

呂赫若作品研究

— 台灣第一才子

陳映真等◎著



本書為「呂赫若文學研討會」的結集，研討會中邀請了作家、文學工作者及當年呂氏舊識舉行座談，另由學者專家發表十餘篇討論文字，試圖從文學、史學、社會學、心理學及女性主義等各種角度來討論呂赫若的人、事、文，與他所身處的動盪年代，希望經由此研討會，助於他的文學地位的蓋棺論定。

ISBN 957-02-0369-2 (857)



00300

9 789570 203691



聯合文叢 124

呂赫若作品研究——台灣第一才子

作者 / 陳映真 等
發行人 / 林澄枝 · 張寶琴

總編輯 / 初安民
主編 / 江一鯉
美術編輯 / 戴榮芝
校對 / 呂佳真

出版者 / 行政院文化建設委員會 ·
聯合文學出版社有限公司
地址 / 台北市基隆路一段180號10樓
電話 / 7666759 · 7634300轉5107
郵撥帳號 / 17623526聯合文學出版社有限公司
登記證 / 行政院新聞局局版臺業字第6109號

印刷廠 / 耘橋彩色印刷股份有限公司
總經理 / 聯經出版事業公司
地址 / 台北縣汐止鎮大同路一段367號三樓
電話 / (02)6422629

出版日期 / 86年11月初版
定價 / 300元

版權所有 ● 翻印必究

《本書如有缺頁、破損、裝幀錯誤、請寄回調換》

——
台灣第一才子

呂赫若作品研究

● 陳映真等 / 著

目次

5	哲人日已遠，典型在夙昔	林澄枝
	——寫在《呂赫若作品研究》出版前夕	
7	蕭條異代不同時	陳萬益
	——從〈清秋〉到〈冬夜〉	
23	呂赫若的短篇小說藝術	林明德
38	「皇民化」與「決戰」下的追索	呂正惠
	——呂赫若決戰時期的小說	
57	呂赫若的「台灣家族史」與寫實風格	林瑞明
79	日據末期的三對童眼	張恆豪
	——以〈感情〉、〈論語與雞〉、〈玉蘭花〉為論析重點	
98	呂赫若的黨人生涯	藍博洲
127	再剝〈石榴〉	柳書琴
	——決戰時期呂赫若小說的創作母題（1942—45）	

170	呂赫若小說的社會構圖	林載爵
189	關於呂赫若作品〈一根球拍〉	野間信幸／作 邱振瑞／譯
205	首與體	施淑
	——曰據時代台灣小說中頹廢意識的起源	
224	初期呂赫若的足跡	垂水千惠／作 許佩賢／譯
	——以一九三〇年代日本文學為背景	
248	殖民地與女性	陳芳明
	——以曰據時期呂赫若小說為中心	
265	呂赫若與東寶國民劇	藤井省三／作 張秀琳／譯
	——自入學東京聲專音樂學校到演出「大東亞歌舞劇」	
296	激越的青春	陳映真
	——論呂赫若的小說〈牛車〉和〈暴風雨的故事〉	
314	呂赫若文學座談會	沈曼雯／整理

哲人日已遠，典型在夙昔

林澄枝

——寫在《呂赫若作品研究》出版前夕

呂赫若，這位當年被譽為台灣第一才子的文藝青年，他短短的一生（生於一九一四年，歿於一九五一年），正如一顆流星，匆匆劃過日本殖民統治下的台灣夜空，綻放著文學的光芒，卻稍縱即逝，不待黎明到來，即歸於沈寂，徒留給後人無盡的追思。

呂赫若的第一篇處女作〈牛車〉，描述殖民帝制下台灣人民的困苦生活，一對原本善良的農村夫妻，在現實生活的威逼下，最後竟然不得不男盜女娼，故事雖然沒有交代最後結局，但已足使讀者看了熱淚盈眶。這樣的一篇作品，初試啼聲，即一鳴驚人，在台灣、日本及大陸都受到極大的迴響及肯定。此後，他作品所呈現的都是為苦難同胞發出不平之鳴及吶喊，他嚮往的桃花源是貧富均等的社會主義，他心中的理想國是民族的自由平等，因此，反日、反封建當然也就成為他文學思潮的主軸。

這樣的熱血青年，隨著二次世界大戰日本戰敗，台灣回歸祖國，原可擺脫日本殖民箝制的心靈陰影，踏向光明坦途。但命運跟他開了一個玩笑，一場應可避免卻沒有避免的歷史悲劇——「二二八事件」發生了，這個熱血青年棄筆從戎，投身社會革命組織，卻不幸走上一條不歸路，最後在鹿窟武裝行動中不幸喪生，結束了他短暫卻不平凡的一生。

對於這樣一位英年早逝的文學生命，我們深覺爲他召開研討會是很有意義的一件事，因此，經過多位學者專家的開會籌畫，「呂赫若文學研討會」終於在八十五年十一月召開，除由呂赫若之子呂芳雄先生在開幕時作專題演講外，亦邀請作家、文學工作者及當年呂氏舊識舉行座談，另由學者專家發表十餘篇學術論文（包括三位來自日本之台灣文學研究者），試圖從文學、史學、社會學、心理學及女性主義等各種角度來綜論呂赫若其人、其事、其文，相信經過這樣的研討會，將有助於他文學地位的蓋棺論定，同時更希望今之儒者皆能以天下蒼生爲己任，如此則雖哲人已遠，仍能萬古流芳！

蕭條異代不同時

● 陳萬益

——從〈清秋〉到〈冬夜〉——

一

戰後日據時代台灣文學的研究，大概說來，可以分成三個階段：首先是由前輩文化人如王詩琅，在身心俱殘的情況下，潛處陋巷，孜孜矻矻的呵護一線香的傳承；其次是七〇年代中葉戰後出生的一代，在全然的空白斷層底下，突然驚問：「賴和是誰？」然後到處探詢搜索那被掩蓋的歷史，去親炙被時代摧殘、韋韋於社會邊緣的文學父執；第三個階段則是九〇年代，在台灣政經社會情勢改變，本土化思潮底下，由學院的師生和社會各界人士，以整理、出土文獻和客觀學術研究方式，重新整建歷史，恢復台灣新文學發生的真實面貌。

在這五十年的研究過程中，楊逵的復出文壇，標識了七〇年代的研究氛圍；而呂赫若個案的研究，則是到目前為止的最突出、最有典範意義的範例。楊逵和呂赫若所以成爲焦點，都有其傳

奇性的背景：東海花園、火燒島和鹿窟，在戒嚴時期都標識著歷史的滄桑、前輩的苦難，而成為歷史失憶的一代口耳之間的禁忌傳統。因此，當楊逵以老而彌堅、瘦小卻偉岸的姿態重臨台灣文壇以後，相當鼓舞了鄉土文學的陣營，成為抗議精神的代表，甚至於以「壓不扁的玫瑰花」成為八〇年代社會運動的象徵；呂赫若則在失蹤成謎、屍骨未獲的情況下，以一尊英挺的肖像，被冠以「台灣第一才子」，以其光芒四射的音樂、戲劇、文學的表現和晚年的地下革命受到仰望和敬重。

楊逵的個案研究，可能是日據時期論述最多的，可是，其生涯較坎坷，遺稿未能全面整理復刊，因而停滯不前，其文學業績在「抗議精神」的評價之外，仍然未有較細緻的全面的討論，呂赫若的研究，則在鍾美芳的苦心下公布了呂氏的部分日記，加上林至潔將呂氏的小說全面翻譯（少數未能尋獲的篇章除外）出版，使得呂赫若的生平和文學的研究，獲得較快速的進展。

相對而言，作為日據時代新文學成熟時期的代表性作家之一的呂赫若，在七〇年代未能受到注目，而要遲到九〇年代才成為焦點，固然部分種因於社會對其日語原作的隔閡，主要原因可能還在於七〇年代省視日據時代台灣文學的標準尺度——抗議精神，呂赫若除了早期的一篇〈牛車〉明確符合此一標尺外，其戰爭期作品〈清秋〉以後的篇章，又落入衆矢之的的「皇民文學」的嫌疑，即使肯定其作品成就的葉石濤都不得不相當費力的為其解說：

呂赫若擅長於描寫形形色色的農村家庭結構的變遷，人際關係所醞釀的故事，結果他輕而易舉地剖析了日據時代整個社會結構的不合理與缺陷。同時農村裡的榨取與剝削體系並非單獨

存在的，它是跟帝國主義統治下的殖民地的台灣的統治結構有密切的關係。因此呂赫若的小說完成了弱小民族傑出作家的使命，他明白地指出帝國主義與封建主義猶如雙翼的大鵬覆蓋在大地上的事實①。

葉老在這篇題為〈清秋——偽裝的皇民化謳歌〉的文字裡，從社會學的批評角度，論述呂赫若小說的主題，而歸結到反帝反封建的「使命文學」的歷史標尺。

作為被殖民壓迫而精詳於社會主義文學理論的作家，呂赫若對台灣社會現實的透視和文學觀點，是不容置疑的，可是，呂氏作品顯然在反帝反封建之外，更有其文學的追求和創作成就；反帝反封建的質素是否應予特別拔高，值得質疑，而反帝反封建的強調是否因此遮掩了我們對呂赫若的正確解答呢？鍾美芳就曾以呂氏頗為得意、也深獲當時好評的〈石榴〉一作受到冷落，對此加以質疑②。由此出發，鍾美芳對〈石榴〉、〈清秋〉、〈廟庭〉、〈月夜〉等篇章的探索③，以及朱家慧對龍瑛宗和呂赫若的比較論述④；柳書琴對決戰時期呂赫若小說創作母題的討論⑤，都開展了研究的新視野，展露了呂赫若其人及小說創作的新魅力。

一一

我這次出版的短篇小說《清秋》的跋裡也曾寫道：我把自己想成是隻小鳥，任寂寞之心所命，處處試著營巢，卻築不出滿意的巢而又飛走。而說要頒獎居巢，獲獎雖高興，但覺得頒這個獎的時機未到⑥。

這是呂赫若在一九四三年以〈財子壽〉小說獲得第一回「台灣文學賞」的致謝詞，在謙謝之中表達了個人對文學的執著不懈的追求，其中所謂「寂寞之心」，固然無法明描，卻大概可以意會在動盪的時代環境之中，在衆聲喧嘩之下，他自有個人的單弦孤詣的精神摸索。

縱觀呂赫若的一生，除了最後數年，在我們目前還未能完全明確掌握具體軌跡的形勢下，棄文從武，進行鹿窟武裝的革命工作，終於以流星墜逝、才華頓息，在日據時期、在嚴峻的時局中，呂赫若不能、也沒有介入台灣社會的奔競傾軋，即使因為文學盛名之累，不得已參加「台灣決戰文學會議」（一九四三），奉派至台中州下謝康農場撰寫戰地文學，以至於掛名「台灣文學奉公會」常務理事（一九四四），都沒有喪失其文學立場以迎合當道，甚至因此為敵對陣營指責欠缺皇民意識（詳後），他一生所從事的工作，包括編劇、舞台生活、聲樂演唱教學、新聞記者、雜誌編輯以及最後的印刷出版之外，呂赫若的一生完全是一個才華四射的文藝工作者，早期以二十二歲之年，即以〈牛車〉之作，登臨日本中央文壇，並因此作被譯介到中國，名聞國際；中期從一九三九到一九四二年留日學習，在貧病交迫的現實中，學習聲樂、戲劇和文學創作，返台以後，就在張文環主導的《台灣文學》陣營裡，積極從事小說和戲劇的創作，以至於一九四四年在個人的文學事業的考慮、安頓下，出版了日據時期唯一的台灣人短篇小說別集：戰爭結束以後，在短暫的陶醉亢奮以後，又立刻拿起筆，運用陌生的笨拙的中文寫作，而且很快的在一年多的時間，就跨越了語言障礙，完成了成熟的流利的兼具時代和藝術性的〈冬夜〉的寫作。相較於二〇年代以來台灣新文學作家，從謝春木、賴和、楊逵、楊守愚、朱點人、王詩琅、張深切、吳

希聖、王白淵等人都不免捲入社會運動的洪流，雖然以其精神和生命昂揚了台灣魂，相對而言，則減損了他們所可能貢獻給社會的文學才華。四〇年代的作家以張文環作為代表，從二、三〇年代的社會陣線上撤退下來，卻在文學陣線上另闢戰場。包括張文環、呂赫若、龍瑛宗等等台灣作家群，在漫天烽火與特高環伺的時局下，當然有許多迫在眉睫卻無力以對的政經社會現實，他們匍匐前進、苦心焦慮，然被指責為逃避、挫折，實際上他們則以文學為志業，與西川滿為代表的敵性部隊的陣仗中，為台灣文學開關了不少疆土。呂赫若的生平和寫作即為四〇年代作家的典型，而鍾美芳等人立基於其日記和作品的分析研究，則為吾人揭開了呂氏文學創作的隱微心曲。

呂赫若遺留下來的日記以如下簡潔有力的告白，昭示了他的文學志業：

二十九歲，舊曆十一月十五日。

- 從事文學艱苦奮鬥第九年。
- 一、要多創作。
 - 二、戲劇。
 - 三、發現美的事物。
- 被寂寞的情緒所俘虜……（昭和十七年元月一日）

此後的日記中，經常有自我鞭策的文字，例如：「要有毅力地學習下去，除了獻身之外別無他途。」（十七、四、五）「非寫出某種作品，偉大的作品不可。」（十七、三、十九）「必須

有系統地研究戲劇，並且要多寫。」（十七、四、一）「想以這種激昂的心情來從事文學，想寫真實的長篇小說。」（十八、五、三）……它也透露了個人的創作計畫，譬如，「想寫更像台灣人生活的、不誇張的小說。有台灣色彩的東西……」（十七、三、十六）「一、出版回想風味的長篇小說《竹圍抄》。二、完成長篇小說《建成堂記》（暫定名稱），為此要讀破古典作品。」（十九、一、一）……它也記錄了某些作品的創作歷程，提供了可貴的解讀文本的依據，日記中也透顯了不少的文學理念，譬如：「啄木的苦難生涯啊！藝術家所要走的命運也。我們也不能不覺悟，但藝術直到後世仍打動人心的還是『美』。」（十七、二、二十五）「我不是不會寫以人類個性美好對象的小說，而是相形之下，是想以社會為對象，描寫人類命運的變遷。」（十八、六、十三）⑦以上充滿呂氏日記的文學熱情和抱負、理想與焦慮，貫穿了留學東京和返台之後的歲月，再加上他的隨筆〈我思我想〉中，他對同輩共同「致力創造熱情、誠實的台灣文化」的期許，對張文環、巫永福、李石樵、黃得時、吳新榮等人成就的肯定和鼓舞，以及向龍瑛宗呼籲從書齋中解放出來，一起從事「馬拉松」式的文學賽跑⑧。這一類在苛酷冷嚴的殖民戰爭體制下，昂揚求索的文學精神，令人讚嘆，甚至令鍾美芳說出「呂赫若那個年代的作家其實是相當幸福的」⑨貌似弔詭的結論。總之，在我們過去但從意識形態和政治立場的標尺，去省視四〇年代作家之後，新近的探索提供了我們呂赫若個人文學創作理路的另類思維。

呂赫若作為一個作家，從其文學觀來說，並不是以文學本身的沈醉為滿足的人，而是「樸實地執著要從事真正的文學，沒有虛榮的自我滿足，窮其一生都要努力探索文學的人」。這一類「進步的」文學者，所追求的是「經常能掌握住藝術、文學的本質，著重現實的觀察，不認為現

實的藝術史及各個的藝術現象，是事先完成的「一般美」，或是自天而降的東西。然後努力留意自己的生活，「從生活中出發」^⑩。即使他從不忘卻階級性與社會性，也認同盧那查爾斯基「藝術是認識現實的特殊形式」的見解，但是他反對一味依據機械論產生的意識形態的批評^⑪，我們其實可以從他對張文環〈山茶花〉小說的批評，來映照呂赫若文學生命的訊息，他說：

他是個敏感，潔身感性，且浪漫的男人。〈山茶花〉裡將他的這一面表露無遺。山村的種種情事、想法或事物，只有在山村長大的他才能真實地描寫出來……創造這種文學，絕不是單憑理論，也不是單靠桌上苦讀就一蹴可幾的。這得全憑生活力、體內流動的血液、浪漫氣質以及天才而成。因此，我始終認為其作品中蘊含了張文環氏的文學趣味，以及他的生命^⑫。

感性、浪漫、多樣的才華、真實的生活力……所展現的個人文學趣味和生命，何嘗不是這位被吳新榮稱許為「純然是一個激情的好男子」^⑬的呂赫若，無意間流露出來的赤子自道呢？

張恆豪用「冷酷又熾熱的慧眼」來說明呂赫若文學的特質是很恰當的，一方面認知了呂氏個人浪漫熱情的生命情調，熾熱的現實關懷，卻出之以冷酷客觀的藝術形式來表現，他說：

呂赫若的文學，特別興味於瑣細的敘述手法及客觀的形式控制，透過冷酷的筆觸，剖析農業經濟過渡到工商經濟中個人和家族的困境，特別是封建性生產制度下的農村家庭結構，以及台灣婦女在封建桎梏下的悲劇性命運，尤為他所關懷的主題^⑭。

施淑對呂赫若藝術形式的特質有精到的闡述，她說：

這種幾乎不帶任何激情也很少著意經營語言、結構的寫作方法，基本建立在敘述的而非描繪的表現手法，卻使他的小說藝術呈現了現實主義的自然率真風格，使他的小說在質地上具有總是不會缺少這樣或那樣的苦難和歡樂的人間的豐富性和親切性^⑮。

我們再看當年河野慶彥對呂赫若《清秋》作品集的總評：

通過上面七篇作品可以感受到的是：作者的激烈的社會批判。而其根源是作者的人道主義精神，更進一步，通過這些我們可以感受到作者的愛。他因為愛所以憤怒，時而慟哭，作者注視窮家人、不幸者，可是他並不在家人之間去尋找那些微的幸福，而堅持挖出那不幸。此時的作者的眼是近乎貪婪的寫實主義的眼睛。不過，那可不是冷酷的攝影師之眼，我們可以深切感受作品背後人道主義者的痛楚心情。作者在暴露出本島人生活的褶縫中隱藏的汗穢、不道德的不幸的同時，在背後卻傾瀉了萬斛淚水。然而用心良苦的作者絕不在觀眾面前示淚，而始終止於舞台後面^⑯。

基本上，這些評論都能兼顧到呂赫若的生命熱情、人道關懷，與其真實的台灣人日常生活的

具體展現，肯定其藝術形式和現實內容的統一性結合，而達到藝術永恆性的美，成爲呂赫若文學最具魅力的特質。

二二

回過來看呂赫若決戰時期的小說，過去似乎未能一如其農村家庭和台灣女性題材作品一樣較客觀的省視詮衡，一下子就籠罩在皇民文學的陰影底下：〈風頭水尾〉確實是奉台灣總督府情報課之命撰寫的報導文學，〈鄰居〉和〈玉蘭花〉正面描寫日本人，〈清秋〉則描寫青年「到南方去」的潮流，〈山川草木〉寫知識女青年下鄉勞動，這些是不是呼應或配合殖民統治者文學奉公、參與聖戰的政策呢？

葉石濤以「偽裝說」來解除呂赫若作品的皇民文學陰影。他認爲呂赫若的思想一貫是反帝反封建的，〈清秋〉篇中耀東、耀勳兩人是帝國主義和封建主義巨大壓迫下的犧牲者，前者是被日本人歧視、挫敗，不得不到南洋尋求發展；後者則在封建的孝道和長子繼承制度下，不得不待在故里，處處受制，無法自尋新天地的青年。這樣「反體制」的內容，葉老自承苦讀幾次，才從其審慎的說話體的敘述中解讀出來^⑰。

葉老此說影響很大，後來的學者多循此推敲其「高度的偽裝技巧」，附和葉說^⑱。直到鍾美芳才提出異議，她根據日記和相關資料提出如下的觀點：

一、〈清秋〉的地主家庭是以現實人物——呂氏的同學好友傅雄飛及其父親——襟社社長傅

鶴亭——來形塑，秀才祖父並非葉老所說的三腳仔人物；而〈清秋〉中耀勳、耀東一類知識分子，呂氏也是以其至親好友為模特兒來形塑。

二、呂赫若的日記明白記錄〈清秋〉的寫作構想。「想到短篇〈路〉的主題，想描寫一個醫生徘徊在開業還是研究學問之間，以指引本島知識階級的方向。」（十八、六、十八）「重新構思，開始寫〈清秋〉，想描寫現今的新氣息，以指引本島知識分子的動向。」（十八、八、七）

三、〈清秋〉既未反體制，也沒有為南進政策幫腔，呂赫若不過忠於事實，寫出了當時歷史情境下，另一種形式的出走。

四、從〈石榴〉到〈清秋〉，是呂赫若處於內外激盪的情境下，摸索出「回歸東洋」、「回歸自然」與「正視歷史現實」之後的轉型之作¹⁹。

我個人認為鍾美芳的說法大致可信，小說人物與現實模型固然不一定都能對號入座，完全吻合，但是葉老以秀才祖父和父親為不折不扣的三腳仔人物，不免概念化硬套，找不到本文的對應；最重要的是，葉老過度強調了呂赫若反帝反封建的思想，相對的，卻忽略前節所述的呂赫若的文學理路，「偽裝」之說也只以苦讀為解，卻沒有具體的分析。

呂赫若的日記，對我們解讀〈清秋〉的主題特別有幫助：〈清秋〉原擬的題目「路」和其主題——指引本島知識階級的動向——是比較吻合的；而兩則日記雖有先後構思的不同，似乎兼容了現今〈清秋〉以耀勳和耀東分別代表徘徊的醫生和新氣息的南進青年的兩條主線。

從小說題材來看，〈清秋〉基本上是台灣留日學醫、學藥的兩個兄弟在多年旅日學成之後，面對太平洋戰爭的嚴峻形勢，如何安排他們人生道路的問題，還鄉作一個開業醫呢？或者到南方加入「聖戰」？

從人物觀點看來，耀勳依父願還鄉開業，兼盡孝道，可是在開業不順和婚姻壓力下，面對耀東到南方去尋出路的抉擇，內心徬徨、挫折，原先所有的故鄉田園之美和醫生地位之崇高，大為動搖，最後在現實纏結解脫之後，兄弟各奔前程，耀勳安居於清秋之菊鄉。

從敘述筆調來看，〈清秋〉則屬心境小說的範疇，以耀勳的感覺和心情變化為主旋律，田園的美好和家庭的幸福感所充盈的柔和、舒暢的調子，因耀東的兩度來信、一度面談而產生變調，黃明金、王金海的相關細節則是嘈雜之音，當變調一直拔高，雜音附和著，逐漸遠颺之後，耀勳的諧和音才又低低的揚起。

耀東所選擇的南進路線，大概就是呂赫若日記中所說的當時的「新氣息」，〈清秋〉篇中的人物，基本上都認同當時情境下，南方是能令年輕人熱血沸騰的地方，選擇到南方，是青年人的試煉、雄飛。可是，如果說兩條路線，是不是有輕重之別，而作者有無偏向呢？我個人認為呂赫若雖然同意南方是知識階級的一條出路，尤其在那個時候特別顯得氣息昂揚；但是，比較來說，他應該偏向耀勳的抉擇，即使他未免猶疑、矛盾，但是，他留下來當開業醫，顯示呂赫若當時思想的安頓是：回歸自然，扎根鄉土，回歸東洋，承傳家庭，貢獻醫學，服務人民。

總之，從以上的論述來說，呂赫若寫作〈清秋〉，乃試圖為決戰時期的知識分子尋求出路，並非以皇民奉公文學作為創作座標。但是，相對於過去的家庭和女性題材，〈清秋〉以後篇章，

寫作知識分子題材的典型轉換，充滿了「時代性」，固然是大膽的文學嘗試，卻也有不得不然的現實因素。

鍾美芳和柳書琴對於〈清秋〉的成形，是否〈石榴〉摸索出來的方向，意見不同，但是，兩人的論文都勾勒了〈清秋〉寫作之前，〈文藝台灣〉和〈台灣文學〉兩個敵對文學陣營的「浪漫主義與寫實主義論爭」，呂赫若和張文環的作品被對方指責欠缺皇民意識，有普羅文學之嫌的「冀寫實主義」，因此對創作的手法和題材深深苦惱^②。呂赫若日記有如下紀錄：

晚上不停地創作，裝入太多的時局性之故，情節感到不自然，真惱人，最近對〈兄弟〉的構成而頭痛，說要盛入什麼時代性，可是不願意盛入糊裡糊塗的時代性，堅持真實地、藝術性地，要寫生命久長的東西^①。

在言論不自由，創作受限制的時勢底下，呂赫若不得已在其作品中摻入「時代性」。可是，從日記中，我們看到了他仍然有藝術性的堅持。這也就是〈清秋〉為什麼會帶上一層時代性刻痕，但我們卻不應執著其刻痕，而更加正視其久長的藝術生命的原因。

〈清秋〉能夠擺脫皇民文學的糾纏，我們在〈山川草木〉中看到的寶蓮，在現實困頓中，捨棄音樂生涯，卻在田園山林的開墾生涯中，更加體會山川草木的生活的美；〈風頭水尾〉的不得已的奉公之作，仍然寄蘊了知識分子在艱困惡劣環境中學習改造的生趣。

四

戰爭結束了，呂赫若和所有台灣同胞一樣欣喜若狂。

被殖民統治時期，作家呂赫若不得不在其作品中加入時代性，在皇民化陰影下尋求作家主體性的藝術創作；戰爭結束，呂赫若仍然籠罩在劇烈變革的時代氛圍裡，從一九四六年到四七年，一年間的四篇中文小說，雖然仍保留他一貫的娓娓述說的風格，可是，從題材看來，前三篇寫戰前，第四篇則雖然在過去記憶仍然鮮活之時，急遽轉入眼前的社會現實；從敘述筆調看來，第一篇〈故鄉的戰事一——改姓名〉在樸實的中文底下，以童言童行的方式嘲諷殖民統治者之虛假愚蠢；〈故鄉的戰事二——一個獎〉雖然以喜劇戲謔的方式，把日據時期被統治威權神聖化的日本人還原為怕死的人，但是，卻也同時笑中帶淚地道出台灣善良百姓被日本人任意作踐的悲哀；〈月光光——光復以前〉雖然寫台灣人在國語政策底下的母語覺悟，可是全篇已經陷溺在一個台灣人家庭，從老到少的封口禁語的百無聊賴的深沈悲哀中；最後的一篇小說〈冬夜〉的女主角彩鳳，則延續了被殖民戰爭剝奪了家庭幸福，光復卻又等不回到南方去的丈夫，使全家困頓，而解救被日本帝國主義蹂躪過的台胞自許的浙江人郭欽明，卻是騙財又騙色的身染梅毒的暴力分子，彩鳳即在其槍口威脅之下被作踐，又棄之如敝屣，使其淪落為娼妓，最後在虛無幻滅的性交易行為後，槍聲響起的「警匪」(？)槍戰中，毫無目的的狂奔。〈冬夜〉已經由含蓄內斂的冷凝風格，變成赤裸裸的控訴。可是，來不及了，〈冬夜〉的槍聲，預告了二二八的血淋淋的屠殺，屠殺了呂赫若的文學生命，而彩鳳的狂奔，何嘗不是呂赫若不得已的奔向革命、奔向不歸

路。

從〈清秋〉到〈冬夜〉，呂赫若在其一生的文學志業中，不得不局限在動盪的時局下，在太平洋戰爭的烽火裡，仍然試著摸索生命和文學的道路，戰爭結束，沒有帶來前景和光明，從秋到冬，黑暗，完全的黑暗，哀哉！

註釋

① 葉石濤，〈清秋——偽裝的皇民化謳歌〉，收入《小說筆記》（前衛出版社，一九八三年），頁八七。

② 鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉，清華大學「日據時期台灣文學國際學術會議」論文，一九九四年十一月。

③ 鍾美芳的呂赫若論述除前引文外，另有：〈呂赫若的創作歷程再探——以「廟庭」、「月夜」為例〉，淡水學院「台灣文學研討會」論文，一九九五年十一月。

④ 朱家慧，〈兩個太陽下的台灣作家——龍瑛宗與呂赫若研究〉，成功大學歷史所碩士論文，林瑞明指導，一九九六年六月。

⑤ 柳書琴，〈再剝「石榴」——決戰時期呂赫若小說的創作母題（一九四二—一九四五）〉，一九九六年七月，未刊稿。

⑥ 呂赫若昭和十八年度台灣文學賞得獎感言，〈台灣文學〉四卷一號，鍾瑞芳譯文，轉引鍾美芳

一九九四。

⑦ 以上日記轉引鍾美芳前引二文。

⑧ 呂赫若，〈我思我想〉，原載一九四一年六月《台灣文學》創刊號。林至潔譯文，《呂赫若小說全集》（聯合文學，一九九五年），頁五六〇—五六六。

⑨ 鍾美芳，一九九五年，頁二二。

⑩ 呂赫若，兩種空氣，原載一九三六年六月《台灣文藝》三卷六號，前注《全集》，頁五五三。

⑪ 呂赫若，〈舊又新的事物〉，原載一九三六年七、八月合刊號《台灣文學》，前注《全集》，頁五五九。

⑫ 呂赫若，〈我思我想〉，前注《全集》，頁五六一。

⑬ 吳新榮昭和十一年六月一日日記，《吳新榮日記（戰前）》（遠景，一九八一年），頁三四。

⑭ 張恆豪，〈冷酷又熾熱的慧眼——呂赫若集序〉，《呂赫若集》（前衛，一九九一年），頁一〇。

⑮ 施淑，〈最後的牛車〉，原載《台灣文藝》八十五期，一九八三年十一月，收入前引書《呂赫若集》，頁三〇二。

⑯ 河野慶彥，〈呂赫若論——作品集《清秋》について〉，原載《台灣時報》二十七卷六號，昭和十九年六月，轉引鍾美芳，一九九五年頁二一。

⑰ 葉石濤，〈清秋——偽裝的皇民化謳歌〉，同①。

⑱ 例如：許俊雅，〈冷筆寫熱腸——論呂赫若的小說〉，《台灣文學散論》（文史哲，一九九四

年)；林至潔，〈期待復活——再現呂赫若的文學生命〉，《全集》，頁二〇；呂正惠，〈殉道者〉，《全集》，頁五九一。

⑱ 以上四點，乃綜合鍾美芳一九九五一文而成。

⑳ 詳參前引鍾美芳、柳書琴文。

㉑ 呂赫若昭和十八年六月十五日日記，轉引鍾美芳一九九四，頁一四。

呂赫若的短篇小說藝術

● 林明德

一、前言

大概自七〇年代，日據時代的台灣作家與文學，才逐漸從歷史的塵封中被一些有心人挖掘出來，呂赫若就是其中的一位。

一九七九年，遠景〈牛車〉①與一九九一年，前衛〈呂赫若集〉②的中譯，相繼出版，震撼學界，散論輩出，例如：施淑〈最後的牛車〉、〈呂赫若的文學觀念和小說藝術〉，葉石濤〈呂赫若的一生〉、許俊雅〈冷筆寫熱腸——論呂赫若的小說〉，林美琴〈日據時代台灣第一才子——呂赫若〉等，多元論述，對呂赫若的顯影，功不可沒。

然而，上述譯本，既非全貌，譯筆繽紛，難窺原作風采，據之以為論述，恐怕不無美中不足之處。

一九九五年，聯合文學《呂赫若小說全集》，堪稱中譯本的集大成，具體呈現呂氏作品的真相，集裡前有林至潔序文〈期待復活——再現呂赫若的文學生命〉，後有附錄呂正惠〈殉道者——呂赫若小說的「歷史哲學」及其歷史道路〉，互相映襯，提供更為周延的視野。

大致上說來，呂赫若的成就，大概非短篇小說莫屬，其藝術造詣值得探索。這，或許有助於作品的認識與文學史的定位。

二、呂赫若及其文學觀念

(一) 環境

一九二九年，國際經濟環境急遽變化，紐約股票大跌，市場混亂，造成全球經濟大恐慌。於日本國內出現社會主義運動、勞動運動……，知識分子憧憬馬克思主義，以解決政治困境；至於殖民統治者、資本家更聯袂對台灣人民進行剝削，把台灣推向悲慘的深淵。

受到這種雙重的撞擊，使台灣的知識分子相信社會主義、馬克思主義是人類的新希望，而若干作家往往背負人道主義，以破除階級自許。他們透過日文吸收很多西方、日本的文學思潮，如十九世紀文學家高爾基、杜斯朵也夫斯基、左拉、巴爾扎克等作品；並且閱讀有關馬克思主義的書，如山川均《資本主義的詭計》、河上肇《貧乏物語》與幸德秋水《二十世紀之怪物帝國主義》等。

他們共識設身處地敘述弱者的徬徨和苦悶、控訴苛酷的現實生活、關懷人的命運，是作家的

天職。

呂赫若躬逢其時，深沈地寫出他的經驗與見聞。

(二) 小傳

呂赫若，本名呂石堆，一九一四年生，豐原潭子人，出身於地主階級，因崇拜朝鮮作家張赫宙，便以「赫若」為筆名，「若」表示比張氏年輕的意思。一九二九年，入台中師範學校就讀，受到二〇年代風行的社會思潮與農工運動的影響，特別喜愛閱讀馬克思主義相關的書籍雜誌，並正視台灣社會的苦難。

一九三四年，呂赫若從台中師範學校畢業，任教峨嵋國小，完成處女作〈牛車〉，次年，刊於日本《文學評論》雜誌，即受文壇矚目。一九三六年，〈牛車〉被中國作家胡風譯為中文，與楊遠〈送報伙〉、楊華〈薄命〉，同時選入《朝鮮台灣短篇集——山靈》，成為日據時代首次被介紹到中國的台灣小說之一。

一九三九年，呂氏負笈日本，入東京武藏野音樂學校聲樂科，曾參加東寶劇團，發揮他的藝術才華。一九四二年返台，擔任《興南新聞》記者，並加入張文環主編的《台灣文學》，為該社同仁，發表了〈財子壽〉、〈風水〉等篇小說。次年，與王井泉、林博秋、張文環、呂泉生等人籌組「厚生演劇研究會」，推動台灣劇運，這年，以〈財子壽〉榮獲第二回「台灣文學賞」，〈風水〉也被選入《台灣小說選》③。一九四四年，小說集《清秋》，由清水書店出版，為戰前台灣作家唯一出版的小說集。戰後，曾擔任台北第一女中音樂教師，並兼《人民導報》新聞記

者。

一九五〇年左右，參加「鹿窟武裝基地事件」，死難於台北縣石碇附近，享年三十八歲。

呂赫若短暫一生，集作家、聲樂家、行動家、演員、編輯、記者與教師於一身，真是多采多姿了。然而，他最喜歡的可能就是創作，十三年的寫作生涯，讓他接觸現實，思考問題。他的小說深受自然主義與日本新感覺主義的影響，別樹一幟。

(三)文學觀念與實踐

呂赫若的文學觀念，大概散見於〈關於詩的感想〉、〈兩種空氣〉、〈舊又新的事物〉與〈我思我想〉等四篇文章。倘若加以綜合整理，不難看出其端倪。

首先，他藉著蘇聯社會民族主義派的理論家盧那查理斯基〈藝術論〉的一句話：「藝術是認識現實的特殊形式。」闡述藝術的蕭穆意義：爲了解解原本的認識與所給予的現象，針對那現象，不只要有純智系統的判斷，而且要確立一定感情的，即所謂溫和道德的及美的關係。……我們能夠知道，透過藝術史，文學中社會性的需要。如果文學要忘卻社會性與階級性，我們就必須將藝術史全部燒毀，再隨意創造出新的藝術史吧④。這應該可視爲呂氏的藝術原則。

其次，他強調文學與生活的密切關係。在〈兩種空氣〉一文裡，他揭示「努力留意自己的生活，『從生活中出發』」的重要性。掌握生活的「真」，從豐潤的生活中創造出傑作。他根據黑格爾「精神共鳴」的觀點加以論述：對於現實沒有個人的精神共鳴，就無法產生藝術。這種「精神的共鳴」與感動，沒有與人類社會性、生活實踐的事物交涉就無法產生⑤。因爲「文學的學習

就是人生的學習，也就是生活的學習；生活貧乏的文學會令人覺得厭惡」⑥。因此，文學與生活是二而一的關係，不可割裂。

至於創作態度上，他點出「誠實的熱情」，希望年輕的文學家「懷抱著無限的熱情，誠實地從事文學工作」。不要氾濫，流於諂媚低俗的趣味。

接著，他提到文學的階級性與社會性，認為「藝術離開了階級的利害是無法存在的，而且無法有所發展」⑦。「沒有純粹藝術，而且藝術應該是經常處於一定社會、政治控制下的產物，受社會階級政治勢力的影響、控制以及引導。只要看它充滿於藝術史的角色就可明白」⑧。正因為文學所充滿的社會性，才對讀者有無限的魅力。

對於藝術的功能，他也加以辯證。

基本上，從事文學的態度，不外兩類：一是只記掛正在做大做文學工作的自己，而忽略文學本身，只是沈醉，滿足於籠罩在文學青年氣氛的人；一是樸實執著要從事真正的文學，沒有虛榮的自我滿足，窮其一生努力探究文學的人。顯然，前者乃為藝術而藝術，除了酒、酒家、戀愛外，找不出任何價值；後者則是為人生而藝術，能掌握住藝術、文學的本質，著重現實的觀察，從生活中出發。結論是後者屬於「進步的」，應該效法。

最後，談文學的理想。

為台灣文壇的生命，「背負起台灣責任」，致力創造熱情、誠實、健康的台灣文化，是他對文學所抱的終極理想，為了落實，只有誠實地從事文學工作，「琢磨技巧」⑨。

無疑的，這些深受馬克思影響的文學觀念，一直是他的小說創作之依據，他那敏銳的社會觀

三、呂赫若的短篇小說藝術

呂赫若深受俄法寫實主義和自然主義，以及日本新感覺主義的影響，不僅建構了小說美學，也使小說具備現代小說的特質。葉石濤〈台灣文學史綱〉曾說：

新一代的日文作家較能吸收西方或日本文學的精隨，本土性格愈來愈強，表現方法多采多姿，在寫實主義的基本寫作方式中採用了西方現代小說的多元性技巧，富於現代小說的懷疑精神和理性主義^⑩。

因此，以現代小說的特質來檢視呂氏三篇小說的藝術，應該是值得嘗試的。現代小說的特質，概括七種要素，即：(一)故事、(二)人物、(三)情節、(四)場景、(五)對話、(六)觀點、(七)主題。從呂氏小說中可以發現他既深識此一奧秘並且運用自如^⑪。

(一) 〈牛車〉

〈牛車〉是呂氏二十二歲的作品，約有二萬二千字，分四節，結構十分緊湊。作者運用現實主義的敘述手法，忠實反映了三〇年代日本統治者繼糖業保護政策、米穀管理法案等措施之後，進一步與大財團掛鉤，打擊農村經濟，造成農民生活的困境與心靈的夢魘。

小說的主要人物是楊添丁、阿梅夫婦，是典型的「貧賤夫妻百事哀」；場景是在日據末期的

台灣農村；時間則爲三〇年代。〈牛車〉敘述依靠家傳牛車搬運貨物養家活口的農人，被運貨汽車斷了生路的經過。全盤真實反映了處在社會變遷中落伍無知的卑微人物的生活窘境與心靈困惑，無意中例證了「生存競爭，自然淘汰」的殘酷律則。結局是一場家變：人性的墮落、道德的解體，以及屈辱的世相。

小說採用第三人稱的敘述觀點，客觀的呈現楊添丁一家人的遭遇，讀來倍覺生動感人。

拖著父親留下來的牛車，楊添丁的生計處處碰壁，如車輪陷入深溝，無法前進；從製材工廠、米店、批發店、鳳梨製罐工廠，退縮下來，他是落伍了，相形之下，那是腳踏貨車與汽車的天下，一種新的社會生活步調。在妻子的責罵中，他感到「自己的家近年來已逐漸跌落到貧窮的谷底」，求救無門，爲了生活，自己的心已到達無法歌唱無法快樂的地步。

至於老婆阿梅也不得不把兩個小孩丟在家裡，到甘蔗田或波蘿罐頭工廠去打工。

過去，牛車當道，爭相預約，財源滾滾，現在，汽車霸道，生意蕭條。「自己還比以前更認真，一天也不會懈怠」，奔波一天，卻賺不到「三十錢」。阿梅無理的責罵：「我只知道你在逃避，不是賭博、懶惰，就是去找女人……」、「窩囊的人」，真使脾氣暴躁的他愈想愈氣，「恨不得想把老婆殺掉」。不過，事後靜靜思考，那也是因爲擔心生活的緣故，才心平氣和，「總之，在生活上，必須與我們眼睛所看不到的壓迫作戰。」他如此的告訴自己。

牛車伙生活步步維難，轉戰鎮上山內，情況依然不樂觀。於是，他想歇手不做，種田去，至少做個佃農。爲了這個夢想，夫妻拚命賺錢，甚至不擇手段：「對她來說，維繫生命的『錢』比現在的傳言更重要。」「老婆賣身體的錢是一家之寶。」阿梅出賣已經別無所有的身軀；楊添丁

鋌而走險，摸黑偷鵝，雙雙走上生命的絕境。

〈牛車〉情節是複雜的，作者以牛車為主軸，糾葛時代變遷、楊添丁夫婦的生活應付；透過強烈的昔今對比：清朝時代／日本天年；抬轎／汽車；水車／碾米機；牛車／運貨卡片，釋放反諷的訊息——生活的困頓與生命的茫昧。因此，它是一篇牛車傳奇，也是一篇家變故事，俗話云：「車賺車呷，車破做乞食。」不正是這個意思嗎？

〈牛車〉的主題，相當繁複，事件所釋出的意義多層次，包括：「生存競爭，自然淘汰」的律則；卑微人物落伍的窘境；過渡時期的頑抗心理；家變——人性的墮落、道德的解體；農民——佃農回歸大地的落空；以及共犯結構所加諸農民的無形壓力……等等。

在人物刻畫上，可見作者的匠心獨運，他靈活運用寫實主義的技巧，挖掘主角的內在心理活動：楊添丁這位招來丈夫的複雜、無奈的心理，阿梅「為家」的奉獻、矛盾馴至非理性，筆觸既冷酷且深入。尤其是同行林老的偷、懶經驗（或哲學），為結局的楊添丁行為伏筆，以及兩次「大人」出現的場面：一在牛車打瞌睡，被處罰二圓；一在擔著滿麻袋的鵝（他以武者的樣子不斷叱責與鼓勵自己），走進市場，被大人追捕的那一剎那，充滿戲劇張力，真是神來之筆。

〈牛車〉是典型的鄉土小說，作者選擇日常生活現實，以素樸的語言，配合卑微人物的觀點來敘述，因此更具有親和力。

至於小說的命名，可謂神來之筆，牛車是三〇年代的鄉土意象，也是生存競爭自然淘汰的見證，更是傳統社會生活步調的沈重回憶。這之外，作者對牛、車、牛車的習性與刻畫，具體而微，其融匯入車的工夫，堪稱空前絕後。

（二）〈財子壽〉

〈財子壽〉是呂氏二十九歲的作品，約有二萬七千字，分六節，一切事物均依然自然主義的敘述手法與日本新感覺主義的觀照，呈現時代的生活節奏：迂緩與瑣細。

顯然，這篇是在敘述「福壽堂」周家內部傾軋、沒落的歷史，向來被視為批判封建家庭的社會小說。但從另一個角度看，未嘗不是好色、吝嗇鬼周海文的生命史。

小說的主要人物是四十歲的周海文、繼室玉梅；次要人物有母親桂春夫人、長工林溪河，與下女秋香、素珠。

周海文近不惑之年，是「福壽堂」的第二代主人，一副有錢人的白皙皮膚與苗條體格，個性自私，不愛社交，繼承上一代的財產，以栽培洋蘭、寫字自娛，集好色、吝嗇於一身，大家封他為吝嗇鬼。他對人生的態度盡在「財子壽」三個字上，亦即：增多財產、繁榮子孫以及延年益壽。因此，眺望後龍廳正面懸掛一幅財子壽三人畫，是他每天的功課。

繼室玉梅，年過三十，體格健美，性情溫和，面貌動人，有古典美。她雖是少奶奶，卻被下女秋香、素珠聯袂壓倒、虐待。她經常暗自流淚，哭，似乎是她唯一的反抗方式。許多橫逆都在她的隱忍中承受下來，可是卻積壓暴漲的情緒，一觸即發。當她發現素珠與海文的姦情，一時氣極瘋狂。

桂春夫人是末代的威權，昏聩無力。

秋香、素珠的跋扈，「簡直下女就是太太，太太彷彿是下女。」都是周海文造成的。在溪河

伯心目中，她們都是「白癡的女人，被騙了也不知道」。因為主人又要「老調重彈」：愛你、騙你，把你嫁出去。

至於五十歲的光棍長工林溪河，是小說中的靈魂人物。他個性耿直，非常熟悉周家的一切，善盡職守，同情弱者，「有耳無嘴」，深得大家的信任。對周家效勞三十年，服侍三代，被視為「福壽堂」的人。他的觀點、敘述讓我們對「鬱悶」、「陰森森」的「福壽堂」有進一步的瞭解，之外，他大智若愚的閱歷，儼然是智者的化身。

小說的場景是座老舊的建築物——福壽堂，彩繪剝落，匾額敗壞，蜘蛛結網的不堪景象。時間則在三〇年代左右。

小說採用第三人稱的敘述觀點，並以較多的客觀敘述，使〈財子壽〉帶有自然主義風格的筆法。全篇分六節，即：

1. 敘述「福壽堂」的現況，並交代周海文家人。
2. 進入福壽堂的歷史，接著寫分家的心態，以及兄弟性格與際遇。
3. 秋香牽著六歲男孩闖入周家，喧賓奪主，虐待玉梅。
4. 秋香看準海文的好色，氣焰高漲，海文與素珠進一步發展姦情，產後玉梅偶然發現真相，氣極瘋狂。
5. 素珠、秋香爭奪金庫「鑰匙」，桂春夫人過世、玉梅發瘋，接著秋香偷錢失蹤。
6. 法事「耙砂」，一場道士劇前的衆生相，接著分配葬儀費，海山激動地咒罵海文空有「骨肉」之名。在最後，溪河伯引導玉梅入院，同時媒人來替素珠作媒。

小說的情節是複雜的，從上述的事件發展可以得到印證。作者以「福壽堂」的歷史為主軸，配合人物動作與長工溪河的穿插，構成複雜多元的情節。也因此，造成〈財子壽〉主題的繁複多重。根據我們的了解，大概可以分為：1.「福壽堂」周家內部傾軋、沒落的歷史；2.好色、吝嗇鬼周海文的生命史；3.對周海文「人生的態度盡在『財子壽』三個字上」的嘲弄。

這篇小說因分家、耙砂事件，帶有民俗色彩，可視為鄉土小說，不過，小說的抱負還涉及社會變遷的生活節奏，帶有批判封建家庭的傾向，使它兼具社會小說的性格。

小說名之為〈財子壽〉，其原創構想值得推敲。在台灣諺語裡，有關財子壽的，不外：

1. 富貴財子壽。
2. 五福難得求，富貴財子壽。
3. 財子壽難得求。
4. 德潤身、富潤屋。

這是先民謙卑心理的投射，也是人理想的一份共識。檢視〈財子壽〉，我們似乎可以讀出周海文的貪婪，以及違反「共識」可能帶來的遭遇。小說的嘲弄效果可以從這裡得到解答。

(三) 〈風水〉

〈風水〉也是呂氏二十九歲的作品，約有一萬二千字。

小說的故事是寫周長乾、長坤兄弟為父母洗骨所引起的衝突，作者的興趣似乎想藉風水的迷信，探討傳統（農業社會）道德的危機與解體。因為〈風水〉呈現的是傳統孝道與個人利益衝突，以及維護過程所付出的悲哀沈痛。

小說的主要人物是五十八歲的周長乾與五十四歲的周長坤，雖是兄弟，個性卻有天壤之別。長乾代表傳統農業社會的善良一面，不拘小節，能替人設身處地，非常有人望，堅持孝道，遵照習俗，想為去世十五年的父親洗骨，卻屢遭長坤阻礙，為此哭淚九次，可見其傷心與無力。然而他並沒有「憎惡弟弟的心情」。

周長坤代表現代社會的功利一面，專制、貪婪，人稱「乞食坤仔」，顧名思義，是在諷刺他有錢卻像個乞食般貪婪的吝嗇鬼。因為私欲，迷信蔭次房，堅持反對為父親洗骨。等到一家連遭凶事，竟懷疑問題出在母親的風水，執意為去世才五年的母親洗骨，真是泯滅人性。讓長乾內心不禁吶喊：「老天已經拋棄我了，一切都是命運啊。」他閉著的雙眼淚流不止，相當死心。

小說採取第三人稱的敘述觀點，而且著重敘述，是呂赫若的典型手法。全篇大概分為三段：周長乾連續三夜做同樣的夢——十五年前去世的父親出現在枕邊。想到至今還沒幫他洗骨，任憑墳墓荒廢，對自己的不孝引以為恥，情不自禁，垂淚不已。後來，由兒子們設計洗骨，卻遭到瘋狗般的叔叔的阻撓。讓晚輩恍然大悟：「孩提時心中覺得叔叔很崇高的身影已經崩潰了。」

接著是長坤一家榮達最顛峰時，遭到一場風暴的襲擊，連遭凶事，聽信地理師的一派胡言，認為作崇二房的是母親的風水。一意孤行，把尚保有原形的母親遺骸暴露在光天化日下。周長乾目睹這種情景，簌簌落淚，急奔過去，用力制止，顯然，情節發展到這裡，已進入高潮，同時釋放周長乾暴漲的悲慟。

最後，長乾老人在回家路途上，幻覺父祖輩重禮節、敬祖先，幸福的家庭生活。昔今對比，為〈風水〉畫上句點。

小說的情節較為單純，布局清楚，焦點則在兄弟兩人對父母風水的態度上，從而呈現不同的個性。小說若干事件，例如：風水、洗骨、金斗甕、蔭囿孫等民俗的安排，所以具有鄉土風味。小說名為〈風水〉，雖然耳熟能詳，卻帶出相當深刻的訊息，引人深思。從民俗的觀點來看，風水，一般人稱為墳墓地理。包括三要件：一山、二水、三方位。俗諺云：「福地福人居，福人居福地。」考妣（父母）葬於好風水，可以「蔭囿孫」，還有以為會「蔭」那一房，這可能是〈風水〉的民俗根據。不過小說強調洗骨，值得正視。

拾骨，即洗骨改葬之俗。凡土葬後五至七年，其屍已化，乃開墳，洗拾遺骨，曝乾後裝入「黃金甕」。再由堪輿家卜地，擇吉安葬，拾骨之禮，多在清明節前後十日進行，又稱「做金」、「骨葬」、「金葬」。

周長坤相信風水，接近迷信，他那「牽拖風水歹」的心理，不僅是私欲的放肆，更是一幅貪婪的寫照。相形之下，周長乾奔進九次的老淚，就顯得人間有愛了。

四、結論

呂赫若短暫三十八歲，卻集多種角色於一身，不過，當中以文學家的成就最為顯著。

他是位執著的理想主義者：於文學，他以知識分子自許，背負改革社會的使命，透過冷酷又熾熱的筆觸，敘述農工遭遇、婦女命運、家庭糾葛與時勢關懷。他的文學觀念，架構雖不十分周延，卻是個人創作的原則，從理論到實際，〈牛車〉、〈財子壽〉、〈風水〉等三篇短篇小說，就是最好的例證。

從分析過程可以發現，呂氏的短篇小說具有現代小說的特質。突破歷史的塵封，亮麗我們的眼前，也在台灣文學史找到定位¹²。

註釋

- ① 見《光復前台灣文學全集》第五冊。
- ② 見《台灣作家全集》：「短篇小說卷·日據時代」：《呂赫若集》。
- ③ 同時入選的還有：王昶雄《奔流》、龍瑛宗《不知道的幸福》、楊遠《泥娃娃》、張文環《媳婦》、《迷兒》等。
- ④ 見《舊又新的事物》。
- ⑤ 同④。
- ⑥ 見《我思我想》。
- ⑦ 同④。
- ⑧ 同④。
- ⑨ 同⑥。
- ⑩ 見《台灣文學史綱·第二章台灣新文學運動的開展》。
- ⑪ 現代小說的特質，參考王夢鷗《中國文學理論與實踐》。
- ⑫ 本文討論的三篇小說及其他文章，均參考林至潔譯《呂赫若小說全集》。

「皇民化」與「決戰」下的追索

——呂赫若決戰時期的小說

●呂正惠

近年來由於呂赫若《日記》的出土，我們對於呂赫若生平經歷的了解有了更高的期盼。目前《日記》雖然尚未發表，但由《日記》持有者鍾美芳所撰寫的兩篇論文①及其所引述的部分《日記》內容來看，《日記》對認識呂赫若的心路歷程的確存在著難以估計的價值。

鍾美芳在《呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」》一文中，以《日記》為憑藉，論證說：《石榴》是呂赫若創作的一大轉折點。經過一段時間的掙扎與冥思之後，他終於決定追尋另一種小說美學風格，並以回歸中國傳統中國文化及回歸田園作為主要題材。柳書琴以鍾文為基礎，撰寫了《再剝「石榴」——決戰時期呂赫若小說的創作母題》②。在此文中，柳書琴將呂赫若一九四一年至四三年間的行跡及日記重新加以排比，並配合一九四三年間台灣文壇有關張文環、呂赫若小說的批評與論戰（以西川滿的批評為核心）加以說明，讓我們對此一期間呂赫若創作小說的內、外處境有了更清楚的了解。

一年多前，我曾以〈殉道者——呂赫若小說的「歷史哲學」及其歷史道路〉一文^③，企圖綜述呂赫若一生的創作歷程及其風格、主題的多次變遷。在討論到〈清秋〉、〈風頭水尾〉及〈山川草木〉這三篇小說時，我認為呂赫若是想要在「決戰文學」的架構與外表下，隱約而曲折的影射台灣人應如何自處。由於論述頗嫌簡略，我的一些學生認為說服力還嫌不足。

在閱讀了陳火泉、周金波的部分小說及王昶雄的〈奔流〉之後，我對「皇民化」時期台灣小說家的思考模式有了較好的了解。同時由於鍾美芳、柳書琴兩篇論文所提供的客觀資料，也讓我對此一時期呂赫若在創作上的思考認識得更加清楚。因此，我想在本文中重新討論「決戰時期」下呂赫若的幾篇重要小說——主要是〈石榴〉、〈清秋〉、〈風頭水尾〉及〈山川草木〉。基本上我的主要結論並未有所改變，但希望呈現出更詳細而有說服力的論證過程。

一

呂赫若早期的小說發表於一九三五年一月至三七年五月間，其時中、日兩國的全面戰爭尚未爆發。盧溝橋事變以後的一年半之間，日本在台灣逐步加強「皇民化」政策，使得受到自由主義及普羅文學洗禮的台灣作家，均因無法暢所欲言而紛紛停筆，文壇一時趨於靜謐^④。一九四〇年一月日本當局主導下的「台灣文藝家協會」正式成立，並創辦〈文藝台灣〉雜誌，由西川滿主持，企圖將台灣作家納入戰時體制之下。次年五月間，張文環等人發行〈台灣文學〉雜誌，想要為台灣作家保留一個較自由發表的空間。

在這段期間，呂赫若曾兩度赴日學習音樂（三九年四月至九月、四〇年四月至四二年五月）

⑤。回國前一個月，小說〈財子壽〉發表於《台灣文學》二卷二期。回國後至〈石榴〉創作之前，又發表了五篇小說，其中三篇刊載於《台灣文學》。前後六篇，沒有任何一篇是投稿到《文藝台灣》的，由此可見呂赫若的立場。

檢視這幾篇小說的題材，可以發現，呂赫若仍然一如三五至三七年間一般，最關心社會變遷下個人命運的問題：〈財子壽〉和〈合家平安〉描寫舊式地主家庭的沒落，而〈廟庭〉和〈月夜〉則呈現舊社會體制下婦女無可逃脫的悲慘命運。唯一不同的是，早期的作品如〈牛車〉、〈暴風雨的故事〉、〈婚約奇譚〉、〈女人的命運〉較具有昂揚的戰鬥性與尖銳的批判性，而現在則只是對「歷史必然命運」的客觀觀察，並流露出一種沈鬱而無可如何的哀婉情調。

呂赫若在構思〈石榴〉並回顧自己以往的創作時，曾在〈日記〉中自我回顧道：

自己只是想描寫典型的性格而一直寫到現在，因此也描寫了黑暗面……

又說：

我並不是不會寫個性美為對象的小說，而是相形之下，是想以社會為對象，描寫人類命運的變遷⑥。

從這兩段來看，呂赫若對在此之前自己作為小說家的任務和目標，是有相當清楚的自覺的。在此

之前不久，葉石濤為呼應西川滿對張文環、呂赫若的攻擊，曾對張、呂二人的作品這樣批評道：

但是把這樣的時代氣息當作耳邊風不理會，沾沾自喜地執迷於諸如台灣的反省、深刻的家庭爭議等，讓人想起十年前的普羅文學的題目，同儕予以當頭棒喝是理所當然的⑦。

從葉石濤把呂赫若現在的創作和以往的普羅文學聯繫起來，就可以看出，寫〈廟庭〉、〈合家平安〉的呂赫若，和寫〈牛車〉的呂赫若，確實是有其一貫性的。

促使呂赫若在〈合家平安〉完稿（四三年三月十日）之後，〈石榴〉動筆之前（〈石榴〉動筆於六月三日，七月一日脫稿）⑧苦苦掙扎，想要尋找新的題材和方向，可以從外在環境和呂赫若本人的內在心理兩方面來加以探討。

從當時日本的「文藝政策」的立場來看，呂赫若的偏好描寫台灣社會的腐朽、黑暗面，以及張文環的過度重視台灣農村社會的民俗、風氣（如〈閩雞〉、〈夜猿〉），而對「皇民化」及「決戰」的問題幾乎不屑一顧，都是「置當前現實於不顧」，是非常有問題的。日人濱田隼雄於一九四三年四月間就批評說：島內的寫實主義文學偏好描寫「現實的否定面」，而對「本島人作為皇民」的問題不積極、不肯定。西川滿則在五月激烈的批評呂赫若只是描寫虐待繼子、家族糾葛等台灣風俗，完全不理會「勤行報國隊、志願兵表現出熱烈的動向」這些「現實」⑨。

從這種「標準」來看，呂赫若一九四二年以後所發表的六篇小說，只有描寫日人、台人和睦相處的〈鄰居〉勉強合格。如果呂赫若主要是屈從於當時政治體制的壓力而不得不改變題材，那

麼，他應該轉向「皇民化」、「決戰」等「現實」題材。但，事實上，他經過近三個月的苦思冥索之後所寫出的〈石榴〉，卻只是描寫「兄弟之情」，並著重表現台灣社會的傳宗接代、認祖歸宗等習俗。這就可以看出，促使呂赫若改變創作方向的因素，他自己內在的心理因素實在大過於外在的「文藝政策」的壓力。

