

東方文化叢書



文學生活

苗秀著



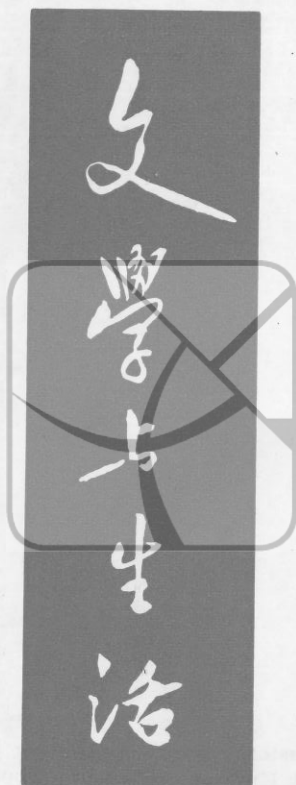
星洲東方文化企業有限公司印行



洪天賜教授捐贈

書叢化文方東

劉延陵主編



苗秀著

行印 司公限有業企化文方東 洲星

1967年9月1日・第一版

天顯塔對韻

東方文化叢書



文學與生活

苗秀著

東方文化叢書

劉延陵主編

東方文化企業有限公司印行

Eastern Cultural Enterprise Ltd.,

43, Upper Pickering St., S'pore 1.

興隆印務有限公司承印

1967年9月1日・第一版：3,000冊

統一書號：0002・字數：180,000

定價：\$ 2.00・星幣二元正

版權所有・翻印必究

目錄

「文學與生活」小引

第一分：評論

一九四七年馬華文藝概況

建立馬華文藝批評

基爾瑪查魯峯的豹

論契訶夫的戲劇藝術

論文藝與地方性

早期的英國戲劇

陀斯妥也夫斯基評價（V·喀保丁作）

第二分：書與人

記郁達夫

必有的信念

論曹禺的兩部作品

一
七
一〇
一七
三六
四二
四六
四
三
六
〇
五
三

評史坦倍克的新作……………七〇

「儒林外史」及其作品……………七三

新人的氣息……………八〇

A·摩拉維亞及其作品……………八八

一點感想……………九一

約翰·克林昂加……………九五

黃公度的詩……………一〇三

想到契訶夫……………一〇五

關於契訶夫的二三事（俄國K·如訶夫斯基作）……………一〇七

第三分：文藝走筆

作家的抉擇……………一一五

關於雜誌……………一一七

雜文餘談……………一一九

藝術家的態度……………一二一

談文藝批評……………一二三

馬華作家應多寫「平凡人生」……………一二六

關於接受文學遺產……………一二九

這還是雜文時代

談文章

再談雜文

巴兒狗的論調

從文人「相輕」到「相重」

藝術至上主義的破產

作文秘訣

沉寂的馬華文壇

第四分：生活

思索

從聽故事到講故事

聞老舍的小說搬上銀幕有感

略說智識份子

風月談

南洋伯不可欺

買書小記

歲末偶感

燈・火・陽光

一三一

一三三

一三五

一三七

一三九

一四一

一四四

一四六

一五一

一五七

一五九

一六一

一六三

一六六

一六九

一七二

小丑的藝術·····	一七五
關於我的疏懶·····	一七七
我的懺悔·····	一八〇
我在板城的時候·····	一八二
漫談惰性·····	一八八
談蝙蝠·····	一九〇
寫給一位青年的信·····	一九二
王乎，寇乎？·····	一九五
住的故事·····	一九七
「新野」發刊私語·····	二〇二
窗·····	二〇四
沒落·····	二〇六
貓·····	二〇八
說「蓋棺定論」·····	二一一
寒夜隨筆·····	二一三

「文學與生活」小引

這些年來，除了小說創作外，也零星星星寫下好些雜文隨筆一類的文字。自己明知這些東西容易惹禍，一不小心便會開罪於人；但仍然寫下去，而且送出去發表了，主要原因有二：一，是自己不甘寂寞；二，是爲的應朋友的需索。爲了息事寧人，省却麻煩起見，在這些雜文里，我一直誥誡自己，少說時事，不隨便月旦人物，只許講講那爲紳士淑女跟有錢頭家們不屑一顧的文藝，以爲定下了這樣的戒條，會從此太平無事，不再出什麼毛病了。誰知還是闖了禍，一再碰釘子，倒了楣。收在這集子的那篇短文「我的懺悔」，就是碰了其中一個不小釘子，弄得焦頭爛額以後，有感而發的。照理經過了這樣的教訓，本該從此痛改前非，重新做人，洗手不幹了；然而，不幸積習難除，會幾何時又是故態復萌，宜乎焦頭爛額，注定倒楣了。

我寫文章，向來沒有底稿，尤其是這些短文，發表過就算了。現在搜集在這本集子裡的，不過是其中一部份而已；大部份是散失了的；另外一些，雖然發表後有剪存下來的，可是由於不合時宜，或者事過境遷，已經失去了意義，因此都給我剔去了。

編好以後，自己重新翻閱一過，覺得其中有評論，雜感，書評，遊記，回憶文字，真是雜得可以。在寫作時間上，最早的一篇寫於一九三六年，跟最近寫的一些編在一起，中間有着一段不短的時間上的距離。不過，時間雖然隔開了二三十年，這些文字，無論在思想上抑或文字風格上，似乎也沒有多大不可調和的距離，單只這一點，也足以証明我是多麼不長進了。

記得戰前，從一九三五年至一九四一年這一段時期，自己也寫過不少的雜文這一類體裁的文字，這回因為編雜文集子，也曾銳意去蒐求；結果，失望得很，僅找到「貓」跟「寒夜隨筆」這寥寥幾篇；現在一併編在這裡，聊為戰前自己那一段寫作生活留下一點雪泥鴻爪的痕迹而已，此外並無深意。但倘若讀者仍能從中窺見那個時代的一點一滴，那就是作者的意外收穫了。

剩下來須交代的一點，是關於收在集子裡的兩篇譯文。把譯文和自己寫的文字編在一個集子里，也許有人覺得有乖體例。關於這事，我過去曾在一篇文章中有過解釋，現在把它抄在這裡：

『把譯譯的文字，跟自己的著作編在一起，別人也許以為有乖體例。其實不然。對這些事情，我有自己一套的看法。首先，這些譯譯的文章，原文雖然不是出自自己的手筆，但原文的內容意思，却是我喜歡。既然意思是我所喜愛的，文字又是由我經手譯成的；那麼，這些譯文跟自己所寫的文字，中間的距離也就不遠了，編在一起，亦不見得怎樣的不調和吧。如果以前沒有人這樣做過，那我想也不妨「自我作古」一下。』

甘肅

評論

第一分：





一九四七年馬華文藝概況

一九四七年的馬華文藝，再也沒有了和平初期那種「衝昏了腦袋」的興奮，謳歌「勝利」，也不再抱那幻想中的人類的新生活就快要降臨的那種廉價的樂觀了。但過去一年的馬華文藝，也沒有像一九四六年政治逆流初次襲來的失望，迷惘。目前大部份作品都無非緬懷過去抗日時代的光榮戰績而避免正面的現實。其實血還在流着，新生活的確立也正需要更多戰士的血去灌溉，民主鬥爭是長期的，艱苦的，為配合這新鬥爭，文藝有重新調整自己的隊伍，確定新的路線的必要。

文藝是應該服務於人民的，文藝工作者應該是大眾的代言人，因此我們首先肯定文藝大眾化這一要求，把一向局限于小圈子里的馬華文藝推廣到廣大的羣衆中間，創造人民大眾所喜聞樂見的文藝形式，完成文藝普及的任務，從而提高大眾的文化生活水準。

但馬來亞是一個殖民地的社會，馬來亞華僑移民的歷史雖遠自幾世紀以前即已開始，但大量移民還是半世紀以來的事，而馬華新文學的誕生更祇有二三十年的短短歷史，所以一直是帶着濃厚的「僑民文學」色彩，甚至有些地方完全是「中國文學的翻版」。

這樣的「僑民文學」不待說是無從負起現階段馬華社會的特殊歷史任務的；更無從去普及和提高。因此，「馬華文藝獨特性」這一創作口號第一次被提出。

「馬華文藝獨特性」的提出，是一九四七年馬華文藝界的大事。事實上「馬華文藝的獨特性」的被肯定，在馬華文學發展上是劃時代的，是舊有的「僑民文學」被揚棄，新的真正的馬華文學的誕生。

去年十一月間星華文協會特別召開討論「馬華文藝獨特性」的座談會，討論結果，第一在內容方面，肯定『馬來亞的現實任務，雖然是世界任務的一環，但它有着它的特殊的具體內容。……所以從馬來亞的革命現階段的特殊任務來說，馬華文藝是有其獨特的內容的。』第二，『華人社會的生活，雖然還帶着八九十巴仙是固有的中國式，但歷史（時間）和環境（地域），已經使它部份地改變了，』已經感染了馬印及歐人的生活及藝術的影響，因此『馬華的生活方式與祖國社會生活方式是有所不同的，根據這樣的社會基礎創造的藝術，自應有其特殊性。』（以上引自文藝座談會的記錄）

該次座談會祇肯定馬華文藝獨特性，但獨特性的具體內容是怎樣的，以及怎樣建立馬華文藝的獨特形式，這兩個問題並未觸及。

脫離文藝作品而談馬華文藝獨特性的問題，是缺乏具體內容，而得不出結論的。

那末就讓我們檢討一下過去一年的文藝作品吧。

過去一年較受人注意的作品，在小說方面有上官夢的「同僚」（載香港「文藝生活」），文之流的「青春素」（載「文藝生活」），「新年小景」（載星洲日報），陳北萌的「花會夢」（晨星），夏霖的「憧憬」（載文藝）「衝」（晨星），米軍的「瘋女」（晨星）等；詩歌方面，有詩集「在旗下」，凌佐的「我的心在海洋」（文藝）青青的「總罷業，向倫敦宣告」（晨星），米軍的「阿牛過番」（讀書生活，未完），丁家瑞和漠青的集體朗誦詩「怒吼罷——星加坡」等；劇本方面有杜邊的「老紳士與醉蘇丹」（「新風」），這些作品雖不能說得上怎樣成熟，但他們大都有一個共通的目標，企圖突擊馬來亞社會現實，不管所突擊的僅是現實人生的一小部份，而且一般來說還欠深入。不過作品的語言，却開始自覺地運用馬華社會大眾的口語，尤其是在小說方面，更顯示了相當的成績，這點是值得珍視的，因為這是健康的發展。

夏霖的小說便是一個顯著的例子。這位新進的年青馬華小說家，自從在「中流」發表了他的處女作「靜靜的彭亨河」以後，即引起大家注意。儘管他的短篇，主題發掘得不深，結構佈局也嫌簡單，却反映馬來亞各階層的生活，表現了「此時此地」的現實。更可喜的是：作者大胆地運用人民大眾的口語，形成一種特殊的藝術風格——這是對那些反對「馬華文藝獨特性」的論客的一個有力的答覆，同時也說明了馬來亞文藝應該屬於馬來亞的，具有馬來亞的民族性的，而不再是僑民式的。

這裡摘錄夏霖短篇「衝」的一節，以見作者風格的一斑。在這個五千多字的短篇里，通過那個開咖啡攤的洪記老年人的思想感情，寫出馬來亞華僑父子兩代在思想方面的距離，同時通過一個從事實際民族解放運動的印尼水手，側面寫出了年青一代的意識。

洪記也隨便檢起張報紙過一下眼，又觸起內心的煩惱，他不知怎的會這樣憎惡這馬來（印尼）水手，可是他想起建生這孩子，辦起事來有點能幹，够胆量，而又常常闖出禍事的怪性情，跟水手實在有點相似。……洪記把報紙翻過來，一行大字的標題，像針一樣刺着他，又是中國領事館抗議華僑在戰區被印荷軍屠殺的消息！

「呸！」洪記氣憤憤的吐了一口，糟糕：不知怎的，那口黃痰竟飛到水手的霸打鞋上面。馬來水手也沒怎樣，撕一些報紙自己抹淨，望着洪記笑笑，這倒使洪記不好意思。

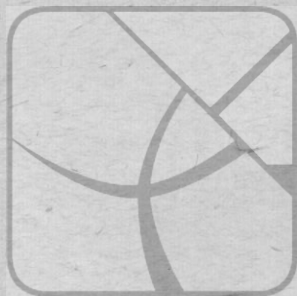
水手覺得洪記的神氣有些奇異：『蘇拉亞巴即急？』（報上說些什麼）

『你們的爪哇鬼不講道理！』可是洪記覺得這個有一對兇暴的眼睛的人，還是不要得罪他的好，他換轉了話頭來說：『荷蘭鬼不好！……不……你們凡事小心些……』

水手哈哈大笑……拿起黑雨褸拍兩拍，他半擁抱似的搭着阿錦的肩膊一起跑了。

研究社所先後主持的幾次「文藝晚會」，把一些新的藝術形式如詩歌朗誦，剪影戲，以及一些民間藝術諸如山歌，方言小調，對口唱之類介紹過來。另一值得提起的大事，厥為星華文藝協會跟吉隆坡文藝研究會的先後正式成立，星華文協出版會刊「文藝週刊」，文藝研究會則在吉隆坡出版會刊「文學週刊」。這兩個都是文藝中心的組織，過去馬華文藝工作者是極散漫的，現在有了這中心的組織，當有助於消除作家彼此間的隔膜，並促使馬華文藝工作者的團結起來，我在這裡誠懇的祝這兩個組織的壯大。

一九四六年十二月二十四日。



建立馬華文藝批評

在幼稚的馬華文藝運動，批評落後於創作，這是大家公認的事實。

「晨星」前幾天發表了以多先生一篇「論馬華文藝批評」的文章，在簡略地檢討廿年來馬華文藝批評發展史上一些論爭，並指出馬華文藝批評一路來的幼稚之後，認為嚴肅的正確的文藝批評，是文藝創作爭取進步所必需的。他舉出俄國的偉大文藝批評家白林斯基，跟中國的文藝批評家胡風為例，白林斯基給予俄國現實主義文學發展以巨大推進的力量，中國的胡風，則曾經用他的正確的嚴肅不苟的文藝批評，為中國荒涼的文藝批評界，奠下一塊堅實的基石。

當然，在還沒有脫離幼稚階段的馬華文藝運動，我們不敢妄想產生像白林斯基跟胡風這樣卓越的文藝批評家，但我們必須努力建立起嚴肅的文藝批評，確立整個馬華文藝運動的方向，指示創作的正確路綫，對特定的作家底特定作品在藝術評價上，作具體的批評。

目前，就嚴格的意義來說，馬華文藝界還沒有嚴肅的正確的文藝批評。我們祇有一些幼稚的，和各色各樣不良傾向的所謂文藝批評。這些大略可歸納成如下幾種。

一，是朋友主義的批評，對於自己圈子里的作品，就極力吹捧，對於異己的，則不屑一顧，甚至踩到腳底下去，這些朋友主義的批評家，例如「現代週刊」的洪絲絲之流，把朋黨的作品推崇為最有價值的名作，比擬世界名著，動不動就說這些作品的題材跟技巧，在中國在馬來亞都是「空前」的，「前此未有」的。連題材也是「前此未有的」，這樣的作品確乎是「空前」了，因為這些作品能够不向現實發掘題材，而能自

行製造出一些「前此未有」的題材來，真是超凡入聖的傑作！

二，我們的文壇也有像胡風所指摘的像黃藥眠之流的「大師」，自以為十八般武藝件件皆精，國際政治，哲學，經濟的大文章都寫得頭頭是道，瞭如指掌。區區文藝算是什麼東西，無非雕蟲小技而已，於是掛起輝煌的「導師」招牌，教訓青年，但可惜燕尾之服，終掩不掉鰻魚的尾巴，反而暴露出這些「大師們」對文藝的理解，連一知半解的程度也够不上，簡直是「常識以下」罷了，像這樣還要厚着面皮開課授徒，以文學為謀生一法，不特無裨益於馬華文藝，甚且貽害青年。

三，是教條主義。我們一些文藝批評家，背熟了幾條原則，便擺出非常進步的姿態，老是用着同一的公式尺度，衡量一切，不管實際情形如何。他們不知道理論是從實際行動獲得的，還需要用到實際方面去，離開了實際，理論是死的公式，一切教條主義，公式主義都是從這里出來的。

四，我們有一些批評家，以為用資格，頭銜，地位，便可以制服別人，他們企圖用資格，頭銜這一類的寶貝代替文藝問題的虛心探討，擺出權威批評家的態度，動不動就背履歷，說自己多年前就寫過有關現在問題的專論文章，發表在中國的權威大雜誌上。老實說，這是嚇不倒南洋伯的。這跟阿Q所說的：「老子先前比你闊啦，你是什麼東西！」是同一精神勝利方法，但阿Q却從來沒有因此而在末莊的人們中間增高自己聲望的一絲一毫。

我們要建立起正確的馬華文藝批評運動，首先就必須將上述那種種馬華文藝批評的不良現象，糾正過來。在這種意義上，我覺得這次的「僑民文藝」論戰是有了相當的成就的，這次的論爭，多少把一些「僑民意識」（這里包含着大國民風度等等）以及教條主義等錯誤觀點批判過來。

但這次的論戰僅限於一般理論上的探討，如確定「馬華化」的運動方向，矯正文藝上的僑民意識等。其

實文藝批評決不止於作基本理論的探討；文藝批評必須走進實際的文藝創作過程，對特定的作家底特定作品，作具體的藝術評價，說明這作品的成功或失敗，和作家在這些作品中把握到的現實所達到的真實程度，這樣，文藝批評始能發揮本身的戰鬥力量，這末才能說服作家，教育羣衆（讀者）。

在如何建立「馬華文藝」運動的現階段，我們必須建立起這種通過特定作品的具體文藝批評，尤其是鑒於我們目前貧弱的文藝界正充斥了一些概念化的作品，我們的作家一方面由於藝術修養上的不深，另方面對急迫的政治形勢感到焦躁，往往忽略了形象的概括，結果祇能產生一些口號式的公式作品，因而降低了藝術戰鬥力量，這些作品的功用有時還抵不過一篇拙劣的政治宣傳論文。我們的文藝批評不但很少指出這些作品的缺點，甚至有時因為作家本人，是參加實際生活鬥爭的原故，而給予他的作品以不切實的讚美。我以爲這樣不僅對作家沒有裨益，且有碍於整個馬華文藝運動的爭取進步。

一九四八年三月廿三日。

基爾瑪查魯峯的豹

一

當海敏威還是小孩子的時候，他的母親，一個在芝加哥教堂里唱詩歌的女人給他買了一只小提琴，但海敏威那個喜歡釣魚作樂以行醫爲職業的父親，却給兒子買了一支獵槍。海敏威更愛那支獵槍。打從這一刻起，便決定他海敏威將來會成功爲一個怎樣的作家。他是屬於嗜好西班牙鬥牛，討厭將軍們却夢想着有一天自己也當起威風八面的將軍來的那一類作家。

海敏威是這樣一個作家，他在戰場上受過多次的創傷，兩腳，胳膊，都有過槍傷，特別是頭部，給槍彈打傷過六次；得過兩個銅質獎章，一個銀獎章。

可是這個戰場上的英勇的大兵，第一次上前綫當口（那是第一次世界大戰，在意大利前綫），却自承害怕得要死，到了第二次世界大戰，他已經成了一個所謂身經百戰的老戰士了，不知畏懼爲何物。

前些日子，海敏威在非洲飛機失事，遇救到了安貼比，雖說頭部，臂膀都受了傷，却還挾着一把香蕉，提了一瓶杜松子酒，說說笑笑的進入那個城市，就從這幾個鏡頭，也可以看出這是個怎樣的人物。

一九四四年，第二次世界大戰快要臨近尾聲的當口，海敏威又再作馮婦，搞起青年時代搞過的職業，當了戰地記者。他在一位名叫巴登的將軍手下做事，這是一個夜郎自大的武夫，也是海敏威極端厭惡的那一類慣於發號施令的將軍，在海敏威筆下不會出現的人物。他受不了這位將軍的氣燄，拂袖而去，接着參加了另一支美國軍隊，向巴黎挺進。

在這支急行軍當中，海敏威老是遠遠地走在先頭部隊前面，以至指揮官對他老是不放心。

巴黎是海敏威舊遊之地，這兒曾經是小說家的海敏威的搖籃。青年時代的海敏威曾經在巴黎的閣樓，咖啡座，文人薈萃的沙龍，打發過一長串的日子。他特別受着史丹夫人的薰陶，孕育出後來震撼着一向是英國文學附庸的美國文壇的海敏威式的風格。這種文學風格，明快，淺顯，有力，爲了加強讀者的印象，不怕重複。它成了海敏威表達自己內心世界的最合適的工具。

這次，海敏威是以勝利者的姿態重回巴黎的。在這座受盡屈辱終於得到自由的名城，海敏威接收了在范登方場的「麗士旅店」，以及旅店地窖里那大量的美酒。在巴黎，海敏威跟他的好酒出盡了風頭，他的部屬都叫他做「爸爸」。他蓄起了一部鬍子來，這個跟那「爸爸」的綽號不無關係。

戰後，海敏威寫了一部關於第二次世界大戰的長篇小說：「從河流到森林」。如果說第一次世界大戰的經歷，給他帶來了盛譽，使得他寫成功了「再會吧武器」，一鳴驚人；那末第二次世界大戰，並沒有給他帶來那麼好的運道。批評家都不得不承認「從河流到森林」，是一本壞書。甚至有人說海敏威的寫作能力已經衰退了，到了江郎才盡的境地。

可是海敏威果真像這些批評家所說的，他的藝術的源泉已經枯竭了嗎？海敏威很快就用事實証明這些批評家沒有眼光。五十歲的年齡，就一個小說家而言，正是藝術生命旺盛的時候，尤其是海敏威，更是一個生命力充沛的人。他在去年發表了中篇小說「老人與海」，這本書贏得一致讚美，得到了普烈特獎金。在不久之前揚言海敏威已經江郎才盡的那些批評家，這當子又衆口一詞，稱讚這位小說家的感人的藝術力，居然認爲就是把「老人與海」與世界的古典文學作品擺在一起，也毫無愧色。

「老人與海」是描寫一個老人，在茫茫大海上獨力跟一尾大鯊魚鬥爭，結果終於戰勝了這尾兇惡的鯊

魚，這是一首悲壯的歌，也象徵着藝術家的海敏威怎樣戰勝了個人創作上的危機。

二

海敏威是第一次世界大戰以後崛起的作家，屬於所謂「迷失的一代」的美國青年作家羣。這「迷失的一代」，都是年青力壯的青年，他們經歷過戰爭，受過血的洗禮，他們痛恨戰爭的殘酷，他們詛咒戰爭。但是戰爭結束，從戰場退下來以後，他們幻滅了。他們滿以為經過戰火的洗禮，會使現實改變得好一點，給他們帶來一些新的美好的東西，可是他們錯了，絕望了。這新的一代的青年知識份子，於是憎惡所有的舊的傳統意識形態，企圖反抗它們，但他們在鄙棄了舊的社會意識形態以後，却找不到新的精神寄託。他們徬徨，迷失在時代洪流中了。這「迷失的一代」的青年作家羣當中，以海敏威為最顯著的代表，海敏威詛咒戰爭，在一九二九年出版的他的第二本長篇「再會吧武器」里，海敏威總結了第一次世界大戰給予他的那些殘酷的血腥經驗。「再會吧武器」可稱得上是「迷失的一代」的一個有力的控訴。

明白了這種時代背景，我們就充份理解何以海敏威一直提倡「官能享受」，他勸人少思索，多作官能的活動。他自己歌頌西班牙的鬥牛，還寫了一本專門講西班牙鬥牛的书「下午之死」，他上古巴釣魚，參加拳賽，去非洲狩獵，結果寫成了那本叙述他在非洲狩獵經過的「阿非利加的青山」，也搜集了以後要寫的短篇「瑪康伯的短促快樂的一生」跟「基爾瑪查魯峯的雪」的材料。

海敏威是出名的硬漢，他看不慣那些庸俗的女人。他曾公開地表示不滿於美國女人。他自己就結過四次婚。在他的作品里，那些女主人公都是些概念化的人物，在性格上走向兩個相反的極端：不是賢妻良母型，便是陰險，狡點，自私的一型，前者可以長篇「鐘聲為誰鳴」的女主角瑪麗亞為代表，她活着是爲了戀愛，做她的愛人的最好的情人。後者可以「瑪康伯的短促快樂的一生」的女主人公嘉特蓮娜跟「基爾瑪

戀愛——做她的愛人的最好的情人。後者可以「瑪康伯」的短促快樂的一生」的女主人公嘉特蓮娜跟「基爾瑪

查魯峯的雪」的女主人公海倫爲代表。一個批評家曾經說過，海敏威筆下的女人全是一些木偶，很少是有血肉的人。這是一點不錯的。

三

海敏威不算是個多產的作家，他從開始創作到現在，出版過不上十部長篇和一些短篇，還寫了唯一的一個不大成功的劇本：「第五縱隊」，內容是關於西班牙內戰的，可視爲「鐘聲爲誰鳴」的姊妹篇。海敏威平均每兩年才出版一部作品。這數量比諸英美一些流行作家的粗製濫造，不可同日而語。

事實上，海敏威最反對粗製濫造。他認爲一個作家的寫作態度，必須嚴肅。他忠告年青的作家，在從事創作之前，應該博覽世界古今作家的作品，不但要學習前人在文學上的成就，並且得努力超越這些成就。

一九四三年，海敏威在紐約表示了這樣的見解：「作家的任務就在寫出真理來。」這是人人可以說得出的話，但不是人人能够做到的。一個作家之是否偉大，便決定於他是否能「寫出真理來。」在另一個地方，海敏威又要求作家以純粹的客觀態度去從事創作。海敏威這個要求，本來沒有什麼不對的地方，一個文藝作家應該拿科學的客觀的眼光去研究分析社會人生，搜集題材，精確地通過具體形象表現出來；這是文學上的寫實主義的要求。

不過海敏威的所謂「純粹的客觀」却另有解釋，和寫實主義的內容不相干。海敏威曾經非難過俄國的偉大小說家托爾斯泰，他說「戰爭與和平」，是一部了不起的大著，可是他討厭在那部小說里所表現的托爾斯泰的政治立場，他聲明他絕不會受托爾斯泰那些政治思想所愚。他認爲如果自「戰爭與和平」里抽掉作者那些政治觀點，那將是一部完整無疵的偉大文學作品。

海敏威討厭文藝作品里出現政治傾向。其實這種主張，這樣的寫作態度，本身何嘗不是一種與政治有關的傾向——一種逃避現實的消極的傾向。

在海敏威方面，他的逃避政治，主要的原因是由於他不能爲自己的主觀的道德方面找到政治的出路，因而感到苦悶。這反映在他的作品里，是充滿了虛無主義的色彩，那創作方法自然而然地走上了濃厚的象徵主義的。在短篇「殺人者」里，那個行將被人暗殺掉的奧爾·安德生面對着即將到來的命運，沒有反抗，也不想逃走，他「只願望着牆壁，一聲不响」，反覆地說着同一句話：「不，簡直沒有辦法了。」他就這樣向命運屈服了，海敏威是用「牆壁」這個東西來象徵着那絕望的命運的。這一類的象徵手法，經常出現在海敏威的小說里。當一個作家對人生抱了模糊的態度，沒有什麼明確的立場，或者他們企圖掩飾一些什麼的時候，象徵主義就向他們提供了極大的方便。

從虛無主義出發，很容易走上宿命論的路去。這兩者原是孿生的兄弟。

海敏威的初期的長篇小說「再會吧武器」，原意是反戰的。小說中的男子角亨利糊里糊塗參加了那一場世界大戰。經歷過礮火的毀滅和互相屠殺以後，他覺得戰爭是齷齪的事業，沒有意義，更沒有什麼榮譽可言，只是一場「殺人的醜劇」吧了。他詛咒戰爭，於是他跟愛人嘉特蓮逃到瑞士去，要從戀愛找尋慰藉。但結果嘉特蓮還是死於難產，這里，又一次流露了作者的宿命論觀點：逃脫了戰爭，仍舊免不了死亡。在命運之前，人是無能爲力的「人生無非是一卑劣的騙局。」

海敏威自己講過：「作家的任務就在寫出真理來。」但他却輕輕放過了這場爭奪殖民地的戰爭的本質。

另一部長篇小說「鐘聲爲誰鳴」，則以一九三六年西班牙內戰爲背景的。在這部作品里，海敏威犯的錯誤更嚴重了。這原是一場人民大眾反抗法朗哥的極權的鬥爭，可是却給海敏威可悲地歪曲了，在他的作

錯誤更嚴重了。這原是一場人民大眾反抗法朗哥的極權的鬥爭，可是却給海敏威可悲地歪曲了，在他的作

品里，人們看不到那戰鬥着的羣衆。一場轟轟烈烈的爲自由而進行的戰爭，在作者的筆下，變成殘酷的殺戮，無人性的盲目的報復。而這些又只是供給那個美國的年青人估登進行着他那「個人英雄主義」的事業吧了。不錯，作者也使他鬥爭，可是他脫離了羣衆，所以他的戰鬥是沒有目標的，後來他完成了炸橋任務，接受了海敏威爲他安排好的註定的死亡，我們覺得這犧牲也是毫無意義的。他的死也還是有着濃重的虛無思想的。

沒有那一篇作品比短篇「基爾瑪查魯的雪」更能代表海敏威的藝術和思想的了。這個短篇寫成於一九三六年，發表在美國出版的「老爺」雜誌上。

美國作家哈里到非洲行獵，因爲右腳受傷生了壞疽，被困在森林里面等死。躺在帳營里，他緬懷往事，不勝傷感，他記起自己怎樣參加戰爭，戀愛失敗，釣魚，滑雪，其後怎樣流落巴黎，躲在下等客店里學習寫作。最後他跟一個有錢的女人結婚，只顧耽於逸樂，把自己的前途毀了。他的寫作才能衰退了，不能再寫作了。於是他到非洲去打一次獵，藉以振作一番，重新做人。可是這願望落了空，結果把一條性命葬身於那蠻荒的異地。

這是短篇「基爾瑪查魯的雪」的故事梗概。從這一點可以知道這篇小說是有着濃厚的自傳性質的。哈里很可能就是作者海敏威的自況。

哈里在死前做了一個夢，夢見有人用飛機把自己載走。從高空下望，他瞧到了那雪白得難以置信的廣大的基爾瑪查魯峯頂，哈里陡然悟到那邊才是自己的去處。

海敏威又一次用了他的慣用的象徵手法。這雪白的峯頂當然是「死」的象徵。在命運面前，一切的掙扎，都是徒勞的，任你是怎樣硬梆梆鐵漢，也得在命運之前低頭。哈里原抱着「新生」的希望，但到底

無能超踰「死亡」。

這樣的宿命論籠罩着海敏威的全部作品。

在「基爾瑪查魯的雪」這個短篇中，作者在正文之前，插了這末一段開場白。——

『基爾瑪查魯峯是拔海一萬九千七百一十尺的高峯，峯上白雪皚皚，據說是非洲的第一座高峯。瑪薩族人喚西峯做「涯耶涯」，意云「神之家」。在鄰近西峯的地方，有一具凍得乾枯了的豹子的屍體，沒有人能够解釋這匹豹子到這樣的高峯來有何追求。』

這固然是用來暗示小說中的那個男子角哈里的命運的，但也可以把它看作海敏威的不自覺的「自我寫照」。海敏威是個悲觀主義者。他筆下的人物，個個在人生中碰過幾回挫折以後，便感到灰心絕望，向命運低頭了。當然，其中一些人物也參加戰鬥過的，然而由於海敏威是脫離了羣衆的，這些鬥爭也就變成沒有多大意義的，盲目的。戰鬥既然沒有結果，又容易沾染上海敏威所討厭的政治色彩。所以海敏威筆下那些人物經常向鬥牛，打獵，釣魚去找尋寄託。海敏威似乎要叫人相信人們可以從他所宣傳的這些「官能享受」方面找到人生的真諦和生命的意義，這當然是可笑的。也說明作爲一個作家，海敏威的思想是多麼的貧乏。這些官能的刺激，縱然獲得滿足了，到頭來還是無補於生命的空虛的。

海敏威又是個極端個人主義者，他清高自鳴，企圖以超然態度刻劃人生。脫離了大衆，他一如那匹豹子那末孤獨。他愈往上爬，他跟大衆的距離便愈遠，海敏威這匹文壇的豹子究竟何所求啦？也許他在追求着他的「理想」吧——但我想他的「理想」也和基爾瑪查魯的雪峯同樣的虛無飄渺吧。

一九五四年二月十六日寫於留芳居。

論契訶夫的戲劇藝術

去年適逢俄國的偉大作家A·契訶夫誕生一百週年紀念，他本國不用說了，歐美各國都熱烈紀念這位文學的巨人；但在我們這裏的閉塞和落後的馬華文藝界照例毫無表示，這不能不令人興起無限感慨。

安東尼·契訶夫於一八六〇年正月十七日生於俄羅斯南方的小海港泰干洛格一個雜貨商的家裏，他的祖父是解放了的農奴，一九〇四年七月二日，在德國的巴登維爾逝世。還在大學生時代，契訶夫就開始寫作了，計從他自己後來不感滿意的用筆名契紐特（Чехунте）寫作「小笑話」的時代（一八七九—一八八〇年）算起，他的全部創作生涯也不過僅僅二十五年吧了，在這個不長的工作時間裏，這位天才的作家却創作了驚人的巨量的作品，主要是上千篇的長短短短的中短篇小說，達到現實主義藝術的最高峯。在他的天才的筆觸刻劃下，他塑造了衆多的活靈活現的人物，其中好些已經成為文學中的不朽的典型。短篇小說這種文學形式，在契訶夫手裏，高度發揮了它特有的性能，發展到成熟的境界，他被公認為這方面的大師，一直影響後來的作者。

除小說以外，契訶夫也創作了一些劇本，雖然在數量上，萬萬比不上他寫的小說，他只寫了「伊凡諾夫」、「海鷗」、「三姊妹」等五部多幕戲劇，跟一些獨幕劇，但是，在藝術價值方面，也有着一樣的輝煌成就，也同樣發生重大的影響，像「海鷗」這戲劇，當一八九八年在莫斯科藝術劇場第二次上演，更標誌了俄國戲劇的一項新的革命運動的一個起點。

其實，早在一八七七年還是個十七歲的少年的時候，契訶夫就嘗試着寫作劇本了，他的頭一個劇本

是「無父者」。他拿這個劇本給他哥哥亞歷山大看，後者認為這作品「一點也不真實」，契訶夫非常尊重這位長兄的意見，這劇本就一直沒發表。

一直到八年以後，契訶夫才第二次拿起筆來創作劇本，這回是一個獨幕劇，叫做「在路上」，是他把自己的短篇「秋」改篇的，像「無父者」一樣，這個劇本在作者生時也從沒發表，或在舞台上演過。

契訶夫的早期文學創作活動，幾乎全是寫作短篇小說，但在「一八八七——一八九〇」年間，也陸續寫了好些劇作。這時期的戲劇創作可分作兩類：五個被契訶夫本人稱做 *V. audevilles*（小趣劇）的獨幕劇，跟兩部嚴肅的四幕劇，「伊凡諾夫」和「林鬼」。

最初一部小趣劇「天鵝之歌」，也是改編自他的短篇「卡爾哈斯」。這是一個篇幅很短的戲，契訶夫曾經揚言他僅僅花了一個鐘頭零五分鐘便寫成了它。內容講着一個演丑角老伶工酒後在夜闌人靜中醒來，怎樣感懷身世，全劇充滿了鬱抑的氣氛。其他四個都是小型的喜劇：「熊」、「求婚」、「婚禮」、「不得已的犧牲者」。

寫這些戲劇的時候，契訶夫還是一個二十歲左右的青年，充沛了生命力，和青春的朝氣，雖然他那溫柔而又銳敏的眼光一下子就接觸着八十年代俄國社會的醜惡、平庸、黑暗，但却把這些看成是那個社會的一些表象，年青的契訶夫忍不住嘲笑它們；然而這嘲笑却帶着天真甚至是愉快的意味，並沒有悲觀，也沒有後來的所謂「契訶夫式的憂鬱」。以這樣的對待人生的出發點，他寫了大量的諷刺的幽默的短篇故事，這就是那著名的「小笑話時代」。這一類的作品，他不曉得寫了多少，大多數發表在當時的幽默的刊物上，若干年後，當契訶夫把他的作品全部賣給出版家，把值得重印的小說選出來的時候，他聲稱曾經寫了「大約一千篇！」

那些小趣劇，就是在這樣的創作態度下的產品，其中的「熊」、「蠢貨」和「求婚」都得到巨大的成功，到處上演，這些戲佈局滑稽，劇中人物對話充滿了幽默，關於「熊」，他自己寫道：『我寫了一齣非常荒唐的趣劇，由於它的荒唐，它獲得意外的成功。』連他那個素來嚴峻的父親，看了這齣戲以後，也高興得不得了。

一八八七年，他應費·考爾什之約，用了八天的工夫，一口氣完成了「無父者」以後的第一部四幕長劇「伊凡諾夫」，在費·考爾什那個在莫斯科的私人劇場上演。那個劇場擁有一些像達維多夫的出色演員，他們把「伊凡諾夫」演得非常好。但外界的評論却是毀譽參半。當時莫斯科的戲劇界有兩個權威的批評家，一個是波得·基切約夫，另一個是弗列洛夫·瓦西列夫：前者把「伊凡諾夫」批評得一文不值，說契訶夫畢竟是個醫生，並不是什麼詩人。弗列洛夫也諷諷「伊凡諾夫」，不過結末却這樣說：『無論如何，我離不開一個印象，這個印象就是：這位青年作家確實是有天才的。』

至於契訶夫本人呢，他對於「伊凡諾夫」這回的演出可深致不滿。這之前，對於自己所寫的每一個戲，他都不大重視，這些東西，正如他的那些「小笑話」，全是一些遊戲文章，目的僅是用來賺錢而已。對於「伊凡諾夫」，却一反以前的態度，他忽然變得很認真。他出場監督演員的排演，提出如何處理這齣戲的種種意見，結果他非常失望。他寫信向他的哥哥阿歷山大訴苦：『那些演員一點也不瞭解，儘講些廢話，並不負起他們應有的責任。』

儘管如此，我們可不能據此就說契訶夫這時已經有意識地要革新當時那已經墮落了的一切都死氣沉沉的俄羅斯劇場，來一次俄羅斯演戲藝術的革命運動。這時，他還沒想到創造新型戲劇這件事。

作為俄羅斯演劇運動史的一個革命工作者的契訶夫的這方面的天分，這時候還沒有充分發揮出來。

事實上，契訶夫早期的劇作，還不能夠完全擺脫那舊的影響，還沒有完全脫離那些陳腐的窠臼。例如「伊凡諾夫」這部戲，舊的舞台的傳統作風依然佔着優勢。作者在這劇中特地佈置了很多戲劇性，傳奇性的東西，還安排了好些伊凡諾夫跟兩個愛他的女人共同在一起的有着濃厚傷感的場面，博取觀眾的廉價同情。契訶夫自己承認，寫作「伊凡諾夫」的時候，他故意在每一幕戲結束，安排下一個「懸盪」，好叫台下那些觀眾透不過氣來。戲中兩個重要的角色遭了橫死，最後一幕更來了一個高潮，男主角在舉行婚禮的早上自殺了。這些，都是當時的時行舞台手法，符合那個時代的舞台條件的。

雖然如此，在「伊凡諾夫」已開始萌芽那著名的「契訶夫風格」。那就是驚人的單純，高度的音樂性的和諧，從平凡中透露出詩的真實。契訶夫的單純手法，往往收到奇妙的效果：那月光如水的深夜，寂寞的鄉間，原野，那庭院裏的一束一束的乾草，那夜梟的鳴咽，那女主人公的內心的哀愁，那位伊凡諾夫的煩惱，思戀，還有那大提琴的靜靜的二重奏……

這些，才是契訶夫的劇作的靈魂，但在那些只會迎合小市民低級趣味的俄羅斯劇場，在那些只會裝腔作態的庸俗的演員手裏，却埋沒了，消失了。

演出以後，契訶夫感到非常懊惱、失望，甚至覺得自己不該寫這個劇本。

事實是：契訶夫還沒有覺悟到，他的劇本，需要另外一類演員，需要另外一種演劇藝術，舊式的劇場對他是不能勝任的。

前世紀八十年代到九十年代俄羅斯的劇場究竟墮落到怎樣的地步啦，讓我在這裏抄一段話吧——

「八十一——九十年代乃是俄國劇場史上最慘的一頁。當代社會在這時期所體驗的一般思想上的混亂，也反映到劇場上。不關心政治主義，投合觀眾庸俗口味的企圖，構思的皮相性，主題研

的混亂，也反映到劇場上。不關心政治主義，投合觀眾庸俗口味的企圖，構思的皮相性，主題研

究的缺乏獨創性，人物心理描寫的貧乏，效果的追求，語言的乏味，這就是最能表現出這二十年間劇場上演的劇目的那些基本的缺點。湧入劇場的小市民氣氛的浪潮竟這樣厲害，竟連奧斯特洛夫斯夫和他的美麗無比的風俗劇也暫時給擠到次要的劇目上去。在八十年代的中葉，他尚在活着，而且帶着病注視着芳·維津、普式庚、格里鮑耶夫和他自己所建立的劇場怎樣在他的眼前崩落下去。」（齊爾查寧諾夫）

面對着他契訶夫的是這樣的墮落了腐化了了的俄羅斯劇場。而那個時代君臨着俄羅斯知識份子階層的凡庸主義，也一樣君臨着俄羅斯劇場。終其一生，契訶夫都和凡庸主義作戰，那凡俗化的劇場也就深深引起了他的憎惡，經過了幾度挫折以後，他終於向這樣的劇場挑戰了，在寫了「伊凡諾夫」的第二年（一八八八年），就這樣大胆地說道：

『現在的劇場簡直是紅痧熱，是都市裏流行時疫，我們應該用掃帚打掃乾淨，而加以消毒才好。你愛用老話說：劇場——是學校，可以教育羣衆，但現在我對你的回答是——現在的劇場還不及茶館，茶館的生活還要清爽些，雅緻些。』（給舍格列夫的信）

於是，契訶夫開始有意識地以他的稀有的藝術力量，和那腐化的凡俗的俄羅斯劇場鬥爭，努力開拓俄羅斯演劇藝術的一個新天地。

一八八九年，「伊凡諾夫」在一本很「厚」的月刊上發表了的次年，契訶夫動手寫「林鬼」，在這部戲裏他大胆地擯棄了所有舊式舞台的公式陳套，有意識地創造一種新型的如實地反映人生的戲曲。同年十二月，這個劇本送給莫斯科阿伯拉莫娃新組織的劇團上演。扮演角色的都是好的演員，但是從他們的語言，表情，演技方面，却找不出契訶夫筆下那些習見的活生生的人物；舞台上的任何東西，從那些可笑的

簡陋的布製的佈景，以至幕後的那些嘈雜，全是照着老樣子，和演旁的戲沒有兩樣，剛好缺乏了我們應該從契訶夫戲劇裏看到的活生生的現實的人生。

契訶夫又遭遇到一次失敗！

他生氣地把劇本收了回來，拒絕讓它再上演，也不予印行。

此後，從一八八九年冬到一八九五年冬，契訶夫再沒有從事劇本創作。他因為不被人瞭解而感到苦悶，他想一古腦兒忘記了舞台。他又回到他本來的行業：小說寫作。這方面契訶夫的運氣比較好，人們愈來愈認識這位作家的卓越才能，他榮膺了「普希金文學獎金」。這時期他完成了好些傑作，其中包括中篇「草原」、「命名日宴會」這些篇什。

這期間，有一件事，叫那些關心這位作家的人感到迷惑。一八九〇年春天，契訶夫忽然撤下文藝工作，丟開家人朋友，要到距離一萬八千里外的庫頁島的囚犯流放地去親自訪問。那當口穿過西伯利亞的鐵路還沒有建造，契訶夫只好在極度困苦和危險情況下，有時趁木船，有時坐雪撬，有時乘馬車，有時步行，走完這長長的行程。他在那流放地盤桓了三個多月，訪問了每一家放逐犯。——後來他對人開玩笑地說，他一個人『實際幹了一回戶口總調查』。回來以後，他把搜集得的有關「流放地」的種種非人的生活材料，寫成了一厚本的報告書出版。祇要我們瞭解隱藏在他的諷刺，和「含淚的微笑」後面是怎樣一個悲天憫人的仁愛的胸懷，則這一回的庫頁島之行，那本意何在也就不難明白了，祇有那些心靈麻木了的，不能夠從他的諷刺裏面感受到那博大的仁愛的胸懷的，才把他這次的舉動看成是「唐·吉訶德的姿態」。

但他的報告書，並未引起社會人士注意庫頁島那些囚犯的悲慘命運，更可悲的是：契訶夫一直覺得，對於這些可憐的同胞的命運，自己也該負着責任。

但他的報告書，並未引起社會人士注意，更未引起社會人士注意。對於這些可憐的同胞的命運，自己也該負着責任。

還有更甚的，契訶夫的身體本來一直不怎樣壯健的，很早的時候，他染上了肺病，吐過血，庫頁島之行更大大的損壞着他的健康。

從庫頁島回來兩年以後，契訶夫在莫斯科省的梅里荷塢鄉下置了一個田莊，把家人都搬到那裏去住。就在梅里荷塢這個鄉間的寧靜的環境，由於當時的著名演員宋巴托夫跟作家兼戲劇家N·丹欽科這兩個友人的鼓舞，契訶夫又坐下來寫另一部長戲：「海鷗」——那是一八九五年的冬季。

讀到「海鷗」原稿的N·丹欽科慫恿契訶夫送到「小劇院」去上演，沒有成功。

那時候，在波得堡，契訶夫有一個非常好的朋友，這人是「新時代報」的主持人蘇瓦林。「新時代報」是當時一家反動的報紙，銷數廣大，影響也很大。契訶夫早期曾在那份報紙投稿，後來他很看不起這份報了，轉為「俄國思想」撰稿。可是他仍舊跟蘇瓦林維持着很好的友誼。他們兩人之間經常通信，這些書信還保留在契訶夫的書信集裏。有過一個時期，他們兩人甚至一同出國，到法國、意大利去旅行。

蘇瓦林對於契訶夫的才氣，素來心悅誠服，對「海鷗」也沒有例外，終於由他介紹給「皇家劇院」去上演。

「海鷗」是一部現實性極濃厚的作品，裏面反映着梅里荷塢的生活的鮮明影子。出現在戲裏的那個小說家，「一個聰明、簡單、有點憂鬱的人……還沒有四十歲已經出了名，已經衰萎了的人」，人家都以為是契訶夫的夫子自道，其實真有其人，這是經常出現於梅里荷塢的契訶夫的朋友，一位年青作家的寫照。那個年青女演員甯娜，更是任誰都知道是契訶夫妹妹的一個好女友，當時那些為「理想」而獻身的熱情少女的典型。

