方修及其作品研究

上册

欧清池著

春艺图书贸易公司

作者简介

欧清池，新加坡公民，祖籍福建龙溪，1971年毕业于南洋大学中文系，获荣誉学位。七十年代后半期负笈日本，1981年获日本上智大学比校文化硕士学位。1990年获新加坡国立大学硕士学位，同年获美国运通卡新闻奖。1998年获国立大学哲学博士学位，本书即为博士论文原稿。

1971至1975年担任移民厅副助理厅长职位，1976至1980年转去外交部，被派往新加坡驻日本大使馆工作，担任三等秘书职位，为期五年。现任《联合早报》执行级编辑。

常用笔名有风沙雁、向民、瑶岗、雨中雁等。六十年代末开始创作文艺，七十年代写了大量诗歌与散文。八十年代少写诗歌，专注于散文创作，也写政论文章，并从事学术研究工作，撰有《柳宗元散文研究》，尚未出版。九十年代继续创作散文，并及小说，已出版的集子有《砂砾集》、《矛盾集》、《樱花飘落时节》、《文艺絮语集》、《哀思集》及《风沙雁文集》。另有《新加坡人眼中的亚洲》政论选集，由黑龙江教育出版社出版。

目前潜心于新加坡当代华文文学研究工作。

热带文学艺术俱乐部研究丛书

方修及其作品研究(上)

欧清池著

春艺图书贸易公司出版

方修及其作品研究

欧清池著

出版发行: 春艺图书贸易公司
Chun Yi Trading Co
Bukit Panjang P O Box 65
Singapore 916803
Tel: 7450506

承印: 东艺印务公司
Eastern Art Printing Company
155 Kallang Way
#01-18/19 & 03-24/25/26
Singapore 349244

封面设计: 许元豪
出版日期: 2001年4月初版
国际书号: ISBN 981-04-4041-3
定价: S$35 M$50 US$35（含空邮邮资）

目 录

前言 IV

第一章 方修与马华文学 1

第一节 战前与战后的马华文学概况 3

第二节 研究的动机与目的 27

第三节 研究的范围与方法 33

第二章 方修的生活道路与写作道路 45

第一节 方修的生活道路 45

(一) 从乡居到南来(1922-1950) 46

(二) 编辑生涯 讲师岁月(1951-1978) 69

(三) 息影家园 笔耕不断(1978-) 80

第二节 方修的写作道路 87

(一) 创作探索期(1939-1962) 87

(二) 创作丰收期(1962-1978) 97

(三) 创作持续期(1978-) 109

第三章 方修的文学创作论 124

第一节 关于文学与现实的关系问题 124

第二节 关于作品须体现时代先进思想问题 153

第三节 关于主体人格与客体价值问题 166

第四节 关于“形象大于思想”定则问题 182

第四章 方修的文学批评观 201

第一节 文学批评的条件 203

第二节　文学批评的标准　214
第三节　文学批评的方法　230

第五章　方修的史学思想　261
第一节　关于治史须从大处着手问题　262
第二节　关于史德与史观问题　270
第三节　关于治史方法的问题　279

第六章　方修的政治、社会与教育思想　295
第一节　政治思想　296
第二节　社会思想　313
第三节　教育思想　326

第七章　方修的战前马华文学史著作　340
第一节　《马华新文学史稿》的结构　343
第二节　《马华新文学简史》的内容特色　371

第八章　方修的战后马华文学史著作　396
第一节　《战后马华文学史初稿》的特色　398
第二节　史料整理　412
第三节　单篇论著　434

第九章　方修的编纂工作　468
第一节　大系与选集的编纂　469
第二节　个人作品选集与丛书的编纂　489
第三节　报刊副刊　503

第十章　方修的学术研究　542
第一节　中国现代文学研究　544
第二节　鲁迅研究　566
第三节　红学研究　592

第十一章　方修的散文创作　629
第一节　文章风格　629
第二节　结构特点　642
第三节　语言艺术　664
第四节　修辞技巧　700
第十二章　方修的旧体诗词创作　723
第一节　思想内容　723
第二节　艺术特色　755
第十三章　方修的地位与影响　766
第一节　方修在马华文坛上的地位　766
第二节　方修对马华文学的影响　781
参考书目
一、　中文专著　794
1.方修著作　794
2.其他著作　795
二、　中文论文　809
三、　英文专著　813
四、　日文著作　819

前　言

本书从草稿到出版历时10年，撰写过程中我个人的生活经历了很大的变化。文稿进行至三分之一时，我前妻突然因病逝世，留下三名孩子，最小的年仅10岁。我在工作之余，又得负起照顾孩子的重任，在身心交瘁的情况下，要拨出点时间来进行研究工作，真的有点力不从心之感。所幸家变的第二年，我就认识上续弦贤妻，她带给我安宁与快乐的生活，她分担了我好些忧虑，使我能重拾信心，再度打起精神投入研究工作。

在撰写本书的过程中，林徐典师给我不少指导；当我在疗养心灵的悲伤时期，林教授曾三番四次给我鼓励，使我能突破重重困难，终于完成这部著作。本书的传主方修，我在撰写论文期间，曾一而再，再而三地向他讨教有关马华文学与文学理论的问题，他每次都知无不言，言无不尽地教导我。因此，本书能顺利完成，我是应该再三感谢他的。

在照顾家庭与工作之余，前后花费了八年时间才写成这本书，我一点也不后悔。首先是，像方修这样的一位杰出文学史家与作家，他爬梳整理马华文学史料，并撰写杰出的文学史书；他创作了数百篇散文及诗词；他为年轻写作人撰写书序，且引导他们走向正确的文学道路；他主编文艺副刊并树立健康文风；这种种丰功伟绩，是应该有人提笔书写下来的。其次是，在研究方修的过程中，我似乎也从他的高风亮节与锲而不舍的精神中学习到不少东西。我今后的打算继续钻研新华文学，可说是受到他的精神感召的结果。

一项工程的完成，都有好多幕后英雄贡献出力量。本书的完成，同样的也有好多人从旁协助我，我无法在此一一致谢。

最后，我也要感谢新加坡国立大学准予本论文的出版。

第一章

方修与马华文学

马华新文学滥觞于1919年，至今已有70多年历史。[1] 马华新文学是指以白话文书写，内容具有反封反殖意识的马华作家的作品而言。

在这70多年里，马华文坛虽尚未产生闻名世界文坛，或震烁古今的作家或作品，但在这70多年里，马华文学工作者默默地，前仆后继地坚守着自己的岗位，在各种不同体裁的领域里艰辛地耕耘着，为马华文坛培育出一朵朵色彩鲜艳的花朵，使这块相对地来说是相当荒凉的赤道国土，因而有了几分绚丽。

马华文学的产生源于当时的马来亚的社会特质与人口结构。自英国于1786年接管槟城，到1819年发现新加坡，以至1909年全面接管整个马来亚半岛以来，随着英国要在马来亚开采锡矿与发展树胶园，因而得引进大量华人与印度人移居，一个多元种族、文化、宗教的社会就这样产生了。[2]

在1921年，马来亚华人已达25万名；1931年华人占马来亚总人口百分比高达35%；1947年再次提高至38.4%。若包括直辖殖民地新加坡的73万在内，那新马华人总人口所占百分比已超过马来人。[3]

华人在新马落地生根，并在此成家立业，但他们大都保留着本身的文化与风俗习惯。这有两层原因，其一是华族文化水平较马来族的为高，高文化群体所带来的高文化与低文化一接触，通常会产生两种作用，一是对低文化的发展起一定的促进

作用，二是抑制或排斥高文化群体被同化的作用。其二是，华族有业缘、地缘、血缘组织的紧密联系，华社的热心创办民族教育学校，以及华文教育内容与华文报章的宣扬华族文化，遂使得华人自然而然形成另一社群。[4] 这独立的社群正是马华文学萌芽的土壤，马华新文学之所以会在受到中国新文学运动一刺激之下就萌芽、茁壮、开花结果，是有其特殊的时代背景与充足的社会条件的。

马华新文学所展现出的反殖反封建特点，也是由它的社会特质所决定的。

由于英国殖民地政府实行的是间接的统制，是利用华族旧势力来达到抑制新势力成长的目的，因而使得封建与保守势力得以苟延残喘。另一方面，移民为了团结一致，互相支援就创建了象征团结的庙宇、祠堂、义山、会馆、书院等，这无形中又助长了帮派主义思想的扩散，使华社的封建色彩更为浓郁。而且，殖民地政府实行的优待商人政策，既使得商人成为社会中坚分子，又使得文人，技工及其他劳工成为华社的中下层阶级，从而造成华社先进思想无从成长。[5]

尤有进者，殖民地政府在经济政策上也巧妙地迫使华商沦为只能扮演仲介商角色的地步。这种资本增积慢，所得利润少，发展潜能低的经济体系，使华人资本家常常处于被外国垄断资本家压迫的困境中。[6] 由于华人在经济上无法与垄断资本家竞争，再加上殖民地政府采取经济干预政策与转嫁危机技俩，华人资本家往往成为被牺牲的对象，例如1929年世界经济危机发生后，华人资本家即惨遭祸害，致失去其在第一世界大战期间欣欣向荣的局面。[7]

华社中的浓郁封建色彩与华商的在经济上的困苦处境，使得包括知识分子在内的华社的中下层阶级，既遭受经济上的剥

削，也面对封建气息压抑的苦闷，这便是马华文学截至新马分别于1965和1957年独立之前的基调是反殖反封建的原因。[8] 因此，我们固然可以说马华文学是受到中国新文学运动的引发才萌芽的，但却不能说马华文学的反殖反封建的主题也是受中国新文学的影响的，马华文学的反殖反封建意识是源于它的社会特质的。

但这么说并不是要否定中国新文学对马华文学在发展途上的深远影响，我们这样论断用意在于说明这么一个道理：马华文学尽管是在受到中国新文学的刺激之下才萌芽起来，并在截至1949年中国解放为止的30年间都多多少少受到中国新文学的影响，但它在一萌芽就具有反殖反封建精神，就具有相当鲜明的地方色彩，马华文学的发展并不是唯中国新文学马首是瞻，不是亦步亦趋中国新文学的发展方向。马华文学更不须等到1947年发生了“马华文学”与“侨民文学”论争之后才走上正途。马华文学一萌芽即有反映新马本地生活内容的特点，及含有反殖反封建的主题思想，就足以说明马华文学在吸取中国新文学的养分时，是有所选择的。[9]

第一节　战前与战后的马华文学概况

由中国新文学截至1945年为止的发展情况看来，它对马华文学的发展是有相当大程度的影响的。中国新文学的每一个转向，每一个运动的展开，每一种理论的提出，都或多或少影响着马华文学的发展，或创作方向的取向。

如果说1917至1921是五四时期，是中国文学的倡导期，它在诗歌、散文、小说、戏剧与理论文字等方面所取得的成就，已足以教人注目了，但它对马华文学的影响却只是激发后者的萌

芽而已，此时期的马华文学作品并不太成熟，只有到了1923年之后，文学作品才渐趋成熟。[10]

但萌芽期（1919－1925）的马华文学作品已体现出反封建反侵略的精神，描写当地重要题材的优良传统，马华文学的现实主义与积极浪漫主义创作传统，都在此时期初步建立起来。以散文来说，萌芽初期林稚生站在较高层次的角度所撰写的散文就甚为突出；萌芽后期，抒情、写景以至记叙散文都相继出现，但水平还是不高，其中以记叙散文较有成就，玉贞的《人间地狱》可为代表。

此时期的新诗也相当幼稚，在思想内容上较为积极乐观的，前期可以林独步、胡鉴民、子淳、石樵、天铎等为代表；后期则只有无已一人可为代表。

小说可谓是此时期较有成就的文体，在初期，问题小说创作是普遍现象，林独步、苏正义、精进是代表人物，林独步的《珍哥哥想什么》、《笑一笑》、《两青年》、《同窗会》这一系列作品可为代表；在后期，小说有了更浓郁的生活气息与批评现实的特点，陈桂芳的《苦》，《人间地狱》可为代表；而李垂拱的《一个车夫的梦》，则是体现了积极浪漫主义精神的力作。

萌芽初期的剧本因只供剧团本身排演之用，内容粗略，演完即弃置，因而没能流传下来。后期才有完整的剧本出现于报刊，但内容较小说狭隘，多为针贬时俗，盼能藉此改革社会风气，如郭乐仙的《觉悟》，邱国基的《亚片毒》是其代表；但取得最高成就者仍是新晓的《买婚书》。

在理论批评方面，萌芽期也有些成就，如对旧思想的斗争批判，论述文学原理，鉴赏与评论，总结性的研究与评论都有一些建树。[11]

从1925到1931年是马华文学的扩展期，这期间恰好碰上中国

新文学的大革命时期（1921—1927）及革命文学时期（1927—1936），马华文学因此在各方面都呈现飞跃进展状态。此时的文学活动再也不是个人的活动，而是有意识、有组织的活动。新文学各个方面都有了全面的扩展，各种文学运动迭起，文艺出版工作兴盛，文学创作质量都有所提高增加，文艺批评进一步发展，戏剧表演也纳入现代话剧正轨。

这时期马华文学思想的主流是新兴文学思潮运动的兴起，那是直接受到中国创造社、太阳社、郭沫若、蒋光慈这些团体或作家的倡导的“无产阶级革命文学”理论的影响的结果。新兴文学约从1927年滥觞，到1931年才式微，在此五年里，各种文学体裁的作品更鲜明地体现了反封建反侵略的精神，但贯穿着此时期的文学主流活动却是新兴文学运动，南洋色彩文艺只是一支流派，而唯美主义及伤感的浪漫主义就只能称之为时代逆流了。(12)

在新兴文学滥觞期，以小说和诗歌创作稍微出色，小说有槐才《血泪》、陈晴山《乘桴》值得一提；诗歌则以海若的《得意人们的歌》及冷笑的《萍影集叙诗》稍有水平；散文仍以杂文为主，如一工的《博士敬进教育言》、冼凡的《资本万能》可为代表；戏剧表现较差，林姗姗的《良心之狱》可聊备一格。

在新兴文学滥觞期间，由朱法雨、黄振彝、张金燕、邓励诚提倡的南洋色彩文艺出现了。但此派作品创作方法芜杂，有自然主义的，有消极浪漫主义的，也有批判的现实主义的。他们较注重小说创作，唯水平不高，倒是散文创作成绩较好。不过，早在1927年就有南洋色彩文艺的提倡，这点却足以说明马华文学绝无须等到1947年发生了马华文学与侨民文学论争之后才走上正途的。

同样兴起于1927年，且以《洪荒》周刊为其地盘的唯美主义文学，创作者主要是写诗和散文，但作品内容颓废，乏善可陈。

发源于1927年年底，而以《绿漪》为其营地的伤感浪漫主义流派，只有何采菽的《医院里》可一提，其他作者的作品都充满颓废厌世思想，不值一提。

新兴文学的风靡的确说明马华文学在此时期是深受中国新文学的影响的，但深入考查马文学作品的内容，就可知马华文学作品仍然是以本地题材为主的，绝不是中国文学的海外版。

新兴文学既是受到中国革命文学的影响而崛起，在运动展开初期阶段，就难免带着很鲜明的中国色彩，这在小说方面尤其明显。原因有二，一是北伐革命是关乎海外华人前途、深受海外华人注目的大事；二是许多新兴小说作者都是当时刚从中国南来，他们不但受过革命浪涛的冲击，有些还是参与者，因此就以自身的经历为创作小说的题材，如忠实的《笑纹与波光一样柔和》即是。但随着此运动的扩展与深入，随着本地青年作者的趋向成熟，小说题材就转向本地化了。罗依夫的《猎狗》、李梅子的《红溪的故事》、浪花的《生活的锁链》、慧聆的《铁牛》、海底山的《拉多公公》等都是其中的佳作。[13]

新兴文学中的诗歌表现不俗，诗人众多，依夫、杜若、一息、狂涛、细胡都是佼佼者。依夫的《原始遗民》具有强烈反殖色彩；细胡的《地球一角的忧愁》则反映经济大萧条下当地的凄凉景象，都是此时的佳作。其他流派如南洋色彩文艺派、唯美主义派，诗作成就都不如新兴文学。[14]

戏剧创作不如小说成就大，但寰游的《十字街头》却是一出深入反映现实，且技巧成熟的新兴诗剧。此剧本由于触及社会要害，不容于殖民地政府，致发生文学狱，编者被令出境，作者失踪。接着又发生了多起类似文字狱，新兴文学运动自此消

失。但在1931年间槟城光华日报的两个刊物《戏剧》和《蜕变》异军突起把新兴文学的生命延续一年，而在剧作方面也产生了静倩的《夫归》、《凄凄惨惨》和《女招待的悲哀》三个独幕剧，算是新兴文学剧作的殿军。[15]

散文在新兴文学运动期成就最不理想。在马华文学扩展初期，无论杂文、叙事、记游、写景、或抒情的散文，都取得不小成就，如谭云山的杂文便曾独步一时。可是一进入新兴文学运动期，由于有才华的作者都倾精力于小说、诗歌或话剧创作，散文的发展就缓慢下来，值得一提的散文作者只有一工、孙艺文和古月等。一工的《旺相可风》、孙艺文的《混沌初开》以及古月的《关于徐志摩的死》可为代表。其他流派的作品内容更为贫乏。[16]

理论建设在此时期成就不小，发展迅速，孙艺文、依夫、滔滔、悠悠都是一时之选。理论工作发展可分为两小阶段，第一阶段由1928年至1929年底，倾向于提倡与鼓吹，如依夫的《充实南洋文坛问题》，作者主张只有发展新兴文学，才能充实南洋文坛，也才能改造社会和争取读者。他更呼吁作者加强社会科学修养，以把作品写好。

第二阶段由1930年初开始，重点在批判与总结。批判就是对反对新兴文学的思想论战，如滔滔的《对于南国文艺的商榷》。而总结则是为新兴文学理论作总体论述，如潘衣虹的《新兴文学的内容问题》、《新兴文学的形成问题》、《新兴文学的历史使命》等都是。[17]

从1932至1936年是马华文学的低潮期，这时期却是中国新文学的“革命文学”（1927－1936）进入后期的发展阶段，中国左翼作家联盟于1930年成立后，“革命文学”即取得新文学运动的支配地位，并一直蓬勃发展到1936年，取得不俗的成绩。但马

华文学由于在1930年下半年遭受一连串文字狱的打击，报章编辑战战兢兢，副刊变质，再加上马来亚受世界大萧条打击，经济倒退，知识分子大量消失；另一方面，日本继占东北三省后，又侵占华北一带，南京政府采取的又是“安内媚外”政策，一面忙着剿共，一面又只会签辱国丧权的条约，整个政治气压低达到极点；欧洲方面情况也很恶劣，德意法西斯势力日益嚣张，终于发动了侵略阿比西尼亚等弱小民族的战争。美英法为保持本身利益，对东西方侵略者都采取绥靖政策。殖民地政府对马来亚的反日活动及进步言论，都严厉统制。在这几种因素的影响下，马华文学遂陷入低潮状态中去。

马华文学低潮期各种文体作品都歉收，质量大降，小说方面出现了许多新的旧的鸳鸯蝴蝶派作品，乏善可陈，只有两小派作者在支撑局面，略可一提的有丘士珍的《峇峇与娘惹》、蔡增建的《雪影》、枕戈的《他的美梦醒了》、饶楚瑜的《囚笼》、林参天的《浓烟》、一村的《橡林深处》、瞻唏的《通舱里》、许侠夫的《深谷里的叹息》等。[18]

散文则产生了大量的林语堂式的幽默闲适小品、油腔滑调的“杂感”，内容空洞，文风恶劣；能维持着马华文学优良传统的作者不多，较有内容的散文也不多，可一提的有丝丝的《秦桧的进步》、斧夫的《挣扎》、孑遗的《一件小事》等等。[19]

诗歌方面则涌现了大批形式主义作品，能站稳岗位的，只有蔡增建、颂声、文郎、丘士珍、德露、大保等。较有生气的诗歌，可以文郎的《走廊里的一群》、德露的《谁不希望来个变动》、大保的《织女的诅咒》等为代表。[20]

戏剧就更加歉收了。前期只有林参天和曾强勉强可提一提，林参天有《南洋的女朋友》，曾强则写了《大学生与姨太太》，但此二剧本思想性都不算是高的。后期出了黄清谭、白

云、金辉这三位有朝气的剧作者，他们集体创作了《除夕》、《呐喊》、《挣扎》、《求生》等剧本，但只有油印本，都散佚了，于今未能再看到。[21]

在文艺理论方面，此时期却有意想不到的成就。首先是马来亚本位概念的形成。前此的文艺工作者都以南洋为对象，把当地文艺叫做南洋文艺。此时期却由于发生了关于地方作家介绍的论争，以及《关于马来亚文学诸问题》的论争，而使“马来亚文艺”此概念稳固了下来。其次是大众语和拉丁化新文字运动的推行，这可说是受到发生在上海文坛的大众语运动的影响而来的。再其次是不良文学思想或文学现象的批判，清除了此时期空虚浮滑的文风。最后则是对外来书刊的鉴别评介，对读书风气起了一定的促进作用。[22]

低潮时期的马华文学现象，尤其是理论批评方面的特点，既证明马华文学是深受中国新文学的影响，也说明它有本身的发展规律和特点，“马来亚文学”此概念在此时期提出，与其说是马华文学本地化的开始，毋宁说是从理论上对马华文学一萌芽就具有本地色彩的再次确认，是对扩展期文艺工作者所倡导的南洋文艺给予高层次的肯定，是为40年代初期的“马华文化现实化运动”埋下伏线，是导致1947年产生马华文艺与“侨民文艺”论争的远因，是马华文艺自主运动的一个重要里程碑。

1937至1942年初是马华文学的繁盛期，几乎与中国新文学的抗战文学时期（1936－1945）处于同一时期，马华文学在此时期与中国新文学的关系显得紧密一点，但也始终保持着本身的特色。这时期，抗日、援华、援英、援苏、卫马成了文学作品的主调。鼓吹救亡，鼓舞士气、惩戒汉奸、抵制日货、筹款赈济难民伤兵、组织机工赴华等，都成了许多作品的热门话题。各种

文学体裁的创作之丰盛，色彩之绚丽，是马华文学史上所少有的。文坛呈现着最热闹、最壮阔的局面。

在小说方面，以反映抗战救亡现实最为普通，是小说创作的主流，杰出作品如流冰的《在血泊中的微笑》、丁倩的《委屈》、金丁的《谁说我们年纪小》、乳婴的《新衣服》和《八九百个》以及陈南的《金叶琼思君》等，尤其是后三篇小说，反映的都是当地救亡现实的力作。

繁盛期后半由于救亡运动趋于下游，重要题材未能在作品中得到描写，小说所反映的就只是较次要的现实，或暴露救亡阵营中的消极因素，如铁抗的《试炼时代》和《白蚁》，老蕾的《弃家者》，林晨的《泡》等等。[23]

散文在此时期也呈现百花争妍，多姿多彩的壮观局面。不只记事、抒情、理论散文得到全面的发展，还出现一些新文体如报告文学、文艺通讯等。

最有代表性的作者是丘康与陈南，丘康的散文谈论社会、政治、文化等问题，剖析文学问题的散文尤其突出，如《论中国倾向作家的领导》；陈南的散文具形象性，文字优美，其代表作如《究竟比麻醉药草好些》及《论〈今天天气好呀〉》，即可窥见其风格之一斑。

此外，叶尼的报告文学如《秘密的日本》，紫焰的《招牌的命运》和《阴影》，都是当时的力作。再有云览的《汉奸往见上帝记》，王君实的《海岸线》、《奴性的人》、《罪》、《手》、《青阳巷》等；叶冠复的《茫茫夜》、《洗衣妇》、郁达夫的《敌我之间》，漂青的《十字街头》都是好作品。[24]此时期戏剧文学作品特别丰收，内容大多是描写抗战救亡动态，是宣传抗战救亡的利器，可称之为救亡戏剧。

以描写中国抗战为题材的，有流冰的《金门岛之一夜》，

叶尼的《伤兵医院》，刻划当地抗战活动的则有爱同校友会戏剧组集体创作的《怒涛、巨浪》、叶尼的《没有男子的戏剧》，流芒的《觉醒》，啸平的《忠义之家》，朱绪改编的《黄昏时候》等。

但到了后半期戏剧创作就异常稀少，只有萧浪的《女性的呐喊》，铁抗的《父》，可以一提。(25)

诗歌创作也和小说戏剧一样，前期昂扬高亢，后期则隐晦曲折，但其特点则是绝大部分作品都是反映当地救亡动态或战时生活的。此时期的优秀特别多，特别值得一提的有静海、李蕴郎、东方丙丁、刘思、清才、蓬青、野火、三便等。

东方丙丁是此时期的代表诗人，他的诗具有史诗意义，前后期诗作风格精神都一样高亢奋进，且抒情诗、叙事诗、民间小调、弹词、大鼓等都有所创作，是位多才多艺的诗人。(26)

繁盛期前半期中的小说、散文、戏剧有些是以中国抗日救亡运动为题材的，这除了说明南来作家尚不熟悉本地情况，因而只能描写中国抗战题材外，也证明其时抗战救亡是民族生死存亡的重大课题，作家以此为写作内容是理所当然的；但马华文学在此时期有大量反映本地抗战救亡现实的作品出现，在诗歌方面甚至几乎全都是歌颂本地的抗日救亡运动的，这最有力地说明马华文学无论在哪一个发展阶段，都是以反映本地现实为其基本任务，并逐渐朝向自立的方向发展。

繁盛期的理论工作者最大建树是推动“南洋抗战文艺运动”及由此产生出来的各种文学或思想运动，如“南洋文学通俗化运动”，“马来亚文艺通讯运动”，“马华诗歌大众化运动”，以及“马华文化现实化运动”等等。这种在理论上呈现百花齐放的局面，而又环绕着抗战救亡为中心而展开论争的特点，促使马华文学无论是诗歌、小说、散文、戏剧，都无不以抗

战救亡为其基调，从而产生了马华文学空前热闹壮阔的景象。

马华文学的主流作品在日本占领时期（1942－1945）绝大部分发表于抗日军出版的油印报纸，如《自由报》、《解放报》，体裁有小说、杂文、歌曲、报告文学，偶尔也有一两篇小说。[27] 可惜这些报纸无人收藏，它们所发表的文艺作品也散佚了，无法看到。

此外，在此时期有一些热血青年以手抄形式发行的文艺杂志，如真理社编的《真理旬刊》，白草寒编的《正轨半月刊》，星洲文艺研究会编的《萤火》、《战斗》、《号声》、《巨浪》、《热潮》等。这些杂志大都有刊登文艺作品，现在能看到的虽是断简残篇，却是吉光片羽，十分可贵。

抗日志士的遗作与流亡者之歌，也是此时期的马华文学的主流作品，前者如萧扬的《无题》诗、王君实的绝命书、许玉梅的《失题》诗，后者如郁达夫的《乱离杂诗》11首、陈嘉庚的《南侨回忆录》等。[28]

马华文学在日治时期并没溃灭，反侵略精神依然健在，因此战争一结束，马华文学就又呈现蓬勃发展局面。

战后马华文学的发展若从社会学的角度来考查，确可以1965年为分水岭，前此，新马社会的两大主要课题就是在政治上的争取独立，与教育上各语文学校须有统一政策的矛盾出现期；而1965年新加坡独立后，它所面对的是何去何从的生存问题。由于新加坡人民意识到生存不易，而全力支持有效的行动党的领导，使执政党可长期执政，以致出现“受支配”的政治文化现象。[29] 配合着政治的发展，这二、三十年来新加坡的语文政策也经历了不小的变化。1955年提出的“全政党委员会报告书”是一大转变。此报告书虽强调平等对待各种语文教育，但其客观效果却是冲毁华校隔离英文的藩篱，从而使英文的商业、科

技、交通价值明显化起来，并成为华校生的主要语文。[30]

1959年行动党执政后，即宣布马来文为国语，并设国语与文化局，鼓励成年人学习马来文，政府学校教师须考获马来文一号程度证书，公务员则须考获马来文二号程度证书。执政党其时的长期目标是与马来亚合并。

脱离马来亚独立后，各族母语虽仍受到关注，但英语地位却更受到重视，南大与新大合并为国大后，就更进一步提高了英文的地位。[31]

从1965年至今，华文水平与社会地位逐渐下降，而为了经济发展的需要，新加坡近年来在语文政策方面已有走向强调学习先进工业国如日本、德国、法国、西班牙的语文的倾向，母语的地位无形中又再下降。[32]

纵观独立三十年来的历史，无论政治、经济、教育都起了很大的变化。社阵在1965年退出国会走向街头斗争，导致政治上一党揽权；经济上的巨大成就，与文化建设的被忽略，导致一般人都追求丰厚的物质生活，而忽略了精神生活的重要性的偏差；教育制度的趋于统一，南大与新大的合并，使华文水平大为降低；这种种因素，对新华文学都有莫大的影响。[33]

战后马华文学可分为六期，即（一）战后初期（1945－1948），（二）紧急状态初期（1948－1953）；（三）反黄运动期（1953－1956）；（四）反黄退潮期（1957－1967）；（五）世界性思潮冲击期（1967－1976）；（六）空前沉寂期（1977至今）。[34]

战后马华文学的一个特点是，它与国内政治的关系远远大过与国外局势的关连，在独立前，这种紧密关系使得马华文学作品的主题是反对恢复殖民统治，争取民族独立自立；在独立后，则主要的是体现爱国主义情感，反映下层阶级民众的生活景象，讽刺不良社会风气。由于战后马华文学作品是直接取材于

当地社会最重大的课题，在揭露社会矛盾时，就得使用曲笔与婉转手法，因而风格变得非常多元化，这是战前所少有的。战后马华文学总的特点是内容与风格与政治气候有决定性的关系，当政治气候有利于它时，它就表现得活泼明朗，直接揭露社会矛盾；若不利于它时，它就显得隐晦曲折，间接反映社会黑暗面，因此，每一阶段的文学现象都各具特色。

以战后初期（1945－1948）来说，它的总倾向是反对殖民统治，反对新马分裂，要求独立自主。这特点在诗歌方面最为明显，如刘思的《正义的表现》、铁戈的《在旗下》、丹影的《祝五四青年节》、陈君平的《你应该前进新加坡》以及米军的《不要叫多隆》等，可为代表。(35)

小说方面如殷枝阳的《牺牲者的治疗》、夏霖的《急潮》和《冲》、林参天的《余哀》、刘冷的《贼》，以及丘天《爱情的快乐》都可为代表。(36)

散文是此时期较弱的一环，内容要不是战时生活的回忆，就多是战后现实的反映。可以胡愈之的《郁达夫的流亡和失踪》、秋舫的《哀诗人清才》、依藤的《钟灵中学学生殉难记》、丘幸之的《道德与文章》、光明的《蒜坡的青年群》、以及叶冠复的《赤道风光》为代表。(37)

戏剧以杜边和岳野为代表，他们的作品都侧重反映和平后新马人民悲惨遭遇，刻划人民坚持了三年多的抗日战争，胜利后却尝不到幸福生活的滋味，依然过着饥饿或骨肉离散的日子。杜边的《明天的太阳》、岳野的《风雨牛车水》和《风雨三条石》、朱绪的《和平之后》以及王秋田的《喜讯》都是此时的杰作。(38)

此时期的理论建树是发生了“马华文艺”与“侨民文艺”的那场纷争。战前马华文学的其中一个特征是，它一开始即与

本地现实挂钩，但与此同时，马华文学截到战后初期，也有一股浓厚的侨民意识在流泛着，马华文学就是在这两股潮流的互相激荡中前进的。战后初期，新马人民要求独立运动的高潮迭起，因此对本地作者的作品须深入反映现实有了更高与更迫切的要求；另一方面，此时期中国方面的民主运动也要求马华社会给予大力的声援，如何解决此二者之间的矛盾，便成了马华文艺理论的要务；正是在这样的情势下，一些逗留在新马的中国作者却又大量地描写中国题材，且时不时流露大汉沙文主义作风，加强了文坛的侨民意识，一切论争由此产生。

此场论争长达一年多，参与论争的作者数十人，牵涉报章与杂志无数，论战场面热烈，对有关“马华文艺”与“侨民文艺”的特质的阐述更为彻底，是马华文坛上少见的一场笔墨战。

这场论战不只建立了马华文艺独特性的指导理论，也纠正了“侨民文艺”创作倾向的偏差。经过此场论争后，马华文学在理论上有了更明确的创作方向，在实际创作上也更有意识地紧扣本地现实，加深本地色彩。

在此场论争中，较杰出的理论文章有周容的《谈马华文艺》与《也论侨民文艺》、知角的《是朋友，不是敌人》和《争问题，不争意气》、马达的《我对文艺论争的管见》、冰犁的《什么是“侨民文艺”》以及小郎的《从普遍性看出独特性》。(39)

战后马华文学进入紧急状态初期（1948－1953）前进步伐受阻，其时由于言论与出版限制特严，作家都避免触及当地的主要现实，只反映新马一些次要或非本质意义的现象，及侧重支持中国民主运动的题材。

此时期的诗歌以吟咏琐碎社会现象为主，可以丘絮絮的《

悼月妹》、威北华的《淡水河》、周粲的《拉风炉的》、鲁彬的《城外之音》以及范北羚的《和平的声音》为代表。[40]

散文倾向反映本地一些次要的社会问题，如萧村的揭发相命先生的骗人害人的《相命先生》以及讽刺教育界“救济失学儿童”把戏的《退学》、白寒的暴露“文化水客”咀脸的《水客放论》、再有一些以反映知识分子的时代苦闷为主的散文作者，也写了一些可读的作品，如杏影的《登记时代》、《不安是这时代的灵感》、《谈清静》、以及高云的《箫》和《废庙》等。另一批以写方物志、历史散文、游记、传记的作者，如吴进、连士升、鲁白野也有佳作可读。[41]

小说情况大致也一样，有以反映支持中国民主运动为主调的，如韩萌的《七洲洋上》。有以反映社会非本质现象的，如萧村的《中秋》、苗秀的《新加坡屋檐下》、《二人行》、《女人的故事》、于沫我的《卖卜卜面头手》、丘絮絮的《时代的绊脚石》以及黄槐的《马场女神》。[42]

戏剧在此时期歉收情况尤其严重，质量都大降，只有韩萌的《不再受骗》较有水平。此外，白寒的《头家哲学》也可聊备一格。[43]

此时期的理论工作可谓乏善可陈，构不成一个主流方向，所谈论的课题与文学发展并无直接关连，如论方言文艺的普及的，建立文艺批评的标准的，由于论者理论水平不高，所提的意见甚缺系统性。[44]

战后马华文学的反黄运动时期（1953－1956）最能体现作品紧扣现实的特点。反黄运动的近因是1953年10月12日年方16岁的女中学生庄玉珍被奸杀、劫杀事件引起的，但远因却是学生长期不满黄色文化在社会上泛滥的结果。原来从1948年紧急法令实行后，严肃的文化艺术活动受到压制，而灰黄文化则受到鼓

励，致使色情文字与书画到处可见；歌台像雨后春笋般出现，而演出又以香艳肉感为号召；影片也是充满色情、神怪的色彩。年轻又有正义感的学生见到此种社会劣风，早就有意发动反黄运动，庄玉珍事件刚好是一条导火线。

反黄运动在学生界激起很大反响，队伍越来越壮大，到1955年，配合着全马人民要求独立、和平、民主、自由运动的展开，整个社会运动就风起云涌，波澜壮阔地发展起来。

这是民众争取公民权与争取国家独立的年代，也是学生运动带动其他运动，又间接刺激整个社会运动的年代，学生展开如火如荼的反黄运动，职工会展开要求改善生活的斗争，新马社团与民众连成一体展开争取公民权的斗争，这些运动构成一幅色彩绚丽的时代画面，表现在文学创作上就是产生了大批富有时代特征的佳作。[45]

这时期的一个特点是土生土长的作者特别多，说明马华文学的自立运动已告完成，自此再也看不到或极少看到侨民文艺的影子。

这时期的诗歌题材广阔，有争取独立的壮歌，有祈求和平的呼喊；有叙述新村农民的苦难的，也有唱出城市工人的心声的；有对健康文化生活的要求，也有对美好事物的讴歌。这时期的诗人也很多，如李洁、白汀、高宁、吴岸、杜红、钟祺等。佳作如李洁的《疯老三》和《白裙子的姑娘》，高宁的《长堤》和《一粒也别让它失落》，杜红的《高加索山的罪犯》以及钟祺的《默迪卡》等，都传诵一时。[46]

小说内容也多触及重要现实生活面，作者人数不少，值得一提的有韦嘉的《沈郁兰同学》，贺巾的《青春曲》，马亚的《美妮》，高宁的《红土山下》，杨朴之的《查米》，杨田源的《照顾》，谢克的《为了下一代》以及麦青的《萌芽》等。资深作

者如白濛、方北方、黛丁等，在时代潮流的冲击下，也写出不少好作品。[47]

此时期的散文以记叙、抒情或杂文为主，作者不少，如格孜、马亚、铮英、任宁、克民、林丹、苗芒、陈凡等，都是一时之选。可一提的作品有任宁的《在路上》，苗芒的《祖国》，以今的《椰树》以及冰梅的《母语教育及其他》。[48]

戏剧成就不如同时期的小说或诗歌，但新人辈出，队伍壮大，如黄毅、朱红、为明、王义、子迅、巴摩、宋人、征雁，都是一时名家，老一辈剧作如刘仁心、叶苔痕及陶焰也参与剧本创作。好剧本如黄毅的《败类》，王义的《开除》，宋人的《长窗外》，刘仁心的《他并没有死》，都相当深入触及社会本质问题。[49]

与紧急状态初期比较起来，此时期的理论工作成就颇不小。反黄运动与爱国主义文学运动是此时期的两个鲜明口号，前者着重于抨击黄色文化，并积极提倡健康文艺；后者可视为“马华文学独特性”的进一步发展，标示出文艺作者和当地建国事业的密切关系。较突出的作品如李奔的《扫荡黄色文化！》，陈凡的《泛论反对黄色文化运动》，杜红的《展开爱国主义文学运动》，穆春迟的《论“爱国主义的大众文学”》，高洁的《对“爱国主义”展开讨论》，卓舒的《当前爱国主义文艺应有的方向》以及马文的《关于爱国主义文艺大众化问题》等。[50]

马华文学进入反黄退潮期（1957－1967），发展道路就呈现起伏不定状态，1957年随着马来亚于8月31日获得独立，以及新加坡行动党在5月大选中取得胜利后，并大刀阔斧消灭黄色文化，吊消黄色小报执照，禁止无聊刊物入口，整个文坛就出现新的、蓬勃的景象。这种好景一直持续到1963年，此后就逐渐走向萧条萎缩。[51]

此时期的诗歌倾向有三，一为反黄运动的余绪，代表诗人有原甸、韩玉珍、马阳、罗林、莎笳、蓝金、山河、李贩鱼、槐华、严思、马田、旭阳、鲁生等等。诗作可以原甸的《我们的家乡是座万宝山》、韩玉珍的《茉莉公主》为代表。二为抒情小诗及咏物、写景、记游诗的兴起，可以苗芒、黄应良、辛白、柳北岸、蔡欣等为代表。苗芒的《待日》、忧草的《星的爱情》可为代表作。三为现代诗的流行，谢清的《祭》、林也的《焚》、贺兰宁的《记金路德》、文恺的《黑人孩子的歌》等，都可一读。(52)

散文发展倾向也大致一样，杰出散文作者有连士升、林潮、高秀、忧草、慧适、原上草、林绿等等。佳作特多，不胜枚举，且有不少描绘本地山川景物的，洋溢着一股热爱乡土之情。(53)

小说作者可一提的有黛丁、方北方、韦晕、巍明、吐虹、李过、苗秀、贺巾、宋雅、罗林、伏浪等。贺巾的《小茅屋》、黛丁的《挣扎》可为代表。(54)

戏剧活动在此时期显得比其他文体创作较有生气，几乎每年都有十多次的演出。剧作者也出现了一些新人，如征雁、金小毛、罗大章、曾四、史可扬等。可以史可扬的《生活的旋律》，罗大章的《新一代》，金小毛的《怒火在苦难中燃烧》为代表。(55)

此时期的理论并没多大建树，但在这十年里倒是发生了好几场论争，例如关于《红楼梦》的主题思想、关于文字拉丁化问题、关于对待古典文学问题、关于文艺理论与客观情况结合、关于作品是否达到它的写作时代最高思想水平、关于新诗与格律诗的问题等等的论争，但这些论争并没得出共识，更没形成文学创作的指导理论。可以一提的理论工作者是方修，他

在此时期除写一系列阐述《红楼梦》的主题思想等问题的文章外，他在每年的总结马华文学动态的文章中，也对该年的论争作了简要的评述。[56]

新华文学一进入世界性思潮冲击期（1967－1976）又有另一番景象。60年代后期世界各地的工潮、反战示威此起彼伏，毛泽东的“国家要独立，民族要解放”的口号风靡举世，这促使新华文坛出现由1969至1971年为期三年的盛景。在这三几年里，先后出现了好几份风格清新的杂志，如《建设》、《文艺生活》、《劲草》等等。

与此同时，中国发动的文化大革命也影响到本地的一些写作人，这不只造成他们亦步亦趋中国的文学理论，在创作上也有模仿的痕迹，这在《阵线报》的副刊《旗》表现得最为明显；而且，由于文革的影响，当局严禁中国书刊进入，其结果是流行于当时台湾诗坛的现代诗风入侵，致使新华文坛自此涌现一派雕琢文字，追求晦涩诗风的诗人。

此时期的创作并不少，作家也颇多，以诗歌来说，长风葛、朱德春、王润华、李贩鱼、李摛白、长河、吴垠、风沙雁等等作者的诗作，值得一提。山河的《无名河，哼哀歌》、高阳、庸夫的《生活诗钞》、李摛白的《柴船头：我生长的地方》，可为代表。[57]

散文作者众多，反映我国社会变迁、刻划低层人民生活的佳作不少。可一提的作者有尤今、石君、陈华淑、黄叔麟、风沙雁等。作品可以丁彦的《扬尘集》、洪浪的《无花果》、彼岸的《英雄的花儿》、李向的《苍蝇集》、林臻的《风下杂笔》、方修的《长夜集》等等为代表。[58]

能继承马华文学现实主义传统的小说作者，应以朱扬、夏桦、尤琴、吴宏声、流军、吴登、江飒等为代表。较具有现实意

义的作品则有史雷的《火的道路》、朱扬的《母亲》、吴宜的《底层一角》、夏桦的《盼望》、尤琴的《小岛醒了》、吴宏声的《头家和估俚》等等。[59]

戏剧方面表现不俗，好多剧本都颇能紧扣时代脉搏，歌颂一些好人好事。著名剧本写作者有王里、田流、郭宝崑等等。可一提的剧本有郭宝崑的《喂，醒醒》，艺术剧场的《第二次奔》等。[60]

理论文字方面在此时期的特色是论争特别多，如对杜甫评价问题的争论，对木兰是不是巾帼英雄的探讨，对表演艺术发展的不同看法，对新旧现实主义的不同理解等等。此时期写理论批评文字的新人颇多，如瑶岗、高潮、吴心眉、纪贞等。可一提的理论文章或著作有方修的《文艺问题答与问》，孔武的《文艺创作的道路》以及长河的《木石集》。[61]

新华文学进入空前沉寂期（1976年至今）以来，就再不复出现任何高峰，报章的文艺副刊少到几乎绝迹了，三几本杂志勉强撑着局面，却又苦于没有读者，南大与新大合并为国大后，华文水平更进一步低落，思想意识界呈现真空状态，使较有思想深度的写作人陷入沉思中去。新华文艺界已失去50至60年代那种读者群众，写作人多，作品内容确实反映现实，表现手法多姿多彩的灿烂景象。

这时期的文坛，大体上来说有三股潮流在呈现着。一是人生经验不丰富，生活又缺乏目标的写作者，由于无视民族文化所面临的危机，对低层民众的生活又没体会，他们的创作就只追求文字上的标新立异，或甚至扭曲文字，使读者无法读懂他们的创作。

二是生活极端舒适，但生活面狭小的写作者，他们似乎不吃人间烟火，以悠闲笔调，创作一些反映旅游之乐或生活中小

情趣的作品。

三是感叹生不逢时写作者，这批人碍于受到客观环境的限制，在描写与众人有关的个人苦闷，或揭露社会矛盾时，只好诉诸曲笔。

整体来看，当前的华文文学是除了日治时期之外最为沉寂时期，写作者虽不少，读者却不多，作家都有知音何处寻之叹。

以诗歌来说，新人如黄广青，蔡深江等，走的都是现代派路线，诗作晦涩，意境支离破碎，甚难理解。可一提的诗作有方然的《断代群落》、敏瑜的《红头巾》等等。(62)

散文的创作队伍似乎壮大得多，资深写作者如方修、连奇、怀鹰、淡莹、尤今等都时有作品发表；新人如伍木、杜雪美、林锦、梁文福等，也教人注目。比较能反映当前华社的状况的作品，有淡莹的《把森林还给飞鸟》、风沙雁的《让洪荒洪荒下去》和《前瞻断崖层层，后顾奇石累累》等等。(63)

小说的表现远较诗歌散文突出，作者群众，可一提的有张曦娜、谢裕民、希尼尔、张挥等等。小说内容较能反映出时代特征的，可以张曦娜的《都市阴霾》、黄燕端的《遥望高峰》、林俊叶的《几番风雨》、宋雅的《大鼓雷鸣》等等。(64)

戏剧在此时期表现不俗，剧作者不少，较有名气的有郭宝崑、史可扬、韩劳达、田流、邹文学等。可一提的剧本有郭宝崑的《郑和的后代》和《傻姑娘和怪老树》，韩劳达的《乌拉世界》和《陈嘉庚》等。(65)

此时期的理论文字多刊登在杂志上，如《艺术天地》、《新加坡文艺》、《文学月报》、《赤道风》、《热带文艺》等等，报章的文艺副刊篇幅缩小了，评论文字少刊登了，整个理论工作的重点已移到杂志来了，但也没出现能形成权威性理论的文章。理论工作者有长河、林梵、方修、艾桦、连奇等。较有

分量的理论文章有贵山的《评刘再复的“文学主题性”理论》艾桦的《美学的反思》、孙希的《关于诗本体与诗方向的思考》等等。(66)

另一方面，新马分家后，马来西亚并无法阻止人民行动党所代表的政治意识形态与领导模式在那儿传播与发展。1966年民主行动党成立，这可视为人民行动党的赓续，它提出各民族在政治、社会、经济、文化和教育上完全平等的主张。

人民行动党的政治概念也在马华公会激起波澜，华社积极要求政府列华文为官方语文之一，并发动全国华文社团签名盖章支持。此运动导致马华公会与华社在语文与教育上的矛盾尖锐化，并进一步促使第二群体华人对马华公会的政治代表性提出质疑。

1968年初，华社与董教总联合推动成立独立大学，马华公会则建议成立一所具有高水准的高等教育学院，这就是拉曼学院设立的来由。马华公会对独大运动的处理方式，它取消地方议会选举，以及在政治、经济、教育和文化事务上的处理方面的偏差，直接造成第二和第三群体华人对现有政制的失望。第二群体华人因此在1968年3月24日成立民政党。第二与第三群体华人在大马成立后的政治汇合，决定了在1969年大选中联盟所赢得的议席与总得票率大降，从而爆发了“五一三事件”，这种族冲突事件使华人政治发展进入另一新历史阶段。

1969年后大马政治发展趋向是以巫统为核心的“组合式民主”，国民阵线政府希望通过土著与非土著政治大组合，来建设一个团结稳定的国家。它打破三大民族间各自独立的经济格局。但新经济政策推行的结果是，它广泛地涉及政治、社会、文化和教育等层面，冲击着华社的生存根基。因此，自七十年代开始，华社展开大团结运动，提出向大企业进军，保卫独中、维

护华小等口号，这些都是对现行政策的应对方法。[67]

1969年9月，马来西亚教育部宣布国民型英文小学从1970年起，改用马来文为教学媒介语，废除英语作为教学媒介语的措施，导致华小入学人数激增，从而为日渐式微的独中带来复兴的契机，使华文教育绝处逢生，并蓬勃发展起来。[68] 由于华文教育在七十年代后又蓬勃发展起来，马华文学自有另一番景像，我们可分为三个阶段来论述。

从1965年至1969年是马华文学沉寂期。由于新马分家，新加坡文艺刊物与副刊越来越少刊登马华作家的作品；出版社也没兴趣出版马华作家的著作，马华文学在此时显得相当沉寂，文艺活动也不多，只有《学生周报》属下学友会槟城分会、蕉风出版社、吡叻文艺研究会和南马文艺研究会等在推动文艺。

此时期的诗歌在质和量上都还不差，平均每年出五部，但半数是在港台出版的。值得一提的诗集有慧适的《牧歌》；萧艾、忧草合著的《五月的星光下》；淡苍的《千万遍阳光》；何乃健的《碎叶》等等。

散文收获较差，每年平均只出两部，可以一提的有洪浪的《轻风细雨集》；忧草的《大树魂》；杰伦的《园边集》；端木虹的《重亮的焰火》；慧适的《幸福门外》以及温任平的《风雨飘摇的路》等。

小说的情况还差强人意，可以推荐的有方北方的《迟亮的早晨》和《刹那的正午》两部长篇小说；史雷的中篇《火的道路》；征雁的《升旗山下》；巍萌的《晨光照耀着山林》；李永平的《婆罗州之子》以及年红的《舞会》等。

戏剧方面较乏善可陈，可以提的剧本有征雁的《征雁剧作集》、陈铨的《野玫瑰》等。[69]

进入七十年代，随着华小学生人数的增加，华社的大团结，以及维护民族文化运动的兴起，文艺活动也十分频繁，在整个七十年代里，形势一片大好，文艺副刊与刊物也多了起来。

在诗歌方面，新诗人辈出，出版的诗集也不少，较出色的有李有成的《鸟及其他》；克风的《笑的早晨》；温瑞安的《将军令》；田思的《赤道放歌》；何乃健的《流萤纷飞》以及了凡的《鞋子》、《呕吐》及《迴音》等。

散文方面人才辈出，佳作颇多。特出的集子有杰伦的《瓜棚豆架》；彼岸的《英雄的花儿》；沙燕的《南泥河散曲》；高秀的《奔流集》；洪流的《无花果》和《碎金集》；高湖的《忆农庐杂文》；钟夏田的《摸象集》以及伍良之的《冷眼集》等。

小说方面，在数量上比六十年代增加甚多，但在素质方面却没显著提高，比较引人注目的有方北方的《江城夜雨》、《火在那里烧》；麦秀的《绝粮》；巍萌的《红毛丹成熟的时候》；宋子衡的《宋子衡短篇》；李永平的《拉子妇》及商晚筠的《痴女陈莲》等等。(70)

戏剧方面也显得生气蓬勃，话剧演出颇为频繁，且演出地点不只限于吉隆坡，其他城镇如怡保、古来、金马士、马六甲等都有演出。但剧本创作却甚歉收，可一提的有叶苔痕的《乔迁之喜》；刘戈编剧、陈洛汉作曲《汉丽宝》(歌剧全集)以及关新艺的《关新艺电视剧集》等。(71)

马华文学进入八十年代就全面繁盛起来，一直到九十年代，景象依然灿烂。其中以小说和散文方面的收获最为丰富。

此时期的马华小说，反映面最为广阔。华社在此时期经历了几场浩劫，如合作社风潮、社团政党领袖因钱财官司坐牢、华小问题的一波三折、经济不景打击各行业及华社权益的不断受

到打击，都成为小说家的创作题材。在短篇小说方面，丁云与梁放是此时期表现最为突出的作家。丁云善于发掘重大事件作为小说题材，他所写的以“五一三”事件为背景的《围乡》，名噪一时。梁放的小说多取材于砂劳越，有很多独特的社会背景与强烈的地方色彩，且人物形象鲜明。老作家中的方北方的《树大根深》，韦晕的《陨石原》以及原上草的《乱世儿女》，也值得一提。(72)

散文更是作者众多，佳作不少。从八十年代开始，马来西亚华文报章开辟了许多专栏，供特约作者发表篇幅短小的散文，使散文走向通俗文艺之路。另一方面，八十年代后的马华散文作者，教育水平甚高，驾驭文字能力强，表现技巧高超，但取材似乎过于狭隘。由于作者众多，无法一一例举。较引人注目的有陈蝶、方娥真、李忆君、钟怡雯、林幸谦、辛金顺、溯素莱、林惠洲、程可欣以及戴小华等人。(73)

戏剧依然是此时期最为歉收的，话剧演出并不比七十年代差，剧本创作也有些改善，可一提的剧本创作有姚拓的《荆轲刺秦》与《儿女英雄传》；戴小华的《沙城》以及黄仁芳的《神山情歌》。此外，独幕剧创作相当丰收，特别可以一提的如陈政欣的《有原则的人》、《有关脸皮》及《人格买卖》；野蔓子的《一包薏米水》；罗素梅的《青年画家》；陈征雁的《钟馗夜访》；刘格光的《不再流泪》以及方昂的《有用的人》等等。(74)

诗歌在此时期的表现手法有些变化，即使是走现实主义路线的诗人，也多少吸收了现代派的一些表现技巧，因而在诗作的表现形式上有了一些突破。可以一提的诗人有方昂、吴岸、彼岸等。

70多年来马华文学的发展道路始终是曲折不平，坎坷多难

的，马华文学今后的生存命运，在很大程度上须看当局的教育政策有何调整而定。华文在学校课程中所占百分比率若没显著的提高，则华文文学只有日益走向式微，并渐渐退出历史舞台。

第二节　研究的动机与目的

我们可以毫无疑义地、非常肯定地说，方修是第一位把马华文学呈现给世人的杰出文学史家。在方修撰写马华文学史与编纂《马华新文学大系》之前，马华文学作品是散布在旧报章与旧杂志中的，只有三几册诗歌小说散文戏剧曾印成单行本。(75)

方修以惊人的毅力，锲而不舍的精神，先联合数人之力，从新大图书馆的旧报章中抄出有关文艺副刊的篇目、发刊词、编后话、每年文艺活动总结性报告、重要的评论、散文、短诗以及好的小说戏剧创作的片段，再加上所拍摄的千多张全版报刊照片，独自写出那部具划时代意义的《马华新文学史稿》。自此，世人才知道马华文学的真相。(76)

接着方修在60年代后期又浏览了新大图书馆已拍成显微胶片的所有报章，并从国家图书馆发现另一批旧报章，在这样的资料基础上，又写出《马华新文学简史》。(77)

与此同时，方修又编纂了《马华新文学选集》四册、《马华新文学大系》十册、《马华文学六十年集》十册，这么一来，战前的马华文学面貌基本上已勾勒出来。

战前马华文学由深藏在旧报章旧杂志中，到面目清楚地呈现在世人的眼前，靠的就是方修个人的发掘、整理与评述。但方修对马华文学的贡献并不仅仅是筚路之功，他的贡献远远超过这点。方修是第一个最全面地、最有系统地收集并整理了包

括战前与战后马华文学史料，并第一个向世界提供了一部完整文学史书的文学史家。[78]

在70年代初期，方修受南洋大学人文与社会科学研究所之托，又撰写了《战后马华文学初稿》一书，与此同时方修又着手编纂《马华新文学大系——战后》，于今已出版《小说一集》、《戏剧一集》、《散文一集》与《诗集》四册。[79]

80年代末至90年代初期，方修又为大马董总编纂《马华文学作品选》（八册）。此外，方修也撰写了好些见解突出，结论正确的单篇论文，如《马华文学思潮的演变》、《马华戏剧文学的发展（1919—1941）》、《中国文学对马华文学的影响》、《战后三十年的新马话剧活动》以及《马华文学的主流——现实主义的发展》等。[80]

在方修之前，对新马华文文学史的研究只是散见于零星单编文章，诸如文艺活动纪年的杨道中的《1934年马来亚文坛一瞥》、《1940年马华文艺界》等[81]个人研究著作结集成书的只有郑卓群于1957年出版的《马华文艺丛谈》。[82]但此书着重的是谈论创作的问题，而不是对马华文学史的论述。

只有方修的《马华新文学史稿》，是第一部全面且有系统地论述马华文学发展轨迹与规律的文学史书。方修所撰写的文学史书的最大特点与成就是，他以新马华族的民族性和民族精神作为取舍文学作品的标准，以先进的唯物史观演绎文学的发展轨迹，这些特点使得方修的文学史书立论严谨，见解突出，结论正确。

方修是至今为止唯一的，把马华文学70多年的发展史阐述并演绎得最为深入且全面的文学史家。方修以一人之力，身兼编纂战前马华文学大系与撰写战前马华文学史书二任，他在工作中所遇到的困难是可以想像的，但他所取得的巨大成果，又

是教人瞩目的。

方修之所以能在马华文学的研究上取得如此杰出的成就，能在中国古典文学与现代文学的研究上也有不错的表现，能在散文与旧体诗的创作上也取得不小的成果，这是与他的先进政治、教育、社会、史学思想有关，也与他的现实主义文学创作论与文学批评观有关，更与他的取舍史料的标准与方法息息相关。

方修从一开始就竭尽所能地把战前的马华文学史料尽量收齐，由于所收集的史料较齐全，他不只能鸟瞰战前马华文学的全貌，且能详尽地剖析各个发展期的特征。其次，方修是以生活内容和时代特征此二标准来选取史料的。由于此二标准能使他所选取的史料既具有鲜明的地方色彩，又具有时代精神面貌、时代生活特点以及社会民众的思想感情，这就决定了方修所依据以剖析问题的史料是具有很大的概括性。再其次，方修的现实主义文学观并不是刻板的反映论，而是灵活的，随时代而不断丰富表现手法与充实思想内容的创作论；与此同时，方修的文学批评观是兼顾及真、善、美的统一性的；这样的灵活的文学思想，使得方修在剖析文学现象时，不会患上只看重作品的思想内容而忽略了文学表现技巧的毛病。这些特点不仅使他所编纂的战前或战后的马华文学大系与个人选集，既具有时代意义与思想内容，也富有文学价值；更使他所撰写的战前或战后马华文学史或每年的总结性文章，也达到当前的最高水平。

方修在钻研马华文学时所表现出的两个特点是，对马华文学的纵深精细的剖析与横广博大的比较研究。方修的对于马华文学的任何现象的每一个小结论，都是以泛览大量的史料所取得的许多小心得为依据的。他所写的《马华新文学史稿》是以

原始史料的副刊的发刊词、编后话、每年文艺活动总结性报导、评论、散文、诗、小说、戏剧等为依据的。他所写的《马华新文学简史》基本上是以《马华新文学大系》（战前）十册的原始史料，及每一种文体的作品为依据的。他所写的《战后马华文学史初稿》是以《马华新文学大系》（战后）四册及编妥但未出版的另六册作品集为依据的。他从1956至1978年所撰写的总结性评论文学，是以泛读大量当年的作品为立论的依据的。[83]

方修编纂《马华新文学选集》（四册），他由此泛览了大量战前的马华文学作品，有了各种各样的心得，这才促成《史稿》与《简史》的过人处。方修对马华文学的任何现象的立论，都是有大量的史料为依据的，例如方修写过《南洋商报文艺副刊概况》，缕述南洋商报自1923至1983年副刊的演变与特点[84]；方修也写过《战后初期的马华文艺杂志（1945－1948）》[85]；这足以说明方修撰写马华文学史所以取得惊人的成果，是其来有自的。

方修对中国现代文学的深入研究，使他在剖析马华文学现象时，能作横广面的比较。方修是从时代背景与社会特质此二角度来剖析马华文学发展的轨迹的。由于方修既看到中国与马华社会在性质上有其相似处，又看到它们之间也有不同之处，因而在描述马华文学的发展特点时，既指出中国新文学对马华文学的巨大影响，又特别强调马华文学一滥觞就具有紧扣本地现实的特征，这就厘清了一般学者或论者错误地划战前马华文学为侨民文艺的看法。尤有进者，正因为方修对中国与马华文学都有深入的研究，他能言简意赅地总结中国文学与马华文学的关系是一松一紧，一紧一松的。[86]

方修能独具慧眼指出中国文学与马华文学的若即若离关系，而不是后者亦步亦趋前者，其意义在于肯定了战前马华文

学的自主性，而更大的意义则在突出了马华文学的萌芽、茁壮与发展，是有其本身所肩负的任务的，即受歧视、受凌辱的华人，有须通过文学作品来抒发对现实的不满，来争取较美好的生活。突出战前马华文学所肩负的历史任务，不只符合了历史史实，也有力地反击了殖民地主义者诬蔑马华文学是侨民文艺的论调。

方修以知人论事，取其一段一节的史学观点来评述马华文坛上的作家及其作品，对名家的过错绝不为他掩饰；方修以从大处着眼为其治史原则，以收集完整史料为其立论依据；方修又以修文学史来促进年轻一代了解本民族的优良传统为已任，他不为名为利，只为勾勒出历史的真实面貌。[87] 方修敬仰夏丏尊“追求真理，明辨是非，不怕开罪名流学者的勇气，”[88] 也尊崇范文澜的“苦学精神”和“先进思想”。[89] 方修尤其敬爱鲁迅，他的性格有鲁迅的韧和硬骨头精神。方修的高风亮节，用在修文学史上是撰写出真正反映出历史面貌的著作来，在日常生活中则影响了一批具有正义感，使命感的写作者。[90]

方修的有关马华文学的文学史书，重点地突出现实主义精神，有力地论证了马华文学紧扣社会现实的特点，雄辩地凸显着马华文学作品具有反殖反封建的意识，真诚地歌颂了富有使命感的作家那种前仆后继，为正义为改善社会而创作的毅力。

方修的文学史书，不单单勾勒出文学的发展面貌，也不仅仅突出了作品的时代精神，它们还描述了每个历史发展阶段的主流思想，阐述了每个历史阶段所发生的大事件。从时代背景与社会特质着眼，去收集史料去剖析问题，正是方修文学史书立论严谨，见解新颖且正确的原由。

方修所编纂的马华文学大系及个人选集，则最全面呈现了马华文学作品具有优良的现实主义的特点，这些集子不但能与

方修所写的文学史书与单篇论著相互印证，也为现在与将来的读者、文艺工作者树立了指导楷模，让具有社会与民族使命感的作者，在最艰难与教人彷徨的历史时期，也能找到坚持真理的精神力量。

而且，方修对马华文学的研究是贯穿了战前战后70多年的历史，他以现实主义这红线串起整部马华文学史，再以各个发展阶段所呈现的时代精神与主要倾向为副线，科学且有系统地演绎了马华文学发展的轨迹。由于广泛收集具有代表性的史料，由于深入探讨每一种文学体裁的发展特点，由于具有严密与精密的考查精神，由于具备先进思想与先进史学观，使得方修的文学史书观点鲜明，立论严谨，而他对每一种文体发展的描述，若一一贯穿起来，则无异是一部部文体发展史了。

正因为有了方修的披荆斩棘的辛劳工作，正因为有了方修的发展脉络鲜明的文学史书，正因为有了方修编纂的大量具现实主义精神的作品集，马华文学才在本地及海外成为学者的研究学科之一。

尽管方修对马华文学作出巨大贡献，但国内外学者或写作人对方修的研究尚属于开始阶段，至今还没有看到一本全面的、深入的、有系统的论述方修的专著。

对方修的研究迄今为止最为缺乏的是有关他的思想体系的论著，有关他的生平事迹的文章也少见，谈论最多的是有关他的著作的。

泛论方修的文章计有陈实的《方修的贡献》[91]；林臻的《方修编著序说》[92]；马夫之的《再论方修》[93]等。这些文章观点略嫌一般，缺乏有系统与深入的剖析问题的特点。

讨论方修作品的文章颇不少，可一提的有山本哲也《关于马来西亚的现代华文文学——〈马华新文学大系〉与〈新马华文

文学大系〉简介》[94]；小木裕文的《马华文学研究资料摘要》[95]；林臻的《方修著述叙录》[96]；王赓武的《评〈马华新文学史稿〉英译本》[97]；马阳的《一代史家耀南天——谈方修的〈游谈录〉》[98]；蔡师仁的《新马华文文学发展轨迹的探索——方修〈新马文学史论集〉评介》[99]等。这些单篇论文对方修的个别著作或作品虽有相当深入的剖析，但总的来说却不是学术性的论文，也不是专题研究，缺乏系统性与全面且深入探讨问题的特点。

再有一些以新诗或旧体诗赞扬方修的功绩或高尚人格，如寒公的《七律〈重寄〉》；长河的《读寒公七律〈重寄〉》有感；连奇的《探索者——呈方修先生》等等都只是表达对方修的景仰之情，而不是论述文字。[100]

方修一生对马华文学贡献至巨，他的创作也不少，他的人格之高尚，在此讲究功利的社会是少有的。对于这样的一位学者兼作家，我们有必要对他的生平道路与写作道路作全面性与系统性的描述与评介，我们也有必要对他的文学史书作深入且科学的剖析，我们更有必要对他的思想体系作纵深与追源的探讨，我们尤其不能忽略他的创作成绩，且须对此作有条理的评估。我们应突出方修锲而不舍、不畏强权，不畏小人的诬蔑、为记前贤筚路功而秉笔直书的大无畏精神。方修所撰写的文学史书与所编纂的文学大系，足供马华文学工作者借镜；方修的强调现实主义的文学思想可作为马华文学工作者的指导模式；方修的坚贞品格足供后来者学习。我撰写本论文的动机与目的，即在探讨此数方面的问题。

第三节　研究的范围与方法

本论文将以方修所撰写的文章及编纂的作品为研究对象。他的著作已编成集子共有33册，此外，还有少数散见于各杂志的散篇；他所编纂的作品有14种；此外，笔者也翻阅方修所编的《星洲周刊》杂志、《文艺》、《文化》、《青年知识》等等副刊，由此探讨出方修取舍稿件的标准。另一方面，凡有关马华文学的论著，新马经政书本以及中国现代文学评介与理论，旁及古典文学的相关著作都一一涉猎。但方修的被译为英文的《马华新文学史稿》及译为马来文的《马华文学思潮的演变》二书，则不是本论文的研究对象。

方修的一生经历了好几个大时代，他出生于五四运动后三年的1922年，在中国潮安县彩塘市生活到1938年才南来吉隆坡。南来三年即遇上日本南侵新马，在铁蹄下度过暗无天日的三年八个月的生活。和平后又碰上1957年马来西亚的独立，1959年新加坡的自治，1963年新马的合并，包括1965年新加坡脱离大马而独立。这些不平凡年代所发生的大事件，对方修有怎样程度的影响，我都加以考查研究。不过，我是以镜头淡去的手法来描绘方修所经历的时代与重大事件，而把焦点镜头凝集在方修的生活画面上。换句话说，时代背景的色彩是朦胧的，淡淡的，以免喧宾夺主；而方修的活动画面则是具体而微的、色彩是浓郁的。

一个人的成长，既脱离不了时代思潮与重大事件的影响，也与他的师友的教诲影响有不可分割的关系。可作为方修师辈的人物如俞颂华、李蕴朗；与作为方修益友的林徐典师、张清广等人；都曾对方修的人生道路或思想品格起过一定的影响。这是笔者在描述方修生平的文字中，也深入探讨的一个小课题。

方修的写作道路既与他的生活时代思潮有关连，也与他的文学思想息息相关，自然更与他的生活经历有所关系。方修如

何在早期的颠沛流离生活中争取时间进修，以及如何探索文学道路，并如何受到益友的影响与协助，而终于在文学方面有杰出的表现，这也是本论文探讨的范围。

论文的第二部分是论述方修的文学、史学、社会、政治、教育思想。有关方修的文学、史学以及文学批评观，从他现有的作品中，我们不难组织起来并演绎出有系统的理论来。但有关方修的政治、社会、教育思想，我们就较难在他的作品中找到有系统的理论，为弥补这方面的缺憾，笔者采取专题询问方式，向方修收集他有关这几方面的课题的见解。笔者认为，只有全面探讨这几方面的思想体系，我们才有办法对方修的撰写文学史，编纂马华文学作品，以及进行文学著作时取舍题材的标准与态度，有居高临下，鸟瞰全景的可能。

论文的第三部分着重剖析方修所撰写的《马华新文学史稿》、《马华新文学简史》、《战后马华文学史初稿》，以及他对当代马华文学的评论文字。我分别论述，剖析这三部著述的特点，及其史学、文学价值等等。但为了更全面了解方修如何处理，以及为何要那样处理那些时期的史料，并如何深入探讨马华文学发展轨道的过程，我把此三部著述作排比研究，综合分析，并略评其优劣得失。

方修在研究马华文学之余所写的散文或小品文，约有两百多篇。从这些作品中，我们可看他褒贬人物、臧否是非、评论时事的标准，因此它们也是研究方修思想的原始资料。但在论述方修的散文或杂文时，我着重于剖析他的写作技巧与文字风格、语言特色等等。

方修所写的旧诗词，为数虽不多，从中我们却可窥见他的人生观，及他对一些事物的看法。由于方修著作中抒情文章绝无仅有，这些感情洋溢的诗词，就成为我们探索他的喜怒哀

乐。以及爱憎之情的最珍贵资料了。[101]

方修的纯文学养分来自两大方面，一是他对中国现代文学的广泛涉猎；二是他对中国古典文学的泛览。发之为文，就是收在各集子中的有关鲁迅、郭沫若、茅盾、郁达夫等等现代作家的一些研究文字，以及那册专论《红楼梦》的《红楼梦简说》。[102]把这些文章综合起来研究，我们将可发现，方修的耿直性格、严谨的治学精神、与丰富的文史知识，及卓越正确的史识，是其来有自的。我之所以会另立章节来论述方修对中国现代文学、鲁迅及《红楼梦》的研究，不单单在肯定他在这些方面的心得与成果，也拟探讨这些研究对方修的人格与学识有怎样的积极影响。

方修一生的大半精力用于修撰马华文学史，但他也用了不少精神于编纂马华文学作品，《马华新文学大系》（战前十册）、《马华新文学大系》（战后共十册但只出四册）也有数百万字；此外，他还为战前十位杰出的马华作者编了一套《马华文学六十年集》（共十册），《马华文学作品选》（共八册）；并为前辈为亡友编了《陈铼青文集》，《迎春小唱》（以今遗著），《血颂》（李蕴朗遗著），《王君实选集》，《剪刀声里》（张曙生佚作），以及《佐丁诗稿》等。方修以何种标准来编选大系，他为何在编纂大系之余，又拨出时间编选六十年文集。我也另辟章节来探讨这几个问题。这样做，不只可进一步了解方修的思想倾向，也可对他编纂作品集的标准与目的有个全面的透视。

方修大半生在《星洲日报》工作，前后达28年之久，所编过的副刊有好几个。由于方修在马华文坛上有崇高的地位，有先进的文学思想，他所主持的副刊上所刊登的文学作品，都能反映时代特征，紧扣时代脉搏，因而对健康的文风有积极的促进

作用。另一方面，方修在提掖后进，指导后辈，发掘年轻而有潜质的写作者等方面，也不遗力。方修为年轻写作者写序，写书评。[103]

方修是他那个大时代出现的人物。在那些风起云涌的年代里，反殖反封建反黄浪潮一波接着一波，奔腾不息。战后，民族教育更受到有识之士的关注，南洋大学于1956年创办了。建立独立的马来亚文化的呼声此起彼落，方修就是在这股时代潮流带动下，于1957年首次提出应该加紧进行有关当地问题的钻研的呼吁，具体指出“单就当地历史的著述而言，我们至少就要有一部完整的通史、文化史、美术史、音乐史、社会发展史、政治经济史、交通史、建筑史、宗教史……以及各种风俗习惯的沿革史等等。”[104]方修于数年后陆续撰写的马华新文学史稿，可说是亲自实现了自己的一部分理想。

方修对战前马华文学史的拓荒式的研究，对战后马华文学的准确勾勒，以及对当代新马文学动向与现象的缕析，他在这些著作中所提出的深入、独特、且又符合史实的高超见解，不仅使当地的马华文学研究者有了可遵循的方向，也影响了国外马华文学研究者。除了一两位外国学者之外，一般上来说，海外研究马华文学的学人，在论述马华文学时，都以方修的观点为依据。[105]

本论文先从方修的生活道路，写作道路，文史经政教育社会思想着手，或通过方修已写出来的作品，或通过对他的专访，作一有系统、有条理的论述；而后才逐章论述方修的文学史著述、散文创作、旧诗词作品、编纂工作、编辑文艺副刊的特色、研究古典文学与中国现代文学，以及方修在马华文坛上的地位与影响。希望藉此能让国内外研究马华文学的学者，对方修有个较完整、较深入的了解。

(注 解)

(1) 在方修写《马华新文学史稿》之前，有关马华文学的起源，可说众说纷纭，例如李汝琳说它起源于1931年，见《马华文艺的起源及其发展》（新加坡：狮岛书报社1964）页2；汉素音则断定为1912年，见“An Outline of Malayan ——Chinese Literature ”刊于“Eastern Horizon”(Hong Kong June 1964, Commercial Press Ltd)。

后来李哲把此文译为华文，题为《马华文学简论》收在《新马华文文学大系（史料）》（新加坡教育出版社，1971）页14－26；郑子瑜则推断为介于1919与1927年之间，见郑子瑜《马华文学的历史应该追溯上去》文收《郑子瑜选集》（新加坡：世界书局有限公司，出版年月不明）页283－284。

(2) 参阅Khong Kim Hoong : British Rule——The Struggle For Independence in Malaya 1945-1947 (University Microfilm Int. Michigen USA, 1976)，另见巴素《马来亚华侨史》（槟城光华日报有限公司1950）；并见马汝陵《马来亚史话》（香港：上海书局，1960）。

(3) 见Yeo Kim Wah : Political Development in Singapore 1945-1955 (Singapore : Singapore University Press 1973)，页13。

(4) 参阅林芳声《新加坡华人社会的形成和早期经济概观》与何启发《马来亚华族的形成问题初探》，二文均收《华侨华人史研究集》（二）（北京：海洋出版社，1989）页11－39。另参阅崔贵强《新马华人国家认同的转向1945－1959》（新加坡：南洋学会，1990年）页1－24。

(5) 见林孝胜《开埠初期的新华社会》、《草创时期的青云亭》、《青云亭与十九世纪新华社会》、《十九世纪新华社会的分会问题》、《怡和轩俱乐部研究》，五文均收柯木林、林孝胜合著《新华历史与人物研究》（新加坡：南洋学会，1986）页11－100。并见崔贵强《新马华人国家认同的转向1945－1959》（新加坡南洋学会，1990）页1－24。

(6) 见黄枝连《马华社会史导论》（新加坡：万里文化企业公司，1971）。

(7) 见徐钧尧《两次世界大战间的马来亚华人经济》，文收《华侨华人研究集》（二），页307－331。

(8) 在本论文中，凡所讨论的文学作品、现象是在1965年之前，概称之为马华文学；1965年之后的新加坡华文文学简称新华文学，马

来西亚文学仍称为马华文学。

(9) 有关战前马华文学各个发展阶段的特点，方修在其《马华新文学史稿》（上中下册）（新加坡世界书局，1962、1963、1965），及《马华新文学简史》（吉隆坡：董总，1986）二著作中，有全面且深入的论述。方修在《战后马华新文学史初稿》一书中。对“马华文学”与“侨民文学”论争，有相当全面与深入的论述，见《战后马华文学史初稿》（吉隆坡：董总，1987），页27－78。苗秀在《马华文学史话》（新加坡：青年书局，1968）一书中，就把马华初期的文学作品斥为移民文学。赵戎在《谈马华文学的独特性》一文中，也说在“马华文艺”与“侨民文艺”论争发生之前的马华文学都是侨民文学。见以多等著（以多即赵戎）《论马华文艺的独特性》（新加坡：南洋大学创造社，1960）。苗秀与赵戎的说法是错误的，不符事实的。

(10) 有关中国新文学的分期法，遵照的是蔡仪的划分法。见蔡仪《中国新文学史讲话》（上海：新文学出版社，1952）。并参阅王瑶《中国新文学史稿》（上海：新文艺出版社，1954）。丁易《中国现代文学史略》（北京：作家出版社，1957）。中南七校《中国现代文学史》（武汉：长江文艺出版社，1979）。九院校编《中国现代文学史》（江苏人民出版社，1979）。林志诰主编《中国现代文学史》（北京：中国人民大学出版社，1979）。林德发《五四文学史》（山东文艺出版社。1986）。有关马华文学分期法，则是依照方修的。见方修《马华新文学史稿》（上中下册）及《马华新文学简史》一书。

(11) 参阅方修《马华新文学简史》页1－33。并参阅方修编《马华新文学大系》（十册）（新加坡：世界书局 1972）。

(12) 见方修《马华新文学史稿》（上）页299－327。并见方修《马华新文学简史》页41－107。另见方修《马华文艺思潮的演变（1919－1942）》文收《新马文学史论集（香港：三联书店、新加坡文学书屋联合出版，1986）页22－32。

(13) 参阅方修《马华新文学大系》（小说一集导言），（新加坡：世界书局1970）页1－19。

(14) 参阅方修《马华新文学大系》（诗歌序）（新加坡世界书局，1971）页1－26。

(15) 参阅方修《马华新文学大系》（戏剧集序）（新加坡：世界书局，1971）。

(16) 参阅方修《马华新文学大系》（散文集序）（新加坡世界书局：1971）页1－23。

(17) 参阅方修《马华新文学大系》（理论批评一集序）（新加坡：世界书局，1973）页1－24。
(18) 参阅方修《马华新文学大系》（理论批评一集序）（新加坡：世界书局，1972）页 1-20。
(19) 同注（16）
(20) 同注（14）
(21) 同注（15）
(22) 同注（17）
(23) 同注（18）
(24) 同注（16）
(25) 同注（15）
(26) 同注（14）
(27) 参阅方修《沦陷时期的马华文学（1942－1945）》，文刊《艺术天地》（第六期），（新加坡：Artropolis出版，1995）页31－38。并参阅方修《和日本朋友谈马华抗日文学》，文收《新马文学史论集》，页57－61。
(28) 同上。
(29) 见谢志淼《新加坡的政治演变》（游保生·林崇椰编《新加坡25年来的发展》新加坡：联合早报出版，1984）页211－225。
(30) 见 Dudley De Souza :"The Politics of Language :Language Planning in Singapore"(Evangelos A Afendras & Eddie. C.Y. Kuo :" Language & Society in Singapore" Singapore University Press 1980) 页 203－232。
(31) 参阅“ The Politics of Language: Language Planning in Singapore, Op Cit 页212。”另者，S.拉惹勒南最近也说，行动党一开始即创造英语教育社会，以消除种族、宗教与民族的差别。见S.Rajaratnam: " The Politics of Language ("Trends" 27-10-1991), Straits Times"
(32) 同注（30）。
(33) 在本论文中，凡论及1965年年前的华文文学概称马华文学，1965年之后的，则称为新华文学。
(34) 此分期法是方修的分法，据1991年12月13日谈话。
(35) 参阅方修编《马华新文学大系》（战后的诗集导言）（新加坡：世界书局，1982） 页1－8。并参阅方修《战后马华文学史初稿》（吉隆坡：董总，1986），页1－26。
(36) 参阅方修编《马华新文学大系》（战后·小说导言）（新加坡：世界书局，1979）页1－7。
(37) 参阅方修编《马华新文学大系》（战后·散文导言）（新加坡：世界书局，1981）页1－8。

(38) 参阅方修编《马华新文学大系》（战后：戏剧一集导言）（新加坡：世界书局，1979）页1－5。

(39) 参阅方修《战后马华文学史初稿》页27－78，并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（理论）（新加坡：新社，年代不详）。

(40) 参阅方修《马华文学大系》（战后·诗集），并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（诗歌）（新加坡：新社，年代不详）。

(41) 参阅方修《马华新文学大系》（散文集），并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（散文一）（新加坡：新社，年代不详）。

(42) 参阅方修《马华新文学大系》（小说一集），并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（小说一集）（新加坡：新社，年代不详）。

(43) 参阅方修《马华新文学大系》（戏剧一集），并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（剧本）（新加坡：新社，年代不祥）。

(44) 参阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（理论），据该书所收录的理论文章，属于此时期的只有数篇，水平甚低。

(45) 参阅崔贵强《新马华人国家认同的转向》，页252－384。

(46) 参阅方修《马华新文学大系》（战后·诗集序）页11－15，并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（诗歌）。

(47) 参阅方修《马华新文学大系》（战后·小说一集序）页14－20，并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（小说一集）。

(48) 参阅方修《马华新文学大系（散文一集序）》页14－20。并阅李廷辉等编《新马文学大系》（散文·二集）。

(49) 参阅方修《马华新文学大系》（戏剧一集序）页7－10，并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（剧本）。

(50) 参阅方修《1956年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》页81－85，并参阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（理论）。

(51) 参阅方修《1957年的马华文艺界》至《1976年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页86－222。

(52) 参阅方修《马华新文学大系》（诗歌序）页15－22，并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（诗歌）。

(53) 同注（51），并阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（散文一集和二集）。

(54) 同注（51），并参阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（小说一集和二集）。

(55) 同注（51），并参阅李廷辉等编《新马华文文学大系》（剧本）。

(56) 方修在此时期所写的有关《红楼梦》的文章，后来收集成书《〈红楼梦〉简说》。他的论述每年的理论论争的文字，则见《1957年的马华文艺界》至《1976年的马华文艺界》。

(57) 参阅南洋商报·新加坡写作人协会联合编造《吾土吾民创作选》（诗歌）（新加坡：南洋商报，1982）。并阅方修《1967年的马华文艺界》至《1976年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页215－295。

(58) 同上，并阅南洋商报。新加坡写作人协会联合编选《吾土吾民创作选》（散文）。

(59) 同注（57），并阅南洋商报·新加坡写作人协会联合编造《吾土吾民创作选》（小说一集和二集）。

(60) 同注（57），并阅南洋商报·新加坡写作人协会联合编造《吾土吾民创作选》（戏剧）。

(61) 同注（57），并阅柏扬主编《新加坡共和国华文文学选集》（史料篇）（台北：时报文化出版事业有限公司，1982）。

(62) 参阅新加坡文艺协会编《新加坡当代华文文学大系》（诗歌集）（北京：中国华侨出版社，1991）。

(63) 参阅新加坡文艺协会编《新加坡当代华文文学大系》（散文集）。

(64) 参阅新加坡文协会编《新加坡当代华文文学大系》（小说集），并阅《金狮奖第二届获奖作品集1984/85》（新加坡：联合早报·联合晚报，1986）。

(65) 参阅韩劳达《信步走过80年代新加坡华语剧运》（新加坡：南方艺术研究会，1991）。

(66) 参阅柏杨主编《新加坡共和国华文文学选集》（史料）。

(67) 参阅陈剑虹《战后大马华人的政治发展》，文收林水檬、骆都山合编《马来西亚华人史》（吉隆坡：留台联总，1984），页91-137。

(68) 参阅陈绿漪《大马半岛华文教育的发展》，文收《马来西亚华人史》，页283-325。

(69) 参阅李锦宗《战后马华文学的发展》，文收《马来西亚华人史》，页365-407。

(70) 同上。

(71) 参阅姚拓《马华戏剧七十年来的回顾与展望》，文收《马来西亚华人史》，页43-69。

(72) 参阅孟沙《马华小说沿革纵横谈》，文收《马来西亚华人史》，页7-33。

(73) 参阅陈蝶《细雨狂飙含笑过——回顾与展望马华散文七十年》，文收《马来西亚华人史》，页157-183。

(74) 同注(71)

(75) 参阅方修《〈马华新文学史稿〉》英译本序》文收方修《新马文学史论集》页57－56。根据杨松年的研究，战前个人作品以单行本

出版的，诗歌只有一册，小说六册，散文一册，戏剧一册，见《战后至独立前新加坡华文文学　书籍的出版》，文收杨松年《新马华文文学论集》（新加坡：南洋商报，1982页23－165。

(76) 参阅方修《马华新文学简史》之《新版序》页Ⅱ—Ⅴ。

(77) 同上。

(78) 见陈实《方修的贡献》文收陈实著《新加坡华文作家作品论》（桂林：广西师范大学出版社，1991）页225－240。

(79) 在实际上，方修已编好《马华新文学大系——战后》十册，只是由于世界书局老板碍于销路问题，无意再出版下去而使出版计划搁置下来。

(80) 此五篇文章均收《新马华文文学史论集》。

(81) 见方修《马华新文学大系》（出版史料）页443-577。

(82) 见杨松年《新马华文文学论集》页76。

(83) 见方修《1962年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》页162－174。

(84) 《南洋商报文艺副刊概况》一文收在方修《息游集》（新加坡：春艺图书贸易公司，1992）页113－171。

(85) 方修《战后初期的马华文艺杂志（1945－1948）》，文刊《艺术天地》第3期（新加坡：Artropolis, 1993）页38－46。

(86) 见方修《战前的马华文艺》文收《新马文学史论集》，页397－408。

(87) 方修不为名利，只想做一点园丁的工作，可从其词《沁园春（感怀）》看出，见《两径轩杂文》（新加坡：群岛文化社，1979）页83，并见《吟仙人掌》，诗附《文学·报刊·生活》（新加坡：仙人掌出版社，）卷首。

(88) 见《略论〈文心〉》，文收方修《避席集》（新加坡：文艺出版社，1960）页1－3。

(89) 见《悼范文澜》，文收《长夜集》（新加坡：万里文化企业公司，1973页）117－119。

(90) 方修在提携后进，指导后进的情况，可由他的《游谈录》看出一斑（吉隆坡·大马福联暨雪福建会馆，1986）。

(91) 陈实《方修的贡献》文收陈实《新加坡华文作家作品论》。

(92) 林臻《方修编著序说》，文收方修《池鱼集》（新加坡：春艺图书贸易公司）页132－141。

(93) 马夫之《再论方修》文收《池鱼集》页80－96。

(94) 山本哲也《关于马来西亚的现代华文文学》，风沙雁译，文收方修《看龙集》（新加坡：春艺图书贸易公司，1994）页132－135。

(95) 小木裕文（风沙雁译）《马华文学研究资料摘要》，文收《看龙

集》页136－138。

(96) 林臻《方修著述叙录》，文收《看龙集》页139－159。

(97) 王赓武（风沙雁译）《〈评马华新文学史稿〉英译本》，文收《池鱼集》页129－131。

(98) 马阳《一代史家耀南天——谈方修的〈游谈录〉》，文收《池鱼集》页142－144。

(99) 蔡师仁《新马华文文学发展轨迹的探寻——方修〈新马文学史论集〉评介》，文收《东南亚华文文学与中国现代文学》页78－88。

(100) 三首诗均收《池鱼集》页125－128。

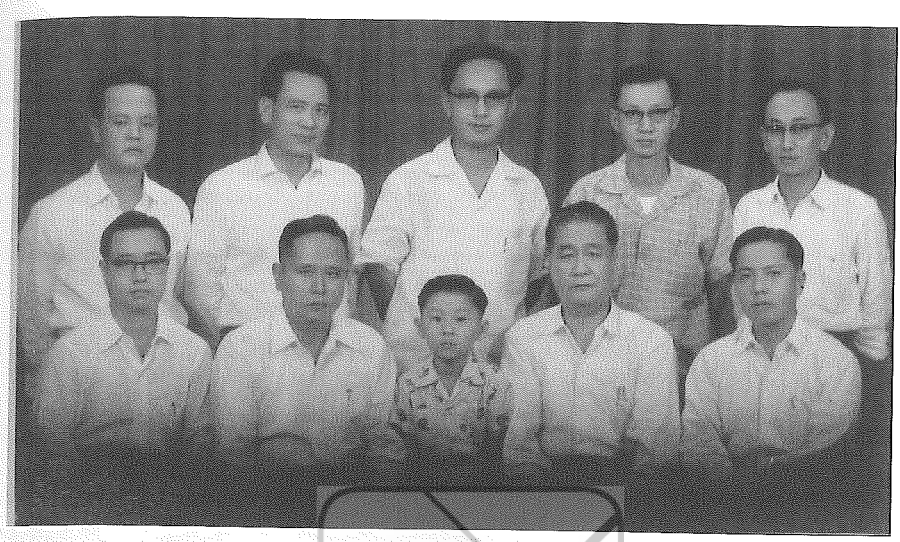
(101) 方修旧诗词主要收在《两径轩杂文》（新加坡：群岛文化社，1979）；《文艺界又五年》（新加坡：万里文化企业公司，1976）；《小休录》（新加坡：洪炉文化企业，1978）；《夜读杂抄》（新加坡：春艺图书贸易公司，1988）等。

(102) 方修论述鲁迅的文章颇多，本论文会另辟一节谈论之。

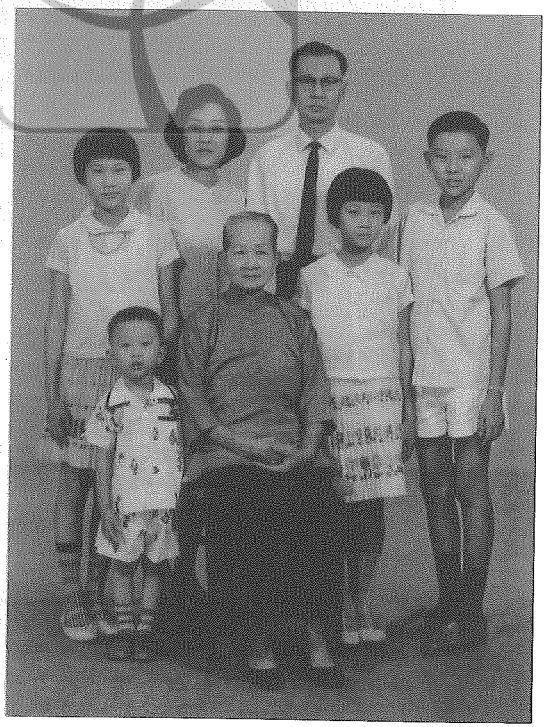
(103) 方修为年轻作者所撰写的书序，共有十篇，见《游谈录》（吉隆坡：大马福联暨雪福建会馆，1956），并见《MD是这样选出来的》《新加坡：仙人掌出版社，1987》页1－7。方修为已故作家编选集所写的后记，我不列入此范围。

(104) 见方修《文艺界又五年》页95。

(105) 日本学者樱井明治就比较倾向于苗秀对战前马华文学的论断，即作品内容有浓厚的中国意识，马来亚社会意识非常单薄。这样的论断实际上是不符合事实的。见苍浪客《苍浪客文集》页36－40。



与新加坡友人合影。
前排左起：以今、杜李、方修长子聪英、陈维新、叶冠复。
后排左起：沈茂锦、赵度、欧阳攀龙、方修、丁之屏。（50年代末）

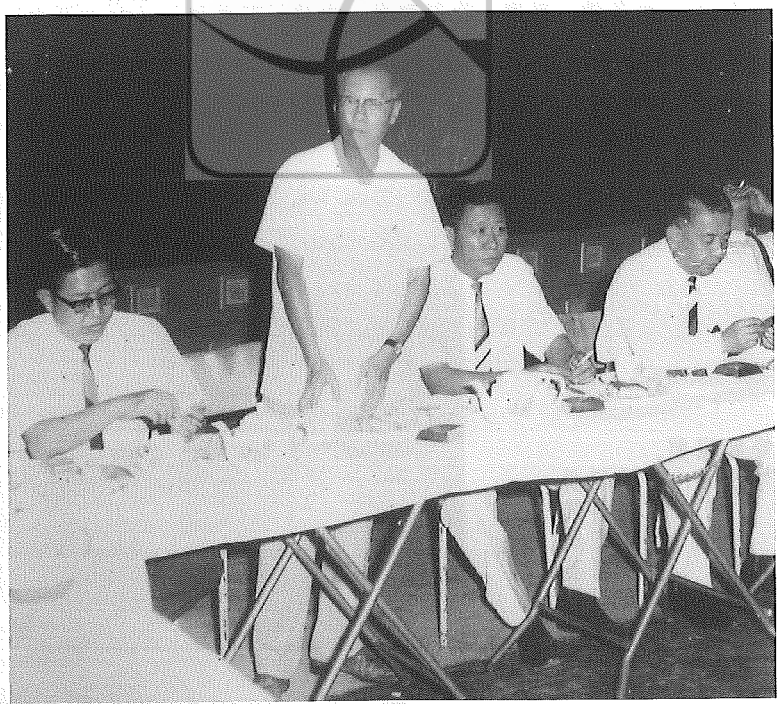


方修合家照。
前排左起：幼子聪勇、
母沈葵鹓、
次女聪敏、
长子聪英。
后排左起：长女聪娣、
妻郭淑云、
方修。
（60年代中）

星洲日报部分同事新春团拜后留影。

前排左起:
陈华生、黄思、廖颂扬、李天常。

后排左起:
何真尼、方修、经理部同事刘群辉、林克诚。
(60年代)



方修在星洲日报南马区记者会上讲话。右为该报社长胡蛟。(60年代)

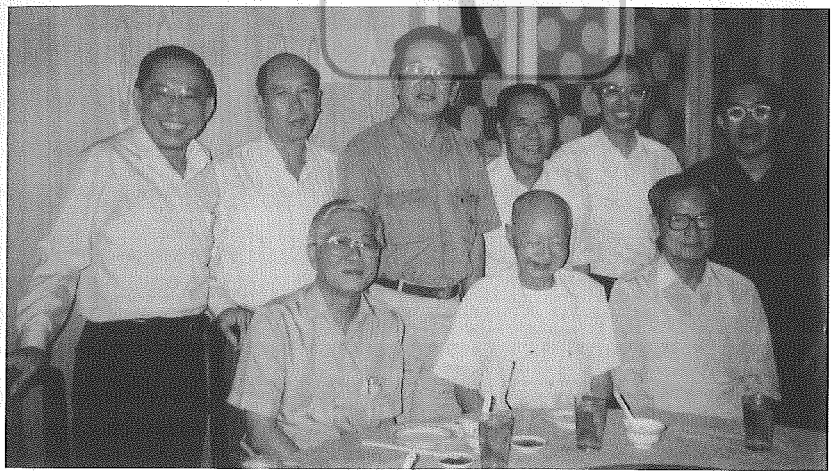
新加坡大学中文系部分师生合影。前排右二为饶宗颐，右四为林徐典，右五方修。
后排：荣誉学位毕业学员，右三为陈荣照(60年代末)

20年代马华知名作家曾圣提（右），二战前返重庆参加救亡工作，战后定居北京，文革结束后前往印度，图为经新时留影。左起：林臻、方修。

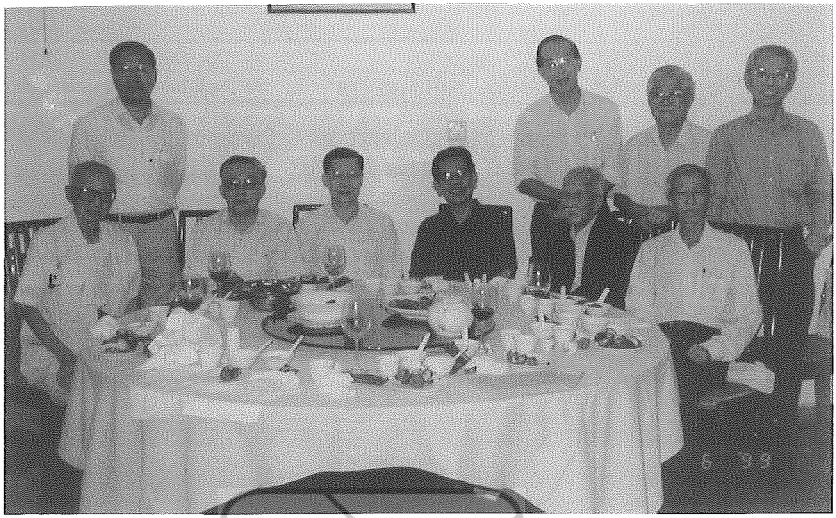
1992年方修(右三)与友人林祥雄(右一)及张不代等中国作家合影。

90年代初中国作家张贤亮(前排右一)、张洁(前排左一)旅新留影。
前排中: 方修。
后排左起: 林臻、陈美华、孙泽宇、梁三白、佟暖。

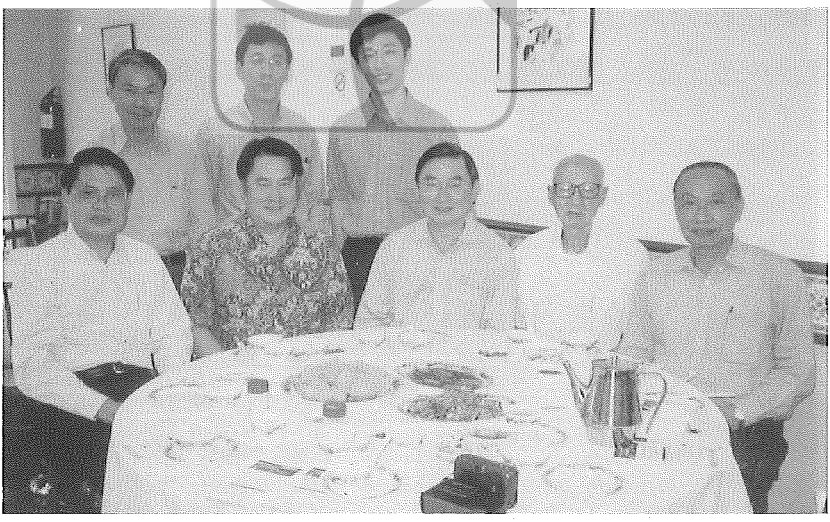
中国作家王蒙夫妇（前排左二、左三）1997年中秋节在新留影。
前排左一：方修。
后排左起：林康、孙映芳、谢克、陈美华、孙泽宇。



诸文友聚餐后合影。
前排左起：林臻、方修、莫理光。
后排左起：梅培实、张金福、梁三白、朱炎辉、孙泽宇、张道昉。（90年代中）



在纪念20世纪最后一届诗人节的小宴会上。
前排右起：周天、刘思、严思、沈文华、槐华、方修。
后排右起：孙泽宇、林臻、长谣、长河。



2000年1月，新加坡教育部政务部长陈敏良令弟敏华医生来新度假，会见有关文友。前排左起：吴元华、陈敏华、陈敏良、方修、陈荣照。
后排左起：李金生、寒川、梁文福。

第二章

方修的生活道路与写作道路

第一节　方修的生活道路

中国近代的积弱，可说始于1840年的鸦片战争。从鸦片战争起，至到1911年清朝被推翻为止，这72年期间，清廷连续打了好几场败仗，割土赔款，辱国丧权，史无前例。[1]

自1840年起，清廷屡受列强欺凌，且屡战屡败。以战争来说，计有1857年的英法联军攻打中国，1884年的中法战争，1894年的中日甲午战争，以及1900年的八国联军攻进北京。在这些战争中，清廷都被打败，被迫签订许多不平等条约，诸如北京条约，南京条约，马关条约等等。[2]

在中国国内，清廷也面对太平天国的起义战争，义和团的造反。清廷虽然也推行过洋务运动，戊戌变法，但都只为苟延残喘，而不是真正的革新政治经济弊病。清廷的颟顸无能，辱国丧权，终于引发了辛亥革命，1912年1月中华民国临时政府成立了。

由于辛亥革命“并没有彻底粉碎地主阶级专政的国家机器”，导致袁世凯窃取革命成果，废宪称帝。[3]从1912年袁世凯当权到1928年张作霖在皇姑屯被炸，整个中国是处于军阀统治之下的。在这16年中，北洋军阀各派系、南北军阀之间，以及大小军阀之间，连年混战。北洋政权在16年内，更换了13位总统，44届内阁。[4]

1926年6月国民政府通过出师北伐案，1928年南京政府名义

上统一了中国；可是，国民党在结束对奉系军阀的战争后，党内各派系的矛盾立即尖锐化和表面化。简单地说，从1927年到1931年，蒋介石与汪精卫斗争了4年；而1932年至1935年，蒋、汪又合作了4年。1935年12月，蒋介石夺了汪精卫的行政院长职位，这两个集团又一次公开分裂。[5]

1937年7月7日，长久以来处心积虑要侵略中国的日本帝国主义者策划划了“七七”卢沟桥事变，接着又发生了惨绝人寰的南京大屠杀。在这民族生死存亡之际，国共两党捐弃前嫌再度合作，一场中国近代史上规模最大，历时最久，动员最广泛的抗日战争全面展开了。[6]

（一）从乡居到南来（1922－1950）

1922年的潮州（当时名潮循道），由于地处南方，与国民党所在地广州又有一段距离，因而在那动荡不安的年代，潮州相对地来说，倒是相当宁静。1922年2月，彩塘市市尾一家侨眷吴姓家族有了一桩喜事，吴家长子方修诞生了。（方修原名吴之光）。[7] 吴家之主吴诰宪其时在马来亚的吉隆坡做小生意。吴诰宪的生意并不很顺利，有时生意失败了，还得转而去替人打工，三几年后，有了机会，才又自己做起生意来。吴诰宪大约三两年才回故乡彩塘市一趟，方修出生时，诰宪是身在吉隆坡的。方修从小就少与父亲见面，以致对父亲的言行举止，声音笑容，于今回忆起来，似乎印象不深，也缺乏一种亲切感。方修的母亲沈葵鹅，是个典型的农村妇女，没受正式教育，但自幼跟兄长学些单字，能够阅读弹词唱本，常以此消遣。在方修开始会书写信件时，母亲就往往口述书信内容，由方修执笔，偶有错别字，她也能辨别并纠正。[8] 方修的母亲虽然在学问上并没对方修有多大影响，但她的勤劳刻苦品格，与善良天性，却

对方修有一定程度的影响。

彩塘市在今潮安县内，潮安县至到清末仍称海阳县，到民国三年，才改称潮安县。[9] 坐落在潮安县彩塘市市尾的吴家，距离市中心并不远。而且彩塘市又有石铺小径或河流可通往邻近各乡镇。吴家不远有火车站，人们可乘搭火车到汕头。方修童年时期，就经常到附近小市镇的华美乡拜访外祖母。他对其他邻近乡镇如砂陇、横陇、庵埠也不生疏。

彩塘市中心有条通衢大道，全是石块铺成的。大道分头、中、尾三段，市头住的多是黄姓人家，市中住的为杨姓人家，市尾则为吴姓人家。方修的家就坐落在市尾大道不远之处。那是条小巷，巷口巷尾都有人家，屋子都是陈年洋灰老屋，巷尾的尤其破落，但周围环境清雅，吴家背后有片果园，四周则是人家的农田，蔬菜稻苗随处可见。[10]

潮安县得天独厚，山川特多，寺庙名刹也特多。潮安县地杰人灵，名流循吏，儒林忠烈，孝友文苑人物也较他县多些。[11] 方修自小就生活在较注重子女教育的乡镇，耳濡目染，也就自然养成爱读书的习惯，这对他以后的走进文化界有不小的影响。

方修的家是乡间典型的石灰矮房屋，好一段距离才有一户人家，作一字型排列开去，对面也有人家，门户对着门户，两排屋宇之间是条碎沙铺成的小径。因为那儿不是大市镇，又多是侨眷，左邻右舍又是妇人与老妇人，男人不多。方修的童年友伴不多，总是邻近的那几位，他们总爱玩丢铜钱、打陀螺等游戏。但在幽美环境下，与农家孩童一起长大，却也使方修养成勤劳朴素，淡泊为怀的性格，且也练就一幅好体格。方修在1986年曾写了二首《题林祥雄画集》的诗，颇能让我们看到他喜爱农村生活的心态，这种热爱农村劳作生活的习惯，可说是自幼