四三年四月十二日，呂赫若在〈日記〉裡記下他校對〈合家平安〉的感想：

讀著讀著，深覺厭惡起來，覺得需要更加具有感情的一面^⑩。

由此可見，不只是濱田和西川批評呂赫若只寫台灣社會的否定面和黑暗面，他自己也對這種傾向感到不滿足。相對於黑暗面的美好事物，濱田提出應體會松尾芭蕉和與謝蕪村的文學素養，而西川則希望應學習泉鏡花的可取之處^⑪。呂赫若又在五月三十日的〈日記〉提到，帝大教授工藤好美勸他「朝追求美的事物或有建設性的方向發展」^⑫。所以，他在六月一日的〈日記〉寫道：

是要寫對民族更有貢獻的時代了嗎？自己只是想描寫典型的性格而一直寫到現在，因此也描寫了黑暗面——好吧！那就描寫美的事物吧！^⑬

但是，最後作為「美好事物」呈現在我們面前的〈石榴〉，卻是描寫傳宗接代、認祖歸宗的「台灣事物」，這恐怕就不是濱田、西川、甚至工藤所期望的了。如果按照他們的期望，呂赫若

也許就該像王昶雄〈奔流〉中，完全認同「皇民」思想的伊東春生（本姓朱），講出這樣一段話：

俗話說的日本精神，如果不通過古典來看，就沒有意思。譬如〈古事記〉，我們會被吸引的是心和詞，都具備著絲毫沒有歪曲的真率風格的關係。

或者：

我能了解插花與茶道，也能喜愛和服與高島田氏髮髻，更能陶醉於能樂與歌舞伎……^⑭

這種對於「民族」的美的讚頌，和〈石榴〉所要顯揚的，恐怕是兩種「事物」吧！呂赫若在六月七日的〈日記〉寫道：

今天買了〈詩經〉、〈楚辭〉、〈支那史研究〉三本書。研究中國非為學問，是我的義務，是要知道自我，回歸東洋，想寫立足於東洋自覺上的作品^⑮。

「研究中國非為學問」，「是要知道自我」，這就再明白不過的宣告呂赫若不滿足於只寫黑暗面，想尋求民族美好事物的根本方向了。

事實上呂赫若在一九四三年六月七日，所獲致的有關他自己和中國之間的關係的「結論」，並不是一時興到之言，而是長期摸索的結果。從目前所見到的日記片段來看，一年多以來，他一直在購買、閱讀中國的典籍。四二年三月九日，呂赫若閱讀《浮生六記》、十四、十五日擬翻譯《紅樓夢》（可見此前已讀過）、十五日購買《還魂記》、四月一日買《桃花扇》、六、七月讀林語堂《北京好日》（即《京華煙雲》）；一九四三年一、二月讀《今古奇觀》、五月二十二、三日讀老舍《駱駝祥子》、六月五日購買《支那思想研究》^⑯，然後就是六月七日買《詩經》、《楚辭》、《支那史研究》，並寫出有關研究中國是義務的斷語。

值得玩味的是，一九四二年三、四月間（其時他還在東京），當呂赫若似乎開始較集中的購買閱讀中國典籍時，日記中也留下一些苦悶、徬徨的記錄：

爲鬱悶之感所籠罩，陷於想寫出優秀的作品卻寫不出來的狀態，那樣的話，東京也寂寞，爲何往昔的熱情不再湧現呢？（三月八日）

整天頭痛，沒有心情讀書，也無書信往來，寂寞而已。夜裡風緊，人生畢竟到那裡都一樣，唯有努力而已，在東京也只在努力時才有意義。（四月二十一日）^⑰

雖然他在一月十日寫完了《財子壽》，但從這些日記可以看出，他也爲人生及寫作的方向與出路而徬徨。五月間回台灣後，他繼續按照《財子壽》的風格寫了《廟庭》（六月二十日完稿）、

〈風水〉（十月發表）、〈月夜〉（十二月十日完稿）；最後於一九四三年三月十日寫完〈合家平安〉。呂赫若在校對〈合家平安〉時，「深感厭惡起來」，覺得需要更多的感情（日記已見前引），他長期的探索與徬徨已到了轉折點。轉折之後的第一篇作品就是〈石榴〉，完稿當天（四三年七月一日），他在〈日記〉中寫到：

上午十一點半才脫稿……自認是得意之作。

此前六月十八日他記錄修改第三節時的心情如下：

皎好的明月，不時到陽台去賞月，要更活用自然，將心靈的悸動表現在文章上¹⁹。

這都可以看到，呂赫若在〈石榴〉完稿前後的興奮、欣喜之情。因此，綜合來看，從〈合家平安〉到〈石榴〉的轉變，雖說是部分承受了西川滿等人的外在壓力，但呂赫若內在心理渴求突破的因素恐怕還是更重要的。同時，從〈石榴〉的讚頌認祖歸宗、傳宗接代的台灣（同時也就是中國）的傳統精神，也可以看到，呂赫若在探索過程中為什麼持續購買、閱讀中國典籍。

二

如果我們仔細閱讀目前見得到的呂赫若日記片段，就可以發現，其實最後完稿的〈石榴〉並

不符合呂赫若最初的構想。一九四三年六月十五日，呂赫若在《日記》中寫道：

晚上不停地創作，裝入太多的時局性之故，情節感到不自然，真惱人。最近對《兄弟》（按：《石榴》在當時預定的題目）的構成而頭痛，說要盛入什麼時代性，可是我不願意盛入糊裡糊塗的時代性，堅持真實地、藝術地、要寫生命久長的作品②。

由此可見，除了描寫美好的事物之外，呂赫若原來也想呼應西川滿等人的批評，把「時局性」盛入小說的架構之中。但由於這些時局性和小說的藝術要求不能配合，最終還是割棄了。

不過，「時局性」的要求到底沒有完全放棄，就在《石榴》完稿之前，他在《日記》中提到另一種構想：

想到短篇《路》的主題，想描寫一個醫生徘徊在開業還是研究學問之間，以指引本島知識階級的方向。

這顯然就是《清秋》的原始構想。所以，在《石榴》完稿後一個多月，呂赫若又寫道：

重新構思，開始寫《清秋》，想描寫現今的新氣息，以指引本島知識分子的動向。（八月七日）

〈清秋〉於十月二十三日完稿^②，相對於〈石榴〉而言，這是兼容「美好事物」與「時局性」的作品，完全合乎「時代」（即當時文藝政策）的要求，代表了呂赫若「轉向」以後的高峰。

〈清秋〉並未單獨發表，而是和已發表的〈鄰居〉、〈石榴〉、〈財子壽〉、〈合家平安〉、〈廟庭〉、〈月夜〉合編成一書，於一九四四年三月由清水書店出版，這是日據時代台灣作家唯一的個人小說集。〈清秋〉能夠通過日本總督府的檢查，從現在的眼光來看，實在有點意外（前一年龍瑛宗的小說集即未能通過）。也許我們會想，是不是〈清秋〉的時局性完全合乎「政策」的要求。如果是這樣，那麼，負責審查的日本官員就是未能讀出〈石榴〉，特別是〈清秋〉的弦外之音了。

〈清秋〉最值得注意的是，呂赫若兩度在〈日記〉中提到「以指引本島知識階級（或分子）」。
〈清秋〉明顯提及「到南方（即南洋）去」的志願兵問題。難道呂赫若真的在長期不涉及「皇民化」、「決戰」等時局現實後，還是承受不了壓力，終於被迫妥協，寫出「指引」本島知識階級應該到南方去的小說嗎？

我們以前在前文根據鍾美芳所發表的日記資料，重組呂赫若在一九四二、三年間的心路歷程，就是要呈現出：〈清秋〉是呂赫若長期苦思冥索之後，從台灣人的立場出發，對時局（主要是「皇民化」和「決戰時期」）所提出的總的看法。所以，他才會兩度在〈日記〉中，以難得見到的肯定口吻提到小說的「指引」作用。

從表面上，〈清秋〉並沒有直接處理到「皇民化」問題，但在小說的整體設計上，我個人卻

以為，呂赫若以極其隱微的方式回答了王昶雄〈奔流〉所無意中呈現出來的難題。〈奔流〉於一九四三年七月底發表於《台灣文學》三卷三期，其時〈石榴〉剛完稿不久。而就在當月月初，西川滿陣營的《文藝台灣》六卷三號剛剛刊載了陳火泉的〈道〉。根據林瑞明的說法，當時的兩大文學刊物同時刊出兩篇有關「皇民化」問題的「重頭」小說，似有互別苗頭的意味②。

〈奔流〉顯然是針對全然不加反省的接受皇民化的人而發的，它的批判對象是可以包含像陳火泉、周金波這樣的「皇民文學」作家的。在小說中，伊東春生正是這一類人的代表。在他看來，「皇民化」就是全盤的日本化，而台灣的一切事物和習俗，都是落伍和沒有價值的，應毫不足惜的加以拋棄（周金波的〈水壩〉也表現了類似的主題）。作為這一觀念的最高具體化的行動是，伊東棄生身父母於不顧，只跟日本太太和岳母住在一起。

激烈反對伊東的觀念和行爲的是他的學生、也是他的姨表兄弟林柏年。在林柏年看來，拋棄父母的人根本就該讓他瞧不起。不過，他也承認日本有很多進步的地方，在中學畢業後，他仍然排除萬難，遠赴日本求學。

爲了尋求「皇民化」的「正確」道路，王昶雄在小說中設計了一個中間人物——敘述者「我」，讓他觀察、思索伊東和林柏年之間的矛盾與衝突。「我」原來在東京學醫，嚮往東京的生活，只是在家人的逼迫之下，他才不得不回到「落後」的台灣繼承父業。由於他和伊東一樣，對東京和日本事物充滿好感，他自覺和伊東頗爲相投。但由於和林柏年交往，他也認識到伊東的過激行爲，因而對「皇民化」有所反省。最後，他似乎同意赴日本求學的林柏年在信中對他講的一些話：

我今後非做個堂堂正正的台灣人不可。不必爲了出生在南方，就鄙夷自己。沁入這裡（按指日本）的生活，並不一定要鄙夷故鄉的鄉間土臭。不論母親是怎樣不體面的土著人民，對我仍然無限的依戀。

這就意味着：學習進步的日本事物，但也不拋棄自己的故土和母親（不論它的「土臭」和「不體面」），這樣做才是「堂堂正正的台灣人」。

這樣的結論，雖然堅持自己的台灣身分，但對於自己的鄉土，卻只能說是「鄉間土臭」和「不體面的土著人民」，相對於日本許許多多的文明與進步，未免太寒酸了。這種「立誓式」的自我認同，不是含有些許（或許多）的悲苦嗎？對於「皇民化」問題的這種「調整」方式，能不能說是「正確」的，恐怕還值得思索。

〈清秋〉剛開始的情節架構，和〈奔流〉有些類似。主角耀勳也在東京學醫，也同樣奉家庭之命回鄉開業，而主角對於是否甘心在老家做個醫生，也有所遲疑。從一開始就顯示〈清秋〉特色的是，呂赫若把耀勳的祖父塑造成一個飽讀中國詩書的前清秀才，並讓耀勳對他充滿了孺慕之情：

耀勳感激地望著祖父每咀嚼一口飯就上下移動、耀眼的鬍子，逐漸忘了自己的年齡，回復到公學校時代年少的心情，內心充滿信賴祖父的幸福感②。

耀勳現在更加喜愛祖父以種菊爲樂的心境、喜愛祖父與自然親近的風格，耀勳讀祖父的《支那詩人傳記》，並在心情茫然倦懶時，讀李太白的詩以自遣。他還和祖父縱談文章與政治的關係，並思考先人學文、自己學醫的社會變遷，並有點爽然若失。

如果從呂赫若早期具有階級觀點的小說，或者從他中期描寫地主家庭破敗的小說的立場來看，這裡的「維護祖父的傳統」的心態，恐怕只能稱之爲「保守」。然而，如果我們想到，日本的「皇民化」政策如何刻意貶抑、甚至汙蔑台灣（同時也就是中國）的舊俗與傳統，我們就不會對呂赫若的「轉變」感到疑惑。從《石榴》的讚頌「認祖歸宗」，到《清秋》的認同祖父那一代即將逝去的詩書傳統，證明了自一九四二年三月以降，呂赫若持續閱讀中國典籍，他心中所追尋的方向。我們可以說，到寫《清秋》時，呂赫若終於確認了：爲了對抗強大的皇民化壓力，拋棄他以前的左翼立場，回復到中國文化的古老傳統是有其必要的。

在這種認識下，《奔流》中林柏年只看到台灣的「鄉間土臭」和「不體面的土著人民」，事實上是在附和日本人的觀點，無意中把自己貶抑到了最低點，忘記了自己原本出身於比日本擁有更久遠文明的民族。在這種認識下，台灣人根本就不必像伊東春生那樣，只是去稱頌日本的《古事記》、日本的插花與茶道。呂赫若說，他要創作《清秋》，「以指引本島知識分子的動向」，恐怕是有其道理的，因爲，以《奔流》那種方式，想要在「皇民化」與「台灣認同」之間找到一條妥協道路，而卻不知道自己其實是認識不清的，恐怕大有人在——因爲，在日本長期的統治下，漢文化傳統的式微實在是太明顯了。

〈清秋〉所涉及的另一個時局問題是：台灣人如何面對「到南方去」的問題，用日本當局的話來說即是：應熱烈響應志願兵運動，到南洋參加「聖戰」。所以，小說開始不久就提到，耀勳的弟弟耀東也到南方去了。

但在外表類似「呼應」日本政府號召的文字下，呂赫若卻可能有另一種用心。主角耀勳對於是否要按照祖父的希望，在鎮上開業行醫，其實是有點遲疑的。正如前文提及，耀勳羨慕祖父以詩文自娛，他多少認為開業是牟利的事，如果能夠，他希望繼續做學問（呂赫若在〈日記〉中也提到，此篇想描寫一個醫生「徘徊在開業還是研究學問之間」）。況且，他必須面對一些現實的事：他要把租給黃明金開飲食店的店面收回，而這將使黃明金一家難以為生，他於心不安；其次，他感到鎮上的小兒科醫生江有海因為感受到他開業的威脅，對他存在著敵意。

到了最後，問題「迎刃而解」，變成耀勳不得不開業的局面。在一次「志願兵」送別會上，黃明金告訴耀勳說：

謝醫師……經營飲食業早晚都會陷入僵局的。你的開業反而提早我的決定。託你的福，我也
可以早點找出新生之路……㊦

按黃明金的講法，他選擇到南方去，實在是戰時的經濟情勢所逼。而江有海也偷偷跟耀勳說，他可能被徵召到戰地，因此希望耀勳開業，他說：

如果我被徵召離開本莊，那就沒有小兒科醫生了。如此一來，會帶給本莊極大的不安。

當耀勳提到他還不想開業時，江有海又說：

我已覺悟到會有萬一的情形，所以來拜託你。無論如何都要為本莊的人民從事醫療的服務

由於黃明金和江有海在送別會上對耀勳「剖心表白」，耀勳感受到開業變成是他對莊民的一種責任。因此雖然行醫不是他最大的興趣，他終於決定努力去做了。

因此我們可以看到，「到南方去」的歷史處境，反而讓原本略有矛盾的黃明金、江有海、耀勳之間產生一種「彼此一體」的共同命運感，而使得耀勳毅然的決定自己去負擔應盡的責任。在這種轉化下，「到南方去」並不是「新生之路」，而是每一個台灣人不得不按照自己的處境去承受的命運。

三

現在讓我們回顧呂赫若在〈合家平安〉完稿以後的處境。那時，他以〈財子壽〉和〈合家平安〉細膩的刻畫了舊地主階級的沒落，並以〈廟庭〉和〈月夜〉描寫了女性命運在舊社會體制中的無可逃避。作為一個社會小說家，他算是完成了藝術使命。但作為戰爭時期特殊環境下的台灣

作家，他其實沒有面對「現實」。這並不是他不想面對，而是他無法說真話。他不會只是屈服於西川滿等人的批判而不得不改弦更張，事實上，他還須面對自己，讓自己知道如何自處。從這個角度來看，一九四二年以來的徬徨與探索，的確在〈清秋〉中得到澄清：他知道如何面對皇民化，也了解如何應付戰爭情勢。他似乎「奉命」處理了時局問題，但他有自己的答案，並以隱微的方式在小說中表現出來。

從這個角度來閱讀〈清秋〉之後的兩篇較抽象的作品（相對於具體的時局性而言），就會對〈山川草木〉和〈風頭水尾〉所表現出來的美，絲毫不感到奇怪了，因為呂赫若已想得清楚，知道如何自處了。

這兩篇小說都有些類似寓言，表現了個人應在艱難的環境中堅忍地承受命運，並努力加以回應。像〈山川草木〉所塑造的現代版的「佳人」，絕對不能如朱家慧所說的「向艱苦的生活妥協」、「其妥協的色彩不容忽視」，並認為「呂赫若也隱藏了批判能力」⑦。

如果我們再仔細檢視呂赫若的《日記》，就會發現，〈山川草木〉的一些想法早已有端倪可尋，如一九四二年四月二十六日有如下的感想：

自己試著反省，自己不是適合都會的人，因為適應不了東京，田園才是自己心靈的故鄉⑧。

呂赫若不正是從這一角度去描寫耀勳的祖父嗎？同時這也是耀勳個人所嚮往的。他最後決定開業，為莊民作醫療服務，也正如他在四三年四月二十一日的《日記》所說的：

人生畢竟到那裡都一樣，唯有努力而已，在東京也只在努力時才有意義^②。

耀勳了解到開業是他的責任，於是就決定努力做去。然而，回歸田園，努力去做，這一切都更加有象徵意義的表現在〈山川草木〉女主角寶蓮的抉擇上。既然父親突然過世，大部分家產被繼母搶奪而去，那麼就「認清」這個命，毅然放棄東京的生活以及作為藝術家的夢想，努力去耕種山中幾畝薄田，以養活幼弟。這是她的「責任」，她堅強的「扛」了起來。這實在看不出任何妥協的意味。

呂赫若是對「歷史」有清晰認識的人，在一九四二、四三年，他徬徨追索，最後在〈清秋〉中作了澄清，在〈山川草木〉中為自己找到一個「堅忍以待」的位置。台灣光復後，當他認清了國民黨的真面目，並感受到全中國解放的熱潮，他即決然加入地下組織，為台灣的再解放而奮鬥，並為此而犧牲。前者的靜態、後者的動態其實都緣於一種清晰的「歷史認識」，這就是呂赫若的一生。

註釋

① 〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉（以下簡稱〈初探〉），日據時期台灣文學國際學術會議論文，一九九四年十一月二十五至七日，清華大學；〈呂赫若的創作歷程再探

——以「廟庭」、「月夜」爲例（以下簡稱〈再探〉），台灣文學研討會論文，淡水平商管理學院，一九九五年十一月四、五日。

②此文爲稿本，目前尚未發表。

③見林至潔譯《呂赫若小說全集》（以下簡稱《全集》）五六九—五九八頁，聯合文學，一九九五年。

④參見羅成純《龍瑛宗研究》，《龍瑛宗集》二五五—七頁，前衛，一九九一年。

⑤呂赫若赴日留學時間的考訂，見朱家慧《兩個太陽下的台灣作家——龍瑛宗與呂赫若研究》（以下簡稱《龍、呂研究》）五八頁，成功大學歷史所碩士論文，一九九六年六月。

⑥一九四三年六月一日及十三日，引自鍾美芳《初探》一三、一六頁。

⑦《興南新聞》一九四三年五月十日，引自柳書琴《再剝石榴》八頁。

⑧見朱家慧《龍、呂研究》一三三—四頁。

⑨參見柳書琴《再剝「石榴」》四、七頁。本文所述當時論戰情形，都得自柳文，特此說明。

⑩引自朱家慧《龍、呂研究》一三三頁。

⑪同註⑨。

⑫鍾美芳《初探》一六頁。

⑬同上。

⑭《翁鬧 巫永福 王昶雄集》三三〇、三三四頁，前衛，一九九一年。

⑮鍾美芳《初探》一三頁。

- ⑯ 同上，一五、三〇、三一頁。
- ⑰ 鍾美芳〈再探〉五、六頁。
- ⑱ 參見朱家慧〈龍、呂研究〉一三一—三頁、鍾美芳〈再探〉附表。
- ⑲ 以上兩則見朱家慧〈龍、呂研究〉一三四頁。
- ⑳ 鍾美芳〈初探〉一四頁。
- ㉑ 以上兩則引文及此一日期見朱家慧〈龍、呂研究〉一三四、一三五頁。
- ㉒ 林瑞明〈騷動的靈魂——決戰時期的台灣作家與皇民文學〉，日據時期台灣史國際學術研討會論文，台灣大學，一九九三年六月。
- ㉓ 同註⑭，三六〇頁。
- ㉔ 林至潔譯〈全集〉，四一八頁。
- ㉕ 同上，四六三頁。
- ㉖ 同上，四六六—七頁
- ㉗ 〈龍、呂研究〉七八頁。
- ㉘ 鍾美芳〈再探〉五頁。
- ㉙ 同上。

呂赫若的「台灣家族史」與寫實風格

● 林瑞明

一、前言

鹽份地帶的主幹作家吳新榮，是深受漢學薰陶與日本近代醫學教育養成的台灣文化人，善於保存資料。與文友交往，每每請對方題字做為紀念。在他留下的題名錄中，我們看見了楊遠題寫：「窮隱處兮窟穴自藏與其隨佞而得志不若從孤竹於首陽」；巫永福題寫「苦節」，皆能表現出日據時代台灣作家的處境與心志；呂赫若則是留下了他少見的墨跡：「救精神」①。

「救精神」這三個字，令人不禁想起魯迅棄醫從事文學的心路歷程，他在小說集《吶喊》的〈自序〉中提及就讀仙台醫專時，從新聞影片中，看到日俄戰爭時中國人被日軍砍頭示衆的場面，不禁感慨道：

從那一回以後，我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全、如何茁壯，也只能做毫無意義的示衆的材料和看客，病死多少是不必以爲不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的事，我那時以爲當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了②。

日本籍台灣人呂赫若雖不是學醫出身，但在一九二八年至一九三四年（十五歲到二十一歲）就讀台中師範學校，畢業後分發新竹峨眉公學校任教，身爲教師，教育「日本少國民」，恐怕也有如魯迅一般地無奈吧。以後從事文學、藝術工作，除了本身的才情、氣質之外，以作品來抒發感情，表現對社會的關懷，挖掘人性，從而淨化社會人心，也是呂赫若打從內心深處湧出的使命感，換言之，他亦重視精神方面之更新，服膺文學、藝術所具有的潛移默化的社會功能。任教之初，即撰寫第一篇作品〈暴風雨的故事〉（原題〈嵐の物語〉），投稿張文環在東京主編的《フォルモサ》（原題〈新聞配達夫〉）入選日本左翼文學刊物《文學評論》二卷一號，在該號的〈編輯後記〉中編輯人渡邊順三（渡邊生）特別說明：

創作欄的呂赫若氏は住在台灣の新人。受到曾經當選本誌募集小説楊遠氏（新聞配達夫）の刺激，突然間台灣文壇之活躍令人驚訝，所以在此又介紹一位台灣の新人作家，是本誌非常引以爲傲的。這篇〈牛車〉是比〈新聞配達夫〉更優の佳作，故敢以推薦④。

從此之後，台灣又出現了一位代表性的作家。一九三六年八月十五日，呂赫若訪台南佳里，吳新榮、郭水潭、黃炭、林精鏐舉行歡迎座談會^⑤，「救精神」三個字的題寫，可能即在這時，即或不然，此三字亦足以代表呂赫若文學創作的本態度。他在這年八月發表於《台灣文藝》三卷七、八月合刊號的文章〈舊又新的事物〉（原題為〈古い新しいこと〉），曾討論文學的社會性與階級性，爲了強化他的觀點，引用黑格爾之見解，並加以引伸：

黑格爾說：「創作由精神產生，依從精神的地基，是屬於精神的東西，保持不失去它的洗禮，當只表現因精神共鳴而形成的東西時，始得到藝術品。」對於現實沒有個人的精神共鳴，就無法產生藝術。這種「精神的共鳴」與感動，沒有與人類社會性、生活實踐的事物交涉就無法產生。所以，藝術裡不僅不能沒有社會性，還擔任極重要的角色。任何純粹的藝術，其目的與素材，也都得之於一定社會關係中人類有效的感性活動中。……立於產生出它的社會之現實、經濟的構造上^⑥。

呂赫若以他師範學校時代即廣泛吸收的知識^⑦，再進一步引用馬克思、森山啓、盧那查里斯基……的言論，做爲論證之依據，最後總結強調云：

如果文學要忘卻社會性與階級性，我們就必須要將藝術史全部燒毀，再隨意創造出新的藝術

史吧 ⑧。

二十三歲的年輕小說家呂赫若由抽象的精神，論及文學必須具備社會性與階級性，他的左翼觀點在文學的起步之初已昭然若揭。「救精神」，從作家個人而言，出身於地主階級的呂赫若，必要從原有的社會結構網絡與階級屬性走出，方有出路；就文學創作的使命感而言，處身於日本殖民統治下的民族與階級的雙重矛盾社會，如實反映殖民地的社會性與階級性，才有可能拯救台灣人靈魂與找尋群體出路！

二、從家到家族的崩解與重建

分析呂赫若的作品，不能不注意其間所反映的社會性與階級性。他初期的作品〈暴風雨的故事〉、〈牛車〉，即充分顯現了這種特質。

一九三五年五月〈暴風雨的故事〉（原題〈嵐の物語〉）描寫颱風過後，農民老松因米穀全泡水無法繳交地主的地租而引發的慘況。在老松的妻未嫁之前，地主便會蹂躪其妻，及身為人婦，地主仍不時欺侮並威脅她若說出實情便不租給田地。妻隱忍多年，但這次因泡水而無法繳交地租，地主竟揚言要收回老松的田地，妻氣不過便跑到地主家大罵。爾後，地主的兒子用日本買回來的空氣槍打死了老松家唯一的財產——雞，妻更是忿怒，但是又無可如何。老松在經過這二次的打擊後，皆無計可施，在怨氣沒處伸的情況下，把怨氣逕往妻身上發洩。其妻在地主的可惡與丈夫的無用兩相煎熬下投環自盡。後來妻的友人告訴老松其妻多年來的委曲後，老松矢志復

仇，最後終於有機會一棒打倒了地主，他大笑並感到妻在對他笑，此時有足音雜沓的聲響逼近，留下餘音，全文技巧性的終結。

這些作品，一方面延續了台灣新文學運動以來，如賴和〈一桿秤仔〉、楊守愚〈一群失業的人〉的寫實風格，一方面女性角色登場扮演了更重要的情節位置，貧窮農民的妻子或不得不與地主苟合、或不得不出賣肉體，皆是承擔了沒有經濟出路的男性之深沈無奈。〈牛車〉中的阿梅感嘆：「爲了家，作了痛苦的決定，如此的賣身，我真傻啊。」〈暴風雨的故事〉中罔市爲了承租的佃田，婚前、婚後長期與地主苟合，更是反映了階級壓迫，除了沈淪或自殺，沒有掙脫的任何機會。

葉石濤曾經論及入選日本中央文壇的三篇小說，針對呂赫若的〈牛車〉，即曾深刻的指出：

在呂赫若的小說裡，我們已經找不到任何理想主義的影子；好似他的小說的唯一目的是寫實，始於寫實，終於寫實，寫實既是個目的亦是個手段。作者抓住了一個家，從這兒伸出觸鬚，探求每一種社會現象和人性——不管它是清淨的或邈遠的，一視同仁。當然殖民地台灣的天空上仍然覆蓋著統治者權力的巨大烏雲，這烏雲仍然使得人們惶悚過日，可是生活苛刻的現實，並不單單是這烏雲所帶來的，而是存在於封建體制下的每一個地主，每一個農民家庭裡的矛盾和相剋因素也參與在裡面，甚至在農民的性靈裡的自我葛藤、欲求、挫折也構成了重要的因素⑨。

呂赫若小說以「家」為基地，逐漸擴為「家族」，凝視台灣封建家族內部腐化的情形。一九三六年五月發表的〈前途手記〉（原題〈行末の記〉），已敘述「資產家之妾」的悲慘生命。某資產家的小妾因生不出孩子，丈夫又不肯讓她抱養，所以她只好拚命的吃藥以期能生孩子，免得將來無子要過無所依靠的生活。他的老母奇怪她過著如此豪華的生活，為何還要為這種事悶悶不樂？但勸也無用，最後小妾因亂食藥物而患胃癌死亡。

一九三七年五月〈逃跑的男人〉（原題〈逃げ去る男〉），描寫一個因一切事都不如意，又沒有人可信任，因而帶著小嬰孩逃出家擬前往東部花蓮的男子。主角家本出身有名望的家族，但祖父抽鴉片，也要兒子抽，到了最後主角的父親把財產都因此敗光了。主角欲發憤，但父親不鼓勵，最後還因為被後母煽動而被自中學退學，斷了想靠讀書來重振家風的希望。後來前去花蓮種甘蔗失敗，回家後發現妻與所恨的後母之子私通。本想燒死父母及這一對男女，但才把蔗葉燒起來後又做罷。最後只有抱起了受家人疼愛的他的小孩逃出。但是已很自暴自棄，「就算到番界被毒蛇咬死也罷。」呂赫若著力於表現大家族的矛盾、骨肉相剋的悲劇，台灣大家族的崩解，爾後成為他一九四〇年代文學創作的重要主題之一。

一九四二年呂赫若自日本回台灣後共發表了四篇作品，分別是〈財子壽〉、〈廟庭〉、〈鄰居〉與〈風水〉。其中〈財子壽〉使他獲得了第一回「台灣文學賞」。此作描寫一個腦中只有「財子壽」的自私自利家庭的故事。但是他好色貪婪引來了妻妾的爭鬥。後妻在不堪被小妾折磨之餘發瘋了。呂氏所描寫的是活生生的人性，而且是陰暗的一面。自私地主在妻子瘋了後，是絕情的把她送到精神病院；此外母親的死他根本無暇哀傷，因為他忙著算計金錢，在他前妻死時他

爲了賺得了保險金而高興。小妾毫無同情心的欺壓後妻，連當初對後妻和順的下女最後對後妻亦蠻橫了起來。唯一較有勢力的正直人士桂春夫人在此又是瀕死邊緣；有正義感的老長工卻又總是冷眼旁觀，使不上力、幫不上忙。而後妻玉梅當初是因家中的二個兄長吸鴉片而沒落的；在玉梅嫁到這地主家時，她的母親雖嘴裡說著女兒太可憐，嫁予人當後妻，但「心裡倒高興女兒嫁給了有錢人」。全文籠罩在黑雲下，看不到一絲的光明。

〈風水〉是寫善良的老人周長乾終於無力阻止弟弟爲了保全對其有利的風水，而做出一連串不孝、違背人倫的事。善良的老人除了痛哭，並「不恨弟弟，只嘆人道荒廢」外，沒有一點力量抵抗弟弟，因而任父親墳荒廢、任母親曝屍的慘況。

一九四三年四月的〈合家平安〉，敗家子范慶舍一桿鴉片煙抽掉了祖產後，只會依靠妻兒。後來雖有一段發憤圖強的日子，但不久便故態復萌，父子三人更同時與遊女有染，全家更形烏煙瘴氣。後來孩子們更散去了，沒有所謂的合家平安。本篇除了描寫封建地主的寄生蟲個性外，更將鴉片的害人，做了深刻的表現。

一九四三年一月的〈月夜〉是一九四二年八月發表的〈廟庭〉之續作，是描寫一個青年去處理舅父所託的女兒婚姻問題的故事。文中的青年與父親雖明知女兒翠竹是因不堪虐待而跑回家，但是爲了「三百元的陪嫁錢和嫁妝都握在對方手中」，爲了「面子」，爲了封建道德，二個人硬要把翠竹繼續留在夫家。尤其是主角的那個青年，在目睹了翠竹夫家心理不正常的老母與小姑之凶惡後，唯一能做的只是把另一個女孩與翠竹一塊兒留下而已，然後「鬆了一口氣的踏上歸途」。及至翠竹逃出投水自盡被救起後，他除了熱淚盈眶外，當想起了該如何向舅父說明時，他

「只覺得頭脹得滿滿的，手腳冷得咯咯抖罷了」。沒有一點義憤填膺的衝動，只有無盡的被舊禮教、舊道德壓得軟弱無力的思想，可見得封建舊俗鉗制人心有多深。這也是一篇陰暗、烏沈沈的小說。除非改變這個社會人心，否則一切都是毫無希望與天理的。「壞人」的那一邊，再度——事實上永遠是有勢力的、沒有天理的那方在呂赫若的小說中好端端的「贏了」。(《月夜》中青年到翠竹婆家與婆婆、小姑理論的那一段，實不下於張愛玲《金鎖》中的七巧，那種爲了自己不健康的心理而活生生扼殺子女、媳婦幸福的女子。雖然呂氏並沒有寫出張氏那樣更冷靜、深沈的「沒入沒有光的所在」那段膾炙人口的「典範」，但是以一個男子，那樣細微的觀察到女人的心理且描寫得那樣生動，仍充分展現了文學技巧。

一九四三年七月的《石榴》，表現了一個悲慘的故事，主角因父母雙亡，不得不入贅，二弟去當他人的長工，三弟當他人的養子，而這一切是由一個好心的地主介紹的。但最小的弟弟後來不知爲何發瘋了，最後死了。這個大哥把弟弟的牌位領回，但是因爲是入贅之身，所以要把牌位吊起來，他並立誓將來獨立成家後要好好供奉，此外過繼了一個孩子給弟弟，這是一篇親情洋溢的作品。

在呂赫若殘存的一九四三年日記之中，留下了《石榴》寫作過程的記錄，主題爲描寫兄弟愛的《石榴》，由原題《兄弟》，改題爲《血》，再改題爲《流》，完稿之後始定題爲《石榴》。在決戰聲中他反而捨棄了擅長描繪的黑暗面，轉寫美的事物，自覺「回歸東洋，想寫立足於東洋自覺上的作品」，以此爲契機，邁向了《石榴》到《清秋》階段的創作^⑩。

這除了是時局的因素之外，呂赫若先前描寫沒有土地的窮人因被壓迫而家破人亡，以及大家

族因舊習陋慣而解體，他已處理了階級壓迫，並強烈的進行了反封建，並以〈財子壽〉一文獲得台灣文學賞，誠如《呂赫若小說全集》的翻譯者林至潔所言：

此時呂赫若的創作已達到高峰，他的描寫方法及敘述風格，已不只停留於對腐敗現象的片面的描述，他掌握到寫實主義的精髓，經過藝術設計，透過典型人物深入複雜錯綜的人際關係，進而藉由人物心理變化，提出對生命的反省、對社會的批判，展現了呂赫若對事物的不凡思考。這些小說，不僅是呂赫若個人成熟的代表作，也是台灣文學成熟期的優秀收穫

⑪。

創作必須有所突破，呂赫若具有「作家之眼」，利用時局，巧妙的應對。一九四四年三月，呂赫若的小說創作集《清秋》出版。同名作品《清秋》是爲了此書出版的壓卷之作。主角謝耀勳爲了孝順父母而自日本回家並準備開業行醫。雖然已過慣都市生活，但回到鄉間卻又覺得自己是個田園之子，但是住久了後似是感到有些寂寞。家人爲了他的開業，不得不壓迫開小吃店的黃明金，使他不由得不想開業。復又嫌惡當醫生藉治病賺錢的手法，他「不要當一名鎮上俗不可耐的醫生，而應該當一名科學者，更進一步鑽研醫學，樹立人類永遠的幸福」。但是當想到了父母的期望，他又感到無措。

此文一方面是爲了順利出版而作的，在太平洋戰爭緊鑼密鼓的階段，這篇文章貌似響應日人的「南進政策」。主角的弟弟因事業的發展不如預期而決定赴馬來西亞；開飲食店的黃明金因無

法開業了，才把老母丟下到南洋去；小兒科醫生江有海因「徵召」而赴南洋；這些都隱隱的顯現了並非因到南洋是多麼吸引人的事才到南洋，而皆是有苦衷才去。呂赫若更大的諷刺是：全篇除主角自己的心情變化外，全是其全家和樂的描寫，並充滿人子對長輩的孺慕之情。「使耀勳陶醉在親情的氛圍裡」，「……母親很快的變老了……不由得感到一陣痛心……想到老邁父親的背影，再想到剛映入眼睛裡母親的白髮，啊，現在該輪到自己來伺候父母，盡點孝心。」這篇小說是其作品中洋溢著親情的愉悅的一篇。

一九四四年十一月，《台灣文藝》雜誌「辻小說」特集集中的〈百姓〉，是只有一頁的小小說。呂赫若的〈百姓〉在此一點政治味也沒有。雖然文中前段是講百姓的可笑：平常節儉得很，及至廟會卻數十圓大把大把的花，〈百姓〉中表現的主題：陳、洪二家是鄰居，但也是世仇，不相往來。當一次空襲時，洪家媳婦要生產但沒產婆，大家躲在甘蔗田中無計可施。此際陳家正巧也躲在蔗園中。那陳家老婆婆雖然表情不自然，但仍上前去幫助洪家料理，空襲後並給洪家雞酒麻油。生動表現了台灣鄉下農民的醇厚個性。時局緊張，呂赫若反而寫出了在外力的壓迫下，台灣人盡釋前嫌互助的小說。

三、呂赫若小說的內涵與特色

呂赫若作品的最大特色是從「家庭」著手。一切的小說都與家脫不了關係，如代表性的〈財子壽〉、〈風水〉、〈廟庭〉、〈月夜〉、〈合家平安〉、〈清秋〉等。此外，他的小說有濃濃的土味，顯示他關心的重點是這塊土地及依附土地而生的人。〈暴風雨的故事〉、〈鄰居〉、

〈石榴〉等，對下層人民的描繪都顯示了這個傾向。此外，除了在文句間留有台灣味的話語，隨口唱一句「陳三五娘」，台灣風俗「耙砂」、「洗骨」、贅夫要如何處理其親人的牌位等事，在日據時期台灣作家的作品中是少見的。

而以家庭為基點，呂赫若牽引出了對封建舊制的控訴及異族統治下的悲哀。吸鴉片煙的惡習，呂氏在〈逃跑的男人〉及〈合家平安〉中寫盡了吸鴉片煙者的墮落與遺害後代的境況。尤其後者的最末一段還點明了這個主題。地主欺壓小佃農、有錢階級欺壓下層階級人民的事，在其故事中亦屢見不鮮，而這二者又常與舊道德男尊女卑的思想結合，表現出一連串的女性的哀史。〈暴風雨的故事〉、〈前途手記〉、〈財子壽〉也很明顯的表達出來；而〈廟庭〉與〈月夜〉則是他關懷女性問題的力作。文中明白的講出了女性在舊觀念下的無法自主的命運，並強烈的表達出在舊禮教的壓力下，唯有「死」才是解脫的「良法」。事實上他對在舊制下生存的女性之未來是完全悲觀的，〈暴風雨的故事〉中的妻死了；〈前途手記〉中的妾死了；〈財子壽〉中的玉梅瘋了，下女一個個的被地主玩弄；〈牛車〉中的妻最終只有被迫賣淫；〈月夜〉、〈廟庭〉裡的翠竹雖被救活了，但憑男人們的軟弱及嫁過兩次的「壞記錄」，她也絕不會有好日子。這一切在封建舊制下的病態，使他的小說呈現陰暗的色調。

倒是異族統治下的苦痛，比起來他著墨並不很多。雖然日人與封建舊俗結合更加折磨庶民百姓，但在其大部分小說中，人民的苦痛，封建遺毒是主因，日本殖民統治只能算是幫凶。但是這並不表示他沒有注意這個問題，在〈牛車〉中對日本警察的嘴臉，人民對「日本」的恐懼皆有所著墨。而這二篇小說同時亦帶出了日本統治下引起社會變遷所造成的問題。

〈牛車〉中的楊添丁一家，走入窮途末路的命運，事實上是歷史的必然。在日本治下，台灣走上了「跛行的資本主義化」的路途。農業社會的一切，漸漸的將被淘汰。牛車終要被新的交通工具取代。只有在星夜裡，趕牛車的人才能「主人似地不客氣地在道路中心輾著溝走去」，才能說「這時候是我們的世界」，暗示了舊時代的生產制度只能隱沒在黑夜下。但是庶民們不懂，只是奇怪再也賺不到錢，並由此引發了蒼白的人生觀，「現在這時世，做工是牛傻子，玩玩反而划算哩」，而且爲了吃不要錢的飯，故意犯些小罪而去坐牢，並得意於與看守都成了朋友呢！只有今天，沒有想到明天的玩世心態出現，這是庶民的精神狀態。

然而呂赫若處理跟日本有所關聯的小說，絕不類型化，如一九四二年十月的〈鄰居〉描寫台、日下階層民衆的交往，文中一對在台灣街居住的日本人夫婦，一直希望收養附近一戶貧家的孩子。孩子不僅抱回家亦很有愛心的照顧，但是孩子的母親最終仍是未答應要把孩子給日本人，而把孩子帶走。末了這對日本夫妻似未放棄希望而聲稱一定要把孩子入籍。表面似是響應「內台融合」之作，但全文著眼於庶民階層的融洽相處，並深刻描寫了母性的光輝。

一九四三年十二月的〈玉蘭花〉，以幼童的觀點，看待陌生的日本大人，從害怕漸漸親近，日本人亦融入台灣家庭，最後日本人因病而回去日本，年輕的孩子爲了道別，卻爬不上玉蘭花樹，只好抱著樹幽幽哭泣。整篇小說瀰漫著鄉土氣息。此作亦有著「內台親善」的調子，然而呂赫若卓越的藝術能力與文學技巧，使得此篇成爲高明之作。許俊雅研究有關呂赫若的作品時，指出〈玉蘭花〉一作的特色時云：

該作刻意以幼童觀點寫成，以其朦朧之認知，鋪敘故事，可說有意部署童駭的迷濛視界，此不僅刻意局限了幼童的認知程度，也有意超越於種族、文化之上。易言之，呂氏以一個尚未形成文化、種族階級觀念的稚童觀點，以及彼此間的言語不通仍和樂相處之情形，摒棄文化之差異，超越社會制度之囿限，而探討人性之本質^⑫。

呂赫若的小說以「家」為最基本單位，藉著成員間的應對進退、舊慣習俗、道德人性、社會變遷及殖民統治的影響，千絲萬縷的被牽引出來，構成一個綿密完整的小說世界。山川雖好，但生活其中的人民卻是在封建舊俗與殖民高壓此雙重奴役下苟活。肉體的摧殘與精神的蒼白，讓人不得不覺得唯有打倒此二者，台灣的未來才有希望——雖然不了解呂赫若何時成為共產黨員，但是自其日據時期的小說觀之，他走上這條反帝反封建的無產階級革命道路是一點也不會讓人驚訝的。

此外，在他的作品中，雖沒有旗幟鮮明的思想，但是他冷靜平實的「說話體」寫作，一步一步的激起讀者良知的義憤。並且由於在作品中，受欺壓者的冤屈皆沒有受到應得的裁判，讀者的情緒無法在作品中得到完成。楊守愚的〈一群失業的人〉，讀者雖然亦會被其擾動情緒，但同時亦被烏雲壓得喘不過氣，覺得「沒有晴靄的希望了」，在「陰沈、悲寂的黑暗世界」，只能發出一種微弱而帶憂忿的聲音」。呂赫若有些小說的結尾若有描景，都是一個極慘的故事後來一段至少讓你不會只是低頭哀嘆的文章。如〈前途手記〉他寫自己亦下淚後，便描寫小燕子自簷下的巢飛出，飛到田圃上，一直繼續的飛著。把讀者的心眼，引到了廣闊的空中。另外在〈逃跑的男

人〉的結尾，把讀者的心引到了「海的眺望」，並感到「在濃鬱的松葉間瀉下的陽光」。讓人覺得該對生命有希望而去奮鬥，而不是只有嘆氣。

四、結論

寫實主義的基本前提是將典型的人物放在典型的情境中，把複雜的社會「真相」呈現出來。盧卡奇（Georgy Lukacs）在論〈典型與社會整體性〉時，舉巴爾扎克的作品為例說明：

巴爾扎克的人物本身都是完整的，他們生活和行動在一個具體的、層次複雜的社會現實裡，人物的總體是和社會發展過程的總體聯繫在一起。巴爾扎克的想像力顯示出，他能這樣來挑選和巧妙地支配他的人物，使舞台的中心總是被特出的人物所占據，而這個人所獨有的種種個人的本質，又最適於在與整體的明顯聯繫中，盡可能廣闊地表現社會發展過程的某個單一的重要方面^⑬。

呂赫若的文學創作亦具有這種特質。他對社會的觀察極為敏銳，三〇年代左翼思潮高漲時期，以〈牛車〉、〈暴風雨的故事〉，表現了台灣的階級矛盾；四〇年代政治高壓時期以〈逃跑的男人〉、〈財子壽〉、〈風水〉、〈合家平安〉……等作，批判了封建社會的遺毒，凝視自我民族的缺陷，如果強化而言，即具備了民族救贖的意義；決戰時期的〈清秋〉、〈山川草木〉、〈風頭水尾〉……等作，則巧妙的利用時局，〈山川草木〉、〈風頭水尾〉肯定了勞動的意

義；〈清秋〉表面描寫台灣人響應「南進政策」，但藉著主角謝耀勳的遲疑不決，實質觸及了社會的徬徨與苦悶。呂赫若的寫實風格，既不容許迴避戰時體制下的時代氣氛，又不能違背決戰時健康明朗的文藝政策，他賦以大家族正面的形象，「我認為祖父就是神明」，「是家庭溫暖的根源」，原先對於大家族破壞性的描寫，至此呈現了大逆轉，在時局緊迫之際，家族反而親密團結起來了。這大可延伸為回歸傳統與皇民化對抗，從這個角度而言，正面的台灣傳統家族的出場，取代了負面家族的形象，豈不富於「微言大義」。

葉石濤在論〈清秋〉時，副標題冠以「偽裝的皇民化謳歌」，從多角度檢討並且強調：

呂赫若是徹頭徹尾的社會寫實主義作家，他的文體是一種說話體（NARRATIVE）的體裁，很類似張文環的寫作傾向。只是呂赫若比張文環更冷酷而嚴苛，在小說裡從沒有流露出脫離現實的浪漫情緒的浮動或者某種自傳意味。他是個徹底的冷靜的觀察者，始終是客觀而不妥協的^⑭。

葉石濤一生致力於文學，並且是從日據末期的文學青年一路走過來，臨老之際，文學的修練功夫到家，仍須經過「苦苦讀了幾次」，才能下判斷，對於〈清秋〉能在決戰時期（一九四四年三月）順利出版，不禁嘆服，在他解讀全文的寓意之後，以此做結：

這篇小說〈清秋〉有這樣反體制的內容，卻能通過總督府保安課的戰時檢閱，這並非奇蹟。

事實上，呂赫若處理這題材的時候，非常審慎的關係。他冷靜的說話體的敘述體裁的確容易瞞過吹毛求疵的眼睛¹⁵。

呂赫若的〈清秋〉之不容易理解，垂水千惠在〈論「清秋」之遲延結構——呂赫若論〉中，細緻地檢討文本，並從潛意識的防衛本能觀點，而謂「真實常存在於欲隱瞞之中。呂赫若欲隱蔽之行爲，卻更加告白了自己的近代主義者傾向」，結論云：

看似失敗不均衡的構成，才正是〈清秋〉的結構，這是作者的潛意識欲望和欲隱藏此潛意識的意識之間的交戰產物¹⁶。

垂水千惠在此篇論文中更有意思的是，比較了決戰時期的三位作家呂赫若、周金波、王昶雄的三篇代表作，企圖比較三人對於「皇民化——日本化——近代化」的不同傾向：

三者（〈清秋〉、〈水癌〉及〈奔流〉）確實有如兄弟般相似，但耀勳並沒有〈水癌〉的主角般對近代日本的憧憬及對台灣的純潔的愛相結合起來，也沒有〈奔流〉的主角樣做兩者相乖離的痛苦告白。而是不得不再次戴上「孝順」的假面具。

之所以有此不同，主因在於三位作家對「皇民化——日本化——近代化」之不同觀感。周金波對「皇民化——日本化——近代化」是一直線的肯定。王昶雄雖肯定「日本化——近代

化」，可是，很反對否定台灣人認同（identity）的「皇民化」。

呂則雖心儀「近代化」，但又焦慮，處於戰爭時期殖民地狀態的台灣要近代化，就也得「皇民化——日本化」。此焦慮使呂赫若在寫〈清秋〉時，揪到自我真相後卻又把它隱埋了。

另外，三位作家的年歷也該考量一下。〈水癌〉、〈奔流〉各是周、王實質上的處女作。而呂在寫〈清秋〉時已有近十年的作家經歷了。

最年輕的周金波做了天真無邪的使命感告白，王昶雄雖有苦惱卻忍不住不創造出林柏年這理想的年輕人。比起周、王的筆法，呂可就顯得老奸巨滑了，不輕易表露真意¹⁷。

垂水千惠的理解，部分是對了，但部分則有問題，關鍵在於從日本人的立場思考，一如年輕的周金波以一直線肯定「近代化——日本化」就必然要「皇民化」，這未必見得。台灣二〇年代以來的左翼運動，以馬克思主義做為思想的武裝，雖經日本政府不斷的彈壓，但走入地下之後，仍有影響的可能，如果有機會的話，也有可能走向「近代化——俄國化（共產化、社會主義化）」，在台灣試圖掙脫殖民統治時，這是左翼運動的方向，一切都仍在未定的局面。

不僅是隔了世代的日本人從作品中不容易揪出呂赫若的意圖，即使日據時代與呂赫若有過交往的台北帝國大學教授中村哲，戰後回到日本之後的回憶，也看不出呂赫若的意識形態，中村哲云：

呂氏在《台灣藝術》這一時期，看不出他所持有的政治意識，是個帶有小布爾喬亞知識分子

（インテリ）潔癖的青年，以此為契機才有刊載在《文藝台灣》上的作品^⑬。

呂赫若在二、三十歲左右，以文學家、演唱家的姿態，縱橫台灣文化界，不愧是才子。然而他與時代的交涉卻是複雜難解，戰爭末期，他發表於台灣文學奉公會機關雜誌，《台灣文藝》一卷二號「台灣文學者總崛起」專欄中的〈能夠成爲一協和音的話……〉（原題〈一協和音にても〉），其中後半段呂赫若如是說：

大東亞戰爭是往建設新秩序的序曲。不是爲了戰爭本身而戰鬥，而是爲了從此而來的新的大東亞起見，這是必經之路。就是因爲往建設之路的戰爭的緣故，文學者不必不當文學者，而可以透過文筆爲了建設東亞而戰，亦即從思想戰和文化戰的意義而言，文學也可謂是一個戰鬥。

然而，戰爭和文學動輒被從實利的觀點結合在一起思考。如從實利性思考的話，文學的力量就不如一台機關槍，無論是什麼傑作，連一隻螞蟻都殺不死的。這毋寧是似是而非的文學觀，文學力量的發動，從實利性的觀點所出發之膚淺而表面的妥協裡看不出，而在人的精神內部之深刻結合始看得出來。

如今，文學者也崛起了。因此文學者非得誠實的文學奉公不可。

那麼在全國人民挺身從事決死的大事業，而且互相鼓勵合成一大交響樂之中，如果我們的文學也至少能夠成爲其中一個協和音的話，那麼，再幸福也不過了^⑭。

白紙黑字，哪些是呂赫若響應時局的門面話，哪些是核心之言，大家共同來傷傷腦筋吧。面
對是否「協力戰爭」？是否「皇民文學」？大家不能逃避此一問題。

對於台灣左翼文學運動素有研究的施淑在〈書齋、城市與鄉村——日據時代的左翼文學運動
及小說中的左翼知識分子〉一文，通盤檢討之後，提出結論云：

從城市到鄉村，一九四〇年以後，在日本殖民政府雷厲風行的皇民化運動下，在文學奉公、
增產建設一類的集體主義要求的口號裡，包括呂赫若、楊遠在內的本質上信仰集體精神的左
翼作家，寫作了表現知識分子上山下鄉、自我改造的〈增產之背後〉、〈山川草木〉、〈風
頭水尾〉等小說。這些在表現上可以被解釋為皇民文學，也可說是記錄日據時代末期，走出
小布爾喬亞的城市，重新踏上荊棘之路的左翼知識分子，透過勞動改造，在「皇民」的偽裝
下，努力朝向「人民」轉化的另一部心靈秘史的作品。它的「背後」，它的真實訊息，倒是
引人深思的了^②。

施淑的深刻看法，或許可以提供我們一個思考的方向。生為台灣人的悲哀，必要從「救精
神」開始。

註釋

- ① 以上題字之製版刊出，見於張良澤編《震瀛追思錄》（琅山房，一九七七年三月）；後來張恆豪主編之《呂赫若集》（前衛，一九九一年二月），亦將呂赫若之題字輯入。
- ② 魯迅《吶喊》（上海：北新，一九三七年六月，二十四版），頁Ⅲ—Ⅳ。
- ③ 《暴風雨的故事》寫於一九三四年秋天，然而《フォルモサ》在該年六月出版第三期後即停刊，成了短命的「三號雜誌」，呂赫若的處女作，遂慢於成名作《牛車》之後，一九三五年五月始刊於《台灣文藝》二卷五號。
- ④ 《文學評論》二卷一號，頁一九四。
- ⑤ 《吳新榮日記》，一九三六年留有兩則呂赫若記事，其中八月十五日記：「晚上豐原呂赫若君來訪，是同志愛好者，所以招郭水潭、黃炭、林精鏐君去咖啡店開座談會。」見張良澤主編《吳新榮日記》（戰前篇）（遠景，一九八一年十月），頁三八。
- ⑥ 引自林至潔譯文《舊又新的事物》，收於《呂赫若小說全集》（《聯合文學》，一九九五年七月），頁五五六—五五七。
- ⑦ 依據藍博洲《一個老紅帽的白色歲月》中，訪問呂赫若就讀台中師範學校時期的同窗摯友——江漢津先生，江氏回憶說：

就我的理解，日本知識界受到一九一七年俄國革命的影響，社會主義的思潮已經蓬勃發展；

再加上經濟不景氣，失業人口急速增加，社會存在著不安，於是養成了一批「左派」。針對日共，日本帝國在那兩年先後發動了「三一五」與「四一六」檢舉；台灣農民組合也於一九二九年二月遭到大檢舉的厄運。儘管這樣，日本當局在思想取締上並沒有那麼嚴格，因此，恰恰就在那種「白色恐怖」的年代，我也開始接觸到了所謂的左翼思想。我和班上十個左右（原註：呂赫若在內）比較談得來的同學，逐漸也發展了學習馬克思主義的讀書會。其中，河上肇的《貧乏物語》與山川均的《資本主義的詭計》，可以說是我們的啓蒙書，通過它們，我們逐步走進了馬列主義的大門，找到了思想的歸宿。

藍文刊載於《台灣日報》〈副刊〉，一九九六年十月二十三—二十五日。

⑧同⑥，頁五五九。

⑨葉石濤〈從「送報伙」、「牛車」到「植有木瓜樹的小鎮」〉，收於《作家的條件》（遠景，一九八一年六月），頁六六。

⑩呂赫若日記未見，參照鍾美芳〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉，頁一三—二〇。發表於「賴和及其同時代的作家——日據時期台灣文學國際學術會議」，一九九四年十一月，清華大學。

⑪林至潔〈期待復活〉收於《呂赫若小說全集》，（聯合文學，一九九五年七月），頁一九。

⑫許俊雅〈日據時期台灣小說研究〉（文史哲出版社，一九九五年二月），頁四七八—四七九。

⑬盧卡奇著，陳文昌譯《現實主義論》（雅典，一九八八年十月），頁一七三—一七四。

⑭葉石濤〈清秋——偽裝的皇民化謳歌〉收於《小說筆記》（前衛，一九八三年九月），頁八六。

⑮同⑭，頁八九—九〇。

⑯垂水千惠〈論「清秋」之遲延結構——呂赫若論〉，頁九。發表於「賴和及其同時代的作家——日據時期台灣文學國際學術會議」，一九九四年十一月，清華大學。

⑰同⑯，頁九—一〇。

⑱中村哲〈回憶台灣人作家〉（原題〈台灣人作家的回想〉），《新日本文學》一九六二年九月號，頁一三一。中村哲的回憶有一些錯誤，呂赫若未曾在西川滿主編的《文藝台灣》發表作品，而是發表於台灣文學奉公會的機關雜誌《台灣文藝》。

⑲〈一協和音にでも〉，《台灣文藝》一卷二號，一九四四年六月，頁四—五。

⑳施淑〈書齋、城市與鄉村——日據時代的左翼文學運動及小說中的左翼知識分子〉，發表於「賴和及其同時代的作家——日據時期台灣文學國際學術會議」，一九九四年十一月，清華大學。後刊載於《文學台灣》第十五期，一九九五年夏季號，頁九七。

日據末期的三對童眼

●張恆豪

——以〈感情〉、〈論語與雞〉、〈玉蘭花〉為論析重點

一、前言

在世界文學以及當代電影中，不乏以兒童的觀點，或以少年為主角，來觀察反思成人世界的生存百態及價值觀念。兒童的敘事眼睛，雖然沒有社會化的世故成熟，卻是純真心靈的自然反映，不摻雜世俗的虛偽和利害，直穿透人生潛在的真偽善惡，因此以兒童的敘事觀點，直道人間真相，拒做任何批判，其實隱隱透露的正是作者自我的人生觀照。

譬如說，德國劇作家衛德金一八九一年的作品〈春愁〉，以成長中的少年男女為主角，融合寫實與超現實的手法，大膽探索少年們性的問題，無情揭露偽善的社會習俗和偏差的學校教育，此在那保守的年代，無疑的當屬前衛的創舉。

法國詩人姜·克苦特的小說〈可怕的孩子〉，透過二次戰前一對法國姐弟孤兒，見證戰亂年

代年輕人的共相。爲了想永遠守住童真純潔的世界，拒絕外力的侵入，終難逃悲劇性的自毀命運。

爲人熟知的一九五一年《麥田捕手》，則是以純樸少年哈立德的眼睛，來映照虛偽矯飾的現代社會，作者薩林傑並藉此對於當代美國弱肉強食的資本主義社會及私立貴族教育提出強烈批判。

有趣的是，一九八七年四位知名的國際性導演，不約而同都採用兒童的觀點，來見證二次戰時的童年回憶。法國路易·馬盧以〈童年再見〉來見證二次戰時巴黎教會學校的生活、希特勒納粹主義的恐怖以及個人純真的喪失；英國約翰·鮑曼以〈希望與榮耀〉的反諷手法，來見證二次戰時倫敦的市民生活，人性因戰火變得麻木不仁且及時行樂；美國伍迪·艾倫以〈那個時代〉來見證戰時美國的猶太家庭生活及對於收音機的種種遐想；而史蒂芬·史匹柏則以〈太陽帝國〉中一個外國小孩的眼睛，來見證二次戰時中國的災難、日本的神勇，以及英國少年在國際俘虜營的遭遇。

隔年，希臘導演安哲羅普洛斯的〈霧中風景〉，更藉著一對姐弟穿越希臘，歷經艱難，蹣跚行走到德國尋父的簡單情節，來思考近代希臘歐洲化過程中的掙扎、挫敗與迷惘。

足見不少作者喜好以此種童眼，來演繹純真與世故的辯證關係，揭露成人世界的偽善、迂腐及敗德，除了可有力強化其觀點的可信度外，尚可藉著童眼的無拘無束，任由探索，無視社會的既存體制和一切禁忌，盡情向宗教、政治或文化的禁區潛航，對舊有的秩序及價值挑戰，使「自由發言」成爲一種可能。

