

马华后现代主义诗研究

**A STUDY OF POSTMODERNIST POETRY
OF MALAYSIAN CHINESE LITERATURE**

李玮淞

LEE WEI SUNG

MASTER OF ARTS (CHINESE STUDIES)

拉曼大学中华研究院

INSTITUTE OF CHINESE STUDIES

UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN

JUNE 2013

马华后现代主义诗研究

A STUDY OF POSTMODERNIST POETRY OF MALAYSIAN CHINESE LITERATURE

By

李玮淞

LEE WEI SUNG

本论文乃获取文学硕士学位（中文系）的部分条件

A dissertation submitted to the Department of Chinese Studies

Institute of Chinese Studies

Universiti Tunku Abdul Rahman

In partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts (Chinese Studies)

June 2013

摘要

后现代主义的狂飙，似乎已成为一个不争的事实，各个领域都在热烈讨论着。而对于文学而言，尤其是诗歌，当然也不例外，何况“后现代”这词起源于一本名为《1882-1923年西班牙、拉美诗选》的诗集。

马华文学里的后现代主义诗歌现象是值得被关注的。它的传播与承接，需要经过东西方文化上的考验之外，传播的路径图，甚至是如何融入马华文坛，都深深影响并塑造马华后现代主义诗的特征。

本文将着重探讨马华后现代主义诗歌的特征，并以《周易略例》里的“言、象、意”概念作为论文主要的分析架构，即：文体形式、意象策略与意识形态。在每一个章节之中，进一步对马华后现代主义诗歌的特性作出分类与分析。

由于马华后现代主义诗歌的数量不在少数，但以目前的研究概况而言，大部分皆单篇论文，并只针对特定课题或个别作家作出论述，因此，本论文的最大突破是一个整体的视角对它进行整合与梳理，为至今的发展脉络做一个明确的归纳与总结。

关键词：马华、后现代、诗

ABSTRACT

Postmodernism's topic seems become a famous in all fields and gain heated discussions among scholars. It is no exception in literature field, especially poetry, since the term "Postmodern" is originated from an anthology of poems entitled "Antolog á de la poes á espa ñola e hispanoamericana (1882-1932)".

In Malaysian Chinese literature, the phenomenon of postmodernist poetry is worth to be noted because whether of its spread or reception, it have to cross the boarder of Eastern and Western cultures, and even how to intergrate into the Malaysian Chinese literature, it's deeply influenced and shape the characteristics of postmodernist poetry in Malaysian Chinese literature.

This thesis will focus on the feature of postmodernist poetry in Malaysian Chinese literature, and the analytical framework of thesis was inspired by "Texts, Images, Ideas" in "Zhou Yi Lue Li", namely: "Literary Forms", "Imagery" and "Ideology". In each chapter, further combing the postmodernist poetry in Malaysian Chinese literature to classify and analyze its features.

As it have a numerous of the postmodernist poetry in Malaysian Chinese literature, but the majority research or study are single papers, and only for specific topics or discussion of individual writers in overview of the current study. The breakthrough of this thesis is intergrated of overall in order to make a clear judgement and conclusion for the achievement of current status.

Key words: Malaysian Chinese literature, Postmodernist, Poetry.

谢词

能完成这份论文，首先必须感谢我的指导老师，许文荣副教授。在这段撰写论文的学习期间，老师给了我很多指导与意见。每每遇到挫折停顿，老师都会从旁劝告，给予建议。老师的这一句话：“不怕慢，只怕站”，已经深深烙印在我脑海，作为我人生前进的警言。尽管这几年的论文进度特别缓慢，感谢老师不曾放弃过我，对我悉心栽培，甚至在健康不佳的状况下也为我细细阅读论文，给我最直接的引导与启发。老师对我的照顾，学生毕生难忘。

当然，让我无后顾之忧，支持我继续进修的家人，是我完成论文最大的动力。感谢家人的包容与支持，让我达成心愿，为自己的理想前进。

最后，要感谢所有协助我完成论文的朋友，珮瑤、世俊、丽丽、慧洁，感谢朋友们的互相扶持与鼓励，让我在进修的这段人生路途之中，充满正能量与希望。

论文核实书

本论文**马华后现代诗研究**为**李玮淞**亲自撰写，是为拉曼大学中华研究院硕士学位取得之学位论文要件。

此证

日期：_____

(许文荣副教授)
指导老师
拉曼大学中华研究院中文系（金宝校园）

拉曼大学

中华研究院

日期：24.6.2013

硕士论文提交

此证李玮淞（学号：06 ULM 07642）在中华研究院中文系许文荣副教授
指导之下，经已完成此一题为马华后现代主义诗研究的硕士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以 pdf 格式上载本硕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。

此敬

（李玮淞）

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：李玮淞

日期：24. 6. 2013

目录

| | |
|-----------------|-----|
| 摘要 | ii |
| ABSTRACT | iii |
| 谢词 | iv |
| 论文核实书 | v |
| 论文提交书 | vi |
| 论文声明 | vii |

目录

| | | |
|------------|-------------|----|
| 第一章 | 绪论 | 1 |
| 第一节 | 前人研究成果 | 8 |
| 第二节 | 研究动机 | 11 |
| 第三节 | 研究方法 | 13 |
| 第二章 | 文体形式 | 18 |
| 第一节 | 游戏调侃 | 21 |
| 一 | 打破格式 | 21 |
| 二 | 复制拼贴 | 27 |
| 第二节 | 视觉美学 | 36 |
| 一 | 符号文字 | 36 |
| 二 | 句式排列 | 41 |
| 第三节 | 文化杂烩 | 46 |
| 一 | 多元语言 | 46 |
| 二 | 跨领域词汇 | 51 |
| 第四节 | 幽默反讽 | 54 |

| | | |
|-------------|------------------------|------------|
| 第三章 | 意象策略 | 59 |
| 第一节 | 地方书写 | 61 |
| 一 | 街道 | 62 |
| 二 | 都市 | 67 |
| 第二节 | 消费文化 | 73 |
| 第三节 | 身体感官 | 80 |
| 第四节 | 传统观念下的齜龇物 | 89 |
| | | |
| 第四章 | 意识形态 | 96 |
| 第一节 | 中心消解 | 98 |
| 第二节 | 调侃模仿 | 105 |
| 第三节 | 民间狂欢 | 116 |
| | | |
| 第五章 | 结语 | 123 |
| | | |
| 参考书目 | | 130 |
| | | |
| 附录 1 | 现代主义与后现代主义之特征比较 | 138 |

第一章 绪论

我们所熟悉的“后现代主义”一词，与“现代主义”一词相同，既不是源于欧洲，也不是源于美国，它们皆起源于西班牙语系世界。“后现代主义”的出现，可推至 1930 年代。英国历史学家佩里·安德森（Perry Anderson）指出：“乌纳穆诺（Unamuno）和奥尔特加（Ortega）的朋友狄欧尼斯（Federico de Onís）是最早开始使用“后现代主义”（postmodernismo）这个术语的人。”¹狄欧尼斯 1934 年编辑出版的《1882—1923 年西班牙、拉美诗选》（*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*）就已经开始归纳出“后现代诗”，只可惜，很少作家能够准确地运用这个词，并且影响不大，所以一直到 20 年之后（1954 年），这词才以一种具有时代性却非美学的方式现身于汤恩比（Arnold Toynbee）的《历史研究》（*Study of History*）第八卷，进入了英语系国家。²虽说“后现代主义”这一词可以追溯到 1930 年代，可是这股在文学界刮起的小旋风“一般的适用于二次大战以来出现的各种文化现象了，这种现象预示了某种情感和态度的变

¹ “It was a friend of Unamuno and Ortega, Federico de Onís, who struck off the term *postmodernismo*.” Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*. Verso, 1998, pp. 4. 翻译参考[英]佩里·安德森著，王晶译：《后现代性的起源》，台北：联经出版社，1999 年 12 月初版，第 2 页。

² “De Onís’s famous anthology of Spanish-language poets, organized according to this schema, appeared in Madrid in 1934 ... It was not until some twenty years later that the term emerged in the Anglophone world, in a very different context – as an epochal rather than aesthetic category ... In his eighth volume, published in 1954, Toynbee dubbed the epoch that had opened with the Franco-Prussian War the ‘post-modern age’.” Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*. Verso, 1998, pp. 4-5. 翻译参考[英]佩里·安德森著，王晶译：《后现代性的起源》，第 2-3 页。

化，从而使得当前成了一个‘现代之后’的时代”³。由于第二次世界大战后社会普遍的动荡不安，给人带来极大的震撼与恐惧，因而开始扭转并怀疑以往的一切道德标准与价值观念。在罗钢选编的《后现代主义文学作品选》前言中就谈到了这一点：

大约从 20 世纪 60 年代开始，一些敏锐的批评家发现，在欧美文学中出现了一些与前一时期现代主义文学面貌迥异的新的流派，新的形势和新的风格。70 年代美国文学批评家哈桑等人试图用“后现代主义”来概括这种新的潮流。这一概念一经提出，就在欧美思想界迅速引发了一场声势浩大的论争，论争的范围，远远超出文学领域，波及到哲学、宗教、政治、历史、艺术等各种人文和社会学科。⁴

渐渐的，后现代的特性开始日益明显：从不让人直接看见电线水管的建筑，到后来天花板上尽是水电管的交错；从大明星才能出现的电视，到民众可以随意参加选秀活动自由进出电视屏幕；从单纯的油画颜料，到绳子强力胶沙子都能作为材料入画的元素；从有起承转合的电影情节，走向跳跃性强、拼凑多重故事于一身的剧情等……它的崛起，似乎已是一个不争的事实，各个领域都在热烈讨论着，也就这样，后现代瞬间成为热门话题，甚至人们还未来得及确定其意义，它就已成为一个

³ Douwe Wessel Fokkema and Johannes Willem Bertens, *Approaching Postmodernism*. John Benjamins Publishing Company, 1984, pp. 25. From Michael Köhler, *Postmodernismus : Ein begriffsgeschichtlicher Überblick*. *Amerikastudien*, 1977, pp. 8. 翻译参考 [荷] 佛克马、伯顿斯主编，王宁等译：《走向后现代主义》，北京：北京大学出版社，第 31 页。

⁴ 罗钢选编：《后现代主义文学作品选 前言》，北京：高等教育出版社，2002 年 7 月初版，第 1 页。

家喻户晓的用语。但作为一个诗歌流派，后现代主义诗歌显然缺乏明确的纲领和严密的体系，也不具有相近的创作倾向的诗人群体，甚至那些被认为是最典型的后现代主义诗人，他们也往往不承认自己的创作属于后现代。⁵

尽管如此，对于后现代的定义与解释，也许是因为后现代还处在发展延伸当中，至今还没有人能够给后现代总结一个准确完整的概括。有这么一种说法：“缺乏定义的后现代其实就是一种定义”⁶，所以后现代根本就是：

“犹疑不定”“难以定位”“无法把真正‘后现代’的原则贯彻到底”“无法证明自己是个标准的‘后现代主义者’”等“毛病”，正是后现代主义的特点，是它的诱人之处。如果能明确规定、能准确定位、能说清楚何谓“真正‘后现代’”和“标准的‘后现代主义者’”、并能贯彻之、证明之，那倒反而不是后现代了。⁷

对于这样的一个后现代，张错针对哈桑（Ihab Hassan）在《后现代的转向》（The Postmodern Turn）一书作出归纳，整理出十一种多元现象的主要界定因素：不确定性（indeterminacy）；支离破碎

⁵ 高伟光：《“前”现代主义、现代主义和后现代主义文学》，北京：中国社会科学出版社，2006年7月初版，第134页。

⁶ 张错：《西洋文学术语手册》，台北：书林出版，2005年10月初版，2005年11月第2次印刷，第239页。

⁷ 陈卓：〈后现代主义与中国社会〉，《中南大学学报（社会科学版）》第13卷第5期，2007年10月，第581页。

(fragmentation)；去正典化 (decanonization)；无我、无深度 (self-less-ness, depth-less-ness)；无法呈现、无法再现 (unpresentable, unrepresentable)；反讽 (irony)；杂糅 (hybridization)；嘉年华会化 (carnivalization)；演出、参与 (performance, participation)；建构主义 (constructionism)；内在 (immanence)。⁸但实际上，在《后现代的转向》这本著作里头，哈桑针对现代主义与后现代主义之间差异性的课题，所归纳出的特点不仅只有十一种，在他的列表中，后现代主义拥有多达 33 项特性。⁹以这种方式试图来定义后现代主义，其实未尽完善，因为后现代主义本身就强调“无中心、不确定与零散化”，而“定义”这个动作本身却正是要求“中心、确定与整体”。因此，后现代主义的特征只能抽象的表述为：“用无中心来充当中心；用不确定来给予确定；用零散化来建构整体”¹⁰。

源于欧美这么多特点与混杂的后现代，与位于东方的马华文学，能产生出什么样的关系？唐建清《国外后现代文学》里有这么一段文字：

美国后现代作家和批评家巴思在 1998 年所作的一次访谈录中回顾 20 世纪六七十年代时说：“在那时，似乎有条不成文的说法，不管后现代主义是什么，是美国创造了它，欧洲研究了它。”然而，巴

⁸ 张错：《西洋文学术语手册》，第 239 页。

⁹ 参考附录一。Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987, pp. 91. 中文翻译，曾艳兵：《西方后现代主义文学研究 绪论》，北京：中国社会科学出版社，2006 年 8 月初版，第 24-25 页。

¹⁰ 曾艳兵：《西方后现代主义文学研究 绪论》，第 23 页。

思也承认，当今世界，“后现代”一词已有了很大延伸，后现代文学在不断发展着。可以说，后现代文学不仅从美洲到欧洲，而且从西方到东方延伸和发展着。相对于欧美文学而言，东方后现代是一种“延伸”和“滞后”现象，然而，对所在国文学而言，仍是“先锋”文学并有着许多的争议，而且，一定程度上同现代主义文学纠结在一起，呈现出混合、叠加的东方式后现代文学景观。¹¹

巴思提出了“东方式后现代文学景观”，恰恰说明了后现代的不稳定性与发展的多种可能性。既然如此，一个包容性如此强烈的后现代，来到马华文坛究竟可以有怎样的变化？回视马华现代诗的走向，张景云为《有本诗集》作序时总结：

在现代主义已死亡初期，马华现代诗浮悬在现代主义精灵上，在后现代主义狂飙的今天，马华现代诗也浮悬在后现代论说的气流上；从这个角度看，我们可以说马华现代诗是在走自己的路。¹²

对于“原产地”的欧美地区而言，现代主义与后现代主义都是有时间效应的，它是经过历史的洗涤下的产物，两者之间有相当明显的前后之分，经历过现代主义才“生长”出后现代主义；但现代主义与后现代主义在马华诗坛上，似乎没有过于明显的先后排列，80-90年代间两者

¹¹ 唐建清：《国外后现代文学》，南京：江苏美术出版社，2003年2月初版，第149-150页。

¹² 曾翎龙统筹：《有本诗集：22诗人自选序》，吉隆坡：有人出版社，2003年6月初版，第4页。

几乎同时并存，彼此交融着上场，因此，这当中后现代主义的流露，是值得我们去关注的。毕竟，这个后现代，不是与欧美完全相等的后现代，它经过传播，它需要经过区域性的文化交流，它需要沉淀，它需要融会其中，所以，马华后现代诗那股独特的气味，正如巴思所说，是另一种后现代文学景观，有别于欧美的后现代景观。若回顾后现代在马华现代诗坛的崛起，可追溯到八十年代。

马华后现代诗形成于八十年代那个政治不稳定的时段——无助、失根感、惶惶不安的恐慌、悲观、低靡、虚无甚至是愤怒的这种社会心理背景，其实与西方后现代主义崛起的历史有异曲同工之处。

马华诗人吕育陶曾在一次主题为《八十年代》的沙龙聚会中提到，在文学中占一席之位的后现代文学亦是在八十年代开始崛起，当时出现了很多城市书写的作品，也开始出现了很多后现代主义比较试验性质的作品，比如运用了电脑代号来代表沉默的书写，甚至出现了关于广告、后设、图像诗等等，脱离保守与传统，而偏向较新鲜与有趣的书写方式。¹³

因此后现代主义可说在那个时期是属最兴盛与集中的一个时期……

大家都开始在学习与模仿后现代主义的写法。而其中后现代主义的

作者就有陈强华，林若隐，翁华强等人。但是大多数的作品因为在

¹³ 沈玲慧、李玮淞、戴宇靖纪录：〈周末沙龙（二）：八十年代〉，有人部落：http://www.got1mag.com/blogs/got1mag.php/2005/11/21/record_1980s，2005年9月24日。

我国仍属早期，所以一般都属于比较实验性，并不如台湾作者般那么大胆。¹⁴

不仅如此，当时马华文坛最重要的两份文学刊物——《蕉风》与《椰子屋》亦大力鼓吹引进大量台湾后现代的作品，介绍后现代理论。基于这样的一种带动，马华新一代的诗人纷纷开始尝试后现代试验性的创作。因此，我们可以发现马华后现代诗的发展，不是一条从欧美到马来西亚的单线性发展，而是一种双线甚至是多线发展——至少还有一条从欧美到台湾再到马来西亚的后现代发展。所以这种传播方式已经不是一条固定路线（Fixed line）的延伸，而是倾向后工业的互联网络（Network）形式的传播。尽管如此，虽然后来《蕉风》与《椰子屋》也翻译了些后现代作品 / 理论，但由于地理位置、资源的便利性与更高的文化相似性，在某种程度上能够说马华后现代诗比较容易消化来自台湾的“后现代”。换句话说，这也标示了“后现代”在马华诗坛的发展经过文化的参与与渗透，它开始与欧美后现代性的“源”（Origin）渐行渐远，自成一格。这种身份，渗透在马来西亚这多元文化的社会里，更突显出马华后现代诗的复杂性发展，特殊地形成自我风采。接近 30 年光景的沉淀，马华后现代的书写从最初的实验性逐渐转向多姿多彩的表现，甚至有者已摸索到属于自己的后现代诗路。

¹⁴ 同上。

第一节 前人研究成果

以宏观的角度出发，马华文学虽作为华语语系文学之一，其实针对它的研究并不多，而马华文学里头的诗歌研究，更是少之又少。因此，对于“马华后现代诗歌”的研究，我们只能说那是“凤毛麟角”。纵观目前的马华评论集，完全没有一本专著专门论述马华后现代诗的状况，一般上只能从评论集里面的单篇论述寻找并一窥与马华后现代诗相关的论述。

以后现代特征为主题来讨论的篇章主要有陈大为的〈街道的空间结构与意义链结——马华现代诗的道路书写〉¹⁵、〈马华都市诗的道路空间结构与意义链结〉¹⁶与〈九〇年代马华新诗的都市影像〉¹⁷，还有张光达的〈从遮掩到裸裎——马华情色诗初探〉¹⁸与许文荣的〈诗歌的互文性¹⁹〉，当中，以陈大为的都市与街道研究最为完整。尽管以上这些课题皆是后现代主义诗所关注的课题，但其实论者并不完全以后现代的角度来剖析该主题。以作家为对象的单篇研究则比较算是从后现代视野下探讨，张光达在这方面下了不少功夫搜罗并列入讨论，如〈陈强华论：后

¹⁵ 陈大为：〈街道的空间结构与意义链结——马华现代诗的道路书写〉，陈大为、钟怡雯与胡金伦主编：《赤道回声·马华文学读本 II》，台北：万卷楼，2004年1月初版，第212-235页。

¹⁶ 陈大为：〈马华都市诗的道路空间结构与意义链结〉，《思考的圆周率》，雪兰莪：大将出版社，2006年12月15日初版，第128-162页。

¹⁷ 陈大为：〈九〇年代马华新诗的都市影像〉，《思考的圆周率》，第163-182页。

¹⁸ 张光达：〈从遮掩到裸裎——马华情色诗初探〉，陈大为、钟怡雯与胡金伦主编：《赤道回声·马华文学读本 II》，第236-251页。

¹⁹ 许文荣：〈互文性与国家寓言〉，《南方喧哗》，新加坡与新山：八方文化创作室与南方学院出版社，2004年7月，第130-134页。

现代感性与田园模式再现》²⁰、〈文字的悬崖绝壁——试读陈强华〉²¹、〈朝向脱轨的路——马华后现代诗举例一：陈强华与苏旗华〉²²、〈现代及后现代之间——马华后现代诗举例二：林若隐〉²³等，而许文荣《马华文学·新华文学比较》里的〈有人和 99 幅风景比较：马华与新华新生代比较〉²⁴也涉猎谈及了一些新马两地的后现代书写。

从以上的整理不难发现，对于马华后现代诗的研究，真的是寥若晨星，屈指可数。从这零星的个别研究进行分类分析，马华后现代主义文学的研究多数是个案研究，比如针对某一特定作家，或是针对某一特定后现代课题进行论述发挥，几乎没有一个针对马华后现代诗的概况作比较宏观的论述。

除了从评论集搜索出的后现代诗相关论述研究，其实大多针对后现代诗做出研究或评论的，基本上是出现在诗集的前言 / 序比较多。彩虹出版有限公司与马来西亚华人作家协会联合出版的诗歌合集《马华文学大系：诗歌（二）1981-1996》、有人出版社出版的《有本诗集》之导言与序，是众多文本中较为难得的完整交待马华现代诗走向。前者站在马华诗歌主题书写的情况，为后现代主义书写列出了一些马华后现代诗

²⁰ 张光达：〈陈强华论：后现代感性与田园模式再现〉，陈大为、钟怡雯与胡金伦主编：《赤道回声·马华文学读本 II》，第 493-511 页。

²¹ 张光达：〈文字的悬崖绝壁——试读陈强华〉，《风雨中的一支笔》，吉隆坡：大将事业社，2001 年 6 月初版，第 114-117 页。

²² 张光达：〈朝向脱轨的路——马华后现代诗举例一：陈强华与苏旗华〉，《风雨中的一支笔》，第 118-125 页。

²³ 张光达：〈现代及后现代之间——马华后现代诗举例二：林若隐〉，《风雨中的一支笔》，第 126-132 页。

²⁴ 许文荣：〈有人和 99 幅风景比较：马华与新华新生代比较〉，《马华文学·新华文学比较》，新加坡：青年书局，2008 年 3 月，第 129-147 页。

人，并大致点出各个诗人的书写风格；后者则站在诗歌这个文体本质上检视马华后现代诗的发展，并尝试挖掘出马华后现代诗的美学态度。其余的个别的后现代诗集如吕育陶《在我万能的想像王国》与《黄袜子，自辩书》，林健文《猫住在一座热带森林》与《猫影偶尔出现在历史的五脚基》等等，皆在序言剖析了该本诗集里的后现代性。

