

# 遮蔽的抒情

## ——論馬華詩歌的浪漫主義傳統

鍾怡雯

元智大學中語系副教授

### 提 要

本論文試圖在現實主義和現代主義兩大傳統之外（或之內），從浪漫主義的角度去觀察馬華文學，試圖建立第三種傳統。建國初期，在愛國主義和馬華文學土本化的聲浪之下，反映馬來西亞人民生活和情感的「現實主義」詩歌，非常符合馬華文藝獨特性的訴求，卻也遮蔽了它們「抒發」及「表現」等浪漫主義的特質。馬華所謂的現實主義詩歌，大多其實大都循著雙軌行進——浪漫主義加上現實主義的書寫模式。現代主義的出現，毋寧是一種反抗的力量，乃是對現實主義傳統以及其僵化的表達模式不滿，而試圖另闢的蹊徑。事實上，「非現實主義」加上浪漫主義，才是他們努力實踐的美學信仰。浪漫主義的在地化，其實跟華人的政治處境／困境有關。本文論述的浪漫個案，以「政治抒情」改寫馬華詩歌現實主義的教條，另闢蹊徑示範「反映馬來西亞人的生活」，那是建立在現實（政治）上，一直被存而不論的，被遮蔽的「在地」浪漫主義。

**關鍵詞：**馬華詩歌 浪漫主義 現實主義 現代主義 政治抒情

## 遮蔽的抒情

### ——論馬華詩歌的浪漫主義傳統

鍾怡雯

元智大學中語系副教授

現實主義一直是馬華文學最具影響力的信仰之一，不論是現實主義，或者批判現實主義，乃至社會主義現實主義，或者方修所謂的「新現實主義」，這一脈相承的譜系是馬華白話文學的主流。戰前作品多半靠著《馬華新文學大系》得以留存，編者方修是現實主義的忠實信徒，大系的典律地位成功地把現實主義主流化。在一個文學機制不健全的時代，文學典律化的過程必然產生排擠作用，使得非現實主義的詩歌資料和文獻散佚難以估計。方修的《馬華新文學大系》因此成功的建立起現實主義的美學標準，使得六〇年代以前的馬華詩歌主要以現實／寫實主義為中心。第二部大系《新馬華文文學大系》詩歌卷由周燦主編，選詩年限從一九四六到一九六五年。五、六〇年代的馬華文壇正是愛國主義文藝盛行之際，周燦選入的詩以反映馬華文藝獨特性為首要考量，歌頌國家或描寫故土所佔的比例偏高，正面回應愛國主義文藝的呼喚，亦是現實主義視野下的編選成果。現代主義在一九五九年以詩的姿勢降臨時，迎上的正是這波沛然莫能禦的巨浪。

現代主義第一次登陸馬華文壇，是白垚的現代詩〈麻河靜立〉（1959/3/6），刊於《學生周報》第一三七期，是現實主義主流下的邊緣聲音，又稱為「馬華文壇的文學

反叛運動」<sup>❶</sup>，其後，《蕉風》雜誌，海天、荒原、銀星等團體均在刊物上推介現代主義的理論與作品。《蕉風》在一九六九年先後刊載質量兼具的現代主義作品；梁明廣與陳瑞獻等在編輯《南洋商報》的文藝版《文叢》時，則大量散播西方文學與思潮，是為現代主義大規模登陸的標誌，乃有了另一波與現實主義抗衡的力量。《蕉風》編選《星馬詩人作品選》（1969）、李木香主編《砂勝越現代詩選》、《星馬詩人作品選》（1969）、溫任平主編《大馬詩選》（1974）和《天狼星詩選》（1979）、張樹林主編《大馬新銳詩選》（1978），表面上看來，這些選本是對方修大系的「補編」，其實是高舉現代主義大纛，以另一種文學史觀糾正／對抗現實主義。

溫任平在《天狼星詩選》序〈藝術操守與文化理想〉宣示：「如果說現實主義堆積了一大堆書目而寢寢乎成了某種文學傳統，我們有勇氣向這傳統挑戰」<sup>❷</sup>，二〇〇四年回顧／評價天狼星詩社時，他把天狼星詩社視為馬華現代文學運動最重要的推動者<sup>❸</sup>。黃錦樹認為他的目的是「為馬華現代主義正名，確立經典地位」<sup>❹</sup>。溫任平實踐的，果然是他所服膺的現代主義？可不可能產生理論和實踐上的落差？他走上的，或許是連他自己都沒發現的浪漫主義岔路？

以現代主義來對抗／修正現實主義（當然從另一個角度來說亦是繼承，反向的繼承），循的是西方文論發展的思考模式。這種「西方」主義式的觀點，卻不盡然適用於複雜的馬華文學。現實主義是一種「以全概偏」的美學標準，乃是作為時代印記的整體印象，焉知現實主義的內部是否湧動著浪漫主義的暗濤？這樣的推論理由有二：首先，馬華白話文學的源頭移植五四新文學，從新文學的發端到現實主義美學觀，皆從中國那裡獲得啟發與繼承。打從五四開始，現實主義跟浪漫主義的共存就像孿生血

❶ 把現代詩視為反叛文學的論述，見白焄〈路漫漫其修遠兮——現代詩的起步〉、〈林裡分歧的路——反叛文學的抉擇〉，二文均收入《縷雲起於綠草》（吉隆坡：大夢書房，2007年）。反叛者，乃反叛現實主義文學霸權。

❷ 溫任平：《天狼星詩選·藝術理想與文化操守》（安順：天狼星詩社，1979年），頁2。

❸ 溫任平〈天狼星詩社與馬華文學現代運動〉，收入陳大為、鍾怡雯、胡金倫主編：《馬華文學讀本II：赤道回聲》（台北：萬卷樓，2004年），頁589-604。

❹ 黃錦樹：〈選集、全集、大系及其他〉《馬華文學：內在中國、語言與文學史》（吉隆坡：華社資料研究中心，1996年），頁222。

親，成為推動新文學革命的兩股重要思潮，從五四新文學母體獲得養分的馬華文學，接收現實主義的同時，也一併吸收了浪漫主義<sup>5</sup>，馬華現實主義傳統之下，其實（理應）包覆著浪漫主義。

其次，馬華文學的浪漫傳統的另一種特色是以本能、感性的情感去回應世界。那種素樸而直觀的寫作方式是創作的初始狀態，如果現代主義在馬來西亞是延遲的，浪漫主義則是以「創作本來就存在的素樸方式」（不自覺的）很早便已經存在，從方修和周粲所編的兩套大系可以發現不少類似例子。當華人面對教育、政治、經濟、文化的困境，卻又無從使力時，馬華創作者的悲觀或感傷的書寫模式便顯色，傳承得的政治抒情詩集《趕在風雨之前》完成於華社風雨飄搖的八〇年代，便是最好的例子。

對現實的無力和感傷，其實是馬華「浪漫」傳統的大規模實踐，華社問題早已成為創作者的痼疾或隱疾。放在世界華文文學的範疇來看，「憂患意識」式的浪漫精神以文學回應時代，是馬來西亞時空下的特有現象，亦有其時代和文學史意義。雖然浪漫主義最重要而本質的特徵是它的主觀性，朱光潛甚至把浪漫主義稱之為個人主義，

---

<sup>5</sup> 現實主義和浪漫主義是五四文學運動兩股夾纏的思潮。現實主義以反映現實，批判現實為主，浪漫主義則具體表現在個人／個性主義的提倡上。這兩股思潮輸入中國後，與中國當時的歷史和社會情境結合，成為推動新文學革命的思潮。周作人在《揚鞭集·序》曾說過五四的文學革命「凡詩差不多無不是浪漫主義的」。五四文學運動深受西方思潮影響，因此十九世紀的兩大文學思潮：現實主義和浪漫主義，便成為主導。以文類而論，小說和戲劇更多的接受了現實主義的影響，而詩則向浪漫主義傾斜。創作社的浪漫主義詩歌則以表現自我為核心內容。除了創造性，文學研究會等諸人亦深受浪漫主義影響，茅盾、瞿秋白、郭沫若等人把浪漫主義作為破舊與創新的力量。必須強調的是，這兩者並非涇渭分明，截然二分。高爾基即把浪漫主義視為社會主義現實主義的方法之一，可見二者本來就有內在的聯繫。陳順興在《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》即把「浪漫主義色彩」列為社會主義現實主義的三大特點之一，引文見陳順興在《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》（合肥：安徽教育，2000年），頁53。有關這兩者之間的理論轉折，在中國「本土化」的過程，以及轉化和散播，可參考的相關論述甚多，以下僅列其中具代表性者：陳順興：《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》（合肥：安徽教育，2000年）；龍泉明：《中國新詩流變論》（北京：人民，1999年）；陳國恩：《浪漫主義與20世紀中國文學》（合肥：安徽教育，2000年）；周曉明、王又平編：《現代中國文學史》（武漢：湖北教育，2004年）；朱光燦：《中國現代詩歌史》（濟南：山東大學，2000年）；李歐梵：《中國現代作家的浪漫一代》（北京：新星，2005年）等；至於朱光潛：《西方美學史》（台北：頂淵，2001年）則對兩者下了相當明確而精要的定義。

