



**AESTHETICS OF LIFE IN LANDSCAPE POETRY  
BY NAM CHOU POETS (1973-1990)  
南洲诗社山水诗的生命美学（1973-1990）**

**By**

**FOO AI PENG**

**Thesis Submitted to the School of Graduate Studies,  
Universiti Putra Malaysia, in Fulfilment of the  
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy**

**February 2015**

谨呈此论文摘要予马来西亚博特拉大学评议会  
以符合博士学位之要求



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

## 南洲诗社山水诗的生命美学（1973-1990）

符爱萍著

2015年2月

主席：林春美副教授

学院：现代语文暨传播学院

旧体山水诗的创作因其特有的安顿人心之生命美学功用而至现当代仍历久不衰。本论文在刘勰（465-520）《文心雕龙》“春秋代序，阴阳惨舒。物色之动，心亦摇焉”等传统“色动，心亦摇”或“景动，情亦动”的情景论理论背景下，探讨马来西亚南洲诗社山水诗（以《南洲诗词汇刊》为主）在“景”已异于古代，其“情”或生命美学之构成特征，并取资唐代诗风、诗体之生命美学框架来加以阐释。依本论文研究，南洲诗社之山水诗作依题材分类的创作趋向可分为三期，即以“秋”为主的山水诗作时期（1973）、“山水并重”时期（1974-1979）及“山”时期（1980-1990）。经过此三期的析释与论证之后，本论文得出南洲诗社之山水诗相当于白居易（772-846）意义的闲适诗，其情为“流丽轻扬”，其美则近于“浅切”。由此更进一步析证出，对《南洲诗词汇刊》诸诗人而言，山水诗乃是“心闲适”层次的情感流露，以满足其“知足保和”的生命美学情感与需要。



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

Abstract of thesis presented to the Senate of Universiti Putra Malaysia  
in fulfilment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

## **AESTHETICS OF LIFE IN LANDSCAPE POETRY BY NAM CHOU POETS (1973-1990)**

By

**FOO AI PENG**

**February 2015**

**Chairman: Associate Professor Dr. Lim Choon Bee, PhD**

**Faculty: Modern Languages and Communication**

The classical landscape poetry has its own function of aesthetics of life according to the traditional Chinese literary criticism. This thesis explores the structure of aesthetics of life of the contemporary classical landscape poetry created by the *Nam Chou Poetry Anthology* in Malaysia from 1973 to 1990. To expose the nature of the structure, this thesis also indicates it from the perspective of aesthetics of life of Tang's landscape poetry. Throughout the study, the implication of the *Nam Chou Poetry's* landscape poetry can be divided thematically into three phases: the Autumn Period (1973), the Mount and Water Period (1974-1980), and the Mount Period (1981-1990). However, the nature of the whole landscape poetries can be aesthetically summarized as quite similar to the leisure poetry of the great landscape poet in the Tang, Bai Juyi (772-846), which is smooth and graceful in feeling and its beauty, plain and fascinating. In a nutshell, for the *Nam Chou Poetry's* poets, landscape poetry characterizes different level of affection expressed, just to fulfil the life aesthetics with self-contentment and spiritual calmness.



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi



Abstrak tesis yang dikemukakan kepada Senat Universiti Putra Malaysia  
sebagai memenuhi keperluan untuk ijazah Doktor Falsafah



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

## ESTETIKA KEROHANIAN DALAM PUISI LANDSKAP PENYAJAK-PENYAJAK NAM CHOU (1973-1990)

Oleh

FOO AI PENG

Februari 2015

**Pengerusi: Profesor Madya Dr. Lim Choon Bee, PhD**

**Fakulti: Bahasa Moden dan Komunikasi**

Puisi landskap klasik mempunyai fungsi estetika kerohanian yang tersendiri menurut kritikan sastera Cina tradisional. Tesis ini akan membincangkan struktur estetika kerohanian puisi landskap klasik kontemporari yang dikaryakan dalam *Antologi Puisi Klasik Nam Chou* di Malaysia dari tahun 1973 hingga 1990. Bagi mengupas dan mendalami lagi penganalisaan tersebut, tesis ini juga menjadikan estetika kerohanian puisi landskap klasik dinasti Tang sebagai rujukan perbincangan. Struktur estetika kerohanian puisi lanskap klasik *Antologi Puisi Klasik Nam Chou* dapat dikelaskan kepada tiga fasa berdasarkan temanya, iaitu Tempoh Musim Luruh (1973), Tempoh Air dan Gunung (1974-1980) dan Tempoh Gunung (1981-1990). Walau bagaimanapun, keseluruhan puisi landskap klasik adalah didapati bersifat puisi ketenangan atau kesantian hati sebagaimana yang dikaryakan oleh Bai Juyi (772-846), salah seorang penyair terutama dinasti Tang, yang mana estetika kerohaniannya adalah diwarnai dengan nada terpesona dan terhibur akan keindahan alam sekitar semata-mata sedangkan penghayatannya adalah tidak mendalam. Penganalisaan ini diakhiri dengan suatu rumusan bahawa puisi landskap klasik bagi penyair *Antologi Puisi Klasik Nam Chou* adalah berfungsi sekadar untuk meluahkan perasaan ketenangan sekali gus memenuhi kepuasan dan keharmonian hati sepanjang hidup.



