



現實與想像的土壤 (1957-1969)

前言

斷代，是文學史論述非常重要的問題。二十世紀馬華文學史在不同的評論家手裡，因史觀或理念的差異，前後出現了許多斷代的版本。各家的斷代是否成立，不能光憑幾篇論文的滔滔雄辯，就可以定案。它至少得透過一部數十萬字的文學史，或者一套數百萬字的文學大系，才能有效展現具體的輪廓，讓其他研究者得以清楚地評量各文類創作成果與時代思潮的相應程度。當然，這輪廓是主觀的，可以不斷修正的，畢竟沒有人能夠讀遍所有的出版品，而他所服膺的美學理念，將產生決定性的主導力量。不管如何斷代，有兩個歷史性的時間刻度無從迴避：一是日本對大馬的侵略戰爭，二是獨立建國。一個國家政治局勢的演變，對文學創作的影響是無從估

計的，尤其戰火和改朝換代這等大事，所有文人都不會輕易錯過，它也不會輕易放過所有的文人。古往今來，都是如此。

一九四一年，這個馬來亞半島淪陷在日軍刺刀下的時間點，自然被視為馬華文學史的非常重要分水嶺，以散文來說，方修主編的《馬華新文學大系·(7) 散文集》(新加坡：世界書局，1971)，收錄的作品從五四新文學運動以降，到大馬淪陷為止(1920.01-1941.02)。同年出版的趙戎主編《新馬華文文學大系·散文(1,2)》(新加坡：教育出版社，1971)，則以戰後二十年為編選範圍(1945-1965)。方修後來續編(未完成)的《戰後馬華文學大系》亦始於一九四五年。被日本軍政府侵略的三年零八個月，對大馬華人的生命和財產，造成很大的傷害，戰後大量反映在社論和創作題材上面，同時催化了追求獨立建國的思潮。這三年零八個月的國家創傷與文學創作的「真空期」，絕對可以成為重要的斷代刻度。

其次，當然是獨立建國。如果從日後的多元種族政治的發展結果，來回顧二十世紀的馬華文學，獨立建國的影響遠比戰火更為深遠。馬來族群在建國後取得壓倒性的政治優勢，而且逐年增長，他們透過各種不公平的經濟和教育政策，蠶食、壓迫華裔的生存空間。當馬來政權將馬來文文學定位為國家文學(Sastera Nasional)或國民文學(Sastera Kebangsaan)之際，馬華文學便徹底失去所有國家資源的援助，在惡劣的發表及出版環境底下，兀自奮鬥了五十年。從馬來西亞文學版圖的結果論來看，一九五七年獨立建國是另一個重要的斷代刻度。

馬華文學史的論著，目前只有方修《馬華新文學史稿》、《馬華

新文學簡史》、《戰後馬華文學史初稿》和楊松年《新馬華文現代文學史初編》等幾部專著，但其有限的篇幅以及對散文的忽視，無法完滿地呈現馬華散文發展的脈絡。反而是趙戎主編的《新馬華文文學大系·散文(1,2)》，能夠做到這一點。趙戎為散文卷撰寫了兩篇合計三十三頁的導論，大略交代了戰後二十年來馬華散文的發展趨勢，以及重要作家的作品評析。更重要的是：趙戎根據各散文家的重要性，選錄不同篇幅的佳作，創作質量較高的苗秀、韋暈、杏影、王葛、慧適、憂草等六人，都在十篇以上。這套拒絕「齊頭並錄」的選本，充分表現出主編對當代散文的評斷。即使不加論述，從入選作品的質量，即可讀出一個散文史的輪廓，和主編的史觀。它比一部文學史的「散文概述」或「簡介」，更有價值。後來的讀者要了解獨立初期的馬華散文，這是最好的選擇。

其後，又有碧澄主編《馬華文學大系·散文(一)1965-1980》(吉隆坡：彩虹，2001)和小黑主編《馬華文學大系·散文(二)1981-1996》(吉隆坡：彩虹，2001)。這兩卷散文，以作者自行提供稿件的方式來編選，每位作家一至三篇，拼湊成書，先天上就失去大系(或任何選集)的功能和意義，只能視為一套龐雜的自選集或大合集。這種蜻蜓點水和大拜拜的編輯成果，完全失去研究價值，遠不及趙戎主編的《新馬華文文學大系·散文(1,2)》。

一、大系的視野

獨立初期馬華散文的宏觀輪廓，主要呈現在《新馬華文文學大

系·散文(2)》(以下簡稱《大系散文(2)》),趙戎的〈導論(二)〉如此評析戰後第二個十年(1955-65)的馬華散文創作:「馬來西亞的青年是份外熱情底,比任何國家的青年也顯得更突出更奔放。在文學界方面也是如此。所以我們的青年散文家當中,如王葛、慧適、憂草、白荻、魯莽、高秀、林綠、莫河、端木虹、林瓊、夢虹、君紹、梁誌慶等等,都有優良的表現。他們都是可尊敬的青年人,有著火熱的感情,通過筆端底細緻刻劃,抒發胸中的希望與信念,創作了無數的優美底篇什,使散文界大放異彩。我相信這些作品與中國或別國的並列而無愧色底。另一方面,由於我們的散文家都是土生土長的一群,他們誕生在這熱帶的土地上,在這裡養育長大,自然而然地對當地的一山一水,一草一木和各民族的生活風俗習慣,有了深刻的關係和不可磨滅的感情。他們熱愛這裡的一切,所以在字裡行間流露出真誠的無限的激情。」¹

從上述這段文字,可以讀出兩個訊息:

(一)高度的自信:趙戎對當時馬華散文的水平充滿自信,相較於中國大陸和海外各地區,也「無愧色」。當時大陸文壇正值十七年時期,政黨機器牢牢操縱著散文和雜文的創作,遭受政治力干擾,再加上意識形態掛帥的散文,水平自然低落。趙戎的自信在面對中國內地散文概況時,有相當的根據;但較諸同期的台、港散文,恐怕不是如此。總的來說,趙戎對馬華散文的高度評價,沒有太大的偏差,因為他的用詞是「無愧色」,而非凌駕他人之上。

