

# 拉曼大学

中华研究院中文系

## 二战前后马华戏剧比较

科目编号：ULSZ 3094

学生姓名：汪卉婕

学位名称：文学士（荣誉）学位

指导老师：许文荣老师

呈交日期：2016年11月18日

本论文为获取文学士荣誉学位（中文）的部分条件

# 目次

题目.....	i
宣誓.....	ii
摘要.....	iii
致谢.....	iv
第一章：绪言.....	1
第一节：研究动机.....	2
第二节：当前研究情况/前人研究成果.....	2
第三节：研究方法/理论.....	3
第二章：马华戏剧概述.....	5
第一节：战前戏剧概述.....	5
一、抗战剧运前期（1919-1937）.....	5
二、救亡剧运期（1937-1942）.....	6
第二节：战后戏剧概述.....	8
第三章：戏剧主题比较.....	11
第一节：战前戏剧主题.....	11
一、前方抗敌实况.....	11
二、后方抗战实况.....	13
第二节：战后戏剧主题.....	15

一、战后初期的失望.....	17
二、贪财.....	18
三、反黄运动.....	19
四、捍卫华教.....	20
第四章：政治思潮与影响.....	23
第一节：战前政治思潮与影响.....	23
一、关注中下阶级生活.....	24
二、揭露与批判封建思想、资产阶级的丑恶.....	26
三、关注中国战况.....	27
第二节：战后政治思潮与影响.....	28
一、反映中下阶级人民受欺压.....	29
二、揭露资产阶级的丑恶，并揭露社会黑暗腐化.....	30
三、关注马来亚时事.....	31
第五章：剧本创作手法比较.....	33
第一节：战前剧本创作手法.....	33
一、结构公式化.....	34
二、直白社会批判手法.....	36
三、抗战剧典型人物刻画.....	37
第二节：战后剧本创作手法.....	41

一、结构多样化.....	41
二、多元社会批判手法.....	44
三、多元处境中的典型人物.....	46
第六章：结语.....	48
参考书目.....	51

# 二战前后马华戏剧比较

## 宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述资料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：13ALB00258

日期：2016年11月18日

## 摘要

马华戏剧自萌芽期开始，其通俗化的特性使他无法脱离观众群的思潮影响，剧作家不但会在剧本中融入自己的思想，同时也须顾及观众所关注的课题，因此研究马华戏剧由战前至战后的转变，不但能理解戏剧在文学方面的变化，同时亦能了解华社在这段期间的思想转变。翻阅资料后，发现鲜少出现比较这两个时期戏剧的研究，以西方理论分析文本的研究更是稀有。

马华戏剧在受到中国戏剧影响下，间接吸取了各种戏剧手法，在独立前亦可见到不少剧作家将西方戏剧加以改编，《头家哲学》便是其中一个例子。由此可见，西方戏剧手法影响着马华剧作家的创作。有鉴于此，本论文将大胆采用西方戏剧手法，如亚里士多德《诗学》中的“摹仿的艺术”、对悲剧的诠释及狄德罗“典型环境产生典型人物”的理论，对马华剧本进行解析。

此外，在研究马华戏剧时，历史、思想、主题、手法四者连成一线，缺一不可，故在比较马华剧本的过程中融入四者亦是本论文的一大卖点。通过观察剧作家的写作视角及剧中角色的对话，可发觉华社国族思想的演变，故本论文不但涉及了文学研究，更涉及了思想研究。

关键词：马华戏剧；二战前后；戏剧比较

## 致谢

说真的，我从没想过自己最终会研究马华戏剧，而且还是二战前后的文本。论文走向的确定，需要感谢几位老师的帮助。在一次的研讨会中，我第一次接触“印华文学”的词汇，开始对此感兴趣，开始撰写论文前六个月，便见了论文导师许文荣老师，虽然当时我们还未选择论文导师，但许老师便二话不说借了我二十多本的印华文学资料，让我带回家翻阅，对于老师的慷慨协助，真的深表感激。

然而我最终因为种种原因，没有走向研究印华文学之路。谢谢许老师，在我思考其他走向时，建议我关注马华戏剧的研究。也谢谢许老师，学生人数额满的情况下，仍然愿意当我的指导老师。谢谢曾维龙老师在我思考论文走向时，拨出时间与我谈话，提醒我要发挥自己所长，事后还借了我一本《新加坡现代主义话语话剧的思潮演变》。谢谢黄丽丽老师在课堂上的一句话，提醒我要善用自己身处马来西亚的优势，让我下定决心转向研究马华戏剧。感谢方美富老师和余曆雄老师在我思考方向时给予的建议。

谢谢许老师的耐心指导，让我在研究技巧上多有长进。撰写论文期间，面对我几次改变与缩减范围，许老师仍然给予支持与建议，还不时借书给我，并一再提醒我从文本看世界。也感谢这四年大学生涯中，老师们的教导，帮助我打好研究基础，清楚自己的研究喜好。

感谢父母抚养我长大，供我上大学，让我在没有经济担忧的情况下，安心读书，并支持我的梦想。因为父母的关系，让我从小便燃起对中文的热爱。谢谢父亲在最后一个学期开学前，在送我到金宝的路上，与我长谈，解除了我心

中对论文的一些疑惑。感谢兄长从小对我百般照顾，上了大学后也常常向当时中学的我讲解大学所学，让我在上大学前，便对中文系有了基本认识与向往。

感谢均泰在我论文期间的百般迁就，在我压力时不忘带我去兜风，也叮嘱了我一些论文细节。从他身上我学到了不少关于整理文章时的技巧，让我在撰写论文时，在格式上没有遇到太大问题。撰写论文前期，一度因为范围太大而苦恼，写不下去，感谢友人李耀祥建议我缩小研究范围。感谢好友宝仪、颖仪、凯琨伴我度过四年大学生涯，并在论文期间带给我欢乐，互相督促、扶持，在我怠惰时推我一把。感谢常常光顾我们家的龙威，带给大家许多欢笑，放松心情。

感谢出现在我生命中的每一位，造就今天的我，此处便不一一列明。

## 第一章：绪言

马华戏剧萌芽于 1919 年，除在剧本上展现文学特性外，也涉及表演艺术、舞台设计、演员表现等，并兼具娱乐与传播功能。对社会的发展，剧作家也比其他文体的作家更敏感，致力用戏剧反映各种社会课题及华社当前关注的课题。

本文将集中观察与比较马华戏剧在战前救亡剧运时期（1937-1942 年）与战后 11 年（1945-1956 年）的质量转变。此时期，马来亚经历了抗日、战后初期、紧急状态及反黄文化运动等，演绎主题亦随社会关注课题变化。除却历史，马华戏剧之主题、呈现手法与结构亦深受内外政治、文艺思潮之影响。

本文共六章，第一章阐明研究构思，第二章则概述马华戏剧二战前后发展，共为两节，第一节将概述救亡剧运前期状况，理清救亡剧之历史基础后再进一步阐述救亡剧运的勃兴、全盛期与低潮期。第二节则概述战后戏剧演化，包括战后初期、紧急状态及反黄运动。这些历史事件与戏剧的变化息息相关，结合两者讨论，作为后面章节之基础。

第三章将以文本的题材与写作视角为切入点，探讨马华戏剧主题在不同阶段的变化。抗战剧运期以抗战为主题；战后则以战后的失望、华教及反黄为主题，逐渐趋向多元，并由中国关怀转为本土关怀。

第四章讨论影响马华戏剧的政治思潮，观察这些思潮如何影响剧人的创作手法。第五章将探讨二战前后剧本创作手法的变化。透过具体的文本阅读，观察马华剧本在结构、人物刻画及文本批判性变化。

## 第一节：研究动机

在中国，戏剧手法同时受当地及西方思潮，如法国的戏剧手法影响。这种接受各处影响的情况，在马华戏剧中更复杂。马华戏剧，初期受中国五四运动影响、再透过中、台间接受西方左翼文学影响，后期地位得以确立，开始受本土历史与南洋色彩影响。多方面的戏剧与文学理论在马华戏剧中交融，形成多声喧哗的局面。

1919年至1956年，是马华作家南来并落地生根的重要时期，多种元素互相冲击与交融的情况尤为强烈。剧人除受各界思潮影响，也被自我意识形态左右。多声喧哗的情况，让马华二战前后戏剧演化拥有极大研究价值。透过此研究，不但能了解文学上的转变，亦可间接了解马来亚独立前的历史与人文思想。

基于上述所提到的几个特点，本文将处理几个问题。马来亚历史如何影响二战前后戏剧转变？戏剧主题及表现手法于二战前后有何差别？二战前后政治思潮的差异如何影响剧本特征及创作手法？

## 第二节：当前研究情况/前人研究成果

马华戏剧研究多可见于文学大系中，如方修的《马华新文学大系》、《马华文学作品选》、《战后新马文学大系》及李廷辉的《新马华文文学大系》。这三部文学大系共收录小说、散文、诗歌、戏剧及理论，戏剧仅是其中之一。由于要处理多类文学的资料，这三部文学大系并未完整地讨论马华戏剧在独立前的情况。三套文学大系都有各自注重的时期，《马华新文学大系》注重二战前的戏剧状况；《战后新马文学大系》则注重二战后1945至1976年的戏剧情况，《新马华文文学大系》亦注重二战后的情况。值得注意的是，方修在其

《马华新文学大系》中，花了两册专门讨论马华剧运时期。可见方修在战前戏剧研究上，尤其关注抗战剧运期的发展。由于此三本大系将战前与战后资料区分记载，二战前后戏剧便无交流与相互比较的机会。两位编者也仅单纯收录剧本，并未借戏剧理论分析文本。

此外，由于独立前星马文学仍属一家，学者常将新马戏剧结合讨论，如杨松年的《战前新马文学本地意识的形成与发展》、詹道玉的《战后初期的新加坡华文戏剧（1945-1959）》及连奇的《新加坡现代主义华语话剧的思潮演变》。

论及马华戏剧的期刊论文，更是屈指可数，如周宁的《东南亚华语戏剧研究：问题与领域》、林文锦的《救亡剧与家庭剧之争——战前新马文学史上的一场戏剧论争》、康海玲的《新马华抗战话剧的勃兴》，以及蔡师仁的《萌芽期的新马话剧创作》。与书籍一样，仅集中讨论马华戏剧其中一个阶段，尤其是戏剧初期及抗战剧，或与新华戏剧一起讨论，鲜少看到比较二战前后戏剧的研究。

### 第三节：研究方法/理论

本文将以文本分析法、比较法及归纳法为主要研究方法。通过分析战前与战后剧本，观察马华戏剧两个时期的主题、手法、结构、人物刻画等特性。此外，通过比较法，比较文本在二战前后的转变。

归纳法则有两种方式：一、时间或者阶段归纳，二、主题归纳。时间或阶段归纳，以战前与战后划分，再以抗战前期与抗战时期，及战后的紧急状态、反黄时期等细分。主题归纳则以戏剧内容如救亡、华教、反黄等进行归纳。通过归纳法，可察觉戏剧在不同时期创作内容的差异。

