

尋找詩意：大馬新詩史的一個側面考察*

黃錦樹**

「山谷云：詩意無窮，而人才有限，以有限之才，追無窮之意，雖淵明、少陵，不得工也。然不易其意而造其語，謂之換骨法；窺入其意而形容之，謂之奪胎法。」

惠洪《冷齋夜話》卷一

為了生存，他們犧牲了詩意。

——王安憶

摘要

本文嘗試追索馬華文學的詩意，自文學史的開端以迄當代。戰前，戰後，馬來亞建國，馬來西亞成立，詩的國籍與詩意的政治，詩的可能性與詩意的自毀，反詩意，詩與歌，與民族的吶喊。這不只涉及馬華新詩的處境，也涉及它的可能性。馬華新詩的可能性究竟在哪裡？本文嘗試沿著歷史脈絡做一番初步的探討。

關鍵詞：新詩、詩性、詩意、非詩

* 本文曾在2012年7月7至8日在馬來西亞拉曼大學金寶校區主辦的「時代、典律、本土性：馬華現代詩歌國際學術研討會」上宣讀。談動地吟的部分，現場受到年輕詩人的挑戰，我在註裡做了回應。

** 黃錦樹，台灣國立暨南國際大學中文系教授。

In search of Poeticity :
A survey on Malaysian Chinese poetry

Ng, Kim Chew*

Abstract

This essay tries to trace the poetic sentiment in Malaysian Chinese poetry, from the beginning of Malaysian Chinese literary history to World War II: before and after the world war, nation-building of Malaya, the making of Malaysia. The subject mostly include: the nationality of poetry, the politics of poetic sentiment, the possibility of poetry, the self-destroy of the poetic sentiment, anti-poeticity, poetry and song, battle cry of the nation. What's the possibility of Malaysian Chinese Modern poetry? This essay tries to investigate it through the history context.

Key words: New Poetry, Poeticity, poetic sentiment, non-poetry

* Ng, Kim-chew, Professor, Department of Chinese, National Chinan University.

airiti

前言

我孤冷躑躅在青蕪滿目的田疇，
幾個赤裸裸的農夫正在低頭芟草，
口裡不住的呻吟著苦命一條，
豈生也不辰陷他於無形監牢？！

我走遍了整年是夏的馬來半島，
隨處都顯露著人類坎坷。
炎炎烈日只薰蒸著有色的方趾圓顛，
漫漫世界充滿了白色恐怖。¹

這是南來文人冷笑（朱冷夫）發表於 1928 年的詩〈《萍影集》敘詩〉九節的其中兩節，語言流暢，音色淒楚，生動的傳達了一種飄零感。九節中以「我孤冷」開頭的就佔了四節，分別描述了膠工、黃包車夫、礦工、農夫的苦狀，題旨清楚，甚至略顯概念化。但清楚的凸顯了說話人的立場、態度和心緒，適當的文言讓語句顯得凝煉，部分疊韻讓語音有股不盡的迴旋餘音。在這斷章中，可以看到作者具備一定的語言功力。在戰前的殖民地馬來半島華文文壇，文學史開局不過十年，左翼思潮帶來的對工農兵的概念化再現伴隨著遊子去國的孤獨之感。在普遍的公共關懷之下、在日軍侵華的陰影裡，南來詩人接受了祖國的抗戰號召，以文字調動各種可能的大眾化表現形式——山歌、民謠、鼓詞、彈詞等，力圖讓詩歌發揮充分的社會功能。在那樣的背景裡，詩意是一種吼叫，吶喊、或者悲鳴。與及馬華文學的讀者都十分熟悉的：

我只是一個無名的歌者
唱著重覆過千萬遍的歌

（中略）

然而我是一個流放於江湖的歌者

（中略）

¹ 方修編，《馬華新文學大系·詩集》（新加坡：星洲世界書局，1971年），頁39-40；楊松年主編，《從選集看歷史：新馬新詩選析（1919-1965）》（新加坡：創意園工作室出版，2003年），頁44-45。

然而我還記得走我的路，還在唱我底歌

我只是個獨來獨往的歌者
歌著，流放著，衰老著……
……疲倦，而且受傷著²

這是溫任平 1971 年的名著〈流放是一種傷〉開頭和結尾的幾個句子。省略的 27 行是說明性的。說明那些歌對歌者而言熟悉得「血液似的川行在脈管裡」，說明他的曲高和寡，不隨時流；說明歌詞的古老且中國風，歌者的孤高與受傷。相較於冷夫詩中的「我」明顯的異鄉人身份，勾勒出的是左翼視域裡殖民地馬來半島的世間圖象，因而說話人在敘事裡勾勒了四個具體的空間（四個典型的工農環境）；而後者，在 34 行裡出現了 8 次的我，其實並沒有在敘述空間裡移動，「在廉價的客棧裡也唱／在熱鬧的街角也唱」裡的空間比較像是比喻，一如箇中的唱歌、流浪、受傷，其實都非常抽象，自憐的感覺充斥全詩，從第一個句子到最後一個句子。如果說前者暗襲了聞一多〈死水〉的格調，那後者是不是宗祧了六〇年代台灣準民國遺民現代詩中的流亡詩意？

一、關於詩性

根據一般馬華文學史的說法，馬華新詩的歷史和文學史本身一樣長，精神經歷也和其他文類並無不同。甚至，在理論和實作上對中國新文學的依賴也十分相似。另一方面，學者在面對馬華新詩時，也往往一視同仁——並沒有特別關照它的文類特殊性。我這裡問的其實是個很簡單也很基本的問題：從馬華新詩的發展的自然狀態來看，馬華新詩的「詩意」是怎麼一回事？它是怎麼被建構的？在歷史的發展中是怎麼被體現的？

當然，邏輯上我們不可能預設不存在詩意的詩。或，當詩意不存在（詩意真空，或詩意處於懸置的狀態）時，問題就變成了，那些——那堆文字組合為什麼還可稱為詩？如果它們是詩，那是否一切的文字組合都可稱之為詩。這一來我們又回到文學性的問題上面了。

托多洛夫和伊格頓（其他可以類推）反省俄國形式主義的文學性概念時，都不約而同的提到俄國形式主義者可能犯了把文學＝詩（借日本人愛用的表達式）這樣的錯誤³，也即是把西方近代（浪漫派）以來對詩的界定推衍為文學性，但那對敘事文學是不適用的。托多洛夫尤其指出，適用於敘事散文和詩歌的「文學」定義是不同的，與前者相關的一組詞彙是再現、摹仿、虛構性。而「詩歌通常並不展示外部的真實性，它一般都自給自