¹ 趙戎〈導論〉,《新馬華文文學大系·散文(2)》(新加坡:教育,1971),頁2。

（二）對土地的熱情：趙戎對創作主體情感十分看重，尤其這十年正值全國人民高呼和平獨立建國，並高倡「愛國主義文學」的時期，作家們高亢的寫作情緒直接投映到創作素材和抒情筆調上面，於是在現實主義風行（主要在新詩和小說）的時代，散文創作卻出現大量的抒情文章，特別是對大馬風土文物的詠嘆與記述，蔚為大宗。無論從文學大系所收錄的散文來檢視，或直接翻閱王葛、高秀、林潮、憂草、魯莽等人的文集，結論都一樣。

趙戎在卷中大量收錄抒情性較高、描寫鄉土風情的文章，連唯美散文都有很高的比例。他在〈導論（二）〉的結尾處強調：「第二代的馬華散文作家，他們都是土生土長的。他們對熱帶的土地有著真摯的愛情，就像一株植物在這裡生了根，開枝發葉，是不可以移易的了。他們的愛國主義底精神，就反映在愛鄉土，愛人民，愛風物底篇什上。這將長遠地影響我們的廣大讀者群，促進他們擁抱這塊土地，昂揚熱愛家邦底浪潮。」²

根據自己的審美角度，趙戎為戰後到獨立初期的馬華文學，勾勒出一幅美好的版圖。大系成書至今，經過三十幾年的世代交替和沉澱，加上我們對各國華文文學的交流與研究，是時候重繪一幅有別於趙戎的散文史版圖。從獨立後五十年往回探索，在眾多文獻的回顧過程當中，趙戎的散文卷依舊扮演著最吃重的角色，尤其由他主編的史料卷，更是一部令人欽佩的大書，對馬華文學研究有很大的幫助。

² 《新馬華文文學大系·散文（2）》，頁21。

二〇〇七年秋天在台灣出版，由鍾怡雯和陳大為主編的《馬華散文史讀本 1957-2007》（台北：萬卷樓，2007），從「精神層面」承續了趙戎《大系散文（2）》的編輯成果，再加以修正、擴大和補充。此選集收錄獨立後的三十家（特別收錄獨立前的兩家）散文創作，另附上十萬字的導讀和論文，從三個角度呈現獨立後五十年來的馬華散文發展面貌和成果。這套厚達一千兩百頁的《馬華散文史讀本 1957-2007》（以下簡稱《散文史讀本》），雖不取大系之名，但格局上仍以大系為基準，只不過它選錄的家數更少、更精要，每位入選散文家的篇數都在四篇以上，最多可達十七篇；沒有足夠的個人篇幅，無法有效判讀出一家之言。其次，每位入選者皆以其最具代表性的散文集為主要選稿對象，所以這是一套以文集為里程碑的散文史讀本。它同時具備大系和讀本的兩重功能，以二十一世紀的閱讀品味，重新檢視五十年的散文風華。

《大系散文（2）》卷中入選篇數最多的，首推：王葛（14 篇）、君紹（6 篇）、苗芒（7 篇）、林潮（6 篇）、慧適（13 篇）、憂草（9 篇）、魯莽（9 篇）、沙燕（6 篇）。上述八位名家的散文語言功力，在當年確實已達到「無愧色」的水平。趙戎所選的文章，在他們的個人散文中，都算是優選之作。不過，五十年後讀這些舊作，有些當初以語言的唯美和抒情風取勝，偶爾強行植入人生哲理的省思，或努力營造出某種隱寓於萬物之中的思想深度，反而顯得膚淺的散文，難免要重新評價一番。王葛為一代散文大家，其散文多為短篇抒情感懷之作，對事物投注的情感，以及所謂的「哲思」，往往止於表面，無法進一步深化或擴展筆下的主題，優美有餘，血肉不足。

林潮、慧適、憂草三人亦偏好以抒情之筆，詠物寫景、寓哲明理，慣以情感牽動敘述，常有佳景佳句，獨缺動人的元素。魯莽的文字比前述四人猶勝一籌，〈苔蘚〉、〈鷹〉都是不錯的文章，在意象運用和細部修辭方面，十分出色。趙戎給他的評價很高，趙戎覺得魯莽的作品，「有一種濃厚的凝煉的氣氛，至於詩的情愫底豐滿，尤其是餘事了古人說『無隻字虛語』，魯莽是可以當之無愧的」³。不過魯莽華美的文字少了穿透力，除了上述兩篇之外，其餘作品如〈翡翠帶似的多情河〉就犯了華而不實的毛病，空有佳句如天馬奔馳，卻少了令人佇足、回味的事件或情境，十分可惜。

這幾位散文名家的情感模式，相當類似，主要維繫在敘事主體與客體之間的，是一種平和、穩定的情緒，主客體之間嚴重缺乏真正有意義或有作用的事件或情節，更鮮見其他人物角色的參與（形同路人甲的「佈景式人物」不算）。換言之，他們對寫作懷抱的熱情，僅僅投注在某些風土景物上面，很難讀到作家自己的故事，更別提故事中的人、事、物。唯有纏繞在事件裡的情感，因主客互動而產生的情緒波瀾，才能有起伏和深淺的變化，從中讀到作者的真實性情和思緒，如此方能動人。當時的唯美散文，在語言技藝的表現都有一定的水平，偏偏欠缺這個重要的元素，使得彼此間的抒情風格與選材日益接近。更可怕的是：此乃當時眾多散文作家的通病，趙戎的《大系散文（2）》很忠實地反映了這個現象。

³ 《新馬華文文學大系·散文（2）》，頁12。

二、歷史與現實的關照

再大的大系也會有漏網之魚，不幸被《大系散文(2)》疏漏的是伊藤（本名汪開競，1912-1976），他的《彼南劫灰錄》在《大系史料》卷裡，列入「散文·雜文」類，在此類目底下再界定為「雜著」，實在令人不解。趙戎既然在《大系散文(1)》收錄了抗日份子惠斌的戰爭記實散文〈我怎樣在敵人的刺刀下生活〉(1947)，理應能夠接受文學性更高、文筆更佳的《彼南劫灰錄》。

《彼南劫灰錄》（檳城：鍾靈中學，1957）不但是獨立後出版的第一部散文集，更是一部反殖民的「歷史散文」，它非常精彩地再現了檳城一地被日本軍政府統治的悲慘歲月，無論從文學或歷史角度來看，都是一部深刻地關照著國族歷史浩劫的散文佳作。

