

序：南洋掇英浥清芬

文·杜南发

1. 南大因缘

书房里有一本《凌叔华选集》，副题“凌叔华自选短篇小说集”，1960年星洲世界书局印行。

精装本，暗绿色，显得素雅，封面有凌叔华画作，题“写高山画意”，水墨清淡，描绘土山缓坡的登山石阶，有中西画糅合的民国味道。

本书原为南洋商报图书馆旧藏，80年代初报社合并，准备搬迁新大楼，馆方决定清理旧书刊，任同事自由挑选，因见本书封内页有一行毛笔题字：“南洋商报图书馆惠存，连士升赠，一九六〇.九.七”，还夹有一张同年2月连士升签名的借书卡，借的是《中国古代史》；念及前辈报人手泽，不忍舍弃，就留了下来。后来虽曾搬家数回，这本书依然在不同的书房里，有自己的位置。

赠书的连士升先生为本书作序，序文写于1960年5月，文末语及“现在叔华已经远离新加坡……”，可知应是凌叔华离新前请他撰写。

序：
南洋掇英浥清芬·杜南发

凌叔华与冰心、林徽因一同被誉为中国1930年代“北方文坛三位才女”，泰戈尔甚至称赞凌的风采比林徽因有过之而无不及，她不但是徐志摩的红粉知己，也曾是这位情圣追求对象，据说当徐志摩离婚时，徐父还希望能将凌叔华娶进门。

1956年至1960年，凌叔华到新加坡南洋大学执教，时当南大风云激荡的岁月，这位当年中国北方文坛著名人物，却相当低调，虽仍继续写作、绘画，用心培养年轻学子，被学生形容为“一副光风霁月，有名家风范”，毕竟没有引起太大的波澜，对本地文坛也未有特别重要的影响。

70年代中期，我在南大读书三年，已无人提起凌叔华的云南园行迹。

云淡风轻，岁月不惊，安静的身影，就这样安静过去。

想起凌叔华，是因为衣若芬教授即将出版的文集《南洋风华》，读了书里写到凌叔华在南大一段新旧诗体之争，一时心绪起伏，思绪纷飞。

当年的凌叔华，如今的衣若芬，都一样在南大中文系任教，时间相隔半个世纪，不仅恍如隔世，已是隔世情缘了。

南大中文系，或许只是凌叔华人生一个驿站，却是我生命中一个重要的起点，一个终身相随的文化胎记，一个如今已经是梦的名字。

当年今日，前后南大中文系，同在云南园，空间依旧，时间不同，中间的断代，是一道情感的断肠，历史的断层，人文的断线；如同前朝后代，前世今生，只是隐隐中还是有一脉文化因缘，光影流动，潺潺不息。

因为南大二字，所以还是有缘。

2. 文化身影

《南洋风华》，文分二卷，大致卷一写文化，卷二论画艺，共计12位前辈文人画家，都和新加坡有或深或浅的文化因缘，其中11位到过或定居本地，仅唯一的西方画家高更从未涉足本地，但其画风影响多位新加坡先驱画家，也算与新加坡有缘。卷末则为作者写拙作书评，仰瞻前贤，腆颜附骥，岂敢连翩，自当不论。

11位到过或定居本地的前辈文人画家，均诞生于中国，根据各人首度抵新时间，次序如下：

（一）19世纪末到20世纪初：

黄遵宪（1891年-1894年在新三年），徐悲鸿（1919年经新赴法，至1942年共七次到新），徐志摩（1928年经新）。

（二）二战前后：

潘受（1930年定居新），叶之威（1937年定居新），吕碧城（1937年和1940年二度经新），崔大地（1946年到新，1965年定居新）。

（三）20世纪中后期：

张荔英（1952年定居新），凌叔华（1956年-1960年在新四年），苏雪林（1965年-1969年在新四年），钟梅音（1971年-1977年在新六年）。

这些文人画家的人生行迹，行旅落脚之间，总会散落各自的心灵踪迹，让新加坡成为许多文化意义发生的现场。

本书对徐志摩、凌叔华、潘受、钟梅音在新加坡活动的研究，就有这样的味道。

作者对四人研究重点，各有不同，徐志摩是解读其新加坡背景小说《浓得化不开》的文学意涵；凌叔华为讨论她在南大时期一场新诗与旧体诗之争，兼及她在南大的行迹；潘受乃探讨他回归传统诗词与书法的意识认同；钟梅音则论述她在南洋时期的创作、翻译和绘画理念。

