

馬華當代文學選

第一輯（散文）



華 馬來西亞華文文化協會

弁 言

黃昆福

馬來西亞華人文化協會會長

我最近在一個旅遊勝地，參觀了一個音樂噴泉：在抑揚頓挫的曲調變化之中，在五彩繽紛的燈光映射之下，噴泉水柱，婆娑起舞，時而柳絲輕擺，時而火樹銀花；時而金紗搖曳；時而珠簾矇矓，直把清池幻成舞台，噴泉注入生命。美妙的音樂，精彩的舞姿，正是一段抒人情懷的散文，或一首情意奔放的好詩。我當時幻想着，如果將來我國各民族的文學，能夠交流融和塑造出新的大馬文學，必將如這音樂噴泉一樣，發出那輝煌燦爛、賞心悅目的異采。

馬來西亞華人文化協會，自一九七四年九月十四日成立了籌備委員會，一九七七年五月三日在檳城由馬華公會總會長拿督李三春宣佈成立以來，設立小組，展開活動，幾年下來，已經成為我國華裔社會文化推展的主流之一。我們多年從事文化活動之餘，深深的感覺到文學的重要，意識到文學是人類心靈之窗，是人類最高精神的表現，是「文化的根蒂」。所以不但每年頒發「文學獎」，而且根據文協章程第二項宗旨第二條的『研究及提倡馬來西亞華人文化，使之成為馬來西亞國家文化的一個重要部份』，配合文協章程第三項任務第四條的『出版與馬來西亞文化有關的各類形式及性質之文學刊物（論文、小說、戲劇、詩歌、雜誌、書籍等）』，我們的出版組乃擬定了一個大馬文協叢書出版計劃，先後出版了多種學術叢書。而到了一九八零年六月九日，理事會原則上接納語文與文學組溫任平先生提呈的一份「馬華當代文學選」一套四冊的出版計劃草案，並成立一編委會，由溫任平先生任總編輯。該一套四冊為：

- (1)馬華當代散文選
- (2)馬華當代詩選
- (3)馬華當代小說選
- (4)馬華當代文學評論選。

一九八一年五月十六日，文協理事會接納溫先生提呈的「馬華當代文學選」整套四冊初稿，當代文學選之出版，遂成定論。

一九一五年到一九一九年五四運動前後，是文學革命的「論爭時期」。接下去才是新文學的「創造時期」；而近二十多年又標示了現代文學從醞釀、發軔到今日的茁壯。我們把這二十年來的我國華裔作家的作品，彙萃成書

，雖然是滄海之一粟，但是對正在成長中的大馬華裔文學，對過去和未來的文藝著作者，相信應該有相當的貢獻。

馬華文學的發展逾六十載，它像一棵無人照顧的「野生之樹」。它因為生命力強，堅毅不屈，在少人關注之下生存了六十年。正如余光中教授所說，「五四」已經死去，新文學運動史早成舊的一章。「他真想在中國文字的風火爐中，煉出一顆丹來……。」他的理想，是要讓中華的文字，在變化各殊的句法中，交響成一個大樂隊，而作家的筆應該一揮百應，正如交響樂的指揮杖。也正像我所說的音樂噴泉，由水柱、燈光和音樂，融合創造出精妙的散文和美麗的詩。這就是現代人所必須愛護，灌溉的「現代文學」。

讓我們把我們的『馬華當代文學選』貢獻給我們的國家，也貢獻給馬來西亞未來的人民。

（一九八二年端午）

總序

溫任平

(一)

「馬華文壇」這一個名詞，對不少海內外人士而言，一直是相當籠統與含混的。馬來西亞與新加坡在地理上一衣帶水，僅隔着一條柔佛長堤，一般人都把這兩個不同的國度視而為一，這種地理上的錯覺由來已久，以訛傳訛，結果是「馬華文壇」與「新華文壇」不分，談「馬華文壇」的人往往有意無意間包括了「新華文壇」。不少文章舉例馬華作者時，往往舉出的是新加坡作者，這種現象已到了見怪不怪，習以為常的地步。尤有甚者，有些人甚至堅持認為馬華作者同時包括馬、新兩地，理由是這兩個國家實在太近，已到不可分或不應分的地步，這種看法也不是沒有它片面的理由的；這種看法甚且有它的歷史背景，因為馬新兩地在獨立自治前同是英國殖民地，那時當然談不上劃分，何況新加坡還曾有過一段短時期是馬來西亞四個成員國的一個成員（其他三個成員為馬來亞、沙巴、砂朥越），在那一段短時期間，新加坡作者可說是名正言順地確是馬華作者，只是這時期維持了不久，新馬即在政治上分家，由一個邦國，成為兩個邦國。報章的文藝版兩地都有，但名稱已不統一，不但編者不同，而且兩處的稿件來源也各異了。新加坡的文藝性雜誌，馬來西亞幾乎完全沒有輸進。馬來西亞的作者對新加坡的文壇感到陌生，新加坡的作者對這兒的感覺亦如是。在新馬兩地都有銷行的只有蕉風月刊及學報半月刊（前為學生周報）。

