


# 马华文学的现实主义传统

方修著



 联炉文化企业公司

# 马华文学的现实主义传统

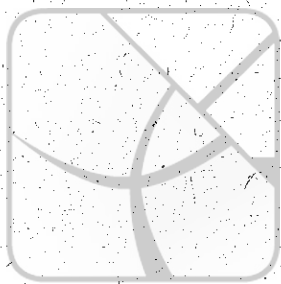
方修著



燕炉文化企业公司

洪天賜教授捐贈

马华文学的现实主义传统



Ang Chan E  
April 2, 1976

方修著



联华文化企业公司

## 目次

看稿的感想 .....	( 1 )
文艺问题答客问 .....	( 9 )
马华文学的主流——现实主义的发展 .....	( 20 )
文艺界二三事 .....	观止 ( 32 )
评语及其他 .....	( 43 )

《血颂》编选散记 .....	( 46 )
----------------	--------

略论萌芽期的马华小说 .....	( 55 )
------------------	--------

### 附编

战前的马华文艺 .....	李向 ( 61 )
---------------	-----------

读《文艺问题答客问》 .....	崔崢 ( 79 )
------------------	-----------

关于浪漫主义和现实主义 .....	海青 ( 84 )
-------------------	-----------

后记 .....	( 99 )
----------	--------

## 看稿的感想

——在星大中文学会主办  
文艺创作比赛颁奖礼上讲

星大中文学会先后举办过两次创作比赛，我都曾参加看稿，这一次看的是戏剧和诗歌，上回则看诗歌和散文。

我的看稿的感想，归纳起来可以分为四点：

第一，我觉得马华文艺的根基，还是显得相当的深厚扎实。照最近几年的情况来看，马华文艺是处于高度消沉的状态。这可能跟文艺园地的贫乏有很大的关系。因为一般文艺报刊的出版业非常的冷落、萧条，没有战前或战后初期那样繁盛。作者们缺乏发表作品的广大园地，自然会使到整个的创作的风气衰落下来。但从这一两次创作比赛的一些作品来看，马华文艺还是保持着他的优异的水平。而且每隔三几年，就有一批新的优秀的作者出现。

例如两次参加创作比赛的稿子，作者似乎完全不同，但最少在得奖的前几名作品，不论诗歌、戏剧、还是散文，都是十分优秀的。这个现象，说明了马华文艺的优良素质还是

保持着，虽然它是处在高度消沉的状态中。

因此，我又想到一个问题：打从马华新文学开始的一般作品，我差不多都阅读过了，也看了不少战后的作品，于是常常有些朋友问我：你看战前的作品强呢？还是战后的作品强？这个问题本来是很难解答的，可是看了这两次的稿件之后，我有了一个明确的答案。就是：从整个的文艺阵容来讲，从整个的气势或作品的量上来讲，战后是大大地不如战前。可是，从作品的实质上讲，从个别作者的修养，或个别体裁的创作讲，比如某一类诗歌或某一篇小说，战后却常常有很突出的表现。

这里可以打个比方。假定我们是站在一个看台上来看马华文艺行列，我们会觉得战前的队伍是很盛大的，一列一列的从眼前走过去。这种庞大的阵容，战后就没有了。可是在个别的方面，譬如最近这两届的文艺创作比赛的一些作者作品，我们却还可以看到某种突破。当然，这也是在上一辈的作者所奠定下来的深厚的牢固的根基上所取得的成果。以上是我这次看稿的第一点感想。

第二，我觉得这几年来，采取浪漫主义创作方法的作者有逐渐增加的趋势。本来马华社会好象不太适合于产生浪漫主义的作品。不论是战前，还是战后初期，这一类作品都是很少的。凡是看过一些战前的创作选集的朋友，或者是修过马华新文学史课程的同学，都会感觉到，在战前的二十多年间，总是隔了很久才出现一两篇值得注意的浪漫主义的作品。

品。譬如廿年代中期，有一篇《一个车夫的梦》，描写一个黄包车夫在新加坡附近的一个小岛上发现一个理想的社会，一个没有人拉人，没有人压迫人，没有多数人向少数人卑躬屈膝地讨生活的社会，有点儿象中国晋代的陶渊明所描写的桃花源。之后，到了三十年代初期，才再出现一篇《拉多公公》，描写马来人的神，领导南洋群岛三大民族人民，起来反抗侵略，建立他们所理想的自由快乐的国家。这种浪漫主义的作品在战后初期似乎更少。到了六十年代的初期，好象是南大中文学会举办的创作比赛，才开始出现了一些。比方诗剧《茉莉公主》就是。好象还有一篇长篇叙事诗，写几个小孩子的一场航海的惊险的遭遇。

但是，这种浪漫主义的作品渐渐多了起来，却是最近三几年的事。好象上一次星大中文学会的文艺创作比赛的一些优胜的诗歌和散文，就大都属于这一类的作品。作者们满怀激情地歌颂太阳、歌颂地球，歌颂伟大的时代。或者描写了本地的山川河流的一片灿烂的远景。这一次的创作比赛，也出现不少这一类的作品。譬如获得优秀奖的一个独幕剧就是。作者发挥了他的丰富的想象力，描写了廿一世纪某些地方的市民的奇形怪状的生活。

许多作者走向浪漫主义的创作道路，不但见于参加文艺创作比赛的稿子，也见于一些文艺刊物上的作品。记得是今年初看到的南大或是星大中文学会所出版的杂志，不知道是《劲草》还是《新生》，好些作者就有这种倾向，诸如写鲁

迅遇鬼，写大学生的匪夷所思的辩论会等等。我觉得这是当地写作界的一种新的现象。我的意思不是说这些作品写得很好，只是说写作界有这样的一种新的趋向。为什么在这个时候，浪漫主义的作品会渐渐多起来呢？这个我就不大清楚。总之这是一个值得重视的现象。我个人认为这现象是好的。因为创作方法多样化，可以扩大马华文艺创作活动，增进马华文艺创作的成绩。这是我看稿的第二点感想。

第三，我觉得采取现实主义创作方法的作品，好象还没有达到它的最高的局限，还有大大发展的余地。

什么是现实主义呢？这个，一直到现在，在一些先进国家里，似乎也还没有一个大家一致同意的定义。有人为现实主义定下几个原则，诸如反映具有本质意义的现象，细节描写上的真实等等。又有人说现实主义应该是刻划典型环境底下的典型性格。可是又有人说这个讲法不对，因为当初提出这个说法的那位德国的大哲学家，他的话只是针对小说而言，并没有包括其他文学样式；实际上在各种文艺作品里头，能够写出典型环境底下的典型性格的，常常只有小说和戏剧；其他如散文和诗歌等，就未必能够出现典型环境底下的典型性格。这些直到目前还存在着的歧见，我们暂且不去睬它。现在我所说的现实主义的作品，是指一些暴露性的作品。这些作品对于作者所处的环境的一些黑暗的、不合理的现象给予批判、暴露，但是止于批判、暴露，没有涉及到怎样来改革这黑暗的、不合理的的环境。我这里所指的就是这样

的一种作品。这种作品也称为旧现实主义作品或批判的现实主义作品。这样的一种作品，自从新现实主义的创作方法兴起来之后，一般上是认为过时了，已经达到了它的最高局限，要让位给新现实主义的创作方法了。我个人也曾有这样的看法。可是最近我的看法却有了改变。

去年，偶然看到了一出电影，好像是朝鲜片《摘苹果的时候》。我觉得这部影片里面对于朝鲜的旧社会里的贫雇农受到地主的残酷的压榨、迫害的描写真是令人惊心动魄。例如一个小孩子，在果园里吃了一个烂苹果，两只眼睛就被弄瞎了。这是一种很惊人，很有深度的描写。我不是说《摘苹果的时候》这电影是属于批判的现实主义的作品。当然，这电影是一部新现实主义的作品。但我认为，如果把电影里的反映朝鲜旧社会的农民的生活这一部分抽出来，它是可以成为一个批判的现实主义（旧现实主义）的上乘的创作的。

反看马华作品，就还很少达到这么一个深度。在中国新文学里头，旧现实主义的创作方法才真正是完成了它的历史任务。好象鲁迅的《孔乙己》、《祝福》、《阿Q正传》等等，可以说是后无来者了。但在马华作品这方面，现实主义应该还有它发展的余地。譬如这一次创作比赛的优胜作品中，我记得有一篇《黑街组诗》，描写新加坡小坡的一个夜市。这的确是一个很奇特的地方，尤其是在夜里，妓女、人妖、醉汉、外国兵……，形形色色，应有尽有。作者由此挖出了很多东西，描写了很多怪现象。但是我们读了，总觉得

好象差了些什么，好象是缺少象《摘苹果的时候》的故事里的那种振憾观众的灵魂的气质。我相信黑街也会有它的黑暗得令人惊心动魄的地方，觉得作者应该还有些东西可以发掘。也就是说，目前的马华现实主义作品，应该还有它的大可发展的余地。这是我的第三点看稿的感想。

最后一点是，我感到文艺批评确是一件很困难的工作。看稿评分，实际上就是一种文艺批评。这种批评工作，很难做得恰到好处。虽然我们大家都懂得，批评一篇作品，是可以有科学的标准的，譬如思想内容放在第一位，艺术形式放在第二位。而且，星大中文学会的负责同志，也曾在评分卷上写明思想内容要占七十分，艺术技巧方面占卅分。可是当我们接触到具体的作品的时候，分寸可就不会捏得很准。因为批评者看稿子时，常常受到他自己的生活的经验所左右或限制。作品的内容如果是他自己所熟悉的，他会感到亲切；如果对于他是生疏的东西，可就不易有深刻的体会。

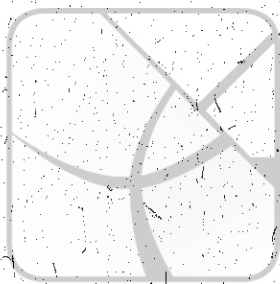
我们常常说：文艺作者应该深入生活，因为生活是创作的泉源。其实，我以为批评者也同样应该深入生活。批评者的生活经验如果跟作者差得太远，就很难真正认识到一篇作品的好处。我本人就常常有这样的情形。我看过中国的很多第一流的剧本，如《日出》、《雷雨》……等等，可是一直二、三十年后的今天，印象最深的，却不是这些名著，而是一篇不大有名的作品，记得是吴祖光的《少年游》。里面写的是一个青年的戏子，帮了一个同乡的忙，介绍他去给一

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，就常常目击这种卖友求荣、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，对于一些题材看来比较生疏的作品，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，所以选了。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正是他的生活，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。

所以，刚才陈荣照先生提议说，下一次的创作比赛最好能请一些其他方面的人，如工人作家等等来参加评判，我认为这个是有必要的。因为我们这些人的生活范围差不多都是同样狭窄，对于一些描写我们不太熟悉的题材的作品的评选，可能会沧海遗珠。我这话的另一个意思，也就是说，这一次

得奖的作者，固然值得高兴，可是落选的作者，也不必失望。这个可能不是他们写得不好，而是评判先生有眼无珠，也说不定。希望他们今后继续努力，多看多写，在再来一次创作比赛的时候，拿他几个大奖牌。

（一九七三年十二月）



## 文艺问题答客问

学校放了几天假，几位教书的朋友聚谈的机会多了一点。久未晤面的C君也于近日见访，提出了几个关于新、旧现实主义论争的问题，谈了好一会。并且希望我也写一篇有关这问题的文章。

文章是没有功夫写的。而且理论批评也不是我较专注或较有兴趣的一个文学部门。现在祇能将C君提出的疑问和我的答案照录下来，藉以澄清我自己的若干观点。

问：一年多来有关新、旧现实主义问题的论争，似乎不绝如缕。人们在文字上（譬如若干戏剧演出特刊）或口头上进行讨论的时候，总是涉及你登载在星大中文学会主办一九七三年文艺创作比赛特辑《成长》里面的一篇文章，究竟这篇文章是怎样写成的？

答：这是一篇演讲词。那天，星大中文学会举行创作比赛颁奖仪式，因为节目太少（据说祇有一首诗歌和一篇散文的朗诵），学会的负责同志要我讲一点话，拖延时间，并且

特别吩咐把讲词尽量拉长，以免颁奖礼太早结束，场面不好看。于是我便拉拉扯扯，说了这一些。当时是随想随说，没有底稿的。原以为这样胡扯一番，颁奖礼终于功德圆满，也就算了。不料过了一些日子，《特辑》的编者先生又来要我写篇文章，而且催索甚急，说是要赶着付印。我一时想不出有什么文章好写，不得已，只好废物利用，找出录音带，把那天的讲词抄了出来，整理一下，交了卷。这就是这篇“文章”的由来。文章本来有个标题，叫做《看稿的感想》；开头还有几句话，说明这是一篇为了替“文创比赛”颁奖仪式拖时间的讲辞。到了登载出来，题目和开头的一小段说明都不见了，变成了《评判先生的意见》。这就好象是一篇认真写出来的意见书，和当天的漫谈的形式不大相同。加以高胡先生在丽的呼声华语话剧组《翻身》演出特刊上发表了一篇《鲁迅的反潮流精神》，抨击本地文艺戏剧界“脱离现实去照搬外国的新文艺理论”，文中引录了我的讲辞里面一段“现实主义（指马华作品）应该还有它发展的余地”的话。于是情形就严重起来了，好象我是有意地在提出什么文艺问题，或者提倡旧现实主义似的。

问：你说在马华作品方面，现实主义还有它发展的余地，是怎样的一个意思呢？

答：这主要是针对参加星大中文学会创作比赛的一些作品的评述。意思是说，即使是属于批判的现实主义范畴的作品，诸如《黑街组诗》那样的诗作，也是可以写得更深刻，

更精彩些。因为这样的作品距离旧现实主义的极限，还有一大截，应该可以再提高的。所谓“发展”，这里是指个别作品的提高，不是指这种创作倾向的推广。不是主张马华作者大家都去写旧现实主义作品，不必写、或暂时不要写新现实主义作品，更不是反对作者们去从事新现实主义的创作；而是说，即使写的是旧现实主义作品，也不应止于目前这样的水平。同时我以中国方面《阿Q正传》、《祝福》等作品的达到旧现实主义的极限为例，认为马华旧现实主义的创作是应该有比目前更好的好绩的。当然，这也是理论上说说吧了，事实上恐怕是无此可能的。因为时代不同了，作者的宇宙观不同了，当一个作者提高到能够写出一篇本地的《阿Q正传》或《祝福》的时候，他的产品大概也不会再是旧现实主义的了。

问：你把只限于描写旧事物的作品列为旧现实主义的创作，似乎不大对。新现实主义的创作，是否也有止于旧事物的描写的呢？

答：是的。旧现实主义的作品有些并不太着重于批判旧事物，如十九世纪列宾的若干绘画就是。新现实主义也有专写旧事物的，如某些讽刺剧或历史小说就是。但我记得似乎不曾说过凡是写旧事物的创作就都是旧现实主义作品；而是说，我所谓的（即当时所要评述的）旧现实主义创作，指的是一些止于对旧事物的批判的作品。现在即使有人要把我这话当作是对于旧现实主义的解释，我想也无所谓，没有什么

大错的。一些专书或辞典说，旧现实主义是属于旧的世界观的现实主义，那当然是正确的，标准的解释。我说的“止于批判”等等，事实上也是旧现实主义作品的一般特征。我不想争论什么世界观与创作方法的关系；我祇是想，我把这一类止于对旧事物的批判，缺乏对于生活远景的透视的作品称为旧现实主义的创作，究竟是不是太过离谱了？如果不是，那也就稍可心安了。

问：旧现实主义是不是又有一个名称，叫做民主主义？

答：这在我还是闻所未闻的。大概是新出现的摩登理论吧。那么，比较起来，我倒觉得我的说法是平实、中肯得多了，也就更加可以心安了。虽然那是我自己临时杜撰出来，无书可抄的。然而这也不等于说，我的讲辞完全没有错误。错误是有的。祇是主要的并不在于这个杜撰，而是在其他方面。还有我所说的“发展的余地”等话，也显得颇为草率。按照我当时所要表达的概念，比较适当的讲法，大意倒应该是：一些侧重于描写旧事物的作品，还是大有提高的余地的；纵然是旧现实主义的作品，也应该、而且可能写得更深刻、更精彩些。

问：你写篇文章澄清一下岂不更好？省得有些人曲解了，说你在主张“发展旧现实主义”。

答：我看算了！反正“发展”旧现实主义也不是什么坏事。因为旧现实主义发展的结果，就正是新现实主义。

问：怎么讲呢？

答：旧现实主义和新现实主义并不一定是完全对立的。正如十九世纪列宾的许多现实主义的绘画，和他的后一代画家的作品并不一定是完全对立的一样。从历史的角度来看，旧现实主义和新现实主义两者有其承续的关系，新现实主义正是旧现实主义的推陈出新——发展。现实主义是一个不断发展着的优秀的创作传统，不单单是和古典主义；浪漫主义，自然主义等等平行并列，只存在于某一时期的一种文学流派或风格。作为一种创作方法，现实主义很早很早就出现了。这是艺术家反映客观现实的科学方法，是整个艺术史演进的主流。现实主义在发展的每一个历史阶段，都带来了一些新的东西，突破了前一阶段的内容，因而在名称上有时也就略有不同。譬如，奴隶制时代的现实主义，有人称为“神话的现实主义”。后来又有文艺复兴时期的现实主义，十九世纪的现实主义等等。后者又称为批判现实主义。本来，现实主义创作方法，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，实事求是的态度，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，使它更为完整，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，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——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，不从真实地描写生活出发，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，长期体验生活。（当然，世界观问题也影响到一个作者对于生活的评价。）