² 鍾怡雯、陳大為編，《馬華新詩史讀本 1957-2007》（台北：萬卷樓，2010 年），頁 94-95。

³ 伊格頓（Terry Eagleton），「像形式主義者一樣看待文學實際上是把一切文學都看做是詩。」氏著；鍾嘉文譯，《當代文學理論》（台北：南方叢書，1989 年），頁 13。

足。」⁴以自身為目的，故而往往需充分發揮民族語言的特性，尤其是語言的物質形式——聲音。精通十數國語言的雅克慎（Roman Jakobson）曾指出，各民族語言裡自發形成的詩，基本上都是有韻的，於中國這原也切合，但五四文學革命把這一合理性革掉了。因而即使是中國的白話新詩的現代歷程，也是一面建構詩歌形式、一面尋找詩意。誠如奚密在《現代漢詩》裡指出的，「現代詩人面臨的最大挑戰，是如何回答這樣一個迫切的問題：當現代詩拋棄了格律、文言文和辭藻，它如何被認可為詩？沒有古典詩歌那些長久以來經典化的語言和形式特徵，現代詩人如何證明自己的作品是詩？」白話詩本身即是現代中國語言危機的產物，⁵因而不得不然的，詩人必須致力於「詩歌重新定義的建構，包括回答『甚麼是詩？』、『詩人對誰說話？』和最根本的，『為什麼寫詩』這樣的關鍵問題。」⁶詩人必然要遭遇尖銳的「文學身份」危機。承白話文運動而來的馬華新詩，必然也分享了同樣的問題境遇，這三個問題對馬華詩人而言也是非常根本的，也涉及了馬華文學的根本。

關於「甚麼是詩」，或許可以借俄國形式主義者像雅克慎（Roman Jakobson）的路徑一探。避開詩本身界定上的多元分歧，而把重心放在詩歌功能（Poetic function），詩性（poeticity）一詩之所以為詩的必要條件：「詩性被呈現，當詞被感受為詞而非所稱客體的簡單再現或情感的抒發，當詞及其組成、其意義、內在及外在形式擁有其自身的價值，甚於將之漠不關心的委託給現實。」⁷不論是詩性還是詩歌功能，強調的都是經由語言的特殊操作而達致的審美效果（如其在〈語言學與詩學〉中揭櫫的「把對應原則從選擇軸投射到組合軸」⁸，如隱喻的創造）。更重要的是，詩歌功能是雅克慎提出的六種語言功能之一，在具體詩作中，語言的其他功能（表現功能、指涉功能、社交功能、意動功能、後設語言功能）同時存在，換言之，詩性既是詩作品的局部，又是決定性的要素。

那詩意呢？

那當然離不開語言的特殊運作（語言的形象性、感受性），也即需經由詩性的中介。蕭統《文選序》「事出於沈思，義歸乎翰藻」之說近代以來被引為圭臬，那和俄國形式主義者的看法是相當接近的。然而縱使把俄國形式主義者對詩的看法僅僅限定於詩，也不保險。歷史相對論者（及形形色色的新主義）會質疑說，每個時代不同的社會集團對詩的界定是不一樣的；如正統馬克思主義者的看法，往往認為那不過是資產階級情調，是壓迫階級的品味、佔統治階級的意識型態的一部分。⁹

⁴ 托多洛夫（Tzvetan Todorov），〈文學的概念〉，氏著；蔣子華、張萍譯，《巴赫金、對話理論及其他》（天津：百花文藝出版社，2001年），頁19。

⁵ 我過去嘗試從系統的角度做了些討論，詳〈文之餘？論現代文學系統中之現代散文，其歷史類型及與週邊文類之互動，及相應的詩語言問題〉，《中外文學》第32卷第7期（2003年12月），頁48-64。

⁶ 奚密著；宋炳輝譯，《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》（Modern Chinese Poetry Theory and Practice Since 1917）（上海：三聯書店，2008年），頁21、25。

⁷ Roman Jakobson, "What Is Poetry?" *Language In Literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1987: 378.

⁸ *Ibid.*, 71.

⁹ 對當代中國新詩有深遠影響的毛澤東的〈延安文藝座談會上的講話〉即是一例。

關於詩意，《漢語大辭典》提出四種說法，其中的三種說法與本文的論題比較直接相關。一、詩思、詩情。二、詩的內容與意境。三像詩裡表達的那樣給人的美感和意境。三、作詩的方法（用某某詩意）。關於第二點，《辭典》引何其芳〈《工人歌謠選》序〉：「（詩意）是從社會生活和自然界提供出來的、經過創作者的感動而又能夠激動人的，一種新鮮、優美的文學藝術的內容要素。」¹⁰何其芳沒說出來的是，「那新鮮、優美的文學藝術的內容要素」必須藉由文學形式與修辭技藝方能被傳達。總而言之，詩意包含了詩思、詩的內容及詩的效果（讀者接受）三個方面。這樣的解說當然並不週全，「像詩裡表達的那樣給人的美感和意境」這樣的表述其實預設了對詩的某種認知，因而也涉及了風格化的問題。如果用中國傳統的詩學修辭來表述，可以說，詩意涉及了「體」——各種風格類型——大致唐宋詩之分、題材風格（邊塞詩、田園詩、宮體詩），小至個人風格（李杜體、李商隱體、東坡體）。依學者分析，以《文心雕龍》為例，傳統中國的文體論其實同時規範了理想的風格類型、審美效果、風格要素、形式規範。¹¹換言之，「詩意」問題其實和文學體裁問題類似，極少是真正的原創，如俄國形式主義者及托多若夫所言，¹²那總是前有所承，因為寫作者畢竟首先是讀者，總是得生活在文學傳統裡，詩意的審美感受力的陶養、形式技巧的習得，都一定程度的來自文學傳統。當然，具體的社會生活提供了經驗和情感上的刺激。總而言之，詩意並不是虛無飄渺的，它其實離不開模仿。差別或許僅僅在於，古今中西，模仿的對象改變了。

即使擁有豐厚古典詩學傳承的中國也必須面對革命文學狂暴的挑戰。而馬華文學，很長一段時間，是新中國革命文學的海外子嗣。甚至可以說，馬華文學的歷程一直在模仿中國現代文學——這當然源於中國文學的致命影響力——尤其是革命文學的決定性影響，從方修、楊松年到謝詩堅，都已有明確的論證。

從更宏觀的角度來看，甚至連文學史的結構也（或許是無意識的）模仿現代中國文學。

這麼說的理由在於，中國新文學和馬華文學同樣作為華人的現代性事件，雖有些微的時差，但基本上可說是同時的。除了境外—殖民地（及爾後的他語的民族國家）這地域差異之外，一些根本問題都重複了中國現代文學，如前面提到的那三個問題（甚麼是文學？對誰說話？為什麼寫作？）革命文學本身都提供了解答，文藝是啟蒙、反殖、抗戰的武器，對人民大眾說話，為公眾而寫。衍伸出來的問題，諸如文藝的大眾化問題、文學的普遍性與特殊性、地方形式與口語問題、文學的在地化、民族形式問題等，從《大系》理論卷收錄的文章中都可以清楚的看到。表面上看來這些論題是從中國文學場域搬來的，但其實很