张光达的〈马华七字辈诗人的后现代 / 消费美学：都市、商品、认同、主体性〉则是一篇发表于马华文学与现代性国际研讨会的单篇论文，它对于认识与了解七字辈诗人普遍存在的后现代思考有相当完整的概念。张光达另一篇发表于 490 期《蕉风》的〈新生代诗人的书写场域：后现代性、政治性与多重叙事 / 语言〉也同样揭示了新生代对于后现代的书写模式与思考。回顾以上的所有研究成果，不难发现张光达对于马华诗歌这个课题研究得比较多与深入。因此，研究马华后现代诗歌基本上无可避免的都会参考张光达的评论文字，他是这个课题上比较有成果的其中一位研究者。

第二节 研究动机

正如陈大为所说：

马华新诗不像台湾一样沦为副刊的次要文类，诗在王祖安和张永修主编的两大副刊上倍受礼遇；他们让新诗保有独立存在、甚至成为主题文章的尊严，所以诗人的存活率很高。不但四、五字辈诗人依然保持高质量的状态，六、七字辈当中创作力旺盛者更是多不胜数。²⁵

马华诗坛的发展“神速”，也许是篇幅的关系，诗歌的出镜率相当之高，除了文艺刊物与学术期刊，各大日报副刊更是躲不开诗歌的侵袭。在如此庞大的“量”下，优“质”的诗其实相对的也不在少数，可是如此蓬勃的一个文类在马华文坛的研究上却是相当“边缘”。仔细观看，不难发现这么一种吊诡的情境：写诗的人很多；评诗的人很少。尽管张光达、陈大为这些诗评人非常努力地为马华诗歌把关，但对于诗歌所表现的各种精神面貌与反思，还是没办法从评论文字中完整地勾勒出来并加以推进发展。这种窘境主要原因有二：诗歌这文体非常主观，需要长时间咀嚼消化，并加以感受与诠释；由于篇幅关系，诗歌是所有大

²⁵ 陈大为：〈序：沉淀〉，陈大为、钟怡雯与胡金伦主编：《赤道回声·马华文学读本II》，第VI页。

报的副刊比较偏爱的文体，导致马华诗歌的创作量过于庞大繁多，这还不包括文学期刊的发表与诗集的出版。

由于诗歌的产量迅速，因此这种文类所能表现的“试验”性质最为快速直接。可以说是众文体当中，发展步伐比较快速的一种文类，换个角度来说，马华诗歌是一个比较敏感的文体，对于社会的介入与思潮的发展、反思，也许不能像其他文类比较完整的表达，但却是比较快看到变化的文类，总是能够轻易地走在潮流的最尖端。

基于以上几点，初步促使了研究此篇论文的想法。但真正对于“马华后现代诗歌”的这个课题上，本文希望能够通过整理，以了解马华现代诗进入后现代，究竟开拓了怎样的一种新面貌，马华后现代诗的基本特征为何，而马华的独特性通过什么方式来表现。此外，马华后现代诗究竟承接了多少后现代的形式与意涵。最后，透过这样的梳理，希望能够重新审视后现代诗在马华文坛的定位与价值。

若能解答以上的这些疑问，基本上可以大略的勾勒出马华后现代诗歌本身的特色与定位，本文也将围绕以上这几点展开论述与反思。

第三节 研究方法

本文将以后现代主义（Post-modernism）理论作为研究马华诗歌的主要理论基础，然后将论文主要划分为三大区块，由文本的内部逐渐推进至文本的外在结构进行讨论与研究，即：文体形式——意象策略——意识形态。在这些区块主题上进行分析与论述时，同时会尽可能在其范围内，围绕着研究动机所提出的问题探讨与分析，以期能在各个层面上思考后现代在马华所扮演的角色、演出的特色、与文坛的互动、定位、价值，甚至是所带来的影响与融合。

本文所研究的马华后现代诗文本范围将设定在出版成诗集或合集的作品，时间以七十年代中后期（马华后现代诗集陆续出版）开始至 2010 年间发表的作品。所有发表于文学刊物、学术期刊、日报副刊等的后现代诗作品，不在此篇论文的讨论范围。这是因为马华诗歌的发表量过于庞大惊人，历时超过 30 年的诗歌作品对此篇研究论文而言是有些过量，因此必须作出取舍。多种发表媒体当中，又以结集成书的作品较为流传与便于保留保存，加上能结集成书的大部分作品在素质上考虑到作者/出版社已作了初步的筛选，因此才作出这样范围的划分。在此列出论文主要所研究之诗集，个人诗集有：吕育陶《在我万能的想像王国》（1999）、刘育龙《哪吒》（1999）、张句《我的眼睛能看见城市》（2002）、翁弦尉《不明生物》（2004）、假牙《我的青春小鸟》

(2005)、飞鹏子《19+20》(2006)、木焱《毛毛之书》(2007)、刘艺婉《不是写给你的(然而你不认为)》(2007)、吕育陶《黄袜子,自辩书》(2008)、林建文《猫住在一座热带原始森林》(2009)、林建文《猫影偶尔出现在历史的五脚基》(2010)、温绮雯《诗字》(2010);合集有:曾翎龙统筹《有本诗集:22诗人自选》(2003)、沈钧庭主编《马华文学大系:诗歌(二)1981-1996》(2004)、陈大为、钟怡雯主编《马华新诗史读本1957-2007》(2010)。

虽然后现代的定义模糊不确定,但基本上一切皆以“非”/“反”为自我归纳,如:反权威、反中心、反元叙述、反本质、反整体、反同一、反主体性等等……后现代主义可视为是对现代主义的反叛,几乎一切以“反”现代主义为主旨,但其实后现代主义却又吊诡地处在现代化的发展过程当中,对此状况,英国诗人 Redell Olsen 的总结颇有意思:诗歌最有可能成为最“后现代”和最“反后现代”的艺术。²⁶那种叛逆与不确定因素,让他们自身也没办法固定/归纳/总结,而所有艺术当中似乎诗歌最能够表现这种天马行空的不羁特性。回到这现代主义与后现代主义之间的差异,其实各有说词,但主要在以下几个方面:

(一)精英文化走向大众文化:现代主义的崇高姿态,往往表现出一种藏有目标性的、隐喻的状态,并非是普罗大众所能广泛理解的作品,因此它存在着距离,需要仰望;而后现代主义却选择走向大众,作

²⁶ Redell Olsen, “Postmodern Poetry in Britain,” in Neil Corcoran (edited), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century English Poetry*. UK: Cambridge University Press, 2007, pp. 42.

品呈现一种偶然性的、游戏性的状态，消解了距离的鸿沟，这也强调了平等对话与参与性。

（二）建构深度走向平面模式：现代主义喜好建构深度，不断挖掘人生哲学的深沉面貌，以致在意每一个细节的变化，追求完美精准；反观后现代主义，则将一切深度平面化，没有现代主义的终极目的，取而代之的是一种享乐主义的态度，重在过程的参与，而非终极的阐释，甚至拒绝任何深度思维的模式。

（三）集中走向零散：现代主义由于崇高，所以主体专一/唯一，或存在或丧失，它强烈的自我风格与个性，呈现的结构状态也就是附属状态，上与下的模式，就算是自我异化，主体依旧清晰存在；后现代主义抵抗所谓的主流，但没有激情，也没有所谓的主体，一切缺席，零散的“目标”以致没有个性风格，只留下复制与拼贴。

这现代主义与后现代主义之间，当中的差异与分别众说纷纭，各家各有自己的一套说辞，各个都从不同的角度，尝试定义并概括后现代，但后现代主义本来就拒绝被归纳与诠释，所以在这当中没有最完整的定义，只有从各个方面去一窥后现代主义的特点。除了哈桑（Ihab Hassan）列下现代主义与后现代主义之间的特点对比之外，其他理论家与学者界纷纷作出诠释，珍妮花·爱斯顿（Jennifer Ashton）在为她的书作总结时也提到这现代主义与后现代主义在流变上的观点，她认为现

代主义与后现代主义之间，是从逻辑跨入现象；从意图走向耀眼的注意；从含义延伸至效果。²⁷

对于后现代这个词语，常常会延伸出其他相关词汇，因此在这里稍微辨析。“后现代”（postmodern）应该包括三层意思：

（一）后现代型（postmodernity）：表示着一种社会形态、一个时代，或是一个时代的一个阶段，它也指一种情绪、一种心灵状态，或者是一种体验；

（二）后现代化（postmodernization）：指社会朝着后现代性发展变化的过程和结果；

（三）后现代主义（postmodernism）：一种广义的文化复合体，它既是一种思潮、一种运动，又是一种文化现象。²⁸

²⁷ “The claim of this book, however, is not that what happens in the movement from modernism to postmodernism is something akin to a fall from grace. Rather, my point has been to expose the transformation – of logic into phenomenology, of intention into attention, of meaning into effect – that has defined the movement from modernism to postmodernism and in the process redefined modernism itself. Seeing modernism’s own resistance to that transformation is to see its insistence that meaning and effect, intention and attention, logic and phenomenology, are simultaneous and not only not indistinguishable, but categorically distinct.” Jennifer Ashton, *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, 2006, pp. 176.

²⁸ 曾艳兵：《西方后现代主义文学研究 绪论》，第 14-15 页。另外，针对后现代型（postmodernity）与后现代主义（postmodernism）之间的定义，特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）也曾作过这样的诠释：The word postmodernism generally refers to a form of contemporary culture, whereas the term postmodernity alludes to a specific historical period. Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism (Illustrated, reprint edition)*. Wiley, 1996, pp. vii.

在本论文的论述当中，主要针对第三层意思，即后现代主义，探讨诗歌所呈现的一种思潮与文化现象。除此之外，由于后现代涉猎的领域范围相当之大，因此运用其他的文化、文学理论，甚至是一些社会学概念乃是难以避免的，如：互文性（Intertextuality）、次文化（Sub-culture）、视觉文化（Visual Culture / Visuality）、众声喧哗（Heteroglossia）、狂欢荒诞（Carnavalesque）、误读（Misinterpretation）、在地视野（Local Perspective）、滑稽模仿（Parody）等。

第二章 文体形式

当诗歌走到了后现代这一站，在很多方面已经开始表露出对文学传统的反叛，而其文本“外在”的文体形式则是最为显著的转变。后现代主义诗歌开始强调开放式的诗歌形式²⁹，有者逐渐走向“视觉文化”（Visual Culture / Visuality），有者以游戏玩乐的心态，各家用各自的方式，丢掉了严谨的韵律、弃绝了种种结构，向精英宣战，走向大众。

谈及后现代主义诗歌的文体形式，也许应该从诗集的“后现代”外形说起。马华后现代诗人群当中，比较早期出版后现代风格诗集的要数陈慧桦与陈强华两人。出版年份大约在 70 年代后期开始，如陈慧桦《云想与山茶》（1976）、陈强华《烟雨月》（1979）、陈强华《化妆舞会》（1984）等……这时期的实验性的后现代诗集在诗的题目与行文上开始凸现了一种颠覆传统的概念，积极表现出后现代的狂欢性。这主要表现在诗的题目设计与诗的题材内容，而这种状态一直持续到 20 世纪末。这期间也有让人眼前一亮的诗集，不仅在诗的内涵上下功夫，更在诗的表现“广场”上布置，如陈强华的《化妆舞会》就是一幅类似人形的涂鸦，诗集分成 6 辑，每一辑都穿插了这种非常抽象的插图，藉此让后现代的趣味在诗集整体的震撼性大大扩张至更为直接的视觉感官。

²⁹ 郑敏：《诗歌与哲学是近邻——结构—解构诗论》，北京：北京大学出版社，1999 年初版，第 145 页。

这种情况来到后现代风格趋向成熟的近期——21 世纪以来的十年，所出版的后现代诗集，越来越值得玩味。所谓玩味，是诗集整体的编排方式。那是诗集第一印象，也是与读者接触的第一感觉，如后现代所强调的，打破主体性，要读者参与，游戏的嘉年华会化。举假牙诗集——《我的青春小鸟》为例，用的就是小学练习簿的样式。封面有滑稽的学校名字（麻碌呷滑蛋河五脚基国民型糟糕小学），除了姓名、科目、班级，还需要填写生肖。单是封面就完完全全凸现了马华特色：“本土性”用语与“中国性”文化。封底贴着七个华族传统美德“忠孝仁爱礼义廉”，唯独少了一个“耻”字；所谓的校歌，其实是一首儿歌；一般的乘法表被物价表所代替，胡闹的游戏与反讽意味表露无疑。就连最不该开玩笑的书价，也出现了：

马币：RM28.00 / 新币 S\$25.00 / …… / 法朗：十张小王子
/ …… / 香蕉票：一麻布袋 / 冥钞：（大吉利市，唻！唻！
唻！）
物物交换：茉莉一束 / 旋转木马一圈 / 花生猪脚一碗 / 春风一度
/ 舒淇唇印一个

翻开诗集内部，每一首诗都有注，而那些注脚也正是诗歌本身，换句话说，它已不是“我注六经，六经注我”的状况，而是“我注我自己”——自我建构的同时也意味着能够自我瓦解。不仅如此，诗集当中还不定时的出现“谜底”，这全因诗集里出现了一篇名为〈贴身的谜〉

的组诗，而在不同页面“不定时”出现的谜底，非常调皮——时而呈现卧倒的姿态、时而又反面隐藏的姿态，不仅引起一定程度的视觉趣味，有时谜底本身的涵义还会对该页面的诗形成似有若无的联想。

木焱的《毛毛之书》灵感来自于台湾诗人罗智成的《宝宝之书》，外皮荧光粉红色的诗集没有目录，诗集内的每一首诗也没有题目，只有大得夸张的页数特别抢眼。飞鹏子的《19+20》更是一绝，封面除了诗集名称与诗人名字之外，一切空白。翻开内页，没有页数，没有版权页，不知道出版社、出版年份、售价等等。目录本身是一首诗，封底只留下一个国际标准书号（International Standard Book Number, ISBN），这种空白状况甚至会让人产生怀疑，那个唯一一个国际标准书号究竟是不是真的。去正典权威的表现已经到了一种极致，极度简略的手法几乎让人咂舌。

这些小诗集，风格浓烈，排版手法深深影响着阅读趣味。但，毕竟诗歌本身才是精彩的要角，而后现代诗歌的其中一向比较显著的特点就是文体形式，因此，以下会进一步归纳、梳理并探讨马华后现代诗在文体形式上的基本特性与其所表现出的独特性。针对马华后现代诗的文体形式，可分为以下几个较为常见的特点：游戏调侃、视觉美学、文化杂烩、幽默反讽。

第一节 游戏调侃

后现代的反传统性格，成就了其喜好游戏的基调。这种性格基调摆在诗歌这文学区块上，其开拓新面貌的侵略性是真的不容忽视。后现代诗人竭尽所能地“创新”，摒弃一切传统的诗歌结构，或是严肃说教式的口吻，试图以浓厚的游戏意味，来给后现代诗歌赋予新的生命。在马华后现代诗歌里，最为明显的外在形式包括了打破格式与复沓拼贴。

一 打破格式

每一种文体都有自己的特定“格式”，以外在结构而言，其实现代诗歌并没有外形结构的要求，除了早期古典格律要求对仗而导致的方块型之外，现代诗基本上外形结构是自由的。可是这种“自由”的模式来到了后现代，它其实被视为是另一种霸权的模式，这因为普遍存在着“几乎看见这种没有外形结构的一堆文句都会被标签为诗歌”的刻板印象。因此，在后现代诗歌里面，诗人们已开始了一系列无奇不有的“打破框架”运动，不希望诗歌被固有的一种形式框着，他们开始出走，让文字流连于其他各式各样的框架与结构当中，让诗歌在各个角落都能探

出头来向读者打招呼。也因此，套用格式是马华后现代诗最喜欢使用的
其中一种技巧，例如这首：

（以下秘诀，敬请熟读死背

务必牢记于心

日择3项而行之）

① 趁同学打量窗外时多背三个半生字时速 70 公里

② 掉头避免见证柔软的生命被

卡车超渡时速 80 公里

③ 以再生纸取代发泡胶的日子

时速 2 公里

④ 用羽毛球登陆月球 110 km/h

⑤ 不准驶入环保这伪善媚俗的月份

⑥ 为：2020，啊！为了\$20,200.00

Berhati – hati Di Jalanraya

⑦ 提防微笑，注意绿色

⑧ 内阁会议，请小心慢驶

⑨ 乘公车学习长大成人时速 65 公里

⑩ 调查进行中勿闯红灯

⑪ 市区范围，慎防撞及寂寞

⑫ 前方有人类，减速，改道而行

（以上秘诀，敬请听而不闻

知而不觉

视而不见）³⁰

以安全事项条例的方式一一罗列出来，大量的运用交通术语，表达出速度、小心、危险的概念来，刻画或批判一些日常生活事件。诗歌的开头与结尾以矛盾的话语形式带出浓烈的反讽意味。这种将诗句纳入到交通格式，并大量运用交通术语的做法让诗提升了其趣味性。另外，像罗罗〈中文的菜单〉也是以课程科目纲要的方式罗列，也同样有异曲同工之妙，在此节录小段：

国文 听说你将菱角分明的学问埋葬在自己的才华里

国学导读 跟其他人一块溜出窗外神游

语言学概论 无可否认的，菜单中确有些乏味的菜色

.....

论文写作指导 你可以用筷子分析，老祖宗的智慧

诗选与习作 也适合选择刀叉，切开不同厨师烹饪的情怀

.....

世说新语 你也可以用味觉来研究新的菜单

孔子与论语 在你那像鳗鱼一般滑溜的舌头滚过每道菜之后³¹

³⁰ 吕育陶：〈交通安全事件 12 则〉，《在我万能的想象王国》，吉隆坡：千秋事业社，1999 年 3 月 15 日初版，第 94-95 页。

³¹ 罗罗：〈中文的菜单〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 96 页。

罗罗的这首虽然看似左边的词汇有左边的排列方式；右边的诗句有右边的述说模式，可是只要仔细一看，其实左边的词汇与右边的诗句有时有他自己一种诗意的结合。此外，像飞鹏子的〈选择题〉，就是套用了选择题的形式：

- a. 后现代诗好像（穿山甲 / 耳朵 / 汤匙 / 椅垫）。
- b. 写后现代诗或许能与（西瓜 / 衣柜 / 圆规 / 打印机）画上等号。
- c. 处理后现代诗的方法好像（茶杯 / 放大镜 / 海星 / 烟囱）。
- d. 后现代诗与其他不同的地方在于（狐狸 / 剪刀 / 鞋子 / 手风琴）。
- e. 喜欢后现代诗的原因是诗里有隐藏着（纽扣 / 奶油饼 / 鳗鱼 / 肥皂）。
- f. 后现代诗的保存期有（纸牌 / 猫头鹰 / 乳酪 / 头发）那么久。
- g. 诗人会写后现代诗是受到（果酱 / 羊 / 书包 / 脚踏车）的影响。
- h. 后现代诗人的前途婉如（铅笔 / 毛毛虫 / 牛奶 / 窗）。
- i. 现在所出版的后现代诗集好像（袋鼠 / 篮球 / 手电筒 / 帐篷）。³²

³² 飞鹏子：〈选择题〉，《19+20》，未注明出版地、出版社及出版日期。

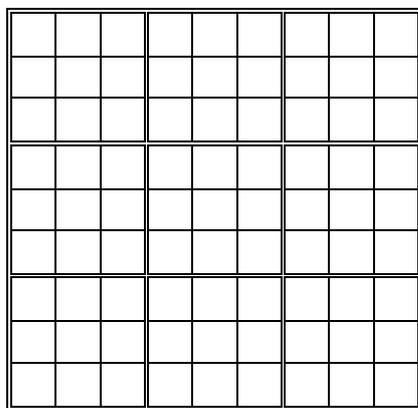
这选择题不仅仅在格式上使用了选择题的方式书写，在内文上也进行了真正的问题提问，而这些问题的设定却又恰恰是对他这种后现代写法的提问。这种写法与“元小说”的自写自评非常相似，完全打破作家建构文本的权威性，意图让读者参与作者自己的创作，并从选择题上进行想象堆砌与建构，形成多种可能的不确定性，甚至是让这种解读变成一种毫无确定的意义，一切取决于当下的感觉与兴趣，消解所谓的本质，只留下符号。这种“选择题”的做法，一并重复的使用在“填空题”的格式上：

爱（ ）。 （ ）觉 。 （ ）失
（ ）吻 。 （ ）梦 。 （血）流
（进）入 。 惊（ ）。 死 亡³³

后现代的不确定性与开放性在这里进一步发挥，填充可以带来多重可能，过程可以任意发挥，可是在这首诗里，结局终究一死，象征人类无能为力改变的事实，因此过程可以多变狂欢，其反讽意味让人省思，带领人走向把握当下的后现代思维。与此同时，这又恰恰寓意了那个“死”的故事——“上帝已死”、“作者已死”——那种权威的瓦解，让读者的参与，也许读者也变成了另一种权威，读者死了，当读者无法解读，那就仅剩文本。这种瓦解走到最后也许就会走向极端的虚无主义，可是后现代并不如此颓废，它的瓦解一直都带着一份反思，希望以

³³ 木焱：（未注明诗题），《毛毛之书》，吉隆坡：有人出版社，2007年10月初版，第89页。

此而有所突破。因此后现代更强调开放性的尝试，而游戏意味最为浓烈的，就数飞鹏子的序〈数独〉这一首，完全的开放性参与：



容许我的岁数 / 再玩多一次

这是飞鹏子的诗集里的序，只有两行文字，剩下的就是数独游戏的格子，而这个填空的格子正是诗的精华所在。除去数独的格子，其实那两句话真的很平淡，可是题目是〈数独〉，纳入了数独格式，一切变得非常趣味性。“再玩多一次”在这里变得非常具体，以“游戏的格式”进而唤起读者愉悦轻松的情绪。打破旧格式并流连于其它框架的做法在现代诗里面，能够轻而易举地产生独特的格式视觉效果，进而让读者留下深刻的印象，虽说娱乐性的成分居多，可是也不乏有其内涵与思考的意义，就如以上的这首为例，所有的格子都是留白，没有任何的数字在里面，把解读与想象扩张至最大的可能，把所有可能都保留为可能，没有局限也就没有所谓的不可能。这种开放性与任意性就是后现代的最大特征，期待读者一起参与，透过包容性极强的文本，形成多种独特的表意关系。

除了打破格式的游戏本质，马华后现代诗人也惯于利用复制技巧或拼贴式的书写来表现其游戏性。其实，复制原自于复沓，而复沓的技巧早在《诗经》时期就已经是非常盛行的艺术形式，主要为加深印象以渲染气氛、深化诗的主体，同时增强诗的音乐性和节奏感。可是，这种复沓技巧来到了后现代阶段，它已成为一种表现后现代而存在的技巧，往往带着更为明显的游戏性质。张句在这技巧上作了很多实验：

小和尚跟随老和尚

一步一脚印

老和尚带领小和尚

一步一脚印

小和尚跟随老和尚

一步一脚印³⁴

如后印象派画家代表文森特·梵高（Vincent Willem van Gogh）的作品以一个个色点堆砌起来的油画一样，这首〈后印象城市〉，重复着“小和尚”与“老和尚”，在“跟随”与“带领”之间徘徊，并以强调复制“一步一脚印”，从各方面慢慢堆砌拼凑一种属于城市的话语。

