



馬華散文的「浪漫」傳統

一、華社的議題

在論述馬華散文的「浪漫」傳統之前，首先必須指出馬華作者，尤其是散文作者，面對華社的思考和感觸。華社問題是個「試劑」——只要是馬華創作者，用華文寫作，對華社有或深或淺的使命感，稍一碰觸，則悲觀或感傷的書寫模式便顯色。華社問題早已成為創作者的痼疾或隱疾，一碰就痛，從早期的溫瑞安，到後來一九八〇、九〇年代的馬華校園散文寫手，乃至從校園散文寫手出身而各自成家的林幸謙、祝家華、何國忠等，皆有這個面對華社議題「感傷」的特質，潘碧華稱之為「憂患意識」，並指出這種意識裡涵蓋「憂慮、孤憤、沉痛、壓抑性的情緒」¹。放在世界華文文學的範疇來看，「憂

¹ 潘碧華：〈八〇年代校園散文所呈現的憂患意識〉，收入陳大為、鍾怡雯、胡

患意識」以文學回應時代，是馬來西亞時空下的特有現象，亦有其時代和文學史意義。

固然「一個（華社）議題，各自表述」，表述的方式容或不同，可是當感性太過，理性傾斜，如溫瑞安或林幸謙等，以高度「傾訴性」的書寫方式處理「集體意識」，是否也造成了書寫的窠臼，構成既定的書寫模式，或者成為創作者的因循藉口？因襲既久，「感傷／抒情」表述常常（不自覺）變成模式。感性不斷被挖掘的同時，也不斷耗損，「感時花濺淚，恨別鳥驚心」的時代創傷和人世滄桑，被一而再的書寫，極易變成空洞的符號，動人的內在或許早被耗盡：作者固然一再驅動沉重的文字演繹「感時」和「恨別」，卻收不到「花濺淚」、「鳥驚心」的草木鳥獸同悲效果，那個被包裹在文字和無奈底下的「問題」已經被反複重寫多次，再也挖掘不出新意。

金倫編：《馬華文學讀本Ⅱ：赤道回聲》（台北：萬卷樓，2004），頁293-294。潘碧華以「憂患意識」論校園散文，肯定校園散文關懷社會的勇氣，主要在說明大學生並非是象牙塔裡的追夢人，她主題式的論述不涉及寫作美學。然而就散文而論散文，這卻是一個更大的「問題」。「大」散文，即題材跟文化社會扯上關係的總是先獲得肯定，怎麼寫，寫作難度和高度在哪裡等更細緻的問題總是被忽略。「憂患意識」很容易跟「中國性」牽扯不清，大馬華人艱難處境往往被過度引伸為華社將亡，這種情緒性書寫又總是被大部分的論者所肯定，如此漸漸形成「傳統」——不管寫得好不好，只要關懷社會，總是不太壞的，至少比寫個人小事好。按照這種推論，趙樹理將比張愛玲的文學成就高，因為只要處理民族國家「大」事，在題材上先就贏了。這種「現實主義」、「主題先行」的貧乏老論常常出現在馬華，尤其是散文。

本論文試圖建立自溫瑞安以降的「浪漫」²傳統，並論述「浪漫」的幾種類型，以及所衍生的散文美學，可能造成的侷限。這個浪漫傳統放在中國文學裡可以用「感時憂國」代之，只是「感時憂國」是個「正面」的主題式解讀，它高度肯定了作品的正面評價，較不論及表現方式，因此本文擬以「浪漫」取代，溫瑞安的《龍哭千里》尤其可視為這個概念下的代表作。此外，本文的主要論述對象尚包括林幸謙、祝家華、何國忠、潘碧華、辛吟松等，在一九八〇、九〇年代感受到「內憂外患」的校園散文寫手群等。本文分四節，第一節界定選文標準「浪漫」（非等同於浪漫主義）定義；第二節論述溫瑞安和林幸謙，二人風格不同，卻有類似的「詞庫」遙相呼應，作為固定情境的敘述模式；第三節以「傳火」為重點，論述大學校園散文寫手伴隨著文化使命而生的時代關懷；第四節是看似「反浪漫」的「浪漫」書寫，實則淡定的文字底下是被壓抑的文化託命，亦是浪漫的另一種敘事方式。

