

## 現實與身份認同 ——論魯白野的馬來亞敘事<sup>1</sup>

黃琦旺<sup>2</sup>

**摘要：**戰後，馬華文藝獨特性的創作口號在殖民政府緊急法令頒佈後，幾乎更澄清了馬華文學必然得拋開僑民意識的路向。及時創建本地文化就成了馬華書寫積極的意義，進步的作家，歷史學家，批評家都強調獨特的馬來亞經驗，使「1945 年的一代」幾乎成為馬華（新）文學黃金的一代。

與此同時，南洋學人對東南亞一帶作了相當多的歷史敘事，學歷史的魯白野也在這些歷史敘事中出版了三本散文「紀事」——《獅城散記》、《馬來散記》、續《馬來散記》（統稱《散記》）。有別於其它，這幾本「紀事」帶有它作為一個旅人的抒情意識。從這些主觀情感中我們體會到其中自我認知和身份重構的痕跡，亦即一個動態的人物與社會之間的互動形態構成的歷練／史。正如盧卡奇在二十世紀初思索寫實的迫切意義，這種以個人的動態緊緊與社會依附的過程就是寫實（敘述），而書寫中「沒有一種『技巧』脫離得了社會——歷史的和個人的制約」，魯白野《散記》裡的抒情意識蘊含這樣的「制約」——或者更貼切一點，可稱為經驗／歷練，身體力行把作為公民的「獨特性」表現，從個人與社會的「制約」中窺探已然從各個民族傳統跳脫出來的（現代）文化。當然也不能

<sup>1</sup> 收件日期：2019/11/19；修改日期：2020/03/28；接受日期：2020/03/31

<sup>2</sup> 南方大學學院中文系助理教授

忽略魯白野詩與小說中的「幻滅浪漫」，如何作為寫實過渡到現代的緩衝。本文嘗試以盧卡奇對內在和外在寫實的「完整」形式解釋魯在紀實和虛構中看似兩種極端卻又一貫的風格。

全文主體分三節。首先用盧卡奇現實主義思考南洋華語書寫的寫實。第二節認識魯白野其人並探討其風格。第三節嘗試從文本淺釋魯白野《散記》的旅行敘事與意義。

**關鍵詞：**現實、身份認同、魯白野、馬來亞

## Reality and Identity: A view on Lu Bai Ye's Narrative of Malaya<sup>3</sup>

Ng Kee Ong<sup>4</sup>

**Abstract:** After 2<sup>nd</sup> world war, Chinese literature in Malaya look forward to a 'unique performance' of their own, especially after the promulgation of Malayan Emergency of the colonial government, which almost clarified the way in which Malaya Chinese literature must be set aside from 'diaspora consciousness'. Creating local culture in time has become a positive sign in Chinese writing in Malaya. Progressive writers, historians, and literature critics have emphasized the unique Malayan experience, making the '1945 generation' almost a golden generation of Malaya Chinese (newborn) literature.

At the same time, Nanyang scholars made a lot of historical narratives of the Southeast Asian region. Lu Bai Ye, who studied as a historian, published three 'Chronicles Prose' as well. These three books name as *Sketches of The Lion City*, *Sketches of Malaya*, *Continuation Sketches of The Malaya*. Perhaps because of Lu Bai Ye experience as a poet and novelist, these 'Chronicles Prose' carry its lyrical consciousness as a af-

---

<sup>3</sup> Received: November 19, 2019; Sent out for revision: March 28, 2020; Accepted: March 31, 2020.

<sup>4</sup> Assistance Professor in Department of Chinese Studies at Shouthern University College.

---

fectionate traveler, which is different from others. From these subjective emotions, we experience the traces of self-cognition and identity reconstruction, which shown the experience / history of a dynamic form of interaction between individual and society.

Just as Lukács, a Hungarian Marxist philosopher thought about the urgency of realism in the early twentieth century, realism (narrative) means the process of the personal dynamics that's tightly attaching with his society, and 'no writing skill' should avoid from society, historical and personal restriction. I felt this 'restriction' in the lyrical consciousness in Lu Baiye's three 'Chronicles Prose', perhaps more appropriately, this 'restriction' can be called 'experience'. The 'restriction' of society is a glimpse of the (modern) culture that has escaped from the traditions of various nationalities. Of course, we cannot ignore how the 'romantic disillusionment' in Lu Bai Ye's poems and novels serves as a buffer for the transition from realism to modernity. This article attempts to explain Lu Bai Ye' two different but seemingly consistent styles in documentary and fiction in the "complete" form of Lukacs' internal and external realism.

The full text is divided into three chapters. First, consider the realism of Nanyang Chinese writing with Lukacs realism. The second chapter understanding Lu Bai Ye and his style. The third chapter attempts to explain the travel narrative and significance of Lu Bai Ye's 'Chronicles Prose' from the text.

**Keywords:** Reality, self-identity, Lu Bai Ye, Malaya

## 一、前言

二戰後，馬華文藝獨特性的創作口號在 1948 年殖民政府緊急法令頒佈後，幾乎更澄清了馬華文學必然得拋開僑民意識的路向。及時創建本地文化就成了馬華書寫積極的意義，進步的作家，<sup>5</sup> 歷史學家，批評家都強調獨特的馬來亞經驗，使「1945 年的一代」幾乎成為馬華（新）文學黃金的一代。馬華文學史編撰者方修也如是強調：

要和其他各民族共同做馬來亞的主人，而非屈居於寄人籬下的地位……文藝是反映現實的，所以馬華文藝必須反映馬來亞人這種實際情況。同時，文藝又是指導現實的，所以馬華文藝更需要強調馬來亞華人在本邦紮根的思想。……馬華文藝卻是在促進當地三大民族的團結爭取憲制的改訂。馬華文藝的這些特質，我以為就是所謂獨特性。<sup>6</sup>

與此同時，南洋學人對東南亞一帶作了相當多的歷史敘事，學歷史的魯白野也在這些歷史敘事中出版了三本散文「紀事」——《獅城散記》、《馬來散記》、續《馬來散記》（統稱《散記》）。可能因為魯白野是詩人和小說人的關係，這幾本「紀事」帶有它作為一個旅人的抒情意識，有別於 1950 年代的歷史敘事。從這些主觀情感中我們體會到其中自我認知和身份重構的痕跡，亦即一個動態的人物與社會之間的互動形態構成的歷練／史。正如盧卡奇在二十

---

<sup>5</sup> 二戰後，馬華作家因左翼文藝思潮的影響，常以進步作家作為文藝青年的認可。

<sup>6</sup> 韓素音著，李哲譯：〈馬華文學簡論〉，收入趙戎編選：《新馬華文文學大系·第八集史料》（新加坡：教育出版社，1971 年），頁 21。

世紀初思索寫實的迫切意義，這種以個人的動態緊緊與社會依附的過程就是寫實（敘述），而書寫中「沒有一種『技巧』脫離得了社會——歷史的和個人的制約」，<sup>7</sup>魯白野《散記》裡的抒情意識即讓讀者感受到這個「制約」——或者更貼切一點可稱為經驗／歷練，身體力行把作為公民的「獨特性」表現，從個人與社會的「制約」中窺探已然從各個民族傳統跳脫出來的（現代）文化。當然也不能忽略魯白野詩與小說中的「幻滅浪漫」，如何作為寫實過渡到現代的緩衝。本文嘗試以盧卡奇對內在和外在寫實的「完整」形式解釋魯在紀實和虛構中看似兩種極端卻又一貫的風格。這個風格的構成與當時馬來亞的獨立及國家的建立有直接或間接的關係，魯白野對馬來亞的歷史／文化情境賦予抒情式的華語書寫，嘗試提供（寫實的）南洋華語書寫一種可以獨立的身份認同。

## 二、從盧卡奇現實主義反思南洋寫實

### （一）思考所謂馬華現實主義傳統

從盧卡奇（Györsy Lukacs 1885-1971）現實主義理論的最基礎來看，藝術必然需求「完整」totality 和「典型」type。這些於二十世紀初開始發表的文藝理論，針對因資本主義社會轉型而產生的自然主義及爾後的現代主義構成的藝術審美意識。「完整」強調人的實體和個性與社會之間的聯繫，於此作品若把個人從社會抽離出來，孤立而技巧性的呈現人物的內心狀態或大肆描繪場景，那將使

<sup>7</sup> 參盧卡奇：〈敘述與描寫〉，盧卡奇著，陳文昌譯：《現實主義論》（臺北：雅典出版社，1988年），頁29。

動態的命運變成靜態圖像／形象。人的「典型」也正是其行動在社會網路當中獨一無二的呈現出來，才突顯了其人的意義。<sup>8</sup> 這樣的理論，很明顯的涉及作者選擇的觀點，在知識份子面臨世紀末的心態<sup>9</sup>中抓緊和延續一種存有人精神面貌的世界觀。如果毋須強調左翼意識形態，我想現實主義作為傳統（以盧卡奇的探索為例）頗表現了許多知識份子探索一戰後社會形態轉型的焦慮和決斷，而其意義卻在二戰前後成為一種文學行動——積極反擊帝國霸權以及其資本主義社會，以之重溯文學傳統人道主義的精神。