问：那么，为什么又说对于现实主义，在某些国家还没有一个大家一致同意的定义呢？

答：那是演讲时为了拖时间的多余的插话，但也并非完全无稽之谈。有一个长时期，大家都接受“现实主义除了细节的正确性外，还必须刻划典型环境下的典型性格”这个说法，认为这是现实主义的最正确的涵义。后来，大概是五十年代的后期或六十年代的初期吧，有人觉得诗歌散文这些小作品，似乎不可能有什么典型环境下的典型性格出现，于是认为这个说法有了问题，这就引起争论了。所谓还没有一个大家一致同意的定义，指的就是这么一回事。其实，这也没有什么值得大惊小怪。事物总是向前发展的，新的情况的发

现经常会带来一些问题，使原有的解释法受到考验。即使是新现实主义，也何尝不是这样？不过，就我个人的看法，“刻划典型环境下的典型性格”这个说法，仍然是可以成立的。一首短诗，一篇散文，可能无法看出什么典型性格。但如果是一册诗集，一部散文集，那就不同了。这里面，叙述人的性格往往是很突出的。当然，这是指那些好的作品而言。

问：难道新现实主义的定义，也是不大统一的？

答：新现实主义的基本定义，三十年代初期就有了。但如果说在比较详细的解释上或具体问题的看法上，大家一向来都没有歧见，那也不见得。例如，在判断一部作品是否为新现实主义的创作的时候，有些理论家祇根据作品的世界观，有些则还要看作者是否成功地塑造了正面人物形象。又如，某一部讽刺小说，有的批评家认为是毒草，有的则肯定它是新现实主义的佳作。再如，五十年代前期，欧洲某些地方的文艺界，对于新现实主义的典型人物形象问题，也发生过一场颇受瞩目的论争。这些，都同样是没有什好奇怪的。因为新现实主义创作的新品种、新情况，层出不穷，有关解释也必然会不断的充实，深入。至于新现实主义由于字面上未能概括这类作品的浓郁的浪漫主义色彩的特征，连它这个名称本身也曾受人批评，甚至捨弃不用的事，更是大家所熟知的了。

问：你把电影《摘苹果的时候》反映朝鲜旧社会生活的

一部份抽出来，作为上乘的旧现实主义作品的例子，是否不大妥当呢？你没有考虑到世界观的问题吗？

答：这是当天讲话时随便拈来的一个例子。因为《摘苹果的时候》这齣戏几乎大家都看过，这样对于说明问题会比较方便些。如果举其他的作品为例，许多听众没有见过或读过，就比较不容易明白了。而且我指的祇是那个农家的孩子吃了一只烂苹果而惨遭毒手，引致失明的一小段，不涉及其他部份，也并非认为一般新现实主义的作品都可以这样割裂看待。当然世界观问题也是考虑到的，但在我的印象中，那段戏在体现劳苦人的意志和力量方面，似乎并不成功。也许是电影看过太久，印象走了样，也说不定。总之，这是微枝末节。如果认为这样抽法不合理，或者认为即使这样抽了出来也仍然未能使这一段戏成为旧现实主义作品，那么，例子可以另举一个，而我的意思依然不变。譬如，沙汀的《还乡记》吧，我以为它还是属于批判的现实主义的作品。那样深刻地描写了中国旧社会农民生活的小说，马华的同类创作就远远地望尘莫及。如果说《还乡记》也算是旧现实主义作品的一个极限，那么，马华的同类作品不是应该还有一段空隙可以提高吗？所谓“发展的余地”，也只是这么一个意思。实际上，马华文艺界如果能够出现几部好象沙汀的《还乡记》那样水平的长篇，也是很可欣慰的了。

问：你把鲁迅的《阿Q正传》、《祝福》，以至四十年代后期才出现的沙汀的《还乡记》等小说，都列为批判的现

现实主义作品，是不是会有问题呢？听说五四以后的作品都是新现实主义的了。

答：据我个人的看法，鲁迅前期的小说如《孔乙己》、《药》、《阿Q正传》、《祝福》等等，都是批判的现实主义的作品，不过他们是批判的现实主义作品中最有力、最高级的一批。也因为这样，有些史家把它们称为“彻底的批判的现实主义作品”。虽然这些作品包含有个别的新现实主义的因素，但也很淡薄，所以基本上还是属于旧现实主义的范畴。如果要单纯的根据世界观来辨别，那么，自言曾有“只信进化论的偏颇”的鲁迅，他的五四时期的作品，就更加不可能不是属于批判的现实主义的范畴。其次，我说鲁迅的批判的现实主义的小说是“后无来者”，意思是说后来出现的一般批判的现实主义的创作，大都没有《阿Q正传》、《祝福》等作品的深度，并不是说批判的现实主义的创作是到此为止，在鲁迅之后，中国就再也没有批判的现实主义作家了。事实上，直到四十年代后期为止的廿多年间，在上海、桂林、重庆等地出版的绝大多数作品，还是不同程度的批判的现实主义文学，包括巴金的《家》，曹禺的《日出》、老舍的《骆驼祥子》、张天翼的《华威先生》、茅盾的《清明前后》、沙汀的《淘金记》、《困兽记》，《还乡记》……等等。即使是最有名的茅盾的《子夜》，有些批评家也认为基本上还是批判的现实主义作品，不过渗入若干新兴的浪漫主义的因素吧了（当然也还有其他的看法）。总之，就我们

此时此地经常可以看到的二十至四十年代的一般中国新文学创作而言，只有很少的一部份够资格列为新现实主义文学。其中主要的自然是鲁迅的后期的杂文。这也不单单因为作品的世界观（有些短文的世界观并不能明晰地看出），而且还因为这些作品的叙述人的总的形象。

问：难道五四以后出现的中国新文学作品，包括鲁迅的小说，不就都是属于新现实主义的文学吗？

答：没有这样的事。这只要多看一点具体的作品就知道了。中国新文学运动的三十年间，新现实主义的创作比旧的少得多，特别是第一个十年间，更是少之又少。近年来虽有若干新学者在反对把鲁迅当时的小说列为批判的现实主义文学，但那祇是限于对鲁迅个人的作品的研究；至于其他的许多作家，如叶绍钧、王统照等的作品的没有超出旧现实主义范畴，还是大家所承认的。即使是鲁迅个人的小说，我敢断言，也绝对不是新现实主义作品，最多祇能说它们已有某些新现实主义的因素的萌芽而已。比较来说，反而是后来的沙汀的《还乡记》、艾芜的《山野》等长篇，带有更多的新的色彩。

问：还有一个问题。你对于三十年代后期创造社，太阳社一些作家和鲁迅发生论争的事件是怎样的看法？鲁迅是不是在反潮流？

答：不。两方面都是在时代的潮流里面摸索前行。他们有矛盾，有冲突，但也起了相激相盪、相反相成的作用。我

们可以说，就接受科学的文艺思潮而言，郭沫若，蒋光慈等人当时确是得风气之先的，但却是先而不进。鲁迅则是锲而不舍，终于后进反先。但我们不能因为郭蒋等人有过若干错误，（或者因为敬仰鲁迅先生，）便抹煞了他们当时对于新兴文学创作的成绩。目前，以至将来，人们如果要从文学作品中去了解一九二五年前后中国一般工人和农民在变革中的生活面貌，还是非看那些新兴文学创作不可的。虽然它们对于现实的反映不大准确，但仍然不是其他流派的作品，包括鲁迅的杂文和小说，所能取代的。

问：蒋光慈等人的新兴文学作品，是否可以称为新现实主义文学呢？

答：也不。这类作品，无论是郭沫若的、蒋光慈的、还是较后的胡也频的，文学史上都不叫做新现实主义文学。（它们是属于新兴的浪漫主义的系统。）原因之一也就是这些作家一味强调世界观问题而忽视了现实主义创作的根本原则。

（一九七五年十月卅一日）

## 马华文学的主流——现实主义的发展

——一九七五年十一月十六日在新加坡艺术剧场讲

今天要讲的题目是《马华文学（创作）的主流——现实主义的发展》。这题目包括这样的三点意思：

（一）马华文学创作的主要倾向，一开始就是现实主义的，不是浪漫主义的，更不是自然主义，形式主义等等。

（二）这种现实主义的创作倾向，并非始终停留在一个水平上，而是不断地发展着的。它从最低级的形态向最高级的形态发展，从旧的现实主义向新的现实主义的方向迈进。

（三）尽管几十年来马华文艺运动有时高涨，有时低沉；作品的产量有时多，有时少；作品的质量有时很高，有时很差；但现实主义的精神却始终象一根红线一样，贯串着全部的创作历史，体现在所有重要的作品里面，成了文学创作的主流，从未间断过。而且，总的说来，它的从旧现实主义朝向新现实主义的方向迈进的倾向，是愈来愈鲜明，愈来愈进步的。

在比较详细地讨论这种情况之前，我想先解释一下所谓“现实主义的倾向”以及有关的几种作品的形态。

所谓“现实主义的倾向”，是指作家在从事创作的时候，采取实事求是的态度，从现实出发，尊重客观现象及其规律；不主观地粉饰现实，歪曲现实，或无视现实，而是严肃，认真，深刻地观察现实，分析现实，艺术地揭示实际生活中本质的、合乎规律的东西。

在现实主义创作不断发展的过程中，一般上会出现多种不同形态的作品，有的较低级，有的较高级，有的更高级；或者说它们朝向新现实主义方向迈进的倾向，有的较弱，有的较强，有的更强。这是由于作家们所处的时代不同，或者思想认识的高下不同所造成的。如果以大家所熟悉的中国新文学来说，则大抵有以下五种形态的作品。

(1)客观的现实主义作品。这是现实主义作品中最低级的一种，很接近自然主义，但又不是自然主义。这类作品的创作确是从现实出发的。但对现实的醜恶的鞭挞不够有力。如叶绍钧的《潘先生在难中》。潘先生是一个小市镇的小学的校长，当时，地方上的军阀常常打内战。有一次，局势紧张了，他停了课，逃难到外埠去，但是给假正经的教育局长知道了，硬要他回来复课。接着，局势又紧张起来，潘先生再也来不及跑到外埠去避难，急忙中躲到当地的一间外国人的小教堂去，不料那个教育局长已经先在教堂里了。两人见面，当然是尴尬异常。——这样的作品，祇是揭露了当

时一些教育界的官僚的假面具，对现实的发掘并不深入，作者的态度也是冷漠的，旁观的，所以我们称之为客观的现实主义作品。

(2)批判的现实主义作品。这是比客观的现实主义较高级的作品。它的现实意义比较强。例如巴金的《家》，对于封建家庭、封建伦理道德的批判就比较有力，作者的感情也比较热烈，能够感染读者，鼓舞读者。但它缺乏对于历史的展望。觉慧的走出家庭并不等于他已找到正确的道路。所以这类作品还是旧现实主义的，不是新现实主义的。

(3)彻底的批判的现实主义作品。这是旧现实主义的作品中的最高一级。鲁迅的作品就是属于这一类，而且也几乎只有鲁迅的作品达到这个高度，其他许多中国作家都很少达到，巴金也同样没有达到，虽然他比鲁迅晚出。鲁迅的作品对于现实的观察、分析、批判，是无比深刻的。这里可以《阿Q正传》做例子。《阿Q正传》对于鸦片战争以后中国统治层的“时奴时主”、“亦奴亦主”的精神状态，以及它对于一些中国人民的毒害性，展开了透彻有力的批判，几乎每一个字都击中了要害。鸦片战争之前，中国是一个闭关自守的完整的封建帝国，统治层自高自大，称孤道寡，他们自己是天子，是贵胄，其他国家的人都是未开化的“番仔”。这些天子，贵胄，有时遭遇了危机或失败，虽然也会用精神胜利法来掩饰，如什么“禅让”，“逊位”之类，但还不很严重。到了鸦片战争以后，列强的侵略接踵而来，结果就造

成了这种时奴时主，亦奴亦主的畸形的精神状态。对于侵略者，他们是奴僕，卑躬屈膝，无所不至；对于他们自己国家的人民，他们却又是主人，残暴凶狠，作威作福。一些人民受到这种精神状态的毒害，就变成了阿Q。阿Q对于赵太爷，假洋鬼子，可说是儒怯到了极点；但对于小D、小尼姑，却又是凶狠的暴君、豺狼。更糟糕的还是那一套来自当时统治层的精神胜利法。当时的上层社会，那一套无视现实、躲避现实、掩饰失败的自欺欺人的理论，已经充份系统化了。你说西方国家科学发达，他们就说，西方只有物质文明，中国却有精神文明，是东方古国，是礼义之邦；你说西方国家枪炮厉害，他们就说中国的哲学厉害，孔子孟子厉害，而且最先发明火药和指南针，是科学发明的老祖宗。一些人民受到这种思想、理论的毒害，就形成了阿Q主义。什么“老子给儿子打”啦，什么“老子从前比你阔得多”啦，就都是这种自欺欺人的精神胜利法的产物。（当然也是列强侵略的结果。）——这里，可以看出鲁迅对于当时醜恶现实的批判、鞭挞的透彻有力，简直达到无以复加的程度。他所针对的主要是当时的统治层，士大夫阶级，古文家，正人君子，学者名流等等，并不是在描写什么所有中国人民的缺点。如果所有的中国人民都是阿Q，他们又怎么能够在短短的卅年内，完成了反帝反封建的那么艰巨的任务呢？然而鲁迅的作品虽有一定程度的革命性，却也有其历史的局限性，所以它还是属于批判的现实主义的范畴，不是新的现实主义作品。

(4)新、旧现实主义过渡期的作品。这是介于旧现实主义与新现实主义之间的一种作品。旧现实主义，包括客观的现实主义，批判的现实主义等等，有些理论书称为资产者的现实主义；新的现实主义，有些理论书则称为无产者的现实主义，或综合的现实主义。（因为它是现实主义和浪漫主义的结合。）这里所说的新、旧现实主义过渡期的作品，既不是旧现实主义的，也不是新现实主义的；而是旧中有新，新中有旧。它们超越了批判的现实主义的范畴，但又不是真正的新现实主义作品。它们是沿着朝向新现实主义方向的道路前进，带着不同程度的新倾向的现实主义作品。如茅盾的《虹》、《子夜》，丁玲的《水》，艾芜的《山野》等等。

(5)新现实主义作品。这类作品有许多特征是旧现实主义的创作所无的；诸如它们在批判腐朽的旧事物的同时，能够充份地体现出劳动者的改造世界的意志与力量，或者展示出生活的远景，或者给予读者一种新人生观的教育，或者成功地塑造出无产者的英雄形象……等等。这类作品在中国的出现，以“七七”抗战以后比较多。如一度风靡大江南北的街头剧《放下你的鞭子》，一般批评家就公认这是一个新现实主义作品。因为它虽有严重的缺点，但具备了大众文学所要求的主要条件；写出了日本侵略者的残酷压迫，失了祖国的人民的深重的苦难，一般群众的抗敌情绪的高涨，艺术形式又十分适合于工农大众的理解与欣赏……。（这个街头剧在南洋各地演出的时候，内容似乎有些修改。）此外如丘

东平的若干报告文学，四十年代后期在北方出现的刘白羽，周立波的若干小说，也是属于这类作品。

总括说来，中国新文学在现实主义的发展过程中，就先后出现了这样的五种形态的作品：(1)客观的现实主义作品；(2)批判的现实主义作品；(3)彻底的批判的现实主义作品；(4)新旧现实主义过渡期的作品；(5)新现实主义作品。

现在我们回头来看马华文学的现实主义的发展。马华文学作品中没有彻底的批判的现实主义这一级，只有其他四类：(1)客观的现实主义作品；(2)批判的现实主义作品；(3)新旧现实主义过渡期的作品；(4)新现实主义作品。最后这一类数量不会太多，所以主要的是前三类。

马华新文学发轫的最初几年，大概由1919年到1925年年中，一般重要作品的创作倾向，是属于客观的现实主义。如陈桂芳的《人间地狱》，写一对社会上有地位的夫妇，干的是迫良为娼的勾当。一天，他们大摆酒席祝寿，门前嘉宾满座，屋子里却在拷打一个刚买来的少女，迫她去接客。作者揭露了上流人物的假面具，就象叶绍钧的《潘先生在难中》那样，固然也有一定程度的现实意义，但我总觉得不够深入。

客观的现实主义的作品，以后还是继续出现着，即使在今天也还是常见的。但到了1925——1927年这个阶段，它就不再是主要的创作倾向。一般重要作品的创作倾向，主要是批判的现实主义。这里可以吴仲青的《辜负你了》为代