二、日據下台灣小說中的童眼

發軔於一九二〇年代，隨著台灣社會的啓蒙運動而開展的新文學運動，面對著日本帝國主義的殖民統治，以及內部封建的文化勢力，在種種有形及無形的文字箝制下，不少作者有時也運用「孩子眼睛」的描述手法，讓童真發聲，使媚俗汗顏，來觀察殖民社會的昂奮與屈辱，揭露人間的虛面和真相，見證歷史的陰暗及明亮，靜靜凝視台灣的未來，期盼自由的美夢早日來臨。

一九二〇年代中葉，一方面日本帝國主義統治的逐步深刻化，已由早期台灣警察的政治建設時代，進展到文治的發展期，一方面也正是台灣民族社會運動高揚澎湃的年代，但也是由資產階層與智識分子的籠罩中走向大眾化、無產階級運動的分歧年代。

賴和的〈前進〉（一九二八年），首開先例，運用兩個「失母」的孩童，在暗夜中踽踽前進，摸索著未來方向，無論是荆棘之道，或是風雨之聲，他們猶未忘記前進，依然朝向夢之國的路程。賴和以孩子的暗夜行路，來象徵台灣抗日運動艱苦流離的歷程，並對分裂後的社會運動給予精神鼓舞。

三〇年代，由於一次戰後世界性經濟不景氣的影響，軍國主義的盛焰漸形瀰漫，九一八事件之後，中日關係日趨緊張。就台灣內部而言，受國際潮流影響的社會主義的革命思潮，取代昔日資產階層的民族主義運動而躍升為主流，原住民則爆發了最激烈悲壯的霧社抗日事件，鄉土文學、台灣語文、文藝大眾化的爭論，則成為三〇年代台灣新文學運動的共同議題。

夢華的〈門〉（一九三一年），也運用一個殖民地孩子的角色，來表現堅定反抗的手勢，由

於父親受到世界性不景氣的影響，經商失敗，遂致傾家蕩產，繳不出營業稅，小孩乃由原先的小康之家，淪落為賣油條的小販，招致同齡少年的嘲弄欺侮。作者在民族立場上，又加進了強烈的社會主義的觀點。

巫永福的〈黑龍〉（一九三四年）與〈阿煌與父親〉（一九三五年），更勇於探索小孩的心理世界，失去了雙親的黑龍，他的孤獨、幻想、反抗、出走及戀母情結，都難以見容於當時世故的社會；〈阿煌與父親〉更針對父權的威制及社會的貧富提出質疑。誠如葉笛先生所言，「以小孩子的無邪、純真的友情與大人的冷酷、勢利的態度形成鮮明的對照，刻畫得入木三分，點出了日本邁進資本主義體制之下，台灣也次第形成階級的尖銳化和埋伏的問題。」①

翁鬧的〈羅漢腳〉（一九三五年），則是藉著農村小孩，綽號叫羅漢腳的眼界逐漸成長擴大，來反映他周遭的變遷和不幸，農村的凋蔽、農民的貧困、人口的販賣、骨肉的流離，都一一浮現在羅漢腳成長的喜悅與痛楚中。結尾時羅漢腳的因禍得福，帶著肉體的創痛，始能初嘗走出封閉家園的喜悅，其心酸低迴處，又不免令人聯想到黃春明〈蘋果的滋味〉。

張文環的〈重荷〉（一九三五年），更是舉重若輕，寄旨深遠。以一個失父的少年隨著母親到市場去販賣香蕉，在城鎮遭到稅務員和商販辱罵的歷程，呈顯出一個被馴化的殖民地少年的醒悟，他因殖民教育所帶來的天真幻想亦隨之崩潰，歸途上少年一掃早先的快樂開朗，卻變得沈默無言，此一無言之境最是耐人尋思。對此篇頗有研究的陳萬益教授即稱此趟旅程為「一個殖民地少年的啓蒙之旅」②。

一九三七年七月，中日戰爭全面爆發，日據當局對台灣人民思想的彈壓益形嚴厲，漢文寫作

被廢止，以日語為主流的讀書市場已成氣候，日本對台政策再次改變，總督小林磯造提出的「皇民化」、「工業化」、「南進基地化」，成了戰時日本殖民台灣的三大政策，台灣文學則進入無聲無息的冬眠時代，直到近衛文磨「大政翼贊運動」後，沈寂的文化界始獲得復甦的機會。

相應於台灣社會局勢的急速變動，作者筆下「童眼」所出現的景觀、人物及事件，也屢有變化。早先鮮明的台灣人觀點已不復存在，出現的是所謂異質性觀點。「異質性」其實仍充滿弔詭性及複雜性，在創作自由遭到相當箝制之下，隱藏在作者面具背後的真正眸光為何？即是異常耐人尋索，然而若將作品放在作家整個創作脈絡來觀察分析，應也不難檢驗出其真正用意所在。

在戰爭期的台灣文學中，黃寶桃的〈感情〉③、張文環的〈論語與雞〉④、呂赫若的〈玉蘭花〉⑤是以童眼見證時代人情，而令人印象較為深刻的三篇，極富進一步討論之價值。以下即以這三篇作為分析場域，逐一觸探，以窺視戰爭期中的孩童心靈。

三、〈感情〉裡的童眼

〈感情〉係以日文發表在一九三六年四月的《台灣文藝》，作者黃寶桃是當時少數的女作家之一，遺憾的是其生平不詳。小說反映的是台灣作家罕少觸及的台日混血兒的心理問題，雖沒有顯明的時代背景，但從作品發表的年代推算起來，應是一九三六年之前，可視之為中日戰爭前夕的台灣社會。

主人翁太郎，是台灣殖民地社會中內台人結合生下的孩子，他的父親本是來台視察的日本人，自與他母親有了親密關係懷有他後，便藉口返回內地，再也沒有回到母親身邊。母親一直單

身辛勞撫養他，直到太郎十七歲，母親終於接受叔叔勸告的婚事而有改嫁的念頭。

小說的感情引爆點，即在改嫁前，母親與太郎一段激動又感人的對白。原來太郎一直有著孺慕父親的情結，他唯一期望是盼能與內地的父親相見，他的房裡也強求母親為他掛著小小日本國旗，而身上總穿著內地人衣服，以示對父親的想念。此一心理，乃是「出自於他要逃避只要是本島人就叫『リイセ（你呀）』，而當做劣等人種的周遭的人的念頭，以及對內地生活模式完全不同的陌生國度的好奇心」。

而母親的心理正好相反，對於剛懷有孩子便遭人遺棄，內地人的寡情無義，真有錐心之痛，「有了孩子也不回到自己懷抱的內地人，對他即令還存有幾分感情，但如今想起內地，只是使舊傷痕加深痛苦罷了。」

作者以女作家特有的敏銳纖細筆觸，分別編織著母親與太郎這兩條感情伏線，看似互不交集，其實平靜的湖面，正醞釀著將臨的風暴。母親本來擔心太郎會反對改嫁之事，但太郎卻很體貼，充滿喜悅地贊成母親再婚，而問題即出在母親好意想安排太郎與新爸爸見面，要求太郎把現在所穿的內地人衣服換上台灣衣衫時，兩條心理伏線終於碰撞而引爆了火花。作者如此寫道：

太郎的表情突然變了。母親敏銳地看到，用辯解一般的小聲說：「那人是台灣人，你也是生在台灣，並不需要特地穿著內地的衣服吧？」

母親雖然如此說，但是語尾卻是低而微弱沒勁的聲音。

太郎並不回答。有不可形容的不愉快的心情。高興母親結婚的明朗的心情，由於這一句話而

粉碎。以太郎而言，縱令生在台灣，母親是台灣女性，可是有父親血統關係的自己分明是內地人孩子。以內地人爲父親誕生的人。這樣想來，母親似乎對內地缺乏關心而不得不出氣。

母親與太郎不同感情的齟齬交錯在一起，裡面卻包含著極爲深沈複雜的時代問題與民族傷痛。令人沈思再三的糾結，乃是太郎照說在母親獨力呵護養育下，應該向著母親，體念她的心酸遭遇，認同母親反內地人（日本人）及反內地（日本）的深沈感情。然而，這個隨著日本殖民統治體制日益鞏固壯大而成長起來的孩子，長期接受殖民教育洗腦，被馴化成以日語教養爲主流價值，他會深感本島人被當成劣等人，而期望有個內地人的父親，來平衡（或言彌補）自我的心靈落差，其實是十分自然正常的。再說名字被喚做「太郎」，即隱含自己與本島人血緣不同，而自己會講日本話與台灣話，也顯示在語文上與本島人有所差異，他所受的日式教育自與漢文化傳統無所關聯，因此這樣背景薰陶出來的太郎，其「現實取向」遠蓋過「民族認同」，他的心理反應自然和母親有相當差異性。

母親的錐心之痛，有其特殊時代背景，而太郎的內地之結，也一樣有其複雜的時代因素。年齡與經驗的差異，形成了母子的代溝，而殖民地的現實環境更助長了代溝中差異的民族認同。黃寶桃敏銳地掌握到這一微妙關鍵，以細膩深切的孩子心理描寫，毫無一語指涉殖民政府，卻有力擊中了殖民地心靈的痛點。

如照情節推演下去，長大成年後的太郎，自然會離開母親、離開台灣，踏上東瀛尋父的路

程，步上童年所憧憬的「父祖之國」；而柔弱又堅強的母親則是懷著難言的傷痛留守故鄉台灣。一樣是無父的孩子，〈重荷〉中的健，終於認清自己是殖民地的孩子，腳踩的是被人踐踏的土地；而太郎卻懷有到內地去尋找父親的夢想，真不知他的父親將以何等容顏面對他？

雖然我們對於黃寶桃的創作背景，並不清楚，但可以肯定的，〈感情〉之取材絕非單一個案，應有其典型性及代表性。作者的真誠心聲，當應值得重視，她挑起了一般人不願正視的人性糾葛與民族創痕，顛覆了過去孩子眼中的台灣人觀點，拒做道德性批判，提供開放的反思空間，確實引人咀嚼低迴。

四、〈論語與雞〉裡的童眼

張文環的小說，向來以嘉義梅山鄉的山村為經，台灣人的風俗民情為緯，忠實刻畫山村裡村夫村婦的生存態度。如說〈重荷〉寫的是少年的醒悟，尋回被殖民者失落的歷史記憶，則一九四一年的〈論語與雞〉，寫的則是少年幻滅的悲哀。透過在山村私塾上學的阿源，看到教論語老師後來的「顯相」——表裡不一、貪婪醜惡，也暗示漢文化中的「文秀才」、「大家族制度」、「做官的傳統」，在時代烈陽的逼迫下日漸式微。

阿源的祖父是傳統的讀書人，希望阿源的爹成為一名文秀才，結果是文也好武也好，都成了半吊子，到了阿源這一代，雖說可以自由讀書，但還是照規矩得唸〈論語〉。

四面環山的這個封閉小村子，經常有鑼鼓陣、舞獅的祭典，吸引著孩童們眼光。阿源很希望能下山到街路上公學校唸書，戴上制帽，操一口流利的「國語」（日語），這種學校的讀書生活

才是他盼望的，祇因書房陳舊的教育方式未免太過單調。

張文環花了不少筆墨，巨細靡遺描繪傳統私塾教育之細節，同時也反映了當時父母親希望孩子上書房，又怕先生光收束脩卻偷懶之矛盾心態。尤其，還神龍活現刻畫先生不在時，孩童自由嬉鬧的景況。作者的側筆，似在訴說新時代的自由空氣吹進了山村，書房教育只是虛有其表，早已一葉知秋了。

小說的高潮，則安排在中元時節，村民為偷砍竹子而發生言語衝突，以致引來斬雞頭的咒誓，書房先生與孩童都成了圍看的觀眾。豈料雞頭被砍下，雞身被拋開後，阿源卻發現有人雙手划開竹林，跳下崖去撿半死的雞，這人竟然就是先生。「阿源感到一種幻滅的悲哀，也覺得阿嬋太可憐了，她有這麼一位齷齪的父親，而他自己也有這麼一位先生，這是多麼窩囊的事。」小說由前面一路經營下來的道學先生形象，至此完全崩解，小孩既感窩囊，則斯文自是掃地，「論語」與「雞」的並列相連，在幽默的莞爾中，又令人覺得有絲絲辛辣的嘲諷。孩子幻滅的悲哀，與其說是針對先生的齷齪，不如說對於傳統書房教育功能的質疑，書房已窮途末路，山村的新一代正在蛻變中。

日本據台，其殖民地式的二元教育政策，原先即想以漸進手段逐步消滅漢文傳統，初期台灣人的民族意識尚為強烈，書房也特別興盛，書房對民族文化的延續，自有其貢獻。然因日據當局重在推行國語（日語），及以實業與醫學為主的新式教育，書房又時遭警方取締，加上書房的教授法，徒有形式講解和強制背誦，已不符時代之潮流，其沒落可說乃勢之所趨^⑦。

日本學者藤井省三即說：「台灣在殖民化以前，有很多稱為書房的私塾。書房數及學生數在

殖民地化之後的一八九八年有一千七百餘校，三萬人弱，在總督府壓迫下，漸漸衰沒，一九〇四年學生數減少到二萬一千餘，被公學校學生數超過，一九一九年為三百零二校一萬一千弱，一九四一年為七校二百五十四人，幾近滅絕。」「與台灣十九世紀末以來用台灣語進行文言文教育的書房的衰弱相反，用日語進行小學教育的公學校卻加速度增加其就學率」，「進入一九四〇年代，超過半數的人有使用日語讀寫的能力，可以說其數量壓倒了文言文、白話文的讀者。」^⑧

本篇發表於一九四一年，其時台灣的私塾已僅存七校二百五十四人，書房教育之式微，全然是真實的時代寫照。同時，一九四一年也正是皇民化運動雷厲風行在台灣大肆展開的高潮，包括改姓名運動、志願兵制度、皇民奉公會之設立，以近衛文麿為中心的內閣，正高聲提倡大東亞新秩序的建設，以及確立法西斯總決戰的新體制，將台灣島駛入一觸即發的暴風圈。

但也因近衛「大政翼贊運動」文化政策新風的影響，張文環方能以其道還治其身，暫時遠離暴風圈，偷渡進去這「地方文化」的描寫^⑨，〈論語與雞〉聞不出其時台灣籠罩的戰爭陰影，而是仍以其優雅從容的筆調，描繪山林間小人物的風俗民情和農村情趣，但與〈重荷〉中隱藏在日本淫威下深沈的台灣人意識比較起來，〈論語與雞〉倒顯得有些「異質」，成人的矯飾、道學的反諷、書房的衰敗、新文化勢力的入侵、少年族群的迎風轉向……，一切的一切也盡在不言之中。

五、〈玉蘭花〉裡的童眼

日據中期的文學驍將呂赫若，出身於豐原農村的小地主階層，堅定的民族意識與社會主義，

是其文學思想的基礎。呂赫若的文學風格，在準確性及批判性的寫實主義下，一貫以冷峻的凝視，殊少熱情的擁抱。「冷」堪稱是呂赫若小說的特色，「冷」使得他的小說質地讀起來特別醇厚，而〈玉蘭花〉（一九四三年十二月）卻是相當罕見溫馨的一篇，寫於近衛文「大政翼贊運動」之後，因而對於台灣人的家居生活及地方色彩有較自由的發揮。通篇以孩童純真的眼光，來看待台灣人與日本人的民間友誼，洋溢著懷舊的、溫馨的、回憶的色彩。日本學者垂水千惠以為「〈玉蘭花〉是呂氏所有作品中最甘美的一篇」^⑩，與呂氏同時代的資深女作家楊千鶴也所見略同地說，「〈玉蘭花〉這一篇文章可算是呂赫若所有的日文小說當中最具有溫和情感的一篇」^⑪，以碩士論文《兩個太陽下的台灣作家——龍瑛宗與呂赫若研究》受人注目的新銳學者朱家慧，也以爲「〈玉蘭花〉堪稱呂赫若最優美的小說——最能表明作者意圖」^⑫。

然而，在溫馨與優美的背後，呂赫若透過這篇較為「異質」的小說，究竟想傳遞什麼訊息？而這篇作品在呂赫若的文學思想中又如何定位？到底它代表了什麼意義？

楊千鶴還說：「此篇著重小孩心理的刻畫，並沒有特別涉及日本與台灣之間的任何瓜葛」^⑬，表面看來，呂赫若的確刻意避開民族之間尖銳的矛盾與對立，但在呂氏的文學思想及內心世界中，我以為爲這一篇卻透露了多年以來，糾纏於呂赫若心中的近代化與傳統漢民族文化之間的文化認同問題，在這篇〈玉蘭花〉終於有了較為圓熟的思考與釐清。

〈玉蘭花〉之內容，是第一人稱單一敘事觀點的「我」，透過家族照片的少年時代回憶，背景設定在新舊思潮交會的一九二〇年代。依舊延續呂赫若從日本東京返國之後，一九四二年自〈財子壽〉、〈風水〉、〈合家平安〉一路下來的對於台灣封建地主家族史的凝視和剖析，只

不過這回在其中新加入一個日本人的角色，小說中這位日本人，是留學東京受過新文化洗禮的叔叔帶進來的，叔叔則是「我」的大家族中唯一有著新思想的人。

因為日本人鈴木善兵衛的「闖入」，帶進新的科技產物——照相機，也讓「我」留有難以磨滅的「童年回憶」。在新舊文化的衝激與映照下，「我」與鈴木雖然語言不通，卻能友善相交，從對這陌生闖入者心懷恐懼、疑慮，到以後態度的轉變，乃至最後日本人離開的哭泣不捨，此一孩童心理的鋪陳、推演及逆轉，便構成了小說中極耐人尋味的焦點。

在寫實的架構中，有兩個不可忽略的意象，頗富象徵意義，可進而追索呂赫若的寓涵，一是前述的照相機，一是作為小說篇名的玉蘭花。前者是近代化科技的產物，它象徵著輸入進來的近代文明；後者根植於台灣土地，其樹高聳亭立，它象徵著根深柢固的台灣漢民族文化。

照相機與玉蘭花樹的互動與交融，在小說內在紋理中處處可見。「我」對鈴木每一回心理的轉變，呂赫若都會設計玉蘭花樹做為襯景，融情於景，或說情景交融；而「我」或我們家族，對於照相機這「黑黑的、可怕的東西」之觀感，由先前的恐懼排斥，到後來的接納懷念，也和對日本人的觀感形成正比，或說相互呼應。

小說後半，呂赫若的心思終於浮現而出。鈴木得了熱病，極為危急，在病情持續惡化中，是「我」的小祖母運用台灣民間不可思議的招魂術，喚回他的魂魄，也是大家族誠心誠意的照顧，在植有玉蘭花樹庭院的庇護下才逐漸康復。而多少年後，時移境轉，物去人非，是照相機的深情記錄，形成了我們之間無悔青春的美好回憶。

也許正如施淑、林至潔二位教授所言¹⁴，呂赫若是以孩童沒有殖民者與被殖民者的階級意識

及文化意識，透過人性對話及情感互動，來處理台灣人與日本人的民間感情。然而，從其小說結構的意象及象徵，隱約又可窺見呂赫若對文化認同的思考跡象。日本闖入者之進出玉蘭花庭院，只是短暫的過客，「他」的離去也僅是時間因素，「我」有如玉蘭花香的台灣風俗人情，治癒了「他」肉體的病魔，而「他」有如照相機的近代科技文明，卻也帶給「我」心靈的回憶。照相機就如同日本人鈴木善兵衛，是客體，可自由來去，玉蘭花樹與「我」，是主體，屹立於本土。

易言之，在台灣漢族文化的主體或根本上，不必去否定近代化，近代化雖是假借殖民者日本之手帶進來的，但近代化或言日本化則應也是必需的，近代化未必等同於日本化（就如照相機），近代化也未必就與台灣漢族文化相互對立，只要守住主體或根本（如同玉蘭花樹），被殖民的文化也能包容外來的殖民文化，近代化或是日本化之融入，並非消滅，而應是另一種生機。

我十分贊同垂水千惠所言，呂赫若早期作品如〈牛車〉、〈風水〉，有否定近代的傾向，而否定近代，又與否定日本有關^⑮，此為呂赫若潛藏的、堅決的民族意識。而至中篇〈清秋〉時，垂水教授認為「呂赫若利用寫〈清秋〉的機會，創造出耀勳此人物來和自己內心的近代做一結算，他想描寫的是恨近代可也迷上近代，因已迷上就已非無辜的自我矛盾」，「經過長時的『遲延』，好不容易露出耀勳的近代主義者的真面目，卻再次被『孝順』的假面具包隱了。再沒有別的東西比耀勳之此急遽變化，更讓讀者困惑的了。」^⑯

我以為〈清秋〉正顯露出呂赫若擺盪在兩極之間的矛盾和困惑，它代表一段過渡的心靈掙扎，有此陰霾的過渡，才有後來〈玉蘭花〉的豁然開朗、溫馨優雅^⑰。

耀勳，這位受到資本主義近代思想洗禮的懷疑論者，當開業證遲遲不下來時、當後來「不當

鎮上的俗醫，而當一介科學家鑽研醫學，創造人類的幸福」之崇高理想，逐漸凌駕原先「回鄉當鎮上醫生以報答父親孝心」的俗念時，理應堅持這強烈信仰走下去，而未尾軟弱徬徨的耀勳，卻是「必須回到與自己的決定完全對立的原來狀態」，「結果能留在父母所期待的地方，又能孝順父母，不亦善哉」，此一理想與現實的衝突，正顯示呂赫若對近代化已有較持平客觀的體認，但在傳統孝道的包袱下，對近代雖不否定，但仍有顧忌，瞻前顧後，裹足不前，暴露出在太平洋戰爭陰影下一顆騷動不安的靈魂。

歷經〈清秋〉之心理掙扎和過渡，到〈玉蘭花〉階段，深受漢文化薰陶、又懷抱左翼思想的呂赫若，終於看清時代的前景和路向，驀然回首，在燈火闌珊處，於玉蘭幽香裡，他終領悟到近代化與漢民族文化並非相斥而可相容的可能性。

然而，〈玉蘭花〉畢竟祇是單純地架構在不涉及利害衝突的封閉庭院，在呂氏的後續作品〈山川草木〉，他的思想進程與文化認同有更明晰的呈現。呂赫若進一步揭露自〈財子壽〉、〈合家平安〉一路下來輾轉在封建家族爭產傾軋的女性，這回終於走出她傳統的宿命。她放棄了遺產，決定休學，遠離都會中心，由於女主角寶蓮在東京學鋼琴（「鋼琴」與〈玉蘭花〉裡的「照相機」有相近的象徵含義），東瀛的新思潮與世界觀的刺激，仿如源泉活水，開啓她內在的智慧與動力，她終於決心帶著弟妹，遷居到偏僻的山村，獨力開墾貧瘠田地，以勞動意志及實踐精神，開闢出自我的理想世界。呂赫若一方面隱喻近代化回歸落實於台灣本土的根本意義，使台灣本土文化有絕處重生的新機，同時一方面也更圓熟的顯示其勞動的美學觀、新女性主義思維及社會主義懷抱。

呂赫若日據時代最後一篇小說〈風頭水尾〉，更進而揭露決戰末期智識分子投向被忽略、被遺忘的社會邊緣，向勞動者學習，以求自我改造的救贖過程，並隱約透露出集團耕作的社會主義思想¹⁸。

但是，無可諱言的，〈玉蘭花〉與另一小說〈鄰居〉，其內容都不乏出現日華親善的描寫，在日據當局鼓吹內台融合的敏感時機，自是有別於呂赫若以前的小說，亦往往引人爭議，應可視為另一「異質」的存在吧？

六、結語

日據末期的三對小說童眼，表面觀之，或許帶有「異質」色彩。〈論語與雞〉顯示的是台日混血兒的日本認同；〈論語與雞〉顯示的是對私塾教育的失望、對日式教育的期望；〈玉蘭花〉顯示的是台灣家族與日本友人的親善。

如此孩童的眼睛焦距，自是與早期〈前進〉〈暗夜行路的台灣精神，或〈鬥〉中獨力抵抗的台灣意識；中期〈重荷〉的喚醒台灣人的民族記憶、〈羅漢腳〉的走出台灣人的狹小視野，有截然不同。

或許，這一結論容易令人聯想到日本學者尾崎秀樹在〈台灣文學備忘錄〉的觀點，他特舉戰前三篇在日本文壇揚名的作品，依序是楊逵〈送報伏〉、呂赫若〈牛車〉、龍瑛宗〈植有木瓜樹的小鎮〉，而指出一九三七年中日全面決戰之後，日據時期的台灣人作家，其思想意識已從抵抗逐漸認命，以至屈從的意識傾斜過程¹⁹。

針對日據末期的這三對童眼觀點，我並不如此悲觀^②，外在既有軍國主義高壓，內在精神乃不得不隱藏或偽裝，此即台灣人有「心聲」之一語，這也是台灣人在被殖民、被屈辱的歷史中，所學習得來的生存之道。細心察之，或可發現〈感情〉末尾，母親無聲眼淚的背後，正是對於日本殖民主義，對於台日孽緣最沈痛、最無言的譴責。〈論語與雞〉中的孩童，對漢族文化迂腐一面之棄絕，對近代文明革新一面之嚮往，不正顯示在反省中復甦再生之契機？

至於〈玉蘭花〉，表面上似乎在呼應外在日據官方國策文學的要求，然其實是陽奉陰「回」，暗裡又返「回」到呂赫若內在的思想之路。他不屑隨統治者魔笛起舞，他有自己內在旋律，他在傾聽自己心靈的聲音。如同筆者在〈比較楊遠、呂赫若的「決戰小說」〉一文所言：

呂赫若的陽奉陰「回」，一方面顯示了其思想進展——在追求社會主義的荊棘之道，期盼外來的文化，能為台灣封閉的社會注入一股新的活水；一方面也顯示在決戰末期，在諸多創作條件的束手縛腳之下，他為求發表的用心，自然地趨向於內斂、隱晦、幽深的表現手法^③。

註釋

- ①葉笛〈巫永福的文學軌跡〉，收於《台灣文學巡禮》（台南文化中心，一九九五年四月）。
- ②陳萬益〈一個殖民地少年的啓蒙之旅——析論張文環的小說《重荷》〉，中央日報社（百年來中國文學學術研討會）論文，一九九六年六月。

- ③黃寶桃〈感情〉，原文刊於《台灣文藝》三卷四、五期合併號（一九三六年四月，中文葉石濤譯，收於《台灣文學集——日文作品選集》高雄：春暉，一九九六年八月）。
- ④張文環〈論語與雞〉，原文刊於《台灣文學》一卷二號（一九四一年九月），中文鍾肇政譯，收於鍾肇政、葉石濤主編《光復前台灣文學全集之八——鬪雞》（台北：遠景，一九七九年七月）。
- ⑤呂赫若〈玉蘭花〉，原文刊於《台灣文學》四卷一號（一九四三年十二月），中文鍾肇政譯，收於《台灣作家全集——呂赫若集》（台北：前衛，一九九一年二月），另一中文林至潔譯，收於《呂赫若小說全集》（台北：聯合文學，一九九五年七月）。
- ⑥前揭，黃寶桃〈感情〉，一九三頁。
- ⑦參黃煌雄〈公學校、書房與民報〉，收於氏著《被壓迫的台胞抗日史話》（作者自印，一九七七年八月）。
- ⑧藤井省三〈「大東亞戰爭」時期台灣讀書市場的成熟與文壇的成立——從皇民化運動到台灣國家主義之道路〉（清華大學「賴和及其同時代的作家：日據時期台灣文學國際學術會議」論文，一九九四年十一月）。
- ⑨有關近衛文磨「大政翼贊運動」文化政策新風之影響，可參閱柳書琴〈戰爭與文壇——事變後台灣文學活動的復甦〉（前揭清華大學「賴和及其同時代作家」論文，一九九四年十一月）。
- ⑩垂水千惠〈論「清秋」之遲延結構——呂赫若論〉（前揭清華大學「賴和及其同時代作家」論文，一九九四年十一月）。

⑪楊千鶴〈呂赫若及其日文小說之剖析〉（師範大學「第二屆台灣本土文化學術研討會——台灣文學與社會」論文，一九九五年四月）。

⑫朱家慧〈兩個太陽下的台灣作家——龍瑛宗與呂赫若研究〉，林瑞明指導（成功大學歷史研究所碩士論文，一九九六年六月）。

⑬前揭〈呂赫若及其日文小說之剖析〉，六頁。

⑭施淑觀點，見「呂赫若的文學評價」座談會，記錄刊於《民衆副刊》（一九九二年三月五—九日）。

林至潔〈期待復活——再見呂赫若的文學生命〉，見前揭《呂赫若小說全集》。

⑮見前揭垂水千惠〈論「清秋」之遲延結構——呂赫若論〉，三頁。

⑯見前揭垂水千惠〈論「清秋」之遲延結構——呂赫若論〉，六、九頁。

⑰一般誤以為〈玉蘭花〉寫於〈清秋〉之前，但根據近年來出土的《呂赫若日記》，可知〈清秋〉脫稿於昭和十八年（一九四三）十月二十三日，而〈玉蘭花〉該年十二月十二日動筆，同月十六日脫稿，可見〈玉蘭花〉寫於〈清秋〉之後，朱家慧新編呂赫若年表，亦作如是觀。

⑱參考施淑觀點，見〈書齋、城市與鄉村——日據時代的左翼文學運動及小說中的左翼知識份子〉（前揭清華大學「賴和及其同時代的作家」學術會議論文），另發表於《文學台灣》十五期（一九九五年七月五日）。

⑲尾崎秀樹〈台灣文學備忘錄〉，原文刊於《日本文學》（一九六一年十月），後收於《舊殖民地文學研究》（東京：勁草書房，一九七一年六月），二四二頁。

②但筆者也不童駭的樂觀，賴雪紅的〈暖日〉、周金波的〈尺的誕生〉，此二作之童眼，便代表了在戰爭期中深受皇民化運動及軍國主義影響的被殖民者，正逐漸朝向強勢殖民者游移的作品，相當值得「反思和警醒」。

③拙論〈比較楊逵、呂赫若的「決戰小說」——「增產之背後」與「風頭水尾」〉（淡水工商「台灣文學研討會」論文，一九九五年十一月）。

呂赫若的黨人生涯

● 藍博洲

一九四五年八月十五日，日本接受波茨坦宣言，無條件投降。

台灣復歸中國。

歷經半世紀殖民統治的台灣人民，無不沈醉於歡欣鼓舞的熱情當中。在美軍轟炸期中疏開潭子故鄉的呂赫若，自不例外。

據池田敏雄（張文環兄及其周邊事）一文中記述，敗戰當初，他和立石鐵臣到台中找楊遠時，「正好遇到第一次雙十節，街上喜氣洋洋，解放氣氛甚濃」；同時，他們也遇到了呂赫若，在他看來，當時的呂赫若「正陶醉於亢奮中，與過去的他大為不同」。

池田在台中先後見到呂赫若兩次，第一次是在中央書局，據其十月十一日日記所載，當天，除了呂赫若之外，他還「見到老友張星建、李石樵和吳天賞」，眾人談論的話題主要是在「文化

運動」上頭。第二天，池田又拜訪了三民主義青年團台中籌備處，「會見主任張申儀（信義），以及葉榮鐘、呂赫若……」；然後他又和呂赫若到一家（大地）咖啡館聊天。池田在當天的日記中記下了呂赫若談話的幾個重點：

我雖然討厭日本政府但並不討厭日本人。
我自己是人道主義者。

此外，呂赫若也和池田談到「過去受日人的歧視和壓迫，尤其是他當公學校教師時的種種矛盾」（以上據廖祖堯的摘譯）。

池田的記錄，從一個側面反映了呂赫若在戰後初期的精神狀態與社會活動。

一、關於二青團

可以這麼說，呂赫若在戰後首先參與的政治團體就是——三民主義青年團。

有人說，呂赫若在三民主義青年團台中籌備處還擔任「總務股長」之職。

事實上，三民主義青年團台灣區分團的籌備工作，早在陳儀的長官公署抵台之前就已經開始進行。主要的推動者是首先隨美軍返台的台籍國民黨軍人張士德上校（台灣義勇隊副隊長）。

呂赫若爲什麼會參加三青團？他不是不是一個「三民主義」的信徒呢？

一九八七年七月，在台中師範時期和呂赫若一起搞馬克思主義讀書會的同學，後來在五〇年

代白色恐怖時期被處無期徒刑的江漢津老先生，向我提出了他個人的看法：

三青團事實上是國民黨內部的奪權團體，用來對抗黨內的CC和藍衣社等；呂赫若之所以參加三青團，我個人認為，主要是因為他當時對國民黨的認識還不夠。雖然我們在學生時代研討過孫文的《三民主義》，但那時的認識還很初步、幼稚，只知它是改良主義，對國民黨的政治本質則認識不夠。

但是，光是「認識還不夠」並不足以說明呂赫若之所以參加三青團的心理狀態。或許通過曾經積極推動三青團籌組工作者的表白，更能幫助我們理解呂赫若及其同一時代知識分子的情思。

首先，讓我們看看吳新榮在自傳小說《此時此地》第十章「台灣重歸祖國，夢鶴參加黨團」中的一段敘述：

夢鶴（吳新榮）在這樣擔憂的時候，陳亦常（後來當三青團台北分團主任的陳逸松）派人來聯絡，說：祖國已派團部代表張某（張士德）、軍部代表黃某和美军聯絡員飛到台北，現在接觸中，此後可以保持聯絡。這是像白日見著虹霓那樣，夢鶴始接祖國的吐息，非常感奮。日本投降之後，因為戰時中的管制嚴重，國內的情形無一知道。所以陳亦常在台北擬組織「台灣政治同盟」，台南也有什麼「新青年會」或是「還中會」，而夢鶴他們也擬在這地方組織一個「青年同志會」，以響應祖國的接收工作。不久，台北又派人（蘇新）來說：和張

大佐接觸的結果，他說國內一貫的作風就是「黨外無黨，團外無團」，而且他的使命就是要組織「三民主義青年團」。這位台北派來的聯絡員又添加說：所以再來存在的團體或將要組織的團體，一切都要解除或吸收入「三民主義青年團」。夢鶴雖對「三民主義青年團」未有完全而充分的認識，但深刻地感覺著需要一個政治團體來擔起再建的任務，和維持社會的秩序。所以他自願做一個先驅者來組織「三民主義青年團」，並吸收所謂「新青年會」及「還中會」的主要分子來合作。

另外，曾經積極推動三青團籌組工作的蘇新，在一九四九年編寫〈憤怒的台灣〉一書時，也對這一段歷程作了現身說法的說明：

不知道蔣介石的法西斯統治的台灣人民，當初都以為台灣真正解放了，政治運動可以自由了，於是各地成立了許多大大小小的團體，如：「三民主義青年團」、「治安協助會」、「新生活促進會」，甚至誤認「三青團」為真正三民主義的青年組織，而許多青年都加入了它。他們的目標是模糊地標榜：協助新台灣的建設，促進台灣地方自治的實現，擔負起過渡時期地方治安的維持，三民主義的研究和對一般群眾的民主思想的啓蒙教育等等。

從以上兩段歷史見證者的文字說明來看，呂赫若及許多台灣青年之所以加入三青團的心情，是不難理解的。而事實上，在陳儀抵台之前的那段無政府狀態期間，三民主義青年團在維持地方

治安上，確曾起了一定的作用。

十月二十四日，台灣行政長官陳儀抵台；不久之後的十一月十七日，長官公署即公布了「人民團體組織辦法」，三青團及其他各種各樣的群眾組織也都被迫解散。

「呂赫若後來也離開台中的三青團，」江漢津說：「至於何時離開，我就不清楚了。我只知道，他上台北以後在文化圈非常活躍。」

二、與蘇新的關係

的確，呂赫若上了台北以後，即刻成爲台北文化圈的活躍分子。他除了先後在建中、北一女教音樂之外，也同時活躍在文學界、音樂界和報界。

首先，據巫永福先生告訴我，呂赫若通過蘇新的介紹，進入《人民導報》，擔任記者（一九八九年九月二十九日於巫宅）。

《人民導報》創刊於一九四六年一月，蘇新在《自傳》中說，他在一九四五年十二月中旬辭掉《政經報》主編以後，即「與宋斐如、白克、馬銳籌、夏邦俊、鄭明祿、謝爽秋等人創辦《人民導報》」。

《人民導報》的社長是後來在二二八事變中犧牲的宋斐如，蘇新當總編輯。

衆所周知，蘇新是舊台共的核心幹部；一九三一年九月中旬，他在彰化和美莊被捕後，被判十二年徒刑，一直要到一九四三年九月二十三日才期滿出獄。這段期間，正是呂赫若從台中師範的學生逐步成長爲台灣文壇的新銳作家的過程；當然，呂赫若是不可能與蘇新相識的。

如果呂赫若之進入《人民導報》的確是由蘇新介紹的，那麼這兩個不同時代的馬克思主義者又相識於何時何地呢？

關於這點，已故的鹽份地帶作家林芳年在《失落的日記——緬懷往事》（一九八四年九月十一日《台灣日報》副刊）一文中，提供了一個可能的線索。林芳年說：

呂赫若於三十四年七月下旬（即日本投降的兩星期前）到佳里訪問吳新榮，當日晚上由吳新榮陪伴來到我家，他平常沈默寡言，不作冗長闊論。晚上與家父睡在一張舊式的床鋪，白天跟家父談古典文學，對家父的學養頗感興趣。他在我家住了四天三夜，於七月三十一日由明治製糖會社子龍站搭乘小型火車到隆田站轉大火車返回台中。

吳新榮和蘇新同為佳里人，留學日本時「相識於東京成爲兄弟之交」；出獄後的蘇新即在吳新榮等友人照顧下，在故鄉佳里充當佳里油脂公司和北門郡養兔組合的「專務理事」，因此，我們不難想像，呂赫若的這次佳里之行，一定見到了蘇新才對！

吳新榮在一九四六年十月十三日的日記，也爲他、蘇新和呂赫若三人之間的關係，提供了值得注意的線索。這一天，吳新榮趁著北上之便去拜訪蘇新，呂赫若也在場；三個人「談《人民導報》、文化企業社、文化協進會、黨國事情、人物月旦，至夜半」。

有一種說法認爲，呂赫若在一九四八年時「受當時建國中學校長，也是『台灣民主自治同盟』盟員陳文彬的影響，思想逐漸左傾」。

基本上，我個人認為，從呂赫若的個人經歷來說，這種說法是不符事實的。呂赫若的思想左傾，據其中師同學江漢津所言，應該是早在中師時代即已成型；並不是受到陳文彬影響才逐漸左傾的；如果硬要說影響，我個人以為，他受到蘇新的影響，應該比陳文彬來得大，至少，在二二八事變前是如此！

到《人民導報》以後，曾經參與三青團的蘇新，對國民黨的想法開始轉變，「其主要原因是：第一，參加《人民導報》的這些人，大都比較進步，由他們那裡聽了不少關於大陸上的情況，特別是『國共合作』的性質和內容。同時國民黨的真面目已逐漸暴露，增加了對國民黨的認識。第二，看到一些進步報刊，如：《民主》、《周報》、《文萃》、《新華日報》等，從這些報刊得到了不少新知識。」

蘇新的思想轉變立即表現在他的取材和編輯方針上，採取反國民黨的立場；同樣地，在《人民導報》與蘇新共事的呂赫若，對國民黨的本質應當也會有不同於光復初期的認識才是。

《人民導報》後來即在國民黨方面的壓力下，撤換了原任社長宋斐如，改請王添灯當社長。不久，日據時代的農運領袖簡吉，自高雄北上，提供一則有關地主勾結警察迫害農民的材料；蘇新立即派他「最得力的助手」呂赫若，跟簡吉一起趕去高雄，到現場訪問受害的農民，並拍下現場照片。蘇新然後根據這些材料，整理出一篇報導；並且引發了一場「王添灯筆禍事件」。

事件後，「由於《人民導報》的反國民黨傾向很濃厚」，國民黨台灣省黨部「準備封閉與逮捕」；該報顧問宋斐如與主筆陳文彬立即找國民黨有關官員「說情」，「結果以『蘇新撤職』和『編輯部改組』作為條件，不了了之。」

《人民導報》的編輯部改組後，性質也逐漸改變，王添灯於是也辭退了社長職；呂赫若與另一記者吳克泰，也同時退出了《人民導報》。

後來，呂赫若又跟隨蘇新參與由王添灯出資創辦的另一進步報紙——《自由報》。《自由報》在「二二八事變」前終因立場問題被迫停刊。

呂赫若也結束了戰後初期短暫的報人生涯。

三、自覺地鍛鍊中文寫作能力

呂赫若之所以進入《人民導報》和《自由報》當記者，主要的動機在於鍛鍊中文寫作的能力；曾經在《人民導報》和《自由報》擔任過高雄特派員與記者的周青認為：「戰後呂赫若面臨一個創作上的大問題——文字轉換，在報界工作對他很有幫助。」

事實上，作為一個文學工作者，呂赫若面臨時代轉換而來的文字轉換，從一開始就有他自覺地清楚認識的。

據台中出身的先行代文化人楊國喜說，光復後，擔任《台灣新生報》台中分社主任吳天賞，在自由路家裡（台中大飯店對面）主持了一個國語學習班，參加的人包括：張文環、張深切、張星建、江燦琳和楊國喜等人；呂赫若也從潭子趕來參加每個周末晚上七點開始的學習會。當時，據楊國喜說，只有張深切通國語並掌握中文寫作的的能力。呂赫若一直到北上以後，才沒再參加這個每周固定一次的文人會（一九八九年一月二十日於王昶雄宅）。

巫永福也說，北上以後的呂赫若，有一天帶了一本中文本的《金瓶梅》，到他西門町峨嵋街

的宿舍，跟他討論書中的人物及語言。巫永福認為，由此可見，呂赫若是相當下工夫訓練自己的中文能力的；只要再給他時間，他一定可以用中文寫出好作品的。

呂赫若在戰後初期一共發表了四篇中文作品。通過這四篇作品，呂赫若向歷史繳了一張他中文習作的成績單。

值得注意的是，這四篇作品有三篇是在蘇新先後主編的《政經報》與《台灣文化》發表的。呂赫若與蘇新之密切關係，於此再度得到證明。事實上，在「二二八事變」之前，扮演著台灣文化運動旗手的蘇新，也一直「期待他將成為台灣最偉大的文學家」（蘇慶黎〈回憶與父親在一起的日子〉）。

但是，歷史的發展卻決定了呂赫若的文學生命只能宛若流星般的消逝了。

四、事變後的音樂活動

一九四七年二月，呂赫若在《台灣文化》二卷二期發表中文小說《冬夜》；月底，「二二八事變」爆發。此後，我們就不會看到呂赫若再發表任何的文學作品了。

那麼，事變之後的呂赫若究竟在從事些什麼活動呢？

從各種當年的報刊記事看來，停筆以後的呂赫若，仍然活躍在台北的文化界，尤其是音樂界。就筆者所知，他的音樂活動大致如下：

- ① 一九四七年八月二十二日至二十五日，台灣省交響樂團在中山堂演奏貝多芬第九交響樂第四章，呂赫若擔任男高音獨唱（《台灣之聲》一九四七年九月號）。

②一九四八年，台灣文化協進會主辦的第二屆全省音樂比賽大會，於十月二十四日及十一月十四日，在中山堂舉行預賽和決賽，呂赫若與呂泉生、陳泗治、張福興、張彩湘……等「一流音樂家」，獲聘為評選委員（《台灣文化》一九四八年十月號）。

③一九四八年十二月十四日，台灣省音樂文化研究會主辦之第一屆音樂演奏大會，在中山堂隆重舉行，呂赫若與張福興、張彩湘等十餘位「本省音樂名家」，參加了這次演奏（《台灣之聲》一九四九年一月號）。

然而，當時序進入一九四九年，我們卻幾乎再也不能從當年的報章雜誌看到有關呂赫若公開活動的報導記事了！

究竟呂赫若在一九四九年之後又幹了些什麼事呢？

五、與陳文彬的關係

「呂赫若在二二八之後思想愈來愈左傾，」巫永福告訴我說，「而他知道我不會走這條路，怕以後連累我，就很少來找我了。從前，幾乎是每天在一起的好朋友；聽他講話，我就知道他的意思了。」

巫永福還說，呂赫若常跟他提到和陳文彬在一起的事。

陳文彬是建中校長。呂赫若在《人民導報》擔任記者時，陳文彬是該報的主筆；後來，呂赫若也到建中擔任音樂老師。彼此之間的關係，由此可知。

吳克泰說，「呂赫若在二二八事件後，思想更爲開闊，與陳文彬一起有文化界的組織。」

近年來，也有一種說法，認為呂赫若在二二八事變後「受當時建國中學校長，也是『台灣民主自治同盟』盟員陳文彬的影響，思想逐漸左傾」。

這些說法，其實都不足以明白說明呂赫若後來的黨人身分。

首先，我並不以為呂赫若的思想是在二二八後受到陳文彬的影響才「逐漸左傾」的；根據呂赫若台中師範時期同學江漢津所言以及呂赫若的文學作品看來，我還是認為呂赫若早在從事文學活動之前的師範生時代，就已經是具備馬克思主義世界觀的「左傾」青年了；只是，當時台灣已沒有可以讓他那一代青年實踐的社會條件了。

其次，陳文彬的加入「台灣民主自治同盟」，是在四九年流亡大陸之後；當時，陳文彬是否「台盟」成員還待求證。

至於吳克泰所說的「文化界的組織」，我們一直無法在公開的報章雜誌看到有關的報導，因而也就無法確知它究竟是個怎麼樣的組織？又有過什麼活動？

但是，這樣那樣的說法，總是告訴我們一個事實，那就是，當蘇新因「二二八事變」流亡大陸之後，呂赫若與陳文彬是有一定密切的往來的。只是，他們往來的具體內容，我們不得而知罷了。

一直要到一九九〇年四月，我在北京採訪了陳文彬遺孀何灼華女士及長女陳蕙娟之後，事情總算理出了一定的頭緒。

話還得從「二二八事變」後談起。

事變後，蘇新因為遭到國民黨的通緝，帶著妻子蕭不纏及才兩歲大的女兒蘇慶黎流亡上海；

到了夏天，蘇新因爲身分暴露，準備到香港，於是託上海的台籍公費留學生帶他的妻女返台。

據蘇慶黎說，當她們母女從基隆上岸，「回到台北，呂赫若來接火車，爲我們在台北短暫的停留作安排。」（蘇慶黎〈回憶與父親在一起的日子〉）

從蘇慶黎的這段回憶，正足以再次說明呂赫若與蘇新的關係；而我感到更好奇的是，呂赫若是如何與蕭不纏母女聯絡上的？因爲同船返台的還有也是因爲二二八而流亡上海的陳炳基與李韶東（李喬松之子）；而他們在上海已與中共在台地下黨的上海聯絡站——台灣同鄉會有一定的接觸了。那麼，呂赫若在那個時候是不是已和台灣的地下黨組織有了聯繫了呢？聯繫人又是誰呢？這個問題，一直到現在我都還沒有得到可以說明的答案；因此，問題還得回到呂赫若和陳文彬的來往情形去理解。

據何灼華說，事變後，陳文彬爲了營救四名被監禁的建中學生而被監禁，直到五月中旬，魏道明接替陳儀主掌省政，改採「懷柔政策」以籠絡台灣民心時，陳文彬才被釋放。出獄以後，陳文彬因爲健康狀況很差而回燕巢老家，療養了一陣子。

當陳文彬再上台北時，他們一家已經無屋可棲；宋斐如的妻子區嚴華女士即邀請他們一家四口到她家裡住。區嚴華是廣東人，當時在省政府法制室工作。雖然宋斐如已在事變當中遇害了，可她在國民黨裡頭仍然有她的關係。那時候，她帶著一個兩歲的孩子和一個保母，住在東門一棟大宅院裡。

陳文彬搬進區嚴華家後，隨即在那裡開辦了一個讀書會。這時候，曾經在《人民導報》和建國中學與陳文彬共事的呂赫若也重出江湖了。

也許，吳克泰所指呂赫若與陳文彬一起搞的「文化界的組織」，就是指這個讀書會吧！

何灼華說，當時，呂赫若除了參加讀書會之外，一沒事就往陳文彬那裡跑。當時，呂赫若在北一女中教音樂，而陳文彬的長女陳蕙娟恰恰就是他的學生。

「呂赫若教我們唱的歌大都是比較有內涵的，特別帶有感情的歌曲；其中，他最喜歡帶我們唱的歌是〈教我如何不想她〉。」陳蕙娟說：「一般同學都以爲這不過是首戀愛曲子；可因爲呂赫若常到家裡參加爸爸主持的讀書會的緣故，我心裡頭卻明白這個『她』，其實指的是海峽彼岸的紅色中國。」

陳蕙娟又說，呂赫若和陳文彬經常一起收聽新華社的廣播，了解大陸內戰的局勢演變，並且把它記錄下來，再刻蠟板，油印《光明報》，然後再由她和妹妹，負責郵寄給包括國民黨高級官員的社會大眾。

一九四九年五月，陳文彬因再度名列國民黨的黑名單，於是在區嚴華的義助之下，逃離台灣。呂赫若的元配林雪絨女士告訴我，她是在陳文彬逃離台灣之前，才在家裡第一次見到陳文彬。

至此，呂赫若與陳文彬共同戰鬥的日子，也告一個段落。接下來，呂赫若的工作任務就是負責大安印刷廠的成立了。

六、大安印刷廠

呂赫若在進入鹿窟山區之前，曾經在台北經營一家大安印刷廠；這是稍涉呂赫若生命史的人

都知道的事了。在這裡，我想就大安印刷廠的成立過程、經營內容及關閉原因，作一些比較深入的探討；並試著把它和中共在台地下黨的關係搞清楚。這樣，也許對呂赫若的黨人生涯較能掌握。

首先，一九八七年七月，我在豐原採訪呂赫若台中師範時期的摯友江漢津先生時，聽到這樣的內容。

江漢津說，據他所知，呂赫若在「二二八事變」後已實際投入「台灣省工作委員會」領導的新民主主義運動；他在外頭的文化活動只是掩護而已。他們兩人不常見面，偶爾呂赫若回潭子老家，見了面，彼此也有個默契，不去探問對方的事情。大約是一九四九年時，有一天，呂赫若把他約到豐原見面。

「我已經把潭子所有的財產賣掉了，準備到台北開一家印刷廠；」呂赫若說，「你到我家看看，有沒有你要的書或東西，統統拿去。」

一九五〇年四月，江漢津被捕以後，曾經和牽連印刷廠案而被捕的蕭坤裕同房。江漢津說，蕭坤裕告訴他，呂赫若所開的印刷廠是劉明帶他在大安區找的地。

劉明，是當時台灣的煤礦業鉅子，擔任「石炭調解委員會」主任委員；另有一家私人的金礦公司——振山實業社。蕭坤裕當時擔任總經理（一說顧問）之職。

江漢津說，據他所知，蕭坤裕是南投人，日據時代曾在北大教書，光復後回台，在台北做生意；頭腦就像是本「馬克思主義」的字典一般。

據〈警察沿革誌——台灣社會運動史〉中所載，蕭坤裕早在一九二九年，就讀日本中央大學

時，即是台共東京特別支部指導下的學運團體——學術研究會的成員之一了；其他重要成員還包括：蘇新、莊守、蕭來福、吳新榮、陳來旺、陳逸松和林寶煙等。

一九八二年，陳逸松在接受葉芸芸採訪時提到：「蕭坤裕是南投人，家裡開布店，學生時代我們都在東京，大家很熟，他是中央大學法學部畢業的，那時候大學生愛談理論，卻都一知半解，只有他是真的馬克思理論的權威。後來他到南京教書，一度被『藍衣社』當做日本間諜逮捕，因而他很失望，離開南京到大連，跟一位同鄉張宗田開醫院，光復後才回台灣。」

陳逸松又說，大安「印刷廠是呂赫若和蕭坤裕一起經營的。蕭氏跟劉明先生是像兄弟一樣的朋友，互稱『親家』，平常就在劉明的金礦公司——振山實業社當顧問，幫忙管理礦山。印刷廠開辦時，劉明會給他們一筆錢，後來就因而被捕，本來都判死刑了，用的是「資匪」的罪名」（葉芸芸〈「山水亭」舊事〉）。

陳逸松的說法如果是事實的話，那麼，它在一定程度上已說明了大安印刷廠的資金來源與經營人事的問題。但是，爲了探究呂赫若的組織關係，我們還得再問：呂赫若究竟是通過誰的引介而認識蕭坤裕和劉明的？

一九八八年九月，我在蔣碧玉的陪同下，第一次拜訪了蟄居杭州南路的劉明老先生；十一月，我又自己再度拜訪了劉老先生。然而，這兩次的採訪，劉老先生只證實了提供資金給大安印刷廠的事實；其他細節，他都因爲有所顧忌而不願多談。

在此之前，江漢津曾經告訴我說，據他判斷，呂赫若辦印刷廠前的動態，在蕭坤裕已死的狀況下，大概只有劉明清楚了。

蕭坤裕是在綠島新生訓導處時，因牽連所謂陳行中等「叛亂」案，被送回台北軍法處看守所時中風死的。

現在，唯一當事人劉明已於一九九三年九月病逝了；在沒有其他歷史見證人提供第一手證詞的狀況下，我們只有根據可見的材料來作推測了。

前面所提，一九二九年東京的「學術研究會」成員中，吳新榮、陳逸松和蘇新，都是呂赫若日據末期以來交往過的文化界人士；其中蘇新，更是呂赫若在戰後初期過從甚密的前輩。因此，呂赫若的認識戰後才返台的蕭坤裕，極有可能是通過蘇新的關係吧！關於這點，蘇新的各種回憶文字，並沒有留下任何記載；我也不敢就此斷定，呂赫若一定是通過蘇新的介紹而認識蕭坤裕的！但是，把當時運動的人脈關係作一定的聯繫，我以為，對時代的了解是會有幫助的。

除了蘇新，還有一個可能是引介呂赫若與蕭坤裕認識的人，就是「學術研究會」的另一成員林寶煙了。

據呂赫若元配林雪絨女士說，林寶煙是台中社口人。呂赫若在唸台中師範時，因為堂姐嫁給林寶煙，他時常去找林寶煙聊天，並向他借閱他從東京帶回來的書。林寶煙是林雪絨的二兄。後來，呂赫若的堂姐，也就是林雪絨的二嫂，就要她嫁給呂赫若。於是在家長同意下，師範還沒畢業的呂赫若就與林雪絨訂了親。這樣，林寶煙不但是呂赫若的姐夫，也是他的舅子。光復後，林寶煙擔任台中商業學校的教務主任。

林寶煙既與蕭坤裕同是「學術研究會」的成員，那麼，呂赫若也有可能通過林寶煙的關係而認識蕭坤裕的。

當然，上述這些運動人脈關係上的推測，並不足以說明呂赫若、蕭坤裕以及大安印刷廠，究竟和中共在台地下黨的組織有沒有一定的關係。

七、「T·L支部」？

關於大安印刷廠和「台灣省工作委員會」的關係，在官方文件中見到的記載是這樣的：

- 一、在安全局編印的〈歷年辦理匪案彙編·第一輯〉「匪台灣省工作委員會叛亂案」中提到：「共匪」在台北開設「大安印刷所」，印刷反動文件。」（李敖〈安全局機密文件〉）
- 二、《中共的特務活動·原始資料彙編之三》附錄伍的〈中共特務對台工作〉一節中提到：「台灣省工作委員會」自一九四八年五月在香港秘密舉行所謂「台灣工作幹部會議」後，一直到一九四九年底期間，它的「組織遍及全省各階層各城鎮，總計有十九個『市（區）工委』及二百零五個支部，近十個武裝基地，另有三個全省性的『工委』專做學運、工運及高山族工作」。在「二百零五個支部」中，有「十一個」直屬「省工委」；「印刷廠」即是其中之一（香港阿爾泰出版社）。

截至目前為止，我們未曾聽聞還有其他「印刷廠」牽連五〇年代政治案件的；因此，可以斷定，此一印刷廠「支部」，指的就是「大安印刷廠」了。

一九九六年四月六日，當年任職大安印刷廠的政治受難人方阿運，向我提供了有關大安印刷廠的具體情形。

方先生是南投集集人，一九三二年生，台中商業學校初級部畢業後，經人介紹，進入大安印

刷廠工作。

方先生記得，那是一九四九年六月左右，工廠廠址在當時的中正路上，也就是現在忠孝東路與八德路交叉口的陸橋下。他說，他去的時候，工廠看起來才剛開動不久；高砂鐵工廠的一名陳姓師傅還在幫忙裝機器。

方先生說，就他所知，工廠的實際負責人是劉述生，業務經理是劉耀廷；他們兩人都是日本早稻田大學的畢業生。至於呂赫若，方先生說，白天不曾見過他到廠裡，每一次來都是晚上，主要是在找劉述生。

「我後來才知道，」在訪談中方阿運說，「劉述生其實就是後來鹿窟基地被圍剿時犧牲的劉學坤的化名。」

據安全局機密文件所載，劉學坤是「基地指導員」，是當場被擊斃的。

方阿運說，他後來才知道，大安印刷廠的其他員工，都是經過劉述生信任的人介紹而進來的。白天，大家在樓下工廠工作；晚上，就睡在樓上。劉述生經常會給他們分析大陸的內戰局勢；告訴他們「兩個祖國」的差別；並且強調解放軍不久就會過來了……。

因為這樣，後來他們被捕、判決時被指控的罪名即是，參加所謂「T·L支部」的「叛亂」組織。領導人是劉述生。

根據方阿運提供的「(四二)審覆字第三〇號判決書」所載，大安印刷廠印刷的「朱毛匪幫叛亂文件」有：「中華人民共和國開國文獻」、「中華人民共和國國歌」及新聞論文等。

方阿運說，其實印刷廠公開印製的主要還是音樂家張彩湘編的小學音樂課本和世界名曲的樂

譜。

針對這點，一九八七年江漢津也和我談過，呂赫若北上開印刷廠後不久，有一次回豐原和他見面時，特地帶了一本張彩湘編的小學生歌本給他看。

「這是我的印刷廠印的第一本書，」呂赫若說：「請多多指教。」

江漢津看了以後就諷刺呂赫若：「什麼！原來你在台北開印刷廠就是印這種東西！」

江漢津告訴我，呂赫若聽他挖苦，只是苦笑，沒有多說什麼。

「後來，我才知道，」江漢津說，「他印這種東西只是掩護而已！實際上印的是開國文件、機關報及黨員手冊等重要文件。而張彩湘，後來也因為呂赫若的關係被關了五年……。」

八、失蹤

一九四九年秋天，「基隆光明報」事件發生，基隆中學校長鍾浩東以降的教職員與學生，陸續被捕。

「這時，我們都預感到一場政治的大風暴就要來了；因為《光明報》是全省各地大家都在看的嘛！」江漢津說：「有一天，呂赫若也回到豐原來了。他告訴我，他已經把印刷廠關了，準備要到日本去。我和幾個朋友於是給他送行，這之後我就再也沒見到他了。」