也稱為抒情主義。回溯浪漫主義的誕生，原來卻跟現實有密切關係<sup>⑥</sup>。無論是個人的抒情、感傷、或者感時憂國的憂患意識，浪漫主義在表現方法上顯現個人情感，因此總是跟強烈的情感或情緒產生關聯，這種特質幾乎是創作的基本要素。因此本論文試圖在現實主義和現代主義兩大傳統之外（或之內），浪漫主義的角度去觀察馬華文學，建立第三種傳統的可能。本文第一節擬討論隱身現實主義巨人背後的浪漫暗影，以獨立後的詩歌創作為主要論述對象；第二節則討論現代主義和浪漫主義的歷史糾葛，重估現代主義在認知和實踐上的落差；第三節則擬出一條浪漫主義傳統，主要以溫瑞安、何榮良和傅承得等作為不同的討論個案，論述浪漫主義如何在地化，以及它在馬華新詩史上的意義。

## 一、歷史的暗影：現實主義遮蔽下的浪漫主義

一九一九年到六〇年代的馬華文學思潮，按時間先後，大體上可以分成三個時期：馬華文藝獨特性的建立及論爭期，反黃運動時期，以及馬來亞建國前後，對於愛國主

---

<sup>⑥</sup> 朱光潛的浪漫主義定義簡述如下：「由於主觀性特強，在題材方面，內心生活的抽述往往超過客觀世界的反映。以愛情為主題的作品特別多，自傳式的寫法也比較流行……這種自我中心的感傷氣息在消極的浪漫主義作品裡更為突出，有時墮落到悲觀主義和頹廢主義……積極的浪漫主義派多半幻想到未來的理想世界……；消極的浪漫主義派則幻想過去的『黃金時代』。」詳見朱光潛《西方美學史》（下）（台北：頂淵，2001年），頁343。浪漫主義的誕生，原來跟現實有密切關係。朱光潛所謂的主觀性特強，或者自傳式寫法，以愛情為主題等特色是浪漫主義後來發展的結果。然而浪漫主義的誕生最初卻是跟現實有密切關係。浪漫主義大將柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge，1772-1834）在青年時代曾幻想到美洲原始森林建立平等社會。華茲華斯（William Wordsworth，1770-1850）曾對法國大革命表示同情。拜倫（George Gordon Byron，1778-1834），則用他的詩歌號召反對奴役和專制，推翻暴君和寡頭統治，最後獻身希臘獨立戰爭；雪萊（Percy Bysshe Shelley，1792-1822）則曾到愛爾蘭去宣傳改革社會的主張，他的詩作抨擊專制暴政。跟拜倫一樣，兩人均不見容於英國統治階層，曾先後流亡到瑞士。正如雪萊在《詩與抵抗》所宣稱的那樣，詩人是世界上未被承認的執法者，他們對社會的關注絕不亞於當一位詩人，大眾的事亦是個人的事，個人不會置外於時代之外，這是浪漫主義者的共同特質。詳見 P.M.S. Dawson “Poetry In An Age of Revolution” ed. Stuart Curran *British Romanticism* (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001), pp.49-50.

義文學運動的提倡。愛國主義文學運動可視為馬華文藝獨特性的延伸及深化，「在地視野」和「在地書寫」加上現實主義具體落實的成果。因此愛國主義文學運動和「默迪卡」（merdeka，獨立）有著密切關係，亦是現實主義思考下的成果，正如馬芬在〈文藝界聯合的思想基礎〉的觀點：

「愛國主義的內容」與「民族大眾的形式」——這是馬來亞新文藝的特徵。

可以相信：門迪加的現實主義，是不會有人加以駁斥的。因此，文藝要求所有文藝工作者從古典研究中，從古典音樂中，從舊小說中，從浪漫主義幻想中，從閒情逸緻中，從灰色情調中，從黃色逆流中……都沒有分別地回到現實中來。或者把那些自己尊奉的東西亦帶到現實中來烤煉。<sup>⑦</sup>

一九五七年馬來亞獨立前，文化工作者為響應「愛國主義文化」而提出了「愛國主義文學」，愛國主義建立在現實主義的認知上。所謂現實主義，乃是純粹、無雜質的，接近「理想主義式的現實主義」。故且不論這種現實主義信仰是否存在，或者是否有落實的可能，卻足以說明現實主義在那個時代的強勢和排他性。馬芬的文章發表於一九五六年，李廷輝在《新馬華文文學大系》的總序則說：「自從一九五七年以後，有很多作家就改變了作風，轉而追求唯美主義了。在這種思想之下所產生出來的作品，其所強調的是文學技巧方面的問題，而不是內容方面的問題，這後者是被降貶到次要的地位去」<sup>⑧</sup>。李廷輝針對的是當時已漸成氣候的現代主義，那種個人主義和強調技巧的文學表現方式，被貶為「形式主義」或者「唯美主義」。

他們儘管可以排擠旗幟鮮明的現代主義作品，但跟現實主義形同孿生的浪漫主義，卻挾著跟現實主義相似的形貌，成功偷渡。大系其實選入不少「非現實主義」詩

<sup>⑦</sup> 馬芬〈文藝界聯合的思想基礎〉，收入苗秀編：《新馬華文文學大系·理論》（新加坡：教育，1971年），頁302。

<sup>⑧</sup> 李廷輝〈總序〉，收入苗秀編：《新馬華文文學大系·理論》（新加坡：教育，1971年），頁2。

歌，杜虹〈不，我的心不在這裡〉（1959）、〈我底心掉了〉、〈我底故鄉〉<sup>⑨</sup>便是打著愛國主義文學的現實主義旗號，實則以浪漫主義手法寫成的詩。〈不，我的心不在這裡〉以淺白直接的語言呼喊自由，詩分五節，每節五行，全以否定式句子「我的心不在」為開始，表示心不受限於惡劣的外在環境，到了第五節最末一句才以「自由、和平，我來啦」<sup>⑩</sup>熱烈直接的口號結尾，以示心之所在乃在自由與和平。〈我底心掉了〉亦是假借情詩寫故國風物和生活，〈我底故鄉〉則是頌歌式詩歌，淺白簡單，全詩四節，「呵！她是我可愛的故鄉／是七百萬人民底母親」<sup>⑪</sup>這兩句詩，先後出現在第二和第四節，非常符合杜虹在〈展開愛國主義文學運動〉一文的理念。此文強調愛國主義文學即是加強馬來亞人民的國家觀念，以及反映人民的痛苦生活，激發人民的愛國精神。愛國主義文學的創作方式則是配合創作內容，以明朗的熱烈的戰鬥形式，以淺白、樸素、大眾化的表現方法「反映人生、批判人生、引導人生」<sup>⑫</sup>。詩裡宣誓效忠祖國的浪漫情感熱烈而激昂，「縱使你的土地上佈滿了牢獄和墳場，／我也要守在你底身邊」、「活著我要做你底子民，／死了我要化成你地上的灰塵」<sup>⑬</sup>。此詩所使用的意象，例如椰林、膠乳、錫礦、紅黏土、白雲，或稱呼故鄉為母親，諸多典型的「大馬意象」<sup>⑭</sup>，卻是現實主義的。雅克·巴尊（Jacques Barzun）在《古典的、浪漫的、現代的》重新審視「浪漫主義」時，特別提到浪漫主義和現實主義的相通處：

浪漫主義的藝術，其實，就通俗的意義來說並不「浪漫」，而且在具體的意義

<sup>⑨</sup> 三首詩僅第一首註明寫於一九五九年，其餘二首並未註明寫作或發表時間，但排序在〈不，我的心不在這裡〉（1959）以後，應是一九五九以後的詩作。大系所收詩歌寫作或發表時間規格不一，有的註明有的闕如，有的則不全，僅有年分。同時沒有作者簡介，大半作者生平不詳。本文有的無法註明寫作時間，或發表時間的原因在此。

<sup>⑩</sup> 杜虹〈不，我的心不在這裡〉，收入周祭編：《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年），頁96。

<sup>⑪</sup> 杜虹〈我底故鄉〉，收入周祭編：《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年），頁99-100。

<sup>⑫</sup> 杜虹〈展開愛國主義文學運動〉，收入苗秀編：《新馬華文文學大系·理論》（新加坡：教育，1971年），頁304-306。

<sup>⑬</sup> 同註<sup>⑪</sup>，頁100。

<sup>⑭</sup> 大馬，即馬來西亞的簡稱，這是一個非常普遍的日常用語。

上是「現實主義」的，充滿了細節，並且因此適合對歷史和科學的追根究底的精神。<sup>15</sup>

以上引文說明了浪漫主義和現實主義在主重細節上面是相似的。那麼，決定它們不是彼此的差異條件，又是什麼？雅克·巴尊進一步指出，是「某種程度的理想化」。浪漫主義的理想化，是「朝徹底表現的方向。這讓每個對象在最好的條件下盡可能完全地展露自己」<sup>16</sup>，換而言之，浪漫主義具有理想化的特質，而且在表現方法上顯現個人情感，因此總是跟強烈的情感或情緒產生關聯。對於社會主義現實主義而言，浪漫主義更具有「喚起人們用革命的態度對待現實，即以實際行動改造世界」<sup>17</sup>的作用，既是一種藝術方法，亦是社會主義現實主義的一種風格。在馬來西亞，浪漫主義其實比現實主義更容易成為創作方法或風格，兩者的界限是可以更改，甚至是統一的。從這個角度去閱讀〈我底故鄉〉這首詩，才能瞭解何以如此「政治正確」的現實主義詩作，卻具有浪漫主義的樣貌。那些典型的「大馬意象」讓我們相信它是現實主義的，可是它的理想化（我愛國家我願意成為灰塵徹底奉獻），在表現方法上的自我沉溺，卻是浪漫主義的。周榮在論及杜虹的第三本詩集《抒情詩集》，認為他擅長歌頌和讚美自由<sup>18</sup>，所謂的「歌頌」和「讚美」，豈非浪漫主義的典型手法？

