

國立臺灣大學文學院中國文學系



碩士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

文社、同仁出版與馬華文學場域：

以五月出版社、犀牛出版社、棕櫚出版社為例（1960-1980）

Literary Societies, Indie Publishers and the Chinese Malaysian
Literary Field: A Study of May, Badak and Palas Publishers

（1960-1980）

劉洞嗪

ANN-GEE LOW

指導教授：高嘉謙 博士

Advisor: CHIA-CIAN KO, Ph.D.

中華民國 112 年 7 月

July 2023

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

MASTER'S THESIS ACCEPTANCE CERTIFICATE
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY

文社、同仁出版與馬華文學場域：
以五月出版社、犀牛出版社、棕櫚出版社為例（1960-1980）

**Literary Societies, Indie Publishers, and the Chinese Malaysian Literary Field:
A Study of May, Badak, and Palas Publishers (1960-1980)**

本論文係劉洞榛 (R08121020) 在國立臺灣大學中國文學系完成之碩士學位論文，於民國 112 年 7 月 11 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

The undersigned, appointed by the Department of Chinese Literature on 11/07/2023 have examined a Master's thesis entitled above presented by ANN GEE LOW (R08121020) candidate and hereby certify that it is worthy of acceptance.

口試委員 Oral examination committee:



(指導教授 Advisor)



(張錦忠教授)



(杜忠全教授)

謝 辭



這篇論文能順利完成，並非我一人的功勞。首先，特別感謝高嘉謙老師給予的啟發與指導，感謝口考委員張錦忠老師、杜忠全老師珍貴的審查意見，三位老師的意見讓我的論文有了更宏觀的視野。蒐集資料初期，感謝身在馬來西亞的友人洪芯儀和彭安琪的遠端協助。寫論文的日子裡，我有很多不自信與心灰的時刻，感謝優秀的學長姐們的指教與陪伴，如康文、國華、雯慧，感謝與我一起奮鬥的同伴們，瓊滿、菁菁、珮吟等人。

我能在研究所期間安心地讀書，不過度憂慮經濟問題，這得感謝臺大與中文系獎學金的支助，也要感謝高嘉謙老師和洪淑苓老師給予機會，讓我擔任老師們的助理。感謝外婆、父母當我的後盾，儘管他們不見得理解我的選擇，卻還是給予無條件的愛。

四年時光，臺大中文所的師長打開了我原來狹小的視野。我在這裡學會將現象問題化，學會將對「自我」的關注擴展至觀察「自我」背後更大的時空脈絡，我透過關心馬華文學，梳理了我過去二十年來渾沌的成長史。這篇論文有許多不足之處，卻也象徵了我這階段的學習成果。

我想在不久的將來，我會非常想念這段讀書、寫字、畫畫的美好時光——我的「最好的時光」。



摘要



1960 年代始，馬華文學場域出現了前所未有的嶄新氣象。彼時正是「馬華現代主義文學」的濫觴，一群青年作家以群體勢力崛起，他們共組文社、出版社，建構起一個新的美學位置，藉著現代文學的出版與傳播，逐步撼動馬華文學場域的固有結構。本研究欲處理的，即是 1960 至 1980 年，文社與出版社對馬華文學場域的介入，及其對場域結構、文學生產型態、文學版圖所帶來的變動。在眾多活躍於這二十年的文社與出版社之中，本研究將五月出版社、犀牛出版社及棕櫚出版社並置討論，除了因三者活躍時間與性質相近外，亦因三者成員的文學交流相當緊密。這三家出版社皆與其時《蕉風》、《學生周報》所開拓的現代主義文學場域息息相關；他們代表了三組不同據點、文類、風格的文人群體。本研究欲指出五月、犀牛、棕櫚，三組文人群體如何藉著三批現代文學叢書的出版擴張馬華文學版圖，闡明他們如何成為「馬華現代主義文學史」上不容小覷的三組勢力。

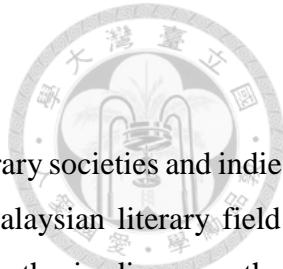
本研究不僅關注個別出版社的代表性作家作品，亦嘗試以文學社會學和布迪厄（Pierre Bourdieu）的場域理論（Field）為思考基礎，將文學作品與作家群體視為一互相牽動的網絡，透過了解各家出版社的成立動機、營運模式、人員匯集情形等，指出三組文人群體於 1960-1980 年馬華文學場域的佔位。首先，以「現代文學實驗室」自居的新加坡五月出版社，在牧羚奴（陳瑞獻）的引領下，掀起了馬華現代主義文學運動。本研究發現五月出版品，如牧羚奴的《巨人》、英培安《手術檯上》、賀蘭寧《天朗》等，不僅展示了「六八世代」詩人群體的現代性關懷，亦為我們勾勒出 1960 年代末至 1970 年代新馬文壇的寫作氛圍與文學生態。檳城的犀牛出版社則展示了一群年輕文友的青春書寫，其中包括李有成《鳥及其他》、梅淑貞《梅詩集》早期超前的現代主義詩歌表現，麥秀《再見斑馬線》、雅波《崩》充滿社會關懷的小說，合集《犀牛散文選》亦可見犀牛作者群的交際網絡，展現了 1960 年代初北馬海天社所帶動的地方文藝風氣。此外，位於吉打的棕櫚出版社，同樣繼承了海天社的現代文學精神，棕櫚七子在各自的作品中呈現了他們對現代主義的認知，小說如《溫祥英短篇》、《宋子衡短篇》、《暮色中》可見《蕉風》編者黃崖的現代小說觀之影響，而《冰谷散文》、《艾文詩》則見青年作者的文學試驗與個人風格之養成。綜觀這三家出版社

的代表性作品，即可知這批新青年在文學革新運動上的位置與角色，這將有助於我們釐清五月、犀牛、棕櫚出版社於馬華文學史上的定位。

關鍵詞：馬華文學、文學場域、文人出版、五月出版社、犀牛出版社、棕櫚出版社



Abstract



Since the 1960s, a group of young writers came together to form literary societies and indie publishers, gradually altering the inherent structure of the Chinese Malaysian literary field through the publication and dissemination of modern literature. This thesis discusses the intervention of these literary societies and indie publishers in the Chinese Malaysian literary field, as well as the changes they brought to the field's structure, patterns of literary production, and literary landscape. Among the numerous active literary societies and indie publishers during this period, this study specifically focuses on May Publisher, Badak (Xiniu) Publisher, and Palas (Zonglü) Publisher. In fact, these three publishers are all closely associated with the modern literary field pioneered by "Chao Foon" and "Student Weekly" at that time. They represent three different groups of literati with distinct positions, literary genres, and styles. This study aims to illustrate how May, Badak and Palas as three groups of literati, expanded the Chinese Malaysian literary landscape through the publication of three sets of modern literary collections, thereby highlighting their significant roles in the history of "Chinese Malaysian Modern Literature."

This study will focus on the representative works of individual authors published by each publishers, such as Mu Lingnu, Ying Peian, He Lanning from May Publisher; Li Youcheng, Mei Shuzhen, Mai Xiu, Ya Bo from Badak Publisher; and Song Ziheng, Wen Xiangying, Ju Fan, Bing Gu, and Ai Wen from Palas Publisher. By closely reading these representative works, we can observe the diverse interpretations of modernism among this group of young writers. Additionally, this research attempts to utilize literary sociology and Pierre Bourdieu's field theory as a conceptual framework, exploring the motivations behind the establishment of each publishers, their operational models, and the gathering of personnel. Ultimately, the study aims to clarify the positioning of May, Badak and Palas Publishers in the history of Chinese Malaysian literature.

Keywords: Chinese Malaysian Literature, Literary Field, Indie Publisher, May Publisher, Badak Publisher, Palas Publisher

目 錄



口試委員會審定書.....	i
謝辭.....	ii
中文摘要.....	iii
英文摘要.....	v
第一章 緒論.....	9
第一節 問題意識與研究動機.....	9
一、反叛，與馬華現代主義的起始.....	9
二、文社與出版社的興盛時代.....	11
三、文壇新秀的現代文學實驗.....	13
四、新馬相互交織的文學關係.....	14
第二節 文獻回顧與研究方法.....	16
一、文獻回顧.....	16
二、研究方法.....	24
第三節 章節安排.....	26
第四節 小結.....	27
第二章 馬華文學場域概覽（1960-1980年）.....	29
第一節 報紙副刊、期刊雜誌.....	30
一、《星洲日報》與《南洋商報》副刊.....	30
二、《蕉風》與《學生周報》.....	32
第二節 同仁出版社.....	33
第三節 文社與詩社.....	40
第四節 小結.....	44
第三章 現代詩實驗室：五月出版社.....	46
第一節 巨浪來襲：陳瑞獻與「六八世代」.....	47
一、1968年的現代主義文學運動.....	47
二、現代的「火」場.....	55
第二節 典律重構：馬華現代主義詩歌的關懷.....	59
一、同仁出版社對文學場域的介入.....	59
二、「現代」詩人與「現實」的距離.....	62
(一) 「六八世代」詩人的自我定位.....	63

(二) 詩人的現實關懷與現代性之反思.....	67
第三節 站在巨人肩膀吟詩：存在意義的探索.....	74
一、冷戰氛圍下西方、臺灣現代主義的傳播與接受.....	74
二、往內看的覺悟：「六八世代」對余光中、痖弦詩學的吸納與轉化.....	77
第四節 小結.....	86
 第四章 青春驛站：年輕的犀牛出版社.....	88
第一節 犀牛出版社短暫的璀璨時光.....	89
一、偶然與必然：犀牛出版社緣起.....	89
二、北馬文人交際網絡：犀牛作者散文中的文學紀事.....	94
第二節 「六八世代」在檳城.....	99
一、犀牛，《鳥及其他》與李有成的現代主義.....	99
二、業餘者的麵包，牛油和酒：談梅淑貞的《梅詩集》與散文.....	104
第三節 迷你裙，情欲，與文藝青年的出路：談麥秀和雅波小說中的少年少女.....	110
第四節 小結.....	114
 第五章 未完待續的文學夢：棕櫚出版社.....	116
第一節 未開的七色棕櫚花：1970 年代的棕櫚出版社.....	117
第二節 現代主義小說檳城三劍客.....	122
一、生而為「人」：談《宋子衡短篇》的人文關懷.....	122
二、為人生而文學：談溫祥英的「個人主義」文學主張.....	126
三、被低估的先行者：談菊凡早期的現代主義小說.....	129
第三節 棕櫚七子的詩與散文.....	132
一、橡樹，童年與寫作初心：談《冰谷散文》.....	132
二、《艾文詩》的詩歌語言及表現形式.....	136
第四節 小結.....	142
 第六章 結論.....	143
參考文獻	147
附錄	155

圖 目 錄



圖 1：馬來半島代表性文社、詩社、同仁出版社（自繪） 39

表 目 錄

表 1：1960-1980 年的代表性同仁出版社（新馬）	39
表 2：五月出版社出版品	49
表 3：犀牛出版社出版品	92
表 4：棕櫚出版社出版品	122

第一章 緒論

第一節 問題意識與研究動機



本節將從四部分，即「反叛，與馬華現代主義的起始」，「文社與出版社的興盛時代」，「文壇新秀的現代文學實驗」，和「新馬相互交織的文學關係」闡述本研究的問題意識與研究動機。藉由概述 1960 至 1980 年馬華文學版圖的擴張，文學場域的位置變遷，青年作家鼓吹的新美學意識，和新馬一脈相連的文學關係，即可勾勒出本研究的動機與關懷。

一、反叛，與馬華現代主義的起始

1960 年代始，馬華文學場域出現了前所未有的嶄新氣象。首先，白垚於 1959 年在《蕉風》所發動的詩界革命，乃是反叛文學運動初起的標識。《蕉風》、《學生周報》迎著白垚掀起的現代主義先鋒浪潮，在主編黃崖、周喚的引領下，遂成為星馬現代主義文學的大本營。1960 年代初，文壇出現一些圍繞著友聯一報一刊而擴展的文學社群，如《海天》、《荒原》、《新潮》、《銀星》等，可見以《蕉風》、《學生周報》為中心的文學空間，儼然已成一個文學現代性的重要場域。¹到了 1960 年代末，新加坡詩人完顏藉（梁明廣）及牧羚奴（陳瑞獻）藉《南洋商報》副刊《文藝》、《青年園地》而掀起的現代主義文學運動，則更大幅度地帶動了星馬現代主義文學，隨著牧羚奴加入革新號《蕉風》編輯陣容，各類現代文學專號、現代詩集的出版，更將這場文學運動推至最高點。²

以上是本研究主題所關注的時代背景及文學史範疇。彼時正是「馬華現代主義文學」的濫觴，一群青年作家、編者開始建構起一個新的美學位置，藉著現代文學的譯

¹ 參考張錦忠，〈離境，或，重寫馬華文學史——從馬華文學到新興華文文學〉，收入鍾怡雯、陳大為編，《馬華文學批評大系：張錦忠》（桃園：元智大學中文系，2019 年），頁 14-15。

² 張錦忠，〈離境，或，重寫馬華文學史——從馬華文學到新興華文文學〉，《馬華文學批評大系：張錦忠》，頁 15-16。

介、評述、出版等，逐步撼動馬華文學場域的固有結構。本研究欲處理的，即是 1960 至 1980 年代，文社與出版社對馬華文學場域的介入，及其對場域結構、文學生產型態、文學版圖所帶來的變動。之所以選擇從文社與出版社的角度出發，乃因歷來談及馬華現代主義的起始，常見的論述不離文學空間如《蕉風》、《學生周報》的場域論述，《蕉風》、《學生周報》編者白垚、姚拓、黃崖編輯方針的探析，或是牧羚奴、英培安、李有成、宋子衡、溫祥英等專家作品研究³，以文人群體、出版社為觀察點的論述則較少，更未見以五月出版社、犀牛出版社及棕櫚出版社為探究對象的研究。筆者期許能從有別以往的角度切入此話題，以解決既有的文獻缺失。

在進入這段「馬華現代主義文學史」之前，我們有必要先闡明張錦忠所提出的「馬華文學雙中心複系統」之特性。自十九世紀末至二十世紀初，馬華文學的起源便一路遵循著中國新文學的步伐，秉承著「文學為社會」的思想論調。中國的普羅大眾文學或革命文學意識形態，透過南來文人在星馬興學辦報，以及中國文藝書刊的進口，深深影響了馬華文學的定向發展。⁴因此馬華文壇向來以左翼書寫及現實主義文學為主流，而這樣的境況，可說是直到 1950-60 年代才出現轉機。中國文學的現實主義／寫實主義跨越疆界，加上在中國文學周邊冒現的現代主義文風，隨著冷戰年代「文化人」的離散南渡，形成了 1950-1960 馬華文學的多樣性（現實—寫實—現代）。⁵張錦忠將

³ 有關《蕉風》、《學生周報》的場域論述與編輯方針的相關研究，有如：林春美，〈《蕉風》與非左翼的馬華文學〉（臺北：時報文化出版，2021 年）；伍燕翎，〈從《蕉風》（1955-1959）詩人群體看馬華文學的現代性進程〉，《西方圖像：馬來西亞英殖民時期文史論述》（加影：新紀元學院馬來西亞與區域研究所[馬來西亞歷史研究中心]，2011），頁 83-96；謝川成，〈《蕉風》70 年代：後陳瑞獻時期現代文學的傳播策略〉，《蕉風》第 511 期（2017 年 7 月），頁 47-55。此外，張錦忠、黃錦樹、李樹枝編，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》（高雄：中山大學人文研究中心，2022 年）所收篇章，亦主要從二刊的「第三勢力」背景，及友聯文化人的編輯理念，討論冷戰氛圍中馬華現代主義的形塑，如鄧觀傑，〈大眾化、反共、馬來亞化：黃崖與六〇年代《蕉風》現代主義〉，頁 155-183；王梅香，〈香港友聯與馬華文化生產：以《蕉風》與《學生周報》為例（1955-1969）〉，頁 9-34；郭馨蔚，〈臺灣、馬華現代主義思潮的交流：《蕉風》的第一波現代主義〉等。專家作品相關研究，有如：方桂香，《巨匠陳瑞獻》（新加坡：創意圈工作室，2002）；林高，《孤獨瞭望：英培安小說世界》（新加坡：八方文化創作室，2019 年）；吳敏華，〈剪燭倚色佳：閱讀李有成詩集《迷路蝴蝶》〉，《中國現代文學》第 36 期（2019 年 12 月），頁 157-170；黃錦樹，〈重寫自畫像——馬華現代主義者溫祥英的寫作及其困境〉，《華文小文學的馬來西亞個案》（臺北：麥田出版，2015 年），頁 257-280；陳志鴻，〈由下半身回到上半身：試論溫祥英小說〉，收入溫祥英，《清教徒》（八打靈再也：有人出版社，2009 年），頁 189-197；周可荔，《宋子衡小說中的悲劇性研究》（金寶：拉曼大學中文系學士論文，2015 年）。

⁴ 張錦忠，《馬來西亞華語語系文學》（八打靈再也：有人出版社，2011 年），頁 42。

⁵ 張錦忠，《馬來西亞華語語系文學》，頁 47。

這種「現實／寫實主義」與「現代主義」並駕齊驅的「雙中心」結構稱為「馬華文學雙中心複系統」。⁶而本研究將要處理的作家、作品及文學社群，乃是見證、參與，乃至推動「現代主義」加入此複系統的重要一環。換言之，他們以個體與集體的力量，與原來位居中央的「現實／寫實主義」抗衡，建構了馬華現代主義文學的典律。本研究的目的即是為凸顯這群反叛者的自我典律歷程，觀察這批作家筆下的現代主義，及其與社會現實主義者們抗衡的文學生產策略。

二、文社與出版社的興盛時代

單憑個人的文學參與難以促進一個系統的形成，這二十年間，星馬各地不少詩社、文社與出版社林立，顯示了第一、第二波現代主義文學風潮所引起的巨大反響，更說明這股以群體形式出現的反叛勢力來勢洶洶。我們可將 1960-1980 這二十年視為「文社與出版社的興盛時代」，這裡所指「文社」乃廣義的「文人結社」，即包含以詩為主體的詩社，或以出版文藝刊物、凝聚創作者為宗旨的文藝社團，「出版社」則指非出版公司或商業集團的「小型同仁出版社」。文社與出版社的興盛，或可從兩個層面來談，首先是文學生產機制的轉型，再來即是新美學範疇的興起，也就是現代主義文學運動的傳播策略。楊松年《新馬華文文學論集》將 1960-1965 年視為「單行本文藝書籍出版的豐收期」⁷，此說法可在方修更詳細的文壇年度總結報告中得到進一步的印證。方修總結 1965-1966 年的書籍出版情形時，說明出版公司的文藝新書出版銳減：「各大書局如世界，上海，青年等，對於這一方面的營業，早已意興蕭然，一年間只出書一兩種。」⁸而這兩年間，由作者個人自費出版、合租出版社輪流出版，或由一些新興小型出版社集資印行的文藝新書，則佔了市場的一半以上：「這樣零零星星的湊集起來，倒也有了三十多種。」⁹由此可見，1960 年代初的出版形態開始漸漸轉型，方修亦提及不少本地出版公司因參考書市場廣，利潤高而傾向出版會考參考書，文學創作者必須身兼出版人，以推廣、出版自己的著作的文學生產型態，已漸成新趨勢。從現實層面而言，文社與出版社的興盛，或許就是創作者們面對出版寒冬的應對方式。

⁶ 張錦忠，《馬來西亞華語語系文學》，頁 49。

⁷ 楊松年，《新馬華文文學論集》（新加坡：南洋商報編審委員會，1982 年），頁 30-31。

⁸ 觀止，《文藝雜論二集》（新加坡：星洲書屋，1967 年），頁 16。

⁹ 觀止，《文藝雜論二集》，頁 31-32。

另，談及馬華文社與出版社的興盛，亦不得不從 1960 年代初黃崖的現代文學推廣活動談起。黃崖主編《蕉風》期間，在馬來半島的南北奔跑，推動各類文藝座談、訓練班，促成青年作家組成文社、研究會和出版社，發行雜誌期刊，出版自己的作品，形成寫作者網絡。¹⁰1962 年，由馬漢、陳孟、梁園、慧適、集文、魯莽六位青年成立的新綠出版社，以及散佈半島北中南的海天社、荒原社、新潮社，即是在黃崖的鼓勵與協助下成立。1960 年代一批文壇新秀崛起，他們成立文社、出版社，為當時的文學生產模式帶來變動，黃崖可是此中的重要推手。五月、犀牛、棕櫚出版社中，亦不乏參加《學生周報》學友會、青年作者野餐會，及黃崖所推動的文藝活動的成員，這三家出版社雖非黃崖親手提攜，卻也為我們具體展示了友聯文化人為馬華文學場域開啟的新局面，以及黃崖現代文學推廣活動的正面效應。

本研究討論的五月、犀牛、棕櫚出版社，是活躍於 1968 至 1978 年的同仁出版社。有關 1970 年前後文社與出版社的話題，與五月、犀牛、棕櫚同時期，甚至知名度、影響力更廣的天狼星詩社，自然是不能繞過不談的文學社團，職是之故，學界歷來並不乏天狼星詩社的研究成果。天狼星詩社由溫任平主導，前身為綠洲分社，其陣容強大，是眾多文社中對馬華現代詩學有著系統性建構的文學組織，1970 年代其接續出版的《大馬詩選》（1974）、《大馬新銳詩選》（1978）及《天狼星詩選》（1979）展現了馬華現代詩的典律進程，其地位堪比臺灣文壇的創世紀詩社或藍星詩社。為能更聚焦而深入地呈現本研究主題，筆者鎖定性質相同的「同仁出版社」為探究對象，而接下來即將處理的五月、犀牛、棕櫚出版社，從性質與功能方面而言，與天狼星詩社稍有不同，但三者對馬華現代主義文學的典律生成亦發揮過階段性影響。本研究所指「同仁出版社」，是一群文人以出版為聚集的緣由，相聚組成一個具有準文人社團性質的出版單位，這類出版社往往因資金、資源有限而僅出版內部成員的著作，規模不大，且相當短壽。與天狼星詩社這類較具規模的文學組織相比，同仁出版社以出書為首要驅動力，他們並不對外招收社員，有的出版社人員匯集情況較為鬆散，有的則呈現風格或文類不一的創作類型。以五月、犀牛和棕櫚出版社為例，三者的確切營運時間都不超過十年，他們皆出版純文學類書籍，以內部成員的現代文學作品為主。無論在 1960 至 1980 年代文社、出版社的話題上，抑或是馬華現代文學版圖形成的論述方

¹⁰ 高嘉謙，〈畫夢的鄉土——論憂草散文的鄉土感性與抒情〉，《世界華文文學論壇》第 4 期（2018 年 12 月），頁 71。

面，少有論述深入提及這三家出版社的貢獻。本研究欲指出五月、犀牛、棕櫚，三組文人群體如何以其現代文學實驗擴張馬華文學版圖，闡明他們如何成為「馬華現代主義文學史」上不容小覷的三組勢力。

三、文壇新秀的現代文學實驗

五月、犀牛及棕櫚出版社，可謂同中有異，異中有同，三組作家群體各從不同面向、文類，展現了前衛的美學品味與現代主義實驗精神。筆者認為，透過觀察各家出版社的營運模式、人員匯集情形、出版品風格、作品關懷等，或能更全面地呈現新世代作家壯大現代主義文學陣營的策略，以及他們如何以各自的現代文學實驗之作，逐步實現馬華現代主義文學典律建構。

首先，1968 年創立的五月出版社，在牧羚奴的主導下引領了現代主義詩歌風潮，深入研讀這批出版於 1968 至 1975 年的五月出版品，釐清這批出版品的出版情形、定位等，將有助於我們領略新美學意識形態的形成經過，及其時的寫作氛圍與文學生態。歷來已有不少論述凸顯牧羚奴的個人文學成就，及其首部詩集《巨人》（1968）於馬華文學史上的拓荒意義，然而將牧羚奴與其倡立的五月出版社視為一詩人群體，或文學生產空間來討論的前行研究則不多。張錦忠稱這群以牧羚奴、完顏藉為首，並掀起了第二波現代主義浪潮的詩人群體為「六八世代」。¹¹六八世代留下了不少馬華現代詩佳作，如英培安《手術檯上》、賀蘭寧《天朗》、南子《夜的斷面》、謝清《哭泣的神》、泡蒂《火的得意》等，而這些詩集中皆出現與牧羚奴《巨人》互文唱和的詩歌主題、時代記號等，細究之下，或可為我們展示這群青年詩人對西方、港臺現代主義的認知、詮釋與轉化。

若說《蕉風》編者早在 1950 年代末藉由歐美與港臺現代文藝思潮的引介，為馬華現代主義文學埋下了種子，那麼牧羚奴，包括六八世代詩人群體，即是接手培植幼苗，嘗試建構起馬華現代主義文學典範的重要推手。值得注意的是，當時驅動這場文學運動的六八世代，不僅是五月出版社社員，當中的核心人物還包括了犀牛出版社的創社人李蒼（李有成）和梅淑貞。與五月出版社相比，犀牛出版社的討論度則更低。犀牛

¹¹ 張錦忠，〈陳瑞獻、翻譯與馬華現代主義文學〉，《南洋論述》（臺北：麥田出版，2003 年），頁 185。

出版社的作者群亦多為《蕉風》、《學生周報》場域的活躍份子，其中值得討論的作者有如李有成、梅淑貞、麥秀、思采和雅波。李有成、梅淑貞與牧羚奴有著頻密的文學交流，兩人卻非五月出版社社員，他們 1970 年在北馬檳城與另一群文學同好共組犀牛出版社，由此顯見地理空間與文學空間的重疊關係。犀牛和棕櫚出版社同是位居北馬的出版社，兩社的核心社員，大多在 1960 年代初曾是海天社社員，在海天社沒落後，他們便自行與鄰近的文友重組新的文學社群，形成互助互惠的寫作者網絡，一起合資輪流出版純文學書籍。綜觀犀牛、棕櫚出版社的叢書，可見兩社叢書的書寫類型、美學格調較參差，不似五月有較為一致的書寫主題和語言風格。舉例而言，1972 年《犀牛散文選》的出版，可見犀牛作者群欲在散文界建構典範的企圖，但犀牛卻不僅限於出版散文，亦有詩風自成一家的詩集，如《鳥及其他》、《梅詩集》，小說集如《再見斑馬線》、《崩》亦呈現犀牛作者群在現代小說方面的嘗試。1972 至 1978 年，棕櫚出版社接續推出小說集如《宋子衡短篇》、《溫祥英短篇》、《蕭冰短篇》、《暮色中》，為現代文學運動中聲勢較弱的小說豎立了典範。¹²同時，這批小說集亦奠定了各青年小說家於馬華文學史上的重要地位，像是溫祥英、宋子衡、菊凡即被學界譽為馬華現代主義小說的代表作家，他們呈現的現代主義代表了 1960 至 1980 年代新青年的美學品味。故以出版社為單位，從另一角度重探這群作者的寫作位置，及這批叢書於文學史的定位，仍有其必要性。值得一提的是，以小說聞名的棕櫚作者群，卻也並非全由青年小說家組成。棕櫚叢書中亦有詩集和散文集，如《艾文詩》、《冰谷散文》，從中亦可見詩人艾文對現代主義詩歌技法、語言符號的摸索與試煉，以及冰谷緊扣生命經驗的膠林書寫。總括而言，細究犀牛、棕櫚出版社的系列叢書，將有助於為我們釐清 1960 至 1980 年代間北馬熱絡的文人交際網絡，以及兩社社員對現代文學文庫彙編所作出的貢獻。

四、新馬相互交織的文學關係

新馬兩地的文學網絡相互交織，因此我們在討論兩地的文學場域時，往往很難單獨擇一而談，兩地寫作者密切的文學交流，在在顯示兩國的政治、地理劃分並無法切

¹² 參考張錦忠，〈長跑選手的寂寞：文學環境與馬華文學〉，刊載於《當代評論》網站，網址：<http://contemporary-review.com.my/2020/07/24/1-284/>。

斷新馬一脈相連的文學關係。本研究選擇五月、犀牛與棕櫚出版社作為研究對象，乃因透過觀察三家出版社的地理位置，再結合探討三者於 1960 至 1980 年的新馬文學場域的佔位，即能讓我們更清楚看出現代文學思潮的多點散播路徑，以及新馬兩地水乳交融的文學關係，如文學平台的共享和場域內權力資本的競逐與流動。

本文將五月、犀牛及棕櫚出版社並置討論，除了因三者活躍時間與性質相近外，亦因三者成員互有連結，關係緊密。三家出版社的核心成員皆為《蕉風》、《學生周報》的編者或常客，如五月陳瑞獻與犀牛梅淑貞、李有成常有《蕉風》編務、合作上的書信往來，棕櫚艾文、冰谷、蕭艾等人與犀牛李有成、麥秀、江振軒等人同為 1960 年代初的海天社社員，而《蕉風》第 205 期《星馬詩人作品》專號所收錄的詩作更涵括了三家出版社的詩人，如五月的英培安、南子、賀蘭寧、文愷，犀牛的李蒼、歸雁、梅淑貞及棕櫚七子中唯一寫詩的艾文。此外，英培安於 1969 年主編的《茶座月刊》（第 3 期）除了收錄五月出版社詩人如南子、流川的詩作外，亦選登犀牛江振軒和棕櫚宋子衡的作品。¹³這些連結皆說明三家出版社的寫作者擁有緊密的文學關係，處於同一條文學脈絡。三家出版社代表了三組不同據點、文類、風格的文人群體，經由梳理文人群體及作品間的關係脈絡，即可見其中萬縷千絲的內在關聯。

綜觀有關五月出版社的學術研究，可見五月出版社多受新華文學研究者所關注。本研究欲將五月出版社置於馬華文學的脈絡，並與犀牛、棕櫚出版社並列討論，嘗試釐清五月、犀牛、棕櫚出版社如何隨著作家、文本之間所形成的網絡，由南到北地擴展成一個具更大影響力的現代主義文學場域。此「馬華文學」並非國別文學分類名詞，而是作為一個華語語系文學場域或文學概念，其文庫即包羅新馬兩地的華文文學作品。¹⁴誠如張錦忠所述，「文學版圖的形成時間不一定要等同政治歷史時間，文學環境與營運條件才是文學系統形成的要素」¹⁵，五月出版社的活躍時間，雖橫跨新馬合併與分家時期（1963-1965），但兩地寫作者關係之緊密，亦共享刊物如《蕉風》、《學生周報》和報紙副刊之資源，說明新馬文學關係一脈相承，故筆者認為並無將五月出版社從馬

¹³ 見本文附錄（二）：1960-1980 年代表性刊物、出版品，頁 161。

¹⁴ 張錦忠，〈馬來西亞華語語系文學〉，頁 64。

¹⁵ 張錦忠，〈馬來西亞華語語系文學〉，頁 63。

華文學分割，或劃分成新華文學的必要。¹⁶如此的討論方式能清楚地向讀者展示這三家出版社的內在牽連關係，亦能更確切地勾勒出馬華現代文學版圖的形成經過。

第二節 文獻回顧與研究方法

一、文獻回顧

本節將與此議題相關的研究成果，整理成五個部分：第一部分為「新馬現代主義文學場域，與文社的相關研究」；第二部分為「冷戰氛圍與新馬文壇的相關研究」；第三部分為「馬華文學與出版的相關史料整理」；第四部分為「專家作品的相關研究」；第五部分為「馬華文學與地域性問題」。

（一）新馬現代主義文學場域，與文社的相關研究

本研究遵循張錦忠有關「六八世代」與星馬現代主義華文文學的研究成果，並進一步將焦點放在前述三家出版社，期許能呈現更深入細微的文人群體與馬華文學場域研究。收錄於《南洋論述》（2003）的〈文學史方法論——一個複系統的考慮；兼論陳瑞獻與馬華現代主義文學系統的興起〉、〈陳瑞獻、翻譯與馬華現代主義文學〉二文，為張錦忠英文博士論文《文學影響與文學複系統的興起》（“Literary Interference and the Emergence of a Literary Polysystem”）所關注的其一個案，其凸顯陳瑞獻透過翻譯文學對新馬華文文學複系統的建構，並藉此揭示現代主義文學經典匱乏的窘境。張錦忠指出，身為編者的陳瑞獻以翻譯文學填補創作文學之不足，同時又以其前衛、創新的詩與小說充實了現代主義文學的文庫，使現代主義文風得以抗衡甚至超越當道的寫實主義華文文學系統，進而彰顯新馬華文文學系統的繁複與異質性。¹⁷此外，除了強調陳瑞獻的個人成就，談及現代主義運動的「現代現場」，張錦忠亦揭示早期響應現代主

¹⁶ 1978年，五月出版社在南子、流川、淡瑩、文愷及喀秋莎等人的推動下，蛻變成五月詩社，並開放門戶讓現代詩愛好者加入，新加坡年輕一代的詩人如林麗萍、董農政、洪振隆、希尼爾等人亦陸續加入詩社，使五月詩社直至二十一世紀也還是新加坡最前衛的唯一現代詩社。因此，若要將五月出版社置於新華文學的脈絡來討論，或許從五月詩社切入討論更為合適。參考王潤華，〈新加坡的五月詩社〉，《文訊雜誌》（2000年6月），頁49。

¹⁷ 張錦忠，〈文學史方法論——一個複系統的考慮；兼論陳瑞獻與馬華現代主義文學系統的興起〉，《南洋論述》，頁175。

義風潮的青年文藝團體或小雜誌，如《新潮》、《荒原》、《海天》、《銀星》等刊物，多短壽而無法真正發揮推動文學運動的功能，直到 1967 年梁明廣接編《南洋商報》副刊，現代主義推動者才逐漸立足於報紙這歷來由現實主義者掌握的文學空間，而 1968 年後梁明廣、陳瑞獻以及革新版《蕉風》的白垚、李蒼等「操作者」（Manipulator），乃成為馬華文學第二波現代主義運動的主力，這群新青年也就是張錦忠所稱「六八世代」。¹⁸本研究認為五月、犀牛、棕櫚出版社所發揮的影響，有別於 1960 年代初曇花一現的文社與小雜誌，三家出版社雖亦不長壽，但其叢書更系統性地呈現了個別作家的美學品味，及整體場域的權力分化，因此更值得我們深入研究。

綜觀有關 1960 至 1980 年代新馬兩地文學場域的學術研究，可見較多為新加坡文學場域的討論，馬來半島的文學場域研究則有待增補。因此，本文討論的三家出版社中，位於新加坡的五月出版社是唯一曾被細究的文學社團，馬來半島的犀牛、棕櫚出版社則缺乏相關研究成果。在新加坡文學場域的相關討論中，可見學者主要從文學刊物和副刊的角度切入。方桂香博士論文《新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案》（2009），雖是以新加坡南洋商報四份副刊和《蕉風》為研究個案，但其第四章〈新加坡華文現代主義文學運動概括〉、第五章〈梁明廣與陳瑞獻的成就及對新加坡文學的貢獻〉，則相當全面地概述了陳瑞獻、梁明廣及六八世代群體在這場現代主義文學運動中扮演的關鍵角色，清晰闡述了文學運動推動者的文藝理論、思想導向與革新策略。其中，其第五章之第四節〈五月出版社叢書是新加坡華文現代主義文學運動的作品結集〉，則為本研究提供了不少文學史料及線索，此部分彰顯五月出版品的文學史意義，及提及五月出版社對文學場域帶來的效應，如帶動檳城犀牛出版社、東馬沙巴砂勞越星座詩社的成立。¹⁹另，劉碧娟《新華當代文學中的現代主義》（2017）研究新加坡文學團體、文學刊物如何帶動當地現代主義文學發展，第六章〈現代主義先行者及其拓荒意識〉有別於前人彰顯陳瑞獻的個人貢獻，其重視現代主義文學運動中的群體表現，細部討論了五月出版社叢書所呈現的現代主義詩觀、創作態度、表現方法，並概述六八世代於新華文學史和文學場的拓荒意義。

¹⁸ 張錦忠，〈陳瑞獻、翻譯與馬華現代主義文學〉，《南洋論述》，頁 183。

¹⁹ 方桂香，《新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案》（廈門：廈門大學文藝學博士論文，2009 年），頁 156。

至於有關新加坡以外，馬來半島其他據點的文社討論，則見天狼星詩社成為這話題的焦點，如金進《馬華文學》（2013）第三編〈馬華本土作家專輯〉，及曾維龍發表於《馬大華人文學與文化學刊》（第三卷第二期）的單篇論文〈論溫任平與天狼星詩社——1970 年代馬華文學現代主義運動個案討論〉（2015），即將天狼星詩社視為馬華現代主義詩及本土文社的代表。此外，謝川成《馬華現代主義文學的傳播》（2019）以文學傳播的視角，討論白垚、陳瑞獻、溫任平等編者、創作者，如何透過刊物及文學社團，推動馬華現代主義文學的傳播；而在文社方面，其亦以天狼星詩社為個案，著重探討天狼星詩社於 1970 至 1980 年代的文學傳播策略，如手抄本、油印本、詩選、個人文集、中英巫三語詩選的出版，舉辦文學研討會、文學聚會，或是透過主導者溫任平的人際網絡傳播等，相當全面地展示了天狼星詩社的運作模式，及其對現代主義文學發展的貢獻。第七章〈陳瑞獻與馬華現代主義文學的傳播〉觸及以陳瑞獻為中心的文人交際網絡，這部分的史料梳理亦為本研究提供不少線索。另外，不容忽略的是，1970 年由沙巴、砂拉越詩人組成的星座詩社，說明現代主義風潮亦散播至東馬，黃裕斌學士論文《砂華現代文學的濫觴與轉型：星座詩社考察》整理了星座詩社對砂華現代主義文學的開創，以及星座詩人對現實主義與現代主義的整合，彌補了砂華文學史的文獻缺失，亦為我們展示東馬現代主義文學發展的情形。透過以上學術成果的整理，可見 1960 年代末至 1980 年代的文社、出版社研究仍有許多可擴充、填補的部分，本研究預期補述此議題的不足，為馬華文學場域研究作出貢獻。

（二）冷戰氛圍與新馬文壇的相關研究

本文欲處理的文學場域與文學社群，與 1950 年代《蕉風》與《學生周報》所開創的現代文學場域關係密切。《蕉風》與《學生周報》為香港友聯出版社旗下刊物，分別在 1955、1956 年在新馬創刊，其背後資助為「亞洲基金會」（The Asia Foundation）。友聯的南渡展示了文化冷戰對新馬文學場域的介入，因此歷來從冷戰脈絡切入討論友聯二刊的前行研究不在少數。金進的單篇論文〈冷戰 1950、1960 年代新馬文學：以《大學論壇》（新）和《蕉風》（馬）兩大期刊為討論對象〉（2015），觀察冷戰格局下左、右翼兩股文化理論的歷史命運，以歷史敘事和文化制度的雙重視野，揭示 1950

至 1960 年代新馬文學的創作與生存姿態。²⁰文中，左翼勢力以南大學生會刊物《大學論壇》為代表，純文學月刊《蕉風》則代表右翼（更準確而言代表中國政治力量中的第三勢力），作者藉此展示了左、右翼刊物在冷戰與新馬族群政治的雙重夾縫間的抗爭與生存策略。其中，金進對《蕉風》、《學生周報》與「亞洲基金會」的關係梳理，有助於筆者釐清本文的研究背景，即冷戰氛圍中友聯二刊在馬華文學場域的權力角色，以及現代主義文學場域背後錯綜複雜的政治因素。

另外，王梅香〈香港友聯與馬華文化生產：以《蕉風》與《學生周報》為例（1955-1969）〉（2022）一文，亦為我們展示友聯文化人如何在結構性的羈絆與限制中，結合自身具備的各項資本，為星馬《蕉風》與《學生周報》讀者轉介臺灣作家作品、西方現代文學作品，此部分對本文梳理第三章第三節之「冷戰氛圍下西方、臺灣現代主義於新馬的傳播與接受」，提供了不少歷史資料與思考方向。此文打破歷來將香港友聯文化人視為被動的「文化宣傳者」，或將友聯文化人視為「文化事業者」而過度重視其文化推廣自主性的兩種論述框架，其從「文化中介者」的角度切入，相對客觀地指出友聯文化人一方面受各種結構性的力量形塑，而成為香港友聯，亞洲基金會和星馬文化活動之間的跨國中介者；另一方面亦點出他們作為文化守門人的自主性，即文化人如《蕉風》、《學生周報》編者對於外來文化的接收與轉介有著關鍵性影響，如黃崖因為結識臺灣詩人痖弦，而牽起臺灣文壇與香港編輯在星馬文壇合作的因緣，轉介臺灣作家作品至星馬。²¹由此可見，冷戰氛圍的馬華文化生產，除了受政治大環境的限制外，亦受友聯文化人的學習歷程和生命經驗所影響。王梅香另一篇有關《學生周報》學友會的考察，即〈自由世界的文化長城：馬來亞學友會的社群想像與認同形構（1955-1969）〉（2022），亦為本研究所關注的文學社群提供了非常重要的文獻，作者透過三十三位學友的深度訪談，及親自參與學友會生活營活動，獲得許多有關學友會的第一手資料。²²由於犀牛、棕櫚出版社的多數社員都曾參與學友會的活動，如

²⁰ 金進，〈冷戰 1950、1960 年代新馬文學：以《大學論壇》（新）和《蕉風》（馬）兩大期刊為討論對象〉，《臺灣東南亞學刊》第 2 期（2015 年 4 月），頁 41-80。

²¹ 王梅香，〈香港友聯與馬華文化生產：以《蕉風》與《學生周報》為例（1955-1969）〉，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》（高雄：中山大學人文研究中心，2022 年），頁 29-30。

²² 王梅香，〈自由世界的文化長城：馬來亞學友會的社群想像與認同形構（1955-1969）〉，《亞際南方：馬華文學與文化論集》（高雄：國立中山大學人文研究中心、離散／現代性研究室，2022 年），頁 29-64。

生活營、野餐會、專題演講等，了解學友會的社群形構與社群想像，將有助於我們理解友聯對新馬青年作家的文學生命之介入，以及犀牛、棕櫚的寫作者交際網絡。

有關冷戰時期的馬華文學生態變化，莊華興〈冷戰在馬來與馬華文學場域的介入與衝擊（1950－1969）〉（2021）呈現了深入全面的分析。文中指出文化冷戰如何主導《蕉風》與《銀星》副刊兩個文學場域的論戰方向，作者對 1960 年代《蕉風》、《銀星》，包括左翼雜誌《半山月刊》、《浪花》的論戰文章之整理與重點爬梳，有助於對筆者理解兩大陣營在馬華文學場域的角逐，與現代派作家被主流勢力抨擊的情形，同時亦為本文在闡述現代主義文學場域建構方面，提供了更清晰的文學史視野。文章論及 1960 年代前期的現代主義陣營代表黃崖，及後期代表李蒼，分別在《蕉風》與《銀星》引燃筆戰火苗，黃崖以引介推廣現代主義寫作為主，以守勢為多，而李蒼則展現更為激進、堅決的姿態，在附屬《光華日報》的《銀星》週刊、《南洋商報·綠源》及《文新月刊》正面回應寫實派的攻勢。²³黃崖於《蕉風》的現代文學推廣策略無疑是成功的，其大大影響了一批文壇新青年，如麥秀、雅波、溫祥英、宋子衡等人即深受黃崖現代小說觀啟迪。此外，文中揭示兩派論戰文章的發表園地，為我們展示了報紙副刊所代表的權力資本，以及雜誌、刊物在意識形態的競爭中所扮演的重要角色，此部分亦啟發本文關注社會現實主義與現代主義在馬華文學場域中的象徵權力之分佈。

（三）馬華文學與出版的相關史料整理

馬華文學史編撰者對馬華文學出版情形的描述，對本文有極大的參考價值。藉由以下文學史大系、目錄、史料彙編的翻查，我們可約略拼湊出 1960 至 1980 年的新馬文壇出版概況。方修《文藝雜論二集》（1967）、《文藝界又五年》（1976）中的文壇年度總結報告，概述了每一年的書籍、副刊雜誌出版之概況。從方修對文學出版概況的評述，我們可看出其中透顯的美學評斷，如 1968 年是現代主義文學思潮興起的關鍵年份，然而方修卻視其為馬華文藝低潮期。李錦宗《馬華文學縱談》（1994）所選收的馬華文學史料和馬華文壇報導文字，亦使筆者能更清楚掌握此時的文壇動向。其

²³ 莊華興，〈冷戰在馬來與馬華文學場域的介入與衝擊（1950－1969）〉，《文化研究》第 32 期（2021 年 4 月），頁 47-72。

中，〈1969年新馬文壇動態〉敘述了1969年新馬兩地的文學書籍出版情形（涵括小說集、散文集、詩集、劇本、別集、合集），〈馬華文學簡史〉亦特別提及1960至1970年代文藝出版社紛紛成立、小型刊物湧現的情形，以及各種文藝活動興盛的熱鬧景象，為本文提供了不少具體的論據。另外，楊松年《新馬華文文學論集》（1982）則梳理戰後（1945年）至新加坡獨立前（1965年）的新加坡華文文學書籍出版情形，列舉了其時出版多數文學單行本的出版機構，如南洋報社、青年書局與世界書局等，第六章〈南洋報社文學叢書的出版〉呈現了南洋報社（南洋商報、南洋印刷社、南方晚報）在新加坡文學書籍出版方面扮演的重要角色。

兩部文學大系的史料卷，即趙戎編《新馬華文文學大系·第八集·史料》（1971）和李錦宗編《馬華文學大系·史料（1965-1996）》（2004）保存了許多文藝團體、期刊雜誌的創社宣言和發刊詞。這些史料有助於我們釐清各個文人群體、寫作者網絡的共同理念和美學品味，我們亦可從中得知某些社團的活躍時段、期刊雜誌的壽命、期間曾發生的文學論爭，或是作家、編者經營社團及出版刊物時所面臨的困境。吳天才編《馬華文藝作品分類目錄》則以文類分類，詳盡地整理出戰後的馬華文學出版品，列出每本出版品的作者、出版社、出版年份、書籍目錄、頁數等資訊，這部分類目錄的意義在於保留了某些亡佚的書籍的資訊，以供後人參考。碧澄2022年最新出版的《新編馬華文學史（1880-2020）》，該書下卷特別整理出1960年代至今的馬華文學出版社，其中1960至1980年代的出版社以同仁出版、文人出版居多，可見這二十年出版型態之特殊性。

（四）專家作品的相關研究

三家出版社社員、叢書眾多，本研究進入各家出版社的細部討論時，將挑選其中較具代表性的作家作品，嘗試凸顯該作家作品於該文人群體中的位置與特色。首先，由於1980至90年代始陳瑞獻即以其藝術成就揚名國際，畫家、書法篆刻家聲譽便逐漸壓倒其文學成就，目前學界有關陳瑞獻的專家研究，必著重其畫作、書法等藝術作品，強調陳瑞獻的全方位藝術成就。方桂香《巨匠陳瑞獻》是討論陳瑞獻必參考的傳記性著作，全書涵括陳瑞獻的創作啟蒙期、本土意識覺醒、個人人格特質、中國的陳瑞獻現象、陳瑞獻的哲學觀、陳瑞獻的畫作風格等，其中〈第七章：各體兼擅的全方

位作家〉論及 1960 年代牧羚奴於新馬文壇的影響力，彰顯了「牧羚奴」的詩人、作家身份及其文學成就。²⁴本文將凸顯陳瑞獻於現代主義文學運動與五月出版社的領頭羊角色，並結合其他五月出版社詩人，如賀蘭寧、英培安、南子等，探討牧羚奴首部詩集《巨人》所引起的群體效應。而在五月出版社詩人群體中，英培安亦是當中創作質量稱首的作家，後五月時期的英培安不僅寫詩，亦以其亮眼的小說成就留名文壇。林高《孤獨瞭望：英培安小說世界》一書，即著重討論英培安的短、中、長篇小說，作者捉住「孤獨」這條中心線索，指出英培安對小說人物的內心世界之挖掘，可見其小說主題仍延續早期現代詩中的現代性關懷與批判精神，與《手術檯上》的多數作品一樣，小說仍多揭示現代人對生存困境的思索，無不透顯活著的荒謬與孤寂。²⁵

有關李有成和梅淑貞的早期作品論述，可見黃琦旺〈六八世代的（思想）「大逃亡」：李有成《鳥及其他》和梅淑貞《梅詩集》〉一文以「思想逃亡者」指稱兩位作家早期前衛、早慧的思想意識。黃琦旺指出，兩位作家為戰後出生的一代，在國家機制與冷戰的壓抑氛圍成長，故比起牧羚奴和張塵因詩作對飄零身世的敘說，及由此散發從廢墟裡興建的浪漫情懷，李有成和梅淑貞的首部詩集則多了一份理性和成熟。²⁶專門討論李有成早期詩作的研究成果並不多，吳敏華〈剪燭倚色佳：閱讀李有成詩集《迷路蝴蝶》〉一文以李有成第三部詩集《迷路蝴蝶》為主要研讀對象，文中點出學者時期的李有成對詩歌語言之反芻與省思，以及詩集中豐富的附文本（paratexte）不時透顯詩人之學者本色，這些詩風特質展現了後棕櫚時期的李有成在學術氛圍中形塑的詩歌語言觀。²⁷

