

在文學發展的過渡節點上

——馬華新文學早期文學語言特徵研究*

蘇永延

[提要] 本文從文學語言的風格演變史角度入手，探討馬華文學語言在形成初期所體現的不同特徵，大體上可概括為平實、明快、古雅、樸拙等四大類，展示了馬華文學從舊文學向新文學漸次轉變的艱難歷程，昭示著文學發展的軌跡，為我們理解文學史的發展提供了另一個新的視角。

[關鍵詞] 馬華文學 文學語言 風格

[中圖分類號] I338.06 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2014) 03 - 0079 - 09

近年來，從文學語言的角度來研究文學創作與審美之間的關係，日益得到學術界的關注。不過，這也並非是全新的視角。早自俄國形式主義流派開始，文學語言研究已成為文學理論探討的主要對象。形式主義流派把語言視為文學本身，是惟一能夠把文學和其他藝術門類區分開來的一種標誌，此後的新批評、結構主義、符號論美學等流派均持此見。

我國自上世紀 80 年代開始，研究者們逐漸涉及文學語言研究領域，他們或從語言學，或從美學及文學理論角度進行闡釋，從宏觀的視野中考察了文學語言所具有的特點及形成機制等，取得了不小的成果。

目前，學術界已經把目光轉向探討文學語言與文學創作之間的複雜關係，並湧現出不少關於作家、作品的個案文學語言研究，使文學語言與文學創作之間的聯繫日益緊密。本文將從文學史的角度入手，探討文學語言在不同時期裡所體現的不同特徵，並努力發掘這種語言特點又是如何變化和發展的。現以馬華新文學早期文學語言的特徵為例，來談談文學語言風格的時代性，也即文學語言的歷時風格。

文學語言風格，指的是作家在文學創作中運用語言表達手段所形成的諸特點的綜合表現。^①但並不是所有的文學語言都有文學語言風格。早期的馬華文學，指從 1919 ~ 1925 年間的馬來亞華文文學，其文學語言尚未形成鮮明的風格，所以我們稱之為文學語言特徵。

* 本文係“中央高校基本科研業務費項目”（項目號 T2013221029）的階段性成果。

風格的時代性，可以從兩個方面來看，對作家個體而言，其創作風格的時代性是會變化的，因而語言風格的時代性特點就容易理解了；不同時期作家的時代性差別就更明顯了。這是從縱向角度來考慮的。若從橫向的角度來看，同一個時代中，作家的語言風格時代性會比較接近，雖然各自的喜好、風格特點不同，人們因共處同一個時期，往往無法超越自己所處的歷史，因而時代風格方面的某些共性就可以理解了。因此，考察文學語言風格的時代性就不是一種孤立靜止的語言現象，而是具有相當豐富複雜的背景的。如與時代風格有緊密聯繫的還有社會生活、社會思維、統治思想等，簡而言之，就是時代精神的外在表現。從小的角度來看，時代風格不僅與個人風格有著密切的聯繫，影響個人風格的諸多因素也一樣可以作為考察時代性的重要方面。大而言之，時代風格也一樣會流露出民族風格、流派風格等方面的特色。這些風格特點，最終通過語音、辭彙、語法、修辭、甚至文體等要素體現出來。

由此可見，通過文學語言的時代性風格，我們可以窺測到文學語言的獨特魅力，感知時代和歷史前進的跬音，是一個良好的切入點。本文有意識地從時代性入手，就是為了探討文學語言所展示的時代精神，並展現文學語言的獨特之美，多層次、多角度地探析華文文學語言的特色。

