为散文的形式以试诗之为诗。这是不公平的。散文语言亦是精炼而富有弹性节奏的语言，一篇好散文，用诗的方式排行，给读者的想像联想及其魅力亦不会逊色于诗。诗以余光中的〈蒲公英的岁月〉为例：

于是橡叶枫叶如雨在他的屋顶头顶降下赤褐鲜黄和锈红，然后白雪在四周飘落温柔的寒冷，行路难难得多美丽。于是在不胜其寒的高处他立着，一匹狼、一头鹰，一截望乡的化石。

我粗略的把这段文字排为诗的形式：

于是橡叶枫叶如雨

在他的屋顶头顶降下赤褐鲜黄和锈红

然后白雪在四周

飘落温柔的寒冷

行路难难得多美丽

于是在不胜其寒的高处他立着

⁷⁹ 余光中曾指出：“因为写诗，我的散文颇接近诗。非但抒情的散文如此，就是评论的散文也不时呈现诗的想像”；他又认为他的散文是“诗余”；林耀德：〈双目合•视乃得——与余光中对话〉，收录于林耀德（1989），《观念对话》，台北：汉光文化事业股份有限公司，页52。“我的散文，往往是诗的延长；我的论文也往往抒情而多意象”，见余光中（1972），《焚鹤人》台北：纯文学出版社，，页211。

与温氏兄弟二人汲取了余的散文创作理论一样，何有关散文语言是“弹性”节奏语言的论述，也取至余光中广为人知的“弹性、密度、质料”中的“弹性”散文理论。前文已谈“弹性”定义，此处无须进一步阐述之。上述引文中，何举余光中〈蒲公英的岁月〉散文诗化倾向的特点，论述诗与散文，或散文与诗相互渗透的可能。何将余的散文文句，排成诗句以验证余称其散文及其诗“诗余”的观点。另，何也明显地运用余散文诗化的技巧熔铸在其散文创作实践。

其次，直接挪用余光中的句子。何将余的散文、诗歌句子直接吸纳，在影响的不焦虑下，融入其“中国性”散文。兹特举何启良散文〈这种眼神〉第二段为例说明：

……

海海。我不知道自己是在喊你苍苍的名抑是自己在无奈地叹息。天鹅无歌，无歌的天鹅；天使无颜，无颜的天使。旋风不息，枫叶不谢，而我的歌呢，我的容颜？我已相忘于江湖，江湖落魄，壮志飘零，你我都是漂泊的族类，没有故乡，只有孤独与唱也唱不完的悲歌。……我已看到屈原底黝黑的灵，挟以霜风冷剑，从汨罗江袅袅升起，披头散发，何其忧国的人啊！屈原啊屈原，吾应拟汝？我下意识地一拳打在自己底秃头上，一种无形的寒冷把我搂住，先是微凉，然后是凄清。我没有长发悬梁，寒窗伴焚焚灯火狠读。……昨夜我酩酊大醉，酒入愁肠，没有相思泪，只有滴滴血红！我哭泣了一夜，这十九生命！我右手握长剑，左手

执着词卷，迷惑而倦睡于莲池边，檀香袅袅，蝉声悠悠，竟发觉每一朵莲都已凋谢，池已乾涸。……（何启良，1982：418）

笔者已举余光中的〈凡有翅的〉说明余文本的“中国意识”与“中国性”书写。在上引〈这种眼神〉的文句：“天鹅无歌，无歌的天鹅；天使无颜，无颜的天使”直接截取自余光中写于1966年的诗〈凡有翅的〉的第二及第三行的诗句，两行的诗句如下：“天鹅无歌无歌的天鹅”与“天使无颜无颜的天使”。何将余这两行诗句化为四个散文句，并以逗号分开之。何接下来的文句“旋风不息”也应是模拟余第三行的诗句：“旋风旋风在空中兜圈子”。〈凡有翅的〉的诗思结构乃余光中有感于中国共产党内各集团为争权发动中国文化大革命运动，对中国造成的政治乱象而写就的诗。笔者也已分析余光中的〈自塑〉出现的“旋风”意象，并加以指出它的源头遥接叶芝的“旋风”意象。何“酒入愁肠，……我右手握长剑，左手执着词卷”一句的“酒入愁肠”乃直接挪用自余〈寻李白〉第二节的“酒入愁肠，七分酿成了月光/余下三分啸成剑气”。以温瑞安为首的天狼/神州诗社非常推崇中国古典文豪屈原、李白、辛弃疾的文武双修境界。何的“剑”、“词”亦可作如是观。余细腻地将李白诗文与武功结合，慕孺李白，何亦然。屈原投江死后“冉冉升起，披头散发”的形象描绘也经常出现在何的散文文句。此外，何也明显地借取余光中常用的一系列中国性符码文库的意象“屈原”、“莲”、“蝉”等物象名词。

第三，句式语法与修辞因袭自余光中散文范例。在还没进入论述前，笔者有必要先以余光中的〈听听那冷雨〉概述余句式语法及修辞的特点。笔者举出

其中余一段著名的段落：

……

雨不但可嗅，可观，更可以听。听听那冷雨。听雨，只要不是石破天惊的台风暴雨，在听觉上总是一种美感。大陆上的秋天，无论是疏雨滴梧桐，或是骤雨打荷叶，听去总有一点凄凉，凄清，凄楚，于今在岛上回味，则在凄楚之外，更笼上一层凄迷了。饶你多少豪情侠气，怕也经不起三番五次的风吹雨打。一打少年听雨，红烛昏沉。两打中年听雨，客舟中，江阔云低。三打白头听雨在僧庐下，这便是亡宋序之痛，一颗敏感心灵的一生：楼上，江上，庙里，用冷冷的雨珠子串成。十年前，他曾在一场摧心折骨的鬼雨中迷失了自己。雨，该是一滴湿漓漓的灵魂，窗外在喊谁。

……（余光中，1986：34-35）

郑明嫻已对上引文句进行深入细致的分析；故笔者以郑的研究为基石，继续阐释〈听听那冷雨〉独特的句式语法及修辞。〈听听那冷雨〉写于1973年台北的一个春分之夜，它被收进余1974年5月版《听听那冷雨》散文集。余光中的独特文体或者独特句式语法与修辞体现在叠字之运用。〈听听那冷雨〉之叠字运用可以分为三类：第一类为作形容词功能修饰雨的形容词叠字。例如，〈听听那冷雨〉的第一句写道：“惊蛰一过，春寒加剧。先是抖抖峭峭，继而雨季开始，时而淋淋漓漓，时而淅淅沥沥”（余光中，1986：31）。本句AA式形容词叠字有：“抖抖”、“峭峭”、“淋淋”、“漓漓”、“淅淅”、“沥沥”；第四段的：“……点点滴滴，滂滂沱沱，淅淅沥沥……”AABB式

形容词叠字有：“抖抖峭峭”、“淋淋漓漓”、“淅淅沥沥”；ABABAB式的形容词叠字为：“淅淅沥沥淅淅”。在其他没有举出的文段，我们可以找到ABB式的“潮漓漓”及“灰濛濛”；AABBCC式的“清清爽爽新新”等例句。第二类为作动词功能用的动词叠字组合，全文的第五段首两个句子可资说明。该两个句子抄录如下：“听听，那冷雨。看看那冷雨。嗅嗅闻闻，那冷雨……”。据一般汉字动词多为一字表一完整动作的运用原则，动词叠字例子非常少见，此类用法堪为余的特点之一。动词叠字的组合在〈听听那冷雨〉可粗分为AA式：“听听”、“看看”与AABB式：“嗅嗅闻闻”。第三类为余特长句子的运用，例如全文的第一段的句子：“曲折穿过金门街到厦门街迷宫式的长巷短巷”；“想整个中国整部中国的历史无非是一张黑白片子”；第五段的“雨在他们伞上这城市百万人的伞上雨衣屋上天线上雨下在基隆港在防坡堤在海峡的船上”与“也许地上的地下的生命也许古代中国层层叠叠皆蠢蠢而蠕”及第十二段的“因为雨是最原始的敲打乐从记忆的彼端敲起”与“瓦是最低沉的乐器灰濛濛的温柔覆盖着听雨的人”。鸟瞰当时中国现代散文文本，我们发现，余开运用特长句子之风，此革新散文句子长度的技法影响了众多马华作家。句式工整之余，又灵活多变。文本的句式并列可长、可短的句子，使其变化。它也可加强句子内的行内韵，有效调节、配搭句子之内、句子与句子之间的长短句的节奏。

第四为古典诗词活用。上引余文的：“一打少年听雨，红烛昏沉。两打中年听雨，客舟中，江阔云低。三打白头听雨在僧庐下”，实乃亡宋之痛的哀音。余以冷冷的雨珠子串成楼上，江上，庙里的愁思。此古典诗词活用的手法正是

变化自蒋捷〈虞美人〉：“少年听雨歌楼上，红烛昏灯罗帐，中年听雨客舟中，江阔云底。断雁叫西风，而今听雨僧庐下，发已星星也，悲欢离合总是情”。

（蒋捷撰，2012：224-225）

综上所述，余光中的句式多变，他将文句复叠、拉长、截短，营造特定效果；长短参差的句式，在情感平稳时，可表现舒缓的节奏；在情感激越时，超出一般句子的特长或特短句型更能突显出作者激昂的情感。何有些特别长的散文文句明显受到余“拉长”文句理论的影响。笔者试截取何的〈另一种图腾〉其中一段以资论述：

……

我还年轻呢我绝不屈服我有前程我有更多绮丽的梦幻与太白号月随子建七步成诗待东坡邀我同往对稼轩高歌呵呵我还年轻我还年轻。与君歌一曲请君为我倾听本是同根生相煎何太急呢我欲乘风归去见青山多妩媚料青山见我应如是。哈哈太白我为酒醉子建我泣无边东坡我又雄姿英发稼轩我是骄傲的我是骄傲的。

……（何启良，1982：29）

本段被“拉长”的三个文句分别为第一句 57 个字；第二句 42 个字；第三句 34 字。从这三句的字数递减现象来分析何的叙述策略，它突出了作者由激越的情思逐渐缓缓地过渡到情绪较平缓的心理变化状态。余光中的多变句式可从以下三点探究：首先，以名词或有修饰语的名词单独成为句子又可分为 2 点：第一、以名词当名词性非主谓句来加强句意。〈死亡，你不要骄傲〉的第一句：

“60 年代刚开始，死亡便有好几次丰收。海明威。福克纳。胡适。”（余光中，1986：43）此句的“海明威”、“福克纳”、“胡适”三个名词单独使用成为一个零句，它加深了死亡的意涵。其他的例证亦可从〈听听那冷雨〉第四段的前三个句子：“杏花。春雨。江南。”看出，句里的三个名词灵动地呈现了春雨里的江南景色。第二、以修饰语配搭单独名词当句子，此句型可见余光中〈鬼雨〉最后第二段的“竹黄。池冷。芙蓉死。”“黄”、“冷”、“死”为修饰语修饰名词“竹”、“池”及“芙蓉”后又各自成为一个句子。其次，以动词为起始的长短句可见〈听听那冷雨〉的句子：“听听，那冷雨。看看，那冷雨。嗅嗅闻闻，那冷雨，舔舔吧那冷雨”。句子以动词“听”、“看”、“嗅”、“舔”为起始的长短句。最后，一个句子里的名词连续配于修饰形容词和动词变化名词的词性复叠。如〈逍遥游〉的“江南可哀，可哀的江南”（余光中，2000：198）；〈四月，在古战场〉的第二段第一句“水仙花的四月啊，残酷的四月”（余光中，2008：30）。〈南太基〉里的一句：“就这样孤县在大西洋里，被围于异国的鱼龙，听四周汹涌着重吨的蓝色之外无非是蓝色之下流转着压力更大的蓝色”（余光中，1969：24）；〈丹佛城——新西域的阳关〉的：“白外仍然是白外仍然是不分郡界不分州界的无疵的白……”（余光中，1972：64）都是明显的例子。

明乎以上三点，笔者以为，何启良〈长雨〉明显受到余〈听听那冷雨〉与〈鬼雨〉双重影响。〈鬼雨〉的形式特点与〈听听那冷雨〉类似，笔者不另文概述之。篇名〈鬼雨〉乃取自 Edna ST.Vincent Millay 的诗句：“……but the rain/Is full of ghosts tonight……”。（Vincent Millay, 1989）余〈鬼雨〉记叙余

出生的男婴子不幸夭折一事，全文感人至深，令人低徊不已。全文的叙述主线为余先写爱子的夭折噩耗，次写上课讲解莎士比亚的诗句，接着写雨中孩子的葬礼。大自然的雨似乎飘荡这鬼魂。全文笔调冷峻的文体风格直逼吊文、祭文，感人肺腑。笔者以〈听听那冷雨〉的句式、修辞、古典意象特点综合剖析何的〈长雨〉如何受到余〈听听那冷雨〉与〈鬼雨〉的双重影响。笔者以为中国现代文学散文众名家，将“雨”与“鬼魂”意境意象相衔接的作家，恐怕只有余光中一人，别无分号。

何〈长雨〉起始段落如下：

雨雨。雨雨。

我的盘坐，是一种人间的姿态。我爱人间，高处胜寒？人间的，橙红的黄昏，清淡的夜。今夏、今夏，渭城轻尘、轻雨。商略黄昏雨。滂滂沱沱，彷徨于雨中，是谁？我的鬼魂？雨的鬼魂？淅沥淅沥淅沥，这真的是雨吗？不是，不是的。点点滴滴，不冷冷不清清。凄泣到天明。啊是红颜的泪，午夜咽落如一首古老的乐曲，古老的，铿铿，狠敲家国之痛。家国。

听雨、听雨。

童年、童年。从童年听到少年。我的少年。

又从少年听到青年，琵琶一夜夜盲奏，奏低调子，奏无调的。琵琶是谁？谁是琵琶，历史的记忆，记忆里的历史，可有这么样的雨，雨的这么样？（何启良，1982：418）

何启良的〈长雨〉的句式语法结构、意象、典故与现代散文革新技巧均可溯及余光中的散文文本范例。“滂滂沱沱，彷徨于雨中，是谁？我的鬼魂？雨的鬼魂？”的构思无疑取至余〈鬼雨〉。“雨-鬼魂”式的散文情感结构之联想程式可见余〈鬼雨〉的句子：

……少年听雨巴山上。……中年听雨，听鬼雨如号……今夜的雨里充满了鬼魂。湿漓漓，阴沉沉，黑淋淋，冷冷清清，惨惨凄凄切切。今夜的雨里充满寻觅寻觅，今夜这鬼雨。落在莲池上，这鬼雨，落在落尽莲花的断肢断肢上。……莲莲相连，莲瓣的千指握住了一个夏天，又放走了一个夏天……。 （余光中，2008：21-22）

在句式语法的修辞结构方面，〈长雨〉也有类似余特有的修辞结构。〈长雨〉第二段 AABB 式修辞结构有：“滂滂沱沱”及“点点滴滴”；ABABAB 式为“淅沥淅沥淅沥”。第六段的“栩栩然蝴蝶，遽遽然庄园”明显地直接截取至余光中另一散文〈逍遥游〉第八段的前两个句子，余的原句为：“栩栩然蝴蝶。遽遽然庄周”。何分别截取开头的两组“栩栩然”、“遽遽然”修饰语。另，“琵琶是谁？谁是琵琶，历史的记忆，记忆里的历史”遥接余光中的“今人竟羡故人能牢于江南。江南可哀，可哀江南”（〈死亡你不要骄傲〉）的顶真技

巧。（余光中，2000：198）在古典意象活用方面，余光中取“少年”、“中年”及“白头”三个人生阶段来抒发听雨之感思，而何启良则句子转化为从童年到少年听雨的情意。何的“渭城轻尘、轻雨”一句的句型与感情结构转化自〈听听那冷雨〉第二段的：“剑门细雨渭城轻尘也都已不再”句子；遥接了陆游〈入剑门〉及王维〈渭城曲〉两个典故。⁸⁰剑门为剑门山，今四川剑阁北。诗作于乾道8年（1172），陆游由汉中调任成都，从前线调到后方，深感报国无望，而感慨万分。

笔者试再举何启良的〈爱莲说〉的文段说明：

……烟雨江南。江南烟雨。初冬的寒，湘水，湘水，何等灿烂的莲！我回首时，你不见了，红莲仍红，白雾迷蒙，冷月无声，我的俊啊我的美，果真这是江南？江南的莲？莲的江南？我的莲？我的江南？

我曾把自己看得很绝，很屈原，很阮籍。你的发是我的寂寂，与我的眉是同一个词牌。我写下了如此一段的悲剧：

你把你的发轻轻放下，轻轻

羞涩地，淡寞地

⁸⁰陆游〈入剑门〉：“衣上征尘杂酒痕，远游无处不消魂。此身合是诗人未？细雨骑驴入剑门”，见高克勤编选（2001），《宋诗三百首》，上海：上海古籍出版社，页222。王维〈渭城曲〉：“渭城浥雨清尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”见蘅塘退士编选（1999），《唐诗三百首》，上海：上海古籍出版社，页301。

总有一种芬芳与不朽，这该是

湘水池中惟一的红莲罢

我已抛弃的莲

我的 Onomatopoeia 用得很好。你可知道。我的 Onomatopoeia 用得很好。

翼折心创，莲谢佛伤，我死谁葬？庄周的蝴蝶，艾伦的黑鸦，经已锻炼成精。

我们梁祝式的初逢，当然哀伤许多，也只是一个眩华的花季，把你我迷失。许多人误解你是谁，但谁又是你呢？我一共写了三篇翩翩，这是最后一片的莲荷，因为我知道我不能从你那儿赎回整个自己。也好也好。你会忆起，红莲，你曾是整座东方的王朝，你曾、你曾盈拥我可可的凄凉……（张树林编，1982:412）

在上述的第四的典故运用及第五的古典意象萃取方面，“烟雨江南，江南烟雨”、“江南的莲？莲的江南？”均取法余的“江南可哀，可哀的江南”意境和顶真手法。简言之，何的“屈原”、“阮籍”、“莲”、“江南”、“湘水”等显文本例句取自余光中惯有文学物像的潜文本资源。

简言之，余光中对马华启良的散文理论、文体及创作之影响主要体现在五个方面：第一、何援引余现代化散文的革新创作理论，尝试拓展新的散文文体；第二、何直接截取余的散文和诗句句子，融入自身的散文创作，进行创造性的改编；第三、何借鉴余的散文句式结构和修辞手法，增强散文句式结构和修辞的灵活性；第四、何借鉴余古典诗词活用和嵌入典故运用的书写特点，创作了

兼容“中国性”和现代主义特色的散文；第五、何萃取余光诗歌和散文意象，并有机地融入自身的散文联想程式。就微观层面而言，从援引余的革新现代散文的创作理论，挪用或改编余的散文和诗歌句子的，模仿余的句式结构和修辞手法，嵌入传统古典诗词活用和典故运用，到模拟余的散文创作构思程式这五方面的显性影响实例，何的早期部分散文文本脉络的源头无疑来自余这活水源头。就宏观的马华现代主义文学书写历程而言，余的现代散文革新理论和实际创作具有特殊推进意义。

第五节 辛金顺篇：冷雨下的夜征

与何启良“直接截取”余光中的诗句与散文句子的“吸纳”程度相比，辛金顺则较为有机地“吸收”余光中的散文句式结构以及句子与句子间行内韵节奏进行散文创作。笔者在本节仍以余光中〈听听那冷雨〉的文句为主要例证，辅以余其他的散文文本，与辛的〈夜征〉交互进行比较，藉以说明两者之间的内在影响轨迹。⁸¹

⁸¹陈大为、锺怡雯主编的《马华散文史读本 1957-2007（卷二）》提及辛金顺借助〈听听那冷雨〉（陈、锺书中误植为〈听听冷冷雨〉）写下〈夜征〉，但陈、锺并没有就双方的文本进行细致的比较论述。笔者尝试在本论文进行讲述之。见陈大为、锺怡雯主编（2007），《马华散文史读本 1957-2007（卷二）》台北：万卷楼，页 167-168。另，锺怡雯的〈论马华散文的“浪漫”传统〉也寥寥数语指出余对辛的影响。见锺怡雯（2006），《灵魂的经纬度：马华散文的雨林和心灵图景》，吉隆坡：大将，页 92。此外，陈大为的《马华文学散文史纵论：（1957-2007）》第页 107 提及辛金顺借助了〈听听那冷雨〉（笔者按，陈仍然误植〈听听那冷雨〉为〈听听冷冷雨〉）写下〈夜征〉。锺怡雯 2008 年的《马华文学史与浪漫传统》的内文〈马华散文的“浪漫传统”〉的文字：“〈夜征〉一再被论及，不在于辛金顺写得多么〈听听那冷

辛金顺，笔名曾用辛吟松，1963 年出生于吉兰丹州的巴西富地镇。赴台前，曾任吉兰丹中华独中教师及担任雪兰莪州马华公会的执行秘书。留学台湾成功大学与中正大学并考取了文学学士、硕士及博士。辛并曾返马任教于马来西亚拉曼大学中文系。

按社会历史文学批评方法的视角，辛从小在马来人区并由伊斯兰党执政的吉兰丹州成长，对家园与华人族群之间关系的关注与深刻体验，有别于在其他西马半岛城市生活的一般作家。〈夜征〉的意旨在本文的第一句，“黑暗是无尽的黑暗在吞噬着黑暗”即已显露无疑，它精确地反映了马来西亚 20 世纪 80 年代时空下，一名华青知识分子受马国社会、政治、文化及教育等现实“黑暗”的困囿，给予绝望般的无奈感受与抒发。马来西亚由于执政“马来精英”政府的偏差政策，上世纪 80 年代马来西亚华人社会普遍弥漫了强烈的忧患意识；政治、经济、教育的权益不断受到挑战及“剥削”、华族自身权益渐渐腐蚀，撇开华族外在物质权利受到腐蚀不论，华族甚至在属于内在精神的文化“权利”也不能幸免地受到冲击。一系列的（种族）政治事件如华文书写招牌、茅草行动等事件一形塑了马华作家文本书写的内在焦虑；职是，辛金顺的本土语境文本里，“中国性”的“孤愤忧患”意识之书写俨然成形。

雨》，而在于“传火人的忧郁”和阅读的想像结合”，为什么是余光中的影子而非杨牧的影子？笔者以为，其中一种解释是，余光中的“中国情怀”、“感时忧国”主题提供了一种参照系。

余光中诗文强烈饱满的“中国意识”与“中国性”，在主题与技巧上均影响了辛〈夜征〉的“孤愤忧患”与“感时忧国”书写。⁸²笔者先引〈夜征〉中的三段文字作为说明辛被余光中显性影响的轨迹：

第一段文字为：“他也没乡，他是哭不回乡的孤魂。洞庭湖，巴山雨，祖国（笔者按，“团”为误植，应为“母”）的小手在花雨中招他，招他回去。那水乡呵水乡烟水茫茫旋转复旋转，远年的事了，远了。”（陈大为、锺怡雯主编，2007：170）

第二段文字写道：“下在昨天下在今天下在明天下在中国也下在马来西亚的历史上，历史呵历史像哭过了的天空。天空浸满了泪水，哭一个多灾多难的民族，哭一个民族的折腰求全呵求全像江岸上风过低头的芦草。雨在下着，下在汨罗江上下在剑门天下在玉门关下在叶亚来的短街上。叶亚来在哭泣啊！一把香洗不去一缕英魂的辱气。雨呵雨呵来洗涤这世界的不平，雨依旧下着。”（陈大为、锺怡雯主编，2007：172）

第三段文字曰：“夜依然漫漫。漫漫长夜。这个时候，许多人都在睡梦中拥着一张暖暖的被或一个枕头。谁醒？谁在沉思？独自沉思的人都在风中化成了风。风哭屈原，而屈原也睡了。明日是端午，龙舟的鼓声，鼓声不绝的在江

⁸² 笔者于2011年7月28日下午5:30在金宝拉曼大学西湖公园访谈辛金顺。他谓〈夜征〉确实是受到余光中散文的影响。另，他更进一步指出他是“故意”在形式、内容与创作精神上模仿余光中散文文本，笔者认为他的“故意”具有当时华社被压抑的悲愤之情；在形式、内容与创作精神上“故意”模仿余光中的〈听听那冷雨〉。笔者以为，其“故意”的目地，是辛身为一位马华知识分子对马来西亚如“黑夜”的（种族）政治现实近乎绝望式的感受。

上竭力嘶喊着一个破碎的传统。传统是一面古老的墙，我们是墙下的阴影，惶惶恐恐的在古老岁月下过着日子。如果说有一天这面墙塌了，我们是不是也会跟着消失？”（陈大为、锺怡雯主编，2007：173）

80年代马华文本可谓充满着浓郁的“感时忧国”、“孤愤”的笔调。温任平的观点可以有效地说明之。温论述80年代马华“孤愤忧患”与“感时忧国”的文风时认为：

这种孤愤之情，我并不陌生，因为家华的感受我也曾感受过。而在我早年的散文如〈暗香〉、〈朝笏〉篇曾用另一感性形式表达过。我甚至要说，温瑞安〈龙哭千里〉、何启良的〈那一抹眼神〉、方昂的〈乌权〉、游川的〈蓬莱米饭〉、傅承得的〈赶在风雨之前〉，加上祝家华、辛金顺、何国忠诸子近年来的作品，寢寢乎已足于形成马华文学另一个独特的忧患意识传统。这些作家关心民族处境、国家命运，文化使命感强烈。（祝家华，1992：5-6）

笔者结合辛金顺另一篇散文〈孤臣孽子〉的文字文段来比照温所谓的“孤愤”文风之解说：

而回头看看马来西亚的华人，我们的忧患却是由政府、经济及文化教育所牵引出来的困扰，那是千丝万缕般的，剪不断、理还乱。大家对未来的前途感到极度的苍茫和惶恐。政经文教在一片风雨飘摇的路上节节后退。无可否认，许多人

的心里总是失望比希望的多。期望也是有的。但却带着一份凄苦的涩味。尤其是那些受中华文化濡沐的知识分子。其之感受尤甚，失落的感觉也深，眼见着曾经是与自己生命与心灵相连相系的文化，在横逆中逐渐四散淡薄，心中是不无焦虑和凄凉。（辛金顺，1992：34-36）

综合温、辛二人的评论观点，华族青年知识分子基于以下主要因素：关心民族处境、国家命运及文化使命书写了“孤愤”、“焦虑”、“凄凉”的“感时忧国”题材文本。笔者将在下文以四点来论述之。

首先，笔者在前文论述了有关余诗文里“蒲公英”意象的意涵。笔者拟再以“蒲公英”的意象隐喻作为切入点，加以探究辛散文里的“蒲公英”意象蕴涵。辛作为一位华族知识分子，他深感“自己生命与心灵相连相系的文化”，在政府“横逆”霸权子下，如蒲公英般“四散”飞去。辛以“蒲公英”的意象抒发自身的“焦虑与凄凉”。上引第一段文中，余的〈蒲公英的岁月〉以蒲公英自喻自己远离中国旧大陆、在台求学、生活，赴美讲学的离散迁移的身世。文中写道：“……蒲公英的岁月，一吹，便散落在四方，散落在湄公间和密西西比的水浒。即便击鼓吹箫，三啸大招，也招不回那许多之魂。蒲公英的岁月，流浪的一代飞扬在风中，风自西来，愈吹离旧大陆愈远。……”（余光中，1972：51-52）

辛散文中主人公“我”的父亲也像“蒲公英”般离乡，随祖父离开中国大陆，南下马来亚半岛谋生约四十七年之久。然而，他依然像众多具同样背景与

遭遇的马来（西）亚华人，在马来（西）亚成家立业，落地生根，数十年辛苦谋生后，却又没法得到马来西亚蓝色正式公民身份证（笔者按，大马华人俗称之为‘蓝登记’）。“我”的祖父和“我”的父亲仍然领取给凡在中国出生，或于马来亚独立后才在马来定居的红色的“永久居留证”。“祖父”和“父亲”的“小写个人/家族历史”在一定意义上，象征了至今仍然有大量独立后南下的华人，在马来执政当局不公平的政策下，无法取得公民权的“大写历史”困境。尽管他们的孩子或孙子是马来西亚的“正式”公民，此问题数十年至今依然困扰马来西亚华社；至今仍有许多“祖父母”、“父母亲”必须透过马来西亚华人公会（简称马华公会）的华裔内政部副部长进行所谓执政政府——“国阵”体制内申请公民权的程序。“没有乡”的“他”（“我”的父亲），是彻底被放逐的个体；他只能寄居南洋，北望“洞庭波、巴山雨”、“祖母的小手招他”回去的“水乡”。诚如克罗齐所言，“人类真正需要的是在想象中重建过去，并从现在去重想过去，而不是使自己脱离现代，回到已死的过去。”

（克罗齐，1982：220）辛在〈夜征〉第三段汲取并挪用余光中四处飞散的“蒲公英”的意象隐喻南来马来（西）亚华族流离的身世。

其次，辛〈夜征〉的句式结构受到余的影响。辛散文的句子运用同一名词复沓的句式手法明显地受余的句式影响。余光中擅于利用名词兼摄意义的句型手法来增强句意。⁸³例如〈夜征〉的第一个句子：“黑暗是无尽的黑暗在吞

⁸³ 此观点取自台湾学者郑明娟，她以余光中的散文〈南太基〉的“……蓝色之外无非是蓝色之下流转着压力更大的蓝色”为例，说明“蓝色”具有领上与托下的作用。见郑明娟〈从余光中的散文理论看其作品〉，收录于黄维梁编著（1986），《火浴的凤凰：余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社，页354。

噬着黑暗”，“黑暗”原是形容词，它象征了上个世纪 80 年代马来西亚华族对生存环境前景，近乎“绝望”的忧心，身处于“黑暗”，而前程又未明，“绝望”感顿生的困境。文句里“黑暗”的形容词词性被“故意”转成名词词性，在例句重复出现三次。原来的句子应是：“黑暗是无尽的黑暗，黑暗在吞噬着黑暗”。“黑暗”二字同时上下兼摄句子，形成黑暗意象复沓堆叠，并配合句意，突显了华族困境似乎是一片没有尽头的黑暗。辛的名词复沓句式与余〈南太基〉的名词复沓句极其相似，〈南太基〉文字中一句云：“……听四周汹涌着重顿的蓝色之外无非是蓝色之下流转着压力更大的蓝色……”。（余光中，2008：38）笔者认同郑明俐的观点；郑指出本句的原文应为：“听四周汹涌着重顿的蓝色，蓝色之外无非是蓝色，蓝色之下流转着压力更大的蓝色”。余光中故意将前一句叠在下一句，增强句意。辛的“黑暗”与余的“蓝色”句式功能，具领上托下异曲同工之余，又兼摄句子上下两个的句子。

再次，余光中的回文复叠句式或反复迴增法（Incremental repetitions）影响了〈夜征〉的句式结构。余光中〈塔〉的文句如：“山外是平原，平原之外是青山”、“租界流满了惨案流满了租界”等堪为此句式的例证。〈夜征〉也不乏此类句式；诸如〈夜征〉第八段：“星光熠熠。熠熠的星光照下来照出一个尘封的记忆”、“日子的悲喜，来了又去，去了又来。”与余的句式有异曲同工之处。

最后一点，刻意将文句压缩拉长以增强意象的力度以表陈绵延激昂的情绪。前引辛文的第二段文字：……哭一个民族的折腰求全呵折腰求全全像江岸

上风过低头的芦苇。雨在下着，下在汨罗江上下在剑门下在玉门关下在叶亚来的短街上。”遥接余光中〈听听那冷雨〉的散文句子如：“……听听那冷雨，回忆江南的雨下得满地是江湖在桥下和船上，也下在四川在秧田和蛙塘下肥了嘉陵江下湿布谷咕咕的啼声。……”（余光中，1987：36-37）；〈鬼雨〉的文句如：“……雨在这里下着。雨在远方的海上下着。在公墓的小坟顶，坟顶的野雏菊上下着。雨在母亲的塔上下着。雨在海峡的这边下着在海峡的那边，也下着雨。巴山夜雨。雨在二十年前下着的雨在二十年后也一样下着，这雨……（余光中，2008）。辛的长句型，略去了标点符号后，将原本独立的句子连成长句，配合雨的意象、雨的形意。在句型上，“下”后刻意连绵四个介系词片语：“在汨罗江”、“在剑门下”、“在玉门关”、“在叶亚来的短街上”，增强、拉阔了华族流离的历史广度。

〈听听那冷雨〉为一篇“感觉性”（郑明嫻语）极强的散文，其文字书写充分调动了视、听、触、味、嗅感官来书写思乡之情。〈听〉文的结构连贯过去、过去、现在的时空；台湾、中国大陆、美国时空交叠手法。余在文中多次引用古人诗词；追慕中国山河；响往传统文化。辛金顺在〈夜征〉召唤的中国图景计有：洞庭湖、巴山、汨罗江、剑门、玉门关、易水；中国古人：屈原、李白；中国文化：端午节、赛龙舟、粽子；中国古诗人的诗句有：“一阙声长听不尽，轻舟知楫去如云。”、“多情空余恨”、“光阴者，乃代之过客，天地者，万物之逆旅，浮生若梦。”；中国典故有：三生石、八阵阁与山海经等。这些中国性现代主义文库似乎参照自余的中国性符码文库。锺怡雯在其《亚洲华文散文的中国图像》第二章论述了余光中的中国图像。锺指出余光中以中国地理、

历史及文化认同构筑中国乡愁。钟也特别分析余的旅游散文文本里的中国照见。她引用伽达玛(Hans-George Gademar)的观点：只有通过他者，我们才能获得我们自己真正的知识。锺指出余透过他者：欧美的旅游景点，凝视中国客体并想像中国客体。简言之，锺以余光中流离、错置、漂泊的身世爬梳余文本内的“风景里的中国”。诚如王德威所言：“土地的刺激对一个作家的确非常重要，它是庞大的精神召唤”，⁸⁴余光中在〈蒲公英的岁月〉召唤的中国图景有：沈阳、衡阳、嘉陵江、长江、故宫、金门、厦门、厦门大学、鼓浪岭、南普陀（佛寺）、勒马洲、深圳、铜锣湾、长江、长城、洞庭、玉门关、台湾大学文学院、黄河、江南、塞外、大度山、台北、台中、大甲溪、苏堤、白堤 28 处地方；中国历史事件：七七芦沟事件、抗日战争共两处；中国文化：七七（七夕）、奈何桥、五陵少年共三处；中国古诗文：念奴娇、一片孤城万仞山、水龙吟（辛弃疾：〈水龙吟：登建康赏心亭〉之“把吴钩看了栏杆拍遍，无人会，登临意。”）共三处；中国古诗文借代、比喻及转化的散文句子如：他乡生白发、旧国见青山（见：司空曙〈贼平后送人北归〉：世乱同南去，时清独北还。他乡生白发，旧国见青山。晓月过残垒，繁星宿故关。寒禽与衰草，处处伴愁颜；亦见辛弃疾〈贺新郎〉：甚矣吾衰矣！怅平生、交游零落，只今余几？白发空垂三千丈，一笑人间万事，问何物、能令公喜？我见青山多妩媚，料青山，见我应如是。）不胜其寒的高处（见苏轼：“又恐琼楼玉宇高处不胜寒”）、望乡的化石（见南朝宋人刘义庆的《幽明录》：“武昌北山上有望夫石，庄若

⁸⁴ 王德威观点见胡金伦（1990），〈异域的声音：与王德威教授谈马华文学〉，《中外文学》1990年9月第29卷第4期总340期，页13。

人立，古传云昔有贞妇，其夫从役远遯难，钱送此山，立望夫而为立石，固名焉。）

又诚如新历史主义学者 Selden 所言，历史总是“叙述”（narrated）出来的。我们不可能对历史进行任何“置身其外”的“客观分析”，对于过去的重建只能基于现存的文本，而这些文本是“我们依据我们自己的特殊的历史关怀来予以建构的”。（Raman, 1989）辛在散文呈现的双重乡土意识，其祖辈、父辈与大马部份华人一样，祖籍在中国大陆；文中的“辛”为华裔第三代，出生并成长在马来西亚。第二、三代生长成长于马来西亚具有中国大陆与马来半岛交缠情结。辛认同“生于斯、长于斯”的马来西亚，对于祖辈父辈（文本父随祖父南来谋生）的家乡，又能饱满呈现出中国地理的、历史的、文化的三维面乡愁。吊诡的是，这三类交织合成的乡愁，并非辛真正切身、亲身或肉身的回忆，辛和本论文的“中国性—现代主义”书写的马华作家一样，他们的“中国知识”是由课本史地的知识、华社活动、父母潜移默化的身教、熏陶建构而成并将之“文本化”的，透过上述的方式，马华作家才能接触（中国）“历史”。

（Fredric, 1981）法国社会心理学家莫里斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwachs）在他出版的著作《记忆的社会框架》中提出：“记忆并不是单纯的生理意义上的概念，记忆虽然要以大脑作为物质载体，但是在很大程度上受到社会因素的制约。”（汪民安编，2007：351）由此可见，此时的文化研究对于“记忆”已不是从脑生理学、心理学或者神经学的角度去切入研究，而是把记忆当作人与社会范围紧紧相连的概念。记忆是连接过去与现在，并构建着未来。个人的记忆是受它所处所在的社会以及文化环境的影响，个人和集体的记忆不但是它们各

自主体同一性的重要组成部分，同时也是重要建构部分。（汪民安编，2007：351）哈布瓦赫亦强调“集体记忆”是真实存在的，而不是空洞的。因为他认为，个体通过把自己置于群体的位置来进行回忆，但也可以确信，群体的记忆是通过个体记忆来实现的，并且在个体记忆之中体现自身。（哈布瓦赫，2002：71）锺怡雯称此建构方式为“想像”建构；余光中也曾指出类似的乡愁具“浪漫而带想像”的。（余光中，2003：42）可以说，〈夜征〉的马华本土性图景与祖辈原乡中国地理图景的跳跃呈现。

20 世纪 50 年代至 60 年代，南渡的余光中在被逐离中国大陆母体空间及文化，于是，对现在与未来产生焦虑、犹豫及彷徨。1969 年秋天赴美讲学前夕，余光中如 1950 至 1960 年代的台湾诗人转向内心以求索一个“存在理由”（*raison d'être*）。事实上，当时台湾特定历史语境里，“追索”、“思索”成了现代主义文学常见的两个母题。余〈蒲公英的岁月〉里的文句：“他是谁？他究竟是谁？在户籍之外他有无其他存在？为何他坐在此地？为何他背负着两个大陆的记忆，左耳，是长江的一片帆，右耳，大西洋岸一枚多迴纹的贝壳？十年后，二十年五十年后他又是谁……”。（余光中，1972：51）这段文句和当时台湾现代主义诗里出现的“在那里？”、“去哪里呢？”、“我该怎么办？”、“我是谁？”语态相同。（叶维廉，2006：299）在语言美学的考量，余光中不似洛夫等诗人以浓缩多义的“晦涩”意象，走进象征主义、超现实主义、达达主义来描绘作家复杂的心理状态。余光中以中国古典传统来调整西方现代主义书写策略。正如 Albert Memmi 认为，构成文化认同意识的四要素：历史意识、社会意识、宗教或文化意识和传承、持护文化记忆的语言。（Mimmi，

1967) 辛金顺感叹华族本源文化受到挑战, 民族现在及未来处境不明确。又如萨义德所言, 西方的现代性的形成与其扩张主义、侵略主义息息相关。反映在文学上则是“唯我论”和“忘却”; 萨义德指出 aesthetic 是一种 anaesthetic, 它把“他者”的文化现象边缘化, 把“他者”的文化团体纳入霸权, 中心的论述结构之后, 将其特性消解。(Jameson, 1993) 余光中与辛金顺担忧中华文化的前景, 自然落入追索, 苦思文化、历史、地理、想象的中国作为他们停驻及思索的起点。笔者试图对应辛金顺汲取余光中〈蒲公英的岁月〉独特的中华文化符码空间, 可以看出双方近似性的文化位置选择。