³⁴ 张句：〈城市后印象派〉，《我的眼睛能看见城市》，雪兰莪：太阳雨出版社，2002年初版，第17页。

可是，这种“回文式”的大量重复，更凸显其游戏娱乐性，主题与内文似乎也没有明显的关联性，有种中心的消解与意义的悬置，而这种看似重复的口语叙事方式，更是有一层后现代式的自发随机创作。张句的另一首〈城市七件事〉更是将那种重复性运用得让人吃惊：

昨夜严重失眠今朝情感失智

生理失调心理失衡命理无缘

嘛嘛档通宵达旦拉茶八卦关系

下半时间挤挤轻快铁车

轻吁打盹万种仪态风情

潮州阴阳道统和谐芋泥盘

无精打采洗脸刷牙表情冷酷

工作压力精神压抑拼命三郎

马来风光热炒椒葱麻辣煎³⁵

以上这样看，基本上是一位典型城市上班族的生活写照，当中把一堆每天会看到、听到、闻到、碰到等各种感官能感受到的事物，合并在一

³⁵ 张句：〈城市七件事〉，《我的眼睛能看见城市》，第 22-23 页。

一起。算是一首相当简单的小诗，可是为何这首诗叫〈城市七件事〉呢？复制的技巧又运用在哪里了呢？原来，张句把以上这段诗完整无误地重复了七次，也因这种复制，整首诗充分表达出那种机械化且烦闷的生活，可是却又无可奈何的重复着。这种近似“牢骚”的论述，在张句的《我的眼睛能看见城市》里一再重复。

翁弦尉（许维贤）的〈光合作用〉也运用了这种技巧呈现了另一种吊诡的情境：

（据说）

每一根茎干抬起骄傲的头 面对犹豫深蓝的天

他们走进四月二十二日清晨微冷的树林里

每一丝树根牢牢钳进土壤 攀上一天湛蓝的膂力

他们走进四月二十二日清晨微冷里

每一片叶子舒展紧缩的身子 拒绝以落下的姿态

他们走进四月微冷里

绿叶的气孔不为什么而绽开

他们走进四月里

叶绿素含默等待清晨的第一道阳光

他们走进

空气一寸一寸死

亡

(斧影憧憧 晨光打落了斧子)³⁶

这是一种修饰过的复制——逐渐删除复制品式的重复。整首诗可分两个脉络来看，从“他们走进四月二十二日清晨微冷的树林里”隔句重复着并逐渐缩短至“他们走进”，视觉从宏观的气势慢慢靠近、慢慢贴近；与此同时，另一脉络“每一根茎干”的叙述也慢慢推进至“叶绿素”，两个脉络拉到最近的时候，却引发了一场血案，死亡。重复的技法在这里呈现出了另一种新颖的“功能”，重复的句子不断割开另一脉络的陈述，一直打断诗歌的流程，走到最后，修饰后的复制句却又似乎能与诗歌所叙述的另一个脉络联系在一起，形成一种“U”型叙述，双线脉络在结尾处连接，即：“每一根茎干”——“叶绿素”——“他们走近”——“他们走进四月二十二日清晨微冷的树林里”。这种叙事方式打破了传统的文体叙述的惯性，让两种画面的脉络进行跳跃穿插以连贯。

浩于豪的〈答案〉利用复制技巧形成一种绕口令式的诗句，在此节录：“我以一片一片 / 凑成一地的答案 / 答案却不在于肖像 / 答案也不在于风景 / 答案在哪里 / 答案在哪方 / 我的答案都不成答案 / 那

³⁶ 翁弦尉：〈光合作用〉，《不明生物》，新加坡：八方文化创作室，2004年8月初版，第18页。

怎样的答案才是答案 / 有答案的不是答案 / 没有答案的才是答案”³⁷。

这种近乎零碎式的重复，与文本所描述的状态相呼应，重复的破碎，零散得像是哪里都有答案，可是最终的状态却是“没有答案的才是答案”，试图将主题“答案”形成缺席（Absence）的状态。这种重复得有点零乱破碎的技巧，也出现在林颀轲的〈你们、你们以及你们〉：

我们原本什么都不是什么也是

——陈强华

你们在那里

你们也在那里

你们不在那里

你们却还在那里

你们说：皮肤、尺、网

你们却说：风

于是，你们互赠纪念品

你们说你们是你们

你们却说你们才是你们

³⁷ 浩于豪：〈答案〉，自沈钧庭主编：《马华文学大系：诗歌（二）1981-1996》，柔佛与吉隆坡：彩虹出版有限公司与马来西亚华人作家协会联合出版，2004年初版，第76页。

你们互相忘记

你们³⁸

诗从引用了陈强华的一句诗开始，尔后一直重复着“你们”这个代名词。代名词，其实就是一种替代（Replace）名词，主体没有明显的缺席，却蒙上了一层薄薄的薄纱形成朦胧。大量运用这种不确定性的词语，让原本就看似复杂凌乱的诗变得更加无所适从，也因为如此，它们之间形成多种可能的解读，由或者可以说是鼓励“误读”（Misinterpretation）的一个文本。通过误读，读者能够更自由的参与建构多元话语的精彩。

在后现代主义诗歌里，碎片的拼贴是常见的技巧，如美国“语言诗”（Language Poets）派最重要的创作手法就是拼贴画式的写作。他们常常把不同肌质的语言片断拼贴在一起，形成一个个喜剧性场面或蒙太奇。³⁹碎片的拼贴运用在假牙的手里形成一种吊诡，且看〈班纳杜〉：“后来他发现他妈妈原来是他儿子 / 她女儿原来是他父亲”⁴⁰。这种脱节、意义悬置的情况，并不要求诗的解释，只需要体验读诗的过程。内文的陈诉其实不合逻辑，若强求解释反而捆绑了自己，要读者体会过程其实就是诗人的目的，这可以从其题目得到印证——让人头疼。吕育陶的〈文字王国众子民实况摘录〉所运用的拼贴，又是另一种情况：

³⁸ 林颀轲：〈你们、你们以及你们〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 287 页。

³⁹ 曾艳兵：《西方后现代主义文学研究》，第 59 页。

⁴⁰ 假牙：〈班纳杜〉，《我的青春小鸟》，八打灵：大梦书房，2005 年 8 月初版，第 9 页。

蚂蚁的解构主义。加工。衔走火光
和飞翔。行经人类行为的秘密仓库
。衔走街道。灰蓝厚重的梦境。沉
甸甸的信仰。衔走信仰。罗兰巴特
和佛洛伊特。大脑的迷宫。蚂蚁咬
嚼。知识的皮层隐隐作痛。知识。
酸。蚂蚁咬嚼。蚂蚁。酸。咬嚼。
痛。

胃，消化了胃。⁴¹

“解构”、“衔走”、“咬嚼”、“消化”，让本质权威瓦解，零
散符号碎片的拼凑最后变成一种无形的网，读者会自然而然地进行联
想，与之填空，联系成一幅独特的图像或情境。当然，这种碎片式的罗
列拼贴，也可能沦为一种死亡的文字，即没有生命力的躺着：

快乐的，忧郁的，焦急的，安静的
可能的，生气的，变态的，慵懒的
自大的，气馁的，雀跃的，想睡的
我最多最多记下来的形容词
我最多最多复杂的情感⁴²

⁴¹ 吕育陶：〈文字王国众子民实况摘录〉，《在我万能的想象王国》，第 41-42 页。

在这里，罗列出来的文字其实没有意义。它们唯一的意义即是被诗人摆放出来说明而已。可这却恰恰表明了文字的空虚性。文字的意义是人类赋予的意义，文字与实体永远无法等同，正如波兰哲学家阿尔弗雷德·科尔兹布斯基（Alfred Korzybski）所说：“A rose (flower) is, whatever it is, not a rose (word)”⁴³，以上所排列出来的文字，正等待读者自己去赋予意义，从中建构出自我的话语。如刘庆鸿〈短诗五首〉中的第一节〈断崖〉，就是将一句完整的句子打成碎片：“当太。阳蹒。跚至。双子。座的。第十。四 / 天就。有割。裂的。痛”⁴⁴。不仅造成阅读障碍，也揭示了文字本身的空洞需要读者的参与进行整理，并将之堆砌起自己所认知的话语。

在飞鹏子的诗集里，碎片已经破裂得体无完肤，已经完全失去文字被赋予的意义：

扌尸去土

丁八

入宀上丨

勺、冂厶廿

丁人力⁴⁵

⁴² 木焱：（未注明诗题），《毛毛之书》，第24页。

⁴³ Barry Miles, *William Burroughs El Hombre Invisible*. London: Virgin Books Ltd, 2002, pp. 176.

⁴⁴ 刘庆鸿：〈短诗五首〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22诗人自选》，第256页。

⁴⁵ 飞鹏子：〈握不住的伤〉，《19+20》，未注明出版地、出版社及出版日期。

在这里，这些零散的碎片需要慢慢的拼凑，才能凑成诗的主题——握不住的伤。这种形态，就如拜占庭帝国时代所兴起的马赛克（Mosaic）艺术一样，以小石块或有色玻璃碎片拼成图案而成教堂中的花窗玻璃（Stained Glass），从一个小个体拼贴成另外一个截然不同景象的艺术品。后现代主义诗所强调的中心消解、意义悬置、零散化、拼贴游戏，在这首诗里都一一体现。

这种游戏兴致极强的格式套用与拼贴复制，都让后现代诗都充满能量与活力，而若站在另一个角度上来看，这两种书写方式都一致表现出视觉上的新鲜感，紧紧捉住眼球的注意力。也因为如此，后现代诗衍生出一种注重视觉美学的书写方式。

第二节 视觉美学

进入后现代诗的阶段，诗歌很多时候不再处于吟唱美。格律押韵在后现代诗歌里不被重视，它们开始重视视觉效果，也因为这样，后现代诗引发了一连串新的开拓走向。这里主要分成两点来探讨，既是符号文字与句式排列。

一 符号文字

几乎所有的后现代诗人都喜欢使用符号，而一般人认知的符号也许是所谓的标点符号。从吕育陶的〈造谣者自辩书〉就出现了符号的运用：

我暗恋腊肠和塑胶花（读者很在乎）：-\

我梦见花蛇产下一窝蛋（读者深表关注）：-0

W月Y日我在网络聊天室键入“地球音乐”如此敏感、可疑

充满种族仇恨的血腥暴力字眼 27次（读者大为紧张）：-（⁴⁶

¹ 吕育陶：〈造谣者自辩书〉，《黄袜子，自辩书》，吉隆坡：有人出版社，2008年4月初版，第61页。

撇开括号内的“后设”不论，其他的标点符号成为了另一种符号，侧着脸，这些堆砌起来的符号正是人的面部表情。这些表情是诗人想表达的情绪？还是诗人推测读者会露出的表情？又抑或是读者推测诗人写这首诗时，所可以参考的表情？这种复杂的关系，唯有留给读者自己去品味和体会了。

单一的英文字母作为某种对象，常被后现代诗人将之作为“代名词”来使用。也因为这种使用方式，字母瞬间变成了一种“符号”——没有特别形象，或者说字母让形象模糊，导致如同论述的对象缺席。如翁弦尉的《不明生物》里就有多篇里用英文字母作为一种代名词式的符号，在此节录：

亲爱的 F——〈星期四的午餐过后〉⁴⁷

那个傍晚你和 K 在一片城市胶林中踱步寻找……而 K 低头……K 断然否定——〈火车〉⁴⁸

Y 秘教信徒躲在……飞往 X 星球——〈午夜星光照在第 2000 台望远镜上〉⁴⁹

⁴⁷ 翁弦尉：〈星期四的午餐过后〉，《不明生物》，第 8 页。

⁴⁸ 翁弦尉：〈火车〉，《不明生物》，第 34 页。

⁴⁹ 翁弦尉：〈午夜星光照在第 2000 台望远镜上〉，《不明生物》，第 38 页。

A 神像作 V 手势钻进地下……B 神像轻拍 A 神像的金冠……一夜间
就被 B 神像的信徒——〈骑劫 2020 快铁离去〉⁵⁰

M 们离开之前抚摸……（M 没有失踪只是逐渐——〈在寻觅中的失
踪的马来西亚人〉⁵¹

这种例子不计其数，翁弦尉甚至直接以〈M〉⁵²作为诗题写诗。当然，除了刻意让字母抽离意义作为符号之外，不能否认的这当中有些符号有的是有明显地指射对象，有的只是一种广义的“泛指”，就看读者自己怎样去理解和诠释。这种使用首发频频出现在马华后现代诗里：

撰书写了 AB 的事……AB 仍然频密来往——〈南洋·1998〉⁵³

大 K 市的公车刚刚飘过——〈漂泊是美丽的哀愁吗？〉⁵⁴

地点：D 联邦军事大厦——〈回归〉⁵⁵

⁵⁰ 翁弦尉：〈骑劫 2020 快铁离去〉，《不明生物》，第 39-41 页。

⁵¹ 与马华小说家黄锦树的一篇小说〈M 的失踪〉为互文关系，兵役滑稽模仿（Burlesque）的手法加入各种身体感官意象形成戏仿作品（Parody），此手法将于第四章第二节进一步探讨。翁弦尉：〈在寻觅中的失踪的马来西亚人〉，《不明生物》，第 57-58 页。

⁵² 翁弦尉：〈M〉，《不明生物》，第 59-60 页。

⁵³ 林建文：〈南洋 1998〉，《猫影偶尔出现在历史的五脚基》，八打灵：有人出版社，2010 年 11 月初版，第 73-74 页。

⁵⁴ 刘艺婉：〈漂泊是美丽的哀愁吗？〉，《不是写给你的（然而你不认为）》，雪兰莪：大将出版社，2007 年 2 月 28 日初版，第 15 页。

⁵⁵ 刘育龙：〈回归〉，《哪吒》，柔佛：彩虹出版有限公司，1999 年出版，第 5 页。

当然，沙禽也是直接用英文字母作为诗题写诗——〈K 的追寻〉⁵⁶。英文字母在中文诗歌里作为一种符号的存在，相反的，有没有可能中文字成为另一种符号的存在？在木焱的《毛毛之书》就有这种意识的出现：

宴会里

笑声

亲吻的酒杯

水晶灯下

被侍者认出来的

ABCDEFGH 我 JKLMNOPQRSTUVWXYZ⁵⁷

在一堆英文字母当中，被替代（Replace）的中文字“我”显得特别显眼。原因是在字母符号当中，它是另类的符号，它与其他符号显得格格不入；与此同时，它又因英文单字“I”的含义，以翻译的方式转换为“我”，因此有进一步的文字本身的涵义，而不再是单纯的“代名词”式符号。两种不同文化的文字“自我身份”的转换似乎显得非常奥妙吊诡。与此同时，由于种文字本身的特征——象形文字，作为符号，也带来了另一种视觉效果，如飞鹏子的〈纯粹喜欢走〉，内文只有一个单

⁵⁶ 沙禽：〈K 的追寻〉，自沈钧庭主编：《马华文学大系：诗歌（二）1981-1996》，第 248-251 页。

⁵⁷ 木焱：（未注明诗题），《毛毛之书》，第 66 页。

子：“走”⁵⁸，形象鲜明，头发飘逸的快步乱走，文字在这里已成了一种图形的呈现，完全忽略文字本身所赋予的涵义。而另一首〈海啸〉更把中文字的图形与含义完美结合：

人人 人人人人人 人人 人人人
人人人 人
人人人人 人人 人人人人人人 人人
人人人人人

人人人人人人 人人人人人 人人人人
人人 人
人人人 人人人人 人人人人人人人人
人人⁵⁹

像是一幅画，声势浩大，海啸发生，好多海浪，一层又一层一波又一波，可是仔细一看，各个波浪当中都隐藏着“人”，尸体的漂浮与海浪连成一体。文字有时不仅仅只是作为一种符号的转替，有时成了一种象形字，甚至一种图像。后现代诗里的视觉图像美学，几乎已经步入完全没办法朗读的阶段，它的美学形式已经逐渐脱离了诗可朗诵的传统。

⁵⁸ 飞鹏子：〈纯粹喜欢走〉，《19+20》，未注明出版地、出版社及出版日期。

⁵⁹ 飞鹏子：〈海啸〉，《19+20》，未注明出版地、出版社及出版日期。

二 句式排列

诗歌这文体历来在句式结构的排列上就有所讲究。从《诗经》时期的“四言”风格开始，历经楚辞、汉乐府、汉代古诗十九首，到唐代“五言”与“七言”的近体诗，到宋词，到元曲，各个阶段都有自己所谓的格律需要遵守。直至“五四”以后，接受西方影响下的自由诗，才打破了一定程度上的框架。然而，分行的系统还不至于向后来的现代主义诗零碎。现代主义诗与后现代主义诗之间在句式的排列上相近——突然断裂式的分行，但两者之间有些差别。以现代主义的习性而言，更多的时候它处在一种有目的性的建构上，所以，句子的分段与排列，有其要达到的目标，如“杭约赫《题照相册》的断句破行：凝固了你的笑、你的青春。生命的步履从这里再现，领你去会见自己。固定词‘青春’被拆开分行排列，一石三鸟，具有了原意、视觉色彩、时间季节三重意义”⁶⁰。

然而，句式排列在马华后现代诗歌里，却主要表现在两个方面：形象感受与趣味性，它并不如现代主义诗般有更深沉的目的躲在背后，它更像是纯粹制造一种视觉形象感受与娱乐效果。在此节录几篇尝试把“抽象”感觉“具象化”的作品：

⁶⁰ 罗振亚：〈现代主义诗歌：中国对西方的精神接受〉，《文艺理论研究》2002年第5期。

没能阻止记忆持续

剥落

剥落

剥落——Skyblue 〈静止〉⁶¹

除了这种感觉具象化，也有将所论述的物体具象化。那些称职的文字，静静地站在自己的岗位形成另一种图像，如：

云淡风轻

城市万里晴空

有

人

伫

立

树

下——张句 〈风云城市〉⁶²

这种书写模式让原本惯性向横的叙述，来得更具像视觉化。张句的〈风云城市〉句式排列看起来就是一棵树，云在上，也存有“动态”的句型排列：

⁶¹ Skyblue: 〈静止〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 189 页。

⁶² 张句：〈风云城市〉，《我的眼镜能看见城市》，第 11 页。

于是我们双双松开了双手：

音
乐
盒
无
声
的
掉
落。

粉。碎。了。——温绮雯〈音乐之旅系列：（d）完结篇〉⁶³

不难看出，温绮雯的这首尝试把画面具体化，让文字像向下掉落的盒子一样，垂直而下，并且在最后形成碎片。这种书写模式让文字遁世活泼了起来，随着股市的发展而移动。而刘育龙的〈停电〉更是让文字循环，“一根接一根一根接一根……”永无止境：

根接一根

— — —

根接一根——刘育龙〈停电〉⁶⁴

⁶³ 温绮雯：〈音乐之旅系列〉，《诗字》，八打灵：有人出版社，2010年1月初版，第79页。

⁶⁴ 刘育龙：〈停电〉，《哪吒》，第78页。

默哀者与默哀者

相 视 然后保持
冷 漠 然 后
保 持 冷 漠
城 东 城 西
城 南 城 北
城 里 城 外
众默哀者 向 碑 匍匐膜拜

——刘艺婉〈默哀灰城〉⁶⁵

刘艺婉的〈默哀灰城〉更是进行了彻底的大“反”派。〈默哀灰城〉不仅“反文体”，进行图像的设置——堆砌起像毛虫又像城门的句子，更一反阅读模式的惯性——即不是依照这句话所排列出的线条从头至尾阅读，而是依照横线条从上往下的秩序阅读。因此，严格上来说，它的排列是故意让文字破碎，而破碎空间的位置排列是有企图性的让它呈现一种线条图形。不仅一反惯性，同时又让文字有意无意变成碎片，让人玩味。

⁶⁵ 刘艺婉：〈默哀灰城〉，《不是写给你的（然而你不认为）》，第43页。

打造好一双翅膀

你会看到我在苍

穹

下

飞——翁弦尉〈天使〉⁶⁶

节录下来的〈天使〉失去了原文的磅礴气派，整体文本的排列感觉一律向右下飘落，看起来像是天使的翅膀，同时又像是“飞”这个字的字形。让阅读不局限于文字“涵义”所堆砌出来的语境，更能让视觉享受“诗意”。

⁶⁶ 翁弦尉：〈天使〉，《不明生物》，第45页。

第三节 文化杂烩

正如前面绪论所言，后现代是一种“无深度”、“嘉年华会化”⁶⁷的狂欢多元形态，因此，在文化的融合上会显得更多元复杂。尤其是从西方经历东方（台湾）再进入马来西亚三大民族融合的社会后的后现代，更是多姿多彩。马华后现代诗在这方面的特点同样可以归纳出两大类：多元语言与跨领域词汇的引用。

一 多元语言

“多元语言”指的就是不同语言的引用与涉入。在马来西亚这个国度里，其官方语言是马来语，在地的华人普遍上除了能操一口流利的华语，同时还能掌握一些南方汉语方言，例如：粤语与闽南语。基于英殖民地、全球化与国际语言的多种情况影响下，马来西亚各大城市内的华人普遍上都能以英语作为日常对话交流。而这种多元性往往表现在马华文学作品内，当中以英语的穿插尤为显著：

（羊肉煮得半生不熟，不如冷生蚝、生干贝

加了榨挤的生柠檬汁有趣

⁶⁷ 嘉年华会化的意识形态将会在本文第四章第三节进行论述。

熟男熟女喝生绿茶缺乏建设性的晚餐

raw, 语言 medium rare, 衣饰 medium rare

手势姿态 well done, medium rare, raw)⁶⁸

有人怡然在雨下作文：

“Raindrops keep falling on my head…”

就让头上长出一株雨桐⁶⁹

马来西亚作为马来西亚的官方语，它的普及性也成为马华诗人会使用的其中一种语言。如刘庆鸿的〈泥土〉就直接引用了 Usman Awang 的诗句作为诗的开端。⁷⁰虽然，方言在诗歌里的使用率不高，但是以方言入诗，似乎能更真实的表现当地华人的生活，它看起来像是一种口述历史（Oral History），经由当地人的在地视野（Local Perspective），口述出他们的情感。在这方面，林建文的〈在我们和万能的想象王国〉做了很好的结合，他将大部分华人都能掌握的粤语作为基本语言，融入华人之间惯用的马来语，充分表现了马华后现代诗在语言多元性的特色：

我仲记得，嗰年日本仔大到呢度

成条街的人都走晒

边度有 MATA 喔

⁶⁸ 温绮雯：〈raw〉，《诗字》，第 41 页。

⁶⁹ 刘艺婉：〈漂泊是美丽的哀愁吗？〉，《不是写给你的（然而你不认为）》，第 16 页。

⁷⁰ “Di sini bumi dan udara kita, /Yang menghidupkan dan bagi kematian, oh, tanahair” 刘庆鸿：〈泥土〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 263 页。

系唔系真嘅？

咁仲有王法？

当然有王法

还有枉法

我们的 MATA 应该会快乐

当，他们有 kopi 喝

（哎呀，我喜欢喝 teh tarik, kurang manis 哦）

有榴莲吃，有新款手机⁷¹

在这节诗里面，除了粤语的运用表现从在地华人的视角观望，当中马来语的使用在这里并不显得突兀，反而显得亲切真实。例如“MATA”，指的是“Mata-mata”——警察，前一辈的华人都称“警察”为“MATA”，“MATA”这词汇在马来西亚的两大汉语方言中（粤语、闽南语）算是广被接受使用的。不仅如此，马来西亚独特的嘛挡文化也被融入其中，“teh tarik, kurang manis”（拉茶，少糖）几乎已是全民口号——无人不晓，这种写法让马华后现代诗的特殊性更为浓烈。与此同时，马华后现代诗里也会出现类似的杂烩语言。

⁷¹ 与马华诗人的一首诗〈在我万能的想象王国〉为互文关系，并以滑稽模仿（Burlesque）的手法重新诠释“万能”二字形成戏仿作品（Parody），此手法将于第四章第二节进一步探讨。节录于林建文：〈在我们和万能的想象王国〉，《猫住在一座热带原始森林》，吉隆坡：有人出版社，2009年9月20日，第155-156页。

现在大家跟着我念：

（华语）我一见你就讨厌，再看你更伤心，你要带她走，我就跟你把命拼！

（粤语）唔该你放过我啦，我唔做大佬好耐啦。咁系吓嘛，重驶问咩。

（英语）Frankly my dear, I don't give a damn. Go ahead, make my day.