重点各异的论述之间，可以看见四人在南洋现场的创作，各自流露的不同理念。

对徐志摩而言，南国异域“浓得化不开”的景观，只是他个人创作理念的触媒，是表现他对情性意识的场景。异域文化的经历，强烈的意象，虽然构成对作品主角“召唤自身的原始情欲”导因，但把这一经验置于徐志摩强调个性解放的创作脉络里，却只是构成这条激流中一道浪花，既偶然，又必然。

这正表现徐志摩心灵的敏感，如何善于把握各种场景因素，建构其情性美学。脍炙人口的康桥和翡冷翠，“浓得化不开”的新加坡或南洋，都是他“场景写作”花园中的一景。

作为新文学人物，凌叔华对中国新文学运动时期的新旧之争，观点和立场，清楚明确。她在南大发表文章谈新旧诗之争，并无新见，只是再次阐明她“求新”的创作观念。

潘受定居新加坡，家居取名“海外庐”，以古诗词及书法等传统文化为其认同的“海内”，但他对白话文与新文化并不排斥，秉持的是“法度中新变”的创作观。

或因一生旅居各地，钟梅音的创作观就显得自由而开放。她认真融入异乡文化，甚至使用当地语言文字创作，表现出“爱”当地文化的积极观点。

钟梅音曾说过自己是“家在那儿，心就在那儿”，正是苏轼名句“此心安处，便是吾乡”的安然理念。

作者对此提出一个“吾乡主义”的观点，认为“钟梅音无须‘离散主义’式的彷徨，也没有‘跨国主义’式的游移，她对南洋的热情拥抱和真诚眷恋，我称之为‘吾乡主义’式的安然。”

异域过客、新旧之念、吾乡主义，各种不同的创作观，各自在新加坡这片土地上出现，显示了“流动性”对中国近代知识分子的文化意义。这些曾经走过的文化身影，亦相对折射出新加坡文学发展的观念历程。

3. “发掘”意义

在新加坡海南会馆内，百年来一直高悬一件“目前存世罕见的黄遵宪题联。”

这件红漆木板楹联，浅阴刻墨字，描金落款是“总领事黄遵宪敬题”，早年原悬于琼州会馆内设天后宫柱上，后移到会馆大厅，是一件难得保留于历史现场的百年文物。

这件楹联，过去都是一般性报道，作者的论文，应是第一篇全面深入的学术性研究。

论文追溯当年担任清朝驻新加坡首任总领事黄遵宪题写这件楹联的原因，探讨他和新加坡海南人的关系，从而发掘出一位可能与赠联有关的人物蔡文宝，并自这位经营船务的琼籍富

商，进而论述早期海南移民的“船家”事业；“发掘”出不少新加坡早年社会文化史料。

作者还以她对中国古书画的认识，认真分析楹联是否为亲笔的问题。

在中国或海外，有许多帝王或历史名人题款亲赠的匾额楹联，一般均视为亲笔手迹，例如新加坡天福宫内有一件“光绪御笔之宝”的御赐匾额。1999年古庙重修，还发现光绪御书墨迹原件，当时报道均称发现“御书真迹”，我曾根据清宫制度及光绪个人书法特色，确定这件墨迹是宫内南书房翰林代笔。

黄遵宪是晚清重要文人，这件“敬题”亲赠的楹联，一般想法当然应是亲笔所书，但作者依据黄遵宪论书法文献、并比较其传世墨迹，论析这件具魏碑风格的隶书楹联，或非黄遵宪亲笔，甚至指出代笔人可能是当时也在新加坡的黄遵宪同乡知交梁居实。观点“给力”，令人信服。

类似被“发掘”的人物，还有艺术家叶之威、崔大地、吕碧城。

新加坡独立前后，叶之威和崔大地在艺坛各有名声，自离世后，作品散佚，逐渐淡出人们记忆，宛如暮云自远，清风自冷，留下的只是一片寂寞。

作者通过藏于马来西亚一所地方中学的一件叶之威画作，及新加坡私人收藏的崔大地甲骨文书法作品，发现并“重新理解甲骨文书法在南洋的传承。”