據呂赫若家屬提供的戶籍謄本看來，呂赫若是在一九四九年十月，把戶籍從台北遷回潭子老家的。同時，他也把妻小疏開到社口娘家。臨走前，他告訴妻子說：「我要到日本去。如果人家問你，就說到日本去了。」

另外，方阿運也說，大約是在一九四九年十月底、十一月初的時候，劉述生把印刷廠結束，要廠裡的員工離開。

以此看來，呂赫若在一九四九年十月左右，已經準備潛入地下了。也就從這個時候開始，呂赫若的下落一直到今天仍然成爲歷史之謎。

江漢津被捕之後一度與蕭坤裕同房，從他那裡，江漢津聽到呂赫若也曾一度被捕幸而脫險的經過：

一九五〇年二月左右，蕭坤裕被保密局特務逮捕；儘管遭到嚴刑逼供，他始終不肯供認和呂赫若及大安印刷廠的關係；可之前呂赫若已和他約好，晚上六點要到他家拿錢逃亡。他因此擔心，如果呂赫若依約前往的話，一定會被捕的。這樣，他和印刷廠的關係也一定會暴露。所以，不管怎麼刑，他都堅持什麼都不說。刑訊一直搞到半夜一、兩點的時候，外頭有人送了張條子給負責刑訊的特務；那名問訊的特務立即改口問他說：

「你認不認識呂石堆？」

蕭坤裕一聽就放了心，他判斷呂赫若一定有到家裡找他，而且被扣留，但身分並沒有暴露。他於是就照實回答說：

「認識，他是豐原潭子人；是生意上往來的朋友。」

後來，蕭坤裕的太太利用面會時，設法把當天家裡發生的情形告訴他。據蕭太太說，呂赫若在那天晚上準時到了蕭家；他一到就被留在那裡的特務扣押下來，加以盤問。幸虧呂赫若機警，推說是來向蕭先生拿一筆生意往來的錢。他們向呂赫若要身分證來看，只見姓名欄寫的是呂石

堆。原來特務們掌握的情報只知呂赫若，而不知呂石堆即是呂赫若的本名，再加上人長得漂亮的蕭太太故意向特務撒嬌，要他們別連累無辜；最後，特務們在不敢確信之下，就派人回局裡向蕭坤裕確認；果然，蕭坤裕和呂赫若所言並無不合，於是就在扣押了五、六個鐘頭後，把呂赫若放走。

「等到他們發現呂石堆就是呂赫若時，」江漢津說，「呂赫若已經逃到鹿窟山區了。」

呂赫若的本名之所以會暴露，據江漢津所知，還有一個插曲。江漢津說，當基隆（光明報）案發生之後，呂赫若唯恐大安印刷廠也將波及，於是決定把印刷廠關起來。在此之前，板橋林熊祥經營的文化機構（應指東方出版社）曾經叫呂赫若印製一批印刷品；呂赫若在潛入地下之前，把這批訂單和訂金都轉給艋舺一家蘇氏兄弟開的印刷廠；可蘇氏兄弟卻遲遲不印。林熊祥久久要不到貨，一氣之下，就在報上登了則警告啓事，要求「大安印刷廠負責人呂赫若（本名呂石堆）幾日內出來……」。

保密局的特務們看到這則啓事才知道，一條到手的大魚竟然就這樣輕易給溜走了。他們於是把這股怨氣發洩在呂赫若的親友頭上；結果，呂赫若的小舅子、姨太太，以及留在台北唸中學的長子都一一被抓去審訊拷打，拘留了一段時日才釋回。

九、鹿窟

現在，大家都知道呂赫若的生命之旅，最後是在汐止、石碇一帶的鹿窟山區結束的。

鹿窟，在行政區上是指台北縣石碇鄉鹿窟村；可在安全局機密文件上所指的「鹿窟武裝基

地」，係指台北縣所屬之汐止、南港、石碇、坪林交界之山區；位於基隆台北間，叢林峻嶺，至為險要，西可控制台北市區，東南威脅基隆海岸之側背，是一具有戰略價值之區域。

該文件指出，一九四九年九月，「台灣省工委會」書記蔡孝乾認為「解放」迫近，準備配合作戰，於是下達「在北區建立基地和成立北區武裝委員會」的指示；「鹿窟基地」因此成立。

另外，據《台共叛亂史》一書所載，「鹿窟基地」的實際領導人是陳本江與陳通和兄弟。陳氏兄弟在「鹿窟基地」被破後先後「自新」；陳本江已於一九五八年左右，因腦充血而死在南門附近的某公車站牌下，陳通和據說還客居美國（陳春慶，一九九三年五月一日）。

因為這樣，我們無法直接通過陳氏兄弟的訪談，來了解「鹿窟基地」的成立過程，以及呂赫若是在何時由何人帶去鹿窟的。

許多五〇年代的政治受難人都知道，「鹿窟基地」有陳本江領導的「紅軍」，以及陳通和領導的所謂「黑軍」。然而，對於陳本江這個人，卻很少人知道他的出身背景。我以為，如果要比較深入地掌握呂赫若黨人生涯的究竟的話，我們有必要先對陳本江這個人有所了解。

就文字資料而言，我所能看到的比較詳細的有關陳本江的記錄，就只有報人周夢江的回憶了。

在《二二八事變見聞記》一文中，周夢江提到，他是在謝雪紅家中認識陳本江的，當時他的身分是《中外日報》參事；周夢江則是台中《和平日報》編輯主任。周夢江又說，「陳本江是台北人，當時約莫三十多歲，為人嚴肅，聽說曾在北京某大學教過書，但不知專業是什麼。當時住在台北，並無家眷，我曾在其寓所住過一夜，其住處極其簡陋。」後來，周夢江因「受台中市政

府注意，被迫辭職離開」《和平日報》；乃由「友人」陳本江介紹，進入台北《中外日報》任職（葉芸芸《證言二二八》）。

周夢江後來在《二二八中和蘇新相處的日子》一文中，又再次提到陳本江這個人；其內容與前文並無多大的出入。

他說：「我到《中外日報》工作，是該報專員（相當於顧問的職務）陳本江介紹的。……有人說陳本江在報社權力很大，這是無稽之談。……陳本江雖是台灣人，但聽說在大陸工作時間很長，在北京大學任過講師。我和他也是朋友介紹相識的，相交不深，所以不甚了解。

「就在這天（按：一九四七年三月二日）晚上，我接到陳本江的電話：林宗賢（按：《中外日報》董事長）派蘇新於明天上午到編輯部，請你協助他工作。」

根據我多年來的田野查訪所知，我以為，周夢江的證言有幾點值得討論和注意。

第一，陳本江不一定是「台北人」。

我的根據是五〇年代被槍決的基隆中學教員藍明谷遺孀張阿冬老太太的證言。張阿冬老太太告訴我，光復後她在台北一家貿易行任職；老闆恰好是陳本江的朋友，陳本江常到貿易行走動，彼此就認識了；後來她又通過陳本江的介紹，認識了與陳同住一處的藍明谷與王荆樹。張阿冬老太太說，他們三個都是高雄岡山人；而陳本江與藍明谷都是戰後才從北京返台的。

第二，如果陳本江確曾在北大任教的話，那麼，他與也曾在北大任教的大安印刷廠的經營者之一蕭坤裕，應該會有一定的聯繫的。

第三，陳本江和蘇新在「二二八事變」初起時，是有一定的聯繫的！而蘇新在事變期間，也

和蔡孝乾、廖瑞發等地下黨領導人有間接聯繫；因此，他們兩人的背後應該是有個組織在作橫的聯繫的。那麼，以呂赫若與蘇新關係之密切而言，呂赫若與陳本江在當時或者日後發生聯繫，也是很有可能的。

我的推論是，陳本江不但是呂赫若在「鹿窟基地」時的上級領導，而且他極可能是地下黨與大安印刷廠之間的聯繫人。

但是，我又如何能證明陳本江上山之前的黨人身分呢？

一九八八年十月十七日，通過當年帶領地下黨人進入鹿窟山區的鹿窟村民陳春慶的證言，我的推論基本上得到了證實。

陳春慶，一九二三年生於鹿窟，祖父和父親先後是鹿窟村長，一直到戰後，他們一家搬下山後，村長一職才由堂兄陳啓旺接任。

「一九三七年，日本侵略中國；」陳春慶說：「當時，我還不知道自己是中國人；一九四〇年，世界大戰爆發後，我還打算志願去當日本兵，因為父親不准而沒有成行。後來，我就去日本軍部應募『英美俘虜監視員』；一九四二年三月，被派往中國戰場；因為在杭州一帶，看到四處張貼的『台灣義勇隊』的抗日標語，我才漸漸知道自己不是日本人，而是中國人……。」

一九四六年，陳春慶說，他通過鄰居介紹，認識了老台共陳義農；然後再通過陳義農，參加一個讀書會，因而又認識了王忠賢、許希寬、黃石岩、顏錦華和陳本江等人。

「認識陳本江，」陳春慶說：「我這一生的命運也從此改變了。一九四七年二月革命發生時，我便在陳本江的領導下，參加了景尾和桃園的人民武裝行動。」

事實上，據當年參與台北地區二二八武鬥計畫的吳克泰、葉紀東和陳炳基等人的歷史證言，景尾的武裝行動，實際上是地下黨策動的（藍博洲《沈屍·流亡·二三八》）。

由此看來，陳本江應該早在二二八之前，已是地下黨的黨員了。

二二八後的清明節，陳春慶在觀音山秘密宣誓入黨；隨後即在陳本江領導下，先後在空軍司令部、農林處、鐵路機務段等單位發展工作，同時也協助陳本江發展印刷工廠。

陳春慶所說的印刷工廠，指的就是陳逸松所說「由呂赫若和蕭坤裕經營」的「大安印刷廠」。

「印刷廠就在我家隔壁，」陳春慶說，「我家在樺山町製酒工廠的對面。……據我所知，劉明拿了十億元給印刷廠，在開封街石炭公會上班的蕭坤裕，以及在物資局任職的顏錦華，也都和這家印刷廠有來往。」

陳春慶的說詞如果不是虛構的話，我們現在已可以大致掌握這樣的組織關係——

地下黨（蔡孝乾）——陳本江——呂赫若、蕭坤裕、大安印刷廠——劉述生（劉學坤）——
「T·L支部」

這樣的組織關係，正足以說明呂赫若和劉學坤為何會在印刷廠關閉後，先後奔赴陳本江領導的「鹿窟基地」。

陳春慶說，一九四九年之前，他即奉陳本江的指示，經常回去鹿窟山上，發展基地預備地；

後來，因為局勢惡化，他於一九四九年八月二十日接獲指令，在山上正式成立「台灣人民武裝保衛隊」；到了九月初，上級陳本江也上山來了。

呂赫若後來也在陳本江的安排下，由村長陳啓旺的兒子陳田其帶上山來。

十、最後的蹤跡

就現有的文字記載的資料來看，呂赫若上山以後的事蹟，只有安全局編印的《歷年辦理匪案彙編》中「鹿窟武裝基地案」之「通訊方法」一節，有關「鹿窟基地」與華東局聯絡之經過，有這樣的記述：

第二次爲一九五〇年七月上旬，再派呂赫若至香港，由林良材介見古中委，請示工作方針，呂匪往返均乘大武崙走私船，同年八月下旬回台。匪古中委曾允派數名高級幹部，來台擔任訓練幹部工作，並允送三部電台備用。另計畫密送偽台幣，作爲工作費用及擾亂台灣金融，至配合作戰迫近時，即空投武器及傘兵，以加強戰鬥力量。此外古匪並曾與呂匪約定於一九五〇年十一月二十日，在鹿窟光明寺會晤，但屆時並未前來，以後因聯絡困難，遂與香港斷絕消息。

基本上，我個人認爲這段敘述造假的可能性很大。

首先，在同一文件同一節中提到，「一九五〇年四月中旬」，該基地曾「派張金海之姐張某

（名不詳），由基隆大武壠乘走私船至香港，往晤林良材，由林良材再介紹謝雪紅引見匪華東局駐港人員，報告台灣地下組織之現況，及約定第二次之聯絡日期」。

然而，一九九〇年四月，當我在上海採訪「張金海之姐張某（名不詳）」——張硯時，她卻告訴我，一九四八年十一月，當一名叫林慶雲的地下黨人被捕後，她和陳本江因與林有組織關係，當時的「台北市委書記」廖瑞發於是叫他們撤離到鹿窟山區；一九四九年一月，她又奉廖瑞發之命下山；然後在組織的安排下潛往上海。此後，她即不會回過台灣。

這樣看來，安全局文件所指「一九五〇年四月中旬」派張某赴港聯絡之事，純屬造案所需之虛構。既然沒有第一次聯絡，那麼，第二次的聯絡，當然也是假的了。

顯然地，目前僅見的官方資料並不能讓我們理解呂赫若上山以後的事蹟。我們只有向當年鹿窟案的當事人尋訪，才能找到呂赫若黨人生涯的最後足跡。

一九八八年十二月二十九日晚上，一個台北罕見的下著大雨的冬夜，我在當年被控參加鹿窟基地「小鬼隊」而被處刑十二年的王文山先生陪同下，冒著冷雨，騎著機車到汐止採訪同是所謂「小鬼隊」成員的李石城先生。

李石城說，呂赫若在「鹿窟基地」擔任非常重要的工作——無線電發報。發報機是老式的，約二百台斤重；必須接電才能發報。同時，爲了逃避偵查，每發報一次就要到隔一段距離遠的地方再發報；而且，白天不能行動，必須在晚上摸黑行動。

「我還幫他拿過手電筒呢！」李石城以一種感到與有榮焉的語氣對我說。

李石城然後又說，「鹿窟山上的蛇多，經常有人被蛇咬死。」

「我爸爸就是被蛇咬死的！」這時候，一直坐在一旁不會開口的王文山告訴我說。

「呂赫若就是在這種工作條件下被蛇咬的；」李石城接著把他所知道的，呂赫若遇難的經過告訴我說：「那天晚上，他在大溪墘台陽煤礦附近，利用坑外運輸用一百五十馬力的捲揚機發報；發報之後，他才扛起發報機要轉移地點時就被毒蛇（據說是龜殼花）咬了。」

「這時候，住在附近的村民蘇金英正在殺豬，他略懂草藥，人家告訴他時，他說等他殺完豬立刻處理，可是，等他殺好豬要去處理時，藥性已過；不到三小時，呂赫若就死了。」

李石城說，當時他並不在現場，他所講的都是蘇金英告訴他的；而蘇金英是他的姐夫。

呂赫若臨死前在現場的，目前可能只有陳春慶一人了。陳春慶說，那天晚上，他和陳本江及老蕭（劉學坤）在鹿窟那邊；當他們聽到呂赫若被毒蛇咬到的消息時，他和老蕭立刻趕到現場去。

「我們趕到現場時，」陳春慶不勝惋惜地說，「呂赫若已經意識不清了；他看了我一眼，還叫了兩聲：『阿慶兄！』然後他又向我說，他想吃枝仔冰。」

聽他這樣說，我知道蛇毒已經侵入腦部了；果然沒多久，他就斷了氣。我於是和老蕭、蘇金英及另一個村民，在蘇金英家菜地旁的空地上，挖了一個坑，用一床草蓆草草包著，就地埋葬……。」

十一、台北歌手

一九五一年十一月十七日，保安司令部發表了第一批尚未自首的「潛匪」名單，呂赫若名列

其中；內容僅僅如下幾個字：

呂赫若，三十二歲，台中縣，台北歌手。

一個不世出的一代才子，在官方的文獻記載中，就這樣「蓋棺論定」了。

再剝〈石榴〉

● 柳書琴

——決戰時期呂赫若小說的創作母題（1942—45）

一、前言

呂赫若是決戰文壇中，極少數直到戰爭末期依舊保持活躍創作力的作家之一。他此期的創作，在母題的選擇及表現手法上不盡相同，但是大體而言對鄉村家庭或家族素材的偏愛，可以說是一大特色。如果說決戰文壇的另一位旗手張文環以風俗的描寫見長，那麼呂赫若則是以「家」的描寫特立一格。在皇民化運動下，張文環致力於台灣風俗、舊慣的描寫，其欲與皇民化運動有所區隔的企圖是可以察見的^①，依此大膽推想，呂赫若多篇以台灣人社會生活基本單位「家」為取材的小說，與皇民化運動推動之「改姓名」、「正廳改善」、日本式家居生活……等，在精神及物質層面改變台灣人傳統家族關係、家居文化的舉措，是否也有什麼關聯呢？這是一個有趣的問題，但是目前對於呂赫若此一階段的創作歷程、創作母題及其創作企圖的討論仍不多見，因此在

深入這個問題之前，似乎有必要對呂赫若決戰時期的創作歷程稍加討論，以便對他此時的關懷有基本的掌握。

就呂赫若此期創作歷程的討論而言，近年發掘呂赫若日記的鍾美芳，可說是貢獻良多一位，她曾對石榴（原題〈石榴〉）、〈清秋〉與呂氏日記進行交叉討論，認為呂赫若從〈石榴〉到〈清秋〉的創作歷程，簡言之就是「回歸東洋」、「回歸自然」與「正視歷史現實」的過程。其推斷有其獨到之處，而其論點「剝開石榴，其中含藏著無數反抗的種子」，那如詩般的句子更一直縈繞筆者心頭。因此，細細咀嚼，反覆玩味之餘，「剝開石榴」是否還能窺見些什麼，便深深地觸動了我的心。不過，鍾美芳認為：「從〈石榴〉到〈清秋〉呂赫若是處於內外激盪的情境下，逐步苦思摸索出方向之後，才呈現出轉型風貌的作品階段」，她的意思應指呂赫若在〈石榴〉中「逐步苦思摸索出方向」，故有「呈現出轉型風貌」的〈清秋〉之作。〈清秋〉確實是呂赫若此期小說中的異數，具有某種程度的轉型風格，但是〈石榴〉是否為〈清秋〉之成形，「摸索」出某種「方向」，則似乎仍有討論的空間。

關於這個問題，可以把焦點放在〈石榴〉創作之際呂赫若的思想是否有明顯轉變，以及〈石榴〉是否與先前作品有所不同兩方面來進行思考。鍾美芳認為，「回歸東洋」與「回歸自然」是呂赫若在創作〈石榴〉時，就創作走向而言找到的兩個出口。在「回歸東洋」方面，鍾氏認為呂赫若之「回歸東洋」乃「回歸中國傳統文化」，關於此點她曾以〈石榴〉中傳統知識分子的出現、地主形象的轉變，和作者對召靈、合爐、過房等儀式的描寫來加以說明；而在「回歸自然」方面，她認為〈石榴〉中著意描繪農村景觀，即是最好的證明②。〈石榴〉中確實有傳統知識分

子、和善的鄉紳，有象徵農村信仰及秩序的召靈、合爐、過房等現象，也有對鄉村景觀的大量描寫，但是呂赫若對這類題材的描寫及運用是否始於〈石榴〉？他對於「回歸東洋」的思考又是否始於此際？另外，呂赫若在什麼機緣下開始思考「回歸東洋」的問題，又是以什麼態度來思考？〈清秋〉以後呂赫若是否就此轉型，與其先前的創作風格徹底決裂？本文擬以〈石榴〉為中心，對這些問題進行探討，以便嘗試從中掌握決戰期呂赫若的主要創作母題及其扼要的創作歷程。

由於有關呂赫若生前的思想及活動，仍有許多未能詳明的地方，因此本文將從呂赫若目前已出土之日記片段、與他有牽涉之「浪漫主義與寫實主義論戰」，及其若干重要作品三方面逐次展開，希望藉此能有助於對這位決戰文壇重要作家的理解。

二、苦惱之苗

回溯呂赫若日記可以發現，實際上呂赫若對本身創作題材及表現手法之思索，至少可以上溯到其旅居東京的時期。據目前已公開之日記片段有載：

爲鬱悶之感所籠罩，陷於想寫出優秀的作品卻寫不出來的狀態，那樣的話，東京也是寂寞，爲何往昔的熱情不再湧現呢？（一九四二年三月八日）

晚上略微發燒，頭昏沈，精神極差，難道真是肺病？死非所懼，唯恐死後無可傳世之作。
（一九四二年四月三日）③

呂赫若在東京留學時期便苦惱於個人之創作，他自許甚高，憂心寫不出「優秀的作品」，唯恐「無可傳世之作」。

在此稍前，呂赫若甫完成小說〈財子壽〉（一九四二年一月十日脫稿），此時正值其創作〈月夜〉（一月十四日至三月十六日）之際④。想寫出優秀的作品卻寫不出來的感慨，或許是針對創作〈月夜〉而發的。此後直到五月三日因病歸台之前，他還曾企圖創作小說〈碗筷〉（三月二十一日構思）、劇本〈七夕〉（三月三十一日）、劇本〈父親逝世後〉（四月七日構思）、小說〈鴻河堂四記〉（四月七日構思）及劇本〈百日內〉（四月十九日）等多篇小說及劇作⑤。〈月夜〉之後的作品後來雖然皆未完成或未發表，但是在他抱病創作、毅力驚人之後，顯然有股旺盛的創作欲念在支撐著。此時他在日記中曾載：

整天頭痛，沒有心情讀書，也無書信往來，寂寞而已，夜裡風緊，人生畢竟到那裡都一樣，唯有努力而已，在東京也只在努力時才有意義。（一九四二年四月二十一日）⑥

努力啊！努力！這是此時呂赫若內心的吶喊。但是，努力什麼呢？呂赫若雖未明言，但是從其行動看來，正是努力創作，非要創作優秀作品傳世不可！

依此信念，返台後的呂赫若未曾稍歇其創作之筆。一九四二年五月三日他揮別東京，隨後旋即馬不停蹄地展開創作。從五月三日返台到次年七月三十一日〈石榴〉刊出為止的一年兩個月左

右，目前可知共計有小說七篇、劇作三篇、劇評三篇、美術評論一篇，以及未發表小說一篇⑦。其中除小說〈常遠堂主人〉因病未完成之外，其餘散見於《台灣時報》、《台灣文學》、《台灣公論》、《興南新聞》等當時台灣各大報刊雜誌。一反東京時期構思不斷卻創作不前的狀態，返台後的呂赫若逐漸攀向個人創作之巔峰。別後重逢，他以驚人的活動力向久違的故鄉文壇致意。這位挾驚人創作量，加上對文學、演劇、美術、音樂、編輯⑧等多重關心而來的歸人，想必在當時文壇颯起一陣不小的旋風吧？

有趣的是，當未來與其敵對的文學人士尚未對這位深具威脅力的作家群起圍剿之前，他倒反而先不滿意起自己的作品來了。一九四三年四月十二日他在日記中提及校對〈合家平安〉時的情形：

讀著讀著，深覺厭惡起來，覺得需要更加具有感情的一面。⑨

對自己作品不滿的焦躁感，曾見於其東京時期，但自返台後他對創作已顯得較為篤定，至少就目前已出土的資料上來看，未見其為此苦惱。因此這般的焦躁感，自其返台後還是頭一遭，那麼是誰攪亂了呂赫若漸已平靜的創作之湖呢？在此有個尚非十分肯定的線索可供參考，那就是當時日人作家中赫赫有名的濱田隼雄。

濱田隼雄曾在《台灣時報》（一九四三年四月八日發行）發表〈非文學的感想〉（原題〈非文學の感想〉）一文，該文主要目的在提倡「大東亞理想」，但是其中也略略談及他對「決戰下

的文學、特別是台灣文學應向什麼方向前進」之意見^⑩。文中他對島內的寫實主義文學偏好描寫「現實的否定面」，以及「本島人作家總是提出本島人作為皇民不積極、不肯定之面」等現象提出批評，同時也批判浪漫主義文學者的作品脫離現實，追求「虛無的末梢之美」，是「沒有理想的浪漫主義」、「頹廢的東西」。文中他甚至不吝自我批判，並自述他之所以反省自己的作品，是因為想要表示：吾等之文學，若貫徹大東亞戰爭的真義，便能創造出我們所欠缺的理想。最後，他在文章結尾時表示：

我想唯有在這個方向中（按：指前述之「大東亞的理想」云云），我等才能從日本的古典中體得傳統，我們才能在這島上創作出不徒然模仿日本文學、外國文學的日本文學^⑪。

濱田此文宣揚國策之氣味十足，而且也不乏若干聳動性的批判，但是由於其批評乃對文壇全體而發，除自我檢討之外亦未點名批判他人，因此雖對作家（特別是台籍作家）有一定程度之威脅性，但惡意叫囂的成分尚淺。

呂赫若是否讀過這篇甫刊出的文章無法確定，不過從濱田的例子可以推測，此時作家已在思考大東亞理念與文學創作之間的若干問題，因此即便呂赫若不曾讀過濱田一文，在當時氛圍下他可能也思考過類似問題。詳細情形是否如此，尚待更多證據來證明，目前僅見四月二十五日，他以從容的心情在日記上寫道：

買《東洋哲學夜話》，對東洋的哲學、道德非更加全盤學習不可。因此，非對日常生活做出正確的認識以活用在好的作品上不可^⑫。

《東洋哲學夜話》是一本日譯的有關印度哲學的書，呂赫若欲從中探尋提升創作之道。這亦是目前已公開日記中，呂赫若第一次使用「東洋」這種名詞的記錄，但是藉由閱讀台、日之外的書籍來輔助創作的作法卻不是第一次。

呂赫若至少早在東京時期，對中國古典戲曲及小說即有濃厚興趣。就目前日記有載者，一九四二年三月間他曾閱讀《浮生六記》、購買《還魂記》、《桃花扇》，並會計畫翻譯《紅樓夢》，而此時亦正是他構思《碗筷》、《七夕》、《父親逝世後》、《鴻河堂四記》及《百日內》等前述多篇小說及劇作的時期。由於這些創作皆未問世，故無法了解其內容，不過目前可以推測的是，由於《鴻河堂四記》和其返台之初構思的《常遠堂主人》，及終戰前計畫完成之長篇小說《建成堂記》^⑬，可能為同系列之家族小說，因此這或許便是他欲讀破《紅樓夢》，甚至想大事翻譯的原因之一。返台後，呂亦曾閱讀《北京好日》（一九四二年六、七月）及《古今奇觀》等書^⑭。而閱讀《北京好日》（一九四二年六、七月）期間，亦正是其著手小說《常遠堂主人》之際。《北京好日》即林語堂之《京華煙雲》，此際閱讀該書，大概是想從這個描寫北京某大家族故事的小說中汲取靈感吧！由此可見，東京時期呂赫若早已對中國古典戲曲及小說深感興趣，而且已到了從中吸取養分、擷取創作靈感的地步。

日記中呂赫若雖提及「東洋」哲學與道德，卻不見有關「大東亞的理想」的隻字片語，我們

無法得知這究竟是因呂赫若未曾讀過濱田一文，抑或讀後不以爲然故未多言。姑且不論呂赫若是否曾受濱田一文的影響，單就此時兩人所呈現的創作觀點，亦可以看見他們之間對「大東亞」、「東洋」之類概念的不同想法。濱田主張從日本古典中掌握傳統，在台灣建立不事模仿的日本文學，他對「大東亞」問題的思考完全是以日本爲中心的。與此相對，呂赫若在面對「東洋」時，並未特別強調日本的重要性，他同時把眼光放在中國、印度等東洋文化圈的其他地域。前述呂赫若日記上呈現對自己作品不滿的焦躁感，可能與他此時接受諸如濱田隼雄之類的某種刺激有關，而此次內省的結果以及東京時期以來從中國古典中吸取養分的創作經驗，可能使他益發覺得在中國或其他東洋文化傳統中尋求提升創作的可行性。

透過上述對留學東京至〈合家平安〉發表（一九四三年四月二十八日）期間的簡單觀察，可知呂赫若是一個自我期許甚高，且內省性極強的作家，他敏感易受到刺激，同時孜孜不倦地反省自己的創作。故而在西川滿等人對他展開攻擊（一九四三年五月一日）之前，他早已因內省而陷於苦惱。他的苦惱至少可上溯到東京時期，主要源於對創作優秀作品之探求，然而在苦惱之餘，他亦已開始嘗試尋求解答。在摸索創作之道時，他可能略微碰觸了東洋問題，此時他對此一問題的思考雖不深刻，卻也呈現了一套獨特的思考邏輯。這樣的邏輯使他對於自己的創作更爲篤定，同時也成爲日後他遭受攻擊、探尋出路時重要的靈感源頭。

綜而言之，此時的呂赫若，苦惱來自於創作，欣喜亦來自於創作，在其苦惱之苗萌露之際，呂赫若式的解答也在抽芽。因此，〈石榴〉是其在內外激盪之窘境下，首當其衝完成的小說，這一點沒有疑問。但是其內在苦惱在創作〈石榴〉之前早已存在，而對東洋問題的思考，也在西川

滿等人攻擊之前亦即開始，而且其思考方式並非單向地將「東洋」等同於日本或中國來思考的。由於呂赫若的苦惱及其對個人創作出路之思索，在創作〈石榴〉之前皆已出現源頭，故而當日後論戰爆發、呂赫若盱衡內外作出回應時，我們便不得將其反應完全看作是對西川滿等人的應時之作，而忽略潛伏於作家創作歷程中其他內在連貫，甚至是自我超克的部分。從這一點來看〈石榴〉，則將有不同發現。

三、樹大招風

前述一九四三年四月呂赫若漸已平靜的創作心緒，雖一度有波動的現象，但是畢竟沒有引起什麼軒然大波。然而五月以後的情況就不同了，西川滿在五月一日發行的《台灣文藝》中強烈指責「本島作家」，箭靶之一正是直指呂赫若：

一成不變地，極其重視地風俗地描寫著虐待繼子或是家族的糾葛等等。本島的下一代卻對勤行報國隊，志願兵表現出熱烈的動向，不理會現實，缺少自覺的寫實主義作家，這是多麼諷刺啊！¹⁵

此外，他還抨擊台灣文學主流為「冀寫實主義」，並搬出明治時代的日本文學大家泉鏡花，呼籲作家回歸日本傳統，以建立「皇國文學」：

把像泉鏡花那樣的大家的可取之處，應學之點做爲自己的東西，在大東亞戰爭下，謀求建立不是「投機文學」的真正的皇國文學⑬。

西川的論述方式與濱田酷似，濱田也曾藉日本俳諧大家松尾芭蕉（一六四四—一九四）和與謝蕪村（一七一六—一八三）大談文學的素養，他們都藉早期日本文學大家來批評台灣文壇現狀。此外，在批評台籍作家方面，濱田亦曾指責過度重視寫實主義者是寫實主義的末流，同時也說過「本島人讀者」中有人因「本島人作家總是提出本島人作皇民不積極、不肯定之面」，而有「憤慨之聲」……等等⑭，兩人的論調極爲相像。不過，如前所述，濱田之文尙稱自制，但是應該讀過濱田一文的西川滿，非但未見其對自身浪漫主義的創作方式做任何反省，反而盡將濱田之意單方向地朝攻訐台籍作家的方向極端化。無怪乎前次無愠的呂赫若，這番卻在日記中（五月七日）怒氣騰騰地大罵西川滿爲「文學陰謀活動家」了⑮。

西川滿的文章發表後，五月十日署名「世外民」者隨即在《興南新聞》上發表〈冀寫實主義與僞浪漫主義〉，文中指責西川滿惡意叫囂實非評論之道，並質疑西川一味崇尚耽美，卻自認比張文環、呂赫若等人員自覺性是可笑的。⑯此外，同版還刊出林精繆對〈合家平安〉的評論。林文相當冷靜地純粹站在文評的立場發言，他將呂赫若與張文環兩人略作比較，並指出他們小說個別的優缺。提到呂赫若的小說時，林精繆認爲他的小說讀來辛苦，但著眼點卻很好。他還認爲：

我想呂氏小說的好，還是得自於流動於底層之「悲哀」與「甘美」之影響。但是其「悲哀」

與「甘美」，雖有某位評者予以臭不可聞的描寫法、作者意識形態的掌握極薄弱的酷評，我卻不以爲然^②。

由當時台籍文學大將黃得時擔任主編的《興南新聞》文藝版，一口氣刊出兩篇立場、觀點與西川滿迥異的文章，與西川滿針鋒相對之意極爲明顯。

五月十七日，當時猶是文學少年的葉石濤出面爲西川滿辯護，《興南新聞》上的論戰於是更臻火熱。不同於西川滿的含沙射影，初出茅廬的葉石濤銳氣十足地直接點名批判張、呂作品欠缺皇民意識。葉文中尤有甚者：

現在的日本文學，正是清算明治以來引入的冀寫實主義，回歸古典的雄渾時代的絕好機會。但是把這樣的時代氣息當作耳邊風不理會，而沾沾自喜地執迷於諸如台灣的反省、深刻的家庭爭議等讓人想起十年前的普羅文學的題目，同儕予以當頭棒喝是理所當然的。譬如，張文環的〈夜猿〉和〈閨難〉，有什麼世界觀呢？辛苦地反覆讀幾遍他那獨特的文章，用台語的用法來使用日語的非真實文章，所感覺到的也不過是那不能回返的夢，也就是只有記錄昔日的台灣生活而已。這難道就是所謂的寫實主義嗎？呂氏的〈合家平安〉、〈廟庭〉，則確實是鄉間的新派劇。但因這樣的理由就讚賞它們是優秀的作品，想到就可笑^③。

葉石濤提出「清算冀寫實主義」，又隱指呂赫若的小說欠缺皇民意識、有普羅文學之嫌，在

決戰態勢下，如此罪名實在令人難人消受。這也使得呂赫若再次勃然大怒^②。

葉文發表一週後（五月二十四日），《興南新聞》再度出現熱烈回響。署名「雲嶺」之作者才是真正的文學，是度量狹小之人^③；提到葉石濤時，他更表示「該文中寫道張文環〈夜猿〉、〈閹雞〉、呂赫若〈廟庭〉、〈合家平安〉的世界觀在哪裡，實在是太不了解台灣了」^④。

另外，與呂、張等人交誼匪淺的吳新榮亦挺身為張文環辯護，指葉石濤「乃藉文藝批評之美名，行無謂之謾罵」。他反駁道：張文環〈閹雞〉等作品曾得皇民奉公會之「台灣文化賞」，葉氏批評其世界觀與歷史觀，至少「侮辱了皇民奉公會的權威」，另外，現在的台灣是日本重要的一部分，否定過去的台灣就等於否定現在的台灣，故「非國民甚也」^⑤。吳新榮在反駁時，套用了葉石濤的邏輯，甚至進一步以「侮辱皇民奉公會的權威」與「非國民」等罪名還諸其人。此凌厲功勢或許是台籍作家為求自保的不得已之道，但論爭以來尚能保持就事論事的台籍作家，至此也開始激動得失去自制了，由此可見一個月來的論爭此際已臻火熱。

戰雲密布下，此刻呂赫若的心情如何呢？

遭逢如此大事，友人們的安慰與關切是不難想像的。呂赫若五月二十四日之日記中便載有好友陳逸松對他的建議：「希望寫更具有民族性的作品。」^⑥二十六日，或受友人建議影響，他重新構思〈雙喜〉。至此為止，敵人的叫囂、友人的期許，以及長期以來嚴格的自我要求，重重疊疊地壓迫在呂赫若身上，在內外交逼的情勢下，他的內心出現了前所未有的徬徨與猶疑。二十八日，日記中記載因「對創作的手法和題材感到苦惱」，放棄〈雙喜〉^⑦。中篇小說〈雙喜〉是與〈合家平安〉一起動筆的小說，三個月的創作期間還曾反覆構思，然而最後還是放棄了，在此我

們略可想像身爲這次論爭主角之一的呂赫若，在砲聲隆隆中的憔悴容顏。

五月三十日，一個月來的黯淡心情出現了曙光。呂赫若在山水亭偶遇與台籍作家親善的蒂大教授工藤好美，工藤予他如下的建議：

文筆、結構很好。希望將來朝追求美的事物或有建設性的方向發展⑳。

不談「皇國文學」，也未提「清算冀寫實主義」，除了善意的肯定與期許之外，從一個日本人口中說出來的竟只是這樣一個簡單的建議而已。好一個答案呵！工藤的雪中送炭，豈能不讓此刻深陷苦的呂赫若，發出這樣的驚嘆呢？

六月一日的日記中，呂赫若寫下了他的初步答案：

是要寫對民族更有貢獻的時代了嗎？自己只是想描寫典型的性格而一直寫到現在，因此也描寫了黑暗面——好吧！那就描寫美的事物吧！㉑

儘管在工藤的建議下得到若干指引，這個時候的呂赫若仍顯得有幾分猶疑，在提及自己先前的創作走向時，也顯得十分委屈。尤其當寫到「是要寫對民族更有貢獻的時代了嗎」，行文間更充滿著懷疑與不安，甚至似乎還夾雜著幾分無奈、膽怯和不情願。

曾被吳新榮認爲是「激情」男子的呂赫若㉒，爲何提到「對民族更有貢獻，時會顯得如此遲

疑呢？以〈牛車〉那樣深刻反應被殖民民族之不幸而登上文壇的呂赫若，不像是會排斥「對民族有貢獻」的作家，是否有其他令他猶疑的顧忌呢？如前所述，呂赫若對於作品之藝術性及生命性甚為堅持，並自許寫出優秀的傳世之作，因此對於被要求寫帶有特定使命的「對民族更有貢獻」的文學時，會有所遲疑是不無可能的。除此之外，處於決戰時期，在「建設大東亞共榮圈」的最高國策下，即如工藤所言「有建設性的方向」一語，都多少帶有國策意味，因此在此「對民族更有貢獻」一語，應指貢獻「大和民族」或殖民者所宣稱的「東洋民族」而言。關於這一點，我們從上述工藤與呂赫若之間的若干應對中，也可以看出端倪。如前所述，工藤希望呂赫若朝「追求美的事物」或「有建設性的方向」發展，呂在日記中歸結出的答案卻是「那就描寫美的事物吧」。「有建設性的方向」在呂赫若最後的結論中不見了，這樣的結論與工藤原先的期許不能說是沒有差距的。雖然此時的台灣與「大和民族」或「東洋民族」在某種程度上是命運共同體，但是要這位有左派傾向的作家上前熱烈擁抱他的殖民者，更且是一位侵略者，顯然仍非易事。由此可見，此民族非彼民族，應該是呂赫若此時對「民族」有所遲疑的原因吧！

將工藤的建議作了一番取捨後，六月三日呂赫若「總算找到好題材了，題為〈兄弟〉，兄弟愛是主題」，六月六日他將〈兄弟〉改題為〈血〉，並自信「將會成為很好的作品」^⑩。爾後他心情略為平復，可見題材之尋獲對他頗有激勵。在這次尋找題材的過程中，工藤好美的建議影響不小，但是從結果中我們可以再次看到，不管〈兄弟〉也好、〈血〉也好，這個描寫手足之情、友愛之美的小說，顯然是他在聽了工藤一席話之後，剔除其餘，獨獨對「追求美的事物」一語靈光乍現之所得。在這樣一個尋找題材的過程中，我們間接看見了呂赫若文學理念在隱微間運作的

情況。

除了題材的尋獲，對於「回歸東洋」問題的思考，也是促成呂赫若走出陰霾的另一原因。試看其六月七日之日記：

今天買了《詩經》、《楚辭》、《支那史研究》三本書。研究中國非為學問，是我的義務。是要知道自我，回歸東洋，想寫立足於東洋自覺上的作品③。

日記中出現了呂赫若自五月以來少有的自信，而且自信之中似乎還帶著一股凜然的自負。

「研究中國——知道自我——回歸東洋——寫立足於東洋自覺上的作品——作家的義務」，論爭中的烏煙瘴氣，似乎沒有把呂赫若的關注攪混，即便在國策罪名紛擾的險惡情況下，他仍將思考的焦點投注於如何盡作家義務、創作優秀作品的方向上，由此可見呂赫若作家性之頑強。無時無刻不放棄探索創作之道的呂赫若，真不愧是創作的熱愛者。

讚嘆之餘，讓我們再次觀察在上述那個看似創作之道的解答背後，還透露出什麼訊息？「研究中國——知道自我——回歸東洋——寫立足於東洋自覺上的作品——作家的義務」，這是已公開的日記中，首次見到呂赫若使用「回歸東洋」一詞的記錄。在上述邏輯中，沒有提到民族認同的問題，但卻又巧妙地解決了民族認同的危機。邏輯中隱約顯示，台灣人是根源於中國的東洋民族之一支；同理可證，所謂「東洋自覺」乃是基於「台灣人是根源自中國的東洋民族」之自覺。這可能就是呂赫若對台灣這個被殖民民族及其民族自覺的解釋吧！這樣的解釋，或可說是一種迴

避，但卻是當時歷史現實的真實描繪。它化解了呂赫若因民族認同危機所引發的焦躁感，同時亦使他覺得「民族」這個先令他不安的字詞，不再那麼不可擁抱，在這樣的自我解釋下，即使「回歸東洋」、宣揚「東洋自覺」等也成了他確立不移的志向^⑳。在呂赫若式的轉化下，他把自己從論爭過程中，由自己和他人之手搭起的「日本民族」之牢籠中，解放了出來。同時也為敵人、為朋友、為自己，找到了一個能寫「更具有民族性的作品」與「對民族更有貢獻的東西」，同時又不違背自我的一種獨特方法。

對呂赫若來說，「回歸東洋」這個概念中有關東、西洋對立的這層重要含義，他似乎不太關心，而且與濱田、西川等人對日本的特意強調不同，在呂赫若的東洋觀中，日本和其他東洋民族一樣沒有獨特的優越性。至於呂赫若是否有意特別強調東洋文化中的非日本部分，由於沒有足夠的證據，因此亦有待討論。

巧妙地化解了「民族」這個難解之結後，六月十三日他在日記中對自己的創作，做了如下的檢討：

我並不是不會寫以人類個性美為對象的小說，而是相形之下，是想以社會為對象，描寫人類命運的變遷^㉑。

他此時的反省，與前述林精繆所指之優點「悲哀」、「甘美」不謀而合。林精繆的說法過於隱晦，不過他的意思或可用呂正惠的話來說，即呂赫若善於用「歷史命定論」的手法，描寫環境

變遷中的人的命運，「對於『歷史進程』的掌握，呂赫若一貫的精確、冷酷而無情，而下層階級則毫無逃脫可能的成爲這一『進程』的『芻狗』。」^③呂赫若在日記中準確地指出了自身的創作特長，可見至此他已更能平靜地反省自己創作的種種問題了。

六月十五日，他進一步對小說中時局性之處理，提出了反省：

晚上不停地創作，裝入太多的時局性之故，情節感到不自然，真惱人，最近對〈兄弟〉的構成而頭痛，說要盛入什麼時代性，可是不願意盛入糊裡糊塗的時代性，堅持真實地、藝術性地，要寫生命久長的作品^④。

自論爭以來，批評者莫不圍繞在時局性上攻擊呂赫若，時局性之欠缺可說是他淪於敵人手中之最大的弱處，也是他此時的痛苦之源，故這次的反省顯示呂赫若正在思考問題之核心。

從日記的內容推測，在遭受攻訐與承受友人的期許之後，呂赫若曾一度在〈石榴〉中加入時局性的描寫^⑤，企圖就此回應別人的批評，在此我們亦看到了呂赫若在論爭中擺盪的痕跡。但是上述嘗試，很快就因爲他自己無法忍受而終止了。在嘗試符合他人要求自己卻不滿意之後，呂赫若斬釘截鐵地道出：「我不願意盛入糊裡糊塗的時代性，堅持真實地、藝術性地，要寫生命久長的作品」，這就是呂赫若幾經磨難之後苦思出的答案。至此呂赫若的創作理念，更加地堅定不移了。然而，我們看到了什麼呢？「堅持真實地、藝術性地，要寫生命久長的作品！」這樣的信念，不正是先前在東京病中亦欲創作出「優秀作品」傳世的吶喊嗎？原來穿過硝煙，從烽火中曲

折走出的呂赫若，是向原路大步踏去了。

七月一日，論爭中孕育的〈石榴〉終於誕生，呂赫若在日記中表示「自認為是得意之作」。經歷了一場大風大浪的洗禮，呂赫若守住創作優秀作品的原則絲毫沒有讓步，先前成形的創作理念未見叛離，反而更加篤定，在這種情況下捧讀剛出爐的〈石榴〉，怎能不令他感到自豪呢？

七月的最後一天，〈石榴〉刊於《台灣文學》三卷三號，同號亦載有楊達以「伊東亮」之名，發表之〈擁護冀寫實主義〉（原題〈冀擁護〉）一文。楊達在文中不卑不亢地陳述其對寫實主義及浪漫主義的看法，並且表示「本島作家」描寫現實的否定面，乃因「我們對其中所存有的肯定要素感到即使是微不足道，也有扶植、培養它的責任」^⑤。楊文目的在回應濱田、西川、葉石濤等敵對陣營人士之一系列質疑，但由於文中他極技巧地以「我們孜孜不倦地努力體會日本精神」表態，故似未干犯批評者及當局之眾怒。此後，與論爭有關之討論雖仍偶有所聞，台、日作家之間的對立也未見平緩，但檯面上的激烈論戰可以說已經落幕了。在「浪漫主義與寫實主義論爭」的落幕聲中，綻放的是朵一波三折卻艷紅未減的石榴。

在這波由日人作家挑起的論爭中，呂赫若與張文環被敵對陣營列為主要的攻擊對象。由此顯見，甫返台一年的呂赫若在此時的殖民地文壇中，已有舉足輕重的角色。在論爭的過程中，《台灣文學》陣營作家的聲援一波波地湧上，儼然把張、呂兩人當作台籍作家的精神堡壘來奮力堅守。此外，在整個論爭的過程中，呂赫若和張文環被視為本島寫實主義作家的代表遭受批判，換言之，此時的呂赫若已被當作是「本島作家」、「寫實主義」、「擬普羅文學」、「非皇民文學」的一個綜合代碼。而這樣的一個符碼，一言以蔽之，不正是殖民地文學精神的某種象徵嗎？

呂赫若此時的分量，相信不是在論爭中一夜造成的，相反地他入選為敵對陣營發出戰帖的對象一事，正足以說明此時的他已具有令敵手欲除之而後快的影響力存在。

綜合上述，可見呂赫若在論爭中曾一度受困於他人的批評而顯得猶疑，但是最後有別於四川、濱田上追泉鏡花、芭蕉等日本古典傳統，呂赫若在《詩經》、《楚辭》等中國古典中找到，對敵手之詰問而言義正辭嚴、對忠於自我而言心安理得的出路。即使在論戰最激烈的五月下旬，陪他度過陰鬱的仍是老舍的《駱駝祥子》^⑦。正如同東京時期為作《鴻河堂四記》等小說而讀破《紅樓夢》、《北京好日》一樣，遭遇這次難題的呂赫若，似乎在擅長描寫市井小民生活的中國作家、同時也是劇作家的身上，尋求解答。在中國文化中探尋創作資源，這個被鍾美芳視為是此期呂赫若出路的想法，表面上像創獲於此時，但實際上在其留學東京乃至返台後始終存在。只不過直到此時，這種想法才由於內外激盪以及呂赫若對「民族」邏輯的推衍及需要，從思想底層躍升到表面，並且固定成形而已。

作家的影響力來自於作品，如果論爭爆發之前呂赫若在文壇上便具有一定程度之影響力，那就意味〈石榴〉之前的作品應該也具有某種不可忽略的能量。其次，作家的思想反應於作品，既然論爭前後呂赫若的思想具有一定程度的連貫性，那麼〈石榴〉與先前的創作也應該會有某種關聯性。關於這兩點，將〈石榴〉與先前其他作品相比，更可以確定。

四、成熟的〈石榴〉

一九四一年十二月太平洋戰爭爆發後，至一九四三年七月〈石榴〉發表之前，呂赫若發表的

小說，先後有〈財子壽〉、〈廟庭〉、〈風水〉、〈鄰居〉、〈月夜〉、〈合家平安〉與〈一年生〉等篇。〈石榴〉與這些同樣發表於決戰情勢下的作品，是否有明顯的不同呢？爲回答這個問題，讓我們將〈石榴〉與呂赫若先前的一些重要小說稍作比較。

〈石榴〉描寫的是貧農金生、大頭、木火三兄弟的故事。小說從黃昏中木火走失、長兄金生暗夜尋弟開始以倒叙手法展開，在最後的合爐與過房儀式中達到高潮。其中有關合爐及過房的描寫，長達三頁左右，除了儀式的描寫之外，還有狗兒狂吠、燭火搖曳彷彿魂兮歸來的氣氛中，細膩刻畫了身爲人子、人兄的金生其激動的心情。全篇情景交融，真摯動人，不愧爲撼動人心之作。

〈石榴〉雖然完成於論爭之際，是呂赫若於內外激盪的情境中完成的作品，但是閱讀〈石榴〉卻處處浮現似曾相識之感。〈石榴〉中的金生，對死去的父母充滿思念，如牛一般辛勤工作地扶養幼弟，一刻也不捨得讓弟弟們嘗到孤獨的滋味，最後他不得已入贅他人時，仍爲無法繼續照顧已近成年的弟弟們深感愧疚。呂赫若筆下的金生，就是這樣一位無時不充滿友愛與孝思的莊稼漢。因爲他具有這樣的性格，所以當三弟木火因瘋病而走失之後，才會引發他如此深刻的自責。金生的自責程度，幾乎已經到了日夜不分的地步，他曾夢見父母託夢給他：

難得父母對坐在正廳。仔細一瞧，中案桌上的燈火通明。香的煙嫋嫋上升，一種莊重的香味撲鼻。

「怎麼了？」

金生進屋後就問雙親。一直坐得四平八穩的父母，故意臉朝旁邊，不回答金生的問話。他突然覺得自己被遺棄，不禁悲從中來。

「阿爸！怎麼了？阿母！怎麼了？」

他繼續纏著問。

父母這才正視他的臉。然後視線落到神桌下。尾隨著視線，他不由得「啊」叫出來。神桌下，塊頭大的木火像幼兒般，在地面爬來爬去。看到雞糞，立刻就把它放入嘴裡。

「喂！木火！」

大聲喊時，这才想起木火發狂的事實。連忙向雙親稟告，他們的臉上浮現冷淡的表情。

「你是個不可委託的傢伙，我是這樣拜託你照顧木火與大頭的嗎？」

「他會變成這樣，也是因為送給別人家。金生，我看了判官的帳簿才知道的。」[⊗]

金生的夢境中一再浮現被父母遺棄的恐懼，顯示他的焦慮感來自於對「不孝」的恐慌。

「不孝」的恐慌從何而來呢？除了木火的死以外，更來自於兄弟們的離散。金生爲了娶妻，與女方家約定入贅八年，子嗣不改姓，以勞力作爲娶妻的交換。金生因爲入贅不得不與弟弟們分開，所以在福春舍的安排之下，二弟大頭做福春舍雇農，么弟木火作他人的螟蛉子，數年後大頭爲了娶妻，也走上了入贅之途。這樣的安排就一個貧農之家，不能不說是一個不得已的好安排，也是當時台灣農村尋常的現象。然而，呂赫若筆下塑造的這個主角，卻對此深切不安。金生入贅前帶弟弟們上山祭拜父母墳墓時，小說是這麼描寫的：

金生原打算三兄弟聚集，向亡父母作最後的告別。可是，看到就在眼前父親的墓，他想父親一定不高興他們三個兄弟從此要分開過活，父親會認為自己很窩囊吧。想到自己只爲了想討個妻子，就拋棄了弟弟們，情何以堪³⁹。

由此可見，日後金生對「不孝」的恐慌來自於「家庭離散」的罪惡感，他認爲兄弟們的離散因他而起，而此一離散又導致了木火的死亡。父母託付的家，在他的手中支離破碎，剩下的是入贅、螟蛉子與死亡。

由於「不孝感」來自於「家庭離散」的罪惡感，所以當日後福春舍答應幫他迎回木火靈位之後，金生竟因「彷彿遺失物找到，再度回到自己身邊，內心欣喜若狂」，而高興地顫抖不已。從暗夜尋弟的焦慮、弟尋見後的自責，到靈位迎回時的快慰，整篇小說以金生心情的轉折爲主軸，金生對「不孝」的焦躁感，在小說開始後隨著情節的展開逐漸加深，最後在「合爐」與「過房」儀式舉行後完全解消，而小說到此也告結束。由此可見，木火的「重返家庭」，以及「過房」賜子後嗣，大大平撫了金生的「不孝感」。試看小說結尾時，金生那滿足的表情：

合爐的程序完成後，金生在靈牌前放下過房字，供上芭蕉等物。然後拉著變成木火兒子的次子的手，讓他手持香恭敬的拜拜，這次香的煙直往上升。他想木火一定是很高興。突然他覺得木火的臉浮現眼前，彷彿是要讓他看清楚，「你看！這是你的孩子喲！」他把次子推向

前。

木火好像笑了，他覺得許久未曾見過弟弟的笑顏。總之，他爲自己做對了一件事而感到高興，內心充滿著幸福感^④。

在台灣民俗中，石榴因其果實多子，被取爲子孫繁榮之意，在婚禮中甚至被當作結婚禮品相贈^④。子孫滿堂、香煙不絕在農業社會被認爲是幸福家庭的象徵，以〈石榴〉爲題的這篇小說，正是述說一個貧農對這樣一個幸福家庭的渴望。因此，透過家庭成員從天逝到新生、從離散到復合的經過，同時也透過對「孝悌」描寫，〈石榴〉生動地展現了一個鄉村農夫真切而深刻的生活感覺與生命秩序。

看到「吾願足矣」的金生，不禁讓我們聯想到〈風水〉中心事重重的周長乾老人。〈風水〉中的周長乾，因爲弟弟固執風水之說不願爲過世多年的父親「洗骨」，使身爲兄長的他對父親愧疚萬分。其愧疚感一樣反應於夢中，而小說也就從這個夢開始：

周長乾老人連續三個晚上做同樣的夢。十五年前去世的父親出現在枕邊。說是自己被壓在現在已經頹圯的房屋底下，肩膀疼痛，趕快把屋頂扶起。腳被螞蟻咬，深感痛苦啦。一下雨就會浸水啦。諸如此類，每晚重複同樣的句子。像這樣的夢，幾年前也曾經夢過幾次。不過，不像現在一連三個晚上都夢到。正因爲如此，這次周長乾老人特別惦念，他說原因還是出在父親的墳墓。……因爲父親已去世十五年了，至今尚未幫他洗骨，任憑墳墓荒廢，對自己的

不孝引以為恥。悲嘆之餘，老人日夜呻吟，一連數日三餐都無法下嚥^⑫。

從小說中可以看見，這位老人的悲傷同樣來自於對「不孝」的罪惡感。「不孝」不僅讓他感到愧疚、恥辱，甚至到了如果「沒有幫父親洗骨就這樣倒下去」，「死也不瞑目」的地步。

然而，周長乾盡孝的心願卻因為弟弟的再三阻撓而受挫。與慈善仁孝卻日益沒落的舊式地主周長乾相反，弟弟周長坤自私自利，卻「有先見之明，強迫兩個兒子進入醫學專門學校」，因此家道日興近乎時代新貴。然而周長乾對於父母的「風水」（墳墓），倒不如弟弟周長坤來得固執。周長乾對於「風水」的態度「僅止於世間一般的常識程度，不會如此相信它的效能」，相反地周長坤為了不讓姪兒們替父親挖墳洗骨，竟然當眾不顧醜態地如青蛙般「整個人趴在風水的土饅頭上」，而且日後他家中發生意外不幸時又遷怒母親的墳，並且不顧埋葬年月尚短執意將母親洗骨遷葬。突然得知掘墓消息的周長乾老人，想到「把尚保有原形的母親之遺骸暴露在光天化日之下，實在是大大的不孝」，在孫子的攙扶下憂心萬分地趕到，卻目睹了棺木漆色未褪弟弟卻執意開棺的一幕。

小說在長坤不願兄長勸告堅持開棺的一幕達到高潮，而此時也正是周長乾老人的悲慟達於頂峰之際。

「啊！——」

周長乾老人仰天嘆息，屈膝跪在母親的墓前。內心不禁吶喊，老天已經拋棄我了，一切都是

命運啊。老人閉目保持原來的姿勢。……閉著雙眼淚流不止，老人已經死心了。儘管如此，聽到工具作業的聲音，老人宛如被剖心般的痛苦^{④③}。

最後果然因為屍身尚未完全腐爛，無法進行洗骨的工作，而徒然讓亡者遺體殘酷地暴露於陽光之下。

周長乾憤慨地走在回家的路上，歸途中他的視線「以製糖公司的煙囪為目標」尋到了自己的家，刺激他想起了往事：

在白色朦朧的視野中，由留有八字鬍、辮髮的祖父發號施令，多數的家族重禮節，尊敬祖先，昔日幸福的家庭生活彷彿浮現眼前。在幼小的心靈中，猶記得做錯事的父親跪在祖父的面前，任憑情緒激動的祖父打罵。想到洗骨的事，年輕時曾經與父親一起在場為祖父洗骨。家人們對洗骨非常關心，旭日東升前就來到風水地。女人、小孩等，在情況允許的範圍內，家人總動員聚集於風水地。在挖掘風水時，跪在墓前行尊祖禮^{④④}。

比較今昔，自祖父時代或更早以來留下的這個家仍在，但是此刻處於「以製糖公司的煙囪」為新秩序中心的它，已經完全變了樣。在新秩序的侵入下，象徵舊有秩序的「道德、禮教的頹廢過於容易了」，而傳統模式的「幸福家庭」也成了昔日之夢。趨附時勢的半新式人物長坤，竟比象徵傳統鄉紳的舊式人物長乾更為迷信，呂赫若似乎藉此暗示對舊秩序的追念以及對新時代道德脫序

的諷刺^④。

與〈石榴〉中因為家之復合而笑逐顏開的金生相反，〈風水〉中的周長乾因為無法恪盡對父母死後之孝道而老淚縱橫。不過他們皆因篤信孝悌之道而備受煎熬，極度的不安亦會反應於夢中，且同樣生活於台灣舊有之風俗慣習信仰之中，因此極為酷似。在某種程度上來說，吾願足矣的金生，不正為抱憾終身的周長乾完成了心願嗎？與〈石榴〉展現一個鄉村農夫的生活感覺與生命秩序一樣，〈風水〉以哀傷的筆致追念一個未受殖民侵犯前令人懷念的鄉村秩序。這一老一少，可以說是台灣鄉村秩序信仰者與守護者的剪影。由此來看，〈石榴〉與〈風水〉兩篇小說具有一定程度的血緣關係。

事實上，與〈石榴〉中的金生具有連貫性的人物，除了〈風水〉中的周長乾以外，還有〈財子壽〉裡勤勉而有正義感的老長工溪河，以及〈合家平安〉裡勤奮且有骨氣的范有福。另外，〈合家平安〉裡幾度為范慶星慷慨紓困、並不吝扶持范有福成家立業的舅父，也可說是〈石榴〉中熱心地方事務的地主黃春福之另一分身。不管是小農金生、長工溪河、木工范有福或身為鄉紳的老舅父及黃春福，他們都以孝悌、淳樸、勤勉、熱心公益的價值觀及生活態度，與人倫乖謬、頹廢腐化，因而喪失價值觀、生命力的周海文與范慶星，成為鮮明的對照組。透過溪河與老舅父，呂赫若引導讀者共同批判了周海文的敗德史與范慶星的敗家史；而經由范有福、周長乾與金生，呂赫若則讚許了他們身上透過孝悌、勤勉和無欲所顯現的舊秩序之美善面。

如果說〈石榴〉是一個小農之家從離散到復合的經過，那麼〈財子壽〉與〈合家平安〉就是一個鄉紳地主之家脫序瓦解的過程。〈財子壽〉在小說開始時以近四頁的篇幅，從保甲路而門樓

