



南洋不屈心魂的流响^①

——东南亚华文抗战语言风格略说

THE RESOUND OF INVINCIBLE SPIRIT IN NANYANG: BRIEF SANSKRIT TERMS ON THE STYLE OF LITERARY LANGUAGE IN SOUTH-EAST ASIAN LITERATURE ABOUT THE ANTI-JAPANESE FASCIST WAR

苏永延

SU YONGYAN

厦门大学, 中文系

Xiamen University, Department of Chinese Language

E-mail: suyuan@126.com

Received: 3 September 2019 / Revised: 18 December 2019 / Accepted: 20 December 2019

摘要

本文从文学语言的角度, 以文学语言风格为切入口来考察东南亚华文抗战文学的特征, 指出它具有悲慨、雄浑、辛辣、通俗等特点, 既与中国大陆的抗战文学语言相近, 又有鲜明的南洋色彩。努力探索文学语言在表达形象、审美特征方面所起的作用及其内在规律, 为文学研究寻找新的增长点。

关键词 东南亚 马来亚华文文学 文学语言风格 抗战文学

ABSTRACT

This article stands on the view of literary language, selecting the cut of style of literary language study the Chinese literature works of south-east of Asia during the Anti-Japanese fascist war, pointing out that the works have the characters of below: grief and indignation, vigorous and firm, pungent and popular, which are quite similar to the Chinese mainland literature work, at the same time, the Malaya Chinese literature language has its own native feature. The article is probing into the literary language functions of expressing images, aesthetic characteristics and the inner principles, searching for the new areas for the literature studies.

Key words: South-east Asia, Malaya Chinese literature, style of literary language, literature about the Anti-Japanese fascist war

^① 本文系国家社科项目“东南亚抗战的华文叙述研究”(项目编号 16BZW162)及中国侨联“东南亚华语反法西斯文学研究”(15BZQK224)的阶段性研究成果。



距离 1937 年“七七”全面抗战已经 80 多年了，与抗战有关的文学创作数量也相当可观，但关于东南亚抗日的华文文学创作及研究，尚有许多可探讨的地方。总体而言，东南亚华文新文学是在中国“五四”文学影响下产生的，“七七”事变之后，东南亚各国华文作家们的爱国主义热情瞬时爆发，他们努力将文艺的力量化为现实的抗战动力，反侵略的华文文学成为风起云涌的文艺大潮，呼唤千千万万漂泊海外的中华儿女为祖国而奋勇抗争。

从 1937-1941 年间，东南亚各国的华文创作呈蓬勃发展之势。在泰国，1937-1938 年间就涌现出 39 个华文文学团体及文艺刊物，100 多位中坚作家；在马来亚华文作家以通俗化、大众化的形式，对支援祖国的抗战起了十分重要的作用；印尼的华文报纸如《朝报》、《汇流》、《新村》、《苏门答腊报》等都开设文艺副刊，登载反对帝国主义侵略的文学作品；菲律宾华文学以异常坚韧的毅力，在日军占据马尼拉后，仍然非常活跃，如《前锋报》、《导火线》、《大汉魂》、《扫荡报》等不时传出震撼人心的作品。从总体来看，本时期东南亚华文文学以抗战文艺为主潮，但随着 1942 年日军占领东南亚之后，华文抗战创作迅速归于沉寂。

东南亚抗战时期的华文创作，除了描写中国大陆惨烈的抗战场面外，更多的是描写华人社会各界如何踊跃援华，并与形形色色的投降派和汉奸作坚决的斗争，形成了富有特色的东南亚抗战文学潮流。虽然东南亚各国抗战时期的华文文学发展不太一致，但它们又具有强烈的战斗情绪与浓郁的南洋风情共同特点，与中国大陆的抗战文学有着明显的区别。本文将以马来亚华文文学为例，从文学语言风格的角度来审视东南亚华文抗战文学的独特风貌。

文学语言属于学科交叉研究，关于文学语言概念的界定，虽然语言学家们见解各异，或从来源，或从审美标准，或从功用角度来加以认识，并未形成定论。李荣启先生认为，“文学语言是指文学作品中所使用的，体现文学性与审美性，独具特色的语言。”“超越了语言规范的活生生、具有内容性的语言，是熔铸着作家情思与睿智的特殊话语系统，是从作家心理炼制出来的，是一切艺术感觉、审美经验、文学形象的表现者。”^①我认为李荣启先生的看法比较切合文学语言的实质。

对文学语言研究的关注，也不是近年来才出现的。早在 20 世纪五、六十年代，语言学家吕叔湘就提出文学语言是“语言学与文学的边缘学科”，^②到了八十年代，他在《把我国语言科学推向前进》中明确提出，“语文教学的进一步发展就走向了修辞学、风格学的道路，也就是文学语言的研究。这是语言学和文学交界处的学科。”^③这说明了吕叔湘已经从语文教学角度提出了文学语言的学科建设问题，而不仅仅是从语言学的角度来考虑文学语言了。另外，语言学家王力、季羨林、邢公畹、孙常叙、张清常、张星等也对文学语言十分关注。现代作家如鲁迅、茅盾、郭沫若、老舍、丁玲等，虽然没有在文学语言方面提出专门的理论，但他们对文学语言所发表的一系列主张，对文学语言的学科发展是十分重要，值得深入探究。

八十年代改革开放以来，国外流行的文学思潮涌入我国，其中就有 19 世纪末 20 世纪初在西方盛行的俄国形式主义流派的学说，他们主张从语言学的角度来研究文学作品，大大丰富了文学研究

^① 李荣启：《文学语言学》，人民文学出版社 2005 年 5 月版，第 4 页、第 73 页。

^② 吕叔湘：《语言和语言学》，《语言学习》（北京），1958 年第 2,3 期。

^③ 吕叔湘：《把我国语言科学推向前进》，根据 1985 年 10 月 22 日在中国语言学会成立大会上的发言记录整理。



的手段。我国的文学语言研究者结合我国现代语言学家、作家以及古代文学批评家关于文学语言的论述，努力探索具有中国特色的文学语言学道路。厦门大学学者李国正教授等在《东南亚华文文学语言研究》中提出文学语言是横跨语言学和文学两门学科的研究领域，有着非常广阔的探讨领域，如文学语言的类型、特征、结构、功能及其在文本中的变化，除了探讨文学语言的形象性、美感特征以及语言规律之外，还要对文学语言的艺术加工，作家作品的语言特色、风格、修辞方式、体式等作深入研究。