甲骨文是百年前才发现的古文字，被认为是中国近代四大考古发现之一；其文字结体与笔（刀）势，为中国历代书法所无。

作者发现叶之威的油画创作，不但善于采用甲骨文和石刻的沧桑古意，还将甲骨文引入油画题字，成为他独树一帜的作风；并认为那件藏于中学的叶之威画作，是“目前所见最早、用甲骨文题句、佐以行书落款和手绘印章”的油画作品。

书法家崔大地，“战时只带了几支毛笔到南洋来……”，他擅写的甲骨文书法作品，或受简经纶影响，走出董作宾、罗振玉等的临摹方式，直接把甲骨文视为一种书体，“更重视书法的意趣”，展现了甲骨文“浪漫而高古”的别样风范。

高古神秘的甲骨文，竟然在南洋艺术界悄然开花，安然结蒂，确是比较少人注意的事，作者的“发掘”，让人们对这两位书画家的艺术探索与成就，有了“新的观感和认识。”

在新加坡的广洽法师纪念馆，作者见到一件民国女词人吕碧城的书法，并由此延伸及吕碧城全刊词集《晓珠词》在新加坡的出版情形。

吕碧城是民国初年中国北方著名女文人，为秋瑾好友，亲笔书法罕见，她在新加坡出书也少人提及，作者的“发掘”，填补了吕碧城研究的一段空白。

百年来，新加坡和中国文化人往来密切，本地不少宗乡会馆、商会社团、百年庙宇，亦仍保留许多早年匾额楹联，能够“发掘”这些人与物的宝贵文化材料，对建构与充实新加坡的社会文化史，具有特别的意义。

4. 想象写实

1939年徐悲鸿在新加坡举办画展，一片赞扬声中，中正中学教务主任陈振夏在报上发表文章，指出徐悲鸿的大型历史油

画《田横五百士》诸多不符合史实，被认为是对徐氏一件作品所作最具体和不留情面的批评。

当时徐氏虽曾撰文回应，申明自己也做过一些考证，并以古人“都未之见”、“严格考据，艺术家皆束手”辩解，被认为底气不足。

1977年我刚进《南洋商报》社，陈振夏是总编辑，老人家经常手持烟斗走来看我们这些年轻人写稿，记得有位同事当面向我们介绍说陈老曾和徐悲鸿打过笔战，他笑笑摆了摆手就打住话题；当时我还是新进职员，不敢造次追问，错失一次多年后访问当事人的难得机会。

其实，在徐陈笔战前两年，1937年徐悲鸿在广州举行画展，年轻画家任真汉就曾在《青年艺术》杂志上撰文直率批评徐悲鸿多件重要作品如《田横五百士》、《山鬼》、《九方皋》、《愚公移山》等，人物造型服饰均不符史实，认为徐画“把西方裸体画习惯来充中国历史画”尤其不符合真实。

对这些争论的是非，向来有许多解读，但徐悲鸿被批评的主要原因，还是因为他过度高举“写实主义”大旗，被人们以彼之矛，攻其之盾，结果显得被动，辩解苍白无力；这也显示徐氏及批评者对现实主义理论认识，有太过机械化之弊。

现实、写实、实证，本质各异；尊重史实与艺术处理之间，本来就应有弹性的创意空间，中国传统绘画强调“外师造化，中得心源”，已说明这个道理，如各执一端，自然不会有合理的交集。

本书作者对徐悲鸿名作《放下你的鞭子》的解读，就是一个有趣的案例。

这幅在新加坡创作的名画，因为徐悲鸿曾邀请画中人到画室当模特儿，自然被认为是一幅典型的写实巨制。作者却发现画中的街头场景，并非现实，而是徐悲鸿自己的“想象”，整幅画重点只是为了突出主角王莹，所以其实是一幅王莹的肖像画。

当时同在新加坡的画家司徒乔也画了一幅同样题材的作品，他就比徐悲鸿更进一步，把主角和多位演员请到自己的画室，配搭背景，直接“写实”，再现戏剧和人物演出的情景，留下一个时代的感性记录。

两位画家，同样的题材和主角人物，徐悲鸿目标是才华洋溢的“戏中人”，司徒乔要表现的则是永不落幕的“画中戏”；前者爱人，后者爱国，目的不同，两人对“写实”的处理手法，也就各异。

