

馬華新文學簡史

方修著



万里書局出版

馬華新文學簡史

方 修



万里書局出版

目 次

序	1
第一章 马华新文学的萌芽	1
第一节 萌芽期马华新文学概说	1
第二节 文艺园地的草创	4
第三节 散文的演进	8
第四节 新诗的诞生	14
第五节 小说的出现	19
第六节 戏剧文学的登场	26
第二章 理论批评的初步建立与新剧运动的蓬勃开展	29
第一节 理论批评的初步建立	29
第二节 新剧运动的蓬勃开展	34
第三章 马华新文学运动的起来	41
第一节 马华新文学扩展期概说	41
第二节 马华新文学运动的序幕	44
第三节 马华新文学扩展初期的创作	46
第四章 新兴文学的滥觞与南洋色彩的提倡	52
第一节 马华新兴文学的滥觞	52

第二节 新兴文学滥觞期间的产品	54
第三节 南洋色彩的提倡	58
第四节 唯美主义的发端	61
第五节 感伤的浪漫主义作者	63
第五章 新兴文学运动的崛起及其影响下的南洋色彩文艺	66
第一节 涛声、野马、混沌的发刊	66
第二节 新兴文学的风行	70
第三节 新兴文学运动的深入	73
第四节 新兴文学的理论建设	79
第五节 文字案的发生与新兴文运的式微	81
第六节 新兴文运影响下的《洪荒》旧人	82
第七节 新兴文运影响下的《椰林》作者群	88
第六章 新兴文学运动的尾声	94
第一节 南洋新兴戏剧运动	94
第二节 新兴文学消沉前的挣扎	99
第三节 文艺批评的成长	103
第七章 歉收的季节	108
第一节 马华新文学低潮期概说	108
第二节 出版界的萧条	110
第三节 文风的恶劣	115
第四节 创作的歉收	119
第五节 成长中的新人	126
第八章 马来亚本位概念的形成与低潮期马华戏剧活动	132
第一节 马来亚本位概念的形成	132
第二节 大众语与拉丁化新文字运动	135
第三节 不良文风的批判	138

第四节	戏剧工作者的艰苦奋斗	139
第九章	抗战文艺运动的勃兴	148
第一节	马华新文学繁盛期概说	148
第二节	恢复活跃的马华文坛	152
第三节	抗战文运主导理论的建立	156
第四节	抗战文运的支流(一):文学通俗化运动	159
第五节	抗战文运的支流(二):文艺通讯运动	164
第六节	抗战文运的支流(三):诗歌大众化运动	166
第七节	抗战文运的支流(四):文化现实化运动	167
第八节	抗战文运的支流(五):反侵略文学运动	168
第十章	抗战文艺的丰收(上)	171
第一节	小说	171
第二节	戏剧	182
第十一章	抗战文艺的丰收(下)	191
第一节	诗歌	191
第二节	散文	197
第十二章	抗战文艺的重要辅翼——救亡剧运	209
第一节	救亡剧运的全面开展	209
第二节	业余话剧社的成立与救亡短剧的涌现	214
第三节	提高戏剧艺术的倡导与多幕剧的繁兴	218
第四节	救亡剧运的退潮与剧人的分化	219
第五节	方言剧的扩展与星洲保卫战期间救亡短剧的再盛	224

序

这册小书的底本是一份教学讲稿，由一九六六至六九年陆续编成，原来的规模比目前大了将近一倍。一九六九年中，我着手替世界书局编纂《马华新文学大系》，为了省事，便将讲稿的结构完全砸碎，文字也加以压缩，改写为十篇简略的专题史，作为《大系》的导言——即小说二篇，理论批评二篇，戏剧运动二篇，诗歌、散文、剧本、出版活动各一篇。这么一来，讲稿删削改动的太多，已经不易还原。现在祇能迁就《大系》各集导言的成文，重组成书。虽然仍保持原先讲稿的纲目，但内容却已粗略得多。好在《马华新文学大系》早已出版，读友们如有兴趣，可以按照有关纲目从中找到所需的补充资料。

方 修

一九七三年十二月

第一章 马华新文学的萌芽

第一节 萌芽期馬华新文学概說

一九一九年十月初，星加坡新国民日报创刊，其副刊《新国民什誌》及另一些版位如《时评栏》、《新闻版》等，出现了一定数量的具有新思想新精神的白话文章，这是马华新文学史的发端。

新国民日报并非星马地区的第一家华文报刊。在它发刊以前，当地已有不少华文出版物存在。其中最有名的是叻报及其副刊《叻报附张》；此外还有《星洲评论》等定期什誌。但这些报刊的登载白话作品大多是在新国民日报及其副刊《新国民什誌》之后，而思想精神的革新则尤要迟些（如《叻报附张》）；有些虽然较早出现一点白话文字，但数量甚微，内容方面也缺乏“五四”的时代精神（如《星洲评论》）。因而真正渊源於五四运动的马华新文学活动，新国民日报及其副刊《新国民什誌》的出现，

实为其发轫。

然而，新国民日报及《新国民什誌》的创刊，只是带来了零星的马华新文学活动，并非像中国当时的《新青年》等刊物一样，大力地发动新文学运动。继《新国民什誌》之后陆续出现的若干刊物，如叻报的《文艺栏》，南洋商报的《商馀什誌》……等，对于新文学的茁长也都只是起着辅助的作用，并非倡导推动的主力。这些刊物虽然容纳白话文，宣扬新思想，培养了一批新文学作者，但它们在支持新文学新思想的同时，也登了不少散播旧思想旧道德的毒素的文章；所掲載的新文学作品也大多很稚拙。这情形一直持续了好几年，延至一九二五年七月以后，才有《南风》和《星光》等纯粹的新文艺刊物相继起来，有意识地提倡新文学，发动新文学新思想运动，同时也推出了一批较成熟的作品。所以由一九一九年十月至一九二五年七月这几年间，我们称之为马华新文学的萌芽时期。

马华新文学萌芽期开始的时候，英国人统治星加坡，檳城，马六甲等地已逾百年（星加坡一八一九年开埠），马来联邦各州沦为殖民地也由十数年至数十年不等（雪兰莪、天定州各地於一八二六年割让予英国；吡叻，彭亨，柔佛，吉兰丹，丁加奴，吉打，玻璃市等於一八七四至一九一四年先后接受英国保护），所以那正是一个十足的殖民地时代。外国的金融寡头，本地的封建地主及买办资本家，紧紧地控制着星马的政治经济，也建立起半封建的殖民地的文化，各民族的劳苦大众过着卑微，过劳，麻木，悲惨暗淡的生活。而华人的中下阶层的情况尤其恶劣。他们除了和其他的兄弟民族一样地在经济上受剥削，在思想上受奴化之外，还在政治上特别受歧视，深感被压迫被侮辱的痛苦。此外，又加上一层中国式的封建文化的摧残与毒害。因为华人的大量移

殖星马地区，当时已有半个世纪以上的历史，人口少说也上了百万，因而形成了马来亚的一个民族，或者说已经在马来亚地区建立了一个华族社会。这个社会也承袭着数千年来统治着中国人民的一切封建文化，它和同一时期中国的许多地方一样地 风气 闭塞，一样地盛行着鬼神迷信，盲婚制度，人口贩卖，养婢蓄妾……等等窳风陋习。因此当时的华族大众特别需要一场民主主义的社会运动与文化革命。

这就是何以中国的五四运动能够立刻在当地引起巨大的共鸣与广泛的响应的主要原因。

萌芽期的马华新文学，有一个显著的特点，就是一切都在萌芽或草创的状态中。就文艺园地言，它只有科文不分的综合性刊物或文白混什的文艺专刊，没有纯粹的新文学刊物。就文学现象言，它只有个别的写作活动，没有群众性的文学运动；只能在一些综合性或言文混什的专刊中建立几个新文学的小据点，未能形成一种蔚为风气，深入人心的新思潮。就文学创作言，虽然也有若干可观的产品出现，如林稚生、张叔耐的散文，林独步的诗歌和小说，新晓的剧本等等，但大多数并不成熟；虽然在创作方法上已经有了各种各样的尝试，一般上也祇处在自然主义或客观的现实主义的水平，很少有较深刻的批判的现实主义或中国创造社初期那种狂飚式的积极的浪漫主义的作品。文艺理论批评方面虽然有了初步的建设，而且有了较长篇的有系统的论述出现，但还没有获得崭新的，科学的文学思想的指引。至於戏剧的演出方面，也充满着浓厚的文明戏的色彩，还未掌握到现代化的话剧表演的规范。

从下一节起到第二章为止，我们将对这种情形作比较具体的叙述。

第二节 文艺园地的草創

1919 马华文艺报刊的史的演进，与新文学本身的发展是相适应的。一九一九年至一九二五年中，是马华新文学的萌芽时期，也是马华文艺园地的草创时期。这期间，较纯粹的新文艺刊物还未出现，文坛的主要支柱是一批文白混杂，写剪相兼，包罗万象的综合性副刊。其中最具有代表性的是新国民日报的《新国民杂志》，其次是叻报的《文艺栏》及《叻报俱乐部》，南洋商报的《商余杂志》，檳城光华日报的《光华杂志》等几个。

《新国民杂志》於一九一九年十月发刊，每日半版，四号字排印，最初三两个月，绝大部分是剪稿及文言文作品，属于马华新文学范畴的稿件，只有少数评论或杂文，如晓虹的《教育革命论》等。是年十二月杪至一九二〇年初，陆续出现了若干新诗及小说创作，作者有苏厚禄，啸崔，苏正义，林独步等。其后撰稿人逐渐增加，篇幅也由半版扩充至全版。一九二二年底，新文学稿件已经占有一半的版位，而且部份采用五号字排印。一九二三年初，全部改排了五号字，容量差不多增加了一倍，虽然仍旧是文白混杂，写剪相兼，却已经成为了这时期的一个最重要的文艺园地。

《文艺栏》创刊於一九二二年四月十一日。它的前身是《叻报附张》。《叻报附张》的存在较《新国民杂志》为早，但刊登新文学创作则较迟，大约到了一九二一年底，才有一两篇白话小说出来。一九二二年初增辟《杂谈》《新诗》各栏，内容渐有可观，但一般说来仍甚陈旧，且多低级趣味文字。是年四月，叻报延聘周君南为总编辑之后，才着意革新，发刊《文艺栏》，选

922 载比较严肃健康的作品，其中《自由谈》及《新诗》二栏，尤为精彩，作者有建东，冶襄，天铎等。一九二三年六月间，《文艺栏》改名《叻报俱乐部》，新文学作品续有增加，但素质未见提高，要到一九二八年杪改为《椰林》，才另有一番崭新的面貌。

1937 《商余杂志》最初称为《新生活》，一九二三年九月发刊。一两月后因故停刊，一九二四年初复版，便正名《商余什誌》。内容以小说创作较好，新诗最差。该刊於一九三二年初改为《晓风》，一九三七年再恢复原名，简称《商余》，作为南洋商报晚版的副刊，战后因晚报停刊，又成为该报早版的固定刊物。

《光华什誌》的创刊约在一九一三年，那还是马华旧文学时代，没有新文艺作品。一九一九年扩充篇幅，一九二〇年起采用白话文剪稿，也渐渐有了当地的新文学作者投稿，编者为陈宗山。

以上几个综合性的副刊，除了《新国民杂志》之外，终於这一时期，大多还是采用四号字排印，而且连新式标点也没有，内容较《新国民杂志》逊色，但都算是马华新文艺园地草创时期的重要刊物。

与这批综合性副刊差不多同在一个时候出现，而且尽了一定的相辅作用的是各报的《时评》栏。

《时评》栏原是各报的编辑人员评论时事的专栏，但也容纳外稿，用白话撰写的很多，评论的范围也极广泛，包括国际问题，社会事件，文化艺术现象，人生哲理，行为道德等等。所以稿件也就多种多样：有的只是普通的时事评论，新闻性和逻辑性多於文艺性；有的虽然是评论时事，却写得流利清畅，韵味深永，可称为《政论散文》（或文学性时评）。那些评述人生问题，行

为道德的，则常常是些哲理散文；那些批评文化艺术现象的，又常常成为剧评或文学短论。还有些侧重谈论个人的感触或见闻的，便大多成为了杂感散文或记叙散文。这些都是马华新文学萌芽期的杂文学作品，数量甚丰。

《时评》栏几乎每天都有，而且版位相当固定。有时每天出现三两篇，分配在本地新闻版及《国内通讯》版的右上角或左下角。

还有各报的新闻版，如《本坡新闻》、《南洋新闻》、或《本坡新闻》的《來件》栏中，也经常出现一些评论，杂感，甚至素描，速写之类，和《时评》栏的稿件同样富有文艺气息，为研究早期的马华新文学所不宜忽视的。

1919-1922 不过《时评》栏与新闻版之作为重要文艺园地，为时并不太久，大概只在一九一九至一九二二年这一段期间。一九二三年以后，随着马华报业本身的发展，较为正规的时事评论及新闻稿，和富有文艺性的稿件渐渐分了家；许多文学短论、哲理散文、抒情散文、杂感、素描、速写等等，便陆续移到副刊版去了。

《时评》栏与新闻版作为文艺园地的重要性消失之后，继而起的是一批专门刊登某一性质文字的副刊，如《小说世界》，《银幕世界》等等。这批专刊於一九二四年十月起先后在新国民日报面世，内容大都与《新国民杂志》等综合性副刊同样的文白参半，新旧合璧。唯一的特点是完全废除剪稿，采用本地作品。其中较重要的是下列几种：

《小说世界》——一九二四年十月廿五日创刊，专登小说创作，均为一期完的短篇。

《戏剧世界》——一九二四年十一月廿二日发刊，刊登独幕

短剧及戏剧评论。

《儿童世界》——一九二四年十一月八日创刊，专登儿童文学，如童话，寓言，歌谣等，多属当时一般知名作者如郭乐仙，邱国基等人的创作，是第一个提倡儿童文学的马华文艺刊物。

《妇女世界》——一九二五年一月十日出版，讨论妇女问题，反映妇女生活，态度颇为认真，与时装，美容，插花等琐事完全无涉，可说开了正统的马华妇女刊物的先河。

《诗歌世界》——一九二五年十月三日创设，专登新旧诗作。

这些专刊都是不定期的。出刊最频密的是《小说世界》，截至一九二五年七月中为止一共出了十期，其他几种均得三两期而已。但大都算得是这时期的马华新文学的一个小据点。只有《诗歌世界》，因为拖到一九二五年十月才发刊，既不能列为马华新文学萌芽期的文艺园地，和扩展期的一批新文艺刊物比较起来又过于陈旧落后，以致完全失去了它的存在意义。

除了报章副刊、《时评》栏等而外，这时期也有了定期杂志的出版，只是内容仍然是文白并陈或综合性质。目前已知的有《星洲评论》及《南洋评论》两种。前者创刊于一九一九年，侧重文化教育问题的探讨，约出十期。后者创办于一九二二年十一月，专登研究南洋史地民俗问题的文章，似乎也维持了好几期。

总括说来，马华新文学萌芽时期始终未有正式的新文艺刊物，文艺园地是以一批综合性副刊为主体，再辅以各报的《时评》栏和若干专刊。其演变情形，可以分为两个阶段：由一九一九至一九二二年，乃以综合性副刊为主，各报《时评》栏为辅；一九二三年以后，则是综合性副刊为主，若干专门性的刊物为辅。

第三节 散文的演进

随着文艺园地的不断拓展，文学作品也渐次孳生；从杂文学发展到纯文学，从较单纯的样式推进到较繁复的样式。

散文是马华新文学中最早诞生的一种文体。一九一九年十月起，随着马华新文学史的发端，它就以战斗的姿态出现。其中最活跃的是政论散文和杂感散文，作品散见於各报的《时评》、《社论》、《來件》等专栏以及新闻版，副刊版等。而政论散文比起杂感散文來尤显得更成熟，更丰盛，差不多成了马华新文学萌芽前期（一九一九——一九二二）的散文写作以至整个文学活动的主流。

这个阶段的政论散文何以特别发达呢？原因之一是当时中国的辛亥革命已经显著失败，南北分裂，军阀横行，列强乘机扩大侵略，国事蜩螗，达於极点，星马华人普遍地关心政局，伤时忧国，因而散文的阅读与写作，乃蔚为一种风气，作品写的也多是真情实感，深切动人。

另一原因则是政论散文虽然与其他的散文样式同属杂文学作品，但比起抒情散文，记事散文，甚至杂感散文來，形象思维的成份又少了些，写作技巧的掌握容易了些，这也使到它成了马华新文学发展初期的一种最热门的写作样式。加以各报馆的编辑人员，由於职务关系，也以撰写政论为主，而这些人又是当时的比较成熟的写作人，所以早期的政论散文质上量上都较其他的散文作品突出了些。

这时候的政论散文的作者，可以林穉生为代表。林氏的作品大多发表於叻报的《时评》栏，也有一部份见於新国民日报的《

社论》栏，内容主要是针对着辛亥革命后的中国政治的腐败，封建军阀的祸国殃民等等痛心疾首的现象，发为猛烈的抨击。有时还进一步批判到一般革命党人的软弱作为，不满他们与反革命势力妥协。例如，在《昨天的纪念》中，他指出：二月十二日，有人说是南北统一纪念，实际却是一个令人哀痛的日子，是袁世凯、段祺瑞等军阀武夫得意扬眉，全国人民大众失望流泪的纪念；是孙中山、黄克强等国民党领袖思想软弱，行动错误，革命不澈底的结果，应该当作历史的教训来吸取的。

昨天的纪念，是什么的纪念？昨天的纪念，是袁世凯、段祺瑞等得意的纪念，是孙中山、黄克强、黎元洪、谭延闿、李烈钧、柏文蔚、胡汉民等大错误的纪念，是官吏议员开荷包口的纪念，是我们国民流泪的纪念。

怎么叫做袁世凯辈得意的纪念呢？因为他们筹思皇帝的机谋，从昨天这个日子起，已经将就了，故此他就得意，所以就叫做袁世凯等得意的纪念。

怎么叫做孙中山等大错误的纪念呢？因为他们听了舆论，要讲人道主义，故此步步退让，不一直糟塌了龙穴，就与他们讲和平，所以才弄出现在这样的现象来了。他们退让的手续，既然是在昨天才清楚的，所以昨天就可以叫做孙中山等大错误的纪念。

怎么叫做官吏议员开荷包口的纪念呢？因为当时南京的参议员通是省长官所派的，并不是民家所选举出来的，这就叫做官吏议员。当时在议会里头，为议员者，要是没有赞成中山辞职，拒绝袁氏就任，那有弄出今日这样的七零八落呢？谁料这等议员，见了白白的金钱，眼睛就竖了，荷包就开了，就受了袁氏运动了，就赞成了袁氏做

总统了。赞成袁氏做了临时总统，既然是在昨天的日子，那么昨天也就可以叫做官吏议员开荷包口的纪念。

怎么叫做我们国民流泪的纪念呢？因为从前这二月十二日的时候，孙中山要是没有大错，官吏议员等要是没有贪心，没有开荷包口儿，则自民国以来，蒙古未必就要独立，袁世凯未必就能称皇帝，张勋未必就能复辟，外交未必就要失败，现在的南北未必就是南分北裂了。这个应该流泪不流泪呢？所以昨天的纪念也可以叫做国民流泪的纪念。……………

当时本地的一些比较进步的政论作者，如张叔耐、何秀畅等，批评时局，多唯国民党领袖的马首是瞻，亦步亦趋，林氏能够站得更高一层来看问题，这是他的作品的最大特色。（当然，林氏这时还未能了解辛亥革命的失败以及国民党的向封建军阀妥协，主要的是孙中山等人所代表的整个中国资产阶级的先天不足，荏弱无力所使然，并非个人的决策上的问题。这一点可以说是时代的局限。）

林氏对于当时一些新生力量的支持，也始终不遗余力。例如，有人谴责青年学生鼓吹新思潮，说是“民气嚣张”，必须按法惩治，林氏便严正驳复道：中国的民气，已是九分死了。只有学生尚保存一分生气。他们的行为是爱国行为。一些军阀政客如张勋的复辟、张敬尧等的私卖矿产，曹汝霖等的密订卖国条约，李厚基等的残杀禁锢学生，倪嗣冲军队的姦淫妇女等等，才是越轨嚣张的行为。要惩治越轨嚣张，就先要惩治此辈。

林稗生的写作活动基本上止于一九二二年底，政论散文之作为早期马华新文学作品的主流，也差不多是到此为止。原因是，第一，由于文艺园地的演变，本来以《时评》栏及综合性副刊作

为支柱的马华文坛，一九二三年以后已经转化为以综合性刊物及文白混杂的纯文艺副刊为主体，於是政论散文本身也开始了分化。时间性，逻辑性较强的留在《时评》栏，成为较为纯粹的时事论文；文学性，哲理性较浓厚的则转入了副刊版，成了杂文或文化问题的评论，加强了副刊的内容。

其次，由於小说创作的增加，戏剧文学的出现，有许多问题与思想主张的提出，便由这些新的文学样式分担了一部分任务，政论散文的重要性乃相对的减低。同时各报的时评社论也渐渐规定了专人撰写，减少接受投稿，因而这方面的作品也不像前此那么的多姿多采了。

这样，一九二三年以后，马华新文学创作成绩的重点就不再是政论散文，马华散文作品也不再是以政论散文为主流，而是向其他的散文样式发展，其中较有成就的是记叙散文。

马华新文学萌芽初期，虽然已有不少的记叙散文出现，但都想当浅陋，常常是寥寥一二百字的速写或素描，写些琐碎的街头见闻，诸如红灯码头的人力车夫为了拉客而大打出手，哥哥钉梢追女人结果却发现那原来是自己的妹妹之类。到了一九二三——二五年间，记叙散文的形式乃稍为完整，有了对于个人的生活经历以至南洋的民情风俗的较细腻的描写，一些反映当时中国以及南洋地方下层社会的生活的叙事作品尤其值得一读。这些作品有许多是以小说的名称发表於当时新国民日报的《小说世界》，为的是要适应该刊的要求，实则都是叙事性质，应该视为散文作品。这里可以玉贞的一篇《人间地狱》为代表。

此文写作者於晚膳后和朋友们去逛遊艺场，见一妇人拖着三个孩子在求乞，询问之下，才知道这是一齣新的《琵琶记》。

原來她的丈夫王老三，四年前因为故乡治安动盪，土匪橫行，迫得南渡謀生以后，一直不見寄回隻字分文。最近她放心不下，借了船費，南來訪尋，不料王老三早已在南洋另立家室，遺棄旧人了。——这齣悲劇，可以說是後來很多《海外尋夫》一類的電影或小說創作的先河。

昨晚膳后，清閑無事，我和幾個同志，去“歡樂園”逛逛，那時一片霞雲，影着星洲一角，都變成黃金色啊！我們一步一步底在黃金似的路上跑，快樂得很！唉！可憐瞬息全埠急投入黑幕重重底世界裏去了。黃金路再不能尋着了，一陣悲風，把音樂的聲音，送到我們的耳朵裏，不經不覺，就到了“歡樂園”。園內電燈炯炯，光輝悅目，我們看了鑼鼓劇，和巫人劇之后，一起跑到南京酒家裏“運動牙齒”。肚子飽了，牙齒也疲倦了，我們離開了酒家，跑路回家。到廣東街，乍然見有一個年已三十多歲的婦人，手拖着兩個小孩子，和背上再負着一個；對着我們說：“頭家娘呀！請你們大发慈悲，給我一分錢啊！”我們疑問了伊之后，才知道那婦女二十年前，在祖國和王老三結了婚之后，夫婦相愛如蜜，怜我怜卿，共結成一條同心之索把伊們倆的心束縛着；可憐人無千日好，花無百日茂，在民國十年的時候，一般官僚政客，顧着扒錢和爭地位，不管小民之生活程度如何？土匪紛紛四出掠劫，居民喘喘逃避；伊那時為了丈夫的生命起見，故命他買舟逃出南洋。分別之時，伊們依依不捨，哭了一番，他的泪痕，和伊的泪痕，新的，旧的，滴在地上，支配成一幅絕美的梅花圖畫。他說：“請你不要哭了，雖然別也不過在於地球之中，同一個地球之中，我的‘愛’常跟着你，假使念

着我的时候，就如见我的一样啊！”

伊的丈夫越哭越苦，他也说：“我们家里寒素，上无亲属，下无故友，我去了之后，谁可料理你们母子四人呢？唉！实我无人可托啊！我的‘爱’今变成一条金练常挂在你的胸前，假使念着我的时候，请你垂头就见我的‘爱’了！”……。

王老三别了之后，迄今有四年多了，并无隻字寄回家中，而使其妻子放心，也没分文付回而使伊们应用；可怜她如葵花向日似的，一天望了一天，春夏秋冬，再过再来，玉燕已归，去雁空中悲啼，没见过寸音跌下；唉！原来这种爱我实不懂！伊去年四月和同乡借了船费，南来寻夫，唉！亡恩负义的老三，再讨了一个老婆，在星洲享受恋爱（？）的幸福！我以为世界里单有一个陈世美，那里知道还有第二个第三个如陈世美的呢？伊到了星洲不过几个月，人地生疏，故无人互助他们，所以终变成几个“自助”的丐儿啊。

我们听了那番话，给伊们几分钱，就立刻忙忙然的回家。啊！唉！那种丈夫可算是人么？他还有什么用处？难道男人的心都是如此的么？

此外如新晓的《回忆》，反映军阀混战之下，许多中国妇女“一夜新娘，终身寡妇”的悲惨命运；雪樵的《夜半哭声》，写一个职工因劳碌过度咯血而死，都是较有内容的叙事作品。

但叙事作品只是记叙散文中的一种样式，其他如抒情，写景，以至侧重心理分析的散文作品，这个时候虽然也已出现了，一般上却还是相当稚拙；杂感散文虽然颇为发达，思想深刻、理论精确之作却仍不多，成绩同样赶不上叙事散文。

第四节 新詩的誕生

马华新诗的诞生较散文为晚。第一篇具有新诗形式的文字是苏厚禄的《懒工的懺悔》，见於一九一九年十二月廿九日的《新国民杂志》，一共只有七句，大意是说一个人的衣服破烂以至没有饭吃，是因为偷懒不做工的缘故。作者思想陈旧，与五四精神衔接不上；而且祇是把一点小感想分行来写，严格说来不算是新诗。当时《新国民杂志》的编者也不叫它做新诗，而是为它立一专栏，叫做《滑稽文字》。一九二〇年一月六日，苏厚禄又发表了一首四季诗，叙写中国国内春夏秋冬四时的景物，技巧与思想内容都提高了许多，勉强可以算是马华新诗创作的发端。但报刊的编者似乎还认为不大满意，所以依然把它当做《滑稽文字》刊出。第一篇被当作新诗，列入《新文艺》（当时新诗的别称）栏内的作品，是一九二〇年二月十八日的啸崖的《原来学生》，内容如下：

头上戴一顶吐舌的操帽，
身上穿一套称体的白色操衣，
两脚儿着一双新式时样的皮鞋，
咀唇口含一条三寸许的雪茄，
咯咯咯
街头巷尾，摇摇摆摆，大大方方，
足走一步，烟吞一口，
眼睛儿瞧东瞧西，瞻前顾后。
那是时髦子吗？不是，
还是当兵的吗？不是，

还是社会上的败类吗？也不是。

呵呵，原来是此地某某学堂的学生！

这是第一首具有马华新文学特性的新诗作品，讽刺当时当地一般学生的流氓气习，可谓入木三分。但作者祇是兴之所至，偶一为之，并不认真致力於诗歌创作。要到一九二一年林独步出来之后，马华文坛才算有了作风严肃而又产量较多的诗作者。

林独步的诗作大多是在鼓舞青年人奋发自强，热爱工作，追求理想等等，文字形式则是浅白流畅，很适合於朗诵的；例如他那首《活动就是快乐》：

你说你天天忙碌，

没有幸福；

我说你天天忙碌，

很幸福。

活动就是快乐，

快乐就是活动；

无事最苦痛，

无事愁坐最苦痛。

忙碌的时候，

不知夏天热；

忙碌的时候，

不知冬天冷。

.....

与林独步差不多同在一个时候出现的诗作者，有胡鉴民，子淳，石樵，天铎等等。这些人的创作倾向也与林氏相仿，大都是在讴歌自由，劳动，勉励青年人向上，求进等等，思想虽然不够

坚实，但态度都是积极与乐观的；例如胡键民的《自由人》：

自由神在山顶，自由人登危履险地上去，
自由神在海洋，自由人逆风破浪地前去，
自由神在大地，自由人不远千里地跑去，
自由神在天空，自由人驾云排雾地飞去。

又如子淳的《一阵粉香》，通过作者自己在海滨所见，指责当时一部份女学生涂脂敷粉，刻意打扮，与平素提倡妇女解放之类的言论相悖，这也是有其积极的意义的。

我曾去到海边，
看那——
如镜的碧波，
明净的青天；
空中的明月，
照耀了空间海间。

一会儿，
有阵清香的气，
吹到我鼻里，
如臭如香，
似苦似甜，
辨不出它的真气味来。

回头一看，
乃是几个青年的女学生，
穿了簇新的衣裳，
戴了漆黑云鬓，
打扮得齐齐整整，

在前面一步一步的翩翩。

呵，平常满口里的头发改良，

原来是口里空谈，

纸上白讲。……

以林独步为首的这一批作者都是马华新文学萌芽前期的较优秀的诗人，或者说是马华新诗的第一批拓荒者。他们的写作活动大约继续到一九二三年上半年为止。这以后涌现的是另一批不同的作者，这些新人在题材方面有着一定程度的拓展，但在创作倾向上却把马华的新诗推上了歧路。他们的作品大多充满着一种悲观颓废的情调，缺乏健康开朗的思想精神，这里可以失钩及黄楚狂两人为代表。

失钩的诗大部份是客子思乡，自怜身世之作。有时伤春悲秋，长吁短叹；有时又自怨自艾，不甘为人作嫁；都是一些黯淡悒鬱的曲子。例如：

苍茫茫秋色里，
一片愁惨的景致。
有个孤独的旅客，
在那边放歌吁气。

他唱着：

归兮归兮不得归。

风声飒飒和着：

悲兮悲兮很可悲。……

——《旅客》

黄楚狂的作品则是用这种灰黯的笔调来描写一些社会现象。譬如他那首《失望的生命》，写一个失业青年，没有不平，没有愤慨，祇是风露中宵，徘徊街头，欣羡骑楼下的酣睡着的丐儿，哀怨自己的不幸的命运，最后发出微弱的叹声：

失望的生命，

死了吧！

有些作者的诗作虽然并非那么灰悠悠的，但却呈现了另一种不健康的情况——自然主义的倾向。例如陈桂芳的《黄金》，一方面责骂黄金为“人类的罪藪”，说做贼的，当娼的，捐友道而相争的，弃樽俎而干戈相寻的，都是为了它；另一方面又称赞黄金也有好处，能施教育於平民，能救饥拯溺，能除病去苦，能恤寒怜孤。这就不知道作者对于黄金这东西究竟抱着怎样的一种看法，更不必说到对于有关问题的本质的认识了。

在萌芽后期的一般较多产的诗作者中，表现较好，消极成份较少，可与前期的林独步胡键民等人相颉颃者，勉强说来只有一位无已。无已的诗虽然也是属于客旅遣怀的一类，但还不至于悲观失望，伤心堕泪，而祇是一种轻微的感喟，或者是抒写对于生活的某些体会。譬如他的“火车里嚶嚶的声”，描写火车开行时震盪喧嚣，婴孩因而惊惶啼哭，却终于到达目的地，显示人生旅程免不了崎岖颠簸之苦——

火车驶得轰轰叫，

把我唤醒过来了，

仿佛听它说着：

聪明的人呵，

你为甚自寻苦恼？

前程遥远，
如不奋力前进，
怎能容易到达呢……

这诗写得朴素自然，韵味深永，可说是马华新诗萌芽后期的不可多得之作。倘想欣赏更加优美的诗歌，那就只有到扩展时期去寻觅了。

第五节 小說的出現

在马华新文学史上，第一篇具有小说雏形的创作，是双双的《洞房的新感想》，发表於一九一九年十二月底的《新国民杂志》副刊，写两个青年在参加一个朋友的婚宴时的一段对话——认为现代青年虽然做了盲婚制度的牺牲者，對於父母之命媒妁之言的婚姻不满意，但基於人道立场，也不应另寻对象。因为南洋社会的风气还很闭塞，普通女子离了婚之后是很难找到出路的。

这篇作品开了马华问题小说的先河。其后出现的作者如苏正义、精进、林独步等，走的大多是这一路子。其中以林独步的成就为最高。

林氏於一九二一年至二二年间，在《新国民杂志》发表了四篇创作——《珍哥哥想什么》，《笑一笑》，《两青年》，《同窗会》。这四篇作品的人物大抵相同，主要是两个在中国唸完大学回到星加坡来的侨生青年——黄维珍和刘振成。故事也是有连续性的。如《珍哥哥想什么》，写的是黄维珍大学毕业后回星前夕的一天生活。《笑一笑》写黄维珍回星后，访同学刘振成不晤；维珍之妹月霞及弟弟如松往遊植物园，月霞为了阻止如松捉蝴蝶来解剖，被如松的小刀割伤手指，如松终于接受劝导，放弃

伤害动物；月霞也领悟到欲改造任何事物，不有一点流血牺牲是不行的。《两青年》则通过黄维珍与刘振成晤面后的所见所闻，叙述两对男女的婚姻生活：一对是刘振成姑母家的园丁李福夫妇，虽然时常发生龃龉，但不久又和好如初；因为男女共同负担家庭生产，无形中提高了女方在婚姻生活中的地位。另一对是刘振成的堂妹秀华夫妇，原先并非基於爱情的结合，家庭经济权力又完全操诸男方之手，秀华祇是处於附庸地位，受尽虐待，终於被迫提出离异。最后的一篇《同窗会》，场面是更热闹了，作者描写了刘振成黄维珍等一批老同学聚首联欢，振成为同学们讲述一个恋爱悲剧。

因而，这一系列的作品，分开來是一篇篇各自独立的短篇，合拢了又差不多成为一个中篇。当时正是马华小说的萌芽初期，竟然有了这种佈局灵活，规模宏大的作品出现，实在不能不说是一个奇迹。

更难得的是，林独步的这些作品，在文字上显得相当细致，有心理的描写，性格的刻划，气氛的烘托，技巧十分高明。例如《珍哥哥想什么》，作者写黄维珍卒业北京大学，回星前夕，赴书局买书，在电车上看到一些青年学生在欣赏几本女校的毕业特刊，引起他对於中学时代一段爱情生活的回忆——那时候他每日搭电车上学，经常与一个女校的学生同车，日久生情，互相爱慕。但黄维珍的性格非常矛盾。他一方面是五四初期的青年学生，接受了新思潮的洗礼，一方面又是旧家庭的好子弟，言行上还受到封建礼教的束缚，羞见异性，不敢表露其热情，又怕世俗社会播弄是非，影响“名誉”。所以两人虽然含情脉脉，相恋了好几年，却因没有进一步的接触而毫无结果。像这样的一种错综复杂的思想感情的描绘，不但在马华小说萌芽初期中显得非常突出，

即截至一九二五年中马华新文学萌芽时期終了，也很少能够企及的。即使林氏本人，后来虽有续作，如发表於一九二四——二五年间《商余杂志》的《星期五》，写刘振成与黄维珍之妹月霞的恋爱生活，却已成了强弩之末，敷衍成篇，再也没有前期的作品那么细腻动人了。

从林独步的这几个短篇创作中，我们约略可以窥见五四初期当地一般侨生知识青年的读书生活、社交生活，以及思想意识的一个轮廓。但林氏的作品主要还是作为问题小说出现的。他的写作意图在於表达他的社会观或人生观，或者指示读者怎样处理他们的学习问题、恋爱问题、婚姻问题等等。譬如在《笑一笑》中，作者明白指出：社会改革是免不了要流一点血的；在《两青年》中，则提出他对于婚姻问题的观点：只有男女经济地位平等，婚姻或爱情才能真正巩固。《同窗会》更是他的力作，明显地宣示了他的写作目的。作者在篇中描写了一个三角恋爱的故事，然后提出他理想中的处理方法。故事的主角是星加坡一个侨生，名叫建猷，少年时候被送到北京读书，与其监护人韩先生的女儿如玉发生恋爱，并私订婚约。后来如玉获悉建猷的表妹秀端也苦恋建猷，建猷又因拒绝秀端的爱情而与家庭发生纠纷，乃抱着“牺牲自己，为别人谋幸福”的精神，遗书远引，避免与建猷见面，且自愿解除婚约。建猷情有独钟，四处访寻如玉，但终告徒劳，意志颓丧，学业也荒废了。最后在返回星加坡的邮轮上，与一个彼此意气相投的青年竹青做了朋友；竹青也同样遭遇过失恋的打击，但他不自暴自弃，却把全付心力用於文学和绘画创作，且已获得很好的成就；建猷受了他的感染，也一改悲观态度，振作了起来，向艺术领域努力求进，用以纪念他和如玉的纯洁的爱情。

这里，作者显然在告诉读者：失恋失意大可不必悲观绝望，

应该向文艺或学术寻求精神的寄托。

林独步的创作活动基本上在一九二二年底就已结束，马华问题小说的发展大体上也到此为止。接着，马华小说的创作晋入了以反映现实为主的比较正规的途径。作者也渐渐增加，较突出的有陈桂芳、冼玉贞、雪樵、老虎、李垂拱、周丞承、邱志伟、李西浪……等多人。同时，在题材上，创作方法上，表现形式上，都有了进一步的开展。

在题材上，一九二三年以后的小说，出现了若干生活气息比较浓郁的作品，对于殖民地的经济生活以及封建性的社会结构有了轻微的批判。这方面可以陈桂芳的《苦》及《人间地狱》为代表。《苦》中的铁匠被厂主迫着连连赶夜工，做超时工作，以致疲劳不堪，卒遭铁板压毙；《人间地狱》中的那一对所谓有名望的夫妇，实际上却是以经营醜业为生，门前大宴嘉宾，庆祝寿辰，屋内却在拷打一个刚买来的少女，迫良为娼。

……那家的屋里发生一种女子的幽咽声，是由一个房间的门缝透露出来，带哽带痛的說道：“妈呀，放手罢……我愿了。……我嗣后听你的说话了。——哎哟！痛死我！”跟着又有一个妇人道：“贱……有好的倒不愿做，累我费气力。你估少个钱得你到来吗？”这种的声音足足闹了有半个多钟头，厅外那柏麻雀却不断的沙沙响起来。座中一个中年男子开口说道：“看她眉目不是呆的。谁个都看出有这样的傻气。身高肉贵不愿干，却愿捱……社会祇有笑贫的，那有笑……。”一面谈着，一面把对家一隻白板拿来，把身旁的两隻也反了出来，说道，“碰”。没有一会儿，这边房门开了，就走出一个少年女子，倒打扮得髮

光可鑑，脸铅眉黛，穿上了一身杭绸的时装，一个佣妇陪着出门乘车，飞的一般去了。

先前和那女子吵咀的那个妇人，从房间慢慢的踱了出来，满脸堆着得意的颜色。说道：“怕你性子硬？用起心来，直也打成曲的。说什么金玉贞坚呢。”随又向那中年男子道：“明天一共定了多少酒席”。那个中年男子接着说：“今年多定五席，就是镜花到齐，也优优有余了。”壁上的自鸣钟咣咣的响了九下。那中年男子和那妇人，各自乘车去干他们的生涯了，枱上的麻雀就寂静无声。

在创作方法方面，除了这种带有一点批判精神的旧现实主义的作品外，积极的浪漫主义精神也在萌芽了。代表作便是李垂拱的《一个车夫的梦》。内容是说人力车夫王阿三，遭遇车祸，呻吟床榻。梦见在吉宁街遇到故友林二哥，听说距离星加坡一天水路的地方有个极乐岛，岛上人人平等，一同劳动，无富贵贫贱之分。阿三於是把全家迁居到该岛去。极乐岛上没有所谓拉车的职业，阿三被分配到工厂做工。厂中分工细密，每日三餐，均有公社供送饭菜，味道美好，阿三觉得生平从未有此享受。

这个短篇是早期马华新文学史上的一篇《桃花源记》，意义很不小，全文如下——

王阿三终日汗流气喘的，拉着东洋车拚命的东跑西走。到晚总计，尚不敷家中的费用。所以每当月落鸡啼的时候，就拉着车子，在花街柳巷往来。

一晨拖着一位嫖客，从牛车水，弯向大马路直跑，迎面忽来一辆摩托卡，阿三避之不及，被牠辗倒地下。而这无人道的汽车夫，竟置之不顾，向前直驰。车上的坐客，

从上翻下，弄得满身污秽，气忿忿的大骂，雇车而去。阿三倒在地下，目瞪口呆的，好像哑子吃了黄连，不能说苦状。幸亏一位同途的李大哥，把他拖回去。

阿三呻吟在床上，他的母亲，和他的妻子，坐在床边啼着。他听了很伤心，竟向华胥国里去。忽在吉宁街，遇了一位久年的故交林二哥。两人见了面，寒暄几句，林二就问阿三近状，阿三连声叹气道：“生活困难，命运乖蹇，所得不敷所用，今天险一点儿，就被汽车……。”说完就问林二：“你还好吗”？

林二道：“很好！很好！我近在离此处一天水路的极乐岛里。那岛是一班新青年所辟，大众都是平等、劳工，没有什么富贵贫贱的分别，真是个极乐世界呀！老三呀！你这里不好；何不同我到那极乐岛呢？”阿三道：“我正求之不得，你既肯和我介绍，这机会岂可错过呢？请你同我回到敝舍，带我娘亲妻子一路去”。

阿三到家中，足还未踏入门，就大喊道：“阿香，快把贵重的东西，收拾捆起来，好到极乐岛，享我这晚年的幸福。”他的娘莫名其妙，连问道：“是什么缘故？”阿三就把碰着林二的事情，一五一十的说给她听。她也喜欢得很，就收拾得干干净净的，雇了一辆车。车到海滨，换了船，顺着风儿，挂起帆来，如飞的向极乐岛的方向驰去。船到极乐岛，林二就寻了一所清洁的屋，给他家人住，并带他去干事部那里报名。干事长雍铭，和颜的问道：“你会作什么工？”阿三道：“我会拖车。”雍铭道：“我们这文明所在，这无人道的职业，是不干的，请你随林二到东厂做一点工作”。阿三到厂里，看大家都是很勤

的工作。他也坐下，和他们帮忙。到了四点钟，大众休息，他也回家去。

忽有人送来现成的菜饭，味素很好，是他生平第一遭所食的。就大食特食，把肚子装得满了。到了九点钟，他就上洋床睡着。忽听人喊道：“火呀！火呀！”他就跃起床来，连忙的喊道：“跑……跑……火烧起。火……烧起！”他的妻子从梦中被他惊醒，连问道：“好好的醒在床上，为什么这样大呼小叫？”阿三擦擦眼睛，静耳一听，原来是一只猫，在屋顶叫着，仿佛是“火呀！火呀！”

在表现形式方面，这时除了短篇小说之外，又有了结构严密的中篇创作出现。李西浪的《蛮花渗果》就是其中较受注目的一篇。这个中篇由一九二五年初起在《新国民杂志》上连数载月，登了六七万字，似乎未曾完篇就因故中辍，但内容已经相当完整。那是以一个中国旧式知识份子范秋明及其姻弟杨楚碧的出洋谋生，终于客死异域的经过为线索，全面描写西婆罗洲的社会实况，包括人情风尚，教育现象，经济生活，特别是一般“猪仔”的境遇等等。

然而，直到这时候为止，马华小说的创作还是未能摆脱萌芽的状态。因为尽管它呈现了积极发展的一面，却也仍然存在着很多消极的因素，诸如思想内容的平庸浅陋，文字形式的半新不旧等等，这与五四时代的新思潮是很不相称的。此外如写作态度不严肃，常常流于滑稽玩笑，或者粗制滥造，草率成篇等等，也是一种普遍现象，连一般较优秀的作者如陈桂芳等都不免沾染到这种陋习。所以我们说这个时期是马华小说的萌芽期。

第六节 戏剧文学的登场

马华戏剧文学（话剧）的创作，也与小说相同，开始於一九一九、二〇年之际。最初的创作动机完全是为了应付《新剧》演出的需要。因为《新剧运动》当时正在蓬勃展开，剧本需求殷切，现成的中国剧作及翻译作品均不敷应用，於是一些编导人员就只好动手来创作了。

这时候创作出来的剧本，大都只供剧团本身排演之用，内容比较粗略，要靠导演及演员在排练的过程中加以增益润饰。所以这些作品在演出过后即被弃置，未曾公开发表，祇在报章的剧讯栏中留下一些故事梗概而已。这种情形一直延续到一九二二年底。

这一段期间的剧作，从它们遗留下来的故事梗概看来，写得精彩的似乎很不少。这里可举八幕剧《灾民泪》为其代表。

这是一九二二年八月间星加坡《潮州白话剧团》同人为筹赈汕头风灾演出而编写的。故事叙述汕头发生风灾，豪绅孔方璧为富不仁，囤积居奇，发灾难财。该市风灾筹赈处人员前往募捐，屡被设法避去。募捐队中有义士高义忿者，终于忍无可忍，衝入孔宅，以猎枪击毙之，尽出其家资救灾——剧中写出下层群众敢作敢为的气概，在五四时期的一般作品中实不多见。

萌芽期（一九一九——一九二五年）的马华戏剧文学以比较完整的形式出现於报刊之上，那是一九二三年以后的事。作者有黄天声，郭乐仙，邱国基，新晓，朱梦非……等。这一批作者的剧作，内容大都是在针贬时俗，希望改进社会风气；诸如提倡戒烟戒赌，反对中医中药，鼓吹采用新曆等等，比起同一时期的小

说作品来，题材稍为狭隘了些，写法也很概念化，因而显得浅露庸俗。但另一方面也可以说是一种健康的现象。因为一般戏剧作品都是有感而发，有为而作，态度严肃认真。

这种情形可以郭乐仙的《觉悟》及邱国基的《亚片毒》为例。

《觉悟》写本地华校农曆新年不放假，教师蔡指迷至学生余从新家，促其到校上课。从新之父余忽明，经教师指点，也支持起新曆来，不再留从新在家里招待客人了。

《亚片毒》的主角胡为是一个小店东，因染上烟瘾，生意失败，欠了银行和烟公司大笔款项。为了还债，把店底存货，家中金饰，连同自己的独生子都拍卖了。接着又迫妻子何适改嫁，以交换大批烟膏。何适羞於作下堂之妇，中途自寻短见。胡为终于沦为乞丐，最后在路上拾获十万元纸币，却因妻离子散，了无生趣，只好把它捐寄闽省水灾救济会，然后自杀以警世。

这就是当时典型的剧作：平庸、俗气，然而却是为人生而戏剧，为社会而艺术，不作无病的呻吟。

但代表着这时期的戏剧文学的最高成就的作品，倒不是上述的几篇，而是新晓的一篇问题剧《买婚书》。

问题剧本来也是当时一种颇为热门的剧作型式，祇是限于一般作者的思想认识，写得出色的很少。到了新晓的《买婚书》发表出来，这一方面才算有了优秀之作。这个独幕剧在婚姻、爱情、遗产、育婴等问题上反映了初步的社会主义思想，不但突出於当时一般作者的认识水平，而且使到同时期的任何一篇小说、诗歌或散文，在思想内容上都相形见绌。

剧作的故事是说小学校长辉耀与女校教师碧云恋爱成熟，正在筹备结婚。他们相偕到书局去买结婚证书，遇见辉耀的老同学

明星。后者反对他们寻求这么一种形式的婚姻保障，於是双方展开辩论。明星指出男女的共同生活，是建筑在道德与感情的基础上面，不能由证书、仪式、法律等等來包办或支配。离婚也应有绝对的自由，不能由第三者來干涉与强迫。结婚证书的最大意义也许是便於将来的继承遗产，然而遗产制度正是资产阶级的造孽物，提倡社会主义的新青年所要致力的是产除这种制度，争取男女平等，经济独立，以至於实施儿女公育，连家庭制度也要打破，实在不应再以一张废纸來沾污自由恋爱的神圣。这一番话终於将那一对未婚夫妇说服，放弃买婚书了。

但这个剧本也仍然未能避免概念化的缺点；它实质上是一篇研究婚姻问题的论文，不是从形象思维出发的艺术创作。这种缺点要到马华新文学扩展初期才被克服。

- 1919-1925^①: Fight against old fashion ideas. e.g. place of women in society, their rights to edu". e.g. Zhang Shu-nai "society should not deprive the personality & freedom of women"
- ② Enriching the lit. by introducing theory of lit., aesthetics, European ideas of lit.: naturalism, romanticism, realism.
- ③ Literary appreciation & criticism, polemic: Lian Wenbin, "The shortcoming & misunderstanding in new literary movement and what should be noted".