余光中在接受杨澜采访时说: “乡愁可以升华或者普遍化为整个民族的感情寄托。这样来说呢, 乡愁就不完全寄托在地理上的某一点, 它不仅仅是地理的, 也可能是历史的, 可以说是历史的乡愁, 文化的乡愁, 而且在中文, 中国语文里面也可以有所寄托。”(转引自戴本刚, 2009: 15) 一切文本: 包括了文学文本与社会文本, 都具有特定的文化性和社会性。(Stephen & Gunns, 1992) 历史与文化是作家的主体。马华作家面对马来霸权论述时, 必然会采取民族、民主的政治形式进行抵抗, 同时也会用建构自身的文化历史路径进行批判及政治抵抗。

第六节、小结

温瑞安、何启良与辛金顺的忧族忧国意识贯注在他们散文内容与形式里，他们的文本试图重建“地理中国”、“历史中国”、“文化中国”、笔者以为，他们三人的马华散文文本叙述策略不再是恢复

(restoration)，而是一种再现(representation)。他们的中国性现代主义美学意义与文本形式渗透了许多余光中的虚构的想像及模拟的痕迹。据新历史主义学者怀特(Hayden White)的观点，逝去的历史永远不可重现和复原，不可能真正“找到”。人们所能发现的，只能是关于历史的叙述，一如马华散文作家透过阅读余光中对“地理中国”、“历史中国”、“文化中国”的诠释，对历史的叙述、记忆、复述、阐释、即对于历史事件的主观重构。人们最终得到的，不过是被重新串联起来的系列历史事件和对这些事件的说明，是一段经过编辑(余光中/马华散文家)或者编织过的历史。无论历史是如何真实，它总有编写者的目的，或者具有更大的意识形态语境。因此客观事实不免带上了诗意的想象和虚构成分。(朱刚编著，2006:387)

诚如后殖民理论学者史碧娃克(Gayatri C. Spivak)所持的观点，再现具有两种意义：一、指政治上的“为谁说话”(speaking for)；二、指哲学艺术上的“再呈现”(representation)。(Spivak, 1994)因此，上文讨论的马华散文作家试图再现历史、文化、地理中国为70-80年代马华族群说话，他们援引余光中广义的现代主义、中国性现代主义或者新古典主义美学书写技巧。在政治上，他们回应马来霸权、单元文化；在美学上，他们作为年青的创作者，除

了挑战垄断马华文坛的现实主义书写，他们也翻转现实主义书写形式，及试图反抗官方“去中国性”(De-chineseness)的意识形态与政策，透过再现中国性符码及中国大叙述(China/Chinese grand narrative)，他们得以宣泄华族被以马来精英为主的政府合法化的知识暴力(epistemic violence)打压，在语言、历史、政治、文化、教育、经济、宗教等方面沦为边缘化的“异己”(the other)。

对于内心被压抑的情感，现代主义比现实主义的美学倾向更能深入并宣泄自身的不满、欲望及思想抗争。独立后，一个马来化国家，一个马来化民族的政策依然是独立前殖民知识暴力的另一种延伸，甚至有过而无不及。在 20 世纪 70-80 年代后殖民语境中，马华“中国性—现代主义”试图缝补与原乡中国的断裂中国结，是一种对抗的姿态，去中心、去殖民(decolonization)的思考模式。

文学与政治有微妙的关系，然而，文学与政治未必有必然的关系。从文学史历程来审视，文学有时会成为后者的附庸或工具；但它有时会站在政治的对立面，在边缘的位置发声，展现了抗拒的精神，西方浪漫主义以来的文学思潮及中国五四建立人的文学，为民请命的新文学堪为例证。

作家以语言透过文学形式来模仿现实，马华现实主义以实写的手法直写现象，形塑一个与客体世界相类似的同型世界。温瑞安、何启良、辛金顺以现代主义/“中国性—现代主义”的手法，书写被放逐、流亡、疏离等现代主义精神的主题。他们书写上述散文时，虽然肉体还没有流亡(physical exile)至中国原

乡，但在精神上实已经回归（mental return）中国。他们用比喻的手法虚写，想像外部现实，透过变形的文学语言，在南洋描绘出一个与现实不同，但又遥相呼应的中国性符码世界。温瑞安及何启良以空间错位书写中国地理、历史、文化。辛金顺的〈夜征〉以中国地理名词与本土地理名词并置的空间位移式书写，由于真正故乡的失落，对文化、民族存亡的焦灼。他们透过散文叙述，尝试以时序错置映照历史中国与马华生存状态实况，以便移转、置换，甚至再生中国原乡神话的可能。⁸⁵

马华现实主义文学面对的困境以及文学技巧未能达到“写实”真正的高度，因此，马华写实主义文本并不能真正以艺术反映人生，以探索人性深度来超越虚浮的形式。吊诡的是，写实主义文学为人性、为主义、为国家，写乡土及民族大义感个体，却被余光中为首及其马华影响者，以更细致现代主义、“广义现代主义”、“中国性—现代主义”、更自我的手法书写想像的乡愁，进行中国原乡和本土（台湾与马来（西）亚）辩证叙述。余光中的散文文本范例与上述三位马华作家的文本特性，呈现了马华散文作家对于余文的互文关系。马华中国性现代主义散文作家以自身的文字能力、道统思想（中国正统）、知识修养（中国文化）、深度（文化中国 5 千年的积累），展开颠覆马来文化、经济、政治、语言霸权。简言之，温、何、辛三家汲取了余光中的句式、修辞手法、活用中国古典典故、强烈的感时忧国的中国意识以及散文革新文体的理论基础，成为了他们抵抗的文学资源。

⁸⁵ 笔者的思路参考自王德威（1993），〈原乡神话的追逐者：沈从文、宋泽莱、莫言、李永平〉，《小说中国》，台北：麦田，页 249-250。

第五章 影响的不焦虑（三）：诗歌卷

本章拟探讨刘贵德、何启良、天狼星诗社诗人群、温任平、骆耀庭对余光中的英诗中译文、“莲”、“屈原”、“歌者”、“火焰”、“天鹅”、“凤凰”、“战争”、“性爱”、“船”九个意象之“吸收”。笔者在本章的第一节，拟先探究余氏的英诗中文译文对刘贵德“二度创作”影响轨迹。第二与第三节谈论“莲、屈原、歌者”“中国性—现代主义”意象群书写；第五节至第六节探究“火焰”、“”“天鹅”、“凤凰”、“战争”、“性爱”“现代主义”文学意象群书写，对刘、何、温以及以温为首的天狼星诗社诗人群的影响轨迹。余有关“战争”与“性爱”“现代主义”文学意象群对李有成的“丝丝”影响论述，则被移到最后一章的结论加以阐述。年龄与本章其他马华现代诗诗人相对较年轻的骆耀庭，则放到本章最后的第八节谈论之。骆“吸收”余有关杜甫的“广义现代主义”与“中国性—现代主义”“船”漂泊意象，乃因骆耀庭身处的大马政治语境，华社再度边缘化，如杜甫乘船漂流，激发他在诗歌文本复返书写“杜甫”“中国性”意象，以抒发忧国忧民情志。简言之，本章既是勾勒上述马华诗人在影响的不焦虑下，吸收了余的中文译文及诗歌意象以及诗句句法的影响轨迹。

第一节 余光中英美现代诗中译、马华诗人的“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”诗歌意象

余光中诗歌文本强烈的艺术魅力、艺术手法与文体形式策略，提供了马华诗歌作家创作的诗思程式。除了自身的现代诗文本范式外，余光中的英美现代诗的中译，亦对部分马华诗人在进行“二度创作”时，产生了重大影响。易言之，延续第三与第四章的论述架构，笔者仍以作家为主的分界，辅以大马政治历史历程，进行本章的分节，论述余光中的英美现代诗中译、“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”诗歌意象对前述马华作家作家的影响轨迹。

前述马华作家作为余光中的英美现代诗中译、“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”诗意象之阅读者或阐释者，他们在创作诗歌所运用意象时，极易地“吸收”余的中译文以及诗意象群，并与余的诗意象叠合。究其原因，盖因余光中的诗意象系统更多地凝固与封存了中国文学传统与民族文化之特征蕴涵。艾略特曾指出：“诗歌的最重要的任务就是表达感情和感受。与思想不同，感情和感受是个人的，而思想对于所有的人来说，意义都是相同的。用外语思考比用外语来感受要容易些。正因如此，没有任何一种艺术能像诗歌那样“顽固地”格守本民族的特征。”（艾略特，1988：87）艾精确地指出了诗歌与民族文化传统的关系。俯瞰中西文学的历史进程，诗歌作为最精致及最“高层”的语言、文化的文学类型，它一直凝固了民族的精神物质

最为荟萃的特征。职是，余光中亦尝言：“原则上说来，一切文学形式，皆接受诗的启示和领导。对于西方，中国古典文学的代表，不是文起八代的韩愈，而是诗人李白。英国文学之父，是‘英诗之父’乔叟，而不是‘英散文之父’亚佛烈王或威克利夫”。（余光中，2000：48）

另，笔者在本章拟借用陈跃红的“审美——主题阐发模式”，来开展本章有关诗歌主题的论述。陈跃红精确地指出人类生存体验的矛盾冲突，天然地构成了文学的基本意义表达结构。譬如“生”与“死”构成基本的矛盾关系。共同的诗意义结构，在不同文化、不同民族的文学中均是普遍存在。（陈跃红，2005：158-159）我们知道，生命意识是人之所以为人的一种基本精神属性。

“生”与“死”的审美追问，在庞大的文学作品中，处处呈现“新生”和“死亡”的主题。在中国，正如屈原所言“惟天地之无穷兮，哀人生之长勤；往者余弗及兮，来者余弗闻”（黄寿祺、梅桐生译，1984：122）；在西方，希腊神话英雄阿喀琉斯甚至宁愿在人间帮工也不愿到冥界为王。诗人对“死亡”的焦虑，直接在文本体现对“永生”生命的渴求。奥林匹斯众神本身就是自然界日月星辰山川雷电的永恒化身。上帝与天使存在，西天菩萨对生死的超脱，中国古代神话人物的长寿都是对永恒生命的探索。“生”、“死”、“死亡”焦虑以及“永生”的企望均是余光中的诗意建构中非常重要的意象。因此，“生”、“死”、“死亡”焦虑以及“永生”的命题乃余氏重要的诗意叙述策略和诗意特征。

意象是构成诗的艺术基本条件之一。诗人以意象作为他们诗意建构的策略。随着中西文学的意象理论发展，中西文论已将意象作为艺术的必要条件之一。意象是现代文艺批评常用的术语。钱锺书先生在其《管锥篇》提出：“诗也者，有象之言，依象而成言；舍象忘言，是无诗矣；变象易言，是别为一诗甚至非诗矣。”（钱锺书，1979：12）意象可说是诗人剪裁诗思所展示的一个自然起点。此起点是诗人内在之意诉之于外在之象。换句话说，意象是诗人有意创造出来的外观，它不是原有的，而是被艺术的手法或经验转化以反映诗人的审美意识直觉，来体现新的人生经验、理想图景、虚构事物或者纯粹幻想。

中国古今的诗人往往在神与物游中展开诗情及诗想。不论是物我同一或是物我相异都关涉了诗人的移情以及对审美主体与审美客体的心理状态。意象成了输送诗意及美感的文学艺术手法。它也是中西诗学一个重要的观念。意象通过诗人艺术家的审美经验筛选之后，再融入诗人本身的思想感情，用语言媒介表现出来的意象。它可说是主观的“意”（情思）和客观的“象”的有机结合。它表现了作者鲜明主观的情思、独特的艺术风格。意象将思想感情化、具体化且蕴含丰富的内容。它也增强艺术作品的感染力。张汉良进一步揭示意象和模拟及表现说有关连。中国古代诗学的神思、物色、比兴观念也和意象有关。刘勰的《文心雕龙》提到：“神用象通、情变所孕、物以貌求、心以理应。”（刘勰，1981：296）此段强调了文章在抒写心情，表达情理时，跟物象的形貌相应。

在西方，意象一词为一心理学名词，之后被文学批评家援引。心理学家 B. W. Bray 认为“意象乃是吾意识上的回忆，原物不存时，它能在吾人知觉上，重新完整或部分地并现原始的意象。”（张汉良，1986：359-360）英文的 image 源自拉丁文 imago 与 imitation、imagination 等字同源。莱辛说意象为“诗在读者身上产生出来的一种意识到的形象。”克罗齐说道：“艺术把一种情趣寄托在一个意象里，情趣离开意象，或是意象离开情趣，都不能成立。”（克罗齐，1983：11）韦勒克指出“意象是诗歌结构的一个组成部份。”意象是呈现于瞬间的理智与情绪的复合物(an intellectual and emotional complex)。（彼得·琼斯编、，1989：2）艾略特认为诗人不应直接表达情意，而是用具体的形象一意之象(objective correlative)来表达。艾略特的理论：“表达情意的唯一艺术方式，便是找出‘意之象’，即一组物象、一个情境、一连串事件；这都会是该特别情意的表达方式；如此一来，这些诉诸感官经验的外在事象出现时，该特别情意便马上给唤引出来”。（黄维樑，1988：120）总之，综合上述各家的界说，“意象”一词的分类和含意非常繁多丰富。（韦勒克·沃伦，1984：200-235）以上的论述将有助说明下文各个意象的生成与意涵。

本章选取的意象为“火”、“莲花”与古典文化英雄“屈原”和“杜甫”来加以说明马华作家全然地接受余诗意象程式，而不焦虑的影响轨迹。

第二章的现代主义以及其旅行理论，说明了现代主义书写思潮是一个世界文学的现象。因此，前述马华诗人的意象本源除了可推及余光中的诗歌文本外，

亦要溯及以叶芝、艾略特等为代表的西方文学、象征主义以及现代主义的传统。毋庸置疑，叶芝的诗学对余光中产生了重大的影响。易言之，我们必须掌握马华诗人所援引的意象基本意涵，再将它们置入马华的时空语境。就文学的内在关系而言，我们从余光中诗作的剖析中，发现了叶芝和艾略特诗歌的许多踪迹。

笔者仅举叶芝与余光中的诗意象的链接作为说明。叶芝的“火”、“天鹅”以及“凤凰”意象被余光中撷取与筛选，透过艺术经验的转化后展示了中西文学古典传统及现代诗性的相汇和共生发展。叶芝拥有自身丰厚的西方文学传统底蕴，他也接触了东方的印度佛经、中国及日本的艺术。余光中则拥有同样丰厚文学传统底蕴，他接触了西方文学传统及西方现代主义作品。参照叶芝的诗艺，余光中有意识地将上述意象转化成东方式的联想或找出可与西方意象进行平行及对比的东方意象。由此，余光中的作品出现了“火”、“天鹅”以及“凤凰”意象。叶芝与余光中将这些意象提升至神性及永恒性的层面，将物性的火、天鹅、凤凰、投向永恒。在各自的放逐现象世界里，叶芝和余光中往回走回归到过去的人文时空。面对他们身处其中的现代现实现象，特别是在战争冲击，民族面对劫难之际，他们仍不放弃追求，走向永恒的人文时空。他们痛苦地接受了火带来的灰烬、花的凋残、肉欲及战争带来的死亡；但他们也自信地透过文学向死亡下战书，以诗歌创作达到永恒救赎的彼岸。笔者尝试将他们二人的意象意涵及对永恒艺术的追求化约成简易的公式。此公式为：出生（Birth）→死亡（Death）→再生（Rebirth），此公式也正是人的文学或文学的人共同追溯的母题。不论在西方在东方，它也是知识分子诗人必定会面对的文学创作的命题。它有助于我们了解马华诗歌的重生意涵的意象。

第二节 刘贵德篇：英诗中译译文/文本影响

笔者在本节透过微观的文本细读，梳理了刘受余的影响轨迹例证，进一步剖析刘吸取余独有的兼容古今的“广义现代主义”诗歌理论及诗歌创作。笔者在本节探讨刘受余的三项影响轨迹：第一、重组余的英诗译文成中文诗文本；第二、转化余诗的句式；第三、借取余诗的意象，以进行“二度创作”的文学现象。笔者也在本节收束处，总结刘如何以余的“广义现代主义”文学书写的中介，并剖析余对砂华现代主义理论与诗歌文学书写史之特殊历史意义。

首先，笔者认为砂华文学在马华文学史的评论与书写的论述及建构过程，似乎一直长期被不可思议地忽略，以致出现了失语，乃至缺席的现象。笔者仅以 1997 年由马来西亚留台联总主办的马华文学国际学术研讨会的一篇论及马华诗歌的论文为例，张光达的〈试论 90 年代前期马华诗歌风貌〉论析了西马及旅台诗人的创作梗概；叶啸的〈论马华现代诗的发展〉则提纲挈领地分析上世纪 50 年时空阔度的马华现代诗史脉络。张和叶二人的论文虽涉及所谓的“马华”诗歌，但东马的砂华诗歌却似乎没被二人重点讨论。⁸⁶（江泓辉，1999：207-219、290-297）故，本节的价值和突破点正是弥补马华里砂华文学评论史的缺漏与不足。

⁸⁶ 见张光达的〈试论 90 年代前期马华诗歌风貌〉与叶啸的〈论马华现代诗的发展〉。一般认为，东马沙巴马华文学的创作不活跃，砂华较活跃。笔者以为，当论及马华文学现代诗的发展时，应不能不将东马沙巴马华文学、砂拉越马华文学列入“马华文学版图”。可喜的是，陈大为、锺怡雯、胡金伦主编的《赤道回声》之序文已发出此呼声。

首当提及的是，笔者并不认同张树林有关马华现代主义文学历史发展的观点。张认为，天狼星诗社是“现代”的，和中马的《蕉风》，北马的《棕榈》，成长为现代文学的三大堡垒。任何人想从大马文坛把现代文学连根拔起，就必须先摧毁这三个现代文学团体。现代文学就快进入二十五周年了，她从萌芽生根，到荫蔽大地，确也是不容易动摇的。现代文学在马华文坛，还没有取得应有的地位，天狼星诗社愿意和大家，朝这方面去争取。（张树林，1983）

以 21 世纪的当下的文学语境，回头检视张 1983 年前后经历了约 25 年的马华现代主义的发展进程，张对马华现代主义文学发展轨道之把握似乎不够全面。张忽略了东马沙巴与砂拉越这两个板块在整体马华现代主义历史发展所扮演的角色。

现代主义文学书写是一世界文学现象，位居亚洲东南亚的东马、西马的现代主义文学理论的接受与创作，应该是辗转进口自台湾现代主义，或稍后对西方现代主义文论的直接接收。上世纪 60 年代末期至 70 年代初，砂拉越地处偏远，当时的资讯和书籍十分匮乏，一批砂华青年从有限的台湾书籍吸收、模仿并创作了现代主义文学作品。当时砂拉越的三大主要市镇古晋、诗巫、美里可找到台湾的文学刊物和书籍。⁸⁷（黄裕斌，2011）砂华作家沈庆旺进一步指出，

⁸⁷ 〈砂华现代文学的滥觞与转型：星座诗社考察〉一文较多探讨诗社的历史及活动，缺少细致的文本分析。据笔者掌握的资料，黄裕斌为一名教师，关于黄的其他资料则不详，笔者还要进一步考证补充。黄是星座诗社研究者，黄指出，1966 年刘贵德在伦东教书时，结识笔名罗马陈信友（陈从耀的哥哥）。陈信友有一女性好友当时在台湾深造，她寄回砂州许多台湾当代名家著作如余光中的《掌上雨》，《左手的缪思》等。陈从耀也通过阅读余光中《望乡的牧神》的〈玻璃迷宫——论方旗诗集〉、〈哀歌二三〉及〈震耳欲聋的寂静——重读方莘的〈膜拜〉〉接受了方莘、方旗的作品。本文部分有关星座诗社的资料参考自黄的观点。

在 70 年代古晋的数家书局可找到台湾水牛文库、仙人掌文库、三民文库、向日葵文丛、文星丛刊、萌芽丛刊、三山文库、牧原丛刊、纯文学丛书、新潮文库、兰开文丛、小草丛刊等的出版书籍和一些中港台版的欧美名著翻译。（陈大为、锺怡雯、胡金伦，2004：631）

据沈的研究，这批青年作家多不受纯粹的华文教育，他们多数接受小学六年的华文教育，中学时期则在津贴学校或政府中学就读。中学毕业后有的青年作家转入师训学院进修，有的则投入新闻界工作。他们兼备中、英的双语有利条件，能够同时参照台湾现代主义创作书籍和直接阅读西方现代主义理论与创作。1966 年砂拉越《中华日报》的《绿踪诗网》标志着东马现代主义文学的先声。刘贵德指出：“我们在 1966 年开始尝试以一种新的风格来写诗，这是最早出现在砂拉越的现代诗”。（李木香编，1972：71-72）一些砂华文学青年写手如刘贵德、陈从耀、谢永就、吕朝景、李木香等人于 1970 年开始集结并成立砂拉越星座诗社。星座诗社于 1970 年 8 月 25 日正式获得社团注册官批准成立，官方注册名为 The Sarawak Constellation Poetical Society。值得注意的是，成立于 1970 年的砂华现代主义星座诗社甚至比成立于 1973 年的西马天狼星诗社还来得早。⁸⁸ 在文学“史”的意义上，它可能是马来西亚最早成立的现代主义文学团体之一，可谓甚具指标意义。据黄裕斌的研究，1969 年西马砂拉越古晋一批青年写作人在《前锋日报》编了一个现代文学副刊《星座》，它是星座诗社的发端期。“星座”的概念取自余光中等人创办的“蓝星诗社”社名，寄寓“星光”来指引写作人创作现代文学；他们追寻蓝星的方向以寻找创作灵

⁸⁸ 1960 年代檳城银星诗社对马华现代诗和现代诗论所扮演的文学史角色值得进一步探究。

感。诗社社员初期的构思是以马来西亚天空可看见的小熊星座为社名。小熊星座尾端是北斗星，其星光可被喻为文学艺术的指引象征，但社员因“小熊星座”名字太长，故缩为“星座”。

余光中的诗歌、散文及译著风行中、港、台、澳及海外华人地区达半个世纪之久。其文学观点/理论、现代主义诗学/“广义现代主义诗学”及诗歌实际创作亦推进了（东马）马华现代主义的文学进程，成为 20 世纪 60 年代至 80 年代马华“年轻”作家突破现实主义困囿的参照范式之一。⁸⁹（李树枝，2010：80-86）笔者从李木香主编的《星座纪念刊》、《星座纪念刊 2》及刘贵德诗集《趾外》挖掘了不少余光中对刘贵德的影响事实文本例证。⁹⁰ 20 世纪 70 年代初，砂华文坛也出现了现实主义与现代主义文学之争。彼时，余光中的现代主义文学创作观点/理论、“现代主义”、“广义现代主义诗学”以及“中国性—现代主义”文学的思维和语言文字给予砂华作家重大的影响与启示，刘正是汲取了余的文学观点/理论、“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”文学思维 and 实际作品文学资源给予现实主义书写反击。

⁸⁹ 中国学者罗晓静以〈第 16 届世界华文文学国际学术研讨会论文摘要〉文献并于 2011 年在《文学评论》发表了对于李树枝的〈余光中对马华作家影响初探〉有关余光中的文本是马华中国性现代主义参照文体范式之一。见罗晓静（2011），《多元文化共建的世界华文文学》，《文学评论》，2011 年第 2 期，北京：中国社会科学院文学研究所，页 219。

⁹⁰ 笔者在分析刘的文本，推证出刘必受到余影响。笔者于 2011 年 5 月 13 日晚上 8 点，在吧生皇府酒店（Istana Hotel, Klang）与曾任星座诗社社长的沈庆旺进行访谈，以求证星座诗社及刘贵德的创作和理论。沈亦持相同的观点并证实了星座命名乃启发至余光中。为了进一步证明笔者的推论，笔者于 2012 年 12 月 25 日下午 10：00a.m.至 1：00p.m.在古晋市外围石角区刘贵德的府上进行访问，刘亦赞同笔者的推证。

笔者尝试以宏观的文学史视角，勾勒马华砂拉越作家刘贵德的现代主义文体转向，亦透过微观的文献爬梳，梳理刘受余影响的显性事实例证，剖析刘如何吸取余独有的“广义现代主义”观点与诗歌理论，以进行自身的现代主义文学理论阐释。刘汲取余的文论以摆脱东马现实主义书写的困囿，拓展了一般评论只论及西马现代主义文学发展的板块，进一步将砂华现代诗与现代主义文学书写历程的版图，“重新”划入马华现代主义文学史的整体版图。

刘贵德为砂拉越星座诗社创社主席，曾担任 1971-73、75、1977-80 年诗社主席，堪称星座诗社最重要的成员之一。他中学时期就已经接触台湾文学杂志并摸索现代文学创作道路。其笔名“蓝萤”的构思来自于光中的“蓝星诗社”，此外，他也以“方秉达”为名发表作品并先后主持大众日报之《蕉风椰雨》和中华日报之《绿洲诗网》专栏。刘早期作品收录于《大马诗选》；刘亦于 1978 年出版诗集《趾外》。

笔者在本节以刘《趾外》诗集作为文本研究范围，以探究刘贵德的诗意象与语言文字与余光中诗歌文本的内在关系。刘《趾外》诗集收录了刘从 1962 年到 1972 年约十年的诗歌作品。审视该书的 50 首诗，我们当可发现他的诗歌文本受到余巨大影响。刘参照并多方汲取余 1962 年至 1972 年之间的诗歌文本形式及内容。据笔者粗略比较，第一，刘〈夕暮〉的诗句受到了余〈万圣节〉影响；第二，刘〈恒待〉诗句截取余《五陵少年》现代主义诗歌文本；第三，刘〈行〉、〈希望〉、〈重生〉、〈游子吟〉、〈全航〉出现的“盘古巨斧”意象意涵明显源自余《天狼星》的〈古龙吟〉；第四，〈Beatrice〉、〈元宵〉、

〈莲焰〉的诗句结构与意象乃取自余〈莲的联想〉；第五，〈重生〉的“天鹅”与“凤凰”意象相互熔铸在诗歌文本里，也受到了余〈火浴〉的影响。第六，必须特别注意的是，刘的〈船上〉、〈海的意识〉甚至挪用了余光中的英诗译文，再进行组合和创作。

交互比较余与刘双方的诗文本，我们可总结刘吸收了余《万圣节》现代主义的表现精神。第一，刘的〈夕暮〉描绘了黄昏时，现代社会里“庸俗”人的面貌；第二，刘同样以余的“冰河期”象征手法来描绘“庸俗”人的灵魂状态。〈夕暮〉第三段的第一句：“赖蝦蟆披上燕尾服”，意象的转喻当取自余诗：“燕尾服的企鹅：”（余光中，2004：305）；第三，末段第一句以“冰河期”状写现代人灵魂之苦况，诗句“悲哉！灵魂的冰河期”乃取自余《万圣节》之〈悲哉我之冰河期〉的题目诗句，刘将余原句的“我”改成“灵魂”（余光中，2004：305）；第四，刘〈恒待〉的第一节诗句：“天空不再希腊/有米格 19 有 F105”直接截取自余《五陵少年》的〈重上大度山〉著名诗句：“星空非常希腊”。（余光中，2004：357）

值得注意的是，刘〈船上〉与〈海的意识〉两首诗并不直接受到余光中中文诗之影响，它们反而受到了余光中英诗句的中译文影响。可以说，此影响的轨迹，在马华诗坛是一个比较特殊的例子。笔者将阐释〈船上〉如何受到了余光中的中译文的影响。1966 年 8 月的假期，刘在赴伦乐的船上，诗想顿时涌现，他于是在海上写下了〈船上〉这首诗。〈船上〉全诗共 17 行，第 10 行诗句为“心有猛虎细嗅蔷薇”。刘于诗后做注曰：“乃英诗人西格夫里·萨松的诗句

‘In me the tiger sniffs the rose’，它表现人性里两种相对的本质，同时亦表现了那两种相对的本质的调和。”（方秉达，1979：39-40）余光中于1953年10月24日写的评论散文〈猛虎和蔷薇〉收进了1970年台湾大林版的《左手的缪思》。

〈猛〉文的第一段文字写道：“英国当代诗人西格夫里·萨松（Siegfried Sassoon, 1886 – 1967（余原文没有萨氏卒年）曾写过一行不朽的警句“In me the tiger sniffs the rose”，勉强把它译成中文，便是：我心里有猛虎在细嗅蔷薇花。”

（余光中，1986：155）刘〈船上〉第10行将余译文中的“我”、“里”、“花”三字删掉，保留了“心有猛虎细嗅蔷薇”8个字。此外，刘受余影响更明显实例是有关余光中分析萨氏的诗论。请看余〈猛虎和蔷薇〉的第三段文字：

.....

我说这行诗是象征诗派的代表，因为它具体而又微妙地表现出许多哲学家所无法说清的话；它表现出人性里面两种相对的本质，但同时更表现出那两种相对的本质的调和。

.....（余光中，1986：155-156）

刘的注释与上述余光中的后半二句“相同”。在后半第一句，刘的句子少了“出”字；在后半第一句的第二句，刘的句子少了“但”字，刘将余句的“更”改成“亦”。刘的海上旅程，面对海浪时，刘肯定不期然想到余光中翻译哈特·克瑞恩（Hart Crane, 1899 – 1932）〈麦尔维尔墓前〉（At Melville’s Tomb）的译文。余的译文收在其《掌上雨》里的〈释一首现代诗〉评论文里。兹例举该译文如下：

时常在波底，远在这悬崖之外，
他窥见溺者骸骨的骰子的号码
撞在黄沙的岸上，不可辨识。

沉舟逝去，没有丧钟的叩响，
死亡之恩赐的花萼掷回了
散落的一章，苍郁的象形文字，
恶兆旋转着，在贝壳的回廊。

于是在大漩涡循环安祥之中，
回报已降服，恶意已消释，
有冻僵的眼眸擎起了座座祭坛；
而无声的答案蛇行于众星之间。

罗盘，四分仪，六分仪不再设计
更远的浪涛……崇乎青霄之上，
挽歌已唤不醒那舟子。

这幻影只有汪洋来珍藏。（余光中，1989：63-64）

麦尔维尔是十九世纪美国小说大家。他的小说大都是以海为背景，其四十万字的《白鲸记》（Moby Dick）更是广为人知。笔者列出哈特·克瑞恩的英诗原文如下：

Often beneath the wave, wide from this ledge
The dice of drowned men's bones he saw bequeath
An embassy. Their numbers as he watched,
Beat on the dusty shore and were obscured.

And wrecks passed without sound of bells,
The calyx of death's bounty giving back
A scattered chapter, livid hieroglyph,
The portent wound in corridors of shells.

Then in the circuit calm of one vast coil,
Its lashings charmed and malice reconciled,
Frosted eyes there were that lifted altars;
And silent answers crept across the stars.

Compass, quadrant and sextant contrive
No farther tidesHigh in the azure steeps
Monody shall not wake the mariner.

This fabulous shadow only the sea keeps. (Baym, 1989)

此诗的主题大意为：诗人称麦尔维尔的想象力被海所吸引，麦体悟了人与海尊严的抗争。麦氏的躯体虽然葬在陆上，然而他的精神的归宿不在陆地，而是在海洋。（Brooks& Warren, 1976）全诗既叹沉舟者的命运。第一节以“骰子”意象象征沉船者之尸体被海浪掷骰子般掷于沙岸上；第二节叙述溺毙者沉舟时的情景，花萼散落的花瓣，原书散落的一章喻示沉舟的破片。断章的象形文字表征沉舟断橹残索。暴风雨、沉舟的恶耗都绕回于贝壳；第三节写舟子于舟沉后即将溺死的情景；第四节为本诗主题的对象——麦尔维尔。人船俱亡，没能征服海洋。麦尔维尔死了但他的精神却与海不可分割。余光中〈译一首现代诗〉探讨了“难懂”的诗并不等于“不可懂”的论题。余谓读诗的读者除了要具备人文修养外，还要具备解读意象与感受节奏的禀赋才能。换言之，余指出了读者对诗者直觉的敏锐度决定他们对诗的感受的宽窄与深浅。刘熟悉余《掌上雨》各篇章的主要内容，1966年4月15日，他写〈海的意识〉的有关海诗思时，他汲取《掌上雨》的〈译一首现代诗〉的意象及诗绪冲击。他在〈海的意识〉诗末的附记写中到：

在拜读余光中的〈译一首现代诗〉一文后，一时璀璨的意象及感慨纷沓而来，于是构成此诗。我不否认它深受 Hart Crane 的 At Melville's Tomb 一诗的影响。（方秉达，1979：65）

刘的附记宣示〈海的意识〉深受哈特·克瑞恩的〈麦尔维尔墓前〉影响。透过文本细读法审视诗的词句，刘不仅因“拜读”余的〈译一首现代诗〉，一时“璀璨”的意象及感慨纷沓而来，构成〈海的意识〉而已；事实上，他“挪用”了余光中的中文译文，将之重组、裁剪、布置、建构了〈海的意识〉诗歌文本。兹全引刘贵德〈海的意识〉的诗句以资说明：

且有群岛舒缓的调子

且有群岛舒缓的调子

且有破碎神的蓝面具 浪花

向天凝视 且有丧铃

恶兆的古迹 旋转在滩上

贝壳的回廊

窥探的溺者的骰子 遗下的

一段消息 苍郁的象形文字

葦状云的背面 花萼

掷下尸骨 罗盘

不用浅露天机 仍归面具

仍属神所有

逐无人垂注 冰冷眸子

擎座祭坛 答案

蛇行星际 寞寞泣断

神话 贝壳高举故事

贴耳 我作岩上抱琴的妖女

弹唱 眺望

圆顶下 一面有限 半弧恒古

葦状云的背面 仍有

葦状云的背面 仍有

群岛舒缓的调子

群岛舒缓的调子

恒古迄今 恒古迄今。（方秉达，1979：64-65）

细读全诗，直接涉及余的中译文与余〈释一首现代诗〉的论述译文文字的主要意象有 8 个：“群岛舒缓的调子”、“蓝面具”、“贝壳的回廊”、“骰子”、“一段消息”、“苍郁的象形文字”、“花萼”及“罗盘”8 个意象。

“群岛舒缓的调子”乃余在〈释〉文中论述克瑞恩另一诗歌意象（voyages II）的 *adagios of islands* 的译文，刘直接挪用并作为起始首二句。（余光中，1989：68）“蓝面具”乃余解读海的意象，比喻海为神的蓝色面具。（余光中，1989：73）而“贝壳的回廊”、“骰子”、“一段消息”、“苍郁的象形文字”、“花萼”、“罗盘”6 个意象则是余英诗译文的意象译文。另，刘转化余原译的句子亦有多处：刘有二句加上“且有”于“群岛舒缓的调子”、“丧钟”来替换余的“丧铃”译文；“恶兆的古迹旋转在滩上/贝壳的回廊”转化余

的“恶兆旋转着，在贝壳的回廊”、“窥探溺者的骰子遗下的/一段消息苍郁的象形文字”取自余 2 处译文；“他窥探溺者骸骨的骰子遗下/一段消息。”及“散落的一章，苍郁的象形文字”，“逐无人垂注/冰冷眸子/擎座祭坛/答案/蛇行星际……”转化自余：“有冻僵的眼眸擎起了座座祭坛；/而无声的答案蛇行于众星之间。”；“葦状云的背面 仍有/葦状云的背面 仍有/群岛舒缓的调子/群岛舒缓的调子/恒古迄今/恒古迄今”的诗思程式句子构造似乎参考自余《掌上雨》的〈古董店与委托行之间——谈谈中国现代诗的前途〉。

第三节 刘贵德与何启良篇：江南莲池的新古典芬芳

笔者在本节讨论余如何影响刘与何二人的诗意象建构，并启发其等虽在南洋热带的纬度，却试图建构伪中国的“江南”意象。兹摘引余的〈春天，逐想起〉的第一节以资说明余“真”的“江南”意象：

春天，逐想起

江南，唐诗里的江南，九岁时

采桑叶于其中，捉蜻蜓于其中

(可以从基隆港回去的)

江南

小杜的江南

苏小小的江南
逐想起多莲的湖
多菱的湖
多螃蟹的湖
多湖的江南
吴王和越王的小战场
(那场战争是够美的)
逃了西施
失踪了范蠡，
失踪在酒旗招展的
(从松山飞三小时就到的)
乾隆皇帝的江南。
……（余光中，1980：130-131）

上文诗句里，自名“江南人”的余光中以诗“遁回”浓厚中国气息的江南水乡；杏花春雨水乡如唐诗般隽永，其诗歌文本配合了历史事迹如吴越之争，乾隆游江南等深刻地怀思悠久的历史山河大地。在探索“中国”历史情怀之余，余光中在《五陵少年》其中的一首诗〈森林之死〉藉哀悼森林之死，深怕历史就像森林被截锯一般，想以五陵少年的心志将历史文化遗产下去。因此，他以“怒中有燧人氏，泪中有大禹”的心志表达他对历史文化的尽心维护。余光中犹如叶芝般所遭遇到了身份、文化虚位，回到了传统文化、民族国家；透过历史意象、传统、英雄、人名、地名等串连和综合诗歌手法，呈现出了高度国家

意识。余光中同样地发出了与叶芝相似的诗学观点：“惟有真正属于民族的，才能真正成为国际的。”（余光中，1970：158）诚如余光中每一次赴美，诗风都随之一变，而每一次变化都加强他浪子回头，“东返”回归中国文学土壤的决心。其自传性的散文〈蒲公英的岁月〉即透露了他要为国家民族立言的心志：

.....