還有，關於「海鷗」，值得特別注意的一點是：作者不特有意要創造一種新型的舞台藝術，並且還借

劇中人物提出自己的主張，公開抨擊當時俄羅斯劇場公式主義。契訶夫借特里波列夫的口說：『我覺得，現代的劇場，只是一種例行公事，一種陳套。幕一拉開，這些偉大的人才，這些神聖藝術的祭司們，就都給我們表演着人是怎樣喫，怎樣喝，怎樣戀愛，怎樣走路，又怎樣穿衣。當他們從那些庸俗的畫面跟語言裏，拼命要擠出一點點淺薄的，誰都懂的說教來……我一瞧見這些就拔腿逃了。』接着這個特里波列夫宣言道：『應該尋求另外一些形式。如果這些新形式果真不存在，那末什麼也沒有倒更好些。』

這部戲的上演，作家本人異常重視，他特地從梅荷里塢趕來彼得堡，參加排戲。因為劇作家在場，演員們都鬧得頭昏腦脹了。契訶夫極爲不滿演員們那些裝腔作態，那些皮相的演技。他埋怨他們過份「動作」，『太像做戲了』。他要求演員們：『做出來必須很簡單自然，正如現實生活裏一樣。必須做到日常談論到的事情一般。』聽起來這似乎是很容易的事，但做起來，特別是那些向來按照公式演戲的演員們，就非常困難了。這些演員們無法掌握住作家意念中的形象，更絲毫不理作家在「海鷗」裏所創造的新的意境，新的精神。他們依舊求助於那些陳套濫調，勉強去適應「海鷗」的台詞與動作，當然注定要失敗的。

果然，「海鷗」這次演出，失敗得極其慘重，用N丹欽科的話來說，『這一次失敗是劇場史上數得出來的少數幾次之一。』從第一幕起，觀眾的情緒就表現着不安。寧娜那一段瑰麗的獨白：『人——獅子、鷹、和鴿子，有角的鹿、鵝、天鵝，居住在水底下的沉默無語的魚……』非但得不到賞識，落到觀眾的耳朵裏，反而成了一串滑稽的冗長的古董，引起嘲笑和噓聲。等到幕一落下，連一個掌聲都沒有，有的只是噓噓的聲音與乎輕蔑。到了第三幕，特里波列夫頭上纏着繃帶出場的當口，全場爆出哄笑，噓聲，以及怪叫是那末的喧鬧，以至台上的演員連自己講的台詞都聽不清了。

可憐的契訶夫，備受着這樣的侮辱，在後台不斷地來回踱着，還要極力裝出無所謂的樣子。他迴避着

別人的眼光。

怪叫是那末的喧鬧，以至台上的演員連自己講的台詞都聽不見了。可憐的契訶夫，備受着這樣的侮辱，在後台不斷地來回踱着，還要極力裝出無所謂的樣子。他迴避着別人的眼光。

這一夜，契訶夫等不到戲演完，就離開皇家劇場。他沒有回到飯店裏去，沒有一個人看見他。傳說他在刮着寒風的秋夜裏，在彼得堡的河堤上獨自徘徊了許久，直到凌晨，才回到飯店。蘇瓦林在房間裏等着他，但是契訶夫不准他開燈。『我不願意看見任何人，』他說。『我只有一件事要說：如果我再寫劇本，讓別人叫我——笨蛋吧！』

第二天一早，就悄然離開了彼得堡，他從梅荷里塢寫信給N丹欽科：

『我的「海鷗」在彼得堡第一場就遭遇了慘敗。劇場裏呼吸着侮蔑，空氣受着恨的壓迫，而我啦，遵照物理的定律，就像炸彈似地飛出了彼得堡。你和宋巴托夫，是你們兩個勸我寫戲的，我怨恨着你們。』

不久，契訶夫又寫了另外這樣的信：『縱然我活到七百歲，也永遠不再寫戲，永遠不再讓這些戲上演了。』

當然，「海鷗」的失敗，絲毫未影响契訶夫作為小說家的聲譽，人們認為天才作家有時也會在舞台方面失敗的；比方說，老一輩作家屠格涅夫便是一個很顯明的例子。然而，契訶夫本人在很久很久的時間內，還未能忘懷於這次的打擊。他變得更沉默；更糟的是，他的健康似乎因此而更加損耗了。

他不理高爾基和別的朋友們的勸阻，把自己的全部著作賣給了出版商馬爾克斯，得到一筆款子，立即移居到克里米亞的耶爾太去，還在那裏營造了一座自己的邸宅。他繼續創作小說——這些小說已達到爐火純青的境界了，但他仍舊逃避劇場，想像着自己永遠不再和劇場與戲劇界的朋友打麻煩了。這期間——一八九七年的春天，一天他正跟蘇瓦林進餐的時候，突然吐血。別人把他送進醫院，病況頗為嚴重。

一八九七——一八九八年，一整個冬天，契訶夫都住在尼斯養病。

這時候——一八九八年十一月，年青的M·高爾基開始跟契訶夫通訊。剛在尼士尼城看過了「萬尼亞舅舅」的高爾基寫信給契訶夫道：

「最近我看了「萬尼亞舅舅」，我像女人樣哭了，雖然我並不是神經質的人。……我一邊看着戲中的人物，一邊覺得自己正被一把鈍的鋸子鋸着，鋸齒在我心頭重重的鋸着，我的心在鋸齒底下收縮，呻吟而鬱悶，這對於我是可怕的，這「萬尼亞舅舅」。這完全是戲劇藝術的一種新型。……可是觀眾的愚蠢還是這樣的死硬，在「海鷗」中，在「舅舅」中，人家還不能十分理解您。您還準備寫戲麼？您的戲寫得多麼驚人的巧妙啊！」

但是，契訶夫對這個依舊是一片冷淡——

「「萬尼亞舅舅」是好久好久以前寫的，我還從不會在舞台上見過，近來它常在內地上演。——因為我的戲曲集出版了的原故，我對自己的戲劇大抵是冷淡的。離開劇場已久，久沒有為劇場寫作的心思了。」

一八九八年——這一年，就作為劇作家的契訶夫個人或俄羅斯戲劇藝術發展來說，也是不平常的一年。因為在這一年，是莫斯科藝術劇場創立的一年。這藝術劇場是契訶夫的多年朋友劇作家N·丹欽科跟著名演員史坦尼斯拉夫斯基兩個苦心經營的結果。契訶夫和史坦尼斯拉夫斯基素未謀面，但這三個人對演劇藝術，特別是俄羅斯劇場的需要所抱的見解，可說不謀而合。像契訶夫一樣，丹欽科跟史坦尼斯拉夫斯基都認為瀰漫了整個俄羅斯劇場的形式主義作風，已經毒害了戲劇藝術，成了沒有內容，毫無生氣，僵死了的東西。他們要求戲要演得自然、真摯，有真實的情感。每一部戲的演出，都當作一個單獨的個體而處理，對於劇本須經過深入的研究，並且要發揮豐富的藝術想像力。為了達到這個目標，劇場要有極嚴密的

組織，集體的創造精神，在公演之前，不斷的非演。這個新劇場跟舊式的劇場主要不同的地方，是導演的

了的東西。他們要求戲要演得自然、真摯，有真實的情感。每一部戲的演出，都當作一個單獨的個體而處理，對於劇本須經過深入的研究，並且要發揮豐富的藝術想像力。爲了達到這個目標，劇場要有極嚴密的

組織，集體的創造精神，在公演之前，不斷的排演。這個新劇場跟舊式的劇場主要不同的地方，是導演的重要性獲得認識。他是組織者，掌握了演出的一切因素，同時他又能够尊重演員的個性，啓發演員的創造性，使得他們從刻板的形式中解放出來。這便是著名的「史坦尼斯拉夫斯基『體系』」了。

莫斯科藝術劇場是俄羅斯戲劇藝術運動裏的革命軍，它使得俄羅斯的劇場從官僚手中，從形式主義的桎梏中解放出來，它把現實主義介紹到演劇藝術領域裏來，發展了俄羅斯演劇運動，爲人類進步文化而服務。

以上一切，正是契訶夫一路來所堅持的，他曾經因爲爭取這些而一再遭受挫敗，遭人誤解，冷笑，侮辱。

丹欽科提議在莫斯科藝術劇場上演「海鷗」，他要向俄羅斯的觀眾証明，如果予以適當的處理，「海鷗」是一件光榮的藝術品。關於這事，他好容易才說服契訶夫。

在史坦尼斯拉夫斯基和丹欽科積極的領導下，「海鷗」在莫斯科一共排演了二十六次。契訶夫在回到耶爾太過冬前，曾參加過一次排演。契訶夫顯得異常沉默，謙遜得出奇。他還看了A·托爾斯太的「沙皇費多爾」的彩排，感到很滿意，他讚美過這個表演的高度文化氣味。參加「海鷗」排演的演員們因爲作家本人的出現，而感覺非常興奮，特別是演伊蓮娜的女演員奧爾加·克妮波爾。她被作家的偉大人格和他的單純所迷住了。

契訶夫這次邂逅奧爾加，在他個人生活方面，是一件重大的事。十月，契訶夫回到耶爾太以後，寫信給蘇瓦林說：『在離開莫斯科之前，我參加了「沙皇費多爾」的排演。這給了我深刻的印象，這才是真正的舞台藝術。在我看來伊蓮娜這角色給演得出神入化了。她的嗓子，高貴的風度、熱誠，是那樣的優

美……如果我們繼續留在莫斯科，我一定愛上了這個伊蓮娜。」

兩年以後，一九〇一年春天，「三姊妹」初度上演後，他們果然結婚了。——這是一個幸福的結合。事情的發展，使得這次的「海鷗」的上演，成為決定那個年青的劇場的命運的因素。

不錯，莫斯科藝術劇場最初演出的「沙皇費多爾」非常賣座，第一炮算是成功了。但跟着演出的沙比亞的「威尼斯商人」，結果完全失敗。不久，又來了更大的打擊，籌備了許久的霍普特曼的「漢娜莉」，因莫斯科的大主教反對，被禁止上演。這些，對於那個剛剛誕生的劇場是大大不利的。這裏有一種暴風雨正在迫近的感覺，因此年輕的劇場的存亡，全靠「海鷗」這一齣戲了。最糟的是：除了丹欽科以外，所有參與「海鷗」演出工作的人們，從導演史坦尼斯拉夫斯基以至演員，對於「海鷗」的演出全感到毫無把握。總之，在「海鷗」公演的前夕，整個劇場的空氣，充滿了興奮和不安。

「海鷗」正式上演那一個晚上，演員們都懷着惴惴不安的情緒，走到前台去。第一幕上演了，從頭到尾全場的觀眾都保持着靜默——死樣的靜默，沒有人鼓掌，也沒有人發出嘲笑，連一點聲音也沒有。幕落下來了，仍舊是一片死寂，在台上的演員驚恐地站在那裏，你望我望你，女演員奧爾加咬着下唇，好容易才把傷心的嗚咽吞了回去。可是，就在這刻，像一個炸彈突然爆炸似的——忽然間，一陣震耳欲聾的熱烈的掌聲，從全場的觀眾中間爆發出來，他們一次又一次要求拉幕，跟全體演員見面。整齣戲一直保持著這種熱烈的情形。劇終的時候，全場觀眾一致要求打一個電報給作者契訶夫致敬。

毫無疑問，「海鷗」是獲得驚人成功了。讓我們看看丹欽科關於「海鷗」這次上演情形的一段回憶——「……這一切漸漸吸引觀眾的注意，迫使他們靜聽，他們自己不知不覺的完全獻身給舞台了。觀眾不再感覺這是戲劇，這平凡，這堅強而有力的漫漫之夜，這濃淡參半的調合，猶如把觀

衆迷惑住了，那些在演員的語聲中所迸裂出來的隱隱哀愁的節拍，猶如把觀眾着了魔似的舞台上

『……這一切漸漸吸引觀衆的注意，迫使他們靜聽，他們自己不知不覺的完全獻身給舞台了。觀衆不再感覺這是戲劇，這平凡，這堅強而有力的漫漫之夜，這濃淡參半的調合，猶如把觀

衆迷惑住了，那些在演員的語聲中所迸裂出來的隱隱哀愁的節拍，猶如把觀衆着了魔似的舞台上的東西，正是到過戲院的那些劇作家所多年幻想的東西，——這是普通人事中的「真實」的生活，這雖然是舞台上的生活，但並不是戲劇的生活。……

『全劇都是這樣被觀衆聽着的。生活是在這樣坦白的平凡中展開着，觀衆都覺得不好意思在場看下去：他們好像是在門後竊聽，又像是在窗中偷看。正如你們所知的那樣，在這劇本裏沒有任何英雄主義，沒有暴風雨似的戲劇的體驗，也沒有那些可以作爲演員壯麗的支柱的明朗的同情。只有一種被粗暴的現實所侵犯而踐踏了的破碎的幻想。』

這末，契訶夫在劇場方面的鬥爭，經過了十年（一八八八年——一八九八年）的長期的失敗，給人誤解、嘲笑、敵視，終於由於藝術劇場的成立和「海鷗」的第二次上演，取得了決定的勝利。

此後，契訶夫和藝術劇場的關係愈來愈密切，用丹欽科的話：『他的生命跟藝術劇場溶合在一起了。藝術劇場給予這位天才作家以極大的喜悅，他從青年時代就熱烈地愛好戲劇，認識戲劇在羣衆中的巨大的教育意義。他不滿意舊式的劇場只會迎合觀衆的低級趣味，有心予以改革，現在，藝術劇場正符合他的理想。契訶夫成了這個藝術劇場的重要主持人之一，並且，爲了紀念「海鷗」上演的巨大成功因而奠定了藝術劇場存在的基礎，劇場採取了海鷗作爲它的標識。』

在藝術劇場再度上演了「萬尼亞舅舅」以後，契訶夫着手寫一部新劇：「三姊妹」。這是他特別爲這個新劇場而寫的一部戲。這時期，契訶夫的肺病愈來愈嚴重，醫生不准他離開耶爾太，爲了使得作家進一步認識藝術劇場的具體情況，整個劇團旅行到克里米亞來作巡迴表演了，結果獲得巨大的成功。劇團在耶爾太上演契訶夫的劇作，爲這位天才作家的偉大藝術而傾倒的巨量觀衆當中，有當時的名小說家伊凡·普

甯和年青作家高爾基。

「三姊妹」看來是經過長期的構思的，實際寫作也進行得很慢。契訶夫這一個時期的書信經常提到自己正在寫作的這部戲。

『我正在寫作一部戲，但是，如果寫出來自己覺得不滿意，我就把它丟在一邊，藏到下一年，或者無限期地藏起，直到再有繼續修改的念頭時，再重新拿起。』

另一封信裏又寫道：

『至於我正在動手的這一部戲，早晚我會把它寫完的——也許在九月，也許在十月，或者甚至要到十一月。不過，我是否決定使它在這一個冬季演出，那連我自己也都不知道。』

但到了這一年（一九〇〇年）九月，契訶夫在寫給他的妹妹信裏說：

『寫「三姊妹」是一件困難的工作，比我從前所寫的來得更困難。不過，也許我終於把它完成，如果不是這一季，就在下季吧。』

到了十一月，契訶夫到底寫完它最後一幕。他親自把劇本帶到莫斯科，還參加了排練。他特別要求戲劇裏要有着日常生活的正確性。

然而，在上演的前兩天，契訶夫忽然一聲不响的跑到尼斯去，隨即由尼斯跑到阿爾及爾，轉到意大利去。這只能這樣的解釋：他避開「三姊妹」的初演，不想得到那初演的結果，看來「海鷗」初演給予他的創傷，記憶還深。

「三姊妹」在一九〇一年正月卅一日初度上演，並沒得到預期的成功。這證明俄羅斯的觀眾並沒有馬上就能够完全領略契訶夫的新型戲劇的藝術風格，以及透過戲劇所表現的作家的細緻情感。契訶夫的戲，

不管是「海鷗」也好，「萬尼亞舅舅」也好，全要等到第二次上演才獲得巨大的成功的。

「三姊妹」在一九〇一年正月卅一初度上演，並沒得到預期的成功。這證明俄羅斯的觀眾並沒有馬上就能够完全領略契訶夫的新型戲劇的藝術風格，以及透過戲劇所表現的作家的細緻情感。契訶夫的戲，不管是「海鷗」也好，「萬尼亞舅舅」也好，全要等到第二次上演才獲得巨大的成功的。

沒有一個劇本，沒有一篇小說，像他的最後的劇本那樣的難產了。這在一九〇一年初，還沒有和奧爾加結婚，契訶夫就想到寫這部戲了，他寫信給他的未婚妻說：『我要替藝術劇場寫的下一部戲將是有趣，極之有趣的一部喜劇——至少我願意它這樣。但是他要到一九〇三年才真正動筆寫它。他從五月寫起，斷斷續續的，直到十月才寫成。這工作是在耶爾太進行的，他一面寫一面向他那在莫斯科演戲的太太訴苦：『我要寫一個通俗戲，只是天氣冷。屋子裏冷得使我不得不踱來踱去，好暖和一一點。』在下一封信裏：『天氣可怕，一陣陣狂吼的風雪刮着，樹都吹斷了。我十分平安，我寫着。也許寫得很慢，然而總是在寫着了。』其中一封甚至這樣寫着：『呵，我的親愛的，我誠懇地說，如果我能放棄這個作家的生活，那會給我多麼大的快樂啊。』

他不理醫生和別人的勸告，到了莫斯科，那時候那裏正在熱烈排演「櫻桃園」。

一九〇四年正月十七日，「櫻桃園」在藝術劇場上演第一場，這恰好是契訶夫的命名日。這當子，莫斯科有一個不安的預感，覺得這恐怕是看這位心愛作家的戲的最後一次了。人們都曉得他的病已經是達到最嚴重的情況了。契訶夫從一八八〇年開始他的創作生活，到這時候剛好是廿五週年。全莫斯科文藝界，戲劇界，社會名流，籌備着在「櫻桃園」上演的頭天晚上，來一回盛大的慶祝。他們齊集在戲院裏，向自己所愛戴的作家致敬。但是當別人簇擁他出台，出現在觀眾之前，契訶夫顯得極度憔悴，疲乏，並且劇烈地噴咳着。羣衆對他高呼，請他坐下來，可是契訶夫掙扎着站在那裏。他的內心無疑充滿了快樂，興奮，因為他的要求改革俄羅斯的戲劇的夙願，得到決定的勝利了。

同年六月，契訶夫由他的太太伴着出國養病。一九〇四年七月二日，這一代的藝術天才在德國的巴登

維爾鎮的旅舍逝世了。遺體是用一輛裝運生蠔的貨車運回莫斯科來的——這可說是一個「契訶夫式」的幽默，而且當然是最後的一個幽默。

契訶夫的戲劇，也如他的小說創作一樣，它們所以成爲近代最優秀的藝術作品，主要是這些作品有着豐富社會意義。作者通過了這些劇作，藝術地揭示了現實生活中的本質。在這些戲裏，作家契訶夫高度地發揚了批判的現實主義精神；是他，把現實主義帶進了俄羅斯的劇場，補救了俄羅斯劇場的空洞，沒有內容，和陳腐的形式主義。他使劇場重新接近生活，反映實際人生，不徒事講求趣味，娛樂觀眾而已。

從形式上看，從所謂舞台技巧方面看，契訶夫的劇作，特別是那五部長劇，也是嶄新的。契訶夫戲裏的人物，全是些簡單的人物，講着最簡單的話，用着最簡單的語言，生活在日常生活的環境中。在「海鷗」，在「三姊妹」裏，我們可以看到一些非常簡單的筆法，却往往得到驚人的音樂性的效果。比如在「伊凡諾夫」裏，那月亮，乾草堆，夜梟的哀鳴，大提琴的柔和的旋律，作者通過這些極其單純的東西，給舞台注入了那末豐富的生命和音樂性的和諧，他擅於製造濃郁到近乎抒情詩的氛圍。

契訶夫是傑出的小說家，對於刻畫人物性格，有驚人的才能，在他的短篇裏，我們看到他常常只消寥寥的幾筆就使得一個人物的性格突出在讀者面前。

契訶夫的這種卓越的手法，也給運用到他的劇作來了。他經常僅僅用一句簡單的台詞，一句短短的話，就把戲中一個人物的本來面目揭露在觀眾之前。例如「伊凡諾夫」一劇裏的那個鄉間醫生勒沃夫出現在舞台的時候，是戴着一付假面具的；人們以爲他是個誠實的君子，他敢於對每個人都似乎說着實話。他老是談論着人要忠實，一個人應該有責任感。觀眾會以爲他是這齣戲裏的英雄人物。

可是，就是這位英雄人物，在賸下自己一個人在舞台上的時候，忽然說：

是談論着人要忠實，一個人應該有責任感。觀眾會以爲他是這齣戲裏的英雄人物。

可是，就是這位英雄人物，在賸下自己一個人在舞台上的時候，忽然說：

『天曉得，他們來看病，好像不付診費還不夠……』

契訶夫只用這麼一句簡單的台詞，就撕下這個偽善者的面具。

契訶夫一直主張如實地把人生搬上舞台，他在戲裏的角色都是一些平凡不過的人物，所寫的事件也是平凡瑣碎的事件，沒有裝腔作態，也沒有虛假的誇大，經常缺乏所謂「戲劇性」。不錯，在有些戲裏，像「萬尼亞舅舅」，「三姊妹」，契訶夫也安排了一些槍擊的場面，在「海鷗」裏更有兩回的自殺事件，但這些都安排得很是自然，一點也不矯揉做作。所以，直到現在，還有一些死抱住「戲劇性」不放的庸俗的批評家因爲這些而懷疑契訶夫的創作劇本才能。當然，這是不值識者一笑的，這無非說明這些批評家的淺薄無識吧了。

不過，要徹底瞭解契訶夫的戲劇的藝術價值，尤其是它的深刻的社會意義，那不能不首先明瞭產生這些劇作時的俄羅斯的社會意識形態。

八十年代的俄羅斯，由於亞歷山大二世被刺和跟着而來的亞歷山大三世的反動統治，可算是十九世紀沙皇俄羅斯最黑暗底時期。參加七十年代蓬勃一時的「到民間去」運動的那些進步的知識份子，現在遭到殘酷的壓迫，他們被放逐到冰天雪地的西伯利亞去。一八八一年「民意派」的領袖被害，革命的勢力被擊得粉碎。革命陣營中的一些動搖份子紛紛變節了，例如「民意派」的領導人物替和米洛夫便匍伏在沙皇脚下，呈上一篇長長的悔過書，換得了專制政府的一個報紙編輯的職位，搖身一變，成了御用文人了。

這樣，在沙皇的專制統治下，俄羅斯的知識份子大多數失去了對自身力量的信心，而動搖，潰敗，萎靡了。到處是醜惡，凡俗，卑微。

就在這個時候（一八八〇年），青年契訶夫拿起他的鋒利的筆。他的筆尖一開始就瞄準着生活的醜惡

和凡庸，在灰色生活的泥濘中打滾的小人物，特別是那些軟弱的知識份子。

他分析這些灰色的人物道：

『俄羅斯人是奇怪的動物，和篩子一樣地，一點什麼也留不住。年青時期，他貪饞地用他碰到的隨便什麼東西充實他自己，但過了三十歲以後，除了成爲一種灰色的廢物以外，什麼都沒留下。……爲了要活得像人，就應該工作——用愛和信念工作。但我們都沒有能够做到。……一個醫生，如果開了業，就不再研究，除了「醫學新報」以外，什麼也不讀，到了四十歲便認真地相信一切病源是感冒。對於他而已底工作底意義多少懂得一點的官吏，我一個都沒有碰見，大概總是坐在首都或者省城裏起草文件，送到茲麥夫或斯莫爾貢去執行，至於這些文件在茲麥夫或斯莫爾貢會剝掉誰的自由，關於這……官吏是一點也不會想到的。一個律師因爲一次勝利的辯護而成了名以後，就不再顧正義，只是爲財產而辯護，買賽馬，香檳，吃牡蠣，裝出對於一切的藝術全是內行的面孔。一個演員，比較滿意地演了兩三個角色以後，就不再費力去研究他要扮演的人物，帶上綠帽子，自以爲是天才。俄羅斯是一個無鑒的和懶惰的人們的國家；他們發狂地喫，喝，愛睡午覺，一躺下去就打起鼾來。……』

這，就是作家契訶夫一開始便接觸到的現實人生。作爲一個有良心的現實主義的藝術家，他看不慣充斥俄羅斯知識階層的醜惡，凡俗，卑微，灰色的人生，他向這些現象鞭策，但鞭策是帶着憐憫的——我們可以這麼講，這是含淚的鞭策！

他憐憫，因爲這些知識份子並非不會抱過對生活的信心，追求過光明，但他們後來却往往被黑暗的勢力擊敗了，被生活的醜惡，凡俗，苦惱所窒息，以至後來自己也沉浸在這醜惡，這凡俗裏而不能自拔了。

試讀一遍契訶夫那些劇作吧，尤其是那五部長劇，如果不是完全麻木了的心靈，必然會感受到作者那

試讀一遍契訶夫那些劇作吧，尤其是那五部長劇，如果不是完全麻木了的心靈，必然會感受到作者那憐憫，那「含淚的鞭策」，而深深的感動的。

帶着憐憫，契訶夫責備那些不會尊重人的尊嚴，毫不抵抗便屈服在暴力之下的人們。在他所寫的那五部長劇裏就出現着一長串這樣的無力的倦怠的灰色的男男女女。他們有些像「櫻桃園」裏的郎列夫斯卡雅和加耶夫那樣，他們生活在回憶裏面，整天價流着淚追懷着已往的光榮幸福日子。他們有些像「三姊妹」裏那在暮氣沉沉的小城過着愁苦日子的三個姊妹，她們老是憧憬着大城市更美滿的生活，但却沒有足夠的勇氣，衝出那平庸生活，終於得到慘淡的結局。另外那些威爾布寧們（見「三姊妹」），夢樣地禮讚着兩三百年以後的幸福生活，然而却滿足於空談，鼓不起勇氣，立刻行動，爭取這幸福的明天。還有「伊凡諾夫」裏的那個伊凡諾夫，「萬尼亞舅舅」裏的那個萬尼亞，一方面痛感自己的周圍在崩潰下去，一方面對於未來的生活不了解，因而陷入絕望，企圖用手槍結束自己或旁人的生命。

契訶夫用戲劇的形式，刻劃了這灰色的人生。然而，他並不像某些批評家所說的，感到悲觀。相反的，他深信這些醜惡的現象必然會消滅。他預言一個新的幸福的時代就要到來，他號召人們『以愛和信念工作』，充實生活，迎接這個新時代。

契訶夫在「三姊妹」裏借着威爾希寧的嘴，發出這麼一個有着顯著的預言性的獨白：

『一場強有力的，廓清一切的暴風雨，已經降臨了；它正來着，它已經迫近了，不久，它就要把我們社會裏的惰性，冷漠，厭惡工作，和發霉了的煩惱，一古腦兒給廓清了。我要去工作，再過二十五年或者三十年，每個人就要非工作不可了。每個人！』

在契訶夫死後不久，這暴風雨果然來了，一種嶄新的生活在俄羅斯的大地上開始了。1960年7月18日

論文藝與地方性

馬華文藝運動史的考察

戰後，經過了長期的日本法西斯統治而變得零落的馬華文藝工作者——特別是那些留在城市的淪陷地區，直接在日敵刺刀下蟄伏着的作家們，簡直好像打一場漫長的冬眠中甦醒過來，一下子發覺自己面對着一個新的時代，一個新的歷史任務擺在面前，要求他們負擔起來。

佔馬來亞一半以上人口的馬華社會，由於直接參與過那長期的抗日反法西斯的保衛馬來亞戰爭，思想意識方面，起了質的變化。這些流落海外的中國人，有了新的覺醒。他們本身的命運，是和馬來亞別的民族的命運密切地連結在一起的，他們的利害一致，目標也是一致的。馬來亞的華人不能繼續把自己看做是暫時寄居本邦的僑民，對當地人民的鬥爭，置身事外，抱旁觀的態度。馬來亞的華人必須投身進當地的民族自主運動，與別的民族團結一致，才能生存，才有前途。

現階段的馬華文學運動，正面臨着這樣的新的形勢。如果我們不否認文藝的目的是教育人民的，如果作家是時代的歌手，人民的代言人，那麼馬華文藝便不應該讓它繼續停留在戰前的階段中。馬華文藝必須配合新的客觀形勢，滿足時代的要求，走上新的發展道路。

馬華文藝自萌芽時期到現在，還不過三十年的歷史，就其本質上來說，馬華文藝是一種移民文學。這種情形，與十九世紀美國建國初期的文學的情景相同，那時候的美國文學是英國文學的附庸，一切都以維多利亞王朝的文學風尚為典範。馬華文藝一開始也是作為中國新文學的一個支流而存在的。這是海外華僑

對祖國的熱烈愛戀在精神上的表現。華僑不單參與着中國各時期的革命實踐工作，在文藝活動方面，也是

種情形，與十九世紀美國建國初期的文學的情景相同，那時候的美國文學是英國文學的附庸，一切都以維多利亞王朝的文學風尚爲典範。馬華文藝一開始也是作爲中國新文學的一個支流而存在的。這是海外華僑

對祖國的熱烈愛戀在精神上的表現。華僑不單參與着中國各時期的革命實踐工作，在文藝活動方面，也是以祖國和同胞爲服務對象的。馬華文學運動的各個發展時期，那些主要的活躍着的作家，都是從中國南來的，他們在這里寫作一個時期，往往又回到祖國的懷抱了。本地出生的作家，數目非常稀少的，並且是經過了長時期的培養才在最近出現的。由於短暫作客關係，作家對當地的實際生活體驗，就極其有限，對馬來亞現實就不可能十分熟識，難怪馬華文藝作品，十居其九寫的都是中國的題材了。至於作品的風格，以至形式等，更不用說是一百巴仙模仿中國的，無所謂獨創一格了。中國文藝界每一次論爭，馬華文藝刊物一定有反應，中國新文藝的每一個新的口號的提出，往往照原樣搬過來。一九三〇年，中國左聯成立，提倡普羅文學，馬來亞方面，鄭文通，陳練青，依夫等人也在「椰林」等文藝刊物響應，但那時期被譽爲較好的新興文學作品，像克唐的小說「等你新生」，楚雲的「島上的黃昏」等，全都是中國新興文學的拙劣的仿製品，內容也一樣是小資產階級知識份子（中國的）糾纏在戀愛與革命衝突中的苦悶。當中國方面發生了「國防文學」與「人民革命戰爭的大衆文學」兩個口號的論爭以後，我們也原封不動地把這兩個口號搬過來辯論一番，完全不管有沒有客觀現實的根據。最好笑的是：魯迅與施蛰存進行關於莊子與文選的筆戰，馬來亞方面，也有像梨渦與水源等人，依樣畫葫蘆，在「獅聲」上展開一場關於「莊子」的論爭，這簡直是胡鬧了，怪不得有人譏笑馬華文藝不過是「中國文藝的海外版」吧了。

當然，這樣的嘲笑是過火的，我們不能完全抹煞移民文學在馬華文學發展過程中所起的作用。移民文學是華僑的僑民意識形態的反映，因而有它存在的條件，也是馬華文學的史的發展上應有的階段，再來，它使得馬華文學得以繼承中國新文學的優良傳統——現實主義的精神。

不過，如果不否認文學是反映現實的，則作家身在熱帶而偏要去描寫北國的冰天雪地的生活，或者生

活在殖民地的種種不合理的現實里，而視若無睹，反而去歌頌東北義勇軍底抗日的英勇戰鬥，總是講不過去的吧。

這樣的缺點，早期也不是沒有人指出過，一九二九年左右，陳練青在他主編的叻報副刊「椰林」上面寫過一篇「文藝與地方色彩」。他指出，「作家瀝在椰叢下，寫着梅花，雪片，楊柳」的不當，但接着他號召作家多多描寫什麼蒼翠椰林，橡膠，芭蕉，認為這些也是很有詩意的，把「地方色彩」縮小，僅限於指某一特殊地區的風景，這是錯誤的見解。「地方色彩」該是某一特定地方的自然背景，跟社會生活特殊風貌的綜合，有着本身的特殊的色調。

強調馬華文藝的地方性是正確的，但是僅僅風景描寫不就是等於地方性。事實上，風景描寫，只是構成地方性的一個不重要的因素。陳練青的這種見解，遠不及比他早一個時期的另一位馬華文藝工作者張金燕的見解來得正確。

張金燕是馬華文學早期的數個全人文藝刊之一的「荒島」的重要主持人，他在「荒島」第十期增刊上發表了一篇「南洋與文藝」，這裡是其中的兩段——

『沒有霜味寒氣壓迫的南洋，我們的祖宗也不過元朝間算着（是）明白有個另外特別不同，過年都是春天的樂地。可惜三百多年綿綿不可勝數的時日，祖宗迫於衣食流浪而來的史迹，而沒有甚麼偉大像太史公那樣（的）人，把歷來冒險尚勇的精神記載，留下蟲兒（按指那些流寓海外的卑微的華僑）鑑賞。到了現在又更可惜，沒有看得上的文藝作品，描寫我們現在南洋為食而來的奮鬥精神。或者說此地不是我們的家鄉，何須掛齒里面的蠹蟲呢？我說不然，我們祖宗三百多年來的偉大（精神），到底有些遺傳下來他們的蟲兒，試看一下，佻瘠的礦夫，榕頭般腿兒的車夫，大腹的橡樹工人，蠱脹的森林苦工，人肉市場的不幸

女同胞們等，真有好些背景和人生，做文藝的材料，或者是有些高貴的文人（自稱龍）（以為）那些下流

家鄉，何須掛齒裏面的蠢蟲呢？我說不然，我們祖宗三百多年來的偉大（精神），到底有些遺傳下來他們的蟲兒，試看一下，佻瘠的礦夫，榕頭般腿兒的車夫，大腹的橡樹工人，蟲脹的森林苦工，人肉市場的不幸

女同胞們等，真有些背景和人生，做文藝的材料，或者是有些高貴的文人（自稱罷）（以為）那些三流種會污了筆頭……。

「南洋非是不可描寫的肉坑，南洋是洪水後的巴力士坦的民族所仰止的樂園……南洋的景色何其富美……並且它的重要（的）殖民——我們的祖宗的偉迹也不下（於）西班牙人的新大陸。唉，多麼難得的實地的背景和人生，我們要看上它，努力的描寫，大膽的描寫，那末，南洋的文藝必在文藝界放出異彩……我們的嗜好文藝的同志們，努力吧！」（註）

這篇文章發表在一九二七年四月。張金燕慣於在作品中寫他那些嬉笑怒罵的文字的，通過他那奇特的文句，我們可以聽到他那真誠熱烈的要求建立反映當地社會人生的馬華文藝底呼聲。這是馬華文學運動發生後第一次要求建立自己的文藝的呼聲，前此還沒有人提出過這樣的主張。尤其值得注意的是：作者要求馬華文藝描寫對象應該是錫礦工人，割膠工人，開發森林的樹膠工人這些被剝削的勞苦大眾，他強調文藝必須暴露現實的黑暗面（如要求描寫人肉市場等），這樣的主張，較諸陳練青輩不曉得高明了多少倍，可見一開始，馬華文藝就存在着現實主義精神的，肯定了那現實主義的創作方法的。

可惜，這樣的前驅者的要求建立有地方性的馬華文藝的呼聲，却為一路來存在於馬華文藝的濃厚的僑民意識所淹沒，一直未能引起普遍的注意。

戰後，客觀形勢發生了巨大變化，這，主要表現在民族的覺醒，如火如荼的殖民地的民族主義運動方面。過去，華僑效忠對象是中國。這當然沒有錯的，中國人難道不關心中國嗎？不過目前，還有一個更迫切的，關係着華僑本身利益的任務——獻身於當地的民族自主運動。而且，由於中國是民族覺醒最早的國家，有着豐富鬥爭的經驗，由於中華民族有着五千多年的優秀文化，華人在當地的民族運動中是可以負起

領導作用的。歷史推進了一個新的階段，馬華文藝不能再停留在過去的階段了，否則便要 and 現實脫節。馬華文藝必須負起新的歷史任務；這任務就是完成民族自主運動。那舊的屬於僑民意識的移民文學，自然不能負起這重大的任務的。新的馬華文藝首先應該否定本身的「僑民意識」，作家得站在馬來亞人民立場從事創作有濃厚地方性的文藝作品，這些作品是以實現馬來亞人民民主為其具體內容的。這樣才能產生人民大眾所喜聞樂見的文藝。

馬來亞社會是個多元民族構成的社會，在這里生活是多采多姿的，它向作家提供了豐富的寫作素材。單就我們這些華僑在海外的艱苦鬥爭的生活來講，便不曉得有多少可歌可泣的題材，供我們的作家去發掘。現在應該是創造我們的偉大的馬華文學的典型的時候了。M·高爾基在長篇「家事」里，描寫出阿爾答摩夫一家三代的典型人物，他們怎樣由農奴解放而發展成為新興的資產階級的發展過程，成功了一部不朽的史詩。M·高爾基這樣巨大的文學創作的企圖，馬華作家也應該向他學習的。我們的作家，應該寫出一個投荒的中國人怎樣從赤手空拳變成一個百萬富翁的大頭家，他怎樣在這炎熱的番邦，在他人的鼻息下，創基立業，這中間又經過怎樣的成功與挫折。我們的作家尤其應該寫出同樣的投荒海外的成千成萬的中國人，怎樣的在炎熱的陽光下，在膠林，在錫礦場，在原始林的拓荒中，流着血汗，供人剝削，他們怎樣把原始森林建造成現代的都市，他們怎樣把這塊本來是蠻荒的土地，建設成為繁榮的國土，而自己却終生貧困，到後來唯有倒斃在這異鄉的土地上……

我們要通過些文學的形象，使人認識這土地的特性，因此，我們有強調馬華文學的地方性的必要，馬華文藝必須有強烈的地方色彩，異國的情調。

馬華作家們，努力建立我們自己的文藝吧，讓貧瘠的文藝領土，培養出瑰麗的花朵來。

華文藝必須有強烈的地方色彩，異國的情調。

馬華作家們，努力建立我們自己的文藝吧，讓貧瘠的文藝領土，培養出瑰麗的花果來。

註：除了「自稱罷」三個字，括弧中的字是我加的。

——苗秀——

寫於一九六三年，春，半山樓。



早期的英國戲劇

西方的戲劇，源於古希臘。紀元前六世紀，雅典人祭祀狄阿尼斯神(Dionysus)，例有合唱團參加表演化裝歌舞，團員一律披羊皮，配掛羊角，嘴頰上裝着用樺樹葉做的鬍鬚，頭上則戴長春藤花冠，扮成半人半山羊的森林神，担任狄阿尼斯神的伴者。每逢祭祀那天，合唱團便出巡，到了廣場以後，便停下來表演一番，由團長出來講述狄阿尼斯神漫遊的奇遇，並益以動作，同時合唱團則歌唱種種讚美詩。最初這項表演只有團長一個演員，以後慢慢的又再從合唱團中多產生了一個演員登場來和團長對答，或輪流演唱。這便是史家公認的西方演戲的原始形式。

英國最早的戲劇產生於教會。它們稱為「神秘劇」(Mystery)，內容取材於聖經里面的故事，另外一種戲劇則表現聖徒的事蹟，稱為「神蹟劇」(Miracle Play)。但是這兩種戲，常常是彼此很難區別的，我們這裡把它們併合起來，一同論列，也許較為得體些。

那時期，教會爲了教化那些未受教育的文盲，經常在教堂或教堂門廊搭起戲台，飾演聖經故事，這情形和中國鄉間酬神的草台戲差不多。這些教會戲非常流行，不用說對宣傳教義方面曾盡了很大的作用。戲的演出完全由教會支持，那些登台的演員也是教會的僧衆担任的。舞台上用的是拉丁文，戲的內容，取材於新舊約，包括「洪水」，「三皇」，「基督進入耶路薩冷」等熱鬧戲文。因此，英國初期的戲劇，是屬於宗教戲，主要目的是宣傳教義，勸人爲善。

最初的重要變革，是把戲台移置於適宜的空場，諸如城鎮的市場上，在那里演出，不再限定在教堂

的狹窄範圍內。稍後，人們索性把戲台移置在車輛上面，在約定場所巡迴演出。同時爲了適應觀眾的要

於宗教戲，主要目的是宣傳教義，勸人爲善。

最初的重要變革，是把戲台移置於適宜的空場，諸如城鎮的市方場上，在那里演出，不再限定在教堂的狹窄範圍內。稍後，人們索性把戲台移置在車輛上面，在約定場所巡迴演出。同時爲了適應觀眾的要求，舞台用語也不用拉丁文了，而代之以英語。更重要的，這時非教會中的人士也參加戲劇的演出工作了，因而戲劇這門宣傳藝術不再操縱在教會人士的手里。接着，各行業工會的勢力也侵入了戲劇界，他們都各要求戲劇爲本行的利益服務，結果這時期排演的劇本，內容雖然仍屬取自聖經的故事，但都滲進了新的意識，像木匠和造船匠，就專門搬演「大洪水」一劇，藉以代表本行業的創業精神，而金匠則專演「本方的術士」，發揚自己的本領。

這樣，教會對於戲劇遂愈來愈失去控制的能力，而平民的勢力的侵入戲劇，則日見其增大。在有些城鎮，戲劇的演出，竟完全脫離了教會的掌握，由市民自己組織。他們把舞台搬到車輛上演出，經常百數十輛的戲車聯接起來，像提燈會一般，到各鄉鎮去巡迴演出，這樣的演出方式，有一種好處，便是使得各不同地區的羣衆，都有機會欣賞演出。當時盛行這種大規模集體演戲的地區，有約克（York），查斯特（Chester），高溫特里（Cogenbury）等地的城鎮。這類裝置在車輛上的戲台，是頗爲別緻的，戲台分做兩層，下層是關閉的，那是演員的化裝室，上層才是舞台面。並沒有頂蓋，是露天的。演員化好裝以後由梯子爬出去，與現代我們所習見的舞台樣式大異奇趣。

漸漸的，外界的影响侵入了這些宗教劇，每一個演員，爲了發揚自己扮演的角色，都想出種種方法去吸引觀眾，比如有些發明捋鬚子表示生氣，另外一些做出某些滑稽的怪樣子，以博觀眾哄笑。諸如此類原來不屬於聖經故事中所有的東西，逐漸的侵入戲中，豐富了這些宗教劇的內容，提高了它的娛樂性，這些教會戲，在英國最後一次演出，是一五九九年在新堡（Newcastle）演出的「三個術士」。不過，在歐洲有些地方，至今仍保存這些盛行過半世紀的教會戲。

繼「神秘劇」與「神蹟劇」之後出現的是「道德劇」(Morality)，在這種戲劇裏，主角不再是阿當和夏娃，劇中演員所扮演的角色，是「德行」，「罪惡」等化身。這是早期的象徵戲劇，主要反映人間的善惡底鬥爭。其中最著名的一齣，名叫「衆人」(Everyman)，劇中那位主角，在其旅行赴墳墓的途上，所有親友全拋棄了他，最後僅剩下「嘉行」這一個，始終伴隨着他，不離，願意和他一同面對「死亡」。英國的「道德劇」是中世紀意識形態的產物，爲近代歐洲象徵戲劇的濫觴。英國有一個時期在歐洲以「道德劇」稱雄劇壇，直到文藝復興時期到來，它的影响才告消歇。

由於宗教劇老是千篇一律的說教，內容枯燥無味，日久生厭，漸漸的爲觀衆厭棄了。觀衆要求更多的趣味，更多的笑，更高的娛樂性。這些都不是那些呆板的宗教劇所能滿足的，宗教劇因而沒落了，這時候另外興起一種「插戲」(Interlude)這種「插戲」經常只有簡短的一幕，內容充滿了諧謔——常常是非常粗俗的諧謔。開始的時候，「插戲」是被當作一種插曲，穿插在「道德劇」的中間演出，逗引觀衆輕鬆的笑聲，以調劑劇場的空氣。這類的「插戲」的出現，在英國戲曲發展史上有着特殊的意義，因爲它標誌着戲劇第一次脫離教會的掌握而獨立發展。出現在「插戲」的角色，都是平凡的男女老幼，其中最重要的是丑角，他是使得觀衆捧腹的源泉。後來莎士比亞在劇中創造的那些丑角，得力於這「插戲」不少。寫「插戲」的最著名的作家是約翰·凱伍(John Heywood)，他在亨利八世臨朝的時候創作了不少這類的「插戲」。「插戲」的出現，促使戲劇更接近日常生活。

從「插戲」進一步產生了喜劇。英國最早的喜劇，是尼古拉斯·烏達爾(Nicholas Udall)在一五五〇年寫的「Ralph Roister Doister」。當時喜劇的演員大多數由私立公共學校的學生担任。英國第一部悲劇是湯姆士·諾登(Thomas Norton)與湯姆士·塞維爾(Thomas Sackville)兩人合著的Gorboduc(

○年寫的「Ralph Roister Doister」。當時喜劇的演員大多數由私立公共學校的學生擔任。英國第一部悲劇是湯姆士·諾登(Thomas Norton)與湯姆士·塞維爾(Thomas Sackville)兩人合著的Gorboduc(

一五六一年)，內容係採取自英格蘭的古老傳說。

這時期，英國還沒有正式固定的戲院，戲班都是流動性質，經常在各地的規模較大的客店(Inn)空場上巡迴演出。英國有一所正式的戲院建築於一五七六年，隨後三十年間倫敦一地的大小戲院增至二十餘家。以倫敦當時人口不過十萬，戲院的數目却如是之多，可見當時戲劇如何發達了。初期的英國戲院異常簡陋，全是一些木頭房屋，舞台的頂棚極高，頂棚與舞台之間建有木廊，供樂隊演奏。有錢人看戲，可坐兩邊的廂廊，一般觀眾則站立在台下空場上觀戲，你擠我碰，極其嘈雜。舞台也沒有什麼配景，經常是用一塊粉板，寫上了字，掛在舞台上，告訴這一幕的背景是森林，抑或是監獄。戲子全部是男性，女角也是由男性扮演的，和我國舊戲之有花旦一樣。開演的時間，每每從下午開始，並非在晚間。這是英國大戲曲家莎士比亞來倫敦前的英國劇壇的情形。

一九六五年，六月五日。

陀斯妥也夫斯基評價

(V·喀保丁作)