¹⁰ 商務印書館（香港）有限公司製作，《漢語大辭典》第11卷（香港：商務印書館（香港），2008年第3刷），頁531。

¹¹ 顏崑陽，〈論《文心雕龍》辯證的文體觀念〉，中國古典文學研究會主編，《文心雕龍綜論》（台北：學生書局，1988年）。

¹² 前者見托馬舍夫斯基，〈主題〉，收於維克托·什克洛夫斯基等著；方珊等譯，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1986年）；後者見托多洛夫（Tzvetan Todorov），〈體裁的由來〉，氏著；蔣子華、張萍譯，《巴赫金、對話理論及其他》。

多問題是共享的，大至亡國，小至文學自身民族屬性的確立（民族形式到了南洋被轉化為馬華文藝的獨特性）、寫作的意義，白話文學於焉是危機時代的表述；它震顛於一種生死存亡的迫切性。那也是馬華新詩的詩意的問題情境。至少在馬來西亞建國前，因彼時的馬華文學尚未有國籍，華人其實多為中華民國籍。而一九五七後的馬華現代主義，仍是由晚期「南來文人」所催生者。¹³革命現實主義與現代主義的對比或對抗，是不是重演了中國現代詩史中的結構對立呢？

郭志剛、李岫主編的《中國三十年代文學發展史 1930~1939》由周同道撰寫的第四章〈三十年代的詩歌〉以「火的吶喊」與「夢的呢喃」這組對比來概括三十年代中國詩歌兩種對立的詩歌路徑：

以殷夫為代表的左聯詩歌、以穆木天、蒲風為代表的中國詩歌會的大眾化詩歌及國防詩歌和臧克家、艾青、田間的左翼詩歌構成了現實主義詩歌主潮，勞苦大眾和民族悲歡是他們不變的主題。華麗的辭藻、纏綿的軟語和卿卿我我不屬於這世界，在民族受難之際，他們用詩歌發出火的吶喊；以戴望舒、施蛰存為代表《現代》雜誌詩歌和卞之琳、何其芳等人的詩歌構築中國詩歌發生以來的一個高峰，田園鄉愁、都市的風景與疾病和個體命運、個人情懷乃至潛意識的關注統攝了他們的詩歌主題，水旱災害、異族入侵、軍閥爭霸都在視線之外，他們精心推敲詩藝，匯整西方現代主義詩學與中國古典詩學，詩歌宛如夢的呢喃。¹⁴

因而我們大致可以粗略的概括出兩大類型的詩與詩意（既然我們預設了凡詩必有詩意，也知道詩意涉及模仿）：革命文學的、現代主義的詩意（前引文把中國古典文學的詩意也包括進來）；細看的話，涉及中文世界（現代中國、台灣、香港）各家家的「體」，從戰前到「後現代」。

作為邊緣性的小文學體製，猶如脆弱而開放的小經濟體，「外來影響」一如季風，總是從特定的方向、週期性的撲來，帶來生機，也帶來寒意。

二、吶喊與呢喃：殖民地苦難中的詩意

馬華新詩的歷史如果從 1920 年算起，已超過九十年；即使從 1957 年起算，也有五十多年。因此這篇論文面對的幾乎是個不可能的任務。不可能遍讀那數千百本詩集（也難以遍尋），比較可行（但也可說是比較取巧的）做法，是借重既有的研究成果。尤其是涵蓋度比較大、較具代表性的選集。如方修編《馬華新文學大系·詩集》（1971）、周燦編選《新

¹³ 張錦忠，《馬來西亞華語語系文學》（吉隆坡：有人出版社，2011 年），頁 52-57。

¹⁴ 郭志剛、李岫主編，《中國三十年代文學發展史 1930-1939》（長沙：湖南教育出版社，1998 年），頁 117。

馬華文文學大系·新詩》(1978)、楊松年主編《從選集看歷史：新馬新詩選析(1919-1965)》(2003)、鍾怡雯、陳大為編《馬華新詩史讀本 1957-2007》(2010)、方修編收的詩 1919-1941，周燦編選的收詩 1945-1965，楊松年主編那本時間上包含了前二者(1919-1965)，編選時間也晚得多(差了近三十年)，多了時間的沈澱，也可說是對那時段的詩做更為精選的製作。對以上三個選本做了大略的比較後，就本論文的意圖來說，楊的選本完全可以取代方、周的選本。理由如下：兩部《大系》所選共四百五十首左右，但那四十多年間有代表性的馬華新詩其實沒那麼多。一般而言，當時間拉長、標準稍嚴之後，很多因特定的時代因素而選的作品，會被時代淘汰。楊松年在〈前言〉裡說這部選本「所選取的詩篇，戰前部分共 118 首……戰後部分共 102 首。整部選集選取的詩篇共 220 首。」(17)大致是方、周選本的半數，雖然從較長的文學史段落來看，值得一選的詩也沒那麼多。如果以楊選中是否有評析來做切分，有評析的遠少於沒評析的，相關篇數是戰前 38：118；戰後 34：68。有評析的應是更為精選者，總數加起來不過 72 首，作為那時段的專門選本，可說已是頗為審慎了。「從選集看歷史」本身直接界定了那四十多年的詩的特性——詩為時代、向時代而作。這部集合了黃孟文、歐清池、林順福、郭惠芬、方桂香老中青三代的戰前馬華文學專家，均為編委，參予選詩評析。雖然文學史分期、文學史主題藉用的是楊松年的架構，選詩的態度較持平，也較少革命文學的偏見，品味也比較好，可以一定程度的改變讀者的文學史視野。

