

十年回顧：澳門詩壇發展及未來展望

呂志鵬

由2000年開始，澳門正式踏入新世代，充滿了對新時代的期盼，加上這時已經回歸中國，在“澳人治澳”的召喚下生機煥發，在祖國支持帶動下提供了更多的可能性和發展空間。而長久埋藏在澳門詩人體內的身份問題此刻亦已煙消雲散，但前景的明朗化並非不存有陰霾，正如陶里所言：“回歸騰歡之後，政制嚴緊，局勢綏靖；但經濟持續低迷，除旅遊之外，百業待興，治亂交替，盛衰嬗遞，情節複雜。”⁽¹⁾在經濟方面，現行的“經濟社會的確給詩歌沒有立錐之地，使詩歌越來越失去它的作用和地位，詩人群體愈來愈縮小。詩不是經濟，也不是功利工具，它是與商業利益相對立的藝術品種。在經濟地位日益看重的今天，詩已成為毫無任何商品價值的品種。在這種現實觀念的衝擊下，詩人本身是苦澀的，內心是充滿矛盾的，既然詩沒有為詩人帶來了任何實質上的好處，詩人對詩的真誠程度就面臨重大的考驗”。⁽²⁾而在文學上更加無可否認的是“不管你願意在‘時代’一詞前加甚麼限定詞，科技資訊太空電腦火箭信息高速公路或者任何勞什子，隨便，反正今天肯定不是個‘詩的時代’”。⁽³⁾無論是社會環境，經濟發展，抑或文化生態都呈現着重組的情況，加上隨着2000年《危關高處》的出版，五月詩社可以說是正式淡出了澳門詩壇，連帶新詩重要的陣地《澳門現代詩刊》亦告停刊。重要的社團及園地消失無疑為詩壇增添了一片迷霧，但澳門新詩發展並沒有因此停下來，反而向更多元的方向發展，如澳門筆會便承擔了五月詩社的功能，除了吸納五月詩社的會員外，其文學刊物《澳門筆匯》更成為了繼《澳門日報·鏡海》之外一個重要的新詩發表園地，至今不輟。還有1999年12月創刊的《湖畔》季刊，內裡更是眾星

閃耀，正如胡曉風所言：“《湖畔》一無背景，二無老闆，三無追名求利的非份意圖。將詩、書、畫、篆刻、楹聯及攝影配合成刊，不敢說創意，但印象中似未見有過。”⁽⁴⁾它雖然不是純新詩刊物，但內裡能點出本土老中青的成名詩人就有不少，如韓牧、陶里、高戈、淘空了、雲力、流星子、姚京明、葦鳴、懿靈、陳頌聲、江思揚、汪浩瀚、玉文、毛燕斌、凌谷、王和、黃文輝、馮傾城、謝小冰、太皮、寂然、絲沙羅、賀凌聲、陸奧雷……就有近四十名之多，至於其它地區的著名詩人還有洛夫、向明等都有在這裡發稿，而且最難得的是在每年四期的重責下，《湖畔》幾乎每期都能保持刊發十多個詩人的十多首新詩作品，這在澳門地區來說甚是難得，甚至可以說《湖畔》成為了一方難得的新詩棲息地。最後是2002年創刊的《中西詩歌》，這是一份在澳門出版的純新詩刊物，但與《澳門現代詩刊》不同的，它是一份面向全中國的新詩刊物，正如詩人姚風在創刊號中所介紹：“《中西詩歌》不是某個流派的產物，也不是主辦詩刊的幾個人的自留地，它的大門向所有的詩人敞開……在澳門創刊，具有特別意義。……我們繼承澳門開放的歷史傳統，不僅努力促進中國詩人之間的交流，也試圖為中外詩人的相互瞭解和溝通架起一座橋樑。”⁽⁵⁾從性質上看，《中西詩歌》亦具有一定的特殊性，因為它是一個“半官半民”⁽⁶⁾的刊物，至於內容方面則包括有詩論、詩創作及翻譯等，並設置了“葡萄牙現當代詩人詩選”、“中國詩人詩選”、“廣東詩人詩選”、“澳門詩人詩選”、“香港詩人詩選”等，體現了該刊“交流”的決心。“澳門詩人詩選”專輯甚而越見細緻，如在多期內劃分了“澳門女詩人詩選”、“澳門青年詩人詩

選”等，使澳門詩人有了一個讓中國詩壇認識的平臺。

此外，其它新詩社團方面，暨南大學的風踪詩社(1998年成立)已渡過第四個年頭，主要負責人許文權和梅仲明是澳門本土人，出版了《風踪》合集及刊發專輯，成為本土以外澳門產的校園詩棲息地。2002年由賀綾聲、邢悅、觀雲、眉間尺和甘草等組織的“別有天詩社”(7)在網路成立，為澳門新詩開創了一片網路天地；加上2005年幾經休整的“如一詩社”正式在澳門註冊，更為澳門新詩社團多元性發展增添一分光芒。除了新詩社團湧現之外，新一輩的創作者更不能忽視，如有賀綾聲、許文權、陸奧雷、袁紹珊、龔玉冰、太皮、再旭、S、自由落體、陳淑華、瑋嵐、劉潔娜、駱嘉怡、翼、譚俊瑩、告白、關曉泉、吳詩婷、龔玉冰、張嫵、岑淑平、溫俊華、阿歪、沙子、烙痕、鍾桃華、顏泉發、邢悅、紅雪、趙榮莊、黛西、鄭錦洋、凝、靜曦、小榆、夏原、樂雪、文曾、劉潔娜、黃燕燕、小荷等等，連帶經驗豐富的淘空了、玉文、懿靈、姚風、龔剛、黃文輝、林玉鳳、盧傑樺、寂然、凌谷及毛燕斌等詩人的創作不懈，澳門新詩在新世代的結集出版亦不少，完全可以直迫90年代。如2000年有《危闌高處》；2001年有《誰的語言打碎桌上的杯子》、《瞬間的旅行》；2002年有《風踪合集》；2003年有《過澳門歷史檔案館》、《舒望短詩選》及《高戈短詩選》；2004年有《彩繪集》；2005有《時刻如此安靜》、《集體死亡》及《集體遊戲》；2007年有《澳門現代詩選》上下冊、《當魚閉上眼睛》、《南灣湖畔的天使們》、《等火抓到水為止》、《我的愛人》、《詩·想》、《新悅集》；2008年有《太平盛世的形上流亡》、《詩人筆記》。從詩集分佈數量看，除詩人陶里及懿靈外，那批橫跨70、80年代的成熟詩人幾乎完全淡出，再沒有新作結集，澳門詩壇幾乎已全由新生代組成，從前韓牧那些“(澳門)新詩的支柱，或者說主要力量，是老年和中年”(8)的擔心已煙消雲散。值得注意的是2007年的詩集除了《澳門現代詩選》上下冊及《當魚閉上眼睛》之外，其餘五冊均由澳門日報出版社出版，由此更可見澳門日報出版社的影

響力。至於其它詩集則分別由澳門九九學社、澳門基金會、別有天詩社、銀河出版社等不同機構和學會出版，較為零散。至於新時期的新詩活動則有“澳門情懷——仲夏朗誦夜”、“五詩人互評會”、“詩歌龍門陣”、“第二屆當代詩學論壇暨張默作品研討會”、“新詩會友”、“詩·歌·集——港澳現代詩多媒體朗讀會”、“利氏學社雅集(中葡澳詩人朗誦會)”、“詩·歌之間”、“鄭愁予講座——三級跳的鄉愁”、“中文學會的新詩創作賽”、“澳門文學獎”等等。

在新詩評論與研究方面，雖然不如內地熱烈，有着那種在盤峰論爭(9)中引發的“知識分子”與“民間”角力，沒有網絡新詩等前瞻理論建設，也沒有女性詩歌等專題類型研究，更沒有了主義(現代與後現代)和技術倡導(如抒情及反抒情、下半身)，但澳門這時期還有李觀鼎2002年出版的《論澳門現代文學批評》、2005年黃文輝的《字裡行間——澳門文學閱讀記》、2008年饒芃子主編的《邊緣的解讀——澳門文學論稿》、2010年李觀鼎主編的《澳門人文社會科學研究文選·文學卷》，其中不少涉及澳門新詩的精辟評論。有關新詩的論述還有陳遼的〈新詩·現代詩·新現代詩——論澳門新詩的發展軌跡〉；黃曉峰的〈澳門與詩歌批評：一篇有關“澳門文學碑史”的隨筆〉(1999年成稿、2000年發表)；梅仲明的〈追求存在的終極美麗——黃文輝詩歌美感之我見〉、〈詩人以夢發光——賀綾聲詩作和澳門文學半日遊〉；區仲桃的〈記憶的詩學：論臺灣現代主義詩歌中的“虛構記憶”〉、〈另一種旅人：試論歸來者的身份〉、〈不斷移動的場地：解構余光中的故鄉〉、〈“翻譯”現代主義：論鄭愁予、羅門接受現代主義的情況〉；鄭寧人的〈淺論澳門80年代新移民詩人的人文精神〉；許文權的〈走近商禽詩路的軌跡——關於商禽與其詩風〉、〈黃昏裡的唱晴者——淺論澳門詩人淘空了的詩歌語言及風格〉；劉居上的〈詩為甚麼分行〉；莊文永的〈愛的生命體驗——讀黃文輝的詩集《我的愛人》〉；懿靈的〈從大三巴到旅遊塔真空的都市場景V.S.存在的都市觀照——早期澳門都市詩的初探〉；熊輝〈知識分子情懷的

詩性言說——澳門詩人姚風作品的特質》；盧傑樺的〈論澳門新生代詩人作品〉、〈普羅米修斯的死亡遊戲——淺論懿靈的〈集體死亡〉和〈集體遊戲〉中的放逐意識及其他〉；呂志鵬的〈懿靈研究——從〈集體死亡〉、〈集體遊戲〉看懿靈詩歌創作特色〉、〈由培正中學佚名文集所存詩作探看澳門30、40年代新詩〉、〈澳門中文新詩發展史研究（1938-2008）〉等等。

筆者認為，有關澳門新詩評論發展值得注意者有五：其一是李觀鼎的《論澳門現代詩歌批評》，內裡主要圍繞着現代詩論和後現代詩論提出的核心人物展開，包括陶里、黃曉峰及懿靈，其中所提出陶里和黃曉峰的現代詩論共同點為“激情大於理性”，以及那些批判懿靈的後現代理論的不足，“在懿靈所倡導的後現代主義那裡，我們可以看到一種隱藏於其中的二元對立模式：現代主義/後現代主義、工業社會、後工業社會、人本主義、非人本主義，這種二元對立又被懿靈描述為在時間上後者取代前者的必然史。如此這般的二元對立模式，以及歷史觀上的必然論，似乎更像現代主義的老調……但她並沒有想想這種主張與她同時提到的後現代之多元主張之間的關係。”⁽¹⁰⁾ 這些觀點都值得我們注意。