表。这篇小说，写一个本地青年到北京留学，戴了方帽子回来，怀着很高的理想，要改革本地的华文教育。一天，他代表他父亲去出席董事会议时，他的理想碰壁了。董事们不但反对改革，而且主张取消图工乐操等科目。他们认为他们的子弟只要学会记账、写信、帮忙做生意就够了，又不是要去卖画、唱歌、做戏，学那么多的东西做什么？这个青年孤掌难鸣，只好带着失望的心情回到家里，对着挂在牆壁上的那顶方帽子叹气说：“辜负你了”。——这篇小说对于现实的批判比较上述的陈桂芳的《人间地狱》深刻了些，所触及的问题也多了些，可以说是较高一级的作品。当然，这是就作品发表的当时（1927年初）来看的。当时的华文教育确有太多的缺点，吴仲青对它说了许多坏话是对的。如果以我们今天的认识来看整个的华文教育史，则我们还是应该承认，当时马华社会人士的办教育是功大于过的。

1927年底至1930年底，又是一个新的阶段，这个阶段有两个主要的创作倾向并行不悖。

一个是比较成熟的批判的现实主义。可以曾玉羊的《生活圈外》为代表。这个短篇发表于1930年。描写吡叻州地方的一个小市镇，受到当时世界经济大恐慌的影响，许多胶工、矿工、店员都失业了，大家无家可归，在郊外的一间小茅屋内栖身，靠着偷捉鸡鸭来解决饥饿问题。后来被警察抓了去，控上法庭，每人被判坐监年半，他们不但不怕失去自由，反而欢欢喜喜地琅琅入狱。因为生活暂时可以得到保障

了。这篇作品写出了帝国主义的经济活动左右着殖民地人民的命运，比较上述的吴仲青的《辜负你了》又更具有本质意义。所以我们说它是比较成熟的批判的现实主义作品。

这个阶段的另一个主要的创作倾向，是新兴的浪漫主义。新兴的浪漫主义这个名词，不见于理论书，这是我杜撰出来的。大家都知道，浪漫主义本来有好的和坏的两种。好的浪漫主义作品读了使人振奋、乐观、对生活有信心；坏的浪漫主义使人失望颓唐，灰心丧志，振作不起来，所以一般上称为消极的浪漫主义，或颓废的浪漫主义，或感伤的浪漫主义。这些都是老生常谈，不必多说的。我们要讲的当然是好的浪漫主义，不是坏的浪漫主义，也是不在话下的。但我以为好的浪漫主义也有两类。一类是积极的浪漫主义，或者称为反抗的浪漫主义；屈原的《离骚》，李白的《黄河之水天上来》，吴承恩的小说《西游记》，以及五四时期郭沫若的新诗《凤凰涅槃》等等，都是这一类作品。另一类就是这里要讲的新兴的浪漫主义。这可以说是较高一级的浪漫主义。这种创作倾向在一九二〇年代中期以后出现于中国文坛。当时蒋光慈、胡也频等人所写的普罗文学，就是属于这个创作倾向。这种新兴的浪漫主义作品，一般上具备两个特点。第一是力求表现新兴阶层的思想、立场、愿望；第二是出现一些新型的人物形象，譬如职工运动者、农村工作者、学运工作者、北伐革命的英勇的战士等等。当时马华文学也受到影响，这类作品渐渐风行起来。大概在1927年年初就

有了理论的介绍。1927年底开始出现了一些不大成熟的创作，譬如陈晴山的《乘桴》和槐才的《红毛路上杂感》就是。到了1930年，一般作品就比较成熟。例如诗剧《十字街头》，便是当时的一个名篇。

浪漫主义的创作，虽然不象现实主义那样的从观察现实、分析现实出发，但它仍然具有现实主义的精神的。它是通过主观愿望来反映现实。因此，这个阶段的主要的创作倾向，虽然是批判的现实主义和新兴的浪漫主义两者平行并存，但现实主义的倾向仍然是很明显的——一个主流。

1931年开始，直到今天，是另外的一个发展阶段。在这个阶段中，批判的现实主义已经退居次要地位，新兴的浪漫主义作品也很少见了。一般重要作品的创作倾向，是批判的现实主义与新兴的浪漫主义的结合，因而很多创作就成为了新旧现实主义过渡时期的作品。

大家都已读过的一村的《橡林深处》和铁抗的《父》，前者发表于1935年，后者写于抗战时期，都是属于这一类作品。小说《橡林深处》里面的一批胶工，再也不象前此的曾玉羊的《生活圈外》里面那些找不到生活道路，宁愿到监牢里去“吃咖喱饭”的失业汉，也不象诗剧《十字街头》里面那一群带着浓厚的浪漫主义色彩的游行示威者，而是懂得如何组织起来改变自己的命运的比较踏实的劳动者了。铁抗的剧本《父》，则塑造了一个为了民族生存、为了大众利益、背叛了自己的阶级、大义灭亲的爱国少年的形象。这些作品的

创作，都是从观察现实，分析现实出发，而又渗有某些新兴的浪漫主义的因素在内的。

这一个阶段是漫长的，直到目前还没有结束。三年八个月的沦陷时期的情形我不大清楚，但战后初期，五十年代的反黄运动时期，整个六十年代，以至今天的七十年代中期，基本上还是三十年代初期到星马沦陷前的主要创作倾向的延续。也就是说，许多作品都是处在新、旧现实主义过渡期的形态，沿着朝向新现实主义的方向的道路在行进着。例如近年本地演出的艺术剧场的《第二次奔》，《阿添叔》，南方艺术团的《成长》等戏剧，就都是这一形态的创作。相信这样的情况还会继续一段时日，其中一个原因就是写作人中占大多数的一般知识份子，其思想改造，本来就不是一件简单的事。当然我们也应该指出，在这一个漫长的阶段中，也先后有了一些真正的新现实主义的作品出现过，祇是数量不多吧了。

最后，我想作几点补充说明。

(1)为什么马华文学的主要创作倾向，一开始就是现实主义的，而不是浪漫主义的呢？这是因为马华文学创作是接受中国文学的传统来的。中国文学的传统主要是现实主义的，如《三国演义》，《水浒传》，《红楼梦》，《儒林外史》，《阿Q正传》等重要作品，都是现实主义的作品；浪漫主义的重要作品祇占少数。其次，也是主要的一点，则是由于社会条件的关系。马华社会一开始就是殖民地社会的一部份，

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份写作人，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。除了个别情况比较特殊的作者，或者偶尔受到某些外来文艺思潮的冲击的时候，有些浪漫主义作品的产生之外，一般是侧重于实事求是地观察现实，分析现实，于是也就倾向于现实主义了。

(2)我说在现实主义的发展过程中出现的几种形态的作品，有的低级，有的高级，这主要是从它们的倾向性着眼，也就是从他们朝着新现实主义的方向前行的进度着眼，不是从作品的价值着眼的。不是说茅盾的《子夜》，艾芜的《山野》一定比鲁迅的《阿Q正传》好，高尔基的《母亲》或法捷耶夫的《毁灭》一定比曹雪芹的《红楼梦》好。（高尔基的总的成就自然比一部《红楼梦》强。）作品的倾向性和作品的价值不一定成为正比，这是必须弄清楚的。否则就会出现这样的一种情况：承认了鲁迅的作品写得好，就不敢承认它们基本上是批判的现实主义的作品；承认了鲁迅的作品是批判的现实主义范畴的作品，却又不肯太过强调它们写得好。

(3)所谓新旧现实主义过渡期的作品，也是多种多样的，不是单一的一种形态。在沿着朝向新现实主义的方向前行的道路上，它们各有不同的进度。有的祇走了三几个巴仙，有

的走了一二十个巴仙，有的走了四五十个巴仙，也有的已经完成了八九十巴仙的路程，很接近成熟的新现实主义作品了。最初步的那种边缘性作品，也可以说是基本上属于批判的现实主义的作品；最后的那种差不多要达到成熟的境地的作品，则称它们是真正的新现实主义作品，也无不可。

(4)历史事实说明：现实主义是一个不断发展着的创作倾向。从客观的现实主义到批判的现实主义，是一种发展；从批判的现实主义到彻底的批判的现实主义，也是一种发展；批判的现实主义和新兴的浪漫主义相结合，成为新旧现实主义过渡期的作品，又是一种发展；新旧现实主义过渡期的作品再向前发展，也就是新现实主义作品了。不管是中国新文学还是马华新文学，它们的发展史，就是现实主义的发展史，是从旧现实主义向新现实主义发展的历史。我曾说过这么一句话：本地的批判的现实主义作品还有“发展的余地”，有些朋友听了大表惊奇。但事实上，批判的现实主义本来就是有其发展的余地的。它可以提高到彻底的批判的现实主义，也可以与新兴的浪漫主义结合。这就是发展了。（当然，这种发展也要有一个主观的条件，就是：作者必须忠实于生活。）

今天要讲的大抵就是这一些。

## 文艺界二三事

观止

### (一)

今年病了一场，忙于问医买药，好些资料未及蒐集，好些作品未及阅读，因而有关一年来的文艺界动态，手头可写的东西很少。现在祇能就书刊的出版，戏剧的演出，以及关于新、旧现实主义问题的论争等二三事，作一简略的报导。

报章副刊方面，没有太多变动。星加坡的星洲，南洋，新明，和檳城的星檳等几家日报，文艺版大抵保持原状。祇是吉隆坡的星洲日报和建国日报（下半年创刊），各多了一个新刊物。前者叫《文艺春秋》（十月中创刊），每周约出一版半。后者叫《大汉山》，每周二版。前者较有朝气，后者篇幅较广。这两个新刊物的编辑方针有些不同，但创刊之初，读者的反响都颇热烈。因为联邦的好些报章，如光华日报，通报等，目前都没有文艺副刊。（综合性的新刊物则有马来西亚星洲日报的《民风》和星加坡民报的《青年人》。）

杂志期刊的变动较大。去年出版的《知识天地》、《蜗牛》、《劲草》、《乡城文艺》、《北斗文艺》等，今年初

均已停刊。因而开年以后的好几个月间，就只剩下一些出版历史较久的期刊，如《新加坡》月刊，《新加坡青年》、《展望》、《电视与广播》、《行动报》、《民众报》、《燎原报》……等。此外就是三两份特刊或非卖品，如星大中文学会的《迎新特辑》、牛车水联络所青年团的《青苑》等。到了接近年底，才算有了几个新的杂志出现。首先是新知出版社的一册集刊《第一闪星光》，其次是教育出版社的《新加坡美术》和知识报社的《大众知识》。还有一册《新加坡文艺》（教育出版社）在筹备中，大约要在明年初才能创刊。

文艺新书方面，个人搜集所得（包括三几种从报章上见到出版消息的），共有下列五十余种。其中以散文（包括杂文，游记）居多，约占三分之一。其次是小说，论文和诗集。剧本最少，祇有长堤文娱团演出的脚本等二三种。

散文——生活杂笔（土木），女工手扎（罗樱），槟城散记续集（邝国祥遗著），秋水集（连士升遗著），沉沦集（方修），线外杂笔（吴蒙），卖艺人（箏心），走在风砂的路上（曹毅），磨刀的艺术（夏文新），划向灯火（慧适），菜根小品（李向），一条街的山城（郭北），野马随风（韦晕），夜窗闲话（彭士麟），欧游小记（李豪），冷眼人语（金礼生），主观与客观的问题（郁南竹），皆山书室杂录（粘天生），心理问题漫谈（章明），游牧散文（游牧），摸象集（钟夏田），井外（石君），萍踪处处（玛戈）。

小说——头家和估俚（吴宏声），放风筝（赵恺），迷途（沙风），爱屋及鸟（方北方），码头工人（黄英国），生活的风波（鲁汉），圣诞花开（紫曦），得与失（马汉），迟开的槟榔花（梦平），海上风波（萧汀），在风雨中（崇汉），愚人（孟沙），种椒人家（钟羔音）。

评论——演出与创作的若干问题（冬琴），蓁蓁论文集（蓁蓁），新诗评论集（周燦），赵戎文艺批评集（赵戎），蠹虫集（石皮）。

诗集——锄头，劳动人民（思远），蓝色的火（黄坤生），在矮树下（寒川），大马诗选（温任平编），八人诗集（林也，丘静溪，郑英豪，望无际，陈来水，黄继豪，陈牧元，潘正镭），异乡寒夜曲（草风），嫩叶集（金苗）。

戏剧——姐妹心连心（长堤文娱团），学习创作的一点经验（长堤文娱团），浪涛（力云）。

总集——阳光普照（姚鱼），文化的齿轮（黄汉雄），幸福的时光（黄汉雄），陋品集（斐丹），六弦诗、散文集（何惠祿，王慧娥，薛依云）。

史料，辞书——马华文艺作品分类目录（吴天才编），新马华文文学大系，史料（赵戎编）；文艺名词简释（狄原），郁达夫先生及其作品（林英强）。

其他有关读物，也有下列多种：石叻古迹（林孝胜、张夏纬、柯木林、吴华、张清江、李奕志），新加坡华族会馆志（第一二册，吴华著），日军侵占星马三年八个月（杜

暉)，紐西蘭近事續編（黃寒秋），外國作家論魯迅（林臻編），白馬潮（閩南民間故事集·老杜著），陳世集木刻選（陳世集），百虎漫畫集（T Y 著，莫理光編），現代華語十講（陳初榮），現代華語創作與批評（陳初榮）。

以上出版物中，有兩個特點值得一提。一，聯邦方面的新書出版，今年略見增加；華人社團似乎也較積極資助出版工作，如吳天才的《馬華文藝作品分類目錄》，就是雪蘭莪潮州八邑會館的出版基金資助印行的。二，新加坡方面，新人作品的彙印占了相當的份量；如箏心，姚魚，曹毅，羅櫻，夏文新，黃英國，力云，蕭河……等，過去似乎未嘗出過集子。

## （二）

關於戲劇演出，聯邦各地自從去年“春雷文藝大匯演”未獲批准之後，表演活動一時似乎沉靜了下來，因而個人手頭所有的資料，几乎都是屬於新加坡方面的。其中以人民協會最為積極，先後演出三場；其次是藝術劇場和南方藝術團，各有二場公演；其他團體大都祇有一場；合計共有下列十多場的演出：

成長（多幕劇）——南方藝術團。一月七日至十六日；廿日至廿四日。

雨過天晴（本地創作三幕劇）——人民協會文工團戲劇組。一月四、五日。

舊貨（王里著三幕劇）——藝聯劇團。二月一、二日。

春常在文艺晚会（歌剧、话剧）——儿童剧社、青年剧社。二月六日至廿七日。

夜店（高尔基名著改编）——国家剧场俱乐部主办，业余电视艺员演出。三月二、三日。

夜店（师陀、柯灵改编）——艺术剧场。三月十八至廿三日。

文艺晚会（短剧《当组长》、《送信》、《不是意外》）——长堤文娱团。三月廿九、卅日。

圣乐话剧晚会（包括《浪子回头》）——生命佳音乐团。五月廿七日。

学习汇报演出（包括白榄剧《小梅的周末》）——实践艺术学院。六月十五日。

来莺儿（古装独幕剧）——人民协会影艺训练班。八月四日。

误会（三幕喜剧）——人协影艺训练班。九月十日；十月十六、十七日。

生活文艺晚会（包括舞剧《奥斯曼的一家》）——南方艺术团。九月十二日至廿四日。

肥缺（五幕喜剧、奥斯特罗夫斯基原著）——艺术剧场。九月廿六至卅日。

文娱晚会（包括琼语话剧《孝子》）——琼州青年会。十月二日至四日。

文艺观摩会（包括短剧《同屋共住》）——葵花艺术

团。十二月卅日至七六年一月四日。

上列的演出中，艺术剧场的《夜店》曾经引起一场“夜店是否值得重演”的小论争。这显然是一年多来本地文艺界关于新、旧现实主义问题论争的余波的一个冲击。其实，对于一个每年要演出三几齣戏的业余戏剧团体来说，要它每一个剧本都选得很精彩，也是不大容易的。

戏剧演出而外，还有一些侧重于音乐，歌唱，舞蹈等艺术的表演，则以新加坡文化部与人民协会所提供者为多。文化部一年来举办了多次《大众音乐》，人协则经常有《民众文娱》在各区巡回演出。其他如国家剧场、佳音合唱团等，也各有多次的献演。这里选介其中的一部份于下：