馬新分家時值六五年八月，這之前的作品底國家歸屬是一團如何理也理不出來的亂絲，硬性地指定某篇作品或某部作品是屬於新加坡的或是馬來西亞的，肯定會引起一些無謂的爭辯。對文選的編纂來說，最可靠的方法是以作者的國籍來進行釐分：新加坡人寫的是新加坡的作品，馬來西亞公民的作品理應屬於馬華文壇。有些作家的國籍，在六十年代期間容或不易辨明，幸而時間有它自動的澄清作用，作家的身份歸屬在八十年代的今天已豁然清楚，這對文選的編纂工作顯然是一項有利的因素。

在計劃編纂「馬華當代文學選」之初，筆者本擬從馬來亞於一九五七年獨立後開始選錄，考慮再三，終於打消這念頭。就我的審察，馬華文學「藝術自覺」的萌芽，大約是自六零年肇始的，這之前的作品泰半因循着五四及

三四十年的舊框框，雖有許多現實的素材，但處理手法粗糙幼稚。我願意在此進一步指出：在藝術處理方面，早期的馬華作家雖以同代的中國作家為模擬或學習的對象，但在文學、技巧各方面都無法與後者比擬。由於研究工作的需要，我也讀了不少早期馬華作家的作品，儘管我把自己的藝術要求降低，並且努力把個人的文學想像置於那個時代的「感受格局」裏（context of sensibility），但仍覺作品本身生硬、枯燥，難以下咽。五十年代的馬華文學雖然強些，但仍缺乏某種創意。較有新意的創作要等到跨入六十年代才稍見端倪。我們無意否定早期馬華作家的貢獻，他們在馬華文學發展史的地位，一套大系與篇幅相當的史料彙編是最有力的認可（recognition）。容我坦率的說，在我所看到的兩套大系裏，六十年代的好些優秀作家被遺漏了的不在少數，選入的寥寥數子也被冠以「華而不實」「唯美」等貶詞，這種現象反映了大系編輯方針的偏倚，而我希望這種偏倚在這套「馬華當代文學選」裏能夠糾正過來。何況大系由於編輯年份所限，七十年代的作品完全沒有選錄。這套「馬華當代文學選」應該可以補這方面的不足。這套文學選錄入自六十年代至七十年代這二十年間的作家與作品，根由在此。

（二）

在文學史上二十年剛好為一代，這點艾略特在「葉慈論」曾經提及，無需我在此喋喋。這時期我們見證了許多作者的改弦易轍，從保守的走向試驗的，從守舊的走向創新的。這二十年當中（尤其是第一個十年），關心馬華文學之士應該可以窺出馬華作家劇烈掙扎，力圖求變底種種痕跡。試驗的未必一定是成功的，其中也不乏失敗的例子；創新的也未必是成功的，其中的部份作者也許由於求變太切，反而墮入詭奇怪異的末流。但這個摸索階段自具其積極意義，摸索着前進，雖然道途多艱，畢竟比馱着前人的舊包袱，寸步不移強了許多。

這動盪的二十年，馬華文壇曾發生過多次的文學論爭，嚴格來說，是論戰。對壘的兩個主要「陣營」是「現代派」與「現實派」。文學思潮的歧異即繫乎「現代主義」與「現實主義」孰佳孰劣這個死結上。由於雙方是在論戰，而非心平氣和地在理論上互相印證，互通有無，其意義似乎不大，戰火平息之後，很難見到什麼實際的建設的文學成果。不過，由於兩股文學思潮相激相盪，有競爭才有進步，對雙方面作品素質的提高倒有一定程度的幫助。在彼此企圖說服或駁倒對方的過程中，現實主義的作者群意識到加強文學技巧的需切，以減輕來自彼方的詰疑；現代主義的作者群也努力在思想主題方面從個人走向社會，以消弭來自對手的責難。這樣一來，兩方面都在不同的文學考慮下改善了自己。六十年代以來的馬華文學之能夠在質地、內涵及表

現方面漸具規模，這兩股文學思潮的互為衝擊砥礪確曾無意間扮演了一個重要的促成因素。文學論戰造成了不少怨隙與誤解，斷乎不會促進彼此的了解與友誼，這是它的破壞性的一面。現代主義的好些作者在「風花雪月」「貧乏空洞」「與社會現象脫節」的連番指責下，乃擺出一付孤傲的姿態，不屑與辯也無意為自己解說，傾力於實際的文學寫作，他們信賴「只有作品才是最雄辯的」，這種態度自難免造成一種氣餒逼人的印象。同樣的，現實主義的部份作者動輒以階級意識檢定評判作品，把「不符合勞苦大眾的利益」的作品都說成「貧弱」「頹廢」，這種一筆抹煞的作風也不是態度嚴肅、心智成熟的作家所應為者。現代主義與現實主義文學都有它們各自的問題，而這些問題當非意氣用事、武斷判語所能解決。我們確有這個必要檢討、反省一下當前這兩種文學趨向的一些偏差，看看有沒有可能想出一些糾正的辦法和開闢出一條救濟之道來。