其二是陳遼於“千禧澳門文學研討會”上發表的〈新詩·現代詩·新現代詩——論澳門新詩的發展軌跡〉，這裡除了歸納出貼近現實、繼承中國詩歌的優良傳統及採用現實主義方法寫作等是30-70年代新詩的時代特徵外，最重要的還是將30-70年代定為新詩年代，80年代則屬於現代詩階段，90年代出現了新現代詩（指新詩與現代詩的整合，並非指後現代主義），並提出了新現代詩的主要特點⁽¹¹⁾方面。

其三是詩人黃文輝對懿靈及穆旦的研究評論，在〈安那其的詩史——集體死亡序〉一文中黃文輝就提到：“讀懿靈的詩需要一種信仰，信仰文學比政治長，信仰不得民心的專制統治終會被消滅，反映時代與人民心聲的文學終會流傳後世……（她）仍不妥協地以詩為旗堅持戰鬥；是在政治勢力不斷意圖主筆甚至改寫歷史羊皮紙的時

候，為我們為後人尤其是澳門人留下一份對這個時代即使不是集體也是最鮮明的個人異議之聲。”⁽¹²⁾他明確地點出懿靈的異議之聲的寶貴性，可謂一語中的。當然，不少人亦會有相類似的感覺，故這“異議之聲”往往會成為評家的研究焦點。但黃卻在〈從非政治學角度研究懿靈的詩〉中引出以下精辟的說法：“其實她很‘愛國’；最起碼，她對澳葡政府的人和事就沒甚麼好感。……在面對着濃鬍子的葡國人、面對着‘海盜的歌海盜的語言’的時候，懿靈表現出的是一種對立、嘲諷的情緒。”⁽¹³⁾ 過往對懿靈的研究很難逃避一個問題，就是懿靈對自身所處的地方作出批評，究竟是不是不愛國的行為？這裡或許我們可以在詩人葦鳴的一席話上找到普遍的答案：“懿靈要我為她即將出版的兩部詩集寫序，理由之一是因為在澳門已找不到別人寫了，她說幾乎每個人都害怕會因此而惹禍。”⁽¹⁴⁾ 但黃文輝利用了懿靈對殖民者的憎惡來證明其愛國的合理，亦由側面帶出了非黑即白及二元分法的問題。這些最易被人們遺忘和珍貴的“常識”十分有利於澳門文學評論的正常發展。黃文輝對穆旦的研究多有獨到的見解，著有《穆旦詩學論》文藝學碩士論文（〈穆旦論詩〉為其中的一章），大量運用書評、信件和譯序，並輔以作品進行細緻的分析比對，尤其在“理論篇”中，闡述穆旦拒絕古典詩詞的特徵、現代主義新詩的內在激情，最精彩的還在（穆旦）稀少的詩論裡，梳理出詩人對“特殊的、新鮮的、複雜的現實及其思想感情”⁽¹⁵⁾、“語言的奇特化效果”、“反對空洞的口號、濫情的感傷，將西方現代主義與浪漫主義理論兼收並蓄而提出的‘新的抒情’”。⁽¹⁶⁾ 等見解與要求，大大地開拓了對穆旦的研究空間。

其四是盧傑樺對新生代的分析，在〈論澳門新生代詩人作品〉裡為澳門新生代作了界定，對黃文輝、王和、林玉鳳、齊思、謝小冰、馮傾城、郭頌陽等新生代主要作者進行了由思想、技法到詩風轉型的詳盡分析，得出“新生代詩歌的基本主題為飄泊與回歸”、“從歷史的批判到社會現實的介入”、“詩歌語言形式上的探索”三個新生代詩人的共性特徵。正如盧自身所言：“過往的專論或提及過澳門‘新生代’的論文屈指可數，而

以聖經入題來表現生活題材的有：“啊！問號先生，你開了一道怎麼樣的謎題／他們又怎樣揭開你的謎底？是關於一個亞裔人如何／獲取尊嚴的難題？還是參孫擊殺卅人何以祇為他們的衣裳？”（盧傑樺：〈掙不斷草繩的鬥士參孫〉）；亦有重視探尋新詩內在空間，經營自我詩意空間的“酒合離腸／詩如歸路／他日醉倒／或是迷途／當以天為體／地為履”（凌谷：〈贈別〉）；以及直視社會，一往無前的勇氣“美麗的葡國藝術／獨特的西方審美／這狗樣的東西文化交流／賦予我們雞肋一樣的精神食糧／於是裸女和狗就在鏽蝕的拱門下靜候／等古銅的皮膚變得更為誘惑”（懿靈〈報告文學：澳門立法會內有關藝術之詭辯〉）；總之他們既有語言的探索、形式的探索、生命存在的探索、愛情的探索、本土的探索、文化的探索……。正因如此，這時期詩人們的風格可以說是多種多樣的，但有一點與90年代的百花齊放不同的是，他們的光芒並沒有像王和、黃文輝、林玉鳳那批90年代中後期的新生代被葦鳴、懿靈、淘空了、陶里、江思揚、流星子、高戈、凌鈍等一眾“巨星”遮蓋。2000年後逐漸嶄露頭角的新生代受“巨星”的影響越發減少，雖然他們也沒有經過“挑戰”來變天，但事實卻是已在和平中衝破了前輩原來的意識形態，而成為從本土出發的宏觀新詩人群體。

二、“都市”形象再組：懿靈曾說：“澳門不是鄉村，對其進行詩歌書寫自然不是田園詩，鄉土詩。但偏偏城市意象在澳門中文詩歌創作中並不多見。”⁽²⁰⁾的確城(都)市意象不清一直是澳門詩壇的老問題，這是澳門那種近乎田園抒情時代的美學標準與欣賞口味在作祟。但當詩人們在鋼筋水泥包圍的現代都市中生活越久，那種與都市依憑的關係便會越明顯，隨意便可以列舉到陶里、流星子、懿靈、葦鳴、郭頌陽等詩人的一些詩作，如那種將歷史感注入城市意象的“橫巷的青板石作骰子遊戲／福隆新街的冷枕寒衾門外／有人細訴粵語殘片的風塵”（陶里：〈亞美打利卑盧大馬路向晚〉），從人的變化側面來反射城市特徵“緊身衣 牛仔褲 化妝品 美容師 面具／人群一陣歡呼又一陣歡呼／看啊／來看啊／這座美麗

的城市這位美麗的少女”（流星子：〈城市之戀〉）、突出都市化下的地區負面狀態“在等待的日子裡堆積香燭的塵垢／垃圾山早變為植成綠蔭的小天地／鴨涌河的風吹過鴨涌河郊野公園”（郭頌陽：〈青洲木屋區〉）、那種寓諷刺批判於城市意象“望向街心／青年穿着衛衣跑鞋跑褲／像是在放狗／……／拉屎的狗還沒把屎拉完／主人已拉它走 主人／以辦公室的笑容上前迎一土生入懷”（懿靈：〈住宅區街景錄影〉）等等，但總體數量始終甚少，偶一為之居多，而且從創作表述上亦較為傾向陶里的將歷史感注入城市意象，雖然新一代詩人在抒寫都市方面的詩亦不見急劇上昇，亦非某種抒寫有大面積聳起的趨勢，但他們卻從實踐和理論上注意到“都市”這個問題，而且從其內的日常生活及呈現狀態中提煉詩意，並以具詩意性的敘事中，揭示被慣常所遮蔽的“小”真理，這種“小”是不太追求崇高和遠大的。這裡不期然會令人想起做一個“板樟堂詩人”的說法：“‘板樟堂’是澳門年青人經常出沒的地方，這裡有我們購物的場所、玩樂的場所。這裡記錄着澳門大部的年輕歲月，而同一時間，這裡也承載澳門某些歷史的文化。這裡是新和舊的記憶場面的交匯。”⁽²¹⁾在澳門，近年不少詩人已把這個區域作為新的視點，如“CD店，小泉居，時裝店有着潮流駐足／我們像攝影機般的眼眸／拍下板樟堂區的花樣年華”（賀綾聲：〈花樣年華〉），“所以我將手推車駛到板樟堂的路上／尋找冰淇淋、愛情、理性／和修身文化的水跡”（小曦：〈青春的自由〉），“Camera／板樟堂前一地沒有疑慮的表情\快樂得惹人發笑”（梅仲明：〈尋找午後的石板街景〉）。當然，我們無意把這個區標籤起來，亦非鼓勵往此區創作，因為這不過是一個素材(或許是較為特別的)，反而我們需要尋找的是“板樟堂”其內裡所蘊含的與別不同的澳門精神內涵及澳門人在這裡的生活狀態。它除了可以是“板樟堂”外，還可以是公園、廣場、大廈或街道，而新一代亦在這裡為我們表現那些城市壓抑“城市的窗／把街道的層次定格／高架橋封鎖了各類型車輛／……／撐傘的人說着如何把／小都市的天空／撐起”（許文權：〈後現代都市〉）、那些新舊變化的對比“繁複得如一個新生

的國際城市，我叫這裡做澳門，你們稱這裡做東方拉斯維加斯 / 午夜時分我做了一個漁村的舊夢，月光從窗口照進落成已久還空着的房子 / 自由行的隊形這麼長而堅固，母親卻因寫詩抨擊這城市而遭解僱 “冬天了麼？人們的情緒還極熾熱，乞丐嘆息和諧失韻，世事多變，街頭太多流鶯，與他們環繞相伴”（賀綾聲：〈友誼大馬路輓歌〉）、那些在都市中生活的人們的狀態“阿姨就像平日一個紙板公仔 / 除了收銀找贖時控制高智能收銀機 / 還會有系統地把貨品的進出刻錄在腦海裡 / …… / 它們分別是 / 1公升AAAA山天然礦泉水、 / BBB牌衛生棉、 / CC牌啤酒”（盧傑樺：〈小商店阿姨的一個下午或者一生〉），那些外來城市文化的侵入“雖然我們沒有流血 / 但我們的心靈絕對已經流亡 / 據說佔領區內已成為戰國時代 / 包括：‘中原地產、美聯物業、OK、7-11……’”（呂志鵬：〈我們大概被佔領了〉）等等。這一代對自身本土的關注明顯地加強了，表述多元之餘，而且亦越來越具有“草根”的味道，它把從前那種“將歷史感注入城市意象”的崇高形象給消解了，並從中獲得更接近生活的感興和認知。

三、80後e世代電腦網絡傳播與其創作特色。80後出生（簡稱80後）的創作群並不是一個十分嚴謹的劃分概念，筆者亦難以說明79與80年出生的作者有甚麼特徵或本質上的分別，但為了比較分析上的便利，這裡祇好捨小求大，希望在暫定名之下能有效地區分好90年代那批新生代。這些80後的年輕詩人們，一般圍繞着他們的都是各種新流行媒介的實驗對象，舉凡電視，電動玩具，從LP、錄音帶、CD、VCD、DVD一路走來的流行音樂、漫畫書、占星術、電影……乃至個人電腦以及世界一體的網絡，e世代都能一一嚐新。而這時傳播媒體上的流行文化已經席捲青少年的心靈，無可否認地已令他們成為其主要消費人口，而且他們為了得到更有效的交流和資訊以防止被急速的變化淘汰，2000年後的網絡更惹得越來越多的同類人投身於其中。從文學方面來說，這種變化亦令到新詩論壇及網站以爆炸的速度遞增之中，有論者甚至認為這種新詩傳播渠道的轉變不亞於當年朦朧詩對詩壇的衝擊。像賀綾