菲澳多·陀斯妥也夫斯基的誕生，恰在壹百廿五年前。在俄國我們認為他是我國最偉大的文學天才中的壹個。他對各國作家的影響是無法估計的。到今天他的書仍舊引起激烈的爭論。他的作品含有矛盾，但這些是傾向於表現人類底痛苦的一個偉大人道主義者底作品，並喚起他的讀者決心解除這些痛苦。

早期的俄國作家和思想家教會陀斯妥也夫斯基信任人民，愛他們。他是普式庚的誠實底欣賞者。哥果里的著名小說「外套」，一如陀氏在他自己第一本小說里所說，使他為窮苦悲慘的一羣而苦惱。他又受俄國文學批評家白林斯基底強烈的影響，白林斯基寫過這樣的話：「人生來是善良的，而非邪惡，生來是正當地享受人世底幸福，而非犯罪。他的目的是公正的，他的本性是高尚的，邪惡不存在於人，而存在於社會。」

白林斯基的影響，在陀斯妥也夫斯基底處女作長篇小說「窮人」里是非常明顯的。他的人物對人類有着巨大的信仰，他們受苦，他們經過考驗，他們証明人類向善的天性。他們慘澹的生涯，跟缺乏教養，並沒有窒息他們的心靈。

二

陀斯妥也夫斯基被一種對窮苦不幸，以及那些沒有一切權利的人們底深切憐憫而感動着，對企圖避開

窮困跟墮落的人們的那些人，抱了很大的反感。他的長篇小說「窮人」的中心思想，用他自己的話，是：『他們中間最卑賤的也還是一個人，被稱為我的同胞。』

陀斯妥也夫斯基被一種對窮苦不幸，以及那些沒有一切權利的人們底深切憐憫而感動着，對企圖避開窮苦墮落的人們的那些人，抱了很大的反感。他的長篇小說「窮人」的中心思想，用他自己的話，是：「他們中間最卑賤的也還是一個人，被稱為我的同胞。」

他的參加俄國烏托邦社會主義者的組織「彼特拉斯維基團」為會員，是他在五十年代精神發展必然的結果。那結局是他的被捕與被判決死刑，該宗判決稍後又減為懲罰與放逐。

在後來那些歲月里，五十年代運動的失敗，給他帶來深刻的覺醒。「被侮辱與被損害」的人們底受難，他們的倦怠，和他們的痛苦地找尋着逃避生活重担的方法，這些成為他作品經常的主題。可是他没法指示出一條出路，因為他自己也迷失了路徑。

失敗，被隔離在罪犯中間，以及缺少跟羣衆接觸的機會，曾經一度動搖了他對改變社會的革命路線的信心。然而他依舊不會，而且不可能放棄他對真理，正義，和熱愛人民的理想。他知道災難與痛苦的泉源是社會關係形成的。他痛恨資本主義，瞧着遭人壓迫的卑微的同胞，他底心燃燒了。

在西伯利亞地獄般的徒刑中，他保存了自己對同胞的愛，以及人的價值底觀念，他力求引起憐憫——但同時也喚起了憤怒，覺醒的人們響應着他的對當時社會罪惡的正直的非難，舉起鬥爭的旗幟。

三

陀斯妥也夫斯基的最優美的小說「罪與罰」有着重大的社會意義。其中主要人物羅登·拉索寧柯夫向他的環境，那個資本主義的城市挑戰。他脫離了那要求根本改革世界的人民大眾，他離開了當時的進步的社會政治思想，他利用最醜惡，最歪曲的戰鬥方式，他殺掉那個老太婆，一個放高利貸的傢伙，想用那些錢救濟他自己及其家庭。

不管他有意與否，陀斯妥也夫斯基在「罪與罰」這故事里顯示着一個不正常的有缺陷的制度怎樣孕育

成他底人物所犯的錯誤思想與罪惡。進步的批評家指出拉索寧柯夫的反抗，跟合理的政治社會的反抗沒有絲毫類似的；而一種正在潰爛的不良的制度，祇有社會主義才能對症下藥；如果拉索寧柯夫與尋謀政治鬥爭解放的羣衆團結一致而抗議，他必然獲得一條出路。

陀斯妥也夫斯基在「白痴」里，表現出那盡善盡美的類型，一種（如沙荻珂夫·士茲特林所說的）已經獲得完善的道德與夫精神的平衡底類型，以及世間罪惡與虛偽衝突的情形。米斯金企圖修正現實的缺陷，並重新教育人類，他的方法主要係通過忍從，寬大，勿以武力抗惡的方式。

但陀斯妥也夫斯基，作爲一個正直的藝術家，必然反映真理，即世間底罪惡決不會在無力的說教面前引退的。米斯金並沒有戰勝生活的胡混，社會的虛偽，惡習，犯罪。他的方法證實是沒有效果的。他失敗了，並不會改革了什麼，陀斯妥也夫斯基動人的描寫祇能導向唯一的結論——舊的世界僅有鬥爭可以改革，而不是什麼謙讓與夫忍從可能達到的。

四

在他死前不久所寫的最後一本小说「卡拉瑪佐夫兄弟」里，陀斯妥也夫斯基正式綜合其研究心得。但他不會使其生活哲學中的兩種敵對因素調和起來。他願意確立那忍從的主張——可是他的關於壓迫跟罪惡的描寫，却彷彿是直接呼籲要求反抗和革命，要使得那受難的，和「那自土地的表層一直凝結到核心的」血和淚達到妥協，是沒有辦法的，要與非正義妥協是不可能的。地球上的秩序必須加以改革。

陀氏比較其他任何作家更深入精神的內在世界，在這方面，各國的作家都是他的門徒。他是安排小說情節的大師。實在的，作爲一個藝術家，他可以跟莎士比亞與巴爾扎克媲美。

可是即使是這樣稀有的天才，當他違反了真理的定律的時候，亦無法拯救他自己。例如在「有產者」這篇小說，他歪曲了革命黨人跟社會主義者。那結果是一幅可笑的圖畫：一羣虛構的人物在真空中移動着。我們或許還記得高爾基嚴厲地批評過這本小说。

陀氏比較其他任何作家更深入精神的內在世界，在這方面，各國的作家都是他的門徒。他是安排小說情節的大師。實在的，作爲一個藝術家，他可以跟莎士比亞與巴爾扎克媲美。

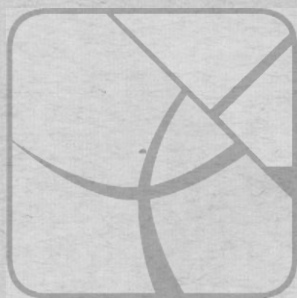
可是即使是這樣稀有的天才，當他違反了真理的定律的時候，亦無法拯救他自己。例如在「有產者」這篇小說，他歪曲了革命黨人跟社會主義者。那結果是一幅可笑的圖畫：一羣虛構的人物在真空中移動着。我們或許還記得高爾基嚴厲地批評過這本小說。

後代早就給予陀斯妥也夫斯基定評了。他不是一個預言家，也不是「俄羅斯的靈魂」的解釋者，這些是以往經常加在他身上的稱號。

但直到今日，我們依然以最大的同情跟感動去讀他的書，爲了他那爲減輕人類的痛苦所作的祈禱。

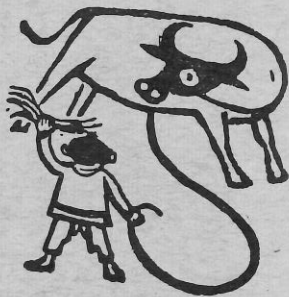
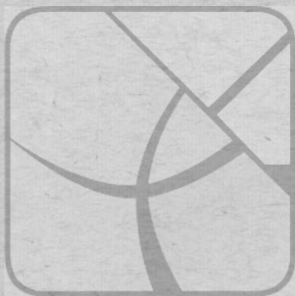
一九四七年二月譯畢。





書與人

第二分：



2
3
4
5



記郁達夫

前幾天有人在副刊上談及郁達夫的舊詩，劈頭就說郁達夫到了新加坡以後，整日价忙於應酬，除了哼過幾首舊詩外，簡直沒有寫作了，作爲一個新文學家，郁達夫的生命可算是結束了。我認爲這是皮相的看法，非但無知，並且對死去的郁達夫是一種侮辱。

說郁達夫到了新加坡以後完全擱筆，沒有寫作，這並不是事實。以我的記憶所及，除了幾首詩以外，他還寫過好些文章，這些文字都散見在他所編的報副刊跟別的雜誌上面，例如他給「南洋學報」寫的關於馬六甲的那篇精緻的遊記，至今還爲讀者津津樂道。此外郁達夫曾特別爲已故詩人譚清才辦起來的一個文藝刊物「中馬文藝」創刊號寫過一篇論文似的文章，內中對馬來亞這塊文藝的處女地寄托了無限的希望。事實上，清才那個雜誌是在郁達夫的鼓勵下才辦起來，可惜祇出了兩三期就夭折了。

當然，到了熱帶以後的郁達夫並沒有大部頭的作品問世。其實，即使在國內時期，郁達夫也沒有寫過什麼鴻篇巨製的大部頭作品，初期的「迷羊」跟後來的「她是個弱女子」只能算得上是中篇罷了。郁達夫的作品，爲人所稱道的，除了他的短篇，便是他的小品，尤其是「日記九種」，「屐痕處處」一集所收的遊記，郁達夫在本質上是一個詩人，中國舊式的才子，勉強他去寫矛盾的「子夜」跟巴金的「家」式的洋洋數十萬言的長篇，是不大適宜的。

撇開作品不說，郁達夫主編的星洲日報副刊「晨星」跟「星期文藝」也曾相當鼓舞過那個時代的馬華文藝青年的寫作興趣，對於馬華文藝運動，不能說是毫無建樹的。當時不少青年文藝工作者在「晨星」寫

稿，他們好些通過這種關係和郁達夫本人接觸的，這里頭有鐵抗，王君實，倩子等人。其間鐵抗接近達夫比較多，後來鐵抗竟然辭去報館的工作不幹，躲在加東一個小樓上，對着大海裡頭寫他那個那長篇小說「無火災地帶」去了；我不敢說這是直接受郁達夫的鼓舞的結果，但我以為多少是有點影響的；可惜的是不久便太平洋戰爭爆發，新加坡淪陷後，鐵抗在日本法西斯大屠殺中犧牲了，他那部長篇就不知下落。

在郁達夫編副刊期內，最有意義的一件工作，是他發動一次集體創作，題目是「馬來亞一日」。參加這次集體創作的寫作人相當踴躍，應徵的文字，都陸續在「晨星」上發表，其中不乏佳作，可惜沒有照原定計劃編成單行本出版，否則不失為馬華文藝創作的一部有價值的作品。

不過，在新加坡這個時期，郁達夫已經顯得相當消沉了的。他本來就是個帶點頹廢意味的詩人；「淪」，「春風沉醉的晚上」，便是表現他的這種精神的代表作。這當子剛在跟王映霞鬧此離，這件「婚變」事件給這位作家的精神上打擊很大，他彷彿一隻負傷的狼，投荒到這遙遠的熱帶來，在爽朗的陽光下，慢慢的在吮去創口上的血跡。在這樣的境況中，他情緒的消沉是可想而知的。

馬華文化界有一部份青年是不滿意於郁達夫的消沉的，這當子，有人在南洋商報的副刊「獅聲」跟「南洋週刊」寫文章責難他，罵他落伍，譏為「逃難作家」，郁達夫在「晨星」為文答辯；文章裏頭說明自己祇是個 Writer（作家），而不是個 Fighter（戰士），態度謙遜得很，一點火氣都沒有，很有學者文人的風度。其實，攻擊郁達夫的那些人，並未能理解郁達夫的價值。郁達夫的傷感，頹廢，也是由於對現實社會的不滿而來的，所以，在他的小說里，常常出現對封建社會的吃人的禮教和舊道德的露骨的反叛。——郁的作品還是有其積極的一面的。

就在這個時候，我第一次認識了郁達夫。那個當口，我的一個短篇「紅呢外套」在郁達夫主編的「星

光畫報」文藝版里發表，蒙他賞識，他吩咐我的一個寫作朋友帶我去見他，於是我就到中客魯一間組屋里

的作品還是有其積極的一面的。

就在這個時候，我第一次認識了郁達夫。那個當口，我的一個短篇「紅呢外套」在郁達夫主編的「星光畫報」文藝版里發表，蒙他賞識，他吩咐我的一個寫作朋友帶我去見他，於是我就到中峇魯一間組屋里拜訪這位在中國文壇上負盛名的作家。

這是我第一次拜訪名作家，心頭未免有點子惴惴不安的。可是出我意料之外，郁達夫一點不拿架子，非常客氣地招待我們，他問我的家鄉在那里，我告訴他那個南中國的小小的非常窮困的縣份後，他馬上接下去：

「唔，那個地方呀，我這回來南洋之前，剛到過那邊的河口。地方很不錯，你知道嗎？孫中山先生還打算把它建設成爲華南大商埠啦。」

我得承認，我祇在童年時代，在故鄉勾留過一個短短的時期，印象早就模糊得很，實在沒什麼可談的，不過經過這麼一個開頭，我們的談話就像一道小河，暢快地流開了，我初來時的那種忸怩便不知不覺間消失了。

總之這一次的訪問，郁達夫給我的印象很不錯。他那清瘦的面龐，以及風骨峻峻的樣子，加上他的不修邊幅，十足是個中國舊式文人風度。他雖說勉強打起精神來，但也掩不住滿臉的頹唐，那當字，我只滿二十歲，對於男女間的關係，本來不大瞭解，然而我忽地記起在照片上看見過的王映霞那種充滿了青春熱力的樣子，也就恍然他們不得不仳離的原因了。

隨後我繼續爲「晨星」寫了「浮渣」，「淪落人」等短篇，到中峇魯郁達夫的寓所那間掛了徐悲鴻的奔馬的畫軸的小客廳的次數也增加了。

對於愛好寫作的青年們，郁達夫常常不怕麻煩地個別指導他們該讀那些書，創作該從那兒着手。朋友老杜那時也學習寫小說；正如一切初學寫作的人一樣，他也染上了燕雜，瑣屑的毛病，郁達夫把莫伯桑介

紹給他，叫他學習這位法國短篇小說大師的簡練。老杜接受了他的意見，果然在寫作上得益不少，以後逢人便說起這回事。

郁達夫留學日本，學的外國語是德文，德文根柢很好，看了很多德日文的小說。我雖說唸的是英文，可是對於英國文學向無好感，總覺得它是暮氣沉沉的，却醉心於俄國作家，就讀契訶夫，蒲寧，安特烈葉夫，高爾基諸人的作品，雖然如此，我們還是很談得來的。

提起郁達夫指導青年讀書的事，使我連帶地記起一件事來。在郁達夫的寓所裏，我常常瞧到他的兒子郁飛。郁飛那時候大約有十四五歲吧。他常常自個兒坐在屋角一張梳化上，捧着一本那當子盛行的「一折書」在唸着，有一回我忍不住問他唸的什麼書，他告訴我是「東周列國演義」。

「這是爸爸叫我看的，」他最後加上一句。

這時，在一旁的郁達夫便微笑着給我解釋：

「對於初學作文的人，『東周列國演義』很有價值；是一本很好的入門書。」

我一直不明白，這本文體上不文不白的章回說部，究竟對寫作上有什麼好處。我記起來，郁達夫經常替「幽默大師」林語堂辦的「論語」跟「人間世」寫些小品一類的文字，那時林語堂正在糾合一些沒落的女文人，標點晚明小品，提倡什麼性靈文學，跟半文言半白話的所謂語錄體的跛脚式文體，「論語」跟「人間世」正是這夥無聊文人的大本營。我想郁達夫也許多少受了他們的影響的。

郁達夫的待人接物，是非常客氣的，尤其是對於文藝青年，有時是到了過火的地步。

寫新詩的馮蕉衣死了，他那些同鄉的文友要給他出個追悼特刊，跟郁達夫商量借到「晨星」那版位，因為我跟死者也認識，也約我寫點追悼文字，雖說我並不是死者的同鄉。

我那篇追悼的短文，爲的交卷遲了些，沒有來得及在特刊上發表，給郁達夫拿了去，在他編的副刊上刊出來了。

寫新詩的馮蕉衣死了，他那些同鄉的文友要給他出個追悼特刊，跟郁達夫商量借到「晨星」那版位，因為我跟死者也認識，也約我寫點追悼文字，雖說我並不是死者的同鄉。

我那篇追悼的短文，爲的交卷遲了些，沒有來得及在特刊上發表，給郁達夫拿了去，在他編的副刊上刊出來了。

這篇短文決不是什麼好文章，不過我寫得很老實，一開頭我就說明我雖然有時也哼哼舊詩，但却「看不起新詩」，尤其是對於死者那些詩作，我看得很少，也看不懂，我討厭他那種模仿李金髮，卞之琳，何其芳等人那神秘主義，甚麼蝙蝠呀，寡婦的黑面紗呀，死呀，對他那種脫離現實，脫離大眾的小我情感，着實感到生厭。我這樣的坦率的態度，當時很招了幾個寫詩的朋友不高興，認爲過火。

在這篇短文發表後三四天，以寫短篇「非英雄史略」見稱於時的上官豸打關丹出來新加坡，我們結伴去拜望郁達夫。

郁達夫一瞧到我，便拍着我的肩膀，連聲的讚美我那篇追悼蕉衣的小文的：

「你那篇文章蠻好的，上海那些魯迅式雜文家，他們寫的雜文也不過如是……」

這樣不着邊際的瞎恭維，教我臉紅了，感到坐立不安。

那次我很快地溜了出來，在路上，上官豸好幾次的罵郁達夫，叫他做「世故老人」。在這個什麼事情都不會太認真的「羅亭型」的年青小說家，是很少這樣罵過別人的。

有一次，在巴施班讓的游泳場，我碰到郁達夫。他老例照穿了那套發皺的中山裝，大概是來看熱鬧的，並不想來游泳的。他老還帶了個非常年青而又美麗的姑娘在一起，後來聽說她是某歌舞團的團員，住在郁的家里的。

我們就在池畔一住喝咖啡烏一住撩天。他告訴我過幾天就是郭沫若的五十壽辰(?)，他想在「晨星」上出個特刊，表彰這位拋妻棄子投身到祖國抗戰洪流里的文化戰士，要我也來一篇文章。我隨口答應了，

其實並沒意思寫這樣的文字。我讀到的第一本新文藝作品，就是郭沫若的自傳「我的童年時代」，引起我對中國新文藝的興趣的也是這本書。不過不曉得爲甚麼，郭沫若給我的印象一直是不怎麼好的。我想主要原因，也許是由於創造社諸人跟魯迅打筆戰的關係，魯迅在「上海文壇一瞥」那篇演講詞裡大大挖苦了創造社的文學家，譏之爲「才子加流氓」，這是使我心折的魯迅的作品之一。後來郭沫若心有不甘，寫了「創造十年」一書，向魯迅反攻，洋洋十數萬字，除了替創造社自吹自擂以外，儘是對魯迅的謾罵，暴跳如雷，火氣十足，令人不堪卒讀，照我看來萬萬不是魯迅的對手。其後我又看到孔另境編的「現代作家書簡」，內中收集郭沫若致創造社小伙記葉靈鳳信十餘通，字里行間，全是盛氣凌人，態度專橫，不可一世，有失學者的風度的。

文章沒有寫成，我有好些時候，不敢登門拜訪郁達夫。直到詩人張曙生要回國了，從吉隆坡出來新加坡，在上船之前把他寫的一部長詩「流亡三部曲」原稿交給我，托我帶給郁達夫，請求他寫序，我才再到中峇魯去。我担心郁達夫不答應做這件工作，但出我意料之外，他一聽我說明來意，便滿口答應了，把詩稿留下來，說是讓他先看一遍才好下筆。

但他似乎沒把這篇序寫好。

一九四一年十二月八日，在太陽上昇之前，一顆炸彈丟在我住的地方前街，把我從行軍帆布床上拋到地板上。我打滿是塵埃的地板上爬起來，馬上曉得日本法西斯的黑手伸到這地帶來了，這個殖民的歷史，又揭開新的血腥的一頁……

我陪着母親疏散到山芭裡去，以後又忙着在新的苦難時代里該做的工作。這期間，我曉得郁達夫參加了抗日動委會的工作，擔任了文藝組主任，跟郁達夫一樣頹廢的王君實充當了副主任，這樣郁達夫已經不

僅是個 Writer，而且是一個 Fighter 了，可惜我自此以後再也沒機會看到這個新的戰士的風姿。

短短七十天的戰爭，是一個大悲劇。在圍城的日子裡，幸而郁達夫能够突破敵人的封鎖綫，逃亡到蘇

又揭開新的血腥的一頁……
我陪着母親疏散到山芭裡去，以後又忙着在新的苦難時代里該做的工作。這期間，我曉得郁達夫參加了抗日動委會的工作，擔任了文藝組主任，跟郁達夫一樣頹廢的王君實充當了副主任，這樣郁達夫已經不

僅是個 Writer，而且是一個 Fighter 了，可惜我自此以後再也沒機會看到這個新的戰士的風姿。

短短七十天的戰爭，是一個大悲劇。在圍城的日子裡，幸而郁達夫能够突破敵人的封鎖綫，逃亡到蘇門答臘去，留下來的王君實，却在東洋鬼子的包圍中，跳樓自殺。以後的事是大家所熟知的，一九四五年九月，日本宣佈投降那幾日間，匿藏在蘇東石叻班讓的郁達夫終於遭了日本憲兵的毒手。

上面所寫的，只是郁達夫來新加坡以後的生活的一鱗半爪，而我之所以舊事重提，無非想說明郁達夫來到新加坡以後，並沒有從文藝行列掉隊，對當地的文藝運動並不是毫無貢獻的。至於在最後的那個緊急關頭，當別人覺得大勢已去，逃的逃掉，不能逃走的都準備做順民的時候，郁達夫却英勇地走上崗位，負起抗敵的任務來，這在他個人的生命史上，却是光輝的一頁。

一九五三年·十二月廿五日·留芳居。

必有的信念

——爲紀念高爾基逝世十二週年而作

革命文豪高爾基是真正從勞苦羣衆出身的作家，是實際生活鬥爭鍛鍊出來的文學巨人，他出生於生活窮困的小市民家庭，祇受過一點子初級教育，是完全靠自修，向實際生活學習而成功的。高爾基在他第三本傳記小說「我的大學」里宣稱：「社會生活就是我底大學。」他又在甚麼地方說過，他從麵包師的工頭西繆諾夫學得比任何書本更多和更透徹的學識，因爲在這位殘酷的工頭的監督下，高爾基跟別的麵包工人，每天必須在地窖里做四十六小時的工作，度着奴隸一般的生活，少年的高爾基便是由這末的血淋淋的現實認識了在沙皇式的資本主義制度下，出賣勞動力的人們底悲慘命運。這被壓迫被搾取的場面，就表現在後來高爾基的著名的短篇小說「廿六個和一個」里面，這篇小說里交識了作者的憎恨與憤怒的抗議。

同樣的憎恨跟憤怒也表現在早期的戲曲「底層」與「小市民」以及其他初期作品里。高爾基的出現在文藝的陣地，第一次把底層的人物帶進俄國文學里來，同時也給世界文學史開拓了一個新的時代。但高爾基是以一個浪漫主義者的姿態出現在當時文壇的，這不是有產社會沒落中所產生的那種頹廢浪漫主義，而是戰鬥的熱情的浪漫主義，他讚美流浪漢的勇敢，豪爽的底層人物，一切大無畏的英雄性格，他歌頌了暴風雨中的海燕，用這些來鞭笞當時小市民層的虛偽，自私，委瑣，以及與這階層結合着的那灰色的人生。在九十年代的俄國文壇，高爾基是以嶄新的英雄姿態出現的，他帶來了新鮮的氣息，他的作風，完全不同俄國九十年代所流行的契訶夫式的「含淚底微笑」，或托爾斯泰所宣揚的「不抵抗」的基督精神。高爾基向一

切醜惡的現實呼喊，挑戰，他要求鬥爭，有人說他早期的「海燕之歌」，等於一篇對舊社會的宣戰書，這一點也不誇張。

風雨中的海燕，用這些來鞭笞當時小市民層的虛偽，自私，委瑣，以及與這階層結合着的那灰色的人生。在九十年代的俄國文壇，高爾基是以嶄新的英雄姿態出現的，他帶來了新鮮的氣息，他的作風，完全不同俄國九十年代所流行的契訶夫式的「含淚底微笑」，或托爾斯泰所宣揚的「不抵抗」的基督精神。高爾基向一切醜惡的現實呼喊，挑戰，他要求鬥爭，有人說他早期的「海燕之歌」，等於一篇對舊社會的宣戰書，這一點也不誇張。

雖然高爾基的早期作品充沛了浪漫主義的英雄息氣，但其中也開始透露出當時顯露頭角的新興勞動階層底新的面貌，例如在戲曲「小市民」里，高爾基就描寫了機器工人尼爾那種果敢和遠大的前程，以這個來跟小市民層的知識份子彼得之流底灰敗生活相對照。

這在戲曲「小市民」里面出現過的新興勞動階層的面影，在高爾基一九〇七年發表的「母親」里面取得了明確的，全面的，典型的表現。從下層羣衆出身的高爾基，經過一九〇五年的革命，很快就肯定了勞動階層底力量，這是新社會賴以誕生的革命力量。

「母親」一出版，便取得廣大的讀者羣，高爾基在這小里說，描寫着被奴役被搾取的勞動層，怎樣從愚昧無知的非人生活，覺醒過來，怎樣從沒有階層意識的烏合之衆，成爲自覺的階級，肩負起社會革命的鬥爭，代表這覺醒過程的是工人伯惠爾，跟他的母親尼洛芙娜。「母親」是一部偉大的成功作品。

但高爾基戰鬥生涯的最大成功，却是他一生奮鬥的，所歌頌的新人類社會，終於在俄羅斯土地上確立起來，沙皇的所有毒刑，放逐，殺戮，特務，憲兵，都不足以挽回一個腐朽的制度。這一切都在千萬個伯惠爾尼洛芙娜面前，抖顫着倒下去了。這命運是悲慘的，而且是必然的，是今天所有剝削階層的共同命運。

這是我們在紀念這位巨人時的必有信念。

一九四八年四月十六日。

論曹禺的兩部作品

一：「日出」

「日出」是曹禺的第二部劇作，比起作者的第一部劇作「雷雨」，不能否認，作者是向前躍進了。首先，在「雷雨」里固執地出現的那種有害的宿命論調子，是淡薄得多了，這僅在陳白露這個人物底意識上，還多多少少殘留着罷了。其次，在「雷雨」劇中出現過一連串的偶然性；周萍跟繼母姘上了是一個偶然，他跟妹妹相戀又是一個偶然，一個被逐後的母親，可又做了前夫底聽差的妻子也是一個偶然，她生的女兒在前夫家當了婢女跟當少爺的哥哥愛上了更是一個偶然中的偶然。作家爲了加強一部劇作的戲劇性，不惜裝上了這麼多偶然性，也許能滿足觀眾一時的好奇心，增加一時的快感。但事實往往是戲劇性愈多，作品距離現實就愈遠了。可喜的是：「日出」里很少有這些偶然性的東西。這不能不說是作家的一個很大的進步。第三，「雷雨」的故事，以一個家庭爲中心，所有事件底進行，全圍繞着這個中心發展着的，人與人底關係、糾纏，他們底互相搏擊、鬥爭，也沒能脫離那個小小家族底小小的天地。事實上，曹禺把這個家族的故事，孤立起來處理，沒有拿它跟外頭世界底廣大現實生活聯繫起來。這正如俗語所說：是「關起大門演戲」。「日出」的背景可不同了。「日出」所描寫的是上海這樣的大都會生活。這裡的生活真是五花八門。人與人之間的關係，異常複雜，生活的鬥爭更其白熱化了，階層間的矛盾，以極度尖銳的形式呈現着。一個有才能有銳利的眼光的家，把握了這其間最本質的東西，汰去那些浮面的，偶然性的現象，不難寫出最具歷史意義的作品來的，像茅盾著的「子夜」，就很好地發揮了這作用，作者在「子夜」里，

透視了上海這個國際大都市的經濟命脈，把當時中國那個半封建、半殖民的社會本質及其命運，全盤擺在讀者的面前了。

花八門。人與人之間的關係，異常複雜，生活的鬥爭更其白熱化了，階層間的矛盾，以極度尖銳的形式呈現着。一個有才能有銳利的眼光的家，把握了這其間最本質的東西，汰去那些浮面的，偶然性的現象，不難寫出最具歷史意義的作品來的，像茅盾著的「子夜」，就很好地發揮了這作用，作者在「子夜」里，透視了上海這個國際大都市的經濟命脈，把當時中國那個半封建、半殖民的社會本質及其命運，全盤擺在讀者的面前了。

在「日出」里，作者也確乎在一定程度上，反映了上海這個大都市的衆生相。劇中人是形形色色的，其中有長年寄寓旅館的名交際花陳白露，屬於買辦階級的銀行經理潘月亭，富有的寡婦顧八奶奶，留學生張喬治，銀行秘書李石清，小書記黃省三，旅館茶房王福升，地痞黑三，老娼妓翠喜，專門靠侍候女人吃飯的胡四，最後還有那雖然自始至終不曾露臉，然而却主宰着所有這些人物的命運的那個操縱金融的大流氓頭子金八。

這些腳色，在曹禺的筆下給寫得活生生的。尤其是那個女主角陳白露，被寫得最成功了。在陳白露這個人物身上，作者相當成功地創造了一個有高度代表性的形象，像魯迅的阿Q，張天翼的華威先生那樣，這是中國五四新文學以來作家成功地創造了的少數幾個典型人物之一。在現實生活里，我們常常碰到這樣的女人：她可能是舞女、交際花、或者是娼妓；她美麗、聰明，有很多男人包圍她，追求她，她對誰都不愛，但對誰也表示好感；她住的、食的、穿的，全都十分講究，橫豎總有好幾個男人同時供給金錢，讓她揮霍；講到錢，她心狠，手段辣，毫不留情向那些爲她發瘋的男人開刀，但她的心腸可能並不壞；她可能還有良知，也厭倦了自己的生活，明白這樣下去，沒有前途，但她同時也懂得自己永遠逃不出這個火坑。這樣的女人，自然而然使我們想起「日出」的陳白露來。我們會嘆息道：「這又是一個現實生活中的陳白露！」

不過，嚴格地分析起來，陳白露這個形象的藝術的真實性，並不是沒有不可商榷的地方。由我看來，她的自殺未免顯得突兀了些。我們要知道，像陳白露這樣的「撈女」，社會關係該是相當複雜的，縱然張

喬治不肯供給她三千塊錢，儘管潘月亭破產了，她還有其他搵錢的路子，還有別的「菜頭」願意拿錢出來供養她，決不會就此輕生了的。她雖然『厭惡生活』，但另一方面，『生活就是一串習慣的桎梏』，而她就習慣了它的。連三等妓院里那個受盡折磨的翠喜也會說：『太陽今兒格西邊落了，明兒格東邊還是出來。沒出息的人才嚷嚷過不去呢。』

據我們的揣測和理解，方達生這個人物，被放在陳白露、顧八奶奶、胡四這個腐爛、勢利、一羣寄生蟲的圈子裡，即使不是個正面的肯定的人物，最少也是代表正義的一面的。寫方達生的憨直，不懂世故，足以反襯那見不得太陽光的一羣的虛偽，勢利；寫方達生熱情，堅持真理，更顯出那一羣的鄙劣，墮落，沒有前途。像方達生這樣的人，攔在大都會里，應該是一個現代的堂吉訶德騎士，身披甲冑，手執長矛，橫衝直撞，那姿態既令人發笑復又贏得人們的同情的。可惜出現在「日出」里的方達生這個形象全不是那麼一回事，他老在陳白露的公寓進進出出，只盡了一種滑稽的任務，他那些「優勁」僅引起觀眾發笑，而絕不會同情他的。方達生不會是堂吉訶德，他幾乎只是一個小丑樣的人。你想當他那末一本正經地要求陳白露：『跟我回去，嫁給我，我做你的丈夫，你做我的——』講着諸如此類的傻話的時候，你不覺得滑稽可笑麼？直到最後，陳白露已經吞服了安眠藥決心自殺了，他還在嚕嚕叨叨地：『竹筠，你聽我一句，你這麼下去，一定是一條死路，你聽我一句話，你還是跟我走，不要再跟他們混，好不好？你看，外面是太陽，是春天！』這樣說來，難道一個女人的唯一出路便是跟男人結婚，替他生孩子，此外便不再有什麼作爲了？這當然不是解決問題的正確答案，更不是拯救陳白露的命運的辦法。無怪陳白露聽了要譏笑方達生是「傻子」。雖然作者作過這樣的聲明：『方達生誠然是一個心有餘而力不足的書生，但是太陽真會是他的麼？哪一個相信他能够擔當，日出以後重大的責任？誰承認他是日出中的英雄？』可是戲結束的時候，作者却又這樣地表明方達生的最後出處：『他轉過頭去聽窗外的鶯歌，迎着陽光由中門昂首走出去。』

作爲了？這當然不是解決問題的正確答案，更不是拯救陳白露的命運的辦法。無怪陳白露聽了要譏笑方達生是「傻子」。雖然作者作過這樣的聲明：『方達生誠然是一個心有餘而力不足的書生，但是太陽真會是他的麼？哪一個相信他能够担当，日出以後重大的責任？誰承認他是日出中的英雄？』可是戲結束的時候，作者却又這樣地表明方達生的最後出處：『他轉過頭去聽窗外的竊歌，迎着陽光由中門昂首走出去。』這似乎在暗示給觀眾，方達生是屬於天亮以後的那個世界的，至少也是獲得作者同情，並且多少屬於正面的人物。因此，方達生這樣一個形象，原該以嚴肅的姿態出現在觀眾之前的，現在，在觀眾的感覺里，却成爲小丑般的角色——這不能不是作者的一個失敗。

單就結構而論，「日出」是較「雷雨」爲遜色的，因爲表現三等妓院的第三幕成爲全劇的一個「累贅」，破壞了結構上的完整。這早就有人指出過了。這些人以爲這一幕與「主要的動作」沒有多大的關聯，主張刪去。這並不是完全沒有道理。但却頗傷了作者的心。他告訴我們他化了很大心血才把第三幕寫成，他要演出時保留第三幕，「日出」不演則已，演了，第三幕無論如何應該有。……如若爲着某種原因，必須支解這個劇本，才能把一些罪惡暴露在觀眾面前，那麼就扔掉其餘的三幕吧。」作者又說，第三幕也同別的幾幕一樣，目的在「闡明一個觀念」。自然哪，若說第三幕是多餘的，跟本要不得，這未免過份一點。第三幕是可以寫的，但必須跟別的三幕成爲一個有機的構成體。「日出」里，沒有做到這一點，這是個缺點。其次，小東西的故事，穿插在整齣劇里，顯得非常勉強。主要是，作者安排小東西，使她成爲陳白露與金八的爭奪對象，是不合情理的，脫離現實的。像金八這種「大亨」，有大把的鈔票，有勢力，連陳白露都沒福氣高攀，居然瞧上了那個連三等妓院的嫖客都嫌「年紀小」的小東西，爲了她居然跟大通銀行的潘經理抓破了臉，這着實有些不合情理。可見，作者因爲捨不得丟掉辛苦搜來的關於大都會下等妓院的材料而草草這樣安排的，連作品的真實性也不管了。

更嚴重的錯誤是：曹禺對當時的半封建半殖民地的中國社會底本質認識不夠，以致「日出」多少歪曲了客觀的現實。

在長篇小說「子夜」，矛盾描寫了外國宏大的金融資本，怎樣跟封建勢力勾結，中國的買辦資本怎樣在它的羽翼下，打倒了那可憐的民族資本，收拾了像吳孫甫們的那種民族資本家。作者通過這作品，向我們指出，在半封建半殖民地社會的中國，民族資本是無法抬頭的。「子夜」的主題是非常正確的，也是「子夜」偉大的地方。「日出」里那個代表金融資本的銀行經理潘月亭，才是稱霸市場，操縱公債行情的。像金八這樣的「流氓資本家」雖然也有捲入金融資本的可能，但決不可能操縱金融資本，好像「日出」里所寫的，相反的，事實上倒是金融資本操縱大流氓，像「日出」里的流氓大亨金八「逼死」銀行經理的事是不會有的。這就是爲什麼「日出」這部作品價值不及「子夜」的原因。

「日出」的作者說，「日出」所有出場人物，太陽不是屬這些人的。「這是一個腐爛的階層的崩潰，他們——不幸地黃省三，小東西，翠喜，一類的人也做了無辜的犧牲——將沉沉地「睡」下去，隨着黑夜消逝。」

在「日出」里，「那象徵着光明的人們」，並沒有出場，他們是隱在幕後，只聞其聲的那些打樁工人，作者告訴我們，這些勞作的人們，才是擁有光明和生機的。

在第四幕尾，作者寫道：

『天空非常明亮，外面打地基的小工們早聚在一起，迎着陽光由遠處「哼哼唷，哼哼唷」地又以整齊嚴肅的步伐邁到樓前。……』

『勤勞的人們高亢而洪壯地合唱着軸歌：「日出東來，滿天大紅！要想得吃飯，可得做工！」……』這就是作者所說的『那浩浩蕩蕩向前推進的呼聲，象徵偉大的將來蓬蓬勃勃的生命。』

這種避免正面處理問題的象徵手法，並不新鮮，在曹禺之前，不曉得有多少作家利用過了。值得注意

的是那首軸歌。這首歌，既然是通過那些「代表光明」的一羣的嘴巴唱出來，其中的意識不用說是爲作者所肯定的了。然而這是多麼庸俗的思想呀！作者也許是針對陳白露，顧八奶奶，胡四那不勞而獲，過着寄

這就是作者所說的『那浩浩蕩蕩向前推進的呼聲，象徵偉大的將來蓬蓬勃勃的生命。』

這種避免正面處理問題的象徵手法，並不新鮮，在曹禺之前，不曉得有多少作家利用過了。值得注意

的是那首軸歌。這首歌，既然是通過那些「代表光明」的一羣的嘴巴唱出來，其中的意識不用說是爲作者所肯定了的。然而這是多麼庸俗的思想呀！作者也許是針對陳白露，顧八奶奶，胡四那不勞而獲，過着寄生蟲生活的一羣而言的。不過，作者應該明白，在這個『損不足以奉有餘』的社會里，人浮於事，失業成爲普遍的現象，所以問題不是要不要做工，而是無工可做。例如「日出」里的那個銀行小職員，他當然非常明白『要想得吃飯，可得做工』這做人的大道理，他老一點也不偷懶，他爲了每月十塊二毫五的小小工資，從早寫到晚，累到左邊的肺都爛了，到頭來還是給潘經理開除了。這可憐的小書記並非不想工作，可你就是跪下來向別人磕頭，人家還是不給他工作，結果，他只好買鴉片煙餵他那三個小孩子，然後自己跳樓。還有小東西的爸，爲了吃飯，只好去賣命，讓鐵樁子活活打死了，留下一個女兒，也活不成。再來，像翠喜這些人，如果有工作讓她們去做的話你想她們願意在審子里過那非人的生活麼？

我覺得，『要想得吃飯，可得做工』，這樣的歌，正合大老板，大頭家的口胃。好吧，你們要吃飯，就來替我做工吧，但八小時吃不飽，那麼做够十小時，十二小時吧……。

記得似乎是洪深說過這樣的話，批評一個劇本，應當根據舞台上的演出，不該僅根據紙上的文字，爲的一個劇本要搬到舞台上，才好算是完整的藝術作品。我這里所寫的，只是我對於「日出」的劇本的一些個人的觀感，至於「日出」在舞台上演出的整個效果如何，那不在本文範圍以內了。

一九六二年三月。

二：「艷陽天」

曹禺是我喜歡的中國作家之一，他的劇本自最初出現的「雷雨」，到較近的「北京人」，以至不大爲人注意的鬧劇「正在想」，我都一一拜讀過。作品里的有些人物，給我的印象也特別的深刻，如那個渴望着愛情而得不到愛情的陰鷲女人繁綺，太息着「明天的太陽不屬於我們」的陳白露，還有那個充斥着原始反抗力的好漢子仇虎，就不時出現在我底記憶里。這是由於我們在實際人生里，常常會碰到像曹禺所刻劃的性格的緣故，是的，生活在紙醉金迷底大都市的人們，決不會沒有機緣邂逅一些像「日出」里面陳白露這末被生活壓扁了的風塵女人吧，從這里你可以看出作者發掘人物性格的成功。

因此對於曹禺的新作電影劇本「艷陽天」，我是抱着先賭爲快的心情，一口氣把它讀完的。舞台劇本是可以當作一件文藝作品去閱讀、欣賞、批評的。我不知道電影劇本可不可以這樣辦。但我却打算就「艷陽天」這電影劇本的內容說出一點點我自己的意見，聊當是讀後感之類。

讀完「艷陽天」後，我不由得有了這樣的感想：作者把劇本中的主人公「陰魂不散」那位律師寫成一個現代中國的吉訶德先生，這位愛「抱打不平」好心腸的陰律師，幾乎是單人匹馬地在黑暗，強權，罪惡的現實社會中，橫衝直闖，跟惡劣勢力搏鬥。他的「抱打不平」，先從三輪夫受金煥吾的爪牙胡駝子的欺詐打起，打到孤兒院的被金煥吾強佔去國集私貨，最後一直打到的自己身上。他用以鬥爭的武器，是和西提萬斯所給予堂吉訶德那支生誘的長矛一樣可憐的「法律知識」，不錯，在所謂「法治」的國家里，「法律」似乎是被人目爲鐵面無私，神聖不可侵犯的東西，但可惜是在中國這個「又當別論」的國家，而陰律師的敵手，也不是堂吉訶德所面對的死板板的風車，或烏合之衆的羊羣，却是一個有着強大勢力的反動集團，有着嚴密的組織，一連串的爪牙黨羽，這里面有着金煥吾這敵僞時代的大漢奸勝利以後的大奸商，他的死

黨楊大，保鏢胡駝子，白面軍師馬屁精；這個集團幾乎代表着整個黑暗勢力。

在這樣勢力懸殊之下，我們那脫離羣衆，單人匹馬的陰律師底命運是不難猜測到的，他必然重蹈過去

似乎是被目爲鐵面無私，神聖不可侵犯的東西，但可惜是在中國這個「又當別論」的國家，而陰律師的敵手，也不是堂吉訶德所面對的死板板的風車，或烏合之衆的羊羣，却是一個有着強大勢力的反動集團，有着嚴密的組織，一連串的爪牙黨羽，這裏面有着金煥吾這敵僞時代的大漢奸勝利以後的大奸商，他的死黨楊大，保鏢胡駝子，白面軍師馬屁精；這個集團幾乎代表着整個黑暗勢力。

在這樣勢力懸殊之下，我們那脫離羣衆，單人匹馬的陰律師底命運是不難猜測到的，他必然重蹈過去吉訶德先生的覆轍。但我們的陰律師居然以他那可憐的「法律知識」，戰勝了強大的敵人。他打贏了官司，使金煥吾的漢奸罪發，墮墮下獄。現代的吉訶德先生，在曹禺的筆下，比前一代的吉訶德先生幸運得多了。我們的作者把「艷陽天」寫成了一個喜劇的東西。

這樣，劇作者向我們昭示：正義必然戰勝罪惡，黑暗一定爲光明所淹沒。這是支持着劇中英雄陰律師戰鬥的信念，他說：「人們不去爭是非，是非就沒有了！」他在喫了楊大一夥流氓的毒打，家里遭他們搗毀了以後，又憤然的嚷道：「……我們這羣好人一次又一次地受了壓迫，還不起來爭個是非，跟這羣王八蛋爭個你死我活，才是羞恥！」這信念是像火花般美麗；這樣的人生態度是富有積極性的。但這種鬥爭決不是一個脫離了羣衆，單刀匹馬的堂吉訶德型的英雄所能成功的，也許有人以爲三輪車夫阿熊他們，在金煥吾手下的爪牙阻擋着陰律師和魏卓平到法庭出席審時，突然出現，保護陰律師衝出重圍，正是作者暗示着衆羣的力量；但這「暗示」是多麼無力，而且多麼巧呀！

劇作者也許有見及此，因此在陰律師勝訴以後，還叫他在暗夜的小巷里喫了流氓一塊石頭，可見得事情不會那末簡單，黑暗勢力還到處埋伏着，伺機而起。

無論曹禺怎樣在劇中賦予陰律師以濃厚的人情味，這現代中國的堂吉訶德依然是作者捏出來的一個幻影——出現在一本喜劇里的幻影。

一九四八年六月廿八日。

評史坦倍克的新作

自從史坦倍克從蘇聯罷遊歸來，出版他的「蘇聯遊記」，發揮了以一個美國小說家的眼光所看到的新社會種種印象以後，即引起了不少的爭論。

其實，史坦倍克爲美國社會制度辯護，却是必然的傾向。他早就拋棄了他在「人鼠之間」，跟「相持」等作品裏所描寫的人物，那些被侮辱被壓迫的「白痴」，被榨取的產業工人，小農和富於同情心的底層大眾，而投進了統治集團的懷抱里，並且跑上了跟人民大眾愈離愈遠的道路去了。——這是我讀了去年史坦倍克在遊蘇以前出版的小說「前進的客車」後，所得到的印象。

人們在閱讀「前進的客車」的時候，就馬上走進一個可怕的，墮落的情慾世界里；在這個世界里面，一羣蛆蟲在跳着淫蕩的舞蹈。出現在這兒的人物，他們的生存意義，就是如何發洩他們的強烈性慾，找尋新的性的刺激，除此以外，都是次要的。作者是聰明的，他把這一系列來自不同階層，但是都有着色情狂這共通點的人物放在一個和外面世界隔絕的所在：這夥人物以一羣旅客的身份攔淺在雨天的荒涼的小巴士車站內，隨後他們所乘的那輛長途巴士，又在一條從未有過甚麼車輛跑過的荒僻的古道上，由於那個叫做璜的司機——小說的主人公——因兩個美麗的乘車女客而起了衝動，故意把輪子陷在泥淖里，使巴士車拋了錨。

在這個和外面人類社會隔絕了的世界里，像美國紳士型的普先生一流人物，和本階層底社會生活一經斷了聯繫，馬上就脫下那付正人君子的假面具，轉起那個混身性感叫裏珞陀的念頭。這個女人是經常在普

先生所參加的高貴的「八角國際」[三〇・二五]一類的俱樂部的紳士秘密集會上，脫光了衣服，躺在大玻璃杯里，犧牲色相，每次換取五十塊錢的模特兒。平日，這美國上流紳士，到麥哥廷象國王派入，車