討論 1919-1965 馬華新詩的詩意，除了前述三個選本，原甸的《馬華新詩史初稿(1920-1965)》也是重要的參考。

戰前馬華新詩，以方修的選本為例，大部分詩作當然都是「火的吶喊」，充斥著口號與宣諭，勞苦工人、失業的工人、哀吟的女工、哀嘆的人力車夫，概念化、語乏修飾，直白淺露，很難說有甚麼「詩味」。但那符合編選者偏嗜的口味，方修〈導言〉裡評為「韻味深永」的那些勵志性的詩句，在受過當代現代詩洗禮的讀者讀起來，只怕不免味同嚼蠟。而〈導言〉中不斷強調某某詩人詩作比諸某某詩人詩作「高了一級」、「又更高一級」，著眼的是「思想內容」是否高明，態度是否「積極進取」。字裡行間也有提到某些詩作的中國影響(郭沫若、唯美主義)，但原甸的表述更清楚。從中我們確實可以看到也如中國三〇年代一般同時存在著吶喊與呢喃，「每當社會處在沈悶的時期，這一類創作(按：泛指現代派)的風氣便氤氳而起了。這個時期的馬華詩壇，便出現了一些如朱自清所說的，『沒有尋常的章法，一部分一部分可以懂，合起來卻沒有意思』的新詩作品，散布在報刊上。」¹⁵雖然詩作也許不怎樣，但可以看出我前面談到的「文學史的結構性模仿」。郭惠芬《戰前馬華新詩的承傳與流變》也有專節處理到受現代派影響的詩風，¹⁶甚至格律詩與具實驗色彩的圖象詩(第九、十章)。更別說吼社的詩歌大眾化精神及實踐，直接模仿了中國詩歌

¹⁵ 原甸，《馬華新詩史初稿(1920-1965)》(香港：三聯書店香港分店；新加坡：文學書屋，1987年)，頁24。

¹⁶ 郭惠芬，《戰前馬華新詩的承傳與流變》(昆明：雲南人民出版社，2004年)，頁286-294。

會，東方丙丁也一如蒲風，朗誦詩也登場了。這種吶喊的詩意形式一直延續到民族國家成立多年以後（譬如吳岸，譬如「動地吟」）。總而言之，殖民地時代馬華詩歌比現代詩運動以來窄化的文學史的圖景複雜得多。

在戰前留下的最好的詩篇／詩句裡——尤其是格律詩與象徵詩派意味的，可以看出那些南來文人可能具有較好的中國古典文學修養，有比較豐富的詞彙；經營的詩意也常可以讓人喚起古典詩意，畢竟大部分詩歌母題都有著極其長遠的歷史（彼時人的經驗結構還沒有因歷經現代而有著根本的變化）。而本文一開始引的〈《萍影集》敘詩〉那樣較精煉的語言（縱使並非全篇皆佳）並非孤例。那可說比同時期的小說語言好得多了，較具語言的自覺。從《從選集看歷史》來看，諸如衣虹（潘受）的〈花屍〉（1929），詹熹的〈南行夜月〉；又如署名冰的〈破琴〉（1931），一首不俗的「詠物詩」：

寂寞衰頹的古木榻上，
靜睡著日久被棄的破琴一張；
脆弱的銅弦早已寸寸零斷，
劫後的殘軀盡委給泥塵裹封。

年歲帶走了他青春的顏容，
暗裡空自氤氳著金色的古夢；
悲哀的黑影織成了慘淡絞綃，
再沒有麗人偎依著他的身旁。

再沒有麗人偎依著他的身旁，
再沒有玉指在他胸前彈弄，
簷前不見那諦聽著梅花雀，
沈沈幽室何處找那妙響琤琮？

何處去找那妙響琤琮？
窗櫺外只喟息著陰峭的寒風
在這月明星朗的夜裡——
他更披上了雪般蒼白的死裳。

寂寞衰頹的古木榻上，
靜眠日久被棄破琴一張；
寂寞衰頹的我心之上，
又來了一箭無名沈重的創傷。¹⁷

¹⁷ 楊松年主編，《從選集看歷史：新馬新詩選析（1919-1965）》，頁113。

這首不見於方選的詩，介於原旬分期「新興詩歌運動」與「沈鬱的低唱」之間，看不到甚麼「南洋色彩」，或可歸入「沈鬱的低唱」。但它成功的營造出一個自足的詩的世界，方之於同時中國的格律詩，其實毫不遜色。如果從古琴作為傳統文人高潔精神的象徵來看，全詩可說是悲吟一種文化精神的壞毀失落，雖然詩作沒有給出「社會原因」，但那也不是詩該做的事。整齊的詩句，古典的氛圍，一定程度的押韻，圍繞古木楊與破琴，不斷的增補著色，自傷自憐，劫後弦斷、泥塵裹封、年華老去，徒留殘夢，文字功力頗佳：「夢」有時間性（古夢）有明亮的顏色（金色）卻如霧氣迷茫（氤氳著）而以暗為背景（「暗裡空自氤氳著金色的古夢」）；而「悲哀的黑影」卻又具象化為物：纏繞的薄紗（「綉綉」）而它被著於情緒性的形容詞（「慘淡」）。第三節出現了不再有的琴聲（妙響琤琮），復現於第四節，溫度下降（「陰峭的寒風」）、星月俱現（「月明星朗」），順理成章的帶出死亡的意象：「披上了雪般蒼白的死裳」。一個「棄的故事」。如果拿來和溫任平的〈無弦琴〉相較，還是可以看到明顯的高下：「沾滿灰塵的陳舊 無弦琴／有一闕無聲的哀曲／破碎的回憶，姑娘的圓臉喲／誰不沈湎／聽！遠處『歸來吧』又再唱起／多麼深沈的喟息、抑鬱／呵，我的歌哀感和愁傷／我的心是那無弦琴」¹⁸簡單的比喻，簡單的抒情。

即使是吶喊，有時不乏語言上的經營。如衣虹的〈三等艙客〉（1930）在以具體的細節控訴三等艙客的悲慘境遇的同時，也以格律、明喻維繫著起碼的詩意。又如江風控訴日軍侵略的〈古城〉（1939）語意悲憤激昂，但從首節和末節來看，仍相當程度的以詩語來維護詩意：

一顆落寞的心懸在古城頭，
秋空迷濛依舊飛著肅殺，
蔓草在墳塚上淒惶顫抖，
修長的天道沒有雁影，
舊日的回憶是一個夢。

（中略）

匍伏在混沌時日裡的人群，
手指著牆上寫著復仇的字樣，
祈禱著一串帶笑的日子，
人群要撕下老妓樣的旗幟，
包裹著敵人帶血的頭！¹⁹

¹⁸ 溫任平，《無弦琴》（霹靂：駱駝出版社，1970年），頁33。

¹⁹ 楊松年主編，《從選集看歷史：新馬新詩選析（1919-1965）》，頁151。

階梯形式的文字排列，語言時見潑辣（「膏藥旗像老妓樣飛上城空」），較好的平衡了時代的需求與詩意。再如星島吼社骨幹之一的劉思的〈代募寒衣〉（1940）詩旨為北方中國抗戰中的戰士募寒衣，而詩的最後兩節詩意分明：

借一天雲／裁無數的棉衣／在不易被發覺的地方繡上最溫柔的相思字
寄去／在遠方／此時／等著的正正是暖意呢²⁰

雖然在革命文學的陽剛語境裡，「借一天雲」這樣的句子毋寧是過於文藝腔的，然而「在不易被發覺的地方」卻彷彿是一種詩的自覺，一種自我指涉，也合理化了「一個偉大的世紀降臨的啟示」裡這樣輕柔的詩意。劉思的〈別宮扉〉（1940）也是篇商籟體佳作：