而庭院而正廳，由外至內如特寫鏡頭般，一步步逼近這個擁有舊式氣派的家庭。在層層逼近的手法背後，呂赫若想帶領讀者看清楚的是什麼呢？不用說是主人周海文吝嗇、刻薄、淫亂與不孝不悌的一段敗德史，不過這樣解釋似乎並不能完全道盡呂赫若的目的。

周海文登場時，呂赫若對他的形容並非著眼於刻薄寡情或色欲橫流，而是以「擁有有錢人的白皙皮膚與苗條體格」、「不愛外交」、「蟄居守著父親遺留下來的財產」來描寫^④。這樣的描寫自有其目的。作者試藉由小說開場的大肆描寫，讓讀者了解周家不只是富有之家而已，「六角莊第三保保正事務所」的大木牌，表示這個家擁有殖民者容忍的地方影響力存在，而老舊卻不失豪華的宅邸則透露這個家過去在村落中的光輝歷史。不過這個曾在村落秩序中扮演重要角色的家庭，到了周海文一代，從孤立的宅邸、深深的庭院，到「一有機會就極力推辭從雙親時代傳下來的保正公職」的海文來看，顯然其作為地方領導階層的作用與影響力已萎縮不堪。此外，分家、兄弟鬩牆、主僕不倫、妻子發瘋……等等，也顯示這個家庭在喪失對外活動能力的同時，內在運轉的力量也已瀕臨停擺。因此，這是一個敗德的家庭，更是一個徹底脫序的家庭，在這個脫序的家庭中，家族的社會力與家人的生命力一同淪喪。因此在描寫周家敗德史的後面，呂赫若似乎更想訴說一個殖民地鄉紳之家的脫序史。

〈合家平安〉裡的范慶星有著與周海文同樣不知守成、亦不事開創的個性，只不過與周的敗德不同，范的沒落來自於對鴉片的迷戀及其行事毫無規畫的個性。當范慶星再度因自己的鴉片癮及其無謀的個性使家業淪喪之後，他「油然而生想把分散的兒子們聚集在同一個屋簷下，全家平安地度過餘年」^⑤。在搗毀一個原本幸福的家庭後，保持一個幸福家庭的外觀是他聊可自慰的願

望。「全家平安」日文作「合家平安」，小說題目便得自於此。不過，范慶星的願望並沒有實現，他僅在家人合力經營飲食店的時間，短暫享有與家人重聚的時光，等好不容易重振的家業再度被他弄垮之後，即使溫馴的長子范有福也在舅父的主持下，拒絕與他同住的請求。「合家平安」這個以對「合家平安」之諷刺定題的小說，除了一定程度的批判之外，同時也流露了呂赫若對家人離散的范慶星近乎諷刺的同情。在此我們再度看到了「家」這個主題在呂赫若小說中的重要性。

在上述兩篇小說中，無疑地周、范兩人是造成家庭脫序現象的罪魁禍首，但是呂赫若似有意似無意地，在〈財子壽〉中提到「鄰近的田地近數年來已變成甘蔗園」，也在〈合家平安〉中描寫到「已經聽到從田裡傳來製糖公司正午的汽笛聲……」等等⁴⁸，表示故事發生時已是日本資本主義侵入台灣鄉村之際。呂赫若是否有意藉此暗示這兩個家庭（代表部分的鄉村領導階層）的脫序現象，來自於日本殖民秩序的介入與破壞。關於這一點由於證據過於薄弱我們不能肯定，但是諸如此類對糖廠（日本殖民勢力的象徵物）天外飛來一筆的描寫方式，確實容易令人聯想到它們與〈風水〉末段類似描寫的用意有一定的關聯性⁴⁹。

如果說〈財子壽〉與〈合家平安〉描寫的是家的瓦解，〈石榴〉是家的重組，那麼以女性不幸婚姻為主題的〈廟庭〉和〈月夜〉，則是對威權家庭中女性處境的描寫。〈廟庭〉和〈月夜〉裡，描寫再婚女子翠竹面對「換了八個妻子」的冷漠先生，並遭受婆婆與小姑凌虐，在痛苦不堪之際，仍須將命運委諸父親仲裁。翠竹悲慘的命運，實際上正是婆家的女暴君（惡婆婆與惡小姑），與生家的獨裁君主（父親），相互營造的結果⁵⁰。因此，〈廟庭〉和〈月夜〉雖是女性小

說，描寫重點在呈現部分台灣女性無可逃脫的社會處境，但是在某種程度也可以說是呂赫若家族小說中的一個旁支。

綜上所述，早在〈石榴〉以前，在〈財子壽〉以降發表於決戰時期的衆小說裡，家族之離散、崩潰、衝突、重組等等，便是呂赫若小說的典型主題。家族社會力的凋零與家人生命力的喪失，以及從中揭示的鄉村秩序的崩潰，是呂赫若此時關切的焦點。不論是地主之家的歷史或小農之家的故事，呂赫若此期的小說都以鄉村為舞台，在題材的選擇與人物的塑造方面有相當的連貫性。這些以鄉村家族為主題的小說，同樣都涉及對構成鄉村秩序之風俗、慣習、信仰，乃至對自然的描寫。呂赫若善於利用對命運與自然交叉並進的描寫，使人生的命運與自然的遞變融合一體，成為不可抗拒的自然演化的一部分。從家之崩潰到家之重組，從兄弟鬩牆到兄弟恭，相對於先前作品中的冷峻的批判，〈石榴〉增加了更多有關愛與希望的描寫。但是除了愛與希望，這篇作品中的其他成分不都那麼其來有自嗎？這樣的結果，恰恰與呂赫若在日記中所做的決定「好吧！那就描寫美的事物吧！」相吻合。因此，就系列作品的主題觀之，「回歸東洋」與「回歸自然」絕不是〈石榴〉獨特的創獲。〈石榴〉與其說「是思索出方向」之作，倒不如說是舊有表現方式的成熟極致表現。

五、柳暗花明

〈石榴〉發表後，有相當多的回響。高見順為文盛讚〈石榴〉，並表示〈石榴〉是一九四三年上半年間令他「感動最深的作品」。他認為〈石榴〉：

將本島農民圍繞於「家」的傳統思想感情，從深遠的境地簡單有力地描寫了出來，藉由這個作品，我覺得自己親眼目睹了不易碰觸之靈魂、放射出令人生懼的光芒之本島農民真姿的一面^⑤。

不過他同時卻也認為「作品確實完整，然而關於這個作品中顯示的根深柢固的傳統世界，對於本島農民生活的發展有何關係，我不免茫然」。

對於身為日本人的高見順而言，呂赫若小說的好他不否認，但是對呂赫若小說所固執的主題卻無法理解，同時也有幾分地不以為然。在他眼中，統治當局所提倡之「對本島農民生活的發展有關係」的小說，似乎更有意義。

類似的批評或建言，不僅限於日人作家。先前在論爭中挺身而出，不惜為呂赫若與他人臉紅脖子粗的吳新榮，在〈石榴〉發表後也認為〈石榴〉「描寫幾乎時時近乎迷信的本島人舊慣，但是一點也不會不自然，反而覺得理所當然的樣子」，是呂赫若的進步。不過，他亦表示：

這位作者迄今仍描寫墳墓啦、病死啦或鴉片啦，幾乎都是人間生活之消極面；從今起希望他亦向更積極的面，也就是建設的方面前進^⑥。

言下之意，吳新榮似乎認為〈石榴〉在「更積極的面」，也就是「建設的方面」仍有不足。

綜合高見順及吳新榮兩人的意見，可以間接看見呂赫若此時對當局提倡的「建設性」的文學是持迴避態度的。此外前節曾提及，當工藤好美給予呂赫若「朝追求美的事物或有建設性的方向發展」之建議後，呂赫若會反省自己對「黑暗面」的描寫並決定要「描寫美的事物」，故有〈石榴〉之作。因此當〈石榴〉發表後，有「建設的方面」不足的批評時，則更可以確定〈石榴〉是呂赫若在聽取工藤好美之建議後，捨其「建設的方向」而獨取「美的事物」之結果。

從上述多人的回應顯示，〈石榴〉似乎未讓當時的文學者感到其與呂赫若先前的小說有什麼明顯的不同。換言之，〈石榴〉的成熟來自於內外交逼，但是成熟的〈石榴〉雖是呂赫若的得意之作，卻不足以滿足外界對他投身時局的要求。〈石榴〉除了將呂赫若舊有的表現方式推向成熟極致、在描寫上增加對人性美善面以及傳統文化的肯定之外，並沒有為開創出額外的新方向，更沒有為遷就批評者而在創作「建設的文學」方面稍見積極。

呂赫若如果曾嘗試摸索新的創作方向，應該始於〈清秋〉（一九四三年十月二十三日脫稿）與〈玉蘭花〉（一九四三年十二月二十五日）之後。〈清秋〉描寫在戰爭時局下，一個徘徊於開業與研究之間之鄉村醫生其心路歷程；〈玉蘭花〉則以回憶的手法，描寫一個鄉村家庭與日本旅行者之間的親善經驗^⑤。在這兩篇小說中仍可見鄉村家庭生活的描寫，此外或源於〈石榴〉的創作經驗，小說中有關人性的溫情、傳統的淳美也著墨不少，但是這些都不是主題，時局下的動態與日台親善才是小說的主軸。與呂赫若決戰時期的諸作品相較，這兩篇小說在主題與風格上確實較為不同。呂赫若在構思〈清秋〉時，也曾在一九四三年八月七日的日記中這麼寫到：

重新構思，開始寫〈清秋〉想描寫現今的新氣息，以指引本島知識分子的動向^④。

日記中提到「重新構思」，此是否發表於八月號《台灣公論》之高見順一文的影響不可得知，不過可以確定的是這一次呂赫若的確想嘗試帶有時局性的小說。因此，〈清秋〉與〈玉蘭花〉或許才是呂赫若在長期的論爭壓力下，對外界質疑做出的回應。不過在〈清秋〉、〈玉蘭花〉的親善題材，在其之後的〈山川草木〉與〈風頭水尾〉兩篇小說中並沒有被繼承，由此可見〈清秋〉與〈玉蘭花〉之後，呂赫若的創作又有一番轉折。

〈山川草木〉與〈風頭水尾〉分別發表於一九四四年五月一日與一九四五年一月，是呂赫若於日治時期所發表的最後兩篇小說。〈風頭水尾〉描寫樂於助人、且堅毅不屈地與大自然周旋的地主洪天福；〈山川草木〉則描寫因父親過世、繼母擅權，毅然放棄留學，帶領弟妹回鄉務農的女子寶蓮。在堅強而勤勉的洪天福身上，我們看到了身為鄉紳的老舅父、黃春福與勤奮的小民金生、溪河等人的綜合影像；在寶蓮身上，我們則看見了知識分子回歸大地的場面。如果說洪天福是具有傳統鄉紳仁義的新式地主，那麼寶蓮則是具有傳統堅毅美德的新女性。這兩篇小說發表時，呂赫若先前發表作品的主要刊物《台灣文學》，已因西川滿在「台灣決戰文學會議」中，提議「獻上文藝雜誌」而被迫停刊^⑤。因此，〈山川草木〉發表於「台灣文學奉公會」（當時之文學統制機關）發行之《台灣文藝》，〈風頭水尾〉則刊行於總督府情報課刊物《台灣時報》，後者甚至還是情報部的委囑之作。但是在〈風頭水尾〉與〈山川草木〉中，到南洋當兵以及日台親善等內容反倒消失了，登場的是有如洪天福、寶蓮般篤定而堅毅的人物，小說歌頌的主題亦是對

「土地」及「傳統」的回歸，這些主題與〈清秋〉、〈玉蘭花〉所描寫的顯然有所差距。

從上述變化可以推測，呂赫若在〈石榴〉完成之後，曾嘗試在〈清秋〉與〈玉蘭花〉等小說中有所改變，但是最後仍走回〈山川草木〉、〈風頭水尾〉等較擅長、同時也較能顯現其一貫關心的題材。即使在時局最奇烈的戰時下，呂赫若仍藉由對鄉村、家族、土地、傳統等題材收放自如地描寫，不卑不亢地表現個人的一貫風格，〈山川草木〉與〈風頭水尾〉中的篤定，在某方面正反映呂赫若對自己創作方向的篤定。

事實上，呂赫若早在事變前夕所發表的小說〈逃跑的男人〉（一九三七年五月六日）中，即已顯示其對家族問題的關心，只不過〈逃跑的男人〉（原題〈逃げ去る男〉）僅以對話方式呈現，表現技法尚未成熟^⑤。但是經過〈財子壽〉、〈風水〉、〈合家平安〉等多篇磨練之後，到〈石榴〉發表之際，家族小說已經成爲呂赫若小說創作的中核。因此，雖然在〈清秋〉與〈玉蘭花〉中，呂赫若曾一時企圖嘗試較具時局色彩的作品，但是最後使他的創作之魂在戰火中安身立命的，仍是如〈山川草木〉、〈風頭水尾〉之類，與〈清秋〉、〈玉蘭花〉之前的系列小說較接近的作品。

日本治台的最後兩年，由於戰局深沈、統制嚴酷，再加上所存刊物十之八九皆爲官方刊物，因此許多作家在此時都陷入山窮水盡的停筆狀態，即使創作力驚人的張文環也難逃此限^⑥。唯有呂赫若，不僅在此時出版小說集〈清秋〉（一九四四年三月），而且在質與量上亦能維持創作於不墜。與其說呂赫若擁有別人少有的幸運，不如說他在家族小說中找到了創作的源頭活水。山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村，這豈不是勤於內省的呂赫若於摸索再摸索之後的所得嗎？

早在一九四四年一月一日，呂赫若便曾在日記中做了如下的計畫：

一、出版回想風味的長篇小說《竹圍抄》三百頁，二、完成長篇小說《建成堂記》（暫定名稱），爲此要讀破古典作品②。

「建成堂」是呂赫若老家堂號，以《建成堂記》爲題的小說，很可能便是呂氏家族的故事。這則日記容易令我們聯想到，呂赫若在留學東京時期爲構思《鴻河堂四記》欲翻譯《紅樓夢》，返台後又爲執筆《常遠堂主人》而閱讀《北京好日》的往事，由此可見，此際呂赫若「要讀破古典作品」的決心與其先前偏好家族小說，並從中國文學中尋求靈感的創作模式實是一脈相承的。

原來早在《清秋》、《玉蘭花》完成之後，在《台灣文學》甫告停刊作家們坐困愁城之際，呂赫若即已有個人之出路了，揉合鄉村、家族（庭）、土地、自然、傳統和人的命運的家族小說、而且是家族小說之長篇大作，就是他的出路。對呂赫若這個出身鄉村望族的作家而言，能適切地在戰局下維持個人對被殖民鄉土的關懷，同時又可探索個人心靈內在的成長軌跡，家族小說豈不是最好的選擇。這份篤定，或許正是促使他從小說結尾曖昧不定的《清秋》與充滿回憶距離、不敢直接擁抱之親善經驗《玉蘭花》中走出，而有煥發自信的《山川草木》與《風頭水尾》之力作的原因之一吧！

峰迴路轉，在烽火中幾經摸索之後的呂赫若，終於還是返回他家族小說的原鄉。

六、結論

以上透過呂赫若的日記及小說，我們已對呂赫若東京以來的苦惱與關懷、「浪漫主義與寫實主義」論爭中的內省與抉擇，以及其〈石榴〉發表後的創作轉折作了龐雜的探討。

從討論的過程中，我們發現呂赫若對個人的創作甚為關懷，他的苦惱大抵來自於此，此苦惱至少可追溯於東京時期，他日後的諸多創作理念亦源於此時的思考。返台後，呂赫若依其東京時期摸索出的朦朧概念展開創作，佳作頻頻，因而逐步邁向個人創作的高峰期。此間他亦曾初步碰觸到「東洋」的若干問題。論爭發生後，呂赫若因創作方式遭受外界質疑，以致一度陷於猶疑，不過隨後他很快地便在創作〈石榴〉的過程中，確定了新的表現方式。創作僵局的突破，與其對「民族」及「東洋自覺」的自我解釋也有關係，呂赫若以「台灣人是根源於中國的東洋民族之一支」，來化解自身對「民族」問題的焦躁感，在面對日籍作家單方面地強調日本傳統在大東亞中的重要性時，呂赫若將其注意力投射於中國、印度等其他地區。呂赫若的態度，顯現殖民地文學者對大東亞問題的不同觀照方式。

在論爭的過程中呂赫若的創作理念上沒有激烈的轉折，因此呈現出來的創作（〈石榴〉）也沒有明顯的改變。將〈石榴〉與當時其他作品比較，我們發現〈石榴〉與〈財子壽〉、〈風水〉、〈合家平安〉有明顯的承繼性，〈廟庭〉、〈月夜〉的表現重點稍有差距，但基本主題也不乏共通之處。因此從作品上來，〈石榴〉的創作風格、題材和理念，都不是創新的，它們皆成形於〈石榴〉稍前的系列作品之中。〈石榴〉除了對人性之美善及傳統之淳美面較多著墨以

外，其餘方面未見明顯的轉變，其「回歸東洋」、「回歸自然」以及偏好家族主題等特徵，與先前作品有相當的一貫性。在論爭中誕生的〈石榴〉或許是呂赫若苦思之所得，但是他奮力禦外之作，顯然不符敵方要求的規格，不過在他的取捨之間，我們看見了呂赫若苦惱、掙扎，卻不失堅持的一面。〈石榴〉的完成可以說是他對個人多年累積的一次大動員，但是透過這次磨練，也使得他對鄉村家族小說的表達更臻成熟。鄉村、家族、自然、土地、傳統與命運等元素成爲他此時的創作基型，爲他於日後戰爭日益深沈之際指引出一條創作明路。

解讀決戰時期的小說時常令人覺得迷亂，但是在皇民化運動高漲、戰時統制苛烈的決戰時期，要求作家繼續創作如事變前一般控訴殖民體制、充滿戰鬥性的作品，或以此標準來評斷作家，無疑是不切實際的作法。站在設身處地的立場，與其說呂赫若此時的關切有內縮或喪失懷疑性、思考性的妥協色彩，不如說他已在時代的限制下盡力地做出了堅持。不過呂赫若文學的有趣猶不止如此，在皇民化運動直接威脅漢族式之台灣社會，而改姓名運動對漢人宗族結構亦造成破壞的情況下，呂赫若揉合對台灣社會組織及傳統慣習、信仰、風俗而創作出的鄉村家族小說，應該具有更深的含義。關於這一點需要更多的討論，或許亦是未來呂赫若研究亟待開發的下一步。

註釋

①柳書琴，〈謎一樣的張文環——日治末期張文環小說中的民俗風〉，「第二屆台灣本土文化學術研究討論會——台灣文學與社會」研討會宣讀論文，國立台灣師範大學國文學系人文教育中心

主辦，一九九五年四月二十一—二十一日。

②鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉，「賴和及其同時代的作家：日據時期台灣文學國際學術會議」宣讀論文，行政文化建設委員會主辦，一九九四年十一月，頁二六—二七。

③呂赫若家屬將其日記交由鍾美芳小姐研究，目前似正於整理階段，尙未公開，因此筆者至今無緣得見。本文使用部分皆轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，及其〈呂赫若的創作歷程再探——以「廟庭」、「月夜」爲例〉（「台灣文學研討會」宣讀論文，台北私立淡水工商管理學院、台灣文學系籌備處、台灣文學研究室主辦，一九九五年十一月四—五日）兩文。以上兩則日記轉引自〈呂赫若的創作歷程再探——以「廟庭」、「月夜」爲例〉前揭文，頁四—五。

④參見，朱家慧（編），〈龍瑛宗與呂赫若年表（一九一一—一九五一）〉，收錄於朱著《兩個太陽下的台灣作家——龍瑛宗與呂赫若研究》（國立成功大學歷史研究所碩士論文），一九九六年六月。〈月夜〉後來至一九四二年十二月十二日才脫稿，可能創作中途曾有停頓。

⑤朱家慧（編），〈龍瑛宗與呂赫若年表（一九一一—一九五一）〉前揭表。

⑥鍾美芳，〈呂赫若的創作歷程再探——以「廟庭」、「月夜」爲例〉前揭文，頁五。

⑦一九四二年五月返台至該年年底他的創作計有：小說〈廟庭〉（六月二十日脫稿）、小說〈常遠堂主人〉（六月二十九日構思）、劇評〈農村青年演劇——皇奉台北州支部腳本集就〉（七月二十日刊）、劇評〈新劇新派〉（九月七日刊）、大眾劇劇本〈結婚圖〉（九月十二日

脫稿)、小說〈風水〉(九月二十日脫稿)、小說〈鄰居〉(十月一日脫稿)、小說〈月夜〉(十二月十二日脫稿)、廣播劇〈林投姐〉(十二月二十三日脫稿)。一九四三年以後,他仍舊維持大量的寫作,到七月二日在內外交逼的情況下完成〈石榴〉之前,還先後完成了廣播劇〈演奏會〉(二月四日脫稿)、劇評〈阿里山〉(二月十二日刊)、小說〈合家平安〉(三月十日脫稿)、小說〈一年生〉(四月四日刊)、美術評論〈台陽展觀—魂魄鍊磨連續〉(三月三日刊)等小說及評論。上述作品之創作時間,參見朱家慧(編),〈呂赫若著作年表〉,收錄於朱著《兩個太陽下的台灣作家——龍瑛宗與呂赫若研究》前揭文。

⑧ 呂赫若返台後,於一九四三年七月正式加入《台灣文學》編輯陣容。

⑨ 呂赫若日記。轉引自鍾美芳,〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文,頁一二。

⑩ 濱田隼雄,〈非文學的感想〉(《台灣時報》,昭和十八年四月號,一九四三年四月),頁七四—七九。

⑪ 濱田隼雄,〈非文學的感想〉前揭文,頁七九。筆者暫譯。

⑫ 呂赫若日記,轉引自鍾美芳,〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文,頁一五。

⑬ 參見朱家慧(編),〈呂赫若著作年表〉前揭表。

⑭ 呂赫若日記,轉引自鍾美芳,〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文,頁一五。

⑮ 西川滿，〈文藝時評〉（《文藝台灣》六卷一號，一九四三年五月一日），頁三八。譯文引用者為鍾美芳前揭文所譯。

⑯ 西川滿，〈文藝時評〉前揭文。譯文引用者為鍾美芳前揭文所譯。

⑰ 濱田隼雄，〈非文學的感想〉前揭文，頁七四—七六。

⑱ 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁六。

⑲ 世外民，〈冀僞〉（《興南新聞》，一九四三年五月十日）。

⑳ 林精繆，〈文學隨感——小小說「合家平安」中心〉（《興南新聞》，一九四三年五月十日）。筆者暫譯。

㉑ 葉石濤，〈世氏公開狀〉（《興南新聞》，一九四三年五月十七日）。筆者暫譯。

㉒ 呂赫若在日記中大表忿怒。參見鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁七。

㉓ 雲嶺，〈批評家寄〉（《興南新聞》，一九四三年五月二十四日）。

㉔ 吳新榮，〈良文章·惡文章〉（《興南新聞》，一九四三年五月二十四日）。

㉕ 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁一五。另外，據鍾文頁二〇所載，下列日記為呂赫若五月二十七日所作，筆者從〈流〉之定題與完稿時間推敲，疑有誤，應至少為六月七日以後所作，待查。該日記內容為：「趕寫短篇〈流〉，處於想法很多而下筆不前的狀態，〈流〉亦然，想寫的東西很多，卻因雜誌截稿期限

而不得不簡化，就此而言，依靠雜誌的文學運動屬於非常態性的，慢工細活的作品應該是要利用出版來做。」

②⑥ 朱家慧（編），〈龍瑛宗與呂赫若年表（一九一一—一九五二）〉前揭表。

②⑦ 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁一六。

②⑧ 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁一六。其中譯文第一句：「是要寫對民族更貢獻的時代了嗎？」原文未見，但疑為「是要寫對民族更有貢獻的東西的時代了嗎？」待查。

②⑨ 此為吳新榮於一九三六年六月一日之日記，參見吳新榮（著），張良澤（編），《吳新榮全集六·吳新榮日記》（台北：遠景出版事業公司，一九八一年十月，初版），頁三四。

③① 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁一三。

③② 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁一三。

③③ 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁一三。

③④ 呂正惠，〈殉道者〉，收錄於呂赫若（撰），林至潔（譯），《呂赫若小說全集》（台北：聯文文學出版社有限公司，一九九五年七月，初版），頁五七三。

③ 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁一四。

④ 鍾美芳曾就此問題有過深入之推論，參見鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁一六一—一七。

⑤ 伊東亮，〈糞擁護〉（《台灣文學》三卷三號，一九四三年七月三十一日）。

⑥ 朱家慧（編），〈龍瑛宗與呂赫若年表（一九一一—一九五一）〉前揭表。

⑦ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈石榴〉，收於《呂赫若小說全集》前揭書，頁三八〇—三八一。日文原作〈石榴〉發表於《台灣文學》三卷三號，一九四三年七月。

⑧ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈石榴〉，《呂赫若小說全集》前揭書，頁三八〇。

⑨ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈石榴〉，《呂赫若小說全集》前揭書，頁三九三。

⑩ 片岡巖（撰），陳金田（譯），〈台灣風俗誌〉（台北：衆文圖書有限公司，一九九〇年十一月二版二刷），頁四八五。

⑪ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈風水〉，《呂赫若小說全集》前揭書，頁三〇一。

⑫ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈風水〉，《呂赫若小說全集》前揭書，頁三一六。

⑬ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈風水〉，《呂赫若小說全集》前揭書，頁三一八。

⑭ 呂赫若小說中所指之新時代與新秩序，有暗示皇民化運動之意。關於呂赫若家族小說與皇民化運動的關係及其意義，將留待他稿再細論。

⑮ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈合家平安〉，《呂赫若小說全集》前揭書，頁二三一。

④⑦ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈合家平安〉，《呂赫若小說全集》前揭書，頁三五〇。

④⑧ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈合家平安〉，《呂赫若小說全集》前揭書，頁三三九。

④⑨ 在日治時期台灣文學中，糖廠常被隱指為日本殖民勢力的象徵物，譬如吳新榮的新詩〈煙囪〉中，即有如下的描寫：「哀嘆的妻子／挨餓的孩子／指著這白圭的高塔吧／白色的屋宇是枉死城／黑色的煙囪是怨恨的標的」。參見，吳新榮（著），張良澤（編），《吳新榮全集——亡妻記》前揭書，頁二七—二九。

⑤⑩ 參見，呂赫若（撰），林至潔（譯），〈廟庭〉、〈月夜〉，收於《呂赫若小說全集》（台北：聯合文學出版社有限公司，一九九五年七月，初版）。〈廟庭〉日文原作發表於《台灣時報》昭和十七年八月號，一九四二年八月，〈月夜〉日文原作發表於《台灣文學》三卷一號，一九四三年一月。

⑤⑪ 高見順，〈台灣小說總評——昭和十八年上半年期台灣文學〉（《台灣公論》，昭和十八年八月號，一九四三年八月）。筆者暫譯。

⑤⑫ 吳新榮，〈文化戰線大收穫——「台灣文學」秋季號讀〉（《興南新聞》，一九四三年八月十六日）。筆者暫譯。

⑤⑬ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈玉蘭花〉、〈清秋〉，收於《呂赫若小說全集》前揭書，日文原作〈玉蘭花〉發表於《台灣文學》四卷一號，一九四三年十二月，〈清秋〉發表於呂赫若小說集《清秋》（台北：清水書店，一九四四年三月）。

⑤⑭ 呂赫若日記。轉引自鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁

三二。

⑤ 西川滿，〈文藝雜誌戰鬥配置〉（《文藝台灣》終刊號，一九四一年一月一日），頁四七。

⑥ 呂赫若（撰），林至潔（譯），〈逃跑的男人〉，收於《呂赫若小說全集》前揭書，日文原作〈逃げ去る男〉發表於《台灣新文學》二卷四號，一九三七年五月。

⑦ 據呂赫若一九四三年六月八日及七月十五日日記所載，張文環「已漸漸不能寫小說」，且自七月三十一日於《台灣文學》三卷三號〈迷兒〉之後，小說創作即告中斷，參見鍾美芳，〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉前揭文，頁三〇。

⑧ 朱家慧（編），〈龍瑛宗與呂赫若年表（一九一一—一九五一）〉前揭表。

呂赫若小說的社會構圖

●林載爵

以堅定的社會主義者結束生命的呂赫若，在文學上，通常也被認為是社會主義作家。這樣的論定，一方面來自初露頭角後，發表於一九三六年的幾篇短評：〈關於詩的感想〉、〈兩種空氣〉及〈舊又新的事物〉。他不能理解「有兩個睪丸的大男人，竟然會爲了戀人而獨自飲泣」。他認為島上的詩呈現充滿感傷、虛無等錯置的狀態，島上詩人所歌詠的情緒之波瀾與感情，都是些無用、無法感動他人、個人主義的產物。有表現價值的東西，經常是與一定的社會階級之「必要」相結合的生活感情①。文學應該從生活中出發②。藝術離開了階級的利害是無法存在的。在引用了黑格爾、馬克思的觀點後，他說：「如果文學要忘卻社會性與階級性，我們就必須要將藝術史全部燒毀。」③

如果把呂赫若界定爲社會主義作家，另一個理由當然必須是來自對他作品的分析。呂赫若如何描述台灣的社會結構，如何理解階級差別下，農民、百姓、地主、女人、男人、知識分子的各

種命運？

一、鄉村情景

這是一個遍布竹叢、相思樹林、甘蔗園的鄉村景色④。當楊添丁扛著偷來的裝滿一袋的鵝，穿越甘蔗園時，黑色的山巒愈來愈明亮。到了山腰，竹子、相思樹，芭蕉、甘蔗……開始清清楚楚地浮現影子，宛如放煙幕的雲逐漸從天空中消失⑤。在周海文的牛眠埔，河的兩岸是濃密的竹林，竹蔭裡，畫眉或青鳥婉轉歌唱。鄰近的田地已變成甘蔗園，沿著河流，相思樹並列，麻雀成群，從相思樹梢飛過⑥。〈廟庭〉中的主角回去老家時，穿過相思樹林下，映入眼簾的蒼鬱色彩，喚醒他沈睡中的生命力，感覺到全身都在躍動的力量。而最引發他鄉愁的關帝廟廣場堆滿甘蔗的枯葉⑦。耀動重返家鄉後，往郊山走了一趟，山崗上，除了甘蔗園迎風搖曳，發出沙沙聲外，周遭是一片宛如陷入深淵中的靜謐。他繞著相思樹下山，走過竹林的坡路，穿過甘蔗園，到達某個農夫家的庭院⑧。

伯煙與麗卿走在甘蔗園與竹林間的小路，邊撥開甘蔗葉邊前進。風一吹來，竹葉與甘蔗葉就不停地搖動，發出孤寂的聲音。麗卿快步地朝向杳無人跡、孤寂的深處走去。麗卿終於拋棄了他⑨。在金生的村子，烏秋交叉飛翔的身影，構成竹林與相思樹間熱鬧的情景，但是三弟木火精神異常後，卻常常啃食相思樹皮⑩。甘蔗園曾經是楊添丁、阿梅夫妻賺取工資的所在，但地主寶財卻在甘蔗田裡玩弄女人，隨即被老松撞見，報復之心已決的老松拿起在月光下閃著白光的竹棒，往寶財的腦袋飛了過去，寶財發出了痛苦的呻吟倒了下去，望著倒下的寶財，一瞬間，老松所有

的怨恨都煙消雲散了，他的心中愉快地叫著，把棒子丟到甘蔗田裡^⑪。慶雲則是藏在寢室後方的一大叢甘蔗葉堆裡偷偷監視妻子，月光照在後方的相思樹下，他在陰影中看到妻子正與同父異母兄弟金星通姦；盛怒之下，他燒起身旁的甘蔗葉，他要連家具一起燒掉，然後父親和繼母也燒死，一家破滅，想到這點，他愉快得不得了^⑫。

呂赫若經常用竹林、相思樹、甘蔗田來描繪鄉村的景致，但是很多思維的轉折、感情的波動以及悲哀與醜陋，也都在這些場景中展開、進行並且完結。

在被竹林、相思樹、甘蔗田環繞的農村，有些生產活動保持著不變的方式與規律。當金黃色的稻波逐漸減少，稻束立著影子愈來愈多時，農家便忙得不可開交，男人在田圍割稻，女人就在院子拚命地曬稻穀。而割稻必須假借村裡農夫們的力量，反之，自己的勞力也必須借給別人。總之，由數人組成割稻隊，按順序割成員們的稻田，割稻的工作必須忙碌將近一個月^⑬。然而，寂靜的農村終究也有了變化。當碾米機出現後，那個放尿溪的水車就慢到無話可說。保甲道已變成六個榻榻米寬的道路，載貨兩輪車、運貨卡車行駛其上。在這之前，楊添丁在雙親遺留下來的牛車上迷迷糊糊拍打黃牛的屁股，走在危險、狹窄的保甲道時，口袋裡隨時都有錢，即使在家中發呆，從四、五天前，就有人爭著拜託他運米、運甘蔗。現在就是親自登門請求，也無功而返^⑭。呂赫若用如此冷酷的筆調描寫楊添丁無法面對的難題：

鄉村夏天的清晨非常涼爽。雜草上的露水尚重，每踏出一步，就濕潤了腳掌心，讓人有種冰冷的感覺。在道路上可以看到田裡零零星星有幾個農夫，以及牛的身影在眼前晃過。自行車

與載貨兩輪車從後面拚命追過遲緩的牛車，突然間看了一下楊添丁的臉，然後揚長而去⑮。

在遍布竹林、相思樹、甘蔗田的鄉村社會中，入贅、童養媳、養子、養女是很普遍的現象。楊添丁入贅阿梅的家，家的戶長是阿梅⑯。二十歲的金生在父母相繼過世後，背負起養育兩位幼弟的責任，二十五歲時因無法獨立娶妻，而入贅一個母親一人、兄嫂有兩個小孩的家庭。木火就送給人當螟蛉子，大頭則成爲雇農，以後也被入贅⑰。岡市出身窮苦的佃農人家，姐妹七、八個人，生母只得在她五歲時把她送去老松家當童養媳。二十歲那年的春天，跟著老松正式結爲夫妻⑱。從日本學音樂回來的伯煙，家裡有一個從小就訂下婚約而養在家裡的未婚妻彩碧。彩碧溫順、勤快利落，但還是被伯煙取消了婚約⑲。范有福是范慶星亡妻的養子，與木匠師傅的養女結婚，育有兩名子女⑳。這些人的際遇，組成了農村的婚姻形態。

對於童養媳，呂赫若著墨不多。伯煙的愛情追逐遊戲結束時，彩碧也消失得無聲無息，只留下他母親的感慨：「彩碧終於回去了。而且，說是沒有回親生父母家。也不知道到底去了哪裡？……她的親生父母家是那麼的貧窮，彩碧是那麼溫順與純真的個性，真是可憐啊！……」㉑。事實上，呂赫若對童養媳並無好感。養媳婦仔的原因不外是需要人手幫忙，沒有女兒太寂寞，或經濟上的因素。男女雙方不論感情好不好，多少總會產生一些問題。「媳婦仔實在是相當惱人的一種人。」㉒

對於招贅，呂赫若則有較多的描述，重點放在男性尊嚴的維護上。即使怎麼努力也走投無路的楊添丁，經常面對的是戶長阿梅對他吼叫：「窩囊的男人」、「出去！家是我的。窩囊的男

奴。出去」、「不爲家裡著想的男奴、畜生」、「不顧夫婦之情的男奴」等一連串的咒罵^②。楊添丁終於無法忍受而爆發，在強有力的男人面前，女人軟弱如豆腐。阿梅慘遭修理，狼狽不堪。

已經入贅的金生對於二弟大頭突然來找他，初時頗不以爲然，「昔日兄弟泣別的悲哀現在突然湧上心頭。但是，自己既已被招贅，就是別人家的人，不論何時何地都不應再管親弟的事，這種意識強映入他的腦海。」^③等到大頭告訴他送人當養子的三弟木火又發瘋失蹤時，他即刻出外尋找，並後悔未能善盡大哥的責任。木火去世後，他決定迎回他的靈牌，並將自己的次子過繼爲他的繼承人，以延續香火。

二、農民與百姓

儘管呂赫若以〈牛車〉奠定文壇的地位，但農民與百姓的境況並非他關心的重點。在他的筆下，田中夫婦硬將李氏初生的五男收爲養子，並且淚水盈眶地看著他們將他帶到台北，這是善良又無助的百姓^④。公學校的年輕老師蔡萬欽以自己曾經教過的學生妙麗爲模特兒，畫了一張「藍衣少女」，卻遭到村民的抗議，這是生性保守的百姓。

楊添丁也是善良而無助的。「我這麼拚命，也無法賺到錢，這是個什麼樣的世界啊。難道神明也瞎眼了嗎？」因竊盜而被關進監獄的牛車同行林老對他說：「工作的是傻瓜。……能賺多錢的工作……都是奪取的。」「偷些有錢人的錢，……不就又有錢了。」在屢遭挫折之後，楊添丁終於也去偷搗了^⑤。

農民的生活貧窮至極，已到了無以維生的地步。突然來襲的暴風雨，使河水氾濫，金黃色的

稻穗被摧折，田園的作物流失一空，老松堆積在庭院裡的蓬萊米種，也流失大半，剩下的全部長出了芽，佃米繳不出來，家人要維持一個月的有一餐沒一餐的米穀沒了，欠合作社的肥料錢也都沒了。一家七口守著不到二甲的作物，要繳稅、要吃、要穿、要……：唯一僅剩的財產——兩頭豬也被地主寶財捉走，最後，唯一金錢來源的雞也被地主的兒子射殺了。老松的反抗是在中秋夜裡，將寶財給宰了⑳。

楊添丁與老松是呂赫若創造出來的兩個農民典型。〈石榴〉裡的金生，辛勤工作，目的是為完成入贅八年的條件，以便獨立門戶。除此之外，農民不再是他小說中的主要人物。實際上，呂赫若對於農民的印象是「一群可笑的人」，「勤儉過於細微，而且相當固執。……因此被嫌惡、嘲笑或愚弄。」他也不了解，「村裡在酬神唱戲時，平日一錢一釐都要節儉的農夫，拚命想招待未曾謀面的觀光客到自己的家裡。與其為廟會節慶花十數圓，為何不把它分攤到日常生活中，改善飲食呢？」㉑

三、地主

呂赫若小說中的焦點人物之一是地主。〈牛車〉裡的保正伯是大地主，當楊添丁想放棄以牛車為業，苦苦哀求他不收押租金佃耕時，他的信念是：「什麼同情不同情的，這個世界一切都講錢。」㉒寶財更是凶惡無情，他凌辱罔市多年，威脅洩漏即收回佃田。暴風雨過後，一群佃農懇求他暫緩繳租，他粗暴地怒罵著：「不交佃米就收回田地了。……：我是不會同情你們的啦！混帳

東西——」㉓

但是，地主的霸道無情，對佃農的剝削榨取還不是呂赫若要表達的看法，他更關心這些地主不可避免的沒落命運。〈逃跑的男人〉、〈財子壽〉、〈風水〉、〈合家平安〉四篇都是環繞著這個主題發展。

台中州四塊厝的王舉人，以武力和財勢享盛名，生活奢華，巨大的宅邸有二十多個傭人，並擔任村長。到了第三代就已破落寒酸。慶雲的父親是第二代，有兄弟三人，但兩個叔叔是婢妾的孩子，分家時兄弟失和。他的父親從小就抽鴉片，花費甚大，分家後第六年開始變賣田地。母親去世後，繼母有兩個和前夫生的孩子，他深怕財產被瓜分，雙方強烈對立，而父親依舊是鴉片煙鬼。最後，連妻子都背叛了他，他只好帶著兒子離家出走，成爲逃跑的男人。

牛眠埔福壽堂的主人周九舍，因膽識建立家業，共娶了三位夫人，正妻病死，養子的未亡人表面守寡，在分得財產後，醜陋的行爲才爲人所知。第二夫人生下海文與海山，海文繼承了福壽堂，海山奢華，涉足花街柳巷，兩人爲爭奪家產有如仇敵。第三夫人是村子裡的姑娘，因九舍使她懷孕，便抱著嬰兒加入這個家庭，但婚後第六年因與村裡男人通姦，而被九舍嫁到南部貧窮的農家。第二代把這種混亂的男女關係繼續發展。吝嗇的海文，正妻去世後，娶玉梅爲繼室，玉梅出身於因兩位兄長抽鴉片而蕩盡財產的沒落家庭，嫁入富家後，格外小心矜持，卻遭受非人待遇，最後發瘋。海文又玩弄了「臀肉豐滿，走起路來，把台灣褲撐得圓鼓鼓的」婢女素珠。過去曾被玩弄又被丟棄的秋香也回來了，這一切看在長工溪河的眼裡，「他深知海文會陷入色欲之道而無法自拔。」^③

周長乾、周長坤兩兄弟爲爭奪家產而互毆。長坤精明、吝嗇，財產日益增加，篤信風水。長

乾溫順但不善經營，不斷變賣祖傳田地。可是就在長坤最發達的時候，長孫病倒，次子的妻子博士夫人因丈夫耽溺女色，一氣之下自殺。面對這樣的變局，長坤直怪父親的墓被姪兒們破壞，而母親的風水也有了問題，他不在乎在時機未到時就強制洗骨遷墓。「突然間一陣強烈的惡臭撲鼻……周長坤咋舌，以怨恨的眼神瞪著母親的風水，卻一籌莫展。」^{③②}

范慶星承繼了大筆的財產，但是遼闊的田地一甲一甲地化成鴉片煙消失了，「唯一所剩下的財產大厝，虎邊早就讓給別人，就連考究的庭園也面目全非，變成耕種的水田。好不容易得以保有龍邊，卻因長久荒廢，連房間的屋頂也開了大洞。」^{③③}窮途末路之時，他和次子、三子合開一家飲食店，初時，生意興隆，但是范慶星又增加了鴉片量，兩個兒子已經賺些錢之後，與花街柳巷的妓女有染，結果都必須動手術。最後入不敷出，只好讓渡店面，老夫婦又回去過清苦的小巷生活，鴉片煙管還是不離手。作為長子的亡妻的養子范有福想到：「父親為何會落到如今這般田地呢？是父親自業自得吧。……在黑暗中以嫌惡的眼光找尋父親的身影，突然有種魔鬼的念頭，想取笑父親連親生子都不要他的可憐情景。」^{③④}

這些地主之所以無法逃避沒落的命運，不外爲了爭奪家產骨肉成仇、好色、抽鴉片，以及再婚所帶來的家庭糾紛。但是，在呂赫若看來，也有一些因素是與善惡無關的。善人如周長乾，不也逐漸喪盡家財嗎？這是一種歷史的必然命運。

四、女人

呂赫若小說的另一個焦點是女人的命運，並且對女性的角色與性格有非常豐富、多樣的描

述。首先登場的阿梅完全不能了解楊添丁「以前輕輕鬆鬆一天就可賺到一圓，現在到處奔波，卻賺不到三十錢」。她認定楊添丁「不是賭博、懶惰，就是去找女人」。然後以戶長的身分咒罵入贅的楊添丁是「窩囊的人」。強者阿梅爲了幫助楊添丁轉業成佃農，甚至出賣自己的肉體，當楊添丁因爲過度勞累坐在牛車上打瞌睡而被罰款兩圓時，她更認定丈夫全是在欺騙她，而覺得十分委屈^⑤。

接著出現的罔市，心中的秘密是十九歲那年被地主寶財一再的凌辱。這位粗暴無情的地主逼迫老松以兩頭豬代繳佃米，罔市終於決定不再苟且偷安，她瘋狂的攻擊寶財，十九年的痛楚全部發洩了出來。老松這時還爲頭家設想，「罔市就覺得這些年來一直依靠著丈夫，是由於自己太膚淺愚昧了。但是輕視丈夫無能的自己，面對自己的問題，還不是束手無策地顯出自己的無能。」^⑥最後，她上吊自殺了。

阿梅與罔市兩位農村無產婦女各自以自己的方式對抗不能撼動的客觀現實，但並不是所有的女性都如此剛強。〈財子壽〉的玉梅忍氣吞聲地接受萬般欺負，婢女素珠任憑地主的玩弄。〈田園與女人〉中的彩碧默默離去。〈廟庭〉與〈月夜〉中的翠竹面對再婚夫妻的打罵，更是毫無反抗能力，只能尋死。〈合家平安〉的玉鳳，耽溺於周旋在鴉片夥伴的熱鬧生活中，心裡竊喜范慶星吸鴉片是對的，等到食堂事業失敗，她想要力挽狂瀾，提出警告時，已無能爲力，只能與范慶星重回貧窮日子。

呂赫若描寫女人之間的爭鬥，極爲細膩。返回福壽堂的秋香存心報復，使用的依舊是她的肉體：

秋香幫小孩換好衣服後，斜視著玉梅就自顧自地開始換起衣服來。或許是因為臉上曬了太陽，看起來不只二十八、九歲。裸體的肌膚竟然白皙、豐滿，洋溢著青春的氣息。看到她的裸體，玉梅突然有種這個女人的肉體會給這個家帶來不幸的感覺^⑳。

沒有錯，聰明的秋香從回來的那天開始，眼見海文非常高興，立刻就看透這個男人的心情。玉梅是個畏縮、多怨、溫順的女人，她要應付的倒是素珠，因為她會數次目擊海文不時偷窺素珠的背影。氣焰高漲的秋香最後向海文宣告：「我不是被人家說要趕出去就無法消氣的女人……七年前我是個白癡，才會被你說丟就丟，現在我可不答應。」^㉑

呂赫若清楚了解父權社會下，女人成爲男人玩物的事實。秋香的報復與對女性同胞的迫害，是一種以暴易暴式的報復。而〈月夜〉中那對姑婆對待翠竹的窮凶極惡，更是一種最極端的反動。婆婆頭髮幾乎掉光，四、五顆骯髒的暴牙埋在臉的下半部，瘦骨嶙峋的身體，配上馬臉、小腳，看起來是個不乾淨的吸食鴉片者。小姑表情更加惡毒，臉與手乾乾癟癟的，濃妝艷抹更加滑稽，恰似有缺陷的男人化了妝，惡毒的表情只不過是讓人覺得因嫉妒他人，苦於自己的缺陷所做出的反擊^㉒。她們狂暴的行徑與言辭，其實是對男人的抗議嗎？

阿梅的剛強出自她控制了財產權的這個背景。〈前途手記〉中被納爲妾的淑眉，一生奮鬥的目標就是要握有財產權。她知道如果沒有將田地登記名下，將會被與她不和的大太太拋棄，一定會再次置已老去的自己於陰暗的最底層，將會如一片樹葉般地漂流而去^㉓。但是，那忍受得了

嗎？她不想做個愚蠢的女人。唯一的方法就是生個小孩。百般嘗試，終究無望，甚至利用返鄉度假的外甥，也無法懷孕。她監視與主人發生關係的下女阿珠的肚子，偷看她入浴時的裸體，以確定是自己生理上的缺陷或是他生理上的缺陷。淑眉最後因胃癌，懷恨以終。

白瑞奇因為被茶行解雇而靠藝旦雙美供養，兩人同居六年並生下一個女兒。白瑞奇是雙美獻盡身、心、淚水以及所有一切的最初男人、戀人，她被對男人的愛所深深來縛住。重獲職業、出外拉保險的白瑞奇意外的獲得頭家厝一位未亡人的歡心，並且要供養他。這是一場以財產權控制男人或以感情控制男人的戰爭。結果，白瑞奇發現自己真正想要的是那二十萬圓的財產。被遺棄的雙美決定報復，所用的工具也是她的肉體：

「我要當妓女了。」她叫了出來，雖然無論如何自己都要走上這條路，但是，即使自己墮落，也都是白瑞奇的罪過。這麼一想，愈發產生勇氣。她決定等麗鴿長大後，要宣傳她就是白瑞奇的女兒，且讓她當妓女。想著想著於是露出了愉快的笑容^④。

雙美的報復心理一如秋香，她們的最後反抗也只能如此。但是，呂赫若期望的是女性的真正解放與自主。（藍衣少女）中被作為模特兒而惹來村民騷動的妙麗，也是有如童養媳，從小有婚約的少女，她拒絕這項婚姻安排，渴望「不要在這個山中，在這討厭的空氣中，日復一日重複討厭的工作，等待變成黃臉婆，然後長埋於此山中」^④。琴琴是所謂的馬克思女孩，主張真正的女性解放，她身體力行，獨立對抗一個她不能接受的婚姻，成爲一個最堅決的正面形象^⑤。女性

的覺醒發展得最完美的應該是〈山川草木〉中的簡寶蓮。原在東京學音樂的寶蓮，秀麗聰慧，立志成為有名的台灣音樂家，然而父親的驟逝改變了她的命運，回台與繼母分產後，被迫往山中居住，撫育弟妹。她拋下音樂，過著村婦的生活，從勞動與樸素的農民中學習到新的人生觀，並且一改舊日體態，深具勞動女性的健康之美。她還要在村裡關帝廟開辦幼稚園，快樂、充實又有朝氣，她真正了解到生活的意義，女性的獨立與自主在她身上徹底展現。

五、男人

相對於女性性格的強烈與鮮明，呂赫若筆下的男人卻顯得懦弱與猶疑不決。除了那些注定沒落的男性地主外，〈前途手記〉的林只是布景中的一個花瓶，沒有任何意見與作為。白瑞奇是被金錢控制的男性（〈女性的命運〉），逃跑的王慶雲是沒落地主的第三代，無能又前途茫茫（〈逃跑的男人〉）。環繞在琴琴與簡寶蓮周圍的男性，也都只是陪襯者的角色，反而更凸顯這兩位女性的果決與堅強（〈婚約奇譚〉、〈山川草木〉）。

岡市之所以對老松失望，也正因為老松的懦弱與拿不出行動。岡市瞅著老松：「你真是笨蛋。怕什麼。怕那傢伙！雞被殺了，跟他要錢啊！」老松卻說：「他讓我們有田種，總有恩惠，我們的生活還是靠他維持，他也是滿應該尊敬的。」「如果反抗頭家，惡言相向，以後要怎麼生活下去呢？」「的確，是自己歹運。幹什麼說頭家的不是。」^④一直到岡市上吊並耳聞岡市年輕時遭頭家姦污之事後，他才拿起鐮刀，向外面衝了出去。

蔡萬欽爲了將學生妙麗當模特兒，受到村民的抗議後，起初對村民的野蠻與愚蠢，十分憤

怒，但當興奮減退，逐漸覺得自己像隻無力的小動物，眼前浮現被侮辱、翻弄的一個小小「自己」之身影。當妙麗表示要離開山村時，他更自慚形穢^{④5}。

男性的懦弱莫過於〈廟庭〉與〈月夜〉中的「我」。他對翠竹的悲慘命運深感哀痛，重新體認到女人的不幸婚姻將會導致全部生涯的破滅。然而被賦以談判任務的他，卻對如何才算是對翠竹好的問題，茫然不知所措。也許，除了低頭外，別無他法吧，他感覺到自己的無力：

翠竹的婆家已經出現在眼簾。翠竹的表情愈發陰暗；步伐漸漸沈重，或許我本身的步履比翠竹更疲憊^{④6}。

面對姑婆的毒罵，他只能一再賠不是，極盡所能地賠禮，對於已經呼吸狂亂、嘴唇不停哆嗦、數次有爆發跡象的翠竹，他向她用眼神呼喊：要忍耐。翠竹最後跳河自殺，被拉上岸後，他連挨近察看的力氣也沒有，一籌莫展。這樣的男性，自命有見識，受過教育，珍惜情誼，但其懦弱與老松並無兩樣。

六、反帝與反封建

呂赫若從一開始就希望「批評家在評論文學作品時，……如果是作所謂藝術至上主義的批評，那就太可笑了吧。當然反對的人只著重於作家要如何看見現實的抽象問題，一味的進行所謂意識形態的批評，也是依據機械論而產生的，這並不妥當」^{④7}。這種態度也讓他的小說創作擺脫

了因使命感而產生的教條與平淡，但又能進入社會構造的內部，了解它的性質及加諸人性的各種限制，彰顯社會主義作家的特質。

呂赫若深知歷史必然性的道理，不論是否由於個人德行的敗壞，地主終將沒落。他也深知阿梅的憤怒，添丁的無能為力，罔市、翠竹的自殺，老松的懦弱，淑貞的渴望小孩，雙美為情所困等，都是社會體制桎梏的結果，所以呂赫若小說中的反封建色彩極為濃厚。然而，放在殖民地社會的基礎上來看，這些每個人所面對的命運或社會體制，卻非單單「反封建」所能涵蓋。涂照彥早已指出，根據一九三一年的「農業基本調查書」，絕大多數農家都到了不借錢即無法維持生活的狀態，除了台灣農家自古即為零星經營之外，台灣基本上是殖民地社會，即在地主制的頭上還騎著個日本資本，迫使大多數農民承受地主與日本資本的雙重剝削。就地主而言，自一九三二年以後，上層本地地主勢力也在繼續不斷地衰落。但是，台灣傳統的均分繼承制導致地主衰落的影響力有限，更重要的原因是日本的殖民統治^④。就這點而言，呂赫若的反帝成分顯然有所不足。

由於呂赫若生動地描繪了一些農民的困苦境遇，使得很多人習慣推論呂赫若的反抗帝國主義殖民統治與反傳統社會經濟體制同時並存，但綜觀其全部小說，真正談論到反帝的只有〈牛車〉一篇：

「汽車那傢伙的確是個可憎的壞東西。」

楊添丁同意地說。

他們再怎麼沒學問也深知，近年不景氣愈發跌落到谷底，都是因為受到汽車的壓迫。機械

奴！畜生！我們的強敵。日本物啊！……心中燃起敵愾心^{④9}。

就這篇小說而言，呂赫若要強調的是生產工具的改變對無產農民所造成的影響，並且指出他們無能為力，這裡的「機械奴」的意義大過於「日本物」的意義。「日本物」只是在說明先進工業國的新機械製品，而「機械奴」則反應農民無法對抗工業化的事實。然而，除此之外，我們在呂赫若的小說中再也看不到任何日本帝國主義的影子^{⑤0}。

讓呂赫若成為飽滿的社會主義作家的作品應該是〈清秋〉、〈山川草木〉與〈風頭水尾〉三篇。在東京將近十年後，返鄉等待領取開業許可準備當一位小鎮醫生的耀勳，固然風聲與竹子的摩擦聲，喚起心靈對故鄉之美的懷念，但內心卻有一抹寂寞之感，是對無法填滿的青春之感傷嗎？決定回鄉下當醫生的自己，常常會有自己已衰老的無力感^{⑤1}。他更有一份不安之感，總覺得無論怎樣都不能在這個鎮上當醫生，在這個鎮上生活：

目睹小鎮依然瀟灑一成不變氣息的風貌，與自己微不足道的存在恰成明顯的對比。現在在自我眼簾移動的鎮民魁梧之身影，到底來自何方？自己果真能夠與這些人為伍嗎？^{⑤2}

他的徬徨與猶豫，甚至對同鎮醫生的猜疑，使得他與鎮民有所隔閡：

紅色的夕陽照射在窗邊的桌上。剎那間，有種無法追趕現實的異樣感覺^{⑤3}。

所有這些疏離感，最主要的是來自對自己的生活根本就抱持著懷疑，無法感到有何意義^⑤。然而，在一場從軍的送別宴席中，他終於看清了真相，也了解自己的位置與工作的意義。通過澄清、感召與徹悟，耀勳踏實地迎接小鎮醫生的身分。

〈風頭水尾〉的徐華，在嚴苛的自然環境中，強烈感受到生存的氣魄，以及通過勞動，人們所展現的動人力量。徐華對這塊風勢強勁、水源缺乏的農耕地有了親切感，以喜悅之情迎接明天的苦工。

耀勳終於擺脫了不安與徬徨，成為小鎮醫生。寶蓮在山上學習到了新的生活方式，徐華決定留在貧瘠的土地上開墾，呂赫若當然也投入了左翼的革命運動。

註釋

- ① 〈關於詩的感想〉，《呂赫若小說集》（台北：聯合文學出版社，一九九五），頁五五〇—五五一。
- ② 〈兩種空氣〉，《全集》，頁五五三。
- ③ 〈舊又新的事物〉，《全集》，頁五五九。
- ④ 〈牛車〉，《全集》，頁五五。
- ⑤ 同前註，頁六〇。

- ⑥〈財子壽〉，《全集》，頁二二六—二二七。
- ⑦〈廟庭〉，《全集》，頁二六七、二六九。
- ⑧〈清秋〉，《全集》，頁四三八、四四〇、四四二。
- ⑨〈田園與女人〉，《全集》，頁二二一。
- ⑩〈石榴〉，《全集》，頁三六七、三八九。
- ⑪〈暴風雨的故事〉，《全集》，頁八八—九〇。
- ⑫〈逃跑的男人〉，《全集》，頁一七八—一七九。
- ⑬〈石榴〉，《全集》，頁三八九。
- ⑭〈牛車〉，《全集》，頁三一、三四—三五。
- ⑮同前註，頁三一—三二。
- ⑯同前註，頁四七。
- ⑰〈石榴〉，《全集》，頁三七六、三七八、三八五。
- ⑱〈暴風雨的故事〉，《全集》，頁六六。
- ⑲〈春的呢喃〉，《全集》，頁二一二。
- ⑳〈合家平安〉，《全集》，頁三三八、三五—。
- ㉑〈田園與女人〉，《全集》，頁二二五。
- ㉒〈媳婦仔的立場〉，《全集》，頁五六七—五六八。
- ㉓〈牛車〉，《全集》，頁二九、三一、四七、四九。

- ②4 〈石榴〉，〈全集〉，頁三六七。
- ②5 〈鄰居〉，〈全集〉，頁三九三、二九九—三〇〇。
- ②6 〈牛車〉，〈全集〉，頁三九、四六、六〇。
- ②7 〈暴風雨的故事〉，〈全集〉，頁六三、六六、七四。
- ②8 〈百姓〉，〈全集〉，頁五一—三。
- ②9 〈牛車〉，〈全集〉，頁五〇。
- ③0 〈暴風雨的故事〉，〈全集〉，頁六五。
- ③1 〈財子壽〉，〈全集〉，頁二四七。
- ③2 〈風水〉，〈全集〉，頁三一七。
- ③3 〈合家平安〉，〈全集〉，頁三四九。
- ③4 同前註，頁三六五。
- ③5 〈牛車〉，〈全集〉，頁三〇—三一、五九。
- ③6 〈暴風雨的故事〉，〈全集〉，頁七七。
- ③7 〈財子壽〉，〈全集〉，頁二四三。
- ③8 同前註，頁二四七。
- ③9 〈月夜〉，〈全集〉，頁三二—三三。
- ④0 〈前途手記〉，〈全集〉，頁一一三。
- ④1 同前註，頁一五九。