以此解读徐悲鸿和司徒乔两件同名的《放下你的鞭子》，是一个很有意思的新角度；据此，可以理解徐悲鸿许多“不符史实”的历史巨作真正的创作意图和艺术价值，也就会有不一样的认识和感受。

再如徐悲鸿另一件巨制《愚公移山》，中国的题材，印度的素材，“不符”东方习俗的大量裸体画面，组成乍看光怪陆离的画面，确实会让人无限惊愕，甚至莫名其“妙”。

如果从徐悲鸿这幅画的诉求，是为了表达力和美的精神来理解，这幅壁画式（据称徐氏原准备为此画专门烧制磁砖以成壁画）的“非常规”巨制，会采取如此“怪异”的处理方式，自然就会“见怪不怪”了。

作者为此提出了一个新名词：“想象的写实”，相对于革命写实、批判写实等各式各样的写实，“想象”写实蕴含的浪

漫意涵，确实比较符合徐悲鸿的精神性格，可说是理解徐悲鸿诸多写实油画及历史题材巨制的一道钥匙。

5. 跨界新探

“艺文·广告·跨界新加坡”，为《南洋风华》副题。

“跨界”是来自英文的新名词，有跨越界限、跨越领域等意思，概念近似70年代西方行为科学提出的“泛科际整合。”

作者向来的学术研究主轴，为中国文学和绘画，本书却出现三篇报章广告研究文章，可说是作者前所未有的一项“跨界”研究。

广告是市场营销行为，有效率的广告，能打动人心，影响社会，造成流行时潮。其社会文化性质，其实和文学艺术大致无异。

广告文化很早就东西方出现，除各种有形商业广告，甚至有人认为春秋时候孔子周游列国也是一种自我行销广告；清代扬州八怪的创作或行为，以“怪”标榜，更可说是一种标新立异的艺术形象广告了。

随资本经济发展，晚清至民国时期，各式广告日益发达，在近代中国商业最发达的上海，药商和医生的广告花样最多，许多文人名流和达官显贵，都因为各种因素，撰文或署名荐医荐药，甚至晚清学界领袖俞樾、大总统孙中山，都未能免俗，纷纷“跨界”。

作者以南洋兄弟烟草公司及永安堂药品在中国和新加坡报章刊登的广告为对象，分析它们如何运用文字与图像的文化力量，影响人心，产生社会效应，并探讨其文化因素与意涵，是结合文化与社会的一项“跨界”研究。

二十世纪初成立的南洋兄弟烟草公司，名称“南洋”并非指东南亚，而是相对于“北洋”的晚清概念；但东南亚确是其海外重要业务圈，它在新加坡《叻报》刊登的广告，对早年华人移民社会的文化心态和行为取向，自然会有重要影响。

当时南洋兄弟烟草公司的主要业务对手，是由英国和美国六大烟草公司共同组成的英美烟草公司，华洋之别，使该公司广告采取迎合时局民心的“情绪营销”策略，高张爱国旗帜，强调“中国人请吸中国烟”的口号，有效提高销售业绩。

作者指出：“吸烟与爱国，本来是明确毫不相干的两回事。在特定的时空情境，吸烟的瘾君子的消费选择，被视为一种是否爱国的道德判断，酝酿此价值观的来源之一，便是宣传产品的广告。”

作者据此提出应“进而反思民族情感与爱国意识对于消费行为的影响”，这就超越了单纯的商业策略个案研究，进入更深沉的社会文化层面了。

时至今日，在许多地方，这种“民族情感与爱国意识对于消费行为的影响”，仍不时发生，其社会文化意涵，不仅值得反思，更需深思。

以虎标产品闻名的永安堂药品广告，采取的则是另一种“情境营销”策略。

该公司灵活地藉法律知识宣传商品，特别设计强调“南洋风情”与“中国格调”的情境广告，获得巨大商业利益。

这些情境广告，大量引用中国传统绘画、诗词、小说、戏剧素材，相对也加强了传统文化在民间的推广；因此广告所产生的社会文化效应，往往超越了原来的商业目的。

无论南洋兄弟烟草公司或永安堂药品广告，都很重视广告文字与图像的结合，是上世纪视觉文化一个成功的商业案例，作者遂据此提出了一项“文图学”的新概念。

文字与图像的互动，由来已久，古籍里的各种版画，“左图右史”的传统观念，晚清时事新闻画报的流行，都是文图并存、互文互动的例子，但人们往往分别视之，比较少视之为一个整体，进行观察研究。

