

拉曼大学

中华研究院中文系

论陈大为诗歌风格之嬗变 (1991-2013)

**A STUDY ON THE TRANSFORMATION
OF STYLE IN CHEN DAWEI'S POETRY (1991-2013)**

科目编号: ULSZ 3094

学生姓名: 余沼谦

学位名称: 文学士 (荣誉) 学位

指导老师: 黄丽丽 博士

呈交日期: 2018 年 3 月 30 日

本论文习作为获取文学士荣誉学位 (中文) 的部分条件。

目次

题目	I
宣誓	II
摘要	III
致谢	IV
绪论	1
第一节 研究动机与目的	4
第二节 研究范围与方法	6
第三节 前人研究综述	9
第一章 前期：神话与历史之重构	14
第二章 磨合期：本土化与口语化	20
第三章 后期：地志与记忆的空间叙事	24
第四章 陈大为诗歌风格转变之缘由	28
第一节 台湾文坛影响	28
第二节 文学创作经验	31
结论	35
参考文献	38

**论陈大为诗歌风格之嬗变
(1991-2013)**

**A STUDY ON THE TRANSFORMATION
OF STYLE IN CHEN DAWEI'S POETRY (1991-2013)**

宣誓

谨此宣誓，此论文习作由本人独立完成，凡论文习作中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关参考书目。

签名：

姓名：余洺谦

学号：14ALB02478

日期：2018年3月30日

摘要

本文主要以陈大为五部出版诗集，即《治洪前书》（1994）、《再鸿门》（1997）、《尽是魅影的城国》（2001）、《靠近罗摩衍那》（2005）以及《巫术掌纹》（2014）作为研究对象，以探讨陈大为于其诗歌创作风格上的转变。陈大为诗歌创作风格可分三期，分别为前期、磨合期和后期。陈大为前期的创作风格通过解构手法再诠释中国古典神话和历史典故，并以组诗的方式通过各种叙事角度以组构长篇叙事诗。磨合期的诗歌在内容上将前期的中国典故转向南洋，后期再从南洋宏大史诗缩小成南洋地志书写，磨合期于诗歌语言上在“硬”与“软”作调和，奠定了后期的诗歌语言风格。虽说陈大为后期的创作风格兼并了磨合期的本土化与口语化，但程度上有所不同。另外，陈大为于二十世纪八〇年代赴台留学并开始学习文学创作，故当时的台湾文坛背景对其诗歌创作风格打下了基础，而之后的创作风格之转变与其创作经验有着一定的联系。

关键词：陈大为；诗歌；风格；南洋；台湾

致谢

此论文得以完成，首要感谢黄丽丽老师的耐心指导，忍受我的怠惰与优柔寡断。同时，不忘感谢许文荣老师于百忙间抽空审阅我的论文，并给予意见。

其次，还要感谢我的中学同学。因各种意外，余青璇老友三次替我到马大图书馆将《治洪前书》摄下传发予我，否则此论文将没能得以生产；期间，黎美君老友于我废话连篇，提供了另类的舒压管道。

撰写论文期间，还有其余好友、家人和老师给予精神上的支持与鼓励，在此就不一一谢过了。

绪论

陈大为是著名的旅台马华作家。陈大为 1969 年出生于马来西亚霹靂州怡保市，并在 1988 年告别故乡，远赴台湾留学，于 2000 年取得台湾师范大学文学博士，现任台北大学中文系教授，目前定居台湾。其文学创作以诗歌与散文为主，两种文体的创作经验皆始于台湾。陈大为于赴台次年（1989）开始学写散文并得奖，翌年（1990）开始学写诗歌亦成功得奖，在他乡开启了文学创作生涯。虽说陈大为最先学写散文，但如今陈大为主要以诗歌叱咤马华文坛，得奖无数，目前已获得台北文学年金、联合报文学奖新诗及散文首奖、中国时报文学奖新诗及散文评审奖、星洲日报花踪文学奖新诗及散文推荐奖、马华优秀青年作家奖、世界华文优秀散文盘房奖等等。

陈大为不仅仅于两岸文坛皆有立足之地，更曾以突破性叙事诗书写风格在台湾文学史上切断了八〇年代叙事诗书写风格的延续，改以其别具一格的叙事诗书写作为九〇年代叙事诗主流之代表。张光达将陈大为标为二十世纪九〇年代的代表，以为陈大为让叙事诗的书写脱离了八〇年代前辈余光中、罗智成、杨泽等前辈一贯抒情感怀的主流风格，以后设、解构性、批判性等开发了叙事诗书写的另一种可能，为台湾叙事诗书写带来突破（张光达，2008：61）。黄万华更认为陈大为是新生代意识的诠释者，陈大为对于诗歌语言的自觉性挑战前辈诗人的典律构建，接引诗歌创作之主流，使文学史将接纳新生代的文学创作意识（黄万华，2007：53—56）。其于马华文坛与学界地位更是无法否认，有关其诗歌讨论基本上都涉及了叙事诗、史诗、南洋书写、各种后现代主义叙

事策略等等议题，各类马华文学史或诗歌选集都有介绍陈大为及其作品，成为了马华文学史不容忽视的重量级人物。

陈大为目前共出版了五部诗集，即《治洪前书》（1994）、《再鸿门》（1997）、《尽是魅影的城国》（2001）、《靠近 罗摩衍那》（2005）以及《巫术掌纹》（2014）。然而，上述五部诗集所着重的内容各异，如远古神话中国《治洪前书:陈大为诗集》、解构历史中国《再鸿门》、南洋史诗《尽是魅影的城国》、马来西亚多元种族文化与地志书写《靠近 罗摩衍那》（陈大为，2005: 170），以及展现其叙事诗的成长《巫术掌纹——陈大为诗选 1992-2013》（2014）。

陈大为在诗歌创作上以创造性及突破性为特色。他常徘徊于历史与想像，在虚与实两种对立空间进行对话、解构、重构、再诠释，把诗玩弄于掌中，通过后设思维增强其中的趣味性。在语言上，陈大为更是不断突破自己，如《靠近 罗摩衍那》后记所言，他不断在原来的叙事技巧上精益求精，当他发现他长时间在同一种叙事技巧上努力时，他的诗很快会僵化，故此完全中断创作活动让自己的诗笔变得生疏，并潜心投入文学阅读活动以吸收他人的养分，以图改变当时根深蒂固的叙事风格（陈大为，2005: 164）。由此可见，其诗歌风格是具流动性的，并非一成不变。

文学作品中的“风格”涵盖性是极为广泛的，当中可以是语言艺术上或内容题材上所呈现的状貌。亚理斯多德论及风格时，认为语言的正确性是风格的基础（亚理斯多德著、罗念生译，1991:160），是从话语系统的角度看待“风格”。对布封而言，文本的话语系统则成了“风格的附件”而已（华诺文学编译组，1985:695），认为“风格是应该刻画思想的”，并提出了“风格就是本人”

的主张（华诺文学编译组，1985:694-696），以作者在文本中所体现的思想作为“风格”的主体。其次，钟嵘《诗品》在归纳诗歌风格流别时，以“诗体”作为其探溯流别的标准（王叔珉，2007:17），而“诗体”的内容可见于刘勰《文心雕龙》对“体”的论说：“夫情动而言形，理发而文见，盖沿隐以至显，因内而符外者也”（刘勰著、杨明照校注，1959:199），诗体是作者内在情感的表现。刘勰认为文辞所表达的是作者内心的情感，而“风格”之产生便是由“人”与“文”之间的关系所构成的。简言之，两者对于风格的界定，是以文本中所体现的内在精神为标准。然而，陈文忠《文学理论》統合了以上两种主张，将文本主题思想以及艺术形象归入文学风格的内容，认为“风格”不应纠缠于某一方面的表现，而是从整体上去理解，进而将“风格”定义为“作家创作个性的文学话语系统的整体格调和状貌”（陈文忠，2002:176），而此等涉及内在精神以及外在艺术形象的界定方法成了学界对于“风格”的普遍认知。由于作者的创作“风格”是作者在创作实践中，经由长期的锻炼，以及在艺术上不断追求探索的结果，（陈文忠，2002:176 因是，在陈大为诗歌创作“风格”的理解上，应以宏观的角度去探讨其诗歌风格之脉络，以能够更准确地理解其风格。

第一节 研究动机与目的

笔者最初接触陈大为的诗作是其 2013 年所作的〈淡米尔牛群〉。在阅读过程中，笔者因其中饱满的意象、运用长句却不失严谨的文字功力而深受吸引，之后便搜寻其余诗作如 1999 年所作的〈观沧海〉和〈麒麟狂碎〉，经阅读发现与〈淡米尔牛群〉的叙事风格不同，却似乎又蕴含着相同的神韵。

同时，陈大为 1990 年开始学习写诗，其第一部诗集《治洪前书》于 1994 年出版，距离最新出版的第五部诗集《巫术掌纹》（2014）已有二十年之久。如《文学批评导引》所言，文学会因社会和时代的发展而有所改变（王先霏、胡亚敏主编，2005：69），笔者认为陈大为二十年以来的诗歌创作生涯中，于诗的语言或内容上应有着或多或少的改变，故于本文进行研究以佐证此论点。

就其生活背景，陈大为 1969 年出生于马来西亚怡保市，1988 年起便开始赴台湾留学、工作及生活，两大城市占据了其主要的生活记忆。故此，笔者认为其丰富的生活经历促成了陈大为诗歌内容上的变化。另外，陈大为于 1990 年开始学习创作诗歌，既然其诗歌创作生涯始于台湾，那其诗歌创作是否受台湾文学背景所影响，也待笔者进一步探析。

