

馬華文薈叢談

鄭卓群遺作

星洲維明公司出版

國生先存

馬華文藝叢談

鄭卓群遺作

星洲維明公司出版

五八卅
八月廿六日

贈



鄭卓羣遺像

目次

序一	一
序二	二
序三	三
序四	四
一、馬華文藝是什麼	一
二、馬華文藝在現階段	五
（附）馬華文藝現實化問題	一〇
三、生活圈之突破	一五
四、馬華口語的汲取	二〇
（附）華僑文學作品中的口語	二四
五、馬華文藝的地方性	二九
六、談諷刺	三三
七、人物的描寫	三八

八、馬華戲劇的檢討	四三
九、試寫劇本罷	四七
十、詩、散文、個人主義	五一
(附一)「從詩歌的情緒說起」	五五
(附二)從詩歌的情緒說起	五七
十一、你想做報告文學者嗎	六一
(附)論馬來亞的「報告文學」	六五
十二、馬來亞一日	六九
十三、馬華文藝通訊及其運動	七三
(附一)關於馬華文藝通訊運動	七七
(附二)文藝通訊的寫法	七九
(附三)我們的話	八三
十四、文藝譯者的任務	八五
十五、馬華方言文藝雜論	八九

序 一

編 本

(一)

曾於一九三七年至一九四〇年這段時間留心過馬華文壇者，應該對「鐵抗」這名字不會感到陌生。「鐵抗」是鄭卓羣君的筆名，他是一位勤奮的文化工作者，十七歲起便已開始寫作，（當時曾在滬頭印行過一本薄弱的小說集。）此後十餘年間，他到過上海、武漢、重慶，直至一九三七年抵達星、馬，幾乎不間斷的在各地的報紙或刊物上發表文章；他在星馬這段時間因為職業的關係，（任職新聞界及教育界。）且因當時馬華文壇正為全世界人民及僑界鬥爭的情緒所刺激而產生了一種新的戰鬥性的現象所影響，（當時星馬刊物及報章副刊蓬勃的現象是令人難以忘懷的。）他在這段時間的寫作是更豐富及更成熟的，——我們可從這書里的文章得到上述的印象，雖然這里面所收的只是他的遺作的一小部份。

卓羣君於日本帝國主義侵入星加坡時犧牲了，——他是與千千萬萬臺灣平白無故的被日本軍部「大檢舉」所捕去，而不明被用何種殘忍的方式所殺害，這位難得的青年文化工作者所遺留下來的，只有寄存他兄弟處的一小箱子文稿。這些文稿里面有一些小說，（如試煉時代等。）一些文藝論戰的文章，以及一些有關馬華文藝評論的雜文。我們為紀念這位勤奮的青年文化戰士，特懷着沉重的心情從他的遺作中選出一些比較沒有失去時間性的雜文出版這本紀念集。

(一)

這集子里有好幾篇文章很值得我們注意：卓草君在「馬華文藝是什麼」，「馬華口語的汲取」，「論馬來亞的報告文學」，「馬華文藝通訊及其運動」等文里面所提供的意見，雖然距今十六七年之久，但並未因時間而失去其價值，——對於星馬學習寫作的青年，在缺乏星馬地方性的文藝理論書的現在，仍是良好的參考資料。不過，到底因為這些文章是寫於十六七年以前，經過時間的轉移與及環境的變換，有些地方是需要補充的，例如在「馬華文藝是什麼」中作者意見的歸納是：

一、反映馬來亞華僑社會的、現實的；

二、配合祖國文藝界的主流，和基於馬「社會現階段的要求，反侵略而且反封建的；

三、超民族的。

一九四〇年前後，德、意、日帝國主義兇焰高漲，整個世界愛好和平與自由的人民正在艱難困苦中作反侵略的鬥爭，該階段整個形勢的需要是團結一切反侵略的力量以對抗侵略勢力，當時星馬的地位及民族的覺醒與目前的情況並不相同，當時的形勢自然不可能談到星馬的獨立問題，且在大敵當前時候也不適宜於談獨立問題，所以上述歸納起來的意見在當時的環境是正確的，不過跟着時代的進展，今日世界各地人民已普遍的覺醒，「歐迪加」的實現，已成爲星馬人民殷切的需求，「馬華」爲星馬主要民族之一，「馬華文藝」對於這種形勢應該有所反映及推動，所以對於卓草君的意見筆者以爲可以略加補充：

(一) 在現階段馬華文藝不僅要反映馬來亞華僑社會，而要更着重在「超族界」這方面，——要反映

星馬整個社會狀態的，現實的：

(一) 基於星馬（各民族）社會現階段的需求，反侵略、反封建、反迫害，而且同時應是有助於推進獨立運動的。

(二) 溝通星馬各民族文化，勿忽視翻譯。星馬各民族文藝因共同生活於同一地區而有其一致的地方，但因為是各個不同語言習慣的民族，自然各有各的特徵，各有各的風格，所以現階段的馬華文藝，除應是超出族界的反映各民族社會動態，同時應是溝通各民族文化的。（如介紹星馬各民族文藝作品、童話、傳說、與及民話、民歌。）以增進對各民族的瞭解，這對於獨立運動將是大有裨益的。

上述這一小節的補充是筆者的意見；這是因為時代的進展及社會狀況的不同而需要加以補充，並不是卓翠君文章的疏漏！卓翠君在十六七年前的見解是適宜於當時的形勢的，這里筆者應再向讀者聲明。

如果這本書的出版能促起星馬文壇對馬華文藝當前各問題熱烈注意及重新檢討，則這本書除以資紀念卓翠君之外，更有了新的意義。

我們熱切的希望着。

一九五六年十一月十日

序 二

柳 北 岸

鐵抗之死，是馬華文藝界的一個重大損失，亦是日本軍閥給我們一頁無可補償的血債，而今，朋友們想必讀了他的作品，而爲他出版這一本文集，意義是十分深長的。

鐵抗是一九三七年冬由重慶南來的，那時候，中國原野上流血與災難層層加深，中國文協已認爲抗戰文藝運動和中國命運相連，許多寫作人彼此捐棄過去成見，團結起來，一如英勇的戰士和敵人抗爭，並且已成功地由「文章下鄉」做到了「文章出國」，鐵抗在這個偉大時代呼喚之下，雖然遠離故國，可亦投入了白熱化抗爭的洪爐，緊緊地站定他的崗位，配合了中國抗戰，在星馬發揮他的寫作力量，雖說當時馬華文藝在發展上的條件不够，他可勇敢地吹起了建設的號角。

這小冊子所集的是鐵抗在一九三九年至一九四〇年的遺作，也正是他企圖和馬華的文藝工作者互相接近，互相認識，互相鼓舞去建立馬來亞文藝理論的嘗試的時候，在他這一小部份的遺作中，我想在今日許多馬華的文藝工作者看來，也許會感到驚異，原因是他在十六年前所談的，也是今日各人正在討論的課題，他還給人一條相當明朗的寫作道路。鐵抗死時祇二十八歲，在馬來的文藝界中，可稱爲一位「先覺」。

鐵抗爲文，一如其人，對朋友坦誠相關，知無不言，言無不盡，反之，對於馬華的民族敗類，却一點亦不留情，他曾諷刺當時一些所謂上流人物，寫過一篇「白蟻」的短篇小說，險些見被他一位同鄉撲

死，結果，反而使他更加堅強，再寫一篇「高見」的什文，把馬華的文化敵人予以嚴厲的打擊，這種戰鬥精神，大可給今日的馬華的寫作人做個榜樣。

而今，馬華社會較十六年前進步，馬華的文藝工作者亦比較十六年前高明，可是目前馬華社會到處有「白蟻」在狂啃狂噬，卻少了像鐵抗的朋友在發揮文藝的力量。怎樣去把握着馬來亞的現實本質，而去推動和發展馬來亞文藝呢，我想無妨再看看鐵抗在十六年前的講話。

一九五六年十月十日

序 三

魯 弄

鐵抗兄是筆者戰前在星馬方面的一位文友，他當過副刊編輯，也當過小學校長，他於工作之暇，對於文藝這一部門，是富有興趣而非常努力研究的，不但會寫創作小說，短篇、中篇、長篇都來得，那值得一讀，又會寫文藝理論，可以說是既懂理論又長創作的一位。這一本遺著中所收集的文藝論文，便是鐵抗兄戰前抗日戰爭期中所陸續發表的。

他曾倡議組織馬華的寫作人協會，作為中國文藝協會的分會，會為中國文藝協會負責向海外文化界募集基金事宜，並曾和文友們創辦一個純文藝雜誌「文藝長城」，想以文會友，藉此展開和推進馬華的文藝運動。

諒料「文藝長城」出版未及一年，不幸星馬淪陷，鐵抗兄就向星洲大檢證時被拘，慘遭毒手了，這是無限悲痛的一回事，這是馬華文藝界莫可補償的損失。要是他還健在的話，相信和平以後，一定有一個長篇創作小說或者報告文學描寫刻劃那三年三個月的黑暗面和光明面的，跟着對於馬華的文藝運動，他也會繼續聯合同道展開和推進着的。

據一位和鐵抗兄同往受敵憲「檢查」的文友報告：在受「檢」的當兒，鐵抗兄原已受「檢」完畢，可以回家，怎知正值敵憲要在他僅存的白色襯衣蓋下「檢」字以示檢妥的那一剎那，他怕襯衣弄污不大好看，拿出一方手巾遮在襯衣上面，敵憲認為「抗命」(？)，便爾將他扣留，從此一去不返了。星洲有一

本週刊，記得有一位作者寫他的中篇連載「時代與青春」，敘述到鐵抗兄（附註：他把「鐵抗」兩字誤為「金抗」），在星洲淪陷初期的遭遇，說他是吞下「阿士比羅」多粒而跳樓自殺的，這是一個錯誤的記載，吞下「阿士比羅」跳樓自殺，是另外一位姓王的女友，並不是他，筆者認為這一點，應有在墳墓旁邊提出的必要，庶幾以訛傳訛。

鐵抗兄這一本關於文藝理論的遺著，雖然發表的時間，是還在戰前中國抗日戰爭那個時期；可是在此時此地，重新刊行問世，除了紀念死者這一個意義之外，是還不會失掉它的時間性，還可以供一般有志學習寫作的青年們作為寫作上的參考資料的。

實在的，說句笑話，如果有等「文抄公」，將鐵抗兄遺著的這些文藝論文中有「抗日戰爭」的所在，用偷天換日的手段，代以「獨立運動」等字眼，刊登出來，是會「天衣無縫」，會使人隱隱不至於發覺那是將舊作去偽改的呢！這不是鼓勵人們去翻印抄襲，而是證明指出這本遺著的恰合時宜。

馬華的文壇，年來在年青一代的文藝工作者沉着切實的耕耘灌溉之下，是有相當收穫的。換句話說：大家多能遵循鐵抗兄在「馬華文藝是什麼？」一文中所指示：「面對蕭馬來亞現實，把握住時代的動向，去開拓文藝道路」的。

鐵抗兄，安息吧！馬華文藝界，已有多數如你所希望的「衝出他（她）們的狹隘生活圈子」的戰士們在苦鬥掙扎着，是一定有它的光明遠景的，等墳墓吧！

一九五六年十月六日脫稿於紅廬

序 四

鳴 森

亡友鄭君卓羣（筆名鐵抗）生前熱愛文藝，其作品散見星馬各地報章雜誌。他主張：「馬華文藝是反映馬來亞華僑社會的，現實的；是配合祖國文藝界的主流，和基於馬來社會現階段的要求，反侵略而且反對封建的」；所以他認為文藝工作者所採取的素材，必須：「首先向環繞在作者周圍的馬來現實發掘，把握馬來亞的現實本質，反映它，而且推動它發展。」他又認為：「如果馬華文藝只限於中華民族裏面，那麼他所担负的使命，就正如快輾的國家主義的主張那樣狹隘，不能完成馬華文藝最高效能的發揮。因此，馬華文藝應該是超越族界的。」這是當時馬華文藝的正確路線。他的文藝理論給予當時馬華文藝界一種富有教育性的影響。同時，鄭君對馬華文藝界的現階段和未來有這樣的一種看法和信念：「馬華文藝的光輝時代，是必由正在進步中的另一階層來開拓的；現階段的小資產階層，不過是初期的佈種耕耘者，他的地位就要為另一階層所取代。當新的階層作為馬華文藝界的基本幹部的時候，他們將是最堅決的，最具戰鬥精神的，而且是不斷進步的。他們將揚棄現階段小資產者的種種素質。」文藝之路是漫長而艱鉅的，只要馬華文藝工作者不畏困難，一步步循着正確文藝之途走去，鄭君所期待的馬華文藝的光輝時代，總有實現的一天！

一九四二年日軍攻陷星馬，到處殺人放火，橫行不忌，極盡殘暴之能事。幾許生靈因而無辜被害。鄭君在星洲不幸被槍，就這樣犧牲於侵略者鐵蹄之下！

鄭君令弟卓榮君，珍視其亡兄心血之結晶，將其發表於報刊之部份遺作保存下來。保存這些文稿，在當時是一種非常危險的嘗試。如果被日軍查出，輕則坐牢灌水，重則砍頭或活埋。卓榮君不畏危險而保存其亡兄遺作，情懷性摯，令人嘆佩！

日軍投降後，卓榮君曾將其亡兄遺作交余整理，意欲編印一本紀念刊。惜當時因印刷費太昂，而且余爲生活所迫，無暇整理，以致辜負了卓榮君爲其亡兄編印文集之誠心，及今思之，猶感愧疚！

最近，接何君轉來鄭君遺稿集初版樣本，囑作一序文。細讀鄭君遺作而想起其遺遇之悲慘，不禁涕淚交零。這些遺稿，在十年後的今天居然能够編印成書，余又感到一陣難以形容的欣慰。謹摘錄鄭君的文藝理論數段如上，聊當序文。

一九五六年十月。寄自吉打。

馬華文藝是什麼？

由於抗日戰爭的爆發，成熟了文藝發展的條件，中華民族文藝在質量兩方面都呈現了飛躍的進步，文藝新幹部亦一天天多了起來。在馬來亞，情形和祖國沒有兩樣，三年來的抗戰使馬華文藝由播報時代到達少年時代，促使了更多的人們向文藝部門嘗試。我們於今可以看到許多馬華青年在學習文藝創作，更有許多青年在談論馬華文藝，這情形指明了馬華文藝幾年來的成就，已經引起了怎樣的注意，以及將來可能發展到什麼程度。就事論事，這是頗為可喜的。

但是，馬華文藝究竟是什麼呢？明白點說，究竟有怎樣的性質呢？

這是當地文藝青年們應當理解的。

鳳字圖說：馬華文藝就是馬來亞中國僑民的文藝。關於這，我們不必開解文藝的意義和諸種有關的概念，因為一般文藝教科書已經替我們分析過了。我們得注意的，是「關於馬來亞華僑」這一點。既然屬於馬華，那她反映的當然是馬來亞的，而且是馬來亞華僑的社會的現實。換句話：她必然首先向環繞在作者周遭的馬來亞現實發掘，把握馬來亞的現實本質。反映它，而且推動它發展。假如有人故意無視馬來亞現實，捨棄馬來亞華僑社會的典型事件和典型人物不寫，以為那是可有可無的素材，而一味描寫些馬來亞華僑社會以外的不熟悉的場面，那他便犯了錯誤。最近，犯上這種錯誤的人還有不少，他們有的因為滿足於個人的狹隘生活環境，不和廣大的社會接觸，不參加種種社會的實踐，因此對於馬來亞，甚至至於馬來亞的華

備一無所知，表現在他們的思想上作品上，也就很少馬來亞的色彩；有的是因為小資產者動搖性的作祟（關於這，以後我們還要提起），覺得那些在馬來社會中發生的偉大事件和僑界的典型人物，都與其種勢力有連帶關係，如其撰作文藝創作的素材，難免引起意外糾紛，於是就將最有意義的素材割棄了。割棄而至於完全無物可寫，便只好描寫些馬來亞以外的「人」、「事」。這些文藝寫作者，雖然各有不得已的原因，但忘記了「馬來文藝是屬於馬來亞的」這要點，則沒有二致。而馬來文藝，却是以馬來現實為主要的反映和推動對象的。

但是，馬來文藝除了反映馬來現實之外，並非絕對不能旁及，譬如作者將最熟悉的非馬來亞的直接素材敷衍形象成篇，也一樣是馬來文藝界的產品。不過，這是意識較次的了。我們得全般理解這一點：馬來文藝最主要的是對於馬來社會的反映，其次才是非馬來亞的。前者是主，後者是客。這和祖國的瓊崖文學一樣，移居邊疆去的文藝作者，必須發掘邊疆的現實，以「邊疆」的為主，其他的為客。這為的是作者對於所在地的「人」、「事」最為熟悉，而且對於所面對着的現實有反映推動的任務。

要全般的理解「反映馬來社會現實」的時候，僅知上面所述，是不足够的。上面僅說到「空間」的一面，還沒有提及「時間」。我們得明白所謂現實，指的是現在的一切活動情況，雖由過去發展而來，是未來之母，她是現在，而不是過去。基於這理解，馬來文藝所反映的，主要的是這一分鐘，甚至於這一秒鐘中馬來社會所發生的。譬如說：這一刻就有一種巨變在馬來社會中發生了，我們便得立即反映它；雖則有時因為篇幅巨製的文藝創作不能像報告文學那樣迅速反映，但也得儘速反映那最近的。不但如此，我們還得根據現在去暗示未來，推動未來，使得產品能够完成現實主義的最高創造。假如有入故意無視了目前馬

華社會中所發生的，而去描寫頗久以前的「人」、「事」，那自然，他又犯上了錯誤。

所以對於馬華文藝所反映的「現實」，我們應該有足够的理解，而「以反映馬華社會爲首要」這一點，可說是馬華文藝的一個特質。

其次：

因爲馬華文藝是屬於「華僑」的，而華僑是中國人，因此馬華文藝自然隸屬於整個的中華民族文藝，成爲她的一個重要部分，另方面，因爲華僑和祖國的同鄉相彷彿，組成的社會不但同具封建的性質，而且在同一的勢力之下，（兩者自有不同的地方，當另文具論）因此文藝在總行動目標方面，同樣是反侵略反封建的。也可以說：馬華文藝界配合祖國文藝界的行動而執行她的任務，基於此，馬華文藝雖則反映的是馬華社會的現實，然而是在整個中華文藝的行動目標之下進行，即是說：她是在「一般」的動向之下進行的具有「特殊性」的工作。

這「一般」和「特殊」，會不會衝突呢？並不，由于客觀環境不盡相同，惟有本着一般的原則，針對個別的客觀環境來執行工作，才能使得最高成就加連到來。譬如說：同樣是民族革命戰爭文藝，而因客觀環境不同，在馬來亞的就得針對封建幫派鬥爭加以攻擊，在西南邊疆的就得鼓勵各民族間的團結。這兩者的最後目的，都是相同的。

照這一點說，假如有人想解說反侵略反封建的責任，以文藝來發抒個人的憂鬱和幽憤，來吟唱個人的夢囈和幻想，那他必然對於馬華文藝的本質一無所知，或者根本就是文藝界的反動份子。

因此，可以說：反侵略反封建是馬華文藝的另一特質。

說由於這特質，給我們想起一個問題：馬華文藝是局限在一族（中華民族）範圍的嗎？還是超越族界的？如其是前者，那麼她所担负的使命，就正如狹義的國家主義者的主張那樣狹隘，不能完成馬華文藝最高效能的發揮。馬華文藝，因為她是在「人種雜列所」的馬來亞建立起來的，她和印度僑民的和馬來土著的文藝有一致的地方，因為馬來亞文藝的一環，就一般的社會關係看，華僑文藝的主導——中國人和印度人等在經濟上和生活上有的已經發生了多方面的關係，譬如商業上的關係，勞動上的關係等等，尤其是移者，佔着最重要的一環。由於階層相同，各民族間早就有了生活上的共同要求，或者經濟上的共同理想。這種要求和理想自然是馬華文藝所要反映，所要推動的，這一來，就不得不將其他民族的活動也都反映了。這是必然的，因此馬華文藝應該是超族界的。

這超族界的内容，我們可稱之為馬華文藝的特殊内容，同時是馬華文藝透過馬來亞錯綜社會關係而必然產生，必然具有的特質。

唯有這特質——超族界的特質的存在，才能保證馬華文藝內容的豐富與進路的正確。

馬華文藝，就是具有上述三種性質的文藝，歸納起來，她是這樣的：

- 一，反映馬來亞華僑社會的，現實主義的；
- 二，配合增進國文藝界的主流，和基于馬華社會現階段的要求，反侵略而且反封建的；
- 三，超族際的。

目前，從事文藝活動的馬華青年，應該瞭解這種特質的意義：即是說，他們必須面對着馬來亞現實，把握住時代的動向，去開拓文藝道路。

馬華文藝在現階段

讀過中國藥物學的，總不會忘記書裡關於四川名藥「冬蟲夏草」的註釋，說是這一味藥草在夏天綠油的抽芽發葉，一到冬天，不但葉黃且凋，而且連草根也變成了土蟲，也許有人不相信這種離奇的傳說，但如其有機會到了四川，那裡的人士便會再告訴你，這並不是毫無根據的傳說，而實實在在是冬蟲夏草在不同的氣候裡所顯示的形態上的特點。

