



Wholly owned by UTAR Education Foundation
Co. No. 578227-M
DU012(A)

马华战后初期剧本的创作研究：以方修《马华文学作品选·戏剧
（战后）》为研究文本

**Mahua's Drama Writings in the Early Post-War Period:
A Case Study of Fang Xiu's *Selected Mahua's Literary Works:
Post-War Drama***

马俊雄

Beh Chun Siong

19ALB02608

拉曼大学中文系

荣誉学位论文

A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN

APRIL 2023



Wholly owned by UTAR Education Foundation
Co. No. 578227-M
DU012(A)

马华战后初期剧本的创作研究：以方修《马华文学作品选·戏剧
（战后）》为研究文本

**Mahua's Drama Writings in the Early Post-War Period:
A Case Study of Fang Xiu's *Selected Mahua's Literary Works:
Post-War Drama***

马俊雄

Beh Chun Siong

19ALB02608

拉曼大学中文系

荣誉学位论文

A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN

APRIL 2023

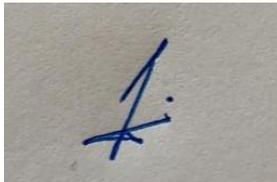
目次

宣誓	i
摘要	ii
致谢	iii
第一章 绪论	1
第一节 研究背景与动机	2
第二节 文献综述	3
第三节 研究方法	6
第四节 论文架构	7
第二章 剧作结构	9
第一节 集聚型/“锁闭式”	10
第二节 铺展型/“开放式”	13
第三章 剧作情境	17
第一节 外部冲突	17
第二节 内部冲突	22
第四章 剧作品格	25
第一节 社会意识	25
第二节 精神意涵	28
第五章 结语	32

引用书目 33

宣誓

谨此宣誓：此毕业论文由本人独立完成，凡文中引用资料或参考他人著作，无论是书面、电子或口述材料，皆已注明具体出处，并详列相关参考书目。



姓名：马俊雄 BEH CHUN SIONG

学号：19ALB02608

日期：2023 年 4 月 21 日

论文题目：马华战后初期剧本的创作研究：以方修《马华文学作品选·戏剧（战后）》为研究文本

学生姓名：马俊雄

指导老师：许文荣师 / 博士

校院系：拉曼大学中华研究院中文系

摘要

追溯起马华戏剧发展史，戏剧常与当时的社会时事与背景相互紧密地联系着。戏剧文学与演出，更是如此，其根本原因在于欲唤起人民的社会意识。故此，戏剧活动相较于当时一般的新文学作品更有其目的性与组织性，已然形成了一种文艺运动。马华戏剧发展至今，拥有百年历史之久，而它也见证了马来亚的独立。这份属于华人的文化符号，经历了无数的战争与磨难，始终没有被扼杀掉，组成了马来西亚文化的一部分。本文以方修的《马华文学作品选·戏剧（战后）》为研究文本，分辨其中十部剧作的剧作结构——集聚型结构或铺展型结构。通过这项分类法，得以总结出戏剧结构能为剧作情境带来怎样的效果及变化。在归纳完上述 10 部剧作的结构后，进一步探讨剧作情境中所呈现出的戏剧冲突分别为外部冲突抑或是内部冲突，使得情节可以生动地传递出主题及思想，加深戏剧中的文化内涵。最后，本论文还借以上述的剧作结构及情境来进一步分析剧作中的品格，即所要传递的社会意识及精神意涵。

【关键词】 方修；马华战后戏剧；戏剧结构；戏剧冲突；社会意识；精神意涵

致谢

时光匆匆，毕业论文的完成好似加速了大家的成长进程。一眨眼间，我就快毕业了，即将踏上另一道征程。回首这四年间，要感谢的人有太多太多。期间，有人中途下了站，可贵的是更多人陪同着我在这列车上继续前往目的地。列车即将到站，而我也将感谢留在这里，望大家有机会得以看见。

首先，我想感谢我的家人，能够聆听我的想法、支持我的决定，让我到这里来修读中文系。在这期间，给予我很多的鼓励；无论好坏，都让我持续前进、无所顾忌。家，永远是最坚实的港湾。

其次，我想感谢我的论文指导老师——许文荣博士。许老师从 FYP 1 便给予了我许多戏剧相关的研究方向，引导我找寻自己所想研究的对象及主题。期间，在我感到迷惑的时候，也会及时点醒我，让我得以顺利的完成论文。此外，老师也会常常慰问导生们的情况及关心健康。不仅如此，也会尽其所能的为我们提供有用的专书让大家得以拥有更为坚实的立场及理论支持。在此，感谢许老师的各种指导，毕生受用。

最后，我想感谢身边的同学们，让我在这四年的生活过得多姿多彩。纵使有两年被迫在线上上课，也丝毫没有影响在大学先修班结下的深厚情谊。近两个学期，尤为感谢杨茹恩同学，互相督促彼此书写论文，一同上下课、一同留守在学校直至深夜，只为更好的完成彼此的论文，也会在我迷茫时给予我建议，好让我更快地调整状态。种种回忆，是毕生难忘的。

正如我在上文中所提到的，要感谢的人有太多太多，无法一一列举开来。但由衷的希望大家能够健康平安，在各自的领域中熠熠生辉。

沿途的风景，尽收眼底；身边的人情，留在心底。有缘再见。

最后的最后，感谢亲爱的自己，努力、坚持走到了这一步，很棒。

第一章 绪论

追溯起马华文学的发展史，每个文体的产生与延续都构成了马华文学史上无可磨灭的瑰宝。戏剧一词，一般释义有二：（一）舞台上的戏剧演出、（二）语言艺术创作方面的戏剧文学。¹本文所主要谈论的是戏剧文学，即剧作。马华戏剧文学的创作，与小说文体相同，于 1919-1920 年间产生。由于当时“新剧运动”正处于方兴未艾的状态，所需的剧本量剧增，故此马华戏剧最初的创作动机是为填补“新剧”演出的需求。虽是粗简的脚本却也是马华新文学活动萌芽时期的重要环节之一。²直至 1923 年之后，才逐渐有形式较为完整的戏剧作品出现。当时的马华新文学，常与当时的社会时事与背景相互紧密地联系着。戏剧文学与演出，更是如此。然而，戏剧活动相较于当时一般的新文学作品更有其目的性与组织性，已然形成了一种文艺运动。³从 1919 年起，许多剧团便成立于马来（西）亚各大市镇：吉隆坡、新加坡、怡保等地。剧团的成立，伴随着当时的社会背景，便促长了各式各样的文学文本诞生，而旨在揭露抑或是反映当时的社会面貌。不仅如此，戏剧更被视作为推动马来亚到马来西亚社会进步的先锋武器。马华戏剧发展至今，拥有百年历史之久，它见证了马华戏剧从战前唤醒了马来亚侨民的“中国魂”，再到战后唤醒了马来亚的民族、本土意识，更甚是向英

¹ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战前）》（马来西亚：华校董事联合会总会，1995），页 6。

² 方修编，《马华新文学大系（八）》（香港：世界出版社，2000），页 1。

³ 方修著，《新马华文新文学六十年（上册）》（新加坡：青年书局，2005），页 38。

殖民政府争取马来亚的独立。这份属于华人的文化符号，经历了无数的战争与磨难，始终没有被扼杀掉，组成了马来西亚文化的一部分。⁴

方修（1922-2010），原名吴之光，是当代马华文学优秀的作家、文史家。方修为马华文学贡献了自身宝贵的心血，他的文学成就，可简略分为三个部分。其一，他以杂文著称，著有《长夜集》、《炉烟集》、《避席集》等著作。其二，整理并研究马华新文学的史料，接连出版了《马华文艺思潮演变》、《马华新文学简史》、《马华新文学史稿》等论著。其三，收集、整理再编辑马华文学重要作家的作品，犹如《新马华文新文学六十年》里便编辑了十二位文艺殉难者的作品。不仅如此，也会将当时的文学作品划分为战前、战后作品选集，进而按照作品里所建构的历史时序以及社会背景给整理好，正如《马华文学作品选·戏剧（战前）》与《马华文学作品选·戏剧（战后）》。

本文将选定方修所编著的《马华文学作品选·戏剧（战后）》来作为研究文本，进而从以下的层面或角度去剖析其中的剧作结构、剧作情境及剧作品格。

第一节 研究背景与动机

本文将题目设为《马华战后初期剧本的创作研究：以方修〈马华文学作品选·戏剧（战后）〉为研究文本》，将范围锁定在方修所编著的战后戏剧作品选，其原因在于有关马华戏剧创作的研究较为稀少，更多的侧重在研究剧作家的书写方式、剧本解读