他知道，一架猛烈呼啸的喷射机在跑道那边叫他，许多城，许多长长的街伸臂在迎他，但他的灵魂反而异常宁静。因为新大陆和旧大陆，海洋和岛屿已经不再争辩，在他心中。他是中国的。这一点比一切都重要。他吸的既是中国的芬芳，在异国的山城里，亦必吐露那样的芬芳，不是科拉多的积雪所能封锁。每一次出国是一次剧烈的连贯根拔起。但是他的根永远在这里，因为泥土在这里，落叶在这里，芬芳，亦永永永播扬自这里。他以中国的名字为荣。有一天，中国亦将以他的名字。（余光中，1972：55-56）

余给予刘“广义现代主义”诗学的养份，它也成了刘类“新古典”主义的“中国性—现代主义”诗风的参照系。本节以刘《趾外》的〈元宵〉及〈莲焰〉为例，分析它们与余《莲的联想》新古典主义/“中国性—现代主义”诗风的内在关系。1966年2月4日，刘初临边境小城砂拉叻，他写下〈元宵〉的诗句如下：

头上月亮 半边潮湿
音乐 从树叶垂直落下

该幸福 患健忘

拨你黑发 我影子不假

窥望灵魂 多古老 多年青

梦着梦 梦着梦的彩霞

天际云路 脚下异土

吉普赛笑我 我笑墨鸦

太白渡来 有律有韵的

我也来 桥下流水回家

我也回 驾月

桥臂拦我 说 没太白高雅

将一瞬握成永恒？握永恒于一瞬？

今夕 我在深冬 你在仲夏（方秉达，1979：55）

余在《掌上雨》提出了中国现代诗应汲取中国传统诗丰富资源的观点。余1964年出版的诗集《莲的联想》，其类新古典主义的“现代主义”的“广义现代主义”范式转向均对台马港澳台等地的“现代主义”以及“中国性—现代主义”文学的体式书写均产生深远的影响。上引的〈元宵〉，以四诗节描写诗人“我”与“你”的爱情世界。“我”“你”的彼我对写主要受到《莲的联想》里的〈莲的联想〉与〈等你，在雨中〉等诗影响。全诗描写元宵的月、情人、李白，古今对照，终至歌颂爱情永恒的世界。〈元宵〉通篇诗境与李白〈月下

独酌》中明月、“我”及“我的影子”月下对影合成三人类似。（衡士唐退士
编选，1999：3）《元宵》的第三段“李白渡来 有律有韵的/我也来 桥下流
水回家/我也回 驾月/桥臂栏我 说没太白高雅”以李白与月的古典文学典故
开展“我”欲前往与“你”约会。

余的名诗《等你，在雨中》也写“我”在等“你”的约会。全诗以“三联
句”的结构，陈述“我”在台北植物园内的莲池边、于雨中等待“你”的出现。
余诗中的第三段：“永恒，刹那，刹那，永恒/等你，在时间之外/在时间之内，
等你，在刹那，在永恒”；第七段：“步雨后的红莲，翩翩，你走来/像一首小
令/从一则爱情的典故里你走来”；文本最后收束段：“从姜白石的词里，有韵
地，你走来”，三处成了刘汲取资源。刘以“李白”替换余诗句的白石道人
“姜白石”。刘与余同样以宋词的意境、优美言辞音律，状描情人约会的步伐。
余以“姜白石的词”描述自己的爱情、情人从“爱情的典故”走来。（余光中，
2007：22）因此，《莲的联想》契合姜白石词风。姜白石的《念奴娇·闹红一
舸》：“嫣嫣然摇动，冷香飞上诗句，日暮青盖亭亭，情人不见，争忍凌波
去？”意境为余所吸收。姜《暗香》、《疏影》以梅花、翠禽追思他在合肥的
女子。余在序中也引《念奴娇·闹红一舸》的小序：“秋水且涸，荷叶出地寻
丈。因列坐其下，上不见日，清风徐来，绿云自动，间于疏处窥见游人画船”
思念情人。⁹¹刘的诗句：“太白渡来 有律有韵的/我也来”化用至余的结尾句：
“姜白石的词里，有韵地，你走来”。刘以“李白”、“你”、“有律有韵的

⁹¹ 见姜夔（姜白石）：《念奴娇·闹红一舸》，沈祖棻（2003），《宋词赏析》，北京：北京出版社，页221。《暗香》、《疏影》见于俞平伯（1994），《唐宋词选释》，北京：人民文学出版社，页225-227。

我也来”替换了余诗句里的“姜白石”、“我”及“有韵地，你走来”。上述的例子证明了刘技巧地学习余的独有的三联句句式。⁹²（熊秉明，1966）熊秉明先生对有关《莲的联想》“三联句”句构已有深入分析，笔者再概述之以利下文分析。

余在自序已强调他以“单轨句”及“双轨句”二元的形式手法将古典与现代、东方与西方的内容与精神交融于诗句。余式“三联句”的句数并不是固定不变，余光中时而将三句中的一句劈成双句，熊秉明称之为“破格的三联句”。兹举例说明如下：

.....

看你的唇，看你的眼睛

把下午看成永恒

你的眸中有美底定义

.....（余光中，2007：63）

第一行“看你的唇”和“看你的眼睛”同为启句。第二行的“把下午看成永恒”起着承接的作用。读者的视角从对“唇”到“眼睛”的兴发，再到“下午”及“永恒”时间跳跃；从有形的“唇”、“眼睛”到无形的“时间”，再到第三行“你的眸中有美底定义”，超越了时间的审美诗绪。以上例子既有中国古典“物我交融”的书写模式，亦有西方现代主义强调“自我主体意识”的思辨。余在《莲的联想》除了与“莲”物我合一外，他也将“莲”与宗教和神进行联想思辨。

⁹²亦见熊秉明（2007），〈〈论三联句〉——关于余光中的《莲的联想》〉，收录于余光中：《莲的联想》，台北：九歌出版社，页171-190。

余式“三联句”的句数并不是固定不变，时而将一句劈成双句，熊秉明称之为“破格的三联句”。兹举例说明如下：

.....
诺，叶何田田，莲何翩翩
你可能想像
美在其中，神在其上
.....（余光中，2007：52）

第三行的句子原可以单句结尾，但它被劈成了“美在其中”及“神在其上”的两部分。

笔者将结合熊的论析和上文的分析来探究〈元宵〉与余诗歌文本的内在关系。上文例举的〈元宵〉的最后一段可看成由“将一瞬握成永恒？”、“握永恒于一瞬？”、“今夕我在深冬你在仲夏”两行诗句组成。第一行“将一瞬握成永恒？”和“握永恒于一瞬？”所涉及的事物是同一类，但第二行“今夕我在深冬你在仲夏”则跳开到另一个层次，由物跳到人，由思维跳到情思。换言之，第二行诗句托出了前一行诗句潜藏而又未表明的诗思。余〈莲的联想〉三联句的例证还有：“看你的唇，看你的眼睛/把下午看成永恒”和“飞来蜻蜓，飞去蜻蜓/飞来你”为例说明，前两行诗句合在一起才会出现完整的意义。从“唇”、“眼睛”的层次跳跃至无形的时间向度；第二个例子中的“蜻蜓”是物，跳到下一行的人“你”。刘的“将一瞬握成永恒？握永恒于一瞬”脱胎自余上述的三联句“永恒，刹那，刹那，永恒/等你，在时间之外/在时间之内，等你，在刹那，在永恒”和余另一首诗〈啊太真〉的“千年后，向你啊向你复说/凤凰死了两次/今夕何幸，永恒在我们的掌握”诗句。

笔者拟再比较刘〈莲焰〉与余诗作的影响脉络。刘于1968年写就的〈莲焰〉诗句如下：

十二月倾听阑珊 伸臂

攫一朵正月的清晨
握满拳岩浆 突破寒冰
作炽烈的怒放
恒立 怒放 一盏不灭的红焰
浅酌寥落的风
嚼碎时代的忧郁

把半池消瘦的萝 种在你心
把脚跟的阴影
藏在传统的田田
剪下窗外一个
翡翠绿的日子为我眼
看你 亭立亭亭我立亭亭
我们亭立 和盛夏并肩
(黑夜不再用猫头鹰的哀调叫喊)
右手十瓣的烈焰呀
烧毙一个蔓延的病
且熔光年处的寒星(方秉达, 1979:59)

《莲焰》的诗名似乎取自余光中《等你，在雨中》第一节最后一行：“……一池的红莲如红焰，在雨中。”（余光中，2007:54）中的“红莲”和“红焰”两个物象的结合体“莲焰”。《莲焰》记录了刘与 9 位古晋文友组成“爱莲之家”聚会地点情景。在第一节里，聚会之处似乎有一个莲池，炽烈、怒放的莲花和“寥落的风、时代的忧郁”呈强烈反比。第二节第三句的“藏在传统的田田”的“田田”取自余光中《莲的联想》第八节的首句：“诺，叶何田田，莲何翩翩”的“田田”。（余光中，2007:52）余的新古典主义泉源取自宋词之外，也接通乐府的文本形式特征。《莲的联想》一些诗句如《观音山》之“幻想我涉

江去采药，采芙蓉”⁹³；〈莲的联想〉之“叶何田田”；〈茫〉之“今夕”等采纳了乐府的特征。刘的“田田”变化自余的“叶何田田”，遥接姜白石的词之余，亦远汲乐府的笔法。刘第二节中的“看你 亭立亭亭我立亭亭/我们亭立和盛夏并肩”（方秉达，1979:59）受到了余〈莲的联想〉的〈六角亭〉第四段的“亭立著，亭立亭亭/对着山径的蜿蜒，蜿蜒著一个预言/不兑现你的足音”的影响。

最后，若审视刘〈重生〉的第一节前七句诗句，我们亦可看出受余诗句影响的轨迹。特录以资说明：

那沉重的梦在倾侧
那圆脸的钟 锈癖猖狂
那灰烬沉思了
那泉流冻一溪寒冰在洪荒
那只天鹅那只凤凰
作五年流浪在荆棘
在盘古的锈斧
……（方秉达，1979:57）

〈重生〉的“盘古的锈斧”源自余光中诗歌惯用的意象。余的《天狼星新稿》的〈古龙吟〉、〈天狼星旧稿〉的〈鼎湖的神话〉等即出现了“锈的是盘古公公的巨斧”的意象。（余光中，2004:408、442）刘以“天鹅”与“凤凰”两个意象进行平行与对照的书写策略当参考自余的〈火浴〉。〈火浴〉第一和第二诗节如下：“一种不灭的响往，向不同的元素/向不同的空间，至热，或者至冷/不知该上升，或是该下降/该上升如凤凰，在火难中上/升或是浮於流动的透

⁹³ 古诗 19 首其六：“涉江采芙蓉，兰泽多芳草，采之欲遗谁？所思在远道。还顾望故乡，长路漫浩浩。同心而离居，忧伤以终老”。见〔明〕刘履著、杨家骆编(2000),《古诗十九首集释》，台北：世界书局，页 30。

明，一瞥天鹅/一片纯白的形象，映着自我/长颈与丰躯，全由弧线构成/有一种响往，要水，也要火/一种欲望，要洗濯，也需要焚烧/净化的过程，两者，都需要/沉淀的需要沉淀，飘扬的，飘扬/赴水为禽，撲火为鸟，火鸟与水禽/则我应选择，选择哪一种过程？”和“西方有一只天鹅，游泳在冰海/那是寒带，一种超人的气候/那里冰结寂寞，寂寞结冰/寂寞是静止的时间，倒影多完整/曾经，每一只野雁都是天鹅/水波粼粼，似幻似真。在东方/在炎炎的东方，有一只凤凰从火中来的仍回到火中/一步一个火种，滔着烈焰/烧死鸦族，烧不死凤雏//一羽太阳在颤动的永恒里上升/清者自清，火是勇士的行程/光荣的轮回是灵魂，从元素到元素”。（余光中，1970：35-39）西方文学源泉的希腊神话里，天鹅是献祭艺术之神亚波罗和美神维纳斯的圣鸟。英国最古老的史诗贝尔武夫（Beowulf）中北海和波罗的海一带的海洋就是以天鹅之路（Swan-road）来称之。“天鹅”成了西方文学传统意象之一。〈火浴〉的凤凰不是中国西夏时期的遗址的神人一体的妙音鸟；它是古阿拉伯传说在火中重生的“凤凰”。余将西方的太阳鸟回归成为具中国性的凤凰，并与中国传统文化传统相衔接。西方冰冷境界的天鹅和出自炎炎的东方凤凰成了相辅相成的意象。冰浴是天鹅的净化过程，则火浴是凤凰的净化过程。这两种境界意象成了诗中尖锐的对比。余光中将天鹅与凤凰的意象在诗歌中呈现对比，是因他学习了叶芝二元对立并终于二元调和的诗艺。⁹⁴ 易言之，余将“天鹅”与“凤凰”意象相撮合的手法，放眼中文文学现

⁹⁴ 参见台湾学者锺玲、李有成与中国大陆学者徐学等的研究成果。见锺玲：〈评：〈火浴〉〉以及李有成：〈余光中诗里的火焰意象〉，收录于黄维樑编著（1986），《火浴的凤凰——余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。徐学的研究成果见徐学（2002），《火中龙吟：余光中评传》，广州：花城出版社。

代诗书写，已经成了余鲜明的范式印记，影响深远。身为年轻作家的刘贵德汲取余这两个意象进行书写，乃是一个“影响不焦虑”的文学现象。

除了刘贵德外，何启良也常常以“莲”与“江南”为其书写的文学场景，以作为其“中国性”书写的“精神家乡”。何《刻背》诗集具有江南与莲意象的诗计有：〈说莲〉、〈果真这是江南〉、〈莲的死亡〉以及〈楚王楚王〉等诗。笔者先概述余书写“江南”与“莲”的文学蕴涵。对余光中而言，江南的水声是被视为其家乡的声音。笔者举余三段的诗句补充说明：

第一、〈大江东去〉的诗句：……大江东去，枕下终夜是江声/侧左，滔滔在左耳/侧右，滔滔在右颊/侧侧转转/挥刀不断/失眠的人头枕三峡/一夜轰听大江东去。

……（余光中，1977：87- 88）

第二、〈看手相的老人〉的诗句：“……委委曲曲的线条里，隐隐，我听见/同样的水声南下，四川流下流汉来/北上 是乌山江应着湘江/激荡滚滚的大江东去/……。”（余光中，1977：91-

92）

第三、〈当我死时〉的诗句：当我死时，葬我，在长江与黄河/之间，枕我的头颅，白发盖着黑土/在中国，，最美最母亲的国度/我便坦然睡去，睡整张大陆/听两侧，安魂曲起自长江，黄河/两管永生的音乐，滔滔，朝东……。 （余光中，1990：206）

在上引“遗言”式的诗句里，余光中要求当他死时，葬他于长江与黄河之间。余光中在异国陌生的环境表达落叶、归根、回归乡土的精神。据悉，余光中写〈当我死时〉已经约十七年没有看见故乡或者踏到中国的土地；他只能以中国地图来慰藉思乡的愁绪。透过“阅读”地图，想像自己从西湖到太湖到重庆来代替回乡。乡愁是余光中所处的历史现实的感受。以上所列举的诗句都是纯粹的，不真实的“想像空间”。诗中的山水只是余光中回归乡土的幕景。它们只是一种衬托了余光中的心理活动，是一种放逐于乡土之外现象的历史事件，而山水却将历史的时间空间化了。简政珍在〈余光中：放逐的现象世界〉里写道：“余氏作品的母题是“归”，但真正的主题是“归不得”，放逐者或诗人似乎不是生存在现实里面(within)，而是现实之间(between)。”余光中对现实的观感来自于生活空间的转移。台北是他的第一个现实，美国以及非中国大陆的其他地域是第二现实。在第一现实与第二现实之间浮现出的，只存在于想像的山水世界是第三现实。从大陆至台湾的余光中在台湾被视为外省人，在大陆和外国眼中，又被视为台湾作家。余光中 60 年代和 70 年代的诗，意象很稠密，是有其特别的历史意义。它显示出一个过去和现在交互切割的历史缺口，内中的缺口是对江南厚重的乡愁。

我们可以借用布鲁姆有关浪漫主义的自然诗的观点来说明。布认为浪漫主义的自然诗其实是一种反自然诗。他也认为华尔华兹求取和自然的互相交往交谈只在一些偶然的瞬间发生。⁹⁵ (Bloom, 1970) 温瑞安’s “黄

⁹⁵也可参阅叶维廉 (2006)，《中国诗学》，北京：人民文学出版社，页 80。

河”、温任平的“江湖”、方娥真散文里的“古诗的江南/词中的江山”、何启良的“江南、江湖、莲”，何尝不是是一种山水变奏的文化乡愁主题。特节选何启良的〈果真这是江南〉以资说明：

江南，我有约会

湘月如谜，是我最初的

爱情。柳又飘下来了

.....

我的爱

江南，江南我一定去

.....

姜笛不美，我的歌美

你说杜甫的喁嚅好悲

杜甫一定来过江南

他何以诗歌

在他的约会里

我何以诗歌

何以祈你为莲

甚至在盛唐

我看到了

江南很南，红尘很红

凤凰不在，愁在

果真这是江南？

果真这是

江南啊？妹子（何启良，1977：23-24）

〈果真这是江南〉的意象、句式及诗思程式均吸纳自余光中的“广义现代主义”现代诗。何吸纳余的字库资源，并在南洋描绘中国江南多莲的地景以及余于彼地与“妹子”的爱情故事。何启良以〈莲的联想〉一诗文本，建构“伪”“江南”及“情人妹子”外，他也吸纳〈莲的联想〉对于“莲”进行物性（莲）、人性（爱情）以及神性（宗教特别是超越性佛学冥想）三重联想之中的两重联想。

余光中的〈莲的联想〉为现代词里“美”与“爱情”的象征。1962年间，余光中写了很多“咏莲”或与莲有关的情诗。我们尝试以《莲的联想》诗集中另一首诗作〈等你在雨中〉来相互印证之。这两首诗中的莲池文学地景位于台北市植物园内，离余光中的居所厦门街不远。〈等你在雨中〉的第二节至第四节为：“你来不来都一样，竟感觉/每朵莲都像你……如果你的清芬/在我的鼻孔，我会说，小情人/诺，这只手应该探莲……。”（余光中，1990：181）一个少年，在莲池旁等他的“小情人”，此时，莲池中的莲花，在莲叶和细雨中，竟感觉每朵莲都是情人。莲栖身于物界，纵使它是物界中美丽的一景，它依然像物般缺乏灵性与情感，仍然是草木。当诗人说：“你来不来都一样，竟感觉每一朵莲都像你”，莲便有了生命。它原本是无知觉的物，在诗人表义过程中蜕变成了情人，达到物、人合一的境界。

余光中在《莲的联想》序文指出：“我的莲，希望能到神、人、物三位一体的三栖性它、她、祂”。（余光中，2007：37）虽然人有别于草木，但最终仍是与草木同朽。诗人认为惟有将人性提升为神性，才能获得永生。〈莲的联想〉诗句中：“……心中有神/则莲合为座，莲叠如台/诺，叶合见田，莲何翩翩/你可能想像/美在其中，神在其上/我在其侧，我在其间，我是蜻蜓……。”（余光中，1990：179）人羽化为佛，佛即是我，人神合一，物我两忘而进入永恒之境。莲在诗人眼中是佳人，莲又如佛祖自水中展开花瓣般伸出一臂来悲怜世人。我们也结合余光中的〈等你在雨中〉的诗句：“……等你，在时间之外/在时间之内，等你/在刹那，在永恒……。”（余光中，1990：180）爱情成了恒久、至直的情怀且直通神性。在东方，莲是神的化身。如来佛祖自层叠的莲瓣中升起，莲成了佛祖的座台，它是弥陀所居住的净土。莲代表了佛，因此有莲台、莲经、莲宗称谓。

笔者举何的〈楚王楚王〉诗句分析何的“余式三栖性联想”：对莲进行“物——人——神”的联想；何则针对莲意象进行物/人的联想，何对于“楚王的死”升华至宗教神性的诗思联想。〈楚王楚王〉诗句入下：

楚王，楚王

悲凉的一支曲，倾听

月在江南，月在美人的

泪影里。楚王，楚王，我将

被埋葬

让我焚一些香

一些回龙香

焚给江东的父老

焚给我的王朝

千年万年，千莲万莲

火莲成烬

我的王朝已崩，我的

骏马已死

我的虞美人

且惊惶于

帐外深然的静寂

风去后的河里，观世音

将祂的手臂

拥我潜潜的凄凉

引我远渡，欲航

我底血与泪的彼岸

而我佛坐何处？此处

比塞外更凄凉

楚歌楚歌

围我四面的流浪

我是醉客，醉在史剧里

抑郁源自汉水，我的抑郁

虹断霞飞，喊出我底消息

楚王，楚王

把一朵长啸的泪声

痛饮哀酒，如双瞳的

大地泣然的眼睛眼眸

彷徨彷徨

我且自尽

让观世音

引我飞航

向迷津的彼岸

彼岸彼岸

何等渺茫的彼岸

啊楚王是我，我是楚王？（何启良，1977：

112-114）

全诗以西楚霸王的历史事迹为骨架；诗中的“我”以“楚王”的视角叙事，何透过“我”建构楚霸王/我的江南地景、爱情与宗教的思辨。细读全诗的关键词汇，物性的“莲”已“火莲成烬”，“月在美人的泪影”及“我的虞美人”象征了爱情的悲剧，何在最后三行诗句进行宗教的思辨，西楚霸王自尽后，唯有藉着“观世音”引渡到“彼岸”。何在诗中的“物性——人性——神性”诗思构成程式、当受余《莲的联想》诗集所启发。

第四节 天狼星诗社诗人群篇：“屈原一行吟歌者”流放意象

余光中回溯中国历史文化源头，撷取古典素材，并应用古今对照、古今互证的余式“广义现代主义”的表现技巧，既为中国文化造象的同时，也似乎为自己的身份塑形，其诗歌文本毋宁是文化乡愁凝结的结晶外，亦是另一种变奏的乡愁诗。

荣格“谁讲到了原始意象谁就道出了一千个人的声音，可以使人心醉神迷，为之倾倒”。（叶舒宪编，1987：101）“屈原”意象是余光中与众多马华“中国性—现代主义”/新古典主义诗人经常召唤中国古代文化英雄。从严格意义上来说，“屈原”意象正是他们自我形象的文学性投射。在消极意义上，屈原是悲剧形象；但在另一次层积极的意义上，屈原的道德原则、生命哲学，以一己的清白见证，对抗腐败的社会体制，遭遇放逐和死亡，换取个人人格与信念

的整全，成了历代文人知识分子的楷模形象。笔者拟在本节探究余光中与天狼星诗社成员书写的“屈原”意象生成与意涵之内在影响轨迹。

屈原为余光中常思慕的中国古代诗人。⁹⁶ 笔者先列出屈原的诗句以说明“屈原”意象的历史文化意涵：

皇天之不纯命兮

何百姓之震愆

民离散而相失兮

方仲春而东迁

去故乡而就远兮

遵江夏以流亡（黄寿祺，1984：91）

公元前 278 年，秦将白起攻破楚国首都郢（今湖北江陵县）。〈哀郢〉是屈原对危亡前夕的祖国之无限哀思，同时，它也是对人民苦难寄予的同情以及对自己感怀不幸遭遇的伤感。上世纪中叶前，余光中经历了中日抗战与国共内战后，被迫离开中国大陆母体，承受了“民离散而相失”的放逐绞痛。国破流散的境遇迫使余光中召唤屈原志行高洁的形象，以抒发国之不国的爱国情操。

⁹⁶据笔者收集的文献，余光中曾三次“回”大陆遥念，追思祭拜屈原。他 71 岁时，1999 年 9 月余光中来到长沙与岳阳之间的汨罗江，他在招屈亭前俯地叩首，膜拜屈原像。77 岁，2005 年余光中赴岳阳参加祭拜屈原大会，带领 600 学生，面对汨罗江边的 30 万观众，朗诵〈汨罗江神〉；82 岁，2010 年余到屈原故乡湖北秭归出席祭拜屈原万人盛会，余光中朗诵新作〈秭归〉，现场盛会全中国现场转播。余三次以高龄之躯，不惜劳苦远赴屈原活动之楚地，可见其对屈原慕孺之情。见古远清的〈蓝墨水的上游〉，收录于古远清（2008），《余光中：诗书人生》，武汉：长江文艺出版社，页 21-28。亦见李元洛楚云湘雨说诗踪-余光中湘行散记》，收录于江堤（2001），《余光中：与永恒拔河》，长沙：湖南大学出版社，页 150-168。

余召唤“屈原”意象的诗歌有于 1950 年诗人节写的〈淡水河边吊屈原〉、1952 年的〈诗人之歌〉、1953 年的〈诗人〉、1973 年的〈水仙操——吊屈原〉、1978 年的〈漂给屈原〉、1980 年的〈竞渡〉、1990 年的〈招魂〉、1993 年的〈凭我一哭——岂能为屈原招魂？〉、2005 年〈汨罗江畔〉。

“屈原”意象为余诗意象系统中最重要意象之一。作为台湾“现代主义”、“广义现代主义”诗歌理论与拓展者，我们可以检视余光中从西方“现代性”“回归”“中国性”传统诗集《白玉苦瓜》的序，拧出“屈原”意象对其生命与创作的蕴涵：

.....

人是这样，笔也是这样。少年时代，笔尖所沾，不是希颇克灵的余波，便是泰晤士的河水，所酿也无非一八四二的葡萄酒。到了中年，忧患伤心，感慨始深，那枝笔才懂得伸回去，伸回那块大大陆，去沾汨罗的悲涛，易水的寒波，去歌楚臣，哀汉将，隔着千年，跟古代最敏感的心灵，陈子昂在幽州台上，抬一抬杠。怀古咏史，原是中国古典诗的一大主题。在这类诗中，整个民族的记忆，等于在对镜自鉴。这样子的历史感，是现代诗重认传统的途径之一。现代诗的三度空间，或许便是纵的历史感，横的地域感，加上纵横相交而成十字路口的现实感吧。不肯进入民族特有的时空，便泛泛然要“超越时空”，只是一种逃避。以往的现代诗，太像抽象画了。……（余光中，1977：2-3）

余光中对屈原极度尊敬；他经常在诗中“低啜过”、“狂呼过”屈原之魂与精神。1993年，中国学者古远清与余光中一起出席香港中文大学举行的两岸暨港澳文学交流研讨会，古远清纪录了余光中的主题演讲〈蓝墨水的上游是汨罗江〉的文句：

中国的作家，无论哪个地区，如果都能回溯上游，那个源头是汨罗江了。屈原是我们中国最早最伟大的作家、诗人。我们溯本追源，都回到屈原的面前。

（古远清，2008：21）

余光中熟悉艾略特的现代主义诗歌美学技巧；笔者已在本章前言梳理了余对艾物我交替(objective correlative)文学表现手法之吸收。余藉古代诗人形象的书写策略亦可以被视为艾略特的“今昔相成”(juxtaposition)的文学的表现技巧。艾略特的“今昔相成”表现技巧的目的在于展示现代社会的荒芜与想像的繁华之间，所产生的戏剧性张力。作家繁华的想像力与在与现实荒芜观照后，顿感失望、于是失落感凝成幻灭的讽喻(irony)。余光中总结艾略特的诗学并指出作家个人过往的经验已形成作家生命的一部份；，而过往的经验往往又和作家目前正接受的经验交相混叠。因此，我们常得悉艾诗〈普鲁洛克的恋歌〉富有文化背景的主角(余光中诗歌的主角、余光中自身)不断地因目前的经验唤起往昔的经验，尤其是古典文学的集体记忆。正如〈普鲁洛克的恋歌〉里未老先衰的求婚青年下楼时想起旋转下降的地狱，又因自己的秃头联想到托盘上施洗约翰被斩的头。

余光中的〈诗魂在南方〉写道：

屈原一死，诗人有节。诗人无节，愧对灵均。涛涛孟夏，汨徂南土，今日在台湾香港一带的中国诗人，即使处境不尽相同，至少在情绪上与当日远放的屈原相通的。（余光中，2005：466）

作为现代诗作者，余无法拥有古典诗歌里传统的“真实”情境，唯有以“召唤”的技巧，召唤屈原的悲剧英雄特质。余从古代诗人寻求身份认同，屈原乃供余光中铭刻自己的身份。屈原作品中的母题、流放的忠贞情怀、《楚辞》中个人意识的觉醒，神话的想象往往成了余光中写作的诗想泉源。

1951 年写屈原的诗〈淡水河边吊屈原〉体现了余光中早期的屈原情结。该诗的最后四行：

.....

我遥立在春晓的淡水河上，

我仿佛嗅到湘草的芬芳；

我怅然俯吻那悠悠的碧水，

它依稀以流着楚泽的寒凉。（余光中，1980：14-15）

1951 年，台湾时值国民党的戒严时代，年青的余光中读“荷马和维吉尔的史诗”后，有感屈原的身份和自己因战乱流离，被放逐的心境契合，他怀想高

歌《离骚》以慰自己颠沛流离的生活及心灵。他遥立在台北近郊的淡水河边，“仿佛嗅到湘草的芬芳”后，他“怅然俯吻”流着“楚泽的寒凉”。

〈漂给屈原〉最后一段写道：

.....

亦何须招魂招之魂归去

你流浪的诗族诗后裔

涉沅济湘，渡更远的海峡

有水的地方就有人想家

有岸的地方楚歌就四起

你就在歌里，风里，水里（余光中，1979：171）

1999年9月，中国学者李元洛随余光中到长沙与岳阳之间的汨罗江，李记下了余光中来情景。他在招屈亭前俯地叩首，膜拜屈原像。李元洛的〈楚云湘雨说诗踪——余光中湘行散记〉写道：

.....

在“天问坛”屈原双手高举问天的雕像前，余光中也作双手高举抬头而问之状，请人摄影留念，并说：“他问天，我问他！”在“骚亭”登高眺望夕阳西下中的汨罗江，本来四周草木静谧，忽然一阵急风吹来，风萧萧兮汨水寒，余光中感慨道：“忽来一阵悲风，这是屈原的作品〈悲回风〉吧？”在屈子祠中的屈原像前，余光中献上鲜花一束，低首下心鞠躬良久，神情至为庄严肃穆，这该是他视为“朝圣”的仪式吧。.....

主人请余光中题辞，余光中说：“我来汨罗江和屈子祠，就是来到了中国诗歌的源头，找到了诗人与民族的归宿感。回台之后，我应该有好的诗文向屈原交卷。”沉思有顷，他以多年来一笔不苟的铁划银钩，在宣纸上挥写了如下的断句：

烈士的终站就是诗人的起点？

昔日你问天，今日我问河

而河不答，只水面吹来悲风

悠悠西去依然是汨罗（江堤，2001：158-159）

天狼星诗人群读高中时期已有强烈的慕孺屈原之情。据文献显示，温瑞安、黄昏星、周清啸三人的母校没法办高中，只好转到有设立高中部的政府综合中学：

……

我们三人（笔者按，三人为温瑞安、黄昏星、周清啸）一齐上课，一齐下课，五月初五，屈大夫投水的日子，国殇、离骚、九思九歌九辩，盘旋在我们脑海。那天午雨，在夕阳中我们寂寞在布满英文的公告栏写下：今天是中国诗人节。虽然很快便被校役发现，很快便被拭去，但我们曾经在这样的一天，午后太阳的雨中，我们写过了这几个字。

……（温瑞安主编，1978：228）

温任平为马华著名诗人与文评家。本名温瑞庭，笔名温任平。1944 年生于霹雳州美罗，祖籍广东梅县。1972 年与一班文友创立天狼星诗社，担任社长职，

诗社兴盛期有百余名社员，建立十个分社。温立志继承海天、荒原、银星诗社倾力推行现代文学运动，提拔文学新秀，栽培诗社新锐。他曾担任大马作人（华文）协会研究主任、马华文化协会霹雳分会主席、大马文化协会语文文学组主任等，他曾任教于霹雳州冷甲国中、金宝培元国中、尊孔国中的教师，现已退休并从事文化与文字工作。著有诗集：《无弦琴》、《流放是一种伤》、《众生的神》等。他在冷甲国中与培元国中任教时期栽培许多年轻的写作新人学子，他们成为马华天狼星诗社与台北神州诗社重要骨干。有论者称其为“大马的余光中”。温任平年轻时与余光中有频密的书信往来，双方互勉、互赠作品，相互交流，彼此激励。余光中曾嘉许温的创作与文学评论。⁹⁷余将温多篇的论文以及诗文“推荐”至台湾文坛。

笔者以为，温任平的“流放屈原意识”于 1972 年前后就开始成形，远因似乎是得到余光中的鼓励，嘉许而成型的。温于 1972 年 5 月 28 日表明：“诗人节又到了，我不禁地怀念起昌蒲、雄黄酒，以及三闾大夫的水乡”。（温任平，1977：165）粗略估计，温任平以屈原为主题题材的诗作计有 1972 年的〈水

⁹⁷ 笔者仅举一例说明之。1973 年 1 月 14 日，温在其〈存在手记〉写道：“收到余光中的 Acres of Barbed Wire（笔者按，中文译名为‘满田的铁丝网’，1971 年由台北美亚出版公司出版），还没谢谢他，今天又收到他挂号寄来的《焚鹤人》。他上封信告诉我不久将应邀赴澳洲讲学，回国时将在星加坡略作逗留。希望那时能抽身去星一会这个‘现代文坛的暴风中心’（颜元叔语）（笔者按，余光中在现代诗论战、唐文彪事件及维护现代诗、现代主义后，又抨击虚无超现实主义，浪子回头归入广义现代主义与新古典主义，故被称为‘现代文坛的暴风中心’）”，见温任平（1977），〈存在手记〉，《黄皮肤的月亮》，台北：幼狮文化事业公司，页 165。余为文鼓励并嘉许温；在散文方面，1981 年 1 月，余光中于〈亦秀亦豪的健笔——我看张晓风的散文〉第一文段嘉许温：“三十年来台湾的散文作家，依年龄和风格可分为四代……第四代的年龄当在二、三十岁，作者众多，潜力极大，一时尚难分遽分高下，但似乎应该包括温任平、林清玄、罗青……等人的名字。”，详见余光中：〈亦秀亦豪的健笔——我看张晓风的散文〉，收录于余光中（1981），《分水岭上：余光中评论文集》，台北：纯文学出版社，页 235。笔者于 2011 年十月至高雄中山大学拜访余光中教授，他提及与温任平的交往一事。

乡》、1975 年的〈端午〉、1976 年的〈再写端午〉、1978 年的〈流放是一种伤〉、〈我们伫候在浅滩〉、1979 年的〈端午〉、1981 年的〈一个渔夫的追悔〉、2001 年的〈辛巳端午〉。温任平运用“广义现代主义”文学的思维和语言文字写“屈原”古典传统；于是，屈原这古典的形象，受到广义“现代性”的文学手法处理，“再现”于温的现代诗歌文本。换言之，此手法的凭依为余光中“广义现代主义”书写方式无疑。温任平在其〈流放是一种伤〉的后记写出了他慕孺屈原的文化血缘内在关系，从另一个角度来审视，诸多马华“中国性—现代主义”作家的“屈原”形象，正是马华“中国性—现代主义”诗人群集体慕孺“屈原”的心态表征。兹列出〈流放是一种伤·后记〉以观其心态：

……我常认为现代诗的传统可以追溯到楚辞去，如果我的看法正确，那么屈原

均是站在河的上游，而我们是站在河的下游，是一个古老的承续了。

……（温任平，1978：162）

温不依据屈原投江而死的史实资料进行书写；在〈再写端午〉诗意开展中，温以诗歌文字“具体化”屈原投江自溺，绝命前最后的挣扎；换言之，温“标新立异”地活用历史事件，不拘泥于史实并开展诗思结构。温认为楚辞为“现代诗的传统”观点似源自余《掌上雨》的〈迎中国的文艺复兴一行到水穷处，坐看云起时〉的观点。〈迎〉文第十段写道：“……。因此，我们的理想是，要促进中国的文艺复兴，少壮的艺术家的们必须先自中国的古典传统里走出来，去西方的古典传统和现代文艺中受一番洗礼，然后走向中国，继承自己的古典

传统而发扬光大之，其结果是建立新的活的传统……。”（余光中，1989：195）；〈欢〉第十一段：“对于孝子，我是不存厚望了。他根本尚未出发，目的地对他是没有意义的。至于浪子，我希望他早一点发现汨罗江甘于爱芳河（Avon），早一点怀乡，早一点回到祖国来。……。”（余光中，1989：196）

从温任平与余光中双方书信往来的文字记录，我们得知余光中曾评论过温任平〈水乡〉一诗；温写道：

……前述〈风景〉一诗，它曾与〈水乡之外〉联袂以〈近作两首〉为题刊《中外文学》十二年十一月号，余光中学长阅后曾来信表示“〈风景〉手法新颖不俗，不过我总觉得不够率真”，他比较欣赏后者的“自然流露，语言的节奏控制适宜，最末数行写三闾大人自沉之后，仍“有一块全白的头巾，如最初的莲台／冉冉升起”，暗示精神不死，已臻象征的层次。我觉得我的“屈原情意结”大概就在那时开始酝酿，蓄劲待发的。相隔二千三百多年的孺慕之情，别人固然无法理解，我自己又何尝能自析？七五年的〈端午〉与七六年的〈再写端午〉都是写给他老人家的。散文方面我也写成了〈致屈原书〉，那显然是一封无法投递的信。就算在〈流放是一种伤〉里，细心的读者亦不难窥见他清臞消瘦的面容，听见他喑哑沉重的心声。……（温任平，1978：162-163）

黄锦树似乎最先认为温表白他自身有屈原情意结是与余光中的精神认可有关系⁹⁸。黄更进一步细腻地指出“余光中的赞赏和意或无意的瞄定温任平屈原诗”，其赞美与认可对温有著心理学上的铭刻作用。笔者尝试以黄的论述为基础，进一步剖析之。笔者以为，温熟悉余诗学的曲径，温“现代诗传统实可以追溯到楚辞去”的诗观，当源自余光中诗学观点。⁹⁹余光中的屈原诗在这段时间，也以温任平为传播中介，影响了以温为首的天狼星诸子集体书写“屈原”意象诗。笔者承上温任平的屈原情意结论述，与余光中书写屈原意象的诗歌运思与词汇结构相结合，并进一步的阐述之。有关温的“屈原情意结”，笔者举比黄锦树的列子更早的文献开展论析。。笔者在前文已引温瑞安写于1976年11月13日〈人物志〉记述了温瑞安、黄昏星及周清啸上课的情景，适逢端午节，他们在以英文书写通告的公告栏，写下“今天是中国诗人节”。（温瑞安主编，1978：228）毋庸置疑，温任平的“屈原流放意识”强烈地贯穿天狼星诗社的活动与诗歌文本。天狼星诗社于1976、1977、1978、1979、1980、1981、1982及

⁹⁸ 温任平的门生谢川成于1979年12月，在天狼星诗社的“金马仑高原聚会”，为文主讲〈谈温任平诗中的“屈原情意结”〉，之后陆续发表了〈现代屈原的悲剧——论温任平诗中的航行意象与流放意象〉，见谢川成（1981），《现代诗诠释》，安顺：天狼星出版社，页94-111。谢川成比黄锦树更早指出温任平的“屈原情意结”；然而，温“屈原情意结”与余光中的链接，谢只是比照温与余二人的作品；倘若从点出与余的内在文学影响关系的话，笔者还是认为黄的宣告为“最先”。

⁹⁹ 然而笔者却“主观”认为，温〈水乡之外〉似乎“反向”影响了余光中1973年的〈水仙操——吊屈原〉与1993年的〈凭我一哭〉。温任平1972年的“白头巾”意象似乎也影响了余光中1973年的〈水仙操——吊屈原〉及1993年〈凭我一哭——岂能为屈原召魂〉里的“白头巾”“冉冉升起”意象。〈水仙操——吊屈原〉的第二节：“水劫之后，从回荡的波底升起/犹佩青青的页长似剑/灿灿的花开如冕/钵小如舟，山长永远是湘江”，屈原溺江后“升起”的物件描绘与温诗的写法非常相似。〈凭我一哭——岂能为屈原召魂〉的第二节：“举过你孤高不屈的额头/在悲愤纵横的额纹上/裹一条水殇的白头巾/把一个凄漓的情意结/年去年来结成了五月”。余诗句描述江上的“白头巾”与他称许温“冉冉升起”的“一块全白的头巾”意象不无关连。当然，余温双方在屈原意象也不断互相阐发，基于本文针对余光中对马华作家的影响而“非马华作家对余光中的影响”，故有关此双向的阐发，笔者尝试在未来的论文探讨之。

1983 年连续八年出版诗人节纪念特刊。1982 年诗人节纪念特刊的主编江城晓在编后记写道：

诗人节，一个弃婴。从历史的源头，传到这一代，再也没有屈大夫投江时的那股悲愤。只有粽子，没有龙舟，据说粽叶也可以用其他叶子代替了。这样一个弃婴，别人也可以遗忘，天狼星诗社不能，这是我们每年都可以出版“诗人节纪念特刊”的原因。……¹⁰⁰

笔者以为，1982 年诗人节纪念特刊更能看出温任平的精神导师余光中对温个人及天狼星诗社成员的影响。¹⁰¹从该特刊的编排方式及内容来审视，它以余光中专号的编辑体例，刊载了余光中亲笔手迹的演讲稿〈现代诗的新动向〉¹⁰²、余以端午为题材书写的诗〈竞渡〉、温任平为余光中第一次来马演讲造势的散文〈余光中来了〉、张树林评余诗〈海棠纹身〉有关海棠意象的论文〈当胸一掌的手印〉及谢川成编写的〈关于余光中——文学各家的看法〉。关于余光中的文章占了特刊 6 分之 5 页；易言之，1982 年诗人节纪念特刊像是余光中特辑。特刊内中的余〈现代诗的新动向〉，介绍了台湾现代诗约三十年的发展。余也特别提勾 70 年代至 80 年代台湾现代诗的一些新动向以供马华诗坛参考；余〈竞渡〉的表现手法为“古今互证”，藉端午赛龙舟以对照大陆难民偷