第二章

理论批评的初步建立 与新剧运动的蓬勃开展

第一节 理论批评的初步建立

萌芽期马华新文学的发展是全面的：在表演艺术方面有新剧运动的活跃，在文学创作方面有各种体裁作品的出现，属于逻辑思维的文字则有理论批评的初步建立。由一九一九年冬马华新文学的诞生开始，至一九二五年中萌芽期结束为止，理论批评的工作已先后在下列几个方面奠定了基础。

第一是对敌对思想的斗争与批判。

新文学的成长本来就是一个与旧文学、旧思想的不断斗争的过程。马华新文学对于旧文化阵营虽然不像中国新文学那样的经历过惨烈艰苦的搏斗，但也不乏一番思想论争。而且这种论争的发生比较其他的理论批评的活动还来得早些；差不多在一九一九年的十月间就与新文学的创作同时出现。最早期的一些散文作者，如林稚生，张叔耐，精进等，同时也就是这一方面的先驱。其中以张叔耐（痴鸠）为最有锋芒。

例如，当时有人反对发展女子教育，反对女子社交活动，认

为放任女子自由出门将使她们受到浮滑的男子所诱惑，或者趋于纵慾淫奔，踰闲荡检，张氏立即撰写《辟顽固家之谬论》，加以驳斥。他说：“为父兄的，知道世界上有一种盗贼，最能危害于人，便永远不肯放子弟出门一步，这件事可行得通么？须知道做一个自由的人，便有自己的尊重及防卫的能力。浮滑男子的诱惑究竟非盗贼可比，只要自己能够尊重，见识能够窥破，便无不可防卫的道理。我因为知道现在的女界，确已具此能力了，所以敢说这话。你当知现在的女子，不是三十年前的女子了。”

张氏又指出：社会固然不乏奸狡之徒，但也未见得社会上人尽是这种下流的东西，更不可以将之代表一般社会。并且这种人所以能诱惑女子，依旧是因女学不昌，女子不解自由，不重爱情，故容易被骗。如果女界多受教育，解得自由的意义，晓得爱情的尊贵，她在社会上交际，见广识多，匪石不移，卓然自立，尽有这种蠹贼，也无奈她何。还有一说，尽有这种蠹贼，害及女界，也应绝对设法消除这种蠹贼，不应当因为有了这种蠹贼，便夺却女子的人格和自由。也不能因为社会上有了几个蠹贼的男子和无耻的女人，便看得现在的青年男女一钱不值。至于所谓“纵慾淫奔”一点，张氏说：“且看以前专制时代，防闲女子何等厉害，而种种奸淫狗苟之事，闻不胜闻。到得现在开通了，此等事虽则未尝绝无，然也不见得比从前厉害了去”。

这种文字，现在看来很是平庸，但在当时却是一种进步的，富有战斗性的思想言论，在消灭旧文化、旧道德的斗争上尽了很大的作用。

第二是有关文学原理的研究。

这方面的工作开始于一九二二年。其中用力最勤的是 林 独

步。他写了不少这一类的文章。虽然还未能接触到最新的科学的理论，但也在一定程度上接近了真理。譬如，在《自然美与人工美》一文中，他说：“人工美……会把自然的不美之点除去，或於自然的景色之上加以人工的取舍增减配景，描写之，图绘之，成为人工美的佳景。好比一间很平凡的屋子，是人不甚注意的没有趣味的“自然”，但是经一个艺术家——画家，把此屋子画到田舍去，旁边配以月色，白雪，梅花，清溪……种种人工，那岂不是一幅幽妙诗趣的好图画？”这是一种创作方法论，差不多等於后来一些理论书所研的“艺术表现中的虚构”，也仿似鲁迅自述创作小说的经验时所谓“咀在浙江，脸在北京，衣服在山西”的说法。林独步在马华新文学发展的最早期就已发现了这些道理，确是很难得的。

林氏的研究工作也扩及作品的修辞及欧洲文艺思潮史，著有《修辞学概论》、《辞解》等长文，在《新国民杂志》上连载。《辞解》是系统地解释一些文学术语，如“自然主义”、“浪漫主义”、“写实主义”等等，这在当时都是一种新的知识。

第三是作品的鉴赏与评论。也就是狭义的文艺批评。

这一方面的文字在一九二〇年二三月间就开始出现，不过形式上还不完整，经常是报刊编者加在来稿前后的一段评论。如一九二〇年二月三日，新国民日报的社论栏采用了一篇题为《猪仔》的来稿。这是一篇体裁非常别致的散文：上半篇是叙事文的样式，描写作者（署名“在下”）所见的猪仔的生活——一群猪仔刚上岸来，被锁在一层楼上，黑压压地堆在一起；下半篇却是议论文的写法，表达作者对于猪仔问题的看法，认为是中国政治腐败及教育不普及所造成。新国民日报的主编对于此文十分欣

赏，乃在前面加上一段批评文字道：

以小说作法，作白话文，处处描写人情世故，处处含着一副热泪，欲吐不吐。到下半篇方尽情罄倒，却还用伦理的推测，研究无余，头头是道。此为白话文之特体，而最易领起阅者之兴味者也。

这是马华的文艺批评的萌发。至於第一篇形式比较完整的批评文章，则是一九二三年初才见於报端。那是当时一位女作者冼玉贞写的一篇诗评，批评梁亚珠的诗作《求人不如求己》，而且因此引起了马华文学史上的第一场文艺论争。梁亚珠坚持人类互助的能力很薄弱，冼玉贞则强调人类只有互助合作才能生存。参加辩论者尚有情芳，丽筠，志坚……等作者。

这场论争发生於一九二三年四五月间至同年七月。《新国民杂志》的编者曾於结束论争时发表一段按语，大意说：独立求己和依赖求人，这两个主张是相反相成的。无论什么人，不能孤立求己，任何成功大事业的个人，必然渗有他人援助的成份。但一个人如无独立能力与意志，即使依赖他人建立了财富地位，也不过是社会一大寄生虫，不是人格高尚的人，不能算是真正的成功。所以一个人不能完全独立独行，也不能完全依赖他人。事实上，总是独立中有互助，互助中有独立，做人也应抱着这样的原则。其次，诗的创作有其特殊规律，偏重於感情与想像多於理智与逻辑，不能完全以议论文或说明文视之。

在这一场论争中，两方面都显得很幼稚，但都不失为第一批马华文艺批评工作者。上述的编者按语，不但也同样是一篇文艺批评，而且还开拓了一个新的领域——批评的批评。

自此以后，作品的鑑赏与评论的活动就渐渐热闹起来。一九二五年初发生的一场关于科学与文学问题的论争，也是由作品的

批评引起的，讨论的规模也更加盛大了。

萌芽时期理论批评活动的最后一个方面是总结性的研究与评论。

这是比较晚出的一种评论文章，差不多要到一九二五年上半年才见到一些。因为马华新文学工作到了这个时候已经累积了相当的经验，必须给予一番整理，总结成就，吸取教训，以期取得更好的成绩。所以总结性的论文就适应这种要求而开始出现了。

这一类文章最出色的一篇是廖文彬的《新文化运动中的毛病、误解、及应注意之点。》这篇文章所论述的范围扩及当时中国方面的思想文化现象，并不限于马华新文学问题，而且观点也不是很先进的，但其中有几点却也切中当时当地的写作界的弊病，诸如一般写作人对于许多问题，包括女子就业，男女恋爱等等，都只作枝叶上的争论，不求根本上的解决，不从整个社会制度上着眼。作者指出：

“……只要女子真的解放了，便不论做什么事，都可以的。却有許多人天天在那里爭端！難道沒有別的問題可以討論么？又如戀愛問題，一些人便把舊式婚姻來比娼妓，另一些人便拼命的攻擊。這種辯論，真是消耗寶貴的時間，妨礙正常的發展。要想戀愛的滿足和純潔，非把壓迫中國的人打倒，把一切壓迫人的人打倒不可。要使人有飯吃，便要做工，做了工便有飯吃，吃飯問題解決了，然後男女戀愛的本性，才可以自由發展。不然，婚姻雖除去了父母的專制，卻受了金錢的壓迫，仍是不得自由呢！”

總的說來，這時期的馬華文學理論批評活動，已經在好幾個重點上完成了奠基的工作，只欠未能在文學運動方面掀起巨大的熱潮而已。

Dramatic societies sprang up in big towns since 1919
Disregard decor, lighting & effect, known as "civilised
drama"

第二节 新剧运动的蓬勃开展

戏剧活动是萌芽时期马华新文学活动的一个重要环节。它的出现与政论散文一样早，它比当时一般新文学创作更具有组织性与目的性。如果说，这时期的马华新文学创作还祇限于个别的活动与自流的状态，则戏剧活动已经是具有自觉意识，形成一种文艺运动了。

由一九一九年起，许多剧团便在马来亚各大市镇，如星加坡、吉隆坡、怡保、芙蓉等地陆续成立，并且尽量争取演出机会。特别是星加坡，戏剧表演不但普及于一般中小学校，而且发展到市郊的偏僻地区，使到许多阅读程度不高的少年学生与村民，在还没有接触到新文学作品之前，就已经欣赏到戏剧表演了。

当时的戏剧叫做《新剧》，是后来的正规的话剧的雏形。《新剧》在五四以前已经出现于中国，演出时不讲究灯光、装置、效果，不严格遵照剧本的台词甚至情节，有时还杂以歌舞与锣鼓。五四时期正规话剧兴起之后，一般游艺场的歌台之类仍然保留着这种表演样式，称为“文明戏”，而且愈来愈趋于低级趣味。但五四以前的文明戏——初期的新剧，却是认真与严肃的。当时星马地区的新剧正是处在这样的一个阶段——上升时期，虽然还未接受五四以后中国话剧界的引导，纳入现代话剧的正轨，但也未堕落为后来的打情骂俏，大卖噱头的歌台戏。它是被当作一种严肃的文艺工作，一种启发民智的良好工具。

星马戏剧活动之以业余剧团为主体，这倾向在当时就已经奠定了。由一九一九至一九二五年间，在这地区先后出现的业余剧团，包括一些校友会或青年团体的话剧组，少说也有百数十个。

2 reasons for putting up performances : ① To raise funds for disaster relief ② To commemorate certain occasions

这些组织成为了当时推动剧运的主力。其中比较活跃的有仁声白话剧社、同德书报社、青年进德会剧务部、潮州白话剧社、南洋青年励志学社（后改名青年励志社）、南庐学友会、工商校友会、养正校友会白话剧团、通俗白话剧社、海天俱乐部、吉隆坡仁镜慈善白话剧社等。

在这些业余剧团的带动之下，一般华文中小学的学生戏剧活动也很健旺，经常演出者有星洲南华女校、南洋女校、爱同学校、启发学校、通德夜学、中华女校、振群学校、华侨中学、怡保中华女子学校、安顺中华学校……等等。

由於时代潮流所趋，一些旧戏班也常常编演新剧。此外还有若干专演新剧的职业剧团的成立。如槟城的真相剧社。该社除在星马各地巡迴演出外，还一度远赴暹罗安南等地献演。

当时大家对於戏剧工作都抱着高度的热情，所以演出十分蓬勃。一般说来，这时期的新剧演出，大多属于两种性质。一是福利性质，如筹款赈灾、助学、捐助医院之类；另一是纪念性质，如国庆、会庆、校庆等等。虽然如此，演出的机会却仍十分频密。而且各戏剧团体之间常常彼此互助，参加客串，甚至利用某些演出机会举行大汇演。如一九二二年赈济汕头大风灾，星洲的七大剧团就联合义演了好几晚；一九二四年闽粤各省先后发生水灾，新剧界也联合起来，举行了三次盛大义演，形成了各剧团表演艺术的一次总检阅。

这时期的新剧的蓬勃开展，可以一九二二年的情形为例。这一年各地演出的新剧，目前考知者就有了三十齣左右，而且大半是多幕剧，比起现在来可说是热闹得多了。兹将已知的剧目及演出团体列出如下——

自由之路（十一幕）——怡保中华女子学校庆祝创校五周

年。（一月十一日）

富商义侠（《威尼斯商人》改编？）——星加坡南华女校筹款。（二月九日）

女豪杰（四幕，学生郑理庸编）——同上。（二月十日）

雪桥泪史——青年进德会演出。（二月廿七日）

妇道苦——同上。（二月廿八日）

情场毒——吉隆坡仁镜慈善剧社为文良港中华学校筹款。

（三月十八日）

钱虏鑑——同上。（三月十九日）

英雄与不幸女（五幕）——南洋女校筹款（四月三日——四日）

傻儿福（七幕）——安顺中华学校学生剧团演剧筹款。（七月十五日）

孝义少女——吉隆坡仁镜慈善白话剧社筹赈汕头风灾。（八月廿六日）

灾黎泪（八幕）——筹赈汕头风灾，潮州白话剧社编演。（八月卅一日）

穷汉——筹赈汕头风灾，工商校友会编演。（九月一日）

飓劫余生——同上，南庐学友会编演。（九月一日）

好儿子（中国剧本）——同上，青年励志学社演出。（九月二日）

轮迴——同上，同德书报社演出。（九月二日）

沧桑感（六幕）——同上，青年进德会、仁声社、养正校友会联合演出。（九月三日）

侠情——爱同学校筹款，南庐学友会助演。（九月十六日）

新芦花——同上，爱同学校演出。（九月十七日）

村愚笑柄——同上，通德夜校学生助演。（九月十七日）

钱与命（五幕）——启发学校筹款，师生合演。（十月十二日）

孔雀东南飞（中国剧本）——同上。（十月十三日）

双骗计——通德夜校庆祝双十，校董学生合演。（十月十三日）

侠女魂（六幕）——养正学校筹款，校友会白话剧团编演。（十月十六日）

谁之咎（六幕）——同上。（十月十七日）

畸零人（六幕）——中华女校筹款。（十月十八日）

燃犀照（六幕）——同上。（十月十八日）

模范女子（六幕）——同上。（十月十九日）

这是一个非常粗略的考查，实际的数量恐怕是要多出好几倍的。

至於当时演剧的地点，大多是借用各地的戏台或电影戏院，如怡保戏院，芙蓉的陶园剧院，星加坡的牛车水梨春园，余东旋街昇平园，丹戎巴葛欢乐园，新街口永乐戏院等。还有一些是利用学校会馆的礼堂佈置成舞台的。只有少数是在星加坡的维多利亚剧院，吉隆坡的西人大会堂等设备较好的场所公演。

由於演出频仍而剧本奇缺，因之造成了新剧界的另一特点，就是自行动笔编写剧本。

这时候，正是新文学发轫初期，马华戏剧创作稀少自不待言，即使中国方面的作品也并不太多，其中若干流传到星马来的剧本如《好儿子》、《孔雀东南飞》等，几乎都成为了当地新剧演出的热门剧目，可见当时的剧本荒是如何的严重。这就使到新剧界的许多导演人员，常常要兼做起剧作家来。不过他们所编写

∴ frequent performances, plays in great demand
often written for performances, not published.
3 ways to meet the demand: ① Adapted fr. Western sources
② Modified plays of old time ③ Creative writing

的剧本，都是用来应付演出的，演出后就予弃置，不曾在报刊上发表。所以我们可以想像到这些作品一般上是不完整的，原稿可能祇是一个故事的大纲，到了排演的时候才来增补润饰。

这一批原稿我们现在是无法见到了，但从旧报章上的《剧讯》栏中，我们却还可以窥见其中若干作品的故事梗概。从这些故事梗概中，又可以知道当时这些剧本的编写，大致可以分为好几类：一类是取材於西洋名著的，如《富商义侠》（威尼斯商人）；另一类是改写旧戏脚本，电影故事，或民间传说的；再一类则是纯粹的创作。后述两类作品由於作者的思想与才能的高下不同，因而内容也就良莠不齐，鱼沙混杂。其中有流於低级趣味的，如《乡愚笑柄》，嘲讽山陬僻处的愚夫愚妇，不知镜子为何物，妇人揽镜自照，竟以为镜中人是丈夫的姘头，丈夫则指着镜中的男人，责其妻偷了汉子；也有彰表封建伦理道德的，如《妇道苦》，写纨袴子何颜，滥交损友，花天酒地，妻苏氏，被逐归母家，却毫无怨言，唯日事针黹，抚育娇儿；还有宣扬改良主义思想的，如《自由之路》，写少女莊亚珠，拒嫁大腹贾乔野生，离家习看护，数年后，得以自立，乃返家促父母退还聘金，许其婚姻自主。这无异在一定程度上承认了“父母之命”的地位，与五四的新思潮不合拍。不过也有不少剧作是思想坚实，内容十分精彩的。如《钱与命》，写的是地主钱如命，刻薄成家，因田户李小毛无钱还债，竟夺其日粮而去，李母病弱，食糠窒死。邻里大抱不平，助小毛扛尸至钱宅，要求钱如命施济棺衾，如命悍然拒绝，且重伤小毛。邻人拥小毛鸣官，如命则又贿官免罪，小毛悲愤不已，迫得捨命造反，将钱宅掳杀一空。

在新剧运动的过程中，曾经发生过两场颇大规模的论争，结果更加促进剧运的发展。

第一场论争是关于“男女教员合同演剧”的问题。那是星加坡光洋学校排演新剧，因为角色分配有困难，特商借南洋女校的一位教师来当演员。由于男女演员一同登台，乃引起批评，展开论争，参加者有林鑑清、楚狂、古月心、林子融、董方域、纠予、翼之、寰光……等。这些论者大致可以分为反对及赞成两派。反对派认为男女合同演剧，会发生有伤风化事件，或引起旧社会人士的訾议，因而妨碍男女同校的提倡，影响华文教育的前途。赞成者则坚持贯彻男女平等，妇女解放的主张，认为男女合同演剧是合理的。有者且举出在中国从事戏剧工作的经验，指出社会并无不良反响。又认为此举不但不会阻碍男女同校的施行，且足以激发青年男女的斗志，争取男女同校的实现；或者使到社会上的旧势力，明白时代潮流所趋，知难而退，不敢再反对男女同校。

这场论争发生在一九二二年底至一九二三年初的新国民杂志。事实证明赞成的一方是对的，男女合同演剧，不久就畅行无阻，把剧运推进了一步。

第二场论争是关于“剧场女招待员”问题。发生於一九二三年春间。事缘有个叫燕那女士的作者在新国民日报的本坡新闻版发表了一篇《剧场的女招待员》，指责一般学校演剧筹款，常常利用女学生做招待员，卖食劝捐，使到购了戏券的人不敢到场，而招待员实际上变成了贩卖员。作者於是呼吁女同学们赶快觉悟，勿受利用。此文发表后，遂引起论争，有人反击，也有人支持，参战者包括承政、伯父、玉珍、八宝女史、巧生女士、宫容女士、过路行脚僧、女招待员一份子……等。

燕那女士指责一般学校“利用”女学生，似乎稍为过火，所以成为众矢之的。然而当时的新剧义演，既卖了戏票，又在场内劝售食物，进行变相募捐，以致观众却步，妨碍剧运发展，确也

是一种不好的习惯，值得批评的。经过了这一番批评，其后各校演剧，便普遍地废除这种双重劝捐的陋习了。



Appearance of literary supplements - 1925
1931 - Economic slump; reflection of such a situation
1927 - arrival of intellectuals from China; of political unrest

第三章 馬华新文学运动的起来

第一节 馬华新文学擴展期概說

馬华新文学萌芽时期虽然已经有了各种样式的文学作品的诞生，文艺理论批评与戏剧表演艺术亦已初步建立，其他如积极的浪漫主义的创作方法以及南洋题材的描写也有了相当的尝试，但却缺乏有意识的，群众性的新文学运动，连一个较积极宣扬新文学或纯粹刊登新文学作品的副刊也还没有。一般说来，这还是一个方生未死的时期，新旧文学正杂然相处，争持不下。这情形到了一九二五年七月中，乃有了划时代的改观。因为有一批积极提倡新文学的刊物，由《南风》及《星光》带头，从这时候起络绎出现，并且获得广泛的反响，新刊物，新作者，此起彼伏，形成了一个生气蓬勃的局面。作品的质量固然不断的提高，加速的发展，各种各样的文学思想，文学运动，文学风格，也接连兴起，争妍斗艳。不但新兴文学的创作风靡一时，就是单纯的南洋题材的描写，也蔚为一种潮流。虽然一九三〇年底由於众多文字案的发生，一般活动渐趋消沉，却又有《南洋新兴戏剧运动》异军突

起，通过戏剧工作，支撑文学活动，使新兴文运持续到一九三一年底。这个时期——一九二五至一九三一年，我们称为马华新文学扩展期。

新文学扩展期的时代背景，又是另外的一番的面貌。在星马政治方面，英国人的殖民统治有着进一步的巩固，例如联邦议会改组的顺利完成，马来联邦与海峡殖民地内政的渐趋一致等等。

（星马人口在这期间也续有增加，华人已超过一百五十万人。）然而经济方面却是从稍为稳定趋向严重的不景气。当时的不景气的风暴於一九三一年达到顶点，胶价每磅跃至一角左右。（一九一〇年一度涨至五元，通常为一元二角半。二十年代初期仍企稳二角水平。）矿山胶园的停止生产，工厂商店的宣佈歇业，资本家的破产落魄，工人店员的失业，流浪，以至被遣回原籍，成了十分普遍的现象。所以这时期的马华新文学有许多作品是反映这些现实的。

在中国，政治方面，这几年间正经历着北伐革命、宁汉分裂，国共开始晋入内战等重大的历史事件。文学思潮方面，则由五四时期的文学革命转为创造社、太阳社等所倡导的革命文学。这些情形也都直接或间接地影响到马华新文学的活动与创作内容。特别是一九二七年以后，大批知识份子因受宁汉分裂事件的波及而从闽粤各省避难南来，散居星檳等地，并参加了马华文艺行列，更成了当时马华新文学的一批生力军。

这个时期的马华新文学的总的特点，是新文学各部门的全面扩展。诸如各种文学运动的崛起，文艺出版工作的兴盛，文学创作产量的繁富，文艺批评的进一步发展，戏剧表演的纳入现代话剧的正轨等等。

扩展期的马华新文学，就其发展大势而观，则可分为四个阶

段；每个阶段都有其代表作者与代表刊物。

第一个阶段是一九二五年中至二六年底。即马华新文学运动初兴期间。这一段时候的特点是马华新文学从只有个别的写作活动发展到有意识，有组织的文学运动，同时新文学作品也开始脱离萌芽状态，茁壮成长。代表作者有拓哥、谭云山、邹子孟、陈晴山等。其活动营地主要是《南风》、《星光》等新刊物。

第二个阶段是一九二七年初至二八年中。这是新兴文学的滥觞期间，新兴文学作品已有若干出现，代表作者是海若、冷笑、槐才、一工等。重要出版物为檳城的《荔》及《海丝》等副刊。其他的文学流派，如南洋色彩文艺，唯美主义以及感伤的浪漫主义的创作，也都在同一时候涌现，大有百花齐放的盛况。其中南洋色彩的提倡尤为流行，成了这个阶段中除了新兴文学之外的一个创作主导倾向。

第三个阶段是一九二八年中至一九三〇年底。这期间的文艺活动的主流是轰轰烈烈的新兴文学运动。这个运动产生了许多优秀的作品，作者阵容也特别盛大，包括刘科盈、孙艺文、依夫、梅子、慧聆、浪花、海底山、寰遊等等。檳城新报的《椰风》，中南晨报的《南针》，星加坡叻报的《椰林》等，都是新兴文学的重要营垒。另一方面，南洋色彩文艺在新兴文运的带动之下，也得到长足的进步，有了丰富的收穫。代表作者是曾圣提、曾华丁、吴仲青、陈鍊青、连啸鸥、张楚云等。

第四个阶段是一九三一年初至同年底。这是新兴文学运动受挫后，文艺界的一段奋力挣扎的历程。前此的许多作者这时候已经随着大批刊物的停刊而结束其文学生活，代之而起的是若干新人，如静倩、细胡、宿女等。静倩诸人以光华日报的《戏剧》副刊为堡垒，在檳城发动《南洋新兴戏剧运动》，更是一支有力的

强心针，使到马华新文学的扩展期延长了一年的寿命。

以下我们将较为详细地来讨论这四个阶段的一般情况。首先要谈到的是马华新文学运动初兴的一段。

1925 南风
星光 - established
the direction 1927-31
more than 50 lit. supplements

第二节 馬华新文学运动的序幕

一九二五年秋，《南风》及《星光》先后创刊，这是马华正式的新文艺刊物的发端，也是马华新文学运动的开始。

《南风》创刊於一九二五年七月十五日（新国民日报）。创刊号登了编辑人拓哥的一首《南风之歌》，算是它的发刊词。诗中把文艺作为一种美化世界，创造爱情的灵物来歌颂，说它可以促使人们忘却现实世界的铜臭气息与掠夺战争等等行为。显然的，拓哥要以文艺来宣扬所谓人道主义与博爱精神。该刊所登的作品也充满了消极意识。这和正确的文学思想是有很大的距离的。但它总算是一个正式的新文艺刊物，是马华文艺出版界的创举，也使到马华新文学摆脱了前此的附庸地位，有了自己的完整的地盘，有了自己的作战阵地，意义是很不小的。

《南风》创刊不久，一个阵容壮盛，态度积极，旗帜鲜明，更有意识地提倡新文学的刊物跟着起来了。那就是《星光》。它是马华新文学运动兴起的主力所在。如果说，《南风》的发刊，为正式的新文艺刊物在形式上树立了一个规范，那么，《星光》的露面，则是为马华新文学刊物在内容上建立了一个优良的传统，为马华新文学新思想运动掀起了一阵狂飚，影响广泛得多了。

《星光》为当时刚由中国南来的一批文学青年所创办，附在叻报出版，一九二五年十月九日发刊，每周一次至二次，一九二

六年九月停刊，共出了八十多期。先后负责编辑的有谭云山、周钧、邹子孟、段南奎、邱国宾、常问梅等。

该刊同人始终以改造社会思想为己任，他们猛烈地抨击当时种种不合理的社会现象，教育现象，以至思想界的闭塞风气。《星光》的命名，就是要在赤道上扫除黑暗，创造光明的意思。他们希望由星夜而黎明而正午，希望以微弱的呼声来唤醒沉睡着的人们。他们谴责南洋的社会是沉沦，堕落，停滞，麻木不仁的社会，他们要充当少数的思想的白血球，来给予社会一点生命力。他们谴责南洋的思想界闭塞到不能再闭塞，充满着迷恋骨骸、僵尸式的乐天的意识，他们要竭尽所能来澄清这种空气，迎接新的时代。（段南奎：《本刊今后的态度》）

《南风》和《星光》，特别是《星光》的出版，为马华新文艺刊物确立了一个明晰的方向。所以在它们相继停刊之后，就有《沙漠田》（一九二六年九月）、《浩泽》（一九二六年十二月）等接了上来（新国民日报）。同时檳城方面也有《先驱》（一九二五年十二月）、《绿洲》（一九二六年）等分别在光华日报和南洋时报发刊，都是颇为纯粹的新文艺刊物。新文学的阅读、写作、出版的风气，从此大大兴盛起来。

一九二七年开始，因受《南风》《星光》的带动而出现的文艺刊物，日益增加。初时是像《南风》与《星光》一样，由一两个作者或一些文学小团体商借报章的版位出刊的，通称为同人刊物。接着是各报为了适应时代潮流，加辟固定的文艺副刊，或将原有的固定副刊加以一番革新。于是马华新文艺出版物一时风起云涌，呈现了百花齐放，无比繁荣的局面。计自一九二七年初至一九三一年底马华新文学扩展期结束为止的几年间，先后发刊的文艺刊物，较重要者不下五六十种之多。这些刊物都是当时各种

文学运动的重镇。

所以，我们说马华新文学运动的序幕是由《南风》和《星光》这两个刊物揭开的。

第三节 馬华新文学擴展初期的創作

随着马华新文学运动的兴起，各种样式的文学作品都渐趋茁壮成长。

扩展初期（一九二五——一九二六）的小说作品开始显示了马华小说的趋向成熟。前此的许多消极因素如粗製滥造，玩弄小趣味等等，这时候基本上已经消除，一般作者都以比较认真的态度来对待小说创作。有的在艺术形式上作了贡献，确立起一种细致谨严的创作风格；有的在内容上反映了一些较有本质意义的现象，把小说创作推进到接近于彻底的批判的现实主义的水平。前者可以《南风》编者拓哥的《感冒》为范例，后者可以《星光》同人邹子孟的《师长》为代表。

拓哥的《感冒》写女童美云，因为母亲患了感冒症，怕被传染，改往嫂嫂的房中过宿，由于夜间哥嫂的相爱，使她对男女问题有了某种觉醒，隔天老是缠着邻居的小朋友，要他跟她作“你爱我吗”的对答戏游，以致引起母亲的疑惑究诘，嫂嫂的羞赧尴尬。

这篇作品题材狭隘，缺乏生活气息，内容毫无可取，它的意义在于技巧方面。作者重视描写，重视结构，在这以前的短篇小说作者，祇有萌芽初期的林独步差可比拟。

邹子孟的《师长》以对话体的讽刺小说的形式，暴露了当时中国军阀内战期间一般官兵的蒙昧无知，浑浑噩噩，连死也死得

莫名其妙。那个读了三年小学的新兵龙标，因为临阵不知退却，开枪击毙几个敌兵，大获总司令赏识，即刻升为师长。龙标起初误以为要他去教书，闹了许多笑话，后来却也晓得了利用他的独霸一方的地位去横征暴敛，营私舞弊，过着穷奢极侈的生活。但当敌兵第二次打来的时候，这个不知逃命的师长终于被一枪结束了生命，再也没有因祸得福的机会了。

这样的一种尖刻的讽刺，一种强烈地表现着作者的感情色彩的文字，在马华小说史上几乎是第一次出现的。

马华新文学扩展初期（一九二五——二六）的重要诗人是《南风》的编者拓哥及《星光》同人谭云山，邹子孟，段南奎等。这几位都是属于浪漫主义的作者，但思想实质不同。拓哥倾向于消极的浪漫主义，他的作品如果不是带着一种感伤的色彩，如《深沉的悲哀》中那么喊着要“自沉江海”或“仰刃刀剑”，就是常常呈现着一种僵尸的乐观。如《春到人间的狂歌》所唱的：“如今春来了，我们欢迎呀！如今春来了，我们欢爱呀！……莺歌燕语，杏脸桃腮，放情恣采；春宵一刻，千金难买”。他那首作为《南风》附刊发刊词的《南风之歌》，也是属于这一类作品。不过拓哥对于马华新诗的贡献倒不是这一些，而是他偶尔写出的一两首较有内容的诗作，如《庭前茉莉》就是。这首诗写娼妓人家买花赏花，却不知道自己的命运也正如花儿一样在受人折摘摆弄，只有在花香消逝，午夜梦回了时，才偶然意识到身世的可哀

——
伊们睡到夜里，已闻不着茉莉花香了，

伊们睡到夜里，梦见世界上血泪一团。

与拓哥的倾向相反，谭云山，邹子孟，段南奎的作品则大多

屬於积极的浪漫主义。他们接受当时中国创造社郭沫若等人的作品的深刻影响，热情奔放，意态风发，其中可以邹子孟的《毁灭与沉沦》和谭云山的《献诗》为代表，而后者尤为特出——

这是一点星星的火种，
伊将燃了，伊将燃了，
伊将燃遍全世界，
使全世界开遍灿烂的火花。

.....

“星星不熄，恐将燎原”，
众魔在商量着，
商量把这星星的火种扑灭，
可是火已燃了，光已燃了。

.....

哦，我可怜的世界哟，
请忍着冻，请忍着寒，
灿烂的火花，
就要开遍了，就要开遍了

作者全心全意关怀着世界的光明，人类的幸福，比较林独步时期的单纯鼓励男女青年的求进向上的作品，显然是高了一级。对于马华新文学萌芽后期以至上述拓哥的消极颓废的诗风，也是一种有力的纠正。

这一阶段的散文的收获主要是杂文。谭云山是这个时候最重

要的一位杂文作者。他的作品大多发表在他本人主编的《星光》副刊上面，内容带着浓郁的感情色彩，对南洋社会的闭塞风气展开强烈的批评。在他以前的马华杂文，有的偏重谈论中国问题，有的虽然涉及本地社会现象，却很少能够接触到问题的实质。谭云山的出现终于改变了这种情况。他勇敢地干预生活，面对现实，表达了在当时的马华文艺界来说几乎是最先进最深刻的思想观点。《南洋华侨教育的朕兆》一文最能够说明他的这一特色。

该文评论当时华侨中学学生的“驱长运动”，力排众议，认为这是南洋教育事业的佳兆。因为南洋的教育界太过沉闷了，不能养成隆盛的民气，蓬勃的生机，只能培养出专制压迫下的愚民，对国家对人类都无用处。作者主张学生要有反抗的精神，才能促使教育工作者认真办事，检讨缺点，不断改进。他最后大声疾呼：“学生诸君呀，我很欢欣地恭祝你们的反抗，恭祝你们的努力，恭祝你们前途幸福，胜利！”

除了杂文之外，叙事散文在这一阶段又有了进一步的发展，其他散文样式也都渐臻成熟。《星光》同人的努力标志着这方面的成就。邹子孟、段南奎、了因、华国等分别推出了一系列叙事，记游，写景或抒情的散文作品。

马华新文学扩展初期（一九二五——二六）的第一篇戏剧作品，是《南风》编者拓哥的《在咖啡店里》，通过几个青年在餐馆饮酒谈天，描写一个商业机构的司理齐君，因私恋公司里的女打字员，乃一反平日俭朴的习惯，讲究起衣着打扮来，以致挪用了他替一个剧团卖票所得的义款去添置新衣，结果被公司裁退了。——这一个剧本，内容并不见佳，但已开始注意到人物形象的塑造。接着，陈晴山的《牛女》出来了，它把马华戏剧文学推进了

一大步。这是一个在思想性和艺术性上取得高度和谐统一的剧作，而且是一个诗剧：当时的一种崭新的文学样式。

与陈晴山差不多同时出现的一些作者，也有尝试创作诗剧的，如邹子孟的《秋心》，因心的《灌花丫头》等是，但都比不上陈晴山的《牛女》那么精萃凝炼。所以陈晴山可以说是马华诗剧的开山者。

《牛女》取材於牛郎织女的故事，原是家喻户晓的中国神话，但经作者一番改编之后，思想面貌竟是焕然一新——

牛郎娶了织女，欠天帝二万聘金，因此被拆散鸳鸯，祇许每年团聚一次。这年七夕，牛女两人鹊桥相会，互诉衷曲，无意中揭露了天帝的秘密。原来天帝连这每年一度的良会也要收取夜渡金。那就是令织女一年三百六十五日无明无夜替他织布。天帝的真面目揭露了之后，牛女两人都感到十分悲愤，织女懒得去理会人间的乞巧，牛郎更大骂人间天上一样的黑暗势利，他叫那些乞巧的人们不如去拜那财货所聚的天钱十星。

《牛女》文辞的优美与犀利，处处显出它的创作技巧的圆熟与思想内容的深刻。例如牛郎说要卖牛还债，俾得夫妻团圆时，织女微温地唱：

卖了牛儿娶了亲，

这价值倒也相称；

我们妇女原算不得一个人。

当牛郎请织女莫要误会时，织女又唱：

这不是你的罪过，

这是几千年來因袭的婚姻。

人家养了女儿，

一坠地就是千金。

正如牛儿沽了价，
那管得他们的终身。

说什么制度，
不过是一种变相的卖淫。

《牛女》的出现使到戏剧作品成为马华新文学扩展初期收穫最好的文学样式之一，而与谭云山等人的若干散文相颉颃。同时，作为一篇诗剧，《牛女》还有其更突出的地位：它在其后的三几年间，一直代表着马华诗剧创作的最高成就，直到《十字街头》出来了才被盖过。



第四章 新兴文学的滥觞 与南洋色彩的提倡

第一节 馬华新兴文学的滥觞

一九二七年起，马华新文学从单纯的新文学运动发展到新兴文学运动，从宣扬科学民主提高到表现新兴思想。

新兴文学是当时中国的“革命文学”的别称，新兴文学运动也就是当时马华文艺界对於中国的“革命文学运动”所发出的共鸣。

一九二五年中国发生了五卅事件之后，许多作家的认识提高了，因而有了“革命文学”口号的提出。蒋光慈、郭沫若、成仿吾等先后写了文章，提出文学应该服务於无产者，应该推广到兵间、民间、和工厂去，应该产生新写实主义的作品等等理论。但因为北伐军兴，作家们大多投军从戎，所以这方面的提倡一度停顿。一九二七年夏北伐革命失败后，一般作家由战场上回到上海，加上从日本回来的一些创造社的新人，於是革命文学运动突形积极，到了一九二七年底，二八年初之际，就已蔚然成风了。当时这一运动的主要论点是：一，肯定文学的阶级性，文学是社

会运动的武器，服膺於政治要求，否定旧的资产阶级的文学思想；二，认为当时是无产者从事社会改革的时代，文学应该是无产者文学，宣扬其意识，促进其事业；三，作家应该获得无产者的意识与科学的世界观，作家应该体认大众生活，参加实际工作；四，作品形式要通俗，以工农群众为对象，为群众所理解接受。

就中国新文学发展的历史阶段来说，当时应该是属于新民主主义文学的时代，不是无产阶级革命文学的时代。因而这一运动的一系列文学产品，名称上虽然是“革命文学”，实际上仍然是新民主主义性质。马华新兴文学作品，情形也是相同的。

马华新兴文学运动的滥觞，一九二七年初就已有了消息。这一年的一月四日，《新国民杂志》副刊发表了一篇永刚的《新兴的文艺》，大意说：新兴勃起的文艺作家，是充满着红血轮与反抗性的。在这特权阶级压迫劳动阶层的时代，要启发民众，应该让民众看那特权阶级的残忍，无耻，淫荡，和穷奢极慾的罪恶生活……。你看，他们所喝的葡萄美酒，姨太太佩带的首饰，那一件不是劳动者的血汗？文艺作家苟不站在这观点去表现这畸形的人生，算是真文艺么？

这可以说是新兴文学肇始时候的一篇指导理论。内容大抵是上海创造社等团体提倡革命文学初期的理论文章的翻版，但本地的新兴思潮的兴起也是必然的趋势。

从这时起到一九二八年年中《涛声》、《混沌》等刊物创刊，正式发动新兴文学运动为止，是马华新兴文学的滥觞阶段。这一阶段的新兴文学产品，大多发表在《荔》、《海丝》及其若干姐妹刊物上面。

《荔》是吡叻州和檳城的若干新文学工作者联合创办的同人

刊物，一九二七年初在檳城南洋时报发刊，一共出了九十一期，作者有陈晴山、王探、朱女、海若、一工、洗凡等。

《海丝》则是檳城同善校友会同人文艺活动的重要园地，也於一九二七年初发刊於南洋时报，出版至百余期。同善校友会当时檳城一个规模庞大的文化团体，活动范围扩及教育、报业、文学、戏剧各部门。会员也不限於校友，当时檳城一般进步的文化人几乎都是该会的成员；经常在文艺界活动的有黄亮、槐才、林姗姗、温志新（冷笑）、饶百迎、李相机等三数十人。（同善校友会於一九二八年正式成立，惟在此以前已有活动）《海丝》的姐妹刊物《杭育》、《微光》、《诗》、《怒涛》、《喇叭》……等，也都是这些作者创办或支持的。

第二节 新兴文学滥觞期间的产品

这一阶段的见於《荔》、《海丝》及其姐妹刊物的一些带有初步的新兴意识的作品，比较上以小说和诗歌稍为出色一点。作者有槐才、陈晴山、王探、冷笑……等等。槐才的《血泪》是较有代表性的一篇，内容叙述一个由中国南来的青年陈锡波，在荷兰殖民地当苦力，由於不堪压迫，最后参加了职工运动，在一次劳资纠纷中受了重伤，但他仍然慷慨激昂，从容而逝。

陈晴山的《乘桴》指摘殖民地海关人员的對於新生事物的恐惧症，连孔子的学生公孙赤，仲由等人的名字也成了违碍；王探的《育南与但米》揭露了肤色歧视的人为根源；冷笑的《热闹人间》写一个参加过中国北伐革命的青年来到南洋之后的种种感受；内容虽然不及槐才的作品那么坚实，但都多少有了一点新兴意识的影子。

新兴思潮的滥觞体现在新诗方面较之小说创作还显露了些；作者有海若，冷笑，槐才等。海若的《得意人们的歌》是第一首具有新兴意识的诗作，他把工人，士子，小贩，农夫都列为被压榨者，成为“得意的人们”吸血的对象。继之而起的冷笑的《萍影集叙诗》则自述作者在茫茫的人海中漂泊，足迹遍於南洋群岛，目睹胶工，矿工，农人，黄包车夫等等在生活的重压下呻吟，使他感到可悲可叹——

我孤冷地又飘上人海的渡头
经过疏落的椰林又穿入青翠的胶树
许多赤足裸身的一刀一刀在那里取胶汁
听说是做人牛马的两脚走兽
……我走遍整年是夏的马来半岛
岛上随处显露着人类的坎坷
炎炎烈日祇薰蒸着有色的方趾圆颅
漫漫世界充满了白色的恐怖

槐才的《红毛路上杂感》也是稍为突出的一首。诗中指出“黑兄弟们”完成了建屋筑路的“伟大的工程”之后，人家的汽车呼呼地“走得风驰电掣”，他们却只得“横躺路边”，人家“金屋藏娇，天伦乐叙”，他们仍然“远离妻子，抛弃双亲”，“在这屋边奔衣走食，僕僕风尘”！

新兴文学思潮滥觞期间散文的成就仍然以杂文为主，一工与洗凡为代表作者。他们的作品大多刊登於檳城南洋时报《荔》的《说凉话》专栏中，内容常常是在贬讽当时殖民地的一些愚民措施以及一班帮忙与帮闲的人物。如一工的《博士敬进教育言》，作者谴责林文庆在星加坡中华俱乐部欢迎英国殖民部次长奥氏宴

会上向英国政府出谋献策；指出林氏所谓“环境不同，不应以治人民族之教育施之於被治民族”，实际上就是要英政府勿让殖民地人民懂得有所谓自由人权，平等待遇的道理——

这原故是，苟以治人民族教育，教育被治民族，环境不同，则至少自由人权，平等待遇那些话头，就将使受之者头大如缸，教之者力竭声嘶了。……况且，教育所沐，万一被治民族也起了一个念头，想尝其自由平等的滋味，争求着新的环境，真岂不“信一难题”吗？

又如“旺相可风”，则是揭露了当时檳城官委议员宋旺相的“业绩”。事缘英王诞辰，颁赐宋旺相以有功勋章，由檳城总督克利佛爵士代为发给，克氏在致词时盛赞宋旺相学问湛深，经验宏富。“诚殖民地华人社会中最有名望的领袖，华人咸受其恩惠”。而且不但才高，尤饶胆量。“於一九二一年左右，曾因提出公论，以后接到恐吓信件，但卒无损”。所谓“提出公论”云云，究竟是怎么的一回事呢？作者指出：宋氏於一九二一年履任之后，“大概就是碰着华校注册争执的事情吧，则侨胞公意，卒赖宋君之力而打消之，诚哉‘华人咸受其恩惠了。’”

一工的作品简短，含蓄，甚至有点晦澀。洗凡的风格也大致相同，如《资本万能》一篇，大意是说妇女运动与整个社会的改革运动以及无产大众的命运是不可分割的，否则妇女们就只有成了阔人汽车里的花瓶了，但写法却有点转弯抹角——

当这个社会组织未完全的时代，虽然经一般人极力提倡女权运动，使妇女得与男子同立於平等自由的地位；可是，妇女的生活未得到完全独立。理论上固然说得十分圆满，实际上却不能不叫伊们仍彷徨於生活的十字街头，而莫知所往。因此，有的就坠落於皮肉生涯的黑洞；有的

也屈伏于奴隶之低阶，牺牲一切自由而莫可如何。所以，现身说法，而放下济世的救生艇，我倒要崇拜那有产阶级的人们。他们不尚虚无的理论，而尚实际的设施。看吧！头家们左右拥抱着三两的姨太太们，个个不都是嘻嘻称快吗？有的更慈悲一点的，还由三两个而至於十几个或几十个。呵！真是“资本万能”！