⁴ 沈国明编，《戏剧：文学·历史·战争——我们站在马来西亚的土地上发声（上册）》（马来西亚：心向太阳剧坊出版，2021），页 87。

抑或是剧本所描绘的人物形象。此外，每当论及马华文学，人们普遍上都会选择散文、小说等其他文体作为研究对象。当笔者在进行文献检索的时候，发现到了这般情况，便在心中埋下了一颗种子。回想起自身在大学预科班的研讨课上阅读过曹禺的著作《雷雨》，虽然并不是马华戏剧却也在笔者的脑海中荡起了一片涟漪。笔者尤其喜欢剧本中的布景以及现实描写，让人身临其境，故此笔者决定将文体选定于戏剧作为研究对象。

此外，本文将研究文本选定于方修所编著的《马华文学作品选·戏剧（战后）》，其根本原因在于方修作为早期的马华文学史料学者，拥有着丰富的编撰经验，笔者认为方修先生的文本编排具有其参考价值。而他所编撰的战后戏剧集也能为笔者提供各个时期的剧本里的时空背景、情境、社会议题等让笔者可以从中去发挥自身的研究意向。

第二节 文献综述

关于马华戏剧的研究，目前学术界仍旧在以不同的角度去延伸探讨，进行相关的解释与分析，进而提出各自的想法、独特的观点。故此，本文将采集并整理学者们对于马华戏剧文学的研究资料，尝试将它们一一划分后再归纳起来，尽可能的去接收前人的研究成果、梳理其中的脉络。

首先，每当论及马华戏剧的相关研究，就必须提及马华文学优秀的文史家——方修，他为马华文学贡献了自身宝贵的心血。直至今今，戏剧研究仍旧以方修的研究与出版成果为典范，其中便包括了《马华新文学史稿》、《战后马华文学史初稿》、

《新马华文新文学六十年》中所著有的戏剧部分，以及《马华新文学大系》里的剧本集、剧运集、理论批评等。这几本论著中所谈论的不仅仅是戏剧作品与文化，而是当时整个大时代背景下的文化运动与潮流、马华新文学的萌芽期、扩展期、低潮期、繁盛期；从理论批评的初步建构谈到新文学运动、新兴文学运动，紧接着论及马来亚本位概念形成以及抗战文艺运动的兴起、紧急状态以及反黄运动等。他将整个发展过程及文学史料井然有序的整理开来，让研究者或读者可以对于整个背景与文化内容有较为清晰的理解。

其次，据观测下来最早的马华戏剧研究是孙彦庄在 1993 年所著的硕士论文《马来西亚的现代戏剧：其发展与代表剧作家》。直至 2001 年，詹道玉出版了《战后初期的新加坡华文戏剧（1945-1959）》⁵，其内容从戏剧演出出发、再论及戏剧剧本创作以及戏剧批评。整体的编排与架构也得以为马华戏剧勾勒出发展轨迹，探讨了戏剧的艺术取向、文学价值之余，同时陈述了当时的新马社会政治历史变迁对于马华戏剧所造成的影响。在知网以及华艺线上图书馆所能搜寻到的马华戏剧研究也是十分有限，其数量不多于 15 篇。林文锦《救亡剧与家庭剧之争——战前新马文学史上的一场戏剧论争》以及黄一《马华抗日救亡文学中的在地意识》，虽然二者间都有个共性，讨论了救亡戏剧，其主题与内容却大相径庭。前者所讨论的是新马的剧团演出自 1939 年战后，开始遇到了阻力，导致许多救亡剧无法顺利演出。而《群莺乱飞》在戏剧演出后却遭到了业余剧人的批评。《群莺乱飞》是一部阴险、苦闷、黑暗混乱以及描述大家庭灭亡的家庭剧。自该剧演出后，便掀起了“救亡剧与家庭剧”的论争。有些剧人批评该剧失去了它的时代性也有人希望剧团能多尽一些推动的力量，更有人批评该剧本

⁵ 詹道玉著，《战后初期的新加坡文学戏剧（1945-1959）》（新加坡：八方文化企业公司，2001），页 1。

不仅没有积极的主题，在内容与技巧上都有着显著的缺点。⁶论争持续发酵了三周后，来自职业剧人的自白让业余剧人理解了他们的苦楚，进而消解了双方的误会，论争就此结束。这篇论文探讨出了当时的新马文艺工作者非常关注戏剧运动，于当时而言，戏剧是宣传救亡与筹款的有力通道，一旦有些偏差，可能会导致抗战救亡的大业就此产生影响，故此才会扬起各位文艺工作者的批判心理。然而，黄一《马华抗日救亡文学中的在地意识》探讨了马华抗日救亡文学时期的在地化过程、救亡意识的深化以及文学创作的“两面性”等方面进行研究，认为马华抗日救亡文学仍然在中华民族的抗日文学史中占有重要地位。⁷紧接着，康海玲所著的《新马华抗战话剧的勃兴》从正文起便讲述了新马一带的戏剧史，并强调了文化认同是人类对于文化倾向性的共识与认可。⁸新马社会一直都是由多元种族组成，并籍由其所承载文化的外在形态特征。马来族、华族、印族都有其各自的文化，以自身的文化来建构属于他们的经验并规约他们自身的行为。康海玲指出在新马抗战的年代，华语抗战戏剧是彰显华族这个特殊族群的标志性文化，而此项活动在组织以及凝聚族群聚合力方面发挥了巨大的作用，恰恰带来了新马华抗战话剧的勃兴。

其三，有关于马华戏剧的拉曼大学毕业论文（2011-2021）也仅有3篇之多。笔者所能搜寻到最早的相关毕业论文便是戴扬羚在2013年所著的《陈征雁〈钟馗夜访〉与姚拓〈还阳〉的嘲讽意识比较》。这篇论文主要围绕着陈征雁《钟馗夜访》以及姚拓《还阳》的文本为例，从中探讨其中的嘲讽意识。作者先是对人物的形象进行了分析对比，探讨了文本中的批判意识以及剧本与编排的关系。紧接着，叶纤奴在2014年完成了《论陈征雁剧本〈父与子〉和〈新的课程〉中的悲剧意识》。这篇论文主要围绕在陈

⁶ 林文锦，〈救亡剧与家庭剧之争——战前新马文学史上的一场戏剧论争〉，《外国文学研究》1990年第1期，页109。

⁷ 黄一，〈马华抗日救亡文学中的在地意识〉，《中国现代文学研究丛刊》2015年第9期，页55。

⁸ 康海玲，〈新马华抗战话剧的勃兴〉，《哲学与人文科学》2007年第5期，页38。

征雁的两部剧本《父与子》和《新的课程》，进而探讨两部作品中父亲、母亲、孩子三种角色的悲剧意识。最后，则是汪卉婕在 2016 年所写的《二战前后马华戏剧比较》。这是一篇研究架构较为宏大、范围较广的题材，与本文所将书写的内容有着部分联系，故此本文也会参考前者的研究成果再进行自己的论著。作者先是概述了马华戏剧二战前后的发展情况，如救亡剧运前期状况、救亡剧运的勃兴、全盛期与低潮期、战后戏剧演化还包括了战后初期、紧急状态及反黄运动。随后，作者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。最后，再研究探讨二战前后剧本创作手法的变化。

第三节 研究方法

本文将论题设为《马华战后初期剧本的创作研究：以方修〈马华文学作品选·戏剧（战后）〉为研究文本》，主要是想了解该作品选集里的剧作结构、情境与品格。首先，本文将会采用文本细读法，先仔细地研读作品选集里的 10 篇作品并好好地感受其中，进一步分析作品的内蕴涵。文学的一切观念、理论都得从分析文学文本开始。故此，“对于文学文本的感受力、反省力、判断力、反思力、分析力，是从事理论工作的前提”。⁹换言之，在开始理论工作前，是必须仔细研读文本后才得以开始的，尽可能地避免扭曲作品原意。