歷來多被學界、評論界討論的棕櫚代表性作家，為溫祥英和宋子衡。性書寫與道德自覺是溫祥英的小說母題，故歷來有關溫祥英的小說評述多由此展開，如陳志鴻〈由下半身回到上半身：試論溫祥英小說〉即從早期之〈自畫像〉至晚近之〈賣〉，

²⁴ 方桂香，〈巨匠陳瑞獻〉（新加坡：創意圈工作室出版，2002 年）。

²⁵ 林高，〈孤獨瞭望：英培安小說世界〉（新加坡：八方文化創作室，2019 年）。

²⁶ 黃琦旺，〈六八世代的（思想）「大逃亡」：李有成《鳥及其他》和梅淑貞《梅詩集》〉。文章收入張錦忠、黃錦樹、高嘉謙編，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022 年），頁 239-243。

²⁷ 吳敏華，〈剪燭倚色佳：閱讀李有成詩集《迷路蝴蝶》〉，《中國現代文學》第 36 期（2019 年 12 月），頁 157-170。

探討作家藉「性愛」探討「人性」的小說敘述策略。²⁸黃錦樹〈重寫自畫像——馬華現代主義者溫祥英的寫作及其困境〉一文，則從溫祥英特殊的重寫習慣點出早期馬華現代主義者的寫作困境，此外小說中的自傳聲音亦反映了作家受限的文學想像。²⁹至於有關宋子衡小說的研究，周可荔學士論文《宋子衡小說中的悲劇性研究》則聚焦於宋子衡小說中的悲劇性主題，如苦難書寫、人性的墮落與喪失、女性宿命等，探討宋子衡悲劇性描寫的藝術手法及深層意蘊。³⁰結合以上的前行研究，本研究除了論及個別作家作品的思想意識、藝術特色，亦將探討個別作家在同仁出版社中的代表性意義。

（五）「馬華文學與地域性問題」

本研究亦嘗試從作家、出版社的地理空間去探討某組文人群體對文學空間的形構與影響。論及犀牛和棕櫚出版社的角色定位，顯見兩社皆繼承了 1960 年代初海天社所傳遞的自由主義、個體主義的創作理念，繼而在 1970 至 1980 年代再度帶動北馬吉打、大山腳的現代文藝風氣。從地域性切入馬華文學空間，特別是針對北馬區域文學的討論，可溯源至 2017 年《母音階：大山腳作家文學作品選集（1957-2016）》的出版，及 2018 年相繼舉辦的「大山腳文學國際學術研討會」。隨著第一本以大山腳為準則的選集面世，1960 年代初以大山腳為起點的青年文學群體和網絡越發獲得馬華文學界之關注，如高嘉謙〈畫夢的鄉土：論憂草散文的鄉土感性與抒情〉（2018）從憂草、魯莽、慧適等青年作家的文學交流與交際網絡，勾勒出《蕉風》、《學生周報》編者構成的文學場域，為我們清楚梳理了兩波馬華文學現代性浪潮的文學生產情形，對本議題的發想甚有啟發。高嘉謙此篇文章聚焦處理 1950 年代末至 1960 年代初的青年群體，本文將以此研究成果為基礎，選擇位於北馬的犀牛、棕櫚作家群體為觀察對象，並進一步說明這波文藝風氣的後續發展——尤其犀牛、棕櫚多數成員的文學起步即始於 1960 年代初的海天社，棕櫚的宋子衡、溫祥英等人更是活躍於大山腳的文人群體。

²⁸ 陳志鴻，〈由下半身回到上半身：試論溫祥英小說〉，收入溫祥英，《清教徒》（八打靈再也：有人出版社，2009 年），頁 189-197。

²⁹ 黃錦樹，〈重寫自畫像——馬華現代主義者溫祥英的寫作及其困境〉，《華文小文學的馬來西亞個案》（臺北：麥田出版，2015 年），頁 257-280。

³⁰ 周可荔，《宋子衡小說中的悲劇性研究》（金寶：拉曼大學中文系學士論文，2015 年）。

二、研究方法



為釐清同仁出版社於馬華文學場域中的位置與角色，出版社的創社經過、社員匯集情形、出版策略、出版品設計等，都是本研究必具備的基礎材料。除了查閱吳天才《馬華文藝作品分類目錄》、方修《馬華新文學大系》、李錦宗《馬華文學縱談》等文學史、史料彙編以拼湊其時的文壇情形，及蒐集 1960-1980 年的出版品資料外，筆者擬透過採訪獲取既存史料以外的第一手資訊。由於犀牛與棕櫚出版社現有的資料相當稀缺，本研究期許透過作家的口述資料還原文學史現場，彌補史料的缺失。犀牛出版社方面，筆者擬採訪犀牛創社人李有成，向其詢問有關犀牛出版社叢書的出版脈絡，犀牛作者群之間的交際網絡等，當事者提供的口述資料將有助於本文分析犀牛叢書的定位與價值。棕櫚出版社方面，學者杜忠全亦曾於 2006 年採訪「棕櫚七子」，該訪談稿收錄於《文字心語》，內容談及棕櫚出版社的成立動機、營運模式、出書過程等，為本研究提供不少有用的文獻。此外，三家出版社的叢書都僅有初版，故整合各家出版社的出版品亦是本研究需解決的難題之一。這些叢書分佈於不同大學機構的館藏，臺大圖書館雖藏有不少早期的新馬文學出版品，但仍缺流通度偏低的犀牛叢書。筆者擬走訪藏書齊全的馬來西亞新紀元大學學院「陳六使圖書館」，蒐集相關研究材料，以利下一步的文本研究。

文學與社會的關係密不可分。文學生產與社會結構性問題的關係探討，是本研究的重點之一。因此，除了研究文學作品，文學的出版行為、書籍的生產與傳播、寫作者之間的友誼網絡等，都是此議題理應關注的面向。何金蘭在《文學社會學》梳理「文學社會學」的學科發展時，曾指出法國學者羅貝爾·艾斯噶比（Robert Escarpit，1918-2000）對「文學事實」之重視：

任何文學事實都須有作家、書籍和讀者，或者說得更普通些，要有創作者、作品和大眾。於是產生了一種交流圈，透過一部極其複雜、兼具藝術、技術和商業特點的傳送器，把身份明確（甚至，往往是享有盛名的）的一些人和一個多少是匿名的（但有限的）集體結合在一起。³¹

³¹ 何金蘭，《文學社會學》（臺北：桂冠圖書公司，1989 年），頁 56-57。

艾氏把文學視如「事物」一般，從社會學的角度去探討具體的文學活動，他除了指出「作者—作品—讀者」的三邊關係外，亦強調中間的發行行為（文學傳播），所謂「傳送器」即是肩負起把「生產」部門作者寫的作品，傳到「消費」部門讀者手中的功臣。³²本研究所關注的同仁出版社，當中多數作家即同時扮演了「傳送器」的關鍵角色，當我們在考察這批作家、作品的場域位置時，其中的文學生產作業與發行行為，是必須納入討論的重要一環。關注文學作品背後的「文學事實」，分析該「交流圈」的運作，可讓我們覺察文學文本的生成如何受社會所影響、制約，或文學生產者如何設法改變既存的市場結構。本研究輔以文學社會學的研究視角，嘗試綜合觀察文學作品與文本背後結構性的「文學事實」，釐清 1960-1980 年馬華文壇的場域運作，即該時空下文人群體與文學生產之間的關係。

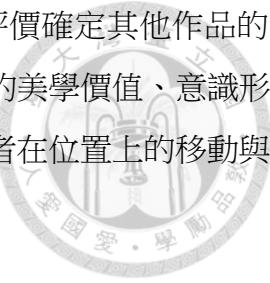
為更清楚展示這二十年的文壇動向，本研究亦援用法國社會學家皮埃爾·布迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002）的文化場域理論，試以出版社為單位，將作家群體及作品視為一互相牽動的網絡，並由此描述 1960 至 1980 年代的馬華文學生產空間及場域變動。布迪厄以「位置」（positions），「資本配置」（distribution of capital），與「佔位」（position-taking）的概念，闡明作家如何透過經濟資本（economic capital）和文化資本（cultural capital）的擁有，左右著場中特殊利益的獲取，繼而與場中不同位置的佔據者相互競爭，對場的特定結構發揮作用。³³文學場域中的特殊利益，即為作家的文學權威、地位等的象徵資本（symbolic capital）。布迪厄認為，在文學場域（literary field）中，「『經濟』資本無法保證場提供的特殊利益，以及特殊利益通常帶來的長期『經濟利益』——除非它再次轉化為象徵資本」³⁴，對於作家來說，象徵資本的積累，即是製造名聲、得到認可，而這種認可所帶來的收益和權威，將直接影響個人或群體於場中之佔位。再者，參照布迪厄對場內部鬥爭與持久革命的解釋，再觀察馬華文學場域中現實主義（至尊者／正統／衰老）與現代主義（新手／異端／年輕）的對立關係，即可更清楚說明 1960-1980 年的青年作家如何為馬華文學帶來一番價值與內部力量之重構，而布迪厄所述「並存的作品通過他們的相互關係，描繪了可能佔位的空間、推延、超越、

³² 何金蘭，《文學社會學》，頁 57-58、67。

³³ [法] 皮埃爾·布迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》（北京：中央編譯出版社，2001 年），頁 103、278-279。

³⁴ [法] 皮埃爾·布迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》，頁 182。

斷絕，那麼，被認識和承認的作品通過決定不同價值發展的實際評價確定其他作品的位置」，亦說明文學作品的內容分析仍是必要，唯有釐清兩派作品的美學價值、意識形態，方能具體描繪出新來者／革新者與統治者之間的衝突，以及兩者在位置上的移動與變遷。



除了經濟、文化與象徵資本之間的關係，場內部門爭與結構變化的解釋，布迪厄在《藝術的法則：文學場的生成和結構》中所論及藝術沙龍（團體力量）對文學場域的構建之觀點，亦對本研究有所啟發。布迪厄指出，作家和藝術家們組成真正能夠施加壓力的團體進行活動，以此確保對國家頒發的各種物質或象徵獎勵的間接控制；而在馬華文學場域方面，本研究所關注的作家群體即是以團體勢力，排斥他者，在根本對立的強大力量周圍構建一個獨立的現代主義文學場域，以此間接控制場內權力與資本的流動與配置。³⁵以布迪厄文化場域理論為思考基礎，有助於筆者看待馬華文學場域內不同位置佔據者之間的客觀關係。除了梳理作家群體與文學場域的關係，本研究在進入各別出版社的細部討論時，亦將以文本細讀的方式研讀各出版社的代表作。作品、作家群體與文學場域，猶如河流與海洋的關係，相信結合文本細讀與場域理論的宏觀視角，既能微觀點出各家出版社的代表作家及作品的時代意義，又能宏觀呈現該時空下馬華文學場域的運作。

第三節 章節安排

本論文第一章為〈緒論〉，本章將闡明本研究主題的問題意識、研究動機、文獻回顧、研究方法及章節安排。

第二章〈馬華文學場域概覽（1960-1980 年）〉，將概述五月、犀牛及棕櫚出版社周邊的報紙副刊、期刊雜誌、同仁出版社、詩社與文社，以釐清 1960 至 80 年代的文學空間與場域運作。

³⁵ [法] 皮埃爾·布迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》，頁 65-67。

第三章〈現代詩實驗室：五月出版社〉，以新加坡五月出版社為討論對象，探討五月詩人群體共同呈現的書寫策略、文學關懷，見他們以詩記史，對這場現代主義文學運動的記敘與歌詠，並由此揭示五月出版社對文學場域的構成的競逐或變遷。最後，亦從這批現代詩的表現手法，見五月詩人群體對西方、臺灣現代詩學的借鑒與轉化。

第四章〈青春驛站：年輕的犀牛出版社〉，以位於檳城的犀牛出版社為討論對象，從犀牛作者群的交際網絡、叢書內容，見犀牛作者群對北馬現代文學精神的繼承與發揚。其中選出犀牛叢書代表作，詩集以李有成《鳥及其他》、梅淑貞《梅詩集》為個案，小說集則以麥秀《再見斑馬線》、雅波《崩》為個案，由此拼湊出犀牛出版社所呈現的現代主義文學風貌。

第五章〈未完待續的文學夢：棕櫚出版社〉，以位於北馬吉打的棕櫚出版社為討論對象，主要藉由宋子衡、溫祥英、菊凡的小說集，探討棕櫚出版社對現代小說典律的建構。此外，本章亦選出棕櫚七子中的馬華散文界與詩界代表，即冰谷、艾文，討論他們在題材、體裁上的創新表現，及對文學與現代性之思索。

第六章為〈結論〉，本章將扼要總結本論文的主要發現，並闡明本論文的研究限制。

第四節 小結

1960 年代始，《蕉風》、《學生周報》及其周邊小文社，乃是朝著一種「追求個人獨創性（personalidad）的強烈欲望」³⁶的美學態度前進。換言之，將文學的功能從集體、大眾解放，使其回歸個體、自我，是這時期新青年的美學訴求。然而，以創造「個人獨創性」為終極目標的現代主義青年們，該作品是否真的呈現了獨樹一幟的個人風格？攤開這時期的馬華現代文學作品，它們是否呈現了自成一家的現代主義風貌？

³⁶ 1902 年，西班牙文學家拉蒙·德爾·巴列-因克蘭（Ramón del Valle-Inclán）認為，現代主義不僅僅是一個文學流派或運動，而且是一種較廣泛現象，是整個時代精神需要的表現。他認為，現代主義的解放性影響在於，十八世紀的作家不再模仿上世紀現成的藝術風格，而是願為創造個人風格而為之努力奮鬥。參見[美] 馬泰·卡林內斯庫著，顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔》（北京：商務印書館，2003 年），頁 81。

抑或是集體呈現了一致的審美價值？帶著這道疑問，本研究將往下探討這二十年的場域變遷及個別作家的文學表現。五月、犀牛與棕櫚出版社，分別代表了新馬三個據點的文人群體與文學空間，個別作家作品的探析，將能為我們展示這時期的時代精神及作家對美學現代性之思索。





1960至80年代猶如馬華文學的成長期，啟蒙、開創、革新、試探、反叛，代表了這時期的美學精神及整體寫作氛圍。學界視這二十年為馬華典範轉移的進程，如張錦忠曾指出，從1950年代末到1970年代初，白垚、黃崖、姚拓、劉貴德、陳信友、陳瑞獻、梁明廣、李有成、溫任平等能動者，憑藉著馬華現代詩的創作與評論，建構了一個以「現代主義」為宏大敘事的「符境」（semiosphere），作為容納系統內各運作要素及功能的文化符號空間。³⁷為與新興的美學思想抗衡，舊有的現實主義維護者在此一空間亦成為一股流動的勢力，兩者一來一往的較勁與交流促成了此時更為健全的文學空間，這時空下誕生的各家文人社團、同仁出版社、報刊雜誌等，正是這個璀璨年代最好的註腳。在上述能動者的引領下，一群青年作者如憂草、年紅、馬漢、慧適、魯莽、梁園、宋子衡等參與了編輯、出版與傳播等文學生產活動，這群青年作者可說逐漸主導了馬華文學場域及市場的運轉。布迪厄的場域理論說明資本為場域運轉的主要媒介，而這群加入「變革能動者」行列的青年們，在新加坡、馬來半島各據點所創立的文社、出版社或刊物，使他們成為文學場域中掌握文化資本與象徵資本的一員，進而改變了先前由現實主義陣營壟斷而導致權力不均勻的文學生態。³⁸

這二十年間的馬華文學場域主要由報紙副刊，期刊雜誌，同仁出版社，文社與詩社所組成。華文報紙如《星洲日報》、《南洋商報》乃華社首要的文化場域，是華社參與國家政治，為民族權益發聲的管道，副刊所能容納的文藝作品，無論在類別或數量上都有所限制。期刊雜誌如《蕉風》、《學生周報》則為東南亞冷戰境遇所形塑的新興文學空間，港臺與西方現代文藝思潮的傳播於此發生，友聯二刊的出現為文學場域增添了不少審美意識與文學觀念的激盪與碰撞。這時期的同仁出版社，文社與詩社則多沿著《蕉風》、《學生周報》所拓展的現代文學場域而誕生，一群熱愛文學的青年作者為開闢更多自由的發表園地，而在不同地區共組文社、詩社，以團體形式辦雜

³⁷ 張錦忠，〈守著另一種燈火或黑暗：追憶馬華現代詩的逝水年華〉，《時代、典律、本土性：馬華現代詩論述》（雪蘭莪：拉曼大學中華研究中心），頁25。

³⁸ 「能動者」或「變革新動者」之概念，參考張錦忠〈守著另一種燈火或黑暗：追憶馬華現代詩的逝水年華〉一文，頁24-25。其指出在馬華現代主義文學運動中，詩社主事者及刊物編者皆擁有作為「變革新動者」的文化資本，因此能動者的文學品味、價值與意識形態、所處文學空間的大小、主導權與本事，將左右文學場域的運動方向與行動規模，以及受動者的品位與行為。

誌，出版合集或個人文集，為馬華文學帶來了更具自主性的生產機制。本章〈馬華文學場域概覽（1960-1980 年）〉，將概述五月、犀牛及棕櫚出版社周邊的報紙副刊、期刊雜誌、同仁出版社、詩社與文社，以釐清 1960 至 80 年的文學空間與場域運作。



第一節 報紙副刊、期刊雜誌

一、《星洲日報》與《南洋商報》副刊

在馬華文學的傳播生態中，華文報紙文藝副刊一直是極為關鍵的一環，在很長的一段時期裡，報紙副刊代表了馬華文壇，因此要觀察馬華文學某一時期的生態景觀和藝術走向，即可從該時期文藝副刊的藝術追求及編輯方針著手。³⁹ 其中，《星洲日報》與《南洋商報》兩大報為戰後華社的首要公共場域空間，我們不僅能從兩報副刊了解國家獨立前後的文學、文化與社會議題，亦能從中窺探 1960 至 1980 年代馬華文壇的權力運作及主流意識形態。

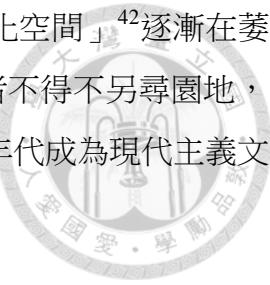
隨著戰後「馬華文藝獨特性」的提倡，《星洲日報》在 1957 年馬來亞獨立至 1965 年新加坡脫離馬來亞建國期間，副刊內容皆以反映當地社會面貌和現實生活的作品為主；而自 1952 年創刊的〈星雲〉副刊，從創刊到 1970 年代初，所走路線一直是偏重於文藝性的綜合性副刊，除了一些典故、風土人情相關的文章外，多刊登篇幅短小的雜文、短評、散文等。1960 至 1970 年代中期，《星雲》副刊主編林建安對年輕作者的提攜與鼓勵可說是不遺餘力，受他提攜的作者甚多，如慧適、冰谷、魯莽、杰倫、鄭易等人，都是當年見報率高的《星雲》常客。⁴⁰到了 1970 年代後期，隨著報紙漸趨商業化，副刊不得不重視其他題材的開掘，因而大量增加娛樂、休閒的內容，文藝內容則逐漸被廣告所蠶食，其他華文報紙如《星檳日報》（《光明日報》的前身）、《光華日報》等的文藝副刊，更由日刊、雙日刊變成週刊、旬刊、月刊甚至季刊。⁴¹《星

³⁹ 王列耀、溫明等著，《20 世紀 90 年代馬來西亞華文報紙副刊與「新生代文學」》（北京：中國社會科學出版社，2015 年），頁 55。

⁴⁰ 彭偉步，《星洲日報研究》（上海：復旦大學出版社，2008 年），頁 112-113。

⁴¹ 彭偉步，《星洲日報研究》，頁 111。

洲日報·星雲》副刊的發展趨勢，顯示文藝副刊這個「夾縫中的文化空間」⁴²逐漸在萎縮，亦說明文壇與報壇不再緊密依附的關係轉變，其時作者與讀者不得不另尋園地，換言之，此時亦出現了其他內容更多元豐富的文學刊物，如 1960 年代成為現代主義文學運動之文化符號空間的《學生周報》和《蕉風》。



儘管新馬於 1965 年分割為兩國，1960 年代末在新加坡編的《星洲日報》副刊〈青年園地〉、〈藝文〉等版，《南洋商報》副刊〈青年園地〉和〈青年文藝〉等版，以及《新明日報》副刊〈青園〉，仍繼續在馬來西亞同名報章出現，換句話說，這些副刊仍然是兩國共同的寫作園地。⁴³直至 1969 年以後，《南洋商報》才開始在馬來西亞吉隆坡立足，與新加坡的《南洋商報》編採部門慢慢各自營運。⁴⁴談及 1960 年代末的現代主義文學運動，《南洋商報》副刊〈文藝〉及〈文叢〉版是極為重要的一個場域，兩版大量刊登本地實驗性作品及譯介世界現代文學經典著作，在新加坡首開現代主義文藝風氣。《南洋商報·文藝》是在《南洋商報·青年文藝》編輯楊守默去世後，於 1967 年由梁明廣接編，其將版名易為〈文藝〉，並把原來深具現實主義風格的〈青年文藝〉，改革為現代主義的文藝園地。⁴⁵〈文藝〉是這場文學運動的起點，梁明廣接編《南洋商報·文藝》後，就以陳瑞獻的譯詩〈星在疾行〉作為「〈文藝〉花園中的第一粒現代詩種籽」開始播種，而五月出版社的年輕詩人群體即是〈文藝〉版的常客。⁴⁶〈文叢〉則是每週日隨《南洋商報》附送的南洋周刊，由梁明廣和陳瑞獻兩人主編，此版側重西方現代文學的譯介，是當代青年望向世界文學的一扇窗。⁴⁷另一邊廂，1968 至 1969 年，南洋商報《北馬增版》、《霹靂增版》、《南馬增版》亦陸續推出地方性文藝副刊〈綠原〉、〈綠洲〉、〈綠野〉，嘗試容納各派各種文藝體裁的作品，有往更包容性的方向發展之趨向，然而卻僅維持二至三年即已停刊。1970 年代，開始

⁴² 此概念取自王列耀、溫明明等著，《20 世紀 90 年代馬來西亞華文報紙副刊與「新生代文學」》，頁 60。作者指出，馬來西亞華文報紙副刊兼具傳媒和文學雙重屬性，副刊在介於大眾文化與精緻文化之間的擺盪中，艱難地延續著華人的文學理想，故其將此獨特的文化空間稱為「夾縫中的文化空間」。

⁴³ 李錦宗主編，《馬華文學大系·史料（1965-1996）》（柔佛：彩虹出版有限公司，2004 年），頁 xiv。

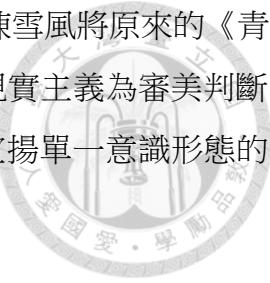
⁴⁴ 曾維龍，〈誰定義的文學？——以 1976 年《南洋商報》副刊為個案分析〉，《興大中文學報》第 32 期（2012 年 12 月），頁 222。

⁴⁵ 方桂香，〈新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案〉，頁 212。

⁴⁶ 方桂香，〈新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案〉，頁 210。

⁴⁷ 方桂香，〈新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案〉，頁 271。

獨立營運的吉隆坡《南洋商報》副刊則由陳雪風負責。1973 年，陳雪風將原來的《青年文藝》改為《讀者文藝》，著重於本土作家的文章，且以本土現實主義為審美判斷。⁴⁸由此可知，副刊的權力資本仍多數由現實主義所掌握，而成為宣揚單一意識形態的平台。



事實上，繼承戰前報刊「文以載道」的使命及「文學工具論」之意識形態，新馬華文報章一向是現實主義文學的地盤，上述所言《南洋商報·文藝》及《南洋商報·文叢》僅在新加坡掀起一陣短暫的現代主義文藝浪潮，這場文學運動很快地就由報紙副刊轉移至其他文藝雜誌，而逐漸蔓延至馬來半島，像是《蕉風》、《學生周報》，或其他文人群體合資出版的小型刊物如《海天》、《荒原》、《新潮》和個人單行本等。這些雜誌為現代文學駐守的陣地，記載了這個繁盛的出版階段。

二、《蕉風》與《學生周報》

1955 年，友聯旗下二刊《蕉風》與《學生周報》先後在新加坡創刊，並在 1960 年代成為馬華現代派文學的大本營。這兩份姐妹刊物的出版，為原來受社會現實主義主導的文壇增添了另一文學空間，讓馬華文學朝向一個現代／現實主義雙軌並行的「雙中心複系統」⁴⁹發展。有鑑於二刊的美援背景，即便其初時不正式標榜反共，所刊用的內容亦避開現實政治，但字裡行間全然與當時的大眾化文學走相反的道路，也與澎湃的左翼文學運動產生矛盾和衝突，故在當時語境中理所當然地被現實主義者視為鬥爭的對象。⁵⁰1957 年後，《蕉風》及《學生周報》在新加坡無法立足，被左派壓得透不過氣來，乃在 1958 年遷至吉隆坡繼續出版。⁵¹由此可見，現代主義於新馬的移植與紮根困難重重。同時，隨著地理空間的遷移，始於新加坡的現代主義文藝思潮逐漸擴散，進而帶動了新馬兩地一連串現代派文學作品的討論與出版。《學生周報》各州學友會亦不時舉辦文藝活動、野餐會、文學講座等⁵²，於是馬來半島各據點如吉隆坡、

⁴⁸ 曾維龍，〈誰定義的文學？——以 1976 年《南洋商報》副刊為個案分析〉，頁 223。

⁴⁹ 張錦忠，〈馬來西亞華語語系文學〉，頁 49。

⁵⁰ 謝詩堅，〈中國革命文學影響下的馬華左翼文學（1926-1976）〉（廈門：廈門大學文學博士學位論文，2007 年 3 月），頁 160。

⁵¹ 謝詩堅，〈中國革命文學影響下的馬華左翼文學（1926-1976）〉，頁 160。

⁵² 王梅香指出，學友會最初的名稱是「《學生周報》通訊部」。學友社群的認同形構除了透過不定期舉辦的野餐會、生活營外，亦來自日常生活的實踐，如提供學友們課業補習，及各項才藝學習，包括籃球

馬六甲、怡保、檳城等，亦開始出現固定的文人群體，這些群體在 1960 至 1970 年代共同構建了新一代的馬華現代文學典範。

事實上，《蕉風》及《學生周報》編輯如姚拓、白垚、黃崖等南來文人，可謂是撼動馬華文學場域結構的關鍵人物。1960 至 1970 年代的典範轉移之所以發生，即有賴於二刊編輯群對非左翼文學的推廣及他們對文壇新血的栽培。在編輯方針上，他們不僅引介及刊用港臺現代主義文學，親自創作、積極帶動現代文學相關話題；提拔新血方面，亦開闢多個版位、欄位刊登新人作品，如《學生周報》的〈詩之頁〉、〈文藝專題〉大量刊用新人詩作及散文。同時，作為掌握文化資本的變革新動者，編輯亦鼓勵新人創辦文社、出版機構和文學刊物，如 1960 年代初於南馬、中馬及北馬分別冒現的新潮、荒原及海天文社，即是在黃崖的帶領下創辦的。此外，1962 年於檳城創辦的《銀星》詩刊，早期即由《學生周報》檳城通訊部學術組所編印⁵³，銀星成員如李有成、喬靜、秋吟亦為《學生周報·詩之頁》的常客。1960 年代末，《蕉風》和《學生周報》在陳瑞獻、李蒼、梅淑貞、周喚等人加入編輯部後，顯然已成為新一代現代派年青作者的專場，各類專號、專輯或《蕉風文叢》的推出為馬華現代派文學文庫奠基，開啟了一道馬華現代主義文學的散播路徑。此時作品常被二刊錄用的青年作者，如流川、蓁蓁、零點零、謝清、山芭仔（溫祥英）、歸雁、綠浪（陳政欣）、宋子衡、陳慧樺、賴敬文、梁園、冰谷、艾文等，即是活躍於 1980 年前後的文壇新秀。他們當中有的就地緣關係結伴成立文社，舉辦文藝活動，編輯文學雜誌或出版合集等，營造了一個文化資本及權力相對平衡的文學生態。1960 年代末至 80 年代的創作者們，正式迎來了一個百花齊放的創作環境。

第二節 同仁出版社

同仁出版社的型態，與具規模的出版公司或企業大有不同。同仁出版社是準文人社團所構成的出版單位，其出版資金主要由一群文人共同集資，所出版書籍即以內部

組、乒乓組、學術組（文學組）、歌唱組等。另外，因著《學生周報》的美援背景，加入學友會的學友亦常遭左派學生的攻擊或干擾，這亦強化了學友會社群的凝聚力與社群認同。參見王梅香，〈自由世界的文化長城：馬來亞學友會的社群想像與認同形構（1955-1969）〉，《亞際南方：馬華文學與文化論集》，頁 40-61。

⁵³ 荒原編委會，《荒原》第 5 期（1962 年 10 月 15 日）。

成員的著作為首，亦可稱文人出版社。這樣的出版型態近似於民國時期上海新興的出版型態，如新感覺派的劉呐鷗、施蟄存等人創立的第一線書店（1928）及水沫書店（1928-1932），陳望道設置的大江書舖（1928-1933），高爾松負責的平凡書局等，即是一種小額經營模式，由興辦人身兼創作者與編輯、印刷、出版、銷售等多重身份。當時上海這批小額資本的文人書店及出版社，多為宣揚新文學而創立，由於這種新變革的出版模式不似商務印書館、中華書局等大型出版機構印行教科書、大部頭著作般複雜，尤其可集中出版單一主題類型的書籍，從出版、意識形態的傳播策略而言效率頗高。此外，這種小額出版模式亦有較大的自主性，創作者或編輯群可自行決定、參與出版品設計，確保書籍樣式或刊物封面符合內文理念，如此內外一致的出版品將更有效地傳達其文藝精神。⁵⁴這種出自小型出版社的出版品特徵，我們亦能從五月、犀牛和棕櫚的出版品見得，像是一致表現現代主義藝術風格的封面設計，及採用法國式的正方開本。

如同新感覺派與上海文人書店的關係，1960 至 80 年代，新馬現代派文學書籍與雜誌在出版量上的顯著增長，可說是同仁出版社介入馬華文學場域的成效。在 1950 年代以前，因著馬華文學與華文報刊的依附關係，文學出版物多由報社或雜誌社印行。⁵⁵各家小型出版社的出現，意味著原先壟斷主流平台如報紙副刊，即掌握出版機會的現實主義者有了勢均力敵的對手，華文書籍市場上即多了大眾文學以外的新選擇。當然，這二十年間此起彼落的出版社，並非都是現代主義文學運動的推手或參與者。這些小型出版社，有的具鮮明的文藝風格，可見社員擁有一致的藝術追求，出版社多半有明確的出版計劃；有的則風格混雜，社員結構鬆散，僅僅是熱愛寫作、夢想出書的一群文友以出版為聚集的原由，互相扶持，一起出書圓夢。儘管如此，這些同仁出版社的接續冒現，確實說明 1960-1980 年是馬華文學的出版繁盛期，此時創作者再也無需為了個人文學聲望或作品能見度而去迎合主流，各家詩刊、雜誌的創辦顯示發表平台的增加，整個出版環境亦變得相對自由而廣闊。

⁵⁴ 以上有關民國時期上海新興的出版型態，皆參考：徐禎苓，〈上海新感覺派的重置研究〉（臺北：國立政治大學中國文學系博士論文，2018 年 2 月），頁 30。

⁵⁵ 碧澄編著：《新編馬華文學史（1880-2020）（下卷）》（雪蘭莪：策略資訊研究中心，2022 年），頁 641。

除了本文著重討論的五月、犀牛、棕櫚出版社，其他同時期出現於新馬的同仁出版社有如下表所示：



	出版社	年份 ⁵⁶	成員	出版品	備註
1	新綠出版社	1962	馬漢、陳孟、梁園、慧適、集文、魯莽。	新綠文藝叢書： 馬漢《美好的時刻》（1962）、陳孟《小羊》（1962）、梁園《喜事》（1962）、慧適《海的召喚》（1963）、集文《流星》（1963）、魯莽《希望的花朵》（1963）、黃炳炎《青春舞曲》（1964）	新綠出版社是在黃崖的協助及鼓勵下，由幾位青年作者共同成立。社址位於吉隆坡（No.10 Road 217, Petaling Jaya）。
2	海天出版社	1962	慧適、梁園、憂草、蕭艾、慧樺、冰谷、北藍羚、淡瑩、游牧、俊發、丘梅、李蒼、麥秀、江振軒、杰倫、藍珍、宋子衡、秋朗、綠穗、清強等。	期刊雜誌： 《海天叢書》、《海天月刊》、《海天詩頁》、《海天副刊》 叢書： 杰倫《園邊集》（1962）、憂草《大樹魂》（1965）、慧適《牧歌》（1965）、游牧《那些過去的》（1965）、蕭艾、憂草合著《五月的星光下》（1965）、王葛《雨天的詩》（1966）、小谷（梁園）《黃與白》（1966）、梁艷坤《內疚集》（1967）、泡蒂《第三個希望》（1967）、艾文（北藍羚）《路·趕路》（1967）、慧適《劃向燈火》	海天社是北馬最活躍最有貢獻的文藝團體，除了出版期刊雜誌如「海天叢書」、「海天月刊」、「海天詩頁」、「海天副刊」，及社員個人作品集外，亦組織海天書店，專售文藝書籍，在1960年代初影響極大。 ⁵⁷

⁵⁶ 出版社的創社年份，以該出版社的第一本出版品為依據。

⁵⁷ 趙戎編，《新馬華文文學大系·第八集·史料》（新加坡：教育出版社，1971年），頁334。

				(1975)、蕭艾《當一顆心在跳》(1977)、蔡欣《心霞集》(1978)	
3	青春出版社	1967	杰倫，孟沙，洪浪，李金坡，端木虹等。	孟沙《青春獻歌》(1967)、麥留芳《鳥的戀情》(1967)、端木虹《重亮的爝火》(1967)、夢虹《歸雁集》(1967)、林瓊《永恆的記憶》(1968)、洪浪《輕風細雨集》(1969)	孟沙主編《南洋商報·綠野》副刊期間，找來幾個志同道合的文友組織青春出版社。社址位於森美蘭芙蓉(214-C, Temiang Road, Seremban)。 ⁵⁸
4	鴿出版社	1972	碧澄，沈鈞庭，張悌，蕭江，江上舟等。	會員合集《鴿聲》(1972)、碧澄《阿秀》(1972)	《鴿聲》出版後銷售欠佳；因人力和經濟條件的不足，出版社僅支撐了兩年便不了了之。社址位於吉隆坡。 ⁵⁹
5	摸象出版社	1974	羅半島，杰倫，柯金德，金苗，莞野等。	摸象叢書： 羅半島《第三世界興起的新紀元》(1974)、孟沙《都市人語》(1974)、金苗《嫩葉集》(1975)、杰倫《明天，我要走快一點》(1975)、符肇流《巴冬河之歌》(1975)、羅半島《榴蓮開花的時候》(1977)、孟沙《回首集》(1978)	摸象出版社的出版品以出版社員個人作品及合集為主。社址位於森美蘭芙蓉(82-84, Jalan Templer, Seremban)。

⁵⁸ 碧澄編著：《新編馬華文學史(1880-2020)（下卷）》，頁642。

⁵⁹ 碧澄編著：《新編馬華文學史(1880-2020)（下卷）》，頁646。

				<p>摸象濤聲詩叢： 孟沙《櫥窗內外》（1977）、杰倫《天掉水》（1977）、端木虹《山雀的早餐》（1977）、草風《一片慈愛》（1978）</p> <p>摸象文叢： 合集《銅欄裡外》（1976）、合集《吶喊以外》（1977）、合集《民族魂》（1977）</p>	
6	閃亮出版社	1978	雅波	<p>閃亮叢書： 雅波《深山寄簡》（1978）、 雅波《一顆星在隕落》（1982）、 濛崖《拒絕溶解的冰塊》（1984）、 雅波《雲外飛箋》（1985）、 雅波《醉筆人語》（1985）、 雅波《焚燒一卡車的憤怒》（1987）、 雅波《藍天逐漸褐色》（1988）、 菁芜《黑白雙雄》（1989）、 雅波《血肉砌成的太平》（1995）、 雅波《床》（1996）、 雅波《行雲流水》（1996）、 雅波《頃刻鼓歌》（2005）</p>	<p>閃亮出版社由雅波創立，出版品以雅波的個人作品集為主，位於霹靂太平。此外，其亦提供作者自資出版的服務，作者自資出版的書籍有如許心倫編著《兒童手工藝創作》、小禾《真正的友誼》、流放《友誼花開》、濛崖《拒絕溶解的冰塊》等。於1980年代曾主辦「全國華小作文比賽」，並出版</p>

					「閃亮教育文叢」。
7	鼓手文藝出版社	1977	游川（子凡），葉嘯，潘友來，梁紀元，洪古，何謹。	鼓手文叢： 潘友來《潘友來小說集》（1977）、何啟良《刻背》（1977）、李系德《有冇搞錯·第一輯》（1977）、江上舟《奔馳以外》（1978）、合集《風過處》	鼓手文藝出版社除了出版社員著作，亦邀請作家投稿。社址位於雪蘭莪八打靈（3, Jalan 19/7, Petaling Jaya）。 ⁶⁰
8	駱駝出版社	1964	不詳	曹莽《金色的時辰》（1964）、溫任平《風雨飄搖的路》（1968）、溫任平《無弦琴》（1969）、曹莽《回聲》（1979）	社址位於霹靂州仕林河（143, Kg. Bahru, Sg. Slim）。出版社相關資料不多，從出版品推斷，負責人應是曹莽。 ⁶¹
9	海燕文化社	1958	不詳	吐虹《第一次飛》（1958）、旭陽《哀葡萄牙》（1964）、馬田《多情的小伙子》（1964）、曙輝《黃泥土》（1964）	社址位於新加坡（164E, Jalan Bukit Ho Swee）。
10	天橋文化社	1965	不詳	李販魚《在生活的道路上》（1965）、芷芳《師徒三代》（1969）、岳文《人生百態》（1969）、南海客《事在人為》（1970）、岳文《人生百態二	社址位於新加坡（10, Jalan Waspada）。

⁶⁰ 碧澄編著：《新編馬華文學史（1880-2020）（下卷）》，頁 651。

⁶¹ 溫任平《風雨飄搖的路》的序及後記中提及，多得曹莽的鼓勵和大力協助，此書方有出版的機會。此書亦由曹莽賜序。見溫任平，《風雨飄搖的路》（霹靂：駱駝出版社，1968 年），頁 1-2、66-67。

			集》(1970)、岳文《人生百態三集》(1971)	
--	--	--	---------------------------	--

表 1：1960-1980 年的代表性同仁出版社（新馬）

以上所列舉的十家出版社，乃就社員於文壇的活躍程度，出版品多寡，及出版社對文壇的影響度篩選而出。事實上，馬華文壇這期間存在更多曇花一現，僅出版一兩部書籍、雜誌即消失無踪的同仁出版社、個人出版社或雜誌社，像是新加坡的詩境出版社、太陽出版社、恆光出版社，怡保的眉林社、學源社等，這些小型出版社留下的創社資料甚少，我們如今僅能從當年留下的出版品，或翻查吳天才的《馬華文藝作品分類目錄》，方能如拼圖般一點一線地拼湊出當時的文學地圖。整體而言，我們可觀察到同仁出版社遍布了整個馬來西半島，從北馬的犀牛、棕櫚、海天、閃亮、駱駝，中馬的新綠、鵠、鼓手文藝，中南部的青春、摸象，至最南端新加坡的五月、海燕、天橋文化等，再加上當年影響力甚大的文社或詩社，像是檳城銀星詩社、霹靂州天狼星詩社等，一幅簡略的文學地圖便浮現眼前：

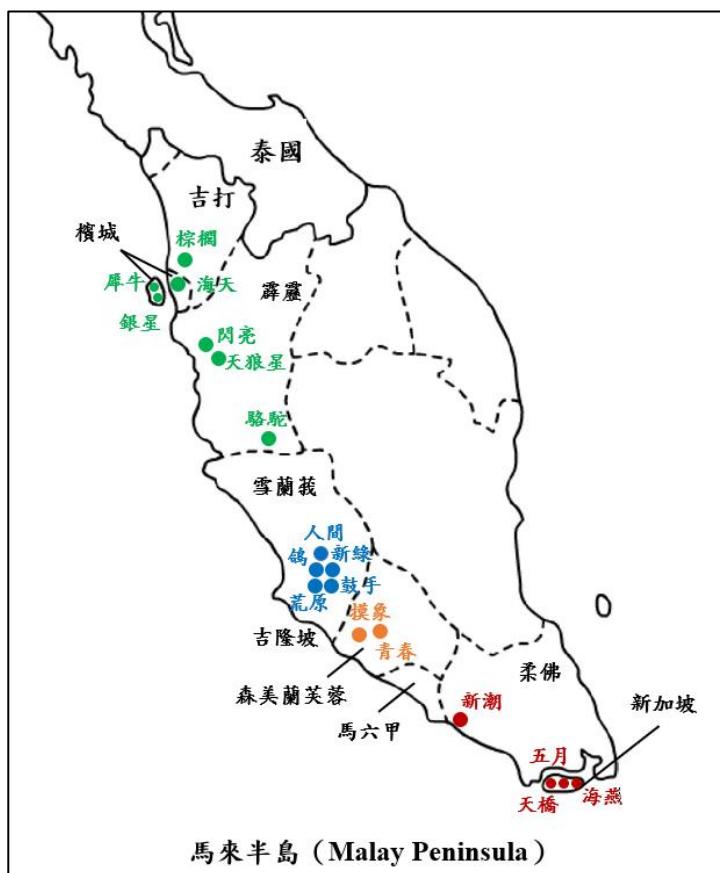
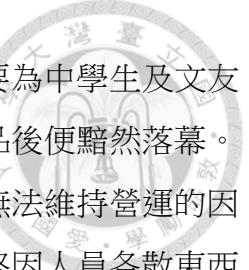


圖 1：馬來半島代表性文社、詩社、同仁出版社（自繪）



這些同仁出版社並非以商業目的為導向，出版品的目標受眾主要為中學生及文友圈，出版品的流通性不見得理想，故很多出版社僅在推出社員的作品後便黯然落幕。除了銷量欠佳，資金周轉的問題外，人力不足亦是導致各家出版社無法維持營運的因素之一，像是犀牛出版社在短短七年內便陸續有社員出國留學，最終因人員各散東西而宣告結業。總括而言，各家同仁出版社雖無嚴密的組織系統，卻共同在 1960 至 80 年的馬華文學場域發揮了階段性影響，促成了我們今日所認知的雙中心複系統馬華文學。這批出版品記載了許多文壇新秀的文學起步階段，而當中一些筆耕不輟的作者，更是奠定第一代本土現代文學的作家。尤其本文著重討論的三家出版社，箇中有對當地文學影響深遠的靈魂人物，如新加坡的陳瑞獻、英培安，北馬的李蒼，梅淑貞，抑或各文類的代表作家，如棕櫚的小說家溫祥英、宋子衡、菊凡等，三家出版品都各具重要意義，值得細究。

第三節 文社與詩社

除了同仁出版社，1960 至 80 年，新馬各地亦出現大大小小的詩社與文社，這些社團亦積極出版自家的詩刊及作品合集等，促成了文壇二十年的出版繁盛期，亦即馬華現代文學的奠基期。其中值得一提的有海天、荒原、新潮三家姐妹社，銀星詩社以及天狼星詩社，這些詩社與文社有效地帶動了當地的文學生產，尤其鼓吹了反社會現實主義的創作風潮，使現代派文學在新馬各地蔚然成風。

首先，海天、荒原及新潮皆成立於 1962 年，三社鼎足而立，分別為北、中、南馬的文學社團。三社以出版月刊為主，並各有其側重的文類。海天社是當中最活躍及規模較大的組織，其性質更傾向同仁出版社，除了出版《海天月刊》、《海天詩頁》、《海天副刊》外，亦曾出版一系列「海天叢書」，所側重的文類是詩歌。荒原社則僅出版二十期左右的《荒原月刊》便停刊，從《荒原月刊》第八期「革新的話」可知，該創刊初衷乃開闢一片側重散文的文學園地，但在第八期即決定採納讀者的意見，將

《荒原月刊》改成一份小說、詩歌、散文並重的刊物。⁶²此外，《荒原月刊》從第八期起，亦隨著詩壇的興盛而特闢新詩專欄：

從散佈在馬來亞各華文報章雜誌上的作品來看，本地詩創作確實表現得十分熱鬧蓬勃，象徵著馬華文壇的甦醒，……但很遺憾的，詩的創作仍然得不到出版界的重視，只是以一種無可奈何的「補白」姿態，屈膝於「大塊文章」的腳踝下，間接地砍斷了詩壇萌育的生機，所以，我們決定在這方面盡一點棉力，並歡迎各位共同耕耘。⁶³

從這份刊物革新聲明可見，即便其時投入現代詩創作的作者愈來愈多，但在現實主義者壟斷主流平台及出版資源的情況下，現代詩並無一席之地，這進而催化了各家文社與出版社的誕生。接著，位於南馬麻坡的新潮社，實為「南馬文藝研究會」之前身，曾出版《新潮月刊》十數期，以刊登小說為主。《新潮月刊》發刊詞中，編者以五四新文學運動引言，期許此刊的出版能為作者們提供一個自由創作的園地，並觸發更多的文藝青年成為耕耘《新潮》的園丁，使馬華文壇蓬勃發展。⁶⁴據趙戎《新馬華文文學大系·第八集·史料》，1960 年代末出現的文社，還包括學源社、新社、南馬文藝研究會、霹靂文藝研究會、新加坡作家協會、砂拉越星座詩社等，如同《學生周報》各州的學友會，這些文社和詩社多由當地文藝青年組成，除了出版刊物、叢書，亦舉辦各式講座、文娛活動等，其功能如同當地文藝愛好者的一個聯絡站。這些文社和詩社能為我們展示文壇交遊情況，當中的社員亦多交叉重疊，如北馬海天社中，冰谷、宋子衡，亦為棕櫚出版社社員，李蒼、江振軒亦是犀牛出版社一員，同時，李蒼又是銀星詩社的核心人物。事實上，這些文學社團多是從《蕉風》與《學生周報》延伸而出的文人結社，社團主導人多為二刊的青年作者，因此各團體間互有聯繫，亦因文學趨勢、美學追求的相近，而形成一種非現實主義的文學流派。這些雨後春筍般冒現的文人社團，確實成功為現代派文學爭取場域內的位置。由李蒼、喬靜、秋吟率領的銀星詩社，早期《銀星》現代詩刊原是由《學生周報》協助編印，後來興許經濟資本不足，便借《光華日報》版面出刊。除了《銀星》，另有《海天》、《文藝》，為文藝

⁶² 趙戎編，《新馬華文文學大系·第八集·史料》，頁 391-392。

⁶³ 趙戎編，《新馬華文文學大系·第八集·史料》，頁 392。

⁶⁴ 趙戎編，《新馬華文文學大系·第八集·史料》，頁 385-386。

團體向報館借版位出版的同仁性質刊物。⁶⁵雖 1970 年代的報社副刊仍為現實主義者掌控，但這種情形說明原來受邊緣化的新興文學，在場域內已逐漸受到承認而佔有發言位置，成為一股不容小覷的新勢力。



這些散佈在馬來半島的詩社，反映了多點擴散的馬華現代詩潮。成立於 1973 年的天狼星詩社，其地位與影響力猶如新加坡的五月出版社，然就社團型態而言，卻與五月稍有不同。在這些同仁團體中，天狼星詩社傾向於組織化的文學行動主義，他們招攬社員，給予訓練，於國內成立十個分社，以推廣現代主義文學為職志，且從開始就準備與現實主義抗衡。⁶⁶綠洲社為天狼星詩社的前身，寄託了溫任平、溫瑞安對文化中國的文學想像，他們在 1960 年代末即已招攬許多同好，如黃昏星、廖雁平、周清嘯、藍啟元等，一同出版手抄本或油印期刊，這項傳統更為後來的天狼星詩社所繼承。天狼星詩社靠著編輯手抄本傳播現代主義文學，期刊如《綠洲》雖以如此原始的形式出版，內容卻相當前衛，除了刊有溫任平、溫瑞安、黃昏星等詩社要員的專題，還包括了余光中、葉維廉、葉珊等臺灣作家的特輯，啟發了不少青年學子。⁶⁷

在天狼星出版的眾多文學書刊中，《大馬詩選》（1974）、《大馬新銳詩選》（1978）及《天狼星詩選》（1979）這三部詩選，在文學史上皆具自我典律化的關鍵意義。作為馬華文壇首部現代主義詩選，《大馬詩選》收錄的二十七位現代詩人來自東西馬各州，揭示了馬華現代主義詩的全貌；第二部《大馬新銳詩選》則收錄了另二十三位新銳詩人的詩作，展現了十幾年來現代文學傳播與接受的具體成果。這兩部詩選放眼全馬，建立了觀看馬華詩壇的新框架，在場域內為現代派作者設立了強而有力的立足點。而《天狼星詩選》則展現了一個詩社的集體表現，它是西馬首部以詩社或文學團體名義出版的詩選，亦帶著總結馬華現代文學二十年奠基期的意義出版。⁶⁸社長溫任平於序中寫道：