² 這靈感來源是李歐梵的論文〈五四文人的浪漫精神〉，收入周陽山編：《五四與中國》（台北：時報文化，1979），頁 295-315。李歐梵的「浪漫」除了含概五四文人的感時憂國傳統，更直指他們受西方浪漫主義影響下的放浪形骸，以行為和文字反道德及批判封建禮教。這種悖反古典主義的思考和行為模式，其實逸出了西方浪漫主義的個人主義色彩，而以整個社會歷史背景作為思考起點，可視為浪漫主義在中國的「本土化」。馬華散文的「浪漫」精神亦經過「在地化」的特質，和中國頗為類似。本論文以溫瑞安為起點，並不排除在他之前絕無可供論述的零星案例，而是溫的散文質量兼具，且整體表現可視為「浪漫」的座標，允為本文定義下的「浪漫」奠基石。

二、浪漫主義與「浪漫」

浪漫主義一般視為對十八世紀理性主義和新古典主義而生的反抗，理性對文藝造成極大的束縛，因而一種張揚個性，訴求直覺的書寫風格，追求思想和情感的自由決定了浪漫主義的藝術特點。艾布拉姆斯完成於一九五〇年代的浪漫主義代表作《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，以「鏡」與「燈」隱喻浪漫主義的兩種特質，即「把心靈比作外界事物的反映者」和「把心靈比作發光體，心靈是它所感知的事物的一部分」³，同樣強調人格對文學風格的浸透，二者互為表裡，他的論述方式（以鏡與燈作為象徵）本身也是浪漫主義使用的創作方式。

艾布拉姆斯把「浪漫主義」同時作為一種批評方法兼創作方式，他把浪漫主義詩人華茲華斯的「詩歌是詩人思想感情的流露、傾吐和表現」等說法視為「表現說」——文學是內心世界的外化，激情支配下的創造，是創作者的感受，思想和情感的共同體現——因而浪漫主義是一種表現主義。梁實秋在〈現代中國文學之浪漫趨勢〉甚至說浪漫主義就是不守紀律的情感主義，不節制必然流於頹廢主義和假理想主義⁴。雖然浪漫主義至今為止沒有一個能被普遍接受的

³ M.H.艾布拉姆著，鄺稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學，1989），頁2。

⁴ 梁實秋一九二四年進入哈佛師事白璧德，態度從擁抱浪漫主義到變成抨擊，其思想變化詳見鍾怡雯：〈論梁實秋的散文譜系與時代意義〉，《后土繪測：當代散文論Ⅱ》（台北：聯經，2016），頁7-21。

標準定義⁵，從艾布拉姆斯到朱光潛、梁實秋、蔡源煌、羅成琰等人論浪漫主義，卻大體上可以歸納為以下兩點：

（一）它強調「情感」在文學的作用，換而言之，「抒情」是浪漫主義的特點。浪漫主義論者就把抒情詩視為浪漫主義的最高成就。法國文評家有時把浪漫主義稱為「抒情主義」。席勒把「浪漫的」等同於「感情的」；歌德則把「浪漫的」稱為「病態的」。

（二）個人與社會的對立是促成浪漫主義誕生的要因，憂鬱則是生命必然基調，形成浪漫主義作品強烈的主觀性和情緒性。

以上兩點歸納主要作為本文檢選「浪漫」散文文本的依據。所有理論的挪用都必須經過削足適履，歷史情境和文學傳統歷來中西（馬西？）迥異，這種歸納是權宜作法。其次，本文並不認定馬華創作者「以浪漫主義寫作」，或以浪漫主義強加創作者，只就馬華特殊的文化環境催生的「浪漫」傳統提出論點和觀察。「浪漫」作為一種表現美學，並不具褒貶高下意義。楊牧從「葉珊」到「楊牧」，並未揚棄其浪漫的抒情基調，其風格轉變主要表現在題材和寫法上的扭轉，這轉變背後是一連串複雜漫長的，對散文的思考和反省⁶。因