但有人说，你不能说提倡女权的人就无功於世。这个我们却要晓得，救济社会上的事业，大声疾呼算是一种；入水捞人，也算是一种，法虽有别，道乃无殊。

看吧！无数的汽车曾在你们眼前打旋，里面不尽是许多太太们？多幸福呀！伊们已出了生活的恶涛中，登上“极乐园”去了。

看吧！那尚在颠复於其中者，不久也要同登彼岸了。无产阶级的人们，你们多惭愧呀！

注意！那不是汽车，那是妇女们的“救生艇”！要是我这话不对，伊们不是得救，而是被压迫的，伊们至少也要扑落几点红泪，滴在那浸渍着香水的手帕上，何以绝不见有这回事呢？

新兴思潮的滥觞体现在戏剧文学方面可以说是最为暗晦的。从一九二七年初到一九二八年中这段期间，戏剧文学没有像槐才的小说《血泪》那种反映当时的职工生活的作品，也没有像冷笑的诗，一工的杂文那样微含反殖意味的内容，它的代表作品只是林姗姗的《良心之狱》，描写济南惨案发生后南洋各地华人群众的反日反汉奸的行动。

《良心之狱》写奸商陈嗣仁，巴结洋人，进行危害民族利益

的贸易，并且买了一个少女送给洋人当了头。事为记者凌云霄在报上揭露。於是社团开会抨击，工人学生涌至店前责骂，以致生意大受影响，侨领声誉也一落千丈，乃与门客颜大头（小学校长）阴谋陷害凌云霄。颜大头献议报告警局，将工人学生当作流氓歹党拿办；同时通过法律制裁，把凌云霄拉去坐牢。陈从其计，送了颜大头归去之后，便沉思凝想，开始策划，渐渐地神经起了错觉，从壁隅的玻璃镜橱中见到凌云霄踽踽入狱，即有成队女子，执小旗香花来迎，争掷花瓣。凌云衣若脱，满身五彩缤纷，监狱之门也变成了纪念碑。这时，忽有打奸商打走狗的声响传来，轰然若震，玻璃镜中反映出窗口街道，群众围集，殴打颜大头。陈从幻境中惊醒，惶惶失措，面如死灰，急伏匿办公桌下。

作者从当时的一些社会事件中，发见了群众的力量，把群众的洪亮的吼声带上舞台，这是我们把它列为新兴思潮的滥觞中的产品的原因。

第三节 南洋色彩的提倡

在新兴文学滥觞期间，马华文坛上又有另几个文艺流派出现。其中较重要的是南洋色彩的提倡，其次是唯美主义及感伤的浪漫主义等两股小逆流。

南洋色彩的文艺与新兴文学的不同点，主要在於它缺乏新兴意识，也不强调作品的新兴意识，祇是笼统地强调描写南洋题材，可以说是单纯的南洋乡土文学。其次，新兴文学大祇是属于新写实主义的创作范畴，南洋色彩作品则包括各种不同的创作方法，有自然主义，有消极的浪漫主义，也可能是较进步的批判的写实主义。

首先提倡南洋色彩的是《荒岛》同人——朱法雨（倡议人），黄振彝（主编），张金燕（撕狮），鄧励诚（LS女士）等。他们的口号是“把南洋色彩放进文艺里去”。他们申言：华人南来拓殖三百多年，流血流汗，冒险牺牲，建立伟绩。胶园，矿坑，森林，也有很多题材可以描写，南洋的景色又极其奇幻富丽。目前很多人死抱着严寒霜味，匪乱兵灾，连一二篇关于南洋的文艺也罕见。其实，只要以南洋的生活，色彩为背景，努力描写，大胆描写，一定能使南洋的文艺放出异彩。（撕狮：《南洋与文艺》）

严格来说，意识到本地作品应该描写南洋题材，并非始于这个时期。早在马华新文学萌芽期，已有许多作者自发地以当地的生活为题材。如林独步（《两青年》），陈桂芳（《人间地狱》），李西浪（《蛮花惨果》）等，就都是这一个创作方向的先驱。但在理论上提倡鼓励，使之蔚然成风，则确是这个时期的创举。不过南洋色彩南洋题材这一类的理论或口号，也不是十分正确的东西。因为同是南洋题材，有重要的，有次要的，有属于身边琐事的，不一定写了出来都是好作品。因而，这一类理论或口号本身可以说是没有明确的思想内容的，南洋色彩作品的价值全视它们个别的具体的表现而定。

《荒岛》同人比较注重小说创作。他们对于“南洋色彩”的口号，身体力行，尽量描写本地生活。但水平不高，取题颇嫌琐碎，未能反映当时当地的重要现象，有时连主题也不大明确，流于自然主义。例如朱法雨的《独身者》，写一个青年，自幼父母双亡，寄人篱下，遭受歧视，养成了一种自卑感。中学毕业后，当了教师，因男女社交风气未开，找不到恋爱对象，遂扬言要做独身者，并且转而仇视女性，一度去逛娼寮，要向女性“复仇”，

但想起父亲因花柳病致死的惨象，终于临阵退缩。后来在归途中见到一个阻街女郎，却又念念不忘，心理矛盾至极。这篇作品的描写技巧在《荒岛》上可算是难得的佳构，但我们看了却始终不知道作者对于他的主人公，究竟是抱着同情呢还是谴责的态度。

如以同一阶段出现的作品来比较，那么，发表在檳城南洋时报《荔》上面的陈晴山的《乘桴》和王探的《育南与但米》诸作，可就显得优秀得多了。它们不但反映了当时的较重要的现实，在处理题材，突出主题方面也十分高明。这些作品当作初期的新兴小说来看，意识还是模糊的，但如列入南洋色彩文艺之内，却是这一阶段的真正的代表作。虽然它们并不以“南洋色彩”为号召。

《荒岛》同人也喜欢写诗，但诗作多与他们所提倡的南洋色彩无关，加以思想与文字的幼稚，常常不堪卒读。下列的这首L S女士的《忙碌》是很有代表性的：

人们呵，何必这般忙碌
同是没有挂着丝来
也空着手去
管你有什么大厦洋楼
管我是什么穷汉骨头
死去也是同条路走
都是深深地在黄土潜伏
又何必这样忙碌

这完全是古代的帮闲文人的所谓“世间无情唯白发，贵人头上不曾饶”的翻版，不但与当时渐渐兴起的新兴思潮是对立的，而且远远地落在萌芽期的林独步等人的作品的后面。

比较说来，这一批作者倒是散文作品写得好些。朱法雨，张金燕，鄧励诚等都有若干可读的散文，而主编黄振彝尤擅长散文

写作。但他写得较好的都是一些中国题材，真正具有他们所标榜的“南洋色彩”的作品却不见佳，譬如提倡“商人文学”等等，思想的杂质是很多的；勉强说来只有《诗人东来》一篇有些特色。文章大意是说诗人泰戈尔前些时访问上海，见到工厂矗立，不禁悲从中来，觉得“Very Sad”。现在对着恒河两岸烟囱累累，恐怖要 Sad 之又 Sad，愁上加愁了。而马来半岛的工厂虽不若恒河两岸多，却也充满了欧洲物质文明的空气，想来更非诗人游玩的理想所在吧？——作者在这里预示着：泰戈尔要以诗的和平情绪来改造世界，打破物质文明对于人类的束缚，却又不欲干预生活，那终归是一种幻想的。

第四节 唯美主义的弊端

马华唯美主义的文风发端于《洪荒》周刊。该刊于一九二七年中在南洋商报创刊，次年年初移到檳城南洋时报去，至同年年中停办。主编为曾圣提，作者有丁琅，张放，秦寒筝，林革尘，曾华丁，花都蓉女……等。作品注重藻饰，务求绵密工丽，内容则是些脱离生活的东西，如空洞地鼓吹个性解放，精神自由、强调泛爱，智慧、人道、和平，人类的原始热情；或者是抽象地诅咒现实的庸俗，人世间的丑恶等等。例如花都蓉女的《灵的觉醒》，呼吁读者要热爱人类，《为情而死》。他说：“我们不是为憎恨而生；……我们应该无憎，但不应该无爱；……我们应该爱人，人间不爱我们，我们也应爱人间”。这就是这一批唯美主义者的样板作品。

《洪荒》同人的创作主要是散文，其次是诗。他们写起诗来，也大都是缺乏生活气息，对于人生表现出一种灰心丧志的意态，

如林革尘的《无题》——

我一壁子打破暗龛的灰灯
一壁子炸烧那蠢动的红灵
创作新的光明，新的光明

.....

征衣如灰
道路如晦
怅怅疯怀
驰骋在无何有之外

这批唯美主义的作者有时虽然也会出现一半首稍微有点现实性的诗，如张放的《生之悲惨》，揭露殖民地人民的求生不得，求死不能（自杀有罪）的悲惨境遇，但那是非常偶然的现象。

.....

昨夜——细雨溟濛的深夜，
马路上很少行人来往；
偶然呜咽着一声二声的汽笛，
总也唤不起晝间人海的潮浪。
惟有路灯吐出灿青的冷光，
悄悄地伴着个虬髯的印警站岗。

桥头驰来一架狂奔的电车，
凶猛好像隻负创的老虎；
阴暗里，忽然闪出一条黑影，
对准电车的路线潜伏；
谁知他是最后的绝望，
负着一切悲苦要在今宵结束。

车轮向前直转不稍滞延，
他已走到生之涯沿，
距离他底王国已经不远。
人生的悲剧刹那就要扮演，
可是终逃不掉那个岗警的慧眼。

他一条褴褛破碎的生命，
纵得那个强悍的岗警扶起，
他还昏昏地头儿俯垂。
他在人间早已失掉挣扎的勇气，
啊，未来的黑暗与恐怖，
不是又重重地布满他的周围？……

我底心窝还留这样的惨沮，
我记着昨夜那个被捕的人；
我哀他战负了残酷的命运，
竟要在这轰轰的车轮之下捐生！
唉！可是法律又不容许，
今朝呀，恐怕要受轻生的罪刑。

这诗写一个失望的生命，企图在电车下自杀，却被巡警救了起来，准备提控於法庭，几乎是《洪荒》同人在此阶段中唯一一首稍为有点现实性的诗作。

第五节 感伤的浪漫主义作者

感伤的浪漫主义的作者的营地是《绿漪》。这是一个不定期

的同人刊物，一九二七年十二月在新国民日报发刊，作者有何采菽、郑文通、陈云彩（浑才）等。这些人的作品大都充满着一种颓废厌世的思想，与同一时候的《洪荒》同人的唯美主义的创作，并为新兴文学滥觞期间的两股文艺逆流。

何采菽是《绿漪》的主要作者，他经常以自己做模特儿，描写个人的失业潦倒，贫病交迫的感受，以及放荡不羁的行为，自愧自责的心理。代表作是那篇采用书信形式写成的《医院里》。内容叙述作者卧病医院，自怜身世，突然放声大哭，全院为之震驚。接着见到隔床的梅毒患者，就想拿他的外敷药末来服个五窍流血而死；见到阶前椰叶如锯，就希望它能把地面锯开一道裂缝，供自己活葬；见到朋友到院探视或来信问候，就感激涕零，如负深恩；等到夜深人静，听到病人呻声四作，又罢不得宇宙如雪一样的消溶，免使人类再受磨难。——这里，叙述人的形象的鲜明，感情的强烈，几乎不逊郁达夫的若干名作。

何氏的笔下多少还能反映出那时候一部份知识份子的生活遭遇，《绿漪》的其他若干作者却就连这一特点也没有，只剩下一声声无病的呻吟而已——

让我痛饮这盈樽的苦酒
我的爱人，请莫为我悲愁
人世於我已无所求
这生命，这生命於我何有？

上帝见他儿子受酷砾的箭痕
他仅在一边流着泫泫的泪滴
你莫再为我而虔诚哀祷
世界能救我的，只有我自己！

——陈云彩：《无题》

《绿漪》出版十余期，一九二八年下半年停刊。接着发刊《瀑布》，表现也不欠佳。一九二九年，何采菽自己创办《昶旭》，写的也还是“冠盖满京华，斯人独憔悴”之类的失业流浪的哀吟，但许多作品都无法超过《绿漪》时期的那篇自传性的小说《医院中》。



第五章 新兴文学运动的崛起 及其影响下的南洋色彩文艺

第一节 涛声、野馬、混沌的發刊

一九二七年初至二八年中，马华新兴文学的理论与创作的出現是零星的，稀疏的，意识方面也尚嫌模糊，所以我们说这是新兴文学的濫觴期间。到了一九二八年六月中起，《涛声》（六月十六日）、《野馬》（七月初）、《混沌》（九月六日）等三个新刊物相继在南洋时报发刊，由於它们的积极提倡或多量地刊登新兴文学作品，马华新兴文学运动才算正式开始。

这三个刊物揭载了马华文学史上第一批具有明确的新兴意识的作品，如浪花的小说《群儿的母亲》，刘科盈的剧作《两个劳动者的谈话》，孙艺文的散文《混沌初开》等。

《群儿的母亲》发表於《涛声》第一期，以上海五卅案件为背景，写某纱厂工人不堪资方剥削，要求改善待遇，厂主开枪打死了五六名工人代表，酿成罢工事件。群众抬着死尸遊行，至A租界，为警所阻，且开枪扫射，又死了五六十人，遍地血迹，尸体狼藉。群众遊行示威的行列於是更加扩大，并且散发传单，发

表演讲，抗议外国侵略者的暴行。——显然，这是上海方面初期的新兴文学的仿作。

《两个劳动者的谈话》发表於《野马》，是正式的新兴戏剧创作的嚆矢。这个剧作以中国的农村为背景，两个劳动者都是农民——一个是中年贫农鄧半农，另一个是具有进步思想的青年农人林厚田。他们黄昏歇了工，在田边的草地上谈话，鄧半农诉说生活艰苦，林厚田乘机宣传社会改革，斥责军阀政客，勾结外国侵略者，压迫劳动阶层，横征暴敛，力主无产者联合起来打倒之。他坚信“河水定有澄清的日子”。

刘科仁的这篇作品写得比较稚拙，因而受到一些反对新兴文学的人的嘲笑，说他是在背口号。可是马华新兴戏剧创作却从此风行了起来，写作技巧也迅速提高，最后产生了襄遊的《十字街头》那么成熟的新兴诗剧。

《混沌初开》是《混沌》副刊的发刊词。该文说，《混沌》是逆子不肖孙的逋逃藪。他们的祖父是欺骗虚伪团的首领，父亲是杀人不眨眼的摩天岭寨主。儿孙们被谕令执行恐怖政策，推行黑化主义，牺牲多数人，利益少数人；使贫者愈贫，富者愈富，劳而不得食，不劳而丰食。现在，儿孙们都背叛了先辈，脱离了家庭。他们宣言：他们爱他们的先辈，但更爱大众朋友；他们宁愿被骂不孝不肖，却要对得起良心，要澈底暴露那骗人杀人的营寨的内幕，促使大众朋友起来防禦与反抗！

这简直就是一篇新兴文学运动的檄文。

孙艺文的作品开阔明朗，锋芒毕露，与较早阶段的一工洗凡等人的风格相反。《混沌》停刊后，他出任槟城新报的主编，执笔更加勤快，所作多登在该报的《社论》与《來伦》栏，署名隻眼，小萍(?)等等，是新兴文学运动期间的散文的代表作者。下

面是他的一篇杂文《两个历史的纪念日》（欧战结束纪念与孙中山诞辰纪念）的节录，可以看出他的文章风格的一斑——

今日，是空前悲惨的欧战结束，即所谓和平休战的纪念日。

明日，是伟大革命的导师诞生，即中国革命诞生的纪念日。

今日是结束悲惨的世界大战的纪念，明日是开展伟大革命的诞生，这在历史上是有深长的意义，与值得我们纪念的！

我们所纪念的，固非临碑流泪，到会顶礼，这样单纯片面的做作，完全没有把握纪念的中心，即完全失却纪念的意义。

这样纪念祇是伪君子之一种点缀而已，最少也是“无所谓者”之一种趁热闹而已，这样的纪念，虽然泪流成渠，会极庄重，也于事无补，即忘记了纪念的实践意义。

纪念，它有实践的意义，不祇是趁热闹，也不祇点缀而已，所以我们在这两个历史纪念日当中，就应当去实践它的意义，健全与完成我们纪念的任务与工作。

我们的实践意义是什么呢？即我们的纪念任务工作是什么呢？这，就要我们先去估量这纪念日的全部或全面，然后始能获得我们纪念任务工作的理想与实际，即能实践纪念的意义。

今日是欧战的结束。

明日是中山先生的诞辰。

欧战是什么一个战争，这是我们应该明白的，若果不明白欧战，则没有估量这纪念日的可能，也是没有实践纪

念意义的路线。假如欧战是什么战争明白了，当然跟着可以解决这是那一种人或某一阶级的战争，第三步又可得到它对民众，社会，人类所贡献是什么的解决，这样，这样全部或全面的估量，其结论就是指出我们怎样去实践它纪念的意义了。

这个结论的指示，就是给我们怎样去否定这样战争的意识，怎样转化这样战争的策略！

我们能够获得否定这样战争的意识，能够获得转化这样战争的策略，那么，我们则可在理论上宣传，在行动上努力，去唤起一般民众、去追随一般民众、去否定、去转化这样的战争，共谋人类自相戕杀的悲剧的永不排演，共底国际真正和平的实现与世界人类真正的幸福。

这样，才可安慰在欧战去当炮灰而死的烈士们於九泉之下，使之瞑目！即这样才是今日纪念的实践意义。

中山先生诞生的意义是什么？这是我们应该明白的，若果不明白它诞生意义，那就没有估量这纪念的可能，也无获得实践纪念意义的路线。这，诚如中山先生说，“辛亥革命以前，差不多完全是我自己一人革命”。照这样说來，中山先生诞生，就是中国革命的诞生，似在逻辑上可以说得过去。不过这是有相当范围，即是代表的写法，中国革命跟着中山先生诞生而诞生，跟着中山先生长成而长成。这不是说中山先生來则带中国革命出來，这是说中山先生逢其巧，当中山先生在孙太夫人肚里呱呱出世时而中国革命又在满清政治腐败经济动摇的母怀里而胎生出來。因为中山先生诞生是明显可见，中国革命诞生是无形表现，同时又因为中山先生是一生努力中国革命的，所以

中山先生诞生的纪念，包含有中国革命诞生纪念的意义。

所以明日我们在纪念中山先生诞生，同时就要知道中国革命诞生即在此时。当我们追崇中山先生之伟大，尤要记着中国革命的伟大！当我们悼悼中山先生已离我们而逝去，尤要痛念中国革命在反革命阴谋毒药下而流产！

不过！中山先生肉体虽死，精神犹在！中国革命虽然流产，中兴之高潮将临！我们不应以中山先生逝去而悲伤，也不应以中国革命流产而失望，我们应该抱着中山先生大无畏精神，努力於中国革命中兴高潮的工作，使之底於成功。这是在明日纪念日，所应要获得的认识，所应要努力的目标！这才是纪念中山先生诞生的实践意义，与乎纪念会的任务与工作！

（载一九二九年十一月十一日《檳城新报》）

第二节 新兴文学的风行

《涛声》、《混沌》、《野马》等三个刊物，由一九二八年底（《涛声》、《混沌》）至一九二九年中（《野马》）先后停办，计出刊七八期（《涛声》、《混沌》）至十五六期（《野马》）不等。但新兴文学刊物却从此所起彼继，大量涌现，形成了新兴文学运动的高潮。就目前已经知道的，由一九二九年初至一九三〇年底马华新兴文学运动开始式微为止，先后发刊的新兴文学刊物，具有一定水平的，便有下列廿种左右：

枯岛（吉隆坡益群报）——出刊期间约为一年（一九二九——一九三〇）

椰风（檳城新报）——平均每周一期（一九二九年四月廿七

日——一九三〇年十月十四日)

同善(檳城南洋时报)——《微光》后身,每月约两期(一九二九年三月——一九二九年底)

星火(檳城南洋时报)——旬刊(一九二九年四月——八月)

鬻髅(檳城南洋时报)——旬刊(一九二九年六月——八月)

曼陀罗(南洋商报)——出二期(一九二九年五月——六月)

现实(檳城新报)——每月二三次(一九二九年十月——十二月)

椰林(叻报)——日刊(一九二八年十二月创刊)

流产(叻报)——周刊(一九二九年十一月——十二月)

奠基(叻报)——半月刊(一九三〇年一月十七日创刊)

南针(檳城中南晨报)——每周三四期(一九三〇年初——一九三〇年底)

野葩(星洲日报)——周刊(一九三〇年一月廿二日——十月八日)

流星(星洲日报)——出版十三期(一九三〇年四月十九日——十月六日)

垦荒(星洲日报)——不定期(一九三〇年)

狂涛(檳城新报)——不定期(一九三〇年)

公共园地(民国日报)——日刊(一九三〇年一月创刊)

摩洛(光华日报)——出二期(一九三〇年十二月十二日——十七日)

这一系列的刊物中,最有代表性的是《椰风》、《南针》、《野葩》、《椰林》、《枯岛》等几个。

《椰风》和《南针》是檳城方面新兴文学运动的重镇。前者活跃於一九二九年,依夫、杜若、李一息、狂涛等优秀的新兴诗

人都是它的基本作者。当时一篇反映中国北伐革命时期农民的军事行动的小说名作——忠实的《笑纹与波光一样柔和》，也是在该刊连载的。该刊於一九三〇年初起渐渐失去它的光芒，这时候《南针》乃后来居上，有不少作品描写了不景气笼罩下的南洋的城市工人的不满现实的行动，包括组织工会、惩戒工头，争取工友的权益等。

《野葩》和《椰林》则是星加坡方面新兴文运的堡垒。《野葩》的贡献是在理论方面。它发表了许多文章，驳斥了当时反对新兴文学者的各种论调，尽了捍卫新兴文学运动的巨大作用。

《椰林》则在创作方面扮演了重要的角色，当时一般比较成熟的新兴文学作品，多半是在该刊发表的。该刊原由《叻报俱乐部》改名，一九二八年十二月发刊，一九二九年中由陈鍊青正式接编，全面革新，提倡南洋色彩，喊出了“创造南洋文化”的口号。但间也发表一些宣扬新兴思想的文章，如陈鍊青与张冲的讨论新兴文学问题的通讯，亚庸的小说《侠姑》等。一九三〇年一月，又再度革新，并开始刊登真正的新兴文学作品，如浪花的《邂逅》、依夫的《猎狗》等。三月间，聘潘衣虹助理编务，乃完全成为一个新兴文学的营垒。浪花的《生活的锁练》，海底山的《拉多公公》等小说，就是在这时候出现的。七月，衣虹卸职，复由陈鍊青本人主持，於是恢复了前期的面貌，继续提倡南洋色彩。所以，《椰林》的作为新兴文学刊物，严格说来只是一九三〇年一月至七月这一段期间而已。

至於《桔岛》，那不但是中马一带新兴文学运动的发难者，而且是当时马来联邦的整个马华新文学运动的嚆矢。原来在马华新文学的萌芽时期，新文学活动大抵限于星洲及檳城两个地方，写作者也集中於这两个海峡殖民地。马来联邦各州除了吉隆坡的

益群报的编辑人员不时写些时评外，都还没有其他写作或出版活动。一九二五年中马华新文学运动兴起以后的三两年，这种情形也还没有多大的改变。虽然其间已经有了一批新文学创作者出现，而且创办了若干刊物，但几乎都是附在星檳各报出版，没有在联邦当地生根。如麻坡的《新月》、文冬的《彭亨潮》，都在星加坡新国民日报出刊；以吡叻州的作者为中心的《荔》，以雪兰莪州的作者为中心的《八月》等，则见於檳城的南洋时报。直到二十年代末期许杰出任吉隆坡益群报主编，发刊《枯岛》副刊之后，联邦各州的作者才算有了当独一面的作战阵地。

上表列出的廿种左右新兴文学刊物，只是当时坚决地，或较积极地倡导新兴文学的一批而已。其他一些虽然不大热心於新兴文学运动，但也多少发表了一点新兴文学作品者还没有包括在内。这一方面较重要的有《南洋的文艺》、《繁星》、《碧野》（《椰风》的后身）等。《南洋的文艺》有过一场关于《心理革命文学》的论争，《繁星》则发表了寰遊的《十字街头》——震动文坛，引起文字案件的新兴剧作。

第三节 新兴文学运动的深入

新兴文学运动是不断扩大，不断深入的。这不但表现在它的创作与阅读风气的不断开展，加入这一文学潮流的刊物的不断增加，作者的队伍的不断壮大，同时也表现在新兴文学作品本身的实质的不断提高。其中最显著的一点是题材方面的转变推移，由倾向於中国题材的描写发展到南洋社会现实的反映。

这一阶段的创作以小说部门为最突出。

新兴文学运动初期的小说作品，写的大多是中国题材，特别

傾向於反映中国北伐革命期间的历史面貌。原因是马华新兴文学运动本來就是接受中国“五卅”以后的文艺思潮的影响而兴起的，那时候本地的青年作者所接触的这方面的读物又大都是一些描写大革命现实的中国作品，而且中国大革命在当时又是一件有关海外华人前途、最受海外华人注目的大事，所以新兴小说的创作都由这一类的题材开始。其次，初期的新兴小说作者，有许多是当时刚由中国南來，经受过大革命波涛的震撼涤盪，甚至参加过实际工作的。他们對於这方面的题材最为熟悉，對於这方面的感受最为深切，所以就索性以他们的亲身经历作为作品的素材。这就造成了初期的新兴小说大多充满中国色彩。这一类作品中的最典型的一篇，就是忠实的《笑纹与波光一样柔和》。

这是一个两万字左右的短篇，写北伐革命时期岭东一个叫做双符村的农村的面貌的急速演变，可以说是一九二五年北伐军兴以至一九二七年宁汉分裂前后的中国农村生活的缩影。——北伐战争初期，双符村发生天灾，村民要求若干地主打开谷仓救济饥荒，地主集团的领袖林德明拒绝所请，并把村民的代表李柏民捆绑起来，於是引起了抢仓运动。林德明绑走了李柏民，到县城里去告状，诬衅村民杀人放火。当时正是北伐革命的上升期，县长表现得相当开明，立即派人实地调查，获悉林德明言过其实，也就草草结案，将李柏民判监二十天了事。嗣后，北伐军进驻双符村，鼓励组织农会，农运一时顿形蓬勃，有了减租减息等措施。地主们虽然百般阻挠破坏，终不得逞。不久，宁汉分裂事件发生，北伐军被迫撤往山林，林德明一伙重新统治双符村，乃烧杀掳掠，进行残酷的报复。但北伐军在山间经过一番休憩整顿之后，却又卷土重来，一度打回双符村。那是一个幽美的月夜，他们在鱼塘边庆祝初步的胜利，群众的掌声笑纹，同水面的波光蟾影显

得一样的柔和。

这样的一种创作倾向盛行於一九二九年底以前，比较活跃的作者还有呆伯，林雪棠，亚庸……等等。

到了一九三〇年初，中国大革命失败的惨痛回忆给时间冲淡了，这方面的题材描写也到了相当饱和的地步，而当地的经济恐慌这个更切身更现实的问题也出现了，加以本地的一批青年作者这时候多已成熟，能够摆脱对于中国作品的摹仿而运用起当地的题材来，於是，新兴小说从此普遍地趋向於当地生活的描写。许多作品都不约而同地反映了世界经济不景气的怒涛袭击下的南洋社会的现实，如胶价锡价的惨跌，失业浪潮的汹涌，职工运动的兴起，民族独立的要求等。这是马华新兴小说创作的最高潮。代表作者是罗依夫，李梅子，浪花，慧聆，海底山等。

依夫和梅子的新兴小说，完整地保留下来的已经不多。前者只有一篇《猎狗》，后者只有一篇《红溪的故事》。《猎狗》反映殖民地官员与人民间的矛盾，连在养狗这个小问题上也处于对立的地位。洋大人虽在市郊建了食风楼，但生活与村民完全两样。市郊少警察，村民家家养犬防盗，夜间犬吠，扰人清梦，那是洋大人所痛恶的。他们钟爱的是无声的驯良的哈叭狗以及会协助他们行猎的猎狗，於是常常发生猎狗纵意噬毙家犬的事件。

依夫也是这一阶段中诗歌方面的代表作者。他的诗作广泛地反映了当时南洋地方新兴群体的生活，思想，愿望，包括各民族的反殖的心声等等。例如《原始遗民》，就是在呼吁西婆罗洲的土著人民，起来争取独立自主：

铁踵在你们身上纵横

黑色的煤烟迷了你们的空中

你们失却了你们的主权
他人的旗帜飘扬在你们的天空

……地球载上你们的版图
却把他人的颜色披蒙

……你们有吗？参加政治的权利
你们能吗？好好地做工

……你们的文化被人冶溶
你们的经济命脉握在他人手中

……你们一切在听他人摆弄
甚至你们的筋肉，命运……

你们殴打自己的同胞，
你们杀害自己的同伴……

人们总以为你们是发疯，
吃饱了饭便是睡觉，
醒来时也只是嗡嗡嗡嗡，
你们真是唱后庭花的寓公？……

呵，你们前面真像浓雾般迷濛？
你们不见吗？东方的朝霞殷红！……

难道你们也是耳聋？

听不见狂风暴雨的怒吼？

闻不到要求自由的呼声？

你们不想：挺起自己的心胸？……

李梅子的《红溪的故事》是一篇历史小品，记述太平天国失败后，有一批散兵与难民流浪至荷属巴达维亚，充当苦力及小贩，安份守己，与原住民也融洽相处。但荷属殖民地政府却与清廷取得默契，加以迫害。这一批被称为无国籍的人，全部千余人，都壮烈殉难了。

浪花与慧聆的遗作泰半仍完整无缺，所以比较容易看出他们个人的风格特点。浪花所作大多取材於当时南洋地方的职工运动，《生活的锁练》是他的力作，刻划了两个人物形象——青年工运工作者福来与老胶工开龙。福来是一个女胶工的私生子。母亲为了生活的驱策，除割胶外，兼操皮肉生涯以维家计，受尽胶园内的洋人技师以至许多落后工友的凌辱，结果不明不白地生下了福来。福来由於受了夜学教师的进步思想的薰陶，并不因此自卑，反而矢志改造社会，为母亲雪耻，乃奔走各地从事工运。老胶工开龙也有好像福来一样高贵的品质。他年青时候因为听说南洋遍地黄金，也想过番发财，不料却被奴隶贩子拐卖到大吡叻的森林里当猪仔。廿年来历尽艰辛，死了无数同伴，终于把大森林开辟成胶园，建立起製胶厂。然而他和同伴们的不幸的命运却没有改变。初时树胶好价，园主厂主加紧生产，高度剥削工人；后来胶市不景，生产缩减，则又裁员停薪，使大批工友陷於饥饿状态。当工人起而行动，要求发薪的时候，却又利用收买拢络手段瓦解职工组织。开龙坚毅不屈，拒绝出卖同伴，最后转业做了报版。

慧聆的创作方向与浪花相仿，他的笔下有时还出现了更早期的未臻成熟的工运人物，如《铁牛》中的长贵就是。铁牛是一个浑浑噩噩地生活，祇求明哲保身的中国农民，但社会并没有给他任何好酬报。他的长子长庚因为北伐革命期间替农会做了一点事，被富农害死了。铁牛带了老妻及次子长贵来过番，在胶园工作，生活愈来愈潦倒，常常借酒浇愁，醉了辄打老婆出气，妻子就在他的折磨下送了命。长贵认识了他们的不幸命运的根源，决心从事工运，但却走上了单干蛮干的道路，终於在一次行刺园主的行动中失手被捕。

海底山的作品现在见到的仅有《拉多公公》一篇，但却是新兴小说中技巧最圆熟篇幅最长的一篇。作者为马华浪漫主义的创作建立了一个新的纪元，表现了他的无比丰富的想像力。拉多本来是马来人传说中的神，在小说中却成了南洋群岛的开辟者。拉多公公开辟了物产丰富，气候宜人的南洋群岛，恰好三宝太监带了一批华人到来访问，两人一见如故，遂结拜为兄弟，华巫两族人民也就在这片乐土上和谐生活着。一日，拉多公公听说西天另有一个极乐世界，修成正果，可以长生不老，乃扶杖西去，天天听如来佛现身说法。然而一百多年过去了，却始终修不成正果。拉多公公关怀他的子民，终於又回到故乡来。不料他的故乡在百多年间已经发生了巨大的变化，许多岛屿先后成了西洋人的殖民地，几条宽敞的马路，几间巍峨堂皇的建筑物，掩盖不了人民的贫穷饥饿，工场的阴暗污浊，亚答屋的七穿八漏等等普遍的悲惨的景象，於是他不得不下决心，联合他的子民，从事第二次开天辟地的壮举了。

第四节 新兴文学的理论建设

新兴文学运动的深入，还不止表现在作品的质量的提高，如题材的推广，现实性的加强等等，同时也表现在理论方面的发展与建设。

马华新兴文学运动期间，新兴文学理论工作的发展，基本上可以分为两个小阶段。第一个阶段由一九二八年中至一九二九年底，倾向于提倡与鼓吹。《涛声》、《混沌》等是初期的新兴刊物，也都是最早的重要的理论园地。孙艺文的《混沌初开》，实际上就是一篇文运正式发难的檄文。继之而起的是檳城新报的《椰风》，发表了更多量、更成熟的理论文学，如鹤的《走出象牙塔之后》，云紫的《我们对于这时代的认识与任务》，依夫的《在文学分野的转换途中》等等。

星加坡方面，这一阶段较早的一篇鼓吹新兴文学的论文，是承礼的《关于新兴文艺》，一九二九年三月初发表於叻报的《椰林》，对于艺术创作提出三点主张：一，艺术民主化；即创造大众化艺术，使艺术为民众所有。二，艺术生活化；即通过真理的宣扬，改造现实生活。三，艺术劳动化；即歌颂劳动，赞美集体生活，因为人类一日不劳动，就要成为剥削者。

接下来的一篇较重要的文章是依夫的《充实南洋文坛问题》，见於一九二九年五月南洋商报的《曼陀罗》，驳斥了当时的一些论调，即所谓要充实南洋文坛，必须：一，发掘南洋文学遗产；二，大量创作；三，先改造社会环境；四，先使一般人注意文学。作者指出：只有发展新兴文学，才能充实南洋文坛，也才能改造社会 and 争取读者。他呼吁作者们加强社会科学修养，把作品写好。

这以后，一般刊物著论推动新兴文学创作，就益加普遍了。如陈鍊青与张冲的讨论新兴文学的通讯，《奠基》副刊的《初会时的说话》等都是。

一九三〇年初以后，新兴文学理论的建设进入了第二个阶段——批判与总结的阶段。

批判，就是对於反对新兴文学者的思想论战。本来，新兴文学运动一开始就不乏反对者的。如一九二八年下半年，《野马》上出现了一篇美机的《不谐和之微笑》（十一月五日），嘲笑刘科盈的剧作《两个劳动者的谈话》，说它和当时郭沫若的《起来起来，打倒打倒》之类的诗一样无价值。其他刊物，也不时有些作者对於新兴文学创作投以一二暗箭的。但大都是一些比较零碎的文字，所以与新兴文学工作者之间也就未发生过正面的冲突。到了一九三〇年初，较有系统的反对文章出来了，於是双方面就免不了有一番遭遇战了。

这期间，先后发生了两场较大规模的论争。

最热闹的一场於一九三〇年二月至五月间发生《野葩》，该刊的一个理论作者悠悠，曾经批判了两种论调。

第一种论调是主张建设一种“肯定的文学”，多多给予读者以“生活上的兴趣”，不要描写‘惨淡可怜’的东西，以致加重劳动者的精神负担。

第二种受批判的论调是提倡建立一种“创造的冲动的文艺”，说是要改造人性，根除人类的自私自利的本质。

另外一场论争则发生於一九三〇年二三月间的“南洋的文艺”。受批评的论调叫做“心理革命文学”，主张文学创作以“人性为基础”，观点与上述的“创造的冲动的文艺”相近。

与批判、论争的进行同时，有些作者也努力於从事新兴文学理论总结工作。潘衣虹是其中较有成绩的一个。他写了一系列探讨新兴文学创作原理的文章，如《新兴文学的内容问题》，《新兴文学的形式问题》，《新兴文学的历史使命》……等等。这些文章可以说是对於当时一般新兴文学理论的综合整理，集其大成。譬如关于新兴文学的创作内容，作者提出下列四点主张：一，着重正面描写；二，注意新兴阶层生活的宣扬；三，要有鼓舞的气氛；四，不忌嫌有益的传道，不反对艺术政治化。——显然，比起较早阶段的一些理论文字来，这意见是完整得多了。

比潘衣虹更进一步，将新兴文学的一般原理与南洋社会的实际结合，因而总结出南洋的新兴文学的创作路向的，有《野葩》的另一个理论作者滔滔。

滔滔的文章有许多独到的见解，特别是对於“地方色彩”的阐释。例如在一篇《对于南国文艺的商榷》的论文中，他指出南洋文艺应该有其地方色彩，但不是地方主义或乡土文学；南洋文艺在现阶段，积极方面应该是反映各民族劳苦群众从事组织与改革的文艺，消极方面应该是反封建或暴露黑暗的文艺。而且应该和社会改革运动直接或间接、明显或隐晦地联系着，朝着伟大的时代潮流前进。

第五节 文字案的發生与新兴文运的式微

新兴文学运动的发展於一九三〇年十月达到最高潮。十月中以后，由於《繁星》副刊发表寰遊的诗剧《十字街头》，发生了

文字案，编者林仙峤被令出境，影响所及，全马各华文报的文艺刊物纷纷停刊，作者们也大多停止写作活动。於是，新兴文学运动趋於式微，南洋色彩文艺更是一落千丈，整个的马华新文学扩展时期也接近结束了。

《十字街头》於十月四日至五日发表於繁星，写的是马来亚经济不景气底下，失业群众流浪街头，终於结队遊行的情形。首先出场的是失业胶工，他一边喝公共水喉的自來水充饥，一边控诉园主的残忍，把忠诚勤谨的他解雇了。接着出场的是失业矿工，亦大骂雇主刻薄可恶，宁愿把白米饭餵猫狗，却不肯救济一下自己的老工人。这两个失业汉同病相怜，乃相约自杀，联合躺在马路上等待汽车辗毙。但来的却是一个头脑比较清醒的失业路工，他解释失业是整个社会的问题，工人是创造世界的主人，呼吁大家团结起来，合力找寻出路。说着，失业群众从四方八面逐渐靠拢，结成队伍，要去讨回他们的生产工具，雄壮的歌声，闭幕时仍由台后传出。

马华新文学扩展期间，先后发生过多文字案件。先有檳城南洋时报因批评济南惨案，涉及英国政府而获罪，被令停刊三月（一九二八年底）；后有光华日报因出版《革命的五月》专辑，也被着停止出报三月（一九三〇年中）。与《十字街头》的案件差不多同时，叻报也发生了一宗文字狱，更换了若干编辑人员。这些都是比较大宗的。至於小规模，究竟又有多少，就无法去考证了。

第六节 新兴文运影响下的《洪荒》旧人

马华新兴文学风行期间，南洋色彩文艺的提倡也更积极发

展，成了新兴文学运动高潮期的另一个重要的文艺流派。但这时候的南洋色彩文艺已经不像《荒岛》时期那么纯粹着重於南洋乡土风味，而是接受了新兴文学运动的影响，有了比较澈底的批判的现实主义的倾向。

代表了这方面的成就是以曾圣提为首的洪荒旧人，以及陈鍊青编辑《椰林》期间的作者群。他们是一九二八年中《荒岛》在新国民日报停刊后继起提倡南洋色彩的两个文艺小组合。

洪荒旧人包括吴仲青，曾华丁，陈旧燕……等。因为这批作者的较有组织的活动是从一九二七年中借南洋商报的版位发刊《洪荒》周刊开始的。当时他们尚未提倡南洋色彩，祇是在鼓吹什么“灵的觉醒”与“人性的解放”，为文大多绵密工丽，注重藻饰，是马华文学的唯美主义的发端。同时所作多属诗歌和散文，小说产品只有秦寒箏的《枕》，吴仲青的《乌九哥的梦》等寥寥数篇。一九二八年初，《洪荒》移往檳城南洋时报出版，唯美主义的倾向仍无改变。到了《文艺三日刊》一九二九年上半年在南洋商报创刊，这批作者乃有显著的进步。这时候他们提出了“以血和汗铸造南洋文艺铁塔”的口号。虽然还保留了几分《洪荒》时期的典雅与矜持，而且表示不满新兴文学，但再三强调风和月的旧世界已经毁灭，决心热烈地迎接铁和火的新时代，则显然正是受了当时的风起云涌的新兴思潮影响的结果。这是他们的文艺生命的一个大飞跃，浓烈的南洋色彩从他们的笔下出现了，小说创作也增加了，而且有意识地倾向於下层社会的描写，再也不像《洪荒》时期那样的躲在象牙塔里雕金镂玉了。

曾圣提本人所写的《生与罪》就是这种情形的最好说明。作者在这里替一个为了生存而受罪的黄包车夫提出了深沉的控诉。黄包车夫的车被阔人的大汽车撞毁了，失去了谋生工具，三餐不

继，妻子抱怨，五个孩子啼饥叫饿。他虽然以掌掴孩子来泄愤，但总解决不了问题。五个孩子的吃饭问题就像五颗子弹似的对准着他。妻子大腹便便，又像另一颗将要爆炸的子弹。他希望它能化为轻气球，冉冉地上升，消失，但也终属幻想，结果只好出去想办法。这时候夜市已经大放光明，饭摊以至咖啡店中的丰盛的食物，始终是可望不可即的。同业们拉着车在马路上往来飞驰，他也只有羡慕的份儿。最后走到一个黑暗的角落，准备打枪。第一次拦住了一个失业者，劳而无功。第二次听到了脚步声，以为运气来了。正想喊声“站住”，不料来的竟是巡警，可怜的车夫被扣上手镣了。

曾氏在《洪荒》时期偶尔也写些小说，企图反映现实，但内容多是一些琐碎的非本质的东西。如《不吉的窗》，讽刺文字不通的教员，把“地板窗槛不洁净，桌椅排列不齐”写成“窗槛地板排列不齐”。像《生与罪》这类比较坚实的作品，在曾氏的笔下还是第一次出现的。

吴仲青在这阶段中也有一定程度的进展。吴氏个人的文艺活动早在一九二五——二六年间就已开始。起初是在《商余杂志》写些童年生活的回忆，如《奔丧》等。一九二七年至二八年间，又先后在《浩泽》《洪荒》等刊物发表些描写教育界或黑社会现象的短篇，如《辜负你了》，《乌九哥的梦》，《刀祭》等。到了《文艺三日刊》期间，他更迈进了一步，深入社会底层，刻划出若干生活悲惨，孤苦无告的人物；如《梯形》中的妓女翠英就是。翠英陷身于下等妓院七年，每夜被鸨母迫着接客，缺乏休息与营养，青春活泼变成了骨瘦如柴，较有同情心的嫖客劝她逃出魔窟或向政府告发，但七年来的耻辱生活已使她放弃了出走的愿望。她认为外面的世界对于她也同妓院内一样狭小，到处都是

嘲笑与贱视的眼睛。因为七年來她接待过无数的客人，出到外面仍然逃不脱这一大批凌辱者的欺凌。她把接客的生活当作爬梯，这梯就像妓院的楼梯那样阴暗、狭窄、陡斜。不过她的梯是更长更高，一级级不断向上伸展，尽头是天国。初时每晚爬九级十來级，现在只能爬三四级，但梯级也已所剩无几，她就要见到上帝了。

曾圣提和吴仲青的创作生活在这时候达到了巅峰状态，过后就每况愈下了。比他们多走了几步的是曾华丁。

华丁在《洪荒》初期所作多属童话，借动物的故事以贬讽人情世态，如《马的悲哀》，《蜗牛的忏悔》等。一九二八年起改写小说，同时受到新兴思潮的影响，内容着重在揭露大革命后期中国农村的阴暗面，如一九二八年中发表於檳城南洋时报《沉波》副刊的《杜撰》。到了《文艺三日刊》在南洋商报发刊，华丁响应了乃兄圣提的《铸造南洋文艺铁塔》的号召，乃有意识地从事南洋色彩小说的创作。但因多了一两分新兴思潮的渗入，他的作品有时略带一点反殖意味，与曾提圣吴仲青的止於描写一些社会小悲剧者又有不同。《五兄弟墓》就是他在这一方面的代表作。

小说描写菜园里的猪仔，日夜像爬虫一样在工作，住在用芦荻叶子编成的小窠，连睡觉也得弯腰曲背，待遇比真正的猪隻还不如，每天还要挨受园主与督工的鞭答。猪仔们不堪虐待，终於磨利了月牙刀來拚命。一日，园主到來巡园，五个事先约好了的猪仔，同时挺身而出，杀了园主，带着满身血渍到警局自首。推事一度劝他们推出一人來偿命，不必五人一齐牺牲。但五人誓共生死，坚决拒绝，终於被判绞刑。其他的猪仔感其义勇，收殮了他们的尸体，合葬一墓，并为立碑纪念。

《文艺三日刊》于一九二九年中停刊，华丁仍然勤奋写作，一九二九年杪发表於檳城《南洋的文艺》（南洋时报副刊）的《拉子》，大体上还保持《五兄弟墓》的风格。一九三〇年下半年主编南洋商报《压觉》，写了《两般境界》，也是一篇力作。内容揭露马来亚的小商人，受到当时世界性的不景气的打击，入不敷出，迫得牺牲女儿的幸福，轻率许婚，预支聘金来支撑门面。

这时候，《文艺三日刊》同人多已意绪消沉，随着曾华丁在《压觉》上活跃的是他们两个较为后起的伙伴——曾玉羊与刘柳鞭。作品有《生活圈外》，《饥饿的狗》等，主题都在反映当时马来亚经济全面崩溃之后人民失业饥饿的痛苦。例如曾玉羊的《生活圈外》，写吡叻矿产停顿，商业萧条，到处实行裁员。连一向做事勤快，对于店主忠心耿耿的店员阿番也被辞退，加入了失业的行列，与另外三个失业工人在马路边一间草寮内栖身，靠偷捉鸡鸭来解决生活。一夜，他们正在草寮内大快朵颐，不料大队警伯突然光临，四个人都被捉将官里去，判监六月。然而他们毫无悔意，反而大表欢迎，因为失业者无家可归，踴躍入狱，正不失为一条理想的出路。