- ④② 〈藍衣少女〉，《全集》，頁一九〇。
- ④③ 〈婚約奇譚〉，《全集》，頁九七—九八。
- ④④ 〈暴風雨的故事〉，《全集》，頁七五、七六。
- ④⑤ 〈藍衣少女〉，《全集》，頁一八三、一八六。
- ④⑥ 〈月夜〉，《全集》，頁三二一。
- ④⑦ 〈舊又新的事物〉，《全集》，頁五五九。
- ④⑧ 涂照彥，〈日本帝國主義下的台灣〉（台北：人間出版社，一九九三），頁二二七、二三一、四七二—四七三。
- ④⑨ 〈牛車〉，《全集》，頁四三。
- ⑤⑦ 〈牛車〉與〈暴風雨的故事〉中的大人與巡查都只是執法者的角色，對全局沒有關鍵性的影響。
- ⑤① 〈清秋〉，《全集》，頁四三五、四五三、四四一。
- ⑤② 同前註，頁四三一。
- ⑤③ 同前註，頁四四四。
- ⑤④ 同前註，頁四五七。

關於呂赫若作品〈一根球拍〉

●野間信幸／作
●邱振瑞／譯

一、序言

識讀呂赫若（一九一四年—五一年）的小品〈一根球拍〉實屬偶然。那是在《台灣新生報》上續讀張文環的長篇小說〈山茶花〉時，無意中在刊登於日期一九四〇年（昭和十五）一月二十三日的報紙同一版面上看到的。

在這之前，我完全不知道呂赫若有〈一根球拍〉這篇作品，而且也沒有接觸過提到這篇小品的文章。不知是否是因為受這時期的《台灣新生報》難以找尋、資料上受限的緣故，抑或因為這篇作品僅是二千多字的小品罷了，關於這點我就不太清楚了。

不管如何，我們可以說這篇作品不太引人矚目。這篇作品是介於呂赫若發表了他的初登壇之作〈牛車〉（一九三五年一月《文學評論》）和在《台灣文學》雜誌上發表〈財子壽〉（一九四二年三月）等多篇佳作時期之間完成的作品。

這篇作品完成於一九三九年①。正值呂赫若前往內地留學②期間，也是論者區分、評價他們

探知他內心世界的線索。

在此，本文將藉著邊探討〈一根球拍〉的作品內容，一邊逐步解讀呂赫若內地留學時期的足跡。

二、〈一根球拍〉的作品內容

這篇作品的故事本身並不複雜。內容是描述正在大掃除的妻子，從二樓的書架上發現了一根球拍。那是十一年前從伯父那裡收到的堂兄的遺物。當我還是「流著兩把鼻涕的小毛頭」時，已經是中學生的堂兄是一位活潑的運動健將。可是因為伯父強迫他結婚，堂兄便離家出走前往東京。後來，進入明治大學預科，在東京自由戀愛結了婚，但伯父無論如何也不承認這樁婚姻。堂兄爲了這件事非常氣憤，回台途中在伊豆的下曾我車站，從火車上墜車身亡。再次看到這根幾乎被遺忘的球拍，讓「我」想了一整天堂兄的事。

筆者認爲這篇作品有幾點是需要注意的：

- (1) 用第一人稱的敘述方式，作品帶有私小說（譯註：以個人生活體驗爲題材的一種小說）的氣氛。
- (2) 全篇的中心人物爲出現在回想中的堂兄。
- (3) 文中的堂兄留學內地。
- (4) 描述糾纏於婚姻問題的新舊世代之對立關係。
- (5) 球拍所隱含的象徵意義。

以上幾點，不僅是這篇作品的特徵，與呂赫若的其他作品也有關聯。接著我們來探討這點。

三、關於堂兄的形象

《呂赫若小說全集》④卷頭的序文〈期待復活——再現呂赫若的文學生命〉中，林至潔將呂赫若排行老二，對他的長兄如下描述道：

雖然他上有兄長，但兄長於日本留學時因交通事故身亡。其後，他們家就剩下他和他父親以及繼母三人而已。

呂赫若曾在一九四三年《台灣文學》⑤上，發表一篇名為〈玉蘭花〉的回憶體小說。這是一篇以唯美的筆觸描寫「我」的少年時代回憶的異色作品。作品中出現的哥哥以及堂兄們，他們都還是少年，但是映照在「我」眼中的哥哥的身影，卻是相當活潑。例如，被告知「日本人很可怕」的「我」，很難親近叔父從留學地東京帶回來的鈴木善兵衛，哥哥便騎在他的肩上讓我看。那就是「不久，哥哥和鈴木善兵衛一同出現在玉蘭花下。我陡然一驚，嚇得屏息靜氣。看著看著，哥哥已經爬上玉蘭花的樹幹上，從樹上騎到鈴木善兵衛的肩上了。接著兩人可不是一邊唱著歌一邊踱著步嗎！」的情景。這樣的「哥哥」成爲中學生、運動健將也不是件不可思議的事。

〈一根球拍〉之所以充滿私小說的氛圍，起因於上述原因。

呂赫若的親哥哥曾留學內地，而〈一根球拍〉中的堂兄也如前所述，進入明治大學的預科。〈玉蘭花〉中的叔父亦是如此。在呂赫若的作品中偶爾會出現留學「東京」的青年，像是〈台灣的女性〉中的江伯煙及麗卿、〈廟庭〉〈月夜〉中的「我」（全福）、〈清秋〉中的耀勳兄弟、〈山川草木〉中的簡氏寶蓮等皆是。從這點我們很自然地會想到，這是呂赫若將他內地留學的體驗反映在作品裡。而且〈一根球拍〉是他內地留學時期所完成的作品，我們實有必要探討一下他的內地留學過程。

四、呂赫若的內地留學

張恆豪編纂的〈呂赫若生平寫作年表〉⑥中，有關一九三九年的部分記述如下：

遊學日本東京學習聲樂。進入武藏野音樂學校聲樂科，師事聲樂家長坂好子女士。入東寶劇團演出歌劇〈詩人與農夫〉，度過了將近一年的舞台生活。

這部分的記載與林至潔編纂的〈呂赫若創作年表〉⑦中的表相同。兩者的年表皆把呂赫若的內地留學期開始於一九三九年。而於一九四二年回台⑧。

至於呂赫若入學的武藏野音樂學校，又是一所什麼樣的學校呢？

這所學校就是現今的武藏野音樂大學。此校以「各種學校」（綜合技術學校）的名義創立於一九二九年（昭和四年），一九三二年依專門學校設立令改為武藏野音樂學校⑨。除了臨時校舍

時代之外，學校所在地從創立當初至目前都是在江古田（東京都練馬區）。呂赫若於一九三九年入學的那一年，正是該校創立十周年紀念，連續兩天舉辦了紀念慶典及祝賀演奏會^⑩。當時的學科編制分為研究音樂相關技能學術的「預科·本科」、培育中等音樂教師的「師範科」、培育管弦樂員的「普通科」、本科畢業後繼續深造的「研究科」，以及爲了陶冶生活而學習音樂的人們所開設的「選科」等^⑪。而本科又分成聲樂部及器樂部，依照上述年表的記載，呂赫若進入本科聲樂部的可能性相當高。

問題在於畢業紀念冊上卻找不到呂赫若的名字（本名呂石堆）^⑫。而且他是否真的入過學這件事實，至今仍無文獻上的任何資料^⑬。不過在該校的學園史上記載著：「當時聚集的學生除了隸屬我國的台灣·朝鮮之外，尚有從我鄰邦中國來的學生」，而且好像爲了證明這點，在畢業紀念冊上還記錄了十名韓國畢業生及八名台灣畢業生的名字。

如果呂赫若真的曾加入東寶劇團度過了舞台生活，那麼即使他入學之事屬實，可以想像的是，他要畢業是相當困難的。我們也可以這樣推斷，如果當初他不是爲了畢業才入學的話，他應該不會選「本科」而是進入「選科」的，或許他在就學期間心境上起了變化。

這種情形或許是受到當時整個音樂教育環境的影響。那是一個把音樂說成是「音樂這種東西會使人流於文弱，帶給人們精神上的輕浮」，「男孩子不可進入音樂學校」等的時代，因此教授西樂的武藏野音樂學校更是受到不少的責難。而配屬軍校的軍事訓練也是「日中戰爭開始以後更形嚴厲」，再加上教育部發表採用「絕對音感教育」時，正值一九四〇年^⑭，因此，這些時代條件足以讓呂赫若脫離學校教育。

不管怎樣，依照年表的記述呂赫若師事於長坂好子女士。有關長坂好子（一八九一年—一九七〇年）的事蹟，在許多音樂家詞典中皆可見其名^⑮，她是日本代表性的聲樂家之一。她於一九三五年自義大利、德國留學歸來，因此呂赫若留學內地時她應該在東京，只不過不知道她和武藏野音樂學校有何聯繫^⑯。我們從上述這點與當時因音樂教育環境的惡化，而成爲「不僅是想成爲專家的人，連爲了興趣而學習的人也不得不依賴個人教授」^⑰的時代來判斷，無法排除呂赫若個人曾師事於長坂好子的可能性。順便一提，呂赫若創作〈台灣的女性〉^⑱這篇小說，描繪江伯煙、林珠里等在台北師事於磯村和夫的情景，正是一九四〇年的事。

五、呂赫若的舞台生活

呂赫若所屬的東寶劇團創辦於一九三四年。小林一三設立東京寶塚劇場是在這之前兩年，之後東寶積極地拓展其事業，從新闢、收購劇場到成立東寶電影股份有限公司、經營後樂園巨蛋等，朝多角化經營邁進。呂赫若來到東京時，「值昭和十四年，當時松竹的股價由三十圓上下攀升至六十圓左右，東寶則爲四十圓」^⑳，即使對老店號松竹來說，東寶也已成爲一股不可輕忽的新勢力日漸成長。就在這年傳出「戲劇電影出現轟動全國的大盛況」，第二年更是「演藝界出現比去年更驚人的盛況」^㉑。

然而，當時對東寶的評價卻是相當嚴苛的。像是「去年最令人大失所望的是東寶劇團」（《寶塚文藝圖書館月報》第四卷第一期，昭和十四年一月），或「東寶劇團甚至還沒演出票房靈丹的忠臣藏，就已先行潰敗了」（同第五卷第一期，昭和十五年一月）之類的評語。另一方

面，一九四〇年下半年起，演藝界也開始受到時局的影響，如「爲了慰勞民衆，松竹東寶組織了巡迴戲劇隊在農山、漁村、工場等地演出健全的戲劇」（同前）等的記載，亦開始出現。

呂赫若就是在這樣的環境下站上舞台的。他在寄給《台灣文學》創刊號（一九四一年五月）的隨筆〈隨想〉當中，如是寫道：「他（指龍瑛宗）如果看到像現在這樣化著妝、穿著戲服站在舞台上的我，不知會說什麼？」這段話應該是在說他自己在東寶劇團的形象。總之，這個時期的舞台經驗，充分應用在後年的厚生戲劇研究會②的活動上了。

至於呂赫若演出的歌劇〈詩人與農夫〉，真的在東寶劇團上演了？或者並非在劇團，而是在演奏會等的場合發表的呢？關於這一點還不明確。〈詩人與農夫〉是奧地利的作曲家舒裴③的作品。那是舒裴初出茅廬時代爲笑劇、民衆劇所寫的音樂作品中，被稱爲「他的作品中最通俗的作品」④，而且是舒裴專注投入小歌劇創作之前的作品，比起一聽到維也納音樂我們所想像得到的音樂，要來得大衆化許多。

如上所述，呂赫若在東京的活動情形，我們尚有許多不明瞭的地方，不過從同時期他所寫的作品中，常出現藝術家這點，可以看出他當時非常關心藝術及表演藝術這類東西。接著，我們來探討呂赫若在這些作品中是如何描繪藝術家們的。

六、內地留學時期的作品

〈一根球拍〉刊登約兩個月後，呂赫若又在《台灣藝術》發表短篇小說〈藍衣少女〉。之後他的〈台灣的女性〉分兩次刊載在該雜誌上⑤。出現在這些作品中的主角，有畫家和音樂家，都

是描寫未來的藝術家的境遇。

〈藍衣少女〉的主角蔡萬欽是公學校（譯註：台灣子弟就讀的小學）的青年教師、畫家。而〈台灣的女性〉的主角江伯煙，則是從內地（日本）的音樂學校畢業剛剛返台的音樂家。這兩篇作品並沒加以刻畫藝術家們境遇是令人稱羨的，反倒是強調他們的虛無。

蔡萬欽自知畫家欠缺生活技能，便讓妻子至東京學習裁縫。那時，他爲了畫人物素描，請昔日學生妙麗當模特兒，引來村中莫須有的流言，校長方面也給予壓力。因爲在這個壓力背後，存在著妙麗的未婚夫村中的有力人士姜大川，爲此蔡萬欽萬分沮喪，變得自暴自棄，以刀割毀辛苦的畫作。

江伯煙雖然從音樂學校畢業，卻找不到工作。他與昔日師範學校同學、畫家劉俊草的妹妹麗卿戀愛。她在東京攻讀藥科，一年前返台，但回到門風嚴格的家庭，使得她與江伯煙會面更是困難。伯煙藉返台機會前往麗卿老家，知道伯煙來訪的麗卿卻不敢出面相迎。

這兩位主角都是在人生的困境中苟延殘喘，在獻身藝術之前已俗務纏身。儘管作者描繪了藝術家的無力感，但並沒有否定藝術的價值。在〈藍衣少女〉中，即強調錢財與藝術對立的單純圖式，相反地也企圖表現出藝術所隱藏的豐盈。在〈台灣的女性〉中，則插入少女發現音樂遠比醫學和藥學這種實用技能來得有價值的一段話。誠然，小說中的主角已被眼前的現實問題逼得走投無路，但這不能視爲他們因此放棄了自己的人生。我們很難想像他們的境遇今後會有所好轉，但他們那種儘管與此苦鬥仍企圖衝破逆境的生命力，流淌在作品中，而這股生命力正是從他們所執著的藝術中湧生出來的。換言之，當他們背離藝術時，他們也將失去生命的依靠。

這兩篇小說的主題並非著眼於藝術家，而是從與他們牽扯的女主角面臨的人生問題中找到答案。〈藍衣少女〉描寫的是妙麗試圖擺脫村中老舊習俗婚姻的形象；〈台灣的女性〉則是透過麗卿無法脫離父權家長強有力的掌控，以及江家的童養媳彩碧求助無門的困境，道出傳統婚姻形態所招致的悲劇。

通過這兩篇作品，我們可以看出約寫於同時期的〈一根球拍〉所表現的意涵。

七、「球拍」的象徵意義

〈一根球拍〉中，堂兄的行爲有令人費解之處。他是返台途中在伊豆的下曾我車站從火車上墜落身亡的。如果他直接從東京車站搭往神戶或門司，就不會經過東海道本線之外的下曾我車站了。他前往何處不得而知，但有一點可以看出，他繞道而行無意返回台灣。

堂兄是死於事故，非自殺行爲。他反對父親的強迫婚姻離家出走來到東京，依自己的意志結婚，即便被迫面臨斷絕父子關係，仍不與父親妥協，努力開創自己的人生，而這根「球拍」是否象徵著他的意志？

當時，球拍並非廉價的運動用品^⑤。書中因爲堂兄離家出走，而氣憤非常的伯父雖然撂下氣話：「今後一毛錢也不寄，你自己看著辦好了！但這之後，依然寄出堂兄要求金額的六成至七成的匯款」，因此從購買球拍一事，可以反映出堂兄的生活方式。

堂兄是個運動健將，但他已非早年「像野武士般的揮舞，歡喜人們的讚賞」的堂兄，搖身變成手持球拍熱中網球的青年。在當時的日本（內地），成爲新興運動的網球，這時其競技人口已

有增長的趨勢^②。大概他的堂兄開始突然熱中所謂近代式的運動——網球。正因為堂兄曾積極地吸取在東京所見的近代文化，因此可以說堂兄的球拍象徵著他的生活形象。對堂兄而言，這根網球拍如同蔡萬欽的畫布和江伯煙的小提琴。也就是說，這根做為遺物留下來的球拍，正是堂兄離家出走試圖開創自己的人生，與之對抗的見證。因此，睽違十一年再次與這根球拍相會的「我」，不單是把它視為「遺物」看待，而是想念起它所象徵著的堂兄的生活態度。

八、〈一根球拍〉的定位

在呂赫若的作品中，有幾篇篇名很能鮮明生動地反映時代的變化。〈牛車〉和〈廟庭〉便是一例。〈牛車〉（一九三五年）描寫的是一運輸業者因受到日本近代文化的衝擊，生活陷入窘境的故事；〈廟庭〉（一九四二年）描寫的則是由於皇民化的推行，關帝廟前人影寥落的情景。這兩篇小說都寫出時代的變遷，並藉由牛車和廟庭象徵性地予以呈現出來。

隨著時代的變遷，出現在作品中的人物形象也起了變化。〈牛車〉的主角楊添丁，即便在破敗的生活中，仍展現出突破困境的精神；反觀〈廟庭〉的女主角翠竹卻失去了為自己的人生開創新局的勇氣。可以這麼說，這兩篇作品的時間跨度，正是台灣民衆被趕進苦無出路的時期。

介於這兩篇作品時期所創作的〈一根球拍〉又是如何呢？

這篇作品的標題也頗富象徵意義。在呂赫若看來，雖然他不認同出現在〈一根球拍〉裡的堂兄的形象比不上楊添丁那般堅毅，但也沒有把他比為翠竹般對人生感到絕望。與〈牛車〉和〈廟庭〉相較之下，堂兄的形象較接近楊添丁。然而，楊添丁高喊「日本天年」痛恨近代，而堂兄卻

積極地吸取學習。他們之間的認同差異全源自各自所處的立場。對此，書中主角所處的位置、立場也值得留意，因為這也表現出作者不同的立場。

包含〈一根球拍〉在內的呂赫若留學內地時期的作品中，都是描寫接受藝術（西洋音樂、繪畫等）、運動（網球）這種近代文明，反抗傳統因襲的青年。這些人物形象成了這時期的作品特徵，我們從他返台後發表於《台灣文學》的作品中，已難找出這些跡象。硬是要舉例的話，有相機登場的〈玉蘭花〉和鋼琴家出現的〈山川草木〉^②兩篇。然而，前者回憶性質較濃，並沒有描寫與現實之間的衝突；而後者則刻畫一個在東京的音樂學校學習的女性，捨棄通往藝術家之路，在與「山川草木樸素共存」的喜悅中，找到人生意義的過程。這猶如否定呂赫若留學內地時期的作品，抑或擔負著試圖超越的主題？

這樣看來，寫於內地留學時期的作品都是描寫欲打破生活現狀的人物，相當接近留學之前的作品（前期）。這之間雖然有程度上的差異，但從包含在登場人物有作者化身之感的要素這點來看，可以說具有獨立出來的特徵。〈一根球拍〉多少有點私小說的趣味性。在探討這時期呂赫若的作品時，是無法撇開東京這個舞台不談的。令人遺憾的是，至今為止的調查，呂赫若在東京的生活，仍未具體地呈現出來。

註釋

- ① 作品末尾寫有「昭和十四年十一月」。
- ② 呂赫若自己並不使用「內地留學」這句話，而是以「留學」表示。從〈玉蘭花〉一文中「叔父從東京留學帶回來的日本人（當時，在家庭內不稱呼為內地人）」這話的表現，可反映出他的意識。
- ③ 我會將呂赫若的創作活動劃分為三期，即初期（一九三五年至三七年）、中期（一九四一年至四五年）、後期（一九四五年至五一年），將無法讀及的內地留學時期的作品權充懸案（〈呂赫若——描寫孝道的台灣作家〉《東洋大學中國哲學文學科紀要》創刊號，一九九三年三月三十日）。後來，垂水千惠將初期延至一九四〇年，同樣分為三期（〈在日本化與近代化的夾縫中——呂赫若的《清秋》〉收於《台灣的日語文學》，五柳書院，一九九五年一月二十四日）。林至潔則分為四期，第一階段（一九三五年至三九年）、第二階段（一九三九年至四一年）、第三階段（一九四二年至四五年）、第四階段（一九四六年至四七年），將呂赫若內地留學時期獨立出來（〈期待復活——再現呂赫若的文學生命〉收於《呂赫若小說全集》，聯合文學出版社，一九九五年七月）。
- ④ 聯合文學出版社，一九九五年七月初版。
- ⑤ 《台灣文學》第四卷第一期，昭和十八年（一九四三）十二月二十五日發行。
- ⑥ 收於《台灣作家全集》第八卷《呂赫若集》（前衛出版社，一九九一年二月）。

⑦收於前引《呂赫若小說全集》。

⑧垂水千惠在其《在日本化與近代化的夾縫中——呂赫若的《清秋》》一文中指出，從刊登於《台灣藝術》第二期、第三期的記載來看，呂赫若有可能是一九四〇年留學的。

⑨前者是經由東京縣府認可，後者是教育部的。兩者的不同在於即便從技術學校畢業，「仍不享有任何資格與恩典」（《武藏野音樂學園五十年回顧》昭和五十四年十月十三日發行）。

⑩前引《武藏野音樂學園五十年回顧》中，記載了「因時局之故，本校簡單隆重地舉行了創校十周年紀念」。

⑪引述自《武藏野音樂學園五十年回顧》。

⑫有關武藏野音樂大學的畢業生，可由該大學同窗會出版的「會員名簿」查知。該大學圖書館所藏的名簿中，最舊的「會員名簿」（昭和三十四年十一月十日發行）記載有畢業年度及出身地。但都沒有關於呂姓學生的記載，此外，筆者造訪其同窗會室借閱原簿，仍沒發現。

⑬有關入學事實的調查十分困難，因為當時既沒有製作入學者的名簿，又甚少留存。發行各年度大學要覽之類簡章，偶爾會刊載新生姓名，但目前還找不到武藏野音樂學校發行這類資料的線索。

⑭前引《武藏野音樂學園五十年回顧》。

⑮據《日本音樂大事典》（平凡社，一九八九年三月二十三日）記載，「培養絕對音高的識別能力，有助於判定潛水艇和飛機的位置、機型」，「軍方會以此提倡」。

⑯《音樂家人名詞典》（日外協會，一九九一年一月）與《演奏家大詞典》（音樂鑑賞教育振興

會，一九八二年七月）記載，長坂好子，一九一四年自東京音樂學校本科畢業，專攻女高音。一九二六年初擔綱貝多芬第九號交響曲的獨唱。一九二六年至二八年和一九三四年至三五年留學義大利。戰後留在母校擔任教授，也在上野學園大學和自由學園執鞭教學，是日本代表性的聲樂家。

⑰由於長坂好子畢業於東京音樂學校，等於是武藏野音樂學校創設者福井直秋的學妹，基於這種關係，有可能招聘她為同校講師（據學園史記載，福井曾有招聘著名後輩任職同校的事例）。但是在前引的《音樂家人名詞典》中，並沒有記載她與武藏野音樂學校的關係。並且在前引的武藏野音樂大學同窗會「增加了舊職員」的「會員名簿」中（編輯後記），也不見她的名字。不過在「會員名簿」中有昭和十一年本科畢業生長坂淑子和昭和十三年師範科畢業生長坂智子的名字，這是否為他人？令人費解。

⑱星旭《日本音樂的歷史與鑑賞》第一部第九章，音樂之友社，一九七一年十月。

⑲《台灣藝術》第一卷第三期（昭和十五年五月），同第一卷第五期（昭和十五年七月）。

⑳筒井有（戲劇風雅）（《寶塚文藝圖書館月報》第五卷第一期，昭和十五年一月二十二日）。

㉑筒井有（演劇新體制傳閱板）（《寶塚文藝圖書館月報》第六卷第一期，昭和十六年一月十日）。

㉒以《台灣文學》的作家群為主，一九四三年在台北創立的戲劇團體。第一次公演（一九四三年九月）上演張文環原著·林博秋演出的《鬧雞》，獲得好評。這個團體特別強調台灣的鄉土色彩，表現出反皇民化運動的意識。

㉓ 關於舒裴·法蘭茲芬（一八一九年四月—一八九五年五月）的作品，小川昂編《西樂索引》（民音音樂資料館，一九七五年十一月）有記載其二十篇的作品名，在這些作品中，最成功之作是〈布卡秋〉。

㉔ 大田黑元雄《歌劇大詞典》，音樂友之社，一九六二年十月初版，一九七四年十一月增補，一九八三年一月第六刷。

㉕ 〈藍衣少女〉刊登在《台灣藝術》第一卷第一期（昭和十五年三月）。關於〈台灣的女性〉，註⑲已述。有關刊登在昭和十四年《台灣新民報》上的〈季節圖鑑〉，未見。

㉖ 購買球拍一事，是距這篇寫於一九三九年的小說的十一年前，即昭和三年（一九二八）以前的事。根據周刊朝日編《價格史年表》（朝日新聞社，一九八八年六月）指出，昭和二年（一九二七）的硬式網球拍的零售價格是九圓八十錢至十三圓。同時期昭和二年的新進銀行職員的底薪為七十圓，工人日薪一圓九十八錢，在（東京）本鄉供付三餐的住宿租金（昭和三年）是二十五圓至三十圓，學生背包一個三圓（昭和四年）（以上資料取自周刊朝日編《續價格風俗史》，朝日新聞社，一九八二年十一月）。

㉗ 日本的網球界，於大正十一年（一九二二），由日本庭球協會推動以來，慢慢地得到擴展。昭和二年引進使用球的公認制度，翌年全日本學生（關）東（關）西對抗開賽，繼而又在隔年舉行全日本學生選拔大會。但是「在當時的日本，網球不能說是大衆化」（棒球雜誌社編《運動風雲史》第八卷「網球」，棒球雜誌社，一九八九年九月），網球拍從輸入品移變成國產品是在大正十五年（一九二六），即便進入昭和時期，網球也是「全靠進口，價格高昂，經常缺

「貨」(同前)的現狀。

⊗《台灣文藝》第一卷第一期，昭和十九年（一九四四）五月。

首與體

● 施 淑

——日據時代台灣小說中頹廢意識的起源

一

一九三五年「台灣文藝聯盟」成立後，張深切以委員長的身分，對聯盟的機關刊物《台灣文藝》提出意見，並檢討台灣新文學的表現。他認為當日的新文學作品大都只是同好者間的班門弄斧，作家僅為表現自己，不能深入識字階層，一般大眾未能知道新藝術的價值，「新藝術和大眾之間，猶有一條很廣闊的溝壑」。根據聯盟成立時訂定的「文藝大眾化」宗旨，他寄望作家們「不要只為滿足自己的意象而執筆，最要緊的還是要把大眾為對象，來完成咱們的啓蒙工作」①。張深切的話顯示，新文學運動與大眾認識間存在的差距。類似的意見，葉榮鐘稍早也曾表示過。一九三二年《南音》雜誌創刊後，葉榮鐘先後提倡「通俗化的大眾文藝」及「第三文學」，前者著眼於接近大眾，供給大眾娛樂、慰安，並提升他們的文化及精神生活；後者則是超越一切

階級羈絆，在普羅和貴族文藝之外，創作出彰顯台灣「全集團的特性」的文學。根據葉榮鐘的解釋，他之所以如此主張，一方面是無法接受意識形態掛帥的普羅文藝的「金科玉律」，另一方面是有感於新文學運動後的「藝術小說」的表現，他認為它們大都是「虛玄之作」，作者只拚命表現自己的個性和心境，無視於台灣的風土、人情、歷史和時代背景②。

除了張深切和葉榮鐘對新文學作家和作品的直接批評，一九三三年和一九三四年相繼創刊的《福爾摩沙》及《先發部隊》，也都由不同的層面觸及了相似的問題。《福爾摩沙》以整理研究「吻合於大眾膾炙的歌謠傳說等鄉土藝術」自許，並以「創造真正台灣人所需要的新文藝」為努力目標③。《先發部隊》大篇幅登載《台灣新文學出路之探究》專輯，企圖為陷入創作困境的新文學尋求觀念上和藝術技巧上的新路向，到了改名為《第一線》的次期，又製作《台灣民間故事特輯》，表示實踐的決心及延續先前的討論。這兩個雜誌的創刊方針及相關論述，固然是為回應一九三〇年前後因台灣語文論戰引發的台灣意識和本土認同等問題，但它們的孜孜於追求真正的台灣人文學，而且基本上以集體意識和集體價值為依歸的思考取向，卻證明了以文化啟蒙和社會改造為初衷的台灣新文學運動，它所產生的接近現代性意義的作品與當日社會大眾的關係，即使不像葉榮鐘形容的「虛玄」，至少存在著張深切所說的巨大「溝壑」，而新文學作家執意表現的個性、心境等標誌著現代社會的個人主義的心理訴求，竟成了溝通上的根本障礙。這文學世界、文學人物和現實的分裂，它的發生和發展是台灣現代文學史的一個值得思考的問題。

有關殖民地的文化變遷，一般的論述大致都由母語的消失，探討被殖民者的歷史認同和自我認同危機，但上述發生於一九三〇年代前半葉的台灣文學現象，似乎不能僅由語言文字的層面加以解釋，構成這文學現象的時間和空間觀念的變化，以及由之而形成的世界圖景及其運作規律，都應列入考慮。根據克羅斯比（Alfred Crosby）的《生態帝國主義》（*Ecological Imperialism: the Biological Expansion of Europe, 900 - 1900*）一書所述，歐洲殖民者每到一個新征服的地方，必定有意地留下他們的印記，並立即著手改變當地的風俗習慣。隨著大量外來的植物、動物、農作物、農耕方式和建築方法侵入殖民地，殖民地逐漸變成一個新的地域，從而造成被殖民者傷害性的失落感，使他們疏離於自己的傳統和生活方式，精神上流離失所^④。薩伊德（Edward Said）把這現象稱之為「帝國主義的地理殺手」（*the geographical morte main of imperialism*）。相同的死亡之手降臨在日本占領的台灣地表上。

根據陳連武的研究，日本占領台灣以前，台灣人的空間意識是按照清帝國的地理脈絡觀念，自認遙接所謂「崑崙柱天，萬脈由起」的崑崙祖山，台灣的地脈與中國大陸的直接聯繫是福州的鼓山，爾後過海結穴於台北府治的大雞籠山，它是全台的龍脈主腦。這空間想像，使首府台北的城市規畫都受這不符合地理實際的山川敘述的影響，而且成了控制當時人的空間支配意識形態。一八九五年以後，又有一套新的官方山川論述。首先，日本當局把台灣的地理脈絡規畫成由本九州經琉球群島到台灣，爾後集結於台北大屯山彙的新山川路線，透過如此剪裁修正，台灣地理

順利的連結到日本母國，而割斷了原先清季所建構的脈絡關係，使殖民地台灣與日本母國的從屬關係，於焉確立，而新的殖民帝國統治也被合理化、正當化。

對於政治文化中心的台北，日本當局同樣暗中移植日本傳統的空間支配意識形態，使它具有精神性和物質性的雙重空間象徵意義。根據記載，日本占領初期，遊訪台北的學務部長伊澤修二曾建言：

此處堪稱絕境，宛如京都景致再現。台北城儼然為皇居，基隆河正如賀茂川，劍潭山正如東山，此地應建一神社。

在這帝國主義式的聯想下，日本當局一方面按大屯山的特殊地位，在南麓的劍潭建立台灣唯一官幣大社的日本神社，使之成為「神域」，再加上昭和做太子時曾下榻該處行館，皇親要員亦多次巡訪，大屯山於是成為日本帝國傳播皇恩思想的自然地景，成為代表天皇權力的象徵符號。經過這一套山川脈絡的移植和建構，台北原有的都市結構被徹底換血，主要道路系統都與台灣神社遙望。另一方面，透過市區改正和建設，改建後半巴洛克形式主義與半機能主義的台北主要建築物形象，在物質意義上凸顯了台灣總督府的政治、經濟統治權力。以上分別具有精神性與物質性的空間支配意識形態，最後由典儀性的「敕使街」（今中山北路），連結成一體，成為掌控台灣五十年政治、經濟和思想意識的有力機制^⑤。

做為台灣新文學運動的主要舞台，生活於新的台北地貌裡的那些與日本殖民歷史一道成長起

來，因而失去了自己的歷史的三〇年代前半葉受日式教育的作家及他們作品中的人物，新的空間想像，除了神出鬼沒的帝國權威，直接提供給他們的是有著霓虹燈、汽車、商店櫥窗等現代氣息的街景，是亞士華爾卓大道（即柏油路）、開放性的圓環、博覽會、咖啡屋、電影院等摩登去處，其中當然包括了移植來的遊廊、歌舞伎、尺八、俳句和櫻花等等一切屬於日本母國的美麗

⑥。謝春木寫下的台灣第一篇日文小說〈她要往何處去〉，王詩琅的〈沒落〉、〈十字路口〉，都有這方面的見證。但是這脫胎換骨了的台北，新的地貌對於清帝國的遺老們來說，卻是文化及心靈災難的現場。朱點人小說〈秋信〉中的前清老秀才文先生，好不容易克服了心理障礙，走出他的碑帖、〈桃花源記〉、〈正氣歌〉的書齋，在一九三五年以黑長衫、包仔鞋、碗帽和辮子的全副古裝，重臨他曾生息於斯的台北，參觀總督府始政四十周年的博覽會。不用說，那按傳統中國地理風水論述興建而成的象徵「四方之極」的台北城牆，早已屍骨無存，就是府中街、府前街和他曾服務過的撫台衙門等清帝國的象徵符號，也都在乾坤大挪移後，不知去向。面對這找不到空間座標的人、事、物皆非的現實世界，斗文先生最後只有坐在不是他的想像能力能想像得到的台北植物園的奇花異木間，冥思唐代安史事變以後，避居夔州的杜甫，在他懷想帝都長安的名詩〈秋興〉八首中寫的「王侯第宅皆新主，文武衣冠異昔時」，而老淚縱橫，而胸中充滿興廢之感了。

以上所述的空間結構與空間意識的變化，對於新文學運動的啓蒙對象的台灣社會大眾，感覺上或許不像新舊文化人士的戲劇性，因為歷史興廢對他們來說，不過是不同形式的壓迫的更換，而有關基隆河是京都賀茂川的顯像，更是在他們的想像之外。不過隨著交通建設和產業結構等因

素，中小型都市逐漸在台灣各地緩慢而平均的發展起來⑦。到了三〇年代初，都市的意象與都市生活也逐漸頻繁的出現在描寫大眾生活問題的小說中。表現上，這些總是以英文大寫字母命名的街（鎮）市，與農村有著明顯的意識區隔，相對於簡單、蒙昧和破敗的農村，市鎮象徵著文明、秩序、許諾與機會，但同時隱藏著意想不到的新災難。林越峰的〈到城市去〉，寫的是都市生活的磨難，都市發財夢的徹底落空。孤峰的〈流氓〉，描繪一個有工廠、學校和公園的市鎮，在經濟蕭條下，原本是摩登男女休閒去處的公園，卻成了失業工人的避難所。蔡秋桐的〈新興的悲哀〉，更典型地呈現了蔗糖工業和土地開發的遠景下，一個烏托邦市鎮的興起與消失。

上述的市鎮，一如它那失去了歷史地理歸屬感的英文大寫字母的名字，對於生息其間的人來說，展現的是一個未知的空間，操作其中的是同樣陌生而複雜的機制：通行取締、道路規則、飲食物規則、行旅法規、度量衡規紀，等等。這些以法律的形式出現，貫徹著帝國的鐵血意志的規紀，自有其現代性的內涵，但對於占有台灣人口數愈來愈多的新興市鎮居民，它們的意義，就像賴和的〈一桿秤仔〉裡說的：「舉凡日常生活中的一舉一動，通在法的干涉、取締範圍中。」根據印度學者古哈（Ranjit Guha）的研究，西方現代的理性、抽象思維方式，是消滅殖民地文化傳統的作手。他的調查研究顯示，大英帝國東印度公司控制的孟加拉，殖民官僚按西方觀念和標準在當地制定的產權法令，就因它的啓蒙主義式的抽象、理性及固定，使得由實物財產觀念換算成赤裸裸的現金價值的孟加拉人，頓失所據，而這還從根本上掏空和置換了孟加拉本土社會繁複的傳統習俗⑧。呂赫若〈牛車〉裡，那些在新式碾米廠深感「日本東西實在是可怕」的老農；那些在黑夜憤恨地把規定「道路中央四周不准牛車通過」的路碑扳到，咒罵「混蛋汽車」、「混蛋

機器，是我們底強敵」的牛車夫；還有始終搞不懂當牛車在危險狹小的保甲道走的時代，「總是不斷錢」，「當保甲道變成了六間寬的道路，交通便利的時候」，卻「一天一天地被推下了貧窮底坑裡」的小說主角楊添丁，他們與東印度公司治下的孟加拉人民，遭遇的原是同一命運。

不過當呂赫若筆下的牛車夫，意識到「在日本天朝裡，清朝時代的東西都不中用了」，忿忿於「街（鎮）上的商人是寡情的」，於是在日本天朝代理人的警察不在場的暗夜，「主人似地」讓牛車走在道路中央，唱起陳三五娘，自覺回到他們的「世界」。另一邊，隨著三〇年代市鎮中小企業的發展，日本移民平均而分散地定居台灣^⑨，接受日式教育，逐漸習慣於日式生活文化的市鎮知識分子，新的生活秩序，已經是他們人格養成的天然組成部分，是被內化了的合情合理的存在，因此那在性質和作用上等同於台北半巴洛克式建築的權威生活形式，也就導致他們心中截然不同於牛車夫的兩個世界、兩個現實的意識。對此，二次大戰中就學於日本的葉盛吉，曾有過生動的表述。在他一九四三年的手記裡，葉盛吉回憶他心中的兩個故鄉：

在我的心中，有一個故鄉。幼時會社的宿舍區度過了童年，在中學經歷了學寮生活的我，從教科書中了解到內地（日本）的風俗習慣，在我的心中栽種了一個故鄉日本。

而孩提時代，那灰暗陳舊的房子，親戚家的婚喪嫁娶，接觸這些生活、接觸這些習俗，還有鄉下廟會的風情，人山人海，小販的叫賣聲、唱戲的喧鬧聲，以及化裝遊行，和花車等等往昔的印象，在我心裡又塑造出了另外一個故鄉。

前一個故鄉來自生活，後一個故鄉源於血統和傳統。但我卻不感到有什麼矛盾地兼容並存於

心中，真是不可思議^⑩。

這不可思議的雙鄉的心理和心理的雙鄉，是三〇年代成熟起來的台灣新文學的棲息之處。而在其中，另外又加上了時間觀念的維度。

三

就像山川論述和地理脈絡的重構之繪製台灣對日本的從屬關係，日本殖民政府引進的標準化時間制度，同樣隱含著政治控制的過程。如果說遍布台灣的市鎮，集中體現了日本殖民權力的空間實踐，那麼嚴格實行台灣總督府頒布的標準時間的行政機構、工廠、學校，便是標準化生命流程的監製者。而相對於市鎮為台灣人心靈帶來的兩個世界，時間在日本殖民期的台灣，似乎也按照兩種步調在台灣人的意識中行走。

一八九六年一月一日，台灣開始採用格林威治標準時間，而且與後來被日本併吞的朝鮮及中國東北，同被納入帝國的「西部標準時區」，直到一九三七年十月一日，才因時差問題的不便，被重新劃入帝國的標準時間的「中央標準時區」^⑪。為了建立這標準時間的威信，從台北市開始，殖民政府以午砲、水螺（汽笛）校正台灣人的作息，使他們由大致上仍屬自然時間的節氣、時辰意識，改變成鐘錶上的機械時間。

機械時間把人的時間觀念具象化、數字化、切割細緻化，並可以使計時行為普遍化^⑫，但這些在日本統治初期，似未曾進入台灣多數人的感覺中。根據呂紹理的研究，在一九二〇年代，與

機械時間關係最直接密切的糖業工人，只是服從和努力適應工廠規定的工作時間，但「時間是糖廠控制的」，工人所知道的時間仍是「事件」式的時間——如汽笛聲，他們並未將時間內化為自己可以計算並掌握的資源。由於如此，在一九二〇年代的農民抗爭，甚至到了三〇年代初的勞工運動，工作時間並沒有成為抗爭的主要訴求^⑬。相同的情形在歐洲也會發生，根據呂紹理引述的資料，歐洲各國在產業革命過程中，採用工作時間紀律的工廠，一開始總是「像孤島一樣懸浮於無時間的廣洋裡」^⑭。

上述的情況，反映在一九三〇年左右一些描寫農場、工廠工人生活的小說裡。在這些小說中，以鐘錶計算的標準時間，對小說人物來說，基本上只固定而且孤立地存在於他們的勞動場所，離開了它，時間就又回到日落月升、雞鳴星斜的另一個系統裡。也正因為如此，在時間是糖廠控制的，或時間只存在於孤島似的工廠、農場的認知下，工廠、農場成了標準時間制度的化身和支配者，而這樣的時間，似乎一開始就帶有苦難不祥的氣息。在楊守愚的〈誰害了她？〉，時間經由汽笛轉換成「最有權力的號令」，召集工人到「比戰場還要可怖的農場去」，而這些對女工阿妍來說，那被汽笛召喚來的時間，除了勞力剝削，還意味著被農場監工猥褻的人身剝削。孤峰的〈流氓〉裡，汽笛聲顯示出來的時間，使失業工人阿B意識到自己被排除於工作，而落籍流氓的社會地位。蔡秋桐的〈四兩仔土〉裡，為了領補助金，五更天就跑到役場（鄉公所）的貧農四兩仔土，往來奔波四趟後，錢領到了，但依舊搞不懂所謂辦公時間，這官僚規律化（Bureaucratic routinization）時間的不近人情的奧秘。

為了讓台灣人民認識及適應機械的標準時間，日本殖民政府從一九二一年開始推行「時的紀

念日」，宣傳時間的重要性，以期培養準時、守時、惜時的精神。一九二八年建立的廣播電台，定時的節目播放，標準時間對時，都直接有效地灌輸時間觀念。除此之外，與社會大眾息息相關的官方作息規律，學校上課放假制度，以至於交通運輸系統，都有助於標準化時間制度的建立。其中，特別值得注意的是交通事業所起的作用。呂紹理即指出，火車行車密度的提高，影響鐵路沿線市街日常生活的行動被往來火車打斷成零碎片段，它帶來的是「一個切割更爲細緻而且畸零的時間表」^⑮。在這時間表下，傳統以自然現象計時，或曰據初期由汽笛、午砲識別的事件式的時間意識，當然也逐漸消失。

走出了自然的、事件的時間意識，具象化、數字化的機械時間，固然可使時間內在化爲自己可以掌握的資源；透過規律化的作息，也可帶來屬於自己的餘暇生活。但新的時間觀念，卻使台灣人不斷走出台灣的日夜、台灣的記憶。因爲新的時間制度在納入紀元節、天長節等一系列標示日本歷史印記的「祝祭日」的同時，也把台灣人的公共時間座標的年時節慶，漸次驅趕到沒有時間的廣洋裡。在這過程中，把這套殖民帝國的時間表內化而又深刻意識到時間的壓迫的，應該是那些與台灣新興市鎮一道誕生，一道出現於台灣現代史的新知識分子。三〇年代初，當台灣工人還活在汽笛、午砲的事件式時間的夢魘，還未意識到工時的剝削，由台共王萬得、蕭來福等指導的「台灣赤色總工會」，針對交通運輸業草擬的四十二條鬥爭目標中，除了七小時工作制、休假日等基本訴求外，就提出廢除打卡鐘、點名等「官僚就業規定」^⑯。這個事實，除了反映左翼工運的先進觀念，應該還包含台灣新知識分子對官僚規律化時間的體認。因爲在殖民地文官制度下，終其一生，最多不過是個中下層僚員的他們^⑰，案牘勞形之際，正是那切割細緻的、機械

的、規律化的時間的受害者。而這些在空間上普遍懷有雙鄉心理，生活上又感覺著時間的侵蝕的市鎮知識分子，一旦投身文學，在他們的被張深切形容為同好間班門弄斧的文學事業中，會有什麼表現，似乎是不難想像的事。

一九二二年，得風氣之先的陳逢源，在一篇題為〈站在台南公園池畔〉的隨筆中，記敘他在黃昏的公園，感動於大自然物我融化的、詩的境界，孤獨中以叔本華、馬克思、高山樗牛、米開朗基羅為伴。爾後，他以象徵台灣新地貌的公園和新的時間意識的休閒為主題，發表他的感想：

可悲的是，令人以為來這個美麗的公園玩的人稀少的台南的人們，也許不需要這個公園似的，在遊玩的人是寥寥無幾的。他們沈溺在殖民地的氣氛裡，爭著蠅頭小利，炫耀著權勢，似乎稍許有點自得的悠閒的人是少之又少的。那等人對自然美沒有愛好心，對藝術沒有鑑賞能力，進而去追求哲理的思索和思想的憧憬等，當然是更不用說了。他們的注意力都傾注在自己個人的功利上。Frederick Howe 也說：「其國民的文化程度是要看其國民如何打發勞動以外的時間」，拿這個標準來看，台灣的文化是近乎零的^⑱。

陳逢源筆下的文化世界，對於作為他的批評對象的台灣大眾來說，其不成為葉榮鐘十年後仍慨嘆不已的「虛玄之作」，恐怕是很難的一件事。

四

三〇年代中葉，台灣小說開始出現一些新的知識分子形象。不同於一九三〇年前後，那些走入大眾，以社會改革為職志的自由主義或社會主義的知識分子，他們大都懷有前述陳逢源筆下的都市文化人心理：大都留學日本或從日本歸來，對日本懷有濃厚的鄉愁，不能適應台灣農村及市鎮生活，厭惡傳統也厭惡資產階級的功利氣味，在自己心裡築起愛情的、藝術的、知識的城堡。在這類為數不多、完全以日文寫作的知識分子小說裡，貫串其中的主題絕大部分是戀愛和婚姻，意識上則充滿歐洲浪漫主義時期的流亡文學（*émigré literature*）的味道。

巫永福的〈山茶花〉，主角龍雄是個留學日本的青年，因陷入兩個女孩的爱情和同姓之婚的問題而苦悶。他認為同姓不能結婚的習俗是愚蠢的，沒有理論根據的，因而覺得厭惡，「可是正因為淵源於這種習俗的道德律是不成文法，它的確成為看不見的恐怖」，在這恐怖的威脅下，他一方面憤怒於習俗的頑固、難以理解、冷酷，一方面又因它的沒有理論根據，而視之為「無聊」。面對這情況，他於是搬出法國詩人梵樂希說的：「現代青年不要想去理解習俗，也不應該去理解」，他把這當作自己的救兵，而且加上自己的解釋，他的最後結論是習俗「應該加以抹殺、應該加以忽視」，因為「習俗是上一代的不幸的延長，是陸續造成不幸的重擔」。相似的情況出現在吳天賞的〈蕾〉，不過不同於巫永福筆下的龍雄只停留在思索之中，吳天賞的人物以實際的行動，選擇了愛情，揚棄困擾他的傳統。

在翁鬧的〈殘雪〉裡，阻撓愛情的除了傳統，還有殖民地式的新價值標準。小說裡那個被形

容爲「蒼白青年」的主角，因爲鬧了一場不符合他的中產階級家庭利益的戀愛，被家裡送到東京讀大學，但他「揚棄權威與榮耀象徵的高級文官，投身動人心靈的演劇」，寧願過著「丑角」般的生活，跟偶然相遇的翹家女孩交往，幾年過去，幾乎把故鄉的一切遺忘。吳天賞的〈龍〉裡，不能接受傳統的婚約，又無法把未婚妻改變成「心目中的理想女性」的主角，最後只有在人道主義和戀愛至上主義的矛盾下，雙雙走上自殺的道路。

在以上這類帶有濃厚的抒情色彩，而且一律環繞著個人問題的小說中，使這些三〇年代台灣新人類死生以之的，或許可借用呂赫若〈婚約奇譚〉裡，那個同樣陷入婚姻愛情難題的「馬克思少女」的判斷：「布爾喬亞的頹廢式浪漫氣氛」。然而這僅有的浪漫，似乎正傳達了三〇年代間，經過日本殖民政府滅絕性的政治大整肅後，台灣知識分子意識上的重大變革。如小說所示，這些以叛逆者和流亡者的姿態出現的知識青年，他們用以抗拒新、舊體制和價值標準的，幾乎沒有例外的是屬於個人主義的主觀的、抽象的訴求，而使這一切成爲可能、成爲事實的是都市，或者作爲都市的化身的日本。因此在這些小說中，有關台灣、有關故鄉，都不是鄉愁所在，而是黑暗、混亂、殘酷的象徵。張文環的〈早凋的蓓蕾〉描寫兩個到日本留學的青年，他們返鄉時的共同經驗是「好幾次都想縱身躍入那美麗的瀨戶內海」。其中有一個如是訴說：

我不僅想跳瀨戶內海，就當我看到那基隆港入口的小島時，我心胸又再次激盪、澎湃起來，險些又想跳下去……。啊，那時候真是危險哪，那苦悶、鬱積的塊壘，就跟一個小島塞住港灣入口的感覺沒有兩樣……

巫永福的〈首與體〉描寫一個想留在東京，繼續過著欣賞戲劇、音樂、上咖啡屋的生活的留學生，他不願回家解決結婚問題。對此，小說形容道：

這是首與體的相反對立狀態。因為他自己想留在東京，可是他的家卻要他的「體」，一封接一封的家書頻頻催他「返鄉」。

相同的情況發生在已經在殖民體系中，接受「內地」與「本島」、開化與野蠻的身分階與身分認同的台灣本地知識人身上。於是，生活在京都賀茂川的分身（incarnation）與歷史的孤島的台灣知識人，也就在首與體的對立下，輾轉於理想與現實、自我與傳統的矛盾。郭水潭〈某個男人的手記〉，寫的就是這樣一個在故鄉裡的異鄉人的故事。小說的獨白者，一個自稱極端戀愛主義者的男人，因逃避沒有愛的婚姻、「沒有教養」的妻子，結婚不到一年就離家出走，「像一隻野狗般的流浪」。在這過程中，他做過市政府臨時雇員，參加過文化協會，後來他加入一個巡迴劇團，從台灣北部走到南部。在劇團裡他結識一個畫廣告畫的畫家，自己也編寫劇本。逐漸地，他迷戀起有著異國情調的銅鑼聲，有各國船員和阿拉伯歌聲的台灣海港。最後，他莫名其妙地捲入一宗私奔案件，於是決定回家。回家後的他，每天無所事事地讀點書，覺得自己變得膽小而下流，變得像妻子一樣沒有教養。搞到最後，每天黃昏引頸等待妻子從農場散工回來，成了他生命中最重要、最幸福的事。

以上的情節和人物，轉換到「故鄉日本」，就成了被稱為「幻影之人」的翁鬧小說中的幻影世界^①。在〈殘雪〉裡，那個揚棄高等文官考試，也把故鄉淡忘了的主角，有一天突然想回台灣，也想到北海道探望他的日本女友。就在這時：

他突然想起了一個奇妙的念頭：北海道和台灣，究竟哪個地方遠？他記得在地圖上北海道比較近，但他發覺在內心這兩個地方都同樣遠。

這樣人物和這樣的心理地圖，不能不終結於〈天亮前的戀愛故事〉裡，那個坦承自己是「廢料」，「不適用於生存」的獨白者。透過這獨白者不遺餘力地詛咒都市、詛咒文明，要求人類回到原始、回到野獸狀態；透過那始終如一地被瘋狂和毀滅的欲望封鎖起來的小說世界，我們可以讀出三〇年代，這些以「布爾喬亞的頹廢式浪漫」姿態出現在台灣文學史的人物，他們的始而叛逆、繼而頹廢、終而虛無的發展全貌^②。

以上的文學現象，如果從它所依附的文學背景來看，三〇年代中以西川滿為首的在台日人文學的唯美傾向，日本本土的私小說、新感覺主義，經日文傳譯過來的十九世紀末歐洲的頹廢文藝風尚，二十世紀初的現代主義文學思潮，都有直接間接的影響和作用。這方面，可以由被當時文藝圈奉為偶像的波特萊爾、韓波、戈蒂耶、契訶夫、島崎藤村、德富蘆花等等名字，以及「風車詩社」的超現實主義實驗作品，得到證明。不過使這些小說人物，不能不以早夭的波西米亞人身分，浮游於台灣社會現實；不能不以無所歸屬的「幻影之人」的面目告別台灣文壇，則殖民地台

灣早熟的資本主義經濟社會結構^①，以及前述知識分子的特殊的雙鄉意識，應該是更根本的決定性因素。因為這些與三〇年代逐漸成熟起來的日文寫作一道出現的人物形象，顯現出來的正是發生在弱勢族群和殖民地人民的心靈的、物質的流離失所（deterritorialization）的狀態^②。

作為短促的日據時代台灣文學史的一個轉折點，這些流離失所的幻影之人，若能倖存，接下來要面對的是史芬克司的神話。巫永福的〈首與體〉結束於主角的一場夢魘。夢境中：

有獅子頭、羊身；跟有獅身、羊首的二頭怪獸以加速度疾馳過來，猛烈地衝撞成一團。我忍不住眼睛一閉，眼前立刻出現埃及的史芬克司。二頭怪獸還沒有決勝負，倒出現了史芬克司，不由得讓我有些張皇失措。

醒覺後，小說主角如是思量：

我整個腦海裡都是史芬克司。為什麼會有史芬克司呢？曾經有個國王拿史芬克司出了一道謎：有兩隻動物合而為一，在不明底細的軀幹兩端各接著獅子頭跟羊頭。——這指的是人嗎？

這個謎題，留待自稱是「悲哀的浪漫主義者」的龍瑛宗及其同輩作家去面對。

註釋

- ① 張深切：〈「台灣文藝」的使命〉，《台灣文藝》二卷五號（一九三五年六月）。
- ② 葉榮鐘：〈「大眾文藝」待望〉，《第三文學提倡》，〈再論「第三文學」〉，各見於《南音》第一卷第二號，第八號，第九、十號合刊卷頭言。
- ③ 施學習：〈台灣藝術研究會成立與福爾摩沙創刊〉，見李南衡編：《日據下台灣新文學·文獻資料選集》，明潭出版社，台北，一九七九年，三五九頁。
- ④ 轉引自 Edward Said：“Years and Decolonization”，in *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992, p. 77。
- ⑤ 以上所述見陳連武：〈風水——空間意識形態實踐：台北個案〉，第二章第三節〈府治後的台北風水論述（一八七四—一八九四）〉；第四節〈清季台北府城的風水論述〉；第四章第一節〈日治時期的台北風水論述（一八九五—一九四五）〉，淡江大學建築研究所碩士論文，一九九三年六月。
- ⑥ 郭水潭：〈日據初期北市社會剪影〉：〈日僑花柳緣起〉、〈日僑之娛樂界〉兩節，見《郭水潭集》，四二八—四三八頁，台南縣立文化中心編印，一九九四年。柯瑞明：〈台北日據時代日本娼妓物語〉、〈台北風月滄桑〉，見所著《台灣風月》，一三二—一四六、一七〇—一七一頁，自立晚報出版部，一九九一年。
- ⑦ 章英華在〈清末以來台灣都市體系之變遷〉指出：日治時期五十年間，台灣城市化的發展方向

是台北首要都市功能的出現與強化，及各州中小型都市緩慢而平均發展。他認為世界各被殖民
地均出現「都市首要化」(Urban Primacy)，而台灣卻沒有同樣的情形，除了日本移民台灣
呈顯平均分散的特性之外，台灣在五十年間產業結構仍以農業及農產加工業為主，這種產業結
構有利中小型都市的發展，但卻難以提供向更大都市發展的機會。轉引自呂紹理：《水螺響
起：日治時期台灣社會的生活作息》，七五頁，政治大學歷史研究所博士論文，一九九五年二
月。

⑧同註④，七八頁。

⑨同註⑦。

⑩楊威理著，陳映真譯：《雙鄉記》，一七頁，人間出版社，台北，一九九五年。

⑪呂紹理：《水螺響起：日治時期台灣社會的生活作息》，三八頁。下文所述日據時代台灣總督
府建立標準化時間制度之相關文獻資料，皆轉引自此論文，不另加註。

⑫同註⑩，二頁，引David S. Landes 說法。

⑬同註⑩，八九—九〇頁。

⑭同註⑩，八三頁，引Nigel Thrift 語。

⑮同註⑩，六九頁。

⑯同註⑩，九〇頁。

⑰吳文星：《日據時期台灣社會領導階層之研究》，七〇—七一頁，正中書局，台北，一九九二
年。

⑮陳逢源：〈站在台南公園池畔〉，原載《台灣》，第三年八號（一九二二年十一月），五四—五五頁。譯文引自葉笛，見《文學台灣》第十二號（一九九四年十月），二二—二三頁。

⑯這是批評家劉捷對翁鬧的評語，見劉捷：〈幻影之人——翁鬧〉，《台灣文藝》第九五期（一九八五年七月）。

⑰詳見施淑：〈感覺世界——三〇年代台灣另類小說〉，淡江大學「第七屆中國文化與社會國際學術研討會」論文，一九九六年五月。

⑱根據涂照彥的研究，日據時期台灣殖民地的社會經濟結構，並不是一般性的資本主義發展，而是從一開始就帶有在世界史上被定位為「最後帝國」的日本資本主義本身的「後進性」及「早熟性」的烙印。所謂「後進性」指的是國家所起作用的比重非常之大，這集中表現於以台灣總督府為代表的「專制的拓殖制度」及其相應的法規。所謂「早熟性」指的是被一般論述片面強調和高度評價的日據時代台灣的「全盤資本主義化」或「現代化」。這後進與早熟的性格，使日據時期的台灣表現出一些與其他殖民地不同的特徵，如高度發達的商品經濟，強大官僚統治的中央集權式國家權力機構，以及經濟結構的多元化等。涂照彥所說的這些現象，可用來了解台灣新文學運動及三〇年代文學現象的特殊性。見所著《日本帝國主義下的台灣》，李明俊譯，人間出版社，台北，五三—五三九頁。

⑳Gilles Deleuze and Felix Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*, Translation by Dana Polan, pp. 16–18, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

初期呂赫若的足跡

●垂水千惠 / 作
●許佩賢 / 譯

——以一九三〇年代日本文學為背景

前言

一九三五年一月日本的文藝雜誌《文學評論》刊載呂赫若的〈牛車〉，呂因此成爲新興作家；一九三五年二月號的《台灣文藝》立即以〈高興的消息〉爲題報導這個消息。

一九三〇年代的日本文學，一方面承受殖民地統治這種政治上的負面因素，同時卻也以日文爲媒介將射程伸及朝鮮及台灣，而逐漸形成一個和緩的文化圈。這個文化圈與一九四〇年代以「大東亞文學者會議」爲代表的日本語文化圈不同；它是以《文學評論》、《文學案內》等雜誌爲舞台，而逐漸走向滅亡的普羅文學最後可見的合作幻想①。但是，另一方面來說，這個時代也是個激動的時代。由普羅文學及現代主義的二十大潮流加上明治、大正以來的成名作家等所形成的三派鼎立的均衡局面、因受普羅文學運動滅亡之影響，而失去已有的均衡性，並產生轉向者的這個時代，可說是走向黑雲密布的一九四〇年代的激動時代。本文的目的即是以上述一九三〇年代日本文學的變動爲背景，檢證初期呂赫若爲了確立自己的風格而摸索前進的足跡②。