⁵ 羅成琰的結論是浪漫主義最早期是指騎士精神，兩果視為自由主義，海涅認為是對中世紀的思考，其他如視為夢幻乃至感傷情調等不一而足，見羅成琰：《現代中國的浪漫主義文學思潮》（長沙：湖南教育，1992），頁1-2。利里安·弗斯特在《浪漫主義》這本重要的小書轉述 E.B. Burgum 的話，指 Burgum 曾發出警告，誰試圖為浪漫主義下定義，誰就在做一件冒險的事，它已使許多人碰了壁，見利里安·弗斯特著，李今譯：《浪漫主義》（北京：崑崙，1989），頁1。

⁶ 特別以楊牧為例，除了他的抒情散文風格是極佳的浪漫範例外，溫任平和何國忠都曾在散文裡提及楊牧，楊牧那種籠罩著淡淡憂傷的抒情風格成為不少初

此問題關鍵在於創作者本身的視野和學養，以及創作自覺。當然，現在回看「浪漫」（或浪漫主義），它顯得不合時宜了。倒是中國文論那種偏向感覺性、體悟性的文論方式，強調人格特質等因素，跟浪漫主義有極為相似之處，跟散文這個非常「中國」的文類亦非常契合。實際上，中國文學自屈原開始的「浪漫」傳統，背後亦有一個「感時憂國」的時代思考。

三、失控 / 磅礴的抒情

作為神州詩社的領導人，溫瑞安實踐浪漫的方式，一是結社，二是練武，兩者均為中國想像的產物，再加上兒女情長，簡而言之，武俠世界的「俠骨柔情」是他的生活寫照。溫瑞安把生活當成文本——他的生活就是以自身實踐的創作，這是一個有趣的個案，連他自己也宣稱「沒有人能忍受我這種貪得無厭的浪漫」⁷，因此可稱之為「浪漫的典型」。其浪漫風格源自對中國的想像，因而延伸出「為中國做點事」的使命感，此其一；其二，中國想像只有透過象徵符號與歷史連結才能發揮，於是他以文學的磚瓦所建構的中國藍圖，必得避開真實／現實，或至少把真實／現實涵蓋到想像中，才能再造抽象／個人的中國。

溫瑞安有一個構成「浪漫」的詞庫可供調動：血、狂、死亡、

寫者的散文典範，幾乎成了跟我同期的留台大馬學生的散文「經典」，言必楊牧之外，尚以楊牧為師，模仿得幾可亂真。

⁷ 溫瑞安：〈衣鉢〉，《龍哭千里》（台北：時報，1977），頁 235。

苦愁、唯美、輕愁、孤寂（孤獨和寂寞）、雨水（或風雨，可能交織著淚水），殘缺的意象（如殘月）等等不一而足。寫於一九七二年的〈龍哭千里〉有一段寫聽〈滿江紅〉的經驗頗具代表性：

那整個晚上歌聲都迴旋在你心上、腦上、神經上、響在你每一根骨節上，你雄性的喉音上。激昂處，把你的脊髓骨抖得筆直，如一座驕傲了幾十年的大山。嗓子如弦絲一般地微微顫動著，胸腔裡也頓浮起幾許激情，透過你的雙眸，漾著薄薄的淚光。一座斷崖。一輪殘月。一座怒海呵不息的海高高低低嘆息的海。一幅畫，黑墨與白紙。從此刀便成了你的象徵，每出鞘必然沾血。⁸

這段大量調動意象加強敘述效果的文字，是溫瑞安常用的敘述模式，他擅長用強烈的情感「渲染」或「煽動」讀者，讓讀者進入他塑造的情境去感受他所感受到的。這段文字有「血」有「淚」有「激情」有「驕傲」，怒海高山輔以刀劍等陽剛意象，把「意象」和「情感」的極限揮霍到極致。不止如此，〈龍哭千里〉還佐以奇幻想像，把社會喻為黑森林，把環境的各種阻力寫成十三名劇盜，把自己化成一匹「追殺中的狂馬」，「且不能退後，且要追擊」⁹。這種「騎士」式想像像是浪漫主義最典型的寫法。或者這樣悲壯的畫面：

