

啼血的行吟「台湾第一才子」吕赫若的小说世界

台湾作家研究丛书

沈庆利 著

作家出版社

研究叢書

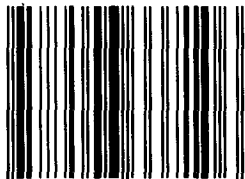
第六卷

丛书主编 赵遐秋 金坚范

这十一部专著，或评传，
或作家论，或作品论；同是评
传，有的偏重文学传记，有的
则多一些评论色彩。不论专
著形式是什么，它们无不真
实地总结了台湾文学发展在
某一个时期某一个方面的文
学实绩、文学创作的经验。
这，确是值得我们台湾文学
研究界可喜可贺的。

——陈映真

ISBN 7-5063-3710-X



9 787506 337106 >

ISBN 7-5063-3710-X

总定价：200.00 元（全十一卷）

啼血的行吟「台湾第一才子」吕赫若的小说世界

沈庆利 著

作家出版社

丛书主编 赵遐秋 金坚范

台湾作家研究丛书

第六卷

研究叢書

图书在版编目 (CIP) 数据

啼血的行吟——“台湾第一才子”吕赫若的小说世界/
沈庆利著. - 北京: 作家出版社, 2006.7

(台湾作家研究丛书/赵遐秋, 金坚范主编)

ISBN 7-5063-3710-X

I. 啼… II. 沈… III. ①吕赫若-人物研究②吕赫若-小说-文学评论 IV. ①K825.6②I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 073979 号

啼血的行吟——“台湾第一才子”吕赫若的小说世界

作者: 沈庆利

责任编辑: 冯京丽

装帧设计: 张晓光

出版发行: 作家出版社

社址: 北京农展馆南里 10 号 邮码: 100026

电话传真: 86-10-65930756 (出版发行部)

86-10-65004079 (总编室)

86-10-65389299 (邮购部)

E-mail: wrtspub@public.bta.net.cn

<http://www.zuojia.net.cn>

印刷: 紫恒印装有限公司

开本: 880×1230 1/32

字数: 219 千

印张: 9

插页: 3

版次: 2006 年 7 月第 1 版

印次: 2006 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-5063-3710-X

总定价: 200.00 元 (全十一卷)



作家版图书, 版权所有, 侵权必究。
作家版图书, 印装错误可随时退换。



作者简介

沈庆利 1970年生，1996年毕业于北京师范大学，获博士学位并留校任教，2001年起任北京师范大学中文系副教授至今。主要从事中国现当代文学、两岸三地文学比较研究。先后在中国大陆、台湾、香港及韩国发表学术论文四十余篇。

台湾作家研究丛书

- 第一卷 台湾新文学之父——赖和
- 第二卷 张我军评传
- 第三卷 冰山底下绽放的玫瑰——杨逵和他的文学世界
- 第四卷 吴浊流：面对新语境
- 第五卷 乡之魂——钟理和的人生与文学之路
- 第六卷 啼血的行吟——“台湾第一才子”吕赫若的小说世界
- 第七卷 林海音评传
- 第八卷 陈若曦：自愿背十字架的人
- 第九卷 生命的思索与呐喊——陈映真的小说气象
- 第十卷 大地之子：黄春明的小说世界
- 第十一卷 自我完成 自我挑战——施叔青评传

丛书顾问： 金炳华
 陈映真

中华文化和台湾文学

——代总序

陈映真

在金炳华先生指导下,由赵遐秋、金坚范两位先生主编的“台湾作家研究丛书”第一批研究成果、十一部专著就要出版了。

这十一部专著是:刘红林的《台湾新文学之父——赖和》,田建民的《张我军评传》,樊洛平的《冰山底下绽放的玫瑰——杨逵和他的文学世界》,石一宁的《吴浊流:面对新语境》,江湖的《乡之魂——钟理和的人生与文学之路》,沈庆利的《啼血的行吟——“台湾第一才子”吕赫若的小说世界》,周玉宁的《林海音评传》,汤淑敏的《陈若曦:自愿背十字架的人》,赵遐秋的《生命的思索与呐喊——陈映真的小说气象》,肖成的《大地之子:黄春明的小说世界》,以及白舒荣的《自我完成 自我挑战——施叔青评传》。这十一部专著,或评传,或作家论,或作品论;同是评传,有的偏重文学传记,有的则多一些评论色彩。不论专著形式是什么,它们无不真实地总结了台湾文学发展在某一个时期某一个方面的文学实绩、文学创作的经验。这,确是值得我们台湾文学研究界可喜可贺的。

这套“台湾作家研究丛书”的主编请我为该丛书作序,我备觉荣幸,却也诚惶诚恐,深感自己才疏学浅,力不从心。再三思忖,又觉盛情难却。近期,我曾有一篇题为《中华文化和台湾文学》的演讲辞,似

能勉强交差,征得主编同意,放在卷首,以为“代总序”,是为敬意。

一、前 言

一个民族的文学,是那个民族的文化的一个璀璨的组成部分;一个民族的文学,以那个民族的语文之审美的形式,表现其民族文化的心灵;而一个民族的独特文化,酿造了那个民族的文学独特的风格与特色。这都是毋庸赘言的共识。

而像中国这样一个幅员辽阔、人口众多的民族,中华文化和与之相应的中华文学丰富多彩,丰富繁荣。其中既有鲜明的民族共性和同一性,同时也有突出的地方的、历史的独特性。

时间的限制,不允许我们在此论及台湾原住各民族的文化 and 他们的口传文学。

中华民族最早在台湾留下劳动与生活的踪迹,可上溯到第3世纪的三国时代。然而中华民族的典章制度和文明教化在台湾岛上实践,要等到明郑入台时的17世纪60年代以后,设立府、县,任命府尹、知县。同时,随着郑成功入台的大陆著名文人学士,借着明郑当局广设官学,积极建设以科举为经纬的文化教育体系,大大提高了中华文化在台湾的影响。由较早的沈光文及后来的沈佺期、辜朝荐等人的创作,留下了台湾第一批台湾地方文学作品,动情地表现东渡流亡之人对故园乡关的怀思和立志恢复明室的情怀。

1683年,与清王朝对峙的明郑败亡,台湾收复后,大量的大陆闽粤移民涌入。在清统治下,官学更加普及,而科举制度更加正规化,中华文化和文学更加昌盛。此时大陆来台的游宦作家,例如郝永和,留下杰出的游记、诗歌、散文和地理学笔记。而鸦片战争失败后,中国国势遭到沉重打击。这期间的各家作品,或关怀民生疾苦,或歌咏亚热带宝岛乡土风光。另有姚莹、沈葆楨、丘逢甲等文武双全的知识分子,写下了保国忧时、抗击帝国主义的视野空前开阔的作品,表现

了现代意义的爱国主义和民族主义的思想感情，壮怀激越，动人心弦。

二、台湾的殖民地化和台湾新文学的发展

1895年，台湾依耻辱的《马关条约》割让日帝，沦为殖民地。在异族统治下，遗民作家如丘逢甲、洪弃生和连雅堂等人，留下了哀国破之惨痛、砥砺汉节的作品，使他们成了殖民地台湾的第一代反帝抗日作家。

1915年，长达二十年之久的台湾农民武装抗日斗争全面失败。1920年左右，台湾人民改变抗日策略，展开“非武装抗日”时期。与之相适应，台湾新文学运动便在这一波现代抗日民族、民主斗争中发轫、成长与成熟。受到祖国大陆五四新文学运动的直接影响，以东京为基地，以汉语白话文为主要语文，由留日台湾知识分子先后编刊的杂志《台湾青年》、《台湾》和《台湾民报》等为言论阵地，发动了一场台湾的新旧语文革命和相应的新旧文学革命。在理论资源和文学创作上，台湾新文学直接受到陈独秀、胡适之、鲁迅、郭沫若等人的影响。岛内主张以汉语白话文和新文学体裁创作的阵营，与主张仍然使用文言文和旧文学体裁的一方展开激烈的争锋，结果旧派不敌新派，台湾新文学在日帝统治下的台湾宣告其胜利。

台湾新文学的登场，是作为台湾反日民族、民主运动之一翼而发展的。而在日帝强权统治下已经二三十年，强行日语同化教育的环境下，台湾新文学作家赖和、杨云萍、杨守愚、朱点人、杨华、张深切、吕赫若、吴浊流等小说家，绝大多数仍坚持以汉语白话文写作，在题材上一律宣扬反日帝、反封建的思想意识，表现了他们在日帝统治下

坚守中华文化、顽强不屈的抵抗的英姿。

三、殖民地下坚决守卫民族精神 和民族语文的斗争

台湾居民大半为大陆闽粤移民,口说闽粤方言,与以中国北方方言为基础的普通话颇难相通,加以日帝据台,使台湾人民无法共有中国现代共同语形成的经验,又加上日人处心积虑收夺台湾的闽客方言,以强制教育灌输日本语剥夺台湾人民的母语,有识之士痛感到在殖民地下丧失民族语的危机。19世纪30年代初,台湾抗日进步文坛内部,为了文学大众化和提倡大众语文,发生了所谓“台湾话文”论争。

以黄石辉、郭秋声为中心的一派,觉察到白话文对一般台湾劳动人民无异新的文言文,因而主张把闽南方言文字化。这显然是当时“文艺大众化”和“大众语文建设”在殖民地台湾条件下特殊的提法。另外则有以廖毓文、林克夫、朱点人等为中心的,坚持自学地推广汉语白话,使白话文进一步大众化而以“台湾话文”的建设为多余的一派。这使人想到鲁迅和瞿秋白也主张不同策略的大众语方策。

值得一提的是:汉语方言的表记和表音从来会遇见难解的问题。激烈主张建设“台湾话文”的黄石辉、郭秋声皆反对以罗马化解决,避免母语脱离民族语言表现系统,主张以传统六书的原理研究方言表记,也主张方言文字化最终形成全民族可以共通的表音和表记。激烈的语文革命,目的在解决殖民地下的大众语问题,以寻求对广泛大众宣传、教育、启蒙和煽动手段的答案。而欲达到此目的,又决不牺牲中华文化的语文资产与传统!

80年代“台独”文学论起。其论者以“台湾话文运动”为“台湾

文学抗拒中国白话文”，是“台湾文学主体意识”之表现。但新的数据显示，黄石辉在面对白话文派究问台湾不是一个独立国，何需倡导“台湾乡土文学”时，黄石辉明确回答，正因台湾非独立国，才倡导“台湾乡土文学”而未倡导“台湾文学”。“台独”文论的曲解捏造，在史实面前成为徒劳！

四、在残暴的“皇民文学”高压下 坚持中华文化的民族气节

殖民制度带给被殖民民族最大的灾难是收夺其民族母语，以制度化的民族歧视挫折其民族自尊，迫使被殖民者在社会、政治和精神上奴隶化。

1940年后，日帝扩大对华南及南太平洋的侵略，除了强化对台湾、朝鲜及其在华日占区的劫掠与镇压，并在这些地区施展各种精神和心智的控制，强力宣传日本皇国思想与战争意识形态。在文学领域上，则在台湾等地推广支持和宣传向日同化和日帝侵略战争的“皇民文学”。

但是，“皇民文学”除了周金波和陈火泉等极少数汉奸文学家，日统下台湾作家都采取消极不合作态度，引起日本当局与在台日本官方作家的不满。1943年以西川满、滨田隼雄为首的战争派作家，公开抨击台湾现实主义文学的“鄙陋”和缺乏为“圣战”服务的意识，为“狗屎现实主义”文学。在严峻形势下，以杨逵为首的一些台湾作家公开反驳。杨逵发表《拥护狗屎现实主义》，为台湾人现实主义文学辩诬，维护了战时下台湾文学的尊严。

环顾当时日帝支配下的东北亚，在日本法西斯主义威暴下，在日本、朝鲜和伪满都有大量的作家——包括曾经抵抗过日本侵略政策

的左派进步作家,大面积向日本法西斯军部“转向”投降,写下不少支持日帝扩张政策的作品,至今成为日本与韩国文学史的耻部与痛处,无法清理。相形之下,台湾的转向附日作家只有周金波、陈火泉等极少数,作品粗糙、数量极少,影响不大。应该指出,自鸦片战争及日帝据台以来,“帝国主义加诸中国最大的伤害在于台湾,中国文学中反映对帝国主义之抗争最为动人的作品也在台湾”(陈昭瑛,1996)。

五、克服民族内伤,坚持台湾文学的 中华民族属性

1945年8月日帝战败投降,10月,中国政府代表在台北正式受降,台湾从殖民地枷锁中解放。台湾人民在欢庆之余,自动地提出了去殖民化,积极自觉地推动“中国化”和“把我们的母语抢回来”的运动。在语言政策上,主张“恢复闽南话作为中国方言的地位”予以尊重与重权,禁止日语,从而在民族方言基础上推行“国语”(普通话)。

可惜国民党当局无心顺应当时全国性要求“民主化”、“和平建国”、“反对内战”的广泛舆情,加上接收日产官员贪渎成风,朋比为奸,1946年夏,国民党打响国共内战,致社会动荡、政治不安、民生凋敝。1947年2月台湾爆发二·二八事变,民众的要求也是民主化、反内战、高度自治、和平建设。3月,国府当局以武装镇压,造成流血惨变,两岸民族团结与和睦受到重大内创。

但就在3月流血镇压后八个月,来台进步的省外知识分子歌雷、雷石榆、骆驼英、孙达人、萧荻等人,与团结在杨逵身边的本地知识分子欧阳明、赖明弘、周青、张光直、赖亮等人,以当时《新生报·桥》副刊为基地,热情洋溢地展开“如何重建台湾新文学,使之成为中国新文学无愧的一部分”的议论。经1947年11月到1949年4月长期论

议,取得了这重要成果:

(1)参与议论的省内外人士,即使在1947年3月血洗后,也取得了这重要共识,即“台湾和台湾文学是中国和中国文学不可分的组成部分!”

(2)省外作家和文论家比较系统地介绍了中国30年代以迄40年代左翼文学和抗战文学的理论。

(3)对杨逵先生所主张深入台湾社会、深入台湾民众、写台湾人民生活与心声的作品,为当时所急需的“台湾文学”这一见解,议论各方都取得了共识。

(4)杨逵高瞻远瞩地提出坚决反对台独,反对国际“托管”台湾,说凡有为“台独”、“托管派”服务的文学是“奴才的文学”,今日视之,尤有重大意义。

可惜的是,1949年4月,国府在台当局发动“四六事件”,逮捕台北进步学生和《新生报·桥》副刊的重要作家。杨逵被捕入狱,判刑十二年,给予当时校园内和文化界民主力量巨大的打击,“重建台湾新文学”之议论戛然而止,至今绝响。

六、反抗文学之恶质西化,主张台湾文学 复归于中国人立场和中华主体

反共文学和现代主义文艺自1950年后支配了台湾文艺界长达二十年之久,而弊端丛生:即极端的形式主义、虚无主义和个人主义,对西方文论、西方创作技巧的恶质模仿,表现语言的晦涩,失去文艺创作上的民族风格和形式等,使文学走进了死胡同。

1970年保卫钓鱼台运动在海外激发了左右分裂。保钓左派推动重新认识中国革命和中国30年代以降文学和文论的运动。这运动头一次冲破了内战与冷战文艺的统治意识形态。现实主义、大众

文学、民族文学的理论冲击着一代被西方现代主义统治的知识分子。1971年,留美回台的知识分子唐文标向台湾现代主义诗提出了严厉批判,主张诗歌的大众性和民族性,引起轩然大波,沉重地打击了“现代主义”文学的威信。

1977年至1978年,国府当局以有人主张“工农兵文艺”的红帽子,扣向主张现实主义、文学的大众性、民族形式和民族风格,反对外来殖民性文学的一批人,在大报上搞点名批判,并筹开“国军文艺大会”,准备全面镇压。后来经过胡秋原先生、徐复观先生、郑学稼先生向当局力谏,才阻止了一场大的文字狱。

在这一场论争中,“乡土文学”派主张在思想上、创作方法上反对外来西方文论的统治,使台湾文学复归于中国人立场和中华文化,在创作方法上要深化现实主义,表现中华文学的民族特质与风格。

七、反动、反民族的80年代及其斗争

1979年,在台湾战后资本主义发展过程中与中国民族经济脱钩,而以独自の“国民经济”在依附外资下成长出的台湾资产阶级,有要求其阶级政治份额的“党外”反蒋、亲美、反共的“民主化运动”。1979年,这运动在高雄点燃了“高雄美丽岛事件”,冲毁了国民党长期的排外独占的政治。而由于美国护航,加上运动本身反共亲美性格,台湾资产阶级民主运动很快浸染了同样具有反共、亲美、反华性质的“台独”倾向。

1987年,蒋经国去世,李登辉继位,出人意外地利用政权资源全面推动“台独”反民族进程。2000年陈水扁取得政权,把反民族“台独”政治又推上一个台阶。

与之相应,“台独”思想和意识形态在台湾有显著发展。“台湾民族论”、“爱台湾论”、“台湾土地与血缘论”、“台湾意识论”、“台湾主体意识论”等,一时沸沸扬扬,一定程度冲击了台湾政治和社会生活,取

得论述霸权。

而台湾文学界也产生了相应的变化。在文论上“台独”派提出了“台湾文学独特性论”、“台湾文学与中国文学无关论”和“台湾文学主体性论”，基本上是“台独”政治在文学上的反映。在文学教育上，受到“台独”当局的直接支持，广设独立的台湾文学系所，宣传和教育反民族的台湾文学论，形势是严峻的。

另外，台湾当局“行政院文化建设委员会”也以丰沛的资金与资源，组建“国家台湾文学资料馆”，以台湾文学为“国家文学”。此外，并结交外国、特别是日本右派学者为反民族“台独”文学写书写文章、出版书刊，办“国际研讨会”，出钱出力为“支独”外国学者出书，鼓励他们为皇民文学史翻案，为“台独”文学论的建构出谋献策，形势也比较严重。

然而，十多年来，在反对净化和美化皇民文学的批判上，在反对以日本藤井省三为首的日本支独台湾文学研究上，在反对“台独”派以“台独”台湾史观炮制台湾文学史分期理论的斗争上，我们坚持了及时的，切中要害理论和学术的批判与斗争，没有让“台独”派占上便宜。

八、结 论

大约在1935年，即日帝窃据台湾已四十年，离日帝自台败退仅十年之时，台湾总督府编纂了《台湾警察沿革志》。其中第二大卷依据殖民地大量公安档案，历述自1920年代以降台湾反日抗日思想启蒙运动、民族运动、政治运动、阶级暨社会运动。在其总序中说，台湾改隶日本已四十年，但人民反日抗日运动前仆后继，殆无间断。究其主因，乃在台民有强烈(中华)民族意识，以中华五千年文化为荣。其原文如下：

……关于本岛(台湾)人的民族意识问题,关键在其属于汉民族系统。汉民族向来以五千年的传统民族文化为荣,民族意识牢不可拔……虽已改隶四十余年,至今风俗、习惯、语言、信仰等各方面仍沿袭旧貌,可见其不轻易抛弃民族意识……本岛人又视(福建、广东)为父祖坟墓所在,深具思念之情,故其以支那为祖国的感情难以拂拭,乃是不争之事实。故自改隶后,……仍有一些本岛人频频发出不满之声,以至引起许多不祥事件,此实为本岛社会运动勃兴之主要原因……

(《台湾社会运动史》卷一,创造出版社,台北,1983)

这说明了日据下台湾新文学为什么表现出始终如一、坚定不移的中华民族文化与精神之根源所在。

中华文化独一的特质,在于它以汉字为基础建构起来的典章、韵律、人文、思想体系。

这一文化体系,在境内成为强大的文化、思想及感情的凝聚力,藉以将以汉族为中心,边境各非汉族民族群体为成员,化育凝合起来,创造一个大汉族共同体的想象,而逐渐形成一个古典意义上的中华我族意识。而在境外,一直达至19世纪中鸦片战争后,中国国势崩解之前,在东北亚的朝鲜和日本、法国入侵前的越南,都形成以汉字、汉语音及中华文化为主要根干的汉文化圈,这都是不争的事实。

前面说过,中华文化泽被台湾始于16世纪的明郑。自斯三百余年以来,历经中国统一,鸦片战争后被迫开港,日帝割台后沦为殖民地,光复后又成为外国势力干预中国内政的前沿基地,至80年代又吹起一股自1940年初日帝“皇民化”运动以来未曾有过的反民族的分裂主义风潮。然而正是在这帝国主义侵华史的磨难中,特别激起了台湾近三百年来历代遗民和移民,以数千年中华文化的积淀和基因,抗击外来势力,坚守民族文化的主体认同,发而为历代不息的强

烈的爱国主义传统。

而从台湾文学史以观,台湾是帝国主义侵袭中国最集中、最严重的受灾区。因此,在国破家亡的现实中成长的台湾文学,不论是以传统体裁或现代体裁表现,其反映坚守中华民族文化的骄傲,誓不臣夷,而奋力抗击帝国主义的艺术表现、最大无畏、而且最动人的作品,较诸包括伪满在内的广泛日占区,也以台湾最多。

台湾文学有伟大光荣的爱国主义传统,有强烈的以中华文化为根柢的中华民族精神,是台湾文学的骄傲。虽然在当下台湾文学正遭逢自 40 年代日帝“皇民文学”压迫以来未曾有过的反动,即反民族“台独”文学的逆流,但只要 we 坚持台湾文学的爱国主义传统精神不动摇,坚持斗争,就一定能克服一时的横逆,取得胜利!

目 录

第一章 叛逆者的崛起	1
第一节 叛逆的种子在灵魂中生根	2
第二节 早期人生体验与家族叙事	17
第二章 红色文艺青年	35
第一节 走向左翼文学	36
第二节 多样化的艺术追求	48
第三章 《牛车》时代	62
第一节 《牛车》与上世纪 30 年代海峡两岸社会	62
第二节 《牛车》与吕赫若小说的思想特质	75
第四章 殖民地与女性	87
第一节 女性悲剧与传统文化之悲哀	88
第二节 女性悲剧与殖民地苦难	104
第五章 扯不断的文化根系	116
第一节 民风民俗：汉文化根系的生动呈现	117
第二节 面对传统：在反思和归依之间	141
第六章 于夹缝中抗争	155
第一节 面对皇民化政治高压的“阳奉阴违”	156
第二节 自我批判与男性软弱者形象的塑造	184
第七章 叛逆者的陨落	198
第一节 台湾光复后的吕赫若及其创作	198
第二节 悲壮的人生谢幕	210

第八章 诗性的追求	228
第一节 吕赫若小说的诗性特质	228
第二节 吕赫若小说诗性艺术的文学渊源	246
结 语 在斗士和艺术家之间	258
主要参考书目	267
后 记	269

第一章 叛逆者的崛起

今天的人们大概已很难记起吕赫若这个普普通通的名字了。

这位日据时期最重要的台湾作家之一；这位才华横溢，集小说家、声乐家和剧作家于一身的“台湾第一才子”；这位因着追求社会理想，为反抗当时的国民党强权与专制而进行了英勇斗争的不屈斗士；这位在二·二八事变的白色恐怖中挺身而出，冒着生命危险从事秘密工作，年仅三十八岁就献出了宝贵生命的革命先驱，以他独特的创作风格与不凡的艺术才华，在台湾文学史、艺术史及整个文化史上留下了浓墨重彩的一页。而他那浪漫传奇的一生、坚贞顽强的个性，也为包括台湾作家在内的中国现代知识分子树立了一种人格典范；他那为寻求真理虽九死而未悔的崇高人格，更是作为一笔宝贵的精神财富，值得后人很好地继承与发扬。

在本章里，笔者试图运用传统的传记文学批评方法，在勾勒出吕赫若主要的人生历程和轨迹的同时，尽可能探究一下他那独特的人生体验在其小说中留下的印痕。尽管在一些新锐批评家眼中，传记文学批评方法显得不无“过时”与陈旧，但笔者始终怀疑的是，离开了作家独特的人生经历与体验，我们能否真正理解其独特的文学创作呢？正像19世纪法国著名理论家丹纳所说，一部作品几乎蕴藏着作

家全部的人格与体验，“他的性格、他的教育、他的生活、他的过去和现在、他的情欲、才能、德行和恶习、他灵魂和行为的每一部分都在他所思考和写作的东西上留下了痕印。”^①连对传记文学批评持有偏见的形式主义批评家韦勒克也不得不承认：“一部文学作品的最明显的起因，就是它的创造者，即作者。因此，从作者的个性和生平方面来解释作品，是一种最古老和最有基础的文学研究方法。”^②

第一节

叛逆的种子在灵魂中生根

在吕赫若三十八年的人生历程中，既有深刻的失意与痛苦，又有着在“圈子”里的大红大紫，可谓经历过少见的大起大落；他经历过一系列时代剧变中的重大事件，而且始终处于时代风口的浪尖上；他本人的社会地位、政治立场、人生追求也随着时代的沧桑变化而发生了诸多变异。但有一点，也即吕赫若个性中最本质的一点始终没有变：那就是他那根深蒂固的叛逆性格。笔者认为，如果把吕赫若的性格比作一个完整而复杂的系统，那么“叛逆”倾向就应该是这一系统的中核。吕赫若性格的其他各个方面，都是由这个中核裂变而成的：他从其祖辈那里继承了不屈不挠永远抗争的叛逆精神，小时候他“叛逆”着自己的封建地主家庭，“叛逆”着自己的父亲；为了实现叛逆，他

① 易漱泉等选编：《外国文学评论选》（上册），湖南人民出版社1982年版，第391—392页。

② [美]韦勒克、沃伦著、刘象愚等译：《文学理论》，生活·读书·新知三联书店1984年版，第68页。

很早就义无反顾地选择了左翼文学之路,通过文学创作宣泄着自己的叛逆情绪;后来,吕赫若又叛逆了自己的艺术才华,叛逆了自己的阶级出身,最终叛逆了整个社会,为着一个难以企及的社会理想献出了他的一切:名誉、地位、才华、家庭与爱情,乃至那最可宝贵的年轻生命。

当然,正如任何概括与抽象都有一定的危险性一样,当把叛逆看作吕赫若性格中最核心与最本质的一个方面时,笔者希望这样的概括不要人为地遮蔽了吕赫若性格系统的其他方面,尤其是吕赫若个性中那些丰富多彩乃至复杂矛盾的方面。

一、时代之愤怒

吕赫若,原名吕石堆。1914年生于台中县丰原镇潭子乡栗林村(日据时期为台中州丰原郡潭子庄校栗林百零七番地)。而为什么吕赫若给自己取了一个“赫若”的笔名,说法也不一。一般认为他因崇拜朝鲜作家张赫宙而给自己起名为“赫若”,有的论者还进一步分析,“‘若’表示比张氏年轻的意思”^①。林至洁则认为:“吕赫若采用‘赫若’作为笔名,主要是撷取他所敬佩的两位左翼作家——其中一个为中国的郭沫若,另一个则是朝鲜作家张赫宙。他各取其中一字组合而成。”^②吕赫若的儿子吕芳雄先生则在自己的回忆录中认为,笔名“赫若”两字的意思是“希望做一名赫赫有名的年轻人”^③。究竟哪一种说法更为可信,在没有找到充分的资料之前,恐怕是难以确证的。

① 林明德:《吕赫若的短篇小说艺术》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第25页。

② 林至洁:《期待复活——再现吕赫若的文学生命》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第14页。

③ 《吕芳雄回忆录》未刊本,第11页。《吕芳雄回忆录》目前尚未正式出版,承蒙台湾清华大学中文系教授吕正惠先生惠寄。

让我们先把目光投向吕赫若所处的时代背景,一些与这个忠实的时代之子密切相关的重大历史事件,开始浮现在我们的视野中。因为正是这些重大的历史事件,连在一起就构成了文学家吕赫若生存与成长的主要社会环境。吕赫若生活在一个充满愤怒和制造叛逆的时代。那是一个充斥着刀光剑影、风云激荡的时代。灾难、不幸、黑暗与专制,以及对社会正义和理想的火热追求,激情燃烧的青春、前仆后继的抗争与残酷的暴力镇压、令人窒息的政治独裁在那个时代里同时并存。

吕赫若出生前二十年的1894年,旧历称之为“甲午年”,中日甲午战争爆发。经过明治维新、在亚洲首先完成了近代化之改造的日本,对长期积贫羸弱但又广袤辽阔的中国,早就窥伺已久。而腐朽无能的满清政府在这场海战中再次一败涂地,为近代百余年的耻辱史又涂上了重重的一笔。次年,也就是吕赫若出生前十九年的1895年,这一年的4月17日,《中日马关条约》签订,清政府被迫将台湾割让给日本。台湾,这个原本远离甲午战火的美丽宝岛,却成了丧权辱国的满清政府的替罪羔羊。当时冥冥之中尚不知在何处的吕赫若即使有灵,恐怕也不会完全意识到这一事件对未来的自己,将会产生怎样的影响,但一出生就落在了日本殖民统治的无形氛围中,却成为他无可选择的事实。

自己祖祖辈辈生活的家园被割让给日本的消息传到台湾本岛之后,登时舆论大哗,台湾人民愤慨至极。为了摆脱这一厄运,台湾绅民把最后一线希望押在了西方列强的“国际同情”上,希望能诉诸“公法”保全台湾。他们于5月23日宣布成立“台湾民主国”,推举台湾巡抚唐景崧为“总统”,试图以此拒绝马关条约。但与日本帝国主义一样惟利是图、侵略成性的西方列强又哪里能主持公道?台湾最终落入日本殖民者手中。

日本强占台湾后,台湾同胞纷纷投入到誓死抗敌的武装斗争中。如自1895到1902年期间、号称“抗日三猛”的简大狮、柯铁虎、林少

猫等人分别在台湾北部、中部和南部领导的抗日游击运动，就曾经牵制了不少日军。这些此起彼伏、经久不息的反抗斗争，使殖民主义者极为头痛，日本军国当局在短短三年内被迫三易总督，甚至萌生了“台湾卖却论”的想法。后来在殖民统治者的残酷镇压下，台湾人民才逐步由武装对抗转入到较为隐蔽的文化斗争。在广大文人群体中自发兴起的“汉学运动”，就是这种文化斗争的表现形式之一。不过，在祖国大陆爆发辛亥革命前后，台湾岛内的武装斗争再次达到高潮。1915年，吕赫若出生的第二年，由余清芳等人领导的武装起义爆发，殖民当局惊恐万状，出动大量军警进行了血腥镇压。起义失败后，被处死者达六百余人，被屠杀的群众则达到了数万人，可谓是武装抗日斗争中相当惨烈的一次。^①

日本殖民当局对台湾的统治，即使与英、法、美等国对各自殖民地的统治相比，也要专制和残酷许多。在政治上，日本殖民政府设总督为台湾最高统治者，总督具有至高无上的权力。1896年，日本国会通过法案，授权台湾总督可以发布与法律同等权限的行政命令。日本还在全岛建立了一套严密而凶残的警察网络系统。警察不仅严密监视着台湾普通民众的日常生活，还可以随意扩大自己的权限，介入地方事务。吕赫若小说中经常出现的不可一世的“大人”形象，就是这些日本警察的真实写照。依靠一系列所谓“警察严惩制”、“保甲连坐制”、“土地官有化”、垄断性贸易等政治经济措施，殖民当局在严密防范和残酷镇压台湾人民反抗斗争的同时，又疯狂掠夺台湾本土的产品与财产，把整个台湾变成了日本的原材料供应基地；另一方面，为了达到长期霸占台湾的目的，殖民政府还大力推行文化同化政策，企图从文化心理人格上把台湾人塑造、转变成“日本人”。针对这一点，台湾总督石元二郎在谈及1919年发布的《台湾教育令》时，曾

^① 吕良弼、汪毅夫：《台湾文化概观》，福建教育出版社1993年12月版，第19页。

说得非常露骨：“台湾之教育，以启迪岛民智能、涵养德性，普及国语（按：指日语。），使具备成为帝国主义臣民之资质与特性。”^①在殖民政府的倡导与压力下，台湾各地纷纷成立了“风俗改良会”、“日语普及会”，以配合殖民者的同化与奴化教育。这种文化同化政策，在日本发动全面侵华战争之后，更是以所谓的“皇民化”运动的形式而达到了前所未有的疯狂程度。

然而，无论异族的独裁统治怎样专横残暴，都不能扑灭广大人民的抗争怒火。台湾民众武装抗日的斗争失败之后，进而转为较为隐晦曲折的文化抗争的形式。特别是到了20世纪20年代，在祖国大陆五四新文化运动的影响下，台湾人民的反殖民斗争又与反封建礼教的文化启蒙运动紧紧连在了一起。1920年，吕赫若七岁那年，在日本的一部分台湾留学生发起组织了“新民会”，揭开了台湾新文化运动的序幕。次年，吕赫若八岁，“台湾文化协会”在台北成立，轰轰烈烈的工人运动、广大农民减租减息运动，以及知识分子的请愿抗议运动如星火燎原般烧遍全岛。1925年爆发的轰动全岛的二林事件，便是广大蔗农群起反抗代表着日本殖民当局强取豪夺自身合法利益的“制糖协会”的抗议斗争之一。

1928年，吕赫若十五岁，这一年的4月15日，台湾共产党诞生于上海。台湾共产党成立后积极开展地下革命斗争，当然也遭到了日本殖民当局的残酷镇压。例如在1929年，殖民当局就制造了著名的二·一二事件，抓捕了一千余名包括共产党骨干在内的革命者和爱国斗士。1931年3到6月，吕赫若十八岁，日本殖民当局又发动了一次所谓的“大检举”，包括台共主要领导者谢雪红、林日高等都不幸被捕。但广大台湾民众并没有被殖民者们的血腥恐怖所吓倒。发生在1931年的台北印刷工人、煤矿工人以及广大蔗农的罢工斗争，

^① 吕良弼、汪毅夫：《台湾文化概观》，福建教育出版社1993年12月版，第18页。

都给了殖民当局以响亮的耳光。

需要指出的是,即使到了20世纪30年代,台湾人民武装抗日的斗争仍然没有完全停止。1930年10月27日,台湾雾社泰雅族的原住民,因不满日本殖民当局的长期欺压,愤而起义,爆发了震惊岛内外的雾社事件。日本殖民当局进行了残酷血腥的镇压。雾社中参加起义的六社,原有人口约一千四百余人,经此事件只剩下了五百多人。^①当时正在师范学校读书的十七岁的吕赫若,对此事不可能毫不知晓。那么,这一事件对吕赫若造成的心灵震撼,也就可想而知了。

吕赫若生活在这样一个风云激荡的时代,可以说他的先天性的基因里就已播下了叛逆的种子。而前辈斗士们不屈不挠的反抗精神滋养着他那颗年轻而痛苦、对正义和真理有着饥渴般向往的心灵。叛逆的种子落在这“肥沃”的土壤里,顽强地生长起来。

二、出生与读书

根据吕赫若的儿子吕芳雄的回忆,吕赫若祖籍原属广东省饶平县,何时漂洋过海来到台湾,已经无法查证了。吕家原世居在台湾的桃园龙泽,但因家境贫寒,到了吕赫若的祖父吕成德这一代,又流落到现在的台中县栗林村定居下来。正是祖父吕成德凭着自己不凡的胆识与坚忍的毅力,通过经营粮食买卖而“赚了很多钱财,终于累积了为数可观的财产”,使得吕家迅速从贫困的边缘走向了中兴,在当地也成了一家有名的富户。^②吕赫若家族的这段历史,很容易使我们联想起他在《合家平安》、《才子寿》、《逃跑的男人》等小说中类似的

^① 李筱峰:《台湾史100件大事》(上),(台北)玉山社出版事业股份有限公司1999年10月版。

^② 《吕芳雄回忆录》未刊本,第2页。

叙述。尽管吕赫若出生的时候祖父已经去世三年多，上天没有安排吕赫若与这位祖父谋面的机会，但可以设想的是，他在很小的时候就从长辈和家人那里听到了关于祖父的一切。特别是祖父带领全家发家致富的传奇故事，自然在吕赫若的幼小心灵中产生了强烈的震撼。

吕赫若的祖父吕成德发家以后，曾“依照自己心中的理想，在自己广大的土地上选择一处满意的地方大兴土木”，盖起了一座名为“建成堂”的闽南式三合院住宅。房子的建设前后花了两年的时间，也消耗了祖父的大量心血，以至于吕成德先生在房子尚未落成的时候，就因积劳成疾而辞世，只是把丰厚的家产与豪华的家宅留给了子孙。^① 不过，即使是这样当地有名的豪宅，仍不能满足其子孙们奢华居住的需要。据吕芳雄回忆，1923年，吕赫若的父亲因为兄弟分家，又在祖父留下的建成堂附近，斥巨资兴建了一座“规模以及所使用的材料比起建成堂毫不逊色”的“建义堂”。据说在当时也完全称得上“一幢美伦美焕的房屋，以至于多年以后，吕芳雄仍然能回忆起它的一些基本布局与装饰：“地面上红色的六角形地砖，屋檐上还绘上一些彩色的图画。屋外有两层漆上黑色的围墙。在两围墙之间还种植一些果树，外层围墙的大门入口处，有一小门楼，古色古香，小有气派。”^②

吕赫若创作的家族题材的小说，几乎毫无例外地都提到主人公居住的建筑物非同一般的特征：他的小说《财子寿》一开始，就用大段的篇幅详细地刻画了周家富寿堂的建筑；另一篇小说《合家平安》中范家所住的房子，据说曾是当地“最豪华的建筑物”，里面的装饰与摆设更是极其奢华铺张，而在《逃跑的男人》里，作者则通过主人公之口也说起过自家的房子：“那宅邸据说在当地没人比得上。”作者还精雕细刻般地描摹了这些房舍的形状，浓墨重彩地渲染了其建筑的精美

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本，第4页。

^② 同^①，第6页。

与装饰的豪华。——这应该是再明显不过的了：这些小说中屡屡出现的那座“豪华的建筑物”，在很大程度上是作者以自家的宅第作为原型描绘而成的。

1922年，九岁的吕赫若进入到潭子公学校就读小学一年级，开始了他求知生涯的第一步。第二年，也就是吕赫若十岁的时候，他就因为成绩优异而获得了平生的第一个奖励——童话集一册，这应该是他接触的最早的文学启蒙读物了。^① 尽管吕赫若当时识字不多，但可想而知，这对喜爱幻想、渴望叛逆的小小的吕赫若来说，无疑发现了一片广阔的自由天地，他第一次感受到了文学世界的美妙神奇，而他又是多么渴望自己也能在这片广阔的天地里纵横驰骋、自由翱翔啊。

从小就胸怀大志的吕赫若，对于学习自然是十分勤奋刻苦的，再加上天资聪慧，他的学习成绩向来十分出众。小学毕业时他竟然取得了全校第一名的好成绩，并同时考上了台中一中和台中师范学校。当年的吕赫若原本决心继续去当地最著名的中学台中市第一中学（台中一中）读书，将来再读大学的。以他的成绩，实现这个理想应绰绰有余。但吕赫若的父亲显然更看重免费的师范学校，这样可以省下一大笔钱，而且毕业后又由政府包分配工作。对于一个农村出身的孩子来说，这样的机会实在是不可多得的。所以吕赫若尽管心里有一百个不乐意，无奈父命难违，只好去读师范学校。

不过，对吕赫若来说，笔者认为他就读师范学校并非完全是坏事：首先，通才教育是不同的地区不同类型的师范教育的一贯基本教育方针。文化基础知识和音乐、体育、美术等学科，在师范学校里可以说彼此倚重，互不偏废。在这样的教育方针指导下，艺术素质教育始终是师范学生学习与修养的重要内容。相对于分科过早过细、升学压力严重、竞争激烈的普通中学来说，这的确是一个不可替代的优

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本，第6页。

势,而这对一个作家的成长又显得尤为重要。吕赫若在师范学校里接受了良好的艺术熏陶,这为他尽快地发掘出自己的文学与音乐天赋起到了至关重要的作用。而且由于没有了进一步升学的压力,吕赫若完全可以任由兴趣的发展而读书学习,发挥自己的个性与特长。他年纪轻轻就能同时在文学和音乐两个领域取得突出成就,一方面固然是因为其天赋过人;另一方面也不能不是得益于师范学校的通才教育策略。

其次,读书生活的难遂人愿无疑也加剧了他对封建家庭和整个社会的叛逆心理,而小说创作又成为他宣泄这种不满和叛逆心理的重要途径,这为他尽早地走上文学创作之路提供了良好的契机。而且,师范学校的学生毕业后,绝大多数也被分配到边远、偏僻的农村从事教书工作(吕赫若本人正是如此)。也就是说,这些师范毕业生们尽管属于“文化人”,但往往与生活在大都市里的精英知识分子们有着很大不同。尽管在农村里,他们是名副其实的知识文明的传播者,但在城市里的精英知识分子们面前,他们往往产生一种自惭形秽的自卑心理,并很容易由这自卑心理进一步产生出强烈的叛逆与反抗意识。不过也正因如此,相比于城市里的精英知识分子,他们要少一些自以为是的自负与指手画脚的高傲,而更多了一些平民意识和底层关怀。吕赫若后来虽然也曾经在台北的文艺圈子里一度走红过,但很显然,他并没有很好地“进入”到明星的角色中,相反,却始终给人以“一介平民”的印象,这恐怕与他早年在师范学校的求学经历不无关系。

还有,师范求学的经历进一步强化了吕赫若个性中那根深蒂固的乡土情结。吕赫若终其一生,大部分的人生历程是在乡村度过的。他对农村里的山山水水、草草木木都充满深情,对父老乡亲的一颦一笑都是那样熟悉。他天然地热爱着生他养他的那一方土地,而他喜怒哀乐的些微变化又无不与那一方土地息息相关。如果说,少年时期的农村经历与地主家庭的长期生活,造就了吕赫若与乡土的天然

纠结,那么他所受到的“立足于乡村、服务于乡村”的师范教育又为这种天然的乡土情感增添了些许理性色彩。一方面,吕赫若在师范学校里接受的现代文明教育,赋予了他一双冷峻的慧眼。凭着这双慧眼,他敏感地发现了乡村旧俗和传统宗法文化中与现代文明格格不入的诸多因素。另一方面,现代文明教育所包含着的人道主义思想又必然地使得年轻的吕赫若更加深切地同情于底层农民的悲苦遭遇,使他自觉加重了对父老乡亲的那一份责任感。所有这一切,都在他以后的小说创作中得到了鲜明的体现。

尤其值得庆幸的是,当时的台中师范学校不乏对工作尽职尽责、对学生因材施教和悉心引导的优秀老师,这对急需人生引路人的吕赫若来说,自然获益匪浅。据吕芳雄回忆,吕赫若十六岁那年,在师范学校读二年级的时候,遇上了生平第一位文学启蒙老师矿江先生。再过了一年,吕赫若十七岁的时候,他又遇到了第二位启蒙老师古泽先生,并开始尝试文学创作。^① 尽管我们目前对这两位教师一无所知,但要由衷地感谢他们,就他们自身来说也许不过是对学生的一些不经意的鼓励与帮助,但他们万万没有想到,正是这些并未太费力的帮助与引导,却培养了一位台湾文学史上的重要作家。

如果说人生发展的第一个关键阶段是在幼年时期,那么人生的第二个关键阶段则是在青春期。这一阶段往往会直接形成一个人的性格与能力潜质,甚至会直接影响其个人志趣、职业选择和人生道路。在考察吕赫若的人生历程时,我们不能忽略:有六年时间他是在师范学校度过的,这六年包括他青春期的大部分时间,和两三年的青年前期(十八岁到二十一岁)。我们也同样不能忽略的是,他的文学才华和音乐天赋,都是在师范学校读书期间获得了“质的飞跃”的。吕赫若十九岁那年,在师范学校就读五年级的时候,其音乐才能就突显了出来,并能在校表演钢琴独奏;二十二岁那年,也就是从台中师

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本,第8—9页。

范学校毕业的第二年,吕赫若就发表了驰名文坛的《牛车》。这一切不能不归功于他在师范学校读书学习期间打下的坚实基础。

三、步入文学殿堂

吕赫若与文学的不解之缘固然是其艺术天赋显现的结果,但同样与其叛逆的个性有着密不可分的关系。其实,所谓“天赋”、“才华”一类的字眼儿,在某些时候是很难与一个人的个性截然分开的。而文学,说到底是人类对现实世界的一种反抗(或者美其名曰“超越”)方式与手段。当人类在现实世界中无法满足自己的愿望,无法迅速实现自己的理想时;当人类在“现实”与“客观”这个庞大的对手面前一时无能为力、单靠物质的手段怎么也打不赢对手的时候,就需要文学来发挥它的反抗与战斗作用了。不管我们怎样理解文学,也不管文学实践者们的理论与旗帜有多么千差万别,但笔者始终坚信一点:文学作品的产生离不开创作主体的不满与反抗情绪。尽管它们的反抗方式与反抗对象各有不同:有的把反抗目标锁定在社会人生领域,有的则指向了难遂人愿的命运之神,但其反叛本质却是共同的。哪怕是痛苦的心灵呻吟、软弱者的灵魂哀号,它们一旦转化成文学艺术,事实上都隐含了一种抗议与不满。而这种抗议与不满,恰恰是文学反抗品质的自然表露。即使有的作家仅仅是对美的赞叹与留恋,在某种程度上也可以看作是对时间的反叛。那些对美的事物与美的瞬间有着特殊敏感的人们,总是希望把这些美好事物与美的瞬间永远留住,让它们成为永恒。——创作者们的努力其实就是一种对命运与时间的抗争。

也正是在这一点上,文学艺术与人类最根本的特性——一种根深蒂固的叛逆性,一种不满足于现状、不安分于现实的、与命运坚决抗争的精神品质是一脉相承的。古往今来的人们,都在追求所谓的“不朽”,其实也正是这种反抗与叛逆精神的显现。只有人类才能在

造物主面前突显出这种自我的主体性,也只有人类才能不屈不挠地反叛命运、抗争宿命。即使中国传统哲学里的“知天顺命”,也不过是达到一种延年益寿之目的的手段而已。文学艺术,说到底也是人类运用语言这种物质工具进行抗争的一种手段,它在最深层次上体现了人的内心需要,体现了人的本质。因此,文学家大都是一些具有顽强个性和叛逆精神的人们也就不足为怪了。他们对社会现实有着太多的不满,甚至对当时的社会习俗与主流价值观念都表现出反叛倾向。关于这一点,我们的祖先早就认识得非常充分。无论是《诗经》中“饥者歌其食,劳者歌其事”的带有求实倾向的抒情传统,还是唐代韩愈等人提出的“物不平则鸣”的文学主张,所强调的无不是文学本身的苦闷性质与抗争品质。

不论吕赫若本人是否意识到,他都以自己的文学实践再一次证实了古人在这个问题上的先知先觉性。他自己的小说创作,在某种程度上完全可以说是其苦闷心灵的真情表露,是他对封建地主家庭乃至当时的主流社会的最为真挚的抗议。他把长期积郁心中的痛苦与隐秘的人生体验,通过小说这种虚构的艺术形式,最大限度地宣泄了出来。而他从先祖那里承接下来的不屈服于命运的叛逆个性,经过少年时期封建地主家庭生活的“发酵”,最终要在文学艺术这片自由的王国里尽情舒展与翱翔了。

林至洁曾将吕赫若的创作历程划分为四个阶段,笔者认为这一说法是符合吕赫若的创作实际的,故在这里仍予以采用:^①

第一阶段从1935年吕赫若创作《牛车》、《暴风雨的故事》等作品开始,到1939年他负笈日本学习声乐为止。这时期的主要作品还有

^① 林至洁:《期待复活——再现吕赫若的文学生命》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第18—23页。(有日本学者曾将吕赫若的创作历程划分为初期(1931—1937)、中期(1941—1945)、后期(1945—1951)三个时期,但似与吕赫若创作实际略有偏差,故本书不予采用。)

短篇小说《前途手记》(1936)、《女人的命运》(1937)、《逃跑的男人》(1937)等。这一阶段的吕赫若尽管在文学上刚刚起步,但其创作的基本风格与特色已经形成。作者对时代剧变中小人物的悲惨命运的特殊敏感,对婚恋与家庭题材的特殊爱好,在此阶段都已显出端倪。但是,由于日本殖民当局越来越严厉的高压政策,像《牛车》那样直接表现尖锐社会斗争的作品,吕赫若后来再也没有发表过。特别是1937年日本悍然发动全面侵华战争后,殖民当局宣布台湾进入所谓“战时体制”,把台湾本岛变成了一个巨大的战争原料基地。他们还强迫、诱使一部分不明真相的台湾百姓为其法西斯战争卖命。在加紧对台湾经济侵略的同时,另一方面又强化推行“皇民化运动”,试图从根本上遏制台湾民众的民族意识。因此,文化上的法西斯专制特征越来越得到强化。在这样的艰难处境中,身为殖民地作家的吕赫若,自然痛感于可自由发挥的文学空间实在过于狭小。再加上他从小就对音乐有着特殊的爱好,音乐天赋极高,于是在1939年到东京武野音乐学校音乐科学习声乐。

吕赫若创作的第二阶段是他在日本求学期间的1939年至1941年。这时期他在紧张繁忙的声乐学习与演出之余,仍然完成了《季节图鉴》(1939)、《蓝衣少女》(1940)、《春的呢喃》(1940)、《田园与女人》(1940)等小说。其中除了《季节图鉴》还没有被翻译成汉语、笔者尚未看到外,其他几篇初看起来,更像是随笔式的散文与单纯细致的人物素描。但细细品味,又有一种含蓄细致的神韵在内。与前一阶段的创作相比,作者显然更侧重于人物内心情绪的流动与心理感受的细腻刻画。林至洁认为,这与作者直接感受到日本文坛的气氛,并深受其影响是密切相关的。^①

1942年5月,太平洋战争爆发前夕,吕赫若携家人赶上最后一

^① 林至洁:《期待复活——再现吕赫若的文学生命》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第18页。

班轮船回到台湾。从1942年到1945年台湾光复前,尽管处于日本皇民化政策的高压之下,吕赫若的文学生命仍然得到了长足的进展。他这一时期的小说作品不仅数量多,而且艺术水平也高,最集中地体现了吕赫若独特的审美情趣。仅在1942年,他就创作完成了《财子寿》、《庙庭》、《邻居》和《风水》四篇小说。这四篇作品,除《邻居》外,其他三篇均涉及家庭婚恋题材,其中《财子寿》还在次年获得了“台湾文学赏”。1943年,吕赫若又有《月夜》、《合家平安》、《石榴》和《玉兰花》等作品问世。1944年,吕赫若的创作势头虽然减弱了一些,但仍完成了《清秋》、《山川草木》、《百姓》等小说的创作。并出版了小说集《清秋》,其中收录《清秋》、《邻居》、《石榴》、《财子寿》和《合家平安》等七篇小说。这是当时台湾文学界出版的惟一一部小说集。1945年初,吕赫若被殖民当局派往台中州下谢庆农场参观,并撰写了具有“响应时局”倾向的《风头水尾》。

林至洁将这一时期看作吕赫若创作的成熟期与高峰期,并高度评价了他这一时期的创作:“他的描写方法及叙述风格,已不只停留于对腐败现象的片面的描述,他掌握到写实主义的精髓,经过艺术设计,透过典型人物深入复杂错综的人际关系,进而藉由人物心理变化,提出对生命的反省,对社会的批判,展现了吕赫若对事对物的不凡思考。这些小说,不仅是吕赫若个人成熟的代表作,也是台湾文学成熟期的优秀收获。”^①这样的评价是很有见地的。吕赫若在这一时期攀上创作高峰,究其原因,固然与他从事小说创作已有些时日,积累了不少实际的写作经验不无关系;另外,吕赫若在这一时期毕竟有了一定的社会地位,他的生活虽然贫寒,但与前后几个阶段相比,还是要相对安定了许多。因此尽管处在日本殖民政府的高压下,尽管他这一时期的社会活动与舞台生涯都比较繁忙,但吕赫若在这一阶

^① 林至洁:《期待复活——再现吕赫若的文学生命》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第19页。

段的创作心态倒显得最为平和从容。一方面,殖民政府的高压政策与社会的破败萧条,激起了他内心深处的不满和忧虑;另一方面,他本人又对这愤懑和忧虑的情感有着清醒的理性认知,因此他能够把这情绪深藏在心底,通过小说创作的形式把它升华或宣泄出来。从创作心理的角度来说,这样一种心态恰恰是一个作家保持良好创作势头的最佳状态之一。文学创作固然离不开充沛的情感,然而过于激烈的情感,尤其是过于激烈的情绪反差,却可能给一个作家的创作心态带来破坏性影响。笔者的这一分析,也同样可以解释吕赫若在1947年以后何以会终止小说创作。

1945年随着太平洋战争的结束和台湾的光复,吕赫若的小说创作也步入了第四个阶段。由于汉语写作的困难,吕赫若的创作暂时出现了滑坡现象。他这一时期的《故乡的战事一——改姓名》、《故乡的战事二——一个奖》和《月光光——光复以前》等,不仅篇幅短小、结构简单,而且在艺术上显得粗糙,语言也颇生涩。但这些作品不仅突显了台湾光复后吕赫若尝试用中文写作的努力,更集中体现了他对日本殖民当局的谴责和讽刺,展示了作家本人真实的思想状况。而他最后一篇小说《冬夜》,不论思想内涵的丰富含蓄,还是艺术手法的圆熟凝练,都已达到光复前他的日文小说的艺术水准。可惜二·二八事件的血腥与残暴,使得这位极具文学潜力的作家,中断了自己的创作生命。

在不到十三年的文学历程中,吕赫若一共留给我们二十六篇小说,其中日文作品二十二篇,中文作品四篇。但总起来看,笔者认为吕赫若创作历程的阶段性特征并不非常明显,不同时期的小说作品,在艺术风格上并没有很大的差异。这恐怕与作者文艺思想的相对稳定不无关系。他对家庭和婚恋题材的敏感,对时代剧变中小人物尤其是作为弱者和社会边缘者的女性命运的关注,是一以贯之的。笔者认为,文学艺术对于吕赫若的意义,就好比是在黑暗沉闷的牢笼里打开的一扇天窗一样珍贵而不可缺少。通过这扇窗户,吕赫若可以

暂时呼吸到新鲜清凉的空气,可以让心灵在广阔的天地里自由翱翔,他那忧闷而躁动的心灵也可以获得暂时的平静与超脱。但生性渴望自由与正义,对社会理想有着热切向往的吕赫若,已不满足于仅仅用这扇小小的窗户眺望远方的自由天空。一旦在他认为条件适宜的时候,或者他再也不能压抑住内心愤怒的烈火,甚至连文学这扇窗户也变得越来越小,眼看着要被堵死的时候,他终于要挣扎着挺身反抗了,他要冲破这人生的牢笼与社会的樊篱,实现真正的解放与自由了。

第二节

早期人生体验与家族叙事

在中国文化里,“家”可谓是最重要的概念之一。“国家”这一词语,最直接鲜明地体现了古人“家国同构”的文化观念:“国”是放大的家,家则是“国”的象征性缩微。在传统社会里,家与家族实际上构成了中国人生活的中心。这就毫不奇怪:源远流长的中国文学中那些最优秀的作品,如《红楼梦》、《金瓶梅》等,都以家庭作为主要表现对象。相对于西方作家,中国作家们更善于以“家”为窗口,通过家与家族的衰颓变迁折射出时代与社会的沧桑变化,进而抒发对整个国家与民族兴亡变迁的感叹。与古人不同的是,深受五四新文化运动影响的现代作家们,往往从现代文明的立场出发,以理性的冷峻目光深邃地揭露着封建旧式家庭的罪恶,预示了它们必然走向崩溃的历史命运;而封建家庭的衰亡和年轻一代逃离出封建大家庭的牢笼,则预示着新的希望和生机。从巴金的《激流》三部曲,到曹禺的《雷雨》、《原野》等,以及台湾作家王文兴颇为激进的小说《家变》,都体现着这

一创作轨迹。

同样,只要对吕赫若的小说作品稍加了解就会发现,“家”在他的作品中居于最中心的位置,也始终是他关注的最集中的焦点。关于这一点,不少台湾学者早已有了充分论述:“吕赫若作品的最大特色是从‘家庭’着手。一切的小说都与家脱不了关系……”^①这虽然是针对吕赫若的《牛车》等小说而言的,但又何尝不可以推广为对吕赫若全部作品的评价呢?可以说,对家族内部关系与女性命运的关注,始终是吕赫若小说最主要的两大叙事母题。吕赫若留给我们的所有小说,几乎都没有游离于这两个主题之外。关于吕赫若小说中的女性主题,本书将专列一章加以讨论;笔者在这里集中论述一下与吕赫若早期的家庭体验密切相关的两个叙事主题——“家与家族的衰颓”、“冷峻的审父倾向”是如何具体体现在作品中的。

一、吕赫若的早期人生体验

依据西方现代心理学的观点,一个人幼年时期的经历,会对他以后的人格形成与个性心理产生决定性的影响。尤其对一位作家来说,他幼小时期的人生经验与情感记忆,在某种程度上甚至可以说“规定”了他成年以后看取并表现人生的基本定势与范围。因此,少年生活对任何一位作家的创作所产生的影响是极端重要的。但是,由于资料有限,目前我们对吕赫若的少年生活所能了解的,的确是太少了。《吕赫若小说全集》(台湾联合文学出版社)书后附有林至洁撰写的《吕赫若创作年表》,应该说是迄今为止关于吕赫若生平与创作活动的最为翔实的资料之一,但该年表在1914年(吕赫若一岁)至

^① 林瑞明:《吕赫若的〈台湾家族史〉与写实风格》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第66页。

1934年(吕赫若从台中师范学校毕业)之间,却是一片空白。这是很遗憾的,不过可以欣慰的是吕赫若生前的一些朋友及他的子女大都还健在,他们的回忆和诉说尽管不很全面,但毕竟为我们了解吕赫若传奇般的人生经历提供了一些参照,特别是吕赫若的儿子吕芳雄先生的回忆,为我们准确地把握吕赫若的个性特征,探讨他的创作与其人生经历之间的隐秘关系,提供了一系列珍贵而重要的佐证。

一个人早期的人生体验,当然离不开他的家庭,正如我们经常说父母是孩子的第一任老师一样。探讨吕赫若早期的家庭经验,就不能不涉及到一个敏感的话题:吕赫若与他父亲的关系究竟如何?或者说,吕赫若心目中的父亲形象应该是怎样的?尽管根据现有的资料,我们很难完整而准确地把握吕坤霖的性格与人品,也没有发现吕赫若本人对父亲的公开看法。但有一点笔者认为应该比较确切:吕坤霖并不是一个十分令人尊敬的父亲形象,而吕赫若与他父亲的关系也至少不是非常和谐的。对于自己的祖父,吕芳雄曾回忆道:“年轻时便过着丰衣足食舒适生活的祖父,已不再像曾祖父那样勤劳的工作,靠着曾祖父所遗留下来庞大的田地收益,过着富足安康的生活,对勤劳的工作也就兴致缺缺。除了收取田租外,也就无所事事。”^①应该说作为晚辈,吕芳雄在表达对自己祖父的看法时,是比较含蓄隐晦的,但也至少向我们传达了吕坤霖“整日无所事事”这样的基本信息。而吕芳雄的下一段话,更为明确地表述了对祖父的基本评价:“祖父出生勤俭勤劳致富的家庭,从小就过着无忧无虑^②的生活,不从事工作,依赖分配到曾祖父遗留下来的财产,渡^③过一生。钱不够用时,便卖田地来应付,到了晚年仅剩下田地三甲多,又背负

① 《吕芳雄回忆录》未刊本,第6页。

② 原文如此,似应为“无忧无虑”。

③ 原文如此,似应为“度”。

了许多债务。”^①可见，吕家的迅速败落，作为吕家第二代“掌门人”的吕坤霖是负有主要责任的。正是他的不思进取，只是躺在父辈留下的基业上坐享其成，甚至肆意挥霍家产，才使得自己在晚年期间，吕家只剩下了“三甲多”的田地，而且还把一笔庞大的债务留给了子孙。——那么，个性极强又接受过现代教育的吕赫若面对这样一个父亲，会有着怎样复杂的矛盾与激愤的情感，该是可想而知的。这种复杂矛盾的情感，通过自己的小说创作加以宣泄又是再正常不过的了。他在一系列小说中反复抒写的那个家族败落的故事，恐怕就绝非凭空虚构而成，相反，对吕赫若来说是有着深厚的“现实基础”和真切的人生体验的。笔者进一步的“大胆”设想则是：吕赫若那些家族题材的小说中，总是出现一个作为讽刺和批判对象的中年男子形象，正是这位作为家长的中年男子形象的刚愎自用、专横跋扈、好逸恶劳、不思进取、肆意挥霍等，才使得整个家族迅速走向衰落。而这样一个父辈形象，是或多或少地折射着吕赫若自己父亲的影子的。

关于吕坤霖，我们所知道的还有这样几个方面，它们在吕赫若的小说中大都可以找到一些蛛丝马迹的折射：首先，虽然他在很多时候花钱如流水，如为了兄弟分家而耗费巨资修建豪宅，但在另外一些方面，特别是在儿子的教育方面却显得比较吝啬。最典型的例子就是吕赫若十五岁时，同时考取了台中师范学校与台中一中，志向高远的吕赫若当然愿意就读台中一中，然后再圆自己的大学梦。但是，父亲为了节省钱财，硬是强迫他到师范学校读书。这对少年吕赫若来说，应该是人生一次不大不小的打击。在吕赫若的小说《合家平安》、《逃跑的男人》等，都有生性吝啬、性格独断的父亲强行中断儿子中学学业的情节，与吕赫若本人所经历的这一事件恐怕不能说毫无关系；其次，根据吕芳雄的回忆，吕坤霖人到中年以后，又娶了一位比自己小十五岁的贫家少女为妾。如果说吕赫若的母亲一直健在，那么这件

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本，第14页。

事对吕赫若的影响不会很大。但在吕赫若十七岁的时候，他那年仅四十一岁的母亲不幸因病去世。父亲原来的妾也就真正成了他的继母。痛失母亲的吕赫若还要处理与专横自私的父亲及比自己大不了多少的继母的恩怨关系，这对少年吕赫若来说，绝非一件轻松之事。而这样一种人生经历，在他那篇题为《逃跑的男人》的小说中，有着较为明确的折射与表现；而且非常凑巧的是，《逃跑的男人》中的庆云也是十七岁丧母。那么，庆云那种对自己父亲乃至整个家庭的愤激情感甚至远离家庭而“逃走”的冲动，是否与吕赫若本人也十分相似呢？

第三，吕坤霖本人是较为迷信的。吕芳雄回忆说，当年在盖“建成堂”时，吕坤霖根据古老风水的原理亲自选定了房屋的位置，“对地理位置略知一二的祖父，在房屋落成之时，颇引以自豪”^①。他还听信风水师们的谗言，对其父（即吕赫若的祖父）留下来的建议堂多次改造。他本人更是深深地沉溺于佛教信仰之中，整日在暮鼓晨钟、梵音袅袅里度过时日。这种对地理风水的特别看重，无疑也为吕赫若在小说中屡屡表现乡野百姓对风水的虔诚信仰，提供了重要素材。考察吕赫若那些家族题材的作品，我们可以轻而易举地发现其中的一个共同特点：整个家族的发家乃至鼎盛时期，一般起源于祖父一代。如《财子寿》里的周九舍、《逃跑的男人》中的王举人等，正是这些“祖父”辈的人物开创了家业，成为后人崇拜和尊敬的对象。更有意思的是，这些“祖父”都为后代置下了不菲的家产，但随着“祖父”的去世，这些封建家庭的家势便急转直下。到了“父亲”这一辈，已经无可挽回地步入到了衰落的深渊。特别是兄弟们的分家，更使得原本奢华、热闹封建大家庭，一下子变得冷落萧条起来。那空荡荡的逐渐颓圮的老房子，恰好成了整个家族走向衰败的某种象征。——笔者在第一次阅读吕赫若这些小说的时候，心里就产生一个疑惑：如此相似乃至相同的情景反复出现在这些作品中，其背后的深层心理动机究竟是

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本，第6页。

什么？究竟是什么原因促使作者如此执着地表现着同一个题材和主题？或者说，是否有一个“原型”或“情结”积淀在吕赫若的心中，使他念念不忘不吐不快，而反复地通过小说讲述着同一个关于家族历史的故事？

答案应该是肯定的。在对吕赫若的家族历史稍作了解之后，笔者更加确信：正是他耳闻目睹的一系列封建家族的兴衰起落，那些与他息息相关的家族兴衰的故事，激起了他心灵深处的涟漪与浪花，也激发了他那冷峻深邃的思索，并促使他走上文学创作道路之后，仍然把家族题材作为自己作品表现的重要内容。尤其是他自己的家庭不可避免的衰落过程，更深深地刺激着他幼小的心灵，成为他创作灵感的重要来源。吕赫若客观冷静地写出了那些封建旧式家族走向衰败和灭亡的必然的历史趋势。他以细致的描述告诉我们：正是那些封建大家庭内部的腐朽与黑暗，尤其是封建家长的独断与守旧、固步自封和子孙们的不肖，才导致了一个个封建家族大厦的倾倒。

笔者认为，如果把吕赫若从其祖父那里先天地继承下来的不屈服于命运、永远抗争的叛逆个性，看作其性格发展的最初萌芽，那么他少年时期的封建地主家庭生活，尤其是他对父亲的激烈反抗心理，无疑是这一性格萌芽发育与成长的“最佳”土壤和水分。正是在那样的家庭气氛中，吕赫若性格基因中的反叛倾向迅速壮大并“膨胀”起来，一度上升为整个性格的主导方面。这对吕赫若的人格形成所产生的影响，是怎么估计都不过分的：封建地主家庭长期不和谐的气氛，特别是身为家长的父亲所固有的自私、专横与“不争气”，给小小的吕赫若造成了难以愈合的心理创伤，使他成年以后在很长时间内，走不出由长期的封建地主家庭生活和对父亲的失望而造成的心理阴影。笔者甚至认为，正是青少年时期对作为“统治者”的封建家长的父亲吕坤霖的失望与不满，才使得吕赫若很小就对封建家庭文化的专制与腐朽，产生了深刻的感性怀疑与冷峻的理性反思，并为他以后走向反叛家庭与社会的人生之路，打下了“坚实”的基础。

二、家族叙事之一：家与家族的衰颓

吕赫若表现家族衰颓的作品，主要有《财子寿》、《合家平安》和《逃跑的男人》等。小说《财子寿》从一个特定侧面表现了周海文一家由盛转衰的过程。周海文的父亲周九舍曾经是位闻名一时的英雄人物。他曾一人抗击了众多土匪的袭击，最后土匪留下十余具尸体仓皇逃走，他自己却毫发未伤。这一事件使得周九舍的声名迅速传播开来，老百姓都把他尊为英雄，津津乐道于他的事迹。即使在周九舍去世多年的“今天”，当地的人们一提到他，仍然立刻油然而生“一种尊敬的念头”。在那次事件以后，周九舍依靠自己的名声和信誉，很快成为当地有名气有势力的富豪，并盖起了富丽堂皇、装饰精巧的“福寿堂”。但周家的鼎盛随着周九舍的去世很快就走向了败落。在周九舍去世四年后，他的几个儿子就吵嚷着分了家。嫡长子周海文乘机把弟弟们赶出了家门。偌大的“福寿堂”只有自己这一房儿女居住。周海文宁愿让十几间房子都空着，也决不租借给同村的百姓住宿。正是周海文的狭隘、自私、吝啬以及不思进取、目光短浅的性格，导致了从父亲手里继承下来的这份家业在坐吃山空之中逐年减少。

不仅作为周九舍嫡系长子和家长的周海文是如此，周家的其他几个儿女也并不争气。例如周海文的弟弟周海山虽然呼吸到了时代的新鲜空气，决不像他哥哥那样狭隘与保守，他“穿西装、涉足花街柳巷，极想脱离乡下”。但他却缺乏起码的商业头脑。他来到大城市里，用分得的那部分财产投资经营了咖啡厅、撞球场等，但是不到四五年之间，便一败涂地彻底破产，直至到了走投无路的境地。所谓“富不过三代”的传统民谚，在周海文家里得到了明显的应验。实际上还没有来得及等到第三代，周家的破败与衰落就已经成为不可阻挡的趋势。

稍微具备一些理性就可以发现,周家兴盛期的短暂实在是一种必然。从周家的发家史来看,周海文的父亲周九舍是靠自己草莽英雄的名气而先成为乡邻们敬畏的民间权威,然后与农村基层政权相结合做投机买卖。在日本占领台湾以后“被推选为三庄的总理”,“这个时候做米的买卖事业刚好顺应潮流所需,所以他的财产逐年增加”。可见周家实际上具有更多的封建性特点,他们家的致富在很大程度上就是一种权力资本运作的结果。即使不是严格意义上的官商,也与西方那种伴随着工业化而导致的资本积累完全不同。如果说周九舍本人还是靠他的胆识与对机遇的敏感度取得了成功的话,那么到了他的儿子周海文这一代,可以说既缺乏现代工业文明所造就的经营与管理才能,又丧失了父辈的胆识和眼光。相反,周海文却继承了其父专横跋扈、贪婪自私的本性。他们从小过着的养尊处优的富贵生活更使他们养成了懒惰无能、墨守成规的个性,只能躺在父辈留下的基业里任其腐朽和没落了。

另一篇作品《合家平安》也是以家族的衰颓作为主题背景的。小说中的范家,原是远近有名的望族,到了范庆星这一代才呈现家势式微的迹象。在小说文本中,作者用了相当长的篇幅渲染范家所居住的那所大房子的豪华,以及主人公范庆星和他的妻子玉凤过着的悠闲、奢靡的贵族生活。但是,这种贵族化的生活并没有维持太长的时间,范家就走向了败落,而先前那种贵族化的生活,对范庆星夫妇来说更像是春梦一场。范家的败落,归根结底是因为这个家庭的主人范庆星嗜食鸦片烟。凭一支鸦片烟管,就足以把万贯家产耗得一千二净。后来在亲友们的帮助下,范庆星把几个儿子集中在一起,在闹市中心经营了一家饮食店。刚开张不久,生意也曾红火过,范家眼看着要走向“中兴”。但是好景不长,范庆星的鸦片烟瘾重新复发。把刚刚赚来的钱财吸了个精光不算,还倒腾得自家的饭馆彻底破产,儿子们也只好作鸟兽散。经此事变,范家彻底一蹶不振,真正过起了入不敷出的赤贫生活。范庆星的两个亲生儿子,最后只能远走他乡过

活，他的长子兼养子有福则穷困到了无屋可住的地步，只能暂时栖居在舅舅家弃置不用的稻草小屋里，“小孩四人，一人一个模样，个个营养不良，眼里满是眼屎”。——所谓“一代不如一代”的家族历史主题，在这里得到了充分的展示。

当然，吕赫若对封建家族步入衰颓的描述，体现出的意蕴是多重而丰富的，绝非“反封建”三个字所能囊括得了。作家对旧式家族的衰颓，吕赫若实际上又抱有一种复杂而矛盾的情感态度。作者对封建家族“不肖子孙”的强烈谴责，其实正无法掩饰他对整个旧式家族步入衰落的强烈惋惜之情。如果说在《财子寿》、《合家平安》等作品中，作者由于采用了冷峻、客观的写实态度，特别是不动声色的第三人称叙述语气，应该说基本上还能把创作主体的情感指向隐藏住，但在《逃跑的男人》这篇作品中，作者有意识地采用了原本是封建家庭一员的王庆云的叙述视角，通过作为孙子辈的主人公的语气，尽情宣泄了痛惜家族衰颓而自身无能为力的复杂情感，以及对作为“败家子”而败坏了整个家业的父辈的强烈不满和愤慨。根据王庆云的叙述，他的祖父曾是远近闻名的举人，向来以“武力和财势享盛名”，在当时可谓是无人不晓。而且那时候整个家族的生活过得非常奢华，单是佣人就有二十多个。他们家的奢华通过祖父王举人的丧事最为典型地表现了出来，丧事竟然持续两个月以上，经费则花了十几万元，单是坟墓的建造就花了五万元。但祖父的去世也成为整个家族走向衰颓的转折点。不仅因为举办这场规模浩大的葬礼，王家欠了不少的债，而且祖父去世以后，他的几个儿子们很快就瓜分了整个家产。更重要的是，作为长子长孙的主人公王庆云的父亲这一支，尽管分得了全部家产的三分之二强，然而毕竟经不起父亲吸食鸦片的奢靡，进而毁掉了家产。此后随着庆云母亲的去世，这个家庭就只能靠卖田维持日常的开销了，它无可挽回地走向了末路。作者还用主人公的两个叔叔家由于厉行节俭，勤劳持家，他们每家的财富在逐年增加，很快就达到了父亲一家财产的五倍之多这一细节，与父亲一家的

迅速没落故意形成鲜明的对照,从而达到检讨父辈的罪过,为封建家庭的衰败寻找原因的良苦用心。

总之,在吕赫若笔下,我们看到旧式家庭内部,封建家长的挥霍腐化、败坏门风以及各成员之间的勾心斗角等恶行恶德,已经突破了传统伦理道德的底线。封建家族不仅在外观上不可避免地走向了衰颓,而且从文化根基上、在骨子里也已腐烂透顶。作为地主家庭出身的吕赫若在冷峻地写出旧式封建家族败亡的必然趋势的同时,又因这“忽喇喇似大厦倾”般的家族衰亡而痛惜不已;一方面,吕赫若从小就深受自己封建家庭的心灵伤害,特别是作为家长的父亲留给他的更多的是一种负面的心理阴影。吕赫若在这个家庭中更多地感受到了压抑、愤怒乃至叛逆;另一方面,吕赫若又深深地爱着这个生他养他与他有扯不断的血脉传承的家庭,这个家庭的一切都在他的心灵中打下了深深的烙印,这个家庭的每一个角落、每一个细节都使他那样熟悉、那样亲切、那样留恋,以至于时隔多年以后他还是记忆犹新。而这样一种复杂、矛盾的心态,又何尝不是吕赫若对整个传统文化母体既反思又留恋的复杂心态的缩影呢?