⁹ 王先霭、胡亚敏主编，《文学批评导引》（北京：高等教育出版社，2005），页 281。

在剧作结构中，本文将借鉴董健、马俊山所著的《戏剧艺术十五讲》¹⁰里的戏剧理论来探讨以上作品属于集聚型结构抑或是铺展型结构。

在剧作情境中，本文将分析 10 篇作品中所出现的内部冲突与外部冲突。中国著名文学理论家——钱谷融曾在评论曹禺的剧作时提及曹禺的剧作是最符合黑格尔等人的戏剧概念的，其最大的特色便是矛盾冲突的书写。¹¹“没有冲突就没有戏剧”，与戏剧艺术本身的特征有关：戏剧要得以演绎出来，便需要有戏，而文本需要有强烈的戏剧性才得以吸引群众。故此，对于戏剧冲突的观察与研究，也是戏剧文学文本解读的关键之一。

在剧作品格中，本文将引用人本主义批评来探讨戏剧作品中的精神内涵。人本主义批评的特点在于把戏剧当作是人性的一面镜子，重视戏剧的精神内涵。¹²故此，本文将以此来探讨出戏剧作品中的教育意义以及所要带出的社会意识。

第四节 论文架构

本文将分成五个章节来进行书写，第一章所主要讨论的是绪论、研究动机、前人研究综述、研究方法和论文架构。

第二章则讨论“剧作结构”。此章主要是探讨方修《马华文学作品选·戏剧（战后）》里的 10 篇戏剧作品所搭建的剧作结构。此章节将分成两个小节来进行论述。第一节是集聚型或“锁闭式结构”；第二节是铺展型或“开放式结构”。本章将

¹⁰ 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》（北京：北京大学出版社，2012），页 170。

¹¹ 王耀辉编，《文学文本解读》（武汉：华中师范大学出版社，1999），页 214。

¹² 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，页 354。

会透过战后的马华戏剧作品来探析作品中的结构是如何完成了题材的处理、主题的挖掘以及情境的搭建。

第三章则讨论“剧作情境”。此章仍旧是在对以上的10篇作品进行戏剧冲突的分析。这个章节将分成两个小节来进行论述。第一节是剧本创作中的外部冲突。第二节是剧本创作中的内部冲突。此章将会探讨剧作里的戏剧冲突，借此了解内部冲突与外部冲突存在的必要性以及二者的存在又能为文学文本带来怎样的效益。

第四章则讨论“剧作品格”。此章主要是探讨剧作中所要带出的社会意识、教育意义抑或是其中的精神意涵。此章节仍旧分成两个小节来进行论述。第一节为剧作中的社会意识。第二节为剧作中的精神意涵。此章将会透过以上10篇马华戏剧作品来分析其中作者所要表达的内涵以及这些作品又能带来哪些教育意义。

第五章为结语，此章将会为前面的四章做总结与补充论述。

第二章 剧作结构

剧作结构，也称布局，在这里指的并不是剧本精神内涵的内在结构，而是指剧作的外部结构，对于剧作的戏剧冲突、情节构成以及铺陈的方式与安排。换言之，便是探讨一部剧作是如何开始、如何开展以及如何结束的。¹³每当在解读戏剧文本的时候，都需要特别地去探讨结构上的问题，因为这对于戏剧文本而言十分重要。这样的表述并不是说结构对于其他文体类型而言是可有可无的。事实上，结构对于任何文体本身都占有着其重要的意义。但无可否认的是其他文体较少或基本不受时空的限制，故而拥有较为自由的创作空间、组织形式，而剧作家却没有这样的自由。¹⁴剧作家必须面对实际生活空间、事件时间的无限延展性以及舞台空间与演出时间的限制性之间的矛盾。正因如此，一部戏剧作品要在有限的时间与空间里尽其所能的呈现出丰富的内容是备受挑战的，节奏必须紧凑、严密且有力度。¹⁵故此，从这个角度来看，戏剧结构对于剧作家具有着重要意义。

在此章节中，本文将大体分析作品选集里所收录的作品是属于集聚型结构抑或是铺展型结构，并探讨结构的搭建对于作品自身的作用。

¹³ 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，页 167。

¹⁴ 王耀辉编，《文学文本解读》，页 217。

¹⁵ 王耀辉编，《文学文本解读》，页 217。

第一节 集聚型/“锁闭式”

为了适应舞台时空的各种限制，故此造就了不同的戏剧情节交代方式。第一种方式是遵守着法国古典主义时期“三一律”戏剧结构原则，有三条：即对时间、地点以及情节三者间是拥有着完整划一的要求，需保持着一致性。在这样的规则之下，剧作家必须将全部剧情集聚在演出的有限时间、空间之内呈现开来。¹⁶这样的方式被称之为集聚型结构，其特点有二：（一）必须将人和事集聚起来，从关键处着手，戏往往就是从临近高潮的时候展开；（二）不能将事事摆上台呈现，许多戏、情节只能进行“虚写”，在人物的对谈中加以“回顾”¹⁷，让事情浮出水面，从而显示出人物关系及其命运的巨大变化。¹⁸而这样的集聚型结构，也被苏联学者霍洛道夫称之为“锁闭式”结构范型。

在方修《马华文学作品选·戏剧（战后）》里，岳野所写的〈风雨三条石〉便是典型的集聚型结构作品，契合了集聚型结构的各种要素。〈风雨三条石〉里的主要人物共计八人之多，分别为大声公（咖啡店老板）、羔丕乌（理发匠）、阿跛（公仔书摊主人）、番薯仔（野孩子）、大力姐（番薯仔母亲）、白人鹤（裁缝学徒）、猴七哥（骗子）、老温（汽车司机），近乎于所有剧情和人物都集聚在同一个场景里，即“三条石”公路旁的几株大树下。在作者的布景描写中，可以得知这群人的悲惨境遇，正如文中提到：“被遗弃，被摒弃在这里的人们呢，实际上是最所不可少的人，可是他们现在的遭遇却恰恰相反。他们盖起了房子，自己却睡街头；修了公路，自己

¹⁶ 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，页 170。

¹⁷ 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，页 171。

¹⁸ 王耀辉编，《文学文本解读》，页 217。

却在烈日下徒步求生。”¹⁹这样的描写便很好地“回顾”、概述了角色们的遭遇，并为后面的幕剧做铺垫。整部剧作完美契合了法国古典主义的“三一律”原则，将全部剧情集聚在一天的时间里以及作品空间几乎围绕在那公路旁。在这有限的资源里，尽其所能地向大众展示出其中的内容。自打开幕起，大声公、羔丕乌、阿跛、番薯仔、大力姐、白人鹤便接二连三地入场，开始着各自的生意，其中的对谈和行动都是在该路旁发生的，而无论是场景、情节乃至人物姓名都充斥着南洋的生活气息。拌嘴、吵闹声、唏嘘声、以及后来的骗局，更甚于协助骗子行骗的老温竟是番薯仔失散多年的父亲等各种戏剧冲突都发生在这特殊的谋生环境里。在父子相认的情节里，作者并不是直白地陈述出来，而是在人物的对话中加以“回顾”的元素，进而让关系浮出水面，从而显示出人物关系及其命运的巨大变化。

此外，杨嘉所著的<重逢>也可归类于集聚型结构作品。相较于<风雨三条石>，这部作品的篇幅较为短小，故而整体故事、情节的呈现也是于一天之内结束，符合了“三一律”原则。剧中的人物仅有五人之多，即商人、贼、华探、女仆及马来警察。新加坡郊外的一所住宅便是剧中的主要场景，描述了一名商人面临的财务危机并准备寻死的过程以及一名失业的知识分子沦为窃贼后的处境。不仅如此，骗子与商人其实是故友，这件实情得以从后续的“回顾式对话”中得知，再次以这种方式让人物关系提升，体现出俩人自打学校毕业后各自的处境与变化，都被当时的社会条件与风波导致失业以及面临财务危机的问题。这样的描写方式便是集聚型结构的特征之一。

紧接着，刘仁心<他并没有死>也是典型的集聚型结构作品，它的时间锁定于马来亚光复的前夜，其中的主要人物有孙铁民（校长）、孙母、陈若霞（妻）、孙一乔（儿子）、赵子非（教师）、六阿天、阿福嫂、清贵（农民）、曾诗仙（汉奸）、小

¹⁹ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》（马来西亚：华校董事联合会总会，1995），页 56。

学生及日本兵。〈他并没有死〉描述了孙铁民始终拒绝接受日本的威逼利诱，坚决开办华小却不肯教导日文以服从于日本的统治，故而被关入黑牢、遭受酷刑。在作者的描写中，不乏采用“回顾式对话”以让部分事实的真相浮出水面，即倘若当时孙铁民愿意接受日本的诱惑，他的处境只会是盆满钵满而不至于光复前夜才得以释放出来。