盧卡奇現實主義看似並未和馬華寫實主義有直接的聯繫，<sup>10</sup> 但對被譽為新馬寫實主義源頭的五四文學和其文人，<sup>11</sup> 用以衡量五四具有代表性的寫實傳統：「典型環境中的典型人物」，<sup>12</sup> 究其實也

<sup>8</sup> 參盧卡奇：〈論藝術形象的智慧風貌〉，《現實主義論》（臺北：雅典出版社，1988年），頁67-197。

<sup>9</sup> 深受盧卡奇《小說理論》影響的本雅明（Walter Benjamin (1892-1940)）：《歷史哲學論綱·第九》，本雅明著，漢娜·阿倫特編，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008年），頁269-270，引猶太裔學者蓋哈爾德·舒勒姆（Gerhard Scholem (1897-1982)）“Gruss vom Angelus”：「我的雙翅已振作欲飛／我的心卻徘徊不前／如果我再不決斷／我的好運將一去不回」，並德裔畫家保羅·克利的《新天使》（Paul Klee (1879-1940) Angelus, Novus）：「天使（歷史）離開入神凝注的事物在廢墟中升騰，是表現其時學者世紀末心態的最極端。」。

<sup>10</sup> 現實主義（Realism）與寫實主義在本文中互用：稱「寫實主義」乃因戰後馬華文學文藝思潮慣用寫實主義一詞，並以此作為正確的寫作方向；但對寫實的認識幾乎完全從五四1930-1940年代左翼文藝思潮而來，其中社會與政治的目的比它作為特定的美學意識巨大。

<sup>11</sup> 且不說魯迅，胡風的寫實主義和盧卡奇的寫實理論就有可以交匯的審美意識。

<sup>12</sup> 恩格斯1888年於倫敦的書信：〈致瑪·哈克奈斯〉有一段話「據我看來，

是盧卡奇「完整」和「典型」理論的根據。另一方面，獨立前後的馬華文人，除了抗戰和民族主義，也認真思索自身在殖民地的處境和屬性，「寫實的主流」在這樣的情境之下亦更趨向人道主義思想。盧卡奇的「完整」和「典型」強調人與社會的緊密運動，其目標即是強烈批判資本主義異化現象、人被物化為非人現象的人道主義，除了作為文藝的本質更可以作為二戰後文人寓以為自身屬性的根據。

在盧卡奇的文藝寫實的思想越被重視的 1930-1960 年代，馬華文藝理論多以個人立場為主，對所謂「文藝原理」的探究是匱乏的，更堪論及系統性。但，現實（寫實）主義因為民族情境和五四文人南下的關係，頗理所當然的被認定為那個大環境中文藝表現的「主流」。<sup>13</sup>究其實，這個寫實的主流在時事的干擾下是頗駁雜的，韓素音即認為西方國家忽略亞洲文學作品乃因「現在的亞洲作品大部分是『革命性』的，有社會的意念和有立場的，這是由於自本世紀開始，亞洲的作家們都被拋進了往往是以暴力來進行而為殖民地政府所極力鎮壓的爭取國家主權的運動的緣故」。<sup>14</sup>無論是 1930-1945 年代的馬華文藝抗戰，1945-1950 年代的馬華文藝反殖反僑民

---

現實主義的意思是，除細節的真實外，還要真實地再現典型環境中的典型人物。」，收入《馬克思恩格斯選集》，卷四（北京：中共中央馬克思恩格斯列寧史達林著作編譯局，1972 年），頁 462。苗秀〈馬華作家應多寫「平凡人生」〉一文中也引用過恩格斯這句話：「一個近代的大哲人說過：現實主義的文學，除極精確地描寫客觀現實外，還要創造典型環境中的典型人物。」，《新馬華文文學大系·第一集理論》，頁 66。

<sup>13</sup> 苗秀：《新馬華文文學大系·第一集理論·導論》，頁 23。

<sup>14</sup> 韓素音著，李哲譯：〈馬華文學簡論〉，收入趙戎編選：《新馬華文文學大系·第八集史料》，頁 14。



意識，<sup>15</sup>1953 年後反黃，還是 1956 年後去除雙重效忠的愛國主義，馬華文人的修辭傾向和敘述觀點幾乎不重視文藝理論系統的建構也顧不及審美意識的建立，反得先隨著社會變遷而不斷轉移模仿（或信仰）的意識；因此對藝術技巧和個人風格的尋索也必然緊隨歷史、社會和個人關係的變化而產生。這樣的文藝「主流」很難脫離社會意識形態，尤其文人更難不隨著上述的「拋進」來自我確認，如同他們作品的人物般，寫作的動機必然在典型環境中先具備現實的典型性。如果這所謂的「拋進」是一種「激進」的表現，在當時可以說是無可選擇的，韓素音對亞洲作品大多為短篇的現象作了了一個相當好的解釋：「亞洲國家要寫作長篇所遇到的另一種困難是時事變得很迅速，只不過是要趕得上事情的變化而已就會使你喘不過氣來。正如阿麗絲幻境記裡的紅后所說的一樣，只不過是想站在一個地方，你就要跑得很快。」<sup>16</sup>

在這樣的情境之下，寫實主義很理所當然的成了「文藝青年」主流的身份屬性，而以寫實的華語書寫為其基調作為被認同的基礎。這種語境所執行的「文藝原理」，有意識或無意識的偏傾於社會與政治目的。但無論如何，打著寫實文藝的主流意識中會不會也有不合規格而「失敗」的，「魚目混珠」的作品藏著寫作者個別的審美傾向？那又會是怎樣的形式，盧卡奇的現實主義美學原理或者可以借來衡量，抽掉審美而以拋進社會意識形態為主的作家所判斷的不合格者的「失敗」為什麼仍須存在。

<sup>15</sup> 反僑民意識之前，馬華文學早在 1920 年代就頗強調南洋色彩。

<sup>16</sup> 韓素音著，李哲譯：〈馬華文學簡論〉，收入趙戎編選：《新馬華文文學大系·第八集史料》，頁 23。

## (二) 南洋寫實被壓抑的內在

如果從當時具代表性的寫實作家苗秀和趙戎的現實主義立場來看，幾乎比較關注的是走出僑民意識，走向馬華文藝的「獨特性」寫實。趙戎的新民主主義偏向批判寫實，人道主義文學，<sup>17</sup> 苗秀則反對寫實必須是「擴大寫作的視野」那種反映、暴露現實的形形色色悲壯人生，以為「平凡人生」是更可以在「典型環境的典型人物」中「表現出現實生活那些最本質的、必然的——平常的事情」。<sup>18</sup>

這期間方修算是比較清楚的解釋過他要求的現實主義：

所謂「現實主義的傾向」，是指作家在從事創作的時候，採取實事求是的態度，從現實出發，尊重客觀現象及其規律；不主觀地粉飾現實，歪曲現實，或無視現實，而是嚴肅，認真，深刻地觀察現實，分析現實，藝術地揭示實際生活中本質的、合乎規律的東西。<sup>19</sup>

方修更強調「在現實主義創作不斷發展的過程中，一般會出現多種不同形態的作品，有的較低級，有的較高級，有的更高級；或者說它們朝向新現實主義方向邁進的傾向，有的較弱，有的較強。有的更強。這是由於作家們所處的時代不同，或者思想認識的高下不同所造成的。」<sup>20</sup> 於此再分客觀現實主義、批判現實主義、徹底

---

<sup>17</sup> 趙戎：《新馬華文文學大系·第二集散文·導論》，頁 27-35。

<sup>18</sup> 苗秀：〈馬華作家應多寫「平凡人生」〉，《新馬華文文學大系·第一集理論》，頁 65-66。

<sup>19</sup> 方修：《馬華文學的現實主義傳統》（新加坡：洪爐文化企業公司，1976年），頁 21。

<sup>20</sup> 方修：《馬華文學的現實主義傳統》，頁 20。

的批判的現實主義、新舊現實主義過渡期以及新現實主義，五個現實主義階段。他認為馬華新文學 1919-1925 年多是客觀現實主義作品；1925-1927 年則是批判現實主義階段；1927-1930 年是表較成熟的批判現實主義和新興浪漫主義，戰後五十年代到七十年代是新舊現實主義的過渡，並朝向新現實主義。<sup>21</sup>