事實上，天狼星並不如許多人想像得那般「前衛」。我們鼓吹文學上的現代主義，但現代主義大概自五十年代末（五九年開始）即陸陸續續地被介紹進來馬

⁶⁵ 趙戎編，《新馬華文學大系·第八集·史料》，頁 6-7。

⁶⁶ 溫任平，《馬華文學板塊觀察》（臺北：釀出版，2015 年），頁 47。

⁶⁷ 謝川成，《馬華現代主義文學的傳播（1959-1989）》（臺北：秀威資訊科技，2019 年），頁 96-103。

⁶⁸ 以上有關天狼星出版品，參考謝川成，《馬華現代主義文學的傳播（1959-1989）》，頁 108-110。

華文壇，在天狼星之前有蕉風、海天、荒原、銀星等團體在它們的刊物上登載與推介現代主義的理論與作品，因此現代主義於此時此地並非由天狼星詩社首倡。只是除了蕉風之外，海天、荒原、銀星等文藝團體壽命均極短，不能發揮它們長遠的影響。天狼星詩社在某個意義上是繼承與接續這些早夭的團體的未完成使命，冀望能做一些實際的工作去普及文學教育，使更多人認識到接觸到文學藝術的真諦。……如果說現實主義堆積了一大堆書目而寂寂乎成了某種文學傳統，我們有勇氣向這傳統挑戰，因為決定文學價值的是質而非量，一大堆魚目比不上一粒小小的珍珠。⁶⁹

天狼星初創社兩年，溫氏兄弟即失和而分道揚鑣，溫瑞安到臺灣另創神州詩社，溫任平則繼續引領天狼星詩社。儘管如此，天狼星整體的創作風格仍不脫古典中國韻味，所標榜的美學如同余光中在 60 年代所開拓的「新古典主義」，在眾多文人結社中實屬最具辨識度的詩社，其廣大的影響力一直延續至 1980 年代。天狼星詩社於文學史的意義，不僅在於其作為馬華現代文學典律化的一個重要座標，更重要的是，其將馬華文學的網絡擴展到臺灣，實現了文學場域的跨界與結合。溫任平的作品與論述即常見於《中國時報》、《中外文學》、《幼獅文藝》等純文藝刊物；隨著詩社社員如黃昏星、周清嘯赴臺留學，《天狼星詩刊》亦於臺北出版。⁷⁰在互聯網未普及的 1970 年代，這種跨境出版的文學現象相當罕見，而臺灣與馬華文學的連結又與冷戰錯綜複雜的時代因素、臺灣的僑教政策息息相關。在臺馬華文學的例子，除了溫瑞安的神州詩社外，早在 1963 年由馬來西亞及港澳僑生組成的星座詩社，亦是離境文學的首要代表。跨境出版與離境文人組織的現象，反映了新馬本地長久以來經濟與文化資本匱乏的事實。本章所列舉的同仁出版社、文社與詩社，社團的日常運作開銷、出版資金等，皆由社員自資、募款，抑或由華人團體、各籍貫的鄉親會館，如福建社團聯合會（福聯會）、廣東會館聯合會（廣聯會）等贊助。海天、荒原、銀星等文人組織的早夭，乃是合情合理的走向，而若非臺馬兩個文學場域與資源的結合與調動，天狼星亦難以維持其長達十六年的文學生命。

⁶⁹ 天狼星詩選編輯委員會，《天狼星詩選》（霹靂：天狼星出版社，1979 年），頁 2。

⁷⁰ 參考〈天狼星詩社：七十年代大事記〉年表。溫任平編，《憤怒的回顧》（霹靂：天狼星出版社，1980 年），頁 131-152。



透過觀察以上幾種代表性刊物、文社的創刊宣言及編輯方針轉變，我們可由此總結出這二十年來馬華文藝思潮的變化。簡言之，這是馬華文學漸漸脫離其政治社會功能，實現文學自主性訴求，且往「雙中心複系統」發展的一段進程。如一開始本著「純馬來亞化」理念創刊的《蕉風》，其早期所傳達的意識形態，即是藉鼓吹本地文藝的開創，強化華社的本土認同，以防範華人繼續成為中國政治的附庸。這無非是秉持著與社會現實主義對立的另一種政治目的，可見此時馬華文藝仍未擺脫其政治社會功能。隨著本土化目的漸漸達成，《蕉風》編者同時也注意到現實主義面臨美學的瓶頸而漸趨疲乏之勢，逐漸轉向強調「世界」與「現代」的編輯理念，顯示了欲與世界接軌，另謀出路的企圖。⁷¹《蕉風》從「純馬來亞化」往「現代化」、「純文學」轉變的道路，事實上亦非一步到位。其「現代化」初期所倡導的，是 1920-30 年代五四新文學的「現代性」，如 1957 年 5 月第 37 期增加的「現代佳作選」專輯，所選擇介紹的作家是徐志摩的新月派、李金髮的象徵派等，甚至白垚〈新詩再革命〉強調的是「新與舊」的問題，更準確來說白垚只在處理如何使「新詩」獲得正當性位置，其間的「現代意識」仍是模糊的。⁷²1960 年代中葉之前，《蕉風》同仁對「現代主義」一詞及其附帶意義多持保留態度，甚至連積極推介西方現代主義文學的黃崖，在其編輯任內都更常以含糊的「現代文學」指稱包含現代主義在內、一切具創新意味的「非古典」文學。⁷³此外，1960 年代初圍繞著友聯二刊誕生的詩刊、雜誌，如《海天詩風》、《新潮月刊》、《荒原》等，從它們的發刊詞亦可見，這些鼓吹反現實主義寫作的文學園地，嚴格來說並未真正開始倡導「現代主義」，他們的宗旨在於創造一個更自由，能容納各派文學的文學空間。⁷⁴《海天月刊》曾因選登大量有關愛情的新詩

⁷¹ 有關《蕉風》「純馬來亞化」的消失，與「現代」的崛起，參考：郭馨蔚，〈臺灣、馬華現代主義思潮的交流：《蕉風》的第一波現代主義〉，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》，頁 224-226。

⁷² 郭馨蔚，〈臺灣、馬華現代主義思潮的交流：《蕉風》的第一波現代主義〉，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》，頁 226-242。

⁷³ 林春美，〈《蕉風》與非左翼的馬華文學〉（臺北：時報文化出版，2021 年），頁 100。

⁷⁴ 如《新潮》編者在復刊詞抨擊副刊偏頗的選稿標準：「有些副刊更別具用心，編輯老爺自訂一套選稿標準，凡是符合『標準』的作品當然披露無遺，否則就永遠沒有超生機會。因此，一些作者為了發表，就不得不自動放棄自己所喜愛的題裁和表現方式而步入其圈套……新潮社的創立與《新潮月刊》的出版，就是大膽地希望能做到成為作者們自由創作的園地，作者們可以選用其喜愛的題裁和表現技巧創作，只要沒有毒素的，我們都願意給予介紹，讓文藝的園圃裡能百花齊放的現象，讀者們也能欣賞到各

而遭來批評，對此編者澄清道：「我們選登大量的愛情作品，是想到在這社會裡，什麼樣的關係都是功利和污穢，只有愛情最是貞潔。……我們不敲鑼打鼓強調什麼現代派、新現實主義、傳統派等響亮的在招牌……」⁷⁵，顯示這群青年追求的「自由創作」重視創作主體的情感意識，且不為任何文學流派而服務。這些倡導自由創作的刊物、社團確實成功營造了一個更多元開放的文學生態，這也為 1960 年代末的現代主義運動提供了很好的發展條件。1960 年代末的現代主義文學運動雖頻頻遭到現實主義者的抨擊，但這不見得是現代主義者失勢的現象，因文學場域中不同審美意識與文學觀念的碰撞乃是無可避免的，正如布迪厄場域理論所主張：「文學場是一個依據進入者在場中佔據的位置以不同的方式對他們發生作用的場，戰鬥是為了保存或改變這場的力量。我們應把佔位看作處於分析需要的一個對立『系統』，不是一個隨便達成什麼客觀一致的形式的結果，而是永恆衝突的產物和焦點。換句話說，這個『系統』的發生和統一原則是鬥爭本身。」⁷⁶直至 1970 年代，自天狼星詩社、五月出版社等真正有意識傳播現代主義的文學組織投入文學生產，具典律化意義的詩選、合集接連出版，說明現代主義才終於在既有的文學場域中佔據一個獨立的位置，成為與現實主義競逐以奪得權力資本的強勁對手。

綜上所述，1960-80 年友聯二刊、同仁出版社、文社與詩社的崛起，為馬華文學場域創造了有別以往的文學風景。它們的成立背景、運作模式、出版型態等，為我們展示了場域內兩股勢力的競逐，以及文壇在美學接受與典範轉移上的進程。對這期間的場域概況作一番勾勒乃是必要，這將有助於我們往下探討五月、犀牛及棕櫚出版社的定位與文學意義。

家各派的文藝作品。」參見趙戎編，《新馬華文文學大系·第八集·史料》，頁 390-391。《海天詩風》創刊詞中，所謂「現代」更趨近於白堦詩論裡與「舊」相對的「新」：「我們是愛好新詩的一群。我們不但喜歡研讀李白、杜甫、普希金、拜倫、泰戈爾等人的詩作，同時也喜愛研究 T.S.艾略特的現代詩。我們願意變成一隻小蜜蜂，從各時代之各流派花朵中吸取花蜜，然後加上自己的新詩素養，從而創作出我們這個時代的詩歌。它不但具有現代生活的思想感情，同時它亦具有現代的形式。」參見李錦宗主編，《馬華文學大系·史料（1965-1996）》，頁 236。

⁷⁵ 李錦宗主編，《馬華文學大系·史料（1965-1996）》，頁 233。

⁷⁶ [法] 皮埃爾·布迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》（北京：中央編譯出版社，2001 年），頁 279-280。



陳瑞獻以筆名牧羚奴出版的第一冊詩集《巨人》（1968），在其豐碩的文藝生涯裡，是一個具有里程碑意義的起點，而在馬華文學的脈絡裡¹，這部由五月出版社出版的單行本亦獨具劃時代的創新意義。翻開這本正方形開本的集子，即見《巨人》自序中大致勾勒了1960年代末馬華現代主義文學運動的輪廓：

在整個詩壇像是一間老舊的屋子的今天，我們，星馬少壯的一群，我們身材健壯，走了進來，自然只有苦悶和不能自如的感覺。重建是必需的。為了重建，我們只好把一間風來搖雨來漏的老屋拆掉。在這個地基上，在重建的過程中，藍圖的設計，材料的採購與應用等，除本地的之外，當然可以參考或選擇一些外來的東西。但，沒有一個詩作者可以從外地搬來一座房屋……我們必須自建，自造一座自己的有現代化通風設備的大廈。²

1968年前後的馬華文壇正如陳瑞獻所述，一群年輕詩人對現代主義詩學的追崇與投入，帶動了本地的現代主義文學運動，為向來受現實主義主宰的文壇注入了嶄新的精神風貌。這段像極文學運動宣言的序文至少透露了幾個訊息：一、建築一座現代大廈需要群體的力量，單靠一人是難以掀起這波馬華現代主義浪潮的；二、陳瑞獻作為這場現代文學運動的號召者，《巨人》的出版具拓荒意義，而現代詩在此運動中扮演首要角色；三、老屋的拆除與大廈的重建，說明了現代主義詩人對於馬華現實主義文學觀的省思與反叛；四、詩人在借鑒西方、臺灣現代主義詩學之餘，亦試圖建構起具本地意識的馬華現代主義詩學。由陳瑞獻引領的詩人群體，於1968年創立了以「現代文學實驗室」自居的五月出版社，而五月出版社的出版品即可視為推動這場現代主義

¹ 必須重申的是，五月出版社創立於1968年，此時的新加坡雖已獨立建國，然本文無意依據政治歷史時間切斷新馬一脈相承的文學譜系，主張將五月出版社放在馬華文學脈絡來討論，除了因為其時兩地寫作者仍持續共享文學資源（如《蕉風》、《學生周報》仍在兩地流通，編者、選登作品仍來自兩地作者），亦因五月出版社社員與接下來討論的犀牛、棕櫚出版社社員的文學關係密切（如英培安主編的《茶座月刊》，亦選登犀牛社員江振軒、棕櫚社員宋子衡的作品），在馬華文學的脈絡討論五月出版社有其必要性和合理性。

² 牧羚奴，《巨人》（新加坡：五月出版社，1968年），頁（自序）。

文學運動的主要動能，藉由了解這批叢書的內容、定位及出版狀況等，將有助於我們具體拼湊出當年的寫作氛圍與文學生產空間。

本章以新加坡五月出版社為討論對象，並沿著上述四個要點逐一闡述其中詳情，探討詩人們共同呈現何種書寫策略與文學關懷，以發揮五月出版社作為「現代詩實驗室」的作用。有關第一、第二點，我們在五月出版社的詩集中即可見，其中不乏詩人對這場現代主義文學運動的記敘與歌詠，抑或是極力展現迎接新審美、創造新時代的姿態，本章第一節〈巨浪來襲：陳瑞獻與六八世代〉，將藉由「六八世代」現代詩中有關這波現代主義文學浪潮之刻畫，揭示 1960 年代末至 1970 年代新馬一群新生代詩人的崛起與現代文學場域的生成。關於第三點，馬華文學場域一向由現實主義作者掌控，現代派作家的介入構成了文學場域的競逐或變遷。本章第二節〈典律重構：馬華現代主義詩歌的關懷〉先勾勒 1960 年代的馬華文學場域，再縱覽五月出版社叢書的文本內容，觀察此一詩人群體對現代性、現代主義與馬華現實主義文學的反思，以文本細讀的方式進入詩人對規範詩學的推翻及其文學關懷。最後，有關第四點，「六八世代」詩人群體的現代文學品味深受臺灣現代詩學的影響，這有賴於他們所處的大時代背景，東南亞的冷戰境遇及 60 年代的西方文化思潮直接地影響了他們的閱讀經驗及知識養成。雖說六八世代相當有自覺地建構起具本地意識的馬華現代主義詩學，然而我們仍能輕易地從這批作品中找出西方與臺灣現代詩學的影子。本章第三節將以英培安、賀蘭寧、南子的作品為討論對象，探討馬華首批現代派詩作對西方、臺灣現代詩學挪用或效仿，並見其如何融合本土文化元素，驗收馬華現代詩人典範重構的成果。

第一節 巨浪來襲：陳瑞獻與「六八世代」

一、1968 年的現代主義文學運動

1968 年是具有象徵意義的一年。其時，陳瑞獻、梁明廣引領的作家群體，藉著現代派作品的譯介、評論、發表與出版，掀起了馬華第二波現代主義文學運動的高潮³。

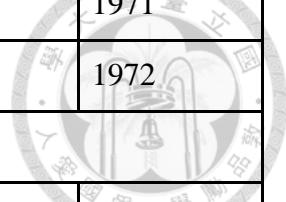
³ 關於馬華文學現代性的萌芽，張錦忠指出第一波馬華現代主義浪潮，始於 1959 年白垚的現代詩創作，而 1968 年陳瑞獻詩集《巨人》與《牧羚奴小說集：1964-1969》的冒現，則標示了第二波現代性浪潮的開啟。見張錦忠，《馬來西亞華語語系文學》（八打靈再也：有人出版社，2011 年），頁 52-64。此外，梁明廣 1968 年於《南洋商報·文藝》及《文藝季風》發表的〈六八年第一聲雞啼的時候〉與〈開個窗，

那一陣子，陳瑞獻住宅的週末頗有文藝沙龍的氣氛，一群詩人經常集結在陳宅談詩論藝，而在陳瑞獻的倡議下，這群詩人成立了一時成為 1960 年代末至 1970 年代現代主義文學重要搖籃的五月出版社。⁴五月出版社在當時的馬華文學場域中建立了一個獨立的場域位置，馬華「現代」文學的生產依此而生。張錦忠將此群體定名為「六八世代」，並認為梁明廣具文學運動宣言氣勢的文論，陳瑞獻現代派詩集和小說的出版，以及五月出版社之成立，三者的配合之下，造就了「六八世代」的形成以及現代主義於新馬的滋長。「六八世代」的核心人物還包括《南洋商報·文藝》、《南洋周刊·文叢》的常客，如賀蘭寧（1945-）、英培安（1947-2021）、南子（1945-）、綦綦（1949-）、謝清（1947-）、文愷（1947-）、流川（1943-2014）、零點零（1942-1976）、孟仲季（1937）、梅淑貞（1949-）與李蒼（1952-）等。⁵這群青年詩人的個人作品集皆經由五月出版社出版，五月出版社在 1960 年代末至 1970 年代推出的一系列叢書以詩集居多，其中除了詩人們的個人詩集外，另有詩合集、小說集和論文集，可參考以下列表：

序號	書名	作者/編者	出版年份
個人詩集			
1.	巨人	牧羚奴	1968
2.	天朗	賀蘭寧	1968
3.	手術檯上	英培安	1968
4.	火的得意	泡蒂	1969
5.	夜的斷面	南子	1970
6.	晨城	流川	1971
7.	牧羚奴詩集 2	郝小菲編	1971

看看窗外，如何？〉二文皆有文學運動宣言的氣勢，亦被學者視為第二波現代主義浪潮的主要推手。見張錦忠，〈陳瑞獻、翻譯與馬華現代主義文學〉，《南洋論述》（臺北：麥田出版，2003 年），頁 185。
⁴ 方桂香，《新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案》（廈門：廈門大學文藝學博士論文，2009 年），頁 162。

⁵ 參考方桂香《新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案》中所整理的表 13 和表 37，頁 214、273。



8.	哭泣的神	謝清	1971
9.	樹和他的感覺	文愷	1972
詩合集			
1.	新加坡 15 詩人新詩集	文愷、吳偉才、沈璧浩、完顏藉、林方、孟仲季、牧羚奴、南子、流川、夏芷芳、莫邪、賀蘭寧、零點零、綦綦、謝清合集；賀蘭寧編	1970
2.	8 人詩集	林也、丘靜溪、鄭英豪、望無際、陳來水、黃繼豪、陳牧元、潘正鑑合集	1975
小說集			
1.	牧羚奴小說集	牧羚奴	1969
2.	醉了，芒草	謝清	1973
3.	白天的月亮	子木	1973
論文集			
1.	綦綦論文集	綦綦	1970
2.	流川評論集	流川	1973

表 2：五月出版社出版品⁶

這些叢書的出版正說明了五月出版社並非一個文藝結社，而是一個現代主義文學作者的出版中心——這即是五月出版社成立的劃時代意義——其在出版現代主義文學單行本方面首開風氣，也帶動了檳城的李蒼（李有成）和一群文友成立犀牛出版社，以及東馬沙巴、砂拉越的詩人成立星座詩社，他們出版的詩集都和五月出版社的正方形開本一樣。⁷每每談及 1960 年代末至 1970 年代的第二波現代主義風潮時，學界多聚焦於陳瑞獻譯詩及其《巨人》、《牧羚奴小說集：1964-1969》的出版於文壇所引起的

⁶ 資料來源自五月出版品封底之書目，以及方桂香《新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案》，頁 155。

⁷ 方桂香，《新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案》，頁 155-156。

反響。然而，從文學場域的生產與傳播而言，單一個體的創造力與作品是難以釀成風氣，而需要創作群不斷前赴後繼，才能推動深據影響的運動；故在陳瑞獻作品及梁明廣文論的奠基之後，每一位作者的創作都應被視為湧動這陣巨浪，使現代主義得以在新馬持續發展的動因。⁸有鑑於此，本文認為談論 1960 至 1970 年代的現代主義文學場域，應將此一作家群視為推動這場文學運動的一個整體動能，而五月出版社的成立正凝聚了這股力量。

五月出版品中不乏詩人對這場現代主義文學運動的記敘與歌詠，抑或是極力展現迎接新審美、創造新時代的姿態，這些詩作猶如一戶戶窗口，供我們回顧 1960 年代那段時代交會處的風景。其中，最值得一提的莫過於《巨人》中的三首〈巨人〉，三首〈巨人〉分別寫於 1964 年、1966 年和 1967 年，詩人以縝密的意象與澎湃的氣勢表現了他的雄心壯志及前衛的審美品味。1964 年，陳瑞獻進入南洋大學現代語言文學系，開始積極投稿，介入文壇；1967 年則是他大舉進軍梁明廣主編的《南洋商報·文藝》的年份，將三首〈巨人〉置於陳瑞獻的文學生命歷程，則見詩中各反映了詩人這階段的生命觀、宇宙觀、文學抱負以及文壇的光輝時刻。⁹陳瑞獻自稱三首〈巨人〉所指涉者分別為父親、孫中山，佛陀與自我的期許，按著詩作的年份順序讀下去，可感受到詩人胸襟與視野的逐漸增擴；同時，詩中的英雄主體又從對他者的崇拜收束至對自我的聚焦，詩的格局與思想情感既是由小至大，又是由大而小的。¹⁰從「我背負如山重恩／耿耿於你年邁而宏亮的嚴訓／我拙於刻劃你崇高的形象／巨人呵巨人」（〈巨人〉，1964），至「我們肩扶著未竣的建築／沿歷史長城，我們乃流浪的歌者／勞思著英雄之母／以及跪在泥土的兒男背肌上的青墨／我們的歌是液體／因你洶湧，用熱血／鮮艷你海岸般壯闊的巴掌」（〈巨人〉，1966），最後到「我是煉鋼廠／生產著硬度／生產著岳武穆的節操／我的動力很宇宙／一完竣，即現／瀰天的工程／／……我是巨人／在現代誕生」（〈巨人〉，1967），乃是抒情主體從一開始被動地仰望尊者，進階到以頌歌介入歷史，最終來到自我扛下創造的使命，彷如一場生命的傳承，是個體必經

⁸ 劉碧娟，〈新華當代文學中的現代主義〉（新加坡：八方文化創作室，2017 年），頁 57。

⁹ 方桂香，〈巨匠陳瑞獻〉（新加坡：創意圈工作室出版，2002 年），頁 248-254。

¹⁰ 張錦忠認為三首〈巨人〉乃是從「父之名」到「我們」到「我」的變焦，參見：張錦忠，〈時光如此遙遠：隨筆馬華文學〉（八打靈再也：有人出版社，2015 年），頁 157。而陳瑞獻談及這三首詩時，亦坦承：「我父親是小巨人，孫中山是中巨人，佛陀是大巨人。第三首《巨人》分三段，也是沿此思路開展，所以，做佛才是我最大的抱負。」，見：方桂香，〈巨匠陳瑞獻〉，頁 252。

的進化之路，亦是一個時代交接至另一新時代的歷史進程。將這系列詩作置於馬華文學的脈絡解讀，則見詩人以詩寫史，以三首充滿辯證性的〈巨人〉，編織出一首馬華文壇的史詩。且看 1967 年版的〈巨人〉：



赤熔岩，流出
自轉生盤
流入生之模型
鑄三度空間，然後立體
凹凸我的體格

我是煉鋼廠
生產著硬度
生產著岳武穆的節操
我的動力很宇宙
一完竣，即現
瀕天的工程

從 Atlas 肩上
移來地球
到 Hercules 的搖籃邊
怡然逐蛇
在 Prometheus 的血胸上
殺鷹，以鷹翎
傳火。我的傲骨
如此田橫
五百士以外
齊以外
沒有田橫
即只一吻，也重量了千斤
千斤的吻，也壓扁

壓扁所有的玫瑰



膽，如蜂巢
密麻著炙手的山羣
我心常雲霄
一收腹，即有獅首昂起
而在紫色的華蓋下
坐著一個，兩個
坐著億億萬萬的釋氏

我是巨人

在現代誕生¹¹

相較 1964 年的〈巨人〉，詩人的自信與格局已昇華至截然不同的高度和境界，此詩中巨人的誕生猶如《聖經·創世紀》中被神委任管理萬物的人類，他生來便舉著「現代」的火炬，擔任著將「現代性的明火」帶到這片荒涼之地的重責。一如詩人在序中所言，他有著明確的使命：「而他生長在自己的時代裡，自己的地域裡，生活，求學，思想，眼之所見，耳之所聞，心有感觸，他便創作了；通過他的創造力，通過詩的藝術，他成為一個創造的人。」¹²賀蘭寧個人詩集《天朗》（1968）中，〈掌鈴人——給牧羚奴〉一詩對陳瑞獻引領文壇邁向現代性光輝的情境有所描繪：

當你搖響詩的銀鈴
我自古典美的昔夢中醒來
聞到時間的腐味
自羣羣閃耀著迷惑色彩的
變色龍的呼吸裏

別讓今天的風追縱昨天的風

¹¹ 牧羚奴，〈巨人〉，《巨人》，頁 68-69。

¹² 牧羚奴，〈巨人〉，頁（自序）。

別讓明日的雲疊緊今朝的雲
且讓我們以跳高者的英姿
躍過舊黑的深淵去掀起新鮮的風
去揭處夾在黑夜和早晨間的彩雲
尋那失落在風雲裏的詩句



放牧字的羊羣於稿紙的原野
別遺失任何機靈的一隻
牠們將在你心中輕輕跳躍，以四蹄

在以後無數的七曜日裏

我願為一個數羊者

當你願做掌牧鈴的人（〈掌鈴人——給牧羚奴〉節錄）¹³

賀蘭寧這首詩的調性與情思顯然沒有〈巨人〉史詩般壯麗，其以充滿青春氣息的詩意描繪了牧羚奴予以的現代性啟蒙，儘管相對淺顯直白，此詩仍有效地為我們展示了「六八世代」的寫作氛圍及牧羚奴的影響所及——他在新加坡帶動了一陣現代主義旋風，當風「搖響詩的銀鈴」，當地年輕詩人的感官與意識隨即被喚醒，他們捲入其中，並攜手創建屬於他們的新世代。¹⁴也因此，我們能輕易地在「六八世代」的個人詩集中發現詩作之間的互文關係，或是相通的主題與情思，像是賀蘭寧〈五月〉與牧羚奴〈葉笛〉中生機盎然的「五月」：

烟霧帶著五月飄臨人間
園林裏熟果的周圍環繞歡蜂的淺歌
落葉還在影下沉醉
花的彩色舞臺上已傳來蝶的足音（〈五月〉節錄）¹⁵

¹³ 賀蘭寧，〈掌鈴人——給牧羚奴〉，《天朗》（新加坡：五月出版社，1969年），頁50-51。

¹⁴ 賀蘭寧受牧羚奴現代詩的影響後，將筆名「陳暮」改為「賀蘭寧」，從此改變追尋古典美學的風格，轉寫現代詩。參見謝川成，《馬華現代主義文學的傳播（1959-1989）》（臺北：秀威資訊科技，2019年），頁179。

¹⁵ 賀蘭寧〈五月〉，《天朗》，頁3。



五月，多產的空心菜，把湖的曲線
豐茂地輪廓起來。悠揚的五月
五月的風指揮著，星星索，歡唱的浮萍
搖櫓的男女，星星索，都在歡唱
笛聲長頸，笛聲短頸
那孩子的熱血倒流，滿臉青春與流火
以一片原始，吹奏一片萬綠的時辰
而休止符顫動著，以蝶之彩翅
搖向上為取名的無極（〈葉笛〉節錄）¹⁶

五月在自然之母的懷抱中生氣勃勃，五月是歌者的舞臺，是一陣名為「現代」的暖風。牧羚奴〈葉笛〉裡的「孩子」「性格非常熱帶」，「他學風的態度，呼吸著五月的風」，他以「一對充血的嘴唇」、「一片翠葉」，「就孵育了滿天的白鴿在旋律／教滿地的落黃跳慢板和快板的舞」，亦吹動了「滿園交頸的草笛」。這裡的「孵育」一詞非常形象地點出了陳瑞獻在「六八世代」詩人群體中扮演的引路人角色，《巨人》前衛的審美意識、充分體現主體叛逆精神的現代語境，孵育了同代年輕詩人的現代美學認知。他吹起覺醒時代之笛，而大地萬物隨之起舞，1960 年代現代主義詩學的學習與效仿即在這冷戰氛圍之中蔓延成風。南子個人詩集《夜的斷面》（1970）中〈初航〉一詩便生動表現了「六八世代」搭著「五月出版社」乘風破浪，航向新天地的創新精神，可見其時旺盛的創作風氣成功在新馬構成了一道現代主義文學的風景：

蘊太多的能量在一勺吟噦的長嘯
我們是航向新大陸的五月花號
打著青春的旗語向遠方傳播訊息
越過了這個浪頭就是新的伊甸¹⁷

¹⁶ 牧羚奴〈葉笛〉，《巨人》，頁 56-57。

¹⁷ 南子，〈初航〉，《夜的斷面》（新加坡：五月出版社，1970 年），頁 17。

這群同舟航向新大陸的詩人，好在詩中自比為「水手」，如南子〈水手〉一詩寫人生海海、生命無常的感慨，最後一段似又與〈初航〉中的創作心境貼合：「未知加未知仍是生命方程的絕對答案／浪濤與鹽腥就等於全部人生哲學／死亡的黑騎士在四周交換覬覦的眼色／我們來自陸地卻要永恆的歸向海洋」¹⁸。賀蘭寧〈水手的歌〉中「我們是開拓者，我們是水手／為了嚮往異地的迷人風光而遠征／為了甲板上長不出愛情的千葉樹而遠征／為了一個不寂寞的春天而遠征」¹⁹，顯然指向「六八世代」與五月出版社於「此時此地」進行現代文學實驗的拓荒意義。我們在英培安、謝清、流川等詩人的個人詩集中隨處可見「水手」與「航船」的相關意象²⁰，如此現象正說明我們在研究 1960 至 1970 年代的馬華現代文學運動時，除了聚焦討論某一詩人的出色表現外，此一詩人群體的集體意義乃不容忽視的一個討論角度。

二、現代的「火」場

綜觀五月出版品，詩集中收錄了不少有關現代主義文學運動的書寫，其中最顯而易見的莫過於眾詩人對「火」意象的運用，這些詩作不僅集體烘托出文藝圈如火如荼的盛況，亦巧妙地傳達了「現代主義」的幼苗移植到這個熱帶國度，並期許在四季如夏的陽光下茁壯生長的象徵。連帶的意象如「仙人掌」、「旱季」、「火種」等亦頻頻出現在這時期的詩作之中。白垚在 1964 年 3 月的一篇詩論談到現代詩對傳統的創造時，以「跳進現代詩的火堆裡，接受一個火的洗禮」比喻新詩作者脫胎換骨成現代詩作者的必經之路：

鳳凰跳進火堆裡自焚，然後得到一個再生，那麼，新詩的作者，為什麼不跳進現代詩的火堆裡，接受一個火的洗禮，走上一條新的道路呢？我們不敢以再生的鳳凰自命，但是，至少，我們有勇氣跳入火裡，至少仍有一個再生的希望。

¹⁸ 南子，〈水手〉，《夜的斷面》，頁 2。

¹⁹ 賀蘭寧〈水手的歌〉，《天朗》，頁 12。

²⁰ 如英培安〈遠航的感覺〉、〈水手〉；謝清〈船歌〉、〈夜·漁港〉；流川〈朝北遠行〉、〈塔尖〉；文愷〈殷盼〉、〈遠航〉等。

至於那些仍埋在沙堆裡的新詩作中，假如他們不抬頭四望，那麼，命運注定，他們終生是不能變鳳凰的鴟鳥了。²¹

這篇詩論還點出了現代詩在現代文學運動中成為食古不化的保守者主要抨擊的文類，1950年代末至60年代新詩／現代詩的論爭在《蕉風》引起相當熱烈的迴響，然而相關討論則多始於眾人對此文體的誤解與否定。在這場文學革新運動中，詩歌看似肇其端緒的主要部門，可是矛盾的是它似乎又不特別被重視。²²於此，「火」就不免帶有「戰火」或「戰場」之意味，投入現代詩創作的「六八世代」猶如投入現代詩戰場的勇士，並懷著那與日競走的夸父般熱血的精神——「自一個輝煌的擁抱翻落／金石流於大旱，我血已沸。」²³牧羚奴寫於1964年10月的〈夸父〉、〈烤月火〉，以及1965年的〈仙人掌〉、〈自焚〉，一系列詩作以「火」、「太陽」、「燃燒」等意象群交織而成，不排除其以詩呼應白垚詩論的可能。〈烤月火〉寫一溫馨的中秋相聚之夜，間中流露對母親與故鄉的思念，寫童年的真與野、青年的勇與旺盛的求知欲，伴隨琴韻、人聲、獸鳴、月光、燈火閃爍、食物焦香，全詩虛實相融，剛柔並濟，又可謂「色聲香味俱全」。直到最後一段，讀者方知此詩亦蘊涵了與三首〈巨人〉相通的情思：

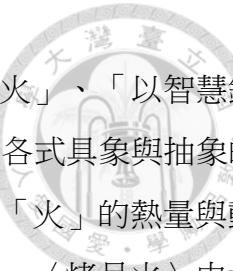
我們的笑聲震碎樹林裏的露珠
以長嘯縛住愛流浪的雲朵
搶一盤玉餅，我們是烤月的巨人
烤月火，燒雞翅膀與鴨頭
豪飲石器時代的香味
烤月火，煮濃濃的降露
雲南園的心臟已熱
烤月火，烤思鄉病
烤桑達路齊亞，烤一通宵的中秋（〈烤月火〉節錄）²⁴

²¹ 白垚，〈不能變鳳凰的鴟鳥——現代詩閒話之一〉，《蕉風》第137期（1964年3月），頁12。

²² 林春美，〈《蕉風》與非左翼的馬華文學〉，頁96。

²³ 牧羚奴，〈夸父〉，《巨人》，頁14。

²⁴ 牧羚奴，〈烤月火〉，《巨人》，頁15-18。



「火」以不同的形式出現在詩中，有「從古老的曆法算出來的火」、「以智慧鑽出來的火」、「追風的火」、「月火」、「Barbecue 的火」等等，各式具象與抽象的「火」，一一指向時人對「文明」與「現代文明」的憧憬與探尋。「火」的熱量與動能被用來展現「現代」的起始和現代詩人們充滿爆發力的藝術想像。〈烤月火〉中大量以「的」堆砌成的歐化句法，如「愛竹的族人以智慧鑽出來的／這紅髮的火火火」、「在雄厚的書城外面的／張著圓滿的銀瞳四處張望的中秋」等，無不顯出詩人將漢語陌生化的書寫策略，如此語言模式，無論是詩人有意或無意營造的，在現代詩的語境中多可視為詩人對規範語法的挑釁，一種保守者眼中「現代詩」的反骨表現。全詩意象繁複，長達四頁、七十四行，時而磅礴，時而婉約，相當全面地表現了牧羚奴對「現代」與「詩歌創作」的理性思辨和直覺感受。

有趣的是，文愷寫於 1969 年的〈火的盛宴〉一詩，靈感和構想顯然源自牧羚奴的〈烤月火〉：

這夜 這火
這 barbecue 的盛宴
扇活滿天小小的星辰
旋舞滿天小小小的星辰（〈火的盛宴〉節錄）

再看詩的第四至六段：

我們扇活火
扇活年青的火啊
向上的火
不低首的火
煥和的火

火啊火火火

我們吹活火
吹活狷介的風啊你來吧

你來我們就旋舞給你看的火（〈火的盛宴〉節錄）²⁵



然而此詩在整體修辭與詩境上顯得略遜一籌，要說文愷以此詩回應白垚或牧羚奴則有些勉強，我們至多只能將此解讀為詩人向文壇引路人的致敬。同時，這樣一首仿寫的詩作亦向我們說明牧羚奴的詩在「六八世代」中的感染力，以及其作為文學運動號召人的影響力之巨大。高度相似的句法和重複的詞彙，顯示詩人的寫作心態似將牧羚奴詩視為一模範範本，相形之下，牧羚奴的「月火」展示了微觀個體生命及宏觀時代進程的雙重視野，這場「火的盛宴」也就僅僅是以青春為閃耀點的一束火光罷了。

此外，「仙人掌」頑強的生命力、孤獨、堅韌形象亦成為「六八世代」用以比喻投入現代詩創作的境遇。談及現代詩面臨的否定聲勢，白垚寫道：「這些毫無理論根據的反對力量，雖然不能夠抗拒現代詩的發展，但由於他們的阻撓和誤解，現代詩要在讀者心中建立印象，無疑地要付出更多的功夫。」²⁶「仙人掌」的「拓荒者」象徵，又源自余光中 1959 年〈文化沙漠中多刺的仙人掌〉一文，余光中以此文跟當時對現代詩嚴厲批判的作家言叡論爭，於是「仙人掌」便成為現代詩人在文化沙漠裡，堅守藝術信念及創作理想的精神意象。²⁷詩人如賀蘭寧、牧羚奴、英培安等皆有以「仙人掌」為詩題的詩作。賀蘭寧〈仙人掌〉（1963）「為沙地的荒涼你擎起綠的旗幟／為周圍的黯然你揮揚青春的活力／默默地視藍飈在雨後的晴天捕虹／靜止中有千葉樹為你彈著無骨的音律」²⁸；牧羚奴〈仙人掌〉（1965）「大戈壁鳥獸絕跡／只有你與伙伴的隊伍蜿蜒／粗著胳膊，默默張望／你要射殺一粒太陽」²⁹；英培安〈仙人掌〉（1967）「熊熊火燄／十方地圍你／蒸發你青青的意識／燃你四肢／焚你高傲的脊骨」³⁰，無不以倔強、傲骨之姿抵抗主體所處的惡劣環境，讓人很難不與現代詩人在現實中面臨

²⁵ 文愷，〈火的盛宴〉，《樹和他的感覺》（新加坡：五月出版社，1972 年），頁 12。

²⁶ 白垚，〈不能變鳳凰的鴟鳥——現代詩閒話之一〉，頁 12。

²⁷ 劉碧娟，〈新華當代文學中的現代主義〉，頁 212-213。

²⁸ 賀蘭寧，〈仙人掌〉，《天朗》，頁 13。

²⁹ 牧羚奴，〈仙人掌〉，《巨人》，頁 19。

³⁰ 英培安，〈仙人掌〉，《手術檯上》，頁 33-34。

的困境產生聯想。配合「仙人掌」的集體創作，文愷〈苦旱季〉（1971）一詩似又意有所指，且看詩的第三段：

沒有路

有路皆不通向美奧的門庭

滿街滿市游動的鬼魅

叫人心寒的燥熱

那群帶火的

誇耀著自己的狹隘（〈苦旱季〉節錄）³¹

文愷此詩的「火」則不如前述詩作帶有正向涵義，卻反從另一角度為我們展示其時的創作氛圍。若火的駕馭代表著人類文明的起源，那麼那群「誇耀著自己的狹隘」並「帶火的」群體，就很有可能指向最初開墾馬華文學這片文學荒原的前輩們，即那群站在現代詩人對立面的現實主義捍衛者們。詩的最後：「滿山的樹皆變形／滿坡的草皆焦灼／值此旱季／欲哭無淚的／是你」，見詩人對當時文壇現狀的不滿、失望或被打擊的心情，整個乾枯、不成形、待培植的文學生態，仍等著這群懷著「仙人掌」頑強意志的現代詩人們，努力去耕耘。

第二節 典律重構：馬華現代主義詩歌的關懷

一、同仁出版社對文學場域的介入

布迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002）在談論 19 世紀文化生產者與統治者之間的關係時，曾點出沙龍於文學場域與權力場的作用，他認為：「沙龍之所以與眾不同，與其說聚集了一些人物，不如說是排斥了一些人物，它有助於在根本對立的強大力量周圍構建文學場……」。³²上節提及以陳瑞獻為首的詩人群體在 1968 年前後營造了有如文藝沙龍般的創作氛圍，繼而促成了五月出版社的成立。而同仁出版社的成立除了

³¹ 文愷，〈苦旱季〉，《樹和他的感覺》，頁 27-28。

³² [法]皮埃爾·布迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》（北京：中央編譯出版社，2001 年），頁 67。

鞏固作家群體間的凝聚力，集結了一群志同道合的文友一同經營創作與出版事業，亦更有效地發揮了其現實層面的功能：創造更多現代主義作品面世的機會，並與現實主義陣營抗衡。



馬華新文學承接中國新文學的發展，自 1920 年起，到 1950 年代末馬華文壇一直由現實主義掌控，文學作品主題先行，強調思想性與政治教誨作用；直到 1960 年代，在冷戰美援背景下出現的非左翼文學場域，才使四十年來被左翼文學壟斷的馬華文壇出現一些轉機，這是馬華文學遇上陌生詩學的一個重要轉機。³³誠如溫任平所述，現代主義詩學以「陌生詩學」的姿態登陸馬華文壇，可想而知，現實主義陣營對此一新思潮的冒現均抱持否定、唾棄、排斥的立場，從方修文學史對非左翼文學作品之剔除，現實主義陣營操持主流報紙副刊的情況，或是五月出版社詩人群體於詩集自序中對創作理念及其時創作氛圍的描繪，即能清楚見得兩種美學意識形態的對峙。

綜觀方修對 1960 年代馬華文藝界所作的年度總結報告，其對於這十年來書籍出版和副刊雜誌的經營情況有著悲觀的描述，以下段落摘自 1968 年的年度觀察：

……另一方面，在一些比較正規的出版物中，也還不時存在著一兩個較有生氣的副刊或雜誌；雖然氣勢不壯，而且頻頻夭折，脈絡不大連貫，卻也曲曲折折，欲斷還續地把馬華文藝發展的統緒維持了下來。這些報刊包括已故杏影先生編輯的《青年文藝》副刊，新加坡的《現代文藝》及《南風》雜誌，吉隆坡的《半山月刊》及《浪花月刊》……等等。然而，今年起來，這種具有主體地位的刊物，卻是一個也沒有了。《浪花》停刊了，一兩個稍有一點現實性的副刊如鳳凰報的《原野》，星洲日報的《星期小說》等也維持不下去。於是許多寫作者似乎完全成了散兵游勇，作品的發表呈現了無所適從的狀態。³⁴

……本地的若干文藝副刊以及電臺的文學節目，偶爾也會出現一兩篇較為可觀的作品，諸如南洋商報《文藝》版裡的里巷的散文等；不過數量微乎其微，雜在大量的自然主義，形式主義，以及低級趣味的作品之中，頃刻就被淹沒了。

³³ 溫任平，《馬華文學板塊觀察》（臺北：釀出版，2015 年），頁 42。

³⁴ 觀止，《文藝界又五年》（新加坡：萬里文化公司，1976 年），頁 13。

低級趣味的作品的氾濫，情形尤為特別。其他各種文字，不論是莫名其妙的所謂「現代詩」也好，自然主義的小說也好，或者是宣揚什麼人性自由的高深玄妙的論文也好，大都還是循規蹈矩地在一些副刊版上亮相。而一些灰裡透黃，無聊當有趣的東西，卻獲得加外的寵愛，大搖大擺地跨到副刊界外來開疆拓土；……連大漢奸周作人的早已被人唾棄的黑文章，也搜出來當作什麼特稿，登個不完。這也算是一個新奇的現象。³⁵

方修所認為的馬華文藝低潮期，事實上正是社會現實主義以外的文學思潮興起的時期。1960 年代中期始，現代主義文學的健將即成功讓馬華文學複系統形成一個現代／現實主義並駕齊驅的雙中心結構。1960 年代理應是百花爭鳴的時期，然而在方修的敘述中卻顯得黯淡無光。其對於出現在報刊的現代主義作品之唾棄自然不在話下，談到 1968 年前後的出版品時亦僅僅列出牧羚奴、賀蘭寧等人的詩集名稱，不多作描述，惟曾對英培安由貴族菁英式轉向平民式詩風的嘗試略有意見：

一些為讀者所熟知的作者方面，英培安的風格似乎有了改變。他在《安先生的世界》序中自言：「詩仍舊在寫，創作觀倒逐漸在變了。要掙扎出以前頗為得意的形式和語言，要跳出幾個優異讀書人互相恭維讚賞的貴族框框，良非易易。……摔掉以前的士大夫式的水晶玻璃罩與紫壇書架子，原有的一班文友，恐怕都被嚇壞了，說不定從此變成怒目而視的敵人，也很難說。這是遲早要面對的事實。」（《生活》版）再看他最近的一兩首詩作，雖然仍未能完全擺脫那種貴族式的詩人的矜持，但內容確是平易近人得多了。³⁶

那也是因為「平易近人」的詩風更貼近馬華現實主義美學，是方修所樂見的，才願意多費筆墨提及英培安這位現代派青年詩人。文學史的話語權除了掌握在現實主義者手上，華文報章文藝副刊亦受現實主義壟斷，偶爾刊載一兩首現代詩點綴門面，只是表示有關當局確乎履踐了約稿啟事的承諾：「歡迎來稿，不分派系，園地公開。」³⁷報紙所呈現的活動空間本身及權力場域，其中宰制與被宰制的權力關係結構甚明，如

³⁵ 觀止，《文藝界又五年》，頁 14。

³⁶ 觀止，《文藝界又五年》，頁 75-76。

³⁷ 溫任平，《馬華文學板塊觀察》，頁 55。

《南洋商報》文藝副刊編者為楊守默時，他所執編的副刊即現實主義文學的大本營。³⁸到了 1967 年，楊守默辭世後，南洋商報的文藝版一度由梁明廣、陳瑞獻主編，鼓吹現代文學，譯介歐美的前衛作家的作品，但為時短暫，該版編輯不久換人，作風仍趨於保守。³⁹因此，同仁出版社的成立，就有助於增進本地現代主義文學作品的曝光——既然主流發表園地有所限制，那麼一群有著共同文學理念的創作者，就憑著群體的力量自行推動作品的出版與傳播，實現馬華現代詩的典律重構。

二、「現代」詩人與「現實」的距離

處在一個對非現實主義文學不友善的寫作環境，推動著現代派詩人反思現代主義、現實主義，乃至「文學是什麼」、「詩是什麼」等相關問題，他們紛紛以詩論與作品回應馬華現實主義者的批評與質疑聲浪。牧羚奴於《巨人》序曾對此充滿教條與限制的寫作環境有所描繪：

多少年來，在我們的詩壇上，一直有人在努力要使詩成為某種特定意識的附屬品，他們喧囂叫喊：不是這種模式製出來的，都不是詩；另一些人，一樣從外地運來一些第三手的理論，鼓勵所有寫詩的人去依模製作。這些毫無自尊的模式主義者，給我們的詩壇帶來了嚴重的陰悒和不自由的空氣。⁴⁰

此外，流川《晨城》的序文即以〈現實主義及其他〉為名，闡明其文學觀及對馬華現實主義作品的想法。有趣的是，像是為了避免被攻擊，這篇長達六頁的序文疑似特以「代序」之稱變相地否認非作者自序，卻未標明是由誰代序。無論如何，此序呈現了其時「現代派」寫作者所面臨的問題與壓力，而這些困境更具現在他們的作品中。其中最關鍵的，莫過於文學與「現實」的距離。面對現實主義者指責「現代派」即是「閉門造車，脫離現實，頹風荒謬」的指控，作者反問道：「反映現實應當反映到什麼樣的深度？教育哪些程度的群眾？推動哪個階段的社會？」。⁴¹藉此反問，作者強調文學藝術的個體性，而彷彿為了證明「現代派」並不等同於「空洞」、「虛無」，

³⁸ 張錦忠，〈陳瑞獻、翻譯與馬華現代主義文學〉，《南洋論述》，頁 183。

³⁹ 溫任平，〈馬華文學板塊觀察〉，頁 55。

⁴⁰ 牧羚奴，《巨人》，頁（自序）。

⁴¹ 流川：《晨城》（新加坡：五月出版社，1971 年），頁 2。

其特意強調「現代派」內容的「現實性」：「……所以，我敢肯定地說：任何一部作品，它都無法離開現實，就是現代主義的作品，也是如此，它並沒有完全拋開現實的體驗，雖然它的表現技巧與前輩作家迥異。」確實如此，文學雖離不開現實，卻並非現實的複製，作者捉住了文學審美意義的精髓。作者不僅強調現代詩重視「時效性」、「創造性」、「個體性」，及形式與內容同等重要的特質，更藉此大力批判馬華的現實主義者並未寫出真正深刻的現實主義之作。此篇匿名發表的序文，毫不婉轉地回應現實主義者的質疑與否定，為我們還原其時兩派陣營爭鋒相對的局面，而兩種審美意識形態的角力更促使現代派詩人不停自我省思「現代詩」與「現實」的距離，造就了馬華首批現代主義作品，大多本質上仍不脫現實主義的關懷，而有著「現實現代主義」的樣貌。

(一) 「六八世代」詩人的自我定位

這場反叛文學運動是對文學自主性的抗爭，梁明廣、陳瑞獻，以及追隨他們的這群年青詩人，透過詩歌宣揚自由創作的正當性，因此細讀「六八世代」詩人群體的詩作，即見現代派詩人以「詩」還原「詩性」，呈現了他們對於「現代詩」與「現實」的思考。他們否定傳達集體思想的口號文學，凸顯現代詩對「個人」、「自我」的關注，並認為作為詩人的首要職責，即是成為那以書寫自由捕捉聲音、刻畫時代、實現永恆的偉人。這無疑是現代主義文學所追尋的審美力量。

首先，詩人如流川、謝清在各自的詩集中展現了他們對詩歌的「個體性」之重視，「個體發聲的自由」更成為謝清《哭泣的神》的核心關懷之一。《哭泣的神》中好幾首詩作如〈無言〉、〈審判〉、〈囹圄〉，皆以「聲音」、「鳥鳴」或「歌唱」為主題和意象，指涉「發聲的自由」乃身而為「人」的基本權利。〈無言〉中「嘴是別人的傳聲筒／一千張嘴一千個聲浪／盈耳皆是／那些聲響沒有標上意義／太繁忙／而自己的不知流失何方」⁴²一段，譏諷口號文學發出集體聲浪，而失去自我的可悲現象；〈審判〉中「走在街上／發覺世界正喘急地流／廣告森林，萬枚機械的／蟲子肆意胡為。血花／怒放。隨意……」，表現戰爭與資訊爆炸時代中，電光石火的時間感或