然而，杜边所写的〈明天的太阳〉则是“半集聚型”结构作品，契合了集聚型结构的部分要素。〈明天的太阳〉里的主要人物有五人，分别为非非（主角）、小平（女儿）、刘萍（丈夫）、陈自（大学生）、吴春辉（老板），几乎所有剧情及人物都集聚在同一个场所里，即非非作为私娼的房子。从布景描写中就可以了解到非非的职业以及她当时的生活处境，而在那华丽的房子里，最引人注目的却是那用着精美的镜框子所装挂着的一首诗。诗名为《牢狱草》，这首诗出现在布景描写中即可算是一种“回顾”，也在为往后的剧情做一个铺垫。整部剧作契合了法国古典主义“三一律”的部分原则，即作品空间几乎围绕在非非的房子里。可是，在时间上却并不符合其标准，因为〈明天的太阳〉里所构建的情节时间是远超于一天的。而自打开幕起，陈自便出现在非非的房子里对谈。从他们的对话中得以探出他们之间存在着不当的关系。房子，这个场景几乎不曾变换过，唯有其他人物的切换及退场。非非没有离开过自己“华丽的房子”，即使流氓找上门索取高额的费用也不曾离开。而后吴春辉的加入、离散多年的丈夫——刘萍突然登场、直至非非选择自缢身亡的场所也依旧是在自己的房子里。在一个固定的场所里，却延伸出了人物与人物之间的对谈。在人物的对话中加以“回顾”，造就了“过往与现今”的交织。其内容的书写方式是典型的集聚型结构作品，可碍于剧作情节时间的缘故，无法将它归纳为集聚型结构，而是半集聚型结构作品。

综上，得以从上述作品了解到集聚型的结构特征，即讲究“三一律”原则。而特征如下，须将人和事集聚起来，从关键处着手，戏往往就是从临近高潮的时候展开。此外，不能将事事摆上台呈现，许多戏、情节只能进行“虚写”，在人物的对谈中加以“回顾”，从而凸显出人物关系及其命运的变化。上述作品都符合这样的结构特征故而将其归类其中。

第二节 铺展型/“开放式”

此外，第二种方式是将戏剧的情节一段一段地呈现在舞台上。铺展型结构与集聚型结构不同，它无需遵守“三一律”结构原则，故此在故事时间上可以拥有大幅度的跳跃性，场景以及地点可以随意切换，只要保持着动作的完整及其统一性即可。与之相对的，便是铺展型结构很少更甚于基本没有“回顾”的戏码，所有细节或重要节点都被摆在读者抑或是观众面前。这样的结构方式更易于呈现较为宏大的事件，而铺展型结构的叙事性也会比集聚型结构来得更为明显以及要强。²⁰相较于集聚型结构，铺展型的戏剧结构是较为“放散”的，故而霍洛道夫称其为“开放式”结构范型。

在方修战后戏剧作品选里，白寒所著的〈头家哲学（五幕）〉便可归类于铺展型结构。普遍而言，五幕剧，对于场景以及地点的刻画会较为丰富多变。但〈头家哲学〉较为独特，顺着其情节的走向，其场景便只有在第四幕有着些微的改变，即家具翻新、布置整齐些。〈头家哲学〉的人物相对得多，分别有余有财（吝啬头家）、余富贵（有财儿子）、余美娘（富贵姐姐）、林思明（有财的义务财副）、萧莉娜（富贵爱人）、

²⁰ 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，页171。

么姑（特种人物）、阿李（富贵仆人）、阿狗（厨子）、土生和蕃薯（临时仆人）、阿婶及警官十二人。这部剧作从第一幕起便得以从对话中得知人物之间的爱恨纠葛——思明和美娘探讨着如何讨好吝啬势力眼的父亲（余有财）；随后富贵登场向美娘姐吐露心声，即有爱人的事实以及商议如何逃出父亲的恶势力之中。通篇下来，作者在剧本里所描绘的人物心境是直观的、无需透过“回顾”来展现出来，所有对话的细节以及往后的计划等各种重要节点都被摆在读者的面前。铺展型结构的文本叙事性较强，读者得以清楚地意识到有财的“守财奴”形象，企图迫使自己的女儿嫁给老头以省下大笔嫁妆、妄想夺娶富贵的十九岁爱人（萧莉娜）等各种离谱行为，最终却落得人财两空的境遇。²¹

此外，黄毅所著的两部剧作〈新生命〉及〈败类〉的篇幅都极为短小。在空间跨度上是较为固定的，而其中的情节及描写也没有“回顾”的戏份，按照情节的发生、发展、高潮及结尾的顺序开展开来，方便读者或观众更好的了解情节的发展过程。〈新生命〉及〈败类〉里所涉及的人物也是较多的，符合了铺展型结构的特点之一。前者的所涉及的人物为：陈露丝（艳舞歌剧团台柱）、吴铁军（反黄战士，露丝表兄）、殷经理（歌剧团经理）、文若飞（小报记者）、玛丽孙（少女）、彼得汪（轻浮男）、老不死（男观众）、亚辉（打杂）等歌舞团演员。自开幕起，从观众们的喝彩声便得以知道到露丝的工作以及当时的黄色社会风气。情节是非常流畅地呈现在大众眼前，其中的高潮部分便是吴铁军呵斥陈露丝作为黄色风气的传播者“害死”了许多人，而这场黄色闹剧是以抓捕偷窥者去警局的情节落幕。〈败类〉的场景主要围绕在星加坡室内的华文小学，涉及的人物共有十六人之多——陈福财（校长）、秦瘦山（主任）、聂爱

²¹ 黄孟文、徐迺翔主编，《新加坡华文文学史初稿》（新加坡：新加坡国立大学中文系，2002），页200。

丽（女教员）、聂维山（爱丽父）、严子家（爱丽丈夫）、方老伯（事务员）、韩仲（男教员）、汪自鸣与老魏（教员）、吴素淑（女教员）、陈福（私人秘书）、乡人以及探员等人。这部剧作中的回叙成分极少，如同上述剧作一般将情节按照自然时间顺序展开。读者得以从剧本中看到一个个顶着“慈善家”、“教育家”等尊称的不肖子弟准备背刺华教的劣迹行径，好在仍旧有许多维护华教的正义教员以及乡村人士出面阻止，得以扫除败类。剧本的冲突是直观的，故而有便于大众了解情节的发展及因果循环。

接着，王义〈开除〉里共有两个场景——胶园及顺民家之间来回切换，是较为典型的铺展型结构。剧作里所涵盖的主要人物共计八人，分为李顺民（割胶工人）、李安民（顺民长子）、李服民（顺民次子）、王淑女（安民妻）、工人甲和乙（割胶工人）、工头及阿女（工人甲之妻）。幕起，场景先是位于顺民家中，淑女与家公一同担心起安民在胶园里的处境、担心他被恶意辞退，就如同顺民一般。随着服民等人的入场，剧本里胶园以及顺民家之间的场景切换便多达五次之多，而这便顺应了铺展型结构的特点，即时间或地点可以频频地变换，情节、动作保持一致性就行。场景的变换，也带出了工友们对于经理恶意辞退工人的现状感到不满故而促使大家团结一新去对抗上级的剥削。

再者，宋人〈打得好！〉是一部短小精悍的喜剧，其中的人物有脱星、青年、小鬼、阿狗仔、阿猫仔、英雄、好汉、张三以及李四。剧中场景为北马的一条街道上，主要描述了张三和李四接触黄色文化的过程；小鬼、阿狗仔、阿猫仔批判黄色文化的传播以及英雄、好汉是如何驱逐青年（黄色文化的传播者）。这部剧作虽然短小，却不妨碍作者构建出完整的剧情架构，以呈现作者的主题建设。紧接着，子讯所写的〈悬崖勒马〉的主题仍旧是与反黄运动相关的题材，其篇幅不长，情节的发展也是流畅不跳

脱的。这部剧作的人物有李平（书记）、李思源（儿子）、李玉珠（女儿）、张玛丽和钱露茜（玉珠女同学或阿飞）、赵才清和孙学文（思源男同学）及林云英（玉珠女同学）。这部剧主要叙述了李玉珠深受黄色文化的影响，深陷其中故而致使学业退步、不学无术，所幸家中父亲及其兄长们都是反黄文化的倡导者才得以让她回过神来，改过自新。上述剧作中没有回叙的成分，所有情节都是透过人物之间的对谈流露出来的，故此将它们归类于铺展型结构。