¹⁰⁰笔者与温任平进行访谈时，温赠送我共七期的天狼星诗人节纪念特刊，独缺了 1977 年诗人节纪念特刊。七期的特刊都没有注明页数，上述引文见江城晓编（1982）《天狼星诗社：八二年诗人节纪念特刊》，安顺：天狼星出版社，1982 年 6 月 6 日。

¹⁰¹ 黄锦树认为余光中为温任平的“精神导师”，见黄锦树（1998），《马华文学中国性》，台北：元尊文化，页 158。

¹⁰² 天狼星诗社八二年诗人节特刊似乎呼应余光中于 1982 年 6 月 6 日应大马华人文化协会之邀，在马华公会大厦主讲“现代诗的新动向”。

渡到香港面对鲨群、海盗船、巡逻快艇、甚至覆舟之险难；温〈余光中来了〉记录筹备余来马演讲的点滴，特别是如何唱或朗诵出余诗的音韵美；张〈海棠纹身〉分析了余“中国性”海棠意象所蕴藏的家仇国恨意涵；谢川成的〈关于余光中——文学各家的看法〉综合了各家论析余光中诗歌、散文观点与成就。谢认为余：“敏於感应，富于尝试，勤于执笔，融汇中外、变通古今、抒情说理、咏物叙事、个人家国”的五个特点。这五个特点也充分地反映了天狼星诗人群对余诗文的认识与吸收。因此，1982年诗人节纪念特刊的编排方式，潜伏了以温任平为首的天狼星诗人群对他们文学英雄/文学精神导师/“现代屈原”余光中之倾慕之情。

从余1951年的〈淡水河边吊屈原〉起至刊在天狼星诗社八二年诗人节特刊1980年的〈竞渡〉之间的诗歌创作时段，余光中一系列应源自“其文约，其辞微，其志洁，其行廉。其称文小而其指极大，举类迩而见义远。其志洁，故其称物芳；其行廉，故死而不容。自疏濯淖污泥之中，蝉蜕于浊秽，以浮游尘埃之外，不获世之滋垢，皜然泥而不滓者也。推此志也，虽与日月争光可也。”与“被发行吟泽畔，颜色憔悴，形容枯槁”《史记·屈原贾生列传》的“屈原诗”，架构起的词汇文库给予马华作家援引的丰富参照源头。司马迁有关屈原的“史”的论述与文字库给予双方的“屈原字库”巨大的影响。天狼星诗人群，以出入古今余的诗歌文本为成熟的中介范例，汲取《史记》、屈原《怀沙》与《离骚》，乃至贾谊写的《吊屈原赋》等丰富的中国古代历史/文学传统。以余〈竞渡〉文本为例、笔者可从中检取名词或以名词为主组合的字库计有：“楚泽”、“汨罗江水”、“三闾大夫”、“江鱼”、“急鼓”、“龙

船”、“龙头”、“龙尾”、“龙子龙孙”、“乱发”、“额顶”、“离骚”、“湘草”、“楚歌”、“诗魂”、“汀芷”、“浦兰”、“菖浦”、“渚兰”、“水草”、“族魂”、“诗裔”；动词或动词组合：“招魂”、“作剑”、“涉沅济湘”；形容词：“洁白”、“流离”；地方副词组合：“歌里”、“风里”、“水里”；历史典故：“子兰的衣冠、郑袖的舞袖”等影响了七八年度诗人节特刊中温任平的〈端午〉里的“兰芷”、“泽畔”；八〇年度诗人节特刊中陈质采的〈五月的祭礼〉的“浦剑”、“菖浦”、“汨罗江渚”；八一年度诗人节特刊中程可欣〈诗魂〉的“长长的发”；八三年度诗人节特刊中张嫦好〈再写屈原〉的“招魂”；甚至温任平与张树林担任编辑顾问，温的弟子沈川心任总编辑的《天狼星诗选》里的诗歌如川草〈剑气横江〉的“离骚”、“佩剑”、“散发”“龙舟”，杜君敖〈端午〉的“汨罗江”、“散发诗人”，陈强华〈落江——焚给屈原〉的“散发”¹⁰³；何乃健〈端午〉的“汨罗江”、“三闾大夫”、“龙舟”、“诗魂”、“泽畔”、“卖族的郑袖、子兰”、“招魂”（温任平、何乃健、方昂等著，1992：62-63）等。因此，温或以温为精神领袖的天狼星诗人群，部分马华中国性—现代主义诗人的“屈原”诗歌书写，都与余的相关字库有着若干文学内在影响关系。

承上文，屈原为温任平的第一个流放意象。倘若我们细读温的〈流放是一种伤〉，我们不难“看见”温/屈原“清臞消瘦的面孔，听见他喑哑沉重的心声。”（温任平，1989：163）笔者在本段，将开展温的第二个流放意象：“歌

¹⁰³ 川草〈剑气横江〉、杜君敖〈端午〉及陈强华〈落江——焚给屈原〉，见沈川心总编辑（1979），《天狼星诗选》，安顺：天狼星出版社，页5、页64及页114。

者”意象。余光中是台湾现代诗的“歌者”；无论在形式上，余光中诗以诗与音乐的特点结合取胜，又抑或在内容意义上，余诗又能以字、词、诗句及篇章的整体音韵节奏，拟声策略与意象互相完美结合。他的诗更多地以灵动的语音，结合诗歌的主题，驱动读者的心弦。余常在其早期的诗里，塑造一名歌者的形象来抒发外在肉身与内在心灵流放的苦况。例如1940年〈算命瞎子〉里拉胡琴的算命瞎子；1949年余撤退，“流放”到台湾孤岛后于1951年写的〈舟子的悲歌〉里的唱“渡我的梦回大陆”的舟子；1957年〈杞人的悲歌〉里的杞人唱“为何我竟亦要流浪”；1961年〈民歌手〉的歌者唱“多少靴子在路上，街上/多少额头在风里，雨里/多少眼睛因瞭望而受伤/我是一个民歌手/我的歌是一帖药/敷在多少伤口上”；1974年〈乡愁四韵〉里歌唱“给我一瓢长江水”、“给我一张海棠红”、“给我一片雪花白”、“给我一朵腊梅香”的歌者形象与意象；令人低徊不已。

屈原以放逐、受伤和死亡换取个人人格及信念的完成及实践。我们不难明瞭余、温面对强大的外在政治社会体制的宰制力量。对于与个人而言，外在力量的观感来其1949年至1980年代间，在台湾、美国及香港“三度空间”流转或“流放”，不同的空间转移，促使余在第四度空间的内心里以歌者意象召唤回不去，归却归不得的故乡；只好以流浪“歌者”的形象代替肉身回乡。因此，笔者认为，余温二人的“歌者”实为他们“返乡”的替身。对余光中而言，“歌者”返的“乡”是地理、历史、文化的中国；然而对非中国籍的温任平而言，歌者返的“乡”亦可包括了上述三者。余与温分别选择了“一根乖拐杖”“疲倦，而且受伤着”痛苦的歌者形象，以抵抗外在政治现实体制的宰制

力量，以外在肉身的空间流放反映在内心以“受伤”的歌手形象。双方“歌者”的形象，犹如美国华裔奚密指出早期的，中国现代文学的诗常出现类似屠格涅夫的“零余人”意象。“零余人”的形象如冰心〈安慰〉的“我曾梦见自己是一个畸零人/醒时犹自呜咽”、麻风病者、无家可归的流放者、孤独而夜行者等。（奚密，2008：31-32）

温任平的〈流放是一种伤〉发表于一九七八年，兹特引全诗如下：

我只是一个无名的歌者
唱着重复过千万遍的歌
那些歌词，我都熟悉得不能再熟悉
那些歌，血液似的川行在我的脉管里
总要经过我底心脏，循环往复
跳动，跳动，微弱而亲切
熟悉得再也不能熟悉
我自己沙哑的喉咙里流出来的
一声声悸动

在廉价的客栈里也唱
在热闹的街角也唱
你听了，也许会觉得不耐烦
然而我是一个流放于江湖的歌者

我真抱歉不能唱一些些，令你展颜的歌
我真抱歉，我没有去懂得，去学习
那些快乐的，热烈的，流行的歌
我的歌词是那么古老
像一阕阕失传了的
唐代的乐府
我的愁伤，一声声阳关
我的爱，执着而肯定
从来就不曾改变过
纵使你不愿去听，去关怀
那一下下胡笳，十八拍
可曾偶而（笔者按：应为“尔”）拍醒你躺在柔垫上的梦？
它们拍起掬在我胳膊上的
那个陈旧的包袱的灰尘
胡笳十八拍，有一拍没一拍地
荒腔走调地，响在
我瘖哑的声音里，我周围哄笑的人群里
然而我还得走我的路，还在唱我的歌
我只是一个独来独往的歌者
歌着，流放着，衰老着……
……疲倦，而且受伤着（温任平，1978：141-143）

〈流〉全诗共 34 行，说话者为孤苦无依的江湖歌者，全诗语调悲凉，表现了江湖歌者的执着。由于诗歌的主题为“唱着重复过千万遍的歌”，并配合“歌者”意象，温运用诗歌音韵手法：重复、头韵、脚韵、行内韵的技巧以增强诗歌的声音节奏感，并特意重复表现歌者无奈的情绪。许文荣有关歌者形象之观点值得借鉴；许的分析比较偏重文学与政治的内在观照，他细腻地细读文本，认为温任平是流放海外的歌者。许认为〈流放是一种伤〉的标题很明确地表明了诗人的伤，而这伤源自于他的“流放”。虽然没有明确显示歌者的国籍，甚至自嘲无名，但透过细读诗思与篇章，诗人温任平在诗中很明确地道出自己其实是一个流放在中国外的歌者，“歌者”不断地“放歌”、“流放”、“且衰老着”。歌者的身份在诗中是一个最关键的意象。诗人使用歌者的形象来歌唱着“胡笳十八拍”，听起来极为古老，且“像一阕失传了的/唐代的乐府”。熟悉的读者必定知道，胡笳十八拍原指一篇原载于宋代郭茂倩的《乐府诗集》里的骚体叙事诗。诗中的“失传”二字可以被解读为诗人对中华文化面临失传的隐忧，正是面临如此的状况，诗人表态了，“歌者”很清楚地表明自己的爱，是“执着而肯定”的，且“从来就不曾改变过”，“歌者”甚至重申自己对于这些歌词“熟悉得不能再熟悉”。一个漂泊海外的华裔，对中华文化的如此热爱折射了温任平对“中国性”文化的慕孺。这或许就是为什么诗人在第五句里说他深感抱歉，因为他“不能唱一些些，令人展颜的歌”，也不去懂得“学习”的缘由了。我们除了可以视“歌者”这一举止为对马来文化霸权同化政策的抵抗外，这首诗还透露了一个非常重要的讯息，即便写诗人歌者温任平深感失望。他选择了当一个“独来独往的歌者/歌着，流放着，衰老着……”

/……疲倦，而且受伤着”。即使深知即将受伤、衰老和疲倦，诗人依然热爱着他的歌（中华文化）。

余光中与温任平形塑的流放歌者意象和流放声音极具诗性效果，二者均散发流放的诗意。诚如索可罗斯基（Robert Sokolowski）所言：“群聚声音周遭的是声音发出的欲望，召唤客体，召唤的接收者，涵盖的空间，以及声音有效展延的时间”，索认为“声音”除了是意识的回响外，它也是“客体出现的企图”。¹⁰⁴（Sokolowski, 1978）余光中的诗作如〈算命瞎子〉、〈舟子的悲歌〉、〈杞人的悲歌〉、〈民歌手〉、〈乡愁四韵〉等诗的歌者形象蕴藏了余光中自身在“第一现实”与“第二现实”拉扯后，被“屈原般放逐”于“第三现实”。〈流〉里的“流放於江湖”的歌者意象正是温流放意识书写的具象；它更是温作为马华知识分子或马华文人，对于文化、艺术与现实生活的冲突拉扯的历史语境的感受，疏导至歌者在“江湖”的境遇并进行比照。易言之，“歌者”迹露了温内心的自觉性时代感、使命感及他对中华文化历史的认同感。

温的门生，谢川成于1979年12月在天狼星诗社已发表〈谈温任平诗中的“屈原情意结”〉，他在文中指出温以屈原形象，折射出他对中华文化、中华意识及中华历史的惊觉。笔者在前文已论述了黄锦树认为温的屈原情意结是来

¹⁰⁴ 中文译文取自台湾诗人学者简政珍翻译，简的译文见简政珍〈余光中：放逐的现象世界〉，收录于孟樊主编（1993），《当代台湾文学评论大系，新诗批评卷》，页362。

自温的精神导师余光中的观点。许文荣认为温的屈原情意结为马华文本政治抵抗的操作，面对马来话语/文化霸权的“中国性”召唤。

我们继续细究温与“屈原——歌者”意象“叠合”的另一个导因。我们可以从温任平的“自白”，探究他对马华文化事业的悲愤，特别是针对马华左派文学现实主义大众文学打压天狼星群现代主义文学书写之空间。1976年，温任平的〈致屈原书：代“总社长的话”〉提到了“屈原”，实际上“屈原”意象乃温任平自身，或者可以泛指天狼星作家群/马华现代主义作家群，拜托温任平推荐“屈原”不曾发表过的作品给“这儿的报刊杂志”。“这儿”乃指马来西亚持守左派文学或现实主义编辑/文人/报人掌控的报刊杂志文学建制。温对于“屈原”的要求“却感到非常棘手”，温总结了四项棘手的原因：第一、“屈原”作品描写楚地楚物，因此“区域性太强”，缺乏“普遍性”，为“小圈主义作品”；第二、“屈原”作品太过“个人主义”及“英雄主义”；第三、“屈原”的作品太过“词采瑰丽”，“晦涩”，有太过“现代”之嫌；第四、编辑误认“屈原”作品的“巫灵”、“天国”、“幽都”、“玄想”、神仙、山鬼、奇禽怪兽为“神仙老虎狗”的题材。笔者认为，温任平对现代诗在马华的生存发展状况关心。因此，除了是马华面对文化、语言霸权冲击之外，“屈原——歌者”形象也是温面对马华文坛内部“论争”，现实主义与现代主义拉扯时所形塑的一个诗歌意象。

余光中写屈原的真正题材是在放逐的现象界，以屈原歌者的形象铭刻他的身分，是面对飘移的放逐现象时，寻找的一个文化定点。余光中和温任平等马

华中国现代主义诗人群将自身和屈原的流放互比；他们面临文化冲击，用在内心用文字创造一个“屈原世界”来补足对外在世界的焦虑、彷徨。屈原作为一个中国诗界里一个永恒诗人的象征，他成了余光中与温任平等马华现代主义诗人群安身立命的诗歌文化主题。

第五节 温任平篇：火焰净化意象

笔者拟先探讨余光中火焰意象的生成背景以作为本节论述之铺垫。余的〈火浴〉一诗初稿写成于1967年2月，并于同年的9月，“听取”彼时为其学生锺玲意见后，进行修订。它收录于余诗集《在冷战的年代》。〈火浴〉的“火”字出现了约18次之多，火意象的诗句异常密集，和诗集《在冷战的年代》的“冷”字之题旨相逆、相抗又相补，诗性结构即是二元对立又呈二元互补之诗思程式。1967年2月的〈火浴〉初稿原诗长共44行，经余的学生锺玲评论指出其中的“不足”之处，余于同年9月将之改写成57行，全诗从4节扩充成5节，每节以火的意象贯穿之。据李有成之分析棍电，〈火浴〉第一节以火和水进行对比，此结构揭示了诗人选择的困难。诗人于第二节比较了象征“冰浴”的天鹅与“火浴”的凤凰。第三节的文字描绘了诗人由彷徨进入最后的抉择。诗人最终在第四节毅然抉择了火浴的净化过程，得到新生。最后一节昭示诗人完成了自我生命与文学艺术之不朽追索。笔者节录〈火浴〉新稿第3、4、5节来说明火意象之净化意涵：

白孔雀，天鹅，鹤，白衣白扇
时间静止，中间栖着智士，隐士
永恒流动，永恒的烈焰
涤净勇士的罪过，勇士的血
则灵魂，你应该如何选择？
你选择冷中之冷或热中之热？
选择冰海或是选择太阳？
有洁癖的灵魂啊恒是不洁
或浴于冰或浴于火都是完成
都是可美的完成，而浴于火
火浴更可美，火浴更难
火比水更透明，比水更深
火啊，永生之门，用死亡拱成

用死亡拱成，一座弧形的挑战
说，未拥抱死的，不能诞生
是鴉族是凤裔决定在一瞬
一瞬间，咽火的那种意志
千杖交答，接受那样的极刑
向交诟的千舌坦然大呼
我无罪！我无罪！我无罪！烙背

黥面，纹身，我仍是我，仍是

清醒的我，灵魂啊，醒者何幸

张扬燃烧的双臂，似闻远方

时间的飓风在呼啸我的翅膀

毛发悲泣，骨骸呻吟，用自己的血液

煎熬自己，飞，凤雏，你的新生！

乱曰：

我的歌是一种不灭的向往

我的血沸腾，为火浴灵魂

蓝墨水中，听，有火的歌声

扬起，死后更清晰，也更高亢¹⁰⁵（余光中、，1990：231-235）

从第一节至第三节〈火浴〉即“火”光处处；诗人认为自焚净化的仪式是必须的，因为他要面对死亡拱成的永生之门。诗人化身为凤凰，投入火焰，承受“千杖交笞，接受那样的极刑”。在净化过程中，诗人身心所受是“燃烧双臂”、“毛发悲泣”及“骨骸呻吟”的痛苦。经历了自焚净化后，诗人化身为凤凰，飞出烈焰，获得再生。诗的结尾是诗人的激越自白。诗人肯定了自我的永恒生命：“蓝墨水中，听，有火的歌声扬起，死后更清晰，也更高亢”。

¹⁰⁵原诗发表于1967年八月的《现代文学》，余光中接纳了当时为其学生的锺玲的意见，于1967年九月改写了〈火浴〉原诗，余光中的爱才之心，虚心接纳之心胸，传为文坛佳话。

“蓝墨水”的词汇揭示了诗人的文学家身份。“火的歌声”象征了永恒的歌声，它们二者都肯定了诗人生命与文学艺术的不朽。

笔者以为，余光中的“火”意象之火焰深深地烙印在余光中的童年记忆与心灵。我们知道，上世纪30年代中日八年抗战期间，余氏随母亲与族人逃难于苏皖交界的高淳县时，正巧碰上了日军，当天日军就驻扎在母子躲避的佛寺中。母子相拥躲避在佛寺的香案下，惊恐无助地渡过一夜晚和一个上午，直到日军离开佛寺为止。余光中在后期回忆写道：“火光中，凹凸分明，阴影深深，庄严中透出狞怒的佛像。火光抖动，每次都牵动眉间和鼻沟的黑影，于是他的下颚向母亲臂间陷得更深。”（王尧，2003：4-5）此外，他也写道“抗战的两大惨案，发生时我都靠近现场。南京大屠杀时，母亲正带着九岁的我随族人在苏皖边境上的高淳县，在敌军先头部队的前面，惊骇逃亡。重庆大轰炸时，我和母亲也近在二十公里外的悦来场，一片烟火烧艳了南天。”（徐学，2002：25）

余光中和温任平熟悉英美诗人大家作品；而〈火浴〉的文本谱系可溯汲至叶芝的〈航向拜占庭〉和美国大诗人佛罗斯特的〈火与冰〉等资源。环视彼时台湾诗坛，能将火与冰于诗歌文本有机地结合的诗人，无出其右，非余光中莫属。¹⁰⁶马华诗人欲融入此两个意象融，不能绕过余光中的范式书写。笔者以锺玲与李有成的研究基础上，进一步尝试分析〈火浴〉火意象之后，再次出现余

¹⁰⁶ 佛罗斯特为余光中的文学英雄。余光中尝言他的缪思是佛罗斯特。1959年4月3日，余光中于美国安格尔家中，初会佛罗斯特。余的书房或研究室的壁上，长久以来一直挂上佛罗斯特和他的合照，倘若出国讲学久留，余光中必将它和中国地图装入行囊。见傅孟丽（2006），《茱萸的孩子：余光中传》，上海：上海远东出版社，页57-59。又见徐学（2002），《火中龙吟：余光中评传》，广州：花城出版社，页103。

光中回归传统诗歌文本的五行之火意象。锺玲与李有成同时指出余氏在借鉴了〈驶向拜占庭〉有关于做为完成净化工具的火意象观点来建构〈火浴〉。余氏于 1960 年开始着手翻译英美诗歌，其〈英美现代诗选〉收录了自身翻译叶芝共 11 首的诗歌，其中一首正是上述的〈驶向拜占庭〉；职是，火意象俨然已成了余氏诗歌的原型意象之一。“火意象”横跨 1970 年代至 1980 年代余氏的创作，不断重复重现在其诗歌文本与意象系统里。据徐学的研究成果分析，余光中“火意象”系统除了以火为命意之外，它也变化成了太阳、太阳鸟（凤凰）、太阳花（向日葵）、火焰、火把、火炬、灰、烛、灯等一系列会燃烧发光之物体；火意象的中心象征为通过自焚，而将自身生命与文学艺术“净化”并升华至不巧之境地。20 多年后，余光中更将火意象的诗思结构生成，从叶芝的火意象与埃及的凤凰鸟，汇入了中国传统思想中有关生命意识的五行之思维。1991 年写成的〈五行无阻〉中的“火意象”蕴涵了死亡，自我生命得到净化、升华并和永恒艺术之光结合的意义。中国战国时代的邹衍之阴阳五行学说，即将宇宙万物的生命分为五种基本元素，并配合各种相关因素，组成一套具有中国文化特色的人文哲学或思想体系。它对后世的哲学或诗学等方面构成了影响。笔者将此思想体系简略列表如下（参见罗青，1991：14）：

象征	季节	方位	颜色	作用	五行
玄成	冬	北	黑	水克火	水
凤凰	夏	南	朱	火克金	火
虎	秋	西	白	金克木	金
龙	春	东	青	木克土	木

中（琮）	—	中	黄	土克水	土
------	---	---	---	-----	---

阴阳五行说是中国上古思想家用以解释宇宙的起源，阴阳解释宇宙的起源，五行则解释宇宙的结构。到了春秋时代，又产生了五行相生相克，既互相排斥，又互相促进的思想。（冯天瑜等，2005：315）余氏的火化用叶芝的火意象成为中国传统五行的火意涵，故余光中的〈五行无阻〉有诗句曰：

.....

任你，死亡啊，贬我到极暗极空

到树根的隐私虫蚁的仓库

也不能阻拦我

回到正午，回到太阳的光中

.....

从齿缝和枝柯的激辩中逆长

或者我意然就火遁回来

当霹雳掬下第一闪金叉

你不能阻拦我

从惊雷和闪电的宣誓中胎化

.....

即使你五路都设下了寨

金木水土都闭上了关

城上插满你黑色的战旗

也阻拦不了我突破旗阵……

风里有一首歌颂我的新生

颂金德之坚贞

颂木德之纷繁

颂水德之温婉

颂火德之刚烈

颂土德之浑然

唱新生的颂歌，风声正洪

你不能阻我，死亡啊，你岂能阻我

回到光中，回到壮丽的光中（余光中，1998：50-53）

此诗与〈火浴〉同样地将生命净化与永恒艺术相结合并呈现了火的强烈意象。诗人在〈五行无阻〉期盼能以“火遁”突破死亡的辖制，回到壮丽的光中。余光中的〈逍遥游〉：“但在我那之前，我必须塑造历史，塑造自己的花岗石面，当时间在我的呼吸中燃烧。当我在此刻燃烧在笔尖在创造里燃烧。当我狂吟，黑暗应匍匐静听，黑暗应见我须发奋张，为了痛苦地欢欣地热烈而又冷寂地迎接且抗拒时间的巨火，火焰向上，挟我的长发挟我如翼的长发而飞腾。敢在时间里自焚，必在永恒里结晶。”（余光中，1981：43-55）

我认同谢川成的观点，〈夜航感觉〉的火焰意象“不无受到余氏〈火浴〉的影响”的观点。笔者以余光中的〈火浴〉与温任平的〈愤怒〉比较分析。温氏〈愤怒〉写道：

.....

所以你要暂时离开

去广场看巨柱与喷泉，而且必须

试图越过那无苇的河

所以你必须孤独

专注地在火光中炼诗

且拂去一袖的风

惊破许多后花园相遇的爱

愤怒的火，燃烧着

你知道自己不是阴冷的苍苔（温任平，1978：40）

上引温氏诗行之火意象与其另一首自述诗〈自描〉：“他的臂肉松松地/皱折一座枯佛/瘦便是他的意象/在火光中修成正果”的火意象有异曲同工之妙。温氏也以火为净化过程，温氏要“专注地在火光中炼诗”，盼能“在火光中修成正果”。（温任平，1978：29）

余光中吸收了叶芝二元补称之诗学，使得他的诗具备可兼容两种对立的诗性结构。〈火浴〉的“水”和“火”意象隐喻了两种艺术生命的净化过程；“要水”、“也要火”，诗人向往分别各代表西方与东方中国文学的“水”意象与火“意象”。然而，余光中惊觉了现代主义文学书写的某些流弊如“极端”达达主义、超现实主义、存在主义及虚无主义等创作弊病后，余在经历

《天狼星》与《莲的联想》创作历程与反思，余更坚定走向新古典诗风/“广义的现代主义”创作道路。

第六节 刘贵德篇：天鹅与凤凰净化重生意象¹⁰⁷

笔者在前文已论述了余〈火浴〉文本之“天鹅”与“凤凰”意象的蕴涵。余光中的“天鹅”与“凤凰”意象的资源似乎取自叶芝。因此，笔者必须概要论述叶芝的“天鹅”与“凤凰”对余光中的影响，方能明白此两个意象理论旅行至刘贵德文本里的意涵。

张思齐曾细腻地指出叶芝学习了东方的神秘主义，是故，我们就不难理解叶芝写过有关凤凰意象的诗歌文本。（张思齐，2005：25- 45）本节，笔者仍继续引用余光中的〈火浴〉与叶芝的〈丽达与天鹅〉的诗句，分析“天鹅——凤凰”这一组意象的意涵。正如前述的中国阴阳五行说简表所示的，五行的“火”的象征为凤凰；笔者尝试论述余光中为何与如何要借助西方的“天鹅”意象，转化成浴火再生的东方“凤凰”意象。东方的“凤凰”意象隐喻了余光中欲回归东方文化传统的决心。〈火浴〉的第二节共有六行诗句描写天鹅，其余七行诗句则描写凤凰，二者以对比的诗思方式呈现。叶芝〈航向拜占庭〉和

¹⁰⁷ 本节内容以〈五陵少年南洋传诗灯——余光中对东马砂朥越作家刘贵德的影响研究初探〉为论文题目，于2011年11月19-20日，发表在马来西亚拉曼大学中华研究院中文系主办的“探索与创建：马、中、新、台研究生论文发表会”。亦见李树枝：《五陵少年——南洋传诗灯余光中对东马砂朥越作家刘贵德的影响研究初探》，收录于廖冰凌、李乾耀编（2012），《我思我写——马中新台中文系研究生会议论文集》，八打灵：拉曼大学中华研究中心，页101-138。

余光中〈火浴〉的“火意象”除了具有净化作用外，余光中更将火的另一种破坏性，逆转成为“凤凰意象”的诗性结构。

“凤凰”似乎成了余光中对永恒的追求并贯穿在诗歌文本的重要意象。余于 1962 年的一篇评论末段曾比喻中国台湾现代诗运动就像一只不朽的“凤凰”，“秦火曾焚之”，“成吉思汗曾射之”，“凤凰仍然是凤凰”。台湾现代诗运动犹如“火葬”般面对诸多波折，然而新的“凤凰”已经诞生，且即将振翼起飞。两年后，余光中在〈小小天问〉写道：

不知道时间是火焰或漩涡

只知道它从指隙间流走

留下一只空空的手

老得握不成一把拳头

只知道额头它烧了又烧

年轻的激情烫得人心焦

焦掉的心只剩一堆灰

为了有一只雏凤要飞

出去，颤颤的翅膀向自由

不知道永恒是烈火或洪水

或是不烧烧也不回流。（余光中，1977：140）

在西方，天鹅在西方文学源泉的希腊神话，原为献祭艺术之神亚波罗和美神维纳斯的圣鸟。英国最古老的史诗《贝尔武夫》（Beowulf）即以天鹅之路（Swan-road）来称北海和波罗的海带的海洋。《贝尔武夫》（Beowulf）有一章节名曰 The Coming of Beowulf To Heorot，其第二段写道：“A thane of Hygelac, a good man among the Geats, heard in his homeland of Grendel’s deeds: of mankind he was the strongest of might in the time of this life, noble and great. He bade that a good ship be made ready for him, said he would seek the war-king over the swan’s road, the famous prince, since he had need of men.” 此史诗以贝尔武夫年轻时渡海到丹麦为依始。丹麦老国王 Hrothgar 在 Zealand（即今丹麦的哥本哈根，位于波罗的海口）建立鹿头官庆功；妖魔 Grendel 来袭，残噬了无数的武士，老国王和众人无力抵抗而逃，鹿头官因此荒芜了十二年。这时贝尔武夫年二十岁，带了十四位武士渡海重创妖魔 Grendel。（Abrams, 1986 Vol 1: 32-34）叶芝的几首名诗与天鹅意象有关，例如〈丽达与天鹅〉与〈柯尔庄园的野天鹅〉；其中的〈丽达与天鹅〉之“天鹅”意象意涵具有神性。

张思齐以为，诗中的天鹅是希腊神话的主神宙斯之化身，显然具有神性及永恒性。据希腊神话，斯巴达王廷达瑞之王后丽达，被主神宙斯窥见浴于犹罗塔斯河上；宙斯化身白天鹅袭奸丽达，并生下二卵：其一生出卡斯托

（Castor）和克吕忒涅斯特拉 Clytemnestra；另一卵则生帕勒克斯（Pollux）与海伦。海伦与吕忒涅斯特拉因此成了“性爱与战争”的象征。海伦与帕里斯私奔，导致了特洛伊蒙受屠城之灾。象征权利和尊严的希腊联军统帅阿伽门农，在凯旋归国途中被克吕忒涅斯特拉的奸夫杀死。按照叶芝独创的神秘象征

主义神话系统观点，认为历史的每一循环为两千年，每一循环都是由一位姑娘和一只鸟儿的结合为伊始。从公元计起这两千年乃由玛丽和白鸽（即基督教圣灵怀孕说）所引出的。叶芝将丽达和天鹅的结合，视为前一个循环的历史开端，故具有丰富的象征内涵。叶芝认为希腊文化和基督教文化，始于此一项神谕（Annunciation）。

叶芝的〈柯尔庄园的野天鹅〉里的“天鹅意象”虽不具神性，但它却具有“形而上”的特征。〈柯尔庄园的野天鹅〉文本的五十九只天鹅给予人一种永恒生命的幻象。当时年老的叶芝回忆十九年前曾凝视着五十九只天鹅，彼时它们游巡在“静谧的天空”和“静谧的水面”，十九年后它们仍然“还没有疲倦”，“它们的心依然年轻”。此诗的天鹅意象象征了它们的双重性：第一，它们和人一样，是“一对对情侣”；第二，它们也是不朽的。据鍾玲的分析，〈火浴〉里的天鹅“游泳在冰海”，“那里冰结寂寞，寂寞结冰/寂寞是静止的时间，倒影多完整/曾经，每一只野雁都是天鹅/水波粼粼，似幻亦似真。”若我们审视文本，余氏的“天鹅意象”撷取了叶氏天鹅的形而上的超越性。余氏的天鹅的超越性也呈现在天鹅的视觉美感上：“一片纯白的形象，映着自我/长颈与丰躯，全由弧线构成。”叶芝的〈天鹅〉：

远方

于鸿蒙之核心

于时光之轴

巨大的天鹅

依旧鼓翼逡巡众水归处之上

这置身广漠浑沌之中、电子微粒里的天鹅。（锺玲，1984：128-129）

叶氏的天鹅是一种不灭、永恒的象征；余氏的天鹅也具有超越性及视觉美。笔者认为〈火浴〉的“蓝墨水”和莎士比亚的“黑墨水”同样隐喻为诗歌创作。余光中在西化时期和回归东方之间徘徊后，他毅然决定弃“天鹅”（西化）而取东方的“凤凰”。余光中非常熟悉五四时期的新诗文本，在新与旧文化互相冲击下，作为知识份子的余光中在思索民族命运的大时代里，单回归民族的认同这一课题上，余光中必定汲取郭沫若的〈凤凰涅槃〉、闻一多的〈红烛〉、臧克家的〈自己的写照〉、艾青的〈太阳〉的诗歌意象并有所借镜，审思。余光中的〈火浴〉的凤凰意象与郭沫若的〈凤凰涅槃〉的凤凰意象之意涵非常的相近。

余光中〈火浴〉最后一节的意象与澎湃律动的赞歌极其相似，且其诗思和精神是一致的，余的诗句曰：“我的歌是一种不灭的向往 / 我的血沸腾，为火浴灵魂 / 蓝墨水中，听，有火的歌声 / 扬起，死后更清晰，也更高亢”（余光中，1990：231-235）余光中的诗思和创作接通五四精神的主旨，身为文学创作者，他希望能以文学作品来达致不朽；至少，他盼望他的“中国文学”作品能摆脱当时台湾现代文学流行的，极端的，“魘魔”的西方超现实主义的迷思：过分强调走向个人心灵世界，让读者不易明白诗的主题。他认为，中国人一定要写中国人的诗，他反对极端超现实主义的自动语言写作，他要回归中国，不管是回归传统的中国，抑或是回归当代的中国普遍现状，他坚决不要重复“狭

隘现代主义”强调走向狭隘的个人心灵世界的文学观。余光中曾翻译佛洛斯特〈火与冰〉,余必然对“火与冰”的意象与意涵有所反思。“火浴”是凤凰的净化过程,而“冰浴”则是天鹅净化的过程。余光中有机地参照,并不盲目地追随叶芝与佛洛斯特的“天鹅与冰”之西方文学传统。

〈火浴〉文本里的凤凰意象不是中国传统中象征后仪的凤凰,也不是中国西夏时期的遗址的神人一体的妙音鸟;它来自古阿拉伯传说中会在火中重生的凤凰。余光中与郭沫若将这被西方称为太阳鸟,化用“回归”成为了具中国属性的“凤凰意象”,将之与中国文化传统相遥遥衔接。因此,在余光中的诗歌里,西方冰冷境界的天鹅和出自炎炎的东方凤凰成了相辅相成的意象,呈二元对立又互补之诗性结构。若“冰浴”为天鹅的净化过程,则“火浴”即为凤凰的净化过程;此两个意象之诗性结构建构诗中尖锐的对比。余光中将“天鹅-凤凰意象”进行对比并有机地融合二者。他似乎采取了叶芝二元对立,并由终于二元调和的诗艺。

刘贵德的诗歌文本〈重生〉也出现了“天鹅——凤凰”意象诗性结构;它与余光中的“天鹅——凤凰意象”有着内在影响关系。刘〈重生〉诗句如下:

那沉重的梦在倾侧

那圆脸的钟 锈癖猖狂

那灰烬沉思了

那泉流 冻一溪寒水在洪荒

那只天鹅 那只凤凰

作五年的流浪 在荆棘

在盘古的锈斧

在我曾蘸来写诗的海水

和倒影成寂寞

美丽的游云 都有

都有一串缠在泪烛

腰上的夜思

(一个用辛苦堆叠成的积木

塌了)

我要伸腰 伸臂

撷取一片薄荷 敷上

阴霾的年尾天 年尾的大洋

年尾的心 和一个以笑浪

冲洗过的悲伤

(我焚香膜拜)

置身於画廊

我双手供奉

一把缺口的铁锄

掘一个半尺深

半尺阔的瑰丽伤口

最好在下种前

有个跪吻的仪式

(让我看看一脸春花)

然后 你纤指轻抚

作神农状 那时

那时 我将以生命 以爱情

作永恒的闪光 (方秉达, 1979: 57-页 58)

余光中将个别的“天鹅”与“凤凰”意象相撮合成“天鹅——凤凰”意象的诗性结构，放在台湾现代诗书写（史）乃至世界华文文学现代诗书写（史），无出其右，为余光中现代诗文本的重要标记。故“天鹅——凤凰”意象已经成了中文现代诗意象书写范式之一，影响深远。毋庸置疑，刘〈重生〉同时以“天鹅”与“凤凰”两个意象，进行平行与对照的意象书写策略，当参考自上引的余光中名诗〈火浴〉。笔者在本章第2节论述了余“火”诗歌意象的净化意涵；在本节的开始文段的部分，笔者亦论述余“火”、“天鹅”、“凤凰”诗歌意象具有重生蕴涵，必须更进一步说明的是，前述的三个意象乃诗人之文学艺术生命精神不死，永恒的表征。

试看〈火浴〉之第1与2节诗句之余，笔者亦分析了天鹅于西方文学源泉与古英典文文学的意涵。另，前文也论述了〈火浴〉的凤凰意象之蕴涵。无论是代表“冰浴”的天鹅意象，抑或是代表“火浴”的凤凰意象，二者都具有共通意涵：净化作用。必须再次强调的是，余光中能将天鹅与凤凰的意象融燬于

诗歌文本，并呈对比之势，乃借助叶芝“二元对立”，并又终于“二元调和”的诗学。¹⁰⁸

若我们审视刘贵德〈重生〉的诗名标题，其题旨与上文的“天鹅”、“凤凰”、“天鹅-凤凰”意象系统之“重生-净化”意涵相符合。接着，从刘〈重生〉的第一节的前七句，我们亦可看出刘的诗句深受余光诗句影响之痕迹。特录该前七句文字以资说明：

那沉重的梦在倾侧

那圆脸的钟 锈靡猖狂

那灰烬沉思了

那泉流 冻一溪寒冰在洪荒

那只天鹅 那只凤凰

作五年流浪 在荆棘

在盘古的锈斧（方秉达，1979：57）

〈重生〉第七句的“盘古的锈斧”意象源自余光中诗歌惯用的意象系统。“盘古”的“锈斧”意象最早出现于余光中的〈天狼星旧稿〉与〈天狼星新稿〉。〈天狼星旧稿〉的分段诗如〈鼎湖的神话〉；〈天狼星新稿〉的分段诗如〈古龙吟〉等即出现了“锈的是盘古公公的巨斧”的诗句，盘古的“锈斧”

¹⁰⁸ 台湾学者锺玲、李有成与中国大陆学者徐学等已有这方面的论述。笔者的南京大学2007年硕士论文：“天鹅与凤凰的和鸣——叶芝与余光中的诗歌比较研究”亦在前人的研究基础上做进一步探究。

意象。（余光中，2004：408、442）其次，诚如前文所言，以“天鹅”与“凤凰”两个意象，进行平行与对照的书写策略乃余光中独有的意象程式。刘在前七节以“天鹅”与“凤凰”两个意象“入”诗，毋庸置疑，当参考自余光中〈火浴〉。易言之，余光中现代诗“天鹅-凤凰”意象书写范式影响刘贵德极深；彼时作为年轻作家的刘贵德“汲取”“天鹅-凤凰”意象的书写路径，是一个无法回避的“影响不焦虑”的影响轨迹。

第七节 刘贵德篇：“战争-性爱”意象¹⁰⁹

余光中于 1966 年与 1975 年先后发表了〈远方有战争〉、〈鹤嘴锄〉等以“性爱”与“战争”为主题的诗歌文本，“震动”台湾文坛。彼时台湾特定的社会时空，余光中并没有其他“国内”相类似的诗学作为参照，作为叶芝诗歌的翻译者，笔者认为，叶芝的诗似乎启发了余光中进行“性-战争”主题意象的诗歌创作。从动物生命学与文艺学看来，“性与爱”是生命的开始，“性与爱”亦是人类文学作品永恒的主题，它可以归纳为抒情爱情诗，因它展示了多姿多