了錯。

在這個和外面人類社會隔絕了的世界里，像美國紳士型的普先生一流人物，和本階層底社會生活一經斷了聯繫，馬上就脫下那付正人君子的假面具，轉起那個混身性感叫裏珞陀的念頭。這個女人是經常在普

先生所參加的高貴的「八角國際」「三〇・二五」一類的俱樂部的神士秘密集會上，脫光了衣服，躺在大玻璃杯里，犧牲色相，每次換取五十塊錢的模特兒。平日，這位美國上流紳士，倒裝得挺像個正派人，連性感覺遲鈍的普太太給予他的性的苦悶，他都忍受着咽下肚里，最多是偷偷的在俱樂部里，欣賞像裏珞陀這類裸體模特兒的時候，才發洩一下。可是這性的苦悶，這下子却盡情爆發出來，他竟然厚着老臉，誘裏珞陀上山上去，而在這風塵女人面前碰了一個橡皮釘子以後，却瘋狂得把他的太太的衣裙也撕破了。

其次是普先生的女兒密蕾，她一眼就看上了墨西哥混種司機璜，向這位精壯漢子勾搭起來。她對他懺悔道：『可笑我還是個大學生，懂得很多，但我還是要求這個……我早就不是處女了……』在發生了肉體關係以後，她又無恥地想着：『把這個抓住，好像抓住一根薄荷糖那樣不放，直到弄到更好的時候為止。』

其餘那個企圖強姦璜瑪，剛剛春情發動的司機助手濃包，那個老是酗酒老是怕丈夫跑掉的璜的老婆，都是同一類型的人物。

這是一種怎樣的變態情慾，一個怎樣的獸性的色情世界，在這個世界里，一羣淫蟲作着羣蛆舞蹈。就連那個七十幾歲的老傢伙，患了中風症的冷帆，也因為經不起那色情場景的誘惑刺激，而突然中風。

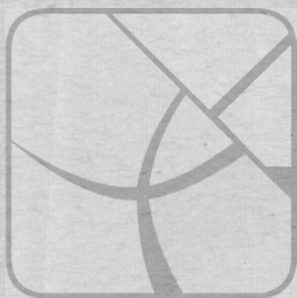
不錯，我們的孟夫子似乎說過什麼『食色性也』的話，把性慾和喫飯相提並論，足見性生活的重要了。但這不就等於全部人生意義，否則祇是病態的色情狂而已。這是一種精神及肉體上的病態，把這種病態誇張起來，加以渲染，這作品本身也是病態的；尤其出現在一向以嚴肅見稱的作家如史坦倍克的筆下，更令人失望。

戰後的美國，正像走上歧途的一輛客車，遠離着人民大眾，在這不走正路的客車里的搭客，一般精神

上的墮落也是到了可驚的程度。他們所要求的精神糧食，僅是一些墮落的東西，這從流行的文藝作品底內容，好萊塢大批趕製的影片題材，在在都可以見出，它們盡是描寫着通姦，情殺，酗酒，性虐狂，變態精神，弗洛伊特的精神分析的無限制的搬弄……：

史坦倍克最近的作品，也不過是這混濁的主流底一個泡沫罷了。

一九四八年八月九日。



「儒林外史」及其作者

——吳敬梓逝世二百週年紀念

A

今年剛好是「儒林外史」這部中國古典名著小說的作者吳敬梓逝世二百週年紀念。中國方面還特別舉行盛大的紀念會，表彰這位諷刺文學天才對中國小說文學的輝煌貢獻，同時北京的「作家出版社」出版了印刷精美，註釋詳盡的「儒林外史」，這是「儒林外史」各種版本里頭最完善的一本。

吳敬梓是安徽的全椒人，生於清康熙四十年（公曆一七〇一年）。「作家出版社」出版的「儒林外史」有一篇「關於本書的作者」，是一篇關於吳敬梓的扼要的精確的小傳，它根據金兆燕「棕亭詩鈔」和王又會「丁辛老屋集」，証明吳敬梓死於清乾隆十九年十月廿八日，即公曆一七五四年十二月十一日，時五十四歲。

但是吳的好友程晉芳替他寫的「吳敬梓」（見勉行齋文）之中，却有：『歲甲戌，與余遇於揚州，知余益貧，執余手以泣曰，子亦到我地位，此境不易處也，奈何！余返淮，將解纜，先生登船言別，指新月謂余曰，與子別後，會不可期，即景恨恨，欲構句相贈，而澀於思，當俟異日耳。時十月七日也。又七日而先生歿矣。』似乎吳敬梓是卒於十月十四日的，不知孰是。

B

「儒林外史」的藝術價格，在中國文學發展史上，有它的特殊的地位跟意義。首先，「儒林外史」是

中國文學上够得上諷刺小說種種條件的第一部長篇創作。魯迅在「中國小說史略」一書里論到這部創作的時候，特別強調這一點：

『寓譏彈于稗史者，晉唐已有，而明爲盛，尤在人情小說中，然此類小說，大抵設一庸人，極形其陋劣之態，藉以托俊士，顯其才華，故往往太不近情，其用纔比于「打諢」。若較勝之作描寫時亦深刻，譏刺之切，或逾鋒刃，而「西遊補」之外，每似集中于一人或一家，則又疑私懷怨毒，乃逞惡言，非於世事有不平，因抽毫而抨擊矣。其近於詞斥全羣者，則有「鍾馗捉鬼傳」十回，疑尙是明人作，取諸色人，比之羣鬼，一一抉剔，發其隱情，然詞意淺露，已同謾罵，所謂「婉曲」，實非所知。迨吳敬梓「儒林外史」出，乃秉持公心，指摘時弊，機鋒所向，尤在士林，其文又感而能諧，婉而多諷；於是說部中乃始有足稱諷刺之書。』

這裏說得很明白，「儒林外史」够得上稱做中國第一部不朽的諷刺長篇小說，因爲它的內容具有極大的社會意義，它所諷刺的對象是稱爲「士」的整個社會階層，不像過去那些作品，祇針對個人或某一家族，作者創作動機甚至是挾私怨而爲之的。吳敬梓的創作動機，是抨擊當時那腐化不堪的知識階級，這些知識份子整天夢想着陞官發財，沽名釣譽，爲達到目的，不惜使用着種種卑劣手段。更難能可貴，是「儒林外史」的作者兼有高度創作技巧，他的文字委婉而又含蓄，達諷刺文學的最高境界，這一點是重要的，否則，流於謾罵，那就很少藝術價值可言了。

「儒林外史」的第二個特點，是創立了一種諷刺小說的創作形式，爲後來晚清的譴責小說開闢了一條新路。「儒林外史」結構可說是散漫的，嚴格上說來，祇是把一些短篇連接在一起。敘事往往隨一個人物的起訖而起訖，若斷若續的。但這種創作形式，對於要描寫複雜的社會相，表現衆多的角色，是極方便的。

所以後來晚清流行的譴責小說如「廿年目親怪現象」，「官場現形記」等，都模仿「儒林外史」這種創作形式，蔚爲一種風氣。

則，流於謾罵，那就很少藝術價值可言了。

「儒林外史」的第二個特點，是創立了一種諷刺小說的創作形式，爲後來晚清的譴責小說開闢了一條新路。「儒林外史」結構可說是散漫的，嚴格上說來，祇是把一些短篇連接在一起。敘事往往隨一個人物的起迄而起迄，告新告舊的。且注重創作形式，對於要描寫復什的社會相，表現衆多的角色，是更力更的。

所以後來晚清流行的譴責小說如「廿年目親怪現象」，「官場現形記」等，都模彷彿「儒林外史」這種創作形式，蔚爲一種風氣。

C

程晉芳的「吳敬梓傳」說吳「素不習治生，性復豪放，遇貧即施，偕文士輩往還，傾酒歌呼，窮日夜，不數年而產盡矣。安徽巡撫趙公國麟聞其名，招之試，才之，以博學鴻詞荐，竟不赴廷試；亦自此不應鄉舉，而家益貧」。從這裏我們知道吳敬梓是怎樣的一個豪放的文士，在生活上自甘淡泊，對於富貴功名，不屑一顧。在當時那個勢利社會，一般所謂讀書人，其終極目標無非是想晉身仕途，飛黃騰達，昇官發財，像吳敬梓這樣的思想態度，在世俗眼裏，當然是不合人情，遭人奚落的了。但吳敬梓對這個是不以爲意的，依舊我行我素。在「儒林外史」第卅四回，他借高老先生的嘴批評杜少卿道：

「他這兒子就更胡說，混穿混吃，和尚道士，工匠花子，都拉着相與，却不肯相與一個正經人。不到十年內，把六七萬銀子弄得精光。天長縣站不住，搬在南京城裏，日日攜女眷上酒館吃酒，手裏拿着一個銅盞子，就像討飯的一般。不想他家竟出了這樣的子弟。學生在家裏，往常教子姪們讀書，就以他爲戒，每人讀書的桌上寫了一紙條貼着，上面寫道：不可學天長杜儀。」

這裏，吳敬梓是在替自己寫照，杜少卿不過是「儒林外史」的作者自況罷了。這麼一個超凡脫俗的性格，當然不是自以爲「正經人」的高老先生輩所能瞭解的。所以吳敬梓在另外一首減字木蘭花的詞裏，感慨地寫出了：「田廬盡賣，鄉里傳爲子弟戒。年少何人，肥馬輕裘笑我貧。」

當時滿清的異族統治者，變本加厲的推行一種籠絡讀書人的愚民政策：科舉制度。知識份子祇有進學中舉才有做官發財的機會。否則任憑你有多大學問，多大能耐，也是個給人瞧不起的「白丁」，永無出頭

究「言寡尤，行寡悔」，那個給你官做，孔子的道也就不行了。」（十三回）

吳敬梓在這裏做的是反面文章，是一段絕妙的諷刺文字，尤其結尾那幾句，諷刺得特別够力。

「儒林外史」的作者通過豐富的藝術形象性，刻劃出當時知識階層的醉心功名利祿，假道學，假名士派頭，以及種種腐化現象，一一加以極含蓄的諷刺。

另一方面，吳敬梓也寫出了他的理想的讀書人，知識份子。他在第一回裏就寫出那個半工半讀，自學成功，但生性恬淡，不慕功名富貴，不求聞達的王冕來。他以王冕冠「儒林外史」全書之首，不是無意的，他是把王冕當作讀書人的最高的模範。天下大亂，王冕挈家遠走，躲避朝廷的徵召，歸隱到會稽山裏去。吳敬梓是以這種行徑爲讀書人的最高潔的人格的表現，其次，作者說到了南京城的名士漸漸銷磨了，但市井中還出現了幾個奇人，「一個是會寫字的」季遐年，「一個是賣火紙筒子的」王太，「一個是開茶館的」蓋寬，「一個是做裁縫的」的荊之。這些都是品學兼優，不與世俗浮沉的真正清高之士。

在寫這些理想的人物時，作者特別強調這一點：這些人都是自食其力的，他們都另有謀生技能，不仰息他人，所以能保全一個獨立的人格。

古往今來，知識份子脫不了一個通病，他們都不屑參加勞動，脫離社會生產，因而淪落到幫閑的地位，失去了自己的個性，失去了自己的人格——這是知識份子的悲劇！

吳敬梓能够看清這點，对症下药，這是他高明之處。不過他的所謂理想的人生觀，其實還是消極的。不錯，像王冕，荊之這輩人物，都有真正的大學問，但他們全沒有把辛苦學來的知識用到社會上去，學問，在他們還是一種生活上的裝飾品罷了。

積極的人生，該是學有所用，把學問跟勞動結合起來。「學以致用」，雖然是老教條，却是含有大道理的。

D

吳敬梓不僅嘲笑了和鞭打了中國封建社會的科舉制度，並且強烈地反對封建社會的道德觀念與乎那吃

人的禮教。他厭惡那虛偽的禮教。「儒林外史」第四十八回中寫了王玉輝鼓勵女兒三姑娘殉節，以便博得朝廷旌表，深刻地暴露了吃人禮教的猙獰面目。誰讀到這一段的描寫，都會對舊禮教的滅絕人性感到無比的憤恨。後來，女兒死了，王玉輝才覺得難過，引起內心衝突的痛苦。作者在這裡顯示了他的藝術感人力量的高強。

作者對於婦女的見解，特別值得我們注意。在「儒林外史」里他創造了沈瓊枝這末一個人物。她是一個性格倔強的女性，因為不願作妾，逃到南京，賣文過活。這樣的行為，舊社會是當然不能容忍，要多方中傷的。沈瓊枝自嘆道：『我在南京半年了，到我這裏來的，不是把我當作倚門之娼，就是認我爲江湖之盜。』（四十一回）但是吳敬梓却借了杜少卿的口說：『鹽商富貴奢華，士大夫見了就消魂奪魄，你一個女子，視如土芥，就可敬的極了。』這不但提高了沈瓊枝的身價，也罵盡了那些寡廉鮮耻的士大夫！

吳敬梓是主張男女平等的，他堅決主張一夫一妻制。這種對兩性的關係的看法，現在看來自然平淡無奇，但在吳敬梓生存着的當時那個封建禮教的社會里，却是非常特出的。他對那個一娶再娶的季葦蕭表示厭惡。當季葦蕭勸杜少卿納妾，作者通過杜少卿的嘴巴說：『娶妾的事，小弟覺得最傷天理。天下不過是這些人，一個人佔了幾個婦人，天下必有幾個無妻之客。』

讀過「儒林外史」的人，都覺得小說中的杜少卿那人物，多少是作者的自況。這看法是不會很錯的。小說里有關杜少卿帶着娘子遊清涼山的一段描寫：

『這日杜少卿大醉了，竟攜着娘子的手出了園門，一手拿着金杯，在清涼山崗走了一里多路。背後三個婦女嘻嘻笑笑跟着。兩邊看的人目眩神搖，不敢仰視。』

這就是作者描寫的「自撰寫照」。但在我們的想像中，吳敬梓本人的家庭生活，在精神上，自必和偽，而能發揮真正的人的感情且有人性的生活。



小詩里有關杜少卿帶着如二遊西湖的一首詩：『這日杜少卿大醉了，竟攜着娘子的手出了園門，一手拿着金杯，在清涼山崗走了一里多路。背後三個個婦女嘻嘻笑笑跟着。兩邊看的人目眩神搖，不敢仰視。』

這下一定就是作者的「自淺寫照」了。但在我們的想像中，吳敬梓本人的家庭生活，在精神上，自必和偽，而能發揮真正的人的感情且有人性的生活。

一九五四年十二月八日。

新人的氣息

——談談最近出版的兩部文藝作品

馬華文藝運動目前正處在低潮的時期，這是大家公認的事實。造成這種現象，那是有它的客觀的原因的，和殖民地社會的歷史發展息息相關。這種低沉的現象，可說是馬華文藝運動的一種特殊的性格，因為這幾乎是週期性的，每經過一個蓬勃的發展的階段，馬華文藝便往往走進一個蟄伏的時期，運動本身會突然的中斷了。在這樣的時候馬華文藝有時成了一片近乎真空狀態。這一方面是社會客觀條件所促成的，另一方面文藝工作者的主觀努力不夠，也是一個重要的因素。

我們試檢討一下馬華新文學運動的歷史發展過程，在短短的卅年中，便可粗略地劃分為如下的幾個階段：一，一九二五年——一九四一年，這個階段可說是馬華文藝的啓蒙時期，這個時期的馬華文學可概括為「僑民文學」，而以「七七蘆溝橋事變」抗日戰爭爆發後（一九三七年）至一九四一年，日本法西斯開始侵略馬來亞這個時期，發展到頂點。這個時期的馬華文藝，無論在創作理論上，抑或作品的內容主題以至形式，都是追隨着中國新文學，成了中國新文學的附庸，所以有人譏笑這個時期的馬華文藝，是中國新文藝作品的拙劣的翻版。這中間，由於幾個重要的文藝副刊如叻報的「椰林」，益羣報的「島上」，民國日報的「新航路」「公共園地」等，相繼停刊，從一九三一年底起至一九三六年，開始了馬華文藝運動的第一個蟄伏時期。這主要是受了殖民地經濟衰落的影响而來的。二，淪陷時期，這是馬華文學發展史上的

藝的復興期，經過三年八個月的長期沉寂後，馬華文藝空前的蓬勃起來，期刊雜誌紛紛出版，一些日報都有純文藝性的副刊，創作的水平大約是高了。且最重要的是，是馬華文學運動開始步入一個前所未有的階段。

至形式，都是追隨着中國新文學，應「中國新文學」之呼號，而從事於文藝作品的拙劣的翻版。這中間，由於幾個重要的文藝副刊如叻報的「椰林」，益羣報的「島上」，民國日報的「新航路」「公共園地」等，相繼停刊，從一九三一年底起至一九三六年，開始了馬華文藝運動的第一個蛰伏時期。這主要是受了殖民地經濟衰落的影响而來的。二，淪陷時期，這是馬華文學發展史上的復興期，經過三年八個月的長期沉寂後，馬華文藝空前的蓬勃起來，期刊雜誌紛紛出版，一些日報都有純文藝性的副刊，創作的水平大大的提高了。但最重要的，是馬華文學運動開始步入一個嶄新的階段，一九四八年發生了一場關於「僑民文學」與「馬華文藝獨特性」的論爭，結果「僑民文學」被否定了，「馬華文藝」確立起來，「馬華文藝」必須反映「此時此地」，作家應該為「此時此地」的需要而創作，馬華文藝運動從此不再是中國新文學運動的一個亦步亦趨的附庸。這是個新的起點，反映到創作方面，無論是小說，詩歌，散文，戲劇，都有很好的收穫，我們有了不少的優秀的文藝工作者。但是一九五〇年以後，馬華文學運動又轉入一個新的蛰伏時期，一直到現在。

根據對馬華文藝的史的攷察結果，我們知道這種間歇性的低潮，可說是有規律性的。而經過每一次的低潮和蛰伏期以後，馬華文藝可能會取得新的方向，以及更高度的發展。明白了這點，我們對現階段的馬華文藝的沉寂，便不會那末悲觀了。

事實上，這大半年來，馬華文藝似乎又呈現着新的生機，南北馬出現了好幾個純文藝的期刊，有一兩家日報也恢復了停刊多時的文藝副刊。這是可喜的現象，尤其值得欣慰的，是那些文藝工作者，絕大部份都是新的名字，前期留下來的老一輩的寫作人，已經寥寥可數。『長江後浪推前浪，世上新人換舊人』，我們不忍這麼說，也不該這麼消極。但事實畢竟是事實。在短短的幾年內，舊的寫作人星散的星散，沒落的沒落，改行的改行，剩下來站緊文藝這崗位上的，也着實零落得很了。

舊的沒落了，被淘汰了，方生的祇是一些稚嫩的幼芽，還需要長時間的灌溉，栽培。在這樣的過渡時期，馬華文藝的水準，不用說是極其低落的，除了極少數的例外，那些新人的作品都是够不上水平的，甚至比不上前期的創作水平。但幼稚不算是過失，要緊的是他們有前途。這輩新人，替馬華文藝帶來一股朝

氣，青春的熱力，輸入新鮮的血液，教人對馬華文藝前途增加信心。

在這個過渡時期，文藝批評顯然負着更重大的使命。文藝批評工作者應該時時刻刻，密切注意新人的創作活動，盡力鼓勵，給予善意的評介，促使他們進步。在進行批評工作當中，我們對這些新人絕對不可要求過高。可惜的是，馬華文藝批評，一向落後於創作，文藝批評對現階段的馬華文藝運動的重要性，給人忽略了。

我想在這里談談最近出版的兩個新人的著作。因為這兩個新人的寫作態度相當認真，不比那些投機取巧的，自抬身價，蒙騙讀者。更重要的原因，是我覺得這兩個新人的創作傾向，多少可以代表目前青年文藝工作者在文藝寫作上的兩種趨勢，所以有討論的價值。

苗芒：「熱愛」

苗芒的世界是窄小的，但却給刻劃得精緻，委婉，洋溢着情感，跟這個小天地接觸過的人們，將感到作者表現的是多末親切。

感到親切，因為在這薄薄一冊小品文集里，作者的個性赤裸裸地突出在你面前。藝術，最怕是虛假。真誠，才是藝術作品的生命。作者在「熱愛」的後記里說：『小品文最重要的是要包含有真，善，美，而我相信可以做到真的地步。』這是誠實的自供，沒有一點自吹之嫌。

作者刻意求真，在「熱愛」那些作品里，作者處處記錄下一己的內心生活，生的苦惱。不止一回，苗芒試着解剖自己：『十多歲，生命剛才開始呵！可是，我的心已超過了我的年齡，這，我不知道我能不能說因為我是在赤道邊緣長大的孩子。坐在角落里，我會像是一個飽經風霜的中年人。』（「熱愛」頁七十五）

在一篇題作「控訴」的文章里，作者更自暴自棄了：

「……………周遭不需要我，甚至這社會也不需要我，唯一的，只有那夜鳴蟲，因為我是它們的知音。可

作者刻意求真，在「熱愛」那些作品里，作者處處記錄下一己的內心生活，生的苦惱。不止一回，苗芒試着解剖自己：『十多歲，生命剛才開始呵！可是，我的心已超過了我的年齡，這，我不知道我能不能說因為我是在赤道邊緣長大的孩子。坐在角落里，我會像是一個飽經風霜的中年人。』（「熱愛」頁七十五）

在一篇題作「控訴」的文章里，作者更自暴自棄了：

『…………周遭不需要我，甚至這社會也不需要我，唯一的，只有那夜鳴蟲，因為我是它們的知音。可是這又有甚麼用呢？我是廢物，我是殘渣，我應當毀滅我自己！』（「熱愛」頁卅二）

這完全不像是一個十多廿歲的青年人的聲音，這無怪有些讀者以為「熱愛」的作者是在作無病呻吟了。

我們這個時代是不平凡的，我們都處在方生未死之間。這樣的時代正需要那些熱情充沛的青年去催生，推動這個時代的輪軸，讓它走上嶄新的歷史的軌道。

但這是需要勇氣的。

有勇氣的往前衝，沒有勇氣的，惟有落在時代的後頭，或苟且過活，渾渾噩噩的打發日子，腐化，毀滅自己。在這樣的時候，一些青年知識份子，一方面缺乏那一份「衝」的勇氣，一方面又不自拔。「熱愛」作者就是這末一個青年知識份子。

他不慣社會種種不合理現象。他憎惡庸俗，麻木不仁。在「巷與溝」里，他對人們的麻木和惰性，發出無限感慨：

『巷里垃圾沒除去，溝里的濁水停滯住，一天天地過去，污穢的更污穢，腐爛的更腐爛，可是，靠着它們生活的人們却永遠沒有感覺到呵！』（「熱愛」頁三）。

我們的作者是清醒的，他感覺到這些「污穢」，可是他沒有勇氣，動手去剷除這些「污穢」。雖說他還是年青人，但他的心境已經是「中年人的心境」了，對於人生，他採取消極的態度。更甚的，是他逃避現實。他一點也不掩飾這種逃避的態度，他聲言：

『有一個時候，我曾經希望世界上有一種葯能讓我一吃下去就能不知天地睡了幾個世紀，然後再睜開

眼睛，去看那個沒有欺騙狡詐，沒有戰爭破壞，沒有人吃人的世界。』（熱愛頁廿二）好一個逃避現實主義者。

在各種文藝形式中，散文小品這種創作形式，更是適宜於作家抒發情感感的。「熱愛」的作者也頗發揮了這一形式的特點，例如「巷與溝」跟「說是春要來了」可說是集子里的上乘之作。

不過關於這一點還有值得商榷的地方。

周作人在他的「中國新文學的源流」一篇演講裏把中國一路來的文學主流分爲「言志」與「載道」兩種，此起彼伏，形成一部中國的文學史。根據周作人的見解，「五四」新文學的小品散文，都是承繼「言志」這一個傳統的，是以閑適的格調抒寫個人的性靈之作。可憐經周作人他們一提倡，小品散文就走入了魔道。其實，古人並沒有把「言志」和「載道」看作兩樣完全對立和互相衝突的東西。「堯典」所說的「詩言志」的所謂「志」，是作詩者的「懷抱」，包括作者一己的窮通，以及國家的治亂的，換句話說，這是包括「道」在內的，所以又有所謂「詩教」的存在。小品散文如果降爲僅只抒寫個人性靈，一己的哀愁，這等於自絕生機。魯迅就說過這樣的話：生存的小品，應該像匕首，投槍，替我們殺出一條血路來。

我希望「熱愛」的作者今後能擴大視野，不再限於寫出個人的失意，憂鬱，苦惱，甚至描寫一些身邊的瑣事，應該把自己的感情和大眾的感情連結起來。苗芒也許已經覺悟到這點，所以在「控訴」里他宣佈道：

『告訴你們：我還有一枝筆，我的筆會控訴，會把你們的假面具一張一張地卸下來，讓你們現出原形：那狐狸的尾巴，那毒蛇的眼睛……』（熱愛頁卅六）

我希望這是作者的新的轉變的一個告白。

謝克：「爲了下一代」

如果說苗芒的世界是窄小的，那麼謝克所表現的世界便失之於浮泛。

『告訴你們：我還有一枝筆，我的筆會控訴，會把你們的假面具一張一張地卸下來，讓你們現出原形：那狐狸的尾巴，那毒蛇的眼睛……』（熱愛頁卅六）

我希望這是作者的新的轉變的一個告白。

謝克：「爲了下一代」

如果說苗芒的世界是窄小的，那麼謝克所表現的世界便失之於浮泛。

不錯，謝克也是認爲文藝是反映現實人生的，他的主觀努力是朝向這個目標的。「爲了下一代」這個短篇創作集就是這種努力的結果。不過作家的主觀企求是一件事，而實際的收穫怎樣又是另一件事，這個得決定於作家對客觀現實的認識，修養，技巧的熟練等等。

「爲了下一代」的作者企圖突擊現實，但却發掘不深。

在「爲了下一代」所收的八個短篇，有寫華僑教育界腐化情形的「爲了下一代」，三輪車夫困苦生活的「走路」，也寫到了在舊社會裏被壓迫的女性，像「彩雲」裏那個給人騙去賣作婢女的彩雲，「燦爛的電燈光下」的那個酒樓女招待玫瑰，以及像「鄰居們」所寫的那些吃人肥己的有錢頭家。不過不論作者寫窮教員也好，頭家也好，女招待也好，由於現實的認識還欠深入，對於這些人物的生活，性格，所把握到的只是一些非常浮面的東西，而不是它們的本質。

沒有深入現實，不能够把握客觀現實的本質，一方面固然由於作家體驗生活不够，但另一方面作家本人的意識，却是一個決定的因素。而後者却又決定一篇作品的主題的正確性。在「爲了下一代」的好些篇作品，那主題都是不明確的，主題的正確性是值得商榷的。例如「生存」，這個短篇的主題就極含糊，令讀者有讀後不知所云的感覺。作者大概是企圖通過吳嬌這個形象，去表現那些孤苦的中國舊式婦女，「過番」謀生，在異地所過的痛苦生活吧。可是讀了這篇作品後得到的感受却是另一回事：吳嬌的遭遇其實也不很錯。她「吃頭路」的那個頭家娘陳奶奶對待她就很好，不但沒有一般老板對僱員的那種苛待，剝削，而且她簡直就是吳嬌的大恩人，她替吳嬌設法把在唐山的兒子弄到番邦來，來了以後又替他找職業，當吳嬌

受了兒媳的委屈後，陳二奶又仗義執言。吳嬌的兒子到番邦後的遭遇更好了，他一下就給興記蛋舖的頭家看中，把女兒許配了他：人財兩得。這樣作者寫了一連串的偶然，甚至連吳嬌與兒媳間的齟齬，也祇是一種偶然，因為作者根本沒有寫出母子兩代間的衝突過程來。

像陳二奶這類缺乏真實感的和概念式的人物，常常出現在「爲了下一代」的作者的筆下，其中最失敗的是「爲了下一代」的那個主角白駿，作者企圖把他寫成一個有良心，有責任感的華僑教育家，但結果祇寫出一個沒有血肉的概念式的人物來。

單憑概念，是難以創造出活生生的有實感的人物來的。

雖然有了這些過失，謝克還不失爲一個有前途的青年文藝工作者，在文藝創作上，也不是完全沒有成就的。讀了「爲了下一代」，我第一個印象，是作者的風格活潑，明快。形成這種優良風格的主要因素，是作者大量地採有着有生命的大眾的口語，尤其是大胆地運用一些有生命的方言俚語。

關於運用方言寫作的問題，我想在這里附帶地說幾句，因爲最近有些人表示反對創作里使用方言，甚至硬說星馬華人已有了普通話這種統一的語言，我們應該以這種語言爲唯一的創作語言工具。這些見解我以爲是短視的，一知半解的。我認爲作家在作品里無妨多採用大眾所喜聞樂見的方言，因爲：（一）能使作品中的人物更加生動；（二）加強地方色彩，從而增進作品內容的真實性。所以不單作品里的人物對話，可以使用方言，連作家在敘述的時候也可以在適當的地方運用活生生的多采的方言，以增加作品的真實性。俄國作家綏拉菲摩維支的傑作「鐵流」，便不僅在人物的對話中，使用烏克蘭的方言，連作品的敘述地方也常常採用這種烏克蘭的方言，結果增加了這本小說的藝術的真實，和濃厚的地方色彩。

其次，我覺得，馬華文藝作品里經常出現的一些所謂方言，像「多隆」，「弄幫」，「頭家」，「估俚」，「沙拉」等等，其實已經不再是方言，而是大眾語了。

所以，作家運用有生命的大眾語和方言去創作，是正確的方向。祇是民衆的語言，優美的固然很多，

實性。俄國作家綏拉非摩維支的傑作「鐵流」，便不僅在人物的對話中，使用烏克蘭的方言，連作品的敘述地方也常常採用這種烏克蘭的方言，結果增加了這本小說的藝術的真實，和濃厚的地方色彩。

其次，我覺得，馬華文藝作品里經常出現的一些所謂方言，像「多隆」，「弄幫」，「頭家」，「估俚」，「沙拉」等等，其實已經不再是方言，而是大眾語了。

所以，作家運用有生命的大眾語和方言去創作，是正確的方向。祇是民衆的語言，優美的固然很多，但內中也有糟粕，問題就在於作家要懂得選擇，學會如何提煉藝術語言的工夫，高爾基說過這樣的話：『作家——藝術家必須能廣博地認識無限豐富的我們語彙的寶庫，而從其中選擇最明晰的強有力的。』

謝克的另一個優點，是對於一些人情世態的描繪，雖說有時不免有誇張和過火的地方，但往往也成功地繪出了一些生動的畫面。例如「走路」里——

『他取下了圍在頸項上那條黃里泛黑的面巾來，揩揩太陽穴那里的熱汗，隨後把面巾放到掌里那麼一絞：那些已經變成了灰色的汗水就滙到了一塊兒，一顆顆地朝地面上滴。』（爲了下一代頁卅二）

簡單的幾筆，便把一個辛苦出賣勞動力的三輪車夫，生動地刻劃出來了。

可惜作者在小說的結構，布局方面，技巧還沒有十分熟練，「爲了下一代」一集里那些篇幅較長的小說，往往顯得散漫，缺乏謹嚴的組織。篇幅較短小的，近乎速寫的幾篇像「鄰居們」和「燦爛的電燈光下」就很不錯，特別是「鄰居們」這篇，從側面去寫出頭家們那種吃人肥己的猙獰臉譜，不失爲一篇有力的作品。

末了，我還想指出作者在創作上經常犯的一點小毛病，便是喜歡借作品中的人物嘴巴，發揮作者自己的牢騷，議論，不管這是否適合那些人物的身份個性。一篇作品的結構，謹嚴，藝術性和諧，往往因此給損壞了。像「燦爛的電燈光下」，一羣參加酒樓宴會的商人，在興高彩烈當中，却忽然發出有關反黃色運動的一套大議論來，實在是有點不可思議的。

一九五四年，十一月三日。

A · 摩拉維亞及其作品

摩拉維亞 (Aleberto Moravia) 很早就開始他的文學生涯，這位現代的意大利著名小說家少年時候的健康便不很好，他一早就患了骨癆，這痼疾直到他廿五歲才離開他，但從此他變成個跛子。在他病好了之前，摩拉維亞已經開始創作小說了。

摩拉維亞寫成的第一本長篇「冷淡的年代」，是在廿歲之前寫好的，這本小說的情調，使我們瞭解作者一出生（他生於一九〇七年的羅馬），便是一個清醒的現實主義者。稍後，他寫了一本內容影射黑衫黨獨裁者墨索里尼的桃色事件的小說，結果給作者本人招來了麻煩，這原是意料中事。這小說的原稿提交意大利政府檢查的時候，最後落在墨索里尼的手里，他看了之後，老羞成怒，下令禁止，摩拉維亞以後只好改用另一筆名寫作。

在納粹統治意大利期內，摩拉維亞得到消息：納粹秘密警察要向他下毒手，他因此帶了妻子逃亡，隱匿在 Apennines 山上一間簡陋的農舍里，躲了八個月。

正如別的有才能的有良心的作家一樣，摩拉維亞經過第二次世界大戰的重重苦難的攻驗和磨練，不特對於現實人生有更深刻的認識，在藝術創作的成就上，也是光芒四射的。戰後，摩拉維亞的寫作聲譽日隆，他的長篇「羅馬一婦人」出版後，震動了一代的世界文壇。這是關於羅馬一個賣淫婦的非常動人的故事，充滿深刻的人情味。作者是拿這末一個心地單純的肉慾的少女，象徵着現代的意大利。

這個賣淫的少女的名字是阿特蓮娜；她的命運毀於一個謀殺兇手的手里，正如意大利之毀於法西斯主

義手里一模一樣。

作為一個作家，摩拉維亞究竟具備着什麼樣的才能，才能够那末強烈地吸住了千萬的讀者？

事，充滿深刻的人情味。作者是拿這末一個心地單純的肉慾的少女，象徵着現代的意大利。

這個賣淫的少女的名字是阿特蓮娜；她的命運毀於一個謀殺兇手的手里，正如意大利之毀於法西斯主義手里一樣一樣。

作爲一個作家，摩拉維亞究竟具備着什麼樣的才能，才能够那末強烈地吸住了千萬的讀者？

摩拉維亞慣以迅速的動作，展開小說的情節；他深刻地突入人物的性格底里，以一個經驗有素的外科醫生的簡練俐落的手術，敏捷地解剖了出現在他作品里的人物。他的手法精巧而又細緻，並且一點也不晦澀。

每當他暴露了人性的新的一面，那總是真實的人生的一面，而爲每一個讀者所能接受的。

他對生活的看法，是嚴酷的，如果中間還有所謂憐憫和同情成分，那也只是因爲同爲人類而發生的一種溫情。

他的風格是樸素而又簡潔的，他筆下的人物，往往是個矛盾的混合體，所以即使最壞的壞蛋，讀者也能够從他們身上發現一些善良品質。

摩拉維亞新近完成一部新作：「午間之鬼」。這是一個新聞記者的故事，敘述一個名叫蒙狄尼的新聞記者，爲了討好妻子，傾全力買了一座住宅送給她，這是她渴望已久的。爲了討好她，蒙狄尼甚至犧牲了從事嚴肅的文學事業的夢想，充當了一個製片業大王巴狄斯達的編劇人，因爲這樣能够拿到豐厚的薪水，讓妻子過得更舒服的生活；他連做夢也没想到這反而引起妻子愛米莉亞對他的情愛起了變化，她沒有體諒丈夫是爲了她才自甘犧牲的，她反而看不起他。她愈來愈被吸引到老板狄斯達的身旁去。

這樣的遭遇，當然使得做丈夫的大惑不解，直到最後，他才悟出和那個貪婪的魄力強大的老板，相形之下，自己那一路來的神經質個性，在愛米莉亞的眼里，變得多末委瑣，可鄙；他不是一個有獨立人格的人，他不過是一個聽候他人的命令，拿別人喜歡給多少便拿去多少的一個幫閒的脚色。現在，唯一的辦

法是擺脫巴狄斯達的束縛，以便在妻子眼里恢復自己的莊嚴，但已經太遲了。愛米莉亞乘了巴狄斯達的汽車私奔了，但由於巴狄斯達的駕車鹵莽，汽車出事，她死去了。

A，摩拉維亞的這部新作，對資本主義社會給予人性的蹂躪，提出了有力的控訴。

一九五五年四月。



一點感想

——「困城」讀後

我們如果說目前馬華文學運動的基本精神是現實主義，馬華文學的基本創作方法應該是現實主義的創作方法；作家應當正確地反映客觀現實的本質，不但要反映黑暗醜惡的一面，同時也要表現積極光明的一面，我們不能滿足於消極的反映現實，就是有批判的精神也是不夠的。積極的現實主義必須對現實有所改進的——這樣說法大概是不會有人反對的。

然而這是客觀的要求，若論馬華文藝工作者主觀上的努力，他們在實踐上有否配合這種要求，和他們已經滿足這種需要到了怎樣的程度，這是另一回事。

馬華文學運動目前正處於低潮期，無論在質或量方面，都是貧乏的。文藝出版物寥寥無幾，一些報紙副刊連篇累牘地轉載香港黃色小說，但求塞滿篇幅，無需付出稿費，替報館減省一筆開支，那里管得到對讀者有害與否。發表機會不多，馬華文藝工作者的創作慾受了挫折，冷卻下來了，甚至有因此而永遠擱筆的。少數堅持着原來崗位，繼續寫作的，由於客觀條件的限制，和主觀努力的不够，寫出來的作品，大部份的內容都是蒼白的。反映在這些創作裏的，僅是客觀現象的浮面，絕少觸及現實的本質。而且，由於文藝工作者一般對生活採取淡漠態度，人生經驗有限，在作品裏接觸到的現實面就不大，儘管我們這個殖民地社會，這幾年發生了多少劇變，提供了無數具有極深刻的社會意義的寫作題材。但每回的重大歷史事

變，很難在我們的文藝作品方面得到反映。

在這個意義上，我覺得最近出版的兩本創作集——杜紅的詩集「五月」跟謝克的短篇集「困城」該得到應有的重視。這兩位作者都是有意識地在自己的作品裏反映當前馬來亞現實社會生活的，而且在某種程度上做到了這點。

對於新詩，我是個門外漢，所以關於杜紅的詩集「五月」，我不便置一辭。我這裏祇能就謝克的「困城」講講我對這本短篇集的意見，但我得首先聲明，這祇是一個讀者在讀完一本書以後的一點感想，算不上是甚麼批評。

在薄薄一冊的「困城」里，作者以相當經濟的筆墨接觸到現實的多方面；「出賣影子的人」刻劃了出賣華僑教育的人。「教育」與「助學會」表現了在目前蓬勃的學生運動過程中，一部份學生的腐化，以至反動傾向。「慰問」寫到去年那場空前大水災，雖然是從側面寫出的；還有作者以目前仍在蔓延着的罷工風潮為題材的「暗流」。

不過，總括一句，可以說收在「困城」中的六個短篇，全部是屬於暴露性的作品，暴露舊社會的種種不合理現象，人喫人的不良制度，而在手法上又都脫不了客觀的現實主義的範疇。據我的私見，作者最大的缺點，是對於作品的主題還欠深刻認識，對於要反映的作為題材的現實生活，還沒有深入地發掘，充份地把握，結果作品中出現的人物以至情節的進展，不免陷於概念化。

這裏讓我們以小說集中的「慰問」為例。

去年發生的那場嚴重水災，可說對我們的文藝工作者提供了非常有意義的主題。可是慚愧得很，不但我們沒有產生過反映這一社會事件的像樣些的小說，或報告文學，便是以這事件為描寫對象的作品也寥寥

無幾，倒是報章上的新聞報導却還相當詳盡。謝克的「慰問」是那些以這次水災為題材的極少數作品中的

去年發生的那場嚴重水災，可說對我們的文藝工作者提供了非常有意義的主題。可是慚愧得很，不但我們沒有產生過反映這一社會事件的像樣些的小說，或報告文學，便是以這事件為描寫對象的作品也寥寥

無幾，倒是報章上的新聞報導却還相當詳盡。謝克的「慰問」是那些以這次水災為題材的極少數作品中的一篇，雖然他僅僅是從側面去反映這一事件，並未作正面的描寫。作者用諷刺的筆意寫出那個趁了別人的災難，藉口訪問災區，慰問難民，而沽名釣譽的小頭家錢如鈞那付偽慈善家的嘴臉。在刻劃這個偽善者的臉譜這點，作者是有相當的成功。但我以為如果作者能够在這篇作品中稍為點出促成這回水災的社會根源，同時能够正面地描寫一些災區里難民們的悲慘遭遇，拿來跟那一向養尊處優毫無同情心的偽善者夫婦作一強烈的對照，當能更突出地表現偽善者那醜惡的臉譜吧。

在「困城」這本集子里，比較上寫得最完整的是「暗流」這個短篇。這個短篇描寫慈善巴士車公司工人罷工，資方收買流氓，企圖僱用新工，破壞罷工。那個老實的失業很久的巴士車工人駱九叔，就是這樣地在巴士車公司牛經理的保鏢莫實得威迫利誘之下，當了巴士車一名新工的。待到罷工風潮解決，公司方面決心要解僱那些新工，駱九叔這才知道受人利用，上了人家的大當，懊悔不迭，遂決心與巴士車公司舊工友團結一致，繼續與資方鬥爭。這是個非常現實的富有意義的主題。可惜，美中不足的，是作者對駱九叔這個人物的性格把握得不够。駱九叔怎樣從一個性格軟弱，經不起威迫利誘，竟然昧了良心，破壞同業工友的人物，發展為一個自覺的意志堅強的反抗者，這個心理過程，作者並沒有充份地寫出。這一點是非常重要的，有了這個心理過程，讀者才不至於像現在那樣，覺得駱九叔在發覺自己上當後，敢公然當着牛經理面連聲大罵「臭賊」，顯得突兀，覺得與以前作者筆下那性格怯懦的駱九叔前後判若兩人。這個短篇的結尾，寫駱九叔覺悟，得到舊工友的諒解和忠心的幫助，一致團結起來，也嫌寫得含糊晦暗些，使得整篇小說顯得乏力。

從「暗流」這篇作品，更加証實這點：愈是主題好，愈要求作家通過活生生的有血有肉的形象表達，

完成這項任務。單有好的主題還是不夠的，粗心大意糟蹋地了主題，對於一個文藝工作者，是一種罪過。

最後，關於作者的風格，我還想說幾句。作者的風格的特點是輕鬆，而且富有嘲諷意味的。這無疑是受了張天翼等人的作風影響。不過，兩者之間仍有很大的區別，「困城」里那些文字，並沒有在張天翼的小說里習見的那種累贅，冗長的缺點，但同時也沒有學到張天翼那種優點。過去，胡風在批評張天翼作品時，曾強調張天翼的優良特點，指出張天翼小說里充滿了「笑」，其間當然有對醜惡現實的無情嘲笑，但更多的是出於同情和憐憫的好意的笑謔，胡風稱這為「康健的笑」。在「困城」那些短篇里，正缺乏這種「康健的笑」；相反，由於作者要叫人家發笑，有時便以過分誇張的筆法，把人物畫成漫畫式的。這種手法，一不小心，便容易流於油腔滑調。

一九五五年，十二月。

約翰·克林昂加

東歐一些弱小民族的文學，對於歐洲大部份讀者，也正如對於新加坡的讀者一樣，是頗爲陌生的，特別是關於羅馬尼亞文學，知道的人更是寥寥無幾。一個非羅馬尼亞的讀者，如果他能够道出詩人伊明尼斯古（Eminecu）跟戲劇家卡拉基爾（Caragiale）這兩個近代羅馬尼亞文學巨匠的名字，已經算是難得的了。

在這方面，英國的 Lawience and Wishart 書店新近做了些有價值的介紹工作，除了出版卡拉基爾的戲曲選集「遺失的信件」以外，還印行了約翰·克林昂加（Ion Creanga）的「幼年時代」。

約翰·克林昂加這個名字，非但對我們是異常陌生的，即使對於他的本國人，也是個最近才知道的名字，因爲克林昂加雖然死在一八八九年，但直到最近他的文學天才纔被本國人認識，給予重新估價，公認爲近代羅馬尼亞最偉大的農民作家。

約翰·克林昂加，一八三七年出生於羅馬尼亞的摩爾達維區的伍摩萊斯蒂村，一個農民的家里。他原姓史狄芬尼斯古，筆名克林昂加是他母親的聞名。關於他的父親，在當地戶口登記檔案上這樣寫着：「史蒂芬，補鞋匠比得的兒子」。史蒂芬是個小農，單靠田里的勞作是不够養活一家人的，還需作家的母親替人縫紉來補貼家用。

笨重，容易害躁，但實際上却和一般在農村長大的孩子一樣，個性頑皮，野性難馴，這樣童年跟少年時代的約翰·克林昂加，跟同時代的在農村長大的千千萬萬的羅馬尼亞少年人一模一樣，沒有什麼不同的。

地方，無論從那一方面，人家也看不出這個相貌舉止平凡的少年人，有一天居然會成為羅馬尼亞文苑中的一朵奇葩。

事實上，克林昂加自己也從不相信自己有文學創作的才能，也沒有夢想要登龍當什麼作家。假使他老不是在卅八歲那年偶然邂逅當時羅馬尼亞的大詩人伊明尼斯古，得到他的鼓舞，他也許永遠不會執筆，寫出他那本目前被公認為傑作的「羅馬尼亞民間故事集」來。

關於他的童年和少年時代，克林昂加在他那本回憶錄「少年時代」有相當詳盡的敘述。

他小時候跟別的伍摩萊斯蒂村的小孩子一樣，進了該村附屬於教堂的唯一的「小學攻讀」。在「少年時代」第一章里這末寫道：「我們村里當然有一所漂亮教堂，它的牧師，唱詩班，傳道會之盛，都是全教區的光榮，而住在山脚的約安神父又是一個有着一顆多末真誠的心的人！……是他在教堂大門邊蓋了一間精緻的小屋子，充作學校；還有，你該知道我們的神父怎樣不憚煩地，由教堂的詩歌合唱隊指揮瓦斯爾伴隨着，挨門挨戶的去說服父母們把他們的子女送到教堂附設學校去唸書；那個瓦斯爾是個容貌漂亮的單身漢，他老兼任學校的老師。」

約安神父是一個嚴峻的人，對於教育小孩子們，有他一套古老的方法。他老每天頭一件工作便是巡視那所他一手創設的學校。『有一個天氣晴朗的日子，他攜來一張新的長櫈，他問過老師關於學生們的品德以後，站在那兒思量了片刻，然後給那長櫈命名為「白馬」，才離開課室。幾天以後，神父又帶來了村中的皮匠福地亞，他老把他贈給我們的新學校的一根可貴的皮鞭也帶來了，……：神父給它起了個名字，叫做「聖尼古拉」。』頭一個嘗試「白馬」的味道的是神父的女兒絲瑪蘭狄達。