聲、梅仲明、邢悅等80後的詩人們，他們亦在“衝擊”中成為這時期澳門首批進入電腦網絡世界的詩人。2002年在國內首先出現了“他們”和“北回歸綫”等網站，而澳門地區則出現了首個網絡詩社——“別有天”詩社。這類詩社的出現很大程度突破了過去詩社發展平面化和靠講座、出版詩集為發展方針的規律，及時、快速的反應和拆除了“詩歌通向大眾的屏障”⁽²²⁾成為這群詩人的一大特徵。至於身份方面，小魚兒即曾在〈中國網絡詩歌的現狀與未來〉一文中將這群寫詩人定位為網絡詩人，並概括了以下的一些特徵：“一是他的詩歌作品的主要傳播途徑是靠網絡而不是傳統的詩歌刊物；二是他們直接從網絡上起步開始詩歌寫作，而不是其他的方式；三是他們主要是在網絡上得到承認與推崇。”⁽²³⁾但若按此標準，別有天詩社內的澳門詩人真正是網絡詩人的不多，雖然有“翼”⁽²⁴⁾這一類較具有網絡詩人的特徵，因為其詩作多發表於網絡上，而創作起步亦是由網絡開始，反觀如賀綾聲就曾出版詩集兩冊，在各報刊園地發表了大量的詩作，梅仲明亦曾多次獲文學獎新詩獎項，亦多有在各報刊園地上發表詩作，S亦在《澳門日報·鏡海》等園地發表詩作。他們的詩主要傳播途徑仍是以傳統園地為主，獲得承認與推崇亦是主要來源於現實世界。由此觀之，澳門80後的e世代並未發展成一個獨特的網絡詩人群體，反而更像利用網絡來擴闊現實的創作空間，為現實創作空間提供多一種選擇。雖然這是“新詩網絡傳播發展”未成熟的表現，但它的出現，不單有着與當年由澳門人於廣州組織的風踪詩社、於四川組織的如一詩社兩者共同的優點——就是吸納了各地不同的年輕詩人，從而進行交流切磋，並在借鏡中得到自我提昇，而且能突破地域的障礙，令到新詩進行跨時空交流和訊息的廣泛傳播。但正如前文所述“澳門80後的e世代更像利用網絡來擴闊現實的創作空間”，而本質上仍是以現實空間呈現為主體，所以它較少會出現那種“語感、語氣大多急促、浮躁、簡短，很少有長句子。一行較長的詩往往是幾個乾淨短語的連綴，而不是一連串意象的堆積。詩所傳達的情愫更多停留在享樂主義和遊戲

人生層面，而較少觸及沉重的話題”⁽²⁵⁾。話說回頭，相對於葦鳴和懿靈這些前輩來說，80後的青年詩人們確是“較少觸及沉重的話題”，輕鬆得多，祇有諸如以下的這些作品：“城中話題特別少 / 而我們又不想藏在山洞內獨自面臨絕種 / 所以，弟兄們，起來，想想辦法 / 這個世界需要改善 / 譬如：最有效的方法，便是對讀者使用暴力 / 或強迫讀者觀看造愛的姿勢”（賀綾聲：〈無聊，是需要一種形式〉）；“這裡沒有森林 / 是一座水泥的城市 / 我在反抗 / 那高樓玻璃外牆的反射 / 生命 我的生命就在此時綻放”（梅仲明：〈反潮流者〉），“你叩榮耀，權柄，國度的門 / 國度，權柄，榮耀叩你的門 / 這個世代 / 選擇開門與叩門 / 有如Baccarat買莊或買閒\信仰淪陷”（瑋嵐：〈依信仰而活的世代(四組)〉）等等。在這些詩句裡我們可看到他們不少還是具有表達沉重話題的勢頭。當然，從總體來說，批判性、社會性及現實性的作品還是傾側在某一類型的詩人身上，而且所背負着時代與歷史的使命感亦不再以沉重的形式出現。這裡可以說是受到後現代主義的影響，但究其內在原因還是因為他們的成長環境比以前的時代都要多元化，他們一般較為缺乏時代衝撞體制的動機和經驗，所以他們連80年代澳門那種“傳紅雪”式的殘廢英雄也無法擔當，更多的是“由英雄變為凡人，甚至變為侏儒”⁽²⁶⁾。至於在具體創作上大部分80後的e世代詩人還是較重意象性和抒情性，普遍具有一種冷漠的都市人性格，喜歡從情緒出發多於從概念出發，用中性或嘻哈的詩語掩飾自己的感受，故我們難看到像前詩人們那種旗幟鮮明的態度。雖然如此，澳門80後的e世代詩人並沒大量出現那種“過份自我中心和不負責任發泄”⁽²⁷⁾的狀態，尤其着重於細節的經營，以及詩內能散發出一種帶感性的真理敘述和願意融合不同的觀點策略，諸如這些還是值得可喜的。

四、歌唱的滲入。所謂詩歌，從狹義來說是指詩有歌唱的特質。東方與西方亦然，如古典詩詞之所以受歡迎，其中一點就是因為其能做到抑揚頓挫、迴環婉轉。愛倫·坡亦認為：“音樂通過它的格律、節奏和韻的種種方式，成為詩中如此重大的契機，以至拒絕了它，便不明智……。

我們在詩與通常意義的音樂相結合中，尋到了詩的最廣闊的領域。”⁽²⁸⁾而為了達到新詩與歌的融合，中國每代詩人都盡了各自的努力，如當年胡適《嘗試集》內的“二十三音節”試驗、劉半農的改造韻文、趙元任編的《國音新詩韻》、陸志韋的捨“平仄”重“抑揚”、格律派對“‘節的勻稱和句的均齊’、‘音節與音組’、‘詩體的引進’”⁽²⁹⁾作出的相互探究，及後還少不得何其芳、卞之琳和林庚的“現代格律”的努力。但如筆者在〈30年代至50年代的新詩特點：自由體中所表現的澳門〉所言，澳門基本沒有出現過強大的格律派（如香港50年代初已出現徐訏、林以亮、力匡等格律派），亦沒有展開過甚麼有關“歌”的討論，雖然如此，但在60-70年代澳門的確曾出現了一些順口溜或民歌類新詩。這應是受到內地1958年所開展的“新民歌運動”影響，尤其是毛澤東在工作會議上發言的鼓動：“我看中國詩的出路恐怕就是兩條：第一條是民歌，第二條是古典。”⁽³⁰⁾後來在80年代這種由政治出發及主導的民歌越來越不見市場，澳門詩壇亦漸漸趨向自身的內在心靈探索，加上全球現代出版的普及，人們已不用再利用口述來傳誦“詩”，故“歌”便更難以發展，即使後來有詩人進行形式方面的開拓，但亦少有涉及“詩”與“歌”的身上。正如詩人陶里所述：“近二十年來，懂詩的人，都把詩和歌看作兩回事。”⁽³¹⁾而西方的現代或後現代詩人那裡，詩歌亦是祇有文本而沒有韻律。但在踏過2000年之後，在澳門詩壇卻出現了這種新趨向，如從新詩活動的組織形式上看已可看到歌的滲透，如“澳門情懷——仲夏朗誦夜”、“詩 / 歌之間”、“詩·歌·集——港澳現代詩多媒體朗讀會”、“利氏學社雅集”，以及一些小型的讀詩會等活動，內裡均運用了不少音樂及歌的形式來協助詩的表達，營造豐富的詩意環境，因反應良好，故不少新一代詩人因之而受到啟發考慮他們自身的新詩是否可以入歌，甚至流暢地唱。盧傑樺和賀綾聲等都作了這方面的嘗試。

從盧傑樺的〈9月11號自彈自唱[band房 R&B] picking version 版——應和兩位詩人的走調布魯斯12小節〉和賀綾聲的〈小城大事自由四五行

[案頭R&B]的兩首詩裡可以看到“入歌”這種傾向。值得我們留意的是，它首先不是以“格”與“律”為形式指導，既沒有甚麼體式，亦沒有甚麼音律、平仄、抑揚的要求，其情形倒有點像當年“民歌”希望達到的目的——“歌謠容易被工農兵接受，自由詩對廣大人民群眾卻還是生疏的。”⁽³²⁾一言以道之，就是要令“新詩”更廣泛地流通。當然這時期以盧傑樺和賀綾聲為代表的“入歌”傾向，避免了那年頭民歌在政治上的“唯一”觀，所以沒有人會有像當年對民歌的質疑“是祇能從民歌的‘基礎’上建立呢？還是可以從幾個‘基礎’上建立呢？”⁽³³⁾它主要的對象不再是以工、農業為基礎的人民，反而更貼合城市裡新一代的青年人，當然那也不是為了宣傳某種政治目的而歌唱的。但盧傑樺與賀綾聲這裡的“入歌”畢竟還是一個理念，其中還是有不少的技术問題需要解決的，如怎樣跟時下的流行曲作區分和定位、其目的是令歌詞更詩化，還是令新詩可具備唱的性質？新詩與“曲”之間的平衡協調，是否存有因曲而羈絆了詩語言創造等等問題都是值得深思和考量的。但無可否認的是，將新詩入唱的創作有着明顯的貼近群眾傾向，尤其在推廣和教育方面更見效果，而且在某種程度上亦是為讀者接受和解讀上提供了多一個選擇性的空間。

至於“入歌”是否真具可行性？我樂於引詩人嚴力的一番話作回答：“我們能不能和搖滾結合起來。比如，搖滾歌手對語言的情結和我們很接近。……歌詞的本身，祇是把現代詩歌做了某種改造——重疊句多一點，一個意象不斷地重覆。……正好在金華組織一個搖滾歌手演唱會，我問你能不能借這個機會試一試，放兩個詩人穿插節目……這個演唱會好的話，可以做成一盤磁帶，還可以賣。同時，如果和搖滾歌手談好的話，搖滾歌手和贊助商談判時，也可以包括把一部分資金給詩人。”⁽³⁴⁾

五、黑色意識與社會批判意識的淡化。90年代翁光宇對新生代曾有這樣的一個疑問：“《澳門新生代詩鈔》中寫得較好的是那些隱藏在青年人內心的寂寞與憂傷的短詩。……這些詩以豐富的聯想，鮮明的意象，明快的語言，抒寫了年輕