你我的命運都像飄蓬
一小時裡擔心幾回風
耐不住這漠漠的黃沙
希望又向別一方開花

但赤道上何處有春天
美夢從來好欺負少年
你看悠悠的新加坡河
可不是一曲離人哀歌

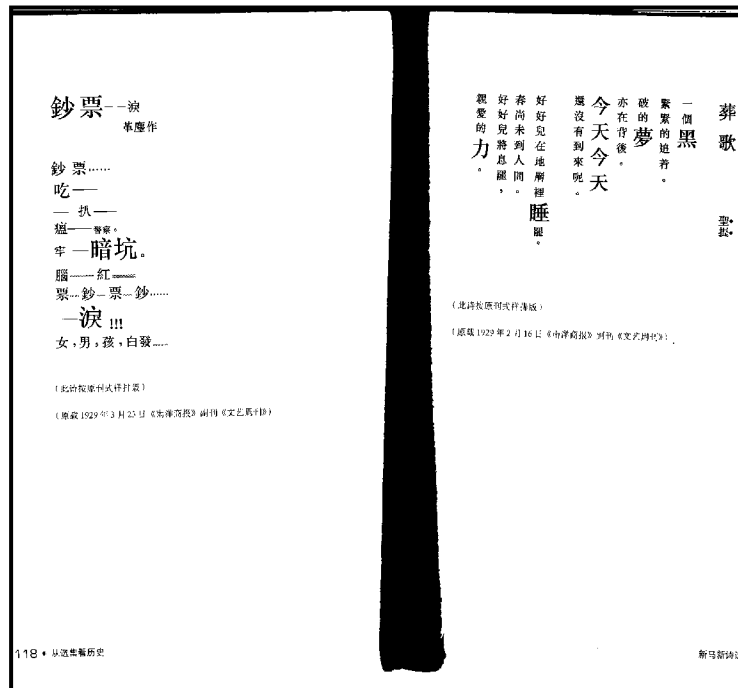
我如野馬飛過萬重山
剩下隻影獨對著荒寒
不知前面還有幾多程
只覺一程比一程陌生

為了忘卻來日的悲哀
你要喝盡這最後一杯²¹

²⁰ 楊松年主編，《從選集看歷史：新馬新詩選析（1919-1965）》，頁169；方修編，《馬華新文學大系·詩集》，頁186。

²¹ 周槃編選，《新馬華文文學大系·新詩》（新加坡：教育出版社，1978年），頁185。

全詩以速度取勝，運用古詩常用以比喻離鄉漂泊的用語飄蓬（飄飛的蓬草）來喻說話人的無定感，全詩扣緊與飛有關的意象，藉由速度快速運轉，漂泊的彷徨一轉而為送別的歡快。這些詩，都一定程度的延續了古典詩的情調。但也有法國象徵派大家韓波〈骰子一擲〉式的試驗：



以字體的大小、粗黑來強調重點。雖然大致可以看出批判現實的意圖，但留下的空白也不少。關於相關的詩意，郭惠芬的解釋說，〈鈔票〉一詩「向我們暗示，『鈔票』是金錢物質的等價物，但也是萬惡的陷阱（即『暗坑』），其中包含著男女老少的血淚。」²²從暗坑和淚和標題的鈔票一樣大可以猜想它大概是對金錢的批判，但其中的「癩」、「腦」、「紅」、「白發」及相關的特殊符號，都是難以譯解的，它們構成了圖象存在的自身目的，體現了強烈的現代感。譬如說整首詩都是孤立的單詞，沒有一個句子；字與字間以標點符號聯結，上下文關係尤其含混不清。另一首〈葬歌〉有的字如「今天今天」與「力」竟比標題還大，有句子可是上下文關係並不清楚。郭惠芬說它的主題是「死亡是一個親愛的『力』，它在『黑』暗中埋葬了死者破碎的『夢』，讓他在春尚未到人間的時候，可以輕鬆的安『睡』。」（同前）如果說前面四個句子的主詞是死者，他揹著破碎的夢，被象徵死亡的黑緊緊的追著，他也是在地層裡睡、被祈禱安息的主體，根據上下文，那他豈不也是那「親愛的力」？而那黑和夢何以「今天今天」還沒有到來？這一節的「還沒有到來」等同於「春尚未到人

²² 郭惠芬，《戰前馬華新詩的承傳與流變》，頁406。

間」的「未到」，還是是兩回事？「一個黑」的「黑」是形容詞，用量詞「一個」來聯結本來就很突兀；而最後的「親愛的力」的「力」一樣非常抽象，是權力、氣力、力量還是人名？主題似乎是社會批判，但形式上是絕對現代的。因此如果是郭惠芬講的老生常談，就毫無「詩意」可言了。

三、民族—非國家文學的（反）詩意

（一）某種詩意

比較奇怪的是，不論是《從選集看歷史》還是周燦編選的《新馬華文文學大系·新詩》，1945-1965 的二十年間，從「馬華文藝獨特性主張時期」到「本地意識繼續騰漲時期」有意思的詩作非常少，語言直白，詩意寡淡。周燦雖然在〈導論〉裡說「以抒情詩為主」，但小詩多平淡，只有威北華的〈石獅子〉較具詩意。而比較明亮的聲音是艾青式的，如杜紅〈我不能離開你，我的母親土地〉、原甸〈我們的家鄉是座萬寶山〉、槐華〈你死在熟悉的鄉土上〉、〈水塔放歌〉、李販魚〈我永遠站立在祖國的土地上〉等（多首曾被選進獨中華文課本）。這些後來多被歸入新加坡文學版圖的作者，前引諸頌歌式的放歌，在馬來西亞最具代表性詩人的也許便是吳岸了。吳岸的代表作諸如〈盾上的詩篇〉、〈達邦樹禮贊〉、〈我何曾睡著〉、〈南中國海〉、〈獨中頌〉等，都是直白的頌歌，詩旨顯轄，彷彿每個短句後的空白都預設了朗誦的舞台現場。

至於鍾怡雯、陳大為編的《讀本》，標明選的是 1957-2007 的詩，顯然更自覺的意識到文學史的民族國家身份。它和周、楊選本重疊的時間只有九年（1957-1965），有趣的是，代表那九年，甚至新馬共有文學史的詩人只有一位，也就是吳岸（這值得探究）。吳岸之後，就是被溫任平譽為馬華第一首現代詩〈麻河靜立〉的作者白堊了。如此的安排，強烈的凸顯了編選者的現代（及其小老弟「後現代」）立場。就文學史的立場來看，那當然是很不公平的，雖然以 1957 為起點有民族國家的正當性，卻不符文學史的正義。