⁴² 謝清，〈無言〉，《哭泣的神》（新加坡：五月出版社，1971年），頁14。

「吸血」的新概念，猶如「流彈呼嘯」，而「生命只是文件上的符號／舉手，就可抹去」⁴³；〈囹圄〉更附有一則關乎「箝制言論，信仰和表達自由」的國際新聞作為題記，詩末重複的「我們是人／我們是人」與「吠月的狗」並列，以及「有時，夜央／聽後巷一群流浪的狗／嗥叫，無拘無束的音浪／滲著夜四處震盪／想著獸們自由的／歌。吾等是人／卻沒有」⁴⁴一段，以強烈的對比，刻劃被噤聲的人類還不如獸的生存境況深表遺憾，三首佳作皆可視為謝清的代表作，可見詩人賦予現代詩的意義，及其具批判性的現代主義思維。此外，流川〈流浪〉可視為與謝清〈歌者〉的唱和，二詩道出現代詩人自由吟唱的渴望，〈流浪〉中「啞子的年代已經死亡／我們是一隊啞尾的鴿羣／選擇文靜而又不文靜的方式／我們的羽毛，足以／漂白黑色的沙發／深灰色的大衣」⁴⁵，與〈歌者〉道出眾人皆醉我獨醒的心境呼應，詩中離群索居、流浪的決心，不無背向主流思潮遠道而行的況味，亦可視為現代派詩人於現實主義當道的「此時此地」倡導現代主義文學的處境。

再者，與牧羚奴一同成為現代主義文學運動號召人的梁明廣，以筆名「完顏藉」創作的〈故事〉、〈詩〉二詩，值得我們藉以探究現代派詩人賦予「現代詩」的定義，兩首詩皆收錄於《新加坡 15 詩人新詩集》。值得一提的是，這部 1970 年 8 月出版的《新加坡 15 詩人新詩集》乃五月出版社詩人自我典律化的一個重要座標，十五位新加坡當時最重要的現代主義詩人在合集裡各自撰寫了合計兩萬字的十五人合序，這些寫於 1969 至 1970 年間的自序，映現的就是那一代青年詩人的詩歌創作理念。⁴⁶且看完顏藉這首充滿戲劇張力的〈故事〉，〈故事〉以碎片式的感官意象鋪張一起發生在都市裡的墜樓事故，作為間接見證事故的旁觀者，詩中的「我」深夜裡亂念紛飛，許多「為什麼」充斥著思緒，從藉由死者親人（她）的視角探問事件「為什麼」發生，到自問身世、質疑「為什麼」而生存。全詩以戲劇化技巧製造懸念，直到第七段，真相終於揭曉：

⁴³ 謝清，〈審判〉，《哭泣的神》，頁 16。

⁴⁴ 謝清，〈囹圄〉，《哭泣的神》，頁 18。

⁴⁵ 流川，〈流浪〉，《晨城》，頁 34。

⁴⁶ 方桂香，〈新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案〉，頁 156-161。礙於篇幅，本文不逐一列出十五篇自序。十五篇自序見賀蘭寧編，《新加坡 15 詩人新詩集》（新加坡：五月出版社，1970 年）。

(趁妳還不是私奔的賤婦
 我不是自葬的浪人
 我得把門緊緊關上
 永遠關上
 然後自己哄自己
 我將出門遠行
 我遂背著卅六層陰影
 倒下 倒下 倒下) ⁴⁷



原來這起事故的主角竟是詩中的「我」。詩人以戲劇化手法呈現這場悲劇，距離由客觀的第三人稱，拉近到第一、第二人稱，最終又回到第三人稱的上帝視角，一下冷靜客觀，一下情緒強烈，敘事抒情兼容。詩人藉此表現出現代都市看似鬧熱卻冷酷無情的生活景象，詩的開頭與結尾將「心跳的戛然而止」與「時鐘的冷笑」、「狗吠」、「孩啼」和「四面八方高度仿真的市聲」並列，呈現強烈的戲劇張力，而透過戲劇化技巧呈現苦難或悲劇，即能更有效地為詩歌增加藝術感染力。我們在臺灣現代主義詩歌如洛夫《石室之死亡》、商禽〈躍場〉、痖弦〈瘋婦〉等名詩中，可見受難意識與戲劇性之間的本質性關聯：詩人渴望扮演耶穌，而耶穌承擔人類罪惡的受難歷程，本身即充滿戲劇性，受難時間必須經由「演出」的形式乃能向外開展、向上昇華，這即是一首具戲劇風格的現代詩，既虛無又充滿批判性的關鍵所在。⁴⁸再看另一首〈詩〉，即見詩人心中「現代詩人」之定位。猶如牧羚奴於《巨人》序中高喊「我要創造我自己的世界」之宣言，在眾生迷惘、繁複絢麗、價值多元而虛無的現代社會，完顏藉渴望成為「指引幸福／創造永恆／彌補空虛」的救世主，以詩性抵抗機械時代的虛無：

有千萬種聲色顏色迷你
 沒有一絲音色鼓舞你

⁴⁷ 賀蘭寧編，《新加坡 15 詩人新詩集》，頁 61。

⁴⁸ 劉正忠，〈軍旅詩人的受難意識〉，《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痖弦為主》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2001 年 1 月），頁 83-85。



許多密曹許多屈原悲哭
只因同類互相殺戮
家牆傾倒
眾生迷惘
電腦的語言
陌生的手勢
使人與人不相往來

大鐘樓的鐘聲
帶來黃昏
夜當不遠
你驚悸於
生命更加短促 更加貧乏
死亡的腳聲越窗而來
在核的子孫當權的世界
且讓我們寄望詩人
請他
指引幸福
創造永恆
彌補空虛
向核的打手挑戰
在昨天 今天 明天
在永恆的路上
立起一塊石碑
刻著
詩活著
詩永遠活著（〈詩〉節錄）⁴⁹

⁴⁹ 賀蘭寧編，《新加坡 15 詩人新詩集》，頁 62-63。

詩人以跳躍、拼貼的節奏與畫面，模擬科技時代的時空感，詩的存在猶如一座歷經滄桑而刻有時間紋路的石碑。「石碑」的意象，在眾多稍縱即逝或虛擬抽象的事物中，顯得具體、有實質觸感又屹立不倒，彷如詩人寫詩的目的與意志；一如牧羚奴〈詩人的冥想〉中以蠶、紡織紗喻詩人的靈思，時間流過，而「他的腦，幻成蟲屋／每逢星夜溶入他的雙眼／有數不盡的羽翼，扇舞一般地／擺動。每逢孤寂／在他的頭部煎熬。便有輕盈的唧唧／從耳輪，滴出……」⁵⁰，詩歌的靈動，宛如手工藝品於工業時代的特殊存在，是理性至上的現代社會中的一股暖流，而現代詩人於機械時代的定位，便是那班雅明口中之靈光（aura）的守護者。

（二）詩人的現實關懷與現代性之反思

現代派詩人與本土現實主義者的對峙，某程度上促成現代主義與現實主義的對話，這樣的交流亦使馬華首批現代主義詩作滲透著現實主義的關懷。必須強調的是，和中國的寫實主義一樣，馬華文學的寫實主義秉承著「文學為社會」的思想論調，而打著反映社會現實旗幟的寫實主義馬華文學後來一直自稱「現實主義」文學，顯然是為減輕其社會主義色彩的做法。⁵¹換言之，現代派詩人所反對的，是以宣揚某種意識形態為宗旨的社會現實主義文學，他們試圖突破本土現實主義者所確立的規範詩學，以找回詩歌原有的詩意，而非抗拒福樓拜、狄更斯等歐洲寫實主義作家所確立的寫實主義傳統。事實上，在多本五月出版社推出的單行本中，可見不少詩作表現對社會底層及現代戰爭的關注。他們有意揭示光彩亮麗的鋼骨水泥背面，一群於社會陰暗處苟延殘喘的中下階層真實的生活樣貌，抑或遠方受戰爭之苦而失去人身自由的人民，不時展現人道主義的價值關懷。誠如前述流川《晨城》之序文所言：

時下的「現實主義」作家，泰半或全部都在描述工人美好的一面，很少揭露他們的壞處，藉資力求改進……如果大家都遵照這樣的一貫公式（這也可說一種道道地地的「形式主義」）寫作，所謂的真實的社會面貌，不是全要被歪曲了

⁵⁰ 牧羚奴，〈詩人的冥想〉，《巨人》，頁 77-79。

⁵¹ 張錦忠，《馬來西亞華語語系文學》，頁 48-49。

麼？……所謂寫實作家，是不應該只寫皮相或表面化的人物，而是應該要深入地去了解真正的事象。⁵²

欲以現代詩呈現世界真實的一面，自由批判所見所聞，是這群詩人秉持的創作精神。此外，謝清《哭泣的神》後記亦寫道：「在這社會裡，人已失去了其原有意義。我們只不過是一種或多種的消費品的工具。……由於工業的迅速進展，人的地位逐漸由主動而傾向於被動，最終他得附屬於機械。而他已不再是自己了。」⁵³這即是現代主義對社會現代性的反叛，在其個人詩集《哭泣的神》中，〈海下〉、〈嘶〉、〈哭泣的神〉、〈夜且靜坐〉等多首以戰爭為主題的詩作，皆展露了詩人對現代性之反思，而貫徹其中的，即是詩人以「人」為主體的價值關懷。

在窺探底層小人物的主題書寫中，夜晚是最常出現的時空場景。牧羚奴、英培安、文愷、賀蘭寧、泡蒂等詩人，皆選擇了夜裡謀生的酒吧侍者、舞女、妓女、拾荒者作為觀察對象，他們一人一筆，共同繪出一副現代都市夜生活之油畫，頗具上海現代派詩人筆下「都市詩」之影子。英培安〈在夜晚，夜晚十二點鐘〉勾勒一幅有聲有色的都市風貌，全詩佈滿強烈的感官刺激，詩人透過白沙浮夜晚形形色色的人物，對貧富懸殊的社會現象揶揄一番：

在夜晚，夜晚十二點鐘
在耶蘇他們下課的十二點鐘
整個白沙浮
便陷入一張唱片的扭動裡
陷入一種全然水手的，迷你裙的節奏

在夜晚，夜晚十二點鐘的白沙浮
且擲一個比空酒瓶還要淒涼的狂笑
當著霓虹充血的兩腮
打架、詛咒、嘔吐、吹口哨

⁵² 流川，《晨城》，頁5。

⁵³ 謝清，《哭泣的神》，頁（後記頁）。

或調情；當著廉價香水的官能
當著牛肉麵或燉山瑞的味精



凡有頸項的不一定要打領結
凡有眼睛的不一定要吃冰淇淋
而那女孩的臉孔比這枚銅板還要貧血
而那擦鞋童的手總伸著飢餓……（〈在夜晚，夜晚十二點鐘〉節錄）⁵⁴

一副夜景展示人生百態，有舞廳裡扭動著身軀的年輕人、流氓、醉漢、癮君子、妓女、乞丐、擦鞋童……，如同流川〈黑巷〉及文愷〈吧女〉中「因了需要印刷機的紅老虎」⁵⁵，而放棄尊嚴，「否定了露珠也否定星光」⁵⁶的妓女和舞女，個個被玩弄在消費主義的魔掌中，詩人則像是個被文學現代性隔離在外而清醒的旁觀者，客觀地目睹、描繪著一切。

再看牧羚奴與英培安筆下的城市邊緣人，同題詩作〈侍者〉皆描述侍者機械般的動作與神情，凸顯侍者為五斗米「折腰」，而喪失身而為「人」的生命力與靈動性：

古怪的帽子
立正著的人雕
古怪的制服
守一扇高貴的門
侍者鞠躬，再鞠躬
準確地折腰

永被遺忘在熱鬧中
禮儀的臉孔永被忽略
古怪的鈕

⁵⁴ 英培安，〈在夜晚，夜晚十二點鐘〉，《手術檯上》，頁 49-51。

⁵⁵ 流川，〈黑巷〉，《晨城》，頁 13。

⁵⁶ 文愷，〈吧女〉，《樹和他的感覺》，頁 31-32。



拘謹地扣住
扣住他的感受
任何一盞燈飾
比他輝煌
他機械地記著日記
日記中沒有自己

他的步伐輕
為那水晶杯與杜松子酒
他的步伐穩
為那精美的盤和大龍蝦……（〈侍者〉節錄）⁵⁷

英培安〈侍者〉亦將「侍者」的人物刻畫聚焦於「鞠躬」的動作上：

肅立仿企鵝之姿
露齒。向左
對準紳士的領帶
向右。對淑女的胭脂
.....
而主要的是
富於貼士的銀盤
可以折腰，可以製造
非常風度的君子（〈侍者〉節錄）⁵⁸

抨擊萬惡資本主義一向是都市詩的母題，現代化的歷史進程看似為人們帶來更多元的生活抉擇，然而社會階層的分化及貧富懸殊問題卻不見得有所改善。牧羚奴以聲音蒙太奇的手法結束〈侍者〉一詩：「貓王的歌很酸／披頭四吵著／侍者立正，在夜

⁵⁷ 牧羚奴，〈侍者〉，《巨人》，頁 27-28。

⁵⁸ 英培安，〈侍者〉，《手術檯上》，頁 20。

總會外／古怪的肩穗／古怪的褲帶。他聽到家中的鍋鏗聲／兒女的歡笑」。隨著侍者的聽覺，讀者於侍者的物理時空與心理空間之間快速切換，前面對侍者扁平形象的鋪陳，皆為襯托這位侍者在夜總會之外，另一有血有肉的身份——一名為養家糊口而折腰的父親、人夫，由此，侍者的形象一下就立體了起來。五光十色的娛樂場所，頻頻成為現代資本主義社會的空間象徵，一如牧羚奴〈侍者〉中呈現的夜總會噪音，賀蘭寧〈酒吧〉物化女性的身體書寫——「而女人是一枚甜甜的橄欖／有奶頭的潤滑，有古蛇的彎曲／以及臂的磁場」，而〈酒吧〉所散發的「腐味」——「他們嚼碎了黃昏，踩死了夜晚／他們只願推論唇膏和膚色的關係／只讓酒焚靈魂，焚情感的七蛇／只讓貪婪和語言宛如踏過的草」⁵⁹，只見夜總會、酒吧、舞廳像是承載了一城市的黑暗與野蠻，詩人以此空間場所為一媒介，撕開了現代都市的文明假象。而比起揭露現代化腐敗的一面，或許詩人更在意從小人物身上挖掘人性的溫暖與蒼涼。

與前述〈侍者〉相反，文愷〈拾荒者〉中的「拾荒者」看似更為落魄，卻反而擁有所保留「自己」的餘裕：

他踱著

踱著

踱著

踱著

拾起自己

一件破得不能再補的衣

他輕輕地抖落

無數生活的沙塵

.....

他哼著一首誰也學不會的

⁵⁹ 賀蘭寧，〈酒吧〉，《天朗》，頁 26。

古老的歌
在一株焦枯的落魄的樹下
他哼著一首誰也學不會的歌



捨起自己
一個鏽了的鐵罐

他慢慢地抖落
無數生活的沙塵

他踱著
踱著
踱著
踱
著
遠了（〈拾荒者〉節錄）⁶⁰

作為社會上被遺忘的一員，拾荒者反倒是脫離了社會現代性的籠罩，在縫隙間生存的他，實現了自我放逐的可能，恰好體現了「社會現代性」與「審美現代性」之間相互矛盾又互為支持的複雜關係。⁶¹拾荒者的精神無疑是現代主義式的，我們在詩中感受到拾荒者一無所有卻輕鬆自在的心態，詩人對拾荒者精神的描繪，又不得不讓我們聯想到波特萊爾對拾荒者的詮釋。班雅明認為，在波特萊爾的腦子裡，拾荒者如獲至寶似的在首都聚斂垃圾的圖景，是詩人活動程序誇張的隱喻。拾荒者和詩人的共通性在於，他們都與垃圾有關，且兩者都是在城市居民酣沉睡鄉時孤寂地操著自己的行當，有著一樣的姿勢。⁶²拾荒者哼著那「誰也學不會的／古老的歌」，「捨起自己」，

⁶⁰ 文愷，〈拾荒者〉，《樹和他的感覺》，頁 9-10。

⁶¹ 此處參考劉碧娟對「『現代主義』及『現代性』的辯證關係」之解釋，劉點出現代主義（審美現代性）的創作目的，乃是對「資產階級現代性」（社會現代性）的價值觀之反叛。詳見劉碧娟，《新華當代文學中的現代主義》，頁 28。

⁶² [德] 班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》（臺北：臉譜出版，2010 年），頁 158。

如詩人在理性的現代性世界裡寫詩的行為，又如詩人在社會現實主義叢林裡推舉「現代主義文學」之努力，就像波特萊爾從街道上的社會渣滓中繁衍的英雄主人翁一樣，我們可作此解讀：詩人將自我定位為那遊走在傳統與現代、社會與文學縫隙間的英雄角色，寫詩實是一種抵抗沉淪的行為，雖表面上宛如撿破爛般頹喪，而被人唾棄不已（本地現實主義者不正是針對現代派詩人體現的頹廢、厭世精神表示唾棄嗎？）。除了文愷，泡蒂《火的得意》中亦折射出詩人對波特萊爾美學的偏好。〈嘲司芬斯〉、〈白沙浮掠影〉〈我走在河堤上〉、〈街頭所見〉、〈巷中的眼〉、〈買醉的人〉等詩，似以一名遊手好閒者的抒情眼光，寫出其漫遊新加坡街道的見聞，黑皮膚工人的椰花酒，五腳基的醉漢，街頭的黑人白人，駐守暗巷的女人，蓬頭垢面的拾荒者，詩人聲稱「我只是個路人」，以事不關己的態度描繪著城市的聲色，然而身處同一座擁擠的城，其仍無可避免地「夾在人流中」，成為這些遭受現代性摧殘的其一可憐人，猶如〈我走在河堤上〉所呈現的情狀。〈我走在河堤上〉全詩以混雜的人聲、零亂的景物烘托現代城市的不堪，全詩五段，前四段試圖用河上漂流的「死雞死鴨」、「垃圾污泥」，堤岸上的「臭銅爛鐵」、「破布舊衣」、「買者的貪婪」、「賣者的吹噓」、「病態的小女孩」、「瘦削的吉寧人」等污濁事物給讀者營造窒息感，末段「路旁的冰廠，／發出陣陣的機器響。／金黃的半空，／飛舞著密密的水沫星子。／這時，我夾在人流裡。」⁶³，則一語道破現代性給人類文明帶來的破壞性：也許即便是詩人，也難逃一劫。

在多首刻畫底層人物生活情狀的詩歌中，最具本土風味的就屬牧羚奴的〈椰花酒〉。詩人以「椰花酒」為主角，寫貧民苦悶生活中難得的消遣，首段寫椰花酒的製作過程：「一把刀，一把闊身彎鐮刀／割花蕾，在椰階椰梯上／割花蕾的小乳房／瀘一鍋暫汁，叫空氣熱鬧地／伸出舌頭，這比琴聲更叮噹一點的／比妻女們的嚕嚕更酸甜一點的／酒啊有風格的酒」。經過發酵的椰花汁，酸中帶甜，叫「我們」這些「臉太泥濘的小市民」迷戀，我們「穿著大街的巨鞋，卓別靈地／小丑在斑馬線上／我們的太陽穴是封閉的灶門」，生活的難以言喻盡在暢飲中被消解。「我們」對這「南方的伏特加」的愛戀如此強烈，甚至要「當掉戒指」買下也在所不惜。最後一段呈現勞工家庭的家常風景，「那女人或在搓麵團，那女人／在嚼栳葉和檳榔，且喧噉著炊

⁶³ 泡蒂，〈我走在河堤上〉，《火的得意》（新加坡：五月出版社，1969年），頁43-44。

事」，也許在某個不必勞動的週末夜晚，男人們沉浸在椰花酒的酒香之中，過了今夜，又要展開日復一日的勞動：「明天的烈日，又將刨下／我們背上那超齡的鱗殼一般的粗皮／將在我們的長睫上張起許多彩虹／太多惡作劇的車輛，仍會／擠我們於斑馬綫上／大街上，我們，小市民／我們烏鵲般的黑影／停在白熱白熱上／酒啊流淚的酒」⁶⁴。藉由小市民溫馨的休閒時光，反襯以血汗堆疊的日常，現代派詩人們對於底層社會的關注，進而發展出社會性強烈的現代詩，此文學現象亦真實反映了新馬華人社會型態。晚晴以降，華人移民即以勞工階層為主，現代派詩人筆下的底層小人物，即是他們最熟悉不過的日常景色。

第三節 站在巨人肩膀吟詩：存在意義的探索

一、冷戰氛圍下西方、臺灣現代主義的傳播與接受

關於 1960 年代馬華現代文學的初步建構，新馬現代派詩人從西方、港臺汲取現代主義養分乃是不爭的事實。現代文學的跨域傳承，背後實有其一脈相連的冷戰脈絡。1948 年起，英殖民政府為取締馬共而禁止中國大陸書籍的進口，導致新馬華文圖書市場的經營者被迫轉向臺灣、香港尋求貨源，增進了港臺書刊於新馬的銷售和散播。⁶⁵據章星虹對 1950 至 1960 年代星洲書業的觀察，新加坡兩大書局，即新加坡上海書局和星洲世界書局，於 1950 年代始便「北上」香江，為的是到香港辦貨，並將中文書籍轉銷新馬地區及南洋各地。⁶⁶此時亦正值中共政權大力推行社會現實主義的時期，有著美援背景的友聯出版社於馬來半島先後發行《蕉風》和《學生周報》，二刊標舉著「純文學」與「本土化」的旗幟在新馬文壇大放異彩，其所代表的即是一種第三勢力的反共姿態。⁶⁷事實上，《蕉風》的出現對本地文學愛好者而言，猶如打開了一口通往世界文學的窗戶，是接通馬華文壇與西方、港臺現代文學的重要橋樑。它使馬華文學不再只是遵循中國新文學發展的一支海外支流，五四新文學也不再是馬華作家唯一

⁶⁴ 牧羚奴，〈椰花酒〉，《巨人》，頁 87-89。

⁶⁵ 張松建，《華語文學十五家：審美、政治與文化》（臺北：秀威資訊科技，2020 年），頁 125。

⁶⁶ 直至 1950 年代中期，禁書令愈發嚴格，兩大書局甚至將部分大陸出版品，採大陸舊版書紙型印製，經過一番修剪編輯，以「香江出品」名義帶回星洲。參考章星虹，《星洲星光：現代旅人手記》（新加坡：八方文化創作室，2016 年），頁 237-243。

⁶⁷ 金進，〈冷戰 1950、1960 年代新馬文學：以《大學論壇》（新）和《蕉風》（馬）兩大期刊為討論對象〉，《臺灣東南亞學刊》第 2 期（2015 年 4 月），頁 63-64。

的養分來源。1950 年代末的《蕉風》即已開始刊登與法國自然主義、存在主義、超現實主義等「現代世界文學」的相關文章；而到了 1960 年代，自白垚和黃崖接手《蕉風》編務後，編者更是積極引介西方、港臺現代文學，從第 103 期至 110 期，每期都有撰文介紹西方現代主義文學，介紹過的作家包括艾略特、吳爾夫、海明威、康拉德等等。⁶⁸回顧第一波現代主義文學思潮，編者白垚的文學品味即在留臺期間深受臺灣現代主義的熏陶，這都反映在他的編輯方針上：1959 年出版的詩選集《美的 V 形》，便主要收錄了余光中、周夢蝶、葉珊、羅門等臺灣現代詩人的作品，其〈新詩的再革命〉所提出的主張亦跟紀弦倡導的「六大信條」理念相似。⁶⁹從外緣因素而言，東南亞的冷戰境遇使得西方、港臺現代文學的傳播與接受水到渠成，溯源該時空的知識傳播路徑和文學生態，將有助於我們了解 1960 年代前後新馬作家的閱讀經驗和知識養成。

至於文學內部層面，馬華文學的審美轉折可謂是一種必然性的結果。如同賀蘭寧《天朗》自序所言：

五十年代的星馬詩歌，仍然延續著中國五四運動的遺風，或處於格律的四行式時期。那時代的詩，含有那時代的精神面貌，含有那時代的語言和社會背景。我們絕不能否定它的價值，或否定那時代所存在的詩人。然而，時代是會更換，會進展的，新詩也必然朝著一條有陽光的道路起行。這是六十年代。舊的詩人老去，思想老去，不論在創作手法，在精神表現方面，都與日前的環境格格不入。⁷⁰

現實主義成為新馬文學史的大宗流派和霸權結構已久，流弊滋生，追求前衛文藝的青年作家已對本土規範詩學產生不滿，此時臺灣現代詩的湧入也就滿足了新馬詩人的期待視野而廣泛被接受。⁷¹此外，張松建認為，現代文明在東西方的危機，亦是現代主義順利在新馬流通開來的因素。新馬社會從 1960 年代已開始與西方共享普遍經驗，像是現代詩中對都市文化和工業文明的批判，對現代知識體系的反叛，現代人的孤獨

⁶⁸ 林春美，〈《蕉風》與非左翼的馬華文學〉，頁 135-136。

⁶⁹ 劉碧娟，〈新華當代文學中的現代主義〉，頁 61。

⁷⁰ 賀蘭寧，〈天朗〉，頁（自序）。

⁷¹ 張松建，〈華語文學十五家：審美、政治與文化〉，頁 127。

苦悶情感，都能引起新馬詩人的情感共鳴。⁷²對此，方桂香更具體指出，梁明廣和陳瑞獻皆在 60 年代的大時代背景成長，而 60 年代西方的文化思潮及政治社會變遷，如美國「垮掉的一代」（The Beat Generation）對心靈自由的追求，心理分析名家弗洛姆（Erich Fromm）《希望的革命》中對科技世界的人道改造，人們看待宗教與物質文明的嶄新態度，甚至越戰、性解放、迷幻藥的革命等歷史與社會文化概念的重建，對梁、陳二位現代主義運動推手都起著直接與關鍵性的影響。60 年代的文化思潮讓他們深深地認知到沙特「自由」的主張，因此「六八世代」推動的現代主義文學運動在理念上是鼓吹自由創作精神，他們的作品充滿了對社會現代性的探究、反思及批判。⁷³

作為「六八世代」詩人群體的領頭羊，梁明廣、陳瑞獻的個人學識背景亦主導了這場文學運動的特色和方向。他們二人都從新加坡南洋大學現代語言文學系畢業，主修西洋文學，科班出身的二位引路人，帶著對西方文學流派與文學思潮足夠的理解，及專業的文學鑑賞能力，為文壇譯介了不少西方文學著作。⁷⁴西方現代主義的基本藝術特徵，如反理性的美學主張，心靈、意識的強調，超現實世界的納入，象徵、荒誕、反諷、隱寓等表現形式的大量運用，或負面的價值判斷等等⁷⁵，為青年詩人帶來全新的審美體驗，「六八世代」作品中不乏艾略特、波特萊爾、卡夫卡等現代主義大家的挪用和效仿。此外，西方現代主義思潮傳入臺灣之際，亦深受本土社會文化影響而衍生出另一種精神風貌，經過轉化和改造的臺灣現代主義詩學特徵，如離散之感，中國傳統美學的融入，或是本土現實的關懷，亦被新馬詩人吸納而運用在各自的創作中。陳瑞獻在接受方桂香訪問時，曾列出影響其至深的作家、哲人名單和書單，在眾多的西方文哲名家中，佛道思想和中國古典文學佔了幾近半數，可見其美學品味是東西方文學、藝術、哲學的縱橫融解。⁷⁶在陳的引領之下，六八世代的文學視野和審美品味即不再受限於現實主義漸趨僵化的框架，加上每週文藝沙龍中的創意激盪，方湊足了這十至二十年來馬華文學版圖改寫的條件。

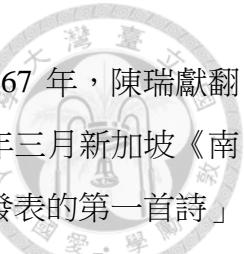
⁷² 張松建，〈華語文學十五家：審美、政治與文化〉，頁 128。

⁷³ 方桂香，〈新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案〉，頁 16-17。

⁷⁴ 方桂香，〈新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案〉，頁 37。

⁷⁵ 方桂香，〈新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案〉，頁 29-30。

⁷⁶ 方桂香，〈巨匠陳瑞獻〉，頁 238-239。



在現代主義文學的生產與傳播事業上，陳瑞獻可謂功不可沒。1967 年，陳瑞獻翻譯俄國詩人巴斯特納克（Boris Pasternak）的〈星在疾行〉，刊在同年三月新加坡《南洋商報·文藝》副刊，這首譯詩被梁明廣、陳瑞獻視為「《文藝》版發表的第一首詩」及「《文藝》花園中的第一粒現代詩種籽」。⁷⁷張錦忠認為，梁、陳稱此「譯詩」為「第一首詩」的說法，陳述了星馬現代主義文學文庫（repertoire）的處境或窘境，以及編者身為文庫生產操作者（patron/manipulator）的因應之道。⁷⁸作為編者，陳瑞獻加入《蕉風》編輯團隊後，除了積極翻譯各國現代文學作品、網羅本地人才加入翻譯的陣容，更推出各類型的文學專號，其中最值得一提的，便是馬來文學專號的推出，及馬來現代詩人拉笛夫詩歌的譯介，可見其試圖為馬華現代文學注入本地色彩，豐富馬華作家的審美品味的努力。⁷⁹作為創作者，為解決文庫不足、經典缺席的問題，陳瑞獻除了身體力行埋頭創作，如同梁明廣對陳瑞獻的賞識，其亦不遺餘力提拔一群追隨他步伐的青年作家，我們能輕易地在五月出版社出版的單行本中，讀到詩人對於陳瑞獻給予的鼓勵、文學啟蒙及出書機會表示感激。身兼編者、譯者、創作者、出版人多重身份，陳瑞獻自然清楚補足現代文學文庫是當務之急。五月出版社的創辦正是一個文化生產場域的開拓，一群詩人以文學出版為聚集的原由，這一種非商業、同仁性質的出版型態，相信是其時構建起一個文學派別、填補文庫不足最有效率的管道。

二、往內看的覺悟：「六八世代」對余光中、痖弦詩學的吸納與轉化

總體而言，六八世代所呈現的馬華現代詩學不離西方現代主義非理性、重心靈、反正統、否定社會現代性的核心思想，同時亦深受臺灣現代詩學的啟發，而兼有新古典主義色彩或東方美學、在地文化的融入。更確切地說，我們能輕易地在首批馬華現代主義詩歌中發現覃子豪、余光中、周夢蝶、痖弦、楊牧等臺灣現代詩人的痕跡，不管在形式或內容上，賀蘭寧、英培安、南子等人都對臺灣現代詩學展開了自覺或不自

⁷⁷ 張錦忠，〈陳瑞獻、翻譯與馬華文學〉，《中外文學》第 8 期（2001 年 1 月），頁 26-27。

⁷⁸ 張錦忠，〈陳瑞獻、翻譯與馬華文學〉，頁 28。

⁷⁹ 謝川成，〈馬華現代主義文學的傳播（1959-1989）〉，頁 194。

覺的挪用與效仿。礙於篇幅限制，本節的討論將以英培安的作品為主，賀蘭寧、南子為輔，探討六八世代對余光中、痖弦詩學的借鑒與改造。

余光中對馬華作家的影響深遠。李樹枝曾從文字風格，中國性與中國意識，古詩詞美學，余氏的現代主義、新古典主義及「廣義的現代主義」文學評論觀點，與余氏散文體式，探究余光中現代主義文學對馬華作家的影響。⁸⁰舉例而言，成立於 1970 年代初的天狼星詩社與東馬砂拉越星座詩社，無論就詩社社名、現代主義文學詩歌書寫、現代主義審美角度，或文學評論觀點，無不透顯余光中《掌上雨》等文論觀點、詩歌美學的影響。⁸¹其以天狼星詩社、神州詩社與砂拉越星座詩社為首要觀察對象，卻並未留意五月出版社，或「六八世代」詩人群體對余氏現代主義詩學的吸納⁸²，事實上五月叢書中亦顯見余光中文字風格、現代主義審美角度、新古典主義等影響痕跡。賀蘭寧在《天朗》自序中談及現代詩與傳統的關係時，頗有余光中改造西方現代主義的美學取向，他認為「現代詩並不反傳統」，而是「以批判方式去接受傳統」，「在傳統的基礎上，創造新的精神和意義來」，而余光中在 1960 年代經營新古典主義時，即是從古典美學及中國傳統文學中汲取傳統的精華，並將之融入現代語境中。賀蘭寧受余光中詩學的洗禮是有跡可尋的，詩人除了在自序中袒露其詩學理念，其〈火中蓮〉亦明顯是向余光中致敬。〈火中蓮〉不僅效仿余光中以「蓮」為古典中國的意象，亦運用王國維「無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物」的意境觀，將抒情主體化為象徵東方意境之「蓮」。同時，詩人將具有熱帶氣息、象徵文明的「火」與「蓮」結合，此「帶火的蓮」標誌傳統與創新的辯證關係，又以唯我獨尊的姿態自我辯白：「不是華清池的蓮／不是周敦頤的蓮／我是帶火的蓮／蓮睡為蓮，蓮醒為我。」⁸³我們亦不妨將此詩解讀成賀蘭寧詩學理念的闡釋，尤其決心「於一片純紅」中「向上的蓮」，蓮雖帶火，卻嚮往上方那「靜穆的一抹亮藍」，詩人不願再於一片赤紅的社會現實主義文學中隨波逐流，清新脫俗是其所追尋的詩風。在余光中代表作〈蓮的聯想〉或〈等你，在雨中〉中，「蓮」皆為抒情主體情思的投射之物，如〈蓮

⁸⁰ 李樹枝，〈由島至島：余光中對馬華作家的影響研究〉（吉隆坡：蒼蒼出版社，2018 年），頁 327-335。

⁸¹ 李樹枝，〈由島至島：余光中對馬華作家的影響研究〉，頁 318-319。

⁸² 儘管李樹枝並未以五月出版社或「六八世代」詩人群體為討論對象，但其第五章〈結語：影響、本土化以及主體性建構〉仍留意到李有成《鳥及其他》中，詩人對余光中實驗特色之句式與詩結構的吸納，見李樹枝，〈由島至島：余光中對馬華作家的影響研究〉，頁 348-351。

⁸³ 賀蘭寧，〈火中蓮〉，《天朗》，頁 57。

的聯想》中「蓮」代表東方之美，抑或〈等你，在雨中〉裡，似畫家莫內對睡蓮的傾心，「蓮」作為烘托「時間」與「愛」的靜物；賀蘭寧則進一步昇華「蓮」的意境，使其抽象化、概念化，並化己為蓮，傳達其人生觀或文學觀。「六八世代」詩人群體中，深受余光中詩學影響的，自然不止賀蘭寧一人。南子〈傘下〉、〈屬於男孩子的〉二詩，在主題思想和語言風格上顯然啟發自余光中的〈等你，在雨中〉和〈或者所謂春天〉，如「就這樣讓手藏在我的手裡吧」令人聯想到余詩的「如果你的手在我的手裡」一句，及〈屬於男孩子的〉詩中「或者所謂」這獨特的句式，相信是取自余光中的〈或者所謂春天〉，全詩詼諧風趣的筆觸，偽裝低調的敘述，及散文化的排比句，皆有余光中詩風的影子。⁸⁴

此外，談及「六八世代」對臺灣現代詩學的吸納，英培安亦是不容忽略的一位詩人。英培安在其詩集《手術檯上》（1968）後記中寫道：「我的詩很受痺弦的影響，如果我要繼續寫詩，我一定要想法子跳出他這厚而大的影子。」⁸⁵事實上，英培安在美學現代性的思考上，不僅有痺弦的影子，其詩作亦深受余光中、覃子豪、楊牧等人的啟發，其對臺灣現代詩學掌握透徹，同時亦自覺地注入新馬當地的文化元素，嘗試創造自己的現代詩風。首先，長詩〈手術檯上〉即展現了其對現代物質文明的批判與存在意義的探索，全詩呈現一種由外而內的深刻洞察，其以戲謔的語調談論嚴肅的存在問題，營造出非常強烈的藝術張力。對此，張松建已點出〈手術檯上〉最直接的前文本即是痺弦的〈深淵〉，亦與 T.S.艾略特的〈普魯弗洛克的情詩〉存在隱秘的互文關係，因「手術檯上」這個意象正來自於後者的開篇：「那麼我們走吧，你我兩個人，／正朝天空慢慢鋪展著黃昏／好似病人麻醉在手術桌上。」⁸⁶痺弦〈深淵〉以繁複的意象堆疊出令人窒息的現代氛圍，在陰暗的深淵中探視現代人的生存意義。痺弦詩中對宗教的叩問或褻瀆，呈現了現代人絕望無助的生存狀態，且看第十至十一段：

沒有人把我們拔出去地球以外去。閉上雙眼去看生活。

耶穌，你可聽見他腦中林莽茁長的喃喃之聲？

有人在甜菜田下面敲打，有人在桃金娘下……。

⁸⁴ 張松建，〈華語文學十五家：審美、政治與文化〉，頁 164-165。

⁸⁵ 英培安，〈手術檯上〉，頁 86。

⁸⁶ 張松建，〈華語文學十五家：審美、政治與文化〉，頁 151。

當一些顏面像蜥蜴般變色，激流怎能為
倒影造像？當他們的眼珠黏在
歷史最黑的那幾頁上！



而你不是什麼；
不是把手杖擊斷在時代的臉上，
不是把曙光纏在頭上跳舞的人。
在這沒有肩膀的城市，你底第三天便會被搗爛再去作紙。
你以夜色洗臉，你同影子決鬪，
你吃遺產、吃妝奩、吃死者們小小的吶喊，
你從屋子裏走出來，又走進去，搓著手……
你不是甚麼。（〈深淵〉節錄）⁸⁷

尼采「上帝已死」概念的提出標識著傳統價值的隕落，而虛無主義所彰顯的即是一種喪失生命根基的生存困境，如詩中所示：當耶穌「不是什麼」，而「我」又是什麼？痺弦詩中常見的死亡與黑暗意象，如〈深淵〉中的「腐味」、「瘡口」、「血」、「屍灰」、「深淵」等，一一指向現代文明的墮落，及現代人「工作，散步，向壞人致敬，微笑和不朽。／為生存而生存，為看雲而看雲，／厚著臉皮佔地球一部份……」，徒具形骸，得過且過的人生態度。英培安〈手術檯上〉亦以反諷的口吻，呈現現代人對宗教信仰的嘲弄心態，無論意象、風格、筆法或節奏，都與痺弦詩風非常相似：

在這市場上
許多屍體披著聖袍狂亂地逃亡
在這絕口的死水
各種的渴望等著發酵糜爛
在這茫茫的沙漠
所有的眼珠失去了綠洲的方向

⁸⁷ 痺弦，《痺弦詩集》（臺北：洪範書店，2010年），頁234-235。

一到黑夜
滿樹幹是蛇舌滿樹梢是蘋果
還未雞啼
有人已因一滴水而出賣了猶大



很多種的耶穌釘在很多種的口形裏
不同的耶穌滴血在不同的床上
而我的耶穌他在街燈下流浪
抽著高貴的香煙，沿酒吧與酒吧搖滾回來
挨著我沒有窗門的窗口，猥瑣得像隻病貓
窺見自己的肖像只賸下一腮漂亮的鬍子
整個鏡框只賸下一腮漂亮的鬍子

不要向瑪利亞提起她從前的故事
十字架，鐵釘，荊冠和鮮血
懷了孕並沒有什麼，不懷孕也並沒有什麼
死的早已死去
要復活的儘管再讓他復活
一滴血能輸救多少跟血管
一塊麵包能填滿多少種飢餓
即使有人蠢得仍想要吻他冰冷的腳趾
而他的衣袖如何能拂淨我們骯髒的骨骼
他們用頭顱來作骰子
他們是一種穿衣服的猴子，戴帽子的動物
用一粒麥子換一斤靈魂，用一枚銅板買一匹走獸（〈手術檯上〉節錄）⁸⁸

英培安這首長詩的文字密度雖比痙弦略遜一籌，但在捕捉城市人的日常片刻、意象安排及批判力度上，作為處女作，在同輩之中其實已是出類拔萃的詩作。詼諧的筆

⁸⁸ 英培安，〈手術檯上〉，《手術檯上》，頁 64-66。

鋒，創意的意象組合，如「我們是電視機，是巴士站，是鋼骨水泥／我們匆忙地打領帶充滿地穿皮鞋／匆忙地熟記電話號碼／喝可口可樂時討論遠地的戰爭／以指尖數鈔票，以耳朵聽股票行情／一張戲票，可以買到無數種的轟炸」，「把自己升上所有的電梯／把自己泊入所有的停車場」，「我們從製造廠出來，整齊得像疊麵包／然後被人家逐塊地吞去」，「我們聽釘棺槨聲睡眠，用鈔票養牙齒／我們吃自己的話過活／我們填表格來死亡，納稅把命拉長／我們撕歲月以為工作」等等，巧妙地呈現了物質文明使生命商品化的現象，繁忙的生活節奏使人無暇思考人生，才會導致「我們在鏡中找不到自己的顏臉」的悲劇。失去自省能力，被物欲牽制的人類，不過是工業時代中，用完即棄的產品而已。

另，痺弦亦常將其離散境遇及孤絕之感，寄託在「海洋」和「航行」相關的主題、意象上，並使之染上絕望、恐怖與死亡的陰霾，故其詩往往充滿悲劇的性格。⁸⁹英培安《手術檯上》亦出現大量以「海洋」及「遠行」為意象的詩，如〈風〉、〈潮來的時候〉、〈詩人〉、〈遠航的感覺〉、〈遠念〉、〈南方〉、〈貝殼〉、〈浪漫曲〉、〈寐〉、〈水手〉、〈鮫人〉、〈季候鳥〉、〈黃昏和憂鬱〉等，佔了詩集的三分之一。這些詩的風格或清新，或惆悵，或充滿童趣，或流露迷失之感，呈現了英培安對痺弦詩學的承繼與轉化。詩如〈椰樹〉、〈南方〉以新馬風土為意象，可見詩人並非一味地效仿與盲從，痺弦的海洋、航行之詩有其離散的憂懼和創傷為底蘊，故呈現灰藍色調；而十九、二十歲的英培安並未有任何離散經驗，故其以海為主題或意象的詩歌，往往散發著陽光的氣息，而呈暖色調。如〈椰樹〉中的自述，詩人並沒有「為賦新詞強說愁」而特意將「漂泊」的主題染上灰濛蒙的色彩：

已經不是飄泊的族類了
為何一定要追問我落魄的昔日
願長駐於此處，我的意志向上
向上，唯純粹抽象的藍色，而我
仍展眾指向八方刺探

⁸⁹ 劉志宏，〈痺弦詩中的死亡航行與生存譬喻〉，《當代詩學》第9期（2014年7月），頁60-61。

季候風襲我以雨箭，海訕笑著
我的意志熾熾，我的名字是熊熊的熱帶
仍展眾指刺向八方，探著
雲的方向，星子的方向……⁹⁰



再者，《手術檯上》亦收錄了七首童話詩，或是以童謠形式呈現的詩作。以〈乞丐〉為例，此詩頗具兒歌的調性，詩人寫乞丐與小花狗的對話，以一種相對輕鬆、可愛的方式，凸顯底層人物的淒涼命運：「小花狗呀，我的小親親／老了的芒鞋子在我腳下嚷著嚷著／餓死了的小麻袋兒在我背上沒有聲音／小花狗呀，我的小親親」。⁹¹葉維廉曾指出，痺弦的詩除了顯著地受過詞化的何其芳影響之外，很少有類似鄭愁予那種唐詩宋詞呼之欲出的遣字用詞，而痺弦彷彿要回到古詩更早的源頭：民歌，來織連片斷回憶為心中可以牽掛的「文化中國」。⁹²因此，痺弦詩中可見民歌式的重覆變化手法，如〈歌〉中不斷重覆的前三句：「誰在遠方哭泣呀／為什麼那麼傷心呀／騎上灰馬看看去」；或是兒歌民歌的調兒，利用孩童發聲及敘述或展示一個場景，如〈斑鳩〉、〈野荸薺〉，都是以兒歌中邏輯的跳躍從熟識的事件跳到意料之外的事件。⁹³英培安〈乞丐〉中即見這種民歌式的重覆變化手法，如第二、第三段皆以「每一個紳士施捨我們……／每一個淑女施捨我們……／所以……」起頭，以及首尾不斷重複的「小花狗呀」、「小親親呀」、「明兒個……明兒個」。英培安不諱言自己深受痺弦影響，相信童話詩的經營，亦是閱讀痺弦民謠式詩歌得來的靈感。

除了極力表現現代主義的批判精神，英培安亦從古典中國詩詞汲取養分，並加以改造，嘗試在古典素材中注入現代經驗，相信余光中、楊牧、周夢蝶、鄭愁予等人的詩作亦對其有所啟發。如短詩〈渡河者〉，短促的節奏和吟詠的性質，令人聯想到漢樂府〈公無渡河〉，〈公無渡河〉曰：「公無渡河，公竟渡河！墮河而死，當奈公何。」這首一氣呵成的樂府詩，僅四句，便簡潔有力地帶出一則淒美的悲劇；而英培

⁹⁰ 英培安，〈柳樹〉，《手術檯上》，頁 12。

⁹¹ 英培安，〈乞丐〉，《手術檯上》，頁 9。

⁹² 葉維廉，〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痺弦記憶塑像的藝術〉，《中外文學》第 3 期（1994 年 8 月），頁 93。

⁹³ 葉維廉，〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痺弦記憶塑像的藝術〉，頁 95-98。

安〈渡河者〉則想像河對岸的美景，描寫現代人稍縱即逝的時間意識，頗有「故事新編」的趣味：



晚霞不再於你臉上漂泊了
黃昏闌珊走過

什麼時候可以涉水渡河呢
河水也暖了，對岸沒有濛濛煙雨
渡河者呵，渡河者
什麼時候你去涉水呢
去遠遠的虹上，去採芙蓉
捧滿手典的清芬
渡河者呵，什麼時候……

當你自怔望中驟然醒來
悄然用足尖點水時
黃昏又一次闌珊走過⁹⁴

余光中將中國文字特有的聲音、色調、嗅覺與聽覺，展開前所未有的高度開發，他使中國文字的流動性、跳躍性發揮得淋漓盡致，新古典美學的熔鑄，對余光中及整個詩壇而言，實是一個深刻的啟發。⁹⁵如同余光中向宋詞美學擷取精華，英培安則試從樂府詩取得靈感，「渡河者」、「什麼時候」的反復吟詠，結尾「黃昏又一次闌珊走過」與開頭回環呼應，短短三段，讀來頗有音樂性，形式上與樂府詩為合樂而歌唱的功能非常相似。內容所寫則是一種即時性的現時感，流動的時間，流動的黃昏，流動的河流，流動的花香，詩中所有物件皆呈動態，彷彿指涉世間無一物是絕對靜止的，渡河者所處即是一個瞬息萬變的世界。詩的結尾，則如古希臘哲學家赫拉克利特所言，人不能兩次踏進同一條河流，充滿餘韻，引人深思。

⁹⁴ 英培安，〈渡河者〉，《手術檯上》，頁 25。

⁹⁵ 陳芳明，〈後殖民臺灣：文學史論及其周邊〉（臺北：麥田出版，2007 年），頁 200-201。

此外，組詩〈浪漫曲〉亦見英培安對《莊子·逍遙遊》的運用，與前述〈渡河者〉相似，對時間流動的刻畫，對永恆的嚮往，是其常以古典素材處理的主題。此詩表現了抒情主體在浩瀚宇宙及歷史洪流中的孤絕之感，詩中出現的古典意象，如首段的「為王勃沉吟如孤鶩」、「子非鵬，你的雙翼不似垂天之雲／子非鯤，混濁的海洋對你不適」，第二首的「我用很多暖暖的下午／來喰曹子建」，及第三首「我不再是零落的黃葉，不再淒然／如晚唐搖曳的燭焰。讓我／摺起一切浪漫與豪華／疊起一切懺悔及嘆息，雙手合十／飛渡向你，飛渡向你」⁹⁶一段，可見英培安從中國古典美學尋找靈感的企圖。結合另一首〈黑咖啡〉，「假如你滾在瘦瘦的唐代／你便是芬芳的藥瓶子／喏，黑咖啡，假如你滾在這樣弱不禁風的／唐代。那位存意要嘔心的通眉少年／他就不必騎肺結核的驢子／他不要小奚奴／也可以把繆斯的花轎子迎來」⁹⁷一段，則見英培安對唐代詩人情有獨鍾。英培安將「海洋」與古典意象融合，在澎湃的氣勢中突顯個體內心的孤獨，時空一下拉遠至宏大的宇宙觀，一下縮小至抒情主體的內在世界，時而有星子照亮，時而陷入歷史的昏黃中，筆觸生動迷人。對主體內心世界的挖掘，及存在意義的叩問，是英培安《手術檯上》主要書寫的主題，重視意識流及心理活動的呈現固然是西方現代主義思潮的一大核心要素，但英培安耽溺於對現代時間感的刻畫及生命、存在價值的探問，則是直接地受到痖弦、余光中等臺灣詩人的啟迪。臺灣現代主義詩歌中對孤絕心境的形象化闡述，及對自我放逐或追尋的深刻剖析，帶動了「六八世代」詩人群體將原來對外在世界的關注轉移到個體的內心世界，呈現一種有別以往，更為細膩、入微，如顯微鏡般往內聚焦的視野。