形貌特點是可在任何事物或人類的各方面找出來的。靠了它，事物的這一組才有別的那一組，在某一時間的諸種條件之下的才有別於在另一時間內的。自然的或社會的條件決定了每一特點的凸出。不但事物人類如此，由人類的社會行為總線而成的種種活動或運動，亦莫不如此。

在這意義上，馬華文藝運動在她的行程上必然有著各時期形態上的特點。它同別的文化活動一般，由於客觀環境的影響而形成，凸出。但是，與其稱之為特點，無寧看作缺點較為妥當。——這是每種文化活動在童年時期所不能避免的。

那是怎樣的呢？

首先得說一說馬華文藝所依據的馬華社會的性質。馬華社會，由於組成在熱帶殖民地上面，在異國的統治之下，因此它具有殖民地社會所有的性質，並且因為極主要的在資本階層支配之下進行資本的集積，又擺脫不了或不會擺脫封建勢力的約束，所以總是現出商業資本向封建遺毒妥協聯絡的姿態的。而這商業

資本，自然是殖民地性的資本，馬華資本勢力爲要鞏固及提高自身在海外的地位，對於祖國時抗建大業一向熱烈加以贊助，但是由於諸種封建障礙的存在，以及政治上的關係，他們不得不有一個限度，並且不時起了動搖。（可是，對於對立勢力的搶奪，却無微不至地堅決地加以阻遏），這一來，反映在文藝上的便有一個特點，這便是文藝上的「動搖」。

「動搖」，不但在代表資本階層的文藝裡，即在代表對立力量的文藝裡也隱約存在着。我們不難從各方面看出：多數的馬華文藝從業員對於文藝精華的基本態度，是「動搖」的。在作品的主題上，不少的戰鬥性只是暫時的假定，一等環境轉變，便會轉移到最不戰鬥的一點。我們曾說馬華文藝必須有她的規律性和超越族界的堅決內容，目前不必說談不上這個，即使有一些近於此的作品，而堅決的主題也還是屬於虛偽的一種。虛偽的主題是沒有價值的。但文藝從業者處理了它。這和馬華社會的支配階層的生活態度相同，主要的是前者在她上面所投的影響。

可以說這是馬華文藝的一個特點——缺點，特別在現階段。

馬華資本階層不會（也許是極少）直接參加文藝實踐，爲什麼文藝竟像他們那樣具有相同的生活意志呢？這和文藝直接實踐者的階層性是有關係的。試調查文藝實踐者所屬的階層吧，除了極少的例之外，可說一律是小資產階層智識份子，小資產階層是可上可下的階層，和上接近時他們可成資本階層的代言人（或者就是資本階層），推行資本階層的文化運動和相對的革命性思想突擊，就是成爲資本階層的衛隊去排斥形新興的對立力量，當破敗凋落時就淹沒在消香的憂鬱裡，呻吟着自己的命運，有時且和「下」接近了，參加了地下活動而作爲新興力量的領導，但有時却動搖轉變，重新回到本身階層或者資本階層的懷

裡。作為文化的發揚者和推動者的小資產階層既然動搖不定，馬華文化（馬華文藝在內）自然也就動搖——向困難的環境讓步或突然的開倒車……起來。

也許有人以為馬華文藝之落在小資產階層手裡，是不幸的，其實這是客觀社會條件所決定的必經階段。他們的動搖劣根性不過是文藝事業上阻碍的一端罷了，此外他們還有一些缺點：由於他們大多數是封建幫派勢力統轄下的文化機關或商業機關的雇員，為要保持生活，時常成為幫派的尾巴或者消極地向幫派勢力讓步，這一來，文藝製作往往必須取得封建幫派以至一切和牠有關的勢力的許可，阻快的削弱了主觀的積極性和取消了題材進步性。成為割棄精英之後殘存下來的東西。不特如此，他們往往是怠惰的，甚至誇傲的，在文藝製作上稍稍獲得了一點什麼，就心滿意足的停足不前；我們在馬華文壇上可以看到一些作者，五年前後並沒有什麼異樣，這可說明他們在學習上的態度。

現階段的馬華文藝就在小資產階層上述種種素質的影響之下。三年以來，馬華文藝界最活躍的一部門是戲劇。戲劇運動一直英勇地行進了兩三個年頭，到了歐戰爆發半年以後，竟發生了思想上和路線上的分歧。一部份戲劇工作者依然堅持配合祖國抗戰情勢和馬廬救運中心的任務的戲劇的演出，一部份卻試圖迴避現實，追究什麼緣故？自然是小資產階層動搖劣根性給出的結果。小說界則繼續行進了許多年頭，對於馬華社會最本質的社會關係仍然不敢把握，在小說創作上除了一些寬鬆精尖的主題之外，簡直沒有偉大主題和題材的處理。（所謂偉大的主題：主要是有關於封建幫派勢力及其有關的一切勢力，為這兩者所不允許的東西）。這爲了什麼？自然又是小資產階層對於封建的讓步。不但戲劇小說方面如此，詩歌界大部份工作者之不願放棄個人主義的人生觀，不肯認真地看一看馬華現實，亦可作為小資產階層劣根性在馬華

文藝上所生的作用的說明。

馬華文藝的光輝時代，是必由正在進步中的另一階層來開拓的；現階段的小資產階層，不過是初期的佈陣幹戰者，他的地位就要為另一階層所取代。當新的階層作為馬華文藝界的基幹時候，他們將是最堅決的，最具戰鬥精神的，而且是不斷進步的。他們將揭發現階段小資產者的種種實案。

現在正是小資產者作為馬華文藝新階層的時代。這幹部之屬於小資產階層，就是現階段馬華文藝的另一特點。

就因為是小資產者所支持的東西，主題自然是通過這階層的世界觀人生觀而處理的，題材也是根據同樣觀點而現實發掘出來的材料，階層的觀點決定了內容的傾向和寫作的態度，隨這而來的是內容的狹隘。我們可以不憚煩的研究三年來馬華文藝作品的內容，得到的結論將有一個是：作者還不會充分地接觸廣泛錯綜的馬華現實。就是說，還有許多不會從狹隘的生活裡解放出來。雖則由於三年來海外波瀾的開展，文藝工作者或多或少已經參加了較廣闊的社會實踐，但畢竟人數極少，而且多數還未入得不够，因此作品內容的積極性或現實性依然有一個限度。最容易看見的為題材主要的還是小資產者智識份子生活的片斷，譬如學校生活，片面的救亡活動，與這階層有關的各種事實的再現等。除此以外，關於較低的階層的主題和題材就極罕見了。這是不能反映馬華最重大的現實。或者說，全般的現實的，要是照我們曾經說過的馬華文藝的性質說起來，我們不難看出兩者中間有頗長的一段距離，自然，當另一階層開拓馬華文藝光輝前途的時候，由於那階層豐富的生活內容，馬華文藝不但要反映並推動馬華現實，而且將進一步地致力於揭露該階層的內容。但是在現階段，由於小資產者生活的狹隘，以及前述對於一切反動勢力的顧步等等，在內

容方面，那特點——缺點必然是主題和題材的狹隘。

可是內容的狹隘還不是馬華文藝致命的創傷，致命傷是她一路來就是少數人的玩樂物這一點。大概熟悉馬華文藝的情形，會懂得所謂文藝研習事業不過是極少數的小資產者的局部活動，祇有他們自己和一些愛好者才注意到彼此之間活動的成就，只有他們才直接感受到產品的社會效能，換句話，他們形成了文藝圈（極窄極窄的圈子），和大眾絕少發生關係，所以所謂作品的社會性積極性等等，祇在他們中間發生作用。我們如其將幾十年前的貴族文藝當做士大夫階級玩樂的東西，那末現階段馬華文藝便是與士大夫相近的小資產階級智識份子的特殊玩樂品，而且是極少數人的玩樂品。

因為這樣，馬華文藝自來便不是真的認爲擔負什麼社會使命的東西，假如我，希望她組織和教育大眾，或者希望她樹立別的勞績，那結果是很難說的。文藝工作者們自然願意擔負和完成社會任務，但往往因為不能將作品運送到大眾的前面而祇好置之了。

這情形，將來當然會消滅的，但在目前，分明是一個極大的缺點。

這缺點，我們可認爲現階段馬華文藝的一個特點。

最後，我們得注意馬華文藝界的缺乏組織和文藝活動的缺乏計劃。很顯明的，十餘年來的文藝研習，大部份是許多「個人」的有章或無章的活動。雖然研習者是一個極少的數目，而門戶和意見的紛歧却有點驚人。第一，在幫派控制下的機關里服務的作者，有的喜歡以幫派爲基點來進行文藝上的內鬩，這在星洲，可以找出不少的例子；第二，因為社會團體不同，意見便參差起來，結果自然不免隔閡；第三，是個人的固執和誤會了，譬如固執自己的意見，不滿別人對於自己的批評等等。因為這種種，馬華文藝界自來

沒有好好的組織場，最顯著的例子是幾年前那組織寫作人協會的全國幻滅。自此以後，即就有一些小組，却都不是聯絡各部門寫作人的，因此不能發揮組織的最高效能。爲了這，各部門就只好在各自的路線上馳騁，沒有一個聯繫全體的計劃。任何人可以看見抗戰後的戲劇隊伍遠遠地走在前面，其後是喘息的小說界，在極速的後面才是詩人們。爲什麼發展得這樣不平衡？原因有許多，有一個是：全體發展的計劃缺乏。關於全體方面的不必說了，在單獨作戰的各部門裡面，亦沒有較可注意的計劃和組織。抗戰後馬華戲劇界總算是最活躍的，在創作方面和演出兩方面，却沒有爲着均衡而發展的計劃，就演出的計劃說，也僅有團體的而沒有全部門的，加上彼此組織的鬆懈，發展的可能性就大大地被限制了。小說界和詩歌界亦是如此，對於偉大的馬華現實，常常沒有共同的偉大的發掘計劃和工作。這種極情形，將馬華文藝的前路阻塞了，將行進的速率減低了。

這也是馬華文藝的一個特點——缺點。

基於上面的論述，我們懂得馬華文藝在現階段究竟是怎樣的一種形貌，怎樣的在小資產者的手裡，怎樣的在培養或限制自己。

這是文藝青年應該明瞭的。

馬華文藝現實化問題

「馬華文藝現實化」這問題不是等到今日才提出來的，自從整個馬華文藝界進入少年時代，多數作者從辛苦的歷練中認識了現實，馬華文藝的指針便轉到，「現實化」這一角度之上，以「反映現實」「推動

現實」的，現實主義創作方法底把握爲最高的了，所以如其有人想訪問馬華文藝界以今後的總方向，則「現實化」這一點是會被提出作答的。

對於「現實化」，或者說，馬華文藝的現實主義，即就到今日，還徘徊在個人主義環境中的作者，也終不會而且不敢提出相反的抗論：這說明了整個文壇是朝着這方向走的；不過有的還依戀着過去，未曾離狹小的世界一步；有的認識不足，誤解「現實」的意義，因而未曾把握現實的本質；有的則因環境的限制，不敢正視現實罷了，而走在這些的前面，作爲馬華文藝的領導人的，無疑地是「現實主義」。

馬華文藝幾年來之所以企圖反映現實，批判現實，推動現實，自有她的基因。自從資本主義經濟，因內在矛盾益加深刻而開始動搖崩潰以後，特別是當法西斯主義者實行以侵略戰爭來暫時消弭國內的矛盾以後，馬來亞的黃金時代——一個富裕的，享樂的，可以幻想時代過去了。環境不像以前那麼寬鬆，一切都掩下輝煌的面目。由於現實的迫壓，作者們不得不去分析牠，認識牠，於是文藝作品之離開空想而進入「現實」的原野便成爲必然；加以作者們爲的分析現實的必要，更深入地把握了思考認識的方法，因之堅強了他們的世界觀；於是對於現實把握和反映，就更加堅決，更加有力；文藝大衆方面，亦爲的同一原因，與日俱增地加大了認識現實的意志，並且希冀在文藝作品裡看到與他們有關的現實的更清楚更本質的而說，這一來，馬華文藝就勢不得不向現實化這方面發展了。

這種發展：由「空想的」，由「個人的」向「社會的」，由「美學價值低的」向「美學價值高的」，原是必然的趨勢；馬來亞社會已經進入一個新的階段，馬華文藝亦已遠離了機械時代，自然應該走向更高的成就；而現實主義的作品，就正是最高的，最俱社會意義的東西。

可是馬華文藝作者已經怎樣實踐了呢？

我們值得注意的。

這是看到以某種事件或某種運動的現象為題材，並以此決定主題的產品了；這在小說創作以及報告文學方面，比較多的。這種產品當揭發或涉及某種戰爭，或者由此而涉及與戰爭有關的捐募運動時，容易迷於現象以誤浮象為本質，因而失去了基本的意義；這在最近的馬華文藝寫作中，表現得最為明顯。而當刻劃華僑教育的客觀時，則常將全部注意力放在長期的煩瑣事件之上，忘記了剖析在一切糾紛背後的階級作用，是以形成兩派對立的社會根據；對於智識份子性質的檢閱也常是單純疏忽，因此即將僑校風潮的參量寫了出來，也不過是許多事件浮泛的反映，看不出確的根骨。最近，由於環境的變換，僑校風潮的基因中加進了新的成份，已經不是純粹兩派的了，而僅僅注重現象的就看不出這新的成份究竟在目前，具有什麼意義，應該當作一個可喜的成份看呢還是怎樣。像這種在一般現象上轉板的產品，要是我們以為牠是「現實化」的，似乎未免丟去現實主義的驛站太遠。

亦有比這還不如的；不但在現象上轉板，而且以特殊的，個別的事象當做一般，普通的事象加以組織反映。這同樣地發現在小說創作或報告文學裡，特以前者為甚。記得有一本以僑教底糾紛為主題的長篇創作，以印度籍的英文教員為糾紛的中心，將僑校之聘請印度人為教員，以及外籍教員之容易引起糾紛作為一般的事實；其實這不過是僅少僅少的偶然事件吧了，並沒有「一般的」意義。最近又有人大量製造以學校糾紛為主題的小說，列舉許多學校風潮的故事，以為那些故事具有普遍的意義，其實也不過是許多瑣屑的，零星的吧了。舉凡這些，都是離開現實主義創作方法極遠的，因為現實主義的馬華文藝是在使一般

的，典型的「人」直立起來，而決不企圖以個別的事象來代替一般事物的本質。

從這兩點看來，一部份馬華作者對於「現實化」這一意義的把握，似乎還是不大足夠。

但認識不足並不是馬華文藝全般的創傷，還有一個重擊足以注意的，那是文藝作者的不敢正視現實。馬華僑社一向縱橫穿貫着幫派的以及其他的勢力，作者們須得在一切的勢力允許之下生活，因而不得不向牠們讓步。這麼一來，許多最具本質意義的材料就被犧牲了。即說能够反映一些，也不過是經過一切勢力所容許的，缺乏代表一般的性質。我們近數年來所以不能在文藝作品里看到馬來亞華僑社會最底層的典型的人與事，就爲了這緣故。馬華文藝所以不能完成反映現實推動現實的使命，亦爲的這緣故，曾經有不少的人呼號着應該正視現實，亦有人要以文藝運動來填補以往不敢正視現實的缺憾，但事實上仍然向現實閉下眼睛，萌芽不久的文藝通訊亦未曾完成牠的企圖，許多可貴的東西堆積下來，無人敢於過問，這是極爲可惜的。

如果說是有部份作者敢於正視現實吧，那麼表現在以迅速反映現實爲職責的報告文學方面的也太遲緩，對於現實的推導也太無力了。我們要求的是儘速，反映這一日，這一分鐘，這一秒鐘的事件，使得那事件的真實內容能够宣示於讀者大眾，以推動牠的進展，但是目前的馬華文藝不能這樣。牠不特不能戰鬥地推進，也不能儘速地報導。一句話，牠跟在現實後面，是未及先發的神經衰弱患者。

而作者，遠離現實，在詩歌等方面也仍表現着，到今天還有人在唱着他們人的憂鬱，以夢幻，朦朧自喜。固然是渣滓一般的東西，畢竟是會腐爛，影響到全體的。

現實化馬華文藝之決不是上述那些東西，無待於說明；但在文藝原野上，正夢幻着牠們，而且牠們正

以現實主義文藝的容額出現。探究造成這現象的原因，大約是：第一，作者的限於修養；第二，戰鬥人格的缺乏（自然是因為小資產者動搖的劣根性。）而環境的制誤，亦是客觀上值得注意的一點。

作者們自然正在不斷地排除這種種缺憾，因為現實化的馬華文藝應該是一般化的，本質的東西，決不應以現象，特別是個別的現象來作為寫作的對象；應該是突破客觀各種制誤的東西，不應在現實之前退却；應該是迅速反映現實，並且戰鬥地推動馬來亞現實的東西，不應僅是現實的跟隨者。可以，在馬來亞，究竟有怎樣的現實在催促迅速反映與推動？

依着這發問的範圍想一想，我們不難想到當前馬來亞所聯的一個新階段。在這階段裡，無論那一方面，正發生許多動人的事件。而且，這階段是太艱苦了，黑暗正由四方迫來，有許多人在掙扎着，似乎以前那一點點的火花就要熄滅，思想也在苦掙中。這現實，難道我們不正親臨，反映牠！

綜之，作者們在今日是應該把握現實主義創作方法的，不但要勇敢地從現實中擷取題材，而且得強化主題，把題材在正確的主題下面形象出來。這樣，「馬華文藝現實化」這一鵠的才有到岸的希望。

關於這問題——現實化的問題，原是整個馬華文化現實化問題的一部份，應該和文化現實化問題同時進行討論。我以為牠可以分為三個部份，第一是：現實主義的馬華文藝應該建立麼？第二是：怎樣寫現實主義的馬華文藝？第三是：作者的勇氣或人格問題。第一問題是不必討論的，目前存在於馬華文壇上的，只有後面這兩個——亟待解決的兩個。

我寫這篇東西，不過開了個頭而已。我相信將有許多人要展開這問題的討論。

生活圈的突破

也許有人以為寫神怪的故事難吧，其實不難，向壁虛造，誰都能夠杜撰些離奇怪異的故事；自然，編寫無關宏旨的小說，亦絕對不是難事，祇要截取任何事件的片段，便可羅織成篇。但是，如其捨此兩者不寫，而想追求現實性和積極主題，可就不大容易了。

這是什麼緣故呢？

第一，因為是現實性的，所以應該向現實努力發掘，淺顯點說：必須從複雜的社會事象中找出題材，社會事象既然極不簡單，選擇題材也就不見容易；究竟那一類的材料才是值得採取的？這問題。首先將作者難住。第二，縱然決定題材的種類了，可是在這一類複雜的材料中，什麼是特殊的，現象的，偶然的，什麼是典型的，本質的，必然的呢？文藝上的題材是應取後者而捨前者的。將如何去分別它們？這一個問題又將作者難住。

當然，此外也還有不少問題的，但第一個面對作者的，是諸如此類的題材問題。

這種題材問題，在今日的馬華文藝習作者間，無不十分重要，所以在分析馬華文藝的內容後，無妨稍稍加以思考。

一般地說：許多馬華文藝青年是走著下述幾條道路的：

在教育界服務的，他們長期生活在教育圈裏，和外界雖也頗有接觸，但最多是接觸吧了，究竟沒有

深入。他們最常看到的是學校的糾紛，師生的戀愛，學校的活動。不但最常看到的是這些，即最常常想到的，關懷的，參加的也是這些。最熟悉的生活當然是首先被注意，被攝取的，因此，當他們作文藝的嘗試時，題材便有許多是學校內的事件。學校以外的，自然也偶爾攝拾，但那是其次的了。

在學校裏讀書的，特別是寫作慾旺的中學生，他們大多發掘些學校生活方面的，和那救亡實踐方面的題材，後者譬如賣花，街頭劇演出，通俗演講，精神月會等等。除此之外，因為他們不能模擬，所以極少觸及。一句話：他們走着他們生活的路。

受雇於商店的書記階級呢？所看到的社會似乎比前兩者要廣泛錯綜些了，可不，事實上他們的題材比前兩者還要短絀。他們的時間被辛苦的工作剝奪淨盡，幾乎連思考題材的餘裕都沒有了。

只有社團的職員和新聞機關的外動人員，較有機會去獲得豐富的題材，他們可能觸及許多事件的關鍵，摸索到社會關係的糾結處，使文藝作品內容的充實成為可能。

這樣說來：目前大部份的馬華文藝青年，正在他們的階級生活——精細點說，他們的職業生活中打轉，由於這種打轉而取得他們的文藝材料。按理說，這是必然的，而且是正確的，文藝作者應該描寫他們最熟悉的事物，唯有最熟悉的，才能成就最生動的形象。而藝術所要求的，正是藝術形象的塑造。

但是，馬華文藝的題材應該如是狹隘的麼？

我在以前說過：馬華文藝應該是反映馬來亞現實的藝術研習，而現實階段的馬華文藝應識，最大的一個缺點是內容的狹隘。即是說：她反映的範圍只限於局部，還把握不到全般現實。我們當然得努力克服這一點。所以，如其讓她仍然在幾個小圈子裏（教育圈子裏，商業圈子裏，以及其他的圈子裏）打轉，就無異