<sup>15</sup> 雅克·巴尊著，侯蓓譯《古典的、浪漫的、現代的》（南京：江蘇教育，2005年），頁70。

<sup>16</sup> 同前註，頁65。

<sup>17</sup> 引文見陳順興在《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》（合肥：安徽教育，2000年），頁53。根據陳順興的理解，「浪漫主義色彩」實為社會主義現實主義的三大特點之一，在現實主義藝術中，想像的泉源即是浪漫主義，沒有想像，沒有幻想，藝術根本不成其藝術。高爾基甚至把浪漫主義看成現實主義最基本的構成，他在《論文學》提出兩者的關係是：「虛幻就是從客觀現實的總體抽出它的基本意義並用形象體現出來，這樣我們就有了現實主義。但是，如果在從客觀現實中所抽出的意義上面再加上以假想和邏輯推測的東西，以使形象更豐滿，則就有了浪漫主義。這種浪漫主義是神話的基礎，有益於喚起人們用革命的態度對待現實，以實際行動改造世界。」總的來說，高爾基認為浪漫主義和現實主義並不是矛盾的，浪漫主義是對待現實的一種態度，這種態度對於如何「真實的」描寫現實不僅有藝術方法意義上的作用，還有改造世界的政治效果。關於浪漫主義和現實主義的會通及其美學關係，更詳細的討論可參考陳順興在《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》的論述，相關討論請參考頁51-57。

<sup>18</sup> 周榮：〈導論〉，《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年），頁10。

常夫〈我在馬來亞的原野奔馳〉（1962）同樣以膠林、錫礦、白雲、紅土為意象，歌頌「流著乳與蜜的／富饒的土地」<sup>19</sup>，歌頌農村與城市，三大種族的和諧相處，末了則憧憬美好的未來「我笑著，唱著／眸子發亮——／為了那更光明／更美麗的遠景」<sup>20</sup>，同樣是理想化的、自我沉溺的美好想像，其樣板化手法跟〈我底故鄉〉如出一轍。嚴冬〈故鄉〉亦然，典型的「大馬意象」，頌歌式的句子，充滿理想的結尾：「我為故鄉寫下了誓願／一個理想，一個努力」<sup>21</sup>。老龍的〈寄故鄉〉表現手法亦雷同，大抵不離相像的故土風物，歌頌「平安快樂的土地」，禮讚勞工及苦力的下層百姓，現實的一切都是美好的，結尾「你日夜都在我心上，／故鄉，你好」<sup>22</sup>尤其符合杜虹〈展開愛國主義文學運動〉提出激發人民的愛國精神，加強馬來亞人民國家觀念的精神。這些以故鄉為主題的詩作淺白、樸素、大眾化，當然也概念化，亦毫無例外的，以熾熱強烈的浪漫情感鋪展而成。

另一種反映人生痛苦，批判人生的現實主義題材，則圍繞著戰爭和貧困，譬如槐華〈你死在熟悉的鄉土上〉（1961）：「你死在熟悉的鄉土上／敵人射殺你，用美製的機關槍；／你是死在熟悉的鄉土上呀，兄弟！／那槍聲還在森林的上空迴響。」<sup>23</sup>這首詩徒具現實主義的形式，其呼喊與口號掏空了現實主義的實質，並不符合現實主義具備「細節」，或者反映社會歷史的背景。創作者對現實主義的公式化理解，使得詩作成為情感的機械性表達。換而言之，作者是以情緒在寫作，並沒有在表現手法或文字技藝上去錘鍊，卻合乎當代對現實主義的粗糙理解或曲解。從六〇年代的文論可知，「依循著現實主義的原則來提高藝術的思想性和藝術性」<sup>24</sup>是時代對文學的要求，

<sup>19</sup> 常夫：〈我在馬來亞的土地奔馳〉，收入周祭編：《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年），頁146。

<sup>20</sup> 同前註，頁147。

<sup>21</sup> 嚴冬：〈故鄉〉，收入周祭編：《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年），頁178。

<sup>22</sup> 老龍：〈寄故鄉〉，收入周祭編：《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年），頁187。

<sup>23</sup> 槐華〈你死在熟悉的鄉土上〉，收入周祭編：《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年），頁316。

<sup>24</sup> 宋丹：〈我國現階段藝術工作的幾個問題〉，收入苗秀編：《新馬華文文學大系·理論》（新加坡：教育，1971年），頁105。

大系的編選在這樣的要求下，意外收入許多浪漫詩歌，形成編者美學觀和入選作品各說各話的情形。

浪漫主義作家華茲華斯（William Wordsworth，1770-1850）認為好詩既有強烈情感的自然流露，亦必然建立在社會的基礎上，把詩人視為容器，詩歌的素材便是詩人液體般的情感。他的《抒情歌謠集》的實驗性就建立在這兩個基礎上<sup>25</sup>。華茲華斯的說法成為浪漫主義詩歌的重要特色。艾布拉姆斯（M.H. Abrams，1912-）在其浪漫主義的名著《鏡與燈》論斷浪漫主義詩歌時，強調兩個使內在之物外化的隱喻，其一是「表現」（expression），乃是其詞根原有「擠出」，也就是內在的東西是在某種外力作用下被擠壓而出；其次，則是「吐露」（uttering forth），亦有擠壓而出之意<sup>26</sup>。這兩個隱喻都指向浪漫主義詩歌具有強烈的感情，因此馬華所謂的現實主義詩歌，那些被視為「愛國主義文學」的作品，大多其實大都循著雙軌行進——浪漫主義加上現實主義的書寫模式，這些例子在大系中比比皆是。

浪漫最常被使用的其中一種意義，指的是「人類的天性」，這種天性可能在任何時間任何地點展示出來。蕭艾的詩風便屬於這一類，他擅長寫中下階層的生活，農夫、伐木者、墾荒的人、貧困的印度人，然而所使用的意象都是正面、向上，以及歌頌的，在祖國的懷抱裡一切都是美好帶著歡笑的。〈我們是墾荒者——記一群來自檳島的墾荒者〉（1962）充滿則理想化的浪漫想像：「我們站在荊棘上／站在園地上／站在祖國的前哨」<sup>27</sup>。雅克·巴頓曾指出，浪漫主義只是一個標籤，而不是一種充分的描述<sup>28</sup>。在英語中，「浪漫主義」這個詞由兩個形容詞組成——浪漫的和浪漫主義者。顯然在馬華的浪漫主義偏向前者，一種浪漫的表現方式。詩歌是燈，它投射的形象不

<sup>25</sup> William Keach “Romanticism and Language” ed. Stuart Curran *British Romanticism* (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001), pp.107-108.

<sup>26</sup> M.H.艾布拉姆斯著，鄭稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學，2004年），頁 54-55。《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》英文本出版於一九五八年，台灣與北京均有中文譯本，以下引用譯文為北大出版社譯本。

<sup>27</sup> 蕭艾〈我們是墾荒者——記一群來自檳島的墾荒者〉，收入周祭編：《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年），頁 342。

<sup>28</sup> 雅克·巴尊著，侯蓓譯：《古典的、浪漫的、現代的》（南京：江蘇教育，2005年），頁 5-7。

是源於世界而是源自詩人，詩人對家國的熱愛，乃是因為詩人把強烈的情感投射出去，如燈般照亮了物件，於是這些詩歌看來既是現實也是浪漫的。

吳岸《盾上的詩篇》（1962）是另一個適於論證「現實主義遮蔽下的浪漫主義」的案例。《盾上的詩篇》不只是高倡砂拉越「本土認同」的重要詩作<sup>29</sup>，更有符合「提倡和堅持現實主義」、「詩的題材具有鮮明的馬來西亞民族與地方特徵」、「具有強烈的愛國意識」、「對社會與人類的關懷」<sup>30</sup>等四種現實主義寫作的特色，特別是〈血液〉（1957）、〈祖國〉（1957）、〈盾上的詩篇〉都是典型的詩例。自從吳岸把砂拉越喻為海上的盾之後，〈盾上的詩篇〉跟砂拉越便產生不可分割的關係，這個意象不只具有現實感，同時也是國家認同的投射。尤其是詩的結尾：「寫吧，詩人，在祖國的土地上／以生命寫下最壯麗的詩篇」<sup>31</sup>，乃是對砂拉越的土地認同和禮讚，跟〈祖國〉宣誓效忠的民族主義情感，可謂一體之兩面。〈祖國〉表達為祖國獻身，並埋在鄉土的期望。語言直接，淺顯，試圖為自己 and 新一代的馬來西亞華人找到自身的位置，重新詮釋建國之後，「祖國」的內涵如何產生變化。此外，吳岸編輯的刊物亦命名為《拉讓文藝》（1957年創刊），以砂拉越境內最長的河流拉讓江為命，為的是實現文藝反映現實的信仰。這個具有代表性的作家以他的詩集說明了馬華文學的現實主義傳統從來沒有離開過浪漫主義。無論西馬或東馬，浪漫主義總是被現實主義的巨大身影遮蔽，或誤認，成為歷史的一抹暗影。

## 二、現代主義：實踐與理解的誤差

現代主義降臨馬華文壇的方式，帶著歷史的偶然。根據白垚的說法，馬華第一首現代詩〈麻河靜立〉的出現，起因於當時只有十五歲的冷燕秋（即麥留芳）對文學因

<sup>29</sup> 吳岸在詩集新版自序表示「我反對青年人『北歸』，主張視砂拉越為家鄉，並為她而獻身。」見《盾上的詩篇》（吉隆坡：南風，1988〔1962〕年），頁iii。