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

## 第一章

### 绪论



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

本章旨在将本文的研究问题确定为“南洲诗社山水诗的生命美学（1973-1990）”，以收管窥“马华现当代旧体山水诗的生命美学特征”的潜在内涵之效，并对此问题的研究背景、研究方法、研究回顾、研究意义等提出佐证与阐释。

### 1.1 研究背景

从美学的角度而言，山水诗是一个相对晚熟的题材，一直要到魏晋时期才开始成形。自此以后，中国旧体山水诗的发展不仅至二十一世纪的今天仍未曾间断，而且还从中国散播到世界各地的汉语使用圈去，包括本文所研究的马来西亚南洲诗社之《南洲诗词汇刊》、《南洲吟草》（均季刊类）等诗作所见。对于山水诗在中国的发展，学界一般都同意魏晋南北朝为形成期（或“勃兴期”），唐代为发展期（或“昌盛期”），宋元以降为巩固期（或“绵延期”），<sup>1</sup>今天各式各样的集成、选本也俯拾可得，并不难见。

今人不仅一再编印、诵读历史上的山水诗，而且在以白话文为主导的二十一世纪的今天，它仍被世界各地的旧体诗人（下与“古典诗人”交替使用）不断创作着，背后自有其诱人的美学成因。此美学成因，即本文所指的山水美学，在衣殿成于《历代山水诗》选本中对“山水诗，作为诗歌领域中诸多品类的一种，历来就受到人们的喜爱”之原因作出如下解说时，得以证明：

它既然以“山水”名之，人们即可顾名思义地认为，山水诗就是诗人把山水

<sup>1</sup> 中国山水诗的三期化说法，可见《中华历代咏山水诗词选·前言》（赵慧文、徐育民编著，2009，页2-4）、《历代山水诗·前言》（衣殿成编著，2000，页2-4）等，括号内的说法则出自李文初等著《中国山水诗史》（1991，页8-13）一书。

景物、田园风光以及人文景观作为对象，加以生动形象描摹刻画，使之成为诗人抒发情怀、表达意志、寄托理想、娱乐遣兴的有声有色的画卷。换句话说，山水诗是诗人融自然风光与人文景观为一体的结晶，体现了诗人对自然的审美和评判。（2000，页1）

举例而言，当王维（701-761）和柳宗元（773-819）分别对“竹里馆”、“江雪”写出如下山水诗篇时，其山水美学含意各有不同：

王维 <竹里馆>

独坐幽篁里，弹琴复长啸。

深林人不知，明月来相照。

（孙映逵主编，1998b，页413）

柳宗元<江雪>

千山鸟飞绝，万径人踪灭。

孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。

（孙映逵主编，1998c，页1595）

同样置身于寂静的“幽篁”或“千山鸟飞绝，万径人踪灭”的景观，但两者所呈现出来的气象大有不同，王维是“深林人不知，明月来相照”的“幽宁”场景，柳宗元则是“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”的辽阔空宁之中另有“活峭”一面的画面，彼此引发的视觉感受大有不同，从而提供不同的视觉满足之类型与形式。

然而，上述山水美学尚未道出山水诗之所以引人入胜的全部或真正原因，也就是此一视觉满足之需要的深层原因。胡晓明《万川之月：中国山水诗的心灵境界》（1992）一书指出另有“每一片风景，都是一种心境”的深层背景：

山水诗满足什么样的心理欲求呢？只要看中国古代山水诗中，有那么多宁静的安谧的村庄、田园、古刹，我们就可以认为山水诗是一个最大的补偿意象（compensatory image），扎根于一种更舒适更完美的人生形式的持久的精神追求之中……山水诗的产生之际，充满了诗人生命漂泊之感，山水诗的发展，又越来越作为诗人生命安顿的形式。（页 3）

也即是说，中国诗人背井离乡、行役征戍以及由此产生的生命漂泊之感，与向往安顿之感，无疑构成了山水诗的一个极重要的精神源泉。（页 4）

中国古代田园诗、山水诗中的景物描写，很大程度上是由生命安顿而来的欣慰感、幸福感所凝成的意象。（页 15）

其实，“生命安顿”仍是一较宽泛的提法。具体而言，山水诗境中的不同风景，都涵摄了诗人不同的情感安顿需求。故若依此加以探求的话，可知王维“深林人不知，明月来相照”的愉悦之“情”之生发，并不仅仅是因“独坐幽篁里”之“景”而引起的，而是诗人之情感需求须待此“景”方能得到抚慰与安顿，从而产生“宁静”的生命之感。

由此可见，山水诗之所以引人喜爱的山水美学只是表层原因，实际或深层原因是它具有安顿人心的作用，因为人心本来就是向往安顿而非漂泊不定的人生旅程的。与此相关，尚永亮等十一人撰写的《唐宋诗分类选讲》（2008）亦指出，山水（田园）诗和其他赠别思归、情爱悼亡、咏物言志、忧民伤乱、边塞战争、咏史怀古等题材的“产生原因与价值指向”之差别是：

山水诗作为文人生活的一个重要选择对象，它给了创作个体以更多样更自由的驰骋空间。正如人们对政治生活中的尔虞我诈、风云变幻所本能产生的苦闷、厌倦、逃避一样，人们对自然、对山水、对田园的热爱，几乎也是与生俱来的，由此形成的人生观，自然具有积极的情调。（页 337-338）



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

与上述诸种与人事世界相关的题材相殊异，山水作为一具有万般寓目之美观、自成自足的现象世界，往往使人心在此觅得一安适的休憩、停泊之所，进而产生体现出“山水有清音”（左思《招隐诗·其一》）的山水诗作。

据此，我们已可将山水诗安顿人心的整体机制暂时归纳如下：

安顿场所：山水世界（彻底远离尔虞我诈、风云变幻的人事世界）

表层机制：山水美学

深层机制：生命美学

山水诗的这种机制或功能，一再为今日中国山水诗及中国山水诗史的不同研究者所重申与确认。如王国璿在《中国山水诗研究》（2007）一书甚至提出比上述山水诗乃源自人们逃避“政治生活中的尔虞我诈、风云变幻”所作之说更深一层的析释：

自然山水并不是一个避难所，也不是一个“理想国”，只不过是一个可以任人去发现的现象世界。如果能领悟山水即是道、即是自然，在浑然忘我的山水美感经验里，“我”就与道冥合、与自然为一。（页 306）