养成的。[12]

五岁那年，方修的的大妹淑兰出生了。六岁时，双胞胎的二妹慧兰、三妹出世，三妹出世后不久即夭折。因为年纪有一段距离，而13岁时方修又远至汕头海滨中学读书，16岁就南来，他对两个妹妹童年时代与他相处的情景已相当模糊了。他的二妹现在马来西亚，60多岁。

六岁那年，方修就进入彩塘市的那所小学读书，校名他再记不起了。10岁那年，彩塘市的那所小学不知何故延迟开学，方修的母亲着急了，就把方修送去市上的私塾就读。这使方修有机会念到《古文观止》、《古文评注》、《千家诗》、《唐诗三百首》等古典文学，为方修进入古典文学打开了门户。

第二年，方修就又回到彩塘市的原校就读五年级，日子依然过得平静而安稳，消闲活动除了原有的丢铜钱，打陀螺，捉打架鱼外，晚上还多了听讲故事佬讲古的活动。这种在一盏煤油灯下听讲充满神秘色彩的故事的夜间文化活动，可说是民间艺人在乡下推广文化的最方便形式了。方修童年时代的现代与古典文学知识自然大半是从学校里得来的，但是一些掌故或神话故事，以及隐藏于故事中的是非观念，却是从讲古中得来的。

在中国正处于动荡不安，军阀割剖的时期，方修的童年却在相当稳定的潮州府潮安县度过。他的童年生活或许会平淡点，但因自幼与农村子弟一起生活玩耍，农村子弟那种刻苦耐劳、积极乐观、淡泊名利、热爱自然的优良品格，方修都具备了。这些良好的品格，对方修将来在文坛上只问耕耘，不求名利，及嫉恶如仇，不畏权贵的作风，有决定性的作用。

1933年底方修小学毕业了，母亲决定让他继续升学。彩塘市的子弟要上中学，有两个去处，一是潮安县府，二是汕头

市。方修说可能是由于汕头市的中学收费较低的缘故，母亲把他送到汕头市的海滨中学去。[13] 其实，据资料显示，潮安县在1934年只有四所中学，而汕头市则有12所中学。[14] 方修前往汕头就读中学，或许也与该市有较多学校可选择有关。

汕头市海滨私立中学建校于1932年，坐落在中山路，1934年方修就读时，该校有七、八班学生，分初中一、二、三，高中一、二、三，另外有一班简易师训班。海滨中学为二层楼建筑物，1939年春因抗战关系，内迁潮安华美、揭阳顶埠，普宁流沙等处上课，解放后重建并易校名。[15]

汕头市距离潮安县32·5公里，距离彩塘市20公里，有潮汕铁路可通达。由1906至1937年正是汕头发展的极盛时期，市容格局有如50年代的新加坡大坡一带，但人潮与热闹气氛，文化气息，却远较新加坡为优。市中心最高建筑物高9楼，电梯已不少见，百货公司货物摆设美观，货品齐全。[16]

彩塘市农家子弟到汕头去升学，在30年代虽不算什么稀罕事，但方修有机会到大都市生活，心情总是特别愉快的。学校实行的是全日制，为方便外地来的学生，学校还租屋子给学生寄宿。方修自此就在海滨中学生活四年，直到1937年底毕业为止。

刚踏入少年的方修，生性还是好玩的，他课余爱打乒乓，下象棋，也打打篮球，更时常到“闲间”玩乐器。[17] 方修后来懂得拉二胡，柳胡，会弹扬琴，吹笛子，都是在“闲间”学来的。

前三年的中学课程相当一般化，史地、文学、手工图画，一应俱全。但方修并没倾全力去攻读这些科目，在众教师中，对他较具影响力的是两名华文老师，一名是教他学做古体诗词的，另一名较年轻的，则引导他进入现代文学的世界。因而在那三年中，他既大量阅读了古典章回小说，也开始接触中国现

代文学作品。[18] 方修写作旧体诗词的技巧，就是在此时开始掌握的，而他对中国现代文学的兴趣，也是在此时培养起来的。

在学校寄宿的学习生涯是相当乏味的，但因省去通学的舟车之苦，空闲时间也就相对地多了一些。因此方修课余除了读课外书、逛“闲间”、打乒乓、篮球外，也研究起象棋来了。他收罗并钻研有关象棋的专著，对梅花谱、橘中秘、百局图等等棋谱，都有心得。1949年或1950年，他曾参加全新棋霸邀请赛，打入八强之林。

1936年底，方修修完初中三课程，由于家庭不富裕，他没念高中，转而进入海滨中学附设的简易师训班，准备修完一年师训课程后，即去从事教鞭工作。师训课程比中学更为单调，所上的科目不外乎教育概论、教育原理、心理学等，外加音乐、手工等技术科。

一年的师训生涯，在平淡中过去了。1937年下半年结业前，在中国全面抗日战争展开的风声鹤唳局势下，方修与同班同学到潮安县府作了一次考查旅游。方修虽然是潮安县人，但却没机会到县府去观光，此次在老师们的带领下，亲自登上金山，看了古松；又到了橡树深深的韩祠；湘桥春涨的奇景，龙湫宝塔的古朴，东楼观潮的壮景，西湖鱼筏的幽静，都令方修的眼界为之大开；也使他对潮州的文物古迹，山川江河有了更进一步的了解。

此次的旅游是方修南来之前最为全面的一次。多年来，方修再也不曾回过潮安县。回忆起童少年的生活片段，方修最具追思色彩的，无疑的是此次壮游。可惜的是，岁月邈远，而其时方修才16岁多，尚未有专文记述此次壮游，且记忆已模糊，在访谈时，方修只能记起残存的片段，再也无法深入且全面为我们叙述此行的观感了。

1937年中国全面展开战争的波涛，是要迟至1939年方波及那南方的宁静城市潮州的。方修于1937年底结束简易师训课程后回到家乡彩塘市，就积极筹备举家南来的工作。当年华侨都是把家眷安顿在中国乡镇，待儿女学业告了一段落，才把全家大小接来南洋团圆。方修的父亲吴诰宪也是这么做的。因此在1938年年初，方修和母亲、大妹淑兰、二妹慧兰及表弟业周（过继给方修的母亲为养子）一家五口乘搭轮船来吉隆坡。

1938年的马来亚总人口已超过三百万。[19] 那时的华人社会最大的一个问题是男性大大超过女性人数，因而有所谓贩卖少女与娼妓的问题产生。后来因为殖民地政府的取缔，贩卖妓女的现象渐渐消失了，但变相卖淫场所如小客栈与舞厅却又如雨后春笋，到处林立。另一种不良现象是抽鸦片的人特别多，当时的马来亚殖民地政府的一半收入，是来自鸦片，可见鸦片之普遍情况。[20]

在英国统治下的马来亚，由于发展经济需要大批苦干的劳工，而华人的勤奋深受英国官员的赏识，因而大批华人在毫无限制下南来，单单从1922至1927年，就有130多万华人南来。[21] 但1929年世界经济大萧条沉重地打击了马来亚的经济，也就从那年开始，英国政府限制华、印移民南来，并将大批华工遣返中国。

1933年后半年，马来亚经济渐渐复苏，移民限制也稍微放宽。从这年开始，直到1940年为止，每年都有大批华人南来，但也有大批华人移出，总的来说，移入人数比移出人数多一些。[22]

1937年至1940年是马来亚经济处在大萧条后的复苏阶段，但状态很不稳定，因而小生意人所受到的波动与打击最大。[23] 方修的父亲吴诰宪在1938年还与友人共同经营一间小杂物

店，1939年就得结束营业而去替人打工，便是一例。

方修一家人抵达吉隆坡后，就与父亲一起住在郊外，一直到1940年为止。市郊的屋子较宽敞，屋租也便宜，每月只须10元左右。但因为这样或那样的原因，方修一家人在那三年里也先后搬了好几次家。[24]

方修虽自小从未踏出中国国土一步，可是由于左邻右舍都是侨眷，经常可听到邻居谈起南洋的风土人情，生活习惯，因而对南洋并不是那么陌生的。不过，初初来到吉隆坡，方修对那儿的炎热气候，还是有点不习惯的。对于异族的生活方式，也须一段时间才能感到自然。

方修因为人地生疏，也没朋友，要托人谋事甚不易，因此在1938年整年里，他就到他父亲与友人合营的小杂货店帮忙。这种刻板、琐碎的店员生活，很教方修吃不消。方修在回忆这一年的生活时，只淡淡地说那是适应环境的一年。[25]但方修的马来话却也是在那时学上手的。

吉隆坡怎么说都是马来亚的首都，人口集中，文化繁盛，单单华文报，当地可买到的就有四种，而且文艺副刊众多，内容精彩，比起彩塘市的只能看到一份小小的报纸来，简直不可同日而语。[26]

1938年的马来亚，抗日气氛已弥漫在每一角落，华人的抵制日货运动如火如荼地展开，救亡运动推展至全马来亚大小乡镇，锡矿工人的罢工运动，波澜壮阔。[27]表现在文艺方面，就是抗战文艺的兴起，并带来诸如文学通俗化，诗歌大众化等等文学运动，使得马华文学中的诗歌、小说、散文与戏剧，都呈现出百花齐放，异彩缤纷的局面。[28]

方修南来正巧遇上政治运动汹涌而文学局面繁盛期，这段经历，对他往后成为文学史家兼作家，有不可忽视的决定性作

用。方修曾感慨，在彩塘市生活，一切都显得那么平静安稳，老觉得生活中缺乏一股把人推向时代潮流中去的力量。南来吉隆坡后，在一年里，以及接下来的两年里，他亲眼看到抵制日货支援抗日的洪流，亲身感受时代脉搏的强烈跳动，亲自欣赏到文艺百花盛放的胜景。方修的眼界为之大开，思想境界为之提高，创作热情也激发出来了。南来对方修的一生影响至为重要，方修从此走进时代的洪流，跟着时代潮流前进，终于在火的提炼中成长起来了。

1939年年初，方修申请到一份在树胶产品厂当员工的工作，工厂离他的家不很近，须踏脚车上班，一天工作整10小时，但待遇不错，每月40元，抵得上当时小学校长的薪水。[29]工作是刻板的乏味的，那就是在鞋垫上盖号码。但这是方修生平第一次出来工作，自食其力，心情是愉快的。

1940年年初，方修在吉隆坡市中心的一间洋酒店学做生意，他寄宿在店里，与父亲及家人分居了。自此方修与父亲见面的机会就少了。方修的父亲吴诰宪年纪很小时就丧父，母亲不久也因发疯而死亡，诰宪可说是个孤儿，由伯父伯母扶养，长大后南来，孑然一身，独闯天下，一生屡换职业，或做小生意，或当会馆座办，或为商行书记，生活并不很安定。

方修在学做生意的那间洋酒店，规模不小，老板之外，还有一位类似经理的职员，专管来往帐目，此外还有六、七名职员，方修就是其中的一位，但只是实习者，非正式雇员。

这家酒行除贩卖各色洋酒外，也销售罐头奶粉，高级饮品，是属于较高级的商店。老板长袖善舞，交游广阔，是好些同业组织与会馆的负责人，偶而也得在各种庆典或宴会上演讲，方修由于文字功夫不错，常常代老板写演讲稿，深受老板喜爱。[30]

酒行的规模既相当大，且与它有生意来往的都是当时的大企业如然直利、牙直利、森那美等等，方修如果愿意在这酒行工作下去的话，他应该可以闯出一个天下来的。然而方修对做生意一点兴趣都没有，一来他嫌工作时间太长，二来他觉得与三几位同事一同住在店内，生活上互相牵制，不利于学习，因而1941年初他就转行了。尽量争取业余时间进修，是方修南来初期，也可说是他终生奉行的哲学，这使得他的学识与日俱增，与时并进，也是他成为杰出文学史家的根源。

1941年初，方修转入《新国民日报》工作，这对方修早期思想的形成，文学知识的充实，理论水平的提高，都有莫大的帮助。方修曾说："大概是多看报刊的缘故吧，我有点向往于报馆的生活。"[31]方修后来在《星洲日报》工作了28年，颇可证明他确实是喜爱报馆的生活的。

方修的进入报馆工作，是充满着传奇色彩的。

1941年初春节期间，方修从吉隆坡乘搭火车到G埠探亲。在途中，方修由于阅读《现代周刊》而引起一名会舞文弄墨的商界人士连天助的注意，彼此于是交谈起来，方修对连先生谈起想当报馆记者或排字工人的事时，想不到连先生竟然一口气答应把方修介绍到当时在吉隆坡的唯一华文报《新国民日报》当校对。于是方修就这样顺利地实现自己南来后，两三年里无时无刻不放在心上的愿望。[32]

方修进入报馆工作虽然带有点传奇色彩，但仔细分析，我们也可看到其中的必然性，方修在树胶产品当员工，在酒行学做生意，甚至更早时在父亲的杂货店中帮忙，都是南来初期，人地生疏，不易找到自己理想中的职业的暂时性的就业，与方修在海滨中学所接受的师训课程训练是风马牛不相及的，也与方修自很年轻时就想干一点较有意义的工作的志向是不相符的。方

修说：“我甚至不晓得排字工人的工作究竟是一个什么样子。我只是从书本上知道王云五是排字工作出身的，后来发明了四角号码。所以心想当排字工人也不错，可以做发明家嘛！”(33)

方修在《新国民日报》工作的一年中，由于接触了不少好友，也看到不少负责人的丑恶咀脸，在人生阅历上丰富起来了，也进一步激发他的爱憎分明的性格的成长，更使他走上文学创作的道路。

方修出生于中国潮安县，也在那儿接受教育，他的童少年的确是在中国度过的。然而，方修在思想上的渐趋成熟，在学识上的日益丰富，在文坛上的崭露头角，却是在马来亚这块土地上发展起来的。

19世纪末的日本，在国内曾掀起一场激烈的思想论争，其主题是，日本在近代化后应在亚洲扮演怎样的角色？论争的结果是这样的论调占了上风：日本应扮演“亚洲救主”的角色，解救亚洲于水深火热之中，并与各国共享繁荣进步。这论调给日本发动了一系列战争制造理论，也给其后的“大东亚共荣圈”提供了理论根据。(34)

1941年12月，中国的全面抗日战争已进行了四五个月，德国进攻苏联已五个半月，欧战进行了两年三个月，是年10月17日，日本的近卫内阁倒台，东条英机奉命组阁。在其时，日本军队驻扎越南已两年，而日本藉调解逻越战争之机会和逻罗订立条约也已一年多，日军南进的野心，可说昭然若揭。(35)

1941年11月30日山下奉文在西贡接到东条的密电后，就在12月6日将军队进驻泰国南端马来亚边界的合艾和宋卡，铺平了侵略新马的大路。12月7日晚上，日军在哥打峇鲁海上实行奇袭登岸。(36)

12月8日凌晨，就在袭击珍珠港的同一天，凌晨一时，日军

开始攻打吉兰丹，凌晨四时空袭新加坡，漫天烽火就此燃烧了。日本在哥打峇鲁成功登岸，与袭击新加坡计划得逞后，更于12月10日在南中国炸沉英国的两艘主力舰威尔斯太子号及击退号。战事进行到此，英国已无心恋战，节节撤退，而日军则逐步挺进。(37)

其实，早在日军登陆哥打峇鲁的当天，英欧侨民已悄悄南下新加坡，直到怡保沦陷时，吉隆坡的一般知识分子、小市民也匆忙就道，纷纷南下新加坡。贫穷的儿女则以脚车、三轮车、手推车、扶老携幼，带些细软衣服，步行逃向邻近的小乡镇、树胶园或锡矿场去。(38)

12月下旬的吉隆坡已处在风声鹤唳状态中，吉隆坡的落入日军之手，只是时间问题。所有的报章已停刊了，新国民日报也不例外。报馆解散了，有的职员留在吉隆坡，其后被日本人抓去当《兴亚日报》的主编，成为落水文人。有的偕伴南下新加坡，或为逃生，或为加入抗日洪流的斗争去。方修与丁史浪、李蕴朗、王式民、彭友真四位好友及一名电讯组同事霍刚彦一起南来新加坡。方修并没向父母辞行，他的家人依然住在吉隆坡郊外。他们南下并不是为避难，而是认为西班牙首都马德里在战争中可坚守两年半，一向被英国人称为固若金汤的新加坡，若军民一心，与日军打起仗来，也可守一段时期的，因此他们也想南下在抗日战争中尽一点棉力。(39)

为了协助抗日卫马，新加坡华人在陈嘉庚的领导下，成立了新加坡华侨抗敌动员总会，下设总务部、劳工服务部、保卫团部、民众武装部（招募义勇军）、以及宣传部。(40)

李蕴朗、王式民参加了义勇军总部秘书处的工作；彭友真参加了另一个抗日团体的工作。与此同时，从中国南来的文化界先进如胡愈之、王任叔、郁达夫、杨骚等等曾先后召集当地

一部分文化教育工作人士，举行座谈会，讨论如何发动后方民众参加抗战工作。讨论结果议决成立星华文化界战时工作团（简称文工团）。“文工团抗战工作成绩，最优异的要算是文工团战时青年干部训练班和歌咏宣传工作。”[41]

1942年1月上旬，方修考进入“抗日文联”的“青训班”。“青训班”又称“干训班”，是“抗日文联”为专门训练青年干部，从事抗日卫马的文化工作，或者宣传组织工作而设的。当时“青训班”共录取一百名学员，分甲、乙两班，方修考到乙班第14名。

“青训部”在受训期间，获得免费膳食。两班“青训班”分为四个中队，学员有的分配到南侨师范学校住宿和上课，有的则分配到直落亚逸爱同学校的旧校舍里住宿。[42]课程主要是听课、朝会、晚会、自修、课外活动等。

方修毅然从吉隆坡来到人地生疏的新加坡，又正值兵荒马乱时刻，连住宿都成问题，现在考进“青训班”，不只住宿膳食问题解决了，自己想南下为抗日卫马工作尽一点棉力的愿望也实现了，在那样的苦难日子里，他的心情会因此而兴起一点点欢愉的涟漪，那是可想像的。

到“青训班”讲课的几乎都是新加坡文化界抗日联合会的主要成员，方修所听过的讲师计有巴人、汪金丁、陈仲达、郁达夫、黄声等人。讲课内容相当广泛，由时事分析、哲学、日本国情，到打游击战术，不一而足。这些讲课的内容既丰富了方修的知识，讲师的高尚品格，也使方修学到做人的道理。

朝会和晚会大多由各个中队分开举行。朝会较严肃，主要是晨操和听领队讲话。晚会比较轻松，经常举行娱乐活动。课外活动范围非常广泛，计有歌咏练习，出发宣传，以及搞出版工作。方修在那一段日子里，学会唱好多首中外歌曲。他也曾以潮

州话在同济医院前向市民发表生平唯一一次的，在露天大庭广众场所的演讲，向他们解释抗敌守土的道理。方修更积极协助同学搞壁报，并在“青训班”的油印杂志上写文章。

通过方修平实的口述与已写成书的回忆录看来，我们可以真实的感受到，他的想南下新加坡抗日卫马尽棉力的诚意，而他的加入“青训班”则是以具体行动落实他的想法。年龄未及20岁的方修，远离家人而与数位志同道合的同事南下新加坡加入抗日斗争队伍，这件事本身就可说明方修在当时是走在时代潮流的前头的。不过，只要仔细读他们的《文学·报刊·生活》中有关此段生活的描述，我们还是可以发觉那时的方修还多少有点孩子气，方修的能紧紧跟上时代潮流，也多少与李蕴朗，或甚至丁史浪的带动有关。

日子在平淡而又有规律的节奏中过去。日军也在英军节节撤退下逐步向南挺进。1942年1月11日，吉隆坡沦陷了。14日日军占领芙蓉，16日占领马六甲，22日渡麻河，31日攻下新山。2月4日日军开始猛烈轰炸新加坡，9日登陆新加坡，15日英军投降了，狮城沦陷了。(43)

威尔斯太子号与击退号被日军炸沉后，英国决定放弃新加坡的消息早已不胫而走。紧随着新加坡华侨义勇军的开赴兀兰守土之后，“青训班‘也在准备沦陷后继续进行抗日的工作。方修与同班中一半以上的同学一样，决定加入抗日同盟的抗日工作，并给负责人陈能他的通讯处，但后来不知何故，陈能却始终没来与方修联络，几十年来方修也未再见到陈能本人或其名字。

新加坡沦陷前两三天，“青训班”解散了，离群后的方修，“孑然一身，提着一个旅行袋，在南天旅店前的二马路上无精打采的踽踽而行。”(44) 一颗又一颗的日军炮弹，唬唬

掠过方修的头顶、身边，又落在附近的地方，在地上炸开一个个窟窿，也击中了一些建筑物。方修对这一切似乎浑然不知，他像一只失群的孤雁，理想没了，生活方向看不到了，前途茫茫一片。南来四年多，他被时代潮流卷进斗争的队伍中去，不只亲身感受，也亲身参与斗争。写文章抒发胸怀理想，自是意气风发；即使加入“青训班”接受训练，大伙儿在一块生活，也能感受到时代脉搏的跳动。唯有离群后彷徨于暗无天日的街头，那是最痛苦不过的。

在漫无目的踟蹰中，方修碰上了在吉隆坡“隆帮”时那间商行老板的远亲黄亚民。在亚民的热情邀请下，走投无路的方修只好搬进亚民堂叔开设的，坐落在同济医院附近的一家麻将馆里去了。自此，方修就过着居无定所的生活，但大部份时间是在麻将馆度过的。

1942年2月19日，日军在新加坡各个角落展开“检证”屠杀行动，方修其时也被召集至海山街集中受检查，可能是年纪尚轻，且少在公共场所露面，曾参加过“青训班”的方修，竟然死里逃生闯过“检证”大关。(45)

在新加坡接下来四、五个月间，方修白天是在小坡铁巴剎帮一位朋友林泽士卖青菜，夜晚则寄宿在林泽士储藏蔬菜的工厂，此时他已离开麻将馆。在麻将馆里，他认识了洪门会的一个门派的阿冲和阿禹。方修那时的生活过得平淡且乏味，后来还受到林泽士的要胁，在认识了林泽士的卑鄙人格后，方修决定回返吉隆坡。临走前，方修曾去找好友丁史浪，讲好大家结伴同行，但启程那天，丁史浪却失踪了。料是被日军宪兵捉走了。方修因此失去一位亦师亦友的好战士，于今追忆起来，方修还唏嘘不已。

日军占领下的吉隆坡，其情况与新加坡大同小异，日军当

局在吉隆坡成立各族治安维持会，统辖各治安维持支会与分会，并招募前政府部门职员就职，按户口颁发安居证。在大检证过后，日军又命令吉隆坡市成立泛马性的华侨协会，其他各州治安会也改为华协分会。并命令召开泛马华协大会，讨论筹措奉纳金问题。(46)

沦陷期的吉隆坡，人民的生活与其他沦陷区一样悲惨。人心惶惶，人们说话非常小心，社会上充满着虚情假意，娼妓合法化，梅毒病是第二号杀手，赌风炽盛，地摊处处。流氓地痞当起汉奸，作威作福，好人受尽折磨。(47)

文化与教育受到史无前例的压制，各语文学校的各年级功课，几乎全是教导日文，其余如算术、地理、历史、常识、公民，都不教授。灌输“日本精神”成为日军实施“新教育”的主要内容，每天上课前，学生须举行宫城遥拜仪式。日本当局还把行政用语，街名及商行标志都改用日语。新闻事业受到严厉控制，报刊是附属于“军宣传班”的，在吡叻出版的有《吡叻新报》，槟城的有《彼南新报》，吉隆坡的则有《兴亚日报》。日军也禁止人民收听盟军电台，只可收听“昭南中央放送局”的广播。在宗教方面，为实现其分而治之阴谋，日军推崇回教而压制其他宗教。文教活动一概禁止，知识分子动辄得咎，人民毫无行动自由可言，有寸步难移之感。娱乐与消闲事业则一片蓬勃，畸形发展，游艺场一派虚假繁华景象，掩盖了民不聊生的局面。(48)

方修于1942年六、七月间回到吉隆坡时，他所看到的社会景象就是如此凄凉。方修就在如此苦闷的气氛中度过三年零二个月的时光，写作活动全然停止了，生活清闲而刻板，像吃着肥皂泡一样淡而无味。可是生活费还是要设法张罗的，而且终日闲着没工作，日子也不易打发。那时刚好黄亚民也从新加坡

回到吉隆坡，方修就和亚民合资搞掮客生意。那就是在吉隆坡收购一些香烟，再带来新加坡售卖，赚些利润，因为其时新加坡的香烟价格远较吉隆坡的为高。有时，他们俩也搜购一些火柴，带到麻坡和峇株巴辖售卖。在那个寸步难移的年代，方修还时常有机会南下北上奔走，多少也使枯燥的生活泛起点涟漪。

掮客生意约莫做了一年左右，就因各地物价渐渐扯平而无法再做下去了。此时，方修就转去一个朋友在郊外开设的脚车修理店帮忙，但也只帮了三几个月，脚车店就歇业了。方修自此就回到郊外小镇，度过没固定职业的一年半的苦闷岁月。

但尽管方修怎样深居简出，闭门读书，不问世事，大难还是来临到他的头上。战争结束前的几个月，吉隆坡发生了一起偷窃案，窃贼落网后，当局却把它当做政治案来办理。窃贼竟然也把方修拉下水，而方修的读书笔记刚好有一句话中有“黄帝”二字，警探头目竟然故意歪曲为“英帝”，说方修崇拜大英帝国，是抗日分子。方修就这样无端端被关在牢中两、三个月，经过亲戚朋友多方营救，并向警方头目进贿，好不容易才获无罪释放。再过几个月，日本就投降了，马来亚浸淫在一片欢乐气氛中。

如果说“七七”抗战的烽火燃起时，少年的方修既年幼，且又蛰居于潮安的小市镇，对此抗战的意义并无深刻的了解；那日本的占领马来亚，却给已是青年的方修予活生生的现实教育。多少无辜的善良的人民，被残无人性的军国主义者杀害了；多少有良知有正义感的知识分子，也为了正义的抗日活动而牺牲了。另一方面，言行不一致的落水文人，又怎样为虎作伥；多少土绅流氓认贼作父，作威作福，为害良民；这一切活生生的现实，对后来接受了唯物哲学思想影响的方修，在今后

对待是非爱憎问题在态度上显得更加坚决与果断。而且，由于在日治时期方修卖过蔬菜、做过掮客生意、甚至在脚车修理店当过助手，这种深入生活低层的经历，使方修对广大劳苦群众的生活有了更深刻的了解，从而促使他的文学思想中有较重视反映劳苦群众生活的作品的倾向。

方修在对待朋友或评估历史人物，以及评人论事的态度，我们可以把它归纳为这么一个标准：他相当宽容地对待即使是犯了多少次小错误的人，可是他并不姑息汉奸走狗；他肯定曾对社会或民族做过有意义的事，而后来却转向即使是谋求个人利益的人的功绩。方修有如此宽大的胸怀，可说是与他经历过大时代的磨练有关。亲眼看过日治时期变节事敌，以及慷慨就义的人渣与人杰的不同，在对待和平时期的一些社会上或文坛上的小丑的劣行时，方修会采取大原则不放弃，小节可以原谅的态度，那是完全可以理解的。

一个大时代的浪潮的到来，往往可鉴别出人渣与人杰来。方修在日治时期年仅20出岁，人生经验尚浅，但向往光明，坚持正义的精神，却清楚表现在他的加入抗日活动，以及后期的隐居不事敌的行为上。

日本在1945年9月2日签订投降书，英军于9月3日登陆槟城，5日进入新加坡，12日入吉隆坡，16日进怡保，一直到9月底才全面进入马来亚。[49]

马来亚人民经过三年零八个月的日本统治，由于有了与日本侵略势力抗争的经验，在政治上有了很大的觉醒。随着印度、巴基斯坦、缅甸等国家的独立，新马两地人民要求独立与自治的呼声也响澈云霄。为缓和民众的反英情绪，英政府于1946年6月发表政治改革白皮书；建议把马来半岛的九邦改为九州，再由这九州与槟城、马六甲两个殖民地组成联邦；新加坡

则保留为英国的殖民地。但此白皮书受到马来亚各民族人民的大力反对，英政府于是另组一个委员会，草拟另一个能为各族人民接受的协议，即成立马来亚联合邦。在此联合邦之内，各邦政府仍有一定的权利，但以联合邦政府为政治中心。与此同时，英政府又修正公民权法令，使不是马来亚出生或不是终身居住在马来亚的华、印、欧籍居民，不易获得公民权。此法令引起华社的大力反抗，并进行罢工。此法令在1948年2月10日正式实行。

另一方面，曾在战后初期英军返回新马前协助维持社会秩序的部分抗日军，拒绝解除武装，他们潜入森林接受马共领导，在马来亚各地召开游击战，是年英政府遂宣布马来亚进入紧急状态。(50)

新加坡的人民也积极在争取自主独立。几经波折，随着马来亚于1957年8月31日独立后，新加坡也于1959年取得自治权。1963年新加坡加入大马，并于1965年脱离大马而成为独立国家。

在光复期间，吉隆坡的社团与文化团体又开始活动了。1945年8月26日，“代表吉隆坡人民公意与正义之气的《民声报》”诞生了。(51) 12月吉隆坡《战友报》创刊，而新加坡的《南洋商报》、《星洲日报》，槟城的《现代日报》、《马来亚时报》也先后相继复刊。马来亚随着胜利的到来，也重见到文化的苏醒。

《民声报》的印刷机器、铅字等等设备，原来是《新国民日报》的。《新国民日报》在日治时期为日军占有，并利用该报的一些来不及逃走的编辑人员及工友出版《兴亚日报》。光复后，《兴亚日报》被一批新人接管，那就是《民声报》。(52)

由于《民声报》与《新国民日报》有这么一段关系，1945年

10月当方修通过李蕴朗的引介去申请职位时，就相当顺利地加入《民声报》。

《民声报》的成立及其前身的背景既是如此复杂，其职员的来历也就不简单了。有从日本人办的《兴亚日报》留下来的；有子承父职，代替《新国民日报》旧职员来复工的；也有像方修一样的，在战前就吃报馆饭的；形形色色不一而足。[53]

会见方修的是《民声报》总编辑林芳声。在会谈中，年轻的方修曾就抗日军阻止民众挂青天白日满地红国旗以庆祝抗日胜利及其他有关的事件，批评抗日军有左倾幼稚病的缺点。林芳声却另有他的看法，他很含蓄地“纠正”了方修的看法。[54]

方修认为民众既然觉得中国是战胜国，作为华侨也与有荣焉，那在双十节挂中华民国国旗来大事庆祝，就也并没有什么不妥之处。抗日军偏偏要阻拦，这么做就无法与民众打成一片了。

从这件小事上，我们也可以看出方修能就事论事，审时度势的机智与智慧来。正是这种不生吞活剥理论，不盲从权威，不刻板看待问题的思辨能力，使方修在其后所撰写的马华文学史或所书写的文章，既具有是非曲直立场鲜明的特点，而又能排除套用理论框框的弊病。这种思辨能力，也使他在评价当代或历史人物时，能做到大原则不违背，而细节末枝却浮光掠影一笔带过的完善地步。

方修这回的加入《民声报》，并不是生平第一次在报馆工作，但与他在战前在《新国民日报》担任校对，有时得兼写新闻并帮副刊编辑看大版，工作性质又有所不同。在《民声报》，方修的主要采访路线为政党和工团，没什么新闻时就写点特写，到后期也兼写一些教育和体育的新闻。[55]工作是相当紧张的，生活接触面也扩大了，方修在这时期见过好多文化界

与政界的名人，如教育界的名流林参天、饶小园、沙渊如；抗日军领袖如陈平、陈田、宋光、周洋宾、刘一帆、刘尧等人；文化界的胡愈之、胡守愚、杨嘉、刘漫、朱奇卓等人。这些人物的风采英姿，言论举止，风度才华，对在日治时期蛰居于吉隆坡郊外的方修来说，无异又是他的人生道路上的另一绮丽境界。尽管历史的发展，证明了当时的一些领域的风云人物所追寻的理想，犹如一道彩虹悄然在天边渐渐消失了，我们却无法否定这些风云人物的意气风发，满怀理想的热忱，在一定程度上影响了方修后来献身于整理马华文学史料的决心。可以说，在《民声报》工作的七、八个月里，方修的生活接触面，已不是在《新国民日报》工作的接触面所可比拟的。在《新国民日报》的日子里，方修只接触到一些同事，以及由好同事所介绍而认识的好朋友，那接触面只限于文教界。在《民声报》工作的日子里，方修已接触到各阶层的社会人士了，这些活跃在不同领域的，能教各领域面目为之一新的杰出人物，他们的人格、举止、行为与才干，都可教方修的灵魂为之震荡不已，眼界为之大开。至少，他们那种为本身所追寻的理想而奉献一生的锲而不舍的精神，对方修是有不小的影响的。

然而，方修在《民声报》工作却不是太愉快的。由于职员背景复杂，办报方针不明确，《民声报》存在着很浓厚的自由散漫的气氛，年轻的方修除了未能舒展自己的才华之外，在工作上还遇到一些小挫折。例如有一次，雪兰莪州的马共办事处属下的青年剧团到各个小市镇作巡回演出，方修是随团记者。方修特别卖力报导戏剧团的活动情况，每演出一晚，他就在特写中加插一些抗日游击战中发生的小故事，但想不到这竟引起办事处的抗议，而报馆也在半途中把方修调回来。[56]

另有一次，当陈嘉庚在新加坡宣布组织一个南侨回国考查

团，准备征聘几个随团记者时，方修毛遂自荐去应征，并且被录取了。他非常兴奋，以为可以借此机会观赏一下当年太史公游览过的名山大川。但想不到后来中国局势急剧变化，考查团决定不去中国了，方修的游览名山大川的梦想也就无法实现了。而且，报馆对方修的应征随团记者一事，也甚感不悦。[57]

因为在《民声报》工作并不太愉快，因此当1946年4、5月，王式民、李蕴朗、侯斌彦等人合资创办《中华晚报》时，方修也就离开《民声报》，而转入《中华晚报》当外勤了。不幸的是，《中华晚报》的销路不理想，撑不到两个月就收盘，而方修不久即南下新加坡，开始了另一段波动不定的教书生涯了。

《中华晚报》收盘后，方修就南下新加坡觅职。他带着杜连荪写给新加坡友人替他寻找教员职位的信南来。不久，就在柔佛州边佳兰岛的培正公学找到教职。

一向都想在报馆做事的方修，为何突然会想起当教师来呢？关于这一点，方修曾说：

“为什么要教书，而不去找报馆的记者或其他的事情做呢？这是有好几个原因的。

第一，经历了《民声报》以及《中华晚报》大约一年外勤记者生涯，我知道自己完全不是当外勤记者的材料，自己的性格也完全不适合当外勤记者。譬如有一个人把某一则新闻告诉我，却又希望我不要发表，但我认为有关的新闻发表了也无妨，而且对读者有好处，于是就写了一些发表出来，如此一来，这个人以后就不会再供给我新闻了，我的采访天地也越来越狭窄了。……

第二，从《民声报》到《中华晚报》的差不多一年的时间里，我读书很少；我发现自己只忙于工作，既不善于分配时间

休息，又不善于安排时间进修。反观教书的生活，虽然比较机械化，但休息时间比较固定，假期又比其他行业多，倒是有利于读书、学习的。……

第三，既然教书的生活比较固定，假期比较多，有利于自己的读书、学习，因此，我便决定当几年的猢狲王，利用这段时间搞好英文，学会翻译，以后就以教书为职业，以翻译文学作品为副业；或者以翻译为谋生手段，到一些工商机构如电影公司、广告公司当翻译员，而以写文艺作品为业余的活动。如果再进报馆，则要当新闻翻译或电讯翻译，避免当不适合自己个性的外勤记者。”(58)

从这段自述中，我们可以看出，方修并不是不想再进报馆工作，而只是不想当不适合自己个性的外勤记者。方修的想去执教鞭，真正的动机是要争取时间进修、读书、并学好英文与翻译。尽量争取时间读书，是方修出来社会工作以来所一直坚持的原则；想学好英文与翻译，也是他一生所追寻的另一目标，可惜此目标他无法全然达到，以至晚年还耿耿于怀，经常在言谈时提起此事，且多少有点遗憾意味。

方修在培正公学的教书生涯是清苦的、宁静的。白天忙于教学，晚上则忙于改卷子、读书，偶而有空暇，则走访学生家庭，在学生的椰子园走走看看，观察岛民的生活情况。但在小岛上，却也能读到当时风行的杂志如《风下》、《现代周刊》，报纸也容易得到。有时还跟着校长张逸灵学学英文，生活可说是忙碌而有意义的。(59)

张逸灵是战前《星洲日报》电讯版的翻译，工作了十多年，新加坡沦陷前夕，报纸停刊，报馆只给他很少的遣散费，张逸灵很讨厌老板那种刻薄成家的作风，因此战后报章复刊，再

也不愿回去《星洲日报》复职，而跑到边佳兰来教书。

1946年秋假，由于《南侨日报》订于11月间出版，而张逸灵又已被聘为翻译，因此假期一到，他就辞职到新加坡准备上任了。

新校长沈思明，三十岁开外，是名写作人，笔名光明，会写评论和小说，原是《新民主报》的新闻编辑，报章停刊后，就来边佳兰教书，与方修成了同事。

12月初学校假期结束后，方修和沈思明就一起离开边佳兰回到新加坡来。

1946年年底在新加坡觅职期间，方修遇到两个少年时代的同学，在他们的劝导下，方修就在1947年年初和他们一起到峇莱岛培本学校当教员，再度离开新加坡，到另一个较偏僻的小岛，度过一段宁静的日子。1947年年中，学期一结束，方修就回到新加坡来了。从此时开始，直到1949年年中为止，方修一共在新加坡的五间学校教过书。1949年下半年，方修被朋友拉去办小报，停止了执教鞭工作；1950年又重返教育界，一直到1951年年初加入《星洲日报》为止，方修又整整教了一年的书。在这四年半中，方修的生活是相当波折的。

飘泊不定的生涯，使方修有光阴白费，事业无成之叹。他那首七律《假日偶成》，颇能体现出他在那段日子的生活感受：

又是榴梿上市时，背将琴剑漂东西
业操卖咀敢嫌贱？价比佣奴不算低
差幸眼花未百度，验知酒病正初期
但祈鸿爪常矫健，到处天涯踏雪泥[60]

另一首写于1949年年底的《感怀》，则是描写从该年年中

至年底半年里，他在学习上、写作上，工作方面毫无成绩可言，而朋友失散，游伴零落，自己却又四处碰壁，郁郁寡欢的情况：

鼙鼓声中惊岁残，思量何处可偷欢？
狂痴不改神犹愤，傻气依然路未宽。
屠伯有刀成活佛，书生无卒受招安。
由他豪贵夸先进，一阙离骚且自弹。(61)

诗为心声，方修此二诗格调虽低沉，但文人的坚持真理，不随波逐流的傲气，却也可强烈地感受到。

（二）编辑生涯 讲师岁月(1951－1978)

光复后的新加坡的政治变化是异常巨大的。1946年4月1日恢复民政后，英国政府就把新加坡与新组成的马来亚联邦分开，使新加坡成为英国皇家直辖殖民地。(62)

1947年7月3日，新加坡通过了“立法会议选举法令”，这是新加坡人民战后在争取政治权利战斗中第一次取得的成果。(63)立法会议议员大选于1948年3月间举行，在22名议员中，民选的只占6位，不久再增至12位。1954年林德爵士宪制报告书发表，立法议会改为立法议院，民选议员增至25名。1955年4月举行大选，劳工阵线获得多数议席，马绍尔任首席部长，新加坡政治呈现前所未有的蓬勃景象，人民要求独立自主的呼声响彻云霄。1956年马绍尔与英国政府谈判有关准许新加坡独立失败，引咎辞职，另任林有福任首席部长。此后，当地政府不停地与英政府谈判有关新加坡独立自主事宜，唯一波三折，颇不顺利，直到1958年7月底，新加坡内部完全自治的新加坡国法案才

在英国下议院三读通过。1959年5月30日新加坡举行自治性的大选，人民行动党赢得51议席中的43席，李光耀受命组阁，新加坡自此走向独立自主的道路。(64)

另一方面，1949年中华人民共和国的诞生，对新马华社也有不可忽视的影响。许多年轻华族子弟，由于向往社会主义制度，纷纷北归中国，有的是要回国深造，以充实自己，为人民服务；有的挟一技之长，或带些资金，回去工作或设厂，为建设新中国而努力。1951年年底，马来亚联合邦政府颁布了人力动员条例，更激起适龄华族青年大批北归。(65)

然而，新中国的成立，也直接促使新马华人在国家认同上有所转向。换句话说，留下来而没有北归的华人，逐渐把新马当做他们的家乡了。由于英政府严厉规定新加坡居民与英籍民，不得擅自赴中国，否则重返新马时会遭扣押；再加上中国政府自1954年底起，就鼓励海外华人争取成为当地公民，因此新马华人国家认同自然也就转向了。(66)

与此同时，新加坡华社在中华总商会的积极领导下，也起了很大的变化。总商会领导华人争取当地公民权，推动华人参政，并力争废除立法议院语言限制。总商会在这几方面的工作都取得不小的成果，这些运动进一步促使华人在政治上的觉醒，并把新加坡当为永久的故乡，从而也更积极参政。(67)

方修自1947年年中从峇莱岛回来定居于新加坡后，终生都是在此小岛上生活的。1949年年中，方修在李蕴朗的介绍下认识了战前本地报刊名编辑马康人。马康人其时正要筹办一份小报《夜新闻》，就请方修筹备出版事宜，并请刘思当记者，玛戈当副刊编辑。但等到报纸创刊号编好、排好、大版看好，并准备付印时，马康人却又说报纸暂不出版，要等到合伙搞生意的朋友签了合约，再来大展鸿图。其实，马康人那时的经营电影

院的计划已遭到大挫折，资金缺乏，连方修等人的薪水都无法发给。因此呆了两个月后，方修只好一走了之。

在《夜新闻》胎死腹中，方修、刘思、玛戈三人，将散未散的时候，另一名原本想替《夜新闻》招广告的小经纪卢俊熹却奔走活动，找了陈升朝和刘教芳作后台，成立一家小公司，想利用《夜新闻》的班底，出版另一份小报《夜灯报》三日刊。

《夜灯报》在1949年9月间创刊，方修当主编，刘思当外勤，每周出版两期，每期对开纸一张，分为四版。

由于方修品味较高，思想认识深，无法违背良知把小报办得“够黄”，“够刺激”，因此总经理刘教芳对这份报纸的内容很不满意，而方修也在那年年底辞职不干。(68)

1949年下半年，可说是方修一生中职业最不顺利，而生活也最为潦倒的时期。但这半年的生活虽然最艰苦，最波动，但却也是方修和出版界发生关系的开始，这对方修往后的生活道路有相当大的影响。

1950年方修重返教育界教了一年书，生活是安定了，可是因兼编《星洲人》半月刊与《南斗》旬刊，生活也忙碌起来了。

由于战后初期出版刊物不多，方修竟然曾编过《夜灯报》、《星洲人》、《南斗》，很自然的就引起当时在《星洲日报》当总编辑的黄思的注意。1950年《南洋商报》宣布筹办南洋晚报，《星洲日报》为急起自追，也准备出版星洲晚报，黄思因此派李蕴朗与方修接洽联络。是年10月，方修与黄思见了面，谈妥了进报馆任国际电讯版编辑的事。1951年月初，方修进入《星洲日报》，但并不是编国际电讯，而是筹办《星洲周刊》。

方修此次的重新踏进文化界，对他一生的影响是很重大的，对马华文艺界来说，也是很重要的。方修若没踏入文化界，而是去雪兰莪的一间小学当校长，或者到砂劳越州协助朋

友发展采伐树桐生意，那方修往后会不会或为马华文学史家及作家，也就难以逆料了。[69]

从1951年初进入《星洲日报》，至到1956年中调职接编南洋新闻第一版为止，方修的主要工作是编《星洲周刊》，但从1954年1月起，方修也兼编《妇女园地》，《儿童园地》和《社会服务》版。在这六年里，方修在感觉上好像不是《星洲日报》的正式职员，原因是，他的上班时间从下午三点到晚上九点，在编辑部只有曾勉之与一两位美术员及两三位国际新闻翻译员的上班时间和他的一样。不过，编辑工作却是相当忙碌与繁重的，也彻底改变了他的生活方式与学习计划。忙碌的生活，使方修在过去数年里费尽苦心所掌握到的阅读英文能力与翻译技巧，在长久没练习的情况下慢慢丧失掉，对此方修是耿耿于怀的，若有所失的。[70]

方修这几年的编辑生涯可说是忙碌而又平稳的，但却无法施展抱负，原因是黄思抓权。方修只能按照黄思的意思编选文章，能自作决策的地方不多。周刊中的固定栏目，固然都是由黄思拟定，并随时分配报馆的同事撰写或翻译有关的文字；他还鼓励同事自由投稿，并示意方修尽量采用同事的稿，即使一期内一位同事有三、四篇长稿，也不例外。方修对此相当不以为然的，因为黄思这样做，使得方修所编的周刊内容时好时坏。[71]

无可否认的，黄思是发现方修的才华，并把他引进报馆任职的上司。但方修与黄思的思想倾向与文学品味却又是有所不同的。李蕴朗如果是方修的“亦师亦友”的伙伴，黄思则只是能赏识方修才华的“伯乐”，他们之间的关系不是“伯牙”与“子期”的关系。

在这五年半中，值得一提的一件事是吴金声辞去《社会服

务》版医药顾问的职务。吴金声是《星洲日报》总经理胡资周的内兄，美国医学博士，曾任厦门大学校医，他由胡资周介绍来任《社会服务》版的医药顾问。1955年正当林语堂提出庞大开支而与南洋大学董事部闹得很僵的时候，吴金声竟然写了一篇四、五千字，大力支持林语堂论调的文章，要求发表在《社会服务》版上。方修在看过吴金声的稿后，觉得其论点似是而非，若发表对吴金声或报馆都不好，因而就把稿子交给胡资周定夺。胡资周知道吴金声与林语堂曾是厦门大学的老同学兼好朋友，且林语堂就任南洋大学校后，吴林二人曾在新加坡见了面，林语堂还答应将来聘请吴金声为教授。吴金声写文章支持林语堂，用意至为明显，然而吴金声当《星洲日报》的医药顾问，确也帮了报馆不小的忙。在这样左右为难道情况下，胡资周授意方修：文章不能不登，但内容若有不对的地方，则可尽量删除。方修照着胡资周的意见处理，但经过删减后发表出来的文章，吴金声却深为不满，说文章被删得面目全非，不知所云，并把积压在家中的大批读者问医求治的信件统统寄还方修，从此和报馆断绝了关系，也不和胡资周来往。

南洋大学的创办，是华社各阶层人士的共同愿望，但新马华人并不都是腰缠万贯的，在草创初期就提出庞大开支预算，显然不符合华社及南大筹办委员会的办校宗旨。方修当时拒绝全文刊登吴金声的文章，那判断是正确的。不过，方修后来却因此事而受到胡资周的厌恶。方修对此却坦然处之，且因为胡资周公私分明处理吴金声的文章，而对他怀有敬意。(72)

我们曾说方修在大原则上从不马虎与妥协是他的处事特点，其实，方修还有另一优点，那就是他不会因为一个人曾对他不好而贬低其优点或他在某一方面的特点。他的始终对胡资周抱着一份敬意是个例子，他在撰写文学史时，依然把后期变得

投机虚伪，不择手段，且拖欠他两个月薪酬的马康人称为杰出的文艺刊物编辑，又是另一例子。不以已之喜怒爱恶为判断事物或人物的是非标准，是个知易行难的原则，而此原则可说是方修终生奉行的处事待人的信条之一。这种能跳出以一已之是非来判断事物的态度，可以说是方修治文学史时能得出正确论断的根源，也是派别众多的马华文坛上特别可贵的胸襟。

方修从峇莱岛回来新加坡定居不久，1948年年中马来亚就实施紧急法令，社会上弥漫着风声鹤唳的气氛。方修自1946年年中离开吉隆坡南下，到那时已整整两年没回家乡访亲探友，因此在实施紧急法令，而谣言满天飞的气氛中，方修也禁不住急急回吉隆坡探亲寻友。一到吉隆坡，才发现好些朋友已回中国去，另一些朋友也改了行，所能见到的朋友已不多，所幸父母与妹妹、弟弟都健在。方修匆匆住了数天，就又赶回新加坡来。

1950年是方修重执教鞭的一年，也是战后以来直到那时为止，方修的生活较为安定的一年。这时方修已28岁了，接近“而年”之年，而方修自1949年以来所结识的同一间小学的教员郭淑云相互来往，也一年多了，感情的成熟，加上生活的相对安定，使长期过惯孤单自由的生活的方修，也想成家立业了。因此就在1950年这一年，方修与淑云结了婚。淑云是侨生，受过中学教育，与方修年龄相仿，又都是教员，他们的结合可说是志同道合。

由于方修其时的收入并不丰厚，婚后就住在劳明达一带的一间租来的房子。次年，淑云生下长男聪英。1953年长女聪娣出世，家庭成员增多了，原来租用的房子显得太狭小了，方修与淑云又搬到信立新村去，也是向人家租一间房子，但面积大了些。

自淑云生了孩子后，就不再去教书了。而自1951年方修进入《星洲日报》，基薪也总是停在250新元，1954年兼编三个副

刊时，才又获得150元的编辑费津贴。方修在报馆工作相当愉快，只是薪水低，生活相当清苦，加上向人家租房子，寄人篱下，除得看房东脸色外，活动空间也很小。且有时遇到手脚不干净的房东，财物与贵重首饰的遗失，更是不时发生，且防不胜防。也因此，方修与淑云在1953年一年里，先后搬过三次家：信立新村之后搬去牛车水的万达街，万达街之后是于1953年年尾搬到红山的信托局的组屋去，至此才算安定下来。一直到1966年，方修经济情况渐转好，就在若兰阿素罕买下一幢排屋。

1955年方修家中成员又增多一名，次女聪敏出生了。大约在聪敏一岁多的1957年上半年，远在吉隆坡的方修的父亲诰宪逝世了，方修再次回到阔别多年的吉隆坡奔丧。1959年初，方修就把孤单单的，与弟弟业周（已改名永助）住在一起的母亲，从吉隆坡接来新加坡同住。1961年，方修的幼子聪勇出世了，家庭成员不断增多，使方修的红山信托局组屋显得更为狭小，且那儿的环境吵杂，因此方修在1966年就买下一幢排屋，让母亲与一家大小住在一个较安静宽阔的环境。1979年方修的母亲才以80岁高龄逝世，而其时方修已退休一年了。(73)

方修在《星洲日报》前半期的这五年半生涯中，待遇虽不高，所承担的责任实在不轻。尤其是1954年1月后，他除主编《星洲周刊》外，还兼编《妇女园地》、《儿童园地》及《社会服务》版。这三版都在不同天出版，计每周六个半版，每天一个半版，而当时《星洲日报》每天只出版12大版，副刊版数也不多，方修一个人就负责三个副刊，还主编《星洲周刊》，职责之重可见一斑。

方修在其回忆录《文学·报刊·生活》中，曾把自己在《星洲日报》工作的28年划分为两个阶段，前一段为期五年半，后一阶段则起自1956年年中，迄至1978年年底，为期二十二年半。

自进入《星洲日报》后，方修的生活可说是相当稳定的。如果说，在《星洲日报》的前一阶段，他还有两三桩不太愉快的事件发生，在报馆的后一阶段则基本上是工作愉快的，虽然偶而会听到总经理胡资周的闲言闲语，一般地来说，他此阶段在报馆的地位是逐年提高的。

1956年年中，方修调任南洋新闻第一版编辑，实际上也就是该版的主任，《星洲周刊》则成为兼差性质，而《社会服务》等版则分由其他同事负责。方修那时的心情是相当愉快的，因为自从他加入《星洲日报》到那时，所做的工作是主编《星洲周刊》，兼编三个副刊，在感觉上好像不是报馆的正式职员，而今这个南洋新闻编辑就是正式职位了。

方修虽然在实质是担任了主任，但在工作上却相当照顾同事与属下，因而结识了不少好友。例如，方修对早期的那位马华作家王哥空就很照顾。王哥空并不是南洋新闻编辑，但他编的是《教育与体育》版，稿件要从本坡新闻和南洋新闻取得，在工作上和方修有所联系。在李蕴朗主持南洋新闻时，未知何故，他分配给王哥空的稿件时少时多，有时又闹稿荒。王哥空对此很表不满，说李蕴朗和他捣蛋。方修却不是这样的，而是相当照顾王哥空。方修说：

> 到了我接编南洋新闻的时候，我就比较照顾他的处境，先看看他当晚手头已有的本坡方面的稿件多少，如稿件已多，我就少分一点给他。如他正闹稿荒，我就尽量多分一点给他，宁可自己想办法来填版位。所以他和我相处得很融洽，对于报馆有些不满，也敢向我诉说。(74)

方修不只对王哥空在工作上有所照顾，他也曾为帮助王

哥空寻找医治癌症的日本专科医生的地址，漏夜坐德士去拜访刚从日本唯一的一间癌症专科医院就医回来的求知社社友刘楚熙，以致发稿工作受影响，从而延误了报纸的出版时间，遭受到胡资周的白眼。由方修对待王哥空的态度，我们也可从侧面看出方修爱护好同事，乐以助人的可爱的一面。

在主编南洋新闻初期，方修还结识了终生感情维持得最好的林徐典师。林徐典师大约在50年代后期进入报馆，一开始就担任南洋新闻第二版的编务工作，责任相当重，但他胜任愉快。林徐典师与方修同属南洋新闻的编辑，但在职衔上，方修却是林徐典师的上司。不过，平易近人的方修对待属下却是关怀备至的。方修对这位业余还在新大攻读学位的年轻人，更是照顾有加，以致后来两人成为终生的莫逆之交。方修这么回忆道：

同在报馆工作的那一段日子，我们（方修与林徐典）合作无间，加上每天傍晚我们差不多同一时间上班，又常常在午夜时分下班，同坐报馆的汽车回家，所以彼此建立了很好的友谊。(75)

1966年年中，林徐典师当了新大中文系主任，即开设马华文学课程，这是新马各大专院校最早开办此课程者。林徐典师就延请方修担任此课程的讲师，并教授中国现代文学，一直到1978年为止。林徐典师的延聘方修担任大学课程讲师，既说明了他慧眼识英雄，也说明他对方修的了解是异常深入的。

1978年，林徐典师升正教授职位，这是在大学内任教最崇高的荣誉，而事实上在一所大学里有此衔头的学者为数不多，实行英国教育制度的新加坡大学，对正教授衔头的授与，更是惜

之如金的。林徐典师的获升正教授，不仅仅是他个人的荣耀，也是中文系甚至是华文教育界的荣誉。作为林徐典师的好友知己的方修，获知好友的荣升消息后，禁不住写了一首旧诗向他道贺。诗题是《贺徐典兄调升正教授》，全诗如下:

厚今风气著先开，又见都堂赏俊才。
翰苑丰仪谁得似，淳淳儒者蔡元培。

此诗写于1978年2月，诗完成后不数日，方修又写了另二首旧体诗赠林徐典师，诗题是《续得二绝句赠徐典兄》，二诗内容如下:

(一)
登高能赋大夫才，怪得春风报喜来。
更爱云衢有健翮，日和平楚不曾摧。
(二)
白虎论经多茂材，班朗格调最崔嵬。
艺文新志杀青近，合为故人一举杯。

查遍方修的所有著作，抒情之作可说只有在旧诗词中才可找到，而赠贺之作更是少之又少。这固然与方修的才性有关，更与他的耿直性格，秉公处世的态度息息相关。赠诗或贺诗最易出现奉迎谄媚，一味吹捧的弊病。方修一连写了三首诗贺林徐典师，而又能从大处着眼，既道出林徐典师的博学多才，也赞扬了他的眼光独到，敢在中文系里首先开设马华新文学课程。林徐典师终生钻研中国文学与文化，又掌管中文系，亲手栽培了数不清的中文人才，以蔡元培喻他，实不为过誉。林教授重点

研究先秦文学史，并对中国文学中的文以载道说作了深入的探讨，著作甚多，但至今只出版了《先秦文学史稿》、《中国上古文学》与《先秦哲理散文》，余者尚在整理修改中。方修以班固喻林徐典师，未必十分贴切，但以林教授的治学态度之认真严谨，却又胜似史学家了。从这点来说，以班固喻林徐典师，也不失为恰当之喻。

我们从方修不轻易写赠诗贺诗，而独独对林徐典师却一连写了三首贺诗给他这事看来，便可知道一生不会吹捧逢迎，投机取巧的方修之所以如此做，这除了说明林徐典师的荣升是实至名归之外，也说明方修对林徐典师一向来也有感知遇之情。

在《星洲日报》任职的28年中，可说是方修一生里生活最为稳定与忙碌的日子。不求闻达，不追求丰厚物质待遇，只争取更多时间读书写作，是贯穿方修一生的特点。而且，方修也不会因为别的报馆愿意提供他更高的职位与更丰厚的待遇而随意离开他所服务的机构。例如在1966年方修被当时担任新大中文系主任林徐典师邀去教授马华新文学之前，《南洋商报》主要负责人之一的莫理光，曾以较优厚的条件邀方修加入，但被方修拒绝了。(76)

“南洋商报”与《星洲日报》在业务上是处于强烈竞争的敌对状态中，此二大报互挖墙脚的事情是不时发生的。方修诚然是黄思发掘与提拔的，方修对黄思多少也有点“感知遇”的感情，但两人在思想与文学品味方面，显然又是有距离的。方修婉辞莫理光之邀以加入《南洋商报》，以担任更高职位，领取较丰厚薪水，这说明方修有不为已利而损及道义的高贵品格，这样的品格在60年代的社会来说是非常可贵的，在一切都讲求功利的90年代，拥有这样品格的人更是凤毛麟角。

（三）息影家园　笔耕不断（1978－）

1979年1月初的某一个傍晚，方修吃过了晚饭，在家园附近一带散步。最近几天来，由于从报馆退了休，而大学的课在年底中也结束了，一时之间竟感到有一种无职一身轻的愉快。自1966年年中兼任新大中文系讲师以来，方修在当报馆编辑、讲课、写作之余，还挤出非常有限的时间来修治新马华文文学史与编选选集。长期的透支精力，使他的身体衰弱了，却也养成他惯于忙碌而不能消闲下来的习惯。

退休，对一般受薪人士来说，经常是个可怕的名词，它意味着当事人自此再也不用上班了，它意味着当事人将要面对无所事事，日子难以打发的苦闷，许多人就是在退休后郁郁寡欢中丧失了生命。然而，退休对精神有所寄托，还有许多工作要做的人来说，只要生活费有着落，那却是幸福的。对方修来说，退休只意味着主要收入终止了，但与此同时，却也意味着他有更多时间从事写作与编纂书本了。

不过，由于方修一向都非常忙碌，骤然间从十分忙碌的生活前线退了下来，在心理上一时之间也实在有点无法调整过来。方修这么说：

诗人们爱说生活是如何如何的广阔，那些话在我是只有羡慕与向往的份儿。因为我的生活天地一向都很小，和诗人们所歌唱的完全相反，特别是十多二十年来日子过得更加苍白，日常来回走动的不外几条熟悉的街路。这几条路，都以家里为起点，经常是：一、到报馆；二、到学校；三、到图书馆；四、到书店；五、到成药店。最近的几个月，连报馆学校都不用去了，图

书馆也懒得上了，于是就只剩下书店和成药店两条死路在走着。(77)

这段话写于1979年7月24日，距离方修退休已半年多，话中的牢骚味，多少是有点感慨“髀肉身闲”的。其实，从方修一生的经历来看，他的生活面是不能说是狭小的。而且，生活的广阔度，也不能只以活动地带的大小为衡量的唯一标准，它还与个人发掘生活的深度有关，方修从中国南来后，前期主要活动地区是在吉隆坡，后期则在新加坡，从活动区域来说，是不能说是很广阔的，但方修的专心研究马华文学，却是挖掘生活深度的做法，从这点来说，他的生活是广阔的。

方修在退休后说自己一向生活天地狭小，退休后生活圈子更狭小了，这除了是“髀肉身闲”之叹外，多少也与他在紧急法令实施前后办理登记证时，因出生年份被错误地提前两年，以致在58岁时就得提早退休，在心里上多少有点不愉快有关。(78)

因为一向忙碌惯了，骤然从工作岗位上退了下来，方修难免会感到有点不习惯。其实，方修退休后的生活还是挺忙的，除了编纂《马华文学六十年集》外，他还忙于和朋友筹组出版社，因此婉辞了几份工作。

首先是1979年大马老作家方北方带口信给方修：他已把方修推荐给槟城的《光华日报》，而该报也已决定聘请方修为社论委员，专门负责撰写社论或专栏特稿。方北方且一再托人邀方修前往槟城担任此职位，但方修却婉然拒绝此份工作。原因有二，一是方修其时正忙于编纂《马华文学六十年集》与《战后马华新文学大系》的工作；二是方修体力已大不如前，又患上白内障，不宜长时间使用眼睛；且撰写社论或特稿，工作既繁重，精神负担也大。(79)

另一方面，在方修即将退休时，大马的一批文人如吴岸、郑宪文、田思，及本地作家林作新、林祥雄、张道昉、林臻等人，就经常聚首谈论要组织一个出版社，以促进亚细安华人文学的交流。这构想终于在1979年实现：群岛文化社私人有限公司成立了。后来，这群文友又在书城开了一间书店，店名叫“群岛书局”。方修由于是这群文友所尊敬的资深作家，很自然地成为他们的出版社的主持人，且被邀加入股份，于是自那时起到1981年书店关闭为止，方修天天都定时到书店去帮忙照管。如此一来方修就更不想跑到五百多公里外的槟城去任职了。

然而，方修的盛名却又引起邻国文化界与教育界的注目。约莫在1982年，大马总教董的独中华文课本主编王锦发，因为身兼《星洲日报》社论委员之职，工作过于繁重，编课本工作时续时断，就托人传信邀方修北上，协助编纂课本。方修以糖尿病缠身，北上任职怕在缺乏完善医药照顾下，病情会加重为推辞理由。王锦发却再三邀请，并说其太太是中医师，收入不菲，经济条件不差，住宿不成问题，在医药方面也可充当顾问。但方修一来深感自己精力有限，不想远赴他地工作；二来也实在因为留在新加坡还有好些工作可做，因此又婉转拒绝此份工作。(80)

其后，王锦发辞去独中课本主编职位，独中统一课程编委会执行秘书陈清德又来邀请方修前往吉隆坡协助编写课本，却又被方修婉拒了。方修的一再拒绝到国外任职，除了精力有限，病魔缠身外，方修也担心自己已编好的《战后马华新文学大系》，虽然截至1983年只出版了四册，可是倘若出版社往后还有意继续出版的话，他若人在国外，就会给各方面带来诸多不便，这点也是方修不远游的原因。(81)

1986年，中国广东省社会科学院院长杨越来新加坡公干，他

乘便造访了方修，并表明要延请方修担任研究院即将开设的硕士课程中的马华文学一科，为期三个月。其时方修的脚因撞伤而疼痛，急于医治脚疾，因而无法应承。不久，杨越再写信来问方修是否有意接受研究院客座教授的职位，方修其时脚疾尚未痊愈，且又恐到广东后，水土不服，医药不便，就又推辞了此份职位。[82]

退休后方修的生活是较清闲了点，但却也是相当充实的，有时甚至相当忙碌。由于体力衰退，病魔缠身，方修退休后采取的是息交绝游的生活方式，一切无谓的应酬都谢绝了，只有在非常不得已，无法推辞的情况下，才勉为其难地会友聚谈。否则，他是宁愿把闲暇用来写作的。

尽管方修尽量息交绝游，一些远方慕名而来造访的学者、作家，他总得与他们见面。不过，在与一些外国朋友品茗言欢之余，他们当中一些人所提出的有关新马华文文学的问题，也曾使方修的思潮起伏不已，且对有关课题作了深一层的谈讨。

例如1981年东洋大学教授今富正巳、太田勇与大坪省三来访问方修时，太田就问方修，假使新马华文程度降低到不能创作文学作品时，那华人以英文来创作，其作品算不算是马华文学。方修其时答称是，太田说声谢谢，接受了此答案，今富则不太同意此看法。方修过后也为自己当时语焉不详的草率答案耿耿于怀，直到1995年8月份日本年轻学者舛谷锐访问他时，还一再提起此事。[83]

方修对此问题的确实看法是：马华文学有三个层次，最高层次是新马华人以华文书写的文学作品；较低一点的层次是新马华人用其他语文包括英文书写的文学作品；最低层次是新马非华人用华文书写的文学作品。[84] 这样的看法是与方修为马华文学所下的定义自相矛盾的，这是我不苟同的。

但方修对自己的一时草率而提出的，有关马华文学的看法如此耿耿于怀，这却最有力地说明他对人对事，不分细巨，只要涉及原则性问题，他是一丝不苟的。正是这种极端负责任与一丝不苟精神，使他为人正直高贵，治学有独特的见解。

日本学者在战前对东南亚的史地、气候、人文的研究，已颇为深入。战后秉承此传统，继续对此区域的华社组织、语言、文化及文学作深入的研究，一点也不教人感到惊讶。当然，日本企业家资助学者研究新马华社课题，是与企业家的想进一步开拓海外市场有关的。然而，日本学者如此受到鼓励来研究新马华文文学作品，却令终生自发地、在毫无资助的情况下独自钻研新马华文文学的方修，兴起无限的感慨。他在意识到海外学者研治新马华文文学作品，对本地文坛有积极的鼓励作用的同时，也为年轻人既在学校没机会全面研读本地文学作品，又没在课外全面阅读本地作品感到哀伤。全世界的所有国家，其国民几乎毫无例外地都得全面修读本国的文学作品，都很熟悉本国的文学发展路向，唯独新马华人是例外，这后果将是何等严重啊!

中国学者如蒋风、高陶、汤淑敏，在到新加坡公干时，也都抽空造访方修。一些战前或战后在新马华文文坛上颇为活跃，而今已成为外国公民的作家如曾圣提、萧村、汪金丁等，在路过新加坡或来新加坡旧地重游时，都会会会方修，叙叙旧情，或谈论文艺。正是这些海外朋友的来访，给方修带来了各地的近况信息，间接地扩大了他的视野，使他足不出国门，也约略能知各地的文坛状况。

东马的吴岸、田思二诗人，偶而来新加坡度假，也例必抽空去找方修谈谈。西马的甄供、伍良之、爱薇，不时南来也照样会会方修。本地的写作人如连奇、长河、柳舜、林臻、槐

华、高阳、林梵、流军、黎力、史英、马田等，都是方修家中的常客。这批迄今还在新马文坛上默默耕耘的文友，由于工作在不同的领域，他们抱着亦师亦友的心情来访方修，即交换了大家对当前文艺的看法，也让方修获知各个生活领域的一些新动向。

前新华书局股东之一，现从商的陈岳波，每隔一段时候，总会到方修家里来坐坐，为方修带来一些新书，使方修足不出门，也可阅读到新书；晚辈学者如林万菁，卓南生，也不时造访方修。方修的好多集子都是由林万菁题字与设计封面的。春艺图书贸易公司的林水土，时不时都会在夜晚回家途中，顺道来探访方修。方修退休后为朋友编选的集子，或自己的作品集，大多是由林水土代为拿去出版的，省却了奔走印刷馆之苦。退休老报人莫理光，年轻时心仪方修，退休后也经常通过电话或不定期聚餐方式，与方修交换寻医求药的经验。偶而发现了一种新药品，莫理光就会喜滋滋地打电话给方修，详说新药品的妙用与功能，充分表现出老报人天真的一面，也充分说明此位老报人对方修的关怀之情。

方修晚年与文友的来往，不仅充实了他的生活，也时不时激荡出他的热情来。例如他读了林梵的《冷焰集》，竟禁不住写了首热情洋溢的新诗。全诗如下:

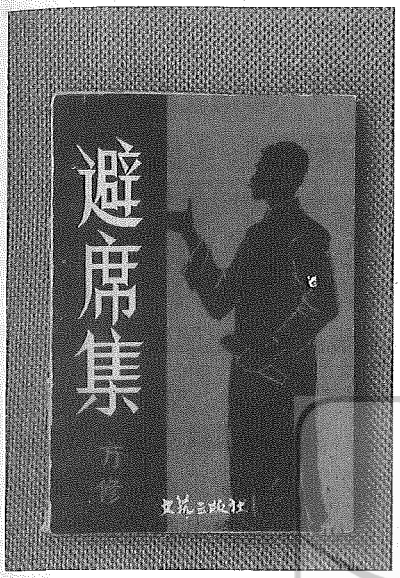
喑即使爱情欺骗了我
我也要陪你编造木筏
到彼岸去看个清楚
你说眼底的倩影已经模糊
我却不相信偌大的幽谷
就只栽种着一丛修竹

我要去看看
人类的残酷，是不是
终古一个样板
欲望封闭灵魂
坠落封闭向上
真实带来罪祸
诗人只有死后的荣光
还有风雨之夜高举火把的领路人
最终是接受了扔石子的审判

我要去看看
那一册《少数人的历史》
是不是人类
生活载籍的唯一模型——
里面只写着几个人的名字
皇帝，大将军，殖民地大臣
至多是加上几位后起之秀
和平折中公允调和之状可掬的
文论家、教授、年轻的学人

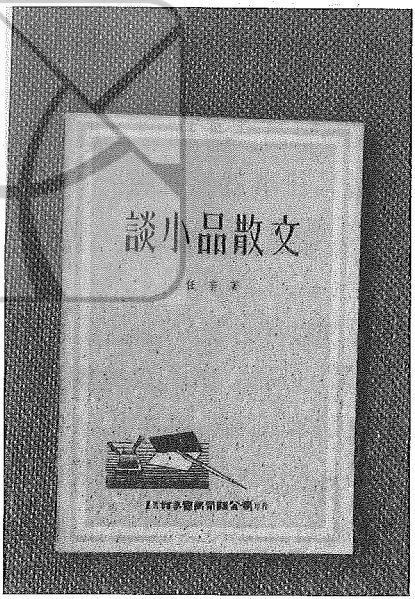
我的伙伴也已渐渐消散
可我不感到孤独与绝望
我要陪你编造木筏
把我仅存的生命彻底用完。(85)

此诗写于1993年元旦，方修时年71岁，但诗中洋溢着追寻理



《避席集》为方修的第四本文集，内收16篇文章，其中七篇是讨论鲁迅的。

《谈小品散文》是方修第一本文集，内收十篇散文。



想的热情，并不比有理想的年轻人的为少。方修的坚持真理，追求理想的热忱，并没有随着年岁的增加而减低，这是非常难得可贵的品格，也是他至今仍持续钻研新马华文文学，仍继续创作的原动力。

在一个从清晨细雨就飘洒至晚上才停歇的夜里，方修走出家门到庭院透透闷气。夜凉如水，群星皓洁，上弦月悄然悬挂天边，四周出奇的静，空气里飘着一阵淡淡的草香，他不期然想起童年时生活的彩塘市的夜来了。一别家乡，竟然已50多年。他从没回乡过，记忆中的家乡景物，都遥如梦境渺似烟波了。眼前景物，竟有何魅力，能令他纵有机会出国暂居，也舍不得离开这儿呢?

仔细思索一番，他禁不住哑然一笑，勾留他在这小岛上住上大半生涯的，可说是除了新马华文文学的研究外，别无他物了。白居易一生因曾二度在杭州居留过，对西湖情有独钟，晚年回忆往事就感叹道："一半勾留为此湖"。难道我方修的西湖竟是新马华文文学史的研治吗?这么一想，他就赶紧步入家中，坐下来在灯下默默思索构想中的《当代新马文学简史》该怎样开笔。窗外的那弯上弦月，在雨后片云不存的夜空中，显得格外明亮。赤道边缘地带，若有浓郁的文化气息，在宁静的夜晚或清晨，就有几分诗意。想到这儿，方修终于提起笔来书写此构想中的文学史的个别章节了。

第二节　方修的写作道路

(一) 创作探索期(1939－1962)

方修的成为马华杰出文学史家与作家，既有其本身具备的

学识与才情因素，也有着时代需求的客观因素。

方修南来的那一年，即1938年，正值马华文学进入繁盛期的第二年，而抗日救亡运动也在此时期展开，文坛上是一派欣欣向荣景象，社会上是涌现一般热火朝天的抗日反殖潮流，方修初临乍到，立即投入这大时代潮流中去。

在学识上，方修南来前，无论是古典文学或现代文学，都有相当广泛的涉猎。[86] 南来后，由于在其时的吉隆坡有四份华文报可阅读，且这些报章每天都有一版半版的文艺副刊，“众多的文艺副刊引导我爱好上文学，我对于书本的兴趣也相应增加了。”[87] 这时期，方修更广泛地阅读了古典文学，现代文学与翻译作品，在学识上突飞猛进。与此同时，方修也开始投起稿来。第一首《影的自述》发表在马华日报副刊《前哨》上。从此，方修踏上写作道路。但方修并没有因此向新诗创作方面发展，因为他认为自己的新诗比不上别人，此后，他就转向杂文的写作。

从1938年初至1940年年底，方修是身在所就的职业上，而心却是在文学上的。他业余不间断地争取时间阅读书报，观看文娱演出，注意文坛动态，且学习写作投稿。这三年中，他虽然只刊登了七、八篇文章，但他在业余所阅读的大量书报中所获得的学识，却为他以后的写作道路铺下了坚固的基础。这七、八篇文章我们现在已无法看到，据方修的回忆，其中三篇是谈论星期天休业问题的、抒写观看中国剧团演出的感受的、以及叙述 店员生活的。这些文章只能算是方修踏入文坛的习作。

1941年年初，方修加入新国民日报当校对，这对他的走上文学道路有绝对性的积极影响。方修进入新国民日报工作虽然为期只是短短的十个月，在这段期间他却认识了许多好友，增广了好多见闻，并且勤奋地写了五十多篇文章。他在报馆的职

位是校对，可是由于文字功夫好，办事能力强，总编辑要他兼写些没时间性的新闻，副刊编辑叫他代看大版，报馆负责人也经常要他当守夜编辑，工作是较为繁杂的，但方修的生活面却较前广阔多了，这对他日后的写作有不少的帮助。在报馆工作既让他有机会看到主要负责人的丑陋咀脸，也让他有机会结识了一些好文友，其中以李蕴朗对他的文学生涯影响最大，他可说是方修的文艺引路人，且又经常协助方修。[88]

李蕴朗当时廿七、八岁，而方修才19岁，其时李先生已是颇有名气的马华诗人，对文艺理论认识得不少。李先生不只经常为方修阐释一些文艺名词，鼓励他写作，还为他仗义执言。而且，在李先生非正式介绍下，方修认识了当时吉隆坡的好些写作人，如西冷、老蕾、清才、克浪、野火、三便等等，使方修的文艺接触面扩大了。方修这么说："我和他（李蕴朗）可说谊介师友之间。"[89]

这一年，方修在创作上有了显著的长进。由于方修刊登在李蕴朗主编的《文艺周刊》上的两三篇文章，内容触及国民党的痛脚，曾引起李先生与主笔周寒梅的一场小冲突，方修就私下换了笔名把稿子投到槟城《现代日报》的《现代公园》去，总共约有50篇，所用的笔名为曹芒、赵曼或赵漫。文章内容有些是关于中国政局的评论，有些则是关于哲学、社会科学、店员生活或青年修养问题的读书随笔。可惜的是，目前在新马已找不到《现代日报》，甚至连伦敦博物馆也找不到，因此，方修的这批文章也就无从看到。这对研究方修早年的思想与著述，是一个无法弥补的损失。

方修的喜爱上哲学与理论的书，并且开始写些讨论人生方向与修养的文章，则是受到丁史浪的影响。[90]

由于经常在《现代公园》投稿，方修与该版主编方图神交

甚久，但直到1941年年底方修才有机会在新加坡见到方图。[91]其时，新马已濒临沦陷前夕，方修不久就加入新加坡文化界抗日联合会的“青干班”了。

在1941年，方修还和李蕴朗、西冷、清才共编了最后一期的《中马文艺》杂志，并在该杂志中撰写两篇文章，可惜此二篇文章也与杂志一起消失掉。此外，方修也协助海蓝出版华侨体育会的壁报，并写了发刊辞，但编好后却因太平洋战争爆发，大家都走散了。壁报也没出版。[92]

如果说李蕴朗是方修文艺道路上的引路者，那方图却是影响创作的间接指导人了。李蕴朗直接给方修阐明文学问题，向他灌输点点滴滴的文学知识，可说对方修早年的吸收文学知识有一定的辅助作用。方图的大量采用方修所写的杂文或散文，则是间接地更确定了方修一开始就不想走写抒情文章的路向的决心。方修后来为李蕴朗编遗著，写文章怀念方图，足以说明此二人对他的影响之深，也可说明方修对他们怀念之深。

从1939年到1941年，应该可以说是方修在写作道路上的尝试时期。方修南来躬逢战前马华文学的繁盛期，文坛上百花齐放的盛景吸引了他的注意力，大时代的汹涌思潮又冲击着他的纯洁的心灵，这既激起他的创作冲动，也塑造了他爱憎分明的性格，他除亲自提笔加入文学创作行列，在新马沦陷前也加入抗日工作。

方修的创作道路是崎岖不平的、迂回曲折的。在日治时期的三年八个月里，他的创作彻底停顿了。在那万马齐瘖的年代，不只无法进行创作，连较健康的书报都无从看到。但方修的求知欲特强，在任何艰巨的环境下，他都会争取机会读书，在日治时期也不例外。首先，他在吉隆坡广肇会馆发现有一批藏书，就常跑去该会馆借书，连续好几个月就把会馆中收藏的五

四以来的新文学创作与苏联小说中译本，都一一遍览。[93]

在接近日本投降的那一年，方修又结识了一位同乡前辈。这位前辈虽然对文学不感觉趣，家中却藏了大量古典文学以及二、三十年代的中国通俗小说。方修有选择地阅读了《西厢记》，《水浒传》、《红楼梦》、《三国演义》等古典文学名著；也读了一些弹词与思想内容较贫乏的古典小说如《天雨花》、《笔生花》、《再生缘》、《花月痕》、《平山冷燕》，以及张恨水的流行小说如《春明外史》、《满江红》、《落霞孤鹜》等等。此外，方修还读到好些唐宋的诗词集。在这段日子里，方修也结识了两位中学教师，一姓张，一姓陈，名字都忘了。此二位教师对旧诗词与古典文学都甚有修养，方修从他们那儿吸收了不少诗词常识。[94]在荒凉如沙漠的年代，方修从会馆与前辈处所借阅的书本，不单使他的学识有所进境，也使他的刻板无味的生活，平添了好多情趣。

我们应该可以这么说，方修南来后的前四年，是他在写作道路上刚刚冒出头的时期。它像一股小溪流，清澈且带着点点涟漪徐徐向前奔流；然而，在前进途中碰上日治时期这大石块，这股清流只好潜入地下，迂回前进，但速度缓慢得近乎停顿，一直到战后数年，我们才有机会重见此清流，其时这股清流已如长江大河，一泻千里，让我们看到浪涛层层，摇曳生姿的雄伟局面。

方修在光复后的1945年10月加入《民声报》当记者，大约在那儿工作了七个月，就转入《中华晚报》，不久《中华晚报》停刊，方修就过着漂泊不定的教书生涯，一直到1951年初进入《星洲日报》工作，生活才安定下来。

从光复到1946年7月这将近一年的岁月里，是方修从日治时期蛰居郊外创作停顿到重新走入文艺界的时期。这时期，民族

要求独立自主的呼声感染着他，风云人物的坚毅精神影响着他；他开始慢慢地又走进文坛来，那步伐是缓慢的，然而是坚定的。根据方修的回忆，在这一年中，他除为报馆撰写特写外，还为《民声周报》撰写过两三篇文章，也有一些文章刊登在《文化月刊》、《洪流》、《星洲日报》的《晨星》，共写了七、八篇文章，都是杂文。可惜方修没收存这些文章，我们现在所能看到的，计有《晨星》上的两篇，《民声报》的《新地》上的四篇。

这六篇文章让我们看到方修对一些事物的看法的先进性。登在《民声报》的《新地》版的《尽情地跳跃吧——为庆祝"双十"作》，是借讽刺少数人从所谓的"革命"中得到了好处，来抒发劳苦民众尚生活在水深火热中的愤慨；[95]《从印度兵的恶行说起》，则是痛斥英殖民地当局没严格管制印度兵，以致他们想干出奸民间妇女的兽行；[96]《英政府也疏忽了一点》，是指英殖民地政府忽略了当时的一些为民众谋福利的社团，由于有大批群众的有力支持，不易被当局破坏解散；[97]《大众没米吃了怎样？》，是指出英殖民地政府不接纳米粮由各社团分别负责配合的民意，而执意只有持有日寇统治时期所发的米牌者才可分粮之不当。[98]这四篇文章立论严谨，文字泼辣，在议论中夹杂着讽刺，充分发挥了杂文的战斗力量，有力地证明了年方23岁的方修，无论在思想上或文字的掌握上，都已臻成熟境界。

另两篇也是以赵曼为笔名《随感之一》和《随感之二》，议论味道较浓，文字也不泼辣，篇幅也较小。《随感之一》是论请愿的二种结果，不外是不要再请愿或不必再请愿，而方修希望马来亚该次的请愿结果是属于第二类；[99]《随感之二》是议论民声报案在法庭审讯时，由于听众席旁无一人，有人就议

论民众对言论自由不感兴趣，方修的看法却是，文化战士们若要争取言论自由，他们就应该到法庭去听听审判，因为民众当前所关心的是吃饭问题，他们的思想也较落后，文化人该做的是领导他们前进。[100]

此二短文立论严谨，文字清新，见解突出，可让我们看到方修早慧的一斑。

从1946年8月至1950年年底，方修过的是不稳定的教书生涯，少有余暇创作，在这数年里他只写了二首旧体诗，四篇杂文，但只有一篇刊出。[101]

我们若把方修的写作道路比喻为一条漫长的河流，那他这四年的漂泊不定的生活，就可视为河流在寻找河道过程中，有时难免要流经一些深山老林，狭道小径的。然而，河水所过之处，势必带动更多流水入道，而使河面显得更广阔壮观，更能一泻千里。

方修在1951年进入《星洲日报》，这对他创作生涯有决定性的影响。由于生活安定了，再加上工作上的需要，从50年代后期，到1962年为止，方修一口气出版了六册作品集，那就是谈《小品散文》（1957）、《马华文坛往事》（1958）、《〈红楼梦〉简说》（1960）、《避席集》（1960）、《文艺界五年》（1961）以及《马华文艺史料》（1962）。

《谈小品散文》共收十篇文章，是方修的第一本作品集，最早的一篇文章《谈游记文学》写于1954年，最迟的一篇《关于红楼梦的研究》写于1957年。此书内容较杂，有谈论双声叠韵的，有谈论小品散文的，有叙述文体论的，也有议论知人论事的，可视为方修读书心得的作品集。[102]

《避席集》共收16篇文章，都是写于1956年间的作品，依内容性质可分为四大类，即有关写作题材的论文四篇，有关林

语堂为人的二篇，有关杂文的三篇，有关鲁迅种种事迹行为的七篇。这集子也同样是方修的读书笔记，但大半作品是研究鲁迅的。可见方修在全面深入钻研马华文学之前，鲁迅是他相当着力研究的作家。[103]

《〈红楼梦〉简说》共收九篇文章，从论述红楼梦的主题思想，研究红楼梦的流派，红楼梦的作者问题，到脂批问题，都有所涉及，这是一部方修研究红楼梦心得的作品集。[104]

《文艺界五年》共收五篇报导新马华文文艺界动态的论文的作品集，记录了1956年至1960年间每年的文艺活动的资料。此集子可当方修钻研新马华文文学的初步整理史料的工作，是方修撰写《当代新马文学简史》的部分基石工作。

《马华文坛往事》与《马华文艺史料》共收14篇文章。另者，方修在此时期也写了另六篇论述马华文学的文章，这些作品显示着方修在50年代末期至60年代开端，就已开始钻研战前马华文学了。[105]

此二书所收的研究文字，都是方修从友人张清广（笔名漂青）那儿借来的一份战前出版的《南洋周刊》》中所刊载的，有关文学作品与理论文字中勾勒出来的文学发展面貌的作品，由于周刊创刊于1938年7月11日，停刊1939年秋，因而方修所勾勒出来的文学面貌也只限于繁盛期的片面盛景。[106]

不过，从实质上来说，这20篇研究文字，无论是对方修本人或马华新文学史，都有积极的作用。

首先是，由于《南洋周刊》的编辑马康人是位组稿能力强的编辑，在他主编该杂志时，当时的重要作家如金丁、李润湖、刘思、李蕴朗、丘家珍等等，都为杂志撰稿，因而《南洋周刊》是繁盛期的一份重要刊物。[107]方修的有关研究文字，既然是以重要刊物为史料依据，因而即使其结论只是冰山一角的结

论，却也深具代表性。

其次是，方修虽然在撰写《史稿》时，并没把此研究文字中的观点直接融入其中，我们却不难想像，由于有了此段经历，方修在撰写马华新文学史繁盛期的史实时，会有驾轻就熟，左右逢源之便。

其三是，此20篇文字对后来学者的更全面探讨马华新文学史繁盛期的发展轨迹，也是一份不可或缺的重要参考资料。

依据文章的性质，我们可以把这20篇文章分为三类。第一类是综述1938至1939年马华文学运动的特点的，这包括《文运谈往》、《新启蒙运动》、《文学通俗化运动》、《文艺论摘》、《〈日出〉及其他》以及《剧运拾零》六篇文章。这些文章或勾勒当时马华文学总的发展趋向与特点；或简介一般性的文学运动的来龙去脉；或摘录一些论争文章的要点；或描述戏剧界发展的一些特征；从这些研究文字中，我们既可窥见马华新文学繁盛期的总发展趋向的一个颇具代表性的片面景象，又可看到一般文学运动的某些特点。自然，《南洋周刊》只是方修在《史稿》中所介绍的繁盛期的32个刊物中的一个，它只能是沧海之一粟。然而正因为方修曾误以为马华新文学史料已散失殆尽，对《南洋周刊》特别看重，而此杂志也确是当时颇有份量的刊物，因此方修从此杂志所勾勒出来的文学景像，不只与其后他所撰写的《史稿》中所描述的景像不相矛盾，且在某种程度上还是繁盛期文学景像的缩影。我们可以说《南洋周刊》中的文学作品所反映的文学景像，恰好可作为马华新文学繁盛期景像的样板。

第二类是综述各种文学体裁作品的特点的，这包括《抗战诗抄》、《战斗的散文》、《抗战与小说》以及《救亡戏剧》四篇文章。通过这些研究文字，我们约略可知道当时的诗歌、散

文、小说及戏剧如何与现实挂钩，如何推动抗日救亡运动。由于所掌握的只是局部史料，方修在这些文章中所勾勒出的各种文学体裁作品所反映的现实面，以及其所呈现的文学特点，自然也就不够全面，难与《史 稿》所勾勒出的景像相提并论。

第三类是介绍一些在当时较为知名的作家的，这包括《早期的一批马华文艺工作者》、《陈练青及其遗作》、《王君实及其遗作》、《早死的诗人》、《两个旧作者》、《君实书简辑论》、《读〈冯蕉衣纪念特辑〉》、《读〈冯蕉衣遗诗〉》、《读〈衡窝集〉》以及《关于王君实与冯蕉衣》十篇文章。这些研究文字有好些并没收入《史稿》中，例如论冯蕉衣的文章就是。由于《史稿》并不介绍此位早逝诗人，这些文字自然就成为研究冯蕉衣的珍贵资料了。[108] 从这十篇文章中，我们已可看到方修见微知著，知人论世的特点。例如在《陈练青及其遗作》一文中，方修论述练青的思想与态度失之偏激，并身罹痼疾，回国疗养，闭门谢客，与现实隔离，以致身心都不愉快，情绪变化大，因而在态度上有时表现保守，有时却过于偏激；表现在所提的意见上，有时显得很警辟，有时又错误处处，这些都是很可取的论断，且与其后他在《史稿》中对陈练青的评价全然一致，而在撰写《史稿》时，方修所掌握的有关陈练青的资料是更为丰富的，然而方修对练青的评价却前后一样，可见他的见微知著的史识眼光的锐利。

这20篇文章既可让我们看到方修整理马华新文学史料的曲折过程，也可让我们从中看到方修衡量作家的严格标准。在十篇谈论作家的文字中，其中有三篇是论述冯蕉衣的，然而当方修在撰写《史稿》时，发现繁盛期的马华新文学作品的主调是抗日救亡，是反映轰轰烈烈的抗战现实时，他就不把冯蕉衣列入繁盛期的作家行列来论述了。同样的，方修也用三篇文章来

论述王君实，并把他列入繁盛期的作家行列来论述，且在70年代后期与叶冠复合编《王君实选集》，原因就在于“就君实个人来说，他的整个的成就，尤远远地超过他在文艺方面的建树。”(109)

自然，方修早期的这20篇有关马华新文学的散论，固然可让我们看到他在组织材料，归纳理论，演绎见解等方面有其过人之出，但由于他们依据的资料是局部的，因而所组织归纳出来的结论，就是有点的智慧的闪光，而缺乏面的壮阔与纵深的景像了。

（二）创作丰收期（1962－1978）

1962年到1978年是方修创作的丰收期，此时期他一共出版了17册著作，编了8套作品集，另外还写了20多篇总结每年马华文艺动态的文章，这是有好几个因素造成的。

方修从1955年年中起，就开始在文坛上再崭露头角是其来有自的。首先是经过日治时深居简出，闭门读书及战后十年来，前期在《民声报》及《中华晚报》的生活经历，与后期在边佳兰，峇莱与新加坡总共八间小学的教书生涯及学习阅读英文小说的生活后，方修无论在人生阅历或修养方面都大有进境。而且，经过日治时期亲自感受到的生活教育，也使方修的爱憎感情更为分明。爱憎分明的思想感情，丰富的学识与生活经历，使方修在提笔为文时，即以其对事物的深入透彻的见解，获得读者的赏识。其次是，方修既然自己主编《星洲周刊》，经常也会写一些自己有兴趣或心得的研究文字来填补版位。其三，也是最重要的一点，那就是方修在主编南洋新闻时，结识了三四位好友，他们都曾直接或间接地推动了方修走

进文坛来。

首先是林汉，林汉是南洋新闻的翻译员，他曾直接地促使方修写了不少稿件。方修说：

1956年初，他开始编《生活文丛》，曾向我拉稿，我那时还在编《星洲周刊》，我改编南洋新闻之后，座位和他连在一起，他催稿催得更紧，所以这一年我写的稿子比较多一些。(110)

其次，我们也不能不提及另一名首次把方修引进研究马华文学领域的张清广。

张清广笔名漂青，擅写散文。张清广对方修的影响就是激起方修钻研马华新文学的热忱来，方修说：

1957年《星洲周刊》停刊后，有一天，艺术剧场的成员陈有操驾汽车载刘天凤和我到新山游玩。张清广就找出他所珍藏的一份战前的《南洋周刊》合订本让我带出新加坡，说是看看有什么可以整理的，并且声明这份合订本不十分完整，从旧书摊买来时便是如此。我说：不要紧，只要不再有什么损坏就好。于是得暇的时候，我就把它拿出来翻翻抄抄，写些史料性的文字，在《星云》等副刊发表——这就是后来出版的《马华文坛往事》和《马华文艺史料》两本小书的由来。(111)

最后也是最重要的一位影响方修钻研马华文学的是林徐典师。由于整理了《南洋周刊》，方修开始对整理战前马华文学史料的工作产生了兴趣。大约在1960年左右，方修听说新大中文图书馆存有大批由莱佛士博物馆转移过来的战前出版的本地报章，就找当时还在中文系念书的林徐典师帮忙：

林徐典安排了1960年的新大假期，即由二月放假以后到七月开学以前，以他的名义向中文图书馆借阅这些报章，由我多找几个人去抄录，无论如何必须在新学年开始，中文系主任贺光中度假归来以前结束。（贺光中为人为人孤单，不喜欢太多人去骚扰图书馆”）于是，我找了宋雅和一两个人帮忙，匆匆忙忙把最需要的东西全抄出来，这就成了我后来写的《马华新文学史稿》的基本资料。(112)

1965年，方修终于把三册《马华新文学史稿》出齐了。1966年年中，林徐典师当了新大中文系主任，即开设《马华新文学》课程，这是新马各大专院最早开设此课程者。林徐典师延请方修担任此课程的讲师，一直到1978年。

我们可以这么说，林徐典师的帮助方修借阅旧报章，是促使《马华新文学史稿》诞生的契机，而林徐典师的邀请方修兼任马华文学讲师，则是促使方修编写《马华新文学简史》与编纂《马华新文学选集》》四册，《马华新文学大系》十册的最重要因素。

在《史稿》面世前，马华新文学的起源是众说纷纭的，莫衷一是的。《史稿》三册一出齐，则马华文学的起源、分期及其演变轨迹，可说已眉清目楚地呈现在读者眼前。然而，年纪才44岁的方修，竟然冒出新马华文文坛成为著名文学史家，这是教许多文坛“霸主”看不开的。于是一些文人的造谣诬蔑，无中生有的破坏性言论，就层出不穷，彻底表现出蛰居于小地方的文人的无赖嘴脸与狭隘心胸。方修说：

每当文艺界的景况比较沉寂的时候，就经常有些反常的现

象产生；今年的情况尤为特别，牛鬼蛇神，一涌而出，造谣诬蔑，无所不用其极。笔者因为出版了一册文学史稿，好像抢去了人家一笔生意似的，罪孽深重，所以也在谩骂诋毁之列。(113)

正是处于被无赖文人四面围攻的困境的时期，林徐典师延请方修担任新大中文系的马华新文学讲师，这既是他赏识方修的才华的说明，从客观效果来说，也是以实际行动肯定方修在马华文坛的地位的做法，从而也就间接协助方修击退无赖文人的围攻。诚然，方修的孜孜不倦的治学精神，才是他成为马华文学史家与作家的主因。在此我想强调的一点是，在修治战前马华文学史上的工作上，林徐典师确实曾大力地拉方修一把，使方修顺利地度过好些难关。

强调林徐典师的协助方修钻研马华文学并不等于是说没有他的协助，方修就不会去研究马华文学。事实是，方修早就立志于此。

早在1956年5月，方修就写了《马华文艺独特性问题》一文，(114) 这是一篇凭记忆追述发生于1947至1948年的有关马华文艺独特性的论争的文章。方修说：

听到一位比较年轻的朋友问起以前关于‘马华文艺独特性’论战的情形时，我真有点惊异于时光逝去的飞速。这场波澜壮阔的论战的发生，推算起来，距今竟差不多有了九个年头。由于时移势易，有关文献，多半散失，不但年轻的朋友们，对于当时的情形，不易窥见，就是我们一些曾经会逢其盛的人，对于事件的始末，争论的内容，却也记得不很清楚了。

然而，若干曾经参与这场论战，以及比较留意这些文字的作者，由于印象的深刻，对于这件陈年旧事，应该还可以追述

得相当详细。我很希望他们在可能的范围内经常写点出来。这一方面可以为马华文艺的发展保留一点史实，为当地文艺工作者的战绩留下一点痕迹，一方面也可以适应一些青年作者的需求，给当前的文艺运动作参考。至于本篇所写的，只是作为当时的一个观战者的一点印象与感想而已，谬误或失实之处，自所难免。(115)

从这段文字看来，方修是在1956年已隐然有要为马华文艺的发展保留一点史实，要为当地文艺工作者的战绩留下一点痕迹的愿望了。

这样的愿望，随着新马政治的演进，与人民要求独立自主的呼声而日益强烈起来。1957年8月，方修写了《文化建设刍议》一文，其中一段文字这么说：

东南亚问题的研究，在若干邻邦中，现在也正极积受重视；我们对于当地问题的钻研，不但不应落在友邦人士的后头还应该进行得更加热烈，更加深入，更加广泛。单就当地历史的著述而言，我们至少就要有一部完整的通史，文化史，文学史，美术史，社会发展史，政治经济史，交通史，建筑史，宗教史，……以及各种风俗习惯的沿革史等等。”(116)

方修写此段话时，他已从友人张清广那儿借到《南洋周刊》，并开始从中整理出一些有关新马华文文学各个方面的特征的文章来了。引文中所提到的，马来亚需要好多部完整的有关各个领域的史书，则是那个风起云涌，民众要求独立自主的时代的有识之士的普遍愿望。

在《马华文坛往事》的《序》中，方修这么说：

我曾经说过，马来亚是独立了，我们需要进行政治经济的建设，也应该建立自己的文化，整理自己的文化遗产。但就历史的著述来说，我们至少要有一部完整的马来亚通史，一部马来亚文化史、文学史、美术史……

马华文艺是构成本邦文化的一个重要部分，马华文艺史的编写，当然是十分需要的。这件工作，可以说是很容易做，但同时又很难做。所以容易，是因为马华文运的历程，不过三十年的光景，时间不长，牵连的事物不多，问题比较单纯，不必像中国的文学史家那样，需要分出一半的工夫去翻检古籍，发掘古物，考据求证。说它难做，则是由于当地的出版物，本来就印数不多，流布不广，而地方又几经战乱，有关资料，散失殆尽，很多事情，都无从谈起了。

因此，我们目前所能做得到的，就只能是一些零零星星的史料的辑录，以为编写有系统的文艺史的准备；希望积少成多，使将来的史家，得到极大的方便。这本小册子，就是抱着这样的一个心愿来写的。(117)

经过一年多的努力钻研，方修其时已摸到研究马华文学的门径，他既知道史料大量散失，使得这方面的工作不易做好；但他又深深体会到这工作的重大意义，因而立志要做好这工作。在《序》的结尾处，方修这么说：

本书只是我整理马华文艺史料的起点，我还希望能够介绍一些同一时期的其他各类作品（如描写各民族和谐共处的诗歌、小说之类），以及其他各个时期的文运的若干动态，以便更加清楚地显出马华文艺发展的概貌。(118)

在这儿，方修的想撰写一部战前马华文学史的计划，已呼之欲出了。

方修在文章中经常提到的，两点有关自己整理马华文学史料的期望是：一为早期马华文艺界的劳绩留下一点记录，二为将来编写文学史的人略作参考。在《马华文艺史料》的《前记》中，方修就这么说：

1957年春，友人漂青兄借给我一批战前出版的《南洋周报》。当时我认为这是现存的一份比较完整的旧杂志，里面许多珍贵的文献，任它埋没了未免太过可惜，编辑文选又没有出路（当时出书的风气还不很盛），乃着手整理一点关于文艺方面的资料，希望能为早期马华文艺界的劳绩留下一点记录，同时也给将来编写马来亚文学史的人略作参考。”(119)

要为马华文艺界的功绩留一点记录，要给将来编写文学史的人留点参考资料，是方修原本的意愿，但结果却是方修本身承担起撰写马华文学史的重任来了。1962年《马华新文学史稿》上卷杀青后，方修就把自己撰写此部文学史的动机公布出来。方修在《后记》中这么说：

马来亚独立以来，有关本国历史的发展整理，显示出长足的进步。在文学部门方面，马来文学发展史的研究，也取得了相当的成就。于是，很多人都迫切地感觉到，作为马来亚文学源流之一的马华新文学，所有史料也必须加以系统的编述，借以总结一下数十年来马华新文学工作者对于本邦所作的贡献，并且使到目前的文学工作者有所借鉴与印证。这一篇《马

华新文学史稿》，就是为了应付这一方面的需求而草率编写的。(120)

在此段文字中，方修清楚地告诉我们，他写此套《马华新文学史稿》的目的有三：一是必须对新马华文文学史料加以系统的编述；二是总结数十年新马华文文学工作者对当地所作的贡献；三是使其时的文学工作者能从此书中得到借鉴。

其实，方修撰写《史稿》也是时代的需求的。他说：

大约是50年代后期，反黄运动过后，当地文艺活动进入低潮的状态，写作人的创作兴致比较差一点，大家觉得好像没有什么东西好写。我本来在《星洲日报》有编一份《星洲周刊》，那个时候好像也停刊了，因而我也比较空闲一点，想找一些资料，做点研究工作。那时候新马正处在独立运动阶段，大家都认为本地应该有一部独立的历史，如政治方面、艺术方面，文学方面，我当时所能做的，大约是文学史料方面的工作。大约是上述缘由，促使我对这项工作发生兴趣，钻入故纸堆里去。(121)

50年代后期的新马社会，民众要求独立自主的呼声响彻云霄，随着政治上的觉醒，民众对文化建设的要求也提高了。正是在时代迫切的要求下，方修开始着手整理战前马华文学史料，而且一投入这工作后，就三十多年来从不间断的钻研。这种治史数十年如一日的精神力量，来自何处呢？我们只有从方修的内心世界去寻找答案。在1991年3月23日的询谈中，方修终于透露了两点他不曾在所写过的文章中透露过的，有关钻写马华文学史的原因。

其一是，方修说在他那个年代的本地的年轻文艺爱好者和写作者，相对地来说，都很熟悉中国现代作家如鲁迅、郭沫若、巴金等人的作品，唯独对新马华文文学一无所知，或所知不多，这是非常反常的现象。别说世界上的每一个国家的国民对其本国文学作品非常熟悉，即使是马来亚的马来人对马来文学也相当熟悉，因而华族子弟不懂得本地的华文文学，就是个很不健康的现象了。

其二是，方修看到战前马华文学作品与史料，经过好多场风风雨雨，前辈的创作心血，损失不少。那些曾为新马华文文学贡献过力量的作家们，离境的离境，转行的转行，死难的死难，随着岁月的消失，假如再没有一部文学史来记录这些前辈作家的功绩，他们的光辉事迹就也会埋没于渺茫的岁月里。(122)

欲为前贤书功绩，很明显的是方修修治战前马华文学史的一个很重要的动力。然而若单单只有此动机，方修却也有可能无法长期坚持治史的工作的，正因为治史也是为了让后来者知道前贤走过的不平坦道路，并期望后来者能继承前贤凭良知说真话的优良传统，方修才有可能至今仍拥有着钻研马华文学的热忱。

不过，我们还是应该强调林徐典师的延请方修担任讲师，对方修的研治马华文学有积极作用这点。由于方修前后担任了13年讲师，在教学相长的情况下，使方修不单对战前马华文学了如指掌，且由于不断接触到新的史料，把战前的马华文学作品及文学发展方向、特色，揣摩得一清二楚，因而写出好些言简意赅，概括力极强的，论述马华文学特色的文章来。

如果说《马华新文学史稿》是方修奠定其新马华文学史家地位的著作，那《马华新文学简史》则是在《史稿》原有基础上，再三补充资料，再加以删节、压缩，整理的智慧结晶。《

简史》已纠正了《史稿》那种论述与史料有时会夹缠在一起的弊病，而呈现出论述严谨、条理分明的优点来。我们可以说，《简史》是论述战前马华文学史的权威著作，后来学者再进行研究此课题，至多只能作一些补充性的论述工作，再也无法推翻方修的立论了。[123]