从上面讲到的一系列的南洋色彩小说中，我们可以看出它们与当时的新兴文学作品有着怎样的本质上的不同。它们虽然也描写不合理的现实，却对社会人生提不出任何积极的主张；虽然也同情被侮辱被损害的人们，却无法替他们指出一条积极的出路；虽然有时也透露出一点反殖的意味，却是侧重在突出个人的义勇行动，甚至於变态行为（如华丁的《拉子》），缺乏新兴作品的群体意识。

《文艺三日刊》同人的贡献主要在於小说（如曾华丁的《五兄弟墓》），诗歌和散文却始终无法摆脱《洪荒》时期那形式主

义的老套。偶尔兼写一点剧本的则只有一个陈旧燕。他在《压觉》上发表的《往死路上跑》，算是这个文艺组合仅有的一篇南洋色彩戏剧的佳作。

《往死路上跑》相当细腻地描写了当时南洋一部份意志薄弱的女性知识份子的心理。女主人公韩云心因家境贫寒，中学毕业后即遵母命嫁予青年资本家刘先生，一方面也希望因此得到安定的生活，且进一步改造刘先生，运用刘先生的财富做些有益社会的工作。不料嫁后三数月，刘先生便喜新厌旧，娶了姨太太。韩云心幻想破灭，生活空虚，精神苦闷，函约旧时爱人江果夫前来商谈，意欲由谈心中取得一点安慰。不料江果夫却以极认真的态度来处理这个问题。他力促韩云心提出离婚，指出长此以往，乃是向死路上跑。韩云心犹豫不决，始终担忧离婚后生活无着落，一方面也舍不得眼前的物质享受。两人正争执间，适刘先生醉饱归来，江果夫慌忙退避屏风后，但帽子仍置於粧台上，为刘发现。因此舞台上出现了紧张气氛。刘始则怀疑屏风后有人，欲搜查之；继而误为韩云心故意跟他开玩笑，於是出言侮辱女性，说女学生就是有这特点，玩笑开得迫真有趣。接着又说女学生谈进步不会超过三年，个个被资本家所征服。韩大怒，提出离异，同时摔去身上金饰，唯为刘制伏，动弹不得。这时江果夫忽从屏风后走出，声言欲领韩云心离去，否则刘先生须答应不再虐待妻子。刘佯与谈判，出其不意，挥拳击倒江果夫，并出手枪迫韩云心亲手枪毙这个“闯入妇女闺房的男子”。云心接枪，瞄准果夫，但迅速掉转枪头，击毙刘先生，然后自杀。

这个剧本发表后不久，曾被搬上舞台，在星洲一间女校的遊艺会上演出。

第七节 新兴文运影响下的《椰林》作者群

与《文艺三日刊》同人差不多同时崛起文坛，努力提倡南洋色彩，作品也受到新兴文学运动的深刻影响的《椰林》作者群，除陈鍊青外，有黄征夫，张楚云，连啸鸥等。

《椰林》作者群对于南洋色彩的提倡，在理论方面建立了一个比较完整的系统。陈鍊青在一九二九年中正式接编《椰林》副刊之后，即发表了一系列提倡南洋色彩的论文，并且把范围扩展到学术文化各方面去，提出了“创造南洋文化”的口号。陈氏还提出一个“移民文化”问题，认为华人在南洋拓殖，与英国移民在北美洲的拓殖，时间长久相若，应该出现了像美洲那样的移民文化才对。（《编者第二次献词》）。

黄征夫对于创造南洋移民文化的倡导也很热心。他在《学术文化与南洋华侨》一文中，指出这种文化没有建立起来的原因，主要有两点：其一是侨居思想的作祟，以致忽略了文化的创造；其二是承受华族商人的传统思想，对政治不感兴趣。

这批作者一度还成立了一个《南洋学术研究会》，准备编印一份独立刊行的《南洋学术周报》。

陈鍊青及《椰林》初期的一批作者，虽然力倡《创造南洋文化》，与《文艺三日刊》同人的号召《铸造南洋艺术铁塔》桴鼓相应，然而随着新兴文学运动的高涨，《椰林》副刊终于成为新兴文运的一个重要堡垒，他们的作品也受到深刻的影响，新兴意识渐次加强，以至稍后的一些写得较好的散文或诗歌已经突破了所谓南洋色彩文艺的范畴，变得接近于新兴文学。例如陈鍊青，他在《天堂》中明确指出：“天堂是一个陷阱，它引诱穷人低首

下心地做奴隶。它引诱穷人离开现实，追求空虚，把一切反抗力全由那天堂诱惑的波涛卷到海心里，一心一意只要死后享受灵魂的幸福。呵，无聊而且酷毒的天堂，从古及今，埋尽了几多做人间牛马者的反抗性！”（一九三〇年）在《欢迎泰戈尔先生》一文中（一九二九），他也企图和这位他心目中的贵族诗人划清思想界线——

泰戈尔先生又来星加坡了，这位冥目探索宇宙的神秘，迷离似的只会赞美大自然的老诗人，几年来总是栖栖然在风尘上跑路，到处努力宣传他自己之所谓精神文明。这回他不知又为着什么，顺道经过这个精神文明者所深恶而痛绝之都市。物质文明是他先生所咀咒的，在幽静的菩提树下俯仰着那萧萧的落叶，他总觉得有无上的乐趣。再坐在那里像弥陀佛似的姿势，一边从空虚飘渺的立脚点去看人生的现实，一边默想一些玄之又玄的真谛，于是产生他那美丽而无物的诗歌。然而他的诗歌，那些时代错误的人们尚还分外崇拜，尚还竭力替他宣扬，而他老先生之所以能享盛名，就是世间那班喜欢贵族的文艺的人们太多了，像他那样贵族化的色彩十分浓厚的艺术，难怪投合一般人的品味。

泰戈尔先生也尝到了中国几次。忆起第一次是受了中国许多什么学者名流热烈的欢迎。他的思想，在一般传统性根深蒂固的中国人心目中，正是愉适胃口的佳餐；他们自以为这是早天的甘霖，精神上无妨聊以自娱般的寄托在这个如意梦中去寻求一点安慰。而且，泰戈尔先生又口口声声赞美我们的精神文明，歌颂得很可以，更加增高一部份中国人的骄傲与自满，同时也愈提高钦敬和欢迎之衷

心。所以他老先生的作品，在当时便充满了一个盘根错节的市场，青年们几乎人人喜欢读了的。事实既是这样，周遭都是遍佈着喝采之声，他老先生亲眼看到这种情形，自然会感觉到快乐而歌唱，于是连名字也要有点表示，所以便有“笠震旦”之由来。这个影响确不少，中国之所以有“诗哲”，也在那时产生的。

可是，泰戈尔先生总是一个爱人类的说教者，他总为全世界的资产阶级所欢迎。他老先生的精神里贮满了“梵天”的思想，外表上再穿了西式的衣裳，负着一个生命的十字架，向全人类撒播他那涅槃的境界的快乐。他无限制地扩充他的同情心，以为这是解脱现代人类的福音，探索生命源泉之极致者。他的使命确是伟大了。然而可惜！他的意识祇是空虚，他的主张祇是幻想，没有现实，结果如我国宋元的理学家一样的只有寂灭。印度本来是神话最多的国度，也是一个神秘的国度，泰戈尔先生的思想是受了环境的支配，而且还紧紧地把他印度的传统精神藏在他的生命的核心里。他生长於贵族，所以他显现於作品上也就能够充份代表他自己的阶级。我们不需要贵族的艺术，更加不需要玄之又玄的思想之传播。我们此刻的艺术底意识，是建筑在我们所需要的另一个阶级上面。他的喇叭我们不愿意倾听，因为我们处此时代委实没有多大闲情逸致去倾听他赞美空中楼阁的清商。他的艺术我们不愿意赏鉴，因为我们不是有闲阶级中人，实无多大工夫去赏鉴他雕镂一隻金镶玉嵌的酒盃。……

又如连啸鸥，他的《弱者的叫喊》，写一个饥饿的弱者，从十字街头走到阔人的大厦的窗前，叫喊着，要布尔乔亚还给他被

抢去了的面包，然而没有人理睬他。阔人们甚至把他当作疯子或歹徒，要打死他。终于，他饿晕了，倒在地上死了。但灵魂却脱离躯壳，出而游荡，遇到一个世故老人。老人递给他一册《贫民字彙》说：“这就是你的命运”。原来里面都是“鞭鞑”，“凌辱”，“饥饿”，“冻馁”，“劳苦”，“疾病”一类的字眼，就只没有“幸福”二字。他放下字典，看看四周，发现四周都躺着和他同样命运的人；再望望天上，却见上帝在摇头叹气，束手无策。

连啸鸥的诗作也是接近于新兴诗歌，不仅是描写南洋的事物而已。例如《火车驰过铁桥》，作者在车上联想到昔日的筑路工人——

用枯骨把铁轨架起，

用尸体把海面填平！

作者感叹着人们只知道向殖民者歌功颂德，不知道无数的劳工曾在这里牺牲，于是他高声呼喊：

不平的社会根本就该捣毁

人类的蠹贼根本就该肃清

又如《都市和荒郊》，诗中描写了都市地方的种种黯淡的景象

那林立的每个巨大的工场里

蠕动着无数鹑衣垢面的蠹虫

万能呵，谁豢养着这一群群的牛马……

为何那烟囱里喷出的黑烟满带着血泪的腥臭？

因此作者一再提出质问：这类地方究竟是荒郊还是都市？是都市还是荒郊？

张楚云的某些作品也具有一定的新兴意识。譬如叙事诗《戏

院门口的苍颜》，写戏院门口的缝衣妇的孩子，贫困，苍白，失学，
每夜跟着母亲在缝衣档前讨生活，疲倦了就躺在地上睡觉，饥饿
了就啃着路人丢弃的猪骨头，见到阔人的汽车经过就发问：

那摩托车里的人，
他们有了那么多的钱，
为什么不分一点给我们？
母亲说那是命运使然，
然而我呀却总不大相信。

不幸的孩子总爱思考他的命运问题，因而有时也会发出幻想——

当母亲一针一针密密缝，
她的脸颜是多么惨淡！
我恨不得变成个孙悟空，
抢尽那淫乐者的银元，
把母亲的愁颜换上笑容。

又如抒情诗《岛上的黄昏》，作者细致地描写了苏门答腊岛上的黄昏时分的景物，他所看到的是：

道旁的劳动者，田中的农夫呀，
在资本制度的锁练之中，
你们不是时时感到压迫，
灵魂的负伤？被压的苦痛？

当风雨如晦，霜雪交加的时候，
富人们躺在华丽的高楼，
你们却如猪狗的工作着，
血肉的代价还须被他们掠夺！……………

但基本上，这一批作者还是属于南洋色彩文艺行列，不是新兴文学的斗士。因为他们的带有较浓厚的新兴意识的散文与诗歌只是他们的作品中的一小部份，大多数的创作的思想性还是贫弱的。特别是小说产品，量上质上均不出色。勉强说来只有张楚云的一篇《伟大的灭亡》，写一个老番客的一种浪子回头，却又自伤迟暮，因而自暴自弃的心理，在技巧上颇见功夫而已。



第六章 新兴文学运动的尾声

第一节 南洋新兴戏剧运动

一九三〇年冬《十字街头》文字案发生后，各报文艺副刊纷纷停刊，至一九三一年初，就只剩下民国日报的《公共园地》，叻报的《椰林》，檳城新报的《碧野》等三几个而已。然而《椰林》不久也不见了；《碧野》则始终死气沉沉，有名无实；民国日报虽然另出了一个《流露》，内容却毫无精彩可言，三两个月后也收盘了。曾圣提在这年年中改革《商余什誌》，想利用《商余》的综合性质来庇护文艺稿件，说什么办文艺刊物已被撞得头破血流，再也不想尝试了。于是自己在上面大写其嘻皮笑脸的散文，也拉吴仲青等人来写些轻松趣味的小说。实际上是等于替他们这一批作者办结束。（在当时出现的一些强调轻松趣味的作品中，创作态度比较认真，具有一点现实意义的，就只有一篇平凡的《H姑娘》，描写一个女工因为家境关系而渐趋坠落的过程。这算是《文艺三日刊》同人告别马华文坛的一个临去秋波了。）所以，原有的刊物这时候在勉强支撑局面的实际上只有一个《公

共园地》，或者多加上一个综合性的《繁星》吧了。

幸好在这荒凉萧杀，眼看大势已去的时候，槟城光华日报却意外地有了两个新的刊物——《戏剧》和《蜕变》，异军突起，与新加坡民国日报的《公共园地》互为呼应，继承新兴文运的余绪，这才使到马华新文学扩展期延长了一年的寿命，直到一九三一年底，才全面地沉寂了下来。因而一九三一年这一年的文艺活动，我们说它是新兴文学运动的尾声。

《戏剧》是这些刊物中最正派、最坚实的一个，一九三一年一月创刊，乾乾主编，初期为每周一版，嗣后改为双周刊，一直维持到这年的十月底。槟城的一批戏剧工作者，当时就以该刊为大本营，发动《南洋新兴戏剧运动》，搞得有声有色。

新剧活动虽然在二十年代初期盛极一时，而且在一定程度上与时俱进，但在马华新文学晋入了扩展时期之后，它却没有随着新文学的各部门飞跃发展，反而长期停滞在原有文明戏的阶段上。尽管一九二七至三〇年间新兴文学运动风起云涌，新剧活动并没有受到多大的影响，演出的内容和形式基本上还是五四时期的那一套：内容大多是一些反对封建家庭，争取婚姻自主之类的故事，形式则始终未能纳入现代话剧的正轨。这种情形一直继续到新兴文学运动开始消沉了的一九三一年年初，戏剧界才来了这么一个大跃进。

这里所谓“新兴戏剧”，并不等於新兴文学中的戏剧创作，而是兼指剧本创作与表演方法而言。也就是要建立一种内容和形式完全崭新的戏剧表演。内容方面是新兴文学，要能表现“群众的集团生活”，“群众的愤怒、希望、欢愉、抗争等情绪或行动”，即是“扩大剧本的题材，描写新兴阶级的生活，俾使戏剧能引起广大群众的注意与爱戴。因为群众需要麵包时，你不能教

他们去怎样恋爱与 Kiss ”。形式方面则反对低级的陈旧的文明戏的倾向，提倡新型的现代化的话剧艺术，包括注重舞台装置、灯光运用、效果设计等等。

当时这一个新兴戏剧运动是取得一定成就的。不过剧本的内容与演出艺术并没有很好的配合。初期的收获只是限于演出艺术方面，较后时候有了若干适用的剧本创作出现，却又没有机会搬上舞台。

新兴戏剧运动在舞台艺术方面的建树集中表现在一九三一年六月十七日槟城福建女校遊艺会中上演的《寄生草》。新兴戏剧运动工作者给予《寄生草》的排演以全力的协助，把它当做新兴戏剧运动的一次实验演出。这次演出完全扫除了前此存在于马华剧坛上的文明戏的作风，纯粹遵循着新型话剧的表演原理；譬如演员对话严格按照剧本的台词，关心对手讲话，不得掉过头去看望观众等等。灯光方面除了舞台上安置者之外都不用，使到观众的视线集中到舞台去。这些尝试的结果都很成功。这是马华戏剧表演由初期的充满文明戏色彩进入真正的话剧艺术的划时代的转捩点。其后的马华戏剧演出，就循着这一条正确的途径发展了。

然而，《寄生草》的内容却并不理想。祇因当时新兴戏剧的创作不像小说那么丰富，加以整个文学活动正在退潮，政治气压低沉，选择适当的剧本很不容易，所以才勉强采用了这个由英国作家戴维斯氏的作品编译过来的《寄生草》。故事的背景改在中国西湖之滨，内容描写一个家庭主妇的懒惰失职与一个女教师的忠实勤恳——

吴华泉的太太包丽珍，端庄、健美，但懒惰成性，不但儿女的管教，家中的琐事，都要托家庭教师周信韵小姐负责，就连陪伴丈夫社交应酬，也都请周小姐代理。周小姐在吴家住了四年，

觉得自己的学识再也不能对孩子们有所助益了，而且工作的重责也使到自己不够时间准备教课，所以提出辞职，以便再求进修。但包丽珍却连跟她讨论辞职的问题也懒了，为的是谈话太花精神。这时，她的哥哥包恩彦到吴家来作客，发现这种情形，不客气地斥责她为“寄生草”。丽珍不但不表反感，而且假装生病，终日躺在床上，避免做事。然而包恩彦决心医治她的懒病，乃佈成周小姐与吴华泉恋爱的疑阵。丽珍恐周小姐夺去她的丈夫，顿生妬意，终于表示她的病好了，可以做周小姐所做的事，准周小姐辞职了。

显然，这样的一个剧本，与新兴阶级的生活或意识是全无共通点的；除了供给新兴戏剧运动工作者在演出艺术方面做个实验之外，其他方面距离他们的标准太远了。因而较理想的剧本的创作，便成了新兴戏剧运动的当务之急。在这要求之下，光华日报的《戏剧》专刊终于七八月间一连出现了静情的三个轰动一时的独幕剧——《夫归》、《悽悽惨惨》、《女招待的悲哀》。

这三个独幕剧基本上都是反映不景气中的马来亚的人民生活，虽然已不如《十字街头》深刻。

《夫归》中的方子若，十二年前离乡南来，适值胶市好景，一度发财，在南洋另立家室。妻芳娘，在乡下得不到接济，迫於生活，改嫁农夫朱一幸，与女儿大红受尽了世俗的奚落。十二年后，马来亚经济萧条，子若破产，失业落魄，被遣送回乡，但不为芳娘所容，反而痛斥其抛弃妻儿的罪恶。大红欲认其父，也为芳娘制止。子若初则愤慨，继而忏悔，终于羞惭离去；因既病且饿，甫出门限，即告晕厥。

《悽悽惨惨》中的阿三也是一个失业者，在太平附近的椰林内当强盗。恰好他的离别了七八年的妻子，在中国乡下无法过

活，携女儿南来，欲到槟城寻夫，路过太平，也在椰林内歇息。阿三没有看清楚，便以为是一个送上门来的好机会，贸然抽刀行劫，以致失手刺毙其妻。直到女儿哭母时提及自己名叫“菊花”，阿三惊觉，盘问之下，始知铸成大错。

《女招待的悲哀》则以女性为主角。写大观园咖啡店女招待李英，富艺术天才，善弹琴唱诗，出口成章。性孤僻，老板王小天，阔少胡钟，先后示爱，或威胁、或利诱，均被峻拒。内心只爱诗人白湖。最后欲偕白湖逃亡返国，却为王小天与胡钟捏造罪名，召警逮捕。

三个剧本中以《凄凄惨惨》比较带有一点新兴意识。如阿三在椰林内与另一强盗（乙）因抢食面包发生争执时，强盗乙说：“我不知那是你的那是他的……我饿了，我看见你有面包，我取来吃，我以为是正当的”。现实性最差的一篇是《女招待的悲哀》，然富有诗剧的优美情调，歌辞也佳，足资欣赏。如阔少胡钟送金练自来水笔给李英时，李英唱道：

自来水笔来写诗，
诗成就有铜臭味，
但愿啮破指尖喷血出，
写成人间一首不幸诗！

这三个独幕剧可以说是当时新兴戏剧运动在创作方面的成绩。内容虽然不如一九二八——三〇年间新兴文学全盛时期的一些小说作品那么具有浓厚的新写实主义的色彩，但也还体现着一定的新兴意识。所以又可说是新兴文学运动在戏剧创作部门的一项重大的收获。（前此的刘科盈的《两个劳动者的谈话》等剧作稍嫌概念化，寰游的《十字街头》则是诗剧，不是话剧。）

静倩这三个剧本发表后不久，《戏剧》便已停刊，新兴戏剧

运动也结束了，所以没有机会演出，直到一九三三年初，才由星加坡的青年励志社搬上舞台，引起了强烈的反响，但那已经是属于马华新文学低潮时期的戏剧工作者的劳绩了。

第二节 新兴文学消沉前的挣扎

除了新兴戏剧运动外，这一年马华文艺活动的另一特点，就是新兴文学创作呈现着一番消沉前的挣扎苦斗。这表现在《蜕变》、《繁星》、《公共园地》等几个刊物上面。

《蜕变》是《戏剧》的姐妹刊物，同在一九三一年初发刊，初期为周刊，其后增至每周两次，刊登戏剧以外的各种文学样式作品，内容不像《戏剧》那样的有份量，但宿女的小说却是一个特色。如他的《不会站的人》，写一个女厂工金姐，她在做夜工的时候遭了工头的污辱，自缢厂内。隔天事发，其他女工人人自危，因此团结起来，要求厂方料理善后，诸如拨给收殮费、抚恤费，不得再强迫女工开夜工等等。——这是马华新兴文学运动退潮期间反映本地职工生活的一个不可多得的短篇。

星洲日报的《繁星》，创刊於一九二九年一月，一九三〇年十月间发生了《十字街头》事件以后，编者林仙侨离境返滬，编务由其弟林健鑫接替，初时内容颇为平淡，“九一八”事件发生后，乃有好些感情热烈的诗歌和什文出现。十二月间连载了细胡的小说《历史的终点》，更是替马华新兴文学创作放射出最后的一道光辉。

《历史的终点》境界开阔，反映了大革命时期以至九一八事变前后一般青年学生的生活。小说的人物是三个青年同学：傅可

先，陈擎宇，和侯远谋。傅可先於中学毕业后，曾一度來南洋探亲，在荷兰殖民地饱受侮辱，遂决心回国参加北伐。初时与陈侯二人相偕投考“革命大学”，因为校内师资及课程均甚落后，不能适应青年的需求，感到十分失望。侯远谋更受到落后教师的影响，转向颓废文学的创作，与傅陈二人思想有了分歧。宁汉分裂以后，陈擎宇受人陷害，失去自由，傅可先则放弃读书生活，赴北方从事救国工作，侯远谋离校后进入教育界，因激於正义热情，抨击党国要人贪污枉法，竟被下令革职，流落上海，卖文为生，渐渐认识了丑恶现实，思想也渐渐清醒，於是锐意步傅可先后尘，献身救亡运动，并约定在“历史的终点”相会。

宿女和细胡都是这一阶段的较有代表性的小说作者，前者的作品集中於《蜕变》，后者则同时也在《公共园地》写稿。（如《少女狂舞曲》等）。

细胡也是这一阶段的一个优秀的诗作者，他在《公共园地》发表的《地珠一角的忧愁》，就是这时候的少数好诗之一，虽然新兴色彩已经很淡薄了。

这首诗反映了当时当地的经济萧条的景象：商店虽然照常开门，却静悄悄地见不到顾客的影子；“大平卖”，“清盘”，“招租”等等招贴，街头巷尾，触目皆是；幢幢工厂无声地坐落在残照里，老板们的心头笼罩着重重黑影。到了夜晚，广场和僻巷，满是卖肉的姑娘，种种肤色，应有尽有。然而——

夜气深，夜影浓，

何來走马王孙？

不景气无孔不入，

辜负了美人的苦衷！

至於僥倖而不致失业的人们，则工时延长，工作加重，工资减少。那蠕动在马路上的黄包车夫，脚力也“迟纯到最低限度”，因为他们流干了血汗还不够缴还车的租钱。

啊，日子还是平常的日子，
只是大多数人已不能活下去，
星洲还是当年的星洲，
只是地面上绘着忧郁的画图！

公共园地早在一九三〇年一月初就已发刊，每日半版，作品未见出色。直到一九三一年二三月间，扩充版位，充实内容之后，意态始见积极，几乎成了新兴文运退潮期间星洲方面的中流砥柱。该刊除了小说诗歌之外，散文作品也很有可观；其中古月就是一位颇突出的作者。这位作者擅於杂文，且在新兴文学运动的退潮期中（一九三一）仍然坚持着鲜明的新兴立场，笔锋的犀利几不下於较早时候的孙艺文。例如他对于当时因徐志摩之死而引起的一片哀悼之声的批评——

徐志摩先生对于劳苦大众的位置怎样呢？讯之黄包车夫，他们说“天晓得”；讯之一般工人群众，他们说“阿拉勿懂格”；讯之农民，他们则谓“晓得伊是东洋老还是西洋的赤佬？”讯之前进的青年学生们，情形更为不逊，齐说：“丢那妈，他常常骂我们撒野呵”。……

你说人们的心肠好，徐志摩因飞机跳舞丧命，都有人哭丧着脸。然而中国民众在中外屠杀之下，血淋淋的头颅像万球乱滚，我们的诗人都视若无睹。

你说人们真的为中国文坛而哀悼死了这末一个徐志摩其人。然而不知几多青年作家断脰决胸的死於残酷的惨无

人道的诛锄，也并不闻有什么诗人（和徐先生同道的）曾呼过半句！

《公共园地》编者景三（马蝶影）本人也在该刊发表大量的杂文。但他的杂文却充满了杂质，尤其是起初的几个，几乎是《公共园地》里面最不光采的作品。他的意识和马华新文学精神差不多是完全对立的，他对于新生的事物一点也没有好感，是截至当时为止的一些知名的马华新文学作者中最落后於时代的一个。例如，一九三一年四五月间，怡保公立女学，檳城幼稚园，星洲华侨中学等，不知发生了些什么事件，他就写了一篇《算是什感》，借题发挥道：“五四运动以还，出於一时愤激的青年学生，因为滥行参加各种活动，而把固有的学业荒废下去，日惟从事於团体的组织，和选举的竞争，不求实际的学问。所以知识能力丧失，盲从附和，就屡屡被人用作政争的工具，这已是违背运动的本旨了。而其中间，又复滥用权利，干涉校政，因之罢工之风潮，便不断显现於我人的眼簾”。又如，当时南洋地方有些青年职工在遊行演讲，纪念劳动节，他就写了一篇《五一》，斥为“思想浅薄”，“盲从冲动”，没有认清三民主义的“光明的大道”。

直到“九一八”事件发生后，景三的笔锋始与《公共园地》的一般作者显得比较协调。他大力抨击日本军国主义的侵略东三省以及世界列强瓜分中国的阴谋。《公共园地》因鼓吹抗日关系，於一九三一年十一月廿日起被令停刊旬日，景三在该刊停刊前写了一篇《在未停笔以前》，更是文情并茂，成了一篇不可多得的佳作——

在东北事变之后，竟能得到一般爱国青年的同情，引吭高呼，把沉寂的空气顿时冲破，这是多么值得赞叹的一回事。……可是，事变之来，竟有非你所能逆料者。於是

我感叹，我悲哀！我痛恨我人何不幸而生於这时代，更何不幸而生为弱小者？我复有何言可说哉？我只有呜呼而已矣！……

所以景三也可以勉强算是这一阶段中稍为值得一提的一位散文作者。然而他终究未能为马华散文作品提供更好的贡献。因为《公共园地》於十二月初复刊以后，马华新文学扩展时期便随之结束；过了不久，他就回上海去了。

第三节 文艺批評的成長

文艺（作品）批评的成长也是这一阶段的一个重要的文学现象。也就是说，狭义的文艺批评（作品的鑑赏与评论），到了这个时候，已经从比较稚拙的，低级的形态晋入了比较成熟的、科学的境域。

新文学扩展期的最初两年间，马华文艺批评始终停留在“漫读”“随感”一类的样式，文章显得粗简，笼统；而被批评者的思想认识又远逊於批评者，所以动辄引起一连串不必要的论争。何采菽的评介《荒岛》副刊以及所引起的反响，就是一个很好的例子。

何氏於一九二七年二月中在《新国民杂志》发表了一篇《我对於荒岛的建设和改造》，说是南洋华侨出版物除了新国民日报的几个《世界》和《专号》外，就只有《荒岛》可谓难得，其他都是不伦不类的；诸如道南学校出版的《晨星》，登了几首悲哀的诗，像临死时的叫声，把这种情绪传染给活泼的小学生，那是很危险的；《沙漠田》的内容也相仿，可说是沙漠中的骆驼的呻

吟声，又像居丧人家喊着“夫主呵哎唉”似的堕泪声。又如“浩泽”与“人声”，前者只有几篇通信和闹意见的文章，后者则连人的声音也不见了。至於佛学专刊《觉华》，更是多余的东西。

这篇文章招致了不少人的反批评，但也得到一些作者的支持，所以造成了一场颇大规规的论争。反批评者主要来自“浩泽”同人——张浩发表了《我向何采菽君进一言》，吴仲青也写了一篇《回敬一箭》。两人的意见，归纳起来有下列几点：

一，文艺并非不许哭泣。悲哀的诗能够写得如临死时的叫声，倒是真情的流露，难得的作品。郁达夫，拜伦，列宁等都曾哭泣过，不但不见危险，其人反而大有作为。

二，佛教的是非，仍大有讨论的余地。

三，通信是一种正规的文体。而且由於是写给第三者看的，更属真实自然，佳作众多，如《落叶》，《少年维持的烦恼》等都是。

就何采菽当时的批评文章看来，确是写得颇幼稚的。原因之一是文字还欠成熟，表达能力很差，意象含糊，容易引起枝节上的纠纷。譬如《我对于荒岛的建设和改造》这个题目，就有点不知所云。但更重要的毛病则是思想水平不高，论断不能中肯。其实当时檳城已有一些较好的刊物出现，内容并不亚于《荒岛》，如光华日报的《先驱》，《燭火》等都是，而新国民杂志以及那些什么《世界》和《专刊》，却是早已过了时代，没有什么存在的意义了。何氏对于这些似乎都很茫然。

然而，张浩与吴仲青等人的思想观点，却是更落后于何采菽。他们完全不了解，悲哀固然是情真的流露，却不一定对于读者有好处；文艺固然并非不许哭泣，却也要看为什么哭泣？为谁而哭泣？产生消极还是积极的影响？当时有一位支持何采菽的作

者甘受和，就说得很好：“列宁的成功乃在其毅力，而非哭泣。”至於“浩泽”同人的支持研究佛学，更是显得不知人间何世了。

总之，何采菽批评的方向基本上是对的，思想认识也较当时一般创作者高了一等，但严格说来还是稚拙的，不成熟的。

一九二七年下半年起，马华文艺批评扩展到对於作品的修辞造句的检讨，有了渐渐走向作品的具体分析的趋势。但一般批评作者的程度却是参差不齐，因而成绩也就不大均衡。有些作者显得非常成熟，所指摘的文章的毛病也很中肯。譬如《荔》同人的批评《荒岛》的一篇《说说南洋的文艺热》，指出文中许多不词的笑话，如“血凉的血凉”，“万籁齐发的独奏”，“铁炉里的备战的将士”，“平淡椰底的浮藻”……等等。又如南洋时报副刊的作者玉英等，指摘光华日报《孔明》编者阮痴石的屡写别字，如“大方”误为“大风”，“概不付还”作“暨不付还”……之类。批评者并且写了一篇小说，叫做《暨访员与大风主笔》，加以讽刺。这对於促使文艺界的认真创作，提高一般作品的艺术水平，是有一定的意义的。

另一方面，却也有些批评者，语文知识并不好，偏欲无理取闹，所以常常引致纷争。这一类人中最嚣张的一个是《八月》的作者李树梧。此人在《八月》第九期（一九二七年十一月十四日）写了一篇《几段关于文艺的感想》，抨击《玫瑰》上面幽野山松的《悒郁》和《鸟叫》两首诗，说是语病百出，诸如“雨水大泻”、“影子出现”等等。接着又在《八月》第十期发表了一篇《无腔之笛》，指责《微笑》作者幼青的诗，文字不通，例如“我把书看得精神疲倦”等是。实则上述这些句子大多没有什么不妥之处，所以李树梧的批评不但遭到《玫瑰》与《微光》同人的反

击，连本来站在是非圈外的《荔》同人，也看不顺眼，忍无可忍，出来讲了几句公道话。

一九二九至三〇年间，陈鍊青在叻报的《椰林》副刊大力提倡文艺批评，终于把文艺批评纳入了较积极的途径：着重作品内容的研究。陈氏在《椰林》上发表了《文艺批评在南洋社会上的需要》、《南洋的文艺批评》等文章，提倡对于作品的具体分析，提倡建立批评的标准；认为对于作家作品的研究，即使粗枝大叶，也是需要的。

他自己也参加批评工作的实践，先后写了许多短论，评介张冲的散文，张汝器的绘画，何秀畅的什文，亚庸的小说，浪花的新兴文学创作等等。下列是他批评浪花的小说《邂逅》的一段文字，登在一八〇期的《椰林》——

这篇小说不但意识上无悖于时代的精神，并且在技巧上也写得很不错。虽然有些地方描写的手腕还不太够，可是大体上仍是好的。你看文中写C校的一段，不是很活跃吗？我平日常说的南洋地方色彩的文艺，《邂逅》抒写的气氛是颇浓厚的。因此我愈深深地相信，南洋的景物并不是什么粗俗与不艺术。假如作家能够应用它，我承认，并敢断定，愈能引起读者深切的共鸣。

《邂逅》的主人翁是个有为的向上的青年。作者是从积极上着墨的。我以为此篇如能加多一个小资格阶级的青年在时代中徬徨犹豫，来做副角以代表一部份病态的人们，这样更能充份成为反映时代中正反两面的镜子。我相信，好的种子毕竟终有好的收穫。……

陈氏对文艺批评的提倡虽然功不可没，但实践工作都做得不

够好。而且他始终强调所谓南洋地方色彩，将新兴文学创作也作为南洋乡土文学来评介，显然有点属于避重就轻的形式主义的做法。

进一步发展了马华文艺批评，对于作品的分析研究做得比较深入，完整的，是一九三一年檳城的《戏剧》和《蜕变》的若干作者，包括克梅、勺非、宿女、梅花、江上风等。譬如克梅的《三本独幕剧》，论述静倩当时发表的《夫归》、《悽悽惨惨》、《女招待的悲哀》等三个剧作，就是一篇比较深刻与全面的批评文字。下录是它分析《夫归》的一段——

牠（指《夫归》）告诉我们什么来呢？第一，牠告诉我们，现在是什么时候；……说明目前世界的整个经济状况，失业的人潮汹涌了几千百万。我们看现在那一个国家，不是报告着这一个可怕的恶消息呢？

第二，牠告诉我们，在这个世界经济组织大崩溃的洪涛中，你小小的资本，是一点也不能保命运的。一个可怕的浪涛推来，虽稳如岩石也要翻倒。所以方子若虽发了财，结果还是和叫化子一般，被遣送了回去。

第三，是说明了生活问题不能解决的悲苦。生活不能解决，不但妻儿子女要另外跟人，且不认自己的爸爸丈夫，而只认能解决妻儿子女生活的人为爸爸丈夫。……然而这是芳娘本来的意识吗？芳娘她自己这样做吗？绝对不是。这完全是社会的，金钱的，或制度上的罪恶。

马华文艺（作品）批评，从萌芽初期到扩展时期，经过了长久的曲折的演进，到了这时候，算是开始进入成熟的阶段了。

第七章 歉收的季节

第一节 馬华新文学低潮期概說

因为新兴文学运动於一九三〇年下半年遭受到一连串的文字案的打击，经一九三一年一年的挣扎求存，始终无法挽回颓势，马华新文学遂於一九三二年开始晋入了低潮状态，一直到一九三六年为止。在这几年间，前一个时期那种蓬勃开展的现象，那种勇往直前的精神是完全过去了，局面由绚烂归於平淡，文艺刊物普遍消沉，文坛充满歪风邪气，形式主义再度抬头，趣味主义到处泛滥。虽然也有好些正派的作者，站稳岗位，继续奋斗，特别是一九三五年中《新野》、《星火》等刊物出现之后，集中了一批新人，努力加强创作和批评工作，并且直接间接带动了一批较落后的刊物和作者跟着前进，使到文坛渐渐呈现生机，但一般说来还是死水中的微澜，没有太大的波动，要到一九三七年以后，才有豁然开朗的大局面出来。所以，由一九三二年至一九三六年这几年间，我们称之为马华新文学的低潮时期。

较详细说来，造成这种低潮状态的原因，主要有以下几点。

一，继一九三〇年下半年发生了一连串文字案之后，一九三一年十一月又有民国日报副刊《公共园地》，被令停刊十日的事件发生（十一月廿日起）。於是各报馆都战战兢兢，怕谈文艺，一九三二年以后虽然创设了好些新的刊物，但大多徒具形式，没有内容。

二，鑑於报章副刊多已变质，无法负起促进文艺的任务，文艺工作者本来有意向定期杂志方面发展，然而殖民地政府这时期对于文艺活动的压制却是有增无已，就连一半个文艺杂志也不肯放过。所以一九三二年年中又有《南洋文艺》月刊的文字案件的发生。在这种高压的政策之下，许多作者也就停笔，离境或者转换工作岗位（如搞社会运动）去了。

三，这时期的马来亚，继续受到不景气的打击，胶价没有起色，商情惨淡，於是政府实施移民入境限制，这又加重了文艺界的萎靡不振现象。因为知识份子离马他去的多，从中国以及东南亚各地区前来的少，青黄不接，人才锐减，以致有一段颇长的期间（一九三二——三四），文坛几乎全靠以前一个时期存留下来的少数作者在艰苦耕耘。要等到就地培养的一批新人出现了，新文学的实力才渐见充沛。

四，当时的国际政治局势，也是一个令人沮丧的时期。中国方面，国难日益深重，继东三省的丧失之后，整个华北陆续陷於日本侵略者的铁蹄之下。南京政府采取的是“安内媚外”的政策，一两百万大军忙着剿共，卖国条约订了一个又一个，无数的抗日志士，爱国军人被监禁杀害，政治气压的低沉达於极点。这样，直到一九三五年底至三六年间先后发生了北平学生救亡运动（一二九）及西安事变，导致内战停止，国共重新合作之后，局势才见好转。另一方面，正当日本帝国在东方得寸进尺，蹂躏中国领

土的时候，德意法西斯势力也在欧洲日益嚣张，终于发动对于阿比西尼亚等弱小民族的侵略。英美法等所谓民主国家，力求保持他们的既得利益，对于东西方的侵略者都不惜采取绥靖政策。因此，马来亚的殖民地政府对于当地的反日情绪以至一般进步言论，统制严厉，这也使到马华文艺活动多了一层艰阻。

五，由于上述种种原因，正派文艺处境不利，文运主流晦暗迟滞，灰色黄色文艺乃大肆猖獗。有些在前一时期曾经略有表现的作者，因为认识不够清楚，意志不够坚强，这时候也迷失了方向，大写其不健康的作品，这又进一步助长了文坛的歪风邪气。

这就是本时期的文学低潮状态之所由来。至于这个低潮时期的主要特点，则是：文艺刊物的消沉，文风的恶劣，创作的歉收，理论批评的曲折发展，戏剧艺术的艰苦迈进等等。不过各个文学工作领域，却又有一个共同的趋势，就是随着整个时局的演进，一般上都朝向渐渐好转、上升的方向进展。大概可以一九三五年上半年为界限，分为前后两个阶段。前半期（一九三二——三四）是高度的低沉荒歉，文风的恶劣也以这一阶段为甚。下半期（一九三五——三六）则是星横斗转，曙光微现，不论文学创作、理论批评、还是戏剧表演，情况都渐见改善，不良的文风也相对消敛了。

第二节 出版界的萧条

一九三二年初马华新文学的发展陷于低潮状态之后，文艺刊物的出版也随之全面消沉。一直到一九三五年中《新野》、《星火》等副刊先后出现，才算有了一点转机。这期间（一九三二——一九三五年中），文艺出版界的消沉情况，有着下列的几个

特点——

一、进步刊物的锐减。马华新文学扩展期的一般较重要的刊物，到了一九三二年间，早已消失殆尽。偶有三几个存留下来的，如《公共园地》、《碧野》、《蜕变》等，也只是多苟延了几个月的残喘而已。这时候，各报为了填补这种真空状态，不免先后推出了一批新的刊物，如星洲日报的《晨星》，南洋商报的《狮声》等是，但大都与时代潮流相去甚远，不像扩展时期的刊物，从《星光》、《荔》、《海丝》，到《涛声》、《混沌》，以至《椰风》、《椰林》、《枯岛》、《南针》等等，许多都是站在时代的前端的。

二、文艺刊物的变质。有不少刊物，不但素质低落，走在时代的后头，而且根本变质，违反了马华新文学的优秀传统，散播不良文风，阻碍了新文学运动的发展，诸如大量地登载言情小说、灰色文艺、象征诗、幽默闲适的小品，插科打诨式的所谓《杂文》等。

三、正派刊物的频频夭折。一些比较正派的副刊或杂志，常常只出了三两个月就寿终正寝，有的甚至只是曇花一现就再也没有下文。最显而易见的例子是《南方月刊》和《南洋文艺》，各皆出了一期创刊号而已。其中《南洋文艺》还闹出一场文字案，遭受了不少麻烦，结果是主编陈慧聆被逐出境。原因是该刊的一篇叫做《阻碍交通》的文章引致了殖民地政府的不满。

四、综合性刊物的显著增加。因为文艺刊物的频频夭折，不易维持，於是有些人就尽量迁就环境，多办综合性刊物，降低思想性，增添趣味性，如副刊方面的《晓风》（南洋商报），《遊艺场》（星洲日报），杂志方面的《今代》、《南岛》等都是。特别是综合性杂志的出版，确曾热闹了一阵子。

在这种令人沮丧的情况之下，偶然可以见到一半篇比较优秀的作者，就只有下列的几种刊物：

一、公共园地（月刊）——马华新文学扩展期残存下来唯一有点奋起振作的意态的刊物，一九三二年下半年停刊。蔡增建的《雪影》，丘士珍的《峇峇与娘惹》等小说，就是在该刊连载的。

二、《一九三三》（日刊）——《公共园地》停刊后，民国日报曾推出新刊物多种，包括《南荒》（一九三二年十月——十二月），《民国副刊》（一九三二年十二月——一九三三年一月），《一九三三》（一九三三年二月初——四月底）、《一九三四》、《戏剧》（一九三四下半年），《文艺》周刊（一九三二——一九三四）等，其中只有《一九三三》一种比较有点生气，曾强的剧作《大学生和姨太太》，以及周静庵（编者）的若干杂文，算是该刊的一点收穫。

三、文艺周刊（星洲日报）——一九三二年初创刊，一九三四年下半年一度停刊，张匡人编，内容颇平淡，只有饶楚瑜的一篇《囚笼》较为出色些。该刊的姐妹刊物《晨星》、《南锋》等，成绩更差。

四、奥托（周刊）——一九三二年底发刊於檳城光华日报，是这个阶段中最正派的一个文艺刊物，只出了两三个月。重要的作品有描写不景气期间失业工人露宿街头的生活的文郎的诗作：《走廊里的一群》，以及批评郑文通的腐旧的文学思想的方英的论文：《最近星洲的戏剧论战》。

五、轮——檳城新报副刊（一九三三——一九三五夏），每周出版二三次，经常编得很芜杂，只有一九三四年下半年间，因为吸收了张天白、黎陞、曾艾狄、海风、蒂克等为基本作者，内

容显得特别精彩，发表了许多优秀的政论散文，在提倡大众语运动方面更是猛着先鞭。作为该刊后身的《一九三五》（一九三五年年中——年底），《浪花》（一九三五——一九三七），《新园地》（一九三六——三七）等刊物，几乎都有点望尘莫及。至於它的同一期间的姐妹刊物——推销形式主义的《热风》与《诗草》（一九三四——三五年初），尤其是相形见绌了。

六、槟风——光华日报的文艺性日刊，一九三二年中创刊，一直维持到一九三六年过后，是这个时期的较重要的刊物中出刊最久的一个，长期间（一九三二——三五）由洪丝丝主编，对新哲学及社会科学介绍甚力。丝丝本人的杂文也为该刊的一大特色。

一九三五年中以后，马华新文学运动稍见复甦，出版界也增添了一点朝气，於是有了—批内容比较坚实的刊物先后诞生，成为一般带有新写实主义的倾向的文坛新人写作活动的园地。这批新刊物，乃以下列几种为中心：

新野——新野社的同人刊物，一九三五年五月廿一日起附在新国民日报出版，每周一期至两期。《橡林深处》的作者一村，《挣扎》的作者斧夫，均为其重要成员。该刊於一九三五年底停刊，一九三六年改为《文艺园地》（一九三六年一月——九月），基本作者相同。

星火——星中日报的固定副刊，每日半版，一九三五年九月发刊，是这一阶段中阵容最盛的一个刊物。当时一些较为活跃的作者，包括李润湖、陈子遗、流浪、枕戈、丘士珍、胡君苹等都在该刊投稿。流浪的小说《南京人氏》即在该刊发表。《星火》的姐妹刊物有《文学周刊》（一九三五年九月——一九三六年中

）及《星火每周文学》（一九三六年五月——十二月），均侧重理论批评。

出版界——星洲日报晚报副刊，一九三五年九月设立，每周一期，着重介绍新知识与新书刊，撰稿多属当时第一流的理论作者，如马达、蒲之、饶楚瑜、瞻晞、艾狄等。一九三六年关于《马来亚文艺诸问题》的大论争，就是由该刊发难的。在该刊及当时其他进步刊物的带动之下，星洲日报早版的《晨星》（一九三二年创刊）及《文艺周刊》（一九三四年下半年停刊，一九三五年九月复版）的内容在这一阶段也有了改进，发表了不少好作品，如马达、林棘、刘郎的一系列杂文。

文漫界——南洋商报一九三六年下半年出版，戴英浪主编，专登有关美术的理论批评文章，特别致力于木刻漫画的提倡，是马华木漫运动的发轫，也是南洋商报在整个马华新文学低潮时期中最正派和最精彩的一个刊物。其姐妹刊物《狮声》、《瞭望台》、《文画会》等，内容均瞠乎其后。

新路——新国民日报的文艺日刊，一九三六年九月中发刊，李润湖主编。因为比较晚出，所以吸收了这时期一般新人的较成熟的作品，如耳东的《一件小事》以及润湖本人的许多散文。

此外，同一阶段的较重要的刊物还有星洲出版的《椰风月刊》（一九三五年下半年），怡保中华晨报的《大众副刊》（一九三六），檳城新报的《浪花》（一九三五年底发刊）……等。光华日报的《檳风》这时候也有了更好的表现，力生的《除夕》，大保的《织女的诅咒》诸诗，都是发表在这刊物上的。

在出版界普遍消沉的五六年间，仍然先后出现了上述的两小批刊物，以其微弱的力量支持着马华新文学的发展，用中国作家李劫人的小说《死水微澜》这个书名来形容这种情景，也许是最

适当不过了。

第三节 文风的恶劣

新兴文学运动的受挫结束了马华新文学史的扩展期（一九二五——一九三一），继之而来的是一个绵延五年之久的低潮时期（一九三二——一九三六）。由於文运的衰退，一般思想认识薄弱的作者的迷失方向，以及理论批评工作的一度鬆懈，文坛上乃出现了种种不健康的风气。特别是最初的三几年间，情形尤为恶劣。这种种恶劣的文风，最显著的是表现在下列几个方面。