山水予人的生命安顿之感往往涉及主体生命在山水审美过程中的投入。故其安顿的方式与状态会因个体之异、山水审美过程中情感投入的深或浅而有所不同。若仅止于表层的山水美感赏析（以下三、四、五章将举实例），是无法也不可能达到王国璿所谓之“浑然忘我”、“与道冥合、与自然为一”的山水境界的，故需推究至更为深层的生命美学之内容。



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

李文初等七人在其《中国山水诗史·导论》(1991)更借王国维“有我之境”、“无我之境”之说进一步析论,以为并非“与道冥合、与自然为一”的“无我之境”(如王维<辋川集二十首>)方为上乘的山水诗作:

从诗歌创作的历史实际和艺术本身的法则上考察,具有“无我之境”的作品不一定就高于一切,就像王维的山水短诗不见得就在李白某些山水佳作之上一样。关键在于:一要看“意”本身的内涵,二要视“意”与“境”的关系处理得是否圆融和谐。(页7)

李文初以李白<独坐敬亭山>的“众鸟高飞尽,孤云独去闲。相看两不厌,只有敬亭山”一诗为例,指出:

你看,巍峨的敬亭山,尽管高耸入云,雄视古今,然而,众鸟飞尽,孤云独闲,何等的伟大,又是何等的寂寞!这在志高才大而又无所建树(、)无人理解的诗人看来,觉得敬亭山就是他自己,或者他自己就像敬亭山,彼此相化而相忘,两个伟大而寂寞的形象浑融一体了……按王国维的标准,这首诗当属“有我之境”;但诗人所创造的情景浑融的艺术境界,诗中所展露的那种胸怀(、)那种情趣(、)那种人格之美,使它不愧为山水诗中的上乘之作。(1991, 页7-8)

若说王国瓊所论析的“与道冥合、与自然为一”是“无我之境”的话,李文初所论则为情景交融之程度(浑融)与方式(有我、无我)。由此可见,一首山水诗作是否“上乘之作”,还取决“有我”、“无我”这个生命主体的融入(以及如何融入)之条件,方能得以确认。此意即山水诗之引人喜爱、千古不辍的原因,其背后应有一创作者与阅读者得以“与自然为一”、“浑融一体”的生命美学成因,此可谓已成为山水诗研究者普遍共识的认知前提。



## 1.2 研究问题



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

承上所述，山水诗以其特有的自然场所（即山水世界）之山水美趣引人入胜地起了安抚、平抚人心的生命安顿之作用，在众多赠别思归、情爱悼亡、咏物言志、忧民伤乱、边塞战争、咏史怀古等题材之中独树一帜于诗国之地。关于这点，今人的山水诗史如李文初等《中国山水诗史》（1991）、丁成泉《中国山水诗史》（1995）、陶文鹏、韦凤娟等《灵境诗心：中国古代山水诗史》（2004）、王凯《自然的神韵：道家精神与山水田园诗》（2006）等，乃至各种集成、选本如丁成泉辑注四册本《中国山水田园诗集成》（2003）、君实编上下二册本《中国山水田园诗词选》（1977）、樊运宽编《古代山水田园诗精选点评》（1995）、李子光、李飞龙编《历代山水园诗集粹》（2006）、赵慧文、徐育民编《中华历代咏山水诗词选》（2009）等，均足以证明这一题材的独特意义与地位。

然而，据丁成泉《中国山水诗史》（1995）一书，清代乃“古典山水诗的终结”（页300），其四册本之《中国山水田园诗集成》亦据此断代。令人不解的是：若山水诗真有如此大的“流连光景与陶冶性灵”的生命功用，使其“历来就受到人们的喜爱”，那为什么会在1911年的清亡以后就“终结”了？以至上述各种集成、选本均无一现当代山水诗作？或者，是什么原因使到“今人”不再喜爱山水诗了？

实际上，说“今人”不再喜爱山水诗是错误的，因为包括山水诗在内的各种题材之旧体诗（今中国总称为“中华诗词”，下与“古典诗”交替使用）创作自1911年以来不仅“在规模、声势上已远远超越前代”（刘梦芙，2007a，页8），如雍文华在2006年〈当代诗词能够反映现代生活和现代意识〉一文所指出的：

现在，当代中华诗词发展得非常迅速，写作者号称百万，除中华诗词学会外，各省、市、区都有诗词学（协）会，地区和县也有，甚至连乡和村也有诗社。



据不完全统计，诗词刊物达六百余种。中华诗词学会所办《中华诗词》杂志，已发行两万五千多份。这是人民群众精神文化上的需要，心理上的诉求，这

也就是当代诗词具有当代性的强有力的证明。(页 40)



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan TuanKu Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

有些评论者甚至在 2008 年认为“中华诗词”在当时中国的实况是：

近二十年来，中国诗坛出现了一种独特的崭新现象，这就是各种名目的专以刊登旧体诗为主的诗刊如雨后春笋，遍地发芽。若将全国各省、市、县所办的诗刊加起来，当在千种以上。数量如此之大，读者如此之多，覆盖如此之广，都是新诗不能比拟的。这个现象不是什么政治力量运作的，也不是什么大人物号召的，而是自然形成的。(张经建，2008，页 24)

甚至，从选本的角度来说，它也多到了连现当代诗词研究名家刘梦芙在其〈补写骚坛信史，宏开诗国新程：论“五四”以来名家诗词研究〉一文亦谓“选本甚多，兹不赘述”的地步(2007b，页 46)。这当中包括了白航、张大成编《当代四川山水诗选》(1985)、编者不详之《当代桂林山水诗选》(1986)、丁芒编《当代山水旅游诗词精选》(2004)或与山水诗相近的陈楚编《当代田园诗选》(1992)等选本。