(三)

現實主義文學的問題，我認為，出在思想主題狹隘化，以及對文字形式技巧的普遍忽視。

所謂思想主題的狹隘化，是現實主義作家對某種思想主題特別感到興趣。他們認定某些思想主題是健康的、積極的，其他的思想主題由於不夠「健康積極」都有頹廢灰黃之嫌。這一來，在思想主題的選擇與表達方面，無形中便畫地自限了。現實主義作家頗有改革社會，振聾啟聵的道德熱忱，他們關注進而批判社會上許多不公平、不合理的行為、現象甚至整個制度。他們有為民喉舌的激情，關懷民間疾苦，對勞苦大眾寄予莫大的憐憫與同情，而由這種憐憫與同情所萌生的反彈力量是對富人，他們筆下的剝削階層的譴責與攻訐。在他們筆下，勞苦大眾被神聖化，成了辛勤忠厚的美德代表；富人則被醜化，成了奸詐貪婪的壞蛋。這種人物性格黑白的二分，是不符社會人生的實況的。有錢人當中有好的也有壞的，貧苦人家有善良的也有卑劣的，在真實的人生裏，還有許多介乎不好也不壞的灰色人物，這些人物道德境界模糊，有時會由於某種慾求，而做出一些小奸小惡的行徑，但在另一個境遇裏，他們也有可能基於某種良知的衝動，而做出一些難能可貴的善舉。人物性格善惡的典型化，兩極化顯然不是現實的真相，而是作家強烈的主觀意識操縱下的「傀儡角色」。現實主義作家以反映人生，反映時代為鵠的，但他們的目標往往因為缺乏對人生時代的冷靜觀照與睿智洞察，而把焦距弄模糊了，他們反映出來的社會時代的黑暗面，醜惡的一面，而沒有忠實地描繪出有明也有暗的現實人生的真正面貌。

現實主義作家既具有一種改造社會的使命感，凡不合這種使命的要求的文學主題都被認為沒有多大的意義，這使得現實主義的文學思想有一種很大

的排他性，其結果是困限了作家對人生看法的廣深度，而忽略了人生的多面性，生命的多變性，以及人性在不同的社會狀況下所可能產生的種種不同反應與結果。讀現實主義作品往往翻了兩三頁，隨着幾個人物的先後出現，其下一步發展如何，其批判重點在那裏便不難預知，這都是主題簡單化，思想公式化所造成的不良後果。這樣的作品沒有感人的力量，甚至「可讀性」都成了問題，因為它們所着力描繪的並不是真實的人生，而是經過某種意識蓄意扭曲了的人生。一旦文學反映或刻劃的是人生的假相，而非人生的真相，就會與社會實況嚴重背離，更無可能「反映時代」了。

由於現實主義作家感情偏激，有意用文學作為批判社會的有力武器，文字以至於文學遂淪為一種工具。工具本身是次要的，重要的是工具傳遞過去的主題意識。據此，現實主義作家往往以奇技淫巧視技巧，對文學語言的經營鍛鍊噴為唯美纖巧，把對文學形構的努力斥為形式主義。質言之，現實主義作家的社會關懷，使他們自覺或不自覺地把文學當作思想的附庸，他們把文學的偉大性的評斷放在文學內容的思想性是否偉大這個天秤上去衡量。文學作為一門藝術的地位乃受忽視。文學在文字、技巧、以及如何使形式與內容融渾一體等藝術考慮，我們的現實主義作家不是沒有關注，而是關注得太不夠了。像五四時期的好些作家那樣，對現實不滿，以為憑仗這股由不滿所激發的高漲情緒，就可以成就文學，寫出可歌可泣的作品來。在熱情有餘，冷靜不足的情況下，許多作品往往流於膚淺、片面，對人生事象，社會問題缺乏真正的洞察，捉摸不到道德與人性的種種微妙複雜處。從一些失敗的例子裏，我們看到的再不是文學的血肉形體，而是熱烈喧囂的宣傳文字。這是此時此地現實主義文學的最大危機。

現實主義文學還有一個畸形發展，值得留意。一些生活富裕的作者，吃喝玩樂之餘，躲在洋樓大廈的冷氣間裏，憑藉想像和公式的套用去寫漁夫，勞工的生活疾苦。這些作者由於體驗與洞察的俱無：沒有真實的感受，沒有誠實的同情，這種現實主義作品——如果它們還可以如此被稱呼的話——實際上是對現實主義文學信念的莫大的諷刺。