这种学科交叉研究，不只是一种简单的研究空白或缺漏的补充，而是集语言学和文学研究之长，为学科的发展寻找突破口和新的增长点，使文学和语言研究在更高程度上达到完美的融合。居于以上设想，本文就是以东南亚抗战时期的文学语言风格为切入点，来探讨文学语言在深入文学研究领域方面可以起到什么样的作用，希望抛砖引玉，引发更多的研究者加深对这种交叉学科的深入研究。

本文所指的“抗战文学”，指的是抗日战争期间，在东南亚一带出现的反映中国及海外华侨对抗战的各种态度与行动，这些文学被称为“抗战文艺”、“南洋抗战文艺”，与中国大陆抗战文学遥相呼应。1942年初，日军占领马来亚后，严酷的法西斯统治使马华文学迅速陷入沉寂。马华文学语言在这特殊的历史时期里，因突出反映了许多百姓颠沛流离苦难生活，痛苦而不消沉，悲哀而不软弱，语言流露出悲慨之气；在反映了各地军民同仇敌忾，视死如归的英雄气概方面，用语雄浑；鞭挞贪生怕死、自私自利、卑鄙无耻的民族败类，语言则显得辛辣；为唤起千千万万百姓的抗战热情，用语富有鼓动性，呈现出通俗化的特色，这些都是与抗战紧密联系在一起，体现出那个时代人们共同的心理与审美取向。

一、苦难心魂留影像：悲慨

战争是残酷的，但中国人的抗战热情并不因此而减弱。在文学创作上，无论是小说还是戏剧，大都写得昂扬激奋，色彩鲜明单纯，为那个时代的苦难心魂留下了特殊的影像。在语言风格上，则以悲慨为主要底色。

悲伤感慨之词，乃是该期民族苦难的真实写照。抗日战争全面爆发之后，日本侵略者铁蹄所到之处，无不狼烟四起，生灵涂炭，普通民众只能背井离乡四散逃难，留下了一幅幅惨绝人寰的生离死别的画面。《逃难途中》写李大嫂带着襁褓中的孩子逃亡，在鬼子快追上的关键时刻，如何处理襁褓中的孩子：

又一下子坐了起来，坚强地，像报复一棒仇恨似的，狠狠地再咬着流血的嘴唇；显得安祥地，解开了包扎，把孩子摔了出来，久久地看着、看着；突然，她把孩子丢在雪里，立了起来，调过了头，紧闭着眼睛，但没走几步，又站住了，迟疑了一会儿又迅速地回到孩子的身边，捧起来紧紧地抱在胸口。^①

这一情节写令人心碎的母子生离死别场面。李大嫂背着襁褓中的孩子逃难，又累又饿，但鬼子

^① 乳婴：《逃难途中》（1938.6.19），《马华新文学大系四·小说二集》，第229页。

很快又要赶来了，不丢掉孩子，她就逃不上山去，结果必然会双双丧命；丢掉孩子，她又割舍不下。作家采用心理斗争外化的方式，来展现人物痛苦的两难抉择。在这短短的文字之中，展现了人物心理的两次激烈斗争：第一次作家用“坐”、“坚强”、“报复”、“狠狠”、“咬”之类的词，来描绘人物的内心痛苦的抉择，她决定要丢掉孩子，而这种决定是通过恶“狠狠”的神情描写来实现的，连嘴唇咬破了还不自知，残酷的决定是理性选择的结果，当然这种狠心的决断似乎战胜不了天生的母爱的温情，当她把孩子解出来时，神态又显得“安详”、“久久”、“看着”，对于后有追兵的逃难人而言，久久不动意味着灭顶之灾，但这种母性的本能又使她无法下这个决心。这是第一回合的心理斗争：最终母爱的力量战胜了对自身生命的恐惧。当然，这只是一瞬间的感觉而已，紧接着理性的力量又告诉她必须放弃，于是她又把孩子丢在雪里，“调过”头，“闭”了眼，这一次仿佛没有第一次决定时的那种决绝勇猛的气魄，而是用不忍视来抗拒那母爱的呼唤，但是她又“迟疑”“回”到孩子身边，“抱”在胸口：一个小小的片断，把生与死的抉择，爱与恨的交织，果敢与迟疑的较量，体现得淋漓尽致，可谓一唱三叹。民众的悲伤与泣血的呼唤仿佛依稀可闻。

这一细节的描写，与三国时期王粲《七哀诗》中所写的又是何其相似。“出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。顾闻号泣声，挥涕独不还。未知身死处，何能两相完？驱马弃之去，不忍听此言。南登霸陵岸，回首望长安。悟彼下泉人，喟然伤我心。”李嫂与诗中饥妇人的心理其实是相通的。“未知身死处，何能两相完？”小说中虽然没有描写孩子的哭声，但与建安乱世草中的孩子哭声中又仿佛相似。李嫂只是一个乡野村妇，也不可能读过王粲的诗歌，但是人性的光辉和力量，又把相隔近两千年的感情与心绪打通，映衬出人性光辉而永恒的一面。

一个民族遭受异族蹂躏之苦，饱尝生离死别之痛，这种悲痛往往又是全方位的。它对所有在逃的人与已逃的人的心灵创伤都是一样的。

如今，连这么个玄想的享受也给扔得粉碎，明朗的记忆爬进了坟，憧憬中的老家是一个悲惨的魔窟，一个支离的、破碎的家呵！如今我用尽悲哀的想像去摹拟每一张沉郁的嘴脸，我又用尽耻辱的字眼去描划每一片被蹂躏的湖山……^①

从抗战大爆发开始，时间已经过了快三年，而对于作者来说，他已经到达了战火烧不到的南洋土地上，但是国破家亡的惨痛记忆依然在刺激着他，悲哀、沉痛的感情溢于言表。从文字上看，几乎都是带着伤心、痛苦一类的词，如“粉碎”、“坟”、“魔窟”、“悲惨”、“悲哀”、“沉郁”、“耻辱”、“蹂躏”，唯一一个具有亮色的词是“明朗”，但它只是这众悲之词的反衬而已。尤其值得注意的是，作者用了许多带“一”的句子，“一个”、“每一张”、“每一片”，可以想象作者是用充满痛苦的感情，奋力地拼贴已破碎的记忆，那是一种哑模式的回忆与想象，而回忆越多，其实对作者来说也就越痛苦。作者用一系列的长句，来体现这种回想时的心理活动，使感情表达变得沉郁、低缓。特别是最后两句，用接近对仗的方式来写，更使语言与感情的表达如泉水一般自然无声地淌出，而淌出的是家园破败、山河飘零的伤感。