至于李文初、丁成泉等诸部古典山水诗史或集成、选本之所以下限至 1911 年的原因，钱理群在其与袁本良选编的《二十世纪诗词注评》之序文〈一个有待开拓的研究领域〉如此解说道：

(在五四新文化运动中)既然新诗是在传统的巨大压力与反对中冲决而出的，那么，它从一开始就采取了与传统诗词相对立的姿态，就是不可避免与可以理解的。所谓“新”与“旧”的对立就是这样产生的。随着中国社会与文学的发展，传统诗词(旧诗词)与新诗在文学(诗歌)结构与读者接受中所占的地位，也发生了戏剧性的变化：新诗由不被承认的边缘性文体变成中国诗歌的主流与正宗，旧体诗词则由中心走向边缘，并面临不被承认的危机。

一个明显的事实是，在以后出版的现代文学史中，旧体诗词创作几乎是理所当然地被排除在外，这就意味着，在文学史叙述中，再也没有它们的地位了。



(2005, 页 3-4)



pustaka.ups.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

由此可见，此“事实”不仅为现代文学史家所默认，亦为以上诸部山水诗史作者所接受，故以 1911 年为旧体诗词的山水诗作之下限，以致产生“今人”不再喜爱山水诗的错觉。

既然包括山水诗在内的旧体诗创作在今天“在规模、声势上已远远超越前代”，同时也有“选本甚多，兹不赘述”的文献证据，就足以证明今人依然喜爱山水诗。那在这一山水诗并未“终结”的现实前提之下，本文亟欲一探究竟的问题，无非就是 1911 年以后的山水诗：“今人之继续创作山水诗，表示其心灵仍有借山水以为平抚、慰藉的需要，那么此需要背后之生命美学为何？也就是现时代山水诗之生命美学为何？”



05-4506832



pustaka.ups.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

在上述原则性提问之下，本文企图再将所谓的“今人”与“生命美学”明确化，以成为更实际、具体的研究问题：

一、“今人”：可指今日世界任何一个地区的旧体诗词创作者，既可以是中国人，也可以是本文所研究的马来西亚人。然后者应具有更高的学术研究价值，原因为：其一、中国“今人”之山水诗作已得到初步的关注与研究，马来西亚则未有相关研究。其二、更重要的学术理由与价值是，中国“今人”之安顿场所即山水世界仍与往昔王（维）孟（浩然）、高（适）岑（参）、韩（愈）孟（郊）、元（稹）白（居易）等未有太大差异，故其山水美学、生命美学的情况，或有鲁迅所说“一切好诗，到唐已被做完，此后倘非能翻出如来掌心之齐天大圣，大可不必动手”的陈陈相因、了无新意之不足（转引自钱理群，2005，页 6）。相比之下，马来西亚“今人”已移至一与中国山水世界迥异的南国山水世界，故或有新趋向、新发展之可能，从而增强我们对山水之“景”之慰藉人心之“情”的辩证关系的新理

解；



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

二、“生命美学”：指山水之“景”满足人心之“情”之后所兴发、滋生出来的“美”境。本文将不会采取上述学者诸如“浑然忘我”、“与道冥合、与自然为一”等较为抽象、含混（不易确指）的生命层次与分析手法，而是取资传统中国诗论用以阐明诗人“与道冥合、与自然为一”之后较为具体的生命气象、氛围之“体”或诗风的论述，如王孟之“清淡”、高岑之“悲壮”、韩孟之“奇险”、元白之“浅显”等例，再进一步将此一“体”的“情”和“美”拆解出来（因“清淡”既可是“情”也可是“美”，仍混而未分），从而把“情”定性为生命意义的“情调”、“美”则为情境、意境之“氛围”。由此可见，本文的生命美学是指生命的美学，是一由诗人之“情调”进入以见其美感之“氛围”之意。

如此一来，本文的研究课题更为明确、具体的提问方式是：“现当代马来西亚旧体诗人仍继续创作山水诗，表示其心灵尚有借山水以为平抚、慰藉的需要，此一并非以传统中国山水世界为慰藉的生命美学之“情”、之“美”的特征为何？”从个案研究的角度来说，这个问题亦可简化为：“南洲诗社旧体山水诗的生命美学特征是什么？”

从古代文学理论的角度观之，一如刘勰《文心雕龙·物色》所言之“春秋代序，阴阳惨舒。物色之动，心亦摇焉”，“景”的“动”会导致“心”的“摇”，也就是“阴”景会致使“惨”心、“阳”景也会致使“舒”心，那么随着古典诗人从中国南来马来西亚也就形同来到另一具有不同“动”的“景”或山水世界之机制，由此所“摇”之“心”或山水之“情”、之“美”的美学构成亦应有所转移与变化，从而为我们提供一绝佳之山水世界慰藉人心之美学机制的成例。因此，上述研究问题把“马来西亚”括号起来，实际上代指一个用现代文学理论话语来说就是“文学风格与地域文化”的理论预设，也就是作家的文学风格（或本文的生命美学）必然表现出他所在地域的文化气息之渗透与特点，从而形成了风格的地域性（童庆炳，2007，页 343-345）。如此一来，本文的研究问题严格来说是：“从山水美学（或上文之文学风格）必然受制于所在山水世界（地域文化）的机制来看，从中国来到马来

西亚的南洲诗社旧体诗人之山水美学的特征是什么？”



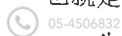
可以想见，钱理群说“二十世纪诗词”是“一个有待开拓的研究领域”，那么本文的“现当代（马来西亚南洲诗社）旧体山水诗的生命美学特征是什么？”不仅是对“（马来西亚南洲诗社）旧体山水诗”来说是“一个有待开拓的研究课题”，而是藉由“现当代（马来西亚）旧体山水诗的生命美学”的研究对一个更为普遍、根本的“情景论”或“文学风格与地域文化”的文学问题展开更为深层、深刻的学术研究。