值得注意的是，不管苗秀、趙戎或是方修，都強調殖民地社會促使現實主義成為馬華的主流。然而，方修也透露了 1930 年代後的新興浪漫主義，但他強調「馬華社會一開始就是殖民地社會的一部分，民族資產階級沒有力量，因而來自資產與小資產的大部分寫作人，就不能成為歐洲文藝復興時期那樣一種意氣風發，精神昂揚的浪漫主義作家，不能感到本身有力量，有信心來突破殖民勢力，封建勢力，買辦勢力的重圍。……或者偶爾受到某些外來文藝思潮的衝擊的時候，有些浪漫主義作品的產生之外，一般是側重於實事求是地觀察現實，分析現實，於是也傾向於現實主義了。」<sup>22</sup> 這段話似乎暗示，那個時代的文人是以「浪漫主義」為文學「審美」（或者應該被譽為感性）的基礎，但因時勢必得放下「浪漫」扛起「現實」。苗秀在〈這還是雜文的時代〉直接了當謂：「在亂人的屠刀下尋求什麼『閒適』，實際上等於『幫兇』。在馬華的文藝園地中，雜文一開始便以戰鬥的姿勢出現，正如魯迅先生所說過的，能生存的雜文小品文，該如匕首，投槍，為我們殺出一條生路來。我們從沒有忽略過雜文這種積極的任務。」<sup>23</sup> 那麼正氣凜然的語調，

<sup>21</sup> 方修：《馬華文學的現實主義傳統》，頁 21-31。方修作了相當仔細的區分（但他強調這些區分不是著眼在作品價值），這裡只做了簡短概括。

<sup>22</sup> 方修：《馬華文學的現實主義傳統》，頁 29-30。

<sup>23</sup> 苗秀：〈這還是雜文時代〉，《新馬華文文學大系·第一集理論》，頁 68。這一段話雖然不可用以概括所有文體，但對於當時主要的文藝思潮和

宣判文人的責任和使命；但不寫雜文的時候，尤其在 1950 年代，具浪漫風格的文學作品比比皆是，只是寫實主義以責任和使命衡量文學書寫的觀念仍不被懷疑。這樣的結果導致內在書寫被懷疑，也讓人錯覺只要遵奉「寫實」即并不存在自身性格與主觀內在。

是否這些理論和戰鬥性的雜文受重視的現象是一種身份建構或屬性認知的情結——建立起南洋文人的傳統？因為時局，文人必然得一面去僑民意識一面宣稱新民主主義，另一面在不斷磨礪語言這把匕首的同時也潛伏著對自身屬性的不斷試煉，尋求自我內在獨立的表現形式（這是被馬華文學史忽略且輕視的）。正如盧卡奇所謂的人在其典型情境中，隨著情境的遷移將自身性格突出表現，要很好的將這些典型性質留在筆端。如果寫實的傳統具有意義的話，它必能延伸為「現代的寫實」，把視野焦距在「（現代）人」的寫實上，並著重「人」的批判性，包括寫作者的自我批判。自我批判的這條寫實之路／旅，是個人對自我的認知。或者那個時代文人並不（選擇）離散，而是致力於用自己的指紋作重磅印戳。王賡武〈馬華文學導論〉有一段話和這樣的身份認知可以相應：

他們的思想情感是從那些傳授給他們以複雜的語言以及一知半解的文學與歷史的華校中塑造而成的。但因有些人受到華校自身較其它英校所能提供給更多的文學條件這一事實所刺激，他們自己學著寫作的長遠而艱巨的藝術。他們深入生活去創作。這對他們是一個新被發現的綠洲。他們運用手中的筆，正好像旗杆等待著旗幟一樣。他們聲嘶力竭地擊退黑暗，一致謀求一個壯麗輝煌的將來。他們卻往往白費了墨水，一無是處。但漸漸地，當他們的思想意識（至少是思想意識）

停留在他們所抉擇的故鄉時，他們的手變得更有確信性，眼睛也變得更有堅定性了。<sup>24</sup>

這種確信和堅定就可以引作新馬作家不斷追求的獨特性——換言之，如果「文學必須來自經驗」，他們筆下的「寫實」就是自身的「馬來西亞經驗」。

魯白野是 1950 年代書寫這種「馬來西亞經驗」的一個很好的代表。在投入寫作並加入報館的二戰前，魯白野是一個在新馬印尼漂泊流浪的旅人。1942-1943 年二戰期間，他經歷了父親客死他鄉和文友驟死兩種生離死別：「現在，痛哭也是徒然的了。我想，要紀念死者，我們這班還活著的人們，就應有勇氣活下去，且活得更有意義」，<sup>25</sup> 頗可以映證王賡武所謂的「手變得更有確信，眼睛變得更有堅定性」。他寫作的時段相當長，但大量發表作品則在 1949-1961 年之間。尤其 1950 年代，一方面以魯白野的筆名（身份）大量發表了深受好評的，夾有歷史的新馬旅行敘事散文，偏向紀實；另一方面以威北華的筆名（身份）出版的詩文集，小說集則帶有郁達夫浪漫頹廢風格。不管紀實和虛構，「旅者」的身份都貫穿在他的文字當中。借他這些紀實的散文——堪稱作「旅行敘事」——來探索獨立後，文人積極建構的「馬來西亞」經驗，從中窺見作者如何在自我書寫經驗中，有別於同時期寫實的華語書寫以自我內在的抒情確認自身屬性。

<sup>24</sup> 王賡武著：〈馬華文學導論〉，收入趙戎編選：《新馬華文文學大系·第八集史料》，頁 8。

<sup>25</sup> 威北華：《春耕》（新加坡：友聯圖書公司，1955 年），頁 104。

### 三、魯白野的流浪及其現實的兩重書寫

#### (一) 流浪者魯白野

魯白野（1923-1961）原名李學敏，主要筆名魯白野、威北華、樓文牧、越子耕、<sup>26</sup>華希定、破冰、范濤等等。他出生於怡保，在《獅城散記》得知其祖母是娘惹。<sup>27</sup> 小學就讀家鄉育才學校，簡介魯白野生平的資料大多稱他五年級後即輟學。<sup>28</sup> 《馬來散記》序中他提到小學時家鄉經歷大洪水淹沒，<sup>29</sup> 經歷第一次的搬遷，這或許就是五年級輟學的原因。後（與父親）在霹靂各小鎮遷移、甚至流浪到檳城、麻六甲、星加坡，直到遠渡印尼，深感人如河水不斷流動。隨著河水流浪的生涯裡他曾到日里河（Deli），在那裡也曾參加蟻社，<sup>30</sup> 又在阿沙汗（Asahan）教了一年的書，在萬叻浮羅（Bandar Pulau）學耕田，再回到阿沙汗農田作短工，小住茂物（Bogor），再到棉蘭（Medan），也曾當兵。<sup>31</sup> 戰後從棉蘭搭船到雅加達（Jakarta）轉返馬來亞。這一個成長階段堪稱魯白野的流浪學習階段，或積極春耕階段。讀《春耕·南方的河》或可知李小時候也常到

---

<sup>26</sup> 作家韓柏岸有筆名叫越子牛，見越子牛：〈渡頭上的黃昏〉，《文藝生活》，創刊號（1960年10月），頁16。這一篇散文風格跟魯白野近似，韓所用筆名越子牛也與越子耕相近。

<sup>27</sup> 魯白野：《獅城散記》（新加坡：星洲世界書局，1953年），頁89。

<sup>28</sup> 馬倫：《馬華寫作人剪影》（新山：泰萊出版社，1979年），頁93。

<sup>29</sup> 魯白野：《馬來散記·序》（新加坡：星洲世界書局，1954年），頁1。

<sup>30</sup> 威北華：《春耕》，頁106。

<sup>31</sup> 威北華：《春耕》，頁70。

星洲，後隨父親到馬來亞西岸以北，青年時期終於在蘇門答臘落定，一直到戰後遷居新加坡。沒有錯的話，其父在 1943 年二戰期間病重「悲劇」的去世，<sup>32</sup> 而對二戰期間驟死的文青（1942 年初馬華廿九歲文青鐵抗違抗侵略星洲的日本軍被殺害而驟然離世正是一例），這兩個悲劇與悲壯的死亡引致的人與人之間熱情的力量，頗激發了李的生命力。

1947 年後魯白野定居星加坡。根據苗秀，他在印尼棉蘭時已開始文藝創作，與駱起東<sup>33</sup> 等人致力於印華文學運動。<sup>34</sup> 但要到 1949 年起在新加坡才大量發表作品，<sup>35</sup> 十二年間出版主要作品首先是一系列的旅行敘事，後有短篇小說集、詩散文合集及編選集等，此外也進行了他的馬華英語文的研究和詞典編纂工作。這一段期間，他常思念在耶加達的日子，也因寫作的計畫到馬來半島再次旅行。<sup>36</sup> 這一個階段是魯白野的職業與業餘書寫旅程，<sup>37</sup> 是筆耕的階段。以下為其主要著作：