由于教学上的需要，方修接触了更多史料，进行深入的探讨，又写了《文艺杂论》、《文艺杂论二集》（1967）、《马华文艺思潮的演变》（1970）、《马华新文学及其历史轮廓》（1974）、《马华新文学简史》（1974）、《文艺界又五年》（1976）、《马华文学的现实主义传统》（1976）、《战后马华文学史初稿》（1978）以及《新马文学史论集》（1984）。

《文艺杂论》共收九篇文章，分上下二辑，上辑四篇文章是对1961至1964年马华文艺界每年动态的总结文字；下辑五篇文章既有书评也有谈论作家与论武侠小说的。

《文艺杂论二集》与前书一样，上辑三篇是1964至1966年每年文艺界概况的总结文章，下辑12篇文章除谈论文艺外，也揭露了宵小之徒窃取图书馆史料的卑鄙行径。

《马华文艺思潮的演变》共收四篇论文，都是方修钻研马华文学心得的结晶，是《史稿》、《简史》与《初稿》之外最有分量的单篇论著。

《马华新文学及其历史轮廓》共分三辑15篇文章，是方修自50年代至73年杪之间的作品，都是有关马华文艺的评论或资料性文学，或为他后期探讨马华文学的最新心得，弥足珍贵。

《马华新文学简史》是在《史稿》的原有基础上扩展并压缩而成的杰出文学史书，是方修一生中所撰写的文学史书里最为完美的一部。此书原为方修在新大中文系兼任讲师时的讲稿，后加以润色删节而成书，是教学相长的研究成果。

《文艺界又五年》是方修继《文艺界五年》、《文艺杂论》、《文艺杂论二集》之后，所写的一年一度马华文艺界总结性文字的集子，年限包括1967至1974年。此外，附篇尚收五篇杂文，六首旧诗。

《马华文艺的现实主义传统》是方修由史料整理，进而从理论方面来谈论新马华文文学发展问题的著作。方修以七篇文章概括出新马华文文学朝向现实主义优良传统迈进的实况。这些文章也是方修长期钻研马华文学的较新心得。

《战后马华文学史初稿》是迄今仅有的一册战后马华文学史论著，内容叙述1945至1956年的马华文学发展趋势，着重于作者作品的介绍，以及战后以来最大规模，最有意义的“马华文艺”与“侨民文艺”的论争的论述。这是方修研究马华文学的另一力作。

《新马文学史论集》分三辑，所收文章都是上述诸书中已编进的，可视为方修钻研马华文学30年来的心得的结集。

此时期是方修创作力最为旺盛期，他除了研治新马华文文学外，也写下了不少散文。从1966至1977年，方修共在《星云》版上的小专栏《星洲漫步》发表140篇散文，收集在《长夜集》、《轻尘集》、《沉沦集》、《人物篇》、《炉烟集》、《小休录》与《两轩杂文》等书中。这百多篇散文题材广泛，举凡国际时事，社会风气，读书札记，语言文字等等课题，都有所涉及。这些文章是探索方修散文风格，思想倾向，以至文学观点的宝贵资料。方修在回忆写这些文章时这么说：

除了副刊的编务之外，我常常还有一些半业务性质的文字要写，写这些文字对我的有关文学史料的发掘、编写、纂辑的工作多少也起了干扰、阻延的作用。这些半业务性质的文字，主

要有两项，就是（一）《星洲漫步》，（二）有关每年文艺活动的报导文章。[124]

从1966年年中起，方修即兼任新大中文系讲师。其时，《史稿》三册刚杀青，方修因嫌它粗糙，业余不断地到各图书馆搜集史料，为修补《史稿》工作而努力。而且，为上大学讲坛授课，每星期也得花费不少时间备课。可以说单单报馆的编务与大学的教学工作，已把方修每天的精力消耗殆尽了，仅剩的一点精力，方修是想用来治文学史的。现在总编辑黄思又指定他写《星洲漫步》专栏，这无疑的必会影响及他的研究工作。方修对此会发发牢骚，那是可以理解的。但只要仔细分析方修在《星洲漫步》所写的文章的内容，我们却也可以发现，除了谈论国际时事或社会现象是新领域的题材外，他的另一些谈论作家、作品、语文的文章，其实原本就是方修一向来都在研究的范围，只是为应付每周一篇文章的要求，这些研究也得仓促进行，而无法从容不迫地从事慢工出细货的研究。尤其是70年代初期，当方修接受南大委任研究战后马华文学史后，他所负担的工作更加重了，因而对此专栏的须定期性供稿，更感到烦恼不堪。虽然如此，方修在高度工作压力下所写的这些文章，无论对他本身或马华文坛来说，都是宝贵的资产。

在编纂工作方面，方修在此时期也作出巨大贡献。最值得一提的是《马华新文学大系》（十册）的面世，它们最全面地向世人展示了战前马华文学的风貌。这套大系无论在文学或史学方面，都有巨大价值。除此，方修还编了《马华新文学选集（四册）；《陈炼青文集》、《迎春小唱》（以今遗著）、《血颂》（李蕴朗遗著）、《郁达夫抗战论文集》、以及《郁达夫选集》。

（三）创作持续期（1978－）

退休后的方修，在编纂与著述方面，并没停止过。1979至1980年，他全职主持群岛文化社，并主编《乡土》月刊，与此同时他也编纂《马华文学六十年集》与《马华新文学大系——战后》等书。1979年编纂《王君实选集》，1981年张道昉代台湾的柏杨编纂《新加坡共和国华文文学选集》，也邀方修负责编选小说的工作。[125]

1984年与纪思合编《郁达夫佚文集》，同年还编纂张曙生佚作《剪刀声里》。1987至1989年则为大马董总编《马华文学作品集》，共八册，战前与战后各四册，包括小说、戏剧、诗歌、散文四种文体。1990年为亡友佐丁编《佐丁诗稿》。

在著述方面，从1979年至今，方修已出版了六册集子，即《游谈录》（1986）、《夜读杂抄》（1988）、《息游集》（1992）、《池鱼集》（1993）、《看龙集》（1994）以及《马华文学史补》（1996）。从这些集子的内容看来，方修退休后的著述几乎没触及时事或社会现象的，他主要是集中精力于马华文学的钻研，以及驳斥一两位所谓的“特种作家”的诬蔑性言论，并为年轻写作人写书序或书评。

《游谈录》共收23篇文章，其中十篇是《马华文学六十年集》的前言。《马华文学六十年集》是战前就活跃于新马华文文坛，且有突出成就的十名作家的个人选集。全套丛书约有一百万言，方修在前言中除了为每一位作家介绍其生平外，也论及有关作家的作品特色。每篇前言虽只有三、四千字，但方修在考证工作上以及从大堆作品中去归纳出作者的风格的评论文字上所花费的工夫，是难以估计的。此套丛书从出版于1979年5月的《

铁抗作品选》起，到1980年5月的《李润湖作品选》为止，历时整整一年。

《游谈录》另13篇文章都是书序或编后记，从中可看到方修的文学思想。另者，尚有三篇叙事散文，即《忆萧乾》、《忆鲁白野》及《忆方图》，都是1980年的作品。(126)

《夜读杂抄》共收22篇文章，内容较杂，有考证文字如《关于〈郁达夫佚文集〉》、《再谈郁达夫的佚文》、《鲁迅、长尾景和、归雁诗》及《关于鲁讯〈答徐懋庸〉》；有书序如《春山著〈振之集〉序》、《读〈从艺偶感〉》、《读〈论鲁迅修辞〉》、《题爱薇著〈小镇的故事〉》及《题祥雄画集》；有议论散文如《谈校对》、《谈“玩票”》、《词语琐谈》、《读〈词语评改〉》等；有议论马华文学课题的如《〈新马文学生涯回顾〉》、《文艺通讯》等等。(127)

《息游集》除收五篇旧作外，主要有书评如《谈杂文——连奇著〈小楼随笔〉代序》、《谈甄供的〈蒜苔赋〉》、《长河著〈掠过夜空的彗星〉序》、《〈佐丁诗稿〉后记》及《〈奔流·童年小辑〉妄评》；有怀念挚友杨守默的《一封短简》及赞颂林连玉的《关于林连玉》；有考证巴人的太太刘岩即雷问予的《郭沫若佚文〈刘岩墓志〉》及考证冯伊湄佚作《满江红》中的一个“绪”字的《冯伊湄佚作〈满江红〉》；也有论述马华文学的《南洋商报文艺副刊概观》及《胡一声否认宿女为其笔名》等等。其中《南洋商报文艺副刊概观》可视为方修继续钻研马华文学的一篇单篇论著。(128)

《池鱼集》基本上是方修编辑的，一本有关评论方修在马华文学史上的功绩的集子。既有正面肯定方修的丰功伟绩的文章，也有冷嘲热讽的文字。那是因为方修长年修治马华文学史时，在无意中得罪了一些宵小之辈，以致他们一有机会即抨

击方修。

方修在此集子中只有四篇文章，即《编辑前言》、《胡一声的遗墨》、《关于大英图书馆所藏中文期刊》以及《也谈学习马华文学史》。《编辑前言》是驳斥文痞的一些谬论。其余三篇则是论述马华文学诸问题的，从中我们可看出方修吃透史料后对马华文学的独特见解。(129)

《看龙集》所收的文章也相当杂，既有概述新华25年来的文艺状况的《新华文坛25年概述》，也有论述曹雪芹墓碑发现的意义的《曹雪芹墓碑的发现》，更有书评如《读〈冷焰集〉》、《马阳著〈椰花鸟〉书后》等；值得一提的是那篇论述马华抗日小说的《原不二夫编译〈马来西亚抗日小说〉序》一文，从中我们可看到方修充分掌握了马华文学史料后，对各有关问题的见解是何等突出新颖，此外，《胡风事件问答》与《看乌龙史料家表演装蒜功》二文，是阐述对胡风此人物的看法，以及揭露一些文人的伪善嘴脸的。此书附篇所收17篇文章，既有正面肯定方修研治马华文学的卓越成就的外国学者的论文，也有文痞诬蔑方修以至马华作家的文字。(130)

《池鱼集》与《看龙集》收集了近年来大马三几名文痞企图通过冷嘲热讽或揶揄手法，来贬低方修在马华文坛上的地位的文字。这或许不纯粹是方修修史时得罪某些文人的后果，恐怕其背后还有更大的阴谋。马华文学是反映华人生活层面的文学，马华文学的反殖反封建精神，在当时的殖民地政府看来是罪大不可赦的。方修撰写的文学史却突出这种精神，自然叫当时的殖民地政府不悦，也叫一些民族败类痛恨的。

方修在年迈的现今，还要时时花些精力与时间来与这些文痞周旋，那是很吃力的，也影响了他的研究工作。但方修这样做却是很正确的，如果一任文痞造谣诬蔑，损害的不只是方

修，连带也会损及马华文学的。

《马华文学史补》共收六篇文章，即《沦陷时期的马华文学（1942－1945）》《战后初期的马华文艺副刊（1945－1948）》、《战后初期的马华文艺杂志（1945－1948）》、《紧急初期的马华文艺副刊（1948－1952）》、《紧急状态初期的马华文艺杂志（1948－1953）》以及《紧急状态初期的三场文艺论争》。[131]由此六篇文章及其他相关的论述马华文学的文章看来，方修对战后马华文学史的研究是还在持续着的。方修说：

不过，董总这次的重印本书，一方面固然暴露了我的懒散与荒疏，另一方面却也给予我大力的鞭策。我在'愧则有余，悔也无益'的感怀中，终于下了一个决心，准备在今后三几年内，比较集中精神来从事本书的补写续写的工作；或者另写一册《当代星马文学简史》，专谈反黄运动以后至70年代末期的星马文学，我想把这段期间的星马华文文学现象分为两个时期来写；即一、1957－1965（星马独立前后）；二、1965－1979（星马分治以后）。

但我现在的情况已经和十年前不大相同。我再也不觉得时间上的从容宽裕，反而深深地感到去日苦多。所以，新书是不是能够如愿写成，目前是一点也没有把握的。[132]

此段话写于1986年6月25日，距今九年多。九年多来，方修作了不少工作，也写了这本《马华文学史补》，算是完成了补写战后马华文学史的工作，至于《当代星马文学简史》，则有待来日了。

在《马华文学史史补》一书中的《后记》中，方修这么说：

我的文学史编著，按照自己原定的体制，每个时期都会包括三个部分：一、文艺报刊，二、作者与作品，三、理论建设（批评工作）。但真正写起来时，却不能尽如人意，有关战前的两种——《马华新文学史稿》”和《马华新文学简史》，写来还算相当顺利；而《战后马华文学初稿》这一种，可就遇到许多困扰，写法上大大乖离初愿了。例如，“战后初期”只写了作者作品和理论建设（马华文艺独特性的倡导）两个部分，缺了文艺报刊这一环节；“紧急状态初期”和“反黄运动时期”（1953－56）就更加不完整，只写了作者作品部分，其他两个部分都付之缺如了。现在本书的谈论文艺报刊和文艺批评五篇文章，也只能算是填补了上述“战后初期”和“紧急状态初期”的缺漏部分而已；至于“反黄运动时期”的文艺报刊和理论建设两个部分，由于我自己懒散惯了，史料整理工作进度缓慢，迄今仍然完全悬缺，只字未写，这是我最感遗憾的事。（当然，我所谓的“缺漏”、“悬缺”云云，那是对应着我自定的体例而言，也等于我自己找的麻烦，实际上其他地方的文学史，不管现代或当代的，大都很少论述报章杂志以及不大重要的理论批评事件，就这一方面来看，目前的《初稿》，也可以说是相对完整的。）(133)

很明显的，《史补》主要是为弥补《初稿》的缺漏部分，但较我们注意的一点是，方修很严格的要求自己所撰写的文学史，这不能单单理解为他的治学态度认真；在相当大的程度上，也是由于在事实上战后马华文学的报章杂志及理论工作，尚未有人作过全面且深入的探讨，方修因而也就把此工作当为己任了。

方修一生精力主要都献给马华文学史的研究工作，即使在

年逾古稀的现今，他还是持续在进行这方面的研究的。方修说：

上文谈到的50年代的反黄运动时期，其重要性是大家熟知的。除了战后初期的这一段落之外，这是本世纪以来最热闹的一个文学历史时期。在文艺报刊方面，这个时期出现了一番崭新的景象：南侨日报的《南风》”停刊了，星洲日报的《星光》的光芒也收敛了，南洋商报的文艺副刊却脱颖而出，几乎一枝独秀。这里主要是指杏影先生主持下的《文风》。该刊编得清新刚健，不但风靡一时，也培养了大批文艺新秀，至今仍为人们所津津乐道。还有《荒地》、《耕耘》、《人间》、《汇流》、《生活文丛》、《沙漠风》（槟城）等杂志的源源涌现，朝气蓬勃，均以弘扬健康文艺为己任。理论建设方面则有反黄运动的复兴，爱国主义文学的提倡等等，波澜壮阔，擂起了本地文艺复兴的战鼓；当代马华文学史的序幕也是在这个时期掀开的，这种种盛景，本书虽然来不及述说。但我还是希望有个机会，多少为它留下一点记录来。(134)

要为马华文学留下一点记录，这是方修一生中致力于文学史研究的一个重要原动力。这原动力来自对民族与文化的一种责任感，而他之所以会有这种使命感，却又是与他一生的生活经历及时代背景息息相关的。华人南来，从在殖民地时代的寄人篱下的艰辛生活，到自己当家做主的年代，华人的那部血泪史，都多少在文学作品中有所反映，然而马华文学至今尚未受到应有的重视，又多教人感慨万千。方修自很年轻的时代起，至到今天的迈入古稀之年，都寂寞地、独立地在钻研着马华文学，其中的辛酸苦辣滋味，以及完成种种任务后的欣慰感，又岂是局外人所能理解的呢？

此外，我们也得提一提方修口述，林臻笔录的《文学·报刊·生活》一书，这无疑是研究方修生活经历及思想倾向的重要依据的一本著作。此书共分九章，叙述起自方修南来生活，终于方修从星洲日报退休为止的种种经历，在方修一生中甚少有写过文章反映个人生活遭遇的情况下，此书就是探讨方修生活与写作道路的主要资料了。至于出版于1984年的《新马文学史论集》与1988年的《方修自选集》二书，由于所收文章都是旧作，在此就不论及了。

综观方修一生的文学道路，我们可以说其主要路向是研治马华文学，这工作方修至今还在进行着，而且随着他息影家园，绝游息交后，我们应可期待他计划中的《当代星马文学简史》的面世。

另一条贯穿着方修一生的文学道路的，是他的对中国古典文学与现代文学的研究。方修对《红楼梦》的研究，是至今尚未全然放弃的，迟至1992年他还写了《曹雪芹墓碑的发现》一文。(135)

方修对现代文学的研究以鲁迅为主，早于1960年出版的《避席集》，就有近半的作品是谈论鲁迅的。至到1986年，方修还写了《鲁迅、长尾景和、归雁诗》和《关于鲁迅〈答徐懋庸〉》二文。

如果说方修的研治马华文学史是扛鼎之作，是理性分析多过感性认识的艰巨修史工作；如果说方修所写的有关探讨中国古典文学与现代文学的文章，也是纯理性的分析性文章；那么，我们就可说方修所写的旧体诗词，是抒写性灵之作了。方修至今共写了49多首诗，四阙词。诗最早的一首写于1948年，最近的一首写于1993年，相距整整45年。从数量上来说，45年写40多首诗，可以说是不多的。然而，45年来方修始终没放弃写旧

体诗的兴趣，可见得他是以此自娱，且也是以此抒情明志的。尤其是近几年来，他更喜爱以旧诗来抒发忆友之情，或以此作为替较年轻作家或画家的书序的开头语，而且用语更为豪放洒脱。方修的这一道写作道路的分支，虽然没有波澜壮阔的景像，却有细水长流，涟漪点点的景致。从中我们不只可看到方修对旧体诗的深厚修养，更可窥探方修的内心感情世界。这后一点是更为重要的，理由是，方修除了写了少数几篇怀旧的散文外，他的直抒胸怀或托物明志之作，就是这40多首旧体诗了。

方修的写作道路就和他的生活一样，是崎岖不平的。他南来时就躬逢马华文学的繁盛期，立即被文坛上的灿烂景像吸引住了，并投入写作的队伍。与此同时，那又是个热火朝天的抗日卫马的年代，方修的视野扩大了，思想认识提高了。尤其是加入《新国民日报》的一年生活，他结识了不少文友，在他们的影响下以及自己的努力泛览书籍的情况下，他的学识与思想认识丰富与提高了。

一生经历了好几个大时代，是方修生活道路的一个特点，但大时代只是个客观条件，若本身缺乏高贵品格，在大时代的烈火中，就往往会沦为人渣。方修在日治时期的深居简出，闭门读书，以及在日军侵占新马之前的加入抗日队伍，这种种行为都是他能熬过烈火煎炼的佐证，也是他锻炼品格的机会。

方修之所以能在战后再踏入文坛就崭露头角，除了由于有较高的思想认识，因而所写出来的文章在见解上较为突出外，也与他的长期不断阅读，因而在文字表现方面有极突出的特色有关。

我们若把方修写于1945年的那六篇文章，与他写于1955年的那些收在《谈小品散文》与《避席集》的文章一比较，就可

看出方修在掌握文字方面已有多么巨大的进步，这其中的最主要原因就在于方修不间断的进修的结果。

除了长期不断进修因而充分掌握了文字的表现力外，方修的先进史学观与文学思想，也是他成为杰出文学史家与作家的主因。方修以现实主义的观点编纂马华文学大系，撰写马华文学史，写剖析时事的文章。从这样的观点来研究马华文学与从事创作，不仅符合史实，能突出马华文学的优良传统，且为后来者指出一条创作的康庄大道。

方修的坚信真理，与随之而来的锲而不舍的精神，也是他能长期不懈钻研马华文学的根源所在。方修既有传统读书人的对民族文化的使命感，又有要为前贤记筚路功的责任感，这使得他即使在多么困难的环境下，也要钻研马华文学。这点是与那些沽名钓誉，想名利双收的庸庸碌碌之辈是截然不同的。

马华文学是属于整个民族的文化的一部分，方修所整理出来的马华文学作品集，以及所撰写的马华文学史书，已不只是他个人的产品，它们是属于整个民族的，也是全人类的文化园中的一朵鲜花。

(注 解)

(1) 论述中国近代史的历史著作不胜枚举，其中以黄大受《中国近代史》（上、中、下册）（台北：大中国图书有限公司，1955）；范文澜《中国近代史》（北京：人民出版社，1953）；最为详尽，而范著由于引述许多原始资料，论述尤为精辟。此外，张海鹏《中国近代史稿地图集》（上海：地图出版社，1984），由于附图简明清楚，列强如何欺凌中国的情况，更可一目了然。

(2) 见范文澜《中国近代史》（上册）页1－66。

(3) 见张海鹏《中国近代史稿地图集》页115。

(4) 见陈旭麓《五四后三十年》（上海：人民出版社，1989）页28。

(5) 同注（4）页211。
(6) 同注（4）页324－341。
(7) 此后除特别情况，否则我都以方修称他而不提原名。
(8) 有关方修童年生活或趣事，都是根据1990年10月11日与11月16日的访谈。此节凡没再注明出处者，都是以该二次访谈的资料为根据。
(9) 见吴挌标《岭东文物怀古迹，海滨邹鲁记名城》（潮安会馆银禧纪念特刊，1989）页194－195。
(10) 见清·周硕勋纂选《潮州府志》（一）卷16，页187－190。
(11) 同注（10）卷28－30，页559－68。
(12) 方修《题林祥雄画集》二诗，收《夜读杂抄》（新加坡：春艺图书贸易公司，1988页147－148）。
(13) 根据1990年11月16日谈话。有关方修在汕头的生活情况，凡没说明出处者，都根据此次谈话。
(14) 见饶宗颐编《潮州志汇编》第四部《教育志·中学教育》（香港：尤门书店，1965）页987－988。
(15) 同注（14）页996，并根据方修谈话。
(16) 同注（14）《实业志·商业》页836，并根据方修谈话。
(17) “闲间”是潮州特有的一种类似俱乐部的组织，在市镇或乡间都有此类组织，成员是店员，小市民或农夫。
(18) 参阅方修《文学·报刊·生活》页1－9。
(19) 见华侨志编委会编《华侨志——马来亚》（台北：华侨志编委会，1959）页108。
(20) 见巴素博士著，刘前度译《马来亚华侨史》（槟城：光华日报有限公司，1950）页120－135。
(21) 见W.G.A. Ormrhy Gore: Reports on the Visit to Malaya, Ceylon and Jaya during the year 1928 (London: H.M. Stationery Office, 1928) 页2－3。
(22) 同注（20）页145。
(23) 见 R.B. Wilmot: Report on Economic and Commercial Conditions in Malaya（London: H.M. Stationery Office, 1939）页1－2。
(24) 在此节中，凡有关方修南来初期的生活情况，除非另注明出处，否则都是根据1990年12月1日的访谈。
(25) 方修在《文学·报刊·生活》一书中，没提及1938年的生活情况。此节内容是根据1990年12月1日的谈话的。
(26) 见《文学·报刊·生活》页1－2。
(27) 抵制日货运动，很是成功，1938年英国商品因此运动而在马来亚销售大增。见Report on Economic and Commercial Conditions in Malaya, 1939。有关华人通过经济抵制与罢工来响应中国国内的抗日战争，参阅李恩

涵《新马华人的抗日救亡运动（1937－1941）》，（南洋学报第一、二期，1985）页1－42；许秀聪《星马华族对日本的经济制裁（1937－1942）》，文收柯木林、吴振强编《新加坡华族史论集》（新加坡：南大毕业生协会，1972）页133－158。另见蔡史君《星马华人抗日史料》（新加坡：文史出版有限公司，1984）页140－184。

(28) 见方修《马华新文学简史》页148－208。

(29) 见方修《文学·报刊·生活》页6－7。

(30) 同注（29）页190－11，并根据1990年12月1日谈话。

(31) 见方修《一段回忆》，文收《两径轩杂文》（新加坡：群岛文化社，1979）页64。

(32) 见《两径轩杂文》页63－73，并见《文学·报刊·生活》页16－17。

(33) 同注（31）页65。

(34) 参见《新马华人抗日史料》之《沦陷时期的人民生活》页417。

(35) 参见双思《日军进攻新马简史》（新加坡文史资料社编印，年代未明），页3－24。

(36) 见郑文辉《日军侵占新马三年八个月》（新加坡人民书局，1975）页91－93。

(37) 见Chin Kee Onn：Malaya Upside Down（Kuala Lumpur Federal Publications Sdn. Bhd. 1976）页1-2。

(38) 参见杨狱《吉隆坡沦陷前后》文收《新马华人抗日史料》，页544－545。

(39) 见《文学·报刊·生活》页34－35。另者，有关确实南下的日期，方修已记不起了，但约莫在怡保沦陷前后，即12月28日前后。

(40) 见陈嘉庚《新加坡华侨抗敌动员总会之成立〈选辑〉》及子冈《星洲华侨抗敌动员总会纪略》，二文均收《新马华及抗日史料》页220－222。

(41) 见陈仲达《星华战时文化界之一角》，文收《新马华人抗日史料》，页223。

(42) 有关方修在“青训班”的生活情况，主要是根据1990年12月15日的访谈，并参阅《文学·报刊·生活》页34－39。

(43) 见Malaya Upside Down 页1－2。

(44) 见《文学·报刊·生活》页45。

(45) 有关新加坡受检证经过，可参阅吴璜《星洲各区受检经过》；郭正修《日寇入境检证之记录》；葛馥生《检证之回忆》；以及郑光宇《虎口余生录》等四文均收《新马华人抗日史料》，页433－438。

(46) 参阅杨狱《吉隆坡沦陷前后》，文收《新马华人抗日史料》，页544－576。

(47) 参阅，Malaya Upside Down，页174－179。
(48) 参阅《沦陷时期的人民生活》文收《新马华抗日史料》，页417－428。
(49) 参阅Victor Purcell：The Chinese in Modern Malaya & Singapore Donald Moore 1956，页36-44。
(50) 参阅Victor Purcell：The Chinese in Modern Malaya & Singapore页45。
(51) 见1945年9月10日《华侨生活》创刊号，文收《新马华人抗日史料》，页798。
(52) 见《一段回忆》。
(53) 见《一段回忆》。
(54) 见《文学·报刊·生活》页64，并根据1991年1月1日谈话。
(55) 见《文学·报告·生活》，页64－65。
(56) 同上，页65。
(57) 同上，页69－70。
(58) 同上，页79－80。
(59) 有关方修在边佳兰的生活情况，多根据1991年1月1日访谈。也参阅《文学·报刊·生活》页81－84。
(60) 见方修《文艺界又五年》（新加坡：万里文化企业公司，1976）页123。
(61) 同上
(62) 见哈佛·皮尔逊著，福建师大外语系翻译小组译《新加坡通俗史》（香港：商务印书馆，1974）页156－158。
(63) 南洋商报《新加坡一百五十年》（新加坡：南洋商报，1969）页66。
(64) 见《新加坡一百五十年》页69－77。
(65) 参阅崔贵强《新加坡华人国家认同的转向1945－1959》（新加坡：南洋学会出版，1990）页256－267。
(66) 同上，页290－293。
(67) 同上，页294－323
(68) 参阅《文学·报刊1生活》。页96－99。
(69) 方修说他进《星洲日报》只想换换工作环境，有机会还想做别的事，见《文学·报刊·生活》页96。
(70) 见《文学·报刊·生活》页101。
(71) 同上，页102。
(72) 同注（70），页107。
(73) 有关方修的此段生活经历，都是根据1991年1月26日访谈。
(74) 参见《文学·报刊·生活》页112。
(75) 同上，页113。

(76) 同上，页126－127。
(77) 见方修《两径轩杂文》之《题记》，页1。
(78) 见《文学·报刊·生活》，页127。
(79) 根据1991年3月9日谈话。
(80) 根据1991年3月9日谈话。
(81) 根据1991年3月9日谈话。
(82) 根据1991年3月10日电话访谈。
(83) 舛谷锐现在日本早稻大学任教，并攻读博士学位，论文是有关马华文学与侨民文 学论争的课题，笔者于1995年8月25日带他造访方修。
(84) 根据1991年3月9日与1995年8月25日的谈话。
(85) 见方修《读〈冷焰集〉——拟林梵》，文收《看龙集》（新加坡：春艺图书贸易公司），（1994）页18－19。
(86) 见《文学·报刊·生活》页1。
(87) 同上，页2。
(88) 见方修编《血颂》（新加坡：万里文化企业，1975）页1－4。
(89) 见《文学·报刊·生活》页25－27。另者，野火即林晃生，曾任大马董教联合会主席。
(90) 此节事实根据1990年12月1日的谈话。
(91) 见方修《忆方图》文收《游谈录》（吉隆坡：福联－1986）页128－134。
(92) 见《文学·报刊·生活》页31－33。
(93) 根据1990年12月15日谈话。
(94) 同上。
(95) 见1945年10月10日民声报之《新地》，第4版，此四篇文章都以赵曼为笔名发表。
(96) 见1945年10月13日民声报之《新地》，第4版。
(97) 见1945年10月18日民声报之《新地》，第4版。
(98) 见1945年10月26日民声报之《新地》，第4版。
(99) 《随感之一》刊1945年11月30日《星洲日报》之《晨星》。
(100) 《随感之二》刊1945年12月18日《星洲日报》之《晨星》。
(101) 见《文学·报刊·生活》页92－93。
(102) 方修《谈小品散文》（新加坡：世界书局有限公司，1957）。
(103) 方修《避席集》（新加坡：文艺出版社，1960）。
(104) 任辛（方修另一笔名）《〈红楼梦〉简说》，（新加坡：青年书局，1960）。
(105) 此六篇文章为《君实书简辑注》、《读〈冯蕉衣纪念特辑〉》、《读〈冯蕉衣遗诗〉》、《读〈衡窝集〉》、《关于王君实和冯蕉衣》

以及《早期的一批马华文艺工作者》，六文均收方修《马华新文学及其历史论廓》（新加坡：万里文化企业公司，1973）。

(106) 见方修《文学·报刊·生活》页114－115，并参阅方修《马华新文学史稿》初版本下卷，页54－59；《史稿》修订本下册页192－197。

(107) 方修说，马康人为拉名家写稿，可以多方奔走，不辞劳苦与他们接洽。根据1991年6月27日谈话。

(108) 方修认为，冯蕉衣的诗作，都是近乎无病呻吟的靡靡之音，与该年代的高昂抗日潮流很不协调，因此在《史稿》中不介绍此诗人。方修当时写这三篇论述冯蕉衣的文章是由于悲其遇的缘故。根据1991年6月28日谈话。

(109) 见方修《关于王君实与冯蕉衣》，文收《马华新文学及其历史轮廓》，页113。

(110) 见《文学·报刊·生活》页111。

(111) 同上，页114。

(112) 同注（110），页115。

(113) 见观止（方修另一笔名）之《1963年的马华文艺界》，文收《文艺杂论》（新加坡：星洲书局，1964）页39。

(114) 方修《马华文艺独特性问题》，文收《避席集》，页14－20。

(115) 同上，页14。

(116) 观止（方修另一笔名）《文化建设刍议》文收《文艺界又五年》（新加坡：万里文化企业公司，1976）页95。

(117) 见方修《马华文坛往事》（新加坡：星云出版社，1958）页1。

(118) 同上，页3。

(119) 见方修《马华文艺史料》（新加坡：四海书局，1962），页1。

(120) 方修《马华新文学史稿》上卷（新加坡：世界书局，1962），页341。

(121) 见甄供《方修先生谈文学史料的整理》，文收《新马文学史论集》，页415。

(122) 根据1991年3月23日的访谈。

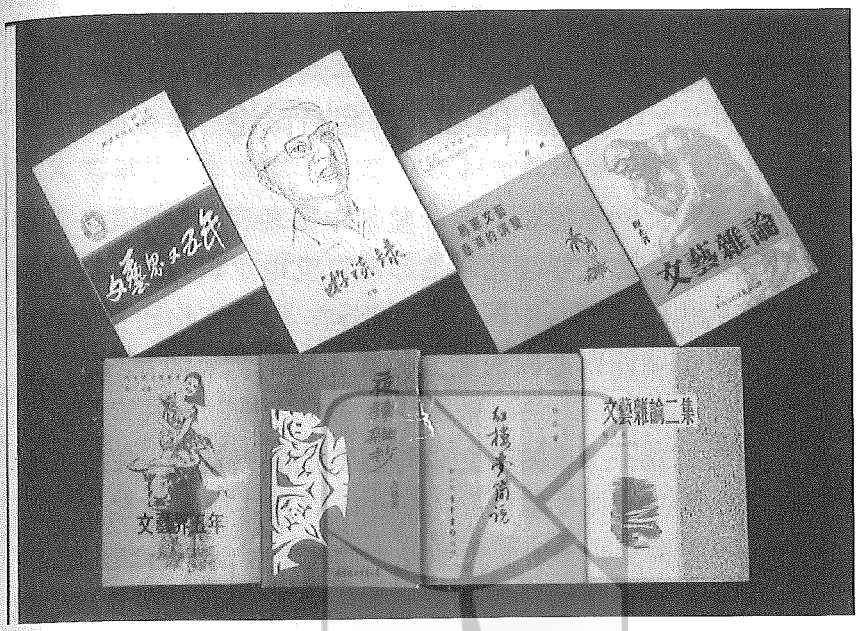
(123) 杨松年著《战前新马文学所反映的华工生活》（新加坡：职总奋斗报，1986）及《战前新马报章文艺副刊析论（甲集）》（新加坡：同安会馆，1986）与《战前新马报章文艺副刊析论（乙集）》（新加坡：同安会馆，1990），对战前马华文学所涉及的生活面，有独到的见解，可作为补充方修《简史》的辅助参考资料。

(124) 见《文学·报刊·生活》页121－122。

(125) 见柏杨主编《新加坡共和国华文文学选集·小说》（台北：时报出版社，1982）页762。

(126) 方修《游谈录》（吉隆坡：大马福联会暨雪福建会馆，1986）。

(127) 方修《夜读杂抄》（新加坡：春艺图书贸易公司，1988）。
(128) 方修《息游集》（新加坡：春艺图书贸易公司，1992）。
(129) 方修编·袁戈等著《池鱼集》（新加坡：春艺图书贸易公司，1993）。
(130) 方修《看龙集》（新加坡：春艺图书贸易公司，1994）。
(131) 方修《马华文学史补》（新加坡：春艺图书贸易公司，1996）。
(132) 见方修《〈战后马华文学史稿〉再版序》，文收《息游集》，页26。
(133) 方修《马华文学史补》之《后记》，（新加坡：春艺图书贸易公司，1996）页135－136。
(134) 同上，页136。
(135) 《曹雪芹墓碑的发现》一文，收方修《看龙集》，页8－14。



从此八本文集，可探讨出方修的文学创作论与文学批判观。

第三章

方修的文学创作论

方修的文学思想虽然源于整部中国现代文学理论、苏联文学理论及西方文学理论，他却能自觉地意识到当时的马来亚社会的内部变革与中国的有所不同，因而在论述文学理论时，方修也就能因地因时制宜地提出他的独特见解来。

第一节　关于文学与现实的关系问题

方修强调文学必须反映现实，文学是应该为大众服务的，文学是应该反映劳苦大众的生活的。他这样的主张具体表现在他的散文创作中，也表现在编选马华新文学大系的工作上。(1)

方修所谓文学必须反映现实所指的是文学须反映大众的生活。在前期，他所指的大众是工农兵和一般的劳苦大众，这无疑的是深受中国文学思潮的影响。1955年7月15日他所写的《生活、题材、及其他》一文，有一段话是这么说的:

胡风那种强调到处都有文艺源泉的理论，原是用以反对作家须深入群众，写工农兵的说法的。其实，现代的很多国家，都以工农兵为立国的根基，它们可以没有财主与地主，却不能没有工农兵。而且，在数量上，工农兵又占一个国家人民的绝大多数，他们无论比较商人、店员、知识分子，以

至其他各阶层的人士都来得众多，所以，一个文艺作家如果想为社会国家服务，他首先就不能不为工农兵的利益着想。尤其正当一个社会在急剧变迁，工农兵的新型人物在大量涌现的时候，一个作家倘不深入这一方面去体验生活，发掘题材，塑造典型，那么，他还有什么更正确的写作方向，更可贵的文艺源泉呢？自然，上层阶级和一般小市民的生活，仍然是可以写的，然而这显然不是作家们最迫切的任务，而用什么态度来写，站在什么立场来写，也得十分讲究，这就牵涉到作者必须有正确观点和健康思想的问题，但胡风又是反对这一套的，善辩如他，真也难以自圆其说了。(2)

工农兵固然是大众的主要组成部分，但工农兵并不等于整个社会，文学作品的内容不应只是限于反映工农兵的生活。方修在其时有这样的看法，显然是受到1949年在上海展开的“文学可以不可以写小资产阶级”的辩论的影响；也受到1953年在北京召开的第二次文代会上所提出的文艺指导方针与理论的影响；当然更受到1955年中国作家协会批判胡风的文学思想的影响。在40多年后的今天看来，前一辩论简单地甚至过火地以为一切文艺作品都绝对只能以工农兵为主角，这显然是非常极端与不正确的，后一指导方针单纯强调文艺要配合“政治任务”，以“社会主义现实主义方法”作为整个文学艺术创作和批判的最高准则，这也是刻板与片面的见解；而有关判定胡风为“反革命集团”实为一冤案，胡风已被肯定为一位有鲜明个性和独立意识的杰出文艺理论家，虽然胡风的文艺思想存在着这样或那样的缺点。(3)

1955年11月，方修写了另一篇文章《也谈‘伟大的作品’》，其中有一段话是这么说的：

至于目前某些国家的人民所要求的文学作品，则是一种表现他们的新的生活内容的作品。因此，一部创作，如果希望成为伟大的作品，它已经不止需要具有正确的真理观。正确的真理观只是一部作品所具备的起码条件而已，此外，它还要能够反映新环境的风貌，描写新群众的生活，塑造新英雄人物的典型，表现出人民的意志，希望和要求等等。最近某些作家所公开反对的，也大多是指着这种坚持表现新的内容的文艺路线，再也不像昔日的另一种论调，认为一个文艺作者只须从事技巧的钻研，无须乎理论修养，也能够写出伟大的东西来。然而香港的帮闲文人们，到现在还在搬弄二三十年前的旧货色，以为人们所争辩的，仍然是属于理论与技巧的问题，于是大发其什么唯心唯物与伟大作品无关的论调，这真是太不争气了。(4)

方修所说的“正确的真理观只是一部作品所必具的起码条件”，“它还要能够反映新环境的风貌，描写新群众的生活，塑造新英雄人物的典型，表现出人民的意志，希望和要求等等”，这些论点，基本上是深受五十年代中国“左倾”文艺思潮的影响的。历史证明，新中国建国十七年时期的文艺创作是有其偏差的，其偏差表现在只歌颂而忽略了对社会消极面的揭露与批判，且作品呈现出宣传鼓动、图解政策，缺乏形象性、缺少真情实感等弊病。这除了由于当时的文艺指导思想和文学理论把文学的功能和作用、文艺与政治的关系做了简单化的理解外，也由于忽略了文学创作的独特规律的结果。(5)

自然，我们也不能忽略了从1840年以来，中国屡受外强欺压，人民受尽委屈。因此当1949年新中国成立而引进新社

会制度时，人民的欢欣与对新生活的向往之情是可以想像的，一种对理想追求的狂热，使人们忽略了现实中既存的缺点与丑恶面，表现在文艺创作上也就出现一味歌颂美好面而没揭露丑恶面。在那样的时代潮流的冲击下，年轻的方修在其时的文学思想倾向于着重强调描写新群众的生活，与其说是错误的，不如说他是跟随时代先进思想而前进，只是历史证明那股思潮有其局限性，然而这又是历史发展的规律，而身处其时的人们也无法避免不受此种思潮的影响。

另一方面，方修之所以在1955年会倾向于文学应为工农兵服务，应反映工农兵的生活，应描写新英雄人物这样的理论，却也是与当时马来亚人民在争取独立运动有关的。由于1953至1956年是马华文学的反黄运动时期，而此运动不只成为其他各种青年学生运动的主导，也间接刺激整个社会运动的展开，民族独立运动也因此高涨起来，反殖与反黄的呼声响彻云霄。在文学创作上出现了一些反映当时重要现实的作品，作品中的一些新生人物如青年学生、城市工人、新村居民都以崭新的面貌出现。(6)

此时期出现的文学作品，有不少是描写或歌颂新时代的人物的，如贺巾的《青春曲》、《沈郁兰同学》、《小偷的故事》、《青青草》；吐虹的《第一次飞》；麦青的《萌芽》、《伙伴》等都是；另一方面，也有些作品是描写下层阶级中的妓女、小偷、舞女、小职员、小政客、小爬虫、市侩人物的，所呈现的画面是阴暗的；如李汝琳的《内疚》、《炸》、《懊悔》、《公关荆》、《漂浮》；韦晕的《在热带海洋上》、《水魅》、《印度洋上的守望》、《风笛》、《成龙望》、《乌鸦港上黄昏》、《娘惹与峇峇》、《无家可归的人》；貂问湄的《小鬼春秋》；云里风的《黑色的牢门》；原

上草的《韭菜花开》、《房客》、《迷途》、《水车流》以及苗秀的短篇小说等等；这些作品无疑的也都是现实主义之作。但方修认为，在当时风起云涌的年代，文学作品应该描绘更多新时代的正面人物，即写“方生”的应多于写“未死”的。而且，以当时的马来亚来说，工农也是人数最多的阶层。这些都是方修在《生活、题材、及其他》以及《也谈‘伟大作品’》中会强调文学须反映工农兵与描写新英雄典型的原因。

方修的文学理论，有其相当固定的、不随思潮而转移的见解，但也有其随思潮而出现的、不那么固定不变的论点；后者无疑是方修文学理论中较不重要的成分，也多少显现出其片面性与局限性；前者才是方修文学理论的精华，体现出方修因时因地制宜地论述文学的特点。

方修的所谓文学须反映现实，搞文学者须为大众而歌唱，须关心人民大众的生活，绝不是机械性的，而是在对现实主义文学观的相当深刻的认识的基础上，对文学应反映现实此理论的进一步阐述。方修说：

本来，现实主义的创作方法，其根本原则是：从现实出发，尊重客观现象及其规律，对现实采取严肃、认真、事实求是的态度，不主观地歪曲、粉饰、或无视它，而是深刻地观察或分析它，从混乱的现象中攫取具有一般意义，也即具有代表性的东西，夸大它，使它更为完美，更富于概括性，使读者能通过它更深入地认识现实。这样的一个创作方法，到了批判现实主义的阶段，是被运用得更加成熟，更能发挥其优点的。当然，批判现实主义仍然是有它的局限。新现实主义就是继承它的优点，打破它的局限的一个更新，更重要的发展。

但它和它以前的优秀的传统仍然是相联结着的。它与旧现实主义在世界观方面虽有新旧的不同，然而，从现实出发，严肃、认真地尊重客观现象及其规律，真实地描写生活，使读者通过作品的形象去认识现实——这一点，仍然是它的创作方法的根本原则，其重要性几乎与世界观问题不相上下。这是可以从具体的作品看出来的。有些作品，违反了这一根本原则，不从现实地描写生活出发，世界观虽新，也都写得不好，不成其为新现实主义的文艺。然而，新现实主义却又不等于旧现实主义再加上新的世界观。它是现实主义的创作精神的全面发展。它固然强调世界观问题，但更强调作者熟悉工农大众生活。（当然，世界观问题也影响到一个作者对于生活的评价。）(7)

现实主义文学观，在其发展过程中，都带有其时代特点。它经历了最早期受实证论、应用科学和解剖医学的深刻影响的反映阶段；它经历了主体水平高低、感触粗细、思索深浅等因素决定作品反映现实的真实程度的批判现实主义阶段；它经历了把主体能动性局限在政治思想层次上，而在审美层次上无能为力的社会主义现实主义和革命现实主义阶段；它更经历了把社会主义现实主义判定为真实生活的开放体系阶段。(8)

现实主义发展到现阶段，人们所强调的已不是反映论，而是主体思想水平的高低直接影响了人们反映客体的程度这点。因此，文学工作者不仅须有较新的世界观，也须熟悉他所要写的生活。用这样的观点来审查方修的现实主义文学观的理解，我们可以说他的看法是很正确的。

不过，方修在此又提到“作者须熟悉工农大众生活”，这显然是受到文革时期的文艺思潮的影响所致。

中国新文学在引进外国文艺思想时，过于偏重于研究文艺与现实的关系，忽略了研究文学艺术本身的规律，因而在介绍西方文艺理论时，过分积极地引进带有现实主义的文艺理论。(9)

此现象的产生自然与中国自1840年以来，至到1949年解放为止，中国就一直处在内忧外患的困境中，因而在文学上总强调对黑暗现实的不满与对爱国主义的歌颂有关。但这现象对中国现代文学的不良影响，却也是不可否认的事实。

中国新文学在解放后所受到的最大挫折与干扰是文革十年时期，从1966到1976年这十年中，中国新文学可说乏善可陈。文艺工作者在社会大气候的笼罩下，不能正确地认识和处理文艺与政治的关系，自觉或不自觉地把艺术当作政治的附属物，使狭隘的“从属论”与“工具论”得以畸形发展，使庸俗社会学，狭隘阶级论以及实用主义和功利主义得以升级。(10)

方修的《文艺问题答客问》写于1975年10月31日，正是文革接近尾声时期，但其影响力仍在，方修在此文中强调熟悉工农大众生活，看得出是受到文革阶级论的影响的。

然而，这些都只是方修文学思想中较次要的部分，他的较重要的论点是强调现实主义应涵盖现实生活，须有能展示历史动向的功能，须能体现时代的先进思想。正因为方修对现实主义有较深刻的认识，他对文学须反映现实的要求，已不只限于题材的现实性，群众性，而还牵涉到继承民族形式问题，哪种题材须用哪一种文学体裁来表现会较为适当的具体创作方法等等问题上去了。早在1955年写的《谈小品散文》一文中，方修就这么说:

在马来亚，大概由于环境的关系吧，杂文是相当发达的，新的记叙或抒情性质的小品散文，却还有待发展。此时此地，我们需要情绪健康、意境壮阔、内容坚实的散文，需要有骨力的游记，需要更多的有关胶园、矿场、工厂、农村的Sketch，来和一些客旅观感、伤春悲秋之类的个人笔调的Essay比赛，来照明马华文艺的小品之园。(11)

杂文毫无疑问是更能直接抨击现实中的丑陋现象的，是更能发挥文学可改进社会功能的，也就是更符合现实主义文学观的要求的。但方修在这儿却强调“新的记叙或抒情性质的小品散文”的有待发展；与此同时，方修又强调当时的马来亚需要更多有关胶园、矿场、工厂、农村的Sketch，这很具体地说明方修是就当时马华文坛上杂文发达，伤感散文泛滥，而内容坚实，风格清健的速写极端缺乏的情况而发出那样的呼吁的。

与此同时，在同一篇文章中，方修却强调须将有骨力、有血有力的短文，也列入小品文的范围，以照耀中国小品文的境域。他说：

我们既有周作人、朱自清、郁达夫、冰心等人那些隽永、清新、缜密、细致之作，来为白话文学向旧文学示威，来美化白话散文的园地，更需要像鲁迅的《记念刘和珍君》、《藤野先生》、《二丑艺术》这一类有血有肉的短文，来增强小品文的骨力，来照耀小品文的境域。基于这一意义，我以为把讲小道理的小品和有骨力的短文，都列入小品文的范围内，是更有意义的。这样也可使到小品散文的领域真正包括苍蝇之微，以至宇宙之大。(12)

这种因各地情况不同，而特别强调某一种性质的小品文的须受到鼓励或肯定的看法，有力地说明方修除了强调文学须反映现实外，却也同时注意到作品须有多姿多彩的样式的重要性。这种既重视文学须反映现实，又强调多样式与表现技巧的重要性的观点，可说是方修一以贯之的文学观。

正因为方修对现实主义有深刻的认识，他除强调文学应反映现实外，也特别重视表现技巧问题，他认为民族形式的继承是重要的。他说:

胡风的反对继承民族形式，否定中国文学的优秀传统，把中国的古典作品看成“封建文学”，主张应该侧重接受外国新现实主义文艺的经验，也是讲不通的。中国的文学遗产，实际上就包含着十分强烈的人民性，很多还是一向为封建帝王所深恶痛绝，极力排斥的人民艺术，怎么能够指为封建文学呢？单就《水浒传》和《红楼梦》来说，就有对于梁山英雄的反抗封建暴力、挣脱地主压迫的发扬；有关于宝黛的反对封建家庭、争取婚姻自由的描写，以致被当时封建社会的统治者们视为诲淫诲盗的文字，而禁止人民去阅读。自然，由于时代的限制，这些古典作品的思想与写法，照现在来看，是不无缺点的，然而他们的著作根本就不是在为封建制度服务的，诋为封建文学，未免过于侮辱中国古代人民的艺术家了。(13)

胡风低估文学的民族传统与民间形式，否定中国文学的优秀传统，盲目且强蛮地把古典文学看成封建文学，把五四新文学说成是世界资产阶级文学的一个新拓的支流，都是相

当严重的错误。(14)方修不但指出胡风的错误，还特别强调中国古典文学中有好多好东西，从内容的带有反封建、反压迫、争取婚姻自由的积极反抗精神，到形式、表现手法、语言文字的独特性，都是值得我们吸收与发扬的。他相当具体地指出中国古典文学的三大特点来：

不错，外国作品自有不少的优点，但它们无论怎样的进步，也无法代替中国的文学遗产。中国的古典作品中，有很多东西是无从在外国作品找到的。就此刻我所想到的，即有下面三点：

一、民族的性格——由于国情的不同，生活的互异，一个民族有一个民族的性格，和其他各民族显然有别，反映在文学作品中，就有着各自的特点。表现在中国的古典作品中，有着温柔敦厚的大国风度，有着坚毅耐劳的民族品质，又有高度的爱国精神，以及反对压迫、侵略，崇尚自由、和平的思想；这些都是中华民族的优秀传统。一些历史内容和中国相仿佛的国家，可能有着和中国相近似的民族性格，但总不会一模一样的。所以作家们倘要发扬民族的优秀传统，就不能不向这一民族的古典作品去吸取经验。

二、表现手法——每一民族的艺术又有它自己的表现手法，与其他的民族截然不同。别说中国的古典作品，有着很多的特殊形式，如讲唱、说书、演义、杂剧等等，无法向外国作家去摹仿，即一般的小说诗歌散文，和欧美同类题材作品，表现的方法，也有显著的差异。这些民族形式的演成，是中国人民智慧的创造或影响的结果，是适应着历史的发展规律，为大众所喜见欢闻的。一个作家如不遵循这种历史规则去继承并发展他自己的民族形式，而能写出广受欢迎的作品来，

那是不可想像的。

三、语言文字——文艺作品是用语言文字来撰写事物，传达主题的，每一民族自有它的语法上的特点，更是不难于了解的。中国语文的构造规则，和外国大相殊异，又是众所周知的事实。中国民族语言的特点，扼要说来，是精练简洁，能以少数文字概括众多的社会现象，富于暗示力、具体性、缺少抽象性、虚玄性；一方面又极尽灵活伸缩之能事，适合口头的自然运用。这种文字固然不大科学化，用以解释复杂的学理，不免需向外国学习其严密的文法构造，但如用于文艺创作，却比外国的文字更加适用，更加优异。中国古典作品的作者，很多就是善于掌握民族语言的巨匠，是一般新文艺作者遣词铸字的导师。谁要正确地学会使用中国的民族语言，就只有接受中国的文学遗产，外国作品对你是无能为力的。(15)

在这儿，我们要强调的并不是方修对古典文学的特点的勾勒，那无疑的是相当精简与全面的。我们要强调的是方修能敏锐地指出胡风的错误观点，且能从民族特点，表现手法与方式、以及语言文字三方面去论述继承民族文学形式的重要性。

胡风当时犯上的错误，可说是“五四”以来打倒一切传统的不良风气所造成的。作为中国现代文学理论与批评家的胡风，主要是从马克思主义哲学、列、车、杜、高尔基、阿·托斯泰、卢卡契、厨川白村、“拉普”等文艺美学思想和马列文论，以及俄苏和欧洲批判现实主义作品和“五四”文学革命传统的感性经验中去吸取养料的。(16)但碍于对有关文学美学理论的生吞活剥，碍于急切地想以文学来推动社会改革，胡风当年竟然提出否定古典文学的优良传统的理论来，那是非常片面与错误的看法。这种看法忽视了中国传统文化

的特点，也忽视了古典文学的发展特点。

中国的儒家文化虽对外来文明是采取宽容的态度，但由于它是一种伦理文化，具有缜密的结构体系，因此外来文化在进入前须改变其与中国文化格格不入的特质，使主体文化不会存有异物感，而后此外来文化才能在中国文化中找到一个最适合自己的位置，并成为中国文化的一个组成部分，而不是最主要的部分。对佛教的传入，中国是选择了最具中国特色，且也与印度佛教距离最远的禅宗，使它成为中国文化的一个组成部分，甚至与儒家文化相结合，而产生出理学来。鸦片战争后中国受到外来文化的冲击，它采取的也是以吸收西方科技的“中体西用”的态度；甚至辛亥革命后，中国在政治上思想上引进马克思主义，也是由于马克思主义在1917年苏联的十月革命之后，得到一些中国知识分子的欢迎的缘故。当时的那些知识分子从民族主义的观点来接受马克思主义，把它当作解决中国难题的手段。缩小范围来说，我们甚至可以断定，中国新文学自“五四”以来特别着重引进现实主义文学观，其实也正因为中国文学一萌芽就是现实主义的。中国文化由于发源于黄土高原，以农耕为主，要靠天吃饭，因而形成其文化特质基本上是敬天命而不事鬼神，不具宗教色彩，独具实用主义的特色。(17)

从中国文学的发展史来看，否定古典文学的优良传统也是极端错误的。中国文学发展史说明，各种文学体裁的成长都有其继承性与创新性，其创新毫无例外都是吸取旧有的传统养分而达致的。因此，要想提高文学改进社会的功能，绝不是抛弃民族性，而是在保留民族性的同时，也注入一些新的因素。

由于特定的地理环境，特定的生活条件和生产水平，会

形成某一民族的特殊心理气质，风俗习惯，审美观念，语言特点；因而表现在文学上，无论是内容特色或形式特点，都会有别于另一民族的。即使同样使用华文为表情达意的华人，也会因中国南北地理环境的不同，而在文学风格上呈现出北方文学带有悲壮美，而南方文学具有秀丽美的特色来。至于居住在世界各个角落的华人使用华文创作文学作品，其所展现的强烈地方色彩，更与中国本土的文学迥然不同了。方修列举中国古典文学的三大特点来肯定继承民族形式的重要性，那是非常正确的。不过，方修并不是反对借镜外国文学技巧的，而是强调把继承民族形式放在较重要的位置而已。他说：

> 但这并不是说外国作品完全不值得学习，相反的，它们值得取法的地方正多，实际上现在的中国文学界，也没有轻视外国作品的趋势，不但外国一些新现实主义的作家如高尔基等的作品，正在大量译介，就连很多旧现实主义以至自然主义，古典主义的外国作家，如屠格涅夫、莫泊桑、莎士比亚等的著作，还陆续不断的出版。可见中国文艺界并不否定外国作品的价值，不过是把继承民族形式放在第一位，而让接受外国作家的经验居于次要地位而已，这方向应该是正确的。
>
> 同时，所谓继承民族形式，也并不等于取消新文艺，更绝对不是复古。这是把旧形式去芜存菁，加以批判的接受；是利用旧形式以容纳新内容，发展旧形式来充实新文艺，使中国文苑益加光辉灿烂。这样来理解继承民族形式问题，相信会比胡风的理论更为恰当吧。(18)

“五四”运动在摧毁腐朽的落伍文化与封建思想方面所起的积极作用，是功不可没的。但“五四”所带来的不良影响

之一却是对传统的过分否定，有些批判并不公正，或甚至是误解古文造成的。(19)在引进欧美日先进文学理论方面，操之过急，生吞活剥的现象也出现过。方修在五十年代中的主张“利用旧形式以容纳新内容，发展旧形式来充实新文艺”，于今看来依然是符合民族文学发展规律的。

方修之所以在对待继承民族形式与吸取外国文学的经验方面，能有正确且全面的看法，也是与他的熟悉中国语言文字的特点及中国文学发展规律有关的。他说:

中国传统的语言，简练自然，最适宜于作为记叙的文字，但固有语法，不够缜密，在说理上就有其缺点，需要多吸收一些外国的语汇和语法来补充。这就造成中国现代写作界在遣词用字上的两种倾向，一方面的作家们，尽量地运用中国语文的优良传统在写记叙文字，如周作人、老舍、丰子恺、冰心等是；另一部分作家，则在中国语法的基础上，加上外国的语法语汇，以写作缜密完整的理论文字，如雪峰、周扬、巴人、胡风等是。所以现代中国的记叙文字和理论文字，就形成了两种显然不同的体制，前者语句简短，活泼自然；后者长句繁多，穿插着各种短语，构成复杂缜密的语法。(20)

中国古典文学中说理文不发达，确是事实。名篇说理文如《过秦论》、《阿房宫赋》等等，与其说是议论文，不如说是略带说明道理的抒情文。但此现象的产生，除了由于中华语文简练自然，语法不够缜密外，还应该与中国散文一发轫即文史不分有关。史书既带有文学色彩，撰史者在发议论时总不会忽略对人物形象的塑造，结果是史书文学色彩浓厚，但议论就往往无法发挥到淋漓尽致了。另一方面，从先秦诸

子散文在议论中爱引小寓言以说明道理，以至唐宋而后的议论文多援引史实说明问题，致使议论没直接就当时时事而发形成一种传统，这些困素也是中国议论文不够发达的原因。

但无论怎么说，方修能洞察中国语文的不足处及其长处，正是他能正确看待继承民族传统形式与吸取外国文艺创作经验的缘由。他不反对说理文的欧化，反而认为欧化是提高华文在议论文上与说理上的表现力的做法。他说：

欧化的说理文字的形成一种体制，不但已历有年所，就它对中国文体的影响而论，也不是加以束缚，而是促其进步。它使中国的文字句法，除了保持其纯民族形式的简练自然的一方面外，还另外发展成精密周详的一种，两者相辅相成，就其特点，尽其为用，增加中国现代语文的多样性。古代作家，运用民族固有的语法来写各种文体，抒情说理，笔法都差不了多少，所以写得好的读起来都一样抑扬有致，但有些文章却难免朦胧费解。诸子的哲学论文，就是一例。老子的什么‘道可道，非常道；名可名，非常名……’，每句三数字，好读确是好读的，却使一般读者在接受上多费一番功夫，还累了很多后代的学者来做注解。这虽然一部分是由于他那‘玄之又玄’的观念论在作怪，但主要的原因，还是出自原始的语法不够缜密的毛病。

其后历代的作家，在运用比较复杂的句法方面，虽然续有进步，但由于固有的形式的限制，都还未能完全避免这种缺点。一方面也因为中国社会长久地停留在封建制上，农村经济的比较单纯，农村生活的质朴自然，影响到文字体制始终形成和这种状态相适应的一种形式。到了近代，由于中国社会的资本主义的萌芽，由于新的事物的大量涌现，大家有了比较繁复的思想需要表达，文字体制，遂有比较显著的改

变。清末明初，王国维、梁启超等人的文字，已和正统的文言文很有些不同了。五四以后，语文彻底解放，白话的体制，为中国的文字句法提供了获得高度发展的条件。时代的急剧的变化，外国的学术思想的输入，大大地增加了人们的思想的深度和广度，迫切地需求一种崭新的表现形式。于是新的语法语汇，不断地被吸收，被采用，丰富了中国文字体制的内容。尤其是理论文体，由于得到新的科学方法的应用，渐渐地构成了我们现在所习见的那么一种组织严密，句子冗长的体制，和以前中国那些语句疏疏落落，简短自然的论文，恰好成为一个尖锐的对照。但这种新的文字体制，显然是一种进步的、高度发展的、和现代社会生活、人类思想内容相适应的语文形式。我们祇要把现在的一些理论批评文字，和五四初期的一些论文稍微比较一下，就可看出其间周密辨析的程度，有了怎样显著的距离。(21)

方修在这儿先从社会特质剖析语言结构较单纯的原因，再从时代急剧变化，新事物新思想不断涌入中国，来分析华文也不得不寻找新的表现形式以求发展，这种以历史主义观点来剖析问题的方法，正是方修的文学理论不流于教条、刻板、僵化的原因。

方修对中国文学与马华文学的发展规律相当熟悉，加上他又善于结合某时某地的具体情况，全面且灵活地剖析问题，因而使得他的理论显得圆通全面。

如果说现实主义是方修所服膺的文学观，如果说文学须反映现实是方修的创作论的主线，那在如何通过文学作品来体现现实主义精神这方面，方修却是主张兼采众家之长的。固然，方修是反对由于现实主义作品在好些题材处理方面遇

到困难时就另辟蹊径，以致写出违反现实主义精神的作品，但他并不反对通过不断探索多种多样的表现形式，来促进现实主义的发展。他说:

诗歌创作只要能够体现现实主义的精神，任何表达手法的尝试都是需要的，更是不应该反对的。(22)

他又说:

艺术创作，贵乎创新，那是自古已然，中文诗也没有例外；历代诗人，写作手法总是时时刻刻在推陈出新的。(23)

可以说，方修的文学观是现实主义的，然而却不是刻板的唯现实主义一切都优的信徒。他异常透彻地看到马华文学之所以会选择现实主义创作道路是有客观因素的。这除了受中国新文学的影响外，还由于“马华社会一开始就是殖民地社会的一部分，民族资产阶级没有力量，因而来自资产阶级与小资产阶级的大部分写作人，就不能成为欧洲文艺复兴时期那样一种意气风发，精神昂扬的浪漫主义作家，不能感到本身有力量，有信心来突破殖民势力，封建势力，买办阶级势力的重围。他们的前进的步伐是沉重的。除了个别情报况比较特殊的作者，或者偶而受到某些外来文艺思潮冲击的时候，有些浪漫主义作品的产生之外，一般上是侧重于事实求是地观察现实，分析现实，于是也就倾向于现实主义了。(24)

方修所服膺的是现实主义的精神，是它的展示历史动向的功能。也因此，他固然不赞成为了表现技巧而削弱现实主

义精神的创作态度，但也反对只知维护现实主义精神而忽略了文学表现技巧的重要性的做法。

为了更好地发挥现实主义的功能，方修不但注意到什么题材应用什么文学体裁来表现的问题，他甚至连抒情诗与叙事诗的特点及差别，及其在表现方法上应注意的地方都有所论述。他说:

我是赞成长河先生多创作叙事诗的。只是作者须防止形成一种惯性：有时候创作其他的诗体，也用写叙事诗的方法来构思，导致写出来的抒情诗或咏物诗，大多摆脱不了叙事诗的韵味。这就不值得鼓励。(25)

方修对咏物诗，抒情诗与叙事诗在结构艺术上与表现方法上的不同，是深有体会的。他说长河的抒情诗或咏物诗也具有叙事诗的韵味，与其说是赞扬，无宁说是间接的暗示:即使是同属于诗歌体裁的抒情诗、咏物诗或叙事诗，在创作时也须顾及它们之间的不同点以及它们本身所必具有的特点。

为了充分体现现实主义精神及此文学观的优越性，方修强调作家应在写作方法上作新的探讨，强调把个人激情溶入作品中去。他说:

讲到这里，倒想到两点小意见可以顺便一提。其一，作品纵使有了富于现实性的内容，也还需要作者的高亢的激情溶入其中，才能引起大家的共鸣；如果只是平静地、客观地叙写，那是不容易震憾读者的灵魂的。所以，我比较喜欢本书的《捐躯》和《无名河，哼哀歌》两篇前期的作品。它们

在“讴歌光明，揭露黑暗，扬美抑丑”（作者《自序》语）的同时，字里行间燃烧着年轻时候的诗人的炽热的爱憎之情，为后期诸作所不及。其次，我们所服膺的现实主义，重要的是它的精神，它的展示历史动向的功能，而题材的现实，以及细节描写的真实，尚在其次。因此，我以为作者对于非直接表现生活的写法，不妨也做些新的探索，包括对于通过个人情感、自我形象的折射反映现实的抒情的尝试。(26)

“我们所服膺的现实主义，重要的是它的精神”，这是方修整套文学思想中的其中一条主线，他强调的是现实主义“展示历史动向的功能”此点，“而题材的现实，以及细节描写的真实，尚在其次”，这是方修后期文学思想已略有所改变的重要之处，与早期的强调文学须反映或应着重于反映工农兵的论点，是截然不同的。这使得方修的文学理论更为灵活，也更为先进。

但贯穿着方修文学思想的红线仍然是文学须反映现实，反映现实在方修看来是判断一部作品好坏的标准。文学作品只要真实地反映了现实，则不管它是积极浪漫主义或现实主义的，就基本上都是可以肯定的好作品。他说：

尽管有些文艺批评家的意见不一致，但真理只有一个：积极的浪漫主义是好的，消极的浪漫主义确实要不得的，积极的浪漫主义是反映现实的，消极的浪漫主义是脱离现实的。积极的浪漫主义是文学中一个正统的流派，消极浪漫主义却不是。就武侠小说而言，古典的武侠小说多是积极浪漫主义作品，现代的武侠小说却完全不是。它们只是文学发展中的一个逆流。(27)

方修之所以肯定积极的浪漫主义作品，最重要的原因在于这类作品是反映现实的；他的否定消极浪漫主义作品，是由于这类作品是脱离现实的。他说：

原来，反映现实生活的文学，并不限于现实主义的作品，积极的浪漫主义的作品，也是反映现实的。消极的浪漫主义作品，才没有反映现实生活。

文学作品的反映现实，基本上有着以下三种方式：

一、采用高度现实的方法，直接地反映现实。如《红楼梦》、《桃花扇》等。

二、以幻想的形式，曲折地反映现实。如《西游记》以及《聊斋志异》中一些妖魔狐鬼的故事。

三、采用历史题材，或把故事的背景放在较早的年代，借古喻今地反映现实。如《三国演义》以及《聊斋志异》中的《促织》等。

第一和第三类作品，多属现实主义或现实主义与积极的浪漫主义相结合的作品。第三类作品，就是积极的浪漫主义作品。

就现代的文学作品来说，《阿Q正传》和《子夜》等，属于第一类。萧伯纳的《人与超人》等，属于第二类。郭沫若的历史剧《屈原》等，则属于第三类。(28)

方修的肯定《红楼梦》、《西游记》、《三国演义》、《聊斋志异》，乃至唐代的《豪侠传奇》、《小五义》、《续小五义》，就因为这些作品都是反映现实的。

方修固然重视文学须反映现实，重视文学所反映的内容

实质，但他却不是单以题材来作为衡量作品好坏的唯一标准，另一个更关键的问题，是写作者对待题材的态度问题。他说：

作者在《后记》中申明道："夏日荒旱，流水呜咽，我低吟无欢"，这实在也是难以责怪的。不过对于作者自己来说，这种爱唱"自己的歌"的倾向，却也是他创作实践的一个危机。一个作者的"自己的歌"，是很容易唱完的。他只有作为大众的歌手，为大众的欢乐和悲哀而歌唱，才能够获得取之不尽用之不竭的创作源泉。作者无法永远停留在"踏着自己的影子，唱着自己的歌"的阶段上。他已经面临考验，他应该有所抉择。摆在他面前的只有两条路：如果他不努力挣脱他那"周期性的痛苦的忧郁病"（《美丽的麻河日夜流》），走上开朗壮阔的坦途，他就会更深更紧地"把自己围困在象牙王国"（《坟墓》），象一切形式主义一样，利用美丽的外表来掩饰作品的越来越空虚的内容，终于连"自己的影子"也消失了。

苗芒显然是意识到这一点的。他终于走上了他的新的创作道路。他扩大了他的视野，移转了他的笔触，倾向于社会现实的刻划。

从《美丽的麻河日夜流》开始，他描写了那些被麻河摒弃了的"衣裳褴褛的卖冰淇淋的孩子"（《美丽的麻河日夜流》），描写了那些"勇敢向生活挑战，勇敢以自己的血肉坚持着要活下去"的"走江湖人"（《铜锣声中》），也告诉我们"后巷的人们"怎样"用各种不同的方法去换取对明天的希望"（《后巷》），他还"怀着一份尊敬，一份惆怅，和一份祝福"，渴望着听到那个撑着布伞，裹着寒衣的报贩的"一声沙哑苦涩的叫卖"（《不再出现的人》）……。无疑的，

这是作者的一个显著的进步。(29)

要作为大众的歌手，要为大众的欢乐和悲哀而歌唱，这是至今方修服膺的文学创作原则，我们只要翻阅近几年他为比他年轻的写作者所写的序或书评就可看出。但方修更重视的却是作者在作品中所表现出来的立场问题。也因此，尽管有些文学作品只反映了某一社会阶层而不是广大低层者的生活，但由于作者揭露了、鞭挞了该阶层的残酷、贪婪，能提高一般民众的觉悟，这样的作品无疑的也是好作品。方修正是以这样的标准来判断一篇作品的好坏的。

在1960年他认为苗芒在《铜锣声中》那些描写社会低层人物挣扎于生活线上的情景的作品，是作者的一个显著的进步。但与此同时，方修又批评苗芒“毕竟还是一个知识分子，他的思想感情还没有在‘受苦的人类’和‘受苦的土地’中札根”，“还未摆脱他那浓郁的知识分子的气息”。(30)

在1987年为柳舜的《MD是这样选出来的》此书作序时，方修却对柳舜在书中大力且全面揭露七、八十年代的商人、舆论界名人、怀旧的老人们、新年代熏陶出来的准精英分子的丑恶面目或可笑行为给予十分的肯定，其中原因就在“他（柳舜）是通过人物的素描、故事的描述，稍微成功地写出一个新的年代的典型社会风气、写出一个新的年代某一群体的典型行为或典型心态，这也是现实主义创作的一项品种；或者说是‘塑造典型环境下的典型人物’的正规现实主义作品的一种变体，我想也未尝不可吧？”(31)

苗芒描写低层小人物的生活惨象，竟然受到方修的批评，说他未摆脱浓郁的知识分子气息；柳舜刻划上层阶级的商

人、舆论界名人的种种丑态，却受到十分的肯定；其中的奥妙在于：方修不单单以作品的题材，而还以作者的立场来作为衡量作品优劣的标准。一个作家的创作态度与对待民众的立场，也是判断文学作品是否具有人民性的因素，这也是方修所服膺的。我们在分析方修所说的，文学作品须真实地反映现实时，也应注意到此点，才能正确地体会到方修所说的反映现实的实质内容。

认识了方修所说的反映现实的真正涵盖面，我们才有可能理解他在对待同样描写社会低层小人物的悲惨景像的作品，为何有时会作充分的肯定，有时又给予必要且正确的批评。我们也才有可能理解，为何属于揭露性的，非描写广大民众生活而是写少数上层人物的丑态的作品，会得到方修的赞扬。究其原因，就在于方修不只是从题材，而还是也从作者的世界观与立场来判断作品的是否具有人民性。因此，在距1960年有20年之久的1980年，他在为伍良之的书写序时，就充分肯定了伍良之的反映小人物境遇的杂文。他说：

他抗议人们把印籍园丘工人“喝山芭酒中毒”指为“像苍蝇一样的死去”，他替受剥削受折磨的全世界五千二百万名十五岁以下的童工请命；他希望将来考获十个“A”的学生精英不全是城市人，而是同时也有乡村区学童的份儿；他探究着医院里瘫痪的小病人的寂寞、稚弱的心灵；也注视着公海上无数苦难者用无价的生命作赌注在追寻自由……。这些，大部分是一般清高之士视为卑琐、庸俗、不屑写、甚至没有想到要写的。

看事物看得透彻，是伍良之先生的杂文的另一特色。这和上述的关心人民、关心人类的主题似乎是分不开的。一个

作家，对于人民的生活和人类的命运时刻关怀，通常会使到他视野宽广、反对偏执；这样，看事物也就容易看得透彻了。《串铃篇》中的谈人性，就是一例。(32)

写园丘工人，写全世界受折磨的童工，写瘫痪的小病人，写在公海上追求自由的苦难者，这些都是社会低层人物，与苗芒的一些散文的题材在实质上并没两样，但前者得到方修充分的肯定，后者却遭到批评，原因就在于伍良之在感情上，在立场上，是十分关心人类，关心人民的，而不是作袖手旁观式的悲悯与感叹。

方修并没忽略文学须通过形象来达到认识作用、教育作用与美学作用的重要性，换句话说，为了发挥文学的积极作用，他是重视表现技巧的不断探索的。方修既强调文学须写广大民众的生活，也不忽略表现技巧的重要性。但比较之下，他是更加重视作者的世界观与立场问题。他说:

至于作者所希望的“提高”的问题，我以为主要还是须着重于内容，也就是必须保持作品原有的特色，在这个基础上提高。只要作者继续关心人民、关心人类，看事物看得透彻，毫不讳忌地有话直说，则加上多读、多想、多体验、多磨练，那是一定会有进境的。进境的快慢，与时代环境都有关连，但个人的努力决不会白费。有些人不从内容方面努力，却是从形式上下功夫，结果，技巧高明了一点，文字老练了一点，他自己以为是大大提高了，没想到实际上却是在坐溜溜板，由高处往下滑。这种情形，不论外地或本地，过去或现在，都是屡见不鲜的。(33)

方修指出一些人不从内容方面努力，却从形式上下功夫，结果技巧虽高明了一点，作品素质却大大下降了，这是对形式与内容的关系的正确理解，是非常清楚地看到内容与形式的从属关系的。但这并不意味着方修忽略了形式的重要性，他是非常重视不同文学体裁的特殊性的，也非常重视表现手法的多样化。他说：

你的创作倾向是属于现实主义的。你也知道现实主义的诗并不等同于现在一般人所说的“写实诗”。真正的现实主义的诗，虽然也注重细节描写的真实，但最重要的还是它的现实主义的精神，它的对于事物本质的揭示。因此，它也就必然要求题材发掘的深入与表现手法的尽量多样化。而你在这方面的实践还需要多一段时间的探索，所以表现在《竹廊》中的成绩并不十分稳定，有的篇章令人激赏（如《海鸥》），有的就不大成功了。

当然，“时代”问题也是一个因素。近几年来，有些题材的处理，难度确有增加，纵使诗人对于事物的观察深刻入微，如果缺乏适当的表现形式，写来也还是未能得心应手。而且，这种情形也不限于个别作者，而是比较普遍的现象。这期间，现实主义的诗歌创作显得歉收，可以说明这一点。(34)

由于现代思维科学的发达，也由于现实主义经过四、五个历史阶段的发展，其内涵已是无比的丰富，因而使得遵守现实主义创作方法的作家所须兼备的各种条件加多加重了。现实主义作家除须提高思想水平以正确认识现实外，他又须不断丰富其艺术修养以便多姿多彩地反映现实。方修在这儿强调现实主义是“对于事物本质的揭示”，因此它就必然要

求题材发掘的深入与表现手法的尽量多样化。这就很清楚地指出，有深度的内容，还须通过适当的表现形式来呈现才行。

但现实主义诗歌的歉收，并不纯粹是表现形式的不够多样化的缘故，而是还与题材的处理难度有所增加有关系。题材处理难度加大，在一定程度上却是人们发觉到创作主体须能动地发挥他的丰富性，而在事实上一个作家本身的丰富性却是他须不断提高思想认识与艺术修养的过程。一个作家若不能自觉地在此二方面不断地努力，而妄想通过表现技巧来掩盖他的主体的贫乏症，那是舍本逐末的做法。方修说：

看来，近几年间，鉴于现实主义的诗作在好些题材处理上的困难，曾使许多诗人在寻求突破，希望改善诗坛歉收的局面。但大家所努力的途径不尽相同。相当大的一部分是另辟蹊径，创作朦胧诗。我指的不是前此已经出现的现代诗，又想不出有什么比朦胧诗更适当的名目，只晓得近时有这么一个词眼，就暂时拿来一用。总之是一批诗坛俊杰，借着朦胧缥缈的羽衣，上焉者磨去一些现实的棱角，显其善于通达变化；下焉者遮掩其本来已够苍白的实质，以示技巧推陈出新。由于作者众多，遂蔚为一种潮流，沸沸扬扬，几乎无诗不朦胧，不朦胧不成其为诗；朦胧诗仿佛成了诗国的正宗，不会朦胧者就快要变成诗林的“老土”了。然而，也还有不少作者，不跟风、不随波逐流、坚持着比较通俗的、平易自然、深入浅出的创作方向。你就是其中的一个；也许还是比较成功的一个。你虽然也在不断地创新，不断地探索多种多样的表现形式，但你没有改变你的质朴平实、语淡情真的风格；你是在保持原有风格的基础上寻求突破，并且终于做出些成绩来。

当然，诗歌创作只要能够体现现实主义的精神，任何表达手法的尝试都是需要的，更是不应该反对的。而且，究竟那一条途径的努力将取得最佳的成就，也还有待时间来证明，目前加以衡定，可以说为时过早。但我个人觉得，你所走的是一条最为宽广的道路，因为在实例上，我还未曾见过朦胧诗的作者——不论是古典的、现代的、东方的、欧美的，写出优秀的长篇叙事诗来。(35)

方修是洞察到写朦胧诗的诗人已迷失方向，不知应在思想认识与艺术修养方面下苦功，只会以技巧的标新立异来哗众取宠，其结果是或“磨去一些现实的棱角”，或甚至“遮掩其本来已够苍白的实质”。因此，方修反而欣赏田思的“质朴平实、语淡情真的风格”。但他所反对的是为了在形式上有所突破而忽略了内容的重要性的作风，对于有一定的坚实内容，而在技巧上又能不断创新的作品，他是给予高度的肯定的。方修说:

我说柳舜先生的作品富有新鲜感，指的不单是它们的内容，一方面也包括了它们的艺术形式。

作者走的是宽阔的现实主义的道路，但写法多种多样，不拘一格。有些作品固然是十分的“写实”，好像一幅幅相当细致的小油画或水彩画，如《华伟先生》、《纸摺的小飞机》、《彼德与毛毛歌》、《渡假》、《屈校长》、《美丽的星期六》等等。但有些篇章却不大注重细节的真实：其中一部分写得比较夸张，有点儿像漫画，如《他和她》、《MD是这样选出来的》；另一部分则比较着重意境，仿佛像中国的文人画，如《风景画》、《圣歌、老人、酒》等。

即使是那些十分“写实”的作品，作者在技巧上也不断地力求创新，因此有时也出现了若干浪漫主义或象征主义的手法。这里可以《纸摺的小飞机》一篇为例。(36)

文学作品的形式并不是消极的、被动的因素，它具有相对的独立性，能给予内容积极的影响。完美的形式，能使内容突出，能加强作品的艺术感染力。方修激赏柳舜其中一点就是他能通过多种多样的写法来反映现实，即使是写实的作品，其表现技巧也力求创新。

可以这么说，贯穿着方修整套文学思想中的创作观的红线是现实主义精神，他所特别强调与维护的也是此种精神。为了体现此种精神，他一而再，再而三地提到探讨各种表现手法的重要性；甚至不厌其烦，三番五次地指出细节的真实描写只是构成现实主义作品的一个因素而已。换句话说，现实主义精神是文学作品的灵魂，浪漫主义、象征主义、自然主义、现代主义等等文学流派，即使在表现手法上与现实主义有多大的差别，其精神实质也还是反映现实的。因此，为了充分体现现实主义作品的优秀性，创作主体除了须不断提高思想认识外，在不断提高艺术修养方面也不妨借镜各种文学流派的表现手法。方修所说的“任何表达手法的尝试都是需要的”，应该是指此而言。也因此，他肯定了柳舜为了技巧上的创新，“有时也出现了若干浪漫主义或象征主义的手法”的做法。不过，一切表现手法的探讨与运用，都是为体现现实主义精神而服务的，任何违反此原则的表现手法，即使那手法是多么高超，都不足为训。他说:

有些“清高”之士，一见到人家提及作品的思想内容就心

惊胆跳或咬牙切齿，总欲借口艺术与思想是两码事而把思想内容挤掉。据我看，艺术形式和思想内容，不但永远无法分割，而且还要随着时代的推移而愈来愈显得密切关连。现在的读者大众，和徐志摩、李金发、戴望舒等人时代的读书界不同了，他们对于诗歌有了更高的认识和要求。形式看来优美而内容苍白贫弱的作品，已经不易引起人们的共鸣，如果篇幅少，偶而在报刊上出现一两首，也许有人还有兴趣看看；要是整册诗集，成百首诗，连篇累牍都是言之无物的东西，一般读者就不会有太大的耐性了。只有形式与内容两皆上乘，结合得好的诗集，才能使到大家欣然终卷，感到真正获得一次艺术观赏上的享受。吴岸的这一册《达邦树礼赞》就是这种现象的一个实证。(37)

现实主义在其发展过程中，既不断引进新的因素，也不断纠正其偏差与缺点。各种思维科学的日渐发达，使人对创作主体的丰富性与能动性有了更全面的了解。决定一个作家创作作品优劣的因素有二，一是他的思想水平的高低，这决定了他攫取题材能力的大小；二是他的艺术修养的深浅，这会影响他的表现手法的优拙。创作主体的丰富性的先决条件，是指一个作家在此二方面的造诣的高低而言。任何作家不从此二方面努力，而只想从其他文学流派去寻求突破，他的努力与期望将会落空。因为对服膺现实主义的作家来说，无论是强调主观激情的浪漫主义也好；着重客观冷静描写的自然主义也好；提倡晦涩朦胧表现手法的象征主义也好；或甚至偏向力求创新的现代主义也好；它们都是对现实作片面突出的、或异常夸大的反映。这种种文学流派的表现手法，并不是毫无可取处，但都不如现实主义那么紧扣人生、紧扣现实，

且更全面、更完善地反映现实。现实主义面临的困难是：它不以花巧手法哗众取宠，它以严肃认真手法反映人类所生活的现实。不过，正因为现实主义源远流长，作品众多，丰富繁多的内容与形形色色的表现手法，使得后来者要以创新的姿态出现很不容易，而文学艺术最忌重复，这正是现实主义创作者的烦恼。(38)

从现实主义发展史来看，它正是从表现手法、文学体裁、艺术结构等等方面不断地扬弃缺点与吸取优点中前进的。它去掉本身的弱点，深化本身的优点，更融进别派的长处，博采众长，不息更新。

内容与形式两皆上乘的作品，才是真正能感人的艺术。但在二者之间，主要的还是作品须有坚实的思想内容，而不单是出色的艺术技巧。文学艺术，固然应有它本身的特点，才能产生一定的感染力。但在这纷纷扰扰的世界，挣扎求存的人类，又有多少实际的问题尚待解决呢？文学又岂能置身度外，但求只给人类美的享受，而不涉及促进人类求取进步的课题呢？

对人类前途关心，且拥有其政治理想的方修，自然不会把文学当作纯艺术品看待，因此内容与形式二者若要他择一，当然他就会选内容坚实的作品。不过，方修长期钻研文学史，又不断关注文学理论，且又有亲身创作经验，他是不会不重视形式的重要性的。因此，尽管他强调文学须反映现实，他并不忽略技巧的重要性。内容与技巧，对方修来说，都一样重要，只有先后之分，而无轻重之别。

第二节　关于作品须体现时代先进思想问题

贯穿方修创作论的另一条红线是作品须体现时代先进思想。时代先进思想是一个涵盖面相当深广的概念，除了包括作品主题思想外，还涉及时代精神面貌，时代生活特点，社会大众的思想感情，乃至于学术研究的成就等等。

以是否体现时代先进思想作为衡量文学作品中好坏的标准，不只说明方修的文学理论具有相当大的灵活性，也显示方修对作品的要求是很严格的。

方修虽以时代先进思想来衡量文学作品的优劣，却又认识到所谓先进思想是带有特定时代的积极意义及其局限性的。因此对曾在不同历史阶段闪耀过思想光芒，促尽过历史前进的任务的作品，他是给予正面的肯定的；但与此同时，却又指出作品思想中因受到时代的局限而显现的特点来。这点他在《也谈“伟大的作品”》一文中有相当详尽与全面的论述。在该文中，他抨击小仲马的《茶花女》、《堕落女子》、《金钱问题》以及《私生子》等作品的主题思想是为资本主义制度社会的道德法律辩护，并排斥失足沦落的女性，以达到协助统治者欺压下层民众的目的。他批评巴尔札克否定自己所属的阶级，无情鞭挞自己所心爱的仕女的做法。他甚至赞同何其芳对罗曼罗兰的《约翰克利斯朵夫》一书的评语，指此书不能担负起那个伟大时代的教育任务。然而，在指出这些伟大作品的时代局限性的同时，他却也正确地指出它们都曾完成时代所赋予的任务。方修说:

然而，我们也必须指出，文学史上一些“伟大”作品，大都是一个特定时代的产物，它们反映了一个特定时代的动态，尽了作者们的历史任务。尽管就今天人民的思想水平看来，它们所表现的真理观并不正确，它们的内容是远离群众的，

但这多是由于历史条件的限制，以致作者们无法明确地看到人类的出路和远景。实际上，作者们的观点在当时还是进步的，他们经常是代表着新生的、革新的一面，向旧社会发出挑战。巴尔札克、罗曼罗兰等富于现实主义精神的文学巨匠，固然不在话下，就是一般浪漫主义的作者，尽管他们所写的多是超现实主义的怪诞神秘的中世纪的传说轶事，然而在当时和古典主义文学的战斗上，却完全是一种充满着革命热情的文学。这种文学破除了古典文学所课定的一切法则，完成了时代所赋予的使命。(39)

"尽了作者们的历史任务"与"完成了时代所赋予的使命"，直接了当地说，就是作品体现了时代先进思想，体现了社会大众的思想感情，因而促进了历史的前进。方修这么说:

因而，我们可以说，"伟大"的作品之所以成其伟大，经常是由于它们是各个阶段的改革斗争的产物，是适应某一个特定时代的要求而出现的，并非只由于作者们的艺术手腕的高超而已。(40)

很明显的，方修在此强调的是，"伟大"的作品是"适应着一个特定时代的要求而出现的"，换句话说，这样的作品必然会体现出时代先进思想。

方修在他所撰写的《战后马华文学史初稿》中，曾把萧村、白寒、史汀、苗秀、于沫我、鲁彬、丘絮絮、赴戎、姜凌、周粲等列入反映本地若干次要问题或非本质意义现象的作家行列，并把姚紫列入向色情生活寻找题材的作家行列；原因就在于，在战后紧急状态初期的马来亚，这些作者的作

品未能充分体现出当时的时代先进思想。(41)

方修之所以这么做，那是由于他不认为平面的、缺乏深度的反映生活的作品，就是好的文学作品。所谓缺乏深度，是指作品无法体现特定时代的先进思想；而之所以会有这样的缺点，一是由于作者的思想水平不够先进，二是由于受到作品内容的限制。方修说：

一部好的作品，它不止要有正确的历史观点，更重要的是要能够体现时代的先进思想。只有正确的历史观点，却不能体现出时代先进思想的作品，是不能说是好作品的。举例来说，现行的所谓新派的武侠小说，一般上只在反封建，反对蒙古满清的民族压迫，歌颂李自成，歌颂太平天国，义和团之类，历史观点固然不能说是不正确，但却不是时代的先进思想。(42)

方修在这儿所强调的先进思想是指当前的思潮，是当前人类通过政治制度、社会体制等等机制解决社会矛盾的先进方法。因此，在这儿，方修连正确的历史观点都给否定掉。理由是，正确的历史观点只肯定某一时代的先进思想，而无法体现当前的先进思想。当代的文学作品必须要能体现当前的先进思想，它首先是不能回避当前的时代思潮，其次是题材应来自广大民众的生活，而不只是社会的阴暗面。以战后马华文学来说，紧急法令实施初期的苗秀、姚紫就由于对题材的发掘不够深入，思想认识较低，以致作品无法体现时代先进思想；而萧村、白寒等作者，则由于作品主题与时代主潮疏离而无法体现时代先进思想。(43)以战前的马华文学来说，扩展期的新兴文学，无论在题材上或作品的思想性方面，都

达到体现当时的先进思想水平的高度。同样的，马华文学繁盛期的好多作品都是写抗日卫马的题材，有好多作品也因而能全面体现了当时的先进思想，(44)

方修所说的时代先进思想是因时因地而异的，任何作品都必须能够体现其所产生的地方与时代的先进思想，才算是最好的作品。不能体现其时其地的先进思想的作品，例如萧村、白寒等人在紧急法令时期所写的“反映本地若干次要问题”的作品，虽然是“难能可贵的收获”，但却并非没有缺憾，原因就是这些作品没有体现其时的先进思想。(45)方修说：

> 一个时代有一个时代的先进思想，好的文学作品，能够体现一个特定时代的先进思想。譬如说，“三侠五义”式的“同情孤苦无靠的人”，“打抱不平”那种侠义行为，在那个时代，是有一定的进步性的；描写那些侠义精神，可以算是“三侠五义”等小说的优点。到了现代，许多地方已经有了更高级的道德品质出现，也发现了比那个时代的义侠们更好更正确的方法去“同情孤苦无靠的人”和“打抱不平”，如果现代的小说的内容还是和“三侠五义”等小说一样，那就不是什么优点，而是缺点。(46)

“好的文学作品，能够体现一个特定时代的先进思想”，这是以历史主义观点来看待问题的态度，也是方修否定以正确历史观点为判断一部作品好坏的唯一标准的理论根据，乃至于否定“取消了社会阶层的内容”的所谓“正义感”、“爱国思想”、“信义、慷慨、勇敢”等等美德的标准。因此，方修肯定《水浒传》、《儒林外史》、《红楼梦》、甚至《三侠

五义》，是基于这些作品都充分体现其时其地的先进思想。他否定当代武侠小说所渲染的“正义感”、“信义、慷慨、勇敢”，“坚毅不拔、百折不挠的品质”，“爱国思想”等等美德，是因为武侠小说中具备这些所谓优良品格的英雄人物都是极端个人主义的，是不合当前主潮思想所强调的，通过集体力量改善社会的原则的。

但所谓时代的先进思想，并不等于其时的政治思想，当然也可以是其时的政治思想，如果政治思想恰好是符合广大民众的愿望的话。因此，对于文革十年的文学作品，方修既不否定诸如《白毛女》、《沙加滨》、《智取威虎山》等等能体现先进思想的作品，却更肯定文革十年中以各种方式坚持了同当时的统治集团的斗争的作家的作品。(47)

可以说，方修所说的时代先进思想，既不是（当然也可以是）以政治思潮为衡量标准，且须是经过时间的考验的。因此，即使文革时期一些似是而非的理论，曾经迷惑过一些人民与作家，造成一些作家创作出看来似乎是能体现其时的先进思想的作品来，这些作品中所体现的思想并不一定就是先进思想。先进思想是经得起时间的考验的，是带有人民性的，是其时其地的广大民众的一种共识。因此，方修认为文革时期能体现时代先进思想的作品，反而是在地下流传的“革命”文学。此外，姚雪垠的《李自成》，张扬的《第二次握手》，电影文学作品《创业》、《海霞》，散文作品《珍珠赋》、《红军路上》等等也可列入此范畴。(48)

方修在论述先进思想时之所以扬弃正确的历史观，原因在于他认为一部作品的思想水平，是以作品写作时代的先进思想为标准的，而不是以作品故事发生时代的思想水平为衡量标准的。方修这么说:

我以为，要评价一部作品的思想水平，是只能根据作品写作当时的先进思想，不能根据作品故事发生的时代（和地区）的先进思想。写作时代的先进思想是衡量一部作品的思想水平的标准；作品故事发生的时代的先进思想，却不是衡量一部作品的思想水平的标准。在一般的文学理论上，我们说某一部作品体现了时代的先进思想，某一部作品不是体现了时代的先进思想，这里所说的时代，也就是指作品的写作时代，不是指作品故事所发生的时代。但所谓体现写作时代的先进思想（或者说是达到写作时代的最高的思想水平），却绝不是要作者把他写作时代的最先进思想，灌输到作品的主人公身上，以致把他造成一个超越时代的非现实的人物，意思只是指作者根据他写作当时的最高思想水平，学术水平，来处理作品中的故事或评价作品中的事物。

文学史上有些作品，如《三国演义》、《西游记》，鲁迅的若干故事新编，郭沫若的《屈原》、《武则天》等，由于它们的写作时代（在新文学史上，则应该称为年代比较恰当）和它们所写的故事的发生时代是不同的，一般批评家说它们是体现了时代的先进思想（或达到时代的最高的思想水平），这时代是指它们的写作时代，不是作品中的故事发生的时代，那是很容易理解的。另有一些作品，如《红楼梦》，以及茅盾的《子夜》、《腐蚀》之类，由于它们的写作时代也就是作品中故事的发生时代，一般批评家说它们体现了时代的先进思想，却似乎就容易使人误以为指的是作品中故事发生的时代；其实，只要稍微加以分析一下，情形仍然是十分清楚的。

譬如说，假定《红楼梦》不是康乾时候的曹雪芹所写，而是五四以后的新文学作家所写，则一般批评家是不会称它为

体现了时代的最先进思想的；他们对它应该有着更高的要求。这并不是要作者把贾宝玉写成一个社会主义斗士，而是要求他能够更彻底地揭示封建礼教的本质；至少，像太虚幻境之类的描写，是大可以删掉的。然而，《红楼梦》毕竟不是现在作家的作品，曹雪芹在那个时候，能够那么雄辩地指证封建社会的必然没落崩溃，树倒猢狲散，已经是非常难得的；即使虚构出来一个太虚幻境来，也是他的不满现实，追求美好理想的反映，所以大家都说这部作品是体现了时代的最先进思想，达到时代的最高思想水平。(49)

在这段话中，我们就可找到方修扬弃以正确历史观为取舍作品的唯一标准，而特别着重时代先进思想的理论依据。换言之，方修所说的时代先进思想是指作品写作年代的最高思想水平，因此他既重视作家的人生观与世界观，也强调作品须体现时代特点；而这二者无疑的是有相互关连的关系的，也是互为因果的。也因此，方修既肯定各个历史阶段所产生的、能体现该特定时代的先进思想的作品，而又坚决否定产生于当前的、不能体现时代先进思想的作品。我们不能说方修的这种文学观是过于“功利”的，我们得从方修的政治思想中去探讨他形成或服膺文学须带有促进社会前进的特点的理论依据。方修是相信更合理的政治制度，必会带来更公平的社会制度的。这种理想必然会逐步实现，但却不是短期内能实现，也不是一整套地实现，而是一点一滴地实现。作为意识形态的载体的文学艺术，则须具有社会认识、道德与思想的教育作用，以及美学作用，以促使社会朝向美好的方向发展。

方修的这种带有“功利”的文学观的形成，是有其民族传

统与环境基础的。作为与西方、印度并立的中华文化，其人生价值是与前二者不同的。印度民族追求美的永恒形式，“印度人对整个社会没有责任，也没有概念，更没有人企图使他感到他和社会的连带关系。”(50)印度人重视对生命永恒的价值的追求，仰慕消极的永生，倡导自制、自若与自我牺牲精神。作为西方文化代表的希腊民族文化所追求的是美的个体形式，重视个人的生活价值，仰慕美丽的肉体，英雄的性格与现实的欢乐。作为影响力遍及朝鲜、日本、越南、新马的亚洲文化代表的中华文化，它所追求的是美的历史形式，重视个人对社会、家庭、亲友、国家和历史的价值。华人仰慕安邦定国、名垂青史，以三不朽来作为体现生命具体意义的标准。(51)

华族文化的着重完成历史任务，强调传宗接代的实用主义特点，使文学艺术也必然带有强烈的“功利”色彩。整部古典文学史说明了此点，从“诗可以兴、可以观、可以群、可以怨。迩之事父，远之事君”，到唐宋古文运动的力矫六朝追求辞藻美的弊病，乃至于近代文学时期梁启超的企图利用小说的艺术感化力，以收移易人心，改造社会之效，都是文学带有功利思想的明证。(52)

“五四”时期开始至1949年为止的文学，在民族危机重重，在内战加上外敌的觊觎下，中国现代文学更是紧扣着现实的；中国现当代文学发展更是与政治发展、社会进展紧密相关的。综观之，中国现、当代文学所走过的道路，实在是一条使现实主义逐步深化与完美的崎岖途径。(53)中国古典文学或现、当代文学紧扣现实，力图促进社会进步的特点，对熟读中国文学的方修的文学思想的影响是深远的、巨大的。

再从马华社会的既受殖民地主义统治，又受华族封建势

力压制的特点来看，马华文学的必然带有与生俱来的改进社会的任务，是一点也不教人惊讶的。长期浸淫于马华文学史研究的方修，在掌握了马华文学的发展规律后，其文学理论必然也会倾向于着重文学的实用主义，因此他的强调作品须能体现时代先进思想，为的是这样的作品必能促进社会的进步。

方修强调作品中所体现的时代先进思想应是作品写作年代与地方的先进思想，理由是：这样的先进思想才是真正的、先进的、广大民众所达致的共识的思想。然而，先进思想也是相对的真理，而不是绝对的真理。某一特定时代与地方的先进思想，未必是，而且几乎可以肯定地说一定不是我们当前所处的时代与地方的先进思想。换句话说，先进思想从特定时代与地方来说。它有它的积极性与先进性，但从人类历史不断向前发展的趋势来说，特定时代的先进思想又有其局限性。也因此，无论在创作本地作品或创作历史题材的作品时，我们都不能以某时代某地方的先进思想作为衡量此时此地的作品中的先进思想的标准。方修说：

如果评价一部作品的思想水平，不是根据作品写作时代的最高思想水平，而是根据作品中故事发生时代（和地区）的最高思想水平，则结果是没有什么标准的。一部没有达到马来亚目前的最高思想水平的反映马来亚现实的新作品，尽可以推说它是体现了某一个比较落后阶层或地区的最先进思想；一部没有达到今天的最高思想水平（或学术水平）的历史小说，如目前某地一般作家写的《魏武帝》、《武则天》之类，也尽可以推说它体现了中国汉代或唐代的相府或皇宫内的最先进思想。这么一来，所谓体现了时代最先进

思想的作品，就滔滔者天下皆是了。我想，这恐怕不是符合科学的理论。(54)

如果一部作品所体现的思想水平，只是作品中的故事所产生的年代与地区的思想水平，那我们在写作历史题材的作品时，就会以某一特定历史时代与地区的最高思想水平作为衡量标准；在创作本地的、当前的文学作品时，我们就必然会以比我们所处的社会的思想水平较低地区的思想水平作为衡量标准。这么一来，所谓的先进思想，就全然没有一个固定的标准了，而文学作品也就会失去它的改进社会的功效了。方修说：

文学的本质和功能，乃是一个作者或一群作者，通过艺术的语言形式，把他或他们的思想感情告诉读者，影响读者。因为作品有思想，有感情，所以是载道的，也是载情的，“言志”的。因为思想有好有坏，所以所载的“道”也就有好有坏；有封建贵族的“道”，也有平民大众的“道”。(55)

在这儿，方修既强调文学的本质与功能是影响读者，又强调文学作品的思想感情有好有坏，这很全面地说明：方修是很重视文学的社会教育意义的，而要达致此目的，作品中所反映的思想感情是必须健康与先进的。因此，方修所特别强调的是，一部作品必须体现其写作时代与地区的最先进思想。

综观方修对文学作品的先进思想的阐述，我们应该可以这么说：他之所以肯定在历史上曾经是“伟大”过的作品，是因为那些作品所体现的思想在其时其地是最先进的，是曾促

使社会向前发展的。但像这样的带有历史局限性的思想，是不应该再在当前的以历史为题材的作品中重现的。这不是说历史题材不可用来写作，而是说当前若要写历史题材作品，作者应当以当前的最高思想水平来处理历史题材。

同样的，在处理当前的以现实生活为题材的作品时，我们就更应该以体现当前的，本地的最先进思想为己任，而不应有意避开，或偏离当前的先进思想。

任何一种审美观或文学理论的提出或遵从，都带有倡导者或服膺者的人生色彩与时代底蕴。方修所强调的文学作品须体现时代先进思想，此概念固然不是他的独创，但在演绎此概念时，我们却可看到方修的人生观与时代底蕴已隐然融入其中。

如果说晚清的衰微，是康有为的文学思想与诗歌作品充满着悲壮美的社会基础的话；那方修文学理论强调作品须反映现实，须体现先进思想，且认为作家的人格与作品是息息相关的看法，也是与他所处的社会状况及他的一生经历有关连的。(56)

方修出生于1922年，在中国潮安县度过童年，13岁到汕头海滨私立中学读书，1938年才南来马来亚。他虽然没亲身经历过中国全面抗日战争的苦难，但1938至1941年之间，他在马来亚首都吉隆坡生活，对当时如火如荼展开的抗日活动也是亲自目睹的。1941年末至1942年2月，方修南来新加坡参与抗日卫马活动，1942至1945年的三年多的岁月里，他在吉隆坡深居简出。和平后，方修一再更换职业，最后于1951年进入《星洲日报》工作，一直到1978年底退休为止。

由此看来，方修的一生是经历过好几个大时代的，在大时代中出现的出卖灵魂的人渣与以己身救民族的人杰，最直

接地教育了方修什么是正确的人生观，什么是有意义的生活方式。

在苦难的马来亚土地上，殖民地主义者不仅在经济上剥削各族民众，在政治上也是采取间接的、以各族的封建与保守势力统治并压制先进势力的政策。50年代马来亚人民的争取独立的呼声响彻云霄，把经过多方生活折磨的方修的激情给激发出来了。1957年1958年间，他一边埋头从《南洋周刊》这本旧杂志中去勾勒战前马华文学的发展轨迹，另一方面却又热切地期待着有人能有系统地写出一部完整的马来亚通史、文化史、文学史、美术史、音乐史、社会发展史、政治经济史、交通史、建筑史、宗教史等等著作来。(57)

生活中的不平凡经历，时代风云的激荡，社会特质所呈现的丑陋现象，以及广大民众要求独立自主的呼声，在在都激起方修要为时代作出一点贡献的激情来。在初步接触到马华文学史料后，方修深感史料散失非常严重，可说是世上少有的；而马华作家的作品由于散失在各旧报章与杂志中，其零乱之程度也是史无前例的。于是从1960年起，方修开始收集马华文学史料，并用了四年时间写出《马华新文学史稿》来。在钻研了马华新文学的发展轨迹与特点后，他既深刻地理解到马华文学是那么紧扣现实，马华文学家是那么全面地为改善现实而创作；另一方面也加深了他对文学须反映现实的理论的认识。

只有这么全面且深入地探讨方修的文学理论形成的渊源，我们才有可能理解他所说的文学须体现时代先进思想的深刻意义，也才有可能理解他为何在书写《史稿》、《简史》、《初稿》，乃至于评论当代马华文学作品时，总那么强调文学作品的内容与思想性。方修对战前马华新文学扩展期的新兴文学