民众文娱晚会（假加东联络所举行）——人协文工团。  
一月廿二日。

新春音乐晚会——文化部主办《大众音乐》。二月十六日。

民众文娱巡回演出（芳林公园）——人协文工团。二月廿二日。

西马巡回演唱（居銮，吉隆坡，怡保，檳城）——李豪合唱团。三月十六日至廿一日。

春之声音乐晚会——教育部属下校际合唱团。三月廿五日。

音乐演奏会——教育部音乐协会属下青年华乐团，青年合唱团，青年芭蕾舞团联合公演。四月八、九日。

华乐演奏晚会：《鼓乐争鸣》——人协文工团华乐组。

四月十二、十三日。

音乐晚会——星市合唱团。五月廿八日。

民族器乐演奏晚会——中艺民族乐团。六月二日至五日。

欢乐歌声合唱音乐会——佳音合唱团。七月十一日。

文工团联合大演出——人协文化组。九月六、七日。

音乐歌唱晚会——国家剧场俱乐部合唱团。九月廿一日。

音乐舞蹈晚会——华校教总主办，新加坡教师合唱团献演。十月八日。

电台音乐会——广播电台华文节目组。十月廿五日。

文娱舞蹈晚会——凤凰舞蹈团四周年纪念演出。十一月十日至十二日。

音乐晚会——佳音合唱团。十一月十四日。

音乐晚会——星市音乐会。十二月二日。

文娱晚会（包括诗歌朗诵《万丈光芒》，舞蹈《人协之光》，大型组曲《新加坡，我的祖国》）——人民协会十五周年纪念演出。十二月六、七日。

游艺晚会——国家剧场俱乐部。十二月廿七日。

### （三）

关于新、旧现实主义问题的论争，导火线是高胡的一篇文章：《鲁迅的反潮流精神》，登在丽的呼声华语话剧组

《翻身》演出特刊上（一九七四年九月）。文章认为鲁迅在二十年代后期与创造社，太阳社的论争，以及一九三六年间与周扬等人关于《国防文学》问题的论争，都是一种反潮流的斗争。接着暗示此时此地也有（或将会有）象创造社，太阳社的作家以及周扬等“破落户的漂零子弟的出现”，“脱离现实去照搬外国的新文艺理论”。因此“我们有必要向鲁迅学习，向他吸取反潮流斗争经验”。因为“在本地，旧现实主义的创作方法绝不能说是过时。”

不久，《劲草》双月刊及生活剧社的《文艺晚会演出特刊》都有了反应。《劲草》第六期登出了曾众的《谈翻身》，生活剧社的特刊则发表了万青的《朋友，你错了》（一九七四年十二月）。万青的文章包括下列几个论点：一，反潮流是指反对错误的潮流，不应该只是简单地当作少数人反对多数人。二，本地究竟有那些人或那些团体，犯了象周扬之流的严重错误？错误表现在那一些具体的行动上？或者从那一些征兆预见到？对此时此地的文艺界作出这样严厉的指责，应该摆事实，讲道理，不能无凭无据加给对方一个很坏的恶名。三，怀疑高胡是在“为那些将会对《翻身》的形式主义和自然主义作出严厉的批评者预定罪名”。四，作者同意“在本地，批判现实主义的创作方法绝不能说是过时”，但认为不能因此把新现实主义的创作方法当作是“超时代”的，不能把新现实主义当作有害的潮流而企图掀起反对新现实主义的潮流。

高胡于《劲草》第七期发表他的第二篇文章，声明他不是《翻身》的编者，并非刻意吹捧《翻身》。也声明他没有反对新现实主义；所谓有害的潮流，是指那种“唯新现实主义独尊而完全抹煞批判现实主义的价值”的作风。他认为应该承认批判现实主义有相当大的教育作用，“优秀的批判现实主义作品总比概念化（甚至流于形式主义）的新现实主义作品更能吸引、感染、和教育广大群众”。他以朝鲜影片《卖花姑娘》为例，说它基本上是一部批判现实主义作品，如果去掉最后一小段，就是纯粹批判的现实主义作品（这一点是明显的错误）；但影片引起绝大多数观众的共鸣和感动的地方，却显然不是“作品后面添上去的口号”。最后说，时下的新现实主义作品把凤毛麟角的有觉悟的工农说是“广大的”，那是歪曲现实。

同一时候以及嗣后出现的有关文字，有《乡城文艺》第三四合期（一九七四年十二月）的应裘的《要坚持先进思想意识的领导地位》，攻仁的《驳斥尽唱黑调的话剧翻身》，南方艺术团《成长》演出特刊（一九七五年一月）的《关于新现实主义》，南方艺术团《生活文艺晚会》演出特刊（一九七五年九月）的崔新的《新现实主义的创作道路无比宽广》……等。

应裘的文章说，在此时此地，认为旧现实主义是过时的创作方法的言论，决不是“脱离现实去照搬外国新文艺理论”，不是“极为错误的主张”。

崔新的文章，认为批判的现实主义有它的两面性。它的落后面，在鲁迅早期的小说中，并不是主导的一面。但在不少其他批判的现实主义作品中，却是占着主导的地位，谈不上“相当大的教育作用”。又说，用新现实主义创作方法进行创作的作品，当然也出现过概念化，公式化的毛病，有的毛病甚至可以说是相当的严重，但如果把个别有概念化毛病的作品当作新现实主义作品的一般特点，以为新现实主义作品总是免不了要概念化，这是非常形而上学地理解问题。

此外，听说还有一些有关这问题的长篇大论尚待发表或出版，但内容如何，就不得而知了。

这一场论争，也涉及发表在星大中文学会主办一九七三年文艺创作比赛特辑《成长》中的方修的一篇讲辞。因为高胡的第一篇文章，曾引录了其中的一段认为马华文学中批判的现实主义“还有发展的余地”的话，以加强他的“旧现实主义的创作方法绝不能说是过时”的论点。于是有人以为方修在主张发展旧现实主义，是高胡的理论的根据。

事实是，方修的意见和高胡的看法，虽有小同，也有大异。认为批判的现实主义作品在本地还可以存在，这一点是大致相同的。但方修强调的是本地的旧现实主义作品一般上写得不好，需要“发展”；高胡则似乎认为，此时此地的批判的现实主义作品也有不错的（如说群众被愚弄腐化是不容否认的事实，不是批判现实主义所捏造），所以绝对不能说是过时；又说《翻身》是批判的现实主义染上一些新现实主

义的色彩的作品，……这些就都不相同了。至于所谓“超时代”、“脱离现实”、“反潮流”等等，更与方修的讲稿的内容没有共通之处。不过讲稿中有些话语焉不详，对于高胡的若干论点在推衍上发生不利的影响，却是有可能的。

最近方修有《文艺问题答客问》一文发表，对于若干观点略作澄清。大意是说，所谓“发展的余地”，是指一些批判的现实主义作品的水平应该有可能提高，不是指这种创作倾向的推广；如果有人硬要解释做发展旧现实主义，那也没有什么不好。因为旧现实主义的进一步发展，就正是新现实主义了。此外还有一篇《马华文学的主流——现实主义的发展》，是上月中在新加坡艺术剧场的讲稿，对于有关问题，也有若干可以参考的地方。

（一九七五年十二月）

## 评语及其他

### ——为一九七五年星大中文学会 主办“文创”比赛颁奖礼作

今年星大中文学会主办的文艺创作比赛，我因时间关系，祇看了公开组的一小部份稿件，了解不够全面，这里只有两点印象可以一谈。

其一是各方面对于这次文艺创作比赛的反响，看来比过去两次来得热烈，参加者几乎包括了各个生活领域的人士，诸如学生、工友、农民、店员、教师……等等。特别是工人作者，更加显得踊跃：建筑工人，运输工人，石山工人，电子厂工人……等等，都动起笔来了。这是可以从作品的题材和风格看出来的。当然其中也有些是知识份子的作品，不过这些知识份子，已经不是旧式的书斋里的知识份子，而是走出了象牙之塔，有过一番劳动生活的体验，甚至和劳动人民有着一定程度的结合的新型的青年作者了。除了工人之外，其他方面的作者所写的，数量也很丰富。这些情形，反映了各地区，各行业的人士，正有太多的苦难要控诉，有太多

的问题要提出，也有高度的写作才能待发挥。

其次，也正由于参加比赛者大多数是新人，因而一般稿件看来还没有很好地掌握到文学创作的方法。譬如有些小说，真人真事的痕迹还很明显。（文艺作品固然容许写真人真事，艺术的加工仍然是必要的。）又如有些诗歌创作，虽然作者们十分激情地在抒写他们的理想与愿望，但却缺乏较为具体的生活图景，因此读后印象不深刻，很快就淡忘了。但无论如何，大部份的作者都是很有写作才能的。如果目前的文艺出版界不是这样的荒凉寥落，而是有着较多的园地可供经常发表稿件的话，相信一支写作界的生力军很快就会涌现出来了。不过这也祇是时间问题而已；即使在目前这个衰飒的季节里，祇要假以时日，经过一番磨练，大批优秀的新人也仍然会成熟起来，脱颖而出的。

末了，有一点题外的话想说。在上次创作比赛的颁奖礼上，我曾提到“批判的现实主义”的问题，我说这种作品的特点是“止于批判，止于暴露”，意思是说它们缺乏对于生活的远景的展示。后来，听说有人对于这个说法竟然大惊小怪起来。所以这里想作一点补充说明。

在我的印象中，类似的说法至少也有一两百位严肃的文艺理论家讲过了，最先提出的可能还是高尔基，连“批判的现实主义”这个名词，也可能是高尔基定的。因为手头无书，不能十分肯定，所以我只能说自己是在杜撰，但只要谁存有一点理论书，或者肯去图书馆翻翻，相信很容易就搞清

楚了。高尔基的话，记得大意是这样：“资本社会的浪子们的现实主义是批判的现实主义。这种作品虽然暴露了社会的罪恶，描写了被世俗、宗教、法律所束缚了的生活事件，然而无法对读者指出一条突破束缚的出路”。近年来听说有人在批评高尔基的作品了，但单就这一段话来说，我仍然不认为高尔基的解释是错的。

批判当然是多种多样的；巴尔扎克对于法国资本主义社会的批判是一种，高尔基对于旧俄的腐朽的事物的批判又是一种。后者在批判中有着对于未来的透视，或者体现着劳动者对于改变环境的意志与力量，而前者则否。所以说前者是“止于批判”，是旧现实主义作品，后者则是新的现实主义作品。我们尽可以说应该按照基本的定义，根据作者的世界观来判断一部作品是属于新的现实主义抑或旧的现实主义，但在作进一步的分析的时候，相信还是免不了要接触到这些具体的特点的。

（一九七五年十二月十四日）

## 《血颂》编选散记

### (一)

老同事李蕴朗先生于一九六九年三月间逝世后，先生的家属曾要我代编一册遗著，以为纪念。没想到旧报刊上的文章，搜集，影印，抄写，校阅，诸多费时，编辑工作直至最近才告一个段落。

李先生是我最早认识的一个马华文艺作者。那是星马沦陷前的一年，我们在中马的一间华文报馆成了同事，并且住在一起。当时我二十岁还不到，刚开始学写作，李先生却已经是个廿七、八岁的成熟的青年诗人，于是自然而然地成了我在文艺方面的引路者。在这以前，虽然我已开始写了一点杂文，但对于有关文艺的许多问题，仍然很蒙懂。特别是对于新诗，我只能欣赏郭沫若的《女神》、《星空》，以至蒲风的《钢铁的歌声》一类写法比较浅露、同时注重押韵的作品，至于更新一点的创作形式，却还未能接受。李先生于是给我介绍了田间、艾青、臧克家等人的诗作，并为我解释了诗歌的节奏、旋律，诗歌的散文美等问题。此外，他又给我

讲了什么是形象性，什么是典型；什么是报告文学，与文艺通讯又有什么不同等等。还告诉我，不谙英文的人可以从那些方面搞文艺工作，长期生活在都市地区、不擅于描写自然风景的小说作者可以向那些方面努力……。

因此，严格说来，李先生和我的关系是介于师友之间；辑录遗文，出版遗著，原是后死者的责任。然而因循迁延，一册百多页的小书，竟也拖到先生逝世的三五年后才算勉强编成，实在感到无限的歉疚。

## (二)

由于整理老同事李蕴朗先生的遗稿，我想起了李先生在文艺问题上给予我的许多启发，也想起他在写作的学习上给予我的鼓励与鞭策。

记得，我和李先生认识之初，他推荐了不少文艺名著，要我阅读，包括田涛、碧野等人的小说。可惜我当时的兴趣有一半还在社会科学方面，所以从这些文艺作品中得益不多，未如他的期望。

接着，他又为我介绍了一批中马地区的写作人。大概因为年龄关系，结果和我较有来往的只是三几位年轻的诗作者，如清才、克浪等。当时我们似乎还合办了一两期短命的文艺杂志，请李先生做主编。不料我和这批年轻的朋友相聚不及一年，就因星马沦陷，各自逃难，失去了联系。直到战后，才知道他们大多在日治时期罹难了。

那一年，李先生在报馆当翻译，兼编一版文艺周刊。因为选稿颇严，我很少在那儿投稿，所写的杂文多数寄给槟城现代日报晚版的副刊。初时用的是李先生已知的笔名，他似乎也经常看看，但没有说过什么。后来不知道是什么缘故，我换了一个笔名，他可就不知道，以为我偷懒，不写了。终于，有一天，恰好我到他房里翻书，他仿佛灵感来潮，突然从椅子上站起来，在楼板上大步地来回踱着，象演讲，又象在念台词，更象是在朗诵一首诗作似的，激动地说：“小V呀，你怎么了？你的杂文呢？……写呀，时代需要杂文，时代需要你，时代需要你的杂文呀！战斗呀战斗……”。显然，这是在胡诌。时代的确需要杂文，可不等于连几篇不象样的习作也都成了投枪或匕首。然而李先生在胡诌的时候，那种慷慨激昂的声调，那种抑扬顿挫的旋律，那种严肃认真的神态，却一直到现在仍不时浮现在我的脑际。

(七四·五·六)

### (三)

这几天继续整理李蕴朗先生的遗稿，有关我们四度同事，廿年交游的许多往事，仍不断地在我的记忆中浮起。李先生不但是我在文艺学习上的引路者，写作实践上的鼓励者；在后来的生活道路上，经常遇到些不愉快的事件，他也常常成为我的支援者。

星马沦陷的前夕，我曾有一两篇稿子发表在李先生主编的文艺周刊上，内容无非是宣传抗敌卫马之类。但报馆内的

几个亲日派，看了却大表不满，说是“非艺术作品不应该拿来文艺刊物上发表。”当时，李先生立刻驳斥道：“杂文也是文艺作品的一种，发表在文艺版有什么不对？”

战后，有个短时期，我在北马的一家报馆跑外勤，写特写，同样遇到一些别有居心者的吹毛求疵，也同样得到李先生的挺身而出，仗义直言。他当时也在同一个机构工作，似乎是编地方新闻。

不久，我们先后到了新加坡。他介绍我到一家出版社去编娱乐杂志。因为旨趣不合，两个月后我就辞职了。但老板却坚持要我继续替他做工，因而迟迟不肯结算薪水。最后由李先生出面交涉，和老板吵了一顿，争得面红耳赤，问题还是未能解决。这事似乎很使他感到不快，几天后见到我，还气忿忿地说：“你呀！老是要我做坏人”。当时我听了不觉一怔，心想：“这怎么是做坏人呢？做这样的坏人又有什么不好？”后来，特别是近几年来，阅人多了，所见的大都是些烂好人或形形色色的两面人，所谓“坏人”反而绝无仅有，这才感觉到李先生这句话的份量。然而先生已归道山，再也无法使他知道我终于也有了这一点点“长进”了。重读贞观寄吴汉槎的金缕曲：“我亦飘零久，……深恩负尽，死生师友”，对于这位词人的心境，自信有了深一层的体会。

(七四·五·十三)

(四)

友人 Y 君，知道我正在整理李蕴朗先生的遗稿，于是问

我：李先生战后已经脱离了文艺岗位，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，作家们有的高升，有的退隐，有的改行，有的则“两间余一卒，荷载独徬徨”，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，他没有留下什么丰功，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。

(七四·五·廿)

### (五)

近日把已经凑集好了的李先生的遗作再略看一遍，觉得这批稿件，虽然是李先生在战前几年间致力于文艺活动时的作品，素质纯净，和他战后写的带应酬性的《英伦纪游》之类截然不同，但仍不免有个缺点，就是：所有稿件都是一九三九年中以前所作，一九三九年下半年至沦陷前的产品都付之缺如。原因是作者在这一段期间内的作品，完全发表在当时中马地区的报刊，而现在这个地区的旧报刊却已荡然无存了。

因此，李先生的这批遗稿，在创作方面，还未能代表作者当时已达到的较高的造诣；在理论方面，也未能充份反映出那个时期的文艺界所取得的成就。例如，作者的《杂感而已》一文，对于“地方性”的概念，就显得有点模糊，与当时的一般研究成果还有一段距离。

原来，星马沦陷前几年，一般理论批评作者对于地方性问题提出的意见是很多的。据我所知，所谓地方性，至少共有三种解释。

一，指本地所见的事物；如救亡运动，职工生活，市政设施，教育现象等。

二，指当地所出现的问题；如汪政权问题，中国的民主改革问题，作家入伍问题等等。这些问题最初并非在本地出现，但却直接间接被带到星马地区来。例如，当年汪政权在南京成立后，汪派人员曾前来本地大肆活动，外地入口及本地出版的书报，也有宣传妥协投降的思想的，这就发展成为地方性问题了。

三，地方上人民所关心的重要事态；如中国抗战的局势，欧洲战事的演变，美国对于战局的态度，日本人民的反战情绪等等。这些事态虽然不在本地发生，但与本地人民安危息息相关，始终受到本地人民的关注，所以也是具有一定的地方性的。 (七四·五·廿七)