三、家族叙事之二:冷峻的“审父”倾向

与对封建家族走向衰颓的表现密切相关的另一个叙事主题,是吕赫若小说中强烈的“审父”倾向。考察吕赫若笔下所倾力塑造的、作为父亲角色的一系列中老年男子形象,他们几乎清一色地总是处在被批判与被讽刺的位置上。这些中老年男子堪称是社会与家庭的“中流砥柱”。他们掌握着家庭和社会的经济命脉,在家里是大权独揽的家长,在妻子和子女们面前保持着自己的权威形象;在家庭以外,他们则往往以腰缠万贯的商人、受人尊敬的绅士与“社会精英”而自居。但是,在作者笔下,他们却是腐朽、贪婪和专制的一代人,是别人痛苦和社会罪恶的制造者。一句话,是“反面人物”的典型。他们

与朝气蓬勃、充满民主精神和反抗意识的年轻一代,形成了鲜明的对比。如果说,作者把同情的目光投向了孤苦无依、备受侮辱与压制的处于社会弱势地位的妇女群体,把变革社会的期望寄托在反叛家庭与父辈的青年人身上,则把愤怒的谴责与冷峻的讽刺泼洒到了这些“中流砥柱”的中老年男性身上。

如果我们设身处地的考虑一下作家当时的年龄与心理状态,就会发现这些中年男子形象更像是作家本人的父辈,作家对他们的否定和批判,实际上表现出了明显的“审父”意识。吕赫若在他的作品中反复地启示读者:正是父辈们的无能、自私与短视,以及专注于贪图自己的享乐,才导致了整个家族的迅速衰落和败亡。不无巧合的是,在这几篇小说中,家庭的衰败与这些作品中的父辈形象大都吸食鸦片有着直接关系。父辈们的嗜食鸦片逐步挥霍光了全部家产。而父辈们的恶行恶德更是彻底败坏了清白、正直的家风,动摇了封建家庭的伦理根基。

《合家平安》中的范庆星就是这样一个典型的败家子和浪荡子形象。范庆星曾是当地有名的富商之子、巨额财产的继承人。但是,高人一等的优越家庭环境与巨额的家产不仅没有成为范庆星进一步开拓进取的基础,反而成为他纵情享乐、得过且过的借口,并从小形成了他那根深蒂固的寄生性格。小说描写道,范庆星年轻时,曾经把当时还比较少见的百元大钞“像银纸般地任意挥霍”。但无论多么富有的家庭也经不起如此过分的奢侈与浪费。更要命的是他染上了鸦片烟瘾,整天陶醉在鸦片之中,在一种虚幻的“羽化登仙的状态”中消耗着生命与活力。而且不仅范庆星一个人吸食鸦片,还纠集了一帮子“烟友”与食客围绕在他身边,共同在他们家里坐吃山空。起初这些“烟友”与食客,还只是范庆星的一些远房亲戚,后来甚至出现一些“陌生的面孔”混杂在其间。久而久之,范家竟成为“近邻部落驰名的鸦片巢窟”,“不管是遥远地方的鸦片吸食者或经济拮据者,都毫不客气地聚集在范庆星的家中”。这帮人在范庆星家中不仅吸食鸦片,还

在范家白吃白住，向范庆星借钱，拉他入伙投资，而“一有亏损，就一律归咎是范庆星的责任”，搞得范庆星只好变卖田产还债。他们还利用范囤积鸦片的心里，乘机抬高鸦片的价格，赚取范庆星的钱财。然后再假称要帮范庆星加工鸦片，“却尽情与他一起吸食”。等到范庆星家产荡尽，那些先前从他那里白白获得了鸦片，在他家里“蹭饭”、“蹭烟”的“朋友”们，又纷纷抛弃范庆星。——在人际关系上，范庆星可谓是近于白痴般地总遭别人算计。但归根结底，还是他太迷信于自己家的财产之庞大，总以为这庞大的家产是吃不尽耗不完的，“他做梦也没有想过有朝一日会到破产的地步”。然而他的的确确凭着一枝鸦片烟管，硬是耗尽了巨额家产，落到了一贫如洗的可悲地步。

我们发现，鸦片烟瘾硬是把范庆星变成了一个彻底的废人。他在家产彻底败落以后，只能靠亲戚们的资助暂且度日，他前妻的兄弟们曾帮他在一家信用合作社里找了个书记员的职位，这是一个相对清闲但有一定收入的工作，然而没多久，他就被老板辞退了。原因是他常常利用自己的职务之便，用公司里的钱为自己买鸦片；在亲戚们的帮助下，他也曾有过重振家业的机会，他集合儿子们在闹市区开了一家饭馆，但生意刚刚起色，范庆星的鸦片烟瘾再次复发，经常偷偷地拿店里的资金换取鸦片吸食，结果生生把整个店铺拖垮并破产，再次使得自己全家的生活落到了穷困潦倒的境地。

对于自己的孩子，范庆星没有承担起一点点做父亲的责任。他尽管在自己的“烟友”们面前表现得很是慷慨大度，但对待自己的亲人尤其是自己的孩子却极为刻薄吝啬。他共有三个儿子，但对他们的前途与生活，范庆星从来不管不问。老大范有福因为是前妻带过来的养子，范庆星对他简直有一种本能的厌恶，对他百般虐待和歧视，这导致了有福从小就苍白、羸弱、营养不良的身体状况，也从小造就了有福对于父亲的叛逆心理。作者通过有福小时候在舅舅家与其他孩子们一起玩耍时遇到父亲的一个生活细节，典型地表现了父亲对他的冷漠与歧视，以及对有福造成的心灵伤害：

“姑丈！姑丈！”孩子们大叫。

“阿爸！”有福想叫，却被大家的声音盖住，错失了叫唤的机会，无法捕捉到父亲的视线，于是保持沉默，胸口起伏不定。

“好！好！大家都很聪明。来！这个给你们。”

听他这么一说，孩子们一起把手伸向轿子的小窗，然后用力大声叫喊“姑丈！姑丈！”，从范庆星的手中接过糖渍柑橘与些许银币，仿佛看到神明似地仰望着姑丈，边舔起柑橘。有福傲慢地看着大家争先恐后的情景。自己在最后时要大声喊叫“阿爸”，一定可以得到最好的东西吧。过了一会儿，看到大家都拿到了，他站在轿子的小窗前，盯着父亲的脸直瞧。胸中感慨万千，无法言语。不过，有福认为父亲一定会给他非常好的东西。范庆星只是稍微看了一下他的脸，然后放下轿子窗户的帘子，催促轿夫离去。有福觉得自己的脸缩小了，在轿子后面追了两、三步。应该不会这样的。父亲一定没有发觉自己的存在。不过，刚刚已经与自己的视线相接了，所以应该不会这样的。有福如此认为。为了更加慎重起见，他用力大声喊叫。

“阿爸！”

轿夫稍微回了一下头，不过轿子依旧没有停下来，消失在竹荫里。有福伫立着，咬紧嘴唇，泪水簌簌流下，凝视逐渐消失的轿子。

这虽然是件小事，但给小小的有福留下了怎样深重的心灵伤痕，却可想而知。范庆星的故意淡漠既是一种挑战，也是一种暗示：你不是你父亲的儿子，我和你没有关系。这暗示的结果就是：有福真正明白了自己在父亲心目中的地位究竟如何，从此以后他“断了对父亲

的爱”。

对于儿子们,范庆星除了榨取他们的钱财作为自己吸食鸦片费用以外,从来没有为儿子设身处地的考虑过任何事情。尽管从小对作为养子的大儿子有福没有尽到一点点父爱,但在有福长大成家立业以后,范庆星却大言不惭地在养子面前摆起老子的架子,厚颜无耻地一次次伸手向儿子索取钱财。有福稍微有些怠慢,他就“死皮赖脸地大声叫唤”。他打着亲情的旗帜与父亲的权威,实际上不过是千方百计地想着如何在儿子身上榨取更多的金钱,筹措自己吸食鸦片所需要的大量资金。对待养子是如此,对于有福的弟弟,自己的亲生儿子们又如何呢?当第三个儿子该上大学的时候需要一笔学费的时候,他的选择是“即使有鸦片的资金,范庆星无论如何也不肯把它充作儿子读书的费用”。而在二儿子和三儿子都已经到了该娶亲结婚的年龄的时候,范庆星尽管神志清醒的时候也信誓旦旦地保证:“我绝不拿他们两人的薪水。该存起来当聘金了。”但一犯起鸦片瘾,他就把妻子儿女等等全部抛到了九霄云外,把儿子省吃俭用存下来的血汗钱全部拿来换成鸦片,陶醉于自己一时的快感之中。鸦片,已经把范庆星心底深处的善良与温情,甚至他的人性也一点点地吹得烟消云散了。

即使是他一向温顺忠厚的妻子都觉得丈夫太过分,作者描写道,当范庆星再次重抄“旧业”,又吸食起鸦片的时候,“这时,玉凤从丈夫的表情中,突然看到了没落时代的散漫交织着厚颜薄耻的阴影”,这无疑是对范庆星这一类人物腐朽本质的高度概括与传神写照。

如果说范庆星等人物形象身上,集中体现出来的是封建家长无能与腐朽的一面,《财子寿》中的周海文则代表了封建家长专横、自私与贪婪的另一面。周海文虽然不像范庆星等人那样吸食鸦片,成为自己家庭衰败的罪魁祸首,但他也同样表现出自私、贪婪、专横、吝啬与冷酷无情等丧失人性的本质特点。他心中只有赤裸裸的贪婪的物欲,所谓的亲情、爱情、友情等人之常情,在他身上都统统不存在。相

反,他在各个方面都表现出一种“冷血动物”的特征。他的第一任妻子去世以后,由于有一万元的保险收入,他竟然惊喜过望而“无暇悲伤妻子之死”;他的第二任妻子玉梅饱受自己所骄纵的下女的虐待,虽然是临产前后却连粗食淡饭都吃不上,而他竟然不管不问。直到妻子得了产褥热而不敢声张,最后被逼得神经失常。但她自从害病以来,周海文竟然没有在玉梅的床前出现过一次,可见其冷酷无情到何种程度了;对待妻子是如此,那么对自己的母亲和儿女们又如何呢?他的母亲去世以后,周海文耿耿于怀的只是办葬礼前前后后所花费的金钱,以及亲友们到来后人多手杂,“整天忙着环视家中是否有什么东西短失了”,“光是记载支出的明细表就足以使海文彻夜难眠”。根本不要提对母亲之死的悲伤了。

对待自己的孩子他也同样冷酷无情。平时由于讨厌孩子们的吵闹,他干脆把他们安排在远离自己的房间里居住。对于自己的同胞兄弟,周海文更是没有起码的手足情谊。父亲去世以后,他作为嫡系的长子继承了整个大家庭的财政权,却从来不为大家庭着想,相反,只是整天算计着如何存自己的私房钱。事情败露后,弟弟们吵嚷着要分家,这正遂了他的心愿,他可以独自享用一大批父亲遗留下来的财产了。

正因为赤裸裸的物欲成为支撑周海文灵魂的全部内容,追求与看管财富也就成为其人生的主要目标。小说的文本特别强调,周海文最大的特点是“在物质上,为了自己的利益,无论使用任何手段也毫不踌躇”。他的眼中只有“物”,而没有“人”。妻子的发疯在他看来并不是什么大事,他却因为八十元的现金被秋香偷走而寝食难安。分家的时候,“到了弟弟们要搬家的日子时,海文特地早起,里里外外地踱步。手搭在弟弟们的行李上,察看是否多带走了什么东西”。

周海文的出身与文化教养都决定了他的封建性的腐朽特征,在他身上我们又看不到新兴资产阶级大胆进取和开拓的精神。他贪婪地占有着财富,那只不过是精明地算计着如何盘剥别人,如何掌握着

财产不让别人占了自己的“便宜”，却从来没有深谋远虑地扩大资本，在商业和实业中积累财富，实现自己的人生理想和自我价值。相反，他缺乏一个资本家起码的胸襟与抱负，更不敢有一丝一毫的冒险，小农生产者的保守、狭隘与闭塞在他身上暴露无遗。但他虽然没有能力和胆识在父亲开创的家业上有一丁点儿开拓，在维护自己家庭内部的统治，尤其是驾驭女性方面，他却是无师自通地掌握了一套手腕。他不动声色地把这几个女人玩弄于股掌之上，先是给她们一点小小的利益让她们品尝到甜头，然后暗中怂恿她们互相争宠彼此倾轧，实际上是利用了她们的缺点将其各个击破。正是在这种极端自私心理的作用下，他对于女人也只是占有与发泄，把她们当作物品一样“使用”，而决不对她们动一点点感情。一旦在“使用”完之后，又毫不人性地将她们一脚踢开。——我们发现，周海文的这一人物形象典型地体现了封建专制文化与男权文化相结合而产生的腐朽与黑暗等特点。

吕赫若还通过《逃跑的男人》中的主人公王庆云，干脆直言不讳地指出：整个家族的衰败都是“父亲一个人不争气所造成的”。这篇小说里的父亲更是一个典型的败家子形象。祖父去世以后，子女们分家的时候，因为父亲这一支是长房长孙，所以分得了全部家产的三分之二；但丰厚的遗产并不能阻止他们家迅速走向败落。面对着自己的儿子与后妻一家的矛盾，作为一家之长的父亲却完全置之不理，竟然摆出一副“事不关己、高高挂起”般若无其事的样子。对他来说，只要能够“一口接一口抽着鸦片烟”就完全天下太平了。与《合家平安》中的范庆星一样，中学五年级的时候，父亲就让庆云“想想看家里的财产。已经只够吃饭了还要付你的学费？”作者通过主人公庆云之口多次谴责小说中的父亲形象，并当面质问父亲：“只要能满足地抽鸦片就够了吗？请你想想家里的事，想想我的将来。我祖父留下那些财产，而你即使全部花光了也毫不在乎吗？”

甚至连《婚约奇谈》中始终未曾出面、作者只是几笔带过的琴琴

的父亲,也是一个专制、残暴、见钱眼开而不顾女儿幸福的“恶父”形象。他完全把女儿当成了待价而沽的物品,一心想着“卖”个好价钱:“在父亲的眼中看来,这么多的有钱人家向只是公学校毕业的女儿提亲,该是多么幸福的事。甚至认为一定是自己的好运到来。为了挽救没落的家计,正绞尽脑汁想跟有财势人家攀亲,让女儿钓个金龟婿,帮助他达成愿望。”父亲从来没有把女儿的一生幸福放在心上,在他看来,为了家庭(确切地说为了自己发财)而牺牲掉女儿的幸福是多么天经地义,因此为了逼女儿就范,“父亲对琴琴发挥了日常对子女的暴君作风、力逼无论如何都要抓住这个大好的机会”。女儿不答应,他就把琴琴在家里关禁闭一个星期,还扬言再不答应,就要关一年。连琴琴都愤怒地骂“这种父亲……”很显然,这样的父亲已经见钱眼开到了丧失了人性的程度。

应该说,对父子冲突的表现,在中外文学史上都是屡见不鲜的重要母题之一。早在古希腊神话中,就有这样的传说:宇宙之初,地母该亚生下了天神乌拉诺斯,乌拉诺斯娶她为妻后生下了六男六女,但他对自己的子女非常仇视,后来是他的儿子克洛诺斯打败了父亲乌拉诺斯,登上了天神的宝座。而中国古代神话《哪吒闹海》也同样表现了这种儿子对于父亲决绝的反叛姿态。——需要指出的是,这种反叛对中国文化传统来说,是有着独特意义的。因为在中国封建礼教的文化观念里,父亲始终是儿子的大恩人,也是对儿子说一不二、掌握着生杀大权的主人;儿子则成了父亲的私有财产,终生都还不清的还债人。按照“天无二日、国无二君”的思维与道德逻辑,那么“家无二尊”也就成了整个封建家庭几千年来不可变更的“公理”。家庭简直就成了封建家长说一不二的独立王国。父亲死后,作为儿女的也要“无改于父之道”^①。儒家的传人们把“孝”强调到绝对化的程度,其用心之处就在于,要以此来隐喻君臣之间的恩义与奴役关系。

^① 《论语·学而》。

从现代的眼光来看,所谓三纲五常中的“三纲”,其最核心的“一纲”就是“父为子纲”,这是整个封建礼教最核心最本质的部分。

而在激烈反传统反封建的现代作家眼中,“父亲”简直成了封建统治的代名词。翻开中国现代文学史,对父亲乃至整个父辈的批判与反思,始终是他们最为关心的话题之一。巴金《激流》三部曲中的爷爷与叔叔辈形象,几乎没有一个是正面角色。曹禺《雷雨》中的父亲形象周朴园,也是周公馆罪恶与灾祸的首要制造者。现代作家李健吾在《家长》一文中,则这样描写着自己对父亲的感受:“我敢说,生下来就好像怕一个人,一个修短适度,白面书生的中年男子——不用说,是我父亲……他吩咐人、差遣人,从来没有被人差遣、被人吩咐。”在这里,父亲成为封建文化的代表者和主要承载者。父亲也成为家庭独裁和封建专制文化的代表。在某种程度上我们甚至可以说,中国现代作家往往是通过父亲(辈)形象的审视,来实现对整个传统封建礼教的批判的。吕赫若恰恰是在这一点上,自觉不自觉地承继着祖国大陆先辈与同辈作家们的文化思想探索,这是他与大陆作家心灵相通的重要表现之一。

第二章 红色文艺青年

吕赫若的文艺观念,以左翼文艺理论为指导思想,以写实主义为基本底色,并融合了日本新感觉派、“私小说”等诸多文学流派与思潮的影响,形成一种杂糅与综合、博大与宽容的明显特征。吕赫若要求自己:“短篇小说要取范于日本,长篇小说则要取范西洋、中国。”^①这样的艺术气魄,明显地透露出一种博采众家、转益多师为吾师的大家风范。可以设想,如果造物主能够留给他足够的时间与相对平和的社会生活环境,让他充分地实践自己的文学艺术主张,这位视野开阔、极具艺术潜质的作家,其文学前程将是很难限量的。

^① 《吕赫若日记》未刊本,1943年5月22日。吕赫若日记被发现后,近年来在台湾文化圈子里被广泛传阅,目前尚未正式出版。虽然仅存1942—1944年三年期间的日记,但对我们了解吕赫若的文学思想、艺术观念以及皇民化时期真实的思想状况,无疑具有重要意义。本书引用的吕赫若日记,承蒙台湾清华大学中文系教授吕正惠先生惠寄,在此谨表谢意。

第一节

走向左翼文学

吕赫若文学思想的核心,是他心向仪之并努力在小说创作中身践行行的马克思主义左翼文艺理论观念。事实上,不论他自觉的文学主张还是其具体的小说创作,都明显地带有左翼文艺理论一再强调的,鲜明而进步的政治倾向与强烈的现实关切等特点。吕赫若的左翼文学主张,是与他整个的左翼社会观、历史观紧密联系在一起,也与他叛逆的个性不可分割。只要对当时的殖民地社会现实和吕赫若的个性稍稍有所了解,就会发现:他走向左翼文学道路,绝对是一种必然。但吕赫若又与那些激进和狭隘的“普罗”文学家们有着明显区别,他的艺术天赋与才华,他的宽阔的文学视野,使他避免了某些左翼文学家们口号化、公式化的艺术缺陷。

一、知识储备:殖民教育的悖反性

由于当时的日本殖民政府处心积虑地要消除台湾人民的反抗心理,他们从培养台湾人对日本文化的“认同感”入手,试图让那些土生土长的台湾百姓彻底“脱胎换骨”,成为大和民族的“顺民”。因而在当时的台湾城乡各级各类学校中,殖民当局都大力推广日文教育。在这种殖民政策起主导作用的社会环境下,吕赫若从小学到师范学校,所接受的都是这种日文教育。与其他所有的学生一样,吕赫若听的读的写的,都离不开日语。日语几乎成了他们的第一语言,而汉语则沦落为第二语言(“外语”)的位置。吕赫若是在师范学校就读二年

级时,学校当局才象征性地开设了一些汉文课程,但相对于日语的大量课程设置来说,实在是微不足道的。在这样的教育环境中,吕赫若最早大量接触的,都是些日本书籍与杂志,而促使吕赫若最初走上文学之路的,也是一些日本作家的作品。

这虽然是彻头彻尾的殖民教育,但任何事情都有两面性。吕赫若正是在殖民政府的强化教育政策下,再加上他的勤奋好学,迅速地熟练掌握了日语这门语言的。这不仅帮助吕赫若对大和民族的历史与文化有了较深入的了解,而且可以使他没有语言障碍地接触西方最先进的文化思潮,使得年轻的吕赫若在思想文化领域很快就站到了时代的最前列,感受到了历史发展的崭新脉搏。

而如果我们具备一些起码的历史知识,就会发现 19 世纪末 20 世纪初期的日本,对中国来说不仅仅具有榜样的示范作用,而且还是中国人(尤其是那些“别求新声于异邦”的中国先进知识分子们)了解世界、尤其是体现着世界发展趋向的西方文化的重要媒介与渠道。实际上,近现代史上的日本始终是引进西方先进技术与文化的急先锋。特别是经过“求知识于世界”、“实行前所未有之变革”的明治维新运动,日本成功地实现了自上而下的社会革新,其国力也迅速崛起。从那个时候开始,日本引进西方文明的广度与深度,都是世界其他民族所无法相比的。西方社会各种崭新的思潮与文化流派,差不多同时都被译介到日本,并被广泛传播和接受。因此,对于急欲了解世界的中国先进知识分子来说,日本的确成了直接而便利的窗口。关于这一点,当时的一些有识之士认识得是非常明确的。如当时的江苏松江知府浦子潼就主张:“远之效西人,不若近法日本。”而康有为在其所著的《日本书目志》一书中,也形象地说:“泰西诸学之书,其精者日人已略译之矣。吾因其成功而用之,是吾以泰西为牛,日本为农夫,而吾坐而食之。”更有人不无讥讽地说,当时时人所学的,“名为

西学,实倭学也”^①。中国近现代史上不计其数的文化先驱,大都是通过日本这扇“窗口”了解与接受西方现代文明的。而包括吕赫若在内的台湾现代知识分子,在殖民地的特殊文化地理环境中,当然可以更方便地通过这扇“窗口”,接触到西方最先进的文化思潮了。

据说吕赫若十六七岁的时候,已经开始大量阅读日文杂志。他在台中师范学校读书的时候,经常到当时的台中市政府对面的一家日文书店里阅读《改造》、《资本主义的诡计》(山川均著)、《贫乏物语》(河上肇著)等书籍,^②这些书籍,大都是日本左翼社会思潮与文艺理论的代表性著作。——由此产生的一个饶有兴味的话题就是:面对浩如烟海的日本文化典籍与文学作品,面对在日本流行的各种西方现代思潮,吕赫若为什么从一开始就与马克思主义思想理论著作、及受其影响而产生的左翼艺术作品“一见如故”呢?

马克思主义理论创始人敏锐地发现了资本主义统治的深刻矛盾与潜在危机,并把摧毁资本主义统治、创造新世界的力量寄托在当时的弱势群体与被压迫阶级——工人阶级的身上。这一崭新而富有创见性的革命学说,的确使天性充满叛逆、并长期在内心深处积蓄着反抗情绪的吕赫若眼界大开。如同在黑夜中蜗行摸索的行人,突然看到远处照亮道路的灯火一样,眼前为之一亮。吕赫若的确应感到振奋,他终于为自己的人生之路找到了一个根本的方向。应当承认,作为一名日本殖民政府治下的台湾人,吕赫若尽管被迫接受了全套的日本式教育,但以他的叛逆个性而言,不可能不对日本殖民统治者潜藏着一种深刻的愤懑与不满(这可以由他的《牛车》等作品为证)。那么,他被当时曾经在日本“内地”一度风行的左翼社会思潮与文艺理论所深深吸引,又何尝不是自己内心对日本殖民统治的不满情绪的

^① 罗厚立:《通过日本认识西方的梁启超》,《南方周末》2002年11月28日。

^② 《吕芳雄回忆录》未刊本,第9页。

一种表现呢？或者说，吕赫若长期积郁在自己内心深处的反抗情绪，通过对左翼社会思潮与文艺理论的大量接受，也就是通过被殖民政府所认可的合法渠道宣泄了出来。

而这恐怕也是精于算计的日本殖民政府没有意料到的：他们的殖民教育其实是一把双刃剑，它在刺向台湾普通百姓的同时也刺向了自己的殖民统治。首先，我们不应回避这样一个基本事实：由于当时的日本在政治、经济、文化诸领域内都要比台湾本土领先许多，因此在某种程度上，日本殖民当局在对台湾人民实行经济侵略和政治高压的同时，也在一定程度上一定时期内促进了台湾经济的发展（尽管这种发展明显地带有殖民主义的畸形特征），加速了台湾本土的现代化（也可称之为“近代化”）进程。甚至也不可避免地把西方社会的一些先进的思想文化观念也传送了过来。而且由于这些西方现代观念是彼此关联互为组带的，因此作为一个整体的西方现代观念里必然包含着诸如平等、自由等体现着“人的解放”性质的内容。不管他们是多么虚伪和不情愿，当时包括日本殖民政府在的全世界范围内的以资产阶级为主体的统治阶层，并没有完全反对乃至放弃“自由”、“平等”一类冠冕堂皇的口号。但是，高唱着“自由”、“平等”的西方列强（对中国来说，当时的日本也可以被称之为“西方列强”之一了）却积极对外扩张，并对殖民地实行残酷的高压统治。——只要稍具理性与独立思考的人，就能发现这两者之间的根本矛盾。正是那些通过殖民政府的强化教育而接受了现代文明并觉醒了、从殖民地上逐渐站立起来的知识分子们，最先走向了反叛殖民统治的抗争之路。——从这个意义上讲，我们说台湾殖民政府的强化教育也恰恰造就了一批最终会成为殖民统治掘墓人的“叛逆者”，恐怕不为过分。而在 20 世纪日新月异、风云变幻的世界大背景下，日本殖民统治者显然也非常清楚，如果他们一意推行愚民教育的殖民政策，实际上又早已寸步难行，但他们推行的殖民教育，实在是事与愿违的。这样，日本殖民政府实际上陷入到了难以摆脱的“两难困境”之中。殖

民者们可能什么都考虑到了,就是没有预料到自己的末日会来得这么快。

二、盗得“普罗”文艺的天火

吕赫若的文学主张,在我们现在能看到的、作者留下来的屈指可数的几篇文艺论文中,如《关于诗的感想》、《两种空气》、《旧又新的事物》和《我思我想》等文章,最清楚不过地体现了出来。吕赫若在这几篇文章中,一再强调了文学艺术的社会性质与阶级属性:“我们必须牢记,艺术离开了阶级的利害是无法存在的,而且无法有所发展。……如果文学要忘却社会性与阶级性,我们就必须将艺术史全部烧毁,再随意创造出新的艺术史吧。”^①从这样的观点出发,吕赫若坚决反对任何关于文学艺术具有超阶级性、超社会历史性的学说。在他看来,所谓完全“纯粹”而“独立”的文学艺术作品,是根本就不存在的。在《旧又新的事物》一文中,吕赫若还援引了卡尔·马克思对古希腊神话的著名论断,来说明古希腊神话之所以具有永恒的艺术魅力,至今还滋养着一代又一代的创作者们,原因绝非是古希腊神话是一种所谓的纯粹艺术,相反,而是古希腊神话中“所充满的社会性才对我们有无限的魅力”^②。他甚至不无偏激地讥讽那些坚持文学艺术具有超阶级性、超社会历史性观点的人,其实是自觉不自觉地站到了资本家等统治阶级的立场上看待文学艺术:“不只是艺术,一般有意识形态的超……性,纯粹性的观念,都是属于资本家的观念。”在他看来,因为资本家的社会地位很可能是在不断地上升,也就是从一个阶级

^① 吕赫若:《旧又新的事物》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第556--559页。

^② 同^①,第558页。

转入另一个阶级,所以他们往往要主张“超阶级”^①了。

左翼文学理论,又称之为“普罗”文艺理论,它的一个基本内容,就是强调社会现实与文学艺术之间的密切关系,而这也是吕赫若文学观念的重要特点。笔者认为,吕赫若对诗歌特性的独特认识与把握,最为突出地体现了他的这一左翼文学观。我们看到,在《关于诗感想》一文中,吕赫若首先驳斥了那种认为诗歌完全脱离现实,只属于“观念界”、“幻想界”层面的主张。在他看来,诗歌既然是由“将吾人情绪之波与感情直接表现出来”而产生的,那么“认为它是‘观念界’‘幻想界’的想法就不对了。”因为“所谓情绪之波与感情,都是站立在对现实认识的基础上,所以应该不会没有生活描写”。在吕赫若看来,诗歌中抒发的情感既然直接来自于具体可感的现实生活,那么它与现实生活的血肉关联就是不可分割的;离开了客观生活本身,诗歌及其所抒发的情感也就成了无源之水、无本之木。而且,在吕赫若看来,诗人由现实生活中升华而生的情感,不应该仅仅是个人一己之情感,而应该包含时代、社会与阶级的广阔内容。吕赫若主张诗人应走出个人生活的狭小圈子,去歌咏那些“更有价值的情绪感情”。而什么是“更有价值的情绪感情”呢?他引用当时的文学评论家森山启的观点说:“(与所有的艺术、科学等皆同)诗中有表现价值的东西,经常是与一定的社会阶级之‘必要’相结合的生活感情。……为了实现特定社会阶级历史性进步的任务,诗人感情的波涛,越能涌出,那种感情表现在诗里的价值就越高。”这里的“特定社会阶级”,是很容易让我们联想起“无产阶级”这个字眼儿的。^②也就是说,诗人应该站在时代的前列,为历史的进步与变革摇旗呐喊;诗人们应该把无产阶

① 吕赫若:《旧又新的事物》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第556页。

② 吕赫若:《关于诗感想》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第550页。

级及广大劳苦大众的情感与呼声,浓缩在自己的诗歌创作中,并以独特的艺术形式表达出来。这些观点虽然只是针对诗歌而发的,但对于我们全面把握吕赫若的文学观念,无疑具有重要意义。

吕赫若深深地服膺于苏联著名文艺理论家卢那察尔斯基“艺术是认识现实的特殊形式”的观点,并由此进一步体会到了文学艺术庄严、神圣的性质,以及艺术家们那严肃、认真的社会使命感。在《两种空气》这篇文章中,吕赫若将当时的台湾文学界划分为两种截然不同的文化艺术氛围,实际上也是两类完全相反的文艺工作者:一种是完全沉醉、满足于“文学青年气氛”中的人,他们在文学观念上一味追求时髦与新奇,“极端讨厌艺术是为了什么的艺术之问题,只视为了艺术而艺术的观念如命”。而他们的表现内容,“除了酒、酒家、恋爱外,找不出一丁点的价值”。吕赫若对这一类“文学青年”表达了高度的蔑视,并给予了辛辣的讽刺。在他眼中,这些人连日常生活都表现得“阴阳怪气”,他们的行为方式与当时社会上那些“故意撕裂衣服、披上毛巾、下作木屐打扮”的自我陶醉的中学生们并无二致;另一类则是“朴实地执着要从事真正的文学,没有虚荣的自我满足,穷其一生都要努力探究文学的人”,在吕赫若看来,这一类人才“经常能掌握住艺术、文学的本质”,他们是真正“从生活中出发”的一类人,代表着“进步的”文艺方向,而只有他们,才真正推动着台湾文学向前发展。^① 站在这样的文学立场之上,吕赫若对当时台湾“到处泛滥”的“无聊的小说”和诗歌创作领域里抒情方式的个人主义倾向给予猛烈抨击,就是极其自然的了。他向当时的台湾文艺同仁们极力呼唤一种“诚实的热情”,号召大家“将至今已形成的主观、客观、好奇心,以

^① 吕赫若:《两种空气》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第553页。

及名誉心等完全抛诸脑后,怀抱着无限的热情,诚实地从事文学工作”。^① 这是在激励别人,也同样是在自我勉励与鞭策。

需要指出的是,吕赫若的左翼文学主张,对他来说决不是一种孤立而突兀的存在,而是吕赫若整个“左倾”人生观与社会观的重要组成部分。因此,它已经熔铸到吕赫若的血肉与灵魂深处,与他那独特的叛逆与超越个性融会在了一起,自然也与年轻的吕赫若所处的殖民地处境,有着密切关系。笔者在前文已经指出,吕赫若在被迫接受日化教育的过程中,首先被那些宣传马克思主义理论、揭露帝国主义经济剥削与侵略的书籍所吸引,决不是偶然的。按照接受美学的观点,在接受主体与客体之间往往存在着一种彼此契合与相互需要的关系。因此,当一个人在阅读、吸收某种思想观念或文学作品、并深深被其吸引时,自然也离不开心灵主体与阅读客体之间的共振与共鸣。同样,吕赫若非常推崇朝鲜左翼作家张赫宙的创作,并深受其影响,想必其中一个很重要的原因,就是被张赫宙身处殖民地环境中的抗争精神所吸引吧。

而从整个文化思潮与社会环境来说,20世纪二三十年代是马克思主义理论(包括其文艺思想)在世界各地广泛传播的时期,国际共产主义运动和世界工人运动也蓬蓬勃勃地在世界各国开展起来。特别是1917年11月7日,无产阶级革命在苏联这样一个横跨欧亚大陆的大国取得了胜利,世界上第一个无产阶级专政国家宣告成立,成为改变人类历史的划时代事件。苏维埃政府的成立,无疑为“普罗”文学理论的迅速传播与实践,提供了更为充分的现实条件与更为急迫的政治环境。于是,苏联国内先后出现了一系列受到新政府支持的、诸如“十月”、“莫普”(莫斯科无产阶级作家联合会)、“拉普”(俄罗斯无产阶级作家联合会)等左翼文学团体;在创作方面,以马雅科夫

^① 吕赫若:《我思我想》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第565—566页。

斯基、法捷耶夫、肖罗霍夫、高尔基、阿·托尔斯泰等新老作家为代表的文学创作,也取得了骄人的成绩,而这也为世界各国尤其是东欧、日本以及中国等国的左翼文学的发展,起到了榜样与指导的作用。

日本的左翼文学运动,在20世纪二三十年代也同样达到了高潮时期。一般认为,20世纪20年代初《播种人》杂志的创刊,标志着日本左翼文艺运动的肇始。自20年代晚期以来,日本左翼作家们先后组织了“左翼作家总同盟”、“全日本无产者艺术联盟”(简称“纳普”)、“日本无产阶级文化联盟”(简称“克普”)等文艺团体,为团结左翼文学青年、推进左翼文学的发展起到了中坚作用。日本“普罗”文学运动的倡导者们在向苏联作家借鉴与学习的同时,对马克思主义经典文艺理论的继承与发展是独具特色的,如特别重视文艺大众化问题、提出了“无产阶级现实主义”口号等,产生了著称于世的马克思主义文艺理论家臧原惟人、青野季吉等,以及著名左翼作家小林多喜二。

吕赫若“普罗”文艺思想的直接来源,是离不开日本左翼文艺运动的滋养的。这一点并不令人感到惊奇,与吕赫若交往甚密的同乡好友、台湾作家巫永福先生也回忆说,在20世纪二三十年代的日本,共产主义思想曾非常流行,“若没有阅读马克思主义,仿佛就是落伍,我和吕赫若也不例外”^①。中国早期的左翼文艺理论倡导者与实践者,除了留学苏联外,就是留学日本的学生。太阳社的蒋光慈曾留学苏联,而创造社的郭沫若、成仿吾、冯乃超、朱镜我、李初梨、彭康等人,以及著名左翼文艺理论家胡风等,都是留学日本的。连他们都如此受到日本左翼文学运动的影响,处在日本殖民统治下的吕赫若,自然会有天然的社会文化环境去亲身感受日本左翼文艺运动的蓬勃展开并深受其影响了。吕赫若生活在这样一个风云激荡、激情迸发的左翼时代,作为一名富有社会良知与正义感的时代青年,以他那样的

^① 巫永福:《吕赫若文学座谈会》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第318页。

个性,不走向左翼倒真是有些令人奇怪了。

毋庸讳言,20年代后期至30年代初期发生在祖国大陆的左翼文学,的确存在着诸多问题,如艺术结构过于粗糙、思想内蕴和故事情节太过平庸单调,因此造成了不少既缺乏思想深度又毫无艺术魅力可言的粗制滥造之作。而一些自以为“进步”的左翼文艺理论者们,更是犯了明显的左倾“急进病”。他们甚至提出“没有同路人,只有同盟者或者敌人”那样的极端口号。宣称不是同盟者,就是敌人,更不要提“中间”的大多数了;还动不动就给不同意自己文学观点的人扣上“右倾”、“机会主义”、“阶级敌人”一类的大帽子。例如王独清曾公然宣称:

在这第一步的工程中,不能和我们联合战线的就是我们底敌人!当然,我们须先把这些敌人打倒!^①

另一位左翼作家干脆主张,要把那些与自己所信奉的左翼理论不相符合的其他作家“踢出去”:

他们是不肯死心塌地自己出去的,他们有时是要与支配势力勾结而拼命反攻的,这时候,我们还得预先下个决心,踢他们出去。^②

好一个“踢他们出去”!按照这位文坛猛将的逻辑,从数千年来博大精深“封建文学”到五四新文化运动以来的“资产阶级”文学家们,统统应该被“踢出去”,只有他们所坚持的左翼文学才代表了文学

① 王独清:《祝词》,1928年5月20日,《我们月刊》创刊号。

② 仿吾:《打发他们去!》,1928年2月5日,《文化批判》第二号“卷头寸铁”专栏。

发展的惟一方向与归宿。按照这样的思维逻辑,他们给比自己年长十几岁的鲁迅先后戴上“二重的反革命”、“封建余孽”、“有闲又有钱的资产阶级”等“桂冠”,也就不足为怪了。著名作家郁达夫因为对徐志摩说过,“我是作家,不是战士”,竟然就被动议开除出左联。^①现在看来实在荒唐可笑。作为现代小说之父的鲁迅,对这些横扫一切、自以为是的年轻人自然从心底里是反感和蔑视的,他在致一位朋友的信中,曾这样说道:“上海去年嚷了一阵革命文学,由我看来,那些作品,其实都是小资产阶级观念的产物,有些则简直是军阀脑子。”^②在另一篇文章中,鲁迅甚至讥讽这些人“不但不是革命者,简直连投机家都不如”^③。应该说,即使是创造社、太阳社内部的左翼文学青年,后来对自己的急进做法也有了相对清醒的认识,《太阳月刊》在《停刊宣言》上曾有这样一段坦白的反省:

中国还没有成熟的无产阶级文学。……所谓现在的无产阶级文学,是仅止有了这一种倾向,是幼稚的。……许多人以为中国已有了很好的无产阶级文学,我们目前所感到的却是一空,二空,三空。^④

这段文字很能说明问题的症结所在,历史已经证明,那种蔑视艺术、忽视文学本身特殊规律的不良倾向不仅在改革社会的“战场”上毫无战斗力,而且极大地败坏了左翼文学的名声,其惨痛的文学教训理应引起后人的警戒。当然,我们无法苛求那个特定年代的先辈们。也许在血与火的残酷环境里,他们来不及字斟句酌地为自己的作品

① 郑伯奇:《左联回忆散记》,《新文学史料》,1982年第1期。

② 鲁迅:《致韦素园》(1929年4月7日),《鲁迅书信集》(上卷),人民文学出版社1976年版,第217页。

③ 鲁迅:《铲共大观》,1928年4月30日,《语丝》周刊第4卷第18期。

④ 载1928年7月1日《太阳月刊》停刊号。

着妆画彩,更没有闲情逸致躲进所谓“纯艺术”的象牙塔里精雕细刻。但是,从理性的高度认真反思一下当年左翼文学理论与创作的经验教训,仍然是当代学者的一项重大理论课题。

反观现代台湾文学史,包括吕赫若等人的台湾左翼作家也可以说在某种程度上避免了上述这些不良倾向,的确是一个值得注意和探讨的历史现象。笔者注意到,吕赫若对黑格尔“精神共鸣”观点,也表达了赞同与敬意:

黑格尔说:“创作由精神产生,依从精神的地基,是属于精神的东西,保持不失去它的洗礼,当只表现因精神共鸣而形成的东西时,始得到艺术品。”对于现实没有个人的精神共鸣,就无法产生艺术。这种“精神的共鸣”与感动,没有与人类社会性、生活实践的事物交涉就无法产生。所以,艺术里不仅不能没有社会性,还担任极重要的角色。任何纯粹的艺术,其目的与素材,也都得之于一定社会关系中人类有效的感性活动中。^①

在这里,吕赫若引用黑格尔的话为左翼文学理论辩护,虽然是为了强化自己关于文学社会性、阶级性的主张,但由此也可看出,他所理解与坚持的左翼文学理论,其实是非常平和与宽容的。如果对照一下上文引述的30年代活跃于祖国大陆的几位激进理论家的观点,我们会发现,吕赫若的文学主张要“右倾”许多。从极端“革命”的角度来看,这种观点是应该受到批判与矫正的。我们还发现吕赫若本人非常赞同黑格尔的“精神共鸣”观点,他也清醒地意识到了文学艺术离不开“一定社会关系中人类有效的感性活动”,强调了文学本身

^① 吕赫若:《旧又新的事物》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第556—557页。

的“感性”性质。他还提出：“当务之急就是要琢磨技巧。”^①

可见,吕赫若自觉继承了马克思主义文艺理论的观点与思想,但又不拘囿于太过激进的左翼文学主张,因此他在某种程度上克服了二三十年代祖国大陆左翼文学作家们的一些过于概念化、粗浅化、模式化的弊病,同时又坚持了文学艺术的社会性质,认为文学不应只是极端个人主义的孤芳自赏,不应只是完全脱离民众而躲进象牙塔里的精雕细刻,文学的真正生命植根于民众之中,植根于火热的社会生活与社会斗争之中。他强调,文学家应该肩负起社会与历史赋予他的使命,应当替那些处于社会底层的百姓们表达出他们的喜怒哀乐,尤其是他们心灵之中最深沉而痛苦的声音。在这一点上,我们可以公允地指出,不论吕赫若的文学主张还是他具体的创作实践,在今天仍然有极强的现实意义。

第二节

多样化的艺术追求

与吕赫若始终信奉的左翼文学理论相辅相成的,则是他对现实主义创作方法的一往情深。事实上,中外评论家们几乎不约而同地注意到了吕赫若小说的写实主义特质。例如有的论者这样认为:“吕赫若是彻头彻尾的社会写实主义作家……在小说里从没有流露出脱离现实的浪漫情绪的浮动或者某种自传意味。他是个彻底的冷静的

^① 吕赫若:《我思我想》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第566页。

观察者,始终是客观而不妥协的。”^①应该说,这样的论述对吕赫若的艺术个性与创作特征的把握,是颇为准确的。

一、服膺于批判现实主义作家

几乎吕赫若的所有小说都力求客观写实。尽管他的相当一部分作品是以第一人称的语气向读者叙述的,但叙述者“我”往往试图采取一种超然物外的旁观者立场。这个叙述者在作品中的出现,除了增加读者身临其境的艺术感觉之外,实际上还起到了使他们更全面客观地了解人物与事件的作用。这与浪漫主义作家们通过叙述者“我”更方便于主观抒情,是截然不同的。例如《逃跑的男人》这篇小说,作品大部分篇幅是以主人公庆云的语气与视角,来讲述自己家族的衰败故事和个人的不幸遭遇的,但庆云以“我”的语气来自述的可信度与客观性,又大可让人怀疑。于是在叙述者庆云讲述自己家庭衰落的过程以及自己的不幸遭遇之外,作者又特意安排了一位倾听庆云讲述的叙述者“我”。这个叙述者“我”决不是可有可无的。事实上,正是通过这个叙述者“我”的眼睛,才拉开了作者与主人公庆云之间的距离;展现在读者面前的庆云这一人物形象,也显得更加客观全面,其因遭受不公平待遇而导致的偏狭、懦弱的性格,也充分地暴露了出来。这篇小说采用的叙述视点,其实可以称之为“双重第一人称”,这种叙事方式可以给读者增添更多的客观、公正的印象;同样,在小说《山川草木》中,如果仅仅凭着宝莲对自己继母的说法,读者很容易得出她是一个极其刻薄、冷酷、自私、不讲情理的中年妇女形象,但等到“我”作为旁观者真正见到宝莲的继母之后,却完全是另一副样子,作者通过叙述者“我”的眼睛描述道,她继母“看起来就像是

^① 叶石涛:《清秋——伪装的皇民化讴歌》,《小说笔记》,(台北)前卫出版社1983年9月版,第86页。

钱人家的太太,给人感觉上非常清爽,年约二十八岁,头发乌黑,眼神明亮,脸型轮廓很美,看起来很健康”。虽然“夜里穿的长衫下穿着拖鞋白皙的脚,和那天的日子似乎有点不协调的显眼和美丽”,但是,“她在说话时锐利的眼波流转和双唇的皓齿在在都使她看起来非常的理智”。因此叙述者感叹她是“无法想象如宝莲所形容那样的继母”。而且她对“我”及宝莲,都时时流露出“一副慈母的表情”。她总是“带着温柔的笑脸看着我和宝莲”,甚至对“我”直言不讳地谈到继母与前妻的小孩子最容易惹人闲话,“让人看起来都很奇怪”,况且她与宝莲的年龄本来相差就不大,但她还是要致力于建立一种“母女信赖的情感”。宝莲继母所表现出来的宽容大度、知书达礼,连作为旁观者的“我”都禁不住被她那“令人感佩的母爱”所感染了。然而宝莲对此却完全无动于衷,任凭继母怎样友爱示善,她只是“如石头一般,动都不动面无表情”。——至少从这段文字中,我们感觉到不通情理的更像是宝莲,而非她的继母。对于继母的表现,宝莲在事后私下里对“我”解释是:“毕竟是个做艺妓的。真擅长交际。”究竟是果真如宝莲所说,继母太过虚伪太善于伪装,以至于把旁观者“我”给迷惑住了,还是宝莲太过意气用事,对继母的成见太深?作品并没有进一步向读者展示。但所谓“清官难断家务事”,况且继母与宝莲年龄的相近也是彼此很难相互信任与兼容的重要原因。作者通过叙述者“我”的介入与观察,给读者一种更为客观冷静的印象,这与作者写实主义的创作立场是不无关系的。

笔者在阅读吕赫若日记时,还曾注意到一个颇为有趣的现象:吕赫若虽然服膺于左翼文艺理论,但他在日记中提到的,自己经常阅读和喜欢的作家,却大多是欧洲批判现实主义作家。笔者发现,吕赫若日记中提到次数最多的作家之一,就是契诃夫。这恐怕不仅因为契诃夫是俄罗斯最伟大的小说家兼戏剧家之一,而且还由于契诃夫对文学的主张与吕赫若颇为相似。例如1944年4月2日的日记中,吕赫若特意记载了自己在家读契诃夫作品的感受,他写道:“契诃夫不

错。”第二天，在日记中吕赫若又提到自己“继续读契诃夫”，并且感叹说：“他从事文学的态度不也和自己一样吗？”通过对契诃夫的阅读和理解，吕赫若更加坚定了自己的文学信念，他觉得自己的文学态度“没有错”，并勉励自己要在文学上有所成就，就必须“更广泛地去掌握人”。^①

除契诃夫外，吕赫若还对巴尔扎克、易卜生、斯汤达、果戈理、陀斯妥耶夫斯基等欧美批判现实主义大师，都表达了自己发自内心的崇高敬意。例如1942年3月20日，吕赫若在日记中曾表示：“要读世界古典作品，如巴尔扎克等。”1943年2月13日，吕赫若在日记中记载，他购买了《巴尔扎克全集》，并再一次“痛感有读巴尔扎克的必要”。由对巴尔扎克的阅读感受出发，吕赫若再一次提醒自己“要写长篇作品”。同年3月23日，他还曾表示要向巴尔扎克学习“全盘掌握题材的方法、掌握人物的方法”。他对斯汤达也同样赞不绝口，1942年8月30日的日记则有这样的记载：“想写长篇小说。斯汤达尔果然不错。觉得那种风格的文章适合自己。”而在读了陀斯妥耶夫斯基的传记之后，吕赫若深深地为着陀氏的苦难人生经历和伟大的人格而震撼和折服：“竟然有生活那么困苦的人？有被现实那样折磨而还是坚持到底的人？”他感慨万千地说：“比起杜斯妥也夫斯基，我们的困苦简直是骗小孩。”但吕赫若没有在这些文学大师面前有任何自卑，在他看来，“古往今来身为文学家的人在心情上都是相同的。自己也是。我知道自己的心情确实也是属于文学家的”^②。因此，吕赫若的艺术追求和价值取向实际上都更接近于19世纪以来的西方批判现实主义文学传统，他与那些批判现实主义大师的心灵是心心相印的。

在1942年2月28日的日记中，吕赫若曾摘抄了日本文艺理论

^① 《吕赫若日记》未刊本，1944年4月3日。

^② 同^①，1943年7月24日。

家小田切秀雄的表述其写实主义文学观点的一段文字：

——为了要缩短、克服个人与时代间的分歧，做为文学，除了从根探究那分歧而彻底去描写它之外，别无他法。

——探索现实上应被否定的事物的根源，而且彻底加以描写，以资真正去克服它的文学之中才能感受到美。

——正因为有希望光明而厌恶黑暗的、不易止息的希求之心，所以希望文学从根彻底描写黑暗，以达到克服黑暗。

在笔者看来，这段文字不仅启发吕赫若的文艺思想产生了一种深刻的共鸣感，而且简直就是替吕赫若说出了自己的文学主张，它可謂是吕赫若文艺思想的集中诠释。从这段文字可以看出，吕赫若所钟情的文艺方法与那些只注重于生活的表面现象、而忽视或回避生活本质的自然主义描写手法，是有着天壤之别的。他注重的是要“从根探究”那些“应被否定的事物的根源”，而且要“彻底去描写”它。在这里，“彻底”一词的反复使用与一再强调是很值得注意的；它一方面体现了对表现对象不应有任何隐饰的完全客观、冷峻的写实态度，另一方面又意味着文学家要“彻底”地追究现象背后的那真正的原因所在。这就需要一种穷究根底的精神，需要一种科学深邃的理性眼光。

基于这样的写实主义文学理念，吕赫若对当时社会的批判既冷峻深邃，又是全方位的，没有局限于殖民统治这一方面。吕赫若的小说作品，在尖锐地批判与揭露殖民统治对台湾人民的种种压榨的同时，也同样冷静、深邃地揭示了传统宗法制度下农民的落后、保守、愚昧与麻木对自己悲剧命运起到的不可忽视的作用。

从这种批判性的文学立场可以看出，吕赫若坚守与弘扬的，应该说是站在作家个人话语立场上的、对社会进行独立性的彻底批判的人文主义精神传统；通过这种写实主义的艺术方法，吕赫若最大限度

地体现了一名现代知识分子的可贵良知与历史使命。需要指出的是,这种批判性的写实主义手法虽然总是在揭露黑暗、表现黑暗,但创作主体并不是悲观主义的,相反,他们之所以要“从根彻底描写黑暗”,其目的正是要“克服黑暗”、战胜黑暗。因此,他们的作品虽然处处面对着黑暗,但总是指向光明,并且坚定着人们战胜黑暗、追求光明的信心。——在吕赫若等人看来,文学艺术之美只有在揭露与克服黑暗的过程中才能最大限度地呈现出来,这样一种审美理想与中国古代儒家学者们一再强调的“善”与“美”的和谐统一,又何尝不是“心有灵犀”的呢?

另一方面,作家怀有的那种“希望光明而厌恶黑暗的、不易止息的希求之心”,也使得他们的作品在貌似客观、冷静的文字底下,深藏着一种汹涌澎湃的热情。作品中对生活的审美描写,能唤起读者的审美经验,勾起读者深藏在心底深处的生活记忆和情感体验,从而与作品中的人物或情境产生一种共鸣,使读者积郁心中的情感得到宣泄。黑格尔对此曾有着精辟的论述:“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物,因而使外在的现象符合心灵,成为心灵的表现。”^①

事实上,吕赫若在小说创作中并没有完全排斥情感的表现与抒发。恰恰相反,他的作品往往笼罩着淡淡的抒情氛围。作为一名多愁善感之人,他有时候甚至无法克制住自己的主观情感,不惜让叙述者从幕后走向前台,直接抒发自己的情感。甚至不惜打破整篇小说客观冷静的写实氛围。如在《月夜》与《庙庭》中,叙述者“我”有时候的过分饶舌般的议论大大削弱了作品主题的含蓄。例如当翠竹投水自尽被救上来时“我”的一番议论:“啊——我无法止住流下来的泪水。此时,我格外感受到翠竹必须投水自尽的心情。既然娘家与婆

^① [德]黑格尔著、朱光潜译:《美学》(第1卷),商务印书馆1979年版,第201页。

家都无法安身,除了求死外,还能有什么方法呢。尤其对像翠竹这样没有独立能力、只能受环境支配的女性而言,更是如此。”作为一位爱憎分明、富有着强烈正义感的年轻作家,吕赫若终究不能完全“超然于物外”,保持一种纯粹客观、冷静的叙事态度,但我仍然要说的是,这样的议论或多或少地干扰了作品的写实风格。而吕赫若在不动声色中表现出来的讽刺艺术《合家平安》、《财子寿》等小说的题目,本身就含有一种讽刺的意味。《合家平安》里的范家,恰恰是最不平安的;而“财子寿”尽管是周海文之流所梦寐以求的人生理想,但这个梦想对那些依靠专制与剥削来维护其统治地位的封建家长来说,无异于痴人说梦。——这种内敛性的讽刺艺术正是吕赫若孜孜以求的。所以他对过于夸张性的讽刺,总有些不以为然。在读了果戈理的著名讽刺喜剧《钦差大臣》后,吕赫若在日记中写道:“讽刺虽有趣,但总觉得再加入梦、快乐、浪漫会更好。”^①笔者以为,这实际上是对果戈理过于“有趣”与外露的讽刺手法的非议,不过,吕赫若所说的“加入梦、快乐、浪漫会更好”的见解,又说明了信奉写实主义理念的他,在文艺观念与艺术追求上,又不乏多元化的主张。

二、与日本近代作家的承传关系

台湾民众在被日本侵略者长达半个世纪的殖民统治过程中,不可能不受到日本社会文化与历史传统的深刻影响。时过境迁之后,当我们用历史的眼光重温那段惨痛的历史时,一定会注意到:日本的侵略和统治不仅给一些台湾人带来了严重的“殖民地的伤痕”,而且在台湾社会与文化的诸多方面,都打下了难以抹去的复杂烙印。笔者认为,对这一问题的正确态度是:既不必刻意回避这种复杂影响的存在,又要实事求是地看到在整个台湾的历史与社会文化中,这种影

^① 《吕赫若日记》未刊本,1942年3月29日。

响是非常有限并始终囿于某一方面某一范围以内的。相对于数千年的中华文化源流,五十年的殖民统治毕竟只是沧海一粟。何况即使是在殖民统治的高压时期,包括绝大多数现代文人在内的台湾民众,仍然顽强地坚守着本民族的文化传统,抵抗着殖民主义的文化同化政策。当前岛内个别人从自己的“台独”政治理念出发,肆意夸大台湾文化与日本之间的“亲近”关系,实际上已经违背了起码的历史事实。

具体到吕赫若这里,我们可以看到,吕赫若接触的日本文学与文化典籍中,除了左翼文艺理论与社会文化思潮的书籍以外,还包括大量的从物语文学等日本古典文学到与吕氏同代的日本现代文学作家作品。根据吕芳雄的回忆,吕赫若读到的最早的文学作品之一,就是日本作家岛崎藤村(1872—1943)的《千曲川风情》。而菊池宽(1888—1948)、横光利一(1898—1947)、川端康成(1899—1972)、久米正雄(1891—1952)、德富芦花(1868—1927)等不同时期不同流派的作家,都曾给吕赫若以深刻的影响。吕氏日记中对此的记载是很多的,如1942年10月4日,他在日记中写道:“看横光利一的《秋逝》、芹泽光治良的《历史故事》。赞同两氏的文学态度。”他还特别喜欢横光利一的长篇小说《旅愁》。^①1943年3月18日的日记中,更有他阅读川端康成的《小说的结构》一书的记载,可见他曾有意识地从这位世界知名的文学大师那里借鉴、学习过小说的构思技巧。此外,吕赫若还与自己同时代的日本作家户川贞雄、丹羽文雄等人有过频繁交往,并熟识他们的文学主张与作品。他赞赏丹羽氏那“独特的幽默和感觉的细腻”^②。他对比自己大十一岁的日本女作家林芙美子的作品,更是赞叹不已。

吕赫若与日本作家之间直接的承传关系,不少前辈同仁与学者

① 《吕赫若日记》未刊本,1943年4月18日。

② 同①,1943年2月28日。

专家都已指出并做过细致深入的研究。吕赫若的生前好友、日据时期的台湾著名作家巫永福先生就曾回忆说,吕赫若在刚刚接触文学时,受日本作家德富芦花的影响很深。^①《吕赫若小说全集》的汉语翻译者林至洁还认为,吕赫若的《蓝衣少女》、《春的呢喃》及《田园与女人》等作品,与日本作家菊池宽、久米正雄的作品颇为相似。^②应该说这样的艺术感受与分析,都是很有见地的。笔者还注意到,这些与吕赫若有着直接间接联系的日本作家中,有不少是日本近代以来声势浩大的自然主义文学运动、尤其是独具日本文化特色的“私小说”流派和新感觉派的代表性人物。如岛崎藤村虽然被誉为日本近代浪漫主义文学的重要诗人之一,但真正确立起他在日本文学史上的独特地位的,却是他的长篇小说《破戒》,正是这部小说标志着日本自然主义文学的确立;而久米正雄则曾经是“私小说”理论的重要倡导者,他的《私小说和心境小说》等文艺论文,不仅把私小说看作日本的纯文学、散文文学的精髓竭力加以推崇,而且从理论上探讨了“私小说”与“心境小说”的密切联系。对吕赫若有直接影响的另一位作家菊池宽,则是“新思潮”派的代表人物,“新思潮”流派就得名于他和芥川龙之介等人多次创办的《新思潮》杂志。菊池宽主张撷取生活现实中的片断而加以“理智的”、“心理的”描写,并强调运用多种技巧表现客观现实的文学观点,显然对吕赫若启发不少。至于横光利一,更是曾经与川端康成一起驰名日本文坛的新感觉派小说的重镇之一。他最后的长篇小说《旅愁》前后创作了十年,直到去世都未能完成而使其成为残缺的遗作。小说表现的是两名青年在欧洲大陆孤独而伤感的行旅,这一作品的题目本身就渗透着无尽的寂寞、无奈与感伤,

^① 巫永福:《吕赫若文学座谈会》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第316页。

^② 吕赫若著、林至洁译:《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第18页。

吕赫若对这部作品的喜爱,是与他那心灵深处的孤独、压抑与彷徨密切相关吧?