二十一世纪是一个视觉文化盛行的时代，文化经济，创意经济成为时代显学，以“文图学”的新概念，探讨研究传统与近现代图文叙事的文化效应，例如三国戏对演义小说与历史人物形象定型的影响，甚至如丰子恺作品文图共生的特性等课题，都有可以探讨的空间，是一个值得“跨界”研究的新领域。

6. 南洋掇英

作者在新加坡一国际酒店见到先驱女画家张荔英作品《北京风景》，睹画有感，写了《张荔英的故国心影》一文。

张荔英是浙江南浔张家之后，民国风云人物张静江之女，外交名士陈友仁之妻；1952年定居新加坡，在南洋美专教学，课余潜心创作，油画风格融合后期印象派与野兽派，形象鲜明。

这件2004年香港佳士得拍卖会高价售出的画作，是画家40年代在中国的作品，描绘紫禁城一角；当年被画家随身带来新加坡，作者认为：“这是否暗示着，《北京风景》蕴藏着张荔英对故国的怀念？”

我对此画亦有特别印象，因为十多年前，我在报社曾处理过此画闹双胞胎的新闻。

时为1996年3月，佳士得准备在本地拍卖一幅张荔英《北京风景》（暂称拍卖本），临拍前突发现在一位本地藏家处，竟还有另一幅张荔英《北京风景》（暂称收藏本），闹出双胞胎，只好撤拍。

两幅画内容完全相同，都是旧画布，仅尺寸略异（拍卖本91×71cm，收藏本92×73cm），但拍卖本画面白色较多，而熟悉张荔英画风的美专学生则认为，她作画习惯很少用白色，故有存疑。

后经专家研究，确定拍卖本来源清楚，是一位本地藏家50年代向张荔英本人购买，曾参加50年代于中华总商会举行的张荔英画展；原主人80年代举家搬迁，将画作留给一位亲戚，因画作情况欠佳，现主人特请画家刘抗修补，那些“不符风格”的白色，就是出自刘抗手笔。

另一幅收藏本的来源，也十分清楚，曾参与1985年国家博物院画廊主办的张荔英画展，这是张氏生前唯一一次大规模回顾展，展出多达172件画作，还得出动其学生帮忙整理。

两件画作，都曾出现在张氏生前的重要画展，真实性自然无可置疑，因此，1996年9月佳士得再推出原撤拍的拍卖本，结果成功拍出。

作者所见的《北京风景》，画面白色较多，显然是1996年撤拍又上拍的那件拍卖本，2004年再现香港拍场，重回新加坡。

另一件收藏本为我友人所藏，据他告知，该画后来被日本福冈亚洲美术馆购藏。

两件《北京风景》，都是真迹，可见当年张荔英一共画了两幅，但这是否就更能说明张荔英对故国的怀念呢？

事实上，张荔英南来后，作品就几乎全是南洋题材，海边舢板、椰树木屋、新加坡河、甚至她任职的南洋美专老建筑，还有大量南洋水果。这些南洋作品，除了人物自画像的服饰，几乎找不到丝毫“故国”的影子。

张荔英娴熟华、英、法三语，来到新加坡，又积极学习马来语，结交许多异族朋友，甚至还有一个马来名字 Chendana，是一种檀香木，说明她完全积极融入南洋生活，没有所谓疏离或隔阂，也没有显露任何强烈的“故国心影”（或许只是深埋内心，不轻易打开）。

张荔英和上世纪许多中国文人在南方的身影，各自“跨界”的行程，或专程，或路过，或定居，自觉或不自觉，或深或浅，或显或隐，都在新加坡文化成长的路上，留下许多有意思的文化印记，也留下许多值得探讨的故事和课题。

翻读这一本《南洋风华》，读着作者以冷静的学术性文字，慢慢梳理一个个南洋文化题材，宛如幽径掇英，细心采集片片岁月风华，一花一叶，闪烁着热带阳光的色彩，慢慢集积，渐渐成型，慢慢就有了自己的温度，自己的芬芳。

“多想跨出一步，一步即成乡愁”，北方的诗人郑愁予说。

在南方，衣若芬静静跨出一步，一步就有了自己的新世界。