综上，铺展型的结构特征较为放散，没有“三一律”的原则要求，时间、地点也可以频频切换，只需保持着情节、行为的统一性即可。此外，铺展型结构往往都没有“回顾”的戏码，所有情节都是直观地铺陈开来，让大众了解剧情的自然发展过程。

第三章 剧作情境

剧作情境是戏剧作品的构成要素之一，是引发人物生成特有动作的客观条件。²²在黑格尔的戏剧理论中，情境是戏剧表现的基础，也是表现主题和冲突的重要元素之一。情境是指戏剧所描绘的环境、背景、时间和地点等因素，是构成戏剧的场景、舞台、音乐、服装等因素的组合。在黑格尔看来，戏剧情境必须具有历史性和社会性，它是文化和历史的产物，反映了人类社会和人类心理的本质特征。戏剧情境的背景和历史环境是戏剧主题和人物行为的前提和条件，情境中的社会和历史因素直接决定了人物的思想、行为和价值观。同时，黑格尔认为，情境冲突是戏剧的核心。情境冲突是指人物之间的利益、信仰、情感、价值观等方面的冲突，这种冲突是情境得以表现的基础。它的存在使得戏剧情节更加紧凑、生动、有力地表达出主题和思想。黑格尔认为，戏剧情境和情境冲突的存在使得戏剧具有了深刻的哲学和文化内涵。通过对情境和情境冲突的表现和探讨，戏剧可以表现出人类社会和历史中各种矛盾和冲突的本质，呈现出人类文化和思想的丰富多彩性。而戏剧冲突的表现形式可大略分为外部冲突以及内部冲突。故此，下文将列举并分析剧作中作者所安排的戏剧冲突。

第一节 外部冲突

²² 郭震，〈情境：冲突的土壤——浅谈戏剧的情境与冲突〉，《文化月刊》2016年第23期，页51。

冲突，是剧作的构成要素之一，该冲突是社会生活以及人的内心矛盾的一种表现形式，也是一种表现人与人之间的矛盾关系抑或是人的内心矛盾的特殊艺术形式。²³

“无冲突不戏剧”，这句话足以表明冲突对于剧作的重要性及其意义。狄德罗认为，戏的核心便在于剧中不断地产生矛盾，进而解决矛盾。外部冲突，最直观的表现便是人物与人物之间所产生的矛盾冲突，例如性格、想法、意志不合而产生的矛盾和纠纷。此外，人物与环境之间的冲突也可列为外部冲突，像是社会环境抑或是自然环境所影响人物的各种条件及安危。以下，将进一步列举并分析选集里的剧作所呈现出的外部冲突。

在方修战后戏剧作品选中，〈风雨三条石〉在布景描写中便存在着人物与环境之间的矛盾冲突。在离开街场三条石的半山芭地带，是不被富人们所重视的荒僻处。这里的居住者，也只不过是“被幸福和富贵给抛弃于门外的可怜动物罢了”。²⁴此外，更让人觉得讽刺的描写是：“被遗弃，被摒弃在这里的人们呢，实际上是最所不可少的人，可是他们现在的遭遇却恰恰相反。他们盖起了房子，自己却睡街头；修了公路，自己却在烈日下徒步求生。”²⁵他们的社会地位是低微的，但并不代表他们所能创造的社会价值便是一文不值的。他们作为最底层的劳动阶层，往往是社会里最不可或缺的存在，可是身份的约束却致使他们连最基础的社会福利都无法享有。这样的场景刻画及描写处处渲染着底层人物与环境之间格格不入的冲突气息。而剧中人物与环境的冲突不止于此，二十八岁的白人鹤在发现自己患上了结核病（TB）及贫血症后，被工头以“好好休养”的名义将他辞退。工头的恶意辞退无疑是压死骆驼的最后一根稻草。一瞬间，他被周遭环境所侵蚀，陷入了失业和疾病缠身的苦境。没有经济能力

²³ 郭震，〈情境：冲突的土壤——浅谈戏剧的情境与冲突〉，页 51。

²⁴ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 55。

²⁵ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 56。

的支持，连温饱都成问题，在这样的环境下，更谈何“好好休养”？而作者所安排的外部冲突也致使白人鹤引发内部冲突——自我与内心的冲突致使他精神失常。由此可见，外部冲突有助于引发人物内部冲突的醒觉，进而丰富人物的形象及社会意涵。再者，于老温这个人物上，也体现出了人物与环境的冲突。他本在星加坡有个温馨的家庭，上有老、下有小，随后便到中国去参加抗战，而自马来亚被日本鬼子占领，便与一家老小失去了联系。时隔多年，再返星洲得知家人搬到吉隆坡后便追随至此。在战火纷飞的环境及历史背景下，老温一家的兴亡或许正如剧中的猴七哥所说的：“马来亚在鬼子时期多少万人都死啦，你一家算个屁！”。²⁶这里恰恰体现了日治时期人物与社会环境的冲突，流离失所、家破人亡。而矛盾和冲突最显化的部分在于他迫于无奈与猴七哥一同行骗，却不曾想到他们所行骗的地方里也正是其妻小的所在地。他的儿子蕃薯仔为了替白人鹤讨回公道便决定追捕他们，形成了父子打架的局面。随后蕃薯仔的母亲登场后，才发现这一切都是误会一场，一家再次团聚。倘若没有历史背景 and 环境的烘托，或许这一场相认只会是闹剧一场；而这样的冲突也进一步反映了当时的社会背景所迫害的家庭有多少，甚至乎死伤的不计其数。而这些活下的人们，却又在日治时期面临着与社会环境的种种冲突。

〈重逢〉的戏剧年份设置于 1948 年，彼时仍属星马战后初期的阶段，反映了战后并没有让百姓的生活恢复以往的和谐安宁。剧中的贼在入商人的家企图打劫之时，便道出了人物与环境之间的冲突。起初，贼在入室抢劫时以为自己钓到了“肥鱼”，却怎料商人自身也面临着财务危机、身负几万账目。在他吃下“阿司匹林”，打算寻死的情况下，他把他的处境告诉了贼，却不料贼表示商人是因为钱太多头痛了吞两片

²⁶ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 70。

“阿司匹林”。在这样的环境下，人们是难以共情的，更何况是有着阶级之别的俩人。正是如此，人物与环境的冲突也牵扯出人与人的冲突。随后，在后续的对谈中才惊觉对方竟是曾经的同学，成绩优异且各有本事。可是，战后的生活并没有好转，通货膨胀、米粮短缺以及人民失业的事迹仍不见好转。所以，许多走投无路的青年便踏上偷窃的不归路。正如贼在剧中所提及的：“社会的不平迫着他走这条路……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，和平了之后，还不是一样的物价高涨……”。²⁷

〈他并没有死〉中尤为明显的便是人物与人物之间的环境冲突，体现在曾诗仙与孙铁民一家的对话之中。1945年，日据时代的光复前夜，曾诗仙再次到访孙铁民家中与其母、妻谈话。曾诗仙早在日军侵略本土的时候，归顺于他们的统治，为了利益而选择将民族文化或民族认同弃之不顾。与之相对的，孙铁民作为华校的校长，誓死捍卫民族文化及尊严，其母及妻小纷纷站到了孙铁民的一旁。纵使孙母也曾感叹过：“他要是愿意办日文学校，恐怕现在比曾诗仙还要发财了吧！他的日语是顶呱呱的啊！”²⁸，但始终坚定其信念——不当汉奸、不做走狗。这便体现出了人物与人物之间所存在的环境冲突。两批人的政治立场不同、坚持不同，故而引发了人与人之间的矛盾、对立面。孙铁民为保华教，甘愿坐三年八个月的牢。曾诗仙的到访只为通知孙家人铁民将被释放几天，皇军希望他看见家中的惨况得以改变其不做汉奸的想法，其做法是想让铁民意识到家中的人物与环境的冲突，是拜他所赐。可于铁民而言，这些苦与难是值得受的，他像发疯似的喊“中华文化万岁来”，只为中华文化得以发扬光大。