#### (六)

亡友李蕴朗先生的文集终于编好了，计收录诗歌、散文、小说、特写约四十篇，都七万字。

对于这批稿件，我的总的看法是这样：尽管它们存在着不少的缺点，然而却是一贯地体现着马华新文学的反侵略反封建的优良传统，洋溢着作者的年轻的战斗的热情。作者后期虽然转换了活动岗位，但毕竟是在文艺的前线上战斗过来的，为了抗敌卫马，也为了社会改革。

作者在反对法西斯侵略、支持正义战争方面尽了最大的努力。他讴歌抗战救亡，讴歌七月的血花、怒吼的五指山，以至战死在自己的村庄的同胞。也描写了救亡阵营中各种各

样的可敬的人物，诸如抛弃家庭、牺牲职业、毅然走上前线的青年机工、学校教师、文艺作者；跋涉重洋，把抗战的歌声传播到世界各个角落去的音乐戏剧工作者；节衣缩食，协助筹账的邮船工人、巴刹小贩；在华团大会上作狮子吼，为“精神总动员”的口号注入新的意义的社会领袖陈嘉庚等等。

除了描写光明的、肯定的一面，作者也揭露了不少黑暗的丑恶的事物。譬如，过气政客倚老卖老、自甘没落、百般阻挠青年人学习唱救亡歌曲；大肥头家一面藉口“过埠”，躲避买公债，一面却将“铁甲万”里的纸币向衣袋里塞，奉命唯谨地送到第五姨太太的食风厝去；充满个人升官发财思想的高等游民，不择手段地企图混进军官学校去捞世界……等都是。其他如救亡时期后方政治腐败，热血青年请缨无门，穷途末路，被旅馆主人抓到公安局去坐牢；以及殖民地公务员流行着恐日病，弱小民族连领几张咖啡档的执照都受到歧视等，也在作者的笔下留下了几幅生动的写真。

### (七)

从李先生的作品中选取了一个篇目——《血颂》，作为他的遗著的书名之后，偶尔又有一点感想。

根据若干稿件的内容推测，作者战前在星洲从事文艺活动之初，日子似乎过得很不如意。他写了许多关于当时密陀律的一间隆帮馆的文章，介绍了一般失业者的穷愁潦倒的情形，诸如居处的侷促，职业的无着，连闲荡也失了兴趣，五

分钱咖啡乌加上五分钱的一包手电牌香烟，就是全楼的一次丰盛的点心，年关到了又多了一层四出借钱寄家批的烦恼……等等。作者对于这类题材的熟悉，当然不等于说他本人就是一个隆帮者，但却足以说明他当时也是生活在社会的底层的。另有一篇散文《房子》可以印证这一点。作者写他到星加坡之后，接连好些日子找不到一个安身的寓所。光线充足、空气新鲜的较理想的房间，每月索租十五元，住不起；打算勉强搬到一个阴暗霉臭的地下室去，却又由于是单身的失业汉而被谢绝。

然而，作者尽管在现实生活上不断遭受打击，却始终没有作品中流露出沮丧的、失望的情绪来感染读者，毒害读者。那些斥责侵略，宣传救亡的创作，固然是斗志昂扬、信心百倍了；即使是一部份叙写悲惨的故事或个人的不幸的，也还是充满着积极的、乐观的精神，把苦难人的命运和民族大众的出路联系起来。这种坚持战斗，不消极，不悲观的写作态度，显然是值得一般也同样处在困顿的境况中的青年作者借鉴的。

对于李先生的这一册文集，我想说的话大概就是这些了。剩下来的只有一首绝句，顺此附于篇末，算是个人的一点悼念——

战斗呼声在，“坏人”不可寻；

长宵有 燭火：眷眷故人心！

（七四·六·十）

## 略论萌芽期的马华小说

一九一九至一九二五年年中，马华新文学萌芽时期的小说作品，内容和形式都有很多的缺点，与当时的一般诗歌、散文，以及文学性评论比较起来，情况显得更加复杂。

这些作品的缺点，大致说来有下列几项：

一，作品的语言和叙述方法，大多还是半新不旧。当时的许多小说作者，还没有完全接受五四时期兴起的新型的白话语文，他们所采用的常常是中国的古典白话，名称上叫做语体文，实际上却是半文不白。作品的叙述方法，也是同样陈旧。写人物对话老是“某某说道”，“某某问道”；补述某些情节之先常常来一句“读者诸君”；讲完了一天的事件之后又来一句“一宿无话”。还有在作品的末尾来一段赞语或议论的。例如小石太郎的一篇《生死板》，写的是一则兄友弟恭的民间故事，最后的几句说：“小石太郎曰：看辅仁两兄弟，也不禁叹了一口气道：今日还有这样的兄弟吗？”更有些作者不懂得新式标点符号，不懂得分段落，一篇作品就是一大段文章，从头到尾绵绵不断，使人读了几乎喘不过

气来。

二，篇幅短小，叙述简略。这时期的小说作品，字数多在千字左右至二千之间；一万几千字以上者，为数极少。这些篇幅短小的作品的写法，又大多是采用一种报导或介绍的方式，粗枝大叶地叙述一樁事件的概要；没有性格的刻画，心理的描写，也没有细节的穿插，氛围的烘托。有些甚至于当作一个故事的大纲来看也不够完整，只是其中的一个场景，一段情节而已。

例如林味的一篇《别的一幕》，写一对青年男女在火车站上叙别，男的说：“妹妹，我们永别了”，女的也哽咽地说：“这算是我们最后的一次……”。主要的内容就是如此。至于为什么要“永别”，为什么是“最后一次”，却丝毫没有交代。象这样的一种作品，其实祇能说是素描或速写之类的散文，不能算是小说创作。这也说明了当时的文艺界对于小说和散文的界限还分不大清楚；有些作者把散文当作小说来投稿，编者也把散文当作小说来登载。

三，概括力贫弱，主题模糊。这是当时一般小说的大毛病。比起这个大毛病来，上述的两项缺点倒成为不足轻重了。林琴南既然能够用文言文把欧美的小说译得那么生动感人，古典白话未必就不可能表现近代的生活。篇幅短小与叙述简略，同样也不能说是一定产生不出好作品来。鲁迅的小说集《呐喊》中的那篇《一件小事》，显然并非精雕细镂的长篇巨制；然而却成了百读不厌的传世之作。这关键就在于

作者的概括能力特强，所写的事件具有高度的典型意义。当时马华新文学的一般作者的致命伤就正是缺乏这样的一种能力，或者说还不大了解小说的创作主要就是靠着这样的一种提炼素材的功夫。所以写出来的作品很多显得浅薄，浮面，有时甚至连主题也表达不出。这里试举一篇陈桂芳的《泪》为例。小说的主人公是青年A君，他从中国南来谋生，两年后，忽接家信，报告他母亲患了乳癌，无望治愈，要他早日动身回乡，俾母子得见一面。A君一面料理行篋，准备归去，一面回忆两年前母亲送他下船南渡时依依不捨的一幕，于是沉吟自语：“难道这就是最后一别吗？”作者在这篇创作中究竟企图说明什么，就使人觉得很模糊了。自然，这种毛病并非当时的作者所特有，后期以至目前的作品，诸如此类的缺点也还是比比皆是，但那时候却是显得特别严重。

四，思想平庸，问题提出不深刻。当时的小说作者，一般说来是接受过五四的新思潮的洗礼的。除了少数的例外，他们的作品都在一定程度上体现出时代的精神。然而囿于出身环境以及当地的文化水平，他们的思想还是相当中和，感情也不够强烈。他们虽然也反对旧社会、旧礼教，但却是出于一种和风细雨式的伸诉或婉讽，不是疾风骤雨般的攻击与破坏。这里面没有鲁迅那种“救救孩子”的尖锐凄厉的呼喊；没有郭沫若那种摧坚陷阵，一往无前的反抗精神；也没有郁达夫那种坦白的表现，大胆的暴露；这些只能够到马华新文学扩展期的作品中去寻求。

萌芽时期的小说作者所学习的还是叶绍钧的那种温和平实的风格，但又缺乏叶绍钧那种深刻入微的对于平凡的生活的观察力，因而另外的一种现象便是：他们有时虽然也企图在作品中提出某些问题来，却常常是平庸肤浅，不象叶氏的某些小说那么耐人寻味。譬如陈桂芳的一篇《二童子》，写一对疏堂的小兄弟，整天争吵打架，影响到双方家长感情不睦，后来家长们接受人家的劝告，送孩子进幼稚园去读书，于是这对小兄弟全都洗尽顽劣的习气，两个家庭也和好如初了。这里，作者除了提出小孩子们应该早些入学受教育这个常识水平的主张之外，似乎就没有更深一点的对于问题的体会。

五、态度不严肃，喜欢小趣味。当时的马华文坛还是处在一个新旧交替的时代，新文学固然已大受欢迎，旧文学却未完全敛迹，甚且把旧式文人所常有的一种趣味主义，也传染给一些新文学作者。旧文学中的打油诗，无聊的谐谈，笑话之类作品，投胎到新文学来之后，就变成了一种“滑稽短篇”；旧文学中的和诗，联句，做对子的玩意儿，影响到新文学界来又产生了所谓“点将小说”。这就使到新文学创作呈现了不严肃的现象，降低了它在当时应有的教育作用。

“滑稽短篇”常常被用在对于旧社会的战斗上。作者们的抨击封建伦理，因袭思想，一般上固然是采用正正之旗，堂堂之阵，但有时候也会避重就轻，取巧地写成这种“滑稽短篇”，把一些无意义的笑料加在敌对者的身上，以见对方

怎样腐朽反常，必然没落。其实这是把严肃的作战化为大家轻松的一嘘，较之市井游民在牆上画乌龟骂敌人的手法高明不了多少。例如署名“芳”的一篇《胖阿三过废曆新年》，叙述一个绰号胖阿三的店员在废曆元旦去游《欢乐园》，就象乡下佬进城，笑话百出，最后连一双拖鞋也失掉了。作者原想以此来证明庆祝废曆新年的无聊，结果却击不中旧习俗的要害。因为过废曆新年的人并没有几个象胖阿三那么蠢态可掬。反过来说，叫胖阿三来庆祝新曆元旦，也同样会闹笑话的。

“点将小说”是当时星加坡新国民日报所提倡推行的一种小说样式（始创者为较早的上海《时事新报》），名称俗不可耐，办法尤其无聊。那是由编者拟好题目，征求若干作者参加，然后由某一作者先来一篇作为开端，并指定另一作者撰写第二篇（或续写一章，视原订规则而定）；第二位作者又叫名点将，指定下一次的撰稿人。如此连续不辍，以至新的命题出现为止。点将的办法是在每一篇（或一章）作品的最后一段嵌入被指定者的笔名，并加上“请××君作”或“请××女士作”之类的附註。例如——

街上的灯光，密密点点，如同白昼一样。他在车上，仿佛又忆起去年今夜和他“联”坐在车里的人儿，“珍”珍有味地，和他说出朱淑真“生查子”中“去年元夜时，花市灯如昼，月上柳梢头，人约黄昏后……”的词的好处，但又觉得厌烦起来……。（请

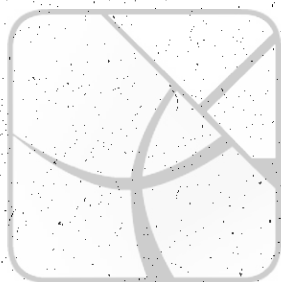
· 联珍女士作。

这是参加“点将小说”写作的一位作者迷郎，按《人间地狱》的命题所写的一篇作品的末尾一段，其中杂有“联”“珍”二字，就是点出续作者的笔名。文章排出时把这两个字特别放大，经常是四号字或三号字，显得相当触目。即使不用括符加上一句“请联珍女士作”的註明，这一位被点将点到的作者，一看也便神领意会，准备登场表演了。

然而，正如旧文人的步韻联句写不出多少好诗的道理一样，新文艺的点将小说，不会有太多佳作出现，也是易于想见的。

(一九六五年十一月)

# 附 編



## 战前的马华文艺

李向

最近读了《马华新文学简史》，提出一些问题请益于方修先生，现在根据方修先生的谈话，再参照他的著作，加上个人的一点理解，整理出这篇东西来，用以就教于本刊的读友。

李：马华新文学史的起点，方先生把它放在一九一九年。因为从这一年起，由于受了中国五四运动的冲击，星马的报刊上开始出现一些用白话文写的政论散文、问题小说、小诗、短剧等。不过当时旧文学还没有完全消退，那么当时新旧文学在力量对比上有什么差别？写旧文学的是哪些人？写新文学的又是哪些人？

方：当时新旧文学作品常常在报章的同一个版位上出现，初期旧文学作品常占多数，到后期才慢慢减少。写旧文学的人老少都有，主要是报馆的主笔、编辑、记者和一些以文学当消遣的老辈文人。当时新加坡有两家主要的报纸，一家是《叻报》，这是历史最久的，另一家是《新国民日报》，是孙中山先生他们办的。在立场上，《叻报》代表

保皇党，《新国民日报》代表国民党。后者登载白话文的作品较多。它是在一九一九年十月创刊的，那时才开始有白话文出现。由于旧文学在中国以及在星马都已接近尾声，所以没有什么特出的作品，只有一两个旧诗人象雷铁崖、区邦侯等，思想和技巧都比较成熟，在他们的诗词里有时鼓吹革命，有时抒写个人的抱负愿望等等，还有一些作品可看，至于其他鸳鸯蝴蝶派的东西，已渐渐为时代所淘汰。

马华新文学兴起的时候，和旧文学只有极微小的接触，不同中国文学新旧交替之际曾掀起若干争论的波澜。这里编副刊的人，大多采取兼容并蓄的态度。在当时也能看到中国的报刊，如《新青年》就是其中一种。新派的刊物起初到的不多，到《创造社》极盛时期，就比较多起来。知识青年接触到这些新派的东西，争来学写，马华文学就是这样子产生的。当时写新文学的有商店的书记、报馆的编辑、记者、学校教员、会馆座办等等，都是一些有点文化水平、拿得起笔杆的人。他们都是从中国来的，不过来得比较早。其中比较突出的要算林独步。他那时好象是在当教员，后来还一度担任了《南洋商报》的主笔，也曾挂牌做过中医。

李：你把一九一九年至一九二五年定为马华新文学的萌芽期。这时期的马华新文学作品思想内容还停留在改良主义的水平上，文字技巧更是稚拙得很。而这时候在中国，早

已出现了象《狂人日记》《阿Q正传》那样的思想性与艺术性都十分成熟的作品，为什么会有这么大的差距？为什么马华新文学的幼稚阶段会维持得这么长久？

方：中国新文学初期的作品，能达到象《狂人日记》、《阿Q正传》那样水准的也不多。当时芸芸的中国作家当中，算来算去也是鲁迅和郭沫若等几位是最为特出的；马华新文学初期当然更不能期望有什么特出的人才出现。这里文化水平本来不高——当时只有小学和中学，中学也不过是一两间。来这里做文化工作的人手也不多，所以一直到了后期，还是和中国有很大的差距。一个地方有一个地方的文化根底，这先后的距离很难一下子缩小的。总之在思想水平来讲，那时候大家都有点先天不足，中国能影响到这边的不会很强，这边也不太够条件接受那边的影响。一直到谭云山那批人来了，这个距离才比较缩短。谭云山在中国是参加过五四运动的，他在湖南长沙也参加过文学研究会的一些工作，得风气之先，因此颇有积极的改进思想。

李：马华新文学发展到一九二五年有了一个突破，就是两个积极提倡新文艺的副刊《南风》和《星光》先后在那一年的七月和十月，于《新国民日报》和《叻报》创刊。马华新文学首次有了自己的园地。此后，许多类似的刊物也附在各报上出现。一时作者涌现，作品质量不断提高，各种各样的文学思潮、文学运动也接连兴起，马华新文学已由个别作者的写作活动发展到比较有意识、有组织的文学运

动，这个时期（一九二五年——一九三一年），你把它叫做“马华新文学的扩展期”。请问，造成这个跃进现象的是什么因素？

方：主要是因为那个时候来了一批新人。谭云山、邹子孟他们就是那个时候来的。中国的刊物这时也来得比较多，青年们对新文学的兴趣已经普遍培养起来，所以当谭云山他们办起刊物来的时候，其他的写作者也就望风景从地跟着活跃起来。当时的写作者分成许多小团体。这些文艺小组通常是由三几个志同道合的人组成，他们或者是一间学校里的同事，或者是同学，或者是校友，或者是一个团体里的同人，或者是几个同乡等等。在谭云山他们带动之下，刺激了大伙的发表慾，也纷纷向报馆商借版位出附刊。谭云山在这里搞文学活动的时间并不很久，一九二五年他在叻报出版《星光》，一九二六年在新国民日报创刊《沙漠田》。其他向报馆借版位出文艺附刊的，也一时蔚为风气。各报每天拨出一个或两个版位让这些同人刊物轮流出版，象檳城的《南洋时报》，每天至少有两个同人刊物同时出现。由一九二七年至一九三一年之间，先后出现的马华新文学刊物总共不下三五十种。在新加坡方面有《荒岛》、《洪荒》、《绿漪》、《瀑布》、《椰林》、《流星》、《奠基》、《文艺三日刊》、《压觉》、《野葩》、《公共园地》、《新航路》等十几个。在檳城方面有《绿洲》、《荔》、《海丝》、《八月》、《玫瑰》、《诗》、