<sup>30</sup> 甄供：《生命的延續——吳岸及其作品研究》（吉隆坡：新紀元研究中心，2004年），頁9。

<sup>31</sup> 吳岸：〈盾上的詩篇〉，《盾上的詩篇》（吉隆坡：南風，1988〔1962〕年），頁78。〈盾上的詩篇〉原著未註明寫作年份。

襲問題的質問，冷燕秋的「反叛意識」間接催生第一首馬華現代主義作品〈麻河靜立〉<sup>32</sup>。白垚在〈路漫漫其修遠兮——現代詩的起步〉論及〈麻河靜立〉的誕生過程，極富戲劇性和偶然性。引文如下：

第二天初夜，我再去麻河，堤邊人不見，波心蕩，冷月無聲。大江流日夜，永恆的宇宙與瞬間的景象，激越回蕩，那種人生逆旅，天地悠悠的感觸，久久不去，幾許低回，寫成一首無韻的小詩：〈麻河靜立〉。一九五九年三月在〈詩之首〉發表，詩寫得不好，但詩心突變，引起冷燕秋和周喚的注意，蘭言氣類三人行，我們就這樣寫起現代詩來了。<sup>33</sup>

白垚的回顧把現代詩的誕生既是「純屬偶然」，繼而蔚為流派，則是「眾多個人意識的覺醒」<sup>34</sup>，有趣的是，第一首現代詩的誕生過程卻是浪漫的，是一種對不同於當時文學風氣的模糊追尋。所謂歷史的偶然，便是「詩心求變」加上「眾多個人意識的覺醒」，而非一開始便朝「現代主義」走去的成果。

無論如何，現代主義的出現使得馬華文壇在現實主義傳統之外，出現第二個與之抗衡的文學思潮。張錦忠認為，馬華現代主義文學運動的發生，主要是想求新求變，乃是作為現實主義的反動勢力<sup>35</sup>。他在〈典律與馬華文學論述〉一文，以及張永修的訪問稿〈馬華文學與現代主義〉概述現代主義在馬華的發展史，跟現代主義始作俑者白垚的《縷雲起於綠草》的回憶錄大抵近似，因此現代主義的出現，論者多半把它視

<sup>32</sup> 馬華第一首現代詩的說法各有不同，陳應德認為第一首現代詩要推前到威北華（魯白野）的〈石獅子〉（1952），溫任平則言是白垚的〈麻河靜立〉（1959）。相關論述可見張錦忠〈典律與馬華文學論述〉，收入《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（台北：麥田，2003年）；溫任平〈馬華第一首現代詩與典律建構〉（《星洲日報·星洲廣場》，2008/06/08）及白垚〈路漫漫其修遠兮——現代詩的起步〉（《縷雲起於綠草》（吉隆坡：大夢書房，2007年）等。

<sup>33</sup> 白垚：〈路漫漫其修遠兮——現代詩的起步〉，《縷雲起於綠草》（吉隆坡：大夢書房，2007年），頁86。

<sup>34</sup> 同前註，頁94。

<sup>35</sup> 見張永修訪問張錦忠記錄稿〈馬華文學與現代主義〉，收入張錦忠《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（台北：麥田，2003年），頁247。

為足以跟現實主義相匹敵的勢力。根據張錦忠的觀察，六、七〇年代的馬華文學其實是雙中心的文學建制——現實主義文學與現代主義文學同為主流<sup>36</sup>。

溫任平卻不同意「雙中心」觀點，他覺得現實主義始終是中心，現代主義並未形成與現實主義抗衡的同等力量，換而言之，現代主義向來位處邊緣。溫任平主編的《馬華當代文學選》補編兩套大系的不足，選入的作品以六〇、七〇年代為限，編選標準則是糾正大系的編輯方針，〈總序〉以現代主義和現實主義對舉，突顯現代主義與現實主義之異。他在《天狼星詩選》序文表示：「如果現實主義堆積了一大堆書目而淺淺乎成了某種文學傳統，我們有勇氣向這傳統挑戰」，因此要「推廣兼容並蓄的現代主義」<sup>37</sup>。從另一個角度推論，如果現代主義不成氣候，這兩者為何可以相提並論？正如張錦忠所言：「缺乏正確的典律認知，或過分強調某套典律的代表性，往往視馬華文學的現實主義／現代主義之爭為中心／邊陲之互動結構，而無從彰顯其雙中心性質。不過，從典律的觀點來看，雙中心建制的各別中心之典律建構者往往以同質者為選取原則，尤其容易流於『以偏概全』。儘管就選集的性質而言，所有的選集都是「以部分代表整體」，但以己方之部分涵蓋『異己』或『他者』的部分而為整體，顯然忽略了文學建制的複系統性（polysystemicity）。」<sup>38</sup>

不論選集或大系，現實主義或現代主義，這兩者其實都包含「以己方之部分涵蓋『異己』或『他者』」的部分，在現代主義和現實主義之外（或之內），其實涵蓋了第三個浪漫傳統，只是馬華文學研究一直圍繞著現實和現代兩個系統打轉，因而忽視了第三個可能的存在。其中一個最重要的討論個案便是溫任平，他一直自許為現代主義者，然而其詩和散文，《風雨飄搖的路》、《無弦琴》、《流放是一種傷》、《眾生的神》、《黃皮膚的月亮》等，那種師承楊牧的抒情和浪漫（楊牧的散文、詩，以及他的文論，特別是對浪漫主義詩人徐志摩的喜愛和評論可以見出他的浪漫精神），對現實的無力和感傷，其實是馬華「浪漫」傳統的大規模實踐。溫任平組詩社的動力

<sup>36</sup> 張錦忠：〈典律與馬華文學論述〉，《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（台北：麥田，2003年），頁155。

<sup>37</sup> 溫任平：〈藝術操守與文化理想〉，《天狼星詩選》（安順：天狼星詩社，1979年），頁2。

<sup>38</sup> 同註<sup>36</sup>，頁155-156。

和信念他自稱是浪漫主義兼理想主義的，「多少有點youthful, romantic, idealism」<sup>39</sup>；他大力推動現代主義，同時從楊牧那裡得到靈感，他的散文觀除了襲自余光中之外，尤多得楊牧的挹注（詳見《黃皮膚的月亮·自序》）。

話說回來，溫任平服膺或認知的「現代主義」，毋寧是一種反抗的力量，乃是對現實主義傳統的不滿，而試圖另闢的蹊徑。他主編的《大馬詩選》原書名擬為《大馬現代詩選》，《大馬詩選》的編後記〈血嬰〉以嫉世憤俗的語調抨擊當權的現實主義是「服膺某種『文藝政策』的偽現實主義群」<sup>40</sup>，充滿「俗濫陳腐的poetic diction、空洞的口號、機械的韻腳、皮相的描繪、粗糙的情緒」<sup>41</sup>。可見溫任平的現代主義最主要是作為對抗現實主義典律的重要策略。

然而，天狼星等人走的究竟是現代主義的路，抑或循著一直存在的浪漫主義傳統，無意識地前行？換而言之，那只是「非現實主義」，而不一定是現代主義？張錦忠在〈陳瑞獻、翻譯與馬華現代主義文學〉指出譯介域外現代主義詩，以及學習台灣現代詩人等是兩條引進現代主義的重要路徑<sup>42</sup>。現代主義作為橫的移植，作為舶來品，必須要有生根的土壤以及成長的氣候。六、七〇的馬來西亞還是農業或半工業社會，根本不具備現代主義誕生的土壤和條件，亦沒有現代主義所需的都市文明，以及資本主義社會背景，則馬華的「現代主義」詩作從何而來？

按照溫任平的標準，現代主義的本質與精神包括懷疑、主知、重試驗，或者根據艾略特的說法是「泯滅個性」，葉慈的「面具」與「第二身」那種把個性隱藏起來以求美學距離的寫作方式<sup>43</sup>，然而高舉現代主義大旗的《天狼星詩選》，能做到這兩點的其不多，反倒是浪漫主義詩作不少，更多的是無法歸入「主義」的類型。創作和理

<sup>39</sup> 溫任平：〈天狼星詩社與馬華現代文學運動〉，收入陳大為、鍾怡雯、胡金倫主編：《赤道回聲：馬華文學讀本》（台北：萬卷樓，2004年），頁590。

<sup>40</sup> 溫任平：《大馬詩選·血嬰》（安順：天狼星詩社，1973年），頁305。

<sup>41</sup> 同前註，頁304。

<sup>42</sup> 張錦忠：〈陳瑞獻、翻譯與馬華現代主義文學〉，《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（台北：麥田，2003年），頁177-189。

<sup>43</sup> 溫任平主編：《馬華當代文學選·總序》（吉隆坡：馬來西亞華人文化協會，1981年），頁（八）。

論之間難免有實踐的落差，我們固然不必緣木求魚，要求詩選裡的詩作符合現代主義創作教條，可是如果現代主義這術語的挪用，主要作為反擊現實主義，或者建立另一種典律與之抗衡，則「現代主義」就有重新再議的必要了。