²⁷ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页46。

²⁸ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页228。

〈头家哲学〉中不乏人物与人物之间的冲突，而造成冲突的源头便是吝啬头家余有财。起初，这些冲突并没有被显化，只因余富贵和余美娘在密谋该如何逃离吝啬父亲的管制。这些矛盾冲突愈演愈烈的原因在于有财将儿女的婚姻当作买卖，典型的利己主义者。他无谓儿女的意愿和幸福，便打算将女儿嫁给一个年过半百的老头子，只是因为老头子可以不要嫁妆，对于刻薄、自利的有财而言无疑是最好的条件。不仅如此，年已六十的他还妄想娶十九岁的花季少女，而此人碰巧是其儿子的爱人。至此，人物与人物之间的矛盾冲突进一步深化，富贵与美娘在一系列的计划下，成功偷走父亲最珍视的一万块钱。富贵拿着钱带着其爱人逃往香港，而美娘也极力抗婚，就此显化了家族间的矛盾冲突。

〈新生命〉中人物与环境、人物与人物之间的冲突集中呈现在陈露丝及其表兄吴铁军身上。陈露丝是艳舞歌剧团的台柱，以其优越的色相红透半边天。²⁹在渲染黄色文化的当儿，还认为自己是伟大的艺人。直至铁军将矛盾点燃：“你是凭什么红起来的？你为什么不看你的双手？你的手染着的是看不见的血！”³⁰，痛斥露丝以渲染黄色文化为荣，更斥责她们作为欲望的传播者，被色狼侵害也就算了，可怕的是这样的传播也会害了成千上万洁白的女人。二者身处的环境不同、立场不同，故而引发了人物之间的冲突最大化。

〈败类〉里充斥着许多打着“教育家”、“百年树人”等漂亮称谓的形象去欺骗大众的目光。他们作为华小里的顶梁柱，却想着如何变卖校产、地皮，将学校迁至祖宗的坟上。于他们而言，利益才是最终目的。好在有韩仲、吴素淑等正义之士敢于直面伪善者，保卫华教故而发起人与人之间的冲突。此外，〈开除〉的主题与〈败类〉虽不

²⁹ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 166。

³⁰ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 174。

相同，但立意相似，主旨在于维护自身的权益。其中的外部冲突体现于安民、服民以及其他工人一同去胶园外抗议、抵制工头恶意辞退工人，最终取得胜利。

第二节 内部冲突

内部冲突，指的是人物自身与内心之间的矛盾冲突，得以展现人物的恩怨、责任、理智、感情等各种矛盾的心理过程。往往经历过思想斗争、循环往复的内心活动中，更得以塑造出完整的人物形象及健全其性格特质。

〈风雨三条石〉也不乏存在人物自身与内心之间的冲突。蕃薯仔，十五岁的男孩子，整日总爱逃学，其母大力姐便让他一同工作。在干粗活的路上，他看见了阿跛所开的公仔书摊而停留下来，“眼巴巴的围着公仔书打转”。³¹他想看但他没钱，随后当大声公决定帮他“俾钱”³²的时候，他却直说“唔要”³³并打算离开。作者虽然没有明确刻画出当时的蕃薯仔与自身内心的矛盾冲突，但可想而知一个十五岁的青年人面对别人给予的善意却不为所动的拒绝了，先前的教育抑或是人性的自尊在他的思维上产生冲突，进而促使他所做的选择。与之相对的，阿跛的内部冲突，是较为明显的。十六岁的她早前在厂里上班却因为工作劳苦而生了病，致使她四五个月无法起床，进而影响至右腿瘸跛。她长相俏丽，在猴七哥询问她是否结了婚之时，她“哼，世界上的男人哪个不爱漂亮女人呀？我？”³⁴的回答便凸显出了自跛脚后内心所承受的矛盾冲突仍旧没有减退。当被人问及往事时，仍旧会因为自身后天的“缺陷”而感到自卑。这

³¹ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 58。

³² “俾钱”，广东话，“付钱”的意思。

³³ “唔要”，广东话，“不要”的意思。

³⁴ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 68。

对于一个妙龄女子可谓是深层打击。由于工作环境的不完善以及大时代背景对百姓的不友好，致使她游走于伤痛与自卑的冲突之中。不止于此，老温的内部冲突表现于猴七哥威迫利诱地与他“合作”，行骗绝非是他所愿可迫于无奈，走投无路之下只好顺从猴七哥的计划。老温为人正直，本是抗战勇士，却在数年后与他人合伙行骗，可以从他与妻小相认后得知他与自身内心的冲突尤为激烈。正直与胁迫致使他陷入两难的境地，于内心深处展开了激烈的斗争。

〈重逢〉所呈现出的内部冲突在于贼与商人的对话之中：“没有办法！社会上的不平迫着他走这条路。谁不愿意在家里过着安静的生活？谁高兴干这种不名誉的勾当？”³⁵从贼的自白中，可以了解到他与自我的矛盾冲突。如果战后的生活犹如大家所期盼的那般美好和平，百姓安居乐业，又有谁乐于行窃？他有 5 个孩子和双目失明的母亲，他无法适从环境的变化，更甚是环境就不曾接受过他，只能行窃来为求家庭生计。而在这过程中，曾经的他与行窃的他在内心中相互冲突，痛苦焦灼却又无可奈何。

〈明天的太阳〉讲述了非非本作为知识女青年却在沦陷时期与丈夫刘萍断了联系，她为了养育他们的女儿小平，只好委曲求全，沦落为私娼。战争之后所带给人们的不幸仍在延续。当非非发现陈自带来的记者便是失散多年的丈夫时，迫切之情难以掩盖。可是丈夫给予她的回应却是使她最终决定离开人世的重要因素。刘萍痛斥非非，因为他认为非非有思想、学问、也懂革命，不应该向现实屈膝，堕入泥潭。可是他未曾想过，在此之前非非与自身内心的矛盾冲突有多激烈。在成为私娼以前，她曾任过鞋厂工人、店员、书记等体面的工作岗位。可是事实在于微薄的工资无法生计之外，工头、头家、经理总会任意地在她的身上泄欲。当这些阴暗面被公之于众，所谓入流、

³⁵ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 46。

体面的工作又与私娼有何不同？故此，得以看出非非在成为私娼前后的心理变化及矛盾冲突。丈夫的不理解以及大男子主义致使非非踏上黄泉。

〈打得好！〉里的张三和李四一同接触黄色文化，而张三仍有着与自我的矛盾冲突体现。李四带着张三去往“娱乐场所”看女子脱光衣服，张三虽然表明了“早知道是这样的演法，王八蛋才愿意每天在家里读死书”，可直至李四邀请他一同下坡去招妓的时候，张三“嘻嘻嘻；好呀！叫妓女去，不过，我怕。”的这句话体现出了他与自我的抗衡。原本的书呆子第一次体验“肉欲展现”的快感后，沉醉其中。故而一口答应了李四的邀约，可是过去“封建自闭”的他仍旧会担心别人投射出的目光。他会担心出入那样的场所会被朋友看见，便表示了他正与过去的自己相抗衡，内心百感交集。

〈悬崖勒马〉的主题与〈打得好！〉相似，皆是深受黄色文化的侵害，少男少女对于未知以及“欲”的体现有着强烈的兴趣。〈悬崖勒马〉中深受其害的便是十六七岁的李玉珠。她结识了当地的女阿飞，一同打扮得花枝招展、购买各种低俗的黄色书报。直至后来才发现，就连她所结识的伴侣“Johnny”其实是已婚男士，而她的好友——女阿飞们是知道的，刻意串通并企图欺侮她。随后的她被父亲的关爱以及兄长的体贴给感化，决定改过自新、杜绝黄色文化的延续。这里便体现出玉珠在意识到阿飞和“已婚男友”的骗局后，向往黄色文化的她与现实所被欺瞒的她在内心深处产生了冲突。然而，当身边人的理解及安慰触及到内心的她时，原本的矛盾冲突就此瓦解。正如狄德罗所说的一样整部戏的核心就在于不断地发展矛盾，再解决矛盾。

第四章 剧作品格

戏剧，是精神文化的产物，其主要目的是满足人对精神生活的需求。戴小华认为，戏剧是最伟大且最具魅力的艺术，是诗的最高之一种。³⁶戏剧是一种美感的分享与观众读者们形成一种情感的共振，在心灵上相互沟通与汇合，便是任何一部好戏给人类的馈赠。³⁷“世界大舞台，舞台小世界”³⁸，完美阐释了戏剧作品是一个社会的缩影。换言之，剧作具有反映现实世界的能力。故而通过戏剧的效果，为求提高人们的社会意识以及达到教育意义。正如“救亡戏剧”，起初便是为了唤起人民的社会意识，才大肆创作剧本以让剧团进行演出，形象地向观众说明当前的境况并呼吁人民的团结。故此，以下将分析剧作中的场景描写及人物刻画所要带出的社会意识及精神意涵。