### 1.3 研究方法

承前所述，本文的表层问题“南洲诗社旧体山水诗的生命美学特征是什么？”底下，是另一更为深层的“情景论”或“文学风格与地域文化”的文学问题之研究。更确切地说，本文是带着“情景论”或“文学风格与地域文化”的文学问题意识，来进行“南洲诗社旧体山水诗的生命美学特征是什么？”的研究的。本文固然关心旧体诗人从中国南来马来西亚之后的山水美学需要如何得以被满足的问题，从而得知现当代旧体山水诗的生命美学之特征，但在此关心底下始终留意、考究这一特征是否亦是长期与新的山水世界互动、诱发之结果，从而对生命美学的地域成因有一翔实的把握与认识。

依上述问题意识与研究，本文在研究的材料与分析的方法上，都将取自来自两方面内容与论证上的支持与对照：

山水世界：中国的山水世界和马来西亚的山水世界（就文学研究而言，也就是中国的山水诗作和马来西亚的山水诗作）



生命美学：指中国山水诗作的生命美学和马来西亚山水诗作的生命美学

由于本文的研究问题是在不同的“景”会导致不同的“心”的文学认识与背景下进行，故将从马华现当代山水诗作分析出其生命美学的内容，同时与中国的山水诗作及其生命美学相对照，此即谓本文将在中国的山水诗作与其生命美学的基础上进一步审视马来西亚的山水诗作（以南洲诗社为材料）与其生命美学的异同与联系。因此，就方法论而言，本文既涉及中国山水诗作与马来西亚山水诗作之“材料如何取得的问题”，亦涉及中国山水诗的生命美学与马来西亚山水诗的生命美学之“内涵如何析出的问题”。

首先，就“材料如何取得的问题”而言，不论是中国山水诗作或马来西亚山水诗作，本文以为均需取径于传统的“文献研究”方法。这方面必然涉及材料取择的标准问题，即本文择取何种中国山水诗作以及何地马来西亚山水诗作来完成此问题的论证需要。关于中国山水诗作部分，且容下文“内涵如何析出的问题”之处一并处理，此处先处理何以本文以麻坡南洲诗社 1973-1990 年间出版之《南洲诗词汇刊》为马来西亚山水诗作材料之原因。



05-4506832



pustaka.upsi.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

自 1963 年马来西亚联邦组成以来，其“中华诗词”亦与中国一样“发展得非常迅速”。时任马来西亚诗词研究总会（简称“诗总”或“大马诗总”）总会长的陈之刚在 2000 年为其隶下八所成员诗社社员出版作品集时所作的概括，颇可说明此现象：

廿余年来，各州先后成立之诗社为：麻坡南洲诗社、怡保扶风诗社（近年改为山城诗社）、檳城艺术协会诗词组、吉隆坡湖滨诗社、檳城鹤山诗社。而每处之诗社皆有节日之雅集活动，以及设立诗词班、书画班、诗学讲座、诗词或楹联创作比赛、出版吟集等，风气之盛，不逊于港、台、大陆，诗道之兴，端赖诸君之发扬而光大也。（2000，页 1）

1963 年以来成立的诗社（依年序先后），除了有 1970 年檳城鹤山吟苑（1998 年改

以鹤山诗社之名注册)、檳城艺术协会诗词组(1972年)、雪隆湖滨诗社(1981年)、怡保山城诗社(1993年)、砂劳越诗巫鹅江诗书协会(未详)、麻坡茶阳会馆诗词艺术组(2007年)、马六甲古城诗社(2008年)及近年才创办的首邦诗文社的大马诗总(于1975年组成)成员诗社以外,尚有三所非成员诗社之砂劳越诗巫诗潮吟社(1951年)、麻坡南洲诗社(1973年,诗总成立之初曾加入,后因故退出)与沙巴神山诗词学会(1997年)。这些诗社历年所出版的诗刊,如南洲诗社《南洲诗词汇刊》(1991年起改称《南洲吟草》)、檳城艺术协会诗词组《诗词汇编》、怡保山城诗社《山城吟集》、诗巫诗潮吟社《诗潮之声》、沙巴神山诗词学会《神山诗词》等,乃至个别诗人之诗集,如李庆年《马来亚华人旧体诗演进史》结论一章“诗集相继出版”所列书目(1998,页546-550),都是本文有待查阅、转录以为马华现当代山水诗作的文献材料与依据。

然而,必须阐明的是,本文特以麻坡南洲诗社1973-1990年间出版之《南洲诗词汇刊》为马来西亚山水诗材料的原因。《马来亚华人旧体诗演进史》的作者李庆年曾指出:

 05-4506832  pustaka.upsi.edu.my  Perpustakaan Tuanku Bainun Kampus Sultan Abdul Jalil Shah  PustakaTBainun  ptbupsi

我们回顾马华旧体诗的数十年历史,会惊叹作品之悠久与浩瀚,如今所见的诗集,不过是其中的一小部分……一些诗社也将社员作品辑合油印,如麻坡南洲诗社出版过《南洲吟社唱酬集》、《南洲诗词汇刊》,持续颇久。(1998,页549)

虽然一些诗社都有诗刊出版,但与其他诗社(包括大马诗总)相较,麻坡南洲诗社在文献保存方面,的确是以其未间断的诗刊出版与完整保存闻名于诗坛与学界的,故为李庆年所特别指出。按上引文之《南洲吟社唱酬集》实为《南洲诗词汇刊》第一至十一辑的名称(目录页则作“南洲吟草”),第十二辑起乃改称《南洲诗词汇刊》(目录页亦同)。南洲诗社自1973年创社起至1990年的《南洲诗词汇刊》与1991年起改名至今的《南洲吟草》,无疑为我们考察“马华现当代旧体山水诗的生命美学特征”提供了完整的材料依据。