華人開發東南亞的時間很長，自從唐宋以來乃至明朝，移居東南亞的華人大都為當地所自然同化。十九世紀末，一些文化人及革命者開始在南洋活動，他們中有康有為、梁啟超、黃遵憲、邱菽園等，在南洋的熱土上播灑下中華文化的種子，華文學堂漸次開辦，於是不少有知識的人們漸次移居，使本來一片荒蕪的馬來亞華文土地上慢慢呈現出新的生意和轉機。二十世紀初，各種華文報紙在當地漸次面世，偶爾刊載一些作品，大抵是詩詞歌賦或文言舊體作品，依然是屬於舊文學的範疇。中國大陸上的新文化運動思潮的風氣，逐漸流傳到馬來亞。1919年8月16日，《益群報》發起設立“新小說會”，鼓吹具有新思想的文學創作，而《新國民日報》則刊登了具有現代意味的詩歌、小說作品，他們共同開啟了馬華新文學的先河，此後馬華文學以驚人的毅力在異域頑強地紮下了根。

馬華新文學與中國新文學發端期十分相似，它承繼了“五四”新文學的優秀傳統，宣傳新思潮、新學說；提倡白話文，反對文言文；鞭撻舊思想、舊道德。這與受“五四”新思想、新文化的影響直接相關，也與馬華新文學變革的需要相符合。因此，總體來看，萌芽時期的馬華文學的基本特徵是啟蒙主義文學樣式，主要是對華人封建思想的分析與抨擊，號召青年一代勇敢地沖出封建的藩籬，追求平等自由的生活。文學創作立足現實，如實揭露現實，反映了南洋社會和底層生活。

在1925年以前，馬華新文學處於萌芽時期，按方修先生的話說，“就是一切都在萌芽或草創的狀態之中。”^②在這個階段，沒有純粹的新文學刊物，也沒有群眾性的文學運動，只有個別的寫作活動。本時期的文學語言，雖然每位作家的表達特點各不相同，但也有共同的時代特徵，概括起來，即為平實、明快、古雅、樸拙，它們既反映出那個時代的社會思潮與理想追求，也可以從語言的諸要素中得到體現。

一、平實

平實即樸實無華，這在文學語言裡，既是指風格，也可以指其反映的內容，都是實實在在地按生活的本來面貌來反映，不誇張，不變形。如雙雙《洞房的新感想》提到：

那男人再娶，以及三妻四妾的，都還說是應該，此等事雖沒有絲毫公理，但現在的

女人那裡逃得出這惡習慣的圈子呢？離了婚的女子，是更不必說了，男的再娶，女的便要守一世的活寡——我們做男子的心已不安，萬一這女的尋了死，那時男的良心上覺得怎麼樣？我聽靜甫的話很有理，所以我這理想的室家之樂——算是絕望了！^③

這段話裡描繪了社會上男尊女卑的不公平現象，此段以兩個設問句、一個感嘆句的形式，來描繪女子無路可走的情形。而且每一個設問句中，又均包含著假設與轉折，從語言效果上來分析，我們可以體會到思想的不斷改變、衝突，最後又無力改變結局的態勢，宛若一位女子想盡各種可能的前途出路，卻一次次地碰壁，最終走投無路的悲哀，只能用“絕望”才能形容了。句式的改變、語氣的調整，是有助於傳達感情的。另外，從敘述的節奏來看，都是兩三句短句，配上一句稍長的句子，短句一般節奏較快，長句則顯舒緩，體現出人的感情由衝動到無力軟綿的變化過程，與思想變化是合拍的。

平實的語言風格體現在感情的表達上較為樸素，很少使用華麗、繁縟的辭彙。在馬來亞，社會貧富分化嚴重，人們或在死亡線上掙扎，或在花天酒地中尋歡作樂。試看詩中的語言：

咳！失業的人們，/可憐失業的人們，/窮、愁、病、餓，死著。/同是人類，/一在天堂，/一在地獄，/人間的苦樂為何這樣不平均呢？^④

現在的世界，/有權的作威作福，/有錢的汽車馬車，/無產階級做奴隸做牛馬。/險狠的有福氣，/誠直的餓肚子，/情冷著，/心硬著，/鬼臉殼戴著。/世界——悲慘，/社會——黑暗！^⑤