1、系列旅行敘事《獅城散記》（星洲世界書局，1953）、《馬

<sup>32</sup> 威北華：《春耕》，頁 104。

<sup>33</sup> 駱起東原名馮莫達，詩人，大馬出生。1940 年代在蘇北活躍於印華文學活動，曾任《蘇門答臘民報》文藝副刊主編。有著作《翡翠帶上》。

<sup>34</sup> 威北華在《愛詩集》編後記也透露自己和白梵、駱起東的交情，特別是駱：「為友廿多年，我們是差不多在同時期開始學習寫作，曾經過共同患難生活，在古時代的山崗上躓倒」。見樓文牧：《愛詩集》（星洲：世界書局，1960 年），頁末。

<sup>35</sup> 其作品，多刊載在姚紫主編《文藝刊物》、《南方晚報·綠洲》、（尤其是）方修主編的《生活文叢》等園地。

<sup>36</sup> 威北華：《春耕》，頁 55-62。

<sup>37</sup> 魯白野在新加坡先在《益世報》編譯馬華字典，《馬來論壇報》法庭記者，後在《星洲日報》主編《國語週刊》。



- 來散記》（星洲世界書局，1954）、《馬來散記續篇》（星洲世界書局，1954）
- 2、《流星》（南洋商報，1955），散文集《春耕》（友聯圖書，1955）
  - 3、編著《馬來民族的詩》（星洲世界書局，1957）
  - 4、詩文集《黎明前的行腳》（星洲世界書局，1959）
  - 5、歷史紀錄《馬來亞》（1959）
  - 6、《實用馬華英大辭典》*Kamus berguna Bahasa Tionghua Inggeris*（星洲世界書局，1959）
  - 7、《印度印象》（星洲世界書局，1960）
  - 8、編著《愛詩集》（星洲世界書局，1960）

魯白野於 1961 年 4 月 26 日棄世，當年 39 歲。按星加坡報人駱賓威先生，魯白野去世時是伏在報館辦公桌上：

桌上的《國語副刊》大版，勘正錯誤的紅墨水筆跡未乾，靠牆的桌面角落，還有半瓶未飲的黑啤。<sup>38</sup>

## （二）浪漫主義還是典型環境的敘事

### —— 一種流浪的 / 時間的兩重現實

從大量發表文章的 1949 年到 1961 年，十二年間魯白野的著作很受新馬文壇的注目，苗秀認為魯白野「把詩的素質注入小說」又因為郁達夫的影響「有頹廢氣息，同時又具備著流浪人的那種生的

---

<sup>38</sup> 見駱賓威：〈魯白野伴酒而歸〉，《聯合早報文藝城》，第 31 版（1987 年 2 月 1 日）。



疲倦」；<sup>39</sup> 趙戎相當欣賞魯白野的多才多藝，將其風格比作徐志摩般「濃得化不開」：「他著作豐富，還通數國文字……在早期的著作裡，他的散文是很有影響的，他的曠世才華與熱情的筆端，在篇什上的字裡行間處處顯露出來」；<sup>40</sup> 同樣是詩人的鍾祺認為魯白野詩是象徵派詩的晦澀風格。<sup>41</sup> 王賡武在 1959 年一本馬來亞文學選集 *Bunga Emas* 的序中特別提到「對威北華感到興趣……印尼的生活經驗豐富了他的散文作品。他的詩雖然有些晦澀卻帶有原創性，他的創作能力沒有如當時大部分詩作完全被懷著宏願和虔誠的革新者的情操給駕馭而崩塌了」；<sup>42</sup> 韓素音應《現代馬來西亞中國小說》寫的簡史，也特別注意到魯白野（樓文牧）的馬來班頓翻譯。

1953 年《獅城散記》、1954 年《馬來散記》及其續集出版後，馬摩西先生於 1956 年 1 月 15 日的《蕉風》為文評魯白野的創作：

兩書由星洲世界書局發行，顧名思義，寫的定是星馬兩地的史事，但經我們仔細閱覽後，竟發現是偏重文藝特質的作品，由任何角度去評衡它，都富有化腐朽為新鮮，化平庸為神奇

<sup>39</sup> 見苗秀：《新馬華文文學大系·第五集小說·導論》，頁 13。

<sup>40</sup> 見趙戎：《新馬華文文學大系·第二集散文·導論》，頁 10-11。

<sup>41</sup> 鍾祺：〈戰後馬華詩歌發展一瞥〉，《南洋學報》，第 19 卷，第 1、2 期合輯（1965 年），頁 23-47。

<sup>42</sup> 原文為“Wei Pei-hua I find rather interesting. He is an Indonesian Chinese whose experience in Indonesia have enriched his prose writings. Although his verse is somewhat tortuous he has some originality and is not too often carried away by the grandiose hopes and pious revolutionary sentiments which ruin most of the poems which are being written.” Prof. Wang Gung-Wu, Edited by T. Wignesana, *BUNGA EMAS- An Anthology Of Contemporary Malaysian Literature (1930-1963)*, (U.K.: Anthony Blond with Kuala Lumpur: Rayirath Publication, 1964), p.253.

的妙用，使枯燥無味的史乘變成極親切，極生動，而富有靈機的文獻，讓我們這些有「前事不忘，後事之師」癖好的人，頓生一番難能可貴的感興，證實本地人並非是永不能建立本地文化的。<sup>43</sup>

魯白野積極筆耕的十二年之間，無疑是把持著自身在馬來亞的獨特生活經驗書寫的，但是與其說是為那個時期「建設本土文化的獨特性」的信念而寫，不如取王賡武先生比較特別的想法：

有兩個無不相互有著關係的事件，俾使新一代的作者更堅強起來。那是馬來亞的緊急狀態以及共產主義在中國獲得勝利的事實。其一，限制了人們的思想與情感；其二，從中國人的文學作品受到禁止，而迫使這裡的作家向自己的才智去發展。這些作者受到很多限制，對他們的視野有著明顯的界限。但在另一方面，他們是自由的……現在，他們可以自由地寫作他們所瞭解的關於朋友，家庭以及自己的處境的事情。而最後他們將為馬來亞自己的錯誤者而寫作。<sup>44</sup>

無可否認理論與信念在戰後和獨立後是沸沸揚揚，成不了系統的，要從作品上看到那個時期的現象，還是有賴於個別作家對自身情感經驗的現實敘述。魯白野給文壇的印象是既寫實又浪漫，更有評論憂心（或詬病）於他的頹廢和晦澀。究其實在「馬華文學獨特性」的爭論以外，他從自己的流浪經驗感悟的是另一番審美歷程。他理解的寫實是他筆下的現實：

---

<sup>43</sup> 馬摩西：〈獅城與馬來散記〉，《蕉風》，第 5 期（1956 年 1 月），頁 30-32。

<sup>44</sup> 王賡武著：〈馬華文學導論〉，收入趙戎編選：《新馬華文文學大系·第八集史料》，頁 10。

如果讀者們不過於苛求，當能見到我企圖參加春耕的努力，從堅實的鋤頭掉下來的泥土氣息。<sup>45</sup>

站在生活的廢墟上，克服自己的缺點，要在自己心坎中培養不屈的鬥志。<sup>46</sup>

他和一些友好的詩人在「泥土氣息」之中並不排斥哪怕是感傷的個人情感色彩，但也不渲染——「有人說我感傷，憂愁，有人說我幼稚。其實，這些批評都是對的。一個人是不能十全十美的，何況是我這個永遠挑著痛苦擔子的人。一個人也不單是有快樂，我主觀思想有時也會有錯誤，昔日的生活也有一絲的溫馨混合著哀愁」<sup>47</sup>——「感傷」這種「漂泊」是生存困境中「忠實」的體驗：

自己也像吡叻河的流水，從未間斷過地在流浪：到拿乞、萬里望、金寶、紅毛丹、檳榔嶼、麻六甲、星加坡。就是到了印尼之後，自己的生活亦從來不曾在土地上牢牢地長了堅強的根，還是萍蹤四處，在作一個青年漂泊者。……我更愛馬來亞，我絕對不會忘記這孕育我的純潔而耿直的靈魂，教育我怎樣在沉重吃力的生活重擔下伸直了腰站起來的可愛故鄉。<sup>48</sup>

「漂泊」和「流浪」不是情境（空間），而是跟「流水」一樣是時間性，在文學上屬於敘事：意識的時間流，在他所謂的「感傷」中表現的不是「晦澀頹廢」，反倒從敘事的情感中感悟那個時代的生存形態。盧卡奇現實主義中的「典型」和「完整」，非常重視人