英培安不僅於紙上落實臺灣現代史學的繼承，其於 1975 年成立的草根書店，更將大量港臺書籍引進新加坡華文圖書市場，在連結臺灣現代文學與新加坡華文文學的文化事業上功不可沒。草根書店以提升讀者的精神水準為宗旨，「嚴選文史哲好書」為經營原則，英培安甚至親自到港臺選書，充分表現其身兼雜文家那股對參與生活及關懷的敏銳。⁹⁸從 1975 到 2014 年，整整四十年間，草根書店在英培安的苦心經營下，向本地讀者銷售出數量巨大的臺灣現代詩集，作者包括鄭愁予、余光中、洛夫、紀弦、

⁹⁶ 英培安，〈浪漫曲〉，《手術檯上》，頁 21-24。

⁹⁷ 英培安，〈黑咖啡〉，《手術檯上》，頁 47-48。

⁹⁸ 周星衢基金編，《致讀者：新加坡書店故事 1881-2016》（新加坡：周星衢基金，2016 年），頁 198-201。

周夢蝶、楊牧、羅門、痖弦、楊澤、羅智成、林耀德等人。⁹⁹時至今日，臺灣文學對新馬文學的影響並未間斷，而探討臺灣現代詩學在冷戰氛圍下與新馬文學的連結，及臺灣現代詩人對馬華首批現代派詩人的啟迪，必是討論文學傳播及文化場域的互動時至關重要的視角。

第四節 小結

作為「現代文學實驗室」的五月出版社，其旗下的詩人群體以相近的詩風與現代性關懷，表現了創新、前衛、反叛的文學精神。1960年代末至70年代初，這批出版品的接續推出充實了馬華現代主義文學文庫，亦讓現代主義詩人擁有了足以與現實主義者抗衡的條件。身為開拓者，牧羚奴的文學實踐不僅在於其個人創作《巨人》的出版，更難得的是其以強大的文學號召力，成立了五月出版社，支持其追隨者加入現代主義文學生產的行列，出版各自的個人詩集。這種壯大現代主義詩人隊伍的行為與策略，相當仰賴開拓者擁有的文化資本、社會資本和象徵資本，牧羚奴南大現代語言文學系出身，具備英語、法語、馬來語等多國語言資本，且在文學場域中掌握一定程度的資源和可動用的關係網絡（如受副刊編者梁明廣看重，及受邀加入《蕉風》編輯團隊），其於此時此地成為造浪者，絕非偶然。牧羚奴主編《蕉風》期間，多期《蕉風》封面設計由牧羚奴設計，或以其畫作為封面¹⁰⁰，《蕉風》出版的文叢亦隨五月出版社採約七吋寬六點八吋長近正方形開本¹⁰¹，更別說「星馬詩人作品專號」、「牧羚奴作品專號」各種現代文學專號的推出，可見牧羚奴擁有的資本與地位，以及其文學實踐為馬華文學場域帶來的層層效應。下章將討論的犀牛出版社，亦多少受牧羚奴和五月所影響，其中李有成、梅淑貞的文學起步即深受牧羚奴的現代文學觀啟蒙。由此可見，1960年代末至1970年代，新馬兩地的文學關係仍緊密相聯，《蕉風》第205期「星馬詩人作品專號」即說明牧羚奴與五月所激起的現代主義詩歌浪潮並未局限於新加坡一地而已，因此討論這時期的新、馬文學生產空間，理應置於同一個文學系譜來討論，方能呈現更全面的場域論述。

⁹⁹ 張松建，〈華語文學十五家：審美、政治與文化〉，頁125-126。

¹⁰⁰ 如第202期、211期、212期、216期、224期、238期、240期、243期等。

¹⁰¹ 參考黃琦旺，〈六八世代的（思想）「大逃亡」：李有成《鳥及其他》和梅淑貞《梅詩集》〉。文章收入張錦忠、黃錦樹、高嘉謙編，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022年）頁239。

五月出版社推出牧羚奴的現代主義拓荒之作《巨人》後，牧羚奴之追隨者，如賀蘭寧、南子、文愷等在各自的個人詩集中，以現代主義詩風的互動與激盪，呼應《巨人》所展現的新審美價值與反叛精神。像是南子《夜的斷面》、賀蘭寧《天朗》對現代主義文學運動的歌詠，英培安《手術檯上》對存在意義的叩問，流川《晨城》、謝清《哭泣的神》對文學自主性的追求，文愷《樹和他的感覺》、泡蒂《火的得意》對現代城市陰暗面之揭露等，若缺少這群追隨者的個人文學實踐，這場現代主義文學運動亦難以構成一股足以撼動場域結構的勢力，更別說實現馬華現代文學的典律重構。這些詩作共同承載了 1968 年前後，文壇經歷轉折、蛻變的時代意義，它們不僅是珍貴的文學史料，詩中蘊涵的反叛精神及人文關懷，更呈顯出一代人的價值訴求及美學觀照。簡言之，五月出版社的成立，標識著不同美學意識形態的介入，現實主義壟斷市場的僵局被打破，以及新馬現代文學的典範轉移，馬華文學場域自此有了不同以往的局面。



在新馬現代文學史上，陳瑞獻（牧羚奴）與五月出版社於新加坡的崛起，為暮氣沉沉的文壇帶來了全新的文藝風氣，他們藉著編選與出版現代文學作品，壯大了現代主義陣營的聲勢，成為引領這場文學革新運動的先鋒。五月出版社成立隔年（1969年），牧羚奴即加入《蕉風》編輯團隊，執行《蕉風》的改版，更將五月出版社詩人的現代詩引入這片文學園地。黃崖時期的《蕉風》即已開始大量引入現代主義文學，奠定了其「純文藝」刊物的定位¹；而在姚拓、白垚、牧羚奴及李蒼接下編務後，《蕉風》第 202 期又以嶄新面貌登場，末頁標語「新的蕉風有新的作風，新的作風代表著蕉風」，標識著新血的加入與刊物的理念重整，此後各式文學專號的推出，使《蕉風》變得更開放多元。身為編者的牧羚奴，其欲藉出版、編輯雙管齊下，建構本地現代主義詩學的企圖，可見於《蕉風》第 205 期「星馬詩人作品」專號的推出，及其在任期間大量刊登本地年輕作家的實驗性作品的作風。²「星馬詩人作品」專號刊登了五月出版社詩人及李蒼、梅淑貞、艾文、陳慧樺、賴敬文等年青詩人的現代詩。

本章欲重點討論的李蒼和梅淑貞，作為「六八世代」的北馬代表，他們與牧羚奴有著深厚淵源，亦在文學革新運動上有所貢獻，因此也被張錦忠歸入「六八世代」。詩人周喚主編《學生周報》之時，牧羚奴曾於《學生周報》發表演現代詩，其中〈祭旗〉作為向現實主義發出的戰書，對後來成為《學生周報》編者的李蒼有著極大的啟蒙意義，當時李蒼甚至寫信至《學生周報》，表明此詩激起了他寫詩的欲望：「在書攤上讀了牧羚奴的〈祭旗〉，心中很感動，一路上激動，腦中想著許多事情，回來，我一見秋吟即開口說：我要寫詩了。」³秋吟與李蒼、喬靜等人一同參與編輯的《銀星》現代詩刊，可說是 1960 年代初現代詩在檳城的發祥地。李蒼寫詩亦寫小說，其與牧羚奴

¹ 林春美，《《蕉風》與非左翼的馬華文學》（臺北：時報文化出版，2021 年），頁 144。

² 李蒼（李有成）回憶起當年參與《蕉風》編務的情形時，提及《蕉風》的改版過程中陳瑞獻扮演了關鍵性的角色，李蒼主要負責執行編務，包括選稿、邀稿、校稿與聯絡工作等，而陳瑞獻則負責提供意見、寫稿、譯稿、邀稿、設計封面。當時，不少年輕作者受到編輯的鼓舞，而願意把作品投至《蕉風》，因此那幾年也出現了一些年輕作家，陳瑞獻在提攜年輕作家的努力上，功不可沒。見李有成，《詩的回憶及其他》（八打靈再也：有人出版社，2016 年），頁 29-31。

³ 參考謝川成，《馬華現代主義文學的傳播（1959-1989）》（臺北：秀威資訊科技，2019 年），頁 177-181。牧羚奴〈祭旗〉一詩刊登於《學生周報》第 581 期（1967 年 9 月 6 日）。李蒼信件內容，見李蒼，〈那一片雲彩〉，《學生周報》（1968 年 2 月 7 日）。

同時加入《蕉風》編委會，兩人的文學交流自不在話下；而梅淑貞是《蕉風》、《學生周報》常客，後亦成為編輯，與牧羚奴常有書信往來，其深受牧羚奴提攜，並在牧羚奴的鼓勵及委任下，與其合譯馬來現代主義詩人拉笛夫的詩集《湄公河》（*Sungai Mekong*）。李蒼與梅淑貞，這二位與牧羚奴關係密切的年輕作家，與牧羚奴一樣身兼詩人、編者、譯者、出版人的身份，他們與幾位檳城文友共同創辦的犀牛出版社，具體展示了牧羚奴與其五月出版社所發揮的廣大影響，亦說明馬華現代詩潮乃是圍繞著《蕉風》與《學生周報》二刊而擴散至其他文學空間。本節欲細談的麥秀和雅波，亦是二刊的常年投稿者。因此我們可以說，犀牛出版社即是從二刊延伸出去的嶄新文學空間。

本章以位於檳城的犀牛出版社為討論對象。首先，第一節〈犀牛出版社短暫的璀璨時光〉，將分為兩小節，第一小節〈偶然與必然：犀牛出版社緣起〉概述犀牛出版社於 1970 至 1977 年間曾出版的叢書，及當中的人員匯集情形、運作模式，及出版社理念與定位等。第二小節〈北馬文人交際網絡：犀牛作者散文中的文學紀事〉則藉由犀牛作者群的散文，概覽北馬區域文學的構成，其中提及梁園、海天書店及車水路等文學紀事，見犀牛對北馬現代文學精神的繼承與發揚。接著，第二節〈「六八世代」在檳城〉，第一部分〈犀牛，《鳥及其他》與李有成的現代主義〉，討論犀牛時期前後的李蒼與李有成，以及《鳥及其他》的關懷與詩風。第二部分〈業餘者的牛油，麵包和酒：談梅淑貞的《梅詩集》與散文〉，討論早慧才女梅淑貞的少女時代，及其寫詩與寫散文的兩種不同面貌。最後，麥秀與雅波的小說呈現了相當一致的關懷，故第三節〈迷你裙，情欲，與文藝青年的出路：談麥秀和雅波小說中的少年少女〉將一併討論兩位小說家的作品，論述兩位文藝青年對時代的感知與詮釋。

第一節 犀牛出版社短暫的璀璨時光

一、偶然與必然：犀牛出版社緣起

1960 年代末至 70 年代，馬來半島各州紛紛亮起的「現代主義」之火明明滅滅，猶如星光閃爍。以牧羚奴為首的「六八世代」彷如這群星系的中心，1968 年隨著現代主義文學運動的發起，週邊各家「現代派」文社、文學刊物，或小型出版社接二連三地

冒現，同時又因經濟、人力等因素而漸如流星般逐一隕落，形成一幅「文學現代性」的動態星象圖。北馬檳城，是新加坡以外第二個馬華文學重鎮，犀牛出版社於這時空的出現絕非偶然。儘管發起人之一李有成聲稱犀牛出版社的創辦是「很偶然的一件事」，因檳城一群文友原來的計劃是創辦一份文學刊物，而當時受託申請出版准證的李有成，礙於其《學生周報》編輯的身份，導致出版准證遲遲未批准，辦刊物的計劃便改為設立出版社。⁴據麥秀回憶，1970年某日的文友聚會上，李有成提議組織一家以「犀牛」為名的出版社，文友們很快就達成共識，隨後便開始召集社員，共有十來位社員入社，包括：李有成、梅淑貞、趙維富（思采）、賴順裕（川谷）、陳政欣（綠浪）、林本法（歸雁）、顏宏高（凌高）、鄭澄泉（沙河）、江振軒、陳慧君、陳慶豐、林富祝、麥秀等。⁵社員們後來在陳慧君的家召開會議，推選川谷當社長，財政由陳慶豐擔任，犀牛出版社的標誌（logo）也由陳慶豐設計，李有成則負責出版事務。⁶李有成所謂「偶然性」，也許是指犀牛出版社的成立並非經過長時間的籌備，抑或事先有著任何縝密的出版計劃。事實上，犀牛出版社乃是迎著這波現代主義文學風潮而誕生，緊隨著牧羚奴與五月出版社的崛起，不長不短的七年時光，它的開始和結束不僅證實漸趨僵化的馬華文學於此時出現轉捩點之「必然性」，亦為我們具體展示這場馬華現代主義文學運動漸成未竟之業（incomplete project）⁷的遺憾。

首先，翻開犀牛出版社正方形開本的出版品，可見封底清楚印著出版社的定位及宗旨：「犀牛出版社是個年輕的出版社，供給年輕人良好的文藝讀物，所出版的書都有一定的水準，請讀一讀犀牛叢書，您就明白本地薑不辣這種概念是錯的。」簡言之，鼓勵青年文友寫作，出版符合年輕人品味的本地文藝書籍，是其所標榜的宗旨和特色。他們以「犀牛」的耐力和衝勁，象徵欲為馬華文壇提供好書，及喚醒出版界人士重視本地文藝的決心。⁸雖字裡行間並未如五月出版社一樣直接強調「現代主義」的文學主張，但犀牛出版社於馬華文學場域的位置，則猶如五月出版社的姐妹社，兩者於現代

⁴ 李有成，〈詩的回憶及其他〉，頁47-48。

⁵ 麥秀，〈回憶犀牛出版社〉，《南洋商報·商餘》（2015年8月1日）。參考張永修部落格「雨林小站」：http://freesor.blogspot.com/2015/08/blog-post_85.html。

⁶ 碧澄編著，《新編馬華文學史（1880-2020）（下卷）》（雪蘭莪：策略資訊研究中心，2022年），頁644-645。

⁷ 張錦忠語。張錦忠，〈陳瑞獻、翻譯與馬華現代主義文學〉，《南洋論述》（臺北：麥田出版，2003年），頁180。

⁸ 麥秀，〈回憶犀牛出版社〉，《南洋商報·商餘》（2015年8月1日）。參考張永修部落格「雨林小站」：http://freesor.blogspot.com/2015/08/blog-post_85.html。

文學的推廣上互相配合，李蒼與梅淑貞的個人單行本即是現代主義文風的代表。犀牛與五月的聯手，可從兩者互相推介雙方的出版品見出端倪，像是犀牛出版品的封底，即印有五月出版社的書目介紹。⁹再者，翻閱牧羚奴編輯時期的《蕉風》，處處可見犀牛出版社的核心成員，如李蒼、梅淑貞、思采、歸雁、麥秀、川谷、江振軒、綠浪等，改版後的《蕉風》亦不時刊出五月出版社及犀牛出版社的書訊，顯見五月與犀牛共同主導著 1960 年代末至 70 年代的青年文壇。然而，犀牛出版社畢竟不是五月出版社的分社，犀牛作者群的內部匯集情形，運作模式，創作關懷和作品風格，都與五月不盡相同。

從 1970 年至 1977 年，犀牛出版社共出版了兩系列叢書，即「犀牛叢書」和「大馬文叢」，書目如下：

犀牛叢書				
序號	書名	作者/編者	出版年份	文體
1	鳥及其他	李有成	1970	詩集
2	再見斑馬線	麥秀	1970	小說集
3	風向	思采	1971	散文集
4	梅詩集	梅淑貞	1972	詩集
5	犀牛散文選	川谷、江振軒、思采、梅淑貞、麥秀、歸雁	1972	散文合集
大馬文叢				
1	崩	雅波	1972	小說集
2	深山寄簡	雅波	1973	散文集
3	繁星集	心影等著	不詳	不詳
4	晨曦	范高貴、劉可彬、梁圭堂、林海樹、黃晚香	1975	詩、詞、書簡、小

⁹ 如思采《風向》一書的封底，見本文附錄（三）：五月、犀牛、棕櫚出版社出版品封面及相關資訊，頁 170。



				說、散文 合集
5	走在林中	藍小憶	1976	詩、散文 合集
6	廿人行·沙巴青年創作 集	歸雁，小君，文龍，心湖等 著	1977	合集
7	焚之外	雅波	1977	小說集
8	雅波專欄	雅波	1978	散文集

表 3：犀牛出版社出版品

犀牛出版社成立之初，社員們便決議籌一筆出版資金以出版「犀牛叢書」，而其後的資金運轉，則是採取邊賣書邊清還印刷費的方式，讓社員們輪流出版個人單行本。

¹⁰據麥秀回憶，當時小說和散文的銷路都不錯，犀牛出版社的發行網，除了社員合力協助推銷，一部分是交給書店代售，而麥秀因認識檳城幾所中學的師長，便藉此將犀牛叢書推廣至學校，結果反應相當理想。¹¹可惜，七年間社員各散東西，在出版了李有成、思采、麥秀、梅淑貞的單行本後，1977 年《犀牛散文選》的推出，作為犀牛作者群的最後一部散文合集，意味著犀牛出版社流星般短暫的璀璨來到了尾聲。梅淑貞在《犀牛散文選》的序中曾道明出版社經營不濟的狀況：

七年前當犀牛出版社在檳城成立時，共有社員一十八人；七年後的今天，社員的人數只用一隻手掌另加一根拇指就可算完。也許一開始我們就選錯了名字，因為犀牛在世界上已是一種稀有的動物，在人類的大量捕殺下（犀牛角可作解熱水，犀牛皮可製甲），有面臨絕種的厄運。……社員人數日漸減少，而七年來的產量不外是四本「犀牛叢書」外加五本「大馬文叢」。我們這次出版這本散文選，從召集社員到出版，已花了將近一年的時間，皆因這碩果僅存的六人，

¹⁰ 麥秀，〈回憶犀牛出版社〉，《南洋商報·商餘》（2015 年 8 月 1 日）。

¹¹ 麥秀，〈回憶犀牛出版社〉，《南洋商報·商餘》（2015 年 8 月 1 日）。

也散落全馬各地，彼此之間的聯絡頗為不易。況且文藝到底是件溫飽之餘的事情，所以有幾個社員因經濟問題而未能參加出版，是很無可奈何的。¹²

原來象徵耐力、衝勁的「犀牛」，成了「瀕臨絕種」的寓意，犀牛的消失不僅指向出版社的熄燈，更指涉青年文友對文藝的熱愛，亦隨著生活勞碌，或寫作以外的人生規劃而逐漸減退，原來熱鬧的文友圈則日愈冷清。至於「大馬文叢」，則是另一群文藝青年如雅波、心影、陳文龍等人，借用犀牛出版社的名義出版的一系列青年合集和個人單行本。¹³其中值得一提的是，陳文龍和藍小憶是東馬沙巴的年輕寫作者，《走在林中》和《廿人行·沙巴青年創作集》的出版，說明其時東西馬已有一定程度的文學資源交流，而歸雁即扮演那為檳城與沙巴文壇牽線搭橋的角色。在藍小憶《走在林中》序中，歸雁曾談及該書的出版過程，為我們提供了有關「大馬文叢」出版方式的線索：「這本書雖由檳城犀牛出版社出版，但大部份之印刷費由沙巴州一些熱愛文化的青年朋友一點一滴地籌起來的，這些青年朋友中，有些人是藍小憶，有些和藍小憶素未謀面，大家本著愛護文藝之熱誠，出錢出力，反映了文藝界中有著可貴的友情，愛心和熱力。」¹⁴

第三章論及的五月出版社，該詩人群體為梁明廣、陳瑞獻的追隨者，這群追隨者與領導者有著非常頻密的文學交流，因此五月出版社整體呈顯了一致的創作關懷與詩風。與五月出版社不同，犀牛出版社並未標舉一名靈魂人物，犀牛作者群主要為著出版而相聚，他們各有各的文類偏好及文字風格，故其出版品涵括詩集、散文集、小說集，其中又以散文集和詩集居多。整體而言，犀牛作者群的創作題材多數緊扣個人生活經驗，以抒寫個人情志、小情小愛為主。另，合集如《犀牛散文集》、《廿人行》的出版亦具有自我典律建構的意義，配合犀牛出版社欲培植新生代作家，使文壇「年輕化」的理念，透過這些合集，我們得以了解其時活躍於馬華文學場域的青年作者陣容。個人單行本如李有成《鳥及其他》、梅淑貞《梅詩集》、麥秀《再見斑馬線》、思采《風向》、雅波的《崩》及《深山寄簡》，則有助於我們追蹤這些作家文學寫作的起步階段，其中有者以文學為終身志業，有者的文學生命則是從此滯留在青春期。

¹² 川谷等人著，《犀牛散文選》（檳城：犀牛出版社，1972年），頁（序）。

¹³ 碧澄編著，《新編馬華文學史（1880-2020）（下卷）》，頁645。

¹⁴ 藍小憶，《走在林中》（犀牛出版社，1976年），頁（序）。

如今相隔四五十年後回顧，即見「文學」的意義於有的人而言是生命中的必然，對更多人來說則輕如一場偶然的邂逅，他們步入中年以後，便與文學世界分道揚鑣。犀牛的緣起緣滅反映馬華青年創作續航力之不足，這亦是馬華文學長久以來充斥著青春氣息的緣故，作家們短暫的文學生命，背後牽涉種種結構性問題，如文學生產場域的權力結構、政治環境與文化資源分佈等。

二、北馬文人交際網絡：犀牛作者散文中的文學紀事

1960 年代前後的馬華文學地圖中，北馬區域（檳城、大山腳、吉打居林、雙溪大年一帶）可說是新加坡以外，另一個匯集了不少優秀作家的文學中心。犀牛出版社並非首個出現於此地的文學組織，相較於第一代本土現代派作家的文學社團，1970 年誕生的犀牛尚屬「年輕」。1960 年代初，臨近大山腳的小鎮居林即有慧適、憂草、綠穗、蕭艾、陳慧樺等人組織的檳榔詩社。1962 年，檳榔詩社隨著海天出版社的成立而解散，海天社除了原來的檳榔會員外，同時亦注入了一批寫小說和散文的新社員，如梁園、冰谷、杰倫等人。¹⁵短短幾年時間，海天的陣容逐漸擴大，並陸續創辦旗下刊物與叢書。具體而言，《海天月刊》（1962.5-1967.6）編輯部地址設於大山腳，實際的編輯工作則一向在居林進行，另外《海天詩風》（1966.3-1966.5）、《海天詩頁》（1965.12-1966.8）則分別於吉打雙溪大年及怡保出版。¹⁶1964 年左右，梁園於居林開辦的海天書局，更讓海天成為一個「實在而可感的文學場域」¹⁷，一如出生於吉打州的小說家小黑（陳奇傑，1951-）在一篇惦念梁園及海天書局的報導中所寫：「梁園一班朋友將店鋪開在進出覺民中學的要塞，就好像撒了一面網，網羅我們這一群喜歡看書的學生。」¹⁸海天書局是當地文藝青年購得文藝刊物如《蕉風》、《學生周報》、《海天月刊》，甚至是香港重要期刊《當代文藝》、《明報月刊》及《海洋文藝》的主要通路。¹⁹由此可見，海天出版社以北馬為據點，掀開了第一代本土現代文學的序幕，並展示了文學生產朝同仁模式蓬勃發展的趨向。

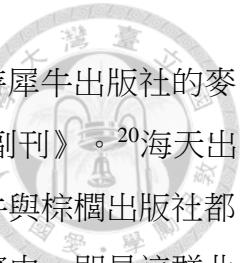
¹⁵ 參考張永修部落格「雨林小站」：http://freesor.blogspot.com/2012/10/blog-post_9894.html。

¹⁶ 李錦宗，《新馬文壇步步追蹤》（新加坡：新加坡青年書局，2007 年），頁 251-253。

¹⁷ 林春美，《〈蕉風〉與非左翼的馬華文學》，頁 188。

¹⁸ 小黑，〈一條街的作家〉，《星洲日報》（2004 年 1 月 25 日）。剪報可見於雅波整理，《馬華作家的悲欣歲月》（作者自編自製，2004 年），頁 45。

¹⁹ 小黑，〈一條街的作家〉，《星洲日報》（2004 年 1 月 25 日）。



如此熱鬧繁華的文學盛況，犀牛社員亦曾參與其中，如長期主持犀牛出版社的麥秀就曾任海天出版社社長，其作品亦常刊於《海天月刊》及《海天副刊》。²⁰海天出版社的活躍分子，皆於海天沒落後，便三五成群自行另闢天地，犀牛與棕櫚出版社都可謂是海天延伸而出的文學社團。在犀牛作者群主題零散的散文書寫中，即見這群北馬文藝青年對其時文學社群的描繪。其中，江振軒和麥秀寫予梁園的悼文，表現了梁園於其時文壇的影響力，以及創作者間相知相惜的情誼。1973年某夜，海天書局創辦人梁園從報社歸家途中遭人狙擊，傷重逝世。²¹此噩耗震驚文壇，文壇不少作家、友人與晚輩撰文悼念一位英才的逝去，如江振軒〈悼念梁園〉即以動人的筆觸寫道其與梁園的感情：

我沒有忘記，在歲月的上流，你以哥哥的親情，鼓勵我這個臉色蒼白，形色悒悒的少年。當時，我方喪失母親，是一名散髮的落魄者，常常懷著想望，從廿餘里的小鎮，上居林找你。你在碩莪廊開設書店，生活窮苦而快樂，我無以揭示當年的心靈動向，總感覺，走出你的書店後，我紮實地像尋獲了一些什麼。²²

1967至1969年間，江振軒負笈檳城，海天書店便成了其返鄉途中的驛站。相信留連海天書店是當地文藝青年的集體記憶（Collective memory），見小黑所述：

當年，我們只懂得放學後，經過海天書局就進去兜一圈，看看有什麼可以買的。殊不知道，其實我們每天踏進去的正是馬華文學史上極為重要的門檻。我一直到好多年後才知道，原來影響馬華現代文學的不少作家，都曾經出入這一座擺滿書籍的「海天書局」。²³

梁園及其海天書店予以當地青年的啟發甚大。可以證實的是，不少青年受到梁園的鼓勵與提攜而持續執筆寫作，猶如麥秀〈憶梁園〉所寫：「他曾對我說，如果他有錢，他要把海天月刊辦得有聲有色，為馬華文壇培養更多的寫作人才，就像當年夏濟

²⁰ 李錦宗，〈錦書宗筆之馬新文史綜述〉（吉隆坡：雪隆潮州會館，2018年），頁124。

²¹ 雅波整理，〈馬華作家的悲欣歲月〉，頁39。

²² 江振軒，〈悼念梁園〉，《犀牛散文選》（檳城：犀牛出版社，1976年），頁45。

²³ 小黑，〈一條街的作家〉，《星洲日報》（2004年1月25日）。

安辦文學雜誌一樣，提拔了不少優秀的寫作人才。」²⁴可惜面臨經濟拮据，《海天月刊》僅出版二十期左右便停刊，海天書局亦不得不結束營業。而麥秀的文學起步亦深受梁園影響：



十年前，我開始學習寫作，第一個認識的寫作朋友是梁園，鼓勵我寫作的也是梁園。當時梁園是海天月刊的主編，我寄了一篇習作給海天月刊，題目叫「情書」。不久，便接到梁園的信，信中和我討論「情書」，指正了不少缺點，我們就這樣通信起來，他還介紹不少名著給我看。那時，他已是成名的青年作家，而我卻是個初出茅廬的小子，他肯不厭其煩地在心上指導與鼓勵我寫作，在我來說，這是一件可喜的事，可以不必在暗中摸索，穩穩地踏上寫作的道路。²⁵

梁園作為《蕉風》第一代本土「現代派」作家，其著重描繪人物心理活動的意識流小說亦對寫小說的麥秀有所啟迪，麥秀小說集《再見斑馬線》雖主題與手法上略顯稚嫩，可最後〈死的設計〉、〈漩〉二篇，仍見其融合情景敘事與主人翁內心活動的小說技法，其藉由知識分子及癮君子雙雙受困於人生困境的故事，揭示了現代社會令人窒息的陰暗面。總括而言，海天於 1960 年代滋養了無數北馬青年，犀牛作者筆下的文學紀事為區域文學史的研究提供了珍貴的原始文獻。

有關北馬文學紀事的散文書寫中，文章提及作者自身與海天的淵源的僅佔少數，而犀牛文友昔日的情誼則是他們頻頻以詩化筆法召喚的集體回憶。在麥秀、思采和川谷的抒情散文中，可見「1960 年末的車水路與南園」是他們頻頻回顧的時空，當年犀牛文友即是常聚在車水路一間名為「南園」的露天咖啡座談詩論藝，細述心聲。車水路與南園的文學性意義，猶如 1960 年代初臺北武昌街上的明星咖啡館，當時《現代文學》編者如白先勇、歐陽子、陳若曦等定期於明星咖啡館進行文學聚會，而周夢蝶於明星咖啡館騎樓的書攤，亦成為一代臺北人的城市記憶。直至 1980 年代，明星咖啡館依然是現代文學作家舉行文藝沙龍的文化空間。²⁶據李蒼回憶，當年《學生周報》檳城分部的學友會，以及銀星詩社的社址，即位於車水路（Burma Road）。²⁷1960 年代

²⁴ 麥秀，〈憶梁園〉，《黃昏雨》（臺北：國家出版社，1978），頁 102。

²⁵ 麥秀，〈憶梁園〉，《黃昏雨》，頁 101。

²⁶ 白先勇，《明星咖啡館》（臺北：皇冠出版社，1987 年），頁 63-66。

²⁷ 見本文附錄（一）：犀牛及其他——李有成訪談錄，頁 156。

末，李蒼與歸雁、思采、川谷一行人的生活範圍就在車水路周遭，以「犀牛」為名的文人群體可謂由此展開。且看麥秀〈陽關再唱〉所寫：

那一年，李蒼赴臺深造，我們在喜臨門設宴為他餞行，參加餞別會的有思采、歸雁、凌高、林琅等人，一股淡淡的離愁瀰漫在席間，每個人都心事重重的。想起過去那一段有笑有淚的日子，怎不叫人懷念？幾個造虹的少男，聚在小樓裡，寫稿，等稿費，啃麵包。高興時，就唱歌，嘻笑，相約到南園去吃一碟炒米粉，或者去看一部最不賣座的電影，然後在街上蹣跚，直到街燈都打瞌睡了，才回到小樓去。²⁸

思采〈磚窯街〉則見景生情，在吉隆坡磚窯街上寂寞地遙想昔日的文友：

磚窯街並不可愛，但它和檳城的車水路有點相似。如果李蒼在的話，他會和樓下經營小攤子的印度人打交道，余中生則會清早便下樓翻閱報紙。可惜磚窯街到底不是車水路。李蒼、余中生、川谷和歸雁這些我熟悉的名字，陌生得一如我初到吉隆坡所獲得的印象，遙遠的時空真可怕。²⁹

只可惜與文學共生的青春期瞬息即逝，中學畢業後，犀牛文友們便接連離開檳城。李蒼是當中首位赴臺深造的，接著歸雁、錦和、凌高、思采亦因各自的職涯安排而接連離開，而南園咖啡座亦在犀牛文友如鳥獸散後熄燈停業，一如川谷〈街燈·晚霞〉所描述：

曾幾何時，濃綠成蔭的南園建起了高樓大廈。想著再回到那條街上，街燈會依然亮著，晚霞也許仍然貼在天的盡頭，只是，再也不會是那個黃昏了。³⁰

車水路與南園在這些文章裡不僅是承載文學記憶的文化空間，同時亦象徵了這群少年的寫作高峰期，就如李有成於麥秀散文集《黃昏雨》序中所言，大部分文友在分

²⁸ 麥秀，〈陽關再唱〉，《黃昏雨》，頁 69。

²⁹ 思采，〈磚窯街〉，《犀牛散文選》，頁 49。

³⁰ 川谷，〈街燈·晚霞〉，《犀牛散文選》，頁 12。

道揚镳後都已擱筆。像是犀牛文友中當年享有「小葉珊」美譽的散文作者思采，在離開檳城到吉隆坡《南洋商報》擔任體育記者後，便不再從事文學創作，日後文壇亦不再聽聞有關思采的消息。³¹麥秀〈這裡沒有瓊瑤〉一文，則透露犀牛出版社當年慘淡經營的窘境：

我曾與幾位志同道合的寫作朋友合租一個出版社，專門出版本地的文藝作品，起初每種只印一千本，詩的銷路很差，銷不出半數；小說和散文較好，一千本可以銷完。後來，再印一位比較受讀者喜好的作者的作品，滿以為可以暢銷，印了二千本，結果只售出一千本，其餘一千本無論如何也沒法銷出去。一千本是飽和點，與瓊瑤的小說的銷量比起來，簡直小巫見大巫。這裡最暢銷的書是考試指導書，隨便編湊成一本，都會被學生搶購，好多人就靠編者一類書發達的，而真正從事文藝創作的人，卻是一窮二白，如果想要靠寫稿來過活，不餓死才怪呢！³²

麥秀繼而以梁園為例，揭示本地文學環境的惡劣及創作者筆耕不輟的艱辛。由此可見，創作者有限的經濟資本雖是導致同仁出版社早夭的主因，然左右市場的讀者缺乏相對應的文化資本與文學素養，更是純文學出版社難以維持營運的一大關鍵。自 1950 年代，不少作家便借助港臺場域的文學文化資本出版作品，像是犀牛出版社結束營運後，李蒼亦曾協助麥秀在臺出版小說集《絕糧》（1976）及散文集《黃昏雨》（1978）。從文學史層面而言，本地同仁出版社流星般迅速的生滅，為我們展示青年作家如何憑著一股文學的熱忱，與對現代文學不友善的環境抗衡。消失的海天書局，南園和犀牛出版社，在文學史，北馬文學版圖，甚至是無數北馬作家的寫作生命裡，已留下多姿絢麗的一頁。

³¹ 思采當年被稱作「小葉珊」，此處參考麥秀，〈給思采〉，《黃昏雨》，頁 57。據李有成回憶，當年文字功力不錯的思采，後來到吉隆坡當體育記者，見本文附錄（一）：犀牛及其他——李有成訪談錄，頁 158。

³² 麥秀，〈這裡沒有瓊瑤〉，《黃昏雨》，頁 164。



一、犀牛，《鳥及其他》與李有成的現代主義

以筆名「李蒼」活躍於詩壇的李有成（1948-），是「六八世代」詩人群體中的北馬詩人代表，而李有成首部個人詩集《鳥及其他》，即是犀牛出版社推出的第一本犀牛叢書。《鳥及其他》於 1970 年誕生，無論對作者個人或出版社而言，皆有其特殊意義。首先，此部詩集的出版表明了犀牛作者群對現代主義文學運動的立場與關注，這無形中確立了出版社的定位與價值關懷。當時，新加坡五月出版社正如火如荼地出版牧羚奴、賀蘭寧、英培安等人的現代詩集；而北馬詩壇在這十年間亦不冷清。1960 年代初，除了上節提及的海天出版社，另有銀星詩社亦為北馬現代詩的濫觴。在檳城鐘靈中學求學的李有成，與一群《學生周報》學友會的文友，如喬靜、秋吟、星雲、陳應德、歸雁、林琅、思采，經常聚在銀星詩社（即學友會的會址）寫稿，編《銀星詩刊》，參加文學講座，辦壁報等。這是李有成現代主義之路的開端，而這群始於學友會及銀星詩社的寫作文友圈，事實上就與犀牛出版社的作者群重疊。必須強調的是，《銀星詩刊》是一份真正揭櫫現代詩的詩刊，純刊登現代詩與現代詩論。³³與其他綜合性文藝刊物相比，銀星詩社社員以專研現代詩的態度帶動現代詩創作、促進詩學理論的交流，而與銀星緊密連結的犀牛，或多或少承繼著銀星對現代詩的熱忱，帶著銀星未達的現代文學使命砥礪前行。換言之，海天、學友會、銀星、犀牛互有連結，並共同主導了 1960 至 1970 年代的北馬文學社群。

參與海天、學友會及銀星的文學活動時，李有成仍是個中學生，不過當時他已積極於各個園地發表其少年之作，他早期寫詩和散文，作品散見於檳城《星檳日報》、《南洋晚報》、《學生周報》等。而犀牛出版社的創立，則可視為李有成投入系統性的文學生產，並開始發揮其文學理念及影響力的一個標誌。犀牛出版社成立前，李有成在姚拓和白垚的引薦下，於《學生周報》和《蕉風》接手編務工作，可知其時他不僅擁有編輯實戰經驗，亦是這場文學革新運動的活躍知識分子。1967 年，李有成曾於《光華日報·銀星》週刊、《南洋商報·綠源》及《文新月刊》發表文章，為現代主義

³³ 李有成，〈詩的政治：有關 1960 年代馬華現代詩的若干回憶與省思〉，收入李樹枝、辛金順編，《時代、典律、本土性：馬華現代詩論述》（雪蘭莪：拉曼大學中華研究中心，2015 年），頁 10。

正名³⁴，其對任何文學交流抱持開放態度，無奈迎來的卻是左派大力而失焦的批判。在一次訪談中，李有成表示這場論戰的開始應是起源於一篇短文，而自己當時是被動地捲入這場文學論戰的。在擔任《學生周報》編輯之前，他寫了一篇短文批評當時馬華文壇的現實主義，作為一位從小在漁村勞動階層家庭長大的孩子，他認為當時的現實主義作品並未呈現勞動人民真正的樣貌，作品多數非常扁平，且千篇一律，未料卻因此而遭來攻擊，被捲進論戰。面對攻擊者的批鬥，李有成僅回應一兩次便置之不顧。³⁵他在《文新月刊》、《銀星》週刊發表的文章中，主要是解釋現代主義的文學理念與價值關懷，並呼籲文壇踴躍交流。如〈掀起馬華現代詩的狂飆〉一文闡明其對馬華現代詩的展望，他以「靜如死水」形容當時的詩壇，認為現代詩運動已來到一個瓶頸。他認為意見的交換與衝突乃是文學革新必經的過程，反對有人提出「還是靜靜的去創作……不要使詩壇混亂」的言論：

與其這般緘默下去，倒不如掀起一陣現代詩的狂飆，讓詩作者們，批評家們，讀者們放膽嚴肅地討論現代詩的各項問題，即使是詩壇就因此而有了片刻的混亂，我們是可以慢慢再來秩序的，也許會整理出現代詩的一條康莊大道也說不定！³⁶

在另一篇〈我還要迎現代文藝〉，李有成繼而為現代主義辯護。針對現實主義者指責「現代派」為「逃避現實者」的批判，其從人類文明的型態轉變，及社會現代性所引發的存在問題，有條不紊地說明現代主義的現世性，以及現實主義的不合時宜。李有成為現代文學張目的態度，在左派文學擁護者看來彷如一種挑釁，不僅某些堅持現實主義立場的報章雜誌，以近乎人海戰術的攻勢對其大加撻伐，且許多作者以陌生筆名發表情緒性攻擊言論，有的更訴諸文革的用詞，可見其於公共空間討論文學思想的原意，已被有心人士上升至政治話題。³⁷當李有成得知左翼政黨的外圍刊物《浪花》

³⁴ 莊華興，〈冷戰在馬來與馬華文學場域的介入與衝擊（1950－1969）〉，《文化研究》第32期（2021年4月），頁56-57。

³⁵ 參考單德興與李有成的訪談錄〈在馬來西亞長大：李有成訪談錄〉，收入王智明、熊婷惠、張錦忠主編，《學於途而印於心：李有成教授七秩壽慶暨榮退文集》（臺北：書林出版，2018年），頁333-335。

³⁶ 李蒼，〈掀起馬華現代詩的狂飆〉，《文新》第2期（1967年3月），頁2。

³⁷ 李有成，〈詩的政治：有關1960年代馬華現代詩的若干回憶與省思〉，《時代、典律、本土性：馬華現代詩論述》，頁11-12。

集中對其與現代主義展開批鬥³⁸，他便明白自己無需費心捲入這場情緒性論戰，他原來期待的是詩學理論的交流，無奈卻被一批將文學與政治掛鉤的左翼分子圍剿。晚年憶起這起風波，李有成表示這次經歷使其意識到自己文學知識的不足，這亦是他負笈臺灣後，暫時離開馬華詩壇，以避免捲入任何文學論戰的因素。³⁹

1970 年 8 月《鳥及其他》出版在即，李有成於月底即赴臺深造，暫別其「詩人」身分，從此展開其學者生涯，投入研究非裔與亞裔英美文學等離散議題。詩人對離散議題的興趣，似從《鳥及其他》中的〈鳥〉一詩即可見出端倪。⁴⁰對詩人個人而言，《鳥及其他》記錄了詩人十八歲至二十一歲的文學起步階段，裡頭收錄的詩作寫於 1966 至 1969 年，表現了一位少年對世界的思索、困惑與感受，以及對未知的發掘和想像。我們看到少年李蒼懷著詩的初心，欲以詩詮釋眼前世界，企圖挖掘隱含在平凡生活的豐富詩意。在冷戰氛圍下成長的他，對時事與生死有著敏銳的洞察與領悟。詩集中可見多首以越戰為主題的詩作，如〈聖誕夜〉寫戰火中的聖誕夜，以失效的神聖性，映襯烽火中失去生命自主權的人類；〈趕路〉以越兵視角，寫一名士兵趁新年停火趕路返鄉，途中對人情、記憶的深情念想，揭示士兵柔軟的內心；〈單人床〉描摹戰後廢墟的寂寥與荒涼，以及敘述者對倖存者孤獨狀態的同理與憐憫。另，〈我們走著〉亦充滿反戰與人文主義的精神關懷，以旁觀者的角度觀看遠方的戰爭與他人的苦痛：

片片的光，片片的晦
片片如雨，落在
吃角子的電唱機上，落在
一羣越戰前來渡假的兵士身上
落在落在落在落在。一陣風掀起一份

³⁸ 直接針對李蒼展開批鬥的文章，有如：思奇，〈當前馬華文藝的鬥爭〉，《浪花》第 17 期（1967 年 5 月 10 日），頁 5；惜樓，〈批判李蒼的歸〉，《浪花》第 18 期（1967 年 6 月 10 日），頁 20；孺子牛，〈目的與示威——讀〈迎馬華現代文藝〉有感〉，《浪花》第 19 期（1967 年 7 月 10 日），頁 21；璞玉，〈一年來的馬華文壇〉，《浪花》第 23 期（1967 年 12 月 10 日），頁 2-4。見本文附錄（二）：1960-1980 年代表性刊物、出版品，頁 165-166。特別感謝高嘉謙老師提供史料。

³⁹ 李有成，〈詩的政治：有關 1960 年代馬華現代詩的若干回憶與省思〉，《時代、典律、本土性：馬華現代詩論述》，頁 12。

⁴⁰ 黃琦旺指出，充滿人文南洋意象的〈鳥〉一詩，體現了遷徙與適應之間的生命情懷，顯露了李蒼意識裡「離散」生命力的啟蒙。見：黃琦旺，〈六八世代的（思想）「大逃亡」：李有成《鳥及其他》和梅淑貞《梅詩集》〉，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022 年），頁 241。

消息，一位記者的相機被毀了
報紙上少登了一幀
三個少女賣淫被控的照片



片片的光，片片的晦，像烈陽
我們忙碌得像狗。

喚眼睛呵我們的眼睛，曾經捕捉過甚麼？（〈我們走著〉節錄）⁴¹

詩人運用反覆的修辭凸顯「旁觀」的平面，詩的末端一再強調：「嘲笑呵嘲笑，它是時間的標本／在烈日下，在霪雨中，它被展覽／像我們，我們的子孫，在馬路上／踢著被汽車笛聲驚駭的步伐／片片的光，片片的晦／註解著標本的名字，我們說／命運是新鑄的貨幣」。「片片的光，片片的晦」貫穿不同情境，詩人藉此拋出疑問，究竟在現代性的籠罩下，誰將被犧牲為歷史，誰又有幸成為歷史見證者？處在這變化多端，騷動不安的世界，人們充滿無數問號，我們別無選擇，唯有被時間推著前行，唯有一直「走著、走著、走著」。越戰及冷戰對少年李蒼的影響極深，詩人對越戰的認知並非僅從報紙得來如此平面。隨著歐美此起彼落的反戰反體制示威抗議，當時檳城亦不時有街頭示威活動，而詩人亦曾碰見到檳城度假的美國士兵，這些留連酒吧的年輕美國士兵，是烙印詩人腦海的越戰記憶。⁴²

對社會現代性的質疑，是「六八世代」共同書寫的主題，亦是現代主義文學的核心精神，少年李蒼的關懷也不例外。像是〈星期天〉一詩，詩人生動地描繪現代資本社會中宗教信仰的失效，星期天原為基督教安息日，然修女們卻被迫超時工作，而失去主體性的人類，讓世界黯然失色：「殘酷的下午，每一條街／都有很多烏鵲啄屍去了」。有趣的是，詩人並非全然否定眼前這世界，面對這彷如失序的時代，他抱著「拭目以待」的心情坦然應對，彷彿在說——這是最壞的時代，這是最好的時代：

這是一杯很濃的咖啡，沒加糖
時間很不容易地竄入其中

⁴¹ 李有成，〈我們走著〉，《鳥及其他》（檳城：犀牛出版社，1970年），頁24-25。

⁴² 李有成，〈詩的回憶及其他〉，頁34-35。

然後化成煙梟，讓我們冥想
上帝這傢伙如何跟電視機鬥嘴

點唱機都飢渴啦
我們喝下這杯咖啡吧（〈星期天〉節錄）⁴³

詩人並未對未來感到絕望，詩如〈生之塔〉以生動艷麗的意象，憧憬著黑暗之後的黎明：

就幻為蛾，燦爛的季節
像未斷臍的初陽
就要到來了，換上新裝
換上生之塔的光輝製成的
榮耀，罹難的兩翅在星落的時刻
即可豐美而柔和
就幻為蛾，生之塔呵生之塔

於是
生之塔在午夜開花
生之塔清脆而響亮地錚鏘完美
生之塔繞植著還魂草
生之塔在痛苦的頑岩上掙扎
生之塔呵，生之塔是一株野生的楓樹
生之塔的純粹若星淚的晦澀
生之塔是歷經浩劫的方舟（〈生之塔〉節錄）⁴⁴



⁴³ 李有成，〈星期天〉，《鳥及其他》，頁 30。

⁴⁴ 李有成，〈生之塔〉，《鳥及其他》，頁 46-47。

如同〈沉思〉中虛設的烏托邦——「他的樹園來自人類的十三月／來自神的第八日」⁴⁵，〈生之塔〉寄託了詩人對明天的美好想像，而〈一株陽光〉一詩更運用種種甜美、安逸的意象，具體描繪出一個溫暖、充滿希望的桃花源：「所有明天都在樹上結菓／結成圓圓甜甜的／然後是一株陽光又一株陽光／我們的花園，不來帶毒的／蛇，不長吃人的草／我們的花園，只來／戀愛的蝶，釀蜜的蜂／以及愛舞蹈的小鳥」。⁴⁶詩人對現代詩的期望顯然並不滿足於指摘、非難而已，與充滿批判性、對現代社會充滿質疑的現代主義詩歌相比，李蒼的現代主義呈現了生命溫暖、善意、燦爛的一面，這些看似清新活潑的詩歌，裡頭亦不乏詩人對殘酷現實的反思，這即是李蒼獨具特色的詩風。

李有成二十二歲暫離馬華詩壇，直至 2006 年再於臺北出版第二本詩集《時間》，與第一本詩集相隔了三十六年；再隔十二年後，又出版第三本詩集《迷路蝴蝶》；2022 年，最新晚年之作《今年的夏天似乎少了蟬聲》問世，與上一本詩集僅相隔四年。由此可見，詩人中晚年再度拾起詩心，詩仍是其與現實世界協商的其一媒介。⁴⁷與第一本《鳥及其他》相比，李有成中晚年詩風多了一份歲月的平靜從容，學者的博學與寬廣，感性與知性兼容，始終不變的則是詩人對詩的淑世性之思索，以及他對眼前世界的憂慮與期盼。李有成是犀牛出版社中難得以文學與學術為生的個案，其年少早慧的詩心及往後四十餘年的學術成就，多少為 1970 年代稍縱即逝的犀牛作者群增添幾分傳奇性；相反地，犀牛亦象徵著一個滿懷熱血、詩性充沛的「李蒼」，過渡至一個多重身份、歷練豐富而練達世事的「李有成」之蛻變歷程。