再者，陈大为于其第四部诗集《靠近 罗摩衍那》后记中提到自己之前一直以一贯诗风创作、求精，已达到近僵化境界，故决定以此诗集开始告别之前的叙事风格。其中，陈大为以 90 年代为划界，概括其前期的诗歌语言。然而，其第三部诗集《尽是魅影的城国》中仍收录其 2000 年创作的作品，若如陈大为所言以 90 年代诗变化的划分，似乎有所不妥。因此，笔者将于此论文找出更准确的划界以作为其诗风转变的划分。

其次，陈大为于《靠近 罗摩衍那》后记中亦提到，在他决定改变诗风的五年里，只读不写以销蚀前期的诗笔，并于阅读他人诗作的过程中汲取养分以重新建造新的叙事风格。由此，笔者萌生了以下几个疑问：其一，此变化是改革式的，还是在《靠近 罗摩衍那》出版以前就有了其叙事风格变化的过渡期？其二，《靠近 罗摩衍那》所展现的新叙事风格，是种尝试，还是定型了其后期的叙事风格？其三，前期作品所展现的气势恢宏、意象饱满的艺术形象，是已消磨殆尽在五年只读不写的净空过程里，抑或其实已深扎于诗笔中，只是暂且避之不用而已？上述诸疑点皆诱引笔者通过本文研究以寻求答案。

目前，有关陈大为的学术研究多是针对陈大为个别诗作或诗集进行研究，讨论的范围多针对其叙事策略。就目前的学术研究成果看来，鲜有对陈大为诗歌创作风格整体性研究，探讨对象也主要偏向首三部诗集。然而，历来西方文论对于“风格”有各种诠释，如布封在其《论风格》中认为“风格就是本人”，或是别林斯基认为“在风格里表现着整个的人”等，即使后来《文学理论》认为此等说法模糊，容易导致极端及片面化，同时却也认同风格是具有独特性的，甚至在论及风格时指出“风格是作家在艺术上臻于成熟的标志”（陈文忠，2002：175-176）。由此可见，风格于文学研究上的重要性是无可否认的。故此，笔者认为研究文学作家，必须掌握其创作风格，了解其独特之处，方能算是真正了解之。然而，若要把握文学风格，不能只着重于某一方面，而是要从整体上去掌握（陈文忠，2002：176），在研究风格的过程中不能针对出于阶段性生产或单一的诗篇或诗集，研究范围应拉长时间段去宏观整体脉络以探讨文学作家的风格以及其中的流变。

第二节 研究范围与方法

由于本文主要研究陈大为诗风在其二十余年的诗歌创作生涯中的转变，笔者将陈大为目前已出版的五部诗集，即《治洪前书》、《再鸿门》、《尽是魅影的城国》、《靠近 罗摩衍那》以及《巫术掌纹》纳入本文研究范围，以行分析与比较之作用。同时，陈大为每部出版诗集皆有收录旧作，故笔者将首先整理上述诗集中的作品，以便能依据时期的脉络探讨其诗风的转变。

在探讨陈大为诗风转变之前，笔者首先以诗歌作品的主题内容和叙事策略作为划分标准，将其诗歌创作生涯进行分期，以便于后续更深入的讨论。进行分期后，笔者再以不同的时期为视角，针对陈诗歌的主题内容和叙事策略两个范围，比较之间的差异，并探讨该转变之原由。之后，本文将探讨该诗风的转变是否是一种变革式地转型，或只是种实验性的创作，以作全文最后的整理与总结。

此外，笔者也将收集与参考学术文献以作研究过程之辅助。笔者将收集各种相关论文，在前人研究成果的基础上进行参考与辨析，以提升本文论述上的全面性与充分性。这些文献包括学术论文、出版诗集序言、学术书籍等等。再者，笔者也将通过侧面研究以获取本文所需的研究材料。为了探究陈大为诗风转变之原因，笔者将通过了解其创作背景，以探讨两者之间的关系。因此，笔者将从其所撰的学术论文、学术书籍、散文等，从侧面了解其思想层面，及窥探其创作背景对其诗歌创作的影响。

研究过程中，笔者主要以文本细读法进行研究，以论证本文论点。然，陈大为作品众多，风格不一，如其《再鸿门》的〈代跋：换剑〉后序中亦有透露其

诗集所收录的作品并非全都是其致力之作（陈大为，1997：139），换言之，并非每首作品皆可精确地体现其所追求的诗风。为了不让研究主体偏移，笔者将首先通过宏观其全部作品以掌握其诗风的大体脉络，再针对性地探讨其重复收录之作、投稿参赛之作、热门讨论之作之作等，以便能更准确地探索其所向往的诗风之踪影。另外，此论文将以诗集作为分期之工具，以反映该阶段的诗歌创作风格。由于此论文所要探讨的是陈大为在不同时期的诗歌创作风格，故部分诗集所重复收录的旧作并不纳入该诗集的文本选择范围，因为重复收录的旧作所反映出的风格是其完成阶段的风格。

在文本选择上，由于陈大为在〈巫术的掌纹〉一文中提到《巫术掌纹》“完整呈现一条从远古中国神话到赤道原乡的回家之路，以及多重血缘的叙事诗成长史”（陈大为，2014:7），故《治洪前书》的文本将以《巫术掌纹》的〈卷 0: 治洪前书〉所重复收录的诗作¹为主，因为其所收录的诗作可代表《治洪前书》阶段的风格；《再鸿门》的〈代跋：换剑〉表明“〈卷一：在烈酒的时辰〉共收录十三首组诗，是我创作的主力”，故《再鸿门》将以其中收录的十三首诗作²为此论文主要探讨的文本，因为该卷诗作可体现陈大为于该阶段所崇尚，并致力为之的风格；〈代跋：换剑〉中亦提到：“我希望第三本诗集（《尽是魅影的城国》）会有十分雄浑而深刻的诗篇，来叙说我的先祖们用血汗淘洗过的南洋”（陈大为：1998:139），因此《尽是魅影的城国》的重点诗作将是讲述南洋历史的〈系列六：

¹ 《治洪前书》的重复收录之作有〈治洪前书〉、〈招魂〉、〈摩诃萨埵〉、〈封禅〉、〈壮士〉。

² 《再鸿门》〈卷一：在烈酒的时辰〉所收录的十三首诗作有〈甲必丹〉、〈茶楼〉、〈会馆〉、〈达摩〉、〈再鸿门〉、〈屈臣氏〉、〈曹操〉、〈海图〉、〈河渠书〉、〈世界和我〉、〈尧典〉（修订版）、〈治洪前书〉（修订版）、〈尸毗王〉（修订版）。

南洋史诗》所收录之作，而当中的十五首诗作³将被列为该阶段的主要探讨文本；《靠近 罗摩衍那》的〈后记：半手工业〉直接表明了“〈系列五〉可以说是现阶段诗风的完整样式”（陈大为，2005:169），因此〈系列五：殖民者的城池〉的九首诗作⁴将成为《靠近 罗摩衍那》时期的风格探讨对象；陈大为在〈巫术的掌纹〉中表示他在《巫术掌纹》完成的过程“选择了回家，走向怡保”（陈大为，2014:4），恰好《巫术掌纹》所收录的新作均为以怡保为对象的地志书写，因此探讨《巫术掌纹》创作风格的过程中，主要以〈卷七：银城旧事〉十二首诗作⁵以及〈卷八：山城移动〉八首诗作⁶为参考文本。

³ 《尽是魅影的城国》〈系列六：南洋史诗〉所收录的十五篇诗作为〈会馆〉、〈茶楼〉、〈甲必丹〉、〈还原〉、〈在南洋〉、〈我出没的籍贯〉、〈别让海螺吹瘦〉、〈暴雨将至〉、〈岁在乙巳〉、〈整个夏季，在河滨〉、〈在诗的前线行走〉、〈接下了掌纹〉、〈八月，最后一天〉、〈简写的陈大为〉、〈在台北〉。

⁴ 《靠近 罗摩衍那》〈系列五：殖民者的城池〉的诗作分别有〈水滴石穿〉、〈防晒系数〉、〈下午休罗街〉、〈喊醒它的旧识〉、〈层出不穷〉、〈穿插大量铜乐〉、〈靠近 罗摩衍那〉、〈即使变成小数点〉、〈方圆五里的听觉〉。

⁵ 《巫术掌纹》〈卷七：银城旧事〉的十二首诗作有〈旧事里行走〉、〈隐隐有人〉、〈阴间的动词〉、〈螺旋状的哀伤〉、〈随鹤走了〉、〈比谣言轻〉、〈话说瘦鲸〉、〈终年不绝的夏天〉、〈站满了禁卫军〉、〈木制的方言〉、〈淡米尔牛群〉、〈小乘浮屠的墙上〉。

⁶ 《巫术掌纹》〈卷八：山城移动〉的八首诗作有〈坐北朝南〉、〈一流山城〉、〈极其迂回〉、〈天下无双〉、〈天边移动〉、〈比伊斯兰〉、〈掘地三尺〉、〈是叛军的〉。

第三节 前人研究综述

目前有关陈大为诗歌研究多针对 2000 年或以前所出版的诗集作品作为研究对象，而之后的作品较鲜少被纳入研究范围，原因大约有二：其一，《靠近罗摩衍那》（2005）的作品所收录的作品皆为阶段性的尝试或即兴之作，并非陈大为的极力之作，又与其余诗集所收录的作品风格截然不同，难以并置讨论；其二，《巫术掌纹》（2014）于近年出版，故有关讨论尚不及有关首三部诗集研究之多。然而，就目前的研究成果，整体以单篇论文形式为主，讨论范围多集中于两大部分，即主题内容与叙事风格。