<sup>45</sup> 威北華：《流星·後記》（新加坡：南洋商報，1955年），頁133。

<sup>46</sup> 威北華：《黎明前的行腳·後記》（新加坡：世界書局，1959年），頁127。

<sup>47</sup> 威北華：《黎明前的行腳·後記》，頁127。

<sup>48</sup> 魯白野：《馬來散記·序》，頁1-2。

物在環境中的內在寫實——或者說敘事中的詩，這種時間的動態讓存在具有意義，失去它則低（墮）落：

資本主義的散文壓倒了人的實踐的內部的詩。社會生活日益變得殘酷無情，人性的水準日益下降……生活的詩意的水準低落了，而文學更加強了這種低落。<sup>49</sup>

所謂「人的實踐的內部的詩」指的是人在實踐經驗中被觸動的情感，是盧卡奇小說／敘事理論中的另一重「現實」。魯白野河水那樣的「漂泊」和「流浪」所表現的正是回憶的內在時間流所生發的感慨，亦即盧卡奇所謂的生活的錯綜，從對史詩（抒情）的回顧尋索到完整性。在這裡（理性的）敘事和其中（感傷的）細節都是從文本的時間（現實毋經毋覺流逝的光陰）展開並延伸，而不是描寫似的、影像似的物化和定格。

上文提到方修給馬華現實主義作了一個分期：1927-1930 年在批判現實主義以外，他特別談到「新興浪漫主義」，這個階段的書寫風格一直延伸到戰後 1950 年代到 1970 年代作為新舊現實主義的過渡。看來，所謂「新興的浪漫主義」頗受現代的馬華文壇矚目，一方面或是郁達夫的影響；另一方面也是千篇一律「復仇雪恥」的戰鬥寫實，被譴責和煽動毀壞的審美情感，借助「激進熱情」（或者說叛逆）的浪漫主義作為彌補。這不是一個完全偶然的現象，將之與盧卡奇的「內在現實」（或「人的實踐的內部的詩」）在寫實中的位置對照我們可以看到其中相互綿延（duration）<sup>50</sup>的契機，盧

<sup>49</sup> 盧卡奇：〈敘述與描寫〉，盧卡奇著，楊恒達編譯：《小說理論》（臺北：唐山出版社，1997 年），頁 37。

<sup>50</sup> 綿延，簡單來說可以是生命體驗的時間，與現實時空交疊受到刺激或感悟而發生。

卡奇這種「實踐的內部的詩」為「幻滅的浪漫主義」：

將內心提高到完全獨立的世界地位，這不僅是一個心理現實，而且也是對現實的一個決定性的價值判斷；主觀自我的這種自我滿足是它最絕望的自衛；是對外部世界實現靈魂的任何鬥爭的拋棄，這鬥爭被先驗地看作是毫無希望的，是完全丟人現眼的。<sup>51</sup>

如果要理解魯白野的書寫／文本世界，何以有「紀實」和「頹廢晦澀」看起來是兩種極端的風格，是不能停留在對外在現實「忠實地反映」<sup>52</sup>的誤區的。魯白野是意識到他和一些被認為是「傷感和個人主義色彩濃厚」<sup>53</sup>的作品是受文藝界批判的，但他們的堅持也說明了這樣的抒寫一定的策略：

在我的春天，時常可以可見到的只是一些吐著苦澀的汁的奇異不香的花朵，於是我在新年期間已不再做什麼計畫的盤想了，何況它們都是會落空的。青年人可以熱情的厘訂計畫，我卻只能枯守自己的回憶，青年人在計畫春耕，我卻在想春眠，只能沉溺在已經褪色的記憶中。要不然就是用幻想欺騙自己，或是乾脆地做一隻信仰個人主義的蝸牛，只能愛黑暗和潮濕，在連一盞燈都沒有的屋內，卻塞滿了歪歪曲曲的現實。<sup>54</sup>

外在現實如果是一個涉及群體的龐大複雜的自然運行，文本作

51 盧卡奇：〈幻滅的浪漫主義〉，《小說理論》，頁 84-85。

52 我們當然不能忘記現實主義有多少說法，但總歸有一個抵抗謊言的終極目的。「忠實」這一詞相對於狡詐，必蘊含超越情感的因素，幾乎是一種精神了。

53 樓文牧：《愛詩集·編後記》，頁末。

54 威北華：《春耕·春天的潮》，頁 32-33。

為內在現實的「形式」<sup>55</sup>不是一種逃避，反而是人以自己的存在（典型人物）作為一個必要的、「專橫的征服者」，在文本世界裡構成一個「典型的場面」<sup>56</sup>，盧卡奇對現實的兩重性作了這樣的分析：

即使那個世界是由主觀性本身造成的，它也仍然只是一個可能有的世界；作為一種內心世界的主觀性，絕不以論戰或否定的方式同與它相配合的外部世界衝突，它決不躲進自身內部，努力忘切外部世界；相反，它表現得像一個專橫的征服者，它從外部世界四分五裂的混亂中抓取碎片，把它們融化——使一切起源都被忘切——成一個新創造的、純內心的抒情世界。<sup>57</sup>

魯白野十分清楚「住屋裡的蝸牛是永遠沒有自由的，因為它死也要負起那醜惡的重荷。有時伸出了瘦長的觸角和微細的眼東張西望，結果還不是很快縮進殼內仔細回味從一個歪曲角度得來的印象。這就是蝸牛生活思想的總結」，<sup>58</sup>這正是盧卡奇所謂的幻滅浪漫主義「一個被剝奪了在行動中完成自我的可能性的內心世界變得內向，但是不可能最終放棄它已經失去的東西：即使它要這樣做，生活也拒絕它得到這樣一種滿足；生活迫使它繼續鬥爭，迫使它遭

---

<sup>55</sup> 盧卡奇的「形式」，或可定義為一條「真實世界」與「文本世界」之間，敘述者運用了怎樣的哲學反思現實的不斷變動。這似乎說明了文學所謂真實與否的意義並不在於分辨真假，而是其中的思維如何「忠實」的面對現實世界的變化。參盧卡奇：〈小說的內部形式〉，《小說理論》，頁 43。

<sup>56</sup> 盧卡奇認為內心與現實之間進行的反思，以回憶把握不舍晝夜流逝的時間，使過去和現在的差異消解讓時間「空間化」成為文本獨立的情境，並謂此即「阿裡斯多德告訴我們的發現與認識的典型場面的形式意義」。盧卡奇：〈幻滅的浪漫主義〉，《小說理論》，頁 96。

<sup>57</sup> 盧卡奇：〈幻滅的浪漫主義〉，《小說理論》，頁 96。

<sup>58</sup> 威北華：《春耕》，頁 33。

受失敗，這些失敗是藝術家所期待的，也是主人公所瞭解的」。<sup>59</sup>因此盧卡奇引歌德的敘事詩觀點：在「要求作家從廣泛而豐富的生活選擇本質的東西。」把情節轉移到過去。<sup>60</sup>魯白野亦同樣引歌德：

我所寫的詩，都是建立在現實之上。我的靈感，多是汲取自現實的泉源。我相信，與現實完全脫離關係的詩，不會是好詩。……詩篇表現的東西，應該是生活的主要部分。<sup>61</sup>

同時也強調「提出了寫實主義口號，並不是說連理想都要摒棄了。人類生活是不能脫離對理想的憧憬的。因此，我們的詩也應該迸發出強烈的理想火花來。不過理想也是不能遠離現實的，否則只能變成空想……企圖幻夢中尋求一片安樂土的浪漫派詩人，結果還不是抵不起時代的揚棄而被淘汰了」。<sup>62</sup>

換言之，「個人主義色彩」的蝸牛還是充滿生命魄力的「征服者」，是現實內外兩重相互綿延，只有在這樣的衝突顯現現實主義的「完整性」。不能說魯白野意識到這個完整性，但他的寫實和感傷絕不是片面的主觀個人主義色彩，更多是在「流浪」的自我實踐中，面對動盪破碎沒有精神依靠的資本主義運命，生發的抗爭和自我認知——他在紀實和感傷之間反思那個激進時代的政經文化的轉型，體悟並揭露了「靈魂」（詩人）在那個時代的孤獨、無效與無價值。

從這裡可以更清楚魯白野書寫《散記》的迫切意義，把持著歷史（更多是記憶）或遠逝的時間，給韓素音所謂的「正如阿麗絲幻

<sup>59</sup> 盧卡奇著，楊恆達編譯：《小說理論》，頁 88。

<sup>60</sup> 盧卡奇：〈敘述與描寫〉，《現實主義論》，頁 38。

<sup>61</sup> 威北華：《黎明前的行腳》，頁 113-114。

<sup>62</sup> 威北華：《黎明前的行腳》，頁 113。



境記裡的紅後所說的一樣，只不過是想站在一個地方，你就要跑得很快」<sup>63</sup> 迅速變幻的時事，定下它存在的空間或文本形式。馬摩西評論中所謂的「證實本地人並非是永不能建立本地文化」<sup>64</sup> 並非過譽，《散記》不只帶給書寫者本身一種身份認同，也建構了獨立後馬來西亞公民的身份認同。這個意識魯白野也已經點出來了：