一，鸳鸯蝴蝶派的言情小说的普遍抬头。这类作品在李铁民编的《狮声》（一九三三——三四）等刊物上取得广大地盘，以长篇连载的形式泛滥起来。其中最具有代表性的一篇是死狼的《狂欢时节》，写情大家，黄老大，天慈生，刘阿佬等一批《风流才子》，流连秦楼楚馆，押妓为乐。只要看看它的一些章目，如《走马少年行》，《在芙蓉房中》，《泪弹滴滴钗头凤》，《魂销金缕曲尤多》，《酒香肉迷色授魂与》等等，你就可以想见它的一般内容了。

死狼早期一度活跃於《新国民杂志》。一个曾经企图用他的熟练的文笔来反映殖民主义侵略下的婆罗洲的现实的作者，现在竟然退化到纯以描写色情生活为能事，这种迷失方向的现象在当时是十分普遍的。

与《狂欢时节》相得益彰的是罗永年的《如此上海》，每日一段，以笔记小说的形式在《狮声》连载，描写上海的种种色情玩意或所谓社会黑幕，诸如上海妓女怎样佯称女相士上旅馆拉客，一般女子服装的设计怎样由平胸、束胸，变迁到双峰高耸，

以至於白相人怎样执行他们的《三光政策》（吃光，赌光，嫖光）等等。

这一类不健康的作品也有以《新文艺》的姿态出现的。例如郑文通的《爱与恨》，写一个青年深夜到妓院去，以二块半钱送给一个他不爱的女子，换来一霎时的“浪漫主义”的刺激。当他要走的时候，女的问他：“你能够时时到这里来吗？”为什么？因为“他们很粗鲁，怪难过的”。于是他浮着浅笑踏上归途，不断地自叹自赞道：“胜利了！……至少得到个人的胜利，尽情地……总之，事实上算得不冤枉做一个青年”。诸如此类的灰里透黄的《新》小说，在这时候是比比皆是的；特别是郑文通自己编的民国日报的《文艺》版（一九三三——三四）。

二，大批形式主义的作品的出现。马华形式主义文学发端於一九二七年中创刊的《洪荒》。曾圣提，曾华丁等人在上面写的唯美派的诗文就是这类作品的初期形式。后来他们在新兴文学运动的影响下稍微有点进步，於一九二九年初创办《文艺三日刊》，提倡《铸造南洋艺术的铁塔》，也写了若干富有现实性的小说作品，虽然诗歌和散文的风格无甚改变，形式主义的发展趋势总算略受阻遏了。现在，因为马华文学晋入低潮状态，这一文学逆流又被另外一批人所继承而大肆泛滥起来。许多典雅华丽的散文小说充斥着星洲以至檳城的一般文艺报刊，而李金髮式的象征诗之类尤为流行。这方面的代表刊物是檳城新报的《诗草》（一九三四年夏——一九三五年初）。《诗草》上不但大量地登载形式主义的诗作，同时也向安南、上海等地广泛征稿，可见该刊的宣扬形式主义是如何的卖力了。下录的这首《夏天》（傅尚杲），就是《诗草》上面的“好诗”——

夏天在广东姑娘赤着的小腿上

在肥胖病患者的汽水瓶上
不，水沟畔的苍蝇是日渐消瘦着的
然而夏天却在它美丽的红帽子上

夏天在被蚯蚓翻鬆着的泥土上
在每一根滋长着的小草上
一朵白兰花是在白相人嫂嫂的髮际
夏天却在那迷人的香味上

三，趣味主义的泛滥。这时候的马华文坛产生了多量的林语堂式的幽默闲适的小品以及由此发展开来的题材烦琐，油腔滑调的《杂感》。

幽默闲适的小品散见於一九三四年前后的星洲日报的《晨星》副刊及其姐妹刊物如胡浪漫，马康人等先后主编的《繁星》（晚报），胡成女主编的《遊艺场》（星期刊）。《繁星》及《遊艺场》等侧重幽默，《晨星》则爱好闲适。诸如黄杜残的《不不斋闲谈》，陈鍊青的《觚不觚夜话》，禹础的《秋虫随笔》，颂声的《农村消夏录》，以及其他作者的《庐陵桥夜话》，《屠狗斋联语》，《雨丝风片录》等等，大都是林语堂的《人间世》等杂志影响下的产物——所谓情调闲适宁静的作品。这种闲适情调有时也用韵文来表现，如下列的一首《消暑》（阿樵）——

小斋有暇时
天热不许睡
人自无聊神自疲
又独自叹气。
闷热苦煞人
风吹无凉意

问天几时才敛威
蚁民免热死。
天热光阴迟，
怎遣此？
闲翻《十日谈》
细阅《人间世》
披论语
掀杂志
不觉夕阳已挂石榴枝。

（一九三四年四月，邦咯）

从这首《诗》中，我们也可以见出，《论语》《人间世》等读物，那时候是如何地在毒害当地的文风了。

至於油腔滑调的《杂感》之类，则比较集中於李铁民（一九三三——三四）及李紫凤（一九三四——三六）先后主编的南洋商报的《狮声》副刊。李铁民本人的思想倾向是不错的，文章富有伤时忧国的感情，但却是属于旧式读书人，才子气太重，选稿不认真，因而登出了很多低级趣味的文字，有些散文渗杂着打油诗，更显出十足的才子加流氓的气味，连天花麻疹也成了他们嘲笑的对象——

一个女学生
肉感加摩登
可惜一件事
毛兵！

——唐山峇峇：（不是随笔）

到了李紫凤接编《狮声》，这类太过露骨的狭捉无聊的东西，算是减少了些，但琐屑浮滑的实质并无改变。李紫凤本人的文章就

是一个典型。例如，他看到中国有人在提倡“老人结婚年”、广州又有所谓“选举耆英”等新闻，就写了一篇《老当益壮》，说什么现在摩登女性过剩，恋爱场上应该增加一批黄忠老将，使之供求相应云云。

第四节 创作的歉收

文坛上既然充斥着大量的不健康的文字，则较严肃的作品自然大大减少。所以这时期的马华文学创作，完全处在一种歉收的状态。在这歉收的季节，只有少数正派的作者在勉强支撑局面。这些作者，按照出现的先后与作风的不同，大体上可以分为两小批。第一批是出现较早，但多半具有客观现实主义的倾向者，包括丘士珍，蔡增建，枕戈，饶楚瑜，林参天，曾强，文郎，洪丝丝，黎陞，天白等。（后列三位的态度比较积极，接近於彻底的批判的现实主义。）这些人有的早在上一个时期就已开始其文学生活，祇是一九三二年以后才比较成熟。他们的写作活动贯穿着整个的马华新文学低潮期，但主要的贡献还是在上半期：一九三二——一九三四。因为一九三五年以后，又有另一批新人起来了。

丘士珍，蔡增建，枕戈，和饶楚瑜几位比较努力於小说创作。

丘士珍在这个时期的代表作是《峇峇与娘惹》。这是一个两三万字的短篇，一九三二年在民国日报的《公共园地》连载十余期，写一个买卖树胶的老商人受到不景气的打击而破产没落的过程——

当老商人的营业还很顺遂的时候，洋楼汽车，一妻二妾，生活极尽奢华，但家庭内部却已十分糜烂。儿子峇峇与女儿娘惹在

闹姐弟恋爱，三姨太与车夫苏芒发生暧昧关系。外甥女阿美由中国南來，寄居舅家，虽然进入华文中學读书，与峇惹姐弟之受英文教育有所扞格，但不久也就被这个洋式家庭所同化，由一个乡下姑娘变为摩登女性，看戏、兜风、玩音乐、开派对，风头健旺。接着就与峇峇结婚，当起少奶奶來。

峇峇婚后，姐弟恋爱陷溺更深，终为阿美发觉，引致夫妻反目。老商人为了解决这纠纷，特遣峇峇赴英留学，准备在此期间为娘惹完姻，使峇峇学成归来之后夫妻得以和好。不料胶价惨跌，生意破产，老商人乃改变计划，将娘惹送给同业张加添做填房，希望利用裙带关系，取得资助，恢复家业。其实张加添也同样受到世界经济萧条的打击，家道中落。娘惹嫁后，三餐不继，迫得夜间出外为娼，以维生计，其母更因此活活气死。

家庭遭此变故之后，老商人意志湮沉，经常流连鴉片烟馆。峇峇也辍学返家，与阿美分房而居，日唯变卖家中器物为业，晚间则寻花问柳，过其放蕩生活。一夜，在妓院与娘惹重逢，遂相偕归来，买兇弑父，并资助三姨太与车夫苏芒离家私奔，造成悬案。姐弟两人从此成了一家之主，公然同居。最后，阿美侦悉事件真相，出面告发，将峇峇与娘惹绳之以法，自己也离开那荒淫破落之家，走上新生之路。

蔡增建和枕戈的小说也大多见於《公共园地》。前者的力作是《雪影》，后者是《他的美梦醒了》。

雪影是一个割胶少女，受园主李阮以金钱收买，置为外室，居於胶园内亚答屋中，生活孤寂无聊。盖李阮此类姨太太为数众多，概被视为玩物，三几星期前來渡宿一宵。但这种情形也没有延续多久，接着，经济不景，胶价锐跌，李阮不但破产，而且负债纍纍。许多姨太太领不到生活费，先后鸡飞狗走，只剩下雪影

一人，李阮也常到此处避债。因心绪恶劣，对雪影的非人凌辱尤甚於前。雪影不堪压迫虐待，加以物质生活供应的短缺，乃起而反抗，以手枪威胁李阮，要求发给一万元遣散费。李阮无以应，终被击毙。雪影从此逃离胶园，与乡村教师瀛人同居。

《他的美梦醒了》写中学生岩影，爱上其姐女同学韞枝，废寝忘餐，戮力追求，以致影响功课，放弃学运工作，甚至做出违背原来立场或不道德的事来。譬如韞枝要借阅言情小说《红玫瑰》，岩影自己没有这书，找遍了图书馆也还借不到，於是一改向来反对图书馆购买低级趣味书刊的立场，竟然责骂图书馆的藏书太过严肃。又如韞枝提议到公园去拍像，岩影无钱可花，乃利用男同学喜欢交女朋友的弱点，邀了一个同学做陪客，由同学负责逛公园的费用。然而岩影的苦恋并无任何收穫，韞枝对他的态度始终是不即不离。缘因韞枝固然有点喜欢岩影，但自幼已由家庭许婚予一男子，终身大事无法自主，惟有保持痛苦的沉默而已。最后且被家庭禁锢起来，强迫出嫁。岩影的学校这时也发生了一场风暴，同学们多因此走散。於是他醒悟了。他感觉到社会的恶势力仍甚强固，很多工作仍等待青年们去做，个人幸福的追求终归是一种梦想。他决定牺牲自己，为改革社会而奋斗。几个月来的忧悒焦虑，患得患失，於今一扫而空，人也变得轻快乐观了。

饶楚瑜的作品产量不多，但《囚笼》一篇却是大家所熟知的。这个短篇原先在上海《春光》杂志发表，再经星洲日报的《文艺周刊》转载，内容描写一批胶工，在一个外国人的大园坵里像囚徒一样的生活。他们忍饥受寒，天未亮就开始劳动，然而他们的劳力却受到园主及“猫头”的重重剥削，胶汁过秤时每天都被减算三五磅。“猫头”包伙食，开赌场，既吸吮了他们的血

汗，又麻痹了他们的意志。园坵里头没有正当的娱乐，胶工以聚赌，吵架，找私娼来消磨剩余的时间及精力。他们的职业没有保障，一切决定於美国华尔街的行情的涨落：胶价涨了一点，园主便大聘新工；明天行情报落了，却又大批裁员。工资也由园方视劳工供应情况而取舍。因为各地会馆神庙都挤满了失业汉，所以工钱也就由每磅六占减至一占。偶有表示不满，即召警察前来镇压驱逐。於是也有不少工人以能够留在园里当囚人而私自庆幸，大大地感激洋大人没有驱逐他们。

这些作品，具有一个共通点，那就是色泽暗淡，气氛低沉，冷静与客观地描写当时马来亚不景气底下的一般现象，诸如资本家的破产没落，青年男女的爱情美梦的幻灭，胶工生活的悲惨与失业浪潮的汹涌等等。正如当时若干论者所指出的：“这是镜子，不是斧头”。因为它们未能反映较本质的现实或新兴的事物。蔡增建笔下的雪影虽然很有点反抗现实的精神，却还远非新兴人物形象。她的摆脱李阮的压迫主要还是为了生活费用供应的短绌，并非有感於姨太太地位的可耻。她的追求乡村教师瀛人，则祇是基於某种本能，并非由於思想感情的接近。所以这篇小说仍然是客观的现实主义的作品，主要是反映本地一般园主遭受世界经济恐慌的怒潮所淹没，连一个姨太太也无法留住的情形。

林参天和曾强是马华新文学低潮时期前半期的戏剧的代表作者。他们两人的剧作比同一时候的一般小说写得更浮面。林氏由一九三二至三四年间在民国日报的《公共园地》和星洲日报的《文艺周刊》发表了许多独幕剧，包括《南洋的女朋友》，《金錶》，《隐痛》，《浔阳江畔》等。其中只有《南洋的女朋友》一篇还过得去。剧中描写了三个生长於南洋的女性：一个是十九岁的女学生王茉莉，受中文教育，热情、单纯、爱上一个年青俊

秀的文艺作者蔡理时；另一个是二十六岁的英文教员黎安妮，与白领阶级的周先生恋爱了七年始结合，但仍然互不信任，经常吵吵闹闹，现在正在闹离婚；又一个三十六岁的老处女罗淑娟，庸俗、现实，瞧不起当教员的男子，想嫁给有钱人，即使做小老婆也心甘情愿，再不然就嫁给洋人。

作者以这么三个人物来概括南洋土生女性的性格，特别是罗淑娟，更认为是典型的南洋女性。这看法自然是不对的。因为这祇是南洋女性的一个方面，而且是次要的一面。实际上，勇敢、沉实、有眼光，有崇高抱负的南洋女性多的是，祇是作者不熟悉吧了。但这个独幕剧在林参天的剧作中已算得是庸中佼佼，其余诸篇，却就写得更差了。例如那篇《金鍊》，作者是借它来提出“穷人不一定做贼”这么一个平庸的见解，显然的，这是水平以下的作品。

林参天在这时期的较后阶段转向小说创作方面努力，似乎有较好的成绩。暴露教育界的阴暗面的长篇小说《浓烟》就是他在当时的力作。

曾强在民国日报的副刊《一九三三》发表了一篇《大学生与姨太太》，轰动一时，有好些学校还争相演出。其实这剧本也写得不高明。故事是说二十三岁的大学毕业生杨大浪，南来后一直失业，在其叔杨金声任经理的大东公司“隆帮”。好读书，平时在店内也手不释卷，却不晓得怎样学生意。因此常受其叔责骂，说是“没有本事赚钱”，公司里的书记王一忠更是瞧他不起。然而却获得杨金声的姨太太白悲音的同情。白悲音也是一个爱读书的孩子，家贫父病，上了杨金声银弹政策的圈套，终于做了小星。这日，白悲音与大浪在互诉彼此的悲痛境遇，感情融洽，且互有爱怜的表示。本来负有监视白悲音的特别任务的书记王一

忠，把情形看在眼里，杨金声一來到便进行告密。白悲音急中生智，佯装头痛，促杨金声去请医生。接着又讹称发高热，令王一忠按其额，摸其手，以测探体温，王也乐得与之亲近，於是形成了伙计调戏老板娘的局面。恰好杨金声偕医生來到，见状大怒，立即解除王一忠的职位。白悲音又乘机进言，以大浪补任书记。——作者教一个姨太太使用美人计，为一个大学生谋“出路”，真是匪夷所思了。

文郎是这一阶段的一个较优秀的诗人。和他差不多同时出现的还有颂声，贞坚等人。这些人的诗作也都倾向於客观的现实主义。他们大都在向回忆搜索题材，写些自己过去的经历；或者是作点素描速写之类，反映当时的经济萧条中一般市民失业流浪的生活，色彩都是黯澹悒鬱的。最典型的例子是文郎的《走廊里的一群》，写一群无家可归的失业汉，麇集在人家的骑楼下度宿，挨受夜气侵袭，风吹雨打——

虽然寒风旋來了仁慈的晚祷的钟声
圣诞之夜何必使他们知道
人类的残余者
早已遭上帝的遗弃
怀乡，怀乡
故乡早已拍卖掉
流浪，流浪
捧着铁罐子求富者施予未免污辱了这极乐世界
当黑暗尚未卸下睡衣的时候
饥饿已在他们的肚子里喊叫
揉着倦眼，揪一下蓬乱的头髮
又从走廊里幌摇了出來

南北西东

过着他们同一的遭遇

如果不会逢到主人驱逐时

或许，他们今晚得以再在此地相聚

洪丝丝，黎陞，天白等则是散文方面的代表作者。这些作者的写作活动一直继续到一九三七年以后，但重要的是他们出现於马华新文学低潮时期的前半期（一九三二——三四），适时地填补了这一阶段的正派的散文创作的空白。檳城新报的《轮》和光华日报的《檳风》是他们发表作品的主要地盘，写的大多是些针贬时弊的杂文，如丝丝的《秦桧的进步》，论一八九四年中日战争后，清廷割让了台湾等地，引起康有为等“公车上书”运动，彷彿“九一八”事件发生后中国各地大学生的入京请愿。作者指出四十年来国政毫无改善，但四十年来秦桧之流却是大有进步——

当时的秦桧尚畏诃辞位，今日的秦桧——无抵抗主义者，就没有那么呆。他不畏诃，更不辞位。你们学生如果太“跋扈”了，就给你们一个“反动”的罪名，包管你们受不了。

又如黎陞的《论文人》，分析文人在大时代中分化的种种情况，思想内容也颇坚实——

所谓文人，大都属于中间层的人物，在这阶层明显惟有中间层没有自己的确定意识的时代，他们常常是徘徊於两者之间，徬徨，徬徨！

然而，历史的大轮是时刻不停地向前滚进的，在进化的轨道上，谁也不能站在中间徘徊。生活在现阶段的中间层的文人，既感觉到了某种破灭，必然地要生起分化来。

於是，他们有的动摇，幻灭，只好缩进象牙之塔，作垂死的呻吟；有的索性出卖灵魂，散发烟幕，遮蔽现实；而有的，则赤裸裸地站在民众的行列里面，揭发社会的黑幕，传达民众的心声，努力使自己的作品充满了伟大的力，努力使自己的作品深入社会的底层，非特要使他们看得懂，能够理解，而且要在他们中间生起巨大的感染力。

这一阶段出现的散文作者，倾向较好的还有刘郎，半鰈，周静穉……等。小说作者蔡增建（曾见），饶楚瑜等。也写了不少散文作品。

第五节 成長中的新人

支撑着马华新文学低潮时期文学创作局面的第二批作者，是一些比较后起，具有新现实主义倾向的新人，包括一村，瞻晞，侠夫，流浪，李润湖，陈子遗，辜斧夫等。这些新人大多是这一时期的后半期随着《新野》、《星火》的创刊而崛起文坛的，可以说是一九三五——三六这两两年间的代表作者。虽然其中有好几位在一九三四年下半年就已陆续出现，（如李润湖，陈子遗，瞻晞，许侠夫等，一九三四年底已在李铁民编的《狮声》发表了不少作品——这也是《狮声》编得较好的一个期间——后来因为不满接编者李紫凤的作风，乃改向《晨星》等刊物投稿，）但还不大受注目。到了一九三五年间，有的组织了新野社，有的结集到提倡新写实主义的《星火》的旗下，才开始形成一股新的力量，渐渐冲破文坛的沉寂的氛围。

这些新人当时还正在成长中。对于文学创作，可说仍在尝试阶段（其中有些作者后来放弃了创作，专搞理论批评）；虽然都

具有新写实主义的倾向，内容并非十分成熟。不过一般上却也有个共同的特点，就是作品中常常出现一些叛逆的性格或新型的人物。这是当时创作界的一种新的现象，与前一阶段的一些客观的现实主义的作品，恰好成为一个对照。

小说方面，这里可举一村的《橡林深处》，瞻晞的《通舱里》，许侠夫的《深谷里的叹息》，流浪的《南京人氏》等篇为例。

《橡林深处》叙述二百余个中国农民，被包工头骗到南洋一处胶园工作，除了扣除佣金外，每人每天仅得二三毛钱的收入。工头又在园内开杂货店，包伙食，强迫工人必须向他购物及寄食。此外还设赌馆，放赌债，企图困住工人，使他们永远在园内做猪仔，无法脱身。然而，一宗意外事件却把工友们唤醒了。胶工中有个叫做亚材的，因念故乡母老妻病，工头又拒绝借钱接济（只有赌博可以借钱），忧伤绝望，竟图自缢。於是激起了同伴们的义愤，一面献捐帮助亚材寄家批，一面团结起来向工头展开斗争，要求改善待遇，包括加薪，取消抽扣佣金，废除必须向工头购物寄食的规定等等，大家也订立了公约，不再进赌馆去了。

《通舱里》中心人物是一个中国的老农夫。他在故乡受尽了地主的欺凌压迫，媳妇被强占，儿子被杀害，自己则被诬为土匪，出令通缉，但仍然坚强不屈，远走南洋，发誓即使在南洋死了做鬼，也要回乡去算账的。

《深谷里的叹息》写青年衣禾，家贫好学，好容易才取得一个机会，到南中国某小岛上的一间中学念书。学校是美国基督教侵信会创办的，规模宏大，附有幼稚园，小学，以至医院，神学院等等。教师们一面授课，一面利用种种机会吸收学生入教。衣禾在校成绩良佳，又富有文学天才，更是校方争取的对象。但他相信科学，不信神学，虽然遵照校规做礼拜，却常常和牧师们发

生激烈争论，被认为是个离经叛道的学生。一次，衣禾生病，校方趁他病愈在院养息的时候，特派汪牧师来探视，说他的健康是神救护的，所以应当入教。并建议出资让他赴美国留学，毕业后好为教会服务。衣禾毅然拒绝。说神如果是万灵，就应该使人类无病；说学校应该有更好的理由说服他，不宜采用收买的手段，这会造成学生的投机思想。驳得汪牧师哑口无言，老羞成怒。衣禾就这样地在种种压力之下，始终坚持他的信仰。他宁愿失学以至失恋，也不改变他的崇尚科学的立场。

《南京人氏》的故事背景是泰南的一间华文小学。新来的英文教员陈先生，普通话发音不正确，南京说成南 King，校长和教务疑心他是日本人。因为当时暹罗正盛传着日本为了准备南进，已派出大批间谍到南洋各地活动。后来校长等又发现陈先生不但有英文书籍，德意法诸国以及暹罗印度的书刊也买了不少。就偏偏没有日文书。可是根据介绍人说，陈先生以前在上海是以翻译日文为生的，这就益发可疑了。一日，从纽约来了一封给陈先生的信，校长偷偷拆开来看，结果，真相终于大白，校长等人的推断完全错了，大家都感到非常惭愧。原来陈先生是朝鲜人，信是他的爱人寄来的，报告她已进入夜课大学，并且参加了一个文艺团体，日间则在照相馆做工维持生活。这封情书写得十分严肃，全无儿女憨态。

在这些作品里面，有敢为改变自己的命运而团结斗争，与饶楚瑜笔下的《囚笼》内的一群截然不同的树胶工人；有被侮辱，被损害，家破人亡，远走炎荒，却还立誓做鬼也要回去复仇的中国农民；有宁愿失学失恋，却始终坚持自己的祇相信科学、不相信神学的立场的苦学生；又有亡命海外，忍辱负重，刻苦学习，不为儿女私情所牵囿的朝鲜爱国青年。这些叛逆性格或新型人物

的出现，显示了马华新文学低潮时期的后半期，已经有了一批倾向於新写实主义的作者在成长中，如果接下来的不是抗战文艺运动的兴起，则另一阵新兴文学创作的热潮是会到临的。

诗歌方面可以大保的《织女的诅咒》为代表。诗的内容是写一群织布厂的女工的思想的觉醒。她们织就美丽的布匹，制成花样的衣裳，让幸福的人们的青春增添光彩，爱情繁荣开花，而自身却衣衫褴褛，青春的花朵在织布机旁残落了，於是她们发出了愤怒的咒语：

姐妹们

织吧，织吧

为这班幸福的人们

织造丧衣吧

让他们的青春死灭

让他们的幸福死灭

可让我们有一刻的休息

.....
让他们的青春死灭

让他们的幸福死灭

为我们自己褴褛的青春

绣织花样的衣裳呵

属于同一内容的诗作还有德露的《谁不希望来一个变动》，力生的《除夕》，因舍郎的《没饭吃的人们》等等。兹录德露的一首於下：

惨淡的灯光照着悽惨的机声轰轰，

悲惨的人儿站在机械旁。

纵然这深夜再静寂到像个荒塚，
也难制止那凄惨而尖锐的声响。

不分太阳升月儿上，
那悲惨的人时时忙；
机轮转动，手足肿痛，
一刻又一刻，不知过去了几多点钟。

灯光惨淡夜朦胧，
强睁眼睛在做工。
朋友，这是什么时候了啊，
高楼上的人儿梦方浓。

机声轰轰，脚又酸，肚又空，
除掉了这无生命的灯光，
谁愿世世辛苦在牢笼？
谁又不希望来一个变动？

（德露：《谁不希望来一个变动》）

这一类蕴涵着新生思想的低沉的歌声，发展到了一九三七年，终于加入了抗战救亡的洪流，汇成了激越的战歌——抗战诗歌。

散文方面，也有不少具有新的写实主义倾向的作品。譬如斧夫的《挣扎》，写青年古克辛失业潦倒，但意志不衰，每日磨斧砍柴，维持着一妻一子的生活。朋友劝他投函应征教员，他知道这是骗人的玩意儿，已经上过几次当，再也不愿意去浪费精神了。而且由于每日砍柴劳动，精神体魄，愈锻炼愈坚强，愈有信心于铲除侵略者，开辟新社会的大业……。又如子遗的《一件小事》，

刻划一个乡村少年（拉让）的倔强的、叛逆的性格，也很成功。

戏剧创作方面，在这一阶段却仍然显得很荒歉。原因是若干内容较好的产品，当时都未见发表。本来，继林参天及曾强起来的剧作者，是几位较有朝气的新人：黄清谭、白云、金暉等。这些人都是当时爱同校友会戏剧组的重要成员，他们从一九三三年底至一九三六年下半年，先后采用集体创作方法，编写了好几个剧本，包括《除夕》、《呐喊》、《挣扎》、《求生》等等。但这些剧本都祇供他们的剧团演出之用，没有公开发表，当时大概会有油印本，但年久失散，现在是连一篇都没有保存下来。

就当时报章上掲載的故事梗概来看，这些剧本大都是以中国农村为背景，但内容富有集体意识，大大的强调群众的力量。譬如一九三六年编写的《挣扎》（独幕剧），就是描写华北农村在敌军进攻下农民群众奋起抗战的英勇行为。先是农村中的猎户王铁牛从附近的沦陷区回来，大家都到王家来探询消息，知道敌人正向本村进军。村长刘三爷主张投降，与众发生争论。刘三爷的幼子桂儿忽来报说刘家的园宅已被一队敌军占领，刘三爷赶忙回去欢迎，不久却传来一阵哀哭声。原来敌人实行屠杀政策，连村长也打死了。接着，汉奸引了大批敌军进村来了，大家为了生存，都起来抵抗。

这些作品可以说是马华新文学低潮时期后半期的优秀的剧作，它们的散逸是整个戏剧文学的损失。

第八章 马来亚本位概念的形成 与低潮期马华戏剧活动

第一节 馬來亞本位概念的形成

马华新文学低潮时期（一九三二——三六），理论批评活动又另有一番历程与成就。从纵的方面说，它的进程与这时期的新文学发展的大势是相适应的：大祇在一九三二至三四年间，一般理论批评的工作是鬆懈的，保守的，到了一九三五年初以后才渐渐地上升。若从横的方面着眼，则这时期的理论批评界的建树，主要有下列的几个方面。

／ 第一是馬來亞本位概念的形成。

在这时期以前，本地文艺界并没有馬來亞这个明确的地理概念；一般文艺工作都以全南洋为对象，對於当地文艺都叫做南洋文艺。所以提倡地方色彩的时候称为《南洋色彩》，提倡创造本地文化的时候称为《创造南洋文化》。曾圣提等人搞文艺的口号／是《以血和汗铸造南洋文艺铁塔》，浪花慧聆等人鼓吹的新兴文学则叫做《南洋新兴文学》，静倩一行发动的话剧运动也称为《

南洋新兴戏剧运动》。甚至到了一九三一年底，文艺批评界呼吁马来亚写作者致力於本地文艺活动，仍然是说《南洋作家应以南洋为战野》。现在，马华新文学的发展晋入了一个新的时期，《马来亚文艺》、《马来亚文学》这类名称終於出现了。这显示了本地文艺界已开始认定星马地区为其服务对象。但这样的一个概念，却还是酝酿了好几年，通过了两场大论争之后，到了一九三六年底才稳固下来的。

这两场大论争，第一场是关于地方作家介绍的论争。一九三四年三月，丘士珍以废名为笔名，在《狮声》副刊发表了一篇《地方作家谈》，提倡“马来亚地方文艺”，并介绍了十四位“地方作家”——符国汉、吴仲青、陈一萍、连啸鸥、忘八蛋、熊蕾影、郑维圣、巨鯢、枕戈、哥空、老张、郑文通、廖月英、金洪。当时有些人认为这种介绍太不“科学”而提出抨击，但接着却又有人起来支持丘氏，於是引起了一场大混战。

严格说来，这场论争正好反映了这时候理论批评工作的显著退化。丘士珍的介绍《地方作家》，基本上可以说是马华文艺自立运动的一个继续，但却降低了它在前此的新兴文学运动期间所已达臻的思想水平，把新兴意识从中抽出，回复了《野葩》作者曾经批判过的《地方主义》或《乡土文学》的提倡，也即承接《荒岛》——《文艺三日刊》——《椰林》等作者所鼓吹的《南洋色彩》、《地方色彩》的余绪。而且丘氏所推举的《地方作家》也大多名不符实。十四位《地方作家》中几乎祇有一个忘八蛋（静倩）是真正具有代表性的；不但反映过当地重要现实的浪花、慧聆、依夫、海底山等作者未被提到，即写了充满热带色彩的《王兄弟墓》、《拉子》等作品的华丁，也同样榜上无名。但另一方面，那些为文责难他的人，却并没有认识到他这种缺点，反而

在一般观点上表现得更加落后。这情形就有点像一九二七年初何采菽因介绍《荒岛》而引起的论争一样：张浩、吴仲青等反批评者反而较何氏本人显得更多的弱点。

然而丘士珍毕竟不是何采菽，他无意中尽了一个很大的贡献：就是在他那篇引起论争的《地方作家谈》中，第一次提出了《马来亚地方文艺》这个名称，也等於当地文艺界第一次明确地提出了“马来亚”这个地理概念。这是一件很有意义的事。虽然他的介绍地方作家之举是失败了，但“马来亚文艺”这个新的概念却是初步建立了起来。

接下来的一场论争是《关于马来亚文学诸问题》的论争。那是曾艾狄的一篇什文《马来亚文艺界漫画》引起的。

《马来亚文艺界漫画》一文於一九三六年九月二日及九日发表於星洲晚报的《出版界》副刊，内容指责当时文艺界的一些不满人意的现象，如理论上的《搬尸》，公式化，创作者对于当地素材发掘的不力，副刊编者的漠视创作，多登口号化的杂文……等等。

虽然曾氏早就特别声明：“此篇稿子所包括的副刊，是较有人看的副刊，或是青年较好看的副刊。那些不生不死的副刊，我是没有描入本文的。至於所谓文艺界，也指在这副刊活动着的一些所谓前进作家”，意即他的文章完全是对于文艺界内部的建设性的批评；然而文艺界对于曾氏的反批评及对于有关问题提出讨论，却是出乎意料之外的热烈。这些文章散见於《星火》、《晨星》、《文艺》、《出版界》、《新路》等刊物。作者有一礁，韞真、颖声、劳先、杨如、陈玉兰、林曼、马达、保罗、丘家珍……等。曾氏也写了《关于马来亚文艺界漫画》进行答辩。最后

有些作者为文呼吁大家结束论争，以利在这时局危急的时候建立民族抗日统一战线。

综观这次论争，最重要的收穫有两点。其一是《反封建的民族自由更生的大众文学》口号的提出（一称《马来亚的新文学》）。这是一个着重思想内容、强调反封反殖的创作口号，也是马华文学思潮的一个发展。马华新文学扩展期的新兴文学思潮，在低潮时期的最初几年，简直陷於中断的状态，一直到上述口号提出前后，才算是被衔接上了。

其二是马来亚地理概念的形成。《马来亚文艺》这一个名目，通过这场论争，从此深入人心，巩固下来。现在我们大家所熟悉的《马华文艺》这个名称，也是由此派生出来，从这时起开始采用了（如杨如的《漫话马华文坛》）。

第二节 大众语与拉丁化新文字运动

这时期理论批评界的第二方面的建树，是《大众语》和《拉丁化新文字》运动的推行。

自新兴文学运动宣告衰落，马华新文学发展晋入低潮时期之后，一般文学艺术运动陷於冬眠状态达三几年之久，直到一九三四年底——一九三五年初以后，才有渐渐复甦的表现，而最先兴起的便是大众语运动与拉丁化新文字运动。

大众语运动发端於上海文坛，而於一九三四年底至三五年上半年在马来亚展开。当时上海的文化人因为反对恢复文言，反对不彻底的白话而提倡“大众说得出、听得懂、写得顺手、看得明白”的大众语，马华文坛也有这种需要，所以被带动了。

其实知识份子并不善於运用大众语彙，大众语彙也有许多无

法用方块字恰当地写出。大众语运动没有相当可观的创作相辅，推行的成绩就不大理想。况且，作品要普及大众，还涉及思想感情的大众化问题，不祇是语文问题而已。

虽然如此，大众语运动却有其间接的收穫：就是给予大家深刻的启发，知道了大众语运动要获得圆满成功，必须从普及大众教育，使到大众都能写作着手；同时也知道了汉字拉丁化的迫切需要，对于拉丁化新文字的意义有了更深一层的认识。这一来又引动了拉丁化新文字运动的崛起。

拉丁化新文字运动的推行本来是在大众语之前，其方案也早就提出。（同时还有所谓国语罗马字，因拼写法较为复杂，不受欢迎。）但因一般人对于汉字的改良始终存着幻想，所以对于这方面的工作显得松懈。迨至这时候大众语创作的尝试证明了要成功使用大众语，非彻底实行汉字拉丁化不可，这才加速了拉丁化新文字运动的开展。这种情形，在中国是这样，在马来亚也是这样。

一九三五年下半年起，《星火》、《晨星》、《出版界》、《槟风》，以及怡保中华晨报的《大众副刊》等，都大力鼓吹新文字运动，各地文艺作者参加实际教学工作的也很不少。有些地方的夜学甚至正规学校，还把拉丁化课本代替了《国语注音字母》的教课。有些人还合编了一种《新文字半月刊》。

新文字的提倡者以星洲晚报《出版界》的若干作者显得最为积极。他们对于新文字有精湛的研究，也写了许多论文，阐释拉丁化意义，介绍新文字读物，协助解决有关学习上的问题等等。有一篇《新文字运动的起来》，可以视为当时这一个运动的一份露布——

“作为新文化建设的基石，作为扫除文盲，争取群众并组织群众的武器，自‘戊戌’以来的各个文化建设运动，再也找不到一个比这一新文字运动更着切更澈底，更普遍更有机地通过民族解放运动的主题，而用坚实的足步做到这么给全般的大众所接受了。

“当前的方块字，正跟东方的中庸之道的精神文明，与独轮车、帆船的物质文明同样的跑到本身的自趋於‘败亡死绝’的可怜的命运。全套的旧的、封建的发了霉的东西，遭到无情的唾弃，并不是可惜的——除了是迷恋骨骸，或有意去祈求历史的幽灵借尸还魂之外。……

“给特殊阶级所利用以压迫大众的工具的方块字，为的自身的史的演进停滞了，老在象形、假借……里面兜圈子，把应发展的拼音的课题遗忘了，到了非自掘坟墓把自身葬送就再也没有办法的时候，国际化，大众化，科学化的拉丁化新文字运动的起来，就是对於野蛮的、非科学的、封建的、贵族的、繁复而艰涩的方块字的革命。这，无疑是史的必然的代替。……”

当时中国的拉运也正兴起不久，所拟就的拉丁化方案似乎尚只限於“北拉”（北方话拉丁化新文字），华南各区域方言拉丁化方案多未提出，因此本地的理论批评工作者主张南洋的拉丁化新文字运动应该反过来帮助中国的拉运人士解决这方面的问题。

“我们要帮助国内的新文字运动解决最难走的南国方言区域拉丁化的崎岖道路，我们要赶快地成立新文字研究会并出版刊物及小册子。并且，还要像福州、厦门、汕头、广州……的新文字研究会一样把组织扩大，统一在总会中，依照南洋所流行的南中国各地方言，个别的设组，个别的用各种方言的书面化总动员地去扫除南洋文盲的群众”（PU：《新文字运动的起来》）

紧接着大众语与新文字运动的勃兴之后，马华文坛也发生了《国防文学》与《民族革命战争的大众文学》等两个口号的论争。结果大家都同意两个口号兼容并存。这是一九三七年以后的抗战文艺运动的滥觞，也可以说是马华新文学低潮时期理论批评工作者对于文学运动方面的另一努力。

第三节 不良文风的批判

这时期的理论批评工作者的第三方面的建树，是对于不良的文学思想或文学现象的批判的加强。

在前一时期，因为新兴思潮在文坛上取得压倒的优势，不良的思想没有多大机会抬头，不成为理论批评工作的重要对象。接下来是马华新文学低潮期的最初三几年，虽然歪风邪气十分猖獗，理论批评界却因为主观努力不够，放松了应有的批判的责任。到了一九三五年起，由于一批新人的出现，这一方面的工作才颇见积极。幽默、闲适的作风，赞同读古书的论调，空虚浮滑的文风……等等，才先后受了清算。不过因此也常常引起一些剧烈的论争。《关于几个副刊》的论争是其中很有代表性的一场。

先是李润湖在《星火》副刊发表了《南国文坛报屑》和《关于几个副刊》两篇文章，要求各报副刊的编者严肃起来，负起教育读者的责任。当时《狮声》编者李紫风认为这是挟私憾以骂人，而且完全是针对《狮声》而发，于是纠集了大批作者，发动反击，掀起了一场大规模的纷争。

但问题的核心始终是这么一个：副刊编者对于影响读者或提高地方文化水准的作用。

李润湖的意见主要有列几点：副刊编者有左右文坛的力

量；报纸副刊在环境许可下应保持最低严肃，指导社会文化走上正路；一个副刊应有一贯主张，勿常常自打咀巴。

《狮声》方面则认为问题主要决定於环境，编者无能为力，正和英雄不能造时势是一样的道理。实际上李紫风主持下的《狮声》，满纸油腔滑调，漫无中心，确是太过落后了；所以他不得不推出这些话來打掩护，以至於把人的重要因素完全抹煞。

第四节 戏剧工作者的艰苦奋斗

戏剧活动在马华新文学低潮时期比起理论批评工作來，尤显得更顽强，更有生气些。

虽然一九三一年的新兴戏剧运动有如昙花一现，复归寂灭，但话剧工作者的艰苦搏斗的精神却被保留下來，成为马华新文学低潮期中一股自强不息的活力。

文艺创作界曾经一连三几年受到不健康的风气的渗透，理论批评界也有过一段期间陷於无声无息的状态，惟有戏剧工作未有这种现象。虽然演出活动也免不了受到文运低潮的影响，但只是静止了一年，一九三三年正月起便开始上升了。我们可以说，戏剧工作者几乎在整个时期中都坚守着他们的岗位，不容歪风邪气沾染，而且不断争取演出机会，教育群众。

马华剧运重心由檳城移返星洲是这时期戏剧界的一个重要现象。马华新文学萌芽时期，新剧运动本來是由星洲发难，然后扩展到联邦各地去的。晋入了扩展时期以后，檳城戏剧工作随着同善校友会的活动而渐趋活跃，乃浸浸乎有凌驾於星洲之势；及至南洋新兴戏剧运动崛起，檳城遂取代了星洲而成为马华剧运的重心。到了这个低潮时期，剧运重心又由檳城转移到星加坡來，经

常活动的团体有青年励志社、崇武体育会、爱同校友会、工商校友会、爱华音乐社、南庐学友会、钟声剧团等。南洋女中、育本学校、励新学校……的学生也有过颇大规模的演出。而檳城的剧坛反而高度沉寂下来，较重要的演出祇有一九三六年的钟灵中学的《西施》。

联邦各州在这一方面则始终十分落后。一般剧团如马六甲的明星慈善社、麻坡觉侨剧社等，这时期还经常在表演粤剧；偶尔有一两场话剧演出，也祇是处在附庸地位，而且在演出艺术上也还未脱离早期的《新剧》阶段。一些学校虽说演的多是话剧，但也进步不了多少，就连所采用的剧本也常常是内容陈旧不堪的；譬如描写后母如何虐待前子之类。一九三四年吉隆坡坤成女校演出的《少奶奶的扇子》大概要算是此中较出色的一齣了。

这时候星加坡一般剧人对于促进剧运的努力，可以青年励志社、南庐学友会、爱同校友会等几个团体为代表。

青年励志社，一九二〇年已经成立（初名青年励志学社），为马华新文学萌芽期活跃剧团之一，先后演过《谁之咎》（一九二一），《可怜闺里月》（一九二四），《复活的玫瑰》（一九二五年一月），《青春的悲哀》（一九二五年三月）等多幕剧。到了马华新文学扩展时期，其活动渐形松懈。一九三二年，吸收了一批新血（一部份为一九三一年间在檳城参加新兴戏剧运动的健将），乃大事改组，积极展开活动。一九三三年一月初旬在星加坡维多利亚纪念堂公演《芳娘》、《绿林中》、《一侍女》、《兄妹之爱》等四个本地创作剧本，轰动一时。这四个剧本的前列三个乃一九三一年新兴戏剧运动期间静倩的名作，《芳娘》即《夫归》改名，《绿林中》即《悽悽惨惨》，《一侍女》即《女招待的悲哀》。接着，这批剧人先后离散，但该社有三几年时间

继续保持较进步的传统，排演正派剧作。如一九三四年十月初，筹演《同志》，不获批准，临时改演欧阳予倩的《回家以后》。

南庐学友会，为道南校友组织，其存在比青年励志社更早。一九一八年成立，一九一九年注册，开始活动，先后演过《颶劫余生》（一九二二），《青灯回味》（一九二三）等剧。一九二五年以后，不时仍有演出。一九三三年，加强组织，以胡载坤等为执行委员。十一月间，庆祝母校廿七周年，献演《生活的意志》，为当时大胆演出之一。因为内容写的是一对同父异母的男女青年的恋爱故事。——青年画家听喧之父，是一个刻薄成家的商人，中年发迹之后，弃妻另娶，听喧自小遭受遗弃，赴上海习画，终成街头美术家。因为略有名气，其父又迎接他回到南洋来点缀门面，不料听喧却在家中与异母妹听琴恋爱起来。父母恩威并施，加以劝诫，总无法动摇这对青年男女的意志。最后，听喧为了偕听琴逃离家庭，挪用父亲银行存款而被捕，其父又在警方面前否认那是他的儿子，但听琴却毅然跟着他的哥哥前往坐牢。此剧与青年励志社一九三三年初演出的《兄妹之爱》，似为同一作品，但不知出自何人之手。

爱同校友会，成立於二十年代初期，与青年励志社、南庐学友会等并为马华新文学萌芽期的重要戏剧团体。后因校友星散，会务乃渐停顿。一九三〇年四月十二日，宣告恢复组织。一九三三年五月，再度改组，人材更盛，工作最积极，先后举行了好几场精彩的演出——

社会钟（五幕），除夕（独幕）——庆祝母校廿一周年纪念遊艺大会。一九三三年十月十四日。（大世界遊艺场第三台）

妈妈（三幕），小学生（独幕）——庆祝本会（改组）周年纪念。一九三四年五月廿日。（上海戏院）

花弄影——参加东华学校遊艺会演出。一九三五年六月十七日。

呐喊（四幕），开路先锋（歌剧）——参加闽南水灾筹賑遊艺会演出。一九三五年九月八日。

挣扎（独幕），求生（独幕）——庆祝母校廿四周年纪念。
（一九三六年十月十二日）

爱同校友会所采用的剧本，内容大都能够反映出时代的真实面貌。如一九三五年演出的《呐喊》四幕剧，描写当时中国政治腐败，农村水利失修，引致洪浪决堤，灾黎遍野，终于农民普遍觉醒，合力赴灾区修堤，以谋自救。又如一九三六年演出的独幕剧《求生》，写中国东北沦陷后，青年林阿全当了义勇军，转战数年，一度被赶出境外，后来又打回老家，把亲人（父亲和弟弟）及一些不愿做奴隶的邻居接到安全区去。

该会同人也很勤于编剧，上面提到的剧目有不少是他们集体创作的，如《呐喊》、《挣扎》等都是。这种传统一直持续到“七七”抗战后的《怒涛》、《巨浪》等剧的编写。

但大体说来，这时期的剧运工作的进行，还是受到整个文艺界的情况所制约的。一九三五年年中以前，由于文坛的高度沉寂，不良风气的嚣张，文运主流的微弱暗晦，因而正派戏剧的演出常常遭受到种种阻力，需要付出巨大的力气去克服。到了一九三五年中以后，因为文坛新生力量的茁长，风气好转，文运的主潮渐渐升涨，戏剧的活动也就较为顺利了。

一九三五年中以前戏剧界必须艰苦地去克服诸多阻力，这情形可以一九三三年初青年励志社公演《芳娘》等剧的引起论争为例。当时青年励志社把《芳娘》、《绿林中》等四个独幕剧搬上舞台，那几乎是本地创作的完整剧本的首次演出。在这以前，特

别是最早期的《新剧》运动期间，本地剧作的排演虽然也很热闹，但大多草率从事，成为了没有固定台词的文明戏。这种现象到了青年励志社这次盛大的演出才算完全的改观。而且，《芳娘》、《绿林中》等几个剧本在思想内容上也高於这时候一般作品的水平。虽然它们是屬於新兴文学运动尾声中的产品，新兴意识不强，但至少还是批判的现实主义的佳作，这在马华新文学低潮时期已是不可多见的了。所以这次的戏剧演出是值得赞赏的，事实上也受到广泛的关注与欢呼。