关于其诗作主题思想的研究多围绕在古典中国与南洋史诗。林馥佐〈屈原在现代诗中的抒情召唤——以罗智成、杨泽、陈大为为例〉以“二度抒情”作为理论框架去审视陈大为对屈原的书写与回应，认为陈大为书写屈原的背后须与屈原有着相似的情感经验，然而其中的论述对此主张并无具体的论证。反之，林馥佐以“侨民”心理去揣测陈大为的创作意图，认为陈大为作品透露出了其文化乡愁（中国情结）与其身份矛盾，主张陈大为的创作是其对原生情感的追寻后所产生的反思，以此作为铺垫以贯连上下文。然而，此等论述方法并不正确。首先，从有关陈大为的论述中并无发现有关抒情的论证，没达到“二度抒情”理论论述之目的；第二，林馥佐并没有掌握陈大为的创作心理，以“侨民心理”的普遍逻辑套在南洋华人作家身上去揣测，以使论述更为顺理成章。

同样以“侨民心理”看待陈大为诗歌的还有李癸云〈边缘？中心？——试论陈大为诗作之“中国”〉。然而，此“中国性”的存在与林馥佐所论及的并不同。林馥佐所谈及的中国性之存在是因为陈大为对文化中国的孺慕；李癸云恰

好反对了这主张，认为中国符号是作为反映出作者边缘意识的一种相对性的存在。其中，李癸云是以罗智成在《尽是魅影的城国》所撰的序文〈在‘边缘’开采创作的锡矿〉中所提到的“中心”与“边缘”的相对性逻辑论述作为其分析框架，然而当中李癸云所提及的“中心”集中于中国，但在罗智成的“中心与边缘”论述当中，“中心”不仅可以指涉中国的中华文化，还能是马来西亚马来社会、台湾社会等等。

罗智成〈在‘边缘’开采创作的锡矿〉中的“中心与边缘”论对后来的研究有一定的影响，例如徐国能〈十年磨一剑：论陈大为诗作《在南洋》〉谈及文体本身的辩证时，认为陈大为企图让被置于历史边缘的人物成为中心，解构大写的历史并释放小写的个人史观，如罗智成认为陈大为的诗歌都围绕在“边缘”和“中心”之间所形成的力矩，让“边缘”发挥其所具有的“意义”与“力量”，展开当代“小我”与历史“大我”的对话。

洪淑苓〈留学台湾·寻找“中国”——论马华诗人傅承得与陈大为作品中的“中国图像”与台湾经验〉也讨论了陈大为诗歌中的中国符号。与前者不同的是，洪淑苓先普遍地处理的马华诗人与台湾经验，再缩小为探讨陈大为诗歌中的中国图像与其台湾经验之间的关系，再通过文本细读法去分析陈大为诗歌中的中国图像解构。洪淑苓讨论陈大为台湾经验的部分，多取材于陈大为散文的生活记录，不同于张光达直接取材于陈大为创作的时代背景。

杨宗翰〈从神州人到马华人〉在谈及马华文学中国性时亦谈及了陈大为，对于陈大为诗中出现的中国性符号也作出了清楚的解释。杨宗翰认为陈大为虽频繁地援用“中国文化”，却不如其余马华作家于其中涉及了个人的中国情结，

而是仅仅将之回归到“符号”层面而已，反对传统“中国中心论者”以“侨民心理”作为分析逻辑去推断陈大为的创作意图。

金进〈解构精神、原乡情节和台北叙事——马华旅台作家陈大为诗文之研究〉可看出陈大为诗歌创作的主题内容概况。该论文将陈大为的诗歌与散文同时纳入研究范围，分析了陈大为的神话中国史诗、南洋史诗、台北叙事以及都市书写。金进以时间脉络作为论述框架，从其论述可见陈大为的文学创作重心的流变。

魏淑琴〈论陈大为诗歌创作中的故乡情节〉的论述方法可分为两种，即文本细读法以及理论式分析。然而，两种方法却没有交汇使用，而是分开进行，以致产生论述理据不足之现象。魏淑琴探讨陈大为诗歌中的故乡情节时，过于发挥文本的独立性，缺乏了其余视角的辅助，如没充分利用其散文或作品自序中有关其创作经历的资讯，使得论文功力淡薄；理论式分析方面又不以文本印证论点，使该部分好似自说自话。同时，其中参考的理论文献大多为概论式、涵盖性的理论，涵盖性过大的研究无法协助掌握当代马华诗歌创作现象或陈大为的创作心路历程，使论文更倾向于“揣测式论述”。

相对而言，就目前有关陈大为的研究成果看来，陈大为诗歌的叙事策略明显得到了更多的关注。就目前众多有关其叙事策略的研究当中，讨论重点极大部分皆离不开后现代主义范畴，例如丁威仁〈互文、空间与后设——论陈大为《再鸿门》的叙事策略〉以互文性叙述、空间史述与在地记忆的对照，以及后设史述总结了陈大为叙事史诗的创作手法；陈慧桦〈擅长叙事策略的诗人——论陈大为的诗集《治洪前书》和《再鸿门》〉以及郑慧如〈原型、叙事、经典化——以大荒、罗智成、陈大为的诗为例〉谈论陈大为的叙事风格时亦围绕于其后设思

维，如何 解构并重构历史；朱崇科〈陈大为的南洋追认及吊诡〉以“时空体”、异族拼贴等概念具化或神化南洋；。

张光达在〈台湾叙事诗的两种类型：“抒情叙事”与“后设史观”——以八〇～九〇年代的罗智成、陈大为为例〉也从后设史观、多重叙事以及后历史三方面讨论陈大为的诗歌叙事策略，其方法不同于其余学者的文本分析法，而是针对叙事策略本身的运用及艺术效果，论述视野更放大至整个时代背景去探讨其创作特色之形成，讨论详细且脉络清晰。论文当中也给予了陈大为极高的评价，以陈大为作为台湾九〇年代的叙事史诗代表，认为其后设史观为台湾叙事诗带来了突破。然而，张光达当中承认陈大为高深的创作才华，同时点出了陈大为叙事诗里缺乏了现代生活视野下的内涵之省思体悟。辛金顺〈历史旷野上的星光——论陈大为的诗〉中亦有类似的观点，认为陈大为诗歌注重高妙的想像与恢宏气势的铺张，其诗歌题材却因此受到拘束，使得其诗歌难于表现出对生活的感悟。

张光达〈论陈大为诗中的叙事与情感〉也并非通过文本分析法去探讨陈大为的个别诗作，而是通过观照诗歌整体脉络去论述其诗歌中的“叙事”以及“情感”两大区域。此篇论文讨论范围囊括了陈大为全部诗集，论述中逐一分析诗集主要的叙事策略与主题思想，论述相对完整，更能把握陈大为诗集主打风格的流变。其〈论陈大为的南洋史诗与叙事策略〉将焦点着重于陈大为的南洋史诗题材，论述内容与张光达其余相关论文没有太大差异，但其中针对历史主体的和文本语境的讨论有着相对详细且完整的论述。

除了针对主题思想与叙事策略之外，学界还不乏各种讨论重点的研究，如剖析陈大为个别诗作的黄锦树〈论陈大为治洪书〉与辛金顺〈剖析《曹操》〉、探

讨陈大为诗中边缘弱势群体创伤记忆的张琴风〈论马华新生代作家的创伤性历史成长记忆〉、分析陈大为诗中当代性美学效果与现实书写的郑慧如〈诗现实的当代性〉、概述陈大为诗歌以及其于文学史的影响的黄万华〈陈大为：新生代意识的诠释者〉、以精神分析学的角度解读南洋史诗的创伤性的杨小滨〈尽是魅影的历史：陈大为诗中文化他者的匮乏与绝爽〉等等。

值得注意的是，研究陈大为诗歌的学者多有来自台湾，如罗智成、洪淑苓、李癸云等等，可见陈大为的诗歌是受到台湾学界关注的。另外，郑慧如〈诗现实的当代性〉在探讨台湾当代诗现实书写时，更以陈大为作主要研究对象之一，与台湾作家如简政珍和孙维民作比较，由此可见其诗歌创作是受到台湾学界关注的，于台湾文坛有着一定的地位。

第一章 前期：神话与历史之重构

陈大为前期诗歌创作风格以《治洪前书》与《再鸿门》为代表。该两部诗集的内容主要以中国的神话历史为叙事材料，并以解构手法作为前期创作中最主要的叙事策略。此外，该两部诗集中所收录的诗作皆显著地体现出陈大为在前期创作对于诗歌的格局以及气势的重视，呈现出其前期对于诗歌磅礴气势的追求。

陈大为前期诗歌创作大量引用典故，以之作为文本主体，如以东周战国时期为背景的〈这是战国〉（1992）或通过中国利水通史引申故事的〈河渠书〉（1994）等，并进行颠覆与再诠释，故该叙事策略成了陈大为前期诗歌创作最主要的风格之一。《治洪前书》在重述典故的过程中置入了多种声音以图制造多声喧哗的语境，除了历史传说中的主流人物外，负面、边缘等人物亦加入叙事活动。由此，陈大为了让历史中的主流与边缘人物均得以参与叙事活动，除了造成主流大叙述主体性的消解，亦让其叙事更具戏剧张力（张光达，2008:175）。比如〈招魂〉（1992）重述屈原投江之典故时，通过想象以丰富屈原投江的过程，如“‘反正，他很快又会投江’干脆省下 / 陈赋的，道家的劝辞”（陈大为，1994:36）颠覆渔夫好心相劝的形象、“庄王安慰你的肩膀”（陈大为，1994:37）安插了该典故以外的楚庄王，甚至在“天问”中以“‘我不必投江吗？’ / ‘嗯。虽然诗篇都忍不住 / 有这幕安排，读者们都在等待’”（陈大为，1994:39）等八句对话通过表示读者期待屈原投江的，进而解构屈原投江的动机。〈招魂〉并非以屈原为典故的核心，笔下的屈原也并非如广泛流传的版本般因拒绝与世同流合污而投江，而是由渔夫的冷漠、读者的期待、卜辞的预言、上天