需要指出的是,从整个中国现代文学的宏观角度来看,吕赫若与日本近代文学之间的密切关系,决不是一种特例现象。众所周知,中国新文学之新,主要原因就是受到了外国文学的影响。不仅仅是台湾现代作家,祖国大陆的近现代文化巨人和作家中,曾经留学日本、以日本为媒介进一步学习和接受西方现代文化观念的,也实在是不计其数,他们当中既有维新派领袖人物梁启超、黄遵宪和辛亥革命的领导者章太炎、秋瑾、邹容、苏曼殊等,又有中国共产党的早期创始人陈独秀、李大钊等,更有鲁迅、周作人、郭沫若、郁达夫等新文学巨匠。早在1928年,郭沫若就在《桌子的跳舞》一文中强调指出:“中国文坛大半是日本留学生建筑成的。创造社的主要作家都是日本留学生,语丝派的也是一样。……就因为这样的缘故,中国的新文艺是深受了日本的洗礼的。”更有当代学者表达了同样的看法:“从某种意义上说,离开了日本文学,就无法深入理解中国现代文学;没有日本文学的影响,没有中国现代作家对日本文学的理解和接受,中国现代文学就不会是今天我们所看到的这个样子。”^①——这样的断语是针对整个中国现代文学而言的,但用在吕赫若这一作家个体身上,却更为恰当。因为对处于从小就接受日本文化的熏陶和影响(尽管这熏陶和影响与日本的殖民统治连在了一起)的吕赫若来说,我们完全可以认定:离开了日本文学独特的审美传统与艺术观念,就无法完全理解吕赫若小说创作的文学特征,无法把握他的艺术追求与理念。

三、文艺观念与艺术追求的多元化

一个作家自觉的文艺主张与他本人的创作实践不一定会完全一

^① 王向远:《中日现代文学比较论》,湖南教育出版社1998年版,第1页。

致,这种现象在中外文学史上都屡见不鲜。吕赫若是一个对文学有着深切热爱和特殊感悟的艺术家,在某种程度上甚至可以说,他自己对文学艺术的理解与感悟,是很难用某种单一的理论概括得了的。正像吕赫若在评价张文环的作品《山茶花》时所说的那样:“创造这种文学,绝不是单凭理论,也不是单靠桌上苦读就一蹴可几的。这得全凭生活力,体内流动的血液,浪漫气质以及天才而成。”^①陈万益认为,这段文字完全可以看作是吕赫若自己的一种赤子自道。^②陈万益的看法当然很有道理,因为这段文字的确是一位对于创作甘苦有着切身体会的作家,发自内心的肺腑之言。不过,笔者更看重吕赫若在这里使用的“生活力”一词,因为由此可以看出吕赫若把对生活的观察与体验提升到了何等重要的位置。只有真正地深入到生活中,诚实地把自己对生活的独特感受,以艺术的形式表达出来的小说,才是真正的艺术作品。因此他一再强调:“文学的学习就是人生的学习,也就是生活的学习。”而“生活贫乏的文学会令人觉得厌恶”。^③从这样的立场出发,吕赫若坚决反对文学创作上过于急切的功利主义态度,更反感于艺术上的粗制滥造。他对当时台湾文坛上过于浮躁的不良现象,给予了猛烈抨击:“一般人认为只要有人常发表作品,‘他就是大家,他非常努力’,因此就追随他。可是当他沉寂,人们就马上认为他很差劲。”事实上,“不发表与不努力是两码子事”,而在吕赫若看来,“与其勉强挤出一些乱七八糟的东西,倒不如遂心悠闲地丰润生活”。^④只有生活的源泉丰富了,艺术之花才能开放得灿烂辉煌,这很容易使我们联想起古人所强调的“功夫在诗外”的主

① 吕赫若:《我思我想》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第561页。

② 陈万益:《萧条异代不同时》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第13页。

③ 同①,第562页。

④ 同③。

张。

在深切地感悟到文学本身的独特品质与价值的同时,吕赫若甚至提出:“文学家不该涉足政治方面。要用力于生产作品。”^①因为他深切地懂得,在文学的道路上,从来都离不开呕心沥血般的执着与专注,在这条路上前行,该需要何等坚忍不拔的意志与毅力:“文学终究是苦难的道路,是和梦想战斗的道路。”^②而对艺术之美的高度看重,也是吕赫若艺术观念的重要方面:“啄木的苦难生涯!是艺术家必走的命运。我们也不能不觉悟。但艺术直到后世犹然动人心弦者还是‘美’。”^③作为一名精通音乐和戏剧的艺术家,吕赫若显然对艺术之美那特有的荡涤与撼动人心的力量,有着痛切而敏锐的体悟。

似乎不必要列举太多的例子就可以说明,吕赫若对艺术的理解与感悟其实更像是一种相对矛盾的综合体,呈现出明显的多元化、综合性特征。而这,又离不开他那开阔的文学视野,特别是他对世界文学遗产的广泛涉猎与吸收。笔者在前文中已初步分析了吕赫若与马克思主义艺术观念、西方批判现实主义文学精神以及日本文学传统之间的直接关联,其实,除了这三方面的影响之外,还应该从一种更为宽广和阔大的文学背景上,去把握和理解吕赫若的艺术思想及其艺术渊源。尽管由于资料的匮乏,我们无法全面了解吕赫若接受中外文学滋养的心路历程,但通过他在1942年、1943年、1944年三年期间的日记,足以管窥到吕氏阅读范围和文学视野的宽广与开放,以及他文学修养的深厚博大。在日记中,吕赫若记录最多的就是他自己的阅读经历以及勉励自己不断努力、写出好作品的话语。笔者作了一个粗略的统计,发现仅1942年的日记,吕赫若日记中提到自己正在阅读的外国作家,就达四十多位。这些作家中,除了前文提到的

① 《吕赫若日记》未刊本,1943年2月28日。

② 同①,1943年7月24日。

③ 同①,1942年2月25日。

批判现实主义作家之外,还有西方古典作家和现代主义作家;既有世界著名作家,也有一些在文学史上属于二流、三流,甚至不怎么出名的作家。从但丁的《神曲》、中世纪西欧的文学作品,到苏联作家肖洛霍夫的《静静的顿河》,法国作家马赛尔·阿尔郎的《坚强活下去》等作品,奥地利作家法蓝兹·群弗尔的作品,吕赫若“一个都没有放过”,而是相当仔细、认真地阅读和借鉴,可见他是一位多么勤苦而且嗜书如命。他曾经发誓要“读破古典作品”^①。其实被吕赫若“读破”的何止古典作品,西方现代主义大师如詹姆士·乔埃斯等人的作品,他也同样爱不释手,并在日记中留下了“很受《给我泥土》那篇所感动”的记载。^② 对于祖国大陆的现代作家,吕赫若尽管提到的不是很多,但林语堂的《京华烟云》、老舍的《骆驼祥子》等作品,他都已详细阅读。尤其是对《骆驼祥子》,吕赫若的感受是“相当有趣”,并“惊叹其规模宏大”。^③ 而吕赫若对中国古典文学名著《红楼梦》的喜爱,简直到了如痴如醉的程度。不少现代作家如鲁迅、巴金、张爱玲、白先勇等,都对中国古代文学最伟大的作品《红楼梦》推崇不已,吕赫若也是其中之一。他在日记中多次提到正在把《红楼梦》翻译成日语的事情,并勉励自己说:“尽管费上十年工夫也行,一定要把这杰作译出来,广为流传。”还强调“这是自己作为一个台湾人的义务”。^④ 他还萌生过把真实地描写了中国人生活史的《红楼梦》改写成戏剧的愿望。^⑤ 可惜这些志愿都未能完成。

由此可见,吕赫若的艺术趣味其实是非常广泛的,笔者认为甚至包含了西方现代主义、日本新感觉派等多种艺术情趣在内。笔者特别注意到1942年7月6日的日记中,吕赫若这样记述道:“拿出《京

① 《吕赫若日记》未刊本,1944年1月1日。

② 同①,1942年10月4日。

③ 同①,1943年5月22日。

④ 同①,1942年3月14日。

⑤ 同①,1942年3月3日。

华烟云》来看,惜其太过理性。”作为中国现代著名作家的林语堂,在散文和小说领域里都作出了卓越的贡献。吕赫若惋惜于《京华烟云》的“太过理性”,正说明了他本人其实是反对文学创作上的理性主义倾向的。而据吕赫若日记记载,吕赫若还曾详细阅读过日本文艺评论家河上彻太郎所著的《文学的人性论》。^①这种开阔的视野与胸襟,实在令人惊叹。我想,这也可以解释吕赫若为什么会对自己的人生信仰和艺术理念如此执着坚定,却又那样宽容平和。

^① 《吕赫若日记》未刊本,1943年4月26日。

第三章 《牛车》时代

《牛车》是吕赫若的成名作,同时也是他的代表作。《牛车》能够成为台湾文学史上最重要的短篇小说之一,最主要是得力于作品那冷峻深邃的现实批判力。吕赫若与20世纪30年代海峡两岸的左翼作家们一起,揭示了伴随着殖民化的畸形“现代化”给底层百姓造成的巨大冲击。而《牛车》所表现出来的与社会批判意识相应的底层关怀、与现实关切不可分割的道德情怀,则构成了吕赫若整个小说创作的重要思想特质。

第一节

《牛车》与上世纪30年代海峡两岸社会

1934年,吕赫若刚刚从师范学校毕业担任教职,就创作完成了平生第一篇小说《暴风雨的故事》。他原本把这篇小说投到了张文环在东京主编的一家文学杂志,可惜稿子寄到时,这家杂志已经停刊。

但吕赫若并没有因此气馁,而是继续执着地进行创作。第二年,他的不朽名篇《牛车》问世。这是继杨逵的《送报夫》之后,又一篇被日本著名左翼文学刊物《文学评论》(1935年2卷1号)重点推出的台湾作家创作的小说。在该杂志的《编辑后记》中,还特意有一段关于这篇小说的说明文字:

创作栏的吕赫若氏是住在台湾的新人。受到曾经当选本募集小说杨逵氏《新闻配达夫》(按:《送报夫》原名为《新闻配达夫》。)的刺激,突然间台湾文坛之活跃令人惊讶,所以在此又介绍一位台湾的新人作家,是本志非常引以为傲的。这篇《牛车》是比《新闻配达夫》更优的佳作,故敢以推荐。

现在看来,当时《文学评论》编辑的眼光实在是很有见地的。《牛车》发表后,在台湾岛内外都引起了强烈反响,第二年,还被祖国大陆的著名文艺理论家胡风翻译成汉语,与杨逵的《送报夫》、杨华的《薄命》等小说一起,选入《朝鲜台湾短篇集——山云》一书,经由上海文化生活出版社出版,这是日据时期被介绍到祖国大陆的最早的台湾小说。二十二岁的吕赫若,因其而一举成为台湾文坛上一颗耀眼的新星。他对社会现实的强烈叛逆与不满,终于在自己坚定的信仰和执着的左翼文学实践中,找到了一个情感宣泄的突破口。

一、殖民统治下“现代化”的陷阱——

《牛车》的思想内蕴解读

作为台湾文学史上最重要的短篇小说之一,《牛车》的情节并不复杂:农民杨添丁一家一直依靠着牛车拉活谋生,尽管生活很不宽余,但总算过得下去,正如杨添丁所念念不忘的那样:“在双亲遗留下

来的牛车上迷迷糊糊拍打黄牛的屁股,走在危险、狭窄的保甲道时,口袋里随时都有钱。”但是随着汽车等机械工具的侵入,再像过去那样依靠牛车拉货以谋生的方式实在是行不通了。这是显而易见的:无论速度还是效率,彳亍前行的牛车都无法和现代化的机械工具相抗衡。小说描写道,杨添丁走遍了镇子上所有的制材工厂、米店、批发店,但没有人肯雇佣他的牛车。处于困顿中的杨添丁也曾试图再去做一回佃农,但他连向地主交的租金都无法凑到,又有哪一家地主愿意把地租给一穷二白的杨添丁去种呢?被生活逼迫得走投无路的杨添丁怎么也不明白:“在米价昂贵的从前,可以快乐地过日子。却在米价便宜的今天,每天为米烦恼。”与杨添丁一样“不明白”的还有他的妻子阿梅,作为一个没有多少文化与见识、性格又有些泼辣的农村妇女,阿梅对自己不幸的社会根源缺乏起码了解,却只能整日对丈夫发牢骚:“我只知道你在逃避。不是赌博、懒惰,就是去找女人……”杨添丁面对如此“内忧外困”的局面却无能为力,只能任凭妻子卖身养活全家。小说的结尾处,杨添丁在警察的欺诈和妻子的奚落面前,终于铤而走险,干起了小偷小摸的勾当。但刚刚偷了第一次,拿着几只家禽到市场上“销赃”的时候,就被警察“大人”逮个正着,“之后,有关他的事就杳无音讯”。

杨添丁一家的悲剧命运,最为典型地表现了殖民统治下,日本现代机器文明对殖民地台湾底层百姓生活的冲击。众所周知,所谓“文明”、“现代化”一类冠冕堂皇的字眼,一直是西方殖民主义者为自己的侵略行径进行辩护和矫饰的遮羞布。在“文明”、“进步”的光环下,殖民主义者不仅摆脱了霸占别人土地、抢夺异族财产的道德焦虑感,还以“现代文明”的使者身份君临殖民地,声称自己肩负着“开化”被殖民者的“光荣”使命,使自己的侵略行径显得冠冕堂皇。据说,当日本打败中国,占领台湾之时,日本著名启蒙思想家福泽谕吉就曾宣称:“这是文明战胜野蛮”,并为殖民主义的侵略行径张目说,日本的

目的是要“唤醒顽冥的支那人,将其导向文明”^①,吕正惠先生曾对此感叹:“福泽为日本近代最著名的启蒙思想家,而其想法竟如此‘霸道’,颇出人意外。”^②吕教授的“意外”,显然与对殖民主义者怀有过高的道德想象不无关系。实际上,大和民族固有的排外与傲慢情绪,再加上殖民主义对外扩张的侵略本性,决定了即使是像福泽谕吉这样的思想家,也摆脱不了为日本侵略当局张目的“宿命”。

然而,殖民主义者对殖民地人民进行“文明开化”的后果究竟如何呢?从表面上看,日本殖民当局的工业化、机器化运作,有效地促使台湾从传统农业社会向现代工业社会迅速转型,台湾岛上、尤其是台北等城市的面貌也发生了很大变化。日本殖民当局在进行殖民征服和殖民统治的同时,自然不可避免地把西方现代国家体制、法律观念等等引进了台湾。应该说,正是这些工业化、现代化的“成就”,使得一些台湾人,尤其是从殖民化过程获得利益的上层人物,包括一些知识分子,对日本的殖民统治产生了一种暧昧的态度。可这仅仅是问题的一个方面,另一个让任何富有起码正义感的知识分子、历史学家们所不应忽略的基本历史事实是:殖民地的广大劳动人民和底层百姓并没有从这种带有掠夺性质的“现代化”过程中得到实际利益,反而陷入了更加流离失所、饥寒交迫的可悲境地。事实上,日本殖民主义者为了满足本国统治阶级的穷奢极欲和对外扩张的罪恶目的,完全把宝岛台湾变成了日本本国的原料生产场地与加工基地。殖民当局采取政治上高压、文化上怀柔与控制并存、经济上依靠官僚垄断、肆意盘剥的多面政策,把台湾民众尤其是底层百姓驱赶到了牛马不如的悲惨处境中。因此,社会经济机构严重畸形,少数人作威作

① [日]福泽谕吉:《福泽谕吉的台湾论说(一)》,《台湾风物》第41卷第1期,1991年3月,第89页。

② 吕正惠:《殖民地的伤痕:脱亚入欧论与皇民化教育》,《殖民地的伤痕——台湾文学问题》,(台北)人间出版社2002年版,第92页。

福、穷奢极欲,包括广大农民在内的社会大多数人却过着饥寒交迫、颠沛流离的生活。而传统封建势力与殖民强权的结合,少数享有特权的官僚资产阶级与帝国主义勾结起来,再加上地主阶级的残酷压迫,终于共同把社会最底层的农民阶级抛到了极度贫困和破产的边缘。

这种少数人作威作福、多数人饥寒交迫的两极分化的社会现实,固然是一切剥削社会的共同特征,但帝国主义对外扩张的侵略本性所导致的、对殖民地人民的疯狂掠夺,无疑进一步加剧了殖民地社会的两极分化。因为殖民当局对殖民地实行“现代化”的过程,是以殖民母国的利益为准绳的。至于殖民地的社会发展,尤其是殖民地人民生活水平的提高,更不在殖民当局的考虑视野之内。以台湾的“现代化”过程为例,日本殖民当局向台湾的确输入了西方近代式的国家官僚组织、司法系统、警察制度等等,甚至学校教育也得到大力普及。但这些现代化的政治经济体制中,惟独不包括议会组织等涉及殖民地人民权利的制度。不仅如此,日本当局还赋予台湾总督以至高无上的行政、立法、司法权力,凭借这些特权,殖民当局可以随意处置台湾人民。而一切从殖民母国的利益出发的畸形经济模式,更是一方面把殖民地台湾变成了殖民母国日本的原料供应基地,另一方面又造成了殖民地台湾对日本的依附性发展模式。于是,经济压榨与种族歧视、民族压迫相互扭结,使得普通台湾人在民族屈辱之中被奴役和剥削。

其实,西方近代资本主义的发展,离不开对殖民地的霸占与掠夺。正如卡尔·马克思所精辟论述的那样:“世界贸易和世界市场在十六世纪揭开了资本的近代生活史。……殖民地为迅速产生的工场手工业保证了销售市场,保证了通过对市场的垄断而加速的积累。在欧洲以外直接靠掠夺、奴役和杀人越货而夺得的财宝,源源流入宗主国,在这里转化为资本。”也正是从这个意义上,马克思尖锐地指

出：“资本来到世间，从头到脚，每个毛孔都滴着血和肮脏的东西。”^①日本虽然是一个后起的资本主义国家，但它在对外扩张和殖民统治方面，决不次于任何一个西方资本主义列强。而日本法西斯主义兴起后，对殖民地台湾的殖民同化与高压统治更是达到了令人发指的程度，这在世界殖民史上也是罕见的。因此，伴随殖民化而导致的畸形现代化，决不是广大人民尤其是底层百姓的福祉。关于这一点，不仅是吕赫若一人，也是日据时期不少台湾知识分子的共识。“台湾现代文学之父”赖和曾有这样的感叹：

时代说进步了，的确！我也信他很进步了，但时代进步怎地转会使入陷到不幸的境地里去，啊！时代的进步和人们的幸福原来是两件事，不能放在一处并论啊！^②

事实的确如此，时代的所谓“进步”与人民的幸福绝对不能简单地划等号。而当时代的“进步”不能给人民带来幸福，反而加剧了广大人民的不幸与灾难时，我们又有什么理由要求那些善良无辜的百姓为所谓的“进步”鼓掌欢呼呢？因此，站在杨添丁的角度来看，他完全有理由憎恨汽车等机械化运输工具，因为正是它们的闯入与横行，才使得杨添丁一家陷入生活的困顿：“再怎么迟钝的杨添丁，也能感觉到自己的家近年来已逐渐跌落到贫穷的谷底。”这些生活在最底层的百姓虽然没有什么高深的理论，也许他们最关心的只是他们自己的切身利益，但谁又有权力指责他们缺乏高瞻远瞩的“历史眼光”？甚至要求他们为时代的所谓“进步”付出残酷的牺牲？

^① [德]卡尔·马克思：《资本论》（第1卷），人民出版社1975年版，第167、822、829页。

^② 赖和：《无聊的回忆》，收于李南衡主编《赖和先生全集》，（台北）明潭出版社1979年初版，第229页。

当然,作为知识分子的赖和、吕赫若等作家,面对“现代化”的认知与态度,显然要比他们作品中的底层百姓复杂得多。日本学者垂水千惠认为吕赫若的早期作品《牛车》、《风水》等小说,具有与“否定日本有关”的“否定近代”^①倾向,^②应该说并非完全空穴来风。但垂水千惠对吕赫若身处殖民地的屈辱处境、在“近代化”剧变中承受的精神压力,显然缺乏足够的体察。的确,吕赫若在《牛车》、《风水》等作品中,不仅揭示了现代机器文明对底层百姓生活的冲击,更表现了现代机器与商业文明对台湾社会的另一个负面影响:在西方现代文化观念冲击下,善良、朴实等传统美德的日渐沦丧。杨添丁一家的悲剧,也使我们管窥到:日本殖民统治者强加给台湾人民的社会“现代化”的结果,竟然是这些底层百姓的男性丧失了谋生的能力之后,在走投无路的情况下不惜触犯法律,干起了偷盗的勾当;女性们则只能依靠出卖身体得过且过。——所谓“男盗女娼”社会道德的蜕化,竟然伴随着现代机器文明的输入同时进行,实在是一个我们不得不正视的残酷现实。但如果据此而认为,吕赫若是全盘“否定近代化”的,那就大错特错了。凭吕赫若的现代文明见识与涵养,他在理性上是不可能否定台湾的现代化的,他否定的只是作为殖民侵略与经济掠夺伴随物的畸形“现代化”。

事实上,包括吕赫若在内的中国现代知识分子,即使在理性上认识到:对于落后的中国来说,是多么迫切需要工业文明,他们也决不可能接受这种以侵略和殖民的方式,强行“送”来的现代工业文明。不论是对于台湾岛,还是对于整个长期闭关锁国、积贫累弱的中华民族来说,不存在要不要输入工业文明、要不要建立现代化社会的问题;问题的关键是:任何国家都不能以侵略和殖民的方式,来向别国

① 按:“近代”在这里也可理解为“现代”。

② 张恒豪:《日据末期的三对童眼》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第91页。

强行输入所谓的工业文明。我想这里的道理是非常简单的,打一个极不恰当的比喻,作为一名男子,他决不能以女性也有性需求为借口,就可以用暴力的手段胁迫与之发生关系。这是人类社会最起码的道德逻辑。同样,自恃强大的西方列强决不能打着“人权”与“解放”一类冠冕堂皇的口号,对第三世界国家实施暴力攻击与侵略。

不过,面对殖民化与现代化的复杂扭结,吕赫若的确表现出了内心深沉的焦虑、痛苦与矛盾。这种焦虑、痛苦和矛盾,在吕赫若对其笔下的“城市/乡土”这两组相互对立又彼此纠葛的意象的情感态度上,体现得最为明显与典型。笔者发现,吕赫若笔下只要一提到“都市”,总是与“东京”连在一起;或者说,吕赫若笔下的“都市”在一般情况下就是指东京。而吕赫若在东京这样的大都市感受到的,就是一种不可排遣的孤独与寂寞,一种难以适应的焦虑。面对亲人的催促,他自己也发出了“回去吧!尽快地!”的呼唤。^①同样,吕赫若心中的“乡土”又与台湾连在了一起。他的日记对此已作了最好的注脚:“自己试着反省:自己不是适应都会的人,适应不了东京。田园才是自己的精神故乡吧!”^②很显然,这里的“田园”就是指乡土台湾。然而,当吕赫若真正回到家乡,置身于乡土田园之中时,受到现代都市文明熏染的吕赫若显然又触目于家乡的落后与闭塞。他在日记中又这样自我表露:“梦中梦到东京生活的寂寞。不过,早上醒来后想到农村时代所梦想的东京繁华,到底是怎么回事了呢?事物是伴随着空想才美丽的。”^③在吕赫若笔下,我们还可以进一步探询到两组彼此对立的概念,一组是“城市、东京(日本乃至整个西方列强)、现代化与殖民化”;另一组则是:“乡土、台湾(中国)、半封建性质的落后与民族的独立和尊严意识”。当这两组概念越来越滑向截然相反的两极化的意

① 《吕赫若日记》未刊本,1942年4月22日。

② 同①,1942年4月26日。

③ 同①,1942年5月2日。

义时,吕赫若显然表现出一定的困惑。而这种困惑,又何尝不是整个中国现代文人共同的困惑?而我们如何在保持民族尊严与传统文化的民族特色的同时,如何在拒绝被殖民化的同时,主动输入西方现代文明的优秀成果,步入具有普世价值的社会现代化?这将是中国大陆与台湾,乃至整个第三世界民族共同面临的重大历史课题。

二、个案的分析与比较:《牛车》与茅盾的《春蚕》

把吕赫若的《牛车》与大陆著名作家茅盾的短篇小说《春蚕》放在一起加以比较与分析,决不是出于一种简单的随意性,也不单单是因为这两篇作品主题内涵的相通相近,更主要的是因为这两篇同样创作于20世纪30年代的小说作品,仍然对当前海峡两岸的社会文化极具现实性的启示意义。

茅盾的《春蚕》写于1932年,吕赫若的《牛车》则创作于1934年,次年发表在日本东京的《文学评论》上。这两部小说都与当时的社会背景有着直接而复杂的关联。众所周知,20世纪30年代的中国大陆,在西方列强的步步紧逼下,国家主权进一步丧失,殖民化与半殖民化达到了极为严重的程度。而伴随着政治上的欺凌与侵略,经济上的侵略也进一步加剧。帝国主义列强不仅拼命地向中国这样一个落后的东方大国输入跨国资本以牟取暴利,冲击着中国原本就十分脆弱的民族工业基础,而且还向中国这样一个人口众多、生产力落后的廉价市场大量倾销包括“洋米、洋面”在内的农产品与日常用品,使得千百年来基本上保持着自给自足小农经济状态、依靠种地为生的广大农民,一下子跌入到了生活崩溃的边缘。可以说,除了殖民地的严重程度有所差别外,30年代初期的祖国大陆与台湾的社会性质以及现实问题的本质,是完全相同的。而且,当时祖国大陆的东北地区已经同宝岛台湾一样完全沦落到日本帝国主义的铁骑之下,而日本侵略者正在对整个中国虎视眈眈。

共同的命运加紧了海峡两岸人民与知识分子的血肉关联。富有社会责任感与人道主义情怀的两岸现代作家,不约而同地把同情与关注的目光投向了那些挣扎在时代剧变中、饱受中外统治阶级压迫的底层百姓的悲剧命运。包括茅盾在内的一些作家还直接触及到农民们“丰收成灾”的奇特社会现实,吕赫若的《牛车》虽然没有写到这一现象,但他通过原本依靠牛车运输而维持生计、却在“日本天年”时代走向破产的杨添丁一家的悲剧命运,形象性地揭示了伴随着殖民化而来的工业化、机械化浪潮,对底层农民的致命性打击,笔者认为其社会概括力与艺术典型性,当不次于茅盾的名作《春蚕》之下。

稍加分析就会发现,不论在主题内涵还是情感指向上,《牛车》都与茅盾的《春蚕》极为相似,杨添丁夫妇的穷途末路与老通宝一家“丰收成灾”后几乎到了山穷水尽的境地,更是密切相关。而造成他们共同的悲剧命运的直接原因,就是资本主义以“发达”、“进步”一类的名义对殖民地半殖民地国家和地区的经济掠夺;这两篇作品都写出了社会的急剧变动给农民的命运带来的巨大冲击,写出了帝国主义“送”来的机械化与工业化文明给社会底层百姓造成的厄运。

《牛车》中描述杨添丁起早贪黑赶着牛车奔走在“保甲”道上,却屡屡被来自“日本”的汽车与自行车赶超而过的一段文字,可以看作是全篇小说题旨的一个隐喻:

在道路上可以看到田里零零星星有几个农夫,以及牛的身影在眼前晃过。自行车与载货两轮车从后面拼命追过迟缓的牛车,突然间看了一下杨添丁的脸,然后扬长而去。

在这里,作为现代化交通工具的自行车和载货两用车,与只适合于在田间小路慢吞吞地行走的牛车之间,构成了鲜明的对比。作者让老实巴交、只知埋头苦干的杨添丁在那样一个汽车日趋盛行的机械化时代,仍执意地驱赶着牛车四处奔波揽活儿,实在是一种充满辛

酸的讽刺。连坐在碾米厂门前聊天的老翁们都知道“现在不是牛车的时^①”了，他们告诫杨添丁：从清朝时代就祖祖辈辈传下来的牛车一类的东西，实在是太不适合于这“日本天年”了，可怜的杨添丁却还要苦苦地守着破旧而缓慢的牛车作最后的挣扎，未免太有些“不识时务”了。

无独有偶，茅盾的《春蚕》中也有一段类似的文字，写出了机械化交通工具的“横行霸道”，只不过地点从陆地上的公路转向了江南一条小河的河面上：

汽笛叫声突然从那边远远的河身的弯曲地方传了来。就在那边，蹲着又一个茧厂，远望去隐约可见那整齐的“帮岸”。一条柴油引擎的小轮船很威严地从那茧厂后驶出来，拖着三条大船，迎面向老通宝来了。满河平静的水立刻激起泼刺刺的波浪，一齐向两旁的泥岸卷过来。一条乡下“赤膊船”赶快拢岸，船上人揪住了泥岸上的树根，船和人好像在那里打秋千。

柴油引擎的“小轮船”虽然个头不大，却是马力十足，身后拖着三条大船还照样急速前行，所经之处使得平静的水面都激起了“泼刺刺的波浪”，这就难怪靠人力划行的“赤膊船”只好“赶快拢岸”，给小轮船让路了，连船上的人也显得有些惊慌失措。如同牛车迅速被汽车淘汰一样，单单依靠人力的“赤膊船”，被柴油引擎的小火轮取代也是势所必然。历史学家们也许会说，这种取代是巨大的社会进步，是不以人的意志为转移的历史规律。但我们要发问的是：浩浩茫茫的历史烟云，难道就仅仅凭借着几条僵硬而干瘪的“历史规律”来支撑吗？

我们看到，《牛车》中的杨添丁与《春蚕》里的老通宝，都凭着自己

① 按：原文如此，似应为“时代”。

的直觉与本能,坚决排斥、敌视着那些伴随殖民化而来的机械工具。而这种敌视决不能被仅仅理解为下层百姓的保守、落后与闭塞,最主要的应该是他们现实的利益考虑。《牛车》中的底层百姓们,在生活的苦难中充分领教了“日本东西很可怕”这样朴素的道理一样;而在他们眼中,凡是“文明的利器”都来自日本,成了“日本独特的东西”。同样,老通宝之所以“向来仇恨小轮船这一类洋鬼子的东西”,也不仅仅因为他对“洋鬼子”根深蒂固的偏见,更主要的是他本能般的直觉:“自从镇上有了洋纱,洋布,洋油,——这一类洋货,而且河里更有了小火轮船以后,他自己田里生出来的东西就一天一天不值钱,而镇上的东西却一天一天贵起来。他父亲留下来的一份家产就这么变小,变做没有,而且现在负了债。”中国传统式的自给自足的小农经济,是太依赖于天时和“世道”了。稍稍有些天灾人祸,农民们的生活就会受到严重的震撼,更无论“洋米、洋面”以及汽车等“洋鬼子的东西”大量涌入的社会剧变时期了。

茅盾和吕赫若在《春蚕》、《牛车》等作品中的艺术表现,都含蓄地表达了这样一种历史理念:对任何一个历史事件、任何一场历史变动的价值评判,都离不开它以对普通百姓的影响作为最根本的依据,任何其他冠冕堂皇的理论与口号则未必可靠。不论在任何时代,都应当让生活在最底层的百姓们看到希望的曙光。否则,即使是“上等人”的日子恐怕也不会太好过,这也同样是不以人的意志为转移的“历史规律”之一。因此,如何在剧烈的历史变动面前,使那些处于社会最底层的农民不致于走向绝路,这是任何时代任何社会都必须引起高度重视的社会问题。两位文学家以自己深厚的人道关怀与敏锐的社会忧思,艺术化地表现了自己对这一重大社会问题的独特思索与感知。

在两位作家笔下,20世纪30年代所谓的“社会进步”并没有给老通宝、杨添丁一类生活在社会底层的普通百姓们带来任何直接的现实利益,相反,却加速了他们的破产,使他们原本就入不敷出的惨

淡生活更加困顿。他们都不约而同地控诉了这种畸形的社会“进步”。不过,茅盾显然比吕赫若更为乐观一些,所以到了《春蚕》的续作《秋收》等作品中,他让多多头等年轻的农民兄弟从一次次被欺骗被压迫的现实困境中逐渐地觉醒,自发地组织起来,掀起了星火燎原般的“抢米”风潮;作家还为老通宝这样因循守旧的旧式农民,设计了于贫病交加中“退出历史舞台”的归宿。相对而言,吕赫若则显得孤愤了许多,因此他不惜让杨添丁夫妇以堕落、偷盗等激烈的“不法”行为,来表达他对当时社会的不满与抗议。

另一方面,两位作家都意识到了现代化与民族化并非水火不容、势不两立。有论者在谈到吕赫若思想历程的转折曾经认为:“历经《清秋》之心理挣扎和过渡,到《玉兰花》阶段,深受汉文化熏陶、又怀抱左翼思想的吕赫若,终于看清时代的前景和路向,蓦然回首,在灯火阑珊处,于玉兰幽香里,他终领悟到近代化^①与汉民族文化并非相斥而可相容的可能性。”^②其实,吕赫若并非到了创作《玉兰花》的时候,才“蓦然回首”地认识到“现代化与汉民族文化并非相排斥而可相容的可能性”的,笔者在前文已反复强调,作为一名接受过现代教育的知识分子,他不可能连这样的历史常识都不具备。只不过在早期创作中,吕赫若把更多的笔墨用在批判伴随殖民化而来的机械化文明的负面作用,特别是对底层百姓的巨大伤害上。而这种批判即使在21世纪初的今天,仍然具有强烈的现实意义。今天的海峡两岸,历经艰苦的谈判之后,终于在新世纪之初同时加入了世界贸易组织(WTO)。两岸人民这一理性而自觉的重大选择所产生的社会影响,将很快显现出来。特别是对大多数地区仍处于“前工业化”时期的中国大陆来说,如何在“洋米”、“洋面”等逐渐涌入内地市场的时候,最

① 按:即“现代化”。

② 张恒豪:《日据末期的三对童眼》,陈映真等著:《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第92页。

大限度地保护处于社会底层的农民的利益不受伤害,仍将是一个严峻而现实的社会课题。当然,今天的国际环境与中国人民,都与七十年前有了本质的不同,只要我们理性面对,应付得当,并给那些生活在社会底层与边缘的农民兄弟以关心与照顾,老通宝、杨添丁们的悲剧就不可能重演。

当然,两位作家在面对与殖民化纠葛在一起的“现代化”运动时,所深刻感受到的矛盾与困惑也是相通的。实际上,半殖民地半封建社会的中国大陆知识分子,与处于全殖民地半封建社会的台湾现代知识分子,他们所感同身受的精神压力与心灵冲突,并没有本质的差别,只有程度上的不同而已。据说早在1898年,就有人以“日人我之仇讎,不当使之借箸”为理由反对效法日本。其实何止日本,整个西方列强,不都是我中华民族的“仇讎”吗?但我们又不得不向其“借箸”。这样,侵略者、仇敌与老师的双重角色,必然决定了包括台湾知识分子在内的中国人面对以日本为媒介的西方现代文明时,会产生一种既接纳又拒斥的复杂矛盾的文化心态。而中、日两个民族近代百年的恩怨历史,即使在今天,也是缠绕在两个民族身上的巨大阴影。

第二节

《牛车》与吕赫若小说的思想特质

台湾学者林明德在谈到吕赫若小说的思想内涵时,曾特别指出:“就小说所反映的现象,可以分为四个层面,即:1. 农工遭遇、2. 妇

女命运、3. 家庭纠葛、4. 时势关怀。”^①这样的概括是非常中肯而全面的,而这四个方面其实都可以从他的成名作《牛车》中探询到源头。作为一名具有深刻现实批判精神的左翼作家,《牛车》显示出吕赫若小说中两个最重要的思想特质:作者那发自内心的底层关怀和不可抑止的道德情怀。而这也是吕赫若等海峡两岸左翼作家留给 20 世纪中国文学的最重要的思想文化遗产。当然,这样的思想内涵,也与海峡两岸当今文坛的商业化、时尚化写作倾向,形成了鲜明反差。

一、发自内心的底层关怀

虽然从表面上看,写作完《牛车》和《暴风雨的故事》的吕赫若,将创作视角转向了婚姻爱情领域,但除了《婚约奇谈》这个“小插曲”之外,吕赫若在《前途手记》、《女人的命运》等作品中所表现出来的对处于社会弱势与边缘地位的女性命运的关切,其实已在《牛车》中的阿梅、《暴风雨的故事》中的罔市等人物身上初见端倪。此后他在《财子寿》、《庙庭》、《月夜》及至他最后的一部作品《冬夜》中,都一再重复着这种关切。而《逃跑的男人》等作品中的家庭剧变与衰颓主题,也同样可在《牛车》、《暴风雨的故事》中婚姻的一方(丈夫或妻子)的失踪或死亡中找到端倪。只不过他后来把此类“家庭解体”事件的关注点,更集中于封建地主家庭内部而已。虽然如此,吕赫若小说中的底层关切始终没有中断过。如果说对传统地主家庭内部纷争与对处于弱势地位的妇女悲剧命运的特殊关注,是吕赫若创作个性中最有特色的内容,那么,他性灵深处的那种人道主义情怀,那发自内心的底层关怀,则构成了其小说创作的基本底色。

在吕赫若笔下,我们看到的更多的是屡遭当局欺压的社会边缘

^① 林明德:《吕赫若的短篇小说艺术》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司 1997 年版,第 28 页。

者如何被当局逼迫得走投无路直至铤而走险、以死抗争；是那些备遭侮辱与损害的弱势者如何地忍辱偷生、胆战心惊，却没有任何渠道宣泄心中的愤懑与不满，最终精神彻底崩溃；是那些死去了丈夫、丧失了家庭、也失去了最基本的生活依靠的妇女与儿童，怎样在命运的重压下痛苦地哀号与呻吟。吕赫若的小说作品，大都以冷峻深邃的笔墨，抒写着底层百姓的悲哀。而他笔下的那些社会边缘人与弱势者，似乎无论怎样挣扎，都难以逃脱命定的苦难与不幸，他们在剧烈的社会动荡面前又是那样的惊慌失措、无所适从。一次次社会动荡与历史变革，不仅没有给他们的生活带来任何转机，相反却把这些底层与边缘者们一步步推向了更加苦难与不幸的深渊。这些弱小可怜的穷苦百姓们，他们来到这个不公平世界的惟一使命，似乎就是忍受苦难，遭遇不幸。他们如同掉进一口巨大而黑暗的苦井之中，在无底的深渊里任凭怎样挣扎，却总也不能寻求到一点点希望和光明。相反，只能在苦难和黑暗的泥潭里越陷越深，直至最后被吞噬被毁灭，像弱小的草木一样无声无息地消亡。——吕赫若的小说作品，在某种程度上可以说就是社会弱小者与卑微者们的哀歌，是他们痛苦而愤怒的心灵写照。作者替他们，替这些最边缘最弱小的底层百姓们，喊出了对当时吃人社会的强烈抗议；对包括日本殖民主义者在内的处于社会上层、占据着社会主流资源而作威作福的统治者与压迫者们的无比愤怒。

《牛车》中的杨添丁一家被“工业化”、“现代化”的社会变动逼迫得走投无路、家破人亡的故事，不必再重复；而《暴风雨的故事》中的农民老松的现实处境，也丝毫好不了多少：他辛辛苦苦种下的庄稼遭到暴风雨的袭击后损失惨重，然而地主宝财照旧催缴重税，还抢走了老松家里仅有的“财产”——两头猪；他的妻子罔市五岁的时候就因为家里太过贫困，被送（其实是廉价出卖）到老松家当了童养媳。她长期作牛作马，承受着生活的巨大压力，又多次被地主宝财侮辱和欺凌，还威胁她一旦声张出去，就要把租给老松家的田地收回，不堪凌

辱的闹市最终自杀身亡。在一个豺狼当道的丑恶社会里,对善良弱小的穷苦人来说,他们抗拒或逃离压迫的惟一方式或许只有死亡了。

即使在吕赫若的其他作品中,我们也同样看到,吕赫若向读者展示的底层农民的贫困以及他们所受到的欺压,几乎达到了令人触目惊心的程度:

大门开着,他们走进去时,漆黑屋里的某处,有竹床的
唧呀声,以及响起老婆婆嘶哑的咳嗽声。

“祖母!我是金生。木火回来了吗?”

“还没有啊!”黑暗中有声音回答。

这时,人声中夹杂着猪叫声。大头觉得很讶异,于是点起灯来。朦胧、昏明的屋里浮现竹床,眼盲的祖母就坐在边缘。受光明惊吓到的两、三只老鼠,急奔到竹床里。房间角落有两只猪相偎在一起,前面有一堆粪干硬了。目睹此一情景,金生不觉得眼眶热热的,催大头将猪赶进猪舍,自己也将粪弄出门外,然后清扫脏污的室内。

这是小说《石榴》中的一段文字,它所表现的是农村中处于最边缘最贫困状态的被遗弃者的生活景象:相依为命的母孙两人,一个因发疯而人事不知,逃离家门后下落不明;一个则因为年老眼盲、行动艰难,竟然与两头猪在一起生活了很长时间却不被人知。他们过的是一种怎样的生活啊!那简陋狭小的房间,昏暗惨淡的灯光,受到惊吓而四处乱窜的老鼠,以及早已干硬的粪便等意象,处处显示着人物的生活困顿与精神麻木,以及作者内心深处的辛酸。事实上,当人的生活困顿到动物一样的境地、甚至连动物都不如的时候,他们的心灵也很容易沦落到动物般的麻木与昏暗。而他们如此悲惨的命运,最直接最主要的原因还在于不公平社会制度的欺压与奴役。

在一个病态和缺乏人道关怀的社会里,那些挣扎在底层的广大

百姓,往往被迫承受着任何动荡乃至“变革”所付出的代价与不良后果,相反,那些处于特权阶层或掌握着大量社会资源的少数高官显贵们,却可以轻而易举地从中谋取最大限度的私利。

吕赫若不仅从外部社会环境与物质层面的角度,真实地向读者展示了这些底层百姓和社会边缘者们的不幸与灾难,表现了他们所遭受的侮辱与欺凌,更把笔触伸向了这些人物的灵魂深处,揭示了社会的种种压迫和欺凌,对他们的心灵所造成的灾难性后果。这些可怜的弱小者们,他们长期隐忍含垢、饱经痛苦与灾难,但他们也有着作为一个人的尊严要求与心理敏感,而长期压抑、痛苦与恐惧的生活,以及对于人生前景的绝望心境,最终导致了他们心灵的扭曲与变形。笔者认为吕赫若笔下的一系列因长期压抑和屈辱而导致的精神失常者形象,特别需要引起注意。如《前途手记》中的淑眉、《财子寿》里的玉梅、《石榴》中的木火等。尽管他们的身份、地位与性格各自不同,但被凌辱被压抑的命运却是共同的,而他们在这种长期压抑、恐惧和愤懑的环境中所发生的性格异化、直至精神疯狂的人格发展历程,也大致相同。

在这里,笔者以木火为例作一个简单的分析。即使是在贫穷的农村中,木火也应该属于那一类最边缘最底层的人们中的一员。他十岁时父母就离开了人世,尽管有两名兄长一度与其相依为命,但迫于生活的压力,大哥金生入赘到邻村人家做了上门女婿,二哥大头也给地主家当了长工,他们都自顾不暇,哪有能力再来照顾幼小的弟弟呢?于是木火被送给别人当了螟蛉子(义子)。但他在养父家与其说是义子,不如说是免费的劳动力。他的养父在其工作的地方养了个女人,从不回家,只留下瞎眼的“祖母”与他一起过着极度贫困的生活。老“祖母”年迈体弱,起码的生活都不能自理。正因为长期过着一种猪狗不如的生活,处于长期孤独、压抑与被排斥的人生境遇,生性内向而卑弱的木火终于发疯。当他离家出走又被大哥金生发现时,已经完全处在了人事不知、生不如死的生命状态中:

“喂！木火，你去了哪里？”

木火一点也没有抵抗，只是将嘴张得很开，保持脸朝向苍穹的姿势，动也不动。这时就着微光，金生才发现弟弟的口中发臭的东西，手里拿着树枝。仔细一瞧，当然会臭，因为是牛粪。瞬间金生燃起无名火，“傻瓜！吐出来！”

木火竟然发疯到了口含牛粪而不知其脏与臭的程度，其生命状态也就完全沦落到了动物不如的可悲境地。这就难怪在金生看来，弟弟木火“已经和自己完全没有关系，变成另外一个世界的人”了。而对于这些一贫如洗的底层百姓来说，面对疾病的从天而降，他们惟一能做的恐怕只有听天由命了。金生把弟弟找回来后，只是把木火锁到柴房里关押起来而已，根本没有想到也没有能力带他去医院治病。被关押起来的木火日常生活如何被护理，文本中没有交代，但可想而知，他身边最接近的几个人，那年老眼盲、生活不能自理的“祖母”、整天忙于农活的大哥金生以及为别人家做长工的二哥大头，都不可能有余暇或有能力照顾一下发疯的木火。而摆在已完全沦为别人累赘的木火面前的，恐怕就只有死路一条。所以没过几个月，木火就默默地离开了这个世界。而在他生命中最后一段日子里，即使是木火最亲近的大哥金生，虽然在心里“依然没有忘记弟弟衰弱的身影”，但终因“实在太忙碌，一天拖过一天”而“耽搁了探望的日子”，以至于木火离开这个世界的时候，他的两名兄长都未在身边。也许，丧失了生活能力的木火的死亡，正是周围人们在潜意识里暗暗期待的结果？而从另一个角度来讲，木火的死亡也许是他逃脱这苦难世界的最好的归宿。

当然，吕赫若不仅写出了底层百姓的苦难与不幸，写出了在苦难与不幸面前、这些小人物是何其软弱渺小与无能为力，更刻意挖掘了他们内心积聚的强大生命力，他们面对历史宿命的从容与坚定，以及

面对苦难现实与不公平社会所表现出来的顽强抗争精神。小说《百姓》就通过一个颇为有趣的事件,揭示了深藏在民间的一种凝聚力,一种底层百姓自发的、朴实而雄厚的互爱互助的精神。这篇作品不仅情节非常简单,而且篇幅也很短小:“姓陈的农夫与姓洪的农夫”虽然是隔壁邻居,但平日里极不和睦,有时候陈姓农夫喂养的鸡一进入洪姓农夫家的田地里啄食,姓洪的农夫立刻宰杀之;而灌溉农田的时候,陈姓农夫即使把流经自家田地的水任意溢往他处,也决不愿意分一滴水给急需灌溉的洪家的农田。如此看来,两家简直达到了反目为仇、势不两立的程度。但是,在特殊时刻的战争环境里,他们的心灵却紧紧地贴在了一起。当时,空袭的飞机正在半空里盘旋,陈、洪两家与村子里的其他农夫们都躲在甘蔗园里避难,偏偏洪家的媳妇眼看就要临产。正在这紧急时刻,多亏了陈家老妻跑过来充当起产婆,于是,“在敌机下,陈家的妇人与洪家的女眷,在家中与甘蔗园间来来往往,又是热水又是尿布,忙得不亦乐乎”。

所谓危难之中见真情,两家平日里由鸡毛蒜皮一类琐事而导致的怨隙,也在顷刻之间化解得一干二净。的确,正是这种质朴深沉的关爱与同情,才促成了普通民众之间不可分割的强大凝聚力。在安逸、懒散的和平环境里,这种凝聚力或许表现得并不那么显著突出,甚至被一些表面的现象所掩盖,但它深藏在民间,一旦遇到战争、极端困难等特殊情况,它就会如同火山喷发般地突现出来,成为一个民族不可战胜和毁灭的强大的精神资源之一。值得注意的是这篇小说发表于1944年12月份的《台湾文艺》上,当时正是太平洋战争正酣、日本殖民当局日薄西山的特殊时期,吕赫若对民间精神资源的这种挖掘与张扬,看起来似乎是对战争时局的一种“回应”,但隐藏在背后的那种深沉的民族认同情感却是一个不争的事实。

谈到面对苦难时的从容与坚定,《石榴》中的金生在这方面是很有代表性的。——我发现又不自觉地回到了小说《石榴》这里,而且我必须承认,《石榴》是我最喜欢的吕赫若小说之一,也是我读到的屈

指可数的对我最具有震撼力的现代白话短篇小说之一。作品中那充满着原汁原味的农村生活细节,以及作者对处于社会底层中的农民们原始生态与心态的艺术表现,都是那么活灵活现。尤为可贵的是,作者通过这些原汁原味的生活细节,表现出的是生活在最底层最边缘化的普通百姓心灵深处的、那巨大的原始强力与生命力,揭示出了他们个性中深沉的从容、坚忍与顽强。作为失去双亲的金生兄弟三人,尽管长期挣扎在极度贫困的生存底线上,但他们还是茁壮地成长起来了。不幸的是,最小的弟弟木火因精神失常而离开了人世。死去的人尽管去了,活着的人还是要顽强地活下去,尽管这生活是那样艰难。金生的吃苦耐劳、扎实肯干,“精神不输水牛”的生命活力,赢得了包括地主黄福春舍在内的乡邻们的普遍好感。在黄福春舍的说和下,金生与二弟大头先后以“入赘”的形式结婚成家。——只要稍微了解他们的生活境况,就会感叹能达到他们的人生能走到这一步该是何其不易!

金生当时答应入赘别人家的期限是八年。八年之后就可另立门户。小弟木火夭折、二弟大头结婚的那一年,金生已为妻子的兄嫂家勤苦地劳动了七年。因此凭他在兄嫂家的位置,筹措到大头定亲所需的费用并不是太困难的。而未能照顾好小弟木火的愧疚心情,更促使他暂时忙完农活之后,就迫不及待地按照传统的乡间习俗,为离开人世的小弟举行了“合炉”的仪式,并把自己的一个儿子“送”给小弟作为“过继”的孩子,以使小弟的香火有人继承。这虽然仅具有象征的意义,但金生对弟弟的殷殷情谊,却是跃然于纸上的。作者以《石榴》为题来命名这篇小说,是否也隐含着他要以石榴这种朴素、平凡却有着旺盛生命力的植物、来预示金生兄弟“多子多福”的美好祝愿?笔者也同样深信,这种在生活重压和凶险面前、仍不失顽强与坚忍的个性品质,恰恰是一个民族生生不息、不能被摧毁与被消灭的坚固力量所在。

吕赫若小说中显示出来的这种强烈的底层关怀,是与中外文学

作品中渊远流长的现实主义精神与人道主义情怀密不可分的,更与祖国大陆的五四新文学有着天然的精神关联。我们看到,作为中国现代小说之父的鲁迅,其作品中塑造的人物形象,往往是那些处于社会最底层最边缘化的寡妇、被经济压迫逼迫得日不聊生的农民,以及手无缚鸡之力、无依无靠的破落书生和无家可归、为生活所迫、只能四处流浪的游民等等。鲁迅把同情与关切的目光,投向了那些被歧视被遗忘的处于社会最底层最边缘化的人物身上。这样一种人道主义精神和发自内心的底层关怀,是“五四”以来的中国现代作家们共同的思想情感特质。事实上,文学一刻也不能停止对社会底层百姓的关怀。一个社会一个民族特定历史时期的文学思潮,可以而且应该丰富多彩,但决不应出现底层关怀整体缺失的可悲状况。这里的道理是非常明显的:因为历史的真正力量始终深藏在民间,深藏在底层百姓们的心间。只有他们,那些看起来无声无息、弱小而卑微的“沉默的大多数”,才是人类社会真正的支撑者。而文学艺术作为人类情感的重要表达形式,它只有不断地从这些“沉默的大多数”身上汲取营养,才能获得自身的力量源泉,才能取得自身的长足发展。文学,如果仅仅是达观贵人的消遣和小巧玲珑的摆设,那么尽管它可以很美很艺术化,也注定不能体现一个时代的文学主潮。从这个意义上讲,不论是鲁迅、老舍等现代文学大师,还是以吕赫若、陈映真、黄春明等为代表的台湾乡土文学作家,他们都以自己的作品给以当前海峡两岸喧嚣浮躁的文学现状以警示意义:因为在某些形形色色的现代主义和后现代主义等貌似时髦的理论旗帜下,在莫名其妙的遣辞造句和文字游戏中,掩盖的只是创作者们心灵的苍白和艺术感受的粗糙,尤其是以同情和悲悯为底蕴的人文关怀的缺失。

二、现实关切中的道德情怀

与底层关怀密切相关的,则是吕赫若小说那现实关切中不可抑

止的道德情怀。作为一名有着强烈正义感和崇高社会理想的现代文人,吕赫若对于“恶”的横行霸道及其对“善”的摧残有着特殊的敏感。我们完全可以说,这种对黑暗现实的强烈不满和反抗情绪,也可以说那现实关切中的道德情怀,恰恰是吕赫若走向小说创作的原动力。

《牛车》中杨添丁和妻子阿梅的遭遇至少向我们揭示了这样一个悖论:社会先是逼迫着处于社会底层的善良者们不得不走向“堕落”,铤而走险违犯法律,然后被恶人控制的社会机器又动用虚伪的道德与法律,把他们作为整个社会的祭品加以惩罚。为了养活全家,阿梅只好去卖身,但她却要遭受巨大的舆论与道德压力;而杨添丁在被警察“大人”罚款却又拿不出钱的困境中,只好冒险去干一些偷鸡摸狗的勾当,但他很快再次被警察抓住,从此音讯全无。一对善良者就这样被从精神到肉体彻底毁灭了;同样,《暴风雨的故事》中的老松,在妻子罔市被地主宝财奸污羞辱而死、家破人亡之后,愤而杀死了宝财,老松自己则步入了犯罪的深渊:由原来唯唯诺诺、胆小怕事的善良者变成了一个损害他人生命的罪犯——“恶”最终完全吞没了“善”。

吕赫若在小说《风水》中,还以冷峻细致的笔墨,表现了在现代物质文明的冲击之下,仁、义、礼、智、信等传统美德从人们心目中的流失。——这同样是一个“恶”战胜“善”的故事。小说中的周长乾、周长坤兄弟两人无疑是善、恶两个极端的代表。兄长周长乾老人忠厚坦诚、为人和善,即使弟弟对他屡次不义,但他也没有一点憎恶弟弟的心情;在对待自己的子女方面,周长乾更是以宽厚为本,任其自由发展。弟弟周长坤就完全不同了。在他身上,可以说集贪婪、自私、专横与诡计多端于一体。以至于当地人甚至背后骂他为“乞食坤仔”,意思是虽然富有、却像乞丐一样吝啬贪婪。仔细分析起来,在周长坤身上集中体现了传统文化之糟粕与现代文明之唯“物”倾向的畸形结合。对于博大精深的中国传统文化,他汲取的只是封建迷信的糟粕部分,而把其中敬畏自然、尊敬祖先、忠孝诚信等美德抛弃得一

干二净；而对近代以来涌入的西方文明，周长坤深深服膺的只是其中赤裸裸的利己主义成分。

为了达到自私自利的目的，他可谓是不择手段。只要于自己有利的事情，周长坤机关算尽也要做到。至于什么亲情友爱、孝顺父母等，在他眼中都算不了什么；而周围人们对他的评价如何，周长坤更没有丝毫的顾及。但正是因为这种毫无顾及、“勇往直前”的性格，却形成了周长坤这一类贪婪的自私自利者们在获取财富方面的强大优势。所以，尽管人人都鄙视周长坤的为人，部落居民也大都愤慨老天的不公，但周长坤一家还是无可阻拦般地“发”了起来。不能否认周长坤虽然自私专横，却不乏眼光与见识，在某种程度上甚至可以说站在了时代的前列。例如他早就预感到医生这个职业的“利好”，于是先后让自己的两个儿子进了医科专门学校，后来成为当地较有名气的医生，这成为周长坤一家日益发达的重要原因。作者对周长坤本人的外貌描写，也具有某种预示性：他虽然已经五十多岁了，但脸上的皱纹却很少，而是充满油质，一副容光焕发的样子。作者还使用了眼光“锐利”、动作“敏捷”、“精神抖擞”等一连串词语，充分渲染了其活力的充沛和生命力的旺盛。相反，周长乾一家就没有这样的好运气。在弟弟的霸道与嚣张面前，周长乾却束手无策。这本身就反映了在日益强大的“恶”面前，“善”是何其软弱无力。周长乾一家的“败运”以及他本人身体的每况愈下，与弟弟周长坤一家的蒸蒸日上，可以说形成了鲜明的对照。周长乾在那样一个物欲横流的时代，注定要像不合时宜的唐吉珂德一样彻底失败。

而在吕赫若的绝大多数作品中，我们都可以看到代表“恶”的那一方永远是那么强大而有势力，他们为所欲为、横行霸道似乎无所不能，而在另一方，善良的弱小者却永远像沉默的羔羊一样任由他们宰割。《庙庭》、《月夜》、《财子寿》、《前途手记》、《女人的命运》、《冬夜》等作品，写的都是善良天真的少女少妇们如何被虐待被迫害，最终或者被“恶”势力所毁灭、或者被“恶”所同化并与“恶”一同沦落的故事。

尽管“善”与“恶”在不同时代、不同历史时期有着不同的内涵，但善与恶的冲突与交织却永远是人类社会永恒的主题。而“恶”的强大与“善”的弱小，“善”在“恶”面前的无能为力，也就成了人类亘古以来的永恒悲哀。尤其是在一个豺狼当道、人妖颠倒的社会里，要想依靠正当、合法的手段去谋生几乎是不可能的。道德的沦丧与物欲横流几乎成为了现代社会的通病。尤其是在社会转型和变动时期，旧有的传统道德观念已经分崩离析，新的社会规范和体现人性向善的价值观念还没有及时确立起来，于是那种释放和激发起原始本能的损人利己、不顾廉耻的处世哲学，往往会猖獗一时。

艺术，作为爱与美、真与善的重要表现形式，它不仅与金钱所体现的人的物欲化倾向是格格不入的，也与权势等传统黑暗势力势不两立。文学，常常是善良者充满义愤的歌哭，弱者悲哀心灵的流露。文艺作品最主要的魅力，就在于作家把自己体验到的微妙细致的感受，把自己最真挚的情感与性情，通过优美的形象和形式传达了出来，使得我们阅读这些作品的时候，总能唤起心底深处的一种感动。这种感动，用文学理论的观点来说，就是一种“共鸣感”。我们在这种感动中，不仅获得了心理的慰藉和满足，更重要的是，它还唤起了我们心中美好的感情，唤起我们对“真、善、美、爱与自由”的憧憬与渴望，促使我们感奋向上。这是古今中外一切优秀文学作品所共同具有的特征与功能。吕赫若的作品自然也不例外。作者把对社会不公的强烈抗议，对压迫人、奴役人的黑暗势力与社会制度的深沉控诉，以及对公平、合理与社会正义的热切向往，都通过自己的小说集中地表达了出来。因此，尽管包括吕赫若在内的文学作品当中，随处可见的是“恶”对于“善”的毁灭与吞没的故事，但我们的阅读感受并不是完全、彻底地对整个社会和人类丧失信心和希望，相反，却更加激起了我们对于“恶”的愤怒以及对“善”的向往。

第四章 殖民地与女性

对女性命运的特殊关注,是吕赫若小说的一个基本倾向。他那些最受关注的家庭题材和婚姻爱情作品,大都隐含着女性解放的主题。正如台湾学者张恒豪所说,吕赫若善于“透过冷酷的笔触,剖析农业经济过渡到工商经济中个人和家族的困境,特别是封建性生产制度下的农村家庭结构,以及台湾妇女在封建桎梏下的悲剧性命运,尤为他所关怀的主题”^①。

吕赫若以饱含同情的笔墨,抒写着台湾女性处于传统封建桎梏与殖民统治双重压迫之下的种种苦难和不幸,以及她们在这苦难和不幸中的挣扎与沉浮、坚忍与顽强。因此,要探讨吕赫若的创作个性与小说特色,就不能不对他所倾力塑造的女性形象作一系统分析。

^① 张恒豪:《冷酷又炽热的慧眼——吕赫若集·序》,《吕赫若集》,(台北)前卫出版社1991年版,第10页。

第一节

女性悲剧与传统文化之悲哀

提起吕赫若笔下那些令人同情的人物形象,总使我们不由自主地想起阿梅(《牛车》)、琴琴(《婚约奇谈》)、淑眉(《前途手记》)、双美(《女人的命运》)、玉梅(《财子寿》)、翠竹(《庙廷》)、宝莲(《山川草木》)、《月夜》)、彩凤(《冬夜》)^①等女性形象。通过这些女性形象的塑造,吕赫若倾注了自己心底深处的同情与关爱,表达了对整个社会的强烈不满与控诉。值得注意的是,这些女性形象的不幸与苦难,自然与殖民当局的高压统治不无关系,但更主要更直接的原因,却是传统封建礼教下对女性的歧视与压迫,“吕赫若小说之令人讶异,乃在于他身处殖民地统治之际,并未遗忘台湾社会还停留在封建制度残余的阶段。因此,他在描绘女性的处境时,并不全然把殖民统治者视为压迫的唯一来源;他毋宁把更多的注意力投射在台湾传统社会所遗留下来的性别压迫之上”^②。而这,正体现了吕赫若作为一名现代文人所具有的深邃、冷静与文化反思的品性。

① 吕赫若《冬夜》中的彩凤形象,笔者将在第七章《台湾光复后的吕赫若小说创作》中集中分析,故在本节中暂不作论述。

② 陈芳明:《殖民地与女性——以日据时期吕赫若小说为中心》,陈映真等著《吕赫若小说研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第249页。

一、东方专制主义观念下的女性压迫

尽管对女性的歧视与压迫是东西方男权文化的共同特征,但笔者以为,东方专制主义下对女性的歧视和禁忌既比西方名目繁多,又在精神上给女性以世所罕有的戕害。西方文学中虽然充斥着对女性的掠夺与征服的思想,但同时又存在着另外一种声音:“在西洋,存在着一种对于妇女的情绪。虽然由于阶级与文化而有程度上的差别,但却虔敬得象一种宗教的情绪。这是千真万确的;不懂得这一点,等于不懂得西洋文学。”^①对一个中国人来说,像古希腊那样仅仅为争夺一美貌女子就爆发了长达十年之久的民族战争;甚至把一个袒胸露乳的女人的塑像高高地耸立在纽约港的上空,并用她来象征自由、正义、和平,恐怕是难以理解和接受的。而在中国最早的典籍《易经》中,就有男尊女卑的记载:

天尊地卑,乾坤定矣。……乾道成男,坤道成女。乾知大始,坤作成物。

(《系辞上》)

乾,天也,故称乎父;坤,地也,故称乎母。……乾为天,……为君,为父,为玉、为金,……坤为地,为母、为吝啬……

(《说卦》)

对女性的歧视,往往又演化为“女子祸水”的理论。甚至把王朝

^① [日]小泉八云:《文学的解释》,转引自柳无忌《西洋文学与东方头脑》,北京大学比较文学研究所编《中国比较文学研究资料(1919—1949)》,北京大学出版社1989年版,第114页。

的更替、国家的兴亡等，都与女子这个“祸水”联系了起来。所谓“若论国破家亡者，尽是贪花恋色人”^①一类的说法，在中国古代比比皆是。古代关于妲己、褒姒、杨玉环等人的传说，更是典型地表现了“女子祸水”的思想。现代作家鲁迅曾撰写了大量的杂文、小说与散文，对这种吃人的礼教给予了猛烈的抨击。他笔下的祥林嫂不仅生前摆脱不了被拐卖被蹂躏的命运，即使死后也面临着被两个男人的鬼魂争来夺去的厄运；无论她怎样挣扎，怎样赎罪，等待她的惟一归宿只能是可怕的地狱。而封建礼教对女性的身心戕害不仅体现在对女性的歧视与压制上，还体现在对女性的奴化教育与对男性的依附性人格塑造上。所谓“妇者，服也，以礼屈服”^②；所谓“妇人者，从人者也，幼从父兄，嫁从夫，夫死从子”^③，都是对女性彻头彻尾的训诫。而且，由于这种思想的根深蒂固、代代相传，已经潜移默化成为女性的主动追求，成为一种“美德”被加以颂扬并被一代代女性承传着。

五四新文化运动作为一场史无前例的思想革新运动，所取得的重要文化成果之一，就是对个性自由的热切呼唤，以及在人道主义旗帜下倡导的妇女解放运动。五四时代是“人”的发现的时代，伴随着人的发现，必然是妇女和儿童的发现。因此就不奇怪五四文化先驱们几乎毫无例外地是女性解放的鼓吹者了。作为五四文化巨匠之一的周作人，在发表了那片篇著名的《人的发现》一文之后，又紧接着完成了《妇女的发现》、《儿童的发现》两篇论文的写作。在他看来，一个现代人是否有涵养和情操，最主要的就是要看他对待女性和儿童的态度怎么样。他的兄长、现代小说之父鲁迅则先后发表了《我之节烈观》、《我们现在怎样做父亲》、《娜拉走后怎样》等宣传女性解放、关注儿童成长的经典性文章。一个值得注意的现象是，五四时期的女性

① 《警世通言》卷十六。

② 《白虎通》。

③ 《礼记·郊特性》。

解放鼓吹者们往往是男性文人。他们在当时的文化处境中，并不一定对颇为时髦的女权主义理论多么感兴趣，也未必是专门的女性问题研究者。他们只是从人道主义的立场出发，为女性所遭受的不公平待遇、所遭受的压迫与屈辱而鸣不平。他们是要为女性争得一个“人”的资格。包括吕赫若在内的台湾现代作家也正是基于这种人道主义的立场，表现着女性的悲苦命运与不幸遭遇。而通过现实处境中充满血泪的女性苦难，他们更加痛切地感悟到了封建礼教的吃人性质。

吕赫若对女性命运的关注，是与五四新文化运动以来的这种女性解放思想一脉相承的。因此在吕赫若这里，对女性命运的现实关切与对传统文化的反思同样紧密相连。让我们首先以他笔下的翠竹作为例子加以分析：她有过一次短暂的婚姻，刚刚出嫁后丈夫就不幸死去。想不到这不仅是她人生厄运的开始，而且还成为她被某些人乃至整个社会环境所排斥和污蔑的借口。虽然翠竹不久就改嫁给了一个公司的会计，然而，想不到她的第二任丈夫是一个先后娶过七个老婆的无耻贪婪之徒，又密谋着把翠竹作为第八个换掉，因此协同他的母亲和妹妹残酷地虐待翠竹，想着早日把她赶走。面对这一人生困境，翠竹及她的娘家人竟然毫无办法。究其原因，说到底与我们的文化传统与价值观念撇不开干系。因为在落后与野蛮的封建文化观念里，一个女人如果失掉了贞节，就意味着她的名誉乃至整个人生价值的丧失。她将在别人前永远抬不起头来，成为被人蔑视和嘲弄的对象。所谓“饿死事小，失节事大”，所谓“一女不嫁二夫”等等，都把无形的枷锁套到了女性的头上。然而，对占据着社会统治地位和话语霸权的男人们来说，所有这些约束又统统不起作用。这种由男尊女卑所导致的道德二元论，决定了它必然转化为对女性的压迫与奴役。正像“我”在《月夜》中所感叹的那样：“我重新体认到结婚是女人一生最大的任务。如果是男人，因不幸的婚姻而过着不幸的生活虽是不争的事实，却不会像女性那样，导致自己全部生涯都破灭。至

少,一次婚姻失败的男人,也有可能再度过着幸福的婚姻生活。可是,换成女性时,单是社会上与道德上的因素,似乎被认定只能有更不好的婚姻。”

事实的确如此,我们看到,那原本不属于翠竹任何过失的第一任丈夫的意外死亡,却成了她“不贞洁”的人格污点。像翠竹这样处于社会边缘化的女性,一旦婚姻发生了意外,她的整个生存都面临着严重的问题。她改嫁别人,又将使其在别人面前抬不起头。如果改嫁后的婚姻生活仍然不能如意,那么她实际上已经别无退路。可见在整个婚姻关系中,翠竹实际上是处于多么弱势的地位。而从文本的一些描述可以看出,翠竹的家庭还是有一定势力的。像她这样的女孩子一旦发生婚变,马上就陷入到了无助的可怜境地。那么,那些比翠竹还要地位低下的贫困家庭的女孩子们,其命运将会如何,是可想而知的了。而翠竹的丈夫,那位公司的会计可以连续迎娶七名新娘而仍然“理直气壮”、耀武扬威,仅仅因为他是男性,可以享受男性不受贞洁约束的特权。作恶者正是利用了传统道德的虚伪与残酷,使自己恶毒的计谋屡屡得逞。我们看到,几千年来男尊女卑的文化传统,已经渗入到人们的心灵深处,成为人们潜意识里难以变更的观念之一,因此构成了一种笼罩整个社会的观念与情感氛围。

稍加分析便知,把翠竹这样一个弱女子逼上绝路的,不仅仅是翠竹的丈夫、婆婆与小姑子等“恶人”,还有翠竹的父亲、表哥等亲人。翠竹的父亲虽然非常清楚女儿在丈夫家所受到的非人道的虐待,但还是不能下定决心让女儿离开夫家,想着采取一种息事宁人的软弱态度,与那个人面禽兽修好关系,这还是一种传统的男权思想在作怪;同样,虽然同为女人的母亲不可能对女儿所受到的残酷虐待无动于衷,因而坚决反对再把女儿送回夫家。但父亲一句振振有辞的斥责:“傻瓜!你到底要女儿嫁几次啊?”母亲马上就无话可说了。因为她非常清楚,丈夫的话很“在理”。女儿已经嫁过两次,这已是他们家的“耻辱”,女儿倘若再离婚,那又将怎么办?然而,母亲没有也不可

能意识到，恰恰是这很“在理”的话语背后，隐藏着的是扼杀人性的主流价值观念；翠竹最后绝望地投水而企图自杀，正是她对整个人生丧失了信心、彻底绝望的一种决绝行为。她在丈夫家已经备受虐待和侮辱，她非常清楚自己的婚姻生活已经无法再维持下去，但是，有过一次不幸婚姻的她已不可能再嫁。而她即使离婚回到娘家，她的父母又能否长久地给她以起码的保护呢？她以后漫长的人生将怎样生存下去？因此她试图自杀，实在是“明智”的选择。——在这里，吕赫若并不仅仅把批判的锋芒指向了哪一个人、哪一类人，更主要地是在揭示出一种精神氛围，一种无所不在的价值观念对于女性的伤害。这种价值观念，就是几千年以来人们习以为常、无法摆脱的封建礼教。

二、传统婚姻观念中的女性命运

女性的不幸命运是与婚姻紧紧地联系在一起，正如西蒙·波娃所说：“婚姻之对于男人和对于女人，一向有着不同的意义。男女固然彼此需要，但此需要从未建立在平等互惠的基础上；……妇女则被局限于生殖和理家的角色，社会并没有保证她获得与男子相同的尊严。”^①在传统社会里，婚姻对于女性来说更多地是一种生存手段。没有了婚姻，女性的生存就会陷入窘境。在男尊女卑的思想观念作用下，女性被剥夺了起码的经济权，生活逼迫得她们只能依靠婚姻来维持生存。

吕赫若显然把更多的笔墨用在了揭示女性的婚姻悲剧上。前文分析过的翠竹，之所以落入到那样一种“叫天天不灵、唤地地不应”的彻底无助的可怜境地，主要还是因为不幸的婚姻。而小说《前途手记》里的淑眉，原本是个红尘女子，因为结识了姓林的富商而被收作

^① [法]西蒙·波娃：《第二性——女人》（上册），湖南文艺出版社1986年版，第200页。

小妾,过起了贵夫人的生活。但她虽然傍上了个“大款”,日子过得却不幸福。这不仅因为林的大太太总是以“毒蛇般的”眼神满怀敌意地瞪视着她,淑眉在这样的家庭气氛中不可能得到片刻的安宁和舒心;更重要的是她始终未能为林怀上身孕。而在林家那样的封建家庭里,作为姨太太的淑眉倘若争得一定的地位,并最终作为“一房”太太分得一定的财产,她就必须为丈夫生养一个儿子,否则她将可能随时被遗弃,甚至被赶出家门沦为乞丐。因此,为了有个属于自己的儿子,淑眉想尽了各种办法:最初,她担心自己患过梅毒的身体是否还有生育的能力,要求林允许她领一个养子,但遭到了坚决的拒绝;后来到医院检查身体时,医生告诉她还有生育的可能,陷入绝望之中的淑眉立刻像抓住一棵救命的稻草一样抓住了这最后的希望。她欣喜若狂地做起了怀孕的梦,甚至完全被自己的梦想所陶醉。她的心情也随之也变得轻松美好起来,对未来充满着期待。她用手抚摸着自己的肚子,好像在抚摸着“就要绽放的花苞”。但是一晃半年多的时光过去了,淑眉的肚子始终没有什么变化,她的心情有一天天阴郁哀愁起来。

尽管在理性上,淑眉对自己能否生小孩越来越丧失了信心,但她却无法摆脱自己白日梦般的幻想。过于强烈的渴望导致了其心理上的一些异常,她陷入到自己的幻想中不能自拔。为了在别人面前维持一个怀有身孕的“大肚子”形象,淑眉甚至在自己的肚子里缠了一块“折叠得非常仔细的布”。——这一细节很容易使我们想起中国现代文学大师老舍先生的代表作《骆驼祥子》中的虎妞。虎妞为了在祥子面前假装已经怀孕,干脆找来一只枕头垫在肚子前。不过虎妞那么做的目的不过是要挟祥子与她成亲,淑眉却只是为了获得一种虚幻的心理满足感:她已经无法面对自己不能生育的残酷现实,那么陶醉在白日梦般的幻想中,也就成了缓解生活焦虑的“精神胜利法”。可惜的是淑眉不具备鲁迅笔下的阿Q那样的“潇洒”,仅仅把白日梦般的幻想当作自欺欺人的“精神胜利法”。淑眉比阿Q更可悲的是

她不能做到彻底的自欺欺人，她在某种程度上已经分不清理想与现实，或者说，她执着地要把渺茫的希望甚至是不可能的幻想转变为现实。那么在淑眉的身上呈现出心理异常的征兆，就是不可避免的了。于是“在报纸上报导中央山脉降雪已达四尺以上的那个寒冷的日子，淑眉卧病不起。”医生诊断的结果是：“可能是心脏衰弱，另外又伴随着歇斯底里的发作。”用现代医学术语来说，就是心因性疾病。这是长期忧虑和高度的精神压力所造成的结果。

淑眉为了达到生育小孩的目的，真可谓是不择手段。随着时间的推移，怀孕的希望落空以后，她又怀疑不能生育的责任不在自己，而在年龄比自己大很多且到处沾花惹草的丈夫身上。为了验证这个结果，她不惜触犯“乱伦”的道德禁忌，勾引了丈夫的外甥。但当现实生活中所有的手段都用尽而仍然无济于事之后，她只能把自己的精神寄托在了虚幻的宗教迷信上了。她一次次地到神庙里去求神拜佛，把从庙里带回的草根或香灰等“神物”用水煮了来喝等等荒唐的举动都先后发生过，然而奇迹仍然没有发生。后来她虽然感到了腹部的隆起，但是经医生检查，却被诊断为胃癌。淑眉在痛苦和绝望之中，走到了生命的尽头。

淑眉之所以近于迷狂般地想要一个自己的孩子，在于一种无所不在的恐惧感，对自己未来生活的恐惧。作者把这篇小说命名为《前途手记》，显然也体现了这一层的良苦用心。淑眉的悲剧雄辩地说明：如果自身缺乏自强自立的谋生能力，而把人生的赌注全部押在某一个男人身上，那么其人生之“前途”，总是充满危险而不可靠的。但是，当社会无法为女性提供起码的生存机会的时候，当整个社会的文化与礼教逼迫着她们丧失了生存能力的时候，她们如果不依附于男性，通过婚姻解决自己的生存问题，又能有什么办法呢？她们又怎能做到自强自立呢？

而严酷的社会现实也证实着淑眉的担忧绝非杞人忧天。在不同时代与社会，始乱终弃似乎都成了男人们无法根除的顽疾。作为现

实生活必然反映的文学作品,自然也少不了对此类主题的表现。仅以中国古典文学为例,我们发现弃妇形象始终是历朝历代文学作品的重要形象系列之一。不论是《诗经·卫风·氓》中那位愤怒地指责男人“士贰其行”的被丈夫抛弃的妻子,还是《三言二拍》中的《杜十娘怒沉百宝箱》、《秦香莲》、《金玉奴棒打薄情郎》等篇章,表现的都是女性对男性始乱终弃的控诉与抗议。因为在一次次重复上演的此类悲剧中,受到伤害的永远是女性这一方。现代文坛上,表现男性对于女性“始乱终弃”的最著名的作品,当属鲁迅的短篇小说《伤逝》。尽管鲁迅先生站在现代文明的高度,赋予涓生与子君的爱情悲剧以崭新的时代意义,并给予涓生更多的同情与理解。但作者特意安排的女性因男性的抛弃而决绝地走向死亡的惨烈悲剧,已最清楚不过地表明了对处于弱势地位的女性的深切同情,以及作为男性作家的自我批判与反省精神。