呂赫若本身並沒有留下太多回顧性的文章，他的生涯也留有許多未知的謎，這些問題當然都是研究上的障礙，就連與本文有關的謎點亦有三點可指出。首先，他是如何執筆〈牛車〉的？也就是說，他到底讀過什麼作品、受到誰的影響以及從哪裡取材的問題。其次，這篇作品登載在〈文學評論〉上，是否有怎樣的經緯？向來對於這個問題，都把該誌在登載〈牛車〉前不久也刊載過楊遠的〈新聞配達夫〉二事聯想在一起，而認為其中必有關聯。但是，如果從這兩個作品刊載的時間點及其前後的文學活動來看的話，這個問題似乎有重新思考的必要。而如果呂赫若不是透過楊遠的管道，又是透過什麼樣的管道與〈文學評論〉接上線的呢？第三點，他以二十二歲的年紀初次登上日本文壇，其後卻將其所有的文學活動局限於台灣，這又是為什麼呢？

說實在的，以現在所公開的資料，幾乎無法回答上述這些問題，因此希望能對遺族及關係者進行訪談，以發掘更多資料，並將其公開。

當然，不能說有障礙就不去研究；既然如此，即使只是旁證，也只好利用僅有的少數資料去試圖解答這些謎題。因此，本文打算從以下三點來探索初期呂赫若的足跡：一是與農民文學的關係；二是與一九三四年前後日本文學狀況的關係；三是與張赫宙的關係。本文自有許多限制，但希望可以對於今後仍將繼續發展的呂赫若研究提出一些問題。

一、農民文學的系譜與呂赫若作品的關係

(一)與《農民》派的共通性

呂赫若以〈牛車〉為首發表了許多以農村為舞台的小說，是眾所周知的事實。他是受到什麼作品的影響而形成其文學觀，至今仍是一個謎題，但是從其〈牛車〉的完成度之高及其內容來看，可以想像出他一定讀過相當數量的日本文學。在此，先簡單地整理、介紹在主題上相關的農民文學之發展，希望能對了解呂赫若文學的背景有所幫助。

板垣直子於一九四一年五月出版的《事變下的文學》中以一章的篇幅來詳述農民文學，從這裡也可以知道，農民文學對於解讀一九三〇年代的日本文學是相當重要的一個觀點③。長塚節的《土》等先驅作品姑且不論，農民文學開始採取文學運動的形式，可以說是從一九二三年農民文藝會結成以及二七年發行機關誌《農民》開始。這個由石川三四郎、和田傳、黑島傳治等傑出人士結成的組織，「的確是一種大同團結，但是因為對於農民解放的思想存在著各種混亂與對立，不久即告分裂。」④但是，其後犬田卯、加藤一夫等繼續發行機關誌《農民》，如後所述，一九三一年，因對於「農民文學」的理解方式不同，而與普羅作家同盟派之間發生論爭。《農民》派的特徵是他們認為農村問題的根本，在於資本主義所產生的現代文明本身，因此他們從與都會的對立構圖中來理解農民文學⑤。特別是初期的成員之一佐佐木俊郎的作品中，有許多涉及農村因急速的近代化而受到破壞之類的主題，這些作品與呂赫若的〈牛車〉或〈風水〉等作品的問題意識有關，因此簡單地介紹其內容。

佐佐木的代表作之一〈都會的觸手〉以及其姐妹作〈鐵與土地和人間的話〉，即是以打鐵匠

久兵衛的立場來描寫東京近郊的小村子在鐵路開通後產生的變化^⑥。

鐵路從新宿開始，由於鐵路鋪設工程，村子裡非常熱鬧，久兵衛的打鐵屋生意也很好。久兵衛的女兒阿銀是年輕人們的瑪丹娜。但是，鐵路開通後，年輕人們「有什麼需要，就可以用很少的車費、很少的時間，到立刻就可以買到自己所喜歡的現成品然後回來」的東京，因此久兵衛的打鐵屋就倒閉了。同時，以前把焦點都放在阿銀身上的年輕人們也都爲了追求都會女性而到東京去了，傷心的阿銀不久也離家出走。留下久兵衛一個人一面踢著鐵軌，一面感嘆「如果沒有這條鐵路，雖然那時候生意不太好，但是至少女兒不會丟下自己」。

這與描寫因道路的開通與汽車的普及，即近代化而發生悲劇的作品〈牛車〉，其問題意識很顯然是相通的。但是，呂赫若與佐佐木俊郎及〈農民〉派之間直接的接點並不明確；而且如果無法究明呂赫若在台灣閱讀了什麼樣的雜誌，到底有沒有接點也無法斷言。因此，現階段只能指出其間的共通性。

(二) 與普羅作家同盟派之間的相異處

〈農民〉派的活動如上所述，另一方面，普羅作家同盟內對農民文學的關心也逐漸提高。一九三二年三月成立農民文學研究會，翌年出版收錄十七篇小說及六篇評論的〈農民的旗子〉^⑦。農民文學研究會強調階級性，這與把農村問題當作都會化問題來理解的〈農民〉派主張明顯對立，〈農民〉還製作「那普派農民文學撲滅號」特輯，雙方展開論爭。呂赫若是否知道這些論爭，是很有趣的問題；但是就所檢討的作品來看，〈農民的旗子〉所收錄的諸作品與呂赫若的作

品有相當不同的風格^⑧。

例如，《農民的旗子》中收有黑島傳治的〈豚群〉^⑨。這個作品描寫想沒收豬代替佃租的地主與佃農二者間的爭議，乍看之下，與呂赫若的〈暴風雨的故事〉^⑩似乎有共通性。但是，〈豚群〉一文重點是在由於佃農的團結使地主的希望落空，而〈暴風雨的故事〉卻把重點放在地主（頭家）的性榨取及佃農對此的無力感。《農民的旗子》所收的立野信之的評論〈農民小說論〉中說，理想的農民小說應該是「革命式的英雄主義文學」。而黑島的作品也的確體現了立野的言說。但是，這樣看來，呂赫若與普羅作家同盟的主張就不得不說是相距甚遠了。次章將討論呂赫若對森山啓的社會主義寫實（realism）論的共鳴，呂赫若與普羅作家同盟派之間的這種差異正好可以作為一個有趣的旁證。

二、一九三四年前後日本文學的狀況與呂赫若的關係

（一）與《文學評論》的接點

如所周知，呂赫若從〈牛車〉被刊載在《文學評論》起，便開始其文學活動，該文刊載日期是一九三五年一月，由此推測，其執筆期間應該大約在一九三四年前後。那麼，一九三四年前後在日本文學發展史中是怎樣的一年呢？我想在此再度確認一下。

如果從日本文學史上來看的話，可以作為一個分界標的是一九三三年^⑪。在從前一年滿洲國建國以來日益高張的彈壓狂瀾中，二月，小林多喜二死，八月，佐野學、鍋山貞親發表共同轉向

聲明。此時與普羅文學運動的後退產生連動而登場的是，以《文學界》的創刊為象徵的「文藝復興」動向。三四年三月，日本普羅作家同盟（那普）解散；此外，因轉向文學而引起廣泛議論，也是一九三四年的事。以這種動向為背景，三四年三月，《文學評論》創刊，根據擔任編輯的渡邊順三的回想，其意圖如下⑫：

……以前的作家同盟把政治主義運動和文學運動搞在一起，因此受到不必要的彈壓，文學本身也沒有發展。現在一定要克服過去的政治主義傾向，以文學運動的形式重新出發。

一般對於《文學評論》在文學史上的評價不外：「日本普羅作家同盟解體後，普羅系文學者的中心據點」⑬、「普羅文學發表的合法舞台」⑭等，但渡邊本身則明言其將政治與文學切離的意圖。而且，該誌除了成為社會主義寫實論爭的舞台之外，被稱是轉向文學嚆矢的島本健作的〈癩〉也刊載在該誌上；這一方面反映了普羅文學本身的迷惘及多樣化，也顯示《文學評論》雜誌的風格不一。

那麼，呂赫若對於這樣的《文學評論》以及日本文壇的動向，到底有多少了解，又是在怎樣的了解之上選擇《文學評論》發表其作品呢？此外，其之所以可以與《文學評論》拉上線，又有怎樣的經緯呢？

如前所述，向來很自然地把它視為與楊遠的〈新聞配達夫〉有關，但是〈牛車〉登載於一九三五年一月，〈新聞配達夫〉則是前一年的十月；自己也還是新人的楊遠是不是能夠推薦沒沒無

聞的呂赫若，是大有疑問的事^⑮。而且，〈牛車〉刊載前，呂赫若與楊遠是否有什麼交情也還不清楚^⑯。

那麼，呂赫若到底是經由什麼樣的管道和《文學評論》拉上線的呢？

〈牛車〉刊載前的經緯，《文學評論》也沒有詳細提及，但渡邊順三有如下的編輯後記，可能可以在某種程度上作為參考^⑰。

創作欄的呂赫若氏是住在台灣的全新作家人。台灣文壇受到先前本誌募集小說楊遠的〈新聞配達夫〉當選的刺激，突然活躍起來；在這裡可以再介紹另一位台灣新人作家，可以說是本誌的光榮。這篇〈牛車〉是比〈新聞配達夫〉更好的佳作，所以敢於介紹給讀者。（渡邊生）

渡邊儘管說呂赫若是「全新作家」，卻還是以「比〈新聞配達夫〉更好的佳作」來介紹呂的作品，可見他對呂赫若很有信心。當時呂赫若只是剛從台中師範學校畢業的二十二歲青年，最有可能的管道是透過台中師範學校的關係者中與《文學評論》有關的人。為了究明這個管道，需要大規模而且盡速的訪問調查；以下僅介紹一位台中師範出身者的回想作為一個線索^⑱。

說起我們渡台的動機，主要是想在新天地盡情活躍，其中也有從國內暫時走避的人。的確，我們班上異議分子很多，學校當局的管理也相當費心，給學校帶來不少麻煩。

這是比呂赫若高三屆的砥上峰次的回想，文中雖然沒有明言，但我們可以看出他似乎暗示學生中的確有左翼分子存在。台中師範是六年制、原則上規定全體必須住校的學校，所以學生間或老師們的影響不可輕視¹⁹。隨著關係者的高齡化，必須盡速作調查。

(二) 〈牛車〉的評價及其背景

另一方面，〈牛車〉在日本文壇受到怎樣的評價呢？就筆者所見，有二件關於〈牛車〉的發言，都刊載在《文學評論》上。

從作品整體的效果來看〈牛車〉的話，從其描寫可以看到爲了將細節形象化所作的努力，但是在打動讀者方面，乍看之下以未成熟手法寫成的〈新聞配達夫〉則更勝一籌。但是〈牛車〉另有讓我深受感動的地方。

這些殖民地的人們……過了數十年的苦痛歲月，但現實卻十分諷刺；以前是別國的國語，現在卻變成殖民地大眾的語言，甚至不斷地深入更廣泛的勞動大眾的心中，而成爲他們表達自己情感的工具。這不由得讓我聯想起烏克蘭文學發展的足跡，我們打從心裡爲殖民地進步作家的抬頭而感到高興。（中條百合子）²⁰

最近殖民地作家開始活躍於日本文壇，這是必須給予高度評價的現象。讀了發表於《文學評

論》的楊遠的〈新聞配達夫〉及呂赫若的〈牛車〉等，我實在深受感動，並且感到這二位殖民地作家的文章，都是非常質實素樸的。和他們比起來，同樣是殖民地出身的作家張赫宙，他的文章就具有非常不同的風格。（壺井繁治）②

首先可以指出的是，他們評價的要點都在於「殖民地作家」的登場這種「現象」。其次是在作品風格上，他們都給予「質實素樸」的評價。這種評價觀點與楊遠的〈新聞配達夫〉入選時的評價是一樣的。〈新聞配達夫〉的評選者的評語中，如：「絕不是上乘之作。（中略）儘管如此，卻非常具有吸引力。」（德永直）「整體看來，主觀十分幼稚，但是它的優點是非常素樸，（中略）一點都不油滑。」（武田麟太郎）等；很明顯地，比起小說的技術，他們更重視內容的素樸③。在這種評價標準的延長線上，才會產生中條百合子「在打動讀者方面，乍看之下以未成熟手法寫成的〈新聞配達夫〉則更勝一籌」的評論。

我們無法確知中條認為什麼是「打動讀者的力量」，但很可能指的是〈新聞配達夫〉中暗示台日勞動者合作的結局。正如栗原幸夫所指出的，一九三〇年六月時，普羅作家同盟中央委員會提出十項普羅文學應該描寫的題材一覽表，其中有「普羅英雄主義的現實化」、「可以究明殖民地勞動者與國內勞動者之間合作關係的作品」等項④。前章所引立野關於「革命的英雄主義」的發言，應該也是受到這種發展的影響，但是普羅作家同盟解散之後的一九三五年，中條等人是否還保持這樣的評價標準呢？

(三) 〈文學雜感〉與社會主義寫實 (realism) 論

其後就沒有再看到關於〈牛車〉的議論，而且也沒有再登載下一個作品；從這裡看來，呂赫若的存在對於這個時期的日本文壇而言，可能並沒有產生太大的衝擊^②。而且，從其後的創作內容來看，呂赫若本身似乎也漸漸走向一個異於普羅文學批評家們所要求的方向。這點只要讀一讀他在《台灣文藝》上發表的〈文學雜感〉^③，大概就可以在理論方面理解呂赫若自己想走的方向。

〈文學雜感〉向來被當作呂赫若「了解馬克思主義；幾乎可以說是一個理論家」^④的證明。的確，這篇文章可以證明呂赫若相當忠實地跟隨日本文壇普羅文學的動向，但是一九三四年前後的普羅文學錯綜複雜，瞬息萬變，因此，我們應該具體地去探究呂赫若的論據到底是根據誰的什麼理論，再來進行討論，可能是比較好的方法。

〈文學雜感〉其實大部分都是依據森山啓的〈文學論〉^⑤。例如，文中明言引用森山啓的部分，是從該書第一編五〜イデオロギとしての藝術・文學〉六〇頁起引出；稍前引用馬克思的話也和森山五九頁所引完全相同。此外，呂赫若在〈文學雜感〉中指出，藝術沒有辦法獨立於階級的利害之外，是具有社會性的東西；但是，由於創作乃是融合現實呈現與藝術表現，因此，不是藝術至上主義式的批評，也不是機械式的意識形態批評，必須統合這兩者。這個結論也與森山第二編二〈創作方法與唯物辯證法〉九五頁的內容大致相同^⑥。

如所周知，日本普羅作家同盟解體之後的普羅文學運動中，社會主義寫實論爭是一重大點，

而森山正是其中的主要論客。該論爭複雜多樣，一言難盡；在此僅舉栗原幸夫及中村完的評價，應該可以藉此掌握其大要。栗原幸夫認為森山是「爲了自由創作，所以藉著社會主義寫實論的名義，用批評的方式去支援那些想拒絕一切理論規範作家的心情」。但是，「在應該全面性地去檢討整個普羅文學的理論與實踐的時刻，（森山等普羅作家的方式）卻變成將逃避該課題加以合理化的『理論』」，「對日本普羅文學運動的崩壞產生決定性的因素。」中村完則指出，森山的認識意味著「把人（包括作家及文中人物）從教條的政治主義解放」，「是明確的寫實主義理論」，但是，另一方面，這樣的認識卻也成爲「轉向文學的理論根據」⑳。

也就是說，我們可以說這個時期的呂赫若是以森山的社會主義寫實論作爲理論指標，希望能跳脫教條式的政治主義，而展開更自由的創作。而且實際上，從呂赫若這個時期的作品內容來看，如果在前一個時代，絕不會被稱爲普羅文學。

例如〈婚約奇譚〉㉑，雖然以「馬克思女孩」爲主人翁，但其詼諧地描述女主角的結婚策略，大大地逸脫了普羅文學的範疇；甚至讀起來還會覺得是在諷刺普羅文學運動。此外，〈前途手記〉㉒、〈女人的命運〉㉓是描寫不幸女子的一生，再怎麼看也很難說成如中條所說的「殖民地進步作家」的作品。事實上，藤野雄士在《台灣新文學》雜誌中，就批判呂赫若「這時只是退步」，「對文學來說，這樣的東西是最不誠實的態度。」㉔

在前言中曾提到謎題之一是，爲什麼呂赫若從〈牛車〉以後就沒有再在日本文壇上發表作品。以下的推論可能有點危險，但或許可以大膽地推測：即使呂赫若本身有這個意願，但是像上面那樣的作品，恐怕也很難被刊載在普羅文學的相關雜誌上吧。就如前面所指出的，在普羅陣營

的想像中，台灣與朝鮮的作家是值得期待的「殖民地作家」；但是正如將在次章提到的，就像他們對張赫宙的評價一樣，對於逸脫出他們期待的人，他們是相當冷淡的。

那麼，脫離了普羅陣營，有沒有可能加入「布爾喬亞文壇」呢？談到這個問題，如果我們看這個時期的作品除了〈牛車〉之外，完成度都很低，就可以想像這也是很困難的。在與「布爾喬亞文壇」對立之中維持勢力的普羅文學崩壞，而變成轉向文學的激動期中，呂赫若想要登上日本文壇，還是太年輕了。

但是，我們也沒有必要對此給予否定的評價。因為如果對照次章討論的張赫宙充滿苦澀的方向轉換的話，呂赫若把舞台限定在台灣文壇，相當自由地不斷嘗試錯誤，而得以確立自己的風格，從結果上來說，可以說是明智的抉擇。當然，呂赫若本身希望走怎樣的方向是另一個問題。從〈文學雜感〉中的言論來看，可知他有意脫離普羅文學的範疇，但是他的目標是個人在日本中央文壇的成功，還是台灣文學的確立呢？特別是其後他立刻到東京留學，更應該慎重考慮這個問題^④。

三、與張赫宙的關係

林至潔認為，呂赫若取張赫宙的赫字為筆名（赫若），可見他十分尊重「左翼作家」（林用語）張赫宙^⑤。林文雖然沒有提示這個說法的根據，但不管怎樣，即使沒有這段插曲，對一九三〇年代的台灣、朝鮮作家及文學愛好者而言，張赫宙絕對是不能忽視的。例如，〈台灣文藝〉二卷七號的〈二言・三言〉^⑥有如下的言論：

不要一味只是模仿張赫宙！張赫宙是徹頭徹尾的朝鮮味所以偉大，這個島也非得產生徹頭徹尾的台灣式張赫宙不可。／張赫宙是偉大的作家，這個島也應該出現許多比張赫宙更偉大的作家。／被期待的本島作家呂赫若、吳希聖、楊遠、巫永福等，應該要開始更活潑的創作活動。

張赫宙的〈餓鬼道〉入選〈改造〉第五次懸賞徵文，被刊載在一九三二年四月號，而躍上日本文壇^㉞。在他之前，〈文藝戰線〉、〈普羅文學〉等普羅文學關係雜誌上，雖然也曾經刊載朝鮮人作家的作品，但是在一般的文藝雜誌上登場，則以張赫宙為嚆矢^㉟。而且，他並不是僅發表〈餓鬼道〉一作而終，其後還陸續發表作品，一九三四年六月，改造社為其出版單行本〈被稱有權力之男人〉，可知他的出類拔萃。

但是我對林至潔把張赫宙稱為「左翼作家」總有些猶豫。的確，〈餓鬼道〉是受到「當時日本普羅文學運動政治圖式化的影響」（任）而出現的作品；根據江口渙的回想，他還曾經決定加入日本普羅文學同盟而訪問江口。但是最後沒有加入，據說是因為他「一心只以進入布爾喬亞文壇為目標，只想聞名於新聞界」^㊱。前面曾引用壺井對呂赫若的評論，該文最後也提到張赫宙，對張有如下的批判^㊲：

即使只看這一個作品，也可以知道這個作家相當有才能。但是，其文章才氣太過，在深刻地

描寫現實以及整體地描寫各種複雜關係方面並不適當。

以「質實素樸」評呂、楊的壺井，對於張赫宙的這種否定的評價，應該可以代表當時普羅文學陣營對張的看法^④；再加上一九三九年〈加藤清正〉發表之後，其皇民化傾向急速加強，因此，還是避免把張赫宙稱為「左翼作家」比較恰當。

姑且不論張赫宙的這種評價，呂赫若受到早期張赫宙作品的影響應該是確定的。當然，呂是否讀過張的作品，並沒有確切證據可以證明，因此可能使用「共通性」這樣的詞彙比較好。針對二者的共通性，可以指出以下三點：

- (一) 對於「隨著日本殖民地統治制度上的變化而使農民受害」這個問題的理解方式。
 - (二) 從「風水」等民俗取材。
 - (三) 處理娼婦、舞女等風塵女子的問題。
- 以下依次就作品指出其共通性。

(一)

在第一章中提到，呂赫若與從和近代化的關係來理解農村問題的〈農民〉派有共通之處。但是，因為〈農民〉派的文學是以日本農村為對象，當然不會考慮到這種近代化與殖民地支配的關係。但是張赫宙的〈被追的人們〉^⑤一文即是基於結合近代化與殖民地支配的觀點來寫的；這與〈牛車〉有共通之處。首先先簡單介紹〈被追的人們〉的概要。

才童的家本來是自耕農，但是「因為社會逐漸開化，引進新的制度，家產逐漸蕩盡」而淪為佃農。已經滯納二期的地稅，地主一直來催繳。地主的兒子台善以前的同班同學，但是他家也為了風水和親戚打官司而變窮，結果才童們的佃耕地被賣給△△△公司。公司給佃農的條件比以前的地主更苛刻，佃農們中了公司的詭計，只好放棄土地。才童抗議也沒有用，青梅竹馬的玉蓮也被趕離當地。村民離開後的佃耕地，由一群「包著頭、穿著藍褲衩」「住在麥桿修葺的奇怪農舍」的「奇怪農民」在耕作。

這裡使用了「新制度」、「△△△公司」、「不認識的農民」等委婉的表現，但是這些是指日本和日本人是非常明白的事^④。隨著日本殖民地統治而開始的「新制度」，是指「原先以豆油點燈，曾幾何時開始買石油；膠鞋代替了草鞋；以前用機械自己作布，現在也可以用錢在村子裡買到。剛開始還覺得很方便便宜，但一段時間之後，家裡的錢就慢慢變少了」。這樣具體的描述，與呂赫若想藉由拉牛車的工作因道路開通及汽車引進而沒落，來理解殖民地下的台灣是具有共通性的。此外，二者與立野信之等普羅作家同盟所主張的「革命式的英雄主義」截然不同，也是共通的一點。在這個意義上，比起張赫宙的處女作〈餓鬼道〉最後農民合作奮起的標準結局，〈被追的人們〉和〈牛車〉的共通性更加明顯。

但是，根據張的自傳小說〈暴風雨的詩〉^④，〈被追的人們〉一文因受到朝鮮讀者好評而被禁止發行，但在日本文壇卻被評為「毫無新意」，使得他因此一時之間無法繼續寫作。張赫宙在各種異樣錯綜的價值觀中，受到時代潮流翻弄；普羅陣營批評他是「小市民意識形態」（江口），文壇認為他「民族悲憤過多」而感到厭煩，還受到朝鮮總督府彈壓及日本警察的釘梢，不

久便脫離普羅文學，一九四〇年代開始執筆以〈岩本志願兵〉為首的一連串皇民化小說。

(二)

〈被追的人們〉中曾提到因風水問題而與親戚發生爭執的事，但令人感到與呂赫若中期的名作〈風水〉更接近的作品是〈出葬夜晚之事〉^{④5}。兩個作品都是描寫二個老人在傳統葬禮上的爭執。

但是，〈風水〉主要僅以周長乾老人與其弟二人為主角，而〈出葬夜晚之事〉則除了李長吉老人及朴昌圭之外，還有說故事的「我」、教師崔愚烈及藝妓銀仙等人，稍微有點冗長。此外，張作中二個老人的爭執原因是色與欲的問題，比起討論傳統價值觀及近代價值觀對立的〈風水〉，不得不說是比較淺薄的。

然而，張赫宙大膽取材當時罕見的民俗題材，而且，以說故事的方式進行，故事性很強。從這兩點來看，〈出葬夜晚之事〉是〈風水〉的參考作品的可能性應該很高。

(三)

〈出葬夜晚之事〉發表稍前，張赫宙也發表以朝鮮的農村娼婦為題材的〈ガルボウ〉，該文後來還受到所謂的「布爾喬亞文壇」的木下李太郎的讚賞^{④6}。但是後世的研究者卻評為：「從〈餓鬼道〉的世界後退，開始只注重異國風味的風土題材」，評價並不好^{④7}。的確，〈ガルボウ〉都在描寫各種男女之間的爭執，或是男子們爲了娼婦而爭執；被說成「完全忽視貧窮農村的

女兒們爲什麼不得不變成賣春婦的朝鮮現狀及各種矛盾」^④，真是一點都沒錯。但是如果以這個標準來讀呂赫若的〈前途手記〉或〈女人的命運〉的話，又是如何呢？呂赫若也還是一定會受到相當否定的評價。

前面曾提到藤野雄士批判呂赫若：「這時只是退步。對文學來說，這樣的東西是最不誠實的態度。」但是，問題是什麼是「退步」？的確，〈前途手記〉、〈女人的命運〉都不能說是完成度夠高的作品，然而作品的重心是描寫封建社會中的被害女性，和其中期的諸作品是有跡可尋的，如果追蹤呂赫若身爲一個作家的成長軌跡，這些作品可以說是有其價值的。而且，在讓讀者感到不再有普羅文學的影子方面，也忠實地反映了呂以森山的社會主義寫實論爲背景，由政治走向文學的軌跡，這是很有意思的。藤野認爲脫離政治即是「退步」，而感到遺憾。

但是，除了藤野之外也沒有其他的批評，呂赫若接著在《台灣新文學》上發表〈逃跑的男人〉^⑤。這可能是因爲在當時的台灣文壇上，呂赫若以其壓倒性的文才及日文能力爲後盾，而免於受到批判。當然也有可能因爲當時的台灣文壇還不夠專業化，甚至都還不能稱爲文壇，在這種業餘主義的風潮下，對呂也就沒有太多的批判。無論如何，呂赫若沒有受到像張赫宙那樣的批判、陷於兩難，而得以累積其身爲作家的各種經驗，實在是是非常值得慶幸的。

以上從(一)、(二)、(三)三點討論呂與張的共通性。呂在逐漸脫出普羅文學範疇時，很可能也同時受到張的一連串先驅作品的影響。今後必須找出更多關聯^⑥。

結論

以上追蹤一九三〇年代的日本文學發展，來討論其與初期呂赫若文學的關係。呂赫若雖是在普羅文學運動文脈的《文學評論》發表文章而登上文壇，但是其後開始創作不被納入普羅文學範疇的作品，逐漸確立自己的風格。其理論背景是森山啓的社會主義寫實論，而實際上的先驅作品是張赫宙的諸作品，這是本文提出的假說。這個假說是否正確，有待於今後更活潑的討論以及發掘可以作為證據的新資料來驗證。

此外，本文雖僅指出呂赫若與《農民》派的關聯，其中除了直接的影響關係之外，以張赫宙為媒介的間接影響也有考察的必要。張在《餓鬼道》之前發表的《白楊木》，乃是發表於加藤一夫所主持的《佇立於大地》一書，是連結這三者的重要線索^⑤。

最後，由於本文主要以一九三〇年代為中心進行討論，至於一九四〇年代的轉向文學與呂赫若文學的關係，則是今後研究的課題。

註釋

①《文學評論》於一九三五年十一月號刊載李兆鳴的《初陣》。任展慧指出，這篇文章在《朝鮮日報》發表後遭禁（在日本的朝鮮人的文學的歷史）法政大學出版局，一九九四年，二〇一頁）。《文學評論》也刊載鄭遇尙的《聲》等「對日本的殖民地·半殖民地台灣、中國、朝鮮

等抱著同情的關心或視線的相關文章」(祖父江昭二《文學評論》復刻版別冊解說)社，一九八四年，六頁)。此外，《文學案内》除了在一九三七年二月號刊有朝鮮現代作家特輯之外，也陸續介紹朝鮮、台灣的文壇事情。

②關於呂赫若創作活動的分期有幾種不同說法。筆者過去曾以呂在《台灣文學》發表〈財子壽〉的一九四二年起為中期，此前為初期(《論「清秋」之遲延結構》，日據時期台灣文學國際學術會議論文，一九九四年十一月)。但是，這次惠蒙張良澤教授提供資料，得以閱覽《台灣藝術》刊載的〈台灣的女性〉三至六回，而感到有重新考慮的必要。因此本文不限定明確的年代，大體以他在《台灣文藝》、《台灣新文學》發表文章的一九三五年至三七年為主，概稱為「初期」。此外，呂赫若於《台灣藝術》發表的作品，擬於另文討論。

③板垣直子《事變下的文學》(第一書房，一九四一年)四〇—九〇頁。

④高橋春雄《農民文學》(《日本近代文學大事典》第四卷，講談社，一九七七年，四二三頁)。

⑤參照③、④及犬田卯著・小田切秀雄編《日本農民文學史》(農民漁村文化協會，一九七七年)、高橋春雄《農民文學論史ノ一ト》(收於《普羅文學》，有精堂，一九七一年)。

⑥原先發表於《早稻田文學》一九二七年八月號及《文章俱樂部》一九二八年十月號(原題《新線附近の出來事》)，本文用的是收入《佐佐木俊郎選集》(英寶社，一九八四年)的版本。

⑦新潮社，一九三一年十一月。前揭(註⑤)高橋論文指出，以《農民の旗》出版為首的這種動向，是接受前一年十一月國際革命作家同盟第二回大會的一般決議而產生的。

⑧《農民》三卷六號，一九三一年六月。此外，前掲（註⑤）高橋論文指出，這些論爭在報紙上都有刊載，所以呂赫若知道的可能性很高。

⑨初出於《文藝戰線》一九二六年十一月號。

⑩《台灣文藝》二卷五號，一九三五年五月。

⑪例如，曾根博義《戰前・戰後的文學——從昭和八年至戰敗》（《昭和文學全集別卷》，小學館，一九九〇年，三二五—四〇〇頁）中，也以一九三三年作為文學史上的分界點來解說。此外，向來討論日本文學史之際，經常因應年號而使用「明治文學」、「大正文學」、「昭和文學」的名稱，本文所處理的一九三〇年代的日本文學，一般被稱為昭和文學，但是對這個稱呼的有效性，有各種不同意見，因此本文不擬使用。

⑫《烈風の中を》（東邦出版社，一九七一年）一五九頁。

⑬前掲（註⑪）曾根論文，三七〇頁。

⑭山田清三郎《普羅文學史下》（理論社，一九五四年）三八九頁。

⑮楊達是於《文學評論》一九三四年四月號所登載的「第一回作品募集」所應募的八十七篇小說中被選出刊載的。呂赫若沒有參加這次徵文。

⑯《台灣文藝》的文藝同好者名簿上及台灣文藝聯盟正式加入者名簿都沒有呂赫若的名字。

⑰前掲（註⑫）渡邊的回憶錄中也沒有提及此事。

⑱砥上峰次《永久之交》（《創立三十周年紀念同窗會誌》，台中師範學校，一九八四年，一七一頁）此外，畢業後服務學校之人脈關係也可以當作一種可能性。

⑲〈呂赫若小傳〉（施懿林等〈台中縣文學發展史：田野調查報告書〉，一九九三年）中，列有台中師範的同班同學江漢津的名字，他們二人是一九三四年畢業的演習科第六屆畢業生，這可以從〈同窗會名簿〉（台中師範學校同窗會，一九八四年）確認。

⑳〈文學評論〉一九三五年二月號，一一二頁。

㉑〈文學評論〉一九三五年二月號，一〇六頁。

㉒〈文學評論〉一九三四年十月號，一九八頁。

㉓〈關於藝術大眾化的決議〉（〈戰旗〉一九三〇年七月號，一六六—一七六頁）。附帶一提，這個一覽表的存在是根據栗原幸夫〈普羅文學與其時代〉（平凡社，一九七一年）的提示。此外，大宅壯一指出，中條有「向轉向作家的反動化挑戰，重新建立正統的普羅派的傾向」（〈文壇イデオロギ―分布圖〉，〈文藝〉一九三五年一月號，二一九頁）。

㉔只有德永直在〈三五年度的總批判與展望三六年度〉一文中提到名字：「……我認為鄭的〈聲〉或呂的〈牛車〉等殖民地文學存在著各種問題。」（〈文學評論〉一九三五年十二月號，九五頁）德永於刊載於一九三四年十二月號的〈文學評論〉中的〈三三年度活躍於普羅派的新人〉一文中，有很長的篇幅提到楊逵，而且楊逵曾四次在〈文學評論〉發表文章；從這裡看來，〈文學評論〉方面可能是把楊逵當作和台灣的通口。

㉕〈台灣文藝〉三卷七・八號，一九三六年八月。

㉖野間信幸（呂赫若——描寫孝的台灣人作家）（〈中國哲學文學科紀要〉創刊號，一九九三年三月，五二頁）。此外，林至潔〈期待復活〉（〈呂赫若小說全集〉，聯合文學出版，一九九

五年，一七頁）及鍾美芳〈呂赫若的創作歷程再探〉（台灣文學研討會，一九九五年十一月）也有同樣的看法。

⑦ 三笠書房，一九三五年五月。

⑧ 呂赫若與森山啓在內容上的對應如下：

呂〈文學雜感〉

森山〈文學論〉

五八頁上四行～上一行

三三頁一〇行～三四頁二行

五八頁上一四行～下二行

三四頁三行～一〇行

五八頁下三行～下九行

三九頁一一行～四〇頁六行

五八頁下一三行～下一七行

五三頁三行～六行

五八頁下二一行～五九頁上二〇行

五八頁九行～一一行

五九頁上二一行～下三行

六〇頁七行～一〇行

六〇頁下四行～下七行

九五頁六行～一〇行

六〇頁下一二行～下一四行

九九頁一〇行～一二行

⑨ 栗原幸夫，前掲書（註②）二四七頁。中村完〈社會主義リアリズムの問題——森山啓の評論を中心に——〉（《國文學研究》二十五集，一九六二年三月）。此外，也可以參考神谷忠孝的意見。他認為「森山是處在昭和前期文藝評論史轉換期，也就是普羅文學批評受到挫折與日本浪漫派系批評登場的漩渦中」（《森山啓的評論——社會主義現實主義論爭前後》），《國語國文研究》三十六號，一九六七年二月）。關於森山的研究，可參照竹內榮美子〈研究動向森山

啓》（《昭和文學研究》二十九集，一九九四年七月）。

③⑩《台灣文藝》二卷七號，一九三五年七月。

③⑪《台灣新文學》一卷四號，一九三六年五月。

③⑫《台灣文藝》三卷七·八號，一九三六年八月。

③⑬《台灣文學界總檢討座談會》（《台灣新文學》二卷一號，一九三六年十二月，五八頁）。

③⑭當時規定師範學校畢業生必須服務五年。呂赫若是一九三四年畢業，去東京是一九三九年，所以他應該是服務期滿後立刻離開台灣。他是抱著什麼樣的決心到東京去的呢？這個問題有待

「呂赫若日記」公開來解答。

③⑮前揭書（註②⑤）一四頁。

③⑯《台灣文藝》二卷七號，一九三五年七月，一三一頁。

③⑰嚴格來說，一九三〇年十月曾在《農民》派的加藤一夫主持的《佇立於大地》雜誌三卷十號發表〈白楊木〉。

③⑱例如金熙明的〈走入筍下〉（《文藝戰線》一九二七年九月號）等。詳細請參考註①任著。

③⑲江口渙·金斗鎔〈朝鮮普羅文學文學運動的歷史展望〉（《民主朝鮮》一九四九年九月號，四六頁）。江口甚至還主張張赫宙的世界觀不是「正確的普羅世界觀」，而是「具有人道主義因素的小市民式自由主義者的世界觀」。

④⑰參照註②。

④⑱對於張赫宙脫離普羅陣營給予否定評價，一直到現在的研究者也都仍然如此。任展慧（註①）

及林浩治（《在日朝鮮人日本語文學論》，新幹社，一九九一年）這種傾向也很明顯。

④《改造》一九三二年十月號。

④《土地與故鄉文學全集三》（家之光協會，一九七六年）所收的《追はれる人々》中，將△△△改爲「東洋拓殖」，「入人」改爲「倭人」。

④野口赫宙（講談社，一九七五年，一八八頁）。

④呂赫若《台灣文學》二卷四號，一九四二年十月。張赫宙《文藝》一九三四年八月號。

④張赫宙《文藝》一九三四年三月號。木下《張赫宙の《ガルボウ》》（《文藝》一九三五年一月號）。

④任前揭書（註①）二〇七頁。此外，根據張的回想（註③），當時在朝鮮也被評爲「暴露民族内部的醜惡」，而受到不好的評價。

④林前揭書（註④）二二六頁。

④《台灣新文學》二卷四號，一九三七年五月。

④高見順於《台灣小說的總評——昭和十八年上半年期的台灣文學》（《台灣公論》一九四三年八月）中，以《合家平安》的說話體爲例，認爲「呂赫若氏與張君作品的感覺很近似」。

⑤參照註③。

殖民地與女性

●陳芳明

——以日據時期呂赫若小說為中心

一、引言

兩種台灣女性的形象，塑造於日據時期呂赫若的小說之中。第一種形象，是封建體制與殖民制度下被壓迫的女性；她們企圖掙脫父權的支配，卻總是難以成功。第二種形象，則是具備自主意願的女性；她們勇於抗拒男性沙文主義的文化，並且積極追求屬於自我的命運。兩種女性承受的生命經驗，也正是殖民地台灣所穿越的歷史道路。因此，在呂赫若小說中見證的女性命運，幾乎也就是台灣歷史命運的縮影。

呂赫若文學對女性形象的經營，在日據時期台灣作家中應屬少見。一位殖民地作家，在面對社會轉型期產生不平衡的文化現象時，為何選擇女性做為小說中的重要象徵？呂赫若小說裡建構起來的台灣社會，充斥著各種迫害、剝削、歧視的事實；而這些事實竟都與女性緊密連繫在一

起。呂赫若把台灣女性視為被壓迫的象徵，自然有他的創作策略。他的策略，是否就是歷來研究者所說的，僅僅是針對日本殖民體制的批判而已？或者是，呂赫若還有更為深刻的關切，企圖以小說形式來檢討台灣社會本身的性格？如果他的文學主題也在於批判台灣社會的話，那麼呂赫若作品中的女性形象就值得深入去探討。

台灣在日據時代是一個殖民地社會；在殖民地社會裡所釀造的文學，便是屬於殖民地文學。每當討論殖民地文學時，一般習慣性的思考，都傾向於把一切壓迫都歸咎於外來的殖民者。例如檢討日據時期的農民問題時，最為普遍的指控方式，無非是把日本資本家以及台灣製糖會社當做罪魁。台灣固有舊式大地主的剝削與掠奪，反而輕易遁逃了所應承擔的歷史責任。同樣的，在討論女性的社會地位時，一個很方便的思考方式，便是把父權與日本資本家結合起來，讓帝國主義的掌權者接受所有的譴責。但是，台灣社會本身早已存在的封建父權，卻在龐大殖民體制的陰影下獲得庇蔭，並未受到深刻的檢討。

呂赫若小說之令人訝異，乃在於他身處殖民地統治之際，並未遺忘台灣社會還停留在封建制度殘餘的階段。因此，他在描繪女性的處境時，並不全然把殖民統治者視為壓迫的唯一來源；他毋寧把更多的注意力投射在台灣傳統社會所遺留下來的性別壓迫之上。身體政治（*body politics*），在現階段殖民地文學的討論中，一直是一個重要的議題。女性的身體，究竟是帝國主義者眼中的「借來的空間」，還是被殖民者男性眼中的「固有的領土」？這個充滿懸疑的問題，正是呂赫若小說密切在探索的。

倘若日本資本主義在台灣的建立，可以視為外部殖民化（*external colonization*）；則固有封

建社會所護衛的父權，應該可以視為內部殖民化（internal colonization）。兩種女性形象在呂赫若小說中的浮現，正好是外部殖民與內部殖民交織下的一個政治焦點。更探討殖民地的性格時，女性的位置如何決定？台灣淪為殖民地之後，女性才受到壓迫？或是，在此之前，女性的被壓迫早已存在？日據時期呂赫若小說之值得議論，應該可以從這些問題出發。

二、封建社會的父權

台灣社會之被迫朝向現代化的道路前進，乃是伴隨日本資本主義的到來而展開的。由於資本主義體制並非是由台灣社會內部產生，而是經由外來武裝力量的脅迫下強制引進的。因此，這種殘缺不全的資本主義體制，並沒有使台灣社會全然現代化。在很大的程度上，廣大的台灣農村還未脫離傳統封建社會的階段。現代化只不過存在於局部的、點狀的都市生活之中。誠如當時台灣左翼政黨黨綱指出的，台灣一方面還保存濃厚的封建色彩，一方面則依賴日本資本主義而進行工業化的發展^①。

呂赫若在一九三五年發表他第一篇小說〈牛車〉時，日本資本主義大致已完成其掠奪體制的初步階段。殖民者的貪婪舌頭，深深伸進了台灣農村。〈牛車〉的背景，便是以傳統牛車運輸業的沒落，用來對照日本現代運輸業的崛起。在新舊社會轉型的過渡時期，窮苦的農民赤裸裸的暴露於資本主義的剝削之下，終於不能不淪為經濟發展的犧牲者。小說中的農民楊添丁，繼承父業，以趕牛車代人運貨維生。當現代化的文明還未到達農村之前，楊添丁還可在狹小的保甲道上趕牛車過日子。等到保甲道被擴建成為柏油路時，馬路中間再也不許牛車行走，楊添丁只能在路

旁的泥濘小道趕車。在貨車、汽車的競逐下，傳統維生方式的牛車業之沒落，自是可以想像。

生活瀕臨窘境 的楊添丁，在毫無選擇的情況下，只能以暗示的方式慫恿妻子阿梅去賣春，以貼補家用。男性尊嚴的扭曲，在吞吞吐吐的對話中充分表達出來：「你也想看看。雖然只是暫時的一段時間，忍耐以能賺錢的方式來做。」楊添丁甚至說得更為露骨：「只要能賺錢，我是無所謂的。」（《呂赫若小說全集》，頁五二）阿梅的身體之淪為商品買賣，固然是得到丈夫的默許；但是，從整個經濟結構來看，階級問題的嚴重性也是至為明顯的。

殖民地女性地位的淪落，來自多重的壓迫。台灣社會內部既存的性別歧視，是第一重壓迫。當男人無法自我維生時，遂轉而央求女人出賣原始的本錢。男人以勞動換取金錢，女人卻以身體換取生活；這樣的文化結構，與封建社會裡的性別壓迫是息息相關的。不過，楊添丁夫婦生活困境的形成，卻是拜賜於日本資本主義體制的確立。資本主義制度愈為鞏固，台灣無產階級遭到的掠奪就愈嚴重。楊添丁牛車業的蕭條，以及阿梅之被迫賣淫，不能單純以性別壓迫看待。階級差異所造成的壓迫，恐怕更不能忽視。資本主義所帶來的階級歧視，乃是日據時期台灣女性的第二重壓迫。〈牛車〉凸顯阿梅的女性形象，並非只遭受雙重壓迫而已；更重要的是，她的丈夫楊添丁所以會走投無路，還是因為受到日本警察的欺壓。在呂赫若小說裡，日本警察無非是外來統治者的象徵。警察施行的權力，其實就是日本殖民政府所賦予的權力。楊添丁與日本警察之間的緊張關係，是民族歧視的變相演出。從這個角度來看，台灣女性在遭到性別歧視與階級歧視之外，她面臨的第三種壓迫，便是不折不扣的民族歧視。

如果把〈牛車〉視為呂赫若小說的原型，應該是恰如其分的。在如此篇幅有限的作品中，他

已把當時台灣社會存在的內部殖民與外部殖民之實相勾勒出來。呂赫若在日後小說中塑造女性形象的社會背景，都可在〈牛車〉找到根據。阿梅扮演的角色、身分，也投射在其他小說中的女性身上。以阿梅的遭遇為基調，呂赫若更進一步探索封建父權支配下的女性命運。

同樣發表於一九三五年的〈暴風雨的故事〉，揭露男性對女人身體的控制，並不一定要通過資本主義的制度。在傳統農村社會，舊式地主藉著對土地的占有，也順便占了佃農的生存權，同時還進一步占有佃農的妻子。老松與罔市夫婦受制於地主寶財的淫威；在經濟上，老松任由地主予取予求的剝削，全然沒有發言權。在另一方面，罔市爲了協助丈夫脫困，以肉體交換地主的同情，她也全然沒有發言權。一場水災過後，寶財仍然窮凶極惡向老松催繳米穀，完全違背私下對罔市的承諾。爲什麼罔市這麼馴服聽命於寶財？這是一方面寶財答應給予她丈夫一大片土地可以耕種，一方面則以威脅的語氣說：「我兒子在內地讀大學，對法律清楚得很。」（〈全集〉頁六八）在籠絡與壓迫的情況下，罔市別無選擇。日本殖民者爲台灣社會帶來了近代法律的觀念。並非是爲了協助弱者，而是與舊式地主結合在一起。父權與父權的結盟，自然使處於劣勢的女性更加萬劫不復。

台灣地主固然是日本資本主義的共犯，但換一個角度來看，日本殖民體制未嘗不是台灣封建父權的幫凶。因此，一個完整的剝削體制便是如此建立起來；〈牛車〉中的阿梅所受的壓迫是殖民者——資本家——父權的三重結構；而〈暴風雨的故事〉中的罔市，面對的則是殖民者——地主——父權的三重結構。這兩種結構顯現的事實，便是無論在傳統封建社會，或在資本主義社會，女性都同樣受到傲慢父權的擺布。更清楚的事實是，無論政權如何更迭，女性命運之難以翻

身也是不動如山。罔市最後被迫上吊，幾乎是女性的宿命。老松則訴諸暴力行動，以謀刺解決寶財的性命。這樣的故事結局，似乎是殖民地社會一再重演的情節。然而，自殺與刺殺的行動也只能是失去自主地位的人民僅有的出路了。

呂赫若的批判筆法，當不止於此。在檢討封建父權的凌虐時；他並不只是對舊式地主或新興資本家譴責而已，即使是對當時知識分子的男性優越心態，也毫不留情予以揭露。這是理解呂赫若文學世界時，不能不注意的重要主題。他自己是知識分子的一個成員，頗知整個社會結構的不合理，尤其這樣的結構對女性更為不合理。但是，他見證的事實，卻發現知識分子的父權支配，毫不遜於地主或資本家。在很大的程度上，男性知識分子的跋扈，較諸舊式父權還更有出類拔萃之處。〈女性的命運〉與〈前途手記〉，正是批判知識分子的最好寫照。

〈前途手記〉與〈女性的命運〉是兩篇可以互相參照的小說。呂赫若有意鋪陳一個事實，亦即女性如何改變自己的命運，她們的掙扎最後都徒勞無功。男性占有女人的身體時，視之如禁嚮；但是，男性厭倦時，反而棄之如敝屣。以這兩篇小說來對照，更可說明台灣男性對女性身體的支配，並不因為統治體制的改變而有所不同。〈前途手記〉的淑眉，出身在咖啡廳工作的服務生。她被富商納為妾之後，卻因沒有孩子而受到冷落。淑眉希望能夠爭取到母親權，從而使自己的身分獲得扶正。為了達到懷孕的目的，她甚至私通丈夫的遠房外甥，並且還到廟裡求得草根與香灰服用。淑眉的努力宣告徒勞無功，因而她不幸罹患胃癌，最後終告不治。

〈女性的命運〉描繪的雙美，則是舞女出身的女性。她與高商畢業卻沒有工作的瑞奇同居。為了挽留瑞奇，她不惜重操舊業，傾力供養這位白皙的男人。然而，瑞奇卻被另一位富孀引誘。

雙美在舞廳盡力為瑞奇守節，這種不賣身的行爲，並沒有感動她的男人。瑞奇終於還是移情別戀，投入富孀的懷抱。

淑眉與雙美都是男性「借來的空間」。當女性的腹肚不能做爲男人傳宗接代的工具時，就只有接受被拋棄的命運。淑眉短短的生命裡，以爭取母親的身分爲唯一的職志。當母親權旁落時，她還是躲不過傳統女性的命運。故事的結局以死亡來概括淑眉一生的坎坷，彷彿是罔市遭遇的翻版。同樣的，雙美不能與富孀的財富匹敵時，就已知道自己即將被拋棄。男性沒有自主的經濟權力時，照樣能夠把女性視爲借來的空間。瑞奇轉而投靠有錢的遺孀，也只不過是在尋找一個新的租借空間。呂赫若小說透露一個更爲清楚的信息是，男性在任何條件下，都有辦法達到滿足自我欲望的目標；而女性無論創造對自己如何有利的條件，她們追逐的目標不免落空。台灣社會的文化結構，自來就是充滿性別歧視的；不待殖民體制的到來，性別壓迫早已使台灣女性處於惡劣的境地。

半封建、半殖民的台灣社會，雖說處在過渡階段的轉型期，並沒有意味女性地位會有任何的改變。對女性而言，則只是一個從傳統父權轉型到殖民父權的過渡。更不堪設想的，這是在地父權與外來父權的相互結合的一個過渡。討論台灣的殖民地性格，固然有必要剖析日本帝國主義者的統治本身，但是，對傳統根深柢固的封建父權，更不能不給予嚴厲的批判。呂赫若在戰火方熾的時期寫下〈廟庭〉與〈月夜〉，更可透露他並未放過對封建父權的譴責。

〈廟庭〉與〈月夜〉這兩篇小說是不能分割討論的^②。這兩篇連作中的女性翠竹，是一位再婚的女性。對於一位在傳統農村成長的女性而言，再婚等於是辱家風。倘然第二度婚姻又宣告

失敗，將對整個家族名聲構成嚴重損害。小說裡翠竹正處在第二度婚姻的危機之中；當她禁不起夫家的歧視虐待，遂逃回娘家躲避。故事的重心，在於翠竹如何為自己採取抉擇。倘然回到夫家，將只有繼續受到冷酷奚落；但如果留在娘家，則使得家族在村裡抬不起頭。她的地位，在夫家或娘家，似乎都是多餘的。

兩篇小說採取的敘事觀點，都通過冷眼旁觀的「我」來進行。這個我，既是本土的我（native I），也是敘述的我（narrative I），更是被殖民的我（colonized I）。這位被殖民的卻受過良好教育的知識分子，對自己的本土鄉景是非常眷戀的。他返鄉原來為的是重溫來自土地的溫暖感情，卻反而受舅舅、舅母之託去說服表妹翠竹回去夫家。這位本土的我，對翠竹原是一份初戀的情愫，伴隨著他對故鄉的擁抱之情，融鑄在他的靈魂深處。小說中有如此動人的描述：「乍看之下，舅舅家沒有多大改變。我與翠竹相親相愛，經常並肩坐著的搗米場也原封不動。而且兩人扮夫婦經常躲著的柴房也依然殘留下來。唯一美中不足的，就是看不見翠竹的身影。不由得胸口覺得疼痛。不過，歲月的流逝把我從感傷中喚醒，使我冷靜地正視現實。翠竹已經再婚了，而我不也成爲人父嗎？」（〈廟庭〉，頁二六八—二六九）

呂赫若在小說裡釀造的溫情氣氛，使讀者強烈感受到這位男性如此細膩而充滿柔情。本土的「我」，親眼看見翠竹陷於不幸的婚姻，心痛苦難堪。但是，他應鼓勵表妹離婚，還是回到夫家？（〈廟庭〉再三鋪陳「我」與鄉土的不能分割，也不斷暗示他與翠竹之間的情誼未嘗稍減。如果依照小說情節的推演，「我」應該是站在翠竹的立場，抗拒封建家族的歧視。然而，「我」竟然被撕裂於舅舅與舅母的爭辯之中。舅舅重視的家風，是女兒被虐待的事實。舅母關心的則是自

己女兒安危，支持她離婚。舅舅對女兒不幸的婚姻，只能如此評斷：「這是沒辦法的事，都是翠竹的命運。」舅舅的喟嘆則是如此：「還不是祖先的牌位不祭拜姑婆。」封建父權與女性地位之間的不平衡，在這樣的對話中暴露無遺。

把女性的不幸歸咎於命運，無非是男性權力自我合理化的一種遁辭。小說中舅舅的談話，則直接揭穿父權支配的本質。那麼，敘述者的「我」究竟採取怎樣的立場？呂赫若的文字，即使是透過中文翻譯，也還能表現原來日文絕美的描述；這種描述方式，企圖引導讀者去猜測「我」的心境：

……走到淡淡月光籠罩下的道路。戶外吹著濕氣很重的熱風，竹叢裡不時響起沙沙聲。關帝廟的庭院在嗚叫。我極力壓抑胸中的不安，思索著翠竹悲慘的命運。想不到不管女人在少女時代多美或多聰明、活潑，一結婚就輕易地把前者推翻的情景，不由得悲從中來，同時充滿著忿怒與同情。確實看到翠竹，無法忍受女人如此被虐待，不禁想吶喊女人為何如此柔弱？（〈廟庭〉，頁二七九）

這種敘述觀點，幾乎可以判斷這位男性知識分子與他舅舅的思考是截然不同的。熱愛鄉土、同情女性的「我」，想必是選擇支持他的表妹。然而不然，這位男性到了〈月夜〉這篇小說時，立場便開始動搖了：

一位非常有教養的小姐，只要一次解除婚約，就已經喪失能選擇理想中結婚對象的資格。一超過二十五歲，只能淪為做人家繼室的命運。這些都是我們所看到的許多事實。因此，無怪乎台灣女性的雙親們冷淡處理女兒的心情。翠竹的情形，是這次婚姻再失敗的話，就是第二次婚姻災難；考慮到第三次再婚的事時，倒有哪一種的結婚資格呢？我逐漸感同身受。當然，我個人的意見，既然對方如此不像話，就沒有必要勉強在一起。不過，考慮到翠竹是舅父女兒的立場，與其第三次不幸地再婚，倒不如忍耐目前的婚姻，找出某個融合點，方為上策。（〈月夜〉，頁三一—九）

把前後的心情變化並放比較，立刻可以發現本土的「我」，基本上仍然不脫封建父權的本色。在「我」的思考裡，就像舅舅一樣，女人的歸宿，僅是婚姻一途。因此，婚姻是何等悲慘痛苦，都只能努力找出可以忍耐的理由。勉強維持不幸而痛苦的婚姻，對女性而言，方為上策。立場既是如此，「我」自然接受舅舅的委託，護送翠竹回到夫家。翠竹的丈夫，一位已經結婚八次的男人，事實上已準備把她攆出去，就要迎接他的第九度婚姻。護送翠竹的「我」，在她丈夫的家遭受不堪的詬罵與奚落，自是可以想像。

明明知道表妹回去夫家，注定了不會幸福的，這位充滿同情的男性，也還是認為應該把翠竹送進唯一的歸宿。在殖民地社會有著良好教養的知識分子，終於還是不能卸下男性思考的枷鎖。換句話說，在強悍的父權陰影下女性即使未接受外部殖民的凌辱，恐怕必先承擔來自社會內部的貶抑與壓迫。這種內部殖民式的性別歧視，才是翠竹不能改造自我命運的最大障礙。幾乎不必預

測，翠竹最後能夠選擇的，又是自殺一途。夫家既然拒絕她入門，娘家又斥責她回歸，翠竹的自我放逐之道，唯死亡而已。

三、追求自主的女性

做為殖民地文學重要一環的呂赫若小說，對帝國主義體制有極其深刻的批判，不過，他的作品所以值得反覆議論，恐怕還在於他對台灣封建社會本身的自我批判。對於舊式地主、新興資本家以及一般商人，甚至還包括知識分子，都沒有躲過他犀利的論斷。尤其在太平洋戰爭的硝煙籠罩之際，呂赫若不忘反求諸己，以小說形式對封建父權頻加撻伐。這份膽識，就使他與同時代的作家畫清了界限。呂赫若是公認的一位左翼作家。殖民地的左翼作家，往往具備高度的批判精神；這種批判精神，不僅表現在他濃厚的階級意識之上，而且也反映在他鮮明的性別意識之上。身為男性作家，他揭露男性文化的傲慢與落後，為當時女性的遭遇設身處地發出聲音。僅憑這點，就足夠顯示他獨特的洞察力。更為傑出之處，莫過於他在刻畫女性被壓迫之餘，又同時描寫台灣女性追求自主意願的掙扎實況。

呂赫若在〈婚約奇譚〉裡，塑造了一位左翼知識分子的形象。這位叫琴琴的主角。也許是日據時期文學作品僅見的唯一左翼女性。投身在社會主義運動的琴琴，不僅要批判日本帝國主義，同時也要抗拒台灣社會內部固有的父權文化。然而，對她而言，要反抗殖民者之前，恐怕要先反抗即構成威脅的父權支配。因為，她被安排與一位男子李明和結婚。李明和為了討好她，也刻意把自己偽裝成左翼青年，使用一些不成熟的社會主義語言與琴琴對談。對於安排式的婚姻，琴

琴抱持抗拒的態度，卻因李明和具有左翼思考，而使她自己軟化。待到訂婚儀式完成後，李明和不免恢復了原有的小資產階級的面貌。琴琴才發現他之所以會有左翼的語言，只不過是一種騙取婚姻的詭計。爲了堅決抗拒這種近乎買賣的、庸俗的婚約，琴琴終於憤而離家出走，選擇自主的道路。

在小說裡，李明和出身於富裕的家庭，也受過良好的教育，卻不脫纨绔子弟的氣息。對於琴琴的姿色，他頗覬覦，而完全不重視她的政治信仰。他冒用左派術語，只不過是爲了博取琴琴的歡心；一旦目的達到，他的少爺本色立即表露無遺。在獲悉琴琴毀棄婚約、離家出走時，李明和氣急敗壞去找琴琴的讀書會同志春木興師問罪。春木鄙夷李明和的行事作風，拒絕協助尋找琴琴。就在這個關鍵時刻，李明和終於掩飾不住自己的立場，向春木威脅說：「是嗎？那麼我就要拜託警察囉。你很有嫌疑。和琴琴抱持相同主義的你，教唆她離家出走吧。總之，你們很可疑。」（〈婚約奇譚〉，頁一一〇）

李明和的談話雖然漫不經心，卻很能凸顯男性沙文主義者的政治立場。琴琴堅持社會主義者的立場，根本是與日本警察對立的；李明和則是與警察站在一起。兩人的思考方式南轅北轍，已注定了他們的婚姻是不可能成功的。不過，對李明和來說，女性的姿色較諸她的思想還重要。即使女性具有自我的思考，也不可能得到傳統男性的尊重。李明和一旦覺悟到不能控制琴琴的身體時，他能夠憑恃的手段，便是訴諸日本警察的力量。這樣的情節發展，頗符合呂赫若的批判精神。也就是說，封建父權未能奏效時，自然就會選擇與殖民父權相結合。在壓制女性的立場上，被殖民者的男性總是毫不猶豫會向殖民者的權力靠攏。

〈婚約奇譚〉的一個重要隱喻，在於強調女性要抵抗帝國主義之前，應優先抵抗台灣本身的父權文化。投入左翼運動的鋼琴，原是為了對抗帝國主義者的掠奪，以求得整個社會的解放。問題在於，她自己的命運也受到傳統父權的羈絆；倘然她的命運不能獲得解放，也就不可能從事台灣社會的解放運動。這篇小說的另一個重要隱喻，便是女性自我放逐的途徑，不必然要選擇自殺，而可以採取離家出走的抗議方式。在這篇小說裡，離家出走似乎是一種喜劇式的結局，但對殖民地女性而言，可能是另一場試煉的開始。無論如何，女性的死亡或流亡，幾乎就是父權支配下的宿命。