的回应等因素所促成，参杂了屈原以外的非主流人事物，削弱了屈原在该典故中的主体性。《再鸿门》虽延续了《治洪前书》的叙事策略，但其中蕴含的解构意味却更为强烈。《再鸿门》在历史重述过程中以后设叙事策略进行，除了将叙述焦点分布在历史的主流或非主流人物身上，同时还置入了叙述者外来的声音，对主流历史文本，甚至是诗歌本身的叙述，都加以解构。譬如〈再鸿门〉（1995）以“你不自觉走进司马迁的设定”（陈大为，1998:33）暗示了读者所知、所读的历史是司马迁所要让我们认识的，并不代表历史本身的真实性，解构了正史文本的可信性，之后又通过诗的末端“我要在你的预料之外书写 / 写你的阅读，司马迁的意图 / 写我对再鸿门的异议与策略”（陈大为，1998:36）以坦白叙述者是故意在读者预料之外重述历史的意图，解构了〈再鸿门〉全篇所建构的历史叙述，甚至是因为暴露了主流历史知识的虚伪面向以及历史书写的不稳定性，全面地解构读者所晓得的任何历史叙述版本。

陈大为前期的诗歌主要以长篇叙事诗为其形式。然而，前期的长篇史诗与磨合期《尽是魅影的城国》的长篇史诗之间有所差异，而其中不同之处在于前期的史诗以组诗的形式筑构成长诗，而之后的史诗则是直接单篇独立成长诗。例如〈治洪前书〉（1922）在重构大禹治水之典故时，通过组诗的形式替不同角色发声与争论，甚至加上叙事者的声音，如“河图埋冤”、“神话表示”、“鱼很纳闷”、“禹却反驳”、“河伯认为”、“我问鲧”和“洛书叹息”（陈大为，1994:42-45），包括叙事者的后设声音共有七个角色，呈现七种角度的不同思维，制造并提升诗歌的戏剧性；而〈达摩〉（1995）亦由四组小诗所组成，如“少林幻想”、“虚构达摩”、“阅读达摩”、“木鱼死去”（陈大为，1998:27-31），四种角度以解构达摩的少林形象。《治洪前书》中所收录

的十九首诗作中，有十二首组诗⁷，而其余七首中有三首分情节叙事⁸和四首短诗⁹；《再鸿门》的〈卷一：在烈酒的时辰〉所收录的十三首诗¹⁰作均为组诗，而〈卷二：绿色的怪声音〉所收录的十三首诗作中除了旧作〈西来〉（1992）是组诗以外，其余12首均为短诗¹¹。

陈大为在前期诗歌创作中极其注重艺术形象之表现，从其格局的架构、气势的体现、叙事的策略等方面，呈现出耀眼的艺术形象以及当中所具备的深厚底蕴。为了架构宏伟的格局，并使之充溢着雄浑的气势，陈大为引用中国久远的典故作为其叙事材料发挥传说历史自身的神秘性，以具有历史感的意象或词汇铸造神秘的意境，例如〈摩诃萨埵〉（1993）中的“佛”、“北魏”、“死神”、“敦煌”、“涅槃”、“母后”等等（陈大为，1994:77—80），或〈曹操〉（1994）中的“东汉”、“将军”、“史官”、“辞令”、“赤壁”、“建安”等等（陈大为，1998:45—52），通过运用带有中国古代神话和历史色彩的意象，使诗歌呈现出鲜明的历史感和深远的意境。除了利用叙事材料外，陈大为对于意象的密度方面亦极为讲究。如〈封禅〉（1993）“如同秦王祭天武帝封禅你点着了香 / 手势与心跳都非常泰山 / 袅烟负荷着大串诉求发育成大篆……”（陈大为，1994:81）以及〈屈程式〉（1995）“端上一串促进午睡的大作 / 有龙舟自使人咽喉夹泥沙滑落 / 我被大会的高潮深度催眠……”（陈大为，1998:37）两者意象密度饱和，以严谨的长句表现其语言功力，并建构出宏伟的气势格局。陈大为在

⁷ 《治洪前书》中的十二首组诗分别为〈三叶虫档案〉、〈髑髅物语〉、〈尸毗王〉、〈招魂〉、〈治洪前书〉、〈尧典〉、〈明鬼始末〉、〈美猴王〉、〈兰陵王〉、〈太极图说〉、〈摩诃萨埵〉、〈西来〉。

⁸ 《治洪前书》中的三首分情节叙事的诗作分别为〈风云〉、〈这是战国〉、〈壮士〉。

⁹ 《治洪前书》中的四首短诗分别为〈封禅〉、〈大餐〉、〈后土〉、〈人道〉。

¹⁰ 《再鸿门》的〈卷一：在烈酒的时辰〉所收录的十三首诗作分别为〈甲必丹〉、〈茶楼〉、〈会馆〉、〈达摩〉、〈再鸿门〉、〈屈程式〉、〈曹操〉、〈海图〉、〈河渠书〉、〈世界和我〉、〈尧典〉（修订版）、〈治洪前书〉（修订版）、〈尸毗王〉（修订版）。

¹¹ 《再鸿门》中的十二首短诗分别为〈小心黑夜〉、〈今晨有雨〉、〈守墓人〉、〈戏子〉、〈相师〉、〈油灯不暗〉、〈茶室很近〉、〈学堂难过〉、〈小桥有鬼〉、〈老屋问候〉、〈童年村口〉、〈壮士〉。

《靠近 罗摩衍那》〈后记：半手工业〉里的剖白写道：“回顾整个九〇年代的创作生涯，我把自己笼罩在一个气势恢宏的文本世界，花很大的力气去锤炼铿锵的语言，去追求雄浑的叙事”（陈大为，2005，163），由此可见，前期的陈大为对于诗歌艺术形象的追求是相对积极且具有自觉性的。纵观陈大为前期的诗作，当中有许多属于实验性诗作，乃其作为诗歌叙事策略、内容架构上的锻炼，尤其是《再鸿门》所收录的诗集“每一首都是一次语言技巧的自我锻炼”。故此，陈大为于前期阶段着墨于开发典故背后的不同可能性，表现出其思维及叙事手法上的创意，将重心置于中国久远典故的解构。如陈大为在〈美猴王〉（1992）中把负责塑造孙悟空的女娲换掉，让孙悟空以“形而下的陶土一团”任由他人捏造，甚至“本该旁观的昆虫统统插手，捏造自己喜欢的筋骨和头”（陈大为，1994:64），以致于孙悟空躯体成了“夸张鱼龙的线条……杂乱狐岛的毛色……脑海一时熔浆一时冰川”（陈大为，1994:64），与“美猴王”的形象背道而驰。陈大为不仅解构了其外形，甚至其本事也不复存在，如“不复有十龙十象的力量，猴王拒绝抛头，取消西游坐吃山空”（陈大为，1994:65），表现出孙悟空的形象并非是绝对的，当中会因为某种因素的更替而产生全然不同的结果。

由于陈大为前期极其注重其诗歌艺术形象上的功力，在叙事策略方面不断寻求突破与创新，而忽视了情感部分，以致叙事美学过甚，使得前期的诗歌难免因缺乏明显的情感参与，而散发匠气。《治洪前书》以及《再鸿门》皆以诗述史，其中的叙事策略多采用后现代技巧，如去中心化、互文、解构等，均展现了其叙事技艺的深厚功力，而情感方面的表现同时也变得相对薄弱。虽然张光达认为若仔细阅读《再鸿门》，可发现其中的情感参与相较于《治洪前书》有逐渐加强之现象，但其重心仍处于其中的叙事美学上，情感还是无法健全地

展露，故此《再鸿门》的诗歌创作风格仍纳入前期，而不置于磨合期。再者，陈大为前期诗歌创作取材于中国古代历史传说，但此素材与自身经历或背景偏远，缺乏共鸣，加上相对注重诗歌艺术形象的呈现，以致于其前期的诗歌在情感的表现上有所不足。如〈太极图说〉（1992）以宋代周敦颐的《太极图说》为题材，通过“人类热烈地供养小太极，两仪逐根建设思辨神经…权欲正式拥有了半径，天人在此相遇”（陈大为，1993:73），解构了“太极”的“天人合一”的自然性。〈太极图说〉以“人为”的另类角度诠释“天人合一”，将“太极”非自然化，认为“太极”是受人的私欲所控制的。〈相师〉（1994）解构了相师的可信性，如“你似盲人骑瞎马被我斜斜端在掌上……把你失去逻辑的命运交给我”（陈大为，1998:104），以相师的口吻揭示相师的企图，解构原为“命运操控人生”的逻辑，而成了“相师操控人生”的局面。纵观〈太极图说〉与〈相师〉，两者均与生活背景无关，叙事内容主要以颠覆刻板印象为目标，相对缺乏自身的情感体验。陈大为曾在〈叙事〉一文中坦诚：

在《治洪前书》（1994），情感是刻意隐藏的，为了操作那种冷硬的语言，像岩石一样的语言，让诗粗糙，充满棱角。……到了《再鸿门》（1997）语言才渐渐舒展开来，尤其一些田野素材的小诗，以及三首有关南洋的诗篇。

（陈大为，2014:311）

辛金顺与张光达皆认同以上观点，均认为《治洪前书》的诗歌语言雕琢淬炼、想像缩结且晦涩；而《再鸿门》的叙事结构相对较少匠气，语言趋向口语化，情感部分也逐渐崭露（辛金顺，1999:24—25；张光达，2015:175）。然而，《再鸿门》的语言虽已逐渐舒展开来，也有情感的显现，但就其整体风格而言，