從厚厚高高的書本中逃出來，你有嘔血的感覺。你輕輕地咳嗽，一聲聲，一聲聲，你用手帕掩住口，你甚至想到當你

⁸ 《龍哭千里》，頁 14。

⁹ 《龍哭千里》，頁 14。

白巾自唇邊移開時，在上面已染滿一大堆淒艷的鮮血。美麗的血。一直在你胸中翻騰如今卻凝在手巾上的血；一種無法被補償的驕傲。¹⁰

林黛玉咯血的哀淒，被溫瑞安改寫成書生式的「無法被補償的驕傲」，他並且對死亡有著美麗的憧憬，甚至想「冒險一試」¹¹。對比〈龍哭千里〉，〈八陣圖〉更是充滿死亡的意象，演繹「生命是悲哀的，死亡是可嘆的」這個浪漫感嘆。寫到詞庫疲乏，乾脆以一連串的「死亡」直言死亡，或者出之以「吶喊」；〈大江依然東去〉有「我歿時是誰家漢女哭倒在我底青塚」¹²。大抵溫瑞安的散文潛藏著「想像的古老中國」作為對話對象，因為有（想像的）對象，他常用「傾訴體」，如〈這一路上的星光〉。或者寫給白衣，如〈振眉五章〉、〈振眉閣四章〉、〈聽雨樓二章〉、〈洛水五章〉和〈更鼓〉雖是散文，近似情書或札記，充滿小兒女的私情密意。

動不動便悲歌（〈河在千里唱著悲歌〉），動不動就寂寞（「我一直很寂寞，我志在江湖，背負功名，卻仍一身寂寞」¹³），要不便是「美麗的蒼涼」。語言的極限就是思想的極限，這類泛濫的抽象形容寫多幾遍，最終導致的是閱讀的彈性疲乏。

相較於溫瑞安近乎失控的狂放情感，林幸謙的兩本散文¹⁴則出

¹⁰ 《龍哭千里》，頁 11。

¹¹ 《龍哭千里》，頁 13。

¹² 《龍哭千里》，頁 95。

¹³ 〈衣鉢〉，《龍哭千里》，頁 235。

¹⁴ 實則上算是一本半，《狂歡與破碎》之後的《漂移國土》，是部分新稿加上早

之以酒神式的狂亂（對林幸謙而言是狂歡），一樣情感磅礴，以情緒驅動感染力。溫瑞安以氣使才，完全抒情，林幸謙則在散文裡加入大量的後殖民理論術語，這使得他的散文看來像是意象堆疊太過的感性論述¹⁵。二人同樣擅長於長文，同樣有固定的修辭模式，不同的是，林幸謙的散文總是以「個人代表集體發言」。誠如艾布拉姆斯所揭示的，「把心靈比作外界事物的反映者」和「把心靈比作發光體，心靈是它所感知的事物的一部分」，那鏡與燈式的書寫美學卻被賦予代言人的言論，敘述被合理化，於是所有的海外華人一網打盡，全被視為「流放是一種傷」的龍的遺族。他自言「我選擇了一套較為沉重悼輓的敘述語言，一如我的人生觀，我是較為難以樂觀起來的那類」¹⁶，悼輓之詞和後殖民論述同時存在，造就了表面看似理性駕馭感性，實則以沉鬱的感性撐起理論辭彙的敘述模式。

儘管溫林二人風格迥異，林幸謙的「詞庫」卻跟溫瑞安十分接近：幻象（或幻影）、邊緣之外，殘破、生與死、夢幻、憂鬱、淚、雨水、晚風、花凋，這些反覆出現的意象，躁動的文字，「種族本身就充滿了哀愁」¹⁷宿命式的認知，一再強調的「邊緣」身分，病態的敘述者口吻（不論事件本身是真實或虛構）等等融鑄而成的長文