人淡淡的愁緒和人生的無奈。本來，年輕人如早春的鮮花，精力最旺盛，生機最蓬勃，憧憬最輝煌。為甚麼《澳門新生代詩鈔》缺少呈現青春歡樂氣息的詩？缺少歡欣向上的詩？”⁽³⁵⁾這是一個很好的問題，而答案大概離不開部分新生代詩人（如黃文輝、馮傾城、謝小冰等）與前輩有相似的經歷，都是新移民。即使沒有相似的經歷，80年代由本土詩人和移民詩人合力打造的“黑色意識”王國對詩壇後輩影響還是非常巨大的，在寫作/發表園地、指導老師、評論導向、社團組織四位一體所形成的共性詩風狀態下⁽³⁶⁾，儘管時代語境變了，詩人對語言及現實的關係於理解與過去也再不太一樣，但新生代的起點亦很難逃避以憂鬱、自憐、悲哀、陌生、疏離等為主題，而且最致命的還是發現這種昔日“游離失落的心態”⁽³⁷⁾，創作已在新時代失效，巨大“參照物”悄然消失掀起了一陣徬徨，加上從新生代詩人自我層面來說，他們不但要面對生活的平庸和瑣屑，而且隨着成長他們漸漸明白了在這急速轉變的新型社會，個體生命與其所處的環境，及所依賴的背景構成的種種關係，是一個無法割裂剝離的有機整體，而自身在社會裡的不確定性，亦不像他們前輩的詩人從前所經歷的環境，結果在創作初段最易形成方向感的喪失，以及一種由傳承、環境、對未來惘然的新型“黑色意識”。他們需要時間去尋找一種有別於前輩詩人表現新詩的方式，在詩人自我累積中，經過回歸以來，新一代在環境、思想、經歷、文化薰陶等層面均在逐漸改變，而認識生活、體現生活的渠道亦得到大幅提高，無論是90年代的新生代，還是新時期的詩人（指在2000年後冒起的）不單在尋找定位當中走向自我，並逐漸改變80年代那種“本土”、“移民”的詩壇組成結構，詩的黑色意識得到淡化，成為眾多的表現情感之一，而非一種絕對性的主流。

除了“黑色意識”外，90年代的新生代還曾有一個共同的表現，就是社會批判意識很強，這裡既有反映世相的作品，如〈澳門世相三則〉（郭頌陽），亦有批評特定對象的，如〈我們的夢囈——致澳門大學行政當局〉（林玉鳳），而且毋須列舉黃文輝、王和、齊思等一開始就是批判意識較強的詩人，即使如詩風

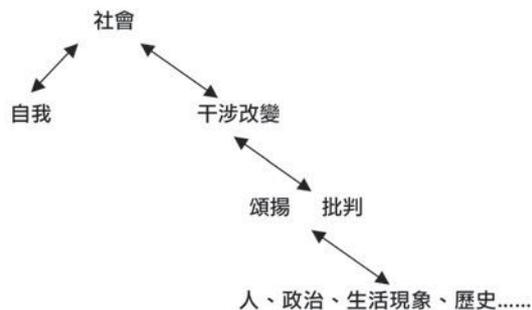
傾向唯美及抒情的謝小冰、林玉鳳也在這時期漸漸地踏入社會批判的領域，如〈我們·女人〉、〈狗的文化〉就是其中的一些例子。這時期的澳門新生代詩人着力於在詩語言或形式中尋找力量，甚至會利用一種“血”和“痛”來抗議、批判，發泄不平現實。如黃文輝就曾說：“詩是止痛劑。”或許對於黃自身來說是有效的，但祇要我們細心察看和品讀其作品，可看出這裡完全是一種知識分子苦行僧的創作，這是用流血來遮蓋傷口，用更痛來止痛。

筆者時常在想：“我們是否在詩中可以做到哀而不傷，又或者在沉痛中送出一縷陽光？”可惜的是對於澳門詩人(包括筆者自己)來說實在太熟悉痛苦，而對快樂太陌生了，這是一代人的局限。但在這十年新冒起的詩人群，在眾多詩作中當然有些還保留了批判意識的影子，但當我們與當年的《東大學生報》或《蜉蝣體》一比，就不難發現詩人大多已採取一種社會批判弱化的創作策略，沒有了太多的“血”和“痛”，這裡既有社會大氣候態勢轉變的現實情況，亦有文學流行貼近生活，走出崇高的原因在內。甚至有些詩人由創作開始便持這種態度，如凌谷對此的一番見解實在值得我們參考：“這幾年的小城很流行一種說法，就是詩歌應該對社會變革進行更多的描寫，進行更多的人文關懷；許多人認為詩歌不應該祇屬於個人，應該更具社會性。而我認為這種言論是反詩性的。反詩性必然會加速詩歌在社會的退化。……我會鼓勵詩人們更專注在自我的世界……祇有深入自我的人才有機會得窺繆斯的芳容。也祇有深入詩意風眼後才能把詩風刮向更為廣闊的社會。而有些人卻在這種‘社會’主義的指引下進行概念化的寫作。名詞的形式排列變成了深奧迷離，思維散亂成為了皇帝新衣……”⁽³⁸⁾

最後為社會批判意識補充一點。時常有人會把社會關懷意識和社會批判意識攪混了，甚至會將社會批判意識與政治詩劃上等號，而敬而遠之。這裡我想援引筆者所寫的〈八、九十年代澳門政治詩〉一文的觀點以供讀者們參考：“澳門在80年代是否出現了一種‘政治詩’萌芽發展期？在個人看來這種把‘政治’特殊標籤起來，其政治或歷史的味道本身就遠大於詩學的味道。即

使我們假設‘政治詩’在文學上的定名成立⁽³⁹⁾，但相信‘政治詩’在澳門中也是早在50年代已出現的，是那些側重於口語及口號化、朗讀及歌頌化，而且具戰鬥性的新詩才更像‘政治詩’，並非人們所說的在80年代才萌芽，而且筆者由始至終都懷疑這時期澳門詩人當中所謂的‘政治’究竟是否夠‘政治’？有沒有像百里那樣‘有那麼一個廳長，/膿包又兼飯桶。/公然顛倒是非，/妄圖欺騙群眾。’（〈他也是主兇〉）那樣夠‘政治’。即使是夠‘政治’又真的那麼敏感嗎？有沒有像台灣苦苓那種‘總統先生，我把您的肖像貼在床頭/成為夜夜的夢魘/……/請您坐在永遠的位子上/不要改變昔日的威風/外來的壓力不用怕，外來的壓力不用怕，該死的/反對份子都別放過，但是/請不要殺我’（〈總統不要殺我〉）那樣的‘敏感’？還是這不過是梁文道所謂的‘常識’？⁽⁴⁰⁾加上澳門詩人們的目光亦不是祇停留在所謂的‘政治’素材之上，反而更多是對人生、對文化的關心。所以我還是喜愛用‘公共關懷’詩來概括這一類詩人，而非所謂的‘政治詩’。”

所以筆者的詩學理念是這樣的：社會是一個總的理念或獲得創作養份的基地，如下圖：



在這裡我們可以看到社會以下可以有自我和干涉改變，其中干涉改變的方式有頌揚和批判兩種，它們的對象可能是人或政治或生活現象或歷史等等。由此我們可以看到，凌谷所採取的是自我與社會的互動(或取養)，並企圖由此通向形而上式的詩學永恒的美；而懿靈等則是採取干涉改變的類型，尤其傾向於批判。當然這裡需要聲明的是各個詩人的創作都有隨機和個人屬性，不可完全劃入哪一類之中。其實利用近似嘮叨的長篇

大論祇是想回到老問題，就是這時期社會批判意識的淡化到底是好的傾向還是不好的傾向，總體來說筆者認為還是有點遜色的，因為筆者由始至終都堅信上表是構成良好文學狀態的基礎佈局，是必要元素，即使是頌揚也是必須的。我不能同意祇傾重批判、傾向祇尋求自我與社會的內在對應關係、傾向更高的哲學原型探尋或其中的任何一個環節。這作為一個宏觀的地方詩學環境“多樣性”還是必要的。但在澳門新詩的過往發展來看自我抒情一直佔於主導地位，後來才逐漸出現了一批公共關懷的詩，略見批判和反思意識，這種公共關懷詩即使最鼎盛的80年代末至90年代中期，亦不過能與自我探尋的詩維持一個比較平衡的局面，所以這時期批判意識的淡化已明顯突出了某組環節的缺失，這是我們應該注意的。

行文至此，本文回顧了澳門十年中文新詩發展史的脈絡和特徵。這裡我們不妨再利用此基礎描畫一下澳門新詩的未來：首先在長遠發展策略上，我們有必要先討論新詩的教育。澳門現在的新詩教育大概可分為兩部分，一是學校，二是報章雜誌或其它刊物。首先，澳門學校的新詩教育，長久以來祇局限於〈新詩三首〉、〈天上的市街〉等少數著名篇章，從內容上分析已見貧乏，缺少了全面性，加上應試教育與通俗讀物的橫行、以及新詩不像舊體詩那樣有跡可尋，令到一般中文教師難以駕馭等問題，總令青少年無法通向詩的國度，難怪陶里曾直指：“澳門中等教育，由於師資素質關係，真正認識現代詩不過那麼三兩個人，有的教師遇到新詩教材，認為‘淺白’，輕輕帶過，至於現代詩，被認為‘朦朧’，不可理解，摒之課堂之外。”⁽⁴¹⁾當然從澳門新詩這些年總體發展來看，在澳門仍是有老師擅於寫詩及有心於詩教育的，如前期有淘空了、陶里、高戈、舒望，後期的有鄭寧人、王和、盧傑樺等等都是其中的一些例子⁽⁴²⁾，其中詩人盧傑樺更高呼“現在，我的任務就是培養更多人去讀詩、寫詩，我愈發覺得這事刻不容緩”⁽⁴³⁾。雖然早在盧提出刻不容緩之前，已出現了林玉鳳、謝小冰、黃文輝、郭頌陽等校園詩人，後來更有不少來者得澳門文學獎，以至詩壇中光芒萬丈，但現實是

他們還是無法離開昔日那種“師父帶徒弟”式的傳授和面臨現實教授過程的艱難。如詩人王和即喟嘆：“在教學工作上有沒有必要去推廣現代詩已經是一個問題。如今的學生，學習科目之多，已給他們造成透不過氣來的巨大壓力了，還要在他們被嚴重剝削的青春中‘硬銷’我認為是好東西的現代詩，那似乎是殘忍一點吧……我還是以師父帶徒弟的方式來介紹現代詩，至於說大規模的推廣，恐怕我是無能為力的了。”⁽⁴⁴⁾其次是報章雜誌的教育，在澳門有《澳門日報》、《華僑報》、《創作坊》、《澳門學生》、《澳門現代詩刊》、《澳門筆匯》、《湖畔》等發表園地，直接或間接推動過新詩教育，如《澳門日報》便有“姚風讀詩”、“現代詩導讀”等專欄能讓青少年提昇品詩的能力，而《澳門學生》和《創作坊》更有為青少年來稿進行小評，甚至是專文評價，甚具鼓勵作用。其它諸如《華僑報·華菁》便曾出現過“新芽詩草”讓學生們習詩，加上編輯們有改詩的傳統，這無疑能快速提昇初學者的水平。至於《澳門現代詩刊》、《澳門筆匯》除了成為發表詩的園地外，更刊發了不少詩論，更能讓青少年瞭解詩壇的新發展動態。在這些報章雜誌的綜合推動下，正如韓牧所認為的：“對詩的現實性、社會性、地方色彩都很有利……從內容到形式都比較嚴謹和規矩。”⁽⁴⁵⁾但這裡值得注意的是改詩和評詩的把握一定要做得好，因為新詩不像散文和小說那樣能較易掌握刪改，新詩有可能祇改一字亦會令全詩失色，即使如名家藍海文所寫的那部《現代詩手術台》很大膽地把幾位新詩名家(如余光中、張默、洛夫等)的作品拿出來評改，結果還是惹來不少非議，認為破壞原作詩意；同理《華僑報·華菁》在90年代後期並非由一眾詩人執掌，筆者就曾見識過編輯對詩完全錯解、甚至將詩風由沉鬱變成歡快的情況，論者們常說讓詩人去改散文或小說可能還可以，但若讓小說或散文家改詩則會慘不忍睹。若然我們不加考慮或引內行之人修改詩，那些善意的改動及鼓勵往往祇能變成窒礙發展的絆石，這些都是我們應該引以為戒的。