研究理论方面，本文将主要运用社会—历史批评。社会—历史批评研究文学作品与社会、历史之间的关系，关注政治思潮与历史事件如何影响剧本主题与创作手法。

本文也会借助多方戏剧理论，如亚里斯多德的“摹仿的艺术”，对悲剧的诠释、狄德罗“典型环境产生典型人物”的理论及五种戏剧结构等。透过多国戏剧视角，全面解读独立前马华戏剧变迁。

## 第二章：马华戏剧概述

马华戏剧与其分期俱深受马、中历史影响，故本章将阐述各阶段历史背景及戏剧概况，分战前与战后两节。

### 第一节：战前戏剧概述

#### 一、抗战剧运前期（1919-1937）

马华戏剧萌芽于 1919 年，分为萌芽期（1919-1925）、扩展期（1925-1931）及歉收期（1931-1935）。1919 年五四运动掀起新文化思潮后，本地华校将教学媒介改为白话文，新马白话文戏剧也应运而生。最初演绎的是“新剧”，出现于中国五四运动前，是一种不讲究灯光、装备、效果、不严格遵照剧本台词甚至情节的戏剧，有时还杂以歌舞与锣鼓。（方修，2000:1）

萌芽期的演出以为马、中筹款为主要目的，仁声白话剧社、同德书报社、青年进德会剧务部剧团等于当时较活跃。新剧运动曾有两次争论，初次争论为“男女教员合同演出”，谈论男女演员是否可一同登台；第二次争论则为“剧场女招待员”，讨论学校是否有利用女学生充当贩卖员及其弊端。

扩展期乃“新剧”转至“新兴剧”的过渡期，此过程稍晚于其他文体，主因是“新剧”停滞在文明戏阶段。直到槟城一批剧人，以光华日报新增副刊《戏剧》为堡垒，发起南洋新兴戏剧运动，方转变局面。此前，甚多剧人便开始在报章讨论戏剧艺术价值，为新兴剧运打下根基。

---

<sup>1</sup>演出多采用幕表制，无正式剧本，可即兴发挥，后越来越低级趣味，成为众人诟病。

## 二、救亡剧运期（1937-1942）

救亡剧运因 1937 年“七七”事变而起，英国首相张伯伦主张对德日采取妥协、退让等政策，并签署了《慕尼黑协定》以讨好法西斯，使马来亚华侨救亡工作受限制，许多活跃剧团被迫停止演出，救亡话剧演出很难获得批准，使马华剧运士气低落。（苗秀，1968:382），然救亡剧运仍可分为萌芽期、全盛期与低潮期。

萌芽期以“业余话剧社”为首，提出《马来亚戏剧运动纲领草案》，包含四项剧人基本准则：一、为救亡从事戏剧运动，以话剧为主，推进一切戏剧形式；二、提高戏剧艺术水准；三、以戏剧力量教育及组织大众；四、推出富有抗战意识及符合大众需要之戏剧。（剧界同人，1938:16）

期间，座谈会、辩论会空前兴盛，如“业余话剧社第一次社友座谈会”、“怎样展开现阶段马华戏剧运动座谈会”等，成为剧人相互切磋的有力平台。

两件事促进了当时戏剧发展：一、新加坡剧人组织“马华巡回剧团”，北上马来亚各地巡回演出，共访问了 60 余座市镇，为救亡剧播种，使马来半岛的剧团活跃起来，甚至组织为戏剧联合会。（苗秀，1968:383）此外，巡回剧团还帮助调解各地帮派，争取团结。<sup>2</sup>（朱绪，1985:30）

二、《日出》的公演。当时报章主要讨论剧本南洋性之必要及抗战剧提高艺术之必要两大问题。萌芽期的救亡剧，以筹款为目的，鲜少注重演技、道具与舞台设计等，甚至剧本亦搬自中国剧本，使观众共鸣锐减。经“怎样展开现

---

<sup>2</sup> 方修、杨松年、苗秀的著作仅记载了巡回剧团为马来亚各地播种子，唯有朱绪的《新马话剧四十五年》记载了巡回剧团除了播种还具备调解各地帮派的任務，可见战前的话剧活动主要为华社服务，属多功能性活动。

阶段马华戏剧运动座谈会”一番讨论，剧人决定公演具抗战意义且着重演技、音箱、舞美的专业性的《日出》，重新教育剧作家与观众话剧的本质及态度，将救亡剧运带入全盛期。此后新马一时形成排演多幕剧的风气：

新加坡方面继《日出》之后，上演了一连串大型多幕剧如《雷雨》，《前夜》……檳城方面鍾灵中学也跟着上演了《雷雨》，《人之初》（苗秀，1968:386）

文学通俗化运动，提倡通俗文学与报纸副刊的大众化，增加戏剧发表平台。例如《南洋商报》为响应此运动，设立副刊《狮声》，并于1938年开辟专栏，连续出版四期“南洋的通俗文学专号”，将作品样式扩展至章回小说、街头剧等，其他报纸副刊亦纷纷响应。（黄孟文，2002:51）

1939年，欧战爆发，殖民政府为防戏剧成为共产党力量，颁布战时法令，严厉限制抗日活动，导致业余话剧于该年被迫解散。马华戏剧迎来“救亡剧与家庭剧之争”：职业剧人公演的《雷雨》与《群莺乱飞》家庭剧，因不符当时华社思想需要，受到业余剧人大力批评。此外，政治因素使剧运将政治任务转向“反对汪派托匪，反对东方慕尼黑”、“反侵略”等，剧运中心亦由市区移向山芭；演出形式由舞台剧转向街头戏剧、活报与群众剧；同时，方言话剧运动兴起以加强戏剧宣传效果。（欧阳正名，1940:502、503）职业与业余剧人之间的分化及业余话剧的解散，让救亡剧运走入低潮。1942年2月日本攻入新加坡，马华文学运动进入冬眠期。

## 第二节：战后戏剧概述

1945年8月，日本投降，九月英殖民政府重返半岛，战争虽平息，却留下物资缺乏、物价高涨、失业等社会问题。历史称1945年至1959年为“反殖时期”。文学方面，不同学者有各自分法，此处仍沿用方修之法，将战后戏剧概况分为：战后初期（1945-1948）、紧急状态初期（1948-1953）及反黄运动时期（1953-1956）<sup>3</sup>。

战后初期，据林福顺《战后五年的马华戏剧 1945-1949》：“本地剧本和中国剧本平分秋色，主要以华语呈现，当然尚有一些使用方言的剧场；公演目的则包括纯公演、筹款、游艺会、庆典等”（詹道玉，2001:44）。相比从前以中国剧本为主的现象，此时的剧本选用有所进步，此现象与1947年的争论有关。

1947年初，杜边提出的“马华文艺独特性”引起热烈讨论，影响各文体，包括戏剧开始转向关注本土课题。方修指出，“马华文艺独特性”强调“此时此地”，实际上是马华文艺的自立活动。随着马来亚争取独立，马华文艺亦趋向独立发展，不再受中国文学牵制。所谓独特性，便是马华文艺服务于当地的独立运动。（方修，1987:77-78页）

1948年6月16日，殖民政府宣布进入紧急状态，戏剧演出须事先申请准证，以便当局过滤，没有政治色彩的演出，有时仍受批准，当时戏剧并未高度冷冻。（詹道玉，2001:44）

---

<sup>3</sup> 方修战后戏剧分期还包含星马独立前后时期（1957-1970），然本文未涵盖此部分，故不做任何讨论。

真正的冬眠期为 1950 至 1951 年间，演出次数由 1949 年 1 年 48 次，锐减到 1 年 8 次。1950 年，发生“五·卅一”事件，警方在华侨中学与南洋女中进行调查，逮捕多名被指参加政治活动的师生，学校被令停课，2 个半月后才复课。1951 年，殖民政府颁布《人力动员条例》，使华族青年掀起北返中国浪潮，华校学生人心惶惶。华校乃当时戏剧演出主力，两个事件使学生活动，包括戏剧演出严重受限，让其进入冬眠状态。（詹道玉，2001:53）

1953 年，紧急法令开始松动，客观环境的改变促成学校剧运，然此局面仅出现在新加坡，马来半岛则因主观条件不足仍处消沉。（詹道玉，2001:54）反黄运动的兴起，让马华戏剧再度声色。反黄运动实际上亦是反殖民运动的一环，李奔在《扫荡黄色文化！》中认为：“黄色文化就是‘刽子手’的所谓‘秘密武器’”，若不彻底铲除，马来亚独立将受到重击。（李奔，1956:287）

“刽子手”指英殖民政府，许多文人认为黄色文化的散播，是英国人的计谋，故利用戏剧倡导反黄思想，同时暗喻反殖思想，短剧《打黄狼》因此红极一时。

1953 年底，新加坡各华校相继举行叙别会，推动文艺表演活动。此时的演出背负了多重任务：

（一）反对黄色文化，提倡健康艺术活动；（二）为南洋大学、助学会、教师会等教育机构筹款；（三）培养学生的组织和工作能力，也为表演艺术活动提供生力军。（连奇，2011:76）

可惜的是，学生活动“五·一三”<sup>4</sup>事件，让叙别会告一段落。

1954年，中正戏剧会《家》的演出，以公开售票方式，三天内售完18场戏票，为当时戏剧界带来突破——“观众肯花钱看戏，而非为慈善捐助才看戏。”

（詹道玉，2001:58）1956年，槟城华人咨询委员会举办剧作比赛，部分得奖作品曾被公演，稍缓紧急状态后马来亚戏剧之沉寂局面。

---

<sup>4</sup>“五·一三”事件：发生于1954年5月13日，华校中学生反对殖民政府的国民服役法令，以学生流血，促成学生会的建立以协调全岛华校的学生政治活动。

### 第三章：戏剧主题比较

戏剧主题反映当时社会关怀与需求，故本章将分类与分析二战前后戏剧主题及其变化。

#### 第一节：战前戏剧主题

1937年前，马来亚华社关注课题较多元，剧本如《鸦片毒》、《买婚书》、《牛女》等，都是截然不同的课题。“七七”事变后，马华文学全面回应中国抗日文学，两因素直接造成，一是马共配合中英政策，以“抗日卫马”为当务之急；二是中国南来作家将中国抗日文学移植马华文学中，试图让其成为中国文学的支流，以“抗日高于一切，一切服从抗日”为口号，使本地创作集中于二战主题。（谢诗坚，2007:66）

抗战主题的勃兴亦可视为左翼文学对马华文学的间接影响，赋予马华文学“为政治服务”的特征，令马华文学暂将其他主题放一旁，致力为中国政治效劳。当时，最关注的非抗战剧本为曹禺《日出》，演出后成功整顿剧人重量不重质的风气，提高戏剧艺术性的要求与抗战宣传效果。可见，上演非抗战主题剧本，是以帮助抗战为首要考量，但此剧非本土剧本，故不在讨论范围。