說明了馬華文藝澈底的失敗。

文藝青年們應當記住一句話：「有希望的作者永不重複別人，亦不重複自己。」什麼叫「重複別人呢」？別人已經發掘過了，已經「形象」過了的現實題材，如其我們再度去「形象」它，除非是主題不同，或者在題材和主題上有了更高的發展，否則便是完全的重複。一般人所指摘的「千篇一律」、「公式主義」，指的就是這種錯誤行為。「重複」全然沒有好處，因為對於真理非但無補，在文藝研習上並且是文藝生產力的浪費。什麼叫「重複自己」？一種題材及其組織者——主題，已經處理過了，然而以後還不斷地重複處理，重複寫作，重複發表，彷彿宇宙之大，除此之外就別無可寫；這如果不是要便寫作的技術臻於老練，便是文藝上的懶惰——一種最要不得的墮落行為。有希望的作者，不但重複自己業經用過的題材，而且不重複以前的技巧。不斷的思考，推陳出新，才能使馬華文藝萬花繁開，反映出全般的現實。

過去馬華文藝青年重複別人和自己沒有呢？自然不會沒有。壓根兒說：他們聯用職業生活圈內的題材，結果必然逃不了重複。這些職業生活上的事件太少，相似的地方又太多了，大家都動筆來寫，又沒有更進步的觀點，不重複還有什麼？如其問：馬華報告文學為什麼會停頓下來的？這就是重複——題材主題千篇一律的結果。

所以，離開反映馬來亞全般現實這點不談，就文藝青年的前途想，也不應該僅僅在自己的圈子內打轉。

而且，有一點是青年們所不應忘懷的：我們聯取的題材，應該是馬華社會關係的交叉部份；這交叉部份有四通八達的路口，從那裏，可以看見許多道路的遠處，可以看出道路怎樣變坦蕩而來，集中在一處，

這就是說：我們要描寫馬華社會的最錯綜部份，從那裏不特可以看到政治的關係，經濟的關係，以及其他種種的關係，而且可以把握到現實的核心。假如以為馬華社會諸關係有如章魚的腳，那末，我們所欲的就是章魚的腳腕。

怎樣去取得章魚的腳腕呢？非突破目前的生活圈子，到廣大的社會生活中去不可。線在自己的職業生活圈中找題材，和把握社會關係，頂多把握到章魚腳最粗壯的部份罷了，這是不夠的——特別就馬華文藝的本質說，是絕對不夠的。

所以，突破狹隘的職業生活圈子，接觸廣大的社會生活，對於有希望的文藝青年，無疑是十分重要的事。

然而，怎樣去擴展，充實生活呢？去攝取較有意義的題材呢？

簡單得很：到我們所能到的地方去吧！

在我們的職業所在地的週圍，也許就是採掘區域：早上，我們看到一羣羣披著紅頭巾的班那婆，一羣羣黑強壯的弗耶工；鑛坑裏的水嘩噴射着，金山溝的濁水向下沙沙瀉流，沙沙的水聲中有許多故事，張開大口的鑛坑裏震盪着許多人的意念。人們在職業生活的餘暇，當然可能上這裏來。聰明的，將知道怎樣使他的生活充實。

週圍也許是一個漁村吧，那是怎樣的一個所在？——也許是一個割膠地吧，那怎樣進行他們的生活的？——也許是複雜得像星加坡那樣的社會，驚駭觸動正不斷地在隱現……

總之，聰明的將知道怎樣利用他的職業所在地的環境，來充實他的生活。每個人有他的周圍，那周圍

的社會關係必然比他的職業生活還要複雜，而且無疑是交叉部份——章魚的觸腕。

將交叉部份正確地形象出來，這是目前的任務。

可是，應該用什麼方法去接近這種更廣大的生活？

最好當然是體驗——自己參加實踐。要確知封建幫派糾紛的內幕，體驗主角人物的思想，意念和爭鬥時的情緒，非把自己也當做一個角色不可。經過自己實踐的，那就不是故意，那最凸出的部份也會緊緊牢抓。要是職業生活限制得自己不能參加實踐，那末，就作那價值較大的觀察吧，（就是體驗，有時也需要觀察的。）關於這點，一般的文藝理論告訴過我們了。

可是，我着重申明：我們需要的主要是體驗。

正義感和社會的感情是必要的。許多人把編了同一的題材，可以寫出主題不同的許多篇稿。原因是：有些人缺乏「社會的」正義感，因此雖則擴展生活的原野，獲得了更多的題材，結果於真理仍將無補。

馬華文藝青年得注意這點。

一句話，如我們決定做一個馬華文藝戰士，那必得衝出我們的狹隘生活圈子。

馬華口語的汲取

許多馬華文藝青年都是就於戲劇作品的閱讀的。他們會想到：劇作是靠着什麼而制作出來的麼？自然，主要的靠着語言，人物的語言——台辭。

在劇本裡，本來有舞台的指示，如舞台裝置的說明，效果的說明，人物動作的說明等，亦有人物的台辭，如對白，獨白，旁白（今稱單白）等。雖則如此，整個劇作仍然是靠了後者完成。人物性格的描寫，固非台辭不可；即就往事的說明，故事的開展，主題的宣示，亦都非台辭不可，舞台指示亦不過是一種補充的指示吧了，在劇本上的地位顯然較次。因次，作為劇作者，必須有充分運用人類的真正語言（口語）的能力。否則他的寫作，將遭遇極大的失敗。

不特劇作如此，小說詩歌亦莫不同然，小說創作固然時常使用說明的方法，來敘述人物的往事，動作和心裡過程，有時利用整個故事的進展來描寫人物的性格，但對於人物的各方面的最深刻描寫，還是人物本身的口語。往往有這樣的事：一大段關於人物性格的抽象說明，不如一兩句恰當生動的對話來得真切；關於人物祖籍語系的解釋，不如寫出他的習慣口語較具實感。假如說明的部份亦和對話一般使用適合的口語，則其動人處，自更不在話下。敘事詩亦具有同一的情形，我們不難從抗戰後祖國的詩作中，看出那些大量使用生動新鮮的口語的，怎樣取得了藝術的真實。

這說明了口語在文藝作品裡的地位和價值，以及文藝作者對於口語的必然渴求。文藝理論先進告訴說

們，文藝是語言的藝術。所謂語言，指的就是活生生的口語，性格化的口語。

因為是活生生的，在人們的口裡生長的，所以不免有牠們各自的語屬。舉例說：客家有他們的語言系統，廣州人也有他們的語言系統，閩南人和南京人亦然，在我們筆下的人物，也許是廣東人，也許是閩南人，照著他們的語屬寫出真正的語言，才說得上是適當的口語，基於這理解：口語，第一就應該表現人物的語緒，並由語緒而暗示特殊的地方背景。

屬於同一語緒的人物，所屬的階級和教養程度未必相同，譬如說，客家人中有家世百萬的，亦有身無分文的，有日寫千行的，也有目不識丁的。他們日常所用的語彙大不相同：描寫時自當特別加以區別，即階級和教養相同了，年齡，性格，說話習慣也許全然兩樣，縱不迥異，而在故事的進行中，由於所處地位和情境有別，心理狀態又不斷變化，口語的組織，情調，節奏亦決然不大大一律。因此，口語，必然應該表現上述的人物的階級，教養，年齡，性格，習慣，心理狀態等等。

馬華文藝應該採取的究竟是怎麼樣的口語呢？這是文藝青年們應當明瞭的。關於性格，階級等等，因為是一般的口語問題，這裡不擬詳論；而馬華人物的語緒，却是必須注意的。

大約沒有一個人不懂得馬來亞華僑最多的是閩粵人，最流行的是粵語，客語，閩南語，以及較少的福州語，海南語等。除此之外，還有人數較少的四川湖南以及其他省分的人，和他們的方言系統。所有的方言都有特徵，在特徵間蘊含着他們的共通性格，把某種方言的特徵表現出來，就無異表現了同一語系的人的共通性格。舉例來說，廣州人的方言的情調和他們的性格一樣的美爽，潮州人的方言情調和他們的性格一樣的美柔，而江北人呢，就顯出他們的機巧，口語的汲取，自然不是毫無批判的，最重要的是，必須取

得牠的風格和精華。

模仿了馬華人物口語風格之後，要進而注意階級性格等等。要是忽略了這點，那麼，縱然作品在技巧方面怎樣的成熟，那成熟的程度亦畢竟有限。

馬華文藝青年們注意到這一點沒有呢？

當然，或多或少，早就注意了的。

實踐沒有呢？

請看下面所述的口語修辭現象吧。

有人顯然用「詩」來作爲平常人的口語了。記得有一個自視甚高的作者，在其所有的小說創作中，以詩人的口吻替他筆下的人物說了許多毫無例外的詩句。那些人物結果都成了惡魔派，或者未來派詩人，可是他們談的却是日常的瑣事，而且分明屬於不同的方言系統和階級。

有人則用平鋪直敘的語法來寫人物的對話。試讀一讀二三年來發表的許多馬華劇作和小說吧，那裡面有許多珍貴的例子。

有的人是寫着真正的，活生生的口語了，可都是臨時英在「南北極」中所用的江北口語，不然便是舒老舍常用的山東口語。要是艾蕪這些四川人的作品將來在馬來亞佔了上風，那麼，大約會有人學他們用四川的土字談來來口語的罷。那作者描寫的是那幾個省分的人呢？廣東人和福建人……

也有不管江南江北，廣東福建，而隨便借用口語的。我會注意過一個頗爲自負的作者作品，三年以來，那亂用的習慣總不改變。粗粗讀去，人物的對話倒也清晰活潑，詳細研究，却發見了萬千個漏洞，那

情形是：三江人說着廣州話，廣州人說着閩南話，閩南人說着海南話……

這種種口語雜亂現象說明了馬華文藝作者，很少進行正確的實踐，亦說明了過去馬華文藝作品是怎樣的粗淺。

但這可說是已經過去的錯誤，在另一方面，有一些作者正痛感着對於馬華各色口語的寡知，甚至由此而消失寫作的勇氣，我有一位寫劇的朋友，想製作一個多幕劇，那裡面的人物有星加坡的私會黨，私娼，茶花女，膠園包工頭，廠主，工人，智識份子等，那各有不同的語彙和特別用語，而那朋友却懂不上三分之一，這一來他祇好將這計劃擱延下去，而從事於口語的汲取去了。我自己呢，亦有一些寫作計劃因此受阻。——口語的問題，是相當麻煩的。

在今日，有志從事馬華文藝的青年，應該注意到這一點，而急早準備。惟有豐富的口語常識，才能使他們的文藝技能精練。

青年們應該注意每一種人所說的話，學習和記牢牠的風格，精調，節奏，習慣等等。如果覺得記憶不可靠，那末就將最精彩的部份記下來。那最重要的，則是使用，惟有這樣，才能使鄉口語成為自己口語庫中的一部份存貨。

並且，別尋等機會，而得去找尋機會。譬如，想描寫茶花女，汲取茶花女的口語，別以為茶花女會登門來找我們，而是應該上咖啡店去找茶花女學習。

其餘關於汲取口語的一般常識，文藝理論書都告訴過我們了。

（附）華僑文學作品中的口語

——一個關於對話的問題——

在文學作品的製作過程中，作者必須小心地選用最活潑最明確的口語來寫出一切人物的對話，使讀者得到一種彷彿在傾聽人們的眞正話語的實感，這是馬來亞華僑文學作者早就理解了。但是，依據這一理解而作漸進一步的實踐的，還沒有可以注意的數字。自然曾經有人偶爾淡淡地提起了過，可都不能使牠成爲有力地普遍地實踐；以致文學的對話仍然游離於活生生口語之外，這是值得注意的。

我們在馬來亞的大量創作中，可以看到我們親愛的作者用了幾種手法來寫出人物的對話：有的是使用那近乎口語的語句；他們能够爭取頗大的口語活潑性和明確性，增加產品生動的程度，但不能主動地從他們的周圍汲取適切的語言；因爲那被採用着的言語主要是寫於華北或華中的，而所創造的人物却是南方的福建廣東人。他們大概受了舊本的影響，喜悅那華北華中口語的組織和音調，於是顧少選擇地使用了牠，忽視了人物的語輪。舉例子並不見少，最常見的是，慣用「丟那媽」的廣府小販有時忽然用北方話和人吵架：「操你奶奶！」「媽的！」「妹妹的！」或者說着同樣方言的南方人夾雜着舊本上的北方習慣語：「這事由混不下去了！」「喂，真有他的！」這種對話會使讀者對於人物發生懷疑，從而削弱了人物面貌的清晰，那是十分顯然的。

有的到現在還使用散文詩的或者韻文的語組在他們創作的對話裡。散文詩一類的東西，有時因爲所謂對話的不適是作者自我的說白，並不企圖表現人物的身份個性等等，所以裡面的對話仍可運用詩的手法寫

出。小說這一類最着重的是人物特徵的描出，如其亦運用散文詩的句法，愈對話就將成爲死的，失去表現意義的；看而不能聽的話語了。這一點，自然我們親愛的作者早已領透了，可是仍然有人在用散文詩寫着：「舊里，你看，好個窮窮得連兒子都悲哀起來的長天！」「我前年不是和你在寧的南嶺一起踏着歐陽的步趾探尋着東風的消息麼？而今，我們愛戀在荒荒之中了。」

有的使用着常用以寫事寫人的筆調來寫對話，這可說是人數較衆的了。南洋方面使用普通話的，除了來自祖國諸區的人士之外，不少人說着資本上的語句，這和普通敘述所用的相近，但和真正的「說話」有着一段距離。假如我們把這些智識份子的日常談話當做一種實際的口語，那麼在文學作品裡應用普通敘述的句法，就不能說牠不是真正的口語。但除開了這關於非智識份子的對話，亦用着相同的句法，就和他們的真正口語有着相當的距離了。馬華的作者，過去和現在有不少是不會注意到這一點的。

對話應該是活潑的口語，但這口語必須是從特定的社會階級生活中提取出來的人，由於其所屬的階級不同，生活身份思想和修養等也就顯着差異。作爲思想觀念的傳達工具的「口語」，在上述條件決定之下，自然有着相異的音貌。誰都不敢相信部份的有智識的資產者和那鄉間的囑囑車夫會選用相同的言語來表達他們的意思，當然誰也不會體諒舌力說着教員們喜欣使用的字眼。文學產品中的對話，第一就應該親切地顯示出說話的人物的階級，他的身份，他的思想等等。即是說：對話中所包含的，不但要有適合人物身份的內容，而且應具有這種階級人物最喜運用的形式——話眼，內容和形式都必須從他們的特定生活得來，使得對話能幫助其他部份的描寫，清晰地顯出人物的性說。在這一點上，馬華文學作品有着許多是忽視了或能力不及的。從這些創作中，可以看出幾種不同階級的人物的對話，雖然具有稍爲適合各人的階級的

內容，但那說話的形式却少有區別。這會使讀者不能獲得迫人的真實之感。上述那散文詩的手法可說是最甚的一種，其次則是千篇一律的寫法。這在藝術的創造上，是一種重要的創傷，無疑應該加以克服。

口語不但必須適切人物的階級，並且必須能够表現出人物生長地或其長久居留地的言語特徵，以及社會生活的特點。華北華中的社會生活以及特有口語，如一般人所了解的，全然和閩廣不同，而閩廣和南洋華人種大融爐的僑社口語又稍有參差。在馬來些，由於觀看各種不同方言和僑胞的雜處，各種方言間不免互相影響，各自吸收了一點異方言語，北馬來羅士生僑胞時常使用的多種口語，混合了廈門話馬來話英語，以及其他些少方言，可以做語言混種的一個絕例，馬來文學作者寫出他們的人物的對話時，必須按照各別情形選用這種當地流行的口語，使屬人物在讀者面前顯得更為活潑。自然，選用並不就是照錄或迎合，把沒有意義的，蕪雜的，隱晦的地方口語照錄即是應該反對的。作者們的工作是從這些口語中選擇，汲取一些簡明的活潑的，本質的精英而加以採用。

目前馬僑文學工作者注意到這一層沒有呢？自然不會沒有，然而太少了。上面說過有些作者在創造閩廣籍的人物時，不時代他們說了些華北華中土語，可以說明他們對於口語的地方色彩還注意得不够，這是值得提醒的。

創作中關於人物性格的創造，除了利用故事的發展以及人物的動作……來表現之外，對話無疑是一個顯好的助手。從一個人物說話的內容及習慣上，往往可能看出他的性格，了解他的心理。所以在最有發現意義的人物行爲之外，輔以最有表現意義的人物對話，顯性格，不消說能够明顯起來。但還，並不是懂一點的說話，僅僅從故事的進展上，讀者當然也可以看到人物的性格，就會經有人由這方面取得了創作的成

功。不過，大概的講，對話確是一個助手。

如前所述，把人物的話語寫成了散文詩，或者一些毫無個意義平淡文字，其不能幫助人物性格的刻劃是毋庸置疑的。馬儒文學作者有些是在追求口語的性格化，有些却分明忽畧了這一點，從上面的敘述，我們可以看到二三個例子。

當幾個階級不同或方言不同的人物長久在一起經營某種生活的時候，和北馬來亞的「混種語言」一般，可能產生一些混合的折衷的習慣用語，並且有一種共同使用的語言。譬如祖國各地的智識份子到了南洋，因為方言不同使用普通話來交換意見，起初差異的角度較大，後來就比較接近。寫這類人物的互相關係時，不顧他們各自的語系，單汲取他們新的共同習慣語是可以的。但是這裡有人以為：如果作者是南方人，縱使他曾到過北方，雖語系不同的一班人過着同一種特定生活，他亦決不能汲取最親切的口語，來寫出從同種的特定生活中產生出來的故事。這不特把新的共同用語撇開了，要且忽畧了曾經居留北方的作者汲取北方口語的可塑性。我們固然不能贊同創造南方人物使用北方土語，亦決不能贊同這種理論。

已經說過：對話與口語決不是照錄的，但馬儒極少數的作者有着一種不甚妥當的見解，以為多用幾個粗鄙的土語可以取得更大的活潑性。粗鄙的土語有時固然可活潑那對話，但應用了或者不分人品地使用，會失去一定的作用，祇成為使人厭惡的話頭。所以即使事實上某種人有時會不恰切地說些什麼粗鄙的話語，但那是偶然的東西，不該寫出來刺激讀者對於他的性格的認識。照錄不是藝術的方法，作者應該從口語裏揭發那偶然的，無意義的，所謂汲取，就是這種意思。有人以為曾經居留北方的南方作者不能汲取北方口語，大概他把「汲取」看成「照錄」，認定當那作者經營某種生活時不能深知北方民間粗鄙口語。其

實還看法是值得再檢討的。

攝用的「字音」方言在對話中，有人以為可以增加作品的地方色彩。譬如把馬來方言，編進方言腔聲腔音用文字轉譯過來，說是能够大大地強調地方性，頗有些人是同意的，有些人却持着相反的見解。其實，假如在一定限度內使用怪僻的字音土語，不特會使地方色彩加強，而且會使人物的對話更為活潑；反之，大量的應用則會迫使對話的內容入於晦暗，減低了聯誼的士庶是特殊的，意義精采的東西；像馬來方言的中國音譯，如果不加註釋（其實註釋是在不得已的時候用的），便不能使人物和讀者溝通，減弱影響讀者的能力，在一般論點上說來，應該揚棄；祇有在與對話的主要內容牽連較小的地方使用一些，倒可以增加人物的活潑性，而且不致傷害讀者對於對話主要內容的了解。

文學創作應該追求高度的真實性，口語化的對話，在適切對話者的階級，修養性格，語調這幾點上，能够幫助文學商品真實性的完成。馬僑文學作者必須注意這一點的，他們應該深入到他們所要描寫的人羣中間，去汲取最具表現意義的，最活潑的語言。

然而，如其在大量的對話中僅僅犯了一個偶然的錯誤，譬如使用了不順口的「於是」之類，是不是就完全殺害了作品的真實性呢？

記得有人對於這給予了正面的答案。還是過火的。作品的真實性，綜合地建築在素材的真實性，藝術概括方法的正確運用，高度的形象性……等上面，一個偶然的不適切的口語可能傷害一串對話的真實，但決不致於傷害了全體。

今日的馬僑文學作者，再不察不注意關於對話口語化這一問題。對於這問題的正視，把握使他們進步。

馬華文藝的地方性

一切文藝作品應該充分地凸露她的地方性。

馬華文藝作品當然不能例外。我在以前說過：馬華文藝反映的是馬華社會。這反映職能的充分發揮，自然會運帶完成地方性的最高創造。

但，這種說法太簡單，更進一步的闡釋，是必需的。

記得三年前，友人葉尼在星洲曾和一位先生有過關於地方性的爭論，那時雙方論點怎樣，現在不大記得了。不過還記得他們對於地方性的看法，出發點是不同的。一方面是從題材方面着眼，另一方面却由整個內容——特別是主題出發。和馬華文化界一切的辯論一樣，這一次頗為劇烈的研討沒有統一的結論。

後來又有人不斷根據題材的地方性來批評作品的優劣，這辦法依然得不到作者的確認與擁護。地方性的問題便留到了今日。

依照一般人的認識看來，馬華文藝作品的地方性是可以採取下面任何一種標準來判定的：

第一，像上面所述，從題材的是否屬於馬來亞，來觀察作品的具否地方性。題材的馬來亞化就是基準。有許多批評者應用這種觀點來褒貶作品。舉例說，當抗戰爆發以後，當地作者深深地為祖國許多英勇的和悲慘的故事所激動，曾根據報紙上，私人通訊上的材料，組成動人的篇什；批評者對於這類作品，便指出她的缺乏地方性，以為住在馬來亞的，寫的應該是馬來亞的題材。題材如果離開馬來亞，必然