這兩首詩，雖然作者不同，語言特徵頗為相近。不少語言都是抽象的詞語，如窮、愁、病、苦樂、悲慘、黑暗等。文學語言要揭示社會現象本質，最好應以形象化的手段，才能深刻動人；抽象的概念，則容易流於空洞的呼喊。第二首還有較為具象的詞“鬼臉殼”，但不能扭轉整體詩風語言上的平板，缺少表達手段變化的弱點。這種平實的語言，與新詩剛剛擺脫舊文學的束縛，有意去除舊文學中的押韻、平仄等格律限制，但又難以找尋到一種合乎藝術規律的表達方式，所以只好用散文化的手法來作詩。我們從這兩首詩中可以看到：韻律上，它們都沒有押韻，甚至採用相同的字，如“們”、“著”等，這種修飾語氣的助詞，並沒有真正起到調節音調的作用。最後一句，“世界——悲慘，/社會——黑暗！”語調上略有一點鏗鏘之意，是發自作家內心的急切呼聲。

從這時的新詩創作來看，可以發現新文學發展初期一些矯枉過正舉措的弱點。講究平仄押韻，是古代詩歌發展過程中不斷總結而得出來的藝術準則，但因格律嚴格限制，許多思想難以得到自如的表達，所以打破舊格律的限制，在實踐中，卻被簡單理解為不要格律，當然，詩味也就大大降低了。

雪樵的《屈服》寫一年輕人的內心活動，他在頭家女兒與自己所愛的女子之間作艱難的抉擇，最後他選擇了安逸舒適的生活——頭家的女兒，

此時如果有人看見，定必失聲在喊：‘愛之神，失敗了！’很失意的看著經濟魔王的傲臉，步步去了！^⑥

作家本意要通過這樣的故事來說明，婚姻與愛情都要建立在一定的感情基礎上，只不過感情與經濟在熱戀的人們心目中究竟占了多大的比重，以此來衡量愛情的堅貞與否。年輕人的選擇，連作為旁觀的作家都會猛地從文中跳出來，哀嘆經濟力量在婚戀中所占的巨大比例。這句直抒胸

臆的句子，所使用的乃是兩個呼告句，“失敗了！”“步步去了！”傳達出一種無可奈何花落去的絕望式的感嘆。但是從藝術表達效果來看，這樣的語言除了能一泄作家的心頭之憤外，並沒有把語言藝術上那種含蓄、婉轉、傳神的傳統保留下去，在技巧上還是較為稚拙、粗糙的，缺乏深入的錘煉，這是平實的語言的不足。

二、明快

明快的語言特點，是指明白曉暢，不晦澀呆板。我們可以從三個方面來加以考察，一是思想表達上的明快，一是藝術手法，最後就是用語、調音修辭等方面的內涵，現就這幾點來談談。

從思想表達層面來看，馬華文學早期的語言中所傳達出來的時代精神，是可以讓人分明感受得到的。經過長期的封建思想壓抑，在西方個性主義精神及民族、民主精神等新思想注入後，中國青年人發現了自身的意義和價值，他們對自己、國家和民族前途有一種崇高的使命感，和對社會、時代的真切認識，而不只是沉溺於晚清時期老舊衰亡中國的痛苦和哀傷之中。正如林獨步小說中所說的，“所以我希望我們青年人，凡事要把眼光放大一點，把自己站在高處，觀察事物才好，所謂欲窮千里目，更上一層樓呢！”^⑦青年知識分子是當時社會變革的主要推動力量，中國社會要有前途，這一群體的視野闊狹就成為決定變革能否成功的關鍵。作者毫不掩飾自己的設想，想以明快的語言，喚起廣大青年讀者的雄心抱負，使之不至於在感傷的哀嘆中消沉，也不會在渾渾噩噩的狀態中沉淪。社會現實的刺激是使人清醒的良藥，

我們應該討論的問題多得很，就近而論，這風雨飄搖的中國，奄奄垂斃的黃種，將要亡滅了，怎樣去救？文化不如人，怎樣的振興？科學不如人，怎樣的去追求？體格不如人，怎樣的鍛煉？這不都是應該討論的問題麼？^⑧