抗战剧的取材大体有前方抗敌实况及后方民众抗战实况两种，前者为中国题材，后者为本土题材，以抗战为主题思想。

#### 一、前方抗敌实况

抗战实况包含抗战困境、影响及敌人残暴事迹，让南洋华人了解中国需求，进而提供援助。选用中国题材是南来中国作家将中国抗战文艺植入马华文学的

直接表现。抗战初期，不少剧本以中国为故事地点，如《金门岛之一夜》、《觉悟》、《伤兵医院》、分别以福建金门岛琼林乡、广东汕尾、上海为事发地点。叶尼所写的《春回来了》虽地点不详，但剧中角色对话仍反映故事地点为中国。以中国为地点除配合题材需要外，也因当时作家多来自中国，故倾向描写自己熟悉的场景。

叶尼的《伤兵医院》，描写抗日伤兵的痛楚、人民的惨状、日军的残暴及前线医生和药品的缺乏，让海外华侨了解问题所在。<sup>5</sup>剧中有不少对日军如何欺凌中国军人的场面：

……那鬼子看出了破绽，于是随手就用刺刀对准他的胸膛刺下去……他惨叫了一声，胸口喷出一股鲜血来倒了下去。

……日本兵就将他吊起来，灌辣椒水到他的鼻孔里去，要他投降……（方修，2000:236、237）

作者透过幸存士兵之口，展现日军的残暴，让观众更深切地感受到战争所带来的折磨。

此外，剧中亦叙述伤兵因药品不足而无法及时治疗，反映医护人员的困境，提醒南洋华侨在此方面的救国之责，宣扬救伤对战争重要：

看甲：听说南洋华侨有一批药品，就要运来了！

兵甲：但愿这是真的，早来一天可救活几个人，我们也就会早一天胜利。

（方修，2000:254）

---

<sup>5</sup> 然润湖<试评《伤兵医院》>中认为，叶尼将前线医生与药物需求的表现手法弱化，以致剧作刺激民族战斗精神居多。

萧琅《女性的呐喊》则带出二战遗孀的困境，如失业、穷困、饥饿等。秀珍、秀华与母亲三口，在父亲遭日军炸死后，生活困苦无依，甚至付不起房租。家中唯一的经济支柱——秀华，“从早到晚奔忙劳碌，还得不到一饱”，（方修，2000:513）最后还遭无理开除；姐姐秀珍则未婚先孕并遭爱人抛弃。

《女性的呐喊》创于1941年，地点不详，当时马来亚尚未遭日本入侵，秀珍父亲却是被日军炸死的，故推测故事地点为中国。此剧是欧战爆发后，较出色的剧本，其题材实以女性受骗为主，呼吁女性互助，但悲剧却以战争为起点，故仍可从细节，如“战争爆发以后，什么东西都涨了，我们每天劳动所得的代价，不够开销……”（方修，2000:516）看出战后百物涨价及贫富悬殊的问题——穷人屡遭富人欺凌。

《伤兵医院》中，作者以伤兵为主要叙述者，叙述者以中国视角，盼望南洋华侨援助，并称马来亚华人为“南洋华侨”。《女性的呐喊》虽以中国为故事场景，但却是以女性为叙述视角，剧中并未宣传救亡，而是为女性呐喊，呼吁女性“要为被压迫的女人报仇”（方修，2000:527）。可见战争只是故事背景，没有实际意义，更不会达到宣传抗战的效果，方修因而认为此时期的剧本青黄不接，主题陈旧不堪。

## 二、后方抗战实况

中国题材剧本至1938年后便很少出现，主因为：一、剧本须配合演出需要，本土演员碍于生活经验，演中国题材的剧作较不讨好；二、《伤兵医院》演出后，引发“南洋地方性剧本问题”的争论，激发作家将更多本土题材融入剧本。（方修，2000:15）

后方抗战实况包含抗战努力、华侨内心挣扎、除奸及归国<sup>6</sup>。作家多以“南洋某地”或“马来亚某地”，含糊带过故事地点，可见他们对马来亚尚未熟悉。抗战努力方面，可见于《没有男子的戏剧》，学生们一起做纸花并发起卖花筹款活动，各校学生更组织战地服务团计划到中国援助；《云翳》陈老板的女儿也参与卖花；《黄昏时候》卖唱者将唱得的钱全数捐给筹赈会，苦力则拒绝搬运日本货表示对日本的抵制。各领域的南洋华人都以自身方式参与抗战。

在反映华侨的内心挣扎的题材中，《没有男子的戏剧》中的校长虽鼓励学生参与文娱晚会进行筹款，但在学校差点遭封校后，为保全学校利益及学生安危，不得不反对学生出席卖花行动。《云翳》的黄启明不但妻儿生病，且糊口艰难，陈老板趁虚而入诱惑其接洽日本生意，令他陷入个人与民族利益间的矛盾。《黄昏时候》的苦力丁（又名亚木）受女汉奸的欺骗与金钱诱惑而为日本搬货，女汉奸则因母亲遭日本绑架，不得不替日军办事。但这些矛盾的华侨，最终都选择弃暗投明。

在锄奸的主题中，《忠义之家》的坤浪、《父》的邓明贵都大义灭亲，突破内心的煎熬，举报倾日的亲人。铁抗《父》的邓明贵的一句对白，道出其心中的挣扎：“我为了国家，才把我爸爸的秘密告诉你们的，请你们也为了我的家留情一步”（方修，1995:192），虽举报了父亲，仍不忘替其求情。

在归国的主题中，叶尼《没有男子的戏剧》的彩莲和美玉便计划结伴到中国援助，想要“直接到战场上去打日本”（方修，1995:108）；《忠义之家》里的坤浪则以机工身份回国援助。

---

<sup>6</sup>指中国

剧本取材虽转向本地，但作者仍以中国人为叙述视角。“归国”一词在不同剧本中重复运用，反映剧中角色以中国人自居，认为归国援助是自己的本分。

《没有男子的戏剧》中，彩莲说道：“国家亡了，看看还有什么书好读”；凤英也道：“一个人的生活是和国家分不开的，如果我们这一次被日本打败了，我们还有什么独立的生活呢？”此处的“国家”指的都是中国，他们认为如果中国亡了，就算身在马来亚，生活也会受影响。

此外，剧中角色个个以“中国人”自居，《忠义之家》的父亲甚至喊出“国家兴亡！匹夫有责”，可见当时马来亚华人仍视中国为祖国，认为自己处于异乡，正如《没有男子的戏剧》的校长所言：“我们住在人家的地方，不比在家乡自由”，中国才是他们心灵所归。

以中国视角书写本土题材，其实就如抗战前中国作家鼓吹“南洋文艺色彩”的心态，鼓吹“南洋色彩”只是一种乡情的转移，但终究心向中国。使用本土题材仅为了在宣传抗战思想时，增加观众与表演者的共鸣。然此环节对战后产生本土叙述视角极重要，是本土意识的萌芽。

## 第二节：战后戏剧主题

战后戏剧更注重本土题材，中国题材则显得异常薄弱，有三方因素：一、华社政治意识转变；二、马华文学减少吸收中国影响；三、文人戏剧观的特性。

政治意识转变受三方影响：

一、英殖政府政策。中国政权转移，殖民政府为切断华社与中国的交流，一再修改马中出入境条款，使其变得复杂不便，至 1953 年更禁止新加坡居民与英籍民赴中，否则可能遭扣押，使华社却步。（詹道玉，2001:17）二、中国海

外华人政策转变。北京政府成立后，中国新文艺读物已鲜少进口新马；移民条例受限，文人无法大批南来，几乎断绝人才交流。（方修，1986:43）1954年，中国政府宣布双重国籍政策，鼓励海外华人争取当地公民权。三、邻国排华事件加速华社争取公民权的决心。（詹道玉，2001:18）

华社意识变迁现象反映在华文日报对中国问题的社论锐减，由主变次；反观新马问题社论剧增，升上主导地位，可见“华社侨民意识开始弱化，当地国民意识开始萌芽”。（王慷鼎，1995:261）

方修指出，战后马华文学对中国影响的接收，不像新文学时期般从几方面大量吸收，而是以平行的地位，作为整个世界文学的一环接受中国影响，与其他地区吸收的程度相差无几，以致中国题材削弱（方修，1986:43）

第三，战后戏剧仍以其功能性为先，是主流宣传文体，故其对时局的转变比其他文体更敏感。杜边认为，当时的剧人任务为注重地方性、尽量反映马来亚的现实情况。（杨松年，2000:225）随华社意识转变，战后迫切问题由抗战转为反殖、争取独立上，促使本地剧本转换风向。

战后戏剧选本转为中、马参半，但中国题材的选本均来自中国，反映中国方面的政治腐败、民生疾苦，以示民主改革刻不容缓，如《裙带风》、《重庆廿四小时》。本地剧本创作上，中国题材寥寥无几，其中有内容具侨民意识《不再受骗》独幕剧，虽以本地为事发地点，但内容联系中国时局——一名反对中国和平统一的保守分子，试图在马来亚散播谣言，最终被拆穿的故事。紧急状态，为避免遭殖民政府禁演，主题形成两种倾向：侧重支持中国民主运动和反映星马次要问题，此剧是前者代表，从内容上看，中国题材已趋向隐晦。

本土题材集于战后初期的失望及星马次要问题。紧急法令稍缓后，戏剧主题趋向多元化，虽方修将此时期称为反黄运动时期，但同时期仍出现以华教、工潮、反黄为主题的剧本。此节将讨论四个主题，分别为战后初期的失望、贪财、华教及反黄。

## 一、战后初期的失望

战后留下的社会问题，使人民面对生活困境。此时期的名篇，杜边《明天的太阳》、杨嘉《重逢》及岳野《风雨三条石》，均反映了战后令人失望的现实。

二战时家破人亡、走头无路的惨况，至战后仍未改善，甚至带来更多悲剧。杜边《明天的太阳》中，有志青年非非在丈夫因参与抗日工作被捕后，独自抚养幼女，二战时亲人死散，求助无门，最后不得不沦为私娼。带着希望加入妇女会亦遭冷嘲热讽：“我们的妇女会，为什么要给娼妓来参加呢？娼妓也有权利参加妇女会吗？”（方修，1995:32）。与丈夫刘萍相逢亦得不到谅解，让她走向死亡。

杨嘉《重逢》里的李耀春则因战后失业，而走投无路成了小偷：

在战争的时候，大家都咬着牙根，熬过了那长长的苦难的日子，希望胜利到来，会带给我们安乐的日子。可是日子和平了以后，还不是一样物价高涨，米粮减少，到处失业？而生活的重担，压得大家喘不过气来！谁愿意拿起枪来干这一行？（方修，1995:46）

三个句子便道尽人民对战争心态的起承转合及无奈，为生活唯有铤而走险。

岳野《风雨三条石》中，蕃薯仔、大力姐和老温一家，因二战时老温回中国帮助抗战而失联，重逢后，不但无法认出自己的儿子，还错手打伤了他。他为国家出了力，“风里雨里，前线后方，运输子弹，运粮运兵，翻山越岭，流过血汗……”（方修，1995:104），却没有得到应有的回报，还成了“流浪街头没有投靠的人”（方修，1995:104），最后因生活所逼而行骗，被抓入狱。