二、業餘者的麵包，牛油和酒：談梅淑貞的《梅詩集》與散文

「那時候詩對於你是甚麼？」

『唔……是 bread and butter。』

⁴⁵ 李有成，〈沉思〉，《鳥及其他》，頁 53。

⁴⁶ 李有成，〈一株陽光〉，《鳥及其他》，頁 76。

⁴⁷ 李有成談及少年之作時，自言：「詩同時也是我和現實世界協商的媒介。」見李有成，《詩的回憶及其他》，頁 38。

「一天不寫詩就睡不著啦？」

『對。那時候好像為詩而活那樣。開始的時候……去到哪裡都想著要怎樣寫詩。』

「現在呢？」

『是——可有可無。也不是說可有可無。只是那種——不認為詩是一切了啦。』

「不再是 bread and butter 啦？」

『像酒一樣吧。有就喝。沒有就不喝。』⁴⁸

1982 年，梅淑貞與姚拓、白垚、紫一思一同擔任《蕉風》編委期間，編輯團隊曾為梅淑貞作一期個人專訪。一來一往長達十五頁的訪談內容，話題主要圍繞在梅淑貞的文學啟蒙，閱讀偏好與創作理念，是我們欲認識梅淑貞不得忽略的一篇人物專訪。談及詩於梅淑貞生命中的地位時，梅淑貞巧妙地以「麵包，牛油」及「酒」為喻，說明其寫詩前後期的心境轉變，那時，距離《梅詩集》（1972）出版恰好足十年。由犀牛出版社出版的《梅詩集》，是梅淑貞的第一本個人詩集。一如專訪中詩人表明的創作心路歷程，此後現代詩的份量在詩人生命中逐漸淡去，如今我們可說，《梅詩集》是梅淑貞的唯一一本個人詩集。後犀牛時期的梅淑貞以寫散文、雜文居多，如 1976 年的散文合集《犀牛散文選》、1985 年集結《蕉風》專欄出版的《人間集》，皆為散文集；而 2021 年新作《前朝今朝》則是以散文為主，詩為輔的詩文集。梅淑貞的文學之路，亦從友聯二刊《蕉風》和《學生周報》展開。初三那年，自參加了由銀星詩社主辦的徵稿比賽得獎後，「梅淑貞」這名字便於馬華現代文學場域內發光發熱⁴⁹：1970 年代，從《蕉風》、《學生周報》的投稿常客，至被牧羚奴發掘其語言天賦，並與牧羚奴合譯《湄公河》，且在牧羚奴鼓勵下出版《梅詩集》；1980 年代，她晉升《蕉風》執行編輯，在《蕉風》及《學報》⁵⁰分別開闢「人間集」及「梅廬集」個人專欄，寫

⁴⁸ 對話內容摘錄自《蕉風》第 346 期的〈梅淑貞訪問——自娛之外，還望娛人〉。專訪內容相當冗長，故本文引用時經修飾，刪去贅字及意思重複的句子，以凸顯對話的精髓。《蕉風》第 346 期（1982 年 12 月），頁 19。

⁴⁹ 梅淑貞獲得《學生周報》檳城學友會舉辦的「全國徵詩比賽」學生組冠軍後，《學生周報》第 532 期的封面即刊登了一篇訪問記，名為〈詩壇的一顆新星——梅淑貞同學訪問記〉，見：《學生周報》，第 532 期（1966 年 9 月 28 日）。此外，梅淑貞的詩作頗受《學生周報》讀者青睞，如《學生周報》第 572 期（1967 年 7 月 5 日）的封面，有一段編者的話：「讀者們寫信來，要求文藝專題多登梅淑貞、葉小柔的詩和菁菁的散文。淑貞和小柔的詩，我們可以去約，是辦得到的……」，見：《學生周報》，第 572 期（1967 年 7 月 5 日）。相關圖片可見本文的附錄（二）：1960-1980 年代表性刊物、出版品，頁 152。

⁵⁰ 1973 年，《學生周報》因友聯的出版政策緊縮而停刊，復刊即改版成三十二開的《學報》月刊。參見張錦忠的隨筆雜文，如〈早已如此遙遠的與梅淑貞「一起《蕉風》」的時光，兼談其文〉、〈那年夏天，

專欄散文和雜文之餘，亦以筆名明珠、張媚兒為《蕉風》讀者譯介英、法文文學作品，是馬華文壇不可多得的多語作家。⁵¹

寫詩與寫散文的梅淑貞截然不同。《梅詩集》所收錄的詩，整體詩風溫柔婉約，盡顯細膩的少女情懷。綜觀此詩集，可見母女之情是詩人偏愛書寫的主題，詩如〈海棠〉、〈孩堤〉、〈傳遞〉、〈媽媽和孩子〉等，皆見詩人對母愛、母性的描繪，其詩作充滿了深邃而純淨的情感。例如，〈海棠〉以廣闊、包容的大地之母，比擬母親純粹、樸素而深沉的愛，詩中「母親手中的那口銀針」，能療癒心靈，為受世事憂擾的孩兒繡出一片自由廣闊的大草原：

銀針刺縞

刺繡雲幻的天

沒有邊界的大草原

雲下 原上

慈祥的羊，跪乳的羊

一根綠草笛 一對殷勤的唇

奇妙的笛呀奇妙的笛

吹散孩堤的羊角風

吹解心中的大包袱

吹舞添香的闊紅袖

吹熄這一叢毒烽火

吹乾這一片深海洋

吹樂這滿天滿原悶悶的雲（〈海棠〉節錄）⁵²

犀鳥飛過——我編《學報半月刊》時的砂拉越作者》，收入：張錦忠，《查爾斯河畔的雁聲——隨筆馬華文學二》（八打靈再也：有人出版社，2022年），頁161、177。

⁵¹ 參考黃琦旺，〈六八世代的（思想）「大逃亡」：李有成《鳥及其他》和梅淑貞《梅詩集》〉，《馬華文學與文化讀本》，頁242。

⁵² 梅淑貞，〈海棠〉，《梅詩集》（檳城：犀牛出版社，1972年），頁8。

纏綿的語言風格，帶出母親柔情似水的形象。一如〈媽媽和孩子〉中，詩人以母親頭髮的變化呈現女人一生的縮影，全詩穩靜平和，帶出女人堅韌如水的生命狀態。從童年的「髮長髮短」，至青春期的「髮柔髮長」；接著，來到「髮亂髮散」的階段，此時的「母親」夾雜在喪親的痛，與迎接新生命的驚喜之中。「母親」的新身份催迫著「未成形」的女孩長大成女人，此時「母親的髮且長且柔」，目光都凝聚在孩子身上。轉瞬間已至暮年，「母親的髮冷髮靜／去了又遠又遠的地方」，最後留下黑暗中哭泣的孩子，末句「媽媽 你在哪裡 你在哪裡」為全詩留下意味深長的韻味。詩人尤其擅於描繪思念之情，除了以母親為題的詩作，〈孩堤〉亦寫詩人對童年及家鄉的眷戀，全詩既溫馨又帶有一絲惆悵，而詩中若隱若現的「月」意象，似有著母性的療癒作用，是生命溫暖的源泉，亦是詩人愛與鄉愁的投射。首先，是首段的「上弦月」：

眾人之目皆已合成一道淺淺的夢
惟有我 未經細心考慮地
把自己許配給患腥紅熱的上弦月
穿過了不長花的高腳茅草
踩斷了蟋蟀夜夜的哀鳴
匆匆戴上眉月的指環 趕踐約會⁵³

失眠夜裡，詩人將意識交託給「患腥紅熱的上弦月」，在半夢半醒間回到了童年的故鄉，記憶中的那輪紅月隨之出現：

就是長舌茅草佔盡土坡的季節
一彎紅月照我家鄉燈火
弟弟 你該憶起兒時短短的歌
好勇鬥狠的蟋蟀 失尾的蜻蜓
脾氣大得很的 愛在你髮中睡覺的
草色蚱蜢⁵⁴

⁵³ 梅淑貞，〈孩堤〉，《梅詩集》，頁 16。

⁵⁴ 梅淑貞，〈孩堤〉，《梅詩集》，頁 17。



穿梭在童年的人事物中，詩人懷念那隨著成長而消逝的童真和熱血，懷想著那段回不去的美好時光。自古月亮就被寄寓離別和思念之情，詩人將鄉愁隱含其中，紅月在詩末更轉化為希望和力量，那是詩人永恆的精神支柱：

弟弟 你在黑黑的林中 若失去
找不回家中大門的鑰匙 可千萬別怕別怕
當你抬頭 穿過樹之骨骼
與葉之大巴掌 望見
故鄉的那彎紅月⁵⁵

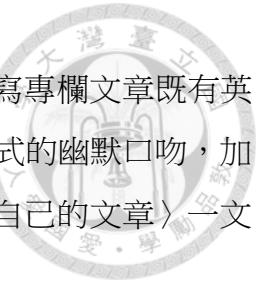
將思念描摹得相當深刻的，又如〈花之灣〉一詩。〈花之灣〉是一首情詩，以第一人稱講述一個固執女孩對愛的偏執和守候。其語言風格清新雅麗，「青絲」、「拂袖」、「眉月」、「瀟瀟」、「芳魂」、「琵琶」等語詞，使全詩籠罩著古典韻味，而詩中重複出現的「椰子樹」、「橄欖花」又讓此詩散無處不發本土氣息。總言之，古雅新穎合一，是梅淑貞式的詩歌語言。

梅淑貞這類細剖女性心思的現代詩，在「六八世代」詩人群體中自成一家，故而《梅詩集》的出版，可說是為 1970 年代的馬華現代詩增添了一把女性的新聲音，使現代詩的文庫更多元，而非呈現整齊一致的詩歌思想與審美風格。對此，梅淑貞有其相當敏銳的文學自覺，她反對任何流派或主義的標榜，在〈江河不擇細流〉一文中，其從讀者的角度說明創作的重點在於「作者是不是有話要說？」及「是不是說得恰到好處？」，而她並未受任何主義或形式所捆綁：

每個寫作人都會有他自己的一套語言，他自己的風格，他應該是「自成一家」，他怎能服膺於教條主義而失去了自己的思考能力？有一千個人就有一千個思想，同樣的有一千個寫作者就可以有一千種流派，所謂「統一」云云，是一個荒謬到不能再荒謬的消化。要「統一」就沒有創作，要創作就不能「統一」。⁵⁶

⁵⁵ 梅淑貞，〈孩堤〉，《梅詩集》，頁 18。

⁵⁶ 梅淑貞，〈江河不擇細流〉，《人間集》（八打靈再也：人間出版社，1985 年），頁 20。



寫散文和雜文的梅淑貞，則與「雅麗婉約」沾不上邊。梅淑貞寫專欄文章既有英國散文小品（essay）般坦率、娓娓敘談的寫作姿態，又帶有林語堂式的幽默口吻，加以其透徹的洞察力及犀利的觀點，文章讀起來趣味性十足。像是〈自己的文章〉一文，其語帶自嘲地談到自己對《梅詩集》的看法：

對於自己的文章，我是「黃腫腳，不消蹄（提）」，特別是十七八歲時寫的詩，現在連翻翻的勇氣都沒有。記得那年收到剛出爐的詩集時，我只看看序及後記，然後就塞入書架，當時的情景，有一句文藝腔的形容非常貼切：「平靜的心湖裏蕩不起微波」。隔了這許多年，我仍然沒有辦法把整本詩集看完。有時東找西找翻出舊作，看了連自己都大吃一驚，曰：「我怎麼會寫出這麼漏氣的東西？」至於別人怎麼看法，真真不敢想像。⁵⁷

仔細查閱《梅詩集》封底，可見梅淑貞於「後記」寫上一句：「but for shep, this book is born 50 years prematurely.」事實上，牧羚奴在《梅詩集》序文中對梅詩十分認可，他寫道：「很少能像她以穩靜來表示對藝術的慧心。創作上的成績與所持的態度反映她的誠實以及對詩這回事有最根本的體驗與認識。」⁵⁸即便詩人自認為《梅詩集》有許多不足之處，並謙遜地表示這是早產五十年的早產兒，但我們今日回顧詩人的少女之作，仍見裡頭呈現的內容與技巧相當前衛而成熟。最後，值得一提的是，在上述專訪中，梅淑貞自稱以業餘者的態度在寫作，「業餘」一詞可是一針見血地道破馬華作家的寫作困境。在華人文學與文化備受壓制，資源稀缺的文學環境內寫作，其實馬華文壇也頂多生產出「業餘者的文學」，尤其梅淑貞寫作的 1970 年代，在歷經 1969 年的五一三種族衝突事件後，華社正面臨民族與文化危機，如此惡劣的社會條件下，馬華文壇要栽培一名全職作家，並除去文學肩上背負的民族使命，讓文學僅是文學，實是天方夜譚。

⁵⁷ 梅淑貞，〈自己的文章〉，《人間集》，頁 12。

⁵⁸ 梅淑貞，《梅詩集》，頁（牧羚奴序）。



繼李有成《鳥及其他》之後，第二本出版的犀牛叢書是麥秀（原名鄭文水，1944-）的小說集《再見斑馬線》（1970）。《再見斑馬線》收錄了麥秀寫於1968年至1970年的十二篇短篇小說，麥秀在序中寫道：「每一篇的完成都花費了不少心血，但是，沒有一篇是驚人之作，這大概是功力不深的緣故。」⁵⁹以處女作來說，這本集子的意義，或許並不在於麥秀呈現了多精湛的小說技藝或思想深度；這十二篇小說雖盡量以不同職業身份的人物，場景及遭遇構成各式的故事情節，但讀者可輕易發現，貫穿其中的是作者對1960年代末的時代感知，及其對主流社會的態度，因此整部集子呈現了相當一致的格調和氛圍。綜觀此書，即可見麥秀欲藉小說傳達的價值或意識形態。

一如本節標題所示，「迷你裙」，「情欲」與「文藝青年的出路」是麥秀小說顯要的意象和關懷。首先，小說集處處可見「迷你裙」一詞——無論是〈修女〉中「學會穿迷你裙上課」的英文老師；〈路〉中褪去中學校服，穿上迷你裙沉醉於酒色、派對的少女；〈死水〉中有著一雙「瘦瘦的玉腿」，愛穿迷你裙上班，在辦公室散發性誘惑的女職員；抑或是〈再見斑馬線〉故事主人翁的所見所思：「迷你裙搖擺著行人的心旌，滿街示威，它有意征服這個世界。」⁶⁰——迷你裙的出現，似都帶有負面意味，它彷彿是小說家記認1960年代的年代標誌，象徵了消費主義的拜金世代，新浪潮式的生活格調。小說中穿上迷你裙的女性群體，看似已奪回身體自主權，然而在揮霍青春與穿著自由的當兒，她們是否真正獲得生命本質上的自由？小說家頻頻在故事中安插老掉牙的教條，揭示裹著「現代性」糖衣的陳腐現實。以〈路〉為例，故事講述一名夾雜在新舊思想之間，動彈不得的少女蘭心，她剛從中學畢業，有意繼續升學，然而母親與表哥卻反覆以保守思想捆綁之。「女孩子終歸要嫁人的，讀太多書也沒用」⁶¹，諸如此類的陳舊觀念加諸少女對未來的想像，而大學畢業後前途茫茫的表哥，更表示「如果我鼓勵你，對我是一種諷刺」，使蘭心灰心不已。另一邊廂，蘭心兩名好友，即代表著新潮派，穿上迷你裙飛舞的丹妮與蓓蒂（洋派作風即反映在其洋名上），卻過上恣情縱欲的日子，蓓蒂最終更因未婚先孕而輕生。少女蘭心受困於兩種極端的

⁵⁹ 麥秀，〈作者的話〉，《再見斑馬線》，頁（作者的話）。

⁶⁰ 麥秀，〈再見斑馬線〉，《再見斑馬線》，頁1。

⁶¹ 麥秀，〈路〉，《再見斑馬線》，頁23。

價值觀之中，小說的結尾只留下蘭心沉重的嘆息，示意這是個無解的結局：「她想起丹妮的迷你裙，想起蓓蒂肚裡的孩子，想起那兩個學生，她長長的嘆了一口氣。」⁶²

再者，情慾的放縱與道德良知的失守，亦是《再見斑馬線》一再出現的主題，如〈酒後〉寫一名酒後被強暴的女性為維持家庭和諧，對丈夫、孩子隱瞞真相，卻永遠在良知的譴責中度日；〈醒〉的主角則是一位任由情慾驅使，以金錢為信仰的情婦，在碰上老同學後舊情復燃，最終以愛為導向，找回迷失已久的自我；〈離失〉亦寫婚外情，少女蘭娜得知父母雙雙出軌，面對車禍死去的弟弟，及破碎不堪的家庭，不知何去何從。小說家有意揭露問題重重的主流文化與價值，在父輩傳統思想與西方個人主義、潮流文化夾縫中成長的少年少女，一個個成為時代的實驗品，在團團迷霧中尋找生命的出路。麥秀於 1976 年託李有成在臺北出版的小說集《絕糧》，其故事主題亦離不開青少年的情欲、人性的墮落，如同名小說〈絕糧〉即以兩男一女為主角，寫三名大好青年誤入歧途，淪為癮君子、進行性交易、綁架等。以文學為鏡子，揭露人類缺陷與社會黑暗，是麥秀始終堅守的小說理念，他在《絕糧》序文中一再重申。

另一位值得一提的作者，雅波（王昌波，1947-2013），其小說主題和關懷與麥秀十分相近。雅波辛勤筆耕，創作量相當高，1960 至 1970 年代，雅波的小說和散文頻頻出現於《學報》、《蕉風》與《教與學》月刊等本地報刊，此外，香港作家徐速（1924-1981）所創辦的《當代文藝》亦曾頻密刊登雅波的小說。⁶³雅波非犀牛出版社的原班人馬，早年其借用犀牛出版社的名義出版小說集《崩》、《焚之外》及散文集《深山寄簡》和《雅波專欄》；後於 1978 年獨力創立閃亮出版社，出版了更多的個人作品集如《一顆星在隕落》、《雲外飛箋》、《醉筆人語》等，以及一系列的兒童與教育叢書。直至千禧年，雅波仍不停出版創作集，其出版資金得力於海南會館的「珠崖文學獎」、「德麟文叢」等出版獎的支持。

與麥秀欲藉小說書寫揭示人性黑暗面的意圖相同，雅波的短篇小說，如〈毀〉即從第一人稱視角，寫情婦為了金錢出賣肉體自尊，自毀前程，人物塑造與麥秀〈醒〉

⁶² 麥秀，〈路〉，《再見斑馬線》，頁 29。

⁶³ 馬漢，〈幹勁十足的雅波〉，《南洋商報·商餘》（2003 年 6 月 26 日）。剪報見於雅波整理，《馬華作家的悲欣歲月》，頁 87。

中的情婦十分相似；另外，〈掠〉亦寫介入他人婚姻的第三者，故事主人翁旭琴陷入情欲的泥沼，而強烈的道德感則在天秤的另一端不停搖擺。第一人稱的敘述方式讓讀者清楚可見，主人翁人格中由道德原則支配的「超我」，不斷跳出來壓制「本我」的實現，「超我」與「本我」反反復復的矛盾衝突，使其苦痛不已。小說家最終使其臣服於道德良知，將故事結束在旭琴獲得加拿大大學的入學通知，她決心告別這段叫她羞恥的情史，不再為「情欲」所困，轉身奔向隱隱浮現於心頭的「求知欲」。有趣的是，麥秀與雅波小說中的少女，如雅波〈掠〉的旭琴，及前述麥秀〈路〉的蘭心，她們在擁有求知欲的當兒，皆懷著一絲對求知的質疑，且看旭琴的内心話：

隔鄰的阿芳，小學都沒唸完，長大後，嫁給離她家五十英里外的一個農夫，生了幾個孩子，相夫教子過一輩，生活挺美滿的。她不懂哲學，更不懂得倫理學，但她很快樂，很滿足。……我比她懂得很多，但我一點也歡樂不起來。⁶⁴

麥秀〈路〉裡的蘭心，某程度上認同母親的想法，質疑起讀書人的出路：

女孩子終歸要嫁人的，讀太多書也沒用。是的，讀太多書也未必有用，像表哥，去年從臺灣回來，到現在已有一年了，還是躑躅於街頭。⁶⁵

一如魯迅在 1920 年代探討的「娜拉走後怎樣」，兩位小說家或許都質疑性別平等制度的完善，但無可否認，小說設定確實也反映了馬華社會長久以來的父權結構與保守風氣。而比起女性議題，雅波更念茲在茲的其實是讀書人、知識份子，更甚者，從事文學的文科生的出路，他頻頻將小說人物設定為被主流社會唾棄的文科生，或愛好文學而失意潦倒的文藝青年，並藉著這些人物的内心獨白，道出從事文藝的艱辛。且看〈毀〉中女主人翁對妹妹的另一半洪河的對話：

「大姐也喜歡文學嗎？」洪河挑一挑眉問。
「那是從前，現在可沒有心情了。」

⁶⁴ 雅波，〈掠〉，《崩》（檳城：犀牛出版社，1972 年），頁 100。

⁶⁵ 麥秀，〈路〉，《再見斑馬線》，頁 23。

「很多人都反對我唸文學，他們指責說唸文學是不會有出息的。大姐，妳也反對？」

「洪河，或者你會成為中國的魯迅，英國的莎士比亞，或印度的泰戈爾，沒人會曉得。但你要去嘗試，我們這個社會是不鼓勵年輕人唸文學的，也就是說不支持。他們不但不會給你援助，而且還會阻止你這樣做。所以要唸文學，你必須堅定你的信心，隨時接受任何打擊。」⁶⁶

而另一篇〈焚之外〉，則通篇是一名文藝少女的苦悶心聲，故事主人翁是一位唸會計的商學院學生，自小受大姐影響熱愛文學的她，曾想報讀南洋大學的中國語言文學系，卻遭家人大力反對。已出嫁且放棄文學的大姐甚至嚴厲指責之：

「二妹，還是現實些罷，文藝又不能當飯吃，妳怎麼這麼幼稚與想不開？妳看，如果妳明年再無法畢業，拿不到一張合格的會計文憑，誰會請你去工作呵？」⁶⁷

與雅波有著相同關懷的麥秀，其〈死的設計〉亦寫一名走投無路，欲自尋短見的失意書生。此外，相關主題亦曾出現在雅波散文集《深山寄簡》中，雅波在文中樂觀地呼籲愛好文學的青年進文學院專研文學，雖說散文是更透視作者心靈的文體，然而讀者卻能透過雅波的小說，深切感受到作者自身的徬徨和苦悶。文藝青年何去何從？探問著這一問題，雅波寫著寫著，就寫了大半生。中晚年的雅波，有志為己輩編史，其將報章上刊登的幾個系列如《南洋文藝》的《我的文學路》、《300字報限篇》及何乃健在光華日報連載的《淺談馬華文學》加以剪貼、影印，手工製出三本影印本，列為「馬華文史自編自製」叢書。⁶⁸被國家排除在外，故毫無國家資源補助的馬華文學研究，在報刊史料的保存及整理上向來困難重重，這些剪報是極其珍貴的史料，一如靠著剪報編撰馬華文學史的方修和李錦宗，雅波可謂功德無量。

「文學的無用之用」已是老生常談，古今中外不少作家以寫作來回應此議題，麥秀與雅波的小說關注文學的社會功能，他們不斷在作品中拋出「文學有用無用」的疑

⁶⁶ 雅波，〈毀〉，《崩》，頁 79。

⁶⁷ 雅波，〈焚之外〉，《焚之外》（檳城：犀牛出版社，1977 年），頁 60。

⁶⁸ 雅波整理，《馬華作家的悲欣歲月》，頁 89。雅波手作本，見本文附錄（三）：五月、犀牛、棕櫚出版社出版品封面及相關資訊，頁 170。

問，相信不僅是回應來自社會外界的質疑，同時亦可視作青年寫作者自問自答，自嘲，或是尋找寫作者的社會定位之表現。李有成和梅淑貞的作品亦多少透顯這種社會關懷，不同的是，他們相當篤定地在各自的作品中展示文學的淑世性，如李有成以詩正視戰爭與現代世界，梅淑貞則以犀利的言詞或調侃態度，在散文中談論作家、知識份子的社會義務問題⁶⁹。相形之下，麥秀、雅波借小說人物的悲慘命運表達其悲觀立場，讀者僅能感受到故事散發著強烈的焦慮感；李有成、梅淑貞的作品則更逼近問題的本質，展現了詩人的深度思考。

第四節 小結

犀牛出版社的關鍵詞，離不開「年輕」。無論是幾位年輕作者的匯集，或是犀牛作者群所書寫的主題、說話立場，或敘事風格，其中隱含的憂慮、徬徨、苦悶，皆散發著「年輕」的氣息，誠然有著一股未經世故的熱血和純真。梅淑貞的〈文藝青年〉精準又不失風趣地敘述了馬華文壇的「青春書寫」：

把「文藝」和「青年」這兩種東西扯在一起，這也是文藝的悲哀。它立刻使人聯想到只有青年才會沉迷文藝。那麼中年人呢，老年人呢？你何曾聽過有「文藝中年」或「文藝老年」這回事？只有青年人，天不怕地不怕，沒有受過什麼挫折，把什麼東西都不看在眼裡，一腔想以文字來改造社會的熱血，才會不知路途險惡的愛上文藝。如果他做了幾年的文藝青年，覺得這是徒勞無功的工作，終於放下這個自封或被封的虛名，也未嘗不是他的福氣。⁷⁰

犀牛出版社，僅是這群年輕作者的青春驛站。犀牛作者群中筆耕不輟的僅是少數，這是常態，也是馬華文學結構性的難題。儘管如此，他們當年的少年之作確實帶動了北馬區域的文學生產活動，更重要的是延續了北馬第一代本土現代派組織海天社的精神，使現代文學於半島北馬穩固紮根。而另一個承繼著海天的現代文學使命的棕櫚出

⁶⁹ 梅淑貞在《人間集》中的〈報紙和知識份子〉、〈作家與責任〉、〈早餐桌上的報紙〉、〈文人〉等篇章，談論作家的社會義務、社會與作家之間的關係、文人的弊病等相關議題。

⁷⁰ 梅淑貞，〈文藝青年〉，《人間集》，頁 32-33。

版社，更積極推廣現代文學至 1980 年代，是犀牛以外，第二個北馬更具規模的文人組織，下一章將進一步展開論述。





1960 年代，馬華現代主義浪潮掀起，放眼望去，文壇出現的許多同仁文藝團體，多為以現代詩為旗幟，如五月出版社、海天出版社、銀星詩社、天狼星詩社等。在這些文藝團體的推動下，詩集一本接一本地出版，豐富了馬華現代文學的文庫，加上現代詩引起不少論爭，使這場現代主義文學運動佈滿了現代詩的聲音。現代主義小說的提倡與反響，則比現代詩來得平順而相對平靜。談及馬華現代主義小說的濫觴，《蕉風》是吹起現代小說旋風的重要場域。主編黃崖推動現代文學不遺餘力，寫小說的他尤其把重心放在小說文類，翻閱黃崖時期的《蕉風》（1961-1969），可見意識流文學流派的引薦，西方現代主義作家如艾略特、吳爾芙、海明威的專文介紹等，更見黃崖身體力行，頻密刊出自己的小說作品。¹本文討論的棕櫚出版社代表性小說家宋子衡、溫祥英及菊凡，他們的小說之途始於《蕉風》，亦是黃崖所極力栽培的一代新秀，故在他們的作品中易見黃崖小說觀的影響。直至 1969 年，牧羚奴推出《牧羚奴小說集》，牧羚奴在其中展現的小說技藝被學者譽為「新馬現代主義小說探索期」的制高點，而作為馬華第一本現代主義小說集，它標識著馬華小說界一批新秀的崛起。²《蕉風》小說專號所討論的牧羚奴、張寒、宋子衡、李有成、麥秀等人，即是將這波小說新浪潮推至高潮的新生代群體，在這個所謂現代主義小說探索期中，他們積極投入創作、論述，編輯與出版，促成了馬華現代小說的典律建構。

棕櫚出版社的成立，則彷如這波現代小說浪潮的成果驗收，是現代小說典律生成的重要里程碑。在馬華現代主義文學運動的語境中，提到棕櫚出版社，我們馬上聯想到的即是被學界譽為「馬華現代小說檳城三劍客」的宋子衡、溫祥英和菊凡，他們代表了馬華現代小說典律化的起始。他們以反叛主流的「文學工具論」為創作的出發點，在各自的小說創作中表現他們對「現代主義」的認知。值得一提的是，現代主義文學運動發展到 1970 年代後期，整體已陷入疲態，經歷了族群衝擊的大馬華社，其內在不穩定性顯而易見，像是現代詩中「中國性現代主義」著重的「現代感性」，逐漸弱化

¹ 學界對黃崖何時接任《蕉風》主編意見不一，筆者採用林春美說法，林春美指出第 103 期是《蕉風》轉向純文學性質的分水嶺，並認為黃崖接任《蕉風》主編應不遲於第 103 期，即 1961 年 5 月。林春美，《《蕉風》與非左翼的馬華文學》（臺北：時報文化出版，2021 年），頁 133-136。

² 黃萬華，《新馬百年華文小說史》（濟南：山東文藝出版社，1999 年），頁 179。

「西方現代主義」強調的「反叛精神」，這點不僅能在棕櫚七子艾文的詩集中印證，亦能從棕櫚四部小說集中看出端倪——四位小說家，即宋子衡、溫祥英、菊凡和蕭冰的現代小說，都試圖用自己的經驗回應社會現實，發展出以悲慘現實為底色的現代主義小說風貌。³四人之中，蕭冰的小說往往被略過不談，或因其現實主義色彩較為濃厚，小說技巧與文學造詣都比其他三位同輩略遜一籌；宋子衡和溫祥英的小說討論度最高，兩人歷來被視為本土現代主義小說的傑出代表，而菊凡的小說亦有其過人之處，可惜有關三劍客的討論中似有低估菊凡的小說成就之趨向。本文亦將著重討論在小說中展現現代主義認知的宋子衡、溫祥英與菊凡，將三位小說家置於棕櫚出版社的脈絡來討論，相對公平地點出三者在馬華小說典律歷程中的貢獻所在。本章一併討論三人筆下的「現代主義」，期許藉此闡明棕櫚出版社於馬華現代小說史上的關鍵意義。棕櫚出版社的七位創社同仁，都是 1960 至 1970 年代文壇上能見度相當高的作者，寫小說者比例較高，有宋子衡、溫祥英、菊凡、蕭冰四人，而寫詩文的則有冰谷、艾文和游牧。本文欲重點討論的宋子衡、溫祥英、菊凡、冰谷和艾文，直至新千禧年仍出版中晚年新作，其中有者中年中斷書寫，晚年回歸文壇，繼續編織年少的文學夢；有者則一路筆耕不輟，一生以文學為志業，都是值得重新關注的文學個案。

本章的章節安排如下：第一節〈未開的七色棕櫚花：1970 年代的棕櫚出版社〉簡介棕櫚社成立的來龍去脈，出版社宗旨及營運模式等。第二節〈現代主義小說檳城三劍客〉分為三部分，分別討論宋子衡、溫祥英、菊凡的早期著作，即《宋子衡短篇》、《溫祥英短篇》、《暮色中》的小說特色與關懷。最後，第三節〈棕櫚七子的詩與散文〉，則對棕櫚社小說以外的文類予以同等重視，討論馬華散文界與詩界代表，冰谷和艾文的早期著作，探討他們在題材、體裁上的創新表現，及對文學與現代性之思索。

第一節 未開的七色棕櫚花：1970 年代的棕櫚出版社

³ 陳琦韻碩論指出，1970 年代末深受文化危機困擾的馬華詩人，在迷失自我、尋找自我的過程中，他們的書寫策略傾向於「中國性現代主義」所創造的浪漫傳統，而 1950-60 年代所盛行「西方現代主義」的反叛精神則弱化，此時的馬華現代詩變成一種「泣訴的饗語」，「感傷、憂鬱、消極成了這個時代的精神表徵」。陳琦韻對 1970 年代馬華現代詩的描述，亦適用於描述此時的小說調性。見：陳琦韻，〈馬華現代主義文學論爭〉，《馬華文學論爭研究》（南投：國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2014 年），頁 98-100。

北馬吉打、檳城大山腳一帶，有著另一群文壇活躍份子，他們的名字與少作，在 1960 年代初即於《蕉風》、《學生周報》及半島北中南的海天社、荒原社、新潮社旗下文藝刊物亮相，至 1972 年共同成立棕櫚出版社之時，創社社員們已然是圈子裡小有名氣的青年作家。組成棕櫚出版社的，有七位文友：宋子衡、溫祥英、菊凡、冰谷、艾文、蕭冰及游牧。七位創社社員中，有的原有各自身屬的文藝團體，如溫祥英在馬大求學時期曾參與中馬荒原社，冰谷、宋子衡、艾文則皆為海天社社員。⁴而在海天、荒原等由《蕉風》衍生的文藝社團逐一沒落後，這群仍執筆創作的青年們便頓時失去了互助會式的凝聚力，更重要的是少了固定的發表平台及出版資源，於是他們決定親自組社，一起落實出書的計劃。將他們凝聚起來的，除了是相近的文學理念，亦因相近的地理位置，其時溫祥英於檳島教書，冰谷於雙溪大年的園丘任職，而宋子衡、菊凡、艾文等人則本是以大山腳為活動基地的青年作者，在創社前，七人已常聚於大山腳促膝長談，談文論藝，是文學道路上並肩前行的戰友。⁵與同時位於北馬的犀牛出版社相比，犀牛作者群年輕許多，如前述李有成、梅淑貞、麥秀、雅波等人，他們出版處女作時方才二十出頭，當中最早出版處女作的李有成，當年才二十二歲；而棕櫚出版社的宋子衡、溫祥英、菊凡、冰谷等人，他們成立棕櫚社出版社時多已年過三十，菊凡 1978 年出版其首部小說集《暮色中》之際，已是三十九歲，可以想見這群作者的寫作之途相當不易。因此，棕櫚出版社的創立動機和宗旨非常明確，即如冰谷所言：「寫作人處在夢想與現實的夾縫當中——尤其在純文藝出版困難重重的惡劣環境裡頭，為了自力救濟，以及互相提攜與圓夢，於是集腋成裘地結合力量，來促成出書的可能。」⁶晚年在訪談中提及棕櫚社的創立過程時，社長冰谷一再強調，棕櫚社純粹是「為了出版」而出現的，它並不是文藝團體，棕櫚社並未向外召集社員，或舉辦任何文藝活動，即便聚會也僅是文友間的自由聚會，棕櫚社基金為馬華文壇留下的，就是棕櫚七子的著作。

棕櫚樹堅韌不拔，終年蒼綠，以「棕櫚」象徵常青的文學精神，這是宋子衡的構想。⁷當年，冰谷因其非公務員的身份而被推舉為社長，而實際上出版社的編務工作則多由宋子衡負責。棕櫚社雖未留下任何會議記錄，但在杜忠全的一篇訪談中，冰谷、

⁴ 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》（怡保：法雨出版小組，2016 年），頁 20。

⁵ 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》，頁 21。

⁶ 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》，頁 22。

⁷ 冰谷，〈窮小子的文學夢〉，《膠林紀實：冰谷自傳》（八打靈再也：有人出版社，2022 年），頁 308。

溫祥英等人憑著記憶提供了相當具體的創社過程，及出版社營運模式相關細節，如出版經費的來源：「七個社友每人每月捐三十元充作基金，半年過後，便能籌集得逾一千元的出版資金了——按當時（70 年代）大約每千元即可出版一本書（以印數一千本計）的物價水平而言，大約半年時間，便能籌足第一本書的出版經費了。」⁸換言之，棕櫚的運作是書一本接一本地印，將投入前一本書的資金賣出回本後，加上新累積的資金，就一併投入下一本書的印刷，無論暢銷與否，所有書都只印一版——小說、散文集一版一千冊，詩集則一版五百冊。⁹至於棕櫚同仁的出書順序，冰谷晚年自傳亦有所提及，他們一致認為小說和散文較易銷，故由寫小說的宋子衡打頭陣，接著是冰谷的散文，而如預期首兩部《宋子衡短篇》及《冰谷散文》推出市場數月即售罄，成本回收極為順利。¹⁰然而，這樣的暢銷情形並沒有維持太久，據宋子衡回憶，自《溫祥英短篇》始，棕櫚叢書便銷量欠佳，留下不少庫存。¹¹

作為一家資源稀缺的同仁出版社，棕櫚在 1970 年代出版了七位同仁的作品集後，即有使命達成而暫別棕櫚的跡象。據冰谷回憶，當年棕櫚叢書無論在外觀設計，或內容素質方面，都深受寫作同道的肯定，因而當時正著手編撰《文藝辭典》的趙戎，曾寫信提議將《文藝辭典》交由棕櫚社出版，然礙於人力與財力限制，棕櫚社無力外接書稿出版。¹²具體而言，棕櫚叢書的出版作業，除了作者自選作品編稿，其餘封面設計、題字、送稿、校對、付款、提書等繁瑣的編務工作，都由宋子衡一手包辦。¹³僅出版內部成員的作品，這是同仁出版社與其他商業出版社最大的區別；同時，這也意味著，文學生產於棕櫚社員僅是業餘，這也就解釋了七位創社人完成出書心願後，棕櫚便走入歷史的原因。棕櫚雖延續至 1980 年代，但事實上它在 1978 年出版最後一位同仁菊凡的小說集《暮色中》後便悄然落幕。1978 年，留下七部棕櫚叢書，看似圓滿落幕的棕櫚社，其實留有遺憾。原來的出書計劃中，棕櫚同仁原想以一部七人作品合集《七色棕櫚花》為第一輯棕櫚叢書畫下句點，然礙於第一輯棕櫚叢書整體銷量不理想，《七色棕櫚花》的計劃便不了了之。¹⁴當然，作者們寫作續航力之不足或許亦是

⁸ 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》，頁 25。

⁹ 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》，頁 29。

¹⁰ 冰谷，〈窮小子的文學夢〉，《膠林紀實：冰谷自傳》，頁 310。

¹¹ 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》，頁 29-30。

¹² 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》，頁 27。

¹³ 冰谷，〈窮小子的文學夢〉，《膠林紀實：冰谷自傳》，頁 310。

¹⁴ 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》，頁 29。

其中因素。某種意義上，未開的七色棕櫚花，為這幾位作家短暫的寫作生涯留下了未完待續的逗點——後棕櫚時期的溫祥英、宋子衡、冰谷、艾文等人，事實上仍未徹底放棄寫作。



棕櫚社結束後，以林月絲（朵拉）為首的另一群年輕作者繼續使用「棕櫚出版社」的名義出版文學書籍。從現存的棕櫚出版品可見，棕櫚社在 1970 年代末至 1980 年代陸續出版了年輕作家如陳政欣（1948—）、清疆（蘇亞峇，1948—）、陳強華（1960-2014）等人的個人作品集，或是一些文學比賽合集如《三叔公的故事》（1980）、《一九八一年度文選》（1983）等，而這些出版品都有一個共同點，即是其出版資金皆由會館、學校贊助，或是作者自費出版，出版形式已跟原先棕櫚同仁合資出版的方式不同。換言之，棕櫚社此時的作用，僅是為北馬其他作家或單位提供一個合法註冊的出版管道，冰谷在其自傳談及這批「後棕櫚叢書」時，甚至表示對《一九八一年度文選》的出版毫不知情，更在文章附註呼籲大家勿再利用棕櫚名義出版。¹⁵由此可見，這批「後棕櫚叢書」與原來的棕櫚社毫無關聯，這亦是「後棕櫚叢書」不在本文討論範圍的原因。

下表為第一輯「棕櫚叢書」，及其他以「棕櫚出版社」名義出版的出版品：

棕櫚叢書 1				
序號	書名	作者/編者	出版年份	文體
1	宋子衡短篇	宋子衡	1972	小說集
2	冰谷散文	冰谷	1973	散文集
3	艾文詩	艾文	1973	詩集
4	溫祥英短篇	溫祥英	1974	小說集
5	游牧散文	游牧	1974	散文集
6	蕭冰短篇	蕭冰	1974	小說集

¹⁵ 冰谷，〈暮色中的「後棕櫚叢書」〉，《膠林紀實：冰谷自傳》，頁 314。

7	暮色中	菊凡	1978	小說集
其他（後棕櫚叢書）				
1	如夢集（合集）	少年文選編委會編	1975	
2	那年的草色	何乃健	1976	散文集
3	村夜掇拾	清疆	1977	散文集（雪蘭莪中華大會堂出版基金贊助出版）
4	萬里星天	清疆	1977	散文集（雪蘭莪潮州八邑會館出版基金資助出版）
5	煙雨月	陳強華	1979	詩集
6	三叔公的故事	吳維涼等	1980	小說（威省客青主辦全國短篇小說比賽得獎作品集）
7	落葉散文集	落葉	1980	散文集
8	問情	林月絲	1982	小說集
9	根的歲月（合集）	日新校友會編	1981	論述、詩、散文、小說（日新校友會贊助出版之日新文叢）
10	五指之內	陳政欣	1983	詩集
11	一九八一年度文選	潘貴昌等	1983	小說、散



				文、詩（威省客青文叢）
12	落雨的日子	菊凡	1986	小說集（大馬福聯會暨雪福建會館資助）
13	樹與旅途	陳政欣	1986	小說集
14	陳政欣的微型	陳政欣	1988	微型小說

表 4：棕櫚出版社出版品¹⁶

第二節 現代主義小說檳城三劍客

一、生而為「人」：談《宋子衡短篇》的人文關懷

馬華現代主義檳城三劍客，即宋子衡、溫祥英和菊凡，可說是受黃崖栽培的一代新秀。他們於前棕櫚時期都曾積極參與由黃崖極力推動的文藝社團，相信其文學起步期皆免不了接收黃崖透過《蕉風》傳達的小說觀。事實上，黃崖在 1960 年代推崇的現代小說精神，還是五四那種以人文主義為前提，以「人的文學」為倫理目標的現代小說。¹⁷他的小說都帶有「反映現實」的使命，黃崖人文主義的立場，使「人」與「人性」一直都是其作品的核心關注。¹⁸綜觀三位小說家的前期著作，我們能輕易察覺，他們大體延續了黃崖「反映現實」與「為人生」的五四現代小說傳統。首先，以宋子衡為例，貫穿宋子衡小說主題的，無非是其對「人」的本質關懷。生而為「人」，我們理應展現何種生存姿態？如何維護「人」的尊嚴，保有「人性」的完整？這些即是

¹⁶ 參考杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》（怡保：法雨出版小組，2016 年），頁 18-33；碧澄編著，《新編馬華文學史（1880-2020）（下卷）》（雪蘭莪：策略資訊研究中心，2022 年），頁 643-644；冰谷，〈暮色中的「後棕櫚叢書」〉，《膠林紀實：冰谷自傳》，頁 313。

¹⁷ 林春美，〈《蕉風》與非左翼的馬華文學〉，頁 158。

¹⁸ 林春美，〈《蕉風》與非左翼的馬華文學〉，頁 158。

宋子衡小說非常鮮明的主題思想。因此，歷來有關宋子衡小說的研究，都免不了從人與人性的角度作為討論的出發點。

宋子衡（黃光佑，1939-2012），生於檳城大山腳，因家庭貧困而被迫於小學五年級輟學，十二三歲開始學習紙紮手藝，此後以紙紮手藝謀生，如此的成長背景促成了其小說對中低下層人物的關注。¹⁹《宋子衡短篇》（1972）是其處女作，亦是棕櫚出版社推出的首部小說集，收錄了十一篇寫於 1968 至 1972 年的短篇，全書風格一致，展現了作者一貫的價值關懷。這部薄薄的集子出版不久後，《蕉風》第 240 期（1973 年 2 月）即推出「宋子衡短篇小說評介專輯」，專輯收錄了溫瑞安、天狼星詩社社員、艾文、菊凡論《宋子衡短篇》的書評。這幾篇書評圍繞著宋子衡的小說母題而展開，各篇點出小說家如何在不同的故事裡安排「悲劇」與「衝突」，以凸顯「人性」與「命運」的對立關係。其中，溫瑞安更將十一篇短篇小說劃分為四類，扼要地總括了全書的主題思想：

- 一、性慾與道德之間的衝突：〈該下一場笑風雨〉、〈強姦〉、〈熔岩〉；
- 二、死亡與生存間的衝突：〈突破〉、〈死流〉、〈撞擊〉；
- 三、以愛情與理智的衝突為主線，性慾與道德的衝突為平行的第二主題：〈麝香貓〉、〈悲劇〉；
- 四、以暴力與良知的衝突為主線，死亡與生存間的衝突為平行的第二主題：〈命運線上的岔點〉、〈貓屍〉。²⁰

有趣的是，溫瑞安並未將〈死牢〉列入上述四種分類，他認為「這篇小說並沒有衝突性，有的僅是一些淡淡的矛盾性」²¹。筆者以為，〈死牢〉正是宋子衡跳脫文壇主流的現代小說體例，以相對新鮮的形式呈現其小說母題的一種表現，它的難以歸類，恰好展現了宋子衡試驗新寫法，欲打破固有小說形式的企圖。

¹⁹ 周可荔，〈宋子衡小說中的悲劇性研究〉（金寶：拉曼大學中文系學士論文，2015 年），頁 10。

²⁰ 溫瑞安，〈略談宋子衡短篇裡的衝突〉，《蕉風》第 240 期（1973 年 2 月），頁 54-61。

²¹ 溫瑞安，〈略談宋子衡短篇裡的衝突〉，《蕉風》第 240 期（1973 年 2 月），頁 58。

此時期的馬華小說多半以具體的人物、事件構成情節的跌宕起伏，如《宋子衡短篇》裡的〈命運線上的岔點〉、〈強姦〉、〈麝香貓〉、〈撞擊〉等，都是常見的現代小說體例，而〈死牢〉則是例外。〈死牢〉是一篇不折不扣的意識流小說，讀者可得線索有限，僅知故事場景在一個告別的場合。小說開端以大量篇幅描寫月台上所見所聞，唯一具體的故事線是敘述者「我」依依不捨送別「他」，全篇皆為「我」的内心活動，包括「我」對「他」的觀感，和「我」的自我省思。作者並未交代「我」和「他」的身份關係，甚至「他」遠走的具體原因也曖昧不清，給讀者留下許多想像空間。唯一可確定的是，「我」代表了屈服於現實而無力保有人的完整性的一類，「他」則象徵了奮力抵抗命運，為追求「人」的真實完美而付諸行動的一類。這兩類人基本概括了《宋子衡短篇》裡的人物形象，如〈麝香貓〉裡意識到自己僅是男人洩慾器，而不願反抗的女主人翁，或是〈突破〉裡在病床上等死的絕症患者，都與〈死牢〉裡的「我」一樣，皆抱以消極認命的態度面對眼前現實。另一邊廂，「他」作為「我」的對照組，則不只著眼於現實面而已，這一類人物關心「人」的存在意義，面臨生存困境時不僅能展開形而上思辨，且擁有一定度的自主性，即便結局不如願亦願意奮力一搏。一如〈死流〉主角在絕境中，明知在天災戰爭前生死一線之隔，仍憑意志力長途跋涉尋求生機，或如〈撞擊〉主角素暉不願走上制式的人生軌道，選擇墜崖作為一種消極的抵抗，墜崖之際「我已完整，我已完整！」的吶喊，與前述〈死流〉主角「生就是死，死就是生」的覺悟，都流露向死而生的生命哲理。〈死牢〉的「他」帶著理想主義者的光環，為挑戰現實的偽和惡出發，敘述者以「離騷」的瀟灑不羈形容「他」勇於衝破現實牢籠的形象：

他總是那種離騷的樣子，炯炯發光的瞳仁，映射著那麼一種銳不可當的神奇，就說是時代的憂患所煎熬出來的那一點神奇，憑這些衝擊著現實裡的暗礁，這是他的倔強和剛毅；在無風季節裡尋覓風向，這是他的青春和狂妄……²²

有趣的是，這樣一個倔強剛毅的「他」，原來活如無根浮萍：「應該姓什麼，這點連他自己也感到茫然，幸虧這些記載對他都是無所謂的，他耿耿於懷的只是怕人忽略了他的存在」。離別之際，「他」甚至丟下耐人尋味的一句話：「這一次走我就是

²² 宋子衡，〈死牢〉，《宋子衡短篇》（吉打：棕櫚出版社，1972年），頁13。

一個沒牽沒掛的異鄉人了，即使是國籍丟了也無所謂，我只會記得自己是一個人，一個生活在錯誤那一面的人。」行文間貿然出現的「歷史」、「身世」、「國籍」等關鍵字，顯得有些突兀，不免令人疑惑這篇寫於 1969 年的〈死牢〉，究竟寫於 1969 年五一三之前或之後？一片活如浮萍的少年，不願再困守此地，不願再擔起父輩的寄望，無家國，無歸屬也無所謂。未來死去，他要他的「墓碑是空白的，上頭不加任何累贅」，「他」只願屬於他自己，生而為「人」的一個「人」。這裡頭是否蘊涵任何不便明說的國族寓言？再看小說末句：「我想。從這裡到別個陌生的地方去尋找生活，這會有什麼差別的麼？……去到任何一個地方都會有同樣的感受：人、社會、國家、世界，這都是連成一體的，誰都將永遠走不出這座牢獄，除了死之外。」「他」的表白，或可視為小說家不願將文學與族群政治掛鉤的一種聲明，同時這亦表態了其人文主義立場：生命意義的探討大於一切國族議題。倘若如溫瑞安書評所解讀，「他」純粹是小說家創造的一個神話式的原型（mythical archetype），用以承載小說家理想的完美人格，那「我」和「他」的對話就是人的社會性與本真性的衝突體現。²³如此一來，這篇短篇便表現了宋子衡的現代主義實驗精神，及其超越同代人的小說成就，因為此時的馬華現代小說多半是現實主義與現代主義的綜合體，為貼合個人經驗與社會現實，小說作者往往放棄天馬行空的想像，限縮了現代小說所能發揮的趣味與想像空間。這篇〈死牢〉，雖行文仍帶有些許說理意味，可故事人物與結構上的留白，可見宋子衡將小說詮釋權交予讀者的嘗試。