吕赫若在小说《女人的命运》中,就讲述了一个典型的男性对女性“始乱终弃”的悲剧故事。女主人公双美十七岁时就失去了父亲,迫于生活的压力,也为了养活年老多病的母亲,双美被迫做了一名艺旦。但出入于灯红酒绿中的她却保持着“出污泥而不染”般的淳朴与善良,恪守着传统的伦理道德观念。她最大的愿望就是找到称心如意的爱人,做一名普通的家庭妇女:“她在内心深处却早已悄悄描绘出,早点找到合适的男人,成立家庭,供养母亲的情景。”所以,当风度翩翩的白瑞奇出现在她面前时,她立刻为之倾倒,并“全心全意付出超越职业意识的刻骨铭心的爱”。他们两人很快同居并生下了一个女儿。然而,白瑞奇却在结识了一个有钱的寡妇之后,残忍地抛弃了双美母女两人,把无尽的人生痛苦留给了她们。无论从何种角度来看,这篇小说都与鲁迅的《伤逝》不无可比之处。而它们所揭示的另一层悲剧意蕴还在于:男人总是把因自己无能而导致的人生失败和不幸,有意无意地转嫁给比自己更为弱势的女人。

三、女性悲剧与女性人格之缺陷

通观吕赫若塑造的那些女性形象,她们大都有着内向隐忍的个性。在其沉默寡言、敏感胆怯的表面背后,是汹涌澎湃的心灵狂潮,是难以压抑的恐惧与焦虑,是熊熊燃烧的愤怒之火。当她们无法把自己的不平之气与满腔怒火喷射出来的时候,这些不平之气与愤怒之火最终吞噬了自己的心灵与肉体。吕赫若那敏锐、细致而冷峻的笔触,伸向了这些弱势者的内心深处,表达着她们的内心隐痛,表现着她们心灵的呼号,并向着当时不公平的社会发出了最强烈的抗议。吕赫若的可贵之处还在于,他在替这些最边缘化的弱势者们发出愤怒呼号的同时,又深邃而冷静地写出了她们在数千年封建礼教压迫下所造成的文化心理人格的扭曲与变形,写出了数千年男尊女卑的文化氛围,在她们身心留下的沉重阴影。

还是让我们以具体的作品加以说明:《女人的命运》中的双美几乎把人生全部的意义都寄托到了白瑞奇这个并不值得爱的男人身上,即使他失去了工作,成为依靠双美供养的男人,双美也毫无怨言,她一再向恋人表白:“只要能跟你在一起,哪里我都愿意去。”“如果是生病,我情愿代替你。”“分离的话,我会死的。”然而,双美这些铁骨铮铮般的誓言所显示的,却是对爱情一厢情愿的全身心投入。而这种近乎丧失理性的感情投入,又何尝不是对男性依附心理的一种表现呢?在女人的痴情与坚贞背后,我们看到的更多的是传统文化重负所造成的心理贫弱和自主意识的匮乏。双美本人对自己的这一性格弱点又何尝不有所认识,她有时候也觉得自己的很多做法其实很愚蠢,因为她“不仅爱上那个没有钱的男人,为他生小孩,还供养他,为他嫉妒而哭泣。这种做法可说是为那个男人竖立起贞节坊。……从那时起,她发现自己虽然克服了所有的障碍,却依然被对男人的爱束缚住。她找到以男人为壁,在其下安居自己的心,也找到流在男人血

液中的自己的心”。她甚至感叹自己是“古代的女人”。——双美虽然对自己认识得很清楚，却又陷进对白瑞奇的情感窠穴里不能自拔。理智与情感的矛盾在双美那里表现得并不很明显，因为感情压制住了理性。

正因为双美对白瑞奇的感情有着不可遏止的盲目成分，她自己是全身心地对待终身相托的爱人，所以她也想当然地认定白瑞奇一定会全身心地爱她。而恰恰是这种想当然的“爱”，掩盖住了双美那一双理性的眼睛，使她无法客观冷静地认识白瑞奇的人格本质。那么，当白瑞奇一旦提出要和她分手，背叛了她的感情时，双美连起码的招架之力都没有也就不足为怪了。她作为纯洁无瑕的“洁白的羔羊”，立刻变成了“任人宰割的羔羊”，成为白瑞奇“始乱终弃”的牺牲品。尤其可悲的是，双美把自己全部的人生价值和生存意义都寄托在了白瑞奇的身上，“如果没有瑞奇的话，自己感受不到生存的意义”。那么，瑞奇对自己的背叛，也就彻底摧垮了双美整个人生价值观念和理想追求，她所坚守的道德情操也瞬间解体了：

“我要当妓女了。”她叫了出来。虽然无论如何自己都要走上这条路，但是，即使自己堕落，也都是白瑞奇的罪过。这么一想，越发产生勇气。她决定等丽鸽长大后，要宣传她就是白瑞奇的女儿，且让她当妓女。想着想着于是露出了愉快的笑容。

天真而淳朴、恪守着坚贞传统的双美最终走向了堕落。我们发现双美这样“洁白的羔羊”般的女性，在爱情的挫折面前是多么不堪一击。而且她把自己的堕落作为向白瑞奇报复的残酷手段，她甚至还想到：等自己与瑞奇所生的女儿丽鸽长大以后，也要去当妓女，以此来报复背叛自己的瑞奇。但这恰恰显示出她把白瑞奇的爱情看得是多么重要。也许她今生今世永远走不出白瑞奇情感的阴影了，白

瑞奇即使从她的生活中消失,也早已彻底占据了心灵中的所有角落。双美显然缺乏足够的理性和强大的个性解放之思想资源,与男性站在平等的立场上去创造现代意义上的真正爱情。她对白瑞奇这类男性表现出来的自私、卑鄙与懦弱,是不可能做到起码的理性反思和居高临下的藐视的。对整个社会的黑暗本质,双美也缺乏足够的理性认知与理解,因此她依靠单纯和善良所构建起来的道德信念大厦,实际上是最经不起风吹雨打的。稍有异常变动,这个道德信念大厦就有可能被彻底摧毁。白瑞奇的背叛彻底摧垮了她的人生信念,也让她偏激地不再相信人间有任何真情存在。她甚至对自己天然的母爱情感也发生了怀疑。可以设想,在不远的将来,双美也会由原来的纯朴善良、恪守传统道德的女性蜕变为随波逐流、自甘堕落、丧失了任何人生理想与目标的行尸走肉,甚至很可能成为无恶不作、出卖了自己又不惜出卖自己亲生女儿的“恶妇”。——在双美的身上,我们既看到了男权社会对女性的身心伤害,又可以看到几千年传统封建文化所造成的女性性格之弱点和文化心理悲剧。在某种程度上,后者比前者还要令人可悲可叹。

女性在长期封建礼教的压迫与“教化”下所形成的过于软弱退让的性格,也是造成自身悲剧命运的重要原因。吕赫若《合家平安》中的玉凤就是一个对丈夫百依百顺的女性形象。从传统的道德观点来看,这绝对是个标准的“贤妻良母”形象。但恰恰是这一类女性纵容着丈夫的自私贪婪、沉醉于鸦片烟中不能自拔,而眼睁睁地看着全部家产被丈夫败坏得干干净净。她在孕产期间得知丈夫伙同一帮子远亲近邻、狐朋狗友们,整日在自家吸食鸦片后,竟然一点都不感到气愤,反而为自家能显示出“君临他人之上的富贵”而倍感荣耀;特别是看到丈夫不仅在自家受人尊敬、“对外同样也是鹤立鸡群、集众人之尊崇于一身”的情景,竟然更加钦佩丈夫,庆幸自己嫁给了这么一个“伟大”人物。“玉凤沉浸在颇自傲自己幸福的八字之满足感中,频频眯眼窥视丈夫细致雪白的侧脸。……她非常信任丈夫,遵照他的命

令”。对丈夫崇拜得五体投地，完全不能平等地看待丈夫。但她完全顺从丈夫的背后，却在客观上为丈夫的堕落和整个家族的败亡，起到了推波助澜的作用。

而《财子寿》中的玉梅这一人物，不论是从其性格还是自身的遭遇来说，都更像一个作为“牺牲”的“无辜的羔羊”。未出嫁以前，玉梅家曾是当地“相当有名望的富豪”，只不过因为两位兄长吸食鸦片而把家产败坏干净，导致了家庭的衰颓。而她本人原是一个体格健壮、性情温顺的女孩，被家庭败落所累才错过了婚期，只好嫁给“福寿堂”的主人周海文做继室。应该说即使如此，玉梅的人生境遇要比淑眉、翠竹和罔市们好得多。她毕竟从小被人唤作“小姐”，而不是处于社会的最底层；也没有被迫去做歌女、舞女等等，靠出卖自己勉强生存，虽然家境的衰颓使她嫁给了已经有两个儿子、年龄比她大得多的周海文做了继室。在一般人心目中，她仍然过着养尊处优的贵族太太的生活。但是，家族的急剧衰颓使她过早地迷信于命运的力量，而长期受到的封建礼教的熏陶又把她“培育”成了胆小怕事、只会安分守己的“淑女”。这种过于忍辱负重、任劳任怨和委曲求全的性格，嫁到周家以后更是发展到极端。

小说尽管没有正面表现玉梅娘家的家庭状况，但从小说文本提供的信息来看，她们家与那种典型的中国旧式封建大家族是有着本质差别的，即使在其鼎盛时期，玉梅本人可以过着衣来伸手、饭来张口的富贵生活，却不大可能见识过封建大家族里面的尔虞我诈与勾心斗角的场面；后来玉梅家走向了衰落，玉梅与母亲等人整天用自己的双手以编大甲帽为生，那也只是整天关在家里做活，很少经历社会上的风风雨雨。旧式的传统教育几乎把妇女完全幽闭在家庭内部，而很少与外界发生联系。这种幽闭的生活方式对于处在社会中等级地位的妇女所发生的作用最大。小说描写道，虽然结婚的时日已经不短，但她在自己的丈夫面前，仍然怀着一种坚固的自卑感和恐惧心理。正是基于这样的心理，“玉梅终日不在丈夫的面前露脸，东忙忙

西摸摸，好像很忙似地在家里乱跑”。她甚至不敢正面看一眼丈夫的脸，碰见丈夫也只是低头无语。因为在她心目中，“丈夫是个伟大的有钱人，总觉得自己有高攀的胆怯感”。——我们发现，尽管名义上她是周家的太太，但实际的地位却形同奴婢。首先，她没有任何经济权，甚至连一些微不足道的零用钱，她都不敢去向丈夫索要。即使是怀孕以后，她的身体有些不舒服，也不过是自己到田里找些药草来喝，而不敢向丈夫要一点钱买药治病。这种近乎自虐般的行为，连家里的仆人都看不下去；其次，虽然身为太太，但玉梅在整个家庭中却没有任何发言权，一切惟丈夫的命令是从。在丈夫的专横压制下，她自己的那一点点可怜的主张与个性也丧失殆尽。

但是，温顺内向的玉梅却有着丰富细腻而强烈的心理情感体验，它们不可能完全与传统礼教的规范、也就是玉梅本人在理智上所扮演的家庭角色完全一致，并由此进一步导致了玉梅剧烈尖锐的心理冲突，直至造成了她的人格分裂和精神失常。一方面，作为一个善良而富有同情心和贵族小姐的身份，她对自己所遭遇的一切不公和所受到的所有屈辱，有着特殊的敏感和刻骨铭心的体验，另一方面，从小所受到的知书达礼、恪守妇德的文化熏陶，以及自己人生经历的相对单一等等，都使她几乎丧失了起码的抗争能力和社会生存能力。得不到丈夫的起码关爱，在那个污七八糟的封建家庭中走向精神崩溃。而等待着她的，也必然是被丈夫抛弃的可怜命运。

尤其令人可悲的是，女性们并没有充分认识到：正是男权专制统治造成了她们不幸的命运，男人的贪婪与喜新厌旧才是她们悲苦与不幸的根源，相反，却抽刀砍向比自己更卑弱的同类。而善于挑起女性之间的同类相残，正是男性专制统治者惯用的伎俩。在妻妾们的勾心斗角和争风吃醋中，那个躲在幕后操纵着这一切的男性成了最大的渔翁得利者。《财子寿》中的另一个女性秋香，作为出身下层又稍有姿色的年轻女性，显然从小就懂得了什么叫不择手段和寡廉鲜耻。正是在男权与阶级的双重压迫下，秋香早就被欺凌到了除了

自己的身体之外一无所有的可悲境地,她只有利用自己的身体来向男权社会抗争,也只有利用自己的身体得过且过。但秋香愤怒的以恶抗恶式的抗争,对于强大的男权统治者周海文来说,可谓毫发未损,却直接摧毁了她的同类、善良无辜的玉梅。因为在她面前,懦弱而善良、纯洁得像“白痴”一样的玉梅,简直就成了等待宰割的羔羊。

无论从何种角度来说,秋香的命运都是令人同情的。七年前她在“福寿堂”做下女时被主人周海文占有,被发觉怀孕后又被残忍地赶出家门,远嫁他乡。秋香在这期间受到了怎样的伤害,在这七年中又过着怎样的生活,是不言而喻的。而秋香如果稍微有点理性,她就会清楚自己真正怨恨的应该是谁。正是主人周海文对她的始乱终弃,才导致了秋香一连串的厄运。七年后秋香又回到“福寿堂”来“复仇”,但她却把报复的利刃刺向了无辜而柔弱的、现在的“夫人”玉梅。——不过仔细分析起来,秋香的选择恰恰是她在一连串的不幸和打击面前学会的生存之道与“斗争”策略。因为面对处于强势的周海文,秋香深知连他的一根汗毛也是动不了的。但是,从她再次踏进“福寿堂”的大门那一天起,凭着直觉她就断定了玉梅的软弱可欺,因此越发肆无忌惮。而且,她从周海文看她的眼神中,完全了解他对自己身体的欲望;更何况她早已学会了如何与这样的男人周旋。秋香很快与曾侮辱过自己的海文“旧情复燃”,并利用周海文对自己的纵容,把周家闹了个天翻地覆。由于生性懦弱的玉梅分娩在即,无法再过问家务,秋香趁机反客为主、“大权独揽”,她以女主人的姿态指挥着下女素珠做饭做菜,“溪河从镇上采购许多鲜鱼、猪肉等回来时,只拿出来给海文和孩子们享用,然后就偷偷藏在柜子里并上锁,供自己与小孩食用”。却只给怀孕中极需营养的玉梅吃些残羹冷炙和青菜,后来干脆连残羹冷炙也没有了。身为太太的玉梅在自己家里,却受到了下女们的虐待而最终精神疯狂。

其实,如果玉梅稍微具有有一点自我保护意识和生存策略,如果她能够在秋香面前稍稍强硬一点,在丈夫面前能够保持一点点最后的

个性；如果她不是仅仅独吞苦果而有泪只往肚里咽，她就不会落到如此地步。但是，玉梅从小所受到的教育熏陶，她那极端懦弱内向的性格，以及在内心深处对自己未来命运的恐惧，都使她即使在遭受到不公平待遇和非人的虐待时，不敢稍微有所反抗的表示。但她恐怕没有想到，她越是软弱退让，越是在丈夫面前表现得畏畏缩缩，自己在周家的地位就越是不稳固。她内心激烈的冲突终于导致自己神经失常，最终也被丈夫那么轻而易举地赶出了家门。

而这又的确应该引起我们的关注：为什么同样身为被压迫者与被侮辱者的秋香，对自己的姐妹玉梅却如此屡屡下狠手，甚至缺乏那么一点点同情心呢？秋香自己早年被周海文侮辱，现在又把另一个与她七年前一样懵懂无知的素珠推到了主人面前，看着她眼睁睁地跳入了火坑，步入自己的后尘。不幸与被侮辱被损害的人生经历，没有唤醒她心灵深处的良知，却把秋香原本淳朴的天性给“熏”黑了，她变成了彻头彻尾的不择手段者。秋香的性格异化很容易使我们联想起古代文化和文学作品中的“恶妇”形象。在长期的被侮辱与被损害中，她只能以畸形的方式来反抗主流社会的压迫，争得自己的生存。但为了获得起码的生存，她们却付出了自己的廉耻和良知作为代价。秋香一类人物的悲剧，说到底仍然是男权社会压迫的悲剧。

事实上，在“福寿堂”里的几个女人之间的争斗中，她们谁也没有胜者：玉梅成了最大的无辜受害者，而秋香和素珠也各自品尝到了相互倾轧和争风吃醋的后果。秋香看似一度占了上风，但她不过是再次沦为海文的玩物而已。周海文之所以没有立即将秋香赶走，也是看中了秋香的这点“可用”之处。秋香最后的“不辞而别”，也是看透周海文本质的后的一种明智选择。在小说的结尾处，素珠又面临着被“远嫁”他乡的命运了，她将为自己因贪慕虚荣、意志薄弱而造成的行为不检点，将为自己成为秋香的帮凶而付出惨痛的代价。而这场冲突中最大的受益者却是躲在幕后的男主人周海文。他不但同时占有了三个女人的身体，而且牢牢地俘获了她们的灵魂。周家虽然发生

了一系列变故,但这对他本人来说,却都不能算是坏事。妻子玉梅虽然不堪虐待而疯狂了,但这正好可以给他休掉玉梅的借口。正如他的第一任妻子去世后他“意外”得到了保险收入一样,第二任妻子玉梅的离开,无疑给了他可以公开地招妻纳妾的借口。对他来说惟一的损失或许就是秋香趁着老太太去世、太太玉梅发疯、家里乱哄哄的时机偷走了抽屉里的八十块钱。周海文机关算尽,却还有马失前蹄的时候。这小小的八十元钱,已足以让守财奴般的周海文心疼一段时间了。

小说的一个细节,在笔者看来是颇有象征意味的:秋香和素珠为着一个装有零花钱的抽屉钥匙而吵得不可开交,殊不知这是周海文故意笼络她们的一个圈套,抽屉里的几十块零花钱不过是钓住她们的鱼饵罢了。愚蠢的女人们还在为这点蝇头小利和主人的“信任”而争个不止,实在可笑之至。只有在“福寿堂”当了几十年佣工的老溪河,用一双冷眼洞察着这一切,嘲笑着可怜的女人们,但他对这一切却无能为力。实际上,为了向主子争宠,奴才之间互相争斗,恰恰是高高在上的主子们最希望看到或者刻意设计的情境之一,这是一切专制极权文化所共有的现象,并非单体现在不平等的男女关系中。在这里,吕赫若与五四文化先驱们一起,把批判的矛头指向了东方式的极权专制这一传统文化最本质的内核上。

第二节

女性悲剧与殖民地苦难

相对于拥有社会统治权和占据绝大多数社会资源的男性来说,女性无疑承担着更多的现实苦难和历史重负。女性原本是大地,是

母亲,是这个世界柔弱而坚强的最后支撑者。但在男权社会的统治下,她们却长期处于社会的边缘位置和被奴役被压迫的地位,因而也承担了更多的苦难与不幸,成为可怜无助的弱势群体。因此,社会的任何动荡与不幸,最终都会转嫁到这些最底层的弱势群体身上。

身处殖民高压下的台湾女性,承受的是传统封建礼教和殖民统治的双重压迫;尽管殖民压迫对女性的戕害,远不如传统封建社会的性别压迫那样直接而突出,但透过吕赫若笔下的那一个个女性悲剧,我们依然可以勾勒出殖民统治盘根错节地与传统社会的性别压迫交织在一起的大致轮廓;而那些寄托着作者审美理想的、于坚忍中默默承担着苦难的命运,于沉默中积蓄着反抗力量的东方女性形象,则可以看作日据时期整个台湾人民的象征。

一、殖民压迫与女性悲剧

在吕赫若笔下的那些女性形象中,命运最为悲惨的恐怕要数《暴风雨的故事》里的女主人公罔市了。因为家里贫困,罔市五岁的时候就被抱到农民老松家,成为他的童养妻,二十岁时与老松结为夫妻。她从小就被迫扛起了生活的重担,吃苦耐劳不算,罔市心灵中还有一道难以愈合的伤口:从十九岁那年起,她就被地主宝财强行奸污。而宝财则利用罔市胆小怕事的心理,威胁着她说:“照我的意思做,你就有一大片随时可以耕种的佃田,否则,只好把田收回来了。”利用着地主的权威,他一次次地占有罔市。而罔市在这样的厄运面前,却不敢反抗和声张,只能独自饮泪。她多次动起了自杀的念头,但是想到自己死后田地就要被宝财收回,又想到四个嗷嗷待哺的孩子,她总是下不了那个决心。当自己家里的田地因为突发洪水而差不多颗粒无收时,宝财先是甜言蜜语地答应给她家减租,后来却又出尔反尔,要抢走罔市家仅有的“财产”——两头猪,罔市的怒火终于如火山般爆发了出来。但她同宝财的争执只不过是拿鸡蛋碰石头,连自己的丈夫

老松也不能理解为什么罔市变得如此“不近情理”。罔市在绝望之中愤而自杀，死后却逃脱不了被人误解和讥笑的厄运，连自己的丈夫老松也一度怨恨于她。很显然，作为社会最底层的农村妇女，经济上遭受的残酷压榨、地主老财一类男性统治者的凌辱，几千年以来传统封建礼教的身心戕害，都是罔市人生悲剧的原因所在。但宝财在威胁罔市时所说的：“我儿子在内地（按：指日本国内）读大学，对法律清楚得很，知道吧！”——这看似不经意的一笔，足以让我们意识到：殖民当局的法律原来是和宝财们融为一体的，而宝财们在现代法律制度的保护下，将更加肆无忌惮地为非作歹。

另一篇小说《月夜》中的那位换了八个妻子，卑鄙到以结婚、离婚作为玩弄女性、敛取钱财之手段的翠竹的丈夫，作者对其虽然只是几笔带过，但在涉及他出场的寥寥数笔之中，一个“国民服穿得笔挺”、“走在时代前端”的殖民地奴才形象，已跃然纸上。很显然，这样一个厚颜无耻之徒，是不可能不信奉“识务者为俊杰”的人生哲学而不遗余力地紧跟殖民当局的“形势”的。也正因为他有“在此镇的青果公司做会计”的社会背景，受着殖民当局的庇护，才可以如此恣意妄为横行乡里，无法无天。——他实在是精明过人，在利用殖民当局的统治为自己作挡箭牌的同时，又巧妙地拉过传统的封建礼教为自己的丑恶行径作遮羞布。而遭受他凌辱与欺骗的、包括翠竹在内的那八个女性及她们的娘家，就只能忍气吞声欲哭无泪了。因为在那样一个豺狼当道的社会环境下，他们即使再上当受骗，也不过是求告无门。

当然，最为典型地表现了殖民统治对于女性之伤害的，还应属他早期的代表作《牛车》。小说中的阿梅正是在全家破产之后，被迫依靠卖身来暂时维持生计的。而阿梅一家的破产，则是殖民主义工业化直接冲击的结果。关于这一点，笔者在第三章中已有论述。在这里需要进一步指出的是：传统农业社会一直维持着“男主外、女主内”的家庭经济形态，也正因如此，男人们常常理所当然地被视为家庭的

经济支柱，在女人和孩子面前也常常以家长乃至“恩人”自居。但是，殖民主义工业化的冲击却使得作为家长的杨添丁丧失了养家糊口的能力。在多次挣扎失败之后，杨添丁终于明白：“在日本天年，以这种牛车为业是绝对不行的。”依靠拉牛车来赚钱以养家糊口的道路，在殖民化的工业时代已经被堵死；因为家境的极度贫困，杨添丁一家连租种地主土地的押租金都无法凑足，想着老老实实做一个佃农，继续遭受地主的盘剥也已不可能。在这种走投无路的情况下，杨添丁一家可以用来维持生计的“本钱”，竟然只有妻子阿梅的身体。这是多么荒谬而令人心酸的现实：

夏日持续着炎热的天气，宛如从上头盖上一块被烧得通红的铁板。

“你看！那个女人，什么……是阿梅哦。”

不知不觉中，部落的人们传出有关牛车一家人的谣言。

“那家伙啊，可真是了不起啊。是那个哦。”

.....

阿梅装作毫不知情，经过部落时，会和认识的人交谈几句，一点也没有露出从事那种行业的表情。对她来说，维系生命的“钱”比现在的传言更重要。

的确，再也没有比维系生命的金钱更加重要的东西了。名声、道德以及别人的冷眼，都远不如饥饿的感觉更强烈而直接。事实上，当人类落魄到只能在饥饿之中挣扎的时候，他也就沦落到了动物般的生活境界；所谓“人”的尊严与荣誉，早就成了可望不可及的奢侈品。吕赫若通过阿梅的人生悲剧，向我们清晰地勾勒出了殖民统治强加于男性头上的社会不幸与灾难，是怎样“理所当然”地转嫁到了女性身上。在一个充满苦难和极度不公平的弱肉强食的社会里，所谓的不幸、动荡与苦难，从来就是这样一层层地向下转嫁，而处于社会最

底层的广大百姓,尤其是那些最弱势最边缘化的女性,除了默默承受之外别无选择。而在任何资本主义商品经济的时代,女人的身体都逃脱不了变为商品的厄运,阿梅自然也不利外。但阿梅的悲剧还在于:女人为着养活男人和孩子而被迫出卖自己的身体,却又蒙受着最污浊最丑恶的骂名,在屈辱和歧视之中过着更加暗无天日的生活。——这就是整个不公平社会的悖论所在:社会在逼良为娼的同时,又以一种虚伪的道德桎梏评判、奴役着处在人生困境中的女性。我们可以发现,阿梅无论怎么做,都难逃有“罪”的宿命:如果面对家庭的灾难坐视不管,那么她对丈夫和子女都不能说尽到了责任,她将愧对丈夫和孩子们;而她要尽到一个妻子和母亲的责任,则只有去卖身,但那样做的结果,同样也要背负着沉重的道德十字架。——殖民统治和传统封建统治相结合,就这样把阿梅这类善良无助的年轻女性,推到了人生的绝路上。

总之在吕赫若笔下,女性的苦难与台湾人民被奴役被压迫的殖民地处境,同样是不可分割的,只不过正像一些台湾学者所指出的那样,吕赫若在揭示女性悲剧时,把更多的注意力投注到传统封建势力的性别压迫上罢了。这当然也与吕赫若所处的险恶的写作环境不无关系:处在殖民高压中的吕赫若,在涉及女性悲剧与殖民当局的纠葛时,显然不能不有所顾忌,而采用一些相对隐晦和曲折的象征手法,笔者认为《山川草木》、《逃跑的男人》等作品就是如此,这在后文中将会有所论及。

二、东方女性的审美理想及殖民地人民之象征

有论者曾指出:“两种台湾女性的形象,塑造于日据时期吕赫若的小说之中。第一种形象,是封建体制与殖民制度下被压迫的女性:她们企图挣脱父权的支配,却总是难以成功。第二种形象,则是具备自主意愿的女性;她们勇于抗拒男性沙文主义的文化,并且积极追求

属于自我的命运。”^①应该说这种说法颇有道理,吕赫若笔下这两类明显的女性形象,可以说有着截然相反的两种命运:一类是生活于社会生活的底层,属于那种典型的被凌辱被压迫乃至被抛弃的女性形象;另一类女性形象尽管也遭遇了一定程度的不幸与人生的挫折,但她们由于接受过一定程度的现代教育,在性格上表现出特殊的坚定成熟、果敢顽强。她们能够坦然面对生活的不幸与挫折,迎接命运的挑战,自主地选择人生的道路。而是否接受过现代化教育和新文化的启蒙,也就成为她们两种命运和前途的关键性的分水岭。从这里可以看出,吕赫若显然对现代教育在促进女性解放方面的功用,抱有坚定的信心和浪漫的幻想。总起来看,吕赫若是怀着同情与敬慕的目光交织,塑造着他笔下的女性形象的。如果说对前一类女性,吕赫若不可抑止地充满着同情和悲悯之情,那么对后一类女性,他往往持有一种敬慕与仰视的目光。但是,如果据此认为吕赫若心目中的理想女性形象就是这一类现代女性,那也同样是失之偏颇的,事实上,吕赫若对那些生活条件优越、个性张扬、思想观念比较前卫的城市女性,所采取的是“敬而远之”的态度;而他心目中的理想女性形象,却是把现代与乡土完美地结合在一起的,既受过一定程度的教育,同时又恪守着传统伦理的美德,沉静而忠贞、富有责任感与自我牺牲精神的东方女性。

《婚约奇谈》中的琴琴,应该是前一类女性形象的代表人物之一。作为吕赫若笔下屈指可数的富有主见、充满反抗精神的“马克思女孩”,琴琴在就读公学校时就接受了马克思主义的理论启蒙,经常参加一些激进青年们的聚会。她那热情大方的性格与尖锐深邃的思想,在他们那个“圈子”里格外引人注目。但是,对于自己的命运和走

^① 陈芳明:《殖民地与女性——以日据时期吕赫若小说为中心》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第248页。

向解放的艰难曲折,琴琴显然有着更清醒的认识。她决不愿意再重复“早早出嫁结婚生子”的传统妇女的老路之中去:“不更自觉是不行的。首先,身为知识分子的女性,却只能一心一意当个布尔乔亚新娘,未免可笑至极。”尽管迫于家庭的压力,她在公学校毕业后无缘继续接受大学教育,并且被父亲禁闭在家,逼她早早出嫁,但琴琴一直坚持自己的主见,她对那些艳羨她美貌的一帮纨绔子弟们根本不屑一顾。而她的择偶标准,首先就是要“思想投合”,她更看重的是志同道合的知己,是心与心的坦承交流,而绝非传统意义上的“郎才女貌”;当然更与那种利用婚姻赚钱,以此作为自己生存手段的陈腐观念完全对立。虽然最初的时候,琴琴被迫答应与明和订婚。但是,这不过是她摆脱父亲对自己禁闭的一种斗争策略,另一方面也是因为她被明和的伪装所蒙骗:“我之所以与明和订婚,也是因为相亲时,明和相当了解马克思主义。对于我所提出的问题,都能对答如流。……不过,现在回想起来,他那时说的全是谎言。”一旦认清了明和的真面目,琴琴立刻决定摆脱这个卑鄙小人的纠缠。她选择在全家正忙于为她 and 明和筹备婚礼、而放松了对她看管的时机,机智地离家出走,躲避到了同伴家中,并打算报名做一名护士,真正离开那个令她伤心厌恶的封建家庭,到广阔的社会大熔炉中接受锻炼。琴琴的机智果敢、成熟坚定而不沉静细致的性格特征,都是作者赞叹不已的。在这一人物形象的身上,显然寄托了作家的审美理想。但作者对琴琴这类女性的倾慕,不仅仅因为她作为一个“马克思女孩”而具有的独立个性与现代观念,还在于她身处逆境之中,却能保持一种沉淀自如、果敢坚定的性格,虽历经磨难却不失赤子之心的质朴情怀,以及她身上体现出来的那美丽沉静的乡土意味。

我们还可以通过吕赫若的系列小说《春的呢喃》、《田园与女人》中所描写的三位女性,来管窥一下吕赫若心目中的理想女性形象。这三位女性可以说分别代表了同一时代不同家庭不同阶层的三类女性的生活状态与精神状态。珠里无疑是上层女性的代表,尽管小说

对这一人物的身世与家庭并没有过多地描述,但通过她与江伯烟的一次见面,其不谙世事、天真浪漫、泼辣开朗,率性自然得不无傲慢、思想开放得有些过分的独特性格,就活灵活现地展现在了读者的面前。可以断定的是,珠里一定从小生活在一个富裕、温暖、宽松、甚至有些娇生惯养的家庭环境里。她与江伯烟第一次见面,是在他们共同的音乐老师家里,当时珠里正在专心致志地弹奏钢琴,伯烟没有打扰她,只是静静地在一旁聆听。她给伯烟的第一印象是:“她的侧脸极为美丽。长长的睫毛下,水汪汪的黑眼睛,脸颊红润,一副健康的样子。不管怎么看都觉得她一定是名门的闺秀。”而珠里对他的态度,则有一个迅速变化的戏剧性过程。最初她对伯烟完全是一副傲慢的神情,等到得知伯烟精通小提琴和钢琴后,态度又马上来了个一百八十度大转弯,对伯烟热情有加,甚至非要拜他为师不可。对于中国传统文化中视为禁忌的男女关系,珠里则表现得相当有叛逆性。她刚刚结识江伯烟,便邀请他去咖啡厅喝茶。面对这样的女孩子,连一向深受现代思潮影响的江伯烟都难以适应。很显然,过于幸福和顺利的生活,使珠里这类女孩子对人生的痛苦与磨难缺乏应有的感知,对社会的险恶与苦难更不了解。她满脑子里尽是浪漫的观念,却又有些过于自我中心的狭隘与自私。

与珠里形成鲜明对比的是另一位女孩子,伯烟的恋人丽卿。丽卿尽管也在东京学医,接受过现代教育和现代个性主义思潮的熏陶,但由于家庭环境的影响特别是父亲的严厉管教,丽卿的行为与性格都显得格外保守。她与伯烟谈恋爱,主要还因为伯烟与自己哥哥是同学。还是在哥哥的说和下,两人才发展为恋爱关系。而丽卿尽管私下里与伯烟确定了恋爱关系,却始终不敢公开地与伯烟正常地交往。甚至从学校毕业离开伯烟后一直没有音信,当伯烟找到丽卿的家门,与丽卿打了个照面后,丽卿的第一个反应是脸上现出“一副惊愕的表情”,嘴里“微微发出‘啊’声”,默默地凝视他一会儿后,“突然飞冲似地,抱着晾干后的衣物进入家里,然后把门关上”。任凭伯烟

在外面苦苦等待,再也不肯露面。如此的惊慌失措,其内向保守、胆小懦弱的性格充分暴露了出来。而这种性格无疑给两人的爱情前途蒙上了一层阴影。虽然丽卿的哥哥要求伯烟正式托个媒人向丽卿求婚,但凭着丽卿这样的性格,能否冲破封建家庭的牢笼,追求到真正的个人幸福,实在是一个未知数。

另外一位女性彩碧,则是典型的出身贫寒的下层女性形象。出身的低微,学识的粗浅,造就了她比丽卿更为内向胆怯的性格。在残酷的命运之神面前,她完全像一只无助的羔羊一样任人宰割。因为家境的困窘,她从小就被卖到江伯烟家,成为伯烟的童养媳。尽管在伯烟家生活多年,但见到伯烟,还是一句话也说不出,只是“不好意思地低下头,在炉灶的四周来来去去,脸色很苍白”。其羞怯之状跃然可见。“彩碧美丽又温柔,只是没有上女学校而已。”彩碧被伯烟“休”掉以后,很快就离开了江家,而且据说没有回她的亲生父母家。等待着她的,又将是怎样凶险与悲惨的人生之路呢?

小说展示了主人公江伯烟在这三位女性之间的情感纠葛。仔细体会一下就可以看出,伯烟对于珠里这样一位现代女性,显然采取了一种“仰视”的审美视角,尽管珠里的傲慢与过于“西化”令他难以认同,但不能否认,伯烟在与珠里的短暂交往中,不无被这个开朗活泼而浪漫的女孩子所打动。但这种怦然心动,与火热激烈的爱情和真正意义上的相知相爱,并非一回事。因此,伯烟对珠里这样的摩登女性,实际上是敬而远之的。而对于自己的恋人丽卿,采取的则是明显的“平视”视角。正因为“平视”,所以才对其性格缺陷有着痛切的了解;而对自己的童养媳彩碧,尽管充满了同情与爱怜,但要他娶其为妻,这是伯烟无论如何都做不到的。应该说,这三位女性都不是作者心目中的理想女性形象。珠里显然过于活泼开放,传统妇女的含蓄、沉静之美德与她格格不入;丽卿的过于内向保守、在行为上过于胆怯,性格上优柔寡断,其身上的“现代”气息则明显不足;而彩碧的孤苦无依也只能引起伯烟的同情和些许怜爱,这种同情与真正的爱情

更是两码事。笔者认为,这两篇小说含蓄地表达了作者对理想女性形象的追索,以及对不同的女性命运与人生道路的思考。

相对而言,《山川草木》中的宝莲则更多地体现了作家心中完美的女性形象。宝莲这一人物吸引我们乃至作者本人的,首先是其非同一般的美貌。作者曾详细而充满激情地刻画了她的美丽与现代:

她二十岁还是音乐学校在学学生,住在神宫外苑一个高级女子公寓,时常穿着合身时髦的洋装。深邃乌黑的瞳孔、双眼皮、长睫毛,既理智唇形又美的双唇笑起来浑然一体,表情非常具有智慧,穿着洋装时,拥有一股女性的魅力时而展现出妖妇般的美貌。浓密乌黑的秀发,烫或卷发地披在肩上,丰满的身材及洋装下纤细的腿,走路时不时引来人们的视线成为目光的焦点。

这段文字刻意表现了宝莲异乎寻常的美丽,她那令人无法抗拒的女性魅力,那“妖妇般的美貌”,以及身上那“合身时髦的洋装”,都给读者留下了深刻的印象。但作者对所有这一切的渲染,更多地是为了烘托其心灵之美,确切地说是为了衬托她美丽而现代的外表下,对中国传统美德的坚守。我们发现在宝莲性感妖艳、打扮时髦的外表裹藏着的,却是有着中国传统美德的东方女性的心灵。而正是像宝莲这样的既受过现代文明的熏陶,形象上属于西方和现代,心灵却继承了中国传统妇女之美德的女性形象,成为作者心目中最理想的女性形象。她在父亲病故以后,勇敢地承担起家庭的重任;为了照顾弟弟妹妹,甚至牺牲了自己在东京音乐学校求学的机会,放弃了大城市的生活与自己的艺术前途,选择了远离城市喧哗的山野乡村,与弟妹们一起生活,成了一名地地道道的“村妇”。叙述者及作者尽管痛惜于宝莲的音乐才华,但对她的人生选择却充满惊叹与赞美。于是,宝莲的身心之美丽与她所生活的田园乡土之秀美交相呼应。作者以

抒情化的语言,描绘着这一幅美丽的图画,体现了一种东方式的诗人情怀。

田园与田园中美丽的女人,无疑是吕赫若小说中反复出现的一对不可分割的意象。吕赫若写过一篇题为《田园与女人》的小说。笔者认为这个题目本身足以概括他整个小说创作的一个基本倾向。而从宽泛的意义上讲,吕赫若的小说有哪一篇离开了田园与女人呢?田园是东方式的田园,女人更是东方式的女人。虽然她们接受了现代的教育,但心灵却永远追随着传统,体现着一种古典的人格美。而田园和女人,都可以使我们产生富有诗意的联想。如果我们再把视野进一步放宽到整个中国现代文坛,会发现这样一种东方式的审美理想,恰恰是众多现代男性作家的一种典型心态。尽管他们在理智上追求着现代化与城市化,在文化态度上往往采取一种激烈反传统的姿态,但在情感上却总是难以抑制自己对乡土中国的怀恋与向往,对东方女性的无比眷恋。在这样的情况下,田园则成了他们永恒的憧憬。在家乡之外四处流浪的现代作家们,当心灵疲惫不堪和伤痕累累的时候,与农村和乡土紧密相连的故乡,也就成为他心灵深处最为柔软的一个角落;而故乡中的女人,则成了他们心中最美丽的幻想。

不仅如此,当我们把宝莲这位坚忍顽强、在隐忍与自我牺牲中默默地积聚着反抗力量的女性形象,与当时的殖民地处境联系起来的时候,就不能不发现作者隐藏在其中的深意所在:那像女神一样傲然立于山川草木之中、与台湾的天地万物融为一体的宝莲,不正是虽历经压迫与磨难、仍不屈不挠地进行着抗争的整个台湾人民的一个象征吗?这里的一草一木、一山一川都是如此多娇而神奇,岂容殖民者长期践踏,这里的人民又是那样美丽而顽强,总有一天可以重见天日!——吕赫若以无声的宣言昭示了台湾人民必胜的信念。

总之,吕赫若笔下的女性形象具有丰富复杂的文化心理内涵。

吕赫若不仅在小说中表达了对女性不幸命运的深切同情,还善于通过女性形象的塑造,来表达他对整个社会和人生的感知与思索。与日据时期的其他台湾作家相比,这的确是吕赫若小说一个非常重要的特色。

第五章 扯不断的文化根系

处在殖民高压时期的吕赫若,其小说创作的一个最引人注目的特点,就是他对那些隐藏在乡野中的、具有原生形态的民风民俗的刻意表现。正如巫永福先生所说:“吕赫若的文学作品使台湾民间的思想发挥出来。藉由他的作品,可以了解当时台湾民间的思想。”^①这当然不仅是因为吕赫若从小生活在农村,他对自己的一方乡土有着特殊的深厚情感,更主要的原因还在于,他对日本殖民当局的殖民同化政策有着深恶痛绝的反感,对捍卫自己本民族的文化传统有着清醒的自觉意识。吕赫若在日记中多次提到朋友给他寄来《民俗台湾》杂志。1942年3月6日,他在日记中又记载了阅读《台湾风俗志》一书的感受:“我们似乎遗忘了要去认识我们自己风俗的优点了,拯救她吧!”很显然,拯救自己古老的风俗与文化传统,是与拯救当时台湾的现实处境不可分割的。当政权与意识形态领域已完全被殖民当局所霸占,甚至文化承传的主要载体——母语也被限制被扼杀的时候,那么坚守自己民族特性的惟一领域,或许只有他们世代代口耳承

^① 巫永福:《吕赫若文学座谈会》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第318页。

传的民间文化,他们祖祖辈辈所恪守的民风民俗了。在那远离城市、远离文化与经济中心的乡野之中,在那些对政治并不怎么感兴趣、也不太懂的底层百姓那里,还在坚守着未被殖民同化的民族特性,坚守着中华民族的文化之根。

第一节

民风民俗：汉文化根系的生动呈现

一个民族的传统文化对整个民族的心态和文化心理人格都有一种“剪不断、理还乱”的影响。根据一些西方现代心理学家的观点,每个人其实都同往昔不可分割地联系在一起,不仅与自己童年的往昔,而且与整个种族的往昔密切相连。在他们看来,人正是从他的祖先那里继承了一些最基本的原始意象的,这些意象作为一种先天性的倾向或潜在的可能性,它要求人们采取与自己的祖先同样的方式把握世界和做出反应。因此,即使在今天,我们仍然自觉不自觉地 in 日常生活和社会处事中,运用着祖先的情感方式和思考方法;我们承继着他们的灵魂,是他们“罪恶”与“德性”的产物。

根据这一理论,传统文化对我们的影响不仅是指后天所受到的教育与熏陶,而且还是一种先天性的代代相传的文化心理积淀,一种渗透到我们血肉中的与生俱来的文化心理基因。它们经过几千年、几万年的承传流变,已经与我们密不可分、融为一体。我们从出生那一天或者尚未出生的时候,就别无选择地陷入到了这种文化氛围的汪洋大海之中。我们在某种程度上被它所塑造,为它所左右。不管我们是否愿意,是否承认,这一切似乎成了我们的一种宿命。正如我们没有权利选择自己的父母一样,我们注定要与父母之间有一种天

然而深厚的联系,一种刻骨铭心的情感纽带。我们可以反抗父母,甚至可以一时离家出走,却永远无法摆脱父母给我们身心打下的烙印。也许,消灭我们与父母之间血肉联系的惟一可能性,就是彻底消灭了我们自己。同样,一个人对自己的传统文化母体所采取的文化姿态,并不能决定他与文化母体之间的关系。不论他以传统卫道士自居,还是打出了反传统的旗帜,处于一种文化传统中的个体,只能以传统的其中一部分来反抗、反思传统的另一部分,而不可能完全脱离与传统母体之间的关系,凭空建造起所谓新的文化大厦。从这个意义上讲,绝对而完全地反传统既不可能也极其荒谬。这样的观点同样适用于台湾文化界内一些狂热鼓吹“去中国化”的知识分子们。

而一个民族的文化传统决不仅仅是她流传下来的经典文献所表述的东西,还应包括一个更广大、更底层的隐文化或亚文化群,这就是民俗文化。如果说前者是主干,是骨骼;后者则是血肉,是一个个的毛细血管;如果把传统比喻成一条流动着的河,那么民间文化就是这条大河所依托的河床。毋庸置疑,后者因为与我们的日常生活离得更近,也常常为我们习焉不察。但它就活跃在我们的身边,我们的周围,是我们最为熟知和感到亲切的。如同人的血肉与脸面要远比他的骨骼更丰富多彩和富于变化一样,一个民族的风俗习惯作为其传统文化的外壳与表现形态,也复杂深广得多。因此要探询一种民族文化的精髓,我们不仅要深入研究代表着这个民族文化精神的经典著作,还应该在那些民间活态的习俗生活中,探询她的文化本原。

一、关帝庙前的沉吟——从一个独特意象说开去

客观地说,吕赫若的《庙庭》这篇小说就故事情节与主题内蕴的表现来看,并无太多独特之处。但值得注意的是这篇小说中意象的巧妙运用,特别是关于关帝庙的描述。作为小说题目的“庙庭”二字,在这里指的就是关帝庙,它座落在翠竹家的附近,因此主人公翠竹的

人生沉浮以及“我”的情感波澜,似乎都与这座关帝庙息息相关,更不要说小说中的所有情节,几乎都是在关帝庙里外展开的了。

小说一开始就叙述道,“我”与翠竹从小就经常在一起玩耍,以至于对身为翠竹表哥的叙述者“我”来说,“舅舅的家就是指翠竹在时的舅舅家。”童年时期的他与翠竹经常玩耍嬉闹的场所,则是关帝庙。当年的关帝庙曾经是部落居民祭祀、聚会、杂耍的主要场所。而且在定期举行的祭典中都人山人海,热闹异常。“我”曾经与表妹一起观看过村民们对关帝爷的祭典盛况,而“我”则被“乩童”的行为吓得大哭不止。——吕赫若对关帝庙会的文字表现,既非常真实同时又包含着丰富的文化信息。凡是对中国传统乡村生活有所了解的人都非常清楚,神庙或社庙往往与乡村的戏台连在一起,作为一个突出的建筑盘踞在乡村之间显要的地段上。高大显目的庙宇,不仅是乡民们祈神求福、消灾避难的场所,也是他们娱乐消遣的重要场地。所谓“进香”、“赶庙会”等活动,实在是乡民们日常生活中不可或缺的组成部分。

小说中的关帝爷不仅“目睹”了“我”与表妹翠竹在幼年时期的亲密交往与深厚友情,而且见证了世事的沧桑以及“我”与表妹各自的人生沉浮。当成年后的“我”再次回到故乡,回到舅舅家,重温当年的美好记忆的时候,一切不仅“物是人非”,而且可以说是“物非人非”了。呈现在“我”眼前的关帝庙,竟是如此的破落不堪、凄凉惨淡:

走进关帝庙一看,庙庭堆满甘蔗的枯叶,杂草丛生。道出无法举办个热闹的祭典之实情。连神庙内的祭坛也看不出有整修过的样子。壁上的石灰剥落,灯笼已褪色而且破旧不堪,结满蜘蛛丝。关帝爷神像鼻旁的涂料剥落,偃月刀与神旗等任其荒废。曾经摆过数十头牲礼的长桌,如今也变成长物,只有斑斑的鸡粪。怎么看也看不出关帝爷曾经显灵的痕迹。

关帝庙曾保存了主人公童年时期多少美好的回忆,甚至他对表妹翠竹那天真无邪、两小无猜般的“爱情”。但这一切都逝去了,关帝庙昔日的繁华热闹与今天的破败凋敝以及凄惨冷清,形成了鲜明的对照。庭院内随处可见的杂草,暗示了庙庭内人烟稀少、人迹罕至的状况;而四周墙壁上剥落的斑斑痕迹,则说明关帝庙的年久失修,长期被废弃不用的窘境;而偃月刀与神旗的任其荒废,暗示了关帝爷的神勇不再;甚至关帝爷神像前置放祭品的祭桌上,竟然只有斑斑的鸡粪,作者还写道:“庙庭的石块上,到处都有类似小孩擦屁股的粪迹,而鸡群在其间走动。”这实在是 对神灵的亵渎。而所有这一切,又都与叙述者“我”经历着的“过去”与“现在”、“童年”与“成年”等交相辉映,特别是关帝爷的破败与翠竹的凄惨命运奇特地融为一体,形成了一种伤感、迷茫的情绪氛围。

“我”站在破败的关帝神像前浮想联翩,回忆着美好的过去,甚至祈祷关帝爷保佑自己的表妹翠竹幸福平安。这说明尽管关帝庙前冷冷落落,关帝神像也早已破败不堪,但关帝爷在“我”仍然享有崇高的地位。然而已经“自身难保”的关帝爷,又怎能保护得了别人呢?当“我”走出关帝庙的时候,就碰见了因不堪忍受丈夫家的虐待而逃回娘家的翠竹。同样的地点,同样的两人,但彼此的心境却完全不同,甚至大有相见不相识的悲感。正是在关帝庙外,“我”目睹了在生活重压下的翠竹是如何的凄惨迷茫与无助;而当翠竹回到娘家、在父母的争吵与抱怨声中跑出家门后,也同样是躲进了人迹罕至、几近废墟的关帝庙。“我”为寻找翠竹再次踏进庙庭,两人又一次在童年时期最熟悉的地方不期而遇:

站在小石块上一会儿,我回到来时路。然后走进关帝庙内。庙庭内,蟋蟀的鸣声不歇。只有屋顶沐浴着月光,庙内造成一片阴影,什么都看不到。突然惊觉有个凭倚金

亭的奇怪人影。立刻直觉那是翠竹。走近一看,果然是她。

或许是心中的一点灵犀,(其实是作者的故意安排)他们都选择了同一个地方来躲避生活的纷繁与重压,寻求心灵的慰藉。但在关帝庙这个给他们的童年带来如许欢乐的地方,却只能更加激起各自凄惨伤感的情绪。面对翠竹可怜无助的人生困境,“我”是如此地无能为力,看着翠竹脸上的泪珠大颗大颗地落下,自己除了陪着垂泪之外别无他法。此情此景,使得整部小说的感伤氛围达到了顶点。小说也在这一感伤氛围中戛然而止,令人回味无穷。可见,关帝庙在小说中不仅是人物活动的主要场所,是贯穿全篇的中心线索,而且是小说中的一个中心意象。作者似乎在故意暗示读者:小说主人公的悲惨命运与关帝庙的兴盛与衰敝是有着某种内在联系的。

关帝庙的凋敝,自然是日本殖民统治和高压政治下的文化同化的结果。但翠竹的不幸却更多的是传统封建礼教所压迫的结果,似乎与殖民统治没有直接关系。但作者通过寥寥数笔展现在我们面前的,那位“国民服穿得笔挺”的翠竹的丈夫,为了满足自己卑劣而贪婪的私欲,集丧失民族气节和利用封建礼教于一身。在小说的结尾处,叙述者难以掩藏对这位“走在时代前端的知识分子与美男子”的厌恶和蔑视,他并且感叹道:“考虑到世上像这样的男人不只是翠竹的丈夫一人而已,而像翠竹这样想自杀的女性何其多啊。我不禁为台湾女性感到义愤填膺。”很显然,在吕赫若看来,台湾女性所遭受的是殖民统治与传统封建礼教双重的压迫,她们相对于男性要承受着更大更深的痛苦。关帝庙的兴衰,在作者笔下也实在成了整个时代沧桑兴衰的某种象征与写照。

关帝庙,顾名思义,是指供奉关羽的神庙。关羽,据专家考证,公元160年出生于山西运城市常平村,家境贫寒,年轻时候就武艺高强、果敢勇猛、嫉恶如仇,曾因杀死当地的一恶霸而亡命出逃,他的父母也受牵累相继投井自杀。188年,关羽投军结识刘备、张飞,三人

结拜为异姓兄弟,从此对刘备忠贞不二,一生“随先主周旋,不避艰险”,公元219年,关羽在与孙权部作战中,由于大意丧失荆州而败走麦城,为孙权俘获。关羽拒绝诱降,与其子关平一同被杀。^①

根据史料记载与历史学家、民俗学家的研究,从南北朝时期就已经开始了对关羽的神化崇拜,后来历代统治者抬高关公的神位,给予他的封号更是不断升级、层层加码,直至达到了人神之首的地位。明清以来,一般人把关公称之为关圣、关帝,与文圣孔子平起平坐。不过,孔子的地位虽然极高,但他主要是读书人祭祀与顶礼膜拜的对象,与生活在底层的普通百姓似乎并没有太直接的干系。中国历史上,供奉孔子的文庙在广大农村的普及程度,远不如祭祀关羽的关帝庙,就可以作为一个典型的例证。虽然英雄人物与著名历史人物死后被人尊奉为神者,在中国并不是个别现象,但像关羽这样,能够在全国不同地区、历朝历代成为广大民众普遍信仰的大神,甚至达到了封“帝”的程度,实在是非常罕见的。关帝庙遍布大江南北、祖国各地,竟然达到了“凡有村庄处,必有关帝庙”的密集程度。不同地区、不同行业、不同阶层的人们都将关羽作为最可信赖的神灵加以崇拜。农民、渔民、商人等等各个行业各个阶层都争相以关羽作为他们的保护神加以顶礼膜拜。甚至一些秘密团体、封建帮会等黑社会组织、中国南方的一些船妓,都供奉着关帝神。他们亲切地称他为“关帝爷”、“关老爷”等。甚至在不少农民家庭中,也悬挂着关公像。关羽,在中国老百姓心目中,简直成了无所不能的保护神。^② 关羽的英雄事迹,如温酒斩华雄、单刀赴会、刮骨疗毒,更是被收入到《三国演义》等多种小说、戏曲作品,被老百姓一再传唱。

关羽在民间能够享有如此高的盛誉,最主要的是他身上表现出来的品行,完全符合儒家所宣扬的“忠孝节义”的道德标准。“人们将

^① 郑土有:《关公信仰》,学苑出版社1994年版,第36—41页。

^② 同^①,第36—57页。

关公推上神灵的宝座,享受人间香火,一方面是关公一生的行为,对国以忠,为人以仁,处世以义,作战以勇,所有这些都是关公成神的内在因素;另一方面,关公的所作所为,对社会各个层次的群体都有所需的东西,有利于社会教化。”^①因此,儒、释、道三教都争相“抬举”关羽。而关羽的义气、正直、忠心耿耿等品格,体现了中华民族传统道德文化的精髓。中国幅员辽阔、人口与民族众多,历史上朝代的更迭也非常频繁。不同区域、不同民族的人们,在生活方式、价值观念、民风民俗、审美习惯等各方面都有很大的差异。从这个意义上讲,关公信仰对于增强中华民族的内部凝聚力,起着不可替代的历史与现实作用。

对关帝爷的信仰与崇拜,在台湾也同样非常流行。据说,目前台湾全岛的关羽庙,竟有四百六十座之多。关羽在台湾还保留着“伽蓝神”、“恩主公”、“协天大帝”、“伏魔大帝”等。全台湾岛的关公信徒们则有八百万之多,如果考虑到台湾全岛人口不过有两千万之多,这个数字应当是相当惊人的,它占了台湾总人口的三分之一还要强。^②尽管笔者还不能确信这些数字的准确性,但有一点应该可以肯定,关羽信仰早已深深地植根于台湾民众的观念之中。通过吕赫若的几篇小说,我们也可看出关帝信仰在台湾的普及程度。他的《庙庭》、《清秋》及《山川草木》等作品,故事发生的背景都是远离城市的普通村镇,而在这些偏远的乡村,几乎都矗立着巍峨而亲切的关帝庙。在《清秋》这篇小说里,我们发现作者用了相当的篇幅描写主人公耀勋偕同姊妹去祭拜祖先坟墓的情景。在祭拜风水的过程中,同样突现了关帝庙的意象:

① 郑土有:《关公信仰》,学苑出版社1994年版,第43页。

② 孟海生:《渴望福祉:中国沿海关公热》,《山西文化》1992年第5、6期合刊。

不久后,当三人摸索走到关帝庙时,山麓一带的雾也已完全散去。稍微温暖,令人心情舒畅的微风不如^①从何处吹来,柔和的阳光也开始盈满山峦。同时,唤醒沉睡心灵的旷野在眼前展开。……又追寻到每次从学校到关帝庙远足时,在梨园玩捉迷藏的如梦回忆。那时脚下的山谷间也涌出清澈的水,跳下去游泳还游刃有余,哪像现在,已不复见昔日的风貌,另一边繁茂的芒草令人生惧。时间这个难以掩盖的障壁,竟然如此截然划分出过去与现在,令他有无限的感慨。

耀勋站在关帝庙前追思着过去的回忆,眼前的破败景象更是让他感慨万千:“这座关帝庙的建筑相当古老,刚好位于山的八合目,所以瞭望视野很广。反之,从镇上也可以眺望到这栋建筑物。地方居民的信仰深厚,耀勋在少年时,母亲也经常带他来这里。那时,建筑物红色与蓝色的鲜明色彩,在他的脑海烙下鲜活的印象。如今所看到的色彩已腐朽成冷清、模糊的单色。”与《庙庭》中的描写相似,这同样抒发了主人公面对着破败衰落的关帝庙抒发着伤感与怀旧之情。不过这里的“关帝庙”与小说本身的叙事情节并没有太大的关系。然而惟其如此,叙述者及作者的情感指向也就具有了更多的普遍性。

当然,作者反复渲染着关帝庙的破败景象,除了抒发一种伤感、低落的情绪之外,显然还有一种隐曲的文化上的深意。关帝庙香火的鼎盛时期与主人公或叙述者美好的童年时期是完全融为一体的;眼前关帝庙的破败与主人公心绪的灰暗、低落又不可分离。关帝庙的破败冷落,又岂不暗示了社会人心在道德观念上的松弛与破败?而这种道德废弛、人民日不聊生的境况,又与日本殖民统治有着密切的联系。叙述者及其作者所抒发的对关帝庙鼎盛时期的怀念,实际

^① 原文如此,似应为“不知”。

上暗含了一种对中国文化母体的深切怀念,对殖民当局别有用心地破坏中国民间信仰的含蓄而坚定的抗议。

在小说《山川草木》中,叙述者特意强调,女主人公宝莲是在关帝庙里办起了保育园的,古老的关帝庙又焕发了“青春”,以前用来祭祀和迷信的场地变成了教育下一代的场所。在那块有关帝庇佑的“风水宝地”里,孩子们健康快乐地成长着,从音乐学校毕业的宝莲也可以在那里尽情地发挥着自己的艺术才华。处在人生重大转折和逆境中的宝莲与叙述者“我”,以及破败凋敝的关帝庙,都处在了“坚忍以待”的位置上,以惊人的毅力和牺牲积蓄着反抗的力量,期盼着个人命运与整个社会的转机。

二、葬仪与风水——民间文化的第一块基石

谈到一个民族最有特色的民间文化与民俗习惯,就不能不涉及到这个民族中普遍流行的、并被多数成员所接受的丧葬、婚嫁等礼仪禁忌。它们可称得上是代代相传的民间文化中最重要、最核心的内容了,因为在最深层次的意义之上,那些约定俗成的文化形态总是与人类自身的生存与繁衍有着直接关系。人类博大精深、绚丽灿烂的文化大厦,正是从这些与人类自身的生存与繁衍直接相关的文化观念的基础之上,逐步构造起来的。正像中外学者们普遍认可的那样,丧葬礼仪文化的产生与发展,与古人根深蒂固的“灵魂不死”观念密切相关。而对鬼魂的畏惧和对死者的依恋与怀念等情感指向,则是它最初的动因。据史料记载,原始初民一度有过愿意与死者的灵魂一起生活的情感意向,后来逐渐认识到人死后不能复生,对于鬼魂的恐惧情感又大大滋长;再后来,人们认识到,对于死去的亡灵,与其一味躲避不如求其帮助。于是逐步产生了一整套包括禁忌在内的丧葬礼仪文化。另外,这些名目繁多又个性鲜明的文化形态又折射出不同民族的宗教信仰、价值观念、思维方式等等,显示了不同民族的文化特

色。

中国传统文化中，一直有一种根深蒂固的“事死如生”的观念。在这种观念和儒家礼仪文化的作用下，汉民族对葬礼的重视程度恐怕在全世界也算得上是比较突出的了。父母或长辈去世以后，儿孙们一定要“举哀”和居丧，穿孝衣孝服，入殓之前要请僧道做法事，并在堂屋设灵堂，供亲友们前来凭吊。对传统封建大家庭来说，这往往是昭示其家教与家运的标志性事件。例如在《红楼梦》中，我们看到在贾府鼎盛时期，即使是象秦可卿这样的晚辈，其葬礼的奢华程度也是令人瞠目结舌的。在吕赫若的小说《逃跑的男人》中，作者则通过叙述者之口记述道：祖父的“葬礼之盛大，简直是了不得。要是告诉你丧事持续两个月，我想你大概就可以想像得到。据说总共花了十几万元经费。”而他们家当时所有的现金不过五万圆，其余的全是借贷而来。但在把“孝”看得高于一切的传统中国人看来，这是极为正常的。

相对而言，小说《财子寿》中对主人公周海文的母亲桂春夫人葬礼的叙述，要更为详细一些。作者特意从侧面写道：“对贫穷的牛眠埔部落居民而言，被称作‘九舍娘’夫人的葬礼之盛大，成为部落居民的热心话题。终日大鼓、铜锣、唢呐的声音从部落的南端传来。部落居民在田里听到，互相交换讯息。”夜幕一降临下来，村民们就迫不及待地奔向周家大院，观看葬礼也就成为这些劳作了一天、生活单调乏味的村民们惟一的消遣娱乐方式。桂春夫人的葬礼也几乎成了全部落（村庄）的公共节日。当然，恐怕这也是周海文们所要达到的一个效果。因为葬礼的盛大恰恰意味着他们对于母亲的“孝”。所以，为了利于周围人们的观看，那平时大门紧闭的周家大院，似乎从未像葬礼时这样开放过，连那只一直守在大门口的气势汹汹的恶狗，也被拴到了内庭。正如周海文们所期待的那样，在唢呐的嘈杂和子孙们的痛哭声中，在一旁观看的村民们“不由得热血沸腾，纷纷称羨九舍娘很有福气”。

其中最激动人心的，莫过于葬礼过程中关于“耙砂”的场面描写了：

在院子的正中央堆一座小砂山，周围铺上稻草，遗族们穿着生麻的丧服坐下来。砂山上插了两颗鸡蛋当作眼珠，然后点上蜡烛，遗族们屏息凝视。戴着牛头与马面假面具的两个道士，隔着砂山对骂，四处奔跑，等他们一消失，出现一位胸前披着长白布的道士，带领着遗族们环绕砂山的周围，一边又以充满悲调的声音哭泣。走一步停一步，哭着用白布拭泪。刹那间，遗族们也放声大哭。道士哭着唱出“十二月怀胎”的悲伤词句，以及感谢母亲养育的哀痛之情等，与遗族们思念母亲的悲凄相辉映，深深感动了周遭看热闹的人群，女人们的眼睛已经哭肿了。他们回想从怀孕、生产到养育过程母亲无限的劬劳，思及与母亲永别的哀痛，不禁潸然泪下。

人生如戏，戏如人生，在这种戏剧与现实人生直接交织的丧葬礼俗中得到了充分的体现。而同样是在“事死如生”观念的作用下，又导致了中国人对坟墓的高度重视。因为在我们的古人看来，墓地就是鬼魂生活的地方，《论衡·四讳篇》中曾说：“墓者，鬼神所在，祭祀之处。”既然相信鬼魂在墓地里也会像在阳间一样生活，因此在较为考究的坟墓里，不仅锅、碗、瓢、盆等日用物品一应俱全，而且也象阳间的住宅一样，要充分考虑到风水的选择。风水起源于远古时期的自然崇拜，尤其是对地形的崇拜。并且把某种地形看作神灵的化身。^① 风水包括对阳宅（住址）和阴宅（坟墓）的选择，据文献记载，最

^① 徐吉军、贺云翱：《中国丧葬礼俗》，浙江人民出版社1991年版，第153页。

迟在秦汉时期,风水学说就已被使用于墓地的选择中。到六朝时期,墓地堪輿术已经形成系统的理论体系。《黄帝宅经》序中说:“夫宅者,乃是阴阳之枢纽,人伦之轨模。宅者,人之本。居若安,即家代昌吉。若不安,即门族衰微。”^①吕赫若在日记中多次提及他与家人祭祀祖坟的经历。如1942年10月18日(农历九月初九),他记载自己祭扫祖父母、父母、哥哥等人的坟墓时,曾“感慨无量!”并“痛感在春秋两季有祭拜祖坟的必要。”不无巧合的是,在小说《清秋》中,也有九月九重阳节这一天、主人公耀勋与妹妹等一行三人特意到野外祭拜祖先的描写。此外,吕赫若在作品中表现的“洗骨”一类的风俗,也同样是有着自己亲身经历与体验的。在1942年10月5日的日记中,吕赫若曾有这样的记载:“为了曾祖父等人的洗骨,家族间意见对立,我、叔叔、芳洲等意见一致。问题的根本在于对祖先的感情问题。”这很容易使我们联想起小说《风水》中周长乾、周长坤兄弟俩围绕父母的“洗骨”而发生的纠纷。

应该承认,吕赫若对台湾民间“洗骨葬”的描述,不仅在文学领域(如表现题材的开掘)体现着独特的意义,而且具有很高的民俗学价值。尤其对我们了解台湾地区独特的民风民俗,提供了宝贵的文献资料。但是,这种“洗骨葬”的安葬方式并不是台湾地区所独有的。据史料记载,在汉民族中,虽然最为流行的安葬方式是“仰身直肢一次葬”:即人死后在把死者入土安葬时,让死者仰面朝天,四肢平放。这是汉民族最普遍最基本的葬式,但也有部分地区长期流行二次葬的形式。二次葬又称之为洗骨葬或拾骨葬。我国出土的大多数省份的新石器墓地中,都发现了大量的这种“洗骨葬”墓例。^② 古代的历史

^① 转引自徐吉军、贺云翱著:《中国丧葬礼俗》,浙江人民出版社1991年版,第152页。

^② 徐吉军、贺云翱:《中国丧葬礼俗》,浙江人民出版社1991年版,第215—217页。

史文献中更有大量的类似记载。据《梁书·顾宪之传》所载，在衡阳地区则流行着一种当地的风俗：“……山民有病，辄云先人为祸，皆开冢剖棺，水洗枯骨，名为除祟。”这种“洗骨葬”的习俗与吕赫若小说《风水》中的描述极为相似。

那么，为什么要对死者实行“洗骨葬”呢？其原因当然还要归结为人们思想中普遍信奉的灵魂不死的观念。因为在很多原始初民看来，灵魂是可以自由离开躯体的，但是必须依附在某种物体之上。那么，人死后的灵魂往往与尸体联系在一起；当皮肉腐烂和消解时，它就走入到骨头里去，而且主要是头盖骨。郭沫若主编的《中国史稿》中，也对此有专门的论述：“血肉是属于人世间的，灵魂可以离开肉体而单独存在，并且永远不死。因此，皮肉虽已腐烂掉，而灵魂则已进入另一世界里生活了。并且，人们还十分盼望死者的肉质尽快烂掉，以便迁移骨骼，举行正式的埋葬，使家族成员在另一个世界里早日得到团聚。”^①据称，“洗骨葬”在客家移民和居于台湾北部、中部的闽南人中曾普遍流行。为什么在台湾，“拾骨重葬”的风俗如此流行并且长盛不衰？有的学者认为，最主要的原因是由于台湾人多系移自大陆，他们对故乡有着深沉的眷念之情，因此他们的子孙往往根据其遗志，在初葬几年后再洗骨携回故乡，另择吉处安葬。“目前在台湾的拾骨习俗，北部较盛，南部可能开发较早，绵延数代，对本土较认同，且与气候干燥等有关，故较不流行。”^②

三、“招魂”及其他：民风民俗的生动呈现

吕赫若小说的《玉兰花》讲述了日本友人铃木善兵卫跟随叙述者

^① 郭沫若主编：《中国史稿》（第1册），人民出版社1976年版，第51页。

^② 周宗贤：《台湾地区丧葬礼俗及其发展的探讨》，载上海民间文艺家协会、上海民俗学会编《中国民间文化——丧葬文化研究》1996年第1期，学林出版社1996年6月第1版，第118页。

“我”的叔叔来到台湾,并暂居在“我”家中,与“我们”全家结下了深厚友谊的故事。不巧的是铃木善兵卫突患疾病,多亏了“我们”全家的照料才得以痊愈。病重期间,主人公全家都期盼着他早日康复。其中的一个细节鲜为人注意:年轻祖母带着“我”来到野外铃木善兵卫与“我”经常钓鱼的小河边,举行了一次小小的“招魂”仪式:

年轻祖母再一次慎重询问:“就是这里?”然后点燃香,向着水流的方向拜拜,口中开始念念有词。我静静地在旁边伫立。黑暗渐渐笼罩四周。眼前的流水呈现白光,从埤圳流下的水声,滔滔地响个不停。苍穹的晚霞逐渐消失,举头仰望,鹭成列地飞过。不久后,年轻祖母燃烧金纸,拿着铃木善兵卫的上衣,在火焰上划圈。眼看着天已全黑。河边的绿意也模糊不清,我渐渐地感到孤寂迫近身旁。金纸燃烧完毕后,年轻祖母呼喊我:“到家以前不可以讲话,无论如何都不能跟祖母讲话哦!”“嗯。”年轻祖母拿着香的手上抱着铃木善兵卫的上衣,走近水边,以两根手指掬水,数次洒在上衣上。我也走近。水面映着淡灰色的树丛影子。忽然间,我看到灰色的树影间有一颗星影。因惊讶而抬头仰望苍穹时,有两、三颗星星在闪烁,然后年轻祖母卷起衣服的前摆,把铃木善兵卫的上衣放进去,以持香的手紧紧地抱着,走在前头,步上归途。边走边喊:“铃木先生!回来吧!铃木先生!回来吧!”路已经越来越暗,因为年轻祖母缠足,她走路的样子看起来有点蹒跚。我从背后望着年轻祖母每走一步就左右摇晃的身体。默默聆听年轻祖母呼喊“铃木先生!回来吧!”的声音。

这段文字所描绘的为日本友人“招魂”的仪式,尽管只有主人公“我”与“我”的继祖母(按:即文中的年轻祖母。)参加,确切地说仪式

的执行者只有年轻祖母一人,但她在举行这一仪式时所表现出的神情举止,是何其庄严虔诚。通过这一细节我们可以看到,这些生活在社会底层的善良百姓们,他们在用自己的真诚信仰祝福着远道而来的日本友人,并向他表达着自己心底深处的善意与良好的祝愿;而他们表达的方式,却是纯粹的汉民族式的,有着中华民族深厚的文化底蕴。招魂作为一种古老的习俗,它同样起源于远古时代的灵肉二元、魂魄离散的原始观念。——既然灵魂可以脱离肉体而存在,那么它就有可能从身体中走失,这样的推论应该是“合乎逻辑”的。因此当一个人神志不清或身患疾病的时候,民间常常会认为这个人“丢了魂了”,或者是被什么鬼怪精灵扣住了魂儿,那就要为他招魂或喊魂。走失的灵魂则常常附着在某一物体上。在上段文字中,年轻祖母带着“我”找到昔日铃木与“我”经常游泳玩耍的地方烧纸祭拜、“口中念念有词”,很可能就是在祈祷扣住铃木“魂儿”的妖魔鬼怪将其放行,而年轻祖母“拿着香的手上抱着铃木善兵卫的上衣,走近水边,以两根手指掬水,数次洒在上衣上”等行为,则象征着铃木的灵魂附着在他的上衣中了。——我们可以嘲笑这些底层百姓的愚昧和迷信,却无法不为他们善良美好的愿望、虔诚认真的态度所感动。事实上这些夹杂着原始迷信内容的民间习俗中,包含着丰富的历史人文价值。需要指出的是,它们与古今文学作品的关系也是非常密切的。中国古代第一位伟大的诗人屈原,其不朽篇章《招魂》、《大招》等作品,就是根据楚地的招魂习俗和民间巫词,经过巧妙的艺术加工精心创作而成的。当代大陆的许多小说家也在作品中涉及到这些原始的风俗习惯。据笔者所知,直到今天,在不少农村地区,尤其是边远的山区,那里的人民仍然保持着这种古老的“招魂”习俗。这固然反映了这些地区科学理性的不发达,但不也恰恰说明了传统习俗的强大生命力、以及在人们心目中的重要地位吗?