（华语）你听我解释！我不听！！你听我解释！我不听！！你听我解释！我不听！！

（巫语）Abang janganlah bimbang, adik kini di Rambutan.

（粤语）我生系你冚家嘅人，死系你冚家嘅鬼。奶奶，你唔好逼我扯啦。呜呜呜。

（英语）You talking to me? You talking to me? You talking to me?

（法语）Pance que je have, non je ne heve pas, pance que je heve, je heve⁷²

它像是拿着遥控器转换电视频道会出现的状况。这种情况在马来西亚的电视频道纯属正常，只可惜，若以这种标准来检视这首诗的话，这首诗还少了印度语和闽南语。无论如何，它还是呈现出马华后现代语言的多元性、嘉年华会化与大众化（去精英色调）。也许，语言的多元性

⁷² 假牙：〈演员训练班〉，《我的青春小鸟》，第104-105页。

不一定要直接使用其语言，而是还可以以其他方式呈现，如林建文的另外一首诗：

我学他们呐喊示威的口号

不是拗口的印度语汉语

我读音相识的马来语

米，跌价

犹如帝国的钱币⁷³

就这样，在诗歌里头“阐述”了马来西亚语言的多元性。马来西亚的三大种族——马来人、华人、印度人，各自拥有自己的语言，却同时可以融合在一起生活交流，这种情况就像诗中所述，它已经不是单纯的三种文化/概念，彼此不是彼此，因为融合，它成为一种独特的声音，一种语言/口号，大家可以同声同气。当然，这里语言与金钱挂钩所要凸现的是语言与文化精神的价值。

在表现马来西亚后现代诗里的语言多元性，马华诗人们使尽浑身解数，精神抖擞，已作出各方面的实验性尝试。而刘艺婉的〈我思念的长眠中的南国王子〉里的那段吊诡的语言，以后现代的多元性与破碎性来看，这未尝不是一种方式：

⁷³ 林建文：〈李特回忆录〉，《猫住在一座热带原始森林》，第132页。

僧侣时时复诵试穿经文：

“沙哑啊干炖孤母……”⁷⁴

二

跨领域词汇

所谓跨领域/跨学科 (Interdisciplinarity) 指的是在后现代“去正典”、“反精英”之下而开始盛行的产物，它力求让两个或多个不同领域/学科相互合作，甚至是走向综合 (Composite) 的倾向，成为多学科组合 (Multidisciplinarity)。而这种带有后现代嘉年华会化的多元文化的表现，反映在马华后现代诗，又是怎样的一份风景？

在吕育陶的诗里透，可以发现他是一个喜欢使用科学/科技术语的诗人，尤其是电脑网络术语。虽然罗兰·巴特 (Roland Barthes) 高喊作者已死，不理睬作家的身份背景，单纯研究其文本，强调文本的独立性，可是在这里还是不能否定吕育陶的背景经验 (电脑科学系毕业) 让他对这方面的用语特别熟悉，进而是他用起这些词语是特别得心应手。如〈造谣者〉“我倒吊电脑 / 但它流不出 www.rumours.com.my 的网址

⁷⁴ 与马华小说家张贵兴的一篇小说〈我思念的长眠中的南国公主〉为互文关系，并以滑稽模仿 (Burlesque) 的手法改写成有肚腩的王子形成戏仿作品 (Parody)，此手法将于第四章第二节进一步探讨。刘艺婉：〈我思念的长眠中的南国公主〉，《不是写给你的 (然而你不认为)》，第 74 页。

/ 吐不出 sender@riot.com.my 的电邮”⁷⁵；〈造谣者自辩书〉“我们永远在训导主任画下的粉笔图里轻烟般叹息，只敢建议偷偷设立 anonymous@rumours.com 派发地球音乐乐谱。”⁷⁶

不仅仅是电脑网络术语，吕育陶也善用各种科学术语于其后现代诗。也许这也是吕育陶所努力经营属于自己的一种后现代风格，一种科学的理性与冷漠感：〈末世纪寓言〉“其实是桔子雨 / PH 值五·一 / ‘不。上帝在清洗文明触摸过的白云’”⁷⁷；〈两种速度旋转的螺旋桨〉“太多刻意细分的数据 如奈米，细微的氟汞铅钾镉铊 / 破坏了 / 雨林生态的 DNA”⁷⁸。在马华后现代诗里，地理气候的专有词汇虽然不多见，但未尝不是一种能够表现马来西亚地理位置与气候很好的方式。在林间问滑稽模仿（Parody）黎紫书短篇小说〈山瘟〉的同名诗作，使用了地理气候这种有区域性代表的用词，可惜却未能很好的表现出马来西亚地理气候⁷⁹的独特性：

（夏·北纬 23½）

（东·温度-23.5° C）⁸⁰

⁷⁵ 吕育陶：〈造谣者〉，《黄袜子，自辩书》，第 49 页。

⁷⁶ 吕育陶：〈造谣者自辩书〉，《黄袜子，自辩书》，第 61 页。

⁷⁷ 吕育陶：〈末世纪寓言〉，《在我万能的想象王国》，第 30 页。

⁷⁸ 吕育陶：〈两种速度旋转的螺旋桨〉，《黄袜子，自辩书》，第 82 页。

⁷⁹ 马来西亚的地理位置介于北纬 8 度至南纬 1 度，东经 99 度至 120 度；温度介于摄氏 22 度至摄氏 32 度。

⁸⁰ 林文健：〈山瘟〉，《猫住在一座热带原始森林》，第 129-131 页。

此外，除了学术 / 专科领域上的术语之外，假牙进一步瓦解精英文化的术语，体现后现代的大众平民路线，平贴了漫画（Comics）的专用语：

你在我身上填梦

准备邮递给心上的人

偷窥的月亮事后透露

通篇尽是——

Z Z Z Z Z Z Z Z Z Z

Z Z Z Z Z Z Z Z Z Z

清早用胶水绒好

却不好意思寄出⁸¹

“Z Z Z”是漫画中睡觉的符号，乃是打鼾的拟声词（Onomatopoeia）。而这首诗本身是一个谜语，谜底是“床”。诗中描述窝在床上时的温暖与思念，梦的甜美，此时利用一种互文图像并有象声意义的字词起到了画龙点睛的效果。虽然这种使用跨领域词汇来表现后现代的作品不少，但毕竟还处于试验性阶段，没能很好的表现出马华后现代的独特性，因此还有很大的发挥空间。

⁸¹ 假牙：〈贴身的迷〉，《我的青春小鸟》，第51页。

第四节 幽默反讽

诗歌题文关系，是传统历来的“训练”。有题目，才有内文，题目说明内文的主题，而内文则对主题发挥。所以一般上，题目会比内文来的短；而相对的内文比题目来得长。可是，在后现代的书写里面，这种情况却可能相反，例如假牙的〈荷包蛋〉只有“秘密”两个字；〈世界末日那天〉则是“学校放假”。⁸²又如飞鹏子的〈右上角写有 82 分〉：“是蜜糖/ 还是迷汤？”⁸³；〈或许我们会变得更好也说不定〉：“你是仙人掌/ 我是刺猬”⁸⁴。

这种诗的思维模式，已经近乎“歇后语”的趣味。脱掉沉重课题的背负，在假牙的诗集里，这种调侃幽默模式的小短诗，俯拾可见：

妈妈开花了——〈童话〉⁸⁵

请不要

在我肩上哭泣——〈新衣〉⁸⁶

⁸² 假牙：《我的青春小鸟》，第 128 与 148 页。

⁸³ 飞鹏子：〈右上角写有 82 分〉，《19+20》，未注明出版地、出版社及出版日期。

⁸⁴ 飞鹏子：〈我们会变得更好也说不定〉，《19+20》，未注明出版地、出版社及出版日期。

⁸⁵ 假牙：〈童话〉，《我们的青春小鸟》，第 3 页。

⁸⁶ 假牙：〈新衣〉，《我们的青春小鸟》，第 10 页。

多年以后

她吻他时

感觉仍像吻一只青蛙——〈童话后遗症〉⁸⁷

他死后 留下一具尸体——〈侦探小说〉⁸⁸

化验报告说她的笑容含致癌物质

从此再也没人称赞她美丽——〈时代悲剧〉⁸⁹

请别滥用你的想象力——〈房间〉⁹⁰

天使大肚了——〈神迹〉⁹¹

如果我没有被吃掉

我将变成一只美丽的蝴蝶——〈毛虫〉⁹²

报告老师

有人在风景中小便——〈小学团体旅行〉⁹³

⁸⁷ 假牙：〈童话后遗症〉，《我们的青春小鸟》，第 16 页。

⁸⁸ 假牙：〈侦探小说〉，《我们的青春小鸟》，第 59 页。

⁸⁹ 假牙：〈时代悲剧〉，《我们的青春小鸟》，第 64 页。

⁹⁰ 假牙：〈房间〉，《我们的青春小鸟》，第 96 页。

⁹¹ 假牙：〈神迹〉，《我们的青春小鸟》，第 117 页。

⁹² 假牙：〈毛虫〉，《我们的青春小鸟》，第 127 页。

⁹³ 假牙：〈小学团体旅行〉，《我们的青春小鸟》，第 138 页。

此外，假牙一系列的〈无题〉诗，更是玩起文字游戏，假氏幽默绝对让读者进入另一种读诗的乐趣：“她在众目睽睽之下走过马路”⁹⁴、“咱们分手吧 / 左手归你 / 右手归我”⁹⁵、“堕胎后 / 她身轻如燕”⁹⁶、“儿时的梦是一枚鸡蛋 / 现在他梦见烤鸡 / 于是伤心地哭了”⁹⁷等等……甚至，只出现题目，没有内文的情况，题目为〈休息五分钟〉⁹⁸。这种幽默直接的冲击，往往带来很大的震撼，而且印象深刻。木焱的这首诗也耍了类似的幽默，但却多了一份讽刺的意味：

星期二杀死星期一

星期三杀死星期二

星期四杀死星期三

……

不停进行下去的

杀戮

一直到 礼拜

那天⁹⁹

这种近似黑色幽默的诗，让幽默多了一份玩味，可以慢慢咀嚼。对后现代而言，往往文字所论述的对象，“不是一个‘事实’，而往往是

⁹⁴ 假牙：〈无题〉，《我们的青春小鸟》，第5页。

⁹⁵ 假牙：〈无题〉，《我们的青春小鸟》，第19页。

⁹⁶ 假牙：〈无题〉，《我们的青春小鸟》，第45页。

⁹⁷ 假牙：〈无题〉，《我们的青春小鸟》，第54页。

⁹⁸ 假牙：〈休息五分钟〉，《我们的青春小鸟》，第83页。

⁹⁹ 木焱：（未注明诗题），《毛毛之书》，第19页。

一种建构、一种话语。”¹⁰⁰这种幽默地建立，往往带来深一层的思考。

吕育陶的〈21 世纪大专文学奖征文法〉进一步融合了反讽的意味，在此节录：

内容

不得涉及朋党、宗教裙带、贪污、滥权等敏感课题

允许种族文化课题之广泛使用

惟须达致恐吓良民之戏剧效果

奖金

三年免息学费

或以烹煮三年快熟面之煤气代替

揭晓及颁奖

感恩节

汝等须时时念首长，刻刻感圣恩¹⁰¹

反讽的手法常运用在政治诗的表现上，效果出奇的妙，吕育陶就是马华后现代诗坛中利用反讽手法写政治诗的几位佼佼者之一，林建文也是“反讽”常客，在此节录〈布达拉宫〉：

¹⁰⁰ 唐建清：《国外后现代文学》，第 12 页。

¹⁰¹ 吕育陶：〈21 世纪大专文学奖征文法〉，《黄袜子，自辩书》，第 45-46 页。

所以在这个乌托邦的花园里

人们开始堆砌理想

楼房、花园、公路、办公室、湖泊、河流、小丘、森林

坟地。

地铁围绕着城池，如盘旋的蛇

在每一处低洼造泳池

让善泳的政客互戏

我们被教导向城堡处朝拜

在每一个祈祷日，准时

脚向东南头向西北

跪一个标准姿势

是人民必须具备的基本条件

以示忠孝¹⁰²

认真的耕耘理想所换得的结果是奴隶式的驯服，在水深火热之中的境地，“人们”还特别为政客砌起“泳池”，供他们嬉闹，可悲的是这当中“人民”又似乎安于现状。这种看似平实的陈述更显讽刺。

¹⁰² 林建文：〈布达拉宫〉，《猫住在一座热带原始森林》，第 150 页。

第三章 意象策略

由于后现代的思潮源自于第二次世界大战之后，人们普遍对信仰、目标与价值产生怀疑，加上当时的科技发展迅速而导致大规模复制，一切开始电脑化、程式化，人与人之间的联系由直接转向间接，商品化的消费市场几乎垄断整个社会的运作原则……社会运作的模式开始扭转，人们思考的模式\关注的课题与持有的态度都开始有了变化。

在经历了社会的多次变故和戏弄之后，后现代作家不再以忧国忧民、拯救人类灵魂为己任，他们随着自我的失落便不再有以往作家的那种强烈的焦虑、孤独和迷惘了。于是，他们对人类一切，包括大灾大难，生老病死，乃至官僚、物价等老百姓热切关注的问题也采取了闲适与调侃的态度。¹⁰³

由于观念与态度的突然转变，后现代诗人开始思考并挖掘从前不太描述的课题，例如身体书写与龌龊物，以此尝试填补从前文本书写的空洞，表现出对主体霸权的反抗，强调一切事物的平等，瓦解所谓的阶级，以新的角度去诠释它们的美感与价值。与此同时，对于社会蓬勃发展而引声出来的新景象，也同时成为后现代诗人关怀的课题，例如都市争先恐后的出现，消费文化的渗入等。虽说后现代主义强调多元性的发展，但却也不难发现马华后现代诗人更偏向于书写这类的新颖课题，以

¹⁰³ 曾艳兵：《西方后现代主义文学研究》，第284页。

此突破以往的课题局限，也藉此表现对边缘课题的关怀。以下将针对马华后现代诗人常用的其中四类意象——地方书写、消费文化、身体感官、传统观念下的齷齪物——进行论述。

第一节 地方书写

在后现代的书写里，所谓的统一性已经不是他们所追求的目标，后现代诗人所关注与追求的更多是多元性与特殊性。也因为如此，后现代主义开始从现代主义的宏大叙事结构出走，偏向个别的微小历史，走向更有自我特色的地方性、区域性的堆砌。每个地方，其实都有他们自己的个性，所谓的个性，其实就是那个地方的各方面形象的综合，需要时间慢慢堆砌，成为一般人印象中的样子。正如台湾诗人余光中 1961 年在其著作《五陵少年》里的〈重上大度山〉所说：“星空，非常希臘”，“希臘”这个地方已经抽象成一种形容词，有自己独特的性格。

美国麻省理工学院（Massachusetts Institute of Technology）的教授凯文·林奇（Kevin Lynch）在其著作《城市的形象》中对“城市”这个“地方”作出了一个相当中肯的陈述：

任何一个城市都有一种公众印象。它是许多个人印象的合。或者有一系列的公众印象，每个印象都是某些一定数量的市民所共同拥有的。一个人要适应环境并与同伴合作就得到一种团体印象。每个人都有自己稀有独特的印象，有无法与他人共通的内容，但还是近乎

于公众印象的。而且，这种公众印象在不同环境中也多少要有些包容性并可使人信服。¹⁰⁴

这种多人构成的公众形象，让每个地区都有了自己不同的特殊性，后现代主义所强调的差异性（Difference）在这里得到发挥，以致地方书写成了后现代主义文学的一种书写策略。在马华后现代诗里，最常被经营的意象有街道与都市。

一 街道

街道是都市的主要构成经络，有人把都市街道景观比喻成都市景观的血管，交通运输、经济消费、文化交汇等等都在街道的“监视”下运作。不同的城市，拥有不同格局的街道，这些街道见证着地方的崛起与转变，性格的构成也从街道的活动拼凑出来。

在马华后现代诗人的诗作中，最常被书写的街道就是茨厂街。正如陈大为所说，“这场历时二十年的‘造街运动’，可视为马华都市诗重

¹⁰⁴ “There seems to be a public image of any given city which is the overlap of many individual images. Or perhaps there is a series of public images, each held by some significant number of citizens. Such group images are necessary if an individual is to operate successfully within his environment and to cooperate with his fellows. Each individual picture is unique, with some content that is rarely or never communicated, yet it approximates the public image, which, in different environments, is more or less compelling, more or less embracing.” Kevin Lynch, *The Image of the City*. MIT Press, 1960, pp. 46. 翻译参考[美]凯文·林奇著，项秉仁译：《城市印象及其构成要素》，《城市的印象》，北京：中国建筑工业出版社，1990年7月初版，第41页。

要成果之一；如果将之化整为零，逐篇细读，其中大半‘茨厂街诗作’不免使之单薄与简略”¹⁰⁵。由于茨厂街位于首都吉隆坡，其独特的悠久历史与文化，与华人的特别渊源，以其“唐人街”之称，更让诗人们爱不释手，每每想到街道，首选必定是茨厂街。这样也就不难理解方路的诗集里就干脆整理出茨厂街专题一辑，收了三首书写茨厂街的作品。¹⁰⁶然而，在茨厂街旁，其实还有一条很有意思的街道：

廿一世纪人们驻扎高楼耸立的吉隆坡；
叶亚来，只能退守成老店林立的街道。
我惊觉沉淀在老街道脚下传说的真实
叶亚来，可能只是半岛的流氓游民
在一座金沙沟筑搭华人命运
必须让甲必丹回魂，假使
廿一世纪的华人再也选不出一位德高望重领袖

十九世纪前期烟火弥漫整条矿工聚集的街道
在东印度公司
洋人拒绝售卖任何物品给狗
和华人
廿一世纪第一响烟花灿烂开在午夜的首都吉隆坡
在东印度公司

¹⁰⁵ 陈大为：〈诠释的差异——当代马华都市散文综论〉，《亚洲阅读：都市文学与文化（1950-2004）》，台北：万卷楼图书股份有限公司，2004年9月初版，第104页。

¹⁰⁶ 方路：《伤心的隐喻》，吉隆坡：有人出版社，2004年6月初版，第68-69页。

开始接受任何以信用卡付账的低等国民

和偷渡客¹⁰⁷

叶亚来 17 岁跟随同乡，来到马来西亚（亦称南洋）做苦力。由于在矿场中表现出色，后来成为了第三任甲必丹，以为吉隆坡华族最高领导人。当时吉隆坡曾陷入混乱状态，叶亚来经历了 4 年才平息了混乱，奠定了吉隆坡的基础。在他的管理之下，吉隆坡发展了起来，而这条路正是以他来命名，附近还建了一座庙，里面供奉着当时保卫吉隆坡而阵亡的将士。如此丰富光辉的历史资源，林建文将之于现时落寞的状况做出对比，如“高楼耸立”与“老店林立”之间、“驻扎”与“退守”之间、“吉隆坡”与“街道”之间、“真实”与“传说”之间……甚至是从“金沙沟”到“信用卡”——从建构走向消费。“十九世纪”与“廿一世纪”之间“东印度公司”消费制度的监视下，一条街两个时空的切换，从“拒绝售卖”到“接受付账”尚且说明消费时代的莅临，但“狗和华人”与“低等国民和偷渡客”之间的对比，却叫人唏嘘。

街道除了以这种历史瓜葛作为连接的书写策略外，其实也有作为一条无名但有特性的街道书写，如：

是不夜的大街梦中难醒的幽零

霓虹在另一边，音乐在另一边

光线只于后窗微微渗出

¹⁰⁷ 林建文：〈叶亚来〉，《猫影偶尔出现在历史的五脚基》，第 92-93 页。

轻轻的耳语与呻吟

披着同样的冷月那即用即弃的安全套

和循环使用的针筒 垃圾和渠水¹⁰⁸

后巷对于周若鹏而言，那是一个阴暗的角落，安全套与针筒的丢弃，其实连接着一个个空虚的灵魂。这是一种肮脏、黑暗、潮湿、腐臭的典型后巷概念，可是这条后巷却也延伸到了色情文化。霓虹、后窗、耳语、呻吟、安全套，尽是令人无限遐想的青涩意象。这种次文化（Sub-culture）意象堆砌，作为后现代书写，其实就是走向边缘，与主流霸权背道而驰。同样是书写后巷，在吕育陶的诠释下，却蒙上了一层幻色彩：

这规划已久的组屋丛林

业已摒除后巷脏乱的草图

代以人工的小幅花园、喷泉

水流淙淙的假山、瀑布

机械狗

.....

城市基因改造工程前夕的后巷

跨过许多电脑残骸、手机躯壳

.....

时代埋藏的后巷¹⁰⁹

¹⁰⁸ 周若鹏：〈后巷〉，《速读》，雪兰莪：大将出版社，2008年4月初版，第25页。

同为后巷，吕育陶是多了点新意——站在未来的想象回视今天科技的发展。诗里描述的未来是一个完全没有天然 / 自然可言的环境，甚至是天空下的雨都是人造的。那时候看到后巷被丢弃已久的电脑残骸、手机躯壳，竟然有点忧伤怀念之感，极为讽刺。这两首后巷，开辟了新的视野。尽管如此，不能否认的是马华诗人笔下的吉隆坡，大多是简单或负面的；除了一系列关于茨厂街的街道书写，比较能融入主体的情感，其余诗作的思考框架稍微嫌固定，现象的陈述多于问题的探究。¹¹⁰与其平视瞭望街道，不如站在更高的角度俯视街道的活动：

公路是一把在转弯抹角地巡游的黑色手术刀。沿着预定的虚线城市健全的四肢内脏给剖解成凌凌散散的切块。像玩具拼图这是一幅凑配不拢的风景与轮廓。

.....