冬天，克林昂加到那所簡陋小學唸書，夏天，他留在家裡幫助雙親工作。他常常替母親紡紗，這門手

的皮因福地亞，他老把他贈給手帕的新娘。

做「聖尼古拉」。『頭一個嘗試「白馬」的味道的是神父的女兒絲瑪蘭狄達。冬天，克林昂加到那所簡陋小學唸書，夏天，他留在家裡幫助雙親工作。他常常替母親紡紗，這門手

藝他很出色，以至村中的女孩子給他起了個渾號：「紡織郎」。

一八五二年冬天，克林昂加十六歲那一年，他改進了霍狄仙尼的神道學校。關於這所學校，他後來有這樣的追述：『學子把蜜蜂巢，羊，馬匹，公牛之類換了現款，獻給這家在霍狄仙尼的牧師製造所的校長。這手續一經辦妥，你便可以確信校長能够在短期內把你變成一個小小的教皇。可是我的父親只給我兩蒲式耳大麥跟兩蒲式耳的雀麥，但我一樣的被收容了。這所學校是一種欺騙，目的只是賺錢而已。』這間神道學校的學生大抵白晝都睡覺，晚上則通宵達旦的玩紙牌，他們難得去上課。在這種情形下，當然談不上讀書求學的，克林昂加和他的同學們過着無聊胡鬧的日子。

一八五四年，他進入蘇古拉的神學院，這是摩達維亞唯一最大的學院，創立於一八〇三年。他的自傳「少年時代」寫到這裡便沒有寫下去，死亡奪掉了他的筆，這是一本沒有完成的遺著。

他的母親辛辛苦苦籌錢送他入學，原指望他將來成爲一個牧師的。但他却没有實現她的願望。不管怎樣，到了蘇古拉，他似乎變得規矩了些，學院的僧人也盡力灌輸好些他過去沒有得到的學問智識。二十二歲那年，當他還是神學院的學生，他居然結婚了。有一天，他在大街上，碰到神父，那位神父半開玩笑地問他結了婚沒有。克林昂加答稱他沒有錢，神父把等於三個便士的羅馬尼亞錢幣放在他手里。拿了它，他馬上跟一個年齡十五歲的鄉下女孩子結婚了。這件草草完成的婚事，教他悔恨終生，經過八年的長期的痛苦家庭生活，女的才跟他脫離關係。

這其間，他被委任爲教會執事，成爲一間僧院學校的初級教師。他大可安安穩穩地活下去的，不幸，他跟他的上級鬧翻了。有一件事，克林昂加是個戲迷，他從來沒法擺脫戲院的誘惑。這個與教會的規則發生抵觸。因此他受了斥責。在盛怒之下，他在僧院內放了一响槍，僧院當事人原準備饒恕他，不予追究，

但他決不妥協，而把作爲一個正教僧人應該蓄起來的長髮剪掉作平民模樣，這一來，教會方面到了忍無可忍，把他開除了。

克林昂加的個性放浪不羈，敢於向世俗挑戰，當然不適合供職教會，他也有自知之明。他打算改行，離開僧院以後，有一個時期當了煙草商人。生意不很好，他老只好在查艾斯小鎮一家小學里當教員。此後，人們常常看見這位身材臃腫老師，老是穿着裁剪不合身的難看衣服，披了羊皮外套，腳蹬農民長統靴，穿過泥濘小巷，到鎮外的那所木頭蓋的小學校去。

如果他沒有在一八七五年與當時羅馬尼亞的文壇祭酒伊明尼斯古詩人結識，他原可以在窮村僻鄉當小學教師以終餘生。那當子，伊明尼斯古剛剛被委任爲視學官。他大概是在視察那所村鎮小學當兒，和那個羅馬尼亞未來大作家初次會面。他們一見如故。一個是泥土氣息濃烈的鄉村教師，一個是飽受外國文化薰陶的高貴詩人，這末兩個在氣質教養方面完全不相同的人，能够一見便成爲莫逆的朋友，這是一件奇異的事。不用說，他們開始了一項有關民間文藝的冗長的深入討論。這一門學問，就克林昂加來說，是他最熟悉的課題，跟他的出身生活密切相關的。但在那個一向在都市成長的詩人，却是一個沒有接觸過的全新的奇異世界。這樣，在短期內，兩個人都異常投契了。

通過伊明尼斯古的介紹，克林昂加開始加入查艾斯的文學集團「裕尼美亞」(Junimea)。這個外省的文化人集團態度嚴肅，自己出版一份雜誌「文藝講話」(Convorbirele)，專門刊登他們的作品。克林昂加給予雜誌編輯人的最初印象不很好。這兩個好朋友似乎到會很遲，因爲他倆在半路上，會停下來喝了點酒，面紅耳熱的，在會場上一直嘻嘻哈哈，教「裕尼美亞」那些拘謹的文士側目。當伊明尼斯古在散會後問及克林昂加對於那個文學集團的感想，他笑了笑說：「我那個補鞋匠的祖父有過一個學徒，這個小孩子在縫皮革

方面是個少有的能手，他會種種人家不會的針法和新花樣。可惜他常常忘記在線末打一個結，所以都補不

雜誌編輯人的最初印象不很好。這兩個好朋友似乎到會很遲，因為他倆在半路上，曾停下來喝了點酒，面紅耳熱的，在會場上一直嘻嘻哈哈，教「裕尼美亞」那些拘謹的文士側目。當伊明尼斯古在散會後問及克林昂對於那個文學集團的感想，他笑了笑說：「我那個補鞋匠的祖父有過一個學徒，這個小孩子在縫皮革方面是個少有的能手，他會種種人家不會的針法和新花樣。可惜他常常忘記在線末打一個結，所以都補不緊。今晚我聽了那一場熱烈的議論——我保證這是一番冠冕堂皇的偉論，但每個發言的人也都不忘記在他的結論處打一個結。」

雖然這樣，以後克林昂加每個星期六晚上成了這集團的文學辯論會的座上客。他一直很少發言，直到有一天談論到民間故事問題，他才即席講了一個民間傳說。他在這方面的卓越才能，使得在座的所有人們覺得驚奇，嘆服。他這頭一次所講的那個故事，就是後來收在他的「民間故事集」里的「後母和她的三個非親生的女兒」那一篇。自此以後，那文藝晚會，每逢有克林昂加講故事的節目，便成爲一個非常愉快的盛會。他一開口，大家就給迷住了。不久，克林昂加受了伊明尼斯古他們的慫恿，開始把那些民間故事之一的用文字記錄下來，拿到那個文藝團體出版的雜誌「文藝講話」上面發表。

這時期，克林昂加過的是一生最快樂的日子。一方面他的文藝創作天才得到一個充份發揮的機會，同時，又得到一個在事業上能盡力提攜跟鼓舞自己的知己朋友。克林昂加與伊明尼斯古慣於把黃昏消磨在小酒店里，聽吉卜西人唱歌。在週末則一同到附近鄉間旅行，在鄉下小客店宿夜，這些地方正如克林昂加所形容的，是出售「好酒好肉的去處。」一八七六年，伊明尼斯古跟教育部鬧翻，打破了視學官的飯碗，他乾脆和克林昂加住在一起。夜里，他倆經常躺在走廊上，仰觀星星，討論一些有關政治文學和哲學的問題。

次年，爲了生活逼人，伊明尼斯古不得不遠走京城布查拉斯，違反了自己的意志，擔任了一家立場保守的日報編輯人。克林昂加嘗到了離情的苦味，他不斷的寫信給伊明尼斯古，訴說着離愁。那些書信上的樸素語言，無論誰讀了都會被感動的。這時，克林昂加開始染上了癩癩病，起初只是輕微的發作，不幸聽

信了當地的一個女巫的話，把自己關在一間熱鬧不通風的斗室里三十天，大量服用牛尾藥湯，致病情加劇，血壓愈來愈高，甚至在課室里也發作癲癇，結果只好離職，在家養病。一八八九年六月，伊明尼斯古在神經病院病逝的消息給予他的病體以嚴重的打擊，是年的除夕，他也離開這塵世，活了五十二歲。發出的訃聞，不曉得怎樣沒有到達他的朋友那里，出喪那天，祇有他的幾個小學生送他上墳場。寂寞一直伴隨他進了墳墓，他的墳頭甚至連一個小小木頭的十字架也沒得，直到二十多年以後，他的門人在一九一一年才募款在他的墳頭豎了個簡單的木十字架，藉以紀念羅馬尼亞最偉大的小說家。

提到克林昂加的作品，可供研究的數量很少。他不是一個多產的作家。他的全部作品可以印成一個冊子——並且不會是很厚的一冊。這是不難解釋的，只要想想他一生的坎坷環境，還有，他從來不以作家自居，這是他創作產量不豐的原因。

事實上，他的全部作品，不過包含十二篇農民故事，若干有趣的小故事，以及一部還沒有完成的自傳「少年時代」。

克林昂加筆下那些故事，大概不完全是他個人的「創作」，可能是流傳於羅馬尼亞農民間的傳說，但一經作者那一枝生花妙筆渲染，就賦予這些故事以藝術的生命，充滿了感人的力量。克林昂加是稀有的說故事的天才，他懂得運用那生動的豐富的人民口語，把廢鐵點成黃金。在他的作品里，讀者能夠聽到羅馬尼亞農民的心聲。

據自傳的英譯者A·L·萊特說，這些民間故事是不容易翻譯的，因為一經翻譯，原作的風格跟文字的韵味就消失了。話雖然這樣說，透過萊特翻譯的「少年時代」，讀者還能够領會到那位農民出身的天才作家底牧歌式的樸素的風格。

一直到一八七八年，羅馬尼亞遭受外族侵略，給土耳其和希臘所蹂躪着。他們掌握了羅馬尼亞的政治

據自傳的英譯者 A. L. 萊特說，這些民間故事是不容易講講的，因為一經講出，原來的風味就消失了。話雖然這樣說，透過萊特譯的「少年時代」，讀者還能够領會到那位農民出身的天才作家底牧歌式的樸素的風格。

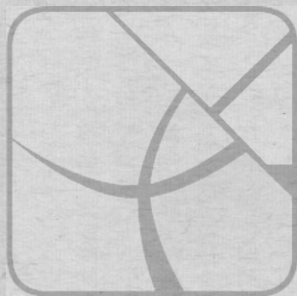
一直到一八七八年，羅馬尼亞遭受外族侵略，給土耳其和希臘所蹂躪着。他們掌握了羅馬尼亞的政治經濟大權，土地集中在少數的大地主手里，在土地兼併下，廣大的農民失掉了耕地，淪為農奴，受着重重的剝削，過着非人的生活。另一方面，宗教勢力也異常跋扈，他們和外族統治者與土地的領主勾結，用宗教和迷信麻醉，恐嚇那些可憐的農民，使他們服服貼貼的受着宰割。克林昂加親歷這個時代的苦難，更重要的，是他本人就是出身於那個被壓迫的階層的。他對那些過着非人生活的農民抱着深切的同情。在「少年時代」那本自傳里，他歌頌着羅馬尼亞農村的美麗，農民們的醇樸的靈魂。但透過作者的溫情，一幅羅馬尼亞農民的暗淡圖畫在讀者面前展開了。

在第一章里，作者便敘述了一幕拉壯丁的慘劇。那慘劇的主人公不是別人，正是作者的小學教師。這事發生在七月廿二日「聖神加節日」。那天村長召集村里的少年人，從事強迫勞役，命令他們修補村前大道。因此小學教師瓦西爾集合了全校學生，出發到大路上去勞作。突然大路上出現了政府的差人，把瓦西爾和別的壯丁一起捉了，押到軍隊里去服役。原來這是村長設下的騙局，他以修路為名，把壯丁集合起來，以便統治者挑選他的羔羊。這事給了克林昂加一個很深刻的印象，因為村里從此再也找不到一個像瓦西爾這樣好的青年教師，補他的缺。這一類的悲劇，作者用的是白描的手法，却寫得那末突出，引起人的無限憤慨。

形成克林昂加作品的那種活潑，流暢，樸素的風格，並非是一朝一夕的事，這是他多年努力辛勤寫作的結果，他死後，人們從他的手稿，發現每篇作品，從草稿到最後完稿，經過無數次的修改和易稿。

克林昂加身後寂寞了幾乎大半個世紀，他的真正的價值直到最近才獲得羅馬尼亞人民的認識。人們發現他發出的呼聲，是羅馬尼亞廣大人民的呼聲。同時，他對羅馬尼亞文學語言，有極寶貴的貢獻。他把大

量的羅馬尼亞農民的生動的，富有幽默性的口頭語，運用到自己的作品中，從而豐富了羅馬尼亞的文學語言。



一九五七年暮春。

黃公度的詩

近時這兒的報章副刊常常談起黃公度跟「人境廬詩草」，我以為主要的原因是黃公度一度是清朝駐新加坡的總領事，與新加坡華僑有過直接的關係，至於黃詩的真正價值如何尚在其次，雖說對於「人境廬詩草」都一致的稱許。

我對舊詩向來並沒有特別的好惡，而我的買「人境廬詩草」的動機也如上述。我是想從黃公度的詩，得到一些關於十九世紀末期新加坡華僑社會情形的知識的。

但結果却大失所望，除了「番客篇」，稍稍涉及當時華僑在異鄉的生活習慣外，其餘像「新加坡雜詩」等，只是吟詠榴槿胡椒和南國花卉而已，對於當時中國人在異邦那種胼手胝足的放逐般艱苦生活，却一字不提。查黃公度出使新加坡總領事是光緒辛丑年起至甲午（一八九一——一八九四），據同期薛福成的出使英法義比四國日記光緒十九年六月初六條記載，是年「大小白蠟增工役數萬。吉隆增工役二萬餘有餘。今歲傭工，由閩越至新加坡者，已有三萬六千，大抵散居于白蠟吉隆者為多，流寓日衆，良莠不齊」云云，可見當時中國人過番為數衆多。日記里所說的大小白蠟即現在的大小霹靂。

黃公度和康有為梁啟超輩一樣，是戊戌政變的重要人物，也就是當時講求洋務維新的開明士大夫。在中國的詩壇方面，他也和梁啟超他們一樣是屬於所謂維新派的。他曾經自述寫詩道：「我手寫我口，古豈能拘牽。即今流俗語，我若登簡篇，五千年之後，驚為古爛斑。」

這主張原不算錯。詩歌應該採取活的人民的口語。不過要記住一點，語言固然是文學作品的一個要

素，它可說是文學的工具，但不就等於創作的形式。我總覺得，舊詩無論古體近體，七言五言，到了唐代可說發展到頂點，此後便一直走下坡路。到得清朝，雖說有王士禛，袁子才等人在死撐場面，事實上這種舊詩形式早已僵死了。不是僅僅運用一些新名詞，新術語，像黃公度梁啟超輩所爲，把甚麼「巴立門」，「美利堅」，「亞細亞」，「耶和華」一類當時流行的外國譯語寫進詩里面去，便能起死回生的。新的內容必需有適應它的新的形式。

黃公度對自己的詩作是自視頗高的。他晚年在寫給梁啟超的信里說：『吾之五古詩，自謂凌跨千古。若七古詩不過比白香山吳梅村略高一籌，猶未出杜韓範圍。』自負畢竟是自負。文藝作品，一經公諸於世，自有客觀的評價，非作者本人自吹自擂所能抬高身價。

「人境廬詩草」的價值，充其量亦不過是對舊詩改良的一種嘗試。而這嘗試，正如當時的政治上的維新變革，是失敗了的。直到「五四」新文學運動，白話新詩出現，才算找到了比較正確的路。

至於詩集中那些仇視太平天國革命的詩作，簡直要不得。他罵那些起義農民革命志士爲「盜賊」，「流寇」，「豺狼」。太平軍康王汪海洋克嘉應州，他天天盼望清兵到來，說甚麼「細民堅壁知何益，翹首同瞻大帥旌。」『幾時踏殺羊，老虎來不來？』其後漢奸左宗棠攻破嘉應州城，汪海洋跟譚體元等志士殉難陣亡，他馬上寫成那首「喜聞恪靖伯左公至官軍收復嘉應賊盡滅」，內中有『舉國望君如望歲，……今日平南馳露布，在天靈爽慰先皇。』等肉麻詩句。這樣真也透露出中國士大夫的靈魂，使人認識不管他們是開明的也好，「維新」的也好，一樣跟人民大眾對立，臨到利害關頭，還是和專制腐敗的滿清皇朝一鼻孔出氣的。

一九五七年，十二月十日，留芳居。

是開明的也好，「維新」的也好，一樣跟人民大眾對立，臨到利害關頭，還是和專制腐敗的滿清皇朝一鼻孔出氣的。

一九五七年，十二月十日，留芳居。

想到契訶夫

前兩天在「世紀路」上讀到一篇論英國小說家M·毛姆的文章，文中指出儘管毛姆擁有很多讀者，他仍舊無法廁身偉大作家之林，因為他一貫以冷漠的心情去刻劃他筆下的人物，他對他所描寫的男男女女，少有同情心，更談不上什麼愛了。他這種對人類的漠不關心的態度使得讀者敬而遠之，感覺得很難跟這位作家接近。毛姆的失敗，就在這個地方。

其實，在現代歐洲的文壇，毛姆不過是一個二流的作家，充其量也僅僅是一個比較出色的講故事的作者吧了。他的聲譽，是由於最近替好萊塢製片商賺了一筆錢，而迅速地響亮起來的。

一個好的作家，那情形是恰恰相反的，應該具備着博大的胸懷，充沛的同情心的。

這叫人想起就是連毛姆本人也常推崇不絕口的另一個偉大的小說家，俄國的契訶夫來。

俄國作家A·庫普林在他的「回憶契訶夫」一文中，提及契訶夫住在雅爾達的時候，帶着非常的熱誠看待他親手栽起來的一月小菓園：——

他（契訶夫）常常眯着眼睛，瞧着菓園，說：

『瞧，這兒每一個顆樹都是我栽起來，當然我喜愛它們。可是這是小事。這地方是一片荒地跟水溝，佈滿石頭和蘆草。後來我來了，把這個荒野變成了一塊栽花種樹的美麗地方。你知道嗎？』——他忽然現出嚴肅的臉色，聲調里含了深深的信心，補充道——『你知道嗎，在三四百年以後，所有土地都要變成百花齊放的花園。那時候生活就輕鬆極了，也舒服極了。』

庫普林在記錄下這個俄羅斯的偉大的文學家這段話後，指出這種對人類未來的生活的美麗的想法，是那麽溫柔，憂鬱，而且美妙地表現在契訶夫晚年的作品里。這種對人類未來生活的信心，始終是契訶夫最感親切和最珍惜的思想。

所以，儘管同樣在描寫不合理的人生，同樣在刻劃人性的愚昧，在契訶夫那些作品里，雖說調子是那末的憂鬱，却充滿了契訶夫式的溫情，那出名的「含淚的微笑」；在A，毛姆的作品里，人們所感受到的祇有陰暗和冷嘲而已。

不錯，人類也許是愚蠢的。我們每天都有殺人盈野的戰爭，我們都在趕緊製造着原子彈，輕氣彈，並且以此誇耀；我們的社會還盛行着人喫人的現象，幾乎每一個時辰都發生着劫掠，強姦，貪婪，欺騙，瘟疫，自殺……

然而這些過錯都不在廣大的羣衆，相反地他們是被犧牲者，他們是無辜的，這個責任不該由他們來負。並且，這些人類的愚昧行爲，不是無可補救的，羣衆總有一天覺醒的，事實上他們已經在慢慢的覺醒，覺醒以後這世界就要改觀了。作爲一個有良心的作家，一個真正爲人民大衆服務的文藝工作者，他對人類前途應該抱有信心，同情人類的不幸，把別人的苦難看作是自己的苦難，和大衆站在一起，一同前進。

這是一切嚴肅的作家的道路。

一九五三年，十月廿一日。

關於契訶夫的二三事

（俄國K·如訶夫斯基作）

契訶夫這個最富於幽默感的俄羅斯偉大作家，這個不但深深地影響了同時代的人們並且深深地感染着未來的千千万萬的人們的天才作家，却是一個充滿了傷感的藝術家。

即使是年青的高爾基——在那些年代里絕對不是個容易流淚的人，也爲契訶夫的傷感所動。在契訶夫發表了中篇小說「在谷間」以後不久，那時候居住在波塔華的高爾基寫信給契訶夫：

「我給那些鄉下人讀了「在谷間」。效果好極了，如果你能够親眼看到！鷄冠頭（烏克蘭農人的渾名）們哭了，我也跟他們一塊兒哭。」

不止一次，高爾基提到自己怎樣被契訶夫感動得流淚。高爾基在給契訶夫的頭一封信里說：「讀你的作品，使我經驗了多麼神奇的不可思議的瞬間。我讀着它，幾次哭泣了。」

數年後高爾基又給契訶夫寫道：「我在幾天前看了萬尼亞舅舅，像一個老太婆般啜泣起來了。」

「萬尼亞舅舅」是高爾基最愛的契訶夫的戲曲，看了很多次，在「萬尼亞舅舅」第三十九次上演後，高爾基從莫斯科寫信給契訶夫：「那些觀眾都哭了，演員也一樣的哭泣。」

契訶夫的憂傷是這末的深沉，以至那些職業演員在排過那齣戲第五十回在演出過三十九次以後，也無法抑制自己，不跟觀眾一同落淚。

可見在那些日子裡，人們是怎末的屈服在契訶夫式的憂傷里。對於他們，這是何等樣的神奇，尊貴，

崇高，詩樣的情感！這里讓我重覆一句，這中間最重要的是那一股非凡的力量；在世界上沒有別的文學作品，別一個作家，像契訶夫這樣，能够不藉着一連串的恐怖，而僅以一種寧靜的，溫和的抒情主義便能博得無數觀眾的眼淚。

總之，契訶夫已証明自己是一個偉大的情感的藝術家，一如他是一個偉大的幽默作家一樣。他用這兩種情感去懾服人類的心靈。

二

契訶夫很熱中於幫忙別的劇作家，設法把他們的戲介紹給舞台上演。

在八十年代末期，在他剛結識「瑪萊」跟「哥克茲」兩劇場的演員們之後，他老開始寫信給所認識的劇作家，這些信實在等於通告：

『如果你在夏天寫成一齣戲，你是否願意給莫斯科的「瑪萊」劇場上演？若然，我可以替你介紹。』
在另一封信里他又寫道：

『瑪斯羅夫手上有寫好的劇本麼？我願意介紹給「哥克茲劇場」上演。』

他沒有等候瑪斯羅夫請求他設法把自己的劇本介紹給「哥克茲」劇場上演，他甚至不曉得瑪斯羅夫有否寫成一本戲，可是他却揣測着瑪斯羅夫的意思，而提出別人還沒有想望過的友誼幫助來。

在契訶夫的第三封信里：

『你在寫一個劇本嗎？寫完它，授權我給你在莫斯科上演。我將監督你的劇的排演，替你收版稅跟做別的一切小事情……』

當蘇伏林寫成「雷賓娜」，托他想辦法拿到莫斯科上演的時候，契訶夫在這方面所表現的熱忱，比較

『你在寫一個劇本嗎？寫完它，授權我給你在莫斯科上演。我將監督你的劇的排演，替你收版稅跟做別的一切小事情……』

當蘇伏林寫成「雷賓娜」，托他想辦法拿到莫斯科上演的時候，契訶夫在這方面所表現的熱忱，比較上演自己的戲還要來得熱烈。他老注意到幕後的一切瑣碎的事情，他設法說服那些自以為是的頑固演員。結果在契訶夫的指導下，這戲的演出，証明比蘇伏林本人在聖彼得堡監督下上演的同一齣戲更佳，更見賣力。

幾年以後，當契訶夫的戲在莫斯科藝術劇場上演後，他又一本向來的習慣，拉攏其他作家參加這劇場。俄國的戲劇運動大部份得力於契訶夫，因為契訶夫的關係，高爾基才為藝術劇場寫作「菲里斯丁」跟「底層」兩個劇本。

『我現在呼籲所有最優秀作家為藝術劇場而寫作，』契訶夫在一九〇一年寫信給他的妻子。『高爾基已經寫了。巴爾蒙特，安特烈葉夫，達爾斯訶夫跟別的作家現在也開始寫了。我認為我這種介紹工作，每介紹一個作家最低限度有資格獲得一盧布的報酬啦。』

三

所有跟契訶夫會過面的人，談起他來，沒有一個不指出契訶夫所有的那種深厚的俄羅斯民族性格，即他那種對於自炫跟誇張的行為表示深惡痛絕的性格。這幾乎是不能相信的事，像他這末一個受全國崇拜的人，却對自己的盛譽表示那末淡漠。

事實上，契訶夫似乎是給自己負起一種任務來，極力消除自負，避免利用自己的成就跟優越地位，去壓抑他人。

當他的全集準備出版的時候，他要求出版者不把他的照片跟傳記印在全集里面，他堅持着這一點。結

果全集出版時，他的傳記給抽出了，雖則根據傳統的習慣，讀者要求每一個作家的全集，第一卷應該印有那個作家的傳記的。

契訶夫在一八九九年告訴約達諾天（泰根諾特城的市長）：

『在巴黎的當兒，著名雕刻家柏斯丹想替我塑像，可是我拒絕了。』

在那些和別人一起拍的照片里，除了偶然兩三次例外，契訶夫老是站在陰影里，站在什麼人的後面，或最愛站在一旁。他從來不愛坐在一羣人的中心或靠近中心的所在。在他一生里，契訶夫嚴格遵守他在年青時候誥戒過自己那個意志薄弱的哥哥的戒條：『真正的天才永遠是在人叢中的後面，離最顯明的所在愈遠愈好。』

一九〇〇年正月，藝術學院選契訶夫爲名譽會員。這是那個時候作家所能得到的最高榮譽。但他彷彿完全忘記有這末一回事。祇有一次，他在一封家信里談謔地這末簽署：『藝術學院會員陶陶』。當他須在他的妻子的護照上簽上他的頭銜的當兒——他說道：『開頭我想把你當作藝術學院榮譽會員的妻子，但後來我覺得把你當作一個醫生的老婆來得更好。』

契訶夫從來不在舞台上公開朗誦自己的作品，甚至不在人數不多的朋友面前朗誦。他去戲院，坐的往往是最後一排。

他寫信給圖書館：『請你們不要向任何人提及我參與你們圖書館的事務。』

當那個圖書館要求契訶夫贈給一張照片，契訶夫答應送他們一張法國小說家都德的照像。

契訶夫時常深怕自己的盛譽跟地位會得罪任何人。在他認識的作家里頭，有一個不算沒有才情的蒂汗諾夫，但和契訶夫比較則簡直有如小巫見大巫，不過契訶夫却這末邀請起他來：

『我親愛的阿歷須維奇，我並不是邀請你來拜會我，這是徒勞的事。如果是哥堡的皇子或埃及的皇帝邀請你，你或者會到場，但是像我這末一個無藉藉名的俄羅斯作家來邀請你，最多祇能引起你的不滿。』

當那個圖書館要求契訶夫贈給一張照片，契訶夫名聲大振，有一個不算沒有才情的蒂汗契訶夫時常深怕自己的盛譽跟地位會得罪任何人。在他認識的作家裡頭，有一個不算沒有才情的蒂汗

諾夫，但和契訶夫比較則簡直有如小巫見大巫，不過契訶夫却這末邀請起他來：

「我親愛的阿歷須維奇，我並不是邀請你來拜會我，這是徒勞的事。如果是哥堡的皇子或埃及的皇帝邀請你，你或者會到場，但是像我這末一個無藉藉名的俄羅斯作家來邀請你，最多祇能引起你的一晒罷了。……」

契訶夫甚至向開罪了自己的人請求寬恕。他寫信給一個有錢的朋友：『有一次在巴黎的宴會里，你請我留在巴黎，並願借錢給我，但我拒絕了。我覺得我的拒絕使你不安和着惱，所以在我們分手的時候，你表示淡漠。這也許是我的誤會，否則我得向你保證，我之所以拒絕並非因為我不願借你的錢……』

契訶夫似乎是唯一一個因為不願借人家的錢，而向人家請求寬恕的人。

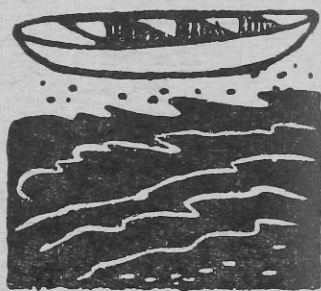
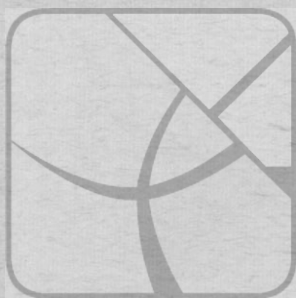
附記：本篇譯自俄國K·如訶夫斯基所作的「契訶夫其人」一書。該書對契訶夫的生活思想有精確深入的研究所。本篇所譯的是其中三節。

一九五〇年九月四日譯。



文藝走筆

第三分：





作家的抉擇

今年五月廿三日星洲日報的通訊欄，報導了一件據說是震撼了整個歐洲文藝界跟文化界的醜聞：在西方一些所謂不願靠攏的自由主義作家以及那些一向標榜思想自由厭惡獨裁的知識份子心目中享有崇高地位的某權威英語文藝雜誌，現在被人揭出了廬山真面目；原來這個所謂歐洲第一流水準並以自由立場自命的刊物，早被美國特務機關「中央情報局」暗中收買去了，按月領取大筆美金津貼，成為美國擴張政策的宣傳喉舌，使得那些一路來竭力支持這刊物的作者和讀者都啼笑皆非。

本來，美國「中央情報局」有的是美鈔，在它的銀彈攻勢之下，被收買過來的雜誌刊物，比比皆是，遠的不提，且舉新加坡一地來說，我人日常所見在各處書報攤上展示出來的那一大堆花花綠綠琳瑯滿目來自香港的華文刊物，其中不少其經費來源是可疑的，祇要看看它們儘管在攤子上擺到封面發黃，無人過問，仍能一期一期的出下去，就不難想像它們一定有資力雄厚的後台老板在撐腰的。

不過，這一類的刊物，它們的主持人無非抱着報銷主義，他們只要雜誌能够按期出版，按月領得一筆津貼，便於願已足，至於刊物的內容如何，是在所不計的，當然有時也循例抬出個什麼「自由民主」的幌子來應世，可是那狐狸尾巴反而欲蓋彌彰，稍為有點頭腦的讀者也要不屑一顧的。

自然，上述這一類的刊物，是不能够拿來跟那個權威英語文藝雜誌相提並論的，後者玩弄的手法高明得多了。它並未直接向「中央情報局」領取津貼，而是以間接方式，通過那個提倡「言論自由」，「思想自由」的「文化自由大會」向「中央情報局」領得每年三萬英鎊津貼的。這麼一來，一般讀者被蒙騙了，固

不待言，最可憐的還是那一批以在該雜誌發表文章爲榮的所謂反共左翼文化人和作家，他們上了人家的當，給別人牽着鼻子走，做了人家的工具，都不曉得，仍以獨立自由文化戰士自居！

這件事，又使我們想起一個並不算新鮮的問題：在目前左右兩大陣營鬥爭白熱化的情勢之下，作爲小資產階級出身的文藝作家，能否不參加任何一方面，不站在那一邊說話，潔身自愛，保持超然的立場，寫自己所要寫的，發揮自己所願意發揮的，這是非常可疑的，記得三十年代中國文壇就會經否定了「第三種人」的存在了。

維持「第三種人」的超然立場既然是不可能的，那麼，與其左右做人難，或者被人暗中牽着鼻子而不自知，倒不如爽爽快快地從中選擇一條適合自己走的道路了。

至於怎樣去抉擇，我以爲倒也不困難。只要認清誰是真正跟人民大眾站在一道的，誰是真心爲人民大眾的利益而奮鬥的，文藝作家就應該站在他們那一邊，擁護他們，用筆和舌爲他們効力。相反的，如果口聲聲喊着「無產階級萬歲」，而暗地里却盡幹着些出賣人民，違背人民大眾利益的勾當的，則無論這些東西掛着多麼漂亮的招牌，打着什麼「主義」的旗幟，擺出怎末左的姿態，天天在他們的機關刊物上公布怎樣冠冕堂皇的「文藝政策」和什麼「創作綱領」，我們是決不上當的；我們不但不上當，而且要揭穿這些東西的作爲，讓大家認清他們那隱藏在假面具後面的究竟是怎樣一副嘴臉！

一九六七年，七月，半山樓。

關於雜文

從「晨星」每天收到的來稿，我發覺了一點：雜文這一形式的作品少到幾乎沒有，日前又接一位寫作朋友來信，問「晨星」是否注重雜文，這大約是有鑒於「晨星」上很少讀到雜文的緣故吧。

這倒使我發生了一些關於雜文的感想。

一提到雜文，就馬上使人想起魯迅先生在這方面的成就，他那種辛辣，鋒利，深刻，極盡諷刺能事的文體，使得一談起雜文，人們就意識到魯迅先生所說過的，雜文必須如匕首，似投槍，一拋一擲之間易中敵人的要害，立置他們於死地。

但雜文這一形式的產生，是有它的歷史背景的，社會的急遽的變化，人民的鬥爭經到了短兵相接的階段，作家無暇將其感受鑄入典型的創造，從事長篇鉅製，時代要求他迅速的反映血淋淋的現實，迅速的打擊敵人，於是雜文這戰鬥形式便應運而生了。同時，在這樣的時代，又往往不是直言的時候，魯迅先生就說過：『專制的暴君使人冷嘲』，這說明雜文的另一特質，即這種戰鬥性的文體為何經常通過迂迴曲折，轉灣抹角，冷嘲熱諷的形式，去打擊醜惡的現實，剝掉敵人的假面。

因為時代的要求，抗戰前跟抗戰後，魯迅風的雜文異常蓬勃。同一時期，星馬文藝園地內，雜文也有相當的發展。

戰後，這方面不知怎的顯得沉寂了，無論中國或星馬，都是這樣，是不是我們已經到了可以直言的時候啦？

當我們還嗅到濃厚的火藥味，當炸彈還在我們生根的土地上不停地爆炸，當「勝利」變成大多數人的災難的時候，文藝寫作人放下雜文這犀利的武器，是不該的。

尤其是我們——星馬的文藝寫作人，必須重新拾起這枝投槍，這匕首，利用我們無從發表長篇作品經濟篇幅，狹小的副刊地盤，打擊人民大眾的狐鬼。

一九四七年十月四日。



雜文餘談

前天寫了一篇關於雜文的小文，主要是說在還有大量流血鬥爭的現在，雜文這一富有戰鬥性的文體，應該加以發揚，文中側重在說明雜文那相當於匕首投槍的戰鬥形式，它的短小鋒利，易於迅速反映現實，打擊敵人的這一特點，和它如何適應於馬來亞社會環境，特別是發表條件常常受篇幅限制這一事實。

但這都是側重於雜文的形式方面，現在覺得還有補充一點意思的必要。因為形式與內容是一種有機的結合，不能隨便機械地加以分開；不但如此，在藝術上，內容往往決定了形式，一件藝術品有怎樣的內容，就有與此相適應的形式，「毛毛雨」這爵士的調調兒，無論如何決裝不下「大刀隊進行曲」的內容。所以，雜文的戰鬥性，是決定於作家的進步世界觀，他跟人民大眾一起的鬥爭生活。缺乏了這些，雜文將是沒有靈魂，沒有血肉的東西，更談不到有甚麼戰鬥意義。

像這樣的錯誤，好久以前就有人指謫過了：「一些寫雜文的朋友，往往喜歡反覆觀摩魯迅先生的雜文，然後下筆，在行文造句方面，刻意模仿魯迅先生的文體。向大作家學習是好的，但徒然注意文體，那祇能得着魯迅先生的皮毛，而忽略了他那偉大的人格，這人格纔是他的雜文的真正生命。」

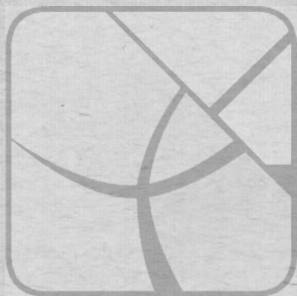
其末流就祇老記着魯迅先生那所謂『紹興師爺的刀筆』，『世故老人的尖酸刻毒』，故以為凡雜文，必須以最毒辣的方法罵倒對手，但事實上，這些無非是魯迅先生所打擊的敵人底可憐的招架戰術而已。

我們必須注意，雜文的諷刺，是有別於謾罵的。

謾罵，不過是主觀的衝動，以主觀的感情，代替客觀的理智，對事物單憑一時的衝動，就恣意謾罵，

毫不加以冷靜的分析，這未免過於鹵莽，常常流於潑婦罵街式。諷刺的本質，應該是善意的，魯迅先生本人就說過，他的諷刺，目的在希望被諷刺的對象能够改過自新，決非要擦他們進水里去。

我們得認清對象，這是重要的。



一九四七年十月六日。

藝術家的態度

——偶話之五——

根據周作人在魯迅死後所寫的回憶文，魯迅在替「新青年」寫文章以前，所輯錄有關鄉梓的文獻像「會稽故書雜集」，都是用周作人的名義印行的，其他一些文章，如「域外小說集序」等，雖是魯迅本人執筆，但也掛作人的名字刊行。周作人說這可表現魯迅弄學問不求聞達的態度，稱這是搞藝術的最高態度。

認真，嚴肅，不好名，不孜孜爲利，這是藝術創作的最高態度。這種嚴謹態度，後來貫串在魯迅整個生涯里面。他自己也說過，他的書最初是印一二千本，以後再版時才慢慢增加到三千，四千，因爲他恐怕自己的著作貽害讀者，恐怕讀者花掉辛苦獲得的血汗錢，買他的書以後，有上了當的感覺。這中間還有一個動人的插曲：有一次一個青年買了魯迅的一本著作，把錢放在魯迅的手里的時候，那錢還沾着那青年的體溫。這體溫一直滲進他的心靈深處，使他受到深深的感動，一生不能忘懷，因此以後凡有所著述，翻譯，他的態度更爲認真，更爲嚴肅，務求對得起他的讀者。

這是一個偉大藝術家的良心。

目前不爲進步人士所齒的法國作家紀德，早年的作品，不但像福樓拜那樣，往往費十年八年的悠長歲月才完成一部著作，而且出版時，印的冊數也非常之少，例如他的小說「背德的人」，初版才印三百本，在文化發達，出版物銷數廣大的法國，區區三百部真是一個小而又小的數目，他的另外一本名著「地糧」，

初版也祇印五百本而已。

像魯迅，紀德這樣對自己的著作採取如此慎重態度，不圖一時的名利，是一切以純潔嚴肅的態度從事藝術創作的藝術家所應具備的。

回頭看看時下一些所謂作家，却盡粗製濫造之能事，對於求名趨利，則如蟻之赴膾，甚至爲了取得更多的版稅，跟一時的虛名，不惜大寫其色情小說，以低級趣味媚悅讀者，像徐訐，像無名氏，沈從文一流文人的行徑，不由不使人感慨萬千。

當然，我這里並不是說寫了文章，應「藏之名山，傳諸其人」，我絲毫沒有提倡這種「孤芳自賞」的雅興的意思。藝術脫不離宣傳，白紙上寫了黑字，目的就要給別人看，而一有讀者便免不了發生某種影響，和宣傳某種作用。如果寫出好作品，能在社會上起良好作用，則這作品能推行愈廣愈妙，殊無加以珍秘的必要，因爲藝術原來是爲服務大眾的。

這篇小文所強調的不過是作爲一個有良心的藝術家，他應該抱着嚴謹，純潔的態度，從事創作罷了，此外別無深意。

一九四九年三月十四日。

談文藝批評

據說屠格涅夫是不大喜歡批評家之流的，雖則他自己有時也寫寫文藝批評一類的文章。

俄國小說家J·巴甫羅夫斯基在屠格涅夫死後，寫關於這位十九世紀俄國的偉大的小說家的回憶錄的時候，曾引了屠格涅夫的一段關於俄國文藝批評家的話：

『關於這本小說（指屠氏著的「春潮」）我們的批評家把我罵得真够厲害。他們甚至說這是一本空洞的著作。……他們抱怨着「春潮」裏面沒有主題。他們從來不想論到那作品是怎樣寫成的，他們只要看那題材。人的確不能够比這更可憐地欣賞文學作品，而且比這更厲害地損害它們了。我讀到這種所謂批評文章就不能不感到深的厭惡，我覺得好像是作家多多少少地得罪了他們，他們只向他本人報仇，並不去批評他的作品。對於名作家，這當然是沒有關係的，可是他們却把新人殺死了。』（借用巴金的譯文）

從這一段談話里，可以見出屠格涅夫對那些所謂文藝批評家的深惡痛絕。

托爾斯太比屠格涅夫更徹底，這位世界文學界的巨人乾脆把那些文藝批評家看得一文不值，他在什麼地方說過這末一句話：『所謂文藝批評家也者，不過是一羣企圖論列智慧者的愚人。』

魯迅也曾勸過年青的作家不要理睬所謂文藝批評家之流。不過魯迅並不像托爾斯太那樣毫無原則地否定文藝批評的價值的。魯迅所反對的，是中國文壇那些李達式的批評家，不管三七二十一，掄起板斧亂劈一陣，連一些有前途有希望的文藝幼芽也給糟蹋死了。

難道作家與批評家之間，永遠存在着這種絕對的對立麼？我以為決不會的。

文壇上新的天才被發掘，往往得力於具有卓越眼光的批評家。如所周知，俄國的陀斯妥也夫斯基，以一個無藉藉名的年青作家，因為寫了處女作「窮人」，得到當時俄國文壇的權威文藝批評家白林斯基的賞識，給予高度的評價，而躍登文壇，一鳴驚人，成為俄國的著名小說家。像這樣的例，在世界的文學史上，真不知有多少。

「文章千古事，得失寸心知，」這種否定批評，拒人於千里之外的態度是要不得的。這是創作上一種自大狂，認為自己所寫的字字都是珠玉，篇篇都是嘔心傑作，真是文人通病，不足為訓。

事實上，作家是現實的人，藝術也是現實的產物，是現實生活的反映，並不像有些作家本人所想像那麼玄秘，難以捉摸，否則何貴其為藝術。好的藝術該是能夠為大眾所瞭解，為大眾所接受，教人通過藝術所展示的世界，更進一步認識現實生活，興起改革現實生活的要求，——這就是藝術的價值，這便是衡量一件藝術品，一篇文藝作品的好壞的尺度。因此一個文藝批評家的任務，就立足在這種現實的要求上，客觀地分析一篇作品的藝術和社會的價值，它滿足現實的要求到何種程度，指出作家在這方面的成就跟他的過失，幫助讀者進一步的理解作品的本質價值。這樣批評家才算完成了文藝批評的使命。

在這方面，一切公式主義的批評，死拉住幾條原則和死公式，拿去衡量一切作品，稍一發現不符合自己那一套公式的，便給批評得一文不值；這不是我們所需要的文藝批評。等而下之的，那些把批評當作一種達到私人目的的工具的所謂批評家，對於朋友則捧上卅三天去，阿諛，諂媚，肉麻當有趣，對於異己者則不惜無中生有，吹毛求疵，肆意攻訐，恨不得將人凌遲處死才快意；像這樣的批評家，那簡直是文壇的敗類了。

在馬華文壇（據說我們真存在這麼一個壇的）文藝批評一向沒有能够建立起來。如果說馬華文藝創作

類了。

在馬華文壇（據說我們真存在這麼一個壇的）文藝批評一向沒有能够建立起來。如果說馬華文藝創作

落後於現實，那麼批評是落後於創作的。尤其是目前馬華文藝創作運動處於低潮時期，一切賣死人頭的，一切牛鬼蛇神都乘機抬頭，活躍於文壇，以至鬧得烏煙瘴氣，臭味薰天，黃色泛濫，色情的東西淹沒了整個文藝界，所謂文藝批評更淪於幫閑地位，以捧場，拍馬為唯一的業績，不着眼於作品的批評，祇一味替作者瞎吹一場：什麼「這是國內的名作家」呀，「他在國內出版過十幾部著作」呀，「他的小說還有學者名流替他寫序」呀，「他的小說已經準備在香港拍電影」呀，「上海大雜誌都特約這位作者撰稿的」呀，諸如此類，令人作三日嘔。

建立嚴肅正確的文藝批評，廓清馬華文壇的重重陰霾，這是我們當前的急務。

一九五三年，十二月八日，留芳居。

馬華作家應多寫「平凡人生」

「世紀路」六十二期上發表了莫達的「擴大寫作的視野」一文。這位論客對過去一年來的馬華作家的小說創作，表示大大不滿，因為——

「這一年來……創作小說方面，也有過好些短篇和中篇，其成績雖不比發表過或正在發表的歷史小說或譯文來得佳，但寫作技巧方面，有些地方確實是寫得相當好。但我覺得，有些技巧很好的作者，視野却很狹隘，翻來覆去地在一些平凡的人事上迴旋着。」

於是這位論客要求作家「打開一個天地來」，「應該大胆地把現實的形形色色，暴露出來，反映出來。」他舉出一些成功的作品為例，如曹禺的「雷雨」，電影「萬家燈火」（談文藝創作，却牽扯上電影，是不倫不類的）。但他又不能不承認這些作品其實都是描寫平凡人生，「小人小事」的。這篇大文，論點混亂，叫人莫明其妙，摸不着頭腦。

這裡姑且不論拿「譯文」（注意僅僅是譯文，而非翻譯文學作品）來與創作小說比較，相提並論，是如何的不倫不類；我們要問「現實的形形色色」，現實的諸相，除了平凡的人生，「小人小事」以外，還剩下些什麼？事實上，在現實人生中，幾乎是無一不平凡的。生，老，戀愛，死亡，貧困，苦惱，勞動，這些都是人類社會的日常現象。也許戰爭已經够轟轟烈烈了吧？可是甚至是戰爭，在我們這時代里，也是司空見慣，變得平凡了的，可以說我們每個人都直接或間接受到它的洗禮，和影响的。

因此，馬華作家能够致力於反映，刻劃那形成「形形色色的現實」的絕大部份的「平凡人生」，正是值

得鼓勵的好現象，說他們的視野不够廣大是無稽的。

司空見慣，變得平凡的，可以說我們每個人都接觸到。因此，馬華作家能够致力於反映，刻劃那形成「形形色色的現實」的絕大部份的「平凡人生」，正是值得鼓勵的好現象，說他們的視野不够廣大是無稽的。