一段話中，一連串的問題如連珠炮般傾瀉而出，鋒芒直指當時古老中國積重難返的沉疴。兩個青年的談話，所指的問題竟是如此深廣，其中兩個關鍵詞，“不如”、“怎樣”，構成了現實與理想的衝突，也為青年的奮鬥指明了方向。說明了年輕人應該放開自己的思想封閉狀態，走出自我狹窄的天地，去除“個人自掃門前雪，莫管他人瓦上霜”的自私自利心態，應以“覆巢之下，豈有完卵”的緊迫心情，以民族國家前途作為自己所應擔當的使命。這5個疑問句，如同五座銅鐘，被撞響之後，必然會有振聾發聵的巨響，喚醒更多昏睡中的人們。從這些明快的語言中，讓人分明感受到那個時期青年的憂心如焚和拳拳的愛國之心，起到了直指人心、催人猛醒的作用。

明快的特點還體現在藝術手法上，作者大都將中心意思和盤托出，直抒胸臆，表達作家願望與期盼。

總之，我們要從陰森慘黑的人間，找出一條光明的道路，認定一個偉大的目標，而一切艱辛困苦，都是玉汝於成。一切濁世浮華，都是浮雲過眼，我的朋友，再不要胡思亂想，自尋苦惱，希望之光，似塔燈一般的在我們前途照引了。^⑨

這是周了因離開馬來亞前留給青年讀者的一封信，表達了尋找光明道路之不易與艱辛，應以大無畏的勇氣和毅力去追求。語言富有鼓動性，充滿著樂觀主義的精神。不過，雖然作者堅信希望是存在的，其實他也不清楚究竟這“希望”是一種什麼樣的具體圖景，只能模模糊糊地朝預定的目標進發。有一種近乎安慰式的虛無縹緲的感覺。在散文中直抒胸臆，這裡的效果會比小說中的直接議論要好一些。所以，明快的語言要看它應用在什麼樣的場合與氛圍，這樣效果才會是最佳的。對於語言來說，明快也好，晦澀也罷，自身在藝術表達上並沒有好壞效果之分，但是

它的使用條件、氛圍等具體情境卻是有好壞之分的。無怪乎周作人三十年代後期散文的風格日趨枯澀晦暗，依然有人會欣賞它的枯藤危石般的美感，這要看在什麼樣的氛圍與條件了。可見，藝術手法與語言風格的應用，也要依具體的環境來決定，這取決於作家的藝術美感修為了。

明快的用語還通過一對對意義相反的詞來襯托，使語言顯得鮮明，富有層次感。

熱情是現代青年應有的精神，也就是現代青年的生命，反過來說，沒有熱情，便是垂死的人，也就是我們前頭所說的不曾活著。

我們要曉得，這種精神，也有一種無上的威權，他能使鬼怪遁形，豺狼縮爪，他能使兒女剛強，英雄墮淚，他似烈火的洪爐，把人間鐵塊一般的心肝溶成一起，他又似溫暖的東風，使枯摧的萬卉，抽起鮮嫩的萌芽，他又似滔天的洪水，能擺蕩了一切陳腐的骸屍，他又似散花的天女，把清香紅豔的花兒一片片灑人間，他又似中宵的皓月，慣把清輝照徹黑暗的塵寰。

總之，他是全人類的精神，他是宇宙永遠的生命。^⑩

在這些句子裡，詞語依作者的意願分裂成真善美、假醜惡兩大陣營，其中熱情、生命、活著、威權、剛強、英雄、女兒、洪爐、東風、萌芽、洪水、天女、清香、花兒、皓月、清輝，表達的是現實生活中的一切美好的意象；垂死、鬼怪、豺狼、鐵塊、枯摧、陳腐、骸屍、黑暗、塵寰，則是一切惡醜的代名詞。正是藉著美惡的鮮明對比，作者要表達的熱情的重要意義才得以鮮明的突出。明快的風格特徵在詞語的對比中有非常突出的強調意義。同時，這種明快的效果自然與作者善用多種比喻、排比、層遞、對襯等修辭手法來達到目的有關。