確定作品的失敗。這種「一要素決定全體」的理論，曾有過一時的勢力。

第二，那是和前者針對的，以主題的能否在地方的文藝對象（讀者或讀者）中間發生組織的作用——最高的藝術效能來作標準。譬如說，將祖國抗戰的題材加以組織，形象，置于馬華讀者（或讀者）面前，使他們把握到抗戰的中心意義，從而組織他們，教育他們；這，雖然採取的不是地方的題材，卻發揮了地方性的效果。這就是馬華文藝作品的地方性。一些會應用過祖國題材的作者應用過這種理論，但於今不大看到了。

除此之外，還有第三種的看法，以為作品上所要求的地方性不過是地方自然色彩的敷染。因為作者寫的是馬來亞的人事風物，自然免不了要將故事的背景寫得十足具有馬來亞氣味，即是說：不但要將熱帶的景色認真地敷染在文字上，而且得將馬華社會的風俗習慣都描寫出來。我曾讀過一部有關馬來亞倫敦的小說，也許是作者特別側重這一方面罷，居然在故事的發展中間，不惜以長大異常的篇幅，來描寫馬來亞的習慣風物。自然，由於他割裂了整部小說的情緒和故事的一貫性，那一些有關風物習慣的描寫結果成為不討好的贅疣，可是他那種企圖却也值得注意。另有一些作者亦似乎正在這方面賣力，特別注意於自然景色的敷染，一般所指的「南洋色彩」，似乎亦指向了這一點。

第三種對於地方性的解釋，顯示了馬華文藝理論批評界之怎樣喜歡用一個要素來決定文學作品整個價值。可是，據我們所知，題材不過是創作上的一個構成部份罷了，如果作者對於馬華現實另具看法，說不定會有個歪曲的主題，即就作品具有濃厚的地方性，亦不過是一種囿囿。題材是靠着作者的正確世界觀和人生觀，靠著正確的主題來組織，而顯出抗戰門姿態的，具有地方性但是有審的東西，在文藝正統上並無裨

種。例如：教曉華僑教育界中人去犯自侮侮人的罪，題材自然是「地方」上的，可是，那文藝效果的危險，不難一想而知。所以題材的地方性應該建築在進步的主題之上，詳細點說：在進步的地方主題之上；地和主題，應該在進步的世界觀上統一。

再則，地方性題材不一定由作者向現實直接發掘而得。據我知道：作者們由於生活的限制，就是地方題材，也還有小部份採取自耳食和報紙通訊。這便是通常所指的間接題材。間接題材不是作者最熟悉的事物，不是文藝上第一等的材料。反之，直接向現實發掘而得的非地方題材，却是第一等貨色。我這樣說，目的不在強調非地方題材，而是想指出：單純的題材地方性，不是「地方性」意義的極點。地方性，應該帶有「直接的」、「活生生的」意義。

「主題的地方性」這一解釋呢，誠然有她的是處，但無可置疑地，她忽視了馬華文藝的性質——對於馬華現實的反映和推動。僅僅主題的地方性，不過說明：在某種情形下，非地方題材亦可能組織地方羣衆，但馬華文藝終極的目的，不但要使她的讀者認識馬來亞以外如祖國抗建大業的中心意義，而且要使他們特別認識自身和所處的環境，把握特殊環境的將來。具有地方性主題和非地方題材的作品，充其量是馬華文藝的副產物，決然不是根本。

而且，像前面說過的，有一點應該特別注意，即是：主題應該是進步與戰鬥的混雜體。

至於地方色彩的敷染，那是有關於內容和描寫手法的問題了，我以為：馬來亞現實的反映，那是地方色彩的整個畫出；惟有如此，才是妥當的說法，要是以爲自然風景的描寫，或者馬來亞風俗習慣的獨立素描是地方性的最高創造，那便太狹隘，而且太機械。地方性決不止是描寫手法方面的問題，單在自然風景

上面看顧的，說不定將陷於嚴重的錯誤。

那末，我們所需要的馬華文藝的地方性怎樣呢？

依據進步的世界觀，直接發掘馬來亞的活生生現實，用馬來亞華僑的真正語言——口語，和能為華僑大眾所接受的中國作風，發揮那組織地方的文藝對象（讀者或觀者）的主題的文藝作品，便是我們所需要的具有地方性的馬華文藝作品。

詳細點說：題材應該是馬來亞的，直接的，活生生的；主題應該是進步的，能負組織華僑大眾的任務的；這在前面說過了，而且，都是關於內容方面的條件，內容的傳達，依靠着創作技巧，而馬華文藝作品，在技巧方面，應該吸取華僑大眾的口語，使自身活發，通俗，有生氣。地方風景的描寫，是「地方化」的當然的結果，用不着重論述。而口語和通俗，才是形式方面的條件。

有關內容形式兩方面的，有一個中國氣派中國作風的問題。這我們以後會詳細論及的。

內容的地方化和形式的地方化是馬華文藝社會價值與美學價值的統一。我以為，離開這基本要點而談馬華文藝價值，是浮泛的，缺乏實際意義的。

我的見解如此。

談諷刺

與黑暗腐惡作戰，除取正面的攻擊外，文藝家時常採取攻心的方法：諷刺。諷刺在文藝技術史上有着輝煌的地位，我國文藝界先進魯迅先生的雜文，法國莫利哀和帝俄果戈里的創作，現代中國寫家張天翼的小說，都以其諷手法而獲得他們的成就。

有如目前的祖國一般，馬來亞華僑社會是富有諷刺資料，而且急切需要「文學上的諷刺」的國度。古語社會遺留至今的風氣，造成上中階層的自私與虛榮；我們試一冷靜地觀察一些上流人物行爲奸詐的行爲，便不難明白在那些行爲後面的是潛伏的虛榮心理。抗戰發動以來，一方面，高樓鐵嶺煙塵十里的大都會流進了各種各色的人羣，在國內失去了欺騙和榨取的機會的一些「紳棍」之流，以純熟的技術在熱帶的通都大邑談國，繼續進行欺騙良善人們的工作，或混進文化界，衣冠楚楚地居然以文化的傳播者自居；另一方面，一部份中國僑生們繼續堅持着他們的生活態度，而躍進到較高的階層中去的又日漸寥寥。這一批安貧肯幹，有的能以某種勢力或「關係」妨害寫家而他們進攻的勇氣，有的則小樂於接受正面的檢討，所以與其對他們的心理和行爲正面的進擊，就不如採由諷刺爲愈。

有人以爲：目前是聖戰時代，正面的理論陣地戰比較諷刺還爲有效。至少，諷刺是過時的技術了，這在正義的勢力遠較腐惡勢力優越的地方固然如此，在相反的地方，諷刺以其委婉，尖利而隱晦，以及對腐惡直接攻擊的力量，仍然保有它的重要性。南洋並不是一個正義壓倒一切的地方，許多人物和事件，需要

文藝寫家去諷刺，直接揆透他們靈魂的深處，取得預期的勝利而避免「明攻」的不可避免的麻煩。

我不能指出何時是馬華文藝界致力於諷刺文學（假定可以這樣說）的時期，但我知道一路來不斷有人注意這一戰術，韓文上的諷刺是盡人皆知的，此外有人用小說的模式諷刺了不少人事，諷刺詩也可以談到了。諷刺的喜劇，雖然還在初期，但和小說一般，已有了成就。我們雖然不能舉出一些卓越的作品，但是總可以這麼斷定：諷刺這一戰術早就為許多寫家所把握。

我相信，許多文藝青年是喜歡這種戰術的。

把握這戰術並不難，但是必得注意如下的幾個要點。

首先，應得問問自己：「得上諷刺那個人那件事麼？」

這不是要作者問問自己：「有得諷刺的能力麼？」而是在拷問究竟有沒有諷刺別人的資格。這裏涉到

一個問題：作者的人格基礎問題。

我以為：作者的人格基礎問題在馬華文壇上提出，不特十分新鮮，而且非常迫切。以前十餘年間（馬華文藝極盛時代和少年時代的初期）沒有人對這問題注意。一些所謂戰鬥韓文的作者，明於察人而昧於察己，他們選擇敵人的要害固然選中了，但一顆子彈的出擊，往往就擊中了自己。這是說：他們所選定的敵人時常就是本身，他們諷刺別人出賣朋友，而忘記了自己以前曾在遇上還是什麼地方出賣過若干個友人，目前也還存在著「不得已時就再犧牲幾吧」的心願；他們諷刺人家隊伍與反動，而忘記了自己也不怎樣進步。像這樣的快於檢討自己，勇於進攻別人，戰鬥的效果是極有限的。我們知道魯迅先生韓文之所以偉大，一半由於他的進步的眼光與熟練的技巧，一半由於他的人格，所以研究魯迅，應該將人格做一個角

度，換句話，離開魯迅的人格，單純地研究他的雜文就毫無意義。不特魯迅如此，中外的許多大寫家像蕭伯納等，他們的文學諷刺的價值亦大半建築在人格之上；要是他們本身腐化落伍，那麼即就向着世界觀惡的人類投擲諷刺，甚至揮兵進攻，也是沒有什麼力量的。

所以，一談到文學上的諷刺，作者便必須注意人格基礎這個問題。有人以為十年來馬聯華文，所發揮的實際力量還不若字面上所預期的巨大，這就是有一些作者沒有戰鬥的人格作為文章基礎之故。試想一個正在犯罪的人竟不自明察的去警告犯罪同罪的他入，誰會因此而警惕呢？所以，問問自己是否够得上去諷刺他人，是十分重要的。

如其作者發覺自己正犯着同樣的罪過，那麼，還是回頭來自我檢討罷。要不然，他對於文藝便只有冒瀆。他將寫不出諷刺文學之精確，寫不出一個有力而具正義感的字。

確定自己够得上運用諷刺這一藝術之後，第二樁大事，便是選擇所欲進攻的對象，即是說，選擇最適當的題材。

自然是選擇黑暗面的人物，及與人物關聯的諸事件了。文學上的諷刺是一種攻擊的手段，她無例外地針對着腐惡，卑怯與黑暗。在馬來亞，有如上述，不特都會的角落爬滿了白蟻與蛀虫，在上層社會更充溢着自私與愚惡。眼光銳利的寫家會從黑暗的幅員裏捉住一個典型的人物，一樁典型的事件，通過藝術的形象，使在紙上直立起來。老練的寫家會寫出那些人物性格的深處，將那最可恥最卑污也許最惡毒的一點揭露出來，給讀者以文藝上健康的快感——帶着憎恨，鄙夷的快感，寫家會得由此而完成他的任務，他的文藝上的戰鬥性。

但是，有人除了選擇黑暗面的人物和事件之外，還攝取更多的題材。第一是屬於人類生理上（包括心理方面）的陷映的，如外統的醜態，嚴重的口吃，由於外力的影響而起的心理變態（如地質時受驚過度而起的間歇性神經錯亂病）等，將這些作為戲劇上取笑的對象，有時誠然頗為滑稽，但結果只顯出作者的無知。因為這種生理現象或心理現象的起因，有的是社會的罪惡，有的是自然界的不可抗力，作為具有正義感的寫家，應該賦與同情，不該投以嘲笑。文學上的諷刺，對象不是可憐的犧牲者，而是冒瀆真理的罪人。

第二種是某種並非落伍的人們行為上的缺憾（包括心理過程）：愛國而對於祖國一無所知的僑生，在工作上顯出認識的不足；服務於抗戰的華僑機工，因賭酒鬥毆而犯了錯誤；非知識婦女的主持某種有關抗戰的大典，在詞令中所犯的訛謬，都屬於這一類。這並不能代替社會的黑暗面，反之有的且足以象徵光明，將諷刺加到他們身上，是絕對錯誤的，但是有人這樣做了。

這是顯明的遺憾。我們絕對不能容許這種錯誤的文藝行為存在，文學青年們應該認清如下這一點：馬華文藝的諷刺，是顯針對黑暗面的，一切不足以代表黑暗面的「人」「事」，都在摒斥之列。

認清了這一點之後，第三種大事便是諷刺的創作原則底把握了。什麼是諷刺的創作原則呢？

這裏不想引述文學理論書裏的章段，亦不想麻煩古人。我以為，如要完成馬華文藝上的諷刺，則在小說劇本上也好，詩歌上也好，作者首先必須儘量向馬華現實發掘。

在這意義之下，諷刺的文藝行為所觸及的諸種材料，第一不應以馬來亞以外的素材為主；這並不是說，一切作品應絕對地排斥非馬來亞的諷刺資料，而是認為：馬華文藝應該是馬華現實的鏡子，寫家該首先在最熟悉的諷刺資料上着眼，爭取諷刺的藝術效能的最高發揮。第二，不應是過去的人物與事件，我曾看

過有人在諷刺業經過去的時代達家，而故意迴避目前的事實，這是捨近就遠，故意規避的行為，應該嚴格矯正。

其次，馬華文藝上的諷刺，必須是具有本質意義的。

瑣屑的事件，像對於個別行為的嘲諷，人物矛盾的說詞的控告，是不是本質的呢？當然不。諷刺的對象，必然應該是除去一切浮泛的表象之後存下來的精英，即是本質的東西。我們觀察一種事物，往往只看到牠的表面，沒有把握到牠的內在；要是將那表面上的現象剝取下來，用藝術的方法來造成形象，那牠除了瑣屑，膚淺，散漫之外，就一無所有。瑣屑浮泛的諷刺，是達不到社會生活裏層的，也決揭露不出最黑暗最腐爛的所在。譬如說，同是華僑社會的上中階層，一方面在贊美一個人爲了行善而犧牲祖先遺產，另一方面却看出這兩種行為完全基於虛榮和自私；又如：一方面看到一個人的樂善爲懷，另一方面却看出他另具目的。這兩方面，前者是表象，後者是實質。諷刺的文藝行為該針對後者而嘲諷前者。

再次，馬華文藝上的諷刺，必須指向人物和事件的典型。關於典型的意義，一般的理論書告訴過我們了，這裡不贅。我們要附加的是：爲了要使那諷刺的作品具有最高的社會性和戰鬥性，所以不得不極力塑造典型這一點。

最後，馬華文藝的諷刺是應該積極的。所謂積極，含有建設推動的意思。向腐惡的人性衝擊，使於遭受嚴重破壞之後，重新建立善良的性格，這是建設；指出人性的缺憾而加以嘲笑之後，進一步指出善良的性格前途，這是推動。馬華文藝上的諷刺是該如此的。

注視黑暗的週圍而運用這一藝術，是每個文藝青年的任務。

人物的描寫

人物描寫是創作的靈魂。東北寫家端木蕻良的「大地的海」和蕭紅的「生死場」之所以不能成功，泰半因為他們筆下的人物描寫得過於不夠，抗戰後許多文藝雜誌和文藝副刊上的小說劇本之所以不能獲得好評，亦泰半因為人物的描寫失敗，在創作方法的探討上，人物描寫這一課題一向是被放在特別重要的地位的。

不管在理論方面還是實踐方面，人物描寫的焦點常是性格的把握與凸露。人類的性格由於直接和間接的社會影響而形成（即就有一部份是祖先性格的遺傳，而祖先的性格，也還是社會的產物）從人物性格的描寫，讀者可以得到對於人物諸種行為的正確解釋，而因為人類行為是社會諸關係的影響的反射，於是從行為的刻劃，讀者便可進一步理解當時的社會和更廣闊的整個時代。一部文藝作品，照普通的說法，是時代的反映，人物既是時代的中心——社會諸關係的中心，而性格又是人物的靈魂，因此在創作過程中，作者不得不竭智盡力去描寫性格。

馬彥文的作品在人物描寫這方面，十有八九可說是失敗的。前二三年，有人會辯那些報章上的小說為「散文」，這說的十分中肯。不少的所謂小說作者，到如今還時常以為小說的目的不該要概括地告訴讀者一則故事，或者以為祇要有人物，有故事，有對話，便是小說。劇本作者亦有不少如此。這使得許多小說創作和記載體散文，對話體散文沒有多大區別。最近，這風氣也許多少轉變了，但失敗仍不可避免。文藝

批評者常說某些作品里的「人物像剪的一樣」，「像傀儡一樣」，這意思是說：寫家把人物刻劃得太不夠了，有人的外形，沒有人的血肉和性格。結果僅僅刻出了一個或更多的，在藝術上毫無價值的木偶。

由批評者對於文藝作品的評語，我們可以得知描寫人物最低的限度，應該描寫出一個活生生的人。連這水準都達不到的，不必說他整個的創作能力，單說他的技巧，就大有問題了。

試詳細點來說一說所謂活生生的人物吧。一個人，有他的外形方面和內在方面，外形指他的形體上的特徵，像多髯鬚，降準高鼻，或眼光灼灼等。它時常因心理的影響而有運動，像容顏的表情，四肢肢體的動作。寫家在人物描寫上的最普通任務，在於活潑地形象這種人物的外形及其運動。我們可以舉例，譬如描寫一個華僑小商人吧，他穿的衣服和祖國的以至外族的小商人都不相同，金領的白洋西裝，頸項下兩顆金炎炎的扣鈕，配上闊廣人常穿的長褲，這是他衣服上的特徵；因為在熱帶住久了，在特殊的華僑社會裡混的熟了，也許具有一種和祖國小商人稍有不同的行為習慣，這是他動作上的特徵，而由於和異鄉異族人接觸過於頻繁，語言的內容日益繁複起來，日久也就有了特徵。寫家要將他形象出來，那麼必得把這些特徵，使他一出現在紙上，就是真實的人的外貌。

但是，外形的描寫並不是人物描寫的焦點，和它同樣重要甚或更為重要的是人物心理過程的表現。愛爾蘭寫家詹姆斯·喬伊斯之所以成功，我國文藝巨匠茅盾之所以卓然出衆，就因為他們能够深刻地表現人物的心理。心理過程是時代環境的反映，而人類的行為又是心理過程的表現，怎樣把心理狀態的遞變，個人心理以至社會心理的遞變，糾結，離合……等刻劃出來，是創作過程中頂頂重要的問題。譬如說，寫家想將前述的華僑小商人更具體的形象出來，那麼，於外形的刻意描摹之外，得注意深深地去表現他的心理。

唯有如此，讀者才能從心理的變化看出時代環境的變化以至時代的趨向，並且使自己的心理和書中人物的心理起潛交互作用。一句話：唯有如此，才能將人物描寫到最活潑最具象的地步。

馬華寫家不是完全沒有描摹活潑具象的人物的能力的，遺憾的是數目不多罷了。現在，我們假定，有人已經能够將他筆下的人物描寫得活潑具象，但是，是不是人物形體的藝術，已經到此為止了呢？並不。

一個活生生的人物並不就是一個成功的人物。環人物，也許是一個特殊的人，在廣大的社會中偶有一個，但是不能代表一羣，因此沒有社會性。也許這人物是一羣人的代表，許多人和他彷彿相同，但是他不過是一個模型，（一羣或一類人的模型）可以放在任何那一個需要他的地方，即是說，在三十年代的人物之羣中可以放進去，也可放進四十年代的人物羣中。前者，是文藝上最反對的「特殊的，個別的人」，後者，是毫無藝術價值的「類型」，都是文藝寫家所應排斥的。馬華文藝，她的人物應當是具有社會性的，能够代表某階層的一組人的，亦即有文藝上最高的創造——典型，僅僅寫出活生生的人物，而把握不到人物的典型性，仍然免不了失敗。（關於典型創造的理論，一般的理論書告訴過我們了，此間不贅）

有人以為馬華寫家並不注意典型人物的創造，這是毫無根據的。就我知道，有許多人正朝前這方面努力。但是他們成功了沒有？顯露出了什麼成功的典型人物沒有？

沒有。

一般的情形是這樣：許多人在搜檢，把擬某一階層某一羣人物的性格上特徵，但顯然努力得不多。他們所看到的太少，亦即是生活環境太狹窄了。由於生活環境的狹窄，看不到更多的同樣的人，無法把握到

更主要更根本或者更正確的特徵，於是歸納出來的人物，便僅能代表某一羣中的一小組。這種典型人物是斷不會成功的。有的人在概括人物的特徵這方面弄有成效了，可是又有一種誤解：以為用「藝術的概括」方法歸納出來的人物就是典型，而不知道只做了「一般」方面的工作而已。

典型人物的雕塑，斷不止於特徵的概括。試想，一個具有各種性格，思想等一般特徵的人，沒有常人說話時的口頭禪或特有習慣，小動作的習慣，特有的脾氣等特殊地方，他怎樣一個真實的人！我們所見到的社會人物，除了具有和同階層人們相同的性格，趨向之外，是還有許多特殊的地方，如拉鬍子，挖鼻孔，耍眼瞞等習慣的。不把這些特殊習慣附加的形象出來，就拿繪了輪廓而不添上顏色，依然不是活生生的人物。