叙事策略明显仍旧成了诗歌主要的鉴赏部分，其情感的体现远被其叙事策略的光芒所掩盖。

第二章 磨合期：本土化与口语化

陈大为将其诗歌创作风格分为两个阶段，并以九〇年代作为两期之间的划分（陈大为，2005:163）。陈大为所概括的“前期风格”是属于一种倾向恢宏气势与宏伟格局、一种更着重于叙事技巧的美学风格，而“后期风格”则是脱离了“前期风格”的枷锁，诗歌语言较为舒展及软化。然而，本文将其诗歌创作风格拆分为三个阶段，即除了前期与后期，尚有磨合期，作为其诗歌创作风格由前期步入后期的过渡阶段，当中以《尽是魅影的城国》和《靠近 罗摩衍那》两部诗集为磨合期的代表诗集。磨合期的设置是为了处理同时具有前、后期特色的诗歌，故将带有前期诗风特色的《尽是魅影的城国》以及蕴含后期诗风元素的《靠近 罗摩衍那》并置入磨合期。然而，该两部诗集风格其实并不一致，但同时也无法完全融入前期或后期阶段。

陈大为在完成《再鸿门》时，认为南洋史诗是前两部诗集的最终理想里程碑，但当《尽是魅影的城国》完成后，陈大为发现南洋史诗并非其最终理想（陈大为，2014:4），而是如同前两部诗集般，为了锻炼叙事技艺而设定的目标而已，故不应将之和前两部诗集混为一谈。《尽是魅影的城国》中的南洋史诗虽如前期诗歌同属史诗创作范畴，但其创作题材开始转向本土化，语言亦有趋向口语化的现象（后期诗歌风格的主要特色之一）。如〈在南洋〉（1998）中“让汉人糊涂的语言 向山岚比划 / 仿佛有暴雨在手势里挣扎 / 恐怖 是猿声啼不住的婆罗洲 / 我想起石斧 / 石斧想起 三百年来风干的头颅”（陈大为，2001:148-149）在叙述南洋历史时，以“山岚”、“暴雨”、“恐怖”、“挣扎”、“头颅”等用字营造出紧张且诡异的意境，但诗中的语言不再像前期诗

歌语言般以同一种意境贯穿全篇，而是间中穿插诙谐的诗句缓和诗歌紧绷的氛围，如“我猜 一定有跟黄飞鸿 / 同样厉害的祖宗 / 偷学蜥蜴变色的邪门功夫 / 再学蕨类咬住乔木 / 借神游的孢子 亲吻酋长脚下的土”（陈大为，2001:149）发挥富含趣味的想象，以幽默诙谐的语言使诗歌变得灵活有趣。

陈大为于前期的首部诗集《治洪前书》主要叙事对象为抽象的神话传说，而第二部诗集《再鸿门》转向相对具体的中国历史，均与自身生活经验毫无关系。直至《尽是魅影的城国》开始，陈大为开始将书写对象转向与自身背景相关的南洋历史。然而，在艺术技艺方面，《尽是魅影的城国》延续了前期叙事策略，但不再如前期般尽全沉浸于对历史知识进行拆解（辛金顺，1999:27），而是从中国历史的解构换成南洋历史的建构，将普遍的历史知识转换成其文本，以供想象与建构南洋历史（张光达，2015:172）。其南洋史诗以多音复调的方式建构南洋，以“大历史”作基础架构，再从家族史、未参与历史的后辈叙事视角等“小历史”，在细节上加以想象与补充，通过各种视角与声音以丰富其南洋史诗的内容。〈别让海螺吹瘦〉（2000）的“别让海螺吹瘦我祖传的广西 / …… / 可我无缘 / 目睹‘猪仔’卖身的苦契约 / 只听说‘新客’携带了多少的黑鸦片 / 在大清朝的版权页”（陈大为，2001:160-163）中从“祖传的广西”家族史开始走进南洋大历史的建构，而其中的叙事者“我”虽未及参与历史，却通过“听说”而来的历史知识进行对大历史的细节补充，让诗歌的内容与情感更为具体与真实。即便此阶段的诗歌风格和前期多有相近，如气势恢宏、格局庞大、解构手法等，但其诗歌语言开始软化，亦不如前期般在叙事技巧上的美学形象过于显耀导致诗歌情感部分被淹没，由此看出其诗歌风格变化的前兆。

相较于后期的《巫术掌纹》，《尽是魅影的城国》时期的诗歌意境相对严肃，虽有幽默的想象柔化之，却仍少了贴近生活的通俗口语。其诗歌语言的通俗化由《靠近 罗摩衍那》开始开展，如〈喊醒它的旧识〉（2005）中的“社会是健忘症患者的收容所 / 史料是狗 流浪街头 / 我们成天追逐文句 / 咸湿的新闻”（陈大为，2005:137）以生活环境易见的流浪狗比喻历史，除了达到反讽之意，亦能使得诗歌因通俗化意象而变得更为生动。另外，〈媲美猫的发情〉（2005）更是将诗歌语言的俚俗化表现得极致，如“他们以狗嘴长出 LP / 廉价 而有力 / 让世界从裤裆里往今来 / 把天下往裤裆外喊出去”（陈大为，2005:85）以“LP”，即指男性生殖器的脏话代号作为意象，以之贯穿全篇。此外，《靠近 罗摩衍那》的诗歌在诗句的排法上亦有所设计。其中的诗句并不如此前的规整排列，而是多置空格，不仅出现于句子中，同时也出现在句子前，整体上的排列跳跃自由。句子中的空格尚属普遍，但句子前的空格是陈大为该阶段的一种积极尝试，其中〈系列五：殖民者的城池〉共九首均多有安插空格于句子之前，排列自由灵活，摆脱了刻板麻木的普遍诗句排列方式。如〈水滴石穿〉（2005）“它的泳衣 / 绝非跳过无可挽救的败笔 / 拭去滥情的风景 / 不是这样”（陈大为，2005:127）在诗句前置入空格，或〈防晒系数〉（2005）“山城的每个下午 / 太阳肿胀 无言缩短 / 糟老头虚构出无懈可击的大树 / 感情用事的汗珠”（陈大为，2005: 129）在诗句间置入间隔和在诗句前置入空格。陈大为于此首次积极尝试跳跃性的诗句排列，更将此排列方式延续到了后期诗歌中，比如《巫术掌纹》中多有诗作如〈极其迂回〉（2012）、〈隐隐有人〉（2011）、〈雄浑的铜〉（2013）等也有跳跃性的诗句排列。《靠近 罗摩衍那》中的诗歌语言柔软、意象玩味以及格局轻

巧，除了与之前全然不一之余，也不及后期诗歌格局的严谨以及语言的锤炼，故不能将之归纳入于前期或后期。

在开始完成这部诗集前，陈大为用了五年的时间投入只读不写的状态，让旧风格疏淡的同时，也通过阅读他人的诗歌以汲取不同的创作养分，试图改变自己当时的诗歌创作风格，由此可见《靠近 罗摩衍那》的改变是具有自觉性的，别具一格的诗歌风格也是理所当然。由于《靠近 罗摩衍那》尚属一部实验性之作，乃其实践数年来通过阅读经验所汲取的创作养分的一部作品，尚不能笃定之为新风格的诞生。故此，《靠近 罗摩衍那》应视作为其崭新的诗歌创作风格元素的代表诗集，与虽开始变化却尚保有前期风格的《尽是魅影的城国》进行磨合，简言之便是将新风格元素加入旧风格脉络之中进行磨合调整，以形成，并确定新的诗歌创作风格，即后期诗风之诞生。若再更细致地分划，磨合期尚可再划分为前半期以及后半期，前半期以《尽是魅影的城国》为代表，而《靠近 罗摩衍那》为后半期代表。《尽是魅影的城国》承继前期旧风格，并与《靠近 罗摩衍那》所尝试的新风格元素作磨合，以完成后期风格的建构。若从后期风格的确立去探讨，磨合期中主要磨合的风格有《尽是魅影的城国》承继的雄浑的气势格局和其南洋题材，以及《靠近 罗摩衍那》地志书写与诗歌语言的舒展。

第三章 后期：地志与记忆的空间叙事

陈大为后期的诗歌创作风格是磨合期所出现的各种风格之集大成。该时期风格是在《尽是魅影的城国》风格的基础上，与《靠近 罗摩衍那》实验性风格进行磨合后而确立的。而第五部诗集《巫术掌纹》便是这时期的代表。

《靠近 罗摩衍那》在陈大为的诗歌创作风格流变中展示了崭新的一面，但还不能认为该部诗集掀开后期风格的帷幕。虽然陈大为在《靠近 罗摩衍那》的〈后记：半手工业〉中表示〈系列五：殖民者的城池〉所呈现的风格是其当时诗风的完整样式，而《靠近 罗摩衍那》诗集所呈现的风格又是出自陈大为强烈的塑造新风格之意图，但与《巫术掌纹》对照比较后，可发现其风格又有再一次的变化，甚至有回归《尽是魅影的城国》风格的迹象，由此证明《靠近 罗摩衍那》所呈现的风格并不能视作为后期新风格的确立。然，《巫术掌纹》风格上的变化并非是绝对性或全然不同的变化，而是徘徊于《靠近 罗摩衍那》与《尽是魅影的城国》之间，同时具有两者的特定风格。

陈大为后期的诗歌风格基本上是以《尽是魅影的城国》为基础，即气势格局宏伟却不如前期诗歌般生硬，意象密度饱和却不如前期诗歌般极致，主题也在南洋范畴之内。然而，后期的诗歌风格亦汲取了《靠近 罗摩衍那》的口语化、柔软化，诗句设计也较为自由生动。陈大为善于将意象挤入长句，呈现出浑雄的气势。然而，与前期不同的是，在诗句设计方面上以空格作缓冲，以软化其诗句，达到硬中带软¹²的效果。另外，后期的语言也较为通俗化，更贴近生活口语，也使文章更为生动活泼。以〈淡米尔牛群〉（2013）为例，“挤不进大事