一九四一年十二月到一九四五年八月，日軍佔領馬來半島之後，開始對中日抗戰期間大力支持反日活動的華人社會施行「大檢證」，逐一清算舊賬，大規模逮捕與屠殺涉嫌抗日的華人。尤其那些有名的籌賑抗日份子及其家屬，更是抄家滅族，連那些跟他們打過交道的友人也一併遭殃，此等惡行當時稱作「瓜蔓抄」。僅僅檳城一地，被屠殺的百姓就多達一萬至一萬五千人；不幸殉難、下獄或逃亡的知識份子不計其數。「逃亡」和「悼亡」遂成為戰後初期馬華文學非常重要的主題。當時的悼亡文章分兩大類別，一是悼念殉難的文友，一是悼念遍及馬來亞各地的大屠殺。這些文章見證了日據時代殘暴的軍國主義政權，以及截然不同於英殖民的苦難經驗。

汪開競（伊藤）曾在一九四六年寫下〈鍾靈中學員生殉難記〉，

記述了那場親身經歷的牢獄之災，並哀悼因此殉難的數十位鍾靈師生。後來，他正式用「伊藤」為筆名，以《光明圈外》為題，在一九五四年的《南洋商報·商餘副刊》發表一系列以日據時期的檳城為主的歷史散文。這系列散文，於一九五七年九月正式結集成《彼南劫灰錄》（列為趙爾謙博士主編的「鍾靈叢書」第二種），是馬來亞獨立後出版的第一部華文散文集。

專精於中國古典小說的伊藤，曾以史家的眼光評述《水滸傳》，結集成《舊小說新談》（南洋報社，1954）一書。從水滸傳奇的評述，到彼南劫灰的紀錄，伊藤試圖以史家之筆，融入散文的意境，寫下這部反殖民的《彼南劫灰錄》。

伊藤在〈後記〉裡表示，如果此書能夠在日本投降之際立即出版，在飽經戰火憂患的星馬人民心中，會留下更深刻的印象。事隔十年，世局已變，在檳城各大商行裡充斥著東洋貨，人們似乎早已忘掉「彼南時代」的一切慘痛經驗。他始終認為歷史是最可貴、最無私的紀錄，他並不仇恨日本人，他痛恨的是日本軍國政府的法西斯和武士道精神。他最憂心的是日本降軍自昭南島（新加坡）撤退時，居然公然聲稱：「日本將在三十年後重回馬來」，一向缺乏憂患意識的馬華社會，恐怕不會牢記歷史的教訓。他於是決定寫下彼南的劫灰錄，作為警世之言。⁴

伊藤的遺憾和憂患，造就了一部出色的歷史散文。

歷史散文有別於一般史料或純散文，它必須在記述客觀史實的

⁴ 伊藤〈後記〉，《彼南劫灰錄》（檳城：鍾靈中學，1957），頁191-193。

同時，維持一種敘事語言和手法相對柔軟的散文筆調，萬萬不能僵化成冷硬的史料，畢竟它是散文。歷史散文可以自由呈現主觀情感的收放起伏、個人的生活見聞和文化視野，並關注大敘述夾縫裡的小事件（這些小事件正是大歷史的局部見證）。

正因為經過近十年的沉澱，此書的敘述文字並沒有像李冰人等戰後作家懷抱著巨大的仇恨，在雜文、散文和小說裡肆意重現刀光和傷痛。伊藤在悲慟的敘述中，保持理性的距離，同時兼顧到修辭與書寫策略、情緒鋪陳、史料轉化等重要創作要素，沿著歷史的時間軸線，透過親身經歷的見聞，逐步重現那個無法遺忘的時代——從百姓對英軍的高度信賴和失望、被日軍佔領的苦難日子，到二戰結束後的社會光景。

伊藤在〈一個政權的消滅〉捕捉了最關鍵的時刻——投降。這是考驗民族人格或情操的關鍵時刻，諷刺的是：「那些平日高談抗日救國論者，大約也都溜之大吉」⁵，只剩下被謠言和新聞弄得昏頭轉各的小老百姓。身為殖民地居民的華人，在國族存亡的情緒上，有一種迂迴進退的空間，反正腳下這塊異邦土地原是英國人統治，向日本人投降並不是那麼恥辱的大事。於是昭南當地的「各民族治安維持委員會」發布了主動升白旗的公告，以安民心。伊藤以戲謔的筆法，刻劃了華人居民的心理／心思：

看了布告，大家心裡雖然比較安定了，可是其中「升白旗」一項，在居民眼中，倒還是新鮮的把戲。飽經憂患的人們，

⁵ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 15。

他們認為舊主人既已離開，新主人登台，自然應該表示一點歡迎的意思。他們的意見倒很能夠代表一般中立派，換爺換娘不相干，只要誰有奶就算了。比較看得嚴重一點的是華人，尤其是一般知識份子，他們說升白旗就是等於投降，是一種恥辱，但是他們不願意投降，至少他們還沒有投降的意識，所以反對升白旗。這兩派人也偶然來個爭論；至於商人呢，卻大多數傾向前者的主張。

然而不管你願意不願意，白旗終於升起來了。因為人總是怕死的，何況認真說，紅毛撒了爛污，要叫棄兒們頂缸，道理上也講不過去。好得做一面白旗再簡單不過，也花不了幾分錢。

但是日本飛機仍舊繼續來炸，似乎並不曾因升了白旗而停止；也許是他們在高空看不清楚，於是維持會又再貼出布告，叫市民改升大一點的白旗；他們又在關仔角大草場上，升上了一面大得出奇的白旗。白旗升上之後，象徵英國一百年來統治本嶼，已經壽終正寢。⁶

伊藤散文的語言乾淨俐落，且能因應事件情節來調整柔軟度，無論針砭或譏諷，都有不同的神采。上述有關投降的一幕，短短四百字，即能看出各階層華人的心思和面貌，悲壯的抗戰終究沒有如中國般展開。也許正是長年研讀章回小說，伊藤一方面能夠很細膩、逼真的勾勒出彼南人民的心理，同時又能夠宏觀地架構出彼南的社會脈

⁶ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 16-17。

動（並記錄了當時的一些慣用方言和中文語彙），讓這本隨時被誤認為雜文或史料的書，得以跨入歷史散文的藝術境地。

曾在一九六〇年代受教於汪開競的李有成認為，這是「一部淪陷時期檳城的社會史」，「全書對日本統治者的蠻橫暴虐固然語多撻伐，對日據期間形形色色的眾生相也頗多描繪，其中包括了趁火打劫的所謂『亂世英雄』、神通廣大的『文化人』、在《彼南新聞》中大發偉論的『彼南紅人』、各民族協會的領袖新貴、檢舉無辜同胞的冒牌『地下工作者』、在大肅清中出賣親友的所謂『新女性』等等，群丑亂舞，不一而足。」⁷