悲慨的语言风格，所体现出来的特点不仅有悲伤的一面，更有一种为了某种崇高的信念而慷慨

^① 叶冠复：《静的怅惘》（1940，4，4），《马华新文学大系七·散文集》，第481页。



赴义的坚强特征，在遥远的中国大陆，战火燃烧正酣，呼唤的是血与铁的精神，颂扬的是一种全民皆兵的奋战精神。

迅速地把手雷的引线装好了。老黄拉着老谢的手，对众人望了一眼：

“弟兄们，咱们来生再见！”

“走吧，二十年后又是一条好汉！”扑通，老谢钻到水里去了，老黄也跳了进去。

留在岸上的人们差不多都窒息着，全神注视着两个浮沉的黑影，慢慢地消失在江中。

这时，夜显得更加可怕地寂静，每个人都听到了自己的心在跳动，自觉到手在战抖。^①

这一情节反映的是为了轰炸停泊在上海的日本战舰“出云”号，抗战义士组成敢死队，用血肉之躯带着水雷，潜水游到敌舰近距离将其炸毁的过程。本节写的是他们这些敢死队员出发前的细节描写，人物的语言非常简洁，“来生再见”与“二十年后又是一条好汉”都带着视死如归豪迈气势，一种慷慨就义的悲壮美。与之相映衬的是送行者的态度，都是用着极为担心而又崇敬的感情来为他们送行，“窒息”、“寂静”、“心在跳动”、“战抖”，体现出内心的激动与不安，慷慨与崇高得到了极大的映衬。

关于这类情节与氛围的塑造，在《史记·荆轲》里的场景简直就是光辉的模板。

太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之，至易水之上，既祖，取道，高渐离击筑，荆轲和而歌之，为变徵之音，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！”复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲就车而去，终已不顾。（《史记·刺客列传》）

如果《史记》与上一则的文字相比，就会发现在写作情景的设置上都是一样的：英雄的豪迈与慷慨古今不二。虽然具体情节与语言不同，氛围的营造上却无二致。太子、宾客的涕泣、瞋目、竖发等反应，与黄浦江边的岸上人们的反应，都是被英雄的慷慨之气而感染的一种集体崇拜反应的动作。《史记》文字的经典性意义几乎感染和影响了一代又一代的作家，可见语言魅力其实不分古今，只关乎审美效果。

回到那辆车旁，还是没有人，汽油在地上淋得更湿了，王老爹快捷地掏出了火柴。

“擦！”

一阵猛烈的火便在汽油上燃烧了，燃烧了！车轮上着了火了，车身上着了火了，好像火山爆发一样，军用车冒出了数丈的火焰，在烈火中毁灭着……

在和王老爹的骨头破碎的同一刹那间，一个巨大的爆炸声从火中发出，一切都在烟火中毁灭了。

②

这段文字所写悲慨之气，与上一则有很大不同，如果说上一则写敢死队出发的场景是慷慨中带着庄严肃穆而又凝重的话，突出悲壮的崇高与伟大之美。这一则是以欢愉的文字来表达这种悲壮的特性，“燃烧了，燃烧了！”“车轮上着了火，车身上着了火！”语言用不断重复欢呼的方式，反映了火烧起来的模样，有一种看着火越来越大而欢欣喜悦之情。其实放火点着一辆满载武器弹药的汽车，就是一种自杀性攻击，王老爹除了为亲人复仇和必死之心外，还在于他体会到其重大的意义，即对

① 高扬：《黄浦江中的巨雷》（1937，11，21），《马华新文学大系四·小说二集》，第143页。

② 流冰：《在血泊中微笑》（1938，5，12），《马华新文学大系四·小说二集》，第147，148页。



于日本侵略者是重大的打击，所以又感到欢欣的。这种因视死如归的精神中所流露出来的欢愉，显得那么神圣、安详和自然。一代高僧弘一法师圆寂前的题词“悲欣交集”，体现出他参悟人世后的豁达与圣洁心境。从这一意义上看，王老爹的这一义举，也具类似的境界，虽然他并非出家修行之人，但这种舍生取义的崇高精神并不因此而相形见绌。因此，以喜衬悲的语言特色，在那特定时代里，也是颇为突出的。

二、血火抗争显伟力：雄浑

与反映全国人民上下一心抗战的悲慨语言相连系的，是马华语言的雄浑风格，这是悲慨风格的自然延伸。雄浑指的是雄健浑厚有力，它与纤婉形成鲜明的对比。在民族面临生死关头，在血与火的战斗洗礼中，呼唤的是雄健有力的精神，那种在个人小天地里辗转呻吟的声音虽然凄冷、婉转动听，但并不是社会所需要的审美对象，因为社会急需的是勇猛的奋斗、坚韧的意志、团结一致的伟大力量，这要用雄浑的语言来体现。

虹口全部戒严，小部分已开始了决斗。

横穿天空的炮弹，时常在它流线式路径的终点绽开有声有色的血红火花，仿佛倦了惫了的流弹在蒸郁的七月天空中奔走着，有时抓住了一个活的目标，便残忍地在它身上描绘出一幅红的图画。壮烈的战争就这样地正在虹口及其附近的郁热中进行。东亚几万万人的心在期待，几万万的口在祷告，虹口是在制作一阕伟大的“解放与自由之歌”。^①

这段文字，反映的是残酷激烈的上海会战场面。作家有意识地采用一些明朗，甚至是热烈的词汇来体现正面战场的情景，如“有声有色”、“血红火花”、“红的图画”、“自由之歌”等，战争的残酷场面显得淡化了。作家从大处着眼，用“几万万人的心”、“几万万人的口”这样的字眼，就使之转化为不仅仅是作战双方士兵的拼杀，而是牵动着全中国乃至全世界爱好和平人们的心。即使是残酷血肉横飞的场面，作者使用的是“红的图画”，展现出来的是一种近乎残忍的“美”。其实纵观世界各国的民族独立发展史，又有哪一个不是建立在无数血肉之躯牺牲的基础上而最终获得自由与独立的？所以，从这个意义上来看，为这民族斗争而鼓与呼的文学语言，它所代表的已不仅仅是作家个人的意愿和呼声，而是代表者千千万万的共同心声，传递出来的是坚忍不拔、力透纸背的强健意志。