的高度评价，与对同时期的南洋色彩的提倡及唯美主义文学的适当褒贬；以至于对战后马华文学在紧急法令时期的苗秀、姚紫、萧村、白寒等等作家的作品的适度批评，都体现出他重视时代先进思想的观点。

脱离特定历史阶段的主潮思想，把一些在表现技巧上有点新鲜感的作品拉离其时代背景，放在当前的歌舞升平的年代来品头品足，并且用以偏概全的观点来强调这些作品的独特性与突出处，那是异常错误的。何况说，即使在风调雨顺的、丰衣足食的年代，那些只反映生活中琐琐碎碎事件的作品，严格来说也不能算是上乘之作。

由今天尚有人在饥饿线上挣扎的惨境看来，所谓为艺术而艺术的论调，不只是空洞的，甚至是丧失作为文学家所必具备的悲天悯人的美德的可耻理论。文学作品如果不能反映现实，不能起着促进社会前进的作用，那样的文学作品若不是废品，也只配作为有闲阶级的点缀品。从这样的角度来看待方修所强调的，文学作品要能体现时代先进思想的说法，那就不是合理，且也是先进的。

第三节　关于主体人格与客体价值问题

方修强调文学作品须能反映现实，须能体现时代先进思想，其所要求的先决条件是：文学创作主体的人格须高尚，行为无损于大德；创作主体本身须高瞻远瞩，站得高，看得远，从大处着眼，反映时代的重要现实。

在衡量作家的成就时，方修不只特别注重一个作家的品格，他甚至认为一个作家的高贵品格所给予读者以及同时代的群众的教育意义，有时是可以弥补他的作品的不足。他说：

君实的作品，文采斑烂，才华焕发，不但不是蕉衣当时所能企及，就是以现在的水平看来，也是很难得的。在思想精神的表现上，君实也高过蕉衣多多。他们虽然同样有些悲观厌世，意志消沉，但君实对于旧社会的抨击是热烈的，对于愚昧的生活的讽刺是尖刻的，他的文学经常带有一股强厚的冲刺的力量。他找不到出路，他苦闷、他抑郁，然而他却准备走向战场，为正义献身。他说："与其抑郁而死，不如流血而死"（见《君实书简》）。这种拜伦式的浪漫主义的精神，是蕉衣所没有的。鲁迅先生生前，有个时期，曾劝告青年们多看外国书，少看中国书，因为"中国书虽有劝人入世的话，也多是僵尸的乐观；外国书即使是颓唐厌世的，但却是活人的颓唐和厌世"。我以为君实的文章，虽然不是什么外国书，倒是属于"活人的颓唐和厌世"的一类，而蕉衣的却不是。

就君实个人来说，他的整个的成就，尤远远地超越他在文艺方面的建树。他坚持着传统的读书人的气节，体现了马来亚人民的不屈于暴力的优秀品质，在敌伪的围捕中，勇敢地殉难了。他的人格是那么完整、崇高；他的形象是那么光辉、绚烂；他给予同时代以及后进的文艺工作者或甚至广大的马来亚人民的精神上的鼓舞是何等的巨大深邃。向来有些论者，看不到这一点，却常常执滞于他的一两篇《论文艺的忧郁性》之类的文章而发为抨击，可说是明察秋毫而不见舆薪。(58)

王君实是战前马华文学繁盛期的重要散文作者之一，也兼创作诗歌、小说及评论文学，他的作品文字绚丽，内容繁

复，是马华文坛上一位杰出的作家。君实在日治时期殉难，保持传统读书人的气节，“体现了马来亚人民不屈于暴力的优秀品质。”

方修的这种强调主体人格重要性的观点，是有其渊源的。在近人把中国古典文学归纳为十大主题中，除了相思、悲秋、春恨三项外，举凡惜时、出处、怀古、游仙、思乡、生死、黍离等七大主题，都带有很大的忧患意识，深厚的爱国情怀，强烈的民族思想，全面且具体地体现了中国文学重视社会功用的特点。(59)

特别是黍离之痛的特质，由《诗经》而楚辞，而汉魏两晋诗文，而安史之乱后的杜甫的诗，南宋后期沉郁顿挫的词，乃至于元、明、清的杂剧、传奇、戏曲如《单刀会》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《长生殿》、《桃花扇》等等，都可清晰看到。

黍离之痛可说是有理想的知识分子舍身取义不成，苟且偷安下来后因睹物思情怀旧而兴起的心灵悲伤的呼唤，它是知识分子在天下太平时拥有的“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的情操的变型情意结。黍离之痛是知识分子不同流合污，不变节事敌，在穷则独善其身的困境下求存，然而在睹物怀古，而又黯然神伤的悲怆泪下的心境的写照。

黍离感与以天下为己任是中国文化的二大脊梁，也是中国知识分子高尚情操的象征。这两种情操延至中国近代文学就是富国强民主题思想的体现，延至现、当代文学，则是反封建、反侵略、歌颂先进事物，揭露黑暗现实的主题的体现。

不管是在古典文学中的黍离之痛，还是近、现、当代文学中的富国强民、反封、反殖、揭露黑暗面等等特质，都说明了这么一个事实：中国知识分子重视情操，其文学创作往往都

体现了本身的高贵品格。从古典文学与现代文学中浸淫过来的方修，会以写作人的行为须无损于大德为衡量作品的重要准则，是其来有自的。

也因此，方修在《史稿》与《简史》二书中，都以相当大的篇幅来评价王君实。并且多方收集王君实的遗文，编为《王君实选集》。这固然是由于君实的文学才华出众，创作丰富；但更重要的还因为君实不屈于日敌的搜捕威迫而壮烈殉难的光辉人格，深深感动了方修。(60)

方修在评介马华作家时，爱憎是非是异常分明的。举凡在气节或大德方面有所亏损的，或由于碍于客观环境的限制而无法对有关作家作全面的评价的，方修在撰写文学史书时，都略而不提这些作家，致引来某些人的訾议。(61)

可以说，方修重视作家的人格远远超过作家的作品，这不仅仅是由于他服膺于“修辞立其诚”的原则，还因为他认为做一个堂堂正正的人，是远比空有文辞华丽的作品而人格却卑下的作家，对人类社会更有贡献的缘故。方修对于退出文坛，然而在其他领域继续为人类做好事的前作家，是给予肯定的评价的；他对于人格卑下或行为有损于大德的作家，即使其作品在技巧上如何突出，都是加以否定的。这绝对不只是春秋笔法的弘扬，而是方修整套史学观、文学观、人生观，乃至于从生活经历中所吸取到的是非爱憎观念的总体现。

不平凡的生活经历，看过几个大时代风云变幻的盛景，饱读诗书的博学，不断吸取先进理论的精华，这些因素都促使方修既在优良传统价值观浸淫过来，因而既带有典型知识分子的清高情操；且又能站在时代的高峰，瞻望时代的先进事物，并给予适当的褒扬，与此同时，对魑魅魍魉则给予无情的打击。因此，方修所强调的作家须具有高尚人格，绝不

只是“时穷节乃见”的坚贞，或“一一留丹青”的不朽观念，而还包括现代有抱负的知识分子所必然带有的忧患意识与历史使命感的特点。也因此，方修激赏王君实，固然是由于王君实在短短的一生中创作了一百多万言的作品，但更重要的还在于君实的光辉人格，“给予同时代以及后进的文艺工作者甚至广大的马来亚人民精神上的鼓舞是何等的巨大与深邃。”

我们甚至可以说，方修对离开文坛然而继续为人类前进贡献力量的作家的肯定，其实也是对只顾创作以求名，而人格却卑下的作家的否定，更是对人格道德文章都上乘的真正作家的歌颂。方修说：

友人Y君，知道我正在整理李蕴朗的遗稿，于是问我：李先生战后已经脱离了文坛岗位，对于这种情形，你将怎样评价呢？

我说，评价这样的一种作者，应该以他们是否始终坚守人生岗位为标准，不应该以他们后期是否脱离文艺岗位为标准。因为一个写作人纵使在后期离开了文艺岗位，却还可以在其他方面来为人生作出贡献，表现他的无愧于曾经作为一个文艺工作者。

如果以大家所熟悉的中国五四前后的一般作家的情况为例子，解释起来可能会比较清楚些。五四运动初期，新文学作家可说是人才济济，阵容鼎盛。到了新文学运动高潮过后，这个阵容便发生了变化，作家有的高升，有的退隐，有的改行，有的则“两间余一卒，荷戟独彷徨”，真是各走各的路了。这种种作家，大体上可以分为三类。

一、留守原先的文艺岗位的，如鲁迅、郭沫若、茅盾、叶

绍钧等；

二、有的脱离了文艺岗位，有的没有，但都乖离了较早的提倡新文学的路向，甚至走到新文学运动的对立面去，如杨振声、傅斯年、胡适、周作人等；

三、转换岗位，继续努力，虽然与新文学疏远了，但没有背离前期所从事的新文学运动的精神，如成仿吾的搞教育，夏丏尊的搞出版，朱自清、冯沅君的搞学术。

如果以这三类人物来衡量，则李先生战后的情况，比较接近于其中的第三类，但不及上述诸人那么积极。他转行，退隐了，完全离开了文艺岗位，却又不至于与新文学运动相对立；在人生的岗位上，他没留下什么丰功，却也未曾有过什么大错；因而前期的一段在文艺岗位上战斗的劳绩，还是值得我们怀念的。(62)

在马华文学短短的七十多年历史里，早年致力于文学创作，而后期却脱离文艺岗位的作者，为数并不少。在对待这样的作者时，方修采取的是知人论世，取其一节一段的态度，但也有个先决条件，那就是行为无损于大德者才可书入文学史书中。凡行为有损及大德者，如曾当过汉奸，或曾沦落为黄色文化的编辑或贩卖者，即使他们早年在马华文坛上如何活跃，创作了多少作品，方修都不会把他们列入史书中去。

方修认为，一个文艺工作者，即使离开了文艺岗位，但只要他还在其他领域做着有意义的工作，为人类的前进作出贡献，他就不愧为曾经是一名文艺工作者。方修之所以会如此重视作家的人格，那是与他强调文学作品须深刻反映现实，须体现时代先进思想有关的。带有此二特色的作品，在实际上已不只是艺术品，而还同时是促进社会前进的利器，而有

能力创作出这样性质的作品的作家，其人格必然是高尚的，其思想认识也必然是高超的。

方修一生的绝大部分精力都用在研究马华文学的工作上去，他对马华文学的艰难发展情况有透彻的了解，他知道正直的马华文艺工作者不是为名利写作，他们的作品揭露了时代的疮疤，体现了各个时期新马社会较低层人民的思想感情。由于马华文学具有反封反殖的特点，它是殖民地当局的眼中钉，在这样的客观环境的压迫下，马华文艺工作者不只三年一小变，五年一大变，有不少作家甚至会因为一篇或一部作品而被迫离开这块土地。正因为马华文学工作者是在这样艰辛的环境下创作，我们对他们的人格要求既是严格的，却也要结合着不同作者在不同时代的不同遭遇，作具体而微的分析才行。

在对待马华文艺工作者的人格与作品的关系上，方修不只以传统价值观，且以当代先进思想的标准，并掺进马华社会的特质等因素，来作为衡量功过的准则。方修这么说：

表面看来，一个马华作者，脱离了马华文艺行列，那就是逃兵了。但事实上似乎不是这么简单。我们知道，有不少作者，因为特别情况，离开了新马，脱离了马华文艺行列，但他们并没有放弃文艺的本业，反而更加勤奋，比在新马时期写出更多的作品来。譬如30年代初期在槟城写了《夫妇》、《凄凄惨惨》、《招待的悲哀》等几个有名的独幕剧的静倩，30年代中期以环境关系，离马北去，战后却以马宁的笔名写了更受注目的《将军向后转》等中长篇，在香港或新加坡等地出版；近年又在中国出了短篇小说集《落户的喜剧》；而且老当益壮，听说目前正在创作一个百万字的大部头。又如，战后

初期在新加坡搞戏剧的杨嘉，当时也不过写了《重逢》、《排演之前》等三几个短剧而已，后来不知什么原因，去了中国，听说作品更丰富更成熟，前些时候还在广州花城出版社出了一册《杨嘉剧作选》——这一类作者，应该不能说是逃兵的。

也有不少作者，他们离开了马华文艺行列，但没有离开新马，却是在本地从事和文艺同样有意义的工作，如学术工作、语文工作、教育工作、社会工作等等。有的虽然投笔从商、从政，成了商界或政界闻人，在本业上和文艺完全沾不上边，然而在维护母语教育、维护民族文化的千秋大业上，却又经常活跃着他们的身影，显现着他们的贡献。——这也不能说是逃兵的。而且，这些现象都没有什么不正常；特别是对于那些从文艺行列走向社会工作的作者来说，更是如此。战前的马华作家汪金丁，就写过一段文章道："许多研究文学的人，往往等到真正理解文学、能够写出一些很好的小说的时候，就抛弃文学，而走到更有意义的社会工作的路上去。……文艺创作的整个过程，不外是那个作者，由组织自己，而企图通过社会心理的形成，去组织别人。……许多作者在企图改造社会的同时，他也正被社会所改造；而想把读者推到社会工作的前面去，是很容易自己往前跑的。"

上述两类作者的情形，与其说是逃兵的行为，不如说是他们基于特殊的原因或需要而转移工作岗位，来得更加恰当。只有那些停止了文艺活动之后，不是转到其他岗位去，而是浑浑噩噩地过日子，有时甚至站到阻碍文艺发展的一面去的人，才是真正的文艺逃兵。

我们反对做逃兵，但不反对文艺作者为了特殊的原因或需要而转移工作岗位。(63)

方修对文艺逃兵所下的定义，足够让我们看到马华文学的复杂性与独特性。从新马历史来看，无论是过去，或者是现在，甚至是将来，文艺工作者所曾面临的、正在面临的、或将会面临的一个问题是：如何在困难重重的困境下发展华文文学。如果说文学的本质决定了它必然要反映广大人民的生活面貌与揭露社会阴暗面，而这必然会触怒当政者，是放诸四海而皆准的现象的话，马华文学则更带着如何杀出重围以求生存发展的任务。马华文艺工作者面临着语文程度日益降底的挑战，这是世上其他文艺工作者较少面对的困境。正由于马华文艺工作者得面对两重困难，他的人格与情操，就须比其他国度的文艺工作者高尚。因此，方修对马华文艺工作者的人格的严格要求，是合情合理的。

方修在其《史稿》、《简史》、《初稿》以及单篇论著中，都一再强调作家人格的重要性。方修说：

> 阮大铖、汪精卫，文章又何尝写得不好，但总掩饰不了他们的陋态。中国所需要的，是明辨是非，勇于行动的老百姓，绝不是那些在屎里觅道，舞文弄墨的学者。有时，愈是文章写得好的人，对于他们的怪论，愈是应该骂的，这也不外因为“能言鹦鹉毒于蛇”，促使大家提高警惕而已。(64)

此段文字写于1953年，其时方修33岁，但他强调文人的实际行动须与作品相一致的观点却已形成，且数十年来始终没变。从这段文字中，我们也不难看出，方修对只会舞文弄墨，大发怪论的学者或文人是卑视的，他更看重的是明辨是非，勇于行动的一般民众。但这不等于说方修不欣赏好的作品，他所强调的是人格与作品须一致的道理。方修说：

中国人虽然不是纯粹就文论文，而喜欢联想到作者的人格的背景，但人们所注意的，其实只是作者的大德，并非私行。即使是圣人，也有所谓“大德不踰闲，小德出入可也”的话，又有承认“三代以下无完人”的。所以柳永尽管倚红偎绿，低斟浅酌，以致皇帝不给官做，然而凡有井水之处，人民还是普遍地唱着他的歌词的。文学史家，也不因为他没有“悲壮美的背景”，而不给以一个相当的地位。拜伦、雪莱，即使生在中国，当然也掩不了他们的大诗人的声誉的。郁达夫先生自己，不是“曾因酒醉鞭名马”么？又有谁说他不是一代文艺名家呢？

中国人不读严分宜，阮大铖等人的作品，也并不是他们的人格仅仅卑污到不能构成悲壮美的背景，而是因为他们是政治垃圾，招权纳贿，诬陷构杀，大德方面，堕落到危害国家民族，人民大众利益的程度。如果他们只是“强盗杀人”，或者“色情倒错”，那还不一定会遭受大家这样的鄙弃的。古之盗跖，以及民间传说中那个惯于偷香窃玉的唐伯虎，给予人们的印象，似乎还不坏呢。从另一方面说，外国的汪精卫，又何尝能够和拜伦雪莱齐名并称？外国的岳武穆和文天祥，何尝不是一样地能以他们的人格去感召读者，使读者未读其文，就先对他们肃然起敬呢？不过在英美方面，因为他们的历史比较平淡，没有其他某些国家，特别是中国的那么悲壮，他们的作家的生活比较平凡，不像中国的文人，经常需要在乱离之世肩负起国族安危的重任，表现出惊天地、泣鬼神的浩然正气来，因而他们很少有岳武穆、文天祥这样能够先以人格感人的伟大的诗人的产生，他们的读者也就倾向于就文论文的艺术至上主义了。(65)

在大德方面堕落到危害国家民族，像这样的文人即使写出多么有分量的作品，也是要遭受到民众唾弃的。在私行方面有缺点的作家，只要他们的作品写得好，民众还是会喜爱的。方修在这儿说这样的话，用意是在强调政治垃圾的作品即使写得再好，也要被人唾弃的道理，而不是强调文人的私行无关紧要。

特定的、微妙的地理环境，曾经长期沦落为英国殖民地的新马的特殊社会结构、经济结构以及薄弱的文化基础，在在都是新华文学发展的障碍，也是本地华文文学必然带有反抗意识的根源，而这正是它的发展危机，是它成为殖民地当局眼中钉的原由。在这样艰苦的条件下搞创作，作家更须具备高尚的人格，这一点对摸透马华文学发展特点的方修来说是深有体会的。因此，方修会特别重视人格与作品的须相一致，是非常自然的。

方修的这种文学观，也具体反映到他所编纂的文集上。他为陈锵青、王君实、李蕴朗、郁达夫、张曙生、佐丁乃至于《马华文学六十年集》的十位作者编选文集，并不只是因为他们对马文坛有所贡献，还因为这些作家人格高尚或至少无亏于大德。

比较上来说，方修是更重视一个作家的崇高的人格的。但方修持有这样的观点，绝不只是中国传统的继承，而还是有感于此时此地的艰难的发展文学的环境而形成的。方修说:

岳飞的遗作《满江红》，也许不见得写得精彩绝伦，但后人却把它谱成歌曲，出版、传唱，唱得神爽气旺，充满民族自豪感。近年虽然有些考据家说这词是别人假托之作，并非岳武穆的真手笔，但大家还是把它当作这位精忠报国的民族英

雄的作品来看待，出版家照印不误，歌咏界流传不衰。另一方面，汪精卫的诗词，或许写得更加漂亮或更有资料价值，但自从他跑到南京去袍笏登场之后，便为各界人士所不齿，没有人要出版他的片言只字。这种寓教育于出版、重视民族气节的培养甚于艺术或资料的价值的做法，很早以前就成了中国出版界的优良传统，读书界一向也耻于接触一些品格卑劣的人的作品，现在的出版工作者不欲为汉奸文人的大作大开方便之门，看来也是无可厚非的。

有些思想感情我是比较能够理解的。第二次世界大战结束后，许多日治时期的得意政客，落水文人，依然飞黄腾达，有头有脸，倒是无数含辛茹苦，始终坚持抗战的爱国老百姓和英勇战士，反而没有好报，仍旧在受苦受难。于是当时流行过一句极端愤激的话："下一次日本人来了，不做汉奸就不是人！"假如此刻出版界把汉奸文人的作品和民族壮士的檄文一并介绍出来，呈献于读者之前，难保读书界不会这么说："下一回侵略者来了，多当几年教育总署督办也不打紧，将来只要写一两册鲁迅传记，就可以跟着鲁迅名垂后世了。（而且还可以喋喋不休地含沙射影：我给鲁迅写了两册故事，已经算是很对得起他呢。）"这也是一种群众情绪，出版工作者可能有需要照顾到的。鲁迅的"拿来主义"，在这里也许不甚适用，倒是他在另一篇文章（？）所说过的一句话更值得吟味："中国愿以千百个莎士比亚去换取一个民族生存。"（大意）(66)

方修绝不是只注重作家的人格，而不重视作品的艺术性，他在这儿所强调的是有光辉人格的作者的作品，即使不怎么突出，但由于作者人格高尚，曾为国家民族做过大事业，其

作品自然会受到千千万万人的激赏。

反之，落水文人或汉奸，尽管他们写过一些艺术技巧不坏，主题思想也正确的作品，但由于这些作者人格卑下，其作品也就毫无价值可言了。这种观念的形成，是与方修的生活经历有关系的。特定的社会环境，使得日治时期为虎作伥的政客与落水文人依然飞黄腾达，而坚持抗战的爱国志士，反而受苦受难，这种颠倒是非的怪事，使得方修更加重视本地作家的人格的完美。

但方修并非孤立地看持作家的人格问题，他的重视作家的人格，也是基于作品的叙述人的形象须与作者本人的实际情况相一致或不至于相差太远，其作品才能感人的道理的。方修说:

由新书《海隅杂记》所引录的张巡的一首《闻笛》，联想起一点关于诗歌创作的问题——《闻笛》一诗之所以不朽，诗的叙述人的形象与作者张巡本人的人格的高度统一，是一个重要的原因。这意思需要略作解释。

在这一首诗中，叙述人的形象是一个忠义之气滚滚，坚守孤城、视死如归的爱国将领。在实际上，作者张巡的人格也是同样的崇高。他“志吞逆贼、每战眦裂齿碎”，经年乏食，却仍苦斗到底，充分表现出一个民族英雄的高风亮节。这就大大增加了诗的真实性和典型意义，易于感动读者。如果张巡写了这诗之后，又走上了谯郡太守杨万石、雍丘县令令孤潮等人的投降安禄山的老路，那就把诗中的叙述人的崇高壮美的形象破坏无遗，引不起读者的深刻的共鸣了。

作品的叙述人的形象，如果和作者本人的实际情况相差太远，经常会使读者产生一种幻灭之感。前些时候就有一位

印尼的作家讲过一个故事：该地有个诗人，很喜欢在作品中把自己描写成一个反殖英雄，在印尼的抗荷战争中和一般爱国志士一块儿出生入死。初时，读者们为诗中的叙述人的形象所吸引，大家都爱读他的作品。后来，大家知道了那个诗人的所作所为，完全不是那么一回事，甚且是相反的两回事，不禁有了被骗的感觉，于是印象改变了，失望了，对于他的诗集也毫无兴趣了。

当然，这种情形，最典型的例子还是汪精卫。“引刀成一块，不负少年头”，叙述人的形象是多么优美宏壮？然而汪氏本人的人格不足以副，所以现在我们见了他的作品，就像在看一首讽刺诗似的。(67)

如果我们承认创作出伟大文学作品的文学主体是其时其地最富有光辉人格者的话，我们就可以说作家的光辉人格是与其作品一样重要的。蕴藏在文学作品中的崇高思想，或通过人物形象所体现出来的高风亮节，绝对不是作家贴在作品中的标签，而是他的高洁灵魂的体现。任何有深度的作家，都与时代、历史、社会生活、人民大众有着紧密的联系。这样的作家，具有强烈丰富的感情，深邃开阔的眼光，敏锐的感受力。他执着地追求人生的理想，他深切地感受时代的趋向，他看不惯人间的一切不平。为了民族存亡，为了文化发展，他可以献出他的自由或甚至生命。

像这样有思想深度的作家，他在写小说时，小说中的先进人物的行为所体现出来的高贵品格，一定是他的品格的一部分；他在写诗歌时，诗歌中的叙述人的形象，有绝大部分就是他的形象；他在创作散文戏剧或从事其他艺术创作时，他的作品中所蕴藏的主题思想，也必然是他的思想的体现。

文学艺术所追求的是真、善、美，如果作品中所呈现的意境或人物具备了此三大要素，然而作者本身却是一名政客、汉奸或堕落文人，那他的作品也就要变为欺骗读者的伪品了。

一般来说，风格就是人格的理论是能够成立的。然而由于创作个性是有别于作家的人格的，因此我们可以在中外古今的作家群中，看到人格与风格不相一致或完全相反的作家，韩愈是一例，方修所提到的汪精卫又是一例。正由于作家群中有此种现象，方修才特别强调叙述人的形象须与作者本人的实际情况相差不远的问题。方修说:

> 叙述人的形象通常是和作者本人的实际情况一致的。如李白的漫游成癖，壮浪纵恣，杜甫的每饭不忘君，张巡的嫉恶如仇，正气滚滚……等是。但也有叙述人的形象和作者本人的性格成为两回事的，如前此提到的某印尼诗人和汪精卫的诗作就是。
>
> 除了诗歌之外，散文的人物形象也常常是作品的叙述人。散文作品的叙述人的形象不应距离作者本人的实际情况太远，这一点也与诗歌相同。记得丁彦先生的《扬尘集》有一篇文章提到某地有一位散文作家，平时著书作文，总是大谈种花养鸟，修身养性一类事情，豪兴一起还会大喊“不为五斗米折腰”，激昂慷慨，正义凛然；而实际上，却是每一个好机会都从未被轻易放过，所以读者们都觉得他的文章毫无足取——这就是散文作家本人的性格和作品的叙述人的形象太不相称的缘故。(68)

文学的本质决定了它必然要深刻地反映现实，要能提高人类的精神意境，要能促进社会进步。人类与自然，及人类

社会的矛盾，可说是永远无法彻底解决的。作为人类灵魂工程师的作家，他必须具有“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的崇高精神，与“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”的坚忍毅力，把人类的不幸视为自己的不幸，把改善人类的生活环境视为己任，他才算得上是一位有良知、有理想的人。方修在这儿虽然只强调诗歌与散文作品的叙述人的形象，不应与作者本人的实际情况相差太远，而没言及作者的人格与理想。然而由于此段文字是由谈论张巡的《闻笛》而引伸出来的，我们可以这么演绎其文底的含义是：诗歌或散文作品中的叙述人的崇高形象，至少应该是作者本人的部分形象的体现，但最好是作者本人全部人格的体现。

在强调作家的人格的重要性的同时，方修也强调作家须站在高处看问题，须选择重大题材作为写作的内容。方修说：

> 我以为，任何文章的写作，至少有两个要则。第一是高瞻远瞩，大处落墨。文学史上每一部不朽的作品，都是站得高，看得远，反映一个时代的重要现实的。如果猥琐烦屑，走偏锋，钻间隙，那就只能产生一些无病呻吟的诗文，自然主义的小说，不关痛痒的争吵。(69)

方修在这儿强调作家须高瞻远瞩，从大处落墨，须站得高，看得远，须反映一个时代的重要现实，这已是对一个作家所须具备的各种条件的最高要求了。这种要求并不是对一般的所谓的作家的要求，具有这些条件的作家，其人格必是崇高的，而他所写出来的作品也必然会感人至深的。由此我们也可窥探到方修所说的作家的人格，并不仅仅指一个人的处世态度，而还包括他的思想深度，他的人生观与世界观。

方修之所以会对作家有这样的要求，那是与他的整套政治、社会思想有关的。由于方修相信人类社会是在不断斗争中逐渐趋向完美的，而一切文学艺术也应为此目标服务，因而作家与艺术家须具备为人群服务的高尚精神。也因此，他认为一个作家的高尚行为足以弥补他的长才未竟，如王君实即是；他也认为一个作家的高贵品格可以弥补作品艺术性的不足处，如岳飞即是；他更认为一个作家只要始终为人类的进步事业献出力量，即使他后期脱离了文艺行列，却并不是文艺逃兵，如李蕴朗即是；他当然更欣赏作家的光辉人格与作品的高超艺术性的高度一致的崇高美，如张巡即是；至若像鲁迅那样的一代文学巨人，其人格之崇高与作品艺术性之突出，则是方修推崇备至，终身学习的榜样的。

由于方修认为文学也应肩负促进社会进步的任务，他对作家的要求是相当严格的，认为只有具备高瞻远瞩胸怀的作家，才能写出有分量的作品来。

我们若从方修撰写马华文学史所持的观点，编纂马华新文学大系与文集所采取的取舍标准，乃至于他在散文、诗歌创作中所蕴藏的思想去剖析，我们就可清楚地看出，方修对真正的作家的要求是须具有忧患意识与使命感的。换句话说，方修认为只有具备崇高人生哲学，拥有高瞻远瞩胸怀的作家，才有可能创作出伟大的作品。

第四节　关于“形象大于思想”定则问题

方修对“形象大于思想”定则有深刻与全面的理解，这足以说明他的文学理论为何显得相当完整全面且有系统性。

方修服膺形象大于思想论断有二大积极意义。一是由于

有此认识，方修在评论文学作品时，会兼顾形象性与艺术性，从而使他在指导年轻的本地作家时，能给予正确的指示；二是方修能从读者主体观点来看待读者，承认读者是文学活动主体，能看到一部作品中作者所阐述的主题固然是定了下来，但作品中的丰富形象，却能让思想认识在不断提高中的读者看到更多先进的思想意义，因而在编选马华文学大系或文集时，能全面照顾到作品的艺术性和思想性的统一。

对于“形象大于思想”有深刻的理解，是作为马华文坛上杰出文学史家与作家的方修在撰写文学史书、从事诗歌、散文创作，乃至于编纂大系与文集，为人写书评或序跋时，都不会陷入唯主题论的泥潭中去的最主要原因。对于“形象大于思想”的论断的肯定，就是对形象思维的肯定，而只有对形象思维给予充分的肯定，才能透彻理解文学艺术须通过形象来达致认识，教育与美学作用的道理。

方修强调文学须深刻反映现实的本质问题，作品须能体现时代的先进思想，作家须有高瞻远瞩的胸怀与崇高的人格，这些都是重视作品对社会的促进功能的看法，容易使人误以为方修的文学理论会陷入社会改造工具论的框框中去。然而事实并不是如此。方修对形象思维与抽象思维在文学艺术与自然科学方面的不同作用有很深入的理解；他对文学艺术具有认识、教育与美感三种作用也有很全面的理解；他更透彻了解人类具有求知欲与求美欲的需求；因此，方修的文学理论是完整与完美的，是有系统性的。(70)

他的文学史书之所以会显得异常突出；他的散文之所以会深具艺术美；他的研究文字之所以会显得清新飘逸；都源于他的文学理论的完美，而他的文学理论之所以具有系统性与灵活性，却又是由于他在重视作家的人格、作品的思想深

度、作品的实质内容的同时，又特别重视形象思维的缘故。

如果说曾经在中国古典文学打过滚的方修，在文学批评理论方面能够摆脱孟子的“以意逆志”说和刘勰的“披文入情”说的“知音观”，以及孔子的“诗可以兴、可以观、可以群、可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名”的“教化论”的框框，是由于他对文学须以形象来体现思想主题的特点有透彻的了解的话，那我们可以说即使在文革十年期间，当本地文坛不少写作人唯当时的中国文学理论马首是瞻时，方修依然能不盲从，比较能够从艺术特征的角度来要求文学作品的根本原因，就在于他是始终坚持“形象大于思想”此论断的。

从方修已出版的文集看来，我们可以看到，早在50年代中期前后，他即已接触到“形象大于思想”此定则。1958年他在《抗战与小说》一文中曾说过这样的话:

> “不要寻死，有一天活，就活一天……”，这是青年矿工张伍离家时留给母亲和妹妹的唯一的话，也是这篇小说的主题思想。这个主题思想，和抗战救亡，可说是风马牛不相及的，但形象毕竟大于思想，小说中就反映出抗战救亡时期的一种人物，他们惯用“爱国”，“献捐”等美名，来作为剥削工人，营私自肥的借口。(71)

这是方修在文章中第一次提到“形象大于思想”此定则。形象大于思想的内涵有二，一是指作品形象的客观意义超越了作者主观的创作思想；二是指作者原来的创作意图，与作品形象表现出来的思想有一定的差异与矛盾。(72)

造成此二现象产生的根源是，客观现实生活中的现象、

事件、人物所蕴藏的思想意义是丰富的、多方面的，而作者所创作出来的作品，却只是他以一定的立场、观点，以现实生活形象整体为基础而创造出来的艺术形象。由于作家的创作题材来自现实生活，其作品中的形象就保有客观现实生活的丰富性与精确性，因而此形象所蕴藏的思想意义也是多方面的、极端复杂的，往往不是作家的主观思想与观点所能全面概括的。

从文学作品的效应角度来看，形象大于思想此定则能促使文学接受主体重视作品的美学作用，形象感受与情感教育，而不致拘泥于作品主题思想的探索，方修正是从此角度来对待文学作品的。他说：

批评具体的作品，如《茉莉公主》之类，必须顾及作品产生和发表的时地；同时除了作品的思想之外，也应重视作品中的形象。形象有时是大于思想的。

《拉多公公》是1930年的作品，不可能体现30年代中期以后的马华社会思潮，我们不应以要求30年代后期的作品的标准来要求它，一个年代虽然只是短短的十年，但在变化急剧的年头，相隔两三年，作品的思想内容就会截然不同了。(73)

方修此两段话是为回答海青所写的一篇题为《关于浪漫主义和现实主义》的文章而写的。海青在该文中既指《拉多公公》的一个弱点是“把人民实现理想的斗争写成仰仗神力”，又说《茉莉公主》中的公主“显然并不是现代社会正面人物及其理想道德的代表，她是脱离群众的。她的理想（作者通过她所宣扬的理想）也是缺乏具体的内容的。”……(7

4)

海青不知何许人也，但由该文看来，他对文学理论是有一定的修养的，可是很明显的，海青的文学理论也是深受文革期间“四人帮”所倡导的根本任务论、三突出原则、主题先行论等等谬论的影响。

在上引的方修的两段话中，有三点是值得我们注意的。其一，方修强调不能以30年代后期的作品的标准来要求产生于1930年的《拉多公公》。《拉多公公》不可能体现30年代中期以后的马华社会思潮，其根本原因就在于有关作者的思想受到时代的局限。其二，方修强调批评具体的作品，须顾及作品产生和发表的时地；这说明方修注意到社会发展条件与文学创作有密切关系的问题。其三，方修强调形象有时会大于思想此定则。

由此三点看来，我们应该可以这么说：方修由于对形象大于思想有深入的了解，他对文学主题思想与人物形象的相互关系的正确看法，几乎已与在70年代初期才兴起的接受美学的内涵相一致。作为接受美学首创者之一的尧斯，从文学史的角度来看待文学问题，认为过去的文学史家只在封闭的范围内谈作家作品的历史，忽略了读者因素。尧斯认为，文学接受有垂直接受和水平接受之分，这是由于作品在内容上具有“潜藏含义”，需要一代又一代的读者去发掘理解，这便是垂直接受。而所谓水平接受是指同一时代的读者，由于文化背景和艺术修养的差异，对同一作品会有不同的理解而言。(75)方修在论述形象大于思想此命题时，也是特别强调后来的读者能比前人从同一作品中看出更多东西的。他说：

一部作品的形象大于思想，这情形不仅是历久不衰，而

且是与时俱进的；现在的人比过去的人从形象中认识到更多事物，将来的人又比现在的人看出了更多的东西。

我个人也有类似的想法。前些时秦阳先生在《海峡诗刊》发表的文章，提到我和他的谈话就说我认为“形象恒久愈新，能恒久跟着历史的发展，在新的时代里为其类型所不断丰富，并且继续发挥强大的生命力与影响力。”这确是我的意思。我的理解是：形象比思想有更广泛的适应性；作者的主观思想，作品的创作意图，在作品完成时，已经是稳定下来了，不能由后代的读者任意歪曲或拔高，但形象方面就不同，随着一批批新的读者把他们的认识、经历、体验、感受加了上去，它是愈来愈丰富、饱满的。(76)

艺术的形象由于会“随着一批批新的读者把他们的认识、经历、体验、感受加了上去，它是愈来愈丰富、饱满的”，这观点与尧斯所说的垂直接受可谓相当类似。不过，从实质上来说，源于高尔基所概括的“形象大于思想”命题，却又比尧斯的垂直接受理论更切合文学特质的需求。高尔基从前人如别林斯基，杜布罗留勃夫的相似的理论中去概括出“形象大于思想”此定则，可说具有高度归纳的意义。换句话说，此定则是从众多现实主义文学作品中人物形象所体现出来的高尚情操，往往远远超过原作者所想表达的思想的现象中整理出来的；而尧斯的的对垂直接受与水平接受此二概念的提出，其最大的贡献无疑的是从读者接受角度来阐述作品的内涵此点上。但我们也须注意到，接受美学是有过分强调读者主体对文体的参与作用，而忽略了文本的创作者的思想认识与艺术修养的重要性，这就难免有点本末倒置之嫌。

形象大于思想不只适用于过去的作家的作品，也适用现

代、当代的作品。方修说:

这里，对于“形象大于思想”的释义，也比一般较为原始的解说法提升了一层；形象大于思想不但适用于过去的作家的作品，同时也适用于现代、当代的作品；只要读者从作品有限地反映生活的艺术形象，觉察到它所寄寓的比作者的认识更为广阔的思想意义，就可以说是形象大于思想。(77)

无论是古代的、现代的或当代的艺术作品，作者的主观思想，作品的创作意图，在作品完成时是已固定了下来，但艺术形象中所蕴藏着的，比原作者所想表现的思想更具有积极性的诸多思想意义，却可以由当时或后来的读者群不断地发掘出来。所谓的“形象大于思想”的另一积极意义也就地此。然而，这并不等于说作者的人生观与世界观再也不重要了。方修说:

由此看来，我觉得“形象大于思想”，并不等于认为思想完全无足轻重，作家可以不注重思想修养，可以不努力建立正确的世界观。相反，我们还是重视思想的作用的。它始终是作品的基石。思想观点的错误多少要影响到作品的艺术性，作家的世界观愈正确就愈能事半功倍地发展他的艺术才华。巴尔札克如果不是保皇党，而是共和党，他的艺术成就肯定是更加伟大的。(78)

“巴尔札克如果不是保皇党，而是共和党，他的艺术成就肯定是更加伟大的”，这是一针见血的论断。“形象大于思想”应该是用来剖析一部具有现实主义精神的作品的定则，

而不是用来教创作者遵守的原则。如果现在或将来的读者能从一部作品中看到更多具有积极意义的思想来，那是由于读者不断地提高思想认识，不断地丰富各方面的知识的结果；我们没理由叫创作主体停滞在既有的思想认识水平。作家一定得不断地提高思想水平，并不断地丰富各方面的知识，他才有办法深刻地反映现实，使其作品体现出时代的先进思想。不过，由于先进思想都带有其时代局限性，它只是相对的先进思想，它会随着人类不断在实践中，在斗争中而显现出其落后面来。也因此，作家永远不能停止对先进思想的学习。

由于方修对“形象大于思想”有深刻的理解，因而能形成较为完美的文学理论，这结果是，方修能运用正确的文学观来批评作品、编纂大系与文集、撰写文学史书，甚至于指导较他年轻的写作者。

方修的文学理论的完美性，还表现在他特别强调形象是作品的主体这一点上。方修说：

艺术创作有一个定则，就是形象大于思想。形象是作品的主体，思想只是寓于形象之中，对于观众起着潜移默化的作用而已。有了形象，才可能有思想；没有形象，思想就无从依附；形象如果不够活泼生动，其所含蕴的思想也不可能坚实有力。但是横眉在谈画论艺的时候，却常常有意突出思想的地位，以致形象反而处于非主要的一面，这是稍微有些偏差的。譬如，在《划船与泛舟》一文中，他慨叹艺术已经“沦落”到被当作生活的调剂品，这就不无一点将形象与思想的地位主从倒置的意味。观众要求画家把作品当作调剂生活的艺术品来创作，我看并没有什么大错。这和小说读者、戏剧看客，要求小说戏剧作品提供最充分的娱乐性是一样的正常。

画家供给观众的，本来就应该是一幅幅形象优美、足以怡情悦性的艺术品；观众要求的正是艺术品的这个主体。至于如何使到思想附丽形象，两者又结合得好，如何使到观众在高度的艺术享受中对作品发生感情、受其感染，那是画家自己的事，或者是艺术工作者研究的课题。一般观众未必知道此中竟有这么多的学问，有的则对这些学问根本不感兴趣。如果画家反过来要求观众也应该有这种学问，或者应该有兴趣向画家提出创作的目的性、思想性的问题，这似乎是不合乎情理的。

上举的例子，可能近乎吹毛求疵。但在另一篇《自然与现实》里面，作者在批评本地一些自然主义倾向严重的画家的同时，几乎把一般艺术作品都具有的认识意义也否定了，甚至连可以作为“历史的见证”的创作，也认为“价值将荡然无存”，这就显然值得考虑了。其实作品的认识意义，自然主义的创作固然有一点，现实主义的创作却是更丰富，更值得重视的。况且，如果真的有什么画画能够作为“历史的见证”的话，那也就决不能是属于自然主义的作品，而只可能是现实主义或具有现实主义精神的杰作。批评自然主义而至于连带否定现实主义作品的功能，那是未免矫枉过正了些，恐怕也非作者的本意。(79)

苏联美学家鲍列夫把文学的作用概括为：社会改造功能、认识启发功能、艺术功能、信息功能、交际功能、教育功能、感化功能、审美功能、愉悦功能等十方面。但一般上我们只把文学艺术功能概括为三方面：认识作用、教育作用和审美作用。认识作用是基础，教育作用是主导，而审美作用则是核心。(80)在此三种功能中，审美作用即是核心，因而文学

作品也就要求以鲜明形象为主，这也就是方修所说的“形象是作品的主体”的意思。因为“没有形象，思想就无从依附”，或者虽有形象，但“形象如果不够活泼生动，其所含蕴的思想也不可能坚实有力”。

因此，过分强调作品的思想性，不只会犯上主题先行的毛病，也会忽略了作品中的思想性是会随着时代的前进而显得落后的道理。更何况，有些具有鲜明形象的作品中的思想意义，从一开始就因为有关作家的思想局限而显得并不高明。换在话说，不管是由于作家思想认识的局限，还是由于时代前进而造成作品思想意义不够先进，这都说明作品中的思想性是有其一定的局限性的。与此相反，作品中的美好的形象，却会随着时代的前进而日益丰富起来。这不只缘于生活材料对于作家的个人偏向具有抵抗力此事实，而还因为作为文学活动主体的读者是个活生生的人，他在吸收了更先进的思想与更丰富的知识后，必能从前人的作品的形象中发现过去的读者所没发现的、具有更高思想意义的事物。因此，一部或一幅思想意义于今看来是不够积极的作品或绘画，只要其形象是鲜明的，它就有存在的价值。方修说：

美术史上迄今存在高度发挥其认识价值的一些作品，如描写山光水色的展子虔的《游春图》、描写民情风格的张择瑞的《清明上河图》、描写豪门生活的顾宏中的《韩熙载夜宴图》，它们和近代的一些自然主义的绘画并没有什么共同之处。它们都是不同程度的现实主义作品。这些作品本来也都是有思想、有倾向性，有的像横眉在本书中所强调的“干预生活”的激情的。只是时过境迁，在千百年后的我们看来，它们的思想内容已经不大重要，反而是认识价值与美学价值显

得比较突出。这也是艺术创作形象大于思想的缘故。(81)

时过境迁，绘画或文学作品的思想意义为何会显得不太重要？这是因为任何伟大的作品，都是一个特定时代的产物，而有关的作家在其作品中所体现的是作品写作年代的先进思想。此先进思想会随着时代的前进而显得落后，那是很自然的发展；然而伟大作品中的人物形象，却会随着具有更先进思想与更丰富知识的后来读者而益加丰富起来，绘画也不例外。方修在此强调一些古代的名画，其思想意义虽然于今看来已不太重要，但其认识价值与美学价值却依然突出，正是说明文学艺术的永存价值是突出与鲜明的形象此道理。

由于深刻地认识到“形象大于思想”此定则的丰富内涵，方修在谈论文学艺术时，固然会强调主题思想，但他往往更重视的却是作品的形象性与艺术性。他说：

本来，绘画对于观赏者，也和文学对读者一样，具有三种作用——社会的认识作用，道德与思想的教育作用，美学作用。严格说来，这三种作用是无法截然分开的，好的作品也必然是全面地发挥这三种功能。但并非所有的画家和画作都这样均衡的发展，一般的作品多少有些偏敲的所在。有的认识的作用高些，有的思想感情的教育作用强些，有的则只有一点美学的意义。祥雄前此所写的一些画论画评，好像是特别强调上述的第二种作用。其实，绘画作品能有高度的思想性，固然十分理想，否则，如果能在另外的某一种功能上有其积极的表现，我认为也是不错的。譬如，我们现在所知道的古时的一般民俗风尚、生产活动的具体图景，以及已经绝迹灭种的珍禽异兽的形状，有许多就是由历代的绘画作品所

提示的。(82)

在此段引文中有两点值得我们注意，其一是，方修认为文学艺术对于观赏者与读者具有社会的认识作用，道德与思想的教育作用以及美学作用，这三者是无法截然分开的，好的作品也必然是全面发挥此三种作用；其二是，方修认为在实质上并非所有的作品都能全面发挥上述的三种作用，一般的作品都多少有些偏蔽所在，但并不会捐害于这样的作品的存在价值。我们由此可看出方修对于文学艺术的形象性与艺术性的重视程度。

方修如此深刻地认识到文学艺术作品的形象的重要性与永恒性，又与他对“形象大于思想”此定则有与时俱进的理解有关。方修说:

但我想，我们不妨换个解释法：不管鲁迅的世界观与创作的客观效果是否有矛盾，有的读者从阿Q这个形象中会觉察到鲁迅创作时未曾意识到的思想意义或认识意义，这也可以说是形象大于思想的。譬如罗曼罗兰说法国也有阿Q，这就恐怕不是鲁迅始料所及的吧？我以为灵活一点解释高尔基的话并非离经叛道。事实上我们也已经看到，有些学术界人士，近年来正尝试用比较新的或稍微宽广的角度来阐述“形象大于思想”的道理，并不怎么拘泥于世界观与创作的客观效果相矛盾的这个原始讲法。例如，中国学者李泽厚先生，最近在本地的一个座谈会上谈话，表示赞同“形象大于思想”，因为：“一些作品创作出来之后，主题思想还不一定能够整理出来，像《红楼梦》和《西游记》，然而这些作品的成绩都是有目共睹的。”又说：“很多作家在创作时，想好了主题，偏

偏就写不出来；不想主题，却能滔滔不绝，这正说明了形象大于思想。”这些都是比较“宏观”一点的说法。所以，秦阳先生说“形象本身比诸形象所包容的思想更为饱满、生动、丰富，影响深远”，我看也是讲得通的。(83)

这些话虽然不是方修本身的见解，但这些新见解由于不太拘泥于世界观与创作的客观效果相矛盾的看法，因而也就对“形象大于思想”此定则赋于一定的新的意义了。我们应该可以这么说，各种与文学有关的学科的日益发达，对现实主义创作方法都起了不可忽视的、直接的积极作用，“形象大于思想”只是其中一例而已。

在全面考察了方修的文学理论中的创作论后，我们应该可以这么说：方修无论是强调文学须深刻地反映现实，文学作品须能体现时代的先进思想，作家须拥有崇高的理想与高贵的人格，或者是强调“形象大于思想”与文学艺术的形象的生命力的永恒性，都显现出他的创作论虽有继承中国古典文学理论中的先进因素，如强调光辉的人格与作品的关系；但更多的却是通过吸收苏联、欧美与中国现、当代文学理论中的先进因素而形成的，如文学须体现时代先进思想，形象大于思想等等。能博采古今中外的文学理论，以构成本身的文学理论的做法，不只使得方修的创作论显得圆通全面，切合本地现实需求，且有严密的系统性。方修的文学创作论既有整部中国文学理论为基础，也吸收了苏联与西方的现代文论的精髓，显得精深博大，且兼采各家之长，既有传统的中国文学的文以载道的特点，又有西方先进的理论特色，在新马作家中，可说无出其右者。

(注 解)

(1) 方修的散文创作，虽没直接描写大众的生活的，但他所谈论的课题，都与民生或大众有关的。至于编选马华新文学大系，小木裕文曾说，方修是以写实主义观点作为编选作品标准的，因而该大系中的文章都具有现实意义，见小木裕文《马华文学研究资料摘要》，文收方修《看龙集》页136 - 138。

(2) 见《生活、题材、及其他》，文收《避席集》页10。

(3) 参阅周红兴主编《简明中国当代文学史》（北京：作家出版社，1990）。雷敢、齐振平主编《中国当代文学》（西安：陕西师范出版社，1990）。有关评述胡风文学思想的文章如侯敏《近年来胡风文艺思想研究综述》，文收王瑶、樊骏、赵园等著《中国现代文学研究：历史与现状》（北京：中国社会科学出版社，1989）；魏绍馨《人文主义的现实主义文学创作论——胡风文学思想评析》，文收《中国现代文学研究丛刊》1988年第4期；张国安《论胡风文艺思想和外国文学、外国美学的关系》，文收《中国现代文学研究丛刊》1991年第1期。

(4) 方修《也谈‘伟大的作品’》，文收《马华新文学及其历史轮廓》（新加坡：万里文化企业公司，1974）页152 - 153。

(5) 参阅周红兴《简明中国当代文学史》，并阅丁纲《新时期文学思潮论》（济南：中国广播电视出版社，1990）。

(6) 参阅方修《战后马华文学史初稿》（吉隆坡：董总出版，1987）页105 - 106。

(7) 见《文艺问题答客问》，文收方修《新马文学史论集》页349 - 350。

(8) 参阅刘再复《论文学的主体性》，文收《文学思维空间的拓展》（北京：工人出版社，1988）页70 - 105。并阅钱中文《现实主义与现代主义》页2 - 17。

(9) 参阅刘庆璋《西方近代文学理论史》（兰州：兰州大学出版社，1988）页1 - 13。

(10) 参阅陈贵山、王先霈《中国当代文艺思潮概论》（北京：中国人民大学出版社，1989）页1 - 10。

(11) 见方修《谈小品散文》，文收《谈小品散文》（香港：星洲世界书局，1957）页38。

(12) 同上，页26 - 27。

(13) 见《生活、题材、及其他》，文收《避席集》页11。

(14) 参阅魏绍馨《人本主义的现实主义文学创作论——胡风文学思想评析》，文收《中国现代文学研究丛刊》1988年第4期，页120-141。有关中国古典文学的现实主义，人民性等问题，刘大杰有好几篇文章有颇为深入的论述，如《中国古典文学和现实主义的形成问题》、《关于现实主义问题》、《文学的主流及其他》、《中国文学史中的思想斗争问题》以及《关于<中国文学发展史>的批评》等等都是。此些文章都收在刘大杰《古典文学论文选集》（长沙：湖南人民出版社，1984）。

(15) 见《生活、题材、及其他》页11-13。

(16) 参阅魏绍馨《人本主义的现实主义文学创作论——胡风文学思想评析》与张国安《论胡风文艺思想和外国文学外国美学的关系》，二文均收《中国现代文学研究丛刊》1988年第4期。

(17) 参阅高亚彪、吴丹毛《在民族灵魂的深处》（北京：中国文联出版公司，1988）；中华孔子学会编辑委员会编《传统文化的综合与创新》（北京：教育科学出版社，1990）；曹德本《中国传统思想探索》（沈阳：辽东大学出版社，1988）等书。有关论述五四运动的功过的论著，则参阅李龙牧《五四时期思想史论》（上海：复旦大学出版社，1990）；夏禹龙主编《中国文化发展的转机》（上海：知识出版社，1989）。

(18) 同注(15)页13。

(19) 见周策纵《五四思潮对汉学的影响及其检讨》(北京：中华书局，1995)页159-166；并见刘桂生、张步洲编《台港及海外五四研究论著摘要》（北京：教育科学出版社，1989）；中国社会科学院科研局编《五四运动与中国文化建设——五四运动七十周年学术讨论会论文选》（北京：社会科学文献出版社，1989）。

(20) 见任辛（方修另一笔名）《谈文体》，文收《谈小品散文》页42。

(21) 同上，页43-44。

(22) 见《<竹廊>余话》，文收《游谈录》页63。

(23) 见《吴岸著<达邦树礼赞>序》，文收《游谈录》页20。

(24) 见《马华文学的主流——现实主义的发展》，文收《新马文学史论集》页360。

(25) 见长河著《掠过夜空的彗星》之《序》（新加坡：新华文化事业有限公司，1991），页3。

(26) 同上，页4。

(27) 见方修《论武侠小说》，文收《文艺杂论》（新加坡：新马文化事业公司，1964），页64 - 65。
(28) 同上，页68 - 69。
(29) 见《评<铜锣声中>》，文收观止（方修另一笔名）《文艺杂论》页47。
(30) 同上，页49。
(31) 见《MD是这样选出来的》之《序》（新加坡：仙人掌出版社，1987），页7。
(32) 见《伍良之著<串铃篇>序》，文收《游谈录》页9。
(33) 同上，页12。
(34) 见《读<竹廊>》，文收《游谈录》页55 - 56。
(35) 见《<竹廊>余话》，文收《游谈录》页62 - 63。
(36) 见《MD是这样选出来的》之《序》页6 - 7。
(37) 见《吴岸著<达邦树礼赞>序》，文收《游谈录》页23。
(38) 有关现实主义的发展过程，及其面对的难题，参阅钱中文《现实主义与现代主义》（北京：人民出版社，1987）。
(39) 见《也谈“伟大的作品”》，文收方修《马华新文学及其历史轮廓》（新加坡：万里文化企业公司，1974）页151 - 152。
(40) 同上，页152。
(41) 参阅方修《战后马华文学史初稿》，页89 - 104。这些作者的作品未能体现时代先进思想，并不一定是他们的过错，而是言论受到严格限制，时代呼声无法喊出来。我们引这些例子，只在说明方修的文学观是：能体现时代先进思想的才是好作品。但陈贤茂在《新加坡华文文学简论》一文中，曾把姚紫的《窝浪拉里》推崇为思想与艺术技巧俱臻上乘之作，并说姚紫是杰出的小说家，这样的评价姚紫，是对马华历史及其时的文学状况及文学所肩负的时代任务缺乏深入了解的结论。马华社会的特质，及华人即使是小资本家也处在被剥削，成为殖民地主义者转嫁经济祸害的对像等等社会特征，决定了马华文学和中国现代文学一样，必然地要与改革社会斗争结合在一起。陈文收在《东南亚华文文学与中国现代文学》一书，（福建：厦门大学出版社，1991）页89 - 104。
(42) 见《论武侠小说》，文收《文艺杂论》页81 - 82。
(43) 参阅方修《战后马华文学史初稿》、《马华文学作品选（战后戏剧）》、《马华文学作品选（战后小说）》、《马华文学作品选（战后诗集）》等。
(44) 参阅修《马华新文学史稿》与《马华新文学简史》二书。

(45) 见《<新马文学生涯回顾>读后》，文收《游谈录》页108-119。并根据1992年8月20日谈话。

(46) 同注(42)，页79-80。

(47) 根据1992年8月20日谈话，并参阅雷敢、齐振平《中国当代文学》，李复盛、严革《简明中国当代文学》等书。

(48) 根据1992年8月20日谈话。

(49) 见观止（方修另一笔名）《读了<关于'家'演出的论争>》，文收《新马文学史论集》页144-145。

(50) 见尼赫鲁《印度社会》，引文转引自高亚彪、吴丹毛《在民族灵魂的深处》页5。

(51) 参阅《在民族灵魂的深处》页5-6。

(52) 参阅夏晓虹《觉世与传世——梁启超的文学道路》（上海：人民出版社，1991），并阅叶易《中国近代文学思潮史》（北京：高等教育出版社，1990）。

(53) 参阅王崇《使命·创造·人才》，文收《创作是一种燃烧》（北京：人民文学出版社，1985），页74-90；并阅陈贵山、王先霈《中国当代文艺思潮概论》，陈剑晖《新时期文学思潮》（广州：广东高等教育社，1989）。

(54) 同注(49)，页145-146。

(55) 见方修《马华文学的主流——现实主义的发展》，文收《新马文学史论集》，页354-361。

(56) 参阅钟贤培主编《康有为思想研究》（广州：广东高等教育出版社，1988），页232-274。

(57) 在此两年中，方修写了《马华文坛往事》与《马华文艺史料》二书。与此同时，他在《文化建设刍议》一文中，抒发他对马来亚文化建设的见解，文收《文艺界又五年》，页87-96。

(58) 见《关于王君实与冯蕉衣》，文收方修《马华新文学及其历史轮廓》，页112-113。

(59) 王立《中国古代文学十大主题——原型与流变》（沈阳：辽宁教育出版社，1990）。

(60) 见《史稿》下册，页171-174；《简史》页202-203；并见《关于王君实与冯蕉衣》；又见《王君实选集》编后记，文收《游谈录》页112-113。

(61) 方修在其所撰写的文学史著作中，有两类作家是略而不提的，一是当过汉奸或为日军干过事的文人；二是有关史料极端缺乏或碍于环境而无法评介的作家，此类作家以槟城一地的为数最多，如方图、方君壮、黄亮、汪开竟、林姗姗、温梓川等；

吉隆坡的为数也不少，如绿蒂、西玲、柳青等。部分原因是此二地的旧报章都佚失了。

(62) 见《编选散记（代序）》，文收李螫朗《血颂》页5-6。

(63) 见《春山著<振之集>序》，文收《夜读杂抄》页27-28。

(64) 见《林语堂旧事》，文收《避席集》页24。

(65) 见《郁达夫谈悲壮美》，文收《文修自选集》（北京：现代出版社，1988），页47-48。

(66) 见《林臻著<杂感80>序》，文收《游谈录》页16。

(67) 见《由张巡的<闻笛>谈起》，文收《人物篇》页19-20。

(68) 同上，页21。

(69) 见《祝<文艺>创刊——兼谈写作问题》，文收《文艺杂论二集》页6。

(70) 有关形象思维与逻辑思维以及求知欲和求美欲的差别，见陶同《从微观人脑和宏观社会等动态系统看形象思维的特点》；刘欣大《形象思维：灵魂的眼睛》，二文均收钱学森、刘再复《文艺学、美学与现代科学》（北京：中国社会科学出版社，1985）页378-449。并见吴战垒《文艺鉴赏论三题》，文收《文学评论丛刊》（北京：中国社会科学出版社，第14期）页39-57。另见《形象思维辨析》与《形象大于思想》，二文均收饶芃子《文学批评与比较文学》（广州：花城出版社，1991），页125-136。

(71) 见方修《抗战与小说》，文收《马华文坛往事》页96。

(72) 见《形象大于思想》，文收饶芃子《文学批评与比较文学》页131-136。

(73) 1973年方修写了《看稿的感想》一文，有一名署名海青的作者为此写了一篇《关于浪漫主义和现实主义》的文章，文中有一段文字对马华文坛30年代初的一篇浪漫主义小说《拉多公公》，与60年代初诗剧《茉莉公主》的思想意义颇多指责。方修在《马华文学的现实主义传统》一书中的《后记》里曾提及在欣赏《拉多公公》与《茉莉公主》时，应注意作品产生的时与地。海青的文章也收在此书中。

(74) 见海青《关于浪漫主义和现实主义》，文收《马华文学的现实主义传统》页89。

(75) 见张世君《文学批评方法与实践》（重庆：西南师范大学出版社，1988），页48-49。

(76) 见方修《形象、思想问题札记》，文收《息游集》页67-68。

(77) 同上，页69。

(78) 同注(76)，页66 - 67。
(79) 见方修《谈<从艺偶感>》，文收《夜读杂抄》页82 - 83。
(80) 见徐中玉主编《文学概论精解》，页93 - 94。
(81) 同注(79)，页83。
(82) 见方修《<林祥雄彩墨画集>序》，文收《游谈录》页5。
(83) 见方修《夜读杂抄》之《后记》，页156 - 157。

第四章

方修的文学批评观

方修是属于文学批评学范畴内的“实证还原型”的学者，他具备了此类型批评家所应拥有的广博知识，看事物周到细致，善于把所有材料和知识统率起来等等特点。(1)

方修的走上文学史与文学理论的钻研的道路，几乎可以说是从他一步入文坛就决定了的。这除了他有自知之明外，也与他从很年轻时起就把主要精力用在阅读社会科学与文学理论的书籍有关。(2)

方修基本上是属于思辨型的学者，而不是富于想像力的纯文学家，而这也是他在文学批评观方面具有独特见解的原因。

长期不断地钻研马华文学，长期不断地泛读各种先进的文学理论以及其他方面的著作，诸如社会科学的理论书，使得方修不只拥有与时并进的文学理论，也使得他能够把这些理论运用到撰写文学史书、评论文学作品、编纂文集与大系上去。

渊博的专业知识与先进的文学理论，是形成批评家的批评格局的二大要素。(3)我们从方修所编纂的《马华新文学大系（战前）》（十册）、《马华新文学大系（战后）》（四册）、《马华文学作品选》（八册），以及他为文友们所写的书序和谈论有关文学批评的文章中，都可以看出他的批评格局之所以独具特色，是与他拥有丰富的专业知识与先进理论

分不开的。

精深的专业知识、先进的文学理论，使得方修在论述古典诗词与文学作品时，往往能有超越旧说的见解，如他揭露林语堂七十自寿词的东抄西袭陈与义和苏东坡的词拼凑而成，及论述《临江仙》此词牌有三种形式；(4)注析鲁迅《阻郁达夫移家杭州》一诗的精辟见解；(5)乃至于对张巡《闻笛》一诗的部析；(6)对胡志明汉诗的总括性评说等等，(7)都有力地说明了渊博的学识促成了他对古典文学的独特见解。

自然，我们也不应忽略了方修在进入《星洲日报》工作前的13年较颠沛流离的生涯中所经历过的丰富生活经验，对他的人生观与文学观的积极作用。

较为颠沛流离与复杂的生活经历，以及在经历过大时代风云考验中所看到的人杰与人渣的差别，不只赋予方修的是非观念具体的内容，也使他在评论文学作品与作家的人格关系时，有很感性的材料作为依据。由于大量披阅了抗日时期的马华文学作品，以及在日治时期看到为虎作伥的汉奸的丑恶咀脸、抗日与有正义感的正派人士的壮烈牺牲的伟大情操，这不仅使方修在撰写马华文学史时，不提及曾当过汉奸或曾替日军粉饰太平并颠倒是非的作者的作品，且高度赞扬了能坚持读书人气节而英勇殉难的作家如王君实，(8)深切怀念日治时期被日军杀害的作家如克浪、丁史浪、戴清才等；(9)正确且全面地肯定了人格完美作品不俗的，在战前已有所表现的诗人和作家如刘思、西泠、以今、桃木、凌佐、殷枝阳、杜边、沙平、宋千金、光明等等。(10)另一方面，这样的人生经验也使方修对汉奸怀着深刻的仇恨，因而毫不留情地揭露周作人写回忆录是为己开脱罪名，(11)并通过《知堂老人手扎一百封》勾划周作人贪婪卑鄙的思想实质。(12)而且，这样的

生活经历也使方修能看出在大时代曾做过损害民族与国家利益的文人的作品被出版界当作禁品，是“由于出版界对于出版工作的道德思想教育意义与作品的资料价值的权衡轻重的结果。”因此胡适的《中国章回小说考证》或甚至周作人的《鲁迅的故家》若有一天解禁，就“只能说是有关方面特别宽容，不究既往”，而不是说明当初的禁止出版是不恰当的。像这样的较突出的观点，固然是与方修的是非爱憎分明的观念有关，但也与他的亲眼看到汉奸在战后并没受到应有的惩罚，反而飞黄腾达，而在日治时期受苦受难的小民或英勇抗敌的英雄，在战后也依然倒霉的不合理现象有关。(13)

综观方修的文学批评观，其特点是不拘泥于任何一派理论，不以名家的理论为衡量作品的唯一标准，也不以题材判断作品好坏的唯一准绳。方修的文学批评观，兼采各派理论系统，精深博大，圆通灵活，不为任何派系的理论所囿，但却又与时并进，不断地融入新的养料。而且，他在剖析文学作品时，又能从多种角度切入，就作品的具体内容，因体裁的个别情况作深入而精细的批评，予人深刻的启示。

第一节　文学批评的条件

方修认为一个好的文学批评工作者应有广博的文学理论知识、高超的鉴赏力、丰富的人生经验与高尚的情操。

文学批评学是一门不断在快速发展的学科，随着各种边缘学科的成长与新的文学批评理论与学派的出现，作为一个文学批评者是不能不时时刻刻通过阅读新的理论来更新本身的批评观，来丰富本身的批评方法的。文学批评学发展到今天，除了传统的形式主义批评外，又有结构主义批评，社会

批评，心理批评，原型批评，接受美学批评等等。(14)这些文学批评流派对作品的切入角度都各不相同，剖析重点也不一样，但都有相互补充的作用，搞文学批评的人有须对各派理论有相当程度的理解。而且还须学习其他科学的理论知识，如社会学、哲学等等，才能对作品作深入且全面的剖析。

鉴赏则是批评的基础，但要深入鉴赏作品，就须能对作品中所描绘的形象或意境进行再创造，而对形象或意境进行再创的基础却是类似的生活经验。因此丰富的生活经验确是剖析文学作品的必备条件，而文学批评家的必须深入生活就不言而喻了。

文学批评家还须具备高尚的品格，他须能以公正无私的态度，不偏袒不徇私的观点来分析作品。与此同时，他又不能是好好先生，只一味赞扬别人，而不要开罪人。好的批评家是一个富有挑剔个性的人，是一个攻击性很强的人。因为“攻击型气质是批评家诸心理素质中最根本的素质，没有这种气质，一个人即使修养、学识、鉴赏力和想像力俱佳，也成不了大批评家。因为在批评过程中，粘合上述才能的正是这种攻击性冲动，它激起批评家的全部活力，使之在运用过程中达到生命的颠峰。(15)

方修对文学批评家所须具备的四大要素都有所论述，且是结合着本身对马华文学批评界的现象与自己的生活经历而发议论的，因而他的议论也就显得具体而有深度了。方修说:

批评工作者固然应该多多学习科学的文艺理论，但也应该取得其他的科学的理论知识，以便对社会人生建立起若干强固的正确观点。另一方面，批评工作者也应该多多阅读文艺创作，特别是一些世界名著，多多欣赏，多多比较，以便养

成高度的艺术鉴赏力。批评工作者不但要加强学识上的修养，还要加强性格上的修养，使得他的批评易于为创作者所接受。有些批评工作者注重文学理论的钻研，忽略了其他方面的学习，这应该说是一种偏差。(16)

文学作品是创作主体痛定思痛后的产物，其盲点是作家无法忘怀与作品内容有关的生活经验，因而往往会产生有关作家以丰富的生活经验弥补文学作品描写所无法达致的境界的毛病。与此相反，欣赏之难却在于读者本身须调动他所有的、各方面的知识，以及与作品相类似的生活经验来进入作品中的意境，从而取得共鸣与欣悦的感受。文艺学发展至今天，已从经验型态发轫，经由文学美学、文艺社会学、文艺心理学和文艺学本体论的四个阶段，它是一门非常复杂的学科。(17)作为一个文艺批评家，他须掌握的理论知识，已不只是限于文艺理论知识，而还须涉猎其他社会科学的知识，这样他才能有能力对具体的作品作深入的剖析。

刘勰说:

凡操千曲而后晓声，观千剑而后识器；故圆照之象，务先博观。(18)

文学批评家最好也是创作家，这样才能深深体会到创作的甘苦；即或不能身兼二职，至少也得多多欣赏世界名著，从中提高鉴赏能力，以为批评的基础。方修所强调的就是泛读世界名著，以提高艺术鉴赏力这点。

与丰富知识、高超鉴赏力同样重要的是文学批评者的高尚品格。但方修在此所强调的显然不是“攻击型气质”，而是

批评者的态度与修养问题，这是颇有针对性的，是就50年代末60年代初马华文坛上的文艺批评界的不良现象而作的指陈。方修所说的“使得他的批评易于为创作者所接受”，既是指批评者的态度过于苛刻，不够庄重，也是指批评者本身对作品理解不好，而又粗暴地胡乱地进行批评而言；至于投桃报李，感恩图报式的充满广告味的批评，当然就更毫不足取了。这些批评偏差之所以出现，最主要的根源就在于搞批评者专业知识不够丰富，人生修养不够，情操不够高尚所致然。因此方修特别强调“要加强性格上的修养”，强调除了学习文学理论，别“忽略了其他方面的学习”此二点。

搞文学批评者不只须具有丰富的专业知识，丰富的人生经验，高尚的品格，而且还应以本地作品为具体的批评对象。但很教人失望的是，50年代末的马华文学批评界却是讼争多过对好作品的恰当评价，且论争又流于琐碎芜杂；另一方面歪论谬论偶而也甚嚣尘上。方修说：

> 目前，写评论文章的人是不很少的，但他们有的是兼搞创作的，有的是偏于纯理论的钻研或专题研究的，又有的是注重外国文学或古典文学的，真正以具体地批评此时此地的文艺作品为工作重心的，几乎是绝无仅有（在戏剧方面倒还有三几位），所以有不少值得重视的作品都不见有人提起，这实在是一个缺憾，同时也是目前一些特约批评，交换批评，以及其他广告式的批评还在盛行的一个因素。如果我们有几个比较专门的批评工作者，那么，好的、严肃的批评文章就会渐渐增加，坏的、不严肃的批评文章就会相对的减少，文艺批评的水平，也会很快的得到提高了。(19)

《谈文艺批评》一文写于1960年5月，我们若查阅从1956到1960年这五年间的文艺批评界的情况，那的确是论争多过于对好的文学作品的具体评价。例如当“爱国主义文学”此口号提出时，竟然有人说，那就不应再提倡某种写实主义的主张。(20)又如在反黄运动如火如荼进行时，竟然有人说一向反黄色文化，批判黄色文化最力的青年是“文化流氓”和“正义的盲从者”。(21)再如在1960年8月南大“中国语文学会”举办“马华文艺座谈会”，由于三位主讲者对有关课题的讲述过于简略且错误百出，因而引起一场长达五、六个月的论争，但有关的主讲者既不愿承认本身的错误，又以“小圈子”与“酸葡萄”的罪名赠与批评者。(22)

除了这些偏差外，那几年的论争课题还涉及《红楼梦》的主题，真理是相对的还是绝对的，汉字拉丁化问题；(23)话剧配乐问题，孔子删诗问题，马华文艺的道路问题等等；(24)可见得当时的马华文学批评界的评论范围是何其偏离正题。因此方修才会一针见血地提出“要有几个比较专门的批评工作者”这样的希望来。因为当时的马华文学批评界既有“兼搞创作的，偏于纯理论的钻研或专题研究的”，又有“注重外国文学或古典文学的”，却独独缺少“真正以具体地批评此时此地的文艺作品为工作重心的”。换句话说，正由于其时的文艺批评者都缺乏批评本地作品的应有修养与条件，因而“特约批评，交换批评，以及其他广告式的批评”才会盛行。那要怎样才能清除特约批评与交换批评所带来的弊病呢？方修说：

不论是为自己的老朋友写批评，还是写特约批评或交换批评，都应该严肃地、认真地从事：多说实话，不卖情面，衰

扬优点，指出缺点，不没其长，不护其短，应该鼓励的鼓励，应该纠正的纠正。报刊的编者，也要尽量拒绝广告式的批评的登载。这样就会慢慢养成一种良好的、健康的批评风气。(25)

准许特约批评和交换批评的存在，是由于当时的马华文坛很少人把批评当地的文艺作品作为专门工作，因此如果有关作者不去拉人写批评或交换写批评，那很多好书就不会有人为文介绍了。碍于整个马华文坛的状况是如此，问题的主要关键就在于批评者的态度，而不是特约批评、交换批评或广告式的批评的问题。因此方修在这儿所说的批评者“都应该严肃地、认真地从事：多说实话，不卖情面，褒扬优点，指出缺点，不没其长，不护其短，应该鼓励的鼓励，应该纠正的纠正”，就非常具有针对性了。

态度诚恳，实话实说，确是文学批评者所最应具备的品格。萧乾说：

书评家的基本态度应是诚恳。……

诚恳包含公正、同情和其他一切美德。不嫉妒，没偏见，只有一颗清澄热烈的心。不马虎可也不拘守固定标准。不诋毁也不胡捧。对自己有信心，而又永不视自己的批评为终审判决，随时抱着探索尝试的精神。

书评家需要什么态度呢？他只需要人的态度——一个好人，正直，有心肝的人的态度。……(26)

可见得文学批评者确应实话实说，既扬其长，也抑其弊，真正做到促进文学朝向健康与蓬勃发展的目的。

作为文学批评者，最忌感情用事，为好友的作品说不必

要的恭维话；也最忌抱超然物外姿态，对不合理事物，不正确的观点，或甚至有关大是大非的论争，采取不闻不问的冷漠态度。方修说：

文艺批评的对象不应该仅限于文艺创作，还应该扩及一些因批评而引起的论争。推荐正确的、精彩的批评，纠正广告式批评以及其他一些不正确的评论，借以制止不健康的批评的滋长。有些批评工作者，常常抱着明哲保身的态度，对于不正确的批评，不健康的观点，不敢予以指摘；对于一些因批评而引起的论争，更是不闻不问，认为不干己事，少管为妙；或者赶快出来打圆场，充和事佬。这种态度，表面看来，似乎可以减少一些纠纷，实际上倒是阻延了已经发生了纠纷的解决，阻延了批评工作的进展。(27)

在此段引文中，方修提到的问题有两个。一是建立批评的批评，这用意在于促进正确与精彩的批评，纠正广告式与不正确的批评，从而达到制止不健康的批评的滋长的目标；二是指出搞批评工作者若抱着明哲保身的态度，对是非曲直不及时给予指正，则不但会阻延了已发生的纠纷的解决，也阻延了批评工作的进展。前一论点主要是针对50年代末的文艺批评界出现的偏差而发的，后一论点虽然也是针对本地的现象而发，但无可否认的，这种超然的，或者好好先生式的态度，确是文艺批评界常有的最大致命伤。因为“优秀的批评家首先是一个不安分的挑剔者，一个读者日后是否能成为批评家，其初始与其说取决于他鉴赏力的高低，毋宁说取决于他是否是一个富有挑剔个性的人物，是否是一个攻击性很强的人物。……

……在批评史上却很难找得到作为好好先生或和事佬的批评家。批评领域实际上是各类智慧和见解相互搏杀的战场，能否取胜，智慧和见解本身的质量固然紧要，但是除此而外，某一见解是否尖锐，明快，有极强的排它性和独特性将对整个批评史产生影响。……(28)

批评家须有高尚品格，须能祛除私心邪念，须能克服个人的偏见与偏爱，须拥有高超的鉴赏力，这些因素对批评家固然都很重要，但一个拥有这些条件的批评家，如果缺少了挑剔特点，对事都抱着事不干己，高高挂起的超然态度，那他也就无法在文学批评界有所表现与建树，而且法促进文学批评工作的健康发展。因此，我们可以说，方修要求文学批评者应不卖情面，多说实话，褒扬优点，批评缺点，不只是针对当时的马华文学批评界既存现象有感而发的，也是对文学批评者应具备此种性格特点而言的。

如果说丰富的专业知识、高超的鉴赏力、高尚的品格与情操，都可靠阅读书本得来，那丰富的生活经验就得靠批评家亲身去体会了。批评家须有广阔且复杂的生活经验，才能对各种各样的作品内容有感同身受的体会。

作为一个批评家，他须具备与讨论对象相似的生活阅历和社会人生体验，他才有办法透彻了解文学作品及其多方面的价值。中国古代文论就特别强调批评家须对生活有细致与深入的体察，并具备丰富的人生阅历，且把此作为能否进入艺术境界的条件。如宋代周紫芝《竹坡诗话》、吴景旭《历代诗话》，都有论及生活经验如何促进他们进入诗中意境的文字。(29)

清人张潮就把人生阅历与欣赏作品的关系说得透彻无比。他说:

少年读书，如隙中窥月；中年读书，如庭中望月；老年读书，如台上玩月；皆以阅历之深浅为所得之深浅耳。(30)

张潮此段论说固然过分地强调了年龄与人生阅历对欣赏文学作品的重要性，但他却也相当全面地说明了亲身经历有利于批评家理解作品此道理。因为作家在一篇文学作品中只描写最具特征性的现象，只抓住现实生活中对作家最有感染力与震憾力的特点来表现，且又是以语言符号来表现它，因而就难有点抽象化的倾向。欣赏是批评的基础，而欣赏时若有与作家相类似的经历，则在从语言符号走向艺术符号的转化过程就会顺利得多，进而也就可轻易进入艺术境界中。

杜拉威尔说:

马克思在揭露《巴黎的秘密》一书中经作者赞同的那些荒谬的社会改革计划时，运用了他对当代社会经济程序的理解；他在评论小说中形形色色的人物和他们那些相对貌似的行动时，运用了他在法国社会中的亲身体会；他在谈到警察“红手”在小说情节中所起的作用时，利用了他阅读过的回忆录（特别是弗朗斯瓦·维克多的几部回忆录）；他在仔细审察欧仁·苏巧妙地利用塞西莉的体态来描写异国色情的诱惑力时，利用了他所阅读过的欧仁·苏的其他作品；他在揭露欧仁·苏欣然使用的文学惯例时，引证了他所熟悉的其他十九世纪的小说；他在引证《浮士德》、《唐吉诃德》、《醉心贵族的小市民》和《乔治·唐丹》中的人物来“比拟”欧仁·苏和他那位新黑格尔派评论员，而且击中要害时，显示了他对世界文学名著的渊博知识。(31)

柏拉威尔此段话所强调的是马克思如何通过直接生活经验与从阅读得来的间接经验，来作为剖析《巴黎的秘密》此书中的人物、事物的依据。我们该强调的是，间接经验是不如直接经验那样有效地促进批评家对一部作品的了解的。

方修的生活经历相当曲折丰富，加上他又长期地、从不间断地撰写与马华文学有关的论著，编纂马华新文学大系，替前辈与友人编选文集，为较他年轻的文艺工作者写书序，这种种工作都使得方修对生活经验与文学批评的关系有最直接、最深切的感受与体会。他说：

我们常常说：文艺作者应该深入生活，因为生活是创作的源泉。其实，我以为批评者也同样应该深入生活。批评者的生活经验如果跟作者差得太远，就很难真正认识到一篇作品的好处。我本人就常常有这样的情形。我看过中国的很多第一流的剧本，如《日出》、《雷雨》……等等，可是一直到二、三十年后的今天，印象最深的，却不是这些名著，而是一篇不大有名的作品，记得是吴祖光的《少年游》。里面写的是一个青年的戏子，帮了一个同乡的忙，介绍他去给一个有钱人做保镖。后来这个同乡认为替他现在的主子出力会更有利于他向上爬，因而反过来帮他的主子来陷害这个戏子。故事就是如此简单。而且不管从艺术上看，还是从思想上看，也都不是好作品。但我看后，却留下非常深刻的印象。因为在我个人生活的道路上，就常常目击这类卖友求荣、过桥抽板的不择手段的勾当，甚至于自己也身与其痛。我们对于这类题材太熟悉了，所以觉得作者写得很真实，于是也不易淡忘了。反之，对于一些题材比较生疏的作品，意义就常常

估计不足。譬如我在编辑《马华新文学大系》时，选了一篇描写矿工生活的小说，似乎就是乳婴的《弗琅工》，我觉得它写得好，所以选入。但并不觉得它写得特别精彩。然而有一位朋友看了，却是拍案叫绝，认为是描写矿工生活的最杰出之作，不但在整个马华文学史上找不到第二篇这么精彩的小说，即使置于中国名家作品选集中，也是毫不逊色。原来这位朋友是做过矿工的。他觉得作品所写的就是他的生活，他的感受，他的思想愿望，因此他起了共鸣，受了感动。但是我可就没有这么强烈的感受，因为我没有做过矿工。(32)

方修在这儿列举本身的阅读作品的感受与一名读者阅读《弗琅工》的深切感受，来说明批评者也应深入生活的道理。他在这儿的用意显然是在阐述作为文学作品的批评者，如果缺乏与讨论对象相类似的生活经验，就无法对有关的作品有深入且正确的了解，而这正好间接说明方修是把丰富与复杂的生活经验，和丰富的专业知识，高超的鉴赏力，以及高尚的品格同列为文学批评家所应具备的条件。强调批评家须具有丰富的生活经历，正显示着方修的文学批评观是相当完整的、严密的。因为阅读过程实际上就是读者主体把只具语言符号的文体，演绎为艺术符号的一个相当复杂的过程，从实质上说也是一个再创造的过程。要再对文本中的形象或意境进行再创造，读者主体非得有与作者有相类似的生活经验，丰富的形象记忆与情绪记忆，是难以为功的。

饱读诗词的人，看山则情满山，游水则情溢于水，看景物观花草无不带上美丽的色彩，个中原因就在于诗词中的意境已投射到平凡的山川景物上去了。反过来说，一个游遍名川胜水的读者，再倒回头来读旧诗词，则山川景物的实际美

又会增添文学上所无法传达的意境美。同样的，一个人生经历较丰富的读者，与一个人生阅历较浅的读者，他们在阅读《红楼梦》或鲁迅的作品时，彼此的感受也必然是迥然不同的，可见得生活经历对欣赏文学作品的重要性。生活经验自然可以随着年龄的增长而逐渐丰富起来，但文学批评家却不能守株待兔似的在那儿等待岁月飘逝，然后再从中吸取生活经验。文学批评家必须主动地扩大自己的生活圈子，积极地丰富自己的生活经验，不管那是亲历的生活经验，或是从阅读中得来的间接经验。批评家必须认识到生活经历与另外三个条件是同样重要的道理，且还须认识到亲历的生活经历是远比间接生活经验更重要此道理。

第二节　文学批评的标准

文学批评应有个标准，这是无庸置疑的。但标准却会因人而不同，也是不争的事实。王安石甚为欣赏扬雄，但苏东坡却说扬雄是“以艰深之辞文浅易之说。”司马迁的《史记》与杜甫的诗歌，许多人都推崇备至，但苏东坡不爱《史记》，而欧阳修不好杜诗，这隐然已说明文学批评的标准是不固定的。

在西方，以法国印象派批评家法朗士为代表的学派认为，对艺术作品的评价是不可能有共同的看法的。此派批评家否定文艺作品在读者主体欣赏中所起的客观制约作用，而无限夸大文艺欣赏的主观性，并从而得出文艺批评不可能有一致的看法的结论。(33)

不过，无论在西方或中国，持文学批评须有标准的人到底占了大多数。元代的扬载提出诗歌创作和批评的六大准

则是“诗要铺叙正，波澜阔，用意深，琢句雅，使字当，下字响。观诗气法亦当如此求之。”(34)明代的谢榛则提出近体诗的“四好”标准是：“凡作近体，诵要好，听要好，观要好，讲要好。诵之行云流水，听之金声玉振，观之明霞散绮，讲之独茧抽丝。此诗家四关，使一关未过，则非佳句矣。”(35)法国的古典主义者，德国的莱辛，俄国的杜勃罗留波夫，美国的托马斯·门罗以及英国的奥斯本等人，都认为人们的欣赏趣味有其一致性，因此也就有衡量文艺价值的标准。

其实文学批评不只有标准，且标准还会随着时代而改变。以中国来说，魏晋南北朝是一个界限，前此对文艺本质的判断是以“诗言志”为代表，着重的是文艺的“教化”作用；进入南北朝批评标准才由教化标准向审美标准过渡；唐、宋时期，教化标准与审美标准的理论分途发展且各臻完备；到明、清时期才又出现合流发展趋势。以西方来说，文艺复兴是其界限，前此的文艺观是以古希腊与罗马的“模仿”说为代表，着重于“净化”，“寓教于乐”的功能；进入19世纪浪漫主义运动时期，则除了直接继承文艺复兴时期强调文艺的社会价值外，也较重视文艺的审美价值。(36)

文学批评的确是应有标准的。鲁迅说：

> 我们曾经在文学批评史上见过没有一定圈子的批评家吗？都有的，或者是美的圈，或者是真实的圈，或者是前进的圈。没有一定的圈子的批评家，那才是怪汉子呢。(37)

鲁迅在此所强调的是文学批评者都有个标准，其内涵则是真、善、美。真、善、美也的确是文学批评家的正确标准。自然，由于认识水平的差别，功利目的的迥异，审美情趣

的不同，不同时代或甚至不同民族与不同阶级的人，对真、善、美的内涵都会有不同的衡量标准。但我们无须为此而不以真、善、美为文学批评的标准。我们“所谓真，即真实，与‘假’相对，重要是指反映社会生活的切近程度；所谓善，与‘恶’相对，主要是强调阶级的社会功利要求；所谓美，与‘丑’相对，主要是指形象的愉悦欣赏作用。”(38)

方修在创作论中是强调文学艺术的社会认识作用（真），道德与思想的教育作用（善），与美学作用的（美）。同样的，他的文学批评观也是以真、善、美为基调的。他说：

我的意见，批评一部文学作品好坏的标准，应该是以下五个。武侠小说既然要跻上文学之列，自然也得根据这五个标准来批评。

一、它是否真实地反映了现实（特别是现实的重要面）？

二、它是否体现了时代的先进思想？

——以上两项是主要的。

三、它是否具有相当的道德力量？（说明见后）

四、它是否具有一定的认识价值（资料价值）？

五、它是否具有高度的艺术价值？

——以上三项是稍微次要的。

上列的第三项和第四项，本来是附属于第一二项的；因为一部真实地反映了现实和体现了时代先进思想的作品，它是一定具有巨大的道德力量和高度的认识价值的。这里把它们另行列出，只是为了方便评价某一小部分作品，如一些现实意义较低的历史小说之类。(39)

我们若把此五大标准归纳一下，那“实地反映了现实”

与“认识价值”即是真；“体现了时代先进思想”与“相当的道德力量”即是善，而“高度的艺术价值”则是美。可见得真、善、美是方修衡量文学作品的三大要素，也是他的文学批评观的支柱。但在运用这些准则时，他却会因时因地因对象之不同而特别突出某一要素，显得灵活变通，而又能坚持万变不离其宗的宗旨。

我们有须在此强调的是，方修的文学理论的中心思想是现实主义的。现实主义思想无论是在中国或西方，都是在文学一萌芽即存在着的。(40)

尽管现实主义从奴隶时代的“神话的现实主义”起，已经历了文艺复兴时期的现实主义，启蒙主义时代的现实主义，十九世纪的批判现实主义，以至二十世纪的革命的现实主义等等阶段的发展，现实主义的根本创作原则依然不变，它是“从现实出发，从研究生活出发，严肃、认真地尊重客观现象及其规律，真实地描写生活，使读者通过作品的形象去认识现实。”(41)

方修认为作家如果不从真实地描写现实生活出发，那即使世界观多新，也写不好作品的。坚持现实主义创作原则，可说是方修创作论中的一根红线，也是他的文学批评观中的一个主旋律，它是方修进行创作时所遵守的原则，也是他用来批评作品的标准。

与此同时，方修又强调须对现实作深刻的观察与分析，从混乱的现象中攫取具有代表性的事物，夸大它，使它更为完整，更富于概括性，从而达致体现时代先进思想的目标。可以说，方修的文学批评标准是兼顾及思想标准与艺术标准的。在上述的引文中，他提及的“具有相当的道德力量”，虽然不能与时代先进思想相提并论，但却也是他的文学思想

的一个重要方面。

但使方修的文学批评观显得更为完整的，却是他也强调“高度的艺术价值”。文学作品是艺术，它须具备一切艺术的特征，这就要求作家们须掌握高超的写作技巧，能用抽象的文字写出具体的人物与意境来。但一个作家要能从错综复杂、零乱不堪的现实中寻找写作题材，并把它化为感人的形象或意境，这又得借助于作家的正确思想认识与道德观念。我们可以这么说：方修是以一个作家的思想情操作为评论作品的首要原则，但与此同时，却又不忽略作家所创作出来的作品，也须具有高度艺术价值，而这就要求作家须掌握好写作技巧。如果一个作家兼备好思想与高超写作技巧，那他所创作出来的作品必然是形象感人，作品所体现的思想也必然是正确的，因而也就具有熏陶读者与教育读者的作用了。

真、善、美在方修的文学批评观所蕴藏的内涵既如上述，因此一篇作品若能同时兼备真、善、美此三大要素，是最为理想不过了。但在实际上，这样的作品是不易得的。在事实上是“一般的产品多少有些偏敝的所在。有的认识的作用高些，有的思想感情的教育作用强些，有的则只有一点美学的意义。”(42)不过，即使是只有认识价值与美学价值的作品，也是有其存在的意义的。

简单地说，方修对一篇作品的最高要求是兼具社会的认识作用，即真；道德与思想的教育作用，即善；美学作用，即美。但一篇作品若只有其中的一种作用，却也并不是没有价值的。方修的文学批评观就是如此灵活圆通，我们有须对他整体的文学批评观作鸟瞰式与概括式的勾勒，才有办法对他的针对具体的作品、具体的课题所作的阐述有所了解。方修或就作品的内容，或就作家的思想，或就作品的技巧，或

就作品的题材的多样化等等课题所作的论述，如果单独去看，难免会有特别强调真、善、美中的一点的偏向；但若把他所有的论述综合来看，我们就会了解兼顾真、善、美才是方修的文学批评观。方修说：

其实说来也很简单，笔者经常采用的只有两个标准，一个是“生活内容”，另一个是“时代特征”。前者用于搜集马华文艺资料，所者侧重在文艺资料（作品）的评价。

先说第一个标准。笔者认为，文艺作品一定要有一点生活内容；如果只是描写风花雪月，谈情说爱，或者抓住一点身边琐事，作无病的呻吟，那是没有什么价值的。这一观点对于搜集马华文艺资料尤其来得重要；因为具有生活内容的作品，就必然带有鲜明的地方生活的色彩，可以看出它确是马华作者所作，并非其他地区作者的作品。特别是在目前，当地一般报刊所发表的作品，经常掺杂着大量的外地寄来的稿件，其中占最大多数的当然是香港稿件，此外，印度，澳洲，法国，英国的华人作者的来稿也有相当的数量；这些稿件从笔名和语言形式上并看不出非属马华作品不可，即使有些已经汇印成书，也常常没有一篇序跋可以让我们获悉它们的来源。在这种情形底下，如果我们搜集马华文艺资料不从作品内容出发，那就难免要发生重大的困难和混乱了。因此，笔者个人对于马华文艺资料的搜集，就习惯地以作品的内容作为标准。把具有一定的生活内容，可以确定为马华作者所写的作品就放在第一位，优先搜集介绍；而缺乏生活内容，不容易确定为马华作者所写的作品，则放在第二位，慢些时候研究。这也即是说，马华作品主要应该由内容来决定，不能够由形式（华文）来决定。这样的一个标准是平常不过的，

我想任何一个文艺流派都是能够接受的……。

接下来，要谈到第二个标准。一篇或一部作品，具有一定的生活内容，无疑的可以称为真正的马华作品。如果要称为好的马华作品，我以为还必需具有一点时代特征。所谓时代特征，在我个人是指一篇作品对于它写作时期的时代精神面貌，时代生活特点，社会大众的思想感情，或学术研究的成就等等的或多或少的反映或体现（当然也需要具备一定程度的艺术性）。简单地说，就是一篇作品的出现，应该可以看出是某一时代，某一时期，甚至某一阶段的作者写的，不会是他以前的人写的。笔者认为这是一篇好的作品的起码条件，有了这个条件才能够进一步谈到作品的典型性之类。(43)

在此二段文字中，方修强调了可称为马华文学作品的文章须具有一定的生活内容的特点，这可说是对“真”的要求；又须具有一点时代特征，这可说是对“善”的要求；却没提到美的要求。但这并不等于说方修不重视文学作品的艺术性，方修在此所强调的是“一篇作品的出现，应该可以看出是某一时代，某一时期，甚至某一阶段的作者写的，不会是他以前的人写的。”这样的特点，理由是“有了这个条件才能够进一步谈到作品的典型性之类。”

如果上引二段文字会给人予方修重视作品内容与思想远超过艺术成就的印象，那应该只是他在收集马华文学资料时所持的观点，而不是他衡量所有文学作品的标准。方修所强调的是真善美的统一，只是他也认为文学作品的艺术美与作品内容是有关连的。方修说:

从传统的欣赏汉诗的眼光来看，胡志明的诗作确是不

够“优美”的，他的文字粗犷浅露，还有点生硬拗口，缺少一般汉诗读者所爱好的“清新俊逸”之气。表面看来，这似乎是由于作者对于汉文的特征以及汉诗的形式，掌握运用不大熟稔的缘故。其实不然，主要的原因还是在于诗的内容。胡氏一生从事革命，备尝艰危，特别是在早期，所过的都是极其紧张惊险的生活，所见的也多是监狱、血污，以及法国殖民统治下的越南人民的种种苦难境遇。这些经历反映到他的作品中去，就成了一种新的境界，新的诗型；诸如1932~1933年所作的《狱中记》题诗：“身体在狱中，精神在狱外，欲成大事业，精神要更大。”这些诗作，对于读惯陶渊明的“采菊东篱下，悠然见南山”一类汉诗的人来说，自然是要格格不入的。

但胡氏也有一部分作品，是符合传统诗评家的审美观点的。这原因也同样是由于内容的关系，因为那是他后期深居山间，过着游击生活时的写照；例如1948年所写的《秋夜》：“筹划更深渐得闲，秋风秋雨招秋寒，忽闻秋笛山前响，游击归来酒未残。”这里，有“山”，有“酒”，有“秋笛”，有“秋风秋雨”，时间又是更深夜寒，在境界上有点接近于中国古代的田园诗或边塞诗，一般人读了也许就会觉得不失为“优美”之作了。(44)

胡志明汉诗文字的粗犷或优美，是与胡志明实际生活以至诗的内容息息相关的，这见解是正确的，也说明方修鉴赏文学作品并不独沽一味，而是能欣赏各种不同风格的作品的。这点我们由他早在1957年写的《谈文体》一文中即可看出。在该文中，方修从社会经济结构与人民的生活方式两方面来论述中国理论文字的欧化，乃是时代急剧变化，外国思想大

量输入，大大增加了人们思想的广度与深度的结果。然而与此同时，传统的简练自然的文字，仍然在记叙文与抒情文中出现；这两种风格截然不同的文字的并存，是为了照顾到作品的内容的需要的。(45)

不过，我们说方修能欣赏各种风格的文学作品，能欣赏或突出真或突出善或突出美的作品，并不等于说他把真善美同等并列，没先后轻重之分。事实是，方修是把文学作品的思想性即善，和深刻反映现实即真，放在艺术性即美之上的。他说：

莎士比亚享有这么不朽的盛誉并不是偶然的。他的作品不但具有极高度的美学价值，而且蕴含着更巨大的社会意义。他的丰硕繁复的想象力，多姿多彩的词章，生动迫真的描写，固然博得了无数读者观众的赞叹欣赏；但更重要更难得的是他对于当时英国的社会生活的真实与深刻的反映，表达出当时英国平民大众的理想与愿望，放射出"文艺复兴"时期的新人道主义的光芒。例如在《罗蜜欧与朱丽叶》中，他大力地批判当时英国封建贵族的腐朽的偏见，讴歌着新一代的男女的纯洁的爱情；在《威尼斯商人》中，他揭露了高利贷制度的残酷，表扬了青年男女的智慧与义勇。在一些完全以外国事物为背景或取材于古代神话传说的剧作中，他也尽量地将当时英国的社会现实以及作者的先进思想灌注进去。他赞美贤君，良相，真义志士，爱国行为；抨击暴君，佞臣，形形色色的小人，割据称雄的封建主。这些思想在当时都是了不起的。即使到了现在，也还具有强烈的感染力，鼓舞读者观众去开拓美好的生活。这正是莎翁真正伟大的所在。(46)

方修认为莎士比亚之所以享有不朽的盛誉，除了因为其作品“具有极高度的美学价值，而且蕴含着更巨大的社会意义”外，还因为“他对于当时英国的社会生活的真实与深刻的反映，表达出当时英国平民大众的理想与愿望，放射出‘文艺复兴’时期的新人道主义的光芒。”

非常清楚的，我们由上述引言即可看出方修是以善作为评价文学作品好坏的最重要原则，其次是真，再其次才是美。这样的观点，与他在创作论中的强调不朽的文学作品必然体现了作品写作时代的先进思想，必然深切地、真实地反映了现实，也必然具有一定的美学价值的观点是互为表里，相当一致的。

方修也特别强调一篇作品的好坏，并不在于个别字眼的工拙，而在于整个思想内容。他说：

> 原来，一首诗的得以传世，主要并非由于一两行警句或一两个精巧的字眼，而是靠着整个思想内容的深刻动人。如果思想内容能够振撼人心，即使个别词语不够洗练，毕竟还是微枝末节，无关大体。张巡的《闻笛》就是这么一种情形。虽然从不完善的版本引录出来的诗，文辞比较逊色（如“横笛音”作“横笛吟”），甚且平仄不合，对仗不工（如“门开边月近，战苦阵云深”作“营开星月近，战苦云阵深”），然而睢阳城决战前夕的典型环境的典型性格是完整的。那宋城将领的一片爱国家爱民族的忠义之气，那临阵战士的视强寇如无物的英雄气概，总是充塞于字里行间，深深地感动读者。(47)

即使是从不完善的版本引录出来的诗，文辞较逊色，平

仄不合韵，对仗也不工，但由于整首诗所呈现的意境是完整的，诗人所要体现的思想感情是动人的，那这首有瑕疵的诗也就是成功之作了。方修在此所要强调的批评观是作者的人格与作品的思想内容才是决定作品好坏的决定性因素这点。

当然，方修并不否定练字铸词的重要性，也不忽略文学作品表现手法的多样性的积极作用，只是比较上来说他更重视作品的思想内容而已。方修说：

近代诗人有些名篇，初稿和改定稿不同，而并行不衰，更适合用来说明这种现象。例如："破帽遮颜过闹市，漏船载酒泛中流"，原作"旧帽遮颜过闹市，破船载酒泛中流"。比较起来，改定稿是胜于初稿的。但初稿仍然不失为好诗，所以采用初稿印刷的版本，同样受到欢迎。

有些近代诗人的名篇，初稿与改定稿文辞不同，却同样为读者所喜爱，可以说明一首诗的好坏，主要决定于整个的思想内容，而非个别字眼的工拙。这类例子这里还可多举一两个。

诸如"幽谷无穷夜，深宫自在春"，"怒向刀丛觅小诗"等都是。

前者的初稿是"此别成终古，从兹绝诸言"，后者则"刀丛"原为"刀边"。诗人较早写赠朋友的条幅，用的都是初稿，后来收入文集，才修改而为定稿。这就是书坊间所以有两种版本的由来。而两种版本的同样流传，也可见初稿有它一定的艺术魅力，这情形是值得一些喜欢咬文嚼字，不欲从思想内容方面下功夫的诗人参考的。

也许有人要问，历代不是有许多诗词，因为出现了一二佳句，就被人传诵不休了吗？不错，这是事实。如什么"春风

又绿江南岸”，“红杏枝头春意闹”，“云破月来花弄影”等都是。然而，这类诗词，整首作品如果内容贫乏，境界不高，那么它就只能留下那一两个句子，让一些好寻章摘句的文人或讲究修辞的学者去做写诗话或编讲义的材料，决不能像张巡的《闻笛》那样全诗一再被人引录、赞赏、百读不厌。

贾岛的诗就是一个现成的实例。他的推敲的故事，不是脍炙人口吗？但除了什么“鸟宿池边树，僧敲月下门”之外，还有什么被人家记起的呢？

不过，也有一点应该承认的：张巡那首《闻笛》的得以传世，也非完全由于诗的思想内容的激动人心；而是除此之外，还因为诗的叙述人的壮美的形象与作者张巡本人的崇高的人格高度统一的缘故。(48)

对旧诗词涉猎甚广，且对旧诗词的格律也精通的方修，是不会不懂得练字铸词的重要性的。旧诗词，尤其是近代诗中的五、七言绝句，要在短短的二十或二十八字中抒情、写景、咏物或甚至发议论，诗人如果不注重遣词用字，那所写出来的诗是难以感动人的。很明显的，方修在此所要强调的是思想内容才是真正决定文学作品好坏的因素，而不是个别字眼的工拙。尤其教我们非注意不可的是，方修提出张巡的《闻笛》之所以激动人心，是“还因为诗的叙述人的壮美形象与作者张巡本人的崇高的人格高度统一的缘故。”这点，这就非常清楚地说明，方修是把思想内容与作者的人格，放在练字铸词之上的，也是我们说方修把真、善置于美之上的依据。

但方修把思想内容放在艺术性之上，并不等他不重视作品的艺术性，或者流于“题材决定论”的框框中去。事实是，

方修是相当重视文学的艺术性的。他说:

内容方面，我比较注意作品的生活描写的广度。原因是我觉得这一次参加比赛的一般稿件，在取材上颇有“差不多”的倾向。本来，生活是无比广阔的，作品的取材如果局促于一隅，则内容纵然极有意义，看多了也难免有单调干瘪之感。因此，在评分时我特别着重题材的多样化。有几篇作品，思想性并不高，但我给于较多一点的分数，那就是认为这些不同题材的作品，合起来可以成为一幅比较丰富多彩的生活图景。……

也许，一般作品的“差不多”倾向的形成，和新的一批作者的刚刚崛起不无关系。因为，新的作者，大多是比较年轻，生活的经验欠丰富，阅读的范围不够广，观摩的作品不够多，因而一时还不善于从各个角落来描写现实，用各种方法来表现主题。

如果这个推测不错的话，那么，我想，多多体验生活、扩大阅读范围，包括中国三十年代的作品以及近代世界各国的名著，倒不失为克服“差不多”倾向的一个办法。(49)

现实生活的多样化，作家个性的多样化，读者群审美需要的多样化，都决定了文学风格必须多样化。方修在此强调了两点，其一是题材的多样化，其二是“从各个角度来描写现实，用各种方法来表现主题。”为什么强调此二点呢？因为“作品的取材如果局促于一隅，则内容纵然有意义，看多了难免有单调干瘪之感。”要怎样克服这种取材“差不多”的倾向呢？方修认为可通过“多体验生活，扩大阅读范围”，来克服此缺点。

非常明显的，方修在这儿所强调的是文学技巧的重要性，即从各个角度切入现实，并以各种表现手法呈现主题的重要性。文学作品的题材固然来自现实生活，但现实生活一经作家选择而进入文学作品时，它就必然带有作家的主观性，而致失去了其原始形态。同样的现实生活，在不同作家的手中会形成截然不同的文学题材，这除了由于作家的思想认识，艺术修养等等因素的影响外，也与作家的切入现实生活的角度有关连。方修在这儿正是强调作家在拥有正确思想的同时，还须有意识地、自觉地从各个角度切入现实，以各种方法来表现主题。

自然，方修在此强调作品表现技巧的重要性是有针对性的，是就年轻的、较缺乏生活与创作经验的人而发的。我们引此例子只在说明方修的文学批评观是兼顾及真、善、美的统一问题，而不是用来说明他对真、善、美是等量齐观的。事实上，方修始终是把真、善置于美之上的。只是在强调真、善的同时，他也兼顾及美的问题。他说:

对于“反映社会低层的卑微人物的苦难……难道不是焚毁垂死挣扎者的助燃剂吗”这样的问法，我的意见是：不能一概而论。主要得看作品是否写得好；是否有艺术魅力，高尚情操，思想内涵；是否能够吸引读者，教育读者，感动读者。最好还是具体作品具体分析。要不然，就有可能沦为另一种样式的“题材决定论”了。（当然没有四人帮式的“题材决定论”的毛病那么严重。）(50)