馬華一些寫家，很多忽畧了這個。

所以，在典型人物的雕塑方面，馬華寫家該注意到「一般」和「特殊」的統一。

當描寫人物時，許多入門的文藝青年十分喜歡將「真人」當做對象，因為如此，描寫的工作才比較容易。這是不是正常的，不能一概論定。大凡完成了人物特徵的概括之後，為要使筆下的人物更具實象，因此在此已所知道的許多人物中，選出了特殊習慣最凸出最動人的一個作為藍本，是該被允許的。因為這不特無傷大體，且可使人物更為逼真，創作過程更為容易。我就有這種習慣：當所欲創造的人物已經創造了百分之八十的時候，便開始找尋真人做模特兒。我會到許多喧囂的地方去，化長久的時間去找尋，如果找不到一個最適當的，便將三四個各具特徵的模特兒合併起來，從新創造一個，而以它來寫我的人物的特殊外形及其變化。我覺得這方法，對於作者不無幫助。可是，要是作者單純地選取一個真人作為藍本，忽畧了

社會性典型性等弊，那就應該矯正了。

馬無文藝青年該學習描寫人物的，這是文藝創作技術最重要的一部份。他們不但得學習，而且得明瞭馬車一般文藝寫家所犯過的錯誤。



馬華戲劇檢討

檢閱三年來馬華文藝各部門，發展最速成績最優的當推戲劇。抗戰以前的三十年代上頁，馬華戲劇不過是近乎文明戲的演劇活動，既缺乏作為文藝一部門的進步內容，又未曾完成初步的教育馬華大眾的任務；可是一到抗戰發動，她便飛躍地開展，成為文藝部門最有朝氣的一個單位。她之曾經怎樣鞠躬盡瘁地服務於抗戰，想來每一個文藝青年都能道出她的滄桑的。

檢討抗戰後馬華戲劇飛躍發展的過程，我們可以得這樣說明：自從抗戰前後，到業餘話劇社上演「日出」，是馬華戲劇的奠基時期，這時期，她不但飛躍地改變她的內容——從文明戲的模仿到話劇的嘗試，而且打下了不可忽視的基礎。其後，自業餘率令解散到歐戰爆發，馬華話劇從演出上量的增加進步到對實質的改進的注重，這是擴充和發展的時期，歐戰既經爆發，新的政治形勢立即展開，話劇界的動搖份子在此現實之前退却了，轉向別的路線發展，以致整個統一的戲劇路線發生了分歧，這是路線分歧的時期。這三個時期，原是不能清楚劃分的，當馬華戲劇奠基的時候，路線分歧的可能性早就存在，而當路線已呈分歧的時候，進步方面還是推動話劇的發展。現在我們之所以這樣劃分，不過為要便於檢討或說明而已。

馬華戲劇是取着怎樣的路線發展的呢？路向怎樣分歧的呢？話劇運動的現象是怎樣的呢？演劇內容又是怎樣的呢？由於她是馬華文藝最重要的一部門，在漫談馬華文藝時，是應該加以注意的。

先說路向吧。

馬華戲劇活動的路向和計劃是這樣的：（一）依據祖國抗戰發展的情形，配合馬華救運各階段的中心任務和馬華新發展運動發展的路向，從事宣傳，及教育，組織落後的華僑大眾；（二）爭取話劇在一切馬華戲劇中的主導地位；（三）克服一切右傾左傾幼稚權利，建立馬華戲劇界的統一戰線。基於這，三年來她爭取了無數次的演出機會，造就了遠非其他部門所企及的戰果，在馬華文藝史上寫下最輝煌燦爛的一頁。

可是，一到最近新政情形展開，上述那種統一的路線就分歧了，換句話，從上述的路向中，有一些動搖的份子退却轉向了。退却的情形是這樣的：他們改變了演出的方針，以前演出總配合着祖國抗戰發展的情勢和馬華救運中心任務的，現在却僅表演那些早就失去時間意義的劇作，以對於往事的追憶，來掩飾在現實之前的退却。他們何以會如此？自然因為他們是道地的小資產者，缺乏作戰的意志。理論鬥爭爲了他們的轉向而爆發了，可是在實踐上，仍然不能完全克服他們，於是歐戰後的戲劇部門，便顯示着陣容的不齊整，步調的歧異。

就整個運動的現象看，馬華話劇雖然較諸其他文藝部門更爲活躍，更有中心，但是嚴格地說，仍然存留着若干缺點。這些缺點是：

第一，雖則話劇界擁有許多戲劇團體，而且這些團體的本身就是頗爲健全的組織，但是，就整個的話劇界說，並沒有建立過如一般人所希望的馬華戲劇統一戰線，各個戲劇團體一直各自爲戰，沒有調整彼此之間各種關係的組織，沒有眼光遠大的演劇勞動上的水運聯絡，自然有時由於種種刺激而聯合公演了，但正如馬華智識份子之不能永久合作一般，聯演以後接着又是各自爲戰。這使得馬華話劇運動不能加廣加

深，而且潛伏着崩潰的危險。

第二，由于沒有健全的全體性組織，計劃也就缺少。所謂計劃，例如調整演劇活動的關係與步調，規劃方言話劇的推廣工作，爭取演出和創作的平衡發展，（劇本創作是遠遠地落在演出的後面的。）克服劇本荒的現象等等。馬華話劇界一向不注意這一方面，因此，她暴露了許多弱點：有時戲劇工作者浩浩蕩蕩地湧成了洪流，熱烈地努力一番，有時却如冰之結，各自分流。而因為創作落後於演出，以致許多演出只得選擇了祖國劇材，使演劇藝術，不能作為馬來亞華僑社會真實的鏡子。這些，都得歸原于沒有整個的發展計劃。

第三，服務於戲劇活動的太少了，雖然全馬擁有不少的戲劇團體，究其實，配稱幹部的只有極少的一羣人，這一羣，即就他們盡率于演劇，會且感到力量不足，何況彼此之間，工作態度還有問題。我看到有些劇人學習不到「明星」的演技，却盡得明星的派頭；有些又只是爲了風頭而演劇，一遇挫折，就心灰意冷，中途罷工。在這樣的情形之下，自然談不到修養，演劇勞績如何也就可以推想。三年來，馬華戲劇迅速邁進了一程之後，忽然停足不前，甚至逐漸後退，一半固因政治形勢的變遷，一半則是劇人工作態度不良的結果。

整個劇運現象如此，再看演劇的內容，我們更將覺得十分拘謹。我曾說過，馬華文藝應該把握自身的規律性，反映馬華現實，而馬華話劇的演出，却百分之九十忽視了這點。曾經有人曲解了「地方性」，說是馬華話劇的地方性可作廣義的解釋，凡是能够組織觀衆的，就都具備「地方」的性質。依循這理論，反映馬華就成爲非必要，於是，不特演出方面遠離了當前的馬華現實，而在少得可憐的劇作裏面，亦有一半

以上的非地方素材。我們固然不會完全反對有翻抗戰的非地方劇本的上演，但是必得反對對於馬華這一種藝術工作的放棄。我們的馬華戲劇，應該是馬華的鏡子。

造成這現象——演劇只選擇國內劇作的現象——的原因，一是劇人企圖規避現實，另一是劇本荒。關於前者，由於進步的，以馬華現實的反映為職責的劇作時常不被環境允許，所以演出者只得採擇一些與馬華現實無關的劇作或題材，後者則是一個最嚴重的問題，由於劇作者的無視現實，以及懶惰，怠惰，修養不足而致。劇本荒如不克服，馬華的話劇運動就將中斷了食料。

為要挽回劇運的頹勢，創作劇本，是許多必須實踐的手段之一，關於這，在下一節我將單獨提起它。我們可以由馬華話劇演出的頹勢而想到他給與一般文藝青年的刺激是怎樣的深耳，更可以想到青年們是怎樣迫切地計劃着去試寫劇本，來實際參加戲劇的實踐，假如真的如此，我覺得，明瞭整個馬華劇運的形勢是十分必要的事。

試寫劇本罷

我們已經就馬華劇運設了一個梗概，明白了有一塊絆腳石在阻碍劇運的進路，那就是嚴重的劇本荒。爲要消滅劇本荒的現象，每個文藝青年必得努力鼓勵老友或自己去試寫劇本。

爲什麼不試寫劇本呢？需要是這樣的迫切，週邊又有許多戲劇川流在經常活動，給與不少練習觀察的機會。努力滿足現實的需要，使馬華戲劇從國內故事的搬演過渡到馬華現實的再現，是文藝青年們的責任。

試寫劇本吧！

在試寫劇本以前，你必得先有毅力與胆量。我曾看到一些劇本的試寫者在遭遇一次失敗之後就退下來了，這使得他們第一次的數目沒有意義。失敗是一切成功的前奏，試寫當然免不了這個。要堅毅一些，勇敢一些，把許多次的失敗累積下來，作爲成功的基礎。

但是單有毅力與胆量是不夠的，每個學習者必得完成一切準備，是些什麼準備呢？

馬來亞不是常有劇團的演出麼？到劇場去，看看別人的劇作由於什麼而取得觀眾的同情。或者，就直接參加舞台工作，也許作爲一個演員罷，從一切的演劇活動中可以得到許多寫劇的知識的。此外，不是有許多劇本在你的眼前麼？不論是中國劇人的創作或者世界戲劇名著，一樣可以給你許多知識和教訓。從書本和舞台獲取知識以後（或同時），便得深入生活的裡層去找尋生活體驗和現實的題材。——這些，是寫

劇者的準備工作，一般的文藝理論書早就告訴我們了。

寫劇者們：我們千萬要記牢一句話：馬華文藝是反映馬華社會的文藝，引伸起來：馬華劇本是反映馬華現實的劇本。過去三年間，雖然有許多劇作者無視了這，因此他們在祖國題材上化費了許多力量，結果不特不能代替祖國劇作，而且對於馬華的劇本創作活動沒有裨補。這自然不是說，所有非馬華來源的題材都應加以排斥；而是說，因為馬華文藝應該有自身的規律性和特殊性，所以應得儲蓄創作動力來消耗在地方題材的發掘工作上。要是寫劇的人都無視馬華現實，不反映馬華現實，那末無疑地，他不是馬華文藝界忠實的戰士，他是浪費了。

根據這，寫劇者得小心選擇主題和題材。關於前者，他得把握馬華社會的本質，各種運動的形勢，而給出一些明朗，正確，進步的主題，如新生的樂觀精神，對於惡毒社會的積極性發揚等。失敗主義，消遣主義，誇張主義都該被清除出去。關於後者，值得思考的地方稍微複雜些，而第一個，便是「到什麼地方發掘題材」這問題。

到什麼地方發掘題材呢？我在本雜誌的第三篇就已略說過了：寫劇者大多有他的職業環境，而在職業環境的外圍，自然又有更廣闊的社會。由近及遠地去觀察體驗那廣闊社會的複雜生活，從生活中去取得題材，是最便利的方法。但是，如本雜誌第一篇所談的一段，寫劇者必得注意到如下這幾點：

第一，所選擇的劇作題材應該不是瑣屑的事象。——馬華社會，有許多瑣屑事象會吸引人們的注意。像劇團的演出，名人的講演，政府官員的蒞臨，都屬於這一類。這並不是說，所有這些事件都沒有絲毫意義，然而牠們在情節上僅如鹽澇，不大重要；創作的最高成就，應是人格的寫出，特別自人性到社會與

時代的鋪敘關係的寫出。換句話，應該把握的事物的本質，決不是這些瑣屑事件的表面。

第二，所選擇的題材，最好是這一分鐘這一秒鐘的事件，換句話：最近的事件。我看過不少的作者在寫些若干年前的古舊故事，這絕不是現實意義最高的工作。目前，不是有許多生動的題材麼？我不必細說，讀者們就會知道那些究竟是些什麼。馬華戲劇所欲服務的是這一分鐘，決不是十年前的馬華社會。

第三，關於典型性的必要這裡不必複述了，可是必須指出另一點：所選擇的題材必應是國種典型事件中最有意義最爲迫切的。譬如同是典型題材，一是最近時常發生的某一種人強姦人家婦女事件，一是司空見慣並且屢被形象的學校糾紛事件，因為前者影響的嚴重，寫劇者必得先攝取，並且通過藝術的形象把事件的未來也預指出來，以推動某一方面的發展。這一點，是十分重要的。

解決了題材的問題，似乎得進而說寫作技術上的許多問題了，但那早就有了專著，這裡用不着複述。既是，關於口語這問題，倒有注意的必要。

有如本業談以前說過的一樣，馬華文藝青年談到生活的廣闊原野上去汲取馬來亞華僑社會特殊性的口語。特別在試寫劇作以前，更須進行這一工作。劇本創作幾乎全靠性格化的語言來完成，沒有足量的各種各式的口語知識，寫劇者將寫不出一個活生生的人物的性格。馬華有一些劇作者時常碰到語言上的困難，以致擱下了若干計劃，這說明了口語知識的缺乏可能發生若何嚴重的結果。寫劇者，請充分注意這一點。

就一般而論，馬華劇作者是以北方話來寫作劇本的，這是否行得通，頗有問題。我自己曾試寫過一個以閩粵人爲主人翁的獨幕劇，深深感到用詞的困難。廣州人的口頭禪是「丟那媽」，而我的劇本用的是國語，（自然打算以國語上演），不能突然排遣這一廣東俚語。用「媽的」，「操你十八代」來代替罷，可

又離人物的習慣太遠了，在人物的形象化上是說不通的。爲了這，我感到戲劇工作者們年來提倡方言話劇的具有至理，誠然，爲要爭取廣大的落後應僑大眾，必須推動方言話劇運動，同時鼓勵製作方言劇本。僅用北方話寫作劇本，並且用北方話上演，影響的範圍一定極其有限。而且，常說人物的表現，就非設取馬夾底華僑社會所特有方言——口語不可。離開了方言，無視了人物的真實口語，就將達到不可饒恕的錯誤之點。

除了上述各點之外，爭取演出的便利也應爲寫劇者所注意。馬華演劇團體的經濟情形並不怎樣寬裕，劇本的製作應儘可能的減少演出時在經濟方面所遭遇的困難。基於這，我們與其大量製作多幕劇和裝置繁重的劇本就不如寫些較合於經濟原則的獨幕劇和裝置較簡的，這寫的是爭取演出時便利和效能更高的發揮的緣故。

總括一句：馬華試寫劇本的，在完成充分的準備之後，必得注意適當的主題題材和口語，更須爭取演出的量和質的進步。

「試寫劇本」。

這無妨看作戲劇界的一個口號。

詩，散文，個人主義

「我們覺得」，有個詩歌愛好者聯名寫信給我，當我在主持一家報紙副刊的時候，「詩是最易學習，最易寫作的；我們正在努力寫詩，想由此而步入其他文藝部門領域。」

對於這封信，當時我不知道該如何回答，詩是「時代」呼喊出來的最洗煉最具形象性的語言的組列，難道是最易寫作的麼？自然，這並不是說她難於學習，然而和其他部門一般的非可一步而就，是盡人皆知的，難道可說是最易把握的麼？

實際上，不少的聰明人，的確以為她是最易控制的一部門的。說起來也許沒有人相信，在馬華文藝寫作界，詩作者較之其他部門的作者有漸更大的數字。這說明了詩歌怎樣吸引了人們，人們又怎樣地在認識她，耕耘她。

究竟在怎樣耕耘她呢？

我得首先談談內容，並且得指出馬華詩人們世界觀的不統一，換句話，基本路向的分歧。一方面是對於現實的正視，把握，發掘，組織，再現，並且是基於組織廣大羣衆的必要而採用大衆化手法的再現；一方面是對於現實的迴避，忽視，歌頌個人靈感，醉心於各種各式的詩題。前者是進步的，後者是保守的，屬於後者的詩人們正消磨一年來馬華文藝的退潮，而佔着上風，有着壓倒的數目。

抗戰三年來，我們得說有一時期，詩人們曾經敢於正視現實。那時所謂詩人，一半是嘗試者；由於素

要的稍爲缺乏，不過犯了詩作者初期一般的毛病，公式化，抽象化，口號化等等，換句話，他們大半稍爲幼稚，因此，在意識和感情的處理上，往往採掘不到精深的形式。這使得他們的詩作不久還受各報各刊物編輯者的拒絕，而逐漸墮位於詩歌界的形式主義者，國語主義者。

形式主義者，是怎樣的呢？他們有一種特點，便是個重形式，而又不能創造新形式。抗戰時期的馬彥祥詩歌，本來該由舊形式過渡到新形式，這爲的是時代內容太豐富，舊形式容不了牠，而由於組織馬華大衆的迫切需要，詩歌應該演出狹窄的讀者圈，深入到各階層中心，因而必須把握各階層大衆所能接受的新形式，並且盡力於牠的確立。但是後起之秀的形式主義者們並不担負這種責任，除了襲襲古舊的詩詞作風，新月派唯美派的頹廢形式之外，他們別無建樹，因此成爲了詩歌界的罪人——國語主義者。

形式主義者跟在幼稚的詩歌學習者之後走上了詩壇，不久就幾乎壓倒一切。我們年來時常在報上讀到徐志摩式的戀情詩，曾今可式的抒情詩，邵洵美式的唯美詩，以至制足適履的豆腐詩，十四行，白話體的古詩，古詩體的白話詩等等。這些形式主義者，不但留戀着過去的一切形式，而且無視了馬華現實而祇注意一己的戀情和夢幻，簡括地說，他們在內容上固執着自私的個人主義。本來馬華的詩歌工作者，十九是小資產階級，小資產者大體上是個人主義者，文藝內容的個人主義是免不了的，但情形並不完全這樣，早有許多人就由於別種的進步的實踐和不斷理論學習而成爲更進步的了，前期幼稚的詩人就是如此，其他部門的許多工作者更其如此，不想進步的，只有這些個人主義詩人而已。

有些個人主義的詩人時常自作辯白，以爲詩歌是情感的產物，祇要裝得還情感，就不必管牠是不是屬於大衆的，屬於時代的。其實這理論並不比以前的個人主義者的修詞聰明，他們依然沒有記牢情感具有社

會性，蔑視社會性而祇吟吸一己的私情便不是有社會價值的詩歌；而蔑視了大衆新形式的建立，祇關顧或模仿前人的死形式更不是有美學價值的詩歌。他們，無論怎樣自護，從詩作上看，終究是個人主義者，形式主義者，和關顧主義者，渾然的三位一體。

他們祇關顧前人的形式（如新月派的，黑塞派的，唯美派的，以及古詩古詞的。）個也罷了，最不可原諒的是對於古人的情感的關顧。有一些形式詩人，生活模仿古人，連抒情的內容也模仿古人。古人在千年前夜裡的秦淮上看林陵粉黛，他們也在千年後的格槽河旁看林陵粉黛，同樣的感興，同樣的情懷；古人在千年前西窗雨九月西風，他們亦然，不過地點改在熱帶之域了，他們在詩作裡使用了千年前古詩人的辭藻，由那離辭藻去透露一種古舊的，頹廢的情緒；彷彿廿世紀馬來亞的事物，若不比擬古事或直接看自己作古人，就不能充實詩歌內容的樣子。

據上所述，我們如其要檢討三年來馬來詩歌界的內容，便不得不這樣敘述：詩人們在世界觀上有個人主義和集體主義的對立，前者目前佔着顯著的優勢；在創作技術上，有口號主義和形式主義並存，後者正在繼續發展。就由於形式主義的存在，大部份詩人都在祖國詩派的影响之下，在走列祖國詩派以前走過的道路，所以可以說，目前是馬來詩歌傾向於模仿的時代。

這時代，當然的，獨立性是極為淡薄的。

由於路同的歧異，尤其重要的是由於自私的個人主義，馬來詩歌一向沒有步調一致的運動，她有組織而沒有計劃，有朋友而沒有同志。在各文藝部門中，她遠遠地落在後面。

將來她會怎樣發展呢？

這問題頗難置答，目前由於新的政治形勢展開，形式主義者正氣餒高揚，不可一世，我相信他們，影響是相當大的，說不定將來還會更進一步。但無論如何，我要指出：那相反的一方面，那把握着新內容並且企圖完成社會性的新形式的一方面，有一日必會抬頭。屬於這方面的，是具有進步內容的大眾化口語詩，朗誦詩……等等。

馬彥的散文和詩歌一般，個人主義的氣味是十分嚴重的。

這所謂散文，不是新興的報告文學速寫，人物特寫，文藝通訊等樣式，而僅指那些抒情的舊雜。這一類文藝作品，抗戰前不用說了，即在抗戰後，亦有這類大的數目。迴盪，夢幻是他們大部分的範圍，像詩歌一般，迴盪以外有相反的一種路綫。這就是說，在她的領域上有兩種路綫對立，不過比重却在個人主義方面。

迴盪的什麼呢？顯明得很，有如詩歌界一般，由於她的作者們是動搖的，易興奮易頹喪的小資產者。詩和散文，我敢說，是目前許多年輕人喜歡試探的部門。我們得告訴這班年輕人，假如他們想在這兩個文藝領域上漫步，那麼：

第一，必得儘可能的拋棄那個人主義的，頹廢的氣息；

第二，必得探求新的大眾形式，摒斥那些早就死去了的古舊範疇。

第三，最重要的，是想法去擴大，充實自己的生活。

這是老生常談，但因必得如此，所以一再提起，藉以警惕。

附（一）「從詩歌的情緒說起」

偶爾翻舊報，看到八月七日星洲日報晨星欄拉因君的「從詩歌的情緒說起」，覺得這不僅是拉因君個人的附白，而且和目今馬來詩歌界一部份作者的論點有共通的地方。爲了想說教於這一班詩作者，我感到有說一說話的必要。