战争不是舞榭歌台上的轻歌曼舞，也不是花前月下的浅酌低唱，它代表着暴力和毁灭。历史上风光秀丽、景色迷人的苏州，在战争状态下已是另外一番面貌了：

油秀娟丽的苏州，在什然并作的炸声里张开了几百个暗红的血口，溅起一坟坟的污血，火苗从屋宇间向上生长，带着白的黑的，红的烟，茁成了十百株的大树，喷发着，而后泛开了火的河，火的海，阳光中飘着去而又来的机声，银翼闪着死光，朝上、掠下，地面便拼命轰响，富贵人家的雕梁跟着大理石屏向天空溅上，然后像另一枚炸弹似的压到附近的屋顶，引起一阵新的栋角与瓦石混成的雾。……^②

^① 铁亢：《在动荡中》（1938，6，19），《马华新文学大系四·小说二集》，第366页。

^② 铁亢：《试炼时代》（1938，8，26），《马华新文学大系四·小说二集》，第454页。



在狂暴的战争机器面前，美已变成毫无意义了。这段语言中，描绘的是美如何在战火中毁灭的过程。作家以雄浑的笔触，从鸟瞰的角度，描绘了苏州遭受轰炸的全景图，特别是以一种极为诡异的意象，来形象遭受轰炸时的那一瞬间，先是“几百个暗红的血口”，比喻苏州仿佛是一个受到数百个重创的人一样，那是极度令人恐怖的场面，几百枚炸弹的爆炸，作家使用的是“血口”，它既可指创伤面的巨大，也可以指战争野兽的血盆大口，正在把美丽的苏州吞噬，普通百姓在空袭中死于非命的情景。个人生命在这里已经变得像蝼蚁一般的微不足道，他们已变成填补战争野兽尖牙利齿的食物，令人触目惊心。

在描写炮弹所引发的大火上，作家所用的意象更是匪夷所思，因为它用“大树”，不过这棵大树是令人恐怖的“死亡之树”：“白的黑的、红的烟”，由各色烟雾所组成的噬人的场景，展现出来的图象令人不寒而慄，冉冉升起的浓烟，其间夹杂着火苗，在半空中迅速扩大升腾，那是何等的诡异！日本侵略者动用了最为残忍的毁灭性武器来对付中国的抗战军民，其冷酷嗜血可见一斑。先是浓烟，随后又引起发起大火，变为“火河”、“火海”，整个苏州城化为火的海洋，火的世界了。

作家在这场大劫难里，“雕梁”、“大理石屏”被炸飞的情景，这是一种象征，本来它们代表着美和尊贵，然而在这场战争中它们只能落得玉石俱焚的下场。作家通过对遭受轰炸和毁灭的古城苏州的片段描绘，在传达出战争暴力所造成的大毁灭的控诉同时，也指出战争毁灭的不是普通百姓安居乐业的希望和企盼，更加衬托出这已是整个民族的灾难与浩劫。

雄浑的语言，有助于表达集体力量的伟大，这一点对于抗日战争时期而言，尤为重要。只有鼓舞广大民众的抗日热情，唤醒他们心中坚定的信心和树立必胜的信念，许多作家都自觉或不自觉地带用这样的语言艺术。乳婴的《八九百个》通过描写八九百个矿工自发罢工，不为日本矿主采矿的事迹，来歌颂团结奋斗所体现出来的伟大之处，现看两处句子：

大家的国家要大家救，这一次，我们八九百个一定要一条心，才有用处，让大家看看我们到底怎样爱国，让大家看看没有我们八九百个，日本的铁矿场能不能再弄到一点铁，做了军火来杀我们同胞。^①

是中午了，八九百个人觉得有点疲乏，有点难受。但是谁也不曾现出惨苦相，在骄阳的威迫下坐着，高兴地双谈笑着；是一种满足的愉快的情绪，在八九百个面上，八九百双眼睛里，八九百个心头浮泛着，显现着，交流着。就是几十个印工和巫工，在八九百个人的狂热的爱国行动的激动下，也不曾想到离开不远的橡树林里去躲避一下毒热的太阳。^②

这两则文字大量使用集体称呼的语言，而且语言的出现重复率相当高。如第一则常用的就有“大家”、“国家”、“我们”、“同胞”，这些集合性意义的词汇反复出现，营造了一种共同的认识氛围，具有把不同思想和想法的人统一到一起的效果，这也是作者不厌其烦地重复这一类词的初衷，所谓“人心齐泰山移”，当共同的思想认识形成之后，它们就会形成无坚不摧的力量，体现了作家巧妙地把用集合体的词语表现雄健浑厚的语言艺术。

第二则不仅是用了集合性的词语，而且用的是一个共同的词“八九百个”、“八九百双”，就是为了强调这惊人的集体力量。普通矿工的身份是卑微的，他们个人的能力也是有限的，但是一旦他们拧

^① 乳婴：《八九百个》（1938，1，11），《马华新文学大系四·小说二集》，第250页。

^② 乳婴：《八九百个》（1938，1，11），《马华新文学大系四·小说二集》，第260页。



成一条心时，就会迸发出惊人的伟力，凝聚他们的心恰恰是那无形而又无所不在的爱国主义精神，把这些来自不同地区、不同遭遇的劳工们团结在一起。当然，这里也不乏人类之间伟大的同情心，印工和巫工，虽然不是出于爱国心而团结，但是他们是以善良的同情而与中国劳工们走到了一起。

如果说三十年代初的文学作品语言，也有对群体事件过程的描绘，那是工人们在争取自身的权益的话，当然这种权益尚属局部性质的，不能代表所有人的共同心态。但是在抗战这种大环境中，这些集体认识已超越了阶级的界限，变成了中华民族与日本军国主义侵略者的矛盾对立，这是更为严峻、尖锐的斗争。语言中激荡着爱国主义的豪情与激情，所以这种重复之中，又带着很强烈的颂歌性质。作家还把这种激越的爱国心通过“面上”、“眼睛里”、“心头”三个不同的层次，由外而内加以渲染，说明了这种爱国热情不是仅仅浮于表面的形式，而是源于广大劳工的内心之中。