然而，当时的一批落后的、害怕新生思想的人们對於这一场演出却采取了敌视，阻挠的态度。作为这股落后势力的代表的郑文通，於是为文提出“批评”，吹毛求疵，尽情诋毁，造成一场大论争。但郑文通此举终於没有得逞，正派的剧人给予有力的反击，把他打退了，於是剧运工作又继续前进。

当时檳城光华日报的《奥托》副刊曾发表了一篇《谈最近星洲的戏剧论战》（一九三三年二月廿日），作者方英，站在第三者立场，以一个观众的感受來评述这次的争论，除了证实青年励志社当晚的演出的确成绩优异，剧本内容也很清新可喜之外，还举例证明郑文通此人對於较新的戏剧理论的完全无知。作者报导一九三一年上半年在星洲新世界遊艺场看过郑文通自编自导，由崇武体育会演出的《意外》三幕剧，其内容是脱胎於潘汉年的小说《情人》，写一个青年主张男人除妻子外需有一个情人，后来有个女子來信约他幽会，他欣欣自得地去赴约，却发现那原來是他的妻子。——当时崇武的戏尚未散场，台下观众已经所剩无几了。因此后来有人在叻报写了一篇剧评，题目叫做《崇武往那里跑了？》（洪石秀）。像郑文通这么一个人，自然不能理解思想内容与《意外》截然不同的《绿林中》等剧的演出意义了。作者

的结论指出：“在此刻，大多数的人们都是倾向到‘新’的新剧运动这方面来了。对于‘新’的新剧运动，把南洋没落期的社会经济作为背景的演剧，我们理应同情的。同样的，对于反‘新’的演剧的人们，我们也要站在正确的立场加以克服。”

照当时的情形及有关文献看来，这一场论争的本质所在，确是戏剧工作的路向的冲突。

继青年励志社与郑文通的论争之后，爱同校友会於一九三三年十月中演出《社会钟》、《除夕》等剧，也遭遇到同样不愉快的事件。这一次的批评来自《狮声》的作者梁志生，爱同校友会则由金晖（姓谢）出而答辩。

梁氏的批评主要是针对《除夕》这个独幕剧。该剧乃以中国农村为背景，写农夫黄信白，终年劳碌，受尽地主（王老爷）剥削，除夕这天还在东奔西走，借钱过年。好容易才买得一条咸鱼回来当鸡肉，不料地主仍来追租，接着还要强抢他的女儿去当小老婆。黄氏一家走投无路，只有起来反抗。地主受了挫折之后，正要回家去调派大批人马前来报复的时候，农民的军队恰好开进村来，灭了地主的威风。

梁氏的剧评以《爱同校友会的遊艺大会》为题，首先声明“无意给人家登义务广告”，接着指摘《除夕》一剧的化装及表情方面缺点很多，内容则带了一条概念化的尾巴，像章回小说的主人公绝处逢生那么的流於公式，欠缺积极性，而且暗示也太模糊。

金晖的答辩文章，承认该剧的化装及表情确不佳，但否认所谓概念化、公式化，欠缺积极性、暗示太模糊等指摘。他指出黄信白带了咸鱼返家时的一大段台词中，已透露了解放穷人的军队在邻村活动的消息。

梁先生接着又写了《金暉君的客观理论的检讨》，坚持對於该剧结尾的指责，声称演出特刊里面并没有提到什么军队，台词又听不清楚，所谓军队在邻村活动，那只有“局中人”才晓得。又说剧作者写军队解放穷人，这无疑是梦想。自民国以來，历史昭示，丘八爷到处横行霸道，姦淫掳掠，草菅人命，弄得地方糜烂，鸡犬不宁，要想他们解放穷人，真是滑天下之大稽。

在辩论《除夕》一剧的同时，双方也涉及《社会钟》的创作主题。

《社会钟》也是一齣写中国题材的戏剧。剧中父子四人，过着流浪卖唱的生涯，始终无法求得一饱。在饥寒交迫中，老父铤而走险，做了宵小，然而麵包偷不到，却身繫縲线。接着大儿子（石大）也做了强盗，剩下姐弟两人，依旧到处流浪。石大最后在一破庙中与弟妹重逢，并觉悟到强盗的不可为，乃走上能够真正争取生存的光明大道。

梁志生说这个剧本“其意思是警惕一般人的迷梦，不要拚命的享乐，知道世界还有这样悲惨的可怜事”（《金暉君的客观理论的检讨》）。金暉则认为它是在描写中国农村崩溃后的农民的不安状态，且有暴露、煽动、教育等意义。又指出梁氏的论调是企图歪曲事实，麻痹人们的思想，转移大众的视线，替有闲阶级当喇叭。他说：“所谓拚命享乐的一般人，他们是靠着穷人去豢养的。……这样悲惨可怜的事情是这般社会拚命享乐的人们支配而成的。这些悲惨可怜的事情在支配者看来，宛如一般春宫图，愈看愈来得有味道。不但不能警惕他们的迷梦，反进一步增长他们欲望的苛求”。（《答志生君客观理论的检讨》）

这一场论争，双方大约各发表了三篇文章，编者连啸鸥即以《双方成见太重》，文章对那些没有看过演剧者味同嚼蜡等理由

而中止之。且写了一篇《第三者的话》，作为总结。但文中的大部份内容看来似乎在为梁志生辩解，金暉认为连氏根本就是加入了对方阵营，而对他进行夹击，又因论争的稿子被删节过多，故曾致函连氏表示不满，连氏即又写了《公开的答复》，大发脾气，把他痛斥了一顿，弄得大家非常尴尬。

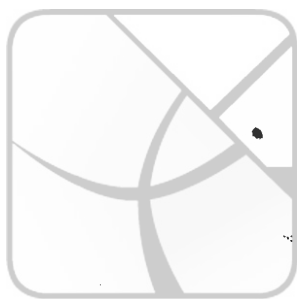
论写文章，梁志生确是比较熟练稳重，适合《狮声》的选稿标准，但他对于一般新生的事物却不大能够理解。只要看他把农民军队当成民国以来的军阀的雇佣兵，就可以知道他的思想意识与当时一般戏剧工作者确有一段距离，其批评的未能被接受是很自然的。

连啸鸥倒比梁氏多懂得一些，所以他在《第三者的话》中指出：社会发展到现在阶段，农民有组织地起来反抗地主是必然的，且已有着事实在作证明，《不会像剑仙侠客那么来得缥缈》。

但一般说来，连氏的观点还是接近梁志生的。虽然他在马华新文学扩展时期曾一度受到新兴文学运动的洗礼，这时候却是已在退化中，思想意识不大清醒。所以他在许多方面赞同梁氏的意见，譬如所谓剧本的暗示“太模糊”之类。实则那个时候正是文学活动极低潮，戏剧工作极艰难的一段日子，他自己编的副刊连非议孔子的文字也声明不便登载，删节金暉的稿件也表示大有“苦衷”，比较起来，《除夕》的某些暗示，应该是够明显的。

因而我们可以说，连氏的较多为梁志生辩解，主要是由于思想意识的接近，并非如金暉所说的加入了对方的阵营。其实他对于这场论争的意义也还没有多大的了解。譬如他认为关于戏剧内容的论争，祇是给参观过该剧演出的人看了才有意思，其他的读者是与之无关，也无兴趣的。这显然是把演技问题与思想问题的讨论等量齐观的。

这一类不愉快的事件大都发生在一九三三、三四年间。到了
一九三五年以后，戏剧工作的推进就顺利得多了。



第九章 抗战文艺运动的勃兴

第一节 馬华新文学繁盛期概說

一九三七年年初，由於前一时期出现的一批新人，已经充份成熟，同时又有一批文化人从上海各地南來，加入了本地文艺行列，所以马华新文学的阵容大大增强，文坛渐渐恢复活跃。另一方面，由於西安事变（一九三六年底）的影响，内战结束，中国政治局面好转，万众一心，准备迎击日本帝国主义的侵略，海外华人因此感到格外的兴奋，形成了各党派大团结，展开抗日宣传工作。各报章为了适应这种形势，副刊方面也有了一番刷新，这更促使了文艺界的欣欣向荣。接着，七七事件发生，全面抗战开始，华人各界各阶层都卷入了救亡的狂潮，文艺活动也急剧上升：抗战文艺运动如火如荼展开了，理论、创作、戏剧表演、组织工作等等，都呈现了百花齐放空前繁荣的局面。英国人因为在华利益受到日本侵略者的破坏，这时候對於当地的抗日救亡活动也抱着比较同情的态度。但一九三九年九月欧战发生后，英人的恐日病故态复萌，在当地实施战时法令，压制种种救亡工作，抗

战文运受到阻力，於是趋向曲折演进，不过实质上仍保持着一定的水平。一九四一年十二月八日，太平洋战争爆发，日军开始南进，马华文艺活动又再一度高涨，尽了抗日卫马的艺术任务，直到一九四二年二月中新加坡沦陷为止，才完全沉寂下来，进入了三年八个月的地下活动与抗日游击战争时期。因此，由一九三七年初至一九四二年初这五年间，我们称之为马华新文学的繁盛时期。

马华新文学繁盛期所处的时代，正是一个充满着火与血的时代，一个壮烈无比的战斗的时代；正义与不义，和平与战争，民主与独裁，自由与奴役，新生与灭亡，在这时候展开了一场决定全人类命运的殊死战，整个世界都在急剧的动盪之中。

中国的七七抗战掀开了这一场有关人类存亡绝续的大搏斗的战幕，也掀起了星马华人的救亡运动的高潮。首先是各埠普遍成立了筹赈会，筹款赈济战地难民，除征求认月捐，购公债之外，尚经常通过卖花，游艺等方式筹募赈款。

接着是抵制劣货运动。所有商家，包括布疋、纸料、铜铁器、装饰品各行业，都开会公决拒绝买卖日货，并设立特别机构（大多附属於筹赈会），委定人员办理检查存货来货。下层群众的态度更加坚决，自动地，一致地停止购用日货。

与抵货运动同时起来的是不合作运动。各地区受雇於日人生产机关的职工，纷纷辞职另觅出路。最显著的一例是峇株巴辖日本铁矿的八百余名华工，集体提出辞职，连同家眷数千人退出了矿场（一九三七年八月）。又如荷兰轮运白盐经星赴日，船上华籍水手四十人，一致卸职，在星登岸，也是轰动一时的事件。

另一项重要的活动是惩戒奸商走狗。很多暗地里买卖日货的

商人，在光天化日之下被人当众割掉耳朵，货物被捣毁焚毁，招牌被泼乌油淋粪污。很多被日敌收买的份子，因到处散播谣言，诸如说中国抗战必败，筹赈无济於事等等，也经常被群众识破，加以惩戒。

有关抗战救亡的宣传，当时做得更广泛更深入。除了各报章杂志，负起文字上的宣传工作，鼓吹救亡，激励输将，揭露日敌的凶暴残忍，成为大众每日的读物之外，筹赈会也设有宣传部与校联部，宣传部经常举行演讲会，展览会等；校联部则主持游艺，演剧，组织歌咏队，绘制标语、宣言、漫画等。

此外如征募寒衣，发动机工及一般知识份子返华服务等，都是救亡运动中的热门工作。

抗战文艺就是这种轰轰烈烈的救亡热潮中的产物。

但抗战文艺也曾遭受到不少的波折，不是直线地顺利地发展。这和英国殖民地政府对于当地华人救亡运动的态度是有关联的。

英国人对于马华救亡工作最初是抱着同情的态度，甚至是主动表示支持的。七七事件发生后数日，华民政务司即招待记者，宣布准许华人在不违反当地法令、破坏各族和睦的条件下，“自动捐款赈济战地灾民”。因之马华救亡活动的开展，初时一两年可说是相当的顺利。但到了一九三八年中，便开始发生一系列的不幸事件。

譬如一九三八年六月廿六日，星华爱国青年数千人结队遊行，表示拥护英伦人民反对日本飞机滥炸广州，结果州人被拘控，判罚款。在这之前，还有“印度中国日”事件。事缘印度政府宣布一九三八年一月九日为中国日，呼吁各地印度人民广泛募

集仁款賑濟中國傷兵難民。當日星加坡中印兩族人士即假克羅福碼頭集會響應該號召，接着列隊赴南天酒樓後街草坪舉行演講會。但警方卻以群眾遊行集會，有違當地警律，遂拘去參加遊行的中印僑民百餘人，控於法庭，判具保釋放。

最嚴重的一次是在一九三八年八月。文化界知名人士王炎之、粘文華被輔政司以出境令拘捕，引起社會注意。八月廿二日晨，星加坡市況突發生變化，許多商店关门停業。其後王粘及另二人——蘇棠影與辜俊英，同時被遣配出境。

但救亡的熱潮基本上仍維持至一九三九年年底。這一年的九月，歐戰發生，殖民地政府頒佈戰時法令，嚴厲限制抗日活動，於是各種救亡工作先後趨向下坡。到了一九四〇年開始，便晉入一個比較沉寂的局面。抗戰文藝運動這時候也隨之採取了較緩和較曲折的形式。加以許多作者的先後離境，文藝界的實力也較為削弱了。

一九四一年底，太平洋戰事爆發，英國軍準備撤退，當地政府對於華人的救亡活動又大大放寬，甚至協助“華僑抗敵動員總會”組織星華義勇軍，並且大赦政治犯，鼓勵參加抗日衛國的戰鬥。這時候抗戰文運又出現了一個新的高潮。可惜為時甚暫，而且只有戲劇、歌詠、漫畫等藝術比較蓬勃，語言藝術方面除了朗誦詩之外便很少有重要的作品。又因為戰時關係，報章篇幅縮小，文藝出版工作集中在街頭壁報或油印刊物，於是一般作品保留下來的就更少了。

上述的諸特點，規定了馬華新文學繁盛期各部門文藝活動的總的趨勢：大抵可以一九三九年底為分水嶺，分為前後兩個階段。在這以前是一個空前健旺的局面，這以後便傾向於深沉凝重

的发展。所有出版工作，理论批评，文学创作，戏剧表演等等，都是循着这一个升沉起伏的大势演进的。

第二节 恢復活躍的馬華文壇

一九三五、三六年间《新野》以至《新路》一系列刊物的发刊，为马华新文学繁盛时期的届临铺平了道路。一九三七年以后，马华文艺运动急激上升，文艺出版物也十分活跃，完全恢复了扩展时期那种热烘烘的盛景。但因时势的迥异，却呈现了另一番不同的面貌——

首先是同人刊物时代的终结。马华新文学扩展期间，可以说是同人刊物盛行的时代，从《南风》、《星光》一直到南洋时报的二三十种刊物，包括《荔》、《海丝》、《涛声》、《混沌》、《星火》、《同善》等等，十九是一些文学青年的小组织向报馆借版位出版的。一九二九至三〇年间，报馆自设的新文艺刊物如《椰林》、《椰风》、《南针》、《野葩》等，虽然先后兴起，但同人刊物依然不绝如缕，诸如檳城新报的《现实》、《狂涛》、星洲叻报的《奠基》、《流产》等都是。到了马华新文学低潮时期，报馆自设的新文艺副刊和同人刊物（如《新野》、《文艺园地》）的比例才大大的改变。接着，晋入了马华新文学繁盛期之后，同人刊物的时代就完全过去了。吼社和澎湃社的诗歌专页似乎是唯一的例外，仍由报馆借出版位编印，但已被当作一种特刊或副刊的一个专辑，（例如由《狮声》借给篇幅的吼社诗专，其刊头是印着《狮声，诗歌专页，吼编》）与扩展时期的许多同人刊物的完整的独立地位不大相同。而且这种情形也祇限於一个短时期（一九三九——四〇）而已。一九四〇年以后就不再存在了。

其次是文艺日刊的增加与地位的稳定。马华新文学扩展期内，纵使是报馆自设的新文艺刊物，大多数也是周刊（如《野葩》、《压觉》）或三日刊（如《南洋的文艺》），逐日出版的只有《椰林》等一两个而已。而且一般刊物的存在都不会太久，泰半祇有一年几个月的寿命。到了马华新文学繁盛期，情形就大为改观。通常每一家报章至少都有一个文艺日刊，而且地位稳定，较有持久力。譬如星洲日报的《晨星》，南洋商报的《狮声》，现代日报的《前驱》等，都是贯串着整个时期的文艺活动的。新国民日报的新路——新光——新园地——新流（可以视为一个刊物的数度易名），也此起彼伏，绵亘不断地维持了三四年之久（一九三七——四〇）。

第三是刊物水平的提高与内容的均整。扩展时期的文艺出版物，数量虽多，水平却高低不一，同一刊物的内容也不够均称。这是因为当时同人刊物盛行，而一般文学青年的小组织之间，思想认识的深度互有不同，同人间的才能也参差不齐的缘故。一九三七年以后，马华文艺界人才鼎盛，一般的创作水平有了一定的提高，而各报自设的刊物，选稿也较严格，因而内容都很结实，佳作繁富，美不胜收。

第四，也是最主要的一点，是一般刊物的步伐的齐整划一。它们不像扩展时期的文艺报刊那样分成多种多样的流派，走着彼此不同的路向；也不像低潮时期的出版物那样的良莠混杂，正邪并存，而是差不多所有的刊物都是步伐一致，方向相同，成了抗战文艺的重要阵地，站在时代的前头，为救亡运动尽了最大的责职。

虽然如此，这一批抗战文艺刊物，也和同时期的戏剧表演活动或文学创作活动情形相同，免不了受到当时的整个局势的制

约，随着抗战救亡运动的升沉起伏而有了前后期的不同特点。一九三七至三九年，是救亡运动的全盛期，也是文艺报刊最繁茂的光景，许多精彩的，重要的刊物都是在这一阶段出现的；兹选录其中三十二种於下：

星洲日报

晨星——日刊（一九三七——一九四二）

文艺——周刊（一九三七——一九四一）

现代戏剧——午版周刊（一九三七——一九三八）

南洋商报

今日——日刊；分为《今日文化》、《今日艺术》、《今日剧影》、《今日青年》、《今日学术》、《今日妇女》、《今日教育》等七个单位，轮流出版。（一九三七年一月——六月）

狮声——日刊。（一九三七——一九四二。一九四〇年间一度分为文学、哲学、社会科学等几个专刊）

南洋文艺——周刊（一九三七——一九三九）

今日文学——周刊（一九三七——一九三九）

戏剧周刊（一九三七——一九三九）

南洋周刊——大型杂志（一九三八——一九三九）

新国民日报

新路——日刊（一九三七）

新光——日刊（一九三七——一九三八）

新园地——日刊（一九三八——一九三九）

文艺——周刊（一九三七——一九四〇）

影与剧——周刊（一九三七——一九三八）

戏剧长城——周刊（一九三九）

星中日报

星火——日刊（一九三七——一九三八）

星河——日刊（一九三八——一九三九）

电影与戏剧——周刊（一九三七——一九三九）

总汇报

世纪风——日刊（一九三八——一九三九）

舞台面——周刊（一九三八——一九三九）

怡保中华晨报

大众副刊——日刊（一九三七——一九三八）

吉隆坡马华日报

前哨——日刊（一九三七——一九三九）

檳城现代日报

前驱——日刊（一九三七——一九四一）

火炬——日刊（一九三七——一九四一）

光华日报

槟风——日刊（一九三七——一九三八）

檳城新报

野风——日刊（一九三七——一九三八）

星檳日报

文艺——双周刊（一九三九。后改周刊）

此外还有文化丛报、大众周报、星岛周报、热带文艺、南潮、文艺长城、人生月刊……等小型报或杂志，都是这一阶段重要的文艺园地。

一九三九年底欧战发生后，马华救亡活动受到诸多压制，抗战文艺的发展进入一个比较迟滞的阶段，出版工作也跟着开始退潮，除了《晨星》、《狮声》、《前驱》等几个副刊一致坚持到

底之外，许多前一阶段的出版物都先后停刊，虽然也有些新的刊物起来取代，但数量却少得多了，其中主要的只有下列几种：

新流（新国民日报）——日刊（一九三九年底——一九四〇）

文艺（新国民日报，移吉隆坡出版）——周刊（一九四一）

文会（总汇报）——日刊（一九三九年底——一九四〇）

新南洋（南洋商报）——周刊（一九四一）

现代周刊——杂志（一九四〇——一九四一）

实报——杂志（一九四一）

中马文艺——杂志（一九四一）

忠言——杂志（一九四一）

朝阳——杂志（一九四一）

这种秋风萧杀的景象，拿来和抗战文艺前期那种百花争妍的盛况一比，的确是个十分强烈的对照。•好在这少数屹然生存着的刊物，都还站稳立场，艰苦奋斗，这才使到这一阶段的文艺工作仍旧具有一定的活力，不致像低潮时期那样的高度消沉。

第三节 抗战文运主导理论的建立

马华新文学繁盛时期（一九三七——一九四二）是马华文学理论批评工作空前发达的时期。理论批评工作者在这期间的最重要的建树，就是推动《南洋抗战文艺运动》以及由抗战文艺运动派生出来的各种文学或思想运动，诸如《南洋文学通俗化》运动，《马华文化现实化运动》等等。

抗战文艺运动是这时期的文艺工作的总方向，是这时期的各种文学运动的主流。这个运动，表现在戏剧演出活动方面的，成了救亡戏剧运动；表现在音乐或一些造型艺术方面的，是大批抗

战歌曲或以抗战为主题的木刻漫画等等的涌现；而表现在语言艺术方面，则是产生了无数直接或间接支持抗战救亡大业的诗歌，小说、戏剧、或散文作品。不过通常谈到抗战文艺时，都是取其狭义的解释，以语言艺术为限。

在中国，抗战文艺的口号，早在一九三六年底至三七年初时候就已提出。这似乎是前此发生论争的《国防文学》和《民族革命战争的大众文学》两个口号的一种折衷。但在马华文坛，抗战文艺这名词却是七七抗战发生后才开始出现，而於一九三八年初正式提出。在这以前，一般上还是使用《国防文学》等两个旧口号。然而马华抗战文艺运动也可以说是一九三七年初就已经发轫了。因为实际上由一九三七年初起，抗战文艺的精神就已统摄了整个的文学创作活动。

抗战文艺口号在一九三八年春正式提出之后，有关创作上的诸问题，也曾掀起一阵讨论的热潮。简括说来，大家都同意抗战文艺是内涵宽广，多种多样的。它可以写前线的壮烈的战斗，也可以写后方的生活甚至历史故事；可以写正面的形象，庄严的事迹，胜利的场面，也可以写反面的人物，黑暗的现实，失败的教训。大部头的小说可以是抗战文艺，简短的活报、速写、诗歌等等也可以是抗战文艺；新形式的创作可以是抗战文艺，旧形式的作品也可以成为抗战文艺。总之，不论它是怎样的内容与形式，凡直接间接有助於抗战救亡的，都是抗战文艺。但以能够迅速反映现实的各种短篇制作为主导形式。

抗战文艺创作就在这样的认识基础上繁兴起来。

与《南洋抗战文艺》的口号差不多同时出现的，还有一个《南洋战时文艺》的名称，意义也与抗战文艺相仿，即是抗战时期的文艺。发表於一九三八年星中日报新年特刊的叶尼的洋洋万言

的《论战时文艺》，是这方面一篇很有代表性的文章，可以视为抗战文艺运动发难初期的最完整的指导理论。叶氏除了论述战时文艺（抗战文艺）的内容，形式的诸特点外，还提出几个重要的原则——

一，战时文艺作品必须成为一种救亡的武器。因此，它必须配合抗战形势，把握每一个必须叫出的口号，具体化於作品中，完成宣传和鼓励的任务，使救亡意识铁一般地生长在每一个人的心中。

二，战时文艺作品应该有暴露和报告的能力。暴露敌人的伪装、凶残，与即将崩溃的趋势，报告前方的英勇抗战情形到达后方，使前后方取得联系，加强对抗战的认识，加强抗战力量。

三，战时文艺不仅要宣传（使得群众援助抗战），报告（使得群众明了抗战），还要更进一步指示群众应该如何参加抗战，将文艺力量作为一种组织的动力。

四，为了争取广大的群众，战时文艺作品，首先要大众化，适应大众的需要，使大众理解而获得大众的拥护。但群众所爱好的东西并不就是大众化，大众化的作品应该是适应大众的需要，为大家所理解，且能教育大众，提高大众文化水准的。

然而，有人却不赞同《南洋战时文艺》以至《南洋抗战文艺》这名称，另外提出了《华侨救亡文学》（小红）、《战时华侨救亡文学》（遑骋）等口号，因而引起了一场论争。

当时大多数论者都认为这是玩弄名词、标奇立异的花样，实际上是换汤不换药的。经过一番激辩之后，《抗战文艺》终成定谳，大家一致同意把它作为一个总的口号。而《战时文艺》则嫌

意义不够明朗，从此捨弃不用了。

第四节 抗战文运的支流(一)：文学通俗化运动

抗战文艺运动在演进的过程中，常常为了特别强调某一种内容或样式而派生出另外一些文学艺术运动來。如果我们把抗战文艺运动当作一种主潮，则由此派生出來的一些文学艺术运动可以说是它的支流；或者把两者之间看作大树的主幹与支幹的关系也无不可。这些抗战文艺运动的派生物，就一九三七年初至一九三九年底这一阶段（抗战文艺全盛阶段）说来，最重要的有三项：南洋文学通俗化运动，馬來亚文艺通讯运动，马华诗歌大众化运动。

南洋文学通俗化运动，一称通俗文学运动，滥觞於一九三七年初，常常成为各报刊所讨论的课题。到了一九三八年十一月间，乃由《狮声》正式发难，在该刊及其姐妹刊物如《南洋文艺》、《今日文学》等推出了大量通俗化作品，包括山歌、民谣、鼓词、街头剧、牆头小说、章回小说等；还召开了十多次写作人座谈会，深入探讨各种通俗化作品的创作问题。此外又成立了星加坡文学通俗化运动委员会，制定运动纲要、工作方案、包括编印丛书、改写旧读物等。这运动当时也获得联邦各地的热烈响应，其规模的庞大，气象的宏壮，几乎无以复加。许多作者受到巨大的鼓舞，也创作出不少优秀的作品；陈南的《金叶琼思君》，黄嫫云的《良姆教子》等，都是当时的名篇。不过这一运动太过偏重在文学体裁及语言形式方面做工夫，形成了它的局限，限制了它的发展，所以在一九三九年中以后，就完全消沉下去了。

在通俗化运动的推行中，也曾发生过好几场论争，诸如通俗

与媚俗问题的论争，方言的使用问题的论争，大众化与通俗化问题的论争等等。其中大众化与通俗化问题的论争是一个重点。以叶尼为首的接近《业余话剧社》方面的作者包括铁亢等坚持通俗化不等於大众化，而且大众化应以新形式的作品为主流，如话剧、新诗、新音乐等；以金丁为首的《狮声》一派的作者包括陈南等则认为通俗化是大众化在特定环境中的别称，并且强调民间艺术形式如民谣、地方戏曲、章回小说等的利用。

叶尼在一九三九年初的《南洋周刊》发表了一篇《论南洋文艺大众化运动》，提出下列数点意见：一，文艺大众化运动应该配合抗战，救亡，及马华新启蒙运动；二，应该以内容决定形式，追求内容的大众化，而且作者应该在大众中生活；三，应该由利用旧形式过渡到建立新形式；四，文艺大众化运动的最高目标是新形式的建立；五，弹词大鼓在南洋不能吸引一般读者，因为闽粤人士不熟悉这种北方形式；六，戏剧大众化运动应该以话剧为主导；七，歌咏也应以新形式的建立为最高目标，不应偏重民歌小调等旧形式；八，通俗文艺作品的语言应该是大众化的；九，南洋文艺大众化运动是南洋全体文艺作者的共同事业，首倡者不应先立门户。

叶氏特别强调新形式的创造。说道：“形式和内容本来是分不开的，而形式本来是内容的外形，也就是内容表达於外的方式。牠是根据内容而存在的。但是一件事物的内容是不断前进的，而形式却是固定的，不能跟着内容进步，这样逐渐便发生了矛盾，到后来终於要产生新形式。文艺作品也是一样，所以大家都承认内容是决定形式的，从来没有人说过形式是决定内容的话。我们现在要提倡大众化，通俗化，就得首先明了这一点。如果我们只在形式的通俗化里打圈子，说来说去利用“旧形式”，

“旧瓶装新酒”，不着重内容的大众化，那末这种通俗文学运动是不能走向光明的大道上去的。……

“文艺大众化，通俗化，是应由旧形式的利用到新形式的建立的。这是一个有机的过程。如果我们只终止在利用旧形式的阶段，而不注意到新形式的建立，那末我们的路是没有什么前途的。中国通俗文学运动，文艺大众化运动的成果，是使一般文艺作品逐渐接近大众，这些宝贵的经验值得我们学习的。如果我们认为大众只应该读旧形式作品，永无进步欣赏较高艺术作品的时日，或是认为今后的文学作品便是通俗作品（旧形式的作品），我们自然没有话说；可是如果我们不是这样想，那末新形式的创造是应该在这儿强调的。所谓新形式的创造，并非和用旧形式完全对立的。如果把新形式的建立和旧形式的利用分开，结果会永远走得合不拢来。实际上，新形式的建立是旧形式不断扬弃，不断改革，新文艺不断地大众化的过程中建立起来的，并不是俨然分开，各不相关的二件东西。牠们是一件东西的两面，是应该得到对立的统一的。”

作者也批评了一些人把“新内容的旧形式作品”代替了整个的通俗文学，把通俗文学运动当做旧形式运动，把提倡通俗文学当做是提倡旧形式的利用，以致章回小说，小调，弹词，大鼓等，成了典型的通俗文学作品，此外就似乎没有什么通俗文学了。他说：

这种现象是值得讨论的。我们认为通俗文学运动不是通俗作品运动，更不是利用旧形式作品的运动，它应该是文艺大众化运动，是文艺通俗化运动。具体地说，我们提倡通俗化文学，首先要认清利用旧形式只是其中的一部份，一个过程，不是整个，不是永远。通俗文学是包括了

一切为大众所理解所爱好的文学作品，写小说不用‘话说……’，‘且听下回分解’等也可以通俗，写诗不用小调的七个字一句（如陶行知的诗）也可以通俗，这是谁也了解的事。可是有人却忘记了这一点；最初也许是无意的，但结果却逐渐忘其所以地把旧形式作品当做唯一的通俗作品了。（甚至有人以为旧小说里有恋爱，我们也一定在大众化的作品中穿插恋爱，这实在是向旧小说妥协。我们可以描写恋爱，可是这与利用旧形式无关。）我们并不反对通俗文学利用旧形式，因此，章回小说，小调等批判地利用，我们极表同意，可是我们反对以旧形式作品代表整个通俗文学，以提倡利用旧形式作品取消了文艺大众化的运动。

叶尼又指摘到当时若干作者的提倡弹词大鼓，指出这是忽略了作品的地方性问题——

我们现在是在南洋，在马来亚提倡通俗文艺运动，我们的读者是南洋，马来亚的大众，不是中国的大众，这里的华侨大半（差不多是九十九巴仙）是闽粤人士。大鼓，弹词既然是北方（弹词据说是南方）的东西，当然在南洋的大众中间，觉得不大通俗。可是有人以为它是《国语化》了的，所以值得提倡。如果这样说，只是为了它读得顺口，并没有地方色彩足以吸引读者，那末我们何不写点通俗化的新诗，新歌词，在内容形式上尽量通俗呢？这样当然可以做成很好的大众化作品，何必要用与此地无大关系的大鼓弹词这种形式呢？想来想去，大概因为中国文化界曾这样做，而此地文化人听过，看过，觉得很有味，所以才拿来运用吧！

这篇文章发表后，金丁曾在《南洋周刊》为文答辩，着重指出这么两点：一，我们不能因为看到利用旧形式的作品写得多了，就说通俗化运动是利用旧形式作品运动。利用旧形式那样被重视，也是有原因的。“所谓旧形式，在大众眼中看来，还并不是陈旧的，要不得的，像懂得欧化形式的作家那么讨厌它的。它是大众最熟悉的形式，这因为它虽然一方面是‘单纯的概念的因循的形式，但一方面包括着简明确定的表现’。利用旧形式，决不是生吞活剥，把新内容和旧形式极不调合的勉强结婚，而是批判地吸收它那明朗健康的真正大众的因素。只有无批判地运用旧形式，才会做了旧形式的俘虏，才会忘记新形式的创造。但也只有把文艺通俗运动，看做是毫无发展的，才会觉得利用旧形式的被重视，等於把新形式的创造看成附属的东西了。文艺通俗化工作者，如果把教育广大落后者当作自己的责任，那就还要把那些神怪的连环图，或武侠及色情的小说的读者争取过来，从而也就要看重旧形式。”

金丁不认为“通俗化”应该称为大众化，也不认为“通俗文学”这个名称不恰当。他说：文学之分为通俗的及不通俗的，这是一个不能否认的事实。这事实不是从提倡通俗化才开始的，未提倡通俗化时，文学上还是有通俗与不通俗之分的。这只要翻翻文学史就知道。而且，即使把这一运动称为“大众化”，事实上文艺也还有“大众化”与“非大众化”的区分的。但有了通俗与不通俗之分，并不妨碍文艺运动的统一。提倡文学通俗化的人，也知道这文艺运动的统一，是根据了作者间的“抗战建国”的共同信念。但问题是，文艺运动统一了，并不等於这运动的发展没有了斗争。斗争还是有的，这斗争是随着通俗文艺本身的斗争，而展开通俗与不通俗，或大众与非大众之间的斗争。只是这斗争

并不是把通俗化的圈子以外的作者，当作要不得的敌人，或反动份子之类。

这位作者认为“通俗文艺”是“大众文艺”的同义语，在本质上并没有区别。对于“通俗文艺”，也只有这样了解才是正确的。“但是，抗战以后，为什么许多报纸和刊物上，都登了不少讨论通俗文艺问题的文章？为什么说通俗化与大众化并无本质上的差别，却又在名词上有了差别呢？这也是有理由的。理由是，文艺运动的发展并不是与政治的发展背道而驰的，所以在中国政治上有所谓统一战线，在文艺上一向被人认为大众化运动乃单只局限在工农大众作品的创造，工农大众作家的培养，以至被认为是属于一个政治集团影响之下情形，也有了更新的发展。新的发展，便是以拥护抗战为前提，团结一切阶层和一切党派的作者，共同从事大众作品的创造，并且广泛地培养各阶层中为大众写作的文艺工作者。这新的发展过程中，提出文艺通俗化，是有别于过去的狭义的大众化的（这个狭义是相对的）”。

其实论争的双方面正好代表了那时期的文艺大众化运动中的两种偏向。金丁等人是把“文艺大众化简单化”了，还原到“通俗化”与“低级化”。叶尼一行则是在保卫文艺新形式的名义下，坚守着小资产阶级文艺的小天地；正如茅盾批评当时中国方面同一倾向的作者时说：“其所保卫的是形式，实际上是深恐藏在这种形式下的内容受到损害。”原来中国的文艺界，当时也同样存在着这么两种偏差。

第五节 抗战文运的支流(二)：文艺通讯运动

《马来亚文艺通讯运动》是铁抗主编《世纪风》的末期（一

九三九年下半年)所发动的。大概为了纠正较早的通俗文学运动的偏重形式的缺点,所以特别强调接近大众,面对现实、正视现实,推进文艺大众化的发展。当时其他刊物如星加坡的《晨星》、《南洋周刊》、吡叻的《人生月刊》,吉隆坡的《前哨》等等,也都起而响应,因而曾建立了一个文艺通讯网;包括十几个“文艺通讯站”,由星洲总站及吉隆坡分站分别统辖。这些通讯站各有通讯员数人至十数人,稿件除了零星发表者外,还先后出过几个“通讯专页”。但那时候抗战文艺的高潮已将过去,文艺通讯运动无法单独发展,所以不久也就鬆弛下来了。

这个运动的规模虽然远逊於较早的文学通俗化运动,却也为我们留下了若干好的作品。譬如刘思的《C市》,就是颇有代表性的一篇。

作者在这篇寥寥千余字的通讯中,写他前后三次到柔佛一个小埠(C市)访问朋友B君的不同见闻。第一次是一九三五年,作者在B君家里过宿,晚间睡不着,想要看报,不料整个C市竟找不到一份报纸。作者形容这是一个没有新闻的国度。

第二次是一九三八年秋。作者到达C市时,因为是陌生人,埠上居民都投以驚异的眼光。显然的,抗战的现实教育了他们,使他们提高了警惕。次早,作者在咖啡店见到两个人因争看报纸,发生吵架,又各获得同一籍贯的观众的声援,直到汉光学校的校长出面排解,喻以团结救亡大义,众人始息争散去。

第三次,约为一九四〇年初,汉光学校已组织了歌咏队,这时正在练习演唱,校长担任指挥,五六十名队员,大多是些粗脚粗手的人。前年那两个在咖啡店争吵的,现在正亲密地并站在第一排,唱着“起来,不愿做奴隶的人们!”(原文载一九四〇年四月二十七日《文会》副刊《通讯专页》)

第六节 抗战文运的支流(三)：诗歌大众化运动

《诗歌大众化运动》也称《大众诗歌运动》，是《吼社》的部份诗人所揭橥的。该社於一九三九年初宣告成立，并向各报借取版位出刊《吼社诗专》之后，一些倾向较好的社员便已致力於作品的大众化。一九三九年秋由刘思撰写《问答》一文，正式提出《诗歌大众化》的口号。接着是发动创作运动，借《文会》副刊出版《大众诗歌专页》。延至一九四〇年年中，始与文艺通讯运动一并随着整个文坛气氛的低落而消沉下去。

在大众诗歌运动中出现的诗作，特点是尽量以浅露平易的形式，快速地反映当时的抗战现实。作者们有时也采用方言土语，希望大众更容易接受，但体裁多属自由诗，与较早的文学通俗化运动的强调旧瓶装新酒，大量利用山歌弹词等民间形式者又有不同，这一点可以克蒙的一首《卖国贼头佬》为例——

汪精卫，
卖国贼头佬。
你个人格真卑鄙，
你个阴谋恶毒天下无。
枉你父母生你男子汉，
喜得鳞儿笑呵呵，
饲你快快大，
希望你，
尽忠为国荣耀老婆。
谁料你，

人身腹内狗心肠，
做了奸贼心事多，
乱吠和平未止此，
东洋欲俺卖国个计划，
你也满口去应好，
还甲东洋签密约，
欲将国家私自來出卖，
你心何忍做卖国贼头佬。
汪精卫，
卖国贼头佬，
如今声名臭呵呵。
欲消大家心头怒，
定将你身活活來开刀，
留你臭身尸，
给狗啃，给猪拖，
警戒后人，奸贼唔好做！

第七节 抗战文运的支流(四)：文化现实化运动

抗战文艺运动在抗战文艺后期（一九四〇——四二）的派生物，主要是《马华文化现实化运动》和《反侵略文学运动》。

文化现实化是欧战发生后马华文艺界的一个新课题。欧战於一九三九年九月爆发，本來已经患着恐日病的英国政府，这一來更加竭力避免在东方触怒日本侵略者，於是加强抑制星马的抗日救亡活动，马华抗战文艺由此开始走下坡，气压低沉，环境窒闷。因而有许多人感到沮丧，对工作、对文运前途都失了信心，报刊

上消极感伤的作品渐见增加，而且出现了种种不健康的论调，如强调本地文化落后，环境恶劣等等。

这些情形引起了文艺理论界的高度关注，为了扭转颓风，遂於一九四〇年初在新国民日报的《新流》副刊发动《马华文化现实化运动》，标示两项主要目的：一，指明现实发展动向，警醒消极苦闷份子；二，展开具体文化运动，切实推动实践工作。

针对着第一项目的，许多理论作者连续为文批判了所谓《文化落后论》。指出文化运动的一时低落决不能改变文运前进的路向与发展的必然性，指出文化工作者不应因时局的逆转而沮丧、怠工、失去自信、或将自己的趑趄不前诿于环境沉闷。相反的，应该检查自己努力的程度，应该面对现实，坚韧工作，让感伤的调子永远死去；对于旧伙伴与旧作风，应该毫不留情的割爱。

针对着第二项目的，一般论者强调注重社会实践，指出文化实践是社会实践的推进机；强调文艺创作方法的现实主义；强调反映当地现实，多多运用当地题材创作，运用当地资料研究问题、讨论问题。

《马华文化现实化运动》也获得总汇报的《文会》、星洲日报的《晨星》等刊物的响应，於是又有《马华文艺现实化》与《反对新式风花雪月》等口号在各报刊上提出，并且展开关于现实主义创作方法的深入讨论。

显然，马华文化现实化运动对于纠正抗战文艺后期的文风，促进马华文运的健康发展是有巨大的意义的。

第八节 抗战文运的支流(五)：反侵略文学运动

反侵略文学运动也可说是马华抗战文艺运动的一个发展，是

《狮声》副刊於一九四一年下半年德苏战争爆发后为了适应当时的国际形势而发起的。

马华文学本來就是一种反侵略反封建的文学，“七七”抗战展开后，反侵略的性质更加突出，抗战文艺实际上便是反侵略的文艺。一九三九年欧战发生后，抗战文艺又有进一步的发展，积极支持英国的抗德战争。现在德苏大战爆发，马华文学的扩展其反侵略课题更是必然的结果。由於苏联的加入了反法西斯的战争，整个世界已经分成了法西斯侵略与反法西斯侵略的两道壁垒分明的阵线，中国的抗战已经和世界的正义战争打成一片。为了配合现实情势，将《抗战文艺》口号扩大为《反侵略文学》，便成为必要的了。

作为这一运动的开端，《狮声》於一九四一年九月五日起先后编出两三个《反侵略文学运动专号》，阐明《反侵略文学》口号的内容，讨论有关《反侵略文学》建设诸问题。作者有巴人、杨骚、景明、进之、老肃、东方丙、古屋、羊鸣等多人。其中有的解释反侵略文学与反战文学的不同性质，有的建议多多介绍英美苏及其他反侵略国家的文学作品，有的主张成立文艺工作者俱乐部，以便更有效率地展开反侵略的文学工作，……大都有其独到之见。

然而，这时候距离一九四一年杪太平洋战争的来临，已经只有三几个月的时间，《反侵略文学》的口号还未及推广，日本便挥军南进了，马华文艺工作又被推向一个崭新的阶段，负起了更加紧要迫切的任务——抗日卫国的短兵相接的战斗，《反侵略文学》的讨论与宣传也就中止了。所以，终於马华新文学的繁盛时期（一九三七——四二），普遍采用与服膺的文学口号还是《抗战文艺》或《抗战文学》。

不过，这个运动的意义仍是不可忽视的。它提高了一般文艺作者的思想认识，使他们了解到战争性质的改变，了解到他们的工作已经不单是抗日救亡；而是为了全人类的存亡绝续，为了保卫民主、自由、保卫人类社会的理想。

除了发动抗战文运以及由此生发开来的各种文艺或思想运动之外，马华新文学繁盛时期理论批评工作者的比较重要的贡献，还有下列几项：

一，及时地解决了许多有关抗战文艺创作或作者救亡实践的问题，诸如《笔尖的动向》问题，《文化人南来》问题，《知识份子参加救亡》问题等等。

二，对于敌对思想，特别是汪派思想的斗争。

三，抗战文艺作品的评介。

其中第一项尤其显得突出。虽然许多问题的解决，免不了常常引起论争，特别是关于《郁达夫的几个问题》、《现实主义与朋友主义》、《文化人是否最易变节》等，论争更是空前剧烈，但这些论争都是环绕着抗战救亡这个中心问题而展开，希望有助于民族解放大业的。

第十章 抗战文艺的丰收（上）

第一节 小 說

随着一九三七年抗战文艺运动的勃兴，马华小说创作又呈现了新兴文学时期的盛况，人才济济，佳作纷披。但作品的思想内容却是大大的不同了。抗战救亡成了普遍的主题，阶级矛盾的描写退居於次要的位置。虽然也有不少的作品反映了当时种种阶级对立的现象，用意却是在揭示生活，促使改革，以利抗战大业。这种直接或间接反映抗战救亡现实，与当时的救亡运动紧密配合的小说创作，这里姑且称为抗战小说。这是马华新文学繁盛期（一九三七——四二）的小说创作的主流，正如新兴小说是马华新文学扩展期（一九二五——三一）的小说创作的主流一样。

抗战小说的发展，与这时期的救亡运动的升沉起伏相适应，也有它前后期的不同情况。大约一九三七年初至一九三九年欧战发生前后，是抗战小说前期，也就是它的上升期。这三几年间的抗战小说，一般上都显得昂扬踔厉，意气风发。写的大多是光明的画面，壮烈的场景，正面的人物形象等等。这一个阶段的作

品，因取材倾向的不同，又可分为两大类。

第一类是偏重中国题材的描写。这在抗战的最初期尤为盛行。原因之一是当时的小说作者有很多是刚由中国南来，对于当地生活尚未熟悉，对于中国的变乱却有着丰富而深刻的经历，这些经历就常常成为他们的灵感的源泉。

其次是抗战初期，时局演变激剧，波澜壮阔；从淞沪的三月苦战，沿海各省的大撤退，以至沦陷区人民不屈不挠的坚守民族气节的斗争，其间无数可歌可泣的事迹相继传来，在在成了最生动感人，最有典型意义的题材，因而得到许多作者的及时予以反映。

这一类作品可以流冰的《在血泊中微笑》，丁倩的《委屈》，金丁的《谁说我们年纪小》为代表。

《在血泊中微笑》写王老爹的纸烟店在上海战争期间被日本飞机炸毁了；他带了儿子、媳妇、孙儿逃难时，一颗炸弹落下来，孙儿也失去父母了。王老爹以为自己老了，未能参加游击队，得待他孙儿长大了来报仇。不料沪战结束后，他从避难的租界回去看那和他相依了二三十年，与有深厚感情的纸烟店的废墟的时候，却给他找到一个献身的机会。原来在那被毁了的纸烟店附近，刚好停着一辆满载军火的日本军车，车底滴着汽油，满地油渍。他把他的七十五岁的生命和这一车将杀害千万人的军火衡量了一下，马上就作了决定。他擦了一根火柴，抛到车下。军车立刻着火，他的背后也着了敌人的一刀。他在火光与血泊中微笑，接着就在军车的大爆炸声中与敌人同归于尽。

《委屈》是通过一对异国情鸳——杜先生和敏子的家庭悲剧，反映了侵略者的凶残暴虐以及上海沦陷前后一般知识份子的抗日活动。杜先生实际上是一个爱国的文化人，但因留日时期娶