從這個角度去思考溫任平在（現代）主義與實踐（浪漫詩風）上的落差，或許我們更能清楚看到馬華文學史裡的細部問題。溫任平的散文和詩可視為馬華浪漫主義的代表，第一本詩集《無弦琴》（1969）抒寫青春和愛情，他的詩無論借物抒情，皆熱烈奔放，有時那感情則是蘊藉的，有時則非常熾熱，更多時候則是哀愁和憂傷，〈無弦琴〉可為代表：「呵，我的歌哀感而愁傷／我的心是那無弦琴」<sup>44</sup>。這首詩共八行，哀愁是全詩的主題，「破碎」、「抑鬱」、「哀感」、「愁傷」，和「喟息」全都指向低靡的情感，一如另一首詩〈抒情曲〉所言，「心頭啊，有多麼憂鬱」<sup>45</sup>。詩是詩人內心的表現，溫任平把詩視為「感情的宣洩」<sup>46</sup>，早一年出版的散文《風雨飄搖的路》（1968），其風格和調性跟《無弦琴》如出一轍，到了散文集《黃皮膚的月亮》（1977）和詩集《流放是一種傷》（1978），這種一以貫之的風格並沒有太大的改變。抒情的、浪漫的，儘管他在現代詩風大盛時讀過台灣詩人的作品，很明顯的並非沒有從浪漫進入「現代」。<sup>47</sup>

現代主義重主觀表現、藝術想像，以及形式創新的特質，其實跟浪漫主義非常近似。浪漫主義強調情感和想像，艾布拉姆斯在論浪漫主義詩歌跟情緒的關係時特別指出，「想像力本身就足以表達最佳詩歌」，「浪漫主義批評家認為，與一般的描述相比，詩歌的不同之處在於它表現了充滿詩人情感的世界，而不是描繪了普遍性和典型性」<sup>48</sup>，前一段引文說明了浪漫主義跟現代主義非其實頗為相似，後一段則反擊了現實主義對於典型描寫的藝術要求。浪漫主義大將柯爾律治（Samuel Taylor Coleridge，

<sup>44</sup> 溫任平：〈無弦琴〉，《無弦琴》（檳城：駱駝出版社，1970年），頁33。

<sup>45</sup> 溫任平：〈抒情曲〉，《無弦琴》（檳城：駱駝出版社，1970年），頁38。

<sup>46</sup> 溫任平：〈自序〉，《無弦琴》（檳城：駱駝出版社，1970年），頁2。

<sup>47</sup> 他收入《天狼星詩選》及《馬華七家詩選》的選詩，卻很明顯的離開了浪漫主義時期，朝現代前進了。

<sup>48</sup> 同註<sup>26</sup>，頁62。

1772-1834) 把心靈視為內心深處的存在方式，只有通過時間和空間的象徵才能傳達出來<sup>49</sup>，這點其實跟現代主義的重視象徵和隱喻的特點極為類似，如果現實主義是以反映或批判現實作為辨識點，現代和浪漫主義之間則有模糊難以分界之處。

主義並非創作者的軌儀或依歸，以白垚而論，跟〈麻河靜立〉同期的詩風，在題材及手法上時有鄭愁予的風格。他擅長挪用古典，句式和情懷都頗為中國，〈長堤路〉、〈四月已逝〉、〈意象〉、〈來年的秋〉等皆是，與其說是現代主義，毋寧說承自浪漫主義——當然，那也是不自覺的——譬如寫愛情的〈永恆〉：

假如你要我為你寫一首新詩，  
我寫宇宙的生命怎麼開始，  
我寫不朽的太陽光輝照耀，  
如何發亮，永恆的愛情終古不移。<sup>50</sup>

引詩以永恆譬喻愛情，以太陽象徵愛情的溫暖和光芒，同時「表現」詩人對愛情的想像(永恆如太陽)和熱情。更典型的例子是跟〈麻河靜立〉詩名接近的〈麻河渡〉(1960)，全詩使用燈光、江流、輕愁、星斗等意象營造出感傷的情境，徐志摩似的句子「留不住那片雲彩的，／我說怕看你別時的揮手」，「回去小樓聽滿窗風雨，數一天星斗」都賦予此詩浪漫的情境。最後兩句「你會帶著祝福的心想念我嗎？美好的事總不能長久」<sup>51</sup>，寫難分難捨的分手，以提問結束，把分手的原因歸咎於命定的安排。此詩具有強烈抒情性，跟〈麻河靜立〉對人生的冷靜叩問風格相去甚遠。這個例子說明了現代主義作為一種文學史特徵的概括，則名與實之間其實仍有可討論的空間。命名同時也可能是遮蔽，我們並不否認馬華現代主義的存在，陳慧樺《多角城》(1968)探索自我的精神，戰爭和死亡，便充滿現代意識。那是一個從農村社會成長的心靈，到了台北之後所觀察到的現代社會，冷漠而空虛，一如荒原。

<sup>49</sup> 同前註，頁 63。

<sup>50</sup> 白垚：〈永恆〉，《縷雲起於綠草》(吉隆坡：大夢書房，2007年)，頁 219。

<sup>51</sup> 白垚：〈麻河渡〉，《縷雲起於綠草》(吉隆坡：大夢書房，2007年)，頁 220。

李蒼（李有成）在六、七〇代完成的詩作，便有非常濃厚的現代主義色彩，他擅長使用冷意象，對存在和時間的思考偏向虛無，「存在是期待著毀滅」<sup>52</sup>可以窺見《時間》（2006）的現代主義信仰，表面上寫時間，實則指向「時間的標本」。然而，被視為現代主義旗手之一的李蒼，在《時間》自序〈詩的回憶〉有一段話卻非常值得深思：

一九六〇年代的新馬華文文壇不時有所謂現實主義與現代主義之爭——這樣的爭辯至今似乎火苗未熄，餘燼尚溫，只不過燃火的已是另一批人。現代詩常被籠統視為現代主義的產物，而被批評為語言晦澀，脫離現實。這中間顯然誤會太深。文學與現實的關係本來就很複雜，其中還涉及語言符號的中介、文類成規的規範、真實與虛構的辯證等，原本就不是三言兩語可以道盡。<sup>53</sup>

這段引文指出現代詩和現代主義之間未必能夠劃上等號，換而言之，這必須回到本文最基本的觀點，現代主義的出現，究竟是文學自身求變的結果，抑或是尋找新勢力跟現實主義相抗衡？歷來對現代主義和現實主義的討論多半建立在二者對立的角度，然而就創作者的層面，現代跟現實是模糊的界線，以此推論，這兩個主義跟浪漫主義亦未必能劃清界線。誠如李有成所言，文學與現實的關係本來就很複雜，信仰與美學是一回事，落實到寫作未必緊跟「主義」。畢竟現代主義不是寫作規範，亦非毛澤東時代的「講話」那麼具有約束力。存在於現代和現實之間／之外的浪漫主義，乃成為不動聲色的安靜存在。

### 三、「在地化」浪漫主義與個案分析

本文第一節提到，五、六〇年代馬華的現實主義詩歌，那些被視為「愛國主義文學」的作品，其實循著雙軌行進——浪漫主義加上現實主義的書寫模式。「表現」

<sup>52</sup> 李有成：〈我們走著〉，《時間》（台北：書林，2006年），頁37。

<sup>53</sup> 同前註，頁17。

(expression) 和「吐露」(uttering forth) 的抒發對象是國家和土地；在號稱現代主義大規模湧出的七〇年代，「表現」和「吐露」這兩個隱喻的抒發對象，則指向創作者自身，換而言之，一是外放，因而語言直接；一是內射，故語言曲折。兩者其實都以本能、感性的情感去回應世界。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。「心靈是外界事物的反映者」和「把心靈比作發光體，心靈是它所感知的事物的一部分」<sup>54</sup>，這是素樸而直觀的寫作方式其實，以情感驅動創造力，接近創作的初始狀態。溫瑞安張揚個性，訴求直覺的書寫風格，便是最好的浪漫主義典型。

早在成立神州詩社之前，溫瑞安便把他的浪漫詩情投影在中國想像。神州詩社成立之後，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<sup>55</sup>，《山河錄》則是中國想像的代表詩作。

《山河錄》十首詩作完成於一九七六年，以長安、江南、長江、黃河、峨嵋、崑崙、少林、武當等典型的中國地理意象為詩題。峨嵋、崑崙、少林、武當是武俠小說不可或缺的地理圖景，具有普遍的象徵意義。溫瑞安藉由「想像」而「創造」了他的「共同體」，這個「想像的共同體」(imagined communities) 來自共同的文化根源，也就是文化中國。對文化中國的追尋催生了他的浪漫風格，那種接近屈原的、楚國「巫」風的浪漫傳統<sup>56</sup>，林耀德特別指出溫瑞安完成了「中國抒情文體的大河詩型」：

但是《山河錄》所佔據的位置，是七〇年代華文詩的最高成就之一，那龐碩的

<sup>54</sup> 同註<sup>26</sup>，頁2。

<sup>55</sup> 詳論見〈從追尋到偽裝——馬華散文的中國圖象〉，收入鍾怡雯：《無盡的追尋——當代散文的詮釋與批評》（台北：聯合文學，2004年），頁196-246。

<sup>56</sup> 根據周策縱的考證，中國古代的浪漫文學，多受巫的易響和倡導，不只南方的楚文化和《楚辭》，甚至對《詩經》的「六詩」亦起過重大的指導，詳見《古巫醫與「六詩」考——中國浪漫文學探源》（台北：聯經，1989年）。

心象和交響詩的音象首度成功地規模了中國抒情文體的大河詩型，作者雖沒有去過長安、江南、長江或者黃河，但是這種經驗的匱乏反而迫使他進入一組嶄新而富創意的精神領域，他的經驗不在「地點」，而在於一個輻射性的多維空間。<sup>57</sup>

林耀德所謂「經驗的匱乏」對溫瑞安而言是必要的條件，匱乏可以超越現實的限制，充分發揮他的浪漫想像。溫瑞安的生活就是可供分析和討論的文本。這是一個有趣的，恐怕也是空前絕後的個案。連他自己也宣稱「沒有人能忍受我這種貪得無厭的浪漫」<sup>58</sup>，浪漫風格的極致，則是延伸出「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，才能再造抽象的、個人的中國。