略加比较就会发现,吕赫若笔下的“招魂”与两千多年前屈原作品中的类似表现,并没有本质性的差别。仅从这一点上,我们就不能

不叹服传统的惯性竟然会如此强大。而汉族人在移居台湾的过程中,也把祖国大陆的风俗习惯、宗教信仰等文化带到了台湾。仅以民间信仰为例,台湾民众所信奉的佛祖、观世音菩萨、玉皇大帝、孔子、关公、妈祖、保生大帝、开漳圣王等一系列神仙,都是从祖国大陆移植过去的。台湾之所以有那么多的关帝庙,与福建省关帝庙的“普及”恐怕不无关系。因此,招魂等习俗在台湾的扎根也就不足为怪了。

一些学者在谈到中西方文化的巨大差异时曾指出:欧洲移民到达美洲以后,为了适应新的环境,将精力专注在开拓大自然上,其原有的宗教和生活的礼俗仪式有一个很大的简化过程,成为一种较为节俭纯朴的形式;可是在台湾情况却不一样,汉人移民从福建和广东带来一套完整无缺的婚丧喜庆的规矩,即使在工业化的今天,这套繁复的规矩也仍在很大程度上坚守着,难以割舍。事实上这也没什么好奇怪的,它恰恰印证了汉民族文化的礼仪性特征。正是那些最普通的台湾民众,自觉不自觉地把中华文化代代相传,使台湾在整体上保持着中国传统社会的基本特征。在整个社会文化上,则更是全面移植了祖国大陆的宗法制度和社会结构形态,儒家的道德观念也更加深入人心。吕赫若的不少作品都体现着原汁原味的汉族文化的民风民俗特征,笔者发现,即使是他为自己小说人物所取的名字,也同样渗透了传统文化的深厚基因:《合家平安》中,范庆星的三个儿子,老大叫有福,老二、老三分别叫万传、万成:“福”字恐怕是汉民族文化里最受欢迎的字了。人们逢年过节都要在家里家外贴上个大大的“福”字。有的还故意倒着贴上去,取谐音“福到了”的意思。把“福”字加在姓名之中,而且还要“有福”,则明显地包含着一种期待和祝福;至于“万传”、“万成”等名字,则隐含着“流传万代、万事如意”一类的内蕴。《暴风雨的故事》里,农民老松的大儿子叫木生,很明显与中国传统五行循环理论密切相关;而《财子寿》中的周海文似乎阅读的诗书要多一些,他给两个儿子分别起名为子思、子贤,体现出一种儒雅风范。

吕赫若在小说《石榴》、《牛车》等小说中,还涉及到农村底层百姓

中一度实行的“招赘”婚俗。招赘，通俗的说法就是丈夫到妻子家“倒插门”，招赘而来的女婿也一般被称为“赘婿”。在传统宗法制和“男尊女卑”的观念作用下，“招赘”婚姻中的丈夫常常是被人瞧不起的。因为宗法文化特别强调“香火的传递”，而成为女方的赘婿，自然就被认为是替别人家“传递香火”去了。因此这对稍微有自尊心的男人来讲，都会是一种耻辱。《牛车》中的杨添丁之所以被妻子屡屡辱骂，妻子阿梅在丈夫面前则显得颇为“跋扈”，除了家境的困顿、丈夫的无能以外，另外一个不应被忽略的原因恐怕与杨添丁入赘她家不无关系。阿梅动辄就对丈夫吆喝：“出去！家是我的。”她还把丈夫骂为“窝囊的男奴”；杨添丁在妻子的辱骂面前表现得是如此理不直气不壮，除了他实在无法养家糊口、心里有亏以外，自然也是因为他的“赘婿”身份。小说结尾处，当杨添丁无法从妻子那里获得被警察“大人”罚没的必须限期交纳的两元钱时，长期积聚在内心的一个男人的屈辱终于爆发了出来，他对妻子留下的未说完的一句话是：“我再也不受你照顾了。事到如今……”很显然，他已下决心铤而走险。他从踏进妻子家的门就一直受着妻子的“照顾”，而家境弄到如此地步，竟然需要靠妻子的卖淫来养活全家，作为一个男人，他再也忍受不了这样的屈辱。不过他的铤而走险，自然也意味着在走向人生的末路。

因此，“招赘”婚姻的产生，大多是迫于生活与传宗接代的压力而不得已作出的抉择。《石榴》中的金生、大头兄弟俩就是因为父母双亡、生活太过贫困才答应入赘他家的：“生活这般贫困，如果不入赘他家，是无法娶妻的。”对女方家而言也同样存在着实际的生活困难需要通过招赘婚来解决。金生的妻子家是因为男性劳力的缺乏，才决定招他为赘婿：“为妹招夫的动机是希望有个劳动的帮手。所以看中金生默默勤奋工作的优点。”而且答应金生为妻家劳动八年以后，就可以“无条件让他独立”，生下的小孩也可以随父姓。客观地说，这应该是很“优惠”的了。这实际上是在生活的压力和传统宗法习俗下，双方互相体贴而作出的妥协，也是一种现实生活中不得已发生的对传统习俗的变更。尽管如此，金生毕竟是入赘到女方家，意

味着八年之内是“别人家的人”，所以在小说开始的时候，大头向兄长金生报告弟弟木火失踪的消息时，不明就里的金生猛一见到二弟，还有些嗔怪之意。当然这并不是因为他对弟弟感情淡漠，而是担心被妻家或其他人看见会说三道四。作者真切地描写着他当时的心理活动：

话里含有虽然他是家里三兄弟的长兄，但现已入赘别人家，希望他不要常常来拜访的意味。幸亏周遭黝暗，看不见弟弟听到冷淡的言语后表情的变化。不过，可以想象他对于唯一可信赖的兄长表现的态度一定深不以为然。昔日兄弟泣别的悲哀现在突然涌上心头。但是，自己既已被招赘，就是别人家的人，不论何时何地都不应再管亲弟弟的事，这种意识强映入他的脑海。

这段文字细腻地展示了金生内心的矛盾与痛苦。作为一个恪守信义的人，他既然答应入赘妻家，就要说到做到、言行如一。但同胞兄弟毕竟是最亲近的人，况且父母去世以后，他作为父母的长子与弟弟们的兄长，理应承担起照顾两个弟弟的责任；但在生活的重压下，他和二弟大头却先后入赘别人家，最小的弟弟木火也给别人做起了养子，兄弟三人大有“分崩离析”的感觉。处于长子角色中的金生更是对自己这种不得已“辱没祖先”的行为深感愧疚与痛苦。由此可见深受中国传统文化影响的金生对于血缘关系的极度重视，对父母与兄弟之亲情的特殊感念与高度看重。他本来可以用兄弟三人“虽然住在不同地方，但心中有依然在一起”的坚定信念来安慰自己，但三弟的发疯而死又重新激起他内心深处的愧疚与痛苦。所以他急切地要把三弟木火的灵牌迎回自己的身边，让木火在自家的宗法人伦循环链条上获得一席之地。但是，金生自己入赘妻家才七年，还没达到双方约定的八年期限。而他要在妻家供奉起父母双亲及祖先的牌位，就要采取一种变通的办法：

因为入赘，所以他祖先的灵位放入吊笼，设置在稻谷脱壳的房间。……金生从梁上把挂着的吊笼拿下来，摆在长椅子上，将祖先的灵位放入笼里，前面摆着供物，悄悄告诉木火合炉的事。

要把祖先的牌位放到吊笼里，并且从梁上拿下来，这种特殊的仪式显然昭示着祖先的牌位只是暂时“寄居”在别人家里，等到自家真正从妻家独立出来后，恐怕才能“堂堂正正”地祭拜起祖先的牌位。在这里，我们无法不叹服这些底层百姓的变通智慧。

为了表达对木火的深厚情谊，金生还把自己的第二个儿子“送”给了死去的弟弟作继嗣。应该说，这种“过继”习俗在中国传统农村里也是很普遍的。它一般只发生在亲兄弟之间，当兄弟中的一支没有儿子时，作为其兄长或弟弟们，则有义务把自己的一个儿子“送”给他作为继嗣。当然有时候这种“过继”行为只具有象征意义。不过我们发现，金生把自己的这一“馈赠”看得非常严肃认真，不仅拉着已经“变成木火儿子的次子的手，让他手持香恭敬的拜拜”，把次子推到木火的灵牌前，对死去的木火说：“你看！这是你的孩子哟！”而且因为次子“变成”了弟弟木火的孩子，他对次子的感情也发生了一些微妙的变化，甚至把对弟弟的情感投射到了次子身上。而他在整个“合炉”礼仪中，都显得何其庄严神圣。他把对弟弟的愧疚与深爱，对父母的感念等复杂情感，通过这一仪式都含蓄地表达了出来。

所有这些礼仪和习俗，不仅是像金生这类朴实善良的底层百姓们所遵循的生活法则，也构成了他们坚固的心灵支柱，他们的希望、梦想与根深蒂固的信念。

四、民居“老宅”中的风俗基因

吕赫若在一系列小说中，都颇为详尽地描述了主人公家族居住

的那所大房子。笔者在前文已经指出,这所大房子其实就是以吕赫若自家的“建成堂”、“建义堂”为原型描绘而成的。吕赫若似乎在心底深处藏着一种“老宅”情结,他念念不忘祖父传下来的那所豪宅,最终是在自己这一代人手中破败和出卖掉的。因此他把所有的痛惜、遗憾乃至愧疚等复杂情感,都转化成了对房子内外冷峻而细致的刻画上。他要把那所老宅的形状与内部装饰的种种细节,以语言的形式完整地保存下来,也许是要以此作为永久的纪念?因此,房子的破败也就成了整个家族走向没落的外在显现。不过,吕赫若或许未曾想到,他用语言构筑的那座老宅的意象,在今天的人们看来,所包含的文化心理内涵已远远超出了对自己家族兴衰的感慨。正如很多有幸保存下来的富有特色的民居建筑,对于当时的主人来说,他们恐怕绝没想到自己精心打造的房屋,若干年后会成为人们观赏、游览的对象,会成为学者们研究传统民风民俗的重要标本一样。

美国建筑学家吉迪翁认为,所谓建筑,“对我们时代而言是可取的生活方式的诠释”^①。这的确是振聋发聩之言。对于建筑师来说,那些用物质材料构筑而成的一个个建筑物,简直就像作家笔下的文本一样,他们正是要通过这些物质媒介,来向世人诠释自己对生活的理解与感悟,表达着自己的生活与审美理想。美国耶鲁大学哲学系教授,著名哲学家卡斯腾·哈里斯则强调了建筑本身的“伦理功能”。在他看来,人类所居住的房子与动物的巢穴之间,最大的区别就在于:“那房子不只是为了身体提供庇护,使其免受风雨侵害,而且还能满足人类的精神需求。”因为对于人类来说,不仅仅身体,灵魂也同样需要一个栖息地。^②而心灵的需求则与一个人受到的教育与文化熏陶

① Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 5th ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1974), p. xxxiii.

② [美]卡斯腾·哈里斯著、申嘉、陈朝晖译:《建筑的伦理功能》(中译本),华夏出版社2001年第1版,第136页。

密切相关。这就是为什么建筑、尤其是传统民居，总是和一个民族文化与地域文化中最有特色的成分联系在一起。它们可谓是文化心理最直观的外在形式了。笔者曾游览过山西晋中和安徽徽州一带保存完好的古老民宅，并对它们体现出来的文化价值与民俗价值惊叹不已。很显然，那些装饰精美的传统民宅的主人们，之所以不惜重金精心打造自己的“豪宅”，所追求的决不仅仅是舒适安逸的居住环境，更重要的是要借此来显示出自己的富有、身份乃至生活态度等等。所以，这些民宅不仅是用来自己住的，还有一种向客人乃至路人宣示的功能。对一个传统的中国人来说，房屋往往是家族兴衰的直观标志，一个标准式的农家人可以把自己大半辈子的积蓄拿出来，为自己也为儿女盖起像样的房屋。吕赫若的祖父吕成德就是如此，他笔下的许多人物也是类似的标准的农家人。而吕赫若之所以对那所老宅如此津津乐道，除了不可抑止的留恋与怀旧之外，恐怕还有一种对古老文化传统和生活方式的追寻意味。

在小说《财子寿》中，作者用了两千余字的篇幅详细地描写了周家居住的“福寿堂”的位置、形状乃至内部的种种构造，可谓工笔细描、精雕细刻。“福寿堂”座落在村头显要的位置上，正对着通往镇子的“保甲道”，不仅交通便利，而且极为醒目，正符合了周家在牛眠部落的显赫地位。它的门楼由红色砖瓦砌成，作者特意将门楼的红色与田园中生意盎然的绿色交相辉映。红色与绿色都是生命的颜色，与“福寿堂”四周人烟稀少、甚至有些阴森可怖的气氛形成了鲜明的对比。这暗示着福寿堂虽历经沧桑却仍保持着一定的生命力，虽然它已不可挽回地走向了衰颓。

“福寿堂”门楼前则是一条浅浅的小河。——中国古代风水学特别强调居家房屋的“依山傍水”，虽然周家因为地处平原，很难靠近山林，但雨林气候的湿润特征决定了水资源的丰富，所以“傍水”是很容易的事情。紧接着，叙述者对门楼展开了描述，门楼已经很有些年头了，连墙壁上装饰的各种人形雕饰，也已纷纷剥落，刻有“福寿堂”三

个字的扁额上面,更是结满了蜘蛛网。这样的描写暗示了周家的败运。但门楼的高大突兀,以及各种人形的雕饰,仍然透露出主人家的气派与威严。熟悉中国建筑的人应该了解门楼在民居中的重要地位。不客气地说,中国人有多么重视脸面,就会在居家中多么重视门楼。因为门楼象征了主人的身份与等级。这就难怪明清时期,皇帝颁布的会典中,竟然对不同爵位不同官阶人家的大门形制,作出了详细的规定。这在世界历史上恐怕是罕见的。

然后,叙述者引领我们在狗的狂吠声中由门楼走进院子。这是一座既典型又较复杂的四合院,院子分成了外庭与内庭。经过外庭来到正厅前的内庭,还需跨过一个门。整个院子大约有二十几间房子,比起一般的四合院要复杂豪华许多。正厅一般由长辈居住,但周家的长辈,这所老宅的缔造者周老舍早已过世,于是就成了专门供奉祖先牌位的地方,摆设着“显示这个家来龙去脉的许多祭器,流露出典雅的气质,构成整个家的份量”。这样的摆设与安排,自然说明了周家对于祖先的崇拜以及对祭祀祖先的高度看重,体现着传统宗法人伦的文化特征。而“正厅左边的大房间”,则由周海文的母亲、周老舍的夫人居住;右边的房间本来应该是周海文夫妇的房间,但由于海文选择了“与厨房连接的那栋后龙作为自己的卧室与书房”,实际上正厅全由女眷居住着。周海文的这一安排既展示了自己对儒家伦理道德尤其是“孝”的遵从,又符合自己独来独往的个人主义生活方式;同时又随时监视厨房里的下人。实际上,周海文对母亲和妻儿是漠不关心的,母亲一日三餐全由妻子玉梅负责,他每天所做的工作只是练练书法,或者对着挂在书房里的“画有财子寿三人的画轴”凝望。虽然正厅的大房子让给了母亲居住,但“饮食与餐具、甚至于菜肴,都是他自己专用的东西,补品高丽人参也是他一个人独享。”此外,周海文还对靠近门楼的“那栋的末端房间”作了装修,用作接待外人来访的客厅。由于客厅与门楼几乎邻接,“所以只能看见庭院的一部分,却无法看见正厅。”这样的安排虽然比较奇特,而且对客人显得不很

尊重,却符合儒家伦理“内外有别”、“男女有别”的训诫,因为正厅里住的都是女眷,在“男女授受不亲”的道德观念作用下,让外人看见是不道德的。周海文的这一安排,恰恰是为了“彰显自己的家教”。

像这样一座大型四合院,是很适合“长幼有序”、数世同堂的中国传统封建家族居住的。可惜周家已经败落,除周海文这一支外,周老舍的其他儿女早已搬出这座老宅,所以偌大的院子大部分房间都闲置着,由于年久失修,更加显示出其破败的迹象。只有在院子里不时走动的鸡鸭和争奇斗艳的花草,方能显示其勃勃生机。庭院中央还有一个“半月形的池子”,但由于水是死水,池子里的水已变成了“紫黑色”。

作者还特意描写道,周家门楼外“以剪短而整齐的观音竹作为篱笆,围绕着整个家”,与“院子里伸出墙外的”果树的叶子一起交相辉映,“蔚成荫影”。而周家的院子里则种满了“佛桑花、玉兰、蔷薇、及仙丹花。两翼则有连雾、柑橘类、龙眼、番石榴,叶叶相连,非常茂盛”。正厅前的内庭还井然有序地排满了桂花、山茶花等。这些花木的栽培,除了明显的热带与亚热带雨林气候特征以外,显然还带上了一种文化心理意味:竹子向来体现着中国文人的“雅趣”,古人早就说过,“宁可食无肉,不可居无竹”,周家以观音竹作篱笆,不单纯是为了美观方便,自然还有一种传统文化里的“雅趣”意味。院子里则是花果连荫,看起来煞是祥和热闹,给人一种永远如春的温暖感觉;而内庭里的桂花、山茶花等,色彩更为绚丽鲜艳,自然也昭示着更为富贵与喜庆的气氛。——我们可以发现,作为那种较为典型的旧式地主家庭,以儒家传统为主导的宗法文化信息是随处可见的,这一传统渗透到了他们的日常生活,甚至他们的一举一动、他们身边的一草一木之中。

在另一篇小说《合家平安》中,吕赫若则对范家豪华的住房作了详细的描写:

房间的正中央放置一张双层的睡床，豪华、以金丝描绘，有大蟒模样与花鸟浮雕的大红靠背上，铺了有美人画、刺绣的深红色毛毯。靠窗的化妆台两侧，并排了涂漆、有梅花形状的椅子。即使日正当中，房间里也微暗。外面的休养室，正面摆了一张雕有螭的紫檀中型桌。上面摆饰着刻有八卦的青绿色古铜鼎、筷子、汤匙、香盒、画有美人图案的酒杯形花瓶、碗。上面的墙壁，正中挂着有财子寿的画幅，两旁是写着“常在祖德永流芳”、“远接宗功庆泽长”金字的对联。左右两侧各摆放八张楠木的交椅，上面的墙壁还挂着“锦瑟声中鸾对话，玉梅花际凤双飞”“莺语和谐春风帐暖，桃花绚烂蚕酒杯浮”的联幅与花鸟的画幅。……从庭园眺望周遭，建筑物的考究，青红色鲜明的雕梁画栋，屋顶上的人偶、龙卷、鲤尾等，一切都很美轮美奂。

这是传统而典型的富贵之家的起居室。屋子有两间，里面是卧室，外面是休养室。即使是日头高照的时间，卧室光线也比较阴暗。从现在科学的观点来看，采光不好自然是一大缺陷，但这样的安置显然突出了主人私生活的隐秘性。而房间的摆设与装饰无一不显示出古老而纯粹的汉民族文化特征和民俗色彩。那刻着八卦的青绿色古铜鼎，紫檀与楠木做成的桌椅，既昭示着主人家的富贵，也体现着源远流长的中华文化，墙壁上的美人图、财子寿等图画，则洋溢着浓郁的生活气息和主人美好的愿望；那“常在祖德永流芳、远接宗功庆泽长”的金字对联，表达的是对祖先的深切感怀与崇敬；“锦瑟声中鸾对话，玉梅花际凤双飞”等字眼，暗示了婚姻生活的和谐美满。而就这段文字提及的意象来说，动物类的有蟒蛇、螭、鸾及其鲤鱼等，植物类的则有桃花、梅花等，大都具有比拟和象征意味。龙与凤这两个虚拟动物在中国文化里的突出地位是不言自明的，两者都意味着高贵与华美，故经常作为装饰物出现在中国人的生活中。蟒蛇原为龙的主

要原型,螭则是一种没有角的龙;鸾更为凤凰的一种,中国人常常鸾凤和谐来比喻夫妻和美。鲤鱼与桃花分别象征着富有与繁华。在颜色的运用上,我们发现红色是这座房间的主要颜色。除了象征华贵且有着古老文化渊源的古铜鼎是青绿色的以外,其他的一些生活用品几乎都被披上了一层红色的外衣。靠背的颜色是“大红”,毛毡则是深红色的,而墙壁上的美人画与屋子里摆设的各种木制家具,更是离不开红色作为基本底色,连屋子上的雕梁画栋也是青红色的。这一切都显示出生生不息的儒家文化风范。

综上所述可以看出,吕赫若以他客观冷静的笔触,深入到了民间生活中不被人注意的最底处,展示了普通百姓尤其是生活在社会最底层最边缘化的广大农民的原始生态,全方位地描述了他们的信仰观念、价值理想以及风俗习惯。正因如此,吕赫若的小说为我们提供了最好的文化标本之一,印证着海峡两岸文化同宗同根、同属于一个文化母体的不争事实。

第二节

面对传统：在反思和归依之间

处于日本殖民高压中的吕赫若,面对几千年来的中国传统文化,表现出的是一种既反思又归依的复杂矛盾的特殊心态:他对传统文化的反思与自己痛切的人生体验密切相关,而他对传统文化近乎“怀旧”般的归依,则表明了吕赫若在日本殖民政府皇民化政策的步步紧逼下,为了防止自己被其同化而不得不作出的选择。那是因长期被殖民被奴役而发出的委婉隐曲却坚忍无比的抗争。因此,只有充分地了解近现代历史中台湾岛的特殊殖民处境,充分了解台湾近现代

知识分子在殖民高压环境中所承受的巨大压力,才能真正理解包括吕赫若在内的日据时期台湾作家的痛苦心志,以及他们特有的坚忍顽强。而当了解这一切之后,我们无法不向他们脱帽致敬。

一、文化归依:宗法人伦的血脉传承

几乎所有研究中国古代文化的学者,都达成了这样一种共识,那就是:中国文化的根本特征在于宗法人伦。“中国传统的民间生活与文化,尽管同上层有极大的分别和对立,但在宗法人伦这个基点上又是一致的、相通的;官方是一家一姓要统治天下,民间则要争各自家族的生存和发展,因此有斗争,又可以结合与转化。……从这里,我们可以见到儒家思想对中国宗法人伦文化的深切把握及其正统地位的深厚根源。”“师父徒弟、师兄弟等等,结成类似家族的团体。好朋友也要拜个把兄弟才算亲密。”“种种会、帮、道、门的民间结社形式”,尽管“也常常打着宗教旗帜,用教义联络和发动群众,但仔细去看,其基本思想与组织还是家族制的。”^①事实的确如此,正是儒家文化最大限度地契合了这种宗法人伦文化的本质特点,所以才能够在几千年的封建社会中树立起牢不可破的正统地位。因为它不仅被统治阶级所看重和利用,而且其深厚的基础扎根在民间,扎根在普通民众的心灵深处。

这样的基础也同样扎根在广大台湾民众的心灵深处。尽管处于日本殖民政府的高压之下,但作为汉民族本质特征之一的宗法人伦的文化血脉,并没有也不可能因异民族的血腥统治而被抹杀掉。祖国大陆与台湾的文化一体性,决定了两岸人民在风俗习惯、宗教信仰以及深层次的文化心理人格方面,都是相似乃至相同的。这就是为

^① 杨适:《中西人论的冲突——文化比较的一种新探求》,中国人民大学出版社1991年版,第60—61页。

什么包括吕赫若在内的日据时期的台湾作家所创作的文学作品，大都可以作为中国宗法人伦的文化心理标本加以考察。我们可以看到，在吕赫若笔下，那些被作者刻意赞美或同情的人物形象，往往是中华民族传统美德的承传者，他们承载着几千年以来的家庭伦理道德。他们无一例外地充满着对父母最深厚的情感，并勇敢地承担起家庭赋予他们的责任。《风水》里的周长乾老人、《石榴》里的金生、《清秋》中的耀勋等人物形象莫不如此。

在《风水》和《石榴》这两篇作品中，都有一段对主人公梦见自己父母的描写，而且都是主人公愧疚心理的体现。金生在梦里见到父母，受到父母的责问，正是其愧疚于自己作为父母的长子和兄弟三人中的长兄，在父母过早去世以后没有尽到照顾好两个弟弟的责任的心理显现。而《风水》中的周长乾老人，连续梦见自己死去的父母，也同样是愧疚于自己不能按时给父母“洗骨”，使双亲的灵魂早日得到安息的心理外化。他们都把父母放在了自己心目中最重要的位置上。同样，《清秋》中的耀勋之所以放弃了大城市的生活，回到乡下的老家，主要就是为了尽到对父母和祖父的孝的责任。身为长子长孙的他，把自己在家乡的小镇上早日开办诊所，也视作对父母尽孝的一种行为。

笔者甚至以为，《清秋》这篇小说描写最为细致、也最富有感染力的一系列细节，就是对耀勋在父母面前的那种拳拳之心的刻画。这种对亲情的看重，特别是对父母的尽孝之心，贯穿于小说的始终，并洋溢在小说的字里行间。小说一开始，作者就描写道，耀勋回到家乡已有三个多月的时间，但他在家乡小镇开设医院的计划却屡屡受挫，其中原因之一就是开设医院的许可证还没有下来。耀勋尽管心里很是着急，但他总不愿在父亲面前提起此事，怕“摧毁急着要自己开业的父亲与祖父们的期待”。当他在无意之中说出此话的时候，“由于事出突然，他脱口而出。糟了！说完后，立刻噤口”。他对此的表情反应，竟然是“因狼狈不堪而面红耳赤”。作者通过这样的细节所揭

示的、主人公耀勋对父亲和祖父等长辈的细致周到的体贴,实在令人感动不已。

再如,当耀勋看到生火做饭的母亲日显苍老时,作者也重墨浓彩地刻画了他那微妙细致的心理活动:

充满着孝养之念站在母亲的身后。然后伸手从母亲的手中接过树叶束,蹲下来时,眼前母亲特写的白发之多,令他大吃一惊。漫不经心中,幼劳的母亲快速老化,一点也看不出来才四十六岁。眼前母亲的身影刺痛他的胸口。认真回顾自己兄弟两人在东京悠哉读书的背后,隐藏了多大的牺牲。为了让兄弟两人能出人头地,默默地承受着劳苦日子的煎熬。思及父亲老态的身影,如今眼中又映出母亲的白发,他想现在该轮到自己尽孝养之道。因此,先决条件还是医院要开业。责任感促使他闭目轻咬着嘴唇。

虽然父母两人的岁数都不算大,但生活的压力与岁月的沧桑却使得他们过早地显出了老态。特别是四十六岁的母亲却已经白发苍苍,这对充满孝心的耀勋来说,的确有一种“触目惊心”的感觉。眼前的景象又促使他感念父母为自己和弟弟读书求学而付出的巨大牺牲,他们为儿女的日夜操劳。“谁言寸草心,报得三春晖”,在全身心地爱着自己的父母面前,耀勋所感受到的是无以回报的复杂心情。

另外,与这些被作者赞美与同情的人物形成鲜明对比的是,吕赫若笔下的那些“反面”人物形象,恰恰在对待父母的孝心、孝行上“过不了关”。作者对他们给予揭露和批判的重要理由,也是在他们违背家庭伦理和起码的人之常情方面。《财子寿》里的周海文,母亲去世后没有表现出一点点的哀伤与痛惜,甚至因为斤斤计较一些蝇头小利而不参加正常的丧葬礼仪。小说描写道,在母亲的葬礼上,海文“不仅没穿丧服,法事时也没有加入遗族们的行列,一个劲儿地在家

中忙着来回踱步”。这说明到了海文这一类人那里,已经连一些外在礼仪的伪装都坚持不下去了,自私自利的本性不仅填满了其心胸,而且没有任何顾及地赤裸裸地表现出来。在他心目中,母亲的去世和妻子的发疯,远不如丢了几十块钱财更加重要。而《风水》中的周长坤等,则为了自己的私欲和不可告人的肮脏心理,把起码的传统伦理道德都抛在了脑后。他之所以坚决阻止大哥按照传统习俗、对死去的父亲进行迁坟“洗骨”,仅仅是因为听信了风水地理师的谗言,认为自己家这几年的发迹得益于父亲“风水”的庇护。那充满迷信色彩的“风水”观念,完全成了他用来发财致富的工具。另一方面,周长坤对病重的母亲却毫不关心。在“目睹疾病缠身的老母衰弱的情景,一确定医生也束手无策时,立刻带地理师上山找地,就是为了寻找老母的墓地”。作者愤怒地讽刺道:“在他的头脑中,忙着找老母的墓地更胜于老母的病况。”但是,此后不久周长坤家发生了几件不幸和意外,他又出尔反尔地认定是母亲的“风水”败坏了他家的“家运”,于是母亲的尸骨未寒,他就违背情理地非要给其“洗骨”不可。其结果就是,将母亲的尸身暴露在野外。——通观全篇小说,这个人物完全是以一副蛮不讲理的不孝子的嘴脸出现在读者面前的。至于那些只知任凭自己的本能泛滥、不求上进、肆意挥霍而荡尽家产的“败家子”形象,他们的所作所为恰恰是大不孝的典范。从传统伦理观念来看,他们既对不起祖宗父母,又愧对儿女子孙。吕赫若理所当然地对这类人物充满了鄙视和批判。

通过以上分析可以看出,重视家庭伦理、承担起应有的家庭责任、以及对于爱情的忠贞等中华民族的传统美德,始终是吕赫若作品中所深藏着的基本价值观念取向和道德观念。另外,他也从对待亲人的态度入手,深刻暴露了周海文、周长坤等人冷酷无情又肮脏自私的丑恶灵魂。

其实,“亲亲”作为最基本的人类情感之一,无疑也是人类善良本性的一种基本表现。中国古代的圣人们正是由“亲亲”起教,渐渐积

厚道德的。孔子曾说：“父子之道，天性也。”“故亲，生之膝下，以养父母日严。”^①而爱国爱民，尊祖敬宗等道德情怀，也是由“亲亲”这一最基本的情感加以生发、升华出来的。所以中国古代的思想家们一再强调：“夫孝，德之本也，教之所由生也。”^②而政治家们也反复强调：“求忠臣必于孝子之门。”应该说这有一定的道理。倘若一个人连自己的亲生父母都不爱，怎么能指望他能够进一步爱他人爱社会爱祖国呢？正如孔子所说：“君子之事亲孝，故忠可移于君。”爱他人，爱集体，爱祖国等今天被我们广为推崇的道德品质，大抵也是由“亲亲”这一起码的情感所启蒙和不断积累而来的。《孝经》还进一步指出：“不爱其亲而爱他人者，谓之悖德；不敬其亲而敬他人者，谓之悖礼。”这样的话语是符合一般的道德反应逻辑的。当然，封建统治阶级把孝极端化、绝对化，政治化，甚至加以歪曲和改造，应该说是对中国传统孝文化的极大污染。但孝文化作为中国文化的主脉与精义所在，即使在今天仍然具有伟大的现实意义，这一点是任何人都无法抹杀的。正像很多学者指出的那样，孝意识在漫长的历史进程中结晶升华，逐渐发展为汉民族文化精神的核心观念之一；孝意识不仅在汉民族表现得极为博大深厚，而且在各个少数民族中也同样普遍地崇高与隆重向心凝聚效应。中国的孝意识不仅形成了全面系统的孝学理论，而且随着时代的发展、社会的进步，成为各个历史时期乃至当代的道德理论基础。而在今天日新月异、经济大潮涌动的世纪转交之际，如何认真清理和发扬中国传统道德文化的优秀资源，已经成为一个紧迫的时代课题。从这个意义上看，吕赫若半个多世纪前的艺术表现，在今天仍有其现实的借鉴意义。

如果再进一步考察一下，吕赫若着力塑造的那些富有道德感与责任感的人物形象，在家庭与家族中大都处于长子或长孙的位置。

① 《孝经》。

② 同①。

这决不是一种偶然的巧合,而是与中国传统宗法文化密切相关的。根据史书记载,中国古代的帝王传位制,除了在殷代曾实行过“兄终弟及”制以外,自周代以来漫长的古代社会里,嫡长制一直是王朝与家族传位的主要形式。这种嫡长制深刻地反映了父系社会生殖崇拜的文化心理特征。长子作为父亲血缘最直接最迅速的传递者,他与君王或封建家长保持着最大可能的血缘纯粹性。而在这样文化氛围的长期作用下,旧家族里的长子或长孙往往从小就被灌输了这样一种信念:自己理应为这个家庭承担起更多的责任,理应在弟妹面前树立起一种人格榜样。这在我们的历史和现实生活中可谓屡见不鲜。最为人熟知的例子莫过于现代作家鲁迅与周作人之间的人格反差了。尽管同样经历了家道中落的遭遇,但作为长兄的鲁迅因为承担了更多的家族责任和对于长辈的义务,家族的不幸在他心灵中蒙上的阴影显然更为严重,而他那种对国家民族的深厚的责任感与使命感,显然与他从小就形成的对于家族与家庭的责任与义务有着密切联系。而作为二弟的周作人则从小就在大哥的庇护下,对于苦难与周围的世情冷暖显然没有太多的感知,相反却培养了他闲适自在的审美个性。而这种缺乏责任感的性格因素的畸形膨胀,则导致了他失足为汉奸的人生悲剧。

吕赫若的《石榴》、《清秋》、《合家平安》等小说,无疑为中国现代文学作品中的“长子长孙”形象谱系,增添了新的特色。《石榴》中的金生因为是长兄,在父母双亡后就自觉承担起了照顾两个弟弟的责任。他虽然迫于贫困的压力而入赘别家,但两个弟弟的许多重大事情,他莫不铭记在心,甚至要由他来替弟弟们作出一些人生抉择。《清秋》里的耀勋也因为他是长子长孙,他就不能象弟弟耀动一样远走高飞,而是“理所当然”地在学成毕业后,响应爷爷和父亲的召唤,回到了家乡的小镇,为祖父和父母尽自己的孝道。

不过,这些人物表现出来的那种道德感与责任感,究竟是基于他们内心自觉的道德需求,还是一种强加于他的外在的义务与责任,有

时是大可怀疑的。如《合家平安》中的有福,尽管从小没有得到过养父范庆星的一点点关爱,相反,养父给予他的只有歧视和冷漠,但成年后的他还是定期地接济父亲一定的金钱。虽然他的收入极为微薄,还有一个拖着四个孩子的家,甚至穷得连自己安居的住处都没有。当年迈体弱的父亲提出要他全家搬过去与其住在一起的时候,有福虽然知道那样会意味着什么,也明白父亲的吸食鸦片是多么可怕,但他还是无法拒绝父亲的要求。如果充分考虑到有福面对的所谓“父亲”,是既没有亲情又没有血缘关系的只是名义上的“养父”,那么,我们就能进一步挖掘到支撑着他“对父亲”尽孝的文化传统的强大力量。有福对自己的养父恐怕并多少亲情可言。尤其是这样一位不负责任、对自己极为冷漠与歧视的父亲。而他之所以无法拒绝养父一而再、再而三的无理要求,与其说是出于对父亲的感情,不如说是出于他受宗法人伦文化所影响而天然般地形成的一种责任感,一种无可逃脱的义务。这种义务因为他在家中处于“长子”的独特角色与地位,更加达到了强化与突出。有福的泪水隐含着人生的辛酸,以及对自己无力承担家庭责任的深深的愧疚。他在内心深处,是多么想逃脱这一责任,象他与自己并没有血缘关系的二弟与三弟那样远走异国他乡,远离与他任何感情的养父的无理纠缠,但他显然清楚:如果逃避对父亲的责任将意味着什么。他由此而失去的不仅是自己的人格信誉,也是自己的道德信心。

当然在吕赫若笔下,长子形象并不全是富有道德感与责任感的正面形象。《财子寿》中的周海文、《逃跑的男人》里的父亲形象,都是作为长子角色出现在小说文本中的,但恰恰是作为一家之长的他们的贪婪自私、骄奢淫逸、目光短浅,直接导致了整个家族的迅速衰亡。吕赫若的这一艺术表现,不正从另外一个角度证明了他本人对“长子”角色的期待吗?而吕赫若笔下正、反两类长子形象系列,完全可以说是他面对传统文化既归依又反思的复杂心态的生动写照。

二、在反思和归依之间：

殖民高压下面对传统的复杂心态

吕赫若面对传统文化的那么一种复杂心态，不仅在台湾现代知识分子中间，而且在整个现代中国知识分子中，也是很有代表性的。众所周知，近现代中国的“反帝”思潮始终与“反封建”纠葛在一起。正是在“落后就要挨打”的痛定思痛中，先进的中国知识分子们开始急切地反思、批判中国传统文化中落后、守旧的劣性因素。因此，知识分子的这种文化反思姿态，恰恰是其高度的民族责任感与爱国情怀的具体表现。但是，这种情况在异族入侵、民族生死存亡的危机关头，又会变得特别复杂。例如，面对日本这样的异族国家对中国的占领与殖民统治，最要紧的就是要鼓起战斗的意志，增强民族的凝聚力，同仇敌忾、一致对外，而为了加强抗争异族侵略的信心，必须从传统文化中寻找精神资源。那么，在大敌当前的严峻现实面前，恐怕就来不及从容地进行文化反思了。上个世纪80年代，中国大陆知识界曾有一种“救亡压倒启蒙”的观点，引起了人们的广泛关注并备受争议。笔者认为，关于对近现代中国思想文化界“启蒙”与“救亡”两种思潮的清理与认识，至少在一定程度上对我们把握现代中国知识分子们在中华民族迫切需要现代化、需要在世界民族之林中奋起直追，同时又面临着异族殖民主义者的政治、军事与文化、经济侵略的特殊处境中的复杂、矛盾的心态，提供了一个重要的理论工具。近现代爱国自强运动是与抵御异族入侵、抗击西方列强的血腥侵略而进行的可歌可泣的斗争紧密联系在一起。轰轰烈烈的五四运动的爆发，其直接导火索就是在第一次世界大战后的巴黎和会上，西方列强相互勾结与妥协以达到进一步欺凌乃至瓜分中国的罪恶目的，从而激起了中国人民强烈而普遍的抗议斗争。同时，正是基于“落后就要挨打”的痛切认知，先进而敏感的中国知识分子们开始穷究追底地思索

中华民族长期积贫羸弱的文化心理原因。以文化启蒙为标志、以反传统反封建为主导思想的新文化运动由此蓬勃展开。因此,在现代中国文化史上,“反帝”与“反封建”始终纠葛在一起,以五四新文化运动为发端的中国现代文学,其最突出的思想特征就是反帝反封建。

与祖国大陆完全一样,台湾新文学也是直接由新文化启蒙运动孕育而产生的。正如台湾学者陈少廷所说:“台湾新文学运动,便是由这个新文化启蒙运动和抗日民族运动中产生的生力军。这支生力军的成长,反过来在新文化运动和抗日民族运动史上扮演了重要的角色。”^①那么,作为中国现代文学重要分支的台湾新文学,其最主要的思想倾向也自然是浓烈的反帝反封建了。——用这句话来概括吕赫若的小说作品,也早已成了为所有吕赫若作品研究者的共识。

当然,仅仅用“反帝反封建”来描述吕赫若作品的主题内涵,可能会遮蔽吕赫若小说的某些思想特质,但作为自己时代的忠实的儿子,吕赫若以敏感而渴求进步的心灵呼应着时代的迫切要求,并通过自己的作品弹奏出时代的强音。所谓“反帝”,在吕赫若等日据时期的台湾作家那里显然有着明确含义,最主要的就是反抗日本军国主义的殖民压迫与奴化教育;“反封建”,则与祖国大陆的五四文化先驱们一样,站在西方现代文明的角度反思几千年以来的中国传统文化。深受五四新文化运动影响和西方现代文明浸染的吕赫若,不可避免地感觉到了几千年以来沿袭下来的传统封建礼教的愚昧与落后,以及它们与现代文明社会的格格不入。当然,处在殖民语境中的吕赫若等日据时期的台湾作家,面对日本殖民当局向台湾人民拼命灌输的“去中国性”的皇民化教育,其反封建反传统的具体角度,自然与祖国大陆的现代作家们会有所不同。在被日本殖民统治长达半个世纪的台湾文人这里,明显地有一种因完全沦落为殖民地、与祖国大陆长

^① 陈少廷:《台湾新文学运动简史》,转引自吕良弼、汪毅夫《台湾文化概观》,福建教育出版社1993年12月版,第22页。

期处于分离状态而导致的特有的悲情与孤愤,其表现方式也显得更为隐曲内敛,不过也更富有韧性。其中错综复杂的各种社会思潮与文化现象,是很难用单一的价值观念标准加以评判的。例如对台湾近现代史上以“复古”而著称的汉学运动的评价,就应该充分考虑到台湾的殖民地历史境遇。汉学运动的发起者与参与者们以“读汉书、写汉字、作汉诗”为口号互相勉励,纷纷结社连吟,在那样一个“无泪可挥唯说诗”的严酷时代里,其抗击日本殖民当局同化政策与奴化教育的良苦用心实在令人感动。尽管汉学运动后期的一些成员与新文化运动发生了尖锐的冲突,但他们为维护民族文化传统作出的贡献,却是目共睹的。正如汉学运动代表人物之一的连雅堂在《嘏茗集》中所说:“汉学衰颓,至今已极,使非各吟社之维持,则已不堪设想。”当然,这些旧派文人们恪守成规的思维方式又决定了其影响力的局限性。因为坚持民族文化传统的最好方式决不是墨守成规,那样只会真正葬送了我们的文化传统。

笔者注意到,台湾文化协会成立后,一方面打出了“反对民族差别”、“反对奴化教育”的口号,一方面又明确宣布“提倡破除迷信,建立新道德观念”,以“唤起汉民族的自觉,反对日本的民族压迫”^①。他们显然试图把反抗日本的殖民统治与新文化运动结合起来,把反侵略与反封建统一起来,然而这样一种明显带有理想主义色彩的战略主张,在日本高压统治下的殖民语境中,果真能一帆风顺地得到贯彻与实行吗?具体操起来的困难,恐怕是当初新文化运动的倡导者们未曾预料到的。因此,随着日本殖民主义者对台湾的高压统治越来越严酷,特别是在日本“皇民化”政策的压榨下,一些接受五四新文化观念的台湾现代作家们,只好暂时放弃文化反思的立场,退守到传统文化母体中汲取抵抗异族同化的力量了。那么作为反抗殖民统治

^① 吕良弼、汪毅夫:《台湾文化概观》,福建教育出版社1993年12月版,第21页。

曲折形式之一的复古与怀旧思潮,自然会在民间涌动起来,这实际上是一种焦虑与困惑的复杂心态的具体表现。

吕赫若的小说虽然绝大部分用日文写成,发生在海峡两岸的白话文运动似乎与他没有太大的关系,但正如李欧梵所说:“因为我们都是‘五四’时代人的子女,幼年时所受的教育和文化熏陶,都离不开‘五四’的影响。”^①同样作为“‘五四’时代人”子女的吕赫若,其文化心理人格与文学创作就不可能不打上时代的烙印。而且,考虑到“声应会”、“启发会”、“新民会”等奏响了新文化运动先声的团体与组织,大都在日本成立,精通日语并曾在东京居住了近三年的吕赫若,恰恰可以通过日语乃至东京这样的“媒介”,感受着五四新文化运动的思想与精神氛围。尽管在惟一保存下来的1942年至1944年的日记中,吕赫若提到的中国现代作家只有老舍、林语堂等少数几个作家,但他在思想倾向与个人情感上显然更接近于鲁迅、郭沫若等曾在东京留学的新文学先驱和左翼作家。他那沉重而忧愤的心灵,与海峡这一边的祖国大陆的现代作家们是息息相通的。

而在吕赫若那些看似与“皇民化”有一定瓜葛的小说中,其向中国传统文化回归的情感指向,又体现得极为突出。如《清秋》这部小说,从表面看来,好像是“奉命处理时局问题”的作品,但正像一些台湾学者指出的那样,作者在“皇民化”外衣的掩护下,也同样含蓄地表达了对抗日本殖民当局进行文化同化的坚定心志。作品中耀勋与爷爷的一段对话,所包含的文化心理内涵实在是值得玩味的:

“祖父辈们通晓学问的方法很美好。一切都从文章着手倒很实际。我喜欢所谓的读书人。”

“嗯!这点与时下不同。我还有感到不满的地方。从前,即使是政治家,也要先从文章入手。因为文不只有助于

^① [美]李欧梵:《中西文学的徊想》,江苏教育出版社2005年版,第1页。

教化世道人心,也是了解政治的最根本。诗经序曰:正得失动天地感鬼神莫近于诗,先王以是经夫妇成孝敬,厚人伦美教化移风俗。”

“所以才发现文学的价值啊。总之,亦可谓经世文学……”

“有如此明确目的的文学也因应而生。广义地解释。魏文帝曰,盖文章乃经国大业不朽盛事。亦同于韩愈女婿李汉说的文者贯道之器。所以,从前的科举首重文章与诗赋啊。”

“啊!因此,要当个政治家,都要学习文章。真令人羡慕啊。相形之下,我等……”

“各有长短吧。不过,还是必须要了解文章。昔日,研究儒家经典,学策论或为官必备的文章,习诗赋、应科举,因不成功而耽于诗文三昧的大有人在。为官从政,远离优美文学者亦甚多。虽然现在已过时……”

单单站在五四新文化的现代立场来看,祖父的言论明显地带有一些封建遗老的气息,但是,如果设身处地地考虑到爷孙两人这番谈话的特殊社会背景,我们还能这样浅薄地给予指责吗?祖父还对作为孙子的耀勋语重心长地告诫说:“总觉得你们现在的年轻人小里小气,不解风流。一定要稍微培养一些浩然之气。……”很显然,祖父希望自己所追求的儒家文化风范,能够在心爱的孙子身上得到传承。而在那人妖颠倒的社会里,一个人要想培养出自己的“浩然之气”,又该会付出怎样的牺牲与代价!那种“浩然之气”在当时的社会里,又寄寓着怎样的精神,是不言而喻的。耀勋年轻的时候,在求新求异思潮的影响下,甚至觉得“汉学像是久腌的酱菜”一样令人生厌,但“随着年龄的增长,倒觉得满遗憾的”。如同一个被拐卖的孩子,小时候在懵懂无知的情况下,也许会犯下“反认他乡为故乡”的错误,可一旦

认清了自己的真实身份与来历,其复杂痛苦的情感则不仅仅是用“遗憾”所概括得了的。

在另一篇小说《风水》中,作者甚至通过主人公周长乾的视角,无限深情地怀念起“由留有八字须、辫发的祖父发号施令”的时代,而他记忆犹新的则是“做错事的父亲跪在祖父的面前,任凭情绪激动的祖父打骂”的情景。在他看来,那时“多数的家族重礼节,尊敬祖先”,过着“幸福的家庭生活”。想起当前的时局,他则发出了这样的感叹:“敬祖尊宗的想法到底到哪里去了?道德、礼教的颓废过于容易了……为了眼前的私利欲望,竟然敢牺牲祖先,想到时人的可悲,周长乾老人又被催出新的泪水,步履沉重地让孙子们牵着下山。”那么,“道德、礼教的颓废过于容易”的真正原因究竟是什么?又是哪一类人为了眼前的一点点私利而“竟敢牺牲祖先”?甚至不惜改掉祖宗传下来的姓名乃至风俗习惯,而去认贼作父?只有深入把握吕赫若所处的殖民地社会的黑暗处境,才能准确地理解吕赫若这些文字背后的深意所在。

第六章 于夹缝中抗争

1937年7月,日本发动了全面侵华战争,为了把台湾建成侵略中国及东南亚的稳固“后方”,殖民当局迫不及待地开始推行皇民化运动,疯狂地进行殖民同化。包括吕赫若在内的绝大多数台湾作家与台湾知识分子,顽强地顶住了殖民化与皇民化的压力,坚守住了自己的道德良知与人格底线。尽管迫于殖民当局的压力,吕赫若也不得不参与了一些与皇民化有关的活动,创作了几篇和皇民化发生了一定纠葛的小说作品。但如果我们充分了解当时他所处的特殊环境,就不能不感叹吕赫若的痛苦心志以及与殖民当局巧妙周旋的智慧。当然,他的作品自然也泄露了自己作为一名普通文人在殖民高压下无力扭转乾坤的痛苦心志;而在深层次的文化意识、价值观念及道德理念上,吕赫若的小说作品都与日本文化有着根本性的分野,呈现出的却是道地的中国文化的特色。

第一节

面对皇民化政治高压的“阳奉阴违”

所谓“皇民化”，就字面的意思来说，就是要把台湾人民变成“天皇的子民”，把深受中国文化影响的台湾百姓脱胎换骨为“真正的日本人”，以达到为日本军国主义卖命的目的。为了大力推行皇民化教育，殖民统治者把台湾各地的小学与公学校改称“国民学校”，并大力推行所谓“国语”运动，禁止用中文，强迫台湾百姓说日语，改日姓，穿和服，用日俗；他们还进一步把魔掌伸向了民间信仰与宗教这个维系中华民族传统文化的最后也最坚固的纽带，下令封闭中国式寺庙，并在各地修建日本神社；强制台湾百姓在自己家里供奉日本的神宫大麻，革除来自中国大陆的年节、婚丧习俗，甚至强迫台湾民众改换日本姓名，奖励所谓“国语家庭”。1941年4月19日，殖民当局又在台湾成立“皇民奉公会”，对台湾人民进行彻底“洗脑”。

从表面上看，日本政府处心积虑的皇民化政策，在一定程度上还是颇见成效的。统计显示，1937年台湾人中只有百分之三十八懂得日语，1941年就增加到了百分之七十一。^①但是，这种极端的同化主义政策理所当然地会遭致广大殖民地人民的反感和抵抗，在极端困难的情况下，台湾民众和知识分子依然保存了来自祖国大陆的文化传统，普通百姓的民间信仰更是坚不可摧，殖民当局大力推行的日本神道信仰，只不过是“船过水无痕”而已。

^① 王育德：《台湾，苦闷的历史》，东京台湾青年社1984版，第148页。

一、奉命之作与“隐微的抗争”

1937年8月,日本政府宣布将台湾纳入战时体制后,台湾日军司令部曾发表谈话如此恫吓台湾人民:“岛人阳表忠顺,而阴怀不逞,常有非国民之言动,若一旦闻知,即与剪除。”^①可见恐怖与高压政策与疯狂地向台湾灌输“皇民化”思想,始终是融为一体的。为了配合战时体制的需要,在当时台湾总督府情报课的要求和组织下,台日作家曾分别被派往农矿、兵工厂等单位参观采访。以吕赫若在当时台湾文坛的名气与地位,日本殖民政府当然不会放过他。1942年至1944年之间,吕赫若先后写出了《邻居》(1942)、《玉兰花》(1943)、《山川草木》、《清秋》、《百姓》(1944)、《风头水尾》(1945)等“响应时局”的作品。在很长一段时期内,出于众所周知的原因,吕赫若和他的这些作品在台湾文坛及大陆研究界都被视为一种禁忌。随着社会开放力度的拓展,这种状况才得以改变。但是,笔者决不赞同上个世纪80年代以来的一些台湾学者有意无意地夸大吕赫若与日本殖民政府的皇民化运动之间的疏离关系、夸大吕赫若作品中主动反抗因素的做法。不管他们的主观动机与愿望如何,都不应否认身为作家的吕赫若本身也是一个普通人,自然会有着作为普通人的缺点与弱点。他在特殊年代出于自我防卫的本能需要而做过一些错事,说过一些错话,是完全可以理解的。我们不可能苛求先辈们在任何时候、任何事情上都能高瞻远瞩,一眼看穿历史发展的方向,更不能因为先辈们的偶一失足、某一缺憾而彻底否定他们,当然,也没必要刻意为其讳饰,关键是要以事实为原则,以历史的同情的态度研究、评价我们的先辈。

^① 转引自吕良弼、汪毅夫:《台湾文化概观》,福建教育出版社1993年12月版,第22页。

仔细阅读吕赫若的那几篇看似与皇民化有瓜葛的作品,就会发现它们或者有意识地突显古老的具有乡土气息的民风民俗,昭示汉民族文化遗产的本土信仰;或者选取那些远离政治的人性化题材,以文学形象特有的模糊性、含蓄性特征消解“皇民化”的政治高压。其中《清秋》应算是一篇介入“皇民化”较深的作品。小说描写主人公耀勋在医专学校毕业后,原本在东京的一所大医院里工作过一段时间。但他作为长房长孙,为了承担起家庭的责任,在祖父和父亲的要求下回到家乡,计划在家乡的小镇上开一个儿童诊所。但是,他真正回到家乡以后才明白,事情远非他想象的那样简单。单单一张开业许可证就让他等了三个多月还没有得到明确的音讯。而且在家乡那个不到万人的小镇上,已经有了七个自行开业的诊所。而且,他要等到把自家出租的房子要回来后,才能将其改造成一所医疗诊所。而租借他家的房子开饮食店的黄明金一家,却是没有任何积蓄的贫穷人,如果不能租借他家的房子做经营饮食店这样的小本生意,立刻就会陷入到入不敷出的经济困境之中,甚至吃饭都会成为问题。——这使得耀勋陷入到了一个艰难的道德困境中:他在自己的家乡开办诊所,原本是为了服务乡民,造福于家乡,但在实际情况中却对黄明金这样善良无助的普通人构成了威胁,更何况回乡后他目睹了乡下人观念的保守,日常事物的烦琐,使他不由怀疑起自己设想的“义举”有多少必要和合理性了。

正当耀勋心灰意冷而决定离开家乡、另觅出路的时候,时局与社会的剧烈动荡很快波及到了他家乡的那个小镇。黄明金在走投无路的情形下,决心报名参军去“南方”,把房子腾出,让耀勋开办诊所。另外,镇子上的另一名小儿科医生江有海,从自己的狭隘私利出发,原来一直在背后阻挠耀勋,但是,当他得知自己即将被殖民当局征召到战场上时,马上与耀勋尽释前嫌。他向耀勋解释说:“如果我被征召离开本庄,那就没有小儿科医生了。如此一来,会带给庄民极大的不安。”为了本村儿童的医疗卫生,江有海决心助耀勋一臂之力。如

此看来,随着黄、江二人的奔赴“南方”,耀勋在家乡开诊所的障碍将被戏剧性地清除,结局可谓是“皆大欢喜”。但小说却笼罩着一层无法排遣的哀愁,以及一种难以言说的暧昧情绪。笔者以为,《清秋》应该说是吕赫若小说中在思想主题上最为暧昧的一篇作品了。而这种暧昧甚至矛盾的情绪,显然与当时的特定时代密切相关。

尤其是小说中反复渲染几位主人公奔赴“南方”,很容易使我们联想起日本战争体制下的“志愿兵制度”。当时日益扩大的对外侵略战争,已远非日本本土的人力资源所能负荷,为了扩张侵略的需要,殖民当局迫不及待地动员殖民地的人民与资源。日本政府推行的皇民化教育就是这“战时动员”的准备。1941年,当时的台湾总督与台湾军司令终于发表共同声明,宣布将在台湾实施“陆军志愿兵制度”。——所谓“志愿兵制度”,是指出身殖民地的台湾人原本没有资格入伍参军,但在战争时期的特殊情况下,他们能够以志愿参加的方式到“南方”参战。在殖民当局的这一套话语系统中,允许殖民地人民去做侵略战争的炮灰,已是“皇恩浩荡”了。然而,在当时台湾畸形的社会思潮和殖民政府的奴化教育下,的确有一部分青年人自愿充当“志愿兵”。据当时的媒体报道,社会上甚至曾一度流行“血书志愿”的做法。因此,仅仅把台湾青年参加志愿兵说成是被迫的,并不完全契合历史事实。——站在今天的角度来看,当时“血书志愿”为法西斯侵略者充当炮灰的做法,的确非常荒唐而愚蠢,但是,就一般的草根百姓而言,他们中有多少人能具备超越特定时代与社会的真知灼见呢?联想起祖国大陆的红卫兵们在文化大革命时期的疯狂举动,不也同样愚蠢可笑吗?

相对于当时狂热的战争气氛,吕赫若在《清秋》中的艺术表现,其冷静和理性不能不让人叹服。首先,小说中提到的几名青年人应征去“南方”,都是别有苦衷的:黄明金与其说是响应殖民当局的号召,不如说是在走投无路情况下的无奈选择;江有海则完全是被迫应征的,正如他自述所说:“国家已经对我下了密令。”也正因如此,他才会

拜托耀勋一定要留在家乡,为家乡父老服务。吕正惠先生从江有海向耀勋的这段告别语中,读出了这样一层内涵:“‘到南方去’的历史处境,反而让原本略有矛盾的黄明金、江有海、耀勋之间产生一种‘彼此一体’的共同命运感,而使得耀勋毅然的决定自己去负担应尽的责任。”^①应不无道理。

小说中着墨最多的还是耀勋的弟弟耀东的“应征”。自药学专门学校毕业后,耀东以优异的成绩进入大阪的一家大型制药公司工作,正当他可以卯足了劲去实现自己的人生理想——成为一名“出色的药剂师”的时候,却被公司派到“南方”——日本殖民当局在马来半岛“开辟”的血与火的战场上。虽然作品一再表明,耀东是自愿报名去“南方”的,耀勋也为自己的弟弟辩护说“南方是现在男人憧憬的世界”,甚至还赞叹耀东“毅然决然投入时代的奔流中”、“站在新时代的前端”,但是,作品也同样真实地展现了一家人在得知耀东即将被征召去南方时悲痛与阴郁的心情:先是“自从接到弟弟的信以来,耀勋的心每天都是阴云密布,而且日益加重”。当耀勋不得不向家人说出弟弟的事情时,“原本热闹、充满谈笑声的晚餐,突然间一片宁静”,“父亲在惊吓之余,抬起脸时,不知不觉跌落饭碗”。正要去厨房的母亲则突然停住脚步,“说不出一句话”。——如果充分考虑到这篇小說创作的特定年代:1944,正是日本侵略战争全面溃败的前夜,日本法西斯当局已经到了穷凶极恶的特殊时期,我们就不能不对作品所隐含的复杂曲折的情感给予充分注意了。其实,处在战争中的“南方”如何能“令人憧憬”!在那样一个惨烈而非人性的时代里,在社会的大变动面前,不要说个人的理想与事业显得太微不足道了,它们很快就被“时代的洪流”以及各种冠冕堂皇的口号所彻底吞没,即使是

^① 吕正惠:《“皇民化”与“决战”下的追索——吕赫若决战时期的小说》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版有限公司1997年版,第52页。

个人的生命安全又如何能有保证？

其次，作者选取主人公耀勋的旁观者视角，无疑具有一种特殊的用心所在：耀勋在战争狂热的时代风潮中，偏偏“逆潮流而动”，选择了回到家乡、服务乡民的人生道路。耀勋的这一人生选择，显然更符合吕赫若本人的思想实际，台湾学者陈万益正是从耀勋的人生抉择中看到：“他留下来当开业医，显示吕赫若当时思想的安顿是：回归自然，扎根乡土，回归东洋，承传家庭，贡献医学，服务人民。”^①不仅如此，耀勋那充满怀疑的冷静的眼光，不也隐含着作者对皇民化运动的深刻批判与质疑吗？这也就难怪早在上个世纪80年代初，就有台湾学者指出吕赫若的《清秋》这部作品，其实是“伪装的皇民化讴歌”，并惊叹于这样的作品竟然能骗过殖民当局新闻检查官的眼睛，而得以正式发表了。^②吕正惠教授也特别强调指出：

作为战争时期特殊环境下的台湾作家，他其实没有面对“现实”。这并不是他不想面对，而是他无法说真话。……他似乎“奉命”处理了时局问题，但他有他自己的答案，并以隐微的方式在小说中表现出来。^③

这应该是一个不争的事实。尽管迫于政治高压，吕赫若不得不公开标举一下自己的姿态，但是，对于殖民当局“紧跟时局”的皇民化

^① 陈万益：《萧条异代不同时——从〈清秋〉到〈冬夜〉》，陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》，（台北）联合文学出版社有限公司1997年版，第17页。按：引文中的“东洋”是指中国大陆。——引者

^② 叶石涛：《清秋——伪装的皇民化讴歌》，《小说笔记》，（台北）前卫出版社1983年9月版，第89页。

^③ 吕正惠：《“皇民化”与“决战”下的追索——吕赫若决战时期的小说》，陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》，（台北）联合文学出版社有限公司1997年版，第52—53页。

要求,他至多采取一种“消极怠工”和“阳奉阴违”的回应策略。一句话,无论在多么严酷的政治高压下,吕赫若都坚守住了自己的良知底线和民族气节,他与那些千方百计地取媚于殖民当局的“时髦青年”和“识时务”者们,是有天壤之别的。而吕赫若对文学艺术模糊性特征的巧妙利用,更赋予了作品以多重文化心理内涵,从而在某种程度上冲淡乃至消解了皇民化的意识形态。

总之,“在日据时期、在严峻的时局中,吕赫若不能、也没有介入台湾社会的奔兢倾轧……包括张文环、吕赫若、龙瑛琮等等台湾作家群,在漫天烽火与特高环伺的的时局下,当然有许多迫在眉睫却无力以对的政经社会现实,他们匍匐前进、苦心焦虑,然被指责为逃避、挫折,实际上他们则以文学为志业,与西川满为代表的敌性部队的阵仗中,为台湾文学开辟了不不少疆土”^①。这样的看法很有道理。事实证明,包括吕赫若在内的40年代日据时期的台湾作家,大都承受住了血与火的洗礼,承受住了殖民统治的严酷压力。笔者认为,甚至与较深地介入“志愿兵”动员之中,在“皇民奉公会”担当要职,发表了大量动员台湾青年参加“大东亚”战争的言论的张文环等人相比^②,吕赫若的清醒、冷静,以及在特殊政治环境中表现出来的道德勇气,都更加令人尊敬。

至于陈万益上文提到的西川满,应该称得上台湾文坛上风云一时的人物了。作为日据时期旅居台湾的日本作家,西川满一向以“靠近”殖民当局的权威文艺理论家而自居,对当时的台湾文学造成了极

^① 陈万益:《萧条异代不同时——从〈清秋〉到〈冬夜〉》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第10—11页。

^② 关于张文环在皇民化时期配合殖民当局的言论,柳书琴在《殖民地文化运动与皇民化:论张文环的文化观》一文中有详细的论述。该文收入江自得主编的《殖民地经验与台湾文学》一书,(台北)远流出版事业股份有限公司2000年版。本书作者无意比较张文环与吕赫若。

大的负面影响。1943年5月1日，他在《台湾文艺》的“文艺时评”专栏里，公开撰文指责吕赫若等台湾作家只是“一成不变地，极其重视地风俗地描写着虐待继子或是家族的纠葛等等”远离“现实”的传统题材，而对报效“皇国”的时局性主题有意回避，他甚至把这些作家的文学风格恶意地称之为“粪写实主义”，呼吁台湾作家们要“在大东亚战争下，谋求建立不是‘投机文学’的真正的皇国文学”。^①文章出现后，舆论大哗，遭到了本岛作家的强力反弹，台湾文坛上到处都是对西川满的抗议、反对之声。吕赫若在5月7日的日记中也愤怒地倾诉了自己的不满：“西川满氏‘文艺时评’的拙劣，引来批评俄然四起。西川满总归无法以文学实力服人，才会想用那种恶劣手段陷人入其奸计也。文学阴谋活动家也。”^②但是，当时却有那么一位初出茅庐的文学青年，特意撰文为西川满辩护，并按照西川满的思路进一步对吕赫若等人进行严厉指责：“现在的日本文学，正是清算明治以来引入的粪写实主义，回归古典的雄浑时代的绝好机会。但是把这样的时代气息当作耳旁风不理睬，而沾沾自喜地执迷于诸如台湾的反省、深刻的家庭争议等让人想起十年前的普罗文学的题目，同侪予以当头棒喝是理所当然的。”他虽然肯定吕赫若的《合家平安》、《庙庭》等作品是“乡间的新派剧”，但又讽刺说：“只因这样的理由就赞赏它们是优秀的作品，想到就可笑。”^③发此宏论者，便是后来独领一代风骚、今天“享誉”岛内外文坛的叶石涛先生。笔者对此的感慨是：叶先生实在聪慧过人，要不然怎么能在“皇民化”意识高扬的岁月里，如此迫不及待地“读”出吕赫若、张

^① 转引自柳书琴：《再剥〈石榴〉——决战时期吕赫若小说的创作母题》（1942—1945），陈映真等著：《吕赫若作品研究——台湾第一才子》，（台北）联合文学出版社有限公司1997年版，第135—136页。

^② 《吕赫若日记》未刊本，1943年5月7日。

^③ 同^①，第137页。

文环等前辈作家“时代气息”之匮乏，并将其指责为“粪写实主义”；而在殖民统治瓦解近四十年后相对宽松的年代，又能读出吕赫若的《清秋》等作品是“伪装的皇民化讴歌”；甚至能在“台独”思潮甚嚣尘上的时代，将“台独”理念引入到文化与文学领域，不仅自己成为“文化台独”的急先锋，而且再一次从吕赫若等前辈作家那里“读”出了所谓强烈的“本土意识”？叶先生实在是“对‘时代气息’有特殊敏感的文学天才”。

不管我们如何站在今天的角度去“宽容”或“理解”叶石涛在当时的言论，他在客观上对吕赫若等人造成的伤害，都是有目共睹的。而且在那样殖民高压的年代里，这一番“高屋建瓴”、“理直气壮”的指责究竟意味着什么，相信稍有理性者都会非常清楚。因此我们也可以理解吕赫若看到这篇出自本岛年轻人手笔的文章后，其心情会怎样沉痛和愤怒。他在同年5月17日的日记中这样写道：“今早的‘兴南新闻’学艺版上有个叫叶石涛的，断言本岛人作家无皇民意识，举张氏和我为例立说。立论、头脑庸俗，不值一提。气他做人身攻击。中午在柴町的杉田书店和金关博士、杨云萍碰面，一同在‘太平洋’喝茶。谈及叶石涛的事，有人说他是西川满的走狗，一座愕然。金关博士说：‘西川是下流家伙。’自己只要孜孜不倦地创作就好，写出好作品来就好，其他则待诸天命。”^①即使在那样的艰难处境中，吕赫若也绝没有放弃自己的信念，他曾在日记中如此披露虽然痛苦却决不妥协的心志：“最近精神上很不愉快。唯有朝自己的信念迈进。只要有实力成果，就没什么好怕的。也不需向他人妥协。想把诸事单纯化。……应该要以极度的苦痛从事文学。”^②难能可贵的是，在这艰难处境中，他的一些日本友人和富有艺术良知的作家及时地向他伸出了援助的手，其中有人还以自己独特的方式表达了对吕赫若艺术

① 《吕赫若日记》未刊本，1943年5月17日。

② 同①，1943年5月4日。

才华的赞赏,以及对其立场的支持与同情。

事实上,决不是所有的日本作家都像西川满、叶石涛等人那样以“紧跟时局”为荣,相反,他们中的大多数也同样是“决战时期”法西斯统治的直接受害者。就在西川满的文章发表后不久,《台湾公论》8月号上发表了日本知名作家高见顺撰写的文章,作者充分肯定了吕赫若小说的艺术成就与贡献。其姿态与见解都明显地具有与西川满诸人“叫板”的意味。一直对吕赫若有特殊关心和支持的日本学者龙田贞治教授看到这篇文章后,特意打电话给吕表示恭贺。在当时的政治气氛下,高见顺先生等人所表现出来的良知与勇气实在是可贵的。这对处于险恶环境和心情抑郁之中的吕赫若来说,更无异于雪中送炭。难怪吕赫若向家人提起此事时,禁不住“热泪欲滴”了。^①在严酷的政治高压下,尽管吕赫若不可能公开表达自己对殖民当局的不满与愤怒,但在私人化的日记中,吕赫若的内心隐曲还是多次表露了出来,他曾这样控诉殖民当局:“以警察力量强迫人家志愿什么的,实在是文化国家的耻辱。”^②而在日记中,吕赫若也倾诉了自己在创作上不得不迎合时局的苦恼:“……最近对‘兄弟’^③的构成感到头痛。说要加入时代性什么的。但我讨厌把糊里糊涂的时代性塞进去。我坚持真实地、艺术性地,我要写永恒的作品。”^④尽管为了他所追求的“生命长久的东西”,吕赫若付出了很大的牺牲,但他无怨无悔。