恶霸横行街头的现象亦不获改善，如《明天的太阳》中，以旁白“这批家伙，在日本时代狐假虎威，今天是太平了，也不是同样地作威作福！”（方修，1995:12）反映不管何时流氓都横行霸道，欺负百姓。

## 二、贪财

前文提及，紧急状态的第二个倾向为讨论本地次要课题，“贪财”是其一，白寒《头家哲学》是其中水平较高的作品。此外，有些剧本虽非创于紧急状态，但主题与“贪财”有关，反映势利者的言行，同时反映底层人民的生活，如：《风雨牛车水》及《星洲二房东》。

三部剧均以势利者为故事主导，《头家哲学》的余有财吝啬至极，买卖婚姻，为省下嫁妆，打算把女儿嫁给老头子，还想娶儿子的意中人。对身边所有人都斤斤计较，宴请客人时还特别嘱咐：“斟酒的时候，不要尽管斟。人家要你斟的时候，你才斟。最好是等人家叫了几次你才斟。不要斟得太满，满了出来弄脏桌布就要你赔。新菜端来了，赶快把没有吃完的才端走，好好放在橱子里，不准你偷吃”（方修，1995:138）视财如命，故钱被偷走后，他便大喊：“我给人家谋杀了”。

《风雨牛车水》及《星洲二房东》的主导均为房东，《风雨牛车水》的房东，即使房租评价局规定 50 元以下可起 10%房租，她却要加 25%房租。《星洲

二房东》的房东则一口气要房客从 30 元租金，涨至 50 元，甚至“已经叫了电灯匠来，把楼上的电灯通通拆掉，归拼成一盏”以省电费。势利者们最终都得不偿失。

此主题历史性质不强，尤其是《头家哲学》，在严峻的政治环境中，对现实的批判非常薄弱。这种主题，无论何时都能上演，教育观众不可贪财，但透过角色间的对话，仍可研究其视角。

### 三、反黄运动

1953 年，马来亚掀起反黄浪潮，出现许多反黄剧本如《打黄狼》、黄毅《新生命》、宋人《打得好！》，剧人将黄色文化泛滥的现实反映于剧本，描写民众对黄色文化及反黄运动的态度。比起丰富教育性的戏剧，人们更愿意买票支持脱衣舞表演：

这些个香艳，肉感，刺激的好戏儿，比起了那些学生、社团上演的所谓文艺节目，那可真是要好多啦！（方修，1995:107）

作家以此反讽沉迷黄色的人。反黄运动中亦有些虚伪人士，如子迅《悬崖勒马》：

另外有些是表面符合反黄，暗地里却偷偷地痛饮“黄”汤，白天是反黄健将，晚上确实黄色帮凶。（方修，1995:219）

剧中角色会对此加以斥责，如黄毅《新生命》：

你们满以为这是无比的光荣，可是你们不知道，台下的观众就是你们的牺牲品。你们把黄色的毒液灌输给他们，让他们麻醉，犯法（方修，1995:174）

宋人《打得好!》：

像你们在舞台上这样的脱衣服，所有的华人都被你们侮辱了……使多少人走上了罪恶的道路，也使多少人踏上了自杀的路途，更破坏了社会的治安……（方修，1995:104）

同时，剧本亦宣导杜绝黄色文化之方，如子迅《悬崖勒马》：

大家不止在消极方面要抵制，避弃这种黄色毒物和黄色风气，同时还要积极的给色情贩子以无情的打击……另一方面还得吁请社会人士，家长，教师负起责任，请他们为社会的安宁着想……一齐起来消灭黄祸。我们也请求有关当局，电影制片家，影戏院，出版商，歌唱者同大家合作，提倡和发展健康的文化和风气……（方修，1995:219）

#### 四、捍卫华教

华教是华社极关注的课题，此时期出现不少捍卫华教并批评出卖华教者的作品。其中，黄毅《败类》便非常清晰地描述出卖者的嘴脸，他们不但利用华教之名赚取私利，甚至想变卖华教。剧中，校长为一饱私囊，欲变卖校地，以“保存华教的元气”为借口，试图说服教职员赞同迁校，甚至想借捍卫华教之名，筹募款项：

……不瞒大家说，在“维护华文教育”的口号下，我们要筹得一万八千块是顶容易的事（方修，1995:187）

语气轻松，赤裸裸地道明华教可利用之处。当时的学校“教员的薪金不发，学校也不修理，董事会议也不召开”，（方修，1995:186）甚至想私自改选董事。所幸最终校长并未得逞，反得不偿失，反映出剧人对出卖者的不满，借剧中人

物质问：“我们为什么要拿着‘维护华文教育’的招牌欺骗社会人士？”，（方修，1995:187）控诉其卑鄙行为。

本土题材在战后已被普遍使用，但叙述视角却未完全本土化。严格来说，战后戏剧视角非常薄弱，尤其是前两项主题，可从角色发现其中国视角，不同的是，视角不强烈，他们视自己为中国流落在海外的遗孤，虽不如从前那般渴望回国，但仍关注中国新闻、对本土疏离。例如《星洲二房东》里，谈及中国解放军的胜利时，阿英便兴奋地道“那时候，我们住在海外的，不再是那么孤零零没人照顾的孤儿了吧？”（赵戎，1971:111）他们关注解放军，看党报，一起痛骂国民党。《风雨牛车水》孙先生在劝架时，也以“为什么邻居就不能和和气气和和气呢，尤其是海外，大家都是中国人”（赵戎，1971:47）劝架，可见他们认为自己仅是侨民，心向中国。《风雨三条石》的蕃薯仔更兴致勃勃地说要“返唐山”，认为“唐山有的好世界捞”（赵戎，1971:90、91）

有些剧本甚至无法看出角色对自己的认知，但从细节上发现他们已有定居于此的决心。剧本出现了其他种族、语言，人民亦将马来词汇融入日常交谈，如“马打”（警察）、“乌米加油”（木薯）、“文连”（钻石）。剧中会谈及本土，但以“政府”相称，并关注政府推出的条规，如“政府配给的米面”、“房租评价局”规定起价等。

后两项主题为本土视角，作家以解决本土问题为目的创作剧本，黄毅在《新生命》中甚至将马来亚称为“独立中的祖国”，如吴铁军道“我们不让你在制造黄色来毒杀祖国的人民”。《悬崖勒马》的青年们，为保护本土居民的思想，“要积极的给色情贩子以无情的打击”；《败类》的老师们为保护祖宗文化、

下一代的教育，抵制校长变卖校地。在这两个主题上，剧本极关注本土华社的未来，以本土视角阐述并解决问题。

战后初期戏剧主题除以上四项，还包括工潮、家庭及其他主题，虽倾向多元，但关注社会最迫切问题仍是其首要任务，此特色贯穿二战前后，赋予马华戏剧现实性强且目的鲜明的特征。

#### 第四章：政治思潮与影响

马华文学主要受中国与本土的思潮影响。书报的勃兴，让五四文艺思潮得以传入；1927年的中国文人带来革命文学；1937年的中国文人则带来抗战文学。五四运动虽被视为马华文学之起点，但由于当时华社完全受殖民政府控管，导致五四运动对马华文学的影响，仅在文学层面，却未达到思想启蒙任务，加上反殖民主义的任务比文学启蒙更迫切，判定马华文学几乎跳过了中国五四文学的启蒙阶段，直接进入革命文学，故马华思潮更多是受左翼思想牵动。在启蒙主义缺失下，左翼文学少了对手和制约的力量，进而独霸文坛。（谢诗坚，2007:13）

马华文艺受政治与文艺思潮影响，虽政治思潮有二战前后之分，表现手法上却持续受现实主义文学思潮影响，本章仅讨论政治思潮的影响，文艺思潮则于下章阐述。

##### 第一节：战前政治思潮与影响

中国左翼文学在抗日时期持续影响马华戏剧，1938年马共提出“抗日高于一切，一切服从抗日”的口号，与毛泽东文艺思想将文艺视为政治附庸、强调文学思想的实用性、政策性的特色是一致的。谢诗坚因而指出，马华抗日文学与中国抗日文学连成一线。

除马共配合，三位南来的中国作家——吴天、金丁及铁抗亦为抗日文艺制定方针，提出抗战文学原则。其中，吴天与铁抗亦是马华抗战时期的剧作家，因此他们的理论更直接影响了其剧本。

吴天即叶尼，抗战期写了《伤兵医院》、《春回来了》、《没有男子的戏剧》等。青年时代从事学生运动，反对帝国主义及中国军阀。（马崙，1991:338）1936年来马，加入了马共，一度是新加坡抗敌后援会的领导人。他在《论战时文艺》中，为抗战文学提出四个原则：一、文艺为救亡武器，帮助宣传；二、具暴露和报告的能力；三、指导群众如何参与抗战；四、大众化并教育大众。

铁抗，1936年南渡新加坡，认为“马华文艺”是隶属于中国民族文艺，并带有反映马华社会、超族际等特色。资料显示，他并无任何左翼背景，但他所提出“马华文艺”配合中国的特性，却是马华抗日文学的主要特征。

新兴文学思想影响下，马华创作方向多了几项特点：一、描写中下层阶级生活；二、以南洋为背景；三、加强中国关注。

中国左翼文学采用“社会主义现实主义”的原则有：反映社会主义现实的本质的真实；反映社会中符合社会主义的事物；文学须以社会主义精神教育及改造劳动人民。

马华抗战剧本在经过上述几项背景之影响后，带有以下思潮特征：一、关注中下层阶级生活；二、揭露与批判封建思想、资产阶级的丑恶；三、关注中国战况。

## 一、关注中下阶级生活

朱绪《黄昏时候》以苦力生活为背景，宣扬抗战精神并反映下层人民的艰辛。剧本以苦力的自白反映其辛劳：

从朝搬到夜，从夜搬到朝，眼睛都迷糊了，骨头架子都要散了。

木头箱，都往我们身上压吧，为着两顿吃不饱的饭。

成天流汗，成天流血。（方修，1995:142）

周而复始地重复同样的动作，卖命工作，却薪水微薄，说话较粗俗，不时说出“妈的”、“老子”、“鸟货”等，但却有一颗爱国的心，拒绝金钱诱惑，抵制日货：

管他妈的，横竖我们不搬就对了，管他妈什么鸟货。

对啦，就是中国货，从日本船运来的，我们也不搬。（方修：1995:150）

他们憎恶汉奸，虽身份低微，仍勇于反抗女汉奸的命令，认为搬日货就是汉奸，态度坚决。其态度正好讽刺了其他有学问有金钱却为利益甘愿出卖国家的高阶层人士，展现了爱国精神不分阶级，每个人都以自己的方式保卫国家。

流冰《云翳》以在旧铁店的书记黄启明反映中低阶级的困苦：“我一旦失业，我妻子的病会加重，孩子的病也没有钱医，而且，老实告诉你罢，我连晚上的米也没有了”（方修，1995:136）。他的工作或许没有《黄昏时候》的苦力辛苦，但生活的各种压力并不亚于他们。然在诱惑当前，仍毅然拒绝作出叛国之举。