溫瑞安的散文有一個構成「浪漫」的辭庫可供調度使用：血、狂、死亡、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<sup>59</sup>；詩的辭庫則是江湖、長劍、寶刀、煙雨、枯燈、琴、白衣、江南等武俠意象，他調動的語言來自古典中國，現實建構在這些語言之上，組成內部場域（internal field），形成烏托邦。因此《山河錄》這組龐大的敘事抒情詩裡，塑造了狂狷書生行走錦繡神州的形象，讀經、練拳，處理江湖世事，具有「小說敘事」的功能；此外，他的詩裡隱藏了傾訴對象「妳」，作為情感的寄託，「妳」的最大功能是為了讓溫瑞安的浪漫抒情發揮到極致：

我是那上京應考而不讀書的書生  
來洛陽是為了求看妳的倒影<sup>60</sup>

<sup>57</sup> 林耀德〈筆走龍蛇〉，收入溫瑞安：《楚漢》（台北：尚書出版社，1990年），頁6。

<sup>58</sup> 引文見〈衣鉢〉，收入溫瑞安：《龍哭千里》（台北：時報，1977年），頁235。

<sup>59</sup> 以上論述見鍾怡雯：〈論馬華散文的「浪漫」傳統〉，《國文學報》第38期（2005年12月），頁101-120。

<sup>60</sup> 溫瑞安：〈黃河〉，《楚漢》（台北：尚書出版社，1990年），頁156。

此詩的背景是在古代，上京應考而不讀書，指出敘事者的狂傲和自大，以及不流俗。第二句則進一步說明應考而不讀書的原因，乃是為了佳人的「倒影」。「我」其實更接近作者意圖呈現的「理想作者」，「看妳的倒影」同時也讓讀者看到作者的倒影，那自戀自大耽美的敘事者個性。《山河錄》以詩寫俠情，以敘事加抒情實現他的夢想／幻想。有時敘事者則成為旁觀者，憧憬古之俠者，「那一去不復返的壯士／姓甚名誰，天下只有你我二人共知」<sup>61</sup>。無論旁觀或敘事，溫瑞安追尋的是一種存在於中國古典的意境或情懷，因此現實的一切都要進入古中國時空，被符號化，才能存在。以下引詩可見「中國」對創作的影響：

誰人已舞盡江南柳岸月……  
寫到這裡，或說我借古典還魂  
我說不如是借中國吧<sup>62</sup>

現實中國早已赤化，中國想像必得避開真實／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。溫瑞安所借的其實是他的中國想像。江南柳岸月是柳永〈雨霖鈴〉筆下的風光，古中國的魂成為溫詩的幻影。溫瑞安特別偏愛宋詞，無論是散文或詩都喜歡遁入宋詞再造新境，他那炫才式的，訴諸直覺的強烈情感，攀附在林耀德所說的「大河詩型」的巨篇長製形式，把溫氏浪漫主義發揮得淋漓盡致。

另一個值得討論的個案是何榮良。何榮良（1954-）跟溫瑞安同年，風格跟溫瑞安庶幾近之。他唯一的詩集《刻背》（1977），是另一個浪漫主義的典型。溫瑞安的詩即便在憂傷處仍有銳不可挫的霸氣，何榮良相對則溫和柔弱。他的詩篇幅較短，所使用的詞庫卻跟溫瑞安十分相似，憂國、劍、中原、江湖、血、江南、揚眉、蓮、壯士、蝴蝶、月（或跟月相關的月光，明月等）。以中國古典時空為背景（唐宋尤甚），引用中國典籍（《詩經》和宋詞等）。譬如〈如果你的名字是風〉：

如果你的名字是風，情人

<sup>61</sup> 溫瑞安：〈少林〉，《楚漢》（台北：尚書出版社，1990年），頁177。

<sup>62</sup> 溫瑞安：〈西藏〉，《楚漢》（台北：尚書出版社，1990年），頁197。

來吧來吧吹吹我的青春  
 我的髮是你的浪漫  
 飄浮在空中  
 飄在漢末，飄在南宋  
 飄在如夢的後唐<sup>63</sup>

這首詩歌詠青春，意象卻取自古典中國，浪漫的必然條件是遁入古中國，漢或宋，乃至唯美柔靡的後唐。然而，彼時何榮良對流行的「浪漫江湖」的詩風、「禪味看來很濃實則故弄玄虛的詩」，以及「表現年輕人的苦悶、焦慮、煩惱」的作品則是大加撻伐的<sup>64</sup>。溫任平在〈馬華現代文學的意義和未來發展：一個史的回顧與前瞻〉論及現代文學的問題和弊病時，讚同何榮良的識見，卻也指出何自己走的正是這條「浪漫」之路。證諸《刻背》詩作，溫任平所言確實不假。

何榮良跟溫氏兄弟一樣，深受余光中和楊牧影響。余光中早期的詩喜以江南和蓮等意象入詩，馬華詩人亦步亦趨；余楊的抒情風格到了馬華的創作者手中，常常變成華麗的抒情。對文字的高度信仰，是馬華創作者最重要的特質；對文字的崇敬，等同於對（文化）中國的孺慕，所謂文字修行，靠的便是雕章麗句。證諸溫瑞安跟何榮良詩作，可謂深得箇中三昧。《刻背》收錄的「憂國」一輯可比附《山河錄》，然而「憂國」十一首時空背景在古中國，並不具憂國（馬來西亞）的時代意義，純粹是個人情感的寄託之辭。特別是〈楚王楚王〉，除了現代語言，這首詩幾乎是模擬楚王的情緒，既無託喻之功，復無古題新寫之「新」意。「觀世音」的出現尤顯突兀。楚王和佛教意象無法產生聯想，作者也沒有埋下可供解讀的線索。此外，復有鍛字煉句的瑕疵，例如「楚王楚王／把一朵長嘯的淚聲」<sup>65</sup>，以纖細柔美的「一朵」來修飾楚王之淚頗為不當，特別是「長嘯」的豪氣干雲跟「一朵」尤顯矛盾，作者藉詩澆自身的塊壘，

<sup>63</sup> 何榮良：〈如果你的名字是風〉，《刻背》（吉隆坡：鼓手文藝，1977年），頁57。

<sup>64</sup> 溫任平：〈馬華現代文學的意義和未來發展：一個史的回顧與前瞻〉，溫任平主編：《憤怒的回顧》（安順：天狼星出版社，1980年），頁82。

<sup>65</sup> 何榮良：〈楚王楚王〉，《刻背》（吉隆坡：鼓手文藝，1977年），頁113。

因而意象武斷而任性。

然而對何榮良而言，「憂國」應是全書的骨幹，後記〈憂憂悲乾坤〉可以證明：

貫穿這本詩集裡的，是一個現代馬來西亞讀書人的感事與撫時，對時代的愴傷、文化的矛盾與苦悶的一種見證。現代馬來西亞社會的文化矛盾是當前的最大題目，亦是詩人提高作品的社會意義的最大題材。從「自我」出發，我欲見證的是華人社會的文化苦悶的隱憂。……但是我最欲達到的境界是透視整個人類和世界……而不是一個民族，一個國，一個家。<sup>66</sup>

我們確實可以在詩裡讀到他對中國文化的追尋，然而文化苦悶和隱憂的見證則未必。浪漫主義在他的詩裡形成了阻礙和干擾，「一個（華社）議題，各自表述」，華社問題向來是馬華創作者的主題，可是當感性太過，理性傾斜，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」已經被反復重寫多次，再也挖掘不出新意。<sup>67</sup>

「感時花濺淚，恨別鳥驚心」的時代主題，到了傳承得《趕在風雨之前》（1988），卻有了全新的視野和不同的詮釋。馬華詩歌的感時憂國傳統，多半攀附在情感的主幹上，大量的中國意象反而使歷史和現實被推延／推遠了。《趕在風雨之前》反倒見證了何榮良所謂的文化苦悶和隱憂，這其中的差別是，《趕在風雨之前》壓抑了情感，正面迎向現實本身，敘事與抒情平衡得恰到好處。壓抑和節制，使得情感蘊含沉鬱和

<sup>66</sup> 何榮良：〈憂憂悲乾坤〉，《刻背》（吉隆坡：鼓手文藝，1977年），頁138。

<sup>67</sup> 相關論點參考鍾怡雯：〈論馬華散文的「浪漫」傳統〉，《國文學報》第38期（2005年12月），頁101-120。

厚度；抒情建立在反抒情上，這種反向操作使得《趕在風雨之前》真正有了「風雨滿樓」的憂鬱。傳承得在〈自序〉表示：

這本詩集的催生劇，是八七年抄華小罷課、巫青集會、阿當槍擊和大逮捕等事件。當時，我身在國都，雖沒躬與會，卻感受漩渦邊緣的高度震盪。於是，我想起八四年學成歸國至今，時局彷彿不曾平靜過：政治、文化、經濟、教育、種族和黨派等課題，頻現危機。這段歲月所累積的情緒是：孤疑、憤懣、失望、擔憂，甚至恐懼。<sup>68</sup>

如果按照自序所說的，則傳承得應該回歸現實主義傳統，那種直面現實，批判現實的方式應該是最有效的支援，也是最直接的方式。然而他把這系列詩作定義為「政治抒情詩」，選擇了浪漫主義之路。道森（P.M.S. Dawson）在〈革命時代的詩〉（“Poetry In An Age of Revolution”）論述浪漫主義的誕生原來跟現實有密切關係，他特別著重討論浪漫主義詩人參與時代的現實面，他們的入世理想，詩與現實的密不可分，以及身體力行。換而言之，浪漫主義的歌詠自然與愛情固然是特色，但那只是其中一個面向，不是全部<sup>69</sup>。馬來西亞的浪漫主義多半注重表現方法，也就是情感流露的一面，最後變成割裂現實，或者把現實加工變成想像，最終變成中國符號，以至於所有的悲傷都必須回到母體（文化中國）那裡才能得到慰藉和安撫。傳承得的抒情卻建立在馬來西亞的現實上，調用了一套跟前行詩人不同的語言模式，直面現實。