年習作編輯而成。

¹⁵ 我曾在〈從追尋到偽裝——馬華散文的中國圖象〉指出「林（幸謙）以其論述和抒情雜揉的散文風格反思華人的身分……突顯一種被壓抑的存在」，收入《無盡的追尋》，227。

¹⁶ 林幸謙：〈選擇題〉，《漂移國土》（吉隆坡：學而，2003），頁313。

¹⁷ 林幸謙：〈過客的命運〉，《狂歡與破碎》（台北：三民，1995），頁91。

均架設在宏大的理論性標題之下，於是他必須以滔滔雄辯展演抽象命題。只是以大量形容詞、副詞或術語雄辯抽象命題的衍繹過程，並沒有讓他接近符旨，形而上的故鄉反被推展到更遠處，終究成了如他所言「燦爛的幻象」——燦爛華麗的修辭，內容所指涉的卻是「幻影」：

真理的雨聲淋漓，在黑暗和光明交替的縫隙間正視生命，發出生命與時代的千般嘲弄。無數有價值與無意義的幻象在歷史海岸上翻騰、低泣，接著竟幻滅了。¹⁸

憂鬱的華麗世界，分秒都有葬禮在進行。送行的人群，看到了遺落的憂傷；破落的荒塚，收藏了屍骨所遺棄的寂寞。……此生的神話在璀璨中逐年破碎，狂歡，掉淚。¹⁹

縱然有美好的夜晚……只剩下幻影和煙雨來慰藉靈魂的憂傷。心事在歲月裡累積，累積成一座龐大的迷宮——別人無法走入，而自己卻無法走出的死城。²⁰

以上所引三段引文分別出不同的篇章，主要用意在說明林幸謙常常使用同樣的修辭模式，重複使用的意象，換個題目，內容所述相差不遠——大抵是生之幻滅、流放是一種傷的反複演繹，憂傷情感的重複抒情。有時段落甚而可以任意調動，刪減，篇與篇之互為補充（故意的「互文」？），然而文字的橫征暴斂，以極為主觀的個人情

¹⁸ 〈群雨低濕的海岸〉，《狂歡與破碎》，頁 53。

¹⁹ 〈歲月：燦爛的幻象〉，《狂歡與破碎》，頁 15。

²⁰ 〈飄泊的諸神〉，《狂歡與破碎》，頁 37。

緒「置入式書寫」則一。

雖然林幸謙曾經表示「我的書寫自然也無法滿足於淺薄抒情文筆」²¹，抒情文筆未必淺薄，其論述式浪漫抒情便是最好的演出。把後殖民搬入散文，雖然符合全球化的論述潮流（就這點而言，林幸謙所選擇的位置不但不邊緣，反而是主流中的主流），也提供評論者最方便（也是偷懶的）的解讀方式，然而以文字捕捉幻象，終究成就的亦是文字的幻象。

四、傳火人的憂鬱

「傳火」是個特別的象徵，火者，華人文化之謂也。「傳火」象徵文化傳承，它的時代意義和使命感不言而喻，就像「風雨」象徵時代飄搖，黑夜則是華社的處境，這三個約定俗成的意象，亦是大學校園散文的關鍵詞。作為一九八〇年代校園散文寫手之一的潘碧華，她第一本散文就叫《傳火人》。其中〈傳火人〉有句話，特別能指出「火」的弦外之意——「傳與接的豈是燭火那麼簡單？」²²，又說在傳遞燭火時，「把傳與接的人的擔憂都表露無遺。傳的人小小心心，接的人也殷殷勤勤。我們都把手掌彎成呵護的手勢護著燭火」²³。

十幾年前的華社，大學生被視為知識分子，能突破「固打」擠

²¹ 〈寫在國家以外〉，《漂移國土》，頁 294。

²² 潘碧華：《傳火人》（吉隆坡：澤吟，1989），頁 158。

²³ 《傳火人》，頁 157。

入大學之間的華人是「天之驕子」，²⁴讀中文系的人理所當然是被賦予「文化使命」的傳火人，早在出版個集之前，潘碧華在合集《熒熒月夢》序文裡便說過：「我們只是傳遞著一把不大亮的火炬而已」²⁵。傳火一直是潘碧華在茲念茲的意象，我們或許可以稍稍理解為何她把「憂患意識」加諸一九八〇年代的大學校園散文：