连翕眨眉头都要规律化的交通灯倨傲地指挥整座城市的节奏。通不通，过不过，请注意它的瞳孔。¹¹¹

夏绍华这首分了 14 节来描写各个角度的街道活动，这里只节录两节。少了平视的局限，这里的街道变得更辽阔，也不再描述单一街道，开始窥视妄想街道与街道之间的连接。这种书写扩大了书写的范

¹⁰⁹ 吕育陶：〈后巷，2057〉，《黄袜子，自辩书》，第 119-121 页。

¹¹⁰ 陈大为：〈诠释的差异——当代马华都市散文综论〉，《亚洲阅读：都市文学与文化（1950-2004）》，第 99 页。

¹¹¹ 夏绍华：〈一座城市的笔记〉，沈钧庭主编：《马华文学大系：诗歌（二）1981-1996》，第 332 页。

围，同时每个小节更为片面，必须拼凑所有小节才能形成一个景观。这首诗表现出后现代所强调的读者参与，尤其自己的“运作”方式。当然，街道除了作为意象的经营，它也被拿来作为游戏的课题：

请寄至：

海市蜃楼 沙漠5号 第2条街 9楼A座¹¹²

作为街道书写，除了一系列有名有姓的茨厂街书写，在后现代书写里面，其实也有很多“无名无姓”的街道作为描述对象，后现代诗人们建构的是一种情景，或是利用街道书写指涉一种对都市的观察与反思。这种街道扩大开来，进入的就是一种都市的描写，当然也不乏有意象的经营。

二 都市

只有透过不断地书写，才能更完整的建构出一个区域的性格特色。这种腾写（Palimpsest）的状态其实就是一种书写方式，它在油纸上不断重写（Overwrite），同时又将原始的字迹抹除。在书写一座都市的过程中，它能够将跨时空的多元书写并置，以此消除原来的单一制式书写，留下多层次的书写效果（Layering Effect），留下同一个空间的历史沉淀

¹¹² 飞鹏子：〈歇斯底里〉，《19+20》，未注明出版地、出版社及出版日期。

过程。也因如此，一种微妙的形象与性格得以建构起来。在马华后现代诗的书写里，地方书写是非常显著的表现出“马华”本身特色的书写。

记忆中的场景只是

黑色柏油大马路、养活泛滥的商场、林立的大厦

根本没有被征服的土地

像你叙述一所乌烟瘴气的赌场、娼馆、酒楼

完全虚构的黑帮、流氓、乞丐

1957 我们已经扬起斑条胜利

筑建壮观的体育馆、飞机场、国会大厦

拒绝列宁

亲自动手打造一座三色的乌托邦

（南洋，是否只是小说中的情节？）

洋人仍继续游览每个岛屿、城市、市镇

经营本小利大的股市、银号、保险

我们也从杂货店搬入百货市场¹¹³

从我们熟悉的南洋，过渡到现代都市，是马华诗人有意经营的课题。那是一个地方改变的痕迹，“赌场、娼馆、酒楼”一直到“体育馆、飞机场、国会大厦”，林建文试图从整个历史的洪流中抽出部分画面进行比较，然后狠狠地要读者看清事实——“我们也从杂货店搬入百货市场”，我们“不再南洋”，往前瞻望的姿态，不仅道尽了对自我身

¹¹³ 林建文：〈不再南洋〉，《猫影偶尔出现在历史的五脚基》，第 77 页。

份定位的思考，也正视了本土所面对的各种文化冲击。当然，除了这种时间纵向上的大叙事结构，诗人们也开始尝试书写地标性地区，组建建构个别的地方特性：

行礼，是一种装不下
爸爸及妈妈的 东西。
飞机飞累了，在 KLIA
歇会儿
我巨大地站在行李边
渺小的站在 KLIA
想排泄的大肠¹¹⁴

岛的市中心，伟人铜像永远看守尖长海域
林立的危楼叠成方块麻将
围绕遥望未来的高塔，组成现代繁华都市
我依然相信植物公园的谣闻
“每一任首长灵魂被锁在最高的树梢上，俯视整片热带雨林”¹¹⁵

而酿豆腐总是柔柔
塌下来。总是和安邦有关
一如我们出来总是

¹¹⁴ 林颀轺：〈过程〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选集》，第 272-273 页。

¹¹⁵ 林建文：〈植物公园〉，《猫影偶尔出现在历史的五脚基》，第 88 页。

和时间有关

.....

去槟城不必坐飞机的

我们到城里虚度的

那岛，排队等待昂贵的粿条

为了赶一场电影只好

放弃（生命总有太多选择）

荧幕里有两个族群、两辆

巴士（根据电影，这不是

选择）¹¹⁶

这三首，尝试把一些相当地标性的地方作为论述对象，从林颀铄的KLIA，到林建文的槟城，又到曾翎龙的安邦与槟城，都仕途把各个地标的文化特征凸现出来。“行李”、“KLIA”、“伟人铜像”、“热带雨林”、“酿豆腐”、“粿条”，这些意象的运用成了文化意涵与情感的堆砌。在后现代诗里所运用的意象已经不再是古典诗词里惯用的意象，诗人们纷纷从“风”、“雨”之中走出来，扩大情感的寄托对象。当然，这些新颖的意象仍需要不断书写，以获得更完整确实的生命。正如之前所述〈重上大度山〉中的“希腊”一般，意象不仅需要有距离的思想美感，有时也需要不断誉写以孕育出自己的性格。当然，除了针对具体都市进行书写的作品之外，也有对整个都市印象进行思考的诗作：

¹¹⁶ 曾翎龙：〈有人〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 136-139 页。

不规则砖块砌成的
不叫都市他们说
长方体是文明的终极符码
承载建筑物全部
有序有机的空气、光线与心事
心灵得以规划
.....
砌砖是自恒古自童年盛行的游戏
居民都懂的寻求
迎合、黏附、叠高与稳定
蚂蚁终于认识地图
进化至今，不必在意
那重复又重复了的
砌了再砌的
一块块长方体，攀爬过的
纯属同样滑溜的命题¹¹⁷

杨嘉仁的〈长方体〉就把都市形容成童年的游戏，拆除与重建似乎就是那么的轻而易举，可以随心拼凑，那是一种制式、机械式的空间，而人则成了渺小的蚂蚁，一味的辛勤“堆砌”在这里成了愚昧，自以为是的重复建构是最大的讽刺。不管是文字的运用上还是诗歌意识形态对都市概念的表达上，都充斥着后现代的那种揶揄游戏。除此之外，〈我

¹¹⁷ 杨嘉仁：〈长方体〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 219 页。

们入侵 SARS 和禽流感) 对后现代式生活放大检视的描写手法也典型地表现出吕育陶书写后现代的惯用模式:

于是每个城市相继戴上口罩
我们避开电梯, 书店, 餐厅的咳嗽和喷嚏
体温上升股市下跌
复杂的生命开始寻找简约的出口¹¹⁸

“天人合一”的概念来到吕育陶的手上变成了“城市人合一”，“城市相继戴上口罩”已经分不清是在说人还是说城市，城市冷漠人也冷漠，两者无法切分，咳嗽和喷嚏不仅产生了距离感，有时还带有污浊与厌恶感，而这些感觉充斥于人流最多的地方，人与人之间的擦肩而过的当下，也可能是“最遥远的距离”。股市在这时代放肆的蹿流，牵脉了普遍都市人的生活，彼此相依为命。生活被股市这种经济形式的约束又爱又恨，它既是都市人堆砌出来的产物，却也是只是都市人生活的大老板。所以，彼此开始寻找一种简约的出口，狂欢、游戏、无深度的走向，是为了喘一口气。

每个国家都有不同的文化；每一座城市都有一种独特的性格。马来西亚的都市书写还算处在实验性阶段，诗人们各自寻找属于“自己”的意象，尝试拼凑其马华后现代诗的形象，并从各种角度、各种方式一书写的姿态雕琢出闪耀的宝石。

¹¹⁸ 杨嘉仁：〈长方体〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 219 页。

第二节 消费文化

都市的林立，不仅颠覆了传统的生活方式，也颠覆了人对生活关心的向度。古代生活并不鼓励消费，《荀子·富国篇·第十》就说到“夫天地之生万物也，固有余足以食人矣”，意思是天地间所拥有的物资要养活天下人，本来就绰绰有余，要说物资不足而导致社会动乱，其实就只因为是个人的消费欲望没有很好的克制。所以，历来几乎没有鼓励消费的言辞，而只要是稍微过度的消费即被严重批评，如“朱门酒肉臭，路有冻死骨”——贫富悬殊的背后是进一步批判过度消费的行为，尔后那些高度消费的奢侈生活也逐渐被成为酒池肉林。这种思维到了后现代竟然开始颠覆了，社会鼓励消费，国家第一大原则就是促进经济流动，生活周遭各式广告的催眠，名牌的追捧，我们似乎已经对这一切习以为常。人们的思维从“为社会贡献”开始转向“为自己而活”，“活在当下”是最是在的名言。由于活在当下，人们开始学会消费，愿意花钱享受自己的人生，一步步走向后现代主义社会，排斥整体宏观的概念，强调个体的异质性、特殊性和唯一性，以致“消费主义”（Consumerism）或是比较极端的“拜金主义”这类名词相继出现。¹¹⁹

¹¹⁹ 正如高卓坤所说，“无论是鲍德里亚所处的资本主义时代还是后现代消费主义时代，符号消费思想都歪曲了人与人之间的关系，使主体处于被动之中，人被客体化，因此人失去了他的主动性，消解了主体的地位与价值取向，不是消费主体为了获取商品的使用价值来进行消费实践活动，而是异化为人单纯为了物而消费，这就束缚了人的全面自由发展，同时也为“商品拜物教”和“拜金主义”推波助澜。”高卓坤：〈后现代消费主义的转向——从解读鲍德里亚的符号消费开始〉，《鸡西大学学报》第12卷第5期，2012年5月，第43页。

跨越热闹的苹果
看旅客与小贩争价
一件衬衫、一顶帽子、一包芒果
口袋里的铅笔已增值
.....
眼中望着对街
红绿对照炫耀的广告牌
.....
便利店门口
七个公共电话亭，午夜十一点钟
台上表演的女人退下浓妆
两只矿泉水有粗犷的男人付账
柜台小姐忙碌收钱找钱收钱
.....
而便利店一样不打烊
无论冷饮、热咖啡、鲜奶
无论口香糖、纸巾、避孕套¹²⁰

林建文这首诗几乎从头到尾可以不断看见交易的画面，正如诗中所说“柜台小姐忙碌收钱找钱收钱”，消费充斥生活，没有一个角落不需要交易不涉及钱，人类生存的三个基本条件，水、空气、食物若在古代

¹²⁰ 林建文：《疾走边界》，陈大为、钟怡雯主编：《马华新诗史读本 1957-2007》，台北：万卷楼图书股份有限公司，2010年7月初版，第409-410页。

是完全免费的；但在后现代的今天，水与食物都要用钱买了，在医院特别提供的氧气也收费了，要求空气净化清新的人也要为他的空气开始付费。旅游文化的收入与外汇流动、典型刺激商业的广告牌漫天林立、娱乐消费、生活消费在这里纵然看似光鲜流动，眉飞色舞，却也像是拼贴搬的死沉，刻意减少了情感的投射，营造一种格式制度般的声音冷漠。这种近似呆板麻木的“交易”生活在〈忏悔〉中更是表露无遗：

他们，从三藩市到芝加哥

在高架天桥上裸露灵魂偶尔忏悔偶尔举杯狂欢在每一所酒馆餐厅娱乐场谈猥亵的笑话，穿笔直西装在办公室股票市场焚烧钱币黄金石油偶尔失败恍恍惚惚在街头呜咽¹²¹

同样是一堆现代社会产物的意象堆砌：高架天桥、酒馆、餐厅、娱乐场所、西装、办公室、股票市场、钱币、黄金、石油、街头。几乎完全不停顿的方式让这些文字变得吃力，制造一瞬间发生很多事的效果，这因为很多事在一瞬间发生而产生一种空虚之感。“办公室股票市场焚烧钱币黄金石油”这对文字的跳跃性也试图挑战人的耐性，混乱的情况下最后利用叠字缓和并停顿在“恍恍惚惚在街头呜咽”，表现了千篇一律的乏味生活，在消费文化下释放了一种空虚与压力。消费书写来到吕育陶的手里，不再纯粹是都市的生活消费，而进一步开始涉入文化消费：

¹²¹ 林建文：〈忏悔〉，《猫影偶尔出现在历史的五脚基》，第133页。

我又进入那座电影，电视剧，流行曲记忆

拼贴的城

在张国荣梅艳芳锁上音符的体育馆旁

.....

查看地表最新长出的数码相机，球鞋，手机

.....

随后往苏豪吃一盘意大利面

.....

路过的公事包或香奈尔香水

.....

珍珠耳环，钻石项链，黄金手镯，翡翠戒指，宝石脚链.....

.....

大举渗透的人民币¹²²

但看以上的摘录，〈月食〉似乎有别于之前的两首，不再书写一般的生活消费，这里的消费物非常具体明显：是明星名牌，是流行是上流社会，是属于“享乐”型的消费书写。看香港电影、电视剧：听张国荣、梅艳芳的流行曲；查阅最新推出的电子产品如数码相机、手机；到美食区苏豪（SOHO）去吃意大利面；看看一些时尚流行饰品配件等等，都是闪闪发亮的消费意象。在这里看似几乎走到哪里就有喜欢东西，并且消费的享乐姿态，其实在原诗的书写当中穿插了许多历史事件。如这一段：“我继续游走 / 街角有人挂布条发传单 / 提醒这城市

¹²² 吕育陶：〈月食〉，《黄袜子，自辩书》，第108-109页。

每年记得六四和七七 / 追掉坦克压扁的灵魂或者去湾仔 / 集合那年的
耻辱那年的伤”¹²³，又如“每月，我打开护照 / 左边是中国 / 右边也
是中国 / 合上 / 却是英女王，阿拉伯，爪哇，南洋猪仔，印度苦力 /
揉在一起的马来西亚”¹²⁴，消费文化的书写在这里变成是消解历史霸权
的武器，试图将历史深度打散成平面化，可是这种平面的叙述却吊诡地
成功吸引读者对历史于文化间进行反思。一般的消费书写都注重于现代
都市，可是假牙的消费书写确实对比童年与现在的生活模式：

那年头——

五分钱真的打过牛车轮

穷人还吃得起江鱼仔

摊贩卖的云吞面还很大碗

建筑商没有偷工减料

阿姨的裙子也不必省布

那年头——

娘惹糕和椰浆饭是快餐

食物的附加物还念得出名堂

每只母鸡被割来吃之前

都快快乐乐地下过蛋

到处是泥泞

¹²³ 吕育陶：〈月食〉，《黄袜子，自辩书》，第 108-109 页。

¹²⁴ 吕育陶：〈月食〉，《黄袜子，自辩书》，第 110 页。

但还没有这么化学的肮脏

省时省力的工具不多

但人们似乎更加得空

那年头——

家长还不惊输

小朋友不必一下课

又被押去补习英文钢琴和芭蕾

当然也有盗匪

但不会猖狂到人人要在家里坐牢

打一份工就够养妻活儿

计程车司机不必拉保险

妓女也不必买黑市万字¹²⁵

这种视角的书写导致其消费意象的选择变得新颖特别，“五分钱”、“牛车轮”、“江鱼仔”，甚至是“黑市万字”都是“我”那一代人童年生活的感情结晶。而这种对比的形式不仅看出消费观念的变化，就连生活环境、生活习惯也一并对比起来。以前五分钱可以买很多东西，现在五分钱买不到东西；以前娘惹糕和椰浆饭是快餐，现在连锁店才是快餐。它的对比没有明显列明现今的状况，这一层的空白由读者自己补上形成一种参与感，而这种后现代所强调的参与感却也更容易引起共鸣。有别于之前给的例子，假牙并不直接批判或评价现今的消费习

¹²⁵ 假牙：〈我的青春小鸟〉，《我的青春小鸟》，第 109-142 页。

惯，但却明显有着黑色幽默的调子，这种游戏的趣味也恰恰呼应了后现代所热衷的性格。

正如大卫·莱昂（David Lyon）所说，“城市作为一个巨型屏幕”¹²⁶，消费社会的时代不仅已经来到，它还以一种高姿态笼罩整座城市。而正当“消费偶像”（Consumption Idol）不断出现在屏幕钱，追捧这站在屏幕之下仰望，诗人们又怎会避开这些信息，拒绝经营消费意象，忽略消费文化的势力？

¹²⁶ “I begin with the much discussed symptoms of postmodernism in consumer culture – the city as a ‘giant screen’”. David Lyon, *Postmodernity : Concepts in the Social Sciences (2nd edition)*. Open University Press, 1999, pp. 71.

第三节 身体感官

在此之前，“生产偶像”在政治、科学、工业、商业等领域取得优越成就而被大众推至崇高地位；而今，取而代之的是一批“消费偶像”，年轻一代纷纷追捧这些娱乐圈工作者，“买”他们的一切，而这些偶像也开始“卖”他们所能给的。基于科技的发展，我们从电台走向电视，从想象走向视觉，这是一条走向“刺激”的路途，正当消费文化的风气不断扩大，人们也不介意让自己的身体，也作为消费目标。可以发现，大众对裸露的接受程度逐渐提升，裸露画面的得奖电影、裸露画面的热门歌曲视频、裸露 / 穿得极少的健身广告，“裸色”“裸妆”在时尚界的流行……当然，还有我们所谓的“偶像派”演员 / 歌手，“卖”的就是样貌，这些人当中甚至也有人对于“偶像派”的身份直认不讳，把它当作是一种赞美。这种摒弃“精英”的身份、走向平面、解构深度的趋势，正是后现代主义的风格。身体感官作为一种意象书写上的策略，也是一种颠覆“精英”、去除“正典”的反叛。

翁弦尉的〈错体书〉里共为六个小题，主要针对性别倾向的课题展开论述，呈现“后现代主体性的批判主体的自我批判，以及主体意识的自我解构倾向”¹²⁷。当中一段：

¹²⁷ 张光达：〈后现代的错体书写，后殖民生物的主体形构——序翁弦尉诗集《不明生物》〉，翁弦尉：《不明生物》，第 xiii 页。》

神女敞开乳房坐在门槛兜售

过期的奶粉 修女们

围拢一隅喁喁私语¹²⁸

“神女”、“修女”那种神圣不可侵犯的形象，竟然开始公开露出“乳房”兜售“过期的奶粉”，挑战了霸权主流，也将所有精神的象征公开贩卖，形成消费，尝试将所有的阶级打破。在他的另一首诗作里面更是明显的让这些身体感官 / 器官做交易：

“你要拍卖你七十岁的器官？”

“我在经营一座贩卖爱情的超级市场。”

“可以提供十八岁的乳房、三十岁的肩膀。”

“一双情人注视的眼？”¹²⁹

歌颂爱情伟大的传统来到了后现代，成了一种交易。俗语有句话：“可以用金钱解决的就不是问题”，放在这个消费社会，实在是刻骨铭心，连爱情也没办法幸免。在这普遍进钱比爱情地位更高的社会，似乎只要有钱，必定满足你的需求。张玮栩的〈23岁〉，也恰恰表现出现代年轻人对于爱情的普遍看法：

¹²⁸ 翁弦尉：〈错体书〉，《不明生物》，第67页。

¹²⁹ 翁弦尉：〈那些器官需要被注释和上架〉，《不明生物》，第11页。

只是你又何须论及爱

我触碰朋友颈上处女般光洁的

吻痕

在传统的包装纸中发亮

我们不是年轻激动的男子

可以深入霓虹的秘洞探险

我们只有等待 等待一个独具慧眼的男子用酒灌醉我们

或是装扮时髦的荡妇

在交叉的双腿间暗示

那两片微张的阴唇¹³⁰

“吻痕”在这里被形容成“处女”般珍贵，而且还“发亮”示人，隐约透露一种“微风”的姿态。不仅如此，这种炫耀引发起一种“探秘”之旅，碍于（表面的）矜持不能主动，唯有等待自己被猎捕。可转瞬间，“或者”来个转折，希望成为“荡妇”，“双腿”、“阴唇”皆是直接露骨性爱意象，坦荡荡的出现完全没有羞涩意味就像书写自己的眼镜耳朵一样自然，竟也跟之前的那一句“只是你又何须论及爱”形成照应。性爱的互动在这里形成一种狂欢、游戏的意味，与所谓的伟大爱情相去甚远，这些身体意象变成时自我向往的放纵与欢愉的符码。身体意象除了出现在爱情观的世界，也出现在诗人的思绪里：

¹³⁰ 张玮栩：〈23岁〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22诗人自选》，第202-206页。

我的爱人不与我造爱
白天她和杂物事发生关系
我是最后一件滚动的东西
在我读完诗的时候
亢奋起来的阳具太过抽象
无法击中，她无法瞄准那种意象¹³¹

“爱人”很明显的是指诗人的思绪，由于“爱人”不跟他“造爱”，他没办法激荡出火花，迸出灵感。自我“阳具”的兴奋，是一厢情愿，由于没办法与“爱人”“造爱”，“阳具”的兴奋没办法很好的发挥 / 发泄，就像没办法运用准确的意象般叫人泄气。写诗过程中的那种懊恼与身体意象连接，这首诗虽然短小但却精悍有力。

身体意象的运用有时难免会与情色书写扯上关系，但就算是情色书写，也不一定低俗没有价值。正如张光达所言：“诗人书写情色，以性爱和色欲为题材，其出发点不在于渲染色情、玩弄性事，更多的是在诗中表达道德良知的醒觉，或是对道德礼教世俗观念的反驳……造爱或情色的议题只是一个幌子，诗人要批判的毋宁是平日现实社会中的一些敏感课题，却只能藉造爱的隐晦 / 隐晦性质和社会禁忌来透露另一个现实

¹³¹ 木焱：〈爱诗〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22诗人自选》，第121页。

社会的政治禁忌课题”¹³²。其实，在众多运用身体意象的诗作当中，最常出现的题材是有关政治的诗，如这一首：

不明生物在窗外啼叫
阴道留在厨房盥洗台
阳具掉进了马桶
卸下的乳房拿去阳台日晒
脱落的舌头丢进微波炉烤烘
你来电指责我的器官
“在体制外
大概也只能如此”¹³³

对于这一首诗，张光达的见解颇为精准：藉许多身体器官部位与文本互设的矛盾修辞，形成这个不明生物的身份的支解分裂状态，除了有其政治性与文化属性的叙事策略，多种身体器官与主体身分的分裂（或拼贴？）还可以带出后现代文化从完整到破碎的主体身份，或后殖民主体心理的部分辨认（Partial Recognition）。¹³⁴这些分裂的身体器官（非主流）意象，其实都是“在体制外”（主流），默默的失踪时候“你来电职责”，似乎显得可笑讽刺。马来西亚的身份定位，大概可以从这些身体器官意象的处境一窥一二。

¹³² 张光达：〈从遮掩到裸呈——马华情色诗初探〉，陈大为、钟怡雯与胡金伦主编：《赤道回声·马华文学读本 II》，第 237 页。

¹³³ 翁弦尉：〈在寻觅中的失踪的马来西亚人〉，《不明生物》，第 56 页。

¹³⁴ 张光达：〈后现代的错体书写，后殖民生物的主体形构——序翁弦尉诗集《不明生物》〉，翁弦尉：《不明生物》，第 xxii 页。》

同样是政治题材，在林建文〈肛交之最后必要〉里的身体意象又是另一种指涉：

假如，政客的阳具已无法挺起

（书写报告的医生以退隐江湖）

我们确实知道，肛交是通往国会的必要过程

（肛交摇摆的钟砵，肛交走音的国歌）

你可能早发现，红肿的股沟能展现民族最后的尊严

（那是 BOLEH 的图腾，亢奋时呐喊的口号）

你无论被无辜鸡奸或自愿肛交也无法去除已盖印的报告

阳具在初子之身任意蹂躏

我最隐秘的，文字和精子，早混合成随时引爆的炸药¹³⁵

“阳具”向来作为男人的代表符号之一，早期有所谓的“阳具崇拜”/“男性哲学”（Masculine Philosophy），指的就是对男性地位的推崇，那是一种男人尊严与地位的象征：“肛交”在诉诸大部分宗教的情境里，一直是“违法”的行为，那似乎是一种禁忌的话题，不能公开讨论，但撇开这一层，肛交常与“阳具崇拜”扯上关系，“被鸡奸者”常被赋予被动与低微的地位，而“鸡奸”这个词本身就充满了鄙视的贬义。在这首诗当中，“阳具”与“肛交”成了论述主角不是偶然，阳痿的情况与被迫肛交的姿态，似乎有意将这两个意象各自与“尊严”、

¹³⁵ 林建文：〈肛交之最后必要〉，《猫影偶尔出现在历史的五脚基》，第 125 页。

“隐秘主导”搭上，呈现政治的主导与非主导地位之余，也述说了非主导地位的卑微与嘲弄，这种地位的政客还是政客吗？“红肿的股沟能展现民族最后的尊严”似乎已经说明了题旨，肛交至最后必要，以“阳具”、“肛交”调侃政客为民族牺牲的调调，那是一种极度讽刺的政治环境，也是后现代书写中的一种倾向。反讽的意味在刘艺婉的〈奏乐！郎来了〉也表现得不遑多让：

他自慰后总是忘了洗手

所以决不 决不让他插手

.....