從文學史的角度來看，五〇年代末馬華現代主義肇端，詩意歷經一番重大變革。兼之兩個民族國家先後建立，「馬華文學」也被分割。旅台現代主義肇始。較具代表性的詩選也許是溫任平主編的《大馬詩選》，二十七位年輕的作者，最老的楊際光其時四十七歲，最年輕的溫瑞安十九歲，所收詩作有相當明顯可辨識的現代感。包含了旅台與在地，但排除了分割的新加坡。這可能是馬華詩選裡最具「詩性」的自我意識的。以新批評為理論後盾，意識到詩歌語言的詩性，藉用溫任平在〈馬華現代文學的意義與未來發展〉中的話：

「一是體製的從自甯到自由伸展。詩節的行數行數變得不規則，……二是技巧運用之趨於多樣化，除了慣用的明喻、暗喻、對比等手法外，更用了象徵、並置法、時空交揉、物象轉位表象方法」及借鑑電影、繪畫、音樂的手法。「三是語言文字方面的推敲經營，……力求曲折深蘊有歧義。……企圖把經驗中相斥的份子冶於一爐。」²³

而力圖讓詩達到自身的自足性，一個自足的、語言的小小世界。我想方娥真這首小詩〈窗〉相當具有概括性，可以作為馬華現代詩的一則寓言：

世界上的窗
 都在夜裡對著燈光發呆
 它們同時有著一個古老的記憶
 從很久以前起
 所有的行人都是陌生客
 寒著臉尋找自己的庇護
 當你走過長街
 當我走過長街
 美麗的簾影背後
 是甚麼²⁴

全詩只有十行，幾個基本的意象：窗、燈光、行人、長街、簾影。詩分兩個部分，開始的六行是專斷的預設：窗與燈光是溫暖的守候，許諾給陌生人庇護——那無疑是詩意給現代詩人詩的許諾，經過簾影（詩語與相關的詩的手法）的過濾，燈光被轉換成一個非疑問的疑問：是甚麼。是燈火，是守夜人，是美的幸福的許諾，是詩。一個自足的、自我指涉的世界。

現實的艱難，或者被直接被轉化一種重新被召喚回來的古典詩意，也即是我稱之為中國性——現代主義的天狼星詩社的新古典主義。誠如張景雲的提問：「它所代表的中國性寫作如何趨近現代性？中國性寫作的詩歌語言與詩歌美學精神之間的現代性張力如何化解？」²⁵其實古典詩意是馬華新詩的「詩意的無意識」之一（藉用互文性理論的「文學的記憶」的講法），它在漢語的根部，戰前詩人曾經調動過，「麻河靜立」的白垚也深愛（如寫於六〇年代的〈靈感〉的「邀得了一天星斗，一山雲夢」；〈紅塵〉全詩及〈南斜〉的「老

²³ 溫任平主編，《憤怒的回顧》（馬來西亞：天狼星詩社，1980年），頁68-69。一個較簡略的解說的版本，詳謝川成，〈如何欣賞現代詩〉，《蕉風》期339（1981年6月），頁75-86。

²⁴ 溫任平主編，《大馬詩選》（馬來西亞：天狼星詩社，1974年），頁35。

²⁵ 張景雲，〈語言的逃亡〉，收於曾翎龍統籌，《有本詩集：22詩人自選》（吉隆坡：有人出版社，2003年），頁2。

來病矣／問還能狂勝那三杯否？／猶記當年醉態／擊鼓看劍拍遍欄杆」²⁶後者直接化用稼軒詞）在較好的情況下，是像余光中及楊牧那樣，轉化、延伸古典詩意，或承襲古人的實驗精神——如余光中把韓愈李賀李商隱等讀成古代的現代詩——那其實吻合保羅德曼〈文學史與文學現代性〉的講法：任何創造性的古人在他的時代都是最具現代感的，是彼時的現代性的代表。²⁷當然，現代性的精神之一是與傳統決裂。弔詭的是，傳統並不是鐵板一塊，傳統總是被選擇的傳統：被選擇來決裂與繼承的不是同一個傳統（譬如：胡適建構新詩的現代性召喚的是古代的白話詩「傳統」）。但天狼星的召魂畢竟還是遁入一種古典中國的拜物教，從唐詩宋詞到江湖、武俠，自戀自傷；終至在香煙繚繞的仿古的神龕裡把自己神格化為一尊「精致的鼎」，現代感也就「雲深不知處」了。但那樣的詩情不乏繼承者（如林幸謙，加上情色的向度），在它的更新版裡，詩語努力挖掘想像的心靈傷口，以創造詩意。

然而在那樣的詩意裡，確實看不到新生的民族國家馬來西亞在不久前²⁸方動了大手術，割除了新加坡那顆馬來政治菁英眼中的毒瘤；看不到這民族國家急遽的馬來化、華文教育水生火熱——更別說幾年前的種族衝突——那「此時此地的現實」，因現代詩不屑應時，應時總嫌傷詩質。那是現實主義者們的主題了，雖然彼輩的詩總是詩味寡淡得難以確認是否為詩。

在詩意的精神史裡，從七〇年代到八〇年代，當現代主義已快速的老化為一匹「疲乏的馬」，當詩意被困於過剩的自我意識；同樣衰疲的老現實主義因現實的急迫在文學新人手上獲得自我更新，馬哈迪時代的政治抒情詩人們（方昂，游川，小曼，傳承得，陳強華等）登場了。有留台背景的或者承繼彼時台灣詩壇主流的音色（楊澤、夏宇、羅智成），或者藉用本學科的傳統抒情腔調；在地的從大白話出發，而詩的自我指涉成了反諷，如方昂的〈歌手與詩人〉（1988）：