大抵寫詩的人們，都知道詩歌的本質是「情感」，詩歌就是拉因君所說的「人類情緒的產物」。今日的人類，無論從哪一點看，都是不能離羣孤立的，換句話，人類是社會的動物，是社會關係的總體；社會諸關係影響，決定了他們，而他們亦推動了社會諸關係的發展。在這意義上，人類的情感決然不是非社會性的，正相反，沒有社會性就不成其爲人類的情感。由於社會性的情感所生出來的詩歌，她應該怎樣成爲社會感性的一個細胞，應該怎樣溶化在「時代的」社會感情中，是無庸辭費的。詩作者如其在獲得了「詩歌是感情的產物」的結論之後，還回過頭來將自己和社會羣體隔絕，以爲在個人的圈子裡也能溫尋感情的「真實」，似乎頗有問題。而這個問題，我以爲拉因君還未認真正視過。實穿於拉因君的全部論點和作品的，是一種極度濃厚的個人主義的氣氛：他歌頌靈感，抒寫個人的憂鬱，以爲詩人「在人家的心目中」，應該「被認爲瘋狂者」，應該「像飲了酒似的」，「以達到愉快的田地」。這樣的將詩歌當做單純的非社會的抒發工具，無疑使詩歌成爲了個人的特殊享樂物，大大地削減了她的社會價值。

詩歌，不特在美學價值之外應該具有社會價值，而且除此之外，還須完成她社會的目的，這是說，詩歌是具有目的性的。在目前，祖國的一些朗誦詩之怎樣在軍隊和民衆間完成了組織的任務，另一些詩歌之

怎樣組織了讀者大眾，可作為詩歌目的性的具體說明。我們居住在那裏，雖然看不到偉大的民族戰爭現實，但無憂慮可以看見，而且可能認識，把握馬來亞的現實，（馬華文藝是應該首先向馬來亞現實發掘的）馬華詩歌就得在馬來亞現實之前完成她的任務，將詩歌的效用解釋為「使作者的「心門與慰」或將詩歌看作僅僅使作者「痛快」而與羣衆無關的東西，已經不是正確的了，而拉因君却以為詩歌是僅僅作者「心門與慰」的「最好之工具」，並且以為馬華詩作者「僑居在千山萬水外的異邦，殘酷的慘狀，都未能親見」，所以無由「描劃和歌唱大時代」，而只能「偶然比物，隨意托事，塗墨言又悲又喜的韻語」，這，一方面是將詩歌的目的局限在個人主義的圈子裡，與整個的社會和人類極少關連；一方面，則忽視了馬華詩歌的特殊性，未曾瞭解馬華詩作者所歌唱的，主要的應該是馬來亞現實，而這種現實就在週邊。

本來，馬華文藝作者大半是沒有堅強意志的小資產者，拉因君在創作以及理論的學習上表現了這種意識是當然的。不過，雖然大半是小資產者，而早就有不少的人跳起到個人主義圈子以外去了，三年來馬華文藝界各部門的活躍姿態可以說明這一點，這有的是因為生活原野空前地廣闊，深入的生活實踐將反動的、世界觀端正了；有的是由於向理論不斷鑽研，使世界觀日趨健全，所以，假如一個小資產階級作者能夠深入社會生活的核心，（不一定是祖國抗戰現實）或者深入正確進步的理論的裡邊任何人敢於相信他的創作或者基本認識會來個飛躍的進步，不致於到如今還沈溺在個人的「丁香般的憂鬱」裏，而這意志的問題，我從創作上和理論，主要的專屬於意志上觀察拉因君，覺得他似乎缺乏一種的意向的。不但拉因君如此，目前馬華詩歌工作者有一部份都是缺乏這種意志的。

自然，認真說起來，這又是小資產者的素質。

詩歌，不但如上所述，必須具有健康的本質，而且因為她具有語言上的特質，所以選用的語言必須是洗練的，活潑，最具「象性的」。進一步，基於這些最具形象性的語言的聯合，她應該具有最能表現內容，最能發揮社會組織力量的形式。馬萊詩歌作者，在嘗試的路上走了許多年頭，照理縱然不能達到一點，亦應該理解這一點。但據我所知，一部份作者還迷戀着舊詩詞的詞藻，譬如在詩作裏插進了若干詞曲的套語，寫作互賓互式的詩，往往爲了每句的字數稍有出入而制足適度地加上一二字或抽去一二字，以致語屈聲牙，十分晦澀，這情形，使得詩作中間存留着不少呆板的，沒有形象性的詞藻，也使得不合理的形式限制了內容，甚至傷害了內容，而與大眾隔絕。這現象在拉因君的詩作上可以看到；可以說，他是新月派和古舊語言的最忠實的崇拜者。自然，這和他的理論是相應的，個人主義者他自然中意僅能娛樂個人的形式，與社會羣體隔離的形式。

但是欲以那種形式和語言和內容來「撼動讀者的心弦」，我想：似乎是頗爲困難的吧。

詩人自然不是「大時代多餘的人類」，不過他們必須虛心估量自己，接受別人對於自己的批評，並且隨時拋棄古舊的觀點，努力使自己進步。

附（二）從詩歌的情緒說起

何謂「詩歌」？歸納古今人的學說，都以為是人類情緒的產品。就如我們心中有了強烈的感觸，不管是「苦」與「樂」；或「悲哀」及「憤懣」，把這種心靈的變換，發抒出來，藉此可以使作者過後的心門爽健，所以，詩歌是表示這種情緒的最好之工具了。

他一步說，詩歌的整頓格律及其他各種形式的東縛，經過了二十多年的適應之詩壇，都可以一盡否認其存在嗎？而且非打破不可，為情緒絕對是不能受到任何規律的束縛與限制的，如果不然的話，情緒的消沉或起了變性，當然會失去作者原來的強度的「真率性」。

我們要「真率」，有甚麼困難，便寫出甚麼來，不隱匿，又不虛冒，務求「質樸」，假如作者的心境是異常的苦鬱，為要合乎時宜，便發出了纖纖的句子，則作者內心的苦鬱，不用說，是更加增強的。所以，詩人應該是在人們的心目中，被認為瘋狂者，像飲醉了酒似的，將心裏所感到的現白的唱訴，毫不掩飾的表現出來，以達到「痛快」的田地，方能有動人的佳構，雖新異粉飾，不總是過選到「虛偽」的世界裏去，它是掩蓋去真情的流露，而且是殘害「真率性」的生長。

詩是要自由地發展的。作者各有各的作風；各有各的素材，因此詩壇是如五色的琉璃燈所投射出來的光彩，並不以青色為正，以藍色為反，這種一味固執已見的評者，也正是壞在這種毛病身上，胡亂的分出「光明面」和「黑暗面」，而同時妄斷其含有某種作用，如是所言，詩歌的發展，已經在無形之中，受到了莫大的制肘了。

是霍士曼的「天鵝絨的悲哀」也可；哈代的「人生定論」也可；普希「神話故事」的夏芝也可；替於表現「烏托邦的社會思想」的草里也可；「始終渴望人類自由，和平與解放」的拜倫也可；其外是阿先列西的「塵土上的一切情感是超人的」，和波多萊爾的從冷靜的黑暗中的深淵驅逐下去昏眩着無限光明，都是很可以各行其道地發展的。我們只要讓它生存和進展，因為他們都有「真率」的情緒的表現，雖不能表現時代的精神，但也可說是各個人的性格或個性的反映。

當前生活在這樣苦難的時代中，詩作者的見聞、思感，當然有他深刻的對象，如果偏居在千山萬水外的異邦，殘酷的慘狀，都未能親見，而生活的重壓，已經使詩作者，吐不出氣來，何況旅人有多方面的悲痛之事，尤其是那種不遇的憤懣，發揮在字里行間，因之偶然比物，隨意托事，幾幾言又悲又喜的韻語，過後重閱，真不能自己了。雖則詩成之後，頗感到些微的慰安。同時，也深覺到自己生活的空虛，不能描劃和歌唱大時代的揮曲，海外幾年間，我寫了兩百多首的詩。情緒前後稍為一貫，素材的取錄也大同小異，是為一般評者所挖苦之由。最近，我才發現，詩語的內容過於忠實自己，就該落得「黑暗派」的名稱嗎！倘以那些被認為有血有肉的字眼，不消說，相反就是「光明派」了。於是這種強調處理的分界，實在須費一番斟酌的！

詩，雖然在文藝作品中，篇幅算為最短小，而最難寫，它有極優美的詞藻，有極深遠的造意；又有極諧和的聲調。假如詩作者能够把握上說幾點，他的作品當能撼動讀者的心絃。從此又知道，詩作者要有萬有不同的靈感，之後，也要有萬有不同的形式來表現它，這萬有不同的靈感與形式的表現，才算是詩作者的長處；同時也是詩作的成功。所以，詩作者當寫作時的內心的興奮，鼓舞，謳歌而至傲視，這是所謂詩人的與普通人相異的地方。

那末，「詩人是時代多餘的人類」，既然時代是如此的偉大，而詩人的雙手却不能執筆殺敵，祇能做「筆尖上的密花，口頭上的痛快」而已，於是乎詩人的「小技」是無益於世，於人無補否？這多餘的人手，他也不得伸訴的悲哀，可原之以環境的限制，與偶發，「小技」的無法造出宏偉的詩篇；諒之以生活的空虛，無法製造悲壯的場面。

幾年時在上海時，朋友翁君，曾作「詩人的生活要比學三墳」的雜文，那時雖則尚在太平歲月，曾寫詩歌而不斷努力的翁君，還有如此的感念，當此祖國烽煙遍野之時，詩人還是徘徊漠然於中，夫復何言呢！誠然：「百無聊賴是詩人」，思之不勝悲憤！



你想做報告文學者嗎

馬華報告文學的興起與衰落

報告文學是新興的戰鬥文學式樣。小說家和劇作家反映社會生活的典型，當可不受時間的限制，於歷史大事件過去之後才從事於題材的搜集，然後以冷靜分析的態度從事創作。報告文學則不能如此。她的第一特徵是對於現實的敏感，反映的迅速。她敏捷地，敏捷地抓住事件的本質，基於正確的世界觀和正義感，站在被摧殘者的一方，戰鬥地有力地報導出來。她以迅速，戰鬥，真實為生命，在複雜多變的社會形象上，作為個個堅強矯健的部隊。

大凡在社會生活發生巨變以及需要戰鬥的場合，報告文學的長大最為迅速，因為在那麼一種時候，沉潛的創作成為不可能，描寫需要一種較快有力的新樣式。馬華報告文學，就是在這樣的情形下勃興起來的。當抗戰發動以後，馬華僑社的巨大變化和活動急切需要反映與報導，於是報告文學那時活躍起來。那個時候，可說是馬華報告文學的旺盛時代。不少的副刊熱心地採用各種報告，企圖使她更進一步，由幼稚而到壯碩。而報告文學者卻祇大量製作，密切注意於量的增加。那時的題材大約是環境描寫：賣花，精神月會，通俗演講，歡迎友人蒞談，歡迎機工，武商合唱團特寫等。最初倒也新鮮，但後來就顯出千篇一律的毛病來了。於是批評者指責這是公式主義的拾頭，副刊編者亦厭倦於虛泛，雷同的描繪。報告文學患了

聲，發表的機會少了，不滿的聲浪愈來愈高，終於她衰落下去了。

衰落期一直延長到了今日。中間雖則有人指出復興的大路，但沒有人挺身前進。我們現在在週刊雜誌上很少看到報告這一類東西，有時不免感到，衰落期或者還要延長下去。

為什麼會衰落呢

為什麼會衰落下去呢？

粗率的人也許要指出這是發表機關的主持人（如週刊編者）提倡扶持不力，因為自從他們厭倦以後，報告文學便找不到發表的地盤，因而衰落下去，比較精細的人，却不作如是想，他們以為原因在馬華社會提供報告文學的題材太少，即是說，報告文學找不到可以反映的新材料，因此只好逗留在賣花，演講的階段。這兩種看法都不是徹底的，基本的，因為他們看不到更基本的原因——報告文學者生活的不深入與狹隘。

如所周知，馬華報告文學者是一羣小資產者。小資產者羣的生活是狹隘的，他們知道的是和他們有關的事件，自然是精神月會歌談機工這一類事件了。縱然他們接觸到了其他階層生活的邊緣，但價值與及面已，並不深入到那生活的核心，因此生活的本質無法把握，勉強描寫出來，也不過是浮光掠影，說不上真實。這樣，報告文學當然浮泛幼稚了，這是一。

小資產者是缺乏戰鬥意志的，當他們親身看到其他階層的巨大活動，或者任何腐惡關係的社會面的時候，時常缺乏勇氣把牠反映出來。舉例說：年前馬來亞一些大都會的市郊時常發生一些有關名譽和風化的

小事件，聲動聽聞極了，但沒有人反映出來；星洲的幾次大風潮，亦是如此。個性彷彿一個密罐，磨去了許多寶貴的材料，祇留下一些浮泛，乏力的粉報告文學者，這樣，報告文學自然千篇一律而至於衰落了。這是二。

小資產者是誇傲而意情的，衰落期中不少人指出過去報告文學的弊病，而作者絕不修改，可以說明他們意情到了怎樣的程度。理論是創作的指導，不接受理論就好像畫方圓不用規矩一樣，報告文學就由於這面萎靡不振的，這是三。

一句話：馬彥報告文學的衰落，並非由於缺乏發展的客觀社會根據，更不是缺乏素材，牠的癥結在乎作者的生活狹隘，胆量缺乏，以及學習上的意情等等。

假如你想做報告文學者

知道了馬彥報告文學衰落的成因，那麼，親愛的讀者，假如你想做一個報告文學者，你便應該：

第一，擴大生活範圍，深入各種生活的核心。以前的報告文學者為什麼只懂得借用精神月會等千篇一律的題材呢？就因為除此之外，他們再也不能從生活中看到更有意義的材料。所以，投身到羣衆活動中間去，作爲活動的一份子；是獲得報告的豐富素材的手段，你應記得，素材是從解放了的生活，並且是從戰鬥中得來的，而報告文學作品呢，亦得在戰鬥中完成牠。

第二，鍛鍊寫作技巧，沒有熟練的技巧，不會寫出成熟的作品來的。但不是說：技巧精湛的報告文學完全沒有價值，而是說：雖然報告文學的價值依存於牠的內容，但要把內容充分的形象出來，便得借助於

較為熟練的技巧。有些指導的理論書你傳看，周鋼鳴的「怎樣寫報告文學」是很好的的一本。

第三，意志堅決些吧。報告文學者得站在被擁護者寧的一邊的，唯有意志堅決，才能完成馬華報告文學的神聖使命，才能使現實全面地反映出來。

第四，得有正義感，用你的正義感去認識批判每一事件，用你的正義感去寫你的報告。這樣，你就不至於像黃色新聞那樣的歪曲事實，而自然而然地為被擁護者而奮鬥。

談寫長篇報告

我覺得：馬華文藝工作者，對於長篇報告文學的社會功能，應該有一番認識。

大凡作者製作小說或劇本時，他的目的在於社會生活典型的創造，舉凡散漫，零雜的素材皆在淘汰之列。往往大量的素材，到了創作時便僅存三分之一甚至較此為少。這些被剩棄的，在小說劇本的創作上固然毫無價值，但如其運用列種模式之上，也許仍然具有意義。我個人常常這樣想：馬來亞社會有一些黑暗面，僅靠幾篇小說和劇本去暴露是不夠的，因為她們所暴露的，畢竟有個限度。假如將那些黑暗面的一切素材，串成長篇報告文學，那就痛快淋漓了。譬如馬華反派糾紛，在一篇小說裡除事和人的典型外，能寫出多少具體的事實呢？要是寫起長篇報告來，就可以將各方面的具體事實都容納進去，反映出更新鮮紛的複雜程度了。

長篇報告的結構不如小說劇本那樣嚴嚴，只要統一個主題之下，她便是合理的。關於這，許多長篇報告像「上海——冒險家的樂園」，等可作為馬華長篇報告的榜樣。我們可以看作：牠們的內容是那樣

豐富，描寫是那樣淋漓痛快，讀完全書，會令人感到暴露力量的偉大。

馬華僑社除幫派糾紛之外，僑校的材料亦是長篇報告的極好材料，只要報告文學肯敢於採用而已。長篇報告尚未有人嘗試，但我相信不久就將有人去嘗試牠，運用牠。

論馬來亞的「報告文學」

報告文學在馬來亞執行它的戰鬥任務已經有好些時日了，爲要反映馬來亞的現實，煽動被壓者被壓迫者羣的戰鬥感情，不少文藝工作者選擇了這一部門，訓練自身成爲文藝輕騎的騎者。我們不但在文藝性的出版物上，即就在學校的課卷上，亦時常可以看到這種文藝輕騎的蹄跡，就從事者的熱誠看，這是非常可喜的。然而，馬來亞的報告文學是否已經因此而有了豐盛的收穫呢？即有了收穫，是否每一顆果實都是健全的，或者大半是健全的嗎？

因爲職務上的關係，（而且由於某種機緣）二年來我讀過了近一百五十篇作者自認爲報告文學的東西，使我越來越覺得上面的疑問，並不是多餘的。我從許許多多報告文學作品中看出了馬來亞報告文學者學習的精神，向上的意志，亦看出了他們不少的缺點，在努力使文藝工作者自身健全這一意義上，這些缺點是應該提出，當作一個課題，來進行研究的。

這種研究，對於馬來亞報告文學的前途將有裨益，因此，筆者希望關心報告文學運動的朋友們踴躍參

加。

二

以前本風舉行的劇本創作問題討論，大家曾指出目前馬彥祥創作題材的公式化與單調：實際上不但創作題材如此，即其他文藝樣式的題材，亦莫不如此。就報告文學說，有好幾種素材一二年來已經數次的被採用：最普遍的是各種各式救亡宣傳的實況，各種各式的羣衆集會，如精神總動員月會，精神宣誓儀式，僑國大會，以及爲某種政治目的而舉行的民衆大會等；其次是歡迎（如歡迎孔特使），歡送（如歡送機工），賣花，懲奸等。綜括一句：那些無數次被採用的素材大半偏屬於集體活動這一方面。自然馬來亞的報告文學素材並不如此狹隘，然而我們的報告文學者却大都厭厭了。

報告文學當然要迅速地反映大眾關心的羣衆活動的縱橫面，但尤其要迅速地把握並反映那些看來平淡但極重要的社會現實。我們經常看到商店裏的小店員，賣藥廠的工人，濱海之地的漁夫，割膠者，非那（二字土旁）工，以及其他的許許多多人物，覺得司空見慣，毫不動人，然而如在他們的社會關係上加以研究，也許就會尋出極其動人的材料。所以，「要從平淡中找題材」，是一句可貴的名言。可是，在馬來亞，除了上述關聯社會的羣衆活動事件而外，於今日的國際情勢之下，將有甚麼素材值得報告文學者採取呢？

題材的千篇一律，會使報告文學離開它的最重要的崗位；報告文學者視野的狹隘，會使他的工作意義減少；所以，上述的問題，在目前無疑地相當嚴重。

卽就是千篇一律的題材，過去的報告文學者亦很少能够寫得點深入；事實的浮象雖在紙上，而不能觸及它的核心，它的社會關係，它的歷史，以及把它和其他事物對照，這可說是馬來亞報告文學幾年來的大病。

描寫一個救員的自殺，得分析他和董事的關係，和家庭的關係，以及和其他事物的關係，這是任何文藝樣式寫作者所應執行的。但就我個人看過的許多已發表或未發表的報告文學作品而言，一半的作者却常將被形象化着的事件或人物從種種社會關係中分離出來，使它（他）成爲孤立的人物或場面。自然在救亡宣傳的報告中，國家存亡與海外僑民這種關係常被分析着，但除這之外，就似乎不大被提起了。這結果，便報告文學作品成爲淺薄草率的濫製品。

其次：和廣的社會關係一般重要，縱的歷史解剖有時亦在一篇報告文學作品中佔着重要的地位；但這也是過去大半報告文學者所忽畧的，結果使作品在需要以歷史的剖述來加強它的明瞭性時失去了明瞭的可能。

這一切，無疑與報告文學者的認識有關。如果一個報告文學者對於他所努力的部門有較深的認識，而且把握到採訪素材的正確方向，那麼他的作品會避免這種「孤立」的疾病。然而，對於存在於南洋的若干事實，若干素材，馬來亞報告文學者應如何去把握？即是說：應該從什麼視角去觀察，用何種方法及依循那種指向去採訪呢？

四

在表現方法上，我覺得許多報告文學作品是失敗了。如其嚴格起來：則在題材上看，過去的許多報告文學因為寫的是一種事實的片段，所以與其稱為報告，不如謂為速寫，從形象的程度上看，又和許多人寫小說一般失敗，他們很少應用對照的方法，把甲地的事實和乙地的對照，襯托甲地事件明朗的面貌；很少能够恰好地寫出人物，環境……等的特徵；很少把特寫的手法運用得恰到好处，而且，我常常看到極短時間內的一個極小場面，因為作者不適當地使用那一「藝術的瑣細」手法，把最不必要的地方也詳寫了出來。於是結果我看到聲勢散亂的一面，絲毫沒有緊要的意識。這，固然由於作者的技巧還在年輕時代，但亦由於作者對報告文學的特有表現方法未曾作深湛的研討。所以，介紹一些有價值的報告文學參考書給馬來亞的作者以及寫這些討論作法的東西，是非常有益的。我希望注意這問題的朋友們會得乘這機會以簡練的文字介紹一些書報。