“不介意空气污染之书或是政客贪污”

“却四处喷洒精液假装消毒”

“用阳痿的声音仰天长啸”

好把我们已经呵欠连连了

他的假动作还真不少¹³⁶

“他”没有特别的指涉，只表明这个“他”是个挂着羊皮的狼，本质“肮脏”却假装“干净”。从“自慰”的“自爽”，到“精液”的“自我满足的成果”，到“阳痿”的“无能为力”，这过程明显表现出“他”的虚假与不负责任。假设把“他”放在政客的位置上来进行解读，似乎也能够相当流畅，而且诗中“不介意”“政客贪污”，“我们

¹³⁶ 刘艺婉：〈奏乐！郎来了〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 179 页。

已经呵欠连连”更是将反讽意味推向另一个极致。至于“他”，这种模棱两可的写法，其实可以产生误读，误读呈现多元，也就是后现代的精神之一。

在身体意象的运用里面，其实还有一种是最直接的表现：

镜中的裸体泛着灰蓝色的天光
那句苍白的灵魂如同单桅帆船
斜斜倚偎在两腿之间的港湾里
浪涛和旅程收起了它们的颠簸
而冬夜的大海是否便在此休憩了
顺风什么时候将再度吹响无人的海岸
灵魂又将在何时挺进夜的深处与大海交媾

我在沉寂的房间里竖起桅樯
湖水一遍又一遍拍打我的肌肤
当浊白的阳光自海湾隘口并溅而出
在黑暗睡着的角落
灵魂庄严地袒露它猥亵的肉身
而我依旧矜持的姿势
如同镜子身处死亡无声的静坐¹³⁷

¹³⁷ 陈耀宗：〈房间里的海洋〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 75 页。

全诗主要运用了两种意象，即：身体意象与海洋意象。相较之下，似乎海洋意象用得比较多，但若仔细观察，身体才是主角。诗的主题是造爱 / 自慰的过程，但却尝试以海洋意象将课题隐晦起来。“灵魂”与“肉身”的互动似乎是两个个体，却也像是一人分饰两角。陈耀宗不仅是纯粹尝试经营这种后代边缘课题，这种建构书写的主体同时又不间断解剖主体的思维模式，也正是表现了后现代消解的意识形态。

身体意象在马华后现代诗书写里面，在性别的选择上，似乎比较倾向于男性生殖器的书写。“阳具”、“阳痿”、“精液”……意涵与形象的延伸与女性器官意象相比来得比较完整。当然，这些男性意象的运用经常是在批判权力中心的主导地位，简称为霸权，而女性意象的选择多半作为叙事的必要，以女性主义姿态来建构的女性意象的诗人依然还是少数。

第四节 传统观念下的齷齪物

与身体意象有异曲同工之妙，传统观念下的齷齪物是一般人平常不会挖掘 / 讨论的事物，它们处在边远但不是隐性，它们存在却常常缺席。在后现代的书写里，齷齪物的出现不是完全否定“典雅”，而是尝试将“典雅”从崇高的象牙塔（Ivory Tower）¹³⁸ 中解放出来，参与多元，重新审视一直被忽略的课题，并挖掘它们的特征与美感。

罗罗充满魔幻现实主义的这首〈拟态〉，正是将那些人觉得恶心的生物，重新挖掘书写：

湿润的空气足以唤醒一尾孔雀开屏
肉身 在无尽绿海中悲伤的腐解还原
快乐的被绒毛吞噬消化仿佛走在生物的胃肠
.....
警奇的喜悦别在蝶粉下的金黄艳丽
如矿闪烁，而在猪笼草仰泳的蚂蚁
张大的嘴巴，如石膏般
无法透露死亡的挣扎
踩断松软的腐木，如雷响起雨林的骚动

¹³⁸ 原指忽视现实社会丑恶悲惨的生活，而凭主观幻想隐身于理想美满的环境进行创作。

所有的兽畜都不安地抖数起来

[山蛭吸过的一口血 等待发酵]

[巨蟒环身的鼠鹿咯咯作响易碎的生命]

[蔓藤悬挂的一屡骷髅 表情早已被岁月熏黑]

.....

仿佛有世纪之久，人在雨林拟态成一棵树

忘记腰际佩戴的是猎枪抑或番刀

我究竟长成一棵蓊郁，还是伸长舌头的食梦兽

在阴影之下舔净脑壳内挣扎哀号的记忆之蚁¹³⁹

雨林书写是马华作家的一种“特色”书写，这种书写常常被赋予“神秘”、“无可预测的力量”的空间。这空间的生态是诡异且多姿多彩，以这首诗为例，这里有“孔雀”、“蝴蝶”、“鼠鹿”的瑰丽美好；也有“猪笼草”、“山蛭”、“巨蟒”、“骷髅”这类叫人惶恐不安的意象。这些意象都各别精心安排一个画面，每个画面似乎都有一个主题，如山蛭的蓄势待发、巨蟒的摧毁力与主导权、骷髅再也没有能力挣扎衰老……象是对人性 / 人生的拟态，是人对雨林千百年来“传统”进行拟态，也是诗人在书写过程中对回忆的拟态。后现代文对文字 / 语言是持有游戏的态度，因为在后现代的思维里，所有的文字 / 语言都是人类自身的创作，这种创作一直处在流变的过程中，以致我们话语能指（Signifier）和所指（Signified）之间的关系是任意性的，它安排任何整体的定性，所以也不会有终极的真理。罗罗的“拟态”正说明了这

¹³⁹ 罗罗：〈拟态〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 98-99 页。

一点，一切只在“拟”的过程。龚万辉在书写“过程”也运用了“蛆”这种齜齜的意象：

“亲爱的从此我们不再惧怕吐泻而脱水至死”

.....

夜闱的人们在梦中仍然习惯地挥手

你误会了那是互道再见的手势

然而不是说好无关爱情了吗？

所以无关疾病的蔓延了

.....

第一颗淡黄晶莹的卵

昨天的蛆仍然还在早餐桌上蠕动

他们乖巧地期待着¹⁴⁰

撇开不论是不是有关爱情，这是思念的开始，诗人用“卵”作为“种子”开端，再延伸到“蛆”的蠕动，一直蔓延开来直至染上“霍乱”，甚至是“死”。这是思念的延伸，“蛆”作为意象在这里少了份恶心，却多了份痛苦，原因在于“蛆”的蠕动形象成功与内心所受的煎熬建立起巧妙的联系关系。除了龚万辉，黄惠婉也同样善于捕捉“齜齜物”精神特质，并加以运用成为其独特的意象：

¹⁴⁰ 龚万辉：〈霍乱〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 156 页。

在晃动的欲望中

所有蟑螂都倾巢而出

.....

“最终我们在阴暗与潮湿间 出没”

能不能：“许我一只蟑螂”

（用最坚贞的吻）

“倘若你要眺望爱情 请折翼”

在粘腻的私密处

在腐朽的恶臭中

再度 在蠕动的摩擦中

倾巢 飞舞¹⁴¹

蟑螂被誉为是这个星球上最古老的生物之一，甚至曾与恐龙生活在同一个时期，从石炭纪及二叠纪的化石找到一些比现存大出数倍的物种，经过数亿年的演化，蟑螂竟然没有太大的变化¹，不得不让人类承认蟑螂是一种“成功”的生物。生命力如此顽强的蟑螂简直就是“天长地久”的象征！诗人尝试将它与爱情挂钩，期盼一个“永恒”的爱，用最坚定的吻说：“许我一只蟑螂”，就像是“许我一个未来”，那是多么可歌可泣的爱情！尽管如此，蟑螂恶心的形象太深入人心，当它们

¹⁴¹ 黄惠婉：〈当蟑螂飞起〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 168-169 页。

“倾巢 / 飞舞”，还是容易让人感到不寒而栗，这种矛盾的反差由恰恰解构了“理想”的美好，越是歌颂爱情就越是讽刺爱情。黄惠婉的另一首〈骷髅〉同样经营着齜齜意象：

一具骷髅

在晨光的温熙中沉没又顽强地存活着

.....

“请继续漂流五百年，
知道你遗忘了花开的声音”

我务必继续漂流

以最赤裸的虚掩

在酸质的大气里等待腐朽

你的记忆终究是只无骨的爬虫类

没有骷髅的负担

可以随时光转移任意变形

依循弯曲的真理而回到原点

.....

倘若我来不及消散的话

务必已隐形

任记忆之光再倾力穿刺

也不留余影¹⁴²

骷髅不管在东西方都有各自的传统。《庄子·至乐》的骷髅享受它的骷髅生活，不愿再经历真实人生，逍遥意味颇重；¹⁴³西方的骷髅一般作为死神的象征，出现时常常披着头套，手里握着大镰刀。美国著名的神秘精英社团骷髅会（Skull and Bones），早期的接待新生仪式中也呈现了一种“在旧的世界中死亡，在新的世界中重生”的意涵。此外，骷髅似乎在各个领域的出现都带有各自的象征意义，比如在医院透露着“毒药”的讯息；马路上代表着“危险”；海洋上又标示着“海盗”；电影暗示着邪恶力量……甚至是时尚圈也经常有它的出现，印有骷髅图腾的衣物戒指都带有“反叛”、“不死”的精神。这么多元的诠释，黄惠婉所呈现的骷髅却是一种没有生命的“行尸走肉”，似乎失去了灵魂的灵性，失去理性，恍恍惚惚地状态，没有明确的目标，虽然还继续存在着。这种“失去”的状态与后现代的“缺席”不谋而合，甚至是后来诗中所述的一一决意忘记美好的过去，让自己“消散”、“隐形”——也正是“缺席”的另类形式。

¹⁴² 黄惠婉：〈骷髅〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 167 页。

¹⁴³ 庄子之楚，见空髑髅，髑髅有形，撒以马捶，因而问之，曰：“夫子贪生失理，而为此乎？将子有亡国之事，斧钺之诛，而为此乎？将子有不善之行，愧遗父母妻子之丑，而为此乎？将子有冻馁之患，而为此乎？将子之春秋故及此乎？”于是语卒，援髑髅，枕而卧。夜半，髑髅见梦曰：“子之谈者似辩士。视子所言，皆生人之累，死则无此矣。子欲闻死之说乎？”庄子曰：“然。”髑髅曰：“死，无君于上，无臣于下；亦无四时之事，从然以天地为春秋，虽南面王乐，不能过也。”庄子不信，曰：“吾使司命复生子形，为子骨肉肌肤，反子父母妻子闾里知识，子欲之乎？”髑髅深曰：“吾安能弃南面王乐而复为人问之劳乎！”[清]郭庆藩撰、王孝鱼点校：《新编诸子集成 庄子集释》，北京：中华书局，2004 年 1 月第 2 版，第 617-619 页。

齷齪物作为意象的运用，在阅读的过程中虽然有时会感觉不适，但无可否认的，它的新颖与威力是无可评估的。正是由于这些鲜少使用的意象，使得这些意象特别抢眼，留下的印象也就特别深刻，作为书写策略上有其存在的积极意义。作为后现代的书写策略上，这种“独特性”也许颠覆了传统对意象群的选择，但也扩大了书写的范围，让文本更呈多元。

第四章 意识形态

弗雷德里克·詹姆逊 (Fredric Jameson) 作为后现代主义理论家之一, 主张以资本主义的三个阶段即: 市场资本主义、垄断式的资本主义、晚期 / 跨国资本主义, 与现实主义、现代主义、后现代主义做出对应, 进而对后现代主义的思潮做出历史分期。¹⁴⁴其实, 后现代所涉及的问题之广, 是很难只有一种标准去评估与衡量, 然后给他定位。从现代到后现代“质”的变化的界定因素, 究竟是否只有“经济基础”, 还是还有其他的如丹尼尔·贝尔 (Daniel Bell) 所提出的“通讯交流”、“政治权利”, 甚至是塞缪尔·亨廷顿 (Samuel Huntington) 提出的“文化冲突论”?¹⁴⁵虽然大部分人对詹姆逊所提出的看法持认可态度, 但这种论述至今还未有一个确切的定案 (也许永远也不会有)。詹姆逊可能也意识到这一点, 所以表态说: “我提出了一个后现代主义的‘模式’, 到底能否名副其实, 现在也只得听天由命; 但是这样一个模式的构成最终是有吸引力的”¹⁴⁶。

马来西亚似乎没有经历过詹姆逊所提出的“晚期 / 跨国资本主义”阶段, 也没有确确实实经历过二战后所遗留下来的一系列冲击, 那

¹⁴⁴ 陈嘉明: 《现代性与后现代性十五讲》, 北京: 北京大学出版社, 2006年4月, 第268页。

¹⁴⁵ 毛嵩杰: 〈现代与后现代性〉, 王治河主编: 《后现代主义辞典》, 北京: 中央编译出版社, 2004年1月初版, 第641-645页。

¹⁴⁶ 王逢振主编: 《詹姆逊文集第四卷: 现代性、后现代性和全球化》, 北京: 中国人民大学出版社, 2004年6月初版, 第216页。

马来西亚是否有“后现代”的出现？正如之前所述，80年代政治部稳定所带来的一系列社会心理，其实与二战有异曲同工之妙；加上后现代的复杂性并不是只有一个面向可以谈论解决，马来西亚的后现代精神形态是由各种方式的传递承接，也许就像贝尔所提出的通讯交流的发展加快了后现代的传播，它的精神特质 / 意识形态影响了本土社会的各个领域，正如前文绪论所提及的建筑设计，天花板上尽是水电管的交错，一些名餐厅根本不介意客人看见这种钢骨水泥式外露的构造，甚至把它当成一种独特的纹路；又或者选秀节目的崛起，素人变名人最直接的跳板也不在少数，表演(Performance)与大众融成了一体；马华后现代诗当然也承接并发展了不少西方后现代性的精神特质 / 意识形态。

因此，无论后现代的本质的变化是从哪里开始，它的一些精神特质与意识形态却是大家公认的，而在这方面公认将后现代特质梳理归纳得比较好的是哈桑“现代主义”与“后现代主义”的比照表。¹⁴⁷马华后现代主义持主要表现的后现代意识形态，将分为“中心消解”、“反讽戏谑”与“嘉年华会化”三个部分来进行论述。

¹⁴⁷ 参考附录一。Hassan, Ihab(1987). *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press. p91.中文翻译曾艳兵：《西方后现代主义文学研究 绪论》，北京：中国社会科学出版社，2006年8月初版，第24-25页。

第一节 中心消解

二战过后的后现代，人们开始对身边的周遭事物感到迷惘，巨大的变迁瞬间发生：“对于后现代作者来说，一切都在建构中，一切都在消解中；一切都无可依靠，一切都难以把握；一切只是过程本身”¹⁴⁸。由于自觉没办法掌握自己的人生，渺小的人们开始对“权力” / “权威”产生疑问，甚至怀疑进而不信任，以致“中心”（Center）开始瓦解，一反过去对中心的追求与崇拜。“去中心化”（Decentering）不仅让权威瓦解，同时也延伸出不再崇高与不确定的意识形态。

他在假山邂逅

一个牵挂着羊群的女孩

一个雾水 美极面

他被迷住了

被她用水袖一把泼醒

别管我 我是赔钱货

刚被股票灼伤

他把她衣服剝掉

果然全身赤字

两人造爱 姿势错误 造成房子

¹⁴⁸ 刁克利：〈后现代文化与作家境况〉，《中国人民大学学报》2006年第2期，第133页。

她照例叫床 应的是椅子

对不起 我在静坐 椅子说

.....

我突然想吃蛋塔

雾散了 把养解放掉

咱们去买蛋塔吧

火车嘟嘟¹⁴⁹

从假山邂逅开始，似乎已经预言了这一切的虚假性，语言逻辑的跳跃性几近无意义。诗题〈无厘头〉似乎已经说明没有逻辑可言，虽有主角，可是却没有主题 / 意义，所有的情节都处一种“精神分裂” (Schizophrenia) 的状态，主题中心的缺席 / 瓦解，以致不确定性的意识形态完全表露出来。“我突然想吃蛋塔”揭示了生活的没有目的性，“突然”凸现了一切随意甚至是任意的处理，对“生活”的种种“中心 / 目标”入爱情、事业、金钱的课题 / 观念进行消解。这种失去明确目标的“行为”在陈强华的诗里一样得到展示：

后来我下班回来

脱掉领带、鞋子

以及内裤

潜入浴缸

¹⁴⁹ 假牙：〈无厘头〉，《我的青春小鸟》，第 65-66 页。

用章鱼吸盘

.....

每一天这样流逝

每一天是颗泡沫升起

赤裸裸地站起来

我迎面

看见自己

逐日泡肿

而后萎缩

再后来我下班回来

脱掉领带、鞋子

以及内裤

潜入浴缸

用鲸鱼的呼吸喷水嬉戏¹⁵⁰

以“后来”二字开始，说明之前还有一些事但在这里没有进一步说明，这种书写手法强调了一种片断性。尔后的诗句，都是冲着自己“下班”后的行为而“纪录”，平面式（Surface）的书写毫无深度，没有思考没有情感，对“自我中心”的瓦解以致剩下个人习惯，而这种习惯也不是实体性的存在，完全解构得近乎虚无。诗的结尾回到诗的开始，一

¹⁵⁰ 陈强华：〈洗澡〉，《挖掘保留地》，雪兰莪：大将出版社，2006年4月初版，第33-34页。

种周而复始的重复感，以“嬉戏”（Play）完结，也是以“嬉戏”开始，复制的形态只剩下“虚” / “假”性，而真实的情感似乎完全没办法表现。这是一种对“自我”进行“消解”的意识形态，自我本体的存在在诗里变得空洞毫无生命。这种对自我消解的书写在杨嘉仁〈路过时发生〉，就以另一种的“过程”纪录，来表现后现代的“无意义”：

个性欠缺明亮的陌路人

长长的影子罩了过来

灰灰的眼神罩了过来

尽量不擦肩而过

是否，吵过一架了

地面和风景皆是

翻倒的浓浓的漆料

是否见过了一面

在各自翻开童话故事

的下午，各自

扮演巫婆和武士，各自

敌对，咀嚼零食，走开。¹⁵¹

诗的一开始就以“个性欠缺明亮”来暗示非主流、非中心、非主角，“陌路人”更是说明一种不起眼的边缘体。这个“边缘体”到了第

¹⁵¹ 杨嘉仁：〈路过时发生〉，曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，第 225 页。

二节开始显露了后现代的不确定性。“是否”是疑问，是怀疑，但这种怀疑与疑问并没有寻求答案 / 真理的意思，进而以“虚构” / “想象”的童话各自进行自娱，然后离开。没有个性的主角，没有特别的场景，没有高潮的情节，只有默默的过程，一个偶然的横断面，然后突然结束。这就是后现代所强调的中心瓦解、片断与不确定性。

在吕育陶的〈读者和读者们的无激情相遇〉里，对中心/权威的消解有另一种的呈现方式：

那时作者 A 还不打算

让我们在诗里相遇

.....

我和你相遇，在诗句里

读者 B

只是我们都没有交谈

作者 A 没责任提供任何地图和索引

关于你

以及可能的读者 C、D、E

我们都无法交会

.....