不錯，現實生活有時也會出現一些偶然的，不尋常的，奇特的現象。但如果我們承認文藝是通過具體的形象去反映客觀現實的，是用藝術概括的手法突擊現實的本質的，如果我們是這樣去瞭解文學的任務的，那麼作爲一個作家，他的任務是怎樣在自己的創作里表現現實生活那些最本質的，必然的，換句話說就是平常的事物，應該排斥一切非本質的，偶然的，超自然的現象。一個近代的大哲人說過：現實主義的文學，除極精確的描寫客觀現實外，還要創造典型環境的典型人物。

俄國的著名文藝批評家白林斯基也說過這樣的話：

『引誘讀者異常注意的小說主題，越是平凡，越是常有的事，便越能够顯示着作家的天才的偉大。』目前港派文人所寫的那些獵艷的「傳奇」，「新才子佳人」的東西，和充斥馬華文壇的黃色讀物，以及一切低級趣味的東西，這些東西所以沒有半點藝術價值，它們所以有害，除了販賣色情，誨淫誨盜外，就在它的內容是超現實的，荒誕的，不惜誇大了偶然的現象，渲染反常的事物，企圖以此麻醉讀者，粉飾太平。

莫達顯然是把「平凡人生」與「身邊瑣事」混爲一談，不曉得什麼才是描寫「平凡人生」，什麼才是「身邊瑣事」，而把兩者等量齊觀。

戰前一個時期，上海有些作家，整日價躲在亭子間里寫作，脫離羣衆，生活蒼白，寫出的作品，不是無病呻吟，便盡是那些没有多大意義的作家本人的身邊瑣事，談談和自己的太太吵架，柴米油鹽漲價，稿費拿不到手呀，要不就是講自己怎樣失戀，上舞場，坐咖啡室呀，等等。這種作風，一時蔚成風氣，終於受到讀者的嚴厲的批判。要求作家走出亭子間來，進入民間，體驗形形色色的現實生活，寫出有內容的堅

實的作品來。

描寫「平凡人生」與描寫「身邊瑣事」，是兩種截然不同的事，決不能混為一談的。

俄國的偉大小說家契訶夫便是以善於描寫灰色的平凡人生著稱的。在契訶夫的龐大數量的作品里，反映了十九世紀末，俄羅斯平民社會的整個風貌。在契訶夫的筆下，出現了知識份子，小官僚，大學生，醫生，妓女，商人，店員，流浪漢，兵士，農民，以及所有形形色色的平凡人物。從沒有誰責備過契訶夫寫作題材狹窄，視野不夠廣濶的。

批評馬華作家的視野不夠廣大，作品題材狹窄，這是可以的，但其弊不在拘泥於描寫「平凡人生」，相反，馬華作家的創作內容所以貧乏，倒是因為沒有盡量在作品里反映形形色色的「平凡人生」。

關於接受文學遺產

近來，中國新的出版物，在當地能够看到的日見其少了，尤其是新出版的文藝創作，縱然非完全絕迹，也可說得上是鳳毛麟角。書店書攤里面都充斥着「港派」作家跟當地一些無聊文人的黃色作品，販賣色情和低級趣味，毒害大眾。自從青年學生掀起了如火如荼的反黃色運動以後，這些色情文藝也便給人唾棄，開始沒落了。

拒絕閱讀有毒的色情作品，肅清黃色文藝，這是很好的現象，也是重整馬華文學運動的一個先決條件。

但由於中國出版的新文藝書籍運來的不多，同時由於馬華文藝界長期陷於停滯中，有不少的嚴肅的文藝工作者沉默了，剩下來的就有孤軍作戰之感，結果，優秀的馬華文藝創作更是難得，無法滿足讀者羣的需要，大家都感覺到精神糧食的恐慌。

這樣的情形，就鼓舞一些文學青年閱讀起中國的舊小說的興趣來，並且促成一部份舊章回小說的暢銷，據說「作家書店」最近重刊的舊章回小說如「水滸」，「紅樓夢」，「三國演義」，銷路都很好，其他著名的舊章回小說如「金瓶梅」，「儒林外史」，「官場現形記」，「二十年目睹怪現狀」等，銷數也不錯。

這些舊小說都是中國輝煌的文學遺產的一部份。接受文學遺產，吸收中國古典文學名著的精華，學習前人的創作經驗，這原是每一個文藝工作者不可少的一份工作。

中國人向來不重視小說，把小說看作是不登大雅之堂的「小道」，君子弗爲的。中國的正人君子一向不把小說視為藝文，小說也就從來沒有擠進「廟堂文學」里面，佔過一席位。不過這樣一來更好，士大夫跟正人君子既不重視小說這種文學形式，舊小說就成爲真正的「平民文學」了，成了民間的一種通俗文藝形式，例如中國舊章回小說的老祖宗的宋朝「話本」，就是說書人的「底本」，是一種純粹民間的藝術。

因此，在中國的古典文學作品當中，舊小說可說是最能直接或間接地反映中國人民大眾的生活，他們的鬥爭，表達了他們的要求與願望的，這其間「水滸」和「紅樓夢」就是最偉大的代表。像「水滸」跟「紅樓夢」這樣有價的古典文學，是文藝工作者非研究不可的。

不過，中國的舊小說畢竟是封建社會的藝術產品，即使是其中最優秀的，最有價值的，它們的內容也難免滲雜有封建意識的毒素，甚至有迷信的成份，或違背歷史的傾向。這就要求我們在閱讀研究的時候，加倍小心，須用科學的批評的眼光，歷史的觀點，根據作家當時的具體情況，對作品加以具體的分析，區別出這作品的好壞，那些是糟粕，那些是精華，而加以適當的揚棄。

我們要特別注意的一點，是在分析這些舊小作品的時候，應從歷史觀點出發。倘若拿現代的標準去要求古人，衡量古人的作品，這是錯誤的，絕對要不得。

這還是雜文時代

「世紀路」創刊不久，趙心先生發表了一篇文章「這是雜文時代」，意思是說在我們這個多難和激變的時代，還是需要短小精悍的雜文；這種富有戰鬥性的文藝形式，最能够迅速地反映現實，批評現實。經過這麼一號召，「世紀路」里面果然出現了不少的雜文，大胆地撕毀「正人君子」的假面具，揭發了掛着「名作家」的招牌却幹着扒手勾當的文抄公，也揭露出大小「文痞」的真實嘴臉，使其無所遁形。

發揮雜文這種戰鬥的特性，以雜文爲投槍，匕首，投向敵人的心臟——這是大快人心的事。但因此一來却開罪了「正人君子」，以及一切牛鬼蛇神，並且惹來了咆哮，叫囂，以及種種的陰謀，大有非滅此朝食不可之勢。

「世紀路」的壽命所以不長，我想主要原因就在於此。

但「世紀路」的天折，証明了這些雜文確乎發生了効力，証明雜文的確是有價值；尤其重要的是証實了一件事實：目前還是雜文的時代。

在馬華文藝運動這短短的二三十年歷史當中，雜文曾經有過輝煌的成就，如果說中國「五四」新文藝運動，小品文的成功，幾乎在小說跟詩歌戲劇之上，那末這種情形在馬華文藝方面尤其顯著。因爲在我們這裏，除了社會的原因以外，出版條件不發達也是促成雜文跟小品文一枝獨秀的因素。在星馬，作家很少有機會出版單行本，文藝雜誌的出版也不絕如縷，因此，一般文藝工作者發表作品的地盤，幾乎局限於幾家大報的副刊，而副刊的篇幅窄少，祇能容納字數不多的作品，以短小精悍見稱的雜文可說獨得其便。

所以馬華雜文無論在數量上抑或在質方面，都凌駕小說，詩歌，戲劇之上。甚至原來是寫小說或詩歌的，也不得不經常運用雜文這種形式，發抒己見。馬華雜文家更是人才輩出，這裡產生過好些優秀的雜文家，例如趙心先生所舉出的梅秀便是其中之一，此外還有陳子遺，馬達諸人，也是名重一時的。

此外馬華的雜文還有一個值得自傲的優點。

在星馬，沒有人把雜文小品文，當作小擺設，供有閑階級賞玩。這裏也沒有出現過「幽默大師」林語堂跟知堂老人等人在「人間世」所提倡的那種以「閑適」為格調，專門抒寫什麼個人「性靈」的小品文。在日人的屠刀下尋求什麼「閑適」，實際上等於「幫兇」。在馬華的文藝園地中，雜文一開始便以戰鬥的姿態出現，正如魯迅先生所說過的，能生存的雜文小品文，該如匕首，投槍，為我們殺出一條生路來。我們從沒有忽略過雜文這種積極的任務。

讓我們繼續發揚馬華文藝這種優良的傳統。

一九五四年二月廿一日。

談文章

魯迅在「阿Q正傳的成因」那篇文章裏說過，他寫的文章，都不是湧出來的，而是擠出來的，聽的人往往誤解這是謙遜的話，其實倒是真情。文章是擠出來的，這是由衷的話。搖筆桿的朋友，尤其是以賣文爲生，靠稿費糊口的文人，多了解個中滋味。

寫好了作品，『藏之名山，傳諸其人』的時代早已過去了。自從世間有了「報屁股」這東西跟大大小小的雜誌期刊，而又標明了「歡迎投稿」以後，文人作家便有了一條新的出路，可以投稿，靠稿費生活，成了職業著作家了。在這種情形之下，作家爲了買米，爲了繳房租，有時便不得不「擠」出文章來，換取幾文錢稿費去。成了名的大作家，被「擠」得更兇，因爲編輯先生大都想「拉」到名作家寫稿，以光篇幅，增加銷數。爲了應付他們，名作家即使肚內沒有文章，也得拼命「擠」出來。記得我國的名小說家茅盾就曾經營編輯爲僱主，而自比爲打雜小工的，僱主命令一下，就得効命的。這樣寫文章，成爲現蒸現賣，一經寫就一篇，便馬上讓它出籠應市。寫好作品，擱在抽屜裏一年半載，慢慢推敲的事現在是少有的，除非作家本人幸運領得一份遺產，或娶得個富家小姐，帶來一筆可觀的奩奩。

崇拜「煙西披里純」的朋友，也許因此而皺眉：文章既然是擠出來的，那還會有好文章麼？答案是：也不一定。証據是「魯迅全集」裏，幾乎沒有一篇不是沒有價值的文章。他那篇在孫伏園催迫下，一章一章「擠」出來的「阿Q正傳」，不是已經成爲世界文學名著麼？

魯迅逝世後，有人寫了一首輓詩：『喫的是草，擠的是牛乳』。這正好說明魯迅全部寫作生涯的特徵。

不過，要「擠」出來的文章也成爲好文章，是有條件的。那是需要作家本人在學問方面曾經下過一番苦工夫，把思想搞通，同時對社會人情又已有過深刻的觀察，具備了這樣條件，即使是「擠」出來的文墨，也不失其爲好文章。否則不學無術，胸無點墨，縱然搜索枯腸，也是「擠」不出半點墨汁來的。

然而，據說文章又是自己的好。『人家的老婆，自己的文章』，似乎已經成爲大家公認的文人通病。但「病」究非康健的正常狀態，不足爲訓的。而且，我以爲文人大概還有不乏自知之明的，祇是當着別人的面，才替自己吹噓掩飾，私下裏便沒有那麼自信和有把握了。君不見，那些自掏腰包印一本單行本什麼的，便要敦請名流寫序；寫一篇連主題也不知所云的「歌訟賭徒」的小說，就糾集同鄉捧場，登了一篇又一篇，厚着臉皮吹說是已經寫出了馬華社會的「典型人物」云云；甚至在什麼「新年特刊」上寫一篇應景文字，便惟恐別人不知，於是攀附死人，從墳墓裏拉出些已死的名作家諸如郁達夫之流來，自稱本人曾經這些死鬼在生前譽爲『馬華最負盛名的散文家』等等。諸如此類，無非暴露這些所謂作家對自己寫出來的東西，連本人也沒有信心，所以才叨光名流藉此掩飾自己的低能，騙騙讀者而已。

再談雜文

我在「文藝報」第二期寫了一篇「這還是雜文時代」，目的在指出我們這個動亂的時代，還是需要雜文這種鋒利的文藝形式的。社會的急遽變動，現實的迫切的要求，使得作家無暇從事長篇巨製，慢慢鑄造典型。尤其是目前馬華社會，不特黑暗，腐化的勢力，日益猖獗，並且文藝工作者還受了其他種種的客觀條件的限制，譬如出版機會的缺乏，發表作品的地盤的稀少，在在都促使寫作人不得不拿起雜文這個短少精悍的武器來，發揮雜文那種匕首，投槍的特性，致敵於死命。

在「這還是雜文時代」一文里，我特別着重一點，即馬華雜文一路來都有着優良的傳統，馬華雜文一向是富於戰鬥性的，從來沒人把雜文看作小擺設，「寄沉痛於幽閑」；馬華的雜文寫作都是敢於面對醜惡的現實的，正如魯迅所說的敢哭，敢笑，敢怒，敢打。我之特別提起這個優良的傳統，是因為馬華文學運動，自從受了逆流的衝擊以來，這種戰鬥的雜文便不經見了，而且隨着沉渣的泛起，雖然也出現一些自稱是「雜文」的東西，但其實不外是揶揄打諢，化屠戶的兇殘為一笑罷了；下焉者更祇會寫作文壇舊事，編兩則笑話，研究女人小便的聲響，教人打一聲哈哈。甚至連以「戰鬥的雜文家」自命的，出版一本雜文集，也在廣告上說些什麼「一卷在手，勝過喝十杯咖啡鳥」的昏話。從這些現象可以知道雜文在這輩無聊文人手里，是墮落到怎樣的地步了。

但想不到我那篇短文却引來了一些妙論，轉述費神，摘錄如下：

『有人以為這還是個雜文時代，因而拼命地專向這方面致力……這都是錯誤的。我們固然要運用雜

文的潑辣尖刺惡劣的傾向，但不能完全地倚重之作爲唯一的創作形式。」（『人間月刊』第二期，蘇夜：「馬華文藝現階段三大任務」）

這里姑且不論既然承認雜文是『文藝中的匕首』（見蘇夜該文）何以『專向這方面致力』，又是錯誤的。難道祇准許有專向小說和詩歌努力的小說家，詩人，而不允許有專向雜文努力的雜文家麼？

我這里要指出一點，是蘇夜文中的『有人以爲這還是個雜文時代』的『有人』大概是指我而言的，但我這個『有人』却從沒說過要把雜文『作爲唯一的創作形式』，來代替小說，詩歌，戲劇其他文藝形式。把某一種文藝形式當爲唯一的創作形式，而把別的所有文藝形式取消，一脚踢掉，在事實上是沒有可能的。因此蘇夜的耽心，非但多餘，並且是常識以下的。我們稍爲涉獵一下世界文學史，便會知道，雖說一個時代有一個時代的文學風尚，在某一個文學發展階段里，雖然可能有某一種文藝形式最受羣衆歡迎，蔚爲風氣，但同時必然還有其他文藝形式與之並存，而且也擁有一定的讀者。例如十九世紀後半期的法國文學，最發達的創作形式是小說，這一文藝形式，產生了福樓拜，左拉，都德等寫實主義和自然主義諸大師，但同時也出現了著名象徵派的詩人馬拉美的詩章。又如在古代社會，文藝形式似乎祇限於詩歌跟韻語的形式，但同是詩歌，在三百篇里也有風，雅，頌之分。

無中生有，濶濶視聽，總不是馬華文藝現階段的「任務」吧。

巴兒狗的論調

我在「再談雜文」一文里，對於「人間」第二期發表的蘇夜的「馬華文藝現階段三大任務」關於雜文的有害觀點，略加糾正，以正視聽，不料作者不但不知改過，反而惱羞成怒，東拉西扯，不惜用潑婦罵街式的下流口吻，亂罵一通，企圖掩護自己的無知和缺乏常識，活現出一副無賴嘴臉。

像這樣的一開口就是什麼馬華文藝的「任務」閉口又是什麼「路綫」，動不動就教訓別人，自以為了不起，其實却是一竅不通的所謂「文藝理論家」，是不能欺騙明眼的讀者的，徒令人齒冷罷了。對於這類「文藝理論家」，我本來不想再浪費筆墨的，但我覺得像這類角色，在目前的所謂「馬華文壇」上，大概不少，撕掉那副假面具，讓讀者看看他們那真實嘴臉，也許不是完全沒有意義吧？

我在「文藝報」第二期寫過一篇「這還是雜文時代」，強調戰鬥性的雜文在我們這個時代的重要性。「馬華文藝現階段三大任務」里那一段什麼「有人以為這還是個雜文時代，因而拚命專向這方面致力，這都是錯誤的」的話，明明是針對我而發的，但一經我駁斥，蘇夜因為不能自圓其說，便厚着面皮，推說根本沒看到我的文章，把責任推得一乾二淨，一副無賴相畢露。

儘管蘇夜口口聲聲說他是「絕對地贊同夏凝霜先生（按這是我發表『再談雜文』時所用的筆名）文中某些話的，儘管他口口聲聲說雜文是文藝中的七首，但這是偽裝進步，用以掩飾他的反動立場的漂亮幌子。實則蘇夜的基本態度是憎惡雜文企圖取消雜文的；他一再地堅稱：『我說拚命地專向雜文致力是錯誤的，即是要提醒某些部份致力發展馬華文藝工作者，不要完全倚重雜文作為唯一的創作的形式，而引導年

青讀者跑到「牛角尖」去。』（「人間」第四期「駁文藝報」）原來攻擊黑暗腐敗社會現象的匕首式的雜文，會『引導年青讀者跑到「牛角尖」去的，無怪蘇夜那麼深惡痛絕雜文，那麼痛恨人家『拚命地專向雜文致力』了，無怪我一說這還是雜文時代，他便那麼惱得發抖起來。

當年魯迅先生提倡雜文這一富有戰鬥性的文體，以犀利的創作形式作為武器，與反動勢力肉搏的時候，那些御用的文人學者和巴兒狗們，諸如章士釗、陳原教授、梁實秋、王平陵、林希雋之流，對於雜文便肆意誣衊，認為雜文是『專門罵人』的，說什麼雜文是不登大雅之堂的東西，一點藝術價值都沒有。最妙的是這些巴兒狗們給雜文捏造的一條罪名，說是由於魯迅先生一提倡，大家都拚命寫雜文了，於是雜文霸佔了文壇，其他小說詩歌的創作都受了排斥，衰落下去，因此雜文是萬惡不赦的。那個林希雋還質問中國作家：『俄國為什麼能夠有「和平與戰爭」這類偉大的作品產生？……而我們的作家呢，豈就永遠寫寫雜文而引為莫大的滿足麼？』

這樣的巴兒狗的論調正好和我們的「文藝理論家」蘇夜的『……拚命向雜文致力而倚重之作為唯一創作形式的趨勢的道路，這種作風使得許多青年讀者忽視了此時此地的其他形式之創作，甚至有一部份讀者盲目地認為那些雜文的形式是唯一的最好創作』的論調，前後輝映，一唱一和，所謂英雄所見略同。蘇夜可稱得上是那些御用的巴兒狗的末代徒子徒孫而毫無愧色！

蘇夜最後「奉勸」我不要亂罵人，但他却一再罵我為『瘋狗吠人』，大概罵人的話出諸蘇夜那張高貴的嘴巴是不算罵人的。即此一端，也可知道巴兒狗是有着怎末一副專橫的嘴臉。

一九五四年，六月廿三日。

從文人「相輕」到「相重」

——爲星洲文藝界的大團結進一言

文人相輕，自古而然。

早在一千七百多年前，曹丕便在他那篇可說是中國第一篇文藝批評論文「典論論文」里那末慨乎言之的。可見「文人相輕」，非但是文人通病，而且由來已久。非自今始。大概自有文人這一行業，舞文弄墨可以混飯喫，文人便有「相輕」這種毛病的，不過是於今爲烈罷了。

其實，不僅中國爲然，外國文人也也有這壞氣習的。——真是古今中外，無非一丘之貉。空口講白話，未免有譏謗他人之嫌，就舉大家熟識的M·高爾基的話爲例。M·高爾基於逝世前兩個月在報上發表的一封公開信，其中有這末一段話：

『作家中間的氣習，會經常常是腐朽的氣習，在他們中間，嫉妬，仇恨，敵視這些感覺最尖銳。比方貴族屠格涅夫及其同人會因爲階層不同的關係，由於思想邏輯的關係，而攻擊貴族涅克拉索夫，同樣的原因，也使得陀思妥也夫斯基惱恨車爾內舍夫斯基和薩爾特可夫——史徹德林，而列甫·托爾斯泰也會被驅使着鄙視陀思妥也夫斯基……』

M·高爾基信里所列舉的都是舊俄的著名文人；第一流的文人尙且如此，其他二三流的小文人，便可想而知了。然而，比起這兒殖民地的所謂文人來，這些俄國的文人，也還未可厚非，因爲一如M·高爾基

的解釋，他們之所以彼此「相輕」，是由於出身的階層不同，思想立場各異所致。——換句話，即使是「相輕」吧，他們還是有原則的「相輕」。

回頭看看這兒的所謂馬華文壇（姑且假定有這麼一個壇），文人儘管「無文」，他們甚至連文字都欠亨通，可是氣餒迫人，作家架子擺得高高的。「文人相輕」，在他們中間發揮到無微不至，自以爲了不得。文章不用說是自己的好，對於別人寫的東西，一律看不起，毫無原則地加以輕蔑。『各以所長，相輕所短』，比自己低能的，固然白眼相加，但這還算好的，因爲究竟真有所「長」。「文人相輕」，發展到『各以所短，相輕所長』，對於他人的成就，或勝於自己，便生嫉妬，由妬生恨，進而譏謗，破壞，那才真的無可救藥。至於那些始而「相輕」，繼而擺設陷阱，捏造罪名，造謠告密，構害異己的，那已經越出「文人相輕」的範圍，毫無人氣了。不久以前，一位搞文藝批評的朋友，據說因爲對某報社印行的什麼小說選，說了幾句不敬的話，結果觸犯了不測之威，受到警告，連在一所小學教書的位置也幾乎丟掉，馬華文壇的黑暗，於此可見一斑。

要求文藝工作者團結，這是對的，但首先必須消除「文人相輕」這種惡習，廓清文壇上的烏烟瘴氣，把一路來的「相輕」的風氣變爲「相重」。文學也和別的藝術一樣，是社會的事業。誰寫出富有社會意義的作品，對社會產生重大良好影响的，誰就值得我們推崇，敬重，他的作品也該獲得應有的高的評價。

但有一點應該注意：毫無原則的「相輕」，固然要不得，無原則的「相重」，亦一樣的錯誤，勢必流於互相標榜，胡吹瞎捧，甚至敵友不分，對於出賣大眾利益的壞蛋，也一樣的拍肩阿諛讚美，這是婊子對付嫖客的技倆，本身首先便會被「輕」掉的。

一九五五年，十一月，廿五日，留芳居。

一九五五年，十一月，廿五日，留芳居。

藝術至上主義的破產

十九世紀的法國作家T·弋蒂葉有一回在跟別人談話當中，發揮了這樣的見解：一隻斑斕的老虎，是一隻比較人類更美的動物，但如果人們拿這隻老虎的皮製成一件華麗的大衣，那它便會比那隻老虎更美，他要因此讚美它。同樣，據T·弋蒂葉說，對於他，任何城市只有它的那些公眾的建築物引起他的興趣，爲的這些建築都是集體天才的表現，不管那個城市的人民過的是怎樣貧困卑微和不合理的生活，不管那個城市是個罪惡的淵藪，這些都是無所謂的。這位作家是不關心人的。

T·弋蒂葉是法國第一個公開提倡「爲藝術而藝術」的作家。上面那些話，是一個唯美主義者的最坦白的獨白。凡是標榜「爲藝術而藝術」的作家，都是所謂藝術至上主義者，「爲人生而藝術」的死對頭，對於那些主張以改革人生爲目標的和以實用爲目的的藝術，一律是深惡痛絕的。這些唯美的作家認爲藝術本身就是目的，一個作家的最大努力便在追求形式上的完整的美。T·弋蒂葉在他出版的第一本詩集的序文里自問自答：「藝術有甚麼用處？美就是它的用處！」

以追求「美」爲唯一目的的作家，不用說都是自命清高不凡的。他們不願與世浮沉；對於他們，甚麼都是看不順眼的。看不慣現實的醜惡，而又不敢面對現實，公然向現實挑戰，那祇好佯狂作態了，法國的文學史上就記載着T·弋蒂葉怎樣常常穿了艷紅的背心，打扮得奇裝異服的上巴黎的戲院，爲上演中的雨果的戲曲，吶喊捧場，使得整個巴黎爲之側目。T·弋蒂葉還算是好的，至少他還有勇氣，佯狂過市，無視俗衆。至於那些連這麼一點勇氣也沒有的作家，惟有逃避現實，躲在象牙塔里，造他的美夢去了。

躲象牙之塔，藝術之宮里，追求空空洞洞的所謂「美」，追求生活上的享受，主要的不過是用這些去掩飾沒有面對現實的勇氣，給自己塗上了一層保護色彩，名哲保身，苟全性命於亂世吧了。

但這是經不起現實的打擊的，一遭到現實的直接的危害，唯美主義便馬上幻滅了，那苦心經營起來的象牙之宮是脆弱的，決經不起時代暴風雨的摧打。

隨手舉一個例——那就是爲我們所熟悉的上世紀末的英國著名的唯美主義的作家王爾德。像T·弋蒂葉一樣，王爾德也是倡導「藝術至上」的，他主張藝術應該游離人生，而生活的目的是尋求享受，快樂，放任不羈。他是個變態性慾者，跟英國一個貴公子陶格拉斯鬧男色事件，以至身敗名裂，琅瑯入獄。出獄以後的王爾德便自動的拿下他那塊「藝術至上」的金字招牌。

法國紀德寫過一本「記王爾德」的書，其中的第三章便詳細地記載了王爾德出獄後隱居在法國第普（Dieppe）一個小荒村里的情形。紀德是王爾德那些法國朋友中第一個去看他的。「記王爾德」里記載了一段王爾德在這次會晤中的談話——

『俄國的作家是很出色的。使得俄國作家的作品那樣偉大的，是他寓在作品里面的同情。以前我不是很愛談「包法利夫人」麼？然而福樓拜不願把同情放在他的作品里，因此他的作品顯得小氣，狹窄；同情是使得作品開展，顯得偉大的——你知道，老朋友，同情這東西，還曾經阻止我自殺麼？唉，在我入獄的頭半年，我痛苦極了；痛苦得想自殺；但當我觀察別人，看到他們也跟我一樣痛苦而發生同情的時候，我不想自殺了，唉，老朋友，同情是一種可感嘆的東西，可是我先前不知道它！』

原來唯美主義只是這麼一種脆弱的幻影，一經碰上現實的醜惡人生，便破碎了。一個有良心的作家，經過這樣幻滅以後，惟有像王爾德那樣，自承錯誤，向「爲人生而藝術」的大轟投降，歌頌把偉大的同情

原來唯美主義只是這麼一種脆弱的幻影，一經碰上現實的醜惡人生，便破碎了。一個有良心的作家，經過這樣幻滅以後，惟有像王爾德那樣，自承錯誤，向「爲人生而藝術」的大轟投降，歌頌把偉大的同情

放進文學作品裏的那些俄國作家。

一個作家，應該熱烈的擁抱人生，把思想的熱力融鑄入作品裏。否則他的作品是沒有靈魂的，不爲大眾所需要的。不過，早期提倡藝術至上主義的祖師如T·弋蒂葉，王爾德他們還算是好的，至少他們是忠實於自己的。至於其末流，雖說也掛起「藝術至上」的金字招牌，反對以藝術爲達到功利目的的手段，他們揚言藝術一涉及功利，便庸俗了。其實這些漂亮話，無非是一種幌子，用以掩飾他們自己爲少數主子服務的劣迹。藝術，在這些所爲「爲藝術而藝術」的作家的手裏，也是一種工具：向少數的統治者歌功頌德，打擊人民大眾，麻醉他們的意識！

一九五四年，四月廿一日。

作文秘訣

因爲自己也經常搖搖筆桿，寫點什麼，有些比我年輕的朋友便問起我關於寫文章的秘訣來。我每次都給窘住了，無從作答。別人不曉得怎樣，就我而說，至今還不懂得在這方面有什麼秘訣的。

不錯，坊間出版的「文章作法」一類的書籍，真是汗牛充棟，到處都有。連什麼「小說作法」，「小品文作法」也出來應市了，一版再版，可見銷路不錯。這些書大抵講得頭頭是道，叫人相信寫文章似乎真有所謂秘訣和捷徑。不過，可惜至今還不會聽說過有那一個大文豪是讀了「文章作法」而成功了的。

其實，秘訣是沒有的，也沒有捷徑。

自然也有這樣的情形：某些著作家，喜夾帶手鈔秘本，匿不示人，以備自己寫文章的時候翻檢的。以學問淵博著稱的清代經學大師毛西河據說就藏有這樣的秘本，他的夫人語人道：「汝以爲毛三有學問麼？實皆癩祭得來也。」也就是說，毛西河的著作都是從他的秘本脫胎出來的。清末大詩人陳散原隨身攜有檢字秘本，秘不示人。這個秘本把同類的字編在一道，如「騎」字下即縷列「駕」、「乘」等字，每作新詩，便自秘本中擇取新穎適用的字眼，加以潤飾。一代宗師章太炎也有手抄秘本數十冊，都是繩頭小楷，所鈔的全是漢魏以前的好文句，章氏每有新作，便翻出來參考，故其爲文，淵雅古茂，固有所本也；一次，這些手鈔秘本，偶爲他人發見，章氏幾致動武。這些有趣的事實，都載於近人劉禹生所著筆記「世載堂雜憶」中。

如果硬要把這個當作寫文章的秘訣，也未嘗不可，祇是太委屈了毛、章這些人了。這些秘本，很可能

如果硬要把這個當作寫文章的秘訣，也未嘗不可，祇是太委屈了毛、章這些人了。這些秘本，很可能

是他們下過苦功的結果，說不定還是他們多年埋頭鑽研的心得。假如把這些秘本，和坊間出售的什末「文藝描寫辭典」，一視同仁，那未免太對不起這些大師們吧。

這中間還是沒有什麼捷徑，可資取法的。

近似的例子，在外國作家方面也是很常見的。俄國的大小說家契訶夫無時無地不隨身帶備記事小冊子，把看到的有趣的事情，聽到的生動的句子，即時記下來。要創作的時候，便拿出來翻閱，這些提供了寫小說的很好的材料。契訶夫死後，這些札記的一部份跟他的書信也印行了。英國已故的小說家哈代和毛姆諸人士都做過這樣的札記，也都先後印成書，公諸於世的。

這些札記，不是別的，而是清楚地記錄着一個作家在藝術方面底辛勤勞力的過程。誰要是想從那里找尋什麼寫作捷徑，必然失望的。

從前有賣殺虱子的特效藥的，保證能把所有的虱子滅絕，有人買了回去，打開一看，什麼也沒有，只有兩個字：「勤捉」。這們故事對於那些找尋寫文章秘訣的人是很有意義的。想要把文章寫好，也沒有什麼捷徑，要之，也只有這一句話：「勤讀，勤觀察，勤寫。」多讀書，以豐富我們的學識，武裝我們的頭腦；多觀察，以瞭解人生，一面還可以印証我們從書本上所得到的理論；多寫作，則可以鍛鍊寫作的技巧。

一九六一年十月十五日。

沉寂的馬華文壇

新近接到一位寫作友人底來信，說：『近來這馬華文壇太沉寂了！』同時，在經常會面的幾位寫作人中間，也聽到同樣的慨嘆。

是的，馬華文壇確乎沉寂，但不自今始，一向都是如此，不過現在更甚罷了。

偉大的祖國抗戰已進入第三年了，馬華文藝工作者曾經盡過多少的任務，我要這樣問一問。

我還彷彿記得，抗戰開始的時候，有些論客把馬來亞看作最後方的『樂園』，說我們不需要抗戰文學，企圖使這兒的文藝工作者停留在哥哥妹妹，花呀月呀的無聊感傷裡，或則讓他們繼續黨同伐異；動不動就施行惡毒的人身攻擊，潑婦罵街似的來一回筆戰。事實證明要馬來亞脫離祖國抗戰，說當前的抗戰不影響馬來亞的那羣論客，倘非別具用心，就是一無所知的白癡。抗戰的三年來，華僑社會生活，在很多方面，由於當前抗戰影響而起着質的變化。第一，抗戰前的華僑因為生活的殊異，方言的不同，感情的隔閡，分成了各種帮派，互相仇視，互相排擠；抗戰却使這些帮派消滅了從前的磨擦，空前地團結起來，自然，在新的環境中又發生了一些新的不必要的磨擦及歧視。其次，由於敵人的封鎖，交通不便，與戰時生產的破壞，好些國內生產品不能運到星馬來，同樣這兒某些土產也不能運到國內去，這直接影响着某些人的生活。再來，南來難民一天天地增加，本地人口激增，結果是生活日益困難，現在，因為世界大戰已經開始，生活惡劣更趨於白熱化了。最後，在抗戰的烘爐中，使馬來亞社會的腐化分子露出了原形；這中間有混水摸魚，販賣仇貨的奸商，破壞團結抗敵的托匪漢奸，借救國名義，作營私活動的痞棍；有「華威先

有混水摸魚，販賣仇貨的奸商，破壞團結抗敵的托匪漢奸，借救國名義，作營私活動的痞棍；有「華威先生型」的救亡文化人等等。凡此種種都證明在抗戰中華僑社會生活起着怎樣的變化。

約瑟夫論托爾斯太，說他是「俄國革命的一面鏡子」，托氏全部作品底觀念，是「農民暴動的弱點和缺點的鏡子，是宗法社會的鄉村的軟弱和「經濟的鄉下人」的懦怯的反映。」像鏡子似的反映當前社會，不過是文學的消極的任務。積極的文學則不但反映，而且要分析社會的矛盾，替這矛盾指出一條出路，A．托爾斯太曾說過這樣的話：

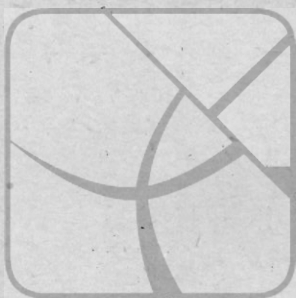
「藝術是向前走的。牠不但要展開過去的生活鏡頭，而且要展開未來的生活的鏡頭，拼着全力耽溺於未來里。——在藝術的前面擺着最艱難的任務：穿過了未來的烟幕，把牠掀起來，本着那指示過去和現在瞬間的同一的力量去把那未來的，可能的，一定的，動人的指示出來。」

然而，即使是消極的任務，我們這兒的文學也沒有好好地發揮過。前面說過的抗戰以來華僑社會生活的各種激變，很少正確地具體地反映在我們的文學作品里，例如報告文學罷，在馬華文壇是異常蓬勃地滋長着的，這是一種迅速地反映現實的文體，馬華寫作人利用這種形式是正確的，然而，根據新近「世紀風」的「馬來亞報告文學討論特輯」檢討的結果，大家一致承認，馬華報告文學在質方面貧乏異常，內容空洞，技巧不完善。在理論方面，抗戰開始不久，我們有過南洋是否需要「戰時文學」的一場熱烈論爭，我們不能否認這場論爭有着進步的意義，但可惜當時論爭結果，沒有尋求出鮮明的旗幟，為作家此後創作的指路標，至於「通俗文學」運動，我們等不及較高的成果就中止了。

另一方面，寫作人本身有不少犯了「風頭主義」的毛病，寫一兩篇文章便自以為了不起，不但脫離大眾生活，而且染上了「文人相輕」的惡習，彼此缺乏聯絡，無形中分成不少並非因思想不同的派別，結果削弱了自己的力量。

馬華文壇是沉寂的，但我們不能這樣慨嘆一回就了事；我們而努力打破這沉寂的氣氛！
我希望現在的文壇的沉寂，是水沸前的一刻寧靜。

一九三九年十月廿五夜。



第四分：

生活·思索





從聽故事到講故事

從小時候起，我就很喜歡聽故事。一有機會，我便要求父親講故事給我聽。那時候父親以賣畫爲生，在家裏的時間較多，所以這樣的機會是很多的。每逢他老人家要我替他磨墨，洗畫筆或做別的小差使，我便提出交換條件，一定要父親答應講一個故事我才去做。記得父親所講的那些故事，大部份是出自「西遊記」的，每回我聽到齊天大聖怎樣鬧天宮，以及這猴王因爲鬥不過那位二郎神，逼得只好搖身一變，化作一座山神廟，但又因爲一根猴尾巴沒處安放，權且拿來當做旗杆，卒爲天神識破，小小的心靈不禁神往起來。同時，每個黃昏，吃過晚飯以後，父親經常帶我出外散步。我們常去的地方是大坡珍珠山脚大塌地。那時期，殖民地的鐵路還是繞着珍珠山脚，迤往東陵舊火車站展延開去。就在路軌旁邊，每晚都聚集了各色各樣的賣零食的小販，走江湖賣跌打膏藥的，吸引了無數的小市民，每個黃昏都熱鬧非常。

在這個奇異的夜市中，最惹人注目的是那幾處講古佬（說書）的檔口，每夜都重重圍繞了熱心的聽衆。現在的少年人大概都不懂得「講古佬」是怎樣一種人物吧，不過在那個時代，他們却是這個殖民地的頗具權威的人物，他們不但負起了向大眾灌輸知識的神聖任務，而且經常左右着公眾輿論的。因爲這些講古佬在講古以前，先講一段時間當天的新聞，這些新聞當然是來自當天的「叻報」，「新國民日報」，「民國日報」，「南洋商報」等報紙，包括本坡新聞，國際時事，但他們更着重的是祖國（中國）的消息，在講述的過程中，還加油添醬，講得有聲有色，並且不時憑着一己的見解，對這些時事加以一番分析，那些聽衆每人花了一兩分錢，無形中上了一課時事分析講座，從而受了這些講古佬的政治思想薰陶，潛移默化的，

恐怕不少吧。據這些職業的講新聞的，其中有些確乎有政治背景的，甚至連政治部也予以注意的。

其中一個講古佬，渾名「大粒煙」的，他的口才最好，特別引起我的好感。不過我得在這里聲明，那時候我還只是一個不滿十歲的小孩子，政治這勞什子當然一竅不通（直到現在還是如此），「大粒煙」之所以吸引我，令我佩服得五體投地的原因，是由於他老最擅於講「濟公傳」，以及「聊齋誌異」那位在西湖靈隱寺門前吃狗肉的瘋和尚，給他講活了，而那些幻作美麗姑娘的狐鬼，由「大粒煙」道來，往往使人神往不至。「大粒煙」的成功因素，主要由於他擅於描摹小說人物的口吻，維肖維妙，他的一舉手一投足，都能掌握聽眾的情緒，無怪我那時成了「大粒煙」的最熱烈的崇拜者。

因為有了「大粒煙」講古的印象，當我到了有能力自己看小說的年齡，我最初找來看的小說是「濟公傳」。那時候，我已是小坡三馬路一所私立英文學校的學生了。這時我看了不少的章回小說，除了「濟公傳」以外，尚有「粉妝樓」，「七劍十三俠」，「綠野仙踪」，「西遊記」，「封神榜」等，全是綫裝的袖珍本，一部份是向同班一個姓李的同學借的。平江不肖生的「江湖奇俠傳」，那一個時候剛出版，風行一時，它引起我閱讀劍俠小說的興趣，那個時代的劍俠小說的作者，給我最深刻印象的是趙煥亭，也許是懷舊心情作祟吧，我總覺得現在流行的那些劍俠小說，總不及「英雄走國記」的作者那麼有人情味。

我自幼並未進過中文學校，教我學會那些方塊字的老師是我的父親。我上午到英校就讀，下午回家，由父親教我讀中文，自「三字經」起，讀完「成語攷」，「論語」以後，父親忽發奇想，拿陳蘊齋的傳奇「燕山外史」當作教科書，每天教我去背。這是一本以排偶之文，寫成的傳奇，拿來給一個才滿十歲的小孩子去當教科書，顯然是不適宜的，但父親另有他的一套奇特的見解，他說「燕山外史」用的典故很多，對于我將來做舊詩大有用處。父親是喜歡寫舊詩的，但格調似乎不很高，據我看來還不及他的那一筆毛筆

字，來得更有助力。而我比父親更差了，我雖然把「燕山外史」一背，專裏裏外外，但至今僅放或過兩首半舊

于我將來做舊詩大有用處。父親是喜歡寫舊詩的，但格調似乎不很高，據我看來還不及他的那一筆毛筆

字，來得更更有功力。而我比父親更差了，我雖然把「燕山外史」背得滾瓜爛熟，但至今僅做成過兩首半舊詩，真是愧對先人了。不過，話說回來，父親的做詩，視為陶冶性情一法，他老人家原不指望我做什麼文學家的，他常常說賣文是一件苦事。記得我的第一本小說「新加坡屋頂下」出版後，拿給他過目，他只是淡淡的一笑便還給我，雖然沒說什麼，可是我明白他心里是不以我的寫作爲然的。

父親的見解其實並沒有錯，讀完「燕山外史」，我不過多認識幾個典故而已，對於寫作白話文，可說風牛馬不相及。事實上，教會我應用那些方塊字，是得力于那些章回小說。

一九三一年，全球性的經濟大恐慌的浪潮，衝擊到這號稱樹膠王國的殖民地來了，父親在小坡的一月店倒閉了，我們一家人又再由小坡遷回大坡來，住在貧民區的一所古老的樓房里。父親欠了一大堆債，無法清償，經常都有債主臨門，家里凡是值點錢的東西，不是給債主奪走，便是變賣了做伙食費。母親看看父親確實沒有辦法找到什麼活計，維持這個家庭，她惟有籌足了十幾扣錢，就在我們底住屋的騎樓邊擺了個香烟攤子——這是那個時期好些失業的苦人們最後的一條路。

生活愈來愈困苦，然而父親仍咬着牙齦，讓我繼續讀書。這樣逢着要交學費或買書，就是一件挺傷腦筋的事，因此，父親爲了繼續維持我讀書，不得不硬着頭皮，四處去張羅錢。和母親那容易激動的性格相反，父親的脾氣很好，他老人家很少跟人家生氣，無論處在怎樣的逆境，他也一樣能够處之泰然，絕不氣餒的。有一年開學，父親照例四處奔走設法籌所需的款子，結果還是空着手回來，後來母親打髮髻上拔下那根簪子，交給我，說：「這是我最後的一件首飾，給你拿去換錢交學費吧！」接過了簪子，我的淚珠忍不住滴下來了。現在事隔多年，母親墓木已拱，那印象依然一樣鮮明深刻！後來，我最初發表在副刊上的一篇文章，就是以這一真實的事件爲題材的。

也許是怕難爲情，父親甚少照顧香煙攤子，這責任主要落在我同母親的肩上。一下了課以後，我就看攤子。這時我早已養成看書的習慣，所以利用這看攤子的時間看小說，時間也就容易打發過去了。這當子，我已經轉入一所教會辦的英文學校讀書，這一間有點貴族式的學校，同學多是有錢的。跟他們在一起的時候，自己老覺得生出一種強烈的自卑感。

另一方面，和我們一同住在那所舊樓房里的住戶，全是些被生活的齒輪壓碎了的人們，他們包括在荳腐街尾擺青菜攤的小販，担熟鴨肉上街叫賣的販子，補鞋匠，人力車夫，私娼，咖啡店的女招待，不大有人光顧的算命先生，諸如此類，都是一些被損害被踐踏的苦人們。我和他們生活在一起，每天所接觸的不是窮困，疾病，嘆息，哭泣，爭吵，打架。我的心情也變得和他們的生活一樣的黯淡。

正在我精神上陷於極度苦悶的當口，是文學支持了我，並給予我以慰藉。我第一次接觸新文學，是讀了郭沫若的「幼年時代」。這新奇的完全西化的寫法，引起了我的好奇心。這本書是同班的一位姓鄧的同學借給我。其後，我陸續看了一些中國新文學作品，由於自己切身的環境關係，我對創造社諸作家的那種羅曼蒂克味並無特殊好感，比較起來，我更接近文學研究會的「爲人生而藝術」的主張，後者的暴露社會的黑暗，控訴社會的不平等，自然而然更能引起我的共鳴。外國作家，那時期我最佩服俄國的高爾基。我讀過韋爾斯編譯的「革命文豪高爾基」，他的奮鬥史使我非常感動，他那些描寫敢於向惡劣環境挑戰的流浪漢的短篇小說，叫我讀到入了迷。其時中國有個歐陽山的，寫了一本「七年忌」，極力摹仿高爾基的作風，我也一樣的喜歡，可謂愛屋及鳥了。

那時候，我很窮，當然沒有餘錢去買書。好在運氣不錯，我的住所對面一家電版所的一個年青學徒，有一天突然跑到我的香煙檔口來，問我：

有一天突然跑到我的香煙檔口來，問我：

『細路，你喜歡看新文藝書麼？』

『是的，』我打書本上抬起頭來，對於這個突然而來打擾我看書的不速之客感到有點不大高興。

『我藏有很多這方面的書，如果你喜歡的話，我可以借一些給你。』

他自動借書給我，這是我求之不得的。看不出這個電版製造所的學徒也會有這種新文藝書。從他那裏，我讀到了那時新出版的中國作家的許多譯作與著作，我記得內中有矛盾的「子夜」，丁玲的「母親」，魯迅譯的「堅琴」。有一回，我和這個學徒談及這些書的內容，他却一無所知，顯然他沒有讀過這些作品的。但他幹麼花錢買這些書籍啦？這真是一個謎！但不久這個謎便揭穿了，原來這個年青人愛上了同街一個家里相當有錢的小姐，這位師範學堂的女學生是愛好文藝的，那個學徒就投其所好，不斷的送一些新文藝書籍給她看。當那位小姐看過還他，他就拿來借我。可憐他每月僅有幾塊錢的工資，那里有能力長期花錢買這些書，供給那位小姐閱讀，最後惟有冒險到書局里去偷了。這年青人爲了買那位小姐的歡心，竟然出此下策，其結果是可以想像的，有一天終於東窗事發，連一份學徒的差使也丟了，從此以後我也就失去了一個借書的好機會。我永遠記得這個學徒。多年以後，我寫了一個短篇「我的師傅」，算是紀念這位曾經幫助我不少忙的人物。

我拿起筆桿來開始學寫東西，向報紙副刊投稿，是一九三三年的事。是生活壓迫着我，叫我透不過氣，才促使我拿起筆來的。我想用我的筆，爲自己和別的苦難的人們傳達一些心聲與呻吟。