(四)

現代主義文學的問題出在社會意識的貧弱，以及文學技巧形式的不必要的炫弄新奇所造成的晦澀之病。上述兩點，一直是現代主義文學受到抨擊的重心和原因，我想在此進一步指出問題的癥結，那就是許多現代主義作家對現代主義的本質和精神，缺乏瞭解。由這點認知出發，將有助於我們尋出馬華現代主義文學迷失以致走入岔路的原由。

凡是稍有涉獵過西洋現代主義文學的讀者，都能首肯現代主義文學的最明顯特色之一是，對人生作出哲學的探究與沉思。人的尊嚴與信念，生命的

意義，人與人之間的關係，人性在不同的時空格局下的反應與作為，這都是現代主義者孜孜不倦思考研索的重要課題。道德與善惡，良知與慾求，它們之間的永恒衝突以及在兩股甚至多股力量下，人的掙扎與最後所作的抉擇，一直是現代主義文學所關注的生命現象。這就是我上面說的哲學的探究與沉思。而現代作家的探究是極為嚴酷的，他把人物放到一個絕望的情境去讓他掙扎輾轉。像海明威的「老人與海」，那個絕望的情境是浩淼的海洋，雖然老人最後拖上岸來的只是一架空無的魚骨，印證了「勝利者一無所有」的悲劇觀，但老人與魚那場艱苦的掙鬥，卻使那個疲憊的老人充滿了人性的光輝。不妥協的奮鬥使他衰老的生命有了意義。最近被改編成電影「現代啓示錄」(Apocalypse Now)的著名小說「黑暗的心」，作者康拉德(Joseph Conrad)寫的是主角馬羅受到某方面的委托，要他在剛果河溯流而上尋找一個變了質的文明人。這個文明人富於理想，有意在黑暗大陸傳播文化，可是他自己卻在這個企圖改造現實的過程中緩慢地改變了初衷，人性的黑暗面如自私、貪婪、權力的慾望征服了他。這個文明人雖已墮落，但卻不是一個沒有反省的能力與習慣的人，在與馬羅遭遇的對話中，不時仍從他的口中透露出人性中善良的訊息與近乎懺悔的告白，但他雖然明白潛藏在他內心深處的魔性是什麼，但他卻沒法克制自己走向人性的墮落。這種善與惡的衝突與對峙所造成的「道德緊張」(moral intensity)是人類在生命過程恒常遭遇的精神困境。困境有大有小，但這種道德困境卻是每個人通常要面對一次甚至多次的人生難題，而人的尊嚴與價值往往只有在那種考驗下才能見出真相。

現代主義的社會意識表現得最凸顯的是對複雜的人際關係的探究。個人與社會(以及自然)的關係在急遽變化的現代社會是一個非常迫切的問題。人與人之間相互的冷漠對待所造成的隔閡在功利化了的商業社會益趨嚴重。存在主義的哲學家與作家已在他們的著述中提出了這個令人焦慮的問題，那便是人際溝通的困難，他們看出了人際溝通的困難是人類的災禍之源。人渴望了解自己，也渴望了解別人。小至一對貌合神離的夫妻如何相處，以及相處一起所引發的種種可能的問題；大至像一間工廠裏數以百計的成員們彼此的矛盾、鬥爭與其他更複雜更微妙的人事關係。這些都是現代主義作家所關切的。荒謬劇的荒謬要呈現的正是人際關係的某種荒謬情境。著名美國小說家梭爾·拜婁(Saul Bellow)在「雨王亨德遜」(Henderson the Rain King)描述的是一個富家公子，他雖然有錢有地位，受到朋友普遍的尊敬，但他卻寧願放棄這些「美好的事物」，逃到非洲去，遠離都市文明。這種「自我疏離」(self-alienation)，顯示了他不滿意從父親那兒承繼過來的家財及人際關係的種種方便與優勢。他在黑暗大陸的每一次冒險，都可以視為是在找尋自我，最後他住在一個蠻族部落裏，與部

落的酋長相處，並且和酋長豢養的一頭幼獅住在一起，這時他才在原始的粗獷的境地裏獲得新生的力量，作出「自我肯定」。等到他離開叢林，回到文明世界，他對人對事的態度已有內心的信念作為自我依循的指引，而這信念便是對人類無私的愛與關懷。

現代主義的本質與精神大抵可分為下列三大特色，即懷疑，主知，重試驗。馬華文壇現代主義作家半數對這些基本精神趨向缺乏通盤性的認知。現代文學的懷疑精神與主知精神不難從上面筆者所舉的例子裏，窺出梗概。現代作家之所以要對良心，道德等人生難題反覆詰問研求，其態度是懷疑的，其趨進的方式是知性的，他們不相信忠奸分明，非善即惡那一套有違人生實況的謊語。