 05-4506832  pustaka.upsi.edu.my  Perpustakaan Tuanku Bainun Kampus Sultan Abdul Jalil Shah  PustakaTBainun  ptbupsi

在上述文献优势的前提下，本文选择麻坡南洲诗社的山水诗作，尚基于以下的二点学术原因：

其一，一度为全国诗社：是 70、80 年代的古典诗创作重镇，故被择定为本研究的考察对象。表面上，南洲诗社在今天不过是马来西亚众多诗社之一，但在其他诗社还未成立的 70、80 年代，它扮演的却是全国性诗社的作用，其《南洲诗词汇刊》与《南洲吟草》更是各地诗友作品发表的园地。在首期《南洲诗词汇刊》〈癸丑上巳南洲襍集〉诗题下，就收录了遍及全国乃至邻国诗友的唱和之作，如泰国的张选青、李其仁、冯嘉显、寮国的黄维宪、怡保的白成根、沈亨、张英杰、新山的郑成勋、檳城的黄文生、蓝田玉、范高贵、实兆远的吴起隆、马六甲的周清渠、巴生的林蕴光、陈义夫、吉兰丹的欧卓彬、昔加末的石诗元等（麻坡诗友不录于此）（《南洲诗词汇刊》1 期，1973，页 1-22）。后在南洲诗社的倡议与积极推动之下，马来西亚诗词总会于 1975 年成立，北马社员改以当地诗社为活动据点（周庆芳主编，1980，

页 5）。

李庆年在《马来亚华人旧体诗演讲史》一书对马华诗坛的诗社特点作出如下归纳：

马华诗坛出现的诗社都有共同特点，诗社的成立都是一群居住在同一地方，或进行同类行业的人组成，他们只是以吟咏为兴趣，没有较高的组织目的，这么一小撮人稍有流徙他迁，组织立刻崩析，要能长期看一个人的诗风演变有困难，遑论能够出现领导人物。另一方面，诗社各自为政，没有交流，甚至有互相轻视的现象。……这种以小圈子为活动中心的现象，从清末到战后都存在。（1998，页 541）

若上述所说的“以小圈子为活动中心”是马来西亚诗社的普遍现象的话，那么南洲诗社在各方面的努力可谓打破了这种诗社“各自为政”、“没有交流”、“互相轻视”的局面，其开创新局的成就可谓不小。

其二，实有一诗作造诣之诗社：此可从其社友在国际诗坛所获之奖项与肯定而得知、证明。李冰人、周清渠、周庆芳、石诗元、石诗火、颜龙章都曾获国际桂冠诗人协会颁“国际桂冠诗人”的荣誉，该社社友如周庆芳、颜龙章、石诗元、苏和生等也曾于各诗词大赛中获奖，作品入选于各重要的诗词选集中。南洲诗社社友能屡次从国际间众多诗人中脱颖而出，获奖、入集，足可证其作品之水平。

至于《南洲诗词汇刊》而非 1991 年的《南洲吟草》作为南洲诗社山水诗的研究对象，主要是因前者更能满足本文的研究课题之需要。承上所述，本文研究问题的前提提出一个不同的“景”导致不同的“心”的研究脉络，形同是对诗人、诗作的择取提出了当有自甲景移到乙景（如中国移民到马来西亚）的背景之限制。由此观之，《南洲诗词汇刊》时期的山水诗作者（见下表 1.1）一般都具备这条件，如李冰人（？-1996）“南渡”、郑成勋（1894-1974）“南来”、周庆芳（1905-2004）“南渡”、陈之刚（1921-2002）“抗战胜利后南来”、金霖（1902-？）“南来”、郑凤泉（1913-？）“幼即南渡”、陈加延（不详）“八岁即南来”等例所见。<sup>2</sup> 相较之下，1991 年后出版至今的《南洲吟草》作者群多为上述诗人的后裔或本地出生的诗人，已不具备这一跨“景”的经历与条件，<sup>3</sup> 故容略之。

表 1.1:《南洲诗词汇刊》各期山水诗作的创作者与创作量

| 位<br>序 | 姓 名 | 1973  | 1974-1979 | 1980-1990 | 合 计 |
|--------|-----|-------|-----------|-----------|-----|
|        |     | “秋” 期 | “山、水” 期   | “山” 期     |     |
| 1      | 黄起文 | 6     | 4         | 1         | 11  |
| 2      | 叶大白 | 1     | —         | —         | 1   |
| 3      | 林巨柏 | 2     | 9         | 7         | 18  |

<sup>2</sup> 此诗人南渡资料，俱出自苏和生主编之《南洲诗社诗集》（1996）。

<sup>3</sup> 此可以林自强主编《南洲诗社诗词选集》（2009）与上注《南洲诗社诗集》之作者资料相比照而得出。

|    |     |   |    |    |    |
|----|-----|---|----|----|----|
| 4  | 章应梦 | 2 | 1  | —  | 3  |
| 5  | 梁 炽 | 3 | 2  | —  | 5  |
| 6  | 林蕴光 | 3 | 2  | —  | 5  |
| 7  | 郑育才 | 2 | 1  | —  | 3  |
| 8  | 周清渠 | 4 | 19 | 2  | 25 |
| 9  | 吴金谷 | 1 | 9  | 2  | 12 |
| 10 | 李冰人 | 4 | 38 | 41 | 83 |
| 11 | 黄桐城 | 1 | 8  | 2  | 11 |
| 12 | 周庆芳 | 2 | 6  | 16 | 24 |
| 13 | 金 霖 | 1 | 3  | 7  | 11 |
| 14 | 林秉贤 | 2 | —  | —  | 2  |
| 15 | 樵 隐 | 1 | —  | —  | 1  |
| 16 | 郑夏骋 | 1 | 4  | 2  | 7  |
| 17 | 陈义夫 | 1 | 7  | —  | 8  |
| 18 | 黄则健 | 2 | —  | —  | 2  |
| 19 | 范嘘云 | 1 | 1  | —  | 2  |
| 20 | 张英杰 | 1 | 2  | —  | 3  |
| 21 | 黄则南 | 1 | 1  | —  | 2  |
| 22 | 范高贵 | 1 |    | —  | 1  |
| 23 | 张道光 | — | 4  | —  | 4  |
| 24 | 刘玉佑 | — | 2  | 2  | 4  |
| 25 | 苏和生 | — | 3  | 4  | 7  |
| 26 | 林荣辉 | — | 1  | —  | 1  |
| 27 | 蔡智圆 | — | 2  | —  | 2  |
| 28 | 黄和绥 | — | 3  | 2  | 5  |
| 29 | 周谊邦 | — | 1  | —  | 1  |
| 30 | 严子美 | — | 1  | 3  | 4  |
| 31 | 欧卓彬 | — | 1  | —  | 1  |
| 32 | 石诗元 | — | 1  | 1  | 1  |
| 33 | 黄文生 | — | 1  | —  | 1  |
| 34 | 诸 家 | — | 2  | 4  | 6  |