来/来歌唱/大家集合/在露天场上/不要脸红害羞/不要怕日头炎/咱们仰口可吞天。^①

这首诗歌的写法也是颇为雄健的，但是技巧与李蕴郎的不一样。李蕴郎的诗歌以直抒胸臆的方法，发脏腑之音，给人以力竭声嘶的拼命之状。刘思的诗歌则以双关与夸张的方法，来表达广大爱国华侨坚定的抗日精神。从诗歌的叙事角度来看，不过只是一个召集大会唱的描述，但作家巧妙地用了双关之法，“不要怕日头炎”，这就有了两重含义，一是大自然的现象，这在南洋一带乃是平常之景；另一个是日本侵略者的气焰嚣张，他们所进行的是不义的侵略战争，亦不足畏。“咱们仰口可吞天”，这给人的第一直觉就是郭沫若的《天狗》，那是一种充满着无穷浪漫的想象，充满着极大的自信和伟力。在看似寻常的口语中，流露出藐视敌人，充满自信、自豪的精神。

三、爱憎分明曝阴类：辛辣

在这个抗战犹酣的时期，抗日成为马华社会里的最高政治，雄浑的语言对于鼓动人心，投身抗战起着相当积极的一面。但是事物历来是复杂的，有些人出于各种私心，对抗战不仅不支持，反而起到破坏作用。马华文学对于那些为虎作伥、认贼作父、自私自利、招摇撞骗等现象的描绘，揭露这类事物的丑恶、虚伪与卑鄙的面目，文学语言则显得辛辣，这是一条隐而不现的战线，而这条战线更加贴近马华社会的真实生活面貌，因此也就更具有鞭辟入里的效应。

所谓辛辣的语言风格，指的是文学语言尖锐而刺激性强的特征。在抗日这种独特时代的氛围里，文学语言的辛辣首先表现在对日货爱憎分明的用语上。正如大陆用“鬼子”来指代日军一样，其全称为“日本鬼子”，表示国别。但慢慢地“鬼子”就成为专用名词。在马华社会里，因为还没有面临着与日本侵略者的直接对抗，所以华侨所发起的活动就是抵制日货，但“日货”是一个中性词，在文学语言中，它的名目是不断变幻的。

“因为卖劣货的‘味之素’是有点不名誉的。”^②

“仇货不让给它烧个净光，还要去叫什么水龙车？”^③

^① 刘思：《来唱歌》（1939，4，9），《马华新文学大系六·诗集》，第196页。

^② 紫焰：《招牌的命运》（1937，9，15），《马华新文学大系七·散文集》，第363页。

^③ 啸平：《失火》（1937，11），《马华新文学大系七·散文集》，第496页。



“染着乌油的劣鱼。”^①

以上几例，可以看出那时候的华侨对日货鲜明的态度，他们用“劣”、“仇”来形容日货，又在此基础上，衍生出“劣鱼”、“劣货”、“劣油”、“劣布”等称呼，“仇”字也一样可以与其他词汇组成针对日货的专用名词，表达他们对日本侵略者的高度仇恨与蔑视。在这些词语当中，民众对卖“劣货”的高度鄙视，那是他们的崇高爱国主义感情所引起的。

“西方一撮胡子的魔王，/东方的矮无常，/遥遥相对地/狂饮血腥的祭酒！”^②

在第二次世界大战期间，德、日、意结成轴心国，掀起了人类历史上最为浩大的劫难，诗人把它和魔王希特勒相提并论，创造出“矮无常”这样的形象，来代指狂妄贪婪的日本侵略者。“无常”本是中国民间信仰中的一类鬼卒的代称，又有“黑无常”、“白无常”之分，无常鬼是专门从事勾魂索命工作的，故而又是恐怖的代名词。日本人古代称为“倭”，即矮也。于是诗人就用这两个词的特别组合，变成了专指给中国人民带来恐怖和死亡的“矮无常”，可谓入木三分，异常辛辣，其嗜血贪婪、残忍等反人性的特点昭然若揭，是十分精彩的词汇。

马华文学语言的辛辣，不仅表现在对敌人、敌货等的尖锐讽刺，还表现在对那些自私自利、出卖国家和民族利益，以及为虎作伥者的辛辣讽刺。作家们对这类人大都使用夸张的艺术手法，用漫画式的笔法来加以体现的。

大肚皮常常吃补，所以他长得胖，两颊胖得像被人搥肿一样，把两只老鼠似的小眼睛，遮得叫人看不见，而且还把两条腿胖得变成短了，走起路来，就像皮球一样的滚着。所以呀，店里讨厌他的伙计，常常这样叫着：

“皮球又滚来了！”^③

这是用夸张的词汇来描写一个人的形象。在马华二三十年代以来的文学语言里，“大肚皮”是有所指的，针对的是那些为富不仁的社会寄生阶级，而这里的“大肚皮”，不单是具有以上劣行，而且还是卑鄙、无耻之徒。作者在夸张突出他的胖时，所用的语言带着极度轻蔑的语气。如形容其脸之胖，用的是“像被人搥肿一样”，这是十分尖刻的说法。俗语说“打肿脸充胖子”，形容某个人虚伪得可笑的丑态，故用一个“搥”字，可见“大肚皮”已胖得整个脸都变形了，丑陋不堪，面目可憎。“把两只老鼠似的小眼睛，遮得叫人看不见”，人因胖而眼睛变小，作家还特地加上“老鼠似”的小眼睛，更突出其小。除了审美意义上的小和丑之外，“老鼠”眼还有一层文化上意义，那就是给人以鼠目寸光、卑鄙贪婪的印象。小眼睛并不代表罪恶和丑陋，但“鼠目”则是明显的贬低和讽刺。作家从各个方面，用漫画式的笔法描绘了那些置民族利益于不顾，大发国难财的奸商形象，可谓不遗余力。

1938年4月，张天翼发表了《华威先生》，辛辣地讽刺了利欲熏心的官僚华威先生虚伪的外表，自私卑鄙的内心世界。轰轰烈烈的南洋华侨抗战热潮里，不乏此类渣滓，出现了南洋版的华威先生。