《彼南劫灰錄》共收錄四十四篇長短不一的系列散文，跟當時一般散文集將零散篇章結集方式不同。這些散文雖然發表在獨立之前，但《彼南劫灰錄》作為一個整體，卻出版於獨立之初。一九五〇年代末期出版的散文集本來就不多，此書在敘述手法、語言風格、題材視野等方面的整體表現，都十分突出，絕對足以位列馬華散文名家之林。可惜，這部可遇不可求的歷史散文，竟成了《大系散文（2）》最大的遺珠。

收錄在《大系散文（2）》的眾多散文家當中，苗芒（本名黃友吉，1935-）應該是最出色的一位。出生於新加坡，在馬來西亞長大的苗芒，在中學時期開始投稿，十九歲便出版第一部散文集《熱愛》（1954），這時期的散文偏向於詩化的語言經營，充滿青少年特有的

⁷ 李有成〈《彼南劫灰錄》五十年後〉，《南洋商報·南洋文藝》（2007/06/07, 14），後收入《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 319-328。

熱情，但生活經驗的侷限影響了敘事的深度，文評家苗秀曾以社會寫實主義的角度，指出少年苗芒的缺失，並希望他「不再限於寫出個人的失意、憂鬱、苦惱，甚至描寫一些身邊的瑣事，應該把自己的感情和大眾的感情連結起來」⁸。創作力十分旺盛的苗芒，兩年後出版了《堅守》（1956）一書，努力嘗試一些寫實性的社會素材，擴大了原來的敘事視野，抒情風格為之一變，亦成為馬來亞獨立前最耀眼的散文新秀。

翌年，苗芒考上南洋大學中國語文學系，中國經典文學的薰陶和磨練，對苗芒的寫作技巧起了一定的作用，大學期間的散文創作更上層樓，第三部散文集《銅鑼聲中》（新加坡：青年書局，1959），可說是馬來亞獨立初期，最優秀的出版品之一。它充分表現出苗芒在散文創作上的天份和詩歌方面的潛能。

如前文所述，獨立前後最著名的散文作家王葛、君紹、林潮、憂草、慧適等數人，都習慣在詠物或抒情中，植入人生哲理的省思，企圖營造出某種隱寓於萬物之中的思想深度，頗受主流評論的肯定，且在彼此相互效仿之下，蔚為風潮。趙戎在《大系散文（2）》的導言中討論到王葛散文時指出：「作者用簡單的詞彙寫出不簡單的句子，裡面包含了人生哲理，而且也是活生生的現實生活底刻劃。然而，這些不過闡明了足跡與人的關係，作者還有更好的佈局，由一隻蝸牛留下的足跡得到啟示」⁹，便是此類散文最典型的思維模式。

⁸ 苗秀〈新人的氣息〉，《文學與生活》（新加坡：東方文化，1967），頁84。

⁹ 《新馬華文文學大系·散文（2）》，頁3。

然而，這些哲理或寓言式的書寫，往往是作者刻意為之，只能逼出或拼湊出較短小的篇幅，成不了大文章；況且大家路數相似，風格的辨識度並不理想。

苗芒是少數能夠避開文壇陋習，成就另一番散文風景的新銳作家。〈山風〉（1957.11）和〈墳墓〉（1957.12）都是相當詩化的散文，前者擺脫了哲理設計的窠臼，專注於意象的創造，如文中這段：

虎虎，又來了。難道光只是山風麼，會有妖魔騎著怪獸在山風中騁馳吧？若是有，將該不止一個。他們青面獠牙，利爪長髮，一路嘻笑著，爭吵著，哭號著。他們從什麼地方來，要到什麼地方去？他們一定飛得低低，喳，那騎掃把的尖鼻子女巫，是不是她的掃把擦過我們的屋頂啦？怎麼他們沒來抓我，我是厭惡妖魔的人呀！他們可以很輕易地手一招，我就從床上奔向他們去，或者每個吃一塊，算是小點心，或者嫌滋味不好，吹一口氣，我就深葬在山谷裡。¹⁰

豐富的想像力落實在字裡行間，從瑰麗的奇想繞進國族歷史和現實人生的苦難，再重返如風狂舞的思緒中，敘述結構的巧妙設計令情景得以相融。後者則透過對墳墓的恐懼來談論生死，冥想與哀傷在段落轉折間力保平衡，最後寫到血泊裡的親人，亦能舉重若輕，讓這片看似虛構出來的墳地，在文章收尾處多了幾分真實的情感重量。

〈美麗蘆河日夜流〉（1958.03）是苗芒從抒情轉型到社會寫實風的過渡性作品，真正成熟的是〈銅鑼聲中〉（1958.08）、〈後巷〉

¹⁰ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 64-65。

（1958.09）和〈不再出現的人〉（1958.09）等現實主義色彩較濃厚的篇章，各種人物的聲情和舉止，都形塑得非常生動、準確。

出身貧窮的苗芒，在《銅鑼聲中·後記》裡說：〈銅鑼聲中〉寫走江湖賣膏藥的人如何以自己的割肉流血堅持著要生活下去，而他，同樣以自己的痛苦和悲哀來寫出自己的作品，呈獻在大眾面前¹¹。黃孟文和徐迺翔在《新加坡華文文學史初稿》（2002）裡，如此評論苗芒的散文成就：「苗芒散文在描寫對象上，主要是關注社會下層人民群眾的生活和際遇，像臭水溝、亞答屋、咖啡棚、甘榜，充滿腥味的小島、錫礦、膠林、椰林等等，具有新馬地方特色的下層群眾生活的具體環境和素材」¹²。在新馬文壇舊有的現實主義視野底下，唯有低下層人民的生活才是值得書寫的生命現實，類似的文章比較容易受到主流論述的肯定。但苗芒對現實苦難或生存情境的書寫，並非僅僅為了響應現實主義的理念，更多是出自本身的生命閱歷和感受。如果苗芒沿著〈山風〉的筆法和思想架構一路寫下來，或有陷入虛無飄渺的空洞化危機，此類文章很快窮盡。讓詩化的語言和想像，回到現實生活的軌道，才能夠提昇苗芒的創造力。

在〈銅鑼聲中〉苗芒將語言調整到鄉野奇譚的說書腔調，他準備講故事。這是一個敘述性較高的主題，不再是冥思狂想，他得借助文句長短和節奏緩急的變化，來搬演一段跑江湖的血淚人生，還得讓筆下的鄉野和村夫帶上一股真摯的土味，和空間的立體感。當