明快的語言風格，不但代表著辭彙或意象的表達，它的深層更是一種思想的表達。五四前期，在中國舊思想籠罩下的中國青年也隱約從西方傳來的思想中發現了某種傳統未曾有過的異質傾向，但是落後、保守的思想氛圍和黑暗的現實又使他們常常有一種無路可走的痛苦。有些人則滑向了傳統思想中消極的一面，在消極的麻痹中自我解脫與放縱。作家用這樣的語言就是想讓持有這種思想的青年獲得正確的認識，那就是只有以勇敢的行動、執著的理想，才能拯救自己、拯救瀕於危險境地的民族。這種語言特色，固然能傳達出作家的意圖，帶著極強烈的功利性的色彩，說教意味也在所難免了。這時的文字作品都或多或少有這樣的影響，深深地烙上了時代特有的印記。

三、古雅

本時期的馬華文學語言，與傳統的氣息還比較接近，尚保留著傳統文學的某些古雅之氣，這與新文學剛從舊文學脫出來有一定的關係。具體而言，除了一些辭彙明顯帶有古語詞或具有相當的舊思想氣息之外，還有一些創作依然是文白夾雜，帶著相當濃厚的傳統審美氣息。

在運用古代辭彙上，馬華文學語言有些是用古辭彙，在現代漢語中已經很少用了。“他聽了很傷心，竟向華胥國裡去。”^⑪“華胥國”指夢，《列子·黃帝》中云：“晝寢而夢，遊於華胥氏之國。華胥氏之國在弇州之西，台州之北，不知斯齊國幾千萬里，蓋非舟車足力之所及，神遊而已。其國無帥長，自然而已；其民無嗜慾，自然而已……黃帝既寤，怡然自得。”所以“華胥國”指的是理想中的和平安樂之境，也因此被稱為白日夢之說，後來理想中的國度之意逐漸被陶淵明的“桃花源”所取代了。在現代漢語中，隨著社會用語的變化，“華胥國”指夢境之說，漸漸地少了，但在新舊文學語言交替之際，這種情境還是會出現的。

不僅辭彙與生活有聯繫，作家們在創作時也會採用古代文學創作常用的意象。如果說其根源的話，還可以稱之為民族審美情趣的語言民族性問題。現舉一例：

今天晚上，月亮格外的明亮，那淡白的光線，直穿過窗檻，來窺探靠在書桌上時而出神時而深思的飄泊者，使得我益興起客中的悲感。這充滿著愁緒的漫漫長夜，要如何過去呢！^⑫

見月起興抒情，這是傳統文學的表達方式。自詩經“月離于畢，俾滂沱矣”（《小雅·漸漸之石》）開始，抒發幽婉、深切、綿邈之情，往往為作家們所重。《古詩十九首》“三五明月滿，四五蟾兔缺。”表達的是對團圓的殷切期盼；張若虛的“人生代代無窮已，江月年年只相似”更是把對月感懷推向了人生的終極追尋；李白的《靜夜思》、張九齡的“海上生明月，天涯共此時。情人怨遙夜，竟夕起相思”，月亮漸漸化為思鄉的代稱。孟浩然的“移舟泊煙渚，日暮客愁新。野曠天低樹，江清月近人”也是望月思鄉的。如果我們把古代文學的意境表達放在這裡來考察的話，本段文字的意象中的圓月、漂泊、客住、長夜，莫不與古代的傳統意象有著緊密的聯繫，引發人們無限的遐思，牽起傳統審美中的萬千愁緒。

在馬華文學早期的語言當中，李西浪的《蠻花慘果》是較為特殊的一篇，這篇小說保留了從舊文學向新文學發展過程中鮮明的過渡特徵，用古雅的語言，傳達現代人的思想氣息。文白夾雜，把古代文字的寫景技巧用於簡介馬來亞一帶的美麗風情，顯現出一番別具特色的風味來。