正如個人會有記憶，人類社會有的是歷史。記憶能夠說明我們克服個人的錯誤和弱點。同樣地，歷史記錄了人類社會過去生活的實踐和活動，優秀的傳統和正義的感想。這就能幫助社會的迅速進步，消除愚昧的落後意識，避免重犯舊的歷史的錯誤。<sup>65</sup>

接著他即刻抓住了遙遠的某處記憶，把馬來亞在世界的關鍵位置從那裡定位：

馬來亞的歷史是蘊涵著豐富的資料的，且在世界的史底發展中是一個異常重大的關鍵。哥倫布為了要找尋東南亞的樂園才向西方航行。他結果找到了美洲，但在他臨終時還以為新大陸是馬來半島呢！在二千年前，從阿拉伯、波斯和印度航行到中國大陸的商船，都是盡可能沿途泊岸做買賣及裝取食水的。我們如果展開東南亞地圖，便能看得很清楚，麻六甲海峽是一個多麼重要的海道。通過它，中國才能與中東國家接近。通過它，我們才能見到世界一家的理想雛形。<sup>66</sup>

---

63 韓素音著，李哲譯：〈馬華文學簡論〉，收入趙戎編：《新馬華文文學大系·第八集史料》，頁 23。

64 馬摩西：〈獅城與馬來散記〉，《蕉風》，頁 30-32。

65 魯白野：《馬來散記續篇》，頁 152。

66 魯白野：《馬來散記續篇》，頁 152。



## 四、馬來亞紀實裡的記憶、時間與抒情：

### 魯白野的旅行敘事

#### (一) 魯白野的旅行敘事

##### 1、記憶：這一片世外桃源

《馬來散記》序開宗明義用了東姑鴨都拉曼 (Tunku Abdul Rahman) 的話：「在我的故鄉所在地吉打州只有一個英國人的時候，中馬兩大民族一向都能和平相處。民族間的摩擦或排擠的念頭根本不存在。」<sup>67</sup> 魯白野認為「這是很寶貴又是很真實的歷史事實」。<sup>68</sup> 可見《馬來散記》尋索的既是這塊土地既「寶貴」又「真實」的記憶空間。〈談馬來亞的歷史〉提醒我們麻六甲海峽的位置提供了世界一家理想的雛形，是哥倫布欲尋找的寶地，我們發現這個區域在世人心目中是一片世外桃源。即便是在半島內陸，柔佛人尋覓古都黑石堡就產生了類似陶潛「桃花源」<sup>69</sup> 或莊子「無何有之鄉」的傳說。魯白野把「巫來由」(melayu)，<sup>70</sup> 解釋作流浪、逃亡的意

---

<sup>67</sup> 魯白野：《馬來散記·序》，頁1。

<sup>68</sup> 魯白野：《馬來散記·序》，頁1。

<sup>69</sup> 魯白野：《馬來散記》，頁24。

<sup>70</sup> 以許雲樵為主大多歷史學家考證「melayu」的詞源應該來自梵文，意為山或山城。但葡萄牙外交官皮雷斯 (Tomé Pires 1465?-1524/1540) 《東方志：從紅海到中國》(Suma Oriental que trata do Mar Roxo até aos Chins) 支援了另一種說法記載拜裡米蘇拉對海族 (Orang Selat) 說的話：“you already know that in our language a man who runs away is called a Malayo, and since you bring such fruit to me who have fled, let this place be called Malaqa, which

思，<sup>71</sup> 這個意思正和馬來亞這塊土地的地理特質相連——這是一塊商船棲息的港灣，是機遇之地或者游離之地；在這塊土地出生的人幾乎必須是天生的旅人。

## 2、沿記憶的河流旅行，從敘事的行腳領會

《散記》不是從歷史解析的角度來抒寫獅城和馬來亞，而是回到傳說、「史詩」或者過去（記憶）來窺視它的存在。跟一般大洋大洲的宏大歷史區域不一樣，（因為冗長的石器時代是失去記憶的）馬來亞這塊烏有之鄉難以按文明理性來建構歷史。跟漢朝收集的許多仙鄉傳說一樣，從記憶出發，是以世外之境來區分人沒有時間觀念和有了時間的時空差異。魯白野的馬來亞探索，從沒有時間觀念的記憶溯流，等於從內在將自身與土地融匯，仿佛讓自我從記憶的母胎裡誕生。因此《馬來散記》的序甫開始就敘述作者出生地的那條河：「吡叻河在它自己的記憶中，是一個時常攪起了滿江波浪在發怒的巨人」和不忘作興的風雨，接著說自己伴著河流浪的「漂泊」日子，仿佛在時間流逝間以筆捕捉在旅行間的各种事故。

說清楚了，《散記》筆端的語言文字，如同書寫者的「行腳」隨河水和風雨的聲音引路——正是這些歷經滄桑的生命體使一塊土地的記憶產生所有的敘事：

---

means 'hidden fugitive'”當中就有魯白野說的「逃亡」之意。按資料《東方志》在皮雷斯有生之年並為出版，直到 1944 年才由哈克魯特協會（Hakluyt Society）出版，但文稿經過修纂。當然皮雷斯的說法有待查訂。參 Tomé Pires 著，何高濟譯：《東方志——從紅海到中國》（北京：中國人民大學出版社，2012 年），頁 224。

<sup>71</sup> 魯白野：《獅城散記》，頁 65。

深夜閉門聽雨，不如挑燈夜讀著書，或是撐起了一把破舊的傘，到隔壁的馬來老人家中，聽他誠懇地向我傾訴他的冗長的夜話。……這樣，我以虔誠的心情在告訴自己，讓我在這靜靜的夜中肩起筆桿來吧。讓我小心翼翼地吧老人的一晚舊話記下來，儘管是記在一面菲薄的蕉葉上也好，總不會被雨季中的椰風吹掉了。<sup>72</sup>

一塊土地有了腳蹤，就如一個地方有了故事和風俗。書寫者在土地行走流浪，穿過各個地方故事風俗，情感在記憶裡漂泊，以敘事為其歸宿。我們看到《散記》中魯白野旅行敘事的規劃：

……約可分為三大階段：一、從湮遠的年代到明朝，國人乘了原始的大雞眼木造船到馬來半島作和平的貿易活動。二、明朝欽使鄭和太監扶助滿刺加王朝立國的時代。三、十九世紀至今，華僑勞力的大規模輸入，由神聖的勞動創造了馬來亞的以種植業（最先是柑密胡椒，以後就是樹膠）及礦業（尤其是錫礦業）為主的繁榮。<sup>73</sup>

這三個階段，不如說是三段歷程：記憶，探尋和歷練（冒險）。其間傳說與行旅和命運交雜錯綜；內在記憶與外在紀實交匯。我們從中看到詩也看到史，詩為審美視角引薦過去和智慧，進入生命本質；史為知識體悟現實生活技能。馬摩西因此評道：

……白野竟單槍匹馬，進入一個滿布毒蛇猛獸的大森林，以及充滿瘴氣病魔的荒野裡，找出他認為急需的靈芝草，當著他醫治怪症的仙丹，也等於他說在炎熱的大暑天沿街售賣，使人舒適身心的清涼散。

<sup>72</sup> 魯白野：《獅城散記》，頁 1-2。

<sup>73</sup> 魯白野：《馬來散記》，頁 2。

有了旅行（著者謙虛為流浪），就有多見多聞，薈集寫作資料的機緣，波折的生活，才能磨練出多方面的人生見解……當更能把馬來亞以至南洋的今古奇觀，交織成一副巧奪天工的彩紋錦繡的。<sup>74</sup>

## （二）典型環境與典型人物：時間形式和現實經驗

用近乎史的寫實來敘事以突出時間，時間（在文本）被轉化為經驗以作反思。「現實時間是沒有轉化能力的，不會去強化或縮小任何東西的意義」<sup>75</sup>，因此魯白野《散記》從記憶裡把時間轉化為「人的行腳」或經歷來作反思，記憶的鋪展幾乎就是一個典型環境的建構。由此這些「時間」都是他敘事裡的典型環境，典型環境所提供的反思空間，在敘事中轉化了故事的輕重和意義。魯白野在《馬來散記》序所區分的三個階段，中馬湮遠的交流時代和鄭和下西洋重振國威的認知時段都是馬來亞進行自我認知的典型環境，到了第三個階段，作者不厭其煩在這樣的認知環境中敘說政經文化轉型關鍵期異軍突起的人物命運，從勞工、幫派、太平天國散兵到新生代華人，我們看到典型人物在這些敘事中被確認。

### 1、典型環境

馬摩西提到一些「雅好文藝的朋友」中有賞識《散記》目錄標題的，認為《馬來散記》「五十六題連綴起來，變成一串珠子，未看內容，先看題目，就能領略許多常識」；《獅城散記》的目錄排