“‘唉！真是忙死我。’这一天导演先生在林民的房间，一边用指头蘸着杯底剩着的茶水在桌上

① 佐丁：《剃刀》（1938，8，12），《马华新文学大系七·散文集》，第601页。

② 蓬青：《十月的烽火》（1939，10，20），《马华新文学大系六·诗集》，第327页。

③ 艾蒙：《大肚皮和阿明》（1939，10，14），《马华新文学大系七·散文集》，第587页。



乱画，一边自语似的对林民说着：‘晚上要写讲义，白天又不能抽个空休息，简直是我忙死了。’他说着，忽然像想起了什么事情，举高左手，望了一下表，‘你看，再过半个钟头，我又要到戏剧训练班去主讲。’”^①

“‘主席。’他站起来，向主席举了一下手，说道：‘我因为还有事情，我得先退席！至于大家要我帮忙戏剧工作，我是很愿意的。好了！再见！’他没有等主席回答，像怕来不及的样子，拉开了椅子匆匆的走了……”^②

这两段文字，我们可以从张天翼的《华威先生》中找到类似的情节、动作和语言。从文章的命名方法、语言等方面的比较来看，林晨的《导演先生》是对张天翼的《华威先生》的有意模仿，以此揭露南洋一带也有“华威先生”存在。鉴于“华威先生”在中国大陆已经有了很大的影响，作家想用类似的方法来提醒人们注意南洋“华威先生”的真实面貌。这不能用简单的抄袭来看待，是有意识的借用，想揭开事物的真实面目，提起关注。《导演先生》的背景置换成南洋，有强烈的特指意味。让人们对南洋的“华威先生”一类的人物产生警惕，让这些丑恶的现象无处遁形。

马华文学语言辛辣讽刺了那些趁机发国难财的招摇撞骗者，以及漠不关心者的洋奴才，语言中多少是带有一点嘲笑的意味，但是如果是对汉奸的描绘时，那么辛辣的语言中则带着峻急的特征，体现了抗战时期马华文学语言爱憎、敌我分明的鲜明特色。高云览的《翻脸》写一对青年男女在花前月下闲谈，几乎是海誓山盟般的问答，男子激动地问，假如他变成穷光蛋了，女子会依然爱他。于是又问如果成为挑粪工、猪头三、小瘪三、哈巴狗……，女子都表示会爱着他。

“假如我变了个华北的汉奸呢？你也爱吗？”他等着一个觉醒的回答。

可是回答的是一个巴掌。“我可一枪干掉你！”女的完全翻脸，脸变成可怕的铁青：“而且，即使你并不是，可是你已经这样说，连听了也觉得很恶狠！”^③

恋人之间的对话颇具深意，男子问话假设成穷光蛋、挑粪工、猪头三等身份，只表示他在社会地位上的变化，对个人思想、人格并没有太大的影响，她都可以接受。而后，男的抛出最后一个问题：变成“汉奸”，男子为什么会把这个问题放在最后来发问？其实他的内心也是相当清醒的，知道“汉奸”的身份比小瘪三、哈巴狗、甚至是臭虫还要低贱的，而且已经逾越了作为一个正常中国人所应有的道德底线。可是等来的是一记响亮的耳光和迅速的断绝关系。这位女子的反应可谓旗帜鲜明，恋爱可以不分贫富贵贱、寿夭穷通，但它也不是盲目的，无原则无底线的，即须以一个起码的中国人作为前提。一旦突破了这条底线，那么这种人还有什么不敢做的呢？这位女子的反应是对的，她认为男子是没有原则的唯利是图的家伙，根本不值得托付终身的。这对话的意味深长之处在于，“汉奸”已成为全民的公敌，是人人得而诛之的角色，这在残酷的战争年代，是任何人都形成的共识。

马华文学语言在抗战时期所体现出来的辛辣风格，与这个时代的要求以及社会心理预期是紧密联系在一起的。只有对破坏抗战、伪善、认贼作父等行为作坚决的批判和峻急的讽刺斗争，才能真

^① 林晨：《导演先生》（1941，1，28），《马华新文学大系四·小说二集》，第593页。

^② 林晨：《导演先生》（1941，1，28），《马华新文学大系四·小说二集》，第596页。

^③ 云览：《翻脸》（1938，11，9），《马华新文学大系七·散文集》，第417页。



正起到打击敌对势力、团结民心，形成全民抗日的局面。辛辣的特性，虽然尖锐刺激，都是一贴清醒的良药，使大众认识到魑魅魍魉的真面目；它是一剂杀菌水，使种种形形色色的腐败无地自容；它又是一种凝和剂，大胆去除败类，使民心更趋一致，在马华社会里产生过相当巨大的影响。

四、唤起工农千百万：通俗

这个时期的文学语言还有通俗化的特点。所谓的通俗化风格，指的是语言为广大人民群众所熟悉易懂，不晦涩，采用的表达方式也是大众所喜闻乐见的艺术形式，作家们的创作尽量贴近现实生活，以活生生的现实生活语言作为传达思想内容的载体。作家们创作了大量的作品，如流芒的《觉醒》、啸平的《忠义之家》、悸纯的《龌龊的勾当》，朱绪改编的《教师》、《黄昏时候》等，其内容或反映矿工的斗争、思想落后者的觉悟转变，或体现人民群众与汉奸间谍的无情争斗、学生争取救亡自由的斗争等，新文学再也不是属于青年们反对旧思想、旧文化的工具，它已成为一切有益于抗战的宣传力量，通过它们唤醒千千万万爱国的人们。

通俗化的语言风格，在语言使用类别、词汇，甚至在表达方式都有了鲜明的体现。

从语言来看，因为大部分华侨都来自闽粤两省各地，方言众多，文学创作语言也以闽方面、粤方言居多；其次是马来语的部分词汇。这种情况在二三十年代的文学语言中已出现了，但是在这一时期又有新的变化。英语词汇的直接使用在本时期似乎也比较少见了，是为了更加贴近大众的生活实际，现就语言问题举一些例子来说明。

在马华文学语言中，方言的使用占了一大部分，如“番仔旗”、“红毛旗”（铁亢《洋玩具》），“到番边去呀！”（李蕴郎《古巴树》），“今晚历士甚么电火戏？”（铁亢《洋玩具》）。在闽方言中，大量的外国事物的称呼都有一定鲜明的词汇色彩，“番”字即是一个。“番仔”、“红毛”都是指外国的。“红毛”也只举其主要特征来表达。如玉米在闽南语中变为“番珠”，地瓜即为“番薯”，火柴称为“番火”等，因为都是外国来的。这种语言的命名方式，使这些远涉重洋在异域谋生的人们依然保持着以前的生活方式和思维方式，而混然未觉自己就在“番”地了。