《微光》、《喇叭》、《怒涛》、《杭育》、《髑髅》、《星火》、《荒原》、《流连》、《南洋的文艺》、《椰风》、《碧野》、《戏剧》、《蜕变》等约二十个。吉隆坡方面则有许傑主编的《枯岛》。就刊期来说，有的是周刊或双周刊，有的是二日刊或三日刊，有的是日刊，也有的是不定期刊。就风格倾向来说，有宣扬新兴思想的，有唯美主义的，有感伤的浪漫主义的等等，大体上都能做到篇幅开阔、版面干净和内容严肃几个特点。这些在文学史上有记载的刊物只是一些比较持久，而且较有水准的，还有一种由几个中、小学生合办的、象现在的《学生园地》那样的性质的，当时也很多。

这种借报馆的版位出附刊的作风，其实也是从中国学来的。象郭沫若他们的《创造日》就接近这个样子。有的甚至不是印在报纸上，而是另外印成单张夹在报纸里附送的，似乎鲁迅他们办的《莽原》，初期就是采用这一方式。本地的文艺伴侣们这样做是没有拿编辑费或稿酬的，有些报馆比较慷慨，每期就送他们一两百份，让他们拿去赠送，或者出售了，当作稿酬。其后，有些报馆精明起来，反而要作者补贴报馆一点印刷费，曾圣提他们办的《洪荒》就是因为这个缘故，由南洋商报转移到檳城的南洋时报去出版。一九二八年以后，许多报馆开始自己办文艺副刊，象叻报由陈炼青主编《椰林》，星洲日报由毛澄波主编《野葩》，以及民国日报的《新航路》、吉隆坡

益群报的《桔岛》、檳城南洋时报的《南洋的文艺》、檳城新报的《椰风》与《碧野》等等。报馆自己办的副刊和文艺青年办的同人刊物常常同时出现。这种风气一直维持到扩展期末期（一九三一年），文字案接连发生后为止。这时候各报为了自身的“安全”，开始拒绝出借版位，而认为由报馆自己办副刊才是理所当然的事了。

李：你把战前马华新文学史划分为四个时期：

一九一九年——一九二五年：萌芽期

一九二五年——一九三一年：扩展期

一九三二年——一九三六年：低潮期

一九三七年——一九四二年：繁盛期

你这样分法是根据什么，各个时期有些什么特点？

方：马华新文学各个时期的特点，萌芽期和扩展期前面已大略讲过了，扩展期还有一点必须补充的就是新兴文学运动的兴起。“新兴文学”就是一九二五——一九二七年间创造社同人在上海提倡的“革命文学”的别称，当地作者因为要避开殖民地政府的注意，特地采用“新兴文学”的名称。至此马华新文学的思想内容才从单纯的宣扬科学民主提高到表现新兴阶级思想。新兴文学运动成为这时期马华文艺的主流。作品反映了世界经济不景气冲击下的南洋社会的现实，如胶价锡价的惨跌，失业浪潮的汹涌，职工运动的兴起，民族独立的要求等。也正因此后来遂触犯了殖民地政府的禁忌。一九三〇年十月星洲日报的《繁星》

副刊上发表一篇诗剧《十字街头》（作者寰游）终于触发了文字案。诗剧写马来亚的失业群众流浪街头，彷徨无措，后来在一位头脑比较清醒的工人的鼓动下，结队游行，要去讨回他们的生产工具。结果《繁星》编者林仙峤被令出境。与此差不多同时，叻报也发生了文字案，更换了若干编辑人员。影响所及，全马各华文报的文艺刊物纷纷停刊，作者们也先后停止写作活动。不久马华新文学就进入了低潮期。

低潮期的特点是文艺刊物普遍消沉，文坛充满歪风邪气，形式主义再度抬头，趣味主义到处泛滥。一直到一九三五年，正派文艺才渐渐呈现生机。这时期的创作很贫乏，倒是理论方面有两项建树值得一提。一是“马来亚本位”概念的形式。前此本地作者只有空泛的“南洋文艺”的概念，这时候才确立了“马来亚文艺”或“马华文艺”的名目。二是“大众语”和“拉丁化新文字”运动的推行。

进入一九三七年初，由于前一时期出现的一批新人已经渐次成熟，同时又有一批文化人从上海各地南来，加入本地文艺行列，壮大了马华文艺界的阵容，恢复了扩展期的欣欣向荣的局面。到了七七事件发生，全面抗战开始，当地华人各界各阶层都捲入了救亡的狂潮，文艺活动也急剧上升，抗战文艺运动如火如荼地展开了，理论、创作、戏剧表演、组织工作等，都呈现了百花齐放空前繁荣的局面。但是抗战文运也不是很顺利的直线发展的。到一九三

九年九月欧战发生后，英国人的恐日病故态复萌，在当地实施战时法令，压制救亡工作，抗战文运受到阻力，于是转趋曲折演进，不过实质上仍保持着一定的水平。一九四一年十二月八日，太平洋战争爆发，日军开始南进，马华文艺又再一度高涨，尽了抗日卫国的艺术任务，直到一九四二年二月中新加坡沦陷为止，才完全沉寂下来。这时期写作人才之众、作品水准之高，是战前战后任何一个时期都比不上的，所以叫做马华新文学的繁盛期。

李：其实战前马华文学史前后只有廿一年零四个月的时间，后人如果写起马华文学史来，可能只把它当作一个时期来看的。如果当作一个时期来看，你看战前马华文艺的主要特点是什么？有哪些代表作者？有些什么重要作品？

方：如果把它当作一个时期来看，马华新文学的特点是：它在性质上是一个反殖、反封建的文学。它配合当时反帝反封建的社会运动，起着一定的教育作用。象浪花写的《生活的锁链》，就是描写胶园主如何在胶价好时加紧生产，剥削工人，胶市不景时又如何缩减生产，裁员停薪，当工人起而行动，要求发薪的时候，又利用收买手段企图瓦解工人团结。象这类题材当时写的人很多。

那时民族独立运动在全世界已经风起云涌，马来亚独立运动虽说要到战后才蓬勃起来，其实战前已在开始孕育了。我们看新兴文学滥觞以来的文学作品，就知道人们对殖民地统治的不满，要求摆脱殖民地统治的愿望是很强烈

的。如陈晴山的故事新编《乘桴》，讽刺殖民地海关人员对于新生事物的恐惧。海底山的短篇小说《拉多公公》，写拉多公公（马来人传说中的神）开辟了物产丰富，气候宜人的南洋群岛，恰好三宝太监带了一批华人到来访问，两人一见如故，遂结拜为兄弟，华巫两族人民也就在这片乐土上和谐生活着。后来拉多公公到西天极乐世界去听如来佛说法，一百多年后拉多公公关怀他的子民，又回到故乡来。不料他的故乡已经发生巨大的变化，许多岛屿先后变成了西洋人的殖民地，几条宽敞的马路，几间巍峨堂皇的建筑物，掩盖不了人民的贫穷饥饿，于是他下决心联合他的子民，从事第二次开天辟地的壮举。又如罗依夫的诗《原始遗民》，更干脆呼籲土著人民起来争取独立自主。诗的第一节就这样地写着：

铁踵在你们身上纵横，  
黑色的煤烟迷了你们的空中。  
你们失却了你们的主权，  
他人的旗帜飘扬在你们的天空！

说到那时候的作者，各个时期有各个时期的代表人物，而早期和后期，水准可能距离很远，比方说萌芽期的林独步，在那个时期中，他是比较突出的，现在看来，当然就不同了。扩展期新兴文学的代表作者有罗依夫、李梅子、浪花、慧聆、海底山等，后面三位还是本地青年，听说是华侨中学的学生。曾圣提、曾华丁、曾玉羊等《洪荒》

同人是颇有写作才华的，起初走的是唯美派的路线，后来受新兴思潮的影响，才比较积极起来。谭云山、周钧、邹子孟、段南奎和拓哥（《南风》的编者）虽然写作历史不久，但他们的先驱作用却是不可抹煞的。陈炼青写的东西虽然有些思想杂质，可是他主编的《椰林》却能容纳新兴文学的作品，有一个时期成为新兴文学运动的堡垒之一，对当时的文运影响颇大。低潮期仍能支撑着正派文艺的创作局面的一批作者，前期有丘士珍、蔡增建、枕戈、饶楚瑜、林参天等，后期有一村、瞻睇、侠夫、流浪、李润湖、辜斧夫等。前期作者多半具有客观现实主义的倾向，后期作者已有新现实主义的精神。到了繁盛期，写作者就更多了。象铁抗（郑卓群）、叶尼（吴天）、陈南（子遗）、张楚琨等几位副刊编者，能编能写，理论与创作都来得，还能组织作者，推动文学运动等等，是一时的领袖人才。当时写小说的作者有流冰、丁倩、金丁、铁抗、乳婴、陈南、萧克、啸平、李蕴郎、上官翥等。诗人有较早出现的“吼社”同人静海、李蕴郎、东方丙丁、刘思以及晚出一点的“澎湃社”同人清才、蓬青、野火、三便等。写戏剧的有叶尼、流冰、英浪、沈阳、流芒、朱绪、铁抗等。写散文的能手有丘康、陈南、叶尼、紫焰、云览、修慧、叶冠复、莹姿、吴达、萧魂、漂青等。以上所举只是一部份较有份量的作者，当时经常在报刊上发表作品的写作者少说也有一百三四十人。

说到当时重要的作品，以创作来说，二十年代到三十年代初期，有浪花的《生活的锁链》、慧聆的《铁牛》、依夫的《猎狗》、梅子的《红溪的故事》、海底山的《拉多公公》、寰游的《十字街头》（诗剧）、曾圣提的《生与罪》、曾华丁的《五兄弟墓》、《拉子》、《两般境界》、吴仲青的《梯形》、曾玉羊的《生活圈外》、陈旧燕的《往死路上跑》（戏剧），三十年代到四十年代前期有乳婴的《新衣服》、《八九百个》、《弗琅工》、铁抗的《白蚁》、《洋玩具》、《试炼时代》、《父》（剧本）、金丁的《谁说我们年纪小》、陈南的《金叶琼思君》、张一倩的《委屈》、流冰的《血泊中的微笑》、李蕴郎的《转变》、老蕾的《弃家者》以及叶尼的《没有男子的戏剧》（剧本）等。

李：正如你所说，马华文艺的发展数年一变，波涛起伏。每当殖民地的政治经济局势动盪不安，或社会运动蓬勃兴起的时候，马华新文学就有了短暂的繁荣，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，呈现了一种低潮状态。这说明了什么？为什么会这样？

方：当社会动盪不安、社会运动蓬勃的时候，文学史常出现高潮时期，这不但当地是这样，整个历史，整个世界都是这样，差不多成为一个规律。比方中国的春秋战国之际，

欧洲的文艺复兴时期，就是很显著的引子。战前马华文艺高潮期短，低潮期长，这是它本身的社会因素造成的，因为那个时候马来亚是英国的殖民地，而英国那时还是一个财雄势大的国家，殖民地统治长期来都相对地牢固，在政治上经济上比起当时的中国来是相当安定的，反映到文艺上来也就没有什么大波浪。到了一九二九年至三一年之间，世界经济发生大不景气，影响到马来亚社会也呈现动盪不安，新兴文学就在这时候蓬勃起来，马华文艺于是出现了第一个高潮。一九三一年以后局势稳定下来，殖民地统治再趋强化，马华文艺受到压制，进入了一个绵延五年的低潮期。到了日本人发动战争的时候，英国人都自顾不暇了，进行压制已感没有太多的能力，于是马华文艺又一次出现高潮。战后，大英帝国国势江河日下，星马地区的民族民主运动一时风雷激盪，热潮高涨，马华文艺于是出现了第三个高潮期（一九四五——一九四八）。一九四八年紧急法令颁布后，马华文艺在殖民地政府的高压下再度陷于冬眠状态。到了一九五三年以后，当地民族独立运动再重整旗鼓，声势越来越浩大，新加坡青年学生界更在这一年年底发起“反黄运动”，获得星马广大人民的热烈响应，此后的几年（一九五三——一九五六）马华文艺遂又出现了第四个高潮期。

李：马华新文学的发展还有一个独特的现象，就是一个时期有一个时期的作者群。一个时期结束，进入另一个时期的

时候，前一时期的作者就逐渐消声匿迹，换上一批新的作者。这些先后在文坛上“失踪”的作者，有的可能是离开马来亚到中国去了，有的可还留在当地，但总之他们都逐渐疏于动笔，终至于完全搁笔。他们的写作“寿命”通常只有三五年时间，能持续十年八年的似乎很少。不象中国或别国的作家，他们大多数是终其一生在从事文学工作的。这是什么道理呢？

方：这是马华文艺的一个特点。这里根本上是一个文化低落的地方，写作不能作为职业或半职业，文化活动蓬勃的时候有一批人出来干一下子，退潮一来，有些人碰到政治上的压力，或生活上的压力，只好另找出路，而另外一些人其实他们并不是失踪了，而是转到社会运动的其他部门去。

李：战前在马华文坛上耕耘的写作者可说大多数是从中国南来的文化人，到什么时候才出现本地（土生）的写作者呢？他们的地位如何？他们有些什么贡献？

方：哦，那很早就有本地作者出现了。象萌芽期写小说的刘寿山、李垂拱、陈焕明就是本地作者嘛。所谓“本地作者”有两类：一类是土生土长，或者从来没有去过中国，或者去中国读书再回来的；一类是年纪很小就从中国南来，在这里学习锻炼出来的。他们有一个共同特点，就是对本地的事物比较热爱，有土生意识。他们写的东西都接触到当地的社会现象，象描写工运学运，贫民生活，社会

不平等。由于他们多半是在校学生或离校不久的青年，文字技巧自然比不上外来作者的成熟，被写进文学史里的，在比例上显得比外来作者少得多。至于本地作者的大批涌现，那要到战后。不过即使是在战前，每一个时期也都有一些特出的本地作者出现。象扩展期写小说的浪花、慧聆、海底山、写诗的朱女，写散文的一工、洗凡，写理论的陈炼青，就都是当时新兴文学运动的闯将。低潮期的健将李润湖、陈子遗（亦即陈南、东方丙丁）、枕戈也是本地作者。抗战文运时期本地诗人有田坚、呢喃、椰青、清才、绿蒂、吴冰、漂青、野火、三便、流电、佐丁、普洛，散文作者有陈南、紫焰、萧克、萧魂、艾蒙（林晨）等。艾蒙同时也写小说和搞戏剧。

本地作者受外来作者的提携，影响是有的，但不一定存在着领导与被领导的关系。当中国作者南来受限制的时候，本地作者就处在比较突出的地位。当中国作者大批南来的时候，如一九二七年国共分裂后以及一九三七年抗日战争爆发后，本地作者就退居比较隐晦的地位。但本地作者的贡献还是有目共睹的。

李：马华新文学自始以来就反映当地的现实。扩展期曾圣提他们提倡“南洋色彩”，主张“铸造南洋文艺的铁塔”，到低潮期（一九三四年），丘士珍还提出过“马来亚地方文艺”问题，经过一九三六年的一场论战，终于确定了马来亚本位的观念，本地文艺界开始认定星马地区为其服务

对象，“马华文艺”这名称也从此通行起来。为什么到了战后初期又再发生一场“马华文艺”和“侨民文艺”的论战呢？这战前和战后的两场论战在性质上有什么不同？

方：性质上是有点不同，因为每个时期有每个时期的特殊背景和论点。“南洋色彩”的提倡在意识上还是相当模糊，只是说要把南洋当作背景，在作品里描写南洋的风光等，并不是把星马地区当作一个单位来看。到了提倡“马来亚本位”的时候才比较明确，真正把本地当作一个地理的单位。当时“南洋”除了星马印尼等地外还包括越南和泰国，因为那时候一切社会运动也是以南洋作为整体，没有以星马作为一个单位的观念，反映到文艺上来也是如此。一直到一九三二年以后，社会运动才开始分界限，印尼、越南、泰国、马来亚各成一个单位，在文艺上也就出现了地方文艺的概念。到了战后初期，又是另外一个背景，跟早期有点不同。

中国与马来亚的文艺关系有点微妙。它有这样一个规律：每逢中国发生大事件、大动盪、民族危机特别严重的时候，中国文艺和马华文艺的关系就很密切；碰到没有大事件发生时，这个关系就松缓。它不是一个主流和支流的关系，也不是从头到尾一个状态，而是一松一紧，一紧一松。一九三五、三六年的时候，这种关系很松，所以“马来亚本位”概念会在这时候产生；到了抗战的时候，中国文艺和马华文艺的关系又再扣紧。当时中华民族面临存亡

绝续的关头，星马华人和中国人民有着共同命运，于是大家一致支持中国抗日，马华文艺也就成了救亡文艺的一部份。来到战后初期，马来亚民族独立运动再度活跃起来，当地华族与其他各族又有着共同命运，必须把反殖斗争放在第一位，和中国的关系有必要放松，于是又有“马华文艺独特性”口号的提出，以及有关“侨民文艺”的论战。