最後筆者認為，未來我們有必要擴闊新詩教育和傳播的渠道，亦應該要注意將新詩的主力培

養教育由中學⁽⁴⁶⁾往下移。這絕不是一個甚麼新鮮的概念，其實早在80年代詩人韓牧已作了“兒童詩”的專題講座，及後葉添亦撰了〈談兒童詩〉一文，內裡更不乏真知灼見，現引述如下：“有一種叫‘詩教’，這是一種高超教育藝術……兒童詩也應負有教育下一代的責任。要培養兒童有高尚的品格，明白做人的道理，熱愛工作和學習，分辨誰是誰非等。……一首好的(兒童)詩，是把道理寓於形象之中，這就是一種藝術。”⁽⁴⁷⁾但在90年代這種聲音便完全絕跡了，祇能偶然在報章上見到幾首兒童詩作品，實在談不上甚麼氣候。而在新時代的今天，筆者認為我們再不應以側重培養了多少個詩人，多少個新詩文學獎得主為尖端的成就指標，而是更需要着重於平面及廣度的詩美的普及和認識，政府亦應承擔更重要的角色投入更多資源去培育更年輕的新一代。如香港政府就曾推出學生詩人培育計劃來推動新詩教育，而教統局與香港教育城聯合主辦的年度詩網絡詩獎中就設有小學組(限於在讀的小一至小六學生)，至於其他還有“2009年全港小學生新詩創作比賽”等活動；我們再以臺灣地區為例，他們在80-90年代已開始在幼兒教育課程上利用新詩來培養幼兒的美感和想象，好些更利用圖像詩等來激發創作，創作成果、甚至其教案可謂舉目皆是；即使在民間，早在1993年社會上亦已出版了專門的幼兒新詩刊物——《小白屋幼兒詩苑》⁽⁴⁸⁾，內裡便有不少幼兒所撰的新詩，甚至是讀詩的感受。據舒蘭表示，該詩刊是因為“現今社會，功利主義囂張，科技幾乎取代一切所有類人的文明。今天這裡你搶我奪；明日裡明爭暗鬥，而且有愈演愈烈的趨勢，歸根究底，是基於家庭教育和社會教育的失敗，也就是人心的失敗……因此我們主張，重振詩教宏觀於一念之間，換句話說，也就是從個人做起，進而匡正家庭教育，影響社會教育擴大到經濟、政治層面”。⁽⁴⁹⁾這種潛心以“詩教”來改造社會的宏願難道不值得我們今天的新詩教育者思考嗎？

再者是創作的發展趨勢。瑞士學者埃米爾·施塔格爾曾在《詩學的基本概念》中為詩歌進行了劃分，包括“抒情式風格、敘事式和戲劇式風格”，而且還從這三種風格歸入不同的語言行為

模式，認為“抒情式、敘事式和戲劇式的語言要素分別是音節、詞和句。這正合於人類語言的三個發展階段：語言的感性表達階段、直觀表達階段和概念思維表達階段”⁽⁵⁰⁾。這裡我們顯然可以看到一個發展趨勢，就是由抒情式——敘事——戲劇結構，雖然這種西方發展模式在東方是否合用本身就有存在問題，但從內地的新詩發展歷史來看，的確有着這種發展傾向的例子，不過由於受到政治的滲入和干預、現代漢語新詩探索方向的凌亂、西方理論的大量借鏡等因素影響，現在仍難以下定論這是否一個必然的歷史發展方向，祇能說是有這種情況。而在澳門本土，如前文所述，歷來就是以抒情小品為主，但近年我們已可看到詩中有大量敘事元素的出現，雖然筆者認為在比較下還是應該抒情的比重要佔多一些，但“敘事”作為一種動態、一種潮流還是無庸置疑的。至於在未來的新詩發展中，隨着澳門社會生活狀態的矛盾，以及日益複雜，詩的創作亦祇會朝向“複雜”方向進發，而戲劇結構當然也是其中一個可能的方向。誠然在現階段諸如“他觀察月亮直到雙目失明。/他告訴她他想哭，痛哭。/他攙扶着他走下圖書館的台階，/‘但是’，他說，‘那違背了初衷’”(蕭開愚：〈喃咕〉)這類新詩還不至於大量盛行，但相信它絕對是在可見未來中最有機會率先登場的一個。

第三是本土特色的意義所在。韓牧在談澳門本土特色的問題時認為：“澳門新詩，對內來說，首先服務於澳門，對外來說，它反映了澳門的社會、人情。否則，與香港新詩何異呢？”⁽⁵¹⁾這種見解無疑是十分正確的，亦有助於澳門新詩建立團結，並且形成共同的發展方向。我們可以把它分成兩方面去理解，一是地方風貌、二是地方風俗。在地方風貌我們不單止可以寫那些歷史文化建築，如“聽/一陣落在萬里長城、以及媽閣斜街上的絮語/除了印象，一切都是有着朦朧意識流的遙遠”(呂志鵬：〈站在媽閣區和崗頂區上看世遺風景〉)，還應更着力於透過新建築的描寫來展現時代的特色，如威尼斯人度假村、澳門蛋、塔石廣場、新葡京、澳門科學館等都是很好的素材，尤其是後者在澳門詩壇中還是比較

缺乏的。其次就是反映本土的地方風俗，這裡既可以寫將要消失的文化或技藝（強調故物失去的環節），又可以寫新時代的社會狀態（包括對內和對外關係，並強調新事物及發展關係的形成），尤其是澳門近年賭業的國際化，以及東南亞地區眾多勞工的湧入等均為澳門的格局帶來全新的面貌，相信詩人潛心創作有關賭業的新詩⁽⁵²⁾、勞工的新詩等必定能寫出真正的澳門特色，而亦祇有在本土風貌及風俗兩相結合下，才能避免王斑所說的那種在全球化下“喪失原有文化遺產的危機”⁽⁵³⁾。

的確，今天是全球化、地球村的時代，單純片面強調由本土風貌及風俗形成的本土意識或許已經不合時宜，而且“本土意識”若然發展到極致，更容易形成自我膨脹、陶醉及排他等負面問題。它還需要的是一種民族的“魂”在裡面起着牽引的作用，正如博爾赫斯曾反駁單純的阿根廷地方色彩抒寫，認為作家不能局限於幾個貧乏地方的題材之上，一種祇寫牧場不能描寫世界的思維是一種對歐洲的迷信，而博爾赫斯信奉的是“我們的傳統就是全部西方文化，我們有權擁有這種傳統”⁽⁵⁴⁾。由此想開，我們理應強化的是作為文化和文學資源的民族“魂”的創作本位，正如詩人葦鳴在〈自我審查〉中說：“不必強調或堅持本土意識。詩，乃人類之詩，應該放眼世界，關心人以及於宇宙。當然，人皆有其文化上的本位，故主張以中華民族文化和漢語作為個人在創作上的本位。”⁽⁵⁵⁾

最後值得補充的有二，一是葦鳴所言的“不必強調或堅持本土意識”，筆者認為應該理解為狹窄、極端的與民族認同對立的狀態，而非不重視廣義上的本土風貌及風俗所帶出的本土認同、內在社區關係、外部環境關係等；二是博爾赫斯信奉的是“全部西方文化”，我們有否可能並不局限於“中華民族文化和漢語作為個人在創作上的本位”，甚至是形成新的東亞文化？亞洲文化？乃至於東方文化系統？長久以來我們的認識均以中國為核心，誠然不少國家的文化，如日本、韓國等均來源於中國，其他的東南亞國家亦容易受到中國的影響，但作為獨立的地區、獨特文化狀態，透過尊重、緊密的借鏡學習中是否能求同存

異地形成東方文化系統，讓東方文化成為我們的魂、我們的根。最後筆者想援引梁文道的書話作結：“中國太大了，無可否認，在過去幾千年的歷史裡，中國都是東亞世界的中心。但就因為中國太大了，所以中國人不習慣把中心以外的東亞放進自己的視野……少了東亞的視野，不能不說是中國人史識的缺陷。”⁽⁵⁶⁾但願這不過是史學上的個別事件，而不是我們文學上的問題。

第四是評論與史料整理。眾所周知，新詩是易評又是難評的。其易在於創作的無定法則；其難在於無法精準地把握詩人的創作向度。正如詩人葦鳴曾透露費勇想系統研究他，但可惜的是研究者還未找到合適的評論話語，這亦正好從側面說明了評詩的一個困境。所以不妨直接一點說，就是很大程度上詩評論永遠是無法跟不上創作的，臺灣亦然、內地亦然、澳門亦然。加上澳門地區一向人緣關係甚密，故評論形式多以推介宣傳為主，內容亦以溫和謙遜見稱，即使偶有瑕疵之批，但仍是以充份肯定為前題，相信這方向發展在幾年內仍然會是主流的，所以我們不會出現像“盤峰論爭”那樣的論戰，又不會發生像“龍脈詩會”⁽⁵⁷⁾那樣的尷尬情形。雖然這主流暫時還是難於改變的，但隨着近年出現的網路言論及報章投稿者的態度看來，筆者相信這種溫情脈脈的情況會逐漸被改變過來。此外，我們還是可以預視到在新詩創作表現的“多元化”促使下，澳門詩論將會更加細緻，除了曾出現過的現代與後現代、新詩是否澳門文壇主流等爭論點外，例如本土化與全球化、俗化與聖化、新生代的再劃分（如80後的概念）、微型詩學（如追蹤某一詩人或持續思考某一具體問題）、斷代史詩學、女性新詩創作、敘事中所衍生的口語化問題、新詩的教育、網絡新詩問題、新詩現象統計等等都能適應或套用在澳門新詩的研究之上，亦是很好的課題。至於澳門評論者的功力，無可否認已能呈現出對新詩壇動態的敏感、對階段理論發展的把握、以及對新詩發展的熱誠，但卻很難從中瞭解到對待不同詩人作品的多重策略標準，甚至發掘到深層次的現代詩學理論建構，這亦是未來我們應該注意的。或許有人會覺得筆者一味祇批評不足，澳門的“新