与方言的使用紧密联系的，还有一些特别的俗、谚语，这使语言显得更加生动、活泼而又含蓄。

“在唐山，上头用武力，老糠也榨出油啦！”^①

“他们就要眼巴巴地躺着，数屋顶上的角樑挨饿过日子。”^②

“咱们俗话儿有句‘杀人放火金腰带’。”^③

俗谚语是最隐秘的文化符号，它包含着某一个地区百姓世代代生活经历的记忆和经验，能纯熟地使用这类语言的人们，才是真正把握住了语言的精要所在。

“老糠也榨出油来”，这一比喻指的是达到了日常生活中几乎不可能实现的目的，可怕的并不在于效果，而在于这种方式的恐怖与残忍。“糠”本来就极为粗砺，乃是无用的糟粕，有人异想天

① 上官彥：《非英雄史略》（1939，1），《马华新文学大系四·小说二集》，第351页。

② 斧夫：《挣扎》（1936，8，21），《马华新文学大系七·散文集》，第263页。

③ 上官彥：《非英雄史略》（1939，1），《马华新文学大系四·小说二集》，第339页。



开,想从中榨油,可见其手段之惊人。其实,相类似的说法各地都有,只不过对象不同而已,如“瘦狗也要榨出四两油”、“蚊子腹内剜油,鹭鸶腿上劈肉”等等,都与之有着十分相似的内在联系。“数角樑”是十分生动的比喻。古代房子都是木构造的,一个人到“数角樑”过日子,表示已经到了山穷水尽,无计可施的地步了。“角樑”指的是椽子,人只有躺着百无聊赖之际才会有这毫无意义的行为与举动。一个人到了这个地步,就表明了他的窘困、无奈已是何等的可怜。“杀人放火金腰带”,指的是越大胆、越蛮干的人,他们可能得到的利益会更大。“窃钩者诛,窃国者候”就是具有相同的道理。罪恶与报应的不对等性,一句话道出了社会的荒谬与混乱。

诸如此类通俗用语的使用,不仅增加了文字的表达内涵,而且有助于把作家的思想用通俗化的形式加以传达,这是文学语言在扩展影响过程中的一种策略和方式。

在应用方言俗语方面,不仅能起到塑造人物形象生动再现现实生活的作用,而且更重要的是用这样的语言,把有关抗战团结的信息,渗透到社会的方方面面,它所起的作用自然是不可估量的。

张财伯割过树胶,当过码头苦力,拉过人力车,终于存了一点钱,买了一辆牛车来赶。政治斗争对他们来说,简直就像是天外传奇,无从想像。他想去申请一个开店的营业执照,遇到小学生募捐。

“只好摸出荷包来把一个铜镲丢进小箱子里。”“什么‘国兰(国难)啦’,空的九梦(抗日救亡)啦,他总听不懂。……唐人合日本人打仗就打仗啦,关他张财伯什么事。”^①

这里的文字,采用方言的谐音和表示拉长声调的感叹词,来描绘张财伯此时的淡然心态,十分生动地衬托出广大尚未觉醒的劳动阶层对抗战募捐的心态。抗战爆发后,南洋各界纷纷捐钱捐物,支援抗战,随着战事的延长,募捐活动也不得不成为常态,广大中小學生自发到街区各地募捐,方式也多种多样,其中一种是卖纸花募捐,面对笑脸相迎的热情孩子,张财伯不好扫他们的兴,只好忍痛从自己的血汗钱中掏出一,聊为打发,说明了张财伯的思想认识对抗日是十分模糊的,把捐款当成一种负担。在谐音上,“国兰”、“空的九梦”,与其原意“国难”、“抗日救亡”相比而言,是显得多么荒唐可笑。这对张财伯来说,已经是他努力理解这些词语的意思了。“兰”、“九梦”与古代戏曲的诸多内容有着紧密的联系,他自然而然就往这方面去联想,其结果是南辕北辙,这是张财伯落后的文化知识所造成的。

而且,行文中不时出现“啦”字,带着拖长尾音的作用,有利于表示人物的思想及态度,那就是“啦”字前的内容,其实与他不相关的,拖长的尾音,正是事物关联性远近的标志,音越长,则关联性越远,可见,在张财伯的思想认识中,所有这些事,都与他毫无关系,作为一介草民,只要顾得上自己温饱已很不错了。这一段文字,用贴近现实的语言,生动而形象地描绘出广大劳苦阶层的心态和思想,是极有代表性意义的。

“他一想到生意做得不好,就恨起爱国团,因为爱国团写信给他,叫他不要再卖××货。所以,他就骂起爱国团来啦:

‘干你老母……阑鸟团……我怕阑鸟团吗?呃……’”^②

^① 李蕴郎:《转变》(1939, 5, 9),《马华新文学大系四·小说二集》,第327页。

^② 艾蒙:《大肚皮和阿明》(1939, 10, 14),《马华新文学大系七·散文集》,第588页。



张财伯对抗日捐款的负担思想乃源于认识模糊和生存不易。这里的大肚皮用十分粗野的语言，对抵制日货行为进行肆意辱骂，说明大肚皮的良心已被贪婪迷蔽了。对他来说，只要能赚钱的生意，就是好生意；只要限制他赚钱的措施，就是坏措施。文学语言绘声绘色地写出他粗野骂人的口气和内容，从另外一角度塑造出社会上另类渣滓的形象。通俗化的语言，并不因语言通俗甚至粗野而降低其艺术感染力，反而会因作家在细节上的加工与语言上组织上的得当而显出其旺盛的生命力。