<sup>68</sup> 傳承得：〈自序〉，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），無頁碼。

<sup>69</sup> 道森認為，浪漫主義的誕生原來跟現實有密切關係，浪漫主義大將柯勒律治在青年代曾幻想到美洲原始森林建立平等社會。華茲華斯曾對法國大革命表示同情。拜倫（George Gordon Byron，1778-1834），則用他的詩歌號召反對奴役和專制，推翻暴君和寡頭統治，最後獻身希臘獨立戰爭；雪萊（Percy Bysshe Shelley，1792-1822）則曾到愛爾蘭去宣傳改革社會的主張，他的詩作抨擊專制暴政。跟拜倫一樣，兩人均不見容於英國統治階層，曾先後流亡到瑞士。正如雪萊在《詩與抵抗》所宣稱的那樣，詩人是世界上未被承認的執法者，他們對社會的關注絕不亞於當一位詩人，大眾的事亦是個人的事，個人不會置外於時代之外，這是浪漫主義者的共同特質，引文見 P.M.S. Dawson “Poetry In An Age of Revolution” ed. Stuart Curran *British Romanticism* (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001), pp.49-50.

「趕在風雨之前」這輯共有詩十首。「風雨」在馬華文學向來用以隱喻華人的困境，山雨欲來風滿樓，一種不安的政治處境。趕在風雨「之前」，則頗有記取和警惕之意。溫瑞安《山河錄》遙指他未親臨的中國河山，傳承得的「山河」卻是馬來西亞；溫瑞安使用傾訴體，傳承得亦然。有趣的是，溫的對象「妳」形同他的分身（自戀的自身），「白衣」則是浪漫的替代；傳承得的收話者則是「月如」，一個非常普遍的馬來西亞華裔女子名字，也因此加強了詩的現實感。

第一首〈為的，是把它交付未來〉形同序曲，「月如，我會用我的健筆／連著心，記錄與珍藏歷史／為的，是把它交付未來」<sup>⑩</sup>，詩一開始以抒情之筆點出華人面對華人困境的無力感，這困境是既是歷史的，亦是當下的，它成為華人無法克服的痛，就一個有使命感的創作者而言，惟一能做的，是留下文字（及傷痛）。這系列抒情詩的基調是浪漫的，但帶著強烈的現實感，並且在現實基礎上催生第二首〈浴火的前身〉：

讓一介草夫，跟前凝視  
直到雙眼皆裂，腸熱心焚  
然後跪下，在衣襟翻紅  
胸口波伏的時候  
靜思社稷的去路<sup>⑪</sup>

〈浴火的前身〉前半以項羽起首，後半一轉，切入馬華的現實，使得本詩的歷史感有了現實的落腳處。敘事者的前身是項羽，以喻此生的宿命／天命；浴火而生，以喻現實的艱難，風狂雨怒的宿命。在風雨之中，一介草夫仍不免憂心華社的處境。「雙眼皆裂，腸熱心焚／然後跪下，在衣襟翻紅」三句既寫人物的內心，亦寫那種無可奈何的則無語問蒼天的憂鬱形象。緊接著〈浴火的前身〉的三首以「雨」為題的詩，〈山雨欲來〉、〈濠雨歲月〉、〈夜雨〉進一步寫身陷困境的勃鬱，痛心、失望而厭倦的心情。

<sup>⑩</sup> 傳承得：〈為的，是把它交付未來〉，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），頁4。

<sup>⑪</sup> 傳承得：〈浴火的前身〉，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），頁6。

「雨」在馬華文學是困境的集體象徵。〈夜雨〉共分五節，長一百七十二行，以諷喻手法完成，穿梭在抽象與現實之間。旁白和口語的敘事手法成功的把現實織入詩中，政治、政客、華社和選舉全數打盡，而詩意不失，所謂政治和抒情，既在詩內，亦在詩外。批判和諷刺，憤怒和憂傷，加上方言、粗口，模擬政治表演秀，一種近乎巴赫汀（Mikhail Bakhtin, 1895-1975）筆下的嘉年華氣氛。可惜詩的結尾「滌新河山的天氣」<sup>72</sup>那種雨後必有晴天，暗夜之後必有黎明的樂觀，削弱了嘉年華的諷喻功能。

傳承得認為自己不是在寫史詩，然而〈刪詩〉和〈驚魂〉卻扣緊史實而作。〈刪詩〉寫於一九八七年九月，〈驚魂〉則寫於一九八七年十月十七日，詩後留下明確的日期，顯然「詩出有因」，也因此這兩詩必須置入當時的歷史背景去解讀<sup>73</sup>。華小事件讓人聯想到一九六九年的五一三的流血事件，「重提，絕非故意／只因歷史，沒教我們忘記」<sup>74</sup>。然而詩人意在抒情兼諷喻，不在重現史實。「我是悲憤，月如／三十年來家國，仍是／教人透氣艱辛的厚重陰霾／籠罩生長於斯的上空／教人想起：一九六九年／記憶猶新啊那場滂沱」<sup>75</sup>，不同於溫瑞安和何榮良以濃烈意象和外放情感撞擊讀者的感官，傳承得擅長用短句和口語，以突顯事件為主軸，除了第三句以外，以一行三音節的有力節奏帶出沉重的情感，內斂而壓抑。

就情感的發展而言，〈刪詩〉和〈驚魂〉之後應接〈因為我們如此深愛〉<sup>76</sup>，「我

<sup>72</sup> 傳承得：〈夜雨〉，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），頁30。

<sup>73</sup> 一九八七年八月，教育部委派二百名不懂華文的教師到華小任職，引起華社嘩然和反對聲浪，碰觸到華社最敏感的話題，認為政府試圖改變華小的媒介語。乃有十月十一華人政黨和華團在吉隆坡天后宮的協商，受影響的學校罷課。十七日巫青團亦舉行集會，所展示的布條寫上「五一三已經開始」以及「以華人血血染馬來短劍」等字眼。巫統宣布將於默迪卡體育場辦五十萬人的集會，因情勢緊張，首相馬哈迪宣動用內安法，發動大逮捕，這項「茅草行動」之下，三家報館關閉，九十一人被捕。以上史料參考林水椽、何國忠、何榮良、賴觀福合編《馬來西亞華人史新編》（第二冊）（吉隆坡：馬來西亞中華大會堂，1998年），頁103，以及《自由媒體》（<http://www.thefreemedia.com/index.php/articles/2262>）。

<sup>74</sup> 傳承得：〈刪詩〉，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），頁34。

<sup>75</sup> 傳承得：〈驚魂〉，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），頁37。

<sup>76</sup> 〈因為我們如此深愛〉之前是〈寫給將來的兒子〉，在順序上似乎宜放系列詩作的最末，也就是〈長夜未旦〉之後，這首詩的希望和明亮可讓讀者稍稍鬆一口氣。

們熱愛這片山河啊！月如／錫米和腸汁，稻田和椰林／沒有颱風，沒有地震／更無升腥，更無砲聲」<sup>77</sup>。這些赤道物產曾經是五、六〇年代被現實主義詩歌寫濫的意象，嵌入〈因為我們如此深愛〉裡，卻效果奇佳，它們反寫頌歌的正面意象（我們如此深愛土地和國家），成為憂傷的抒情（我們如此深愛土地和國家，可是又怎麼樣呢）。山河儘管富庶，而時局動盪，富庶便只能成為反諷。

〈長夜未旦〉則進一步深化這種無奈和感傷，華人再如何努力和忠心，最終「只是海市蜃樓的虛幻」<sup>78</sup>。「長夜」象徵黑暗還沒有過去，〈長夜未旦〉作為「趕在風雨之前」系列的終篇，透露詩人的憂心和無力。當然，我們亦可將「長夜未旦」放入《詩經》鄭風的〈女曰雞鳴〉去理解，長夜之後，則「明星有爛」——天上會有明亮的星星照路，如此，則詩以「希望」結尾，雖然，對傳承得而言，這樣的詮釋，恐怕解脫和安身的意義遠大於改變現實<sup>79</sup>。誠如雅克·巴尊所說的，其實浪漫主義在具體的意義上是「現實主義」的，充滿了細節，並且因此適合對歷史和科學的追根究底的精神<sup>80</sup>。詩人是世界上未被承認的執法者，他們對社會的關注絕不亞於當一位詩人，個人不會置外於時代之外，這是浪漫主義者的共同特質。

## 結 論

現實主義和現代主義是馬華文學思潮的兩條主線，本文試圖在現實主義和現代主義兩大傳統之外（或之內），重新「發現」被遮蔽的浪漫主義傳統。五〇年代到六〇年代，建國初期的馬華詩歌，在愛國主義和馬華文學本土化的聲浪之下，出現大量「在地視野」和「在地書寫」的詩歌，語言淺白而直接，情感熱烈，甚至口號化。「歌頌」和「讚美」新獨立的祖國，赤道意象和風土人情是最重要的主題，這種反映馬來西亞

<sup>77</sup> 傳承得：〈因為我們如此深愛〉，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），頁44。

<sup>78</sup> 傳承得：〈長夜未旦〉，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），頁48。