詩批評”有否優秀之處，答案還是有的。舉個例子，首先澳門新詩的本土論者自身就是詩人科班出身，並不存在甚麼理論與新詩創作不配合的情況。其次澳門新詩論者十分重視於文本的批評，從文本出發就是澳門詩壇一個主要的趨勢，這很大程度上避免了“以為‘不同’就是創見，於是祇求不同——或標新立異——不求其他”⁽⁵⁸⁾的祇“創”不“見”的毛病，亦與內地那種以“觀念史”為先，以新詩文本為附庸的情況大有不同。內地哪個時期流行“個人化寫作”，那所有這時期的新詩都有着“個人化寫作”傾向，哪個時期流行“解構主義”，那所有這時期的新詩都有着“解構主義”的傾向，這就是所謂的“被預設的‘歷史’成為一種‘理所當然’的存在，隱身在所進行的評價和分析過程之中”⁽⁵⁹⁾，而諸如此類的操作祇會造成削足適履、剪裁文本、以結果製造過程的問題，最後在降格中形成批評看上去就像“文學族裡的賤民”⁽⁶⁰⁾一樣，而就這方面來說澳門的新詩批評還是比較踏實的。

除此之外，我們不能再單純祇注重於新詩的文藝理論批評，同時間亦應注重澳門新詩的史料整理，以至於構建屬於我們地方的新詩史。哈佛大學教授 David Perkins，1992年時曾出版過一本討論“文學史學”的專著《文學史可能嗎？》，書中便直接指出：“文學史的功能之一，在生產關於‘過去’有用的虛構，即設計‘過去’進入‘現在’、使‘過去’能反映出我們當下的關懷與企圖。”⁽⁶¹⁾但遺憾的是我們不但連這戮力為“現在需要”服務的詩史也沒有，甚至為“現在需要”服務的新詩歷史資料也甚為缺乏。當然筆者在這並非鼓吹什麼“現在需要”，反是更為着急在資料中理解澳門新詩為甚麼會變成今天這個樣子？若然我們有時會抱怨澳門那些祇有一百幾十篇的新詩文藝批評凋零，但那祇有數篇簡略的新詩史料，我們又該如何形容呢？當我們連“近傳統”都無法理清，我們如何從前人的肩膀看未來？試問有多少愛好新詩者看過50年代的《華僑報》、《新園地》、《澳門學聯》、《晨曦》所刊發的新詩？那60年代的《紅豆》呢？70年代的《號角》呢？這裡值得注意的是澳門新詩的發展距離

已與現代較近，人們往往也不會重視這一時期的史料搶救與保存。但據筆者親身所歷，事實卻非樂觀，甚至是很令人擔憂的。截至現時為止我們已無法釐清澳門20-30年代是否曾出現過本土的新詩？更遑論作者為何人？創作類型與特色又如何？諸如這些失去的環節已幾成歷史懸案，這亟待新史料的發現和補充才能提供進一步的研究空間。即使將研究時間再往後推移，除了零星的幾首詩作，我們基本上亦無法查找到40年代中有關澳門新詩的其它資料來還原40年代的總體面貌。即使去到50年代，就筆者所看的十多種資料，雖然時間距離現在已非常近，但卻共性地有着極為不利的條件，就是作為媒體所用紙張的品質，與中國古代書籍所用的宣紙相比相差很遠。即使《新園地》、《澳門學生》等一些50年代的報刊雜誌，不少已出現鬆脆脫落的情況，好些更是腐壞到無法翻閱，更遑論20年代那些《澳門時報》，就筆者所見它們已經多呈粉碎狀態。單這一點，就足以說明澳門現代新詩史料的搶救工作還是刻不容緩的。雖然我無法將今後澳門新詩發展能否繼續向縱深方向發展與新詩史料發掘整理、保存的縱深方向發展直接掛鉤，亦不能否認新詩史料收集不過是新詩研究及發展的眾多治學途徑之一，但仍期望澳門本土在未來能出現像《中國現代作家作品研究資料叢書》、《中國現代文學書刊資料叢書》、《香港文學新詩資料彙編(1922-2000)》上下冊⁽⁶²⁾這一類厚實的資料，亦出現像陸耀東、洪子誠、孫玉石、藍棣之這一類具相當水平和視野的新詩史研究者，能令到澳門新詩史料的存在由那零碎、片段的狀態變得更為連貫。

第五是中國古典傳統與西方經驗。宋淇⁽⁶³⁾說：“香港沒有文壇的風氣，每人憑個人的愛好和努力默默追求創作上的理想，無須擔心傳統和時尚所帶來的壓力。”⁽⁶⁴⁾某程上看，這亦能帶出與同為邊緣文化場——澳門的創作環境狀態。澳門無庸置疑也是一個中西交匯的開放城市，按理說澳門新詩應該與香港一樣受到中西兩者的洗禮，然後在獨立無壓力的狀態下發展才是，但據筆者觀察澳門新詩發展由初期開始已經是受到中國古典傳統近乎一面倒的影響，西方經驗、甚至最就

近的葡國經驗也是影響甚微，可以說由始至終都是零碎、轉折或局部的傳入。這裡當然既有詩人自我的因素，但亦有澳門特殊的環境格局及殖民地政府勢力不強的因素。雖然在長久發展中“多樣性”或許已被無情地打了折扣，但畢竟這裡還是個資訊“流通”的福地，結果在長期發展中澳門本土還是出現了汪浩瀚、江思揚、陶里、淘空了、葦鳴、懿靈等等詩人，他們當中雖然誰也沒有像宋淇那樣既能編譯《美國詩選》（對西方詩歌的理解），又能鼓吹新古典主義（古典詩歌修養的深厚），還幸澳門的前輩詩人們還能術有專攻地呼喚各自的“至法無法”或“後現代主義”，最終修成自我一派。但近年澳門詩壇新出現的名字，他們不單對外國語言的掌握無法達到可以直接欣賞的地步，即使連那半吊子翻譯成的詩歌或理論也沒有看過，比德國漢學家顧彬描述中國內地文壇的情況更差⁽⁶⁵⁾，甚至更嚴重的是，筆者深感那深奧的古典語言、玄妙的抽象概念亦已為他們築起高牆，他們好些連那“語象、物象、意象、意境”等古典詩歌的基本單位也無法弄清，更遑論甚麼“詩之極致為入神”（嚴羽《滄浪詩話·詩法》）、“氣多含蓄曰詩”（皎然《詩式》）。試問若繼續保持這樣的態勢，澳門新詩如何能保持着“質量”⁽⁶⁶⁾性的發展？但願這不過是筆者的一種錯覺、一個不太美麗的誤會。

第六是新詩美學準則的建立。澳門有沒有新詩的美學準則呢？其實不少澳門詩人為之作過努力，如詩人江思揚所撰的〈新詩評賞瑣談〉便是其中值得注意的例子。其文首先點出“批評是新詩欣賞的深化”，並以舊體詩與新詩的審美觀相結合，最後制定了“新詩優劣的客觀標準”⁽⁶⁷⁾；為了加深瞭解，還以自身創作的〈秋〉為例子作評析解說，這在一定程度上已經闡述了新詩在傳統與現代框架下共同的審美標準。另一方面十分值得我們注意的是《澳門學生》這本以學生為中心的綜合雜誌，在50年代開始已有不少關新詩的文章，如1953年晨星的〈年輕人的詩〉、1954年方冰的〈我們需要的詩〉，及後到70年代，如1971年小園丁的〈怎樣寫詩〉、1973年丁火的〈如何寫新詩〉等等，都反映了積極向上、崇尚光明的

新詩追求和審美標準。還有吳國昌在《寫作三節棍》內的“圖像性寫作”，便利用符碼析讀對新詩作優劣說明，這可以說是澳門新詩分析方法的重要篇章，而其富有條理邏輯、系統和可操作性之餘，亦能為澳門新詩提供可量度的客觀審視標尺。雖然可以說在一個數十平方公里小城中這些已是不俗的成績，但還不能說澳門已完整地建立起屬於自身的新詩美學準則（包括內容和體式）。舉個例子，澳門文學界最大的盛事文學獎可算上一件，但在評選中意見歧異最多、經常會出現水火不容的評審組別就是新詩組。箇中原因不外就是一首參賽詩作完全有可能得到兩極的評價。或許我們會說“文無第一”，各文體也會出現類此情況，誠然這是對的，但相信也絕不會像新詩那樣令人無所適從。當一種文體令你完全無所適從，在那種“仁者見仁、智者見智”和“茂林繁花、萬般景致”的自我安慰下，還是不由得會令人納悶一句：這像是一種成熟文體嗎？當然這絕不是澳門地區單一的問題，而是全中國新詩所面臨的問題，但筆者還是期望在大談主義的年代中我們還是要多加注意新詩美學的基本準則，以及其適應澳門本土的需要。至於具體方向上我們不妨參考楊匡漢所追尋的“新詩學”理念“是把歷史—文化—美學的觀念投射於詩歌；是盡力發掘詩歌的一些內部規律；是在以往詩歌演化基礎上研究可能調控文本生長的某些樣態；是對處於時間之傷和空間之隔中的詩性智慧節奏與生命情調進行一己的發現和命名；是在先河後海的過程中切忌‘執古’、‘驚外’之兩個極端；是企求把最古典和最現代的滙通起來作一番整合的思考。”⁽⁶⁸⁾但這裡是不是筆者鼓吹新詩需要定型呢？我想一些有關新詩的排列模式或音樂模式的探討是必需的，不然從詩人內部狀態來說我們的確會較易形成葉公超所言的那種“散漫的、單調的、無組織的”⁽⁶⁹⁾狀態；而從外部環境來說亦不符合今天的多元化與跨媒體合作的需要。至於我們是否需要一套“硬”性的法則？筆者還是認為，“準”的、“軟”的、“寬鬆”的定型還是需要的，正如劉勰所言“詩有恒裁，思無定位，隨性適分，方能通圓”（《文心雕龍·明詩》）。

第七是新時代澳門新詩的定位與傳播策略。無可否認，今天澳門新詩的確面臨着重大的困境，其困境既有傳統文學觀念作祟⁽⁷⁰⁾，亦有來自於新詩內部藝術發展的停滯，以及來自外部環境中現代傳媒藝術的盛行有關。尤其是最後者，網絡、電子傳媒等的普及，它們使人們容易獲得一種快捷的藝術體驗。這些體驗很快就能令身體產生官能性依賴，漸漸這種依賴形成巨大的市場，並促使文本生產的日益淺表化和大量複製，而真正需要深層理解和想像的文學，甚至其中曾屬於天之驕子的新詩則被大眾所拋棄。這種運行模式無疑已為社會構築了新的精神空間，它們亦正“對人的組合與行動的尺度與形態發揮塑造和控制的作用”⁽⁷¹⁾。要在這“新的控制作用”下企圖尋回新詩往日那種一元論中心時代嚴肅的政治及生命控制力，無疑是“緣木求魚”。如何才可以讓新詩重新獲得人們的接受與認同呢？雖然可能有萬千種可能，但有一點可以肯定的是，必須滿足人們現代的精神需要和人類的終極審美追求。而在個人方面，詩人們需要明白和承認自身已站在全球化的世界現實以及澳門本土急速轉型的兩相交疊的點上，以及詩已退居二綫甚至更後(或祇起着輔助的角色)，所以在完善藝術精神探索，切入社會、切入真實、切入時代精神的同時，還需調節自我心理⁽⁷²⁾，祇有這樣，詩才能成為人類靈魂的最終棲居之地。