有許多歌歌手不能唱
 唱了成噤聲不出的禁歌
 有許多詩詩人不能寫
 寫了成噤聲不出的禁詩
 歌手與詩人是淺池裡青蛙
 吞吐著單調的咯咯咯與呱呱呱²⁹

依詩中的論證，現實存在的急迫迫使詩如果要存在必須自我犧牲，猶如〈烏權——和游川〉所言：「聽不聽非關你的義務／唱不唱卻是鳥的權利／被鎖了起來還是要唱／唱你

²⁶ 白堊，《縷雲起於綠草》（吉隆坡：大夢書房，2007年），頁234-236。

²⁷ 保羅·德曼（Paul de Man）著；李自修等譯，《解構之圖》（北京：中國社會科學，1998年），頁165-189。

²⁸ 詩集所收的多為1971年前幾年內的作品，新加坡1965年獨立，1969年513事件。

²⁹ 方昂的「時事詩冊」，《烏權》（吉隆坡：千秋事業社，1990年），頁83。

愛或不愛聽的歌」³⁰用的是被現代派唾棄的豆腐乾體，且題旨顯露，語無藏鋒，如果根據前引〈馬華現代文學的意義與未來發展〉裡對詩的規範要求（「力求曲折深蘊有歧義」）來看，這簡直是「非詩」。³¹他所和的游川的詩〈養鳥記〉（1989）四句更其白話，「養了一隻鳥都不唱歌／真是叫人掃興的事／放了牠嘛又怕牠／海闊天空唱了起來 這隻鳥，真鳥！」很難說有甚麼詩意，甚至單從詩本身也看不出題旨是甚麼，詩的附記卻有詳細的敘述：「柯嘉遜博士在甘文丁拘留營不肯唱營歌。出來之後卻抱著吉他到處大唱特唱其民權歌，真鳥！」³²相較之下，〈養鳥記〉那幾行字反而像是不過在發揮「交際功能」，而游川的詩大類如此。³³存在是沈重的，而詩是粗鄙的。陳強華和方昂的詩〈讀《鳥權》直喊他媽的——致鳥詩人方昂〉（1990）一樣直白無餘味，³⁴但正是這喧嘩的鳥叫與蛙鳴，「單調的咯咯咯與呱呱呱」詩意陷落，為了吶喊——比戰前殖民地馬華文壇更為嚴重的犧牲了詩意。在那詩意悲涼的馬哈迪時代，存在的危機被以詩為名的一種赤裸裸寫作，轉化為詩自身的危機，於是轉而為歌（一如抗戰的年代），藉由表演——舞台、空間、現場、聲音、公眾的激情來拯救詩意——把它轉而為現場的、聲音的詩意。³⁵而文字本身，卻往往慘白如詩的骸骨³⁶。這可以說是另一種形式的「抗戰」了。對民族國家而言，毋寧是非常反諷的。

³⁰ 方昂的「時事詩冊」，《鳥權》，頁82。

³¹ 七〇年代馬華文壇確實發生過一場水平非常低的「是詩？非詩」的論證。因水平太低，恕不討論。文獻見陳雪風編，《是詩？非詩論爭輯》（吉隆坡：野草出版社，1976年）。

³² 游川，《血是一切真相》（吉隆坡：千秋事業社，1993年），頁42。

³³ 早在1978年，時任《蕉風》編輯的張瑞星（張錦忠）就質疑過游川（時筆名子凡）那樣的詩歌寫作的詩意問題。《蕉風》沒刊出質疑的信，倒是刊出了子凡的答覆。他自我辯護是在走一條「有人間性、有人情味，平易近人，深入淺出的詩」，強調「寫平樸的詩是要有勇氣的，你要捨得放棄那些華麗的語言、繽紛的意象、迂迴的隱喻……而驅使生澀、散漫但樸素親切的口語，使它們發生關聯和火花，以表現平凡事物的高貴情操。這下子，就像高空飛索，只要一個不留神，就會跌入『非詩』的深淵。」（5）講得很好，「捨得放棄」四字尤其有意味。可見他並非沒有自覺。但那種拿捏本身就是困難的，更何況有時在衝動之下或許就會忘了拿捏。

³⁴ 陳強華，《那年我回到馬來西亞》（加影：彩虹出版，1998年），頁119-120。這本集中這樣的詩不少，但也有比較「富詩味」的。這是平衡的問題了。

³⁵ 關於「動地吟」，詳參田思，〈「動地吟」與馬華詩歌朗唱運動〉www.hornbill.cdc.net.my/data/henaiz01.htm 及林春美、張永修，〈從「動地吟」看馬華詩人的身分認同〉<http://blog.yam.com/dajiang/article/14412263>。

³⁶ 2012年7月8日論文發表時，引起年輕詩人，動地吟新一代的代表人物之一的詩人曾翎龍的抗議，徵得他的同意，把抗議發言引在這裡：「1.詩人們沒繼承游川詩風，但在精神或情義上，是親近的。2.動地吟的詩不是寫來上台朗誦，而是寫好後，因為有動地吟才選上去的。如果詩不好，與動地吟無關，與個別詩人有關。3.動地吟不會讓詩人陷落，反而有類似拯救詩人的潛功能。是一個凝聚點，詩人們一起喝酒作樂，繼續寫詩。4.詩意並不一定以文字呈現，動地吟能讓一首詩轉化和升華。我舉了老鄉為例子。5.動地吟為詩尋找讀者。許多觀眾不是會讀詩／買詩集的，都因為動地吟而接觸了詩。6.1988年茅草行動後，1999年烈火莫熄，2008年308，2012年更是決定國家未來的重要一年，動地吟總是適逢其會，喊出了時代的聲音。7.隨著時代巨輪滾動，更多年輕詩人加入，動地吟已經改變，此前大多訴諸華族主義和悲情，如今視角更廣闊多元。8.游川詩之無詩意，我舉了寂寞一詩反駁。游川詩大多流於直白，但還是有一些精品。既然是尋找詩意，應該選精品。」（2012/7/12 電郵）第一點涉及動地吟本身的階段變化，也就是游川逝世後或許進入了「後游川」時代，曾翎龍在電郵裡指出從華族議題走向更為多元的公開議題，但它的基本取向還是對政治現實的批判，因此我認為它是不折不扣的現實主義寫作，是現實主義的當代轉型。第二點我懷疑也有階段差異，有的人可能是先寫好才選去動地吟，有的人或許就被那樣的形式設定好，寫甚麼及為何寫決定了如何寫。第三點與我的論文無關，動地吟當然有它具體的社會功能，那也與本論文無關。而第四點涉及了不同類型的詩有可能詩意在表演中的增值，是個可以繼續開展的論題。第六點應證了動地吟的時事傾向，因此我懷疑動地吟的觀眾對情詩的容忍度。我的論文主要針對游川方昂的詩（也許該加上傅承得），游

(二) 反詩意的詩意

然而，正是這時候，後現代詩風潮從美國經台灣轉口，直接影響了更年輕世代的詩人。這方面相當有代表性的詩集也許是《有本詩集：22 詩人自選》，但也許本文不必再徵引詩句了。學養很好的老詩人張景雲先生為它寫了篇相當有意思、水平很高的序，在馬華文壇簡直是空谷足音。但竟也沒徵引任何詩行。

他談到集子裡有些複調式的寫作，有些他自己偏愛的「非／反詩意寫作」，尤其關於後者，解說頗為耐人尋味：

前者作為一種技法可用於任何詩歌美學意圖，而後者本身就是一種詩歌美學意圖。非／反詩意寫作是永遠在邊緣地帶的（不是安於，而是主動）追求自我邊緣化的詩美學態度，它不侷限於任何流派或時代，因此即使是在革命再革命的現代主義及其顛覆者後現代主義裡，也有它們本身的詩意寫作主流，通過規範化寫作形成一種習套，對非／反詩意寫作傾軌擠迫。³⁷