¹¹ 苗芒〈後記〉，《銅鑼聲中》（新加坡：青年書局，1959），頁105。

¹² 黃孟文、徐迺翔合著《新加坡華文文學史初稿》（新加坡：國大中文系／八方文化，2002），頁115。

描寫到江湖賣藝的老人，為了兜售自稱有療傷奇效的祖傳藥油，苗芒就給他這麼狠狠的一刀：

老人刀子一抽動，先是一道紅線，一眨眼如河堤崩潰，血湧出來了，分成幾道支流沿著大腿向下流。空氣變成固體。小姑娘的手指更用力地交捏住，像要把它捏碎，那雙眼睛，茫然神失地一轉也不轉。我們從來沒有看過這樣的眼睛，我們有看過濕潤的，有看過含泡淚水的，有看過淚珠一串串掉落的，我們從來沒有看過這樣的眼睛。老人還不肯停住，讓血任意的流，浪費的流，看著自己的血，看著觀眾緊張的神情，他再往上多加一刀。這時小姑娘已經很快地打開一罇海狗油，倒在她爸爸的大腿上，老人才拿一塊布（滿是血漬的布！）拭去大腿上的血。血不流了，是海狗油的效力呢，還是血都流完了，我們不知道。空氣慢慢開始溶解了。有如經過一場風暴，人們這才鬆了一口氣。¹³

銅鑼、叫賣、拔刀、揮刀、濺血、嘩然，和不忍的心跳，層層交織出一片窮困的、令人驚心動魄的江湖。那絕對不是為寫文章而虛構出來的馬戲，是真實世界裡真實的肉身和傷口，讀起來特別令人心痛。

〈銅鑼聲中〉是馬華散文的頂尖作品，不但經得起歲月的考驗，比起朱西甯的小說名篇〈鐵漿〉，也絲毫不遜色。苗芒的現實書寫，沒有偽情造文的痕跡，全是生活閱歷的轉化，有真實的生活感和在地感，歷經數十年的世代交替，各種主義此起彼落，如今讀起

¹³ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 82。

來仍舊是擲地有聲。

人生現實與家國歷史的關照，都是很深刻的寫作命題，缺了伊藤的歷史散文，是《大系散文（2）》的一道傷口，所幸趙戎沒有錯過苗芒的寫實散文¹⁴，否則全書便淹沒於抒情性哲理散文的華美辭藻當中。

三、評價的修正與補遺

趙戎雖然在《大系散文（2）》收錄了沙燕（本名陳桂，另有筆名莊牧，1940-）六篇散文，但其評價卻略有貶意：「作為一個散文家，他的筆鋒，最好能夠自創一格，不要一味仿效別人。當然，這非經過一番苦練不可。用自己的技巧寫出自己的心聲，這是身為寫作人起碼的態度，無論自己的技巧一時尚未成熟也好，在創作實踐中，總會凝成自己的手法與格局。沙燕就是這末的一個追尋者。而且，他的追尋已達到某一個良好的階段」¹⁵。言外之意，欲勸阻沙燕繼續仿效其兄魯莽的抒情風格。如果趙戎有機會讀到沙燕全部的散文，上述評價應當會調整。

只受過六年正式的學校教育，但沙燕在散文語言的錘煉和運用上，處處顯露出過人的聰慧。沙燕和魯莽都是一九六〇年代著名的

¹⁴ 《新馬華文文學大系·散文（2）》收入苗芒的散文七篇，《馬華散文史讀本1957-2007（卷一）》收入六篇，其中〈美麗麻河日夜流〉、〈墳墓〉、〈銅鑼聲中〉三篇相同。

¹⁵ 《新馬華文文學大系·散文（2）》，頁17。

散文作家，兩人風格確有部分相似之處，主要是魯莽頗受趙戎等批評家肯定的唯美抒情風——那是一種借景物的變化或視覺上流動，所衍生出來的無邊無際的詠嘆，或抒發愁緒，或若有所思。雖然在華麗唯美的文字背後，很難讀出具體的題旨或動人的意涵，但其文字修辭上的錘煉，確實有過人之處。就此唯美的修辭表現而言，沙燕未必不及魯莽，但就差在他是後來者／模仿者；然而更可貴的，是他在空間書寫上，卻有非常突出的技藝，完全擺脫唯美風的弊端，建立另一種迥異於魯莽或任何同期抒情散文作家的風格。

在《南泥河散曲》（彰化：現代潮，1971）一書中，上述兩種風格的文章是並存的，其中較好的作品，都是跟空間書寫有關的佳作，集中在一九六〇和一九六一年。

〈鵝嘜河〉¹⁶的抒情風格相當明顯，敘事脈絡是從敘述主體跟河之間的互動出發，比較是冥想式的獨白；沙燕在創作此文時，勢必發現這種輕巧空靈的語言，必須抓住一個具體的焦點才不致渙散，於是後半篇便轉向河的現實意義和影響層面。這是一個創作上的體悟和轉變。〈無名橋〉應當是由此「河」衍生出來的作品，沙燕進一步壓縮了慣用的抒情語調，直接鎖定橋上的事物，用微觀的視角和工筆，去刻劃這座無名橋。不過它真正價值，是見證了沙燕在散文語言的調幅和主題的轉變，從主體情感的高濃度釋放（詠嘆），到形同旁觀的細膩白描：

¹⁶ 《大系散文（2）》共收沙燕散文六篇，《散文史讀本》則收七篇，唯有〈鵝嘜河〉一篇交集。

橋面的厚木板橫鋪在鐵條上，顯得高低不平，但很緊密。因為要適合囉哩的通過，於是在橫木上又加上兩條直的木板。橋基是用粗大的沉木的樁，一邊有四道主幹和許多支柱，支撐著整座橋身。別看它是木頭築成的，卻甚是堅固。從橋上到河面，距離很高，兩岸的土地低窪，所以橋身就從另一端的土坡上延伸到這一邊的堤岸上，遠遠看去，中間顯得低些，像一道不很彎的弧線。它是建立在鵝嘜河上的，也是錫礦公司的傑作；但它是何時建立的，我可就不知道了，更沒法追查它的底細，而且，我認為我根本不需要問這些。¹⁷