第一节 社会意识

在方修《马华文学作品选·戏剧（战后）》所收录的十篇戏剧作品中，分别有4部剧作所刻画的是底层人民的形象，这4部分别是〈风雨三条石〉、〈开除〉、〈明天的太阳〉以及〈重逢〉，而剩余剧作的人物中虽然有着头家、校长等较高的社会形象，可他

³⁶ 杨正犁，〈论戴小华《沙城》〉，《世界华文文学论坛》1995年第2期，页57。

³⁷ 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，页45。

³⁸ 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，页47。

们也与上述 4 部剧作的人物遭遇相似，都有其悲惨的境遇，而恰恰都被是当时的社会环境乃至风气所影响。

〈明天的太阳〉中讲述的是一个知识女青年——非非为求生计而沦落为私娼的故事，其剧本年代设定为 1945 年 12 月，距离日本二战投降只过了 4 个月左右。非非与其丈夫刘萍孕育了一女，名小平。随后，由于日本的侵略，马来亚陷入了沦陷时期，故而导致非非与刘萍失散。非非是个知识女青年，随丈夫一样拥有革命意识。在论为私娼前，她也辗转换了不少工作只求得以养家糊口。鞋厂工人、店员、书记，这些看似比私娼来得体面的工作，其实也不如大家所想的。作为鞋厂工人，非非只能接受工头凭借着自己的喜怒来任意在她身上发泄私欲；作为店员，非非只能接受头家的打情骂俏以及猥亵行径；作为书记，在日治时期，对于上司、头家只能毕恭毕敬。而非非所忍受的屈辱也只让她换取了少许的工资回报，用以养家糊口可谓是难上加难。时过境迁，陈自想让非非将黑社会的恶行公之于众，便带来了一位记者做记录，万万没想到穷记者便是她寻觅已久的刘萍。刘萍不甚理解非非为何会落得如此境地，质问她为何不找亲戚朋友，而她自身有学问也有技能在身，为何不找正当的工作，来维持生计。尽管非非极力解释后仍旧无果，只因刘萍是位充斥着大男人主义的革命斗士。“可是为了斗争，为了更多的孩子得到母亲的保护的斗争，我们也该抛弃我们可爱的孩子啊！”³⁹，从上述对话中便可以得知刘萍将革命事业看得比妻小都重要，故此对于非非的“堕落”感到失望。最后，非非因为刘萍的不理解而自寻短见，转而希望小平跟着父亲可以看见“明天的太阳”。这部剧作形象地描绘了战争后的境况，当百姓以为战争结束后，迎来的会是曙光可现实不然，许多受害者的悲惨命运并没有就此改变。这是一个时代的缩影，而在那之中也不仅仅只有一个“非非”。

³⁹ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 30。

〈重逢〉的剧本年代设置在 1948 年的某个傍晚。与〈明天的太阳〉相比，距离日占时期已过了 3 年左右，可是战争的伤痕仍在隐隐作痛、未能痊愈。〈重逢〉的篇幅不长，主要讲述了一位商人与贼“重逢”的故事。幕起便点明了商人面临着经济危机，身负几万账目而对方也不肯宽限多两天，让商人想寻死就此解脱。原本想以安眠药自杀的他却误食了“阿司匹林”，便以为自己是将死之人。随后，贼破门而入打算大捞一笔却不曾料到是这般境地。对于商人的说辞他也丝毫不信，认为商人是富有到头疼，才吃了“阿司匹林”来止疼。商人全身上下搜出来的只有两块钱左右，贼震怒，只好让他写签据。之后当双方都意识到对方是曾经的同学，故而缅怀了起来。俩人的成绩优异、各有本领，商人从商而贼也有正当的工作。在战争阶段，大家都咬紧牙关期待着黎明的到来，可是战争过去了那么久，人民的生活仍未得到改善。反之，通货膨胀、到处充斥着裁员及失业的困境，社会的不平稳致使大家为了生计纷纷踏上了窃贼的道路。这部剧作与〈明天的太阳〉主题相似，描绘了战后的生活并没有如期望的美好。剧作家们利用剧中生动典型的人物形象，进一步表露出当时人民的生活窘境，以及对政治家未能解决人民乃至社会的根本问题进行了批判。

马华戏剧文学从战前萌芽时期开始，便迫切关注社会问题，会根据当时的社会问题进而创作出与之相对应的剧作主题，其现实性、目的性极强。⁴⁰反黄运动以及维护华教也是当时的热门主题，即证实了这是当时迫在眉睫的社会问题，以提高人们的社会意识。〈他并没有死〉和〈败类〉的主题皆旨在维护华教，只不过二者间的剧本年代设置相差甚远。前者所设置的是 1945 年，光复的前夜；后者所设置的是 11 年后的 1956 年。〈他并没有死〉的主角孙铁民，是一位华侨小学的校长、民族斗士，主要描述了孙铁民拒绝威逼利诱，为求名利而办一所有华校之名却无华校之实的学校来教学生们日

⁴⁰ 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页 176。

文。正因如此，他被日本兵抓入大牢，惨遭酷刑。与之相反的，曾诗仙便是不折不扣的汉奸，他选择归顺日本的统治及各种安排。日本军将铁民放出来几天也只是希望他看见家人的处境后会改变其坚定的想法，但结果不然，就连家人都十分支持他的想法。所以，曾诗仙便派军打死铁民。在他死之前，传来日本投降的喜讯，无疑是三年零八个月以来最大的收获。可他并没有真正的死去，他的精神永远与他们同在，宛如中华文化，坚决不灭。这部剧作让人看见了民族斗士的艰辛，终于迎来了曙光。可紧接着，再读〈败类〉便格外讽刺。前者所描绘的是民族斗士为保华教的艰辛过程；而后者所讲述的却是一批头顶“教育家”、“百年树人”等漂亮称谓的不肖份子企图变卖校产、出卖华教的过程。在这里，前者的努力显得无用且苍白，铁民用生命所换来的“民族财富”却在〈败类〉中显得一文不值，更是剧作家对于败类的批判。好在仍旧有如同铁民一般的民族斗士为华校惩治了这些不肖子弟，让华教得以流传至今。值得注意的是，戏剧所展现的“恶”，是为了劝善惩恶；将人物之间的矛盾与冲突摆在观众面前，并不是为了挑起仇恨和杀戮，反之是接受精神的洗礼、净化灵魂。⁴¹

第二节 精神意涵

反黄运动在当时也是极其受到关注的。〈新生命〉、〈打得好！〉以及〈悬崖勒马〉都是以反黄运动为主题来创作的。这三部剧作的年代设置不详，能够确定的是上述剧作皆发生在黄色文化泛滥的时代。〈新生命〉中的陈露丝作为艳舞歌剧团的女台柱，对其自身的身份表示认同，更自鸣得意，以为是个成功伟大的艺人。各种充满性暗示的

⁴¹ 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，页 46。

标签贴在她身上：“香艳、肉感、刺激”等，以牺牲色相来红透半边天。直至其表哥吴铁军的登场才让事情明朗化，可一身正气的他出现在里头又显得格格不入。表哥并不晓得原来如今大名鼎鼎的陈露丝竟是他表妹，因为露丝本名为婉芳。看着壁上的画报对于露丝的身体进行的各种描写，致使他无法直呼她艺名。他痛斥婉芳的所作所为只是在“杀人”，毒害小至青年、大至老年的群体。据方修的作品简析来看，之后的婉芳意识到了自己的问题，并加以改正，进而重生。但由于全剧并没有在报刊上登完，故而至今仍旧缺失了下半篇。⁴²

此外，〈打得好！〉是根据某年7月2日金宝所发生的真实事件而创作的。剧作中李四带着张三去接触黄色文化——脱星的演出。原本的书呆子张三也就此染上了黄色文化，沉浸其中，更甚是答应李四的招妓邀请。这就体现出了青年的心智不成熟，易于受人的影响或文化渲染，没有分辨是非对错的能力。但这也不尽然，倘若家中的长辈勤于管教、教导孩子们明辨事务的能力，也能如同后续的小鬼、阿猫仔及阿狗仔一样，方才十一二岁便懂得不能看脱星等这类人的演出，自己也会变得下流。这便是教子有方的最好体现，与张三李四形成了对比及落差。当小鬼们看到脱星来时，想吐口水，却被盲目青年给教训了。随后，英雄、好汉的登场便让盲目青年如同过街老鼠一般，人人喊打。