|    |     |    |     |     |     |
|----|-----|----|-----|-----|-----|
| 35 | 郑凤泉 | —  | —   | 13  | 13  |
| 36 | 曾汉光 | —  | —   | 5   | 5   |
| 37 | 梁明新 | —  | —   | 17  | 17  |
| 38 | 陈文麟 | —  | —   | 18  | 18  |
| 39 | 吕光奎 | —  | —   | 2   | 2   |
| 40 | 陈加延 | —  | —   | 5   | 5   |
| 41 | 陈之刚 | —  | —   | 3   | 3   |
| 42 | 何建才 | —  | —   | 4   | 4   |
| 43 | 刘发振 | —  | —   | 12  | 12  |
| 44 | 洪芬芳 | —  | —   | 1   | 1   |
| 45 | 邱年华 | —  | —   | 1   | 1   |
| 46 | 郑文泉 | —  | —   | 6   | 6   |
| 47 | 毛谷风 | —  | —   | 1   | 1   |
| 48 | 谢勋波 | —  | —   | 3   | 3   |
| 49 | 颜龙章 | —  | —   | 8   | 8   |
| 50 | 郭云樵 | —  | —   | 1   | 1   |
|    | 合计  | 43 | 139 | 196 | 378 |

资料出处：南洲诗社编，《南洲诗词汇刊》，1973-1990，麻坡：麻坡南洲诗社。

至于 1973-1990 年“麻坡南洲诗社《南洲诗词汇刊》的山水诗作之生命美学“内涵如何析出的问题”，一方面涉及“山水诗”的作品界定和遴选标准，另一方面也涉及这些山水诗作的“生命美学”内涵的寻索与勾勒问题。

先说本文对“山水诗”的界定与标准问题。本文之“山水诗”乃一广义的说法，指凡以山水和山水周遭的自然、人文景物以及题画山水诗为主要的描写对象与真正的审美对象的，即是山水诗；简言之，其内涵和外延为（其详则见第二章）：

一、“山水诗”的内涵标准：说一首诗是“山水诗”，也就是说“山水”此一题材是该诗的主要的描写对象与真正的审美对象；若“山水”题材仅是一“陪



05-4506832



pustake.upsj.edu.my



Perpustakaan Tuanku Bainun  
Kampus Sultan Abdul Jalil Shah



PustakaTBainun



ptbupsi

衬”或“仅仅以山水景物作为比兴的材料，作为言志、抒情的媒介”，则该诗不能算是山水诗；

二、“山水诗”的外延标准：说一首诗的题材或其主要的描写对象、真正的审美对象是“山水”的，就是说它可以是山水本身，或山水周遭的自然（如山岳江河、风霜星月、竹石花草、鸟兽虫鱼等自然景物），或山水周遭的人文景物（如寺庙道观、亭台楼阁等人文景观），或题画山水诗，此四者之任一诗作，均是本文所谓的“山水诗”。

本文以此“山水诗”标准，分析和遴选出《南洲诗词汇刊》中的山水诗作，即如下表 1.2、1.3 所示 1973-1990 年间共计 378 首（此在总体 6955 首诗之中占 5.4%），也就是南洲诗社旧体山水诗的生命美学之研究范围和材料基础。

表 1.2：1973-1990 年间《南洲诗词汇刊》之空间类山水诗

| 题材 | 山   | 水  | 花草<br>林苑 | 郊原<br>田野 | 宫观<br>楼台 | 天象<br>自然 | 题画 | 综合 | 合计<br>(首) |
|----|-----|----|----------|----------|----------|----------|----|----|-----------|
| 小计 | 117 | 73 | 25       | 23       | 15       | 17       | 11 | 3  | 284       |

资料出处：南洲诗社编，《南洲诗词汇刊》，1973-1990，麻坡：麻坡南洲诗社。

表 1.3：1973-1990 年间《南洲诗词汇刊》之时间类山水诗

| 题材 | 四时寒暑 |    |   |   |   |   | 岁时节序   |        |        |        |        |        |        |        | 合计<br>(首) |
|----|------|----|---|---|---|---|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|-----------|
|    | 春    | 秋  | 冬 | 热 | 晓 | 夜 | 元<br>旦 | 元<br>宵 | 花<br>朝 | 清<br>明 | 上<br>巳 | 中<br>秋 | 重<br>阳 | 岁<br>暮 |           |
| 小计 | 13   | 40 | 2 | 2 | 4 | 4 | 1      | 1      | 1      | 12     | 3      | 3      | 6      | 2      | 94        |