二、以民间传统和乡土田园抗拒殖民同化

吕赫若抗拒“皇民化”意识形态的另一个策略,则是对传统文化

① 《吕芳雄回忆录》未刊本,第25页。

② 《吕赫若日记》未刊本,1943年1月16日。

③ 按:发表时改名为《石榴》。

④ 同②,1943年6月15日。

的理性归依和对汉民族民间文化的情感依恋。“如果我们想到,日本的‘皇民化’政策如何刻意贬抑、甚至污蔑台湾(同时也就是中国)的旧俗与传统,我们就不会对吕赫若的‘转变’感到疑惑。从《石榴》的赞颂‘认祖归宗’,到《清秋》的认同祖父那一代即将逝去的诗书传统,证明了自一九四二年三月以降,吕赫若持续阅读中国典籍,他心中所追寻的方向。我们可以说,到写《清秋》时,吕赫若终于确认了:为了对抗强大的皇民化压力,抛弃他以前的左翼立场,回复到中国文化的古老传统是有其必要的。”^①吕赫若是否就按照吕正惠先生所说的那样抛弃了左翼立场暂且不论,但是,回归传统,回归乡土和田园,回到父母与亲人的身边,从博大精深的中国传统文化母体中,从父母的亲情与挚爱中,从故乡亲切的山山水水和一草一木那里汲取反抗殖民侵略和奴化教育的力量,这的确是吕赫若在日本殖民当局的政治高压下作出的理性选择,也是他反抗殖民强权的坚忍不屈的精神资源。

笔者在本书第五章中已较为详细地分析了吕赫若在作品中对传统民风民俗以及宗教信仰的挖掘,而且也指出了作者所抒发的对汉文化的依恋之情背后的良苦用心。在这一节里,笔者只想进一步强调指出,在政治皇民化艰难处境中的吕赫若,是如何通过对传统文化、民间信仰和乡土田园的归依,不屈不挠地抗争着殖民当局的文化同化。

按照西方人类学家雷德斐(Robert Redfield)的观点,一个民族的文化传统可以划分为大传统与小传统。大传统主要指与社会的统治阶级密切相关的上层知识分子的精英文化,其背景则是国家权力在意识形态方面的控制能力,它常常凭借权力以呈现自己,并通过官

^① 吕正惠:《“皇民化”与“决战”下的追索——吕赫若决战时期的小说》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第50页。

方钦定的学校教育以及正式的出版机构来传播；而小传统则是指民间（特别是下层社会）流行的通俗文化传统，它的活动背景往往是国家权力不能完全控制，或者控制力较为薄弱的边缘地带。小传统（民间文化形态）虽然与大传统（在社会占主导地位、并被官方大力倡导的精英文化）有着千丝万缕的联系，但由于它更贴近底层百姓的原始生活与本真心灵，因此，它在漫长的演化与积淀过程中，构成了一个相对自足与稳定的结构。^①

以中国文化传统而言，大传统主要指官方钦定的史书经籍，八股科举制度，纲常伦理教育等等。小传统则是指活跃在广大农村的、与农村宗族社会形态互为里表的民间信仰与民风民俗。它们扎根在普通民众的生活与心灵深处，当然也具有更强的稳定性与承传性，并与统治阶级的意识形态保持着一定的疏离关系。但它无疑也是民族传统中最核心与最富有特色的文化成分之一，因为由民间信仰与民风民俗所构建起来的代代相传的民族文化血脉，是多少年以来广大人民群众心血的结晶，是一个民族赖以生存的精神支柱之一。我们的祖先也很早就注意到了民风民俗的极端重要性。《礼记·王制》中就有周天子“五年一巡守……命太师陈诗，以观民风”的记载。^②中国古代最早的诗歌总集《诗经》中，绝大部分的篇章都是采自底层百姓的民间歌谣。后世的很多朝代则设置了专门负责“采风”的官员，到各地观察和收集民风民俗，以便为统治者的政策制定提供参考。而一旦遇到异族侵略的特殊关头，这些民俗与民间文化也就成为底层百姓抵抗殖民统治最有力的精神资源，成为抗拒殖民同化最坚固的堡垒。日本殖民主义者显然也充分认识到了这一点，他们几乎从占领台湾的那一天起，就采取一种殖民强权与文化同化相结合的统治

^① 转引自余英时：《中国文化的大传统与小传统》，该文收入《内在超越之路》一书，中国广播电视出版社1992年版，第192—193页。

^② 《礼记·王制》。

政策。同时大肆毁坏台湾传统的民间庙宇,破坏民间信仰。在这样的时代背景下,对传统民风民俗的坚决捍卫、刻意挖掘与表现,也就成为对殖民同化的最坚决的抵抗方式。

笔者发现,尽管处于殖民地的险恶环境中,吕赫若不可能在公开的报章上发表文章,倾诉自己对祖国传统文化的依恋与向往,但透过惟一保存下来的吕赫若自1942至1944年的日记,我们完全可以窥见到他那委婉复杂的心态,那对故国文化的深沉眷恋。1943年2月10日的日记中,吕赫若记载“买了很多书”,而且都是与中国有关的,他紧接着写道:“我认为可以藉由那些书来看台湾生活。”很显然,在吕赫若看来,中国与台湾在文化传统上是完全一体的,所以才能藉由那些关于中国的书籍来了解台湾。1943年6月7日,吕赫若在日记中又记载:自己购买了《诗经》、《楚辞》、《支那史研究》等书。他还告诫自己说:“研究中国并非学问而是我的义务,是要知道自己。”^①无论如何吕赫若的这一文化战略眼光都是令人赞赏的。因为他非常清楚,在海峡的那一岸,才有自己真正的文化之根。而只有充分认识了中国,才能对作为中国一部分的台湾有深切的了解。相反,如果对有四万万同胞的祖国大陆及几千年衍变至今的中国传统文化缺乏起码的了解,仅仅把文化视野局限于台湾岛本部,说得刻薄一点,可能要犯下“一叶障目、不见森林”的错误。而从这里可以看出,吕赫若对自己的中国人身份,是有着清醒的情感认同与理性自觉的。

笔者还发现,在吕赫若提到的那些研究中国与中国文化的著作中,还包括一些异国人撰写的、站在西方现代文明的立场上审视中国古老文明的著作。这些著作可能带有一定的民族偏见,但吕赫若对这类著作同样很感兴趣。例如他对美国传教士卡尔库罗的《中国人气质》一书大加赞赏,佩服其对中国国民性“细致入微”的观察。他还

^① 《吕赫若日记》未刊本,1943年6月7日。

阅读了日本作家高田直治的《支那思想之研究》。^① 这体现了作为一名现代中国知识分子,对中国传统文化的批判性眼光。而这样一种文化反思视角,与鲁迅等五四文化先驱又是何其相似!长期处在殖民高压下、接受的又是日本殖民政府奴化教育的吕赫若,能有这样的文化眼光,实属难能可贵。当然,这也表露了吕赫若对日本殖民当局推行的奴化教育和皇民化政策的高度警觉与深切忧虑。至于他自己近乎“贪婪”地购置并阅读中国传统文化书籍,又何尝不是对日本殖民主义者的斗争行为?这是一种隐忍不发但却坚定无比的抗拒,相比于单纯的武力斗争,它要隐蔽许多,却具有“外柔内刚”的长久性力量。

吕赫若在殖民高压下对乡土田园的回归,与中国传统文人士大夫们的隐逸传统也是有着密切联系的。自从孔夫子说过“邦有道则仕,邦无道则隐”的千古名言以来,中国历代文人们一直没有忘记他老人家的这一教导。一旦在仕途失意、社会黑暗的时候,他们总是习惯于隐居乡间,过着一种悠闲宁静、修身养性的读书生活。最著名的例子莫过于晋代陶渊明“不为五斗米折腰”的故事,他所表现出的清高与气节,更是中国文人们传诵千古的佳话。陶渊明痛恨豪门贵族的勾心斗角、争权夺利,一直坚持不与统治者合作的立场。后来虽然为生活所迫而不得不做了个彭泽县令的小官,但却厌恶阿谀奉承的那一套,据说上任不到三个月,作为上司的督察要来此地视察,按照当时的官场规矩,陶渊时应该穿戴整齐地前往迎接,而他不仅不这样做,还说:“吾不能为五斗米折腰向乡里小人。”中国最伟大的浪漫主义诗人李白则吟唱着“安能摧眉折腰事权贵,使我不得开心颜”的诗句,宁肯寄情于山水之间,也不愿再次涉足肮脏复杂的“荣华富贵”。这些古代文人们的一身正气与骨气,无疑也是吕赫若仰慕的对象与重要的精神资源。

^① 《吕赫若日记》未刊本,1943年6月5日。

乡土田园不仅是吕赫若朝思暮想的故乡,而且是他心灵寄托的精神家园,是他安稳其灵魂的最后一片栖息地;既像是久别了的儿时情人,又像是记忆中母亲温暖的怀抱。也许《山川草木》中的宝莲所说的一段话,更能体现作者的人生理想与审美境界:“并不是因为景色好我就称赞这里,而是觉得这是一种生活的方式。”她指着四周的山川草木深有感慨地说:“这棵莲雾已经二十年了,二十年间,这棵树在这儿动也没动过。而且它的叶子年年新鲜翠绿。我认为这种生存的方式是很美的,这点在我们的生活中有吗?我们在艺术、学问中打转,是否遗忘了什么?那座山也是!数十年,数百年来,它都是那么奕奕地存在着。和这些比起来,我觉得我们都像患了梦游症的人。”像一棵树一样扎根在一方土地上,作者通过主人公之口所向往的,是一种单纯、自然而朴素的生活方式,一种达观、自信而知天顺命的人生态度。

对于故乡的一山一水、一草一木,吕赫若都表现出了无比的热爱与依恋,而故乡的一山一水一草一木,又怎能容得下异族铁骑的践踏?吕赫若在这里不也同样隐含着对像“患了梦游症一样”四处扩张侵占他人土地的日本侵略者们的抨击吗?同样我们也可以看到对乡土田园与对祖国文化传统的依恋,是完全融为一体的。所谓“本土文化”,其实就是千百年来代代相传的汉文化传统。在日据时期,正是这种本土化的汉文化资源对于抵抗异族的殖民同化起了至关重要的作用。

当然,有这种思想认识和情感认同的决不止吕赫若一人,而是日据时期台湾知识分子的共识。例如台湾著名作家吴浊流曾这样谈到日据时期的祖国爱:

……台湾人具有这样炽烈的乡土爱,同时对祖国的爱也是一样的。思慕祖国,怀念着祖国的爱国心情,任何人都。……台湾即使一时被日本所占有,总有一天会收复回

来。汉民族一定会复兴起来建设自己的国家。老人们即使在梦中也坚信总有一天汉军会来解救台湾的。台湾人的心底,存在着‘汉’这个美丽而又伟大的祖国。”^①

我们可以看到在作者心目中,爱台湾与爱祖国是完全一致的。这和当今一些狂热鼓吹“台独”论者人为地将“爱台湾”与“爱中国”对立起来、甚至将岛内主张与大陆统一的台湾同胞斥责为“卖台”一类的喧嚣,是何其不同!

三、以普通人情人性消解政治“皇民化”

在吕赫若心目中,始终把日本殖民当局与那些在台湾的普通日本百姓作了严格的区别。日本殖民统治瓦解前后,不少人不无偏激地把对殖民当局和法西斯统治者的愤恨,迁怒于在台湾的日本百姓身上。这种过激的情绪化做法,从长远来看,对两国人民的心灵都是一种伤害。这种做法在当时就引起了一些有识之士的反感与反对,吴浊流在创作于1949年5月的小说《菠茨坦科长》中,曾通过女主人公玉兰的眼睛这样描写日本战败后不少日本百姓生活的困顿景象:“日本的战败马上影响到天真无邪的小孩,很多小学生可怜地在马路上卖香烟。……那叫卖的声音刺人心腑,流露出生活的困苦,听着使人悲伤。……忽而看见每一个日人脸色都是凄凉的。不但如此,只短短几个月间就完全落魄憔悴的面容,令人一惊。白嫩的女孩子,年轻的太太,女性知识分子,主妇等在马路边铺下席子在卖家财什器,文雅的茶橱、长火盆、南部铁罐子等不用说,弘法的字,大观的画都一一落入利欲病者的手里去。……停战以来尚未经过多少时间,可是

^① 吴浊流:《无花果:台湾七十年的回想》,(台北)前卫出版社1988年版,第39页。

不论哪一个日人都象老了十年似地使她感到不可思议。”作者还通过玉兰的口吻感慨道：“他们那种心境是不难想象的，能不禁一掬同情之泪？啊！战祸这样波及无辜之辈，不论是非战论者或是反战论者，都一同罹难，遭池鱼之祸。”^①的确是这样，日本广大人民与中国人民一样也是法西斯统治与侵略战争的受害者，他们在战争中的不幸命运同样值得我们同情。而两国人民息息相通的心灵共同铸成了反抗法西斯统治与殖民侵略的钢铁长城，加快了殖民统治者们必然灭亡的历史进程。

吕赫若对日本人民及大和民族的理性认识，通过这样一件小事可以典型地反映出来：1945年8月，日本战败的消息公开以后，台湾人民一片欢呼，长期感受到被殖民奴役的屈辱并身受战争之苦的吕赫若更是兴奋异常，但即使在那样情绪高涨的特殊时刻，吕赫若仍然保持住了清醒的头脑。据与张文环、吕赫若等交往甚密的日本友人池田敏雄记载，他在1945年10月11日遇见过吕赫若，两人在台北的一家咖啡馆里曾作过深入的交谈，吕赫若向他反复申明的一个意思就是：“我虽然讨厌日本政府但并不讨厌日本人。”^②而且，吕赫若对日本普通百姓的正面表现，以及对两国人民之间朴素友情的真诚祝愿，是有着深切的现实基础的。据吕芳雄回忆，吕赫若的妻子林雪绒有一位三哥，年轻时候曾经到日本学习，他学成返回家乡时，与一位名叫五十岚的日本人同行赴台。这名日本人曾在林家住了很长时间，双方相处得非常融洽，但不幸的是，五十岚后来不幸病逝于台湾。在其生病期间，还多亏了林家大小的悉心照料；他去世后，又是林家人帮助处理了他的后事，遗体火化后才由其家人来台领回。^③ 吕赫

① 吴浊流：《菠茨坦科长》，收于《台湾乡土作家选集》，中国友谊出版公司1984年版，第97—98页。

② 转引自蓝博洲：《吕赫若的党人生涯》，陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》，（台北）联合文学出版社有限公司1997年版，第99页。

③ 《吕芳雄回忆录》未刊本，第27页。

若很可能从这个真实的故事中获得了一些启发,创作了《玉兰花》这篇小说,尽管他把故事本身的悲剧性结局改造成了喜剧,但中国普通家庭对来自远方的日本客人的悉心照料与真情祝福,却是一以贯之的。吕赫若的儿子吕芳雄还回忆到,吕赫若一家在东京居住时,尽管生活比较艰难困苦,但吕家与左邻右舍的关系相处得还算融洽。周围的邻居并未因吕赫若一家是台湾人而明显地歧视、排斥他们。住在隔壁的邻家小女孩,还每天与吕赫若的大女儿一起上下学,成为要好的伙伴。^①正因为有这样的现实基础与真切的人生体验,吕赫若才在作品中更多地表现了普通日本百姓的善良朴实、平易近人的特点,没有把所有的日本人都塑造成青面獠牙的鬼怪。

如果撇开具体的社会时代背景不谈,单就《玉兰花》这篇小说所体现出来的人性的单纯与美好来说,实在让人感动不已。作者故意避开当时日本殖民统治下“皇民化”的时代背景,而刻意表现深藏在民间的淳朴友情与真挚关爱。这些普通的底层百姓或许并不了解两个民族之间的血腥与仇恨(或许只是偶有耳闻),甚至没有完全理解“民族”、“国家”一类词语的真正含义。他们只是凭着自己善良朴实的天性,欢迎、接待着远渡重洋来到自己家乡的日本友人。——远道而来的朋友总能给我们带来意想不到的快乐,正像中国古代的圣人孔子所说:“有朋自远方来,不亦乐乎?”当日本友人铃木善兵卫不幸身患重病的时候,他们又以最真实朴素的方式(如按照民间流传下来的“招魂”仪式),祝愿重病缠身的日本友人早日康复。——在这里,两个民族与国家之间的恩怨纷争,似乎并没有影响最普通最底层的百姓之间的真情交往;国家的不同、民族的差异(甚至是殖民母国与殖民地之间)、语言和风俗习惯的不通,也不能阻止他们之间结成深厚的友谊。可见美好人性的力量是多么强大。

其实全世界不同的民族和部落,全世界生活在地球不同角落里

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本,第19页。

的人们,尽管各自的语言和环境迥异,彼此的生活方式、风俗习惯、价值观念等等都不一样,但我们的心灵却是相通的,因为世界上的绝大多数人都有着对爱、美、自由的向往与追求,都有着对善良、正义等正面伦理价值的肯定,都有对暴力、残忍、邪恶、虚伪等负面伦理倾向的否定和厌恶,我们大都热爱和平、热爱自己的祖国、热爱自己脚下那片美丽的土地,我们也都热爱自己的父母和亲人,一旦离开故土和亲人,我们都会产生一种深切的思念和牵挂,对于大自然和生活中稍纵即逝的美好事物,我们大都赞叹不已而又不胜惋惜。这些基本信念的相通和基本感情的相似,是我们彼此沟通、交流和相互理解的基础。而不同民族之间的仇恨与战争,更多的时候只是别有用心上层统治者们为了满足自己贪婪的私欲,或者利用长期形成的误解、隔膜与偏见,而诱使或强迫他们统治下的普通群众为其效力才导致的。

作者以一位天真、童稚的儿童视角徐徐道来,也足以显示出作家在那个特殊年代的良苦用心。关于这一点,不少论者早已注意到并作了较为中肯的论述:

该作刻意以幼童观点写成,以其朦胧之认知,铺叙故事,可说有意部署童稚的迷濛视界,此不仅刻意局限了幼童的认知程度,也有意超越于种族、文化之上。易言之,吕氏以一个尚未形成文化、种族阶级观念的稚童观点,以及彼此间的言语不通仍和乐相处之情形,摒弃文化之差异,超越社会制度之囿限,而探讨人性之本质。^①

笔者甚至认为,在这里,作者实际上借对人性之纯真美好的赞颂,含蓄地表达了对殖民者奴役台湾人民的不满与抗议。因为透过

^① 许俊雅:《日据时期台湾小说研究》,(台北)文史哲出版社1995年2月版,第478—479页。

“我”的一双充满童稚、不谙世事的眼睛所看到的，几乎全是美好、善良与单纯，他哪里想得到人世间的复杂与凶险，哪里感受过人生的苦难、罪恶与仇恨！事实上，决不是所有到台湾来的日本人都像他叔父领来的朋友铃木善兵卫那样和蔼可亲，目的单纯。更多的时候，这些日本人来到台湾这片美丽、富饶而陌生的土地，决不仅仅是探亲访友、观光旅游、充当“食客”，而是怀着贪婪和罪恶的欲望而来，是为了霸占台湾、奴役台湾人民而来。小小的“我”怎能参透其中的玄机呢？

相对而言，同样是与“皇民化”有瓜葛的短篇小说《邻居》所体现出来的一对日本普通夫妇的舔犊之情，应该说更为真切自然。作为日本人的田中夫妇因为膝下无子，于是试图收养一个台湾小孩阿民，来承继自己家庭的香火。因为阿民刚到一个陌生的家庭环境，自然哭个不休，这可忙坏了田中夫妇。作者在冷静地写出他们对养子的爱不无自私成分的同时，又尽情渲染了这种感情的深切真挚。小说描写道，因为阿民的到来，已经人到中年的田中夫妇似乎焕发了生命的第二个春天。田中氏每天很早就回家，迫不及待与小孩团聚；而一回到家，他就立刻把礼物举到眼睛的高度逗着宝宝玩耍。还经常“以刮过杂乱的胡子摩擦阿民的脸颊”。然后来不及换衣服，就抱着阿民进入“我”的房间，仿佛把自己最珍贵的宝贝炫耀一番似的。而田中夫人“那张难得化妆、显得年轻的脸”，也“因漾着笑意而扩散开来”。孩子稍一哭闹，她就急得在厨房与榻榻米之间来回奔跑，想方设法安慰阿民。他们这种疼爱之心，连作为旁观者的“我”也深深地受到感染：“目睹田中夫人摩擦小孩脸颊的爱抚动作，有种接触到美丽东西的感激心，无法再言语。”

这的确是令人感动的，尽管日中两个民族在当时正处于殖民与被殖民的关系，但两个民族中的普通成员却有着共同的人性人情；尽管日本籍的田中夫妇与台湾籍的李培元夫妇存在着巨大的文化鸿沟与等级差别，但他们都爱着同一个孩子——阿民。作者在这里所宣

扬的,恰恰是一种不同阶级、不同地区、不同民族的人类共性,一种植根于人性深处的人伦之爱。爱自己的孩子,这是任何民族和部落共同的人性基础。笔者甚至以为,也许正是从爱自己的儿女出发,人类才建构起了辉煌灿烂的文化体系。可以设想一下,在我们的祖先——原始初民那里,最初正是从自己的亲生骨肉那里,朦胧地感觉到了另一个自我的存在,在子女身上看到了自我生命的延续。这实际上意味着“自我”概念的扩大。——正是从这里出发,人类逐步意识到了“自我”的概念不仅仅包括自己的身体,还应指与自己密切相关的子女、家庭以及“群体”等等。而为了另一个自我——子女所体现的“新我”的生存与发展,自己是可以作出牺牲甚至甘愿付出宝贵的生命的。也就是说,为了子女所体现的“新我”,“旧我”完全可以牺牲掉。人类文化中最初的“利他之爱”、“无私之爱”、“献身之爱”,也许正是从这个基点出发才逐步发展起来的吧?由此,人类又进一步从“自我”意识的放大中逐步产生了“群体”的观念,然后逐步形成了“家庭”、“集体”、“社会”、“国家”、“民族”等概念,并具有了完整的“类”的意识。而且进一步在理性上接受了这样一种观念:为了国家、民族乃至整个人类所体现的“大我”,在特殊时刻可以牺牲掉“小我”的生命。同样,孩子从父母那里接受了最初的爱,然后把这爱再传递给下一代和其他人,人类社会正是依靠这爱的传递,才得以顽强地承继与发展下去。由此看来,扎根于我们心灵深处的“人伦之爱”乃是全世界不同民族与文化之间相互交流的最深厚的基础。中国古代的哲人所强调的“老吾老以及人之老,幼吾幼以及人之幼”,其实正包含了这一层意思。

吕赫若自述说:“《邻居》意图写出内地人^①、台湾人所应有的态度。”^②这的确是很耐人寻味的一句话。从这话里可以看出吕赫若试

① 即日本人。——引者

② 《吕赫若日记》未刊本,1942年10月1日。

图以爱消解仇恨的努力。哪怕是殖民者与被殖民者之间,哪怕是压迫民族与被压迫民族之间,她们各自的普通成员仍然是可以相互关爱相互同情的。而这恰恰是推翻殖民统治的最顽强的力量所在。另一方面,既然人类的伦理文化是由最朴素的亲子之爱、最单纯而深厚的亲情发展起来的,那么,这种人伦之爱实际上也就构成了人类伦理文化的核心与基础。因此不管什么样的道德观念,无论打着多么冠冕堂皇与神圣的旗帜,都不能脱离一个底线:不能违背起码的人伦之情,否则就会走向“非人性”的反面。

《邻居》这篇小说创作于1942年,正是“皇民化”运动最酷烈的历史时期,因此它不可避免地被打上了特定时期的历史烙印。应该说这篇小說的故事情节并不复杂:作为日本人的田中夫妇在交通不便、嘈杂而纷乱的城市郊区租了套公寓,并与身为邻居的叙述者“我”——一名普通台湾青年结下了友谊。作为旁观者,“我”观察到膝下无子的田中夫妇收养了一个名叫阿民的中国男孩,并对这个中国男孩百般疼爱的过程,由衷感叹这对日本夫妇的平易近人和深厚真挚的爱心。无须讳言,如果联系一下当时的时代背景,单从这篇小說的故事情节来看,其回应殖民当局倡导的“中日亲善”色彩应该还是比较明显的。但当我们仔细阅读小说文本的时候,却又很容易读出另一番意味。这意味,又决不是单单一个“皇民化”所能概括得了的。

小说中的田中夫人因为不能生育,于是希望抱养一个台湾小孩来承继自己家庭的香火。这个愿望应该说是非常自然的,而且作品也刻意暗示阿民所在的家庭——李先生一家的生活一直不太富裕,而阿民已是这个家庭的第五个孩子,所以田中夫妇能够收养阿民实在是一种善举:“由于阿民是五男,田中夫人基于此理由,打算把他要过来,阿民的母亲李夫人也因有此打算而促成。”但从文本所展示的阿民母亲李夫人哀伤欲绝的神态来看,再充分考虑到他们之间事实上的不平等关系,那么李家在“转让”阿民这件事上有多少自愿的成分,则是大可怀疑的。况且“我”从阿民的哥哥——自己的学生李健

山的口中也得知：“并没有把阿民送给田中夫妇，而是田中夫人说是想要，硬把他带回家。”——田中夫妇虽然对待阿民疼爱有加，但他们那种夺人所爱的行为，无疑具有一种专横自私的倾向。而且，他们从决定抱养阿民的那一天起，就试图彻底切断阿民与自己亲生父母的血肉联系。他们把阿民的名字由原来的“健民”改为带有日本文化色彩的“民雄”，打算让他“入籍”。而且不断地给三岁的阿民“洗脑”，想方设法抹去他大脑中关于父母的印象，试图把他变成一个彻头彻尾的“日本人”。田中夫妇的这些做法背后，一方面表现了企图“独占”阿民的狭隘自私心理，另一方面也体现了他们在骨子里对中华文化的极端蔑视心态。他们就是要使得台湾出生的阿民彻底根除“台湾性”与“中华性”，成为日本家庭与日本文化的“顺民”。

笔者发现，即使是“我”所倾心赞扬的田中夫人，她那试图独占阿民的专横自私心理，以及在阿民生母李夫人面前的傲慢冷酷、不近人情，也是跃然于纸上的。即使是迫不得已，允许李夫人偶尔看望一下阿民时，他们也要在阿民面前隐瞒真相，让他称呼自己的生母为“保母”：

“你看！你看！健民！我是阿母噢。”

李夫人伸出两手。阿民却不看她一眼。田中夫人愉快地发出胜利的欢呼。

“对不对啊！阿民！这个人不是阿母，是保母吧。”

“哎呀！我受不了太太你了。”

李夫人发出悲鸣，与田中夫人互相抱住肩膀，田中夫人呵呵大笑抱着阿民，逃避李夫人的追击。

面对自己的儿子却“相见不相识”，只能以“保母”的身份偶尔前来看望一下，这对作为阿民亲生母亲的李夫人来说，该是何等残酷的心灵折磨！李夫人悲痛欲绝、泣不成声；田中夫人却哈哈大笑地“发

出胜利的欢呼”，真可谓是“几家欢乐几家愁”，在这“愁”与“乐”的背后，是根深蒂固的民族不平等乃至无形中的压迫。而当李夫人得知阿民得了重病而焦急万分，想着把儿子抱回自己家里，悉心照顾一段时间时，竟被田中一口回绝：“你说的是什么话？阿民是我的孩子。我会替他治病。现在决不可能让他回家。”虽然小说的结尾处，阿民的父亲李先生表示，还没有最终决定是否把阿民送给田中夫妇，但看当时的架势，整个事情的发展方向，恐怕是李先生一家所无法左右的。

耐人寻味的还有叙述者的一番议论，他看到这样“以一个小孩为中心，散发出母爱温暖的火花”，竟然在内心里“暗自觉得舒畅”。其实爱子之心，谁人没有？何必值得“我”那样大惊小怪？但是，“我”的大惊小怪又恰恰反映出这样一个心理事实：“我”对“内地人”的期望值简直太低了。他们稍稍表现出人性化的一面，就让“我”啧啧称奇、赞不绝口：原来“内地人”也是和“我们”一样的人！——这也难怪，以“我”这样的台湾平民身份，所遇见的“内地人”大多是一些横行霸道、耀武扬威、动辄欺压、打骂台湾百姓的警察“大人”，在“我”这样的平民眼中，他们何曾有一点人性！

让我们再看一段“我”与田中夫人初次碰面时的文字：

“我是两天前搬来的田中。请多多指教。”

慎重地行礼。听她的语调及言行举止不像是本岛人，颇觉得意外。

“咦？田中？那不是内地人……”

“是的。请多多指教。”

女人几乎想问怎么一回事，看了我一眼，再度行礼，然后就退回房里。大概是觉得听到是内地人就呆若木鸡的我很奇怪吧。等我回过神来，不由得面红耳赤。……而且非常意外他们会与本岛人住在同一个屋檐下。

这段文字所包含的社会文化信息无疑是丰富而复杂的。作者用了相当的篇幅渲染了作为台湾人的“我”，在自己租住的房间里碰见日本人时的惊讶的心理活动，甚至用了“呆若木鸡”、“面红耳赤”等词语。“呆若木鸡”说明了惊讶的程度，而“面红耳赤”则暗示了叙述者“我”在田中夫人面前的畏惧心理。那么，“我”为什么会感到如此讶异呢？因为他所居住的这一地区处于城市的郊区，而且靠近了贫民区。小说一开始，作者就刻意渲染了这一地区居民的贫民化倾向：“大部分的居民不外乎是人力车夫、饮食店的商人、粗制的点心铺、工人、农夫等。”而且这里的整个环境也可以用“脏、乱、差”来概括，除了栉比鳞次的破旧矮小、光线很差的房子之外，道路两旁的污水面上则“经常漂浮着各种垃圾，沼气闪闪发光，恶臭扑鼻”。很显然，在这样恶劣的生存环境中，除了行使专政权力的日本警察“大人”和奉命对台湾民众实施“皇民化”教育的教员以外，能看到一两个日本平民确属不易，这也难怪当“我”得知自己的邻居是日本人时，马上就“大惊失色”了。——也许作者做这样渲染的目的是要表现田中夫妇的平民性，以及在“内地人”中的与众不同。但我们从中却很容易联想到“内地人”与“本岛人”泾渭分明乃至壁垒森严的等级差别。作者明白无误地暗示我们：像田中夫妇那样与台湾人“住在同一屋檐下”的日本人真是太微乎其微了，而像“我”这样的台湾人生活在如此恶劣的环境里，才是理所当然最正常不过的。至于“我”在田中夫妇面前的“面红耳赤”，不正活画出了作为一名普通台湾人的他，早已习惯于“内地人”耀武扬威和盛气凌人的姿态，一旦接受他们的礼貌反而不能适应的困窘、尴尬乃至不知所措的神态吗？

小说还描写道，甚至在很长一段时间里，“我凝视着电灯，充满与可怕的人为邻之恐怖感”。这句话实在是意味深长，尽管田中夫妇如此富有礼貌、平易近人，但对“我”来说仍然属于“可怕的人”；他们无论多么和蔼可亲都无法消除彼此之间的巨大鸿沟，自然也不能消除

“我”对他们的恐惧感了。

随着小说情节的逐步展开,作为“内地人”的田中夫妇与包括“我”在内的“本岛人”之间事实上的不平等,也就表现得越来越明显:某一天晚上,“我”忽然发现一向膝下无子的田中夫妇家里多了一名三岁左右男孩,显然是抱养的别人家的孩子。而这孩子经常在深更半夜哭个不休,使“我”备受困扰:“由于职业的关系,决不允许我睡懒觉,即使少睡一个小时也难以忍受,因为站在讲台上两腿会发软。”自从被唤作“阿民”的小男孩来到田中家里以后,“我”原来的作息习惯就完全被打破了,每在深更半夜被阿民的哭声吵醒后,就再也无法成眠。“不堪其扰之际,气得七窍生烟,不由得想大声斥责。”但“我”究竟是否敢于“大声斥责”?恐怕就是吃了豹子胆,也没这个胆量,甚至连起码的不满都不能有所表示。连小说文本中这一类的语句也只是“小荷才露尖尖角”,马上就“王顾左右而言他”了。小说紧接着描写道,在耳闻目染了田中夫妇对阿民的深情厚爱之后,“我”的“觉悟”也很快有所提高:“他们夫妇一个劲儿疼爱阿民的坚忍性,令我羞愧万分。老实说,连一开始就憎恶阿民的我,也逐渐觉得他越来越可爱。”——这些话语中,哪些是出自真实自然的内心、哪些更像应时之论,应该是不难区别的。而对于叙述者“我”来说,这样由苦恼万分到“羞愧万分”的心理变化,更像是一种心理平衡术,不过是苦恼之中的自我安慰罢了。

由此我们可以看到,作者依靠写实主义的艺术手法,已经有意无意地颠覆了“皇民化”意识形态的政治话语。把一个看似“中日亲善”的故事,在某种程度上叙述成了揭示中日两个民族事实上的不平等甚至民族压迫的文本。

四、小小的结语:睿智而顽强的抗争之魂

笔者始终坚信,包括小说在内的文学艺术作品,在某一时代某一

社会范围内可能会被统治阶级所利用,在某些时候,艺术家们也可能迫于外力,被迫屈服于政治高压而创作出一些违背自己初衷的艺术作品,甚至使艺术的本真精神发生扭曲与变形,但是,这些作品因为包含了创作主体大量的才智与心血,尤其是这些作品含有的审美因素,它们也就成为一种关于人的心灵与情感的写照。那么,这些艺术作品就已具备超越特定时空的永恒意义。正所谓“屈宋辞赋悬日月,楚王台榭空山丘”,历史上辉煌一时的封建王朝与帝王将相或许早已烟消云散,但那些以此为歌咏对象的诗篇却可以说在一定程度上具有永恒的意味。我们今天仍然能够欣赏战国时代专供王公贵族们演奏的编钟舞曲,仍然能在耗费了劳动人民大量心血而专供统治阶级居住的故宫宫殿里流连忘返,恐怕并不是为了一种政治上的“忆苦思甜”,而主要就是出于一种发自内心的审美需要;同时,我们自己也在对这些伟大艺术品的审美过程中,让心灵感受到震撼乃至净化。因为正是在那些伟大的艺术品身上,体现出了人的精神、人的力量。

同样的道理,对那些包括吕赫若在内的与皇民化有瓜葛的台湾现代作家的作品,我们在今天当然也不能(事实上也没有权力)完全给予否定性的评价。日本对台湾的殖民统治早已结束,但那些与殖民统治有关联的、甚至与“皇民化”有瓜葛的艺术作品,即使在今天看来仍然有其可读性,原因大概就在这里吧。而且作为一名小说家,如果他能够真正忠实于自己的艺术良知,把客观写实的精神贯穿到作品的创作之中,那么他总能或多或少地突破自己的意识形态限制,忠实地记录下特定时代的人民最本真的生活状态与精神状态,从而使后人从那些表面上“响应”某一主流意识形态的作品之中,也能窥见到那个时代最深处的真实一面。这些作品本身也就具有了某种永恒的精神意义和社会意义。从这一角度来看,吕赫若的这几篇“皇民化”作品并没有随着日本侵略当局的垮台而彻底“退出历史的舞台”,相反,在日本殖民统治过去半个多世纪之后,仍然散发着艺术的芬芳。应当说这得益于作家在殖民高压下坚守的良知底线,和他所采

取的机智勇敢的回应策略,以及他自身所具有的珍贵的艺术天赋和客观冷峻的写实主义精神。毫无疑问,吕赫若属于那种“阳表忠顺、而阴怀不逞”的一类人,他在艰难的殖民高压处境和战争狂热的“皇民化”社会运动中,刻意与殖民当局拉开距离,表现出了卓越的智慧和非凡的勇气。正像有的论者所指出的那样,通过《清秋》等作品,“我们可以看出在恶劣的政治环境里,他把嘶声呐喊的内涵藏在心中燃烧,回避对战争体制的批判,更规避了对疯狂战争扭曲了人性的责难,对尖锐的种族问题的矛盾也暂时不谈,但是他更不歌颂皇民化运动!”^①

此外,自然也得力于作家对文学艺术模糊性、多义性的巧妙利用。众所周知,文学艺术作品的内涵往往具有丰富性与模糊性的特征,尤其是优秀的文学作品更是如此。文学理论中“形象大于思想”的常识性观点,就是这一特征最好的注脚之一。西方人早就有“一千个人眼中有一千个哈姆莱特”的说法,中国学者对古代最优秀的长篇小说《红楼梦》,也有着众说纷纭的解读。从另一方面来说,一部(篇)文学作品能够被不同阶层、不同时代的读者所接受,并能加以不同方式的读解与感悟,这足以说明它内蕴的丰富与艺术水准的高超。具有深厚的文学修养、并精通音乐艺术的吕赫若,对文学的这一特质显然非常了解并有着自己独特深邃的感悟。他通过自己的创作对此作了巧妙的实践与尝试。为了达到超越“皇民化”意识形态的目的,作者常常选取一些非常人性化的题材加以表现:《邻居》中刻意表现的父母对于孩子的舐犊之情;《石榴》、《清秋》、《山川草木》等作品中对家庭责任的表现;《风头水尾》展示的人在大自然面前的勇气和信心;《玉兰花》中对于朴素自然的友谊的倾情讴歌等等。作者对这些超越了某一特定时代特定地区乃至超越了民族差异的亲情、友情与爱情的刻意渲染,无疑显示了作家独特的艺术匠心以及在皇民化高压下

^① 林至洁:《期待复活——再现吕赫若的文学生命》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第20—21页。

的良苦用心。

海峡两岸的一些研究者不约而同地把《牛车》看作吕赫若的代表作,以至于提到吕赫若,马上就要想到他的《牛车》。不过笔者更喜欢他后期的《石榴》和《玉兰花》等作品。无论是描写的细腻真切,还是情感的委婉含蓄、隐忍坚强,似乎都要比《牛车》略胜一筹。——当然只是笔者个人的审美偏向而已,不过这些作品也很容易使笔者联想起古人所说的一句话:“国家不幸诗家幸”。

第二节

自我批判与男性软弱者形象的塑造

吕赫若虽然从小接受的是日式教育,他的小说作品绝大多数又以日文写成,所受日本文学及日本文化的影响不可谓不深,但他毕竟是中国文化孕育出的中国式的现代文人。我们可以看到,除了吕赫若有意识地彰显的具有浓郁汉文化传统的价值观念、民风民俗以外,他通过作品无意中显示出来的深层次的文化心理意识,也与日本文化传统有着天然的异质性;而这种异质性,恰恰体现了中、日两个民族在那些最本质的文化心理观念方面不可调和的矛盾与冲突。

吕赫若笔下的一系列男性软弱者形象塑造,固然与中国传统文化的柔性特征密切相关,但又何尝不是吕赫若自我反思与批判的曲折表现?这样一种自我批判与自我反思的意识,因为殖民高压的特殊处境而显得格外沉重。

一、“貌合神离”：吕赫若小说与中日文化观念的本质区别

英国历史学家汤因比曾把 16 世纪的欧亚大陆划分为西欧文明、东罗马文明、阿拉伯文明、印度文明、中国文明和以日本为代表的远东文明六个文化圈。这种划分不一定准确，而且日本文明能否与其他五个文明圈相提并论，恐怕还会有争议。但笔者认为，汤因比对日本文明独特性的充分重视，是不能不给我们以启示的。大和民族虽然向来以善于吸收异国文化、并借助于异国文化迅速发展自己而著称，但她在长期的历史过程中形成的独特的文化心理传统，尤其是由岛国相对封闭和狭小的地理环境所导致的、在几千年日积月累中形成的恒常而稳定的文化心理意识，不可能因为大量吸收外来文化而发生根本改变。一方面，在普通日本人的民间生活当中，应该说始终有一个类似“独立王国”般的领域，是包括中国的儒教与西方现代文明观念等外来文化所无法进入的。而恰恰是这个“独立王国”，才构成了日本文化传统中处于核心地位的实质性内容，正是这些实质性内容，造就了大和民族独具特色的民族特性；另一方面，一个民族在接收和引进（不管是主动还是被迫）异国文化的过程中，这些异国文化在逐步被本民族成员所接受的过程中也会发生一些本质性的变异，从而与原汁原味的异国文化有了很大不同。实际上，两个民族的文化特质不会因为相互的交流与融合而实现彻底同化，除非一个民族把另一个民族彻底消灭。

从这个意义上讲，受汉文化孕育而形成的台湾人的文化心理与大和民族的文化传统，是有着天然的深层次的异质性的。这些深层次的差异与冲突，恰恰是中、日两个民族在那些最为本质的文化心理观念上的根本性冲突。日本殖民主义者一厢情愿地幻想依靠自己的强权统治，就能摧毁台湾民众代代相传的汉民族文化心理意识的“独立王国”，把台湾人“改造”成殖民统治的忠实顺民，以自己的民族文

化完全“同化”台湾普通民众的心灵,历史已经证明他们是枉费心机。因此,在吕赫若等现代台湾作家身上体现出来的文化心理冲突,恰恰是中、日两个民族深层次的文化心理差异与冲突的具体反映。尽管吕赫若生长在殖民时代,他在学校里接受的主要是日语教育,在殖民高压下甚至被迫用日语写作,但他作品体现出来的汉民族文化特质,恰恰印证了他与日本文化之间“貌合神离”的必然关系。有学者在比较中日现代文学时指出:“在考察中日现代文学关系的时候,我们看到,在外国文学中,日本现代文学与中国现代文学关系最为直接和密切。日本现代文学和中国现代文学的关系处在一个饶有趣味的矛盾统一体当中。一方面,它对中国现代文学的影响是引人注目、触目显眼的,另一方面这种影响又多是外在的、暂时的和局部的,而不是深刻的和本质的。”^①这虽然是针对整个中日现代文学而言的,但借用来论述作为个案之一的吕赫若的作品,又是何其准确贴切!

笔者在前几章里已较为详细地列举并分析了吕赫若小说中的汉民族文化特质,在这里主要运用文化社会学的某些观点,参考学界同仁的研究成果,从几个最明显的角度,来粗浅地谈一下吕赫若作品中体现出来的中日两个民族在文化心理上的根本性差异。

首先,中日两国虽然都把家与家庭看得极重,但“家”的具体观念却有着很大差别。“日本人家庭观念的基本出发点是:家庭是一个经营单位。在这种观念下,血缘的纽带关系可以趋向淡薄,家庭里的外来人如妻子、儿媳、就赘女婿,比亲兄弟、亲姐妹,亲女儿可能更重要。以经营为目的的家庭,在削弱血缘关系的同时,能够吸收非血缘关系的成员,可以让外来人作后嗣或继承人,甚至可以吸收仆役、管家为家庭成员。”^②这样的文化心理观念与中国人对血缘关系的普遍看重完全不同。中国人“家族”及“宗族”等群体组织的形成,其实都是基

^① 王向远:《中日现代文学比较论》,湖南教育出版社1998年版,第14页。

^② 魏常海:《日本文化概论》,世界知识出版社1996年第1版,第202页。

于对血缘承传关系的充分认可与重视的基础之上的。而整个“国家”也在某种程度上被认为是一个放大的“家”；但是“家”对于日本人来说，更像是一个应该归属和服从的小集团，如果说他从小在这个小集团里接受的是服从、忠诚等品质的熏陶与教养，这为他步入社会后融入另一个集团（如公司、单位等），服从与忠诚于另一个“家长”（公司或单位里的领导等）奠定了基础的话，那么在一个传统中国人看来，那天然的由生理造就的血缘关系，就如同传统民居的院墙一样分开了亲与疏、远与近的关系。“院墙”以外的人要想进入院墙，那是很费周折的。——了解这一点，你才能充分地理解吕赫若小说中那些不被人注意的文化心理内涵。例如为什么《合家平安》中的范庆星对待自己的养子有福，竟然表现得如此冷漠。在某种程度上可以说甚至还不如见到自己妹妹家的孩子表现得亲切？《逃跑的男人》中的庆云为什么会继母及两个“拖油瓶”如此戒备与仇视，以至于发展到水火不容的地步？而《山川草木》中的宝莲，在父亲因心脏病发作猝然去世后，宁愿放弃自己的学业与前途，回家率领自己的弟妹，投奔到乡下与自己有直接血缘关系的舅舅身边，也决不愿意把未成年的弟妹交给与他们没有血缘关系的继母抚养。在这里，除了担心弟妹会受到继母的虐待外，还有一种内外之别的情感和观念在起着作用。而继母之所以往往要对前夫所生的孩子冷漠乃至虐待，也同样与这样的情感、观念不无关系。不无巧合的是，吕赫若本人在鹿窟基地案中不幸遇难以后，也多亏了他的妻弟，也即孩子们的舅舅对他们一家无怨无悔的照料。现实生活与小说虚构竟会如此相似，不能不令人生出许多感慨。

其次，中日两个民族对性的态度和观念也有着根本差异。只要对中日两国的文化传统稍加了解就会发现，与中国人视性为禁忌，在性的问题上表现得非常含蓄不同，日本人对性的看法，要比中国开放、直率得多。这是两个民族深层次的文化心理差别之一。日本的创世神话虽然也有兄妹结婚的内容，但在描述的具体内容方面，它着

重于对人类祖先尽情享受性快乐的情节的描述,而对兄妹俩在愉悦之中无意间创造出人类一事,并没有太多张扬。而且,这种对性需求的自然属性和独立存在的原始认识,已经深深地扎根于日本文化的深层结构中。在此基础上,男女裸体一般被认为是与性分离的存在。日本民族对裸体的态度,要比中国人更为宽松、自然。悠久的男女同浴传统习惯,作为“国技”的相扑运动员近乎赤裸裸的竞技体态,都没有引起日本人文化心理上的不雅之感。日本人这种两性关系的开放性,对于初到日本的异国人来说,往往是令人感到惊异和不适应的。据说公元1596年,朝鲜访日通信使黄慎等人,在访问日本后根据自己的实地考察而撰写了《日本往还日记》一书,其中在谈到当时日人的习俗时曾说:“俗尚淋浴,隆冬不废,常在市街设为浴室,以收其值。男女混处,露体相狎而不相羞愧,与客戏狎,无所不至。……^①近现代史上的不少中国文人初到日本后,也都对此感到了“文化震惊”和心理不适,这在《留东外史》、《沉沦》等许多作品中都有所体现。

从这样的文化观念再来看吕赫若对爱情及男女关系的表现,我们可以发现吕赫若小说中的两性关系,毫无例外地打上了汉民族文化的特色。尽管吕赫若从出生起就生活在日本殖民统治和日本文化的“汪洋大海”中,还在东京生活过不少时光,但在这方面吕赫若似乎一丝一毫都没有被“同化”。尽管婚姻爱情是吕赫若小说的重要主题内容,但他往往通过这一题材表达了对女性和家庭伦理悲剧的深切关注,而对本真意义上的爱情心理,尤其是性爱心理,吕赫若是很少涉及的,他似乎在有意地回避这一话题。相反,在笔者看来,吕赫若擅长描写的既不是刻骨铭心的相知相爱,也不是火热浪漫的一见钟情,更不是性与爱交融的快乐,甚至并不能算是真正意义上的爱情。他更多地写出了男女之间保持一定距离的相互欣赏,写出了近于友

^① 转引自[日]梅忠棹夫、多田道太郎编:《日本文化的构造》,日本讲谈社1973年版,第21页。

谊但又不是普通意义上的友谊的一种友情关系。这种友情因为发生在男女两个性别之间,它就不可避免地带有一些性的吸引与欣赏,因而比一般的同性朋友之间多了一些朦胧、浪漫和诗意;又因为情感双方彼此没有什么奢求而多了一些相互信任和理解;它近似于亲情,却又不像真正的兄妹之情那样浓烈深厚,它奉行的是“君子之交淡如水”,彼此保持着独立的个性与尊严。因此这种情感不同于传统意义上的亲情、爱情与友情,却又包容了这三种情感的某些特点,我们不妨把它称之为“第四种情感”。尽管吕赫若对此着墨并不太多,但他无疑是描写这“第四种情感”的擅长者。无论是《山川草木》中“我”与宝莲之间近于兄妹之间的信任与交往,还是《蓝衣少女》中妙丽对自己的老师万钦的那种同情、关切乃至敬慕,甚至《春的呢喃》中伯烟与珠里短暂交往中形成的微妙轻逸的情感纠葛,都显得那么逼真细腻、惟妙惟肖。笔者甚至以为,正是在对青年男女之间朦胧模糊的感情传达上,显示出吕赫若那独特的敏感与细腻,吕赫若的艺术才华也得到了淋漓尽致地发挥与舒展。而这,恰恰与中国传统文人矜持而稳重的处世风格、含蓄而细腻的情感方式有着直接的承传关系,与日本作家执着于性心理的表现有着天壤之别。

此外,作为文化观念重要组成部分和核心内容之一的文学观,中日两国也同样有着本质的差异。中国文学从古至今一直与政治有着错综复杂的密切关联。不论是政治促进还是限制了文学的发展,政治都始终是文学不可缺少的决定性因素之一,但是,“在日本文学中,个人的遭际、个人的体验、个人心理的刻画、个人的喜怒哀乐虽与社会有关,但作家们并不着意把个人放在社会的大视景中去表现,而是尽可能孤立尽可能纯粹地描写个人,表现个性,以至在小说创作中形成了最典型、最流行的个性化文体——‘私小说’,又在‘私小说’的基础上形成了所谓‘纯文学’,即剔除社会性的文学。在日本文坛看来,文学中加上了社会的政治的东西,就有碍于文学的‘纯粹’,所以,‘纯

文学’的价值观一直是日本现代文学最核心的文学价值观”^①。其实何止是日本现代文学,日本古代作家不也同样奉行一种“纯文学”的价值观吗?这与中国古代、现代作家们对现实人生和社会政治的热烈关切可谓迥异其趣。那么,究竟是什么历史文化原因导致了中日两个民族对待文学的态度会如此不同呢?日本学者铃木修次先生认为:“日本从事文学的阶层,古时是宫廷女官、法师、隐士、市民,这些人都是政治的‘局外人’,他们的‘游戏精神’,使他们‘超政治’;而中国从事文学的是士大夫,即官僚和知识分子,都是政治的‘局内人’,因而不‘超政治’”。^②这样的分析未必全面,也未必准确,不过我们应看到,正是中日两个民族的文学观有着如此差别,所以“在日本文学史上,当政治对文学干预最严重的时候,文学便面临窒息乃至死亡。十五年侵略战争^③时期,是日本政治干预文学最严重的时期,文学也因此遭受了严重的挫折和浩劫。而在中国,政治却是文学的一种外部推动力,正确的、进步的政治影响甚至政治介入,基本上没有妨害而且在一定意义上推动了文学的发展”^④。

笔者以为这里的“政治”一词不应该狭隘地理解为“政党政治”,而应是一种广义的占据时代主潮的社会政治概念。对于处在民族危亡之中的近现代中国作家来说,最大最紧迫的“政治”,就是难以自抑的社会使命感。正是在这种使命感与责任感的驱使下,许多人才选择了以文学启蒙大众,唤醒沉睡的国民去实现民族的自强自立。而对于生活在日本殖民政府高压统治下的台湾现代作家来说,其最大的“政治”则是以顽强深沉的民族意识,抗衡殖民当局的“皇民化”政

^① 王向远:《中日现代文学比较论》,湖南教育出版社1998年版,第13—14页。

^② [日]铃木修次著,吉林大学日本研究所文学研究室译《中国文学与日本文学》,海峡文艺出版社1989年版,第6页。

^③ 按:指包括对华侵略在内的日本在20世纪三四十年代的对外扩张。

^④ 王向远:《中日现代文学比较论》,湖南教育出版社1998年版,第10页。

策,并在忍辱含垢之中积蓄着反抗的力量。吕赫若堪称是这一方面的典范。吕赫若登上文坛的处女作和成名作,就是表现底层百姓破产,充满强烈时势关怀和人道情怀的《牛车》,尽管后来在殖民当局的高压下,他不得不改换题材,写一些刻意回避“时局”的作品,从中国传统文化和乡土田园中汲取力量,但那不过他无奈的选择。他决不是一个躲进自己艺术的象牙塔内、两耳不闻社会政治与民生疾苦的所谓“艺术家”,一旦殖民政治高压的社会环境消失,吕赫若那有着强烈现实关切与政治情怀的“真面目”就显示了出来。说到底,他还是中国文化孕育出来的中国式的现代文人。

二、自我批判与男性软弱者形象的塑造

只要对吕赫若作品稍微有些了解,就会发现这样一个颇有意思的现象:他笔下的男性形象中,除了《石榴》中的金生之外,其余大多是些卑琐胆怯、能力低下者。这些男性形象与人们心目中的果敢坚定、敢作敢为、充满阳刚之气的男性英雄人物有着鲜明的反差。

吕赫若早期代表作《牛车》中的杨添丁,无论从何种意义上讲,都全然算不上一个真正的男子汉。他的破产固然是当时整个社会经济工业化和殖民化的必然结果,但杨添丁本人对历史变动信息的茫然无知,以及因循守旧、谨小慎微、瞻前顾后等性格弱点,无疑也是其重要原因。只要留意一下妻子阿梅对丈夫的骂语:“窝囊的人”、“窝囊的男奴”等等,就可以从侧面看出杨添丁的性格究竟如何;即使是像《暴风雨的故事》中的老松一类人物,尽管后来以激烈的方式杀死了地主保财,但他之所以铤而走险以命反抗,不过是在地主保财把他的妻子罔市逼辱而死,又把他们全家逼得走投无路之后迫不得已的愤激选择。其实就整个小说文本中老松的言行来看,他更是一个胆小怕事的软弱者形象。

如果说杨添丁、老松这样的底层农民的“窝囊”,主要还是沉重的

生活压力和长期被压迫被奴役的结果,那么《女人的命运》中的瑞奇、《逃跑的男人》中的“逃跑的男人”庆云等,可谓是受过教育的“知识青年”,他们性格的软弱自私却更为严重。瑞奇的这一性格从小说一开始就暴露无遗:他贪恋着当艺旦的双美的美色,却又不把自己的恋人带回自己家与父母交涉。他既不愿意失去双美,又不愿因为爱情断绝与自己家族的关系,不敢公开地名正言顺地娶双美为妻,只是与其得过且过地同居并有了孩子。这已经为两人的分离(确切地说是瑞奇对双美的始乱终弃)埋下了伏笔。他决不是一个能够承担起责任的男人。如果说最初出现在小说中的瑞奇作为毕业于高等商业学校的高才生,并且在一家茶行里有一份收入不菲的工作而尚能自食其力,但随着他被茶行辞退后长期赋闲在家,他就逐渐变成了游手好闲的寄生者。他不仅依靠着双美的供养,还要不定期地接受双美给他的零用钱。小说虽然没有正面表现瑞奇失业在家的理由,却也明白无误地暗示了他好逸恶劳、游手好闲的天性,正是其不能自食其力的根本原因。

而瑞奇之所以狠心地抛弃了对他情重如山的双美,也同样是出于一种根深蒂固的依附心理:他看重的是那位寡妇的二十万元家产。有了这二十万,从此他就可以无忧无虑地过上富裕的寄生生活了。瑞奇的这一人生抉择,是其软弱自私的性格发展的必然结果:他迷恋上双美是因为经不起美色的诱惑,并不是出于心心相印的爱情;而他抛弃双美,则是因为经不起金钱的诱惑。他永远是一个物欲的俘虏,不可能有稍稍独立的人格。

相比较而言,《逃跑的男人》中的庆云,其软弱无能的性格要更为典型。应该说,庆云在早年的确受到了极不公平的待遇:父亲因为贪食鸦片、好吃懒做等恶习,把巨额家产挥霍殆尽,也生生断送了儿子庆云一生的前途。母亲的过早去世,更是彻底改变了他的人生轨迹。因为庆云不仅从此以后彻底失去了母爱,还受到了后母与她的两个“拖油瓶”的歧视与排斥……所有这一切,都对正处于身心发育敏感

时期的庆云,造成了严重的心灵伤害。庆云屡屡与整个家庭发生冲突就在情理之中了。但是,由家庭不幸与自己长期遭受的不公平待遇而导致的郁闷和孤愤情绪,又严重扭曲了庆云那原本健康正常的心灵,使他的性格变得过于敏感、偏执与狭隘。他对继母及其“拖油瓶”金星的激烈态度,就是这一偏执性格的突出表现。

从旁观者的角度来看,庆云与继母两方之间的是非曲直,已经很难说得清楚了。继母及其“拖油瓶”的确对庆云不无歧视与虐待,但庆云出于维护自己在整个家庭中“正统”地位的目的,而对继母及其“拖油瓶”时刻怀着本能的戒备与仇视心理,却又不免陷入到了既害人又害己的心理怪圈中。他在发怒的时候竟然不顾一切地把金星毒打得满身是血,甚至还对继母叫嚣:“我要杀了这个心狠手辣的女人。”都说明了他性格中太过冲动、甚至具有丧失理智的暴力倾向的一面。

仔细分析起来,庆云之所以对继母母子两人如此激烈粗暴,不仅是出于对他们本人的仇视情绪,而且在很大程度上是把对父亲的怨愤和不满,转嫁与发泄到了他们身上,这不过是弱者心态的一种折射。而继母与庆云两方之间不可开交的争斗,实际上还含有一种在身为家长的父亲面前“争宠”的意味。继母及儿子金星作为整个家族的“外来者”,按照传统的宗法血统理念,无疑属于被排斥被轻视的一方。但他们凭借自己的机巧和伪装,逐步讨得了作为家长的父亲的欢心,并获取了充分信任。正是眼看着父亲越来越倾向于继母一方,自恃是父亲惟一骨血和天然地拥有家族正统地位的庆云,当然无法接受这一现实,于是他以自己的特有方式进行着反抗。从这一角度来看,庆云一系列过激的言语与行为,也可以视作是害怕被父亲乃至整个家族遗弃的恐惧心理的某种反映。

庆云对待继母的态度多少还有些“以牙还牙”一类被迫自卫还击的意味,但他在妻子面前的专横跋扈、恃凶逞强,却正好反映了“弱者愤怒,抽刀向更弱者”的卑劣心理。在他心目中,妻子永远只能是他

的附属物。他在与继母等家人发生冲突的时候,妻子要做他的马前卒;他在情绪低落心情烦闷的时候,妻子要成为他的泄气筒。他在新婚之夜就告诫妻子:“你已经是我老婆了,所以我要你站在我这一边、听我的话。”很显然,庆云所要求的是妻子完全彻底地服从于他。可见,庆云尽管是专制体制和专制思想的受害者,但他本人又何尝不是专制思想的忠实信奉者与承传者?小说还描写到,庆云动不动就毒打妻子,甚至在妻子已有身孕的情况下仍不放过她。正是这一系列的恶行恶德,才使得妻子彻底对他绝望,投入了他的“死对头”金星的怀抱。得知真相的庆云在绝望之中虽然也曾萌生过纵火烧死全家的极端念头,但最终还是偷偷地抱着自己嗷嗷待哺的儿子离家出走,以此作为对家人的“报复”。——我们发现处在绝望与愤怒之中的庆云,其情绪心理的变化完全是在两个极端之间来回摇摆:要么不惜“杀人放火”以求激烈报复,要么彻底“不作为”,甚至对勾引了自己的妻子、严重伤害了自己的金星也没有任何“回应”,以捍卫自己男子汉的尊严。这么一种两极摇摆,正反映了庆云性格的非理性和充满矛盾、优柔寡断的特征。作者把庆云的离家出走称之为“逃”,并以《逃跑的男人》作为全篇小说的题目,其中蕴含的讽刺意味是非常明显的。

作者还使用了一系列形容词语,来形容庆云的言行举止是如何与其男子汉性格严重不符的。例如庆云时常“潸潸泪下”、“号啕大哭”、“泪流满面”,而面对家庭纷争也不过是“完全无计可施”;即使看到自己的妻子与“仇人”金星调情,心理虽然设想了报复的办法,但“突然听到鸡叫声”,就“像被打败了似的垂头丧气地回家。”——很显然,把挽救家族于衰颓之中、甚至重兴家业的重任寄托到像庆云这样偏执而懦弱的人物身上,无异于痴人说梦。

需要指出的是,不独吕赫若,男性软弱者形象在台湾作家笔下是非常普遍的,并且已引起学者们的普遍关注。在分析这一文学现象的形成原因时,台湾数百年来被异族殖民统治者所奴役的历史经验,

是首先要被提及的。如有女性主义学者曾尖锐指出：“台湾历经几次殖民时期政治不变的惨痛经验，台湾的男人失踪的失踪，留下来的则学习在噤若寒蝉的情况下求命保身。台湾的妇女面对的是传统男性权威的崩溃，她们见到的是他们的男人被有形或无形地‘阉割’。”^①正是异族殖民主义的高压统治，造成了台湾“基本上是一个没有男性的社会”，因为“台湾的男人在面对殖民者时，若非被迫放弃男性能力，便是深为‘不能’的焦虑煎熬”^②。这样的分析是很有道理的。不过，以性格软弱而著称的男性“去势”者形象，并不是台湾文学特有的现象。当我们浏览整个中国文学发展的历程时，不难发现男性软弱者形象家族的庞大。中国古代小说中，那些理想的男性形象大多是些温文尔雅的儒生形象，如《西厢记》里的张生、《红楼梦》中的贾宝玉等，从今天的眼光来看，大都有些女性化倾向。相反，那些男性特征过于突出的人物，如张飞、李逵等，往往被漫画化或丑化，而且在作品中大多是些陪衬角色。相对于西方文学而言，这又的确是东方文学尤其是中国文学一个比较突出的特征。那么，为什么会形成这样一个颇为奇特的现象呢？说到底与中国传统文化整体上的阴柔、中和特征以及个性主义价值观念的相对缺失不无关系。

中国大陆现代作家笔下的人物画廊中，男性软弱者形象也同样屡见不鲜。最著名的如巴金《激流》三部曲中的高觉新、曹禺《雷雨》中的周萍、《北京人》中的曾文清等。不过与古代作家的审美倾向与价值观念完全不同的是，这些男性软弱者形象大都是现代作家所抨击和反思的对象。而早在上个世纪30年代，现代著名作家沈从文就激烈地抨击了生活在城市里的男性知识分子们具有一种丧失了男子

① 邱贵芬：《性别/权利/殖民论述：乡土文学中的去势男人》，郑明娟主编《当代台湾女性文学论》，（台北）时报文化出版企业有限公司1993年版，第27页。

② 同①，第20页。

气概的“阉寺性”，这与今天的一些女性主义者所说的“去势”特征是极为相似的。

但是，这类男性软弱者的形象塑造对吕赫若来说，却有着特殊的意义，那就是：作者有意识地将一种自我反省与自我批判的精神，灌注到这些人物形象身上。虽然我们决不可能把作品中的人物与创作主体相提并论，但无论从年龄还是从心志的某些方面来看，都可以轻而易举地发现这些人物形象与作家本人的共通之处。尤其是在吕赫若的一些作品中，叙述者与男性知识分子的身份往往合二为一，那么在那些性格懦弱的男性知识者形象身上，当然也更多地投射了作家自我的痛苦心志。在这里，我们不妨以小说《庙庭》、《月夜》中的全福形象（也即叙述者“我”）为例，着重分析一下吕赫若那复杂而矛盾的痛苦心灵，以及自我谴责和批判的沉重心情。

我们看到，童年时期的翠竹简直就是“我”的保护神。她总像大姐姐一样爱护、安慰着“我”。但成年以后，当翠竹遭受着无比悲惨凄凉的命运，在本该轮到“我”挺身而出保护表妹翠竹的时候，“我”却倍感自己的无能与无力。除了廉价的同情与安慰之外，“我”实际上没有任何能力帮助翠竹。小说一开始，作者就渲染了舅舅与舅妈对“我”的格外看重与信任。在“我”回到家乡的头天晚上，母亲就向“我”转述了舅舅“无论如何”都要见“我”一面的意思，甚至在“我”回来之前的一周内，舅舅几乎天天差人来看“我”是否回来，暗示了“我”在他们心目中的地位。而当“我”真正抵达舅舅家中的时候，舅舅与舅妈又对“我”欲言又止，使“我”感觉到了事情的严重性。很显然，舅舅一家几乎是把全部的希望寄托在了“我”的身上，希望由“我”出面到翠竹丈夫家交涉一次。但不仅他们，即使是“我”自己，也大大高估了“我”的能力及所能够起到的作用。当“我”“不自量力”地承担下这一任务，带着舅父舅母的嘱托，陪着翠竹重新回到婆家之后，所做的又是什么呢？事实上还没到翠竹丈夫家，“我”就已经清楚地“感觉到自己的无力”，甚至自己的步履比翠竹的还要疲惫。至于面对翠竹丈

夫究竟该采取什么应对策略，“我”更是全无主见。

到了翠竹丈夫家后，“我”的在场不仅未能制止翠竹的被侮辱和被毒打，反而使他们对翠竹的虐待更变本加厉。尤其不可思议的是，虽然“我”亲眼目睹了翠竹在丈夫家里的悲惨遭遇，还是“使尽了一切手段，极尽所能地赔礼”，目的只是要“成功地”让翠竹留在丈夫家里。“我”的所作所为，只不过是向舅舅匆匆“交差”了事，并没有真正设身处地地从翠竹的角度考虑问题，完全是一种懦弱自私的心理。而通观“我”所做的一切，其实际效应不过是把翠竹这只“可怜的羔羊”再次送入虎口，除了“助纣为虐”之外没有任何正面意义。所以，当“我”如释重负般地刚刚走出翠竹丈夫家，就传来翠竹跳水自杀的呼救声。但即使在那紧急时刻，我的惟一反应竟然只是“方寸全乱”！——如此废物的表哥，要他何用！小说到此戛然而止，翠竹的悲剧命运达到了高潮，在这一人物身上体现出来的自我哀怜、自我谴责的复杂的情绪宣泄，也同样高涨到了极点。

同样，即使是像《婚约奇谈》中的春木那样的革命青年（应该说他是作者的同路人了），作者对他的讽刺也很明显。与女主人公琴琴的果敢与坚定相比，他那优柔寡断和近于迂腐的“书呆子”性格可谓暴露无遗；而在《山川草木》中，相对于宝莲的沉着冷静与果敢坚毅，作为旁观者的叙述者“我”，则显得是那样地缺乏胆识和眼光；即使是《清秋》中的耀勋这一人物形象也是如此，在他那瞻前顾后、优柔寡断的性格背后，隐含着的不正是作家本人无力匡正时局、改变当时豺狼当道、几近疯狂之社会的痛苦心志吗？这样一种清醒的自我反思与自我批判精神，这样一种自我哀怜的复杂情绪，在殖民高压的“皇民化”时期显得是如此高洁清远，却又是那样的沉重与无奈！

第七章 叛逆者的陨落

台湾光复以后,吕赫若也和广大台湾人民一道经历了由兴奋、满怀期待到彻底失望、悲愤异常的情感历程。正是在二·二八事件的劫难中,在人人自危的白色恐怖中,吕赫若决绝地走上了一条以身殉道的不归路,年仅三十八岁就喋血鹿窟。他以热血和生命捍卫了自己的信仰与尊严,也表达了对新生的红色中国的向往。

第一节

台湾光复后的吕赫若及其创作

日本军国主义的战败,实现了广大台湾人民压抑在心底的回归祖国的愿望,但是,仅仅一年左右的时间,国民党统治下的台湾却是物价飞涨、经济崩溃、民不聊生,终于爆发了震惊中外的二·二八事件。国民党的白色恐怖统治与专制暴行,给台湾民众带来了难以估量的身心伤害,也使不少台湾民众的“祖国认同”意识遭受严重挫折。

吕赫若与广大台湾人民一道承受着苦难、不幸,并进行着不屈不挠的抗争,他的个人命运与那个动荡不安的时代一起沉浮。而他光复以后的小说创作,则不仅忠实地记录了那个时代的沧桑与不幸,也是其痛苦心志的真实写照。

一、光复后的台湾社会与吕赫若的文化活动

1945年8月,日本军国主义无条件投降,第二次世界大战结束,在日本殖民统治下长达五十年之久的宝岛台湾又重新回到了祖国母亲的怀抱。吕赫若和广大台湾人民一起欢呼雀跃。据吕的日本友人池田敏雄记载,他在1945年10月初见到吕赫若时,曾见其“正陶醉于亢奋中,与过去的他大为不同”^①。——如果我们对当时的社会历史状况稍加了解,便可以知道吕赫若的这种“亢奋”绝非他一人所独有,而是一种共同的时代情绪氛围。据说在1945年10月17日,中国军队在基隆登陆的那一天,成千上万的台湾民众涌向街头,“箪食壶浆,以表欢迎。”而当来自祖国大陆的国民党部队从基隆火车站登上开往台北的专列时,欢迎的群众竟从基隆一直排到台北火车站。在台北,则有三十万当地群众夹道欢迎代表着国民政府和祖国大陆的国民党部队。试想一下,那该是何其壮观热烈的场面。它充分表达了台湾人民从殖民镣铐中解放出来后,回归祖国的欣喜、兴奋之情。

这样一种情感的产生与爆发决不是偶然的。为着反抗日本殖民当局的暴政与压迫,台湾人民付出了先后牺牲五十多万人的代价。台湾光复以后,广大台湾人民是怀着一种“再生感”的喜悦回归到祖国怀抱的。“因为头脑中有‘祖国的形象’作为精神支柱。这个精神