談及宋子衡打破既有框架的嘗試，則不得不提寫於 1971 年的〈強姦〉。第一代馬華現代小說中的性題材，如前述麥秀和雅波的小說，一般較片面地將女性視為受害者，或被動的一方；有別於同代小說作者的性書寫，〈強姦〉凸顯了女性性慾的正當性，從女性視角道出父權社會對女性性自主的壓迫。故事場景在法庭上，一名十七歲少女為原告，一名廿五歲青年為被告，罪名強姦，最終由少女的內心活動揭示真相：

她是一個完璧無瑕的少女，一個含苞待放的十七歲少女，她應該擁有處理自己的貞操的權利，不應該被操縱在法律、道德與尊嚴之間。她並沒有後悔這樁事的發生，那是一種自然的，但她怎樣也沒想到在事情發生後會產生這樣的後

²³ 溫瑞安，〈略談宋子衡短篇裡的衝突〉，《蕉風》第 240 期（1973 年 2 月），頁 58。

果……那是一種滿足，她渴望已久的……那原本就是一樁心願，不關別人的事，可是道德與尊嚴卻不允許，那時強姦，除了這字眼已沒別更恰當的字眼了。²⁴

礙於社會眼光及性別框架，少女並未道出真相，這亦是這篇小說較為可惜的地方。小說家或許擁有較前衛的性別意識，她讓少女承認性慾的合理性，卻缺乏讓少女站出來與父權體制對峙的道德勇氣，且小說字裡行間散發著說理氣息，亦是其中敗筆。《宋子衡短篇》之後，宋子衡平均每隔十至十五年即推出新作，著作有《冷場》（1987）、《裸魂》（1996）、《表嫂的眼神》（2013）等，性、死亡、道德倫理仍是其晚年書寫關注的主題。回顧其處女作〈自序〉，可見其五十年的小說生涯始終不離初衷，「企圖在那人類所處的虛無狀態中捕捉一點人性的本質」，這是宋子衡寫作的終極關懷。

二、為人生而文學：談溫祥英的「個人主義」文學主張

溫祥英（溫國生，1940-），是檳城三劍客中學經歷較為特殊的一位。他慣於在小說內外自剖的表現亦使其作品有了許多討論的面向，是三人之中對寫作、語言、文體，乃至文學環境，體現最深入細微的洞察的一位小說家。溫祥英出生在以廣東人居多的霹靂州太平，只讀過兩年半華校，英校畢業後於馬來亞大學主修英國文學系，大學畢業後到檳城教書。英文和廣東方言是其熟悉的日常語言，然而其仍選擇以華文創作，他表示由於華人的生活情感是其寫作關切的主題，以英文創作有隔靴搔癢之感，加上他更常接觸華文讀物，所以以文字發出自己的聲音時，華文自然是首選。²⁵《蕉風》第 254 期，一篇自我剖析的文章〈更深入自己〉中，他坦言自己對華文的興趣始於父親店裡訂購的《南洋商報》、《東風畫報》，廣播裡的李大傻講古，武俠小說、《星期六》週刊等，而後期所接觸較正統的讀物，則為杏影主編的《文風》和五四時期巴金、魯迅和俄國小說。²⁶這些學習與閱讀經驗都如湖面倒影般反映在溫祥英的作品上，如《溫祥英短篇》大體展現的「為人生而文學」的文學觀，裡頭收錄的一篇英文短篇，

²⁴ 宋子衡，〈強姦〉，《宋子衡短篇》，頁 41-42。

²⁵ 張永修主編，溫祥英著，《溫祥英有情人》（加影：陳志英張元玲教育基金，2019 年），頁 203。

²⁶ 溫祥英，〈更深入自己〉，《蕉風》第 254 期（1974 年 4 月），頁 6。

以及小說行文間安插的廣東、福建對白等，都讓溫祥英有意無意地豎立了鮮明的個人特色。

1974 年出版的《溫祥英短篇》，是溫祥英首部短篇小說集，但這並非溫祥英第一次出書。早在十年前，蕉風出版社曾出版一本山芭仔的中篇小說選《無形的謀殺》（1964），《無形的謀殺》乃隨《蕉風》附贈的中短篇小說集，溫祥英自 1960 年代就以山芭仔、半閒人等筆名在《蕉風》發表小說。綜觀溫祥英早期著作，我們可說《無形的謀殺》絕非其代表佳作，此篇中篇小說道德灌輸之意圖強烈，與十年後集結出版的《溫祥英短篇》對比，後者收錄的十一篇短篇整體現代感與文學性較高，較能看出其實驗現代主義小說技法的企圖。在今天看來，《無形的謀殺》的出版除了因符合黃崖推崇的五四現代小說觀之外，至多說明溫祥英具有寫中篇的能耐，當時短篇小說已是許多寫作者的極限，同輩作家如宋子衡、菊凡就一輩子都在寫短篇。而從「山芭仔」躍進到「溫祥英」，我們看出小說家在題材、形式的選擇上放得更開，其中顯而易見的是，「性」成為其表現文學的「個體性」及「私密性」的小說母題。其在《溫祥英短篇》序中寫道：「收在集子裡的，都是比較個人的東西。這是否是一個好現象，我不敢驟下評語。但在我個人來說，這代表一個很大的轉變，一種往成熟，或往建立自己個人風格的途中，所比較經閱的里程。在過去，我寫的雖然不少，但大多數都是遵循著某種教條而寫的。」²⁷溫祥英當時的文學宣言，顯然是表明自己與社會現實主義者及教條文學抗衡的立場。文壇紛紛為其貼上「性交小說家」之標籤，《溫祥英短篇》甚至因大量的性題材，而無法透過校園銷售的正式管道售出，導致最終剩下不少庫存。

十一篇短篇當中，觸及性書寫、性幻想或女體描摹的，就有〈自畫像〉、〈瑪格烈〉、〈天亮前的早餐〉、〈冷藏著的世界〉、〈一則傳奇〉、〈Sketches〉六篇。其中佳作有如以青春情事與性啟蒙為主題的〈自畫像〉，寫有婦之夫到酒吧尋歡的〈瑪格烈〉，和素描練習般描摹酒客、吧女形象的〈Sketches〉，這些作品能見出作者對人性幽微處之把握，及其意識流手法之熟練，然而可惜的是篇幅都過於短小，並未完全發揮其中張力。晚年的溫祥英意識到這一點，秉持著「榨盡最後一滴意義」²⁸的寫作態度，其晚期作品一再出現重複使用早期題材的行為，如 2006 年發表的〈清教徒〉自

²⁷ 溫祥英，〈溫祥英短篇〉（吉打：棕櫚出版社，1974 年），頁（自序）。

²⁸ 溫祥英，〈半閒文藝〉（八打靈再也：蕉風月刊，1990 年），頁 97。

傳性質濃厚，是結構完整，細節更為飽滿的〈自畫像〉，而〈瑪格烈〉則是〈閃入那扉窗〉（1990）、〈Noo Duit Gang〉（2007）的開端，後期這兩篇短篇皆講述華裔小知識分子和舞女的一段情，都花了大篇幅寫男主人公如少男般熱戀的狀態，彷彿是〈瑪格烈〉的發展形式。²⁹性題材除了是溫祥英藉以探尋文藝本質的路徑，亦是其堅持文學必須「自我忠實」的表現。在〈人生就是這樣的嗎？（一天的記錄）〉中，作者忽而現身說法，此段相當突兀而破壞了小說流暢度的表白，概括了其早期作品的特點，同時亦是其對本地現實主義的調侃：

對不起。在寫這篇東西時，我選錯了手法。這種手法不容許你有一分一秒的 Respite：我必須每分每秒都追隨著你。否則我就對讀者不忠實了……只有在小說中，人物沒有自然的排洩，現在如果不是受了 X 片的影響，人物連冲涼做愛都沒有呢。似乎這些很自然的活動是很卑下的，不能登大雅之堂的。可幸我這篇不是小說，因此不必遵循小說的禁忌。我這篇東西沒有人物，沒有情節，沒有衝突，外界的衝突或內界的衝突，也沒有 Denouncement，正如人生一樣。就讓我對己對人忠實一回吧：我們寫作者已騙人騙己騙得太久了！³⁰

突破教條小說的框架，忠實呈現人的本性、人生真實的模樣，以及探尋小說形式的其他可能，這十一篇短篇確實發揮了這三大要素。溫祥英小說的形式實驗，有如上述〈人生就是這樣的嗎？（一天的記錄）〉，此篇即以反小說的姿態寫流水賬日記，令讀者質疑小說的定義；另一篇〈昨日、今日〉通篇運用蒙太奇手法，製造時空交錯的混淆感，而敘事間不斷以掛號安插的敘述者的内心活動，亦多少為小說增添畫面感；〈憑窗〉則徹底捨棄傳統的小說形式，以詩歌迴環復沓的手法，描述敘述者憑窗所見所思，敘述者與樓下路人似有若無的眼神互動，頗有仿擬卞之琳〈斷章〉詩境之況味，見小說家欲實現文體破格的野心。

溫祥英早期作品的現代感，即源自其對於小說形式的實驗與想像，然而相當矛盾的是，溫祥英對小說內容及功能的期待卻仍是屬於寫實主義的，為真實反映人生，其

²⁹ 黃錦樹，〈重寫自畫像——馬華現代主義者溫祥英的寫作及其困境〉，《華文小文學的馬來西亞個案》（臺北：麥田出版，2015 年），頁 267-273。

³⁰ 溫祥英，〈人生就是這樣的嗎？（一天的記錄）〉，《溫祥英短篇》，頁 92。

強調「個人主義」、「忠於自我」之文學主張，不允許小說家書寫自己經驗以外的世界，像個以抒情散文的寫作倫理約束自己的小說家，溫祥英很快地便受困於自己狹隘的文學觀裡頭。晚年談及其作品對吧女、妓女及風月場所的關切，溫祥英表示那是最能探討人的尊嚴、價值與地位的題材，揭露底層人物的悲哀無非是寫實主義文學的價值關懷。此外，《半閒文藝》所收錄溫祥英自剖文學觀的雜文中，「在忠實地表現自己的人生體驗時，我們也要求他能同時表現出人性」³¹、「文藝是表現個人，所以作者的第一要務，是充實自身」³²云云，在在說明其「為人生而文學」的文學觀，同時這些表白亦解釋了他中斷寫作的根本原因——個人經驗已被榨乾。這即是為什麼溫祥英小說顯示出一種弔詭的自相矛盾，一方面把文學和婚外情慾並列，以接近血肉之軀的慾望核心，同時得到挑戰禁忌的書寫快感；一方面又過度在意外界的道德批評，而在情慾題材中舉步維艱，進而陷入一再重寫、反覆壓榨個人經驗、又不敢充分發揮想像力的寫作困境。³³與溫祥英並列討論的宋子衡與菊凡，他們安於自己的創作方式，捉住自己在意的題材便一股勁兒寫下去；擁有較多文化資本的溫祥英想得更深、更遠，卻又礙於有限的表述能力，而常常眼高手低，一路累積不少挫敗感。溫祥英狹隘的「個人主義」文學主張，使其固步自封，卻也是使其與眾不同的關鍵，於小說內外袒露寫作困境的痛苦表白，即是「忠於自我」貫徹到底的表現，這一「誠實」的個人特質，我們確實很難在其他同輩作家身上找到。

三、被低估的先行者：談菊凡早期的現代主義小說

在七位棕櫚同仁中，菊凡是最後一位出書的同仁，其《暮色中》（1978）乃棕櫚出版社的收山之作。菊凡出版此部處女作時已臨近四十歲，在同輩中算是較晚出書的青年作家。歷來有關第一代本土現代小說的討論，焦點多放在溫祥英、宋子衡、小黑、陳政欣等，菊凡作品的討論度一向不高。然而，就首部集子來看，這位青年小說家算是交出了相當亮眼的成績，綜觀其中晚年作品，我們可說《暮色中》是當中最具現代

³¹ 溫祥英，《半閒文藝》，頁149。

³² 溫祥英，《半閒文藝》，頁169。

³³ 黃錦樹，〈溫祥英：現代主義，或華人中產階級的微小困頓〉。文章收入張錦忠、黃錦樹、高嘉謙編，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022年），頁259。

主義色彩的一部著作。後棕櫚時期的菊凡，現實主義色彩逐漸轉濃，這或許是導致評論界忽略其前期現代主義小說的因素。

菊凡（原名游貴輝，又名游亞皋，1939-），生於馬來亞檳城大山腳，1963 年畢業於師訓大學檳城日間師訓學院，此後大半生歲月投身於教育領域，直至退休。菊凡在 1968 年開始發表短篇小說，一路寫寫停停，寫作之路前後四十多年。《暮色中》收錄了十三篇寫於 1969 至 1976 年的短篇，菊凡於自序表明，自己寫小說相當重視人生經驗，他深切關注社會現實，卻不受現實主義的文藝觀點局限，他表示：

許多人把小說當作是一種發洩的工具，或更甚的，把它當作是一種宣傳主義的東西，因而把寫小說認為只是一種信手寫來，有頭有尾即可的玩意。我是不贊同這種太狹隘的文藝觀點的。文藝，並非那樣簡單的東西。³⁴

緊扣生命歷程的小說創作可以展現作者的個人特色，但同時亦是一種局限，它限制了小說家的視野與小說格局，以致某些主題反復出現在各時期的作品中。身為一名中小學教師，菊凡的小說題材大體離不開校園、杏壇、教師身份或師生關係。《暮色中》所收錄的早期佳作，如〈空午〉、〈羊齒類盆栽〉、〈頒獎日〉、〈虎牙〉、〈那段恐怖的日子〉等，主要以中小學生視角處理校園師生情愫，孩童的同儕關係，及緊急狀態時期的師生離別之情等，透過孩童天真的眼光，敘事中複雜的歷史語境與生存困境更顯張力。身處現實主義當家的時代，菊凡將現代主義小說技巧引入表現馬華教育題材，其將自己的生存體驗置於現代主義的藝術顯微鏡下透視，恰好說明了馬華現代小說奠基時期現代主義同傳統現實主義互相滲透的特色。³⁵上述佳作頻繁且熟練地運用了意識流技巧，透過一個個面臨生活壓迫、婚姻危機或情感掙扎的人物内心獨白，將現代主義的荒誕、虛無與絕望發揮得淋漓盡致。其中主題較為新鮮的，有如寫於 1970 年的〈浮屍〉。〈浮屍〉即巧妙地以一具浮屍的心理劇呈現社會底層人物難忍現實殘酷而發出的無聲吶喊。主角杜曉川欲投海自盡以脫離人海（亦是苦海），想像自己以死控訴社會的無情與生前遭受的欺壓。生前作為社會上無人關心、可有可無、失去話語權的小人物，死後雖以一具浮屍之身引起他人注意，然其控訴終究只是一場

³⁴ 菊凡，《暮色中》（吉打：棕櫚出版社，1978 年），頁（自序）。

³⁵ 黃萬華，《新馬百年華文小說史》，頁 197-200。

内心獨角戲。換言之，無論生前死後，他都是無聲的。故事結束在主角酒醒之時，可喜的是他還活著，可悲的是他仍將寂寞地無聲地活。

此外，菊凡筆下的女人亦無不透顯著強烈的宿命論與悲劇感。〈女人〉裡被困在婚姻與生育的牢籠中的女主人翁，在意識到自我主體被剝奪的同時，仍決定將希望投注在捆綁她的牢籠之上：

再說，丈夫在等待一個男孩子。她是個女人，她是他太太，她是台上放置的布做的娃娃。這是命定的，命運是這樣，就算你怎樣不服氣，也是枉然。她不想使丈夫失望，她無論如何要爭氣生個男的，甚至兩個。³⁶

故事的最終，煤油燈與性愛的敘寫交互指涉，可見菊凡老練的小說筆法：「她不由自主地旋下油針，讓煤油噴入白鼓鼓的燈芯裡」，煤油燈「沙沙作響」，而她「辛苦地喘著」，煤油燈「在為它的宿願而盡力」，她則在「一團血紅」與「一團深邃無底的黑暗」中實現其強加於自身的價值與心願。不難發現，菊凡小說中的婚姻家庭皆被不幸的陰影籠罩著，無論是多子如〈玩具火車與木葉蝶〉裡的阿龍，抑或〈彩球〉裡不育的阿祥爸爸，雙雙是無力掙脫宿命的父親，當一家之主都缺乏翻身主宰命運的動能，家族命運可想而知，即如作者一再使用的玩具火車意象：「可憐地一圈一圈重複地繞著圈」，永無逃脫的一日。

菊凡擅長捕捉生活的局部，並懂得恰當地留白，其小說往往充滿詩意，那詩意源自他在日常敘事中對存在的深層思考，我們可說，情節絕非菊凡小說之重點。〈空午〉特別引起評論界的討論，小說中時空的佈置、對敘事形態的實驗、台灣典型現代詩修辭的挪用等，都在顯現七〇年代知識界對規範詩學的反思，菊凡的文學自覺與企圖心由此可見。³⁷小說講述一位渴望父愛的十一歲少女凌凌對老師產生的渴慕之情，凌凌對這份分不清是情欲或是父愛的情愫感到困惑，而母親的規勸，更讓她多添一份不被理解的寂寞。菊凡以虛實交錯的日常聲音反襯女孩孤寂的內心，像是「嘰嘰喳喳的

³⁶ 菊凡，〈女人〉，《暮色中》，頁 64。

³⁷ 參見黃錦樹〈暮色與空午——讀菊凡《暮色中》〉、黃琦旺〈零度敘事——漫談菊凡小說〈空午〉和〈羊齒類盆栽〉的時間佈置〉。兩篇評論皆收錄於菊凡，《暮色中》（柔佛：大河文化出版社，2016 年），頁 11-17；193-196。

壁虎叫喫聲」、「屋樑上和柱子中傳出嘎嘎的蛀蟲笑聲」、風吹過紅毛丹樹的嘩啦聲響、番石榴「辟辟拍拍跌落滿地」、公雞啼叫聲等，無不指向凌凌蠢蠢欲動的少女情懷，午後空蕩蕩的家屋，一如少女等待被填滿的心靈，空虛而躁動。除了〈空午〉，其他短篇如以女學生暗戀男老師為主題的〈羊齒類盆栽〉，寫農民家庭遭受土地開發迫害的〈暮色中〉，或以走私的男教師為主角，講述一段痛苦的婚姻關係的〈鐵軌〉，亦讓我們看出菊凡出色的小說功力，意象、情景與人物心理相互交融的表現手法，及其對人際關係、存在、性別等議題的深層思考，都讓菊凡於同代小說家中脫穎而出。

1986 年，菊凡仍以棕櫚出版社的名義出版短篇小說集《落雨的日子》，當然，此時的棕櫚社已不再以同仁合資的形式出書，這部作品乃是由大馬福聯會暨雪福建會館資助。後棕櫚時期的菊凡仍持續以馬華杏壇為故事題材或背景，小說如〈落雨的日子〉、〈王紀棠的悲哀〉、〈燈籠大匯串〉、〈杏林迷思〉等，藉由故事人物的視角反思華小教育的發展問題，揭露華社教育界由商界財團支配並以功利主義為導向的弊病，亦反映華社對倫理的重視，揭示「教師」身份給主體帶來情感與道德抉擇間的拉扯。相當可惜的是，菊凡的現代主義只是曇花一現。其晚年之作如收錄於《大街那個女人》（2012）的最後四則短篇〈落寞的陰影〉、〈落葉的夢魘〉、〈無法傾訴的悲哀〉、〈情困〉，以主角「吳兆龍」寫退休校長苦悶與充滿道德束縛的晚年生活，其回憶過去杏壇風波的敘述口吻尤其有著濃厚的自傳色彩。總括而言，菊凡後期作品的社會批判意識強烈，失了早期難能可貴的現代主義意識。首部著作《暮色中》反映了其創作巔峰，揭開馬華現代主義小說的發端，《暮色中》應是無法略過的一部集子。

第三節 棕櫚七子的詩與散文

一、橡樹，童年與寫作初心：談《冰谷散文》

棕櫚七子中，六十年來持續產出作品的作家，非冰谷（林成興，1940-）莫屬。冰谷自 1960 年代前後開始寫作，寫詩和散文。其文學啟蒙始於初中接觸的本地報紙副刊，和香港出版的兒童書刊；高中以後，積極向各報副刊投稿，杏影主編的《南洋商報·青

年文藝》多刊登其詩文，散文亦常刊於姚拓主編的〈處女地〉，使其倍受鼓舞。³⁸此外，冰谷亦是《蕉風》、《學生周報》的投稿常客，因此由姚拓、黃崖、白垚等人文主辦的野餐會、文友聚會等文壇盛事，他都有份參與。從 1966 年於海天社出版處女作《小城戀歌》至今，冰谷已著有超過十五部以上的散文集和詩集，2022 年出版晚年新作《膠林紀實：冰谷自傳》時已是八十二歲，像冰谷這樣一生寫作不輟且高產量的馬華作家，已是鳳毛麟角。年少的冰谷已清楚體認寫作是一場馬拉松，他在首部散文集《冰谷散文》序中寫道：「……寫作並非難事，但要與繆司長期廝守，則須具有百折不撓的意志。因為寫作的道路曲折而漫長，又沒甚麼捷徑可走，其中的苦辣辛酸，非局外人所能想像。所以，不少人才起步就聲消跡滅了，也有人半途而退縮。」³⁹

冰谷的寫作緊扣其生命經歷，他出生於霹靂州瓜拉江沙，自小成長於膠工家庭，童年即已跟隨母親割膠，成年後仍於園坵工作，曾任橡膠、可可、油棕園經理。冰谷將這些豐富的人生體驗都寫進詩文，其早年以膠林書寫著稱，而 1973 年於棕櫚出版社推出的《冰谷散文》即是其膠林書寫的開端。《冰谷散文》所收錄的文章，大部分是作者在園坵工作時所寫，面對園坵生活的苦悶與孤寂，冰谷埋首寫作，與文字為伍：「在園坵北區一間年久失修的陋房裡，在沒有親友促膝暢談的孤獨中，夜夜，在熒熒如豆的煤油燈下忍受著羣蚊的侵襲，我竟寫下了本集中大部分習作。」⁴⁰《冰谷散文》分為三輯，三輯類型分明，可見作者有意識地經營各主題類型的散文書寫。首先，第一輯〈斷想篇〉皆為抒情散文，此輯收錄的文章多寫自我的內心感受，且多以童年記憶為主題，如〈茅草〉寫童年的鄉野傳說；〈斷想篇〉充滿青春氣息，表現作者覺得前途茫茫的迷惘心境；〈陷阱的陰影〉寫目睹父親在荒芭捕山豬的回憶；〈八月風雨聲〉寫橡林之子雨天的煩憂；〈兩顆橡籽〉則寫童年與妹妹接觸割膠工作的心路歷程，作者以橡籽自喻，自勉能像橡樹一樣擁有倔強的生命力，自力更生。此外，由〈從午夜的雨聲醒來〉一文可知，冰谷並未將自己困鎖於膠林裡，其對世界的變動、現代性的發展仍然敏銳且有所反思：

³⁸ 冰谷：《膠林紀實：冰谷自傳》，頁 200。

³⁹ 冰谷，〈冰谷散文〉（吉打：棕櫚出版社，1973 年），頁（自序）。

⁴⁰ 冰谷，〈冰谷散文〉，頁（自序）。

從午夜的雨聲醒來，睡在冷冷的床上，寂寞與無聊又敲擊我的心田。人是多麼地矛盾，該夢的時刻無夢，不該夢的時刻又沉醉在夢裏。人的世界，矛盾的世界，從野蠻演變到文明，又從文明回復到野蠻。火箭、氫彈、阿哥哥、披頭四、迷你裙，這是進步的標誌？抑或野蠻的記錄？沒有人敢回答。活在花花世界裏，在霓虹燈的影子下，我們只感到迷眩，霧一般的迷眩。⁴¹

第二輯〈園坵散記〉，顧名思義，所收文章皆為園丘生活形態的記錄，與第一輯不同的是，此輯文章多為敘事散文，可見冰谷抒情與敘事並重的文字功力。這批書寫園坵日常的紀實散文非常可貴，是冰谷新千禧年後出版的散文集如《橡葉飄落的季節》（2011）、《歲月如歌——我的童年》（2011）持續經營的書寫類型，這些散文既是個人的，也是集體的；既是家族的，也是時代的，它見證了馬來亞獨立前後橡膠產業的輝煌時代，如今膠林園坵早已被棕櫚園取代，冰谷的膠林書寫正好保存了第一、二代華人的集體記憶。⁴²第二輯〈園坵散記〉中，篇章如〈看戲的日子〉寫膠工唯一的娛樂——影戲，凸顯園丘生活的單調與苦悶；〈橡葉爆裂聲〉寫悶熱午夜裡橡葉爆裂的聲響，見作者對環境的細膩觀察；〈巡園〉介紹其工作內容，見作者從日復一日的任務中找尋其中樂趣；〈頭燈〉寫膠工割膠的基本配備，勾起作者在母親頭燈的光影下，尾隨母親入園的童年記憶。此外，同樣寫雨，第一輯的〈八月風雨聲〉從抒情主體的角度出發，此輯〈雨季〉則客觀描繪雨季中的膠園，敘寫雨季給膠工帶來的愁緒與煩憂。陽光普照時，「膠工的臉上開著一朵朵燦爛的花」，霎那間驟雨降臨，園裡一片慌亂，膠工們趕緊收膠：

挑著雨水比膠液更多的擔子回到秤膠棚裏，每一張臉孔都充滿很深的憂鬱。摘下濡濕且還落著雨珠的帽子或頭巾，抖一抖頭髮，人人總不免按捺不住波動的情緒，發出幾句怨言……⁴³

此篇對膠工遇雨的神情、反應刻畫得十分生動，佳句連連：

⁴¹ 冰谷，〈從午夜的雨聲醒來〉，《冰谷散文》，頁 40。

⁴² 參考李有成，〈膠林之外：論冰谷的散文〉，《臺北大學中文學報》第 28 期（2020 年 9 月），頁 112；張錦忠，〈走入膠林，離開膠林——《膠林紀實：冰谷自傳》序〉，收錄於冰谷：《膠林紀實：冰谷自傳》，頁 9。

⁴³ 冰谷，〈雨季〉，《冰谷散文》，頁 62。



雨季的蒼穹是沉鬱的，膠工的臉譜再也找不到歡笑。苦悶，失望，惆悵，焦急，貧窮，像千萬枚鋒利的釘，釘在他們嘗盡風風雨雨的心版上。⁴⁴

另，其他篇章如〈橡樹葉落的季節〉、〈夜聲〉、〈蛙聲燈影〉等都顯現作者對膠林生態的細膩觀察。第三輯〈夢裏湖山〉則寫北馬湖光山色，介於北馬地誌書寫與遊記之間，主要抒寫作者與土地的情感記憶，可見冰谷嘗試拓展散文題材的企圖。〈吡叻河的召喚〉寫吡叻河畔的優美河景；〈重遊蘇丹公園〉、〈太平牛車水〉、〈忙碌的城〉則有如吉打州景點導覽，展現作者對北馬小鎮故事、風情的掌握。其中，〈故鄉小城〉寫到作者經歷新村遷徙事件的童年陰影：「再一次動蕩的變亂中，我們被逼遺棄所耕耘的土地，拆除簡陋的家園，許多人遷徙到由鐵蒺藜圍困著的新村，我們也由河岸搬進了小城定居，雖然不曾離開這條河，但從此再也沒有坐汽艇的機會了。」⁴⁵這類回憶新村事件的散文，亦成為其日後聚焦敘寫的題材，《歲月如歌——我的童年》就收錄不少相關篇章。

後棕櫚時期的冰谷勇於開拓散文題材，隨著不同階段的人生際遇，其創作題材有所不同：像是其 1990 年前往東馬沙巴參與墾荒工作的經歷，反映在其墾荒與雨林書寫上；而 1996 年飛往南太平洋所羅門群島任職的經驗，亦促成《掀開所羅門面紗》一書的撰寫，開啟了冰谷早期從未觸碰的地理民俗及文學人類學書寫；晚年受疾病折騰的他仍堅持寫作，成就一篇篇醫療與疾病書寫。⁴⁶冰谷散文題材之多元，除了有賴於其豐富的人生經驗外，亦在於其對寫作抱持極大熱忱，願意不斷開拓新題材且執筆不輟的決心。如此積極的寫作態度，我們從《冰谷短篇》多變的敘述方式與豐富內容已見出端倪。

⁴⁴ 冰谷，〈雨季〉，《冰谷散文》，頁 63。

⁴⁵ 冰谷，〈故鄉小城〉，《冰谷散文》，頁 115。

⁴⁶ 參考李有成，〈膠林之外：論冰谷的散文〉，《臺北大學中文學報》，頁 96-128。

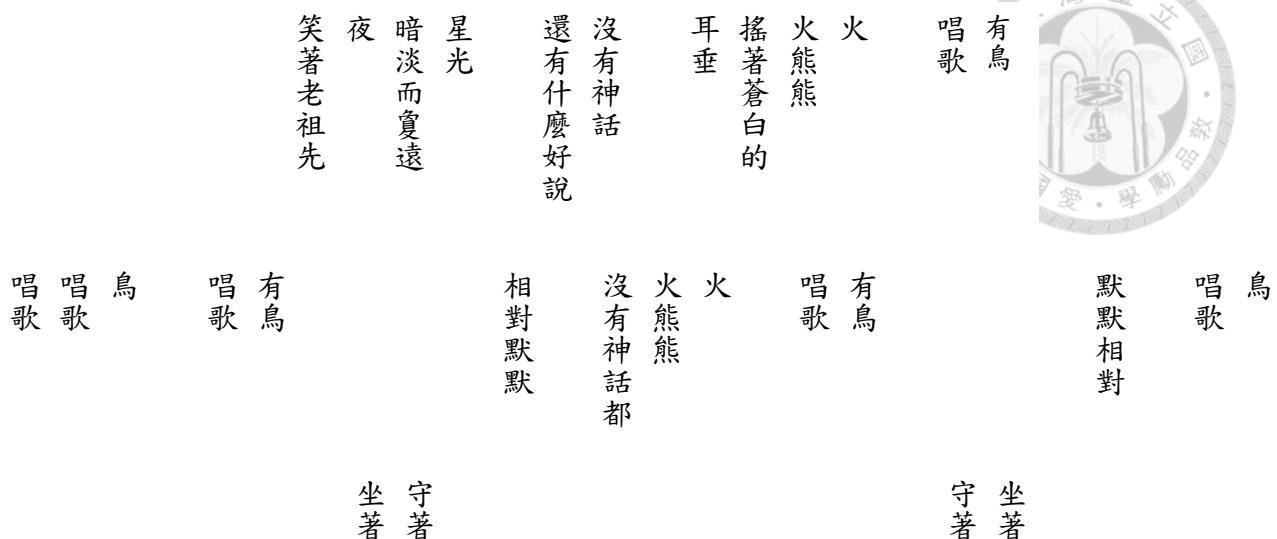
二、《艾文詩》的詩歌語言及表現形式



《艾文詩》是棕櫚出版社出版的唯一一本詩集。這本詩集頗能展現詩人的實驗精神，在1970年代的馬華詩壇，理應佔有一席之地。艾文（鄭乃吉，1943-），生於檳城威省打錫肚，1963年檳城日間師訓學院畢業，曾任華小校長。1961年始，其以艾文、北藍羚、鄭變、西爾、東提等筆名寫作，創棕櫚社前，與冰谷一樣同為海天詩社成員。1967年，其處女詩集《路·趕路》由海天社出版，這本集子展現了詩人澎湃奔放的詩歌語言，其語言風格頗有1930年代戴望舒、何其芳等中國現代派詩人的影子。到了第二部詩集《艾文詩》（1973），風格則愈加隱晦，轉向意象、形式的雕琢。1980年代的艾文仍不時發表詩作，其詩作曾收入天狼星詩社的《大馬詩選》（1974），日新校友會編選的詩文合集《根的歲月》（1981）、威省客屬公會出版的詩文合集《藍與青》（1988）及雪中華堂出版的巫譯詩選集《Titik Nuansa》（1988）。接著，艾文便在詩壇沉寂了好長一段時間，整個九〇年代都不見其作，直到2008年，才有詩作陸續發表在報紙副刊。⁴⁷新世紀復出詩壇，2012年出版其第三部個人詩集《十八層》，相隔八年，2020年再度出版最新晚年之作《魚之象徵》。六十年來一路寫寫停停，艾文的詩歌風格亦出現好幾次轉變，《路·趕路》呈現了詩人的創作起步，而《艾文詩》則為我們展示詩人對詩性、現代性的思索。

《艾文詩》收錄了詩人寫於1970年至1973年的作品。一改之前平鋪直敘的詩歌表達形式，此部詩集以大量參差不齊的短句和斷句，加強詩句與詩句之間的跌宕效果，整體詩質有明顯的提升。以〈鳥〉一詩為例，此詩善用短句、斷句，甚至只是名詞、形容詞與動詞的編排，讓讀者自行腦補字詞或短語之間的留白。詩人的工作僅是將一個個意象安放在恰當的位置，詩意便在碎片化的表達間誕生。有趣的是，詩人亦善用文字排版制造閱讀趣味，以內容形式合一的方式，發揮其豐富的想像力：

⁴⁷ 參考張光達為《十八層：艾文詩集》寫的序，見：艾文，《十八層：艾文詩集》（八打靈再也：有人出版社，2012年），頁5。



——〈鳥〉⁴⁸

隱晦的意象組合搭配抽象的表述形式，讓此詩有無限的詮釋空間，詩眼或許就在「沒有神話／還有什麼好說」和「星光」至「笑著老祖先」一段——搖曳欲熄的傳統，失落的神話，彷彿指向那缺乏牢固根柢的現代文明，現代性肆意且傲慢地襲來，詩人應如何應對？或許無需過度反應，可像詩中鳥兒坐看世界變化，歌繼續唱，詩繼續寫，全詩散發著強烈的象徵主義色彩。其他詩作如〈三十年〉、〈貓頭鷹〉、〈絕路〉、〈驚夢〉、〈老朋友〉、〈沙漠〉亦借文字排版、字形大小等視覺元素，營造強烈的視覺衝擊，使語意具有畫面感而更為立體。這種詩的遊戲性展現艾文對語言符號的試驗與想像，在當時的馬華詩壇算是相當前衛的一種嘗試。

此外，翻閱整部《艾文詩》，我們能輕易察覺詩人對古典中國意象與死亡氛圍的眷戀。詩如〈佳人〉、〈歸隱〉，或營造古典詩詞之美，或寫雄渾豪邁的俠客精神，另有一首〈九歌〉則寫古典與現代共通的亂世、戰爭，及孤寂、虛無的生存狀態。艾文這首〈九歌〉仿《楚辭·九歌》的組詩形式，是由十首短詩組成的一首詩篇。屈原《楚辭·九歌》由十一篇祭歌組成，主要篇章涵攝著一個「離合」以致「孤寂」的母題，隱隱呈顯出詩者個人憂傷的情懷。⁴⁹艾文〈九歌〉組詩之間的關係似有若無，如第一

⁴⁸ 艾文，〈鳥〉，《艾文詩》（吉打：棕櫚出版社，1973年），頁19-21。

⁴⁹ 參考許又方，〈神話與自傷——論屈原《九歌》中的個人情懷〉，《興大中文學報》第23期（2008年11月），頁287。

首與第二首寫古時鄉人的情節似有遞進關係，但至第三首則突然跳躍至另一時空，用詞、情境便逐漸轉向現代，後部分呈現的跳躍性及超現實手法，更製造了不協調而詭異的效果，這使得各個意象的逐一拆解變得無意義。整體而言，我們可感受到「世界的動盪」及「個體存在的不確定性」是此組詩欲描繪的狀態，詩句如：



對岸卜卜緊密的槍火

有人

將在三更渡河

萬馬狂嘶起

鼓兒徨徨噪

驚恐未定的鄉人

慌忙摔掉斗笠

拔足竄入

深幽的山林（第二首節錄）⁵⁰

掌門人

澆你的名字

用血酒

你就在那裡

種花打柴汲水

把自己的毛髮

掛在月片下

酸痛

有一晚

你在胎上爬行

⁵⁰ 艾文，〈九歌〉，《艾文詩》，頁35。

驚覺

一隻
瘧
黃
的
虱

在一口陰紅的頑癬

款款然吮吸

吮吸（第五首）⁵¹



困盹的

鄉音們

蹠在板櫈燒尼芭煙

陰風走

灶上柴灰

忽然

閃出

一缸浮腫的指甲

那孤兒

便把糯米糕

抓爛

匆忙趕赴城隍廟

購買門券（第六首節錄）⁵²

⁵¹ 艾文，〈九歌〉，《艾文詩》，頁39-40。

⁵² 艾文，〈九歌〉，《艾文詩》，頁40-41。

才轉身
一朵黑花
照明彈
生活
萬花筒
旋轉 碌碌
碌碌 旋轉
左手
提燈
右手
掌磨



每天
戰敗的消息
像那美男子
肌黃耳白
赤裸
走在尼姑庵（第八首節錄）⁵³

以上所節錄段落，詩句間看似毫無關聯，卻隱約顯示了每首詩之間的內在關聯。值得一提的是，這首詩寫於 1972 年 9 月，結合後五一三的時代背景，詩中「滿清辮」、「鄉音」、「孤兒」、「孤魂」、「幽靈」似是一組指向民族失落與文化認同的意象組合。《艾文詩》處處可見「幽魂」、「靈旛」等鬼魅意象，詩句如「某人／從冷卻的灰燼／跳出／雙手緊抓／祖宗的辮子／在空中／像靈旛飄揚／紋身的手臂／流著／點點／滴滴／血路」（〈絕路〉之二）⁵⁴；「一呎一呎／那鬼東西吃上來／果然口汪汪的吃上來」（〈七一年事件〉之二）⁵⁵等，多散發著詭異氣息。雖詩中並未提供其

⁵³ 艾文，〈九歌〉，《艾文詩》，頁 43。

⁵⁴ 艾文，〈絕路〉，《艾文詩》，頁 26-27。

⁵⁵ 艾文，〈七一年事件〉，《艾文詩》，頁 102。

他更具象的線索，但多首詩充滿壓抑、憂鬱而苦悶的氛圍，與 1970 年代的時代氛圍確實有所貼合，且看寫於 1973 年的〈苦難〉一詩：



站起來說話

聲音

仍舊藐小

只是一丁點

在黑暗

更不容易瞧見

縱然

土地如此廣大

我們拖著的

沒有完結

好像還在擴大

腐爛⁵⁶

或許詩集中晦澀的詩歌技法，處處可見的鬼魅、死亡等黑暗象徵，即是詩人對現實做出的低調吶喊。當然，與 1980 年代的詩作相比，《艾文詩》的現實性並不高。1970 年代的艾文耽溺語言的實驗創意及現代主義的內在心理探索，直至 1980 年代才真正轉向關注人間社會現象的辯證思考，筆觸變得寫實簡約，字裡行間往往帶有一股反諷批判意味，形於文字是現代語言與現實觸角的牽引融會，比較接近旅台學者陳慧樺所說的「寫實兼寫意」。⁵⁷艾文於新千禧年復出詩壇後，其詩作所關注的題材更貼近日常生活而顯得更平易近人，《十八層》及《魚之象徵》仍保留當年《艾文詩》所開發的短句和斷句形式。1970 年代的《艾文詩》，可說是見證了詩人艾文個人風格的形成。

⁵⁶ 艾文，〈苦難〉，《艾文詩》，頁 1。

⁵⁷ 參考張光達為《十八層：艾文詩集》寫的序，見：艾文，《十八層：艾文詩集》，頁 5-6。



棕櫚出版社，既是 1970 年代現代小說浪潮的成果驗收，亦是北馬地方文學的集體成就。1970 年代的北馬文藝風氣興盛，除了有棕櫚、犀牛兩組文人群體共組出版社出版個人著作外，還有天狼星詩社所凝聚的另一群詩人群體，這群詩人群體透過出版手抄本、油印本詩刊，出版現代主義詩選，舉辦各種座談會、文學聚會等，更大幅度地帶動了北馬的現代主義文學風氣。然而，天狼星詩社的影響卻不僅限於北馬，天狼星詩社正式成立以後，發展迅速，到了 1976 年全馬各州已有十個分社，他們透過各種內部訓練、定期文學聚會，以擴充團隊，鞏固勢力，系統性地推廣現代主義文學。⁵⁸相較之下，棕櫚出版社的文學生產活動則較為靜態而單一。棕櫚七子更專注於寫作，文學推廣工作則是其次，他們並未帶著強烈的現代主義使命經營棕櫚社，這個社群的功能更多在於集合資金與資源，建構一個互助互惠的關係連結，以協助每位社員完成個人的出書理想。像棕櫚這類階段性任務達成後就解散的小型出版社，在 1960 年代的文壇上並不少見，如馬漢、慧適、魯莽等六位青年作者聯合成立的新綠出版社，亦是社員各出版一本集子後，出版社就消失無踪。小型出版社的明明滅滅，在馬華文壇乃是常態。

然而，棕櫚出版社給馬華文學留下的不僅僅是現代小說的典範開創。換言之，棕櫚出版社不僅是 1970 年代的文學生產空間，如今亦成了象徵北馬現代文學的文化符號。棕櫚七子延續了 1960 年代初海天社的文學精神，解散後，棕櫚的現代文學精神仍受「後棕櫚叢書」的北馬作家所傳承，這無形中形成了一幅北馬現代文學的文學譜系，展示了北馬文人的文化底蘊。在馬華現代文學史上，棕櫚出版社主要以優異的小說出版品奠定其重要地位，這得歸功於宋子衡、溫祥英、菊凡，及後棕櫚時期陳政欣，這批青年小說家對小說文類的探索與實驗。棕櫚七子中的冰谷、艾文、游牧，乃至後棕櫚時期的陳強華，亦在馬華詩界和散文界交出了各具個人特色和時代感悟的作品。棕櫚七子，與「後棕櫚叢書」作者，以各自傑出的現代文學創作，共同豐富了「棕櫚出版社」的文化涵義，少了這批出版品，相信 1970 至 1980 年代的馬華文學史將變得單薄許多。

⁵⁸ 謝川成，《馬華現代主義文學的傳播（1959-1989）》，頁 103。



布迪厄在探討文化場域的內部鬥爭與結構變化時，指出新來者對場域的影響甚大，他們的存在本身即足以對場域結構產生變化：

變化的開端就其特性來說幾乎是屬於新來者的，也就是屬於最年輕的人，這一點千真萬確，他們最缺少特殊資本，他們在一個生存就是區分、就是佔據一個不同的和有區別的位置的空間中，僅僅是這樣地存在著：他們無需特意，就通過推行新的思想模式和表現方式，表現他們的身份，也就是他們的差別，讓別人認識和承認（「給自己造名聲」），與現行的思維模式決裂，注定通過他們的「晦澀」和「無動機」製造混亂。⁵⁹

布迪厄這段分析相當貼切地描述了五月、犀牛、棕櫚出版社為 1960-1980 年的馬華文學場域所帶來的影響。這三家出版社由初崛起的新青年組成，三家出版社為馬華文學留下了三批不同文類的現代主義文學叢書，在這些叢書當中，並非每一部作品都具有牧羚奴《巨人》所呈現的藝術高度，但在 1960-1980 年代的馬華場域中，它們確實佔據一個「不同的」、「有區別」的位置，為其時的文學空間與文學生產模式帶來了不一樣的轉變。除了五月出版社詩人群體在詩作中呈現團結推動現代主義文學運動的企圖，這批新青年當中，尤其犀牛、棕櫚出版社社員，如冰谷、思采、雅波、歸雁等，有者呈現稚嫩的小說寫法，有者呈現晦澀的青春敘事，穿透這些文學表現背後，可見他們對寫作、出書的純粹熱愛，相信他們最初的出書動機非常單純，未料彼時卻以集體的力量撼動了固有的場域結構。站在其時當道的現實主義者的角度來看，這二十年間，這批青年共組文學團體、出版社，給文壇製造的無疑是龍捲風般的混亂——他們牽動新美學品味的興起，造就典範轉移——一如布迪厄所描述，這批新青年僅需寫作、發表、出版，就注定通過他們的「晦澀」和「無動機」為馬華文學帶來不一樣的風景線。

⁵⁹ [法] 皮埃爾·布迪厄 (Pierre Bourdieu) 著，劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》（北京：中央編譯出版社，2001 年），頁 287。

歷來有關新馬現代主義文學運動的討論，學界多聚焦於牧羚奴個人的貢獻，抑或是就文學運動的發軔地凸顯新華文學的主體性。本研究則關注由牧羚奴引領的群體勢力，將牧羚奴與五月出版社置於馬華文學的脈絡來討論，並凸顯牧羚奴與五月出版社對李有成、梅淑貞與犀牛出版社的文學影響，為的是呈現 1960 至 1970 年代新馬難以切分的文學關係。五月出版社確實在新馬分家的節骨眼上帶動了文學革新運動，但無論就其時的報紙副刊、期刊雜誌或作家網絡可見，兩地的文學生產場域仍一脈相連，「六八世代」所推動的現代主義文藝思潮亦在馬來半島北中南持續蔓延，繼而影響了馬華文學接下來十至二十年的發展走向。本研究透過細緻入微的文本分析，點出「六八世代」互文性的詩作表現，以全新的角度呈現了這場現代主義文學運動的文學史現場，亦指出五月出版品在文學革新進程上所發揮的典律化作用。

以牧羚奴為首的五月出版社，他們在新馬文學史上引領現代詩風潮的經典地位，可謂有目共睹；而棕櫚出版社以檳城三劍客的小說集，在馬華文學史上佔據現代小說開創地位，其充實馬華現代主義文學文庫的貢獻亦毋庸置疑。相對而言，犀牛出版社則在學界中較少被提及，本研究將犀牛與五月、棕櫚並列，即為彰顯三者在現代主義文學運動的定位與角色，並在馬華文學史上為犀牛出版社騰出一個位置，為其爭取與其他兩社同等的關注。犀牛成員結構鬆散，叢書整體風格不一，且多數社員的文學生命始於青春，亦終於青春，如此的文學社群風貌，事實上如實揭示了馬華文學的常態，彰顯了馬華作家的「業餘」性質。無論是犀牛出版社詩人李有成、梅淑貞超齡的文學表現，抑或是《犀牛散文選》中不盡成熟的散文書寫，都確確實實反映了一個世代的文學風貌。其特殊的人員組成，及以出版散文選自我典律化的嘗試，都值得讓犀牛出版社脫穎而出，與五月、棕櫚出版社並肩成為 1960-1980 年代具代表性的出版社。

宋子衡、溫祥英高討論度的現代小說，使棕櫚出版社與現代小說劃上等號，然而棕櫚出版品類型豐富，涵括了小說、詩和散文。本研究嘗試突破原有的論述框架，除了討論宋子衡、溫祥英、菊凡的小說表現外，亦重視棕櫚社社員冰谷、艾文在散文界與詩界的創新表現。透過棕櫚出版社創社宗旨、營運模式的梳理，以及個別作家作品的分析，本研究不僅點出棕櫚出版品的劃時代意義，亦由此勾勒出棕櫚對北馬地方性文藝風氣的形塑。棕櫚七子解散後，棕櫚出版社仍持續被北馬作家，如陳政欣、陳強華借用名義出版個人著作，或日新校友會藉以出版地方文學合集，後棕櫚叢書展示了

棕櫚七子對大山腳創作風氣之繼承與開創，也記錄了 1970 至 1980 年代北馬作家於現代主義文學的集體成就。

1960 至 1980 年代，隨著冷戰僑教政策的推行，學子紛紛負笈臺灣，馬華文學場域亦隨之擴充至臺灣文壇，詩社如縱橫詩社、海洋詩社、星座詩社、大地詩社、神州詩社等，即象徵了在臺馬華文學的濫觴，事實上亦是討論這二十年間的出版品、文社，或馬華文學場域所不可略過的一環，未將研究範圍拓展至臺北的僑生文社，乃是本文的研究局限。本文將研究焦點縮小，鎖定於馬來半島的同仁出版社，雖這種小題大作的方式能避免重點失焦，但亦撇除了其他在馬華文學史上佔關鍵位置的文社、詩社，如天狼星詩社、東馬砂拉越星座詩社，乃至臺北星座詩社，富傳奇性的神州詩社等。這些未在本文討論的詩社，亦參與了 1960 至 1980 年代的場域變遷和典範轉移，其中王潤華、溫瑞安、方娥真、黃昏星、林綠、陳慧樺等青年詩人，亦以各自突出的文學成就，及集體表現如文學刊物、合集的出版在文學史上留名。本研究第二章〈馬華文學場域概覽（1960-1970）〉，試概述五月、犀牛及棕櫚出版社周邊的文學組織，未論及位居東馬和臺北的文社、詩社或出版社，實是本研究的不足處。本文從眾多文學團體中選擇五月、犀牛和棕櫚出版社，並撇除天狼星詩社、神州詩社、臺北星座詩社等，乃因前三者處在同一個文學關係場，他們有著頻密的文學交流，其文人交際網絡亦多有重疊；而天狼星、神州與星座則屬於另一條寫作支流，這三家詩社與五月、犀牛和棕櫚並沒有直接相關性。再者，天狼星、神州與星座同屬詩社，欲討論這三組詩人群體，理應置於跨域文人結社或離境文學的框架來討論，方能更有效地凸顯這三家詩社於華語語系文學的文學意義。天狼星雖是本地詩社，但其對臺灣現代詩學的繼承⁶⁰，及其緊扣臺灣文壇的文學實踐與命運轉折⁶¹，顯示天狼星詩社更適宜與位於臺北的神州、星座詩社並列討論。另外，本文未將東馬砂拉越星座詩社納入討論，亦因砂華現代文學運動與新馬的文學運動關係不大，砂華現代文學無論在文學交流或場域上都獨