再者，〈悬崖勒马〉与〈打得好！〉的内容相似，主要描写了十六七岁的李玉珠深受黄色文化的影响故而导致她结识损友，一同翘课、购买黄色刊物、结交男友，却不曾想到男友竟是有妇之夫。而这一切都是损友们的计谋。这不禁让她感到诧异，之前游走在黄色文化的她究竟浪费了多少光阴、糟蹋了多少家人所给予的关爱。而部分原因也少不了父亲的忽视，因为过往都是在世的母亲负起督促、管教的职责。当一家三

⁴² 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，页166。

口摊开心扉，将所有事情说开并真挚地相互道歉，玉珠便决定痛改前非，与哥哥一起成为反黄斗士的一员。故此，再次印证了长辈的关心及教育在青少年的成长历程中是极其重要的，严重影响青年日后的发展。作者们利用剧中所塑造的人物形象，来呈现出当时腐败、泛黄的社会风气，同时也表露出人们对于黄色文化无情的抵制和批判；反之，对于健康文化的渴求是一直不减的。作者对于社会的黑暗面进行了强力地批判，暗喻了黄色文化终会如同过街老鼠一般引人厌恶，对于明朗的健康文化一再加以强化，以达到警世的作用。

以上三部剧作都在指责、谩骂黄色文化的传播者——陈露丝、脱星以及刊物等。但当人们在指责一事物或人为的时候，也应该试着站在她们的立场去想一想，因为很多事物的真相并不能单从人们的主观视角中得以确认的。战后初期，按理说社会本该越变越好、生活恢复往日的生机，可是当时的境况并不如百姓所想的美好。反之，通货膨胀导致生活压力逐步上升、工作机构的随意裁员、甚至用以充饥的米粮也逐步短缺，是让百姓难以生存下去。战争、侵害，让许多人失去了家园、与亲人走散。许多人为了养家糊口，只能透过人们所标签化的“不正当工作——娼妓”来维持生计，可这并非她们所愿。这就如同《明天的太阳》中的非非一样，作为智识女青年自然懂得找“正当的工作”，可当现实情况不允许的时候，又有谁能够坚毅不拔地维持革命事业？沦为私娼，绝非是非非所愿。丈夫后来的不理解，是因为他根本没有经历过当时的处境，即微薄的薪资难以养活女儿，故此丈夫后续的言说都显得过于自我、为了革命可以牺牲妻小。往大了说，是为了国家、为了更多平民百姓的明天；往小了说，是对家庭的不负责任。他始终不愿承认是他的过失，更显其大男人主义。故此，压死非非的最后一根稻草，不是黑社会的施压、不是客人的戏弄、更不是过往所遭受的苦难，而是她盼望已久的丈夫刘萍。于非非而言，被最心爱的人误会以及不理解才是最让人

难受的。丈夫的革命理想终究没有陨落，可非非身陷泥泞却早已难以挣脱。故此，她选择自杀死去便是希望丈夫能带着女儿看见“明天的太阳”。

上述的言论并非是要为黄色文化的传播者开脱，而是在不同面向下或许有着不同的事实呈现。或许，在讨伐她人之前，可以往其他方面去思考，为什么她身为知识分子青年却落得如此境地？当时的社会处境是否是原罪？上级剥削下级、无故裁员、薪资微薄，都是非常现实却与无法逃避的实情。故此，在讨伐她人之前，是否应该想想政府又应该为人民做些什么贡献？战后初期，国家为了重振经济是可以理解的，可是在这基础上并非是调高日用品、货物的价格而致使通货膨胀。平民百姓更加难以负荷这样的生活条件，只能去行窃、做妓以换取生活的权力。倘若政府得以解决了百姓最基本的生活需求，或许盗窃案等社会问题都能得到解决。正如李光耀先生于 1959 年 6 月 3 日在庆祝新加坡国诞生的大会上所说的：“过去十四年来，英国殖民地官僚一直在统治着我们，他们高高在上，发号施令，虽然最近四年，一部分的权利移交给本地的部长，但是实际的权力还保留在英国官员的手里”。⁴³甚至乎，他们没有办法利用本土的大草地来举行竞选的群众大会。就此，深刻的刻画出英殖民官员漠视民众的统治者姿态。英殖政府所关切的对象仍旧是英国，而绝非殖民地人民的当地问题。故此，这便是为何战后的民间生活不但没有日益转好，反之越来越多的主要原因。⁴⁴

笔者认为这更是阅读完上述 10 部剧作后所呈现出的精神意涵，并且极为重要。很多时候，人们需要学着去承认并接受事物的多面性，而不是一味地针对其最显化的外在形象或事物去进行批判。

⁴³ 詹道玉，《战后初期的新加坡文学戏剧（1945-1959）》，页 12。

⁴⁴ 詹道玉，《战后初期的新加坡文学戏剧（1945-1959）》，页 12。

第五章 结语

本文以剧作结构、剧作情境以及剧作品格三个方面去切入研究方修所编的《马华文学作品选·戏剧（战后）》，发现了剧作结构与剧作情境于戏剧作品自身便是极为重要的，而剧作品格对于战前或战后乃至现今都是有着其社会意义及价值的。此外，三者之间看似互不相关的事物却又紧密联系着。剧作结构，指的是对于剧作的戏剧冲突、情节构成以及铺陈的方式和安排。戏剧作品尤为看重结构，因为剧作家需要面对实际的生活空间、舞台时间与演出时间，如何把控好剧作的节奏才得以使事件时间拥有其无限延展性，这是备受挑战的。结构指的是对于戏剧冲突的编排，而情境是戏剧表现的基础，也是用以表现主题、人物、环境冲突的重要元素之一。黑格尔认为，戏剧是文化和历史的产物，情境则反映了人类社会和心理的本质特征。戏剧情境的历史环境便是引导人物行为的前提和条件，社会、历史因素也直接决定了人物的行为和判断。简单来说，戏剧的内外冲突得以让戏剧情节更加生动且有力地表达出人物的内心斗争、作品的思想和主题。而以上的结构与情境便是进一步引导出剧作品格的领头羊。戏剧，拥有反映及对照现实世界的的能力。故而，人们常通过戏剧的效果，以求达到提高人们的社会意识的目的。

引用书目

专书

1. 董健、马俊山著，《戏剧艺术十五讲》，北京：北京大学出版社，2012。
2. 方修编，《马华新文学大系（八）》，香港：世界出版社，2000。
3. 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战前）》，马来西亚：华校董事联合会总会，1995。
4. 方修编，《马华文学作品选·戏剧（战后）》，马来西亚：华校董事联合会总会，1995。
5. 方修著，《新马华文新文学六十年（上册）》，新加坡：青年书局，2005。
6. 黄孟文、徐迺翔主编，《新加坡华文文学史初稿》，新加坡：新加坡国立大学中文系，2002。
7. 沈国明编，《戏剧：文学·历史·战争——我们站在马来西亚的土地上发声（上册）》，马来西亚：心向太阳剧坊出版，2021。
8. 王先霏、胡亚敏主编，《文学批评导引》，北京：高等教育出版社，2005。
9. 王耀辉编，《文学文本解读》，武汉：华中师范大学出版社，1999。
10. 詹道玉著，《战后初期的新加坡文学戏剧（1945-1959）》，新加坡：八方文化企业公司，2001。

期刊论文

1. 郭震,〈情境:冲突的土壤——浅谈戏剧的情境与冲突〉,《文化月刊》2016年第23期,页51。
2. 黄一,〈马华抗日救亡文学中的在地意识〉,《中国现代文学研究丛刊》2015年第9期,页55-62。
3. 康海玲,〈新马华抗战话剧的勃兴〉,《哲学与人文科学》2007年第5期,页38-39。
4. 林文锦,〈救亡剧与家庭剧之争——战前新马文学史上的一场戏剧论争〉,《外国文学研究》1990年第1期,页108-111。
5. 杨正犁,〈论戴小华《沙城》〉,《世界华文文学论坛》1995年第2期,页56-58。