在具體傳播策略方面，現代文學(或新詩)藝術與現代傳媒藝術之間的讀者群對比可能已有着數以億計的懸殊，這種挑戰是或許是嚴峻的，但同時亦存在着機遇。如最具代表性的應該是新詩在網絡媒體上的急促傳播，如有“詩家園”、“他們”、“詩歌報”、“中國詩人”、“四季詩會”、“別有天”、“詩路”、“詩生活”、“白靈文學船”、“向陽詩房”、“蘇紹連‘flash’超文學”、“樺倫傑盧”、“吹鼓吹詩論壇”、“Electronic Poetry Center”等等。若從地域上劃分有內地、臺灣、香港、澳門、美國。而從類型劃分則包括有新詩網站、新詩論壇、個人部落格及綜合型網站。若從表達形式上看，有立體詩、動畫詩、“Flash”詩等等。其中最值得注意的：一是近年網絡上興起的那些同屬於“超

連結文本”類型的詩作，其內裡既有詩(文字)，又有圖象和音樂相互配合，這是詩進入網絡並能充份融合的好例子⁽⁷³⁾；二是綜合型網站，如在美國的Electronic Poetry Center便容納了各式各樣跨界融合的電子詩，除了傳統以文字寫成的作品外，還有與排版、繪畫、攝影等藝術整合的視覺詩，以及與前衛音樂、朗誦、甚至劇場表演結合的聲音藝術，都可以在此有系統地找到深具代表性的作品。此外網頁負責人還會定期組織Line Break 節目採訪前衛詩人，並主辦各類專業演出、演奏與討論會，讀者可以及時收看節目，並且在小型的網路研討會中參與討論，而其佈局的嚴謹細密與具前瞻性的編選很大程度上扭轉了網絡內容粗疏和缺乏開拓管理的問題。雖然無可否認的是，在網絡上不少詩作本質上仍不能避免地有着隨意性、重覆性及口語泛濫毛病，但這裡已成為全新的詩歌版圖卻是不爭的事實。至於其它版圖開拓的潛力亦不能小覷，事實上在內地近年已有《阿詩瑪》、《一個和八個》等詩歌成為現代媒體(如電影)的改編對象，雖然較為傾重於敘事詩，而少有抒情詩，卻不失為一個好的出發點。至於抒情詩則可利用配樂詩的朗誦或與動態影像結合，亦能為新詩藝術傳播提供更廣闊的前路。臺灣“紀錄觀點”的“2007影像詩”節目，就是繼2003首次嘗試推出影像詩後，再度集結多位導演與詩人合作，以十分鐘影像表達詩句的意境，這是一項甚具實驗和挑戰性的跨界嘗試。還有中央電視台的“電視詩歌散文”，其中的“中外抒情詩歌欣賞”系列，亦採取了名詩、名曲相結合和演播室朗誦的方式，讓觀眾在親切的氛圍中享受詩的真情和韻律。⁽⁷⁴⁾至於外國則更進一步，他們有一種被稱作Talkingwords的，就是由著名詩人朗誦的光盤，銷售量十分不錯。以上所述都是其中一些跨媒體結合的例子，其他的還可嘗試從地方的廣告辭、劇場的表現內容、現代歌詞、其它文體互融的結合表達等多方面入手。再舉個實際例子：在美國就有“馬拉松詩歌”活動，由晚上開始直至到第二天的早上，而其進行的形式就有朗誦、戲劇、舞蹈、唱歌等等⁽⁷⁵⁾，當然以上的形式都是以詩為核心作為前提的。

祇要為新詩進行多元及軟性的滲透，相信未來定能提昇詩的傳播速度和廣度。當然這必須注意的還是那句話：“我們需要創意！”——一種能適應新時代讀者群精神需要以及能反映新詩藝術的“創意”⁽⁷⁶⁾。

“偉大的詩人乃是一種文化氛圍和一種生命形式”⁽⁷⁷⁾，但願在新時代的澳門文壇能感受得到。

【註】

- (1) 陶里：《危關高處·跋》，澳門五月詩社出版，2000年12月，頁130。
- (2) 澳門莊子：〈從澳門五月詩社談澳門新詩現狀〉見澳門莊子BLOG，2009年5月http://blog.sina.com.cn/s/blog_50091d2f0100d3rn.html。
- (3) 黃文輝：〈關於詩的通信〉，見《風踪》第一期，風踪詩社出版，1999年5月，頁1。
- (4) 胡曉風：〈《湖畔》的幾點說明〉，見《湖畔》第一期，1999年12月。
- (5) 姚風：〈在我們心中生長的是詩歌〉，見《中西詩歌》第一期，澳門理工學院中西文化研究所出版，2002年4月，頁1。
- (6) 官方是指由澳門理工學院中西文化研究所和廣東省作家協會詩歌創作委員會合作(後來加入了澳門基金會及珠海市作家協會)，民辦是指詩刊實際操作由粵澳兩地詩人合作完成。向衛國：〈場域與現代漢詩的存在——兼談中西詩歌〉，見《中西詩歌》第八期，澳門理工學院中西文化研究所及廣東省作家協會詩歌創作委員會聯合出版，2005年4月，頁93-94。
- (7) 網路無疆界，在這個漸漸由網路作主導的世界中，網上文學討論區已漸漸取代咖啡茶座成為詩人談詩交流的地方，而在網上成立詩社是詩壇發展的新路向。別有天詩社成立的宗旨就是讓喜愛詩的人在網路上擁有一個屬於自己的牧場，自由地追求詩的夢想。詩社截至2009年為止已有成員五十名，其中主要包括：眉間尺、邢悅、甘草、默霧、觀雲、賀綾聲、陸奧雷、紅雪、黛西、小風子、憂藍、曉巢、赤井銘之、Catgen、阿孟、凝、青雨、陶汐、淡月、金魚妹妹、絲紗羅、小曦、愷一、Pladolf、家樵、鞏腳、夏原、婉君、紫百合、小悠、夢露、曉夢、烙痕、凝晞、小靈、告白、凌度宇、scardheartist、凌雲、秋晨曲、踏雪無痕、沁心、冷雨、斷線的風箏、翼、花冰、煞克、瑋嵐和日雲曇。社員以發表新詩為主，亦發舊體詩、散文和小說，包容不同類型的文學創作，於2004年出版了成員作品結集《彩繪集》。
- (8) 韓牧：〈澳門新詩的前路〉，見李觀鼎編：《澳門文學評論選》上編，澳門期金會出版，1998年10月，頁50。
- (9) 1999年4月16-18日，由中國社科院文學所、北京市作協、《詩探索》、《北京文學》在北京盤峰賓館聯合召開的“世紀之交：中國詩歌創作態勢與理論建設研討會”，簡稱“盤峰論爭”。
- (10) 李觀鼎：〈論澳門現代詩歌批評〉，見廖子馨編：《千禧澳門文學研討集》，澳門日報出版社出版，2002年12月，頁95。
- (11) 新現代詩的特點有：1)新現代詩兼有新詩和現代詩的優勢；2)將表現現實與表現理想加以結合；3)是對現實、人生的深沉思考在生、硬、奇、崛的藝術形式中予以表現。
- (12) 黃文輝：《安那其的詩史——集體死亡序》，見懿靈：《集體死亡》，邊度有書有限公司出版，2005年3月，第XIII、XIV頁。
- (13) 黃文輝：〈從非政治學角度研究懿靈的詩〉，見廖子馨編：《千禧澳門文學研討集》，澳門日報出版社出版，2002年12月，頁114-115。
- (14) 葦鳴：〈題辭不要稱她為才女〉，見懿靈：《集體死亡》，邊度有書有限公司出版，2005年3月，第XI頁。
- (15) 黃文輝：〈穆旦論詩〉，見黃文輝：《字裡行間——澳門文學閱讀記》，澳門日報出版社，2005年12月，頁135。
- (16) 黃文輝：〈穆旦論詩〉，見黃文輝：《字裡行間——澳門文學閱讀記》，澳門日報出版社，2005年12月，頁136。
- (17) 盧傑樺：《論澳門新生代詩人作品》，澳門大學碩士論文，頁2。
- (18) 黃文輝：《現代詩易學難精》，2006年8月24日<http://manfaiw.blogspot.com>
- (19) 懿靈自身依然保持着其突破形式和題材的創作傳統。
- (20) 懿靈：〈從大三巴到旅遊塔真空的都市場景V.S.存在的都市觀照——早期澳門都市詩的初探〉，見《澳門筆匯》第30期，澳門筆會出版，2005年10月，頁42。
- (21) 梅仲明：〈詩人以夢發光——賀綾聲詩作和澳門文學半日遊〉，見《澳門筆匯》第23期，澳門筆會出版，2003年12月，頁81。
- (22) 楊曉民：〈網絡環境下的詩歌寫作〉，見譚五昌主編：《中國新詩白皮書1999-2002》，昆侖出版社出版，2004年1月，頁463。
- (23) 小魚兒：〈中國網絡詩歌的現狀與未來〉見於譚五昌主編：《中國新詩白皮書1999-2002》昆侖出版社出版，2004年1月，頁583。
- (24) 翼為筆名，原名陳恒信。
- (25) 楊克：〈“e世代”對“80後”出生詩人的本質命名〉，見楊克編：《2002-2003中國新詩年鑒》，天津社會科學院出版，2004年6月，頁534。
- (26) 姜詩元：〈生命體驗 語言意識〉，見《詩歌報》，1986年10月6日。
- (27) 張清華：《21世紀中國文學大系2004年詩歌·序言》，春風文藝出版社出版，2005年1月，頁6。