五

與報告性質相近的速寫，以及作為報告文學的一個表現手法的特寫，都可以照上述報告文學的一些問題合併起來研討。我希望朋友們熱烈地針對上面一個或幾個問題以一千五百字內的文章發表意見。我知道馬來亞的報告文學，不久將走上健全的大路。

「馬來亞一日」

對馬華文藝界的一個提議

社會無時無刻不在發展中，文藝是一面鏡子，牠隨時反映出那不斷的發展。

馬來亞社會當然不停地發展着。特別在中國抗戰發動後，作為馬來亞基幹的華僑社會，起了空前的活動；而自歐洲大戰爆發，整個的馬來亞更展開了瞬息萬變的局面；一般的政治形勢比較嚴重不消說了，變動最劇的仍然是華僑「人」「事」。可以說：華僑社會所生的一切變動，不論是表面的或是裡層的，都可作為馬來亞最具代表性的變動着。換句話，對於馬華社會諸變動的觀察，就是對於馬來亞全般發展的中心觀察。

試就馬華商界看。歐戰一經爆發，巨大的變動立即發生了。一方面，糧食運動使國產經營者獲得更多更好的機會，使劣質的媒介人遭遇空前的打擊；黑白忠奸分出來了，一邊是熱愛國家的商人輩，一邊是藏頭藏尾口是心非的好商輩。糧食運動的開展，使馬華商業社會呈現異常緊張的狀態。另一方面，救亡機構所發揮的教育作用，使一般商會僱員提高了自身的智識水準，指導他們去辨別過去所受的時間剝削。但也有一部份因為饑餓而遭遇到更甚的剝削摧殘的，比如僱東代僱員扣存壽險月捐，而用自己的名字捐出；或者僱員參加壯烈演劇，開罪了與僱東業務有關的高利貸者，因而被追解僱等等。自從歐戰發生之後，商界

的變化就更加劇。出入口貨物的限制使一部份商人苦惱異常，而銅銀的漲價却使經營者喜氣溢於眉宇。華僑的商業資本有極小部份企圖向國內移動了，物價的升漲和來貨困難刺激了一部份小規模的製造業的發展。這些變動和全體華僑生活有關，都是值得注意的。

馬華文藝，對於這些商業社會的變動，不該反映麼？

再就作坊以及一切的生產場所看，戰後當地日用必需品的漲價，因縮了工資低微的人們，因而要求改善待遇的活動發生了，活動得不到解決，較大的風潮跟着來了。一年來在星洲，在中等都會以及小山芭，發生了諸如此類的許多大小事件，這些事件在說明當前情形的怎樣艱困，以及將來可能的發展。自然，那都是值得極大的注意的。

對於這些事件，馬華文藝難道不反映麼？

更就馬華文化界看，馬華教育界年來的艱難，性質和從前的不同了。救亡機構企圖爭取學校，因而引起新舊之爭；頑固機構企圖搶奪，也引起了爭議；而主持人與教員間，因為責任不同思想歧異，有時也會引起糾葛。監督者的干涉所造成的形勢更不消說了。這許多，都帶着思想糾紛的性質，和過去僑校那種戀愛糾紛，假借風潮，都稍不同。其他的文化團體，亦由對立漸次發展為思想的對立，最近的許多事件可以說明這一點。總之，目前的文化界是各種思想聚訟的場所，問題並不是怎樣簡單的。

對於這種種，馬華文藝難道不反映麼？

再近一點說，戰爭對於馬來羣的威脅越來越嚴重了。防軍的調動與演習的消息像微生物一樣在繁殖；燈火管制之夜，暴露出一個嚴重的局面。謠言滋生着，像平常又不像平常的小事件陸續發生，對於這近在

眉睫的火災，這火災爆發前的社會景象，馬華文藝難道不想刻劃麼？

馬華文藝自然應該反映這種動盪的，特別是報告文學，連寫，和文藝通訊。以前說過：報告文學這一類東西是在迅速反映現實這一要求之下成長起來的。現在，她們應得負起這任務。但是，如其是零零星星或有或無的反映，決不能把整個馬來亞（向裡說：馬華社會）複什非常的社會圖淋漓盡致地刻劃出來。爲要完成報告文學在反映馬來亞這課題下的最高最神聖的任務，我們非要求她把同一的短時間內的馬來亞各方面，一體迅速地反映出來不可。因爲如此，才能看出馬來亞社會形象複雜的程度，才能從這不遺毫厘的複雜形象裡，把頂頂本質的部份找出來。

這就得發動各方面的報告文學者或文藝通訊員集體地創作一部「馬來亞一日」了。所謂「馬來亞一日」即是馬來亞一日間在南洋機構裡，文化機關裡，作坊裡，農村漁場裡，以及各種地方所發生社會事件的文藝報導，由報告文學者寫作出來，交給一個負責的編纂會去編纂，印成一冊，作爲全馬來亞的忠實反映。還是極有意義的一件工作。她的價值和「上海一日」，「世界一日」是相近的。

好幾次有人計劃進行這工作，但失敗了。遠在一九三六年，星嘉坡某書局曾打算請寫作人協會的一些人進行「馬來亞一日」稿件的徵集與編纂，而由她負責出版，但並不成功，一九三九年，星洲發財文藝通訊員運動時，亦曾打算進行編纂，但不久通訊員運動就停頓了。一九四十年，上海一家出版公司爲文藝長城出版叢書，有人擬聯絡同人，完成這樁功業，但不料馬來亞限制上海書貨進口之後，上海出版界就觀望起來，不敢出書，在幾次失敗之後，「馬來亞一日」仍然是一個提議而不是一本書的名字。

我以爲馬來亞現勢這麼複雜，應該是全面反映的最好時機。文化團體該負起這責任的，特別是報館

或雜誌的經營者。假如由本刊發動，我相信，由於本刊銷路廣闊，號召力大，集稿容易，在工作進行上，一定會有無比的便利。



馬華文藝通訊及其運動

爲甚麼要推進文藝運動

在今日的馬來亞暨文藝大會參加馬華文藝通訊運動，並不是怎樣新鮮驚人的舉措了。還在四五年以前，便有人在談論如何組織文藝通訊員的問題；抗戰發動以後，由於客觀環境要求反映的迫切，這問題受到一般更密切的注意。總之，在一九三九年，星華文藝工作者在理論的探討之後開展實際的活動，於是加坡及其他各地組織文藝通訊員網支站，負起了富有歷史性的任務；後來雖然停頓，而那一度行程已經說明了過去文藝工作者對於這運動是怎樣的深切注意。

爲什麼要推進文藝通訊運動？文藝通訊又是怎樣的一種模式呢？關於後者，可以簡單地這樣說：文藝通訊是一種異於報章上的新聞報導的模式，像字面所表示的一樣，是文藝與現實報導的結合。和報告文學連焉等有些血緣，但是比較報告文學更爲自由，更有多樣的形式，更容易學習。通常報章上的新聞是枯燥的，缺乏文藝氣氛的；文藝通訊則活潑而富有文藝形象性；報告文學呢，雖則不像小說那樣莊厚嚴肅，但總得努力創造社會生活的典型，而文藝通訊却較爲自由。她是報告文學的姊妹；和報告一樣，最重要的機能是迅速，全面地反映現實，批判現實，和推動現實。

就由於牠的使命在於反映，批判，和推動現實，所以爲抗戰後幾年來（特別是歐戰爆發以後）社會變

動特別急劇的馬華社會所需要。馬華社會的迅速反映，除了較高的模式報告文學以外，是得由她担任的。馬華報告文學，多爲作者自發的創作，沒有任何組織從中推動，因而缺乏整個的計劃，中心的聯繫，在報告的編纂與發表上，以及報告文學員理論與技術的培養上，都沒有妥善的解決辦法。文藝通訊却有機關（總站和支站分站）主持，她不但爲通訊員計劃工作範圍，而且特別注重通訊員的培養。一個幼稚的通訊員，可能獲培養爲優秀文藝通訊寫作，同時可成爲優秀的報告文學者，更進而爲水準以上的寫家。這種培養，在今日文藝幹部特別貧乏的馬來亞，正是一項極有意義的工作。所以馬華文藝通訊運動被推動的原因，除了爲要戰鬥地迅速反映馬華僑社之外，便是企圖培養新的文藝幹部。

一九三九年在星嘉坡推動的文藝通訊運動自然是在這些目的之下的。當時在星洲組織文藝通訊總站，吉隆坡組織分站，十個以上的小山芭組織支站，舉辦登記的通訊員約有四十以上。總站設組織，指導，編輯，服務四股，編輯股出過兩次有歷史性的專頁。組織是這樣的合理，何以後來竟致不能維持呢？還有原因的。那原因，不但使當時的文藝運動停頓，恐怕還會使以後文藝運動難於復活。

幾種困難

原因是什麼？

第一是羅致幹部人才的困難。一切的文藝運動自然都得有人主持的，主持的決不是一個人，而必須一羣。困難就由此發生了。記得我從前曾經說過：馬華文藝是少數小資產知識份子的玩品，把玩的人既少，創作的人更少，配當幹部的當然更如鳳毛麟角。幹部人才必須具備這些條件的：學力够格，辦事認真，意志

堅決，還要生活固定。找學力等格辦事認真的是已經難了，求其意志堅決生活固定自更困難。星加坡總站建立時，總會派上九個負責人，但不久一部份因生活不穩而離開星洲了，另一部份孤立無援，便動搖甚至怠惰起來，結果便是含糊了事。總站如此，分支部自不消說。這種幹部的困難不但在文訊運動裡如是，即在其他文化運動裡亦不例外。幹部人才太少，自從所謂新形勢展開之後，人才更加缺乏。如其最近的將來文訊運動將再復活，我相信唯仍是一個難于解決的問題。

第二是環境的困難。有如報告文學一類，文藝通訊的職能是在戰鬥中迅速反映現實，但是報告文學者和有志作爲文藝通訊員的，我相信多缺乏這種困難。因此便有所求於環境了！要求環境好轉一點，東洋放聲一點。環境不放聲，便無條件地獨舉，事實上，即就環境好轉，文藝通訊的材料，也還有許多是無論如何不被容許的。這一來，材料便得大量刪削了，普通被報導的，仍然是像報告文學那樣的賣花鬻藥的材料，空泛單調，幾乎毫無足取。在這種情形之下，文訊運動自然要遭遇到發展上的困難的。

爲什麼文藝通訊員多缺乏困難呢？問題很容易回答：因爲請求登記爲通訊員的，沒有一個是生產地帶的堅決工作者！都是學生，教員，商店財副等智識份子——動搖的小資產者羣。

最近的將來，上述種種困難看來不會減輕，即是說，將來文訊運動恢復活動的工作並不怎樣簡單容易。

做一名文藝通訊員

但即使幹部太少環境困難不易恢復活動也好，在馬華文藝學習者這方面，還是應該具有一無論何時都

頭作一名文藝通訊員」這種決意的。

因為如上所述：作為一名通訊員，便可獲得不斷的指導，獲得不少的同道共同研究，獲得更多的創作和發表機會，較諸做一個獨學無友的學習者，都有更多的好處。

怎樣做一名通訊員呢？該具備什麼條件呢？怎樣寫作呢？

德國報告文學家基希所指示的報告文學者應具的三個條件，馬華文藝通訊員是應該具有的。是這樣的三個條件：

一、不歪曲事實的意志。

二、強烈的社會感情。

三、和被欺侮者聯結在一起。

這在以前的本報談裡，都約略說過了。其次，應該具備的是：

四、一個文藝工作者的準備和修養——自然是初步的，基本的修養。

五、一個新聞記者的敏銳，迅速的報導機能。

六、勇敢。

關於寫作方面，可得簡略列舉的是：

一、報導最熟悉的事件。關於這，有兩方面的材料可以攝取，一是親身參與的事件，一是週遭社會事象的綜合報導。

二、追求文藝的形象性，不作概念式的報導。比如報導膠園事件，僅僅說：「人們最近的生活都艱苦

極了」，這是概念化的，如把困苦的事實描寫出來，便是具體的形象。

三、爭取真實。文藝通訊有如一切通訊一樣，務要真實。憑着一己的幻想報導，那就離題太遠了。

四、剔除平凡瑣屑的材料。什麼是平凡瑣屑的材料？如吃飯睡覺解手出恭，或者日常學校生活家裏生活是。文藝通訊的最高機能是迅速反映一切社會變動，在導出變動的性質和關係關係。平凡瑣屑的部份務須剔除。

五、得用少量的文字，報導大量的事實。換句話：無論在用字方面，結構方面，都得顧到經濟。

六、要儘量利用報告文學的技巧，避免大衆所不曉得的專門術語和外國文字。

最後，有志于文藝通訊的，得明瞭文藝通訊應得具有這幾種特性：真實性，形象性，明快性，時間性，空間性。後者兩個是說：一切馬華文藝通訊應該反映「此時」、「此地」的現實，否則便會喪失其效力。

附（一）關於馬華文藝通訊運動

「開展馬華文藝通訊運動」這口號之被提出，被研討，是遠在一九三八年以前了。當時南馬的文藝工作者曾先後在各副刊上提出這問題，可惜說而不行，也未曾獲得廣大的反應，直等到一九三九年九月（？）才有人在星加坡建立馬來亞文藝通訊總站，確立了馬華文藝通訊運動的基礎，這在馬華文藝發展史上，是值得特別記述的。

為什麼要開展馬華文藝通訊運動？爲的要使馬來亞活生生的現實獲得迅速、廣大的反映，使得馬華文

藝更能發揮反映現實推動現實的作用。亦為的要培養馬華文藝新幹部。若干年來，由於各個人事努力的關係，馬華文藝幾乎和現實脫節；一般工作者，不是在讀層的「現實」上耕耘，便是不敢正視現實或者歪曲現實；這種缺憾，大家企圖以文藝通訊來填補牠；同時，由於文訊運動是培養新作者最好的手段，牠可能從不斷的鍛煉中產生大批馬華文藝的新幹細胞，使文壇得以健康地進行新陳代謝作用，所以輪自始受到文藝大眾的注意，而且終於被推動了。

九月間在星洲總匯新報出版的文訊專頁，是馬華文訊運動的第一炮，驛站在星洲建立，各處登記的約莫有十二三個單位，共四十幾人，在總站推動之下，吉隆坡成立分站，在馬華日報刊發專頁；十幾個小山芭建立支站，分隸於星隆兩處；祇有北馬如怡保檳城等地對於這一運動未曾反應，其餘地方，正猛烈地期待着牠的開展。

但，這運動是有困難的。

第一、由於環境的限制，有許多通訊在這種不能刊登，我們懂得在馬來亞的山芭，漁島，農村，……有許多極其可貴的材料，特別自歐戰以後，一些在新環境下發生的事件都是文藝通訊的絕好題材。可是文訊專頁（或者雜誌刊物）不能容納牠，於是剩下來的人文藝就不是最能反映現實的核心和本質的東西，也不是怎樣有意義的東西了。這對於文訊運動的妨礙是最鉅大的。

第二、文藝通訊員敢於正視現實把握現實的亦太少了，這不特通訊員的文藝學習者如此，即稍有素養的作者們亦莫不如此。著名報告文學家希曾說報告文學應具有社會的熱情，戰鬥的意志；我以為文藝通訊員亦應如此，可是這種人並不多。這和通訊員的世界觀極有關係，是非從速克服不可的。

第三、是一個頗爲棘手的问题，——幹部荒的问题，筆者深知總站以及各地分支站正極端感到人手缺乏的苦惱，往往有了通訊員，而沒有人認真負責指導，雖不能說完全沒有苦幹的負責人，但畢竟太少了。筆者曾在檳城擬洽過，要檳城的文友成立一個分站，但結果因缺乏幹部，失敗了，星洲總站最近亦碰到同一的困難，這是最嚴重的一個問題，牠之能否解決，可說是馬華文訊運動前途的最大關鍵。

針對上述的困難，已經有人在找尋辦法，關於第一點在桂林，重慶，香港等地的文訊總站和星洲總站取得聯絡，以及置幾個總站的共同刊物出版之後，是不難解決的。目前最大的問題，還是：如何去發掘幹部人材。

筆者雖然不在檳城，但懂得檳城有許多愛好文藝的人，對於目前文訊運動遇到的困難，我相信都願意來共謀解決。

三，卅一

附（二）文藝通訊的寫法

爲要迅速地反映馬來亞各地的現實，也爲了要培養馬來亞未來的文藝幹部，文藝通訊這一運動已經開始發動了。不論是山芭、礦場、廠坊、漁村的初學寫作，我想都將熱烈地參加這一運動。然而，文藝通訊的寫法究竟是怎樣的呢？體裁是怎樣的呢？這大概是一般有意作爲通訊員的作者所急欲知道的。

所謂文藝通訊，簡單的說：是用文藝的手法寫出來的通訊。我們日常在報章上看到的馬來亞各地通訊，大都頗為簡單呆板枯燥，而且很少能够把各地最本質的特徵事件報道出來。文藝通訊是幾乎這種通訊之上的，牠將以活潑的文藝手法，反映最本質的現實，補充新聞報道之所不及。

作爲一個文藝通訊員，必須具有德國報告文學家基希所說的三個條件：

- 一、要有毫不歪曲報告事實的意志。
 - 二、要有強烈的社會感情。
 - 三、要與被欺侮者聯結在一起共同努力。
- 這三者是馬來文藝通訊員應該深加注意的，要不，即就他懂得怎樣寫作，也不能完成文藝通訊的使命。

命。

二

文藝通訊的體裁，並不拘於一格，但決不是像我們日常通信那一種形式，所以，尺牘上所用的格式以及流水賬式的記述，應該極力避免。

因爲和報告文學和速寫有增血緣，所以報告或速寫的形式，可以用到文藝通訊上來。應用第一人稱（我）或第三人稱（他）都沒有問題。我曾看過有人用報告詩的樣式來寫通訊，那自然是可以嘗試的，但我覺得那並不是最具形象性的形式。

散記或日記的體裁亦可應用。譬如在某地方考察的結果，發見了若干零星的有意義的事實，因爲性質

不同，不能溶爲一體，那麼，散記是頗可適用的一種體裁。日記可不能過長，把最重要的幾段摘出來作爲代表性的描述就夠了。但，我以爲後者是較大的一種形式。

三

文藝通訊的技巧雖然不像一般文藝作品（如小說戲劇）那樣的嚴謹，可是通訊員也得注意一點基本的寫作常識：

第一、是避免瑣屑的描述。只要把值得報道的事件報道出來，無意義的部份則應儘量刪棄，譬如用第一人稱寫作時，自己的起居注，就該儘量刪減。

第二、不要使用詩化的句子。文藝通訊最嚴重的弊病是報道的內容，字句只求明快而具有形象性，詩化的詞句有時反使內容隱晦。意思模糊，因為牠是給馬羣大衆看的，所以必須極力通俗，儘可能的汲取大衆用語。要不，牠就違反牠的任務，變成少數人的讀物了。

第三、報告文學所用的技巧如對照，特寫，敘述，敘寫等，文藝通訊應儘量地靈活採用。必要時，數目字以及歷史的引述均可存在。

第四、避免概念式的報道，譬如描述今年漁產不豐，便談其間的因果以及其他社會關係寫述出來，將那具體的事實通過形象加以反映，不該以「今年漁產比諸去年大大的不如呵」一句了事，因爲這是非富概念的，而文藝通訊卻不要這種概念化的寫述。

第五、要用少量的文字，反映大量的事實。這是說：用字造詞，要簡利經濟；反過來說：得將材料壓

縮，刪除無價值的部份。

第六、專門術語及外國文字，極力避免，因為一般水平較低的馬廩大眾並不懂得這些東西。

第七、可以分節寫作，在材料太多的時候。

第八、寫本人最熟悉的事件，關於這，有兩方面的材料可以攝取：

A：親身參與的事實。

B：周圍環境的綜合報告。

但是，太平凡的材料（詳細的說：一般寫作者最常用到的素材）却不需要，譬如日常的學校生活，家庭生活，平凡的街道小景等，都不能說是值得報道的東西，但要是學校家庭或街道上發生了異常而有意義的事件時，就值得報道了。

四

文藝通訊必須具有報告文學的真實性，速寫的明快性，並且必須具有時間性和地方性；這是說，某地方的某一事件發生了，通訊員必須馬上報道出來，要不，牠便失去時間性了。

一切的事實不該虛擬，而尤其重要的是：應該抓住一個主題，根據這個主題把一切材料組織起來。

有寫作爲通訊員的初學寫作著，也許在第一次寫作時不會有滿意的成績，但可沒關係，文藝通訊運動本來就是學習寫作的運動，只要勇敢努力一點，沒有不會成功的。

附（三）我們的話

由於客觀環境的要求，我們，星洲的文藝工作者，最近建立了馬來亞文藝通訊總站，全國引起全馬文藝界同人的響應，從而廣泛地展開全馬的文藝通訊運動。

我們計劃於總站正式建立之後，兩次發動馬來各地文藝界同人組織分支站，因為最近紙料漲價，暫時不出獨立刊物，只在報社副刊上附刊專頁：第一二期在世紀風，以後或者就要移到星洲或其他副刊上去，每月最少出版一次，北馬及中馬的分站建立之後，還打算向中北馬的報館要求附刊，想來都沒有什麼問題的。