这场论战是针对当时一些外来作者的作风而发，并不是对于战前马华新文学的清算，也并非意味着马华文艺到那时候才算确立。当时的所谓“侨民作家”和“侨民文艺”，也有它特定的涵义，指的是身在南洋，手执报纸，眼望天外，虚构中国题材来写作的作者及其作品。不但有意为本地服务的外来作者不叫“侨民作家”，就连中国作家南来之初，由于对当地情况不熟悉而写些过去在中国的经历，只要是真实而非虚构的，也不叫做“侨民文艺”。如果望文生义，以为当时的所谓“侨民作家”与“侨民文艺”是指侨民身份的作者及其作品，或泛指战前的马华新文学的作者及其作品，甚至于因此而把战前和战后的马华文艺思想对立起来，认为战前只有侨民文艺，没有马华文艺，马华文艺是战后才开始的，那就大错特错了。

李：不可否认，马华新文学的发展受中国的影响是很深的。

例如马华新文学的诞生就是拜中国五四运动之所赐。此后，中国文艺界有什么运动，都或迟或早的会在我们这里引起反响。即使是现在，我们的写作界也还是若隐若显的接受

来自中国或台湾的影响。这使人怀疑，马华文艺究竟有没有自己的独特性（Identity）？马华文艺的独特性是什么？

方：几个星期前我会见了一位日本人，他说他准备翻译《马华新文学史稿》。他说他看了马华文学作品之后，第一个印象就是马华文学和中国文学截然不同，这也是促使他要译《史稿》的一个原因。马华新文学从一开始就有了它自己的性格。你看萌芽期那些作品，反映当地人民的思想愿望，报道当地侨生的社交活动，描写当地青年的恋爱生活，刻划底层人民的悲惨图景等等，一开始就有了它自己的历史任务。原因是战前马来亚是一个殖民地，必然有它特定的社会运动，那就是反殖反封建运动，这反映到文艺上来，就形成它特定的内容和性格，要不然也不可能写成一部马华文学史。不过因为战前马华文艺和中国的关系非常密切，在这里有两股源流汇合，一股是本地作者的源流，一股是中国作者的源流。本地作者写的都是本地的题材，中国来的作者起初多半是写中国的题材，后来在这里住久了，有的也开始写起本地题材来。那时十篇成熟的作品中，至少有五篇是写中国题材的，所以战前马华文艺多少渗杂了一些侨民色彩在内，成份不是很纯。到了战后，特别是一九四九年以后，这种情形才几乎没有，马华文艺的独特性这就更加明显了。由于交通的隔阂，经过这二三十年各自发展的结果，现在连到文字风格都有了显著的不

同。我们看近年来中国的一些小说（本地翻印的），那语气，那遣词用字，简练而又形象化，完全象一个农民在讲话。他们已经摆脱了五四时期那一套带着点欧化的知识分子腔，可我们还是继承着五四那一套的残余，再加上本地特有的语彙语法，形成我们自己的文字风格。就是台湾作家或者香港作家写的文字，仔细看也可以看出和我们不同。所以单单就文字特色来讲，马华文艺和中国文艺就是两回事。难怪那位日本人说，一看马华文艺的作品，就觉得它和中国文艺截然不同。

李：现在我们说“马华文艺”，其地理范围是包括星、马、砂朥越和沙巴，可是在你编写的马华文学史书里未见提到砂沙两个地方，是不是战前这两个地方没有文艺活动？

方：我们没有提到砂朥越和沙巴（战前统称北婆罗洲）是因为战前这两个地方都没有华文报纸（有的话也是小报），没有文艺园地让当地的作者发表作品。他们都是在星马的报刊上投稿。那时他们很多人是来星马读中学的，在星马报刊上投稿是顺理成章的事，所以当时北婆作者和星马作者是分不开的。现在要分开叙述的话是可以分了，因为战后那儿开始有当地的报纸，文艺活动有一个时期也很蓬勃。从整体来说，他们还是属于马华文艺的范畴的。

（载香港《海洋文艺》·七五年二月号）

## 读《文艺问题答客问》

崔峰

高胡的《鲁迅的反潮流精神》这一篇文章，在丽的呼声华语话剧研究组《翻身》演出特辑上发表后引起了文艺界的广泛注意，先后有数篇文章批评了高胡把新现实主义当作有害的潮流。这些文章计有应裘的《要坚持先进思想意识的领导地位》、万青的《朋友，你错了！——给高胡君》，崔新的《新现实主义创作道路无比宽广》……等等。

在高胡的《鲁迅的反潮流精神》一文中，引用了发表在星大中文学会主办一九七三年文艺创作比赛特辑《成长》里面的方修先生的一段话作为他的理论根据。这段话这样说的：“在中国新文学里头，旧现实主义的创作方法才真正是完成了它的历史任务。好象鲁迅的《孔乙己》、《祝福》、《阿Q正传》等等，都可以说是后无来者了。但在马华作品这方面，现实主义应该还有它发展的余地。”似乎方修先生是在提倡旧现实主义的，于是引起读者们的诸多讨论，一时众言纷纭，莫衷一是。

十一月十九日，星洲日报的文化副刊上，发表了方修先

生的《文艺问题答客问》，就若干问题作了澄清，使这围绕着新、旧现实主义创作方法的论争局面更其明朗化了。

方修先生的《文艺问题答客问》发表后，有一天，在途中偶遇友人Z君，谈起这篇《答客问》时，他的反应是：“这篇文章怪怪的！”这下子，可轮到我感到我“怪怪”了。待详问其由，却又因时间无多，各自忙于上班，只好留待他日详谈了。不过，我却认为，如果Z君肯认真的去读过这《答客问》，他就不会有“怪怪的”想法了。

记得当初，读到高胡的《鲁迅的反潮流精神》一文时，对于他引用方修先生的话作为助力，心中就颇有保留。因为从方修先生的所有著作中，不论是早期的《论小品散文》，《避席集》，或是近年来出版的《长夜集》，《轻尘集》，《沉沦集》，《马华新文学简史》和费时三年方始编辑而成的《马华新文学大系》诸书中的基本精神来看，都可以看出方修先生不会是排斥新现实主义创作方法的；即使是在《看稿的感想》（即《成长》刊登的《评判先生的意见》中，方修先生的一段话）一文中，我也实在是看不出方修先生是在反对新现实主义，提倡旧现实主义创作方法。我只是觉得奇怪，在这篇文章中，有着太多的作者不敢肯定的字句，这似乎不是方修先生一贯的笔法。当时，我就心想，怎么这一回方修先生如此草率下笔呢？“可能是作者在身心欠佳的情况下写就的吧！”我想。

这些不敢肯定的句子有：

一、例如两次参加创作比赛的稿子，作者似乎完全不同。

二、本来马华社会好象不太适合于产生浪漫主义的作品。

三、这种浪漫主义的作品在战后初期似乎更少。到了六十年代的初期，好象是南大中文学会举办的创作比赛，才开始出现了一些。比方诗剧《茉莉公主》就是。好象还有一篇长篇叙事诗，写几个小孩子的一场航海的惊险的遭遇。

四、好象上一次星大中文学会的文艺创作比赛的一些优胜的诗歌和散文，就大都属于这一类的作品。

五、记得是今年看到的南大或是星大中文学会所出版的杂志，不知道是《劲草》，还是《新生》……

（除了不敢肯定是那一份杂志外，按照惯常的写法，也应该是先提《新生》，而后才写《劲草》，这才能与上一句相呼应。）

六、我觉得采取现实主义的创作方法的作品，好象还没有达到它的最高局限，还有大大发展的余地。

七、什么是现实主义呢？这个，一直到现在，在一些先进国家里，似乎也还没有一个大家一致同意的定义。

八、去年，偶然看到了一齣电影，好象是朝鲜片《摘苹果的时候》。……

（方修先生不敢肯定是否《摘苹果的时候》，但是从下文所引述的剧情“一个小孩子，在果园里吃了一个烂苹果，两只眼睛就被弄瞎了”来看，这似乎不是《摘苹果的时候》

一片中的情节，而应该是另一部朝鲜影片《红色花朵》的一个片段。详细情节是这个小孩子为了想吃一粒苹果（一粒生了虫的苹果！）而挨受毒打，为了拾起几粒掉在地上腐烂了的果子，竟被残酷成性的地主的宝贝儿子扎瞎了这小女孩的眼睛；关于这一点，或许是方修先生记错了。）

九、但是我们读了，总觉得好象差了些什么，好象是缺少象《摘苹果的时候》的故事里的那种振憾观众的灵魂的质量。

十、譬如我在编辑《马华新文学大系》时，选了一篇描写矿工的小说，似乎就是乳婴的《弗琅工》，……。

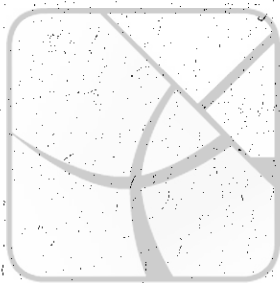
以上等等，是《看稿的感想》中的不肯定的字句。方修先生的《文艺问题答客问》发表后，方才解答了存在我中心年余的种种疑问。原来这竟是方修先生在创作比赛颁奖仪式上，“随想随说，没有底稿的”演讲词的记录，莫怪乎令人觉得稍嫌草率成文了。

在《答客问》一文中，方修先生就所谓“现实主义应该还有它发展的余地”一句话作了解释，说：“所谓‘发展’，这里是指个别作品的提高，不是指这种创作倾向的推广。不是主张马华作者大家都去写旧现实主义作品，不必写，或暂时不要写新现实主义作品，更不是反对作者去从事新现实主义创作；而是说，即使写的是旧现实主义作品，也不应止于目前这样的水平”；“也应该，而且可能写得更深刻，更精彩些。”同时文中也表明了方修先生对二十年代时期，创造

社、太阳社诸作家与鲁迅先生就“革命文学”问题而展开论争事件的看法，他认为这并不能说成是鲁迅先生在反潮流。这与高胡的意见更是完全相反了。

（编者按：高胡先生也有文章澄清某些观点，发表于《劲草》杂志。）

（载七五年十二月十七日“文化”副刊）



## 关于浪漫主义和现实主义

——文艺通讯

海青

方先生：

新加坡大学中文学会举办文艺创作比赛，确是一件好事。这次，把一九七三年度优胜的作品收集出版（集名为《成长》），使大家能够读到它们，看到一些新的文艺工作者努力的成绩，委实叫人高兴。

在书前，发表了评判先生们的意见。其中，先生从历史的角度出发，对照今昔文艺创作的情况，提出了若干值得关注的问题；如关于浪漫主义与现实主义创作方法，先生便发表了许多意见。

大概由于篇幅关系，先生只打算提提意见，不想多谈；所以对有关马华文艺的创作方法问题，先生显然意有未尽，而我们后学者，遂失去一个聆听教益的机会。例如，先生说，“我觉得这几年来，采取浪漫主义创作方法的作者有逐渐增加的趋势。本来马华社会好象不太适合于产生浪漫主义的作品。”为什么马华社会不适合于产生浪漫主义的作品呢？先

生必然是有所据而云然的，可惜没有说出来。（或许，在先生的有关马华文艺史的论文中，曾论述过这个问题，不想重复赘言。这只好留待学习马华文艺史时，再细心注意了。）

下来想提提看了先生的意见书的一点感想，有错误请指正。

我们知道，现实主义与浪漫主义是文艺史上主要的两个潮流（或者倾向）。马华文艺当不例外。先生指出，最近三几年来，浪漫主义的作品渐渐多了起来。对于写作界的这种“新的现象”，“新的趋向”，先生认为是好的。为什么呢？“因为创作方法多样化，可以扩大马华文艺创作活动，增进马华文艺创作的成绩”。的确，新的进步的浪漫主义与现实主义创作方法日益发展，日益丰富多样化，是很好的事。但象那种自然主义，象征主义，现代主义等，落后、腐朽的创作方法，多而泛滥起来，便不能算是好事了。一件事物的好坏，应该从它的内容实质来评断，看它的客观效果，对社会对人民有益还是有害。好象浪漫主义，便有落后的、腐朽的浪漫主义和前进的，进步的浪漫主义之分。后者应该肯定，并加以批判地继承和发扬；前者则应该弃置。

浪漫主义的作品，特点是写从现实产生的理想、愿望。历史上进步的浪漫主义作家，由于他们的世界观中有进步的思想因素，对现实生活的落后、不合理的现象，感到不满，于是便根据自己的阅历、认识和对生活的仔细考察，幻想着社会事物的变化进程，可能实现的图景，以至把自己的愿望

和要求寄托在这种幻想之中。当他们进行创作的时候，幻想的翅膀便拍动起来，按照现实生活应该有和可能有的样子来构造形象。这些人物形象，是有现实基础的，是社会中新道德代表者的形象。在这些形象身上，体现着乐观、向上，进取的精神，充满着追求美好的，民主的理想生活的意志。因此，进步的浪漫主义作品，具有一种激发人心的力量，唤起人们勇敢地反抗现实的压迫，鼓励人们为实现崇高的理想而努力奋斗。在马华文学史上，象廿年代中期的《一个车夫的梦》，卅年代初期的《拉多公公》等类作品，便具有进步的浪漫主义的精神。

在文艺领域中，另有一种落后的、腐朽的浪漫主义作品。这类作品，在作者落后的世界观、腐朽的思想意识支配底下，它们的幻想，背离现实社会发展的规律，完全跑到任何事变进程始终达不到的地方；它们所表现的落后的人物形象，腐败的道德，逆历史潮流而动的思想观点，起着误导人们逃避现实，脱离生活实践，象那些扑朔迷离，虚妄荒谬的神奇鬼怪、色情颓废以及歪曲现实的文艺等类作品，应该加以唾弃。在今天，当各种邪门歪派的作品，因时得利，还相当活跃的时候，我们谈论文艺的事，是需要说得明确，清楚的。象对浪漫主义，我们必须明白的宣扬前进的、进步的浪漫主义，反对落后的、腐朽的浪漫主义。总之，要划分两类性质完全不同的浪漫主义。这点，先生一定会赞同的。

当然，我们还应该以历史的发展观点，来看待浪漫主

义。

我们知道，作为观念形态的文学作品，都是一定的社会生活在人们的头脑中的反映的产物。不同的时代社会，有不同的理想精神，因此，不同时代社会的浪漫主义作品，往往体现着不同的社会理想，不同的精神素质。例如中国晋朝陶渊明的《桃花源记》，反映着从一个没落的封建王朝社会中脱颖而出的没有君主，不纳王税的理想社会，这当然是小私有生产者的一种社会理想，同时含有“俎豆犹古法，衣裳无新制”的复古倾向。又如廿世纪廿年代中期马华文学作品中的一篇小说：《一个车夫的梦》，则体现了脱胎于殖民地封建社会的新的社会理想（虽然还是很粗略的）：工厂分工细密，人们都是平等劳工，无富贵贫贱之分，住食现成的……。

我们应该以历史的发展观点，来看待浪漫主义。今天，我们所提倡、宣扬的浪漫主义，应该不同于过去的浪漫主义，应该比过去的浪漫主义更进步，更能与我们今天的时代精神合拍。也就是说，今天的浪漫主义，植根于比过去进步的今天的社会土壤中，随着思想的革新，历史的演进，它们（浪漫主义作品）宣扬的生活理想，应该更加明晰，而且符合社会发展的必然规律；它们所塑造的理想的人物形象，应该说是今天创造历史的真正英雄——就是工农群众。在他们身上，新的崇高的道德品质，闪耀着璀璨的光辉。那些歌颂伟大的时代，赞美太阳，地球，并借此寄情托思，热烈地宣扬美丽的理想等等之类作品，便倾向于这种浪漫主义。这次

创作比赛中得优胜奖的独幕剧《天堂的故事》也刻划了一位理想的正面人物——工人的形象，写他有觉悟、热心帮助人等等。作品把故事发生的年代，放在二〇〇〇年，那个时候，必然出现更有利于民众的新局面，在这方面，《天堂的故事》的作者，就没有通过现象，作出“可能有”和“应有”的描写。就正面人物来说，作者则没有塑造好典型环境中的典型性格。因此，从新的进步的浪漫主义的要求出发，《天堂的故事》还缺乏勃发强劲的理想的力量。今天，运用浪漫主义创作方法进行创作，作者的思想，在理想的境界自由飞翔的时候，应该借助于历史科学的望远镜与显微镜，以期符合事物可能有和应有的状况，看得远，看得真。

过去的浪漫主义作品，受着时代历史的局限，不可避免地存在着弱点。譬如，它们所显示的理想，缺乏明确的历史内容；它们没有找到理想与现实之矛盾的解决途径。结果，理想无法实现，一切追求生活理想的努力，都以失败告终；有的追求理想的方式不对路，拐入个人主义的窄道，有的甚至借助于鬼神的力量，走上迷信的唯心主义的歧途。这类旧的浪漫主义作品，没有也不可能刻划出符合历史发展的理想道德和人物形象。例如那篇《一个车夫的梦》，便只写车夫的困苦颠沛，从梦境中偶然走进一个无富贵贫贱之分的天地。另一篇三十年代初期的马华文艺小说《拉多公公》；先生称它“为马华浪漫主义的创作建立了一个新纪元”（见《马华新文学大系小说一集》导言）。但它写南洋群岛三大民族