¹⁰⁹本节部分内容以〈五陵少年南洋传诗灯——余光中对东马砂朥越作家刘贵德的影响研究初探〉为论文题目，于 2011 年 11 月 19-20 日，发表在马来西亚拉曼大学中华研究院中文系主办的“探索与创建：马、中、新、台研究生论文发表会”。亦见李树枝：《五陵少年——南洋传诗灯余光中对东马砂朥越作家刘贵德的影响研究初探》，收录于廖冰凌、李乾耀编（2012）：《我思我写——马中新台中文系研究生会议论文集》，八打灵：拉曼大学中华研究中心，页 101-138。

彩的两性情感关系。叶芝与余光中诗歌创作中常将“性爱与战争”主题连结起来，呈现“生与死”，“重生与毁灭”二元对立的主题。“战争”隐喻了“暴力”、“死”、“毁灭”；而“性”代表了生命的“生”与“重生”。

我们必须明瞭叶芝的“性爱与战争”诗作，方能破解余光中“性爱—战争”诗。笔者仅举叶芝的〈他的回忆〉概述其“性爱与战争”书写策略。此诗的结尾描写叶芝和毛德·冈的性结合。诗中的古希腊美女特洛伊的海伦正是叶芝爱人毛德·冈的代称：“我的手臂像弯弯扭扭的荆棘，/但是从前也曾搂过美人；/全部落的头号美人曾枕在上面/享受过如此的快乐/她曾让伟大的赫克托尔威风扫地/使整个特洛伊毁灭/她冲着我这耳朵大喊，‘要使我叫唤就猛撞我。’”（傅浩，1999：93-94）

诗中的说话人回忆特洛伊战争，以性爱象征海伦来描绘战争。性与战争相结合的主题在〈丽达与天鹅〉更具细致、感性及震撼性。它用古代神话传说，暗示性爱（阳与阴）、力与美的冲突和结合，把希腊文明的兴起归因于两种本能：性爱与暴力。战争虽是造成毁灭死亡的结果，但在另一个意义上，它却是新文明兴起的原动力。〈他的回忆〉全诗分三段；第一段的 sudden blow 描述天鹅对丽达的性交动作，此段呈现了叶芝神之灵与人之肉相结合之观念。它预示了灵肉结合方能产生新文化或新文明。诗句特别描述天鹅兽性的攻击、以及柔弱少女无力抵抗的可怜姿态。审视诗歌文本，天鹅与丽达之间的性交方式是暴力的，天鹅并不是正面看着漂亮少妇丽达，而是用它巨大的嘴，从背后袭击，攫住丽达的后颈窝之后，再扭过来，以巨大的白羽身躯强加在丽达的身体；此暴力方式也反映了当时希腊半岛上很多不同的国家，有的较为先进和文明，有

的较为野蛮落后，国与国之间的矛盾往往必须透过战争冲突来解决之，战争导致国与国之间的并吞与融合。这些矛盾的发生和解决方法却又在诸神（包括了宙斯、天鹅）干预凡人的行动下进行。诗歌第二段侧重表现丽达复杂的心理，诗句暗示了少女在天鹅的压迫之下，原本不情愿的态度，竟变成了迎合之势。文本“灵与肉的合一”诗意，依叶芝的观念为最好的结果。第三段描绘两人“腰际颤动”后，产生了战争、死亡及大毁灭。叶芝把性交的过程提升到历史文化层次的形而上诗思，它描绘城市的毁灭与英雄的死亡。诚如前文所述，特洛伊城的毁灭，乃源自于海伦与巴黎斯之私奔；而战争英雄阿伽门农的死亦可归咎于妻子与人私通，此二件事都与“性”有关。叶芝在另一首诗〈灵视〉将宙斯强暴丽妲事件，视为希腊文明出现之预言（annunciation）。叶写道：“在我的想象之中，这预言影响了丽达的一生和希腊的诞生，且使我记起，在一座斯巴达式的神庙中，屋顶上吊着两个大蛋，一蛋产生了爱（love），其二产生了战争（war）。”（Abrams, 1986:1952）

余光中的〈双人床〉和〈如果远方有战争〉也将爱情与战争、创造与毁灭做了“形而上”诗性意象结构之艺术化处理。余诗句以“弹性的斜坡”比喻女性的身体，而“跌进你低低的盆地”和“卷入你四肢美丽的漩涡”两段诗句则隐喻性爱动作。诗的主题并非描写性爱而已，“性爱”仅为“性爱”意象的表层意义；更为深入的意义深层结构，乃余光中以知识分子的身份介入“大我”时代，并将“小我”爱恋意识融入诗歌影响。彼时时的世局充满了战争、流弹、政变和死亡，诗人藉“性爱”影响表达对战争的愤怒与对爱的追求的企望。诗的结束数行有更深层的反思。诗人期盼在“死亡”之中求“生存”，在“丑陋”

中求“美丽”，以一种疯狂，刚烈的求生欲望来抗拒着“夜和死亡”。笔者援引颜元叔的观点作为本文段的注脚，颜清楚指出〈双人床〉将“爱情与战争、创造与毁灭、群体的命运与个人的陶醉熔冶在单一的意象之中”。（黄维樑编，1986：77）

另，〈如果远方有战争〉的“床”为性爱的场所，在诗人的移情之下，这恋爱的床变成战争所引起的死亡之床。恋爱的人与战火的人合而为一，尖锐地呈现出生死对立的荒谬。如果说〈双人床〉的题旨是以“爱情世界”对抗/消解“战争世界”，则〈如果远方有战争〉以更悲悯的怜悯的笔触，言说身陷战火，以致“缺手，缺脚，缺眼，缺乏性别”的战火惨况。

综上的文本分析，直露或含蓄隐喻“灵与肉”的结合的文学叙述策略，都指涉“生与死”、“阳与阴”及“创造与毁灭”题旨。余光中的〈吐鲁番〉及〈鹤嘴锄〉也是明显的例证；〈吐鲁番〉诗句写道：“……大决堤后的宁静……扔开嫫祖的艺术，衣着洪荒/原始林的瘴气使我们迷惑/交换体温，摩擦燧石。”（黄维樑编，1994：240），诗中，余氏用隐喻的手法来处理“原始性”，“生命本源性”及“动物性”的性爱动作。余氏在〈鹤嘴锄〉的第一节用隐喻式的词汇“开矿”来象征性爱，诗句曰：“肌……腱勃然，汗油闪闪。鹤嘴锄/在原始的夜里一起一落/原是从同样的洞穴里/我当初爬出去/”（余光中，1977：27-29）“矿”象征女性的下体，是“我当初爬出来”，是性的意象。余光中继续将性与死连系在一起；〈吐鲁番〉的第五节写道：“……可以忘记地下的潮湿，/蛆的凌迟，僵冷，空眼眶的黑视……。”（黄维樑编，1994：

240) 性爱的愉悦可以让诗人忘记死亡的宰制。《鹤嘴锄》的矿不仅是真正矿工会随时丧失生命的矿井，它也是坟墓的象征。例如《鹤嘴锄》的诗句写道：“……当更黑的一个矿/关闭一切的一个矿/将她关门……”（余光中，1974：27-29）扩散成和生死有关的生命主题。诗歌以性爱意象作为结束，诗句写道：“让地下水将我们淹毙/让矿穴天崩地摧塌下来/温柔的夜/将我们一起埋葬/吾爱哎吾爱。”（余光中，1974：27-29）

20 世纪 70 年代初，刘在东马现代诗/现代主义诗人群，写的性爱意象诗同样地令人侧目。刘《塑像》诗句写道：“一只媚眼/把你凹凸成行/纯粹的巴黎种/且弯腰且投臂/以酩酊的指尖/仔细检拾你/多一份的肥/少一分的瘦……冷感的器官怀孕了/发波着荡意/在大洋夸张/含情脉脉/以九十度垂立/在传统的习俗里/一人奸淫……”。余光中的“性爱诗”风格似乎影响了刘贵德的书写类型。笔者举刘另一首诗《木偶》与余的“性爱诗”进行对照分析：

活了五十岁了 拿着匕首

从巴黎走到华盛顿

乃如木偶一具 不知

欢乐与悲哀 早被

炮火弹雨压得

如平贴地面的夜

一样无形 一般扁

白宫的饭票 操在

践踏稻田的步伐
即使尽数掳回家园
也带不走一根
已十一年生长在半岛
弹坑里的仇恨
和一截断址
半只孤魂 或
几朵越南玫瑰
华尔旬听来的故事
总比尼克逊的
咆哮更动人
在枪口刻只眼睛
作单筒眺望
回去？当然回去
（即使葡萄）
不是听厌了炮声
只因国内的 make love
喊得更诱人（方秉达，1979：82-83）

余光中以越南战争或世界冷战的局势为题材写下〈双人床〉及〈如果远方有战争〉，原本相克、矛盾的“床-战场”、“性爱-战争战斗”、“生（性爱繁殖）-死（战争牺牲生命）”、“欢愉-痛苦”等二元对立的命题，经艺术的

手法加工，得到二元互补的统一。此诗歌性爱书写的手法，在当时的台湾诗坛，也以余的创作引起轰动。

刘熟悉余光中 1969 年出版的《在冷战的年代》诗集。刘的将战争（死亡）与性（生命）的诗性结构与主题建基于余〈如果远方有战争〉式的“战争—性”书写程式。美国帝国主义及殖民霸权导致了越南战争，〈木偶〉诗中的主人公听厌了政客的“故事”，“听厌了炮声”他只想回去“make love”。全诗的张力也正是凸显在“战争—性”喻体与喻旨的巨大距离。

第八节 骆耀庭篇：“杜甫一船”飘泊意象

笔者有关骆耀庭诗歌受到余光中影响的推证“启发”自与方昂的对话当中。¹¹⁰笔者将主要以余光中的〈湘逝〉及骆耀庭的〈湘水悠悠〉诗里共有的杜甫所乘在湘水上的孤舟意象，进行文本比照以证明笔者的预设推证。

¹¹⁰ 方昂为骆耀庭多年好友。笔者撰写本文时，于 2010 年 5 月 22-25 日到大山脚与槟岛约访北马作家。笔者于 5 月 24 日晚上 8 时到方昂家进行访谈，方说道余光中的诗句，中英语言文论，特别是“纯粹中文”影响了其诗歌创作路径。方写了有关余光中的评论：〈倾斜的铜像：从“这种诗人余光中”谈起〉，刊于 1978 年 12 月 30 日《南洋商报》的〈读者文艺〉。方亦透露他常与骆耀庭论诗时，骆经常提及余对其深远的影响。惜骆马大毕业后赴美工作，极少发表文章；笔者只能在南方学院大学“采”集骆的〈湘水悠悠〉。骆正是凭〈湘水悠悠〉获得马来西亚大专第一届大专文学奖新诗组的第二名。本诗见刘英雄主编（1987），《理大华文学会刊物第十六期理华文集：第一届全国大专文学奖专辑》，檳城：理大华文学会，页 48。

汨罗江因屈原投江而名闻于世，被台湾诗人余光中誉为“蓝墨水的上游”，乃指屈原的作品为中国文学重要传统之一。实际上，屈原投江，以身殉国，谏诤楚王，未能挽救楚国的政权。因此，屈原的投江行为为一种精神，一个文化符号，被人传扬，并激励后来的“文化人”。从地理的意义来看，湘江干流全长 856 公里，她的源头位于广西桂林市兴安县白石乡“白石河”。白石河有七分水流入湘江，三分水流入桂林漓江。这个描述似乎表明湘江只是一条普通的河流。“湘水出零陵始安县阳海山”，这句话出自《水经注》，也是古文献中对湘江源头最早的一种记载。

从人文历史的意义来说，她之于时空跨度上的源远流长和文化价值上的深厚底蕴，以及她所孕育的湖湘文化和伟人名流，三千年来，绵延不绝。易言之，湘江是湖湘文化的源头活水。我们知道，中国古典诗歌常以“浮萍”、“孤雁”、“船”等客观物体凝固的“意象”群状描文化人飘泊的感怀与形象。唐代以前，“船”意象所表征的飘泊意象，还不具备形成典型的飘泊意象供研究者总结；在唐代，文人多乐观积极，创功名，漫游干谒，为传统出仕文人时代之风。笔者仅以李白的“仗剑去国。辞亲远游”与杜甫的“放荡齐赵间，裘马颇清狂”点出当时代的进取与豪壮心志。然而，进入了官场，功名仕途，干谒之路并非就一定顺畅，唐诗里出现了如杜甫在官场遭受挫败，以旅途藉以安身立命的孤舟折写浮沉官海的政治现实及报国的心志；笔者只列出杜甫两首诗以资本节说明孤舟飘泊的蕴涵：

一、〈旅夜书怀〉：细草微风岸，危檣独夜舟。星垂平野阔，月涌大江流。名
岂文章著，官应老病休。飘飘何所以，天地一沙鸥。（蘅塘退士编选，，1999：
144）

二、〈登岳阳楼〉：昔闻洞庭水，今上岳阳楼。吴楚东南坼，乾坤日夜浮。亲
朋无一字，老病有孤舟。戎马关山北，凭轩涕泗流。（蘅塘退士编选，，1999：
145）

杜甫于 54 岁时因直言进谏被贬官，全家离开成都时写下〈旅夜书怀〉。
“危檣独夜舟”表达了此刻忧愤及彷徨之心情，犹如飘泊不定的沙鸥。杜甫于
57 岁完成〈登岳阳楼〉，“老病有孤舟”，“有”在也，实录了杜甫及家人飘
泊在船上的光景；此时杜甫多病缠身，耳聋肩麻。全诗反映了他对亲人的思念
及对国事的关心。其他的例子亦可见〈秋兴八首〉与〈夜〉。〈秋兴八首〉的
“孤舟一系故园心”迹露了杜甫遭贬，心怀故国故土的愁绪。〈夜〉写于杜甫
飘泊于西南，其创作时间约与〈秋兴八首〉相弗。写“疏灯自照孤帆宿”时，
已患重病，客南方，却遥望北方星斗，思念故都凤城。自身生活困顿，国家命
运又未好转。

客居香港的余光中于 1979 年 5 月 26 日在沙田写下〈湘逝〉，时年 51 岁，
距离余 1994 年 66 岁第一次踏上故土的时间点，还有 11 年，故从这时间点上
看，我们不难理解余藉杜甫飘泊的身世，喻况自身对中国大陆的怀国愁绪。

众所周知，杜甫在人格塑造及道德标准两方面给予中国古今文人巨大影响。杜甫的诗歌反映的“国家不幸，诗家幸，赋到沧桑句便工”句意，一直指导古今文人。正如陈义之细腻地指出，杜甫显然是一个余光中“崇高的镜像”（苏其康主，2008：203）；余光中曾品评杜甫为一位综合性的艺术家：

他有广度，也有深度；有知性，也有感性；有高度的严肃，也有高度的幽默；能平易，亦能矜持；能工整，亦能变化。（余光中，2000：89）

余光中十分推崇杜甫的诗歌；在〈谁是大诗人〉一文中，余说要“像杜甫，像莎士比亚和叶芝那样，必须不断超越，超越古人，超越时人，超越自己。”（余光中，1969：83）因此，他对杜甫的诗艺是情有独钟的；余欣赏，倾慕杜甫的诗歌艺术，他甚至从杜诗的〈望狱〉等诗梳理其中之“现代精神”。（余光中，1969：206-208）余希望“现代诗将成为屈原……杜甫的嫡系传人。”（余光中，2000：89）他在诸多诗文大加赞赏杜甫的诗艺，并认同杜甫在文学与人格上所表征的文化历史意义。毋庸置疑，余熟悉杜甫的诗作，其诗歌如〈秋兴〉及〈戏为六绝句〉既来自杜诗。他也多次引用、化用杜甫诗句，如其写于香港〈北望〉的副题“每依北斗望京华”（余光中，2005：360）引用杜甫〈秋兴八首〉之二中的诗句“夔府孤城落日斜，每依北斗望京华”。

〈蜀人赠扇记〉的诗句：“当真，露，从今夜白起的吗？/而月，当真来处更分明？”“同样的滔滔送我，穿过巴峡和巫峡/同样是再也回不了头”分别化用了杜诗〈月夜忆舍弟〉的“露从今夜白，月是故乡明”和〈闻官军收河南河北〉的“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”。余〈中元月〉的“只见暧昧的眼光

里,一截手臂/是我的吗,沉落在水底/有待考证的一段古迹/清辉如此珍贵,要是就酣睡/岂非辜负了婵娟,犯了雅罪?”化用自杜诗〈月夜〉“清辉玉臂寒”。〈寻李白〉中的副题“痛饮狂歌空度日,飞扬跋扈为谁雄”便是引用杜甫〈赠李白〉的诗句。基于篇幅之故,笔者不一一爬梳摘举其他的例证。余光中化用杜诗盖因杜甫为其崇高的镜象,正如余在《隔水观音•后记》中揭示了他欲以杜甫的文化形象为其楷模,余写道:“例如〈赠斯义桂〉的末三句中,凡熟悉杜甫七绝的读者当然都看得出,今之歌者几乎和李龟年叠而为一了。这样的做法,与其说是一种技巧,不如说是一种心境,一种情不自禁的文化孺慕,一种历史归属感。”

本节探究的〈湘逝〉文本可看出余对杜甫的熟悉度。兹全引〈湘逝〉如下:

湘逝

——杜甫殁前舟中独白

把漂泊的暮年托付给一棹孤舟,

把孤独托付给北征的湘水,

把湘水托付给蒙蒙的雨季,

似海洞庭,日夜摇撼着乾坤

夔府东来是江陵是公安

岳阳南下更来阳,深入痲痺

倾洪涛不息遍地的兵燹
潏郁郁乘暴涨的江水回棹
冒着豪雨，在病倒之前
向汉阳和襄阳，乱后回去北方
静了胡尘，向再清的渭水
倒映回京的旌旗，赫赫衣冠
犹峙汉家的陵阙，镇着长安

出峡两载落魄的浪游
云梦无路杯中亦无酒
西顾巴蜀怎么都关进
巫山巫峡峭壁那千门
一层峻一层衢塘的险滩？
草堂无主，苔藓侵入了屐痕
那四树小松，客中殷勤所手栽
该已高过人顶了？记得当年
蹇驴与驽马悲嘶，剑阁一过
秦中的哭声可怜更深锁
在栈道的云后，胡骑的尘里
再回头已是峡外望剑外
水国的远客羨山国的近旅

十四年一觉噩梦，听范阳的鼙鼓

遍地播来，惊溃五陵的少年

李白去后，炉冷剑锈

鱼龙从上游寂寞到下游

辜负了匡山的云雾空悠悠

饮者住杯，留下诗名和酒友

更僵了，严武和高适的麾旗

蜀中是伤心地，岂堪再回楫？

劫后这病骨，即使挺到了京兆

风里的大雁塔与谁重登？

更无一字是旧游的岑参

过尽多少雁阵，湘江上

盼不到一札南来的音讯

白帝城下捣衣杵捣打着乡心

悲笳隐隐绕着多堞的山楼

窄峡深峭，鸟喧和猿啸

激起的回音：这些已够消受

况又落花的季节，客在江南

乍一曲李龟年的旧歌

依稀战前的管弦，谁能下咽？

蛮荆重逢这一切，唉，都已近尾声

亦似临颖李娘健舞在边城

弟子都老了，天矫公孙的舞袖

更莫问，莫问成都的街头

顾客无礼，白眼谁识得将军

南薰殿上毫端出神骏？

泽国水乡，真个是满地江湖

飘然一渔父，盟结沙鸥

船尾追随，尽是白衣的寒友

连日阴霾里长沙刚刚过了

总疑竹雨芦风湘灵在鼓瑟

哭舫后的太傅？舫前的大夫？

禹坟恍惚在九疑，坟下仍是

这水啊水的世界，潇湘浩荡接汨罗

那水遁诗人淋漓的古魂

可犹在追逐回流与盘涡？

或是兰浆齐歇，满船回眸的帝子

伞下簇拥着救起的屈子

正傍着枫崖要接我同去？

幻景逝了，冲起沙鸥四五

逝了，梦舟与仙侣，合上了楚辞

仍萧条隐几，在漏雨的船上

看老妻用青枫生火烧饭

好呛人，一片白烟在船尾

何曾有西施弄桨和范蠡？

野猿啼晚了枫岸，看洪波淼漫

今夜又泊向哪一渚荒洲？

这破船，我流放的水屋

空载着满头白发，一身风瘫和肺气

汉水已无份，此生恐难见黄河

惟有诗句，纵经胡马的乱蹄

乘风，乘浪，乘络绎归客的背囊

有一天，会抵达西北那片雨云下

梦里少年的长安（余光中，2005：451-454）

笔者先依黄维樑的分析概述全诗的大旨。余在第一节写杜甫流离在湘江的故舟，虽时局纷乱，自己有病，但仍然回到渭水长安。第二节写杜甫回忆成都草堂的日子外，亦写在此前后的逃难与浪游。第三节写杜甫追念故友：长安时期的李白和岑参，四川时期的严武和高适。第四节写杜甫怀念若干艺术家：音乐家李龟年、舞蹈家公孙大娘及其弟子李娘、画家曹霸。第六、七节写杜甫从追忆与想象重返现实，感到“汉水已无份，此生恐难见黄河”的失望；唯有寄望他的诗篇能回到长安。余熟悉杜甫诗句并将之熔铸在〈湘逝〉里，化入〈湘

逝)的杜诗计有:〈兵车行〉、〈同诸公登慈恩寺塔〉、〈北征〉、〈闻军官收河南河北〉、〈丹青引:赠曹将军霸〉、〈咏怀古迹〉、〈观公孙大娘弟子舞剑器行〉、〈登岳阳楼〉、〈追酬故高蜀州人日见寄〉、〈小寒食舟中作〉、〈江南逢李龟年〉、〈风疾舟中伏枕书怀三十六韵呈湖南亲友〉及〈秋兴〉八首。此外,上文全引〈湘逝〉的三个诗句:“犹崢汉家陵阙”、“听范阳的鞞鼓,遍地擂来”及“总疑竹雨芦风湘灵在鼓瑟”分别借自李白〈忆秦儿·秋思〉的“西风残照,汉家陵阙”(李白著,王琦注,2006:232)、白居易〈长恨歌〉的“渔阳鞞鼓动地来”(白居易著,朱金城等校,2003:660)¹¹¹及屈原〈楚辞·远游〉的“使湘灵鼓瑟兮,另海若舞冯夷”(屈原著,洪兴祖撰,白化文等点校,2009:173)¹¹²。

余光中的〈湘逝〉完成于1979年,它被收录于1983年出版的《隔水观音》。骆耀庭的〈湘水悠悠〉则完成于1986年5月28日¹¹³,并获得了马来西亚大专文学奖。若我们比照双方的文本,骆的〈湘水悠悠〉的写法虽与余的〈湘逝〉不同,但它在主题与诗歌表现手法两方面仍然摆脱不了对〈湘逝〉模拟。¹¹⁴从骆耀庭〈湘水悠悠〉的副题:“杜甫殁前,带着妻儿逃难,一条乌篷船沿湘江而下”来看,骆较侧重写杜甫逃难的经过。此诗虽与〈湘逝〉同样描写杜甫盼望船,透过“北征的湘水”航道,北归抵达长安,但它比较不强调描

¹¹¹ 见李白:〈忆秦儿·秋思〉及白居易:〈长恨歌〉。

¹¹² 见屈原:〈楚辞·远游〉。

¹¹³ 笔者透过面子书于2013年10月22日,大马时间11时58分正式取得联系。2013年10月27日9:57分寻获〈湘水悠悠〉的原稿,确认了完成的确实日期。

¹¹⁴ 该届评委吴岸、谢川成的评审意见亦认为骆的〈湘水悠悠〉受到余光中〈湘逝〉影响。他们并没有细致分析这两首诗歌之间的影响关系,故笔者据此进一步论证〈湘逝〉对〈湘水悠悠〉影响实例。见大专文学奖得奖作品集,页52-57。

写民族与国家之危难，骆以戏剧化的手法状写杜甫当时流离的身世。兹全引骆耀庭〈湘水悠悠〉如下：

北征的湘水悠悠地流
天地茫茫只一棹孤舟
从岳阳到郴州到洞庭
荒江两岸，百草凋零
几声猿啼，几间破败的茅屋
翻涌的阴霾后面，隐隐
车声辘辘，战马嘶鸣
战鼓遍地擂来，长安
神州风云的中心，怕已是兵荒马乱的棋局

悠悠的流是北征的湘水
船舱里宗文宗武又喊饿了
老婆垂首偷偷地揩泪
这几天风瘫和肺病又发作
右臂，唉，已不能动弹
我是腐儒，只会辨识草木和
鸟兽，只懂用渔网捞起
沙石和雾气。我噙着眼泪
向黑浊的江心撒下网

悠悠地流是北去的湘水

一只乌鸦停在桅杆上

如新鬼啾啾地哀叫

冷风狠狠揪住我的白发

昨夜吟哦新诗，又发现

字句间夹着血丝。这病骨

是挺不到长安了

成都古楠树下那草堂

只能一任田园荒芜。我是

腐儒，就得放服天下

如穹苍之下天地之上

苦苦飞迥的沙鸥。有时

我不免疑惑，圣贤的教诲

是真实是虚幻。晦冥中

那沙鸥仍苦苦在飞迥

鸥声和潮声中，黑漓漓的

暮色向孤舟合围而来

江水汨汨伸向永恒的空虚

战车和马嘶仿佛是远了

新鬼的哭声，半聋的

左耳仍可以听见。我吃力地
撑着竹篙前行，北去的湘水呵
悠悠恃流。黑水森森
不见李白的月，只有
破碎的星光。广漠中
一颗不移的北斗，遥遥
俯视多难的长安。犹记当年
埋首经书，立志致君尧舜上
再使风俗淳，而今惶乱的蹄声里
百姓在哀号呻吟，恨自己
无力挽救，又累得无辜的妻儿
忍饥受寒。渐弱了，北斗的
星茫，阴风把阴森森的黑夜
越吹越黑，不知东方
几时才发白？悠悠地流啊

北征的湘水，把这破船
流向苍茫的中央，有一天
终会与天地的混茫接上
悠悠地流喂北征的湘水¹¹⁵

¹¹⁵见刘英雄主编《理大华文学会刊物第十六期理华文集：第一届全国大专文学奖专辑》，槟城：理大华文学会，1987，页45

据笔者对骆耀庭的提问记录显示, 骆高中一二年级在其母校恒毅小学旁的公众华文图书馆接触了余光中的文集, 并开始阅读了《舟子的悲歌》、《白玉苦瓜》等诗文集。骆提及余光中《听听那冷雨》、《掌上雨》及《白玉苦瓜》三本文集给予其重大启发; 至今骆依然重读、追读余光中的诗文翻译。总的来说, 余光中对罗耀庭的影响主要在: 文字锻炼上; 对中英文的领会; 中文文白如何交融; 中英现代诗的评赏; 中文如何避免“恶性西化”; 思考从诗经到红楼梦多姿的语句节奏如何交融现代中文。

可以肯定的是, 〈湘水悠悠〉每节的起句: “北征的湘水悠悠的流”、“悠悠地流是北征的湘水”及全诗的终句: “悠悠地流吧北征的湘水”是余光中一贯的流畅句式变化, 头尾交换, 充满行内蕴饱满的特点。可以说, 余光中对骆的文字启发影响了〈湘水悠悠〉的诗句与行内蕴。

骆自剖在马来亚大学创作〈湘水悠悠〉之前, 他翻读余光中《青青边愁》、《分水岭上》、《白玉苦瓜》及《隔水观音》不已。正如前文已经提及, 〈湘水悠悠〉受到了余光中〈湘逝〉直接启发外, 也受到杨牧以及余杨共有的文学始源叶芝的影响。杨牧〈忧愁的风〉和〈秋祭杜甫〉为“一千二百年以前”的一代诗圣杜甫招魂。整首诗以叙事为主, 开篇由现实生发联想, 回溯历史, 而以“竟以寓卒”结束第一节。第二节再由现实出发, 重叙杜甫的飘荡生涯。(杨牧, 1990, 67-77) 又从历史返回现实。船航行的水流〈库尔的野天

鹅》、〈湖岛因尼斯夫莉〉、〈航向拜占庭〉里的诗句，让余光中与杨牧从“现实”契入“历史”空间与文化，叶芝在“现实”听到的水声，〈水上老叟〉里的“我又听见老而又老的群叟/说：‘凡美丽的终必漂走，/如急喘’”（余光中 1984：8）；〈库尔的野天鹅〉的“无论漂去何处，热情或征服/仍然与它们为伍”（余光中，1984：13）¹¹⁶；〈湖岛因尼斯夫莉〉的“我现在就动身前去，因为白天黑夜/我都听见湖水轻轻舔沔岸汜的声音”（杨牧译文，杨牧编译，叶慈诗选，台北：洪范书店，2004 年，页 21）；〈航向拜占庭〉里的“而因此我就已经飘洋过海一路航行/来到神圣的都城拜占庭”（杨牧译文，杨牧编译，叶慈诗选，台北：洪范书店，2004 年，页 133）。余杨二人汲取叶芝透过水与航行的书写策略，由“现实”漂流至“历史”，贴近古典人物文化如杜甫，以解答个人现实/现代有关自我身份、台湾现代诗运动、对（中西）艺术追求的疑问。作为受到余杨二人影响的骆耀庭，在大马的华社现实感悟语境，亦以航行的过程，契入“杜甫”文化象征符号与资本，以完成自我（华族）身份、文学和（华族）文化的追索与确认。

骆的〈湘水悠悠〉共 5 节分 58 行；第 1、2 节同为 10 诗行；第 3、4、5 分别特意破格为 14、20、4 诗行。首先，我们检视〈湘逝〉与〈湘水悠悠〉的主题。〈湘逝〉的副标题为：“杜甫殁前舟中独白”，因此余写此诗的主题乃写诗圣杜甫于安史之乱后，乘船从湘江北上，欲返回长安，但不幸病逝途中的事迹。我们知道天宝乱后，杜甫经历了长安陷落，他“出华洲、度陇山、客秦州、迁同谷、寓成都、下夔峡”，过着颠沛流离的生活，最终死于荆、楚旅途

¹¹⁶余光中译文，余光中编译，《英美现代诗选》。

之间。（叶嘉莹，2001：161）余的附记也说明了〈湘逝〉另一个题旨：纠正杜甫讹传之死因。余欲纠正历史记载有关杜甫在船上因饥饿多天，喝酒吃肉过多饱胀而死的传闻。（余光中，1983：7-10）〈湘逝〉共7节80行；全诗工整，第1至6节为13诗行；最后1节“破格”只得2行诗句。余虚拟那年秋天，在潭（长沙）与岳（岳阳）之间，杜甫歿前在湘江舟中所思所感。作为新古典主义者，余亦藉着杜甫飘零的身世，在第7节2行诗句暗喻自己如杜甫所愿“有一天，会抵达西北那片雨云下/梦里少年的长安”。（余光中，1983：7）

其次，就双方的诗句里的词汇来推证骆受余影响的显性事实。笔者将这些词汇归纳为第一，地理名词：余光中〈湘逝〉诗歌运用的地理名词有“湘水”、“洞庭”、“夔府”、“江陵”、“公安”、“岳阳”、“丰阳”、“汉阳”、“襄阳”、“渭水”、“长安”、“巴蜀”、“巫山巫峡”、“蜀中”、“草堂”、“剑阁”、“范阳”、“匡山”、“湘江”、“白帝城”、“江南”、“成都”、“潇湘”、“汨罗”、“黄河”、“汉水”、“长安”；骆耀庭〈湘水悠悠〉的地理名词有“湘水”、“岳阳”、“郴州”、“洞庭”、“长安”、“神州”、“湘水”/“成都”；第二，在人名专有名词方面，余光中的例子有“杜甫”、“李白”、“延武”、“高适”、“屈原”、“西施”、“范蠡”、“李龟年”，骆耀庭则有“宗文”“宗武”“李白”“尧舜”；第三，在人的普通名词方面，余光中例子有“渔夫”“老妻”而、骆耀庭的例子有“老妻”、“渔夫”、“腐儒”；第四，在物体普通名词方面：余光中有“沙鸥”、“孤舟”、“猿啼”、“破船”、“水屋”，骆耀庭有“孤舟”、“白草”、“猿啼”、“茅屋”、“砂石”、“渔网”、“雾气”；第五，在疾病专有名词方面：余光中有“风瘫”、“肺病”，而骆

耀庭有“风瘫”、“肺病”；第六，在修饰形容词方面，余光中有“悠悠”，骆耀庭则有“悠悠”；在动词方面：余光中有“悲嘶”，骆耀庭则有“嘶鸣”。总而分须知〈湘逝〉与〈湘水悠悠〉相同的地理专有名词计有：湘水岳阳洞庭长安成都 5 个；人名专有名词为李白 1 个；人的普通名词为渔夫老妻 2 个；物体普通名词有沙鸥孤舟猿啼破船屋（水屋/茅屋）5 个；疾病专有名词风瘫肺病 2 个；修饰形容词悠悠 1 个；动词悲嘶 1 个。5 个相同的地理专有名词说明了骆模拟〈湘逝〉的诗意时空覆盖维度，亦随着地理空间转移，骆模拟余诗思推进的手法。余写杜甫的同时，他亦写李白；骆写杜甫，骆亦写“李白的月”，骆模拟余诗思程式推进的手法，以杜甫及李白共时共有的景物来烘托杜甫流离的生活。笔者以为，骆以“李白”入诗的文库资源似乎取自与〈湘逝〉同诗集的〈戏李白〉、〈寻李白〉、〈念李白〉3 首诗；其中“酒入豪肠，七分酿成了月光”与“或许那才是你故乡”。杜甫李白二人相识于天宝三载，探究双方的诗歌文本，细读李白的〈鲁郡东石门送杜二甫〉、〈沙丘城下寄杜甫〉及杜甫的〈赠李白〉、〈与李十二白同寻范十隐居〉、〈春日怀李白〉、〈梦李白〉、〈二末怀李白〉、〈寄李十二白〉等诗，我们当可晓得二人之间的交谊。

再次，我们可以互比〈湘逝〉与〈湘水悠悠〉的第 1 及第 2 诗节，梳理骆模仿余的诗思程式。这两首诗起始的第 1 及 2 节同样地描写杜甫乘着一叶孤舟，他盼能藉着北征的湘水，于战乱后安抵长安。骆诗的第 1 诗节的诗节的第 1、2 行“北征的湘水悠悠地流/天地茫茫只一棹孤舟”取自余诗第 1 诗节的第 1、2 行“把漂泊的暮年托付给一棹孤舟/把孤独托付给北征的湘水”；骆的

“一棹孤舟”及“北征的湘水”名词短语几乎完全没有更动余诗第1诗节的第1、2行，骆只是用“棹”，因此，在诗歌起始的谋篇策略上，骆的灵感当来自于余的〈湘逝〉。

据访谈内容显示，骆耀庭至今仍然还有很深的“杜甫情意结”。其尝言“我還得為五斗米而折腰。雖然如此，我也該自勉自勵，‘重新上路’”¹¹⁷。老杜不是如此慨嘆：文章千古事，得失寸心知？最後要面對的，還是自己。”余骆诗歌文本的船意象承载着流离、逃亡、避难等历史经验，它也可被视为一个具有“活生生的微型文化，微型政治的系统”的意象。（Paul, 1993）船意象一方面书写了杜甫飘泊逃难的厄运，另一方面也暗示并具体化了余光中飘泊的身世，马华骆耀庭对于当时马华族语境的感思。因此这两首诗为作者对杜甫历史的追忆，船也是余光中与骆耀庭离散心灵的交通工具，提供在现实世界飘泊的余骆寻求安稳救赎之可能途径。

第九节 小结

1960、70年，甚至80年代的部分马华现代诗作家，特别是“现代主义”、“现代主义”以及“中国性—现代主义”的马华诗人，深受余光中的现代诗的译文以及题材和主题两个美学标尺所影响，而承载题材与主题演练的诗

¹¹⁷ 2013年10月27日08:53分，骆耀庭于写给我面子书的提问，写了上述的例子。

意象群：“屈原一行吟歌者”流放意象、火焰净化意象、天鹅与凤凰净化重生意象、“战争—性爱”意象、“杜甫一船”飘泊意象，极易为马华诗人所“吸收”。本章拟探讨余光中现代诗书写的题材与主题以及强烈的中国意识或“中国性”下的意象群对马华诗人的影响轨迹。以余的诗意象群作为凭依的“吸收”意义在于折射出马华诗人的感怀以及对马华特定历史时空下，一项文化困境的回应。加拿大批评家弗莱曾分析指出，典型反并复出现的意象，为各个民族在久远的历史长河世代相传、共同相通的心理积淀物。意象/意象群带有浓重的民族色彩与丰厚的意蕴。诸如“鸟类”、“月亮”、“镜子”、“莲”、“火”等就可以被视为中国独特的传统原型意象。它们出现在中国古典诗词与古典文学；在一定意义上，它们具有民族文化认同，为中华民族在文学范畴里的文化思维的定式。余光中的诗歌〈当我死时〉、〈敲打乐〉、〈望边〉、〈布谷〉、〈蜀人赠扇记〉等诗即出现了上述中国独特的传统原型意象。

余光中现代主义文学书写的西方“现代性”、“广义现代主义”的古今西方现代性与中国性兼容以及强烈的“中国性”给予上述马华作家或马华现代文学，在文学思维和语言文字具体操作上，书写马华“中国性—现代主义”现代诗时一个丰富凭依范式。

第六章 结语:影响与主体性建构

本章承上文第二章、三章、四章及五章共四章的论述，欲进一步总结余光中对上述马华作家的影响例证；以及分析余的影响在 1990 年代后逐渐稀释的状况。笔者欲追问的是：究竟余光中的影响对上述作家带来的是正面的影响？抑或是扼杀了上述作家的主体性或文学创作的自觉性？职是，本章既是基本梳理受余影响的前述马华作家是否自觉地萌发被余“广义现代主义”/“中国性—现代主义”文论与创作范本过度影响的焦虑醒觉，及欲自身欲走出余影响的笼罩，进而建构自己的主体性风格书写，以作为其他马华作家文学书写（史）或马华文学史的参照。本节亦拟探析余光中的“广义现代主义”之文学评论主张、革新散文理论与形式技巧、“广义现代主义”现代诗的意象经营，是否依然徘徊“在”马华 1980 年代末后的马华（后）现代主义、后殖民主义文学的文本里？是否依然在 1990 年代后的马华（后）现代主义及后殖民文文本里继续保持其重大影响的续航力？重要的是，本章也要指明余光中对马华文学/马华作家的若干建议，以及它们如何有效地可资马华作家援引以摆脱余光中的影响，从而得以建构马华作家自身那深植于马华独特的本土语境，而非“台湾文学语境/书写范式所凝成的具主体性的马华（作家）文学书写/风格之确立。

本章探讨马华作家（应）背离文学资源：余光中“广义现代主义”主张及书写范式，以能动地化用余光中中国性/台湾性”文学资源后，离开/去/消解

“中国/台湾性”，展示出华裔马来西亚文学主体性，建构自身独立个体的马华文学书写。

第一节 马华作家对于余光中“广义现代主义”之吸收

笔者欲总于本节结前述马华作家对于余光中“广义现代主义”之“吸收”的状况。诚如王尔德（Wilde Oscar）在其《W.H. 先生的画像》（The Potrait of Mr. W.H.）尝言，“每位门徒都会从大师身上拿走一点东西”。