現在，總站開始徵求通訊員了，登記表就附在後面。我們深望本坡的寫作朋友予以幫助，發動一兩間店裡的，工廠裡的，農村裡的，鎮區裡的，漁區裡的……初學寫作者來登記。要是在上述那些地方有三個人在一起，便可設立一個支站，進行各項工作。

登記表不敷時，有志參加者請自己製作一張總表吧。外坡的寫作朋友，請根據後附的格式複印，填寫到這邊來。

請各地文藝界同人自動發起組織支站，與總站取得聯絡；稿件等暫由星洲大坡大馬路一百四十六號葛里純轉。

下面是馬來亞文藝通訊員的組織大綱：

一、通訊員組織系統：

文藝通訊總站 分站 支站 通訊員

一、總站設於星洲，支站散佈於各農村、城市、學校、工廠、交通線等。

三、三個通訊員以上即可成立支站，遇必要時由星洲文藝通訊總站指定重要地區設立分站。

四、各級站內設組織、指導、編輯（支站暫無編輯）服務四股，各股工作分配如下：一、組織股——管理組織及發展新通訊員，召集會議及負對外代表之責。二、指導股——管理問題解答，寫作指導，集體創作的推動，大眾化運動的推動，研究大綱，寫作大綱的製發等。三、編輯股——管理編輯及分配稿件。四、服務股——管理收寄文件，保管文件，會計，聯絡，代各分支站或各通訊員代購書籍刊物等。

五、文藝通訊總站由六人至九人組成，分站由五人至八人組成，支站由三人至五人組成，每股推一人至三人負責。

目前總站暫時負責人都已推定，這一運動，我們是決意開展下去的。不久，並且將與香港，桂林，重慶的文藝通訊站取得聯絡。

請作者踴躍登記，並且即日刊寄發通訊，我們除將通訊發表於專頁上外，還打算分配到馬來亞各雜誌上發表以及轉寄到國內去，使馬來亞的現實充分地獲得反映，呈獻於四萬萬五千萬同胞之前。

文藝譯者的任務

馬來亞華文報副刊之有文藝譯品，已經是很久很久的事情了，但談論馬華文藝的，似乎極罕聞及這一部門，恍若文藝翻譯和馬華文藝之間，並沒有什麼關係的樣子。

其實關係是有的。正如世界上任何文藝地帶的情形一樣：外國文藝作品的翻譯，文壇消息的介紹，以及進步理論的譯述，都直接間接和該地的文藝聯繫有關；不但可供參考，而且是作爲文藝肥料而被吸收。國內過去現在努力文藝翻譯的，他們的工作價值，就是如此。馬華文藝界目前雖然可說已經邁入少年時代，但實際上還極貧乏空涸；譬如在理論上，只把國內過去的理論書和最近數量極少的論文作爲食料，對於世界上最進步的理論還感着無窮的飢渴；在創作技術的把握上，雖則也已稍知一二，但需要世界文藝著作更深的瞭解是衆所周知的。馬華文藝將譯如其充分地滿足這種需要，那她當然是馬華文藝的補血針，是馬華文藝最有關係的東西。

但據上面的說法，是比較籠統的。我們得詳細點，敘述馬華文藝界究竟需要什麼樣的文藝譯品，究竟是什麼譯品呢？

本叢談第一題曾闡述過：馬華文藝應是反侵略反封建的文藝，她不特基於海外華僑本身以至整個中華民族的迫切要求而提出反侵略反封建，而且要與世界上一切民族的反侵略反封建文藝接觸，交流，在接觸和交流中體認更偉大的任務，接受更豐富的戰鬥經驗。這樣說，她的支持者（寫作者）和同情者（閱衆，聯

衆，觀察），自然需要直接接觸世界上的反侵略反封建作品，並且需要知道全世界反侵略反封建文藝的發展狀況，這就有待於譯者的介紹和報導了。所以，馬華文藝翻譯者的首要任務，便是介紹這類作品。

其次，馬華文藝是馬來亞文藝的一環。馬來亞文藝除她之外，還有印度，馬來等民族的文藝。這些文藝的面貌究竟怎樣的呢？想來許多人都不明瞭的。譬如就馬來人的情歌說，她歷史的發展怎樣，發生的社會條件怎樣，以及全部優秀作品的輪廓怎樣，馬華文藝界中，到如今，還未有人加以研究，其他部門，亦大概如此。我以為，馬華文藝工作者和人家住在同一地方，應該設法瞭解人家文藝的內容，甚至於可能時也向人家介紹自家文藝的內容，使馬來亞各民族的文藝由交流而趨於統一。況自然不是說，我們研究馬來人的情歌，就得向他們學習，依樣葫蘆一番，而是說，明瞭人家的文藝內容之後，我們才以自己所長，補人家之所短，或者接受別人較爲進步的內容，但這一步驟並不是容易實踐的，原因是許許多多的文藝工作者無法閱讀各民族的文學作品，因此，譯者在這裡就顯得十分重要了。普通譯者也許同樣不懂巫文印文，但總可以從歐人的研究文獻中譯出一二，又可和懂得巫印文而不諳華文的僑生合作，總之，他們可能滿足馬華文藝這種需要的一部份。

但是，目前馬華文藝譯者的工作是怎樣的呢？他們在爲馬華反封建反侵略的文藝川流投導更多的源泉麼？在報導全世界進步文藝的活動狀況麼？在介紹巫印文藝麼？不，大半都不。

首先，我們看到重複的譯品了。一些譯者並不找尋國內外尚未譯成中文的作品，却盡拾些人家早就譯載了的東西加以複譯。譬如梁霽甫的一些短篇，遠在十數年以前，我就在國內看過人家的譯文，不料十數年後的今日，又在南洋看見大同小異的第二種譯品；記得年前有一篇有關於香港的美文，香港某雜誌早就

譯載，而且還已運抵馬來亞三月有奇，而竟還有人譯授版權。

但這也罷了，可怪的是前幾時有人竟然抄襲外國作家的短篇小說題材，大做其「短篇小說」起來，而那外國作家的短篇小說，在國內前後已經過兩三次翻譯，對於讀者，已經熟悉得像老朋友一樣，這究竟是什麼把戲呢？我不懂。

還開復譯品不說吧，那麼我們看到的就更是充斥於目前期刊的內容平凡的譯品了。那些譯品的內容，也許是屬於一個酒徒的，一個瘋漢的，一個憂鬱者的，一句話，多是從第三、四流的外國雜誌中撿拾出來的人生小故事，間雜有什麼意識吧，譯者自然可以說上一大篇，任憑怎樣，驚脾的作品，也可以找出奇奇怪怪的理由來辯護的。看到這些無時不有的譯品，老實說，我真想打飽了！我的天，不譯載那些東西，新聞紙大約不會漲價的吧！

但還有更奇怪的，那便是翻譯問世極久的外國無聊作品了。這一類的譯品不多，但真無聊處比什麼都還要厲害。

像上述那三種譯品，對於馬來文藝影響怎樣，用不着我們費辭。歷來談論馬來文藝的，所以極罕觸及文藝譯品這一部門，原因大約在此。

作為馬來譯者，在今日非有絕大的覺悟不可，馬來文藝已經不是嬰兒了，給與無關宏旨的玩具之類，將會遭遇嚴峻的拒絕。有人說目前某些譯品的讀者只有三個人，這雖然是過火之言，但譯品讀者數量的希罕是無可掩飾的事實。

親愛的讀者！如果你是一個學習的譯者，那麼我勸你：

義。

第一、你得明瞭馬華文藝的性質，馬華文藝界的需要是滿足馬華文藝的需要，你的譯品才有積極的意義。

第二、不要翻譯那些意義平凡的和無聊的或過時太久的（除非有重大的價值），並且不要複譯，（除非前人的譯品有重大的缺點，能譯得比前人好得多）。

第三、你得多看一點討論翻譯方法的書，鍛鍊你的譯筆。你應知道：目前的一些譯品，常有不可卒讀之處，這是應該避免的。

第四、組織一個譯者的團體吧，不但可以互相研究，而且在選購外國書刊和雜誌方面，可以獲得互相的幫助。

第五、假如你不能做一個戰鬥的譯者，即是說：一個明瞭並執行馬華文藝的戰鬥任務的譯者，那麼，與其時常翻譯無聊作品，便不如擱筆好。

馬華方言文藝雜論

馬華方言文藝的提出

方言文藝的提出，就我知道，大約是一年前的事，再國的馬華文藝界曾注意這課題，一時無從查考。一則「宣言式」的短篇刊登在那時星嘉坡某華文報的副刊里，簽名發動的有好幾個廣東籍寫作者。他們的目的是否在於創作廣東方言文藝，現在記不起來了。沒有響應，也沒有討論，像大風裡海上的一個水泡，那號召不久便杳無蹤跡。對於當時的創作路線，說不上有什麼影響。但不上一年，星洲有人提起方言劇本的創作問題來了，這說明創作方言文藝這一號召，雖然不曾取得當時一般被奴於「歐化」和「北方化」語文的寫作者的信賴，但在後來的部份文化工作者間，却獲得注意和部份的實踐。

說馬華寫作者是歐化和北方化語文的奴隸，是滿不過火的。馬華作者選擇的是發生於閩粵人間的社會素材，描寫的是屬於閩粵語體的人物，而所運用的文字語言體，却是歐化的，或者北方化的。歐化的不必說了，普通一般作者在小說劇本和詩歌散文裡，不管說明部份還是對話部份，大多依照北方語文的習慣，這就是「北方化」，目前我們是用歐化或北方化的格式寫文的，因為除開他們，我們很少能够把握別種可以替用的文字格式。但方言文藝，却是針對了這問題完成諸種新鮮，活潑，通俗而具有深入能力的格式的。

既稱為方言文藝，就字面說，應該包括方言劇本，方言小說，方言詩等，而在馬華語系的區分上，應

該包含馬來亞華僑話劇系的文藝作品，這一創作號召，在馬來亞具有新的意味，但在國內，遠在若干年以前就有人實踐過。所以就整個中華文藝界說，他是一個由來已久的口號，一種舊的號召。

幾種需要

舊的口號在馬來亞被提出，而且後來被部份實踐，不消說，有適時的社會原因。

抗戰數年來的馬華話劇，讀者們已經知道牠怎樣的發揮過教育的作用，怎樣加強過藝戰的效果。但許多人有一種相同的感覺，以為牠的戰果是有缺的。當每個劇本在舞台上演出，因為台辭用的是普通話，看得懂而且被感動的只是一些懂得普通話的觀眾。這一些觀眾在第一次演出作為台下的重要成分，在第二次也仍然是主要的觀眾。換句話，同一地方的國語劇演出，主要的觀眾就是他們。他們是那一種人？智識份子！他們數量多少？有如黎明的晨星。除開他們，還有廣大的不懂普通話的馬華羣衆被擠於話劇之外。主要的理由是：普通話在馬華僑社間還不是通用的語言，話劇把普通話作為演出的工具，觀眾的範圍便受到限制。以前有一些劇團看到這一點，曾經使用方言，引動了十數倍於國語話劇的觀眾，發揮了話劇更高的戰鬥作用。自那時起，方言話劇成為話劇運動的一支流，為大眾所注目，故由於這，方言劇本的需要發生了，這需要，成為方言文藝被標榜的提出的一個原因。

詩歌之於方言，也正和劇本一樣。馬華詩人們在用什麼歌唱呢？自然是歐化的或者北方化的語言。他們那些詩句在智識份子中間是走得通的，到了基層羣衆手裡可便發生問題了。誰看得懂吟得出那種不親切的文字呢？誰會受那種隔膜的文字的感動呢？詩歌是組織大眾的手段，並不以發揮作者個人感情為止境

的。因為要組織大眾，所以必得拿到馬華大眾面前，給他們朗誦；朗誦的結果必得使他們能够完全接受。而歐化或北方化的詩歌對於馬來亞的閩粵大眾是隔膜的，生硬的，毫無趣味的，不是他們所能完全了解的東西。他們使用的主要是各自的方言，唯有通過方言，才打得進他們情感的深處。因此，方言朗誦詩的需要，又成為馬華方言文藝被提議被注意的另一原因。

在小說方面：人物的口語應該依據人物的語言習慣，這是以前提說過的。但做到了這一點，雖可能使作品的形象性增高，却不能使作品為馬華大眾所完全接受。因為創作中的說明部份仍然用的歐化或北方化的語文，和馬華大眾的水準相離還遠。爲了這緣故，有人以為方言小說最速到使馬華大眾接受作品的一種手段，亦可說是「通俗化」的一種模式。因為大眾熟習於他們各自的方言，用他們的方言寫作，當然會使他們能够貫通。這是方言文藝被提議被注意的第三個原因。

報告文學和速寫，由於如上的理由，有些人以為亦必須「方言化」。報告文學是解放與維護正義的輿論，必須為需要正義的維護的基層大眾所完全了解。歐化和那南洋僑衆不熟習的北方化，是可能阻礙他們向馬華社會深入的。

由於上述的種種原因，方言文藝在馬來亞提出，不是沒有根據的。凡是有社會根據的思想行為，都能够獲得實踐的結果。年來戲劇工作者對於方言話劇的努力，就是這種實踐的開始。

方言文藝的價值

一切文藝產品，都有她們的藝術價值，換句話：都有她們的社會價值和美學價值。

馬彥方言文藝如果能够建立，她的一切成果有沒有藝術價值呢？

這似乎是不成問題的。但是爲要求得完全的瞭解，無妨在此再加闡述。

文藝產品是作者正確的世界觀與客觀現實的對立統一體，一種產品，如其在世界觀上完全達到了正確，而所形象的又是活生生的現實裡最本質的東西，那麼，她便具有一定的社會價值。一般的文藝作品如此，方言文藝作品亦當然如此。美學價值則是視乎形象化的程度而定的，無論何種文藝作品，只要充分完成藝術形象的創造，便能充分取得美學價值。方言文藝有沒有美學價值呢？這只要問：作者曾否使他的產品具有高度或適度的形象性，說到了這，也許有人以爲方言是形象化的阻碍，因爲她是市井俚言，寫在紙上，缺乏文字底美；用於吟詠，又缺乏語言底美。文字語言的美是形象的一個要件，她的缺乏會影響到美學價值。這理解是不大妥當的。文字語言的美，大多源於文字語言的活潑，明快，與洗煉等等。雖是活潑明快洗煉的，牠的聲形就減美。試將古文的詞句和日常的口頭語比較吧，前者不是囉囉囃囃，後者不是活潑明快麼？前者不是味同枯槁，後者不是生意盎然麼？活潑健康的就是美的，因此我們說方言並不妨礙藝術形象，相反地，而且會增加藝術的美。

但是，如其將「美」分爲聲音的和字形的，那麼，方言文藝的聲音之美將較字形之美爲重要，牠的最大藝術作用也依存於聲音與這方面，方言戲劇的演出可能組織大量的同語絲的觀衆，方言劇本的閱讀不一定就能使同語絲的觀衆受到同樣的感動，甚且劇本也無法使文盲閱讀。方言民間詩在同語絲的基層大衆間將發揮力量，但寫在紙上，就沒有多少魅力了。這因爲：聲音是直接的，可能利用種種習慣如方言的節奏尾聲等，直接搗進觀衆的心府；而文字是間接的，方言寫成文字符號往往不覺勉強之處，傳達於閱者時

又必須經過一次心跡，方能看出聲音之美，這一來就有些隔膜，甚至成為水準較高的方言讀者的阻礙。所以，設想方言文藝，我們必須記住聲音方面的重要性，必須加緊聲音方面的努力，換句話，我們得注意方言演劇和方言詩的朗誦等等。

方言與馬華文藝諸部門

馬華方言文藝既然和一般文藝一樣，可能具有社會價值和美學價值，那麼，嘗試牠，推動牠，是不是應該的呢？

自然是應該的。但是，我們得說：馬華方言文藝不過是馬華文藝的一個旁支，尤其是通俗文藝的一個旁支，並不是當前馬華文藝的主流，所以，在這文壇上執行，並不是馬華文藝工作者最高的實踐，但可能說是不無意義的實踐。

再則，種文藝形式是一種過渡的形式。馬華大眾還未能提高文化水準的這時期，是一個過渡時期，她是過渡時期爭取文藝對象（觀眾，讀者，聽眾）的一種臨時手段，因此，在方言文藝的流域耕墾，得用批判的，選擇的態度，逐漸揚棄方言中那零碎的，缺乏意義的，保留那些生機活躍的，有血有肉的，富有形象性的，使方言文藝，逐漸進步，到達馬華真正的通俗文藝的建立階段。

因為如上所述，方言在文藝領域上，聲音的效用，較諸字形（符號）的為大，所以牠在各部門中所謂發揮的力量，不免有大小之分。試就馬華戲劇說罷。前面說過，國語話劇不能廣泛地爭取馬華大眾，要使馬華大眾，接受戲劇所宣示的義理，至少非使他們懂得舞台上的語言不可。因此，依照他們的聽慣而用相

同的方言演出便是最好的手段。這就是說，方言在話劇的演出上，因為整齊的效用特多，所發揮的藝術力量也較強大。但在劇本的製作上，便得依情形而整了。一舉方言劇，譬如說，一舉廣東方言劇吧，對於廣東人是親切的，可愛而，但對於別種語種的人們是生疏的。可厭的。劇作者製作某種方言的劇本，在開覽方面，只能爭取某種方言的大眾而無法吸引五倍或十倍的其他大眾。甚至於同種方言的一部份大眾亦不為所吸引，因為方言的字形勢是不及聲音美的。基於這一點，我以為劇作者固然該為方言話劇的演出而製作方言劇本，但與其直接製作，無寧將一般的劇本改編，而以其更多更大的力量去製作適用於各方面的劇本。譬如，抓到一個題材和性趣的主題了，用普通的語文（非方言的）寫出來，讓地流過於各種語種的智識份子之間，等某個導演人發覺該用方言演出去適應某種方言的大眾時，才由他改編成為方言劇本。這樣，一個劇本問世之後，不致局限在一部份人們中間，而能流傳到更多方面，而直接地，迅速地為人們所同時改編，不必經過多次的翻譯。

這樣說，自然不是否定直接製作方言劇本的價值，而是說：為要適應目前的環境，最好的方法莫過於此。我不相信一本方言劇本，會迅速地為其他語種的智識份子（導演人）所接受的，雖然是在劇本費較重的時候。

方言詩呢，為了組織大眾的必要，自然也該嘗試，推動的。但我以為方言詩不是目前第一義的創作。目前我們必須給那些比方言詩更有普及可能的一般大眾化詩歌以較多的努力和注意。只有在有以方言朗誦的必要時才將一般詩歌改作直接創製。

小說和其他文藝模式的作者當然也該向方言注視的，但千萬要記得：方言小說等並非小說的最高形

式，稿底是大變化小說的一個旁文，因此方言小說的創作活動不能說是目前馬華文藝界頂頂重要的工作。

創作上的幾個小問題

說起了馬華方言，便連帶起幾個與方言有關的創作上的問題。

記得本叢談以前曾說過：無論那一文藝部門的作品，人物的對話必須能够顯出該人物的語籍，從而顯出那在特種語籍後面的一般性格。這就是說，人物的對話應該向特定的方言汲取，譬如，廣東人的對話必須汲取廣東的方言，等等。這說法，是有根據的。所謂向方言汲取，意思是汲取方言的精華，格調，氣氛等。因為是精華，所以不必將那嘈嘈囂囂非全體讀者所能領悟的部份寫入；因為是格調氣氛，所以即就不是清一色的原本方言，也於大體無損。但是有些人，在這點上似乎有了誤解，他們以為非把方言原原本本毫無增減的寫上去不可，因此他們試想將產品分割為兩部份：對話部份一體用的方言，非對話部份使用普通語文。這想法是不倫不類的，離開理論頗遠的。

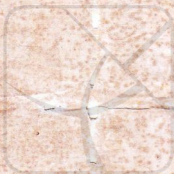
我們得記住：人物的對話汲取方言，不過要取得人物的特定語言的格調氣氛等而已。

但是，為要加強對話中特定語言的氣氛，有時也可插進方言的短句或短段，但以一般讀者能够理解的為限。關於這，得分開來說。在國語劇本裡，方言短句或短段的穿插沒有多大好處，有時用得不當，反會妨礙觀衆的了解。不但短句如此，即就方言中的習慣用語像廣東人的「丟那媽」之類，在國語話劇的演出中也不見得體，不如用「媽的」較為恰當，理由是：普通話的突然插進許多鄉音，畢竟不是每一個人都

有的習慣。(自然，北馬許多人還有這習慣，但不能說人人如此。)在小說或其他文藝模式裏，情形可就兩種了，串插一些方言短句短段，對於人物性格的表現，有時會有不少的幫助。

我們可以說：在對話中，口語化是方言化程度極低的，方言短段的串插是較高的，完全方言化則是極高的，但後者除在方言文藝中外，並不見得恰當。

總之：馬華文藝工作者在現階段，由於馬華大眾文化水準的低下，必須全面地或局部地對方言文藝加以注意。



评价集

马华文艺丛谈

郑卓群（铁抗）遗作

电子书制作人： 陈政欣

E-mail: tcsin48@hotmail.com

制作日期： 2011 年 3 月 18 日