我們的現代主義作者，尤其是新進一輩的，他們只在某個程度上把握到現代主義的試驗精神，在文字辭藻，句法形式上花巧百出，務期出奇制勝。其實試驗精神不應僅僅囿限於文辭與技法，有關此點，由於篇幅所限，無法在此申論。我要指陳的是，一旦現代作家把大部份的注意力都放到修辭學那方面去，而忽略了文學的思想內涵的重要性，他們便走進了一條死胡同。他們抓到現代主義的皮毛，卻喪失了現代主義的神髓。

也許我下面的話會更令馬華現代主義作者難過。那些只重辭采，不重內容的文學風尚，只能算是唯美主義，形式主義，甚至頹廢主義，而與現代主義無關。雖然他們向現代主義認同，覺得自己是「現代派」。不過現代不現代，仍需實際的創作去證明自己。有些作者用到一些「第一人稱」的獨白手法，就以為那是「意識流」（Mrs. Virginia Wolf 著「論意識流小說」闡析得甚詳，毋需在此贅述），是現代的標誌，這是認知方面出了問題。

有些作者雖然在字雕句鏤方面下功夫，卻囿於個人才力不足，自鑄新詞，別創句法的結果反而釀致文學語言的污染，迂晦艱澀，詰屈聱牙，令人讀來牙為之碎。現代主義文學的惡名實在和這一干作者離不開關係。

或謂現代文學喜抒一己之情，忽視群體的處境與願望，我們承認當前的馬華現代主義確有這病癥，但這並非現代主義本身出了問題，而是此時此地的作者對現代主義精神的誤解。二十世紀公認的英詩世界的兩大詩宗艾略特和葉慈（W. B. Yeats）都主張把個人的經驗擴展提昇到普遍的境地。艾略特提出「泯滅個性」（depersonalization）即是主張泯滅個人的小我，表現社會與時代的大我。葉慈的「面具」（Mask）與「第二身」（Persona）是作家把一己強烈的個性隱藏起來，以求保持美學距離（aesthetic distance）和臻至客觀的效果。艾略特的名詩「荒原」刻劃的是大戰後道德淪喪，人心迷惘的西方社會與文明，深刻地反映了時代的面貌。葉慈利用歷史人物與傳說，創造出自己的神話系統，表達了他深邃的人生

哲思與宇宙觀。他們描繪的是現實的狀況，時代的精神，以及人類的處境與生存問題。

馬華現代主義的部份作者慮未及此，缺乏道德的自覺性，嚴重乖離了現代主義的真正精神，以致作品纖巧有餘，渾厚不足。我有理由擔心他們以現代主義者自居，也以現代主義的雕蟲小技埋沒了自己。

現代主義，現實主義等名稱都是舶來品。際此文化交流頻仍的世界，只要有用的觀念與方法，舶來的新事物一樣可以被本土化，並有效地運用。我要在此指出，文選裏有少部份作家是無法歸類的，他們既不隸屬於現實主義，也與現代主義無涉。他們之間絕大部份擺盪於這兩個文學思潮之間，由於風格趨向不定，難予評論。不過我們相信文學表現的多元性，只要作品有一定的份量，就該獲得相應的價值認可。

(五)

馬華現實主義與現代主義的種種，已如前述。如何加強和改善馬華文學的素質（這兒不分什麼文學主義或派別），是關心馬華文學的現況與發展的人士，必然會提出質詢的問題。我們有需在此提出來稍加研討。

作品既由作家所出，作家的創作心態與創作能力無疑的乃是作品成功與否的決定性因素。一個作家應該是一個文體家，他曉得什麼題材需要用什麼文體來表達才能傳神。語文的駕馭能力，表情達意的工夫，這是作家最起碼的條件，與我所說的文體無關。注重文體亦非刻意於辭藻美的經營。作家必須提煉個人的文學語言，使文字與內容契合無間。司馬中原的「狂風沙」的文學語言是粗獷質樸的，語調是雄渾蒼涼的，因為司馬中原要描繪的是中國北方的狼煙荒野，和這個背景前面苦難的鄉民和俠義式的英雄。這樣的題材需要這樣的語言與語調才能有效地呈現。白先勇的「遊園驚夢」的文體是典雅細膩的，揉和了「紅樓夢」那種結合了活潑生動的口頭語與典麗的文言的白話，因為唯有那樣的文體才能烘托出「遊園驚夢」裏那群破落的貴族人物的身份與家世。這種文體的鍛鍊與捉摸非常重要，唸西洋文學的人大概都知道海明威的文字看來精省簡潔，好像不費吹灰之力就寫成似的，其實海明威寫小說，改動十多二十次是平常事，爲了要找尋到一種他認為滿意的文體，他付出去的心力是驚人的。這些作家應該是我們學習的好榜樣。余光中在「中國現代文學大系」的總序中的一段話：『所謂鍛鍊語言，並不是指做到文從字順，合情合理，有頭有尾，而且把幾個成語用得四平八穩，妥妥貼貼。現代作家不但要用文字的意義，更要用文字的引申義，聯想、歧義，和它本身在視覺上和聽覺上構成的一種「感性的存在」』應該對作家的語言與文體的鍛鍊提供某些啓示。