到了〈割茅〉，沙燕的抒情語調跟現實的素材取得美好的平衡，不落寫實的俗套，保有詩化的優美語言特質。

上述三篇全屬空間的經營，空間的具體內容，無形中約束了沙燕抒情風的過度發展，免於空洞化的危機。當一個空間逐漸累積了足夠的個人生活經驗，便產生認同感，成為記憶裡一個像海棉吸附著許多情感或感觸的地方，當文字溯返〈故園〉和〈黑水溝〉的時候，沙燕十分從容地鋪展出一幅物我交融的心靈圖景，寂靜，自得，不予干擾，也不受干擾。寂靜和孤獨，是沙燕散文的主要元素。在他筆下的〈七月的街頭〉和〈街頭：古城印象〉，表面上人車流動，相當熱鬧，細讀之下，即可感受到他內心的寂寥與平淡，對外界的事物，不會有太明顯的情緒反應，總是處之泰然。

有形的空間敘述，讓沙燕的散文語言獲得某種約制，逼近「優

¹⁷ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 108。

美」與「唯美」、「空靈」與「空洞」毗鄰的疆界，再跨一步就成為敗筆的臨界感，反而成就了沙燕的敘事魅力。在沒有強大的思想或主題的支援下，他的散文完全仰賴心境和意境裡飽含的空靈、優美、從容、寂靜和孤獨。這些抽象的藝術特質，一旦離開了具體的空間敘述，就十分危險。沙燕在〈序〉裡說：「一個苦難的青年人，在馬來西亞到處流浪，唱不出幸福的歌，但是有淡泊寧靜之心，因而寫了一篇篇心靈的感受。對誰來說，在馬來西亞過文藝的生活，都是苦悶的沒有人關懷，沒有人鼓勵，像野草一樣自生自滅」¹⁸。所幸年少的沙燕留下這些優異的散文，否則一九六〇年代的馬華散文便少了一張很亮眼的成績單。

《大系散文(2)》在一九七一年出版，但選文卻止於一九六五，錯過了一九六〇年代最精彩的後五年。這五年間有兩位散文新秀崛起，他們不但交出令人讚歎的少作，在往後四十餘年的創作生涯中，不斷有備受好評的散文集出版，更成為馬華文壇重要的作家。

出生於霹靂州王城——瓜拉江沙——的冰谷（本名林成興，1940-），從小住在父親工作的橡膠園坵，在橡林與原始雨林間長大，生活十分清苦，剛上小學他便跟母親去割膠，下午才去學校上課。自然田園對年幼的冰谷來說，絕非浪漫主義文學的想像空間，而是謀求生存的野地，不斷累積生活中的苦難與悲歡。

中學畢業後，冰谷在一九六二年獨自離鄉，到北馬的園坵擔任書記。大型園坵的規律生活和系統化的機制，深深地吸引著冰谷，

¹⁸ 沙燕〈序〉，《南泥河散曲》（彰化：現代潮，1971），頁3。

嶄新的經驗工作，更為他注入寫作的新元素。在一間五十年屋齡的鋅板小樓，冰谷每晚挑燈夜戰，寫下一系列《園坵散記》。在《星洲日報·星雲副刊》刊載後，得到很大的讀者回響，史學家許雲樵先生更是逐篇選入他主編的《南洋文摘》，冰谷的散文創作因而平添了無限信心和勇氣¹⁹。這系列散文，後來結集成《冰谷散文》（吉打：棕櫚社，1973）。這部散文集出版後，受到許多評論家和作家的肯定，奠定冰谷在散文創作上的地位。符氣南在〈膠林的世界——談《冰谷散文》〉裡表示：「他孤獨，但他有一顆不甘寂寞的心，有著一支鋒利的筆，於是，他在日子裡慢慢以筆畫出一個膠林世界來。膠林的世界，洋溢著一片綠色的生機，充滿鄉土氣息；這裡邊，有勞動者的歡樂和憂鬱，也有他們對生活的一股強烈的信心。」²⁰

趙戎總算在大系出版後，讀到冰谷完整的散文，他特別撰寫了一篇近四千字的評論〈略論冰谷的散文〉來討論此書。趙戎在文中指出兩個值得深思的要點：（一）「他出身於一個窮苦的農民家庭，所以在每篇作品裡都透露出農民的窮苦和對土地的依戀與生活的掙扎，在馬華散文作品裡，我從未見過有如此濃厚的綿密的深入的描寫。……一般矯揉造作的浮光掠影的描寫農村題材的作品，是不能和他相比的。」（二）「第二代的青年散文作家都是熱愛這赤道河山的，他們生於斯長於斯，對當地產生了無限的戀情，像一株生根於熱帶的植物，唯有依戀這土地的氣息。」²¹

¹⁹ 冰谷〈煤油燈影下的嘔吐〉，《星洲日報·文藝春秋》（2007/10/07）。

²⁰ 符氣南〈膠林的世界——談《冰谷散文》〉，《南洋商報·新年代》（1973/06/04）。

²¹ 趙戎〈略論冰谷的散文〉，《新加坡青年》第4期（1973/10），頁18-19。

趙戎的第一點說得很對，冰谷在農村／鄉土主題上的創作，非常深刻，非一般作家可比。但鄉土氣息的背後，是否如兩位評論家的想像？勞動者對生活的感受和看法，以及作家對土地的依戀與掙扎，實況究竟為何？

當時年僅二十來歲的冰谷，並沒有刻意迎合寫實主義風潮，或熱愛土地的主張，他跟園坵根本就是先天上的生命共同體；從另一個角度來看，年輕的冰谷是受困在枯燥、悶熱、艱苦的膠林中，不見得會依戀這種從小過慣的苦日子，但掙扎就很難說了。膠林主導了也建構了冰谷的人生，它讓冰谷在散文中很自然、熟稔地經營一片自己的膠林世界，進而形成敘述主體的世界觀。

正如前文所述，書寫膠林不等於熱愛土地，更多的是宿命。〈陷阱的陰影〉（1963）記述了父親，也記述了雨林裡的重重危機；〈兩顆橡籽〉（1963）暴露了生活的血淚，對生活更談不上信心；從〈看戲的日子〉（1964）即可感受到園坵生活的單調和苦悶：

整日所看到的盡是陰翳蔥蘢的橡樹，所聽到的都是有關割膠的故事，生活就像一潭靜靜的死水，沒有什麼變化。……也由於深居僻壤，出入不便，因此，除非有要事，不然他們是不輕易下坡的。他們喜歡沉悶與寂寞嗎？不，不是的，人們嚮往活潑而多姿的生活，一如渴望瑰麗燦爛的彩虹，更何況割橡樹的生涯十分辛苦單調，因此工人也期待著排遣鬱悶的節目——看戲的日子。²²