了日籍太太敏子，以致在上海各大学教书常常受到学生的猜疑，敏子则始终遭邻居仇视，儿子甚至被邻人骂为东洋人。“八一三”战事爆发之初，敏子应允杜先生的一位堂叔的要求，冒险通过日本哨兵站，想把留在日占区的婆婆接出来。满以为凭其日籍身份，可以得到若干方便。不料竟被日本宪兵当作中国间谍逮捕，严刑拷问，且施强暴。敏子倔强反抗，受了枪伤，送医院救治，再转司令部鞠审。终于证明确是日籍，但仍遭囚禁，至沪战结束始允释放。

敏子一去不返，婆婆却混在难民群中逃了出来。於是杜先生的救亡同志及亲戚朋友猜测纷纭。有说敏子可能在友人家里避难，沪战结束后一定回来；有说敏子毕竟是日本人，可能到日本军部去当看护了。……这些推断都未能使杜先生觉得满意，但他表示，万一敏子真的去当看护，则将来回来也不受欢迎了。

沪战结束后，敏子回来了。当时杜先生正与一批救亡同志在讨论上海沦陷后的救亡工作方针，且因是否应该阻止华工进入日本工厂做工的问题而发生争辩。敏子的突然出现，使大家感到惊愕。有人问她三个月来是不是在当看护，敏子有口难言，含糊应对。於是众人都蔑视她，杜先生的态度尤为冷淡。一位同志甚至出言讽刺，暗示杜先生所以主张暂不阻止华工进日本工厂是因为敏子的关系，因此场面益加尴尬。敏子以为自己九死一生，虎口归来，一定会受到热烈的关怀慰问，见此情景，十分痛心。且发觉自己的存在，不但只有受委屈，不但不会使到家庭融洽，而且增加了杜先生与同志及朋友间的隔膜，妨碍救亡工作，乃悄然上楼自杀。

《谁说我们年纪小》更是抗战初期的一个真实的故事：上海儿童剧团从沪上撤退到武汉，在战火中迅速成长的过程。这个剧

团的成员本來祇是一间普通小学的学生，上海战争爆发那天，他们正在上课，因为市面紊乱，回不了家，乃由青年教师吴先生（十九岁）率领，退入英租界，住在难民收容所。孩子们在这个大时代中慢慢地学会了团结与救亡。起初他们虽然发愿要打日本，但不知道要怎样的打；有一位小朋友竟说他的爸爸有一把大刀，他拿不起，怎么能打？后来他们发现在难民收容所中就有了他们活动的天地，而且以前在学校里所学的东西也都有了用处。他们每日给收容所里的难童讲故事，表演双簧，唱抗战歌曲。接着就当起小先生来，认真的教育大批难童。他们成立了儿童剧团，开办了种种训练班。他们自己的知识也渐渐提高，知道了什么是全面抗战，什么是统一战线，什么是九国公约。

他们也渐渐学会了分配工作与尽量利用各人的特长。譬如，起初他们各人都要在晚会上报告一天的工作——教的学生有多少人来上课？多少人缺席？授课的进度怎样？派去演戏的有多少……等等。后来，工作扩展了，事情多了，数目字复杂了，有人报告不来，就假装肚痛，不出席晚会。于是他们想出了办法，把统计工作交给数学好，记忆力强的成员去专门负责。就这样，分工愈来愈细密了。不久，上海完全沦陷，日敌汉奸的活动加强了，孩子们的工作渐形困难，遂设法撤退到大后方去。他们历尽辛酸艰险，离开上海，走向汉口。每人的财产只有四块钱，但孩子们仍坚守岗位，每经一地，照例展开救亡宣传工作，一方面也藉此筹措经费。结果，走了五十一天，四千里路，演出七十三场戏，举行了三十五个演讲会，遭受过十五次的绝粮饿饭。到了汉口时，这一批在艰苦中战斗的孩子，已经充份成长，成了救亡阵营中的一支小铁流了。

与这些描写中国题材的作品同时出现的另一类抗战小说，是

直接取材於当地救亡动态的作品。这一方面的作者可以乳婴和陈南为代表。

乳婴虽然写了不少中国题材的小说，如《逃难途中》，《小根是怎样死的》等，但他主要的贡献还是在於一系列反映抗战初期马华救亡运动的健旺状态的创作，包括《新衣服》与《八九百个》。

《新衣服》写矿工女儿娇娣，一向穿着破旧衣服上学，见同学不时换了新装，感到非常自卑。这次，姐姐出嫁，哥哥为她做了套新衣服，娇娣十分喜悦，很想穿到学校里去向同学们炫耀一番，但屡为母亲所阻。虽然学校里的先生教她们要抵制仇货，说敌人出有一种华丽的人造丝以吸引顾客，但娇娣不相信敌人会制造出那样好看的布料来。这天，她趁母亲外出，偷偷地穿了新衣服到校上课；原想得到同学们以及爱好打扮的女先生的赞赏，不料大家都说那是仇货，鄙夷她，辱骂她，娇娣觉得无限委屈，但信心却也渐渐动摇；因为先生一向是爱护她的，同学们与她也没有嫌隙，为什么要枉诬她呢？终于，她自己相信那是仇货了。她非常痛苦，回到家里伏在她哥哥的怀中放声大哭起来。直到哥哥答应为她另做一件，她才破涕为笑，欢欢喜喜地和同学们去参加卖花筹赈了。

如果说，这个短篇是即小见大，侧面地反映当地华族社会爱国情绪的高亢，那么，《八九百个》便是正面着墨，纪录了当时的救亡热潮中的一个突出的画面：华人矿工主动展开的不合作运动。

故事的背景是日人经营的联邦某大矿山。在那里，八九百个华工像牛马一样的生活：白天紧张地劳动，晚间回到搭建在工厂旁边的小板屋睡觉，醒来了又进厂里去挖铁沙，不许看报纸，谈

时事，根本不知世间何年。七七抗战爆发后，矿场加薪五巴仙，促工人增产，说是日本货在世界畅销，需要多些铁产去扩建工厂，工人也接受了这理由。然而，抗战的影响太大了，外间的消息断断续续传了进来，工人知道了中日战争已经全面展开，知道了南洋各地都进行着轰轰烈烈的救亡活动，知道了英国轮船希尔达号的数十名华籍船员因拒绝运载硝盐赴日本而辞职，也知道了日人铁矿的赶工增产原来是为了供应制造军火的原料。还有龙运日本矿场的大批工人，因为不愿协助侵略者产铁而停止工作的消息也传到了。於是，八九百个工人也发动了停工运动。他们召开大会，决议全体辞职，要求厂方结算薪水，俾即日离开矿山。厂方许以加薪二十巴仙，开除凶恶的工头等优越条件，都被峻拒。工人恢复了民族自豪感，第一次在日敌面前表现了他们是堂堂的华夏子孙，他们宁愿自己饿死，再也不愿做个间接杀害同胞的刽子手。他们离开矿场的时候，也实行了“焦土政策”，把家里能带东的东西都带走了，不能带走的就连同房子放火烧光，不让日人用来容纳新工，恢复生产。他们的爱国热情感动了巫印籍的工友以及附近的居民，因此，所有的马来朋友，印度朋友，商人，小贩等等，也都采取了一致行动，跟他们一同撤走了。

陈南的作品多采用章回小说形式，但在取材倾向上却与乳婴相仿。他也有若干创作把背景放在中国战区，写些军民合作杀敌致果的故事，如《老将报国记》等；但作者所努力的还是当地救亡题材的发掘。《金叶琼思君》就是他在这方面的名篇。

金叶琼是在联邦一个小埠摆卖凉茶的少女，因为出席当地会馆召开的七七周年纪念会，听了爱国青年李七郎的演讲，私心爱慕，渐生情愫。李七郎为当地一间洋货公司的财库，参加筹赈会宣传部，工作积极。公司的经理企图收买他协助买卖日货，被他

拒绝，后来东窗事发，经理怀疑是李七郎泄漏机密，遂借助黑社会势力加以开除。李七郎也认为该小埠非栖身之所，乃与金叶琼作别，搭车出星，候轮返华北投军。李七郎离埠后不足一星期，叶琼的母亲金妈即邀媒人说亲，决将女儿嫁给一个树胶园主，叶琼坚持终身大事自己做主，也出走星洲，会同七郎一起北返。

这篇小说是当时南洋通俗文学运动的重要产品之一，写法仿徽章回体，情节分为三个回目，即（一）：纪念会李七郎宣传救国，卖凉茶金叶琼一见倾心；（二）：改头换面伪装充国货，苦口药石谈话起祸根；（三）：奸商心黑李财库被迫出走，儿女情长金叶琼车站赠金。内容写金叶琼的纯洁，李七郎的刚直，还过得去；金妈的性格却就有了矛盾。初时写她只此一女，视同掌珠，自己死了丈夫不欲改嫁，宁愿到锡厂做工让金叶琼多读点书，对地方上有钱人家的提亲都不答应；后来李七郎一走，却就写她十分势利，要迫女儿出嫁。这变化似嫌太过突然。此外在主题思想上也不无缺点，如李七郎幹救亡工作稍受挫折就决定离马回国，当时就有人指出这处理法是不适当的。大抵当时的一般通俗文学作品都有这么一个通病：作者们因为太过注重作品的形式，许多内容问题反而被忽略了。

当时与乳婴陈南倾向相同，比较致力於反映当地的救亡动态或战时生活的作者，有萧克，啸平，李蕴郎，上官彥……等多人。这些作者，有专门从事小说创作的，有属于多方面写作才能的，但技巧上都很成熟。兹举李蕴郎的《转变》一篇为代表。

作者叙述张财伯来南洋谋生二十多年，做过砍芭，拉手车，割树胶，码头苦力等工作，到了年迈力衰，积存了一点钱，准备开一间咖啡店。这天，他下坡去市政厅领礼申，遇到卖花队，经验告诉他这是要他捐钱帮助抗战的，他跳过一条大水沟，避开了。

他想：唐山打仗，关他什么事？他已经没有家在唐山，即使打到那儿，也打不着他一根脚毛，要他花钱，岂有此理？然而，他的领礼申却进行得并不顺利：衙门人多，拥挤不堪，大批人在排长龙，从早到晚排了十多天还没有轮到，张财伯一个上午也碰了好几次壁。后来，他利用中午休息时间，占了一个好位置，看看就要轮到了，可是一个日本商人却后来居上，他把张财伯推开了去，喝着“我要先拿”，果然大获优待，立刻受理，接下来又叱喝着走出人群去。张财伯虽然挤近了窗口，却始终无人理睬。等到他稍为提出抗议时，人家才告诉他：刚才来的是日本人，支那将来打胜了日本，也同样可以优先拿到礼申。这话好像一团棉花塞住了他的喉咙，他愤懑地走出衙门。想到咖啡店没有礼申，开不成，只好准备回唐山了；就是饿死冻死也是死在自己的家乡好。他勾起对于可爱的家乡的种种忆念了。但是，他终于发觉到回乡也不是办法了，听说很多乡亲被敌人杀死了，房屋被烧毁了，自己回了去还不是要遭遇同一命运？想呀想地，刚才那个日本商人的野蛮狂妄的脸孔又浮现在他眼前，他不禁紧握着拳头向空中挥去……。回家途中，他又遇到一队卖花的孩子。这次他没有逃避，却掏出一张纸币塞进小钱箱去。

这里，没有宏亮的口号，没有惊天动地的战斗场面，却在平凡中见出功力。作者深刻地概括了当时的一种普遍现象——一般自以为可以脱离抗战阵营，只求活命保身的老人终于从事实的教训中醒转过来。

一九三九年秋，欧战发生前后，抗战小说创作进入了它的后半期。在这一阶段中，写中国题材的作品大大减少了。因为抗战局势陷于胶着状态，战区消息比较沉寂，许多由中国南来的作者

也已渐渐熟悉了当地情形，於是普遍地将视野转移到当地的现实來，产生了更多反映星马人民战时生活的作品。然而，马华救亡运动也正是在这个时候趋於下游，许多重要的题材未能在文学作品中得到描写，因此一般小说所反映的祇是一些较次要的现实，或者是对於救亡阵营内的消极因素的暴露或讽刺，作者的热情也显著地收敛，而以作品内容的沉鍊见胜。

铁亢的情形可以说是最集中地体现了这种特点。

铁亢於一九三七年初出现於马华文坛。他的前期的抗战小说，大多是以他在中国的生活经验为基础，利用报章通讯等间接素材而写成的反映中国战时动向的作品，如《在动盪中》《浅间丸船长》《运输兵阿部信一》等。其中最有代表性的是他的中篇《试炼时代》：通过青年张健在战火中的一系列历练，从动摇到坚定，从落荒到归队，描写了当时中国战区的种种交织着光明与黑暗的画面。

张健本來在北大读书，七七事变，北平沦陷，北大学生组成宣传队，一面撤退，一面工作。张健也携老母妻子与宣传队同行。其叔张川（小地主）留在沦陷区，因拒绝做汉奸，全家惨被杀害。宣传队方面，工作也遇到许多困难，既受后方投降派的阻挠排斥，也受日敌特工的伏击陷害，有几个队员因而死难。张健意志不坚，终於掉队，赴山西投奔父执林寿，希望做点较稳健的工作，既能保家，也可救国。但却发现林寿是个土豪劣绅，贪污受贿，假公济私，利用派公债，征壮丁等事项渔肉乡民。张健不值所为，引起冲突，遂被迫离开林家，南下苏州访寻一个旧同学，一路上经历了抗战初期中国后方的各种黑暗悲惨的景象，如交通拥塞，秩序混乱，火车票出现高价黑市，伤兵难民的呻吟呼救，政府大员眷属的横行霸道，敌机的日以继夜的轰炸扫射，被

遣散的公务人员因失业无告而沦为敌人间谍，青年学生列队请愿要求政府准予组织群众而被拒绝……。到了苏州，适逢上海南京一带失守，无数伤兵难民向武汉撤走，张健一行也杂在难民群中逃难，因而又经历了一番更凄凉更艰苦的流亡生活：饿殍遍野，血污满地，妻子生了婴儿无法哺养，迫得丢弃道左，老母更在日机大轰炸下丧生了。张健的从事稳健工作既可保家，也可救国的幻想至此完全破灭，良心的谴责尤为厉害。他的妻子经过了这一番苦难的磨炼，思想也同样成熟了，於是同意将小家庭拆散，一同到郑州去归队。因为北大学生的宣传队其时已在敌后建立了游击区，工作且发展到江南来，在郑州成立联络站了。

《试炼时代》几乎是铁亢描写中国题材的作品的最后一篇。其后，他的创作方向有了显著的转变，许多小说如《白蚁》、《洋玩具》等都改为直接取材於当地现实。但整个的马华抗战小说的演进也差不多就在这个时候晋入它的较消沉的阶段，因此，他所刻划出来的，再也不是前此的那些激动人心的战区的故事，而是当地的一些较次要的战时生活以及一系列否定的人物形象。

《白蚁》一篇最能代表铁亢在抗战后期的一般创作的风格。在这个短篇里面，作者暴露了马华救亡阵营中各式各样的蛀虫：有的到处兜售“抗战领袖”的肖像，徽章，或“游击队教程”一类的小册子，几分钱的一枚徽章卖六角，说是五十巴仙助赈的；有的发起编纂《救亡名人录》，到各小埠去找侨领捐助印刷费，五元十元凑起来也是一个可观的数目；有的藉口要到延安去读抗日大学，用假古董向乡亲戚友换取川资，一块钱叻币买来的鼻烟壶索价四十元；又有人组织什么“护侨社”，说是协助华侨回国参加抗战的，也四处征求赞助人和社友，每个社友登记费一元，四千人也有四千元了。最别开生面的是市井流氓自称铁军前

任甲等团长，近年流落南洋，现在奉召回国做指挥官，请各地筹賑会领袖赞助路费，一人一百五十，打算捞他几千元，偕姘妇到乡下去做小老板。

除铁亢外，抗战小说后期的较受注目的作者，有老蕾，哈莱，耘之，……以及更为后起的林晨，林敏等。

这些作者的作品也大都是属于暴露性或讽刺性的文字，如刻划救亡阵营内的投机份子的丑态（哈莱的《沉浮的浮起》），描写当时某些女子中学的教育措施的倒退腐化（耘之的《小囚人日记》）……等等。但其中也还有一小部份比较正面地反映了后期的马华救亡的动态，对读者起着鼓舞的作用，如老蕾的《弃家者》，林晨的《泡》。

《弃家者》以第一人称的写法，叙述作者（教员）周末放假从学校骑脚车过埠回家，中途翻车受伤，在一间小茅屋里寄宿。小屋里祇住着一个孤独的老太婆，穷极无聊，利用肚皮的热气在孵小鸡。由於发现屋里存有一大叠筹賑会的月捐收据，作者终于知道了这就是二周前离马返国服务的司机林阿狗的家。林阿狗爱他的母亲，但更爱他新生的祖国，於是弃家去了。但因为怕老母伤心，却又瞒住她，仍说是在吡叻州的江沙工作，家里没有事，不必回来。作者体会到这个爱国青年的苦心，也没有把事实告诉老太婆，然而心情一直很沉重。这一夜，睡在茅屋里，他常常醒来，一醒来就彷彿听到林阿狗驾着笨重的货车驰过原野的声响。

这里，那个为了民族解放大业而弃家远去的无名英雄，虽然始终没有出场，他的高大的形象却颇深刻地印入读者们的脑际了。

林晨的《泡》写某甘榜里的一间杂货店，老板想办劣货发国难财，夥计林国保（爱国团团员）准备联合同事李阿达对付之，

却被李阿达所出卖。老板解雇林国保，重用李阿达，遣他去接洽运送劣货。李阿达替老板完成了好几宗交易，得到不少特别甘仙，这一夜，正怀着愉快的心情与美丽的梦想，打从店里回家，不料在中途穿过一段椰林时，却被人撒了胡椒粉，割去耳朵。於是昏昏沉沉地在家睡了两天。一个早晨，他醒转了来，翻开报纸，竟接触到一段自己绝不相信的新闻。原来老板发表声明，说李阿达瞒着他办劣货，连累他的店门被淋乌油，他完全不知道底细，现在已将李阿达辞退了。李阿达看了新闻大骂报纸造谣，老板怎会如此亏待他。然而店里的一个学徒来了，递给他几张钞票。说是头家多给他一个月的薪金，叫他不必要再到店里去工作。李阿达本来想趁年青时候多捞点钱，而且把邻居的一个名叫金花的姑娘抱到怀里来，现在这些希望都像泡一样破灭了。

这个短篇使我们知道：即使到了马华救亡运动后期，锄奸团的工作屡屡受到挫折的时候，抵货运动仍然是曲折地前进着，爱国的正义的斗争是永不停息的。

第二节 戏剧

一九三七年以后，戏剧文学产品空前的繁盛，大大地充实了马华戏剧部门的创作成绩，而且与舞台演出密切配合，发挥了最大的艺术教育效能，成为当时的文艺工作的最突出的一环。

马华新文学繁盛时期（一九三七——一九四二）的戏剧作品，大都是描写抗战救亡的动态，作为宣传抗战救亡的利器，所以一般上称为救亡戏剧。

救亡戏剧的演进情况也与抗战小说相仿，有着前后期的不同。欧战发生以前的三两年是上升期。这一阶段的剧作也同样存

在着描写中国题材和反映当地现实的两种倾向。但不管是那一种的倾向，许多作品都是写得昂扬振奋、壮怀激烈，与那时候的如火如荼的救亡运动的情况正相适应。

在一般描写中国题材的剧作中，当时最有名的是流冰的《金门岛之一夜》和叶尼的《伤兵医院》。

《金门岛之一夜》是一个热门剧目，许多剧团都曾演出。内容是描写中国金门岛沦陷前后的情况。沦陷前，县长害怕群众力量，没收了民间枪械，以致该岛轻易失守。沦陷后，日军恣淫掳掠，居民不堪迫害，多拟逃往厦门。这一夜，一个家庭中的“弟”，“嫂”，与“父”正在收拾行李，准备天明逃难。当了汉奸的“兄”回家来了，弟与嫂均不欲与相认，父则责其帮助日军拉壮丁，欺压百姓，沾辱清白家风。正争辩间，三名日本兵进来搜查“不良份子”，见嫂美，欲掳去“劳军”，弟及父起而反抗，均被击死，兄醒悟，终于冲上去与日军拚命。

《伤兵医院》是叶尼在星马所写的第一个救亡戏剧（这之前的一个是社会剧《赤道小景》），而由业余话剧社作盛大的演出。内容是表现前线战事的惨烈以及迫切需要后方的药物接济。故事叙述上海战区的一间医院内，有三位受伤的战士在疗养。其中张排长的伤势较轻，快要好了。另一位是伤了眼睛的罗队长，已成盲人。伤势最重的是王飞机师，神经已失常，不久就死在医院里。开幕时，张排长在向看护李小姐述说由宝山县撤退的悲惨经历，罗队长也坐在病床上热烈地参加谈话。这时，救护队又抬进来一位伤兵，那是和李小姐同船回沪参加抗战的南洋青年叶先生。叶先生受伤很重，药品却还没有运到，医生说再过半小时如果仍无药品供应，就有生命的危险。接着，警报响了，在轰炸声中，一个孩子背着受炸伤的母亲进来求治，原来就是罗队长之妻

及儿子大保。戏剧就在这时晋入高潮。罗队长的妻子死了，同时获悉他的第二个儿子也被炸毙了。他由深沉的哀痛转为极度的愤懑。忽然，医院外吹起集合号，召集复原了的伤兵再上前线，张队长遂带着大保毅然赶往集合。他们走后，天已大亮，李小姐拿了一份报纸进来，对叶先生报导前方打胜仗的消息，并且南洋送来的药品也运到了。闭幕前，外面由远而近地传来了义勇军进行曲，他们也跟着唱起来。

属于同一倾向的剧作，当时比较获得好评的还有叶尼的《父与子》，黄时的《觉悟》等。前者是叶尼特别为星洲华中学生的义演而作的，后者则在吡叻州各地演出过。

但是这种描写中国题材的风气，却是很快就过去了。大概一九三八年以后就很少出现。这是戏剧文学部门与小说创作方面稍为不同的一点。原因之一是当时的救亡戏剧，大多是配合演出的需要而创作的，当地一般青年演员限于生活经验，演中国题材的剧作比较不易讨好。其次是一九三七年底叶尼的《伤兵医院》演出后引起的一场《南洋地方性剧本问题》的论争，也刺激了一般剧作者多写一些反映当地救亡动态的剧本。（虽然他们的坚持凡是为当地读者所关注的题材，不管是中国的还是南洋的，就都是具有南洋地方性的意见，无论在当时还是现在看来都是正确的。）

因此，即使是在救亡戏剧前期（一九三七——三九），反映当地救亡现实的作品，在数量上也还是占着压倒的优势。

这方面的作品的重要作者，除了一贯实行集体创作的爱同校友会戏剧组同人之外，就个别剧人说，仍然是上文提到的分别编写《伤兵医院》及《金门岛之一夜》的叶尼和流冰。

爱同校友会的《怒涛》和《巨浪》，都是轰动一时的名剧。《怒涛》作於一九三七年年底，内容描写一位厂主，为了贪财谋

利，与敌人通商，买进大批劣货。事为该厂女工觉察，即由工友派代表会见厂主，要求勿买劣货。厂主拒绝接受，且收买流氓毆击工友代表，因而激起了广大民众反汉奸的怒潮。嗣后电讯传来，厂主家乡已成瓦砾，敌军到处姦淫掳掠。厂主至此，稍为动心；加以热心工友及各界代表的敦促，遂接纳劳方的要求，答允以后永远不买劣货。

巨浪（黄清谭、黄祝水执笔）完稿於一九三八年初，写联邦一个日资经营的锡矿，大批华工，多为受骗卖身南来的“猪仔”，连年来被禁锢在宿舍内，压迫奴役，病的病，死的死，生活极其悲惨，加以不得与闻时事，特别是中国的政局，因此工人的不满达於极点。七七事变后，日军占领南京，矿场的日籍人员在经理室举行庆祝会，气焰嚣张，丑态百出。一华人工头进来报告矿工被大石压死的事件，日籍经理不但漠不关心，反而宣佈延长工作时间，以应付东京方面军火生产的需要。当工头回到宿舍把这情形告诉众工友时，工友们激於爱国热忱，乃全体停工，退出矿场，走上救亡大道。

叶尼继《伤兵医院》之后所写的大都是当地救亡题材的作品，如《春回来了》、《活该》、《没有男子的戏剧》、《海外》……等。其中以《海外》写得最精彩，反映南洋地方救亡工作者在恶势力的迫害下坚贞不屈的精神，十分感人。其次是《没有男子的戏剧》，全剧均由女角演出，颇为别致。故事是说某女校校长孔先生，思想陈旧，教育方法落后，许多措施如鼓励学生闭户读书，不闻外事等等，引起同学们普遍的不满。这次学生因被禁止参加卖花运动，酝酿罢课，幸为教师叶先生所劝止。校长不知底细，反认为是叶先生鼓动学潮。又有学生美玉因反对家庭迫婚及母校设施，潜逃回国，其母也误会系叶先生所支持。於是先

后到宿舍来责问叶先生。叶先生解释无效，愤而辞职。恰好学生取消罢课的信件送到，而校长所赞赏的模范学生秀华也因用功过度，患了肺病，在宿舍内呕血昏倒。至此校长始相信叶先生确是站在团结救亡的立场上与学校合作，同时也发觉自己的教育方法的错误，乃挽留叶先生续任教职；并宣布准许学生去卖花助赈，还要秀华病好了也去参加。美玉的母亲这时也觉悟到美玉之要回国，确是不合理的婚姻制度及教育制度所促成，对叶先生也表示谅解了。

叶尼除了许多舞台剧外，也写过好几个成功的街头剧，如《合力同心》，《串好的把戏》等。《串好的把戏》一齣当时曾被许多团体采用，作过无数次的演出。

流冰的描写当地救亡现实的剧作有《十字街头》、《云翳》、《儿童节》……等。

《云翳》把当地奸商的活动以及广大侨众的敌忾情绪表现得很深刻。从这里，我们看到一般店员阶层，怎样的宁愿忍受贫病饥饿的熬煎，却始终坚持着维护国家民族的利益。

旧铁店的书记黄启明，因为待遇菲薄，经常入不敷出，遇有意外事故，就迫得向东家陈维全预支薪水。虽然每次总要受到一番留难与侮辱，但对东家还是表示非常的感激，不敢轻率的抗命。这一次，孩子病了，急着要看医生，黄启明又到老板的办公室来支借十块钱。陈维全教训了他一顿之后，突然答应了，而且加倍地借出了二十元来；这位小书记，真是喜出望外呢。不料陈维全接着就交给他一个差事，要他去和一家土库接洽一宗生意，间接卖给东洋人十万吨碎铁。然而爱国的热情，却使黄启明在老板跟前第一次勇敢地挺起胸膛来，他忘记了生活的致命的威胁，毅然拒绝了陈维全的要求。

啸平也是马华救亡戏剧的一个重要作者，写有《忠义之家》、《救国团》等作品。《忠义之家》写青年机工坤浪，决定响应祖国号召，北返服务，兄坤福，受日敌收买，竭力破坏，利用父亲的对抗战缺乏认识，以及替胞妹筹措学费，博得家庭的好感，图阻其弟北行。结果阴谋暴露，受爱国团的惩罚。乃父因家庭的离散而感到悲哀，坤浪大力鼓起老人爱国热情，使他知道儿子回国尽忠，加上协助逮捕日谍，大义灭亲，忠义二字出在一家，正是最值得骄傲的事。

《救国团》是根据中国作者殷揭的剧本《布袋队》改编，内容更富戏剧性，而且多方面地反映了当时当地的社会现实。

此外，在同一阶段中努於戏剧文学创作的，还有英浪、沈阳、流芒、朱绪……等多人。这里列举他们的作品各一篇，介绍其剧情梗概於下。

《父子》（英浪）——此剧揭露了一些奸商市侩利用在救亡团体中的地位以发国难财的黑幕，也表扬了一些救亡工作者的大公无私的精神。奸商陈福，当了某埠的筹赈会的主席，他的儿子却是会里的劣货检查部主任。做父亲的办到一批劣货伪装的香皂和士敏土，满以为凭着他的主席地位以及和检查部主任的特殊关系，检查部一定会轻易地加以放过，不料儿子却命令检查员阿秀和阿良作更加严格的检察，於是展开了一场剧烈的论争。陈福以筹赈会主席的名义保证绝对不会买办劣货，不必检查，终为阿秀和阿良所拒绝。

检查的结果，证明这位主席所办的货物，真正是劣货伪装的。群众也从门外涌进，有的怒骂汉奸，有的摩拳擦掌，高度愤激的情绪，形成了尖锐的斗争场面。陈福侷促万分，好几次打算乘机溜走都给阻止。这时，做儿子的充分表现出他的爱国精神

來，他高声地向群众宣判陈福为汉奸，要大家对怎样处置汉奸的问题发表意见。戏幕是在群众的喊打声和主席的绝望的呼叫中急速落下。

《归国之前》（沈阳）——内容反映了当时各阶层的华人回到中国参加抗战的踊跃热烈的现象。为了救亡，大家都勇往直前，不受任何威吓阻挠所影响。

殷商张瑞安的儿子张永武，年青活泼，家境良好，本来大可在当地过着养尊处优的日子，然而国难当头，迫得他连课堂里的宁静的生活也安享不下去，终于决定回国了。张瑞安和妻子周莲妮，长子张永祥，都谕以“孝顺”的道理，不料却被他一一驳倒。永武坚持“小孩子也应该起来救国”，理直气壮，做父亲的被他驳得哑口无言，气得直在发抖。最后，当张瑞安叫永祥把永武抓起来时，那位“叛逆”的弟弟，却指着向他走近来的哥哥骂道：“你，你别走近我，这个样子是像我的哥哥么？你这样自私，这样没有勇气，你应该记得你是一个男子，男子汉应当为国尽忠。……”永武走出了大门，还向大家喊着：“我们在救亡线上再见吧！”

与张永武不约而同，张瑞安的汽车夫林阿吉，也决心回国服务了。他来向老板提出辞职，任凭张瑞安夫妇怎样婉言挽留与危言恫吓，都无法动摇他的意志，使得这位大老板威风大敛，惊叹着连汽车夫也造反了。

觉醒（流芒）——故事发生在一九三七年八月下旬的马来亚某大都市。时抗战爆发，华人展开抵制日货运动，日本商店的数十万元货物全部卖不出去。店主佐藤山秀特地拜访土生的华籍商人梁光俊，建议将全部存货归梁代理，许以五十巴仙利润。梁利慾薰心，欣然接受。因为他只须将货物改头换面，贴上国货商

标，便可畅销无阻。佐藤又进一步宣扬日本的“大亚细亚主义”，保证“圣战”成功，占领亚洲各地之后，将推荐梁做大官，梁因此更加欢喜。时有学生募捐队上门劝捐，梁斥之为捣乱份子，加以驱逐，并大骂“支那人讨厌”。恰好梁子阿九（学生）进来，见状极表不满，与父发生冲突，并向募捐队揭露佐藤身份。佐藤含恨而出，梁妻宋氏入，报告姪儿金文贵在上海留学遭日机炸毙的恶耗。梁无动於中，且谓金文贵回到上海读书以致罹难乃是自作孽，宋氏怒斥其夫此种汉奸论调。夫妻正龃龉间，忽接其子阿九为佐藤驾车蓄意撞伤的消息。梁立即赴医院探视，并责问佐藤，不料反遭佐藤殴击，医院洋人又帮佐藤，骂梁为支那猪獠。梁受到一连串的打击凌辱，终于翻然悔悟，了解个人的荣辱与整个民族的兴衰隆替息息相关，因此决心参加抵货运动，响应救亡工作。

黄昏时候（朱绪）——一台湾少女为了家人的生活与安全，屈服於日敌淫威，南来破坏救亡工作，经常到各学校游说，宣传投降理论。遇有群众大会，则在后面喊着极左的口号，企望制造混乱。又时常到码头煽惑工友，使之搬运日货。一夜，在码头被揭露真面目，受群众爱国情绪感动，良心发现，正欲透露日敌在本地的特务组织时，却为暗伏於码头的敌伪份子开枪击毙，意图杀人灭口。然暗杀份子也身份暴露，为群众所擒。

这些剧本所描写的，有锡矿工友自发开展的不合作运动；有思想落后的知识份子以至侨生商人的觉悟转变，参加抗战；有劳动群众与汉奸间谍的无情的斗争；也有学生青年的争取救亡自由以至毅然离马，献身民族解放事业，……这正是抗战初期当地华人社会多姿多采的救亡运动的缩影。

欧战发生后，戏剧文学大大衰落，因为前一阶段那种气势万

钧的救亡剧运已在退潮中，本來是配合着表演实践的戏剧创作自然呈现了相应的情况。另一方面，原有的许多优秀的剧作者，离境的离境，停笔的停笔，而新起者则数量少，质量差，以致在接班上也显得脱节了。例如萧琅的《女性的呐喊》，写一个女工上了色狼的当，始乱终弃，思想及题材，都是陈旧不堪的。萧琅一署小郎，在这个阶段的剧作界的新人中，还算是水平较好的一位呢。

勉强说得上填补了这一阶段的戏剧文学的空白的，是前期的小说作者铁亢。大概是有感於戏剧文学的凋蔽零落，而想在这方面尽点心力吧，铁亢这时候先后写了三几个精彩的剧本。其中独幕剧《父》尤其具有代表性。内容写的是杂粮商人邓汉杰，办了十八艘舢舨日本麵粉，將於当日下午靠岸卸货。子明贵，得知消息，心里十分矛盾。盖明贵为少年锄奸团团员，因救亡活动，被学校开除，失学在家，无书可读。汉杰以替明贵疏通恢复学籍为饵，并以此番输入日货如果失手便将倾家荡产等理由，要明贵代为保守秘密。因而明贵的思想陷入了救国与保家，照顾学业前途与坚持锄奸工作的不可调和的冲突中。经过了一番痛苦的挣扎之后，终於以抗日救亡为重，决心牺牲一己前途，大义灭亲，将情告知锄奸组织。结果，满载麵粉的十八艘舢舨於抵岸时被凿沉，而邓汉杰为了方便买办日货而贿选杂货商公会主席失败的消息也同时传来，造成了戏剧的最高潮。

这个剧本深沉凝鍊，注重人物刻划，可以说是救亡戏剧后期的压轴之作。

第十一章 抗战文艺的丰收（下）

第一节 诗 歌

抗战诗歌的演进情形与小说戏剧相仿：前期显得昂扬踔厉，与当时抗战救亡运动的高潮状态相适应（一九三七——三九）；后期则呈隐晦曲折，与其他文化工作同样受到救亡环境逆转的影响（一九四〇——四一）。但不论是前期还是后期的诗作，绝大部份都是反映当地的救亡动态或战时生活的，不像抗战小说及救亡戏剧，描写中国题材成了前期作品的主要倾向之一，这倒是它的一个小特点。

这时期的马华诗坛空前热闹，优秀作者特多，较早出现的有静海，李蕴郎，东方丙丁，刘思……等《吼社》诗人；晚出一点的有清才，蓬青，野火，三便……等《澎湃社》作者。但最能代表这时期的诗歌的创作水平以及前后期演变情形的，则是东方丙丁。

东氏的诗多属叙事诗或带有故事性的篇什，几乎每一首都可当作一篇小说或剧作来读。特别是在抗战诗歌前期，他的作品更

是普遍地具有史诗的意义。诸如《一百五十个》，描写沪战中坚守闸北拒绝缴械退入英租界的百五十名中国战士的故事；《翠兰亭上的忧郁》，写回国机工在星加坡养正学校后山的翠兰亭上誓师出发，机工的一员蓝洲举与未婚妻徐妹春光荣诀别的一幕。又如《时代的插曲》，写三十多个青年男女在街头搭起临时舞台，举行演唱会，使到所谓“音乐大师”摇头叹气，说音乐是高雅深奥的艺术，应该在维多利亚大会堂献演，让真正懂得音乐艺术的绅士淑女以及外国嘉宾来欣赏，那里可以这么粗野轻率，随便搬到街头来搞宣传？而且音乐向来是歌颂美丽的人生的，怎么可以唱些什么“自从大难平地起，姦淫掳掠苦难当”，以致破坏了艺术的庄严？然而，演唱会和观众都无暇去谛听“音乐大师”的伟论——

“苦难当，奔他方。
骨肉离散父母丧”！
最后一阵热烈的掌声，
索性把音乐大师的说话声淹没了。

作者除了讴歌抗战救亡之外，也使用他的纯熟的叙事技巧来反映当时的各种社会现象和人物。如《电车来了》，写一个从中国逃难而来的少女“大女”，被鸨婆“阿婶”迫着每晚出外接客，饱受凌辱与虐待——

“退一步吧！
电车来了，
会撞死你的，
开泰！”
深夜的行人道上，
阿婶揪了大女的咀巴。

那是因为大女昨夜整夜接应嫖客，不曾眯过一下眼皮，以致走起路来脚步虚浮的缘故。

“四块？还有么？”

嘿，吓查某！”

藤条马上在背脊跳舞。

那是大女日常接客回来，把钱缴给贪得无厌的鸨婆时所得到的待遇。然而，大女也慢慢地懂得思想了。当前面驰过来一辆汽车，里面坐着华贵的太太小姐的时候，大女的眼底点起愤怒的火：

同样是女人，

为什么我该这么消受？

在作者的其他诗篇出现的，有满口三从四德，在全民族存亡绝续的关头还大力提倡闭门读书的女子最高学府的校长（《文凭颂》）；有拒绝向董事长送礼而被解聘的小学教员（《在联欢会的长桌上》）；有向往自由与学习而离马远去的男女青年（《向自由和幸福歌唱吧》），题材是多种多样的。下录是亚洲战事发生后，本地黄梨生产过剩，工厂停工，工人大批失业，在接受施食救济的情形：

“爱吃饭吗？来，来，

站这道，定定！”

在阴暗的弄堂水沟边，

你们都绷起一张病血的脸，

静听前面这一个手提饭篮者，

没有温情的吩咐。

“饭，饭，饭！”

四十条乾枯的臂膀，

在颤抖中接受人家的赐予。

“多些吧！只半碗，不够吃”，

可是这儿不是黄梨垅

没工做，谁容许你吃个饱饱……

——《当他们离开黄梨垅的时候》

即使是抒写个人情怀的作品，也常常是富有故事性的。譬如《路》，是作者写来献给一个朋友的，内容却着重描写这个朋友的艰辛的生活历程。他隆帮过会馆，住过货仓，尝过拳殴脚蹴，诬蔑中伤的味道。可是，这些苦难与侮辱算什么呢？这只能引燃起他的不平的怒火，反抗的勇气。十年后，他活得更加坚强，他走在集体奋斗的路上——

淌了一身辛勤汗

只排去颓废的渣滓

脱去几层脚皮

斗争的血球会在你的血液里生长

他认识到了生活与信仰的意义，集体生存与个人爱情的比重

生活原是一条无尽的路

信仰倒是跑路的动力

生存高於一切

逃避者只有在静僻的地方自己灭亡。

个人的功名利禄都无用

集体的力量可以把魔鬼赶走。

什么是爱情呢？

她只是暖室里一枝娇嫩的花朵

芬芳的气味足够三分种的麻醉

在狂风暴雨的摧残下，

她会很快的凋落。

此外，东氏还写了许多民间小调，弹词，大鼓等。这是作者参加当时的南洋文学通俗化运动的贡献。这些作品也大多是叙事性质的。如《黄翠娥为国劝母记》，写少女黄翠娥说服她母亲让她参加救亡筹赈工作；《九月思郎》，写中国抗战爆发，一个少妇逃难南来寻夫，丈夫却正在结束他的卖布生涯，准备回乡杀敌；《刘三姐过新年》，叙述刘三姐的情郎——加烘矿山的工人，因为不愿替日人生产铁砂，辞了职，在大除夕赶着过埠另谋生计，使到刘三姐过了一个愁苦的新年；《钟英德投军》，则写南华女中学生钟英德，舍弃快乐的家庭，离夫别母，前往武汉投军，最后在战场受伤的经过。

这些诗作都是采用俗文学的样式来写的，用字浅白，适合朗诵。下录是《刘三姐过新年》中未婚夫婿劝说三姐的一段——

姐呀！我落番男儿不能背枪杀贼有羞耻，

岂可认贼作父替那强盗做矿工？

我个人饿了肚皮无要紧

替他炼铁成钢制造军火屠杀同胞理不当。

姐呀，我愿做个阴司清净鬼，

岂可忘恩背义无廉无耻做个混浊郎？

姐呀，世间红尘人人爱，

此刻是大火烧身也应当先救国家，

驱逐恶贼出东海，

郎好与你交拜天地结成双。

上面讲的是东氏在抗战诗歌前期的一般创作情况，也是马华

抗战诗运前期的一部份代表作品。到了后期，直接讴歌抗战，正面反映救亡工作的诗篇是显著减少了，但东氏的创作风格创作精神依然不变。他常常通过叙事的形式来表达自己的思想感情，特别是揭露与批判抗战后期的某些政治现象。如《鸽子》，作者叙述鸽子在人家的屋檐底下长大，又在屋檐底下死去；它们有犀利的咀，却从不为自己找寻穀粒，也不肯为儿女搬来蝗虫与青叶；自己不愿唱一隻激越的歌，也不愿意儿女们伸长脖子；自己不愿高飞远鸣，也不让儿女们去迎接狂风暴雨；祇是终日“咕咕咕咕”地当个“和平”歌颂者，以至於——

当自己的儿女被拔掉羽毛
送上厨房的时候，
牠依然站在从儿女们身上流出的
殷红的血泊中歌唱。

《鸟笼和鸟》一首，尤其充满着叙事诗的色彩。诗中描写阳春三月，莺飞草长，养鸟者把笼中的黄鹂携出屋外，放牠飞上松枝上唱歌。黄鹂首先歌颂田野上耕作的人群，又歌颂了普照大地的阳光，主人都很满意。接着，牠为道左的成群结队的流亡者唱起辛辣的歌来，并且咒诅那垄断人类幸福的魔王。这一来主人再也不让牠放肆了。他捧起笼子招唤牠飞回来。然而黄鹂一见到那个禁锢自由的笼子就怒气填膺，牠乾脆回答：

不能归去，不能归去！
四千年前，我们的祖先出身河洛，
时常遭遇着鹰隼的攫搏，
身上没有禦侮的刀枪弓箭，
只给我们一张咀，要我们
呼喊族类把仇敌抗。

只因为弟兄们糊涂把祖调忘，
因此各个击破身落樊笼受折磨。
既然是国破家亡的囚徒，
怎么有面目在人前阿谀唱颂歌？
今天欣幸把自由恢复，
谁甘愿再回到笼中受摆佈！

於是主人威胁利诱，要牠回到笼里来过安逸舒适的生活，不要把家丑外扬，否则便请弓弩手来射断牠的翅膀。黄鹂可不再争辩，逕自向深林里飞去了。当弓弩手到来的时候，森林里传播着千万隻黄鹂的歌唱，声音比天崩地裂还要响亮。

屬於同一风格的篇什还有《歌苍绳》，《海国吟》……等多首。这些都是马华抗战诗歌后期的优秀的作品。那时候中国抗战阵营中新出现的一般倒退现象，诸如投降派的加紧“和平”活动，钳制言论，杀戮异己等等，都在作者的笔下曲折反映出来，就如抗战初时许多激动人心的救亡故事真实地反映在作者的前期的诗篇中那样及时，那样突出。这也就是我们在谈论马华抗战诗歌时，把这位作者作为贯串着，体现着整个时期的创作精神的代表人物的原因。

第二节 散 文

马华新文学繁盛期（一九三七——四二）是马华散文全面成熟的时期，记事、抒情、说理……各种体裁都在这时候充份的发展。此外还有一些新的文体如报告文学、文艺通讯等的兴起，加以作者阵容鼎盛，各展所长，因而呈现了百花争妍，多姿多采的壮观。当然，基本主题还是抗战救亡，以及战时人民生活面貌的

描写。

这时期的马华散文，由於许多写作人的出现的先后，留马的久暂，以及所受前后期抗战局势演变的影响种种关系，在不同阶段中各有其代表性的作者作品。大致说来，在抗战文学运动前期（一九三七——三九），以丘康（天白）、陈南的杂文，叶尼、紫焰的报告，云览、修慧、叶冠复、莹姿的记叙散文……等为重要的收获；到了后期（一九四〇——四二），则以吴达、郁达夫的政论散文、萧魂、漂青等的记叙散文较为出色。

丘康的杂文广泛地谈论社会、政治、文化问题，明白畅晓，富启发性。其剖析文学问题的一部份，尤为精彩，时有深刻独到的见解，在文坛上起了一定的指导作用。例如鲁迅逝世前后以至抗战爆发前夕的上海文坛，思想上颇形紊乱，南洋文艺界一度表现出无所适从的状态，但丘氏却几番为文指出：左联后期实际已失去正确的领导。“南洋甚至是中国初来的不少文人，一说到左联就好像奉为圣旨，连一班和田汉打成一片的作者，也认为是真实的领导者，这都是非常错误的。左联纵然还存在，它的性质也不过是群众组织，这是不能和领导机构并为一谈的”。他认为鲁迅的道路及“民族革命战争的大众文学”的口号是完全正确的。

（《论中国倾向作家的领导》，一九三七年六月十二日《晨星》）

他批评上海一部份作家极力和田汉之流接近是令人奇怪的。“第一，他们的接近，远在合作运动之前，这种倾向是和中心领导不一致的。第二，他们不像是包围田汉，而是受田汉所领导，这就有些扰乱视听了”。他认为南洋文艺作者应该追随正确的文艺路线，田汉决不是正确的引路者。虽然南洋的文艺作者大半的生活是个人的，“然而生活的个人化不妨，个人主义的任意却是

不应该的”，忠实的文艺作者决不因生活的个人化而脱离正确路线。（《文化界诸问题的私见》，载一九三七年七月二日《晨星》）当时由於全国合作，因而出现了一种论调，说田汉是合作运动的前驱。丘氏指出：这是个人主义的说法，等於说鲁迅等人的努力是白费了。“中国为着改革而流的血，的确不少了。京汉路，上海租界，北洋军阀的手里，……到处渲染着，数目真的有些算不清了。但如站在牺牲者的立场来说，他们的牺牲决不是白费的。目前全国是合作了，但这合作当中的主要力量，显然就是牺牲者的创造”。（《谈谈个人主义》，载一九三七年五月卅一日《晨星》）