文学作品的题材来自现实生活，但现实生活是错综复杂，又是零乱不堪的。这些没条理与没组织的素材，在经过作家

的选择与滤过后，才能成为文学题材，因而文学题材既已丧失其原始形态，也融进了作家的思想感情。题材是有大小之分的，作家并不能无限度地扩大题材本身所蕴藏的客观意义，较大的题材必然蕴含较丰富的社会意义。但能否发掘题材所蕴含的意义，却又得看作家本身的人生观、思想认识水平与艺术才干而定了。同样是描写农民起义的故事，《水浒传》与《荡寇志》的思想倾向和艺术价值简直判若云泥。方修是绝对不从题材来判断作品的优劣的，他在此强调“反映社会底层的卑微人物的苦难”的作品的好坏，“主要得看作品是否写得好；是否有艺术魅力，高尚情操，思想内涵；是否能够吸引读者，感动读者，教育读者”，就说明他不是以题材来作为判断作品好坏的标准，而是以“艺术魅力”即美，“思想内涵”即善，“作品是否写得好”即真，来作为判断的标准。

但是，否定“题材决定论”，并不等于方修赞同“题材无差别论”的。方修是很重视题材的大小问题的，只是他不以题材的大小作为作品好坏的唯一标准。他说：

萧村先生又问：“将作品分为反映新马现实生活的‘重要’与‘次要’两类，有否必要呢？”

本来，我所着重的并不是“分”什么“类”，而是谈论该时期的文学现象。我所说的“重视现实”，也不一定是指什么尖锐的斗争事件，而是指具有该时期的时代特征，显得与前此各个文学历史时期不同的时代印记的各种现实生活或人民精神状态吧了。譬如，三十年代前半期的本地作品，经常反映当时新马经济萧条影响下的社会面貌；抗战时期的作品，又常常突出地描写了本地各阶层人士的热火朝天的救亡活动；而战后初期的优秀创作，则充满了殖民地人民的要求独立自

主的心声——那才真正是“渴望改变现实的呼喊”。这些内容，可以见出各该时期的时代的特征、生活的主流，因而可以说是“重要现实”的反映。当然，文学作品是艺术创作，它还需要艺术构思、艺术技法等等因素，不能说它是反映重要现实的作品就一定是好作品。同样道理，反映次要问题的作品，也未必就是不好的。例如鲁迅的《一件小事》，不就写得很精彩吗？（不消说，他的《狂人日记》、《祝福》、《阿Q正传》等，自然是更为伟大的了。）所以，我没有否定反映次要问题的作品，没有强调什么“分类”。我主要是在叙述一项事实：新马紧急法律颁布初期，一般写作人以至报章杂志，因为形格势禁，写出来、登出来的文章，都不可能触及当地的重要现实，我们经常欣赏到的大致是属于两种倾向的作品，其中一种就是好像萧村先生所写的那样侧重反映本地若干次要的问题。(51)

方修在这儿已把题材的大小与作品的好坏关系，阐述得非常透彻。他说“文学作品是艺术创作，它还需要艺术构思、艺术技巧等等因素，不能说它是反映重要现实的作品就一定是好作品。同样道理，反映次要问题的作品，也未必就是不好的。”从这句话看来，方修是很重视艺术构思与艺术技巧的，但这只是他为阐述题材大小并不一定就是作品成败的关键此道理，而特别强调艺术技巧的重要性的论点，我们并不能因此就认为方修是特别着重艺术技巧，而较不看重题材大小的问题。方修在事实上最重视的是一个作家的思想认识，因为具有高超思想认识的作家，他既然能从小题材中发掘有意义的主题，他当然更能从大题材中挖掘出具时代意义的主题来。方修说:

我希望作品能够反映本时期（指紧急状态初期）的重要现实，这想法可能不是很正确的，至少它不适用于某些需要长时间来呕心沥血的长篇创作。但对于一般篇幅较小的作品，如短篇小说、独幕剧之类来说，都绝对不是一种苛求。我们对于作品的要求照理还可以提得更高些，譬如除了具有一定的时代感之外，还能够有深厚的思想内涵等等。(52)

对于作品的较高的要求，是“除了具有一定的时代感之外，还能够有深厚的思想内涵等等”，这无异是要求作家非具有高超的思想认识不可。我们若再联系着前一段引文来看，就能明白方修所强调的不能说反映重要现实的作品就一定是好作品，而反映较次要现实的作品未必就是不好的论点，其内涵其实是指作家的思想认识而言。因为一个作家的思想认识太低，则再好的题材落在他手上，也是创造不出具有深厚思想内涵的作品的。同样是以崔莺莺和张生的爱情故事为题材的作品，元稹的《莺莺传》与王实甫的《西厢记》，在思想内涵上相去何止云泥之别，这最足以说明此道理。

全面考察了方修的文学理论，我们就可以发觉他的创作论与批评观是互为表里的，是同样强调思想内容重要过艺术技巧的，但与此同时却又是不忽略文学作品是须讲求表现技巧的，这二者是只有轻重先后之分，而不可有所偏废的。

第三节　文学批评的方法

作为新马杰出的文学史家，方修自有其一套文学批评方法，这可见诸他在有关文章中所提出的论点，也可由他所撰

写的《史稿》、《简史》、《初稿》、当代史料整理以及单篇论著中所运用的研究方式归纳出来。本节所论述的有关方修的文学批评方法因而来自两方面，一是理论文字，二是实践方法。

综观方修的文学史著与单篇论著，以及三、四十篇书序，我们可以总结性地探讨文学发展规律与比较性地评析作家的不同特色与贡献此二大原则，来概括他在进行文学批评时所使用的方法的特点。我们可从《史稿》、《简史》、《初稿》、当代史料整理、单篇论著以及书序这六方面来论述。

作为奠定方修成为马华文学史家地位的处女作《马华新文学史稿》，尽管由于须肩负保留刊物、简介作家与作品及剖析马华文学各个阶段的发展趋势等三重任务而在体制上显得芜杂了点，方修在此部著作中却是以高度总结性的理论架构勾勒出战前马华文学史的主流是反封建、反侵略此二特色来。

被称为近代德国文学的奠基人和解放者莱辛曾说:

> 真正的批评家并不是以自己的艺术见解来推演出法则，而是根据事物本身所要求的法则来构成自己的艺术见解。(53)

方修正是根据大量战前马华文学作品所呈现的主题特征，再结合着整个马来亚政治社会背景，而归纳出马华新文学运动的主潮，是反封建反侵略的现代民主思想运动此见解来的。

这种从大量史料归纳出具有高度概括性的文学发展特色的批评方法，是方修研治战前、战后乃至于当代马华文学史的科学剖析法，也是他最广泛应用的文学批评方法。但教我们更为注意的是，方修并没滥用由此方法所归纳出来的具有

概括性的法则，而是把概括性的法则再结合具体情况作具体而微的纵深的剖析，从而寻找出更精确更具体的见解来。这点我们由他在《史稿》一书中把战前马华文学史划分为四个阶段，并提出即使是反封建反侵略此二主潮在不同阶段都有一隐一显，一显一隐的特点，以及他对每一阶段所提出的口号，工作或论争的精细论述，就可看出他的归纳法的运用是具体落实到每一文学发展阶段的具体作品中去的。

《马华新文学简史》在阐述马华文学发展规律方面是更具概括性的，这主因在于方修撰写此书所依据的史料至少十倍于《史稿》的缘故。《简史》是以论述文学发展轨迹为主线的著作，它对马华文学各个时期的发展特征剖析入微，以主线驾驭副线方式，把各个文学发展时期的作者、作品，以及文学运动一一描述出来。《简史》不像《史稿》那样强调反封建反侵略的主题，而侧重于勾勒马华文学发展轨迹的脉络。方修在此书中所着重刻划的是战前马华文学发展轨迹：马华文学是从萌芽期的零星式的、自发式的、没组织性的文学运动，逐渐进入到扩展期的带有群众性的、有组织性的，以至到波澜壮阔的新兴文学运动；而后又延至低潮期的马来亚意识的觉醒、以新马为写作地理对象的概念的确定；终致于繁盛期的抗战救亡运动色彩鲜明的局面的全面呈现。另一方面，方修又纵深地旁论及各个发展期的许多作者是有意识地、自发地以当地生活为写作题材；论述低潮期的马来亚本位概念的形成；论述繁盛期的“南洋抗战文艺”口号的提出，以及由此衍生的各种文学或思想运动。

《简史》再次有力地说明，方修最常运用的文学批评方法是总结性地探讨发展规律此方法，差别的只是《简史》探讨的是文学发展的轨迹，而《史稿》寻找的却是文学思潮的

演变，但这都说明方修具有善于从大量史料归纳结论，且又精于从一个结论演绎出独特见解的才能。

脱稿于1976年的《战后马华文学史初稿》，同样是以总结性地探讨文学发展规律为主的力作。

方修给战后马华文学截至1956年为止的总评语是："战后的马华文学的任务仍然是反侵略、反封建；但各个时期的经政情况与社会思潮不尽相同，一般的文学创作也有不同的基本主题。"(54)

方修之所以能得出总结性的、具有高度概括性的文学发展规律的特点，是由于他精读了大量的史料的结果。

方修以凌高鸟瞰，并迅速抓住矛盾的姿态来处理史料的那24篇有关当代马华文学史料的文章，就更能让我们看到他是怎样探讨文学发展规律的。

在此24篇文章中，我们可以看出，方修的任何具有总结性的结论，都是由点点滴滴的真知灼见串连起来的。他的对马华文学的总趋向的看法，是由他对短期的马华文学各个发展阶段的特点的观察中归纳出来的；而他对马华文学各个发展阶段的特征的勾勒，又是源于他平日对马华文学观察中所累积的真知灼见的。而且，方修的观察面又是很广阔的，他能对马华文学的任何课题作历史回顾式的描述，并由此作出总结性的结论来。例如，由于看到1963年副刊、杂志以及新书出版情况的全面消沉惨景，他就描述从战前到60年代中期副刊、杂志、集刊、专书在马华文坛上此消彼长的景象是：战前专书出版绝无仅有，杂志创刊寥若晨星，但副刊繁荣兴盛，全面推动文艺；战后初期副刊缩水，有大批定期杂志出现，两者共同负责倡导文艺，推动文艺；1957至1964年，副刊零落萎谢，定期杂志大大减少，但文艺集刊大量出现，文

艺新书大批出版，这后二者带动了文艺前进。像这样追源溯本式的剖析文坛现象，且又能勾勒出马华文学各个阶段的特点的描述文字，在此24篇文章中是不少见的。我们由此也可知道，方修的总结性的探讨马华文学发展规律的批评方法，其基本功是从这儿练起的。

总结性地探讨马华文学发展规律的批评方法，在方修的单篇论著中就更能让我们看得一清二楚。这批单篇论著共有13篇，即《马华新文学简说》、《中国文学对马华文学的影响》、《马华文艺思潮的演变》、《马华戏剧文学的发展》、《和日本朋友谈马华抗日文学》、《马华文学的主流——现实主义的发展》、《马华新文学及其历史轮廓》、《答南方艺术团问——关于战后话剧活动》、《战后三十年的新马话剧活动》、《南洋商报文艺副刊概观》、《战后初期的马华文艺副刊（1945-1948）》、《关于大英图书馆所藏中文期刊》以及《也谈学习马华文学史》。

这13篇论著，有的是纵谈马华文学的发展特点的，有的是略论马华抗日文学的消长情况的，有的是勾勒马华文学思潮演变的轨迹的，有的是泛论马华戏剧文学发展概况的，有的是阐述报章文艺副刊的特点的；其论述面之深广，最有力地说明方修吃透史料之彻底，立论之精确，也说明他运用总结性来探讨文学发展规律的批评方法之得心应手。

从这13篇文章中，我们可非常清楚地看出，方修的任何一个总结性的结论，都是由阅读大量原始史料所获得的点滴心得逐渐累积起来的。如果说《南洋商报文艺副刊概观》一文，是概述60年来（1923-1983）南洋商报文艺副刊的发展轨迹与特点的文章，文中所归纳出来的精辟见解，只能当作马华文学60年来的特点的冰山之一角的勾勒的话；(55)那《战

后初期的马华文艺副刊（1945-1948）》一文，则是泛论战后初期马华文艺副刊的全貌的文章，文中所勾勒出的景像几乎已是该时期的马华文坛的缩影了。(56)由此二文，我们就可看出，方修运用总结性探讨文学发展规律的批评方法，是由小而大，由局部而全面，由点滴而串连，由各个时期的特点而归纳为规律为总趋向的。

也因此，当我们阅读《马华新文学简说》一文时，我们会惊叹方修对马华文学的产生、特点及发展特征的概括描述之精确程度。方修认为马华文学的产生，既有当地华人迫切要求的内在因素，也有中国五四文学革命的影响的外烁因素。马华文学的三大特点是：一、反封建反侵略精神；二、受新兴阶层的思想所领导；三、以人民大众为主要服务对象。马华文学的发展特征有四：一、报章副刊地位的突出；二、文艺作者新陈代谢的频仍；三、受中国新文学影响；四、自立运动的曲折发展。像这种具有高度概括性的论点，正好证明了方修是在阅读了大量史料，且再三思索，多方反复探讨，并巧妙运用了总结性批评方法的结果。(57)

《中国文学对马华文学的影响》一文中的概括性观点，也教我们叹服。方修在此文中有两点见解是异常突出的。一、他认为马华新文学在内涵上来说，是一开始即反映本地现实，是逐步加强本地的时代精神的；二、马华文学在外延上来说，它与中国文学的关系是逐渐淡化，逐渐摆脱后者的影响而走向自立的道路的。马华旧文学是依附于中国文学的；战前马华文学与中国文学是处于一松一紧，一紧一松的关系的；1949年之后的马华文学已与中国文学日趋疏远，已成为一个独立个体，并只把中国文学当作世界诸多文学中的一个对象加以学习而已。像这样精辟的论点，是以整部《史稿》、

《简史》、《初稿》、当代史料整理文章，再加上战前战后的14册大系等等史料为依据，然后再以总结性批评方法演绎的结果。(58)

方修在《马华文艺思潮的演变》一文中，对马华文学如何受到中国文学的影响，以及二者之间在发展过程中有何差别，都有所论述。他断定马华文学萌芽初期只受中国文学研究会的影响，作品所体现的只是很温和的反封建思想，萌芽后半段，马华文学才完全接受五四初期的反封建与打倒孔家店的思想的影响，而有了体现较强烈反封建思想的诗歌、小说、戏剧、散文作品。马华文学扩展期初步阶段既是承受中国创造社那种强烈反封建的积极浪漫主义思潮的影响期，也是新兴文学的酝酿期；后一阶段则是新兴文学崛起、繁荣、兴盛期。马华文学低潮期是“马来亚文艺”此地理概念的确定期。繁盛期总趋向是反侵略思想高涨，但重点不时有所改变，由“抗日”与“救亡”，而“援英”而“抗日卫马”。方修在此七、八千字的短文中，以异常简练的文字，深入地勾勒出战前马华文学的思潮演变过程与特点，充分地发挥了总结性地探讨文学发展规律此文学批评方法的特点。此文中的观点可说是源于《史稿》中的文学运动与文艺论争的篇幅中的论点，而又有所发展与提高。(59)

《战后三十年的新马话剧活动》可视为《马华戏剧文学的发展》与《答南方艺术团问——关于战后话剧活动》二文的续篇，方修在此文中把战后初期至70年代末期的马华戏剧发展状况与特征都清清楚楚地勾勒出来。如战后初期戏剧界一片生机蓬勃景象；紧急法令初期在一片沉寂局面下学生剧运兴起并带动剧运前进的情况；反黄时期学生戏剧臻至高潮成为主流，且演变为业余戏剧团体的局面；以及1957至1970

年末戏剧活动曲折不平的发展情况，都可在此文中看到。

我们若把此文与《马华戏剧文学的发展》合起来看，并参阅《马华新文学大系》的《戏剧集》及其导言，《剧运特辑一集》与《剧运特辑二集》及其导言，《战后马华新文学大系（戏剧一集）》及导言；我们就会恍然大悟，原来此二文中的论点，是从一两百万言的原始史料中点点滴滴的阅读心得串连起来的。(60)

像这样把从战前至战后70年代为止的马华文学发展特点，作勾勒式的描述的文章，尚有《马华文学的主流——现实主义的发展》与《马华新文学及其历史轮廓》二文。

《马华文学的主流——现实主义的发展》是凭借中国新文学的发展特点，从横广面的多方比较与纵深面的层层切入，来阐述马华文学的现实主义发展道路的特征。方修的总结论是：中国新文学可分为五种发展形态，即一、客观的现实主义作品；二、批判的现实主义作品；三、彻底的批判现实主义作品；四、新、旧现实主义过渡期的作品；以及五、新现实主义作品。马华文学由于经政社会条件不一样，并没产生彻底的批判现实主义作品，且新现实主义作品为数也甚少。这无疑的又是以总结性探讨文学发展规律的批评方法，来勾勒马华文学的征的另一个例子。(61)

在这13篇论著中，《和日本朋友谈马华抗日文学》与《马华新文学及其历史轮廓》二文，可说是为日本友人与读者而写的。在前一文中，方修采取的是由远而近，由大而小，从阔镜头的扫描到焦点集中的特写手法，来勾勒马华抗日文学产生的背景、发展经过、作品简介；在后一文中，方修以简介由战前至战后70年代马华文学史上的四个高潮期的文学景象为主，而以三言两语把低潮期景象一笔带过的高度概括手

法，把50多年来的马华发展脉络勾勒出来；此二文同样体现出方修概括文学发展规律的高超能力。(62)

方修之所以能异常灵活地运用总结性地探讨文学发展规律的批评方法，实与他的认真、一丝不拘、长期钻研马华文学史的精神分不开的。例如在《也谈学习马华文学史》一文中，方修如数家珍地为我们描述遭殖民地政府驱逐出境的马华作家的详情；(63)再如在《关于大英图书馆所藏中文期刊》一文中，方修言简意赅地为我们阐述大英图书馆所藏的马华报章与杂志的内容实质，并指出该馆的史料对马华文学史的编写没多大裨益，但“如果是编纂文学选集，特别是总集，譬如《马华新文学大系补编》、《英京所见新马文学作品选》之类，那么大英图书馆这一批期刊，可就大有用处了。”(64)像这样具有高度总结性的立论，究其实都与方修对马华文学史各个方面的状况的熟悉息息相关。

收集史料有严格的标准，研读史料下足功夫，剖析现象结合时代背景，这些特点使方修即使是从多么微小的事件中，也能归纳出具有时代意义的见解来。与此同时，他又具有很强的演绎能力，能结合历史的具体经政社会情况，对具体的现象作深入的剖析，并演绎出一个具有概括性的结论来。例如，方修在《史稿》中对战前马华文学的四个发展阶段的文艺论争，都辟有篇章论述，但各篇章都只阐述各个发展期的论争内容与特点，而没论及马华文学论争的总特点，但到了1979年，方修在《新春试笔谈批评》一文中，就对此作了总结性的论述。他说：

马华文学史上许多因批评而引起的论争，大体上有两种情况，一种是发生于马华文学的高潮时期、或者低潮时期某

一较有生气的阶段或地区。这些论争中，除了极少数的例外（如铁亢的《试炼时代》），一般上确实内容低劣，技巧平庸，至少是存在着比较大的缺点，值得提出来讨论的。如果那作品是属于议论性质的文章，则一般上是内容荒谬、有害读者，至少也是出现若干舛误，需要补偏救弊的。

另一种情况是发生在低潮期、或者虽属高潮期、但文风还未臻开展的阶段或地区。在这些论争中的被批评的作品，那就不一定是内容低劣、技巧平庸的创作，或观点荒谬，有害读者的论文；更多的情形恰恰相反，倒是“批评者”小题大做，无论取闹，甚至借题发挥，竭力中伤有关作者的。1933年静倩的《芳娘》、《绿林中》等戏剧被批评而引起的与郑文通的论争、1936年李润湖的《南国文坛报屑》被批评而引起的与李紫凤的论争，就是相当典型的例子。

当然，这里讲的祇是一般的现象，不是绝对的规律。要有更准确的论断，需要更细致的分析。(65)

在马华文学的高潮期，或低潮期的某一较有生气的阶段或地区，受批评的作品一般上都是内容粗劣，技巧平庸的；相反的，在低潮期或者虽属高潮，但文风还未臻展开的阶段或地区，受批评的作品就不一定是内容低劣，技巧平庸的，而往往是批评者小题大做。像这样具有高度总结性的论断，是方修对60多年的一系列文艺论争史料，都曾认真地研读过，并作了一番检视，又以总结性地探讨其规律的批评方法来归纳演绎的结果。

方修另一经常使用的批评方法是比较性地评析作家的作品特色与贡献。在深入剖析时，我们又可以发现，方修是以同一时代不同作家的作品的互相比较，与同一作家前后期

作品的比较，来说明某一作家的作品特色、贡献等等问题的。从同一时代不同作家的作品比较中，可以充分说明作家的思想认识、取材角度，如何影响了一个作家的成就与贡献；而从同一作家先后期作品的比较中，又可全面演绎生活如何影响一个作家的思想及其作品特色。

综观方修的所有文学史著、单篇论著与书序，我们可以说，他的评述作家之所以能达到公允恰当，也是与他的全面且灵活地使用比较性地剖析作家的作品的批评方法分不开的。在《史稿》中如此，在《初稿》中如此，在《马华文学六十年集》中所写的书序也是如此。(66)

《史稿》虽是方修的第一部文学史著作，但他却相当普遍使用比较性的评析作家作品的批评方法，以达到准确评论作家的目的。例如，对扩展期第一阶段的作家，他认为邹子孟的诗，“和拓哥同样的开阔博大，常常一下笔就是百几十行。但技巧上比拓哥好，内容更是健康得多多。”(67)又如，他认为扩展期第二阶段的曾圣提，其作品特点是文字色泽十分鲜明，尤其是抒情散文，基本上是一种形式主义的作品，但由于在典丽之中，蕴藏着激动情绪，因而还是应该得到肯定的；而“当时在他周围的一些作者，如张放、元良、克希等，作品的风格，虽和曾氏相近，但那只是貌似而已，精神实质，却是颇有距离的。”(68)

再如扩展期的第三阶段中，方修把林仙峤与陈练青相比，并得出林的文章中“所体现出来的思想，所接触的问题，虽然不及陈练青那么深广，但他在杂文领域内所建立的功绩，却是十分巨大的。”(69)复如论断巨鳄的文风与吴仲青相近，只是“他的笔触没有吴仲青的那么明快，加以他过多的采用一些倒装句法，把句子弄得冗长拗口，使得他的作品益加晦

涩难读。不过在语言应用的形象化上，他似乎有着比吴仲青略高半筹的造诣，所以在描写景物方面，是显得更为灵活一点。”(70)

对低潮期与繁盛期的作家也不例外。如他把同居中马，时相过从的低潮期作家张天白与林参天相比较，并断定张氏思想认识较高，1937年后，写作更勤，内容更充实；而林参天则以长篇小说《浓烟》饮誉文坛，但在该小说中却以偏颇观点批评华教，且这种偏差在1961年写的，可作为《浓烟》姐妹篇的《热瘴》后记中，依然没纠正过来。(71)再如把北马的丘士珍、饶楚瑜、曾艾狄相提并论，且又把丘、饶和张天白、林参天互相比较，然后才说丘士珍“不像张林两人那么各专于一个部门”，而是“于理论批评和创作两者，都有相当收获。至于文学观点，则是比较的接近张天白”(72)；又说饶楚瑜“比不上丘士珍和林参天那么多产，但比他们更有深度，更能表现现实的本质。”(73)又如把李润湖与陈孑遗并举为低潮期的两大理论批评工作者，说“这两位作家有着几个共同点。第一是他们不但雄于理论批评，同时也擅于写杂文，特别是抗战救亡时期，更加显得成熟，锋利深刻，艺术性是很高的。……”

“第二、他们都是属于最有名的道地的马华作者之列。……”

“第三、他们都是马华作者中自学成功的范例。……”

在指出他们的共同点后，又说陈孑遗比李润湖晚成，但比李润湖专一；他虽比不上李润湖渊博，但比李润湖更为深纯。(74)

在繁盛期中，方修更是广泛应用比较性剖析作家作品的方法来批论作家了。例如他把静海、张曙生、李蕴朗、刘思、

柳青、清才、西玲、桃木、野火并列为战前马华新诗创作最高成就的诗人行列，而后才详说静海的风格沉静轻清，兼而有之；张曙生的风格是学习艾青的；李蕴朗的讽刺诗辛辣犀利；刘思诗风独创一格，铸词练字，辄见巧思；柳青诗风凝练，节奏沉重；清才诗风与柳青相仿；西玲擅于写长诗，就沉郁顿挫来说，是比静海、张曙生、柳青尤胜一筹的；桃木诗歌形式大众化；野火长于叙事诗，旋律舒徐，铺叙细致。(75)

再如把莹姿、鼎新、冯蕉衣、戴淮君平列论述，把前二人归为“遵循现实主义道路，但作风比较流于浅露的歌手中的佼佼者，后一对则可视为一般消极的浪漫主义诗人的代表。”(76)

又如把王君实、叶倾风、张漂青、墨黑此四位知名的散文作家并列评论，并说“除了墨黑的作品经常带点评论或杂感的性质外，前列三位的散文大多是很纯谨的创作。”(77)

复如把最受瞩目的小说家老蕾、枝阳、上官豸、紫焰并列评论；把剑光、清潭、朱绪、林晨此四位戏剧工作者平列评析；把对当时的文学艺术运动尽过一定推进作用的评论作者渔光、季之华、萧克、寒波等列在一块论析。(78)

《史稿》是马华文学史的开山之作，方修以比较性地评论作家的不同特点与贡献的方法，为我们勾勒出战前马华文学各个发展期的作家群的思想倾向、作品特色、及其对马华文学的贡献等等轮廓，达到言简意赅然而眉清目楚的目的。与其他的马华文学史书在论述作家时，只个别提及某一作家的特色而不与其他相关的作家平列评析的做法一比较，方修的方法就显得突出，且成就特大。

这种比较性地剖析同一时期的不同作家的特色与贡献的方法，早在《史稿》出书前，方修已在使用着。例如在19

60年写《关于王君实与冯蕙衣》一文时，方修就因为此两位写作人，“在气质上和遭遇上，也有相同之处”，而把他们排列在一起评论。在评论中，方修特别强调此二人只是在气质上与若干遭遇上相似而已，在写作才华与思想精神的表现方面，冯蕙衣是远远不如王君实的。(79)

这种批评方法，方修在写《初稿》与编《马华文学六十年集》所写的书序中也一再使用，且收到异常大的成效。因此，我们可以说比较性地剖析不同作家的特色与贡献的批评方法，实在是方修在身体力行的文学批评方法，只是没见诸他所写的文章而已。

在《初稿》中，方修不仅以比较性地剖析同一时期不同作家的特色的批评方法来论析作家，且更把同一体裁同一倾向的作家列在一起评论，并指出他们的艺术特点。例如在战前初期（1945~1948）此阶段内，方修基本上是以体裁为分类来论述作家的，因而把铁戈、丹影、陈君平、大礼列为此时期道地的马华诗人，并略论他们的艺术风格；而把米军和丁家瑞列为此时期的外来诗人代表，并指出他们的作品特色；把杜边与岳野列为重要剧作者代表，并评述他们的剧作特色；把夏霖、殷枝阳列为小说代表，并指出他们的作品特点；把沙平、宋千金、光明列为散文代表，并提及他们的文章风格。(80)

在紧急状态初期（1948~1953）此阶段中，方修是以作品内容倾向作为作家归类评论的标准的，因而归类为“侧重支持中国的民主运动”此倾向下的小说家有韩萌、黎田、百亮、陈言、郑凡等；诗人则有黄继续、奕熙；而在“反映次要问题或非本质意义现象”的作家则有萧村、白寒、史汀、苗秀、于沫我、丘絮絮等等；另有一些专写哲理散文、游记、方物志的作家则有杏影、吴进、鲁白野等人；方修在此阶段是

以作品内容的倾向性作为比较剖析作家的特色的标准的。(81)

到了反黄运动时期（1953~1956）此阶段，方修基本上是以马华文坛新人为归类标准，而把较年长的作家分为另一类来论述；在新人当中，又以内容的坚实程度分为两批，第一批计有诗人坚石、高宁；小说家贺巾、韦嘉；散文作家马亚、任宁；第二批则有诗人杜红、钟祺；散文作者苗芒、陈凡；小说作者谢克、麦青；写作经验较丰富的作家则有散文家以今、冰梅，小说家白蒙、北方北、黛丁；以及“作品内容较缺乏时代气息”的小说家韦晕、剧作者叶苔痕等。(82)

在《初稿》中，方修或以体裁，或以作品内容倾向性，来作为作家归类，并由此作比较性的剖析。这种灵活动用比较性剖析不同作家特色的手法，在方修为《马华文学六十年集》所写的书序以及他对于个别作家的评价中，有更进一步的发挥。

我们曾说方修为《马华文学六十集》所写的十篇书序具有排比研究，纵横贯穿技巧的妥善运用的特点。从文学批评的角度来看，我们则要说方修在此批书序中所最常用的手法是，比较性地剖析这批活跃于30至40年代的马华作家的作品特点。由于方修对马华文学的发展特点、主要作家及其作品的特征，都异常熟悉，因而对此十位杰出作家，他既能从纵深切面对个别作家前后期的风格的异同，作深入的剖析，又能从横广面对相关的作家的作品或贡献作比较性的评述。

从这一组文字中，我们可以看到方修对马华文学不但非常熟悉，且已达到融会贯通，只要随意举出一件小事，他就可以完整地勾勒出一段史实来的地步。例如在论述胡愈之的政论散文的精彩程度时，他就勾勒出马华新文学中的政论散文是于1919年已出现，至20年代则有孙艺文，30年代至40年

代初期则有洪丝丝等具有代表性的作者的简略景像。(83)再如在论述白荻的文学道路时，则把作家在不同处境的表现分为三类。即一、不论环境好坏都坚持一贯的严正立场，不屈不挠，奋斗终生的作家，如铁抗、张天白、金丁、叶尼、流冰、李润湖等；二、处境好时表现不俗，境况坏时迷失沉沦，渡过劫难又继续前进的作家，如白荻等；三、处境顺时已与文学格格不入，逆境来时为虎作伥，在人生最后阶段即使有机会重生，也顽固到底，无可救药的写作人。正是这种脑中已蕴藏着整部马华文学发展史的特点的学识，使方修在运用比较性地剖析不同作家的作品特色的批评方法时，能达到出神入化的境地。

例如在谈论铁抗的作品时，方修引出张天白。说张天白批评铁抗的《试炼时代》是一种“隔天挥剑式”的创作的来由，并对铁、张二人的文学观点略作评论；在论述张天白的作品时，方修又引出林参天，说“林擅长小说，张专写杂文。但修养认识方面，张实高于林。林的小说，在30年代后期已经不很受注目，现在看来更是不能令人满意；而张的杂文却始终是第一流的作品，直到今天还是觉得很耐读。”(84)在谈论流冰的作品时，则更引出铁抗、叶尼等作家来，并说“流冰的作品，篇幅都不太长，但体裁最为多样化：小说、戏剧、诗歌、小品、杂文、理论，都来一手。30年代的马华作者，对于各种文学样式的写作，虽然没有什么细密的分工，但像他这样的全面涉猎，兴趣特别广泛的人，事实上也并不多。铁抗写小说、论文、散文、剧本，但不写诗歌。陈南写诗歌、小说、论文、杂文、小品，却几乎完全不搞剧本。看来和流冰相仿的，似乎只有一个叶尼。叶尼倒是从剧本到小说，从诗歌到论文散文等等，十八般武艺件件精熟的。”(85)在论述叶尼

作品时，则又提及叶尼与金丁有关文学通俗化的论争，既追述论争的来龙去脉，又断定二人论点的是非曲直。

这种既能对马华文学的任何课题作高度概括式的论述，而又能对相关作家作串连式的比较性评析的能力，除了说明方修有高超的归纳与演绎能力外，也说明他对马华文学的发展面貌异常熟悉。

在谈论方修运用比较性地评析作家的不同特点和贡献的批评方法时，我们不能忽略的一点是，这种批评方法在实际运用时又可分为横广切面的对相关作家的综合评述，与纵深切面的对个别作家前后期作品与风格的不同的评析此二类。

纵深论述一个作家前后期作品之不同点，可说是知人论事批评方法的衍生物。在《史稿》一书中，方修较详尽论析一个作家前后期作品风格不同的是陈练青。

方修先从陈练青前期所写的题材包罗万象，文字清新刚健的散文，以及他大力提倡新现实主义与力主建立富有地方色彩的南洋文艺这两点，来肯定陈练青对马华文学的贡献；再从他后期回潮安养病，生活视野狭窄了，思想感情与时代潮流不合拍了，以致写出意态淡远，引不起读者共鸣的作品，来批判陈练青后期创作的局限性。这种结合史实与作家生活经历来评价一个作家前后期作品的优劣的批评方法，是十分科学的。(86)

方修以同样的方法论析白荻。他根据白荻的生活经历，把他的一生分为三期：从1934至1942年为第一期，此时期的白荻大量创作，并与友人组织文社推动文运，在艰苦挣扎中向上，在奋斗中取得成就。日本统治新马期间是白荻的生命第二期，此时期他一筹莫展，只好借酒消愁。战后10年是他人生第三期，这时他主持报章，兼编文艺副刊，做了不少好

事。由于白荻在战后境遇较安定，他的作品风格恬淡闲适；而早年由于处于逆境，作品中常带有愤激情绪与抗挣精神，因而价值较高。(87)

同样的，方修以非常客观的态度论述铁抗与金丁的作品内容之所以有前后期的不同，是由于他们都是从中国南来的作家，在初临乍到时期，由于对本地情况不熟悉，总得经过一段先写过去的感受与经验的阶段；到了渐渐熟悉本地题材后，才有可能转到描写本地现实的阶段。(88)

像这样的从作家生活经历去剖析其作品风格的不同的论析方法，是方修巧妙运用比较性评析作家作品特色的高超手法。这种科学的比较性评析方法，若再结合着时代背景来具体剖析一个作家的作品特色，那就更见成效。例如方修认为从郁达夫留给本地某的一批政论散文看来，“郁氏晚年的思想似乎有着一番飞跃的进步，青年时代那种感伤的浪漫主义色彩减退了，中年时期那种名士型的闲情逸致消失了，代之而起的是严肃平实的议论，坚定乐观的态度以及为正义为和平而献身的大无畏精神。”(89)

为什么是这样的呢？方修说：“郁氏晚年的思想所以会有一番显著的进步，主要是抗战促成的。……他个人的生活也起了根本的变化。……这样，国仇家恨，交相煎迫，终于促成了他的思想的一个大跃进，把个人的命运和国家民族的命运以及全人类的反法西斯正义事业结合在一起了。……”(90)

紧紧结合历史与时代背景，详尽探讨作家的生活经历，再从具体的作品内容着手剖析，由此得出一位作家为何会形成这样或那样的特色的结论，这就是方修以纵深切面、深入地、比较性地剖析一个作家前后期作品的不同特点的批评方

法，它可以与横广面比较性评析不同作家的作品特点的手法相比美，也可与总结性地探讨文学发展规律的手法相互辉映。

在归纳方修谈论文学批评方法时，我们既会发现有关这方面的文字并不多，但与此同时，我们又会发现，他的点点滴的精辟见解，其实正透露着这么一个信息：他正是运用这种精辟见解来进行批评的。从作者的思想入手进行剖析工作，是方修见诸理论文字的最基本原则，但他并不苛求作家的人格须尽善尽美，而是以知人论世，取其一段一节的方法做为评价的标准。其次，方修强调须注意作品发表的时地与产生年代，须把作品与产生的年代及具体社会情况相结合来评价。至于具体的批评方法，方修主要是认为评价一位作家，不可以强词夺理地用他人的自述文字为依据，也不能以别人的有关一位作家的回忆录为依据。在进行评论时，要善于发现问题，要细心审查资料，无须过分依靠善本书等等。

知人论世可说是方修的文学批评方法中的一个总原则，在运用此原则时，他是以评述人物“取其一段一节”的方法做为衡量标准的。他非常重视作家的人格，但这是指大德而言，而不是指小缺点而说的。因此，在方修所撰写的马华文学史书中，凡在大德方面有所亏损的作家都不写入，而在品格方面有缺点的编辑或作家，只要他们对马华文学确实有所贡献，方修都把他们书入史书，给予恰当的褒贬，如马康人即是一例。(91)方修说：

古人说：“三代以下无完人”，这话虽然未必绝对真实，但也可见人类绝大多数的不能尽善尽美，毫无缺点。所谓名人，自然也难例外，祇不过在程度上有点差异吧了，有的虽然不大热爱群众，但对于旧势力的攻击却勇猛过人，如萧伯

纳；有的是瑕瑜参半，有其落后的一面，也有其进步的一面，如刘半农；有的不免白圭之玷，却未掩其高风亮节，如章太炎。即使是普通的人们，祇要他们不是始终为虎作伥，无可救药的冷血动物，则尽管他们有些小疵，还当不乏可取之处。那么，尽量发扬其优点，以为青年的楷模，正是我们评述人物应有的态度。有些人知人论世，总是求全责备，失之过苛。例如对于倾向进步的人，疑为投机；对于认真做事的人，讥其浅薄；提起巴金，老是指摘他那安那其主义思想；谈到托尔斯泰，又看不起他是个基督教徒；这种忽略人家众多优点，祇能看出人家些微缺点的评语，不但难以公允正确，也大大失去了为社会战斗的积极意义。所以，鲁迅先生评述人物那种“取其一段一节”的方法，显然是值得我们学习的。(92)

知人论世，可说是评价一位作家所最必须遵守的原则。我们只有对有关作家的生活经历、家庭环境、阶级意识、思想状况、兴趣爱好、个性特点，以及他所处的时代背景作全面的研究与考察，才有可能对该作家的作品有深入的了解与体会。鲁迅说：“世间有所谓‘就事论事’的办法，现在就诗论诗，或者也可以说是无碍的罢。不过，我总以为倘若论文，最好顾及全篇，并且要顾及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才较为确凿。要不然，是很容易近乎说梦的。”(93)章太炎也说：“是则不知古人之世，不可妄论古人文辞也。知其世矣，不知古人之身处，亦不可遽论其文也。”(94)可见得知人论世，的确是评价一位作家的最基本原则。方修在此所强调的是苛责求全的态度的不当，与评价人物“取其一段一节”的可取，但要做到恰当地评价人物，却又不能离开知人论世的方法。

在运用知人论世此方法时，该从哪儿着手才能收效呢？方修认为，要全面且深入地了解一个作家的一篇作品或一首诗的内涵，只有从该作家的思想入手最为恰当。方修说：

因此，我认为对于鲁迅的“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”这两句诗的解释，是应该同意大多数人的看法的。那就是指不屈于顽固派的攻击、压迫、与表示愿为后生服务的意思。

我们这样解释这两句诗，不但从字面上讲是完全正确的，而且和鲁迅在其他文字所表现的思想，也完全吻合。我们知道，一个伟大的作家，他的每一篇文字，尽管题材不同，写法各异，却始终为一根思想的红线贯穿着。就鲁迅先生的情况来说，他一崛起文坛，就发出了“救救孩子”的呐喊，又表明愿意“自己背着因袭的重担，肩住黑暗的闸门，放他们到宽阔光明的地方去”；而对于顽固派的战斗精神，更几乎表现在每一篇的文章上。在诗方面，同样的思想，也随处可以看到。例如先在1903年，他就写了一首《自题小像》的绝句道：“灵台无计逃神矢，风雨如磐闇故园。寄意寒星荃不察，我以我血荐轩辕。”当时他才23岁，正在东京留学，已经这样直抒了他那反压迫、反侵略，愿为国家民族人民大众牺牲的怀抱；那么，后来写的自嘲诗，以“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”等句，表现他对于顽固派、侵略者的憎恨和对于青年儿童的爱护，正是他的思想的自然发展。我们从这一方面来了解鲁迅的自嘲诗的本意，比较说“鲁迅替我写立轴”，“他和我说什么什么”，“我记得清清楚楚，决不会错”云云，是可靠得多多的，无所谓“求之过深”，更绝不会是“曲解”。

自然，由于鲁迅曾和创造社发生论争，由于鲁迅也怜爱他自己的孩子，自嘲诗中的“千夫”与“孺子”，可能也有分别指创造社与海婴而言之意，但这祇是一小部分的意思而已，绝非诗句主旨。正如鲁迅全部文字中虽然也有讥诮创造社的作家的，有絮说自己孩子的琐事的，但所占的不过是一小部分，其他绝大部分的篇章，都是在实践他的“我以我血荐轩辕”的哲约。(95)

我们所谓的知人论世，虽然指的是一个作家的出身、教育背景、家庭背景、兴趣个性等等而言，但追究起来，也还是以思想倾向最为重要。一个作家的思想情操的高下，既决定了他的生活情趣的高低，也影响了他取舍题材的倾向。因此，在探讨一个作家的作品中所蕴藏的思想主题时，从该作家的思想发展线索入门是最为恰当的，舍此而妄想从其他方面的、与该作家只有间接关连的资料着手，实在是舍本逐末的做法。

但一些标新立异，或另有企图的所谓作家或批评家，在评述杰出作家如鲁迅时，却往往使用这样的拙劣手法。对此，方修是深恶痛绝的。他说:

周作人在写给孙伏园的《山中杂信》中，有一段话说：“我近来的思想动摆与混乱，可谓已至其极了。托尔斯泰的无我爱与尼采的超人，共产主义与善种学，耶佛孔老的教训与科学的例证，我都一样的喜欢尊重，却又不调和起来，造成一条可以行的大路。……或者世间本来没有思想上的“国道”，也未可知。这件事……好像上海许多有国籍的西商中间，来着一个‘无领事管束’的西人。至于无领事管束，究竟是好是坏，我还想不明白。我的心底里有一种矛盾，一面承

认苍蝇是与我同具生命的众生之一，但一面又总当它是脚上带着许多有害的细菌，在头上面上爬的痒痒的，一个可恶的小虫，心想除灭他。这个情与知的冲突，实在是无法调和；因为我笃信‘大赛老先生’的话，但也不想拿了他的解剖刀去破坏诗人的世界。所以在这一点上，大约只好甘心且做蝙蝠派罢了。”引录的人，就在这一段话的后面写道：“这样的矛盾，是不是只存在于周作人的世界，而不存于鲁迅的世界呢？我看，也未必吧！”这种论断，真像法庭宣读了犯人的自白书，却把旁听者拿来判罪道：“难道你们就没这种罪嫌么？我看，也未必吧！”(96)

批评鲁迅不必以鲁迅的言行作为资料依据，而是把周作人的自述文字作为立论的根据，这样的评述法，折穿来实在是所谓的评论家要为周作人的言行粉饰的拙劣手法。这种所谓的评论家，是与方修在《知人论世》一文中所提到的，在评价人时总是求全责备，在他眼中好像世上并没有真正的、有良知的、有正义感的作家的那种否定一切的批评家一样，他们所使用的批评方法都是不正确的。

以别人的自述文字，来作为评论另一个作家的资料依据，固然是非常拙劣且异常滑稽的。另一种同样教方修无法接受的批评方法是，以别人的回忆文字当作评论一位作家的史料根据。方修说：

评论事件的是非，不是根据当时的文字记录、有关证据、或者科学的研究推断，却是把数十年后一两则真实性并不可靠的回忆文字当作纶音懿旨，这真是令人惊异的事。(97)

为什么与有关作家（如郁达夫）的回忆文字，不应当作评论作家的史料根据呢？方修对此有深入的剖析：

回忆文字之所以经常不符合事实，除了因为年长日久，容易失记之外，有时还有一个更重要的原因，就是人的问题。回忆录之类是通过人来写的，回忆者怎样叙述一件事，怎样评价一个人，叙述上有何取舍，评断上轻重先后标准如何，几乎完全受到他们自己的思想人格的指引。就郁达夫问题而论，如果回忆者的思想人格都不太使人佩服，则纵使他们长年跟郁达夫如何时相过从，诗酒唱和，他们也无法了解郁达夫那高过他们千几百倍的思想境界与行谊节操；那么，他们对于郁王婚变事件的观察与评说，又怎会是正确的呢？又如果，他们是和郁达夫这个悲壮殉难的爱国主义作家走着相反的人生道路的话，他们就更需要多派些“过错”给郁，否则岂非益加显出郁的伟大与自己的渺小？(98)

方修认为回忆文字之所以不可当作评论史料依据有三大原因。其一是时日久远，人的记忆难免有失实之处。其二是回忆文字中的评价人物的是非标准，是以回忆者的人格为准的。如果回忆者的人格并不如被回忆者的高尚，那被回忆者的行为又如何能得到正确的评价呢？其三是回忆者的人生道路若与被回忆者的大相迳庭，那回忆者为了美化自己，一定会多派“过错”给被回忆者的。这些论断间接说明方修在知人论世时所用的方法是很正确的，不会凭个人喜恶而妄下定论，而是根据当时的文字记录，有关证据，或者科学的研讨推断来为历史人物作恰当的评价。

除了从正确史料与作者的思想倾向去评论作家与作品外，

方修也认为在剖析作品时应顾及作品产生和发表的时地。(99)

他认为评述一篇作品得顾及它的产生年代与时地，主因是在政治变化急剧的年代，即是短短的十年的一个年代里，社会环境的变化也是很巨大的，有时甚至是两三年就有一次变化；我们若以较后年代才涌现的社会思潮来要求较早年代的作品，那就不合情理了。方修正是应用此种根据具体历史条件、具体社会情况来对作品作具体而微的剖析的科学方法，对正确地反映了现实的马华文学作品给予恰当的评价，与此同时也给予不能深入反映时代特点的作品应有的批判。这后一点是本地的一些学人，或少数并不真正了解本地史实的外国学者，所较难以领会的。他们总以为方修对马华文坛上自然主义作品的批判，是囿于门户之见，这看法是不正确的。根据具体社会情况，对作品作具体剖析，并给予恰如其份的评价，正是方修研治马华文学最成功之处。若把一部作品或一位作家抽离具体社会情况，又给予过高或过低的评价，那是非常不科学的批评方法。

综观方修所撰写的文学史书与单篇论著，他对作品与作家的恰当评价，正是由于他是把作品或作家放在具体的历史背景中加以剖析的结果。如果离开此原则，就难免要犯上过高或过低评价作品或作家的毛病。方修在评价马华作家与作品时，并不会犯上此毛病，其中原因就在于他是从结合时代背景的角度来剖析问题的。

再深究下去，我们就会发现，方修在所撰写的文学史书中评价作家或作品之所以会公允得当，也与他的细心与善于发现问题息息相关。这从他多方探索马华新文学的确实滥觞年月；一再修订扩展期新兴文学的发展详情；以及在《史稿》与《简史》成书后再写出更详尽分析马华文学各个方面的发

展特点的单篇论著，都可看出他具有细心如发与善于发现问题的特点。方修说:

善本书当然有其价值，可也不至像某些人所强调的那么重要无比，至少在这方面的情形是如此。我看关键所在是《海隅杂记》的作者引书时不够细心。否则，见到像“战苦云阵深”这种不合平仄又不大可解的句子，应该会产生疑问而多找一两种其他的选本来参看的。那么，《张巡其诗》自然不会有太多错字错句了。这就是说，做文学批评或研究的工作，善于发现问题，较之单纯依赖善本书，似乎更加要紧。(100)

做文学批评或研究工作，要善于发现问题，这不纯粹是在理论上说说而已，而是方修终身钻研究马华文学所遵循的其中一个原则。

(注 解)

(1) 见潘凯雄、蒋原伦、贺绍俊《文学批评学》（北京: 人民文学出版社，1991），页170 - 178。此三位学者把文学批评学分为三类，即一、思辨还原型，此类批评家喜沉思、好内省，思维的逻辑性较严密，有思辨的穿透力。他们的生活单一，谨严而有规律，理性精神贯穿到生活各方面去。他们重主观思想而轻视具体经验，喜爱在自己建筑的概念和体系内漫游，其代表者如康德、叔本华等；二、实证还原型，此类型批评家的特点文中已提及，故不赘，其代表者如圣·伯夫、丹纳、冈布里奇等；三、直觉还原型，此类批评家缺乏严密解析力，但其批评富有情趣，批评格局与作家的格局相近。其思考方式是象征性、隐喻性的，强调把从艺术作品中获得的直觉最完整地传达出来，其代表者如刘勰、钟嵘、司空图、严羽、王国维等。

(2) 方修于1939年在马华日报的副刊《前哨》发表第一首新诗《影的自述》后，就觉得自己的诗远比不上别人的而不敢

作第二次尝试，见《文学·报刊·生活》，页3。1941年当方修在国民日报工作时，马华作家李蕴朗曾推荐不少文艺名著给方修，但方修的兴趣却在社会科学方面，见李蕴朗《血颂》之《编选散记》，页2。

(3) 见《文学批评学》，页166-170。

(4) 见方修《林语堂七十自寿词》，文收《炉烟集》，页58-62。

(5) 见方修《鲁迅诗的注析问题》，文收《沉沦集》，页58-62。

(6) 见方修《由张巡的<闻笛>说起》，文收《人物篇》，页13-21。

(7) 见方修《胡志明的汉诗》，文收《长夜集》，页125-126。

(8) 见方修《关于王君实与冯蕉衣》，文收《马华新文学及其历史轮廓》，页112-120。

(9) 见方修《文学·报刊·生活》，页52-55。

(10) 见方修《战后马华文学史初稿》，页1-28。

(11) 见方修《周作人的回忆录》，文收《沉沦集》，页106-116。

(12) 见方修《周作人晚年的活动》，文收《沉沦集》，页33-40。

(13) 见方修《林臻著<杂感80>序》，文收《游谈录》，页13-17。

(14) 见张世君《文学批评方法与实践》（重庆：西南师范大学出版社，1988）页29-50。

(15) 见《文学批评学》，页139。

(16) 见方修《谈文艺批评》，文收《马华新文学及其历史轮廓》，页139。

(17) 见赵宪章《文学方法通论》（淮阳：江苏文艺出版社，1990），页529。

(18) 见刘勰《文心雕龙》《知音》篇，转引自《吴调公<文心雕龙·知音>篇探微——刘勰的鉴赏论》，文收甫之、涂光主编《<文心雕龙>研究论文选》（济南：齐鲁书社，1988），页849-87。

(19) 见方修《谈文艺批评》，页139-140。

(20) 见方修《1956年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页84-85。

(21) 见方修《1959年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页123-125。

(22) 见方修《1960年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页136-139。

(23) 见方修《1957年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页91-96。

(24) 见方修《1958年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页103-109。
(25) 见方修《谈文艺批评》，页138-139。
(26) 见《书评和做人》，文收萧乾、李辉编《书评面面观》（北京：人民日报出版社，1989），页28。
(27) 见《谈文艺批评》，页139。
(28) 见《文学批评学》，页138-139。
(29) 见赖力行《中国古代文学批评学》（武昌：华中师范大学出版社，1991），页42-48。
(30) 见《幽梦影》卷上，转引自《中国古代文学批评学》，页45。
(31) 见《马克斯和世界文学》，转引自唐正序《文学批评研究》（仙桃：人民出版社，1986）页176-177。
(32) 见方修《看稿的感想》，文收《马华文学的现实主义传统》，页6-7。
(33) 见唐正序《文学批评研究》，页34-73。
(34) 见《诗法家数》，转引自《文学批评研究》，页37。
(35) 见《四溟诗话》卷一，转引自《文学批评研究》，页37。
(36) 见黄展人《文艺批评学》（广州：暨南大学出版社，1990）页54-61。
(37) 见《花边文学·批评家的批评家》，转引自丁景庸《鲁迅警语》（上海：上海文艺出版社，1992），页267。
(38) 见王向峰主编《文艺学新编》（沈阳：辽宁出版社，1987），页568。不同的学者对文学批评的标准有不同的看法，例如唐正序就以思想标准和艺术标准为准则，见《文学批评研究》，页34-73。黄展人则以审美性和功利性为标准，见《文艺批评学》，页61-66。
(39) 见方修《论武侠小说》，文收《文艺杂论》，页81-82。
(40) 见王向峰《现实主义的美学思考》（北京：文化艺术出版社，1988），页245-308。
(41) 见方修《文艺问题答客问》，文收《新马文学史论集》，页350。
(42) 见方修《<林祥雄彩墨画集>序》，文收《游谈录》，页5。
(43) 见方修《1962年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页31-32。
(44) 见方修《胡志明的汉诗》，文收《长夜集》，页125-126。
(45) 见方修《谈文体》，文收《谈小品散文》，页39-49。
(46) 见方修《莎士比亚诞生四百周年》，文收《沉沦集》，页3-4。
(47) 见方修《由张巡<闻笛>说起》，文收《人物篇》，页16。

(48) 同注(47)，页18 - 19。
(49) 见方修《评分后记》，文收《两径轩杂文》，页29 - 30。
(50) 见方修《<新马文学生涯回顾>读后》，文收《夜读杂抄》，页113。
(51) 同注(50)，页113 - 114。
(52) 同注(50)，页116。
(53) 见莱辛《汉堡剧评》第19篇，转引自罗宗义《茅盾文学批评论》（福建：厦门大学出版社，1951），页84。
(54) 见方修《战后马华文学史初稿》，页3。
(55) 见方修《南洋商报文艺副刊概观》，文收《息游集》，页113-171。
(56) 见方修《战后初期的马华文艺副刊（1945~1948）》，文收《艺术天地》（增刊）（新加坡，1992年）页37 - 44。
(57) 见方修《马华新文学简说》，文收《新马文学史论集》，页8 - 21。
(58) 见方修《中国文学对马华文学的影响》，文收《新马文学史论集》，页38 - 43。
(59) 详见本论文第八章。
(60) 见方修《马华戏剧文学的发展》、《答南方艺术团问——关于战后话剧活动》以及《战后三十年的新马话剧活动》，三文均收《新马文学史论集》。
(61) 见方修《马华文学的主流——现实主义的发展》，文收《新马文学史论集》，页354 - 361。
(62) 见方修《和日本朋友谈抗日文学》与《马华新文学及其历史轮廓》，二文均收《新马文学史论集》。
(63) 见方修《也谈学习马华文学史》，文收《池鱼集》，页108 - 119。
(64) 见方修《关于大英图书馆所藏中文期刊》，文收《池鱼集》，页102 - 107。
(65) 见方修《新春试笔谈批评》，文收《两径轩杂文》，页60 - 61。
(66) 《简史》由于是以勾勒马华文学发展轨迹为主，方修对作家与作品的介绍，在方法上有别于《史稿》，即只略提作家的名字与生平，而着重于介绍作品内容，由此演绎文学发展状况的规律。
(67) 见方修《马华新文学史稿》上卷，页230。
(68) 同上，页237 - 238。
(69) 同注(67)，页264。

(70) 同注(67)，页294。
(71) 见方修《马华新文学史稿》中卷，页61 - 69。
(72) 同注(71)，页71。
(73) 同注(71)，页74。
(74) 同注(71)，页108 - 119。
(75) 见方修《马华新文学史稿》下卷，页118 - 152。
(76) 同注(75)，页153。
(77) 同注(75)，页171。
(78) 同注(75)，页181 - 209。
(79) 见方修《关于王君实与冯蕉衣》，文收《马华新文学及其历史轮廓》，页112 - 117。
(80) 见方修《战后马华文学史初稿》，页6 - 26。
(81) 同上，页79 - 104。
(82) 同注(80)，页105 - 137。
(83) 见方修《<胡愈之作品选>前言》，文收《游谈录》，页79。
(84) 见方修《<张天白作品选>前言》，文收《游谈录》，页69。
(85) 见方修《<流冰作品选>前言》，文收《游谈录》，页85。
(86) 见方修《马华新文学史稿》上卷，页257 - 263。
(87) 见方修《<白荻作品选>前言》，文收《游谈录》，页95 - 99。并见方修《黄科梅（白荻真姓名）的创作生活》，文收《方修自选集》，页52 - 54。
(88) 见方修《<铁抗作品选>前言》与《<金丁作品选>前言》，二文均收《游谈录》，页64 - 68与页74 - 78。
(89) 见《郁达夫留给本地的一笔文学遗产》，文收《方修自选集》，页143 - 149。
(90) 同上，页148 - 149。
(91) 有关方修与马康人的过从详情，见《文学·报刊·生活》页96-100。
(92) 见方修《知人论事》，文收《谈小品散文》，页102 - 103。
(93) 见《且介亭杂文二集》之《题未定草》，转引自《鲁迅警语》，页262。
(94) 见《文史通义·文德》，转引自《文学批评研究》，页98。
(95) 见方修《鲁迅的自嘲诗》，文收《避席集》，页64 - 65。
(96) 见方修《关于鲁迅的传记》，文收《避席集》，页75。
(97) 见方修《<郁达夫佚文集>序》，文收《郁达夫佚文集》，页14。
(98) 同上。

(99) 见方修《马华文学的现实主义传统》之《后记》，页100。
(100) 见方修《由张巡<闻笛>说起》，文收《人物篇》，页15。

第五章

方修的史学思想

如果我们得用一句话来概括方修的史学思想，那应该是“不畏强权名家，就事论事。”方修对自诩为马华文坛上的“契可夫”或“鲁迅”的“名作家”，绝不卖面子，但并不是避而不谈他们，而是结合历史背景，具体的社、经、政情况，再对这些作家的作品给予适当的评价；[1]对姿态比他进步，而实际上是对理论的理解有错误的后学者，方修也绝不含糊地给予纠正，绝不怕因此招来“进步”分子的非议；[2]对名作家如郁达夫接编《晨星》后的三几年里，此文艺副刊的作品内容与素质反不如林健安主编时那样精彩与具有思想性这事实，方修并不会因名满海内外的郁达夫而为他隐讳工作缺点，而是例举五点原因来说明郁达夫在编辑工作上的不足；[3]再如对陈练青此位扩展期的马华作家，方修也独排众议，结合他的具体生活情况与作品内容，对他前期作品与作为给予高度肯定，并对其后期作品给予应有的评判；[4]又如批评李紫凤接编南洋商报的《狮声》时，当时的文运已有复兴趋势，但李氏由于受到本身思想意识局限，该刊所登文艺作品，内容空洞，态度浮滑程度，反比李铁民主编时更为严重；[5]这些例子都说明了方修治史，是铁面无私，就事论事的。

纵观方修的史学思想，我们可以就事论事此大原则为其轴心，而以治史须从大处着手，须结合社会情况，须有先进思想等等小原则为其副线。方修无论撰写整部文学史书或单

篇论著，乃至于评论个别作家或作品，都离不开这些原则。

第一节　关于治史须从大处着手问题

如果说就事论事是方修史学思想中的一条红线，它贯穿着他所有的文学史论著，那治学须从大处着手则是他治学思想中最显著的一条副线，这副线在他所撰写的对重要事件或人物的评论文章中最明显地呈现着。就事论事此原则使方修能坚持正确的是非准绳，不畏惧名家权贵，对事对人作客观且透彻的剖析与评价；治史从大处着手原则，则使他不会陷入琐碎的史料考证的泥潭中去，而能以凌高俯瞰姿态来处理马华文学史料。方修说：

> 无论如何，我个人总是觉得，马华文学史料的整理、研究、应该有其更加开阔的格局，实际上这方面确也有其长足发展的潜能。我们不应该满足于打听消息、搜集情报这一类工作。对于一些搞史料的朋友，包括马仑先生，我有一个热切的希望，希望他们之中有一两位能够找个机会到伦敦一行。那里的大英博物馆收藏着大批目前本地图书馆还没有的旧报刊，有许多尚未被发掘的史料可资采集，数量至少足够编出一套崭新的马华文学大系（战前至战后初期）。只要稍微花一点气力，保证很快就会取得史料工作上的一个大突破。那才真正是“最新最重要的发现”呢！(6)

“马华文学史的整理、研究、应该有其更加开阔的格局”，而“不应该满足于打听消息、搜集情报这一类的工作”，这实际上就是强调治史应从大处着手，不可执着于琐

碎的考证工作。方修说这些话，不只说明从大处着手是他的治史的大原则，也是他长期钻研马华文学史后，从中深深体会到马华文学的真正精神何在的说明。马华文学是一部华人的血泪史，其史学价值可说远远超过文学价值，研究马华文学若不从大处着眼，而想靠走偏锋出名，那是非常幼稚的。但是一些乡愿式的文痞，却常以此来讥刺方修，说方修只劝别人到伦敦去收集资料，自己却不这么做，这真是夏虫不可语以冰。

由于治史从大处落墨，方修不特别重视琐碎的考证工作，因而对于诸如一个作家有多少笔名等小问题，若能一一详知当然最好，否则也无须强求。方修说：

我的文学史编著中有关一般作家的略历和常用笔名，都是凭我个人的见闻、推断来写的，或者是向一些还留在本地的老一辈写作人询问来的。问不到的就悬缺，不去强求；或者把可能是同一作者的两三个笔名视为不同的作者，也无所谓。最重要的是把被淹没在旧纸堆里数十年的优秀作品介绍出来。只要能够把具体的好作品介绍出来，丰富本地文学遗产，裨益后人，则关于作家的琐琐碎碎的讯息、情报，于我是可有可无的。(7)

为丰富本地文学遗产，裨益后人，并为先贤记录功绩，这是方修研究文学史的二大动机。这样崇高的情怀，绝非一般名利之蠹所能理解的。方修说：

现在要问，在文学史的编著或文学史料的纂辑上，把细胡、古月，宿女这么同一作者的三个笔名，当作三个作者来

看待，是不是值得大惊小怪呢？我的答案是“不！”特别是在关于早期的本地文学史料的整理工作上，更是一点也没有什么可以奇怪的。正相反，这种现象恰好反映了那一阶段的马华文学活动的真实的一个侧面。你想，一个作者，在那马华文坛风雨飘摇的日子里，为了坚持写作，必需化了好几个笔名来发表几种体裁不同风格的作品，这事实本身不是多么值得人们深思吗？今天，一个史料工作者，只要他是态度严肃的，有点深度的，他一定不会因为获得一点什么“披露”而欣欣自得，反而会是无限的感慨。甚至写出一篇内容深刻，意义深长的文章来。另一方面，他也一定会发现一个关于工作方法的问题。一个作者的三个笔名被当作三个不同的作者看待，这又正好说明了整理史料的人，至少是靠着自己的阅读、欣赏的能力，由文章的优劣出发，认货不认人，从大量的旧报堆里披沙拣金似的发掘出具有一定代表性的作家作品来；而不是靠着一双耳朵，先去打听什么响亮的笔名或知名作家，然后按图索骥，把不同笔名及其若干作品（或篇名），统一起来介绍的简单化做法。这做法有时会导致文以“名”传，不一定是货真价实的。[8]

方修这些话，不能理解为他在否定马仑的发现胡一声拥有三个笔名的努力，而是方修在劝导后进者应从哪一个方向去研究马华文学[9]。方修说:

那么，我在整理史料的时候，为什么要突出细胡、古月、宿女这几个在当时来说是一点也不“响亮”的笔名呢？

原因是，在那新兴文学运动惨受挫折的阶段（1931年），许多作者停笔的停笔，改行的改行，文艺界普遍消沉了，我

发现这几个笔名的产品还有一定的水平，所以就当作不同的单位来介绍，作为这一阶段的代表作者（不是“知名作家”）。这里多少带有一点着意铺排，无中取有的做法。譬如古月，这个笔名写的佳作实在寥寥，但为了免得文坛显得太过空寂，因而也就把它和细胡、宿女一同派上用场了。这样做是要适当地填补这个阶段的马华文学的空白，使文艺活动看来稍微热闹一点；所以也并不太过考虑这些笔名是不是会属于同一个人的。虽然也意识到免不了多少会有些重复。

在这一阶段（1931年），我也突出了在当时来说同样是默默无闻的另几个笔名，如竹虚、平凡，还有稍后出现的写诗的文郎等等。我把他们的作品编入《马华新文学大系》，同样作为不同的单位看待，不去考虑这些笔名究竟是否真的属于不同的作者，或者是否不至于与我已经介绍过的一些作者重复。道理是相同的，我想使到这一段几乎万马齐喑的时日，看来还有不少的作者在呐喊几声。

你知道，在我整理这批文学史料的那个年代，也还是新文苑的一个十分寂寞，需要多几个人来共同呐喊几声的年代。我更不愿看到历史上的某一个阶段的文艺行列，真的淡薄到只有一两个作者。（当然，整理史料而掺着一点个人的主观愿望，虽说是好意的，严格说来还是不值得鼓励的。）(10)

为了不愿看到历史上某一阶段的文艺行列过于淡薄，而把同一作者的不同笔名当作不同作者来处理，这样的做法是不对的。但由此我们也可看到方修治史的另一特点，即治史融进主观的爱憎之情，而这无疑的是个优点。

方修撰写马华文学史的动机，既是为丰富本地文学遗产，为前贤追述功绩，也是以勾勒文学发展轨迹及其传统为其主

要目的。因此，对于琐琐碎碎的考证工作，诸如一个作家有多少个笔名等问题，他固然会加以注意，但却不是研究重点所在。(11)

因为注重从大处着手，方修反对治史者避开具有本质意义的课题，而专门去做琐琐碎碎的考证工作。方修说：

> 东南亚历史的研究，一向存在着一个不大健康的倾向，就是窄小烦琐，尽量避开具有本质意义的东西。因而所做的经常是些考证工作，譬如单马锡考，大伯公考，某某甲必丹考；或者是些比较细碎的事象的介绍，譬如某国设立领事馆的历史，某某码头建筑史，洪门会的组织内幕等等。在这样的一种研究风气之下，布都查理在监狱里写了一本关于新马的外国经济势力统计的书，竟然一鸣惊人，倒也没有什么奇怪了。(12)

方修在此强调的是“避开具有本质意义的东西”这点，也就是说不从大处着手的治史态度是不可取的，但他并不是全盘否定琐碎的考证工作。因为若是为了把一段史实的来龙去脉弄得一清二楚，以便对有关史实作公正准确的评价，那一些琐碎的考证工作是无法避免的。清朝乾嘉年间考据学特盛，固然束缚了史学的发展，但乾嘉考据学对大量古史和古典文献所作的辩伪、校注、考证、辑佚以及补正的工作，却大大方便了后来史学家的研究工作。可见得琐碎考证工作，有时也是治史的基本工作。但若有意或无意地避开本质问题，而只在琐碎的考证工作上下功夫，那就不足为训了。同样的，方修对那些狭隘的本位主义学者的研究也是不以为然的。他说：

就最近的情形看来，东南亚史的研究似乎出现了另一种倾向，那就是亚洲或东南亚的本位主义。专家似乎认为西洋人的掠夺殖民地，统治亚洲人，坏事做尽，固然不易翻案；但如果是亚洲人侵略亚洲国家，奴役亚洲人，那就可以刮目相看了。例如日本人在二次世界大战期间所宣扬的“大东亚共荣圈”，实际上是比西方的殖民主义更野蛮更落后的法西斯的血腥统治，这对于一般历史学者来说应该是一种最基本的常识；不料现在才事隔廿余年，就有许多人对它大大地感到兴趣。他们不是谴责它的大开历史的倒车或者以暴易暴，而是以惋惜的心理在讨论它失败的原因。这大概不是偶然的现象吧？(13)

亚洲或东南亚本位主义者即使真的相信日本人奴役亚洲人，是远比欧洲人奴役亚洲人较易教人接受，这类学者依然犯上本位主义的错误。更何况，这类学者背后的真正动机是在为野蛮的侵略者开脱罪名呢！方修在此抨击本位主义者，除了他们不从本质意义问题去剖析历史外，还因为他们是颠倒是非，为虎作伥的学人。

但单单摆脱琐碎考证工作与本位主义，而走向社会现象的调查，这就是正确的治史途径吗？方修也不以为然。他说：

因为谈论东南亚问题的研究，偶而想起上月底在伦敦出版的一部关于远东方面贩卖妇女及童奴为娼的新书——《黄种奴隶的贩卖》。作者是爱尔兰的记者奥卡拉汉。据说他曾踏遍东方的娼寮，从事搜集资料，不仅到过所谓按摩院和舞厅，而且也调查了操纵这些行业的幕后人物，包括黑社会头

子，贪官污吏等等。书的内容分为《妹仔（小婢女）——香港的童奴》，《香港——远东丑业的交换站》，《澳门——远东的污水渗井》，《台湾的套房女郎》，《东京的导游女郎》，《新加坡的男娼》，以及菲律宾、南越、泰国的丑业等章节，说明了作者调查范围的广泛。

这似乎也是一种东南亚研究，因为该书所涉及的，大部分还是东南亚地区的社会现象。唯一与传统的东南亚研究背道而驰之点是一船所谓正派学者着重在史地问题的考证，这书则以丑恶的事物为调查对象。然而我们总不能说祇有史地的考证才是研究工作，卖淫业的调查就不成其为研究。而且，卖淫业在本地区也有其悠久的历史，渊源溯流，考其演变，这也正和一些所谓东南亚的专题论文一样，不失为一种学术著作。何况作者在这书中还探讨到某些地方的贪污活动，黑社会活动等等，比起一些烦琐细碎的考证，诸如三宝公有无胡须之类论文来，也许倒是更有内容了。

然而，这样的一种东南亚研究，难道就是研究本地区问题的正确的道路么？那也不见得。它虽然摆脱了一般考证式的研究的烦琐之弊，却又走向了庸俗化与低级趣味化。按照该新书的章目看来，作者所做的显然不是在深入地发掘卖淫业的社会根源，而是在提供一些耸人听闻的所谓社会黑幕或带着黄色情调的调查报告。这也是东南亚研究的另一不健康的现象。(14)

对卖淫业进行调查研究，并不是没有意义的。但有关学者走的若是庸俗化与低级趣味化的道路，这样的调查也就失去了意义。换句话说，有关学者若能从社会结构此大处着手研究卖淫问题，那这样的研究就有意义。若只提供耸人听闻

的社会黑幕或带黄色情调的调查，那就与烦琐细碎或狭隘本位主义的研究并无二致了。

然而不管是烦琐细碎的考证工作或庸俗化的调查报告，由于这两类研究都接触不到本质课题，无法让读者从阅读其报告中认识社会，并解决社会问题，因此都是不可取的。方修说：

然而，学术史上却也经常出现这么一种现象：很多聪明而富有研究精神的学术工作者，由于他们所走的方向不健康，不正派，到头来终于受了时间的淘汰，而归于默默无闻。这里所指的不健康，不正派的方向，细碎烦琐的考证式的研究是一种，侧重所谓社会黑幕的低级趣味或黄色事物的调查报告也是一种。然而无论是那一种，基本上却是相同的货色，就是我们所说过的，尽量避开一些具本质意义的东西，变成了可有可无，对于读者的真正认识社会，解决社会问题，实际上全无帮助。也许在新书出版的时候，有些人为了好奇心所驱使，会买一半本来翻翻，接着也就把它忘记了。金赛博士的许多关于性生活的调查报告是这样，现在的这一类什么《黄色奴隶的贩卖》也将是这样。(15)

搞研究者不从大处着手，不钻研本质问题，无论于人于己，都不会有好处。这正是方修史学思想中的研究问题应从大处着手的原则的根源。从表面上看来，这原则似乎带有一定的功利成分。其实不然，我们只要从方修的整套政治与社会思想着手剖析，我们就可以理解方修的文学与史学思想为何相当强调实用功能。

贯穿着方修的政治思想的一条主线是，良好的政治制度

会带来更合理的社会制度，而一切艺术、文学、史学乃至于各门学问，毫无例外地应该是为整个人类社会的前进而服务的。但文、史、艺术虽然都是为促进人类社会进步而存在，它们却都须具有本身的特点才行。因此，方修强调文学的形象是大于思想的。同理，他认为研究历史应从大处，从最本质意义的事物着手，才能发挥其作用。这样的观点不应理解为具有功利成分，而应解释为方修对各门学问所须具备的基本特点有深入与透彻的理解。

第二节　关于史德与史观问题

在探讨方修的史学思想时，我们就会发觉他所特别强调的是要对史实考察清楚，要尽量地收集史料，在治史时不可怀有政治成见，须结合社会
情况对历史作具体且公平的评价。他最反对的是所谓的“春秋笔法”，以及由此笔法演变出来的混淆黑白，颠倒是非的替历史罪人涂脂抹粉的形式主义的历史写作法。换句话说，方修所服膺的史德是就事论事，还历史以公正，而不是为尊者讳，抹杀事实，转嫁罪名的所谓“春秋笔法”。方修说：

谈到史德问题，我也不完全赞同一介先生的意见。我觉得董狐是最没史德的。晋灵公不是赵盾杀的，也不是赵盾指使人杀的，怎么可以直指赵盾是凶手？我认为董狐至多只能说是一个浅薄的形式主义的史官。况且，晋灵公的被杀，是由于他的荒淫无道，自取灭亡，董狐不提此事，却只针对赵盾，深文周纳，罗织罪名，这算是什么史德呢？史德倘若是一种和人们大众的利益相对的东西，我们又何贵乎有所谓史德？孔子是封建

卫道者，自然要大大吹捧董狐，我们现在可不需要让他牵着鼻子走。

不过，话又得说回来，董狐虽然没有史德，但他另有他的不可企及处。他骨头硬，不怕死，不向大权在握的赵相国低头，这又比我们这些畏首畏尾的凡庸之辈强过千万倍了。文天祥讴歌“在晋董狐笔”，大概就是欣赏他这一点的。因为文丞相当时国破家亡、身系囹圄，只求从容赴义；另一方面又希望人心不死，有以反抗侵略、复兴大宋；所以他需要董狐这种威武不屈的精神来勉励自己、鼓励他人。(16)

“春秋笔法”之所以不能作为史德的标准，首先在于这是与人民大众的利益对立的东西。对晋灵公这样荒淫无道的昏君，他的被杀，从现在的观点来看，本来就是死有余辜的。董狐不但不提这点，还深文周纳，罗织罪名，书下“赵盾弒其君”的荒谬结论。其次，晋灵公并不是赵盾杀的，赵盾也没指使人杀晋灵公，因此董狐对此段史实所下的结论可说是含血喷人的。像这样的转嫁罪名，为尊者讳的所谓“春秋笔法”，可说是孔子思想中较为落后的糟粕，是不足为训的。因此方修不以这样的“春秋笔法”为史德的楷范，就一点也不教人感到费解。

较教我们注意的是，方修虽然批评董狐没史德，但却肯定董狐骨头硬、不怕死、不向权贵低头的勇气。这说明方修能结合历史条件，对个别历史事件作具体而切实的剖析，并从而得出较正确的结论来。方修并不会因为董狐使用“春秋笔法”此错误而否定他的不畏权贵的高贵品格。可见得方修并不是真正反对以“春秋笔法”为史德的标准，而是强调应就事论事，对历史事件作公正评价，不向权贵名流低头的史

德。他对某些所谓的“春秋笔法”的憎恨，并不是因为此笔法强调微言大义，而是它的抹杀事实，转嫁罪名、颠倒是非的精神实质是反动的，是与大众利益冲突的。方修说：

向来有些人一提及历史写作问题，就喜欢从什么史德史识谈到春秋笔法，说什么孔子作春秋而乱臣贼子惧，仿佛春秋笔法就是所谓史德史识的最高表现。但就最近英国作家奥布连写剧本直指韩麦舍杀死鲁蒙巴，也被形容为仿效春秋笔法这一点看来，则春秋笔法又似乎不是什么了不起的东西，而且简直可以说，倒是一种淆乱黑白，指鹿为马的做法。这么一来，问题就产生了：究竟什么是春秋笔法呢？春秋笔法究竟是好是坏？

所谓春秋笔法，一般指的是孔子重修鲁史《春秋》所采取的义例，也就是在记述事实时，渗入一种褒贬精神，叫做微言大义。所谓微言，常常是对于他所不满的现象语含讽刺。如大家所熟知的《郑伯克段于鄢》，就是暗示郑伯兄弟阋墙，兄不兄，弟不弟，不足为训。所谓大义，则是在分辨某一事件的责任问题。如许悼公服药而卒，因许世子未尽尝药之责，便迳书“许世子止弑其君买”，加以他弑君的责任。这种义例，本非孔子所创，而是古已有之的。如赵穿杀晋灵公，史官董狐以赵盾未曾缉凶，乃书“赵盾弑其君”，就是一例。不过由于《春秋》的写作特别着重这种褒贬精神，所以也就特别出名吧了。

然而，这样的一种笔法，可不一定是值得肯定的，它常常是一种自然主义或形式主义的写作方法，如上述的赵盾弑君，许世子弑君等，就都是这类东西，后世仿效者，其任意黜陟，抹煞事实，就更加的厉害，至于那位英国剧作家的将

鲁蒙巴之死归罪于韩麦舍，那是完全蓄意替外国干涉者抹干血迹，推卸责任，更是与春秋笔法无涉了。(17)

在这儿，方修说得非常清楚，他的反对所谓的“春秋笔法”并不是它的微言大义的褒贬精神，而是它的任意黜陟，抹杀事实的写作方法。这种为尊者或元凶讳的作风，既然是为某一历史事件找替死鬼，而放走真正的元凶，那有关的写作者自然就无法对历史事件作公正的评价了。像英国作家奥布连所写剧本《杀人天使》，直指联合国秘书长韩麦舍杀死鲁蒙巴，这已不是为尊者讳的自然主义或形式主义的写作方法，而是“完全蓄意替外国干涉者抹干血迹，推卸责任”的卑鄙手法，其真正意图是在谋求个人的荣华富贵。

这种刻意为元凶讳或尊者讳的作风，固然是要不得的，是方修极力反对的。对于囿于政治成见，或在方法上观点上有偏差，乃至于史料不完整的历史研究，方修也是深不以为然的。他说：

自然，关于东南亚问题的著作，一向也非完全没有，尤其是英日荷等国的学者，更多这方面的作品问世，以致当地有些懂得外文的人士，把它们的作品拿来翻翻炒炒，倒也很有可观。但这类著述，虽然不少，却往往或囿于政治成见，或由于方法观点上的问题，谬误歪曲之处，所在多有。抛开这些不说，单单材料的搜集而言，也是很缺完整的。最近吡叻木威镇附近的甘光哥打胶园中，发现古冢多座，年代和来源问题，说法纷纭，言人人殊；有人去翻查一些史书，又发现16世纪30年代以后100年间，木威一带情形，混乱不明，现在正待考古家去研究。我们试想，吡叻幅员不大，16世纪初叶

距离现在，也非悠久，却有长达100年时间的情形，未被史家搞个清楚，可见不但马来亚的很多问题，恍若一片处女地，正待学术家们去开辟，连有关资料，也待大大探求呢！[18]

西方学者，由于观点上有偏差，又囿于政治成见，对有关史料也掌握得不够完整，他们的东南亚历史研究也就往往漏洞百出，问题多多了。这样的研究者，即使有多崇高的史德多渊博的学识，其研究成果也不会突出的，其研究结论也就更与史实不符了。

方修并不以传统的史德为治史的标准，因为传统的历史的写法，尤其是中国古代史，可说都是以帝王将相，以政治事件为主的。方修所服膺的是中国近当代从西方引进历史的唯物史观，强调的是人民大众创造历史的力量，着重的是从政治、社会、经济等等背景来剖析史实。方修虽然并没撰写历史书，但从他所写的马华文学史时强调“结合社会情况和文学本身的发展”来论述马华文学的发展轨迹，[19]以及《史稿》、《简史》、《初稿》的论述马华文学都紧扣时代思潮与社会背景的特点看来，我们就可看出他的历史观是唯物的、先进的。

“方修是属于那批中国文化优良传统和中国近代先进社会思想教养和熏陶出来的知识分子”[20]，他能全面地、系统地、深入地编写出三部马华文学史，为世人提供一部从1919年至60年代的完整马华文学发展图景绝不是偶然的。这自然由于他有高超的才智，丰富的学识、高尚的人格，但更重要的一点，还因为他有先进的史观。方修的先进史观具体体现在他的三部马华文学史书中，他强调治史须收集丰富的原始资料，强调治史者须对有关的研究课题有深入的探讨与

理解。他说:

历史学家在记述一桩史实的时候，必须对于这史实的发生经过，来龙去脉，考查得清清楚楚，然后方才下笔，否则，他所写的历史，就不完整，就不正确，不够使读者理解历史的演变。(21)

我们曾说，方修强调治史须从大处着手，但在此方修却又强调须对一桩史实的来龙去脉、发生经过考查得清清楚楚，表面上看来似乎是互相矛盾的，其实不然。方修说治史须从大处着手，着重的是指出治史者不可避开具本质意义的事物不研究，而专门去钻研无关痛痒的琐碎事物；方修在此强调须对史实考查清楚，着重点在于认真考查的态度，其大前提是所考查的史实须具有本质意义的事物。换句话说，在所研究的具有本质意义的课题的大前提下，治史者对有关课题的深入考查，已不是琐碎的考证，而是为了全面且深入的理解该课题，并得出正确的结论来。

方修强调治史须对有关史实考查清楚，不只是在理论上，而还是有长期研治马华文学史的亲身感受。方修开始撰写《史稿》时所遇到的最大障碍，就是无法全面掌握有关资料，因而对一般文学现象的论述就不完整，对特定课题的研究也无法深入。在这样的情况下，方修竭力去做的是尽力搜集资料，甚至因而在理论分析方面无暇顾及，也在所不惜。这最有力的说明，在坚持治史者须从具本质意义的事物着手研究的前提下，方修是异常重视全面的收集史料的。只有全面收集资料后，再以从大处着手的观点去剖析问题，以琴心剑胆的方法去探讨问题，以公正不偏的态度去论断问题，治史者

才有可能写出有分量的史书来。[22]

在《史稿》、《简史》及《初稿》此三部文学史书中，方修特别偏爱《简史》，最主要的原因就在于《简史》所使用的资料至少十倍于《史稿》。由于史料掌握得相当全面，《简史》在描述马华新文学的发展轨迹，或论述其各个发展期的特征方面，都很精彩、鲜明、突出。这最雄辩地说明了只有全面掌握了史料，才有可能写出杰出史书此道理。

除了强调须全面掌握史料外，方修在治史时所着重的另一点是深入研究有关课题。深入探讨所要研究的课题，是方修的史观的另一重要论点。方修说：

对这问题，我也有稍微不同的看法。鲁迅传，由一些鲁迅相熟的人来写，固然很好，由没有见过鲁迅者来写，也未尝不可。中外历来很多好的传记，作者与传中人物，生卒年代，相隔长达一两个世纪以上；如罗曼罗兰（1862－1944）之写贝多芬（1770－1827）传，就是一例。所以，问题在于写鲁迅传的人，对于鲁迅的研究是否深入，对于鲁迅的理解是否正确。如果是，没有见过鲁迅的人，也能够写出好的鲁迅传来。否则，纵使由认识鲁迅的人来写，也是不成样的。因为和鲁迅相熟的人，不一定能够正确的理解鲁迅；有的还可能由于对鲁迅以及同时代的若干人怀有成见，作传态度，不能保持公正，写了出来，比起一般不认识鲁迅者的作品来，反而更差呢。认为和鲁迅不相熟，就不了解鲁迅，写不出好的鲁迅传来的人，曾说鲁迅传的最理想的作者，应该是林辰先生。殊不知林辰也是和鲁迅不大熟悉的一个。他的《鲁迅事迹考》中的许多资料，还是向许寿棠和孙伏园问来的。这就更可显见鲁迅传要写得好，与作者和鲁迅是否相熟，并没有

多大关系。

写鲁迅的另一个条件，是作者对于文学这一部门，最少要有一点儿常识，否则，即使是和鲁迅相熟的人，也是不免要闹出笑话的。(23)

与所撰写的人物相熟并不是写好该人物传的必备条件，要写好人物传的先决条件之一是对该人物有深入的研究；其次是写传记时态度得保持公正，不应对传记主人公或其周围的人怀有成见。自然，单凭此二点并不能保证一定可写好人物评传。要写好人物评传，尤其是在历史上曾起过重大影响力的人物如鲁迅、毛泽东、周恩来等等，撰写人本身就须具备较高的情操才行。撰写人若是情操卑下，思想境界不高，他对名人的高超感情根本就无从体会；对名人的舍己为人情操也不能有所领悟，自然也就无法写出有分量的传记来。这些都是方修特别重视的。方修在他自己所写的三部马华文学史书中，都是以公正的、毫不留情面的态度，来赞扬思想先进的作家与批评思想落后的作家。至于在大德方面有所亏损的文人，方修是绝对不会把它们写入史书的。

方修的史观是先进的。由于他从很年轻的时候起即大量阅读了中国古典文学，他从中所吸取的传统读书人的清高气节已是他灵魂的一部分；与此同时，在南来马来亚后，他又从不间断地、大量地、详尽地阅读大批的先进的理论书籍，从中所摄取的唯物的、先进的治学与剖析事物的方法，又使他超越了传统读书人的执着然而有时又难免会流于固执与错误的境界。如果我们说方修的长期读书与不平凡的生活经历，是形成他清高个性的因素；那我们应该可以说他从阅读先进理论书籍所吸取的唯物与灵活的治学方法，对他的剖析事物

与研治文学史，是有极大的积极作用的。方修在其文学与史学思想中特别强调先进思想的重要性，其根源在此。方修说：

中国名史学家范文澜最近逝世，报载北京的学术界曾为他举行一个追悼会，但不知大家给予范氏的是怎样的一个评价。在这里，我们觉得范氏至少有两件事是值得一述的。

其一是他的苦学精神。范氏是浙江绍兴人，出身并非富有，但却勤奋耐劳，坚持念完大学课程，是早年北大历史系一名出名的苦学生。毕业后赴东京留学，却因缴不起学费而中辍，只好在校外刻苦自修，每日以面包及白开水充饥。经过了整整两年的苦读，终于完全吸收了当时日本知名的社会科学家河上肇等人的学术成果，成为他以后一生学问事业的基础。

其次是他的先进意识，范氏是以新的科学观点来研究中国历史的第一人。他从1929年担任北大女子文理学院的教席起，便开始运用新颖的学理来讲授中国历史，把中国历史的真实面貌逐步揭开出来，在中国史学研究的领域中起了划时代的转捩作用。其后因为遭当权者所忌，诬陷他援助受难学生，以致入狱多年，备受折磨。结果虽获蔡元培等人营救释出，却始终得不到一个安全的研究环境，迫得远走边陲，在西北一带各大学任教。直到战后的几年，才由张家口返回北京。近年来，许多历史工作者，包括吕振羽、翦伯赞、侯外庐等，一个个遭受时代淘汰了，范氏却一直屹立于时代前头，踏实工作，以至逝世前的一刻为止。这一点与他的一贯先进精神显然是分不开的。(24)

方修在此对范文澜所作的两点评论，其实多少都有他本

身的影子在。方修其实就是苦学成功的学者，而他的三部马华文学史及其他单篇论述马华文学各种特征的论著之所以引人注目，之所以会成为国内外学者论述马华文学时所必然要引述的原因，就在于方修是以先进思想来研治马华文学史的，因而其著作观点正确，论断精简，结论合理。方修赞扬范文澜在中国历史的研究工作上始终站在时代的前头，是因为范氏一贯以先进思想治史。其实，方修何尝不是一贯以先进思想研治马华文学史呢？

由于方修身上既带有中国文化优良传统中的清高性，而又具备中国近代先进思想的革命性，方修的史观与史德就不是中国传统式的，而是唯物的、先进的、强调是人民大众创造历史此观点的。但与此同时，在治史时，方修也继承了清乾嘉学派的深入考查问题的优良传统，因而在考查史料时也就心细如针了。

第三节　关于治史方法的问题

我们曾说方修的文学批评方法中最常见的是总结性地探讨文学发展规律，与比较性地剖析作家作品的特色和贡献。在剖析方修的治史方法的特点时，我们又可看出，方修的文学批评方法的特点，其实是其治史方法特点的呈现。在撰写文学史书时，方修由于巧妙地运用了纵向比较、横向比较，宏观比较与微观比较研究法，且又是从大处着手去剖析问题，而又运用乾、嘉学派的深入详尽考查的治学方法，因而他所撰写的马华文学史书或单篇论著，都具有旁征博引、深入剖析、立论精确、见解突出的特点。(25)

纵向、横向、宏观、微观比较研究法，在方修的单篇论

著中可以界限分明地分开剖析。但在他的三部文学史著作中，由于四种研究法是交错地使用，就无法分开来论述了。

本节将从方修的马华文学史著作及单篇论著中，去剖析他如何巧妙地运用此四种历史比较研究法，从而由侧面勾勒处方修史学思想的另一些特点来。

我们若把方修所有有关马华文学的论著细加研究，深入加以剖析，多方加以比较研究，我们就可以看出，方修是从一开始钻研马华文学时就自觉地使用纵向、横向、宏观、微观比较研究方法来勾勒马华文学的发展轨迹的。

我们若从方修撰写的《马华文坛往事》、《马华文艺史料》、《马华文学史稿》、《马华文艺思潮的演变》、《马华新文学及其历史轮廓》、《马华新文学简史》、《马华文学的现实主义传统》、《战后马华文学初稿》、《新马文学史论集》，乃至于当代史料整理的文章等等著作中去探讨问题，我们就可以非常清楚地看出，方修之所以能在马华文学的研究工作上取得如此辉煌成就，最主要的原因就在于他是以先进史观为其治史的指导原则，以乾、嘉学派的深入考查问题为其治史精神，以纵向、横向、宏观、微观比较研究法为其治史方法的结果。

收在《马华文坛往事》与《马华文艺史料》二书中的14篇文章，实为方修走进马华文学研究门槛的初作，但从中我们已可看出方修初步运用纵向、横向比较研究法为马华文学发展轨迹勾勒轮廓。我们可把这14篇文章分为三类来剖析。

《文运谈往》、《剧运拾零》、《新启蒙运动》以及《文学通俗化运动》，实为方修勾勒繁盛期马华文学发展趋向的文字。[26] 此四篇文章是方修根据战前马华文学繁盛期的一份刊物《南洋周刊》的史料所勾勒出来的，有关马华文学发展

阶段中的冰山一角之缩影而已。但我们却可由此看出方修善于从原始史料勾勒出具本质意义的观点的本领来。正由于方修具有善于从某一特定阶段的马华文学史料中勾勒出该阶段的发展特点来，当他掌握了战前马华文学所有阶段的史料后，他自然就能勾勒出马华文学各个发展阶段的特点，再把它们之间的同异加以比较，自然就显出纵向比较研究法的特点来了。

我们如果再把《抗战诗抄》、《战斗的散文》、《抗战与小说》与《救亡戏剧》合着来谈，我们就更可看出方修在勾勒繁盛期此四种文体的一般特色的同时，也有意识地把此四种文体之间的差异处或特殊点作了一番比较。[27] 这俨然已有横向比较研究的倾向了，而这也是我们之所以说方修研治马华文学史，是从一开始即以纵向、横向、宏观、微观比较法来处理史料的依据。

但方修巧妙运用上述四种历史研究法的特点，却得在三卷本的《马华新文学史稿》中才能全面体现出来。在此套首部全面论述战前马华文学发展特点的文学史书中，方修是以纵向比较研究法结合着微观比较研究法来剖析马华文学各个发展期的特点，以及它们之间的不同点。与此同时，方修又以横向比较研究法结合着宏观比较研究法来分析马华文学如何受到国际局势，中国现代文学运动的影响，以及马华文学与中国现代文学在发展道路上的不同点。

方修以非常微观的，非常细致的观点，非常深入地勾勒出这样的景象来：马华新文学在萌芽期是形式上的特点表现得相当显著，内容的特质显得颇为隐晦，新时代思潮尚处于潜伏状态，未汇成一股主流，一个方向，音响微弱。[28] 进入1925年，《南风》和《星光》相继创刊，马华文学反封建、

反侵略的主流思想才奔腾澎湃，全面地、明晰地呈现在各种文体的创作中。(29)

低潮期的马华文学作品所体现的反封建反侵略思想内容，显得幽晦曲折。(30)

繁盛期的马华文学的特点是反侵略精神空前突出，无论在创作实践中或文学运动中，都居于支配地位，远远盖过反封建主题。(31)

由于灵活运用纵向与微观比较研究法，方修在得出马华新文学的主流是反封建与反侵略此二主题的同时，又能非常精确地点出：此二主题在萌芽期并不明显，须至扩展期才明朗起来，但在此时期的反封建意识是远比反侵略意识明显的；低潮期的反侵略主题居于主导地位，反封建主题并不那么突出；繁盛期则是反侵略思想凌驾一切的年代，反封建思想非常不明显。

另一方面，在肯定马华新文学是受到中国五四新文学运动的冲击后而兴起此论点后，方修在论述马华新文学的各个发展期的特点时，又巧妙地运用横向与宏观比较研究法来论证马华新文学如何受到中国新文学与国际局势的影响。例如在论述低潮期马华新文学作品之所以会体现斥责军国主义侵略，反对屈辱投降政策的主题，除了由于地方经济的普遍不景气外，还因国际军国主义迅速扩充，诸如意大利的灭亡阿比西尼亚，日本的侵略东北三省与建立“满州国”等等。(32)

再如论述繁盛期马华新文学作品的反侵略主题特别突出，指出那是除了受到中国全面展开抗战的影响外，也与第二次世界大战爆发，以及日本野心勃勃策划南进有关。在谈到较具体情况时，方修则指出“抗战文艺”是从上海流传过来的一个口号，并由此指出文学通俗化运动、文艺通讯运动以及

诗歌大众化运动，都是抗战文艺深入发展的产物。[33] 凡此种种都足以说明方修是既以纵向、微观比较法，又以横向、宏观比较研究法来处理整套《马华新文学史搞》的。

纵向、微观比较研究法的巧妙与深入运用，在《马华新文学简史》此书中得到最具体的表现。这本以十倍于《史稿》中所使用的史料为勾勒战前马华新文学发展轨迹的依据的文学史著作，其所呈现的文学发展方向的连贯性，以及方修对任何一件事物所作的追源溯本式的描述法，在在都说明方修在运用纵向、微观比较研究法已达致异常深入与巧妙的程度。

显现在《简史》中的一个最大特点是，方修在描述每一个文学发展阶段的发展特征时，都会追溯前一发展期的景象，或甚至把四个发展期的某一景象的不同特点做纵向深入的勾勒。

方修勾勒马华文学萌芽期的特点是：文艺园地只有科文不分的综合性刊物或文白混杂的文艺专刊，没有纯粹的新文学刊物；文学现象是只有个别的写作活动，没有群众性的文学运动；文学创作是只有若干成熟作品；创作方法尚处于自然主义或客观现实主义水平；文学理论是没科学性的文学思想的介绍；戏剧活动尚未能掌握现代化的话剧表演规范。[34]

在描述扩展期的文学发展特点之前，方修先概述萌芽期景象，接着才总结性地勾勒出此时期的文学发展总特点是新文学各部门的全面扩展，各种文学运动的崛起，文艺出版工作的的兴盛，文学创作产量的繁富，文艺批评的进一步发展，以及戏剧表演的纳入现代话剧的正轨。然后再把扩展期的文学发展趋势分为扩展初期，新兴文学滥觞期，轰轰烈烈新兴文学期以及新兴文学受挫期等四期来论述。《简史》就是这样地条理分明地论述各个阶段的文学发展特点，且略略提及

前一期的文学景象，做到一环紧扣一环的紧凑程度。先总述，再分述，由纲及领，层层深入，剖析入微。

这种纵向、微观比较研究法，在描述低潮期的文学景象时有更为明显的表现。例如在叙述低潮期马华文学刊物的萧瑟景况时，既回顾扩展期的蓬勃景象，也提及繁盛期的璀璨局面。再如在描述低潮期马华戏剧景象时，略述萌芽期新剧运动是在新加坡发难的，然后再扩展到联邦各地去；扩展期槟城的戏剧活动已俨然凌驾于新加坡之上，等到南洋新兴戏剧运动崛起，槟城已取代新加坡成为马华剧运中心。(35)

这些例子充分说明了方修是有意识地运用纵向、微观比较研究法来描述马华文学的各种景象的。

纵向、微观比较研究法在描述繁盛期的文学景象时，表现得最为明显。例如在描述马华文艺出版物的情况时，方修指出：扩展期是同人刊物盛行时代，低潮期报馆自设的文艺副刊与同人刊物比例有了巨大改变，而繁盛期同人刊物几乎已成绝响。

在提到文艺刊物的地位问题时，方修指出，扩展期的文艺刊物大多是周刊或三日刊，日刊只有一两种。繁盛期则几乎每一家报章至少都有一个文艺日刊，且地位稳定、持久。

提及刊物的水平时，方修指出，扩展期的刊物数量虽多，水平却高低不一，内容也不够均称。繁盛期的刊物佳作繁富，美不胜收。

在论述刊物的步伐时，方修指出，扩展期的文艺报刊流派多，走着不同的路向；低潮期的刊物良莠不齐，正邪并存；繁盛期的刊物则步伐一致，方向相同。(36)

此外，在叙述繁盛期的小说、戏剧、诗歌、散文的创作特点时，方修除了把此时期的各种文体创作分为前后二期细

加剖析外，也把各种文体之间的同异点勾勒出来。[37]

这些例子有力地说明，在《简史》一书中，方修主要是以纵向、微观比较研究法作为论述马华新文学景象的依据的。

我们说方修基本上是以纵向、微观比较研究法来撰写《简史》，并不等于说在此部文学史书中，他就全然不使用横向、宏观比较研究法了。事实是，方修也运用到此二方法的。例如在提及扩展期的时代背景时的论及中国政治正经历着北伐革命、宁汉分裂，国共进入内战；而中国文学思潮方面则是由五四时期的文学改革转向创造社、太阳社等所倡导的革命文学时期；着重指出政治事件与文学思潮对马华文学的影响；[38]再如论述低潮期的时代背景时的提及随着东三省的丧失后，南京政府采取安内媚外政策，既大力剿共，又无耻地订了一个又一个的卖国条约，并监禁与杀害抗日志士，使政治气压低沉到极点。另一方面，日本帝国主义在东方继续蹂躏中国领土，德意法西斯势力在欧洲日益扩张，并发动对阿比西尼亚的侵略战争，而英美法等民主国家，只求保持既得利益，对东西方侵略者都采取绥靖政策。马来亚殖民政府对当地的反日情绪与进步言论，管制严厉，因而马华新文学进入低潮状况；这是从横向、宏观比较研究角度来强调国际局势如何左右着马华新文学的发展方向；[39]又如在描述繁盛期的马华新文学的繁富景象时的提及中国展开全国抗战，对马华文学所促进的积极作用等等；这也是以横向、宏观比较研究法来处理史料的例子。

《战后马华文学史初稿》则更全面地表现了纵向、微观比较研究法的特点。

方修把战后初期至1970年的马华文学分为四期，但由于赞助者急于要稿，此书实际上只写至1956年，论述的范围只

有三期。

从方修在此书中所勾勒出的战后马华文学的景象看来，其最大特点就是以纵向、微观比较研究法，从每一个时期的各种文学体裁的作品中，以异常微观深入的角度去勾勒出每一时期的文学创作的特点来，由此才总结出某一时期的文学景象的特点；然后，再把各个时期的文学景象的不同点通过排比呈现出来，让读者亲自去比较研究探索。例如，方修指出，战后初期马华文学创作的基本主题是反对恢复殖民统治，争取民族自主独立；[41] 紧急状态初期的一般作品避免触及当地的重要现实，因而在主题与题材方面形成了两个明显倾向，即一是侧重支持中国的民主运动，另一是反映新马一些次要问题或非本质意义的现象；[42] 反黄运动时期的马华文艺作品的内容是崭新的，许多作品都企图尽量反映当时当地的重要现实。[43] 像这样的以排比呈现方式勾勒战后马华文学各发展时期的特点的做法，便是以纵向、微观比较研究法处理史料的结果。

纵向、微观比较研究法在方修每年为马华文坛所作的总结性文章中，也往往有很具体的表现。例如在1958年发生的那场史康论争，方修就针对此事追溯马华文学发展的三个特点来。即一、由于马华文学滥觞得晚，它不像很多国家的文学那样经历过古典主义与浪漫主义等阶段，而是一开始即接受了现实主义创作方法。二、它的服务对象是劳苦大众，它不是御用文学，不是有闲人家的消遣品，它是指导现实，教育大众的艺术。三、其内容与形式特征是走马来亚化的道路，即从作为中国文艺的一个支流到强调其独特性，从写中国题材到描述当地人民生活，从仿用北方土语到提炼南方方言，从倾向中国到热爱本邦以至支持本邦独立建国。[44]

再如在谈论马华文艺副刊时，方修断定战前的十几年间，整个文运是副刊在推动，少数杂志与戏剧团体只尽补助作用；战后初期，杂志出版及戏剧演出虽然蓬勃，但报章副刊的重要地位仍然没变；但从50年代至60年代初，文艺副刊已失去光芒，文运已由杂志、集刊、新书出版，戏剧团体，艺术团体分去一半责任。(45)

又如方修论述战前抗战卫马时期，一般写作活动是以新加坡五大报的副刊为中心园地；1953－1956反黄运动期间，则以《文风》副刊及《人间》、《生活文丛》杂志为主导刊物；50年代末至60年代初期，则是由《星洲日报●文艺》版，《文学、生活》，《理论与创作》等集刊，以及《大学青年》等杂志扮演要角；到了1963年初，副刊、杂志、集刊都全面衰落，文坛失去基柱，许多作品散见于团体的会讯、毕业特刊、戏剧演出特刊，或打字影印的杂志式的小型报章上。(46)

由上述这些例子，我们就可看出，方修是从大量原始史料的阅读中，以鸟瞰且迅速捉住文坛上的任何即使是多么微小的变化，为勾勒马华文学发展趋向特点的依据。而且，在抓住某一发展特征时，方修往往会以追源溯本方式去勾勒整个事件的来龙去脉，使整个事件的景象显得异常清晰。其中主因，就在于方修巧妙地使用了纵向，微观比较研究法的结果。

但最能体现方修的横向，宏观比较研究法，与纵向，微观比较研究法的治史特点的，却是他所写的那几篇论述战前或战后以及从战前至战后马华文学的演变特点的论著。例如《马华新文学的发展与分期》、《马华文艺思潮的演变（1919－1942）》、《马华戏剧文学的发展（1919－1942）》、《马华新

文学及其历史轮廓》、《本地戏剧作品演出述略》以及《战后三十年的新马话剧活动》等，就都是最能体现方修的纵向，微观比较研究法的特点的力作，而《马华新文学简说》与《中国文学对马华文学的影响》等，则是最能体观他的横向，宏观比较研究法的特点的代表作。[47]

我们可以把《马华新文学的发展与分期》、《马华新文学及其历史轮廓》及《马华文艺思潮的演变》三篇合在一起论述。

《马华新文学的发展与分期》是方修最早从原始史料中去勾勒马华新文学发展轨迹的一篇文章。[48]此篇文章重点只在略述战前马华新文学的四个发展阶段的一些特点，但从中已隐约可见方修运用纵向、微观比较研究法的特点。