（Bloom ,1997, 6）余光中作为一位世界华文文学疆界里，真正严格意义上的“强势诗人”（Strong Poet, 布鲁姆语）；循此思路，余又何尝不是一位严格的“强势散文家”、“强势文学评论家”及“强势翻译家”。余的“现代主义”、“广义现代主义”/“中国性-现代主义”“在”前述马华作家的文学评论、马华现代散文典律建构与创作手法及现代诗意象营造上、均留下诸多的“延留”的踪迹。笔者已经在本文的第二章至第五章之论证得到充分展示。

首先，笔者在下文欲再次综述第二章至第五章的余光中影响的“延留”例证。笔者在第二章爬梳了本文的研究主体：余光中对前述马华作家之影响研究的形成脉络。该章梳理了余光中“广义现代主义”的文学评论主张、现代革新散文理论和创作手法、英诗中译的译文及诗歌意象，在马华文学之传播路径，并勾勒它们对马华作家书写之影响。该章亦探索形成余光中诗学理论的特定时空背景之余，也分析东西的文学思潮、余光中兼容中西的诗歌体性，即遥承五

四浪漫主义及链接现代主义主张，并又回溯至新古典主义艺术手法之构成。余独有的“广义性现代主义”之文学评论观点与书写实践范本影响马来（西）亚现代主义作家/文学书写。另，该章亦分析了台湾与马华文学现代主义思潮的叠合状况，以及何马华现代主义作家以余光中文学评论观点、书写范例作为其等之书写创作与文艺美学的参照范式。

笔者在第二章梳理并探勘了余光中影响部分马华作家的清晰路线图后，笔者分别在第三、第四以及第五章具体地列举了余光中在马华文学评论、散文文类及诗歌文类三方面的例证，以增强本论文的信度（accountability）。

笔者于第三章探究了余光中的“广义的现代主义”、现代诗及现代散文革新文学观点与评论对刘贵德、温任平、张树林及谢川成的影响。更重要的是，该章关于论述内容：余光中的“广义的现代主义”、现代诗及现代散文革新创作理论对东马与西马的现代主义典律建构所扮演之基石的意义，乃是建构了马华“广义现代主义”文学评论形式，或者说是延伸至余光中的马华版的“广义现代主义”主张言说。必须指出的是，笔者也举出了台湾与马华的文评家在“类余光中读法”之文学评论影响的不焦虑下影响，左右并确认了方娥真在台湾现代文学文坛以及马华文坛的明确座标与地位。

笔者在第四章分别以三位马华散文作家温瑞安、何启良、辛金顺为研究对象，探勘他们散文文本的“中国性”、“中国性意识”，“广义现代主义”/“中国性-现代主义”书写形式与内核精神和余散文文本形式与精神的内在影响关系。该章细微地考察余光中对温、何及辛之散文理论与实际创作的影响因

子。其中，彼时期的三人对余的借鉴例证，突出并呈现了他们对溯源文学的放送者余光中的散文文本之影响不焦虑现象。

笔者在第五章探究马华刘贵德、何启良、温任平/天狼星诗人群以及骆耀庭如何挪用与汲取余光中的英诗中译译文及“广义现代主义”诗意象、进行马华现代主义现代诗的“再”创作案例。可以说，余光中的“广义现代主义”诗学，在影响的不焦虑的情况下，迂回地参与了马华现代诗“广义现代主义”/“中国性—现代主义”书写形式。笔者在该章梳理了马华诗人源自余光中“广义现代主义”、“中国性—现代主义”的意象群：屈原、歌者、火焰、天鹅、凤凰、性爱-战争、船八个意象的诗性结构与书写演练。

其次，在“广义现代主义”与“中国性—现代主义”文学评论继承方面，受余光中影响的马华作家继承了余的“广义现代主义”的文学评论观。刘贵德援引余光中“广义现代主义”有关叶芝与艾略特的评论，拓展砂拉越现代诗运动，并运用余《掌上雨》的文学评论，反击砂拉越现实主义文学对砂华现代主义的责难。在马来半岛，温任平则精确地掌握，并化用余光中的“广义现代主义”精义，在西马/马华的（天狼星诗社）的现代主义文学运动历程，提出“广义的兼容的现代主义”主张。温一方面以余的核心精义反驳马华批判现实主义、左倾现实主义的阶级、宣传及社会的狭隘之文学观之余。此外，温也指出汲取古典传统及古典传统某些“现代的特质”的书写方向，避免马华现代诗诗人重蹈台湾现代诗书写掉入虚无与超现实诗风，坠入晦涩、难懂、虚无等弊端。因

此，在马华现代主义/现代诗运动方面，刘贵德与温任平学习余光中所提倡的“明朗化”“具体化”的现代诗观，是具开拓意义的。

温任平/天狼星诗社的马华“现代主义”、“广义的现代主义”、“中国性—现代主义”文学书写以及马华现代文学典律的建构“事业”，继续由其弟子张树林及谢川成等在散文和诗文类加以推展。张树林师从温任平并以之为中介，进一步以余光中的散文革新理论的文字层面的锤炼，尝试反驳马华文学以“五四”为瞻的论点，企图建构马华现代文学（散文）的典律文库。谢川成则以余光中的“广义现代主义”现代诗评论，诠释马华现代诗之余，又企图建构马华现代主义现代诗之典律文库。

在“广义现代主义”的现代革新散文理论与创作文本继承方面，具体而言，余光中强烈的感时忧国中国意识书写范式给予温瑞安“中国性”书写主题与策略中多项“想像中国”诸如“中华民国”国家认同、“中华民国”“国父”/父性、中国古典意象、地理中国素材等主题启发。与温瑞安激越的中国意识书写相比，何启良与辛金顺则较注重模拟余光中散文的句式、句子的行内韵及节奏等文字层面的淬炼，何辛二人以中国性的“感时忧国”辅助二人马华性“感时忧国”散文主题书写的文思。

在“广义现代主义”现代诗书写继承方面，余光中的八个诗歌意象：屈原、歌者、火焰、天鹅、凤凰、性爱-战争、船对天狼星诗人群、刘贵德、温任平、何启良、骆耀庭的马华现代诗注入了“广义现代主义”/“中国性—现代主义”

的体性。刘贵德甚至出现了吸纳余光中英诗中译译文后进行再创作的影响不焦虑现象。刘贵德主要汲取了余光中中国性的新古典诗的形式与内容，融合中西古今文学传统与现代感思的天鹅与凤凰意象及探究反战，生死命题的“战争—性”意象。温任平/天狼星诗人群及部分马华现代诗人因反驳现实主义文学主张、抵抗马来霸权文化语言教育政策、推动马华现代文学运动，进而召唤民族文化，集体书写文化英雄屈原形像/意象。笔者在第五章最后一节探究的骆耀庭应答马华上世纪 80 年代末另一波的马华政经文教困境，再一次召唤中华民族的文化英雄杜甫，将之形像/意象化与和杜甫飘泊生命相连接的“船”意象结合，曲折迂回反映上世纪 80 年代末马华的政经文教现实。

笔者以为，作家在学徒时期要建立自身主体性的自觉，吸纳文学大师的文学评论及书写的范式是必经之路，但不可非创造性，全盘地吸收。无论如何，前文论述的诸位彼时尚年轻的马华作家，似乎是全盘地，并没有感丝毫影响焦虑吸纳了余光中的文学影响因子，似乎缺乏自觉性的文学创新。兹将前述受影响的马华作家的书写文本，按其等年份，简略以简表如下进一步论述：

序号	马华作家	文学评论及论 创作文本名称	创作年份日期	作家彼时之年 龄
1	刘贵德 (1944—)	1. 〈从后尘 看：叶芝〉	1987年9月23 日重修	43岁

2	温任平 (1944—)	〈马华现代文学的意义和未来发展：一个史的回归与前瞻〉	1978 年 11 月 12 日	33 岁
3	张树林 (1956—)	〈马华当代文学选：第一辑（散文）·导论〉	1982 年	26 岁
4	谢川成 (1958—)	1. 《现代诗诠释》 2. 《现代诗心情》 3. 《谢川成的文学风景》	1) 1981 年 2) 2000 年 1 月 3) 2000 年 3 月	1) 23 岁 2) 42 岁 3) 42 岁
5	温瑞安 (1954—)	1. 〈龙哭千里〉 2. 〈八阵图〉	1) 1972 年 2) 1973 年	1) 18 岁 2) 19 岁
6	何启良 (1954—)	1. 〈这种眼神〉	1) 1974 年 7 月 6 日起稿， 15 日完稿	1) 21 岁

		2. 〈另一种图 腾〉 3. 〈长雨〉 4. 〈爱莲说〉	2) 1975 年 3) 1975 年 12 月 10 月 15 日 4) 1975 年 4 月 10 日	
7	辛金顺 (1963—)	〈夜征〉	1986 年	23 岁
8	刘 贵 德 (1944～)	1. 〈夕暮〉 2. 〈恒待〉 3. 〈Beatrice〉 4. 〈元宵〉 5. 〈莲焰〉 6. 〈船上〉 7. 〈海 的 意 识〉 8. 〈元宵〉	1) 1965 年 2) 1967 年 10 月 3) 1966 年 3 月 27 日 4) 1966 年 2 月 4 日 5) 1968 年 4 月 6) 1966 年 8 月 7) 1966 年 4 月 25 日	1) 21 岁 2) 23 岁 3) 22 岁 4) 22 岁 5) 24 岁 6) 22 岁 7) 22 岁 8) 22 岁

		9. 〈重生〉	8) 1966 年 2 月 4 日 9) 1968 年 1 月 8 日	9) 24 岁
9	何 启 良 (1954~)	〈楚王楚王〉	约 1978 年	24 岁
10	温 任 平 (1944~)	〈夜航感觉〉 〈愤怒〉	约 1978 年	34 岁
11	骆 耀 庭 (1963~)	〈湘水悠悠〉	约 1988 年	约 25 岁
12	陈蝶 (1953—)	〈杯传千盏〉	1977 年	24 岁
13	李有成 (1948—)	1. 〈 我 们 走 着 〉 2. 〈 竟 夕 〉	1) 1967 年 2) 1966 年	1) 19 岁 2) 18 岁

在诗/诗文的文学影响领域里，马尔罗（Malraux）(1901-1976)曾指出，“每位年轻人的心都是一块墓地，上边铭刻着一千位已故艺术家的姓名”。

(Bloom, 1997, 6) 笔者以为，以上述诸位作家创作的年份日期为分析的临界点，温任平、辛金顺、骆耀庭以及本章始讨论的李有成四人具有较明显的影响的焦虑意识，将余光中的“广义现代主义”精神主张在地化，即更多的以本土考量，

吸收并转化余光中的影响因子，在语言与“广义现代主义”美学思维两方面，以为己用。笔者在下文仅举李有成的诗作为例论述之。

笔者基本同意温任平的看法，即李有成的《鸟与其他》于 1960 年代的马华现代诗，最具开创性，且能承先启后。（黄万华、戴小华主编：2004:92）。具体而言，彼时处 18 岁稚龄的李有成能自觉地挣脱 1960 年代台湾现代诗晦涩难懂诗风之余，又能抛离彼时马华模仿古典诗词所谓“小脚放大”文学形式。李有成能完成前述两项障碍，赖于其似乎习得余光中的实验特色之句式与诗结构。

118

李有成的《鸟与其他》的诗作完成于 1966 年 1 月 6 日午夜至 1969 年 12 月 29 日午夜。故《鸟与其他》为其 18 岁至 21 岁的少作，它展示了李有成“无数不同的诗的经验世界”以及“不断地试验新的技巧与形式”，“追求及提炼更接近我们的时空的诗的语言”。笔者特此举两个例子以资说明李有成吸纳了余光中诗的经验世界以及新的技巧与形式。第一个例子为其诗〈我们走着〉的诗句“……片片的光，片片的晦/片片如雨，落在/吃角子的电机上，落在/一群越战前来度假的兵士身上/落在落在落在。……”（李有成，1970：24-28）的“落在……”句式似乎除了变奏自余光中〈听听那冷雨〉的散文句式外，笔者以为它的

¹¹⁸ 笔者出席了 2013 年 10 月 6 日早上 10:00，马来西亚旅台同学会假国立台完大学文学院演讲厅主办的《第一届大马青年文学奖颁奖典礼》与《马华文学梦•世代变迁——旅台游子的文学养成与写作经历》。文学讲座由李有成教授主讲，并由台大高嘉谦助理教授与洪淑玲教授担任对谈人。李有成教授分享其作为学生、作家、老师，在旅台生涯中的成长与蜕变，藉此回顾马华作家世代变迁的历程。笔者于讲座现场，向李有成教授提问了两道问题。其中一道问题关于余光中诗歌对他的影响。李指出其在大马接触了余光中、痖弦、洛夫等诗人的诗作，并特别指出余光中诗歌的语言及句式对他影响尤深。

最初始源头是余光中《在冷战的年代》里的〈枫和雪〉的诗句：“……十七阵的红泪，悯地，悲天/落在易水，落在吴江/落在我少年的梦想里/也落在宋，也落在唐/也落在岳飞的墓上……”（余光中，1970：9）。李有成的诗句呼应了余光中对于“战争”的感思。笔者已经于第二章的散文卷论述了〈听听那冷雨〉的新奇句式，此处恕不论述。

第二个例子为〈竞夕〉最后十行的诗句，该等诗句“……千万座广寒换不回，有一阵雨/在我死后，为你莲步洗尘/夜夜听你嚶嚶。为那朵星花/雨会在落，千年，万年/在我死后。/而今夕呵今夕，星光已醒/碧落何远，黄泉何遥，竞夕/你我喃喃地化为蝶/听命运在笑/来年，再来年，飞度星光爱放的夜。”（李有成，1970:10-11）表面上，明显地兼容了余光中〈莲的联想〉、〈等你，在雨中〉的句式诗意以及诗歌结构；事实上，笔者以为，〈竞夕〉似乎受余光中的诗〈茫〉之影响更大。笔者大胆推测，李有成少见且新奇的〈竞夕〉题名“竞夕”词汇源至于余诗〈茫〉第一节：“万籁沉沉，这是身后，还是生前？/我握的是无限，是你的手？/何以竞夕云影茫茫，清辉欲敛？/这是仲夏，星在天河搁浅”第三行的“竞夕”（余光中，1990:189）〈茫〉第二节的诗行“你没有姓名，今夕，我没有姓名/时间在远方虚幻流着/你在我掌中，你在我瞳中/任萤飞，任蛙鸣，任夜向西倾”的“今夕”诗句与诗意，已经兼容前文诗卷论述的〈莲的联想〉、〈等你，在雨中〉，特别〈中元夜〉里的第二与第三节诗句如“伸冷冷的白臂，桥栏拦我/拦我捞李白的月亮/月亮是幻，水中月是幻中幻，何况/今夕是中元，人和鬼一样可怜”、“月是盗梦的怪精，今夕，回不回去？/彼岸魂

挤，此岸魂挤/回去的路上魂魄在游行/而水，在桥下流着，泪，在桥上流/”

（余光中，2007:110）。

虽然上述的两个例证说明了彼时年轻李有成之《鸟与其他》与余光中《莲的联想》，特别是《在冷战的年代》的内在影响关系。但就李有成的语言以及美学思想于《鸟与其他》两方面的呈现，令人赞叹的是，李已显露了自己个人的语言与美学思想的主体性；即化用余光中在《在冷战的年代》理，以站在“此时此地的中国”的位置（余光中，2007:158），进行“战争”、自身灵魂及生命三者之间的考问与激辩，转化成李有成于北马的槟榔屿，进行“战争”与位于“此时此地的‘槟榔屿/北马’”自身灵魂及生命三者之间的考问与激辩。李有成似乎比温任平与辛金顺“较”早摆脱余光中式语言与“广义现代主义”美学思想羁绊。

第二节 余光中“广义现代主义”的稀释：余光中在去中国性、后现代以及后殖民的马华文学语境¹¹⁹

本节拟追问余光中在马华文学迈入去中国性、后现代以及后殖民的文学语境大气候下，其独特“广义现代主义”/“中国性—现代主义”，革新散文与现代诗句式、音韵及意象的影响力度逐步稀释的面向。

马国从独立前独立后，迈入“去中国性”、后现代及后殖民的政经文教的时间阶段。笔者之所以强调后殖民乃英国殖民的遗绪、方式及影响乃延伸到马国独立后的后殖民历史时段；更甚的是，马来精英执政政府似乎以英国殖民方式分而治马国。

吊诡的是，当马华“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”影响源余光中，建议马华多方参考中港台文学经验模式、爱尔兰文学经验模式、或是马华“中国性/本土性”兼容的经验模式的当儿，余光中的“广义现代主义”文学主张的影响力，在马华文化、政治、经济、文化、教育迈入“去中国性”、后现代/后殖民的语境，已开始逐渐被冲刷而呈稀释之态。笔者拟在本节举何乃健的〈海棠〉、游川的〈当我死后〉及吕育陶的〈国庆日之二〉三首诗作为对读之材料，以期窥探余“广义现代主义”文学主张稀释面

¹¹⁹ 本节标题启发自朱文斌（2004），〈后殖民论述与去中国性〉，收录于《绍兴文理学院学报》，2004年第6期，页55及页110。

向。需说明的是，何、游及吕三人的现代诗创作是否受余光中影响，还有待探勘的空间。首先，兹引何乃健的〈海棠〉的第一节诗句为例开展本节的论述，何在第一诗句写道：

你问我为甚么还种海棠
在赤道上 这种盆栽已不吃香
多种些高贵的蔷薇吧，你看
这种花卉最有价值，适合国际市场

他来劝我把海棠抛弃
说农林部正在鼓励种植胡姬
海棠源自异地 不准蒔在公园里
这盆栽很难护理， 早要受病虫侵袭

我微笑着答说蔷薇不容易服侍
种得太密可要担心茎上的钩刺
胡姬的根浅，不能在土壤里扎实
弱茎必须依赖支持的扶持

唯有海棠令我嗅到五千年的芬芳
她的茎挺拔着屈原的傲岸
花瓣含蓄着陶渊明的悠然

叶脉洋溢着李白、苏东坡的奔放

丰姿蕴涵着颜回的淡泊

神貌焕发出司马迁、文天祥的坦荡

她的生态招引出我热爱中庸的煦阳！（傅承得编，

1994：70）

审视本诗的表层的题旨来看，何乃健的〈海棠〉的中国性主题非常强烈；何以“海棠”作为召唤民族文化的书写策略，呈现出大马华族的“政治抵抗”姿态。诗中的“海棠”意象与余光中的〈海棠纹身〉及〈乡愁四韵〉等诗的“海棠”中国性意象指涉相同，均指涉了中国大陆的地形犹似一张海棠叶地理空间地形。本诗的历史文化内核质地，何诗的海棠则蕴含了“五千年的芬芳”、“屈原的傲岸”、“陶渊明的悠然”、“李白、苏东坡的奔放”、“颜回的淡泊”、“司马迁、文天祥的坦荡”及“中庸的煦阳！”等诗句所构建出的中国性历史文学哲学的文化意涵。但，何诗的海棠“中国性”意涵在大马的后殖民的大马“国家”政策下的政治语境中，受到了严峻的挑战，故诗句乃有“在赤道上这种盆栽已不吃香”的感叹。虽然本诗的“中国性”的强烈，但其中国意识面对马华松动，遭受政经文教诸方面的挑战之际，但何乃以坚守“海棠”意象含摄的中国文化、传统及英雄人格的总和精神与意涵，回应华社之挑战。何的〈海棠〉可谓是一首马华政治抵抗诗，它的意象与题旨暗喻了马华面对的政经文教现实困境之外，何又机敏地将中国性海棠与本土性蔷薇与胡姬所指涉的意涵，进行对照，并兼容“中国性”与“本土性”的主客体之追思，令本诗得以有效地折射并关照“中国性”在马华后殖民的语境所面对的政

经文教现实之挑战。精确的说，在本土性的蔷薇与胡姬两个意象观照下，海棠已成为大马政治、文化语境的他者，一个被以马来土著为主的政策边缘化下的非土著公民“他者”。易言之，何乃建的〈海棠〉在一定意义上，折射了马华中国性在后殖民的语境所面对的冲击。

其次，笔者将举余光中的〈当我死时〉与游川〈当我死后〉两首诗进行对读，以论述余光中的诗作在马华后现代、后殖民被解构的状况。¹²⁰事实上，游的《迴音》诗集的部分诗作就曾与台湾诗人洛夫的〈独饮十五行〉和杜芳格的〈平安戏〉两首诗进行“对话”。（林建国，2004：8）游川的诗偏向台湾笠诗社写实，回归“本土”，采取平衡艺术、社会、乡土三者的诗观。明乎此，游川〈当我死后〉既是对余光中的〈当我死时〉之中国性的方向移入马华本土，去中国性与后殖民的文化及政治语境，进行颠覆与纠正乃至解构书写。余光中〈当我死时〉诗句写道：

当我死时，葬我，在长江与黄河
之间，枕我的头颅，白发盖着黑土。
在中国，最美最母亲的国度，
我便坦然睡去，睡整张大陆，
听两侧，安魂曲起自长江，黄河
两管永生的音乐，滔滔，朝东。

¹²⁰ 本段的论述观点建基于见林建国（2004），〈为什么马华文学〉，收录于陈大为、锺怡雯、胡金伦主编：《赤道回声》，台北：万卷楼，页 8-10。

这是最纵容最宽阔的床，
让一颗心满足地睡去，满足地想，
从前，一个中国的青年曾经，
在冰冻的密西根向西了望，
想望透黑夜看中国的黎明，
用十七年未履中国的眼睛
饕餮地图，从西湖到太湖，
到多鹳鸪的重庆，代替回乡。（余光中，1969：34-页35）

余光中〈当我死时〉的“放逐”“归不得”的乡愁主题为其一贯“放逐诗学”书写印迹。本诗的背景为国共对抗后台海两岸对峙的政治现实，书写在台湾众多撤退来台，想归却又“归不得”政治现实下的归乡的祈望。若从马华读者的角度诠释〈当我死时〉，余光中的书写无异是充满了“中国性”思考。这里，笔者拟援引哈罗德·布鲁姆与王润华的观点，以更深入进行余光中〈当我死时〉与游川〈当我死后〉的“对读”理论基础。哈罗德·布鲁姆认为，后来诗人往往把自己的作品大幅度地开放，受前辈/强势诗人的作品影响，写出了与前辈/强势诗人“典型”作品。之后，后来诗人开始在他自己的诗中，为了觅得自己的声音，偏离他前辈/强势诗人的方向，进行纠正的运作。后辈诗人模仿强势诗人的作品某一点之前都属正确，但过了那一点，他必须要转向，转移新方向，才能完成自身的主体建构，故布鲁姆的观点可资解说游川之所以转向的理据。而，王润华视“中国”为一具威胁性的“他者”的后殖民论述，亦有效并尖锐

地建构本土知识分子应建构本土性，即可以维持保留自我身份。¹²¹综合布鲁姆和王润华的观点，兹说明游川对余光中诗作解构的合法性。兹引游川〈当我死后〉的诗句如下：

这样不知合不合法

当我死后，诗人

把穿苹果牌牛仔裤的双腿

砍下给美国

穿巴迪 T 的上身

留给马来西亚

穿拖鞋的双脚

送去日本

戴知度时手表的左手

砍去给瑞士

握派克笔的右手给美国

满口英语的嘴巴

割给英国

戴 Rodenstock 眼镜的双眼

挖去给德国

这样不知算不算

¹²¹ 观点启发自王润华（2001）《华文后殖民文学：本土多元化的思考》，台北：文史哲出版社，年及《华文后殖民文学：中国东南亚的个案研究》（2001），上海：学林出版社。

国际化，合不合法

当我死后，诗人

我无主的灵魂就会这么想（游川，2007：140）

游川似乎有意模拟并戏仿余诗〈当我死时〉的诗名“当我死时”；游将之改写为“当我死后”的诗名，改名的策略说明了颠覆余诗〈当我死时〉的中国性场景及诗歌题旨。两首诗同样是处理遗书的遗言；然而游不再像余以大叙事（Grand Narration）的方式书写策略，论述其死后遗书的中国属性。游反而将中国的场景：大陆、长江、黄河、西湖、太湖、重庆去中国化后，再挪移至马来西亚本土化的吉隆坡商业场景，余光中诗作的中国性完全丧失于游川对于吉隆坡被商品消费、物质主义，乃至马来霸权、东方日本及欧美物质文化“殖民”“批判论述的题旨里。

最后关于马华“去中国性”的例子可见于吕育陶〈国庆日之二〉一诗。本诗句曰：“……乡愁着录音带生/神州的山山水水/时而咳嗽—归不去的江南岸及/望不穿的公民权/郁成/胸中一口咳不出的浓痰”。（吕育陶，1998：36）余光中文本归不得的江南故乡地景似乎干预并复刻在吕育陶〈国庆日之二〉的诗意里。诗中，吕育陶书写大马华人在国家独立后，竟然面对“公民权”的课题，只能在他乡？/马来西亚？，遥望归不得的江南故乡。在上世纪90年代末，部分马华留台学者如黄锦树等人的去中国化论述，在马华文坛投下重磅炸弹。事实上，若我们撇去黄锦树等人较为激烈的烧芭言论，黄锦树等人的文学观点，未尝没有其合理性；一国的文学进程，必然强调本土土地、人、风俗、习惯、

文化和历史及特殊的生活经验之文学传统本土性，无可厚非，也合乎文学发展的规律。马华文学的“去中国性”在马华南洋主体性与南洋文艺特色历史进程早已见端倪。就这一点，王润华也早已精确地指出，马华文学从 1930 年开始，其“本土性”已经开始迅速形成。¹²²（江洺辉主编，1997）

必须补充说明的是，1999 年 11 月，柏杨在马来西亚留台总会主办的马华文学国际学术研讨会，率先提出马华文学应断奶；事实上，柏杨先生的观点并不新，他的观点可被看成马华文学史的南洋主体性与马华文艺独特性历时性使命，延伸至 20 世纪末之另一个言说。黄锦树猛烈地针对马华左翼现实主义文学 / “中国性—现代主义”文学的批判，续而掀起“烧芭”、“去中国性”的文学火灾。基于马华写实派提出大中华中心，大马华族不可断奶的言论，林建国逐提出的断奶论加以为反驳。林的论述似乎比黄的去中国性论述更为激进。林的政治性地操作术语如“反奴役，反收编及反大汉沙文主义”的论述与黄的“去中国性”之论述的基调相吻合。实际上，我们可判断二者当是受了彼时他们身处的台湾台独意识高涨启发，即是强调台湾主体性而进行一系列的去中国性的政治措施与氛围之影响。无论如何，林已掀起比黄更为深刻的马华文学主体性思考。黄锦树、林建国外，另一个学者张锦忠以易文左哈尔的复系统理论，试图以学理构筑马华文学的主体性及其文化属性。依据张的理论操作，马华文学可被视为一包含白话中文文学、古典中文文学、峇峇文学、英文文学及马来文学的文学复系统。若马来西亚华裔作家用其他语文书写文学作品，其作品也可

¹²²王润华：〈世界性文学批评与马华文学的尖端对话〉，为 1997 年“马华文学国际学术研讨会”闭幕总结；没注明页数。见江洺辉主编（1999），《马华文学的新解读：马华文学国际学术》，八打灵：马来西亚留台校友会联合总会。

以在这复系统下自成一系统。张认为从上述论述脉络来书写或重写马华文学史，更能淡化或异质化中国文学影响论的历史阴影。（张锦忠，2003：128）大马本土的张光达认为，

中国性的表现形态和叙述语言乃是中国文化象征符码系统的惯性运作，中国性并不只是文学技巧那般简单，其中的中国文化和思想意识也扮演着决定性的作用：决定着马来西亚的中国文学还是马来西亚的华文/中文文学？……中国性令马华作品失掉创造性，令马华文学失掉主体性，成为在马来西亚的中国文学的附属，成为大中国文学中心的边缘点缀。认清中国性所带来的危机和障碍，迅速作出调整转化，把毒瘤果断地切除，无疑是所有马华作家的重大任务。（张光达，2000：114-115）

综上所述，马华文学的本土化、本土性及主体性的建构论述一直以不同言说，在马华不同文学进程里被提出来，余光中有关借鉴爱尔兰文学的观点，也与马华文学本土化、本土性及主体性吻合。据笔者在第三章所举的例证，我们可惊讶地发现 1990 年代末温任平所持的文学观点，仍以余光中的文学创作理论为其理论基点与标杆。温的文学评论两个句子如：“把句子拉长捶短，虚实互调”与“当我们体会到五四文学影响吾人之文意笔路时，吾等人会思索抗拒（伊迪帕斯式抗拒），通过文白交融，借用外国话语，拈取新词汇，搓入地方语言色彩，把句子拉长捶短，虚实互调，把陈腔滥调刷掉，塑另一种与时俱进的新文体。语文不仅是工具，更是思想美感的载体。这点了解很重要。有了这

点起码的认识，作家才会对他使用的语文有一种敬意”（温任平，1999）¹²³清楚显示出余光中的影响之延留。然而，当马华文学历史进程迈入“去中国性”/后现代/后殖民的文学语境时，马华作家与余光中文学观点与书写的“断裂”是无可避免的文学趋势，传承之后转向的“断裂”似乎是文学必然的进程。

余光中对马华作家影响的优点乃是提供了马华作家“现代主义”与“广义现代主义”之间的辩证和融汇、中英文学评论观点、中英诗歌意象的借鉴、中英语言文字的特点、中文句式和音韵等方面的实践的参照系。最重要的是，余光中的文学评论观点与书写说明了，西方的“现代主义”可以在台湾本土语境得到本土化、在地化与去畛域化，乃至完成了“现代主义”在台湾文学的时代典律，本土化的成熟的台湾本土的现代主义文学，却又不失去台湾文学自身的主体性。因此，在谈论“强势文学评论家/散文家/诗人”余光中对马华作家巨大影响时，恰恰也是以余光中作为台湾现代派为代表的诸位作家走过的文学进程，相互关照并总结台湾现代文学运动所走过的抗争、对话及调整，它可避免过度复制余光中的书写风格，或者剪贴余光中台湾式/台湾口味的风格书写范式。

台湾在地化的历史机缘、境遇意识和文化政治与世界的历史机缘、境遇意识和文化政治对话的三项因素折射了余光中“广义现代主义”文学评论观和书写实践的文本位置层次。精确地说，余光中是站在“中国—台湾”传统、现当

¹²³温任平：〈谈“断奶”与“影响焦虑”〉，吉隆坡：星洲日报，1999年10月10日，亦见《辣味马华文学》。

代的立场，与世界的现代主义文学观与书写进行对话，其“广义现代主义”得以介入、斡旋或者主导了余光中诗文的表层文字技艺与文学评论观点播散。因此，受余光中影响的马华作家也当像余光中站在台湾/中国本土位置一般，即站在马来西亚本土语境的历史机缘、境遇意识和文化政治与世界的历史机缘、境遇意识和文化政治与余光中文学评论观点和书写范式进行对话。实际上，就是站在“马来西亚”传统、现当代与西方现代主义、台湾现代主义以及余光中“广义现代主义”进行对话、调整，方能摆脱余光中的影响，将余光中书写构思程式与精神化入本身主体性，建构本身的书写主体性，作家自身的书写历程放有可能，马华文学建构本身的时代性、典律性、本土性方有实现之可能。

职是，笔者以为，透过历史机缘、境遇意识和文化政治三项因素审视李有成的诗集的书写技巧与语言实验之论述，可以给予我们多方摆脱余光中影响的思考。笔者极其认同温任平对《鸟及其他》的经典议论的观点：李能在 18、19 岁即能早慧地并自觉地刷新书写技巧与语言形式。据笔者与李有成多次对话的信息显示，余光中、洛夫、郑愁予及痖弦等台湾现代主义诗人给予李有成重大影响。然而，审视李有成的诗作，我们可觉察李能早慧并自觉地化与创作性地用台湾诸位强势诗人的书写技艺特点，挪为己用。因此，余光中的语言及诗思对其影响，不像其他马华作家显性非常，而是如温任平所言：余光中的影响因子投影在李《鸟及其他》的诗文里。首先，我们先审视李有成〈今夕〉的诗句“今夕呵，我要飞渡山崖水湄去后羿”的动词“去”；“缘何你的呼吸如此落叶”的名词“落叶”；〈饮雨的少年〉的“我总是，总是少女们不能丈夫的情人”的名词“丈夫”，这些例证堪为余光中文字烽火炉的压缩、拉长及锤扁实

验主张的大马版投影影响例证。（李有成，1970：10-11）另，诗集里的“返战诗”如〈圣诞夜〉和〈赶路〉以及〈单人床〉似乎是余光中《在那冷战的年代》诗集里的〈双人床〉、〈如果远方有战争〉〈天使病的患者〉〈在冷战的年代〉的“投影”了。另一个明证写于1973年2月10日的〈象征〉，〈象征〉写于1970年出版的《鸟与其他》后的第三年，李彼时负笈台湾师范大学英语系。〈象征〉全诗共分为三节，第一节与第三节里的诗人“顺手带有一本：《在冷战的年代》”（李有成，2006：143-146），《在冷战的年代》为余光中的诗集，诗里它伴随着诗人某日公车之旅，诗人借助《在冷战的年代》的诗句，进行自身对时间里和世界多处的战争的反思。从19661至1973的现代诗创作过程中，诗人李有成急于寻觅一组象征以表征“时间”与“战争”，李寻得了余光中《在冷战的年代》的语言与意象以表达他的“个人的生命变化”。

（李有成，2006：8）令人惊叹的是，20岁前的李有成却能站在北马、槟岛的升旗山、槟榔律、土库街的“历史机缘、境遇意识和文化政治”、以及发生在马来半岛周边的中南半岛战争进行书写“时间”与“战争”。彼时正逢“欧美许多大城市反战反体制的示威抗议彼起彼落，甚至我居住的槟城也不时有街道示威的活动”，“中国大陆的文化大革命刚好也是一片燎原之势”；在离中南半岛不远的槟城，李目睹“许多仍然一脸腼腆稚嫩的美国士兵常到槟城渡假”，他们“放浪形骸”，“假期过后重返战场”，“很可能日后点缀华府越战阵亡战士纪念碑的名字”；（李有成，2006：8-9）可以说，李有成化用的余光中《在冷战的年代》的诗思与句式的影响因子，已为其本土的“历史机缘、境遇意识和文化政治”题旨而服务。

我们进一步探勘余光中对李有成诗意象的影响。李有成的〈单人床〉之“床”与余光中的〈双人床〉的“床”均指涉生命、性爱、毁坏及死亡之内涵；余光中巧妙将床上的热烈性爱、爱情与战场上的冷酷死亡并置，进行“创造”/“毁灭”和“生”/“死”二元对立又兼二元互补的诗思演练。此诗思演练已经被大多诗评家赞誉，有目共睹。李有成〈单人床〉的床外以第一节的“没有花草、没有细流/唯一亲切的/是遍野悲怒的哀歌”隐喻“战争”的死亡毁灭，第三节的“太阳失贞后除了私奔/会愧慰纯著的神”预示了床上的性爱爱情，战争与性爱意象结合的反战书写，与余光中的〈双人床〉有异曲同工之妙。（李有成，1970，38-39。）现代主义年轻写手李有成，有感“啊，我们是生活在问号丛中/我们是无数的问号”，写出新语言新感思，较好的化用余光中的影响因子，融入本土的自身的“历史机缘、境遇意识和文化政治”，为余光中影响的焦虑，指出余光中影响不焦虑的书写可能。

笔者以为，本论文探讨受余光中影响的马华作家在经历余光中的年轻学徒期后，能摆脱余光中影响，自觉焦虑地能寻觅自身的语言风格与书写主体为数不多，似乎温任平、李有成及辛金顺三人，其他不是搁下彩笔，就是无法突破年轻时书写策略之困囿。本文所讨论的马华作家无法、未能与余光中争雄，乃至超越余光中与马华相对台湾之匮乏的文学资源以及作家遭逢有关，因此只能延续余光中文学谱系，未能建立自身文学主体性谱系。

虽然布鲁姆的弗洛伊德式精神辩证、尼采的超人意志论以及保罗·德·曼的文本误读说，对传统经典产生的焦虑感的误读理论，经卡夫卡等人连番驳斥

后，已呈疲态，但究其将文学经典抬高的洞见，驱使文学后来者/年轻写手能真正意义的创造精神，依然值得我们借鉴。布鲁姆尝言，“But poetic influence need not make poets less original,as often it makes them more original,through not therefore necessarily better”（Harold Bloom，1997，7）；其提出将“诗的影响”（poetic influence）转换为对“诗的有意误读”（poetic misprision）给予后来年轻写手重大启发。布鲁姆甚至认为一部西方现代诗歌史也就是一代又一代诗人中的强者不断挑战前辈巨擘，不断对他们进行有意的误读、曲解和修正，而将自己从“影响的焦虑”中拯救出来并成就自己的崭新创造的书写历史。布鲁姆六种有效的“诗的有意误读”方式——六种修正比（Six Revisionary Ratios “否定与推翻”）：偏移（Clinamen）、碎片（Tessera）、由高到低（Kenosis）、魔鬼化（Daemonisation）、自我约束（Askesis）和重现（Apophrades）。这六种修正比也就是“迟来的”诗人与前驱诗人的六种文本间的关系。兹简述此六种抗争手法的意涵，“克里纳门”即诗的误读或者有意误读；“苔瑟拉”是“续完和对偶”，即有针对性地对前驱诗的续完；“克诺西斯”意为“重复和不连续”，即打碎与前驱的连续运动；“魔鬼化”或“逆崇高”（The Counter Sublime）意为朝着个性化方向的“逆崇高”运动，是对前驱之“崇高”的反动；“阿斯克西斯”旨在达到孤独之自我净化；“阿波弗里达斯”即“死者的回归”，到这个境界，诗人的成就可以使前驱诗人退居次席。只有这样，现代诗人才能尽己所能摆脱前人的影响，树立自己的地位，甚至战胜前人(Harold Bloom，1997，14-16)。我们不妨将上文的“前驱诗人”置换成“余光中”，以上述的六种观点修正余光中影响的方法，将对受其影响的焦虑的忧郁化为能的将余光中前驱诗人退居自身书写主体之后，能动式地将余

光中书写范式，置入马华的历史机缘、马华的境遇意识及马华的文化政治，即是书写“马华”而非“中国”，这样对布鲁姆论述的认知，是值得本论文探究的马华作者省思及借鉴。

第三节 爱尔兰文艺复兴及叶芝对话的建议：“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”的在地化可能

余光中的“广义现代主义”乃调和了“现代”与“中国”及“世界”与“本土”的诗观。曾经即间接又直接地推进了马华“现代主义”、“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”的余光中，亦尝在“去中国性”/后现代/后殖民的大马文学语境，给予马华作家若干建议，即是上一节稍微提及的爱尔兰文学复兴运动。

1998年6月28日，余光中应马来西亚留台联总前来吉隆坡作专题演讲，题目为〈本土化与国际化〉；余在29日于马六甲主讲的题目为〈蓝墨水的上游是汨罗江〉。笔者以为，这两场论题的主要论述乃是其“广义现代主义”言说里的有关本土/民族与国际以及继承文学传统的精益，似有意向马华文坛进言。余在大马逗留演讲期间，马华知名作家傅承得受《南洋商报》委托，特约专访余光中并写就〈藏火的意志在燧石的肺里——余光中访谈录〉一文，该文记录了余光中对马华文学/作家若干建议：

台湾可以说是六〇年代以来，在现代诗的实验上投入最多精力的华人社会。六〇年代，大陆还在纷乱之中，要等到八〇年代初慢慢开放，朦胧诗才出现。但不久，其他的前卫诗、后现代诗也出现了，诗社林立，相当混乱，但也有相当好的诗人。香港也有写得蛮好的诗人，像王良和，值得马华诗人注意。写小说出名的锺晓阳，近年来也写了很多诗，都是爱情方面非常绝望的诗，虽不如她的小说好，却蛮动人。所以两岸三地的诗，都可以参考。