¹² 硬中带软：取自陈大为〈巫术的掌纹〉一文，意指大气磅礴之间带有轻巧自然之感。

年表的那些灰烬之下午 / 咱们合力磨出小半杯 / 无糖之闲话 黑 而且苦 / 聊 隔壁肥婆
女儿之婚事及丧事 / 聊 外婆前院九重葛之花笑与花哭”（陈大为，2014:284）将意
象挤入长句，呈现出浑雄的气势，再于诗句设计方面上以空格作缓冲，以及置
入通俗化的语言如“隔壁肥婆女儿”，以达到软化诗句之功效。此外，陈大为在
〈阴间的动词〉（2011）中将诗歌的叙事内容置入古老鬼神文化当中，利用“阴
间”、“祭文”、“棺材”等带有迷信色彩的意象以烘托出宏伟的诡异和神秘之
意境，其中“解构如松饼的家族 / 遗产似蜂蜜淋了上去 / …… / 松饼的典范 / 大夥儿
听好啦~道长 大笔一挥”（陈大为，2014:268）更以诙谐的比喻 如“松饼”与
“蜂蜜”，以及灵巧的方式如“大夥儿听好啦”忽然置入道长的话语，将之柔软
化，避免诗歌意境过于严肃紧绷，反之得以舒展。简言之，《巫术掌纹》的气
势不及《尽是魅影的城国》般雄浑，亦不如《靠近 罗摩衍那》般口语化，而是
处于两者之间，即是种硬中带软的语言，不再如前期般将气势推至极致。

诗歌内容题材方面，陈大为后期多有南洋地志书写之作。南洋题材从《尽
是魅影的城国》开始活跃，当时是以史诗的形式，而地志书写在《靠近 罗摩衍
那》开始有了积极的实践。然而，《巫术掌纹》将南洋书写与地志书写相结合，
以南洋记忆中的人事物为书写对象，完成了其南洋地志书写，并建构了其新诗
歌风格。陈大为的南洋书写最早可以追溯到1995年写就的〈会馆〉，而该题材贯
穿了《尽是魅影的城国》（如〈系列六：南洋史诗〉）、《靠近 罗摩衍那》（如
〈系列五：殖民者的城池〉）以及《巫术掌纹》（如〈卷七：银城旧事〉）三部诗
集；地志书写从《靠近 罗摩衍那》开始活跃，但陈大为自身对于都市与地志文
学的关注最早可追溯到二十世纪。由此可见，南洋书写以及地志书写并非偶然，

由于两者是受到作者长时间的关注，故可除偶然现象的可能，并视作为风格之确立。

陈大为的地志书写主要以其家乡——怡保作为其主要书写对象，于《巫术掌纹》发表了〈银城旧事 I〉及〈银城旧事 II〉二系列组诗，共十二首。“银城”乃其故乡怡保所在之州属——霹雳¹³的代称，暗喻了该系列将追溯其故人、旧事等，而这些记忆将于“银城”范围内展开。由于其中的地志书写所涉及的对象是真实且具体存在的，尤其相较于南洋历史更为贴近自身经验，故其中所流露的情感更为强烈。《巫术掌纹》中〈银城旧事〉之卷所收录的诗作多以死亡或鬼神的意象营造出哀伤的意境，如〈小乘浮屠的墙上〉（2013）中“我的亲情归入大愿地藏王菩萨 / 从不示人的隐藏档 / 我朝排位大声朗读 十倍的黑暗”（陈大为，2014:286）或〈随鹤走了〉（2011）中“母亲参透了遗言 点播铜黄色的军铜乐 / 外公点点头 / 就随鹤走了”（陈大为，2014:273）等，都呈现出作者面对失去或死亡所流露的无奈之感。陈大为通过地志书写追忆原乡的记忆，于其地志书写中注入了更深层的情感，因此在地志书写中突出了叙事者的参与。

就文本表面上来看，其地志书写里并没有一个明显且具体的空间存在，因为其诗歌缺少客观的、表面的、或文化上的揭示，不易看出一个地域或空间的状貌。对于诗人在反映或书写空间时，采取针对空间普遍性格或客观景象的麻木描述，陈大为是抱持反对的立场；反之，陈大为认为空间书写必须透过主观情感的参与方能丰富且多面地呈现出“感觉结构”和“场所精神”（陈大为，2006:109）。因此在其地志书写中，陈大为将其原乡记忆隐藏于叙事脉络之中，而该记忆都是于某个地域所发生或展开的，展现出叙事者与空间客体之间的精

¹³ 霹雳：马来西亚州属之一，马来西亚国语名为“Perak”，即指“银”。

神交流。陈大为于〈巫术的掌纹〉一文中：“后续得〈银城旧事 II〉（系列组诗五首）稍稍调亮了色调，但还是带上浅浅得哀伤，毕竟在银城旧事里演出的，包括了多位已故得亲人。”（陈大为，2014:6）证明了其中的故事内容真实发生于银城，亦透露出了当中诗作所流露的情感是真实的。例如〈木制的方言〉（2013）中通过“校长”、“小学食堂”、“校车”等，暗示故事在银城的小学展开，以“我目击粤语跳上 蛋黄色的木制校车 / 一路破解 / 单脚之生字 / …… / 乱党和木制的方言从此挟持了校车”（陈大为，2014:282-283）揭示出粤语对于当地居民的影响，即隐射出银城（霹雳）人民都口操粤语，甚至比当地规范华语更为流利，“挟持”一词更隐约散发出叙事者对该现象的无奈。〈比谣言轻〉（2011）的叙事脉络于一间屋子展开，以“暂住二楼 像磁砖死死赖在厕所墙上 / 永远保持潮湿的地板”描绘环境的形象，当中更以“想问外婆 / 外婆已成为地藏经迴向的一伙”（陈大为，2014:2011）追忆已逝的外婆，后劲情感强烈。再者，即使陈大为摒弃银城而另造空间以作书写，但仍以真实的情感注入之。〈巫术的掌纹〉一文中亦有提到：“我在狂想的沙暴中建构了一座古伊斯兰世界的古城，把原乡的感觉从真实的土壤抽出来，注了进去，成为一种半虚构体的地志学”（陈大为，2014:7）亦表明了其地志书写的空间即使是虚构的，但其中所蕴含的精神确实是真实存在的，并不会因为缺乏真实依据而缺少内在精神，突显了陈大为对于“精神”的重视。

第四章 陈大为诗歌风格转变之缘由

陈大为于二十世纪八〇年代赴台湾留学，于当地学习并开始其文学创作生涯，故此该时期的台湾文坛背景成了陈大为汲取最多创作养分的时候；同时，当时的台湾文坛背景对陈大为的影响虽没有直接且具体地呈现于其文学作品之中，但纵观陈大为诗歌创作风格之流变脉络，从其风格特点的长度来看，可知八〇年代至九〇年代的台湾文坛替陈大为的创作风格打下了基础。然而，其不同阶段的创作均有不同的主打风格特色，故此部分将从留台因素与诗人的文学创作经历探究其诗风转变之缘由。

第一节 台湾文坛影响

八〇年代的台湾文坛呈现着多元并存的格局，除了之前原先存在的文学思潮继续产生影响外，还有另外崛起的种种文学思潮与题材，当中最显著的文学题材为都市书写，而风靡当时文坛的都市文学对于陈大为的地志书写起有极大的促成作用。七〇年代后期开始，台湾的区域结构发展以大都市为核心，工业发展呈现区域聚集以致城市失衡加剧，令八〇年代以降的台湾几乎成了“都市岛”（程朝云，2016:78）。然而，乡村萎缩而都市不断膨胀，都市文化意识高涨的时代观照视角也难以持续应和关切农工社会现实的乡土文学，都市文学便逐渐取代了乡土文学，成为了八〇年代台湾文学之主流（朱双一，1999:228），更在八〇年代后期已集合了最庞大的新世代诗人群（刘登翰、朱双一，

1996:107)。处于如此文学背景之熏陶下，陈大为给予都市文学极大的关注。即使一开始自身创作并无直接涉及，但早在留学时期确实开始关注都市文学。从其硕士学位论文《罗门都市研究》、博士学位论文《亚洲中文现代诗的都市书写（1980-1999）》，后来出版的诗歌评论如《亚洲阅读：都市文学与文化》、《思考的圆周率：马华文学的板块与空间书写》等，都透露出其对于都市文学的极大关注。然而，都市书写在其众作品中占据不多，而是同属空间书写的地志书写的数量更为可观，主要以自身生活经验的空间，如故乡、工作以及生活环境等作为书写对象，展开其地志书写。虽然地志书写并非等同于都市书写，但就本质上而言均属空间书写，且差距不大，就只是场域的不同而已，由是证明都市书写是成就其地志书写之前非常重要的过渡过程。

与都市文学同时，台湾文坛于八〇年代中、后期也开始讨论及倡导后现代主义理论，并产生了后现代主义文学，主要内容是对后工业文明状况的反映与省思（方忠，2004:17），并在九〇年代备受瞩目。然而，后现代主义文学对陈大为影响体现在其诗歌艺术形象上的表现。台湾的尔雅出版社所出版的1995年年度小说选《八十四年短篇小说选》选录了十篇小说，而各均具有后现代色彩。编者更指出后现代思潮的共同特色都通过对最终解放与大叙述的质疑去表现，（方忠，2004:18）和陈大为在《再鸿门》和《尽是魅影的城国》中的主要叙事策略有极大相似。再如，林耀德指出的种种“八〇年代台湾都市文学”重要特征也和陈大为诗歌创作多有契合之处，如“质疑国家神话”和《治洪前书》解构中国远古神话和以及《再鸿门》重构普遍认同的历史典故、“质疑媒体中介的资讯内容”和南洋史诗中官方与民间声音的对峙等，一样以二元对立模式展开质疑与颠覆（周庆华，1997:124）。同时，周庆华《后台湾文学》举出台湾

八〇年代后现代诗歌的语言特色时，其中如后设语言的嵌入、博议的拼贴和混合、事件般的即兴演出、脱离中心、众声喧哗、崇高滑落等等，都无意中附和了陈大为诗歌叙事风格（周庆华，2004:86）。