《马华新文学及其历史轮廓》则很明显地表现出纵向，微观比较研究法的特点来。此文书于1972年12月，其时方修已编好十册《马华新文学大系》（战前），且已受南大人文与社会科学研究所之托撰写战后马华文学史，因此他对战后马华文学史料已摸得相当透彻。[49]

由于方修无论对战前或战后的马华文学史料都有相当深入的研究，他可以对自1919年至1956年的马华文学景象作纵览式的描述。方修把此段时期的马华文学的四个高潮的盛景作简略的勾勒与比较，既达到言简意赅，具高度概括性的境界，又收到相互排比比较的成效，看得出此文的特出见解是方修长期不断研读战前及战后马华新文学作品的成果。在此文中，方修只描述战前扩展期，繁盛期，以及战后初期与反黄运动的盛景，而显现在此四期之间的低潮期只一笔带过，只把它们当作文学发生轨迹的一条连接线来处理，充分体现出方修治史时灵活使用纵向、微观比较研究法的特点。

《马华文学思潮的演变（1919－1942）》的最大特点是，方修单从文艺思潮的观点来论述战前马华文学的四个发展期的特点。

《本地戏剧作品演出述略（1919－1956）》是方修以纵向、微观比较研究法来写作的另一力作。此文把马华新文学自萌芽期至战后1956年此期间的戏剧作品，作了简要但非常清晰的勾勒。方修把此期间的马华戏剧活动分为八个阶段来论述。把这八个阶段的马华戏剧的特征平排比较，我们就可看出方修是如何巧妙地运用了纵向、微观比较研究法来处理史料，才有办法为长达37年的马华戏剧史勾勒出那么鲜明的轮廓来。

《马华戏剧文学发展1919－1941》与《战后三十年的新马话剧活动》二文，可说是与上文相辅相成的，有关论述战前至战后的马华戏剧发展概况的单篇论著。此二文合起来读，即可看出方修以纵向、微观比较研究法，对马华戏剧的发展特点作了纵览式的剖析。但此二文所描述的层面较为广阔，举凡某一阶段的马华戏剧的创作方向，剧本特色，剧团活动都有所提及，与《本地戏剧作品演出述略（1919－1956）》一文的偏重于剧本特色的论述有所不同。但此三篇文章却最清楚地让我们看到方修以纵向、微观比较研究法来处理史料的特点。

在方修的单篇论著中，最能看出他巧妙运用横向、宏观比较研究法来剖析问题的，无疑的可以《马华新文学简说》与《中国文学对马华文学的影响》二文为代表。[50]

《中国文学对马华文学的影响》以非常宏观的角度论述了中国文学对马华文学的影响面，分为三个时期来论述。在马华旧文学时期（1819－1919），方修旁征博引史料，而后断

定马华旧文学之所以会发展起来，实与大批报章杂志在海外发刊及文化会社的鼓励推动息息相关，并由此断定马华旧文学与中国文学的关系是马华文学无条件、无选择地接受中国文学的哺养与扶植。马华旧文学是中国文学的海外增版，即南洋版。

在马华新文学时期（1919－1949），方修断定马华文学是作为一个独立文学单位从中国新文学中有选择性地吸取营养，主要表现在接受中国的健康文学思潮的传播，学习中国个别作家的风格，以及吸收中国作家成为本地作者这三方面。

在50年代以后时期（1950－1970），方修认为此时期的马华文学是以作为世界文学的一环的方式，和世界各地的文学居于平行的地位来接受中国文学的影响。

《马华新文学简说》则可说是方修运用横向、宏观比较研究法来治史的一篇代表作。此文的最明显的特点是每一个纲领论题都与中国新文学，中国古典文学或世界文学比较，充分体现了横向、宏观比较研究法的特点。

在提到马华新文学的内容特点时，方修既举例说明马华新文学确实是受到中国新文学的影响，但也强调它具有鲜明的南洋色彩。即使是反映中国或国外现实的作品，也曲折地反映了当地人民对这些事件的看法。

在提到马华新文学之所以异于马华旧文学之前，方修先说明中国新文学之所以异于中国旧文学，乃因前者代表了一个崭新时代，在基本精神，领导思想、与写作对象三方面，都各有其特点的缘故。然后再指出马华新文学之异于马华旧文学在于前者贯穿着反侵略、反封建的基本精神，是受新兴阶层的思想所领导的，是以人民大众为主要服务对象的。

在提到马华新文学的起点时，也例举中国新文学的起点，

由于编写文学史的人的着眼点的不同而有几种不同的看法，来支持马华新文学可有两个起点的看法的论点。

在论述马华新文学的分期问题时，先提及中国新文学史的分期法有三种，而后才提出马华新文学史应可分为四期。

在描述马华新文学的发展特点时，方修在其所列出的四项条目中，都以横向、宏观比较研究法来细述每一项目的特点。例如在描述报章副刊的突出地位时，方修先例举旧俄时代的《火星》、《现代人》、中国五四时期的《新青年》、《小说月刊》、《创造》等杂志，来说明好些国家的近代或现代文学作品，都是靠定期杂志来刊登的；而后才说马华新文学的90%作品，却是由报章副刊来容纳的。

在演绎“文艺作者新陈代谢频仍”此特点时，方修断定马华新文学的发展是五六年一大变，两三年一小变，步伐较中国新文学还要急骤。而且，马华新文学的活跃写作人，其活动只限于某一阶段，几乎毫无例外第都随着一个发展期的结束而消失。与中国新文学始终有少数作家如鲁迅、郭沫若的站在时代尖端的局面不一样。

在论述中国新文学对马华新文学的影响时，方修从横向，宏观的角度论断马华新文学的产生，是渊源于中国五四新文学运动；其后的发展也与中国新文学的发展有不可分隔的关系。而且，中国作家的创作风格与写作技巧，也是马华作家的学习对象。尤有进者，马华新文学只接受中国新文学积极与健康的影响，消极的、不健康的影响面甚小。

在论述马华新文学自立运动的曲折发展途径时，方修既从横向、宏观比较的角度断定马华新文学的茁壮成长，固然是中国新文学的哺育之功，但与此同时又从纵向、微观比较的角度点出马华新文学在各个发展阶段所显现出来的本地色

彩与作品所洋溢着的热带生活气息。

总之，方修由于掌握了先进的史学观，吸收了乾、嘉学派的严密考据精神，又灵活地运用横向、宏观与纵向、微观比较研究法，因而他所撰写的文学史论著，无论是篇幅巨大的文学史或篇幅较小的单篇论文，都达到见解新颖，立论严谨有据的境界。虽然方修论述史学思想的文章并不多，但从他所撰写的有关马华文学发展的著作中，我们却也可以相当全面勾勒出他的史学思想概要来。换句话说，方修的史学思想，很大部分是运用到实际的治史工作上去，而不是以理论的方式写于文章中。

(注 解)

(1) 如把苗秀归类为紧急状态初期反映若干次要问题或非本质意义现象的作家群；把姚紫评为向色情生活找题材的作者；都是其例。见方修《战后马华文学史初稿》页92－104。

(2) 如对海青说批评具体的作品如《茉莉公主》，应顾及作品产生和发表的时地：不可以30年代后期的思潮来要求《拉多公公》此篇小说等等，见方修《关于浪漫主义和现实主义》、及《马华文学的现实主义传统》的《后记》，二文均收《马华文学的现实主义传统》页84－100。

(3) 见方修《马华新文学史稿》下卷页8－14。

(4) 见方修《马华新文学史稿》上卷，页257－263。

(5) 见方修《马华新文学史稿》上卷，页24－26。

(6) 见方修《文艺通讯》，文收《夜读杂抄》，页107。

(7) 见方修《文艺通讯》页106。

(8) 同上，页104－105。

(9) 有关方修与马仑及唐林等人辩论胡一声笔名之事，可参阅方修《息游集》、《看龙集》、《池鱼集》三书。

(10) 同注（6），页103－104。

(11) 同注（6），页105－106。

(12) 见方修《东南亚研究》，文收《长夜集》》页50－51。

(13) 同注（12），页51。
(14) 同注（12），页51－52。
(15) 同注（12），页53－54。
(16) 见方修《关于文学史料的若干问题》，文收《新马文学史论集》，页381－382。
(17) 见方修《刚果事件与春秋笔法》，文收《沉沦集》，页10－11。
(18) 见方修《文化建设刍议》，文收《文艺界又五年》，页94－95。
(19) 见方修《马华新文学史稿》上卷《绪言》页1。
(20) 见《见方修的贡献》，文收陈实《新加坡华文作家作品论》（桂林：广西师范大学出版社，1991），页239。
(21) 见方修《亦谈杂文》，文收《避席集》，页39。
(22) 见《史稿》上卷《后记》页241，及《史稿》下卷《后记》页369、370。
(23) 见方修《鲁迅二三事》，文收《避席集》，页104－105。
(24) 见方修《悼范文澜》，文收《长夜集》，页118－119。
(25) 有关纵向、横向、宏观、微观比较研究法，见关履权《中国古代史方法论略》页176－187。
(26) 《文运谈往》收在《马华文坛往事》；而《剧运拾零》、《新启蒙运动》、《文学通俗化运动》，则收在《马华文艺史料》。
(27) 《抗战诗抄》、《战斗的散文》、《抗战与小说》收在《马华文坛往事》；《救亡戏剧》则收在《马华文艺史料》。
(28) 见方修《马华行文学史稿》上卷，页35－36。
(29) 见《马华新文学史稿》上卷，页299－300。
(30) 见《马华新文学史稿》中卷，页130。
(31) 见《马华新文学史稿》下卷，页215－216。
(32) 见《马华新文学史稿》中卷，页136－140。
(33) 见《马华新文学史稿》下卷，页215－280。
(34) 见方修《马华新文学简史》，页1－28。
(35) 见《马华新文学简史》，页108－147。
(36) 见《马华新文学简史》，页152－153。
(37) 同上，页171－208。
(38) 同上，页42。
(39) 同上，页109－110。
(40) 同上，页149。
(41) 见方修《战后马华文学史初稿》页1。
(42) 同上，页79。
(43) 同上，页105。

(44) 见方修《1958年的马华文艺界》文收《新马文学史论集》，页107－108。

(45) 见方修《1961年新马华文报副刊一瞥》，文收《新马文学史论集》页148。方修在《1965年的马华文艺界》一文中，对战前与战后马华文运交替由副刊、杂志、文艺团体来推动的详情，有很详尽的论述，见《新马文学史论集》，页197－199。

(46) 见《1965年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页223。

(47) 上述诸单篇论著均收在《新马文学史论集》一书。《马华新文学及其历史轮廓》与《本地戏剧作品演出述略》则收在《马华新文学及其历史轮廓》一书。

(48) 此文原为《马华新文学史稿》上卷之《绪言》，后收入《新马文学史论集》，更名为《马华新文学的发展与分期》，见该书页3－7。

(49) 《马华新文学及其历史轮廓》最初收在同名书中，页5－17，后收入《新马文学史论集》，页44－53。有关方修受南大人文与社会科学研究院之托而撰写战后马华文学史一事，见《战后马华文学史初稿》之《再版序》，页Ⅲ－Ⅵ。

(50) 此二文均收在《新马文学史论集》页8－21与页38－43。

第六章

方修的政治、社会与教育思想

由于方修较少在文章中谈及政治、社会与教育问题，在整理他这三方面的思想时，我不得不根据访谈内容或其文章中有关此方面的一些论述来进行探讨。因此，本节的好些论点的依据是访谈录。

方修的政治思想的要点是，他相信世界大同的理想是可能实现的，但他认为这不是三、五十年或一两代人那么短的时期就会出现，而是须一两百年或甚至更长的时间才逐步实现。他认为政治制度会逐步朝向美好与完整的方向发展，虽然缓慢但始终是有进展的。他认为民主议会制度较封建制度进步与完美，但民主议会制也有其本身的缺点，而事实上奉行民主议会制的欧美国家，以至奉行同样制度的东南亚新兴独立国家都有其弊病。至于曾一度鼓吹军国主义的日本，其害人害己的行径更是数不胜数了。

在社会思想方面，以宏观方面来说，方修相信一个没有人剥削人的社会是可能出现的。从微观方面来说，方修认为，在新兴国家里，政府对言论管制的尺度应当放宽，这样一来，文化艺术才有可能蓬勃发展起来。与此同时，他也看到当今世界存在着的一些社会弊病，而这些弊病的产生，根本原因在于财富过度集中在少数人身上，以致一切文化艺术都成为少数人操纵的工具，成为为少数人利益服务的工具。

在教育思想方面，方修认为儿童接受母语教育是天经地

义的，是符合教育原理的。不过，任何国家的教育政策都是受制于其经济政治制度的，新加坡的也不例外。另一方面，他也认为大专教育应当普及，这样一来，社会才会迅速发展。与此同时，他特别强调培养文科生的重要性。至于如何解决把母语与英文都当作第一语文来学习的问题，方修主张削减一些非主要科目的学习来增多两种语文的学习时间。他也认为语文问题在中小学阶段就得解决，进入大学就无须，且在实际上也再没时间来学习语文了。

总之，正是由于方修有一套完整的政治、社会与教育思想体系，他才可能成为一个杰出的文学史家，而同时又是一位杰出的作家。

第一节　政治思想

方修相信一个理想的大同世界总有一天会在这地球上出现，但其过程是缓慢的，是逐步落实的。因此表现在为人与文章风格方面就是温和可亲与偏向于理性的剖析问题，而较少愤世嫉俗的慷慨激昂的格调。

方修认为，民主议会制度就其本身是推翻封建社会来说是一种进步的制度，换句话说，资本社会与商品社会是远较封建社会进步的。不过，方修却又认为，民主议会制也有其非常明显的缺点，首先是政党所代表的层面不够深入；其次是不少封建社会中的不合理现象如人剥削人，人压制人的现象依然在资本社会中出现；再其次是财富集中在少数人手上，以致产生种种弊病。(1)

方修不认为东欧与苏联的瓦解，说明了社会主义制度是行不通的。他认为东欧当年走向共产主义是外力强加给他们

的，而不是东欧人民本身有此要求，这是东欧社会主义制度崩溃的最主要原因。另一方面，方修认为，社会主义学说历史尚短，在实行过程中又受到资本主义国家的破坏与干扰，再加上人类性格上的丑陋缺点，因而此种制度会受挫是不足为怪的。(2)

对阻碍人类社会往美好方面发展的一切政治制度，方修是深恶痛绝的。他认为，殖民主义是危害人类社会进展的最大敌人，殖民主义者对殖民地人民采取政治迫害、军事镇压的种种罪行是罄竹难书的；殖民主义者对殖民地人民在经济上的榨取，在文化思想上的钳制，以及在教育上推行符合其利益的政策，造成了殖民地人民在性格上出现被扭曲的缺点，在文化与思想上显得异常贫乏的局面。(3)

殖民主义者显然随着第二次世界大战后反殖浪潮的兴起而退出殖民地，但它们并不是心甘情愿地退出，而是在看到局势对自己很不利的情况下，扶持其代理人来接管政权。因此，许多摆脱殖民主义统治的新兴国家，总要面对许多错综复杂的问题，究其原因，有很大部分是殖民主义者刻意遗留下来的(4)。方修对此是异常痛恨的。

对在人类历史上曾造成极大祸害的军国主义者，方修是毫不犹豫地加以口诛笔伐的。他说：

最近在吉隆坡举行的亚洲历史学家大会似乎提出了不少“新鲜”的论题。什么拿破仑当年曾否煽动中国进攻俄国，什么一个华人到菲律宾去当劳工，三个月后就发达起来等等，都有人谈得津津有味。据说大会还讨论到日本在第二次世界大战期间所推行的“大东亚共荣圈”计划。专家们把这个称做争取亚洲民心的“文化运动”。来自菲律宾、印度、和美

国的史学家大部分同意，这个运动在推行时所犯下的主要错误是日本人对于一个民族的思想文化，宗教信仰没有充分的了解，日本是以亚洲强国的姿态进行其宣传，向那些许久以来受到西方殖民统治的亚洲人民强迫实施其“日本化”政策。

我们普通人的看法和专家们往往有点不同。我们认为“大东亚共荣圈”并非什么文化运动，日本人也没有把它当做文化运动，企图由此争取民心；而祇是在师出无名之下勉强提出来的一个藉口，用以镇压反抗侵略的亚洲人民。这种宣传的必然失败早在日本当局的意料之中，因为法西斯主义的本质规定了它的最终命运。

日本当年对内采取公开的暴力专政政策，压制一切进步活动，剥夺人民的基本自由。对外则展开疯狂的军事掠夺，弄得整个亚洲地区民穷财尽，无法为生；加以“蝗军”铁蹄所至，奸淫屠杀，无法无天，尤造成了极度的白色恐慌。西方国家的殖民统治，本来还安排了一点点民主形式，日本却连这个也取消掉了。所以“大东亚共荣圈”的名目虽然好听，也丝毫掩盖不了这种血淋淋的现实，迷糊不了坚持反法西斯斗争的广大亚洲人民的视线。这和日本的宣传方式以及某一民族的“了解”程度是完全无关的。(5)

如果说西方殖民主义起源于产业革命后重商主义的抬头，以及达尔文的优胜劣败的物竞天择理论的推波助澜作用，那日本军国主义对外的军事掠夺与对被侵略国家的人民的奸淫屠杀，则完完全全是没有任何理论根据的强盗行为了。方修之所以比反对殖民统治更加痛恨日本军国主义，基本原因就在于后者连安排一点点民主形式也给取消了，摆出的是赤裸裸的掠杀者的姿态。

由于日本军国主义者侵略别人的国土，残杀奸淫别国的人民，行径几与野兽无所差别，这种兽行是令人发指的，因此方修对任何企图减轻或美化此种兽行的高论，都毫不留情地给予抨击。方修说：

二次大战期间，日本“蝗军”确曾创造了好些惊人的“杰作”，充分表现出他们的生性的残暴与卑劣。“死亡铁路”是一宗，总共害死了四万多条人命；偷袭珍珠港事件又是一宗，除了炸毁美国的舰只30万吨，飞机数百架之外，炸死的军民比第一次世界大战时美国海军阵亡的总数多了好几倍。然而战后出现的一些有关这类事件的记述，却总是小心翼翼地处处“照顾日本人的感情”，不尽不实的地方很多。高斯特的小说《死亡铁路》，固然显得那么诚惶诚恐，近年出版的美国教授戈登卜博士的一册日本偷袭珍珠港秘辛，看来也有异曲同工之妙。

这本书撰写日本人怎样声东击西，故布疑阵；怎样集结航空舰队偷渡北太平洋，逼近珍珠港；怎样出动轰炸机群，利用新型鱼雷，给予美国海军以有史以来的最大打击。这些倒也可以使人见出倭子们的卑鄙阴险的一般。但作者另一方面也拼命地替日本人铺金抹粉，把一群残暴的刽子手装扮成什么“独特”，“出奇”，“有创见的思想家”。尤其是日皇裕仁，在作者笔下更是十足的大慈大悲的佛祖的化身，先则反对侵略战争，在御前会议严肃的朗诵什么“四海之内皆兄弟，今日为何起风波”的所谓“四海诗”，待到偷袭行动成功了，又煞有介事地接见凯旋英雄，“对非战斗员的伤害特别关心”，还频频询问：“珍珠港设有医院船吗？你们没有投错炸弹，把医院船炸中吗？”有了一位这么仁慈的天皇，所有

的《虎虎虎》的勇士们，纵然满身血污，也可以借此洗脱了。

善于“照顾日本人的感情”的人既然这么多，怪不得新马华人的血债，即使七除八扣，折算为区区的一亿余元，也还是那么难讨的。(6)

由此段引文中，我们可以看出方修对军国主义者是如何的痛恨，任何稍微具有姑息养奸趋向的言论，他都一一加以驳斥；至于那些企图美化军国主义者的言论，自然更受到方修的谴责了。

与此相反，方修对不惜牺牲己利，英勇与纳碎残余分子进行斗争的人士，则给予高度的赞扬。他说：

有些政治家很喜欢发挥一种论调，说人类在政治舞台上，只有讲利害关系，无所谓是非恩怨；利害冲突，最好的朋友也要翻脸成仇；利害一致，则昨日的敌人，变成了今天的朋友，是最平常不过的事。这话对于某些掌握国政的大人先生们的集团来说，也许是没有错的。英美盟国与德国日本的情况固然不必说了，只要看看比利时政府这次对于纪辛格这个纳粹残余，这么的呵护备至，唯恐他受到些儿的虚惊，而对于青年学生则警棍交加，殴打逮捕，也就可以想象此中妙谛了。

然而，欧洲的人民大众，特别是那些受尽了纳粹迫害的苦难的人士，却始终是显得爱憎分明的。他们对于是非、黑白、敌友，认识得一清二楚，丝毫也不含糊。那位打了纪辛格一巴掌的少妇克莱菲夫人，在大闹基尼堂大会以前，早就写过文章，闯过国会，任由公务员职位被开除，始终坚持反对“纳粹刽子手”。而在被判坐牢以后，又向东德的电视观众发表谈话，声称她是以二次大战期间无数在纳粹手下受难的各

国人的名义采取此行动。又指出她那一巴掌固然是起于旧恨，但对于未来也同样有意义，“因为纪辛格今天仍遵循反动政策，而且在西德境内再度建立一个纳粹国家”。这不充分表现了一种嫉恶如仇，反暴力，反迫害的无比执着吗？布鲁塞尔青年学生的示威反对“纳粹纪辛格”，显然也是具有同样意义的。(7)

对任何阻碍人类社会进步的行经，方修都视之如仇敌，而敢对此种行径进行反击的人士，方修都给予正面的赞扬，这是他论断事物是非曲直的一个大原则，在政治问题上也不例外。因此他对“反暴力，反迫害的无比执着”的克莱菲夫人以及通过示威反对“纳粹纪辛格”的布鲁塞尔青年，都给予高度的赞扬。

方修对美国假借民主之名，到处派兵干预别国内政，或甚至轰炸别国土地的行经也异常痛恨。他说：

美国共和党总统提名候选人，纽约州长洛克菲勒，近日在四十家报章上同时刊登广告，为他的竞选作宣传，指责美国对越南的政策错误百出，“因为它是要保卫西欧式的民主，而越南人却不知民主是什么意思。”

越战政策迩来已经成为美国总统竞选宣传的热门话题，问鼎白宫的财主们又有的是钱，多登几版广告来攻击华盛顿的现行措施，本来不算是什么新闻，奇怪的是这位先生居然还闭着眼睛在侈谈民主，似乎忘记了他的周围实际上正是一个残暴、恐怖、血腥的世界，连最温和的黑人民权运动领袖，最无足轻重的总统候选人，也一个个被干掉了；现在除了战争贩子的疯狂叫嚣，携械凶徒的横行无忌之外，那里还有什

么民主可给越南来欣赏？

大家都知道，美国不但从来就没有民主，也未曾有过所谓“西欧式的民主”。(8)

由于看穿了美国社会的黑暗面，看透了美国所谓的“民主”，与强把“民主”加诸其他国家的蛮横做法的本质，方修对美军在东南亚各国，尤其是在越南的那种丑恶行径，就不惜笔墨一而再，再而三地加以揭露与鞭挞。

美国为了称霸世界，积极扮演世界警察的角色，在世界各地驻军，或甚至派侦察机去窥探别人的国土，进军别人的国土，残杀无辜的人民，这样做的后果是，一方面把自己的经济搞垮了，另一方面又残害了世界各地的无辜人民。方修对此是毫不留情地一再抨击的。例如他说：

美国的许多汽车厂宣布变格，改出小型汽车，固然说明了在金元王国中，真正有钱的不过是少数面团团的大亨，特别是几个发了战争财的军火商人；一般的升斗小民，倒是山穷水尽，有能力坐大汽车者越来越少了。其实，即使就大亨们的好战立场而言，省下一点物质，以供战争的消耗，也是有需要的。

山姆大叔的海外掠夺战争，消耗实在太大，单单越南一个战场，就很够他们头痛。据本月14日泛马社引述越共司令部的报告，在过去八个月中，越共所击落或毁坏的东西，就有飞机790架，军车3000辆（包括装甲车1685辆），战舰150艘，兵器厂及汽车库855座。当然，其中的极大部分都是花旗标的。至于在北越上空一架架被击坠的轰炸机以及无人驾驶的侦察机，也还没有计算在内。

与上述的消息同时，一段法新社的电讯则引述了纽约新闻周刊的报导，说过去一年来，在越战中负有飞行任务的巨型1352轰炸机数已告倍增。一年前，美国驻在关岛泰国等地的巨型飞机共有51架，现今则达到106架。飞行的次数也由每月830次增至1800次。

军械被击毁，破坏，需要补充，固然是一种消耗，由于战争升级而导致各地驻军活动频仍，军需品供应增加，也是一种消耗。诸如此类的消耗，构成了一个无底洞，如果不从汽车的制造方面来个压缩，省点物质，以备填补之需，大概不久就须要学习二次世界大战时期的日本军国主义，到处搜刮废钢烂铁来铸造军火了。(9)

美国二次世界大战后，一崛而起成为世界第一等强国，到了60年代末期经济面临困境，自然与它的想独霸世界，在五、六十年代介入韩、越战以及在世界各地驻军有关；但我们也应认识到，美国经济的繁荣现象，在很大程度上也是靠售卖军火促成的。这种现象，以80年代刺激经济，终至导致美国今日经济一蹶不振表现得最为彻底。

美国社会本身所呈现的种种弊病，以及美国到处干预弱国内政，残害无辜人民的行径，可以说是方修认为民主社会制度并不是一个完善的制度的最大原因，也是他所说的在资本主义社会里，依然残留着诸如人剥削人，人压制人的封建社会现象的事实依据。

美国的这种损人利己，与此同时自己也深受挫折的愚昧行径，不只造成美国经济经常出现困境的烦恼，也使美国社会经常出现一些近乎“闹剧”的古怪现象。例如：

美国的一个保护动物的团体“人道协会”，最近指责华盛顿国防部使用“间谍鸽”以代替U2型等侦察机的计划，称为“残酷、怪诞、及无稽的闹剧－－我们时代极端愚蠢的计划”。据说，国防部已与密西西比大学签订一份60万元的合同，由该大学进行一项为期三年的实验，研究利用鸽子及兀鹰，乌鸦，鹦鹉等鸟类担任空中摄影，侦察地雷，及替大炮与飞弹寻找目标等等特殊任务。这计划虽然有些怪诞，却不见得愚蠢。美国连年征战，不但损兵折将，伤亡惨重，就是那些天天在别人的国土上空飞行的无人驾驶的侦察机，也被击落了不少，结果弄得山穷水尽，民怨沸腾。国防部目前正在大动脑筋，希望可以不必耗费自己的人力物力而坐收战争的实效。譬如建立什么安全体系，利用亚洲人打亚洲人之类。假如几毛钱一只的鸽子果能取代数百万元一架的侦察机，那正是合算不过的。最好能进一步研究出如何使用鸽子来代替活人上阵打仗，那么战争的成本就无比廉宜了。

显然，真正在上演所谓闹剧的，倒不是美国国防部，而是这个人道协会－－当广大的美国人民正在轰轰烈烈地参加反战争示威行动的时候，它却在为几只鸽子请命呢！(10)

美国国防部由于无人驾驶的侦察机在窥探别人的国土时经常被敌国击落，为节省开支而想利用鸽子担任侦察工作，这并不能说是不对的做法；但美国的一个“人道协会”竟然只为几只鸽子而抗议，却全然无视战死在别人国土的美军以及被美军残杀的、数以百万计的无辜人民的生命，这是多滑稽的事啊！

由于看到这么多古怪现象，方修才会在肯定民主议会是远较封建制度进步的同时，又断定民主制度也有其不足处，

且希望更合理的社会制度会逐渐在人类社会中出现。

民主制度的缺点，不只表现在民主国家如美国那样其社会本身就存在着种族歧视与不平等现象，且还表现在美军入侵别国的国土，残杀无辜的人民这些事件上。方修说：

南越美莱村的屠杀案被揭露了之后，华盛顿当局所采取的对策是尽量把事件孤立起来，使美军的屠杀平民被视为偶然现象，是一小撮暴戾成性的士兵的“违悖良知”，并非当局所鼓励的普遍的暴行；同时也想借此宣扬一番美国的“民主政策”与“公正审讯”，于是有了军事法庭提控卡利中尉以及准许报章电台报导惨案详情的决定。接着又有尼逊总统的电视广播，在“谴责”屠杀行动之后，就特别强调这是“单独事件”。

然而事态的发展却与这所谓“单独事件”愈来愈不合拍，许多同类的暴行接二连三被揭发出来了。其中包括了美军在广义省的另一次大屠杀，“把南越平民当作枪靶子那样射击”，“稻田里至少躺了一百具越南人的尸体——他们把妇女强奸后一样打死”，也包括了美军对于战俘的种种酷刑，诸如把战俘从直升机上推落地面，或者吊在直升机底下，飞过树顶，使之碎尸等。一些逃兵披露：这种酷刑是在美国先训练好的；军部的典型训令是每名在南越的美国顾问之类每月须“维持杀死50名越共的数额”。有些熟悉越南战情况的人更表示：这一类暴行连年来已经司空见惯，不成为新闻了。加拿大妇女之声会会长古尔汗夫人就指出：没有人不知道，南越的美军都在比赛杀人，夸耀暴行，多杀一名孕妇就多得一分。

我看，尼逊总统如果仍想证明美国人还有所谓“良知”

的话，那么，最好的办法，就不是再提出什么“单独事件”，而是接受越共的挑战，举行“新的纽伦堡审讯”。[11]

我们如果结合着方修的社会思想来看问题，就可以很清楚地看到：方修是认为财富过于集中在少数人手上，是资本主义社会罪恶之源。由于少数资本家贪得无厌，他们不仅控制财富，操纵舆论，也影响政治。出兵海外或支持区域性的战争，除了掠夺市场与资源外，也有倾销过时武器的意图。因此，民主制度诚然是较封建制度进步的，但它所带来的弊病又何其多，而且危害性并不比封建制度少，这就是方修认为民主制度仍然不是最好的政治制度的原因。

其实，所谓的民主国家对第三世界国家的政治、经济、文化乃至于一切意识形态，都是无所不用其极地加以干预、渗透与影响的，方修说：

如果这家英文报章的批评是正确的，那么历届的许多世界美后，都应该同声一哭了。原来她们的当选世姐，并非真的天香国色，艳冠全球，而是政治行情涨落使然。那些一致赞美她们三围尺寸的评选员，也并非真的顾曲的周郎，相马的伯乐一类大行家，而只是一堆树胶印象，在等因奉此行事吧了。对于自以为是纯凭天生丽质，压倒群芳的美后们，恐怕没有比这个更可伤心的事了。

然而，即使世姐的竞选确有所谓“政治内幕”，那也不算什么咄咄怪事。实际上，目前的很多遴选或选拔什么的，几乎都无不受到政治因素所左右。不过有些做得比较隐晦，不易觉察，有些则属粗线条作风，显而易见；或者有时表现得公正堂皇，不偏不倚，有时却不免露出一点儿痕迹而已。

而且所谓政治因素，也不一定是由于要平息什么“反美情绪”或掩饰什么“丑恶形象”，而是多种多样，形形色色，非常微妙的。譬如，诺贝尔文学奖当局，对于苏联的许多小说都不感兴趣，偏偏看中一部《齐伐哥医生》，这是一种花样；《静静的顿河》的作者萧霍洛夫，不迟不早，偏偏在中苏发生论争前后，他的《一个人的遭遇》等战争小说开始受到批评的时候被宣布得奖，却似乎又是另一种花样。诸如此类，都是很耐人寻味的。(12)

选美与诺贝尔文学奖的涉入政治因素，只是西方列强干预或影响世界弱小国家政治的一个侧影而已，而且是较为隐晦的一种方式，列强的跨国公司在弱小国家投资设厂，为确保其长期的既得利益，而通过各种手段影响所在国的政治、经济、文化政策，或甚至策划政变，推翻所在国的当政者，也是时有所闻的。

美军所到之处，不只残杀当地的无辜人民，也带来许多社会问题，其中最为明显的就是娼寮的增加与性病的传染。方修说：

据星洲日报驻槟城记者报导，自从美兵于1966年开始到槟城度假以来，私人娼寮已经增加一倍。单单乔治市区内，就有40多间，如果连郊外也予计算，那就不下70间了。这些娼寮大多分布在美军下榻的旅社附近，内有众多应召女郎以供美军享用。因为长驻旅店的应召女郎通常是不欢迎美国佬的，于是一般流氓地痞，趁机蜂起，大做其吃软饭的生意，这就造成了私娼的泛滥。据说这些人肉黑市场的活动也都在警方的监视中，有些未成年的少女被诱拐至娼寮卖淫的事件

尤其受到注意。

又据世界卫生机构主席阿惹里鲁教授上月在吉隆坡发表谈话称："军人的旅游度假造成了目前曼谷、西贡、东京以及大马各地花柳病的盛行，卫生机构有需对此加以注意，同时也应关注儿童及孕妇由此引起的疾病。"

这么看来，把度假的美国兵当做财神来迎接，唯恐失之交臂的，除了几间下等旅社的老板之外，大概只有一小撮专做吃软饭生意的流氓地痞而已，绝大部分关心地方福利，妇女健康，以及下一代的命运的人们，倒真正是巴不得把那群"瘟神"连同她们所带来的大片人肉市场以及花柳病等脏东西都快送走的。(13)

美国派兵到第三世界去扶持亲美政权，协助有关国家的当政者打击革命势力，表面上看来是为了扶助民主力量，深究下去，我们就会发现，美国这样做的真正目的是要全世界的国家都听命于它，以完成它称霸世界的目的。由于美军师出无名，美军军心涣散，他们会在所到之处寻花问柳，就一点也不教人感到惊讶了。方修说：

看来，美国佬一派遣到海外来，不管是正式官军也好，逃兵也好，足迹所至，人民总是没有宁日的。祇不过他们散播罪恶的方式略有不同——正式军官是在战场上杀人放火，在所谓旅游胜地制造私生子与花柳病；而开了小差的逃兵，则是躲躲闪闪，藏头露尾地在人家国土上从事奸淫掳掠的勾当，如此而已。(14)

所谓的奉行民主制度的美国，其所作所为竟然都是给第

三世界带来灾害，这也是方修不认为民主制度是最好的政治体制的原因。不过，方修并不认为美国就没有好人。事实并不是如此，他对于美国国内那些敢于进行反抗的人物，以及有是非分明的观念，敢于蔑视权威人士的正义之士，都给予高度的赞扬。他说：

显得较高尚，较有光彩的美国人当然也是很不少的，但却不是出现在他们的逃兵或正式军官里面，而是出现在他们国内的一队艰苦搏斗的反战行列之中。譬如同是黑人，同是成为新闻人物之一，那个宁愿被抓去坐牢，宁愿被世界拳击总会宣布取消其重量级拳击冠军荣衔，却始终拒绝被征召入伍去参加侵略军的克雷，比起上述的逃兵雷钟士先生来，形象可就高大得多多了。

拳王克雷由于拒绝参加兵役，被美国政府抓去坐牢；出狱后要到外国去举行拳击赛也被禁止，因为他是一位“安全的危险分子”。最近他正以演讲写作等方式在筹款还债。据说目前他的负债是38万美元，大部分是他与政府之间的法律纠纷所造成的。

这些倒还不算怎样奇怪，最有趣的是世界拳击总会也因他的拒绝参加侵略军而判决取消他的世界拳击重量级拳击冠军的令誉。现社会的一般有势力的集团，常常以为凭借他们的财力权势，对任何人事，都能按照它们的爱憎喜恶，生杀予夺，任所欲为。它们可以通过封官赐爵，颁赠荣衔等花样，制造大批的军政显要，学者名流，也可以采用什么“褫夺”，“取消”等手段，使到许多人身败名裂，声誉扫地。克雷的被宣布取消其世界拳王的冠冕，就是这样的一种想法的产物。其实，它们所能够随意加以摆布的，祇是一些不学无

术的傀儡而已；许多全靠自己的真材实料而出人头地者，却不是一纸什么判决书就能改变其地位的。高尔基虽然被褫夺了科学院院士的衔头，终究还是“苏联文学之父”。罗曼罗兰也有类似的遭遇，却也仍然是世界的大文豪。联合国虽然始终拒绝某些国家加入，但大家都知道这是鸵鸟式的无视现实的做法。现在的拳王克雷事件，情形还是一样。除非世界拳击总会能够安排一场拳王争霸赛，在最公平的比赛条件下让更强的对手将克雷打倒，否则即使三申五令，宣布取消他的拳王荣衔，也仍然是无济于事的，不过徒然暴露这个体育机构的作为美国好战集团的工具的本质吧了。在广大人民的心目中，克雷始终是货真价实，如假包换的世界拳王。(15)

正由于所谓的民主国家无时无刻不处心积虑地通过各种途径来影响第三世界的政治、经济、文化、思想意识，乃至于舆论；且在其国内也运用各种技俩打击异议分子，以便顺利推行政策；这就赤裸裸地说明了这么一个事实：标榜奉行民主制度的强国的掌权者，为了己利，总在想方设法影响第三世界的经、政、文化，以达致控制它们的目的；而在国内则大力打击异己，以减少推行政策的阻力。

这种在国内打击异己、迫害异己，或转移矛盾的手法，也是第三世界中的一些国家的掌权者的惯用手法。对此，方修也是毫不留情地予以痛击的，而对于反击无理的掌权者的示威群众则给予声援。方修说：

还是法新社记者的分析比较接近事实。他说：目前菲律宾两大政党的力量基础是地主、商人、企业家。这个统治阶级只是由200个大家族构成，而全菲人口则有3600万。学生，

知识分子、与一些民族主义政治家，要求下层平民能参政，能组成自己的政党，在普选中公平竞争。

这么说来，菲律宾学生的示威行动，充其量也只是平民参政运动，或者是学生群众反对200个大家族的统治的运动，距离所谓“企图建立毛泽东式的政权”，还差十万八千里呢。难怪学生领袖对于马可斯总统的诬陷极表愤慨。他们反驳道：指民族集团为左翼，乃是“帝国主义者的一贯作风”。(16)

菲律宾社会的最大矛盾来自经济矛盾，而其根源则是200个大家族操纵了整个菲律宾的财富，并从而控制了政治，社会舆论。因此，有认识的知识分子、学生、民族主义政治家的要求参政以改革社会，就不只是合理的，也有促进社会进步的作用。

对于此种要求改革的示威行动，当政者除了采取诬蔑的卑鄙手法对付外，也有采取渗透学生运动，从而使示威者温和化的巧妙手法的。(17) 对于前者，方修直接给予揭露与抨击，对于后者，则给予适当的冷嘲热讽。

可以说方修既能看到标榜民主的西方国家的丑恶面目，也看到第三世界中一些国家的种种弊病，以及当政者企图转移矛盾的拙劣手法。他说：

社会结构不改变，“整体会融”（完全同化）也解决不了问题，菲律宾本身就是一个实例。根据于长庚的《变化中的菲律宾华侨》所述，目前的菲律宾华侨，特别是新的一代，其语言、思想、生活习惯等，和菲律宾人已经没有多大的不同。可见所谓“整体会融”实际上已经差不多自然地完成了；然而种族歧视的现象却始终没有改变，连工程师之类专业人

士都不得在当地执业。

于氏兄弟的“同化”以至“整体会融”的药方其实是开错了。他们并没有道中菲律宾社会问题的要害。然而有人是连一些非要害所在也不容许被触及的。这就是为什么他们不过发了一番无关痛痒的言论，也还是要被逐出境的原因。[18]

这真是一语道破菲律宾社会弊病产生的根源，但更重要的是，我们由此也可看到方修认为当前人类社会制度并不尽完善的观点。

标榜民主的西方超强，打着维护正义的旗帜，在世界各国进行干预别国经、政、文化的工作，以达到自己称霸世界，垄断产品市场与原料的自私目的，这是方修深为痛恨的；而第三世界的一些不争气国家的执政者，只懂鱼肉人民，只会企图掩盖社会矛盾，只图转移人民的视线，而不想从百病丛生的社会结构上去进行改革以解决问题，这是方修更为痛恨的。

这种种原因就是方修不认为民主议会制度是最为完善的政治制度的依据，但什么制度才是最完善的的政治制度呢？从方修现有的有关这方面的文章看来，他是比较倾向于社会主义制度的，这点在他早年的一些文章中表现得最为明显。例如在《谈文体》一文中，他就大大赞扬中华人民共和国的良好社会状况。[19]在另一篇题为《生活·题材及其他》的文章中，方修也流露对新中国社会的不再有奢侈糜烂的生活的向往之情。[20]

不过，近年来包括中国在内的推行共产政治体系的国家呈现出来的种种弊病，已教方修失去了当年的那种向往之情。这点我们可以从方修自60年代末起就不再写赞扬中国社会体

系的文章看出端倪，也可从他间接批评文革的祸害的文章中看出。例如他曾这么说：“……那位编辑先生大概还很年轻，有权稍微滥用了些，而且有点受到当时文革风气的影响，结果稿件就给改得面目全非。”(21)

方修认为，文革初期的一些破旧立新的行动，还可视为正确的，但后期演变至整人运动，就失去了当初发动文革的意义了。

但方修对推行社会主义政治体系的国家的失望，并不等于说他已放弃追求人类应有更好的社会制度的理想。方修认为，社会主义制度历史尚浅，实行此制度的国家又是英美等强国的包围、抑制、打击的对象，因此社会主义国家无法发挥其政治体制的优越性，与其说是此体制有弊病，不如说是资本主义国家多方打击的结果。(22)

第二节　社会思想

如果我们要用一句话来概括方修的社会思想，那我们可以说，那就是较合理的政治制度必会带来较合理的社会制度。方修对资本主义社会中的种种矛盾，及由此产生的各种异化现象，不只给予无情的揭露，也对它们进行鞭挞入里的剖析。他的揭露是相当全面的，他的剖析是颇为深入的。他对较理想的社会制度也有一定的看法。就像对待理想的政治制度一样，方修认为理想的社会制度也并非三、五十年内，而是须在一两代人的时间内才可能实现的。但他在谈论理想的社会制度时所提的意见，是远较对理想政治制度为具体的。

方修认为，西方的烂熟资本主义社会之所以会产生种种古怪的、颓废的现象，那是由于社会矛盾重重，个人没有出

路，旧道德已崩溃，新道德又无法建立的结果。方修说：

世纪末精神病的流行，迄今已有好几十年的历史了。社会的矛盾，个人的没有出路，加以旧道德的崩溃，新道德的无法建立，生活失去了目标，行为找不到准则，造成了人们的精神空虚，悲观绝望，然而却又还有一点精力需要发泄，这就免不了出现各种各样的病态。这些病态的发展，初期是沿着两个方向进行。其一是从事与超脱现实的艺术创作，希望挽着自己的头发而离开地球。于是有了颓废主义，唯美主义，象征主义等等艺术家。那些曲高和寡的现代诗，以及什么印象派感觉派的绘画，就是由此而来的。另一个倾向是沉缅于享乐主义的色情生活，尽量找寻官能的刺激。因此又有了脱衣舞、变相舞厅，黄色杂志，暴露性电影，披头四的歇斯底里的狂叫，以至于什么迷幻药等等应运而生，来满足这一方面的需求。

然而，日子一久，这些玩意儿也就显得不够新鲜，不够刺激，非有更加奇特的发明，不足以振奋那些患者的日益麻痹僵化的神经。于是，喜痞士来了，它们的无遮大会，把“艺术创作”与色情生活凝合为一，形成了世纪末精神流行病的一个飞跃的进展。你看它们男男女女，纷纷把最原始的艺术品展示于春光明媚的公园中，不是比较在黑暗的小天地里狂欢达旦更加有趣，比较它们的艺术家提起笔来涂涂抹抹，玩弄玄虚又更加省力，更有观众么？(23)

资本主义社会出现种种矛盾后，一些人生活在苦闷中，且又失去生活方向，于是有些就想借从事于超现实的艺术创作以求解脱，另一些则沉缅于色情生活以麻醉自己；但时日

一久，当这两种生活方式都再引不起那批人的兴趣时，于是就有结合“艺术创作”与色情生活于一体的“无遮大会”的出现。这是西方社会的一种不健康现象，它是人们在受不了社会矛盾的煎熬，又看不到前景的情况下而产生的一种消极反抗行为。自然，这种消极的反抗行为，并不能带来什么积极的效果，它只说明在资本主义社会重重矛盾的压力下，人们已找不到自己的生活目标，更遑论理想了。

在西方社会出现的另一类颓废人士，即“喜痞士”，也同样足以说明资本主义社会的弊病已很严重了。方修说：

从上述的手册的内容看来，我们可以知道，所谓喜痞士，大祇是介于孟子笔下那种到荒郊去向扫墓的人家乞食的齐人与旧时上海地方一般“白相人”之间的一种人物：贪吃懒做，游手好闲，爱享乐，爱体面，却又不愿付出任何劳动代价，宁愿暗地里卑躬屈膝，求人施舍；或者耍点无赖手段，赚取一点小便宜。也许这样的一种人物，这样的一种生存之道，在目前的美国社会中，还不能算是怎样不光彩的，但也不免使人想起一个小问题：人类要生存，要求温饱，如果不是为了进化，为了发展，而是仅仅为了保存一个躯壳，混过数十寒暑，则他们与其他动物之间，究竟又有什么不同呢？(24)

“喜痞士”既通过“无遮大会”来发泄精神上的苦闷，又通过瞒骗的无诬赖手段来解决食物、衣服、住宿等问题，这是一批不事劳动生产，只求温饱混过一生的人渣。他们是资本主义社会已发展至烂熟阶段的产物，这些人在社会中找不到出路，也看不到前景，只好以得过且过，苟且偷安的态

度来度过一生。

那资本主义社会为何会产生那么多矛盾与问题呢？方修认为这是由于资本主义社会内部存在的因素促成的。他说：

然而一个重大的社会现象的产生，主要的原因还是内在的，不是外铄。国际性的学潮如其没有内在的根源，外来的刺激是起不了大作用的。反之，祇要学生造反有其必然性存在，则即使没有外界的影响，也迟早会以这一形式或那一形式出现。

什么是这一次国际性的学潮的根本原因呢，我想星洲日报驻英记者达人先生的报导是值得参考的。他说：在法国，“1961年的大学生是20万人，现在是51万，增加了一倍半，但学校讲师课室设备没有增加，许多学生被格在课室以外，根本没有课上。……最不能容忍的是现代社会的目标是制造生产专家，为了大财阀大企业家产生更多更好的消费品，把教育制度也改组供应生产专家的系统。现在青年反对做这个物质狂的社会的一轮一齿”。法国的情形是这样，其他地方的情况大概也差不了多少吧。(25)

在此段引文中，我们可以看出方修是同意法国学潮是由于学生不满当局已把教育制度改为供应生产专家的系统。这个观点在方修的社会思想中具有相当典型的意义。环绕着方修的社会思想的一个中心论点是：在资本主义社会中，由于财富集中在非常少数的富豪或集团手上，这些富豪或财团由于控制了整个社会财富，从而也就控制了社会上的一切事物，万恶以及种种矛盾因此产生。

财富集中在少数人手上的其中一个后果是，艺术成为富

豪生财与宣传的工具。以电影业来说，大制片公司的老板的最大目的就是赚取最多的金钱，对于什么道德良心，教育作用，全然不考虑。方修说：

有人指出过，大制片公司的老板们，一向的态度是提供最大的娱乐，赚取最多的金钱，后一点尤其重要。至于什么道德良心，教育作用，那是不在考虑之列的。虽然有时也会拍摄几出较有社会意义的片子，却是因为不如此就赚不了钱的缘故，并非长期的营业方针。例如30年代初期，好莱坞出现了好些反映经济大萧条情况的影片。失业、饥饿、倒闭、破产……的阴影，陆续上了银幕；选举、法律、新闻等等公共生活的黑暗面，也成了影片的题材；一些更具有本质意义的罪恶事项，也差不多在银幕上呼之欲出。因为在大萧条中，人们的生活痛苦万分，对于什么警匪枪战或男欢女爱一类的故事，再也看不下去了；祇有内容稍微涉及生活现实的，才可望观众掏腰包去欣赏。然而，在制片商的心目中，这还是娱乐，还是为了赚钱。而且这种暴露社会实质的影片的摄制，也祇能适可而止，那才不至于和大亨们的根本利益冲突；所以好莱坞不久也就改变了作风，大量推出歌舞片，引导观众逃避现实，忘记经济大萧条的痛楚。

明白了这种底细，对于意大利电影的日趋衰弱，名导演的寂寂无闻，也就不会感到奇怪了。原来二次大战结束后的意大利，整个社会百孔千疮，人民的生活都失了常轨，只有《单车窃贼》，《米兰的奇迹》等富有现实性的片子，才能使到人们出钱去看戏。德西嘉就是在这种情形下一举成名的。但点到为止，花样翻新，正是制片家们所需要的。因而近年以来，意大利的色情影片，造爱镜头，源源出炉，德西嘉的产

品也每况愈下，但就大亨们的提供娱乐与多多赚钱的基本态度而言，则是始终如一的。(26)

制片家为了利润而拍摄电影，已使电影这第八艺术成为财团赚取金钱的工具，而不再是提高人类精神生活，促使人类社会进步的带有真、善、美的特质的艺术了。

由于电影艺术已成为富豪赚取金钱与宣传其荒谬理论的工具，有良知有理想的电影工作者就不但无法施展自己的才华，而且还得随大企业家的意志做事。方修说：

报载一名准备与女歌星朱蒂加兰结婚的美国商人，将他在美国各地的五百座联号影院赠送给他的这位未婚妻，称为“朱蒂加兰影院”。据说，这些影院每年可替她赚取一百万美元，她的后半生再也不必出来演唱了。

一个商人的一次赠礼就是五百间影院，这一现象的意义不在于显示金元王国的豪富无比，而在于说明西方国家的影业是如何的集中在少数大亨的手上，同时也正好用来解释这些国家的一般进步的电影工作者何以总是易于遭受时代的淘汰，无法始终坚持他们的艺术立场。

在电影业发展的初期，由于技艺幼稚，对观众的吸引力不大，既不能赚大钱，又显不出它的宣传功能，大老板们对于它是毫无兴趣的。到了电影的制作渐臻完善，影迷日众，开始发挥它的社会价值的时候，一般金融巨头就来了，他们威胁利诱，拉拢收买，把整个影业抓到手里，紧紧地控制着这一个艺术部门，用来作为自己的宣传工具，拍摄些符合自己利益的影片，得其所哉。这么一来，不但许多制片厂都先后集零为整，合并成若干大公司，归入少数财团旗下；戏院

也有了成串的联号，构成了所谓“院线”，操纵着影片的发行排映。而电影工作者也只好乖乖听话，随着大企业家的指挥棒起舞了。因为影片既是一种高成本的制品，又需要有固定的适当的放映场所，个人才能的表现通常是比画家的举行画展，作家的印行书刊要受到更多的制约。

显然，进步的电影工作者倘要坚持自己的理想，效松柏之后凋，那是需要有比画家或作家等更多的勇气与毅力的。(27)

当电影艺术发展至可以牟利且可发挥社会价值作用的地步，富豪就介入了，把整个电影业抓在手里，为己利服务。由于财大势雄，富豪既控制了电影从业员，也垄断了电影院，电影业作为艺术的生命由此结束，有良知的电影从业员沦为富豪手上操纵的工具，再也没有个人的理想与个性了。

由于财富集中在少数富豪手上，不只艺术被富豪操纵，社会上的一切事物实行上也都受到富豪的控制，许多社会弊病由此产生。例如盛行于学生界的“考试恐怖症”即是一例。方修说：

这类流行症之所以产生，功课繁重是一个原因，考试制度不善也是一个原因，但根本的症结还是在整个的社会制度。现社会的财富，大都集中到少数财团的手里，在大鱼吃小鱼的剧烈的争夺中，不但“白手成家”的奇迹再也不会发生，就是想返回自然，日出而作，日入而息，做个无忧葛天之民也不可能了。一般人不是到工厂或大农场去出卖廉价的劳力，就只有到高等学校去领取一纸文凭，让公私机构来“量才录用”，谋求一官半职。然而劳力见贱，造成人们喜逸恶劳；

文凭有价，偏又僧多粥少、于是考试遂成了一个“去芜存菁”的筛子，初中筛掉了一大批，高中又筛掉了一大批，被筛掉了的仍然要流向廉价劳力的拍卖场去，只剩下一小撮幸运儿在等待领取高等文凭。如果是英联邦国家，这时又有什么一等、二等、三等荣誉学位的竞争，那又担心牺牲在这个“荣誉”的筛子底下了。考试既然与学生有这么密切的关系，简直就是他们的一生命运之所系，除非他们具有更远大的目光，更高级的理想，否则怎能不发生“考试恐怖症”呢？(28)

财富既然集中在少数大财团手中，白手成家的路断绝了，日出而作，日入而息的归返自然的生活方式也不可能存在了；而人们的工作酬劳胥视他们对财团的利益的贡献的大小而定，工作因而有劳力与劳心之分，职位有高低贵贱之别，但高职位有限，人人趋之若鹜，强烈竞争由此产生，而竞争始于学生时代，社会压力因比始于学生界。一个人忙忙碌碌终生，所为何事？在方修看来，那只不过在为自己求温饱之余，为财团多创造财富吧了。

在财富高度集中的资本社会里，人人身不由己，或遭受压榨，或彼此钩心斗角，结果是搞得身体百病丛生，茫茫然度过空虚的一生。方修说：

这自然也是事实，在一个病态的社会中，总是出现形形色色的病人的。劳苦大众受剥削，受榨取，营养不良，贫血虚弱，鸠形鹄面，对于百病丛生固然缺乏抵抗力；然而一些列居高位的领导人物，一方面要在“劳心者治人”的表现上大展雄才，鞠躬尽瘁，另一方面又要在同行与同僚间钩心斗角，克敌制胜，那也等于日夜都在紧张的生活中打滚，不免

食少烦多，积劳成疾了。

但可不能因此而得到一个结论，以为真的是“世上无情惟白发，贵人头上不曾饶”，病魔也是不分阶级，平等对待各色人物的。实则白发也好，疾病也好，都一例是欺贫怕富，欺贱饶贵的。譬如对于所谓“经理病”，上述的医学会的报告就已指出：这病并非绝症，祇要按时度长假，培养生命的新机就得了，这和一般三餐不继的劳苦大众，贫病交迫，告贷无门，不得不带病上工厂的情形相比，你看差多远？(29)

在方修看来，这种种社会弊病的产生，追根究底就在于财富过度集中在少数财团手上的结果，财富集中使少数人身不由己，变为财团的生财奴隶，而且举凡艺术、文化、思想意识，甚至连爱情、自由、生命、人格等等，都会受到污化。方修说：

在商业社会中，一切东西，包括爱情，自由，生命，人格等等，都被认为可以金钱来衡量，交换，代替，或赔偿。法庭上的许多犯人可以罚款来代替坐监；婚姻破裂了，人格受了损都可要求物质的补偿；人寿保险意外保险等等其实并非真的保证你的健康和安全，而是指一旦死了或受伤了可以得到一笔款项。在这种社会中浸染久了，特别是一些身为大老板如贝洛民之流者，自然就可形成一种“钱能通神”的观念，以为一个国家民族的尊严，也大可以用金钱来交换或收买了。(30)

在一切以金钱为衡量价值的标准的社会里，连亲情也会丧失掉的。例如环球闻名的美国和世界的重量级拳王路易士

晚年精神崩溃，其子巴罗竟然同意把他送进精神病院。路易士为何会落得如此悲惨下场呢？方修的看法是：

英雄末路，失去了作为玩物及赌具的资格；耗尽了体力，没有职业；追税、传票……加上一个“文明社会”培养出来，熟悉法律，知道怎样摆脱父亲的牵累的儿子；这些，就是路易士的崩溃的原因。(31)

美国黑人之所以能为世人所知，是因为他们在体坛上有所作为。他们之所以可在体坛上出名，那是因为这样做是符合美国白人资产阶级的利益与需要的。美国黑人既为美国白人资产阶级的利益而服务，美国黑人无形中已沦为白人的傀儡。但更教人感慨的是，在这样的社会里，人与人之间的亲情也丧失殆尽，而这已不只是黑人社会如此，白人社会也不例外。扩大来说，任何资本主义社会都是如此，这才是资本主义社会的可悲处，也是方修不认为资本主义社会是完善社会制度的主因。但什么社会制度才是较完善的呢？方修对此虽没全面与深入的论述，却偶而可在他的文章中看出一点端倪。有一点可以肯定的是，方修不认为苏联所推行的社会制度是理想的。他说：

时至今日，苏联所面对的问题已经牵涉到整个的国策，包括外交、内政、经济、文化种种措施。譬如借口“国际分工”而对于东欧国家进行经济掠夺，借口“捍卫社会主义的成果”而对于捷克肆其军事侵略等等，都是造成它在共产国际中日益孤立的重要原因。另一方面，国内的实行“新经济体制”，而宣扬“有了钞票就有了一切”的思想，引起贪污舞

弊的盛行，新贵族阶级的出现，人民生活的困难，色情文化的泛滥等等，也成了反对派指责声讨的对象。在这种情形之下，对于史大林的评价的书面修正，反而成了非常枝节的问题了。(32)

方修的反苏不仅因为苏联在国际上推行社会帝国主义制，更因为它在其国内所实行的“新经济体制”是宣扬有钱就有一切的思想，结果是导致贪污舞弊现象的盛行，新特权阶级的出现，而一般人民生活困苦，色情文化泛滥。像这样的社会现象，与资本主义社会又有什么两样？

那怎样的社会制度才算是较为理想的呢？对此方修并没在他的文章中提及。但在1991年2月10日的访谈中，方修曾言及，一般人常把他们所期待的理想社会制度的实现的时间放在一二十年内，这是非常错误的。方修认为，以中国历史来说，中国农民革命可说是从春秋战国时代就没停止过，而人民对这种追求理想社会制度的热忱也是从没停止过的。但理想的社会制度并不是五十年内就可能实现，而是须经人们不断的努力，在一两代人后才有可能逐渐实现的。(33) 方修这种以中国历史的发展特点为依据的信仰，不能说全然没有根据，但从世界各国的近代史的发展特征看来，人类似乎还无法找到一套理想的社会制度。诚然，在资本主义已高度发展和成熟的欧美国家，其社会弊端是不胜枚举的。欧洲国家的工人时不时发动罢工以要求改善生活待遇，最足以说明其社会是存在着不少矛盾的。但若因此而推断社会主义是人类社会发展中的理想制度，却也是过份乐观的。

方修以为，一个国家的文化建设，是促进社会进步的因素，是社会的支柱。文化建设，对刚摆脱殖民地统治的独立

国尤其重要。[34] 方修说:

因为一个国家，纵使能够在政治，经济，外交各方面，确定自己的路线，但如果还没有自己的文化，则精神上还是套上别人的桎梏，算不得完整的独立。要想取得百分之百的默迪卡，就必需建立独立的马来亚文化，创造自己的精神财富，创造自己的民族风格，民族形式。[35]

在这儿方修说得非常清楚，只有创造了自己的文化，一个国家的独立才算是完整的。理由是，文化是一个国家社会进步的支柱，文化进步了，社会才会先进起来。在像新马这样的多元种族社会里，若要建设本身的文化，首先要做的工作就是促进各民族文化的交流。交流既可促进各种族之间的了解，又可截长补短，溶汇创新，创造出各具特征的文化来。[36]

方修以为，文学艺术总是跑在现实的前头的，它们要求现实有所发展与改善，是促进社会进步的原动力，也是促进理想社会制度出现的要素。因此，鼓励文化发展，促进文化繁荣，就是间接促进理想社会制度出现的做法。

要促进文化发展，当政者首先应做的工作是放宽对言论尺度的限制。因为文学艺术既是走在现实的前头，并要求改善现实，它们与政治的要求维持现状与现实的稳定是有所冲突的。因此为政者得有较宽阔的胸襟，较容忍的态度，放宽舆论尺度，放宽对文学艺术的限制，文学艺术才有可能发挥促进社会进步的作用，而理想社会制度也才有可能逐步实现。[37] 方修说:

另一方面，对于外地书籍入口的禁例，也同样的应该放宽。因为各国的文化，或者遗产丰富深厚，或者进展日新月异，都有极其宝贵的发明与创造，借着书籍的刊布，可供我们学习，取用，或者批判的接受，加速我们的进步，省得从头学起，龟步蛇行，永远落在人家的后面；甚至暗自摸索，大走冤枉路，白费功夫。所以书籍查禁过严，不但影响到当地文化的发展，也限制了马来亚各方面的进步。去年底，联合邦政府禁止中国和香港29家出版社所有书刊的销售，这种只看招牌，不问内容，不分良莠，一概禁售的条例，实在是值得重新检讨的。(38)

除了对内应放宽言论的管制尺度外，对外国书籍的入口也应放宽限制。外国书籍包含着各国文化的丰富遗产以及发明与创造，可供我们借镜并加速前进，省却暗自摸索与走冤枉路的麻烦。禁止外国书籍的进口，无异限制了本身的进步，既妨碍了文化的创造，也拖缓了社会的进步。

文化艺术既是走在现实前头，且会带有改善现实的作用，那当政者就应大力鼓励发展文化艺术。以新马的社会特质来说，各民族之间的文化交流显然是促进文化蓬勃发展的一个途径。方修说：

政府当局不仅应该消极地放宽对于当地及外来出版物的审查尺度，还应设法积极地扩大一些比较优良的出版物的读者群。譬如说，建立相当规模的编译所和出版局，把一些富有马来亚观念或具有高度学术价值的书籍，译成各种文字的版本，介绍给各民族的人民。因为这些工作，目前不一定有

利可图，私营的出版机构，是不肯轻易尝试的，然而这正是促进各民族文化交流的必要步骤。(39)

强调促进各民族文化交流的重要性，这是非常有针对性的见解，与强调当局须放宽对外国书籍的入口一样，都是当时新马社会存在着的一些偏差，须及时纠正，文化才有可能顺利发展起来。

方修绝不是把文化艺术当作促进理想社会制度出现的唯一因素，而是强调重视文化艺术对合理社会制度的出现的作用。概括地说，方修对资本主义的社会制度是不满意的，但在瞻望理想社会制度的前景时，他持的是“牢骚太盛防伤肠，风物长宜放眼量”的潇洒态度。因此强调的是从文化艺术的创造着手去推进社会制度的改革工作。

第三节　教育思想

方修的教育思想基本上是属于传统的文科教育思想。(40)他强调文科人才的重要性，认为一个国家要培养杰出的文科人才，并不比培养理工人才中的工程师、医生等等容易。许多国家并不缺乏理工人才，唯独无法培养出大哲学家或艺术家。而且，他认为一个理工人才若缺乏文史修养将是一种很大的缺憾，这样的人将不懂得欣赏文学艺术，是机械或电脑的奴隶，他的生活是刻板无味的。(41)

方修的这些观点可说是传统文科教育学说的进一步阐述。此学说非常强调传授和保存文化遗产的重要性，认为这是实现真、善、美理想的要径。梅逊说：

如果人要实现真、善、美的理想，他就要有效地传授和保护文化遗产。人是一种有文化的动物；人只有受到他所在社会的集体经验的训练才能变得成熟。仅仅把“传统”作为一种题材来掌握是不够的，人必须能够运用它，必须使过去的东西对现在产生影响。(42)

这样的观点与方修的强调人都须有文史修养生活才会显得充实与丰富，是相当一致的。但方修的强调文史的重要性，并不仅仅着眼于文史可丰富人类的精神生活，而还在于文史是构成文化的特质这点上。他说：

建立独立的马来亚文化的另一必要措施（按：此文写于1957年，其时新马是一家，马来亚尚未独立）是大力的鼓励东南亚问题的研究。东南亚问题，特别是马来亚问题，与当地人民最有切身的关系，亦借以构成当地文化的特质。(43)

方修是深切地认识到深入研究当地文史问题对建设本地文化的重要性，理由是文史是构成文化特质的要素。

唯其方修相当重视文史修养对一个人的生活素质的积极提升作用，他认为新加坡当前的教育制度是有其偏差的，而产生偏差的最主要原因就在于新加坡开国时所采取的经济政策是引进外资发展工业，因此新加坡人只好以英语为第一语文，以理工科为优先考虑的教育范围。这结果是，文科与道德教育全被忽略了。较忽略文科教育的结果是人们倾向于过着追求物质享受的生活，较忽略道德教育的结果是，新加坡一旦受到安全威胁，到底有多少国民会挺身卫国呢？

方修认为，较完善的教育是德、育、智三者并重的教育，

当第二世界大战期间日军侵略新加坡时，多少华族知识分子抛头颅，洒热血，为的就是保卫新加坡。这种精神力量，可说是来自传统教育的强调人文精神的结果。(44)

这些看法和传统文科教育主义者的观点是一致的，它们认为教育的最主要目的的就是培养和发展那些使人区别于动物的特性。他们说：

教育就是要集中力量去培养和发展那些使人区别于动物的特征。因此，在某种意义上我们可以说，受过最好教育的人就是最有人性的人。诚然，其余的人也是人，但在人性方面，则不及那些受过更完全、更为充分的教育的人。教育的目的是自我实现，因为如果自我能够通过优秀教师的精心培养而被实现的话，那么我们的人性就可以完全表现出来。

由于一个真正受过教育的人把那些永恒的标准运用于特定的情境，所以他表现出和谐、自治和文明。由于他具有智慧，所以他能控制情境。由于真理指导着他的生活，所以他是一个高尚的人。教育就是发展；教育就是引申；教育就是自我实现，教育就是由于人逐渐认识真理而使人变得富于人性。这样的教育是良好的教育，因为它是真实的。

教育的首要和根本的作用就是把人塑造成人，就是培养和发展他的人性。虽然教育肯定要在不同的时代和不同的地点持续下去，但是它首要的作用始终是塑造人，而不管这个人是生活在20世纪还是生活在二世纪。正因为它是一个人，所以教育的主要任务就是表现和发展他之所以成为人的潜在能力。教育的责任是表现他的基本的人性。受过这种教育的人能够在所有的方面都表现得很好。发展理性的教育，它本身就是最好的；它是获得幸福的最好手段；它是培养公民的最

好办法；它甚至是最好的职业教育。(45)

受过更完整，更充分的教育者，是最有人性的人。这种人能控制情境，有真理指导着他的生活，他是高尚的人，这种观点与方修的认为德、育、智三者并重的教育制度能培养出识大体，能牺牲小我完成大我的高尚的人的看法是不谋而合的。

做为一个杰出的文学史家与作家，方修的教育思想不可能不带上他的时代色彩。

新加坡教育政策以英文为第一语文，而母语则降为第二语文，方修对此曾忧心忡忡地认为，若此政策长期执行下去，母语就会逐渐式微，国民无法欣赏高层次的本族文学艺术，并会逐渐失去民族自豪感。与此同时，国民也会受到欧美次文化的不良影响，而这对国家社会的发展是不利的。(46)

方修不认为在像新马这样的多元种族社会里，提倡学习各族的母语会破坏各种族间的团结，或导致各种族对国家失去效忠感。他认为各民族对居住国家的热爱才是效忠感产生的源泉，而各民族学好本身的母语其实正是各民族团结一致的有利因素，自然其先决条件是各民族文化须有所交流才行。他认为新马各种族间存在着的猜疑与由此而来的冲突，根本原因是殖民地主者的挑拨。他说：

各地的民族亲善委员会的相继成立，或者也有助于民族间的合作，但最根本，最有效的办法，还是促进各民族文化的交流。因为文化是借以全面了解一个民族的灵魂的最重要，最有用的锁匙，如果华巫人民了解彼此都是爱好和平，亲仁睦邻的民族，相信大家所有的隔膜与顾虑，必将大为消

减。(47)

各种族学习本身的母语并不会破坏种族团结，事实证明，各种族懂得本身的母语是有利于民族团结的。因为“语言是民族的重要特征之一。民族语言是民族文化存储传承的重要工具，各少数民族使用自己的语言文字，是民族生存和发展的重要条件，应该尊重少数民族使用自己语言文字的权利和习惯，这样才有利于民族的发展昌盛，也有利于民族团结。”(48)

正由于方修认为各民族学好本身的语文与文化是民族团结的基础，方修主张在像新加坡这样的经济结构的国家，各民族仍然有必要学好本身的语文与文化。

方修认为，新加坡以英文为第一语文，母语为第二语文的教育政策，在世界上是相当特殊的。举凡英、美、德、日、韩等等国家，都是让学生先修母语而后才学外语，新加坡以英文为第一语文的教育政策，主要乃是为了配合其经济结构而制定的。情况虽是如此，方修仍然主张，各民族子弟有需同时学好母语与英语。尤其是母语，更是非学好不可的。(49)

这样的看法是非常正确的。因为“事实证明，掌握母语的程度越高，母语词汇越丰富，就越能发挥母语在学习汉语时的中介作用，也利于更快地学得汉语。因此，必须遵循先母语后汉语的顺序。这就是母语中介的有序度。”(50)语文专家的研究调查证明，先学好母语对掌握外文是有积极的促进作用的。

然而在新加坡的教育政策下要怎样同时学好双语呢？方修认为，一个人在中小学时期就应学好双语，进入大学接受的是一种专门训练，已无暇来学习语文了。那怎样才能在中

小学时代让学生掌握双语呢？方修认为，在选科结构方面应有所修改，且在中学时代即确定一个学生的学习意向。意向一确定，就可少修与自己将来所想攻读的学科无关的科目，如法科生无须修高数，修读科目范围缩小了，学生自然就有多出来的时间学习语文。(51)

在中小学时代先学好语文，这是非常符合教育原理的。因为“心理语言学、神经语言学研究结果表明，人学语言，从一岁左右开始说话到五、六岁，就基本上学会了母语，青春期之前是学习语言的最佳时期，超过青春期，要学习第二语言就比较困难。青春期是学好母语和第二语言的临界期。”(52)

除了强调学好母语的重要性外，方修也重视大专教育的普及问题。他认为，作为超强的美国之所以在各方面都先进，最主要的原因就是它的大专教育非常普及。大专教育一普及，不仅国家会进步，国民的文化水平与生活素质也会随之提高，从而带动了整个社会前进。(53)

在亚洲是属于先进国的日本，正由于大专教育普及，因而在亚洲国家中显得特别突出，在科学、文艺、艺术各方面都成为邻邦模仿学习的对象。方修说：

这篇通讯还没有谈到日本大学生的出路问题。如果它再告诉大家说日本大学生的就业薪给，一般上只有百多二百元新币，我想大概会有很多人要问：干吗要办这么多的大学呢？只办一两间第一流的大学，制造少数领高薪的特权分子，则学生出路既有保障，又不必担心教育内容低落或动辄发生学潮，那不是更加写意与安稳么？

然而，这也许正是日本这个国家的一个特色。日本曾经

长时期成为亚洲的最先进的国家，不但科学工业居于领袖的地位，为国家赚了不少的财富；就是文学艺术方面，也成了许多邻邦学习摹仿的对象，吸引了不少好学青年前往“镀银”。这些都无非因为东洋人的高等教育发达，文化水平高，人才多，在发明或发现上有其过人之处的缘故。(54)

美国之所以能成为超强，日本之所以是亚洲的先进国，追究起来，都由于它们的大专教育非常发达与普及，普及大专教育的重要性由此可见一斑。

方修特别强调新兴独立国须重视教育，是由于他看到殖民主义者曾在这些国家实行过只符合殖民地利益的教育政策的缘故。方修说：

建立独立的马来亚文化，首先有需确定新的教育方针，改变殖民地教育政策。

殖民地的教育政策，本来是决定于殖民地的经济制度的。大家都知道，殖民地的经济制度，主要是在供给宗主国以工业生产的原料，又反过来替这些工业的先进国家推销其制成品。为了适应这种形态，在教育上，便造就了大批的买办人才和洋行书记之类。一切的教育设施，教学方法，就都为了这一目标而制定。于是，我们文化落后，人才缺乏，没有发明，没有创造。向来有人在谈论一个问题：“为什么马来亚没有伟大的文学家？”或者是：“为什么马来亚没有伟大的文学作品？”去年年底，女作家韩素音还在南大演讲这一问题，大家的结论究竟怎样，我没有留意，但我以为问题的主要症结，还是在于殖民地的教育制度有待改变这一点。(55)

殖民地政府制定的教育政策，是配合其具有侵略性的经济政策的。它的主要目标是培养买办人才和书记，并没长远计划。因此凡被殖民过的国家，其教育制度都是千疮百孔的。这样的国家在刚刚独立时，所面对的问题就是文化落后，各方面的人才都缺乏，没有发明，没有创造。

其实，曾沦为西方的殖民地而在第二次世界大战后才获得独立的第三世界国家，它们所面对的教育问题是异常错综复杂的。

由于长期处于被殖民情况下，新兴独立国无法在高等教育的课程方面与前殖民地主义国家脱离关系，并从头设计出符合本国经、政、文化情况的课程来。因此，第三世界的大学事实上都处于受主要工业国控制的国际学识体系的外围。情况既然是如此，第三世界在各个领域的学识都受到工业国的牵制，且永远落在工业国的后头。

殖民主义国对前殖民地新兴独立国教育的另一影响是，这些国家由于在殖民地时代曾经普遍地应用欧洲语进行教学，在独立后即使当政者拟使用本族语进行教学，那进度也是非常缓慢的。

不能使用本族语文进行高等教育的结果是，受过大专教育者形成特权阶层，与只受本族语文教育者格格不入，且也无法使现代思想与本国文化得到更快的交流。(56)

殖民主义国对前殖民地国家教育的影响既深且远，那这些国家应如何发展本身的教育呢？方修的看法是：

新的教育方针，应该注重于学生的思想启发，创造力的培养，政治认识与爱国精神的提高，集体生活与爱好劳动习惯的训练，而不是一仍旧贯地注重零碎的常识的灌输

与考核。应该给予各民族的教育以平等的待遇，扶助各民族学校的发展，不是戴上有色眼睛来看待某些民族的学生，或用经济力量来束缚民族教育的进步。那些限制学生旅行，责成华校董事自行修葺和建筑校舍的措施，都是不大明智的。只有积极的指导学生活动，扶助民族教育，才能有效地培养出本邦所急需的各种人才。(57)

如果说给予各民族的教育以平等的待遇，协助各民族发展其学校，是改革新马教育的大前提；那注重学生的思想启发，创造力的培养，政治认识与爱国精神的提高，则是针对教育方针而提的具体而微的意见了。此二者都是针对当时新马的教育弊端所作出的反应，是既洞悉英国殖民地政府曾给新马教育带来诸多毛病的揭露，也是针对这些弊病而提出纠正办法的主张。较难能可贵的是，方修看到了殖民地政府长期实行的分而治之的政策所带来的恶劣影响，已深入到教育领域中去，以致产生某一种族压制另一民族教育的弊病来。这种弊病不只造成教育事业落后，还会导致种族不和谐局面的出现。方修特别强调不可戴上有色眼镜来看待某些民族教育，或用经济力量来束缚民族教育的发展与进步，原因在此。

战后新马开始争取摆脱殖民地统治，在政治上朝向独立自主路向发展。但这种政治觉醒运动，却产生了偏狭的马来民族独立建国理论，反映到教育上就是英文与马来文独尊，而华文教育则受到沉重的打击。

另一方面，中国国民党与共产党的斗争，既给新马华社带来破坏与分裂；1949年中华人民共和国成立后，由于共产思想不容于当地社会，侨社与侨教中的政治意识与政治活动受到当地政府大力制裁，这又使华教危机更为深化。再加上

华教内部经费不足，一些董事与校长颟顸无能，教师待遇菲薄，学校设备简陋，这也加深了华教的危机。

正是在这种危机下，当局又抛出一系列报告书、白皮书、法令与计划，在新加坡方面如1947年的《十年教育计划》，在马来联邦如《贝恩巫文教育报告书》等等，这些都是暗藏杀机，企图逐步消灭华教的。方修对此是洞悉的。(58)

因此在提出历史上残留下来的，以及当时社会上存在着的问题后，方修就直接提出新的教育方针来。他说：

新的教育方针，应该珍惜每一个有用的师资，重视教师的进修，吸取现有教师的宝贵的教学经验，引导教师贡献出他们独有的心得与才能，来促进马来亚的教育工作。如果再援用过时的1952年的教育法令，以"可能危害本邦公众人士，学校及学生利益"为理由，无须举出具体的事实，即拒绝或吊销教师的注册；或者采用刻板的考试方法，来淘汰教师，甄选教师，分散教师们的教学精神，进修时间，以及对于更重要的教育问题的的研究的专一，那就足以影响到马来亚的师资人才更形缺乏，影响到教育事业的成就的迟慢。(59)

在其时刚获得独立的马来亚，百废待兴，各个领域里都缺乏人才，教育界也不例外，因此方修提出当局应该珍惜每一个有用的师资，重视他们的进修，引导他们贡献出独有的心得与才能，而不可动不动就援用过时的法令，迫害无辜的教师。这虽然不是什么高超的理论，却是针对当时的现实而发的议论，具有纠正当时教育偏差的作用。

当时的新马社会确实存在着不少不合时宜的政策，这些政策对新马教育事业的发展起着不可忽略的阻延作用。方修

说：

新的教育事业是十分艰巨的，我们不但应该充分利用现有的在职的师资人才，还应该尽量网罗可能献身到这一伟业上来的新人才，尤其是中等学校以上的师资，使大家都能各尽所能，共为马来亚的进步而努力。因此，当局就有需于打破传统成见，尽量承认各地大学的学位。最近报载教育部长发表谈话，否认政府准备承认南大学位；又据传说，其他大学学位的持有者，也只有是联合邦的公民，才可能获得当局的承认，这些都是落伍了的观念。学术没有民族的界限，更没有公民与非公民的分野。(60)

方修谈论教育问题的一大特点是结合着当时的教育情况而发议论，因此针对性强，能切中时弊。

在上段引文中，方修强调的是南大学位以及其他各地大学学位的承认问题。南大自1956年3月开学至其时，学位的承认问题始终未获得解决。而其时的现实是，自中华人民共和国于1949年成立之后，华校生就断绝了前往中国深造的道路，华文中小学师资开始出现短缺现象。南大的创办，既解决了华文师资问题，也为马来亚各个领域培养了大批人才。这样的一所大学，其学位的获得承认，应是理所当然的事，但事实并非如此。南大自创办后，以至并入新大，其间所经历的波折，真是罄竹难书。(61)

(注 解)

(1) 根据1991年2月30谈话。

(2) 同上。其实，社会主义早在15世纪就被提出，英国名学者莫尔于1516年写了《乌托邦》一书，第一次阐述了社会主义思想；接着意大利思想家于1602写成《太阳城》一书，对私有制社会作了深恶痛绝的抨击，对公有制社会作了热情的歌颂；再接着是德国空想共产主义先驱者闵采通过在革命斗争中发表讲演与撰写文章及小册子来表达他的痛恨私有财产制，以及对没有私有制，没有阶级差别的社会的向往；社会主义学说经过十七、十八以至十九世纪的发展，各种各样的理论已臻完备。因此，从理论上来说，社会主义历史并不短。见山东大学编《空想社会主义学说史》（杭州：浙江人民出版社，1984）。

(3) 根据1991年2月3日谈话。

(4) 同上。

(5) 见方修《史学家的新玩艺》，文收《长夜集》，页46－47。

(6) 见方修《感情的照顾》，文收《长夜集》，页77－78。

(7) 见方修《西德近闻》，文收《长夜集》，页74－75。

(8) 见方修《“西欧式的民主”在那里？》，文收《长夜集》，页32。

(9) 见方修《汽车与轰炸机》，文收《长夜集》，页66－67。

(10) 见方修《真正的闹剧》，文收《长夜集》，页134－135。

(11) 见方修《美莱村事件》，文收《长夜集》，页142－143。

(12) 见方修《选美会的政治内幕》，文收《长夜集》，页39－40。

(13) 见方修《瘟神？财神？》，文收《长夜集》，页81－82。

(14) 见方修《逃兵及其他》，文收《长夜集》，页84。

(15) 同上，页86－87。

(16) 见方修《菲律宾和印尼的学生运动》，文收《轻尘集》，页1－2。

(17) 同上，页1－10。

(18) 见方修《于氏兄弟论菲华社会》，文收《轻尘集》，页24。

(19) 见方修《谈文体》，文收《谈小品散文》，页48－49。

(20) 见方修《生活·题材及其他》，文收《避席集》，页9－10。

(21) 见方修《印书琐记》，文收《夜读杂抄》，页42－43。

(22) 根据1997年3月8日谈话。

(23) 见方修《迎春会》，文收《长夜集》，页9－10。

(24) 见方修《喜痞士》，文收《长夜集》，页57。

(25) 见方修《国际性的学潮》，文收《长夜集》，页27－28。

(26) 见方修《电影杂谈》，文收《长夜集》，页95－96。

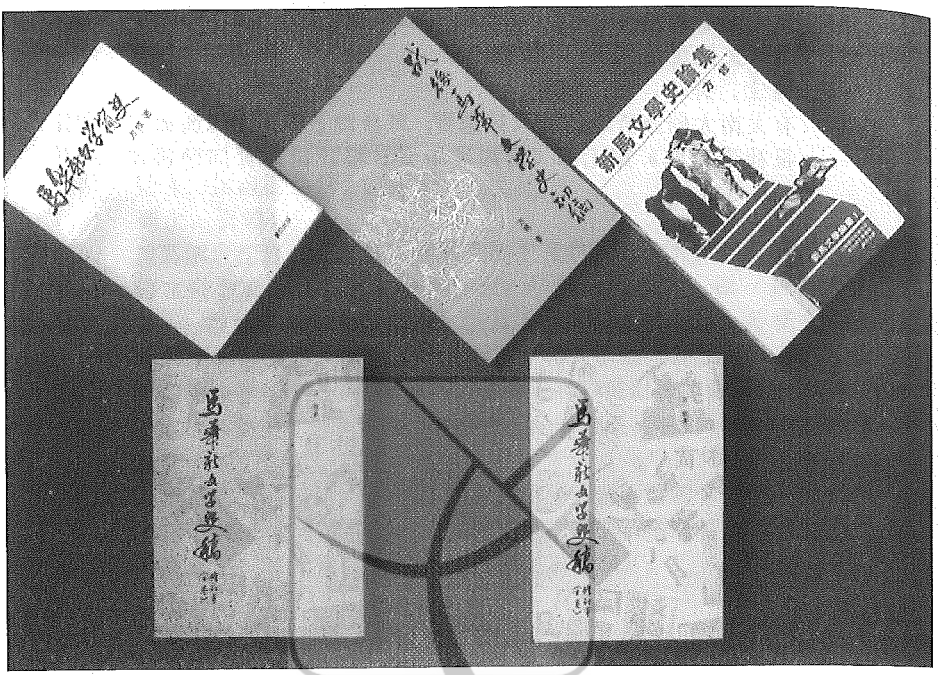
(27) 同上，页97－98。

(28) 见方修《考试恐怖症》，文收《长夜集》，页41－42。

(29) 见方修《经理病》，文收《长夜集》，页71－72。

(30) 见方修《富翁与战浮》，文收《长夜集》，页151－152。
(31) 见方修《路易士精神崩溃》，文收《轻尘集》，页14。
(32) 见方修《再谈苏联》，文收《长夜集》，页129。
(33) 根据1991年2月10日谈话。
(34) 同上。
(35) 见方修《文化建设刍议》，文收《文艺界又五年》，页87。
(36) 同上，页90－93。
(37) 根据1991年2月10日谈话。
(38) 见《文化建设刍议》，页93。
(39) 同上，页93。
(40) 美国学者把自1900至1970年的美国教育学说分为五类，即一、传统的文科教育；二、进步教育；三、学科结构教育；四、新行为主义－－教学机器和程序教学；以及五、人文主义心理。传统文科教育学说为古希腊人所创立，又为古罗马人所延续和发展，并在中世纪的教会学科中得到蓬勃发展。此学说在19世纪晚期至20世纪初期，是欧洲和美国中等教育的主要路线。但20世纪初期此学说即受到进步教育学说的挑战。不过，传统文科教育学说至今依然可说是教育学说中最有力的理论，其他四种学说颇有偏重于对教学方法、教材重点等等技术性问题的探讨的倾向。见梅逊著、陆有铨译《西方当代教育理论》（北京：文化教育出版社，1984）。
(41) 根据1991年2月17日谈话。
(42) 见罗伯特·梅逊著《西方当代教育理论》，页84。
(43) 见方修《文化建设刍议》，文收《文艺界又五年》，页94。
(44) 根据1991年2月17日谈话。
(45) 见《西方当代教育理论》，页41－42。
(46) 根据1991年2月17日谈话。
(47) 见《文化建设刍议》，文收《文艺界又五年》，页91。
(48) 见寸镇东《文化·语言·跨文化教育》，文收任吉麟主编《文化背景与民族教育》，（贵阳：贵州教育出版社，1991），页166。
(49) 根据1991年2月17日谈话。
(50) 见王仲坤《双语现象与母语中介度的把握》，文收《文化背景与民族教育》，页191。
(51) 根据1991年2月17日谈话。
(52) 见寸镇东《文化·语言·跨文化教育》，文收《文化背景与民族教育》，页167。
(53) 根据1991年2月17日谈话。
(54) 见方修《日本大学的怪现象》，文收《长夜集》，页37－38。

(55) 见方修《文化建设刍议》，页87－88。
(56) 见菲力浦·G·阿尔特巴赫《先进的发展中国家的高等教育》，文收《世界教育展望》（北京：教育科学出版社，1983），页56－60。
(57) 见《文化建设刍议》，页88。
(58) 见王慷鼎未刊博士论文《新加坡华文日报社论研究》，页312－366。
(59) 见《文化建设刍议》，页88－89。
(60) 同上，页89。
(61) 有关南大创办所经历的风风雨雨，可参阅王慷鼎之《新加坡华文日报社论研究》第七章《新加坡华文日报社论教育问题析评》，页341－355。



在这五本著作中，方修已把马华文学由发轫至1956年的发展与演变特点勾勒出来了!

第七章

方修的战前马华文学史著作

方修之所以成为杰出的马华文学史家，写出了一部具有划时代意义的文学史著作，一方面既有客观的历史因素，一方面是他本身努力钻研的结果。

二次大战结束后的世界局势，非常有利于民族独立自主思潮的发展，也非常有利于民族文化的萌芽和发展。随着世界各地的殖民地人民纷纷要求独立的运动的全面展开，东南亚各国的人民也揭竿而起，争取独立。1949年，印尼赶走了荷兰而宣布独立；1959年马来亚从英国人手中接管了政权。处于印尼与马来亚之间的新加坡，也于1959年获得自治主权。

随着自治的到来，新加坡的教育政策也作了些改变。在自治前，新加坡的教育制度是不统一的，分为华、巫、印、英四大源流。殖民地政府认为，华校学生是深受中国影响的，而淡米尔文学生则是受印度影响的，因此相当敌视此二源流的教育。1955年当局召集了各党派委员会，拟了一份各党派“华文教育报告书”来。(1)

“华文教育报告书”的若干内容，在1955年得到落实。1956年，当局又根据此报告书的建议，发表其教育政策白皮书；再于1958年宣布平等对待各辅助学校。(2)

1959年人民行动党执政，即公布接纳“立法议会1956年各党派华文教育报告书”，平等对待华、巫、印、英四种语文教育，并订马来语为国语，同时复兴马来教育。自此年开始直

到1965年新加坡脱离大马独立为止，行动党是相当重视马来文化，且竭力去推广它，以符合该党长期的，与马来亚合并的目标。从1959年开始，当局即在学校与成教局开办马来语课程，并成立“国语与文化机构”来发展马来语。华文报章与海峡时报，也刊载学习马来文的文章。(3)

正由于从50年代后期至60年代中期，新加坡的语文政策是强调马来文的重要性的，因而有关印尼文学与马来文学的华文论著或译作，不时可在报章上看到。如《星洲日报》从1961年7月31日至8月4日一连五天连载谷衣的《现阶段的印尼文学运动》；《南洋商报》于1961年1月1日刊登戈江之的《现阶段的印尼文学运动》，并从1962年7月8日至9月30日连续12期刊登希达的《印度尼西亚新文学史纲》；而早在1959年廖建裕的《印度尼西亚现代文学》一书已出版；再加上荷兰籍的印尼文学权威学者如狄奥、胡卡雅斯等人所撰写的《印尼新文学史》、《人物与主干》、《文学开拓》以及《文学的觉醒》等著作，遂使新马华人以及世界各国的文学爱好者，对印尼新文学都有相当的认识。同样的，这时期的华英文报章及大众传媒，对马来文学的介绍也不遗余力。早在1959年年底，伊斯迈·胡先所写的，刊于1959年11月号的《语文月刊》的《新加坡是战后马来文学的中心》，就被桑锦译为华文，在《南洋商报》连续五天刊登出来；1961年5月，谷衣的《马来新文学的独特性》一书出版。此外，外国著名马来文学研究者如温士德的《马来文学史》，史坚那的《马来新散文》等书也已问世，因而新马华人及外国人，对马来新文学也可说是略有所知。

在其时，华人是新加坡人口中最大的民族，即使与马来亚合起来看，华人在全马来亚人口中所占的百分比也超

过40%，属于第二大民族。然而，这举足轻重的民族的文学活动史实与作品概况，却是迟至60年代尚未有专著面世。(4)

方修自1938年南来，就积极且密切地关注并参与马华文学的创作活动。马华文坛缺乏一部有系统的文学史书，方修是经常引以为憾的，且想以一己之力来担当撰写文学史书的任务。

战后，在经过五、六年的颠簸流离的生涯后，方修于1951年进入《星洲日报》服务，直到1978年退休为止，一共28年。此时期他的生活相当稳定，加上自己又主编两三个副刊，在稿件缺乏时须写些稿件来填补版位，因而写作热忱就再度被激发起来。

马华文学虽然起源于1919年，但截至50年代末、60年代初为止，却连一册简单地总结马华文学发展的史书都还没出现。这主因是，战前的马华文学作品，绝大部分是发表在报章副刊上，小部分是发表在定期杂志上，印成单行本的，只有三几册小说集，但经过几次兵灾人祸，定期杂志荡然不存，单行本绝了版，只存下一些旧报章的合订本，因而要整理出一部马华文学史，就显得非常吃力。(5)

1956年5月，方修写了《马华文艺独特性问题》一文，这是一篇凭记忆追述发生于1947年至1948年的，有关马华文学独特性的论争的文章。(6)

从1957年年中起，直到1958年年中为止，方修一口气写了14篇有关新马华文文学作品、作者、理论、批评以及剧运等等方面的剖析性文章，分别收入《马华文坛往事》与《马华文艺史料》二书。

1959年方修获知新大中文图书馆存有大批战前出版的本地报章后，在林徐典师的协助下向图书馆借阅了这些报章，

经过两三年的辛苦整理、研究，终于写出了那套具有划时代意义的《马华新文学史稿》（下称《史稿》）来了。

第一节 《马华新文学史稿》的结构

《史稿》的最大与最明显特色是，它采取三种史学体例平行的演译法，即以书目提要方式介绍文艺报刊；以纪传体方式评介作家与作品，以记事本末体方式阐述文艺理论或评论的状况。

马阳在《读方修的〈马华新文学史稿〉》一文中，曾这么说：

> 若按中外文学史既成规范，《史稿》尚有值得商榷的地方。正如作者在绪言部分最后说的“只是把仅有的一点史料加以较有秩序的排列而已。”即使这样，《史稿》仍不失为海外华文文学一部颇有分量的专著。(7)

马阳认为，若以中外文学史既有的规范来衡量《史稿》的话，它的体制是值得商榷的。我们认为这样的论调不是正确的，是忽略了马华新文学的发展情况的说法。

马华文学从一滥觞就以报章副刊为主要活动园地，以几种定期杂志为次要活动园地，印成单行本的绝无仅有，且经过几次天灾人祸，定期杂志十九荡然无存，单行本也大都绝了版，硕果仅存的只是一批旧报章的合订本。(8)

世界其他国家的文学史书的编写，总是在文学作品单行本大量刊行，许多作家已为文学界所熟知且有定评之后的事。但《史稿》的成书，却是在大家对有关作品与作家几乎是一

无所知的情况下出现的，因此它就得同时肩负着介绍报章副刊、文艺刊物、作者、作品、文艺理论的演进情况等等任务。甚至连一些属于文化范畴的课题，也由于尚未有专书论及，方修也一并把它们写入《史稿》中去。

在了解了这些情况后，我们就可知道，《史稿》的身兼数重任务，及其在体例上所呈现出的特点，不只不是它的缺点，反而是它的优点。

在事实上，撰写文学史兼顾及文艺报刊、作者与作品以及理论建设的三部分内容，是方修自己所定的体例。(9)

《史稿》共分四篇12章，每篇之下有三章，每章再分若干小节。全书分四篇，乃为配合战前马华新文学的四个发展期而来的。每一篇的第一章论述该期的刊物，第二章是作者与作品的介绍，第三章则论述该期的文学运动与文艺论争或理论建设，纲举目张，条理非常分明。(10)

由于《史稿》是第一部马华新文学史书，而有关史料又是七零八散地散存在各种旧报章中，方修就得倾全力去把史料发掘出来，而后才能做有系统的整理与分析。这种在洪荒未辟的学术界里披荆斩棘的艰辛工作是非常吃力的，是需要有坚韧不拔，锲而不舍的精神的。方修花了接近三分之二的《史稿》的篇幅来介绍马华新文学各个发展期的副刊与作者，为后来的马华新文学研究勾勒出各副刊与各作者的轮廓，使后人可按图索骥去对个别副刊或作者作深一层的探索与研究。(11)

但单单只有此特点，也还不足以使《史稿》成为研究马华新文学不可或缺的重要参考史书。方修在叙述副刊或作者时，并不只是叙述其起讫及其成就而已，而是也兼论及该副刊或该编者所起的时代作用。

例如在马华新文学萌芽期，主要副刊只有《叻报俱乐部》、《新国民杂志》、《商余杂志》、《小说世界》、《妇女世界》、《银幕世界》、《儿童世界》以及《诗歌世界》等。方修在论述《叻报俱乐部》时，他除了叙述此副刊所刊载的文章内容、文白比例外，他更着重地指出此副刊出现初期，新文学作品虽不是属于主导地位，却已取得立足点的地位这结论来。更重要的一点是，方修从此副刊经常刊登泰戈尔的翻译作品与介绍欧美各国的民主思想和文学思想的文章，而得出马华新文学固然是导源于中国的五四新文学运动，但与此同时，它也接受欧美以及马来亚兄弟民族的先进思想的滋润的结论。(12)这种见微知著的卓越能力，在《史稿》一书中随处可见，也正是《史稿》至今无法为其他马华新文学史书，包括方修自己后来所撰写的《马华新文学简史》所取代的原因所在。

王赓武对《史稿》曾说过这么一段评语:

> 它是以史稿的方式书写的，着重的是史料的收集与史料的考证。但这对具有潜在力的，一向没被人注意的领域来说，却是无价之宝。我们都受到作者的恩惠，因为他在杂乱的森林中开拓出新的道路，且划分出新学科的一些界限。我们现在可期待的是，把这些史料与丰富的、多种语文的、有关当代“马来亚”社会的资料，另一方面也与不同层次的华社的“领域”的史料相结合着来作深入的研究。(13)

这是对《史稿》在史料的收集之丰富，与对史料的考证之详尽的赞语，是对《史稿》在史学方面的贡献的肯定。

方修在论述副刊时，他所下的精力是惊人的。对个别的

重要副刊，方修不只是论述它的起讫，取稿特点、编务方针等等，他还详述及该副刊的更换编辑或改革情况。例如在扩展期与《南风》同为推动马华新文学运动的重要副刊《星光》，方修对它的论述都是异常精细的，精细到该副刊前后曾三次换编辑，以及换编辑后作者群之更变，乃至文风之异同，都有所论及。(14)

再如在扩展期间刊期最密、存在最久、出刊期数最多、内容最繁富、佳作最众多的《椰林》，方修对它的论述是深入到它的三次改革情况，以及每次改革后在形式上与内容上有何特点都有所论及。(15)可以说，方修把战前旧报章中曾对马华文学发展贡献过力量的副刊的资料都收集齐了，而后再逐一介绍，而对其中的特别有分量的，曾对马华文学起过举足轻重影响的副刊，则作追源溯本，纵深精细的研究。这样的做法有两层意义，从横广面来说，《史稿》保留了马华文学各个发展期的副刊的面貌，为后来研究者提供了研究的方便，从纵深面来说，有重点地深入地介绍重要副刊，不只突出了该副刊的应有历史地位，也为后来研究者指出可深入研究的重点所在。

对低潮期的两个主要副刊《晨星》与《狮声》，方修除详述其起讫，取稿特点、编务方针，更换编辑以至风格转变等外，也描述此二副刊之特点，且论及在《狮声》上所发生的一场有关“地方作家”的论战。由于此二副刊在繁盛期依然扮演着重大角色，方修把《晨星》细分为两个阶段来论述，而《狮声》则更细分为七个阶段来剖析。(16)

对马华新文学各个发展期的重要刊物作深入详尽的论述，而对较次要的刊物则作较简略的介绍，这样做不只保存了马华新文学每一发展期的主要刊物的风貌，也突出了每一时期

的重点刊物的成就。这种从杂乱无章，七零八散，洪荒未开的史料中去爬梳出有系统有条理的论述工作，表面上看来似乎并没什么惊人之处，实际上所遇到的困难，只有曾经做过类似的研究工作的人才能体会一二。做这样的研究工作，不只须具有坚韧不拔的毅力，也须具备卓越的史学眼光，丰富的学识与先进的思想。

方修在论述战前报章文艺副刊与刊物时，眼光并不只放在新加坡文坛上，只要有史料可依据，他对当时的马来亚各州的文坛情况，也会加以论述。例如繁盛期槟城《光华日报》的《槟风》、《大路》；《槟城日报》的《野风》；《现代日报》的《前驱》、《火炬》、《现代公园》；以及《星槟日报》的《文艺两周刊》；怡保方面的《中华晨报》的《大众副刊》、《青年大众》、《银幕与舞台》、《妇女呼声》、《绿洲》、《雨丝》、《动流》与《今日》等；甚至连怡保的综合性杂志如《南洋周刊》、《共鸣周刊》以及《人生月刊》等；乃至于吉隆坡方面的《马华日报》的《前哨》及纯文艺杂志《中马文艺》；方修都拨出适当篇幅加以论述。(17)这样一来，《史稿》不只更全面地勾勒出马华新文学的面貌，也为后来的有志于撰写地方性的文艺发展史的研究者，提供了借镜的方便。

方修在《史稿》中所采用的另一种史书体例是纪传体。正是利用纪传体这体例，加上从大量阅读有关作者的作品中所得到的心得，方修为战前的数以百计的重要作者勾勒出其生平、作品特色及其成就贡献，为后来的学者提供了研究的方向与线索。(18)方修说：

> 笔者在这一部史稿中，准备以十二章的篇幅，来记录这

四个时期的文学生活的概况。每一时期规定为三章；一章介绍该时期的重要刊物，附带叙写该时期的一般文风或若干特点；另一章是介绍该时期的一些比较重要的作者，可能时并对这些作者的成就贡献，尝试给以一个初步的评价；其他一章便是专谈该时期的文学运动或若干重要的文艺论争，包括话剧演出话动等等。(19)

介绍各个时期比较重要的作者及其作品，并加以评价，像这样的综合整理的工作，即使是有关作者的生平资料与作品都很齐全与集中，做起来也是颇费周章的；更何况战前马华新文学作者绝少出版单行本，而他们个人的活动资料也很少有所记录，方修因而得多方去收集资料，才能为每一个重要作家作一概括性的评介。可以这么说，方修为保留战前马华新文学各个发展期的作家的面貌，他花在收集有关作家的资料上的精力，恐怕会比从有关资料中去归纳整理出有关作家的风格、成就的结论时所花的精力，还要来得更大些。

作为第一部马华新文学史书，且是属于断代性质的史书，方修最大的最主要的任务是为各个有分量的马华作家勾勒出一个轮廓来，让后来的研究者可从《史稿》中一览众作家的面貌。然而，由于史料散失在各处，这就使得方修要为各个作家立传略的工作显得更吃力了。

有关搜集史料方面所遭遇到的困难，方修不只一次提及。史料的丧失，依方修的看法，战争是其中一个原因。此外的原因包括：一、新马一向没设文化机构关注或保留史料。二、马来亚实施紧急法令前后，许多宝贵的史料也丧失了。(20)

最教方修痛心的是，新加坡大学中文图书馆所庋藏的旧报章中的一些非常重要的史料，诸如总结性的文艺论著，各

报重要文艺副刊，以及不利于歪曲历史、颠倒是非的小人的文献，在1961年底与1962年初都被宵小之辈偷窃去。(21)

同样教方修心痛的是，工商学校所珍藏的早期的《新国民日报》，也共有144版被人偷去。(22)

史料的丧失与被偷窃，使得文学史的撰写工作更加困难重重。未能更全面地掌握史料，使方修的《史稿》撰写工作加倍艰难，在论述文艺运动时有困难，在评介刊物时有困难，在评介作家与作品时更是处处有障碍，“因而还有若干刊物不及介绍，若干作者的略历不曾考知，所引录的作品也常常不是该作者的代表作”(23)

然而，就在这种困难重重的困境下，方修凭着惊人的毅力，卓越的史识，有系统的剖析方法，为我们描绘出马华新文学各个发展期的作者群的面貌来了。这些作家在方修笔下，有的只作轻描淡写式的勾勒，有的却是作深入的刻划与精细的剖析。扩展期的拓哥、谭云山、曾圣提、张金燕、吴仲青、陈练青、黄征夫等；低潮期的张天白、林参天、丘士珍、林建安、李润湖、陈孑遗等；繁盛期的铁抗、叶尼、孙流冰、流浪、金丁、张曙生、王君实、老蕾等；方修都用较大篇幅加以评介。

方修评介作家，是以阅读该作家的大量作品为依据的。例如他对黄征夫的思想感情的矛盾混乱的批评就是一例。方修说:

黄征夫当时在《椰林》上发表的文章，可以分为两类，一类是论文，对于政治、经济、文化问题都有所发挥，大部分篇章冠以一个《断片零星》的总题。另一类是游记，其中以那篇连载《征夫和尚行脚记》最为有名。这位作者给予一般人

的显著印象，是思想激烈。（据说，1931年初《椰林》的文字祸，就是他的一篇文章引起的。）但就笔者个人观察，一般的印象和实际的情形似乎有点两样。笔者最近翻阅了他的很多文章，发觉这位作者的思想感情，其矛盾混乱的程度是十分惊人的。他相当热爱生活，但又支持青年自杀；他说他同情唯物论，但又嘲笑东方的唯物论者；他赞成农村土地改革，一方面却又认为中国的大地主，其产业还比不上欧美的一个工人。他的文章有点属于金刚怒目式，对于当时印度、安南、暹罗等地的社会现状也有严格的批评，这是真的。但在政治感情上可说始终没有超出民族主义的范畴。(24)

像这样对有关作家的作品与思想作深入的、有系统的，然而又是言简意赅式的剖析的做法，在《史稿》中也是随处可见的。可以想象，方修为收集某一作家散失在各报章或杂志的作品时所花费的精力是异常惊人的。

在知人论世方面，方修往往也能做到结合历史，把一个作家放在彼时彼地的情况下来加以具体分析，从而对历史人物有个较客观与公允的评价。例如护展期的重要作家之一陈练青，就是一个最具争论性的人物。苗秀就把陈练青贬得一文不值，说他是两面人，是帮闲的小文人。(25)