²² 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 141。

〈野店〉(1965)亦透露了相同的訊息：「蟄居在小鎮，鎮民常常唉歎生活刻板 and 寂寞。那幾排剝落且古老的街，行人寥落，一到夜晚，燈光暗澹，更加冷清。可是，他們有沒有想到有更多的人們，僻居在園坵裡，過著更加寂寞的日子？園坵只有一列列的工人屋，幾間工廠，以及漫山黛色的橡樹，看呀看，早看得厭了，然而，也許是為了生活，他們似乎並不感到寂寞；工作後閒逸的時間，他們都排遣在野店裡」²³。相對於枯燥的園坵工作，看戲和野店帶來唯一的樂趣，從冰谷在描述兩個場景的語氣變化，即可感受到他內心的寂寥。這是成年人（真實的勞動階層）生活視野下，實實在在又赤裸裸的土地感受，跟評論家的臆想有很大的差距。毫無依戀可言，更多的是無奈。

冰谷在此建構的世界觀，是殘酷的，無法美化或歌頌它，只能堅強地面對它，在他筆下的二月橡林，真是一點都浪漫不起來：

二月的橡林，毒熱，蕭索，淒涼。熱帶的太陽，本來就炙得令人難受了，在亢旱的季節裡，偏偏橡樹又落盡了葉子，因此更熱得使人昏聩。早上太陽遲遲才出來，可是露臉就萬丈光芒，彷彿太陽比平日大了好幾倍。²⁴

寥寥數筆，光禿禿的熱帶橡林，就非常立體地矗立眼前，隨即把讀者想像裡的所有水份烘乾。熱帶橡林根本不是中國傳統抒情散文或西方田園隨筆裡的桃花源，其中有太多不為人知的苦處。

²³ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 144。

²⁴ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 157。

冰谷拒絕陷於寫實泥淖的自由創作意識，加上純樸、細膩、輕重得宜的語言，讓讀者得以近距離了解各種悲歡交錯的生活細節。比較特殊的是季節的存在意義，終年如夏的大馬沒有真正的季節變化，更談不上影響，赤道散文裡的秋冬，全是詩詞化的空洞臆想。〈雨季〉(1965)和〈橡葉飄落的季節〉(1966)卻生動地描述了因季節而產生的一連串工作內容上的改變，非常明顯的更替了園坵生活的步調和眾人的思緒。視覺與思緒的細節，皆是構成膠林書寫的重要元素，少了事物的細節，以及融注在敘述間的生存感受，這片膠林勢必流於「浮光掠影的描寫」。

最後必須強調的是，這並不表示冰谷致力於鄉土文學寫作，他只是在書寫自己的生活，園坵是唯一的舞台，無論是寫〈廢墟〉(1965)、〈秤膠棚裡〉(1965)、〈橡菓爆裂聲〉(1965)，都是現實生活悲歡交錯的一部分。冰谷以非常簡潔樸實的文字，以及緊扣著內在情緒起伏的語言節奏，寫活了園坵裡原本乏善可陳的細節。那文字，好比突破寂靜的橡菓爆裂聲，園坵故事因而豐富起來。如果換作另一位寫實主義的信徒，勢必填海造地，硬寫一堆資本主義者剝奪膠工的事件。冰谷並沒有那麼做，一切順題而寫，該寫的辛酸事，一件都不少；純屬虛構以抨擊現實的戲，半幕也嫌多。

數十年創作不輟的冰谷，另有散文集《流霞·流霞》(1982)、《火山島與仙鳥》(2005)、《走進風下之鄉》(2006)，以及四部詩集。《走進風下之鄉》是一部深具魅力荒野獵奇魅力之作，令人眼界大開，可讀性很高；但其少作《冰谷散文》卻蘊含著敘述主體與膠林園坵的真摯互動，無論生活情感、文字表現，或深刻度，都是一時之選，

比起《走進風下之鄉》毫不遜色。從散文史的角度來看，它絕對是一九六〇年代馬華散文的顛峰之作。

另一位同時期崛起的新秀是何乃健（1946-2014）。何乃健出生於曼谷，一九五一年泰國發生激烈的武裝政變，五歲的何乃健不幸被彈片擊中，在醫院裡目睹了戰爭的悲愴，自此奠定了他熱愛生命與和平的思想。兩年後移民檳城，從此在大馬定居。在高一時，何乃健已熟讀整部《古文觀止》，打下良好的中文基礎。一九六五年何乃健出版第一本詩集《碎葉》，並開始發表散文，十年後出版散文集《那年的草色》（吉打：棕櫚社，1976），文集中三分之二的作品發表於一九六七至六九年間。此後三十年餘創作不輟，著有散文集《浙瀝的簷雨》（1990）、《稻香花裡說豐年》（1994）、《逆風的向陽花》（1997）、《禪在蟬聲裡》（1998）、《讓生命舒展如樹》（2007）。

二十歲出頭的文壇新銳何乃健，滿腦子都是創意，他在散文裡很巧妙地融入莊周的（齊物）哲學思維，並吸收了《莊子》一書特有的，絢麗、迷人的詩化敘事風格，以致他在修辭及意象運用上的表現，較諸同時期的馬華散文名家來得出色。《那年的草色》意象綿密、色彩飽滿、富有想像力，屬於「出奇制勝」的道家散文。何乃健喜歡在某些很容易被一筆帶過的小事物上，錘煉出精緻動人的視覺效果，好比這雙疲憊的眼神：「那悒黯的眼神令我憶起一隻飽餐風砂的駱駝的瞳孔，多少海市蜃樓曾在牠趨近時遁逝，多少綠洲的夢幻滅在遲暮的蒼茫中」²⁵。這種高度詩化的語言，和奇襲似的想像，在詩人

²⁵ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 163。

何乃健的散文裡俯拾皆是。透過想像和文字，他構築出一座深邃的〈雨後的夜城〉(1967)，一座糅合了現實感受與詩化意象的檳城。

〈墓道上〉(1967)和〈墳前〉(1968)都是對死亡的沉思，基調是道家式的。前者在文本中構築一片墓地作為鋪敘理念的平台，以時間的浩瀚與無窮，對照萬物的生滅；接著用墓碑來討論一生的功過，留下一串解不開的問號。後者直接面對同學的英年早逝，對死亡有了更深一層的體驗，最令人動容的是結尾處，何乃健想植柳於墓旁，讓亡友遺骸裡的碳鐵氫氧鎂等元素，幻化成莖葉等纖維，握著柳條即等於握著故人之手。這段描述，將生硬的生物學知識與哀悼之情感，融為一體，隱含莊子所言的自然物化之理。