陈南的杂文与丘康齐名而风格迥异。丘氏是明剖直析，质朴无华；陈氏则摇曳多姿，富於形象性与散文美。在内容上，陈氏侧重在谈论文学艺术问题，尤着力於澄清一些错误的文学思想。例如当时有不少人在指摘一般青年的作品公式化与口号化，写的无非是痛斥日敌的残暴或反映卖花助账，除奸抵货之类。陈氏对这种指责颇不以为然。他认为：四万万人正面临生死存亡的关头，海外同胞则家园沦丧，骨肉离散，卖花抵货又是当地常见的事实与中华儿女神圣的任务，则这类题材在青年们的笔下流露出来，是没有什么稀奇的。作者指出：一九二六年前后的青年们喜欢写“打倒土豪劣绅”之类，并非他们赶时髦，实在是伟大的时代迫着他们这样写，所谓“言者心之声也”。所以，让血气方刚的青年们喊一两句“打倒法西斯蒂”之类的口号，并不是坏事。因为，“口号，是会唤醒麻木不仁的糊涂虫呀！”（《究竟比麻醉药要好些》）

又如，当时有人主张讽刺文学的对象应当是此时此地；在今天而谈上古，在番边而谈大唐，都是脱离现实的。作者在“论《

今天天气好呀》之类”一文中批评这些论者道：“他们并没有想到产生讽刺的时代背景，更没有想到言路狭窄的时日，历史上的人物，戏剧中的丑角，都可以拿来当作讽刺的资料的。痛骂秦桧固然可以显示今天的主和派，指摘吴三桂也正是讥笑目前一些‘宁与洋鬼不给家奴’的糊涂虫。”作者又指出当时一些讽刺文章，常常不能真正走上“为被侮辱和被损害者伸诉”之路，反而专门向怯弱的女人开火。如讽刺她们烫头髮，变了花瓶，或痛骂舞女风骚，妓女传佈梅毒之类。这恰好作了魔王的帮凶。因而，作者说：“真正值得讽刺的，在今天，倒是那些把自己的幸福建筑在人家的痛苦上面的少数人”。

陈南与丘康的写作活动一直持续到一九四一年底太平洋战事发生后，而且始终体现着时代的思想精神，几乎是这个历史时期中最具有代表性的两位杂文作者。

叶尼较早写的报告文学是一系列发生在军国主义的黑暗统治下的日本的故事，总题为《秘密的日本》，一九三七年上半年发表於《晨星》副刊。当时他刚从东京来马，写的都是他亲身的见闻。据他自己说，写这些故事时连他自己都感到浑身战慄。这是实在的。这里面，有大学堂里的经济系教授（有马），因为写论文反对政府强化军备，加紧统制政经文化的政策而被捕入狱，又因拒绝悔过而被当做神经病患者，送到疯人院去休养（《大学教授疯了》）；有毕业於日本航空学校的中国留学生（王钢），由於成绩优越，名列前茅，引起妒嫉，终於在校方特别安排的一个飞行表演中遭了暗算（《失踪》）。诸如此类事件，可说都是骇人听闻的。

抗战发生后，叶尼的报告作品就集中反映当时当地的救亡活动，如发表於《南洋周刊》的《一件事的始末》、《胜利》等。

此外，他还写了不少抒情散文，申诉他在殖民地居留期间的生活感受。这两类创作后来曾合成一册散文集，名为《怀祖国》，在上海印行。

紫焰的报告文学的创作不下百篇，一九三七至三九年间发表於南洋商报的《狮声》副刊，内容都是抗战初期的马华救亡活动的反映，诸如抵制劣货，不合作运动，惩罚破坏份子，青年男女争取救亡自由，救亡工作者忍受艰苦穷困的生活等等。兹介绍其中两篇内容於下：

《招牌的命运》——广生记代理的味之素，抗战后渐渐滞销，顾客都买“味母”等国货，其他杂货店也很少摆卖这种日本商品，垃圾堆里倒常常发现那红色铁板制成的代理商的广告牌。广生记的店员前些时曾劝告老板把本店的广告牌也拆下来，老板一定不肯，现在眼见形势比人强，敌货是再也没有人要了，於是反而主动命人拆掉那招牌了。

《阴影》——救亡青年“明”，家里贫苦，三餐不继，为了照顾老母与幼妹的生活，幹救亡工作时总是迟到，屡受团体的责备，感到非常委屈与痛苦，好几次要宣佈：“你们放弃我吧，我不配幹！”然而始终咬紧牙根，忍受着。家庭的阴影一直紧紧地压迫着他。他坚信有一天他能解决家庭与工作间的矛盾。

云览的作品大多是说理性质，但一部份类似寓言与童话的记叙散文却似乎更值得欣赏。例如《汉奸往见上帝记》，写王克敏等四人在北平郊外被刺，哭丧着脸，涕泪交流地往见上帝，希望上帝垂怜，恕其罪过。然而上帝拒绝接见，把他们逐出天堂，贬下地狱去受苦。因为世人任何罪恶皆可恕，唯独做汉奸宽恕不得。他们是人类以外的动物，动物以外的人。人类没有这种丧心病狂的同类，动物没有他们那么阴险与狠毒。结果四人在地狱里

活活被魔鬼吐痰淹“毙”。魔鬼说，比起他们来，魔鬼已够善良。他们四人也觉得，比起魔鬼所住的地狱来，他们被折磨的境况更是地狱的地狱。

又如《翻脸》，写一个少女毅然决然与她的爱人断绝关系，因为他在谈情说爱中把自己假设为汉奸。少女说：“我不能让身边有这样一个男子，一个把自己假设做汉奸的男子”。——这些作品充份体现了当时人民大众对于民族败类的无比痛恨的情绪。

王君实（修慧）是当时最多产的散文作者之一，但所作却有点驳杂不纯，因为他的思想情绪似乎很不稳定，有时慷慨激昂，讴歌抗战，痛斥侵略（如《哀维也纳》、《向光明猛进》），有时又自怜身世，感叹寂寞，显得萎靡不振（如《朱丽叶的忧鬱》、《病夜》等）。但有一部份记叙散文却始终不失为上乘之作，如《海岸线》，作者通过他南来前夕在渔门湾小住的回忆，揭露抗战爆发以前，华中华南一带的渔村，已经深受日本人势力的控制。渔门湾的人民生性纯良，但人们对待他们却非常残酷。地主蛮大少爷一家好几代来紧紧地统治着、压榨着他们，造成他们的饥饿与不幸。后来又与东洋人搭上关系，每日上半天让东洋人的机械化大渔船进行捕鱼，下半天才准本地渔民出海。然而经过了东洋人大半天打捞之后，本地渔民已无鱼可捕了。他们起来反对，却受到地主与侵略者的联合势力的血腥镇压，失去了许多亲人。一天上午，岸上突然呈现了一阵骚动，原来海面的东洋人的大渔船的满载鲜鱼中有一条溜下海去，金黄色的鱼鳞在海面闪烁着，一个耐不住饥饿的渔人划了小舟到大渔船的旁边去打捞。东洋人在鱼船上狂笑着，把划近了的小舟翻沉了。渔人在浪涛中露出一络黑髮，呼喊救命。蛮大少爷在岸上骂他该死，不准其他渔民前往打救，以免再得罪了东洋人。然而，渔人的一个同伴视死

如归，冒险下水了。他知道救活了一个夥伴，就等於救活自己，他像猛勇的战士踏进敌人的阵地，连海鸥也愕然了。东洋人仍旧像做了一件轻松的工作般，在渔民游近大船时给予致命的一棍。渔民挣扎着，不愿就此死去，终於一阵巨浪又把一个伟大的灵魂卷去了。这时岸上传出了女人的哭声，男人们则竭力地隐忍。只有蛮大少爷得意洋洋，好像那一棍就是他的杰作似的。

属于同一性质的作品，还有《奴隶的人》，《罪》，《手》，《青阳巷》，《药包·子弹·水》、《存在龙运山的人们》，《我能不让你走么》等多篇。它们广泛地反映了抗战初期的时代面貌，诸如中国军民的英勇守土，壮烈殉难；青年学生的献身救亡，杀敌锄奸；星马地区人民的牺牲职业，参加不合作运动，以至抛妻弃子，上前线服务等等。

叶冠复以文字优美精鍊见称，他善于刻画心理活动，特别是知识份子的细腻深微的感触。虽然写的多是感时怀乡之类，却不沦於悲观颓丧，常常能在悲哀中奋起，感伤中抬头。如《茫茫夜》，起初写别夜的凄清，失眠的苦痛，但终於感觉到“不能生活在这忧郁的暮夜”，而“爱瞧那一抹鲜红的采虹”。……接着扔开了尘封的灵魂的幕布，一个潜伏着的意念跳上了思想的上游

“我还有三代的宿仇未报哪！”要冲破天花板飞出去那么摇动的魂魄。於是我悲怆地在行篋里检出了那柄祖父遗下来的宝剑，边跳下楼梯，边把剑梢扔在地上，开了门，剑锋在曙光里闪露着气势迫人的寒光。……

作者也有若干比较粗犷一点的文字，描写抗战阵营中一些纯洁的，可敬的灵魂。譬如《洗衣妇》。洗衣妇虽然是个知识水平不高的妇女，但却随着救亡运动的发展而不断进步。起初她准备

到战地去服务，总是探问赴武汉或华北的路线怎样走，怎样搭车乘船。后来她懂得了救亡不分前方后方，在南洋也可以做出有意义的工作，於是参加了筹赈会为工作人员，不久又进一步成为一个活跃的救国团的团员。最后才因为不受欢迎而离境去了。

莹姿因为是个女性作者，所以作品多以妇女为描写对象。从这些散文作品中我们可以窥见当时马华妇女界的一般生活。例如《我的芳邻》，作者通过一个和她租住同一层楼的舞女的境遇，反映了那时候一般舞女的痛苦生活情状。她们的出卖色相受到深重的剥削，舞票与舞厅老板四六分账；她们没有人身自由，无论怎样肮脏粗暴的舞客，舞票递了过来，就不由你不投怀送抱。她们的健康不断受到摧残，一双脚被那些喝醉了酒的色情狂者践踏得皮破血流，糜烂不堪，老是医不好；（因为每晚都得工作，刚要医好，又被踩伤了。）放了工还要应酬客人消夜说笑，以致睡眠不足。一个个天生丽质的少女，只要过了三几年的舞女生涯，就都变老变丑了。然而，尽管她们的生活如是悲惨，她们仍然接受了抗战救亡热潮的影响。她们关心民族的兴亡，不愿作亡国奴，因而她们也参加了救亡工作，在休息日或纪念日举行义舞，筹赈伤兵难民。

作者还有些作品是带着浓郁的哲理意味的。如《走路的故事》，写她和一批朋友去参加一个学校的音乐会，出来时已近夜半，有人提议找捷径，盘过一段山坡回市区。因为时候太晚了，大家都赞成。然而山斜路窄，又崎岖，又黑暗。十分难走。於是有些妇女不断抱怨，有些则在半途转回去了，更有些索性倒在丈夫的怀里，要男的抱着她走。但大多数人终于克服困难，坚持到底。结果她们发现了一个道理：其实路并不算是怎样难走，不过没有亮光罢了；“黑暗中摸索，就是大马路上也会跌交的”。

吴达的议论散文写得开阔、汪洋，内容侧重在一般文学艺术工作者的思想修养的评论。他是一九四〇年初马华文化现实化运动的主将之一，许多针对当时文化现象而发的评论文字，具有最高的指导作用。如《知识份子退到那儿去》一文中，作者指出：在肃杀冷酷的季节里，那些在北风白雪中驰骋的勇士，以及在暖水瓶里享受威士忌酒的香气和异性的笑声者，都已找到了他们自己的道路。唯有由文化岗位退到书房的知识份子，对着窗上的白雪，听着屋外的北风，独自在那里提心吊胆，坐卧不安。然而，当前的知识份子并没有所谓第三条的道路。不是像一些严肃的文化工作者一样，大胆地坚决地跑出书房，冲进劳苦者的队伍，和他们共同卖力，共同呼喊，从紧张的工作中加快自己的血液的流转，从血汗的迸发中去增加自己的体温；便只有避入纱笼中，为人们斟威士忌，承仰人们喜怒无常的鼻息，绝对遵从人们的指令，像一个小丑样地取悦人们及其情妇，然后，等着骨头和冷炙掷下来，勉强维持自己的残生，违反自己的良心和信仰过活；到火山爆发时，也跟着那些在火山上跳舞的人们一块儿灭亡。因为，亚答屋支持不住今日的大风雪，因为今日没有清闲饭给第三种人吃。不是鲁迅先生的路，便是周作人的路。

又如，《走在前头还是坐在上头？》，作者指出在变革时代的一般文化工作者，原是一些小布尔，虽然受了点新思潮的感化而冲向时代的洪流，但始终脱不掉自己的手套，弄得在洪流中碍手碍脚，自己既不自在，也分散了同道者们的心神。作者列举各种各样的手套的戴法，如：蓬首垢面，故作神秘；英雄主义，脱离群众，不尊重同道，不深入生活等等。接着说：这些朋友虽然是有意识地在那儿为百年大业，为和煦的春天而努力，可是在根底上，他们那出发点还不是真纯的，他们献身的决心还是大大不

够；甚至在潜意识中，他们的努力的目标，还没有离开“个人功业”，还是为着满足私人某种或明或暗的慾望。因而他们不是走在人们的前头，而是坐在人们的上头；不是有意识地要先天下之忧而忧，后天下之乐而乐，而是抱着屈原当日的狂想，以为众人皆醉我独醒，众人皆浊我独清。今天，这种毒素，在我们中间，已经相当浓厚普遍了。大家只有程度深浅之分。救活消解之道，只有赶快脱掉这双要不得的手套，从群众的头上跳下来，切切实实地走在他们的前头，诚心诚意地面对这困难的工作，毫不回顾地踏上这漫长的道路。一面英勇的迈进，顽强的行进，一面还要冷静地自检，虚心地学习，防备毒菌复发，克服现世诱惑。只有这样，而且也只有这样，才能真正免掉没落的惨运，推动春天的赶快到来。

郁达夫於一九三八年杪南来，一九三九年初接编《晨星》，即经常在该刊发表散文作品，一九四〇年以后，写得更勤，几乎间日一篇，所以我们把他列为抗战文艺后期的重要作者。他的这些散文作品除了少数记游文字外，都是议论性质的。其中主要部份是一系列的政论，如分析中国与欧洲的战局以至日本的政经形势的演变，痛斥法西斯国家的推残人类文化的暴行，鼓励弱小民族坚持反侵略的战争，披露对于正义必胜不义，真正的和平终必实现的坚强的信念等等。《敌我之间》一文可以视为他在这一方面的代表作品。

事缘东京读卖新闻社学艺部来函向郁氏征稿，附有文艺批评家新居格氏致郁氏的公开状原稿，恳请郁氏给予答复。郁氏以私相授受，在敌国新闻杂志撰文，有违春秋大义；置之不理又恐将被笑有小国民的悻悻之情；乃将来信与复函一并在《晨星》发表，庶几公谊私交，得以两全，题目就叫做《敌我之间》。

新居格氏原函有谓两国虽有干戈杀伐的不幸，但个人的友谊是不会变的。郁氏在复信中指出：岂但是个人间的友谊，相信就是民众与民众间的同情，也仍是一样存在着。日本的许多因参加反侵略战争而到了中国的朋友，已在桂林昆明等地受着优待。他们自动地组织了广大的同盟，在演戏募款，营救伤兵难民，想使到真正的和平早日到来。

郁氏也谈到他个人的情况说：“这一次的战争毁坏了我在杭州在富阳的田园营业，夺去了我七十岁的生身老母，以及你曾经在上海见过的胞兄；藏书三万册，以及爱妻王氏，都因这一次的战争，离我而去了。但我对这种种，却只存了一个信心，就是正义终有一天会来补偿我的一切损失”。郁氏的文章又说：“中国的民众，原是最爱好和平的。可是他们也能辨别真正的和平与虚伪的和平的不同。和平是总有一天会在东半球出现的，但他们觉得现在恐怕还不是时候。……新居君，我想我们总还有握手欢谈的一天的。在那时候，我想一切阻碍和平，挑动干戈的魔物，总已经都上了天堂或降到地狱里去了，我们将以赤诚的心，真挚的情，来谈艺术，来为世界人类的一切缺憾谋弥补的方法”。

漂青的记叙散文初时侧重在抒写他对于刚离开不久的乡土的风光人物的怀念，如《怒吼吧，珠江》，《台湾革命志士》等；其后倾向于速写报告的创作，反映当地战时的社会生活，内容更有深度，为我们留下了不少后期的马华救亡活动的史实。例如《十字街头》，写汪派特务在咖啡店中向群众进行反宣传，被群众揪出来当街痛殴的情形——

我看不大清楚那无耻者的脸容，我只见他倒在路上，翻转着，受着如雨似的忿怒的拳头。头皮是破了，一片鲜血，染在他的头髮，他的衣上。……十字街头在咆哮着，

跳盪着……愤怒的咆哮声里，渗杂着一串凄惨的唉呵唉呵的呻吟，也渗杂着一片狂鸣的警笛声。

萧魂以写《动物园点将》见知於时，在这一系列风格独特的小品中，作者通过对各种动物的描写来品评社会上以至国际政治舞台上形形色色的人物类型，表现了他的锐敏的观察力。譬如《龟》，龟在作者的笔下被形容为一个“昂然而来，昂然而去”的绅士，走路时高视阔步，大摇大摆，很有点书香气味。但芳踪足迹，却出於水漏不通的深沟小港；与人对敌时尤其泄气，总要“献出那向大自然注册过的故技，从腰肢缩进去，叫对手以为是一块臭石来避免交锋”。

又如《鸡》，作者把它写得颇像“蝗军”，具有“气冲斗牛的立正姿势，绮丽炫耀的外套”，废土壤，粪草地，都经牠们的狞爪蹂躏过。抢食时欺侮童叟，光天化日之下公然蹂躏女性，似乎显得勇敢威武。但看看菜馆里吊着的尸首，却又肌黄骨瘦，并非英雄本色。

比较来说，抗战文艺前期可以说是马华散文的全盛阶段，不但作品精神健旺，而且高手辈出，除了上文提到的丘康陈南等几位产品较多，或风格较独特的作者之外，其他如流冰，田坚，李蕴郎，张曙生，椰青，桃木，林秋……等等，都是很有成就的。到了一九四〇年以后，写得较勤快的却是若干较后起的作者，如已经介绍过的漂青，萧魂，以及差不多同时出现的艾蒙，佐丁……等。至於前期诸家，除了少数的三几位尚形活跃之外，有的离马北去，有的渐呈消极，有的改变了工作岗位，真的有点人才寥落了。

第十二章 抗战文艺的重要辅翼

——救亡剧运

第一节 救亡剧运的全面开展

马华戏剧表演艺术的发展，到了新文学的繁盛时期（一九三七——四二），便汇合了抗战救亡的热潮，成为救亡戏剧运动，呈现了马华新文学史上空前绝后（迄今为止）的热闹场面。这是抗战文艺在戏剧表演部门的一个运动，也是抗战文艺运动中最有群众性，最有影响力的一个环节。

救亡戏剧运动的开展是全面的，不论在组织，演出，出版，研究……的任何一个领域，都显出极其健旺的状态。总的说来，这时期的戏剧活动，至少有着下列的几个显著特点——

其一，是戏剧团体的普遍活跃。在前此的各个时期中，戏剧团体的活跃常常限于某一地区，未能普及全马。譬如马华新文学萌芽时期的新剧，一般上是盛行于星加坡，到了扩展时期即渐渐转移到檳城去：当新兴戏剧运动在檳城消沉了，马华新文学晋入低潮时期之后，戏剧运动又改以星洲为重心，而马来联邦各州的剧坛却始终没有热闹过。现在，随着救亡戏剧运动的开展，情形

就完全不同了。这时期，从星洲以至中南北马各地，新成立的，或由旧机构重新改组，加强阵容，恢复活动的戏剧团体，有如雨后春笋，纷纷起来，总共不下千几百个，此呼彼应，声气互通；其中如星加坡的业余话剧社，爱同校友会话剧组，檳城的今日剧社，加影的前卫剧社，马六甲的南岛剧团等等，都是领袖一方的重要团体。虽然中心领导应推星加坡的业余话剧社，戏剧团体在量上也仍以星加坡为多，但各地的剧运却是全面兴起，平行发展，具有同样进度的。

造成这时期的戏剧团体高度活跃的原因，主要自然是戏剧界的群起参加抗战工作，大家都想协助筹赈，宣传救亡，以尽艺术工作者的一份职责。其次则是学生界的普遍支持。因为星马各校学生会的活动，当时仍受限制，学生们激於爱国热情，乃向校外发展，参加戏剧歌咏宣传等工作，这就大大增加了各地剧团的数量。

其二，是演出的空前频密与多样化。这时期的戏剧演出是极其多样化的：有正规的舞台剧，仍旧在剧院（如星加坡的维多利亚剧院）以及各游艺场的戏台上演出；也有街头剧，活报，旷地剧等，由一些流动演剧队在街头，广场，以至农村的各个角落表演；有筹赈会主办的遊艺大会，由众多剧团参加演出而形成了戏剧界大会师，也有巡迴表演，由某些剧团巡迴联邦各地城乡献艺；有配合筹赈会的宣传工作（如精神月会）的演出，也有各剧团独当一面从事宣传筹赈；有大批的业余团体的志愿性的戏剧活动，也有一些职业剧团（如马六甲剧团）的营业性公演，真可说是丰瞻多姿，热闹无比。

由於演出的多样化，加以戏剧团体众多，剧人干劲十足，所以这时期的戏剧演出次数也是空前频繁的。特别是开头的三几

年，几乎每个地区每月都有好几场以至好几十场的演出。尤其是街头剧，量方面更是不计其数。这里且以槟城为例，引述当时戏剧工作者的一段报导：“每个月宣传周，国民月会，至少有好几齣街头剧配合演出。一周间的宣传游击战，最少也有几十次。战区很广，整个槟城（包括威利斯省），不管是市区或山芭，祇要有人住，有块空地，就可以作战了。而这些剧作的主题，都是以配合当前政治形势的发展需要为立脚点，目的总离不了对民众的教育与组织。例如《和平的使者》张伯伦正在进行东方慕尼黑工作时的演《兄弟》，汉奸贼众汪精卫的叭儿狗带着大批伪币到这儿来贩卖时的演《不明来历的纸币》等。”（谭文郁：《现阶段槟城话剧运动的检讨》，载一九三九年十二月卅日星洲日报《晨星》副刊）当时戏剧表演的繁盛情况，由此可见一斑。

其三，是目的性的鲜明具体。马华戏剧工作从萌芽时期开始就是一种运动，一般戏剧工作者都把反帝反封建，改革社会当作他们的任务，但目的性的鲜明具体却以这一时期为最。抗战救亡成为戏剧活动的主题，成为评价工作的第一标准，成为剧人团结的标帜。业余话剧社当时甚至提出“马来亚戏剧运动纲领草案”以为戏剧界同人的行为准则。这个纲领草案分为“基本理论及行动目标”两部份，并各附有一段“释义”，全文如下：

甲，基本理论

（一）为救亡而从事戏剧运动，以话剧为主体，推进其他一切戏剧形式。

（二）提高戏剧艺术水准。

（三）以戏剧力量教育大众，组织大众。

（四）配合目前抗战形势，从事富有救亡意识及适应当地大众需要的戏剧。

释义

在民族抗战的今日，一切文化部门都应该在“总动员”的旗帜下努力。作为艺术救亡武器的戏剧，以其特殊的机能，当然更应该站在先锋的地位。但在戏剧中，话剧这一形态是最足以负起这一责任的。因为它不像其他艺术形态，含有或多或少封建的意识。因此，在救亡戏剧运动中，话剧应该站在主导的地位。不过，我们不能忽视其他一切戏剧艺术形态，应该争取他们到“救亡阵营里来”。同时要注意逐渐使其变质。在话剧本身也可以酌量利用旧的形式。（一）

但为了马来亚戏剧艺术是那样低落、幼稚，话剧以其历史的短暂，更是如此。我们认为一件粗制滥造的东西，不足以成为有力的救亡武器，同时为了争取封建艺术所影响的群众，所以应逐渐提高艺术的水准。（二）

在战时，我们的戏剧，必须有教育一般大众认识抗战的力量。不仅如此，还得把他们组织起来，成为抗战的生力军。（三）

当抗战形势进展时，我们的戏剧应该指示一般大众所应尽的任务。同时，演出的戏剧必须是富有救亡意识的，适应当地大众需要，为当地大众所理解（如地方性方言戏）的戏剧。（四）

乙，行动目标

（一）完成华侨救亡统一阵线。

（二）完成戏剧救亡统一阵线。

（三）加强戏剧运动者的教育工作。

释义

首先，我们的戏剧运动应该和其他一切文化部门一样为完成华侨救亡统一阵线而努力。（一）

为了这个缘故，我们更不得不首先完成戏剧界的统一阵线。（二）

至於戏剧运动者的本身，应该有更健全的集体生活，增加自己的教育，庶几可以负起戏剧的责任。（三）

这个纲领虽未得到当时戏剧界正式公决采纳，但也差不多成了这时期一般戏剧工作者的共同信约。

其四是戏剧专门刊物的繁兴。戏剧刊物在这时期显得特别繁荣，几乎每家大报都有戏剧专刊的开辟，如星洲日报午版的《现代戏剧》（一九三七）及星期刊的《戏剧与银幕》（一九三八）；南洋商报的《今日剧影》（一九三七上半年），《戏剧周刊》（一九三七年中——一九三九年中），《戏剧知识》（一九四〇）；新国民日报的《影与剧》（一九三七——三八），《戏剧长城》（一九三九）；总汇报的《舞台面》（一九三八——三九）；星中日报的《戏剧与电影》（一九三七——三九）等等。本来，由於这时期戏剧活动的蓬勃，各报文艺副刊登载有关戏剧的文章，在量上已经大大增加而构成了刊物内容的重要部份，逢有重要的演出，且常常借出版位作为演出特刊，然而这种情形仍然未能应付戏剧界的需求，所以迫得另出戏剧刊物，专门容纳关于戏剧的文字。前此各个时期虽然也有若干戏剧专刊的创设，如马华新文学萌芽时期的《戏剧世界》（新国民日报），扩展时期的《戏剧》（光华日报）等，但都不像这个时期这么蔚为一种出版风气。

这些戏剧专刊的内容的精彩充实，丝毫不逊於当时一般综合性的文艺副刊。它们所刊登的都是当时一些最有代表性的戏剧文字，如《伤兵医院》，《金门岛之一夜》，《怒涛》，《巨浪》，

《日出》，《前夜》，《凤凰城》，《花溅泪》等重要演出的介绍，批评，检讨；业余话剧社，爱同校友会话剧组等重要剧团的活动报导或座谈内容；以及叶尼，吴达，夏枫，清谭，尔加，啸平等重要剧人的创作或论文等等。

其五，是座谈研究风气的健旺。研究讨论的风气在这时期特别显得热烈；理论批评的文字不论在质上量上都是空前的，其中有深刻的剧评，有指导性的专论；有个人心得的贡献，也有集体讨论的成果，多姿多采，美不胜收。另一方面，座谈会的频频举行更是当时戏剧活动的一项特色，具有集思广益和加强组织的双重意义。座谈会的型式通常可分为三类：一，戏剧界同人的会商剧运方针，工作路线等问题；二，某一剧团的学习性的集会，帮助团员提高思想认识或艺术修养等等；三，演出后的检讨，由一个剧团或戏剧界联合召开，检讨某一次演出（一齣或数齣）的成绩。这些座谈会的内容大多有纪录发表。

此外，如戏剧人才的高度集中，舞台演技的普遍提高，与外地剧团（如先后来马访问的武汉合唱团及新中国剧团）的频密接触，交流经验等，都是这时期的马华戏剧界的一些新的现象。

第二节 业余话剧社的成立与救亡短剧的涌现

以上所述，仅是这时期的剧运的总的形势或特点。就救亡戏剧运动的具体发展情况来说，则仍有其曲折艰辛的道路。

它的发展情况大抵与这时期的整个抗战文运相同：一九三七至三九年，是抗战文艺运动的高潮期，也是救亡戏剧的全盛期；一九三九年底以后，整个文运渐趋下坡，救亡剧运的热潮也就随之下降，晋入了一个比较曲折的发展阶段。这样，救亡戏剧的演

进，也就有了前后期的不同面貌，可以作进一步的分析。

这里先谈前半期（一九三七——三九）的情况。救亡剧运的前半期，又可分为两个小阶段；一九三七年初至一九三八年下半年是它的奠基与上升的阶段，一九三八年底至三九年底是它的提高与扩展的阶段。这种演进情况与当时业余话剧社的领导与影响是分不开的。所以救亡剧运的前半期又可以说是业余话剧社的领导时期。

最先提倡组织业余话剧社的是戴英浪。戴氏於一九三六年下半年主编南洋商报的《文漫界》，一九三七年初起将《文漫界》改为《今日》，分为《今日青年》，《今日妇女》，《今日文化》，《今日艺术》，《今日剧影》等几个专刊，每日一种，轮流出版。其中以《今日剧影》编得最为精彩，也是这时期最早出现的一个戏剧刊物，对救亡剧运的推进尽了先驱的作用。戴氏於一九三七年一月至二月间先后在该刊物写了《业余剧团的必要组织》（一月卅日）和《我们需要的业余剧团》（二月六日）等两篇文章，首倡成立业余戏剧团体。这个倡议获得尔加、仲鸣，石灵，漂云等的响应，於是五人联名发表了《我们的意见》（二月廿日），算是《业余话剧社》的组织缘起：

……马来亚戏剧运动之所以低落，原是客观环境使它这样的。尤其是在这有着特殊关系的南洋社会，一切经济机构，完全控於一班有闲者的手中。恶劣环境的高压和束缚，致使每个戏剧的演出，时常受到多方的挫折，一般热心戏剧的人，也就裹足不前了。所以一些业余剧社的组织老是陷於沉闷窒息氛围中。但是目前的情形就有些不同了：下层的经济结构更趋动摇，社会形态也日有变化的可能；有闲者们暂时虽能控制经济，但终控制不了大众反抗

的情绪。恶劣的环境束缚不住大众集团的力量。因反抗和团结，已深透了大众。所以这时正是需要以戏剧去组织大众的时候，也正是戏剧的时代。

我们同人，同在这窒息的气氛下过了几许时间，但我们深深地感到在这大时代的前头，我们应有坚韧卓绝不屈不挠的奋斗精神，向着这恶劣的环境苦斗，以大无畏的勇气，来完成我们的事业。在这原则之下，我们同人没有顾虑到自己力量的薄弱，没有顾虑到客观环境的限制。我们认为环境的困难，可以在共同努力之中去克服；经济拮据，可以用集体的力量作答复；人材的缺乏，我们以训练自己的精神来尝试。所以我们勇敢地举起《业余话剧社》的大旗。我们相信，由于我们这一疾呼，能引起多方面人们的同情与帮助。我们不敢自炫，我们只希望能在剧运的过程中，做些担土搬泥的工作……

业余话剧社的名称，就这样定下来了。於是一面筹备成立，一面展开活动。这时候继起响应参加者日众，包括吴静邦，陈剑光，叶尼，仲贤，苏棠影……等，人才鼎盛，成为全马实力最为雄厚的一个剧团；许多戏剧团体都跟着纷纷成立或改组，全面展开活动，并以它作为领导中心，一般工作唯其马首是瞻。

业余话剧社当时确也负起了领袖群伦之责；不但在理论方面起着主导的作用（其成员多为优秀的理论批评工作者，不时发表文章），而且经常协助各团体的戏剧演出，如帮助导演，借给演员，甚至代为编写剧本等等。叶尼的剧作《父与子》，就是当时特地为星加坡华中学生的演戏而写的。

在业余话剧社直接间接的领导下，马华救亡剧运乃蓬勃兴起。由一九三七年初至三八年下半年这个阶段，可以说是救亡剧

运最为活跃的期间。许多新剧团的组织，许多盛大的公演（包括筹赈会主办的遊艺大会，经常二月一次），许多巡迴剧队的出动，许多具有高度思想性的剧本的演出，以及戏剧刊物的繁兴，座谈集会的盛行，就大都是在这一阶段出现的现象。而且这种情形是全马性的，不独星洲一地为然。譬如檳城的《今日剧社》，钟灵中学及和丰兴中中学的流动剧队等，就是在这时候活跃於北马一带。

这个阶段的剧运又有一个特点，就是演出的剧本多为一幕至两幕的救亡短剧，诸如《伤兵医院》、《父与子》（叶尼）、《巨浪》（爱同校友会）、《金门岛之一夜》（流冰），《忍受》（尤兢创作改编）等等；多幕剧还很少被搬上舞台，因而这期间又可称为救亡短剧风行的阶段。

这时候风行的一些救亡短剧，在题材上存在着两个倾向，一是把背景扩及中国的战区，如叶尼的《伤兵医院》；一是完全描写当地发生的事物，可以爱同校友会的集体创作《怒涛》为代表。因此也就引起了一场关于《南洋地方性剧本》问题的论战。一方面是吴文翔为文推崇《怒涛》富有现实意义，指摘《伤兵医院》没有“南洋地方性”。另一方面是业余的导演黄觉等人出而答辩，认为所谓“地方性”并不限于当地发生的事物，凡与当地读者有密切关系，为当地读者所深切关注的事件，都是具有地方性的。

《伤兵医院》的内容，作为一个流行的创作倾向来说，确是有可批评的。但《业余》同人对于《地方性》的见解，却也不无可取。近年来马华文坛出现了不少关于越南战争的作品，也是由于当地人民关注这方面的现实的缘故。

第三节 提高戲劇艺术的倡导与多幕剧的繁兴

一九三八年下半年，由於英国在远东开始执行其“现实外交”，马华剧运的处境渐感困难，救亡短剧的演出因受压制而减退（二月一次的筹赈遊艺大会不获通过），同时救亡戏剧的表演艺术也有提高的必要，於是救亡戏剧运动便在业余话剧社的领导下晋入第二个阶段（一九三八——三九），重心在於提高救亡戏剧的演出水准，也即采取迂迴战略，用质的提高來弥补量的损失。

这就是一九三八年冬业余话剧社排演《日出》的背景。

起初，有些文艺工作者對於《日出》演出的意义还不很了解，所以发生了一场關於《社会剧》与《救亡剧》的辩论。有人承认《日出》是社会剧，有人则认为《日出》仍然是救亡剧。当时云览有一段文章写得很好，他说，强调《日出》是救亡剧终将是徒劳的，但其演出意义还是要为大家所承认——

因为它是结束了前期戏剧低落及发展后期戏剧繁荣的一个转捩点，因为它是加强馬來亚观众对舞台剧拥护的一针强心剂，因为它是争取救亡剧演出的桥樑，因为它能够提高舞台剧在馬來亚的艺术水准，因为它能够替今后的救亡剧号召更多的观众。最后，因为它不单在理论的实践中教育了观众，并且也教育了自己。

这一來，《日出》演出的意义及其与救亡剧运的关系，才弄清楚了。

《日出》的公演为当时的马华救亡剧运打开了一条出路——以质的提高來弥补量的损失；同时也建立了一个新的方向——重

视多幕剧。从这时起，各地剧团排演的剧目普遍地从独幕短剧发展到多幕剧。一九三九年四月初，业余话剧社因积极参与救亡剧运，招致殖民地政府的不满，下令解散，然而剧运却仍蓬勃地进行了一段时候，直至一九三九年冬为止。这期间的一个新的现象，就是除了大批独幕短剧及街头剧外，戏剧界先后推出了许多多幕剧，包括《前夜》（业余人员与武汉合唱团联合排演），《秘密文件》（工商校友会），《花溅泪》（爱华音乐社），《凤凰城》（星华教师公会），《一年间》（加影前卫剧社），《民族万岁》（槟城戏剧界）等。

这些剧本的思想内容，比《日出》又进了一步，这就充份的显示了《日出》的公演之作为《争取救亡剧演出的桥樑》的意义。祇有槟城的一部份不大正派的剧人，曾一度歪曲《提高艺术水准》的理论，藉口《走桥樑》，《毛毛雨下个不停》，把《茶花女》，《少奶奶的扇子》之类所谓世界名剧频频搬上舞台，但不久也就被纠正了。

第四节 救亡剧运的退潮与剧人的分化

一九三九年九月欧战爆发后，马来亚实施战时法令，各地筹赈救亡工作受到全面的限制，戏剧活动也不例外。又因为整个国际形势对于中国抗战的不利，一般顽固没落份子乃四出制造摩擦，主张妥协投降，使到一部份华人对于抗战前途感到悲观彷徨，影响到马华内部的团结，增加了救亡运动的困难，也增加了戏剧工作的艰苦，於是救亡剧运晋入了它的退潮时期——我们这里称它为救亡剧运后期。

这期间，戏剧工作呈现了两个特点。其一是正规的戏剧活动

的低落。譬如舞台剧演出的锐减，部份剧团的停止活动（有些剧人且离境他去），戏剧刊物出版的减缩，座谈研究风气的消敛等等。其次是戏剧工作者的分化。由於剧运的退潮，环境困难，剧人在工作路向上也就有了分野。其中尤以业余剧人与职业剧人之间表现得更加明显。

业余剧人这时候的工作方式主要有两种。一，化整为零，向乡村地区发展，譬如到市郊去表演活报等等。二，在市区的舞台剧方面坚持进步的社会剧与较温和的救亡剧的演出。

在这方面，他们初时与一些职业剧人合组《实验小剧场》，公演了《活地狱》（一九三九年十一月中）。这是一齣救亡剧，写中国某农村的一群落后、愚昧的居民，有的浑浑噩噩，得过且过地生活；有的准备屈膝投降，做侵略者的奴隶；有的意志消沉，徘徊犹豫，找不到出路；终於，敌人来了，当他们看到敌人是那么残酷的杀害了他们的朋友、兄弟、丈夫、儿子、迫得他们无路可走的时候，他们怒吼起来了，他们建立起游击队伍，参加了民族解放战争。

接着，业余剧人沿着这一路向继续前进，演出了《魔窟》（一九四〇年二月初·星洲青年口琴会）。这仍然是一齣救亡剧，反映沦陷区的光明与黑暗的搏斗——流氓恶棍和民族败类，出卖同胞，发国难财；忠实的农民，死守家园，却被鬼子抢光杀光；爱国青年男女，於是毅然抛弃家庭，加入游击队，发动肃清恶魔的斗争。

接着又有《横山岭》、《春风秋雨》、《自由魂》等剧的演出。这些也都是救亡剧。例如《自由魂》（世界名剧《夜未央》改编），内容描述日寇汉奸暴虐统治下的北平，一批不愿做奴隶的青年，虽然处境万分艰险，还是奋不顾身，为民族生存而苦

斗，甚至牺牲宝贵的生命与爱情，把万恶的大汉奸连人带车炸毁了。

业余剧人走的就是这么一个路向。

然而职业剧人却是走了相反的方向。他们在演出《活地狱》之后，就与职业剧人分手，改组剧团，先后排演了《雷雨》，《群莺乱飞》等不但脱离抗战，而且也不太有社会意义的剧本。譬如《群莺乱飞》（阿英），那几乎祇是一个家庭伦理剧。故事是说一个黄姓的家庭，父母早逝，留下三男一女和一笔颇为丰厚的家产，大少爷嗜酒佻佛，庸懦无能，二少爷是个挥霍无度的败家子；大少奶奶淫荡阴险，勾搭了二少爷，掌握了家庭的经济权，把整个家弄得一塌糊涂，最后还设计陷害三少爷和二少奶奶，终於事机败露，死於非命。本来，《雷雨》也是属于同类作品，一般认为在社会意义上比起《日出》来有着很大的距离。但偶尔演出一半次，倒也没有人说什么。现在职业剧人继《雷雨》之后又演了《群莺乱飞》，显然就形成了一个路向问题，於是引起业余剧人的批评，发生了一场大论争。

当时夏枫曾为关于《群莺乱飞》的论争写了一篇总结性的文章——《马华剧运的进路》，指出这场论争的实质，正反映了业余剧人与职业剧人在坚持抗战与脱离抗战这一点上的分化——

在第三时期中（指救亡剧运后期），最明显的特点，便是从业余到职业，以及马华戏剧演出路线的分歧。这两者是互为因果的。所以，我们还可以说，这一时期中，最大的特点是马华戏剧界中思想的分野。

为了提高演剧的水准，和争取多量演出的机会，业余剧人往往为了时间经济等客观条件的限制，束缚了他们的工作。所以职业剧人便产生了。为了上述原因，戏剧职业

化是必然的而且应当的。但是我们必须认明“职业化”与“商业化”的分别。戏剧的职业化并不是以戏剧上演的“赚钱”和“亏本”为最高目的。它必须配合一路來马华剧运所依存的进步的艺术观点——即“抗战戏剧”，马华剧运才有前途。脱离了这一观点，马华剧运是没有前途的。

我们从最近所公演的多幕剧的节目来看，就很显明地表现着两条路线的分歧。自《黑地狱》公演以来，戏剧的演出分为两条路线。一条路线是由《黑地狱》到《魔窟》；另一条路线是由《黑地狱》而《雷雨》而《群莺乱飞》：由此还引起观众问题的讨论以及最近星华业余剧人给职业剧人的公开信。引起这些问题的唯一原因，我认为是剧人思想的“分野”，而不是单纯的“分歧”。

其实，这一批职业剧人的脱离抗战，也不是这个阶段才有的现象。早在抗战发生前后，他们开始搞职业剧团的时候，就已经存在着善于投机取巧的本质。他们原属《白雪歌剧团》的班底，一九三七年下半年改组为《中国旅行歌剧团》，便打着《战时舞台宣传队》的旗帜，在南马一带以粉腿裸胸号召观众，因而受到正派的话剧界的指摘——

中旅既然是挂着《战时舞台宣传队》的旗帜，可是为什么还要“顾着营业起见，不得不演点歌舞来号召号召？”这种行动明显地暴露了自己的矛盾和投机性。谁不知道在目前最投机的生意，就是挂救亡的招牌，因为一般群众都转向救亡的热潮里了。卖药的江湖术士、也会利用谈救国来推销他的药品。那么《白雪剧团》改组为中旅的动机，很明白的是为着投合群众，顾全营业，臧君自己招出来的，是“找饭吃”。其实找饭吃何尝不可以宣传救亡呢？

可是中旅却不能强调这一点。也许是营业关系，所以不得不用歌舞来号召。一个“战时舞台宣传队”利用粉腿裸胸来号召观众，这个对于战时的宣传就成问题了。纵使演出如何激烈的国防戏剧，影响于观众的力量也就可想而知。何况中旅根本就不了解国防戏剧的意义，以为没有“救国救民”的字样的戏剧就不是救亡戏剧。所以他们（中旅）到峇株巴辖和麻坡的时候，因当地政府禁演所谓国防戏剧，就“祇演歌舞戏及滑稽笑剧”来宣传救亡(?)了。这种不正确的观念，我希望中旅戏剧同志即刻把他纠正过来。如果我们抱定是为着救亡，就应时刻注意着在不同的环境中，怎样运用我们的技术来达到宣传救亡的目的。比如《北西川路之夜》不能演出，我们可以用别的剧目，或者是改用反封建等题材的戏剧。在南侨救亡运动中“封建”是一个绝大阻碍的势力，所以反封建也是救亡运动中一个重要的工作。（苍：《剧运漫谈》，载一九三八年一月十六日《星中日报》星期日）

所以，我们可以说，这些职业剧人一路来表现就不大好，到了救亡剧运后期，气压低沉，更易迷失方向，因而受到大家的关注，并非只是演了一齣《雷雨》或一齣《群莺乱飞》就突然引致了论争。

当时这场论争的影响似乎颇为深广，后来许多撰写剧运回顾一类文字的人大都提到了它。如铁抗的《论马华话剧界》，就有如下的一段记述：

“马华职业剧团是直到第三时期（指救亡剧运后期）才兴起的，差不多都集中在星洲。成员大部份是以前一个歌舞剧团（从上海南来的）解散后留下来的演员。人数虽然不多，却先后变了

几个名字。第一是实验小剧团，公演过《活地狱》；第二是中国职剧团，公演过《雷雨》；第三是银月歌舞剧团，公演过《茶花女》，《杨贵妃》；第四是时代剧团，公演过《群莺乱飞》。如前所述，他们是向着和业余剧人相反的路向发展的。因此在理论上曾受过检讨。”（一九四〇年九月十一日《晨星》副刊）

又安栋的《论方言剧的演出及马华剧运的问题与展望》，谈到欧战后的马华戏剧活动时，也有一段批评道：“可是……难道我们没有一点收获吗？也不。在理论的深入上，我们确收到相当的效果。今年二月初，我们的戏剧工作者能够及时地指出职业剧人的错误，指出从《活地狱》到《雷雨》到《群莺乱飞》的倾向是不正确的，从这条路走必然没有前途。”（见一九四〇年十二月廿七日《晨星》副刊）

第五节 方言剧的扩展与星洲保衛战期间 救亡短剧的再盛

救亡剧运后期的戏剧艺术活动在戏剧界的坚持“抗战路向”之下曲折而平稳地进展，直到一九四二年二月马来亚沦陷了为止。

这期间也有两个重要的现象值得一述。

第一是方言剧的扩展。本来，用方言表演话剧，在马华新文学萌芽时期就已开始了。如当时的《潮州白话剧社》排演华南风灾的故事，就是用方言演出的。救亡剧运初期，有些剧团也曾试用方言排演话剧（如流冰的《金门岛之一夜》）；业余话剧社的巡回剧团，更在联邦各地演过多次方言剧。不过大家当时都还未十分深切地领悟到方言剧的重要性。直到这时候戏剧活动晋入了退潮状态，为了重振剧运，方言问题才被特别重视。一九四〇年

三月间《春风秋雨》和《横山岭》的演出，就都是采用方言，而且当作一项运动来推行的。继起响应的是《梧声励进社》，於同年十二月间用闽南方言公演《水落石出》。从此，方言剧的演出便蔚为一个小潮流。

第二是星洲保卫战期间救亡短剧的复盛。一九四一年十二月八日，太平洋战争爆发，日本挥军南侵，当地的大批文化工作者，都参加了星洲的保卫战，於是有了文工团、流动剧队等之组织，协助抗日卫国的宣传工作。这时候，马华剧运急剧上升，又恢复了抗战初期的健旺状态。不过演出的几乎都是街头短剧，没有余暇作大规模的正规的表演，而且为期甚暂，只维持了两个月左右的时间。一九四二年二月中，星洲沦陷，这方面的活动也就完全停止，许多剧人都转入地下工作去了。