卻說婆羅洲是南洋群島中一個有名的海島，幅員遼闊，山川雄峻，在水有魚鹽蝦蛤之饒，在陸有煤鐵五金之富，巨浸環天，海風四扇，深秋不到，地曠人稀；除了沿海一帶稍事開闢之外，餘的儘是蒼蒼平野，鬱鬱崇崗，那深山大澤的裡面，還不知窖藏著多少未辟的精華哩！^⑬

在早期馬華文學作品中，對馬來亞本地風景習俗、物產等描寫的語言較少，一般只局限於生活場景的刻劃，對於馬來亞的地理形勢總體描寫的極少見到，給人的感覺是格局、氣魄偏小，而《蠻花慘果》卻用如此恢弘的筆觸來寫婆羅洲，令人神往不已。這個語言風格頗有戰國縱橫家之氣勢，展現出婆羅洲的美麗、富饒、神奇，令人嚮往。

在小說的一些美景的作品，作家為我們展現了婆羅洲的美麗風光。

山的上面，也是一極闊的平地，所生樹木，都高不過一丈，疏疎落落，飛鳥罕見，天氣嚴寒，淫雨不止，終日皆為雲所遮蔽，四時不辨。^⑭

便入谷口，只見滿谷裡都是翠竹蒼松，花光雲影，一灣流水，掩映溪橋。^⑮

這兩段景物的描寫，第一則體現熱帶地區高山的風情，但細究其文字所體現出來的意境，發現作者不知不覺地套用了古代詩詞中的某些意象，屈原的《涉江》有一部分是描寫翻越高山時的情景：“入溱浦餘儻徊兮，迷不知吾所如。深林杳以冥冥兮，猿狖之所居。山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪紛其無垠兮，雲霏霏而承宇。”而李西浪出現的幾個重要的關鍵詞如淫雨、遮蔽、不辨、嚴寒，與屈原所用的詞句十分接近，可知他在不知不覺間化用了古代詩詞的意境與詞語。雖一定程度上反映了熱帶高原的風光，但更多地增加了作家對古文化的想像。

第二則的山谷情景，裡面所出現的翠竹蒼松，恰如隱逸之士所居的世外桃源，我們在古代作品中也可以找到相類似的情景。唐元結《登白雲亭》“俯視松竹間，石水何幽清。涵映滿軒戶，娟娟如鏡明。”反映的是山谷間松竹遍地，清幽可愛的情景。宋徐璣《建劍道中》“雲麓煙巒幾層，一灣溪轉一灣清。行人只在清灣裡，盡日松聲雜水聲。”是人在畫中游，飽聽天籟的享受。

松竹乃是自古以來清幽隱逸、高潔出眾的象徵，它漸漸化為一種文學上特有的審美氣質象徵。李西浪所寫乃是婆羅洲的山谷景致，貌似奇觀，實則不然。其實熱帶地區的風物，比中國大陸不知繁重的茂密多少倍！原始森林的宏大壯美，已遠遠超出作家的想像。因此，我們可以推知，作家是用自己的文學素養積澱，來構建他理想中的世外桃源，而這並非是馬來西亞所特有的景物，飽含著作家在異域他鄉濃烈的文化中心情結。

作為一種新舊過渡時期的文學語言，流露出傳統文學的審美氣質和趣味傾向，是很自然的現象。這也證明了新文學的發展其實是頗為艱難的，它是在一點一點地去除舊文學的思想、趣味、表達方式等方面的影響之後，才慢慢形成一套話語體系來的。

四、樸拙

早期馬華文學語言還有樸拙的一面，這裡的樸拙，指的是用筆用意較為簡單，在技巧上變化不多，尚處於學習模仿階段，是藝術上的生長期，缺少一些修飾與變化乃是正常的現象，這可以從用語和技巧表達兩方面看得出來。