呂晨沙認為《那年的草色》以詩人的靈視觀照宇宙萬物，作內心省察卻不流於濫情，而且構思巧妙；字裡行間充滿詩的情愫，文氣變幻多端，韻律生動、意象鮮活、比喻精巧，善於營造氣氛。〈墳前〉在遣詞造句方面，滲合比喻與轉化手法，苦心經營的陰暗意象，無一不與死亡綰合，把氣氛渲染得無比淒厲。²⁶

〈四月的橡林〉(1969)一文則有天地與我為一的感悟，行雲流水的敘述，不經意顯露出他的農學知識，身邊的草木遂有了表情和美好的互動：「芒草在風裡瑟瑟縮縮，兜絆著我的褲管，彷彿在挽留我的行腳。芒草呵，我熟悉你的拉丁學名像熟悉老朋友的小名和綽號」²⁷。這是他在吉打州一個外國人管理的園坵實習期間的作品，

²⁶ 呂晨沙〈評介《那年的草色》——乃健的散文風格〉，《星檳日報·星期副刊》(1982/06/27)。

²⁷ 《馬華散文史讀本 1957-2007 (卷一)》，頁 171。

篇幅很短，但勝在晶瑩剔透。

〈化石〉(1969)可說是馬華散文的異數，早在台灣作家林耀德將地質學知識硬生生嵌入台灣散文之前的十餘年，滿腦子創造性的何乃健已經做過同樣的前衛實驗：原子、原生質、星雲、古生代、三葉蟲、鮫龍和禽龍等語彙，在大道的鋪陳裡一一重現，於是我們讀到視野與想像異常開闊的畫面：

古生代的死靈魂們，我所呼吸的空氣或許曾經過你們的肺葉；我細胞裡的碳、氫、氧或曾在你們的原生質裡逡巡；這些小塊原子或曾經是你們生命的一部分。只有它們才稱得上不朽呢。它們和宇宙同一個誕辰。那些邈遠得只有神知道的年代，宇宙的黑子宮裡還沒有懷地球的胎、九行星的胎，那刻我身上的全部原子已經存在，你身上的原子也已全部存在。像縈迴成一個大漩渦裡的每滴水分子，它們迴旋在一團未成孕的星雲。²⁸

這類散文的發展潛能是非常可觀的，可惜何乃健志不在此。他眼中的化石，不僅僅是化石，其中蘊藏著道家那種充滿超越意識的生死觀和宇宙觀，在浩瀚的宇宙歷史當中，人的一生不足道哉。而他想探討的，正是這些。

哲理或對生命的體悟，都不是哲理散文成敗的第一要素，其實謀篇技巧、意象修辭，和想像力的演出，肩負著更吃重的任務。年輕的詩人何乃健非常專注於文字技藝的修煉，以及莊子（齊物）思

²⁸ 《馬華散文史讀本 1957-2007（卷一）》，頁 173。

想的轉化，但他並不急於哲理的傳達，故兩者得以相輔相成。何乃健的哲理散文一出手，便凌駕於有志此道卻泥於說理的名家之上。

何乃健後期的散文較偏重於禪佛之道，以及環保理念。佛理替何乃健解決了人生的眾多疑惑，也改變了他的散文風格；多了人生經驗的磨練和感受，卻少了莊周式的渾然逍遙，也逐年淡化了語言的詩意和創造力，轉向較質樸、厚實的佛教散文。何乃健的後期散文風格，可以在這幾篇早熟的少作，找到若干思維的軌跡與雛型。

從散文史的後見之明來看，少了冰、何二人，大系所錄的「前半個」六〇年代馬華散文，可看性減損了不少，如果晚至一九七〇年底才編輯完稿的大系工作小組，能夠將一九六〇年代的後半葉一併收入，那就很完整了。

結語

《大系散文（2）》為獨立初期的馬華散文版圖提供了第一份三十九人的名單，收錄一篇者二十一人，兩篇者八人，三篇者兩人；收錄三篇²⁹以上的重要散文作家實際上只有八人：王葛（14）、君紹（6）、苗芒（7）、林潮（6）、慧適（13）、憂草（9）、魯莽（9）、沙燕（6）。這是趙戎心目中獨立初期（1955-1965）的散文八大家。《散文史讀本》，以不同的審美角度和編選策略，對大馬獨立初期（1957-

²⁹ 從趙戎收錄的作家篇數來看，明顯區分成兩段：1-3篇者31人；6-14篇者8人。很顯然是以4-5篇為分水嶺，讓較重要的散文家能夠透過6篇以上的篇幅，來展現其創作主題與風格。

1969)的散文版圖，重新做了一番整理和評價。此書以四篇為入選門檻，同時期作家僅收三人：伊藤(17)、苗芒(6)、沙燕(7)；稍晚五年的作家兩人：冰谷(9)、何乃健(5)。由於《大系散文(2)》的部分作品沒有明確的年份，另一部分則在獨立前夕，故無法精確判讀、比較。只能大致地說：《大系散文(2)》較完整地展現了當時散文創作的流風，故入選者多為抒情性較高，或略帶兩分哲理性的散文，但同質性偏高；不過，其語言技藝的水平，是可以肯定的。《散文史讀本》在考量語言技藝的水平同時，亦講求思想與內涵的深刻度，所選五家作品，不但在風格上自成一家，在題旨與內容方面，亦言之有物。從歷史與現實關照的角度，突顯了伊藤「反殖民歷史散文」和苗芒「生活寫實散文」的價值；至於沙燕散文在空間敘事上的演出、冰谷散文對橡林世界的多層次建構、何乃健散文對道家思想和考古生物學的詮釋，都是一時之選。尤其冰、何二人後續四十年的散文創作成果，已超越同期的前輩作家，他們在一九六〇年代崛起時的少作，較諸名家，毫不遜色。

《大系散文(2)》和《散文史讀本》以不同的審美角度和史觀，建構了散文史的版圖，唯有「獨立初期」階段是重疊的。雙方突顯的重心不同，正好成為一種對話與互補。編選大系和讀本的最終目的，無非是為了妥善保存眾散文家的佳作，並吸引新世代讀者重溫那段美好的文學時光。這些陳年舊作，比起現今的散文創作，絕對是「無愧色」。