与苗秀所采取的粗暴的，一味否定陈练青的做法全然不一样，方修是以具体的，以陈练青的生活经历，结合着当时的历史发展情况，来对陈练青做客观且公允的评价，方修说:

陈练青是这些作者中表现最突出而又情况最复杂的一位。陈氏原籍广东潮安，少小南来，就读新加坡华侨中学，天资聪颖，语文基础甚佳。1928年间，编行《晓天周刊》，开始其

文艺活动，1929年中，接编叻报《椰林》副刊，大力提倡新写实主义文学，对于当时马华文风之由浪漫主义转向写实主义，起着十分巨大的作用。此外复力主建立富有地方色彩的南洋文艺与具有独特内容的南洋文化，为七、八年后（1937-1938）文翔和吴天等人讨论南洋地方戏剧以及战后当地文艺界提倡马华文艺独特性之先声。1931年春，椰林因发生文字祸而停刊，陈氏也因受到刺激而致影响健康。陈氏自幼即罹痼疾，1932年间，病势加剧，迫得返回原籍休养。其后数年，均以教课与写作自遣，作品散见于天津上海若干文艺刊物，与中国作家萧乾等人交谊颇笃。1940年逝世，享年43岁。

陈练青因为是在马来亚成名，所以对于马来亚有着一种极为深挚的感情，作文立论，常常是以马来亚为中心。正如他自己所说："作者自幼就来南洋，对于南洋的事物，常常觉得它可爱。实际上它已经是我的第二故乡。在文艺上，我总喜欢谈它，无论说它好与坏；中国的呢，我却不大有兴趣。我们处在南洋，应该多谈南洋的事，这或许是我的偏见。"（《南洋的文艺批评》）。这是陈氏早期在马来亚的情形。到了他返回原梓养病以后，虽然厕身于中国文坛，但仍不时为马来亚的一些刊物，如《晨星》、《狮声》、《南洋周刊》等等撰稿，最后还批评到香港作家的走入魔道，赞扬马华文艺的健康发展（《马华文艺批评的建树和需要》），表现了他对马来亚事物的一贯的高度关怀与热爱。这种对于马来亚的感情的深厚真挚，在和陈氏同一时期出现的所有作者中，可说是无过其右的。

然而，陈氏由于长期乡居养病，受到生活的局限，终于使到他晚年的思想感情、与时代潮流不大合拍，所写文章，倾向于他早期所最反对的冲淡闲适一路，不但引不起后期的

读者的注意，而且受到若干论者的指摘，连早期的一般读者也把他淡忘了。这真是这位身多疾病，生活圈子狭窄的作者的无可奈何的悲剧。(26)

以具体的例子说明陈练青早期的积极表现与他对马华文学发展的贡献；又从陈练青返梓后长期蛰居乡村，生活受局限，思想与时代潮流不合拍来批判他后期的作品的消极性；这样的具体而微，有依有据的评论历史人物的做法，不只教人信服，效果也较客观，较具科学性。

方修能对陈练青进行细致的分析，是由于他对练青的大量作品精读的结果。方修说:

陈练青早期在《椰林》发表的文章，大部分是一些说理性的散文。这些散文，有的是分析心理感情的文字，有的是日记和书简，有的是抨击当时中国封建军阀的政论，有的是针砭当时南洋社会陋习的杂感，又有的是属于文学理论与批评，内容非常广泛，题材包罗万有，笔名有孟晋、半阑、未兆、无聊、老王等，但都写得清新刚健，文质兼优，其中尤以那些署名“练青”的文学理论与批评文学，显得最为出色，一开始就起着一种思想领导的作用。当时《椰林》的许多作者和读者，几乎都受到他的精神的支配。陈氏所接受的文学思想，原是19世纪一些西欧文学批评家的观点，并非当时的最先进的科学的文艺思想，加以他罹痼疾，少和外界接触，思想感情不时显出动摇矛盾，以致影响他的文章内容，也有不少的缺点，未臻十分健全；但由于他的总的意向非常良好，又能够结合当时的客观要求，推陈出新，提出一些警辟的见解，正确的主张，所以瑕不掩瑜，仍然是一种很高级的文

学。(27)

方修能够对陈练青的说理散文作如此精细的分类与评论，且对其文学思想渊源，生活细节了如指掌，足以说明方修对马华重要作家的资料是掌握得十分充分的。

由于全面掌握资料，观点正确，在精读有关作家的大量作品后，又加以深思熟虑，多方揣摸，因此方修对重要作家的评价都很正确且客观。方修对陈练青的总评是:

总括来说，陈氏早期的表现以及对马华文学发展的贡献，应该获得一个最高的估价；后期的那些消极性的作品，也应该给予必要的批判。但对于他那一贯的热爱马来亚的深挚的感情，仍然应该给予完全的肯定。因为这是早期的马华文艺作者中极其稀有的可贵的品质，也是在建立马来亚的爱国主义文学的现阶段中极应珍视极应发扬的思想精神。

由于陈练青有其相当复杂的情况，有其早期和后期的不同表现，有其积极的一面和消极的一面，因此，批评这位作者的时候，必须加以细致的分析，而且结合马华文学的发展的历史来观察，那才能够见出他的真价值和真缺点。笔者上面所说，还是十分粗略的。许多人不晓得应该细致地去分析陈练青，也不晓得结合史实去认识陈练青，所以他们对于陈氏的批评，几乎没有一个是稍微中肯的。有人盛赞陈练青，但并不是因为陈氏前期的积极的卓越的表现，而是因为陈氏晚年写了很多意志淡远的周作人式的散文，其实这正好是陈氏的大缺点。有人因为陈氏的后期的消极倾向而漠视了这位作者在马华文学史上的地位，却不知道这位作者在他主编《椰林》的时期，乃是扭转一代空疏文风的马来亚的韩愈，也

没有认识到他那始终热爱马来亚的卓越的表现，乃是一种十分可贵的品质，知人论世，实在不是一件容易的事。(28)

知人论世的不易，一为评论者须具有卓越的史识；二为评论者不可拘泥于既定的准则，而须配合历史条件与有关人物的经历来作评论，三为评论者须充分掌握大批有关史料，并反复再三精读，直到有所心得方可下结论。方修在《史稿》中对马来亚重要作家的评论，差不多都可以说是已成定论，原因就在于方修具备了上述三大条件。

方修对有关战前马华文学史料的掌握相对地来说，是十分全面与充分的。(29)他在《史稿》中所论述的作家，除了有《马华新文学大系》为依据外，尚有《马华文学六十年集（1919－1979）》、《陈练青文集》、《血颂》（李蕴朗遗著）、《王君实选集》、《剪刀声里》（张曙生佚作）等等。(30)

正由于方修大量地掌握了战前马华新文学史料，又花了好多时间去精读，再加上曾经有12年在新加坡大学担任马华新文学课程，日日揣摸，多方思索，遂使得方修的每一篇或每一本论述战前马华新文学的文章或专书，都具有独特见解与真知灼见。

《史稿》所采用的另一体例是类似记事本末体，方修运用此体例把马华新文学各个发展期的各种文学现象加以归纳剖析，并详述各种现象的出现与消失过程，及其对文学发展的影响。方修是以反封建、反侵略此二主题来贯穿起整部战前马华新文学史的，而在详述各个发展期时又特别标出该发展期所呈现的一些特点，再以此些特点为中心把各种文艺理论、论争、现象——归类，并加以论述。如果我们说《史稿》

中有关副刊、作者与作品的介绍，是坐标式的横的排列的研究的话，那它的有关文艺运动或论争的剖析，则是圆轴式的展开方式了。反封建、反侵略是轴心，由此轴心延伸出去的长短不一的半径，及由此些半径所构成的大大小小的圆圈，就是各种文艺理论、论争、运动的论述了。

方修以记事本末体方式，以纵向比较、横向比较、宏观比较及微观比较的方法，把各个文学发展期的个别文艺运动、文艺论争、文学主张分为章节加以论述，既让读者从横切面去了解这些运动、论争、主张的内容，也让读者从纵的发展线索了解马华文学的发展轨迹。实际上，对马华新文学各个发展期中的有关文艺运动与文艺论争的论述，也是方修从各个发展期中的刊物里所刊载的作品中综合、整理、归纳、演绎出来的文字，因此这些章节与其他的论述刊物、作者与作品的章节，也是血肉相连的。

从中外文学史书既成的规范看来，《史稿》确实应以探讨文艺运动、文艺理论、文艺论争等等有关马华新文学发展的总趋势，来涵盖各个发展期的刊物、作者、作品，才合乎文学史书的书写规格。然而，由于战前马华新文学的作者及其作品，并不为新马读者所熟知，《史稿》既是首部文学史书，自然就得兼顾及保留刊物、作者生平及作品内容简介等等任务了，因而就须以“读书记”、“纪传体”及“记事本末体”三种体例来书写了。我们因此不但不认为这是《史稿》的缺点，倒反而从为这是它的主要特色之一。自然，《史稿》在保留与引证原始史料方面，也显得比其他文学史书特别多一点，但从客观角度来看，这也是无可避免的事。在性质上与《史稿》相当接近的，由郑振铎撰写的《中国俗文学史》所引的原始料也特别多。(31)

《史稿》所归纳的马华新文学的总趋向与各个发展期所呈现出来的时代特色，都是概括性很强的结论。方修从大量杂乱繁富的史料中所抽绎出来的反封建、反侵略此二主题，是始终贯穿在各个时期的各种文艺运动之中的红线，也可在一般稍具现实意义的作品中找到此条红线。

在《史稿》的绪言中，方修开宗明义地把战前的马华新文学的20多年发展史分为四个时期，即一、1920－1925年的马华新文学萌芽期；二、1925－1931年的马华新文学扩展期；三、1932－1936年的马华新文学低潮期；以及四、1937－1942年的马华新文学繁盛期。(32)分期的准确分明，不但让读者对马华新文学的发展脉络一目了然，也让读者看到马华新文学发展过程的曲折多难情况。

分期断限的眉清目楚，由杂乱的史料中所归纳出来的文学发展规律的深具概括性，以及演绎各个时期的文学运动、理论的深入与具系统性，可说是《史稿》在内容上的三大特色。在归纳各种规律时能做到深具概括性，而在演绎某种理论时又能达到纵深精细的程度，且又不会流于随意发挥，这正是《史稿》即使在方修自己在其后写了不少篇有关马华文学的论文，或甚至在写了结构上更为严谨的《马华新文学简史》后，它依然有存在价值的原因所在。

方修从大量史料中去提炼出马华新文学具有反封建、反侵略此两个主题，再结合着社会特质、世界局势，以及中国新文学如何影响马华新文学的发展方向等等因素，为我们勾勒出一幅马华新文学的发展图来。方修说:

马华新文学运动的主流，乃是一种反封建，反侵略的民主主义的思想运动。这种思想运动，早在马华新文学的萌芽

期，就已潜流暗涌，在部分的新文学作品中体现出来。到了1925年下半年，《南风》和《星光》这两个新文学刊物相继创刊以后，就显得奔腾澎湃，全面地，明晰地呈示在各种创作形式中，蔚为一股雄浑壮伟的巨流；不但成了各种文学艺术运动的重心，同时也奠定了整个马华新文学发展的路向。……

这一节的内容，是在约略考索一下当时的反封建、反侵略的民主主义的思想潮流，普遍地体现在各种新文学作品中的一般情况。这种情况是当时马来亚广大人民的愿望与要求的反映，也是当时的各种文学艺术运动以至马华新文学整个发展动向的社会基础，不消说是很值得留意的。

反封建与反侵略的思想内容，在一篇作品中，经常是连结在一起的，很难加以截然的划分，虽然它们在作为一篇作品的主题上，有其主次轻重之分，在各个不同的时期中，更是有所偏重，并非始终平行发展（例如七七以后以至马来亚沦陷时期，反侵略的主题是特别被强调的），但马华社会的性质，马来亚人民的愿望与要求，却是一开始就赋与马华新文学作者以反封建与反侵略的双重任务，因而这两个课题常常交织在同一篇作品中，不易分割开来，也就很可以理解了。(33)

“马华社会的性质，马来亚人民的愿望与要求，却是一开始就赋与了马华新文学作者以反封建与反侵略的双重任务”，方修的这些结论是有其历史根据的，最足以说明他是结合着时代背景来剖析文学现象的。

战前的新马社会，既是封建色彩很浓，社会风气封闭的，又是英国统治下的，为宗主国经济利益而存在的。英国人在

战前允许华人与印度人南来新马，主要是要大批劳工为其开拓荒地，开辟园丘，为其祖国的经济繁荣而献出力量。因此当新马经济蓬勃发展时，大批华人与印度人就涌入新马，而当新马经济不景气时，英国政府就大力限制华、印族移入，并将大批华工遣返中国。(34)

在经济结构方面，英国为了使新马成为它的原料供应地与产品销售地，因此大力发展树胶园与棕榈园。由于荷兰统治下的印尼，美国统治下的菲律宾，也都是依此目标发展经济，遂使得马、印、菲三国的经济结构大同小异，而形成战后这些国家的经济少有相辅相成之处，以致演变为互相强烈竞争的恶劣局面。(35)

南来的华工，大多目不识丁，而且英国殖民地的教育主要是为培养一批为它服务的小官僚，诱发他们向往和热爱西方生活方式与文化艺术。(36)

华文教育在1904年之前，都是私塾与文社。新加坡的崇文阁于1849年成立，而萃英书院于1854年成立。其后，新加坡于1872成立道南学塾（今圣婴中学），1885年成立颜永成义学（今颜永成中学），1889年开设毓兰书室（今保赤学校）与马车路尾义学（今培华学校）。当时的私塾都是学习三字经、百家姓、千字文、幼学琼林、孝经、四书等等古书。

1904年槟城中华学堂成立后，各地华人社团都主张废除私塾，兴办学堂，加上康有为与孙中山南来，力倡兴办新学堂，于是新式学校接二连三出现。1905年崇正、养正首创；1906年应新、启发、端蒙成立；1907年道南学堂创办；1910年育英学堂设立。女学方面，华侨女子学堂于1905年成立，中华女子学堂于1911年成立，接着华侨中学于1918年成立；嗣后公教、中正都相继出现。但当时的华校，教师都来自中国；课

本、图书、仪器也购自中国。由于课本内容，教育学制都与中国的几乎一样，师生的思想也难免受到中国思想界的影响。因此五四运动一开始，新马华社立即受到其影响。(37)

五四运动包括了两个方面。从政治方面来说，它是一个内除国贼外御强权的民主运动，即反侵略的救亡运动；从文化方面来说，则是中国觉醒的知识分子所进行的一场反对文言文、旧道德、旧传统、宗教迷信、提倡白话文、新道德、科学与民主的新文化运动。(38)

从当时的新马社会来说，其封建色彩并不比中国的淡，而在经政上中国还只是处于半殖民地状况，新马则是道道地地名副其实的殖民地。正由于新马社会与中国社会在本质上是相似的，五四运动所揭示的反侵略反封建的大旗与主张，一传至新马立刻就引起反响。马华新文学，就是直接受到“五四”新文化运动中的一个主要环节的新文学运动的冲击而滥觞起来的。因此，马华新文学一开始就与中国新文学一样，都带着某种程度的反封建反侵略色彩，但这并不是全然受到中国新文学的带动，而是由于马华社会本身带有反殖反封的特质所决定的。反侵略、反封建此二特点，是自始至终都贯穿在战前马华新文学的每一个发展阶段，成为马华新文学中特别醒目的一根红线。

正因为方修是以文学本身的发展情况，结合着当时的社会情况与思想潮流来剖析战前马华新文学的特点，因而他从中所归纳出来的马华新文学的发展总趋向，与各个发展期的各种特色，都是概括性很强的结论。方修说：

> 马华新文学运动的主流，始终是一种反封建反侵略的思想运动。但在某一时期中，文艺界为了更好地完成反封建反

侵略的使命，为了当时当地某些迫切的要求，或者受了时代风尚的影响，却也常常提出一些口号或主张；这些口号或主张，一经得到响应或加以实践，也就形成了各种文学艺术运动。这些文学艺术运动，我们姑且称为一般的文学运动。它们有的是某一时期所特有的，有的则是承先启后，不断地发展着，它们是马华新文学运动的一些支流。唯其马华新文学运动有其始终一贯的主流，又有众多的相辅而生的支流，这才显出马华新文学运动是丰赡多姿，内容十分繁富的。(39)

方修又说:

本文前此已经说过，马华新文学运动的主潮，乃是一种反封建反侵略的现代民主思想运动。这种反封建反侵略的民主思想，好像一根红线，始终贯串在各种文艺工作之中，包括一般文学艺术运动以及稍有一点现实性的文学作品的内容。然而，由于各个时期的社会发展的具体情况或时代风尚的不同，反封建反侵略的思想就常常有其不同的表现方式。就一般文学艺术的运动方面说，它们常常有着不同的口号、工作、或论争；就一般文学作品的内容来说，则常常呈现了不同的基本主题。换句话说，反封建，反侵略，是马华新文学发展的一个总的动向，而某一时期的文艺工作的具体表现，包括文学口号的提出和实践，作品的主题的基本倾向等等，则是属于阶段性的潮流或动向。(40)

方修并不是笼统地以反封建反侵略此二主题来涵盖整部马华文学史，而还深入地探讨马华文学各个发展期的特点，从而得出此二主题会因不同发展期的时代要求而呈现一强一

弱，一显一隐的特点来。另一方面，方修针对各个发展期的文艺运动的纵深剖析，也是精细入微的。由于《史稿》既有客观的高度概括性的对文学总现象的勾勒，又有微观的对各个时期文艺运动的精细剖析，《史稿》不只成为至今依然没有任何一部马华文学史书可取代它的史书，也是方修其后撰写《马华新文学简史》这本性质与《史稿》不尽相同，但在论述方面更为精简，结构与体例更合乎文学史书规范的史书的依据。

《史稿》在演绎文学理论部分的成功处，不单单在于方修以反封建反侵略此二主题来概括整部马华新文学史的特质，而还在于方修精细到把此二主题在不同时期的隐现弱强的特点也勾勒出来。

方修认为，萌芽期的文学作品的反封建反侵略特质是颇为隐晦的。(41)

扩展期马华文学作品的反封建任务就远较反侵略明显与深入。作者们以各种各样的题材、形式、手法，广泛而深入地表达了当时人民的思想倾向。其时的反封建主题可归纳为一、提倡妇女解放，反对礼教束缚。二、激发民族意识，反对帮派斗争。三、支持社会改革，反对腐化保守。四、要求民主统一，反对封建割据。反侵略的色彩在此时期就显得比较幽晦一点。(42)

在低潮期，马华文学作品主要是反映地方经济不景情况并提出社会民生问题，以及斥责军国主义侵略与反对屈辱投降政策。反封建文字已没前二期那么突出。方修认为，马华新文学低潮期马来亚由于受到1929年发生的世界经济大恐慌的影响，商家破产，工人失业，经济情况很恶劣，因此反映此种现实，并提出民生问题，探索各阶层人民的出路，便成了此时期的各种形式的文学作品的显著的基本主题之一。

与此同时，此时期又是国际军国主义迅速发展扩张时期。意大利灭亡阿比尼西亚，日本在掠夺中国东北三省后又建立了“满洲国”，占领山海关，轰击淞泸各地，都是国际军国主义向外侵略的事件。因此，斥责军国主义侵略，支持世界和平阵营，便成为此时期马华新文学作品的另一重要基本主题。方修认为，这些时代背景自然影响了马华文学作品的主题思想；但由于地理关系民族关系等因素，中国方面的情况是较受到马华作者的关注的。(43)这后一点我们认为很重要的，也是方修研治马华新文学与其他学人的最大不同处。方修是特别强调马华文学一滥觞就与本地现实紧扣着的，因此，当中国受日本军国主义侵略时，马华作家所写出来的作品大多以此为题材，并以斥责军国主义为主要主题，这不应该是学人划其时的马华文学作品为侨民文学的理由。我们认为，方修的这样的观点是较为正确的，也是其他学人所不及的地方。理由是，像日本侵占中国东北三省这么重大的事件，举凡有良知的，觉醒着的世界各国作家，若以之作为写作题材，也是不会教人感到意外的。那作为同文同种的作家，在此时写出斥责军国主义的作品，又何足怪哉!

由于长期的研究与揣摩，有关马华新文学与中国新文学的关系，以及马华新文学与本地现实紧密挂勾的问题，方修是有其独特的见解的。(44)

在马华新文学的繁盛期开始之年，恰逢中国全面展开抗日战争之时；而1939年9月，第二次世界大战又告爆发；1941年日本已具体推行南进政策，马来亚抗日运动如火如荼展开；这些重大事件的刚好发生在这几年内，遂使得作为马华新文学传统特点的反侵略主题，显得空前鲜明突出。

方修认为，此时期马华新文学的突出表现抗战救亡及反

侵略这一主题，虽然是由于中国的全面抗战所规定的，但却又具有高度的世界意义与马来亚意识。由于中国的抗日战争，实际上也是全世界民主阵营反击法西斯国家的侵略的一环，而马华作家因为民族感情的关系，对中国抗日战争反映得较多较深入，是顺理成章的，同时也是反击法西斯的。方修的这些观点是非常突出的，他由此断定战前马华新文学尽管在写作技巧上，在文艺思潮方面，或甚至在某些题材上，是受到中国新文学的影响，但马华新文学一开始就与本地现实挂钩，且在1926年之后，就有不少作家提出当地文艺应具有南洋色彩与地方色彩的问题，因此，战前马华新文学并不是如一些学者所说的都是侨民文学，而是也有道道地地的本土文学。(45)

而且，自第二次世界大战在1939年爆发，而日本又阴谋策划南进后，马华新文学的抗战内容又多了一层“保卫马来亚”的意义。方修的这一论点也是特别有意义的，它既是驳斥战前马华新文学都是侨民文学的错误结论的有力证据，也是断定马华新文学在发展过程中都在不断地增强其本身的独特性的重要依据。

方修指出，即使在像抗战文艺这么重大的课题，马华新文学作家也不是唯中国文学界的马首是瞻的，而是有主见的，有批判的接受其合理部分，并扬弃其不合理或不适合新马社会条件的论点。方修既从阅读史料中，抽绎出反封建反侵略此二主题，并以之从纵的方面来贯穿战前马华新文学的整部发展史，且以之从横的方面去联贯刊物、作者与文艺运动，从而使得整部战前马华文学史都被此二主题串连起来。更难能可贵的是，方修不是粗枝大叶地以反封建反侵略此二主题来勾勒马华文学史，而是精细地点明每一发展期此二主题一

隐一现，一强一弱的特点，且又旁及同一时期的各种文学支流如何与此二主题相互挂钩。

方修在《史稿》中为我们勾勒出马华新文学的好些特征，都是从萌芽期的隐约的，朦胧的一些迹象，到扩展期的逐渐明朗，低潮期的进一步深化，以至繁盛期的突出鲜明。例如萌芽期的李西浪的《蛮花惨果》在内容上的深具热带色彩；扩展期的陈练青的在理论上大力提倡地方色彩；低潮期丘士珍的明确提出“马来亚”此地理概念；以及由于一场“马来亚文学诸问题”的论争，而确定下的“马来亚文学”的名称等等，都是其例。

方修在除了杂乱无章的史料外，别无凭借的情况下，只用了4年9个月的时间，就写出这部划时代意义的《史稿》来，那速度是够快的。但我们仔细阅读《史稿》，却又会为方修的精细论断而折服的，《史稿》虽快速成书，并没有一点草率马虎之弊端。

然而，我们也不能说《史稿》是完璧无暇了，由于方修在撰写《史稿》时所依据的史料还不是非常充足，尤其是萌芽期的史料更显得贫乏，这就必然影响到方修对此时期的文学刊物、作者与作品以及文学运动的论述了。也因此，方修在1963年一口气写了六篇论述萌芽期的各种文体发展状况的文章，并于1973年出版《史稿》修订本。

《史稿》是在战前马华新文学景象一片洪荒的情况下面世的，它以保留大量史料，准确的分明断期，以及有系统地论述文学发展规律等等特点赢得本地与外国学者的赞许，也成为在出版后整十年来，本地与外国学者研治马华新文学的必备的，或者甚至可以说是唯一的，可靠的参考书。

但我们高度肯定《史稿》的价值，并不等于说它已达到

尽善尽美的地步。在事实上，如鱼饮水，冷暖自知，方修对《史稿》由于先天性的史料不足所带来的一些章节所显现的内容较贫乏的缺点，是非常清楚的。(46)

除了史料掌握不够全面，以致造成某些章节的内容显得相当贫乏外，方修认为《史稿》的另一缺点是对一般文学现象的叙述不够完整。(47)

正由于对《史稿》有诸多不尽满意之处，方修在1965年年初，一口气写了六篇有关马华新文学萌芽期的各种文体发展情况的文章，这六篇文章是《最早出现的马华新文学作品——文学性时评》、《马华杂文的初期形式》、《马华记叙散文的初期形式》、《早期马华新诗一瞥》、《萌芽期马华小说补记》、以及《略论萌芽期的马华小说》。(48)这些文章的主要论点都收入修订本的《史稿》中。

《史稿》修订本上下册完成于1973年10月，交给书局出版，一再拖延，直到1976年年底才出版完毕。(49)

《史稿》修订本在结构上与初版的大体上是一样的，方修只在一些刊物，作者，作品与文学运动或文艺论争方面有些增删，因而一些章节也就有所删除、增补或移前挪后，使得修订本在结构上更为紧凑，也修正了不少错漏之处。

以刊物来说，修订本另辟一节专门论述“时评栏”、“来件栏”、“要闻版”，那是由于方修在1965年年初发现1919年已出现马华新文学作品，即当时的华文报章如《新国民日报》等都设有上述三种栏名来发表议论、记叙散文或杂文。

另外，在修订本方修又把原本是独立为一节的《叻报俱乐部》并入《新国民杂志》与《商余杂志》成为新的一节，这样的安排用意是至为明显的。在初版时，方修误以为《叻报俱乐部》是最先刊载白话文作品的报章副刊，因而须突出其

地位，在撰写修订本时，既然已发现《新国民杂志》才是最早出现新文学作品的报章副刊，把《新国民杂志》列在《叻报俱乐部》之前，并取消后者独立为一节的特殊地位，那是合情合理的安排。(50)

《史稿》修订本与《马华新文学简史》几乎是同时脱稿的。(51)由于《简史》在勾勒文学发展轨迹方面比《史稿》清楚有条理，有更完整的论证，方修有时就会利用《简史》的研究成果来修正初版《史稿》的缺憾。例如在论述扩展期的刊物时，方修提出“新兴文学”这个在《简史》是屡见不鲜，而在初版《史稿》却不常出现的概念，来作为衡量该时期刊物的主要标准，并以之贯穿了整个扩展期刊物发展状况，因而有了对新兴文学滥觞期的刊物如《荔》、《海丝》、《诗》；新兴文学运动高潮期刊物如《涛声》、《混沌》、《野马》、《椰风》、《南针》、《枯岛》、《野葩》；以及新兴文学退潮期的刊物如《公共园地》、《繁星》、《戏剧》、《蜕变》等等的详尽介绍，而后才由此主线旁述及“南洋色彩的提倡”，“南洋色彩文艺”等等较枝节的问题。(52)在此值得一提的是，方修在《史稿》修订本中指出，刊登于《椰风》的《笑影与波光一样柔和》这篇备受赞赏的小说，内容反映的是中国北伐革命时期农民的觉醒与进步，而不是郑文通（马华新文学一名写作者）所杜撰的，是撰写一名备受生活压迫的青年，硬着心肠，厚着脸皮，引诱爱妻去卖淫来解决饥饿问题。(53)由此我们可以看出，方修的治史态度是一丝不苟的。在初版《史稿》由于找不到此篇小说，他只能转述郑文通的说法，但其后在收集到更多资料时，方修对一些较重要的作品、作者、刊物、文学运动的史料，都曾仔细再阅读过。上述的对那篇小说内容的纠正，只是其中一例。唯其方修治史是

如此心细如针，他所撰写的文学史书或单篇论著，才会如此立论严谨，见解突出。

但方修并不是都利用《简史》的研究成果来修正《史稿》初版的不足处，他之所以会用“新兴文学”这概念来贯穿扩展期的刊物，乃因该时期新兴文学运动汹涌澎湃，影响深远，而推动此运动的刊物，是促使文学发展的主流刊物，因此有须以新兴文学运动作为主线来贯穿刊物。

低潮期虽然也有诸如“马来亚文学诸问题”的论争，但并未形成一股运动，方修因此也就不以它作为贯穿此时期刊物的主线了。因此，《史稿》修订本对低潮期的刊物介绍，基本上是与初版的论述大同小异的。修订本只增多对《南洋文艺》与《公共园地》的介绍，但也删掉初版本对《曝谷场》和《文艺》的介绍文字。

初版《史稿》下卷（即繁盛期）所收集的史料最为齐全，论述因而就最为全面及深入。在繁盛期，新刊物一个个诞生，而原有的一批也大力改进革新，扩充篇幅，充实内容，整个文坛生气蓬勃，百花齐放。方修共用六节篇幅，分为四个小阶段来分别介绍各阶段的刊物，条理分明，涵盖面广，论述面深入，因而《史稿》修订本有关这时期的刊物介绍，基本上可说一仍初版之旧，只扬弃了初版对《现代公园》与《大众副刊》的简介文字。

《史稿》修订本在处理作者与作品方面，也远较初版本有条理有系统，例如萌芽期的作者与作品，初版时只是分为三个小段落浮光掠影地介绍几位作者及其作品，这自然是由于受到史料不足的限制结果。到修订本时，萌芽期较重要散文作者如林稚生、张叔耐、戏剧作者如新晓，都给予相当详细的介绍。另一方面，初稿本原有的作者如林独步、陈桂芳、

李西浪，修订本都给予更详尽的介绍。值得注意的是，方修在修订本中所介绍的萌芽期作者，基本上已采用以文体为归类的方法，因而林稚生、张叔耐归为一节，林独步独立成为一节。

《史稿》修订本在处理扩展期的作者与作品时所采用的方法，也与初版的有所不同。与初版的把此时期的作者分为三个小阶段，以六节篇幅来介绍不一样，修订本共用了七节篇幅来介绍此时期的作者，其中第一节介绍拓哥、谭云山、邹子孟、内容与初版的没什么不同。从第二节至第七节，则无论是作者群的结合，出现的先后秩序，以及取舍作者及其作品的标准，都与初版的大相迳庭。这其中的最主要原因是，方修在初版《史稿》出版后的几年里，由于再发现了好多史料，在细读大量史料，并多方揣摸后，发觉新兴文学运动才是此时期的主流，因而在修订本中，方修就以新兴文学酝酿期，兴盛期，高潮期以及退潮期作为作者群归类与论述的依据。也因此，在初版中曾把他们当作相当重要作家来介绍的张金燕、林仙峤、巨鳄、陈子宝以及何采菽都给删掉了。以作品富有南洋色彩见称的张金燕之所以不再列入《史稿》修订本中，方修的看法是，那是由于扩展期马华新文学的主流是新兴文学，而不是南洋色彩的提倡。(54)因为发现了更多史料，《史稿》修订本共引进11位新作者，他们是：槐才、陈晴山、浪花、慧聆、孙艺文、海底山、寰游、细胡、古月、宿女以及静倩，(55)如此一来，扩展期的新兴文学的兴衰荣枯的风貌就清晰地呈现出来了，这是《史稿》初版未所没有的。《史稿》修订本更全面，更广泛地勾勒出各个发展期的文学风貌，保留了马华新文学的较完整面貌，这是修订本出版的最大意义所在。

修订本在介绍低潮期的作者与作品时，所采用的归类法更与初版的大不相同。在初版《史稿》中，方修既以作者活动的地带如中马、北马为归类的依据，又以文体分类如理论、创作、小说、小品散文等为论述作家的归类依据。由于归类标准较松，所介绍的作者达23名之多。在修订本中，方修把此时期的作家群分为上半期与下半期来处理，并断定上半期的作品大多停留在旧现实主义的水平，而下半期的作品则略具新写实主义的倾向。这样的归类标准较为严谨，因而修订本只介绍了13位作者，其中两位即枕戈与流浪是初版所不曾介绍的。另一方面，方修在修订本中却一口气删去了初版中的12名作者，其中除了张天白列入繁盛期来论述外，其余的都不再提及。在修订本中，方修特别着重从作品的思想倾向来突出文学现象或作家的成就，从而使马华新文学的思潮演变脉络变得更为清晰，这也是修订本出版的另一重大意义所在。(56)

关于繁盛期的作者与作品介绍，初版与修订本也有很明显的不同处，初版本介绍的作者较多，且基本上是按他们在文坛上露面的先后来介绍，因而在条理上显得较为紊乱。修订本只保留了初版本所介绍的六、七十位作者中的25名，外加陈南、乳婴、郁达夫、萧魂，以及由初版低潮期转移入繁盛期来介绍的张天白，共计30位作家。由于繁盛期的作品的主题都是反侵略，无须再以思想倾向为分类标准，方修把此30名作家依文体归类，分为对剧工作者与创作者，小说创作者，理论作者兼散文作者，诗歌作者等等，共分七节篇幅详加论述，条理非常分明。(57)

《史稿》初版本在论述文学运动与文艺论争是最有系统的，也因此修订本在这些章节方面所做的更改就不大。但较小的更改却还是不少的，例如萌芽期的戏剧，修订本就把它

列为马华新文学的重要环节来论述，这是非常有意义的。戏剧活动在1919年确实是比一般新文学创作更具有组织与目的性，且俨然已是一种文艺运动了。(58)

其实，早于1909年10月，新加坡的进步人士已成立“泛爱班”，1909年12月，“民铎社剧团”又告成立，接着怡保的叱叻福利剧团，吉隆坡的“振武社”，槟城的“警世班”也先后宣布成立。这些剧社公演的都是宣扬革命思想的新剧，对辛亥革命有积极的促进作用。可见早在马华新文学作品出现前，戏剧已肩负起向马来亚民众灌输先进思想的重任了。(59)

初版《史稿》曾提及扩展期的文学运动是以新兴文学运动最为突出，但在论述方面却甚含糊，且由于所掌握的资料还不够全面，因而无法全面呈现新兴文学运动的风貌。在修订本中，方修除详尽叙述新兴文学运动的滥觞、繁盛与退潮情况外，还另辟一节篇幅来论述“新兴戏剧运动”，使在初版《史稿》戏剧活动是付诸阙如的局面有了改善。

方修在收集史料撰写《史稿》时，是先发现繁盛期的史料的，而后才逐渐追溯上去。由于繁盛期与低潮期所收集到的史料较为完整，修订本《史稿》对此二时期的文学运动与文艺论争所作的修改不多，尤其是低潮期的，更是连章节与题目都少有更动。

在繁盛期方修也只删去初版的两节篇幅，即第七节的《批评、组织、献捐运动》与第十二节的《戏剧问题座谈》，并把初版的第二节《剧运梗要》更名为《救亡戏剧运动》，移入修订本的第七节，与第十一节《关于“地方性剧本”及“群莺乱飞”的论争》并列着来论述，显得更为有组织，有系统。

不过，尽管修订本《史稿》修正了不少错误，在论述文学运动方面也较初版《史稿》全面与有系统，它到底并不是

符合正统的规范的文学学史书。我们强调《史稿》的价值，及其不能被正统文学史书取代的意义，并不意味着我们认为除了《史稿》之外，任何有关战前马华新文学的正统史书都是不能超越《史稿》的。《史稿》中所论述及的刊物、作者与作品那两部分的史学价值，是迄今没有任何一部有关战前马华新文学的史书所能取代的。然而，《史稿》中所论述及的文学运动与文艺论争这一部分，显然不如《马华新文学简史》的那么完整，那么更有条理，更有系统。

第二节《马华新文学简史》的内容特色

从文学发展的轨迹来探讨马华新文学的发展特点，是《马华新文学简史》（下称《简史》）一书最大的特点。突出文学发展轨迹的特点，再牵引出各种文学运动、文体发展、作者与作品的特色，这种以各个文学发展期的主线牵引出副线的分析法，使得《简史》若配合着《史稿》来阅读，《简史》会比《史稿》更为引人入胜，因为《简史》对文学现象剖析入微，有更严密的系统性。另一方面，若把《简史》单独地来阅读，它又会给想了解战前马华新文学的人士相当全面与清晰的面貌。方修本身对《简史》的偏爱，是最足以说明它是有其过人之处的，是会比方修自己所编写过的所有马华新文学史书来得更有分量的。方修说:

> 我虽然先后编写过三两种马华文学史，可是内容比较均整、结实、自己觉得比较满意、勉强拿得出去的，实在也只有这一册小书。(60)

为什么《简史》的内容比较均整、结实呢？方修对此也有所解释:

比起三卷本的《马华新文学史稿》来，这一册《简史》的内涵却是更加丰富的。它所用到的资料至少十倍于前者。只要稍微比对一下，就会容易地发现它所叙写的事项，有很多是前者所悬缺的；诸如文艺副刊方面的《混沌》、《涛声》、《野马》、《南针》、《戏剧》、《蜕变》，文学现象方面的新兴文学运动、新兴戏剧运动、南洋色彩文艺的提倡、马来亚本位概念的形成，重要作者方面的林独步、陈晴山、浪花、慧玲、海底山、静倩等都是。虽然《马华新文学史稿》曾于70年代初期加以改写，出成两卷本的修订本，但修订的工作并不怎样的认真。因为十大册的《马华新文学大系》那时候已出齐，而且体制上是按照马华文学历史发展的规律来编纂，不是编成一般的文学选集，我以为在某一程度上是可以作为一部新编的史稿来看的。其次，我当时已开始战后的一些史料，不想被战前的这一段拖得太久，所以再也没有耐心去做那种修补破屋似的工作；勉强做了一点，也是避重就轻，草草了事。譬如，三卷本的《史稿》中列出某些报章副刊的篇目，缺漏颇多，出版的情况也说得不很准确，修订本不但没有根据较后所汇集到的资料加以补充，反而快刀斩乱麻似的把原有的一些有关副刊的篇幅删去了。这一方面固然是因为我在后期已经掌握到多量更重要的史料，作者作品，文学运动，戏剧活动等各个部分都有很多东西亟待补写改写，对于副刊编目一类的微枝末节，便无意再去花费工夫。但另一方面却也更好反映了我自己此刻已急于结束战前这一段文学历史的研究，以致对于《史稿》的进行补苴罅漏始终抱着

缭草的、马虎的态度。这种现象也可从另一件事见出。《史稿》修订本补充了许多话剧演出的剧目，更补述了早期的好些重要的作者作品，但有若干创作名篇，如陈晴山的《牛女》、何采菽的《在医院中》、忠实的《笑纹与波光一样柔和》、细胡的《历史的终点》、丘士珍的《峇峇与娘惹》、流浪的《南京人民》、乳婴的《八九百个》、铁抗的《试炼时代》等等，还是被略去了或只是一笔带过；这些作品在《马华新文学简史》中反而有了着重的介绍。这也是我比较满意这一册《简史》的一个缘由。(61)

《史稿》由于须兼顾及刊物、作者与作品的介绍，在论述文学运动与文艺论争方面就不够深入与全面了。《简史》恰好相反，它是以论述文学发展轨迹为主线的著作，因而对各个文学发展期的发展特征，剖析入微，断限分明，以主线驾驭副线，把各个文学发展期的作者、作品、文学运动都一一呈现于读者眼前。但最大的原因是，在写《简史》时，方修已十分充分地掌握了有关史料，并经过长期的探讨揣摩，因而能更准确地勾勒出整幅马华文学的发展风貌来。

《简史》是以时代背景、社经政情况，并结合着文学发展特征，全面而深入地演绎每一个文学发展期的特色。

《简史》无论对萌芽期、扩展期、低潮期或繁盛期的文学特征的描述，都是先从时代背景着手，再结合本地情况来剖析该时期的文学特征形成的原因，然后再作深入与全面的阐述。

马华新文学萌芽于1919年，其时英国统治新加坡、槟城、马六甲已逾百年；而马来联邦各州沦为英国殖民地也有数十年，那是一个十足的殖民地时代，外国的金融寡头，本地的

封建统治者及买办资本家，矿主紧紧控制着新马的经济政治，也建立起半封建的殖民地文化。各民族的劳苦大众过着卑微过劳，暗无天日的生活，华族中下层人士的处境尤其恶劣，除了和其他兄弟族一样在经济上受剥削，在思想上受奴化外，还在政治上特别受岐视。华族人口在其时已有数十万人，由于有血缘组织的存在，华社自成为一个社会结构，有条件保留与发展本身的文化艺术。不过，由于南来的华人，大多是文盲或所受教育不多，因此华社乃承袭着数千年来统治着中国人民的封建文化，风气闭塞，社会盛行着鬼神迷信，盲婚现象，人口贩卖，养婢蓄妾等等陋习。华社的这种落后状况，有识之士自然看到，而民众也特别需要一场民主主义的社会运动和文化改革运动，来清除痼风陋习。这就是为何中国的五四运动能够立刻在马华社会引起巨大共鸣与广泛响应的主因，也是马华新文学滥觞的缘由。(62)

方修就是这样的从外来因素，并且也从内在因素着眼，去剖析马华新文学各个发展期的特点，以及它的兴衰荣枯的缘由，因而他所下的任何结论，都是有根有据的，而其见解也就显得特别突出。

萌芽期的马华新文学虽具有反封建反侵略的倾向，但由于封建与殖民地的势力相当强大，这两种色彩就显得相当淡薄。萌芽期的马华新文学的一个显著特点是，一切都在萌芽或草创状态中。在文坛上只有科文不分的综合性刊物或文白参半的文艺专刊，没有纯粹的新文学刊物。就文学现象来说，只有个别的写作活动，没有群众性的文学运动。就文学创作来说，各种文体的创作不多且不成熟，在创作方法上也处于自然主义或客观的现实主义水平，戏剧方面也还未掌握到现代化的话剧表演的规范。文艺理论也没受到崭新的，科学的

文学思想的指引。(63)

方修就是这么样地以时代背景结合着本地的经政社会背景，来总结出马华新文学的每一发展阶段的特色，然后又对该阶段的文学特征、各种文体的创作状况，作深入又详尽的勾勒，令读者对每一阶段的文学作品内容所具有的特点，及其之所以会形成那样的特点，都有个清晰的概念。

马华新文学到了扩展期，无论在主题思想或作品的表现手法，都有了可观的长进。同样的，方修也是先从新马的时代背景与世界局势着手来分析此时期的文学作品特色形成的原因。其时的新马，英国人的殖民统治已进一步巩固，如联邦议会改组顺利完成，马来联邦与海峡殖民地内政的渐趋一致等等。然而其时新马的经济却面对严重不景气的打击，胶价暴跌，矿山胶园停止生产，工厂商店宣布歇业，工人店员失业，大批移民被遣回原籍。

在中国方面，它正经历着北伐革命、宁汉分裂，国共开始进入内战的考验。其时的文学思潮已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，这思潮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1927后，大批知识分子南来，散居新槟等地，加入马华文艺行列，成了文学的一批生力军，对马华新文学的发展起了积极的推进作用。(64)

这些时代背景表现在扩展期的文学作品上，就是新兴文学的滥觞、繁盛以至受挫；另一方面，各种文体也得到全面的扩展；文学活动已从萌芽期的零星式的、自发式的、没组织性的，演变至扩展期的带有群众性的、有组织性的波澜壮阔的活动了。总之，扩展期的第一阶段是写作活动已发展到有意识、有组织的文学运动。第二、三、四阶段则全然是新兴

文学的天下。此时期虽也有南洋色彩的提倡，以及唯美主义及感伤的浪漫主义等等的倡议，但都不是文学的主流。(65)

方修这样的总结扩展期的马华新文学的特点，是值得我们赞扬的。毫无疑义的，新兴文学是受到中国所倡导的革命文学的影响而引发的。然而，方修在这儿特别指出当时的马来亚由于受到世界经济大萧条的严重打击，失业问题严重，华工被遣送回国，因而此时有许多马华新文学作品是反映此些现实的。这点是特别重要的，其一，它解释了此时期的马华文坛会兴起新兴文学，不纯粹是受到中国文学运动的影响，而是马来亚在其时也有产生此种文学运动的土壤与气候。其二，方修再次印证了马华新文学是一开始就与本地现实紧密挂钩的，它从一萌芽在根本上就不是侨民文学，而是带有地方色彩，反映本地现实，喊出本民众要求的文学创作。(66)

方修不把南洋色彩的文艺当作主流文艺来阐述，主因在于它缺乏新兴意识，也不强调作品的新兴意识，只是笼统地强调南洋题材，可说是单纯的南洋乡土文学。其次，新兴文学大多是属于新写实主义的，南洋色彩作品则包括各种不同的创作方法，有自然主义的，有消极的浪漫主义，也有较进步的批判写实主义的。这样的从文学作品是否能体现时代思想的角度来论述文学流源的重要与不重要，那是比较能抓住文学发展规律的做法。

别说马华新文学作品内容是被时代背景所制约的，即使是马华新文学发展的顺逆荣枯，也是深受本地经政情况所左右的。

在论述低潮期的马华新文学的发展状况时，方修是从国际局势与本地经政特点来演绎低潮之所以形成的缘由。

方修认为，1932至1936年的国际政治局势是令人沮丧的。

首先是，中国国难日益深重，继东北三省的丧失后，整个华北陆续被日本侵占。南京政府采取的是“安内媚外”政策，一两百万大军忙着剿共，签了一个又一个的割土赔款的条约，无数的抗日志士，爱国人士被监禁杀害，政治气压低到极点。直到1935年底至1936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，局势才有好转。另一方面，德意法西斯势力也在欧洲日益嚣张，终于发动了对阿比尼西亚等弱小民族的侵略战争。英美法等所谓的民主国家，为求保持自己的既得利益，对东西方的侵略者都采取绥靖政策。因此马来亚的殖民地政府就进一步严厉控制反日情绪与言论，使马华文艺活动多了一层阻碍。

在马来亚本地，由于继续受到不景气的打击，胶价没起色，商业萧条，政府实施移民入境限制，知识分子离马他去的多，从中国及东南亚各地前来的少，以致人才锐减，文坛上只靠前一期留下来的作者在撑局面。

在文坛方面，继1930年下半年发生了一连串文字案后，1931年11月又有民国日报副刊《公共园地》被令停刊十日的事件发生，使得各报战战兢兢，怕谈文艺，报章副刊多已变质，无法负起促进文艺的任务。1932年年中又发生了《南洋文艺》月刊文字案，使文艺转向定期杂志发展的方向也遭到挫折。

就是在这种种不利因素的影响下，正派文艺处境艰难，文运主流晦暗迟滞，灰色黄色文化大行其道。有些在前一期有积极表现的作者，由于认识不够高，意志不够坚强，在此时也迷失了方向，转写内容不健康的作品，这又进一步助长了文坛歪风。(67)

方修以世界局势、马来亚的经政社会状况，结合着文坛

面临的种种困难等等因素，来论断马华新文学低潮期形成的原因，那是异常科学的演绎法。非常明显的，造成马华新文学进入低潮期的，主要并不是中国政局的影响，而是英殖民地政府为保持其既得利益而采取绥靖政策，压制本地言论与文艺，以及本地经济继续不景，文字案频频发生，导致文艺作者与刊物改变立场的结果。这样的以时代背景结合文坛状况的论断，是教人折服的。

方修在论及中国文学对马华文学的影响时，曾以一松一紧，一紧一松来概括这二者的关系，这是真知灼见。低潮期的马华新文学与中国文学的关系可说是处于较松弛状态的，因而作品所反映的内容也以本地现实为主调，并在理论上提出马来亚本位的新概念来。

方修总括此时期的马华文学的特点是，扩展期的蓬勃开展现象已消失，局面由绚烂归于平淡，文艺副刊普遍消沉，文坛充满歪风邪气，形式主义再度抬头，趣味主义到处泛滥。言情小说风行，闲适小品泛滥，健康作品歉收。整个文坛处于停滞不前状态中。但在此时期，理论批评活动却另有一番历程与成就。首先值得一提的是马来亚本位概念的形成。方修认为，前此的马华文艺界并没马来亚这个明确的地理概念，一般作者都以全南洋为对象，把当地文艺称为南洋文艺，提倡地方色彩时称为“南洋色彩”，提倡创造本地文化则叫做“创造南洋文化”。曾圣提等人提倡文艺的口号是“以血和汗铸造南洋文艺铁塔”，浪花慧玲等人鼓吹的新兴文学则叫做“南洋新兴文学”，静倩等人发动的话剧运动也称为“南洋新兴戏剧运动”。甚至到了1931年底，文艺批评界呼吁马来亚写作者致力于本地文艺活动，仍然是说“南洋作家应以南洋为战野”。只有进入低潮期，“马来亚文艺”，“马来亚文学”

这类名称才出现。方修认为，这显示了本地文艺界已开始认定新马地区为其服务对象，这是非常有意义的。

除此之外，方修也另辟三节来论述低潮期的其他理论建树，如“大众语”和“拉丁化新文学”运动的推行；对不良文学思想或文学现象的批判；以及论述戏剧活动的奋勇前进状况等等。(68)

方修就是以这么简洁的手法概括了马华新文学各个发展期的作品特征与发展特点。他之所以能做到这样的地步，除了他大量掌握了史料，广泛且深入地细读史料，并以先进的史学观点来剖析问题外，另一点最重要的是，方修紧紧地结合着本地与国际的时代背景来剖析问题。这一点在论述繁盛期的文学特征时尤其突出。

方修指出，马华新文学繁盛期所处的时代，是一个充满着火与血的时代，一个壮烈无比的时代；一场正义与不义，和平与战争，民主与独裁，自由与奴役，新生与灭亡的关于人类命运的殊死战正在展开中。

在中国方面，由于西安事变的影响，内战结束、政局好转，万众一心准备迎接日本帝国主义的侵略，海外华人受到此种乐观情势的感染，各党派也大团结起来，展开抗日宣传工作。报章为了适应此种形势，副刊内容也有了一番刷新，文艺呈现欣欣向荣局面。

随着七七事件发生，全面抗战开始，海外华人都卷入救亡狂潮，文艺活动急剧上升，理论、创作、戏剧表演、组织工作等等，都围绕着抗日此主题而展开。

在国际情势方面，此时期是民主阵营反击法西斯势力的年代。英国因为在华利益受到日本的破坏，对于马来亚的抗日救亡活动也抱着比较同情的态度，因而马华新文学得到充

分发展的机会，呈现了百花齐放空前繁荣的局面。

1939年9月欧战爆发后，英国人的恐日病复发，在马来亚实施战时法令，压制种种救亡工作，抗战文运受到阻挠，于是趋向曲折演进，但仍保持着一定的水平。1940年开始，马华新文学进入一个比较沉寂的阶段，抗战文艺运动以比较缓和比较曲折的方式进行，但由于许多作者先后离境，文艺界的实力也削弱了不少。

1941年底，太平洋战争爆发，英军准备撤退，殖民地政府对救亡运动又放宽管制，甚至协助“华侨抗敌动员总会”组织星华义勇军，并大赦政治犯，鼓励参加抗日卫马战斗。马华新文学活动又再进入另一高潮。

方修明确地指出，马华新文学繁盛期的荣枯局面，固然是受到世界与中国局势的影响，但比较上来说，它更是受到英国殖民地政府的政策所牵制的。因此，他以1939年底为其分水岭，分为前后两个阶段。前一阶段是一个空前健旺的局面，后一阶段则是深沉凝重的发展，所有出版工作，理论批评，戏剧表演，诗歌小说散文等等，都是循着这么一个升沉起伏的大势而演进的。

总的来说，繁盛期的马华新文学的文艺日刊增多了，地位稳定了，刊物的内容充实了，步伐也整齐划一，大方向都是反日抗敌救亡。表现在理论工作上，此时期的最大成就是“南洋抗战文艺运动”的展开，以及由此衍生的，诸如“南洋文学通俗化运动”，“马华文化现实化运动”，“文艺通讯运动”，以及“诗歌大众化运动”等等。

与繁盛期的热火朝天的救亡运动以及抗日运动相配合的是，各种文学体裁的创作都呈现空前蓬勃的盛景。方修共用三章的篇幅来论述小说、戏剧、诗歌、散文的成就，其中一章

是用来论述救亡剧运的。(69)

综观之，《简史》与《史稿》最大的不同点在于，后者是把刊物、作者与作品以及文学运动作平列式的论述，而前者却是以各个文学发展期的文学特征或文学运动为主线，再旁述及各种刊物、作者与作品，以及各种文学体裁的发展状况。方修在《简史》中把萌芽期的文学现象归纳为只有没组织性的、自发的写作活动以及各种文体的初步萌芽此二大特征。扩展期的主要特点是文学运动已由初期的有组织性的、有群众性的运动，提高到较后期的新兴文学运动的高度来了。低潮期的特点是马来亚意识的觉醒，马华新文学自此就由前此所指的南洋特色与题材此笼统概念，具体落实到马来亚此地理概念来了。此时期的创作表现虽不突出，但理论成就却甚高，以新马为写作的地理对象由此确定。繁盛期的特点是反映抗日救亡运动的色彩特别鲜明，所有的刊物与作者步伐一致把一切可调动的力量都投入救亡运动中去，作家达到空前的团结，创作成果特别丰硕。

方修在《简史》中的详尽，具有系统性的论述马华新文学各发展期的特点，大大加强了他的文学史分期的理论根据，也可消除一些学者对他的分期法所持的疑惑态度。

另一方面，在论述各发展期的主要文学现象之余，方修也旁述及各发展期的文学特色，如萌芽期许多作者已自发地以当地生活为写作题材的提倡；低潮期的马来亚本位概念的形成；以及繁盛期的“南洋抗战文艺”的口号的提出，及由此衍生出来的各种文学或思想运动，如“南洋文学通俗化运动”，“马华文化现实化运动”，“文艺通讯运动”等等。这些论述都非常有力地为自己所提出的，马华新文学一开始即与本地现实挂钩的论说找到了理论依据，也有力地驳斥了没

作深入剖析，只是笼笼统统地把战前马华新文学作品斥为侨民文学的论调。(70)

《简史》与《史稿》在结构上也有不同之处，最明显的一点是，方修不再沿袭《史稿》那样平均地用三章的篇幅来论述马华新文学各个发展期的情况，而是依照各发展期的文学作品分量的轻重，以恰如其份的篇幅来加以论述。我们如果把《简史》当作一把展开的扇子来看待，那此把扇子共有12个摺面，其中萌芽期占两个摺面，扩展期占四个摺面，低潮期占两个摺面，而繁盛期占四个摺面。这样的以二、四、二、四的篇幅分配方式，不仅使人一眼就可看出文学各个发展期分量的轻重来，且使全书能达到应发挥处有足够篇幅可演绎，应精简处可精简，无须为了填补篇幅而勉强敷衍成章。这些优点显然又是《史稿》所没有的。

《简史》由于较《史稿》迟后九年才出版，且不是第一部论述有关战前马华新文学的史书，因而其受人们的注意就远不及《史稿》了。然而，就文学发展轨迹来看，《简史》无疑的是更能给读者予简明、有条理的印象的。当然，我们若把《简史》配合着方修的有关战前马华新文学的单篇论著来阅读，那就更能全面且深入地了解马华新文学的各个层面的情况了。

小结

《史稿》既是当时第一部论述文学发展的史著，方修可说是在无所借镜，无所傍依的情况下进行这项工作的。不过，由于方修阅读范围广泛，他对有关中国古典文学史或现代文学史的书籍都有所涉猎。(71)因此，我们相信《史稿》的组织结构，必有借鉴中国文学史书的地方。

中国人本身所撰写的第一部文学史是林传甲（子云）的《中国文学史》。此书出版于1910年，是受日本笹川种郎与英国人翟理斯所撰写的中国文学史的影响而产生的。80多年来，有关中国古典与现代文学的文学史著作，数量可谓不少。(72)

以通史体例来说，可分为二类。其一是以朝代先后顺序排列，以文学为纬，以时代为经的论著，如谢无量的《中国文学史》，将全部文学史分为《上古文学》（由五帝至秦）、《中古文学》（由两汉至隋）、《近古文学》（由唐至明）、《近代文学》（由清）。此类著作最为普遍，如欧阳溥存《中国文学史纲》、顾实《中国文学史大纲》、曾毅《中国文学史》、郑振铎《中国文学史》、中国科学院《中国文学史》、北大中文系《中国文学发展简史》、李长之《中国文学史略稿》、陆侃如、冯沅君《中国文学史简编》等等。其二是以文学体裁为标准，将全部文学史划分为几个时代来论述的著作，如郑宾宇《中国文学流变史》，分为《屈原以前的诗》、《论诗赋的消长》、《诗的再造期》等；谭正璧《中国文学进化史》分为《中国文学的序幕》、《汉魏诗人》、《元朝抒情诗》、《传奇文学》、《诗歌的黄金时代》、《长短句》、《北方戏曲》、《南方戏曲》、《通俗文学的勃兴》、《新时代的文学》等目。似此类性质的著作，尚有汪剑余《中国文学史》、林庚《中国文学史》、杨荫深《中国文学史大纲》等。

以断代史来说，此体例源于史记汉书而下的史书中的儒林传、文苑传、艺术传、艺文志等，此体例的文学史通常是选取一朝一代或某一特殊阶段为史，剖析其内容特色。如任仿《文章缘起》、刘师培《中古文学史》、肖涤非《汉魏六朝文学史》、陈炳堃《最近三十年中国文学史》、胡适《五十年来中国文学》、王哲甫《中国新文学运动史》、王瑶《中国新文学

史稿》、雷歌、齐振平《中国当代文学》等。

以分类史来说，范围更为广泛，如以妇女文学为史的，有谢无量的《中国妇女文学史》、谭正璧《中国女姓文学史话》等。以文学体裁为类别史的，属于韵文的有陈钟凡《中国韵文通论》、宋谦之《音乐文学史》、罗根泽《乐府文学史》。属于散文史的，有刘麟生《中国骈文史》、陈柱《中国散文史》、郭预衡《中国散文史》（上册）等。属于戏曲史的，则有王国维《宋元戏曲史》、王易《词曲史》、葛贤宁《中国戏剧史》、《中国散曲史》、杨宗珍《中国戏曲史》等。以小说为史的，有鲁迅《中国小说史略》、葛贤宁《中国小说史》、北大中文系《中国小说史》等。以诗为史的，有陆侃如、冯沅君《中国诗史》、葛贤宁《中国诗史》、李庆、武蓉《中国诗史漫笔》等。以诗词赋为史的，有稽哲之《中国诗词史》、杨海明《唐宋词史》等。以文学批评为史的，有郭绍虞《中国文学批评史》、陈钟凡《中国文学批评史》等。(73)

中国文学史这80多年来的发展，并不是一帆风顺的，而是在探索中走过曲曲折折的道路。截至新中国成立前的文学史著作，要以刘大杰的《中国文学发展史》成就最大，郑振铎《插图本中国文学史》也有其特点。朱自清曾说:

中国文学史的编著有了40多年的历史，但是我们的研究实在还在童年。文学史的研究得有别的许多学科做根据，主要的是史学，广义的史学。这许多学科，就说史学罢，也只在近30年来才有新的发展，别的社会科学更只能算刚起头儿。这样我们对于文学史就不能存着奢望。不过这20多年来的文学史，的确有了显著的进步。早期的中国文学史大概不免直接间接的以日本人的论著为样本，后来是自行编纂了，可是

还不免早期的影响。这些文学史大概包罗经史子集直到小说戏曲八股文，像具体而微的百科全书，缺少的是“见”，是“识”，是史观。叙述的纲领是时序，是文体，是作者；缺少的是“一以贯之”。这20多年来，从胡适之先生的著作开始，我们有了几部有独见的中国文学史。胡先生的白话文学史上卷，着眼在白话正宗的“活文学”上。这是一方面的进展。刘大杰先生的中国文学发展史上卷，着眼在各时代的主潮和主潮所接受的文学以外的种种影响。这是又一方面的发展。这两方面的发展相辅相成，将来是要合而为一的。(74)

朱自清这段话写于1947年5月，很可以当作他对其时中国文学史著作的一个总括性的评价。中国文学源远流长，历代史书也有很多文人的传记，还有很多作品集子和评论文章及专著，但以通史体制来撰写中国文学史的，却是20世纪初的事，而且还是受到外国人的著作的影响下才产生的。

五四运动之后，有关中国文学史的著作才大量出现，著名的文学史家金启华对此有概括性的论述:

从1910至1949年，这40年中间，由于各大学皆有中国文学史这门课程，所以文学史的著作如雨后春笋，拔地而出。各有不同的成就，也各有其门户之见的争执。(75)

解放初期的中国文学史著作，则颇受到政治运动的干扰，致造成一些文学史著作犯上过分地以阶级斗争的观点来演绎文学发展特点的偏差。在文革期间，有关这方面的文学史著作，甚至演变为以儒法斗争为主线来剖析文学现象，且简单地把古典文学家划分为儒家与法家二派别。

1957年的“反右”运动，与1958年的“拔白旗”运动，反

映在文学史方面是提倡大学生自编教材，结果是出现了诸如北大中文系学生编纂的《中国文学史》那样草率简陋的东西。直至1962年出版了中国科学院的《中国文学史》，以及1963年、1964年出版了游国恩等人的《中国文学史》后，有关中国文学史的著作，才又达到另一高水平。

1966至1977年10年文革期间，四人帮的御用文人把古典作家分为儒法两大阵营，出现了有关李白与杜甫评价问题的论争，连刘太杰也竟然把其《中国文学发展史》修改为儒法斗争的文学史(76)

四人帮遭粉碎后，文学史研究呈现出新局面，较有分量的新著作如十三高等院校编的《中国文学史》于1977年出版；全启华的《新编中国文学简史》于1989年出版；江西大学中文系编写的《中国文学史》于1991年出版。此外，断代文学史如葛晓音的《汉唐文学的嬗变》、顾易生、蒋凡的《先秦两汉文学批评史》系列丛书，以及分体断代文学史如杨海明的《唐宋词史》都陆续面世，使中国文学史研究出现百花齐放的灿烂局面。

方修一向泛览群书，尤其是有关文史的书籍，他更不会放弃阅读的机会。虽然在五、六十年代，中国书籍入口受到限制，购买不易，但或通过书商的订购，或通过朋友的携带，方修在撰写《史稿》前所阅读过的，有关中国古典文学史或现代文学史的著作，为数并不少。既然阅读过这么多文学史书，方修不可能对文学史书的规范不熟悉，在撰写《史稿》时也不可能不借鉴其他文学史书的优点与长处。那为何《史稿》却不符合一般文学史书的规范呢？我想我们只有从《史稿》所负肩的三重任务这角度来看待这部著作，才能了解方修的良苦用心。

《史稿》在马华新文学的每一个发展阶段都分别叙述副刊、杂志、作者作品，与文学理论与运动，其主要目的就是要让对战前马华新文学一无所知的读者，在阅读过《史稿》后，不单单能对战前马华新文学的发展轨迹有个清晰的概念，且能对副刊、杂志、作者作品也有个轮廓性的印象。由于战前马华新文学作品散布在报章的副刊中，作品结集为书的犹如凤毛麟角，《史稿》作为第一部文学史书，就有必要兼负介绍副刊刊物，作者作品的责任了。

在《史稿》修订本出版后，方修旋不久又出版《简史》，而《简史》无论从那一个角度来看，都非常符合一般文学通史的规范，这就足以说明方修在撰写《史稿》时，并非不熟悉文学史的规范，而是别有用意的。(77)

北京师范大学副教授赵仁珪曾说，在撰写文学史的总论部分时，应着重论述客观社会背景如何转成影响、制约文学变化的因素，应着重论述二者之间的中介部分，即此时的客观背景已不单是游离于文学之外的客观史实，而是促进文学发展的外部动力。若找不出中介部分，或中介部分的论述肤浅、生硬、简单，造成史实是史实，文学是文学，那时代背景的介绍将是白费气力的。(78)

方修在介绍时代背景时，就特别着重于中介部分的阐述。《史稿》与《简史》二书中表现得最为明显的一点是，方修是既从大量文学作品中去找出其主题思想，而同时又结合着时代背景来论述社会思潮如何影响文学创作。唯其方修能抓住社会背景转成影响文学发展的中介部分来发挥见解，《史稿》与《简史》二书的论述文学运动部分，既有一以贯之的反封建、反侵略主题的主调；又有萌芽期反封建主题明显，反侵略主题较为隐晦；扩展期的前半部反封建主题深刻，后

半部反侵略主题较明显；低潮期的反侵略思想明显，反封建意识隐晦；以及繁盛期的反侵略主题凌驾反封建色彩的细致的剖析。像这样细致与深入的剖析问题，正是方修能抓到时代背景转成影响文学创作的中介部分的说明。正由于方修能看到时代背景与马华新文学的有机转化和必然联系部分，他论述马华新文学各个发展期的社会背景和时代思潮如何与文学发展发生密切关系时，我们总会觉得那样的论述是多么地自然，多么地水乳交融，一点也没有牵强附会之处。

然而，我们却不是因此就说，马华新文学史迄今已达到最高的研究水平，后人再也无法写出更完整的文学史书来了。方修在马华新文学研究领域里所开拓出来的成果，确实教人注目的。一部《史稿》，一部《简史》，十数篇单篇论著，都闪烁着作者的智慧光芒。他的《史稿》为我们有系统地勾勒马华新文学每一个发展期的副刊杂志、作者作品的精神面貌，也为我们描述出每一个发展期的文学理论与运动的梗要。他的《简史》为我们有系统地综述每一个文学发展期的文学景象；他的单篇论著又为我们深入地剖析马华新文学的某一特定课题的内涵；他的《马华新文学大系》的每一种文体的导言，都无异于一篇篇个别文体的发展简史。

从《史料》、《往事》、到《史稿》、《简史》，乃至于《战后马华新文学史初稿》，30多年如一日，方修孜孜不倦于马华文学的钻研。可以说，大自马华新文学的发展总趋势，小至马华新文学的一切小论争，或甚至一个作家的多个笔名的考证，方修都有所涉及，方修所开辟出来的这片学术园地，既有似千里草原，芳草如茵，繁花似锦的壮阔景象；也有像小温室内，盆栽罗列，异花开放的精微景观。

外国学者把方修的文学史书或直接译为英文、日文，或

间接辗转引述为外文版本。本地学人如杨松年的《新马早期作家研究(1927－1930》，林锦的《战前五年新马文学理论研究》，林顺福的《战后五年的马华戏剧(1943－1949)》，都可视为由《史稿》、《简史》与《初稿》衍生出来的学术论著。(79)

马华新文学的研究工作还有不少可供开拓的领域，除了上述那几位学人从纵深面去探讨特定课题外，我们至少还可以从横广面着手去探索一些课题。例如有关散文、小说、诗歌、戏剧这四种文体的发展史，我们至今所能看到的只有原甸的《马华新诗初稿》与朱绪的《新马戏剧活动45年》，小说与散文的发展史，尚未有人加以研究。即使是原甸与朱绪的那两本书，在深度与广度方面也还可以进一步开拓，尤其是朱绪的那本著作，剖析问题尤嫌不够深入。

至于对马华文学史上有较杰出成就的作家作全面与深入研究的，却还是处于草创阶段。我们目前所能看到的，只有赵戎的《新马华文文学词典》、马仑的《新马华文作家群像》与《马华写作人剪影》，新加坡文艺协会的《文艺的敬礼》，杨松年的《新马早期作家研究(1927－1930)》等。这些著作，除了杨松年的较有深度外，其他的大都是对一大群作家作浮光掠影式的介绍文学。(80)

即使从通史的角度来看，战前与战后的马华文学史的研究工作，也还是可以进一步深入探讨的。在方修的《史稿》、《简史》、《初稿》，以及单篇论著的基础上，我们若再结合着当今学者已整理出来的马华文学史料，与尚未整理出来而庋藏于大英图书馆的报刊中的作品，以及诸多学者撰写的有关新马经政社会状况的著作来探讨马华文学，相信必能写出另一些有新观点，新面貌的文学史出来。(81)

(注 解)

(1) 见Evangelos A Afendras & Eddie C.Y.Kuo: Language & Society in Singapore (Singapore: Singapore University Press, 1980) 页202-230

(2) 见宋哲美编《星马教育研究集》，（香港东南亚研究所，1974）页33-35。

(3) 见Language&Society in Singapore p205-212。并见《星马教育研究集》页35-36。

(4) 方修收在《马华文坛往事》与《马华文艺史料》二书中的文章，虽然对马华新文学的个别作者与各种文体略有论述，但还不够全面与深入。

(5) 见方修《新马文学史论集》（香港：三联书店，1986）页55。

(6) 《马华文艺独特性问题》一文，收在方修《避席集》，页14-20.

(7) 见马阳《读方修的〈马华新文学史稿〉》，文收香港《读者良友》月刊，1983年5月号，页93。

(8) 见方修《〈马华新文学史稿〉英译本》，文收《两径轩杂文》，页25-26。

(9) 见方修《马华文学史补》之《后记》，页135-136。

(10) 王赓武曾说，方修非常注意分期问题，以致《史稿》有支离破碎的缺点。我认为这观点可商榷，一般上，本地学者和外国学者都接受方修的四期分法。杨松年甚至把战前马华新文学发展史分为五期。见Wang Gunwu: Books Review －Southeast Asia, Journal of Asia Studies, Vol XXXIX 1102，1980年2月，页438。

(11) 《史稿》上、中、下三卷共计913页，其中论述副刊、作者与作品的共580页，约占全书的三分之二。

(12) 见《史稿》上卷，页3-8。

(13) 见Wang Gunwu: Books Review －Southeast Asia，页438-439。

(14) 见《史稿》上卷，页56-66。

(15) 见《史稿》上卷，页146-157。

(16) 见《史稿》中卷，页13-27；下卷，页3-25。

(17) 见《史稿》下卷，页72-79。

(18) 杨松年的《新马早期作家研究(1927-1930)》一书中所论及的13名马华作家中，有8名是《史稿》所提及的。

(19) 见《史稿》上卷，页221。

(20) 见爱薇《与方修先生一席谈》及甄供《方修先生谈文学史料的整理》二文，均收方修《新马文学史论集》，页409-420。

(21) 见方修《新大所藏旧报章的文学史料价值》，文收《新马文学史论集》，页323-331。

(22) 见方修《一页史料史——〈马华新文学史补〉前言》，文收《新马文学史论集》，页332-341。

(23) 见《史稿》下卷，页369-370。

(24) 见《史稿》上卷，页270-271。

(25) 见苗秀《马华文学史话》（新加坡：青年书局，1968），页217。

(26)见《史稿》上卷，页257-258。据陈仲荪的《陈练青二三事》一文看来，练青生于1907年死于1943年，只享年37岁，而不是43岁，见《陈练青文集》（新加坡南洋文艺出版社，1961），页73-81。

(27) 见《史稿》上卷，页259-260。按：杨松年已证明半阑并非陈练青的笔名，见杨松年《新马早期作家研究》，页74-102。

(28) 见《史稿》上卷，页258-259。

(29) 所谓相对地来说，是指方修已竭尽所能把战前马华新文学所能收集到的资料都收齐了，从这点上来说，他所掌握的史料是全面与充分的。但在实际上，马华文学史料，因兵灾人祸，散失很多，却是谁都无法找回来的。

(30) 《马华文学六十年集》共十册，编选低潮期与繁盛期十名较重要的作品为个人集子，这些作家是铁抗、张天白、金丁、胡愈之、流冰、老蕾、白荻、流浪、叶尼与李润湖。方修在每本选集前言中，都为有关作家与作品作相当全面的评述。

(31) 见郑振铎《中国俗文学史》（北京：作家出版社，1957）。郑氏此书所引原始史料特多，尤其是《宋金的“杂剧”词》一章，更是如此。

(32) 见《史稿》上《绪言：马华新文学的发展与分期》页1-2。另者，方修在其后把马华新文学的起点断定为1919年10月，而不是1920年。

(33) 见《史稿》上卷，页299-300。

(34) 见W.G.A. Ormrhy Gore: Report on the Visit to Malaya, Ceylon & Jaya during the year 1928。页2-3。并见R.B.Wilmot: Report on Economic & Commercial Conditions in Malaya, 页1-2。又见K.E.Mackenzie: Malay Economic & Commercial Conditions in the Federation of Malaya & Singapore, 页1-2。

(35) 见John Wong: Asean Economics in Perspective (Hong Kong: The Macmillan Press Pte Ltd, 1979) 页1-3。

(36) 见李元瑾《林文庆的思想——中西文化的汇流与矛盾》（新加坡：新

加坡亚洲研究学会，1991）页21-22。

(37) 见宋哲美《星马教育研究集》，页12-14。

(38) 见林毓生《五四：多元的反思》（香港：三联书局，1989）页1-45。另见陈旭麓《五四三十年》（上海：人民出版社，1989），页1-27。并见魏宏远《中国近代历史的进程》（广东人民出版社，1989），页72-82。

(39) 见《史稿》上卷，页308。

(40) 见《史稿》中卷，页129.

(41) 见《史稿》上卷，页35-43。

(42) 见《史稿》上卷，页299-340。

(43) 见《史稿》中卷，页130-137。

(44) 苗秀在其《马华新文学史话》一书中，曾指马华文学由“移民文学”蜕变为独立发展的“国民文学”，是在第二次世界大战结束后才告完成的。汕头大学马华文学资料室副主任陈贤茂认为，战前的马华新文学，基本上是被中国新文学思潮所左右的，见陈贤茂《新加坡华文文学简论》（菲律宾：《世界日报》之《文艺》版，1987年7月27日与28日）。像这样的观点，是不够精细与深入的。方修认为，马华新文学的茁壮成长，固然是受到中国新文学的哺育之功的，但马华新文学却也是在自立运动中不断地推进成长起来的。马华新文学从萌芽期起，就取材于新马的现实社会。见方修《马华新文学简说》，文收《马华文艺思潮的演变》（新加坡：万里文化企业公司，1970)页22-39）。方修又认为，马华新文学与中国新文学的关系是一松一紧，一紧一松的。即当中国发生大事件，大动荡时，马华新文学与中国新文学的关系就很密切，而本地色彩就较淡；当中国并无大事件发生时，马华新文学与中国新文学的关系就松缓，而本地色彩就转浓。见李向《战前的马华文艺》（方修《新马文学史论集》附编，页397-408）。

(45) 见《史稿》下卷，页215-216。并见杨松年《新马华文文学论集》，页6-19。

(46) 见《史稿》下卷《后记》，页369-370。

(47) 见《史稿》上卷《后记》，页341。

(48) 此六篇均收在《小休录》，页63-127。

(49) 《史稿》修订本上册印于1975年10月，下册印于1976年12月，距离方修交稿时间约三年。拖延原因，与承印书局的缓慢行政有关。

(50) 见《史稿》初版本1-25。《史稿》修订本，页1-34。

(51) 《史稿》修订本《前记》写于1973年10月，而《简史》之《序》写于1973年12月，相差只两个月。

(52) 《史稿》修订本，上册，页94-164。
(53) 《史稿》上卷，页125。
(54) 根据1991年6月7日的谈话。并见《简史》，页58-61。另者，杨松年把张金燕当作首先提出作品必须具有南洋色彩的先驱作家之一，见杨松年《新马早期作家研究1927-1930》，页23-37。
(55) 细胡、古月实为一人，见方修《夜读杂抄》之《文艺通讯》与《后记》二文。
(56) 见《史稿》修订本下册，页45-77。
(57) 见《史稿》修订本下册，页216-302。
(58) 见《史稿》修订本上册，页68-74。
(59) 见颜清湟著、李恩涵译《星马华人与辛亥革命》（台北：联经出版事业公司，1982），页150-162。
(60) 见方修《马华新文学简史》之《新版序》（吉隆坡：董总出版，1986）页Ⅱ。
(61) 同上，页Ⅳ－Ⅴ。
(62) 见《简史》，页2-3。Saw Swee-Hock, The Population of Penisular Malaysia (Singapore: Singapore University Press, 1988) 页54。
(63) 苗秀《马华文学史话》第一至第八节，对马华新文学萌芽期的作品特征也有所论述，但言论欠缺严谨有据，远远不如《简史》那么严谨精练。
(64) 见《简史》，页42。
(65) 见《简史》，页43-58。
(66) 笔者认为苗秀与陈贤茂等人笼统的把战前马华新文学称之为侨民文学，是可商榷的说法。方修以具体的，各个时期的文学作品所反映的内容，来论述马华新文学一开始即与本地现实紧密挂钩的说法，是较为切合史实的。杨松年的看法是，自1925年后，马华作家即使是从中国南来的，也已认为马华新文学发展应朝着本地的需要而发展。见杨松年《新马华文现代文学研究七十年》（北京：中华书局，1995年）页357-367。
(67) 见《简史》，页109-110。
(68) 见《简史》，页132-147。
(69) 见《简史》，页148-225。
(70) 唐林在一篇题为《现代英雄》的短文中，列举马华作家在紧急法令实施时期，留在马来亚的仅占非常少数此史实，来断定其时的那些作家充满侨民意识，作品少有建立马来亚国的成分，并得出方修的有关马

华新文学是紧扣本地现实的结论是错误的论调来。《现代英雄》一文收在方修编《池鱼集》，页5-8。

(71) 就记忆所及，方修说他在撰写《史稿》前，曾略读过林庚的《中国文学史》、郑振铎《插图本中国文学史》、北大中文系学生编《中国文学史》，复旦大学学生集体编写《中国文学史》、刘大杰《中国文学发展史》、李长之《中国文学史略稿》等等。中国现代文学史则读过丁易《中国现代文学史略》、王瑶《中国新文学史稿》、蔡仪《中国新文学讲话》、张毕来《新文学史网》等。刘绶松的《中国新文学初稿》则是在写完《史稿》后才读的，根据1991年10月4日访谈。

(72) 据梁容若统计，截至1960年为止，中国学者撰写的有关中国文学史的著作，共计262种。见梁容若《中国文学史研究》（台北：三民书局，1967），页12。

(73) 见黄公伟《中国文学史》（台北：柏米尔书店，1967）页49-52。

(74) 见《朱佩弦先生序》，文付林庚《中国文学史》（福建：国立厦门大学出版社，1947）。

(75) 见金启华《40年来的中国文学史研究》（1991年6月18日至21日，国大中文系主办《国际汉学研讨会》论文之一）。

(76) 见金启华《40年来的中国文学史研究》。在此文章中，金启华把解放后的中国文学史的研究分为三个阶段来论述，即1949至1965的把中国文学简单化阶段；1966至1976的十年动乱，万马齐喑的出现种种怪现象阶段；以及1976年至今的文学史研究出现新局面阶段。

(77) 方修说，《史稿》之所以在论述文学运动的同时，也较详细介绍刊物、作者，是为了在阅读资料时方便整理，也方便归类，其次，《史稿》既是第一部马华文学史书，读者无从在其他书籍看到原始资料，因此不妨多介绍刊物，作者。同时，这也是保留史料的方法。根据1991年9月17日访谈。

(78) 见赵仁珪《文学史编写的问题及设想》（《文学遗产》1990年第2期）页14。

(79) 杨松年是继方修之后，在战前马华新文学研究方面取得较突出成绩的学者。他已出版的著作计有《战前新马报章文艺副刊论析（甲）》、《战前新马报章文艺副刊论析（乙）》、《战前新马文学所反映的华工生活》、《大英图书馆所藏战前新马报刊》以及《新马华文文学论集》等等。

(80) 笔者曾以风沙雁为笔名，发表一篇短文《新加坡迫切需要各种文学体裁的发展史书》，见《香港文学》第78期，页36-37。

(81) 杨松年《大英图书馆所藏战前马华报刊》（新加坡：同安会馆，1988）一书中所列战前马华报刊数量甚多，其中所刊载的文学作品，相信为数不少。撰写马华文学史者，若能在精读方修的《马华新文学大系》（战前与战后），《马华文学60年集》、《新马华文文学大系》等等之外，再流览这些报刊中的作品，相信必有新心得。另者，国大中央图书馆新马藏书部所藏有关新马经、政、史、地著作，甚为丰富，撰写文学史者，若能精挑部分有关著作精读，对剖析文学现象必有所裨益。此外，有关新马史、地、经、政的华文书籍也不少，这些也都可提供撰写文学者更详尽的时代背景资料。见魏维贤编《新加坡华文书刊1963－1990）（新加坡：南洋艺术学院，1990），此书对25年来新加坡有关经政社史地的华文著作收录甚详尽。

方修的六册新著可视为他近年来继续钻研马华文学的成果，其中的两册著作《池鱼集》与《看龙集》，是方修为驳斥乡愿的随意贬抑他的研究成果而写的文集。

第八章

方修的战后马华文学史著作

方修大半生可以说都是用在马华文学的研究上，他在战前马华新文学方面的研究成绩有目共睹，国内外知名。他对战后马华新文学的研究也甚全面与透彻，除了《战后马华文学史初稿》（下简称《初稿》）外，尚有二十多篇总结性的、有关当代史料整理的文章，以及九篇单篇论著。

战后马华新文学在文艺批评工作方面的最大成就，就是建立了“马华文艺独特性”的指导理论，纠正了“侨民文学”的创作的不良倾向。

战后马华新文学的发展是较为曲折多变的。它的变化多端并不全然是由于受到政治演变的结果，而还因受到语文政策，外来因素的影响。

由于战后新马政治发展的复杂性，及其瞬息万变的特殊性，研治马华文学的发展轨迹就很难单纯地从政治事件的起讫演变，来作为分期及勾勒其特色的依据。(1)

《初稿》的分期法，是以时代背景结合着文学的发展规律及其轨迹，来作为依据的，这是较为科学的做法。(2)

《初稿》原本拟从1945年起写至1970年为止的马华新文学的发展状况，但由于赞助者南大人文与社会科学研究所的赞助方式在半途有所更改，而赞助者又要方修提早交稿，《初稿》就只写至1956年为止。(3)

《初稿》可说是至今为止，唯一一本较有条理地论述战

后马华新文学发展脉络的文学史书。(4)

《初稿》脱稿于1976年，出版于1978年，方修在《序言》中曾述及，此书的完成是得力于南大人文与社会科学研究所的赞助，但事实似乎并非全然如此。

早在1956年，方修就写了《马华文艺独特性问题》一文，此文是方修凭记忆所及，把发生于1947至1948年的有关“马华文艺”与“侨民文艺”的论争内容、经过、特点整理出来的文字。与其后收在《初稿》中的三章专门且深入论述此问题的文章比较，这篇文章自是黯然失色。但由此我们却可看出，方修早在50年代后期已有意于整理并撰写战后马华文学史了。(5)

约莫在1957年，佐丁把一批战后旧报章杂志送给方修，1965年刘天夙也把另一批战后旧报章杂志赠予方修，这更促使方修立志于撰写战后马华文学史的工作。(6)

1966年新大中文系主任林徐典师延请方修担任马华新文学课程的讲师，教授的是战前马华新文学，到了1969年，由于荣誉班也有新华文学的课，方修于是就开始教授战后马华新文学。这么一来，由于教学上的需要，有关战后马华新文学史的讲义就陆续编写了出来。与此同时，为应付教学上的需要，方修也着手编选战后马华文学作品集的工作。因此，当南大人文与社会科学研究所于1970年邀请方修为该所撰写一册战后马华文学史时，方修不只已有拟好的大纲，且已有作为教学用的讲义了。(7)我们因此可以这么说，南大只是《初稿》的催生剂，即使没有这催生剂方修还是会把《初稿》写出来的。

与此同时，新加坡世界书局于1972年也邀请方修编选战后马华新文学大系，这无形中也迫使方修更有系统地去阅读

大量文学作品，使他在着手编写《初稿》时，无论在立论或剖析问题上，都更有所依据。(8)

因此，当1976年年初在南大的催促下，方修把写至三分之二的《初稿》整理出来时，在事实上他已教授了好几年的战后马华文学史了，且编选战后马华新文学大系的工作也已进行了一半。(9)

第一节《战后马华文学史初稿》的特色

由于方修是从仔细阅读大量原始史料去着手整理出战后马华新文学的发展轨迹，且又结合着时代背景来剖析问题，因此他在《初稿》中为文学史所作的断限异常分明；为每一个文学发展阶段所勾勒出来的特色，也有依有据，且鲜明突出；在论述各阶段的各种文体的创作特点或成就时，所运用的标准是有话则长，无话则短的手法，因而在篇幅的分配方面显得很均匀适当。

《初稿》原本打算从1945写至1970年为止，但后来由于赞助机构南大的资助计划有所更改，《初稿》就只写到第三阶段为止。方修把战后至1970年的马华新文学的发展分为四期来论述。即一、战后初期（1945至1948年）；二、紧急状态初期（1948至1953年）；三、反黄运动时期（1953至1956年）；四、新马独立前后（1957至1970年）。(10)

有关战后马华新文学的分期问题，其他学人的论著，虽也有所论及，但从马华新文学发展情况，以及新马政治的演进情况来看，我们认为方修的分期法还是迄今为止最为恰当的。(11)

不过，《初稿》的分期法虽然界限分明，但方修在演绎每个发展期的文学状况时，对时代背景的介绍都略嫌过于简略，不像《简史》那样引述世界局势及本地经政社会情况来

作为文学发展特征的立论依据。例如对战后初期的时代背景的介绍，只提及民众要求新马独立或自治，并支持亚洲各地区的民族民主运动；对紧急法令时期的社会状况只提及言论出版限制特严，要求独立自主成了禁忌；对反黄运动时期的社会特征，只提及青年学生的反黄运动，间接地刺激整个社会运动的升涨，并从而促使新马人民喊出反殖呼声，也导致职工运动再度崛起。像这样的引述时代背景就略嫌过于简略，无法发挥时代背景如何转成影响文学发展的中介部分的特点。

在事实上，从战后初期的1945年至1956年，新马社会的两大主要问题就是政治上的争取独立，与教育上的各语文学校必须有统一政策的矛盾出现时期。由于英国殖民地政府狡猾地利用华、巫、印的种族矛盾于政治问题与教育问题上，遂使得新马的独立运动一波三折，民族教育发展困难重重，甚至导致政治、种族、教育诸问题纠缠在一起的混乱局面。

战后初期马来亚各民族曾为马来亚联邦与马来亚联合邦此二计划而纷争不已。事缘1945年9月英国重新进入马来亚，即成立军人政府，实行军法统治，并于翌月宣布要实行马来亚联邦计划。在此计划下，英政府取消了战前的海峡殖民地、马来联邦与马来属邦，而代之以马来亚联邦，这包括雪、吡、森、彭（马来联邦成员）；柔、丁、玻、吉打与吉兰丹（马来属邦成员）；槟城、马六甲与新加坡则成为直辖殖民地。英政府实行此计划的目的是要修正战前特别照顾马来人利益的政策偏差，并给予非马来人申请公民权的方便。不过，由于此计划是英国人以威迫利诱手段诱使各州苏丹签约的，因而引起马来人非常大的不满。而且，其时新马华人总人口已超过马来人人口，马来人深恐华人若都成为公民，他们的优势就会丧失掉。另一方面，由于公民权与国籍是否等同问题，

华人获得马来亚公民权是否须放弃中国国籍等课题，也都未有明文规定，因而广大华人对公民权的反应也很冷淡。

就是在这样的情况下，马来亚联邦计划遭到马来人的激烈反对；另一方面，在拿督翁的领导下，马来人于1946年3月成立了巫统，展开了一系列的抗争，此计划遂以无法实行收场。(12)

由于马来民族主义浪潮汹涌澎湃，反对马来亚联邦呼声响彻云霄，英国政府与马来苏丹及巫统代表密商的结果，以马来亚联合邦取代马来亚联邦，并拟出新宪制建议书，对非马来人的申请公民权，条件订得较为苛刻。此计划因而引起非马来人的激烈反对。反对者包括各州的中华总商会、马来亚民主同盟、泛马工商联合会、印度国大党、马来亚人民抗日军退伍同志会、马来亚民主主义党、正义青年组织等等、这些组织的反对马来联合邦方案，并不仅仅因为此计划对马来人有利，且因它是新殖民地主义者的统治新花样。(13)

然而，英殖民地方面并不顾各方面的反对，悍然于1948年2月1日宣布马来亚联合邦成立，这引起非马来人极大的不满。

另一方面，在1946年12月14日，新加坡成立了联合行动委员会，成员包括泛马职工会、妇女联合总会、新民主青年同盟、人民抗日军退伍同志会、马来亚民主同盟、马来人国民党、印度国大党等。到1947年1月，左翼组织马来人统一阵线成立，该组织认为英政府无意将政权交给马来亚人民，基于共同的政治理想，它与联合行委员会组成统一阵线。其后，为了把活动扩大至全马，此统一阵线更名为全马联合行动委员会，并邀请华社领袖陈祯禄担任主席，参与反马来亚联合邦的新宪制运动。全马联合行动委员会实际上是由马共幕后

所策划的。(14)

马共在战后有一万多名武装人员，原本是有能力接管马来亚的。但马共领导层分为两派，激进派主张不与英国妥协，温和派则主张应与英国和平共处，再慢慢发展政治力量。结果是温和派的主张占上风，致使马共失去了掌权的机会。(15)

劫后的马来亚，经济一蹶不振，工人工资低微，失业浪潮澎湃，而英政府又只把粮食配给英国公司，人民买不到主粮；官员贪污现象普遍，日治时期的汉奸也没受到应有的惩罚，人民不满情绪因而高涨。马共在这种形势下，策划罢工行动。但马共想与英政府分享政权的想法落了空，英政府并无意让马共分享政权，相反的，它通过种种有计划、有步骤的措施，如规定亲共工会须重新注册，限制亲共组织的活动，关闭报馆，逮捕编辑与马共活跃分子来削弱马共的力量。为了反击，马共展开种种报复行动，如号召工人罢工，参与工会与学生组织等等。经过两三年的实际斗争经验后，马共于1948年决定展开武装斗争，英政府也于该年6月15日宣布实行紧急法令，马来亚自此进入风声鹤唳时代。马共所展开的号召工人罢工以至展开武装斗争等等行动，可说是针对英政府有计划的削弱其影响力的一种反击，而不是如一般人所说的是受到中共或苏共的指使。(16)

新马战后政治发展的其中一个特征是，觉醒了的人民为争取独立而进行的斗争，并没有因紧急法令的实施而停顿下来，而在实质上英殖民地政府也不敢过分阻止这种运动的进行，这或许也与英殖民地政府要倾全力对付马共有关。

进入50年代，英殖民地政府所推行的一任黄色文化泛滥的政策，并在经济上进一步剥削人民的种种措施，乃至于高度的白人优越感，以及民不聊生的种种惨象，都更进一步促

使新马人民掀起反殖反黄运动。(17)

1953年5月13日，新加坡中学生为了缓役问题集体到总统府请愿，遭到警察以武力驱散，双方发生冲突，产生了那场震憾华文教育界的“五一三事件”。另一方面，在文坛上则有反黄运动的展开。紧接着在1954年工潮又再掀起。1955年则先有巴耶里峇巴士工友罢工，后有轰动新加坡的福利巴士工友罢工事件，在此时，学生已与工会工友联成一线，而人民行动党的温和派与激进派也结成统一阵线，在反殖工友与工会工友的支持下，争取独立运动得到广大群众的支持。行动党参加1955年的大选，也因而获得大胜。(17)

战后至50年代末，新马华社的另一重大课题是华文教育的挣扎求存。战前的新马华文教育，基本上是在殖民地政府不加理采的情况下自由发展的。英政府对战前的华教，既不支持，也少干预，只有在1919年五四运动的反殖民反帝浪潮冲击到新马华校时，它才在1920年实行学校注册法令，对华校加以一定程度的管制。(18)

华校在战后面临危机，主因是争取独立的民族运动，有走向马来民族独立建国的偏狭方向的趋势，反映在教育上，便是教学语文必须统一的论调的提出，而所谓统一语文，实际上却是英文或马来文独尊，华、印文受到极大的压制。再加上国共之争长期带给新马华教的分裂，以及1949年中华人民共和国成立后，英政府更严厉对华教中的亲中国分子，不时抓人封校，遂使得战后十多年中，华教处于风雨飘摇中。

华文中小学在战后出现危机，基本上是殖民地政府颁布一列系教育政策所造成的。以新加坡来说，有1947年的《十年教育计划》，1949年的《五年教育补充计划》，1950年的《学校注册法令》，以及1957年的《华校两种语文教育与增加津贴

白皮书》；以马来亚联合邦来说，有1946年的《教育政策白皮书》，1950年的《中央教育咨询委员会第一份报告书》及《特别遴选委员会报告书》，1951年的《贝恩巫文教育报告书》，以及1956年的《拉昔教育报告书》等；这些报告书尽管名目繁多，但其基本目标都是在教学语文上特别强调英文或马来文，使华文的学习受到压制或摧残。(19)

另一方面，由于新中国成立后，大批华校高中生到中国升学之路已断绝，而新马华文中学又面临师资严重缺乏的困境。因此，创办一间华文大学，为新马华文教育建立完整的体系，就成为当时华社的历史任务了。南洋大学就是在这样的背景下，在陈六使的大力倡议下，并获得新马及东南亚各阶层的华人的鼎力支持下，在1956年创立起来了。

南大的创立，固然是华社的一大盛事，但南大在发展途上所遭遇到的挫折也特多，以至在1981年关闭，这却又为整个华社造成巨大的心灵创伤。(20)

战后华社在政治与教育问题所面对的种种困境，造成此时期的马华文学虽然在反殖反封建此二个基调上与战前的并无太大差别，但在文学作品内容与写作技巧上，却又与战前的迥然不同。这有两层原因，其一是战后初期贫困艰辛的生活窘况，为马华作家提供了更丰富的写作素材，因而也增加了马华文学的地方色彩。其二是殖民地政府箝制言论的尺寸更为严厉，在紧急法令实施时期尤其如此，这使得马华作家在触及现实矛盾时，在表现技巧上会力求委婉曲折，以免惹来文字祸害，因而形成含蓄暗示多于直接指陈的风格，为新马独立前后那批比较注重个人抒情的作家立下先例与借镜的样本。

方修虽然在《初稿》中并没详述上述的时代背景，但他

却是很明显的是以战后新马政治发展情况，结合着马华新文学本身的发展特征来分期的。从政治发展特点来说，从1943至1948年马共决定进行武装斗争之前的四年里，是可以自成为一个历史阶段的，也很自然地可划为马华新文学的战后初期阶段；从1948年6月15日起至1960年7月31日止，是英国殖民地政府实施紧急法令时期，当然也可以划为另一历史阶段，但由于在事实上紧急法令影响人民生活最为重大的时期是在1945年至1953年之间，过了1953年由于韩战爆发，树胶与锡价格大涨，移入新村人民生活大有改善，而英军在辜加兵与达雅族人的协助下，基本上已把马共的武装势力消灭殆尽了，马共已处于劣势状态中。(21)因此《初稿》划1948至1953年为紧急法令时期，是兼顾及政治发展实况与文学发展特征的。从1953至1956年，反殖斗争浪潮已汹涌澎湃，反映在文学上则是反黄口号的提出，与反映人民争取独立斗争的作品的涌现，很明显的，从文学发展脉络或政治发展特征来看，这都应划为另一发展期，因此《初稿》划1953至1956年为反黄运动时期，是恰当的。

总之，《初稿》对战后马华新文学分期法的兼顾及政治发展局势与文学发展脉络，是至今为止所有学人为战后马华新文学所作的分期法中最为恰当的，而这正是《初稿》特别鲜明的一个特色。

《初稿》由于只写至1956年至1956年，全书只有十章，而其中三章又是用来论述“马华文艺”与“侨民文艺”之争，因此方修在实际上只用七章来论述三个阶段的文学发展状况。

方修把战后马华新文学截至1956年为止的总趋向归纳为反侵略。反封建此二主题；但由于各个时期的经政情况与社会思潮不尽相同，一般文学创作也就有不同的基本主题。(22)

以战后初期来说，方修认为“马华文学创作的基本主题，是明晰地、密切地与当时的社会运动相配合；反对恢复殖民统治，争取民族独立自主。这时期的各种文学样式的重要作者与作品，都在一定程度上直接或间接体现了这个基本主题。(23)

像这样言简意赅的总结一个文学发展期的作品特点，是方修在阅读了大量马华文学作品，并结合着时代背景来剖析问题的说明。(24)

对于紧急法令初期的文学作品的特征，方修把它归纳为两类，一是侧重于支持中国的民主运动，另一是反映新马的一些次要问题或非本质意义的现象。其时的文学作品之所以具有此二特点，乃因当局严厉管制言论，要求独立自主成为禁忌，反殖呼声空前沉寂，作家避免触及当地的重要现实的结果。(25)

由于战后新马人民争取独立运动的过程是曲曲折折，起伏不定的，反映在文学上自然也会显得有时是波澜壮阔，有时却又是细流涓涓，紧急法令初期的文学创作便是属于迂回曲折，弯曲前进的。

我们如果从新马的开拓史，政治演变史，华教发展史，社会结构特征，以及华人在新马社会所处的微妙地位来考察，我们就能深切地了解，马华文学在这样的环境下是注定了它一滥觞就要成为华族争取合理社会地位的武器的。这种特征在经济衰退时显得特别突出，但即使是经济繁荣时，此种特征也并没消失掉。此种特征即使在新马都分别独立了，也没有失掉。此中原因在于，华文既然在战后的新马社会所处的地位更为飘摇不定，华人的社会地位既然还有因种族或语言等因素而有高低之分，那马华文学的自始至终都会充满斗争

的特质，就一点也不教人感到惊讶了。自然，当言论尺度限制特别严格时，马华文学就会出现“顾左右而言他”式，或甚至以“却道天凉好个秋”的方式来表现作家心中的不满。方修所指出的，紧急状态初期马华文学的其中一个倾向是反映次要问题或非本质意义现象，就正是在其时的高压政策下，作家只好转而向非主要矛盾去寻找写作题材的表现。

就因为反殖反封建的主流始终是潜伏着的，待群众觉悟有所提高，反殖势力较为强大，殖民地政府的言论尺度不得不稍微放松时，马华文学的反殖色彩就特别浓厚起来，从1953至1956年，马华文学就具有这样的特点，方修把此时期的称为反黄运动时期。

方修认为，此时期由青年学生所发动的反黄运动，不只成了其他各种青年学生运动的先导，也间接刺激了整个社会运动的升涨，新马人民再次喊出反殖的呼声，要求结束战乱，争取独立自主，连带也刺激了停顿了好几年的职工运动的再度崛起，并展开波澜壮阔的改善生活的抗争。这些运动不只为马华文艺的复兴提供了有利条件，也给作家提供了多姿多彩的写作题材。因而此时期的马华文艺作品，在内容上是崭新的，与上一个时期完全不同。侨民文艺不再出现了，描写小市民灰色生活的作品退居为极次要的地位；许多作品都企图尽量反映当时当地的重要现实，青年学生、城市工人、新村居民等等人物，已成为写作人所描写的对象。(26)

1953年发生的“反国民服役”的“五一三事件”，与同样由学生界发动起来的反黄运动，并不能简单地说是马共渗透学生界所发动起来的。它们是新马人民要求独立自主运动的一环。紧接着下来的1954年的一系列工人为了争取改善生活而展开的罢工行动，乃至于行动党激进派与温和派的联手进

行反殖与争取独立运动，都有力地说明了人民要自由、国家要独立，是那个时代的人民的普遍愿望。马华文学在此人民争取独立自主，争取改善生活的热火朝天的斗争中，它所展现的内容自是繁富多彩的。

综合方修在《初稿》中所勾勒出的战后马华文学三个时期的景象来看，我们可以这么说，他是同时考察时代背景与文学倾向，并以前者作为后者呈现某一特征的理论依据，却又以后者所呈现的特点乃是前者所促成的来相互印证，从而使二者的相互关系显得那么自然与密切。这是《初稿》的第二个特色。

《初稿》在论述各阶段的各种文体的创作特点或成就时，与一般文学史书并无多大差别。方修基本上采用的是列举重要作家的作品，来说明某一阶段的文学特征的手法。

对战后初期阶段，方修以一章的篇幅来介绍诗歌此收获较丰富的文学创作部门。方修认为，诗歌在此时期成绩较为突出，乃因老一辈诗人的相率归队，新进作者的迅速成长，以及外来作家的热烈参与，遂使得诗歌创作人手特别众多的缘故。至于此时期的小说、戏剧、散文的创作情况，方修只用一章的篇幅，分为三小节来论述。综观方修对此时期的各种文体创作的论述，可谓繁简适宜，剪裁得当。

有关紧急状态初期的文学创作情况，方修采用的是依作品内容与性质而分类的论述方法。他把作品分为侧重于支持中国的民主运动，与反映新马一些次要问题或非本质意义的现象两类。有关第一类性质的创作，方修用一章的篇幅来介绍小说与诗歌二种文体的创作情况，而不论及散文与戏剧；有关第二类性质的创作，方修也是用一章的篇幅偏重介绍了小说与散文二种文体的创作情况，诗歌与戏剧只提及周粲与

白寒二位作者。由此可见方修在处理战后马华文学各时期的各种文体创作时，所采用的标准是有话则长，无话则短，灵活处理，不拘于固定格式的手法。

反黄时期的文学景象较为灿烂多彩，方修共用三章的篇幅分别介绍三批作者，即以坚石、高宁、贺巾、韦嘉、马亚、任宁为第一批代表，他们以写诗、小说与散文著称；作品思想性较强，较能体现时代精神；第二批以杜红、钟祺、苗芒、陈凡、谢克、麦青等为代表，他们也擅长写诗、小说、散文，思想倾向健康，但在深度与广度方面不及第一批作者；第三批以以今、冰梅、方北方、白濛、黛丁、韦晕、叶苔痕为代表，他们在前一期已有创作，反黄时期由于受到时代潮流的冲击，写作又勤快，都有不少作品面世。

由于《初稿》所涉及的只是13年的马华文学发展状况，又分为三期来论述，断限异常紧密，最短的只有三至四年，最长的也不过五、六年，分期既密，涵盖面便不广阔，因而某一时期会出现某一文体创作水平不够高的现象，就一点也不是为怪，若勉强介绍并不突出的作品，滥竽充数，效果反而不好。因此我们认为方修在某一时期略去某一文体的创作不谈，倒是明智的做法，而我们也不妨视此为《初稿》的另一特色。

“马华文艺”与“侨民文艺”论争

《初稿》共拨出三章的篇幅来论述“马华文艺”与“侨民文艺”之论争，共计53页，占全书137页的三分之一以上，看得出方修是很重视此场论争的。读完全书，我们也会深深体会到，方修在此三章所下的精力最大。方修在论述此课题时所显现出来的博学多识，以及因吃透战前马华文学史料而展现出来的融会贯通，对马华文学各种现象如数家珍的精辟见

解，也在此三章文学中表露无遗，这也可说是《初稿》的另一特色。

方修对此场论争的论述，无论是追溯论争起因的来龙去脉，转述各论争者文章重点的简洁扼要，为此场论争分段落的条理分明，或总结论争双方的立论正误的客观具体，都充分说明这是论述此场论争迄今为止最为完整且全面的文字。(27)

有关此场论争的史料散佚不少，方修对此曾有所感叹。(28)我们只要查查已编集成书的、有关此场论争的史料之稀少，就会了解方修已尽了最大努力去收集史料了。(29)由于收集的史料相当齐全，方修论述此场论争是相当精彩，相当紧凑的。