<sup>79</sup> 傳承得：〈不寫詩的時刻〉認為「寫詩，是一種解脫／可以痛苦，可以歡樂／可以安身，可以惹禍」，《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年），頁66。

<sup>80</sup> 同註<sup>15</sup>，頁70。

人民生活和情感的「現實主義」詩歌，非常符合馬華文藝獨特性的訴求，卻也遮蔽了它們「抒發」及「表現」等浪漫主義的特質。詩歌是燈，它投射的形象不是源於世界，而是源自詩人那熱烈的情感和內心世界。詩人把對家國的強烈情感投射出去，如燈般照亮了物件，於是這些詩歌看來既是現實也是浪漫的。馬華所謂的現實主義詩歌，大多其實大都循著雙軌行進——浪漫主義加上現實主義的書寫模式。

現代主義的出現，則是對浪漫主義的另一種遮蔽。它挑戰主流的姿態，對現實主義的不滿，尋找新的美學信仰等訴求，使得現代主義必須站在現實主義對立面。歷來對現代主義和現實主義的討論，亦多半建立在二者對立的角度。然而就創作者的層面，現代跟現實是模糊的界線，文學與現實的關係本來就很複雜。現代跟現實如何割裂，能不能割裂開來，仍有討論空間。信仰與美學是一回事，落實到創作則未必緊跟「主義」。其次，借林建國的觀點，寫實主義、現代主義的「美學」，或許是個比美學還複雜的問題。這不意味著所謂美感經驗不存在，而是它們本身根本就是等待解析的「政治文本」<sup>81</sup>。換而言之，主義是特定時空之下的產物，它有侷限性，受制於時間和地點，把現代和現實對立或強硬割裂，是「政治考量」，誠如本文在第二節所論的溫任平，及他所帶領的天狼星那樣，是一種太過低估「美學」的單純方法。事實上，「非現實主義」加上浪漫主義，才是他們努力實踐的美學信仰。浪漫主義因此一直夾在兩個巨大的思潮中間，成為沉默的存在。

第三節則以三個重要的個案，論述馬華詩歌與浪漫主義的關係，並指出浪漫主義的在地化，其實跟華人的政治處境／困境有關。傳承得以「政治抒情」改寫馬華詩歌現實主義的教條，示範「反映馬來西亞人的生活」可有另外路徑可行，那是一直被存而不論的「在地」浪漫主義，建立在馬來西亞現實（政治），而非想像上。然而到了六字輩的創作者如呂育陶、林健文等手中，所謂的政治議題變成他們調侃和嘲諷的對象，無論是現實主義、現代主義或浪漫主義，早已成為他們的「前行代」主義，主義時代，亦已成為文學（歷）史議題。

---

<sup>81</sup> 林建國：〈現代主義者黃錦樹〉，收入黃錦樹：《馬華文學與中國性》（台北：元尊文化出版社，1998年），頁15。

## 主要參考及引用文獻

### 一、現代中西論著專書

M.H. Abrams: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York: W.W. Norton & Company Inc., 1958)

M.H.艾布拉姆斯著，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，2004年）

方修編：《馬華文學作品選·詩集（戰前）》（吉隆坡：董總，1988年）

方修編：《馬華文學作品選·詩集（戰後）》（吉隆坡：董總，1991年）

方修編：《馬華新文學大系》（新加坡：星洲世界書局，1972年）

白垚：《縷雲起於綠草》（吉隆坡：大夢書房，2007年）

朱壽桐等著：《中國現代浪漫主義文學史論》（北京：文化藝術，2002年）

何榮良：《刻背》（吉隆坡：鼓手文藝，1977年）

克利福德·吉爾茲著、納日碧力戈等譯：《文化的解釋》（上海：人民出版社，1999年）

吳岸、溫任平、何乃健、田思、方昂、游川、傳承得：《馬華七家詩選》（千秋出版社，1994年）

吳岸：《盾上的詩篇》（吉隆坡：南風出版社，1988〔1962〕年）

李有成：《時間》（台北：書林，2006年），頁37。

林水椽、何國忠、何榮良、賴觀福合編：《馬來西亞華人史新編》（第二冊）（吉隆坡：馬來西亞中華大會堂，1998年）

周榮編：《新馬華文文學大系·詩歌》（新加坡：教育，1971年）

周策縱：《古巫醫與「六詩」考——中國浪漫文學探源》（台北：聯經，1989年）

苗秀編：《新馬華文文學大系·理論》（新加坡：教育，1971年）

班納迪克·安德遜著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（台北：時報，1999年）

張永修、張光達、林春美主編：《辣味馬華文學》（吉隆坡：雪蘭莪中華大會堂，2002年）

年)

- 張樹林主編：《大馬新銳詩選》（美羅：天狼星詩社，1978年）
- 張錦忠：《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（台北：麥田，2003年）
- 張錦忠主編：《重寫馬華文學史論文集》（埔里：暨南大學東南亞研究中心，2004年）
- 陳大為、鍾怡雯、胡金倫主編：《赤道回聲：馬華文學讀本》（台北：萬卷樓，2004年）
- 陳順興：《社會主義現實主義理論在中國的接受與轉化》（合肥：安徽教育，2000年）
- 陳國恩：《浪漫主義與20世紀中國文學》（合肥：安徽教育，2000年）
- 傅承得：《有一個夢》（吉隆坡：紫藤有限公司，1989年）
- 傅承得：《有夢如刀》（吉隆坡：千秋出版社，1995年）
- 傅承得：《哭城傳奇》（台北：大馬新聞社，1984年）
- 傅承得：《等一株樹》（吉隆坡：十方出版社，1987年）
- 傅承得：《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988年）
- 雅克·巴尊著，侯蓓譯：《古典的、浪漫的、現代的》（南京：江蘇教育，2005年）
- 黃錦樹：《馬華文學：內在中國、語言與文學史》（吉隆坡：華社資料研究中心，1996年）
- 黃錦樹：《馬華文學與中國性》（台北：元尊文化出版社，1998年）
- 溫任平：《流放是一種傷》（安順：天狼星出版社，1978年）
- 溫任平：《風雨飄搖的路》（安順：駱駝出版社，1968年）
- 溫任平：《眾生的神》（安順：天狼星出版社，1979年）
- 溫任平：《無弦琴》（檳城：駱駝出版社，1970年）
- 溫任平：《黃皮膚的月亮》（台北：幼獅，1977年）
- 溫任平主編：《憤怒的回顧》（安順：天狼星出版社，1980年）
- 溫任平主編：《大馬詩選》（安順：天狼星詩社，1973年）
- 溫任平主編：《天狼星詩選》（安順：天狼星詩社，1979年）
- 溫任平主編：《馬華當代文學選》（吉隆坡：馬來西亞華人文化協會，1981年）
- 溫瑞安：《山河錄》（台北：時報文化，1979年）

溫瑞安：《回首暮雲遠》（台北：四季，1977年）

溫瑞安：《狂旗》（台北：皇冠，1977年）

溫瑞安：《將軍令》（台北：時報文化，1973年）

溫瑞安：《楚漢》（台北：尚書出版社，1990年）

溫瑞安：《龍哭千里》（台北：時報，1977年）

甄供：《生命的延續——吳岸及其作品研究》（吉隆坡：新紀元研究中心，2004年）

赫伯特·馬爾庫色著，黃勇、薛民譯：《愛欲與文明——對佛洛伊德思想的哲學探討》  
（上海：上海譯文，2005年）

趙戎編：《新馬華文文學大系》（新加坡：教育出版社，1971年）

鍾怡雯、陳大為編：《馬華散文史讀本 I，II，III》（台北：萬卷樓，2007年）

## 二、單篇論文

P.M.S Dawson, "Poetry In An Age of Revolution", ed. Stuart Curran, *British Romanticism*.  
(Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001), pp.48-73.

William Keach, "Romanticism and Language", ed. Stuart Curran, *British Romanticism*  
(Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001), pp.95-119.

鍾怡雯：〈論馬華散文的「浪漫」傳統〉，《國文學報》第38期（2005年12月），  
頁101-120

# **Veiled Lyric: On the Tradition of Romanticism in Malaysian Chinese Poetry**

*Choong, Yee-voon*

Associate Professor

Department of Chinese Linguistics & Literature

Yuen-ze University

## **Abstract**

This thesis is intended to investigate the Malaysian Chinese Literature via romanticism, based on the 2 major traditions of realism and modernism outwardly (or inwardly), and thus establishing the 3<sup>rd</sup> tradition. Under the clamor of patriotism & localization of Malaysian Chinese, poetries of “localized view” and “localized writing” vastly emerged in early days of foundation. Languages used in those poetries were simple & direct, impassioned and sloganized. Such realism kind of poetries reflects the living & sensibility of Malaysian, fulfills the desire of the unique Malaysian Chinese literature, and shut off the “expression”, “performance” and etc characteristic of romanticism at the same time. The so-called realism kind of Malaysian Chinese poetry is indeed following a double tracked writing mode of romanticism and realism at large. The occurrence of modernism is a new path, rather than a force of opposition, to express dissatisfaction over the traditional and rigescent expression of realism. The combination of non-realism and romanticism is in fact the endeavored practice for their anesthetic belief. The localization of romanticism is relevant to political

place / deep end of the Chinese. The romantic cases being discussed in this thesis made use of the “political lyric” to overwrite the doctrine of realism of Malaysian Chinese poetry, a new way to demonstrate “the reflection of Malaysian living” (established on real politics; existed but non-discussed; shut off “localized” romanticism).

**Keywords:** malaysian chinese poetry, romanticism, realism, modernism,  
political lyric