我目送你登上轰然开走的另一个世纪

思考着作者 A

写这首诗的意图¹⁵²

这里不管“作者”还是“读者”都以符号标示，没有名字表示没有指定的对象，充满了不确定性。虽然始终有提起“作者”，可是这位“作者”似乎全程缺席，只作为被讨论的对象出现，这里真正的主角是“读者”，这是一首读者与读者的对话。身为创作者的“作者”与“读者”的关系是：作者——文化——读者，一般作者透过文本与读者对话，可是这里的读者并不是与作者对话，反而是与在另一个时空透过文本阅读的读者对话。这层巧妙的关系不仅让“读者”“参与”文本的内在解读 / 误读，也让身为创作者的“作者”消解，印证了罗兰·巴特（Roland Barthes）的那句名言：“作者已死（Death of the Author）”。这种试图抽离自己（身为作者） / 中心的书写，其实就是试图对传统“作者”的权威 / 霸权进行消解，否定“作者”作为“中心”的地位，并且进一步让读者们参与，构成众声喧哗的多元现象。

宗教总是高不可攀，它的地位历来不曾瓦解，深深影响着人的行为规范，甚至是意识形态。这种高姿态来到后现代，正面对着不小的冲击，尤其是在诗歌里，假牙预设了一派宗教：

鸡拜¹⁵³ ——假牙〈卯教〉

¹⁵² 吕育陶：〈读者和读者们的无激情相遇〉，《在我万能的想象王国》，第 45-46。

¹⁵³ 假牙：〈卯教〉，《我的青春小鸟》，第 82 页。

这首诗（加上题目）只有 4 个字，非常简单，可是力道十足：宗教的崇高在假牙的笔下之沦为家禽膜拜的对象——中心 / 权威瓦解：“卵教”与“鸡拜”在选词上又特别与男女性器官的方言俗语发音相近——游戏与反讽意味浓烈；“鸡”与“卵”之间的关系——后现代的颠覆性。甚至是从诗的“题目”与“内容”的结构关系上来看，诗题的高高在上与文本内容受限制的命运都成了非常鲜明的对比反讽，一再瓦解“中心”的权威性。文字看似低俗，但不仅充分表现了后现代对“真理”的怀疑精神，戏谑的态度与边缘 / 次文化的重视，也似乎暗讽着马来西亚这个对宗教课题相当敏感的国度。作为一个多元种族构成的国家，马来西亚却常常以伊斯兰教（回教）作为主要宗教，在回教堂每天扩音诵经的情况下，却常看见其他宗教要扩建教堂 / 庙宇所面对的困境。假牙对宗教（作为中心）的消解，不仅是对宗教的霸权进行消解，也针对马来西亚这个特殊语境内的宗教（独大）情况，表示反抗。

第二节 调侃模仿

正如前文所述，除了中心消解，调侃模仿是后现代书写里比较常见的意识形态。由于后现代对中心 / 权威产生怀疑，它必然会对此做出相对反应。一切的不确定性与无法掌控性让后现代不相信唯一的“真理”，这种质疑真理的态度形成了明显地意识形态：调侃、反讽、模仿、戏谑……调侃是试图将严肃的课题轻松化，平面化；反讽是对“真理”进行结构，挖掘出真理的虚伪性与不可靠性；模仿是尝试复制，消解唯一性与崇高性；而戏谑则忽视“真理”的声音，尝试让蚊子的不确定性进一步是文本无定解。

木焱的这首诗，完全体现了反讽意识形态：“如果 / 1 天有 100 小时 / 1 小时有 100 分钟 / 1 分钟有 100 秒 / 60 秒还好 / 60 分钟也不坏 / 24 小时，就太逊了”¹⁵⁴。公式原本就是一种普通的逻辑形式帮助人类在日常生活中计算 / 评估，它的存在其实与语言的存在非常相似——都是人类为了方便自己表达而创造出来的一种“模式”。即是“创造”出来的，就有被修改的可能。可是“公式”往往有它的“霸权性”，要求统一性的这种公式，一旦定了下来往往很难作出修改变化。由于国际单位制（International System of Units）大部分的氟利昂衡转换都以“十进制”作为标准，木焱即以作为一种霸权替代的公式，对其“霸权”与“统一性”提出质疑。以普遍的“十进制”公式转换作出假设，对原有

¹⁵⁴ 木焱：（未注明诗题），《毛毛之书》，第 100 页。

的 / 唯一的时间转换公式提出最直接的问题，进而形成自打嘴巴的现象。这种反讽的意识形态其实就是对“霸权”的双重 / 多重标准与当中的矛盾性，提出最彻底的批判与嘲弄。所谓的“霸权”永远都存在着其不完善的一面，既然如此，又为何称“霸”？吕育陶的“反讽”意识形态也同样非常强烈，他的作品常常透露出这样的风格：

神必然以自身的形象塑造了人：

他们长有柔软的肢体和海草般嫩细的发丝

他们赤裸着滚下时间的斜坡潜入世界的开头

与天使不同他们没有会浇洒金粉的羽翼

（但他们拥有穿透摇篮与战车的想象力）

他们开始分化，寄生在地球的母体

用病毒的速度扩散、无节制生长

定制与周遭景色相似的皮肤

各自结盟使用不同发音的锣鼓不同的香水囚禁自己

惩罚游戏失败的一方以高税收或穿戴不合身的内裤球鞋

.....

人，必然以自身的形象

虚拟了一万个相互伤害相互仇视的神¹⁵⁵

¹⁵⁵ 吕育陶：〈造神论〉，《黄袜子，自辩书》，第 90-91 页。

诗以神与人的关系开展，从神话式的神“以自身的形象塑造了人”说明了“神”创作身份与“人”的作品身份。可是“人”作为“被创作”的作品，在发展过程中不断地自我膨胀，它开始以肤色、语言自我分化，到后来的交流是经济的对战，甚至是战争的互相残杀。“人” / “作品”最终竟然犹如神话式的“以自身的形象虚拟了”“神”。吕育陶这首诗表现了一种“反战”与“和平”的精神，诗中不但对人类的骄傲自大提出批判，对于领导在政治与经济上的攻击对抗也提出了抗议。从神造人一直发展到人造神，这种身份倒置的反讽姿态透露出后现代荒谬的调侃 / 模仿意识形态不仅瓦解了神话 / 政治的权威，存在着分化并抵抗的可能；也同时嘲讽了这种中心 / 权威的不可靠性，强调一切都在变化当中。

在马华后现代诗里，童话常常被经营成反讽 / 戏谑的对象：

十岁以后童话全部夭折

王子同性恋，公主遇上召应的青蛙

仙女和巫婆同样收费

飞毯和南瓜车都在午夜后

停止载客

.....

故事书努力的粉饰十岁前的天地

筋疲力尽后随孩子的双眼

蝶翼般的轻轻合起¹⁵⁶

婚变后

灰姑娘被读者控上法庭

打伤王子倒还无所谓

(反正这种性格兼面目模糊的王子

在童话世界里多得是)

读者在乎的是

那只敲破了王子额头的

玻璃鞋

已和他俩的感情

一起粉碎

而唯一的玻璃鞋

毕竟是童话世界里

第一级的古董啊!¹⁵⁷

童话（Fairy Tale）作为儿童读物，它的地位相当崇高。由于这些故事情节有趣、吸引人，一般儿童都喜欢童话，因此在童话故事里有很多说教的意味。以“很久很久以前”为开头，“过着幸福快乐的日子”为

¹⁵⁶ 周若鹏：〈Ever After〉，《速读》，第32页。

¹⁵⁷ 刘育龙：〈1997成人童话〉，《哪吒》，第97-98页。

终结，已经是童话故事的普遍模式。“童话故事的结局”（Fairy Tale Ending），指的就是“快乐的结局”。这种书写模式已经成为一种霸权，似乎不是快乐的结局就不算童话。周若鹏与刘育龙的书写，都试图将耳熟能详的童话故事进行改写，以反讽的张力破解对千篇一律的模式表示厌倦与反抗。周若鹏的〈Ever After〉将唯美化的童话人物搬上现实世界可能发生的事，他调侃地让王子变成同性恋，公主期待的青蛙王子成了召应男，甚至整个童话世界也开始强调消费交易；刘育龙的〈1997成人童话〉则书写“后续”，让幸福美满的生活转向破裂，也揭示了读者对“古董”（消费课题）的兴趣大于他们的感情（中心课题）。虽然两者之间的表现方式不尽相同，但娓娓道来的叙述模式有着最大的反讽意味。这种对童话的书写在木焱的笔下可算是最直接的讽刺：

于是，王子与公主

过着白天做工

晚上做爱

的生活¹⁵⁸

“于是，王子与公主过着幸福美满的生活”惯式文字的“幸福美满”直接被冠上“白天做工晚上做爱”，瓦解了传统的霸权结构，颠覆了传统文化思维，同时也点破了虚构 / 虚伪的过度美好。这种引用童话的模式进行反讽的书写，其实也是一种“互文性”（Intertextuality）的书写，它企图打破传统文本的封闭性和孤立性，让所有文本进行连接，

¹⁵⁸ 木焱：（未注明诗题），《毛毛之书》，第94页。

从差异中建立自我的存在价值。这类互文书写的出现，进而发展出一系列以滑稽模仿（Burlesque）¹⁵⁹手法书写的戏仿（Parody）作品：

4. 有可能，有惊喜，有快乐

以下资料仅供参考：

开彩日期 : 31/8/1957

首奖 : 1957

次奖 : 0831

三奖 : 1969

特别奖 :

2020 1314 1963 1975 1985

1998 2007 1511 1402 1874

.....

5. 在一个非神权的（想象）汪国

.....

在一个没有神的国度

¹⁵⁹ 传统的滑稽模仿作品依照其不同的类型大体上可以分成滑稽模仿作品（Travesty）、休迪布拉斯式嘲讽（Hudibrastic）、戏仿作品（Parody）、模仿诗（The Mock-Poem）等；此外还可以依作品的格调与被模仿的作品的格调的比较分成升格或降格两类。焦仲平：〈滑稽模仿〉，王治河主编：《后现代主义辞典》，第 301-303。

没有红橙黄绿蓝靛紫的虹彩
没有贪污（只有纳税）
（政府说）
人民快乐生活
许多人在背后纳闷
许多事情被掩盖
许多假象慢慢浮现
许多人被埋葬
（只有万能，和想象
才能带来惊喜快乐和希望）¹⁶⁰

林建文的〈在我们和万能的想象王国〉，其实是“借用”了吕育陶的一首题为〈在我万能的想象王国〉的后现代诗。这首几乎是重新书写的戏仿作品，除了吕育陶一样都是讽刺政治的课题，其余似乎没有太多的相关性，却强调“万能”这个与本土彩票公司名字相同的词造成歧义。全诗分为 5 个段落，第 4 段的彩票排列形式让人眼前一亮。段落的一开始便留下了这么一句“一下资料仅供参考”正表示了“非官方”的一种模糊不确定性。从首奖至特别奖的号码，大部分都是马来西亚历史上重要的一刻：1957 马来亚独立；0831 独立日；1969 五一三事件；2020 宏远；1963 马来西亚成立；1985 司法危机；1998 英联邦运动会；1511 欧洲殖民开始；1402 马六甲苏丹王朝开始；1874 英属马来亚。

¹⁶⁰ 林建文：〈在我们和万能的想象王国〉，《猫住在一座热带原始森林》，第 158-160。

1314, 1975 与 2007 的穿插, 测试图混淆并消解其他号码的沉重“身份”, 回到段落的主题, 这只是一场游戏, 彩票的口号: 有可能, 有惊喜, 有快乐。在王国建立的时候, 在国家光荣的时刻, 旁边冒出一些流血事件, 王朝没落的历史, 似乎述说着上世纪的“亡国”, 遮掩不了当中的反讽意味。第五段落的“非神权”、“想象”、“没有神”……都一再瓦解权力中心, 括号里面的文字更是充满了反讽意味: 没有贪污, “纳税”在后的排列就像是变相的贪污, “政府说”的这种肯定句, 在括号里面也开始充满了怀疑的口吻。最后, 只有“万能”(的国家 / 彩票), 才能拥有惊喜快乐和希望——文字的歧义形成极大的讽刺。林建文这首对吕育陶作品修改的戏仿作品, 其实并没有“消遣”吕育陶的意思, 重新书写的方式反倒是表现了对吕育陶德选题有莫大的兴趣。

这类的戏仿作品在林建文的诗集里是一个系列的呈现, 里面还包括〈知识之明〉(林进城《知食分子》)、〈在鱼骸上刻骨〉(黄锦树《鱼骸》、《刻背》)、〈星期六的晚上仍然无法脱下黄色袜子和衣服〉(吕育陶《只是穿了一双黄袜子》)、〈复语术〉(夏雨《腹语术》)等等……除了林建文, 另一位诗人刘艺婉也同样有意识地经营了一系列的戏仿作品, 如〈我不是教你炸〉(刘墉《我不是教你诈》)、〈海水正懒〉(张曼娟《海水正蓝》)、〈我思念的长眠中的南国王子〉(张贵兴《我思念的长眠中的南国公主》)、〈看照记〉(张爱玲《对照记》)……以下节录一首刘艺婉的戏仿作品:

数年前的秘闻轶事镇压于枕下

像是古老秘宝藏于土

一旦梦浓郁如密云不雨

隐秘的飞船就会轻舞飞扬……

外星人阿蔡派遣密史嘱咐：

“三更密会于后山”

……

阿蔡临别密送一本秘笈

密麻麻的瓜子贴成《蔡瓜的秘诀》

据说是通往诗界的神奇密码¹⁶¹

与其它戏仿作品相同，诗的内容其实与滑稽模仿的原著没有太多的关联，这首的对象堪称是台湾网路小说界最早成名的蔡智恒第一本小说《第一次的亲密接触》。在《第一次的亲密接触》里，主角痞子蔡（其实也是蔡智恒的笔名）在网路世界邂逅了一位笔名为轻舞飞扬的女子；在这首诗里，痞子蔡有了新的名字叫“阿蔡”，而且成了外星人，那位女主角“轻舞飞扬”则没那么幸运，沦落为飞船移动的形容词，可视为完全“缺席”。这种情节怪诞、人物倾向于滑稽的书写，正是滑稽模仿的手法，以戏谑的态度 / 改写原著的形象。

¹⁶¹ 刘艺婉：〈第一次的秘密接触〉，《不是写给你的（然而你不认为）》，第 71-72 页。

戏仿本来是一种写作手法，但这种写作手法所呈现出来的精神 / 意识形态，往往是一种颠覆传统的游戏感，试图瓦解单一 / 中心（原著），强调调侃 / 模仿的生活态度，以消解所有的深度趋向平面。将生活中所阅读的文本进行解构重写，其实就是一种后现代戏谑的实践。

对于戏谑，假牙有另外的表现模式：

愿上帝保佑美国女生

因为罗宋汤和沙拉是很好吃的

我们要瞭解我们这个民族

英雄的民族

也让我们平等的摸别人的鼻子

也让别人摸

不要崴脚¹⁶²

这一首的特点是，所有的诗句均取自汪曾祺散文集《旅食与文化》若干篇章内的最后一行句子拼凑而成，所以诗题为《借我玩一下》。这里的戏谑带出了雅克·德里达（Jacques Derrida）所提出的自由游戏（Free Play）。所谓的自由游戏并不是任意的、我行我素的游戏，德里达强调如果思想的自由意味着摆脱传统上陈腐观念的束缚，那么其前提便是认识与辨析，人类的知识是永无休止的过程，解构所谓语言的生命运动不完全由主观意识决定，那是“自我”与“非我”的磋商。逻辑与

¹⁶² 假牙：〈借我玩一下〉，《我的青春小鸟》，第 115-116 页。

非逻辑的对话。¹⁶³假牙从汪曾祺散文集的部分文字剪除重新拼贴，与文字原本的意义进行“磋商”对话，进而将那些文字重新并列，走入另一种情境。文字符号的置换，让原本的“在场”与“真理”形成破坏，也体现了“游戏”的精神。

¹⁶³ 白艳霞：〈自由游戏〉，王治河主编：《后现代主义辞典》，第 748-749 页。

第三节 民间狂欢

狂欢荒诞 / 嘉年华会化 (Carnavalesque) 原自于米哈伊尔·巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》与《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪文艺复兴时期的民间文化》所提出来的文学理论。Carnavalesque 原自 Carnival, 意指狂欢节, 是欧洲中世纪和文艺复兴时期流行的一种民间节日, 是天主教和东正教重要的节日, 信徒化装打扮后巡游庆祝, 略有街头派对气氛, 后来音译的“嘉年华会”, 基本上已经脱离了宗教色彩, 主要指涉大型的娱乐游行活动。在这期间, 人们离开了平日的严肃、秩序的生活, 进入一种狂欢的状态, 大家积极参与, 不分彼此演员与观众的身份, 消解了所有地位身份的距离, 调侃了平日严肃的课题, 而这些课题往往呈现出两级化, 如其中一项重要的仪式, 为狂欢国王加冕与脱冕, 便是嘲讽权威 / 主流 / 中心的无法恒久性。¹⁶⁴从这节日延伸出来的有丰富的后现代意识形态, 它涉及边缘、多元、参与、并且模糊界限。

这种狂欢多元性的书写, 在陈强华的手里设计了一份“参与感”:

如果你在失恋的草原醒来

世界再也没有停止成长

¹⁶⁴ 刘康:《对话的喧声——巴赫汀文化理论述评》,台北:麦田出版,2005年7月二版,第261-266页。

印度煎饼 咳嗽 金融风暴

酒红色的唇印或琥珀

早晨醒不来的茶壶

过多的旋转般不断扩张却沉默的

还有浓重而发霉的，不容轻视的

寂静，瞧瞧我这许多口袋

乳牙 鲜花 过期的罐头

蹲伏的期待 紫色的虚线

在降灵节的夜晚举行模拟游戏

.....

今晚将身披一件白衣

记得早晨醒来 扔掉它

没写完的诗把它寄出去

有人在浴缸里大叫：“我找到了。”

我找到了花 柠檬 涨潮

玛瑙 青瓜 诗集与银行存折

一张 CD 充满肉挂和虚荣的味道

倾向艺术的狗吠起来

不如热爱暴力与漫画的金鱼

你读不懂这首坚决的诗

在叙述模式上，陈强华的意象跳跃性非常的大，几乎将完全没有关联的事物并列一起，在呈现多元的繁杂之余，更试图让中心主题的意义消解。诗的结尾以对读者说话的姿态结束，“你”“活该”“读不懂”正是因为“你”没有参与其中，“活该”不仅与读者形成连接增强参与感，也回应了诗的主题“最佳报复”。整体文字像是刻意的错置，逻辑的不连贯根本就是与现实主义完全相违背的意识形态，“没写完的诗把它寄出去”就是这首诗最贴切 / 真实的写照，没有特定主题的表达完全显示了它“无意识”的意识心态。正如史蒂文·康纳（Steven Connor）所说：“后现代主义诗歌回到了一种不那么拔高的、不那么自我中心的叙事，一种善于接受语言和经验中松散的东西、偶然的東西、无形的东西、不完全的东西的叙事”¹⁶⁶，这种书写就像嘉年华会一样，各种声音并置，自我喧哗，松散与不完整的叙述，永远还有空间加入其他的声音，至于外人如何评价，其实他们并不介怀，要外人如何了解自己，只能看外人愿不愿意进入他们的世界一起感受狂欢的滋味。这种狂欢的游戏性质在〈贴身的谜〉也同样得到展示：

¹⁶⁵ 陈强华：〈最佳报复〉，《挖掘保留地》，第105-106页。

¹⁶⁶ “Post-modernist poetry returns to a narrative of a less exalted, less egocentric kind, a narrative which is hospitable to the loose, the contingent, the unformed and the incomplete in language and experience.” Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. London: Basil Blackwell, 1989, pp. 121. 翻译参考[英]史蒂文·康纳著，严忠志译：《后现代主义文化——当代理论导引》，北京：商务印书馆，2002年3月初版，第177页。

(一)

徒然的花季

莫神伤

你的灿烂永远绽放在我的胸膛

(二)

如何叙述一座喷泉呢？

就一座偶然的喷泉吧

(三)

我用片片相思

为你擦拭月亮

辗转过了一生 形销骨立

仍得不到你回眸的浅笑

.....

(答案在本书内找)¹⁶⁷

所谓“贴身的谜”，是真的有谜底的谜语，而且共有十一段不同的谜语。谜语本身其实就是一种游戏，可是在假牙的这首诗里，游戏不仅仅停留在对谜语的思索解答，更进一步让读者自行在诗集里找到答案，形成玩“躲猫猫”的游戏，而谜底的“现形”的姿态也各有特色，不是平躺就是头尾倒置。再不然就左右转换……体现游戏的精神。所有的谜

¹⁶⁷ 假牙：〈贴身的谜〉，《我的青春小鸟》，第46-52页。

底都与私密扯上关系，如“卫生巾”、“阳具”、“厕纸”、“乳罩”、“底裤”、“保险套”、“牙刷”等，照应了“贴身”这个题旨。这些通俗用语正恰恰是对高雅文化的“抵抗”，¹⁶⁸重新挖掘并审视边缘课题的意识形态在这里充分的表现出其趣味性。游戏的意味在这里显而易见，而嘉年华会化得狂欢也体现在大量对“私密”的揭露。

游戏的笑作为狂欢节上的灵魂，其实与狂欢节上群众性的酒宴（分享食物）和身体的放纵（对肉体快乐和赞美）不可分割，¹⁶⁹也因此形成多种身体书写。身体书写与嘉年华会的自由、放纵、消解距离、让边缘发声的意识形态不谋而合。比如许裕全的这首〈唇〉：

唇说：吻我
伸长你的舌，舔——
舔每一寸琐码的禁欲，这片
未被开发的处女林地
裹着红艳淌血薄膜
等你轻轻解读，亲亲
用膨胀的味蕾，微温

¹⁶⁸ “Postmodernism is a style of Culture which reflects something of epochal change, in a depthless, decentred, ungrounded, self- reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between ‘high’ and ‘popular’ culture, as well as between art and everyday experience.”（后现代主义是一种文化风格，它以一种无深度的、无中心的、无根据的、自我反思的、游戏的、模拟的、折衷主义的、多元主义的艺术反映这个时代性变化的某些方面，这种艺术模糊了“高雅”和“大众”之间，以及艺术与日常经验之间的界限。）Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism (Illustrated, reprint edition)*. Wiley, 1996, pp. vii. 翻译参考[英]特里 伊格尔顿著，华明译：《后现代主义的幻想》，北京：商务印书馆，2000年10月初版，第vii页。

¹⁶⁹ 祝东力：〈狂欢节〉，王治河主编：《后现代主义辞典》，第394-395页。

催醒，纠缠的另一条

蛇

.....