第一次發表我的東西的是新國民日報的「新國民雜誌」，一個老牌的文藝副刊，也是最初把「五四新文學」介紹給這邊讀者的刊物，因此對初期的馬華文藝是曾經有不可磨滅的貢獻的。不過，等到我投稿的時候，「新國民雜誌」已經式微了。其時馬華文藝活動重心已經轉移到另外幾家大報的副刊去了。在一九

三三年下半年，連嘯鷗接編了南洋商報的文藝副刊「獅聲」以後，我開始成爲那個刊物的投稿者。其後「獅聲」雖然換了好幾個編者，但我繼續跟它發生關係，直至太平洋戰爭爆發，「獅聲」停刊爲止。這其間，由于郁達夫先生的關係，有一個時期我也替星洲日報「晨星」寫過一些東西。戰後，我更主持過「晨星」的編務，爲期兩年之久。它們都是跟我的寫作發生過密切關係的刊物。

開始的時候，我寫得最多的，是雜文，速寫。第一篇小說，記得叫做「生活鐵蹄下的俘虜」的，說來好笑，是發表在一個工業展覽會的特刊上面的。那是一九三四年的事，在十七年後，我才有機會印行我的第一本小說。想到生命如白駒過隙，我們能够做的也委實少得可憐。

小時候，我愛聽故事，特別是「大粒煙」那講得有聲有色的故事，輪到自己來講故事的時候，却總覺得撇扭，講得不好，很少有令自己滿意的，我因此很羨慕那位「大粒煙」講故事的技巧的高明。

一九六七年，二月，廿五日。

聞老舍的小說搬上銀幕有感

看今天報紙刊載的中央消息，老舍的小說「駱駝祥子」以二萬五千圓美金的代價售給好萊塢拍電影了。中國作家在美國喫香的，除老牌幽默大師林語堂博士，以「吾國與吾民」一書，跟翻譯李笠翁的「閑情偶寄」，把那些連中國人也耻於道及的如何束三寸小腳，如何梳盤龍髻，怎樣蓄妾，養鳥，當作「國寶」，「國粹」，貢獻於山姆叔叔之前，聊傳別人在茶餘酒後的一笑，因而發了洋財，居然在紐約當起寓公來；此外就要推我們的老舍先生了。

「駱駝祥子」為前年美國翻譯外國小說中，銷路最佳的一本。這回給好萊塢看中了，也還是由於生意眼的關係吧。雖則製片權僅售價二萬五千美金，比起好萊塢買其他歐美作家的作品，動不動就出價二三十萬來，真有小巫見大巫之別，但中國小說，能够給好萊塢搬上銀幕，這尙屬破天荒之舉，也儘够光彩，這一點就連幽默大師也該瞠乎其後吧！

作為現代中國的作家，那命運大抵都是苦的，講近一點的，「生死場」的作者蕭紅，就在日寇包圍香港時候，給人丟在聖瑪麗醫院里孤另另病死了的，王魯彥也因貧病交迫而潦倒至死，最近駱塞基則被人丟進東北的牢獄里，至今生死未卜，小說家張天翼直到現在還臥病成都醫院里，連每天買兩枚雞蛋的錢都沒着落。目前在政治的壓力下，稍有正義感的作家，祇好渡着顛沛流離的逃亡生活。

同為中國作家，就有幸與有不幸之分，其間何啻天淵，如老舍之流真可得謂天之驕子矣！

「駱駝祥子」這本小說，我曾在七八年前拜讀過，並沒有什麼特別印象，現在想起更是模糊了，我祇

記得叫做駱駝祥子這個北平人力車夫怎樣因為車上拉着藍眼睛黃頭髮的洋人，而慌慌張張的，在馬路上亂碰亂闖，以及這個人力車夫如何糊里糊塗參加進示威遊行的羣衆行列，被官方從身上搜出兩張傳單，莫名其妙地喫了官司這些情節。記得這回我在外國書店的櫥窗里再瞧到這本英譯的「駱駝祥子」，那封面畫的彷彿就是一個拖着直直的辮子，拉了人力車飛跑的中國人力車夫。

我恍然大悟，「駱駝祥子」博得美國人歡迎的真正原因了。

我怕看到出現在銀幕上的駱駝祥子那一付獸頭獸腦的臉孔，我更怕看到駱駝祥子會拖了那根直直的辮子！

但我得向美國的觀衆指出，在中國城市的勞苦大眾，即使是在駱駝祥子的時代，駱駝祥子祇是少數中的少數罷了，他們大部份並非那末糊里糊塗的，而現在呢，更是他們大翻身的年代了。

一九四八年一月卅日。

畧說智識份子

中國智識份子，即先前的所謂讀書人，他們的出路，向來祇有兩條。其一是搞好學問，侍奉主子，替主子向人民講話，幫皇帝統治人民大眾，這叫做「學而優則仕」，十年窗下，皓首窮經，也無非指望有這一日，從此飛黃騰達，光宗耀祖。其實，站在老百姓方面看來，這不過是奴才身份而已，在太平盛世，這些智識份子，是「幫閑」，倘是亂世，則是「幫兇」。

智識份子所走的另一條道路，是在不得志的時期，所謂「不才明主棄」的倒楣時候。這輩智識份子大多是生不逢時，適逢亂世，對於仕宦一途，或存戒心，不敢輕易嘗試，或不顧有所為，或雖有意仕途，却站不住腳，急流湧退，宣告下野。「不才」云云，其實是自歎之詞，「明主」說不定一點也不賢明，也許肚皮里暗中還罵他「昏君」不止啦，否則何至把自己「棄」了呢？但因為一向是過慣了奴才的生活，奴性十足，即使受了委屈，也不敢正面發作，祇能冷言冷語說一兩句吧了。

由此可見，處於亂世，而又不得志於時的智識份子，是多麼容易流於憤世嫉俗，對什麼都看不順眼，愛冷嘲熱諷，喜歡發牢騷，甚至高興罵人。中國歷史上有名的稽康，阮籍，劉伶輩，都是屬於這類型的不得意的讀書人，智識份子。

愛罵人，好發牢騷，雖然有乖「明哲保身」之道，為正人君子所不取，而且往往因此得罪很多人，結怨權貴，罹上殺身之禍，尤非始料所及，但如果他們冷嘲熱諷，他們所痛罵的對象，是反動的統治階層，腐朽的制度，和社會的黑暗勢力，則他們的人格還是有可取之處，值得我們愛戴。他們保持着中國讀書人

固有的氣節，這是中國智識份子的優良傳統。他們有獨立的人格，有深厚的人性，這非一切「幫閑」小丑「幫兇」文人，一切「過河卒子」，爲着主子丟下一塊骨頭，便賣身投靠，歌功頌德，粉飾太平，把地獄描繪成天堂，所可比擬萬一的。

然而，中國的智識份子，無論是得意時候的『學而優則仕』，爲主子服務，抑或失意時所採取的『不合作主義』，憤世嫉俗，都是脫離羣衆的。跟人民遊離，這是中國智識份子的通病。智識份子的正確出路，惟有與人民大衆結合，一起邁進，始有光明的前途，否則把自己孤立起來，徒然冷嘲熱諷，發發牢騷，又何補於事實？反而白白犧牲了自己，送掉生命，毋乃太不值得。

至於現在馬華一些所謂智識份子，因環境惡劣，處身逆流，既不滿於現實，又沒有足夠勇氣面對它，連發發牢騷，也祇好專找小同行，向他們身上發洩發洩，你罵我想做作家，向中國名作家賣弄風情，我罵你寫文章騙取女人的愛情，像賣藥的江湖郎中，替自己的作品大吹大擂。這祇能說是無聊，肉麻當有趣，是智識份子的末路。

一九四八年十一月十七日。

風月談

偶話之一

讀報紙，知道最近又有人在提倡多談風月了。他們以為生存在這樣的時代，又處在這樣的現實環境當中，還是從茲多談風月，少發牢騷為佳，因此就以此期許於搖筆桿的朋友們。

表面看來這也未始不為世故的讀書人處世一法。病從口入，禍從口出，已有明訓，我們總還不會健忘過甚吧。而多言招尤，說話不慎，惹出一身是非來，更是司空慣見的事。因此金人三緘其口，讓嘴巴貼上封條，能够做到這步工夫，當更為徹底；否則，惟有多談風花雪月，今天天氣哈哈，少對現實發些牢騷和不滿，也似乎不失為聰明人的辦法。

尤其是文人之流，慣於舞文弄墨，月旦時事，臧否人物，叫他們一下改掉這種脾氣，從此洗手不幹，實在不是容易辦到的事，此時此地，惟有捺住滿腹牢騷，多談風月，講講笑話，別無他法。蘇東坡被貶黃州，有客來訪，輒拉住他們談鬼，這就是文人積習難除的一個顯明的例証。

因此，每當文壇上充斥了風花雪月，鴛鴦蝴蝶，才子佳人的色情小說，大量產生麻醉讀者的黃色讀物的時候，你必然可以透過這些肉麻無聊的出版物，看出這個社會是腐爛到怎末的地步，與乎言論自由的真正程度。

有人替美國一些曾經「前進」過的作家，像寫過「第四十二平行線」的帕索斯，創作過「憤怒的葡萄」的

史坦培克輩，現在都掉轉筆尖，專門描寫色情，變態性慾的小說，表示惋惜，其實大可不必。

話說回來，能够永遠談風說月，不涉牢騷，何等高雅之至，我是舉手贊成的，可惜有時造物小兒，是偏偏要捉弄人的。不要以為談談風月，專講戀愛經，便可相安無事，天下太平，不再出毛病，於是稿費穩穩到手，也做穩了作家。

須知『言路之窄，有如活路』，即使是侈談風月吧，有時也會捲進血腥氣味，而大傷風雅的。

例如阿Q，因為頭上長滿了癩痢，就連月亮都諱的。如果你不識好歹，在阿Q他老人家面前，大談其今夜月色如何如何，滿以為不會出岔，那就大錯特錯，結果勢非弄到互相揪着辮子，來一套全武行不可，而且，風和月，也不儘是幽美的，老是像文人筆下描繪得那末充滿詩意。例如同是涉及風和月吧，我們也有兩句流行的話：『月黑殺人夜，風高放火天』，這是多麼煞風景，並且殺氣騰騰，充滿血腥氣味，使正人君子，高人雅士，搖頭嘆氣不止的。關於此點，早就有人指出過。

高貴的作家們，請正視現實吧，十字街頭是建不起什麼象牙之塔的。

一九四八年十一月廿五日。

南洋伯不可欺

偶話之二

南洋是一個商業社會，在這個重商的殖民地社會中，頭家的地位高於一切，「頭家」是一種最榮譽的尊專，這里的人就慣以「頭家」去稱呼一切凡是有錢的和身份比自己高尚的人們。中國人習慣於把社會階層排列成士，農，工，商，在南洋社會這次序大概是要顛倒過來的。頭家是這兒的貴族。

頭家而又發了達，成了有錢的大頭家，那聲勢更是顯赫。社團要請你當名譽主席，學校得請你當董事，固不在話下，而皇家也會來委你當甚麼議員，選任爲甚麼太平局紳，而遠在千里外的國民政府也會來個「海外求賢」，聘你担任僑務委員會甚麼甚麼的，這簡直是直上青雲，當起大官來了。前清時代，是有所謂捐班出身的，有錢可以堂而皇之地買官做，隨意捐個甚麼頂子的。但弊在還須自己動手去「捐」，現在時代不同，金錢的魔力是愈見其偉大了，有了錢便毋須自己動手，自然會有人來聘請你出山，這更能顯出本人身份不凡了。

因此，南洋社會，做生意生財致富，是正常的途徑，也是上中下三等，朝夕所夢想着能達到的目標。其他事業，都是次要的，尤其是藝術文學一類更是少人問津。這理由是簡單不過的，商人重利，一切以利益爲前提，如果不能獲利，他們是決不來的，這也不過是普通生意眼而已。而藝術一門，倘真正以服務人民爲精神，却實在非生財致富之道。藝術之類，其不能在華僑商業社會發達，殊不足爲奇。

但以爲南洋伯，完全瞧不起藝術，則未免過於冤枉。倘藝術之類對自己有利，例如能够增加自己的聲望，抬高本人身份的，他們是看重的，有時爲了附庸風雅，往往甚至不惜一解慳囊，破費鉅款，置下「藝術家們」特別在上款題了自己尊名的字畫，或聯名印發傳單介紹某某藝術家的作品，或給甚麼畫展題詞等等都是。

戰後，這種現象尤爲普遍，南來的畫家，音樂家，歌唱家——真多如「過江之鯽」，今日一個畫展，明日一個獨唱會，絡繹不絕，大有使人應接不暇之慨。

這也算得上是好的現象，足證南洋伯非絕對看不起藝術。而這些自祖國南來的藝術家，雖亦有人一踏上本地碼頭便公開聲明，本人此來乃宣揚祖國文化國粹，決非賣藝，本人的藝術傑作係屬非賣品云云，但滿載榮歸的却大不乏人。

然而不要誤以爲南洋伯是好欺的。南洋伯容或不懂藝術，但決不是笨伯，阿木林。物以稀爲貴，其中即使偶有贗品，也可蒙混過去，因一時無從比較。但來得多了，就有比較，一有比較，便可分開好壞，辨出真僞來。如果打「芥子園」之類的畫譜摹一兩片竹葉，便自吹盡得元人宮筆神韻；唱兩支肉麻小調，向觀眾丟丟大腿，便僞稱是「中國民族形式」；或者自掏腰包，出版一本半本單行本，就捧爲「代表作」，聲言有人準備出鉅資搬上銀幕；這是嚇人不倒的，真如我家鄉的人民所說：『風水先生也不過騙人十年八年』，意思是無論怎樣花言巧語也祇能欺騙一時罷了，很快就會給人拆穿紙老虎的。

一經拆穿，當然是很難下台的。此時此地，祇好拿白粉往臉上一抹，排出一付小無賴的臉譜來：哼，你們南洋伯懂甚麼？人家在中國是「第一流的」，著作最低限度出版了一大堆，你們出過半本沒有？你們配批評麼？

批評好壞，指出真偽，原來也需要來頭，需要有身份，至小也該和被批評者有同等的地位，否則免開尊口。——真是敬謝不敏！

硬吹法螺是無聊的，人家決不買你的帳。



一九四八年十一月卅日。

買書小記

五天前從雙親的墓地回來，路經書店，跑進去溜了一溜，無意中給我發現了唐弢編的「魯迅全集補遺」，精裝一冊，四百頁，以六元購得。

這已經是五版的版本了，一九五〇年印行的，當時中國新政府剛成立不久，在這個時期的出版物，都是用粗劣的暗灰色的土紙印的，這本「補遺」也是這樣，所以，拿了書本回家途中，總覺得這書的價錢太貴了些。

古人說：『借書一痴，還書一痴』；在我看來，買書也是一痴。

我喜歡讀書，愛書成癖，因而買書也成了一種癖好，往往一有空閑，便去逛書店，東看看西翻翻，碰到可買的，而袋裏剛巧還有錢，也就買下來，慢慢的，藏書就多起來，雖說够不上稱什麼藏書家，也缺乏這種雅興，可是藏書的冊數却也相當可觀，到了一九四一年底，日本法西斯的血手伸到馬來亞以後，我在疏散之前，翻檢了一下，把那些值得留下來的，用木箱裝起來，就有好幾箱。

我用三輪車把這些書籍搬到西郊「修竹園」附近一間阿答屋里，跟西樵梅秀他們兩人的書放在一起，塞滿了整半間屋子。其中最多的要算是梅秀了，他一個人就佔有八九箱，此外還有七八捆，堆在一旁。

我們三個書獃子，把書籍藏到這兒山芭里來，滿以為這樣較安全的，覺得即使東洋鬼子打進來以後，也不至於光顧到這個偏僻所在來的。

殊不知這些書籍的命運很不好，還沒有等到敵人到來，便遭了殃。

在快要淪陷的前一個星期，東洋鬼子的轟炸機在「修竹園」丟下一顆燒夷彈，這一帶便燃燒起來，我那一屋子的書就這末在一場大火裏燒得精光了。

這次的損失，使我久久未能忘懷。梅秀特別感到傷心，那當子，這個殖民地的大城，簡直變成一座人間地獄，在特高科的鷹犬搜捕之下，像梅秀這樣的知識青年，在白天是不敢露臉的。但在四月里的一天，他老竟冒了絕大的危險，跑「修竹園」去，憑弔那一片廢墟。晚上，他回來告訴我，我們那間藏書的屋子，燒得一椽不剩，那幾千部藏書祇剩下一堆紙灰。他在灰燼中扒撥，搜索，居然像發現奇跡似的，在紙灰堆發現僅燒去了扉頁跟目錄的約瑟夫寫的那本關於民族問題的名著。捧着這本殘缺的書，他忍不住掉下淚來了。他告訴我他抱了虔敬的心情，把這本著作藏在附近一個古墓的墓穴里。

『你幹麼把它藏在墓穴里啦？』我覺得奇怪。

『這是一本有價值的書，我還想重讀一遍，』梅秀答道。

他究竟有沒有重讀一遍，我不知道，因為不久，他混在一個歌舞班裡，擔任一個老是抹了花臉，教人不容易認出他的廬山真面目的小丑，逃出這個每天都在殺人的鬼島，流亡到暹羅邊境去了。

書籍對於人是有這末大的感召，吸引，便是在最苦難的時代，連生命也是朝不保夕當中，人還是忘不了它。

戰後，我又陸續續買回好些書，雖說比不上以前那末多，可也快要裝滿一只櫥子了。然而我彷彿是註定沒有藏書這一份福氣的，到了一九四八年那一場生活的大風暴里，我那一堆書又散佚了。連那在淪陷時期冒了生命危險保留下來的一部「魯迅全集」，也莫明其妙的失落了。

我那些藏書，原沒有什麼罕見的古籍，或珍貴的版本，都是一些平常不過的書籍，但是內容都是有價

值的，對人類文化思想有過巨大的貢獻，是一份豐富的精神的糧食。一旦失落了，免不了惆悵許久。

經過這兩回的事實教訓，我決心不再學人藏什麼書了。除非不得已，我也不買書，要看的書，就向別人借。偶然間買到手的一兩本，自己看過了也送給別人，不再收藏；因為我覺得與其藏起來終不免燬去或散佚，倒不如讓它們流傳開去，給更多人傳閱。

當這樣的時候，我常常想到，假如這個城市也有一個較為完備的中文圖書館，那將是多麼幸福的一回事。

然而積習難除，這大半年來，我又恢復了跑書店的習慣，也不時從書店里挾三兩本書回家，看過之後收藏起來，或者藏起來等將來有機會再讀。尤其是最近，買得更多。在買這冊「魯迅全集補遺」的上一天，我才買了一冊 R·E·柯爾登教授的大著「馬來亞植物的生活」，(Plant Life Of Malaya) 定價十一塊。記得同一類的書在兩星期前也買過 E·J·H·康拿著的兩巨冊「馬來亞的野樹」(The Way Side Trees Of Malaya)，定價更貴了，是二十五元。

像這樣的買書法，如果繼續下去，我這個每月祇拿到一點微薄可憐工錢的讀者，恐怕會弄到連買米買柴的錢也沒有了。

書貴如金，簡直讀書都成問題，更談不上有什麼藏書的雅興了。

於是我又一次感到要是我們也有一個比較完備的中文圖書館多好！

不過一想到我們這些流落異邦的中國人，連給子女讀中國書，也招得某些人痛心疾首，那我之希望有一所中文圖書館，簡直是匪夷所思了。

歲末偶感

生一點病，便想到死的，大抵是老年人，否則就是非常神經質的。

我自問並非神經質，但我却有過一回害了病，忽然感到死亡的迫近，時刻不能忘懷。而這是發生在十年前，這塊土地剛易了主，太陽旗代替了米字旗，插遍了這塊土地上，那當子，我祇能算是個大孩子罷了，然而就那麼早衰似的想到了「死」。但也祇此一回而已，以後就甚少生病，偶有一二回，也絕不發生死的念頭。現在回想起來，也實在難怪，那是苦難的年代，人們每天都看到「死」，死亡的陰影充塞在每一個角落。人的生命價值，抵不上一條狗。那我的因生病而馬上想到死，害怕死，也可說是自然而然的，似乎無可厚非的了。

因為想到自己快要死去了，所以那一回，在病中老是懶洋洋的，無論對甚麼事都提不起興趣來，每天所翻的惟有陶集；陶淵明對於死的達觀看法，深深的感動了我。陶詩詠嘆「死」的地方，也着實多得很，現在就記憶所及，也隨便可背出好些來，諸如「形影神」的『老少同一死，賢愚無復數』，「歸田園居」的『人生似幻化，終當歸空無』。但是我那時候最愛的是他的輓歌中的兩句：『有生必有死，早終非命促。』我企圖從諷誦這些詩句中，取得安慰，求得解脫。

這是十年前的心情，其後我很少有機會重翻陶集；現在事隔多年，縱然再讀，恐怕也難拾回舊日的那份感情了，何況我對於這位田園詩人的觀點，已經多少有了改變了。

魯迅先生在「魏普風度及文章與藥及酒之關係」一篇演講中說過這樣的話：

『陶潛總不能超於塵世，而且，於朝政還是留心，也不能忘掉「死」，這是他詩文中時時提起的。用別一種看法研究起來，恐怕也會成一個和舊說不同的人物吧。』

其實，據我看來，豈僅不能忘掉而已，我懷疑陶淵明是怕死的，否則他不會老是記望着「死」，寫了那末多關於「死」的詩，才五十歲的年齡，就寫下了「與子儼等疏」的遺囑，還沒有死就預先寫下「輓歌」，「自祭文」了。雖然語多曠達，但恐非由衷之言，還是自慰的成份居多；正如我那回怕會病死而希望從他的詩文里找到安慰一樣的心情。

真正漠視「死」的人，是連想也沒想到「死」的。我無意誣譏古人，但不能否認，故作達觀，故作豪語，原是古今文人的通病。

M·高爾基在「論戲劇」一文里這樣說過：

『我們知道人是多方面的，有的人是饒舌的，有的人是沉默的，有的是執拗而利己的；有的是胸無成竹的。作家恰如生活在慳吝漢，俗物，熱狂者，野心家，空想家，樂天的人，勤勉的人，怠惰的人，善人，惡人，以及對任何事無所關心的人的輪舞中，但這些不同的性情，不能完全決定一個性格，這理由就是人往往能秉有這些不相融的性情，極其明白地暴露了他的兩重性——「二重人格」，這是我們日常所見的事實。』

M·高爾基這一段話，雖說目的在指點文藝作家怎樣去掌握人物性格的基本特徵，但是就對於一般人來說，他們也得瞭解人的性格原來有那麼複雜的必要，然後才能免於上當。

我認識這末一個「詩人」，老高興在自己的作品里把自己描寫成一個連地球也容不下的巨人，像『我擁抱太陽呀！』『整個宇宙在我指頭間顫動呀！』諸如此類的詩句，經常出現在他的筆下。不認識他的人，



單看他的作品，你必以為他縱然不是英國拜輪一流的撒但式詩人，也必定是個偉丈夫，那里曉得他是個看了叫人憐憫的侏儒，出入都要老婆兒子左右扶持，惟恐自己不留心摔倒，從此爬不起來。照心理學家的看法，這一類人大概也應該歸入「二重人格」之類吧。

燈·火·陽光

俄國著名小說家L·安特列夫有一回在他寫的一個短篇「黑暗」中借小說的主人公一個社會革命黨的口，說出這樣的話：

『如果我們的燈不能照亮黑暗，那麼把燈火熄滅了吧，我們都一起爬進黑暗里去。』L·安特列夫是出名的悲觀主義者，對人生的見解是虛無的。這很容易理解的，如果我們曉得他誕生的時候，正是沙皇專制政治最黑暗的九十年代。那時候俄國的文學界，陀斯妥也夫斯基跟屠格涅夫的絢爛時代已經過去了，取而代之的是契訶夫，這位悲天憫人的大作家這時以細緻的筆觸，含淚的微笑描繪俄羅斯社會的「灰色的人生」。這是契訶夫的時代。那時候舊的知識份子消極的消極，敗退的敗退，新的一代還沒有足夠的能立站起來，高爾基這時還在黑海邊沿流浪，對文學僅抱着渺茫的希望。在L·安特列夫的作品裏，便充滿了時代的氣息：陰冷，無望，灰暗。從中篇「狂笑」，「七個被絞死的人」，戲劇「人的一生」，以至最後的作品「吃耳光的人」，都脫不離這樣的情調，所以有人說，L·安特列夫是最足以代表那個黑暗時代的。

這個厭世主義的作家終於在一九一九年悵鬱地死在意大利的異鄉，那時俄羅斯的大革命又爆發起來了。

在L·安特列夫逝世前幾年，在跟俄羅斯黑土接壤的另一個國土里面，在那個軍閥盤踞的北京城里面有一個中國未來的最偉大的作家，正蟄伏在一間破舊的會館里面，埋頭抄他的古碑，企圖用這種方法癱痺

自己，使自已忘掉這個滿目瘡痍的世界，消耗有爲的生命。

假使沒有如下那一場有名的對話，這位偉大的天才也許終生埋沒在碑文裏，中國新文學史將因而失掉了大部的光輝吧。

『你鈔了這些有甚麼用？』

『沒有甚麼用。』

『那麼，你鈔他是甚麼意思呢？』

『沒有甚麼意思。』

『我想，你可以做點文章……』

『假如一間鐵屋子，是絕無窗戶而萬難破滅的，里面有許多熟睡的人們，不久都要悶死了，然而從昏睡入死滅，並不感到就死的悲哀。現在你大嚷起來，驚起了較為清醒的幾個人，使這不幸的少數者來受無可挽救的苦楚，你倒以為對得起他們麼？』

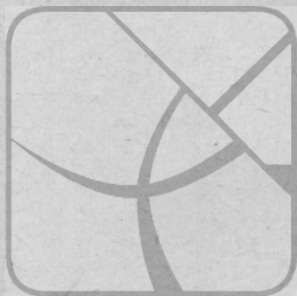
『然而幾個人既然起來，你不能說決沒有毀壞這鐵屋的希望。』

這段爲人所熟誦的對話，就載在「吶喊」自序上，經過這次談話後，中國新文學最早一篇小說「狂人日記」誕生了，從此中國文壇上出現了一個彗星般的名字：魯迅，這光輝的名字不但照耀了中國文藝界，也照耀着世界文學界。

一般說來，處在黑暗時代的知識份子，大都有孤獨感的。他們脫離羣衆，一方面不信任羣衆的力量，認爲他們是愚昧的，一方面又覺得個人的能力有限，孤掌難鳴，於是消沉，悲觀，終於變成厭世主義者像L·安特列夫那樣，甘心屈服，和大家一同爬進黑暗裏。他沒有想一下，如果燈火不足以照亮黑暗，那不

是乾脆熄滅它，而是設法點燃火把，使大眾的憤火燃燒起來，擊退黑暗，喚出太陽來。

我們有不怕天帝的懲罰，毅然把火盜給人類，普洛米修士；我們有在荒漠中奔走呼號，喚醒酣睡中人羣，一同衝破鐵屋子，把空氣和陽光帶給人的猛士——這就是人之所以值得自傲的地方。



小丑的藝術

俄國作家安特列夫寫了一個最後的劇本，叫做「吃耳光的人」。在這個劇本里他描寫一個馬戲班的小丑的成功秘訣。他指出來，講談諧話，做滑稽的動作，去討觀眾的心歡，已經不時髦了，所以喫力不討好；一個出色的小丑，不需要傷什麼腦筋，費什麼氣力，祇須把臉孔伸出去，讓別的角色去打他的耳光，右臉打過，再轉過左臉去，每次給打了以後還要擺出副笑臉，還要向人鞠躬。這麼一來保管觀眾稱心滿意，鼓掌喝彩。「吃耳光的人」里面那個馬戲班小丑就憑着這一套本領走紅，混飯吃的。

作賤自己，滿足別人的優越感——這是小丑的藝術，也是奴才的藝術的精髓。

中國的文人，雖然一路來都頂着個漂亮金字招牌，堂皇得很，其實說穿了，還不過是小丑跟奴才的混血兒而已。不管是在「高官厚祿」，「一人之下，萬人之上」的得意時候，抑或失意落魄，寄身豪門，當個幫閑清客的時候，他們也是那樣的：對於比自己身份低下的小百姓，他們是作威作福的惡奴，擺出一副如狼似虎的兇狠的臉孔，加以踐踏；在主子面前，他們却又是馴服的巴兒狗，馬戲班的小丑，曉得怎樣作賤自己，討得主子的歡心。

自輕自賤，或者可以博取頭家主子一時的喝彩，滿足了一時的優越感，從而混得一只飯碗，養妻活兒，但這麼一來，在主子的眼里，便不得不降低了所謂文人的身份，無怪主人要「倡優蓄之」了。

但話得說回來，文人究竟是小丑跟奴才的混血兒，混飯吃的本領來得更高明，不是區區的馬戲班小丑所可同日而語。因為文人還有「文采」，還有奴才式的狡猾陰險。同樣是作賤自己，伸出臉孔去讓人打耳

光，打腫了臉皮，藉此取悅主子，但他還會說出一套堂皇冠冕的大道理來，或者做出兩篇典麗的文章來，遮掩自己的醜態。他們通常學會一套幫閑本領，除吹牛拍馬外，還精通琴棋書畫，哼幾首歪詩，或者熟習一套麻衣相法，能够從頭家主子那張平凡的臉孔看出「貴人的異相」來，連頭家主子屁股的一根毛，也是與衆不同的，妙在仍可厚着臉皮，美其名曰「人物」介紹。在取得了主子歡心後，更可乘機告密，進讒，或造謠誣讒，置異已於死地。

不過到了文人無「文」，連「文采」也沒有時候，雖然仍想做空頭文學家，拼命向人吹噓自己的文章怎樣了得，而目前則不屑執筆，去跟別人爭一日長短云云，其實也祇好當一名馬戲班小丑，當衆吃耳光，裝出笑臉，連連鞠躬，博取別人一聲哈哈罷了。

一九五四年三月十日。

關於我的疏懶

這無論如何是不可饒恕的，關於自己的疏懶成性。

據說，人之患是没有自知之明；就我來說，對於某些事情，是不乏自知之明的，例如我的惰性，我何嘗不知是我的大敵！可是我却明知而故犯的。

幾乎是每天，我在咖啡店里，無所事事地獨自默上一個鐘頭，有時竟然小半天，毫不覺得時光浪費的可惜。我經常光顧的那間咖啡店，門外恰好是公共巴士車站。我習慣地要了一杯羔丕烏，啜了一口，隨後便開始研究起巴士車站上那上車和下車的乘客羣來。這殖民地都市是煩忙的，這巴士車站就是這個都市的縮影：老是那末鬧嚷，擁擠，匆忙。只有我這個坐在咖啡店里的人，一點都不忙，並且有那麼一種閑情逸致仔細地觀察着出現在巴士車站的每一個人的臉孔，從他們的表情，衣飾，舉動，猜測他所屬的階層，身份，他們的職業，生活上的趣味。我猜測着，將他們分類：這是個店員，那是個財庫，另外這個該是小學教員，那個是女打字員……以及他和她是到那兒去的，他們這當口可能忙着那一些事情，諸如此類。我就這末花掉整個小時，有時是兩三個鐘頭。

朋友們曉得我這個坐咖啡店的脾氣，不約而同地驚訝起來，他們奇怪着我何以這樣的不愛惜時光。其中好心的，還替我解嘲：認為我在觀察人，找小說材料。開頭我不置可否，僅一笑置之。久而久之，我似乎也默認了，偶然在陌生朋友面前，也公開的拿來作為我坐咖啡店的藉口。其實，說穿了，我是因為無聊，而又懶得去找事做，才到咖啡店里來的。找尋寫作材料，說來多好听！翻開文學史看看，幾曾有一個

大文豪是單靠坐咖啡店成功的？

遺憾的是：客觀現實時不時要提醒我，這是個擾攘的世界；我的庸懶的平靜的生活，會突然的給打擾了，給我帶來了煩惱。有一回，一連好幾天，都有一羣職業扒手，在巴士車站上活動，向巴士車乘客打主意。這些年青的扒手發覺我老是坐在咖啡店里同一張桌子，老是注意着他們，他們惱怒了，同時也起了恐慌，誤會我是政府的便衣偵探或線人之流。他們竊竊私議着，大概在猜測我的身份吧。他們中間有些竟不客氣地對我怒目而視，甚至磨拳擦掌起來。我覺得事情有點嚴重。我很明白這些傢伙恃着同伙衆多的時候，什麼傷天害理的事全會做出來的。但我也知道，在這樣的緊急關頭溜掉，事情會更糟。我惟有硬了頭皮坐在原來的地方。果然，這末一來，那些慣於三人欺兩的傢伙反而不敢動手了。隨後，他們慢慢的看出我並非政府方面的人，對他們也毫無惡意，他們也就不屑再理我了。

除了坐咖啡店，我另外又養成午睡的习惯。

記得我從前是完全沒有晝寢這種習慣的。我離開學校以後就進了一家金融機構當小職員，我的工作時間是在晚上，經常做到午夜，如果碰到月結和年結，還得工作到天亮。工作是繁重的，同事們照例在白天睡覺，睏够了才上班。我却苦於晝寢未能入夢，那時候照例白天躺到床上，閉了眼睛，從一數到百，又回頭再數起，却老是睡不着。更糟的是，這末躺了一個鐘頭，爬起來後反而往往感到頭痛。

現在，大概由於年齡關係吧，一喫過早飯，拿起書本來讀不上一個鐘頭，便會昏昏欲睡了。

今年下半年，我被文民們擠出了那個所謂「民衆喉舌」的機構，參加進這個殖民地的失業行列後，我原打算趁此機會，多讀書，多寫點東西的。可惜自己已經疏懶成性，真是到了無可救藥的地步了。自己因為不再『爲五斗米折腰』了，更覺得此身輕飄飄的，索性自暴自棄起來，什麼都不想去做了。不特原有的

午睡時間拖長，甚至連晚飯後，也要睡他一覺的，這是以前所沒有的。而且一覺醒來，往往業經是上燈的時分了。

晝寢醒來，記起有些應做的事還沒有做，一些應讀的書還擱在那里未曾開卷，有時禁不住也會感到歉然，深悔光陰荒廢的可惜；但這也祇是瞬間的感覺罷了，很快就過去。到了一定的時間，又發覺自己躺在床上。

莊子說：『吾生也有涯』。因為一個人才不過活幾十個春秋，生命實在短促得可以。不少人事業才開頭有個眉目，轉眼已是踏入遲暮之境了。夕陽無限好，祇是近黃昏，這是使得古往今來許多英雄志士氣短的。

生命既然如此的短暫，可怕的是，人們仍自覺的或不自覺的浪費它，諸如午睡之類。不管生理學家，衛生家怎樣的解釋，睡眠對人是一種必要的休息，是恢復生理上的疲勞所必需的，他們的話也不能夠掩飾這個事實：睡眠一般上虛耗了我們生命的三分之一，只要我們想想這件事實，就會認識睡眠是多末可怕的一種浪費啊！

有時我忽發痴想：假如當初上帝創造亞當的時候，並沒有賦予人以睡覺的機能，或者現在有甚麼人發明一種甚麼東西，能制止人的渴睡，以旁的方法代替了睡眠，那不是等於把人類的壽命延長了三分之一嗎？那時候，這個世界的面目就不會是目前這個樣子吧！

不過，我大底是在晝寢睡足了以後才這麼想的，當我打着呵欠，渴睡的時候，我除了想着趕快躺到床上去，甚麼也懶得去想的。

我的懺悔

「社會新聞」出版，負責人Y兄要我也來湊湊熱鬧，寫些什麼。這好幾年多來承Y兄賞臉，凡是他主編的，不論是副刊抑是雜誌，一定要我湊一脚的。就文藝而言，我祇算是個票友，有人賞識，那怕是當個搖旗吶喊過場的小配角，也是樂於奉陪的。

這回Y兄向我要稿，自然是義不容辭的。可是我已經不再是那麼「樂意」的了。原因是：我失去了過去那種票友的心情。

這該歸咎於我年來交了華蓋運。

我這華蓋運，到了去年秋天，給人家「擠」出了那個所謂文化機關以後，可說是達到頂點。我們這輩家無恆產，飄浮在殖民地商業社會的所謂知識份子，一旦失業，算是倒楣透了。而我之所以有這樣的遭遇，據說為的我在自己寫的文字裏開罪了那些大人先生們。這些大人先生們加給我的罪名是：「罵人」。罵人是惡德，於是我被列入壞人一夥裏：非叫其滾蛋不可。

這樣我又一次的喫了搖筆桿的虧。

每當夜闌人靜，自己也曾反省一下：我細細地檢查一下自己一路來的言行。檢查的結果，我發現自己實實在在是不喜歡罵人的，我不過是說了真話，要把真實的情形講出來吧了。於是我恍然大悟：在這個社會，說真話是不受歡迎的。阿Q長了滿頭的癩痢，這固然是事實，但倘若你胆敢當着他老人家面前講出來，他必定認你在罵人，對你怒目而視，甚而要扭住你的辮子，拼個你死我活的。如果不幸我們所寫的，

竟是社會上的一種典型的現象，關係到整個集團的，勢必更糟，那時候凡是屬於那個集團的人都認為你罵了他了。當年魯迅先生寫的「阿Q正傳」在晨報副刊連載的時候，每個人都疑神疑鬼，以為作者是借阿Q這個人物影射他，罵他，都嚷着要找作者算賬。

有一句老話：「人生識字憂患始」。識字尚且為此，那麼舞文弄墨的朋友，那簡直是注定該打入十八層阿鼻地獄，永無輪迴之日。也許是袁中郎說的話吧：「一為文人便無足觀。」其實又豈僅「無足觀」而已。

先父在世之日，就不贊成我搖筆桿的，理由是：「多言招尤」。我的第一本書要出版，他老人家允許了我的要求，替我題了書名。書出版了，我拿給他看，他接過去，祇瞧了瞧封面，微微一笑便放下了。他沒有說出來，但我分明知道，對這件事，他是「腹誹」的。

現在，我常常深自懊悔，我沒有接受父親老人家的告誡，否則我不至碰到那麼多的釘子，弄得自己焦頭爛額了。

這算是我的懺悔吧。

一九五六年，四月，二五日，燈下。

我在檳城的時候

馬六甲海峽是那末的蔚藍——藍得叫人憂鬱。

船頭衝擊着浩蕩的迴流，激起了一陣陣白沫；汽笛突的嘶鳴，劃破了覆蓋在海峽那一片黃昏的靜謐氣氛。似乎是給這突如其來的嘶叫驚嚇了，一只海鷗搥了搥雪白的翅膀，斜斜的掠過水面，飄然的投到一個墨綠的小島背後去了。

船，逾過一艘運載鐵苗的貨輪，轉了一個彎——我終於看到了綴在青山下那一系列浴在迷茫的暮色裏的參差的舊樓房，那矗立着的鐘樓。

『唔，這就是所謂東方花園了。』

站在甲板上，我噓了口氣。

離開了那個熱帶的大海港，自己已經有好些時候沒有親近過海了。這幾天，除了昨晚在山城的客棧渡過一個淒清的雨夜，我都是蜷縮在一個擁擠的三等車廂裏，讓列車帶我穿逾熱帶密林，芭洋，花崗巖，平原，連綿不絕的膠園。但不論是平原也好，花崗巖也好，都是抹上那同樣的綠的色素，單調乏味，連那些給圈起來的小市鎮，甘榜，偶然閃縮地出現在鐵絲網後面的那些愁苦的人的臉孔也彷彿有了這綠的色素。

這樣，當我在馬六甲海峽上航行，再度接觸了海，當一個陌生的城市像玩具似的展示在眼前，從孩提時代便愛上了海和嚮往流蕩生活的我該感到多大喜悅！

可是我沒有感到喜悅，相反的，心底裏却驀地漾起一陣無名的悵惘。我的情感，這些日子來，就變得這麼脆弱……

拾起簡單的行囊，登了岸，轉入一道橫街。我在兩列低矮破舊的屋宇中間走過，黃昏的街道是岑寂的，很難碰到一個行人，歸鳥在電線上，在簷頭噪語。

這熱帶的古老的小城市，是曾經給詩人郁達夫歌頌過的。他老認為這小城的幽靜，閑適，和那秀麗的景色，大有『絕似河陽縣裏居』這詩句所讚美的一樣情調。

不幸我不是甚麼詩人，所以當薄暗打海峽那邊淹過來，我在暮色蒼茫裏走着時，生長在大城市的我，想起我住慣了的那個有着一百多萬人口的大城市那間烘烘的生活，和這比較起來，這小城的夜變得格外淒清了。

在椰腳街附近，我找到一家名叫「京都旅店」，安頓下來。這是一座簡陋的兩層的建築。打開臨街那扇窗，天已經完全黑下來，天空只有幾顆淡淡的疏星。

檳城，她給我的第一個印象，只有暗淡。

二

鐵索纜車，把我馱到拔海二千尺的山巔。海峽變得窄小了，一條藍色鍛帶似的橫在山腳下。右邊，海潮拍打着一小塊突出海面的鵝黃色沙灘——這就是丹絨道光了。相傳這裏還保留着前清嘉慶年間建造的廟宇，用來膜拜初期開拓檳榔嶼華僑丘進福，張里他們這些胼手胝足開發馬來亞，把這塊蠻荒地帶建設起來的拓荒的英雄們的。

一部馬來亞近代史，該是這些來自遠迢迢的南中國底英勇的人們，用他們的血汗，生命寫下來的吧。

沒有這些英雄們，也許根本沒有眼前躺在山下那稠密的人烟，那些鱗次櫛比的民房，那些緊緊擠在一起的街道。設若沒有這些英雄們，這兒也許依舊是一個中世紀的小小的漁村。

然而，這是個多麼暗淡的城市呀。掩映在殘陽中的舊關仔角的古堡殘垣，彷彿在向人訴說人世的滄桑……

昨夜，一輛三輪車載了我在這個城市那些大街小巷溜着。車子打充滿了閑人的舊關仔角轉入這個城市精華所在的檳能律，一直到荒涼的新關仔角海濱，隨後又穿過好些僻靜的街巷，三輪車在這個不大的城市兜了個圈子，才回到旅邸來。聽一個同鄉說，前幾年，韓戰正酣當兒，這城市也叨光了那場發生在遙遠北地的戰火，每日有不少富有的遊客來這裏。那當子，檳能律這一帶，不管白晝黑夜，行人都摩肩接踵的，兩旁店鋪頭家沒有一個不容光煥發的，喜氣洋洋的，確是一派繁榮氣象。但好景不常，檳能律現在是一片蕭條，晚上才十點多，路人便稀疏了，商店打烊，路旁小販打瞌睡。那一場戰爭所造成的繁榮很快過去了，那個時期唯一留下來的殘迹，是旅店客棧林立，幾乎每條街都有兩三所，好些還是新的建築，成爲這個城市的一個特色。

這個城市的人民的收入，一部份是靠着那些仰慕這「東方花園」的美名前來觀光的遊客的揮霍的。

在這方面，這城市確乎是得天獨厚。這裏有青的山，綠的水，和內地小城市特有的寧靜閑散的生活。這些東西對於異地的人客，都不缺少一份吸引的魅力。然而在北海等候迎接旅客的那艘渡輪已經是老朽破弊不堪了，作爲這地方名勝之一的登山纜車也是四五十年前的舊物了。那條對於遊客是非常需要的登山道路，却一直是紙上的計劃。

停立在山巔，俯視着躺在腳下的那個破敗的無聲的城市，我又一次感到惆悵。

三

檳城——無聲的城市。

我到檳城的第二天，那個關係着全馬來亞六百萬人民命運的「華玲和談」的破裂消息，便打那泰馬邊陲的小山城傳來了。一連好幾天，全馬的報章都拿大標題跟巨大的篇幅報導這個新聞。這里出版兩家日報，人們並且在當天就能够讀到新加坡方面的報紙。但是我感到那不幸的消息，對這兒那閑散沉滯的生活，連一絲漣漪也蕩不起來。大清早，我到那間就開在我住的那家「京都旅店」樓下的咖啡店，要了一杯奶茶，坐下來看報。那兒也有好些別的茶客，他們也看報，也談論時事。我留心一聽，他們講得津津有味。的倒是這兩天檳城附近海面又出沒海盜竊劫貨船的新聞。

直到下午，M來旅舍看我，我才算第一次聽到這個城市對那個不幸的消息的反應。M是鍾靈中學的學生。他老一踏進房間，便把手里一份日報丟下來，感慨系之地：

『唉，完了，××他講了一些慷慨激昂的話以後，便和××跑回森林去了！』

我點點頭，表示我早從報紙上讀到這些了。

『不過，這原是意料中的事。』M又噓了口氣。

這簡短的對話就這麼收場了。

丹絨毛雅的月夜，果真名不虛傳，嫵媚極了。

千萬道銀蛇，隨着波濤蜿蜒爬到沙岸上來。夜濤一聲一聲地有節奏的响着。月亮透過搖曳的椰葉，洒落在茶桌上。

我們就這麼在沙灘上的茶攤品起茗來。

M和F原答應做地主之誼，請我一頓的，不曉得怎的卻臨時拖了一個印刷所的頭家來，反而由他作了東道，剛才在華人游泳會的餐館里請了我一頓豐盛的晚飯。飯後，再由這位好客的頭家作主，用自己的汽車載我們到這椰林海岸來品茗談天。

這位頭家一團和氣的，大概是年齡還不算很大吧，他老卻沒有一般生意人的世故。當我從M口中曉得他老還肯拿錢出來，替F他們印些絕對不會賺錢的文藝書籍，我更覺得這位先生難能可貴了。

談到出版情形，我關心起F這位馬華老寫作人來：

『你近來寫了些什麼大作？』

F搖搖頭，苦笑一下：

『我已經有大半年不寫一字了。』

『爲什麼？你該多寫呀。』

『小孩子真吵。』

『幾個了？』

『嘿，快到一打啦，』M搶着替他回答。

我們都笑起來。

M接着說：他一家十口，全擠在一個房間里過活。過去，每晚他等到孩子們睡熟才開始寫作的，自從最近添了一個小的，連這麼一點點創作自由也給剝奪了。

我以爲他該換一個更好的住處。

『唉，談何容易，』他者嘆了口氣，『這里雖說是個小地方，可是跟新加坡一樣鬧屋荒。』

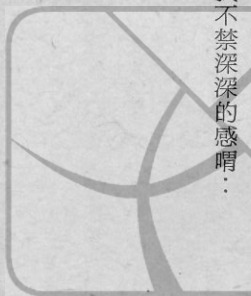
他告訴我，眼前他住的那個房間，每月就得付三十塊的租金，如果要換一房一廳的，每月非付出租金七八十元不可，像他這麼一個窮中學教員，是負擔不起的。