一旦作家能把握到適切的文體，與情節相配合調融，即可蘊釀籠罩作品

全局的特殊氛圍。可以那麼說，語調的恰當運用，是促成某種氣氛的重要媒體。我懷疑一篇沒有氛圍的詩或散文有什麼境界可言；我更懷疑一篇沒有氛圍的小說，那裏還會有懾人的，動人的，或撼人的力量。氛圍是文學作品的內在的一種綜攝力。缺乏氛圍的小說，與普通的故事是沒有什麼藝術高下之別的。我們都知道魯迅的短篇小說寫得很成功，他底小說的成功得力於氣氛的營造不少，使他的小說不致淪為帶有革命色彩的反傳統的生硬教條。他的小說裏有癆病患者、葬禮、女鬼、墳墓、烏鴉、行刑、疾病、砍頭，氣氛異常陰森可怖，這種陰森可怖的氛圍在某個程度上正是中國落後的農村以及愚昧迷信的時代的一個地獄式寫照。讀魯迅的「藥」「祥林嫂」「孔乙己」「阿Q正傳」，讀者當會同意我的觀點。他對文字的把握所營造的文字氛圍，使他對封建的腐朽的事象的批判顯得生動有力。「白先勇論中國小說藝術」的座談會上曾指出魯迅是很注重小說技巧的，他的作品是寫實手法與現代主義的象徵技巧的融貫運用（見南洋商報一九七九年十一月廿五日的「每周專題」），真是一語中的，眼光獨到。

除了氛圍，我們的小說作家還必須注意觀點的運用。什麼題材用什麼觀點才最有效，這是作家應作慎密安排的。用劉姥姥的觀點，我們看到了大觀園的窮奢極侈，而這不是王鳳姐、賈寶玉他們的觀點所能有力提供的，如果曹雪芹用全知觀點去對大觀園的豪奢排場，作一番流水賬的記錄，那一方面會缺少戲劇性，另一方面也失去了說服力。我們的小說家的敘事觀點常流於單調呆板，使情節的發展顯得平淡鬆弛，缺乏戲劇性張力。某些題材應該用那一種敘事觀點來抒寫，馬華作家在這方面的考慮是不夠慎重遇到的。如何在小說的結構裏，配合情節的需要，運用多個敘事觀點，以及在怎樣的情況下把敘事觀點有效而靈活地移轉（shifting of view-point），對我們的小說家應該是一個很大的挑戰。我們的小說還有一個這樣的弊病，作家要訓誨或說教的意圖太強了，有時竟忘了敘事觀點的限制，出來現身說法一番，這種authorial intrusion破壞了小說結構的完整性，乃小說藝術之大忌。令人吃驚的是，不少資深的馬華小說家卻犯上了這個最不應犯的毛病。

魯迅的成功，重要的是他結合了寫實與象徵。他是一位社會意識強烈的作家，可是比起另一位社會意識強烈（應該說是狂熱）的作家巴金，他顯然冷靜許多，較能考慮到藝術處理的問題。巴金對舊家庭、舊制度採用的是「正面擊」（frontal attack），不善於用暗示和烘托等手法來表達題旨。而且他把社會問題簡化了。在他的筆下，上一代多是腐朽的甚至荒淫的；下一代不是被欺侮的，便是叛逆性極強的。這種以年齡長幼劃分善惡忠奸的二分法，再加上他那種「過份渲染」（overwritten）的語言，使讀者感覺到他是一個人生體味膚淺和充滿仇恨的人。魯迅則不然，他寫「藥」

，結束時鏡頭從墳墓移去墓旁枯樹上那隻「鐵鑄一般站着」的烏鴉，這是頗高明的象徵手法的運用。另一篇小說「故鄉」充滿了溫暖的人情味，甚至連小說的語調都是抒情的，他道出了潛藏在內心深處的疑慮：個人要改造社會的企圖，只像手製的木偶像，成功的希望「茫遠」，他「忽然害怕起來了」。這種內心思想的坦誠流露，使他的小說較有真實感，不致拖上一條光明的尾巴。這和一些所謂積極的、健康的作品那種「富人欺凌窮人，窮人聯合起來，打倒富人」那種公式化的收場明顯地是不同的，令人惋惜的是，許多馬華作家只會效顰魯迅的雜文投槍，卻忽略了魯迅小說藝術許多可供借鏡的地方。