人民的反抗外来侵略，建立自由快乐的理想国家，是靠着马来民族传统中之神拉多公公的领导。（至于人民在拉多公公领导下怎样斗争，因大系没有载录全文，不得而知。）在廿世纪三十年代这样的历史时期，……把人民实现理想的斗争，写成仰仗神力，这不能不成为这篇作品的弱点。又如六十年代初期的诗剧《茉莉公主》，是一篇相当突出的浪漫主义作品，奔放的思想，新奇的构思，闪耀着智慧光芒的语言，使人钦佩作者的才华；但从作品客观上表现出来的思想意义方面看，它又存在着明显的弱点。作者在诗剧中颂扬主人翁茉莉公主对爱情的坚贞，谴责那种对狂暴权力的屈服，对爱情和理想的“雷电似的叛变”。茉莉公主的爱情，有什么新的高贵的内容呢？茉莉公主的爱情，有没有同祖国，人民结合起来呢？作者通过茉莉公主，宣扬了美好的理想，“实现一个美好的制度”，“人类相爱的世界”。但那到底是怎样的一种制度呢？又是通过什么途径呢？作品没有具体的描述。再者，茉莉公主本身，显然并不是现代社会正面人物及其理想道德的代表。她是脱离民众的。她的理想（作者通过她所宣扬的理想），也是缺乏具体的历史内容的。至于狂热追求权力的反面人物——女皇，她的衰败，则由于她利用巫师整治茉莉公主不遂，反为巫师的妖术所惑，不是民众力量的冲击，这是作品的一个缺点。因此，以新的进步的浪漫主义精神来要求，这部诗剧还有许多不能令人满意的地方。

历史的经验值得注意。我们应该看到旧的浪漫主义作品

的弱点，并从中吸取经验教训。非常明显，在今天，如果作者的思想没有密切地结合现实的发展，如果他的思想感情没有革新化，没有同新的道德底体现者工农人物打成一片，融会贯通，那么，采用浪漫主义创作方法进行创作，势必不能在作品中灌注先进的时代精神，不能饱蓄除旧创新的雄伟气魄和激越人心的理想力量，不能正确地反映现实，从而发挥文艺对现实社会的促进作用。

还应当注意的是，我们在谈论浪漫主义的时候，总得联系到浪漫主义同现实主义相结合的问题。历史上所有优秀的作家，他们的杰出的作品，都是浪漫主义与现实主义相结合的产物。他们的作品属于浪漫主义抑或现实主义，是看作品以浪漫主义抑或现实主义为主调而定的。就拿马华文学史上的浪漫主义作品《一个车夫的梦》和《拉多公公》来说，它们都显示着具有深厚的现实的社会基础。前者生动地反映了当时人力车夫的贫困生活，不幸遭遇以及由此兴起的自由平等的理想世界。后者则深刻地描述了廿世纪卅年代殖民地势力对南洋各地人民的掠夺、压榨，使到三大民族劳动民众过着贫困、饥饿的生活，加上世界经济不景气的浪潮的打击，失业，破产的现象日愈严重。作品所展示的理想，便是在反殖、反剥削的现实基础、思想基础上产生的。浪漫主义作品中，总具有现实主义的因素。我们应当注意到，在浪漫主义作品中的理想与现实的矛盾统一。

在社会科学产生之前，理想与现实，主观与客观，往往

对立着，不容易统一起来；这就是旧的浪漫主义作品存在弱点的哲学、思想根源。但新的时代给新的浪漫主义提供了新的哲学、思想基础。人们都在意气风发地努力工作，理想主义、英雄主义的火花，在生活中迸射光芒。正直的知识份子，早已目睹和身受现实诸多的压抑，他们在时代精神的感召下，自然而然要大胆诅咒黑暗，讴歌光明，他们的理想，激情，不禁地象长了翅膀，奔放地飞驰起来。对理想的渴望，和对现实的要求，无疑的，要体现主观精神和客观现实的统一，要反映原有的和应该有的事物的密切联系，宣扬乐观、进取，和现实主义的精神。正是从这里出发，我们欢迎浪漫主义作品，认为浪漫主义多起来是好的现象。

实际上，浪漫主义总是和现实主义相互渗透，相互补充的。认真地说，文艺上的浪漫主义和现实主义，在精神实质上，有时是很难分别的。因为，文艺是现实生活的反映和批判，从这一角度来说，文艺活动的本质应该就是现实主义。但文艺活动是形象思维，它是允许想象，并允许夸大的，真正的伟大作家，他必须根据现实的材料加以综合创造，创造出在典型环境中的典型人物，这样的创作过程，你尽可以说它是虚构，因而文艺活动的本质也应该就是浪漫主义。我们应当关注浪漫主义与现实主义相互作用的特点，对待浪漫主义作品，应当联系其中的现实主义精神，正确地评价它的移人性情的艺术力量和社会功用。当然，我们应当大力提倡浪漫主义与现实主义相结合的创作方法。这是最适合于表现我

们今天的时代社会的先进的创作方法。

讲到现实主义，先生也提出了我们应当重视的问题。

毫无疑问，现实主义创作方法，是优秀的创作方法，我们必须好好地继承并加以发展。这就要求我们必须了解和掌握现实主义这个创作方法的规律，认识和落实继承文化遗产的正确方针，密切结合现实和抓紧文艺反映现实，又反过来作用于现实的关系。

同浪漫主义一样，现实主义作为一种创作方法，它是发展着的；在各个时代历史阶段，它都具有各自的具体的特点。历史上只有具体的发展着的现实主义，而没有抽象的永远不变的现实主义。各个时代的社会经济情况和社会矛盾冲突的性质及其发展，规定了那个历史时期的文艺的社会任务，促进了文艺及其创作方法的发展。就现实主义来说，不同历史阶段的社会经济和社会矛盾，使现实主义在各个历史阶段，无论内容或形式，都是现出不同的新的特点，从而不断地丰富着现实主义的宝库。因此，从总的、历史的发展观点看，现实主义，作为一种创作方法，它是没有局限的，而是不断地向前发展着的；但从各具体的历史阶段看，现实主义则相对地存在着局限性。

先生在意见书中说：“我觉得采取现实主义的创作方法的作品，好象还没有达到它的最高的局限，还有大大发展的余地。”（按：在同一篇文章中，先生声明所说的“采取现

现实主义创作方法的作品”，是“指一些暴露性的作品，……这种作品也称为旧现实主义作品或批判的现实主义作品”。另者，先生是针对马华文学作品而言的。）这里有个问题：旧现实主义这种创作方法，在今天看来，它是否达到了它的最高局限呢？站在时代的先进立场上，我们是应该看到旧现实主义已达到它的局限，从当前社会发展的形势出发，我们则应该看到旧现实主义已不能适应当代社会的要求，已不能担负和完成社会赋予艺术的历史任务。旧现实主义的一个显著的局限性是它“止于批判、暴露，没有涉及到怎样来改革这黑暗，不合理的环境”，它已不是今天的先进的创作方法了。

在过去，新的道德的表率，新的英雄人物形象还没有明确的历史条件下，批判现实主义成为那时进步的创作方法，无疑的有它的时代背景，阶级基础和思想根源。在那时的历史条件下，现实主义的发展，只能达到批判现实主义的水平，而不能超越历史现实，产生现代的新现实主义的作品。在那个时候，优秀的批判现实主义作品，无疑的完成了它的历史任务。随着社会的进步，时代不断赋予艺术创作以新的任务。今天，我们的艺术作品不能止于批判现实的黑暗，必须指出历史发展的正确道路，不能限于暴露腐旧而必须大力塑造真正的历史创造者的形象，歌颂英雄人物的道德品质及其实践。旧的批判现实主义没有也不可能肩负这样的历史使命。这就是批判现实主义的局限性。批判现实主义被进步的

革新的现实主义所取代，正符合历史的发展规律。

先生也许是看到今天好些现实主义作品，不能很好地反映现实的面貌及其本质，象批判现实主义作品暴露与批判黑暗现实时所达到的效果那样，因此，认为“采取现实主义的作品，好象还没有达到它的最高的局限”。照目前文艺创作的这种不能令人满意的情况来看，问题的关键应该不在于批判现实主义在今天还没有达到它的最高局限——事实上是达到了，如前所述——而是在于一些采取现实主义创作方法的作者的不够成熟，或者由于生活经验不够丰富，或者由于思想认识、写作技巧未达到高水平，以致写出来的作品，缺乏撼人心弦的力量，对现实社会的挖掘，不够深入。我们看到一些写作历史较长的作者，有的少动笔，有的在思想上跟不上形势的发展，写不出与时代相呼应的好作品；而二三年出现的一批作者，一般上都还年轻，需要时日磨炼，坚持文艺工作，才能成熟起来。我们坚信，只要文艺写作者能够努力提高思想认识，深入生活，改造世界观，使思想感情同广大民众打成一片，同时不断地提高表现技巧，批判地继承旧现实主义的优点，掌握好新的现实主义的创作方法，那么就一定能够在生活这个取之不尽用之不竭的泉源中，发掘很好的题材，创作出优秀的感人肺腑的新现实主义的作品。

创作方法实在不仅是技巧的问题。在创作方法的规律中，技巧性的因素是同思想因素有机地结合在一起的；而思

想因素是起决定性作用的因素。旧的批判现实主义的局限性  
问题，实质上也就是作家作品的思想局限问题。我们知道，  
作家要反映生活，掌握从艺术上来概括和表现生活的能力，  
就必然联系到他对生活的态度，对生活的认识程度以及他认  
识生活的方法。创作问题同世界观、思想问题是分不开的。  
不同的世界观，不同的思想方法，产生不同的认识现实和从  
艺术上反映、概括现实的方法，即不同的创作方法。由于社  
会不断地向前发展，不断地发生变化，作为属于一定社会集  
团的人的作家，他的思想感情，必然打上一定的阶级烙印，  
他对生活的认识和对生活的态度，必然随着社会矛盾发展而  
发展变化，因此现实主义的创作方法也就具有时代社会的特  
点，不断地有所发展，有所进步。

例如十九世纪末叶，二十世纪初期俄国的托尔斯泰，是  
一位批判现实主义的伟大作家。他的现实主义，是同农民的  
情绪、思想化合在一起的现实主义。那时候，俄国的封建经  
济基础破坏了，资本主义在城市和农村中迅速发展起来；农  
民虽然从农奴的地位解放出来，却又遭到新的剥削和压迫，  
由于农民本身存在的弱点，造成农民运动不断地失败。处在  
这样变化的社会中，托尔斯泰的世界观发生着巨大的变化，  
使他从贵族的立场转到农民的立场，使他同情处于破产、贫  
苦、饿死的农民。这种思想因素，从根本上决定了托尔斯泰  
能够做到“忠实于生活”，揭示农民的深重灾难。托尔斯泰  
接受了农民的观点，这在当时的历史条件下，是有着它的进

步的一面的。托尔斯泰不了解工人，没有工人的观点，而且，他的迷信基督，不主张抵抗剥削者的压迫等等思想观点，连同农民的观点，造成了托尔斯泰作品思想内容方面的局限，也显示了它的时代特色。比他后起的高尔基，则站在工人的立场，刻画工农劳动者的生活与斗争，既暴露、批判旧社会的黑暗，同时又显示了改造社会的方面。高尔基的作品，是属于新现实主义的范畴的了。

高尔基的现实主义，是旧现实主义文学的进一步发展。高尔基的现实主义，是在新的历史条件下产生的，是崭新的艺术方法。当然，不破不立。高尔基的作品，对于旧社会及腐朽的没落人物，也批判得很透彻，鞭辟入里的。他的长篇小说《家事》，《克里·萨木金的一生》等，对于卑鄙、无耻，虚伪以及种种罪恶，暴露得何其深刻。事实上，由于依靠先进的思想理论来认识和概括现实，进步的革新的现实主义作品，在暴露和批判旧社会方面，比旧的批判现实主义的作品来得彻底。象朝鲜电影《摘苹果的时候》，它是一部新现实主义的作品，它对朝鲜旧社会的农民生活，反映得何等深刻，对旧剥削势力的行径及其命运，暴露得何等彻底，批判得何等透彻！

新现实主义是旧现实主义的沿续，发展。新现实主义是继承旧现实主义的优良传统，并注入新的时代的因素而发展起来的。

我们知道，新旧事物的更替是一种发展变化，一种新陈

代谢的作用。现实主义的发展，同浪漫主义的发展一样，是随着社会的发展而具有特定的时代，阶级及思想特点的。在不断发展的过程中，现实主义不断地加入了适应时代的新的思想因素与技巧因素。因此，新现实主义作品在精神实质上是不同于旧现实主义作品的。好比农场里栽植的苹果，它是经过人工的悉心培育，改良品种了的，因而作为有益于人类食用的水果之一的苹果的本质，在它身上有了更充足的发展；也就是说，它发展了野苹果的有益于人类的成份，在内容素质上起了很大的变化，增加了新的因素；它已不同于原来的野苹果了。即使割下它的一小块，分析起来，它的内容素质，也是属于人工之栽培的苹果之一小块，而不同于野苹果的。同样的情形，新现实主义的作品，决然不同于旧现实主义的作品，无论就作品的全部，还是就其中的某部份来说，它都渗透地存在着作为新现实主义的新因素。象新现实主义影片《摘苹果的时候》，就是把反映朝鲜旧社会的农民生活的那部份抽出来看，它决不成为批判的现实主义作品的。因为即使是这一部份里面，同样具有新现实主义的因素——为旧现实主义所不会有的因素。在这一部份情节中，它抓着了矛盾冲突这条纲，站在劳动者的立场，深刻地暴露和批判了地主的腐朽、罪恶及其虚弱本性。同时，它也真实地反映了劳动者的鲜明爱憎，坚强的反抗意志，刻划了他们觉悟起来，团结互助，走上新的道路。我们看到，即使是影片的这一部分，从作品对社会情势的符合历史发展规律的反映

上看，从作品流露出来的先进的思想感情上看，它确实是新现实主义的作品；旧现实主义的作家，是无法达到这样的境界的。这就显示着旧现实主义的历史的局限性问题。新现实主义的作品，继承了旧现实主义的优良传统，注入了时代社会的新鲜血液。新的思想因素和技巧因素有机地结合起来，创造了新的艺术境界。对旧的批判现实主义来说，新现实主义已是推陈出新。新现实主义作品的任何一部分，都是作为新现实主义的肌体而存在的。

反过来说，旧现实主义的作品，就是抽出它的最精彩的部分，也是没有新现实主义的因素，不能成为新现实主义的作品。

的确，象鲁迅先生的小说：《孔乙己》、《祝福》、《阿Q正传》等，对旧社会的攻击，是那样深刻有力，它们完成了所负的历史任务，那是毫无异议的。鲁迅先生的这些作品，虽然还不是新现实主义作品，但却已不同于旧的批判现实主义作品了。

(一九七四年八月)

## 后 记

本书彙集的几篇拙作，谈的都是有关马华文学的问题，也直接间接与现实主义的问题有关，所以书名就叫做《马华文学的现实主义传统》。手头上有几篇别人写的同类文章，也一并编入，以供读者参考。

有些曾引起争论、或可能引起争论的文字，如《看稿的感想》、《文艺问题答客问》等，除了补正发表当时排印上的若干字句的错漏之外，内容概不改动，以示存真，而利查对。

《关于浪漫主义和现实主义》，是前年年中收到的一封读者的来信，因为没有发表，也没有附通讯处，所以一直未曾作答。现趁辑入本书之便，略述我的几点意见如下。

一、一篇文章有一篇文章的重点。有些文章虽然提到浪漫主义现实主义等名词，但重点并非在于解释这些名词，因而可能讲得很草率。反正解释这类名词的理论书多的是，我想可以补充这一方面的不足。

二、浪漫主义当然有进步的和落后的两种，某篇文章所

谈的浪漫主义是指进步的抑或落后的，应该可以从举例中见出，不一定要它从A B C谈起。

三、我们介绍给读者欣赏的作品，祇能是现有的较好的作品，不等于说这些作品是十全十美的。

四、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。

五、《拉多公公》是一九三〇年的作品，不可能体现出三十年代中期以后的马华社会思潮，我们不应以要求三十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，相隔三两年，作品的思想内容就会截然不同了。

六、关于影片《摘苹果的时候》，已在另一篇文字中谈过了，这里可以补充的是：如果苹果只有两种品种——不是野生的旧品种，就是人工培植的新品种，那么，现实主义作品的情况，可就要复杂得多。它不单单只有两种分得一清二楚的品种——不是完全的旧现实主义，就是完全的新现实主义；而是存在着许多具有不同进度的过渡期的产品，新中有旧，旧中有新。记得中国已故作家柔石有一篇《为奴隶的母亲》，可以作为一个例子。这个短篇写一个贫农出租妻子给一个地主阶级的老秀才的故事，基本上是属于新的范畴的作品。但作者对于那个老秀才的描写，却带着相当浓郁的温情主义的色彩，那就不能说是新观点新立场了。这种形态的作品，迄今仍是屡见不鲜的。

(一九七五年元旦)