八〇年代，台湾文学界尚存有新古典主义风气，而该艺术形象亦贯穿了陈大为的五部诗集。当时文人力图延续中国古典文学固有的抒情传统，或支配与融合西方现代派及中国古典文学的艺术表现手法。其中以中国古代圣哲题材融汇现代感思的诗歌创作蔚为风尚的主要人物有余光中、洛夫、罗青、罗智成等人，他们从古代历史人文典籍汲取创作素材，通过咏史写人，以喻今托志，展现中国古典抒情韵味。反观陈大为的诗歌创作，他在诗歌创作上亦常运用中国古典意象，以致有学者认为其诗歌中存有“中国情结”等现象，除了前期作品极度频密的中国典故背景设置，还有贯穿五部诗集的中国古典意象或中华宗教文化符码之运用等，其源头都可追溯至八〇年代的新古典主义的影响，如前期的诗歌均以二度诠释中国神话历史典故为主，对普遍认知的历史文本进行解构，呈现出颠覆刻板印象的思维模式。

自七〇年代起，为了摆脱“大中国”意识形态，台湾社会开始萌发了强调台湾主体性的欲求，以“本土化”架构发展台湾当地的知识建构以及文化表现（萧阿勤，2005:100），而台湾文学界在乡土文学论战中开始针对“台湾文学”的名称与性质进行争辩和思考，八〇年代以来的台湾诗坛更还有标举“本土”的诗人群。台湾文学到了九〇年代，即是陈大为开始在台湾文学界展露头角的年代，台湾本土化的热潮甚至进入了体制化的阶段，走向本土化思潮的无法忽视的高潮（陈丽芬，2001:112）。然而，虽说其具体指涉对象为台湾，对陈大为影响不大，但其中的本土精神对陈大为的南洋书写之间有着一定的联系。本

土精神除了促成了台湾都市文学，让陈大为有所接触外，一般表现的乡土情怀的内在精神也引领陈大为的创作题材回归其故土，促成了其原乡记忆书写。换言之，陈大为的南洋书写中的本土性和台湾社会的本土意识抬头有着隐然契合之处（洪淑苓，2015:55）。虽然陈大为在 2000 年才完成了宏大的南洋史诗并于 2001 年出版《尽是魅影的城国》，然而其南洋书写欲望早在其写下第一篇叙事诗（八〇年代末）开始就已萌生，而首两部诗集《治洪前书》和《再鸿门》是陈大为自我锻炼以及暖身之作，以便能以最好的状态完成宏伟的南洋史诗（陈大为，2004: 140）。

第二节 文学创作经验

陈大为以长篇叙事诗开凿其诗歌创作生涯，当中最主要的原因乃陈大为本身对于“叙事”的兴趣。陈大为自小热衷于听故事以及说故事，更认为自己在古时候的角色会是一位说故事的说书人，或是写故事的书生，而该嗜好具体体现于其诗歌创作里，像〈叙事〉一文中提到“说书的渴望悄悄倒影在我的诗里……‘叙事’乃成为诗歌最根本的调子”（陈大为，2014:309），实证了两者之间的关系，以致其多年来的诗歌创作都以长篇叙事诗为主。此外，陈大为反对诠释脉络不清晰，或自说自话的诗歌，认为诗歌创作过程必须预设读者的存在，故此叙事结构里必须有一条清晰可靠的诠释脉络引领读者阅读。又，陈大为崇尚格局庞大且气势雄浑的史诗，而长篇叙事诗遂成为了最合适的创作形式，认为长篇叙事诗是诠释最清晰的形式，方能够建构宏伟的格局去申论庞大的题材（陈大为，1998:138）。由于陈大为前期尚未具有足够能力架构长篇叙事诗，

《治洪前书》和《再鸿门》先以组诗形式构建并锻炼长篇叙事诗写作（陈大为，1998：137），从《尽是魅影的城国》开始以长篇叙事诗独立成篇，以长篇叙事诗形式贯穿其首三部诗集。

再者，陈大为赴台留学期间接触了许多中国典籍，促使前期诗歌创作以中国神话历史作为主要题材。陈大为沉溺于阅读历史典籍，曾言“有时不禁怀疑自己是否喜欢历史多过文学……几乎是懂得看以来便迷上历史”（陈大为，2014:310），古籍在陈大为的心目中仅次于文学创作，如在非创作的时间，陈大为便会投心阅读“先秦古籍，以及中文系各部位的可口里肌”（陈大为，1999:159）。此外，陈大为甚至曾在〈代跋：换剑〉一文中承认他“喜欢古老的事物，有历史的色泽和思想的厚度”（陈大为，1998:137），以及在〈巫术的掌纹〉序言剖白表明中国古老的神话和历史乃其最初的文学土壤（陈大为，2014:3）。即使中国神话历史题材停留于前期，但其中的中国古典意象却仍有所延续，如后续的《尽是魅影的城国》、《靠近 罗摩衍那》和《巫术掌纹》三部诗集，即使在内容上逐渐本土化，但其中多有诗篇仍以中华神鬼传说或中国古典事物作为意象，而且诗歌的语境多处于浓郁的中华文化氛围，可见无论在题材或是语言上，中国典籍对其诗歌创作的影响甚远。

之后，陈大为开始将创作重心从中国历史，转至其故乡南洋历史。南洋题材并非偶然，而是早已计划，并久久酝酿而成的。在《尽是魅影的城国》出版前，陈大为早在1996年便以〈会馆〉试写南洋，而前期的历史重述则是南洋书写的锻炼过程。陈大为在其写就第一首叙事诗时便开始觅寻“可以大写特写”、“够大够深够远”、“时间跨度必须高达数百年”、“有血有肉有强健的骨架”、“可以淋漓尽致地协商一整个系列”的题材，而南洋史诗便成为了能够让陈大为

“死心塌地的花个十年八年时间，先暖身，再用最好的状态将它宏伟地派生出来”的题材（陈大为，2014:311）。同时，南洋书写亦是其乡愁的回音，就如陈大为曾表言“唯一能够释放我隐抑久久的感情，又能成为地标式作品的题材，只有‘南洋’”（陈大为，2004:135）。可知，有关南洋的能量积蓄于陈大为的心中已久，以重构中国历史神话作为创作手法的锻炼，并待叙事技巧成熟后再完成其“心中密谋多年的南洋”。再者，陈大为自1988年赴台留学，至第五部诗集《巫术掌纹》出版已有二十六年，却不如其余留台马华作家如黄锦树和李永平等入籍台湾地区，而是保留其马来西亚国籍身份，由此可见其对于故乡的情感与执着，而此执着便成了其从南洋历史建构进入更深层的原乡记忆追述的主要导因之一。

陈大为热衷于阅读风格罕见的诗篇，恰巧后现代主义逐渐兴盛于八〇年代的台湾文坛，给予了陈大为更多的创作养分。相较于马来西亚，台湾拥有更多的中文书局与书籍，文坛中各式各样的新诗作品刺激了陈大为阅读欲望，“以致一开始接触台湾的新诗就有点不能自拔”（陈大为，1999:158）。尤其是风靡于当时文坛的后现代主义文学，其所展现的独特艺术形象更是受到陈大为的注意，惊艳“中文的语法竟然被诗人如此肆意如此巧妙的把玩”（陈大为，1999:158）间接让陈大为在诗歌创作时，通过后现代主义叙事策略如解构、重构普遍历史知识作辩证，但期间“完全没有翻案的意图”（陈大为，2014:310），仅仅是为了解构而解构，将普遍认同的历史典故诠释出各种可能性，犹如把玩诗。其在历史重述策略上的创新吸引到了台湾文坛的注意，在台湾获得各种文学奖以及出版奖助。

对于诗歌创作，陈大为认为风格是诗人的灵魂，故此在诗歌创作上追求创新，以致于其诗歌一直处在独特、多变的状态，以确保其风格独一无二（陈大为，1999:59）。陈大为追求创新意识的后来终止了前期的风格，开凿了另一种风貌继续其创作生涯。陈大为前期的诗歌风格一直都倾向于恢宏气势，但之后的诗作中有所缓解。陈大为于《再见罗摩衍那》后记〈半手工业〉承认自己九〇年代的诗歌创作着力于构建磅礴的气势以及锤炼铿锵的语言。然而，陈大为意识到自己若固守该风格，不断在先前的叙事风格上求精而不求变，其诗歌很快便会僵化，甚至将沦为一种负面的刻板印象。故此，陈大为在完成《靠近 罗摩衍那》的过程中，意图构建另一种新的诗歌风格，也因此塑形了其后期的诗歌风格。

结论

综上所述，陈大为的风格流变可分三个阶段，即前期的神话与历史之重构、磨合期的本土化与口语化以及后期的地志与记忆的空间书写。

陈大为前期的诗歌风格以《治洪前书》以及《再鸿门》为代表，在内容上主要取材于中国神话历史典故，并以解构手法进行叙事。前期的陈大为极其注重诗歌的艺术形象，以庞大的格局处理典故，并使之散发雄浑的气势，尤其解构叙事风格更是展现其高深的叙事技艺。由于前期叙事策略的光芒过甚，诗歌的情感部分又不受重视，导致叙事美学与情感成分之间有所失衡。再者，基于前期的陈大为还未具有架构长篇叙事诗的叙事能力，因此前期的长篇叙事诗主要以组诗的方式拼合而成。