<sup>74</sup> 馬摩西：〈獅城與馬來散記〉，《蕉風》，頁 32。

<sup>75</sup> 盧卡奇著，楊恆達編譯：《小說理論》，頁 96。

序則「好像一篇史詩」。魯白野的確是有他為敘事環境作設想的。《馬來散記》不是從地理、命名開始，而是從中馬古代交通開始的。或者乾脆說，他的敘事不是以解析的觀點開始，他矚目的先是「交通」和「機遇」／旅行和人的行腳。遠古海峽和它周圍的島嶼被商船作為停泊，轉站和棲息的地方，這使麻六甲受到注目。其次敘事時間回到舊柔佛，對舊柔佛的敘事轉向河道。這個和西岸海峽在季風轉向時交替為避風港的東岸，其神秘且豐饒的內陸早在停泊的過客之前已是尋覓黃金的冒險者的世外桃源，順著河道征服者和擁有者，野心勃勃的和臥薪嚐膽的，不惜相互爭戰殺戮，一直到聰明的英雄沿河岸為邊界施行港主制。不是黃金，而竟然是野生的植物胡椒甘密收復了英雄們的野心，建立了另一種黃金的模式，而這一種黃金的開發者潮僑就成了和胡椒甘密一樣關鍵的族群了。這樣的敘事把人和環境以及其命運相扣，成為一種形態而不是沒有關聯的個別事件，讀者因此順著書寫者連綴的記憶投入與敘事的時間，並從中看到意義。

緊接著敘說森雪五大河口的事件，產生了雪州（蘇丹，拉惹和土酋）內戰，戰爭幾乎都為了礦產，雪吡的戰役都是因為：錫。另一種黃金模式產生，一樣涉及僑鄉幫派，犧牲的幫主盛明利被神化，四爺成了森雪隆華僑開埠的神明。征戰延燒到葉亞來吉隆坡的開埠，幫派從僑鄉帶來太平軍遺留的軍力，成就了吉隆坡的前景。在另一個記憶時空，在錫礦工人的閒聊中點燃：為追尋一隻大象而打開錫礦大業的拿律（Larut），從三個華僑的窮鄉僻壤變成四萬華人的富鄉，因為開礦權，以皇族和土酋為背景，華鄉幫派自相殘殺。這場憎恨之所以能延長而犧牲幾千華僑，也跟能引進太平天國的散兵有關，但這一次並沒有成就另一個繁榮的「吉隆坡」。

在黃金和錫的鬥爭延續，胡椒甘密港主壟斷的生產形態之後，殖民地引來了他們的玩具：橡膠。除了植物學家和研究者幾乎沒有一個主權的官員對橡膠有太大的期待，卻在兩個眼光獨特且大膽的海峽僑生培植下大展光明前程。這個現象帶來了另一個人與環境鬥爭的形態。似乎殺戮，憎恨霸佔和搶奪的形式結束，主華僑勞工經濟之余，新生的土生華人以另一種特殊性格展現經濟策略。

胡椒甘密，錫和橡膠都是馬來亞經濟的大腳色，從商業經濟區分析它在世界經濟的地位，我們看不到背後人性的蹤跡和其機遇，殘酷的鬥爭和險惡的手段，聰明和愚蠢，對與錯甚至其中轉機。當我們直接達到結果，就缺失了時空的真相——遺失了對環境的感覺。魯白野的《散記》首先鋪展出這個時間，把讀者引導到這塊土地與它的情境，能與人的情感認知的環境。現實時間不能轉化任何事件的大小意義，如流水無情吞噬任何有意無意落進水裡的物品，只有在敘事的鋪排中，文本的時間轉化出其中意義，魯白野從「維繫」人的關鍵說起，使海峽和河道開展了典型的環境，為生存或欲認識這個地方的人注入相互的情感認知。

除了冒險和爭奪，內陸還有另一種生活本質。魯白野的敘事也因此從海峽，河道進入到陸路和其交通工具，除了船當然不忘敘述這一片荒野的原始開墾功臣：象，牛，以及新的生活形態開始後的三輪（馬）車（beca），樹膠業發展起來之後的「鐵馬」和從蘇島輸入的馬。

## 2、典型人物

從古籍的記憶，探索到近代的冒險歷程，這樣一個時間和情境的鋪展，其中異軍突起改變困境的人物必然與環境相扣。《散記》從遠古到近代，在敘述事件的歷程中特別那時代的典型人物點出

來。政經文化的推手和中堅分子諸如葉亞來，陳齊賢，林文慶，漢都亞，文書鴨都拉，萊佛士，萊德，拿督翁等人。沒有那個典型環境，就烘托不出這些人物，然而也正是這些人物的特殊性格，能為一般人所不能為。三本《散記》122篇除了這些特殊人物之外更多的無名有名的冒險者，海盜，勞工，幫派，武士，牧師，散兵，馬車夫，殖民政府人員，殺人犯，救火員，攝影師，記者，員警等等，更是敘事時間裡那捕捉到的典型人物，讀者對這些人既熟悉又陌生，他們是流傳中耳聞的人物，或者社會公眾裡不可或缺的腳色，再現實裡我們不會抬眼注視他們，因為和你我以及作者一樣他們都是「路人」。

就敘事的形式讀者感覺到漢都亞撼人的氣概，英雄卻還是為了與宮女戀愛而被治罪，雖然其才情讓他免於一死，羞愧的英雄仍以解決掉跟他犯同樣錯誤，帶同樣罪而叛亂的摯友漢加斯都利，以帶罪立功。最終成為執守反攻麻六甲的戰士，戰死後人民把他想像為神仙。幸運如葉亞來，在提攜他的人遭挫的時候，往往是他的時機；也因此他背負著許多恨轉化成一種可以治亂世的理性，他把慘被伏擊的盛明利冤魂請到吉隆坡供祀，那種決心是斬釘截鐵不回頭的。用重刑使雪隆道不拾遺，連殺人越貨的海盜也不敢橫行巴生河內河，保住錫礦的運輸；他被原本支持他的拉惹出賣使吉隆坡陷落，遭最大困境的時候盛明利報夢謂：太平散兵中有個叫葉亞進的，擅造火筒炮。葉亞來即刻組火箭炮隊加上獎勵士兵制，大舉殺敵，結束拖了七年的內戰。這兩個英雄的事蹟用古典小說似的策略，細讀的話發現字裡行間顯現出人物的意識形態，這樣的形態和環境造就了人物的遊俠似的典型性格。

過了英雄似冒險歷程，來到英殖民大勢開墾牟利的世代。麻六



甲第八甲必丹蔡士章女婿陳齊賢開啟橡膠基業的形態就和上述英雄敘事的序列完全不同了。林文慶醫生鼓勵陳齊賢種橡膠的時候，也正是研究割膠方法的李德利最受挫的時候：英政府官員試種樹膠卻不知其所以然，李德利知道休羅總督把江沙四百株種成的「醜怪的樹」全數砍掉，痛心不已。沒想到，陳齊賢毅然冒險在麻六甲林當山種了四十畝膠樹。割膠方法的成熟，加上英政府各處種植的實驗樹膠的枯死和毀壞，陳齊賢在當下時機達到了成功，並開啟了馬來亞超越樹膠產國巴西成為靠橡膠生產的新世紀。但這樣的成功也激發了另一種科學生產：人造膠的產生。敘事裡仍然是充滿運數，但整個過程的進行和情境跟上述敘事則有頗大差異。林文慶、陳齊賢、李德利還有引橡膠種子到馬來亞的英殖民官員這些人的思維意識已不同于崇武的前輩，理性視野可以使他的人生不再因武鬥和內亂糾纏。但有因理性而成功也有因理性而失敗的，人物「遊俠」的本質依舊，冒險依舊，人們在人生漫漫長路還是如履薄冰，不同的人因其性格作出不同的決策。

在 Melayu 這塊「逃亡」、「流犯」，「流浪」的典型場景，人物如何沿著河水及其交通工具的引導爭奪奮鬥轉型。這些人物自身的行旅是否貼近大地，擴大如同土地的特性？河道貫穿如他們的血脈和氣勢構成特有的馬來亞「人」：胡椒甘密人，黃金石礦人，橡膠人差異的性格。

### （三）現實與審美：身份認同（抒情）

《散記》122 篇當中，傳說和民族風俗不少於 30 篇，這還不計算穿插在各篇當中的神話。這些故事「原型」或就是《散記》帶給讀者「偏重文藝特質」印象，抑或如同「史詩」的原因。魯白野在



書寫中鮮少引證或做價值判斷，它以不同時間流和不同視角，加上「行腳」的聽聞來組構馬來亞和獅城。尤其不忘神話傳說和馬來民族的習俗，這一切元生的事物是文本當中的抒情詩：在現實之中的審美價值。