萧琅《女性的呐喊》则反映了战争加剧贫穷人士的痛苦：

要不是你爸爸回家时给日本鬼炸死，我们是不会穷困到这样地步。

家境一天不如一天，房东太太已经催了好几天房租，家里只靠秀华做工的一点钱来维持生活，我想请个医生吃点药也弄不出钱来。眼巴巴的看着她熬下去。

战争爆发以后，什么东西都涨了……还说要裁员减薪。（方修，2000:508、509）

《女性的呐喊》与上述两篇例子不同，上述两篇是以中低阶级生活为背景，反映人民在战争时期的爱国精神；《女性的呐喊》则以战争为背景，反映中低阶级的困苦，爱国精神并非此剧重点。以中低阶级的困苦为背景，更凸显了人民的坚持，不管在任何艰难的情况仍保持爱国精神。

## 二、揭露与批判封建思想、资产阶级的丑恶

叶尼《没有男人的戏剧》宣扬抗战爱国精神为主，并以批判封建婚姻观为辅。剧中，学生美玉因被母亲逼婚，而不得不远赴中国抗战。美玉虽本已有到中国援助的念头，母亲的逼婚则让她的立场更坚定：

我已经同我的母亲谈过很多次了，要她答应我迟一点结婚。可是她总是不肯。最近她听说我要回去，她打算把我关在家里，不许我出来。你看，叶先生，我怎么能留在家里呢！所以，我一定要去，替国家效力，并不是我不愿在这里做事啊！（方修，1995:114）

美玉的离开，不仅为国，更为挣脱封建婚姻观的束缚。反观，“饱经世故”的校长竟赞同“父母之命媒妁之言”，当美玉母亲前来学校时，还说道：“父母主张的婚姻，不会有错的”（方修，1995:120），反映美玉的压迫不仅来自家庭，还来自社会的部分守旧思想。美玉的逃脱，展示对封建婚姻观的批判，也预示了年轻人开始有了挣脱封建思想的勇气与机会。

黄时《觉悟》则暴露了资产阶级的丑陋：吝啬、狡猾、唯利是图。百货商人李逢年为省钱，对募捐者谎称：“我又不是资本家！有钱总是没有问题”经旁

人催促，他才勉强从一堆纸钞中掏出一块，就连其车夫都捐得比他多，还不忘交代募捐者：“请你替我注意一下，如果我们广东真的同日本打的时候，小弟也要去的”，一贫一富，对抗战的态度形成鲜明对比，作者安排车夫在商人之后捐款，正是为了对其抨击，同时不忘加一句：“吝啬鬼，看中国亡了这些吝啬鬼躲到哪里去”。（方修，2000:224）

剧中虽揭露了资产阶级的丑恶，但同时也让李逢年在最后觉悟，借此情节呼吁在马来亚商人醒悟，关注中国问题。

### 三、关注中国战况

有些剧本除在题材上反映作家对中国战况的关注，透过角色间的对话亦能反映出他们对中国战况了若指掌，如《黄昏时候》，苦力甲的话语反映了对国共关系的掌握：“明白告诉你，现在不比从前了，南兵北兵，国民党共产党大家都和好了，大伙儿对付鬼子，怕不会把几十万的鬼子杀光吗？”（方修，1995:144）

叶尼《春回来了》中，碧如忆起从前的光阴时，亦具时代背景，反映她对中国时事的关注：“自从八一三抗战爆发后，在上海只要是认识高先生的，没有一个不称赞他的”。（方修，2000:265）维汉恢复记忆后，第一时间亦是关注中国的战况，反映他对国家的关注更胜于自己，凸显以国为首的爱国情操。

抗战剧本中，组织“救国团”、“归国”、“卖花”等均为关注中国局势的表现，而剧本中的角色对话则反映了，某些群体虽未参与抗战运动，仍心系中国，上至知识分子，下至劳动人民都以自身方法关怀中国。这些关切的背后，便是满满的爱国思想。

纵观上文，马华抗战剧本是以左翼思想与抗战反侵略思想双线创作，反侵略思想为主，左翼思想退为辅。同时，每个特性亦蕴含作者的爱国思想，利用左翼思潮的文学特性，凸显其爱国思想。

## 第二节：战后政治思潮与影响

“马来亚本位思想”的形成始于 1932 年，战后此概念以“马华文艺独特性”提出，1956 年，马来亚独立运动趋向高潮，爱国主义正式被提出与接纳。方修认为：“‘爱国主义文学’在字义上比‘马华文艺独特性’更明确，不但显示艺术作品马来亚化的特点，更标示出文人和当地独立建国事业的密切关系。”

（方修，1986:84）

《爱国主义文学座谈会》的与会者认为爱国主义文学作品，不一定要提到“爱国主义”四个字，只要以马来亚为背景，并能反映学生、工人的斗争、人民受压迫现象及揭露社会腐化，激发人们争取美好未来便属爱国主义文学作品。

（连奇，2011:64）

左翼文学的特征，在“马华文艺独特性”提出后，仍存在于马华剧本中，至反黄时期更再度崛起，如：关注中下阶级生活和反封建反资本主义。故战后马华剧本可视为左翼思潮和爱国主义的结合，有以下特征：一、反映中下阶级人民生活与受压迫；二、揭露资产阶级的丑恶，并揭露社会黑暗腐化；三、关注马来亚时局。

## 一、反映中下阶级人民受欺压

中下阶级人民受富人和政府欺压，如杨嘉《星洲二房东》在说明便讽刺道：“许多人都说马来亚已经恢复‘繁荣’了，最低限度有不少的人在于着敷衍‘繁荣’的工作，于是对于这些敌人遗赠下来的人生底不幸，谁也提不起兴趣去理会”，（赵戎，1971:103）描述政府极力粉饰“繁荣”，实际上人民的不幸却不获改善也不被关注。剧中，即使明知刘嫂单亲且生活困苦，房东仍然借机提高房租，连门口的小摊位也不放过，甚至为赚取更多金钱，要她在两天内让出房间，使刘嫂愤愤不平：“我住在你家里，已经好几年了，何尝又说过半句闲话？两个月前，你要加十块租钱，从二十块钱房钱加到三十块，我还不是上期交你，没有拖欠过一天？就是早上你说的又要加二十块钱房钱，我也没有怎样……”（赵戎，1971:119）。对刘嫂的不幸，房东只是一味贪图暴利，不曾把她放在眼里，。

殖民政府在剧中的角色极负面，除了是让有心人利用与推卸责任的对象外，亦推出许多政策增加人民负担。阿英在诗句中写道：“以他们丰富无比的生命之力，在建造奴隶自己的人间乐园！”（赵戎，1971:110）反讽人民受政府奴役之余，还需帮忙建造，甚至有些华人还甘愿被奴役：“当我们抬起头来要做主人的时候，却有很多甘愿做奴才的坏蛋，会拼命的拖着我们的，他们害怕别人翻身”（赵戎，1971:111），阿英把殖民政府比喻为“猫”，在暗处如监视猎物般，监视当地居民。此外，政府亦以“发展”为借口强行拆迁民宅，居民是通过报纸或旁人之后，才知道自己即将流离失所。

同样的问题亦反映在白寒《雷雨之夜》，“前些时，大家都在传着，说政府可以慢点拆掉这条街的屋子，满以为可以挨到过年，我也不把它放在心里了。谁想，

这一下子却要我们随时搬”（方修，2001:135）有的居民在找不到住处的情况下，唯有暂住菜堂。这些剧本都反映了即使战争停息，人民仍屡遭殖民政府欺压。

## 二、揭露资产阶级的丑恶，并揭露社会黑暗腐化

战后马华戏剧仍继续揭露资产阶级的丑恶，如在叶苔痕《乔迁之喜》沈亚芳的儿女批评自己的祖父“像是未开化的野蛮人”、“像一个土里土气的山芭佬”、瞧不起“不曾受过教育，没头没脑，只懂得出卖劳力的矿工”（赵戎，1971:213），认为将祖父的画像挂在华丽的厅堂上十分不伦不类，甚至毁坏画像。子女的行为反映部分资产阶级富二代不但忘本，更轻视底层阶级的现实，是家庭伦理的腐化。

前屋主的遭遇亦暗示社会腐化：“他本来是个树胶园主，也是地方上有名的百万富翁；可是他的三个儿子都太不像样；大儿子染上鸦片烟瘾……二儿子专搞女人……三儿子最糟糕，喜欢赌马……树胶价钱惨跌，收进来的钱，不够他们挥霍；那三个儿子又为了争夺财产，诉讼了很久，逼迫他的老子，把这房子卖掉了”（赵戎，1971:220），钱财面前，露出丑恶的爪牙，同时亦暗示“敬老尊贤”的传统已日益流失。

朱红《教务处》则反映黄色文化带来的社会腐化：老师公然翻阅黄色书报，为人师表竟调戏女学生，为讨女学生开心刻意让其在测验中获取高分，还刻意借其色情书报《烈火情焰》。林老师自我辩护：“我们看黄色书报，那是阅读自由”（方修，2001:188）除揭露腐化，作者亦借白先生之口加以批判：“你耽误学生的前途，你简直是毫无理性的禽兽，你简直是教育界的败类，你丢尽了我们教师的脸！”（方修，2001:189）

### 三、关注马来亚时事

马华戏剧关注马来亚的表现逐渐增加，从战后华社的困苦到反黄、工潮、学潮，从个人关怀拓展到为改造社会做出努力，激发人们团结，一起争取美好未来。

王义《开除》和《受难的都是好人》都讲述了工人发起工潮，改善工人地位与现况。《受难的都是好人》中便鼓励人们一起改变未来：“在这个社会里，失业时时刻刻威胁着我们的生活，威胁着我们家里的老少。我们只有想出一个办法，才能挽救这种危机”；“为了我们的生活，为了工友的利益，我们应该团结起来，争取一切公平的待遇。让我们大家紧紧的团结在一起吧！这就是唯一的办法！”。

（方修，2001:211、215）可见华社已开始发现自己有改变马来亚华人现况及未来的力量。

《开除》更今昔对比，反映工人处境在团结后有所改善，以强调团结的重要：“那个时候的工人，每个都是自私自利的，只管有工钱拿就好，别的事情丝毫不管；有的时候冤冤枉枉的开除近十个工人，也没与一个敢起来说一句话；不像现在的工人，被辞退了他们还凑钱给予帮助，大家有福共享，有难同当！”（方修，2001:198）

上述例子的反抗对象是工头或者高级人物，而《星洲二房东》的反抗对象则为政府，面对政府的欺压，男主角林先生便在剧末呼吁：“这种社会环境，这样的人情世态。当我们能更大的命运还操在别人手里的时候，对于自己人的一点利害得失，又何必过分的重视？”（赵戎，1971:123）以反讽的话语，呼吁华社改变自己的命运，就如阿英的诗句：“人民的命运，已经操在人民自己的手里”（赵戎，1971:123），清楚表明，马来亚华社只能自我改变命运。不同戏剧反映华