此外，磨合期的《尽是魅影的城国》虽承继了前期的风格，如历史题材与解构手法，但因其中的情感成分有了明显的显露，并且开始将题材本土化，回归南洋，故此该诗集应脱离前期的范畴。该诗集的整体风格与后期的《巫术掌纹》极为相似，如语言趋向口语化以及情感部分的显露，故可视之为后期风格之雏形。与《巫术掌纹》比较下，《尽是魅影的城国》地志书写以及语言通俗化的部分并不够鲜明，因此未能视作为后期风格的代表诗集。然而，地志书写和语言的通俗化是从《靠近 罗摩衍那》开始有积极的实践，但其风格与后期相距甚远，后期风格仅仅汲取了其地志书写以及通俗化语言的特征而已，因此《靠近 罗摩衍那》也归入磨合期，作为后期风格的形成元素之一。由此可见，《靠近 罗摩衍那》所展现的新叙事风格，并未定型后期的创作风格，而仅仅是一部阶段性的实验之作。

陈大为后期诗歌风格以《巫术掌纹》为代表，其风格兼并了磨合期的《尽是魅影的城国》的南洋色彩，以及《靠近 罗摩衍那》的地志书写和口语化。虽说陈大为后期的诗歌题材仍旧回归其故乡南洋，但其中的南洋题材并不如磨合期的《尽是魅影的城国》涵盖整个南洋历史，而是由宏大的南洋历史叙事缩小成南洋地志书写，通过书写其家乡以追忆更深层的原乡记忆，其中流露的情感亦相对丰富与强烈。此外，陈大为后期的诗歌于气势的营造上又回到《尽是魅影的城国》的磅礴雄浑，同时也汲取了《靠近 罗摩衍那》的柔软化。虽说《再鸿门》和《尽是魅影的城国》的语言已有得以舒展的现象，但后期语言的不同之处在于《巫术掌纹》于“硬”（宏伟雄浑）及“软”（轻巧自然）之间的拿捏有所不同，程度介于《尽是魅影的城国》的严肃与《靠近 罗摩衍那》的通俗之间，形成一种硬中带软的诗歌语言。

若论及陈大为诗歌创作风格转变之缘由，当中主要有两大因素，即台湾文坛的影响以及其自身的文学创作经历。陈大为于 1988 年赴台留学，并于八〇年代末在台湾开始其文学创作生涯。然而，纵观台湾文学史与其诗歌创作风格，八〇年代与九〇年代的台湾诗坛对其诗歌创作影响极深，基本上已奠定了其诗歌风格的基础，如八〇年代的后现代主义和新古典主义贯穿了其前后五部诗集，通过后现代解构手法和中国古典意象之运用具体体现于其诗歌创作当中，而八〇年代的都市文学和九〇年代的本土化思潮也促成了地志书写以及回归南洋之意图。同时，陈大为文学创作经验对其诗歌风格的转变也有所影响，如其留台时期所处文化、所酝酿的乡愁、自身的兴趣、在文学创作上的自我要求等等，都引领着其诗歌创作上的尝试与突破。譬如，陈大为在留台期间接受了中国典籍的熏陶，以致其诗风蕴含新古典主义风味，中国古典意象常出现于其诗

作之中，甚至是直接影响了前期诗歌的题材选择。另外，陈大为对于风格罕见的诗篇之热衷，也间接让他不愿其诗歌创作步入僵化的状态，以免沦为一种负面的刻板印象，因而在诗歌创作上不断求精、求新、求变。由此可见，陈大为的风格是具有流动性和自觉性的。

陈大为前期的诗歌风格对台湾文坛的历史书写带来了新的突破。譬如八〇年代历史叙事诗以罗智成为代表，主要以抒情感怀的方式叙述历史，结合了古代历史与现代感知；九〇年代的陈大为在历史叙事诗却有别具一格的叙事方式，摒弃了依据历史情节发展的书写惯例，反而对历史知识进行解构与颠覆，并以强烈的批判省思取代了普遍的抒情感怀风格，为台湾的历史叙事诗带来了突破。自陈大为的〈会馆〉、〈甲必丹〉、〈茶楼〉等陆续获得文学奖项，其南洋史诗随即引来了马华文坛的关注，除了激起学界的学术讨论，亦掀起了南洋历史书写风气。再者，陈大为批判马华作家以概念化、典型化的方式书写空间，进而强调叙事者与空间之间的精神交流，而《巫术掌纹》中的地志书写便具体实践了其地志书写理念，将主观记忆及情感和客观空间作结合，鼓励马华文坛往更深层的地带挖掘，以告别概念化且刻板的空间书写，并为马华文坛的空间书写带来进步。

参考文献

一、古籍

1. 刘勰（1959），《文心雕龙校注》（杨明照校注），北京：中华书局。

二、专书

1. 陈大为（1997），《再鸿门》，台北：文史哲出版社。
2. 陈大为（2001），《尽是魅影的城国》，台北：时报出版公司。
3. 陈大为（2004），《句号后面》，台北：九歌出版社。
4. 陈大为（2005），《靠近罗摩衍那》，台北：九歌出版社。
5. 陈大为（1999），《流动的身世》，台北：九歌出版社。
6. 陈大为（2006），《思考的圆周率》，吉隆坡：大将出版社。
7. 陈大为（2014），《巫术掌纹：陈大为诗选 1992-2013》，台北：时报文化出版企业股份有限公司。
8. 陈大为（1994），《治洪前书：陈大为诗集》，台北：诗之华出版社。
9. 陈文忠（2002），《文学理论》，合肥：安徽大学出版社。
10. 方忠（2004），《20世纪台湾文学史论》，南昌：百花洲文艺出版社。
11. 华诺文学编译组（1985），《文学理论资料汇编》（中册），台北：华诺文化事业有限公司。
12. 刘登翰、朱双一（1996），《彼岸的缪斯——台湾诗歌论》，南昌：百花洲文艺出版社。
13. 王叔珉（2007），《锺嵘诗品笺证稿》，北京：中华书局。

14. 王先霏、胡亚敏主编（2005），《文学批评导引》，北京：高等教育出版社。
15. 亚理斯多德著、罗念生译（1991），《修辞学》，北京：三联书店。
16. 张光达（2009），《马华当代诗论——政治性、后现代性与文化属性》，台北：秀威资讯科技股份有限公司。
17. 周庆华（1997），《台湾文学与“台湾文学”》，台北：生智文化事业有限公司。
18. 周庆华（2004），《后台湾文学》，台北：秀威资讯科技。
19. 朱双一（1999），《近 20 年台湾文学流脉：“战后新时代”文学论》，厦门：厦门大学出版社。

三、专书论文

1. 黄锦树（1998），〈论陈大为治洪书〉，《马华文学与中国性》（页 317—347），台北：元尊文化。
2. 金进（2013），〈解构精神、原乡情节和台北叙事——马华旅台作家陈大为诗文之研究〉，《马华文学》（页 287-298），上海：复旦大学出版社。
3. 杨宗翰（2002），〈从神州人到马华人〉，《赤道回声：马华文学读本 II》（页 156—182），台北：万卷楼。
4. 郑慧如（2010），〈诗现实的当代性〉，《中国新诗：新世纪十年的回顾与反思——两岸四地第三届当代诗学论坛论文集》（页 406-439），北京：北京大学新诗研究所、首都师范大学中国诗歌研究中心。

四、期刊论文

1. 陈慧桦（1997），〈擅长叙事策略的诗人——论陈大为的诗集《治洪前书》和《再鸿门》〉，《华文文学》，1997年02期，页71-73。
2. 陈丽芬（2001），〈阐释“台湾”——九十年代台湾文学/文化批评本土论述〉，《现代中文文学学报》，2001年01期，页111-145。
3. 程朝云（2016），〈大陆学界对1949年后台湾社会文化史研究综述〉，《兰州学刊》，2016年02期，页76-89。
4. 丁威仁（2008），〈互文、空间与后设——论陈大为《再鸿门》的叙事策略〉，《中国现代文学》，2008年14期，页37-59。
5. 洪淑苓（2015），〈留学台湾·寻找“中国”——论马华诗人傅承得与陈大为作品中的“中国图像”与台湾经验〉，《台湾诗学学刊》，2015年27期，页29-67。
6. 黄万华（2007），〈陈大为：新生代意识的诠释者〉，《南都学坛》，2007年05期，页53-56。
7. 李癸云（2011），〈边缘？中心？——试论陈大为诗作之“中国”〉，《长沙理工大学学报》，2011年05期，页406-439。
8. 林馥佐（2011），〈屈原在现代诗中的抒情召唤——以罗智成、杨泽、陈大为为例〉，《东华中国文学研究》，2011年10期，页125-141。
9. 萧阿勤（2005），〈台湾文学的本土化典范：历史叙事、策略的本质主义与国家权利〉，《文化研究》，2005年01期，页97-129。
10. 辛金顺（1999），〈历史旷野上的星光——论陈大为的诗〉，《华文文学》，1999年03期，页23-39。

11. 辛金顺（1997），〈剖析《曹操》〉，《华文文学》，1997年02期，页78—80。
12. 杨小滨（2013），〈尽是魅影的历史：陈大为诗中文化他者的匮乏与绝爽〉，《世界华文文学文坛》，2013年01期，页161-176。
13. 张光达（2015），〈论陈大为诗中的叙事与情感〉，《中国现代文学》，2015年27期，页167-181。
14. 张光达（2008），〈台湾叙事诗的两种类型：“抒情叙事”与“后设史观”——以八〇~九〇年代的罗智成、陈大为为例〉，《中国现代文学》，2008年14期，页61-84。
15. 张琴风（2012），〈论马华新生代作家的创伤性历史成长记忆〉，《当代文坛》，2012年01期，页94-96。
16. 郑慧如（2012），〈原型、叙事、经典化——以大荒、罗智成、陈大为的诗为例〉，《文学与文化》，2012年02期，页85-93。
17. 朱崇科（2015），〈陈大为的南洋追认及吊诡〉，《中国比较文学》，2015年04期，页151-161。

五、学位论文

1. 魏淑琴（2008），《论陈大为诗歌创作中的故乡情节》，未出版硕士论文，浙江大学：浙江。