讓我們談談作家的創作心態。作家應該有悲天憫人的情懷，但他的同情心應該超越階級，遍及全體，夏志清在他的巨著「中國現代小說史」論許地山的部份裏指出，五四以來的中國作家「把他們的同情只保留給貧苦者和被壓迫者；他們完全不知道，任何一個人，不管他們的階級與地位如何，都值得我們去同情了解」，他認為這現象說明了這些文學作家和作品「在道德意識上的膚淺」。馬華作家在現階段似無力擺脫對許多人生事象，社會問題的「固定反應」(stock response)，他們為教條式的主題，抽象的意識形態所困，無法寫出他們自己對人對事的個人的，獨特的，忠實的感受。他們把流行的觀念與習俗接收過來：觀念與習俗認為好的人事，他們就在作品裏捧場讚揚；觀念和習俗認為壞的，他們就蓄意醜化，撻伐一番。而這都不是他們真實的觀察和體驗所得，這說明了他們不是感性麻木，就是個人良知的背棄。

前面我曾經指出作品本身的偉大性並不附麗於作家思想的是否偉大。題材雖有大小，卻不是決定作品成功抑不成功，偉大不偉大的必要條件。托爾斯泰的「戰爭與和平」是個大題材，是一部偉大的作品；喬艾斯(James Joyce)的長達八百頁的「尤力西斯」(Ulysses)寫的只是柏林的一個小人物Stephen Dedalus 一天二十四小時之內的心靈與意識活動，可謂小題材，但卻是現代文學的經典之作。作品的成功與否，胥視作家用什麼態度和方法去作藝術處理，使它結構完整，首尾一貫，細節安排得宜，題旨的表達深刻有力。

(六)

基本上我認為好的作品都是內外寫實的成果。或謂「現代」的即是「反寫實」的——也即是虛無飄渺，不食人間煙火的——那是一個很大的謬誤。由來文學主義之爭，端在那一種文學主義，或那一種文學表現形式更能反映、呈現、刻劃人生，更能深刻地做到了「寫實」，沒有一種文學主義是「反寫實」的，「超現實主義」(Surrealism)反映的是「高一層的現實

」，它也不是「反寫實」的，恕筆者直言，「反寫實」的文學主義是根本不存在的。現實主義注重外在世界的寫實，作家的眼睛像攝影機似的拍下了不少實況；現代主義深入夢與潛意識的世界，把人心的奧秘發掘出來。人類的外在作為，實在為內在意識所操縱，在許多時候，人的活動其實是心靈活動的外鑠。作家必須把握住人物的心理狀況，才知道人物為什麼在那樣的境遇下作出這樣的反應與抉擇。現實主義作家推崇備至的魯迅，在他的「野草」的一系列作品裏都以「我夢見……」開頭，描劃的是恐怖攝人的景象和顛倒錯亂的事物，極盡光怪陸離之能事。魯迅呈露的正是夢與潛意識的世界。馬華作家如果只能記錄外在行為，而不去探究行為的心理背景，那是在人生觀照的幅度與深度兩方面困限了自己。

作家秉持人道主義的熱忱是可敬的，真正的人道主義應該沒有階級性，任何階層的人們的苦難悲哀都應該是作家悲憫和關懷的對象。允許我進一步申論，一個作家基本上必須是一個人文主義者，他應該處處以人的價值，人的尊嚴為縈心之念。詩人麥克里希（Archibald Macleish）指出人文主義之肯定人的自身尊嚴與自身價值，也等於肯定了人之所以為人的原因和條件。所以顏元叔在「朝向一個文學理論的建立」的長論裏進一步指出：「文學既是人文主義的中堅，文學也是人文價值的衛護者。」我認為人文主義以人為本，以人的價值和尊嚴為依歸的重要信念，應能避免人道主義的膚淺化和偏狹化。人文主義者對特殊時空下所有的人文活動最是關注。所謂特殊時空，就是時代感；所謂特殊時空下的人文活動包括都市的，鄉土的，其涵蓋面包容了一切文化社會的脈動，基於此，人文主義的認知觀點將可避免文學之蹈入狹隘甚至偏激的鄉土區域主義裏。

(四)

上述是筆者對馬華當代文學的評議與估衡（general appraisal）。我沒有提名道姓地舉出任何馬華作家為我的觀察的例證，因為是褒是貶，都難免引起一些尷尬，並非筆者撰寫這篇總序的原意。讓作品本身「自我說明」甚至「自我肯定」大概是比較合乎中庸之道的吧。

我也了解上述評議，或有人會認為對馬華文學過於苛求。近年來華文水準的直斜線下降，以及客觀環境的困難，都是使得文學作品不能精益求精的因素。我們沒有職業作家，這兒的作家難得持續寫作五年以上，凡此種種，可為旁證。唯是就文學論文學，前面的議論、估衡以及建議，都是為了日後馬華文學的成熟壯大的由衷之言。