八〇年代是大馬華社憂患意識特強的時代，無論是政治、經濟、教育，或文化，華人的權益如江河日下，維護母語教育和捍衛中華文化的堡壘，一一兵敗如山倒。招牌事件、茅草行動、政府機構行政偏差，華社人人皆能感受到勢不如人，任人左右而無能為力改變的局勢。²⁶

這樣的時代背景使得大學生（不得不）意識到大學並非作夢的象牙塔，他們是傳火人，於是寫作和出書（以中文抵抗風雨、以中文傳「火」）、成立華文學會、辦活動，務求有所作為，念中文系尤其有些飛蛾撲火的壯烈。中文系的學生必須說服自己超越現實（不賺錢，

²⁴ 何國忠在〈疏忽了的關心〉一開始便說「大學生是天之驕子。沒有人會反對這句話，尤其是華裔社會，在『固打』制度下，身受其害而被犧牲的學子可說不計其數。」見何國忠：《班荇谷燈影》（吉隆坡：十方，1995），頁50。禰素萊則在〈不寄的家書〉自言「我想起『大學生』這個名詞所賦予的期望，想起老代表著多大的使命與責任。在我終於可以換上『大學生』這個身分時，又有多少人因固打制度得不到它而失望著？」此文收入潘碧華編：《讀中文系的人》（吉隆坡：澤吟，1988），頁81。

²⁵ 潘碧華：〈序〉，收入孫彥莊、化拾編：《熒熒月夢》（吉隆坡：澤吟，1987），頁3。

²⁶ 潘碧華：〈八〇年代校園散文所呈現的憂患意識〉，收入《赤道回聲》，頁292。

但具文化傳承意義)，棲身「中國字」建構的文化烏托邦。象形文字和情感構成的神話，那是對原生情感的追尋和傳承，因此顯得神聖而超然。馬大中文系更是當時唯一設有中文系的大學，中文系又是華文教育的最高堡壘，文化傳承的象徵物，因此中文系的課程非常有效地召喚出學生寫手的文化認同，傳火人的「榮光」和「激動」對比的時代背景是「外面下的雨比我們想像中還大」²⁷，華社在風雨中飄搖的狀況，既是現實的，也是象徵的。風雨不是詩情畫意，它大多以負面意象出現，辛吟松的〈夜征〉便是。

〈夜征〉一再被論及，不在於辛吟松寫得多麼余光中，技巧多麼〈聽聽那冷雨〉，而在於「傳火人的憂鬱」和閱讀的想像結合，為甚麼是余光中的影子而非楊牧？其中一種解釋是，余光中的中國情懷提供了一種參照系。以下引兩段文字：

他也已沒鄉，他是哭不回鄉的孤魂。洞庭湖，巴山雨，祖團的小手在雨中招他，招他回去。那水鄉呵水鄉煙水茫茫旋轉復旋轉，遠年的事了，遠了。²⁸

下在昨天下在今天下在明天下在中國也下在馬來西亞的歷史上，歷史呵歷史像哭過了的天空。天空浸滿了淚水，哭一個多災多難的民族，哭一個民族的折腰求全呵求全像江岸上風過低頭的蘆葦。²⁹

²⁷ 潘碧華：〈雨聲之外〉，《傳火人》，頁154。

²⁸ 辛吟松：〈夜征〉，收入《熒熒月夢》，頁58

²⁹ 《熒熒月夢》，頁60。

這種題材其實可以有多種思考面向，然而在「傳火人」這個前題下，「哭鄉」、「哭民族」、「哭歷史」的寫法便出現了。任何一種思維模式都有其歷史性，這種思考模式是華人面對華社問題、身分時一種「自然」反應，或者也是整個華社（報紙、「大人物」、雜誌）共同塑造的氣氛，已成為華人的集體意識，語言與現實相互衍生與建構，我們如何閱讀現實，就會決定我們的行為與思想。「不愛華社」、「沒有文化使命感」其實是被合理化的語言暴力。況且中國文學自屈原以降一直存在著感時憂國傳統，儘管時空轉變，民族主義式的思考仍然制約著華人（創作者）。