吡叻催眠兒歌稱馬來族為希臘阿歷山大後裔，在《馬來紀年》這位稱為羅閣伊斯干達的阿歷山大王，故事原型來自波斯，幾乎也繼承了某種對屬性認知的迷惑（魯白野並未如此認知，他倒是懷疑馬來紀年作者的抄襲意圖，但把這個神話劈章敘述，並提出阿歷山大後裔身份的「假設」／假像是有一定的見地的）。

又比如兩章對芙蓉石船山傳說的敘說，<sup>76</sup> 這則故事來自米南加保，魯白野提醒它不只流傳在米南加保族的第二故鄉芙蓉，也廣傳於檳城、麻六甲、吡叻、柔佛及婆羅州，只是石船的故事到了吡叻變成了錫船。這則傳說按照故事的神話邏輯仿佛要提示一種生存形態的轉化以及文明建設對自然地理的干預，大時代的政治經濟轉型使一切秩序掉亂重整。它代表著一般人民的思維和歷史見證，只是用的是審美的凝注而不是理性分析。

這些審美邏輯使整個記憶部分的流浪／旅行的風格確立，是魯白野《散記》「人的實踐的內部的詩」，和近史的寫實相對照，使（華）人與環境之間的不息的抗爭和奮鬥被自行判斷，突顯其中的典型性，或者也可以稱其為悲劇。這樣的對照，提供了讀者對自身

---

<sup>76</sup> 石船山傳說記一片汪洋叫昔慕蓉的地方，一對夫婦含辛茹苦帶大兒子，兒子長大後離開窮鄉到海外尋找幸運，很長時間未返回。丈夫棄世，老婦盼兒歸，好不容易聽到兒子歸來的消息到碼頭等待，兒子卻不相認。傷心之極，一陣怪風起，把兒子乘的大船刮到直明山化成石船，不多時候神明還未息怒，再颶風把石船吹遠，遺留的空位成了一片平陸。這一則傳說曾被編在 1960-1970 年代的小學華文課本。

屬性認知的思考空間：當其時，馬來亞獨立將即，作為公民的人們（如魯白野者）已具備了內在和外在現實的理解，那麼自身與國家的腳程又可以到哪裡？

## 五、結論

我倒有點像個搭不到黎明列車的旅人，半夜留在荒涼深山車站中，看著一顆又一顆流星劃破了黑夜的天空，轉望著日子河的流水，回想那河流過的地方，心中總有著無限悵惘，苦悶……。<sup>77</sup>

這個世代，我們對魯白野的認識，或者只在威北華的《石獅子》是不是第一首現代主義的詩這樣的問題。<sup>78</sup>然而，任何技巧和風格不是書寫者的目的，那或者是他在生命中「冒險」，「遊俠」的器械或一種助力。就文藝性質的書寫本身來說，審美的性情才是「忠實」可以「反映」現實的唯一屬性。《散記》的紀實和以威北華名字出版的詩，散文和小說，都是魯白野可以給出的「現實」認知。本文從他寫作的環境一直尋索到他的創作中迫切的身份認同，也不過是一個「初識」，卻也在閱讀的過程確知——我（們？）對「1945一代」的「寫實」文本以及其「文本」的寫實過於輕蔑了。

要認識魯白野的整體審美形式，我想會是他內在寫實的部分。

<sup>77</sup> 威北華：《流星》，頁 133。

<sup>78</sup> 見陳應德：〈馬華文壇早期的現代詩〉，收入《國際漢學研討會論文集》（吉隆坡：馬來亞大學中文系與馬大中文系畢業生協會，1994年），頁 184-192。另見陳應德：〈馬華詩歌發展簡述〉，收入戴小華、柯金德編：《馬華文學七十年的回顧與前瞻：第一屆馬華文學研討會論文集》（吉隆坡：馬來西亞華文作家協會，1991年），頁 121-153。

本文第三節（尤其第三小節）是還需要另辟一篇仔細評析的，其意義（至少對我來說）是可以觸及到書寫者在寫實的「使命」和「立場」以外，自身的文學形式，這大概是文學批評要做的部分。這裡先用續《馬來散記·檳榔的島》來揭示魯白野自身的一種形式：

當然，檳城也有它自己的風雨。在一個風蕭蕭而雨淒淒的晚上，瑩和我就曾在舊關仔角的古城牆下避雨。我倒沒有因此憎恨這陣驟雨的無情打擊。農民只把雨水當作施捨，而不會是懲罰。因此，我們更沒有理由惱這惱人的雨。

看見季雨沒有停止的趨勢，我倒有點焦急。

我對站在旁邊也在躲雨的馬來老人說：「什麼時候了？先生。」我沒有意料到他會給我一個答覆。

但他終於用馬來語回答我：「是埋葬<sup>79</sup>的時候了，峇。」<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> 若解為回教徒在夕陽后的晚禱，約在傍晚七時一刻到八時一刻的 Waktu Maghrib（馬來語太陽「西沉」一般用 terbenam、tenggelam，而 Maghrib 一詞以時間和方向的意義間接指夕陽西沉，這些詞多跟水有關係。就水族的語義應是太陽埋入水中被水淹沒的意思；這裏作者用了埋葬一詞，有在大雨滂沱中被水（埋）葬的意思，而水葬通常是漂泊者／逃亡者的葬禮）。魯白野似突出了禱告與報時在馬來亞各地構成的時空情境，突顯不同語境的寫實在語言中滲透的必然發生。

<sup>80</sup> 魯白野：〈檳榔的島〉，《馬來散記續篇》，頁 133。

## 引用書目

### 一、專書 / 專書論文

1. 方修：《馬華文學的現實主義傳統》，新加坡：洪爐文化企業公司，1976 年。
2. 王賡武著：〈馬華文學導論〉，收入趙戎編選：《新馬華文文學大系·第八集史料》，新加坡：教育出版社，1971 年。
3. 本雅明（Walter Benjamin）：《歷史哲學論綱·第九》，本雅明著，漢娜·阿倫特編，張旭東、王斑譯：《啟迪：本雅明文選》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008 年。
4. 馬侖：《馬華寫作人剪影》，新山：泰萊出版社，1979 年。
5. 威北華：《春耕》，新加坡：友聯圖書公司，1955 年。
6. 威北華：《流星·後記》，新加坡：南洋商報，1955 年。
7. 威北華：《黎明前的行腳·後記》，新加坡：世界書局，1959 年。
8. 苗秀：《新馬華文文學大系·第一集理論》，新加坡：教育出版社，1971 年。
9. 陳應德：〈馬華文壇早期的現代詩〉，收入《國際漢學研討會論文集》，吉隆坡：馬來亞大學中文系與馬大中文系畢業生協會，1994 年。
10. 陳應德：〈馬華詩歌發展簡述〉，收入戴小華、柯金德編：《馬華文學七十年的回顧與前瞻：第一屆馬華文學研討會論文集》，吉隆坡：馬來西亞華文作家協會，1991 年。
11. 趙戎：《新馬華文文學大系·第二集散文·導論》，新加坡：教育出版社，1971 年。

12. 樓文牧：《愛詩集》，星洲：世界書局，1960年。
13. 魯白野：《馬來散記》，新加坡：星洲世界書局，1954年。
14. 魯白野：《馬來散記續篇》，新加坡：星洲世界書局，1954年。
15. 魯白野：《獅城散記》，新加坡：星洲世界書局，1953年。
16. 盧卡奇著，陳文昌譯：《現實主義論》，臺北：雅典出版社，1988年。
17. 盧卡奇著，楊恒達編譯：《小說理論》，臺北：唐山出版社，1997年。
18. 韓素音著，李哲譯：〈馬華文學簡論〉，收入趙戎編選：《新馬華文文學大系·第八集史料》，新加坡：教育出版社，1971年。
19. Tomé Pires 著，何高濟譯：《東方志——從紅海到中國》，北京：中國人民大學出版社，2012年。
20. Prof. Wang Gung-Wu, Edited by T. Wignesana, *BUNGA EMAS- An Anthology Of Contemporary Malaysian Literature (1930-1963)*, U.K.: Anthony Blond with Kuala Lumpur: Rayirath Publication, 1964.

## 二、期刊論文

1. 馬摩西：〈獅城與馬來散記〉，《蕉風》，第5期，1956年1月，頁30-32。
2. 越子牛：〈渡頭上的黃昏〉，《文藝生活》，創刊號，1960年10月，頁16-17。
3. 鍾祺：〈戰後馬華詩歌發展一瞥〉，《南洋學報》，第19卷，第1、2期合輯，1965年，頁23-47。

### 三、報紙

1. 駱賓威：〈魯白野伴酒而歸〉，《聯合早報文藝城》，第 31 版，1987 年 2 月 1 日。