「馬華當代文學選」由筆者擔任總編輯，翠園（彭士麟）女士擔任副總編輯，並由馬崙、張樹林、沈穿心、謝川成分別擔任小說、散文、詩、評論四個部門的編輯。馬崙是一位名小說家，著書多種，作品屢屢獲獎，備受各

方重視；張樹林的散文別具一格，潛力豐厚，文字感性強烈，他除了已出版個人散文結集外，同時也是另一部散文選的主編人；沈穿心是馬華詩壇當前最具企圖的詩人之一，其作品構築之宏鉅，差堪與王潤華、溫瑞安、淡瑩等重要詩人比擬；謝川成專研中英文學理論，年紀雖輕，已出版論文集「現代詩詮釋」，並獲本年度頒發之大馬華人文化協會之文學理論獎。對上述各編輯人作一番簡介，是要讓讀者明瞭他們四人編的是自己所最熟稔的文學部門，由於他們都有相當廣泛的創作與閱讀經驗，因此能夠提要鉤玄，為各部撰寫導論，把有關文類的情況整理出一條有助於讀者依循的發展脈絡和一面可供返顧的歷史景觀（historical perspective）來。

四位編輯首先是把他們預備選邀的作家詩人名單列出，再交給我斟酌增減，這樣來回反覆討論多次，終於騰出一份各文學部門應選入的作家陣容來。我們把邀稿信寄給各作者（附作者生平調查表格），要作者自選出若干作品寄下來給我們，再由各編輯再複選一次。作品既經過作家主觀的與編者客觀的遴選，相信有它一定的文學水準。其中一兩位作家來信表示因故不願被選入，我們決定不強他人之難。一些作家由於無法與他們取得聯繫，但我們手上有他們的若干生平資料及作品，鑑於他們的文學地位，決定代為選入。一小部份作家在我們的編輯工作進入最後階段才聯繫上，邀稿函件延誤了許久才能寄出，這情形相信有關作家是可以諒解的。

是套文學選收入散文家五十五人，詩人六十人，小說家五十四人，文學評論家十八人的創作與論著，合起來共一百八十七人，是迄今為止，馬華文壇已出版的文學選集作家陣容最龐大，規模最鉅，體製最大者。

選集收入了六十年代及七十年代二十年來的文學作品，這是二十年來馬華文學的創作表現。無論它們的表現夠不夠好，但它確是我們所關愛的，這是母親與她的孩子血濃於水底感情。大馬華人文化協會負起出版這套選集的責任，沒有人會懷疑它的誠意，因為它確是為馬來西亞華人社會保存了一巨帙的文學，甚且是文化的不動產。附筆一提，本選集能在筆者擔任文化協會語文與文學組負責人任內，完成編輯與出版的工作，這是一件令我感到無比欣慰的事。是為序。

（一九八一年五月十六日稿）

目錄

弁言／大馬華人文化協會會長拿督黃昆福醫生	一
總序／溫任平	三
導論／張樹林	1
原上草作品	
青山・老河・故人	11
書攤	15
後巷的雨	18
秋情在高原	21
翠園作品	
芳鄰譜	27
畢業生	31
我的故鄉戀	34
陳慧樺作品	
夜已深沉了	43
給夏天	45
周年祭	47
魯莽作品	
陽光	51
鷹	56
天綫桿	60
橡林里的夜聲	64
憂草作品	
逆叛	71
海	73
夜深街邊上	75
最後的一個午夜	76
更虔誠的呈獻	78
慧適作品	
大年河水靜悠悠	83
坐看雲起時	85
兩個美麗的夜晚	87
划向燈火	89
呂晨沙作品	
麻雀	93
養狗篇	95
沙燕作品	
牽牛藤	99
故園	101
晚星	104
落雨的旅程	107

馬崙作品	
琴韻歌聲·····	113
森林與沙漠·····	116
綠化大地·····	120
王潤華作品	
南方的雨·····	125
那夜零時以後·····	127
狂夜·····	128
夜夜在墓影下·····	131
在患病的太陽下·····	133
孟沙作品	
濤音·····	139
歸途·····	140
梁誌慶作品	
林間人家·····	145
傘與人·····	148
墾荒的人·····	150
椰笛·····	153
高秀作品	
一朵黑雲·····	157
另外一個世界·····	159
年紅作品	
搭巴士·····	163
伯勞·····	165
游牧作品	
漫步在長長的海灘·····	169
今夜雨落着·····	171
無聲的絃琴·····	173
何乃健作品	
遠在昨日·····	177
幾番風雨後·····	179
那年的草色·····	181
幾度月圓·····	183
冰谷作品	
夜路·····	187
烏鴉·····	189
野店·····	191
川谷作品	
走出那林·····	195
街燈·晚露·····	196
揮手·····	197
高原細雨·····	198
明月·清風·····	199
飛越·····	200
梅淑貞作品	
河的交流·····	203