祝家華是另一個例子。他的散文集《熙攘在人間》從書名看來熱鬧非凡，實際上多的是「生年不滿百，常懷千歲憂」³⁰的感懷，憂者，華社也。從以下的題目或許可以略窺一二：〈風雨飄搖了天涯路〉、〈悠悠綠水〉、〈尋覓天涯九宵愁〉、〈孤臣孽子〉等，何國忠在序裡指他「為自己的時代自覺地寫了他心中的所感所觸，充滿了感性和情緒」³¹，這種感性和情緒時而憂傷時而痛苦：

就好比關心民族國家的前途。當你年少氣血方剛的時刻，理想如浴火的鳳凰叫人熱血奔騰，但是當你發覺裡頭一切的醜陋與無恥，你聖潔的靈魂幾乎止不住抽痛與哭泣。³²

追溯痛苦的來源，除了華社之外，大抵是對生命意義的叩問，自我

³⁰ 至少出現兩次，分別在〈悠悠綠水〉，以及〈尋覓天涯九宵愁〉，均收入《熙攘在人間》（吉隆坡：十方，1992），頁44, 50。

³¹ 《熙攘在人間》，頁14。

³² 《熙攘在人間》，頁45。

身分的定位，跟林幸謙不同的是，他並沒有給出答案，林是答案寫好了，不斷從各個角度去演繹，因此予人主題多所重複的閱讀印象，祝家華一則是散文量較少，二則他的散文多的是「追尋」或「疑惑」——拋出問號，沒有答案，更多時候是抒發壓抑的情感。

大學校園散文當然並不只是感時憂國情懷，亦有大學生活的記述，如詼諧幽默的瘦子寫《大學生手記》，或者葉寧的《飛躍馬大校園》便把大學生活寫成美好的烏托邦，做夢的象牙塔，傳火人的憂鬱亦非生活的全貌，只不過，借傳承得在《傳火人》的序所說的：「政治的風雨、經濟的風雨與文化的風雨，其實早已浸透象牙塔的夢，便像潘碧華這樣的大學生，再也不得不探出頭去，看看象牙塔外的氣候變化了」³³。這些大學校園散文運用文字時或漫漶不知節制，常有野馬脫疆之弊，「感時憂國」的內容相似，卻是可以與一九七〇年代台灣的神州詩社和三三成員遙相呼應，成為另一個值得論述的題目。

五、反浪漫的「浪漫」方式

李歐梵在〈五四文人的浪漫精神〉有一段對知識分子／文人的高見：一個「文人」比世上其他人「敏感」，可以感觸到別人覺察不到的事物，因為自己是「先知先覺」而大眾是「不知不覺」，所以總覺得懷才不遇，於是開始在文章裡自哀命薄。「自憐自醉」

³³ 《傳火人》，17。

(Narcissism) 是古今中外所有浪漫文人的標誌，他們的「敏感」也就成了他們的「優越感」，用以掩飾自己在政治社會中的無能為力³⁴。這種「文化託命」亦是何國忠散文的重要特色。例如收入《塔裡塔外》的〈理性和感性之間〉寫王國維：

王國維就是想得太過深沉，所以注意到許多別人觀察不到的事物，但也由於他的敏銳，結果許多事情讓他無以釋懷。³⁵

這段觀察和李歐梵的見解如出一轍，中國文人常因不合時宜而與時代格格不入，無法釋懷的結果，一是如李歐梵說的「自憐自醉」，自哀命薄；二則寄語著述，在現實裡使不上力，就以筆為劍吧！然而筆下仍不免有淡淡的感懷，何國忠雖在晚近的散文集《文化人的感情世界》表示：「我如今志在安寧，希望可以讓多情的細胞放假」³⁶，「希望」二字耐人尋味，留下頗大的想像空間，希望的背後常是「並非如此」，那表示「多情的細胞」仍然常被撩撥而起感情波濤。