资料出处：南洲诗社编，《南洲诗词汇刊》，1973-1990，麻坡：麻坡南洲诗社。

其次是“内涵如何析出的问题”，也就是上述《南洲诗词汇刊》的 378 首山水诗作的生命美学构成、特点如何析出的方法问题。这将回到本文暂时搁置的中国山水诗作的“材料如何取得的问题”，也就是择取何种时期的中国山水诗作及其生命美学作为本研究问题底下的马华现当代旧体诗人南来之前的“景”和“心”的参照系统。依《南洲诗词汇刊》378 首山水诗作的具体情况，唐代的山水诗作与其生命美学，可作为本文的参照系统，其因为：

一、形式的理由：据《南洲诗词汇刊》山水诗作近乎皆为近体诗（绝句、律诗）的体裁、格律形式观之（此三、四、五章诗例可证），唐朝之前的山水诗作（如魏晋）及其生命美学并不适于作为参照，因后者均非近体诗作。不同的体裁、格律对作品本身的风格乃至美学特征的形成乃一大形式构因，此亦为古代文论家所留意与承认（童庆炳，1995，页 1-50）。故此，自当以与《南洲诗词汇刊》同一格律、体裁的中国山水诗作及其生命美学（即唐朝的山水诗）作为其“景”与“心”之参照，方为合理；

二、内容的理由：本文择取唐朝（而非宋、元、明、清）的近体诗类山水诗作与其生命美学为参照的另一理由，乃因唐代不同的“景”的生命美学涵意已被诗人挖掘殆尽，如居“田园”之景发为“清淡”之心（王孟诗派）、处“边塞”之景发为“豪壮”之心（高岑诗派）乃至今人有汇为大观的《全唐诗流派品汇》之辑，可证古人“总魏、晋、宋、齐、梁、周、陈、隋之众轨，启宋、元、明三代之支流”的“诗莫盛于唐”之说（陈炎、王小舒，2007，页 79），所以本文以唐代而不是其“支流”（宋、元、明、清近体诗之山水诗学）作为现当代旧体诗人的“景”与“心”的参照框架。

基于上述形式和内容两方面的学理考量，本文将以唐代近体诗的山水诗作之生命美学为依据，作为中国的山水诗作（“景”）及其生命美学（“心”）的“内涵如何析出的问题”的凭借。



至于《南洲诗词汇刊》的 378 首山水诗作的生命美学“内涵如何析出的问题”，简单而言，因本文是在“‘景’移‘心’是不是也会跟着变异？”的文学问题下进行现当代旧体山水诗的研究，故将同时从山水诗作拆析出两层资料：一层是作者本人预期或理想中的山水美学（此可从其诗作中之文采、自觉效法之唐诗人乃至诗论中得知），另一层是作者实际创作出的诗作中之山水美学，然后再依据唐代山水诗作的生命美学之参照框架加以定性与定位，从而可以得知、分析此现当代之“心”是否有“景”之因素与变素。

整个析出的过程与方法，可分为“景”、“情”、“美”三环：

一、景：顾名思义，此“景”即为山水之景，在诗作中就化为表 1.2、表 1.3 所概括出的山、水、秋等各题材。与此二表仅从结果归纳山水诗作的总体题材分类不同的是，本文是从过程也就是这些“景”（各山水题材）的山水诗被创作出来的过程为分析，发现诗人们是有组织的、自觉地透过唱和、出游的方式创作出他们所偏好的某一类题材的山水诗作，从而形成本文三、四、五章所总结的以“秋”为主的山水诗作时期（1973）、“山水并重”时期（1974-1979）及“山”时期（1980-1990）；

二、情：本文既是生命美学的研究，则此处之“情”不是指诗人赏析意义的情感（如秋之为“流丽”之景），而是生命意义的情调（为何需要此一“流丽”之情），并留意当中有无上文所谓“作者本人预期或理想中的情”和“作者实际创作出的诗作之情”的分别与落差；

三、美：此处之“美”是指生命意义之情的整体氛围，即山水之景、作者之情所衬托出来的情境或意境，并依上文所说之参照框架（唐代山水诗作及其生命美学）加以定性，或为“清淡”、“雄浑”、“悲壮”、“豪逸”之美，诚如孙映逵所说“应由文本本身所实际呈现出的文化精神、创作倾向及审美境界”来决定（孙映逵，1998a，页 5）。



本文以下三、四、五章的“内涵如何析出的问题”，即是透过各章第一、二、三节的“景”、“情”、“美”之三点，依唐代山水诗作及其生命美学之参照框架，将现当代《南洲诗词汇刊》378首山水诗作所见之生命美学之内涵、特征等分析而得出。

为了加强上述内涵分析的客观性，本文也会补充个别作者的社会背景、心态观照等内容，相互释读，以作为论析之旁证。鉴于1973-1990年间的南洲诗社山水诗人共达五十位，本文乃以前三大山水诗高产作者李冰人、周清渠、周庆芳三人为例，除在第二章第四节“‘马来西亚南洲诗社’个案简介”一处综合说明之外，另也在第四、第五章的文本分析之诗，乃至第六章第二节‘山水作为兼济之余的闲适需要’对上述诗人的社会背景、心态观照进行旁证与释读，以收生命美学分析之客观性。

承上所析，本文的研究问题由二部分构成，一是“南洲诗社旧体山水诗”，一是“生命美学”，此“南洲诗社旧体山水诗的生命美学”研究又置于“春秋代序，阴阳惨舒。物色之动，心亦摇焉”的“景移，心移不移”的文学理论背景来进行，所以本节回顾即分别由此三项来陈析本研究与历来研究之关系。

(一)“现当代旧体山水诗”研究回顾

现当代旧体山水诗的研究，可谓皆从“山水诗”的范围界定开始。在这一方面，学界对“山水诗”概念的内涵与外延迄今仍多有不一致之处，如孙兰、孙振在<20世纪以来山水诗研究的历史回顾>一文“山水诗的定义”所列示的(2006, 页64-65)，以至本文须要在下一章专辟一节以为商榷，故此处容略。简言之，本文