社本地意识的生成，他们开始发现自己的力量，一改抗战期对马来亚时事冷感的态度。

这种写作趋向都是反殖思潮的表现，批判与揭露殖民者的不公平对待，反映现实，让观众了解抵抗时局的重要。即使不如抗战时期的戏剧，直接叙述自己对中国的情怀，但从行为上可以看到华社的转变。

影响二战前后马华戏剧的政治思潮其实并未改变，均为左翼思潮与爱国主义的结合，不同的是，战前马华戏剧的左翼思潮特征更明显，而爱国主义的对象主要为中国；战后马华戏剧，其左翼思潮的特征已逐渐隐晦，爱国主义的表现开始掩盖左翼思想，虽在 1945 年至 1956 年间华社的国家认同仍旧模糊，但爱国主义的表现已转移至本土关怀，他们不再讨论如何改变中国时局，而是更切身的本土问题。

## 第五章：剧本创作手法比较

二战前后剧本的创作手法均受现实主义影响，故拥有不少共同点。方修针对此事提出解释：“马华社会为殖民社会，故民族没有力量，作家无法成为欧洲文艺复兴那种意气风发、精神昂扬的浪漫主义作家；他们无法感受本身力量，无信心突破殖民势力，前进脚步沉重，故更侧重于观察与分析现实。”（方修，1986:360）

现实主义的表现特征有：一、观察与分析社会现实，并具体、如实地反映社会生活；二、具有深刻社会批判；三、将客观事物典型化，塑造典型人物。二战前后马华戏剧均具此三项特征，但在表现方面仍有所差异。

另外，马华戏剧最先搬自中国话剧，而中国话剧则深受西方戏剧手法影响，故本文将借西方戏剧手法，阐述二战前后马华剧本创作手法异同。

### 第一节：战前剧本创作手法

抗战文学“为政治服务”的特性，注重文艺功能，延续了左翼文学“文学思想实用性、政策性”的概念。这些特性在抗战宣传及鼓励创作上均有极大贡献，但谢诗坚认为，此思想导致文艺公式化、概念化且审美品格低落。此现象的确可见于战前剧本，公式化的问题主要出现在文本结构上，戏剧主题则趋向概念化。

此节将讨论单一结构、直白社会批判手法及抗战剧典型人物刻画。<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> 现实主义的第一个特征——观察与分析社会现实在前文已充分讨论，抗战戏剧反映当时华社以后方身份协助中国的社会生活；战后除了紧急状态时，剧作家有意避开现实课题以免遭禁演外，其他时期都充分把社会生活搬上舞台，如战后疾苦、反黄、学潮、工潮等。

## 一、结构公式化

抗战剧本仅使用纯戏剧式结构，特别强调集中、整饬美，其结构主要遵循亚里士多德在《诗学》中的定义：有头、有身、有尾。选用此种结构是为了让主题集中明确，效果迅速强烈，更易传达讯息。

纯戏剧式结构含两种，孙惠柱将其比作“钻探式”及“突击式”，抗战剧属后者，剧中人物须在有限时间内完成一件急迫的事，因而产生强烈的冲突。

（孙惠柱，1994:15）亚里士多德所提出的“头”即铺陈，让观众了解故事的背景，运用人物间的对话让观众了解正反派人物的行为与关系。

“身”则为高潮，如在《没有男子的戏剧》中，美玉因母亲的逼迫，要在母亲抓到她以前，搭上前往中国的火车，朋友们则为了使校长允许参与卖花行动，而筹划是否要进行罢课，所有事情都须在有限时间内解决，故让叶先生（正）、校长、美玉母亲（反）的冲突更激烈，将故事带入高潮；借正反双方的争执，带出全剧的主题思想。

同样在《云翳》中，妻儿病痛及穷困，迫使黄启明须在短时间内，决定是否接受陈维全的诱惑，是去是留的冲突充斥着整部剧，将双方矛盾带至高潮。

黄启明的立场：

头家你弄错了，出钱固然是救国，但是，救国可不单是出钱就了事。

你不忍心看我一家人饿饭？但你却忍心帮助敌人去屠杀我们千百万家的同胞！

陈维权：

谁不爱国？可是自己的家也不能不顾啊！……你连自己一家人都养不了，还能谈到爱国吗？

与《没有男子的戏剧》相同，陈与黄之间的冲突，正反映了个人与家国利益之间的矛盾，戏剧安排双方情绪高涨，让双方能更真实的喊出心底话。两个例子的高潮皆以争执为情节，利用激烈的语言深刻观众的印象，加强传达信息的效力。

剧尾则常出现转折情节，叙述反对者的醒悟或遭到报应，并安排在结尾前或结尾。安排在结尾前的转折，通常讲述支持者成功说服反对者改变立场，最终与支持者站在同一阵线；直接作为结尾的转折，主要用于食古不化的反对者，最终得不偿失才有所觉悟。

《没有男子的戏剧》属前者例子，秀华因读书过劳而咳血成了全剧的转折，让叶先生进一步对质疑校长的作为：“这就是叫学生死读书的成绩，这就是你的榜样。你把学生送到死路上去，你不替学生自己想想，不替民族国家想想”（方修，1995:123）。最后，这些具有强烈冲击的话语使校长醒悟，加上学生的书信自白，让校长改变立场。

后者例子为《父》，杂粮商邓汉杰不听儿子的劝告，甚至打了锄奸团的小蔡一记耳光，但原本意气风发的他却遇到了转折：xx 帮在杂粮公会选举失败、儿子跌断了手、运载日本面粉的船只被锄奸团凿穿了洞，船沉了，面粉湿了，坏事接踵而来，似乎是对他所作所为的惩戒。

孙惠柱指出，“高度集中的场景与实践，很少的角色，单一的情节，这样的结构是容易显得单调、沉闷的”（孙惠柱，1994:59）。特别是当同时期的剧本都集中创作同一种结构的剧本，反而本末倒置，一板一眼的结构使观众渐渐流失。

## 二、直白社会批判手法

战前剧作家都倾向以直白手法对社会进行批判，趋向揭露某个社会现象，并安排正面人物以激烈的言语批判，不仅手法单一，而且美学价值不高，使作品缺乏深层意义。

《没有男子的戏剧》的作者批判社会中思想保守的群体，孔校长和美玉妈妈便是代表。作者先借不同角色对批判对象进行叙述，如美玉妈妈催美玉结婚，为美玉选定了对象，“给她订了婚”，自认为是“一门很好的亲事，人也不错”，便不问美玉意愿之下替她做了决定，“以为结婚使她安稳”，并把美玉的抵抗，解读为学校的教唆。讽刺的是，饱读经书的孔校长竟也赞同美玉母亲，认为孩子“要听家长的话，不要乱跑，父母主张的婚姻，不会有错的”，虽受了教育，但思想仍旧保守，是对教育界的一大讽刺。戏剧以美玉毅然离开为终，并借叶先生的口，批判此行为：“孔先生！这又是你的成绩，你赞成婚姻由父母作主。现在，你看吧！”（方修，1995:123）

同样的，批判社会自私自利的商人时，作者亦以话语与行为反映被批判对象的丑恶，再安排正面人物喊出批评话语。《云翳》中的陈维全代表了社会上自私自利的商人，为了私利，和日本人接洽生意并道出其观念：“你爸爸每月出月捐，还买了两千块钱公债，你爸爸是不爱国的人吗？”，（方修，1995:130）认

为出钱等于救国，但在思想上却固步自封，甚至以“救国”之名，合理化自己叛国的行径：

我现在不是买他的货，是卖货给他，是他们的钱给我们赚来了呀！赚了钱来多买一点公债，不正是将他自己的拳头打他自己的嘴巴吗？（方修，1995:135）

作者安排正面人物黄启明，直接拆穿此举会带来更大的伤害：“你现在把铁卖给他们，就是把制造枪炮的原料供给他们，就是帮助了敌人。现在，连外国人都不要把铁卖给他们，各地的外国工人，都不和他们搬运铁片，更何况是我们还是中国人呢？这种行为，头家！说不好听一点就是汉奸行为”（方修，1995:135）正中其要害。就连陈维全的女儿的救亡观念都比其正确，形成更深刻的讽刺：“亏你还这样说呢？同学们都说，我们这样有钱只买了两千块公债，实在太少了”（方修，1995:130）两个救亡代表，都充分批判了陈维全的自私与自欺欺人。

战前戏剧的社会批判手法单一，而且在不同剧本中重复出现，先以叙述被批判者的行为为开头，再安排批判者出场，说出较刻薄的话语，几乎不见任何暗示性话语。本论文认为，作家使用直白的批判手法，主要是为了让宣传剧所传达的讯息更简单明了，手法隐晦反而会扰乱视听，影响宣传效果。

### 三、抗战剧典型人物刻画

抗战剧人物分为：属正面人物的抗战支持者及属反面人物的抗战反对者，剧作者在安排两者的特征与遭遇上也有一定的规律。

## （一）正面人物

正面人物有立场坚定及立场摇摆之分，立场坚定者，如《没有男子的戏剧》的彩莲和美玉和《忠义之家》的坤浪均有几项典型特征。

首先是目标明确。《没有男子的戏剧》中，彩莲和美玉在开场便决定到中国救援，认为“回国”比在原地谈救亡更实际。彩莲要“直接到战场上去打日本”，美玉则要“进西北公学去，学习一点打日本的办法”，（方修，1995:108、114）她们不但目标明确，还有计划周详。她们把钞票和首饰作为买船票的钱，更组织了战地服务团。

其次，个性果断并勇于面对挑战。《忠义之家》的坤浪，以机工身份到中国援助。目标明确的情况下，令他清楚自己的作为，冷静面对流言蜚语。面对兄长“人快要死光了，才到海外来招机工回去”的言论，坤浪指这是“动摇我们抗战信心的反宣传！”，（方修，1995:170）丝毫不受影响。另外，坤浪亦果断大义灭亲，逮捕身为汉奸的大哥，即使父亲哀求，仍极力说服父亲“不承认一个当汉奸的儿子”。

《没有男子的戏剧》的美玉即使“没有饭吃，吃大饼，没有房住，住窑洞，天气冷得要死，没有钱用”都受得了，并勇于质疑阻碍学生参加救亡工作的孔校长，面不改色地承认自己和同学准备罢课的决心，最后还对校长喊出：“这个坏东西，我再不要在你的学校里读书了，全学校我没有一点留恋，我要马上走”（方修，1995:114、117），面对权力极大的校长，美玉仍勇于抵抗，说出自己的不满。

作者刻画了正面人物的典型特征，同时也给他们典型的举动——美玉和坤浪最后都坚决离开，彩莲虽没离开，但在美玉的火车离开前，她亦表示会在后

方继续支持。本论文认为此情节表现了人物对现况所作出的改变，试图踏出舒适圈，象征改变现实的可能。

立场摇摆的抗战正面人物，如《云翳》的黄启明和《父》的邓明贵，夹在公利与私利间左右为难，但最终都选择弃暗投明。这类角色的特征为思想上有明确立场，但同时都具有弱点。

例如《云翳》的黄启明，面对陈维全的诱惑时，提出自己的立场“救国可不单是出钱就了事”，更提醒头家本身是中国人的身份，指责他卖碎铁给敌人的举动是汉奸行为，劝他“何苦为了多赚一点钱而给千万人笑骂呢？”（方修，1995:135）