⁶⁰ 天狼星詩社社名的出處，顯然是余光中同名詩歌〈天狼星〉。余光中的《掌上雨》等書是天狼星詩社社員認識現代文學的入門書，而在詩社內部的文藝競賽中，獲勝者的獎品是余光中、楊牧、鄭愁予、葉威廉等臺灣名家的書籍。由此可見，天狼星詩社的臺灣影響極深。參考金進，《馬華文學》（上海：復旦大學出版社，2013 年），頁 186。

⁶¹ 如本文第二章所述，1970 年代溫任平的作品即已常刊於《中國時報》、《中外文學》、《幼獅文藝》等純文藝刊物。隨著溫瑞安和核心社員留臺，天狼星詩社曾短暫於臺北創分社，在臺北出版《天狼星詩刊》。

立於馬來半島之外，如砂華現代主義的發軔地《中華日報·綠蹤詩網》副刊，即是只流通於東馬的報刊，可見其時東西馬的文學交流仍相當稀疏，兩地的現代文學運動亦非同屬一個脈絡。⁶²綜上所述，此議題仍有其延展性，未來論及 1960 至 1980 年的文社、出版社及馬華文學場域，若納入東馬與臺北場域，相信能呈現一幅更廣闊的馬華現代主義文學版圖，並更彰顯馬華文學的繁富與異質性。

⁶² 張錦忠將劉貴德與星座詩社等詩人在砂拉越古晉發起的現代文學運動，稱為「馬華現代文學運動 1.5」。馬華現代文學運動 1.0 指的是白垚「新詩再革命」所掀起的第一波現代文學運動，而馬華現代文學運動 2.0 則指以陳瑞獻為中心的第二波現代文學運動。「1.5」標識著砂華現代文學獨立於新馬現代文學的特殊位置。參見張錦忠，〈想像一個前衛的共同體：陳瑞獻與馬華現代文學運動 2.0〉，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》，頁 187。

參考文獻

一、作家作品



- 川谷等人著，《犀牛散文選》（檳城：犀牛出版社，1972年）。
- 文愷，《樹和他的感覺》（新加坡：五月出版社，1972年）。
- 冰谷，《冰谷散文》（吉打：棕櫚出版社，1973年）。
- 艾文，《艾文詩》（吉打：棕櫚出版社，1973年）。
- 宋子衡，《宋子衡短篇》（吉打：棕櫚出版社，1972年）。
- 李有成，《鳥及其他》（檳城：犀牛出版社，1970年）。
- 泡蒂，《火的得意》（新加坡：五月出版社，1969年）。
- 牧羚奴，《巨人》（新加坡：五月出版社，1968年）。
- 南子，《夜的斷面》（新加坡：五月出版社，1970年）。
- 思采，《風向》（檳城：犀牛出版社，1971年）。
- 流川，《晨城》（新加坡：五月出版社，1971年）。
- 英培安，《手術檯上》（新加坡：五月出版社，1968年）。
- 梅淑貞，《人間集》（八打靈再也：人間出版社，1985年）。
- 梅淑貞，《梅詩集》（檳城：犀牛出版社，1972年）。
- 麥秀，〈憶梁園〉，《黃昏雨》（臺北：國家出版社，1978）
- 麥秀，《再見斑馬線》（檳城：犀牛出版社，1970年）。
- 菊凡，《落雨的日子》（吉打：棕櫚出版社，1986年）。
- 菊凡，《暮色中》（吉打：棕櫚出版社，1978年）。
- 賀蘭寧，《天朗》（新加坡：五月出版社，1968年）。
- 賀蘭寧編，《新加坡 15 詩人新詩集》（新加坡：五月出版社，1970年）。
- 雅波，《崩》（檳城：犀牛出版社，1972年）。
- 雅波，《深山寄簡》（檳城，犀牛出版社，1973年）。
- 雅波，《焚之外》（檳城，犀牛出版社，1977年）。
- 溫祥英，《半閒文藝》（八打靈再也：蕉風月刊，1990年），頁 97。
- 溫祥英，《溫祥英短篇》（吉打：棕櫚出版社，1974年）。
- 痘弦，《痘弦詩集》（臺北：洪範書店，2010年）。
- 謝清，《哭泣的神》（新加坡：五月出版社，1971年）。

藍小憶，《走在林中》（犀牛出版社，1976年）。

二、文學大系、史料彙編



- 方修，《新馬華文新文學六十年（下冊）》（新加坡：新加坡青年書局，2008年）。
- 吳天才，《馬華文藝作品分類目錄》（吉隆坡：馬來亞大學中文系，1975年）。
- 李錦宗，《新馬文壇步步追蹤》（新加坡：新加坡青年書局，2007年）。
- 李錦宗，《錦書宗筆之馬新文史綜述》（吉隆坡：雪隆潮州會館，2018年）。
- 李錦宗主編，《馬華文學大系·史料（1965-1996）》（柔佛：彩虹出版有限公司，2004年）。
- 雅波整理，《馬華作家的悲欣歲月》（作者自編自製，2004年）。
- 楊松年，《新馬華文文學論集》（新加坡：南洋商報編審委員會，1982年）。
- 碧澄編著：《新編馬華文學史（1880-2020）（下卷）》（雪蘭莪：策略資訊研究中心，2022年）。
- 趙戎編，《新馬華文文學大系·第八集·史料》（新加坡：教育出版社，1971年）。
- 觀止，《文藝界又五年》（新加坡：萬里文化公司，1976年）。
- 觀止，《文藝雜論二集》（新加坡：星洲書屋，1967年）。

三、專書著作

- 天狼星詩選編輯委員會，《天狼星詩選》（霹靂：天狼星出版社，1979年）。
- 方桂香，《巨匠陳瑞獻》（新加坡：創意圈工作室，2002）。
- 王列耀、溫明明等著，《20世紀90年代馬來西亞華文報紙副刊與「新生代文學」》（北京：中國社會科學出版社，2015年）。
- 王智明、熊婷惠、張錦忠主編，《學於途而印於心：李有成教授七秩壽慶暨榮退文集》（臺北：書林出版，2018年）。
- 北藍羚，《路·趕路》（八打靈再也：海天出版社，1967年）。
- 白先勇，《明星咖啡館》（臺北：皇冠出版社，1987年）。
- 冰谷，《膠林紀實：冰谷自傳》（八打靈再也：有人出版社，2022年）。
- 艾文，《艾文魚之象徵》（加影：陳志英張元玲教育基金，2020年）。
- 何金蘭，《文學社會學》（臺北：桂冠圖書公司，1989年）。
- 李有成，《詩的回憶及其他》（八打靈再也：有人出版社，2016年）。
- 李樹枝，《由島至島：余光中對馬華作家的影響研究》（吉隆坡：蒼蒼出版社，2018年）。
- 杜忠全，《文字心語：馬華作家訪談錄》（怡保：法雨出版小組，2016年）。

- 周星衢基金編，《致讀者：新加坡書店故事 1881-2016》（新加坡：周星衢基金，2016年）。
- 林春美，《《蕉風》與非左翼的馬華文學》（臺北：時報文化出版，2021年）。
- 林高，《孤獨瞭望：英培安小說世界》（新加坡：八方文化創作室，2019年）。
- 金進，《馬華文學》（上海：復旦大學出版社，2013年）。
- 張永修主編，梅淑貞著，《前朝今生》（加影：陳志英張元玲教育基金，2021年）。
- 張永修主編，溫祥英著，《溫祥英 有情人》（加影：陳志英張元玲教育基金，2019年）。
- 張松建，《華語文學十五家：審美、政治與文化》（臺北：秀威資訊科技，2020年）。
- 張錦忠，《南洋論述》（臺北：麥田出版，2003年）。
- 張錦忠，《查爾斯河畔的雁聲——隨筆馬華文學二》（八打靈再也：有人出版社，2022年）。
- 張錦忠，《馬來西亞華語語系文學》（八打靈再也：有人出版社，2011年）。
- 張錦忠、黃錦樹、李樹枝編，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》（高雄：中山大學人文研究中心，2022年）。
- 張錦忠、黃錦樹、高嘉謙編，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022年）。
- 章星虹，《星洲星光：現代旅人手記》（新加坡：八方文化創作室，2016年）。
- 許定銘，《向河居書事》（香港：初文出版社，2018年）。
- 陳芳明，《後殖民臺灣：文學史論及其周邊》（臺北：麥田出版，2007年）。
- 陳謙，《文學生產、傳播與社會：解嚴後詩刊選題策略析論》（臺北：秀威資訊科技，2010年）。
- 彭偉步，《星洲日報研究》（上海：復旦大學出版社，2008年）。
- 黃萬華，《新馬百年華文小說史》（濟南：山東文藝出版社，1999年）。
- 黃錦樹，《華文小文學的馬來西亞個案》（臺北：麥田出版，2015年）。
- 溫任平，《風雨飄搖的路》（霹靂：駱駝出版社，1968年）。
- 溫任平，《馬華文學板塊觀察》（臺北：釀出版，2015年）。
- 溫任平編，《憤怒的回顧》（霹靂：天狼星出版社，1980年）。
- 溫祥英，《自畫像》（吉隆坡：雪隆興安會館、大將出版社聯合出版，2007年）。
- 劉碧娟，《新華當代文學中的現代主義》（新加坡：八方文化創作室，2017年）。
- 謝川成，《馬華現代主義文學的傳播（1959-1989）》（臺北：秀威資訊科技，2019年）。
- 鍾怡雯、陳大為編，《馬華文學批評大系：張錦忠》（桃園：元智大學中文系，2019年）。

四、 期刊與專書論文

- 王梅香，〈自由世界的文化長城：馬來亞學友會的社群想像與認同形構（1955-1969）〉，張錦忠、魏月萍編，《亞際南方：馬華文學與文化論集》（高雄：國立中山大學人文研究中心、離散／現代性研究室，2022年），頁 29-64。
- 王梅香，〈香港友聯與馬華文化生產：以《蕉風》與《學生周報》為例（1955-1969）〉，張錦忠、黃錦樹、李樹枝編，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》（高雄：中山大學人文研究中心，2022年），頁 9-34。
- 伍燕翎，〈從《蕉風》（1955-1959）詩人群體看馬華文學的現代性進程〉，伍燕翎編，《西方圖像：馬來西亞英殖民時期文史論述》（加影：新紀元學院馬來西亞與區域研究所[馬來西亞歷史研究中心]，2011），頁 83-96。
- 吳敏華，〈剪燭倚色佳：閱讀李有成詩集《迷路蝴蝶》〉，《中國現代文學》第36期（2019年12月），頁 157-170。
- 李有成，〈詩的政治：有關 1960 年代馬華現代詩的若干回憶與省思〉，李樹枝、辛金順編，《時代、典律、本土性：馬華現代詩論述》（雪蘭莪：拉曼大學中華研究中心，2015 年），頁 10。
- 李有成，〈膠林之外：論冰谷的散文〉，《臺北大學中文學報》第 28 期（2020 年 9 月），頁 81-131。
- 汪淑珍，〈純文學出版社出版品階段化特色分析〉，《臺中技術學院人文社會學報》第 5 期（2006 年 12 月），頁 49-67。
- 金進，〈冷戰 1950、1960 年代新馬文學：以《大學論壇》（新）和《蕉風》（馬）兩大期刊為討論對象〉，《臺灣東南亞學刊》第 2 期（2015 年 4 月），頁 41-80。
- 高嘉謙，〈畫夢的鄉土——論憂草散文的鄉土感性與抒情〉，《世界華文文學論壇》第 4 期（2018 年 12 月），頁 66-75。
- 張錦忠，〈守著另一種燈火或黑暗：追憶馬華現代詩的逝水年華〉，李樹枝、辛金順編，《時代、典律、本土性：馬華現代詩論述》（雪蘭莪：拉曼大學中華研究中心），頁 21-40。
- 張錦忠，〈想像一個前衛的共同體：陳瑞獻與馬華現代文學運動 2.0〉，張錦忠、黃錦樹、李樹枝編，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》（高雄：中山大學人文研究中心，2022年），頁 187。
- 莊華興，〈冷戰在馬來與馬華文學場域的介入與衝擊（1950—1969）〉，《文化研究》第 32 期（2021 年 4 月），頁 47-72。
- 莊華興，〈戰後馬華（民國）文學遺址：文學史再勘察〉，《臺灣東南亞學刊》第 1 期（2016 年 4 月），頁 7-30。

許又方，〈神話與自傷——論屈原《九歌》中的個人情懷〉，《興大中文學報》第 23 期（2008 年 11 月），頁 251-290。

郭馨蔚，〈臺灣、馬華現代主義思潮的交流：《蕉風》的第一波現代主義〉，張錦忠、黃錦樹、李樹枝編，《冷戰、本土化與現代性：《蕉風》研究論文集》（高雄：中山大學人文研究中心，2022 年），頁 223-258。

曾維龍，〈誰定義的文學？——以 1976 年《南洋商報》副刊為個案分析〉，《興大中文學報》第 32 期（2012 年 12 月），頁 211-236。

游俊豪，〈淵源、場域、系統：新華文學史的結構性寫作〉，《臺北大學中文學報》第 13 期（2013 年 3 月），頁 97-112。

黃錦樹，〈尋找詩意：大馬新詩史的一個側面考察〉，《中國現代文學》第 23 期（2013 年 6 月），頁 155-174。

葉維廉，〈在記憶離散的文化空間裏歌唱——論痖弦記憶塑像的藝術〉，《中外文學》第 3 期（1994 年 8 月），頁 74-104。

劉志宏，〈痖弦詩中的死亡航行與生存譬喻〉，《當代詩學》第 9 期（2014 年 7 月），頁 45-68。

五、評述

張光達，〈和龐然的時間對坐／對話〉，艾文著，《十八層：艾文詩集》（八打靈再也：有人出版社，2012 年），頁 5-13。

張惠思，〈溫任平、天狼星詩社與現代詩選集〉，張錦忠、黃錦樹、高嘉謙編，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022 年），頁 244-248。

張錦忠，〈走入膠林，離開膠林——《膠林紀實：冰谷自傳》序〉，冰谷著，《膠林紀實：冰谷自傳》，頁 9-14。

張錦忠，〈馬華鄉土文學小說家宋子衡〉，張錦忠、黃錦樹、高嘉謙編，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022 年），頁 286-288。

陳志鴻，〈由下半身回到上半身：試論溫祥英小說〉，溫祥英著，《清教徒》（八打靈再也：有人出版社，2009 年），頁 189-197。

黃琦旺，〈六八世代的（思想）「大逃亡」：李有成《鳥及其他》和梅淑貞《梅詩集》〉，張錦忠、黃錦樹、高嘉謙編，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022 年）頁 239-243。

黃琦旺，〈零度敘事——漫談菊凡小說〈空午〉和〈羊齒類盆栽〉的時間佈置〉，菊凡著，《暮色中》（柔佛：大河文化出版社，2016 年），頁 193-196。

黃錦樹，〈溫祥英：現代主義，或華人中產階級的微小困頓〉，張錦忠、黃錦樹、高嘉謙編，《馬華文學與文化讀本》（臺北：時報文化出版，2022年），頁257-259。

黃錦樹，〈暮色與空午——讀菊凡《暮色中》〉，菊凡著，《暮色中》（柔佛：大河文化出版社，2016年），頁11-17。

六、學位論文

方桂香，《新加坡華文現代主義文學運動研究——以新加坡南洋商報副刊《文藝》、《文叢》、《咖啡座》、《窗》和馬來西亞文學雜誌《蕉風月刊》為個案》（廈門：廈門大學文藝學博士論文，2009年）。

周可荔，《宋子衡小說中的悲劇性研究》（金寶：拉曼大學中文系學士論文，2015年）。

徐禎苓，《上海新感覺派的重置研究》（臺北：國立政治大學中國文學系博士論文，2018年）。

陳琦韻，《馬華文學論爭研究》（南投：國立暨南國際大學中國語文學系碩士論文，2014年）。

黃裕斌，《砂華現代文學的濫觴與轉型：星座詩社考察》（吉隆坡：博特拉大學外文系中文組學士論文，2006年）。

劉正忠，《軍旅詩人的異端性格——以五、六十年代的洛夫、商禽、痖弦為主》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2001年）。

謝詩堅，《中國革命文學影響下的馬華左翼文學（1926-1976）》（廈門：廈門大學文學博士學位論文，2007年）。

七、翻譯著作

[法] 皮埃爾·布迪厄（Pierre Bourdieu）著，劉暉譯，《藝術的法則：文學場的生成和結構》（北京：中央編譯出版社，2001年）。

[英] 邁克爾·格倫菲爾編、林雲柯譯，《布迪厄：關鍵概念》（重慶：重慶大學出版社，2018年）。

[荷蘭] 賀麥曉（Michel Hockx）著、陳太勝譯，《文體問題——現代中國的文學社團和文學雜誌（1911-1937）》（北京：北京大學出版社，2016年）。

[德] 班雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》（臺北：臉譜出版，2010年）。

[美] 馬泰·卡林內斯庫著，顧愛彬、李瑞華譯，《現代性的五副面孔》（北京：商務印書館，2003年）。



- 〈序《梅詩集》〉，《蕉風》第224期（1971年9月）。
- 〈序流川詩集《晨城》〉，《蕉風》第224期（1971年9月）。
- 〈詩壇的一顆新星——梅淑貞同學訪問記〉，《學生周報》，第532期（1966年9月28日）。
- 《茶座月刊》，第3期（1969年8月25日）。
- 《學生周報》，第572期（1967年7月5日）。
- 《學生周報》，第764期（1971年3月17日）。
- 《蕉風》，第202期（1969年8月）。
- 《蕉風》，第205期（1969年11月）。
- 《蕉風》，第209期（1970年4月）。
- 《蕉風》，第220期（1971年4月）。
- 小黑，〈一條街的作家〉，《星洲日報》（2004年1月25日）。
- 王潤華，〈新加坡的五月詩社〉，《文訊雜誌》（2000年6月），頁49-50。
- 白垚，〈不能變鳳凰的鶲鳥——現代詩閒話之一〉，《蕉風》第137期（1964年3月），頁12。
- 李蒼，〈掀起馬華現代詩的狂飆〉，《文新》第2期（1967年3月），頁2。
- 荒原編委會，《荒原》第5期（1962年10月15日）。
- 馬漢，〈幹勁十足的雅波〉，《南洋商報·商餘》（2003年6月26日）。
- 麥秀，〈回憶犀牛出版社〉，《南洋商報·商餘》（2015年8月1日）。
- 溫祥英，〈更深入自己〉，《蕉風》第254期（1974年4月），頁5-11。
- 溫瑞安，〈略談宋子衡短篇裡的衝突〉，《蕉風》第240期（1973年2月），頁54-61。
- 蕉風編輯，〈梅淑貞訪問——自娛之外，還望娛人〉，《蕉風》第346期（1982年12月），頁5-21。
- 謝川成，〈《蕉風》70年代：後陳瑞獻時期現代文學的傳播策略〉，《蕉風》第511期（2017年7月），頁47-55。

- 「馬華文學電子圖書館」，網址：<https://www.mcldl.com/>。
- 張永修部落格「雨林小站」，網址：<http://freesor.blogspot.com/>。
- 張錦忠，〈長跑選手的寂寞：文學環境與馬華文學〉，刊載於《當代評論》網站，網址：<http://contemporary-review.com.my/2020/07/24/1-284/>。

十、影音資料

他從漁村來：詩人學者李有成紀錄片——詩集《今年的夏天似乎少了蟬聲》，網址：
<https://youtu.be/quRrN1LIwm8>。



附錄

附錄（一）：犀牛及其他——李有成訪談錄



訪談日期：2022年11月29日

地點：臺北 光一肆號咖啡廳

問：能否請老師簡單談談您與犀牛出版社的關係？像是您在出版社擔任的職責？

李有成（以下簡稱「李」）：犀牛出版社成立之時，我在八打靈當《學生周報》編輯。記憶中是 1968 年左右，有次我回檳城，與幾位檳城文友相聚，大家興起了辦文學刊物的念頭。因著我在吉隆坡工作，於是受託到內政部申請刊物的准證。我等了許久都沒消息。有天，姚拓先生提醒我身為《學生周報》的編輯，若又去辦刊物，也許會有利益衝突。但我們當初的意思是，我只是協助申請准證，並不會參與編務及發行事務。我有些納悶，姚拓先生怎麼會知道這件事？我懷疑內政部有人告訴他，也許內政部沒有一個理由否決我的申請，就讓他來勸退我吧，事情過了幾十年，這也只是我的猜測。不過，那時候的氛圍確實是不希望華文文學有太多的宣傳管道。

辦刊物的計劃被間接否決後，成立出版社的事情就交由他們去處理了。由於我在友聯出版社工作，我的身份也就不便於插手犀牛出版社的事務。我想後來是由麥秀去處理出版社事務，出版社的社址（Tanjung Tokong）也是麥秀的家。麥秀是蕭遙天《教與學月刊》的執行編輯，他應該對出版與發行事務比較熟悉，其他人則是沒有相關經驗的。

問：根據手邊資料所示，犀牛出版社的核心社員有李有成、梅淑貞、趙維富（思采）、賴順裕（川谷）、陳政欣（綠浪）、林本法（歸雁）、顏宏高（凌高）、江振軒、陳慶豐、林富祝。請問當時是透過什麼方式或管道召集社員呢？能否請老師談談您與其他社員之間的關係？

李：出版社成立之前，我們在檳城本來就有一個小小的文友圈，我們以前就很常聚在一起談文學、創作。犀牛，跟銀星詩社和《學生周報》的學友會，這三者可說是有點關係的，但並非什麼正式的關係，就是成員裡面有一部分是重疊的。我們犀牛這些人，常在學友會聚會，犀牛可說是透過學友會延伸出來的。



我們當時一起參加《學生周報》的學友會，其實就是一個讀者俱樂部。銀星詩社的社址就是在學友會（Burma Road）。歸雁，川谷，思采和我都是學友會的學友，麥秀雖不是學友，但他經常到學友會找我們。川谷就住在學友會，思采住在學友會對面的一條巷子。綠浪在大山腳，他偶爾也會過來參加。江振軒、梅淑貞不是學友會的學友，他們只是偶爾過來找我們。我們就是幾個高中生或是高中剛畢業的窮書生，每天無所事事，就到學友會去聚在一起，寫稿什麼的。我們什麼都寫，單靠文藝創作是活不下去的，像是社會新聞、讀者投書、人物專訪之類的，寫了就投到報館去賺稿費。當時生活很糜爛，我是第一個擺脫的，我在學友會待過兩三年而已，高中畢業後我就去吉隆坡了。當時姚拓、白垚問我要不要去《學生周報》當編輯，我也畢業（失業）快一年了，於是就答應了。我去《學生周報》當編輯後，這群人也多少給《學生周報》寫稿，像是思采、川谷，更別說梅淑貞，她是個大將，《學生周報》的白垚（劉戈）很喜歡她。

問：能否進一步說明學友會是個怎麼樣的組織？學友會有些什麼活動？檳城學友會有沒有一個召集人？

李：學友會是一個很鬆散的組織，我們沒有繳過任何費用，也不知道誰是會員。銀星詩社我們也沒交過錢，銀星更淒涼，在我編《銀星》時，根本沒有經費，學友會好像也沒給銀星任何錢，當時我們是借光華日報半個版位，所以不用花錢。這是很奇特的組織，單憑著文青的一股興趣而促成。我參加過的活動有編壁報，一些內部的講座，我還參演過廣播劇。它很鬆散，其實並沒有所謂的「會員」，你常去參加，就變成「學友」了，就可以參加任何活動，它就像一個文藝青年的聯絡站。另外，學友會當中的學友，有些是在學校代理《學生周報》的，靠著賣報賺點零用錢，相當辛苦。當時一些親左派的學生還罵他們是美國的走狗。

我記得當時有一個總幹事，一個財政之類的，總幹事主要是統籌各種活動，他們是檳城的讀者，並不寫作。辦活動總要花錢，但我們沒有任何人交過一分錢。可能吉隆坡總部（友聯）有給他們一點經費吧，而我們這些寫作的人也不去過問錢的問題，甚至有多少經費也不知道。學友會有個總部在吉隆坡，在 Bukit Bintang Road。



學友會雖是很鬆散的組織，但內聚力很強，他們至今每年還有聚會！大家都七八十歲了，很多也走了。

問：回到犀牛出版社，請問犀牛社員之間，是否有頻繁的文學交流，如彼此展示近作，互相觀摩？或是每週舉辦文學聚會？

李：犀牛出版社成立時我已不在檳城，我當時已回到吉隆坡當《學生周報》編輯，所以我也不再管出版社的事了。我大概只繳了一點錢當社員，出書，如此而已。他們辦了什麼活動我也不曉得，可能有一些野餐會吧，到 Tanjung Bunga 海濱辦個文青聚會，或一些座談吧。我的書出版了一兩個月後，我就到台灣了。

問：您還記得「犀牛叢書」是在什麼情形下出版的嗎？

李：他們認為第一本要先出我的詩集，是因為當時我的作品量是足夠的，而且在文藝界我算是較積極的。有的人並沒有出書，因為沒錢了，相當可惜。我們每人捐一點錢，賣出的錢就用來當下一本書的資本，同仁出版社的運作就是如此。歸雁的詩寫得還不錯的，可惜最後都沒錢出版了。

當時出書，都是親力親為的手工業。我們在檳城印刷，自己校對，我的詩集封面還是我自己設計的。那個二十四開的正方開本是牧羚奴五月出版社定下來的，後來《蕉風》改版也用這個開本，我們犀牛也跟著用。這個版本切掉很多紙，是很奢侈浪費的，但因為大家延續下來，也就這麼做了。六八世代的書都是這個版式的。

問：犀牛出版社共出版了兩系列的叢書，一是由犀牛核心成員李有成、梅淑貞、麥秀等人出版的「犀牛叢書」，另一是由雅波、心影、范高貴、陳文龍、藍小憶等人出版的「大馬文叢」。據碧澄《新編馬華文學史》所記載，「大馬文叢」是借用犀牛出版社的名義出版的，那麼大馬文叢的作者群，與犀牛出版社社員之間的交集又是如何？

李：是的，他們應是借犀牛名義出版。因為出書需要有出版社，要申請一個出版社的流程很複雜，尤其是出版華文書，內政部不隨便批准的，要經過審查，不合法出版也不行，他們也許就不想再另外申請。

雅波我知道此人，但沒見過。藍小憶、心影等人我都不認識。

問：您剛剛提到麥秀是出版社的主要負責人。除了麥秀，梅淑貞在犀牛出版社是否扮演任何角色？

李：我想沒有，梅淑貞後來也到吉隆坡讀大學。其實出版社也不需要太多人。留在檳城的大概就是麥秀，川谷後來也到南洋大學去讀歷史，思采後來到吉隆坡《南洋商報》擔任體育記者。歸雁後來到沙巴做保險，2019 年我回去馬來西亞時，忘了在哪個文學場合上，歸雁還有來跟我見面。凌高（顏宏高）後來台大外文系畢業，跟王德威是同一屆的。幾年前我回去參加研討會，顏宏高帶了十本我的詩集來找我，他保留了五十年，拿到會場送給我，我很感動。這幾個人文字功力都蠻好，也有才氣，後來都不再寫作，馬華文壇就是如此，曇花一現。梅淑貞其實後來也沒寫詩了，我也停了三十年左右，七零年代末期我進入碩博士班，也沒在寫了。我從青年跳到老年，沒有中年。但這中間我讀了各家各派的詩，歐洲、中東、日本的詩讀了很多，探索了很多，如今寫起詩來很不一樣。

問：我看梅淑貞的《梅詩集》有陳瑞獻賜序，請問陳瑞獻及其五月出版社跟犀牛出版社是否有任何連結？您與陳瑞獻、五月出版社的關係如何？

李：沒有。犀牛的這群人跟五月基本上沒什麼聯繫，只是我和梅淑貞跟陳瑞獻有聯繫。我 1965-66 年左右，在檳城時，就已經跟陳瑞獻寫信來往。我們寫信討論編輯事務，比

如編專號要用哪些作品，談詩之類的，這些信件其實是雜誌史很重要的部分，可惜都沒有保留下來。他當時在南大現代語文學系，還寄了南大佛學研究社的刊物給我。陳瑞獻在馬來西亞主要聯絡的管道是我。當然他跟白垚等人也有聯絡，有些業務上的來往。陳瑞獻跟我比較親近，我們有幾十年的革命感情，他在新加坡被左派追打如同我在馬被批鬥一樣，談起在 1960 年代末期寫現代詩，整個氛圍就是如此，現實主義的勢力很大，我們承受的壓力很大。

至於梅淑貞，陳瑞獻當年很賞識她。梅淑貞是當年詩壇幾個重要的人物之一。當時有所謂的詩壇四金剛一菩薩：我、陳瑞獻、英培安、賀蘭寧和梅淑貞。

我和梅淑貞兩人跟五月作者群有些來往。我跟五月的作者群們都算認識，但沒有很熟。五月的南子，我幾年前在新加坡草根書店還跟他見過一面。

問：既然您和梅淑貞跟陳瑞獻的關係很好，為什麼你們的書沒有在五月出版社出版呢？

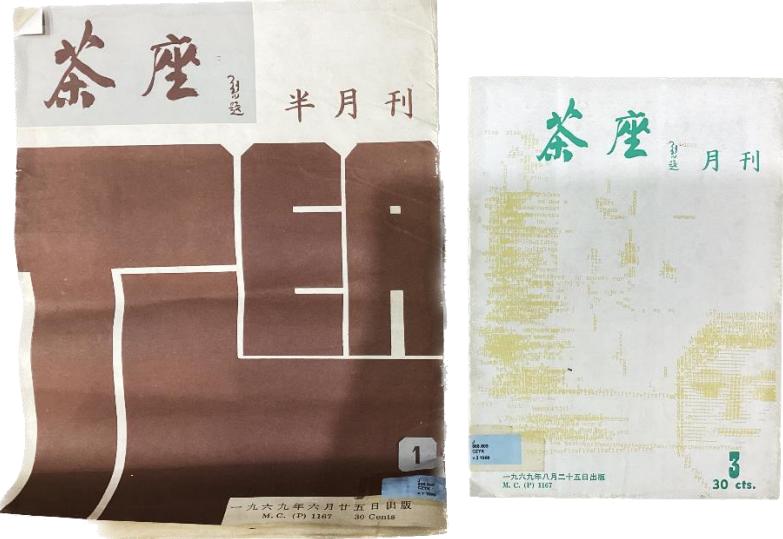
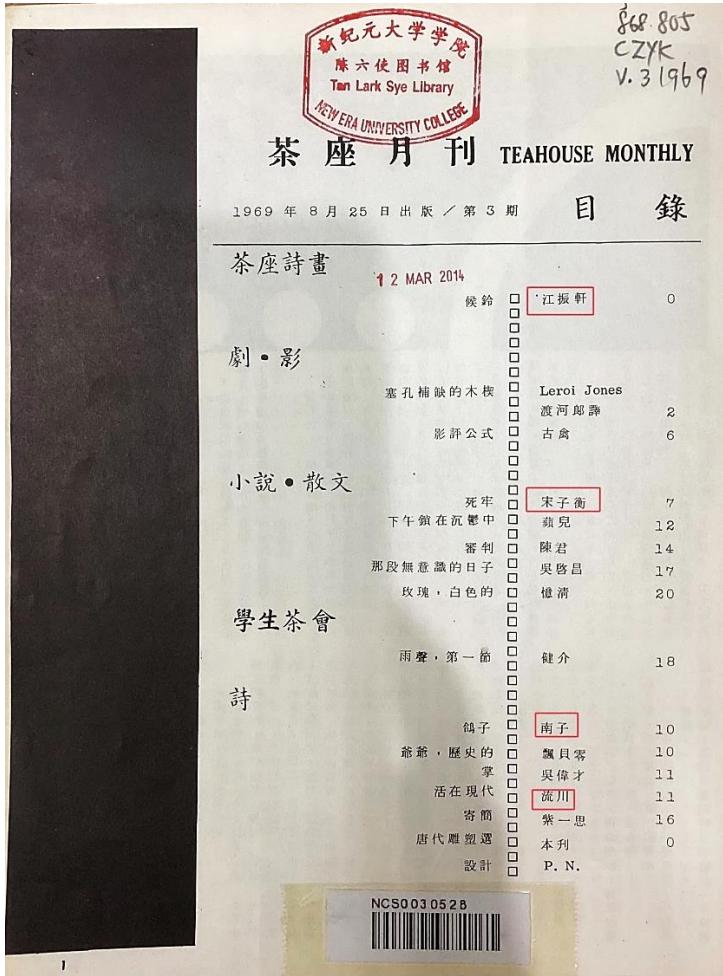
李：他們是另一個圈子。五月出版社比較有規模，也較有學術背景。陳瑞獻那時在南大有文學系的訓練，他法文很好，他那時已在法國駐新加坡大使館當新聞秘書。還有從旁幫助他們的梁明廣，都是南洋大學現代語文學系畢業的，包括英培安，他是義安學院中文系的。五月出版社裡的幾位社員都是南大的學生，所以他們現代文學的接觸面是較廣的。

犀牛出版社一群人只有高中學歷，我當時也才高中畢業。地域差異也是一點，新加坡是個大地方，見多識廣，六〇年代的檳城什麼也沒有。我們當時蠻可憐的，高中畢業就不得了了，沒有太多資源或機會，我算是跑得比較快的其中一人，我不離開的話也就這樣子了，像思采也沒讀大學。不過當時即便是中學學歷，也能夠到報館當記者。犀牛的壽命很短，各自如鳥獸散，不像大山腳那群人（棕櫚）常常在一起。

問：1970 年赴台留學後，您是否還有繼續關心犀牛出版社的出版事務？

李：我離開之後就沒再參與犀牛的事務了。不過我來台後，曾幫麥秀出版兩本書。麥秀的《絕糧》（小說集）和《黃昏雨》（散文集）是我幫他找國家出版社出版的。我當時讀碩士，住在陳鵬翔家。麥秀把稿子寄來，陳鵬翔有一些詩集是國家書店幫他出版的，所以我認識國家書店的老闆，就請他出版麥秀的小說。印象中也沒有稿費，只是贈書給麥秀。那時候還是戒嚴時代，他寫的有些跟大陸有關的東西，出版社還擔心而做了些刪減。

附錄（二）：1960-1980年代表性刊物、出版品¹

圖	備註
	 <p>英培安主編的《茶座月刊》封面。</p>
	<p>從《茶座月刊》第3期（1969年8月25日）目錄可見，此月刊同時選錄了五月、犀牛、棕櫚出版社社員的作品。</p>

¹ 以下照片由筆者拍攝。拍攝於新紀元大學學院「陳六使圖書館」，特別鳴謝圖書館館長、管理員協助。





《學生周報》
第 295 期 (1962
年 3 月 16 日)、
第 409 期 (1964
年 5 月 20 日)
封面為「北馬
座談會」和
「青年作者野
餐會」的文字
報導。



南馬新潮社於
1960 年代初出
版的《新潮》
月刊。



中馬荒原社於
1960年代初出
版的《荒原》
月刊。

北馬海天社於
1960年代初出
版的《海天詩
頁》和《海天
月刊》。



《文新》月刊於
1967年2月創
刊，由檳城文新
出版社出版，僅
出版五期左右即
停刊。



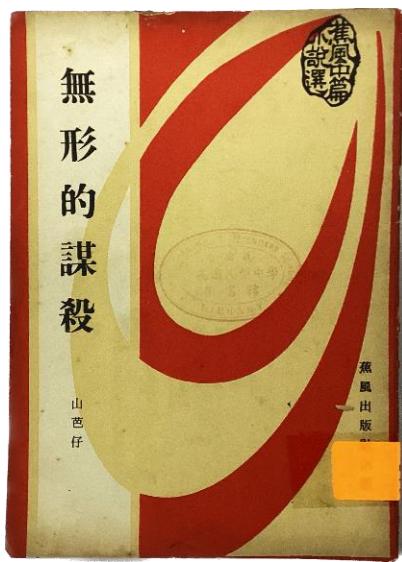
李蒼發表於
《文新》月刊
第2期（1967
年）的論戰文
章〈掀起馬華
現代詩的狂
飆〉。



《浪花》第 17 期（1967 年 5 月 10 日）、第 19 期（1967 年 7 月 10 日）封面，及相關批鬥文章（截錄），可見文

<p style="text-align: center;">目的與示威 讀『迎馬華現代文藝』有感 — 儒子牛 —</p> <p>現代派作家的創作是沒有目的的，但有時候謾罵一些被他們認為是有「目的」的創作者；或發揮發揮他們「冷冷，冷冷，冷冷」的「内心感受」却也是他們的創作的目的。現代派作家是很十分不願意在文壇上示威的，但有時候却也很喜歡向一些被他們認為是在示威的別派文藝工作者——新現實主義文藝工作者——示威，表現表現他們「冷冷冷」的態度和「樹棍樹」的精神性。這似乎是「西方物質文明滲透着現階段人類的精神性思想的時候」，人類應有的「精神表現」。</p> <p>李有成確實「有兩下」，他那篇「迎馬華現代文藝」（二月廿一日，綠原）首先是個下馬威，抬出胡適和五四來捧了幾下，好像把胡適說做爺爺而五四却是爹爹。但驟而漸漸地胡適就好像成了五四，代表了五四，胡適和五四幾乎成爲一體了，再也分不清了；無怪他也想在馬華文壇上多迎出一個「新胡適」，不，應該是「五四」。</p> <p>罵別人是老子賣孫，野孩子，是很順口也很快感的。然而只要「他」滿泡屎尿一罵，看看他那副瘋狗嘔臉，就會明白，在瘋狗眼中看來，任何正常動物——當然包括人——都是瘋的。不知李君是沒有看到抑或是看到了「認為」沒有——因爲他是很可以唯心和違心的——，現代詩中一些香豔和風流的詩句，比起「寫山脈胸兩半球」，在香豔和風流的程度上來說，是絕不遜色的。只是那些「樹棍</p>	<p>章充滿攻擊性字眼。²</p>
	<p>天狼星詩社 (部分) 出版品。</p>
	<p>砂拉越星座詩社 (部分) 出版品。</p>

² 特別感謝高嘉謙老師提供《浪花》封面及相關論爭文章。

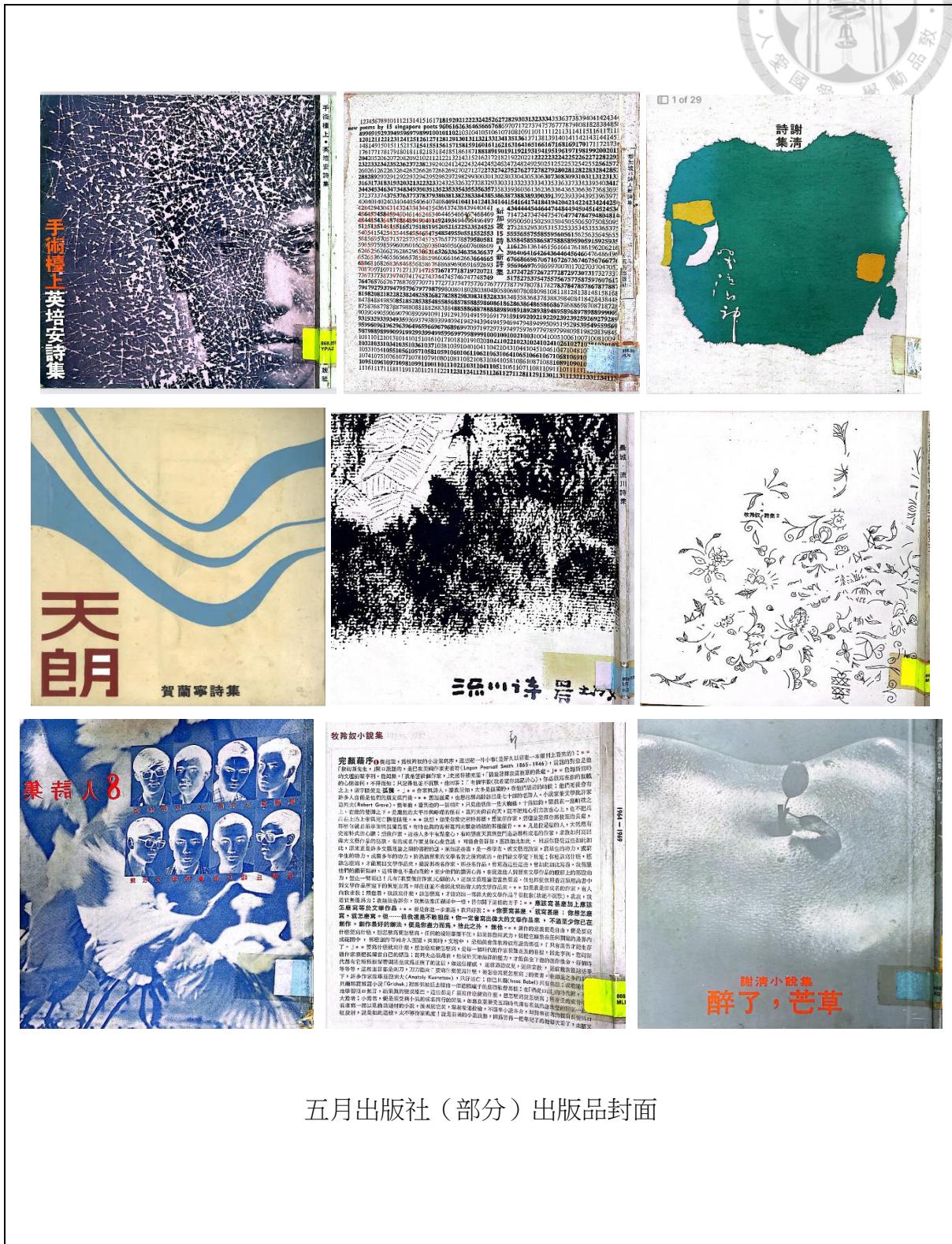


隨蕉風附贈的
中篇小說選：山
芭仔（溫祥英）
《無形的謀殺》
(1964)。



李有成協助麥
秀在臺北出版
的小說集《絕
糧》(1976)和
散文集《黃昏
雨》(1978)。

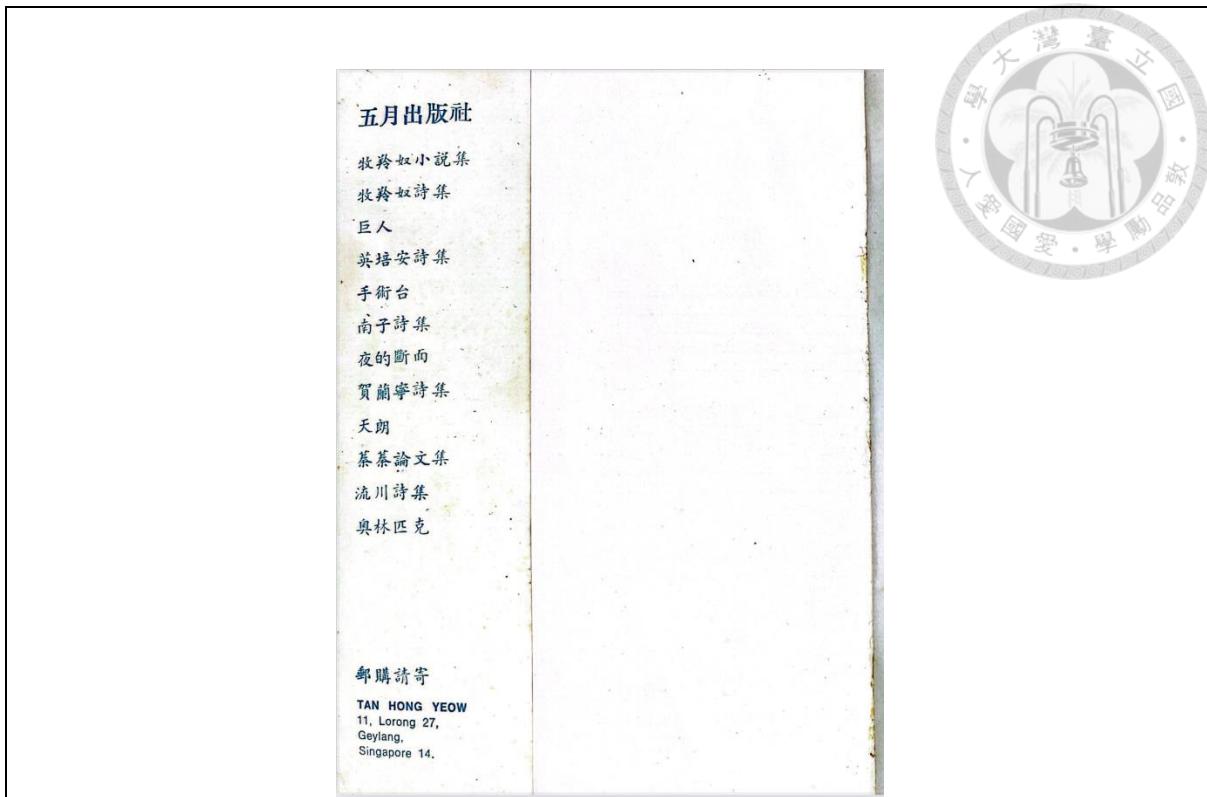
附錄（三）：五月、犀牛、棕櫚出版社出版品封面及相關資訊³



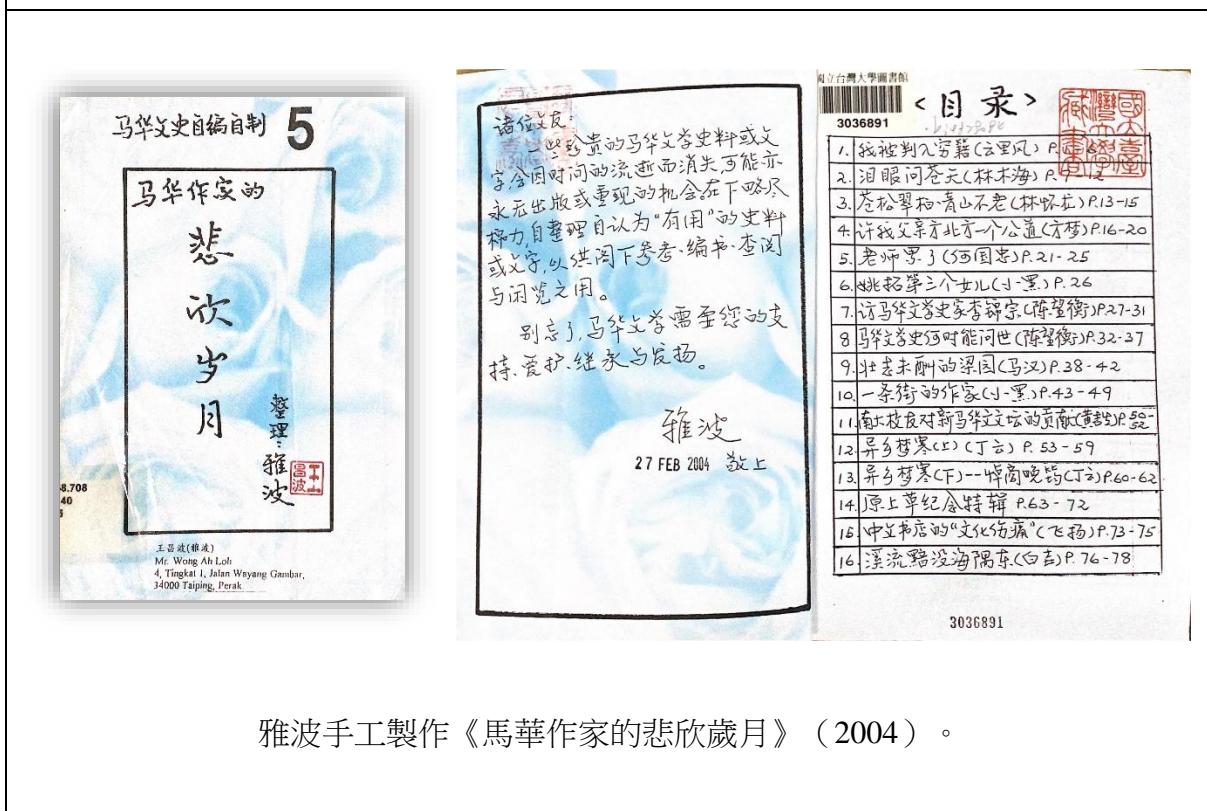
³ 以下照片部分由筆者拍攝，部分由新紀元彭安琪同學提供。印有浮水印的封面則取自「馬華文學電子圖書館」（<https://www.mcldl.com/>）。特別鳴謝新紀元彭安琪同學在疫情期間，遠端協助筆者掃描部分書籍。



犀牛出版社（部分）出版品封面



思采《風向》封底可見五月出版社叢書書目。



雅波手工製作《馬華作家的悲欣歲月》（2004）。



棕櫚出版社（部分）出版品封面