另外還有一個原因，F沒有說出來，這是那個印刷所頭家後來告訴我的。大半年前，F跟一個朋友辦了個週報，由印刷所頭家印行，只出二期，一個不小心，一篇文字闖了禍，受了警告，停刊了。以後，老F就一直沉默下來。

夜深沉了。剛才來的時候，華人游泳會那邊還舉行着營火會，童子軍在唱歌。這當子，那邊沙灘上的火光已經淡下去了。這邊的沙灘，茶客慢慢的散去。夜風帶來的海濤，彷彿一陣陣的鳴咽。

從丹絨武雅海濱回到旅舍，我不禁深深的感喟：

『這是個無聲的城市。』



漫談惰性

人類據說是有惰性的，一經適應了一種環境，便因循苟且，不想去改變它了。『以不變應萬變』，這是咱們中國人處世的法門之一。其實說穿了，還是惰性作祟，如有人真的自以為這就是深得人生三昧，這未免太可悲了。

俄國小說家岡察洛夫筆下那個智識份子奧布洛夫，便是暴露這種惰性的典型代表。這個知識份子每天過着多年習慣了的刻板生活：整天躲在床上冥想，連擋在門口的一張桌子，雖老是覺得進出不便當，也懶得去挪動它，到了最後爲的害怕結婚要改變舊有的生活方式，甚至連愛人也躲避着不會面了。這裏所講的雖是個別的人和事，但以小喻大，人們就不難理解何以一般社會那樣的頑固，保守，沉滯，而一般人爲什麼苟且過活，凡有改革，不管祇是芝麻綠豆大小，也非鬧到流血不可。

現代哀爾蘭的女作家A·格里哥麗夫人寫過一本名叫「孤老收容院」的劇本，內容說兩個住在收容院的老頭兒，同病不相憐，三言兩語不合便要吵起來。後來其中一個給有錢的親戚接回家裏享福去了，可是他老耐不住寂寞，反而覺得不及收容院有吵嘴的對手日子易過些，於是寧願回到孤老收容院去。

和契訶夫一樣，A·格里哥麗夫人被認爲是描寫灰色人生的高手，這「孤老收容院」便是她的代表作。這裏，形成這灰色人生的根源，仍是人的惰性。

也許你要說這是文人慣常誇張的技倆，實際人生不至於如是可悲吧。然而不然，現實人生往往可能來得更爲可悲些。遠的不說，以近代史爲例，沙皇在一八六一年頒布了農奴解放命令，好些農奴獲得了自由

後，依然自願回到地主那兒，他們覺得與其千辛萬苦在外頭獨立謀生，倒不如留在主人家裏啃一口奴才飯來得更安穩。因為正如中國古訓所說的『寧爲太平犬，莫作亂世人』。寧願搖尾乞憐，啃別人丟下來的半根骨頭，到了這地步，真也沒出息。惰性害人，於此可見一斑。

十九世紀七十年代俄羅斯的史實，也許讓我們還嫌遙遠了些。那麼讓我舉就近的事實爲例吧。前些時這裏一部份人士曾在報章發表過「致本坡公開信」，發動什麼簽名運動，請求英女皇繼續保護本殖民地，『暫緩批准本坡完全自治』，其用心之苦，是和十九世紀俄羅斯農奴的認爲「自由人」還遠不及奴隸身份來得可愛是一樣的。

惰性害人，有這樣可怕的。



一九五八年，二月，春節。

談 蝙 蝠

蝙蝠這東西，凡是看過「伊索寓言」的人，大概都對它沒有什麼好感的；把它當作一切騎牆派的代表了。

這寓言也真流行，連小學的教科書里面也印着。但在中國，這蝙蝠却幸運得多了。

小時候家里開着紙畫店，常常出售一種人家賀禮用的「壽星圖」，上面畫了個蓄着長長的白眉毛跟一把花白鬍鬚的禿頂小老頭兒，拄了根拐杖，這小老頭兒身邊老是有兩隻蝙蝠在飛翔。那時候，我一直納悶：何以那高貴的老壽星會跟這樣的不名譽的騎牆派的腳色作伴。我忍不住問父親，經他老人家一解說，我才茅塞頓開，原來蝙蝠「無邊之福也」，「壽星圖」上題了的那四個字：「福壽雙全」，其中那個「福」字便拿這「伊索寓言」里的腳色代表的。

就是靠了這個好聽的名字，蝙蝠在中國一直吃香，它成為中國人心目中的「祥物」！爬得高高的，給人供在香案上，描在門楣上。

同是蝙蝠，因地域不同，便有幸有不幸。

不過話說回來，在中國並不是沒有以蝙蝠為諷刺對像的寓言。明人馮夢龍的「笑府」說載有這樣一則。鳳凰做生日，百鳥都去賀拜，獨有蝙蝠不去。鳳凰責其無禮，蝙蝠答說它有四足，非其族類，麒麟做生日，蝙蝠也不去，理由是它有兩翼，本屬飛禽，與獸類無瓜葛。後來鳳凰跟麒麟碰頭，購起蝙蝠的事

來，彼此互相慨嘆道：『如今世上惡薄，生此不禽不獸之徒，真個無奈他何！』

但是，即使成爲被諷刺的對像吧，在中國人的眼里，它的身價比諸它在西方的儕輩，仍高一籌。同是取巧，動機可不一樣，它毫無巴結之意，相反的對無論那一方面都不屑一顧，事實上不甘與鳥獸同羣。因此並沒有鬧得『獸類不收，鳥類不納』的收場。所以就中國的蝙蝠而言，與其說它是騎牆派，無寧說它是「清高派」來得恰當些。

這蝙蝠的寓言，產生於明代，那正是閹黨弄權的時候，有人說那是諷刺那些非男非女的太監的。這未必完全是附會，但我以爲這寓言所諷刺的對像應該更爲廣泛些。凡是那些不三不四半鹹半淡的，而又自命不凡，架子擺得高高的脚色，所有那些虛名駭俗的掛羊頭賣狗肉之輩，都成爲這故事的嘲笑對像。

不過嘲諷儘管嘲諷，蝙蝠這東西仍然給老百姓當作寶貝供在香案上，描在門楣上。這也許是震懾於蝙蝠的那天大的架子。

可見老百姓畢竟是老實可欺的。

一九五八年一月二日。

寫給一位青年的信

麥濱先生：

你輾轉寄來的信，直到前天才交到我的手里。你對我寫的東西特別是八年前出版的那本不成熟的中篇小說底讚美，令我感到無限的慚愧。

你說你走遍了怡保的大街小巷的書店，甚至我過了騎樓下的書攤，都買不到我和別的馬華作家的著作，單這一點足以說明在這塊土地上從事文藝寫作是多末寂寞的一回事。在我們這裡，寫好了一部文藝作品以後，能够印成單行本問世的，那機會少得可憐。幸而獲得出版商垂青，也只能印一次，平均不超過三千冊，不管銷路好壞，大抵沒有再版的機會，因為出版商認為，第一版銷路佳，不足以保証第二版也有好銷路，他們經常不肯冒這種險的。例如我那本「新加坡屋頂下」，據出版人說讀者的反應不錯，第一次印行八千冊，不消兩三個月便光了，但他却不肯再版，理由是版已經散了；這里印刷技術落後，不會打紙版的技術，一本書如要再版，必須重排一次，成本等於印一本新書，所以不敢輕易嘗試。在這種情形之下，本地著作，不管它的內容價值好壞，過了一個時期，便從市場絕迹了。後來往往連那個作者的名字也沒沒聞，不再在讀者的記憶中留下痕迹，除非他有辦法教出版商繼續印行的第二本著作。我的遭遇也是一樣，現在，我的作品，除了新近出版的「邊鼓」以外，可以買到的，就似乎只有中篇「年代和青春」了。

這些話我原不該說的，對於一個剛要獻身文學創作的青年像先生似的，似乎有潑冷水之嫌。不過，我所說的却是事實。希望以後本地印刷術提高，出版條件因而能够改善，亦未可知。

以下是我答復先生在信里提出的問題：

(一) 我在「新加坡屋頂下」確確實實採用了一些「方言」，但不是你之所謂「廣府話」。因為除了廣府話以外，我同時也採用了其他的口頭語，例如福建話，馬來語等。

我以為一個作家除了創造活生生的藝術形象以外，還有提煉和創造新語言，使原有語言更加豐富的責任。作家應該懂得怎樣從廣大複雜的羣衆口語中，選擇最明確最生動的語言，提煉加工，使成爲藝術的語言。在我們這塊土地上，廣大的羣衆包括廣東人，福建人，馬來人等；作家的任務就是怎樣從各種廣泛流行的「大衆語」中，選出最生動明確的語彙，經過藝術的加工以後，運用於自己的作品里；不管是方言俚語，廣東話也好，福建話也好，只要它有助於提高作品的藝術真實性的，便應該採用。我在「新加坡屋頂下」這本小說中大量運用了「大衆語」（注意：不是方言），就是基於這樣的原則的。

(二) 我常常在我的作品里用了「老」這個字眼，曾經使得有些人皺眉搖頭，記得有一個專門搞小報後來又改行做了算命先生的「文豪」，特地爲了這個寫過文章，大大挖苦一番。其實，我用這個「老」字，當初只是隨手拈來，毫無深意的，不過要使得小說中的人物顯得更親切些罷了，正如我們在日常生活中總喜歡稱呼老朋友爲「老張」，「老陳」那樣。但是問題來了，正如你所指出的，在小說中的同一個人物，爲什麼在一個地方用了「老」，在另一個地方就不用了啦？這點也跟我個人的寫作原則有關的。我作文的時候向來有個習慣，一面寫一面唸，倘發覺有拗口的地方，就刪改或增減一二字，所以有時候爲了「文氣」的關係，省去了「老」字不用。總而言之，這是個人的習慣，倘若讀者分辨不出其中的分別，那是作者本人的失敗，不能辭其咎的。

(三) 在「新加坡屋頂下」，我寫了一對相戀的青年男女，後來彼此發現對方原來一個是扒手，一個

是娼妓，於是感到失望，傷心。我借小說中另外一個人物銀花的嘴巴說明造成這種不幸的根源其實是社會的罪惡，不能由他們自己負責的：『這完全不是我們自己的錯。我們大家都是無罪的。是社會不好，它迫得我們落到咁樣的地步！』先生却認為這些不幸的人自己『至少是要負一部責任的』，這點我却不敢苟同。須知道在一個不合理的罪惡的社會里面人們必然分成兩個對立的集團，一方面是這社會的統治者和他們的支持者，他們爲了維護本身的利益，不惜用種種殘酷的手段去壓迫別人，支配別人；另一方面，是那些被壓迫者被犧牲者——賽賽和陳萬就是屬於這個集團的。現在，先生却以爲社會的罪惡也得由這些可憐的被犧牲被踐踏者負一部份的責任，這是公平的麼？當然，明白了現社會的罪惡根源以後，我們的唯一辦法是起而剷除它，改革它！在「新加坡屋頂下」這本小說里縱然沒有明白點出，但我想明眼的讀者不難從中理會出來的。

（四）先生準備今後獻身文學，因此你決心在『畢業後，我一定投身到勞動大眾之中去』，能够實現這種理想，當然很好。萬一不能夠的話，也請千萬不要灰心。因爲凡是有人烟的地方就有生活；有生活就不愁沒有寫作的素材。我以爲什麼樣的生活都可以成爲作家的寫作題材：比方說，你目前最熟識的學校生活，何嘗不是很有意義的創作題材，問題是作家本人是否有正確的人生觀，對現實生活的觀察是否深入，寫哪一種題材，和反映哪一種生活，是沒多大關係的。

最後，你所提到的我的中篇「小城憂鬱」，並沒有出過單行本，大概在最近將來也不會有人拿去出版的，好在這部作品曾經在「南洋月報」第二卷第四期上發表過，題目是「小城之戀」，這雜誌是不難找到的，你們學校的圖書館或者同學中間也許有收藏的。嘮嘮叨叨的說了一大堆，就此打住吧。

王乎，寇乎？

一部「水滸傳」風行了四五百年，爲廣大羣衆歡迎，它裏面的一些情節和人物，成了家傳戶誦，爲人津津樂道，那原因，固然由於作者施耐庵的藝術手腕高明，把梁山泊一百零八條好漢寫得生龍活虎，栩栩如生。但主要原因，恐怕還是由於作者有堅定的立場，進步的思想。他並沒把宋江這夥人寫成一窩萬惡不赦只會打家劫舍的「強盜」、「匪徒」，他把他們當作農民起義的領袖看待，而寄以無限同情。

赤日炎炎似火燒，

野田禾稻半枯焦，

農夫心內如湯煮，

公子王孫把扇搖。

打白日鼠口裏唱出來的這一只歌，多麼具體地說明了兩種尖銳地對立着的階級的意識，而作者的同情是屬於那一面，那是不難看出的。

一部「水滸傳」也真是一篇「官迫民反」的血賬！

梁山泊的好漢是失敗了。讓金聖嘆腰斬了的七十回本不必說；這位給林語堂之流捧爲國產的幽默祖師的才子，幻想着天神下降，把梁山泊這羣強盜殺盡滅絕。這雖然太不夠幽默了，但是，單這一點衛道精神，就足以証明滿清統治者把金聖嘆拿來殺頭實在太冤枉了他的。至於那原來的一百二十回本的「水滸傳」，宋江他們是受了招安的，不但受了招安，並且還替趙官家出力，征討田虎，王慶二寇。這命運其實

並不比金聖嘆替他們安排好了多少。他們事實上是中了統治集團的借刀殺人的詭計，結果一個一個的給犧牲了。死了以後，官家也許還會追封個什末漂亮的官銜，但却無補於事，只苦了那些老百姓，——他們又受了一次欺騙！

儘管如此，老百姓並不以成敗論英雄，在他們心目中的梁山泊這一夥人，依舊是『替天行道，勦強扶弱』的英雄好漢，是老百姓的親人。他們敢於反抗黑暗勢力，與壓迫平民的惡勢力鬥爭，剷除貪官污吏跟仗勢欺人的土豪劣紳。在統治者方面，宋江們被罵爲「強盜流寇」；在長期受壓迫的人民大眾眼裏，他們是推翻專制政權的人民領袖。而且，『成爲王，敗則爲寇』，個中道理，小百姓何嘗不肚裏有數。

太史公畢竟是高明的，他以陳勝、吳廣首著於列傳，且爲項羽作本紀，這意思明白得很，這些人如果幸而打平天下，事業成功的話，何嘗不是眞命天子！這樣的作史態度，自然爲後世衛道之士和那些以正統自命的文人所譏。但這正是「史記」成功之處，比諸後來的那些所謂史家，例如那一輩負責編纂「清史稿」的遜清遺老，竟然鬧出稱那些從事推翻滿清的革命烈士爲「逆匪」的大笑話，太史公的見識眞不知高出他們千百倍。

自然，中間難免有些政治野心家和騙子，未獲得政權之前，他們一樣打的是「替天行道」的堂皇大旗，一樣的口口聲聲爲人民大眾的自由生存而鬥爭，一朝爬上了寶座，當了眞命天子以後，爲了鞏固自己的統治特權，翻過臉來斥那些反對者，政敵，爲「強盜」，「賊匪」，「流寇」，加以殺盡滅絕。像這樣的把戲，在歷史上可說層出不窮。

一部廿四史，不曉得充滿多少這類的謊言！

一九五九年八月十一日留芳居。

住的故事

對於住居的地方，自己感到日甚一日地不勝其厭煩。

我一直不明白，像這麼一個湫隘，不潔，煩囂的舊房子，父親怎會有那一份閑情逸緻，親筆題了這末一個高雅的名字：「留芳」。這當子，那掛在門楣的父親書寫的扁額，紙張已經變黃了，其中一角也有了蟲蛀的痕迹，而父親也不經不覺去世十年了。

時光不留人，一長串的日子就這樣無聲無息的溜走了，回頭一看，自家也不禁訝然失驚：一個人怎麼能够在這末一個灰暗的居所挨了這末悠長的歲月，這漫長的日子究竟怎樣打發掉的？

這一樓一底的破舊樓房，少說也有了一百多年的歷史。在這裡不曉得搬演過多少回這個殖民地大都市底小人物的悲歡離合，他們的平凡的悲喜劇。

我頭一次踏入這屋里，還在孩提時代。這是跟一個頗為動人的故事有關的。那時代，賣淫是公開的，這城市不少的妓院堂堂皇皇地開設在幾條著名的花街上，一到夜里，華燈輝耀，花枝招展，遊人如鯽，成為這個城市的繁華夜生活的中心。父親那輩年青朋友中間有些就經常到這些地方尋歡買笑的。其中有一個是海員，似乎是船上伙食房里的伙記，不時來往於新加坡和香港之間。這是個爽朗的漢子，洪亮的嗓子，很是健談，一張嘴巴講起話來，沒遮沒攔的，有時講到高興，甚至會講些不着邊際的話，所以大家給他起個綽號，管他叫指天良。一次，這指天良在長泰街一家妓院碰到一個剛給人打唐山誘拐來這裡才落火坑不上幾天的少女，他不但同情她的不幸遭遇，並且愛上了他。回來他跟我父親商量，那當子，在他那個圈子

里，父親是個賽諸葛，常常替人出主意，大家有事都來跟他老人家商量，靠了父親的策劃，指天良居然帶了那個年青婊子逃出來。這一對情人就躲在我現在居住的這間破屋樓上靠天井的一個小房間里。媽媽打父親那里聽到這個消息，馬上動了好奇心，晚上便帶我去探視那個剛從良的妓女。到了那邊，那個小房門口早擠滿了大人跟孩子們，全都好奇地朝房里窺探。那還是火水燈佔優勢的時代，電燈裝置祇有萊佛坊一帶白種人的辦公室跟大馬路一些大商店才有。通過人體的縫隙，我這個小孩子也到底瞥見在火水燈的光里，一個年青女人躺在板床上，一副白淨的瓜子臉顯得很蒼白，但是特別惹人注目的，是那身衣服：淺綠色的衣衫，袖口跟衣領都鑲了黑鍛花邊，底下是一條緋紅色的褲子。這樣的打扮，不要說在這個舊式住家婦女的环境裏，顯得怪不調和，就算跑到大馬路上，也會惹得一些閑漢不住吹口哨的。她時不時朝門口這邊瞧這麼一眼，唇邊掛了個好意的微笑，站在門口那些爲自己的清白而感覺驕傲的女人們老是吱吱喳喳地議論甚麼。我忽然感到厭煩了。我覺得這屋里空氣悶塞，我尤其討厭那些小孩子，他們有的已經開始向我擠眉弄眼，有的故意踩我一脚。我那時已經開始耽讀一些袖珍本的章回小說，養成一種孤獨的落落寡合的個性，不愛跟別的小孩在一淘，我因此扯了媽媽，嚷着要回家。

這是這間屋子留給我的第一個印象，當時我是帶了近乎厭惡的心情離開的。我沒想到命里註定，多年以後，自己要搬進這屋子里來，挨過那末一長串的歲月。

不過，關於那個跳出火坑的女人底故事，並不這樣就完結。指天良也跟當時好些和他處在同一地位的海員一樣，颯個方便，常常會把船上大副二副或別的白種人的一些值錢的小東西摸了出來，找點快快的，我記得他老曾經送過父親一只精緻異常的鍍銀的煙盒，里面刻了一個英國人的名字的。現在有了一個家，經濟負擔必然增加，自然又想起這個最便捷的「生財之道」上面去。這回他老也許做得太兇了些，據說是

摸進了二副的房間，拿了她的錢包，結果不幸失手了，法官判決監禁十個月。丟下那個妓女孤另另一個，人人滿以為她要離開那個指天良，回到審子裏去。可是她沒有。她一聲不响的，脫掉那件綠色衣衫，穿上同屋那些挑泥女工穿的大成藍衫褲，跟她們一起到外頭出賣勞力去了。這一來，連那些一直對她有成見的女人，都不得不心誠悅服地稱讚她的克苦耐勞——這在一個審子出身的女人是難能可貴的，她們以為這樣。她一工直作到男的刑滿出獄，然後籌了一筆船費，跟指天良回到南中國的鄉下去了。

現在，事隔三十年，不曉得這對患難情侶究竟怎樣了，我在這裏為他們虔誠地祝福。然而這不過是發生在這個「大雜院」里的不知多少的小人物底悲喜劇中間的一個罷了。

把這里形容做「大雜院」，一點也不過份，雖然這里並沒有什麼院落，却有好些「白鴿籠」式的小房間擠在一塊，窄窄的過道還搭了一些專租給單身房客的床鋪位。住在這里的人家，一天到晚為了爭向水龍頭接水，為了小孩子們，為了丟失了一把柴，甚至為了爭取放置一個空鐵罐的小小的地方，而起了一場爭執，吵罵以至來一套全武行。那種熱烈的情況，實在也不下於目前國際間的左右兩大陣營的鬥爭的，總之他們從天亮到天黑，難得有一刻安靜，弄得人身心都無法安寧。

生活的貧困，卑微，往往把人性折磨得粗野，暴躁，極少的忍讓，使得人與人之間充滿了無謂的敵意。

自己原不怕吵鬧。少年時代，曾經有過很長的時期，我在一條熱鬧的大街上做過小販，賣香煙，這使我養成了蹲在馬路邊，一面做生意，一面還能够看書的習慣。這習慣我以後一直保留下來。記得一九四八年前後——這個令人到現在仍舊緬懷的熱情底年代，那時期，我晚上在一家報館工作，編一個小小的文藝副刊，白天照例清閑得很，所以，幾乎每天都有朋友來，一坐就是幾個鐘頭，大家都懷了面臨着大時代

的激情，天南地北，扯得老遠的。這時我有一種爲朋友們羨慕不止的本領：我居然能够一邊跟他們講話，一邊寫東西。當然，寫出來的東西非常蹩腳。但是，這個是限於個人的才情，我本來就不善爲文的，不能歸咎於談話的。

有一回，在一本小書的前記的末尾，我寫了『記於騎樓邊』這幾個字，一些不熟識的朋友可能以爲我過甚其詞。但事實確是這樣，沒有半點虛假的地方。我的寫字桌，跟騎樓的距離不到五尺，中間只隔了一道高不及四尺的腳門，走過騎樓的過路人一眼便瞥見我在寫字了。那一道矮矮的腳門當然無法把街上的喧囂關住，不讓它衝進來。這條街，在這個殖民地大城市底歷史上，確乎够得上是聲名狼藉的。它是這個城市的黑社會人物出沒的場所之一。這里以出產扒手著稱，在這里經常進出的除了那些『行行吓搵食』的以外，還有好些是白刀子進紅刀子出的人物。當然，這里也產生過地下革命工作者和抗日英雄，也產生了像朋友老C那樣的傑出的馬華文藝批評家。

因此，一般紳士淑女是難得踏進這條街來的，在不得已需要經過這里的時候，那只好提心吊胆，担心自己的錢包、首飾、鋼筆等等會不翼而飛。更糟的是：忽然一聲喊打，隨即街上鷄飛狗走，巴冷刀幌動，玻璃瓶亂飛，這時你夾在中間，陷在重圍，當是一場無妄之災！

也許由於年齡關係，對於自己住居的這房子和這條街，近來覺得無比地厭煩，再也不能像從前那樣處之泰然了。以前，我能够坐下來看書寫字。現在却連靜坐片刻也不可能。屋里，要等到半夜過後，人們睡熟了，才安靜下來，向來沒有夜間寫字習慣的我，碰到非寫不可的時候，只好跑到附近生意不好的咖啡店裏，坐在不爲人注目的角落里去寫了。據說天才的文豪大都喜歡到海濱高貴的咖啡座里，一面啜着啤酒，抽着名貴的香煙，一面創作他們不朽的巨著的，這和我的躲在下等咖啡店寫東西是不可同日而語的。忘記

了是誰，也許是海敏威吧，說他是站着寫作的，因為這樣無論神經或肌肉都拉得緊緊的，寫下來的文章自然沒有多餘的廢話，而極其簡練了。我覺得，自己在咖啡店寫東西，跟着寫作同樣吃力，緊張，寫出來的東西却沒有了「簡練」。

不錯，我承認，透過我生活的這個小圈子的人生，透過它的嘈雜，卑微，愚昧，自私，貪婪，敵意，我接觸了這個殖民地都市底真實的靈魂，也更認清了這個社會的本質是甚麼。一個有才能的作家，吸取了這些，該能寫出了有意義有價值的偉大的作品吧。而像我似的平凡人，終日儘糾纏在這種紛擾無聊的瑣碎人事中，結果反而使得一個人對生活失掉了熱力。

最可怕的是：長此下去，連精神也慢慢的麻木了。我常常以此警惕自己，思有以自拔。我得變換一個環境，讓我靜靜的讀點書，安心地工作。

什麼時候才能搬出這個地方啦……

「新野」發刊私語

一個刊物在創刊的時候，照例要有一篇堂堂皇皇的發刊辭之類的文章，闡明主張和立場，以至發刊原由。一個新出版的刊物，如果沒有這麼一篇文字，也許有人覺得欠缺了什麼似的。其實認真說來，這不一定非要不可；一個刊物的內容，才是它的最忠實的宣言，倘若徒有一篇說得天花亂墜的發刊辭，而刊物的內容則一塌糊塗，這樣對誰也沒有好處。那好比一些裝璜着美麗標頭紙的粗劣商品一樣，聰明的顧客是決不上當的。

我們是一小羣文藝愛好者，我們不想在這里標榜什麼立場，也不願打起什麼「主義」的輝煌旗幟。文藝寫作對我們是一種喜悅；我們祇盼望能用自己的筆，寫出一己的感受，如果這樣的文字，對世道人心，也還有些微的益處的話，則我們於願已足。

我們沒有什麼值得自我吹噓，也絕不妄自菲薄。因為我們雖然不願意標榜什麼主義和立場，但自問頭腦是清醒的。我們明白我們是生活在一個光明與黑暗交錯的時代，正如愛倫堡所說：一方面是嚴肅的工作，一方面是荒淫與無耻。我們深深地感到黎明就在不遠的前頭，但我們也實在無法閉起眼睛不看那重重包圍我們的迷霧。是這麼一小羣不甘寂寞而又不肯阿諛的人，我們期望能突破迷霧的一隅，通過小小的罅隙中，替苦難的人們透出一些心聲。

我們自知力量棉薄，而且像這麼單薄的篇幅，自然是十分寒儉的，但我們決不因此而感覺靦覷，我們祇求自己不至糟蹋這刊物的任何一頁的篇幅。我們以最熱烈的心血灌溉這小小的一顆新芽，同時願意伸出



我們求援的手，請求同情我們底朋友，大家一齊來耕耘這一片新野。一旦我們的勞作，能結出果實，並能達到更多和我們共同命運的人們的面前，我們的心血也就不算白費了。

一九六七年，元月。

窗

拆舊樓，蓋新樓，這是第二次大戰結束大都市人口膨脹以後出現的一種普遍現象；新建的樓房愈蓋愈高，但每層樓的高度却比原有的舊樓房愈來愈矮，面積也愈來愈窄，同時租金却直綫上昇，比舊樓貴了好幾倍，這也是所有大都市的普遍的現象。結果那些收入不大富裕的小市民，對於新樓，都不大敢問津，他們寧願擠在被劃分成鴿子籠式的舊屋里，而且有些一提起要拆樓，就會眉頭皺。

我也是經過長期的猶豫，最後才搬進這一座高樓上來的。日子一多，也就發覺雖然負擔加重了，但住新樓委實有它的優點，不可抹煞。我覺得它的最大優點，是窗戶多而闊大。這些窗除了帶來充份的陽光，能够通風，讓屋里空氣暢通外，因為地勢高，樓高，你一打開窗門，就能够看到晴朗的熱帶藍天，絳紫般的雲團，不由得心曠神怡。再往前眺望，連本來不十分靠近的海岸綫也看見了。有時，你會瞥見一艘華麗的大郵船，在微茫的晨曦中緩緩地開出海港去，這時會引起你的遐想。還有，午夜夢回，睜開惺忪睡眼，却瞧見一鉤新月，滿天繁星，那月亮彷彿就掛在你的床邊，你簡直有與星月共眠的感覺，此情此境，另有一番境界，實非筆墨所能描摹者。

我因此覺得，窗，實在是人類偉大發明之一。那第一個創造窗的人，其偉大之處實在不亞於那個把天火盜給人類的普洛米修士。有了窗，我們住在屋子里，才不至感到昏暗，才不至於有被困在四壁高牆內的感觉，才不會感到和外面廣大世界隔絕之苦。我們設想如果四壁密封，那困迫與乎窒息，不是有如置身囹圄之中嗎？

記得童年時代，因為父親的生理失敗，家道忽然從小康而陷於赤貧，我們一家只好住進一間沒有窗戶的一般所謂「中間黑房」的小房間里，躲避債主。那個小房間，縱然是白晝也是暗沉沉的，如果逢到陰天或雨天，那更是伸手不見五指。不幸我那時已經染上了看書癖，這一來在那個毫無光綫的小房里固然無從繼續一卷在手的那種讀書樂趣，房外的狹窄走道，雖然漏進一點陽光，但也不是可以看書的所在，因為這是同樓住戶進出廚房的通道，整日價人來人往的，即使他們不埋怨我妨礙他們的走動，那位勢利的房東太太也要來干涉的。可憐我只好溜到樓下騎樓邊去滿足我的求知慾。晚上，房里火水燈（那還是火水燈稱霸的時代）真是一燈如豆，也是不適宜閱讀的，我唯有帶着書本走到街上，蹲在路旁街燈下去讀。日子一久，左鄰右里都目我為書獃子，預言我將來絕對不會有出息。這是沒有窗子給我帶來的一個小小的磨折。

提到書，我忽然記起曾經有一位外國作家，他把書籍比作窗戶，現在想來，這譬喻是再恰當沒有的。他說：每一本書都替他在沒有認識過的世界里打開了一扇窗戶，使他看到不曾見過的人們，體驗到不曾體驗過的思想感情。

真的，房子如果不開一眼窗，室內空氣一定變得沉悶，給人一種閉塞的感覺。同樣，要消除一個人的思想上的閉塞，我以為最好也開幾個窗戶，讓思想活潑起來。

一九六七年，四月，半山樓。

沒落

一個人的沒落也好，一個集團的沒落也好，促成他們沒落的根由，儘管有種種不同，但他們都有一個共通的地方，就是當覺得前途無望的時候，他們那種沒落心情，往往流於瘋狂變態了。

已故的當代美國著名戲劇家奧尼爾，曾經寫過一部異常成功的戲劇，叫做「瓊斯王」。劇中描寫一個非洲的白種人酋長，他以一把手槍和犀利的子彈，兇暴地統治着一個黑人的部落，終於有一天那些黑人再也忍受不了這異族的酋長的殘暴和壓迫，連死的威嚇也不怕了，於是復仇的鼓聲响彻了森林。那位平日作威作福的白種人酋長，這時候只好逃進森林里去。在夜的森林裡，這走上末路的酋長，在孤立無援的情況中，開始看到種種可怕的幻象，他把搖曳的樹影，甚至一塊冥頑不靈的石頭，也錯認為前來襲擊自己的敵人，胡亂地向它們開槍射擊。由於他疑神疑鬼，結果真的變成草木皆兵了。他的神經錯亂，盲目射擊，使他浪費了所有的子彈，當他發覺槍膛里剩下最後一顆子彈，他便飲彈自殺了。這位白種人酋長的神經失常，疑神疑鬼，遂加速自身的滅亡，不待敵人的來到，他已經結束自己的生命了。

不錯，瓊斯王是一個文學上的形象，其中難保沒有文人的慣有的誇飾或過分渲染的成份在內。那麼，讓我們回頭看看那真人實事吧。

明末流寇張獻忠，在中國歷史上是一個頗為特出的人物。「蜀碧」這一類的野史記載，張獻忠是個天生的殺人王，他不特殺人無算，而且有種種殺人的花樣，這些事情都極其詳盡地記載在一些野史里，看過這些野史的，令人生這麼一種印象，覺得張獻忠這個人是專在為「殺人而殺人」，而且頗懂得「殺人的藝

術」似的。這其實是不對的。據史家考証，張獻忠開始的時候，是不想亂殺人的，因為他很有野心，他何嘗不想奪取崇禎皇帝的寶座，但後來得悉李自成進了北京，接着清兵入關，他光剩了沒落這一條路，於是乎他動手殺人，是他的敵人他固然要殺，連不相干的人他也一樣要殺。根據一位前輩大作家的分析，原因是：「他分明的感到，天下已沒有自己的東西，現在是毀壞別人的東西了，這和末代的風雅皇帝，在死前燒掉了祖宗或自己搜集的書籍古董寶貝之類的心情，完全一樣。他還有兵，而沒有古董之類，所以就殺，殺人，殺……」總之，一句話：張獻忠的作法無非要與大家同歸于盡。

這沒落心情的表現方式，當然和瓊斯王一般也是變態心理作祟，而殺，殺，殺的結果，也惟有加速本身的滅亡而已。

在文藝領域之內，也不時有張獻忠這類沒落的鬼魂出現。他們自己沒有創作的才能，寫不出有價值的作品，於是遷怒於人。對於那些較有成就的作家，他們視若眼中釘，口口聲聲喊打倒；別人寫出成功的作品，他們要眼紅。人家辦的刊物，顯出成績來，他們也要咬牙切齒，揚言消滅，尤其可笑的是，連「現實主義」也禁止人家提起，總之，他們的目的無非想殺盡趕絕而甘心。因為自己既然做不成作家，前途無望，那末大家一齊滅亡吧。至於一面喊打倒，喊消滅，一面又拾人餘唾，說些什麼「沒有破壞，沒有建設」，「不破不立」，一類好聽的言辭，也無非用以掩飾自己那一付暴戾的嘴臉吧了，他這時候何嘗想到建設！他根本就沒有本領建設什麼。其實，這些人可謂愚不可及，他們沒有想到文壇究非戰場，文人憑着一把手槍或手下幾個兵，便可以為所欲為，把手無寸鐵的老百姓大殺一通，以洩心頭之恨。文人僅有一枝筆，如果不能善於運用它創作出更好更有價值的作品，拿出貨色來，較量一下，壓倒對手，空喊「打倒」，「消滅」，誠無濟於事，反而促使自己更早的沒落，加緊的滅亡！

一九六七年四月。

貓

据说文人對貓都免不了發生強烈的愛憎的；愛倫波愛貓成癖，而使他成名之作也是以貓為題材的，魯迅以憎恨貓見稱，而他的小說「兔與貓」亦膾炙人口。

我不特別憎恨貓，但也不怎樣喜歡這種動物，原因也許是我並非文人之流吧。

母親近來養了一匹貓，通身的毛作淡黃色，而四隻腳却是雪白的，關於這點，同樓的一位陳先生曾經讚不絕口，說牠「四蹄踏雪」，一副福相，定然造福主人的。這位陳先生素有「相貓專家」的盛譽，母親聽了固然十分歡喜，而我也半信半疑的，我本來不主張在屋裡養貓的，這一來也就沒有表示反對收養牠了。但我之所以不反對，還有別的原因在。貓雖然懶惰，却也不無用處，牠總算沒有白喫我們的飯的。從前，我們這一層樓，耗子非常多，日子久了，連人也不大怕了，甚至白晝成羣結隊的在屋內走來走去，逢物可入口的便吃掉，不可入口的也加以破壞，破壞不算，還吱吱地吵個不停，彷彿要表現勝利者的威風似的，自從有了貓以後，這些耗子便寂然無聲，絕迹不見了。

母親因此喜歡得什麼似的。看着牠在屋裡來回逡巡，或在麻布袋上面打呵欠，伸懶腰的時候，便不住對我點頭說：

『你瞧牠多麼可愛！當初你還反對我養牠啦！』

有一回，當着沒人的時候，我學着母親那樣撫摸牠的脊背，牠咪咪的叫起來，出其不意的回過頭來咬了我的手背一口。盛怒之下，我從此決意不再理睬牠了。

母親每天買兩個銅板的魚，用洋鐵碗盛飯給牠喫。沒有魚，牠嗅一嗅便不喫了。當人家給他準備食物的時候，一聽到洋鐵碗底响聲，牠便從別處飛奔出來，拱起脊背，豎起尾巴，表示親暱地，在人家的兩腿間鑽來鑽去，磨擦着人家底脚，一面還不住地咪咪叫着。也就是在這樣時候，我最討厭貓！我以為有得喫便乖乖去喫好了，何必再咪咪叫，做出那樣叫人厭惡的媚態來！

母親照例替牠的貓辯護，說這是牠感恩的表示，但我終不以這「咪咪叫」為然。

初來的時候，牠還不過是剛出娘胎的小貓兒，在這優良的環境中，牠很快地長得又肥又大了。『飽暖思淫慾』，飽食之餘，牠漸漸有了異動，有一回，母親用洋鐵碗盛好了飯，破例地不見貓來。她敲着洋鐵碗，學着貓的咪咪叫，召喚牠，可是始終不見牠的影踪。母親到處找牠，終於在後樓廚房那邊找到了。原來牠跟蹲在牆頭上一只黑毛野貓一唱一和地叫着，大概在談心吧，至於所談的是什麼，我們不懂得貓的語言，無從而知。一看見有人來，牆頭上的那個來客便溜掉了。

過了幾天，同樣的事情又發生了。而且這次胆子更大了，黃貓不滿足於蹲在地上談話，牠跟隨着那匹野貓上了屋頂，嬉戲。母親這回可生氣了，因為牠們踏破了屋頂上瓦塊。我們拿魚肉跟別的方法，想引牠下來，結果沒有成功。直到傍晚，牠肚子餓了，才自動下來。母親痛打了牠一頓，才給牠食物。牠似乎十分懊悔，夾着尾巴，哼也不哼一聲。喫完東西以後，便伏在麻包布袋上面睡着了。

但第二天，牠失蹤了，從此沒有再回來。我絲毫不覺得可惜，牠愛自由，我們不能阻止牠；自由是神聖的。但母親却不如此想，她不快樂了許久，尤其是看到擺在牆角的洋鐵碗的時候。

事後，感到欣慰的只有耗子們，過不了幾天，又是成羣結隊，吱吱地在樓板上賽跑了。

一個深夜，當我們從朋友家里回來，出乎意外地我看見母親的那匹黃貓，牠跟別的幾匹野貓在街燈下

一堆垃圾上覓食。我試着喚了牠幾聲，牠回頭漠然瞥了我一眼，就重新低頭覓食去了。
在歸途中，我不止一次想：『牠畢竟是自由了。』

一九三六年十二月廿五日。



說『蓋棺論定』

記得現代美國某著名傳記作家說過：替活人作傳記最難下筆，因為活人會變化，不能輕易下定評，但對死人批評，比較容易多了。在中國也流行一句話，叫做『蓋棺論定』。意思是：死後一棺附身，對於死者生前的一切，可以客觀地下一個定評；是非好惡，可以來一筆總結算。

先前我也如是相信着：議論死人總比議論活人容易說話。蓋棺之後，自有定論，然而人生經驗一多，我又慢慢懷疑起來；果真如此嗎？在這黑漆一團的社會里，縱使對於已經死了的人，我們也無從得到可靠的論斷，『蓋棺論定』嗎？不見得！而有些場合『棺』是『蓋』了，『論』却還不會真正的『定』啊！

記得魯迅先生死了，對於這位不屈不撓的戰士，堅貞不移的先行者，有些人們出來說了幾句公道的話；於是就惹起了一羣蚊蟲蒼蠅的憤懣，嗡嗡地飛來，想在死者的屍體上撒一泡屎，或吮吸些什麼。這羣宵小，有的是教授學者，終日帶上假面具，招搖過市；有的是紳士淑女，一嗅到什麼氣息，便馬上用噴香的手帕掩住鼻子，皺眉蹙額而走，有的是項間掛着鈴鐺的山羊，替主子帶領着無知的山羊往屠場走的。他們嗡嗡地吵着，什麼魯迅是領了虛布的呀，魯迅小氣，是個徹頭徹尾的紹興師爺呀，他從前罵人是無比地刻毒的呀！這就是『蓋棺論定』的一面。

在另一面，我又想到最近一位頑固將軍死在床上的喜劇。人們因為這位將軍的『不甘附逆』，不為敵人所利用，便認為晚節可風，捧為武人的模範，把他誇張成為一代『完人』。為他策劃鑄像『以垂不朽』！不過我們即使被譏為健忘的民族，也該不至於這末快便忘記這位將軍曾經是個殺人不眨眼的萬惡軍

閱，「二七」慘案的工人屠殺者，大革命當年的反動勢力的梟雄吧？

『不甘附逆』，自然是有點兒『晚節可風』，尤其在這年頭兒，確是值得褒揚一番的；但因此而把一代的梟雄奉爲『完人』，甚而欲策劃爲之鑄像，也實在太過『厚道』了！

准此，有誰還想從哪里找尋什麼「定論」嗎？

他不用說是個天大的傻瓜！



一九四一年三月四日於埋春樓。

寒夜隨筆

半天的苦雨，此刻似乎停止了；我說『似乎』，因為黑暗，我又懶得起來，去瞧個究竟，所以不能確說，不過，早上的悶熱，已經消失到沒有絲毫的影跡，現在却寒氣逼人，一陣冷風吹來，不由得使人有點毛骨悚然，『終年都是夏，一雨變成秋』，確實不是詩人的說謊。

我擁氈而臥，眼睛雖然闔上了，却總是胡思亂想，睡不着。時間也實在太早一點，剛聽到時鐘响了七下，離睡得着的時間也尚遠，於是想到看書。一邊想，一邊燃着火油燈，順手在床邊扯出一本書來，拍去書面上的積塵，原來是茅盾先生譯的弱小民族短篇小說集『桃園』，我翻開爲首的那篇『桃園』，就在鎮公署新任秘書長，阿吉阿·倍剛上差的地方讀下去。

阿吉阿·倍是個『理想太多』的青年，因此他『看不見一絲一毫的新政府的好處。』還未到任，他就想停當了很多『計劃』，例如改造市街，改良農民的耕作器具等等。不過就在上任第一天下午，事實便給他一個很大的打擊。才過午間，公署里祇賸下阿吉阿·倍一個人，所有大小官兒都騎着驢子，一溜煙地到了鎮外的『桃園』去行樂，唱歌，飲桃汁酒，『桃園』是紅綠交映，濃蔭幽雅，『春天賭着不肯走』的『人間仙境』，附近的官吏都是『風流人物』，整天流連在『仙境』內，對於公事却是不聞不問。

阿吉阿·倍一出場，讀者便以爲作者奈西克·哈理德在給那墮落頹廢的風氣打一根嗎啡針，從此有所改革。然而不然，阿吉阿·倍開始的時候雖然也『開口閉口總要講到什麼進步，文明，以後論及輸入新式方法……也曾大展雄辯』。但不久之後，他也『同流合污』了。他也成了個『風流官兒』，每天非到『桃

園」不可，他也一樣飲酒，玩女人，而且還特別買了一頭驢子，特別置一副製烈性桃汁酒的器具。

這是一篇好的——然而却是灰色的作品，描繪了灰色人生的一相。

讀完這篇小說之後，心不由得一沉：一個地方，一個國家，如果有了這樣的「民之父母」的話，不知要糟到如何地步。奈西克·哈理德是現代土耳其的作家。「桃園」所反映的，當然是現代土耳其的社會，我禁不住懷念起這一個近東的奇異民族來。

不過，這里，我却想起中國來，祖國又如何呢？於是記起魯迅先生說過的幾句話，那是在一九三五年三月十一日說的：

『我覺得中國有時是極不平等的國度。有什麼稍稍顯得特出，就有人拿了長刀來削平它，以人而論，孫桂雲是賽跑的好手，一過上海，不知怎的萎靡不振，待到得日本，不能跑了。阮玲玉算是比較的有成績的明星，但「人言可畏」，到底非一口氣喫下三瓶安眠藥片不可。』（魯迅全集卷之二第一百八十九頁）

從這里可曉得跟「桃園」所寫的差不多。「桃園」中的「風流官吏」們，因為阿吉阿·倍要實現自己的理想，負起「為民父母」的責任，於是別人覺得他「特出」，「拿了長刀來削平它」，竭力拉攏，拖他下水，跟自己一同墮落下去，倘不如此做，他們將不能安生下去。

但魯迅先生所說的，是過去的中國的社會，所以我在徵引的時候，就標明日子，以避免誤會。是的，這是過去了的社會形相，雖然現在還有汪精衛似的特出奴才，也無能為力了。

自己沉淪在渾臭的泥潭中，不思自拔，反而設下陷阱，投下圈套，使別人也一同掉進泥潭中，這也許有人要以為是悲哀的事，其實却是厚顏無恥到極頂，例如汪奴才之類，自己當了奴才，還想利用收買，恐

嚇，哀哭各色圈套，拉別人走上奴隸之道，那卑鄙無恥，簡直連「呸」他一聲也沾污了自己的嘴吧，誰還替他感到悲哀哩！



一九三九年八月。

東方文化叢書之一

政論新集

李星可著

李星可先生的政論，在星馬兩地，家喻戶曉，膾炙人口。華文報界中，他是有史以來第一枝敢於仗義執言的董狐之筆。而且，無論對於政治、金融、經濟、教育、文化、以及一般社會問題，他都有觀察深刻，眼光獨到，精闢而有系統的見解。因此，他在報紙上發表的社論，常常傳誦一時，洛陽紙貴。滙爲「政論選集」，出版不久即已渴市。茲應讀者請求，印行這本最新的「政論新集」，相信也將不脛而走。

• 每冊定價二元正 •

東方文化叢書之三

剎那的正午

方北方著

殘酷的世紀產生了戰鬥的時代；偉大時代的新階段，仍處在茫茫的長夜之中。雖然「遲亮的早晨」已經破曉，但時間是無情的，接着中午很快就過去了。

在多變的時代中，人生的悲歡離合像一幕演不完的戲劇；幸福的日子一瞬即逝，地球好像非毀滅不可。但世界畢竟是屬於年青人的；於是，年衰的，消極的，紛紛被時代所淘汰，年輕力盛的則面對現實，高歌時代的進行曲，所以美好的生活，雖未實現，青年的一輩還是，樂於力求上進。

本書通過主人翁的遭遇，使我們看出人生為什麼必須靠着希望和信心活下去。

風雲三部曲之一的「遲亮的早晨」已印行第五版，開戰後馬華健康文藝作品銷售的最高紀錄。看過「遲亮的早晨」，要知道早上的風雲如何，便不能不讀「剎那的正午」。





作者近照



著者：苗秀
主編：劉延陵
封面設計：黃文山
封面題字：柳北岸
印行：東方文化企業有限公司
承印：興隆印務有限公司
1967年9月1日第一版3000冊
定價：\$2.00 星幣二元正

版權所有・翻印必究