《文化人的感情世界》寫的不是文化人的經國大志，而是他們的「感情」，或是以此對比個人的心境，從王國維、辜鴻銘、伍連德到林文慶，背後都有個人人生體驗作為參照，浪漫主義詩人華茲華斯的「詩歌是詩人思想感情的流露、傾吐和表現」，在何國忠亦可作如是觀。例如，他論知識分子則以「歷史中不經意流露出的血和汗才是真乾坤」³⁷，「他們沒有城府，不說假話，他們對生命認真，但

³⁴ 李歐梵：〈五四文人的浪漫精神〉，收入《五四與中國》，頁 309。

³⁵ 何國忠：《塔裡塔外》（吉隆坡：十方，1995），頁 40。

³⁶ 何國忠：《文化人的感情世界》（吉隆坡：嘉陽，2002），頁 155。

³⁷ 《文化人的感情世界》，頁 30。

是眼淚卻是因情而流」³⁸，大抵可以讀出他的感性傾向。如果林幸謙是把三分的感情渲染成十分，那麼何國忠則是把十分的感情壓抑成三分，有趣的是，這個對比的反差結論都是，他們都是「浪漫」的信徒。或許，這跟何國忠要求文章帶情感有關：

沒有感情寫不出好文章，學術和非學術都是如此，才識重要，學問重，但也要有感情，讀來才有味道。³⁹

這番話令人想起他多次提及的散文家董橋。董橋認為文章應講究「學、識、情」，他的專欄涵蓋天文地理，出入古今，可謂無所不包，以其旁徵博引之筆悠遊流行文化、經濟財經、政治科學、文學文化和哲學領域⁴⁰，下筆亦常帶感情。何國忠早期的散文《班荅谷燈影》多的是直訴胸臆，呈現「很多時候我們都無法展顏歡笑」的苦悶⁴¹，「這個年齡充斥的是以天下為己任的情懷」⁴²，讀胡適而能落淚，是因為胡適一生許多事不能如他所願，到晚年已經沒有夢。借何國忠的朋友祝家華說的，那裡面是「一個知識人要介入社會而又未能那種無力感所攜來的痛苦與難堪」⁴³，李歐梵的說法則是他們「敏感」。敏感，卻對現實使不上力，無法改變現狀，於是只好回到文人

³⁸ 《文化人的感情世界》，頁 31。

³⁹ 《塔裡塔外》，頁 45。

⁴⁰ 詳見鍾怡雯：〈帝國餘暉裡的拾荒者——論董橋散文〉，《后土繪測：當代散文論 II》，頁 24-40。

⁴¹ 〈苦澀的歲月〉，《班荅谷燈影》（吉隆坡：澤吟，1989），頁 62。

⁴² 《班荅谷燈影》，頁 62。

⁴³ 〈懷念一個江湖的游離〉，《熙攘在人間》，頁 6。

的本行——把文化託命寄語文字，如此則難免筆下常帶感情——文學是內心世界的外化，激情支配下的創造，是創作者的感受，思想和情感的共同體現。然而傳統的教養不允許他們大聲疾呼，遂造就了何國忠反浪漫的「浪漫」書寫方式。

馬華散文的「浪漫」傳統可視為創作者跟現實的對話，如果華人（知識分子／作者）無法改變現實，只有用中文「反求諸己」去抵抗／回應。心靈是外界事物的反映，也是發光體，本文以「浪漫」取代「憂患意識」，從溫瑞安以降的浪漫傳統，失控的抒情、傳火人的憂鬱，到反浪漫的「浪漫」，論述「浪漫」所衍生的散文美學，以及可能造成的侷限和美學上的缺乏，目的在指出馬華文學評論一直存在著「大」主題迷思。不過，這個「浪漫」傳統在七八字輩的創作者身上似乎斷裂了，華社的教育和政治問題並沒有改善，時代沒有變好，以「傳火人」自許的這一代校園寫手卻消失了，或許，這是一個更值得探討的文學議題。

[2005]