同时，也可以看看哪些国家的文学，是和马华作家的处境接近的，也不妨参考。像台湾文学本土化的问题，我就想去找找爱尔兰作家，他们反英国，有点像台湾某些作家反大陆，觉得大力量压在那边，所以爱尔兰作家对英国的反应值得参考。马华作家的处境，是几种民族生活在同一个国家，而有一种民族是比较优势的，可以参考类似的国家，看看那些作家讲什么，会有所帮助。（锺玲主编，1998：240）

余光中建议马华现代诗人除了可参照台湾六十年代以降的现代诗运动成果外，也可借鉴八十年代后期发展的中国大陆新诗以及香港的现代诗成果。另，余也勉励马华诗人参考爱尔兰文学复兴运动的成功经验。笔者以为，余是以叶芝为首的爱尔兰文艺复兴作家群“本土性”书写之成功史，鼓励马华作家多写本土题材。一般认为，爱尔兰有识之士作家因反英国政权/英语宰制，毅然运用爱尔兰本土的凯尔特语、发扬本土的民族神话及本土文化，以期进行维护本土之抵抗书写。余亦建议马华作家多写更多本土元素，斯国斯土马华民族的本土

题材，这和他一贯主张的“广义现代主义”的观点：“越是民族的，才能成为国际的”核心内容是一致的。（余光中，1997，158）

受余影响的马华作家之中，刘贵德书写现代诗后，即封笔已久；温任平走向多元，跨类发展；温瑞安遁入武侠小说寻找并实践其中国想象书写事业；何启良转向政治学与马来西亚华人政治研究；张树林参与华社青年活动与会馆事务，封笔多年；谢川成自《夜观星象》诗集出版后转身较专注于古籍文字学的教学研究；骆耀庭赴美工作亦高挂彩笔。李有成转向学术发展，搁下诗笔；温任平走出了余光中“影响的焦虑”，觅得自身书写主体与风格，但其旁及多项非文学领域的撰写，分散了心力，近作犹未能企及《流放是一种伤》的高度，其诗作的诗意与诗质，到现在为止，未能与时并进，殊为可惜。笔者以为，赴台留学，努力鲸吞台湾丰厚文学资源之辛金顺，凭借其长期在大学的学术研究以及勤奋笔耕，诗意与诗质日益精进，特别是融入故土吉兰丹地方志书写，应该说是走出了余光中的影响的焦虑，觅得了自身的书写主题和风格以及主体性。如果说《马华当代诗选（1990-1994）》所辑录辛金顺的十一首诗作一方面带着浓重的“内在中国”中国古典诗词意象，“中国性—现代主义”的重复书写；实际上，十一首诗作的结构内核一方面已渗入了台湾现代主义书写。勤奋创作的辛金顺，经过多年不间断的文学书写与锤炼，辛金顺的诗意、诗想及诗质的纯度愈见增强，尤其其回归本土的吉兰丹地志书写，似乎契合了上述余光中世界与本土交融诗观，取得一定的佳绩。

简而言之，摆脱余光中的影响，即是追求马华文学或马华作家个人的主体性的议题。笔者以为，余光中文学评论或文学创作的中国性、现代性以及中国性与现代性兼容的“广义现代主义”得以成功，乃是已深植于台湾（文学）本土土壤，并非凭空臆造，它们更多的是反映了余光中所处的台湾社会历史与美学反思的书写成果。更重要的是，西方现代主义可以被本土化、在地化，甚至去畛域化，转化成“新”一国/一地的文学，虽然现代主义是一项未完的计划，以余光中等人集体书写的台湾现代主义文学，尽管还未完成现代主义文学书写，但已经将外来的现代主义成功转化为台湾本土现代主义文学书写，成为台湾现代主义文学书写（史）一个成果丰硕的流派。

因此，余光中以爱尔兰文学发展历程勉励马华作家的观点具有重大的启示意义：它恰恰是马华文学本土意识或主体性的构建。如前文所提及，事实上，本土意识、南洋特色或主体性构建已经是马华文学史的潜流，在约 1927 年发刊的《新国民日报》副刊《荒岛》即主张“打算专把南洋色彩，放入文艺界里去”，1947、48 年“马华文艺独特性争论”即与马华文学的本土意识、南洋特色或主体性构建有关。故，余光中提出马华作家可以参考爱尔兰文艺复兴的观点是具有启示意义的。

我们知道，爱尔兰在 20 世纪初欲摆脱英国控制寻求独立，因而彼时爱尔兰的本土意识高涨。台湾的历史进程是多元开放社会的历史，不管是受明清两个朝代统治，抑或被日本殖民前或殖民后的历史时代，乃至国民党统治、民进党的政党轮替执政，台湾的多元历史进程，塑造了现今台湾丰厚文学资源。余光

中于台湾文学书写（史）的思考，辩证及实践，确确实实立足于台湾本土。故余光中个人、余光中与叶芝的对话、余光中与台湾文学书写、文学思潮的对读互动，确实值得欲寻求马华文学的主体性的马华作家借鉴。笔者拟举台湾文学书写（史）、余光中、叶芝三者之间的对话互动，进一步说明余光中为何以爱尔兰文学复兴来勉励马华作家。笔者举 1925 年，《台湾明报》倡导具有地方色彩的文学¹²⁴和马华文学史的“南洋色彩”与“马华文艺独特性”以资对读：

要产生有价值的文学，不消说要表现强大的我地方色彩（local colour）的，如苏格兰文学、爱尔兰文学等乡土艺术，个性愈明亮而价值愈高昂的，才是现代（之）活文学。在台湾有什么诗人会描写着台湾的风景、空气、森林、风俗、人情和老百姓的要求没有？我们不得不盼望白话文学的作者的将来，务（必）要拿台湾的风景为舞台、台湾的人情为材料、建设台湾的新文学，方能进入台湾文化的黎明期（庄永明：1989，832）。

基本上，若我们将引文中的“台湾”置换成“马来西亚”即可突出了马华文学“南洋色彩”与“马华文艺独特性”。另一个例子可举叶石涛在《台湾文学史纲》的观点作为说明：

同进入了八 0 年代初期，台湾作家终于成功地为台湾文学正名，公开提倡台湾地区的文学为“台湾文学”。．．．．．由于台湾海峡两岸中国人的政治体制、经济、社会结构不同，同时台湾的自然景观和民性风俗也跟大陆不完

¹²⁴ 原刊 1925 年 10 月 4 日《台湾民报》周刊第七十三号，社论题目为〈诗学流行的价值如何〉。

全相同，所以台湾文学自有其浓厚的地方色彩和特具的创作使命。（叶石涛：1978，94）同样样的，叶文中的“台湾”二字似乎也可换置“马来西亚”。相对台湾与中国大陆而言，马来西亚的政治体制、经济、社会结构，自然景观和民性风俗与中国（大陆）不是“不完全相同”，而是很大不同，因此马华文学“自有其浓厚的地方色彩和特具的创作使命”。诚如余光中所言，“唯有真正属于民族的，才能真正成为国际”（余光中：《在冷战的年代》，台北：纯文学出版社，1970年，页158）。笔者以为，余光中的“民族”之意又合参其对马华作家的建议，应可换喻为“马来西亚华族”。易言之，马华文学立足国际必需书写马来西亚斯国斯土斯民。

英国人于约1167年起入侵爱尔兰，爱尔兰人原就有悠久的民族历史与独立的文化。英国人在爱尔兰推行英语的政策下，爱尔兰人的盖尔语（Gaelic）收到巨大冲击，作家诸如绥夫特、高尔斯密、王尔德、萧伯纳等，因使用英文书写，都被归为英国作家而非爱尔兰作家，叶芝也是用标准英文进行书写。叶芝为爱尔兰文艺复兴运动的核心人物，虽然他以英文进行文学书写，然而，他有机地融入盖尔语，并热情洋溢爱国地，浪漫地书写爱尔兰的古代宗教、传统、神话及风俗等等。马华作家用“标准？”华文/中文/异言华文，犹如爱尔兰作家运用标准英文进行书写一样，可以有机的融入马来西亚本土语言、宗教、传统、神话及风俗等等进行马花文学复兴，立足国际。

作为叶芝诗学及诗歌的翻译者与对读者，余光中熟悉横跨后期浪漫主义、唯美主义、象征主义及现代主义叶芝的诗学调整与书写策略。余光中深知叶芝

浪漫自我抒情却又充满现代意识与现代感性的书写。诗作洋溢着北爱尔兰斯莱哥故乡粗旷朴素民风与当地的民间传说以及民谣体。诗风具备争取爱尔兰独立运动矛盾又统一的“英雄的悲剧”的对比性、正义性和崇高性等等。在狭隘的抒情书写又加入了反抒情性以及嘲抒情性。（裘小龙译：1995，1-15）故，余光中勉励马华作家书写马来西亚故土，有机地融入本地宗教、传统、神话及风俗等等素材。

关于语言操作议题，王润华曾以 1970 年至 1989 年的马华小说为例，清晰指出彼时的马华小说家诸如宋子衡、丁云、商晚筠、潘友来、菊凡、梁放、小黑、潘雨桐等人的马华小说书写甚具大马华族及本土特色，为真正的马华后殖民文学。然而，王给予回应并说：“中国语言不能承担马来半岛上的新文化与生活、新感受”，王的观点当然是指中国语言的指涉与意涵功能须要被扩大，“马来半岛上的新文化与生活、新感受”进行本土化或南洋化。笔者以为，如叶芝可以使用标准英文书写爱尔兰的“文化与生活、感受”，中国语言文字也可摆脱一味书写中国性或中国意识的中国文化、生活及感受的垄断性，马华作家同样可以使用中国语言文字，有机地书写马来（西）亚的“文化与生活、感受”。笔者尝试化用王润华的观点，如此的本土化华文/中文/汉语/异言中文的书写，即是马华真正后殖民文学（Post-colonial Literatures）对华裔马来西亚公民之于地方/本土（place）：马来（西）亚以及（马华）迁徙/位移/甚至错置（displacement）的本土、在地或独立前下南洋离散文学以及独立后成为公民又离散，忠实反映华裔马来西亚人的马华文学。（王润华，2001:147）因此，语言并不是造成本土化文学或本土化文学的障碍，上文列举的爱尔兰文学复兴运

动的叶芝调动英文书写即为明证，其他爱尔兰文学复兴运动显赫例子如约拿单·斯威夫特（Jonathan Swift, 1667-1745）与艾蒙特·伯柯（Edmund Burke, 1729-1797）正是运用大不列颠英语进行书写。马华作家同样可以运用英语、淡米尔语、东西马土著语言以及其他语种进行书写，毋庸置疑，其文学书写依然可被视为马华文学，构成马华文学复系统。

第四节 小结：本土化——再从艾略特、叶芝、余光中到马华作家

笔者有四点总结。首先，笔者必须回到第二章的理论旅行文学路线图以进一步总结。余光中的（广义）现代主义书写，虽然和世界现代主义（文学）是未完的（美学）计划，但在整个台湾现代文学史，它已经成功本土化，并取得丰硕成果。余光中的（广义）现代主义书写对前述马华作家的广义现代主义文学评论、散文以及现代诗的影响已经清楚画出一条鲜明的文学理论影响的路线轨迹。确切的说，前述马华作家对余光中广义现代主义的文学评论与文学书写吸收是广义现代主义的语言技巧的锤炼层面甚于部分美学思维层面；前述马华作家对余式“广义现代主义”的吸收的另类的语言变形、断裂、改造及浓缩等形式或部分的广义现代主义文学观点也部分地制衡甚至改变了马华写实文学的权利与道德规范。其中，温任平、李有成、辛金顺、骆耀庭的文学评论观点或“广义现代主义”以及“中国性—现代主义”的书写，也初步在大马情景在地化，开展在地化的题材与技巧，但还未落实本土，就转向了。故，笔者初步的

总结是受其影响的前述马华作家是属于现代主义的语言技术层面，还未落实在地化的本土历史文化核心，因此呈现出来的是更多的中国性想像的“中国性—现代主义”书写。前述马华作家或马华文坛对余光中从上世纪 60 年代至 80 年代末的影响、吸收与消化历程，未能达致创造性吸收，或者进入赛义德所谓的收编（accommodation incorporation）在地化文学理论旅行，这似乎马华文学的建制、文学资源、学术机构等等有关。余光中对前述马华作家或马华现代文学的影响路线轨迹中，我们可看到其起点（point of origin）的孕育条件；从艾略特、叶芝、余光中到前述马华作家的从一个空间到另一个空间通道（distance transversed）的两个模式；部分的在接受过程中该有的冲突与抵抗之接受的条件（conditions of acceptance）之影响的不焦虑，我们似乎还未看到第三个完整的接受过程的冲突与抵抗模式的影响焦虑，以及可以全部的将文学余光中书写/理论创造性地落实在马华本土时空归属的收编期（accommodation incorporation）模式。

其次，笔者初步的总结是，余光中影响的续航力在上世纪 90 年代开始的马华文学后现代/后殖民至今，逐步稀释的现象，当然也与马华本土政经文教有关，不再“中国想像”书写，而是反映在诸如小说的后现代滑稽颠覆的书写，或站在后殖民的位置，去“中国性”的与去中国化的书写策略与文学美学思维，建构马华从华侨到华人的马来西亚之国族、历史及文化等的华裔马来西亚文学书写（史）的主体性。

复次，余光中强调“世界”与“本土”“传统”与“现代”平衡的“广义现代主义”/“中国性—现代主义”主张，文学评论、现代散文革新理论、“中国意识”主题、现代散文句式结构、现代诗句式意象、文句的节奏以及英诗中译译文八项给予上文前述马华作家诸多参考与借鉴；其影响例证也奠定了余光中在马华现代主义文学书写/运动/文学史的特殊历史意义。余光中的“广义现代主义”，在马华政治、经济、文化、教育与文学语境进入更多的本土文学场域，其稀释的现象是合乎文学发展规律的。

最后，综上六章所述，笔者以为本论文对马华文学评论的推进体现在以下五方面：第一、本论文研究最主要的突破点，体现在论述余光中对前述马华作家的影响研究。目前还未有关余光中对若干马华作家影响研究的专论。承第一章的内容，必须再一次说明的是，有关温任平论及有关李有成模仿余光中文学手法的论述以及林建国、黄锦树、陈大为、锺怡雯等人提及有关温任平、温瑞安、何启良、若干天狼星神州诗社成员、辛金顺受到余光中创作手法影响的论文基础上，笔者方能进一步拓展，并以更具体的爬梳文学评论、散文及诗歌文本三个面向论述余对前述马华作家之影响研究维度。然而，上述前人多关注“中国性—现代主义”范围之课题，笔者则着重于推证双方文学评论、文本书写中如意象、题材、形式及技巧的影响研究。第二、前述马华作家之所以汲取余光中的“广义现代主义”文学观点和实际创作文本，除了与1960到1980年代马华作家反击严峻的马来人主权右派精英执政政府，马来人/回教为中心的政治、经济、文化、教育政策而进行书写的政治抵抗之外，还应包括了前述马华作家/文学之文学性审美观念转折。许文荣已经更多地以小说为例证，建构了马

华文学与政治抵抗的谱系的坚实框架，笔者尝试进一步以马华散文与诗歌文本、语言形式承载的中国性文化符码的政治性抵抗蕴涵为例证，说明余光中对前述马华作家的影响研究。本文指出了余光中“广义现代主义”在马华现代主义文学的影响轨迹，并爬梳了马华文学从现实主义过渡到现代主义书写的时代与文学观念的转折下，余光中的文学影响因子与例证；第三、随着大马 90 年代的资讯工业极速的发展，后工业社会快速形成，现代主义的艺术表现手法逐渐被现代性发展的极端形式的后现代主义所超越；因此本文也指出余光中对马华作家影响遭到马华“去中国性”/后现代/后殖民语境的淘洗下，而稀释的文学现象；第四、本文亦拓展了余对马华作家影响的西马版图至东马砂拉越现代主义者刘贵德的广义现代主义书写，并指出余光中对砂拉越现代主义文学史的历史意义；第五、就比较文学、世界华文文学以及华语语系领域的学术研究领域，余光中研究不再只局限于中国（中、港、台）文学场域（内）的现当代文学研究范畴里，本文有关他与马华文学之间的影响研究也将进入了马华文学、比较文学、世界华文文学以及华语语系文学的研究视域。在一定的意义上，丰富了 20 世纪 1960 年代至 21 世纪余光中的“现代主义”、“广义现代主义”、“中国性—现代主义”与马华文学现代主义文学书写/运动的文学“内在关系”的研究。

本论文将是马华文学评论界第一个以专论的形式，非以单篇的论文形式，辨析余光中对前述马华作家影响研究的初步论文。需强调的是，笔者认为本论文不足之处有以下两点：第一、笔者尚未全面探勘北马银星、海天、棕榈社现代主义文学的文献，即是除了北马李有成等作家外，北马马华作家早期的诗是

否受到余光中若干的影响的设想，还有待进一步探勘。第二、就东马砂拉越现代主义的文学书写（史）版图而言，基于文献所限，笔者只能聚焦于刘贵德受到余光中影响的研究对象，故也未能全面地探勘余光中对更多的砂拉越星座诗社成员、星座诗社以及其他砂拉越作家的影响研究。笔者盼望在未来能尝试解决上述两个缺失板块，以补本论文影响例证之不足，唯有如此余光中对马华作家影响研究方能更加全面。

参考以及引用文献：

一、中文专著

1. 安焕然(2003),《本土与中国:学术论文集》,士古来:南方学院出版社。
2. 白少帆等编(1987),《现代台湾文学史》,辽宁:辽宁大学出版社。
3. 北京师范大学中文系文艺理论教研室(1981),《文学理论学习参考资料(上)》,沈阳:春风文艺出版社。
4. 陈炳良编(1984),《香港文学探赏》,台北:书林出版社。
5. 陈大为(2006),《思考的圆周率:马华文学的板块与空间书写》,吉隆坡:大将出版社。
6. 陈大为(2009),《马华散文史纵论(1957-2007)》,台北:万卷楼图书股份有限公司。
7. 陈大为、锺怡雯、胡金伦主编(2004),《赤道回声:马华文学读本II》,台北:万卷楼万卷楼图书股份有限公司。
8. 陈芳明(2002),《后殖民台湾:文学史及其周边》,台北:麦田出版。
9. 陈芳明(2011),《台湾新文学史·上下册》,台北:联经出版事业股份有限公司。
10. 陈芳明(2013),《现代主义及其不满》,台北:联经出版事业股份有限公司。
11. 陈鹏翔(1983),《主题学研究文集》,台北:东大图书公司。

12. 陈鹏翔（2001），《主题学理论与实践》，台北：万卷楼图书股份有限公司。
13. 陈鹏翔、张静二编（1999），《从影响研究到中国文学》，台北：书林书局。
14. 陈幸蕙（2002），《悦读余光中：诗卷》，台北：尔雅出版社。
15. 陈雪风（1995），〈关于文学的思考：创作散文的要素〉，吉隆坡：千秋事业社。
16. 陈义芝（2006），《声纳：台湾现代主义诗学流变》，台北：九歌出版社。
17. 陈跃虹（2005），《比较诗学导论》，北京：北京大学出版社。
18. 陈永国（2000）《文化的政治阐释学：后现代语境中的詹姆逊》，北京：中国社会科学出版社。
19. 陈志强（2001），《〈拜占庭〉学研究》，北京：人民出版社。
20. 戴小华编（2001），《当代马华文存：文化卷•90年代》，吉隆坡：马来西亚华人文化协会。
21. 戴小华等篇（1998），《扎根本土•面向未来：第一届马华文学国际学术研讨会论文集》，吉隆坡：马来西亚华文作家协会、马来亚大学中文系毕业生协会。
22. 方修（1962），《马华文学史稿》，新加坡：星洲世界书局有限公司印行。
23. 方修（1972），《马华新文学大系》（一）、（二）、（三）及（四），新加坡：世界书局。

24. 方修（1990），《独立 25 年新华文学纪念集》，新加坡：新加坡文艺研究会版。
25. 方修（1990），《马华新文学简史》，加影：马来西亚华校董事联合会总会（董总）。
26. 方修（1991），《战后马华文学史初稿》，加影：马来西亚华校董事联合会总会（董总）。
27. 方修（1996），《马华文学史补》，新加坡：春意图书，1996 年。
28. 方修（2006），《新马华文文学六十年》上册，新加坡：新加坡青年书局。
29. 冯天瑜、何晓明、周积明（2005），《中华文化史》，上海：上海人民出版社。
30. Finneran, R. J. (Eds). (1996). *The collected poems of W. B. Yeats* (2nd edition). New York: Scribner Paperback Poetry Simon & Schuster.
31. 傅浩（1994），《叶芝抒情诗全集》，北京：中国工人出版社。
32. 傅浩（1999），《叶芝》，四川：四川人民出版社。
33. 傅浩（1999），《叶芝评传》，杭州：浙江文艺出版社。
34. 傅浩（1999），《叶芝诗选》，台北：书林出版社。
35. 傅孟丽（2006），《茱萸的孩子：余光中传》，上海：上海远东出版社。

36. 高伟光（2006），《“前现代主义”、现代主义与后现代主义文学》，北京：中国社会科学出版社。
37. 公仲（2000），《世界华文文学概要》，北京：人民文学出版社。
38. 古添洪（1984）《记号诗学》，台北：东大图书。
39. 古远清（2008），《余光中：诗书人生》，武汉：长江文艺出版社。
40. 华社资料中心编著（1987），《马来西亚种族两极化的根源》，吉隆坡：马来西亚雪兰莪中华大会堂。
41. 何国忠编（2005），《百年回眸：马华文化与教育》，吉隆坡：华社研究中心。
42. 何启良（1999），《文化马华：继承与批判》，吉隆坡：十方出版社。
43. 黄锦树（1996），《马华文学：内在中国. 语言与文学史》，吉隆坡：华社资料研究中心。
44. 黄锦树（1998），《马华文学与中国性》，台北：元尊文化。
45. 黄寿祺、梅桐生译（1984），《楚辞全译》，贵阳：贵州人民出版社。
46. 黄维樑编（1986），〈多妻的能言鸟〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
47. 黄维樑编（1986），〈国恨乡愁橄榄诗〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。

48. 黄维樑编（1986），〈回望天狼星〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
49. 黄维樑编（1986），〈紅莲、瑞士表、尺八、年紅灯〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
50. 黄维樑编（1986），〈冷战年代的歌手〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
51. 黄维樑编（1986），〈联想的联想：余光中的诗读后感〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
52. 黄维樑编（1986），〈欧立德对余光中的影响〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
53. 黄维樑编（1986），〈诗：不朽之盛事—析余光中〈白玉苦瓜〉並试论诗人之成就〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
54. 黄维樑编（1986），〈诗的四重奏—从余光中的〈乡愁〉谈起〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
55. 黄维樑编（1986），〈谁嫁给旧金山？—重读余光中的〈敲打乐〉〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
56. 黄维樑编（1986），〈天狼星论〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
57. 黄维樑编（1986），〈望乡的牧神与碧海的执鲸手：余光中〈白玉苦瓜〉评介〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。

58. 黄维樑编（1986），〈析〈长城谣〉〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
59. 黄维樑编（1986），〈析〈守夜人〉〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
60. 黄维樑编（1986），〈由余光中〈莲的联想〉到〈或者所谓春天〉〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
61. 黄维樑编（1986），〈余光中的创作道路〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
62. 黄维樑编（1986），〈余光中的〈等你，在雨中〉〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
63. 黄维樑编（1986），〈余光中的〈腊梅〉〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
64. 黄维樑编（1986），〈余光中的现代中国意识〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
65. 黄维樑编（1986），〈余光中的〈火浴〉〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
66. 黄维樑编（1986），〈余光中：怀国与乡愁的延续〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
67. 黄维樑编（1986），〈余光中伸向乡土的民谣诗〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。

68. 黄维樑编（1986），〈余光中诗里的火焰意象〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
69. 黄维樑编（1986），〈〈在时间里自焚〉—细读余光中的〈白玉苦瓜〉〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
70. 黄维樑编（1986），〈战争和爱情：安诺德、艾略特、余光中〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
71. 黄维樑编（1986），〈舟子的悲歌〉，《火浴的凤凰—余光中作品评论集》，台北：纯文学出版社。
72. 黄维樑（1988），《中国文学纵横论》，台北：东大出版社。
73. 黄维樑编（1994），〈隔海的缪斯—论余光中的诗艺〉，《璀璨的五采笔—余光中作品评论集（1979-1993）》，台北：九歌出版社，1994年。
74. 黄维樑编（1994），〈论余光中诗风的演变〉，《璀璨的五采笔—余光中作品评论集（1979-1993）》，台北：九歌出版社，1994年。
75. 黄维樑编（1994），〈诗人余光中的香港时期（上、下）〉，《璀璨的五采笔—余光中作品评论集（1979-1993）》，台北：九歌出版社，1994年。
76. 黄维樑编（1994），〈诗坛祭酒余光中〉，《璀璨的五采笔—余光中作品评论集（1979-1993）》，台北：九歌出版社，1994年。
77. 黄维樑编（1994），〈诗心史笔—余光中文学批评风格论〉，《璀璨的五采笔—余光中作品评论集（1979-1993）》，台北：九歌出版社，1994年。

78. 黄维樑编（1994），〈余光中的诗传播色情主义？〉，《璀璨的五采笔—余光中作品评论集（1979-1993）》，台北：九歌出版社，1994年。
79. 黄维樑编（1994），〈余光中：放逐的现象世界〉，《璀璨的五采笔—余光中作品评论集（1979-1993）》，台北：九歌出版社，1994年。
80. 黄维樑（1996），〈香港文学的发展〉，《香港文学再探》，香港：香江出版有限公司。
81. 黄枝连（1992），《东南亚华族发展史》，上海：上海社会科学院出版社。
82. 洪子诚、刘登翰（2005），《中国当代新诗史》，北京：北京大学出版社。
83. 江绍辉主编（2007），《马华文学国际学术研讨会会议及报告》，吉隆坡：马来西亚留台联合总会。
84. 江堤（2001），《余光中：与永恒拔河》，长沙：湖南大学出版社。
85. 柯嘉逊（1991），《马来西亚华教奋斗史》，吉隆坡：雪兰莪中华大会堂。
86. 乐黛云、陈跃红、王宇根、张辉（1997），《比较文学原理新编》，北京：北京大学出版社。
87. 李锦宗编（2004），《马华文学大系史科（1965—1996）》，吉隆坡：彩虹出版有限公司、马来西亚华文作家协会。
88. 李欧梵（2000），《现代性的追求》，北京：生活，读书，新知三联书店。

89. 李瑞腾（1998），《评论 20 家：台湾文学二十年集（四）》，台北：九歌出版社。
90. 李达三（1978），《比较文学研究三新方向》，台北：联经出版事业公司。
91. 李怡（2006），《中国现代新诗与古典诗歌传统》，台北：秀威资讯科技有限公司。
92. 李元洛（1990），《诗美学》，台北：東大图书公司。
93. 廖炳惠（1994），《回顾现代：后现代与后殖民论文集》，台北：麦田出版社。
94. 廖冰凌、李乾耀编（2012），《我思我写：马中新台中文系研究生会议论文集》，吉隆坡：拉曼大学中华研究中心。
95. 林开忠（1999），《建构中的“华人文化”：族群属性、国家与华教运动》，吉隆坡：华社研究中心。
96. 林水椽、何启良等编（1998），《马来西亚华人史新编》（共 3 册），吉隆坡：马来西亚中华大会堂总会。
97. 林水椽，何启良编（2001），《马来西亚华人史新编》，吉隆坡：马来西亚华人文化协会。
98. 林水椽，骆静山编（1984），《马来西亚华人史》，吉隆坡：马来西亚留台联总。
99. 林耀德（1989），《观念对话》，台北：汉光文化事业股份有限公司。

100. 林耀德主编（1990），《台湾新世代诗人》，台北：书林出版有限公司。
101. 刘俊著（2007），《世界华文文学整体观》，北京：人民文学出版社。
102. 刘象愚主编（1999），《后殖民主义文化理论》，北京：中国社会科学。
103. 刘勰（1981），《文心雕龙注释》，周振甫注，北京：人民文学出版社。
104. 罗钢、刘象愚主编（2000）《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社。
105. 罗青（1985），《从徐志摩到余光中》，台北：尔雅出版社。
106. 罗青（1989），《诗人之桥》，台北：五四书店。
107. 罗青（1994），《诗的风向球：从徐志摩到余光中第三册》，台北：尔雅出版社。
108. 吕建忠、李奭学编译（1990），《西洋文学概论》，台北：学林出版公司。
109. 吕建忠、李奭学编译（1990），《近代西洋文学》，台北：学林出版公司。
110. 马来西亚华校教师会编（1987），《教总 30 年》，吉隆坡：马来西亚华校教师会总会。
111. 马良春、张大明等主编（1995）。《中国现代文学思潮史》，北京：北京大学出版社。
112. 马崙（1984）《新马华文作家群像》，新加坡：风云出版社。

113. 马崙（1991），《新马文坛人物扫描》，士古来：书辉出版社。
114. 马崙（1991），《新马文坛人物扫描 1825-1990》，新山：书辉出版社。
115. 马崙（1997），《马华文学之窗》，新加坡：新亚，1997 年。
116. 马崙（2000），《新马华文作家风采 1875-2000》，新山：彩虹出版有限公司。
117. 孟樊主编（1993），《当代台湾文学评论大系，新诗批评卷》，台北：正中书局。
118. 潘碧华主编（2009），《马华文学的时代记忆》，巴生：漫延书房，马大中文系文丛。
119. 潘碧华、王兆鹏编（2009），《时空跨越——中国文学的传播与接受》，吉隆坡：漫延书房。
120. 钱理群等著（1998），《中国现代文学 30 年》，北京：北京大学出版社。
121. 钱钟书（1992），《管锥编》，北京：中华书局。
122. 谢天振、陈惇、孙景尧、主编（1997），《比较文学》，北京：高等教育出版社。
123. 饶芃子、费勇（1998），《本土以外——论边缘的现代汉语文学》，北京：中国社会科学出版。
124. 饶芃子主编（1999），《中国文学在东南亚》，广州：暨南大学出版社。

125. 饶芃子主编（2007），《流散与回望：比较文学视野中的海外华人文学论文集》，南开：南开大学出版社。
126. 沈祖棻（2003），《宋词赏析》，北京：北京出版社。
127. 苏其康主编（2008），《诗歌天保：余光中教授八十寿庆专集》，台北：九歌出版社。
128. 童庆炳等著（1997），《文学艺术与社会心理》，北京：高等教育出版社。
129. 王德威（1993），《小说中国》，台北：麦田。
130. 王国璋（1998），《马来西亚族群政党政治（1955-1995）》，吉隆坡：东方企业。
131. 王赓武（1994），《中国与海外华人》，台北：商务。
132. 王赓武（2002），《王赓武自选集》，上海：上海世纪出版集团、上海教育出版社。
133. 汪民安编（2007），《文化研究关键词》，南京：江苏人民出版社。
134. 王宁、顾明栋编（1987），《诺贝尔文学奖获奖作家谈创作》，北京：北京大学出版社。
135. 王润华（2001），《华文后殖民文学》，台北：文史哲出版社。

136. 王润华（2001），《华文后殖民文学：本土多元化的思考》，台北：文史哲出版社。
137. 王润华（2001）《华文后殖民文学：中国东南亚的个案研究》，上海：学林出版社。
138. 王尧（2003），《余光中：诗意尽在乡愁中》，郑州：大象出版社。
139. 王耀辉（2000），《文学文本解读》，武汉：华中师范大学出版社。
140. 王一川（1999）《语言乌托邦——20 世纪西方语言论美学探究》，贵州：人民出版社。
141. 王岳川（1999），《后殖民主义与新历史主义文论》，济南：山东教育出版社。
142. 王岳川（1999），《现象学与解释学文论》，济南：山东教育出版社。
143. 温任平（1978），《精致的鼎》，台北：长河出版社。
144. 温任平（1978），《流放是一种伤》，美罗：天狼星出版社。
145. 温任平（1980），《愤怒的回顾——马华现代文学》，霹雳：天狼星出版社。
146. 夏志清（1974），〈文学杂谈〉，《文学的前途》，台北：纯文学出版社。
147. 夏涛九、王志强编（1994），《空间的文化形式与社会理论读本》，台北：明文书局。

148. 谢川成（1981），《现代诗诠释》，霹雳：天狼星诗社。
149. 谢川成（2000），《现代诗心情》，吉隆坡：马来亚大学毕业生协会。
150. 徐贲（1998），《走向后现代与后殖民》，北京：中国社会科学出版社。
151. 徐学（2002），《火中龙吟：余光中评传》，广州：花城出版社。
152. 许文荣（2001），《极目南方——马华文化与马华文学话语》，新山：南方学院，马来亚大学毕业生协会出版。
153. 许文荣（2008），《马华文学新华文学比照》，新加坡：新加坡青年书局。
154. 许文荣（2009），《南方喧哗——马华文学的政治抵抗诗学》，巴生：漫延书坊。
155. 许文荣编（2001），《回首八十载，走向新世纪——九九马华文学国际学术研讨会论文集》，新山：南方学院出版。
156. 颜清湟著、粟明鲜、陆宇生、梁瑞生、蒋刚译，巫乐华、黄昆章、黄元焕校（1991），《新马华人社会史》，北京：中国华侨出版公司。
157. 颜元叔（1972），〈现代中国意识〉，《文学经验》，台北：志文出版社。
158. 杨建成（1982），《马来西亚华人困境——西马来西亚华巫政治关系之探讨 1957-1978》，台北：文史哲出版社。

159. 杨乃乔(2005),《比较文学概论》(第二版),北京:北京大学出版社。
160. 杨松年(2000),《新马华现代文学史初编》,新加坡:BPL教育出版社。
161. 叶嘉莹(2000),《唐宋词十七讲(下)》第二版,台北:桂冠图书。
162. 叶嘉莹(2001),《迦陵论诗丛稿》,石家庄:河北教育出版社。
163. 叶维廉(1983),《比较诗学》,台北:东大图书。
164. 叶维廉(1986),《寻求跨中西文化的共同文学规律》,北京:北京大学出版社。
165. 叶维廉(2006),《中国诗学》,北京:人民文学出版社。
166. 余光中主编(2003),《中华现代文学大学(1989-2003)评论卷》,台北:九歌出版社。
167. 袁可嘉(1998),《论新诗现代化》,北京:生活,读书,新知三联书店。
168. 叶石涛(1978),《台湾文学史纲》,高雄:高雄文学杂志社。
169. 张超(1994),《台港澳及海外华人作家词典》,南京:南京大学出版社。
170. 张汉良(1986),《比较文学理论与实践》,台北:东大图书公司。

171. 张锦忠（2003），《马华文学与文化属性》，台北：麦田出版社。
172. 张锦忠（2011），《马来西亚华语语系文学》，吉隆坡：有人出版社。
173. 张京媛（1997），《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社。
174. 张京媛（1998），《后殖民理论与文化认同》，台北：麦田出版社。
175. 张京媛（1999），《后殖民理论与文化批评》，北京：北京大学出版社。
176. 张思齐（2005），《中外文学的比较与共生》，武汉：湖北人民出版社。
177. 张永修、林春美主编（2005），《我的文学路》，吉隆坡：嘉阳出版社。
178. 张永修、张光达、林春美主编（2002），《辣味马华文学—70年代马华文学争论性课选》，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。
179. 赵宪章（1990），《文艺学方法通论》，南京：江苏文艺出版社。
180. 赵宪章（2004），《文体与形式》，北京：人民文学出版社。
181. 赵宪章（2006），《文艺学方法通论》（修订版），杭州：浙江大学出版社。
182. 赵宪章等主编（1998），《西方形式美学》，上海：人民出版社。

183. 赵宪章、张辉、王雄（2008），《西方形式美学》，南京：南京大学出版社。
184. 郑明嫻（1994），《当代台湾政治文学论》，台北：时报文化。
185. 锺怡雯（2001），《亚洲华文散文的中国图像 1949-1999》，台北：万卷楼。
186. 锺怡雯（2004），《无尽的追寻-当代散文的诠释与批评》，台北：联合文学。
187. 锺怡雯（2006），《灵魂的经纬度：马华散文的雨林和心灵图景》，吉隆坡：大将出版社。
188. 锺怡雯（2009），《马华文学史与浪漫传统》，台北：万卷楼。
189. 锺玲（1984），《文学评论集》，台北时报文出出版事业有限公司。
190. 锺玲（1989），《现代中国繆思——台湾女诗人作品析论》，台北：联经出版事业公司。
191. 锺玲主编（1998），《与永恒对垒：余光中先生七十寿庆诗文集》，台北：九歌出版社。
192. 周宪（1997），《中国当代审美文化研究》，北京：北京大学出版社。
193. 周宪（1999），《20 世纪西方美学》，南京：南京大学出版社。

194. 周英雄与刘纪蕙主编（2000），《书写台湾：文学史、后殖民、后现代》，台北：麦田出版。
195. 朱崇科（2004），《本土性的纠葛：边缘放逐·“南洋”虚构本土性》，台北：唐山出版社。
196. 朱光潜（1979），《西方美学史》，北京：人民文学出版社。
197. 朱立立（2008），《身份认同与华文文学研究》，上海：上海三联书店。
198. 朱寿桐主编（1998），《中国现代主义文学史》，江苏：江苏教育出版社。
199. 朱寿桐主编（2010），《汉语新文学史》，广东：广东人民出版社。
200. 朱耀伟（1996），《当代西方批评论述的中国图象》，台北：骆驼出版社。
201. 朱熹撰（2002），《诗集传·卷一》，《朱子全书》第一册，上海：上海古籍出版社；合肥：安徽教育出版社。

二、中文译著

202. 艾略特著、李赋宇译（1994），《艾略特文学论文集》，南昌：百花洲文艺出版社。
203. 艾略特著、杨匡汉与刘福春编（1988），《诗歌的社会功能》，《西方现代诗论》，广州：花城出版社。

204. 艾勒克·博埃默著、盛宁等译（1998），《殖民与后殖民文学》，沈阳：辽宁教育出版社及牛津教育出版社。
205. 埃里克·霍布斯鲍姆著、李金梅译（2000），《民族与民族主义》，上海：人民出版社。
206. 艾尼特斯·葛尔纳著、李金梅译（2000），《国民主义》，台北：联经出版事业公司。
207. 安东尼·吉登斯著、李康等译（1998），《社会的构成》，北京：三联书店。
208. 安东尼·吉登斯著、胡宗泽、赵力涛译（1998），《民族-国家与暴力》，北京：三联书店。
209. 安东尼·吉登斯著、赵旭东、方文译（1998），《现代性和自我认同》，北京：三联书店。
210. 巴特·穆尔-吉尔伯特著、陈仲丹译（2001），《后殖民理论-语境、实际、政治》，南京：南京大学出版社。
211. 巴特·穆尔-吉尔伯特著、杨乃乔等译（2001），《后殖民批评》，北京：北京大学出版社。
212. 班纳迪克·安德森著、吴睿人译（1999），《想象的共同体：民族主义的起源与散布》，台北：时报文化出版社。
213. 比尔·阿西克洛夫特、嘉雷斯·格里菲斯、凯伦·蒂芬合著、刘自荃译（1998），《逆写帝国》，台北：骆驼出版社。