邓明贵在《父》中，即使极爱他的父亲，仍忍痛举报其父亲希望他在得到一些教训后醒悟。他剖白道：“我心里很痛苦，我有生以来，还没有这样痛苦过。我因为爱国，看见爸爸买卖日货，觉得对国家不起，所以才告诉了大家。要不这样，我决不愿意做这种事，决不愿意！”（方修，1995:192）可见其思维清晰，并靠理智做判断，只是感性使他无法即刻做出决定。

两人的弱点都来自感性因素，黄启明的弱点是对妻儿的爱。妻儿病痛、生活拮据，让他有了金钱顾虑。他可以挨饿，但妻儿却不可丢弃，故当老板一再攻击其弱点时，他虽以理性拒绝，但感性使他态度迟疑。

邓明贵的弱点为对父亲的爱，因害怕父亲受损失而动摇，小蔡将其动摇诠释为自私，本论文认为此乃感性使然。理性使他对抗战抱有热情、支持，但感性叫他哀求朋友不要以剧烈手段对付父亲。

两种正面人物，前者较理想化，后者更贴近现实，作者真实展现了人性的弱点，公利和私利间的交战，弱点的存在更凸显理智思维的可贵。这类正面人物，最后都以弃暗投明为结局——黄启明因妻子的支持，最终拒绝老板的诱惑，坚决辞职；邓明贵经小蔡的开导，不再容忍及袒护父亲，毅然离开。

## （二）反面人物

反面人物指阻挠支持者加入抗战的角色，是抗战剧的关键，因为若少了阻挠，便脱离了现实，无法凸显正面人物正义感。此角色或许在口头上支持抗战，但行为相反，有以下特征：

一、自私。《云翳》陈维全、《忠义之家》坤福、《父》的邓汉杰都属自私之人，值得注意的是陈维全和邓汉杰都是商人，推测作者认为多数商人具有唯利是图的特征。从左翼文学的角度解释，则可推测作者借商人角色，反映资产阶级对救亡工作的阻挠。

陈维全在剧中不但压榨工人，不允许员工预支薪水、忤逆，且唯利是图，擅于自圆其说，认为赚取敌国的钱是在助国，更是为了养活家人。邓汉杰辩称自己为养活家人，就算被称汉奸也要卖货给敌国。坤福亦然：“我完全是为着兄弟的情谊，来劝告他，并阻止他别回去送死，可是人家却误会我，痛骂我”，将自己的行为诠释为“不得不为”，使其合理化。

二、思想封闭。若陈维全和邓汉明是资本主义的代表，那《没有男子的戏剧》的孔校长便是思想封闭的代表。她除阻止学生参加救亡，还鼓励学生读死书，对婚姻观亦极守旧，称：“父母亲主张的婚姻，不会有错的”。在左翼思想面前，这些乃“封建”思想，戏剧除宣扬抗战，亦不忘展现封建思想的坏处，

让反面角色拥有这种思想特性，反映出作者对行为善恶的划分，反侵略中亦带反封建思想。

战前马华戏剧在结构与人物刻画上都有固定模式，批判手法虽单调，但批判的课题却有别，是三者中唯一没有固定模式的特征。单调的批判手法及固定的结构与人物刻画使戏剧美学品格低落、缺乏文学性。

## 第二节：战后剧本创作手法

战后马华剧本仍具现实主义的特性，但手法逐渐多元化，结构方面则开始趋向多样化。

### 一、结构多样化

孙惠柱指出，戏剧结构分为纯戏剧式结构、史诗式结构、散文式结构、诗式结构、电影式结构。应现实主义的需求，战后马华戏剧结构仅使用前三者结构，继续发挥戏剧的功能，后两者倾向美学结构，故不被采纳。

#### （一）纯戏剧式结构

部分戏剧仍使用纯戏剧式结构中的“突击式”结构，例如白寒《雷雨之夜》《雷雨之夜》的时限非常明显：“到这个时候还没有找到房子？明天就要来钉屋子了，你这怎么办呢？”（方修，2001:135）阿福嫂承受极大心理压力，在短时间内遭受多重打击：“阿福失业了这些日子，总找不到工作，阿孙仔病了，没有钱请医生，眼巴巴瞧着他……生活一天天苦下去，连两顿稀饭，也是有一天没一天地，他痛苦，他悲观，结果……他跑去跳海”（方修，2001:143）丈夫失业、儿子病死、

家里困苦、自己小产、找不到住处搬迁、丈夫自杀未遂被捕入狱，多重打击压在阿福嫂身上。

剧中，阿福嫂未和任何人冲突，冲突的产生来自其内心，与她产生冲突的是生活本身，她的意志力在与现实生活搏斗，而被工厂裁员相信是压死骆驼最后一根稻草，最终败给了令人痛苦的现实生活，走上绝路。

## （二）史诗式结构

此种结构分史传式和传奇式，白寒《头家哲学》属前者。传奇式剧作结构开阔，线索多、人物多、场景多，主干明确，但依附在主干上的枝蔓很复杂。主角与他对手的冲突不断变换、忽隐忽现，以致戏剧焦点扩散，主题不够明显，较广泛，较重哲理性。（孙惠柱，1994:23）

《头家哲学》的人物比前一种类的例子多，有12人，共5幕，演出背景亦有两种：家私破旧的客厅及家私换过、略见整齐的客厅。主角为吝啬头家余有财，剧中有两条情节线：儿子福贵、莉娜与主角的冲突及女儿美娘、思明与主角的冲突。前者冲突因主角欲娶福贵的爱人莉娜而起，上演父子争抢老婆的戏码。

有财：我已经看中了这位小姐，我决定要娶她，不准你再转她的念头。

混帐！你居然敢抢我的女人？

福贵：论次序，我比你先，照道理，这是你抢我的女人呀！（方修，1995:153）

为了真爱，福贵不惜与其脱离父子关系。

后者的冲突则因主角强迫心有所属的美娘嫁给老头子而起：

有财：就是死，你也得嫁给他。从来没有见过这样大胆无礼的女儿，敢对她的父亲这样放肆。

美娘：但是，我也从来没有看见过一个做父亲的，可以这样强迫他的女儿出嫁。（方修，1995:122）

剧作家将主角儿女聚在一起，听主角提出要求，然后儿女再分别对主角的要求愤愤不平，与其起冲突。主角再因贪小便宜，试图把老头子和儿子的爱人在同一天见面，让冲突得以在同一天发生，令矛盾加剧，使两条情节线在最后得到统一。其实与儿女的冲突，皆因主角吝啬而起，剧作家借两条情节线，批判吝啬财主。复杂的情节，使戏剧变得间接、含蓄，就如剧中，儿女与主角并未如纯戏剧式结构般，直接就主角的吝啬产生冲突，亦没有列出吝啬的害处，而是通过儿女与主角间，在婚姻上的冲突，间接批判吝啬的个性，并以余有财得不偿失为结尾，使他人财两空，将其视钱如命的特征发挥得淋漓精致。相较前种结构，此结构更真实，因为生活本就复杂。

### （三）散文式结构

散文式结构是前两种结构的结合体，兼具纯戏剧式结构的集中场景及史诗式结构的多重线索与松散特色：

场景集中而无需多变，人物较多而关系不必紧密，人物之间错中复杂又各色各样的矛盾与冲突，分散而不集中，片段而少贯穿；剧中往往难找出逻辑高潮，但可有情绪高潮……整体上反映出这个社会局部的面貌。（孙惠柱，1994:41、42）

《风雨牛车水》便具上述特征，出场人物多达 14 名，主要有五条情节线：孙先生与亚翠的冲突、孙先生与廖二凤的冲突、孙先生与房东的冲突、亚翠为迟归的丈夫感到担忧、及刘二姐与丈夫的冲突。五条情节线不断交替，甚至到了剧末，两件事情同时带给观众冲击——孙太太的临盆及刘二姐的尸体被发现，让场面变得更紧张混乱。

首先，孙先生与亚翠间属单纯冲突，因孙太太怀疑阿喜偷吃鸡蛋而起，过后冲突消停后，亚翠便开始担心丈夫的晚归是因为出了意外。与亚翠冲突结束后，孙先生又遭廖二凤诬赖偷窥其换衣。接着，画面再次转向刘二姐遭丈夫扭打，被怀疑偷腥，丈夫试图将其强抢回家，最终错手将其杀害。此结构虽松散，但剧情结构却比前两种更紧凑。一连串的情节，间接反映底层市民的生活与困苦，最后以二叔婆出场劝解穷人团结“唉‘早知如此何必当初呢？’呢地都系因为‘各人自扫门前雪，不管他人瓦上霜’啲结果，唉，睇下喇，我地（口旁）穷人啲命都系连响一处啲！”（赵戎，1971:60），为复杂的冲突画上句号。

## 二、多元社会批判手法

战后戏剧已脱离抗战剧的框架，对社会批判的范围逐渐广泛，作家开始使用多元批判手法，让戏剧更具美学品格。如为明《兄与妹》中，作者将两种冲突现象聚集同一个人物身上，使批判更具张力，产生反讽效果。剧中，爱兰虽支持男女平等运动，母亲亦是妇联的主席，但家里并无支持男女平等的现象：“这样开会，喊口号有什么意义呢？妈是妇联的主席，但是爸爸却养了几个小老婆”（方修，2001:195）。

此外，爱兰的兄长罗柏亦公然调戏妹妹，试图借教妹妹跳舞之名，与妹妹有亲密接触，还理直气壮道：“爸爸也是最喜欢跳舞的。我几次在舞厅碰见他。

（稍停）再说我要教你这些，无非为了使你快乐，甜甜蜜蜜的事”（方修，2001:192），反映“上梁不正下梁歪”，可见爱兰和母亲虽然是妇权运动者，但在家中却未受尊重，反讽当时只会摇旗呐喊的伪君子。

罗柏还道出社会仍消费女性的现实：“今天，不单是男女平等，并且女人处处吃香，到处占便宜。譬如我们的俱乐部发起卖旗筹款时，女子筹得的款项一定比男的多”（方修，2001:193）“男女平等”四字从罗柏口中说出，显得更讽刺，深刻其批判性，从他叙述的情况来看，部分社会人士仍利用女性的美色筹募款项，“物化”女性。此剧对社会的批判虽尖酸刻薄，但仅限言语间，若将罗柏说出的社会现实，及父亲纳妾的情节一一演出，会让戏剧的社会批判性更深刻。

刘仁心《他并没有死》则以借古讽今的手法，批判变卖华教的社会现象。此剧刊于1955年，但剧本则以1945年日据时期为背景，借日据时期变卖华教的现象，讽刺10年后将华教变卖给殖民政府的华人。曾诗仙正是其中代表，他甚至狡辩：“爱国要看怎么爱法。以目前而论和日本合作是最正确的路线”（方修，1995:232），甚至以汽车、洋楼等，诱惑校长变卖华校。