马华文学语言的通俗化色彩除了体现在方言、土语等方面，还表现在传统的艺术形式也被重新启用，以达到鼓舞人心的功用，这也是马华文学语言发展过程中一个十分独特的阶段。

如陈南的《老将报国记》用的是传统的章回体小说形式，有回目，如“将计就计李福林精忠报国”、“弄巧成拙宫崎繁损将折兵”，而且叙述的口吻乃是传统的说书方式，如“话说”、“列位呀！”等说书人常用的词汇，有结尾还以诗句来概括。这是人们喜闻乐见的说书。黄嫫云的《良姆教子》采用闽南方言，用民谣的形式写长篇叙事诗，颂扬广大百姓的爱国热情，“海深有底天无边，天高海深水青青。做人应该守正义，尽忠报国正合宜。无国有钱无路用，爱国应该赛过钱。千般万事且免讲，且讲良姆教儿子。”诗歌采用了古代诗中的赋比兴及对仗、押韵等手法，换韵灵活，贴近方言的发音，琅琅上口，颇具特色。使用方言与文字之间，作者巧妙地选择地音、义均近的词，既保留了方言发音，又不会扭曲字的本义，这就需要颇高的文字修养。如“三更冥半来入货，暗想我子只样做，天光就共福奇讲，住人地头着守法，公班牙人那查知，我子你着听母话。”这里的用语“三更冥半”即“三更半夜”因平仄而调序；“只样做”，是“这样做”；“共福奇讲”，“向福奇讲”，等。音、义皆能照顾周全，着实不易，这样传唱，就易于传播爱国故事了。

通俗化的语言与表达，并不意味着文学水准的降低，重要的是它所传达出来的力量能深深打动读者的心，引发强烈的感情共鸣，这才是语言所要传达的境界。这个时期的通俗化语言，在唤起广大民众的抗战决心和热情上，起过积极意义，这就弥足珍贵了。

结语

抗战时期的马华文艺不仅配合了中国的抗日救亡运动，唤起了马来亚广大华侨的爱国热情，而且也获得了英殖民当局的默许，特别是 1939 年以后，马来亚有逐渐被卷入战争的危險漩涡之中，所以马华文学不只是为着中华民族的存亡而奋斗，而且也为了全人类的正义与自由而奋斗。马华文学语言风格所形成的几个特点，也都是在这样的社会背景下形成发展起来的。

从以上几个不同的国家而相同的文学语言风格来看，说明了在抗战时期的文学语言风格特点，具有一定的共性。悲慨、雄浑、辛辣、通俗，这些风格特点，表面上虽有许多不同，却都围绕着抗战而展开。悲慨者，乃是有感于战争的苦难，奋袂而起的决心；雄浑者，乃是代表整个民族而呼出的呐喊，如滚滚江河，势不可遏，如崩天裂石，摧枯拉朽；辛辣者，乃是对丑类的针砭，对恶者的鞭挞；通俗者，乃是面对民众的所进行的宣传与鼓动，让抗战的思想能够深入人心，最大程度地体现出文学语言的社会效用。当然，因为每一个国家的华文文学发展及社会基础不同，每个国家的语



言风格也会略有差异，在此就不再赘言了。

科学研究从来是没有止境的，文学语言研究也不例外。以上的研究，只是对某个特定时代文学语言风格作宏观和整体性的描述，许多具体问题并没有深入。如一般的语言是如何转换为文学语言的？其形成机制又是如何运作？文学语言学理论又将怎样影响文学创作？从文学语言的角度来看待作家个体创作，它与社会思潮、时代变化等的关系又是如何？文学语言的个性特点、时代特点、民族特点等之间又有什么关系？诸如此类的问题，都需要研究者付出巨大的努力，一代代地不断推进和深入。


参考文献

- 上官彥.《非英雄史略》(1939, 1),《马华新文学大系四·小说二集》,第 339 页
- 上官彥.《非英雄史略》(1939, 1),《马华新文学大系四·小说二集》,第 351 页
- 云 览.《翻脸》(1938, 11, 9),《马华新文学大系七·散文集》,第 417 页
- 艾 蒙.《大肚皮和阿明》(1939, 10, 14),《马华新文学大系七·散文集》,第 587 页
- 艾 蒙.《大肚皮和阿明》(1939, 10, 14),《马华新文学大系七·散文集》,第 588 页
- 叶冠复.《静的怅惘》(1940, 4, 4),《马华新文学大系七·散文集》,第 481 页
- 吕叔湘.《把我国语言科学推向前进》,根据 1985 年 10 月 22 日在中国语言学会成立大会上的发言记录整理
- 吕叔湘.《语言和语言学》,《语言学习》(北京),1958 第 2,3 期
- 刘 思.《来唱歌》(1939, 4, 9),《马华新文学大系六·诗集》,第 196 页
- 李荣启.《文学语言学》,人民文学出版社 2005 年 5 月版,第 4 页、第 73 页
- 李蕴郎.《转变》(1939, 5, 9),《马华新文学大系四·小说二集》,第 327 页
- 佐 丁.《剃刀》(1938, 8, 12),《马华新文学大系七·散文集》,第 601 页
- 林 晨.《导演先生》(1941, 1, 28),《马华新文学大系四·小说二集》,第 593 页
- 林 晨.《导演先生》(1941, 1, 28),《马华新文学大系四·小说二集》,第 596 页
- 斧 夫.《挣扎》(1936, 8, 21),《马华新文学大系七·散文集》,第 263 页
- 乳 婴.《八九百个》(1938, 1, 11),《马华新文学大系四·小说二集》,第 250 页
- 乳 婴.《八九百个》(1938, 1, 11),《马华新文学大系四·小说二集》,第 260 页
- 乳 婴.《逃难途中》(1938.6.19),《马华新文学大系四·小说二集》,第 229 页
- 铁 亢.《在动荡中》(1938, 6, 19),《马华新文学大系四·小说二集》,第 366 页
- 铁 亢.《试炼时代》(1938, 8, 26),《马华新文学大系四·小说二集》,第 454 页
- 高 扬.《黄浦江中的巨雷》(1937, 11, 21),《马华新文学大系四·小说二集》,第 143 页
- 流 冰.《在血泊中微笑》(1938, 5, 12),《马华新文学大系四·小说二集》,第 147, 148 页
- 啸 平.《失火》(1937, 11),《马华新文学大系七·散文集》,第 496 页



紫 焰. 《招牌的命运》(1937, 9, 15), 《马华新文学大系七·散文集》, 第 363 页

蓬 青. 《十月的烽火》(1939, 10, 20), 《马华新文学大系六·诗集》, 第 327 页

	Name and Surname (姓名) : SU YONGYAN
	Highest Education (最高学历) : PhD. Of Literature
	University or Agency (任职院校或单位) : Chinese Language & Literature Department, Xiamen University
	Field of Expertise (专业领域) : Modern Chinese literature and south-east Asian Chinese literature
	Address (地址) : 204#216, Xiamen Qianpu North district yili, Xiamen Fujian, P.R.China