然而，《初稿》论述此场论争之所以会在条理上显得异常分明，在立论上显得十分严谨，并不仅仅由于方修掌握了相当齐全的史料，更重要的原因还在于方修对时代背景很熟悉，对战前马华文学的发展情况了如指掌的缘故，这后一点尤其重要。方修对战前马华文学的丰硕研究成果，不只为他赢得马华杰出文学史家的美誉，在实质上也使他能对战后马华文学的各种现象作追本溯源的探讨，因而使他对每一课题所作的探讨，都会教人有来龙去脉异常清楚，且结论又非常精辟的惊喜。方修对此场论争的突出论述，只是其中一例而已。

方修认为战前马华文学的一个特征是，它一开始即与本地现实挂钩，且具有马华文艺的独特性；但与此同时，即使截至战后初期为止，马华文学也有一股浓厚的侨民意识，即描写中国题材的潮流在流泛着；马华文学就是在这两股潮流的一起一伏中前进着的。而且，具有本地色彩的主潮的必然

会掩盖过另一股潮流，只是时间问题而已。那为何只有到了战后初期，才发生“马华文艺”与“侨民文艺”的论争呢？方修的看法是：

然而，何以到了战后初期，却又有“马华文艺独特性”的口号的特别提出？又有批评“侨民文艺”事件的发生呢？

这原因，简略说来，大约有以下三点：

一、这时期，本地独立运动热潮高涨，对于本地作者的反映现实，有了更高、更迫切的要求。

二、当时中国方面的民主运动，也同样迫切地要求马华社会——包括文艺作者，给予大力的支持声援。怎样解决这两者的矛盾，便成了马华文艺理论界的一项任务。

三、许多在抗战时期以至战后初期散处于东南亚各地的中国作者，这时候由于各种各样的原因逗留在新马地区，他们大量地描写中国题材，又不时地流露出大汉沙文主义的作风，因而在一定程度上加强了本地文坛的侨民意识，对于马华文艺工作的方向造成了某些混乱。(30)

像这样的言简意赅式的论述时代背景如何激发此场论争的兴起，是非常具有说服力的。正由于马华文学一发轫即存在着两股主潮，且并行不违，那到了民族要求独立的紧要关头，马华文学会倾全力来支持本地的独立运动，自是顺理成章的事；南来的中国文人所流露出的大汉沙文主义作风，以及随之而来的增强了的侨民色彩，只有更激起马华文学的进一步要求突出本身的独特性。方修这样的论断，首先回答了此场论争为何会产生的问题；其次他点出了此场论争的到来只是时间问题，而战后初期的政治发展正是论争进入短兵相接的近因。

方修把此场论争分为三期来论述，条理非常分明，而在

论述每一期的论争要点时，由于取舍文章要点恰当，引述论点中肯，我们从他的论述中，就可清楚地看到此场论争的进展情况及论争的要点。加上方修对引发此场论争的缘起，及论争渐趋平息的详细过程，都交代得一清一楚，因此我们从《初稿》的这三章论述文字中，已可对此场论争的来龙去脉及论争重点都有了很清晰的认识。

方修认为，在论争的第一阶段，论者对于“马华文艺独特性”的阐释，出现了偏重于艺术形式，与强调作品的思想内容的特点此二种意见。进入第二阶段时，焦点已转移至关于“侨民文艺”的争论。到了第三阶段，再也不是针锋相对的驳辩，而是走进混战状态了。(31)

方修是从两方面着眼来评论此场论争的。首先，方修认为战后初期“马华文艺独特性”的提出，那是在马来亚人民要求独立自主，要求做独立国的主人的政治情势下的自然结果。在其时，虽然还有不少华人愿意保留中国国籍，但华人把马来亚当作自己的国家的意识已越来越浓了。(32)方修认为，文艺工作者处在当时的局势下，要促使马华文艺和中国文艺分道扬镳，服务于当地的独立运动，是顺理成章的。这样的结合着当时的政向来剖析此场论争产生的缘起，无疑的是甚具有说服力的。

其次，方修追源溯流，说明马华文学一发轫即已确定注重此对此地的自主路向，20至30年代初期则有提倡“南洋色彩”，并展开具反殖色彩的“南洋新兴文学运动”；30年代中期则有“地方作家”问题的讨论，“马来亚新文学”口号的提出；到了40年代初期又有“马华现实化运动”的推动；凡此种种都足以说明马华文学自主运动并非骤然发生，而是战前早已存在的运动的继续发展。然而当时参与论争“马华文艺独

特性”的一般作者，对上述史实却一无所知，且以为马华文艺是七七抗战前后才出现的，因而他们断定马华文学一向来是中国文学的附庸与支流。

方修不只对战前马华文学有深入的研究，且有独到心得，这使他对马华文学的每一个现象，都具有通盘透视的剖析力。方修因而固然认为此场论争意义重大，它使得1948年之后的作家注重此时此地成为普遍现象，而一些尚未回中国的“侨民作家”，在写作品支持中国民主运动时，再也少讲那些发生于中国的老故事，而是就地取材，描写华社对中国民主运动的种种反应。不过，方修并不像苗秀那样断定此场论争，是促使马华文艺从此走上独去发展的新阶段。这其中的原因是，方修断定马华文学一发轫即带有本地色彩的自主特点，而苗秀则断定战前马华文学为移民文学或侨民文学。

我们若在泛览战前马华文学作品后，再细读方修所撰写的《史稿》、《简史》，我们就会惊叹方修对战前马华文学钻研之深入，见解之突出，而这些因素正是方修无论在论断战前或战后马华文学的任何现象时，之所以能得出超群的见解的根源。他对有关“马华文艺”与“侨民文艺”论争所作的精辟结论，只是其中一例而已。

第二节　史料整理

方修从1956至1978年，共用了24篇文章每年为新马华文文学作总结性的评论。(33)在此23年中，除了1970年外，方修每年都为新马华文文学的活动作简评。(34)1961年方修甚至写了两篇总结性文字，其中一篇题为《1961年新马华文报副刊一瞥》，是应《南洋文艺》编者的邀请而写的。(35)

我们不能把方修的这批尚未发展为专书，而只是逐年总

结文坛动态的史料整理工作的文章，掉以轻心地泛览过去。从这24篇有组织，有加工，有总结，有分析的文章中，我们实在可以勾勒出这23年来新马华文文学的发展轨迹的。方修有严格的筛选史料的标准，他不是如写流水帐似的把一年来的文坛活动毫无选择地，有看必录地录下来。他是从整个社会与政治变动的角度来看待文艺的兴衰与趋向。他在勾勒出一年来文艺的发展轮廓后，几乎毫无例外地都会对一些重大事件进行剖析，不管这些重大事件是单发性的或是有持续性的，他都以自己的独特见解深入地给予分析。我们可以这么说：这24篇文章实际上就是尚未完成的《战后马华文学史初稿》的续篇，精神规模具在，只差一番综合整理的工夫而已。

方修在这24篇文章中对重大事件的简评，对不同时期的新马华文文学重心所在的论述，以及对个别问题的独特见解，更增添这些文章的价值。

综观此24篇文章，我们可以看出方修是以凌高鸟瞰，并迅速抓住矛盾的态度来处理当代的文学动向的。由于居高临下，他能鸟瞰全景，因而能全面且深入勾勒每一年的文学全貌。由于能迅速抓住矛盾所在，在这23年来基本上是处于低潮平淡的文坛上所曾涌现的任何一个或多个涟漪，都逃不过他锐利的眼光。因此，在这24篇文章中，我们除了可观察到自1956至1978年新马华文文学的连接不断的发展轨迹外，也看到了发展途上偶而涌现的小高峰，如1956年随马来亚为争取独立而来的马华文坛的提倡健康文艺、坚持“反黄”运动的灿烂景象；1959年随着新加坡自治新政府上台而来的消灭黄色文化，鼓励发展健康文化的热烈场面；以及1969至1971年随着那几年风起云涌国际局势演变而来的新马华文文学的昙花一现的盛景等等。(36)

方修在考察当代新马华文文学动向时，也不时采取回顾历史的态度来处理一些问题。由于他已摸透战前马华文学的每一个发展阶段的细节与特征，因此他的回顾历史主要是为阐释，为比较当前某一现象的形成原因及其来龙去脉。他在每年总结性的文章篇末所经常顺笔提及的，有关文学理论、史实、论争、文学史、研究评论、格律诗等等的剖析性文字，更能让我们看到他的博学多识，以及各方面的学识的精深博大了。

方修在整理当代新马华文文学史料时所表现出来的，有条理有组织，对重大事件作深入剖析，对较不重要事件作言简意赅式的评论的特点，可以说是与他搜集和评价资料所持的科学态度息息相关的。

方修搜集资料和评价资料的两大标准是“生活内容”与“时代特征”。以“生活内容”为搜集与评价史料的标准，使方修能为战前马华文学勾勒出一幅本地色彩由不那么明显，至特别鲜明的景象；它也能使他为战后新马华文文学勾勒出本地华文文学不只富有本地色彩，且是集中又全面地反映时代面貌的特点来；它更使方修在撰写当代新马华文文学的动向总结性文章时，能够看到不同时期的重大经、政、教育等事件，如何具体影响到文学创作倾向。

以“时代特征”为搜集和评价史料标准观点，使方修能凸显出战前马华文学的每一个发展阶段的特征及特点，也使他在撰写《初稿》时，能非常准确且明确地把它划分为四个时期来论述；它更使方修在整理当代史料时能观察入微地抓到文学发展的任何特色。

治史之难在于史料繁浩又错综复杂，但治史者若有一套正确的，严格的，且又是科学的取舍标准，那经过淘汰后所

精选出来的史料就具有代表性。倘若治史者又具有正确史观，渊博学识，准确判断力，这么一来，一部杰出的史书就有可能产生出来。我们认为，方修之所以能在修治战前、战后乃至于当代新马华文文学史方面取得杰出成果，是与他具备上述诸因素分不开的。

由于搜集资料的标准正确且严格，方修每年为当代新马华文文学作总结性的评论时，都能准确地把握住文学的动向与特征。因此，我们若把24篇总结性的评论文学综合起来看，我们就可窥探到当代新马华文文学的发展脉络。在这批总结性的评论文学中，有一个很突出的特色是，当方修看到某一特殊现象时，他就能追溯本地道出此现象产生的前因后果，并勾勒出整个事件的来龙去脉来。例如，方修论述副刊、杂志、专书在战前、战后以至60年代中期文坛上的此消彼长，轮流推动文学发展的情况，就很可看出他对马华文学发展史了如指掌的程度。方修说：

副刊、杂志以及新书出版情况的全面消沉，这是一种异常的现象，在马华新文学史上是前所未有的。就战前说，虽然专书几乎绝无仅有，杂志的创刊也寥寥可数，但报章副刊的繁荣兴盛，却是达到了巅峰状态，足以抵消其他出版工作的缺憾而有余。那时候先后存在的著名日报多至十余家，各报除了一个固定的综合性副刊外，差不多每日都有一个文艺副刊出现。初期是把版位借给一些学生团体、校友会、或文化人的小组合分别主编，轮流出版；后期则由报馆当局自行发刊，聘请名家负责编辑。这一系列的文艺副刊，不断推陈出新，争妍斗丽，影响所及，文风大振，人才辈出，佳作纷披；连小学生也将报刊当作生活的良伴，精神的滋养，而反

过来也使到报章副刊成为报馆营业上的一种号召，尽其争取读者，增加报份的作用。华文报业的重视文艺、发展副刊，当以这一段期间为最。当时报章副刊数量之多，质量之高，如非亲身目睹，几乎是无法想像的。

战后初期，虽然由于纸张限制，广告有价，许多文艺副刊都缩小篇幅，放疏刊期，譬如由一版减为半版或三分之一版，由日刊改为二日刊或三日刊；而且由于客观的原因，内容也已不及战前精彩；然而量上质上都还保持着一定的水平，不至于太过离谱。同时，为了弥补这一方面的缺点，又有大批定期杂志应运而生。这些杂志，有文艺作者联合创办的，也有文化机关、青年团体，或各中学的学生会编行的。在性质上有文艺的、综合的；在刊期上有周刊、半月刊、或月刊。真是珠玉纷呈，多彩多姿。这种情况，基本上一直继续至1956年冬，为期约达10年（只有紧急状态发生后的某一个时候情形比较特殊）。在这10年间，先后出版的文艺或有关文艺的定期杂志，多至数十种，其重要性并不下于一般报章副刊。因此，这段期间（特别是1945－1948，1953－1956两个时期），可以说是定期杂志和报章副刊共同负责倡导文艺，推动文运的时代。（专书出版业也在这期间开始建立。）

1957年以后的五、六年间，马华文艺进入一个比较低沉的时期，报章副刊更形摇落萎谢，定期杂志也大大减少，偶然出现了一两个，也辄告脱期而终于夭折，但代之而起的却有很多小本的文艺集刊。这批集刊大都是一些文艺界的新人合资编印的，可以视为文艺杂志的代身，有时每年多至十多二十种。这样的数量当然不足以抵消一般报刊的衰退现象，但也发表了许多优秀的作品，培养出许多新进的作者，成为这时期文艺活动的一个重要部门。此外，这几年间又有大批

文艺新书的出版，很多书局在这方面都尽了一定的贡献。所以，这一段期间的文艺工作，可以说是文艺集刊与专书出版担当主角的时代。（当然，少数副刊与杂志的价值也是不容忽视的）。(37)

像这样把整十年来的新马华文文学各个发展期的文艺重心，如数家珍地娓娓道来的论述文字，若非长期浸淫于文学发展史的钻研中，是绝对办不到的。无可否认的是，方修对战前马华文学的研究，为他研究战后至马来亚独立之前的马华文学提供了非常有利的条件；而方修由于撰写了《史稿》、《简史》、《初稿》，因而从长期钻研史料及阅读大量文学作品中所得到的心得，无疑的又给他在整理当代新马华文文学史料的工作提供了方便。正是这种长期钻研，逐渐累积心得的优势，使得方修在钻研当代的新马华文文学时，能站在较高的角度看问题；与此同时，在剖析某一特定现象时，他又能从回顾历史的角度来对此现象作追源溯本式的探讨，并由此对某一现象作前瞻式的推测。由于方修能对某一特定现象或课题作纵的描述，我们就能从他的论述中看到景象的全貌；而且，又由于方修对与某一特定现象或课题的相关时代背景、社会现象、政治思潮也很熟悉，他在描述某一特定现象的来龙去脉时，很自然的也会对横的背景作描述，因而我们读来就不会有某一现象是孤立存在的突兀感。

我们要强调的是，方修之所以能对某一特定现象作纵的，有见地的描述，那也是与他的正确选择史料，正确评价史料绝对有关的。因为他能从繁富复杂又没条理的史料中，去芜存菁地选取具有时代代表意义的史料，这就使得他所选的某一特定时期的史料都带有该时代色彩；再由于他又能结合时

代背景、政治思潮，以历史主义观点来剖析史料，因而他对某一时期的某一特定课题所作的论断，可以说是准确无比的。上述引文只是其中一例而已。但我们若深究下去，我们就可知道，方修之所以能对各阶段的文学现象作深入的剖析，却也是与他平日仔细阅读史料息息相关的。方修说：

今年的马华文艺界，情况比去年又静寂了一点。这原因，主要是由于一些文艺集刊的停止出版。战后十多年来，文艺界的构成情况以及重心所在，不时有所转移，就过去的两三年来说，所谓马华文艺界，大抵包括了报章副刊、文艺集刊、专书出版、话剧演出，以及若干文艺团体的活动（如举办文艺班，座谈会）等六个部门，而以报章副刊和文艺集刊两项为重心。文艺集刊的编行，近年来蓬勃一时，每年总有十多种至廿余种，在文艺园地上的地位，比较杂志和专书的出版都来得重要些。（文艺杂志在较早的一个阶段，由于种类众多，刊期稳定，一度成为本邦文艺生活的砥柱，但自1956年以后，就已零落衰谢，无复当年盛况了。至于文艺专书的出版，近年虽然相当旺热，但有一半以上属于已发表过的作品的汇印，意义和集刊自又不同。）然而，开年以来，因为出版条件比较困难，文艺集刊的印行，竟告全面停止。一年间，这一类刊物的出现，勉强算来只有三册，一册是黎明文化出版社的《生命交响曲》，那是介于集刊与专书之间的一本小册子；另两册则是青年书局在香港编印的《新年的悲剧》与《上流人家》（星月文艺丛刊）。此外，性质比较接近的，就是几册纪念特刊，如广福校友会庆祝六周年纪念特刊，康乐音乐研究会成立七周年公演《清明前后》特刊，中正中学毕业特刊，华义中学毕业特刊……等。此时此地，文艺园苑本来已欠繁茂，

一年间突然减少了十多二十本刊物的出版，情况的冷落，自然就很容易感觉到了。(38)

在这儿，方修又为我们简单扼要地介绍了战后十多年来马华文艺重心不时有所转移的情况。值得我们注意的是，他这样的观察是长期钻研马华文学动向的成果，是一点一滴累积起来的。

方修是以动的观点时时刻刻关注着马华文坛的动向，而他能由某一特殊现象的产生，便探源追本地，全面地描述马华文学发展的特点，归根究底，那又是与他对整部马华文学史了如指掌息息相关。例如他说：

文艺副刊与杂志，本来是马华文坛的主柱，各个时期的文艺报刊，也都有一部分较有代表性者为其重心，居于主导地位。譬如战前的抗日卫马时期，一般写作活动是以星洲五大报的副刊为中心园地；1953年至1956年间的反黄运动时期，则以《文风》副刊及《人间》、《生活文丛》等杂志为主导刊物；50年代末期至60年代初期，《星洲日报》文艺版、《文学，生活》、《理论与创作》等集刊，以及《大学青年》等杂志，都曾先后充当一段时候的要角。到了1963年初以后，副刊、杂志、集刊等都全面衰落，文坛失去了基柱，马华文艺的发展进入一种颇为特殊的情况，有许多作品不是发表在普通的副刊、杂志、或集刊上面，而是散见于一些团体的会讯、毕业校刊、戏剧演出特刊，或一些打字影印的杂志式的小型报章上面。但另一方面，在一些比较正规的出版物中，也还不时存在着一两个较有生气的副刊或杂志；虽然气势不壮，而且频频夭折，脉络不大连贯，却也曲曲折折，欲断还续地把

马华文艺的统绪维持了下来。这些报刊包括已故杏影先生编辑的《青年文艺》副刊，新加坡的《现代文艺》及《南风》杂志，吉隆坡的《半山月刊》及《浪花月刊》……等等。然而，今年起，这种具有主体地位的刊物，却是一个也没有了。《浪花》停刊了，一两个稍有一点现实性的副刊如《夙风报·原野》，《星洲日报·星洲小说》等也维持不下去。于是许多写作者似乎完全成了散兵游勇，作品的发表呈现了无所适从的状态。有的直接出成专书，如宋雅的《永别了忧郁》，司马心的《最后的藤叶》；有的凑成了一册集子，却又无以为继，如林鲁等的《阳光照满了心怀》；也有不少的稿件流到一些综合性的刊物或香港杂志去，如《星洲日报·生活》版的部分杂文，《文艺世纪·青年文艺之页》的《笑的破灭》等小说。本地的若干文艺副刊以及电台的文学节目，偶而也会出现一两篇较为可观的作品，诸如《南洋商报·文艺》版的黑巷的散文等；不过数量微乎其微，杂在大量的自然主义、形式主义，以及低级趣味的作品之中，顷刻就被淹没了。

低级趣味的作品的泛滥，情形尤为特别。其他各种文学，不论是莫名其妙的所谓“现代诗”也好，自然主义的小说也好，或者是宣扬什么人性自由的高深玄妙的论文也好，大都还是循规蹈矩地在一些副刊版上亮相。而一些灰里透黄，无聊当有趣的东西，却获得格外的宠爱，大摇大摆地跨到副刊界外来开疆拓土；譬如本坡新闻版来一套“占士邦大战火星人”的连环图画，国际新闻版来一批什么“艳福齐天”、“老板娘之恋”的精彩传奇，南洋新闻版又来几幅什么“电发院风情”、“飞车与阉鸡”的插图精选。好在中西报章的新闻版，一向都是乌烟瘴气，多添上一些脏东西，大家也会很快就习以为常了。

至于原来一些已经十足趣味化了的综合性副刊，自然是更加“多姿多彩”了。除了固有的武侠小说、言情小说，以及什么“古今胸围尺寸”，“中西玉腿大观”等奇文之外，连大汉奸周作人的早已被人唾弃的黑文章，也搜出来当作什么特稿，登个不完。这也算是一个新奇的现象。(39)

在这段文字中，我们可以看出，方修无论是对战前或战后的马华文学的任何发展阶段的副刊、杂志或其他出版物，都是异常熟悉的，可以如数家珍地一一说出它们在其历史阶段扮演的角色。

方修之所以能为某一特定课题作出全面的、鸟瞰式的、高度综合性的评述，那又是与他平日不放弃任何一点一滴的细微观察有所关连的。他的总结性的结论，都是由一点一滴的智慧结晶串连起来的。我们可以这么说，方修平日对马华文学所作的观察，形成了点点滴滴的真知灼见；方修短期的对马华文学发展趋向的观察，是他能对各个发展期勾勒出其特征的原因；方修长期的，从马华文学一萌芽即进行的精密的观察，则是他用以贯穿点滴真知灼见与串串独特见解的智慧之线。例如他说:

报章副刊的普遍趋向趣味化，是这次马华文艺低潮期间的一个特点；而且在三几年前就已开始。初时是许多综合性的副刊，渐渐为一些港派作品所占据，其后又有一批内容比较轻松的专刊出现；如娱乐、银幕、摄影等等。到了今年，这种特色更加显著，一般综合性的副刊已完全港化，不是转载些西洋文摘，就是谈谈地方掌故、官海秘辛，甚至命理八字。新辟的刊物，也以属于消遣性的居多数。披头四和阿哥哥舞

的介绍，成了娱乐圈内的要闻；男男女女的床第之私，也列为家庭妇女的新知识；假使不是还有几篇关于当地文娱动态的报道，那么，衣食住行，兼做广告，便要算是最高级的文字了。至于文艺副刊，依然是局处一隅，大多每周半版，有气无力地苟延残喘，象征着马华还有文艺的存在。

杂志的情形也大抵相同；娱乐性的增加美女玉照，学术性或综合性的则增加灯谜或猜奖。而黄色作家办刊物，更是原形毕露，在喊着“生活呀前进”之余，赶紧剪下一两篇“夫妇性指导”或“单身女子的性问题”，以示三句不离本行。(40)

呈现在这些文字中的景象，只是1966年及其前三两年的副刊及杂志的趋向趣味化的一般情况，然而像这样的属于短期观察所得的独特见解，正是方修用以概括文学长期发展倾向的依据。正是这些点点滴滴的见解的累积，才形成方修对马华文学发展趋向能做登泰山式的鸟瞰，与如临大海式的气势磅礴的描述的根源所在。让我们再引一段文字来说明问题。方修说:

新马华文报章的副刊，原是马华文艺活动的主要部门。特别是在战前的十几年间，整个文运，更是完全地由一般副刊在推动；少数的杂志与戏剧团体，只是尽了一点辅助的作用而已。一般地说，当时的报章，每一家都有一个纯文艺副刊和一个综合性副刊，再加上几个像《妇女》、《影剧》之类的专刊。纯文艺副刊成了当时文坛的基石，固然不在话下，即使是一些综合性的和其他专门刊物，却也具有高度的文艺精神，对于本邦人民的文艺生活，尽了巨大的贡献。到了战后初期，虽然杂志的出版和戏剧的演出，是那么的蓬勃一时，

但报章副刊的重要地位，也还没有多大的改变。最近十年来，时移势易，一般副刊才呈现了另一番面貌。综合性副刊和一些专刊倾向于赏玩小趣味、小常识；文艺副刊也失去了原有的光芒，旧的纷纷收盘，新的频频夭折，偶然有一两个生存下来，骨格既欠硬朗，刊期又极疏落，对于维持整个文艺生活的重任，已经不胜负荷，终于改由一些杂志、集刊、小部分新书的出版，以及若干戏剧团体、艺术团体的活动，分担了一半责任去了。

这就是说，在目前，报章副刊的情况已经不能代表当地的文艺动态；即使要从报章副刊的内容来了解当地文艺生活的一面，也要经过一番披沙拣金的功夫。……(41)

即使是单单就报章副刊而言，方修也可如数家珍论述副刊在每一个文学发展期所扮演的角色。我们由此段引文中，就可以看出方修无论对战前或战后的报章副刊、杂志或其他出版物的动向与特征，都了若指掌，正是这种在掌握文学发展大方向的同时，也注意任何与大方向有关的小细节的研究精神，使得方修所撰写的，有关战前或战后的马华文学史著作，即使单篇论著，也有来龙去脉清楚，论证旁征博引的特点。

在此24篇文章中，还有另两批宝藏，那就是方修对个别问题所作的论述，与他对文坛上发生的重大事件的简评。前者让我们看到方修的博学多识与高超的剖析力与判断力；后者为我们相当完整地保留了新马华文文坛上的一些重要动向或文艺论争的面貌。值得一提的是，在新马于1965年分家后，方修每年所写的总结性文字，还是论及马来西亚华文文坛的。对于有兴趣于研究新马当代华文文学的学者来说，这24篇文

章是弥足珍贵的。

如果说对重大事件的简介，是保留了文学发展风貌的做法，那对个别问题的评论，则让我们看到方修的学识，修养与独特见解。对个别问题提出独特的见解，一须对有关问题有透彻的理解，二须把有关问题放在当时的社会背景下加以多方思考才行。方修正是这样做的，因此在论述文坛上的某一现象时，往往就有教人惊喜的见解。例如，在论述发生于1962年的书籍销路问题时，他的看法是:

关于书籍销路的问题，似乎发生过一场小小的争辩；其中有一种论调，把书籍销数的多寡拉到“大众化”的问题上去。这论调从表面上看好像有一两分道理，其实却完全是外行人的说法。它把“大众化”简化为文艺界曾经一度提倡过的“大众语”，再把“大众语”理解为社会生活中一些不健康，不纯洁的语言以及庸俗的，低级趣味的“歇后语”。这些庞大粗糙的语言，实际上还是十足的方言土语，并不等于文艺界曾经提倡过的大众语，更不是文艺的大众化；这只是“假大众语”，“假大众化”。而且，大众化与大众语，也是互不相属的两个名称；大众化是一个肯定的概念，大众语却不是一个肯定的概念。虽然文艺界曾经在1934年间提倡过大众语，并且尝试写作大众语作品，但隔了不久就已受到批判。大家认为大众语问题置于语言文字的范畴内来讨论是需要的，作为文艺大众化的道路来实践，却就把内容和形式本末倒置了。文艺大众化的意义主要是文艺作者思想感情的大众化。文学作品的语言倒应该是一种具有示范作用的全民语言。虽然它可以自由地加入方言，但绝不能降低一个民族的语言的质量，更不能像现在少数“假大众化”的作家那样自然主义

地玩弄方言，不懂得选择，不懂得提练地滥用方言。这些道理，凡是一向对文艺问题稍有点注意的人都是会清楚的。(42)

方修在这儿除了指出参与争辩者错把书籍销路的多寡扯到文艺“大众化”的离题千里，以及又错把“大众化”误解为“大众语”的提倡的不恰当，乃至于再错把“大众语”理解为庞杂粗糙的方言土语的极端荒谬外，又引述1934年马华文坛曾提倡过大众语作品的彻底失败的史实，来加强论断文艺大众化指的是作者思想感情的大众化，而不是滥用方言，玩弄方言。

在指出争辩焦点已离题千里的错误之后，方修才提出自己对书籍滞消的看法，并提出改善之道。他说:

迄今为止，马华文艺书籍的销路问题，和作品的语言文字问题是很少关系的，即使把文艺大众化的概念正确地提出来，对于说明问题也没有多大的帮助。就目前的情况而言，文艺书籍所以滞销的原因是相当复杂的，以笔者个人看来，至少有下列几点：一、时局比较动荡，一般人多注意政治经济问题，少关心文艺读物；二、一向成为文艺读者的主要部分的中学生，目前学程缩短，功课加紧，较少余力阅读文艺作品；三、本邦的文化生活渐形多样化，有很多本来也是（或即将是）新文艺的作者或读者的知识青年（包括一些大学生），都趋向于其他方面的学习，诸如马来文、马来亚史、中国古典文学的研究、民生经济、职工问题的统计调查等等，这也使到文艺新书减少了部分读者；四、新书源源增加，读者选择购买，销数也就相对减低，不像十年前的出版界，一度呈现真空状态，每年只出版三几种书，读者没有选择的余

地，每种销它五六千本并无困难；五、新马政令不甚统一，有些书只能在新加坡一地销售，有些书又只能在联合邦才买得到，书籍发行不普遍，销数自然受影响；六、一般作品质量不高，始终落后于读者的要求，不为读者所欢迎，还有些作品出得太滥，更加影响读书界对于本地文艺书籍的信心。……

以上几点，有些是时势使然，不是文艺界的主观力量所能改变的，有些却是文艺界出版界的缺点，大可以努力克服的。譬如，文艺工作者可以努力纠正一般人不重视文艺的偏向，可以下点功夫提高作品的质量；有远见有能力的出版家也可以用较好的条件来吸收一些较为优秀的作品，鼓励优秀的新作家从事创作等等。(43)

我们从这段引文可以看出，方修在厘清了论争者对“大众化”的模糊不清的理解后，在先破后立的论证方法下，就直截了当地指出，书籍销路多寡是与语言文字绝少关系的。然后他就逐件罗列书籍滞销的原因，教人注意的是，他所列出的原因是紧紧结合着社会背景、教育制度与文艺作品素质的。而且，他所提出的解决问题的办法是切合实际的，是有很强的针对性的，尤其是“下点功夫提高作品的质量”这点，更是一针见血。我们在考察了战前与战后的马华文学作品后，我们应该可以这么说：马华文学作品无论在内容的深广面，或在表现技巧的多样化方面，都有待开拓与提高。60年代中期由台湾传入的现代诗，并没有对马华文学的表现技巧起得多大的提高作用，倒反而削弱了马华文学紧扣现实的优良传统。马华文艺工作者实有必要从中国与世界各国的优秀文艺作品中吸取充分养料，并深入现实生活，写出内容与形式都较清新活泼的作品来。新马社会读书风气原本就不盛，新马

华文文学作品又得面对外来各种华文文艺书的竞争，新马文艺工作者如果没有立足本土，放眼世界的眼光与胸怀，是写不出有分量的作品来的。

方修在论述个别问题时，依然是遵循着着重于大处着眼，但也不忽略与个别问题息息相关的微枝末节的解说的原则。他从大处着眼，为的是要点出个别问题的是非曲折，他不忽略微枝末节，为的是要说明问题的真相，上引的参与论争者对有关“大众化”此概念的含糊不清及曲解误解是一例，下引的参与论争者的有关格律诗的不够全面的理解，又是一例。1964年至1965年新马华文文坛曾发生了一场有关格律诗的论战。(44)对此场论战，方修的看法是：

新诗可以有格律，也可以没有格律。诗坛上可以由格律诗和自由诗这两类作品平行发展，各自发挥所长。提倡格律诗的目的，应该是在于为新诗增加一种品种，使到新诗在形式上多姿多彩，百花齐放，不应该主张以格律诗来代替自由诗而成为新诗的唯一样式，不应该认为新诗的格律一经建立，现行的自由诗就不可以存在。如果是这样，那就要把问题带到歧路上去，不可能有任何收获了。因为，一、这是不符合诗歌发展的规律的。即使是中国的旧诗，除了严限格律（如平仄、对仗）的近体诗（如五律、七律）之外，也还有一些形式比较自由的作品存在，如歌行、古风之类。二、这是违反一些提倡格律的先行者们的原意的。他们提倡格律诗，完全没有废除自由诗的意思，而是认为新诗除了现行的自由诗之外，还需要有一种格律诗出现；新诗的格律建立起来之后，不喜欢受格律诗的束缚的人依然可以创作自由诗。三、这不但不能提高新诗的水平，反而会降底新诗的实质。就笔者个人的看法，格律诗所能容受的题材是有限的，并非对于每一样内

容都能比自由诗表达得更好、更适切。大体来说，在某些形象、意境的刻划铸练以及语言句法的变化应用上，在某些格调比较平和轻快的题材的抒写上，格律诗是有它的作用或优点的。但在反映社会生活特别是现代都市生活的阔度上，在表现一些慷慨昂奋，紧张热烈的感情或事象上，格律诗就不及自由诗了。换句话说，有更多的题材是更适合于用自由诗来写的。这也是为什么李白的《蜀道难》诸作需要越破乐府诗的藩篱，而不愿遵守格律平仄，以显其工整精致的缘故。所以，自由诗至少和格律诗同样有价值的；这两者可以成为新诗的两种样式，彼此相辅相成。如果没有自由诗，格律诗将无法单独负起新的艺术任务，新诗的实质也必然随之降低了。(45)

强调提倡格律诗的目的是在于为新诗增添一种品种，使新诗形式更多姿多彩，而不是以它来取代自由诗，理由是格律诗无法单独负起新艺术任务，这样的观点是异常正确的。新诗的提倡，原本就是要打破旧体诗的脚镣手铐，要冲破旧诗的格律的束缚，若在打破旧体诗的束缚之后，又再提倡新格律诗，并以之为新诗的唯一标准，那提倡新诗的意义就会全然丧失掉。以最恰当的形式来表达不同的思想内容，是方修一向来的文学观。早在1957年在论文字风格深受社会结构与人民生活繁简所影响时，他已有文章内容决定表达形式的卓见了。(46)这卓见使方修能够跳出以已之所好，来作为判断事物是非的标准的圈圈。方修虽然早年曾写过新诗，但中年之后，他已不再写新诗，倒反而写起旧诗词来了。但对旧诗词的喜爱，并没造成他对新诗，尤其是自由诗的否定，这不得不归功于他的先进文学观这一点上。

除了有正确的文学观外，方修对中国古典或现代文学的精湛造诣，也是他能对个别问题有独特见解的原因，对格律诗在中国提倡的经过，方修是相当熟悉的。因此他说：

那么，不反对马华现行的自由体的新诗，只提倡增加一种格律诗，是不是需要的？

在讨论这个问题的时候，稍微回顾一下中文的格律诗的提倡经过，可能是有益的。如所周知，格律诗的提倡，早在20年代的后半期就已开始。当时，闻一多等人在这方面都尽了很大的努力，但反应一直非常冷淡。到了50年代初期，一般诗人对这问题忽然大大地发生了兴趣，立刻在报刊上掀起了一片讨论的热潮，有人提倡写九言诗、十一言诗，有人建议规定一种新的格律。稍后，何其芳写了一篇文章，对格律诗提出一个比较具体的意见，主张每一节诗的行数相同，每一行诗的顿数相等，押大致相近的韵；至于隔行押韵，一韵到底，或两行一换韵，四行一换韵，均无不可。由于何氏的意见颇为突出，文章又经本邦“文风”副刊转载，所以一般人的印象比较深刻，近年来当地有些作者在提倡格律诗，可能就是承接这一场讨论的余绪而来的。有些作者在谈论格律诗时常常提到音步、顿数之类，显示他们心目中的格律诗，大体上也是以何氏的主张为蓝本。(47)

对个别问题的来龙去脉作言简意赅式的追溯叙述，这不只说明他的学识渊博，更重要的是，这样一来，他才有可能对某一课题具真知灼见。不过，方修对个别问题之所以会有真知灼见，并不仅仅由于他对于某一课题的来龙去脉的熟悉而已，而还在于他能把该课题结合着时代背景一同来考察的结果。因而他的结论就会显得特别合情理。如格律诗为何在50

年代初期的中国会再次提出来时，就掀起一片讨论的热潮呢？方修的看法是：

但这些并不是重要的；值得我们思索的倒是：何以早期闻一多等人提倡格律诗时，反应冷淡，始终没有成功过，而后期的一般诗人忽然又那么热衷于这一问题，以至于此起彼应，霎时之间，讨论格律诗，创作格律诗，竟然蔚为一种文学风尚？

这原因，我以为大抵不出下列三项假定。一、前后期的提倡者的才华不同；或主张见解有高下之分。二、文艺界的认识提高；即后期的作者与读者对于诗歌的理解有了进步。三、时势不同；即格律诗的提倡应有其现实基础，这种基础却是闻一多的时代所缺乏而为后期的一批诗人所具有的。——以上的三项假定，究竟哪一项才是真正的原因呢？

我个人的答案是第三项。

闻一多的时代，是一个多风雨，多变化的时代，新诗的创作是比较适合于自由体，甚至是田间式的；所以格律诗的提倡得不到人们的支持。而后期的诗人们所处的社会，却是相对地稳定、宁静，一般生活倾向于讲究规格、纪律、严谨、整饬，反映到诗歌创作上，就要求多创造出一种和这种生活相适应的形式来；所以格律诗也就自然应运而生，大受欢迎了。虽然未来的中文的格律诗将以哪一种形式为正格，是西洋式？民谣体？还是楚辞汉赋的蜕化？目前还很难说，然而诗坛上将大量出现一种和自由诗相对峙的格律严整的作品来，却是势所必至的。(48)

人民生活较富裕安定，反映在诗歌创作上，就是讲求规格严谨的格律诗的出现，这可说是有史实可印证的，例如西

汉汉赋的发达，初唐格律诗的完成，以至盛唐绝律诗的臻于高峰，都是其例。所以我们认为方修在这儿的论点基本上是正确的，只是1966年起中国发动了一场史无前例的文化大革命，社会陷入大混乱中，格律诗自然就发展不起来了。

至于格律诗会不会在新马发展起来呢？方修的看法是:

这么说来，马华诗坛究竟需要不需要提倡格律诗，似乎就应该看看马华格律诗的产生与发展，是不是也有它的现实基础。假如没有，则纵使积极提倡了，也免不了要重蹈闻一多等人的覆辙，白费一番气力的。

不过，如果格律诗没有条件在当地出现，那也不会是我们的一种损失。上文说过，格律诗的容受题材的度量是不及自由诗的；如果这看法不太离谱，那么，我们的诗作者还是大可以在自由诗的广阔的天地中驰骋发展，创作出更多更好的自由诗。说不定现行的自由体的新诗，今后将会在其他地方渐趋式微，而由马华的诗人们加以发扬光大起来。那倒是塞翁失马，焉知非福了。(49)

方修预测格律诗在新马是不会发展起来的，揆诸史实，这预测是正确的，以新马近二、三十年来的经济发展来说，它们所取得的经济成就是颇不错的，社会也相对地安定，那格律诗为何没发展起来呢？我们只有从新马华文文学的发展趋势去寻找答案了。当代新马华文文学，除了1969至1972年之间有一阵子的昙花一现的盛景外，就一直处在极端的低潮与萧飒中，文学发展趋势，早已失去了主流方向，表面上看来，好像百花齐放，深一层剖折下去，则是三股潮流同时漫流，由于力量分散了，就没有任何一股潮流能带动风气，格律诗

也自然就无法发展起来了。

格律诗的论争，一直持续到1965年，方修在评论该年的马华文坛动向时，也提及此事。方修说:

理论批评方面，较受注目的自然是关于格律诗问题的讨论。初时是在《青年文艺》版上继续探讨，其后《现代文艺》杂志起而响应，一连数期发表了好几篇长文，使到讨论的进行显得更加广泛热烈。归纳一般论者的看法，大致认为格律诗是诗歌园地里的一种新品种，应该让它与自由诗并存发展，共同为马华文艺服务。这看法就问题本身说当然是正确的，这里没有什么意见可以补充，只能略述几点个人的感想。

格律诗问题并不是当前文艺界的重要问题，但和一两年来一般报刊所提出的其他课题，诸如批评现代诗，讨论木匠怎样刨木，文坛是否“寂寞”（北马）等等比较起来，它还是具有高度的意义的。更难得的是在讨论的过程中，问题的实质也获得不断的提高，譬如同样是提倡格律诗，去年就有点陷于形式主义的倾向，有些作者似乎避重就轻地希望靠着格律诗的兴起来解决目前一般新诗创作内容贫乏的问题，或者解决个人的诗思枯竭的困扰。今年来便少有这种现象，而且纠正了某些偏差，旁及诗作者的生活与思想问题。(50)

60年代中期，马华文学基本上是处于高度萧飒中，有关格律诗的论争，的确不是主要的课题，主要的课题应该是怎样促使马华文学走向繁盛，但可能是受到客观环境过多的限制，像这样的主要课题始终没人提出。退而求其次，从较正确的角度探讨格律诗，也未尝没有意义。

不过，在微枝末节上，论争者对格律诗却又有不同的看

法，对同一问题存有歧见，在讨论问题时各执一词，无法达致正确的结论，因此必须给予厘清。方修说：

然而在若干微枝末节上，直到现在为止，一般论者似乎还有在着很大的歧见。倒如：有的认为所有中国古典诗歌，包括屈原的《离骚》，李白的《蜀道难》，杜甫的《三吏》、《三别》，白居易的《长恨歌》等，都是属于格律诗；有的则认为楚辞、乐府、五七言古诗等，是属于自由诗的系统；又有的虽然同意后一说法，却强调这些诗体注重押韵，诗行均整，可以作为目前自由诗创作的规范。

笔者个人的看法是：中国的古典诗歌，的确有着自由诗和格律诗两个系统。楚辞、汉赋、乐府诗、五七言古诗、歌行、民谣等，都是古代的自由诗。其特点是作品长短，诗行多寡，没有什么限制；句子大致押韵，也有不押韵的（如若干辞赋）；音步大致均整，也有倾向散文化的。而近体诗（律、绝）、宋词、元曲等，则是古代的格律诗。特点是字数、行数、韵脚，都有严格的定规；音步或者绝对整齐，或者故意弄得参差不齐，但章法变化有规律（如词曲前后两叠，格式相同）。

但发展到了新诗的领域，这两个系统就有了渗合变化。新自由诗并不接受古代自由诗的整个系统，而是吸取若干辞赋的可押韵可不押韵，乐府诗、五七言古诗、歌行、民谣的行数不拘，长短自由，宋词、元曲的音步不整齐等等特点，加上某些西洋诗的因素而形成的，新格律诗也没有单纯地，整个地继承古代格律诗的系统，而是广泛地、综合地采取了近体诗，五七言古诗、歌行、民谣等的严格押韵或大致押韵，音步整齐或大致整齐，以及宋词元曲的音步不整齐，但章法变化

有规律等等特点而蜕化出来的。因而目前所见的新格律诗，几乎都是集合了多种多样的成分的，例如未央的《等待》，梁上泉的《桔子红了》诸诗，里面有些段落具有参差变化的词曲的韵味，有些段落则是五七言古诗、歌行、近体诗等的均整有致的风格的发展……(51)

方修对中国现代文学与古典文学都有相当深厚的造诣。而且，他对自己所钻研的课题都力求透彻了解，因而甚有心得。例如他谈论近体诗，谈论王安石与苏东坡的有关菊花诗的论争，都可看出他研治学问的一丝不苟的严肃精神。(52)正由于方修对中国古典与现代文学作品涉猎范围广泛且深入，加上他的思路异常清晰，推论合乎逻辑，因而在评述新马华文文坛上的任何论争时，都能指出参与论争者的偏差来，使问题摆正，然后才下结论。

在此24篇文章中，方修也对一些重大问题作了简评，这不只为我们保留了新马华文坛上曾发生过的重大事件的面貌；方修对有关事件的公正与正确评论，也给有意于撰写当代新马华文文学史者提供有利的参考。这些重大事件，大至大马作协的成立、纷争、以及其宣言对马华文学史正确论述，小自赤道艺术研究会的改变画风，乃至于新旧现实主义的论争，都有所评介，这也是此24篇文章的另一特色。

第三节 单篇论著

在完成《史稿》之后，方修继续不断地钻研战前马华文学，终于在1973年写成《简史》。至此，我们可以说方修对战前马华新文学的研究已达到登峰造极的地步，研究成果之丰

硕也无出其右者。

在《史稿》完成后，与《简史》完成之间的数年间，以及《简史》完成后至1980年这一段岁月里，方修或应团体之邀请而作专题演讲；或接受本地艺术团体或个人之访谈而作的谈话的单篇论著共有九篇，这些文章中的好些观点异常新颖，是《史稿》与《简史》中所没有的，这是方修长期研治马华新文学后，在颇有心得的基础上所探付出来的新成果。这些单篇论著，有的是纵论马华戏剧文学的发展概况；有的是略论马华新文学的特征、分期及其发展轨迹；有的是勾勒马华新文学思潮演变的轨迹，以及它与中国新文学的关系；有的是谈论马华抗日文学的消长情况。有关纵深的论述马华新文学的发展特点的文章，让我们看到方修吃透史料，长期揣摩研究后，对马华新文学无论是战前或战后的发展情况，都了如指掌的熟悉程度；有关横广的论断中国新文学对马华新文学的影响及其一松一紧、一紧一松的关系的立论，又让我们看到方修既非常熟悉中、马新文学的概况，又深具锐利史学眼光的特点。至于纵论马华戏剧文学的发展情况，或深入谈论马华抗日文学的消长景象的文学，那更是长期钻研马华新文学，摸透了整幅马华新文学景象后，才有办法从其中切出一小块来加以纵深论述剖析的说明。

为论述上的方便，我将把这九篇论著分为战前及从战前至战后两部分来加以剖析。

属于论述战前马华文学现象的有《马华新文学简说》、《中国文学对马华文学的影响》、《马华戏剧文学的发展》、《马华文艺思潮的演变》以及《和日本朋友谈马华抗日文学》五篇。

《马华新文学简说》、《中国文学对马华文学的影响》

及《马华文艺思潮的演变》此三篇论文，最可让我们看到方修长期钻研马华文学的心得。在这三篇论著中，方修既从纵深面论述了马华新文学的发展状况，以及思潮演变的特点，也从横广面描述了中国文学在不同时期对马华新文学的影响的深浅程度。方修论述马华新文学发展特征的如数家珍，与描述中国文学如何影响马华新文学的旁征博引，都充分地体现出这位自学成功的文学史家的博闻多识。

《马华新文学简说》篇幅相当长，它无异是一篇马华新文学发展史纲。它对马华新文学的定义与界说，马华新文学的特质，以及它与中国新文学的不同点，都给予清楚的说明。如果说此论文中有关马华新文学的起点以及分期的论述，是在方修的其他文学史书中也可找到的，是毫不足稀奇的，那他在此文中论及马华新文学为何产生的两大原因，却是相当新颖的，也是他在其他论著中不曾论及的。方修说:

> 马华新文学的产生，有两个原因。一是内在的，即当地华人的迫切要求。另一个是外烁的，就是中国五四文学革命的影响刺激。(54)

当地华人的要求是什么呢？方修对此有进一步的论述:

> 华人参加新马地区的开辟本来已有悠久的历史，至少在19世纪中时，已有大批的劳工，源源移殖或被当作奴隶贩卖到新马地区来，从事拓荒、种植、开矿的工作。他们在荒烟瘴气中流汗流血，牺牲生命，为当地的繁荣发展尽了无比巨大的贡献。然而直到20世纪初期，他们虽已安家乐业，定居本邦，构成了当地经济生活政治生活中不可缺少的一环，却依然在

当地受到歧视、受凌辱，依然是第三四等的侨民身分，无权过问当地的事务。特别是劳工阶层，还是受到封建地主和外国资本家的重重压迫剥削，生活没有保障，待遇没有改善。他们对于这种现实，怀有强烈的不满，有高度的反封反殖的愿望与民主改革的要求。

另一方面，他们是由中国南来的，大部分与中国还有若断若续的血缘关系。他们在当地愈受歧视凌辱，愈得不到应得的地位与保障，他们就愈难割弃这种血缘关系，就愈关怀着中国的命运。而中国的辛亥革命失败，军阀的跋扈，政治的腐化，列强的侵略，这种种的内忧外患都成了与他们休戚相关的事件。他们关心这些现象，有太多的话要说，有太多的思想感情要表达。(55)

英国殖民地政府统治马来亚的手段远较葡萄牙与荷兰高明，它对待华人也较宽大优容，但英国鼓励华人南来，为的也是它本身的经济利益着想。因此，当马来亚的经济蓬勃发展时，它就放宽移民条例，让大量华人移入；但一旦树胶与锡的价格大跌，马来亚经济呈现不景气时，它又大力限制华人南来，或甚至遣送移民回去中国。因而当时的华人，大多只把马来亚当作一个暂居的谋生地，而不是可久居的国土。

另一方面，早年南来的华人，以华工为绝大多数，而华工当中，又以契约工人占绝大多数，契约工人又称猪仔，是变相的奴隶，有人又称之为债奴。猪仔到达马来亚后，大多送往香烟园、甘蔗园、伐木场或荒地去垦荒。他们的工作时间很长，待遇低，监工又苛刻，生活异常痛苦。而且雇主又在园内设赌馆，贩卖烟、酒、鸦片、引诱华工染上不良嗜好，花尽工资，而得终生留在园内工作以还债。契约制度于1914年在

多方指责之下，英国政府才禁绝。但取而代之的私人募工制，也依然是弊病多多的。(56)

华工的生活既是那么悲惨，而又不受当地政府当作公民看待，他们会怀乡，会关心中国的前途，自是可以理解的。华工的这种悲惨境遇，由于他们本身文化水平不高，无法通过文字来描写，因此只有由文化水平较高的文人作家来加以反映了。由于华社知识分子的境遇也好不到那里去，他们对华工的处境自然是抱着无限的同情态度，且通过文学作品来揭露、抨击这种不合理的现象。(57)

然而旧的文学形式并无法有力地反映这种不合理的现实，只有新的，且具有反封建，反剥削的精神的白话文新文学才有可能负起这一时代任务。方修说:

因此，他们需要一种适当的文学形式和文学工具来表达他们的要求与愿望，来抒发他们共同的心声。然而马华旧文学并不能负起这种任务，中国旧文学和他们的距离则更远了。他们都在寻求适合他们的表情达意的新形式、新工具。恰好这时——五四时期，中国新文化运动及文学革命运动蓬勃兴起了。由于当时中南交通的便利，邮递的快捷，文化人往还的频仍，很多新刊物、新书籍、新思想，迅速地传播到新马地区。那种崭新的思想精神，那种平易的白话语言，那些宣扬科学、民主，提倡新道德、新文化、反对旧伦理、旧文化的理论与创作，在在引起当地华人的深刻的共鸣，给予他们以巨大的启发。这正是他们所需要的一种新思想新文化运动，正是最适合于他们的一种表情达意的文字形式与文字工具。他们终于找到他们所迫切需要的东西了。于是他们也起而响应，搞起新文学来了。接着又不断地由中国的新文学界汲取养料，

丰富经验，使自己一年年的壮健起来。(58)

马华社会本身有内在的要求，再加上外烁的因素，马华新文学就这样应运而滥觞起来了。这样的深入的，全面的科学论据的论断，是方修在其他论著中所较缺乏的，即使在其他文章中偶而也会有这样的论证的影子，但那也不像此论文中的论证那样全面、深入与有系统。我们特别强调这论证的理由是，这论断的的确确是方修研治战前马华新文学所取得的成果，能够超越同时代学者的真正原因所在。唯其马华新文学的产生，乃根源于华社内部有此强列的需求，方修的特别强调马华新文学一开始即与新马社会现实挂钩的论说，才有了有力的理论依据。唯其马华新文学是受到中国新文学运动的启示才萌芽起来的，方修的再三描述中国新文学对马华新文学的影响，也才有了理论依据。我们不是说，方修在撰写《史稿》时没有这样的认识，而是要着重地指出，在整理了大量史料，并加以归纳、演绎、且多方加以揣摩探讨后，方修对马华新文学的产生原因，发展过程，及其与中国新文学的关系，才会有如此透彻精辟，且非常有系统的论断。《马华新文学简说》写于1968年3月，距离《史稿》的完成已三年多了。三年多来，方修在史料的收集与整理，理论的归纳与演绎，都有了不小的进展，因而所作的结论，也就自然与写《史稿》时有所不同了。

一方面强调马华社会有要求新文学的内在需要，另一方面又特别指出马华新文学是在中国新文学的影响下而滥觞的，这也正是方修论断战前马华新文学虽然受到中国新文学的影响，然而并不是侨民文学的主要理论依据。正由于方修非常正确地理解了马华新文学产生的内在因素与外来因素，他的

论述马华新文学的自立运动的曲折发展过程，就显得异常有说服力。

方修断然指出战前马华新文学并非侨民文学，这不仅仅在实质上肯定了战前马华新文学作品的现实意义，也为他本身为战前马华新文学分为四个发展期找到了有力的理论根据。

《马华新文学简说》一文中所论述及的马华新文学的三大特点，即一是贯穿着反侵略反封建的基本精神，二为受新兴阶层的思想所领导，三为以人民大众为主要服务对象，这些特点虽也能从《史稿》中找到，但却没那么集中。

本论文论述马华新文学史的特点，也是异常精辟的。方修把它归纳为四项来论述，即一是报章副刊地位的突出，二是文艺作者新陈代谢的频仍，三是受中国新文学的影响，四是马华新文学自立运动的曲折发展。能够把整部战前马华新文学发展史概据为四大特色来论述，这绝不是浮光掠影浏览过文学史料者所可做到的。方修正是经过长期钻研大量史料后，才有可能得出这些结论的。

《中国文学对马华文学的影响》一文是略述中国文学与马华旧文学、马华战前新文学与马华战后新文学的关系的论文。

方修此论文一开头就从当时的马华社会的状况，报刊杂志的特点，来断定其时的马华旧文学是毫无选择地接受中国文学的哺养与扶植的。方修说:

> 在旧文学时期，马华文学是毫无条件无选择地接受中国文学的哺养、扶植，并作为中国文学的一部分而存在。马华文学的建立也是从这个时期开始的。(59)

早在1837年2月，发源于广州的《东西洋考每月统计传》这份杂志（1835年8月停刊），就在新加坡复刊；接着，1845年《地方日报》创刊；1858年《日升报》出版。(60)

进入1881年之后，华文报刊数目更多了。从1881年至1926年间，共有33种华文报刊出版，其中日报占15种之多。(61)

由上述情况看来，早在马华新文学萌芽之前，本地的华文报章为数已颇不少。只是这些报章，无论在内容上或规模上，都有其局限性。1881年之前的那三家报刊，规模不大，刊龄不长，流市不广、影响不深。介于1881年与1919年之间的那些报刊，或为宣扬康有为、梁启超等人的改良主义，或为宣扬孙中山的革命主张，基本精神都以中国为认同与效忠的对象。(62)因此，作为反映思想意识状态的马华旧文学，无论在内容实质或精神面貌上都与中国文学异常相似。

马华旧文学是怎样发展起来的呢？除了上述的报刊因刊登一些诗、词、文言小说的激发外，一些由中国外交官或旧文人举办的文化团体的《会文社》、《图南社》与《丽泽社》的推动文化事业，对马华旧文学的兴起也有积极的促进作用。那马华旧文学有何特点呢？方修的看法是:

由于这一大批报纸和文化会社的鼓励推动，马华文学遂迅速地发展起来。但这时候的文学作品都是属于旧文学范畴，所以我们说它是旧文学的时期。又因为马华文学本来是没有的，到了这时期，才由于一批中国知识分子的南渡而迅速建立起来的，所以我们说这时的马华文学与中国文学的关系是马华文学无条件、无选择地接受中国文学的哺养与扶植。

旧文学时期的马华文学的另一特色，是很少有真正的马华作家。那些一度南来的中国文人，他们在本地居留的时候

可以说是马华作家，不久回到中国去了仍然是中国作家。同时，他们在本地的作品也常常不是为马华社会服务，而是为中国服务，为当时中国政治改革的事业服务。所以我们又说，这时期的马华文学是作为中国文学的一部分而存在的。也就是说，它是当时中国文学的一个支流，或者中国文学的一个增版——南洋版(63)

方修论述战前马华文学，并不以文学作品是否充满热带气息为判断那是不是马华文学的准则，而是以作品在内容上与实质上是否体现了时代精神来断定那是不是马华文学。因此，郑子瑜主张连明清文人所写的有关新马风土、文物的书籍或诗文，都不妨列入马华古典文学的范畴去，方修却不以为然。(64)方修称马华旧文学为中国文学的南洋版，原因就在于，他认为这些马华旧文学作品并没体现出当时新马社会的时代精神。

马华新文学就不一样，新文学不但侧重于反映本地现实，还体现了当时本地民族民主运动的反帝，反侵略的时代精神。方修说:

马华文学进入新文学时期（1919-1949），情形就完全不同了。

在这时期，马华文学是作为一个具有独特个性的文学单位来接受中国文学的影响，吸取它自己所需要的养分。它是侧重于反映本地现实，为本地的民族民主运动，即反帝、反封建的群众运动服务的。而这时期的马华作家也不再是等同中国作家，他们许多人都是本地的长期居民。所以这个时期的马华文学，已经不是作为中国文学的一部分，无条件，无

选择地来接受中国文学的影响，而是作为一个独立的文学单位来向中国文学有选择地吸取营养。(65)

战前马华新文学是怎样有选择地吸取中国新文学的养分呢？方修从三方面着眼去分析。即一、马华新文学只接受中国传来的健康的进步的文学思想，而不接受诸如象征诗、民族主义文学、幽默文学等病态的、反进步的文学思想。马华新文学在接受“五四”运动的反侵略、反封建的精神方面，是全单照收的。理由是，新马是封建色彩很浓的殖民地，比中国的半封建半殖民地的社会还要落后与黑暗。然而在接着下来的岁月里，马华新文学虽然也依然接受中国文学思潮的影响，却不是全盘照抄的搬移，例如1927年由郭沫若与蒋光慈所提倡的革命文学思想，传播到新马就演变为“南洋新兴文学运动”，但此运动期的马华文学作品却侧重于描写当地职工运动，青年学生运动，以至各民族的反殖斗争，这显然又与中国的革命文学的内容有所不同。1937年在中国兴起的抗战文学思潮，传播到新马则是“战时文学运动”，“反侵略文学”等等的兴起，但却都带有本地的特质与色彩。

二、中国著名作家如鲁迅、郭沫若、巴金、艾青、臧克家、田间等人的作品风格，都曾成为马华作家学习或模仿的对象。方修在这点上的论述，是颇为深入与精辟的。据方修考查的结论，由于马华新文学的发展常常是五、六年一大变，三两年一小变，作者群新陈代谢频仍，马华作家的宝贵创作经验在还未被接班人继承下，这批作家就消失了。因而就出现战前马华作家受到中国作家的影响，远远比受到本地作家的影响更为深远的现象。

三、吸收中国文艺人才成为本地作家。这可分为三阶段

来说，1927年北伐失败，宁汉分裂，有一批知识分子南来；1937年至1942年之间，又有另一批知识分子从华中、华南的各个沦陷区南来；日本投降后至中国发生内战时期，第三批知识分子从印度、缅甸、安南、暹罗南来。

像这样精简集中地论述战前马华新文学与中国新文学的各个方面的关系的独特见解，在《史稿》与《简史》中是找不到的，而这也正是方修的单篇论著的价值所在。

方修曾指出，战前马华新文学与中国新文学的关系是一松一紧、一紧一松，而不是主流与支流的关系，这论点是异常精辟的，可说是他长期钻研马华文学的心得。(66)

在此论文中，方修对战后马华新文学与中国新文学的关系，又有另一种突出的看法。方修说：

> 50年代以后以迄现在（1950－1970年），中国文学对马华文学的影响，又进入了一个新的阶段。这时期，马华文学接受中国文学影响的情况，既不是像旧文学时期那样的无条件、无选择地接受中国文学的哺养扶植，也不是像新文学时期那样的从几方面大量的选择与吸取中国文学的健康的养分，而是做为整个世界文学的一环，和世界其他各地的文学居于平行的地位来接受中国文学的影响。它所接受的中国文学的影响并不会比世界其他各地的文学来得更多。(67)

为何战后马华新文学所接受的中国新文学的影响，并不会比世界各地的文学来得更多呢？其一是，中国自1949年后的书刊就很少进入新马，而严格的移民条例又阻碍了中国文人的南来，在失去书刊与人才的交流的情况下，马华新文学所受到的中国文学的影响自然就减少了。其二是，新中国的

文学的影响面，已不只局限于新马，而是幅射到世界各个角落去。

《中国文学对马华文学的影响》一文的最有价值之处是，它点出这样的特点来：马华新文学从内涵上来说，是逐步加强本地色彩，逐渐体现本地的时代精神；而从外延上来说，它与中国文学的关系却又是逐步淡化，渐渐摆脱后者的影响而迈向自立的康庄大道去。马华旧文学是依附于中国文学的；马华战前的文学是与中国文学处于一松一紧，一紧一松的关系的；1949年以后的马华文学与中国文学的关系已趋疏离，此时期的马华文学已是完全独立的一个单位，并只把中国文学当作世界诸多文学中的一个对象来加以学习而已。

在《马华文艺思潮的演变》一文中，方修对马华新文学如何受到中国文学思潮的影响，以及两者之间又有何差异，有更深入的剖析。在此文中，方修以剥茧抽丝的手法，对马华文艺的每一个时期的思潮特点作精细的分析。他断定萌芽期的马华文艺理论开始时所出现的是很温和的反封建思想，表现在创作上是只有客观现实精神的作品，而没有像鲁迅的《狂人日记》那样的彻底的批判现实主义的作品，其时的马华文学只接受了五四初期中国文学研究会的叶绍钧、茅盾、郑振铎等人的文学思想的影响。然而萌芽期的后半段，即1923至1925年之间，反封建的诗歌、小说、戏剧、散文即出现了。此时期的马华文学已完全接受了中国五四初期那种反封建与打倒孔家店的思想了，只是还不像中国创造社初期那么强烈而已。

到了马华文学扩展期，即1925年1931年之间，文艺思潮又向前推进了。1925至1926年，是马华新文学承受中国创造社初期那种强烈反抗封建社会的积极浪漫主义思潮期，也是新兴

文学的酝酿期。接下来的1927至1930年时期，是新兴文学崛起、繁荣、兴盛期，作品内容反映了胶工矿工的生活，以及劳资冲突，工警冲突等等题材，作品主题强烈地体现了反封建，反帝反殖的精神。但马华的新兴文学并不是中国革命文学的搬移，马华新兴文学作品内容的紧扣本地现实与浓郁的南洋色彩，使它迥然有别于中国的革命文学。

1930年年中到1931年年底，接连发生了好多“文字案”，马华新文学遂于1931年进入低潮期，直至1936年年底为止。这六年的马华文坛在创作上显得衰飒不堪，然而在理论上却有不小的进展与突破，强调为马来亚的进步而努力，以及确立“马来亚文艺”此地理概念，都是此时期的重大收获，也是马华新文学逐渐发展其特色的一大迈进。

进入1937年，是马华新文学的繁盛期，此时期的马华文艺思潮的特点是反侵略思想的高涨，但此思想也因时局的演变而有不同的重点。起初，其重点是“抗日”与“救亡”；到了1939年秋欧战爆发，则已加进“援英运动”的新因素；至1941年德国攻打苏联，文艺界又提出“反侵略文学运动”；1941年年底，由于日本进攻马来亚，文艺界的口号又变为“抗日卫马”。

方修在本论文中所提及的马华新文学各个发展期的思潮特点，及其演变过程，并不是始于此论文，而是散见于《史稿》中。但此论文由于单单论述思潮的演变，无须述及其他各种文学现象，因而论述的观点异常清楚且深入，使人有纤毫毕露之感。

方修在此论文中把萌芽期的思潮分为前后两阶段；又把扩展期也分为前后两阶段，并说前一阶段为承接萌芽期后一阶段的反封建思潮而又加强之的阶段，而后一阶段则是新兴

文学的萌芽、成长、繁盛以至衰退时期；低潮期的马华文艺思潮受到中国的影响，相对地来说较小，其特色是“马来亚本位”概念的确立；繁盛期马华文艺思潮是几乎每一两年就变动一次；方修这么严密地描述各个发展期的文艺思潮的特点，说明他治文学史是紧扣住时代背景的，也说明此论文的立论是异常精细的。

《马华戏剧文学的发展（1919－1941）》一文，基本上是以马华新文学的四个分期来简述戏剧文学发展的概要情况。

方修对马华戏剧的研究颇为深入，早在撰写《史稿》时他就曾指出，50年代写戏剧论文的戏剧工作者断定马华话剧萌芽于1932年或1937年是极端错误的。(68)其后，在《马华新文学大系》的《戏剧集》的导言，《剧运特辑一集》与《戏运特辑二集》的导言，方修对马华戏剧文学的发展详情，都有很具体与深入的论述。到写《简史》时，方修对马华戏剧的论述，就更为简明透彻了。马华资深戏剧工作者朱绪，在撰写《新马话剧活动45年》一书时，也自称有关战前的资料，大部分是根据方修的《史稿》的。(69)

由于方修在整理与编选大系的过程中已吃透了所有的史料，因此《马华戏剧文学的发展》一文，虽然只是简略地介绍由1919至1941年的戏剧发展情况，但每一发展阶段的重点都给勾勒出来了。在此文中，方修基本上还是以马华文艺思潮的演变的分段法，来论述戏剧文学的发展特色。也因此，他把马华戏剧文学的萌芽期分为初期与后期。初期为1919至1922年，其时的特点是演出场所简陋，但演出规模大且次数多，剧作创作乃为配合时代潮流的，但也有些是内容庸俗的，且剧本不完整，只有故事梗要。后期为1923至1925年，完整的剧本已出现，内容也倾向于批评社会陋习。

就如其他文学体裁一样，马华戏剧进入1925或1926年就趋向成熟了，概念化的弊病不再出现了。接着进入1927年至1930年时期，随着新兴文学的勃起，戏剧也分为两个流派，即特别强调阶级意识、反帝意识的新兴剧本，与提倡南洋色彩的剧本。

然而由于新兴剧《十字街头》肇祸，造成马华文学消沉，因此从1931年初起，戏剧活动就转移至槟城。进入低潮期1932至1936年期间，马华剧运中心又由槟城移回新加坡，且戏剧工作者坚守岗位，在剧本荒的情况下，改写好剧本来演出，取得比其他文体较突出的成绩。

1937至1941年为马华新文学的繁盛期，戏剧运动也进入空前的蓬勃状态。1937至1939年为救亡戏剧高潮期；1940至1941年剧运则进入较曲折发展阶段。

收在《马华文艺思潮的演变》一书中的这四篇论文，写作年代从1968至1970年，印证于方修所编纂的《马华新文学大系》的出版于1970至1972年之间，我们应可断定，在1968年至1970年期间，方修在写完《史稿》的基础上，又经过三数年间的搜集、整理马华新文学史料，他对马华新文学的各种文体的发展状况，文艺思潮的演变过程，早已摸得一清二楚，且了如指掌了。这我们只要读一读大系各种文体选集的导言，就可略知一斑。我们由此也可了解，为何后来学者在研究战前马华文学方面，总无法取得比方修更高的成果。单单以《马华戏剧文学的发展》此短文来说，方修除了有《戏剧集》、《剧运特辑一集》与《剧运特辑二集》此三巨册的丰富史料作为论述的依据外，他为此三册选集所写的导言，无疑的也是此短文的立论的凭据。我们之所以会常常为方修的单篇论文的精辟见解，简明结论所折服，原因在此。

《和日本朋友谈马华抗日文学》一文可说是方修钻研战前马华新文学后的副产品，但在有关这方面的文学史书几乎是付诸阙如的本地文坛来说，它却是弥足珍贵的一篇论著。(70)

与撰写其他论文一样，方修也是多方去探索马华抗日文学的起源的。从中日历史来看，日本于1874年进兵台湾开始，在接着下来的40年里，日本侵华事件层出不穷，如“五卅惨案”，“五三济南惨案”，“九一八事变”，“塘沽协定”，“何梅协定”都是其荦荦大者。而其时的新马华人还是侨民身分，他们既然关心乡国安危与民族的存亡绝续，自然也就会在作品中体现出反日的情感。因此，即使是马华旧文学也已有反日作品，马华新文学就更不用说了。

另一方面，马华新文学的产生既有内在的条件，也有外来的因素，这外来的因素就是中国新文学的反侵略反封建的特质，这特质正好符合本地人民的要求，因而日本的全面侵华甚至整个亚洲的不义战争，也自然会受到马华作家的谴责。

日本的全面进攻亚洲国家，以及德、意的在欧洲点燃战火，其实都是一场摧毁人类文明，破坏世界和平的血腥大屠杀，马华文学在这样的时代背景下，必然会产生多姿多彩的抗日文学。

方修在此论文中所采用的是从远而近，由大而小，从阔镜头到焦点集中的特写手法来剖析问题。在论述了马华抗日文学产生的种种原因后，方修立刻归结到抗日文学的广阔内容这一点上来，而后又把结论缩小为在抗日文学作品中，以小说的创作题材最为多姿多彩这一点上来。然后再总结地说，马华抗日文学的下限应定在1945年8月日本向盟军投降之时。不过，方修在文末却又认为和平初期一年左右出现于副刊或杂志上的，具有抗日内容的创作，尤其是三五千字以上的小

说，应可视为新马论陷期已定稿或酝酿成熟的作品，而一并列入抗日文学的范畴去。

方修另有四篇纵论战前至战后马华新文学的各种景象的文学，也是特别值得一提的。这四篇文章就是《马华文学的主流——现实主义的发展》、《马华新文学及其历史轮廓》、《答南方艺术团问——关于战后话剧活动》以及《战后三十年的新马话剧活动》。其中第三与第四篇可当作一篇合起来读，此二篇文章都可视为方修对战后华语话剧的研究心得。

如果说《马华文艺思潮的演变》一文是方修从文艺思想的角度，对战前马华新文学作纵深精细的剖析，那《马华文学的主流——现实主义的发展》一文则是他凭借中国新文学发展的特点，从横广面的多方比较与纵深面的层层切入，来分析马华文学发展特征的论文了。

在此论文中，方修一再强调，马华新文学的创作倾向，是一开始就是现实主义的，且是不断地发展着的，这种现实主义精神贯穿着整部文学史。

马华新文学为何一开始就是现实主义的呢？方修认为，这有两层原因。一是接受中国文学的现实主义传统的影响，二是马华社会乃殖民地社会，民族资产阶级没力量，来自资产与小资产阶级的写作人，不能像欧洲文艺复兴时期的作家那样意气风发，精神昂扬，因而不能创作浪漫主义的作品，而只能倾向于创作观察现实，剖析现实的现实主义作品了。

倘若我们说中国新文学在解放前的短短30年内，重复了西方文学思潮一百多年的演变过程，是中国新文学具有现实主义、浪漫主义、象征主义等等特征的原因，那马华新文学的思潮，则可说是通过中国新文学的理论书籍传播后的再一

次对西方文艺思潮作横的移植。(71)

尽管横的移殖进来的文艺思潮，在本地的土壤中充分地吸取了南洋色彩，并紧扣着本地现实，从而使得马华新文学作品带有很强的独特性，我们不能否认的一点是，由于旧中国与新马所吸取的文艺思潮大体相似，此二地的文学发展特点是可以排比着来研究的。

在《马华文学的主流——现实主义的发展》一文中，方修把中国新文学分为五种形态，即一、客观的现实主义作品；二、批判的现实主义作品；三、彻底的批判的现实主义作品；四、新、旧现实主义过渡期的作品；以及五、新现实主义作品。从马华新文学的发展情况来说，方修认为它只有前四种形态的作品，而没有最后一类型的作品。

方修认为，马华新文学发轫的最初几年，即1919至1925年之间，一般重要作品的创作倾向是属于客观的现实主义的，例如陈桂芳的《人间地狱》，即是其例。不过，客观的现实主义义作品，即使是到了今天还是常见的。这后一论点有力地说明了方修对战前与战后以至今日的马华新文学是了如指掌的。(72)

1925至1927年，一般主要作品已倾向批判的现实主义，例如吴仲青的《辜负你了》即是其代表作品，此篇小说对现实的批判已有巴金的《家》那样的深度了。

1927至1930年，马华新文学作品有两个主要倾向，一为比较成熟的批判的现实主义，如曾玉羊的《生活圈外》；另一为新兴的浪漫主义，如陈晴山的《乘桴》和槐才的《红毛路上杂感》。

从1931年到1970年代中期，批判的现实主义退居次要地位，新兴的浪漫主义作品也少见，一般重要作品的倾向是批

判的现实主义与新兴的浪漫主义的结合，如一林的《橡林深处》与铁抗的《父》即是其代表作。而且，方修认为，这种倾向从战后初期，至50年代的反黄运动时期，整个60年代，以至70年代中期，依然不衰。如70年代中期的剧本《第二次奔》、《阿添叔》与《成长》，都是此类性质的作品。

方修在此论文中所引述的论证，让我们看到他对中国新文学与马华新文学的熟悉程度之一斑。方修断定，马华文学迄今尚未有彻底的批判现实主义的作品，也极少有新现实主义作品，揆诸新马社会、政治、经济的现状，再验之以马华新文学作品，我们认为这样的论断是正确的。唯其新马在政治上、经济上、社会运动方面以至文化层次面，都没有经历过中国所经历的过程，因此战后的马华文学也就没有新中国成立后所面对的一些特殊问题。不过，我们不能否认的是，新马的一些华文作品无论在形式上或表现手法上，也都受到中国新文学的影响，以致在表面上看来，战后的一些华文作品也带有新中国成立后出现的文学作品的特点，只是在实质精神上是不一样的。

方修此论文虽是应新加坡艺术剧场之邀而作的演讲，实际上却是对他写于1973年12月的《看稿的感想》一文而引来的一场论争所作的总答复。事缘方修发表了《看稿的感想》一文后，高胡在丽的呼声话剧组《翻身》演出特刊上发表了《鲁迅的反潮流精神》，文中引述方修在《看稿的感想》说的现实主义应该还有发展余地的话，致引起文艺界的广泛注意，且有数篇文章批判高胡把新现实主义当作有害潮流的看法是错误的。方修写此文的目的有三，一为澄清他并不是反对新现实主义的；二为进一步说明马华文学的现实主义作品并没达到应有的高度；三为考虑到马华作家即使写出新现实主义的

作品，碍于没表园地，也将是徒劳无功的，倒不如进一步发展现实主义。(73)

《马华新文学及其历史轮廓》一文的副题是《为朝日新闻社〈亚洲展望〉季刊作》，方修在文章开头即间接点明此文的写作，是为让外国读者大略了解马华新文学史而来的。此文的最大特点是，方修只以五、六千字的篇幅，就高度概括地介绍了马华文学由萌芽至1970年代的发展概况。(74)由于篇幅小，又涵盖了由战前至战后的文学景象，方修只介绍了此50年的四个马华文学高潮期的景象。

此文的另一特色是，方修用非常简练的手法，总结地介绍了马华文学50多年来的发展特征，这些特征方修在他的《史稿》、《简史》以及《初稿》中都有所提及，但由于是分散在这三册文学史中，那些特征就不像在此文中那样集中且明显。另一方面，方修把由战前至战后马华文学的四个高潮期的文学景象放在一起论述，也只能在此文中见到。

马华文学的内部发生展规律与特征是什么？方修在《史稿》、《简史》与《初稿》中都有所论及，然而由于此三册文学史书得论述许多文学景象，有关文学发展规律与特征的论述就没那么鲜明了。在此文中，由于无须详论枝节问题，而可直接勾勒文学发展脉络，因而发展脉络与特点就异常鲜明了。方修说:

马华新文学是接受了中国“五四”文化运动的影响，具有反帝反封建的精神，在新马地区（包括北婆罗洲）发展起来的白话文学。它诞生于1919年，迄今已有50多年的历史。但50多年以来，它并不是顺畅地、直线地发展着，而是与当地的社会运动相适应地走着迂回曲折的道路。它的历程数年一

变，波涛起伏，有时上升，有时下降。大略说来，每当殖民地的政治经济局势动荡不安，或社会运动蓬勃兴起的时候，马华新文学经常有了短暂的繁荣，出版、创作、理论，以至表演艺术的活动都突飞猛晋，形成了文学史上的高潮时期；反之，当殖民地统治相对强化，或社会运动告了一个段落之后，马华新文学演进的步伐便常常显得沉重迟滞，各方面的成绩普遍降减，呈现了一种低潮状态。(75)

英国在政治上所推行的间接统治策略，与在经济上的转嫁祸害特点，是造成华社进步力量与保守势力始终抗衡，然而当更大的矛盾来临时，华社的进步与保守力量又会团结一致与英国殖民地当局对抗的原因，而此二特点反映在马华文学上就是反封建与反侵略此二大主题的一隐一显的特征。但不论是反封建的间接威胁及英国的统治，或反侵略的直接把矛头指向英国，这二者都是不利于英国的统治的，因此马华文学的受到英国殖民地当局的仇视就一点也不足为怪了。也因此它的发展必然不顺利，且不是直线式的，必然要与社会运动共浮沉，而社会运动通常都是为期甚短的，这就是马华文学会呈现波涛起伏，数年一变的原因。方修所撰写的三册马华文学史，无疑的都是以这样的观点来剖析文学现象的，只是在此篇短文中，方修把马华文学发展的这些特点集中地来加以论述，因而读者也就对此些特点倍感鲜明了。

唯其高潮期作者众多，作品内容较坚实，艺术技巧较高，一般读者若想了解马华文学的发展状况，最方便的方法便是从了解高潮期的马华文学作品着手。方修说:

50多年来的马华新文学，处在高潮局面的时候比较疏少，

陷入低潮状态的时候比较多些。但高潮时期却是马华新文学的精粹所在，收获特别丰富。马华新文学史上的一批批最优秀的作者与作品，都是在这样的时期内产生或孕育出来的。这样的一种高潮期，马华文学史上先后出现过四个。外国读者，只要稍微了解这些丰收季节的一般情况，就几乎等于了解马华新文学史的大半了。(76)

在介绍马华文学从战前至战后的四个高潮期时，方修也顺便简略地提及萌芽期的文学景象，低潮期“文字案”发生的来龙去脉，以至新马沦陷为日本殖民地时期马华文学几乎覆灭的惨况。因此，此短文实际上不妨视为一篇马华文学发展史大纲。不过，由于方修在论述每一高潮期都只以一篇小说为例来说明该时期的文学特点，这就难免有以偏概全之弊，且读者也无从知道其他文体的特点何在。

《战后30年的新马话剧活动》写于1978年2月18日，距离《答南方艺术团问——关于战后话剧活动》一文的写于1976年10月有一年多，因此前者可视为后者的续作。前者泛论战后至70年代末新马话剧活动的状况与特征，而后者则只谈及战后初期话剧进入中兴期的一些特点。《答南方艺术团问》由于篇幅短小，又是访谈录，在组织上显得较为松散，但方修在此文中所谈及的，有关战后初期话剧活动的一些特点，却又是在他的其他文章中无法找到的，因此此文实际上确可作为《战后30年的新马话剧活动》一文的补充。《战后30年的新马话剧活动》在实质上就是一篇战后新马戏剧发展简史。(77)本文的分期法，全然根据《初稿》的分法。方修在此文中，大致上已把战后30年本的话剧发展情况，勾勒得清清楚楚。新马话剧在战后初期（1943至1948年）迅速且全面地话跃起来，旧剧

团复办，新剧团成立，剧团职业化的尝试，学生剧运的展开，本外地戏剧的交流等等，顿使戏剧界呈现一片生机蓬勃景象。

时序进入1948年6月，随着紧急法令的颁布，马华戏剧也与其他文艺部门一样，进入绵延五年的冬眠期。此时期只剩下一两个客串性质的团体偶而推出一两出趣味性的小戏，整个戏剧界呈现一片沉寂局面。然而学生剧运却在此时兴起，并带动剧运前进。

进入1953至1956年的马华文学反黄时期，学生戏剧活动已臻高潮，并成为马华剧运的主流，且衍发出像新加坡艺术剧场这样的业余戏剧团体来。

马华文学进入1957年后，戏剧活动也显得曲折不平，总的倾向是一般剧团的演出，大都是从着重外国剧过渡到多演本地剧。且由于各剧团对本地戏的定义有歧见，也就不时出现一些小论争。

总之，方修在此文中为我们勾勒出的，战后新马话剧发展的脉络，是相当全面且颇为深入的。此文的写成，无疑的也是方修长期钻研战后马华文学作品与戏剧的成果。这一点，我们只要细读方修在《战后马华新文学大系（戏剧一集）》的《导言》就可知道。(78)

综观上述，我们可以这么说，从方修的单篇论著，我们更可以看出他吃透战前、战后与当代马华文学史料后的精辟见解。从纵的方面说，方修可以战前或战后的马华文学的某一课题，如战前文学发展史、文艺思潮演变、战前戏剧文学发展概要、战后戏剧发展趋势等等为论述对象；也可以从战前贯穿至战后甚至当代的马华文学的某一课题，如马华文学的四个高潮期的景象、马华文学的主要创作倾向等等为论述对象；从横的方面来说，方修可以把马华新文学与中国现代

文学排比着来论述。而且，他对二者的发展脉络都异常清楚；又能抓住其相似处与不同点加以演绎，因而他对马、中现代文学的既紧密相关，又各有特点的论述，是特别教人瞩目的。

我们从方修对当代马华文学史料的艰辛整理过程，就可窥探他追索文学发展趋势的不易，那些点点滴滴的心得的获得，是经过多方思索的结果。而且，在累积了一些心得后，又得把它们串连起来，从中整理出一些趋向来，再从而又把主要趋向演绎为发展特征。因此，我们可以看出方修为当代马华文学寻求发展脉络，他所下的功夫是何等艰巨。不过，也正因为方修数十年如一日不间断地整理原始史料，累积点滴心得，探讨文学发展总趋势，并把马华新文学与中国新文学对比研究，他才有可能写出《史稿》、《简史》、《初稿》这样的文学史书，并成为新马杰出文学史家。

小结

《初稿》只写至1956年，而没写至1970年，那是教人惋惜的。从1957年开始到今天，这30多年的新马华文文学又走过多少崎岖不平的道路，其中所遇到的艰难困苦又有多大，在此期间又曾展现过什么样的绮丽景象，也正等待像方修这样的杰出文学史家来勾勒与描绘。(79)

从1957至1970年代末期，新马华文文学所呈现的风貌，可说是最为多姿多彩的，其写作技巧在某一程度上说也远较马华文学任何一个时期的为高。方修在《马华新文学大系（战后）诗集》的《导言》中，曾说1957至1970年左右的诗歌是沿着三个倾向在发展着的。第一个倾向是反黄运动的余绪的震荡，其基调是反黄歌声的赓续，内容除对爱国主义感情的坚

持外，也刻划下层生活景象，讽刺不良社会风气，声援亚非拉各地人民反殖反帝的斗争。第二个倾向是个人的抒情小诗及咏物、写景、记游作品的发达，其格调较柔和舒缓。第三个倾向是“现代诗”的多量出现，方修认为那是世纪末的形式主义文艺的一种，就中文诗来说，是30年代“现代诗派”的发展的极致。“现代诗”产生原因众多，除了有心人的倡导，“新潮”的影响外，也涉及个人精神冲力的问题。一个有点创作才能的青年，既不甘于自然主义的平庸，却又无力突破困难，切入现实，就只好钻入这种玩诗谜的魔道了。(80)

方修以此三倾向来概括这30多年来的新马华文诗歌的创作特点，是相当恰当的。若以此三种倾向来概括此时期的散文创作，那也是得当的。即使小说与戏剧创作也没例外，小说也有些描写非本质的社会现象的，如婚外情、偷情等；不过小说还是保持着现实主义的作风。戏剧创作则绝大部分是紧扣着时代脉博的。当然，在反映现实，批评现实黑暗面时，戏剧创作还是会有直接接触到社会本质与只点到社会非本质现象的差别的。(81)

虽然我们从方修对1957至1977年的诗歌创作倾向的剖析，多少也可窥探这20多年间其他文体的发展大概，但方修没把此段时期的文学景象写入《初稿》，却是一大缺憾。由于原本属于《初稿》第四时期，即新马独立前后期（1957－1970），是战后新马华文文学少见的繁盛期，此时期的文学景象没写入《初稿》，是此文学史书的最大缺点。因而现行本的《初稿》除了使人觉得战后新马华文文学内容过于贫乏外，也有未能一窥全貌的缺憾。

在结构上，《初稿》把战后马华文学截至1970年为止的时期分为四期来论述，而每一时期又有重点地介绍各种文体的

重要作家与作品，这可说是相当严密的论述法了。不过，由于分期过密，每一时期期限甚短，最少的只有四年，最长的也只不过六年，因而在论述上就显露出这样的缺点来：方修为各时期文学总现象的勾勒虽然景象鲜明，但战后新马华文文学各种体裁的发展轨迹，却因分期过密而显得支离破碎。我们只有通过阅读方修在《马华新文学大系（战后）》的诗歌、小说、散文与戏剧各集中所写的导言中，才可清楚地看到各种文体的发展状况。

战后新马华文文学的细密分期应是必要的，但撰写此段文学史的学人，是有必要在开头的每一章中，先概说该时期的政治社会背景如何促使文学发展，然而再论述各种文体的发展状况。(82)

方修认为1957年之后的新马华文文学的分期法是，1957至1965年可划入第四期；1966至1976年可划入第五期；而1977年至今则可划入第六期。(83)

要为此三期的新马华文文学发展轨迹勾勒出一个轮廓来，是比较困难的；要为此三时期的文学现象作总结性的评论，那更不容易。首先是，1961年年中人民行动党分裂为二，社会主义阵线走左倾路向，另办《阵线报》，辟《旗》与《艺坛》刊载一些文学作品。《阵线报》于1961年年底出版，于1973年停刊，在此十二、三年期间，《旗》所刊登的文学作品，至今尚未有被编选进任何一本大系或选集中。与此同时，发生于1966年至1976年之间的中国文化大革命，对新马华文文学也有一定的影响，反映在本地文坛上就是于1969年及1973年先后出现了好几份风格清新的杂志，如《建设》、《文艺生活》、《星光》、《劲草》、《知识天地》等等；这些杂志虽然寿命都不长，但也刊登了不少有生活气息，能反映时代特

征的作品，值得撰写此时期的文学史的学人去整理挑选，从中总结出这一批作品的特点，及其在新马华文文坛上所应处在的位置。(84)理由是，这数年来，中国与台湾，以及本地的文艺团体所编选的大系或选集，其中所收集的作品都是刊登于报章副刊或个人集子中的文章，流散于《旗》、《建设》、《新生》、《劲草》等等杂志上的作品，可谓仅无仅有。(85)

很明显的，任何学者若要把战后新马华文文学写至当前为止，就得把《旗》、《建设》、《文艺生活》、《劲草》，以及各文化团体的会讯、毕业校刊、戏剧演出杂志上所刊登的作品整理出来，加以挑选排比研究，找出其思想倾向与艺术特征，并把它们与报章副刊、个人集子中的作品相互比较，从中整理出一些头绪，这才有可能写出有分量的文学史书来。

从1956年起至1978年为止，方修每年又为我们勾勒新马华文文学的动态与发展方向，在那24篇文章中，方修并没忽略掉刊登于会讯、演出特刊、毕业特刊的文学作品，因此，方修若能把《初稿》续写至目前为止，相信我们就会有一部相当完整的战后马华文学史了。(86)

注解

(1) 方修认为，一个国家的政治变革和文学现象的关系有两种情况，一种是政治改变了，文学现象也跟着改变；另一种是国家独立或政治制度有所改变，文学情况赶不上那样的形势，马华文学是属于后一种情况。见方修电话访谈、网雷笔录《文坛25年概述——1959－1984》，文收《看龙集》，页3-7。

(2) 李廷辉曾断定，战后初期至1948年，由于马共在工运、学生界、舆论界、文化界具有甚大的影响力，因而说此时期的马华文学是左倾的。见李廷辉《时代和文艺：战后新加坡华文诗歌发展初探》《新加坡文艺》45期，1991年3月7，页11。李廷辉也曾把新马人民所展开的独立运

动分为两阶段，即第一阶段从1945至1957年，而1957年马来亚获得独立，马来亚的作家自此就走向唯美主义的道路；第二阶段是从1945至1963年，而1963年新加坡加入马来西亚获得独立，自1963年后，新加坡的文艺思潮就分为两个方向发展，有许多作家走向唯美主义的方向去了。

(3) 见方修《战后马华文学史初稿》之《序言》与《后记》（新加坡：T.K.Goh出版，1928）页1-2及页138-139。并见《战后马华文学史初稿》之《再版序》（吉隆坡：董总出版，1987）页Ⅲ－Ⅵ。

(4) 原甸的《马华新诗史初稿1920－1965》与朱绪的《新马戏剧活动45年》二书，都只是文体发展史书。杨松年的《新马华文文学论集》一书中所收的单篇论文，间有论及战后新马华文文学的，但侧重于作品集子的出版情况的介绍，对文学发展脉络没触及。周维介的《新马华文文学散论》中有几篇总结每一年新加坡华文文学活动的文字，以及一篇题为《灯火飘摇16年——1965－1981的新马华文文学》的论述文章，但都无法全面勾勒出战后马华文学的发展面貌。

(5) 《马华文艺独特性问题》一文，收在方修《避席集》，页14-20，该文写于1956年5月。

(6) 见方修《文学、报刊、生活》页117。

(7) 根据1991年10月10日电话访谈。

(8) 有关世界书局要方修编选战后马华文学大系一事，也是根据1991年10月10日之访谈。

(9) 战后马华文学大系小说一集导言写于1976年3月，戏剧一集导言写于1976年5月，散文一集导言写于1976年7月，因此可断定此三册选集在1976年都已编选好。诗集导言写于1977年4月，但也可断定在1976年此书的构架大体上已完成。选集共十册，方修至今已全编好，但只出版四册。

(10) 方修说，从1957至1970年断为一期，是当年应南大人文与社会科学研究所之邀请撰写《初稿》而定的，不能作准。他认为此期应以1967年为断限，根据1991年10月10日访谈。

(11) 杨松年在《战后至独立前新加坡华文文学书籍的出版》，与《独立以来新加坡华文文学书刊的出版》二文中，对分期法也有所涉及，但由于该二文的分期法主要是为论述各个时期的文艺单行本的出版情况而来的，与以文学发展的特征为分期依据的分法有所不同，我们因此认为这样的分期法不能很好地探讨马华文学的发展脉络。二文均收《新马华文文学论集》。另者，黄孟文在《新加坡独立以来的华文文学》

一文中，则粗略地把马华文学（包括新华文学）分为三个时期，即从马华新文学滥觞的1919年起至第二世界大战结束的1945年止为一期；从战后的1945年起至1965年新马分家止为第二期；从1965年至1977年止是第三期。这样的分期法，失诸过于简略，我们更无法从中窥见战后马华新文学的发展轨迹。见黄孟文《新马文艺论丛》（新加坡：世界书局，1979），页1-10。

(12) 见Yeo Kim Wah: Political Development in Singapore 1945-1955 (Singapore University Press, 1977）页13-16。另见Khong Kim Hong未刊博士论文：British Rule: The Strnggle For Inpendence in Malaya 1945-1957。（University of Microfilms International Michigen, University of Pittsberg），页400。并见崔贵强《新马华人国家认同的转向1945-1959》（新加坡：南洋学会，1990），页153-184。

(13) 马来亚联合邦的用意也是要建立一个强大的中央，以管制马来亚各州。其架构以代表英皇的钦差大臣为主，他具有至大无上的权力，执行内政、外交、防务等事务，他指示地方政府行事，以维持马来人特殊地位与其他种族的合法利益。钦差大臣之下有行政议会与立法议会，除了宗教及马来习俗交由州政府管理外，钦差大臣管理所有的事务。见崔贵强《新马华人国家认同的转向1945-1959》，页158-166。

(14) 同上。

(15) 马共温和派领袖莱特其实是混进马共的法、英、日的三重特务。见崔贵强《新马华人国家从同的转向1945-1959》，页211。

(16) 见Khong Kim Hong: The Struggle For Independence in Malaya 1945-1957，页80-98。本论文作者例举数点理由，论证马共的决定走向武装斗争路线，与苏共或中共无关，而是马共长期与英殖民地政府斗争后，在总结经验时认为只有展开武装斗争，才有前途。

(17) “五一三事件”主要是学生为要求缓役不遂而告发生的，无可否认，马共是支持此场斗争的，但它并不是煽动此场斗争的幕后人，见崔贵强《新马华人国家认同的转向1945-1959》，页267-277。有关工潮详情，详见Yeo Kim Wah: “Political Development in Singapore 1945-1955” OP. Cit 229-250。

(18) 见王慷鼎未刊博士论文《新加坡华文日报社论研究（1945-1959），页312。

(19) 王慷鼎在其论文《新加坡华文日报社论研究（1945-1959）》中，对《南洋商报》、《星洲日报》、《南侨日报》、《中兴日报》针对这一系列教育政策所作的评论，有颇为详尽的论述，见王著页312-366。

(20) 见《南洋大学史料汇编》（吉隆坡：马来亚南洋大学校友会，1990）页12-63。

(21) Robert Jackson 在其著作" The Malaya Emergency ——The Commonwealth's Warfare 1948-1966"一书中，把紧急法令分为三个阶段来论述，即1948至1950年4月为第一阶段；1950年4月至1951年12月为第二阶段；1952年1月至1954年5月为第三阶段；前二阶段英军死伤惨重，第三阶段则开始有反击能力。此后至1960年，马共就处于挨打状态。见Robert Jackson" The Malaya Emergency ——The Commonwealth's Warfare 1948-1966 " (New York: Chapman & Hall inc 1991)。

(22) 见方修《初稿》，页3。

(23) 同上。

(24) 方修编选的《马华新文学大系——战后》虽只出版四册，但在实际上他已收集十册史料，另六册是随时都可拿出来出版的。

(25) 见方修《初稿》，页81-91。

(26) 见方修《初稿》，页105-106。

(27) 有关此场论争，赵戎在1960年曾写了一篇《论马华文艺的独特性》论述之。但赵戎的那篇文章犯了一个很大的错误，即断定马华文学起源于1931年。由于对战前马华文学缺乏深入与全面的认识，在论述此场论争的意义时，就抓不到要点。且赵戎又有自诩与过分夸奖友人著作的毛病，致使文章格调不高，缺乏论文应有的严谨性。见赵戎《论马华文艺的独特性》，文收《赵戎文艺论文集》（新加坡：教育出版社，1970）页28-43。苗秀在《新马华文文学大系（理论）》的《导论》中，也相当全面论述及此场论争。苗秀的论点远较赵戎的深入且客观，但苗秀在研究战前马华文学方面所犯的最大错误是，过于武断地判定战前马华文学是充满着侨民意识，是侨民文学或移民文学。由于没仔细考察史料，深入探讨马华文学的发展脉络，苗秀断定此场论争是马华文学走上独立自主发展的里程碑，这不只与史实不符，且无法圆满解释为何此场论争会骤然发生于1947至1948年。见李廷辉主编《马华华文文学大系（理论）》之《导论》（新加坡：教育出版社，1971），页6-24。

(28) 见方修《初稿》之《序言》，页1-2。

(29) 李廷辉主编《新马华文文学大系（理论）》一书，所收有关此场论争的文章共计20篇，其中赵戎的《略论侨民文艺》与《问题的开脱》以及苗秀的《论"侨民意识"与"马华文艺独特性"》不为方修所引述。方修论述此场论争，共提到28篇文章，其中有11篇是大系所没收录的。

其中尤以正面论争主角周容的《谈马华文艺》与《也论侨民文艺》二文最为重要，但大系也没收录。由此可见方修所收集的有关此场论争的史料相当齐全。

(30) 见方修《初稿》，页30。

(31) 见方修《初稿》，页31-63。

(32) 《南侨日报》于1947年所进行的一项调查显示，超过98%的受调查认为马来亚应是马来亚人民的国家，95%的人认为居留新马的华人，应该成为新马的公民。见杨松年《新马华文文学论集》，页5。

(33) 由于新加坡于1965年独立，此年之后的文学我们一概以新马华文文学称之，前此的仍称为马华文学。

(34) 1970与1971年的总结性评论的撰写人是长河。

(35) 《南洋文艺》编者原本要方修写一篇《一年来的马华文艺界》的总结性文字，方修由于所收集的资料尚未全部浏览，因而改写一年来的副刊情况一文。见方修《新马文学史论集》，页148-153。

(36) 1970与1971年的文坛动态，方修并没撰写总结性的文字，他只写了一篇《1970、1971年文艺新书编目》。不过，在1984年9月接受新加坡广播电台访谈时，方修却曾提及此二、三年的文坛盛景。见方修电台访谈，网雷笔录整理《文坛25年概述——1959-1984），文收《看龙集》，页3-7。

(37) 见《1965年的马华文艺界》，文收方修《新马文学史论集》，页196-198。

(38) 见《1961年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页154。

(39) 见《1968年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，223-224页。

(40) 见《1966年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页206。

(41) 见《1961年新马华文报副刊一瞥》，文收《新马文学史论集》页148-149。

(42) 见《1962年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页165-166。

(43) 同上。

(44) 有关格律诗的部分论争文字，见李廷辉主编《新马华文学大系（理论）》，页589-620。

(45) 见《1964年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页191。

(46) 见任辛（方修另一笔名）《谈文体》，文收《谈小品散文》，页43-44。

(47) 同注(45)，页192。

(48) 同注(45)，页192-193。

(49) 同注(45)，页193。

(50) 见《1965年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页201-202。
(51) 同上，页202-203。
(52) 有关谈论近体诗的文章，可参阅方修《近体诗杂谈》与《近体诗续谈》，二文均收《沉沦集》，页106-126。有关王安石与苏东坡关于菊花诗的论争，见《王安石与苏东坡》，文收《小休录》，页35-41。
(53) 前四篇收在《马华文艺思潮的演变》，后一篇收在《新马文学史论集》，页57-61。
(54) 见《马华新文学简说》，文收《马华文艺思潮的演变》，页25。
(55) 同上，页26。
(56) 见杨松年《战前马华文学所反映的华工生活》（新加坡：全国职总奋斗报，1986）页21-58。
(57) 杨松年把作家对华工的看法分为七类来加以剖析，见上书，页139-162。
(58) 见《马华新文学简说》，页36-37。
(59) 见《中国文学对马华文学影响》，文收《马华文艺思潮的演变》，页40。
(60) 见王慷鼎未刊博士论文《新加坡华文日报社论研究（1945-1959）》(新加坡国立大学，中文系)，页18-20。
(61) 同上，页22-23。
(62) 同上，页19-20。
(63) 同注(54)，页42-43。
(64) 郑子瑜在《马华文学的历史应该运溯上去》一文中，曾列举明、清两代的中国作者所写的有关新马的著作，诗文以及终老于新加坡的丘菽园的诗作，并说这些作品在思想感情上虽带有侨民意识，但却不妨把它们列为马华的古典文学的范畴去，文收《郑子瑜选集》（新加坡：世界书局，年代未明），页283-290。李庆年的未刊博士论文《马华旧体诗演进史》，对马华古典文学中的旧体诗的演进过程，也有相当详尽的描述。
(65) 见《中国文学对马华文学的影响》文收《马华文艺思潮的演变》页43。
(66) 见李向《战前的马华文艺》，文收《新马文学史论集》，页397-408。
(67) 同注(65)，页45-46。
(68) 见方修《史稿》初版末，页141-153。
(69) 见朱绪《新马话剧活动45年》（新加坡：文学书屋；1985）页1。
(70) 《和日本朋友谈马华抗日文学》一文，收在《新马文学史论集》，页57-61。
(71) 有关中国新文学引进西方文艺思潮的经过，见乐黛云，王宁主编《中

国文学与二十世纪西方文艺思潮》（北京：中国社会科学出版社，1990），页1-2。

(72) 见方修《马华文学的现实主义传统》，（新加坡：洪炉文化企业公司，1976），页25。

(73) 根据1991年7月16日谈话。

(74) 《马华文学及其历史轮廓》一文，收《新马文学史论集》，页44-53。

(75) 同上，页44。

(76) 同上。

(77) 方修说，此文是《战后马华新文学大系戏剧活动》之《导言》，此选集后来没出版，根据1991年7月16日谈话。

(78) 方修实际上已收齐十册战后马华新文学大系的资料，结果虽然只出四册，但由于他已泛览了战后马华文学作品，自然对各种文体的发展特征了如指掌。

(79) 方修曾一再提及续写战后马华文学史的事，见《初稿》初版本《序言》与《初稿》再版本《再版序》。

(80) 方修《马华新文学大系（战后）诗集》之《导言》（新加坡：世界书局，1982），页1-230。

(81) 方修所编的战后马华文学大系，只出四册，除诗歌选至70年代末外，其他三册的小说、戏剧、散文、都只选至1956年。但李廷辉主编的《新马华文文学大系》（共八册），对各种体裁作品则是从1945选至1965年的；柏杨主编的《新加坡共和国华文文学选集》，对各种体裁作品则选至70年代。

(82) 游国恩等撰写的《中国文学史》与江西大学中文系编的《中国文学史》，即在描述每一朝代文学史前，先概说时代背景与该朝代各种文体的发展状况，这种写法足供我们参考借鉴。

(83) 方修曾把1957至1962年划为第四期，而1963至今为第五期；见方修《1964年的马华文艺界》，文收《新马文学史论集》，页184-185。此处的见解根据1991年7月16日谈话。

(84) 伍仲在《纠正“独脚文学史”》一文中，曾提及撰写战后马华文学史的人不应忽略刊登于《阵线报》的《旗》以及工团、民间团体油印会讯上所刊登的文学作品。（见《联合早报》之《文艺城》，1991年7月28日）。

(85) 迄今为止，战后马华文学大系或选集计有方修编《马华新文学大系（战后）》四册；李廷辉主编《新马华文文学大系》八册；柏杨主编《新加坡共和国华文文学选集》五册；新加坡文艺协会编《新加坡当代

华文文学大系》三册；以及南洋商报编《吾土吾民创作选》六册。

(86) 方修新著《马华文学史补》共收六篇，除一篇论述论陷期的马华文学作品外，其余五篇是泛论1945至1948年，以及1948至1953年期间的文艺副刊、文艺杂志及三场文艺论争的，对1957至今的新马华文文学的发展风貌并未论及。（新加坡春艺图书贸易公司，1996）。

内容简介

作者从方修的生活道路与文学道路着手，探讨他的性格形成过程与文学道路的走向，追源溯本地描述了方修如何在大时代烈火的考验下成长起来，如何在朋友的影响下走入文学创 作的道路。

作者也深入剖析方修的文学创作论、文学批评观、史学思想、社会教育政治思想的特点及其不足处；且系统地缕述方修的文学与政治思想如何影响了他的文学创作与文学史书的撰写。

另一方面，作者也全面且深入地描述了方修的战前与战后马华文学史书的杰出观点与独特见解；深入分析他的散文、诗词的艺术成就及内容特色；并旁及他的编纂工作与学术研究成果。

本书作者也相当全面探讨了方修这位马华文坛上的杰出文学史家与作家，为马华文学作出什么贡献，与如何促进了一代雄健文风的发展。

作者用了八年时间，披阅了大批相关史料、文献与理论，深入地研究了各个相关课题，他下的每一个结论，都有大批史料与理论为依据；他对每一个事件都作了详尽的描述。全书共十三章，凡五十余万字，体大思精，可说是至今为止唯一一本最全面研究方修的巨著。

ISBN 981-04-4041-3

(上下两册) S$35 M$50 US$ 35/=