馬華文學語言用詞有樸拙的一面，最先體現在表現時間、地點等方面。作家們一般用字母來加以代替。如“C省大商埠S——正舉行美術展覽會”（林獨步《同窗會》）“S碼頭”“K省S縣”等等。其他的都不再舉例了。總的來說，人名、地名用字母來標誌的現象總是存在的。第二種類型是在語言中類雜著許多外語，或直接用外語來標注，如“你坐好好，我替你描個Sketch（寫生）”。^⑥

這兩種類型的外語字詞在馬華早期文學語言中出現，是否能說明馬華文學語言在這方面，因受到殖民地語言因素的影響，而產生變化一個標誌呢？其實未必。在這個時期外語的出現頻率，其實也不算多，只能算是一種點綴而已。只要考察中國“五四”時期的文學創作狀況，就可以明瞭。《中國新文學大系》第一個十年的小說集在行文中雜有字母、外語的現象已十分普通，葉紹鈞、王思玷、彭家煌、黎烈文、敬隱漁、許志行、張資平、成仿吾、陶晶孫、滕固、張定璜、全平、嚴良才、葉靈鳳、建南、曹石清、鄭伯奇、林如稷、顧曉、馮至、陳翔鶴、陳煒謨、沅君、裴文中、黎錦明、川島、向培良等作家的作品中均可見到，更不用說魯迅、郭沫若、郁達夫等作家了。這麼一大批作家的作品中用字母，除了表示時髦進步之外，還有一種是有意為之，表示與舊的文學創作語言有所不同的異質。其實他們大抵可以採用一種化名方式來表示人名、地名，卻為何要字母不可呢？

原因可以有種，我認為在這個時期的文學創作，作家們秉持的是一種傳統的現實主義創作原則，主張真實地反映現實，改造社會，但是如果用真名真姓來寫作的話，肯定會引發眾多無謂的風波。地點亦是如此。而作家又不想隨意編造一個另外的地名，萬一地域不對，風土人情就會大打折扣，於是作家們選擇以字母代之，更為省事，讀者們可以盡情地猜想，或許靠譜，或許離譜。這是一種原因。

還有一個是時尚因素。時尚的東西有時是非理性的，當許多人都共同採用某一種形式來表達時，它就變成了時尚。許多新文學作家不是具有留學經歷，就是當時的社會精英，即大中學生，他們也接受了大量西方思想的影響。從傳統教育生長起來又不受西方影響的作家極少，因為有了這樣的知識背景，文學作品中有外國字母也就不足為奇了，這股風潮自然也波及到馬來亞的華文創作中來。

除了以上原因之外，用外文字母表示地名、人名等現象，說明這個時期的文學語言還處於不事琢磨的狀態，作家們認為這對於整個故事大局影響不大，因此起名也顯得隨意。其實，中國古代小說，除了《紅樓夢》在各方面的細節都有隱藏的意義外，即使像《三國演義》這樣的歷史小說，在人名、地名的使用也是挺隨意的，如過五關斬六將的故事，從歷史學的角度，其實根本不成立。因此，在新文學發展之初，樸拙的語言出現並不奇怪。

樸拙的用語還表現在詞語的選擇上，不是選擇外來語，而是選擇土語或方言，茲有兩例：

忽有人送來現成的菜飯，味素很好。^①

只有數尾白色水虎（即鱧魚）。^②

這些例子中的“味素”“水虎”，實際上就是方言用語，把口語放入文學語言中，在一定場合裡它會起到烘托氛圍、突出人物性格等方面的優點，同時也表示作家選擇更加貼近現實生活。“味素”即味道的俗語，車夫乃在社會底層奔波生存，用這樣的詞比起“味道”、“口味”等詞，會更加貼近身份。在樸實的描繪中，更有一種現實的泥土氣息。“水虎”用於半文半白的小說之中，這更具有誇張性的色彩，是在老百姓的日常生活中加以提煉而成的。