這是很精彩的提醒。涉及的已不只是詩意，而毋寧是詩性（poiticity）一詩的存在的可能性條件本身。它為本文一開始引述的雅克慎的界定補充了政治－歷史條件：單是語言的自足性是不夠的，還必須考量詩所處的地緣政治條件。

我的理解是：作為邊緣的小文學系統，馬華新詩太容易受到其他中文系統（或其他系統）的影響，很容易變成附庸。而詩的詩意本身，就是那風格化的陷阱。以反叛起家的現代主義及後現代主義到後來都不免如此，因為它們都對詩意有所預設。³⁸因此，馬華新詩的現代性或許不在於詩意的自覺，而是反詩意（或反－反詩意）的自覺，對特定模子的反叛。馬華新詩的邊緣性，也即是它自身成立的條件，它的詩意，必須是（反）反詩意，或非詩意。但那並非對詩意的否定，讓語言赤身裸體、私處暴露，而毋寧是發揮詩意自身的否定性－否定性的詩性，經由對詩自身的哲思、對現實的介入、反思歷史，³⁹以找到馬華新詩自身的邊緣位置。

埔里 2012/4 初稿，2012/7 修補，2013/3/16 再補

川少數的詩有詩意並不足以反駁我的論點，當然我更沒必要以游川少數有詩意的詩來反駁我自己。

³⁷ 張景雲，〈語言的逃亡〉，收於曾翎龍統籌，《有本詩集：22 詩人自選》，頁 4。

³⁸ 本文論文初稿完成後，讀到香港評論家葉輝的〈城市：詩意和反詩意〉，文中是這麼界定詩意與反詩意的：「『詩意』指傳統意義上的意境元素，『反詩意』是指有別於傳統詩意、構成詩的新感性、新美學據點的另一種可能的因素」氏著，《書寫浮城：香港文學評論集》（香港：青文書屋，2001 年），頁 162。不知道張景雲的論述和它有沒有觀念上的血緣關係，不過葉的論述是比較簡單的二元模式。

³⁹ 序文亦重申老艾略特（T.S. Eliot, 1888-1965）給詩人的老告誡，「詩人必須平衡存在意識與歷史內容」，並對抗語言被政治謊言挪用，關心政治、捍衛語言的純粹性。

主要參引文獻

一、專書

- 中國古典文學研究會主編，《文心雕龍綜論》，台北，學生書局，1988年。
- 方昂，《鳥權》，吉隆坡，千秋事業社，1990年。
- 方修編，《馬華新文學大系·詩集》，新加坡，星洲世界書局，1971年。
- 白垚，《縷雲起於綠草》，吉隆坡，大夢書房，2007年。
- 伊格頓（Terry Eagleton）著；鍾嘉文譯，《當代文學理論》，台北，南方叢書，1989年。
- 托多洛夫（Tzvetan Todorov）著；蔣子華、張萍譯，《巴赫金、對話理論及其他》，天津，百花文藝出版社，2001年。
- 周燦編選，《新馬華文文學大系·新詩》，新加坡，教育出版社，1978年。
- 保羅·德曼（Paul de Man）著；李自修等譯，《解構之圖》，北京市，中國社會科學，1998年。
- 原甸，《馬華新詩史初稿（1920-1965）》，香港，三聯書店香港分店；新加坡：文學書屋，1987年。
- 奚密，《現當代詩文錄》，台北，聯合文學，1998年。
- 奚密著；宋炳輝譯，《現代漢詩：一九一七年以來的理論與實踐》（Modern Chinese Poetry Theory and Practice Since 1917），上海，三聯書店，2008年。
- 孫玉石編選，《象徵派詩選》，北京，人民文學，1986年。
- 商務印書館（香港）有限公司製作，《漢語大辭典》卷11，香港，商務印書館（香港，2008年第3刷），頁531。
- 張德厚主編，《中國現代詩歌史論》，長春，吉林教育出版社，1995年。
- 張錦忠，《馬來西亞華語語系文學》，吉隆坡，有人出版社，2011年。
- 許霆、魯德俊著，《十四行體在中國》，江蘇，蘇州大學出版社，1995年。
- 郭志剛、李岫主編，《中國三十年代文學發展史 1930-1939》，長沙市，湖南教育出版社，1998年。
- 郭惠芬，《戰前馬華新詩的承傳與流變》，昆明，雲南人民出版社，2004年。
- 陳強華，《那年我回到馬來西亞》，加影，彩虹出版，1998年。
- 陳雪風編，《是詩？非詩論爭輯》，吉隆坡，野草出版社，1976年。

曾翎龍統籌，《有本詩集：22 詩人自選》，吉隆坡，有人出版社，2003 年。

游川，《血是一切真相》，吉隆坡，千秋事業社，1993 年。

楊松年主編，《從選集看歷史：新馬新詩選析（1919-1965）》，新加坡，創意圈工作室，2003 年。

溫任平，《無弦琴》，霹靂，駱駝出版社，1970 年。

溫任平主編，《大馬詩選》，馬來西亞，天狼星詩社，1974 年。

溫任平主編，《憤怒的回顧》，馬來西亞，天狼星詩社，1980 年。

葉輝，《書寫浮城：香港文學評論集》，香港，青文書屋，2001 年。

維克托·什克洛夫斯基等著；方珊等譯，《俄國形式主義文論選》，北京，三聯書店，1986 年。

鍾怡雯，《馬華文學史與浪漫傳統》，台北，萬卷樓，2009 年。

鍾怡雯、陳大為編，《馬華新詩史讀本 1957-2007》，台北，萬卷樓，2010 年。

Roman Jakobson, *Language In Literature*, edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

二、期刊論文

子凡，〈「非詩」的深淵〉，《蕉風》302 期，1978 年 4 月。

李有成，〈檳城〉，《蕉風》217 期，1971 年 1 月。

黃錦樹，〈文之餘？論現代文學系統中之現代散文，其歷史類型及與週邊文類之互動，及相應的詩語言問題〉，《中外文學》32 卷 7 期，2003 年 12 月。

謝川成，〈如何欣賞現代詩〉，《蕉風》339 期，1981 年 6 月。

三、網路文章

田思，〈「動地吟」與馬華詩歌朗唱運動〉 <http://www.hornbill.cdc.net.my/data/henaiz01.htm>

林春美、張永修，〈從「動地吟」看馬華詩人的身分認同〉 <http://blog.yam.com/dajiang/article/14412263>