^① 转引自林至洁辑:《吕赫若创作年表》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第604页。

支柱,就是中华民族魂。”^①当时“从殖民主义地狱重生回来的台湾同胞绝大部分人是从没见过母亲的脸。但相信母亲会给儿女们以深情的母爱,以无限的温暖,会以此来抚慰儿女们50年来失去母亲的悲惨和伤痛,给儿女们以享受人间的天伦之乐”。^②当时有一副对联:“喜离凄风苦雨景/快睹青天白日旗”,形象地反映了台湾人民对当时代表着祖国大陆的国民党政府的殷殷期待之情。这种期待与向往之情,同样也是吕赫若所具有的;他当时做得更多的,就是以实际行动欢迎祖国大陆的接收。这从他积极参加三民主义青年团一事就可以看得出来。所谓“三青团”,是由一些富有政治热情、同时对国民党的真实面目缺乏了解的一批台湾青年,为迎接当时代表着祖国大陆的国民党政府的接收而组织起来的,这一组织后来被陈仪当局解散。吕赫若曾担任过三青团台中市筹备处的“总务股长”等职务,为三青团的筹组做了许多具体而烦琐的事物性工作。

与此同时,吕赫若的个人生活也得到了很大改善。日本宣布投降后,吕赫若很快回到台北,并从撤回台湾的一个日本人手中买到一套颇为宽敞的房子,使自己拥有了一间独立的书房。他还以十几两黄金的价格购置了一架二手钢琴。这对一向处于贫寒之中的吕赫若来说,实在属于奢侈品了。对于社会活动,吕赫若更是一改过去面对殖民当局高压政策的消极怠工、阳奉阴违的抗拒策略,以前所未有的热情投入到各种社会活动和台湾重建的伟大工作之中。可以说,自台湾光复到鹿窟遇难这段时期,是吕赫若一生当中最为活跃与繁忙的时期。他曾担任建国中学、北一女中等学校教职,又涉足新闻界,进入《自由报》、《人民导报》等报社担任记者。从有限的资料来看,

^① 周青:《从乡土文学窥视“台湾意识”》,中国社会科学院台湾研究所编《台湾研究文集》,时事出版社1988年版,第205页。

^② 同^①,第210页。

1945年8月至二·二八事件前的吕赫若，曾一度成为台北文化圈内最活跃的人物之一。而那一时期也可谓是吕赫若一生中最意气风发的时期，他是带着一种从日本殖民统治下挣脱出来的轻松与喜悦，一种回归到阔别已久的祖国怀抱的欣喜与鼓舞情绪，参加各种社会活动的。

但是国民党接收台湾后的一系列政策，却实在是伤透了包括吕赫若在内的广大台湾同胞的心。尤其是当时“接收大员”们的所作所为及不可救药的官吏腐败，很快让广大台湾同胞从欣喜兴奋的情绪高峰，跌到了失望与愤怒的谷底，使他们发出了“忍辱包羞五十年，今朝光复转凄然”的悲叹。^①

这些“接收大员”们接收了绝大多数的台湾产业与土地资源，然而他们却利用自己的特权鱼肉百姓，中饱私囊，再加上一些国民党特务和社会渣滓分子从大陆赶到台湾后浑水摸鱼、大肆贪污枉法、坑蒙拐骗、欺压百姓，终于导致了广大民众怨声载道。接收大员们在祖国大陆上演的一幕幕“五子登科”（金子、房子、车子、位子、女子）的丑剧，在台湾岛上更愈演愈烈，难怪台湾民间曾将国民党的接收诮称为“劫收”。吕赫若创作的最后一篇小说《冬夜》中的男主人公郭钦明，尽管作者没有明确标示其身份，但从他整日出入于灯红酒绿之中的生活方式、花钱如流水的消费水平、以及“很爱娇地讲着一口似乎来台以后才学习的本地话”来看，他也很可能是国民党派往台湾的“接收大员”们中的一个。然而恰恰是这样一个人，一方面口口声声地宣称：“要救了被日本帝国主义残摧的人，这是我的任务。我爱着被日本帝国主义蹂躏过的同胞，救了同胞，我是为台湾服务的。”另一方面却疯狂地掠夺、霸占着台湾人民的财产，半是强迫半是欺骗性地占据了台湾女性彩凤，然后又残忍地将其抛弃，使其陷入到孤助无援的人生困境中；也恰恰是他，硬是把梅毒传染给了彩凤。这个自诩“为台

^① 叶荣钟：《小屋大车集》，（台中）中央书局1977年版，第24页。

湾服务”的郭钦明,却被深受其害的台湾百姓彩凤称之为“鬼”和“怪物”,实在是最辛辣的讽刺。

国民党政府沿袭了日据时期殖民政府的集权统治制度,不过是将日本殖民政府的总督府改为“台湾省行政长官总署”罢了。“行政长官总署”拥有行政、立法、司法、军事等各项大权,完全是日治时代“总督府”的翻版。为了控制居民,还把日本殖民者的“保甲制度”换个“邻里制度”的名日照搬下来;同时又把他们在大陆的那一套特务系统全盘搬到台湾。刚刚从日本殖民高压统治中解脱出来的台湾人民,怎么也没想到又沦为国民党独裁政府的奴役对象。在经济方面,由于国民党官僚资本的剥削和滥发台币,物价一涨再涨,光复后一年多的时间里,单是米价就涨了四百多倍。台湾经济已到了崩溃边缘;另外,国民党当局对台湾人民严重歧视,他们霸占了几乎所有政府部门和各种权力机关的高级职位,与台湾当地人实行同工不同酬的歧视性政策。他们还在台湾当地百姓面前以“征服者”自居,动辄以“殖民遗毒”嘲弄、侮辱当地百姓。这无疑进一步加剧了外省人与当地群众之间的族群裂痕,为社会骚乱埋下了隐患。社会矛盾已达到一触即发的严峻程度,社会动荡已是早晚的事情。

1947年2月27日傍晚,国民党专卖局台北分局的六名缉私员,在台北市太平路(今延平北路)一带,查获林姓寡妇正在贩卖私烟,查缉员不仅要没收林妇烟摊上的所有香烟,还欲将其身上的金钱如数搜缴。林妇苦苦哀求,查缉员竟以枪管猛击林妇头部,林妇当即晕倒在地。围观群众群情激昂,查缉员向围观群众开枪示威,不幸射中一名围观市民,送医院后不治身亡。消息传开后,民众更加愤怒。28日上午,群众自发组织到专卖局抗议,在失控的情绪状态下,有人冲入机关内部与公职人员发生争执,打伤三名职员(一说死亡一人),并焚烧办公文卷及器具;下午,更有群众集结在行政长官总署前示威请愿。宪兵竟然用机枪向群众扫射,致使数十人伤亡。至此,局面已一发而不可收拾:工人罢工、商人罢市、学生罢课,社会骚乱也迅速遍及

全岛。从2月底到3月初,台湾各地都发生了本地群众冲击警察局、殴打大陆人的事件。还有人组织民兵等临时队伍与国民党军队发生冲突。当时有些亲日分子公然要使日本军国主义的阴魂在台湾复活,再加上谣言四起、少数不法分子趁机作乱,应当承认,不少无辜的大陆来岛的普通百姓都受到了伤害。

但是,到3月8日国民党军队二十一师进入台湾之前,骚乱事件已大致平息。事实上早在3月1日,在台湾行政长官陈仪的应允下,已经由民意代表组织了二·二八事件处理委员会。委员会一方面与政府谈判,要求取消戒严令、改革台湾省政,一方面则呼吁民众保持克制,不要殴打外省人。然而,就在整个事态正朝着有序健康的轨道发展的时候,国民党政府却悍然派兵进驻台湾。原来早在3月5日,台湾行政长官陈仪一方面与民意代表虚与委蛇,宣称政府会接受任何批评意见,积极改进政治,一面却背地里频频打电报向南京政府请兵。3月8日傍晚,国军二十一师在基隆登陆,当时正在码头工作的工人们,稀里糊涂地就被射杀。第二天,二十一师进入台北,进而向南部挺进。一旦援兵来到,陈仪立即撕下“和议”、“民主”的假面孔,以骇人听闻的白色恐怖,有步骤有计划地残酷屠杀和镇压台湾人民。当时除了参与暴动或抗议的活动分子以外,许多社会精英、知识分子以及无辜群众也遭到杀害。整个事件中,究竟有多少人被杀害,迄今尚无定论,有说几千人,也有人估计约在一万至两万人之间。^①

这是反动独裁政府动用军队向普通百姓开枪射杀的无耻行径!国民党政府抗日时期节节败退到大后方,在抵抗外侮的战场上表现得懦弱无能,但在镇压人民、维护自己的独裁统治时却毫不手软,视百姓生命如草芥。与此同时,大量报纸等新闻媒体遭到查封,如《民报》、《大明报》、以及吕赫若曾供职的《人民导报》等。台湾社会一时

^① 本段内容参阅了李筱峰所著《解读二二八》一书,(台北)玉山出版事业公司1998年版。

风声鹤唳、人人自危。

综观整个事件的前后过程,尽管有少数不法分子乘机作乱,有些亲日分子甚至与殖民当局的遗留人员相互勾结,一些赴台的无辜大陆人也受到冲击,但首先是国民党政府的执法人员开枪在先,肆意草菅人命激起民愤;此后陈仪当局又不顾人民群众的呼声而一意孤行,缺乏当机立断的应变能力;最后竟然动用重兵大肆搜捕、枪杀百姓,终于在台湾历史、也在中国近现代史上写下了耻辱的一页。二·二八事件的历史教训是极其惨痛的。民众的鲜血不会轻而易举地就被岁月冲刷得一干二净,鲜血铸就的伤痕也不可能那么容易被历史抹平。直到今天,民进党政府仍然利用这一事件大做文章,煽动群众为自己的台独主张张目。对于他们别有用心地煽动,理所应当要给予驳斥;但五十年前的那场大屠杀所造成的族群裂痕的扩大,使台湾民众对国民党政权产生了强烈的“离心意识”,并进一步使得他们中不少人的“祖国认同”意识也遭受严重的挫折,却也是不争的事实。当时国民党当局的倒行逆施,在今天仍然要受到严厉谴责。只有进行历史的理性检讨,才能真正团结台湾人民朝着和平统一的健康轨道迈进。

二·二八事件给台湾知识分子造成了难以抹平的心灵阴影。吕赫若的生前好友、同为日据时期著名作家的张文环,在晚年曾这样回忆说:

我知道你很想知道台湾文坛的事。的确,我也知道不少;可是自从二·二八之后,我已发誓折笔不写东西,也绝口不谈文学。因为我所有的文学朋友都在那事件时惨遭杀害。你当然也知道吕赫若逃入草山,被毒蛇咬死了。留下

我没死,但我每天都在做噩梦。①

虽然由于资料所限,我们已无法了解吕赫若在二·二八事件中的具体言行,但可以确知的一点是:二·二八事件对吕赫若具有决定性的影响意义。据吕芳雄回忆,二·二八事件后的吕赫若,对于国民党当局的不满与愤懑,已是难以控制而“溢于言表”了;他与一些从事社会运动的积极分子们的交往则更加频繁起来。② 也就是说,二·二八事件促使吕赫若认清了国民党独裁统治的真正面目,也浇灭了他们对国民党当局的最后一丝幻想。吕赫若的社会活动也迅速由公开转入地下。二·二八犹如当头一棒,重重地敲在了台湾人民的脑门上,使得许多知识分子不得不远离政治、苟且偷生,但也有少数人不惜铤而走险,与国民党当局做最后的抗争,甚至决心以热血和生命捍卫自己的信仰。吕赫若就属于这其中的一位。

那么,为什么面对日本殖民当局的高压政策,吕赫若还机智地采取“阳奉阴违”的抗拒策略,注意在抗争之中保全与掩藏自己,而到了光复以后的国民党独裁统治时期,吕赫若的愤怒与不平却像火山底下的岩浆一样爆发了出来,甚至放弃了自己最喜爱的文学与音乐事业,全身心地投入到社会运动与地下斗争中去呢?其中的原因尽管很难用一两句话概括,但笔者以为,吕赫若从最初对国民党政府的高度期许,到后来的无比失望、乃至愤怒至极的情绪转变,应该是不可忽视的重要原因。如果说,日据时期的吕赫若由于对殖民当局的凶残本质有着清醒的认识,对它也就不抱任何希望,相反还时时提防它随时可能给自己带来的伤害,那么光复以后的他则因为对国民党政府缺乏起码的了解,并对其抱有很多美好的幻想,所以一旦这虚幻的

① 张文环在接受张良泽访谈时的谈话,收入陈永兴编《台湾文学的过去与未来》,台湾文艺杂志社1985年3月版,第170页。

② 《吕芳雄回忆录》未刊本,第35页。

泡影破灭,吕赫若的义愤与不平就会激烈许多。国民党的专制独裁激起了包括吕赫若在内的相当一部分知识分子的强力反弹,也就不足为怪了。吕赫若性格中倔强的不屈不挠的一面,他那义无反顾的抗争精神,那为着理想而英勇献身的火热激情,在这血与火的社会斗争中突出地展示了出来。正是在白色恐怖最为森严的环境下,在人人自危的白色恐怖的特殊年代里,吕赫若担任了台湾共产党地下报纸《光明报》的主编。他已作好了最坏的打算,准备进行殊死战斗。

二、光复后吕赫若的小说创作

国民党当局接收台湾以后,很快下令废止日语在台湾的通用功能,封闭了所有的日文报刊;强行规定政府机关、学校、电台、报刊等所有公共媒介与场所一律改用汉语;并以简单化的行政命令方式,大力推行“国语”运动。当时国民党当局的这一做法,完全没考虑台湾沦为日本殖民地长达五十年、与祖国大陆在语言及文化习惯诸方面已形成疏离的特殊状况,一概将台湾知识分子在殖民当局统治下只懂日语、不通汉语的实际情况视为“殖民遗毒”。应当说,在台湾推广以北京方言为基础的全国通用的普通话(当时的国民党当局称之为“国语”),其动机当然不错,但因其推广手法过于粗暴专制,以一种“定于一尊”的语言教育政策而歧视、压制台湾本地的语言,却实在是极不明智的,遭致不少台湾百姓的反感更是难以避免了。以至于有人讽刺说,当时国民党当局推行的国语运动,其专制粗暴程度并不次于日本人皇民化时期在台湾推行的“国语”运动。

由于丧失了用日语发表文学作品的阵地,加上用汉语写作的困难,日据时期的张文环、龙瑛琮、杨逵等,创作生命几近中断。吕赫若的创作也暂时出现了滑坡现象。但是,与其他几位作家不同的是,吕赫若对运用汉语写作一直保持着特殊的热情。1946年2月,台湾光复不到半年时间,吕赫若就用中文发表了小说《故乡的战事——改

姓名》，充分显示出他对于自己使用中文进行小说创作的热情和期许。这篇小说截取一个生活横断面，通过一群孩子率真天然的言行，辛辣地讽刺了日本殖民政府强制推行的皇民化政策的虚伪本质。吕赫若通过叙述者之口，尖锐地谴责殖民当局“把很野蛮的强迫手段拿台湾同胞来改了名字”，使台湾人民“不但失去名字，而且被人侮辱”。殖民统治者以谎言欺骗台湾普通百姓说，只要改了姓名，就可以变得与日本人一样了，但连小孩子们都知道“改姓名”就是“假伪”的代名词，日本统治者连自家的小孩子都欺骗不了，又怎能骗得了有着五千年文化历史的炎黄子孙？

发表《改姓名》之后不足一个月，吕赫若又创作并发表了小说《故乡的战事二——一个奖》。在这篇小说中，作者更是通过一个寓言般的趣闻故事，辛辣地嘲讽了日本殖民当局貌似狰狞可怖、实则内心贫弱无比的本真面目，戳穿了日本殖民当局宣扬的“不怕死”的谎言：农夫唐炎在自家田地里发现了几颗美机投下的没有爆炸的炸弹，这下唐炎可犯了难。因为根据殖民当局的法律，如果私藏敌方的弹药而不上缴者，一律按“帮敌犯”的罪名处以严刑。犹豫再三后，唐炎终于下了决心：“与其没有缴出来引起着被大人打死，不如冒冒险的缴出去，说不定会爆裂起来。”然而，当唐炎怀抱着炸弹走进派出所时，他出乎意料地看到了令人啼笑皆非的一幕：从派出所长池田大人到办公室旁边的警察都立刻吓得“脸上无色”地抱头鼠窜，溜烟地钻进了防空洞。整个派出所骚动起来。直到唐炎手上的炸弹消失以后，池田等人才又重新恢复了往日的威风。唐炎虽然被打得“叫天叫地”，还险些被当作向警察局投掷炸弹的嫌疑犯送了性命，但出身卑贱的唐炎也由此开了一个眼界：贵人的命要比穷人更“值钱”，但他们比穷人更怕死！因此我们看到，平日里耀武扬威、不可一世的警察大人，在性命攸关的特殊时刻，不知要比出身卑贱的唐炎惊惶、恐惧多少倍！想当初在皇民化时期，日本殖民当局一直以一种为天皇效忠的“武士道”精神愚弄普通百姓，甚至以此动员台湾的年轻人充当法西斯

战争的炮灰,但这小小的故事已使“日本人不怕死”的神话不攻自破。

1946年10月17日,吕赫若发表了第三篇中文小说《月光光——光复以前》,把讽刺的矛头进一步指向了皇民化时期日本殖民当局强迫台湾人民改说日语的“国语运动”:有八口之家的庄玉秋租了一套二楼四间的房子暂时居住,但那原本是台湾人的房东,却向他提出了“足以使他切齿”的条件:“租你却是可以,不过,你要有资格才行。就是要全家眷在日常生活都说日本话,要纯然的日本式的生活样式。”原来房东因为充当了日本殖民当局的小小“邻组长”,要响应日本人的号召建设“模范邻组”,就要求自己的房客也要讲日本话,日常生活也要遵循日本人的风俗习惯了。为了能租到房子,庄玉秋只好答应。他和妻子因为懂得日语倒还勉强,只是害苦了年迈的老母和三个幼小的孩子。因为害怕被房东识破自己不会讲日语的真相,他们只好整日躲在家里,不敢出门。如此日积月累如何受得了?正如庄的老母亲担忧的那样:“我们是要在此永住的,像现在这样的一也不可说台湾话二也不可说台湾话,我们是台湾人,台湾人若老不可说台湾话,要怎样过日才好呢?”不堪于长期的屈辱和愤懑,庄玉秋终于和孩子们用台湾话唱起了“月光光,秀才郎,骑白马,过南塘……”这富有地道中国文化特色的台湾民歌。这不仅是在向房东示威,也是在向疯狂进行殖民同化的日本当局发出自己的抗议!

时至今日,更有论者进一步指出:“《月光光》并不能只是当做反皇民化运动的小说看待,其实对当时的政局,也具有微言大义的精神。”^①应该说,作者通过这篇小说“微言大义”地暗讽当时的国民党当局专横地推行“国语运动”,并非全无道理;但是,如果借此发挥说吕赫若识破了“民族主义的假象”,把吕赫若这样一位充满爱国热情、不屈不挠地追求社会正义和理想的左翼作家“改造”成“文学台独”的

^① 陈芳明:《左翼台湾——殖民地文学运动史论》,(台北)麦田出版股份有限公司1998年版,第234页。

先驱,不仅显得不伦不类,而且简直是在颠倒黑白、混淆是非了。因为它完全回避了一个更为重要的事实:吕赫若恰恰是在对当时的国民党当局彻底失望之后,以鲜血和生命表达了对红色中国的向往的。吕赫若和其他台湾共产党员一样,其奋斗的最终目标就是与刚刚打败国民党军队的新中国实现统一。即使抛开政治观点的纷争,单是从这种文学批评的方法来看,它不过是把一种先入为主的政治理念强行灌输到文学作品之中,恰恰是文人为文之大忌。

这三篇中文小说虽然在艺术上显得有些粗糙,语言也颇为生涩。但是,单从题材的选择来看,吕赫若显然把自己在皇民化时期压抑已久的愤怒都宣泄了出来。而在这宣泄中,他也曾有过短暂的扬眉吐气般的快乐。

《冬夜》是吕赫若创作的第四篇中文小说,也是他生前发表的最后一篇小说作品。小说中女主人公彩凤悲苦的人生经历,几乎折射了当时整个社会的动荡与不幸,而她本人则成了社会动荡无辜而不幸的牺牲品。日本殖民当局发动的侵略战争,夺去了她丈夫的年轻生命,也使得她的生活失去了起码的保障。而台湾光复以后从祖国大陆混到台湾来的郭钦明,在欺骗和玩弄了彩凤的感情之后,又将其残忍地抛弃。她只好依靠出卖自己的肉体来维持起码的生存,但是,动荡而黑暗的社会仍然没有放过这个可怜的弱女子,在一次嫖客与警察的火拼中,她仓皇地奔跑在黑得令人窒息的黑夜中。我们可以看到,无论彩凤怎样努力和拼搏,等待着她的总是比前一个苦难更大的苦难。不论是日本殖民政府的高压统治,还是国民党当局的贪污腐化,最终都把苦难和不幸转嫁到了彩凤这类弱女子的身上。——不论在哪一个时代里,作为社会的边缘者与弱者的女性们,不仅承载着自己悲苦不幸的命运,还被迫接受了转嫁到她们头上的社会灾难,于是她们总是成为历次社会动荡与社会灾难的最大牺牲者。“兴,百姓苦;亡,百姓苦!”可谓是中国历史上千古文人的一声长叹,那长长的叹息划过数千年。即使在二十一世纪初的今天,我们是否已经完

全走出了那一声叹息？而在另一方面，我们又怎能不相信：彩凤那多灾多难的命运，那在苦难中柔弱而悲苦的身影，又何尝不是整个台湾人民苦难与不幸的某种缩影？

不论从选材还是从具体的行文来看，这篇作品都避免了先前几篇中文小说过于粗糙简略的缺陷，无论是那深邃冷峻的现实主义批判精神，还是气氛的烘托、人物心理的细腻刻画，都充分体现了吕赫若那独特的艺术个性；作者又回到了他最熟悉最擅长的表现女性悲苦命运和细腻心理的创作领域，可以说基本上回复到了早年日文小说的艺术水准。这篇小说表明，吕赫若已经走出因为语言障碍造成的创作低谷，他在积极酝酿着创作上的新高峰。如果没有紧接而来的二·二八等一系列恶性事件，如果没有对国民党由原来的充满期待一下子彻底失望，从而萌生出极度的不满与抗议，并在这种心态下愤然停笔；如果吕赫若能静下心来继续从事小说创作，那么他在文学上将取得怎样的成就，是很难预料的。

第二节

悲壮的人生谢幕

蓝博洲先生在《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》一文中，曾反复指出，他不同意那种认为二·二八事件以后吕赫若的思想才转向“左倾”的说法。因为早在从事文学活动之前的师范生时代，吕赫若就已经是“具备马克思主义世界观的‘左倾’青年了”，“只是，当

时台湾已没有可以让他那一代青年实践的社会条件了”^①。这样的观点是符合吕赫若的思想轨迹的。笔者甚至认为,吕赫若决绝地走向反抗当时国民党独裁当局的不归路,不仅与海峡两岸的社会政治环境密切相关,也是其叛逆性格发展的必然结果。

不过台湾光复以后,吕赫若至少并没有自觉地意识到,他实现左翼理想的社会条件已经到来了。台湾光复以后的吕赫若的确与日据时期大为不同,但这种不同首先体现在他个人生活的改观上,而并非政治立场的骤变。吕赫若与包括台湾共产党员在内的广大台湾民众一道,对国民党政府曾抱有高度的期许,只不过由于国民党当局的种种倒行逆施,才使他的思想急剧“左转”的。当然,1945年以后的吕赫若始终处在文化信息灵通、视野开阔的台北新闻界和文化圈内,他所接触的又大多是左翼知识分子,这应该是其思想意识中左翼倾向实现“质的飞跃”的关键性因素。

一、地下工作与叛逆性格的极致发展

事实上,从祖父那里继承的叛逆基因,已影响着吕赫若不可能安分守己地度过一生。而根据吕芳雄的回忆,吕赫若那锋芒毕露的叛逆性格并没有随着年龄的增长和社会经验的积累有丝毫改变,相反,却在朝着“变本加厉”的方向迅速发展。一个最突出的例证就是:不论是在台中师范学校读书时,还是后来赴日学习声乐期间,尽管吕赫若的学习成绩一直非常优秀,但操行评语却总是较差。他到师范学校读书的第一年,学期结束的时候,老师就给他写下这样的评语:“态度不良,不服从命令。”给老师这样的印象,他的操行等级最好不过是

^① 蓝博洲:《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》,《消失在历史迷雾中的作家身影》,(台北)联合文学出版社有限公司2001年8月版,第128页。

乙等也就不足为怪了。^① 可以设想,以他那种我行我素的叛逆性格,是不大可能成为一名安分守己唯命是从的好学生的。而这样一种性格,即使步入社会、担任教职工作以后也没有实质性的改变。他不喜欢教书,因此学校当局每每组织拍摄团体照时,尽管吕赫若不得不参加,但每次照相时总是不戴帽子,或者干脆故意把头歪向一边,不去面对镜头。这一看似可笑的举动,显示出吕赫若坚守自己个性的冲动是多么强烈!他骨子里就有一种反叛倾向,只要遇到适当的时机,总会以不同的形式表现出来。

吕赫若那我行我素的叛逆性格在他的婚姻爱情生活——这个最私人化的情感领域里也充分暴露出来。吕赫若二十一岁从师范学校毕业那年,由自己的堂姐吕叶作媒,在双方父母的同意与安排下娶了十八岁的林雪绒为妻。尽管在这之前他们并未见过面,婚后两人的感情也还算融洽。但吕赫若风度翩翩,才华横溢,特别是从日本学完声乐回到台北定居期间,他频频出入于台北的文艺界,集小说家、剧作家、声乐家于一身,自然颇受身边女性的青睐。据说在当时就被圈内人戏称为“文化界的风流人物”。曾把吕赫若作品全集翻译成中文的林至洁,在晚年仍能回忆起她小时候与自己的堂姐一起观看吕赫若演唱会的情景:“当时有许多女同学就像现在的新新人类一样,一看到他就尖叫,哇!哇!叫着好英俊喔!好帅喔!”尽管林至洁自陈当时年龄还小,不过是个懵懂无知的小姑娘,但她仍能清楚地记得自己的堂姊两眼放光、一副仰慕吕赫若的神情。林至洁由此慨叹:“可见吕赫若是长得多么英俊、潇洒。”^② 吕赫若在当时演艺界内走红的景象,由此可见一斑。在这样的生活环境下,吕赫若偶遇一两位“红颜知己”,当不属于意外。也正是在那段时间里,他结识了一位名叫

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本,第11页。

^② 陈映真专著:《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第339页。

苏玉兰的年轻女子，两人遂倾心相爱。吕赫若在家之外金屋藏娇，与苏玉兰育有一儿一女。直到事情被公开曝光、妻子与左右亲戚都知晓后，吕赫若仍然我行我素。——笔者在这里无意对一个人的私生活评头论足，但如果考虑到吕赫若与自己的妻子尚还处于包办婚姻，两人结婚之前并不认识，那么吕赫若与苏玉兰女士的相爱，在某种程度上是具有反封建礼教的意义的；而吕赫若敢于冒天下之大不韪、于婚姻之外公开与情人同居，不又显示出了他对整个社会及其伦理传统的一种挑战姿态吗？

从现有的资料来看，吕赫若了解并接近左翼进步思想，离不开他的堂姐夫（也即自己的妻舅）林宝烟的影响。林宝烟思想一贯左倾，早在日本留学时，他就是台湾共产党东京特别支部领导下的学运组织——学术研究会的成员之一。该组织其他重要成员还有：苏新、吴新荣、萧坤裕、陈逸松等，这一个个“响当当的名字”都是后世研究现代台湾史不可忽略的人物。他们后来也是与吕赫若并肩战斗、生死与共的同志。——这当然是后话了。林宝烟回台湾后，又担任过“台湾赤色救援会”丰原地区的委员。他也多次因为自己的左翼立场与从事的社会活动，而受到殖民当局的监视与拘禁。早在与妻子结婚之前，吕赫若就经常与林宝烟接触，经常到堂姐家串门，与堂姐夫交流关于社会人生的看法。据说林宝烟的妻子，也即吕赫若的堂姐吕叶曾多次半骂半劝地阻止堂弟跟自己的丈夫来往，并抱怨说“嫁了一位这样的丈夫已经受够了，不想再看见自己的堂弟步他的后尘”^①。然而，令这位忠厚善良而胆小怕事的堂姐意想不到的，自己的堂弟在“左”的道路上会走得更远。

此后，尤其是台湾光复以后，与吕赫若先后有着密切关系的几个人物的影响也是不能不提及的，其中最重要的当属苏新、陈文彬两人。

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本，第10页。

苏新,曾经是台湾共产党的重要领导人物。1931年9月,他因从事左翼活动被日本殖民政府判处十二年徒刑,直到1943年9月23日才刑满释放。根据蓝博洲先生的访问考证,大约在1945年7月前后,吕赫若通过另一个人物吴新荣结识了这位台湾共产党的重量级人物。吴新荣与苏新同为台湾佳里人,两人早在留学日本东京时就结为“兄弟之交”。苏新从监狱里出来以后,还是在吴新荣等人的帮助下暂时栖居在故乡佳里得以安身的。^① 吴新荣在1946年10月13日的日记中,也提到他在这一天拜访苏新时,吕赫若也曾在场,三人在一起“谈人民导报、文化企业社、文化协进会、党团事情、人物月旦至夜半。”^②由此可见三人关系非同一般。一般认为,吕赫若是通过苏新的介绍,进入到《人民导报》社担任记者的。《人民导报》创刊于1946年1月,由苏新与宋斐如等人创办,宋斐如任社长、苏新任总编辑。宋斐如也是四十年代台湾左翼运动的中坚人物之一,后来在二·二八事件中遇害。几乎与《人民导报》创刊的同时,吕赫若进入该报,并成为苏新“最得力的助手”。而吕赫若这一时期的作品,也大多发表在苏新先后任主编的《政经报》与《台湾文化》两个刊物上。苏新对吕赫若的艺术才华也极为欣赏,对于他在文学上的前途,更是有着很高的期待。他曾期望吕赫若有朝一日能成为“台湾最伟大的文学家”。可惜时局的发展完全超出了他们两人的想象。后来,国民党集权专制、贪污腐败的真实面目很快暴露了出来。曾经积极参加三青团、对国民党也与吕赫若一样有着高度期许的苏新,这时的政治立场很快发生了根本性的转变。蓝博洲认为,苏新的立场转变,不可能不影响到与之关系密切的吕赫若。而苏新等人的这种转变,更是

^① 蓝博洲:《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》,《消失在历史迷雾中的作家身影》,(台北)联合文学出版社有限公司2001年8月版,第121—122页。

^② 张良泽主编:《吴新荣全集》(七)、《吴新荣日记》(战后),(台北)远景出版社1981年版,第21页。

不可避免地表现在他的办报方针与立场上。不久,在国民党政府的压力下,《人民导报》被迫撤换了宋斐如的社长职务,紧接着因为“王添灯笔祸”事件^①,苏新也被撤职,《人民导报》编辑部被迫做了很大改组。紧接着,吕赫若离开了《人民导报》。

陈文彬,也是促使吕赫若急剧“左转”的关键人物之一。陈文彬曾任台北建国中学的校长,并兼任过《人民导报》的主笔。后来,吕赫若又通过陈文彬的关系到建国中学担任音乐教职,并与陈文彬(作词)合作谱写了一首建国中学校歌。非常巧的是,陈文彬的大女儿陈蕙娟恰恰就是吕赫若的学生。陈蕙娟曾回忆说,吕赫若在当时的音乐课上,最喜欢教学生们唱的歌曲是《教我如何不想她》。这首作品在五四时期曾被广泛传唱,它表面看起来好像是一首爱情歌曲,但其深层次的内涵却是对远方祖国的无比怀念与眷恋。当时陈蕙娟的同班同学也都把这首歌当做了一般意义上的爱情歌曲,只有她心里最清楚,吕赫若反复咏唱的这个“她”,“其实指的是海峡彼岸的红色中国”^②。据蓝博洲先生考证,陈文彬与吕赫若等人还组织了一个小型“读书会”,其实所谓读书会,更多的是地下组织的秘密聚会形式。当时吕赫若与陈文彬经常在一起收听祖国大陆新华社的广播,并把广播内容记录下来,油印在吕赫若主编的《光明报》上,然后再由陈蕙娟姐妹俩邮寄给包括国民党官员在内的社会各界人士。吕赫若和陈文彬共同战斗的日子一直到1949年5月,陈文彬因为名列国民党特务

^① 宋斐如离职后,王添灯任《人民导报》社社长,不久,时任总编辑的苏新得到一组高雄地区的地主与警察相互勾结迫害农民的材料,苏新立即派他“最得力的助手”吕赫若赶往高雄,实地采访受害的农民,苏新据此整理成一篇报道发表在《人民导报》上,由此引发了“王添灯笔祸事件”。参见蓝博洲:《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》,《消失在历史迷雾中的作家身影》,(台北)联合文学出版社有限公司2001年8月版。

^② 转引自蓝博洲:《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》,《消失在历史迷雾中的作家身影》,(台北)联合文学出版社有限公司2001年8月版,第130页。

的黑名单而处境十分危险、被迫逃离台湾以后才结束。

陈文彬撤离台湾后,吕赫若也很快被建国中学解聘,形势已经越来越紧张。吕赫若对自己的危险处境早就有着清醒的了解,并作好了最坏的打算。早在1948年10月左右,他就瞒着家人把自己家乡的房产——建义堂的房产出售给别人;一些暂时不用的家具也尽数送给了亲友。基于自己从事秘密工作的极端危险性,吕赫若从不向家人、朋友们透露一点点自己所从事的地下工作的情况。这一方面是为了保密,另一方面也是怕一旦事情暴露而连累他人。据吕芳雄回忆,1949年初新学期开始的时候,台北第一女中校长陈士华女士还亲自坐三轮车到吕赫若家中,请他继续担任女子中学的教职。但深知自己从事工作的危险性的吕赫若,因为怕连累女子中学和陈女士,坚决谢绝了陈女士的好意。当年大安印刷厂刚刚开业的时候,吕赫若不明就里的妻弟林永南先生,还打算致赠礼物以示祝贺,被吕赫若坚决拒绝。——他是怕妻弟的名字出现在与大安印刷厂有关的礼单上,日后会受到牵连。吕赫若的良苦用心和细致周到由此可见一斑。吕赫若的好友巫永福先生也回忆说,吕赫若在二·二八事件后愈来愈“左倾”,而他知道巫永福不会走与自己一样的人生道路,因为怕自己连累巫永福,所以就很少与巫永福来往了。而巫永福对这一点也非常清楚:“从前,几乎是每天在一起的好朋友;听他讲话,我就知道他的意思了。”^①

陈文彬撤离后,吕赫若把主要的精力转向了大安印刷厂的惨淡经营上。尽管风声越来越紧,但吕赫若从事地下工作的热情却没有因随时降临的危险而有任何却步,他把自己变卖房产得来的钱,大部分都拿出来用在了大安印刷厂的有关事宜上。表面上,印刷厂只印刷“孕妇保养须知”、“世界名曲乐谱”、“小学音乐课本”等通俗读物;

^① 蓝博洲:《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》,《消失在历史迷雾中的作家身影》,(台北)联合文学出版社有限公司2001年8月版,第127页。

暗地里,吕赫若他们却利用印刷厂秘密印制地下文件。印刷厂被国民党查封以后,曾从里面搜出“中华人民共和国国歌”、“中华人民共和国开国文献”等“叛乱文件”,就是明证之一。据蓝博洲的考证,大安印刷厂是吕赫若与萧坤裕一起经营的。萧坤裕,台湾南投人,前文已提及他曾是东京“学术研究会”的重要成员之一,读书时代他就被同伴们称之为“真正的马克思主义权威”。日据时期,萧坤裕长期辗转于祖国大陆,台湾光复后才回到台湾。在吕赫若等人的鹿窟基地案中,萧坤裕被捕入狱,后中风死于国民党的监牢之中。大安印刷厂的主要投资人是萧的“生死兄弟”、台湾当时的煤矿业巨子刘明,而印刷厂的实际负责人则是刘述生,刘述生就是后来在鹿窟基地案中牺牲的基地“指导员”刘学坤的化名。而据江汉津等人回忆,吕赫若在1948年以后,已经实质性地参加了中国共产党“台湾省工作委员会”的许多具体工作,成为从事以推翻国民党专制政权为目的的地下工作的骨干分子之一。

1949年前后,祖国大陆的内战形势已经十分明朗,意识到败局已定的国民党当局选定了台湾岛作为最后的“落脚地”,希望凭借着台湾海峡的惊涛巨浪阻挡住解放军的强大攻势。而为了确保台湾这块最后的“净土”,国民党当局对台湾人民一切反抗的镇压手段也变得空前凶残起来。5月,国民党“台湾省保安司令部”发布全省戒严令,并大肆搜捕社会异议分子;同年秋天,对台湾知识分子的心灵产生巨大震撼的“基隆光明报”事件发生,基隆中学校校长钟浩东等被逮捕,大批教职员工及学生相继受到牵连。吕赫若的生前好友江汉津先生谈到这一事件的影响时,曾回忆说:“我们都预感到一场政治的大风景就要来了;因为《光明报》是全省各地大家都在看的嘛!”^①而此时的吕赫若也作好了逃亡的打算。他首先把家中的笨重物品或卖

^① 蓝博洲:《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》,《消失在历史迷雾中的作家身影》,(台北)联合文学出版社有限公司2001年8月版,第138页。

掉或送人,多年来收藏起来的文学、音乐书籍,以及唱片等等,原本是他最爱惜的,在这样的紧急关头,他也只好分散寄存到朋友家中了;妻子的嫁妆以及一些常用的生活物品,他则都运到了岳母家中。很显然,自己逃亡以后,妻子儿女只好托付给岳母和妻弟照顾了。大概在1949年10月底的一天,吕赫若找到江汉津,告诉他已把印刷厂的事情处理完毕,自己打算到日本去。江汉津约了几个朋友为他送行。从那以后,江汉津再也没看到过吕赫若。

事实上吕赫若并没有立即消失。他还有许多事情放心不下,尤其对自己的一家老小。大概到了1950年年初,印刷厂的另一负责人萧坤裕被逮捕以后,形势已经到了万分危急的时刻,吕赫若还是没能立即脱身离开。他所说的“到日本去”,究竟最终没有成行,这是不是一种暂时性的托词,我们现在就不得而知了。但多年以后,吕赫若的儿子吕芳雄仍然记得那天父亲把他从丰原老家带到社口村姥家的情景,尽管确切的日子他已记不太清楚。

当时可谓是“天有不测风云”,在吕赫若把芳雄送到岳母家、再回来接二女儿(即吕芳雄的二姐)的途中,二女儿的后脚跟不幸被机车的后车轮所伤,而且伤势比较严重。吕赫若委托自己熟识的医生与好友代为照顾,便匆匆离去。为了怕妻子担忧,他对妻子隐瞒了二女儿受伤的事情。当时吕赫若的妻子林雪绒正怀有身孕,尽管对自己的处境非常清楚,吕赫若还是尽量安慰妻子说,他这次是到外地暂且躲避一下风声,多则数月,少则一两个月就会回来,让她不必挂念自己。并交代妻子说,腹中的婴儿生下来,如果是男孩就叫芳民,生女则叫民芳。面对着受伤的女儿、身怀六甲却在为自己担忧的妻子、因崇拜自己的才华而不要任何名分、与之长期同居的红颜知己、以及一大群嗷嗷待哺、需要照顾的孩子,吕赫若惟一能做的却只有亡命。他该是怎样一种凄凉的心情!

那次逃走以后,吕赫若又多次冒险回到妻弟家中探视他们。其中有一次他还如约到台北信义路萧坤裕家,询问一下“大安印版所”

是否已经转手卖出去。如果顺利卖出,他可以从萧坤裕那里取出一部分资金,以便供逃亡时使用。但那时的萧坤裕已经被捕,而且萧家被安插了秘密监视的特务。对这一切毫不知情的吕赫若按下门铃之后,一看出来开门的是完全陌生的人,就知道大事不好。特务们询问他是不是吕赫若,机智的他赶紧称自己是吕石堆,不是吕赫若,与萧坤裕只是生意上的朋友而已,并拿出身份证供特务们辨认。愚蠢的特务们并不知道吕石堆就是吕赫若,经过再三盘问,在把他扣押了五六个小时头以后,终于将他释放。吕赫若回到家后,向妻子提及此事,还连说好险好险。但吕赫若并不知道,他的这次脱险离不开已被关进监牢的战友萧坤裕的暗中相助。萧坤裕被捕后,面对国民党特务的严刑逼供始终不吐一个字。当天晚上刑讯到深夜一、两点钟时,审讯他的特务接到外面传过来的一张纸条看了一下后,立即改口问他:“你是否认识吕石堆这个人?”萧坤裕一听,一直为吕赫若悬着的心才放了下来。他立刻敏锐地意识到吕赫若虽然目前被国民党特务们扣押了起来,但其身份并没有暴露。萧坤裕于是顺水推舟地回答说,他认识吕石堆,但与吕仅仅是生意上往来的朋友。特务们一听,与被扣押的另一方的说法完全一致,才决定释放吕赫若。吕赫若的挚友江汉津在1950年初被国民党特务逮捕后,恰巧与萧坤裕被关在同一间牢房内,从萧坤裕口中得知了事情的经过。这一珍贵的历史细节时隔半个多世纪以后能够被公布出来,多亏了作为当事人之一的江汉津先生尽管屡遭磨难,但最终熬过了艰难的岁月,迎来了一个相对和平与宽松的新时代。惟其如此,饱经沧桑的江汉津老人在接受蓝博洲的采访时,才能没有任何顾忌地向其提供了大量珍贵的历史记忆。

而吕赫若的真实身份后来被暴露出来,据江汉津回忆,其中还有一段小插曲:吕赫若曾答应为台湾板桥东方出版社印制一批印刷品。当然,处于危境之中的吕赫若是根本无暇顾及此事的,他将订单与定金都转给了另外一家印刷厂。但这家由苏氏兄弟经营的印刷厂却迟

迟不给印刷。不明就里、既着急又气愤的东方出版社负责人林熊祥只好在报纸上刊登了一则启事，要“大安印刷厂负责人吕赫若（本名吕石堆）几日内出来……”。特务们看到这则启事，才明白吕石堆即吕赫若。一条送上门来的大鱼，由于自己的愚蠢无能竟然这样漏网溜走了。据吕芳雄回忆，吕赫若最后一次与妻儿见面，是在妻子生产之前的一个星期左右。当时是在深夜，吕赫若拖着疲惫的身体回到妻弟家中，“经过一番闲谈之后，小睡片刻，在凌晨天空尚是一片黑暗之际，临走时向舅舅拿了一个卡其色的背包，就行色匆匆地消失在黎明前的夜色中，留下伤心的母亲，以及舅舅。舅妈在门口目视父亲的离去，从此天人永隔”^①。一个星期后，吕赫若的妻子林雪绒女士产下一个男婴，家人根据吕赫若的叮嘱，为其取名为芳民。而此时的吕赫若，已经艰苦地奋战在鹿窟基地的崇山峻岭之中，开始了他生命的最后一段旅程。^②

二、鹿窟基地案与吕赫若的生死之谜

吕赫若在台北萧坤裕家暂时逃过了国民党特务的眼睛，却最终没能逃过鹿窟基地一案的劫难。鹿窟，这个坐落在台北附近的小山村，50年代初因为所谓鹿窟“武装基地”案而闻名遐迩；时至今日，凡是对50年代的台湾历史稍稍了解的人，只要一提到“鹿窟”这两个字，总会自觉不自觉地与“武装基地”案联系起来。

那么，所谓“武装基地”，究竟有多少武装？它的来龙去脉又是怎么回事？

台湾当代著名作家李昂等人，为了寻求到“鹿窟武装基地案”的

① 《吕芳雄回忆录》未刊本，第40页。

② 本段文字参阅了蓝博洲所著《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》一文及《吕芳雄回忆录》未刊本，特此说明并致谢。

历史真相,曾多方寻访考证,并找到了包括当时负责“围剿”鹿窟“武装基地”的总指挥、原国民党政府的国防部保密局侦防组长谷正文在内的一些当事人,在她所写的《鹿窟纪事》一文中,总算多少拨开了一些围绕这一案件的历史迷雾。原来,鹿窟基地的正式名称为“台湾人民武装保卫队”,内部人又把它称之为“老解”、“小延安”等,它以原来的石碇乡鹿窟村为中心,包括周围山区和农村方圆二十多公里的地区。在当地村长陈启明等人的支持下,鹿窟村的两百多村民都按过手印,自愿参加“武装基地”。基地成员大都接受过定期培训,一般每期两个月。虽然基地的武装力量实在少得可怜,据谷正文讲,特务们在整个“基地”里只找到了一支手枪,而这支手枪还是不能发射的。但是,当时的国民党特务们侦察到在离台北如此近的地方,竟然隐藏着如此大的“武装基地”时,还是着实吃了一惊。国民党保密局长毛人凤直接将此案上书给蒋介石,并责成自己的“亲密”部下谷正文担任“剿匪”总指挥,选择了一个大雨滂沱、月黑风紧的夜晚,率领部队连夜包围了上去。包围圈的内层由特工人员负责,外层则是国民党的正规军队。李昂感叹道:“就为了一支不能发射的手枪,出动了两千五百人上去围剿一个山村。”^①其实何止两千五百人,如果把出动并驻扎在附近交通要塞的周围地区的军队都算在内,足足有三四万人。动用了三四万军队去剿灭一个几乎没有军事武装的“武装基地”,这恰恰从另一个侧面表现出了当时的国民党专制统治者们的恐惧不安、疲弱胆怯的心理。而一切专制统治者在其心理本质上,又何尝不是疲弱而胆怯的?当一个政权疲弱到只能依靠暴力与恐怖来维持自己的统治的时候,这样的统治又怎能长久?

让我们再次回到吕赫若身边。鹿窟“武装基地”虽然被破获了,但被俘者中却没有发现吕赫若。那么,作为基地重要人物之一的吕

^① 陈映真等著:《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第332页。

赫若在这一事件中究竟是侥幸逃掉了,还是在军事对抗中牺牲了?对这种“活不见人,死不见尸”的状况,历史学家普遍采取的一个谨慎的说法是“失踪”。即使是多年以后,吕赫若的儿女们在填报有关文件、不得不涉及自己的父亲时,仍然不得不谨慎地填上:行踪不明。正因如此,关于吕赫若的确切下落就有了种种说法。其中之一是吕若山上被毒蛇咬死;一种则是:在与国民党特工人员的军事对抗中,吕赫若被乱枪射杀;吕赫若的情人苏玉兰女士则有这样的追忆:“这年,吕跟我说等候琉球的船只,要到日本经商,离家后,报载吕因筹措逃亡路费,四处告贷,被人控告欺诈。四个月,国民党政府开始抓人。……根据事后出来投案的人说,有人因怕吕来自首,在山里头先枪杀了他,也有人说是被毒蛇咬死,总之都找不到尸体。”^①而下面的说法就更加离奇了:吕赫若在基地案后逃到祖国大陆隐名埋姓生活了下来,并育有子女。作家李昂在她的《鹿窟纪事》一文中,则不无浪漫地虚构了吕赫若最后消失时的情景:

身长高挑,长相俊美的作家,在得知将被捕后,开着他一位密友的一部 Austin 汽车,朝台北山区逃逸,据说,随身还带有一把手枪,枪上系着红绸。^②

这是颇为传奇的,但虚构终究是虚构,事实总不如想象的那样浪漫。李昂从谷正文口中获得的讯息是:他的士兵在山上巡逻时,有人听到声音后从树从里闪身出来,并用手枪向他们开枪射击,但只打了一发子弹,枪就被卡住(谷正文说,这种老式驳壳枪的枪档,是很容易

^① 引自林至洁辑:《吕赫若创作年表》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司 1995 年版,第 605—606 页。

^② 李昂:《鹿窟纪事》,引自杨泽主编《手枪王》,(台北)时报文化出版企业有限公司 1991 年 10 月版,第 268 页。

被卡住的),士兵们当场将他击毙。经被俘变节的基地工作人员汪枝辨认,此人为山上的警察队长“老萧”。而保密局一位特工人员则告诉谷说,“老萧”就是作家吕赫若。

然而这仍然不过是一种猜想而已。老萧是否就是吕赫若?历史的真相究竟如何呢?

最终解开这一历史谜团的是蓝博洲先生。他经过大量实地采访,根据少数几个留存下来的当事人的确切的回忆,证实了吕赫若在上山被毒蛇咬伤、中毒而死的说法。

据说,吕赫若到鹿窟基地以后,担任着游击队的无线电发报工作。这项工作既重要又艰苦。为了避开敌人的耳目,他必须每发一次报就换一个地方。我们可以想象,吕赫若那习惯于登台演唱与伏案写作的柔弱之躯,是如何背着一个二百多斤重的发报机,在山的草丛之中东躲西藏、艰苦跋涉和顽强工作的。在这样艰苦的环境中,危险是随处存在的。台湾高温、潮湿的雨林气候,很适合于蛇的繁衍与生存,因此山地、野外多有毒蛇出没。吕赫若是在晚间跋涉于山林之中时被毒蛇咬伤的。据说可能是龟谷花一类的剧毒蛇,这种蛇的毒性散发很快,如果不及时采取措施,被咬伤的人几乎没有生还的希望。当时人们在山下找到了一位通晓怎样解蛇毒的民间医生苏金英,不巧他当时正忙着给别人杀猪。也许这位民间医生对此类事件早已司空见惯,对他来说,一个生命危急的陌生人恐怕还不如他正操刀宰杀的猪更为重要。他听到有人被毒蛇咬伤的消息时,并没怎么在意,而是等到把猪杀完以后,才上山去采药。但等到他赶到吕赫若身边时,吕赫若已经断气。当时在现场的,还有基地领导人陈本江、老萧(刘学坤)和陈春庆等人。陈春庆原是鹿窟村的村民,鹿窟武装基地的积极参与者之一。他在接受蓝博洲采访时,曾回忆说,那天晚上,他得知吕赫若被毒蛇咬伤的消息后急忙赶到现场,但吕赫若已经神志不清了:“他看了我一眼,还叫了两声:‘阿庆兄!’然后又向我说,他想吃枝仔冰。听他这样说,我知道蛇毒已经侵入脑部了;果

然没多久,他就断了气。我于是和老萧、苏金英及另一个村民,在苏金英家菜地旁的空地上,挖了一个坑,用一床草席草草包着,就地埋葬……”^①

一代知识精英、艺术与文学天才,就这样匆匆结束了自己的生命旅程,被永远埋葬在大山深处不知名的地方。值得一提的还有:1951年11月17日,台北“保安司令部”发布的第一批尚未自首的“潜匪”名单中,提到吕赫若的只有这样一行字:

吕赫若,三十二岁,台中县,台北歌手。

蓝博洲先生对此的感叹是:“一个不世出的一代才子,在官方的文献记载中,就这样‘盖棺论定’了。”^②其实,对于身负“重任”的国民党特务们来说,他们最紧迫与最关键的,是要分清安分守己的“专政对象”与心怀“反骨”的叛乱分子之间的区别。而一两个文人的死亡,在他们眼中又算得了什么?

那么,在鹿窟武装基地被围剿中牺牲的“老萧”又是谁呢?经查证为“基地指导员”刘学坤,刘学坤的另一个化名又叫刘述生,即前文提及的大安印刷厂的实际负责人之一。而据曾担任基地通讯员的陈旬烟老人回忆,他当时也接到山上来的传话,说游击队有一位重要人物被毒蛇咬了,要他赶紧买药送上山去。陈旬烟急忙连夜赶到台北去买解毒药盘尼西林。当时的盘尼西林一类的药物,要有医生的证明才能从药店买到。陈旬烟又去敲医生的门,当时可能是在黎明时分。然而等到他把药辗转送到山上的时候,也同样已晚了三秋。四

^① 蓝博洲:《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》,《消失在历史迷雾中的作家身影》,(台北)联合文学出版社有限公司2001年8月版,第149--150页。

^② 同^①,第150页。

十多年后,陈旬烟老人凭着记忆,曾多次带领吕赫若的后人回到印象中当年的“历史现场”找寻和挖掘吕赫若的尸骨时,却什么也找不到了。毕竟已经过去了近半个世纪,四十多年的沧桑变迁,足以彻底改变一个地区的形态面貌,也足以淡化乃至清除掉历史中的是非恩怨。

但仅仅因为这一案件,一个数百人的村庄从此从地图上消失了。涉及此案的人们或者被押进监牢,或者远走异乡。而原来居住其间的山民,也纷纷迁出山里,搬到别处居住。当年人丁兴旺的小山村,如今早已人迹罕至,连残垣断壁也在茂密的丛草林木覆盖下,似乎永远消失了踪迹。这就难怪台湾当代著名作家李昂等人,沿着当年烈士的足迹寻访历史的遗迹时,曾对此充满了感慨:“这才知觉到一种深刻的悲哀,人、聚落,甚且文明与文化,都可能在一场浩劫中,不仅被夷平,还真正会消失——好似从来不曾发生过的消失、灭绝,无影无踪,再想要寻觅,也只是徒然。”^①

然而,历史老人果真如此健忘吗?尽管四十余年的时光流逝,足以让大多数刻骨铭心的记忆淡化,但对那些亲身经历过那场劫难、或者在劫难中痛失亲人的人们来说,那痛彻到骨的心灵创伤果真能彻底愈合吗?

据说,吕赫若被毒蛇咬伤是在“上山”半年左右之后。这样算来,应该离鹿窟武装基地被破获的日子不算太远。即使没有被毒蛇咬伤这种意外的发生,面对国民党军队天罗地网般的重重包围,仅有柔弱之躯的吕赫若也几乎不可能逃脱鹿窟基地案的劫难。或许,造物主让吕赫若这位品行高洁、性格倔强的艺术天才在大劫难来临之前,怀着对理想的深切执着与无比向往,因为一件意外事故而猝然离开人世,未尝不是别有深意的一种安排:他毕竟没有看到鹿窟“武装基地”的轰然崩溃,没有看到战友的变节和叛徒的告密,没有看到白色恐怖

^① 李昂:《鹿窟纪事》,引自杨泽主编《手枪王》,(台北)时报文化出版企业有限公司1991年10月版,第284页。

降临时朋友与亲人们的惊惶与白眼,造物主让他在这之前离开人世,是因为不忍心让他看到这理想破灭后血淋淋的现实吗?

还需要补充交代的是,吕赫若一人撒手西归,却把国民党专制统治下的无尽灾难与羞辱留给了他的家人和后辈。正像吕芳雄所说,吕赫若在“炽热与亮丽‘才子’的光环下”,走完了自己的人生之路,却留给他的家属与后代“寒冷又黑暗‘冬夜’般的生活。”^①吕赫若案发以后,他那十几岁的大儿子、大女儿,以及他怀有身孕的情人苏玉兰女士等,统统被国民党特务带走。他的一双儿女在监牢里关押了三个多星期才被释放回家。吕赫若的妻子林雪绒女士如果不是临近生产,恐怕也在所难免。特务们抓不到吕赫若,便拿他身边的亲人们撒气。吕赫若的妻弟林永南则被关押达一年之久,其间屡屡被严刑逼供,他的双腿也因屡遭拷打而留下了终生的疤痕。他家则被牵连遭抄家多次。尤其值得一提的是,吕赫若在逃离台北前曾向一位叫辜颜碧霞的寡妇借了两千块钱。其实两人交往总共没有几次,但就因这区区两千块钱,辜颜碧霞受到牵连后,竟被当时的国民党当局判了死刑。后来多亏她的家人用钱多方打点才被减了刑。而吕赫若所在的大安印刷厂在未暴露之前,曾经翻印过一本台湾音乐家张彩湘编写的小学音乐课本,因为这件事,张彩湘硬是被关押了五年之久!

在国民党白色恐怖下,人人自危,连其家人也只能视吕赫若这个给自己的家族带来厄运的“罪魁祸首”为禁忌了。据吕芳雄回忆,吕赫若失踪后,孩子们很早就被大人告知,不可向别人提起关于父亲的事情。吕赫若留下来的一些手稿,如尚未发表的小说《星星》等,以及吕赫若收藏的没来得及转送他人的书籍等,也在外祖母^②的一声令下,被他和大哥全部埋在自家的荔校园里,化作了尘土。只有一本吕

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本,第46页。

^② 按:即吕赫若的岳母。

赫若的日记,因为记载了子女们的出生日期而侥幸得以保存下来。^①现在这本日记,成为研究吕赫若个性与创作的珍贵资料。很显然,被恐惧所笼罩着的家人们,最大的愿望是把这个给他们带来厄运的亲人留给他们的印记彻底抹去。而吕赫若生前的那些亲友们更是怕惹祸上身,当吕赫若的妻子林雪绒试图把丈夫匆忙寄存在朋友处的一些物品索回时,他们大多不予承认,甚至装作根本不认识,所以那些物品一件也没有要回。除了个别至近的亲戚外,林雪绒与孩子们几乎不敢与其他任何人交往。为了避嫌,即使遇到吕赫若生前熟识的朋友,也只是装作不认识。林雪绒一家在乡下几乎过着与世隔绝的生活,熬过漫漫长夜,她总算含辛茹苦地把几个孩子抚养成人。

相比之下,吕赫若的情人苏玉兰及她与吕赫若所生的两个孩子,命运则更凄惨。吕赫若案发后,苏玉兰的生活失去了任何经济来源。万般无奈之际,苏玉兰只好找到社口村林雪绒家,希望对方能接纳自己母子三口一起过活。但已自命难保的林家又如何能答应这个请求呢?苏玉兰女士后来改嫁他人,她的两个可怜的孩子,其中女孩转送给他人抚养,男孩则因车祸而不幸夭折。——行文至此,笔者始终无法回避的一个问题是:为什么这样一位极有才华和发展前景的作家,在日本殖民政府的高压政策下都能够艰难地生存了下来,却没能躲过国民党专制统治下的一场浩劫呢?为什么要维护对社会的统治,就必须以压迫乃至消灭体现着整个社会发展方向的一代知识精英作为代价呢?但愿这历史的教训能被后人永远牢记。

^① 《吕芳雄回忆录》未刊本,第44页。

第八章 诗性的追求

吕赫若小说具有明显的诗性特征,这是在把握吕赫若的艺术个性时必须提及的。吕赫若在小说中常常截取生活流中的一段,在对细节的描摹中体现出浓郁的诗意;那宁静和谐的乡土田园、山川草木,及传统文学中的月亮、黄昏、星空等意象,则是吕赫若小说的主要诗性表现对象。同时,他的多才多艺也决定了他在小说创作中融合了音乐、绘画、摄影等诗兴审美的多种手法。这种诗性艺术的追求,离不开吕赫若所受到的中日两个民族的文学传统的影响。

第一节

吕赫若小说的诗性特质

小说是一种叙事艺术,诗歌是一种抒情艺术。但抒情与叙事在某些时候并无清楚的界限。在某种意义上可以说,一切与人类心灵有关的艺术形式,在某种程度上都可以称之为“诗性艺术”,因为它们

在本质上都是对宇宙人生与社会历史的诗性解读与感悟。正如黑格尔所说：“诗的适当的表现因素，就是诗的想象和心灵性的观照本身，而且由于这个因素是一切类型的艺术所共有的，所以诗在一切艺术中都流注着，在每门艺术中独立发展着。诗艺术是心灵的普遍艺术。”^①作为一名极具艺术气质的作家，吕赫若的小说无疑具有这种“心灵的普遍艺术”的诗性特征。

一、没有结尾的故事：吕赫若小说的诗意叙述

吕赫若小说的诗化与散文化倾向，首先表现在对故事情节与事件的处理上。应该说，吕赫若对小说中的“事件”并没有太多看重。他的小说在情节上大都比较单纯，也没有明显的传奇性。他甚至有意地摈弃了小说情节的偶然、巧合、曲折等吸引读者的艺术手段。他更像是精心地截取了一段生活流，就那么平实自然地娓娓道来，在不知不觉中他的讲述完结了，但事件并没有结束，正如生活还要继续下去一样。《春的呢喃》、《田园与女人》这两篇小说简直就是主人公江伯烟从学校毕业回到老家赋闲期间、连续几天的生活与心态实录。尽管小说始终贯穿着一个中心线索：伯烟与丽卿之间的爱情发展。但这个线索其实在小说中极为模糊。相反，作品仅仅记叙了几件看似不相干的生活琐事。这在把故事的完整性看得高于一切的古典小说家们看来，实在是不可弥补的“漏洞”与疏忽。

吕赫若还常常在情节发展的关键时刻突然收笔，作为小说的结尾；如同一首乐曲在高潮阶段戛然而止一样，在余音袅袅中给人留下诸多回味。《牛车》中的杨添丁正欲把偷到的鸡鸭等带到农贸市场卖掉时，突然被警察抓住，在杨添丁“大人、大人”的呼喊声中，作者写道：“之后，有关他的事就杳无音讯。”作者显然有意留下了一个悬念

① [德]黑格尔：《美学》（第1卷），商务印书馆1979年版，第113页。

让读者去猜想；《合家平安》的结尾，是生活陷于困顿、苦于无钱购买鸦片的范庆星，为了更“理直气壮”地占有养子有福的血汗钱，厚颜无耻、花言巧语地劝说早就被他赶出家门、从小没有对其尽到一点点父亲责任的儿子有福搬回自己身边居住，而有福面对着老泪纵横、一副可怜相的父亲，一方面痛感于生活的压力和父亲的嗜毒成性，一方面却又觉得无力拒绝晚景凄凉、身边乏人照顾的父亲的要求，愧疚于自己没有尽到儿子的责任。同时一向照顾自己全家生活的舅舅又在一旁劝诫他不要中父亲的圈套。有福面临着艰难的选择，小说却在此戛然而止；《逃跑的男人》的结尾也是如此：主人公庆云偷偷带着尚在襁褓中的儿子离家出走，但他逃离家庭之后能否开创出自己的一片天地，甚至能否养活自己和儿子，都让人揪着一把心；同样，《月夜》更是在女主人公翠竹试图跳水自杀的情节高潮中戛然而止的。至于翠竹自杀未遂以后的生活将会怎样，作者自然也把无尽的悬念留给了读者。

也许是我的偏见，我总认为，吕赫若的艺术专长并不在于讲述一个个生动完整的故事和塑造一位位具有丰满性格的人物形象，而在于写景状物和对情感氛围的渲染，以及对于充满着浓郁生活气息的风土人情的精细描摹。我必须承认，在第一遍读完吕赫若的小说之后，掩卷沉思，给我最深刻的印象决不是眼前晃动的几个人物，更不是生动曲折的故事情节，而是夕阳中站立在微风吹拂的山头上、具有东方女性所特有的沉静、美丽与含蓄的少女之脸庞；是月光下或没有月光的黑漆漆的夜晚中晃动着的、为生活所迫的几个人影；是那具有深厚文化底蕴但日渐凋敝、人迹冷落的四合院落；是那院落中生机盎然、争奇斗艳、姹紫嫣红的花草树木，当然，最引人注目的则是那株白玉兰，还有那一颗颗在晨光中折射着熠熠光彩的小小的露珠……严格地说，吕赫若并不是一个讲故事的高手，他小说中的故事相对来说都比较简单，用一两句话就可以概括下来，而且这些故事本身并不怎么曲折传奇，相反，往往是生活中可能出现或者经常碰见的事情。他

的《财子寿》、《合家平安》等小说，更是经常以大段的静态叙述代替情节的发展。

这的确是很意思的一个话题：是吕赫若那现实主义的文学信念使他对故事本身并没有多少兴趣，还是他干脆不具备编织传奇故事的才华？而在人物塑造上，吕赫若小说中的人物尽管不乏真实自然，但很难称得上丰满典型。这与他当时所信奉的左翼写实理论，特别是强调“典型环境中的典型人物”的文艺观点甚至不无偏离之处。但是，吕赫若的艺术天赋以及他创作个性的特质也许就在这里，那就是他对生活细节和自然具象所表现出来的特殊敏感，他对生活细节精雕细刻般的描摹，对稍纵即逝之美的敏感与把握，以及他对浓郁的乡间气息和原汁原味的生活细节的客观展示。

二、山川草木与乡土田园：吕赫若小说的诗性表现对象

对自然、气候与时间的敏感，是吕赫若作为小说家的最突出的艺术特质。在一些微不足道的细节描摹与小说文本的角落中，往往显示出作家那不易察觉的艺术气质。例如《蓝衣少女》的结尾，当万钦激愤地要用剪刀毁掉自己的作品、却被妙丽用手按住，小说行文至此，本该戛然而止，但作家却平添了一句：“天色越来越暗。”这看似不经意且显得略有多余的叙述话语，却不可以等闲视之，它至少显示出作家对时间流逝和事件“过程”的特殊重视。同样，在《前途手记》的结尾，当叙述者讲述完女主人公淑眉悲剧而凄惨的人生经历以后，本该结束全文的时候，他仍然不忘再加上一句：“走出门口，刚好两只燕子从屋檐的鸟巢飞出，在田野上飞来飞去。”燕子的自由飞翔与长期生活在牢笼中并被牢笼生生折磨而死的淑眉联系起来，的确给人无限感慨。而《庙庭》中写到农村日益衰颓和被人冷落的关帝庙时，也不忘加上一句：“庙庭的石块上，到处都有类似小孩擦屁股的粪迹，而鸡群在其间走动。”这样真实细腻的写实语句，则是乡土农村原始生

态的传神写照,它渗透着生活的实感与质感,洋溢着浓郁的生活气息;一个没有真正的农村生活经验的人,是绝对杜撰不出来的。吕赫若这种对生活细节与富有特征的写实意象的捕捉,实在令人拍案叫绝。——正是在这里,可以显示出吕赫若那与众不同的气质,显示出一种真正的“艺术家风范”。那是一种从容的人生态度,一种对生活的热爱,一种对于细节的特殊关注与执迷。而当吕赫若把这种特殊的关注与执迷与他那浓厚的乡间情怀结合起来的时候,他的艺术天赋便最大限度地发挥了出来。吕赫若对乡间田野里的鸡鸣虫叫以及自然界里的一切声响,都细细聆听而陶醉其中;对大自然的一切光与色,都细细凝神驻足。他的笔触似乎只要一写到田园,总有一种无可抑止的亲切感。

现代人越来越远离了大自然母亲,远离了泥土的芳香,远离了山川草木。在坚硬而冷漠的钢筋水泥上行色匆匆,在一幢幢怪物般的摩天大楼里疲于奔命,为了一个个看得见看不见的所谓奋斗目标而心力交瘁。那种生命之中细微的温暖感动与怦然心跳的微妙感觉是越来越少了。从这个意义上讲,吕赫若对自然的描摹与表现,不仅是其作品诗化特征最突出的表现,也给我们——生活在都市里的现代人以丰富的启示。而在笔者看来,吕赫若笔下的自然景色往往具有本体的独立意义,决不仅仅是故事情节和情感抒发的辅助物。不论是在紧张或是悲惨的故事叙述中,作者总掩藏不住他对大自然美景的热爱和眷恋。哪怕是天空中的云起云涌、风云变幻,以及皎洁的月光与肃穆的星空,还是绿叶中滚动的露珠,都激发了作家心灵深处的感动与震颤,激起了他无穷的诗意。

当然,一个作家的艺术特长与他的艺术缺陷往往是一枚硬币的两面。笔者发现,即使是像《财子寿》、《合家平安》这样的小说,由于太过专注于细节的精雕细刻、从而导致了情节的进展过于缓慢的缺陷,也是十分明显的。关于这一点,吕赫若自己也有着清醒的自觉,例如在1942年9月18日的日记中,吕赫若就曾针对小说《风水》慨

叹说：“总觉得内容上有情节展开薄弱之感，没办法。”而且，由于“反思”的主观意向过于强烈，使得这些小说的理念化色彩也显得有些过强。此外，过强的道德感有时也限制了吕赫若对人物客观冷静以及准确、全面的把握。一般地说，他善于摹拟那些生活中弱小者们的内心世界，他们的不幸与悲苦，他们在重压和侮辱之下发自心灵深处的呻吟与哀号。吕赫若把自己满腔的同情、挚爱与悲悯都倾注到了他们身上。但对那些他所抨击和厌恶的“反面人物”，那些社会的强权者与家族的“败家子”，吕赫若的描写给人的感觉就不很充分。作家对他们往往采取一种“远观”的态度，更多地侧重于外在表现，往往从其行为和言语、肖像等方面给予揭露与批判，但很少深入到他们的内心深处，挖掘出他们性格的复杂性与灵魂之中复杂、隐秘的一面。可以说，正是过于强烈的厌恶与反感之情绪，使吕赫若与他所描写的这些反面人物之间，始终保持着一定的“心理距离”，从而与他们之间产生一定的隔膜与陌生；而这种过强的厌恶与反感，也在某种程度上“模糊”了吕赫若那理性深邃的批判目光。一个作家，如果对他笔下的人物缺乏一种“历史的同情”的态度（哪怕这些人物从道德的观点来看是完全的负面典型，用最通俗的语言来说，绝对是个“坏人”），那么他极有可能摆脱不了概念化、平面化的缺陷，从而对“坏人”的表现也很可能缺乏应有的人性深度。

美籍华人学者刘若愚先生曾将中国古代诗歌中的自然世界分为“自然作为人生的同类物、自然作为人生的对照、自然作为人情的分享者、自然作为一种感情表达的间接方式、自然作为感情的激发物、自然作为美学的对象、自然作为一种象征”等几类。^① 只要稍加分析就可以发现，这几种古代诗歌中的自然意象，在吕赫若小说里也同样有清晰的表现。《前途手记》中，女主人公淑眉所看到的庭院里的景

^① [美]刘若愚著、王镇远译：《中国文学艺术精华》，黄山书社1989年版，第1—10页。

色是随着她的心情变化而变迁的,这就使得这篇小说的心理刻划与景色描写有机地统一在一起。我们已经很难分清是女主人公“触景生情”,还是她“因情设景”了。而这样的景色描写,对于人物的塑造决不是可有可无的。作品一开始,失意而对未来充满忧虑和恐惧的淑眉一个人孤独地在庭院中散步的时候,所看到的庭院景色是这样的:

庭院是日本式的庭园,她渡过石桥眺望着茂密的榕树松树,慢慢地享受着。红色的牡丹绽放着,蔷薇的花瓣随着轻柔的风散落着。在水泥墙外散布着苍绿和明眸般的田圃风光。觉得那些是很美的事物。接着仍旧感觉寂寞孤独的气氛包围在自己的四周。她想起在山中小屋的生活种种,然后又环视着庭园轻声地哭泣着。

景色是如此的美丽,特别是对于刚刚做了贵夫人的淑眉来说,眼前的这一切美丽景色的确都是“很美的事物”,值得她细细品位和好好珍惜。特别是当她回想起自己在农村里生活的种种情况,她那深山中贫困的家的时候,淑眉何尝不应该感到庆幸与满足?但面对着这满园春色,淑眉的心绪又是复杂的。她愈是感觉到当前生活之“美好”,也就对未来越是充满焦虑和担忧。那随风飘落的蔷薇的花瓣,既可以看作是淑眉命运的某种暗示,也更加激起了淑眉对时光之流逝的慨叹,以及对自身命运的叹息。

当淑眉向自己的丈夫提出要领养一位养子而被坚决拒绝、又被大太太奚落和诅咒了一顿以后,作者则不失时机地这样描写道:

淑眉含着泪水来到庭园,紧紧抓着树枝,泪水不断地掉落下来。桂花绽放着芬芳的香味,蔷薇却仍随风四处飘零。

在这里,“蔷薇”的意象再次出现了,作家不经意间的景色描写,

与女主人公孤独忧郁的心绪有机地统一起来。我们的古人总是从落红飘零中感悟到生命的短暂、时光的飞逝乃至红颜不再。而这样的描写又何尝不暗示了淑眉悲苦的命运？

而当淑眉经过医生的检查，得知自己还有生育的能力后，她的心情也变得轻松和开朗起来，面对万紫千红的满园春色再也没有愁绪了：“她笑容洋溢地眺望着绿叶和红花。因为想起自己会在这里不知不觉地哭了的事而笑了出来。”因为有了希望，也就有了快乐。庭园还是原来的庭园，红花和绿叶也还是原来的红花绿叶，但心境的变化，使得淑眉所看到的景象也完全不同了。而那“随风飘落的蔷薇”，也不见了。不过，这样美好的日子并没太长，七一个多月后，一直盼着怀孕的淑眉，肚子却仍然没有任何变化，这时候“在二楼窗边的花坛上曾经火红地开放的塔露亚也因枯萎而凋谢了”。

春天早已过去，花木枯萎的秋天来临了，在这个本该收获的季节，淑眉得到的却只有失望和哀愁。当她把头靠在冰冷的墙上哭泣的时候，窗外的庭院里，也正“下着密布的细雨也降起浓雾。庭院里的榕树叶也低垂着”。在淑眉的心里，“白色而朦胧的雾迅速地包围着她的心”。自然之雾与“心灵之雾”交相辉映，更加表现了女主人公淑眉的忧伤与哀愁。

而当“在报纸上报导中央山脉降雪已达四尺以上的那个寒冷的日子”里，淑眉也因病卧床不起了。由生机盎然的春到萧瑟寒冷的冬的四季轮回，恰好交替着希望和失望、生命的消长起伏乃至枯萎和消失。每一个微妙的自然景象和天气季节的变化总是与女主人公心绪的高涨低落回应着。匆匆而过的时光又怎能不让我们联想起女主人公淑眉的“红颜薄命”呢？

类似的情况还屡次出现在吕赫若的其他作品中。《山川草木》中宝莲的家庭刚刚发生变故，宝莲还沉浸在父亲去世的悲痛之中，正处于徘徊在人生的十字路口的情绪低谷时，她与“我”的两次见面都是阴郁多雨的天气：一次她来“我”家倾诉，作者对那一天的天气特意描

写道：“昨夜雨，今天一早虽然已经放晴，但是现在天空又起乌云沉沉，似乎又要下雨了。觉得四周冷冷的，冬天已经到了。”似乎正是因为宝莲的到来，天公偏偏不作美而变得乌云密布甚至阴雨霏霏起来；另一次是“我”到宝莲家慰问，当时是“在一个天气微寒的傍晚”，“风很强天空阴沉沉地压着乌云”，虽然“已是日落时分”却没有落日，相反，“灰暗的街上鲜少行人，因为灯火管制所以没有灯，街上的建筑物逐渐在幽暗中露出漆黑的身影，宝莲和我并排走着”。这样的环境，这样的天气，与人物阴郁、孤苦的心情构成了鲜明的对应。而当宝莲终于走出了生活的阴影，带着弟妹在山中的农村里平静而幸福地生活着的时候，“我”再去探望她，作者仍然没忘对当时天气的描写：“那天感觉上有春的气息，晴朗的天空，层层白云，轮廓明显的青山，在田里休憩的水牛，掠过稻田的飞鸟，眼中充满鲜明的色调。”一切都是那么美丽和欢快！这样的语句一扫前两次见面时的阴郁、凄清，整个环境的气氛与色调都变得明朗、艳丽起来。这与主人公自足、充实的生活与平静、安乐的心情是完全一致的。

三、月亮、黄昏与星空：吕赫若小说诗意诗兴的典型意象

吕赫若的不少小说作品，叙述场景都与黄昏、夜晚和月亮有着不解之缘。如小说《蓝衣少女》中的主要背景，即万钦与妙丽的对话与交往，就是发生在黄昏的校园里。主人公那灰暗的心情衬托着夕阳西下的晚景，更加渲染出一种悲凉、哀伤的情感氛围：“回到宿舍已是傍晚时分。西边红色的天空与院子的龙眼叶互相辉映。”而当妙丽来找他，向他倾诉自己的痛苦时，作者通过万钦的眼睛再一次看到了傍晚山村里的美景：

妙丽抬起头动也不动地望着他，眼里盈满泪水。再也看不下去，于是眼光移向外面。玄关的玻璃门映着夕照，泛

出红光。已经天黑了。山峦被渲染成紫色。

这样一番情景交融的描写，大大加深了小说的含蓄之美与诗化特征。尤其是两位无法逃脱生活纷扰的青年男女在这样的傍晚含情脉脉却又欲说还休的情景，正体现着“人约黄昏后”般的朦胧与诗意，这是无法不让人怦然心动的。甚至在小说《邻居》中，作者在描写到“我”居于闹市之中，与身为日本人的田中先生谈心时，也不忘添上一笔关于月亮的描写：“当天晚上刚好是月夜，从窗口眺望被清楚描绘出的贫民窟之低矮屋顶。远处市街电灯的反射使天空明亮。”虽然一笔带过，但也可作为作家对月亮之特殊嗜好的又一佐证。

当然，月光下也并不意味着一切风平浪静，表面的和谐与宁静更不意味着就没有暴风雨的来临。在《暴风雨的故事》中，被逼得走投无路的农民老松愤怒杀死了地主宝财，也恰恰是在中秋十五的晚上。当时的景色是：“好像盖上冰的夜空上，挂着圆圆的明月，从竹林、相思树，到甘蔗田、旱田，全撒了白光，流畅的胡弓声飘浮在空中。”在这样一个传统意义上象征着丰收和喜悦，意味着亲人团聚的“花好月圆”的夜晚，却发生了如此惨烈的报复事件：老松用手中的竹竿打死了自己的“头家”——地主宝财。周围节日的喜庆气氛、宁静和谐的月下美景与即将发生的暴力事件，形成了触目惊心的对比。

小说《庙庭》、《月夜》中的月亮意象也格外引人注目，只不过在《庙庭》中，作者对小说中的另一个意象“关帝庙”的刻意渲染，多少有些冲淡了“月亮”意象的光彩。但我们仍然可以发现，小说中人物的行动总是有着月亮相伴：正是在月光倾泻的夜晚时分，“我”寻找着幼时的情人、离家出走的翠竹：

终于我决意外出寻找。告诉舅舅后，走到淡淡月光笼罩下的道路。户外吹着湿气很重的热风，竹丛里不时响起沙沙声。关帝庙的庭院有蟋蟀在鸣叫。我极力压抑胸中的

不安,思索着翠竹悲惨的命运。……利用竹丛里流泄过来的月光,边走边寻找午后与翠竹相遇的那条浸着小河流水的小路之石块白色影子。

在这样一个月下流水的乡村美景里,却发生着这样悲哀凄惨的故事,令人无法不感叹伤感。可是作家在叙述着主人公焦虑不安地寻找着亲人的空隙,仍不忘注目着周围的自然景色的微妙变化:“水流像蛙鸣般的吵杂,作弄小小月亮的圆光。”最后,“我”终于在幼时与翠竹经常一起玩耍的关帝庙里,找到了满脸泪痕的翠竹:“翠竹默默出神地凝视庙的屋顶。我害怕地窥视她的脸。隐藏在云间的月光洒下来,我发现停留在她眼瞳中的大颗泪水冷冷地反光。”泪水与月光相互交融,如此凄冷荒凉的氛围渲染,可谓淋漓尽致地把伤感与悲凉的情绪表达了出来。

笔者发现,吕赫若不少小说作品的叙事模式,可以用“一个人行走(奔跑)在暗夜”这样一句话来概括,而这个暗夜往往是有着月亮和星空的。黑夜是可怕而幽深的,但幸而有月亮与星星相伴。它们也就成了与夜行人相偎相靠的朋友。月亮与星星尽管高高在上,但它们总是那么悲悯而一视同仁地注视着大地和大地上的芸芸众生。月亮把温柔的月光洒向了既深广美丽又充满苦难与丑恶的大地,也照到了孤独奔走的夜行人身上,暂时抚慰一下那悲伤、焦虑和疲惫的灵魂;而闪闪点点星光,则像一双双注视着你的眼睛一样美丽而动情,从遥远的夜空送给你一丝丝温暖和慰藉;星空,可谓是人类最亲密的朋友之一,更可以说是大自然赠送给人类最美好的一个礼物。在人类文化中,“星空”更是一个具有多重象征性内蕴的概念之一。费尔巴哈说过,只有人类才能对遥远的星空感兴趣,动物却不能;康德也认为:有两样东西令他心存敬畏,那就是他头上的星空和心中的道德律令。人类遥望星空,正是其天性使然。只有人类能够持久地维持着探索宇宙奥秘的兴趣,也只有人类能够把宇宙万物乃至自我

作为审美对象加以关注和欣赏。可以设想,在那娱乐方式单一、还未出现电影电视等传播媒介的年代,劳累了一个白昼的农村里的人们,他们惟一的消遣或许只是闲坐在村落里外,一边仰望着月亮皎洁与布满星星的夜空,一边闲聊着漫无边际的话题。只有在那时,他们的心灵才可以暂时从纷纭而沉重的现实苦难中超脱出来,获得放松与休息。

而在连月亮和星星都消失了的夜晚,那茫茫无边的暗夜也就成了他们不可逃脱的苦难命运的象征。笔者注意到,《牛车》中的杨添丁受农夫王生所雇、为其拉车的那个夜晚,是“没有月亮,一片漆黑”的,连星星也是那么稀少:“只有没逃掉的星星寥寥可数,微弱地一闪一烁。”这样的夜晚除了黑暗还是黑暗,它最明白无误地预示了杨添丁的悲剧下场;同样,《冬夜》中的彩凤沦落为暗娼,在最后一次与“喜欢”她的狗春等人做交易时的夜晚,也同样是没有月光的,只有“疏星的寒光从窗外射进床沿”,这与彩凤“鄙视了一切,唾弃了一切,憎恨了一切”的绝望心境相辅相成;也就在这时,更大的苦难正降临在这个弱女子的身上,门外响起了枪声,彩凤在狗春等人与警察的火拼中惊恐地“一直跑着黑暗的夜路走,倒了又起来,起来又倒下去”。这样一种情景,很容易使我们联想起作者当时灰暗绝望的心境。

在小说《前途手记》里,作者在写到女主人公淑眉因病死亡时,则用了这样一段文字:

第二天黄昏,医院的电灯投射满屋子的光时,淑眉突然痛苦起来。她用激烈痛苦又细如游丝的声音,咬紧牙一直叫着肚子、肚子。医生来了,说是腹膜炎发作。卖豆腐的摇铃声沿着医院的墙壁渐行渐远,在可以听到因降雾寒冷的空气而发抖的职员或病人们的力量充沛的收音机体操加油声的拂晓,淑眉的脸浮在从医院的窗子照射进来的晨光里,头发乱乱地,静静地死了。

随着黄昏的降临,淑眉感到了死亡的迫近,经过了一个黑夜的病痛折磨以后,她终于在黎明到来的时候,和着黑夜一起静静地离开了人世。相对于黄昏和黑夜,黎明无疑是希望和光明的开始。然而,太阳出来了,太阳却永远不属于淑眉这样不能主宰自己命运的弱女子。也许在另一个世界里,淑眉能过上一种真正自由、平等和幸福的生活,但她的死亡在这个世界里没有激起任何涟漪。窗外传来由近及远的卖豆腐的摇铃声,医院的职员们不时因为天气的降温而瑟瑟发抖,病人们却在随着收音机传来的声乐与节奏,认认真真地做着广播体操。新的一天开始了,人们依然如故地忙着各自的事情,满怀希望地迎着下一轮的喜怒哀乐与悲欢离合。是的,一个弱女子的死亡对其他人来说,简直是太微不足道了。然而作者正是在这不动声色的冷静叙述中,潜藏着深沉含蓄的愤激情感,即使在今天的读者读来,仍然会有一种刻骨铭心的悲剧性体验。

当然,最全面地体现了吕赫若对黑夜、黄昏、月亮与星空有着特殊偏爱的小说作品,笔者认为当首推《石榴》。这篇小说的大部分场景,都发生在黑夜与黄昏。小说一开头,作者就描写道,尽管已是夜晚,金生还在辛勤地劳动着,他刚刚把肥料桶藏到厕所里,还要抓紧时间去处理稻草,而且他必须应付着随时侵扰自己的成群结队的蚊虫。但就是这样一个被生活抛弃到社会底层,已经遭受了诸多不幸并且即将有更大不幸降临到他头上的农民,仍然忘不了趁劳作的间歇时间(其实是作者忘不了)，“仰望龙眼树上的星空”；正是在这布满星空的夜晚,他得知了三弟木火失踪的消息；于是在深夜里,金生与二弟大头四处寻找着失踪了的木火。在这个不眠之夜,金生与弟弟大头奔走在乡间野外,寻找与呼唤着已经发疯的三弟；而同样是在黑夜里,金生常常与死去的父母于梦中相会；父母去世以后他们兄弟三人相依为命,身为兄长的他自觉地承担起了照顾两个弟弟的责任,“一心一意要成为弟弟们的支柱”。但是,每当夜深人静的时候,他总

是感觉到“弟弟们在黑暗中一直睁大双眼,似乎追寻残留在幼小记忆中亡父母的身影”,甚至“连弟弟们的呼吸也充满了忧愁”。为了排遣这种孤独与忧伤,金生拉起了胡琴。但他总是不自觉地拉起更易激发起思念之情的《目连救母》的曲子,咿咿呀呀的曲调在深黑的夜里听起来显得更加凄凉。金生赶紧另换曲目,但他的心“却在泣血”,他“边仰望苍穹边抽泣”,在心中呼唤着阿爸与阿妈,可遥远的星空却永远是那么静默着,不回答他心中的任何疑问。在浩瀚的苍穹下,这些底层百姓和他们的痛苦,都显得是那么渺小,但也更显示出他们自身的可怜无助。

也是在一个“溽暑的夜晚”,金生找到一向关心、帮助他们兄弟三人的福春舍,请他帮忙把死去的三弟的灵牌“迎回”自己家里。当福春舍终于答应帮忙时,金生的心里一阵轻松,这个时候,作者特意加上一笔:“夜渐渐深了,天空里星光闪烁。”在这里,星空笼罩的黑夜更像一个温暖的母体,它庇护着这些在苦难之中挣扎的人们,使他们在心中激起一种淡淡的希望与憧憬。

为木火“合炉”的仪式更是安排在傍晚开始。到了那一天,金生“频频眺望太阳西斜的情景,期待黑夜快点来临”。而当金生把木火的灵牌带回家里时,已是深黑的夜晚,“四围一片漆黑,西山顶端一弯明月散发出淡淡的光芒”。因为是在黑夜,世界变成了一个似乎充满灵性的世界。金生为死去的三弟庄严神圣地举行着“合炉”的仪式。周围寂静无声,只有远处传来一两声狗吠,“风从没有玻璃的窗口呼啸而入,蜡烛光向旁边摇曳,好像即将熄灭”,这样的景象把所有的人似乎都带进了一种灵光的氛围中,这就难怪金生会怀疑“是不是木火的鬼魂现在已经回来了”。黑夜,无疑为人们心目中的鬼魂提供了广阔的活动舞台。在这个舞台上,鬼魂们各显其能,尽情尽兴地演绎着一个个人间活剧,或抚慰、或震撼着现实生活中人们软弱而不屈的心灵;在这里,黑夜像一个宁静而安详的老母亲一样,帮助他终于了却了压在心中已久的愿望。

很有意思的是,与吕赫若同时代的作家赖和,也曾多次表达对黑夜和月亮的赞美与向往。例如坐落在台湾漳化的赖和纪念馆里,就挂着这样一幅赖和手书的七绝诗:“日渐西斜色渐昏,炎威赫赫竟何存。人间苦热无多久,回首东方月一痕。”从这个小小的细节,可以看出他与吕赫若的心灵是何其相通了。这里的道理其实很简单,因为他们同是在中国文化母体中孕育成长起来的。吕赫若的小说在美学上称不上波澜壮阔、大气磅礴,但却精雕细刻。套用一個不恰当的比喻:虽然不具备一个“大家闺秀”的华贵艳丽、引人瞠目,却自有“小家碧玉”的清秀与妩媚,别有一番激荡人心的风韵,这是一种地地道道的东方美学的神韵。

四、音乐、绘画与摄影的结合:吕赫若小说诗兴审美的手段

艺术在其精神本质上是相通的。吕赫若在创作中融进了音乐、绘画、摄影等诸多艺术门类的要素,这与他多才多艺的艺术天赋不无关系。作为一个音乐天赋极高并在该领域里取得了极高成就的音乐家与小说家,音乐演出与小说创作,也就成为他表达对生活独特感受的两种形式。他把对生活的热爱,对生命的无比留恋与感动,更多地献给了音乐,而把自己内心深处的困惑与抗议,更多地留给了小说。读他的小说作品,我们常常可以感受到一种音乐的律动与节奏美。吕赫若常常把优美的音乐旋律融进他的小说文本中。如《春的呢喃》中回响着的《春的呢喃》那首优美的旋律,以及如花似玉般弹奏钢琴的少女,无疑大大增强了小说本身的诗意氛围。而当珠里与江伯烟散步走进一家咖啡厅时,作者则不失时机地写出了这样一段文字:

寂静的屋内流泄着留声机的音乐。眼帘尽是绚烂夺目但色彩调和的家具与盆栽的树。珠里毫不客气地走到微暗的棕榈荫下的座位坐下,跷起腿,砰一声放下皮包。

这段文字虽然简短,但声与色的结合以及对人物个性的表现,无不传神周到。因为房间内的寂静,留声机的音乐才显得格外清晰婉转;绚烂夺目的家具色彩到底是什么,尽管作者没有直白地说明,但为了和颜色“微暗”的绿树交相呼应,可以猜测一定是暖色调。置身于这样的环境与氛围中,一种浪漫、朦胧的情调怎会不油然而生?而在《清秋》中,耀勋与耀东在台北的一家饭馆吃饭闲聊时,作者更不忘对饭馆播放的音乐加以描述。有的论者在谈到这篇小说时还指出:“从叙述笔调来看,《清秋》则属心境小说的范畴,以耀勋的感觉和心情变化为主旋律,田园的美好和家庭的幸福感所充盈的柔和、舒畅的调子,因耀东的两度来信、一度面谈而产生变调,黄明金、王金海的相关细节则是嘈杂之音,当变调一直拔高,杂音附和着,逐渐远颺之后,耀勋的谐和音才又低低的扬起。”^①的确是中肯之见。

为了能找到音乐和文学的结合点,吕赫若曾希望自己把主要精力放在戏剧创作上,以剧作家来扬名立身。^②在某种程度上,戏剧更像是一种生活的浓缩,而生活永远是一部演不完的活剧,有喜剧,也有悲剧,有正剧,也有丑剧。小说的戏剧因素不仅仅是对表面的误会、危机、巧合等手法的运用,还在于对它借助于音乐、音响、舞台演出而导致的特殊艺术性质的借鉴。《山川草木》其实只记叙了“我”与女主人公宝莲的三次见面。三次见面的时间、地点不同,但把它们串联在一起,就构成了一个相对完整且有着复杂内涵的故事。从另一个角度看,它又很像是截取了三个生活横断面的三幕剧;《庙庭》更是把故事场景都安排在衰败的关帝庙附近。在这篇小说中,关帝庙就

^① 陈万益:《萧条异代不同时——从〈清秋〉到〈冬夜〉》,陈映真等著《吕赫若作品研究——台湾第一才子》,(台北)联合文学出版社有限公司1997年版,第17页。

^② 《吕赫若日记》未刊本,1942年2月19日。

像是舞台的背景一样始终不变。整篇小说难道不又像一出情节颇为跌宕、构思颇为精巧的独幕剧？

除音乐艺术外，吕赫若还有意识地把绘画艺术及现代摄影的艺术手法运用到了自己的小说创作中。如小说《蓝衣少女》本身又是一幅绘画的题目，整个故事情节都与这幅名为《蓝衣少女》的油画有关。画面上那亭亭玉立的蓝衣少女，与现实生活中甘当模特的含情脉脉的女学生妙丽一起，为小说平添了浓郁的诗情画意。与音符一样，色彩本身也具有丰富的表情功能，不同的色彩会引起不同的情感反应。艺术家们对色彩的表情功能和审美价值尤为敏感和注重。且不说美术家们专门用色彩和线条绘制自己眼中的七彩世界，小说家也常常在语言描绘的画面上，特意追求生动曲折的色彩感。色彩既是作家对自然景象的真实描摹，同时也是他本人情感、情绪、情趣的一种敷染。如果这种敷染特别突出，就会形成其作品的色彩主调，鲜明地显现出作家寄寓其中的情感意蕴和个性情趣来。吕赫若正是这样一位作家，他非常善于通过色彩的语言运用来折射出主人公乃至作者本人的情绪。在其作品中，当要表达沉重、压抑乃至愤慨一类的情感内蕴时，常常以黑、灰等冷色为基本的情感色调；而在欢快、轻松的情绪抒发时，其色调也变得欢快与明朗了许多。如前文多次提到的《牛车》、《冬夜》等小说，色彩基调往往与“黑夜”有关，给人一种沉重、压抑的感觉。而在《山川草木》中，“我”与妻子怀着轻松、美好的心情抵达宝莲所生活的乡村，所看到的景象是如此清新与美丽：

从台北搭火车出发，……绿色的田地上的植物被风吹得激烈的摇动。那天感觉上有春的气息，晴朗的天空，层层白云，轮廓明显的青山，在田里休憩的水牛，掠过稻田的飞鸟，眼中充满鲜明的色调。

这段简短的文字中，作者一连用了绿野、蓝天、白云、青山等色彩

鲜明的意象，一切是那么明快艳丽，难怪主人公的妻子也“被这些鲜艳的色彩所感动，直感谢宝莲邀我们到这里，眼里浮出似乎已见到宝莲似的光彩”了。

作者还善于通过色彩的对比来表现人物的情绪和作品情绪氛围的转变。如《财子寿》中提到的周家居住的福寿堂：“门楼的红瓦”与周围“绿意盎然的田园”就形成了鲜明的色彩对比，也把福寿堂引人注目的特征呈现了出来；同样的情形也出现在小说《庙庭》中，当叙述者“我”骑着自行车行走在田间小路时，“映入眼帘的苍郁色彩，一会儿就唤醒我沉睡的生命力，感觉到全身都在跃动的力量”。就在这时，舅舅家的房子就在眼前，“放眼一看，闪闪发光的红瓦屋顶恰似在跳舞”。这可谓是叙述者所感觉到的“跃动的力量”的具体外化了。红色，作为热血、生命、亢奋的表情色，最能体现一种原始的经验意象，它与原始人类狩猎、战争以及人类繁衍具有着明显的关联，成为原始单色崇拜中最普通的色彩，也就不足为奇了。对于富有喜剧心理的汉民族来说，把象征着喜庆、热烈意味的红色作为最喜爱的颜色也同样是自然而然的。中国传统民居的外形与内在摆设，都是以红色为基本色调的。

在《财子寿》中，作者对“福寿堂”的精雕细刻还采取了摄影乃至电影“蒙太奇”的手法，由远及近、由外到内、由整体到部分、最后又用一个特写镜头向读者一一展示了院落里的每座房子、房子的功用及摆设等等。与此同时，叙述者又像解说员一样解释着“福寿堂”的兴衰变迁以及历史典故等等。而这样的展示与解说又与气氛的烘托关联在一起。《财子寿》一开篇，作者先描写了“福寿堂”周围的田野风景，首先从贯穿“牛眠埔密集房子之间的石头路”写起，路的右边是一大片荒凉的墓场：“墓的主人不详，每年的清明节也没有看到有人来扫墓。”据说墓里面埋藏的是被杀死的土匪。在中国传统文化观念里，墓地据说是鬼魂出没的地方，总是引起人们的恐惧感；路的左侧则是已变成小河的“狭小草原”。河的上面有一座石头桥：“那座桥叫

做灯心桥,只不过是两块板子合起来,相当脆弱。一走过去就上下摇晃不已。”而民间更是传说,这一带时常有妖怪出现,至于“一过桥时,桥下会伸出黑手来抓行人的脚,或潺潺的水声突然变成笑声等传说”,更在当地群众的口中四处流传。这一段景色描写无疑使人感觉有些阴森恐怖;而在偌大的“福寿堂”里,居住着一个专横自私、性格乖戾的守财奴和他那胆小如鼠、沉默寡言的太太,还有一位体弱多病、行将朽木的老夫人。不久老太太死去,女主人因发疯而被送进了疯人院。所有这一切都给人一种毛骨悚然的感觉。整篇小说就像是几个有声有色的画面一样,在单纯的情节演进中达到了很好的艺术效果。

吕赫若对建筑物的凋敝与破败似乎特别感兴趣,不论是旧式家庭华丽房产的凋敝,还是关帝庙一类祭祀场所的冷落与破败,总能激发起他的感慨与伤感。昔日的繁华与今日的凋敝,时光的流逝,无不拨动着主人公乃至作者那多愁善感的心弦。可以设想一下:如果把吕赫若这几篇小说中描述“老宅子”的文字拍摄成影视片段,再配上传唱至今的“残垣断壁,似这般姹紫嫣红”般的优美音乐,其艺术感染力是很值得期待的。

第二节

吕赫若小说诗性艺术的文学渊源

吕赫若的小说作品,不仅与中国古今小说的诗化传统融为一体,而且在某种程度上融合了中国现代文学史上两大“乡土文学派”的思想艺术特征,其创作的具体经验教训,都值得我们很好地加以探讨。而吕赫若对日本文学“物哀”、“暧昧”等美学传统的继承,不仅体现了

他那独特的审美个性与艺术天赋,更显示出他抗拒殖民强权的机智:他是在巧妙地利用日本文学固有的“暧昧”、“物哀”等特征,来抗拒殖民当局的皇民化运动的。

一、吕赫若小说的诗性艺术与中国文学传统

中国是一个诗的大国,我们汉民族的诗歌曾经达到过前所未有的辉煌。而曾被视为引车卖浆者之流的小说,虽然从表面上看走过了与诗文完全不同的道路,呈现出“志怪”、“传奇”的基本特征,但诗歌艺术对小说的渗透与影响,却始终没有间断过。这不仅体现在古代小说中经常出现的“有诗为证”的表面形式上,更体现在小说作品与诗歌的内在的精神内涵上的关联上,正是这种内在的精神关联,决定了中国传统叙事文学的诗性特征。台湾学者蔡英俊先生曾经对此作过中肯而深入的分析:在公元前10世纪左右,中华儿女选择了简洁的、反复回增的歌谣体来作为表达贴合于他们心灵的秩序与美的媒介,往后,中国文学创作的主流便在‘抒情诗’这种文学类型的拓展中逐渐定形,终而汇给成标识中国文学特质的抒情传统,甚至影响、改变了小说、戏剧本身独具的叙事本质。……原本属于叙事传统的小小说与戏剧几乎仍是名家抒情诗品的组合、堆砌,它们的叙事性在抒情外貌的掩覆下暗而不彰,这种现象充分说明了中国文学发展的特色。^① 这的确是很有道理的,中国早期的笔记小说就往往选取生活的几个片段,刻意营造一种气氛和意境,表达一种对生活的感悟与体验,而不在意故事情节是否完整:“中国叙事文学传统,从一开始就有写实和写意两种艺术表现方式,形成两种艺术流派。写实注意情节的完整合理以及细节的周到逼真,而写意则表现着一种诗化的倾向,

^① 蔡英俊:《抒情精神与抒情传统》,《中国文化新论·文学篇(一)抒情的境界》,生活·读书·新知三联书店1992年3月版,第74、86、97页。

不注重情节,甚至淡化情节,追求意境,追求意趣的隽永。小说走的是写实的路子,但在它发展的途程中不断学习写意的艺术精神,特别是在作家参与小说创作之后,写意的因素便日渐加强,从而产生了《聊斋志异》和《红楼梦》这样饱含着诗意的伟大作品。”^①

以五四新文化运动为发轫的中国现代文学,虽然以大量学习、借鉴外国文学为主要特征,但在对传统叙事文学诗性特征的传承上,却没有根本性的改变。关于这一点,王瑶先生有一个概括性的描述:“鲁迅小说对中国‘抒情诗’传统的自觉继承,开辟了中国现代小说与古典文学取得联系、从而获得民族特色的一条重要途径。在鲁迅之后,出现了一大批抒情体小说的作者。如郁达夫、废名、艾芜、沈从文、萧红、孙犁等人,他们的作品虽然有着不同的思想倾向,艺术上也各具特点,但在对中国诗歌传统的继承这一方面,又显示了共同的特色。”^②相对而言,台湾现代小说的诗性特征表现得更为明显,不论是乡土文学派还是“现代主义”文学流派,都没有脱离对小说诗化艺术的追求。这在白先勇与陈映真两位富有代表性的作家身上,体现得最为明显。尽管他们两人的文学观念与审美追求有很大差异,但其小说都有明显的诗化特征,他们为20世纪中国小说诗化艺术的发展,都作出了自己独特的贡献。而作为日据时期最重要的台湾现代作家之一,吕赫若的小说作品是与这个中国古今小说的诗化传统融为一体的。

吕赫若是一位内心炽热,却又追求着宁静致远的人生审美境界的中国文化熏陶出来的文人。也许正是这性格的两极,才影响了他的作品中对现实的热烈关切与田园乡土诗意表现并重的艺术特色的形

^① 石昌渝:《中国小说源流论》,生活·读书·新知三联书店1994年2月版,第85—86页。

^② 王瑶:《中国现代文学与古典文学的历史联系》,《北京大学学报》1986年第5期。

成。而这样一种艺术追求,在中国现代文学史上具有的意义,是不言自明的:五四新文化运动以后的中国大陆的现代乡土小说,基本是以两大不同的流派为代表,沿着两个似乎截然相反的方向发展起来的。第一个方向是以鲁迅为中坚的上个世纪20年代最为活跃的乡土文学派所开拓的方向。这一派以五四新文化运动的启蒙精神为主导,始终怀着冷峻、清醒的现实主义精神,着意表现乡土农村的落后、愚昧以及原始习俗和宗法制度的野蛮与残酷和对人性的摧残与戕害;另一派则以30年代崛起于文坛的沈从文、废名等人代表。这一派对乡土农村的表现,更多呈现为一种诗化与理想化的色彩。吕赫若则介于这两大流派中间,或者说体现了两个流派的相对融合趋势。在他的作品里,既有20年代王鲁彦、许钦文等人对乡土农村陋风陋习深邃、理性的揭露与客观冷静的描摹,又有着沈从文、废名等人对乡土农村的诗化与理想化表现;既有金刚怒目式的呼号,也有着小桥流水般的诗意抒情。——正像笔者在前文中已指出的那样,作为一名受过现代教育的知识分子,吕赫若显然敏感地发觉了乡土农村种种落后处和普通百姓在单纯善良之中的愚昧与麻木,他毕竟不是一个能够闭起眼睛、无视乡土的真实情况,而只是躲在自己精心构造的充满诗意的幻想王国里长醉不醒的文人;作为一名清醒的现实主义者,吕赫若冷静、客观地看到了并把这些对乡土农村的理性审视以及在乡村中的种种不适描写了出来。他并没有把自己的家乡,把乡土农村看作远离城市喧嚣和人性堕落的世外桃源,更没有故意漠视乃至回避真实的乡土农村的景象,而只是挖掘其中诗意与美好的一面。正是在这一点上,笔者甚至认为,吕赫若在某种程度上融合了中国现代文学史上两大“乡土文学派”的思想艺术特征,其在创作实践上取得的经验教训,都值得很好地加以清理。

此外,吕赫若小说中频频出现月亮、夜晚和黄昏一类的意象,是他与中国古典文学以及传统文化血肉关联的最有力的印证之一。如果要问中国古代文人最喜欢、使用频率最多的美学意象是什么?恐

怕很多人会选择“月亮”。因为，“在中国文化里，月亮一开始就不是一个普通的星体，它伴随着神话的世界飘然而至，负载着深刻的原始文化内容。朗朗明月从古至今一路流转了中国广阔的心灵空间。它凝聚着我们古老民族的生命感情和审美感情，成为高悬于天际的文化原型。它是静思玄想式的中国智慧的神秘启示物，更是通脱淡泊的中国艺术的深刻象征。”^①更有大陆学者对此进一步阐述道：“当西方文化热恋着日神阿波罗时，我们的民族更钟情于朗朗明月。虽然我们的民族文化的早期，也有过日神崇拜，但随着后羿举起射日的神箭，也就射落了文化中的日神精神。月亮在中国文化中占有显著地位，它启示着中国古老的哲学和艺术，即使在今天月亮意象仍然在艺术中占有相当重要的地位。一轮明月缺圆盈亏，历时久远，汇聚着历史的烟尘，而中国人心灵中那轮艺术的明月却永远是月出皎兮！”^②

可见，月亮与中国文人及传统审美文化的密切关系，是怎样夸张都不过分的。月亮唤起了中国文人们清幽素雅的思古情绪和孤独情怀，我们的祖先正是从月亮的阴晴圆缺之变化中，感受到了时光之易逝；从月亮的高洁辽远又与人类如此贴近的对比关系中，引发了诸多空间与心灵的感想。所谓：“江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月，江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。”^③正是对宇宙之永恒与人生之短暂的充满青春朝气般的感慨；月亮，又总是与女性、母亲等形象联系在一起。她是我们情感的寄托，她是中国文人的一个不可替代的精神家园，于是中国文人们只有面对着月亮时，才感觉到了前所未有的温暖与和谐，所谓“花间一壶

① 傅道彬：《中国文学的文化批评》，黑龙江人民出版社2000年版，第172页。

② 同①，第196页。

③ 张若虚：《春江花月夜》。

酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人”一类的诗句，正是对孤独情怀的艺术化宣泄。可以设想，如果没有月亮的陪伴，中国文人们将如何度过那茫茫暗夜？所谓“但愿人长久，千里共婵娟”^①，所谓“海上升明月，天涯共此时”^②，其实都是借月亮表达着自己最美好的祝福。因此也就不难理解为什么月亮总是体现着中国古代文人的思乡情怀了：“举头望明月，低头思故乡。”^③“露从今夜白，月是故乡明。”^④女性又是爱与美的化身，因此月亮总是那么轻易地唤起中国文人们的诗意。女性的美丽性感在中国文人那里，通常又被称之为“风月”。

与月亮相比，黄昏日落的意象更加唤起了中国文人们的感伤情感。作为中国文人们最喜欢表现的对象之一，黄昏总是被古代的田园诗人们和田园联系在一起。我国古代最早的诗歌总集《诗经》中，就有这样的诗句：“日之夕矣，羊牛下来，君子于役，如之何勿思？”夕阳西下、牛羊归家，如此景象更加激起了对滞留在外不能归家的远方亲人的怀念。从那以后，中国的文人们似乎怎么也走不出这日落天远的苍凉景象。“日暮天晚，象征着岁月时日的匆迫；路远天阔，象征着理想的难以达成，这‘日暮’与‘路远’的象征，从先秦屈原写离骚，已成为中国诗中一种象征的‘原型’。”^⑤于是，尽管“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”^⑥的美丽景色的确可以令人流连忘返，却也隐隐地透露着“夕阳无限好，只是近黄昏”般的伤感；更不要提“古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯”^⑦一类的颠沛流离、哀伤断肠了。

① 苏轼：《水调歌头》。

② 张九龄《望月怀远》。

③ 李白：《静夜思》。

④ 杜甫：《月夜忆舍弟》。

⑤ 黄永武：《中国诗学——思想篇》，（台北）远流图书公司1979年版，第82页。

⑥ 王勃《滕王阁序》。

⑦ 马致远：《天净沙·秋思》。

祖国大陆的传统文学里,有着如此丰富的月亮、黄昏的意象,吕赫若在小说中对这一美学传统的继承和运用,也就极为自然而且驾轻就熟了。

最后还需要指出的是,作者在小说中对乡土田园及自然风物的艺术表现,也与中国人“天人感应”、“天人合一”的自然观密切相关。吕赫若小说的意象美,单从小说题目的选取上就可见一斑。一般作家在命名自己的小说作品时,往往采用与作品主题密切相关的典型事件,或者是作者所要倾力塑造的人物形象来命名,如鲁迅的《祝福》、《阿Q正传》等。吕赫若的小说,有一部分也是如此,如《逃跑的男人》、《女人的命运》、《婚约奇谈》等,但另外一部分却更像是散文的题目,如《庙庭》、《月夜》、《石榴》、《清秋》、《玉兰花》、《风头水尾》、《山川草木》等,这些作品本身相对来说也更富有散文化和诗化倾向,与作品中那明显的清新淡远的艺术风格交相呼应,给读者以身临其境的美感,让读者感同身受地体会着田园乡土之美。

二、吕赫若小说的诗性艺术与日本文学传统

大凡对日本传统文化有些了解的人,往往对日本国民性中那么一种深切眷恋大自然的情结惊叹不已。或许是岛国的地理位置和多山、狭窄的地势环境以及居室的相对拥挤,使他们对广袤而平坦的原野更显钟情?而普通日本人平日里的吃苦耐劳、自我克制以及过强的精神压力等,也使他们的心灵更渴望在大自然的怀抱里获得休憩与放松?因此,“从神话故事开始,日本人就认为神的慈悲沐浴着大地的草木,人受惠于自然,自然是生命的母体,是生命的根源,他们对自然怀有一种特别亲和的感情,对自然的爱,带来生活与自然的融合。人的生活与自然密不可分。这是日本人对自然的根本感情。”从这里出发,诞生了日本人审美意识中最核心与最本质的内容:“日本人最初的美意识,不是来自宗教式的伦理道德和哲学,而是来自人与

自然的共生,来自人与自然密不可分的民俗式的思想。”^①

这种独特的审美意识进一步决定了日本文学传统中远离社会政治斗争,刻意表现“物哀”、“幽玄”、“风雅”乃至“好色”的审美文化风格。从日本最早的古代神话、历史传说、民间歌谣及历史文学《古事记》、《日本书纪》等作品,到最早的歌集《万叶集》以及物语文学的集大成者《源氏物语》,无不体现着这种“物哀”的审美理念。而在川端康成、德富芦花、横光利一等大多数近代作家那里,我们同样可以看到这种物哀美的具体传承。那么何谓“物哀”呢?中国社会科学院教授、长期从事日本文化与文学研究的著名学者叶渭渠先生,曾对“物哀美”的具体特征作了归纳:

首先,“物哀”是客观对象(物)与主观感情(哀)一致而产生的一种审美情趣,它离不开审美主体对客体朴素而深厚的情感。而客体也往往是与人(主体)有密切关系的自然物,已经具有某种生命意义;在这个基础上产生出来的主体的情绪应该是静寂的,它交杂着哀伤、爱怜、同情、共鸣等情感体验,并从这种感动中进一步推广到对人生世相的反应,从而在更高的层次上体味事物的“哀”的情趣。^② 这种“物哀”传统深深地浸润着日本一代一代的文学艺术家乃至普通国民。

无独有偶,吕赫若所喜爱的日本近代作家作品,也大多凸显出这种对大自然的亲近情感。笔者在前文已指出,吕赫若读到的最早的文学启蒙读物,就是岛崎藤村的《千曲川风情》,这部作品与德富芦花的散文集《自然与人生》一道,曾被当做日本近代散文随笔文学的典范,还一度被指定为近代日本国民实行“情感教育”的通读书目。尽管笔者没能找到直接证据来印证吕赫若一定阅读过德富芦花的《自

^① 叶渭渠、唐月梅:《物哀与幽玄:日本人的美意识》,广西师范大学出版社2002年版,第30—31页。

^② 同^①,第85—86页。

然与人生》，但德富芦花、岛崎藤村等日本近代作家以晓畅平易的语言、精确描摹大自然的瞬息变化与四时更替的意识旨趣，显然给吕赫若以深刻的启发和影响。而他之所以对林芙美子的《明暗》等作品赞不绝口，也是因为被林芙美子笔下的“人之美”与“自然之美”所深深地吸引的缘故。吕赫若也同样以他细致平淡的笔触描摹着大自然的山野林木、霜晨月夜、倒影炊烟等自然风物，展示着它们的千姿百态与美的魅力。笔者注意到，吕赫若笔下经常出现与“物哀”审美传统极为相似的、表现人与自然充满亲和情感的文字：

漂浮在淡淡白色朝霭中的菊叶，张着蜘蛛的细丝，丝上挂着无数白色的露珠。一浇水，露珠扑簌簌地滑落，……日益苍绿的菊叶，笼罩在明亮季节的气息里，在逐渐冲破温煦的拂晓浓雾之光线中摇曳。已经几年不复见菊花的新叶吧。感受到新鲜植物的气息，一时之间耀勋恍惚拿着喷壶，嗅新叶的味道，同时油然而想把嘴凑进鲜嫩叶面，终于忍不住伸手触摸叶子。柔软叶面的触感及令心情舒畅的冰凉，传到指尖，沁入背脊。他如小便后般微颤。凝视被露水沾湿的盆栽之色彩，以及褪色的棚架，忽然唤醒他对由于几年的东京生活而中断的田园生活之怀念，深深感受到回到故乡的神清气爽。而且，发现故乡之美的喜悦，为四肢注入了力量，他赶忙替菊棚浇水。

这是小说《清秋》中的一段文字，也许引文太过长了些，但在笔者看来，它的确非常典型地体现了与日本审美传统密切相关的物哀美。作者先从菊花叶子上的几滴露珠写起，然后让主人公耀勋去触摸沾满露珠的叶子，于是，“柔软叶面的触感及令心情舒畅的冰凉”从指尖沁入背脊，甚至使“他如小便后般微颤”。这细腻的感觉与眼前的美景勾起了耀勋无可名状的喜悦，但在喜悦的背后，又隐藏着一种深刻

的悲哀。整段文字无不充满着鲜活的大自然之生气,以及令人炫目的光与色,体现出来的是一种宁静、小巧甚至有些闲寂的美学韵致。这种韵致,在日本经典文学作品里太普遍了。

大概是频繁的地震、风暴与火山等自然灾害使日本人感到了自然界的无常和人生的虚幻,或者是太过险恶的生存环境使他们感到了生活目标的渺茫,所以日本文化中始终渗透着深刻的宿命观,而这种宿命观又顽强地影响了他们心灵深处那种唯美的审美观念。正像许多研究日本文化的学者指出的那样,日本人把樱花尊崇为国花,就充分地表现了一种宿命观:樱花很像中国人心目中的昙花,其美在于瞬间。而正因其美在于瞬间,便有了人生苦短、良辰不再的象征意义;而樱花的花期正因太过短暂,所以才怒放得那么辉煌灿烂;小小的一滴露水,生命也是如此短暂,但也同样是玲珑剔透,在其短暂的生命中绽开绚丽的色彩,吕赫若的这一文字表现,实在是深谙日本传统文化与审美观念的艺术结晶。那沾满白色露珠、日益苍绿的新鲜菊叶,是否也在生命的新老交替与轮回中象征了一种微茫的希望?

类似这种表现人(审美主体)与自然(客体)互相感应、彼此亲和的文字,我们在《玉兰花》、《山川草木》等小说里,都可以轻易地找到。甚至在《风头水尾》这篇展示自然环境之险恶、人对自然环境的顽强抗争的作品中,仍然充斥着这种素淡而宁静的人与自然的亲和之情。主人公徐华站在“一望无垠的木麻黄防风林”边上,而“刺骨的海风从秃枝缝间袭来”,但在如此苛刻的自然环境中,徐华心头却涌起一股“暖意”,并强烈感受到一种生存的气魄。人与自然在彼此的抗争中达到了前所未有的和谐。《前途手记》中的淑眉则是在阳光明媚的春天萌生了希望,在火热而烦闷的夏天付诸于“实践”,却在果实累累的秋天收获到了失望的苦涩,一到冰雪皑皑的冬天,寒冷和疾病一同来临。经过这样两个四季轮回,淑眉那美丽而年轻的生命便走到了尽头。可以看到整篇小说中,人物的心灵与外在的四季变换是如此亲密而直接地彼此感应,形成一种特殊的互动关系。这种以季节的变

换与四时物象来表现人物命运的波折与情感波澜的艺术手法,我们在《源氏物语》等作品里又是何等熟悉!而日本诗歌与散文里对“季”、“季物”的表现也是再普遍不过的。究其原因,还是与日本人常以一种亲和的情感去注视、捕捉自然密切相关。“日本人对自然,特别是对四季的变化、植物世界的变化有着极其纤细而多彩的感受,这就是日本人的自然观最重要的特征。”^①

在笔者看来,虽然日据时期的台湾作家处在与日本文化直接接触的现实处境中,但像吕赫若这样剔除殖民统治的阴影而深谙日本文化与文学中“物哀”的审美理念,并将其具体运用到文学创作中的,并不多见。原因恐怕不能不归结到吕赫若那独特的审美个性与艺术天赋上。作为一名在音乐、戏剧与文学诸领域里都取得了突出成就的艺术家,吕赫若对宇宙人生与自然万物之美,有着特殊的敏感与体悟,他很快被传统日本文化中那种唯美的精神所吸引,并具体运用到自己的小说创作中。当然,我们还应看到,吕赫若所受到的日本文学与文化的这些影响,虽然广泛而深邃,但总是限定在艺术理念与审美熏陶的范围之内的。在深层次的价值观念、伦理道德和社会历史观等方面,吕赫若的作品仍然承传着地道的汉民族文化。日本文化始终没有也不可能“杀进”这些领域。

此外,吕赫若对日本文化与美学传统的大量接受与借鉴,在某种程度上也隐藏着一种针对殖民政府的高压政策而采取的“以子之矛攻子之盾”的机智策略。熟悉日本传统文化的人一定会了解,暧昧性恰恰是传统日本人的基本性格之一。直到今天,普通日本人在人际交往时,也很少使用“是”与“不是”等含义明确的词语,而作为日本文化的语言载体——日语本身,就有极强的暧昧性。不管造成这种文化心理的暧昧性的原因有多复杂,它的确可以成为吕赫若等人面对

^① 叶渭渠、唐月梅:《物哀与幽玄:日本人的美意识》,广西师范大学出版社2002年版,第31页。

殖民高压、被殖民当局强迫“表态”时的一种应对策略。笔者第一次阅读完《清秋》后,最强烈的感觉就是:这篇小说写得非常暧昧。小说前半篇,作者就像是张开了一张大网,这张网开始张得应该说是有条不紊、井然有序的,但是在结尾收束时,却显得有些匆忙慌乱,力不从心。作者似乎欲言又止,吞吞吐吐,最后匆忙结尾了事。究其原因,当然与作者在“皇民化”高压政治下的心灵痛苦与挣扎不无关系,也与作者对殖民政府“阳奉阴违”的回应策略密切相关。但不能不承认,这篇小说乃至《玉兰花》等与“皇民化”有瓜葛的作品,更具有一种暧昧的美感。笔者认为,吕赫若在这里实际上巧妙地利用了日本传统文化和文学所固有的暧昧特征,为自己抗拒殖民政府的强权与高压服务,这不能不令人拍案叫绝。

结 语 在斗士和艺术家之间

三十八岁,一个虽说不上“如花似锦”却实实在在是人一生中最富有活力和创造力的年龄。

三十八岁,本该是人生大展鸿图大有作为并充分享受生命之欢乐的年龄。然而,吕赫若恰恰是在这样的黄金年龄里猝然逝去。

他原本可以不走这条路。作为20世纪40年代台湾音乐界屈指可数的当红歌唱家之一,作为在当时就很有影响的小说家,他完全可以过着一种自足安乐的优越而富足的生活,前提就是他能学得聪明一些,认准“风向”,像中国古人所说的“识时务者为俊杰”。或者,至少他能变得小心一些,胆怯一些,做一个当局的老老实实的顺民。

但是,正如笔者在前文指出的那样,凡是对吕赫若的性格多少有些了解的人,应该不会惊讶于他在“左”的道路上竟然越走越远。以他那样的个性,以他那样对改造不合理社会的强烈愿望和对理想的炽热激情,吕赫若义无反顾地走上激烈的反抗之路,最后付出宝贵的生命也在所不辞,实在是他性格与思想发展的必然逻辑,也是他生命旅程最合乎情理的归宿。

作为一个炽热而坦诚的人,吕赫若的一生,就是为真理和社会正义而奋斗的一生;他的一生虽然坎坷却充满着血与火的战斗激情。吕赫若的小说作品,便是其真诚人格的具体写照。他把自己独特而

隐秘的、纯粹个人化的感受，在那充满着压迫与愤怒的血腥年代里，以虚构的艺术形式委婉曲折地表达了出来。当这种虚构的艺术想象远远不能满足自己改造社会的急切愿望时，他再也不能心安理得地陶醉在自己虚幻的艺术象牙塔中，终于迫不及待地要“赤膊上阵”了。吕赫若最后不惜以生命为代价投身到反抗国民党暴政的斗争洪流之中，以身殉了自己的理想。吕赫若以自己惨烈的人生悲剧昭示后人：在当时强大而黑暗的白色恐怖统治下，勇敢地喊出真实的声音，是要付出多么沉痛的代价。

那深藏在心中、压抑已久的叛逆之火，点燃了吕赫若的心灵。他用这心灵之火为自己照亮了前进的方向，这灯火激励着吕赫若在人生之路上顽强地前行，那是他生命不可或缺的原动力。吕赫若让自己的生命之火尽情燃烧，让他的生命在极短暂的历程中散发出耀眼的光辉，而在这耀眼的光辉中，吕赫若的生命戛然而止。如同一道闪电，溘然消失在茫茫的黑夜里。他与黑暗一同灭亡，却把对光明的无限向往留给了后人；也把无尽的悲壮、敬仰与痛惜等情感，留待后人细细咀嚼。

当然，当把叛逆看作吕赫若性格中最为核心与本质的一个方面时，笔者希望这样的概括不要人为地遮蔽了吕赫若性格系统的其他方面，尤其是吕赫若个性中那些丰富多彩乃至复杂矛盾的方面。

事实上，吕赫若是一个典型的性情中人。在朋友眼中他不仅外表潇洒，而且为人豪迈，言谈举止充满风趣。^①他乐善好施，爱交朋友，尤其珍视文学艺术界那些志同道合的朋友。吕赫若在自己的日记中，保存了不少与朋友在一起时“大喝美酒”、“畅饮醇酒”的记载。通常的情况是，他一喝酒就脸红，而在微醉之中，吕赫若总是要放声歌唱。吕芳雄也回忆道，吕赫若在家乡潭子公学校教书的时候，偶尔

^① 陈映真等著：《吕赫若作品研究——台湾第一才子》，（台北）联合文学出版社有限公司1997年版，第323页。

到学校参加聚餐,不善饮酒的他总是被师长们灌得酩酊大醉,“骑着脚踏车一路摇摇晃晃的回家,一进家门便倒地不起”^①。对待孩子们,吕赫若虽然有时态度粗暴,厌烦孩子们的吵闹影响他的写作,但在心绪好的时候,他也会与孩子们一起做游戏,学狗爬,让孩子坐在自己的背上玩乐。他自己疼爱的女儿绯纱子五岁那年因病夭折,实在是其人生之大痛。吕赫若在日记中详细记载了为爱女治病的过程。得知女儿得的是脑炎后,吕赫若“无法抑制住自己的泪水”;女儿的病情稍稍有所好转,吕赫若的心绪也立刻好转了许多。但没过多少时日,女儿终因医治无效离开了人世,吕赫若感觉自己的心“好像被挖掉了一块”,他在日记中对女儿说:“爸爸尽了全力来医治你,而你今早却忽然而逝!……这毕竟不是爸爸的力量所能及的。”^②他还以《星星》为题写了一篇小说,以寄托自己的哀痛之情,可惜未能公开发表。^③吕赫若不仅珍视着人间的亲情、友情与爱情,而且对周围的人与物总是充满着关爱与同情,自家养了九年的狗死了,他也痛惜并感伤不已。^④对于生活,对于艺术,吕赫若有着说不出的热爱与留恋。他曾感叹:“对人生总感觉有点寂寥。吾人毕竟没有艺术就活不下去。”^⑤

可以说,小说、音乐、戏剧等艺术酵素,已经深深地融进了吕赫若的血液,成为他生命不可或缺的组成部分。众所周知,吕赫若在音乐方面取得的造诣是很高的。他赴东京留学时,曾师从于当时据说是日本音乐界的最高权威、东京音乐学校的长阪好子先生。吕赫若在名师的悉心指导下进步很快。学业完成后他又参加了东京东宝剧团,演出了一系列歌剧,并多次举办过个人演唱会。1942年回台湾

① 《吕芳雄回忆录》未刊本,第16页。

② 《吕赫若日记》未刊本,1944年6月28日。

③ 同①,第29页。

④ 同②,1942年10月18日。

⑤ 同②,1942年2月9日。

后,他又与友人吕泉生等一起组织了“厚生演剧研究会”,活跃在台北演艺界。吕赫若一度成为台北最当红的男高音歌唱家。

吕赫若在艺术上精益求精,刻苦勤奋,但他并不是不懂得生活情趣、只知埋头苦干的苦行僧。尽管生活非常繁忙也较为清苦,但吕赫若的业余生活与爱好还是非常丰富的。从吕赫若日记来看,至少在1942年至1944年间,欣赏电影与音乐会、观看戏剧演出,可以说是吕赫若日常生活的重要内容之一。仅以电影为例,吕赫若日记中就有不少观看电影的记载,而且大都是当时比较流行的法、德、美等国的最新影片,以及祖国大陆拍摄的故事片、记录片等。对吕赫若来说,观看电影不仅是一种消遣和娱乐,也是他了解世界、丰富艺术经验的手段之一。吕赫若的艺术鉴赏力是很强的,每次看完电影,吕赫若往往要在日记中评论几句。例如看完法国电影《罪与罚》后,吕赫若就对法国演员比耶尔·布朗夏尔的优秀演技和片中巧妙的音乐运用赞不绝口。^①

在评价好友张文环的小说《山茶花》时,吕赫若曾这样写道:

他是个敏感,深具感性,且浪漫的男人。《山茶花》里将他的这一面表露无遗。……创造这种文学,决不是单凭理论,也不是单靠桌上苦读就一蹴可几的。这得全凭生活力,体内流动的血液,浪漫气质以及天才而成。因此,我始终认为其作品中蕴涵了张文环氏的文学趣味,以及他的生命。^②

陈万益认为,将这段文字看作吕赫若本人的“夫子自道”,是再恰当不过的了。的确,吕赫若自己又何尝不是一个充满感性而浪漫的

^① 《吕赫若日记》未刊本,1943年1月12日。

^② 吕赫若:《我思我想》,吕赫若著、林至洁译《吕赫若小说全集》,(台北)联合文学出版社有限公司1995年版,第561页。

艺术天才呢？他敏感多情、生性浪漫又为人朴实憨厚，风流倜傥而不轻浮浅薄；他充满理想，却完全没有走向极端与偏执；他富有正义感，又决不是一个整日板着脸孔教训别人的道德家。生活中的吕赫若总是给人一种和蔼可亲、平和中正的印象。但是，他身边的家人和朋友恐怕都没有想到，在吕赫若那风度翩翩、举止文雅的外表下面，掩藏着的竟然是一颗如此滚烫的心！如同地表下面的岩浆一样，一旦遇到适当的机会，就会如同火山般喷发出来。

与同时期的其他几位作家相比，吕赫若比杨逵等人多了些艺术家的气质，他有着对文学和艺术的特殊痴迷；与张文环、龙瑛琮等人相比，吕赫若又更多了些斗士的性格特征。吕赫若身兼艺术家和人间斗士的双重气质，那种强烈的现实关切与浓郁的诗人气质，在吕赫若身上如此有机地结合了起来。吕赫若善于把自己微妙细致的感受与感动，把自己内心深处的情感，通过冷峻客观的语言展示出来，在看似不动声色的叙述中隐藏着浓烈的火热情感。

这是一个把艺术看作生命中不可缺少的血肉、为了艺术而呕心沥血的文学家，这同样是一个把理想看作自己的生命并最终付出了一切的人间斗士。在他身上，对美的留恋和渴望与对社会理想的执着追求奇特地融为了一体。正是对社会理想的火热追求，成为他人人生历程与文学艺术创作的原动力；而对艺术之美的无比热爱，又使他的社会理想更多地具有了一种纯美的性质。

作为一名战士，吕赫若尽到了自己的责任，他为理想而殉身，并把所有的热血都洒到了生他养他的那块土地上。在至高无上的道义法庭上，吕赫若的灵魂倘若有知，他应该是死而无憾的。但是，作为艺术家的吕赫若却留给了我们太多的遗憾。生命中太多的美好事物等待着他去发现、感受、咏唱和抒写，以吕赫若的才华和他那强烈的创作欲望，他是可以写出更好更多的小说作品的。笔者斗胆断言：作为小说家和艺术家的吕赫若肯定会死不瞑目，因为还有庞大的写作计划（包括长篇小说的写作计划）需要完成。我们在吕赫若日记中可

以看到大量激励自己多创作的句子。例如在1942年1月11日的日记中,作者写道:“要多创作,必须一篇接一篇地写。”1942年3月9日,吕赫若在日记中批露自己的心态说:“然而只是害怕,怕产生不出伟大的作品。”十天后的3月19日,他又在日记中激励自己:“总觉得非写出个作品、伟大的作品不可。”同年4月3日,吕赫若在怀疑自己得了肺病之后,在日记中写下了这样的句子:“死非所惧,唯恐没有可以传世之作。”他对于自己走上文学之路,早就有一种宿命般的理性认识:“一定要从事文学,这是我活着要走的路。”^①吕赫若多次在日记中提到自己想创作长篇小说的愿望,他甚至有一种特殊的紧迫感:“年过三十的时候要写出伟大的长篇小说。非写不可!”^②可惜他最终没有如愿。而同时兼爱着文学与音乐的吕赫若,对自己的艺术个性也有着清醒的认识。他最大的愿望,就是想“以剧作家来立身”,并认为这样能够寻找到自己的“文学与音乐的结合点”。^③如果命运给他充分的时间,或许吕赫若会成为台湾现代史上最杰出的戏剧家之一。可惜这仅仅是“或许”,在这方面造物主对待他实在太苛刻了。

而对“写作没有进展”、“笔停滞不前”的状况,吕赫若屡屡在日记中倾诉了自己着急、焦虑乃至无奈的心情。1942年1月21日,吕赫若在日记中写道:“很想写些什么,经常在思考,想写出杰作来。却总是没法静下心来写。”过了七天,也即1月28日的日记中,吕赫若又写道:“晚上,无法写作,心情静不下来,去黑暗的宫园路跑步。”1942年2月21日,吕赫若又慨叹道:“苦于无法静心写作。若能定下心来,应该可以写出更好的作品。”1943年3月25日,吕赫若在日记中又谴责自己:“小说方面的事没能按自己的意思进展,总觉得太忙碌

① 《吕赫若日记》未刊本,1942年5月13日。

② 同①,1942年3月20日。

③ 同①,1942年2月19日。

了。”到了晚上,他又一次注明:“晚上未能定心用功。”类似的文字在吕赫若日记中比比皆是,这固然显示了他严于律己的态度,但也说明了他内心剧烈的冲突与矛盾。笔者甚至设想,作为艺术家的吕赫若,其创作心态是否有些浮躁?在中国几千年的文化传统里,从来就有一种轻视文学、轻视艺术的根深蒂固的传统。吕赫若也没有例外,尽管在天性上他是多么热爱艺术,热爱文学,深深地为之痴迷,他也是多么梦想着潜心于艺术的海洋里尽情遨游,但自觉不自觉地,他的这一天性与爱好却又总是遭受着理性的压制,他对艺术的痴迷,对于美的留恋,与自己无法抑制的现实关切与对社会正义的渴望相比,显然是微不足道的。

事实上,作为吕赫若生命特质与艺术特质之一的现实关切,同样也具有两面性:没有对现实的热烈关切,就没有吕赫若小说的产生,甚至没有吕赫若的文学生命。但是,过于强烈而直接的现实关切,也不可避免地限制了吕赫若艺术生命的发展。生活经历的多样与丰富,对于一个生命个体来说,的确是一笔宝贵的财富,但对一位艺术家的艺术追求则有可能带来不利影响。吕赫若那有限的精力,既要分配一部分给舞台上的声乐演出,又要参加文艺圈子里的一些社交活动,同时还必须承担家庭的经济责任,努力去学校教书、去报社当记者,因此他能拿出来专心用在创作上的时间与精力,就较为有限了。平心而论,吕赫若十三年的创作历程,仅仅只有二十四五篇小说问世,未免显得单薄了些。虽然评价一位作家在文学史上的地位,决不能仅仅从作品数量的多寡来决定。

书生扛枪,在任何一种文化视野和社会环境中,都是得不偿失的举动,何况吕赫若走向的是一条不归之路;但是,在那血与火的年代里,要求任何一位富有良知的文学家“躲进小楼成一统”,钻进自己的艺术象牙塔里,两耳不闻窗外民众的苦难和沾满血腥的枪声,却又实在是不负责任的无知言论。而当我们对那个风云激荡的时代多一些真正的理解时,当我们设身处地地想象并感受着前辈们的燃情岁月

和献身激情时,我们无法不为他们执着追求理想和真理,甚至为此不惜英勇献身的精神而感动。因为,不管价值观念在今天发生了多么大的变化,不管不同时代、不同国家和地区的人们对于“真理”和社会进步的理解如何不同,那种义无反顾地为着自己信奉的真理和炽热的理想而无私无畏地走向牺牲的献身精神,那种为着人类的解放和历史进步而英勇不屈、前仆后继的奋斗精神,将永远是人类代代相传的最可宝贵的精神资源之一。不管在任何时代任何社会,人类都需要这种精神。因为在漫长的历史岁月里,人类在探索真理、追求理想的历史过程中或许会付出惨痛的代价,甚至可能会走一些弯路,但不论怎样的代价与教训,都不能阻止人们对真理的探索和对理想的执着追求。这恰恰是人之为人的最重要的特性。人类社会从蒙昧的黑暗时代一步步地走到今天,并且能对遥远的未来保持坚定的信心,依靠的不正是这种执着追求与探索的精神,以及那不计代价的勇敢无畏的献身精神吗?

在白色恐怖的特殊年代,在人人自危的黑暗岁月里,吕赫若是抱定了赴死的决心,以明知不可为而为之的顽强意志,用自己瘦弱的身躯,向当时的国民党独裁政府发出了愤怒的抗议之声!这也许是很多人无法理解的:对于吕赫若来说,能够为理想而献身,本身就是最大的幸福,最大的人生价值所在。所以他才那么义无反顾地走向了决绝的抗争之路。他以自己的生命,为那黑暗的年代举起了一丝希望之光。

古往今来,不知有多少人在为永恒的社会正义和人类理想付出了满腔的热血和宝贵的生命之后,或者默默无闻,或者很快被人遗忘;更有甚者,因为不能见容于统治当局,被残忍地屠杀后又被一再污蔑和诋毁,“永世不得翻身”。然而,人的价值果真只能以功名利禄、荣华富贵来衡量吗?人类历史和人类社会,从来就没有也决不应缺少一种超越于物质之外的精神性存在:那就是对真理、理想和永恒之正义的追求。这追求中的痛苦与快乐,绝非一般的功名利禄之徒

所能理解和感受。

有些人虽然早已不在人间,但他们的光辉仍照亮着世界;这些人可谓是月黑之夜的星光,为人类照亮了前程。吕赫若正是这在月黑之夜照亮人类前程的星光。这使我们想起了卡尔·马克思的那句名言:他们并不显赫一时,但将永远存在。而面对他们的骨灰,高尚的人士将洒下热泪。

主要参考书目

吕赫若著、林至洁译：《吕赫若小说全集》，台北联合文学出版社有限公司 1995 年版。

吕赫若：《吕赫若日记(1942—1944)》未刊本。

吕芳雄：《吕芳雄回忆录》未刊本。

中国社会科学院台湾研究所编：《台湾研究文集》，时事出版社 1988 年版。

[美]刘若愚著、王镇远译：《中国文学艺术精华》，黄山书社 1989 年版。

徐吉军、贺云翱：《中国丧葬礼俗》，浙江人民出版社 1991 年版。

杨适：《中西人论的冲突——文化比较的一种新探求》，中国人民大学出版社 1991 年版。

刘登翰等编：《台湾文学史》(上卷)，海峡文艺出版社 1991 年版。

叶石涛：《台湾文学史纲》，高雄文学界杂志社 1991 年版。

吕良弼、汪毅夫：《台湾文化概观》，福建教育出版社 1993 年 12 月版。

郑土有：《关公信仰》，学苑出版社 1994 年版。

许俊雅：《日据时期台湾小说研究》，台北文史哲出版社 1995 年版。

陈玉璧：《台湾的依附型发展》，台北人间出版社 1995 年版。

魏常海：《日本文化概论》，世界知识出版社 1996 年第 1 版。

陈映真等著：《吕赫若作品研究——台湾第一才子》，台北联合文学出版社有限公司 1997 年版。

王向远：《中日现代文学比较论》，湖南教育出版社 1998 年版。

傅道彬：《中国文学的文化批评》，黑龙江人民出版社 2000 年版。

陈芳明：《左翼台湾——殖民地文学运动史论》，台北麦田出版股份有限公司 1998 年版。

李筱峰：《台湾史 100 件大事》，台北玉山社出版事业股份有限公司 1999 年版。

[德]安德烈·冈德·弗兰克著，高戈译：《依附性积累与不发达》，译林出版社 1999 年版。

江自得主编：《殖民地经验与台湾文学》，台北远流出版事业股份有限公司 2000 年版。

黄俊杰：《台湾意识与台湾文化》，台北正中书局 2000 年版。

赵遐秋、曾庆瑞：《“文学台独”面面观》，九州出版社 2001 年版。

蓝博洲：《揭开台湾第一才子吕赫若的生死之谜》，《消失在历史迷雾中的作家身影》，台北联合文学出版社有限公司 2001 年版。

吕正惠、赵遐秋：《台湾新文学思潮史纲》，昆仑出版社 2002 年版。

叶渭渠、唐月梅：《物哀与幽玄：日本人的美意识》，广西师范大学出版社 2002 年版。

[美]卡斯腾·哈里斯著、申嘉、陈朝晖译：《建筑的伦理功能》（中译本），华夏出版社 2001 年版。

吕正惠：《殖民地的伤痕——台湾文学问题》，台北人间出版社 2002 年版。

[美]丹尼·罗伊著，何振盛、杜嘉芬译：《台湾政治史》，台北商务印书馆 2004 年版。

后 记

本书的选题与完成,得到了我的老朋友、老同学黄涛先生的热情帮助,笔者在这里要表达诚挚的谢意。我要特别感谢本套丛书的主编、中国人民大学中文系教授赵遐秋老师,从整套丛书的策划到本书的具体写作与修改,都是在她的不懈努力下才促成的。

在本书写作过程中,台湾著名作家陈映真先生、台湾新竹清华大学中文系教授吕正惠先生、中国传媒大学曾庆瑞教授都给予了热情的指导与帮助。吕正惠教授及他的博士生徐秀慧小姐特意从台湾复印、惠寄了大量资料,没有他们的帮助,本书的完成是不可想象的。而陈映真先生、吕正惠教授、蓝博洲先生的学术观点与成果,更使我受益匪浅。

此外,我还要感谢中华文化促进会副主席、原《文艺报》总编辑金坚范先生,他细致热情的工作作风、平易近人的处世态度给我留下了深刻印象;而中国作家协会外联部的萧惊鸿博士则承担了大量的事务性工作,与包括笔者在内的作者们一起分享了写作的痛苦与快乐。

最后感谢我的妻子王亚梅女士,感谢她在孩子刚刚出世及SARS肆虐期间,为了不影响我的写作而付出的牺牲。

笔者在撰写本书的过程中,也更加具体感性地认识到:历史悠远、经久不衰且生机盎然的中华传统文化,正是两岸中国人共同的情感纽带与心理基础。这个基础不论过去和现在都是如此的坚实,而

且将来也会牢不可破。即使是由于其他因素而导致两岸暂时的分离,但只要这个基础存在,两岸就完全可能而且理应走向统一。笔者和大多数海峡两岸同胞,共同期待着这一天的及早到来。

2003年9月初稿于北京朝阳区龙欣苑

2004年8月修改于香港荃湾愉景新城