在对你动情至重的时刻

用被无数男人吻过吻过吻过、吻过的

我最初的唇

吻你¹⁷⁰

这种身体书写在前文经已作为意象策略进行论述，这类的边缘书写与其放纵的态度，甚至是“吻过吻过吻过，吻过的”狂欢意味，都充分流露出后现代的意识形态——对身体的解放，与边缘 / 低俗 / 次文化课题的关心。由于嘉年华会的狂欢，呈现了多元声音，参与者都纷纷卸下各自的社会地位，尽情陶醉，以致彼此之间的鸿沟瞬间瓦解，界限也变得模糊。

如果你是我

为什么你还活着？

如果我是你

为什么你还活着？

¹⁷⁰ 许裕全：〈唇〉，陈大为、钟怡雯主编：《赤道形声·马华文学读本 I》，台北：万卷楼，2005年8月修订版，第203页。

如果你是你

为什么你还活着？

如果我是我

为什么你还活这？¹⁷¹

古典逻辑以“同一律”（The Law of Non-contradiction）为基础：一个事物不可能同时既是 A 又是非 A。后现代特别推崇那些能对这种法则进行质疑或者说悬置的方法。¹⁷²在镜子前面，你和我之间究竟有怎样暧昧的差别？在这种情境下，彼此知道存在着差异，可是差异的界限竟是没办法说清的模糊。这种情况凸现了一种“复制”的错愕，真实 / 真品的价值出现模糊状态。这里的“你”与“我”分不清谁是“真品”谁是“赝品”，“为什么你还活着”的反复提问，是有意要解构 / 破坏“单一”之上的存在，还是对“复制”的出现提出疑问，又或是对着“复制”解剖自己真实的存在？这里代名词与不明确的描述形成的歧义，同时也造成多种玩味的误读情境，供读者参与。

¹⁷¹ 假牙：〈镜子〉，《我的青春小鸟》，第 18 页。

¹⁷² “Classical logic is founded on the law of non-contradiction: something cannot be both A and not A at the same time. The postmodern gives particular emphasis to ways in which this law may be productively questioned or suspended”. Andrew Bennett and Nicholas Royle, *Introduction to Literature, Criticism and Theory (Third edition)*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2004, pp. 249. 翻译参考[英]安德鲁·本尼特、尼古拉·罗伊尔著，汪正龙、李永新译：《关键词：文学、批评与理论导论》，桂林：广西师范大学出版社，2007年6月初版，第243页。

第五章 结语

马华后现代主义诗的起源与发展，不像西方起源于二战，使用的语言也有别于印欧语系，所以在传播、发展与融会的过程中有其特殊的意义。由于马来西亚华文写作的多重身份——马来西亚特殊的多元文化交融的地域情境、华文书写的传统思维 / 文字句子的特殊结构与格式、西方殖民地所遗留下来的意识形态，正如绪论所说，这种在地的复杂性经过外来多种形式的传播引入，它必须经过吸收、内化、过滤、筛选、融合的过程。经过这种种的磨合阶段，存留下来的，其实已经有别于西方最原始的“后现代”。从这个意义上看，我们有必要为马华后现代主义诗做出一个整体的梳理。

在文体形式的创新上，可以看出马华后现代诗人的创意。由于华文文字的独特结构（方块字、象形字），以致在形式上可以有更多的“表演”机会。由于本土的特殊语境，文化的多元融合，其实可以让马华后现代诗在文字 / 句子的结构上呈现出更多元的排列方式，只可惜这样的例子暂时并不多见。针对后现代的文体形式这个课题上，陈大为曾经在为吕育陶的《黄袜子，自辩书》作序时，对吕育陶诗集中使用了后现代式文体形式的几首诗提出严厉的批判，以“不该出现在现阶段的诗作”、“对整体的阅读质感，造成相当大的破坏”作为评价。¹⁷³虽然没

¹⁷³ 陈大为：〈风格的炼成〉，吕育陶：《黄袜子，自辩书》，第 14 页。

有直接否定后现代的问题形式，但可以看出其并非不赞许对这类形式的使用。¹⁷⁴

诗歌本来就是有其特殊的形式，早从《诗经》开始，人们就已经无意识地赋予它以特殊形式：四言体，一直到后来陆续发展出三言体、五言体、七言体，这些自发形式其实就是诗人们自觉地创造诗歌形式。后来新诗的发展趋向散文化，也引发了一连串的疑问，朱光潜为此曾说：“如果用诗的方式表现的用散文也还可以表现，甚至表现得更好，那么诗就失去它的‘生存理由’了……诗的‘生存理由’是艺术上内容和形式的不可分性。”¹⁷⁵这多少说明诗的文体形式是诗的重要构成之一，至于每首诗就应该选择适合自己的表现形式（格式），比如说什么时候断句、什么时候分行等等，甚至是可以直接套上格律诗的框架来表现，重点应该是诗的内容适合用什么形式表现。

由于后现代强调视觉化、游戏、中心消解，所以开始了“反 / 非诗”的书写，加上对语言的贫乏与不信任，将其反映在文体形式上，也就构成了多种新颖形式的出现。所以，后现代的文体形式其实并不是一味的尝试新格式 / 形式，这些形式背后有其特殊的意识形态，如抵抗主

¹⁷⁴ 台湾诗坛部分诗人对于后现代诗的争论，孟樊曾经做出梳理并给于这样的评价：“这些反后现代诗的批评和看法，主要是写实主义者的论调，但当中也不乏有现代主义的观点，他们的基本主张明显可见，与上所述西方长久以来所持的‘显在观’、‘中心论’息息相关，严格说，这些看法都是 80 年代以前诗观（包括现代主义与写实主义）的延续。这样的诗观，事实上早就成了新一代诗人的‘精神负担’……对年轻的诗人而言，诗坛几乎已无新的写作模式可创。”孟樊：《当代台湾新诗理论》，台北：扬智文化事业股份有限公司，1998 年 5 月二版，第 281-282 页。

¹⁷⁵ 朱光潜：〈给一位写新诗的青年朋友〉，《诗论》，桂林：广西师范大学出版社，第 209 页。

流、游戏狂欢、与读者形成参与感等，抛开这些特殊的表现形式，也可能大大降低诗的玩味。¹⁷⁶正如陈大为自己所说，“诗，本来就是非常主观的”¹⁷⁷，是阅读障碍？正面还是负面讯息？是否增添趣味与形象性？这些问题其实见仁见智。与其他文本不同，诗体本来就存在着许多可能性，针对现代诗而言，更是没有“规范”的框架。后现代这种多元的尝试，可说是开拓了现代诗文体形式的可能性，推动了现代诗的发展。这发展究竟是助力还是伤害则应该留给历史去评价，真的没有必要将自己框起来拒绝任何新的尝试与突破。

马华后现代诗在意象选择的策略上，主要偏向地方、消费、身体、龌龊这几个面向，比较能够凸现本土色彩的自然还是“地方”这个课题。各个“地方”本身有其特殊性，在马华文学的书写当中，“地方”的建构其实就是对“马华”文学的建构，正如以华文文学为大方向来区分的话，马华文学这一块其实在某种层度上来说，就是以区域来切割，其特殊性最为明显。¹⁷⁸消费文化作为后现代的一大课题，在马华后现代诗的书写中，大部分都是处在冷眼旁观的角度上去“记录”消费文化对生活

¹⁷⁶ 针对形式这一点，查理德·豪厄尔斯（Richard Howells）曾对普契尼（Puccini）的歌剧《图兰朵》（Turandot）中抒情的“Nessun Dorma”片断做出这样的评价：“We can be deeply moved by this piece even though the words are either silly or - to most of us - completely unintelligible. What we have, then, is something that is beyond words. The emotion of this piece is not in the content but in the form. It is the form that elates us.（尽管歌词平庸，抑或大多数人对其感到难解，我们照旧被其深深地感动。我们拥有的是歌词以外的东西。该选段的情感不在内容里，而在形式中。正是形式史我们喜出望外。）”同样的，若以传统的阅读方式，部分后现代诗在内文上几乎没有内容可言，但正因为形式，它们充满了生命力。主要可以参考本文第一章“视觉美学”小节里的例子。[英]查理德·豪厄尔斯著，葛红兵等译：《视觉文化》，桂林：广西师范大学出版社，2007年5月初版，第27-28页。原文自 Richard Howells, *Visual Culture*. John Wiley & Sons, 2003, pp. 40.

¹⁷⁷ 陈大为：〈风格的炼成〉，吕育陶：《黄袜子，自辩书》，第13页。

¹⁷⁸ 马华文学所概括的范围，以广泛的意义上来说，除了在地的华人华文书写，也包括其他在地族群的华文书写，国籍上曾为马来西亚人的华文书写。

的侵入，只有少数作品能够让“消费”融入自己的生活圈子，虽然还是对这文化有所批判。

至于马华后现代诗中的身体书写，从以上的梳理中可以看出主要分为两种，一种是直接对情色性欲的刻画，另一种则是借助身体意象对政治进行讽刺与批判。对于政治课题使用身体意象的部分虽有不少佳作，但还是有一些意象已经被过度使用而沦为陈腔滥调，如“阳具”、“勃起”。反倒是乳房的书写较为新颖特别，如吕育陶以三个乳房象征着三大民族孕育国家的运用，¹⁷⁹是较为成功的作品。而龌龊物的意象运用描写在马华后现代诗里虽然不多，但在这方面下比较多功夫的黄惠婉，其作品也相当亮眼。

其实，对后现代而言，各别意象的选择仅仅是一种书写上的策路。这些策略的选择并不是单纯地想标新立异，或是抵抗反对之前意象的偏爱。从这些意象的选择来看，地方与消费这种大环境转变的课题，自然是诗人关心的对象，从中关心并解剖社会的真实面向；相对的，边缘性的意象如身体与龌龊，以后现代的意识形态加以揣摩，其实不过就是要帮助人们打破思想束缚与偏见，进而说明一个道理。意象是一种策略手段，而并不能将之视为哲学本身的目的。

对于马华后现代诗的整体意识形态而言，可以梳理出三个主要特征：中心消解、反讽戏谑与嘉年华会化。这三者很多时候相互影响着彼

¹⁷⁹ 吕育陶：〈我们三个乳房的女人〉，《在我万能的想象王国》，第122-123页。

此，要彻底地分开论述实在是一件相当困难的任务。中心的消解，为反讽戏虐提供了对象，也在嘉年华会化中延伸至身份/地位的消解；反讽与戏虐，让心中消解，也在嘉年华会化中“合理”地放肆嬉闹；嘉年华会化，让参与者消除隔阂（/中心？）也为反讽戏虐提供了可以发挥的场地。绝大多数是马华后现代诗都体现出这三种特征，但后现代的意识形态不仅仅如此，它的复杂性难以整理概括，但若以哈桑的列表作为标准的话，“无政府状态”、“变体”、“同质异体/雌雄同体”、“精神分裂”这几种意识形态在马华后现代诗里是较为少见的。

尽管后现代主义还处在发展的流变中，但书写马华后现代诗的数位诗人如吕育陶、林建明、假牙、翁弦尉，自我风格已趋成熟、明显。以目前的趋势来看，加入后现代书写的新生代也越来越多，似乎“现代主义”的书写模式已经不能满足诗人的想象，而后现代思潮成功推行并突破传统的书写空间。虽然现在对它做出评价与定位似乎言之过早，但以目前的发展概况看来，这种转变的突破有其正面的积极意义，正如王治河所说：

后现代主义讲的“后”更多的不是在线性发展意义上讲的，也不完全是在时间意义上讲的，更不是“反对”的意义上讲的，而是在“否定”、“扬弃”、“超越”的意义上讲的。它“否定”的不是现代性的存在，而是它的霸权，不是它的优点而是它的局限。它欣赏现代化给人们带来的物质文明和精神文明方面的巨大进步，同时

又对现代化的负面影响深恶痛绝。这种既爱又恨的关系才是“后”的真正内涵之一。¹⁸⁰

在普遍意义上来说，后现代主义对诗坛而言，的确起了很大的冲击，不管是在文体形式、意象策略抑或是意识形态上都起了很大的变化。后现代的文体形式在断句上走向极端，不是断的“粉碎”就是完全不断，符号 / 格式的引入互助，视觉化的“阅读”形式都有别于之前的诗体形式；在意象策略的大本营上，由于后现代对边缘课题的关注，扩大了诗歌的课题 / 视野，犹如宋朝苏轼创立豪放词派有别于之前婉约派的新景象；而在意识形态上，也不再推崇精英、主流、完美的高高在上，对任何事都抱着怀疑态度的后现代，开始了另一种多元、游戏、消解抵抗的叛逆。

马华现代诗在这种后现代主义思潮的影响下，同样呈现了这样的一种新面貌，但作为“马华”这个特殊区域 / 语境上而言，相信“地方”与“多元”是马华后现代诗的关键词，但这并不表示后现代主义的其他特性没有影响到马华诗人的创作风格，或者这也说这也不代表马华诗人放弃了其他后现代主义特性的经营。在承接的过程中，必定需要不断书写、孕育，以致内化成马华后现代诗的其中一项特性。

¹⁸⁰ 王治河：〈后现代主义（代前言）〉，王治河主编：《后现代主义辞典》，第12页。

马华后现代诗从 80 年代开始，至今近 30 年的时间，可以看出当中一些变化。从 80 年代的萌芽阶段，诗人们都纷纷效仿与学习后现代诗的书写，试验性非常浓厚的这些诗作大多发表于文学杂志与报章副刊上，直至 2000 年左右，后现代诗集一本接一本出版，正显示出马华后现代书写越趋成熟。从马华诗式的纵向线脉络来看，这是一种突破，也是一种转变。

仅期望这股后现代诗风能够继续在马华诗史上，为自己打出一场漂亮的突破，闪闪发光——正如弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）对后现代主义诗的评价般，丰富有趣。¹⁸¹

¹⁸¹ “These are tastes, giving rise to opinions; they have little to do with the analysis of the function of such a culture and how it got to be that way. In any case, even the opinions are probably not satisfactory in this form either, since the second thing people want to know, for the obvious contextual reason, is how compares to an older modernist canon. The architecture is generally a great improvement; the novels are much worse. Photography and video are incomparable (the latter for a very obvious reason indeed); also we’re fortunate today in having interesting new painting to look at and poetry to read.” Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1990, pp. 299.

参考书目

(一) 诗歌文本

1. 陈大为、钟怡雯主编：《赤道形声·马华文学读本 I》，台北：万卷楼，2005年8月修订版。
2. 陈大为、钟怡雯主编：《马华新诗史读本 1957-2007》，台北：万卷楼图书股份有限公司，2010年7月初版。
3. 陈强华：《挖掘保留地》，雪兰莪：大将出版社，2006年4月初版。
4. 方路：《伤心的隐喻》，吉隆坡：有人出版社，2004年6月初版。
5. 飞鹏子：《19+20》，未注明出版地、出版社及出版日期。
(ISBN983-42149-0-1)
6. 假牙：《我的青春小鸟》，八打灵：大梦书房，2005年8月初版。
7. 林建文：《猫影偶尔出现在历史的五脚基》，八打灵：有人出版社，2010年11月初版。
8. 林建文：《猫住在一座热带原始森林》，吉隆坡，有人出版社，2009年9月20日。
9. 刘艺婉：《不是写给你的（然而你不认为）》，雪兰莪：大将出版社，2007年2月28日初版。

10. 刘育龙：《哪吒》，柔佛：彩虹出版有限公司，1999 年初版。
11. 吕育陶：《黄袜子，自辩书》，吉隆坡：有人出版社，2008 年 4 月初版。
12. 吕育陶：《在我万能的想像王国》，吉隆坡：千秋事业社，1999 年 3 月 15 日初版。
13. 木焱：《毛毛之书》，吉隆坡：有人出版社，2007 年 10 月初版。
14. 沈钧庭主编：《马华文学大系：诗歌（二）1981-1996》，柔佛与吉隆坡：彩虹出版有限公司与马来西亚华人作家协会联合出版，2004 年初版。
15. 温绮雯：《诗字》，八打灵：有人出版社，2010 年 1 月初版。
16. 翁弦尉：《不明生物》，新加坡：八方文化创作室，2004 年 8 月初版。
17. 曾翎龙统筹：《有本诗集：22 诗人自选》，吉隆坡：有人出版社，2003 年 6 月初版。
18. 张句：《我的眼睛能看见城市》，雪兰莪：太阳雨出版社，2002 年初版。
19. 周若鹏：《速读》，雪兰莪：大将出版社，2008 年 4 月初版。

(二) 中文专书

1. 陈大为：《思考的圆周率》，雪兰莪：大将出版社，2006年12月15日初版。
2. 陈大为：《亚洲阅读：都市文学与文化（1950-2004）》，台北：万卷楼图书股份有限公司，2004年9月初版。
3. 陈大为、钟怡雯与胡金伦主编：《赤道回声·马华文学读本 II》，台北：万卷楼，2004年1月初版。
4. 陈嘉明：《现代性与后现代性十五讲》，北京：北京大学出版社，2006年4月。
5. 高伟光：《“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，2006年7月初版。
6. 刘康：《对华的喧声——八赫汀文化理论述评》，台北：麦田出版，2005年7月二版。
7. 罗钢选编：《后现代主义文学作品选》，北京：高等教育出版社，2002年7月初版。
8. 孟樊：《当代台湾新诗理论》，台北：扬智文化事业股份有限公司，1998年5月二版。
9. 唐建清：《国外后现代文学》，南京：江苏美术出版社，2003年2月初版。
10. 王逢振主编：《詹姆逊文集第4卷：现代性、后现代性和全球化》，北京：中国人民大学出版社，2004年6月初版。

11. 王治河主编：《后现代主义辞典》，北京：中央编译出版社，2004年1月初版。
12. 许文荣：《马华文学·新华文学比较》，新加坡：青年书局，2008年3月初版。
13. 许文荣：《南方喧哗》，新加坡与新山：八方文化创作室与南方学院初版社，2004年7月初版。
14. 曾艳兵：《西方后现代主义文学研究》，北京：中国社会科学出版社，2006年8月初版。
15. 张错：《西洋文学学术语手册》，台北：书林出版，2005年10月初版，2005年11月第2次印刷。
16. 张光达：《风雨中的一支笔》，吉隆坡：大将事业社，2001年6月6日初版。
17. 郑敏：《诗歌与哲学是近邻——结构-解构诗论》，北京：北京大学初版社，1999年初版。
18. 朱光潜：《诗论》，桂林：广西师范大学出版社。

（三）中文古籍

1. [清]郭庆藩、王孝鱼点校：《新编诸子集成·庄子集释》，北京：中华书局，2004年1月第2版。

(四) 外文译著

2. [英]安德鲁·本尼特、尼古拉·罗伊尔著，汪正龙、李永新译：《关键词：文学、批评与理论导论》，桂林：广西师范大学出版社，2007年6月初版。
3. [荷]佛克马、伯顿斯主编，王宁等译：《走向后现代主义》，北京：北京大学出版社，1991年初版。
4. [美]凯文·林奇著，项秉仁译：《城市的印象》，北京：中国建筑工业出版社，1990年7月初版。
5. [英]理查德·豪厄尔斯著，葛红兵等译：《视觉文化》，桂林：广西师范大学出版社，2007年5月初版。
6. [英]佩里·安德森著，王晶译：《后现代性的起源》，台北：联经出版社，1999年12月初版。
7. [英]史蒂文·康纳著，严忠志译：《后现代主义文化——当代理论导引》，北京：商务印书馆，2002年3月初版。
8. [英]特里·伊格尔顿著，华明译：《后现代主义的幻想》，北京：商务印书馆，2000年10月初版。

(五) 外文专书

1. Andrew Bennett and Nicholas Royle, *Introduction to Literature, Criticism and Theory (Third edition)*. Great Britain: Pearson Education Limited, 2004.

2. Barry Miles, *William Burroughs El Hombre Invisible*. London: Virgin Books Ltd, 2002.
3. David Lyon, *Postmodernity : Concepts in the Social Sciences (2nd edition)*. Open University Press, 1999.
4. Douwe Wessel Fokkema and Johannes Willem Bertens, *Approaching Postmodernism*. John Benjamins Publishing Company, 1984.
5. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1990.
6. Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
7. Jennifer Ashton, *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, 2006.
8. Kevin Lynch, *The Image of the City*. MIT Press, 1960.
9. Michael Köhler, *Postmodernismus : Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. Amerikastudien*, 1977.

10. Neil Corcoran (edited), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century English Poetry*. UK: Cambridge University Press, 2007.
11. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*. Verso, 1998.
12. Richard Howells, *Visual Culture*. John Wiley & Sons, 2003.
13. Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. London: Basil Blackwell, 1989.
14. Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism (Illustrated, reprint edition)*. Wiley, 1996.

(六) 学报 / 期刊

1. 高卓坤：〈后现代消费主义的转向——从解读鲍德里亚的符号消费开始〉，《鸡西大学学报》第12卷第5期，2012年5月。
2. 陈卓：〈后现代主义与中国社会〉，《中南大学学报（社会科学版）》第13卷第5期，2007年10月。
3. 刁克利：〈后现代文化与作家境况〉，《中国人民大学学报》2006年第2期。

4. 罗振亚：〈现代主义诗歌：中国对西方的精神接受〉，《文艺理论研究》2002年第5期。

（七）网站

1. 沈玲慧、李玮淞、戴宇靖记录：〈周末沙龙（二）：八十年代〉，有人部落：

[http://www.gotlmag.com/blogs/gotlmag.php/2005/11/21/](http://www.gotlmag.com/blogs/gotlmag.php/2005/11/21/p746#more746)

[p746#more746](http://www.gotlmag.com/blogs/gotlmag.php/2005/11/21/p746#more746)，2005年9月24日。

附录一

现代主义与后现代主义之特征比较

By : Hassan, Ihab (1987). The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture.

中文翻译, 曾艳兵: 《西方后现代主义文学研究·绪论》, 北京: 中国社会科学出版社, 2006年8月初版。

| Modernism 现代主义 | Postmodernism 后现代主义 |
|---------------------------------------|---|
| Romanticism 浪漫主义 / Symbolism 象征主义 | Pataphysics 诡异物理学 / Dadaism 达达主义 |
| Form 形式 (conjunctive 联系的, closed 封闭的) | Antiform 反行式 (disjunctive 相互脱节的, open 开放的) |
| Purpose 目的 | Play 游戏 |
| Design 预谋性 | Chance 偶然性 |
| Hierarchy 等级制 | Anarchy 无政府状态 |
| Mastery 控制 / Logos 逻各斯 | Exhaustion 枯竭 / Silence 静寂 |
| Art Object 艺术客体 / Finished Work 完成作品 | Process 过程 / Performance 演示 / Happening 发生着 |
| Distance 距离 | Participation 参与 |
| Creation 创作 / Totalization 整体化 | Decreation 破坏 / Deconstruction 解构 |
| Synthesis 综合 | Antithesis 对立 |
| Presence 在场 | Absence 不在场 |
| Centering 集中 | Dispersal 分散 |
| Genre 风格 / Boundary 边界 | Text 文本 / Intertext 互文性 |
| Semantics 语义学 | Rhetoric 修辞学 |
| Paradigm 范式 | Syntagm 语段 |
| Hypotaxis 附属结构 | Parataxis 并列结构 |
| Metaphor 隐喻 | Metonymy 转喻 |
| Selection 选择 | Combination 组合 |
| Root 根源 / Depth 深度 | Rhizome 块根 / Surface 表面 |
| Interpretation 阐释 / Reading 阅读 | Against Interpretation 反阐释 / Misreading 误读 |

| | |
|-------------------------------------|---|
| Signified 所指 | Signifier 能指 |
| Lisible 列举的 (Readerly 读者方面) | Scriptable 改编的 (Writerly 作者方面) |
| Narrative 叙述 / Grande Histoire 宏大历史 | Anti-narractive 反叙述 / Petit Histoire 微小历史 |
| Master Code 大师代码 | Idiolect 个人习俗 |
| Symptom 征兆 | Desire 欲望 |
| Type 类型 | Mutant 变体 |
| Genital 生殖器 / Phallic 阳物崇拜 | Polymorphous 同质异形 / Androgynous 雌雄同体 |
| Paranoia 偏执狂 | Schizophrenia 精神分裂 |
| Origin 本源 / Cause 原因 | Difference-Difference 差异-延宕 / Trace 印痕 |
| God the Father 圣父 | The Holy Ghost 圣灵 |
| Metaphysics 行而上学 | Irony 反讽 |
| Determinacy 确定性 | Indeterminacy 不确定性 |
| Transcendence 超验性 | Immanence 内在性 |