- (28) 艾倫·坡著、楊烈譯：〈詩的原理〉，見伍蠡甫主編：《西方文論選》（下卷），上海譯文出版社出版，1979年6月，頁500-501。
- (29) 王光明：《現代漢詩的百年演變》，河北人民出版社出版，2003年10月，頁217-234。
- (30) 毛澤東：《建國以來毛澤東文稿》，第七冊，中央文獻出版社出版，1992年8月，頁124。
- (31) 陶里：〈教學生寫詩〉，見陶里：《逆聲擊節集》，澳門五月詩社出版，1993年（未註出版月份），頁238。
- (32) 馮至等：〈新詩的一些問題〉，見程光燁：《中國當代詩歌史》，中國人民大學出版社出版，2003年12月，頁7。
- (33) 力揚：〈生氣勃勃的工人詩歌創作〉，見《文學評論》1958年第3期，轉引自洪子誠、劉登翰：《中國當代新詩史》，北京大學出版社出版，2005年4月，頁88。
- (34) 嚴力、李占剛、小魚兒、韓博、沈魚：〈為詩歌尋找表達——“網絡時代的詩歌命運”五人談〉，見《世界華文文學研究》第三輯，2006年12月，頁229-230。
- (35) 翁光宇：〈純情綺夢 少年情懷——《澳門新生代詩鈔》讀後〉，見莊文永主編：《澳門現代詩刊（特刊）九四澳粵新詩研討會論文集》第8期，澳門五月詩社出版，1995年6月，頁70。
- (36) 這種共性在五月詩社內尤見統一，相反當年早期時向外投稿再轉回澳門本土發稿的王和、還有屬於澳門寫作學會的齊思，黑色的意識影響相對要淡薄一些。
- (37) 莊文永：〈九十年代澳門新詩發展的隱憂〉，見莊文永：《二十世紀八十年代澳門文學評論集》，澳門五月詩社出版，1994年6月，頁39。
- (38) 凌谷：《詩歌的社會性》，見凌谷博客<http://lgterry.bokee.com/viewdiary>
- (39) 筆者認為“政治詩”稱謂的非文學味實在太濃，還是建議採用文學上的分類稱謂較為合適些。如在風格上分，可稱為戰鬥或歌頌詩；從傳統體式上分，可稱為十四行詩；在表現方式上分，可稱為朗誦詩或口號詩等；從文體角度分，可稱為散文詩或戲劇詩；從篇幅來分，可稱為長詩或短詩。難道我們還要從題材上分甚麼醫學詩？經濟詩？或天文詩？
- (40) 梁文道：《常識》，廣西師範大學出版社出版，2009年1月。
- (41) 陶里：〈追蹤澳門現代詩〉，見陶里：《逆聲擊節集》，澳門五月詩社出版，1993年（未註出版月份），頁28。
- (42) 值得指出的是現在這批詩人已不在中學任教。
- (43) 懿靈：〈世界遺民一曲自省之歌——遊吟詩人盧傑樺的樂與怒〉，見盧傑樺：《等火抓到水為止》，澳門日報出版社出版，2007年12月，頁1。
- (44) 王和述、寂然記：〈寂然與王和在某種意義上的過招〉，見《澳門現代詩刊》第17期，澳門五月詩社出版，1999年12月，頁103-104。
- (45) (51) 韓牧：〈澳門新詩的前路——一九八六年一月五日在“澳門文學座談會上的發言”〉，見《澳門日報·鏡海》，1986年2月5日。
- (46) 前述的淘空了、王和、盧傑樺等詩人均於中學任教，沒有一個任教小學，甚至幼兒班的例子。
- (47) 葉添：〈談兒童詩〉，見《語叢》，澳門中國語言文學會出版，1988年總第2期，頁23。
- (48) 《小白屋幼兒詩苑》季刊，發行至第32期（2000年10月）止；自第33期（2001年4月）起，改為《小白屋幼·少兒詩苑》，期數繼續。
- (49) 舒蘭：〈重振詩教宏觀於一念之間〉，見《詩路》<http://dcc.ndhu.edu.tw/poemroad/youershiyuan>
- (50) 埃米爾·施塔格爾著：〈詩學的基本概念〉，見周瓊：《透過詩歌寫作的潛望鏡》，社會科學文獻出版社出版，2007年5月，頁41。
- (52) 國內學者王韜亦曾對此問題提出質疑：“澳門以賭城之名而聞世，但博彩業這個本應是熱點的題材卻受文學冷遇。”並納歸了原因：“一是澳門作家隊伍中那些相當數量的過客，保持着過度的疏離感和過遠的審美距離，對本澳缺乏草根性的感情和體悟；二是那些本澳作家們對博彩業採取了一種熟視無睹的姿態，甚至連冷眼旁觀的思考者都不願為之。”見王韜：〈博彩：一個不應遭文學冷遇的題材〉，轉引自《世界華文文學論壇》，2004年第3期，頁18-20。
- (53) 王斑：《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，牛津大學出版社出版，2004年7月，頁224。
- (54) 博爾赫斯：〈阿根廷作家及其傳統〉，見段若川編：《作家們的作家》，雲南人民出版社出版，1995年7月，頁123。
- (55) 葦鳴：《自我審查·小序》，中國文聯出版社出版，1999年11月，頁13。
- (56) 梁文道：《弱水三千 梁文道書話》，上書局出版，2006年7月，頁37。
- (57) 1999年11月12-13日，由中國社會科學院、《詩探索》組織的“99龍脈詩會”於北京舉行，但在“盤峰論爭”中被劃分為“知識分子寫作”的代表全部拒絕到會。
- (58) 張五常：〈論創見〉，見張五常：《隨意集》，社會科學文獻出版社出版，2001年8月，頁45。
- (59) 程光燁：〈詩歌研究的“歷史感”〉，見《新詩評論》，北京大學出版社出版，2007年11月，頁21。
- (60) 謝有順：《話語的德性·後記》，海南出版社出版，2002年5月，頁287。
- (61) David Perkins, *Is Literary History Possible?* Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1992, p. 182 見楊宗翰：《臺灣新詩史：書寫的構圖》，轉引自《創世紀》第140、141期合刊，2004年10月，頁111。
- (62) 由關夢南、葉輝主編的《香港文學新詩資料彙集(1922-2000)》是最值得澳門借鑒的一本，該書依年代編撰作

者小傳共384條，依創刊年份編選刊物共141種，資料包括期刊、詩刊、週刊和報章文藝副刊，附珍貴的創刊書影、出版資料（包括出版日期、期數、編輯、開度）、內容簡介、作者名單和相關評論等，還整理共918本詩集、選集、評論集、得獎文集、史料集等。資料翔實，如像釐訂了香港最早的一本詩集為李聖華的《和諧集》（1930年），集中最早的一首詩寫於1922年等，諸如這些實是新詩史料收集的優秀例子。

(63) 即林以亮。

(64) 林以亮：〈詩的創作與道路〉，見《林以亮詩話》，洪範書店出版，1976年8月，頁60。

(65) 中國1949年以前的那些作家，他們的外語都不錯。張愛玲、林語堂、胡適，他們都能夠用外語寫作。有些作家兩種外語都沒問題，比方說魯迅。1949年以後基本上你找不到一個會說外語的中國作家。所以他不能夠從另外一個語言系統看自己的作品。另外他根本沒辦法看外文版的作品。他祇能看翻譯成中文以後的外國作品。所以中國作家對外國文學的理解和瞭解是非常差的，差得很。1949年以前不少作家認為，我們學外語會豐富我們自己的寫作。但是，你問一個（現在的）中國作家為甚麼不學外語，他會說，外語祇能夠破壞我的母語。我估計是這樣，為甚麼1949年以後沒有甚麼偉大的作家，為甚麼這些作家肯定比不上1949年以前的作家呢，問題就在這裡。見於德國之聲中文網<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2249278,00.html>

(66) 筆者認為詩始終是年輕人在文學上表現的噴發口，故詩從數量上來說並不會減少。但若從“質”的角度來說，隨着古典傳統與西方經驗借鑑的缺失，澳門新詩水平將會日見低落。

(67) 新詩鑑賞準則如下：一、優秀的詩歌積澱了作者及社會複雜的審美經驗，造成可供多層面及廣泛的欣賞，其藝術魅力超逾時空；二、優秀的詩篇大都能深刻地反映現實生活的本質，揭示出時代的主流和廣大人民群眾的願望；三、詩內大都具備了藝術的完整性，又充滿作者的個人風格特色；四、須看它的語言是否新穎、鮮活、能否涵育新意、表達新情，要注意它的純度、濃度、密度和張力，並須同時注意：一、語言爛熟，套語多，文字過於堆砌修飾；二、反映不深刻，祇浮於事物的初相或表象；三、唱高調，發空論，缺乏形象和真情實感；四、故意醞釀一種空靈的境界，完全跟現實生活節奏脫節。見於 江思揚：《新詩評賞瑣談》，轉引自《語叢》，澳門中國語文學會出版，1988年總第3期，頁31。

(68) 楊匡漢：〈長亭更短亭〉，見楊匡漢：《中國新詩學》，人民出版社出版，2005年2月，頁438。

(69) 葉公超：〈論新詩〉，見陳子善編：《葉公超批評文集》，珠海出版社出版，1998年10月，頁51。

(70) 中國是一個詩國，澳門是一個詩城，兩者對詩（無論是新詩或舊體詩）均有着某程度的情意結。但從歷史看來，

詩的文學核心地位早已在宋元時期結束，若然我們還在宋詩中找到一點幻想，但當看到明清時期小說與戲劇的獨佔鰲頭時已令我們夢碎。從種種事實看來群眾的審美趣味已經變了，即使到了現當代這種情況並沒有轉變。朱自清就曾宣告這將是一個散文的時代，詩的位置還是核心嗎？我們還能抱怨詩比不上散文、小說是一個現實困境嗎？這裡歷史已告訴我們一個既有的答案。

(71) 馬歇爾·麥克盧漢著、何道寬譯：《理解媒介——論人的延伸》，商務印書館出版，2000年10月，頁34。

(72) 如2002年婆仔屋藝術空間所辦的“詩 / 歌之間”邀請到香港與澳門新詩創作者十六人（香港十三人、澳門三人）參加活動，結果來者不單沒有臺灣類似的活動那種百多人甚至千人的盛況，祇能說是聊勝於無。面對這種現實情況，我們還期望能與歷史上詩歌的盛世相比？這實在是有点不切實際。筆者認為還是從自我心理調節出發，在錯誤和嘗試中繼續前進為宜。“詩 / 歌之間”資料來源於 李莫愁：〈婆仔屋的詩歌空間〉，見《湖畔》，2002年10月。

(73) “Insomnia”是德州大學的多媒體詩網頁，程式寫作者 Steve L. Wilson 將 David Jewell 的詩，以 HTML 語言改寫成超連結文本，配合拍攝實景、電腦繪製、加工照片，以及音效、影片等，讓一首平面的詩成為立體的多媒體詩作，其特色之處是讀者並非跟從循序漸進的思考方式閱讀。當網頁每一個段落結束而需要翻頁時，程式者已安排多重可選擇的情節，這裡所有的次序都不會相同。如此一來，每次閱讀的經驗就隨着選擇的不同，而一首詩也就變得變化多端了。

(74) 除了“電視詩歌散文”外，內地中央電視台由2005年開始亦已見那些諸如“2005：新年新詩會”的新詩特輯活動，但在選詩上則較為傾重傳統的經典詩作，如〈我愛這土地〉、〈金黃的稻束〉、〈在寒冷的臘月的夜裡〉、〈雪落在中國的土地上〉等等。筆者認為若能多加入新作，相信會更加吸引人。

(75) 其實早在1996年澳門筆會與澳門五月詩社亦曾合辦過“濠江誦夏夜”朗誦晚會，內容亦包括新詩、舊體詩詞、散文、甚至是戲劇。這裡倒有點像馬拉松詩歌，但值得注意的是馬拉松詩歌是以表達詩為重點，而且時間過程頗長（類似狂歡節），加上並非以朗誦為中心，形式亦更為多變。

(76) 在國內近年有詩人蘇菲舒以行為藝術（全裸）與詩歌相結合的方式朗誦，但這種新嘗試是否能屬於“創意”呢？筆者對此持保留甚至更傾向於反對的態度（起碼要讓公眾在表現前知曉有相類似的舉動），我想這應該與趙麗華的“梨花體”一樣，還有待歷史與時間的驗證。

(77) 唐曉渡、王家新編：《中國當代實驗詩選》，春風文藝出版社出版，1987年6月，頁147。