当然，孙铁民亦不会示弱，在拒绝时充满批判性：“你叫我挂羊头卖狗肉，办一件有华校之名而无华校之实的学校？”（方修，1995:243）言下之意反讽其他变卖华教之徒为挂羊头卖狗肉。此剧与前一例子不同，角色之间的对话，没有太强烈的批判性，主要是将日据时期的情况还原，讽刺当时华教的困境，同时反映华教时隔10年，仍面对相同困境。

相较下，战后戏剧的批判性比战前更强烈，战前剧本中虽有许多批判性对话，但是内容都过于直接，缺少美感与悬念，而战后戏剧的讽刺性更高，批判性更强烈，反映了战后戏剧批判力更进步。

### 三、多元处境中的典型人物

狄德罗认为典型人物的性格根据其所处的典型环境而生。战后马华剧本出现战后悲剧人物、社运斗士、反社运人物、贪财小人等。此处讨论两种战后戏剧典型人物，即战后悲剧人物及社运斗士。

#### （一）战后悲剧人物

马华作家在描写战后悲剧人物时，惯用“一悲到底”的写法，刻画出绝望的景象，将角色一步步带向死亡。《明天的太阳》的非非、《雷雨之夜》的阿福嫂和《密云里的太阳》的吴珍都是环境造就的悲剧人物，非非和阿福嫂的命运尤其相似，此处将以二者为例。

非非和阿福嫂都是典型环境中所产生的悲剧典型人物，《明天的太阳》中，日据时期的家破人亡导致非非的命运产生巨变，美丽聪明的非非如愿与仰慕之人结婚，并生下了可爱的女儿，但丈夫因抗日而被捕后，一切都变了，她不但沦为妓女且变得消极。阿福嫂处在经济萧条的时代，面对政府强制搬迁及工厂剥削等环境因素，使她最终选择死亡。作者在刻画这些悲剧人物时，都为其设计了典型环境，制约了人物的性格发展，利用外在环境因素将她们逼向死亡。两者不但均受典型环境所逼，更同样拥有坚强的个性，令她们的死亡显得更悲壮。

非非和阿福嫂面对逆境态度比常人坚强，非非经历了日据时期，丈夫被捕，独自带着女儿却求助无门，她“做过胶鞋厂工人，店员，书记”，换取低微的工资，“商店里的头家除了自己在闲空时候对你打情骂俏之外，还尽情地在你的身体上容貌上打算盘”（方修，1995:30）可见非非在当私娼前曾尝试其他工作，最后为养活女儿才不得不违背自我当上私娼。她坚强面对工作的打击、妇女会的打击，甚至在陈自被流氓为难时更勇于替其解围，可见其异于常人的刚强。阿福嫂面对丈夫失业、儿子病死、困苦、小产、无处搬迁、丈夫被捕，多重打击也都仍苦撑着。非非和阿福嫂的坚强主要都来自母性，非非为照顾女儿小平，不惜当起私娼；阿福嫂在临死前仍挂念着阿妹，可见母性支撑她们，使她们不得不坚强。作者赋予她们异于常人的坚强，使她们最终的死亡变得更沉重。狄德罗认为：“真正的对比是人物性格和情境之间的对比，是不同的厉害之间的对比”（狄德罗，2008:164），作家以两者的死亡，凸显了人物与情境之间的对比——她们性格越坚强，现实对她们越是残酷，深化其悲剧。

## （二）社运斗士

战后华社出现三种社会运动：反黄、学潮及工潮，以此为题材的剧本中场出现典型的英雄人物，作者套用亚里士多德“悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人”的理论，刻画这些斗士，如《他并没有死》的孙铁民及朱红《教务处》的白云飘，都有异于常人的善良与决心。

华教斗士孙铁民“为了中华民族的教育，为了不肯做汉奸，整整地坐了三年八个月的牢”（方修，1995:228），他拥有比常人坚定的决心，日军毒打无法浇灭他的使命感，即使曾诗仙以汽车、洋楼、报馆主笔利诱，他亦不曾动摇。

（方修，1995:239）生理与心理的折磨并非常人所能承受，在受了这些折磨后，仍能屹立不倒亦非常人所能。

《教务处》的反黄斗士白云飘，为保护学生，勇于指责曾经殴打他的林振和：“我永远记得，在那一个风萧萧、夜沉沉的晚上，我被人打得肉破血流，晕昏了过去，我永远记得，那个人就是你！但是，我并没有仇恨，我并没有报复，我只有忠告你，容忍你，希望你能够忏悔醒悟、改过自新”（方修，2001:189），可见白云飘不但勇敢，而且宽宏大量，选择宽恕敌人，希望他忏悔。最终，他的勇气让他打败了林振和，在胜利之余还不忘自己的学生：“为了我的学生，那一群……天真活泼的学生，我……我要更坚强……我要更坚强！”（方修，2001:190）。作者以异于常人的良善，凸显了两者举动的悲壮，更令人深刻。

纵观上文，二战前后剧本在表现手法上均有异同，最大区别为结构运用的转变，由公式化结构转为多样化结构。相同之处便是对现实主义表现手法的继承，两者均具现实主义手法的特征，不过仍同中有异。战后剧本的批判手法比战前更高明，增加了不少讽刺手法与借喻；典型人物刻画趋向多元，而非专注于抗战典型人物。这些转变，主因便是剧本已摆脱抗战剧的框架与需要，虽仍注重文学功能性，但对美学的关注已渐渐萌芽，所以才开始采用美学倾向的散文式结构与史诗式结构，在写作手法上也多加尝试以提高剧本的文学价值。

## 第六章：结语

比较二战前后马华戏剧后，可列出几项异同，有三个共同点：一、现实主义的表现手法，这是左翼文学影响最远的部分。二、对财主的批判，即使抗

战时期，戏剧受制于抗战框架，但对财主的批判仍频频出现。三、配合运动的统战文学趋势，这亦是戏剧无法百花齐放的主因，抗战期，文人提倡统一战线，对非抗战戏剧如怀乡、家庭剧都加以抨击，同样的情况亦出现在战后反黄时期及独立前反殖时期。此现象的产生，主要来自华社身在异乡的不安，导致他们需要很稳固的凝聚力。但此思潮会严重影响文学发展。

相异处有：一、戏剧主题，抗战时期主题单一，战后主题趋向多元；二、戏剧结构，抗战期结构公式化，战后增添散文式及史诗式结构；三、创作题材，抗战初期中国题材，后期则为本土题材；战后本土题材为主流；四、创作视角，抗战期创作视角为中国视角，战后进入视角模糊的状态，有残余的中国视角，但大马国族认同模糊。

研究后发现，马华戏剧的创作受历史、思潮、作者三方影响，而此三方亦互相牵连，历史影响作者遭遇及思想；作者带动思潮，研究马华戏剧时此三者缺一不可。此论文在作者方面的论述较缺乏，主因在于二战前后的作者流动量极大，有的在还未拥有稳固文学地位前，便在日据时期牺牲，不足以构成流派。二、在使用文本方面，仅能透过方修与赵戎两位学者的选本进行参考，各有其准绳，除两者收录的戏剧外，其他戏剧无从寻获，故有些遗憾。三、在戏剧质量比较上，仅集中于剧本的变化。戏剧是多方面配合的文学，如灯光、音响设计、用语、意象运用等，但经研究后，发现此部分过庞大，可自成另一篇论文，故决定专注于剧本变化，其他部分则留待日后研究。四、以抗战剧为战前代表比较战后戏剧。杨松年认为，抗战期是侨民意识膨胀、本土意识薄弱的时期，是一个非常特殊的时期，故其作品会一致倾向中国，在抗战期前的戏剧作品反而如战后戏剧一般，所讨论的主题较广。由于本文的关注点，在于二战如何让

戏剧产生变化，故以二战前后的戏剧进行比较，然战前范围过庞大，由 1919 至 1942，有 23 年，战后至独立前则有 11 年，不管在处理历史上，还是进行比较都不适用于此论文的架构。唯有取抗战期与战后 11 年比较，以新马沦陷期为个别时期的交界点。

本文在未来发展上，可有两个走向——文学研究及思想研究。萌芽期至抗战前的戏剧（1919-1937），与抗战期的戏剧（1937-1942）实为两个分期，不管是创作手法还是意识都截然不同，可比性极强，可作为日后研究。唯萌芽期的文明戏剧本来源难寻，需费一番功夫。戏剧是不同时期社会的思想体现，适合作为探索华社思想演变的媒介，从用语、人物思想、审美等观察，又是另一番研究。

## 参考书目

1. [德]贝·布莱希特（1992），《布莱希特论戏剧》，北京：中国戏剧出版社。
2. [法]狄德罗（2008），《狄德罗美学论文选》，北京：人民文学出版社。
3. 方修（1978），《战后马华文学史初稿》，新加坡：东艺印务公司。
4. 方修（1986），《新马文学史论集》，新加坡：新加坡文学书屋、三联书店香港分店。
5. 方修（1995），《马华文学作品选——戏剧（战后）1945-1956》，马来西亚：马来西亚华校总是联合会总会。
6. 方修（1995），《马华文学作品选——戏剧（战前）1919-1942》，马来西亚：马来西亚华校总是联合会总会。
7. 方修（2000），《马华新文学大系》，马来西亚：大众书局。
8. 方修（2001），《战后新马文学大系——戏剧集》，北京：华艺出版社。
9. 黄孟文（2002），《新加坡华文文学史初稿》，新加坡：新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司。
10. 李廷辉等（1971），《新马华文文学大系·理论》，新加坡：教育出版社。
11. 连奇（2011），《新加坡现代主义话语话剧的思潮演变》，新加坡：春意图书贸易公司。
12. 马崙（1991），《新马文坛人物扫描（1825-1990）》，马来西亚：书辉出版社。
13. 苗秀（1968），《马华文学史话》，新加坡：青年书局。
14. 孙惠柱（2006），《第四堵墙：戏剧的结构与解构》，上海：上海书店出版社。
15. 童庆炳（2008），《文学理论教程》，北京：高等教育出版社。
16. 王糠鼎（1995），《新加坡华文日报社论研究》（1945-1959），新加坡：新加坡国立大学中文系汉学研究中心。

17. 王先霭（1999），《文学批评原理》，武汉：华中师范大学出版社。
18. 谢诗坚（2009），《中国革命文学影响下的马华左翼文学（1926-1976）》，马来西亚：韩江学院。
19. [古希腊]亚里士多德（1962），《诗学》，北京：人民文学出版社。
20. 杨松年（2000），《新马华文现代文学史初编》，新加坡：BPL（新加坡）教育出版社。
21. 杨松年（2001），《战前新马文学本地意识的形成与发展》，新加坡：新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司。
22. 余匡复（2002），《布莱希特论》，上海：上海外语教育出版社。
23. 詹道玉（2001），《战后初期的新加坡华文戏剧（1945-1959）》，新加坡：新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司。
24. 朱绪（1985），《新马话剧活动四十五年》，新加坡：文学书屋。