在語言中，還有一種現象很值得關注，那就是馬華文學語言中，對一些詞的使用還處於起步階段，不規範的現象十分普遍。比如對“新加坡”一詞的寫法都各不一樣，“高跟鞋在‘星加坡’更是流行”。^③在其他場合裡，“新加坡”又可能為“新嘉坡”“星嘉坡”“星架坡”不一而足，可見那時的文字並沒有講究規範的一致性，其實這種現象不單體現在地名，日常生活用品也有類似的現象，如咖啡可以寫成“羔呷”，這是那個時期語言中的隨意性和半粗放性的特點。當然，隨著時代的發展，共同用語習慣逐漸形成之後，這類現象就少了。

在用方言來表達時，除了使用一些常用的辭彙外，有的作者還有意不使用文字來表達，而是發音來代替。“Towkay！要嗎？towkay！要嗎？”這裡指的是“頭家”之意。^④這是皮條客在晚夜招呼生意的聲音，起初讓讀者以為這是外國語言，不知所云，但細讀全文後，根據其發音，人們才恍然大悟到這是標準的閩南方言“頭家”的發音，意尊客人為老闆之意，作者使用字母標音的方法來寫作，固然可以惟妙惟肖地還原特定的環境和氛圍，但是對於廣大的讀者來說，或許會成為智力的挑戰題，不利於正確地傳達準確的含義。這些方言、俗語的使用，可以看到早期馬華文學的應用上，還在存在著許多隨意性的特徵。

早期的馬華文學語言，因為時代及傳統影響等原因，其語言風格所呈現的平實、明快、古雅、樸拙等特徵，不僅體現在單個作品裡，而且不少作品裡也同存這些風格。我們只是為了論述的方便，把這些實例順次說明而已。另外，這些語言事例之中，平實與明快，其內在也有許多相關聯之處，樸拙與平實之間的聯繫更是千絲萬縷，古雅的作品中也有平實之處等等，無法一一詳加比較。當然，隨著時代的發展，文學語言風格也隨之改變。我們也從該時期的文學語言特色中，看到了文學進展的艱難，昭示著文學發展的軌跡，也看到了馬華文學驚人的頑強生存毅力。

①見黎運漢：《漢語言風格探索》，“緒論”，北京：商務印書館，1990年。

②方修：《馬華新文學簡史》，吉隆坡：馬來西亞華校董事聯合會總會，1986年，第3頁。

③雙雙：《洞房的新感想》（1919.12.23），《馬華新文學大系三·小說一集》，新加坡：星洲世界書局有限公司，1970年（以下所引《馬華新文學大系》皆為此版），第4頁。

④冶襄：《懷疑》（1922.9.9），《馬華新文學大系六·詩集》，第15頁。

⑤胡鑒民：《奮鬥》（1922.12.14），《馬華新文學大系六·詩集》，第7頁。

⑥雪樵：《屈服》（1925.1.3），《馬華新文學大系三·小說一集》，第56頁。

⑦⑩林獨步：《同窗會》（1922.9.7），《馬華新文學大系三·小說一集》，第22、28頁。

⑧周丕承：《船中之一夜》（1925.4.25），《馬華新文學大系三·小說一集》，第66頁。

⑨⑩周了因：《赤道上的呼聲——別辭》（1925.11.9），《馬華新文學大系七·散文集》，第63、61頁。

⑪⑰李垂拱：《一個車夫的夢》（1925.3.4），《馬華新文學大系三·小說一集》，第60～61頁。

⑫新曉：《回憶》（1925.3.28），《馬華新文學大系七·散文集》，第24頁。

⑬⑭⑮⑱李西浪：《蠻花慘果》（1925.1），《馬華新文學大系三·小說一集》，第70、77、74、71頁。

⑲譚雲山：《纏足與高跟鞋》（1925.11.13），《馬華新文學大系七·散文集》，第33頁。

⑳天木：《夜市搶客》（1924.10.15），《馬華新文學大系七·散文集》，第19頁。

作者簡介：蘇永延，廈門大學中國語言文學系副教授，博士。福建廈門 361005

[責任編輯 陳志雄]