214. 彼得·琼斯编、裘小龙译（1989），《意象派诗选》，桂林：漓江出版社。
215. 布尔迪厄著、包亚明译（1997），《文化资本与社会炼金术》，上海：人民出版社。
216. 布尔迪厄著、刘晖译（2001），《艺术的法则-文学场的生成和结构》，北京：中央编译出版社。
217. 泰勒著、程炼译（2001），《现代性之隐忧》，北京：中央编译出版社。
218. 丹尼斯·朗著、陆震纶、郑明哲译（2001），《权力论》，北京：中国社会科学出版社。
219. 厄尔·迈纳著、王宇根等译（1998），《比较诗学》，北京：中央编译出版社。
220. Elizabeth Fruend 著、陈燕谷译（1994），《读者反应理论批判》，台北：骆驼出版社。
221. Frank Lentricchia & Thomas McLanghliu 编、张京媛等译（1994），《文学批评术语》，香港：牛津大学出版社。
222. 哈布瓦赫（Halbwachs, M.）著、毕然，郭金华译（2002），《论集体记忆》，上海：上海人民出版社。
223. 哈罗德·布鲁姆著、徐文博译（2006），《影响的焦虑》，南京：江苏教育出版社。

224. Hayden White, 朱刚编译 (2006), 《二十世纪西方文论》, 北京: 北京大学出版社。
225. 贺拉斯著、杨周翰译 (1962), 《诗艺》, 北京: 人民文学出版社。
226. 加斯东·巴舍拉著、龚卓军、王静慧译 (2003), 《空间诗学》, 台北: 张老师文化事业股份有限公司。
227. 卡西尔著、于晓等译 (1998), 《语言与神话》, 北京: 三联书店, 1998 年。
228. 卡西尔著、范进等译 (1999), 《国家的神话》, 北京: 华夏出版社, 1999 年。
229. 克里福德·吉尔兹著、王海龙、张家暄译 (1999), 《地方性知识》, 北京: 中央编译出版社。
230. 克罗齐著、傅任敢译 (1986), 《历史学的理论与实际》, 北京: 商务印书馆。
231. 克罗齐著、朱光潜等译 (1983), 《美学原理·美学纲要》, 北京: 外国文学出版社。
232. 莲达·赫哲仁著、刘自荃译 (1996), 《后现代主义的政治学》, 台北: 骆驼出版社。
233. 罗伯特·管尔斯基著、孙秋秋译 (1998), 《结构主义与文学》, 北京: 春风文艺出版社。
234. 罗兰·巴特等著、董学文等译 (1987), 《符号美学》, 沈阳: 辽宁人民出版社。

235. 罗勃 C·赫鲁伯著、董之林译（1994），《接受美学理论》，台北：骆驼出版社。
236. 雷蒙德查普曼著，王士跃、于晶译（1988），《语言学与文学》中译本，沈阳：春风文艺出版社。
237. 米勒著，单德兴译（1995），〈跨越边界：理论之翻译〉，收录于《跨越边界：翻译、文学、批评》，台北：书林书局。
238. 马·布雷德伯理、詹·麦克法兰编、胡家峦等译（1992），《现代主义》，上海：上海外语教育出版社。
239. 马尔库赛著、李小兵译（1997），《审美之维》，桂林：广西师范大学出版社。
240. 荣格著，冯川、苏克译（1987），《心理学与文学》，北京：三联书店出版社。
241. 荣格著、王作虹等译（1997），《分析心理学的理论与实践》，北京：三联书局。
242. 赛义德著、谢少波、韩刚等译（1999），《理论旅行·赛义德自选集》，北京：中国社会科学出版社。
243. 圣·奥古斯丁著、周浪译（1963），《忏悔录》，北京：商务印书馆。
244. 特里·伊格尔顿（泰瑞·伊果顿）、吴新发译（1998），《文学理论导读》，台北：书林出版社。

245. 韦勒克·沃伦著，刘象愚、邢培明等译（1984），《文学理论》，香港：三联书店。
246. 韦勒克·沃伦著、干永昌等译（1985），《比较文学研究译文集》，上海：上海译文出版社。
247. 奚密著，宋炳辉译（2008），《现代汉学——一九一七年以来的理论与实践》，上海：三联书店。
248. 谢少波著，陈永国、汪民安译（1999），《抵抗的文化政治学》，北京：中国社会科学出版社。
249. 伊丽莎白·佛洛恩德著、陈燕谷译（1996），《读者反应理论批评》，台北：骆驼出版社。
250. 詹姆逊著、王逢振、陈永国译（1999），《政治无意识》，北京：中国社会科学出版。

三、文学文本

251. [唐]白居易著，朱金城笺校（2003），上海：上海古籍出版社。
252. Baym, N.etc. (Eds). (1989). The Norton anthology of American literature (3rd ed.). 16. W.W.Norton & Company.
253. 彼得·琼斯编、裘小龙译(1989)，《意象派诗选》，桂林：漓江出版社。
254. 陈蝶(1988)，《蝶之集》，砂拉越：砂拉越华文作家协会。
255. 陈大为编（1995），《马华当代诗选（1990—1994）》，台北：文史哲。

256. 陈大为、锺怡雯主编(2000),《赤道形声—马华文学读本 I》,台北:万卷楼。
257. 陈大为、锺怡雯主编(2007),《马华散文史读本 1957-2007 V1》,台北:万卷楼。
258. 陈大为、锺怡雯主编(2007),《马华散文史读本 1957-2007 V2》,台北:万卷楼。
259. 陈义芝主编(2002),《新世纪散文家:余光中精选集》,台北:九歌出版社。
260. 方秉达(1979),《趾外》,古晋:砂拉越写作人协会。
261. 方娥真(1982),《日子正当少女》,台北:长河出版社。
262. 方娥真(1988),《刚出炉的月亮》,台北:当代出版社。
263. 方娥真(1989),《何时天亮》,台北:皇冠出版社。
264. 方修(1989),《马华文学作品选:诗集(战前)(1919-1942)》,加影:马来西亚华校董事联合会总会(董总)。
265. 傅承得(1998),《赶在风雨之前》,吉隆坡:十方出版社。
266. 傅承得编(1994)《马华七家诗选》,吉隆坡:千秋出版社。
267. 傅承得、田思编(1999),《吻印与刀痕》,吉隆坡:千秋事业社。
268. 符国钺与其妹合著(1970).《顾影集》,古晋:东门草四郎出版。

269. Finneran, R. J. (Eds). (1996). *The collected poems of W. B. Yeats* (2nd edition). New York: Scribner Paperback Poetry Simon & Schuster.
270. 高克勤编选 (2001), 《宋诗三百首》, 上海: 上海古籍出版社。
271. 蘅塘退士编选 (1999), 《唐诗三百首》, 上海: 上海古籍出版社。
272. 黄劲连编 (1980), 《中国当代散文大展: 1970—1975》, 台北: 大汉出版社。
273. 黄寿祺、梅桐生译 (1984), 《楚辞全译》, 贵州: 贵州人民出版社。
274. 何启良 (1983), 《另一种琵琶》, 吉隆坡: 人间, 1983 年。
275. 何启良 (1974), 〈这种眼神〉, 《蕉风》, 1974 年 9 月第 259 期, 页 59-61。
276. 何启良 (1975), 〈爱莲说〉, 《蕉风》, 1975 年 6 月第 268 期, 页 43-43。
277. 何启良 (1975), 〈十年磨剑〉, 《蕉风》, 1975 年 11 月第 273 期, 页 54-56。
278. 简政珍、林耀德主编 (1990), 《台湾新世代诗人大系》上册, 台北: 书林出版社有限公司。
279. [唐]李白著, [清]王琦注 (2006), 北京: 中华书局。
280. 李永平 (1976), 《拉子妇》, 台北: 华新出版社。

281. 李永平（1986），《吉陵春秋》，台北：洪范书店。
282. 李永平（1992），《海东青》，台北：联合文学。
283. 流沙河（1989），《余光中一百首》，香港：香江出版公司。
284. 刘英雄主编（1987），《理大华文学会刊物第十六期理华文集：第一届全国大专文学奖专辑》，槟城：理大华文学会。
285. 李有成（1970），《鸟与其他》，槟城：犀鸟出版社。
286. 李有成（2006），《时间》，台北：书林出版社。
287. 刘勰著、周振甫注（1981），《文心雕龙注释》，北京：人民文学出版社。
288. 林幸谦（1995），《狂欢与破碎一边陲人生与颠覆书写》，台北：三民书局。
289. 林幸谦（2003），《漂移国土》，吉隆坡：学而出版社。
290. 吕育陶（1998），〈国庆日之二〉，《在我万能的想像王国》，吉隆坡：大将出版社。
291. Millay, E. S. V. (1989) What lips my lips have kissed, and where, and why. In N. Bayn etc (Eds.), The Norton Anthology of American Literature (pp. 1449). W.W.Norton & Company.
292. 潘碧华（1988），《读中文系的人》，吉隆坡：泽吟书坊。

293. 潘碧华（1989），《传火人》，吉隆坡：泽吟书坊。
294. 裘小龙译（1995），《丽达与天鹅》，桂林：漓江出版社。
295. 秦轻燕等著（1979），《虎山行》神州文集第七号，台北：皇冠出版社。
296. [战国]屈原著，白化文等点校（2009），北京：中华书局。
297. 神州诗社编（1977），《风起长城远》，台北：故乡出版社。
298. 神州诗社编（1978），《满座衣冠胜雪》，台北：皇冠出版社。
299. 温碧华（1989），《传火人》，吉隆坡：泽吟书坊。
300. 温任平（1978），《流放是一种伤》，吉隆坡：天狼星诗社。
301. 温任平（1979），《天狼星诗选》，安顺：天狼星出版社。
302. 温任平（1980），《愤怒的回顾》，安顺：天狼星出版社。
303. 温任平（1982），《马华当代文学选》，吉隆坡：马来西亚华人文化协会。
304. 温任平（1982），《黄皮肤的月亮》，台北：幼师文化事业公司。
305. 温瑞安（1977），《回首暮云处》，台北：四季出版社。
306. 温瑞安（1977），《狂旗》，台北：皇冠出版社。
307. 温瑞安（1977），《龙哭千里》，台北：言心出版社。

308. 温瑞安等著(1978),《满座衣冠似雪》,台北:皇冠出版社。
309. 温瑞安主编(1978),《坦荡神州》,台北:长河出版社。
310. 温瑞安(1979),《天下人》,台北:长弓出版社。
311. 温瑞安(1980),《中国人》,台北:四季出版社。
312. 吴岸等著(1994),《马华7家诗选》,吉隆坡:千秋事业社。
313. 辛金顺(1992),《风起的时候》,吉隆坡:雨林小站。
314. 辛金顺(1992),《一笑人间万事》,沙亚南:雨林小站。
315. 叶芝(1987),《丽达与天鹅》,裘小龙译,桂林:漓江出版社。
316. 游川(2007),〈当我死后〉,《游川诗全集》,吉隆坡:大将出版社。
317. 余光中编译(1968),《英美现代诗选》,台北:学生书局。
318. 余光中(1969),《敲打乐》,台北:纯文学出版社。
319. 余光中(1969),《望乡的牧神》,台北:纯文学月刊社。
320. 余光中(1970),《在冷战的年代》,台北:纯文学出版社。
321. 余光中(1972),《焚鹤人》,台北:纯文学出版社。
322. 余光中(1974),《白玉苦瓜》,台北:大地出版社。

323. 余光中(1974),《听听那冷雨》,台北:纯文学出版社。
324. 余光中(1974),《望乡的牧神》,台北:纯文学出版社。
325. 余光中编译(1974),《英美现代诗选》,台北:大林出版社。
326. 余光中(1977),《青青边愁》,台北:纯文学出版社。
327. 余光中(1977),《天狼星》,台北:洪范书店有限公司。
328. 余光中(1979),《与永恒拔河》,台北:洪范书店。
329. 余光中(1980),《莲的联想》,台北:时报出版社。
330. 余光中(1981),《分水岭上一余光中评论文集》,台北:纯文学出版社。
331. 余光中(1981),《五陵少年》,台北:大地出版社。
332. 余光中(1983),〈湘逝〉,《隔水观音》,台北:洪范书店。
333. 余光中(1986),《左手的缪思》,台北:水牛出版社。
334. 余光中(1989),《掌上雨》,台北:水牛出版社。
335. 余光中(1990),《余光中诗选 1949—1981》,台北:洪范书店。
336. 余光中(1997),〈先我而飞——余光中诗歌选集·自序〉,《余光中诗歌选集自序》第一辑,长春:时代文艺。
337. 余光中(1998),《日不落家》,台北:九歌出版社。

338. 余光中(1998),《五行无阻》,台北:九歌出版社。
339. 余光中(2000),《逍遥游》,台北:九歌出版社。
340. 余光中(2004),《余光中集》,天津:百花文艺出版社。
341. 余光中(2006),《从徐霞客到梵谷》,台北:九歌出版社。
342. 余光中(2008),〈南太基〉,《余光中散文》,长春:吉林文史出版社。
343. 俞平伯(1979),《唐宋词选释》,北京:人民出版社。
344. 张默编(1970),《现代诗人散文选集》,台北:源成文化图书供应社。
345. 张树林编(1982),《马华当代文学选:第一辑(散文)》,吉隆坡:马来西亚华人文化协会。
346. 张树林编(1982),《马华当代文学选第二辑(小说)》,吉隆坡:马来西亚华人文化协会。
347. 张树林主编(1987),《大马新锐诗选》,霹雳:天狼星出版社,1987年。
348. 祝家华(1992),《寻找凤凰城》,吉隆坡:佳辉出版社。
349. 祝家华(1999),《炉火中的沉思》,吉隆坡:大将出版社。
350. 周清萧、黄昏星(1979),《岁月是忧欢的脸》,高雄:德馨室出版社。

351. 周清啸等著（1979），《梦断故国山川》，台北：皇冠出版社。
352. 锺怡雯、陈大为主编（2007），《马华散文史读本 1957-2007》，台北：万卷楼。
353. 杨景龙校注（2012），《蒋捷词校注》，北京：中华书局。
354. 庄永明（1989），《台湾纪事》下册，台北：时报文化出版公司。

四、期刊、学报、论文集、报章及其他

355. Allen, C. (1996) Fuck Chineseness :On the Ambiguities of Ethnicity as Culture as Identity,*Boundary 2*, 23 (2) , 111-138.
356. 爱伦坡著、余光中翻译（1966），《尤娜路姆》，《蕉风月刊》，1966年6月号第164期。
357. 安焕然（2003）〈内在中国与本土情怀的变杂-试论大马旅台知识群的乡土认同意识〉，《本土与中国：学术论文集》（页 245），士古来：南方学院出版社。
358. 安焕然(2003),〈殖民统治下所形成的两个文学特区-论台湾文学和马驹华文学的源起发展与中国新文学运动之关系〉，《本土与中国：学术论文集》（页 51），士古来：南方学院出版社。
359. Brewster, A. (1987) "The discourse of nationalism and multiculturalism in Singapore and Malaysia in the 50s and 60s". *Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, SPAN, 24: 135-150
360. 曹淑娟（1987），〈堕落的桃花源：论〈吉陵春秋〉的论理秩序与神话意涵〉，《文讯》，1987年第29期，页136-151。

361. 陈清侨（1997），〈离析“中国”想像：试论文化现代中体的分裂构型〉，收录于简瑛瑛编《认同、差异、主体性》（页 237-268），台北：立绪文化事业有限公司。
362. 陈芳明（1989），《死灭的，以及从未诞生的一评余光中、陈映真道路的崩坏》，《新文化》，1989 年 3 月第 2 期。
363. 陈芳明（1998），〈诗的光泽〉，《联合文学》，1998 年 14 卷 12 期。
364. 陈雪风，《草草了事的“概述”读〈独立后马华文学史概述〉》，《南洋商报》（南洋副刊·南洋文艺），2009 年 10 月 13 日，D14-15。
365. 陈奕麟（1993），〈解构中国性〉，台北：《台湾社会研究》，1993 年第 33 期。
366. 陈大为（2001），〈跃入隐喻的雨林——导读当代马华文学〉，《诚品好读》，2001 年第 13 期。
367. 陈大为（未出版），〈接受与诠释——中国学界的马华文学论述（1987—2004）〉，《用心笔耕，丰饶文学——马华文学与现代性国际研讨会论文集》。
368. 陈芳明、范铭如主编（2009），《跨世纪的流离：白先勇的文学与艺术国际学术讨论会论文集》，台北：印刻文学出版社。
369. David Yen-ho, W. (1991). The construction of Chinese and non-Chinese identities, 120(2), 159-179.
370. 丁旭辉（2012），〈新左岸诗话〉，《吹鼓吹诗论坛十五号》，台北：台湾诗学季刊杂志社，2012 年 9 月。

371. 胡金伦（1990），〈异域的声音：与王德威教授谈马华文学〉，《中外文学》，1990年第29卷第4期。
372. 古远清（2006），〈寻文化之根，找诗歌之魂—余光中的屈原情节〉，《寻根》，2006年04期。
373. 何启良（1977），〈马华现代诗与马华社会〉，《蕉风》，1977年6月第292期。
374. 华社资料中心编著（1987），《马来西亚种族两极化的根源》，吉隆坡：马来西亚雪兰莪中华大会堂。
375. Hamdani, H. (1996). “Pembinaan kesusasteraan kebangsaan memlentukan citra Bangsa Malaysia”, K.L: Dewan Susterana.
376. 黄维樑（1998），《情采繁富，诗心永春——试论余光中各时期诗作的特色》，《联合文学》，1998年第14卷12期。
377. 黄裕斌（年日不详），〈砂华现代文学的滥觞与转型：星座诗社考察〉，《砂拉越犀鸟天地》，阅自2011年6月11日
www.hornbill.cdc.net/xingzuo/huangyubing.html
378. 黄锦树：〈流离的婆罗洲之子和他的母亲、父亲——论李永平的「文字修行」〉，《中外文学》，1997年第26期，页119-146。
379. 黄美仪：〈黎紫书与李永平文字花园中的后殖民景观〉，《文讯》，2002年第14期。

380. Ien, A. (1994) On not speaking Chinese, *New Formations*, 24(Winter 1994), 1-18.
381. 《蕉风》出版了陈瑞献 8 个个人专号与专辑：〈牧羚奴小说专题〉（1970 年 6、7 月 211 期）、〈牧羚奴作品专号〉：〈陈瑞献画展评介专辑〉（1973 年 3 月 240 期）、〈陈瑞献大溪地书画展特辑专辑〉（1978 年 8 月 303 期）、〈陈瑞献纸刻展专题：陈瑞献纸刻展〉（1978 年 11 月 317 期）、〈关于陈瑞献/陈瑞献集珍庄个展评专号〉（1980 年 11 月 332 期）、〈陈瑞献专辑〉（1991 年 5、6 月 442 期）、〈陈瑞献专号〉（1994 年 3 月 459 期）。
382. 蕉风编辑室（1984），〈全国现代文学会议总结论〉，《蕉风》，1984 年 9 月第 376 期。
383. 焦桐（1996），《台湾心和中国结——余光中诗作里的乡愁》，《幼狮文艺》，台北：幼师杂志。
384. Kata Pengantar, (1973) . Asas Kebudayaan Kebangsaan,VII, Kementerian Kebudayaan,Belia dan Sukan (ed.). Asas Kebudayaan Kebangsaan, Kuala Lumpur:Dewan Bahasa dan Pustaka.
385. 李木香编(1972)，《星座纪念刊》，古晋：砂拉越星座诗社。
386. 李瑞腾（1980），〈重读拉子妇〉，《幼狮文艺》（页 132-140），台北：幼师杂志。
387. 李薇、袁勇麟（2004），〈盘旋的魅影——试论马华散文的鬼魅意象〉，《华文文学》，2004 年 5 月第 64 期，页 61—68。

388. 刘登翰（2002），〈华文文学研究的理论突围：命名、依据和学科定位——关于华文文学研究的几点思考〉，《福建论坛》（人文社会科学版）2002年第5期，页31—35。
389. 刘登翰（2003），〈论五六十年代的台湾文学及其对海外华文文学的影响〉，《台湾研究季刊》，2003年03期。
390. 李令仪（2002），〈雨雪霏霏——李永平童年忆情录〉，《联合报》，2002年10月8日14版。
391. 李宗舜（1993），〈坐听杨平一席话——生活比梦更有力量〉，《蕉风》，1993年5、6月号的454期，页27-28。
392. 李有成（2004），《余光中与马华文学》，《南洋商报副刊，余光中特辑》，2004年10月21日，页D6。
393. 李欧梵（1986），〈台湾文学中的“现代主义”〉，《现代文学》副刊，第1986年6月14期。
394. 赖瑞和：（1971），〈释散发飘扬在风中〉，《蕉风月刊》，1971年第233期。
395. 林杰洛（1989），《笑忘书——评〈这样的诗人余光中〉》，《蕉风》，1989年12月。
396. 林淑兰（1982），〈余光中谈文学的时代使命〉，吉隆坡：《星洲日报》，1982年6月7日。
397. 李树枝（2010），〈现代主义的理论旅行：从叶芝、艾略特、余光中到马华天狼星及神州诗社〉，《华文文学》，2010年第6期。

398. 罗晓静(2011),〈多元文化共建的世界华文文学〉,《文学评论》,2011年第2期,页219。
399. 马崙(2000),《星马华文作家风采 1875-2000》(页250),新山:彩虹出版社。
400. Malaysian Chinese Association, (1988). *Report of the MCA Natinal Task force on deviations in implementation of the New Economic Policy (NEP)*, Kuala Lumpur: MCA.
401. 饶芃子(2005),〈海外华文文学的中国意识〉,《世界华文文学的新野》(页48-49),北京:中国社会科学出版社。
402. 梅淑贞(1984),〈人间集·蕉风〉,《蕉风》,1984年7月号第374期。
403. Ernest, R. (1984). What is a nation? (M. Thom, Trans). In H. K. Bhabha (Ed.), *Nation and Narration* (pp. 8-22). London: Routledge. (Original work published 1882)
404. 砂拉越星座编委会(1980),《星座诗社纪念刊 1971-1980》,古晋:砂拉越写作人协会。
405. 〈台湾名作家余光中专辑〉(1982),吉隆坡:《通报》,1982年5月26日。
406. 《天狼星诗社成立十周年纪念特刊 1973-1983》(1983),安顺:天狼星出版社。
407. 《天狼星诗社七六年度诗人节纪念特刊》(1976),安顺:天狼星出版社。
408. 《天狼星诗社七八年度诗人节纪念特刊》(1978),安顺:天狼星出版社。

409. 《天狼星诗社七九年度诗人节纪念特刊》(1979), 安顺: 天狼星出版社。
410. 《天狼星诗社八零年度诗人节纪念特刊》(1980), 安顺: 天狼星出版社。
411. 《天狼星诗社八一年度诗人节纪念特刊》(1981), 安顺: 天狼星出版社。
412. 《天狼星诗社八二年度诗人节纪念特刊》(1982), 安顺: 天狼星出版社。
413. 《天狼星诗社八三年度诗人节纪念特刊》(1983), 安顺: 天狼星出版社。
414. Seong Chee, T. (2001). The politics of literary development in Malaysia. In Mohammad A.Q.M. & Peter C.W. (Eds.) *Malaysian Literature in English: A critical reader*. Petaling Jaya: Longman Malaysia.
415. Tim-hung, K. (1987). "Modernism in modern poetry of Taiwan, ROC: A Comparative Perspective." *Tamkang Review*, 18 (1987/88), 125-39.
416. Wignesan, T. (1983). Invisibility or marginality: Identity crisis in the literature of Malaysia and Singapore, *Komparatistische-Hefte*, 7:53-68.
417. 王德威: 〈文学旅行与世界想像: 华文作家在哈佛大学〉, 台湾: 《联合报》, 2006 年 7 月 8 日-9 日, 页 E7。
418. 温任平 (1973), 〈散文的意象: 雄与秀美——略论余光中、叶珊的散文风格〉, 收录于《蕉风月刊》, 1973 年 8 月第 246 期。
419. 温任平 (1982), 〈初会余光中: 一些杂忆〉, 吉隆坡: 《文道月刊》, 1982 年 6 月第 18 期。

420. 温任平（1982），〈中国现代文学暴风雨的中心——余光中〉，新加坡：《南洋商报》，1982年6月8日。
421. 温瑞安（1984），〈温瑞安笔下文人（之八）：诗人学者余光中〉，吉隆坡：《南洋商报》（星期副刊·广角镜），1984年9月9日。
422. 吴乐央（2008），〈论余光中诗文的现代文化意识情节〉，《唐山学院学报》，2008年01期。
423. 韦佩仪（2001），〈余光中研究在星马〉，《唐山学院学报》，2001年01期。
424. 谢川成：〈现代屈原的悲剧：论温任平诗中的航行意识与流放意识〉，《蕉风月刊》，1981年7月号340期 姚拓 白垚 梅淑贞 紫一思主编 页43-55。
425. 谢川成编写（1982），〈关于余光中——文学界各家的看法〉，收录于《天狼星诗社八二度诗人节纪念特刊》，安顺：天狼星出版社。
426. 谢川成（2008），〈论温任平诗文的中國性〉，《华文文学》，2008年01期。
427. 解昆桦（2010），〈神州的台北抒情——乡土文学论战时期神州诗社马华诗人诗作风格〉，《文讯》，2010年第294期。
428. 许文荣（2009），〈混合的肉身在中国文学史中的游走——论马华文学混血及其他〉，《中国比较文学》，上海中国比较文学学会，2009年第3期。
429. 奚密（1998），〈双人床与现代诗的挑战〉，《联合文学》，1998年10月14卷12期，。

430. 萧萧（1989），〈乡愁四韵〉，《文艺月刊》，1989年1月225期。
431. 游社媛（1975），《余光中的创作道路》，《蕉风月刊》，1975年6月号第268期。
432. 余光中（1966），〈诗两首〈答案？〉、〈悲哉我之冰河期〉〉，《蕉风月刊》，1966年9月号第167期。
433. 余光中（1978），〈楼高灯亦愁——序方娥真的《娥眉赋》〉，《蕉风月刊》，1978年4月号302期。
434. 余光中（1986），〈十二瓣的观音莲——我读吉陵春秋〉，李永平《吉陵春秋》，台北：洪范书店，1986。
435. 余光中：〈诗与散文〉，《蕉风月刊》，1981年4月号，第337期。
436. 《余光中教授来访专辑》（1981），《蕉风月刊》，1981年351期。
437. 〈余光中谈文学的时代使命〉，吉隆坡：《星洲日报》，1982年6月7日。
438. 〈余光中特辑〉，吉隆坡《新明日报》，1982年6月5日。
439. 余光中为方娥真的娥眉赋写序（1978），《蕉风月刊》，1978年4月号302期。
440. 余光中（1986），〈观音莲：读李永平的小说〉，台湾《中国时报》，1986年3月26日。

441. 张笔傲(1975),《书评余光中〈听听那冷雨〉》,《蕉风月刊》,1975年6月号第268期。
442. 张锦忠(2002),〈在那陌生的城市——漫游李永平的鬼域仙境〉,《中外文学》2002年第358期,页12-23。
443. 张瑞星(1976),〈蟋蟀与机关枪声中的月——读余光中近作二首〉,《蕉风》,1976年2月第276期。
444. 掌杉(1975),《评余光中的〈白玉苦瓜〉》,《中外文学》,1975年11月42期,页48—60。
445. 张树林(1985),〈马华当代文学选(散文)导论〉,《蕉风》,1985年4月号第383期。
446. 张健(1983),〈蓝星、创世纪、笠、三角讨论会〉,台北:《笠》诗社,1983年6月115期。
447. 朱双一(2008),〈余光中与二十世纪华文文学国际研讨会〉,《华文文学》,2008年03期。
448. 朱文斌:〈略论东南亚华文诗歌与中国性的关系〉,《华文文学》,2004年05期。
449. 庄华兴(2006),〈代自序:国家文学体制:马华文学主体对构〉,庄华兴编著译,《国家文学宰制与回应》(页14),吉隆坡:大将出版社。
450. 锺怡雯:〈风景里的中国——余光中游记的一种读法〉,吉隆坡:《星洲日报》,1999年5月9、16日。

451. 鍾怡雯（2008），〈余光中的散文实验及其文学史意义〉，《华文文学》，2008年04期。

452. 中国文学与马华文学：中心与边缘的对话（2003），《国际学术研讨会论文手册》，2003年10月4-5日，加影：新纪元学院。

453. 《中文文学马华文学本号》第29卷（1990），1990年第18期，总340，台北：中外文学月刊社。

454. 朱耀伟（2001），〈谁的“中国性”？一九十年代两岸三地的后殖民研究〉，《香港社会科学学报》，2001年春/夏季号第19期。

455. 杨升桥（1997），〈余光中的〈北望〉和〈九广铁路〉〉，《蕉风》，1977年6月第292期。

456. 杨宗翰（2000），〈马华文学与台湾文学史——旅台诗人的例子〉，载于《中外文学：马华文学专号》，台北：中外文学月刊社。

五、学位论文

457. 陈秀贞（1993），《余光中诗的语言风格研究》，中文所硕士论文，国立中正大学，嘉义。

458. Tee Kim Tong (1997) *Literacy Interference and the Emergence of a Literary Polysystem* . Doctorate dissertation, National Taiwan University, (unpublished).

459. 谢川成（1992），From Nostalgia to Environment Protection—A Critical Study of Yu Kwang – Chung’s poems，中文系硕士论文，马来亚大学，吉隆坡。

460. 鍾怡雯（2000），《亚洲华文散文的中国图像（1949-1999）》，中文所硕士论文，国立台湾师范大学，台北。

六、英文书目

461. Abrams, Donaldson, David, Smith, Lewalski, Adams, Logan, Monk, Lipking, Stillinger, Ford, Christ, Daiches, Stallworthy. (Eds.). (1986). *The norton anthology of English literature*, New York& London: W.W.Norton & Company.

462. Andaya, B.W. & Andaya, L.Y. (2001) *A history of Malaysia*, London: Palgrave.

463. Bakhtin, M.M. (1981). *The dialogic imagination: four essays*, (Caryl, E.& Michael, H. Trans). Austin: University of Texas Press.

464. Bakhtin, M.M. (1984). *Problem of Dostoyevsky's poetics*, (Caryl, E.& Michael, H. Trans). Minneapolis: University of Minnesota Press.

465. Blackmar, R.P. (1952). "*W. B. Yeats : between myth and philosophy*" language as gesture, New York: Harcourt Brace &Company.

466. Bloom, H. (1975). *The anxiety of influence: A Theory of Poetry*, second edition, London, Oxford :Oxford University Press.

467. Bradbury, M. & Mcfarlane, J. (Eds.). (1978). *Modernism 1890-1930*, London:The Harvester Press Limited.

468. Chevrel, Y. (1995). *Comparative literature today*, Kirksville: The Thomas Jefferson UP.

469. Culler, J. (1975) *Structuralist poetics: Structuralism, linguistic and the study of literature*, Cornell University Press.

470. Culler, J. (1991). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

471. Cleanth Brooks, Robert Penn Warren (1976) *Understanding poetry*. Holt, Rinehart and Winston.
472. Edward W. Said (2000). *Travelling Theory, The Edward Said Reader*, New York: Vintage Books.
473. Eliot, T.S. (1983). *"Yeats", on poetry and poets*, New York: The Noonday Press.
474. Elaine, B. et al. (Eds.). (1999). *Introducing cultural studies*, London & New York: Prentice Hall Europe.
475. Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: the critical study of language*, London & New York: Longman.
476. Fowler, R. (1981) *Literature as social discourse: The Practice of linguistic Criticism*, London: Batsford Academic and Educational.
477. Fredric, J. (1981). *The political unconscious*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
478. Foucault, M. (1977). *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews*, In Donald F.B. (Ed.). (Donald F.B. & Sherry, S. trans.). Oxford: Blackwell.
479. Foucault, M. (1988). *Politics, philosophy, culture (Interview and other Writing 1977-1984)*. In Lawrence D. Kritzman (Ed.). New York & London: Routledge.
480. Gaston, B. (1994). *The poetics of space*, (Maria, J. Trans), Boston: Beacon Press.
481. Gayatri, C.S. (1994) "Can the subaltern speak?" In Williams, P. & Chrisman, L. (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory a reader*, New York: Harvester Wheatsheaf.
482. Geertz, C. (1983). *Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology*, New York: Basic Books.

483. Gilbert, B.M. (1997). *Postcolonial theory: Contexts, practices, politics*, London, New York: Verso.
484. Gungwu, W. (1991). *The Chineseness of China overseas*, Hong Kong, New York: Oxford University Press
485. Harmon, H. (1986). *A handbook to literature*, New York: Macmillan Publishing Company.
486. Homi K. Bhabha, (1994). *The commitment to theory, " the location of culture "*, New York : Routledge.
487. Hirsch, E. D. (1967). *Validity in interpretation*, New Haven & London : Yale University Press..
488. Jameson, F. (1990). "Modernism and imperialism" in nationalism, colonialism and literature, In Terry Eagleton et. al. (Ed.). Minneapolis.
489. Meletinskil, E. M. (1998). *The poetics of myth*. (Guy, L.& Alexandre, S. Trans.). New York: Garland Publisher.
490. Mill, S. (1997). *Discourse: The new critical idiom* , London & New York: Routledge.
491. Mimmi, A. (1967). *The colonizer and the colonized*, (Howard, G. Trans.). Boston: Beacon Press.
492. Mohammad A.,(2001), *Malaysian literature in English: A critical reader*. In Quayum and Peter, C.W. (Eds.). Petaling Jaya: Longman.
493. Mirzoeff, N. (Ed.). (2000). *Diaspora and visual culture*, London & New York: Routledge.

494. Mongia, P. (Ed.). (1996). *Contemporary postcolonial theory: A reader*, New York: Arnold.
495. Paul, D.M. (1983) *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
496. Paul, D.M. (1986). *The resistance to theory* , Minneapolis: University of Minnesota.
497. Paul, G. (1993) *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*, Cambridge. MA: Havard University Press.
498. Pierre, B. (1979), *Distinction: A social critique of the judgment of taste* , (Richard, N. Trans.). Cambridge ,Massachusetts: Harvard University Press.
499. Rey, C. (1993). *Writing diaspora: tactics of intervention in contemporary cultural studies*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
500. Rey, C.(2000) Introduction :On Chineseness as theoretical problem. In Rey, C. (Eds), *Modern Chinese literary and cultural studies I the age of theory: Rethinking a field* (pp.1-25), Durham & London: Duke UP.
501. Raman, S. (1989). *A reader's guide to contemporary literary theory*, New York & London:Harvester Wheatsheaf.
502. Safran, W. (1999). Comparing diasporas: A review essay. *Diaspora*, 8(3), 255-291. doi: 10.1353/dsp.1999.0002
503. Said, E. (1983). *The word, the text and the critic*, Cambridge,MA: Harward U.P.
504. Said, E. (1993). "A note on modernism", culture and imperialism, New York: Alfred A. Knopf

505. Scott, J.C. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*, New Haven & London: Yale University Press.
506. Scott, J.C. (1990). *Domination and arts of resistance*, New Haven & London: Yale University Press.
507. Sokolowski, R. (1978). *Presence and absence*, Bloomington: Indiana University Press.
508. Stuart, H. (1990). "Cultural identity and diaspora." In Jonathan, R. (Ed.), *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart.
509. Stephen, G. (1980). *Renaissance self-fashioning: From Moore to Shakespeare*, Chicago: The University of Chicago.
510. Stephen, G. & Gunns, G. (Eds.). (1992). *Rewarding the boundaries, the transformation of English and American literary studies*, New York: The Modern Language Association of America.
511. Ulrich, W. (1973). *Comparative literature and literary theory*. (William, R. Trans.). Bloomington: Indiana University Press.
512. Ulrich, W. (1993). *Comparative, literature and literary theory survey and introduction*, (William, R. Trans.). Bloomington & London: Indiana UP.
513. Whitemore, T. (Ed.). (1911). *Poetry and patriotism in Ireland in post Liminium: Essays and critical papers*, London: Elikn Mathews.
514. Williams, R. (1958). *Culture and society 1780-1950*. New York: Columbia University Press.
515. Williams, R. (1961). *The long revolution*. New York: Columbia University Press.1961.

516. Wolfreys, J. (Ed.). (1999). *Literary theories: A reader and guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
517. Worton, M. & Still, J. (Eds.). (1990). *Intertextuality: Theories and practices*, Manchester & New York: Manchester University Press.
518. Zygmunt, B. (1991). *Modernity and ambivalence*, Cambridge: Polity.

攻读学位期间发表的学术期刊论文目录

- 一、李树枝（2010 年 12 月），〈现代主义的理论旅行：从叶芝、艾略特、余光中到马华天狼星及神州诗社〉，刊于《华文文学》 2010 年第 6 期总第 101 期，中国，广州，2010 年，页 80-86。
- 二、许文荣、李树枝（2011 年），刊于〈论马华后现代文学的文体转向〉，刊于《江西社会科学》 2011 年第 05 期，中国，南昌，2011 年，页 74-85。
- 三、李国正、许文荣、李树枝（2011 年 6 月）：〈红楼梦〉后 40 回“红”字研究〉 A Study on the Word ‘Hong’ (Red) in the Final 40 Chapters of A Dream of Red Chambers, Studies in Literature and Language Vol 2, No 3 (2011), June 30th 2011, , CSCanada, Canadian Academy of Oriental and Occidental Culture. 加拿大，蒙特利尔，2011 年，页 111-143
- 四、李树枝（2013 年 6 月），〈简介析莫言《红高粱家族》的“去典型人物形象”与“身体感官”叙事策略〉，刊于《清流月刊》，马来西亚，怡保，2013 年，页 11-19。
- 五、李树枝（2013 年 8 月），〈巡戈于后现代的海域——简析罗青的诗歌与水墨画之后现代倾向〉，刊于斯雅舍《新世纪学刊》第 13 期，新加坡，2013 年，页 148-155。
- 六、李树枝（2013 年 12 月），〈从台湾的余光中到马来西亚“本地的余光中”——余光中的文学观点与评论对温任平之影响研究〉，刊于《世界华文文学研究》第八辑，中国，安徽，2013 年，页 181-192。
- 七、李树枝（2013 年 12 月），〈“重回”万岭热带胶林的边缘地带——论王润华现代诗的边缘性书写〉，刊于《迁涉与记忆》，中国台湾，高雄，页 113-132。
- 八、李树枝（2013 年 12 月），〈“独步”台湾现代诗的一匹“狼”纪弦在台湾现代诗“史”的意义与地位〉，刊于《华文文学》 2013 年第 6 期总第 101 期，中国，广州，2010 年，页 161-165。

后记

本论文写作得到了许多国内外师友们的帮助。在外国方面，武汉的古远清教授与绍兴朱文斌教授，感谢万里惠寄书籍供我参考，厦门大学的李国正教授的鼓励，每每令我感动不已。台湾宝岛的罗青师、陈鹏翔师、陈芳明教授、李有成教授、张锦忠副教授以及黄锦树教授等人的谈话交与流给予我的思路极大启发。新加坡的王润华教授夫妇经常鼓励激发笔者学术研究斗志。而国内天狼星诗社的温任平先生、谢川成高级讲师、李宗舜学长、社外的方昂先生、骆耀庭先生、冰谷先生、张光达先生、何乃健先生以及学者暨作家辛金顺博士等人亦提供了许多宝贵的口头资料与文献资料，补足了本论文的分析材料。当然还要感谢马中台新四的地学术期刊的编辑、各大小研讨会师友之间有意义的交流。

论文导师许文荣副教授对于笔者撰写论文时期的三项叮咛：历史意识、文学批评理论以及文本例证分析，一直铭刻在心里。许文荣师对我的论文写作，无论是从思路到结构的安排均提出了宝贵与建设性的建议。许向我提供专业上和精神上的辅导与鼓励，是难以忘怀的，将我两次陷入困境的身心与思路，拉拔扶持，身心与思路顿时豁然开通，舒畅欣喜。感谢他为我的学习历程作了大量细致的工作。

攻博的学习阶段，学习了许多受益无尽的研究方法与态度；树枝会将诸位师长、前辈以及学友的教导与鼓励，铭刻于心，继续努力攀爬一座一座的学术山峰。学术研究的千里之行，刚刚始于足下，唯有欲穷千里目，方能更上一层楼。