在一九四四年皇民化運動臻於高峰的時期，呂赫若發表了〈山川草木〉，又塑造另一位堅毅女性的形象。由於這篇作品是配合皇民文學的奉命之作，在小說色調上顯得較為明朗，節奏上也特別具有動感。雖然是皇民文學的創作，在策略上，呂赫若也暗藏了他的抗拒精神。他以瑣碎、細膩的描寫，繪出台灣鄉間的壯美；這種創作技巧，在於強調鄉土的可貴與落實，正好與當時戰爭口號的虛矯與空洞，構成鮮明的對比。

〈山川草木〉中的女性寶蓮，競逐於音樂、藝術名聲的經營。她在遭逢喪父之痛，不能與藝妓出身的繼母相處，遂決心上山開墾父親遺留下來的田地。寶蓮的最初願望，是為台灣女性爭一口氣，成為傑出的音樂家。但在家變之後，反而辦理休學，放棄音樂的追求，變成一位純樸的農婦。這種強烈的生活轉變，在日據時期小說中可以說難得一見的。即使是放在呂赫若的作品行列裡，這種明快的情節也極為稀罕。小說裡並未出現父權的壓迫，寶蓮的生命抉擇全然出於自我判斷。因此，呂赫若的隱喻究在何處？

女性倘若是一個被壓迫的象徵，那以寶蓮這位戰火下的台灣女性，顯然寓有反戰的意味。當寶蓮不再浮沈於世俗名聲的爭逃，毅然休學而投向田園生活，她的行動與整個社會潮流誠然背道而馳。她有意效仿她的舅舅們遺世獨立的生活方式，因此她說：「我也不否定人的努力向上與活躍於社會。我考慮的是做事的方法、生存的方法。舅舅已經在這住了四十年了！他在這裡看山、看河、看樹木成長，在這耕種四十年了。舅舅們既不是呆子，也不是無能。我想這就是生活。」（〈山川草木〉，頁四九五）

在鄉間耕種四十年的生活，正好與日本之統治台灣的時間等長。這裡的暗示，正是寶蓮刻意要擺脫戰爭的控制，追求台灣固有的田園生活。戰爭的發動，是由擁有殖民父權的統治者一手導演的，寶蓮這位女性則是台灣的象徵。她選擇放棄社會的競爭等於是放棄對戰爭的響應，從而也等於是對日本殖民父權的棄擲。從這個角度來觀察，〈山川草木〉便不能輕易以一般皇民文學的作品來看待，而毋寧是一篇反戰爭、反父權的抗議小說。更值得注意的是，寶蓮以著田園裡的蓮霧樹為象徵，發抒了她內心深處的喟嘆：

這棵蓮霧已經二十年了，二十年間，這棵樹在這兒動也沒動過。而且它的葉子年年新鮮翠綠。我認為這種生存的方法是很美的，這點在我們的生活中有嗎？我們在藝術、學問中打轉，是否遺忘了什麼？那座山也是！數十年、數百年來，它都是那麼奕奕地存在著。和這些比起來，我覺得我們都像患了夢遊病的人。（〈山川草木〉，頁四九六）

這些語言的運用，幾乎就是呂赫若本人的自白。山下那些患有嚴重夢遊症的人，當然也包括了發動戰爭的日本統治者。寶蓮如果是一個反戰的隱喻，則她所認同的年年翠綠的蓮霧樹，以及數百年來奕奕存在的山巒，無非就是台灣的象徵。呂赫若不斷訴說台灣山川草木的寧靜與茁長，顯然是用來對照蠅營狗苟的戰爭販子。這種批判於無形的力量，透過一位女性的聲音傳達出來，簡直是極其雄辯的。

四、自我放逐的精神

呂赫若小說塑造的兩種女性形象，正反對比，明暗互照。縱然色調與情節各有不同，呂赫若批判父權文化的用心卻隱約可見。探索台灣社會的殖民地性格時，呂赫若並不拘泥於傳統性別壓迫的思考，他還進一步借用階級壓迫與國族壓迫的事實，觀察台灣女性地位的升降。

處在殖民時期的呂赫若，思考格局自然有其局限。以現階段女性主義者或後殖民論述的觀點來看，他並未全然擺脫封建父權的陰影。〈廟庭〉與〈月夜〉鋪陳出來的女性命運，似乎並非呂赫若的思考所能處理。但是，恰恰就是他表現了這樣的格局，才更準確表現了殖民地知識分子的困境。

他的小說中女性，大約只有兩種出路，一是選擇死亡，一是選擇流亡。這種自我放逐（self-exiled）的精神，固然是反映台灣女性的難以找到出口，但是很大程度上，似乎是在呈現殖民地知識分子的苦悶。他注意到性別壓迫的存在，並不必然意味就已具備了女性意識。性別壓迫，在象徵殖民地之被掠奪上，意義顯然較大。琴琴之離家出走，寶蓮之放棄音樂而回歸田園，也都

是自我放逐精神的表現。這種生命的流亡，自然較諸生命的死亡還更具有抗議意味。不過，無論積極或消極的放逐，都代表了呂赫若追求恢復主體的意志。

在他的小說中，瑣碎而細節的描寫，往往集中於鄉間景物的純樸無華。他的文字，已精確到了甚至可以牽動讀者的嗅覺、聽覺等等的官能反應。這種對社會內部的細微觀察，不能不說是對台灣主體恢復的一種嚮往。對抗殖民者建構起來的龐大體制，殖民地作家的瑣碎政治無疑是很好的一種策略。自我放逐的描述，則在反映台灣主體恢復的艱困。因此，女性形象的塑造，很清楚就在於形塑台灣的政治命運。

呂赫若小說顯示，台灣主體恢復或重建的障礙，並不能全然歸咎於殖民體制的存在，封建父權體制的阻撓也是不能不注意的。娶妻納妾的問題，絕對不是殖民者帶來的；被殖民者之間的相互歧視與壓迫，也不純然是日本帝國主義者造成的。呂赫若穿過歷史的迷霧，一方面揭穿外來統治者的真相，一方面讓台灣人看清社會內部的實態，正是他文學創作的非凡造詣。呂赫若呈現出來的自我批判與自我撻伐，無非像一位雕刻師那般，一尺一寸敲出富有活力的台灣歷史形象。

註釋

- ①參閱〈一九二八年台灣共產黨政治大綱〉，台灣總督府編，《台灣警察沿革誌》，東京：台灣史料保存會，一九六八·頁六〇—一六一三。中譯文收入盧修一著，《日據時代台灣共產黨史》，台北：自由時代出版社，一九八九，頁二〇四—二〇五。

②鍾美芳，〈呂赫若的創作歷程再探——以「廟庭」、「月夜」為例〉，宣讀於淡江工商管理學院主辦，「台灣文學研討會」一九九五年十一月四—五日。

參考書目

- ①呂赫若著，林至潔譯。《呂赫若小說全集》。台北：聯合文學，一九九五。
- ②張恆豪主編。《呂赫若集》（台灣作家全集）。台北：前衛出版社，一九九一。
- ③鍾肇政、葉石濤主編。《牛車》（光復前台灣作家全集五）。台北：遠景出版社，一九七九。
- ④施淑。〈最後的牛車——論呂赫若的小說〉，收入張恆豪主編。《呂赫若集》。
- ⑤張恆豪。〈比較楊逵、呂赫若的決戰小說——「增產之背後」與「風頭水尾」〉，宣讀於淡江工商管理學院，「台灣文學研討會」，一九九五年十一月四—五日。
- ⑥陳芳明。〈紅色青年呂赫若——以戰後四篇中文小說為中心〉，宣讀於國立師範大學人文中心主辦，「第二屆台灣本土學術會議」，一九九六年三月。
- ⑦鍾美芳。〈呂赫若創作歷程初探——從「石榴」到「清秋」〉，宣讀於清華大學中國語文學系主辦，「賴和及其同時代的作家學術會議」，一九九四年十一月二十五—二十七日。
- ⑧鍾美芳。〈呂赫若創作歷程再探——以「廟庭」、「月夜」為例〉，宣讀於淡江工商管理學院主辦，「台灣文學研討會」，一九九五年十一月四—五日。
- ⑨許俊雅。〈冷筆寫熱腸——論呂赫若的小說〉，收入《台灣文學散論》。台北：文史哲出版社，一九九四，頁二七三—三二〇。

呂赫若與東寶國民劇

●藤井省三 / 作
●張秀琳 / 譯

——自入學東京聲專音樂學校到演出「大東亞歌舞劇」

一、青春的東京時代

呂赫若在戰爭期間，寫有一張履歷書。這張從昭和九年（一九三四）三月「台中師範學校本科演習科卒業」（台中師範學校本科演習科畢業），到昭和十八年（一九四三）一月二十日「X Xヲ採用シ新劇部勤務ヲ命ズ、月俸金七十五丹を給ス、台灣興業統制會社」（被採用為X X，奉命在新劇部工作，月薪七十五圓，台灣興業統制會社）（X X表難讀解字，以下同）的記載，共十項目的履歷書，可能是呂赫若剛進入台灣興業統制會社工作不久所寫的①。

「履歷書」的簡潔，正貼切地說明這位當年才二十九歲作家的年輕。且從昭和十四年（一九三九）三月「上京ノタメ依願退職、給月五十四」（為上（東）京之故，自願辭退（公學校）之職，時月薪五十四圓），直到昭和十七年（一九四二）五月一日「依願退社、歸郷シ現在ニ至ル」（自願辭退（株式會社東寶劇場），歸鄉至今），三年間，計六項目的東京生活的記載，是這位才氣橫溢的殖民地文學青年、藝術青年，在宗主國的首都，挑戰自己所具有的各種潛在能力

的青春時代。本論文根據呂赫若「履歷書」的記載，查證他三年間的東京經驗，考察呂赫若演出「大東亞歌舞劇（revue）」的經過和他的留學體驗，對他返回台灣後的影響。

二、五年的教員義務年限

「履歷書」記載，呂赫若一九三四年三月，畢業於台中師範學校。四月，「任公學校訓導、南投營盤公學校勤務、給月俸四十五圓」（任南投營盤公學校訓導，月薪四十五圓）。所謂訓導是小學正教員的職稱，正教員分為教所有科目的本科正教員和教唱歌、體操、裁縫、手工藝等科目中任何一科的專科正教員兩種。或許呂赫若是教唱歌的專科教員吧。小學教員的職稱裡，其他還有校長和協助正教員的準教員（即準訓導一職）。

「履歷書」在三年後的一九三七年三月的項目裡，記載「潭子公學校轉勤、給月俸五十圓」（調勤至潭子公學校，月薪五十圓），調轉至別的公學校，月薪多增加五圓。更在二年後的一九三九年三月的項目裡，終於記載「上京ノ夕メ依願退職、給月俸五十四圓」（爲上（東）京之故，自願辭退（公學校）之職，時月薪五十四圓），呂赫若啓程到東京了。五十四圓是辭職時的月薪額。

然而，爲什麼呂赫若在這一年辭退訓導的職務？爲何出發往東京前，要服務滿五年的公學校教員？

在師範學校不用學費、且有公費生的制度。公費生的比率，給費額，是依照各年度和各府縣

而有大幅度的不同。昭和初年，百分之九十五以上是公費生（其餘是私費生），給費額多為八圓至二十四圓。（中略）師範學校的畢業生（中略），都有在該府縣內，擔任一定年限（約五至七年）的小學教員的工作義務。其中公費生有在指定學校內工作的義務②。

我想可能呂赫若在五年的義務年限中，除從事教育和創作外，也一步一步地進行著留學東京的知識準備。根據其妻林雪絨的回憶，教員時代的呂赫若：

去台中，經常出入中央書局，愛好讀書，更定期從日本郵購書籍和雜誌③。

所謂中央書局，就是以後呂赫若稱之為「少し年増な二枚目」（年紀略大的美男子）、「台灣文化界のオアシス」（台灣文化界的綠洲）④，台中文化人張星建所經營的書店。有可能呂赫若為準備留學東京，定期購讀東京歐文社刊行的《受験旬報》，經由該社「通信添削會」主持的通信教學方式，準備應付入學考試⑤。

至於像《音樂世界》、《ムジカ（musica）》等有名音樂雜誌，定期購讀的可能性則更高了。呂赫若到達東京後，所入學的東京聲專音樂學校，就是現在的昭和音樂大學。該大學同學會會長大濱當忠，在我的訪談（一九九六年七月二十五日）中說：

我現年七十九歲，石垣島出生。沖繩師範學校畢業後，在東京服務了四年半的教員義務年限

後，昭和十八年（一九四三）順利考取東京聲專音樂學校。我在許多音樂學校中，特別選擇東京聲專音樂學校，是因為在沖繩時，就經常閱讀《音樂世界》、《ムジカ》等音樂雜誌，而對這名字抱有親密感、特別嚮往的緣故。

三、下八川圭祐聲樂研究所或東京聲專音樂學校

呂赫若「上京ノタメ依願退職」（爲上（東）京之故，自願辭職）後，次月的履歷記載「昭和十四年四月、下八川圭祐聲樂研究所入所、東音教授長坂好子女史二師事」（昭和十四年（一九三九）四月，入學下八川圭祐聲樂研究所，師事東京音樂學校教授長坂好子女史）。

下八川圭祐（Simoyagawa Keisuke）一九〇〇年十一月十八日生於高知縣。一九二六年，畢業於東洋音樂學校（今東京音樂大學）本科聲樂科。是專習義大利式美音唱法的男低音聲樂家。一九三〇年，創設下八川圭祐聲樂研究所。一九三八年，開始爲升格成爲專門學校作準備。在呂赫若入學的第二年，一九四〇年一月十五日，被認可爲東京聲專音樂學校正式開學。下八川在一九六九年，開設昭和音樂短期大學，將東京聲專的專門學校部門，改組爲昭和音樂藝術學院，於一九八〇年去世。昭和音樂團體從一九六九年，以法人名義稱「學校法人東成學園」，在一九八四年成立昭和音樂大學⑥。

東成學園前總事務部長上田新二郎在我的訪談中（一九九六年七月二十七日），有如下的談話：

東京聲專音樂學校的校名是下八川先生，在東洋音樂學校時代的恩師堀内敬三先生所命名的。堀内先生對於首席男低音聲樂家的下八川先生，有相當高的評價。東京聲專音樂學校在昭和二十年（一九四五）的五月，因為受到美軍的東京空襲而消失，學籍簿之類完全沒有保存下來。

約晚於呂赫若四年的後輩大濱當忠，如下談及在學當時東京聲專音樂學校的情形：

我是一九四五年畢業，在學於夜間部。研究所的學生人數約有七十至八十名左右，分預科和二年制的本科，每天下午五點半到八點半上課。說到台灣人的話，在戰前的畢業生裡，有一位叫呂水深的男中音歌手。這位呂先生戰後曾在藤原歌劇團演出過。至於呂赫若這個人的名字，則完全不記得。

現在研究呂赫若的學者之中，有人以為呂赫若所入學的是武藏野音樂學校（今武藏野音樂大學）。這可能是因為從戰前到現在，該校多數台灣人音樂家輩出，且武藏野音樂大學同學會在台灣也設有支部的情況下，而自由推測出來的吧。事實上，我委託武藏野音樂大學磯村叙子講師，調查戰前學籍簿，並沒有呂赫若名字的記錄。又，一九四一年武藏野音樂學校鋼琴科畢業的周女士遜寬教授，對於我的詢問信函，在署記一九九六年七月二十八日的信函裡，回答如下：

我不記得在武藏野音樂學校，曾和呂赫若先生同學過。在東京留學的時期，也沒有和呂先生見過面。日美戰爭爆發後，因為搭乘船舶之類變得危險，所以我畢業後，立刻就回台灣了。回台後，和呂先生有所交往，也一起在台北的公會堂演出過。呂先生是位外貌俊美、頭腦明晰的人士，也是位反應敏捷、健談、聲音優美的人士。我記得他好像曾唱過「波希米亞人」(La Boheme，或譯「绣花女」)。

雖然因為下八川圭祐聲樂研究所、東京聲專音樂學校的學籍簿的消失，無法查明實際真相，但是，如同呂赫若在親筆「履歷書」中所記載般，相信他曾進入下八川圭祐聲樂研究所學習的事實，應該是沒錯的。

四、東京音樂學校教授長坂好子

一九四四年三月，台北清水書店出版呂赫若的第一本短篇小說集《清秋》，在著者的簡歷欄裡記載「昭和十四年文學勉強の傍ら、聲樂を長坂好子女史に師事」(昭和十四年(一九三九)研習文學的同時，師事長坂好子學習聲樂)，省略了他進入下八川圭祐聲樂研究所研習的經歷。東京音樂學校的前身，是由於伊澤修二的努力，而在二八七九年成立的文部省音樂取調掛「教育部音樂調查課」。該取調掛在一八八七年，改稱東京音樂學校，伊澤修二就任初代校長。之後作為唯一的國立音樂專門學校，培養出許多領導日本音樂界的人才。一九四九年，由於教育制度的改革，和東京美術學校合併為東京藝術大學，東京音樂學校成為該大學的音樂學部⑦。據

說在日本一九二〇年代後期到一九三〇年代間，除東京聲專音樂學校之外，也有國立〔Kunitachi，地名，在東京近郊〕音樂學校（今私立國立音樂大學）、武藏野音樂學校等其他音樂學校設立。這些「私立音樂學校的創立者和教員，大多數是東京音樂學校的畢業生。其教育內容也幾乎按照東京音樂學校的標準，以西洋音樂教育為中心」⑧。

長坂好子是愛知縣人，一八九一年出生。一九一四年自東京音樂學校畢業後，在一九二六年至二八年，及一九三四年至三五年間，曾兩次赴義大利留學。長坂好子在留學之前的一九一六年，成為東京府立第一高等女學校的教諭（教師）。一九一七年四月，任東京音樂學校教務囑託（兼任講師）。同年九月，任該校助教。第一次留學返日的一九二九年，就任東京音樂學校教授。戰爭期間的一九四四年，長坂辭退東京音樂學校教授一職，改任該校講師囑託（兼任講師）。一九五九年，以東京藝術大學講師的身分退休，一九七〇年逝世。

呂赫若留學東京的當時，可以說長坂是日本聲樂界的最高權威。在呂赫若著作的簡歷欄裡，之所以遺漏下八川聲樂研究所的名稱，而保留著長坂的名字，或許就是因為兩者的知名度有所差別的緣故。

既然在現存東京藝術大學所保留的東京音樂學校的畢業生，在學生名簿裡，沒有呂赫若的名字，則他就不可能是以旁聽生之類的資格，在東京音樂學校師事長坂。一九四一年，東京聲專音樂學校的教職員名簿裡，雖然列有擔任聲樂教導的下八川圭祐以下五名教員的名字，卻並沒有長坂的名字。因此，長坂那時不可能在東京聲專音樂學校開課⑨。或許呂赫若是接受長坂個人的教導。

呂赫若在南投營盤公學校工作的一九三六年八月，東京音樂學校聲樂科的教授長坂好子訪問台灣，在台北、高雄、台南、台中、新竹各地舉行獨唱會^⑩。我想八月二十三日，在台中舉行的獨唱會上，大概呂赫若也去參加了，且在這個機會裡，結識長坂，因而赴東京留學後，得以師事長坂。

雖說是音樂學校，但是在聲樂和器樂的學習上，則是個別教導，師徒間的個人情誼濃厚。我在這次的研究調查中，曾對呂赫若的留學時期，在東京音樂學校聲樂科師事過長坂的兩位聲樂家，寄出詢問信函。訪問他們對於呂赫若這個人有無記憶？以及當時長坂教授的個別教導的情形如何？遺憾的是得不到任何答覆（之後才曉得其中一位已在二年前過世）。另一方面，周女士遜寬教授則給我以下的指點：

呂赫若先生和我在武藏野音樂學校的二期前輩張彩湘先生，因為彼此都是男性，比和我的交往更久。可惜（張先生）在數年前就去世了。他兩人常說起長坂好子先生的事情，有可能（呂赫若）曾師事過長坂先生。

五、歐文社或旺文社編輯部

呂赫若「履歷書」的一九三九年四月，在記載入學下八川圭祐聲樂研究所，並師事長坂好子後，接著寫有兩項目：「昭和十五年八月十日、歐文社編輯部入社給八十五円」（昭和十五年（一九四〇）八月十日，進入歐文社編輯部工作，月薪八十五圓）、「昭和十五年十二月二十

日，右依願退社」（昭和十五年十二月二十日，如上自願辭職）。如果呂赫若在改稱東京聲專音樂學校的下八川圭祐聲樂研究所的夜間部上學的話，則他在白天擁有工作，也是很有可能的事情。然而，歐文社是怎麼樣的企業呢？

歐文社是一九三一年，剛自東京外國語學校義大利語科畢業的赤尾好夫（一九〇七—八五），在畢業的這一年的十月所創設的出版社。地址在新宿區中井二丁目五番十五號。這時的赤尾社長年紀輕輕的才二十四歲。次年的十月，歐文社創刊《受験旬報》雜誌，同時創設「歐文社通信添削會」，著手從事日本最早以通信方式教學，因應升學考試的教育事業^⑩。

赤尾社長在一九三四年，自歐文社出版《英語單語熟語の總合的研究》，這本參考書受到以考取上級學校為目標的全國中學生的喜愛，被暱稱為《單總》。在呂赫若到東京留學前一年的一九三八年七月，歐文社將總社遷移到新宿區橫寺町五十五號，總社今仍設在該址。赤尾社長又在一九四一年、四二年陸續出版《英語の綜合的研究》（暱稱《英總》）、《英語基本單語熟語集》（暱稱《豆單》）。一九四一年，將《受験旬報》更名為《螢雪時代》，改成月刊。又在一九四二年八月，赤尾社長「隨著就任『出版報國團副團長』的同時，因為歐文的『歐』字和敵國有所關聯，而將社名改成旺文社」^⑪到現在。

一九九六年八月九日，我向旺文社總務部詢問是否仍存有呂赫若在職記錄？得到的回答是一九四五年以前的人事關係資料沒有保存。又查一九四〇年版和一九四一年版的出版年鑑，和歐文社一起，同時也有名為旺文社的出版社登記。詢問這舊旺文社和現在的旺文社是否有任何關係時？旺文社總務部的回答也是不知道。

呂赫若進入歐文社擔任編輯的具體原委並不清楚。或許是因為赤尾社長畢業於義大利語科的情誼，而經有豐富義大利留學經驗的長坂好子教授，或是首席義大利式美音男子唱法的代理校長（該校未設校長職，可能是下八川自謙）下八川推薦的吧？

赤尾好夫在自傳《私の履歷書》中，回憶在呂赫若進入歐文社當時的情況說：

自昭和十三年七月遷移本社之後，到大東亞戰爭間的三、四年間，可以說是旺文社不斷擴大的飛躍時期。

飛躍時期的歐文社，可能大量雇用包含呂赫若在內的新進編輯人員。又赤尾社長回想編輯《英語基本單語熟語集》（暱稱《豆單》）時的情況如下：

（《豆單》的編輯）是和社員們共同完成的。每天每天都是在將單字一個一個切割、黏貼，將語源、同義語、反義語和用例尋出後，再加以分類。那實在是異常單調的工作，有厭煩得受不了的感覺。

呂赫若之妻林雪絨女士回想東京時代的呂赫若：「上班編集辭典。」或許那時呂赫若正在從事《豆單》，也就是《英語基本單語熟語集》的編輯工作吧？附帶談一下題外話，一九五二年出生的我在高中時代，也喜歡閱讀《螢雪時代》和《豆單》之類的參考書。

呂赫若對《豆單》編輯工作的單調性，恐怕也有「厭煩得受不了」的痛苦感覺，所以不久就離開歐文社，而專心朝向專業聲樂家之路前進。在歐文社編輯部四個月的工作經驗，可說是呂赫若以聲樂為中心的東京留學時期的間奏曲。

六、東京寶塚劇場的聲樂隊

在呂赫若「履歷書」內，繼昭和十五年（一九四〇）十二月二十日，辭職歐文社後，記載：「昭和十五年十二月二×日、株式會社東京寶塚劇場演劇部入社、給月專屬料八十円、手當不定。」（昭和十五（一九四〇）年十二月二×日，進入株式會社東京寶塚劇場演劇部工作，專屬人員月薪八十円，津貼額不定。）

所謂東京寶塚劇場，是昭和戰前期大實業家兼政治家的小林一三（一八七三—一九五七）創立，專門製作和發行戲劇、電影與演藝的影劇藝術事業公司。小林一八九二年慶應義塾畢業，在三井銀行工作後，於一九〇七年，創設箕面有馬電氣軌道（一九一八年改稱阪神急行電鐵，七三年改稱阪急電鐵）。為了吸引乘客，在鐵道沿線建設住宅區分售，並在寶塚開設遊樂園和寶塚少女歌劇團。二七年重新營建東京電燈（今東京電力），開始進入演藝界。三二年設立東京寶塚劇場。三六年設立東寶映畫配給株式會社。三四年東京寶塚劇場（東寶）。三五年有樂座（電影院）相繼完工。之後又陸續將日本劇場（日劇）、帝國劇場（帝劇）收置於東寶事業系統下。自此東寶急速成長到足以和向來就有的松竹映畫配給株式會社，平分日本全國的演藝界。且在一九四〇年，小林就任第二次近衛文麿內閣的商工大臣。在三七年的十二月，設置東寶映畫台灣配給

所^⑬。

像小林一三這樣轟轟烈烈的活躍情形，在台灣也受到了注目。著名作家張文環在小說《土のて》〔泥土的香味〕中，讓台北雄心勃勃的實業家們說了下列的計畫：

公司在北投附近買下土地，種植生薑，製造成清涼薑汁飲料，或作成薑粉，銷往滿洲或朝鮮，一本萬利賺大錢。把賺得的錢，用來從事像寶塚少女歌劇團的事業。日本全國，沒有像台北這樣接近溫泉地帶的都市。所以趙和陳二人都幹勁十足地以成為台灣的小林一三自許^⑭。

一九四〇年七月，小林一三加入近衛內閣。十一月就任命有「日劇經營的主幹，也是歐美通」之稱，創設東寶ダンスिंगチーム（Toho Dancing team），亦稱日劇ダンスिंगチーム（Nichigeki Dancing team），嘗試舞台秀（Stage show）的秦豐吉（一八九二—一九五六），擔任東京寶塚劇場社長。又將名演出家白井鐵造，從關西的寶塚歌劇團，遷調到東京寶塚劇場文藝部，因而使得新國民歌舞劇具體化，這新國民歌舞劇，就是所謂東寶國民劇。

（所謂東寶國民劇）的內容，是將演劇、舞蹈和音樂，混為一體的。可以說和現代的歌舞伎或音樂劇（Musical）的概念相近，使用的音樂是西洋音樂，多年來小林一三所主張的國民劇就是這個。由於秦豐吉和寶塚少女歌劇團的老將白井鐵造的合作，才終於能夠具體化^⑮。

在這之前的九月，東寶ダンシングチーム（Dancing team）改稱「東寶舞踊隊」（東寶舞蹈隊），又新設擔任歌唱的合唱團「東寶聲樂隊」。一九四〇年十二月七日《都新聞》報導：「遷轉到東京的白井鐵造組織的『新國民歌舞劇團』，為準備在明年春天三月舉行正式公演，正徵募男女歌手中」。接著在《朝日新聞》十二月二十五日號的「音樂舞蹈」欄也報導：「東寶徵募舞台歌手／決定組織合乎新體制的『新國民歌舞劇團』」。關於聲樂隊隊員的選拔情況，在東京寶塚劇場的PR雜誌《東寶》昭和十六年（一九四一）三月號，所登載大森久二的文章〈歌ふ東寶聲樂隊〉裡，大略有以下的報導：

在決定了名稱與合唱指導者（內田榮一）後，去年年底首先進行男聲歌手的徵募。

入選考試是在臨近年底的三十日，由秦社長、音樂主任的上野勝教氏，加上合唱指導的內田氏等人組成考試委員，在日本劇場舉行。自認聲音美好聚集而來的人士，有三百多名，經大量淘汰，篩選出三十名。又在過年後的正月七日，舉行第二次審查，結果有十八名入選。

接著在同月的十九日，舉行第二次的男聲歌手徵募。這次也有二、三百名參加，結果在二十七日的複審中通過的有七名。加上前次採用的人數，以及去年秋天臨時徵募入選的佐藤雄二郎、津田雄三二名，合計男聲歌手有二十七名。

一方面雖然也徵募女聲歌手，但優秀的歌手不多，結果只採用六名，加上原來就有的真田氏等四名歌手，計有十名女聲歌手。

總之，東寶聲樂隊由男聲二十七名，女聲十名，合計三十七名的歌手組成。（中略）朝鮮半島的男士七名，台灣出身的男士二名、女士一名，也被採用⑩。

台灣人男士兩名之中的一位是呂赫若吧？不過根據「履歷書」的記載，呂赫若是在十二月下旬，進入東寶劇場的演劇部。但，實際上第一次徵募人員的考試，是在十二月三十日到次年的一月七日，而第二次徵募人員的選考，則是在一月七日到二十二日間舉行。由於東寶劇場的社長秦豐吉和音樂評論家堀內敬三的交情親密⑪，且堀內不但是東京聲專音樂學校代理校長下八川圭祐的恩師，也是東京聲專音樂學校的命名者。或許秦除了公開徵募歌手之外，也借用個人的人脈關係，委託各音樂學校聲樂科介紹優秀學生。於是呂赫若便在下八川的推薦下，不必經過正規考試就被採用了。也有可能受到呂赫若所師事長坂好子的強力推薦。因為在大森的報導文章中，內田榮一有如下的談話：

除極少數二、三人外，大部分都接受過聲樂教育。有三分之一是來自中央、東洋、國立、帝國等音樂學校，其他則是跟隨個人教授學習……

如此，關於呂赫若加入東寶聲樂隊後的訓練和活躍的情形，記者大森有以下報導：

在有樂町站下車後，從接近高架鐵橋方面的鋪道，往上看日本劇場側腹面的第四層樓（因為中間有夾層樓，其實應該稱三樓），最近幾乎每天的這個時候都可以聽見，那使得窗戶玻璃都震動似的，精神充沛、雄壯的男女混聲合唱。

作為東寶舞蹈隊的盟弟，上個月才剛誕生的東寶聲樂隊，已經展開緊鑼密鼓的訓練。

雖然東寶聲樂隊在成立的同時，立刻就進入合唱的基礎訓練。但是基礎訓練才剛開始不久，當東寶舞蹈隊在日本劇場公演時，就已經被拉出來亮相了。從一月中旬的「伊郭爾公爵」（Knyaz' Igor'）開始，有「名曲管弦樂」的湯豪塞（Tannhauser）祝賀歌，和「哈雷路亞合唱曲」（Halleluyah chorus）。到一二月，又接連不斷地在舞蹈隊公演時，全體出動表演「松」、「雪國」、「歌ふ李香蘭」和「名曲管弦樂」的浮士德（Faust）士兵合唱。三月，又在東寶劇場的東寶國民劇第一次公演時，和舞蹈隊、榎本健一劇團同台演出。

所謂「歌ふ李香蘭」是滿洲映畫協會的首席女演員李香蘭（山口淑子），一九四一年二月在日本劇場演出，由白井鐵造導演的個人秀（One man show）。因為蜂擁而來的觀眾，將劇場擠得水泄不通，出動了警察維持秩序，造成有名的「日劇七まてり半事件」（日劇七圈半事件）。大排長龍買票的觀眾隊伍，多到將日本劇場繞了七圈半。在這個公演上，呂赫若也作為聲樂隊的

成員之一而參加了吧^⑧。

東京寶塚劇場和東寶映畫兩家株式會社，在一九四三年十二月，合併成爲東寶株式會社。一九四六年七月二十九日，爲調查呂赫若的入社記錄，我訪問了該社總務部公關課。結果因爲四十二年合併前的人事關係文件幾乎沒有保存，尤其和演藝人員的契約書，在經過一段時間就廢棄，所以找不到和呂赫若有直接關係的資料。然而，呂赫若在第一本短篇小說集《清秋》的著者簡歷欄中「日劇、東寶にて一年餘舞台生活をなす」（在日本劇場、東寶劇場，度過一年多的舞台生活）的記載，應該是事實沒錯。

七、總力戰體制與國民演劇運動

直到一九四三年三月前，東寶國民劇在東寶劇場計公演了八場。另一方面，呂赫若的「履歷書」上則記載，在昭和十七年（一九四二）五月一日「依願退社、歸郷シ現在ニ至ル」（自願退職，回鄉至今）。他演出的東寶國民劇大概是一九四一年三月的第一次公演和同年七月的第二次公演。第一次公演是榎本健一劇團、東寶舞蹈隊和東寶聲樂隊的共同表演。在白井鐵造的總指揮下，演出民族舞蹈「雪國」和歌劇式的「エノケン龍宮へ行く」（榎健去龍宮）等節目。第二次是女演員小夜福子、流行歌手灰田勝彥、舞蹈家花柳壽美等人和東寶舞蹈隊、東寶聲樂隊共同表演的「木蘭從軍」（白井鐵造劇本・導演）。

第一次公演的批評並不太好：（《都新聞》同年三月十五日號）

雖然和少女歌劇的舞台條件幾乎完全相異，卻仍給予前述（不好）的印象。

儘管如此，但對於一個月前在日本劇場公演的「雪國」，則有對東寶聲樂隊較好的相關劇評出現：（《都新聞》二月十日號）

聲樂隊勉強強算是成形了，但是舞台演出方面沒發現新手法，只在序幕時看到一點費心思的痕跡而已。

《朝日新聞》七月二十二日號，有以「劇評東寶國民劇」為標題的評論如下：

雜湊組織開始了第二次的公演……導演白井鐵造以「木蘭從軍」，非常熟練地掌握這個混合部隊……顯示了在少女歌劇中加入男性後，將是什麼情況的例子。

又《都新聞》同年七月八日號，則有以下的評論：

期待擔任國民劇一部分工作的白井鐵造，能像這作品般採用輕歌劇（Opera）的形式，逐漸處理我國舞台上少有的開朗、樂趣和灑脫。當然為此他須克服的問題還很多，但是隨處可看見的優點，仍應該特別寫出。期待他能有培育更多歌唱、演技均佳的演藝人員的幹勁和熱

情。

雖然秦社長所提倡的國民劇運動，應該作廣義的解釋，但是仍有尚未擺脫摸索時代的感覺。尤其混合部隊的訓練不足，是今後應該特別要警戒的。不過這運動暗示著，舞台藝術中的所謂「新穎」，無非就是只有「實行」而已。這運動的道路現在才剛要開始。

東寶國民劇，是當時官方和民間一致提倡的國民演劇論的一個實際行動。一九三七年七月，日中戰爭一爆發，八月的內閣會議就決定了國民精神總動員實施要綱。次年的四月，公布國家總動員法。依戲劇史家大笹吉雄在其著作中說：

在一連串的政治變動中，使得日常生活中的所有層面，都應該發揮國民精神，變成一種口號。而這反映在演劇方面的結果，就是樹立了國民演劇¹⁹。

戲劇評論家飯塚友一郎在一九三八年，有如下敘述：

這次要求國民總力戰的事變，導致目前為止，無緣的政治和戲劇兩者結合的局勢。（中略）（各省的少壯官吏）很清楚爲了目前的時局和戰後的經營，文化政策是多麼地重要。這只是要稍微看一下歐洲各新興國家（德國、義大利、蘇聯等）的文化政策，當然就可以明白的事

情。所謂國民演劇，用一句話來說，就是演劇的國民生活化。也可以說是為國民厚生的演劇。²⁰

這一年的八月，飯塚和長谷川伸、大山功等人共同組成國民演劇聯盟，提倡振興地方戲劇、農村戲劇、兒童戲劇、學校戲劇等。

一九四〇年十月，大政翼贊會成立。同年十二月，以「有關執行國家政策的基礎事項，在啓發和宣傳上，對電影、留聲機唱片、演劇、演藝之必要的指導和取締」為任務之一的內閣情報局，一開始成立，就計畫為迎合國民演劇，而將新劇重新編組，並將演劇雜誌廢刊或合併。又於四月十三日創刊《國民演劇》。在創刊號上，大山功發表文章〈國民演劇論序說〉如下：

儘管有國民演劇、國民的演劇，或為了國民的演劇，等等各有各符合其理由的稱呼（恐怕在理論上的內容，都有其基礎論調），然而用這樣多的名詞，來稱呼所謂的國民演劇形象，究竟在理論上是否有必要？我認為那反而招致建立系統時的混亂，容易陷入為論理而論理的結果，因此是沒有必要的。而被最多人使用的國民演劇的這個稱呼，既沒有任何感覺不便，也沒有絲毫論理上的不自由²¹。

雖然大山將國民演劇定義為：「遵從日本國家應該朝向的方向和日本民族應該前進的路線，是擔任著文化戰線一部分任務的演劇。」但是可以說對於演劇現場的人來說，仍然是大過於抽象

化。

之後，雖然關於國民演劇的理念和實踐，還有各種各樣的議論流行一時，且最後輿論也沒有達成統一。但是情報局的負責部門第五部部长川面隆三的下列發言，可以說是官僚方面的真心話：

在應該考慮戰爭中國家的戲劇，對國民所帶有的啓發和宣傳作用的同時，也不要忘記文化本來的生成發展，向上進展的任務^②。

雜誌《國民演劇》登載有陳秋玉（バナナと折靴（原名「良心」）（香蕉與摺疊式手提包）（一卷五號）、村上元三（サヨンの鐘）（莎勇（Sayorn）之鐘）（一卷十號）、大林清（志願兵）（二卷六號）等關於台灣戲曲的文章，也是值得注意的。

那麼，東寶國民劇和國民演劇運動有什麼樣的關係呢？報紙對於兩者的動向，有如下的報導：

一九四〇年十月廿二日 《朝日新聞》夕刊（晚報）

「大政翼贊會／映畫、演劇活用へ／いよいよ研究に著手」

「大政翼贊會／有效利用電影、戲劇／終於開始著手研究」

十月卅一日 《朝日新聞》

「山本修二（エッセー）（文化政策へ望む（上）／新體制の一翼

／浮かて出た演劇、映畫」

〔山本修二（隨筆）〕〈對文化政策的期望（上）〉／新體制一翼／引人注目的戲劇、電影〕

十二月七日

《都新聞》

「東京に轉籍した白井鐵造が造る『新國民レブユー團』ゆ明春三月旗揚げ公演を行ふかえお備へ男女の舞台歌手を募集」

〔遷轉到東京的白井鐵造組織的「新國民歌舞劇團」，爲準備在明年春天三月舉行正式公演，正徵募男女歌手中〕

十二月廿五日

《朝日新聞》

〔東寶が舞台歌手募集／新體制向き新國民レブユー團を組織と決定〕

〔東寶徵募舞台歌手／決定組織合乎新體制的新國民歌舞劇團

十二月廿九日

《都新聞》

〔秦・白井のコンビで／東寶國民劇運動／健全娛樂の新演劇を提
供〕

〔秦、白井的搭配／東寶國民劇運動／提供健全娛樂的新演劇〕

一九四二年一月十一日

《朝日新聞》

〔營利主義を排撃／國民演劇新發足の基本方針〕

〔痛斥營利主義／國民演劇新出發的基本方針〕

一月十四日
《朝日新聞》

〔新體制下の國民レブユー／愈「東寶國民劇」誕生〕

〔新體制下の國民歌舞劇／「東寶國民劇」終於誕生〕

一月十九日
《朝日新聞》

〔新體制下の慰安と娛樂／超滿員の寄席・演藝場〕

〔新體制下慰安與娛樂／超客滿的雜技場、演藝場〕

一月廿一日
《朝日新聞》

〔國民演劇打ち合ゆや會〕

〔國民演劇預備會〕

二月七日
《朝日新聞》

〔國民演劇樹立へ／官民の懇談會〕

〔爲了國民演劇的樹立／官民懇談會〕

九月十九日
《朝日新聞》

〔中村吉藏（エッセー）／國民劇の方法論について〕(1) (3)

〔中村吉藏（隨筆）／關於國民劇的方法論〕(1) (3)

由於大政翼贊會、情報局所提倡的國民演劇運動，和東寶國民劇的企畫公演，幾乎同時進

行；而且一九四〇年十二月二十九日的報紙，將東寶國民劇稱為「運動」。可以理解東寶國民劇是被定位在國民演劇運動的一個部分。其實，指揮東寶集團的小林一三本身在成為提倡新體制，促成大政翼贊會誕生、新近設立情報局的近衛內閣的商工大臣後，在立場上自然應該讓東寶劇場率先實踐國民劇運動。

如同上文所引用大山功所指出般，可以將國民劇這個名稱，當成國民演劇中的一個變奏曲。事實上，在四一年九月時，戲劇研究家中村吉藏就已經使用了「國民劇」的名稱。或許為有別於以新劇為主的國民演劇，而對「新國民歌舞劇團」有自豪感的東寶，故意冠上國民劇的別稱吧。又在東寶的PR雜誌《東寶》，也登載許多有關《國民演劇》的文章。

另一方面頗有趣味的是，東寶國民劇運動帶有強烈的地方色彩和東亞細亞的民族色彩。第一次公演節目中的「雪國」，是描寫日本東北地方的鄉土生活的芭蕾舞劇。

雪國的冬天到春天。包含窠倉（日本東北地方的傳統習俗）、鬼劍舞（東北地方的傳統舞蹈）、鹿舞（東北地方的傳統舞蹈）、秋田音頭（東北地方的傳統民謠）、秋田おぼこ（東北地方的傳統民謠），及熱鬧的竿燈（東北地方傳統習俗）。青森、秋田、山形三縣洋溢詩情畫意的鄉土生活，全部收攝在僅有的四幕景中^②。

第二次公演的「木蘭從軍」，不用說也知道是中國的民間傳說，是京劇等傳統戲曲的有名劇碼。而在呂赫若回台灣的那一個月，第三次公演的節目，則是由李香蘭主演的「海拉爾的黎

明」、「薩摩組曲」、「蘭花扇」。「蘭花扇」是取材自孟姜女傳說的輕歌劇。

東寶國民劇之所以採用日本的地方色彩和東亞細亞民族色彩為主題，直接的原因是根據東寶劇場社長、東寶國民劇第一線指揮秦豐吉的一貫主張而來。

就像在西歐的劇場，例如匈牙利和西班牙，都有使用管弦樂，為該國特有的舞蹈伴奏的情形般，日本的舞蹈也應該有同樣的作法。……將來日本的舞蹈，應該要從占有重大要素的花柳情趣中，完全獨立出來。必須是從現代的生活和感覺中產生出來。

因為我這樣的相信，所以在昭和十四年的夏天回國後，就決心要製作出能在外國劇場上演也不羞愧的日本芭蕾舞²⁴。

秦率領寶塚少女歌劇團，從歐洲公演回來的一九三九年，就派遣東寶舞蹈隊的主任等三人，到沖繩採訪取材，而於這一年的七月，在日本劇場上演「琉球歌舞劇」。在四〇年四月，上演取材自八重山群島的「八重山群島」芭蕾舞劇。以後更從地方色彩路線，擴大到民族色彩路線。

我愈發得到勇氣，於是派遣花柳壽二郎（花柳家元補佐「花柳派副掌門人」）到薩摩和奄美大島；益田隆（今益田舞蹈團團長）到日向；野口善春（現仍在職日本劇場）到飛驒和東北地方，更遠到紀州；三橋蓮子（今三橋舞蹈研究所長）到朝鮮和泰國；中村重子到台灣；甚

至在太平洋戰爭的最高潮中，讓野口善春和須田圭子，冒險到印尼的巴里島去學習②。

芭蕾舞劇「台灣」於一九四〇年九月，在日本劇場上演，之後在後樂園球場也上演過。

中村重子不過是東寶舞蹈隊的一名成員而已，但去台灣回來後，就發表了「雅美族的賞月舞」。紅與白相間的衣裳，頭上戴左右垂有角形般飾穗的帽子，繫上圍裙，緩慢擺動的樣子，舞台的上方出現著又圓又大的月亮。我們也曾在後樂園球場的中央，點燃火堆，表演過。與其說製作出這麼扣人心弦，達到男子十五名，女子三十名的大型舞蹈；不如說到目前為止，從來沒有注意到，在台灣當地居民裡，竟然有這麼富原始創造力的舞蹈，實在是我們的糊塗③。

如此，上演地方色彩、民族色彩路線芭蕾舞劇的秦，自己如下的總括說：

此外，雖然我們的工作涉及到泰國、爪哇、菲律賓和中國的「白蛇傳」等各國的傳統舞蹈，但是也著手日本的舞蹈和雅樂的取材。不論如何，也想要努力完成「日本的芭蕾舞」。但是，這工作從開始到現在，雖然也不過五年的時間，但是可以說東寶舞蹈隊為日本舞蹈史作出劃時代的成就。如果不是因為大戰而中斷的話，再五年後，就可以成爲在世界劇場表演也不羞愧的「日本芭蕾舞團」。直到現在，我仍如此堅信，同時也感到遺憾④。

不僅僅是日本舊邊境地區的東北、九州，明治時期被合併的西南諸島嶼沖繩、八重山，連殖民地的台灣、韓國，甚至所謂「大東亞共榮圈」內的泰國、巴里島，日本人演出家和舞蹈家的現場舞蹈取材圈的擴大，各民族傳統舞蹈樣式美經由東寶舞蹈隊而作品化——與其說秦豐吉是以創造新的日本芭蕾舞為目標，不如說是在從事「大東亞共榮圈」藝術的實踐吧。不是創造出各地域、各民族自立性的近代芭蕾舞，而是讓觀眾想像出以東京為核心的「大東亞共榮圈」的共同體意識。

秦在構想「新日本芭蕾舞」，不，在構想「大東亞芭蕾舞」時，可能從當時在東京·日本劇場，和朝鮮、台灣、滿洲和南美洲等地公演，朝鮮人女性舞蹈家崔承喜（一九一三—）的發揮民族傳統美的現代摩登舞蹈中得到的靈感。可以說後續的東寶國民劇，就將這種「大東亞芭蕾舞」的意識形態，發展成綜合性舞台藝術的歌劇運動。在這意義上，東寶國民劇應該可以稱為「大東亞歌舞劇」。

「大東亞芭蕾舞」和「大東亞歌舞劇」，因為只在日本劇場和東寶劇場表演，觀眾只限於東京的人們。但是，如同東寶舞蹈隊到中國大陸戰地慰勞公演般，東寶對於海外的演藝工作也是相當積極的。秦在他的回想中說：「如果不是因為大戰而中斷的話，再五年後，就可以成爲就是在世界劇場表演也不羞愧的『日本芭蕾舞團』。」但是，與其說是「因爲大戰」，不如改說是「因爲敗戰」吧。

也就是說再持續五年的話，「大東亞芭蕾舞」和「大東亞歌舞劇」就不只在日本主要都市表演而已，也將在東亞細亞的各都市表演了。那時候的觀眾就不只是在外國的日本人而已，也將有

被「皇民化」的殖民地人和新占領地下的人們了。如此，從「大東亞共榮圈」內諸民族的舞蹈和古典戲劇取材，而以「大東亞共榮圈」當作演藝市場的芭蕾舞和歌舞劇，應該可以稱呼為「大東亞舞台藝術」。

芭蕾舞是十四至十五世紀，從發源在義大利的默劇、假面具戲等，經過十七世紀，路易十四時代在法國的發展，以及十八世紀後半，娜倍爾（Jean George Noverre）的改革，演變成今天的形式。而在緊身衣和短裙上，加上腳尖舞技法的正式登場，則是更遲至十九世紀前半的時候。在日本，芭蕾舞開始受到注目是在一九二〇年代。至於歌舞劇的起源是在一八二〇年代的巴黎，移入到日本則是在那之後的一百年了。

起源於西歐，且移入日本的時間也不久的芭蕾舞和歌舞劇，竟然成爲肩負「大東亞共榮圈」意識形態的藝術，這是頗有趣味的事情。大概因爲他們的表達方式，主要是藉由舞蹈與音樂，能和包含日本在內的東亞細亞各民族的傳統藝術，保持相等的距離；且只有扮演「盟主」地位的日本是最先進地接受這起源於近代西歐的舞台藝術，所以是最適合作爲「大東亞共榮圈」內共同表現形式。

八、「大東亞歌舞劇」與其後的呂赫若

作爲殖民地出身者，參加東寶國民劇聲樂隊的呂赫若，是如何地面對理解以秦豐吉爲首的東寶劇場的「大東亞舞台藝術」的試驗呢？他在東寶劇場・日本劇場出演的一九四一年六月，寫有隨筆〈想ふままに〉〔隨想〕：

去春，深夜和數人走在台北街道時，直到現在，我還記得，〔龍瑛宗〕氏走近我的身旁，問我：「呂君，你今後要從事音樂？還是要從事文學？」直到現在，只要看到氏的名字，就想起爲什麼他會問這樣的問題。我想「從事音樂？還是要從事文學？」的問題是心胸狹窄的想法。我認爲如果以爲文學的學習就是全部的學習，只會文學，而對其他文化部門全然無知的話，那種文學就不能作爲文學存在。尤其氏如果看到像現在這樣化著妝、穿著戲服、站在舞台上的我，他會說什麼呢？可能會昏倒也不一定。

呂赫若接著寫龍瑛宗希望他能「從書齋解放出來」。實際上，呂在回台灣後的四三年一月，就業於映畫會社的台灣興業統制會社，一方面在四三年九月，演出AK放送的音樂劇「白鹿」，四三年七月組織「厚生演劇研究會」，同年九月參加「關雞」（張文環原作、林博秋編劇）的公演^⑧。

如此，不但自我實踐「從書齋解放出來」，在小說方面也有顯著的活躍。東京留學時代，從《台灣藝術》一九四〇年五月號起，連載的小說《台灣的女性》，是以描寫東京留學歸來的主人公等，生活在台灣的大都市和農村的青年男女，徘徊在舊式結婚和自由戀愛的葛藤爲題目，是一篇試圖全方位描繪出台灣的青春生活，充滿雄心之作。

像秦豐吉試圖與東亞細亞各民族保持相等距離，從近代西歐藝術的芭蕾舞和歌舞劇，創造出「大東亞舞台藝術」般，或許呂赫若也想嘗試，從和閩南人、客家人和原住民保持相等距離的日

本語，以及經由日本傳來的近代藝術中，創造出屬於台灣的國民國家意識（Nationalism）²⁸。順便引用前述小說〈土のブコ〉，張文環讓台灣的小林一三們，說了以下的構想：

這個公司和世間常有的一般性質不同，不單是以土地的買賣為目的……要蓋劇場，組織劇團，要作台灣小林一三式的生意。以此獨占全島知識階級的歡迎。台灣是南方的基地。如果成功的話，我們就到南方去，經營百萬圓的報社。擴展到南方，也就是說，用言論機關，來為開拓大東亞共榮團作出貢獻。

作為文化人的呂赫若，經過三年的東京留學，取得相當大的成長。東京體驗，特別是參加「大東亞歌舞劇」創作的演出經驗，對作為台灣文化人的呂赫若的活動，給予了什麼影響？為解明這個問題，期待有關呂赫若回台後傳記研究的更上一層的進展。

註釋

- ① 施懿琳、鍾美芳、楊翠《台中縣文學發展史》，台中縣立文化中心，一九九三年。又《台灣文學》一九四三年一月號，將呂赫若的就職公司誤印為「台灣興業統別會社」。
- ② 《日本近代教育百年史》第五卷。
- ③ 同註①。

④ 呂赫若〈想ふままに〉《台灣文學》第一號，一九四一年。

⑤ 關於歐文社參照下列二書。

《追憶赤尾好夫》赤尾好夫追憶錄刊行委員會，旺文社，一九七八年。

《私の履歷書》第四十七集，日本經濟新聞社，一九七三年。

⑥ 依據東成學園前總事務部長上田新二郎的指點：一般將下八川氏的生年月日，當成一九〇二年十二月二十八日，是錯誤的。

⑦ 《東京藝術大學百年史 東京音樂學校篇·第一卷》，一九九〇年。

⑧ 上原一馬《日本音樂教育文化史》，一九八八年。

⑨ 大日本音樂協會編《音樂年鑑昭和十六年版》、《音樂年鑑昭和十七年版》，共益商社書店出版，一九四一至四二年。該書所收音樂學校案內欄：「東京聲專學校（五）教職員」。

⑩ 《台灣日日新報》一九三六年八月九日號：「長坂女史の獨唱會」。同年八月十四日號：「長坂女史の獨唱會／土・日兩夜元醫專講堂で」也載長坂好子的隨筆《華マしい獨逸の樂團》。

《台灣文藝》三卷七、八合併號五六頁：「東京音樂學校教授長坂好子獨唱會日程」。

⑪ ⑫ 同註⑤。

⑬ 東寶五〇年史編纂委員會《東寶五〇年史》，一九八二年。

⑭ 《台灣文藝》一九四四年七月，一卷三號。

⑮ 大笹吉雄《日本現代演劇史昭和戰中篇三》，白水社，一九九五年。

⑯ 大森久二《歌ふ東寶聲樂隊》《東寶》一九四一年三月號。

- ⑰堀内和夫〈音樂の泉の人〉堀内敬三その時代と生涯〉，藝術現代社，一九九二年。
- ⑱一九九六年八月三日。
- ⑲大笹吉雄〈日本現代演劇史昭和戰中篇二〉，白水社，一九九四年。
- ⑳飯塚友一郎〈國民演劇と農村演劇〉，東京・清水書房，一九四一年。
- ㉑大山功〈國民演劇論序説〉〈國民演劇〉一九四一年三月號。
- ㉒〈大東亞戰爭一周年に際して日本演劇の現状を語る座談會〉〈國民演劇〉一九四二年十二月號。
- ㉓〜㉗秦豊吉〈劇場二十年〉，朝日新聞社，一九五五年。
- ㉘〈台灣文學往事〉〈台灣文學〉第二卷第二號，一九四二年十月。
- ㉙關於戰爭時期台灣國民國家意識的形成，參照拙稿〈大東亞戰爭期の台灣讀書市場の成熟と文壇の成立―皇民化運動から台灣ナシヨナリズムに至る道〉，收載於〈甦る台灣文學―日本統治期の作家と作品〉，東京・東方書店，一九九五年（本論文曾於一九九四年十一月，在台灣清華大學「日據時期台灣文學國際學術會議」上宣讀）。

激越的青春

◎陳映真

——論呂赫若的小說〈牛車〉和〈暴風雨的故事〉

一九三五年，年僅二十二歲，甫自台中師範畢業，出身於小地主階級的呂赫若，就發表了〈牛車〉、〈暴風雨的故事〉那樣表現出深刻的社會認識力，對於以地主——佃農制為基軸的殖民地台灣的農民，因未曾「意識化」而極度矛盾、困厄的生活中呻吟、淪落和毀滅，表達真摯的同情，並為他們發出強烈控訴，又能避免文學青年難以避免的過剩的感傷、濫情和思想上的僵直和教條主義的作品。無論如何，他的「早慧」①確實令人刮目相看。

從這兩篇敲開文壇之門的少作，固然可以看到呂赫若個人不凡的資質，但是觀察一下青年呂赫若成長過程中殖民地台灣的社會和時代，對於呂赫若一出手就呈現出來的明晰、強烈的現實主義和階級文學論，就能有進一步的理解。

如果以一個人的十五歲為認識充滿殖民地矛盾的生活和時代的起點，呂赫若的十五歲，是一九二八年。

出身地主資產階級的少年呂赫若所看到的一九二八年的台灣農村，首先是傳統手工業製糖作坊「糖廊」早在一九一〇年稍前瓦解。蔗農失去了由持分分紅、分糖、原料蔗代價等傳統制度中分取糖製品的利益^②，而在繼起的由日本獨占資本支配的現代機械化大規模製糖體系中，淪為單純的原料蔗農，並且成爲現代製糖會社及本地地主的債務奴隸和高利貸奴隸，無從翻身。到了一九二〇年以後，在總督府國家強權的援助下，三井、三菱、日糖等糖業大資本完成了對台灣糖業經濟的全面獨占支配。以島內大米、番薯價格、而不是國際糖價爲台灣原料蔗收購的參照價格，台灣原料蔗價格被制度性地抑壓在超低水平。再加上會社過磅過程的欺詐偷斤，由會社片面任意在原料蔗收購中分級，蔗農不能不生活在長期的貧困之中。此時會社買青的貸款深入蔗農的生活，使蔗農成爲身陷難於擺脫的債務枷鎖^③。而日本製糖資本在台灣獨占擴張，又把貧困農民驅離，將耕地圈爲會社所有的蔗作農園。淪落的農民成爲會社農園裡的現代農業性工資無產者。

一九二二年，蓬萊米登場。帝國主義的米糖單一種植（monoculture）經濟成立。爲了壓低日本的米價以維持日本獨占資本的高額剩餘價值率，並補充不足的大米來源，除了鼓勵朝鮮增產大米，也在台灣完成適合日本口味的台灣蓬萊米改造與增產，用來支援日本米價的抑壓和穩定化。其結果是：在以半封建的地主——佃農體制爲基礎的殖民地台灣農業部門，蓬萊米的登場和增產，造成本地地主資本積累的擴大，土地的再集中，以及小農和貧農的沒落與窘迫化^④。

到了一九二九年，呂赫若十六歲，世界性不景氣對殖民地台灣農村經濟帶來了強大的衝擊。生產過剩的大米暴落，農民的貧困化愈益嚴重。（牛車）所描寫的農村的凋蔽，就絕不是青年呂赫若單純的創造性想像的產物。

在另一方面，面對世界性經濟恐慌，日本國家毅然以日本資本主義的國家獨占資本整編，即採取了一、財政膨脹，二、發展重化工業，以及三、進行軍事擴張（一九三一年九月進軍我國東北）來解決^⑤。

一九三四年，呂赫若二十一歲，日月潭發電所完工發電。一九三五年，呂赫若發表處女作的那一年，日本在台灣推動爲了使台灣成爲向中國和南洋侵攻基地的「南進工業化」，布置了日本獨占資本在台灣鋪開鋼鐵、鉛、造紙、酒精等「新興工業」的建設，爲台灣社會帶來了比較本質性的構造變革。以日本獨占資本主義爲主體的工業化，即戰爭工業化的腳步，面向一九三七年對中國全面侵略戰爭的整備而開展^⑥。

從殖民地台灣的政治史看，呂赫若十四歲的一九二七年，是激動的一年。從一九二一年創立，成功地維持了台灣抗日各階級統一戰線的台灣文化協會，在世界時潮、在日本和中國的革命運動的影響下，發生了方針路線上的左右紛爭。左翼的連溫卿系取得了文協的領導權。右翼的林獻堂、蔡培火一系和中間派的蔣渭水脫離左迴旋的文協，成立了民衆黨。

米糖帝國主義經濟所積蓄的農村經濟矛盾，在一九二四年「二林蔗農鬥爭」之後，餘波匯集，在一九二五年反對陳中和新興製糖會社收回土地的鬥爭中，誕生了「鳳山農民組合」。一九二六年，在鳳山、曾文、虎尾、竹崎等地方農民戰鬥組織的基礎上，一九二六年成立了全島性台灣農民階級的戰鬥司令部「台灣農民組合」。一九二七年，以台灣農組中央委員會委員長簡吉赴日爲契機，產生了台灣農民運動與日本農民組合以及日本勞農黨的戰鬥團結，台灣農組內因島內殖民地矛盾在農村的激化、外因國際的政治思想與階級同盟，在思想上和戰術上有所前進。一九

二八年，台灣共產黨在上海秘密創立，後因謝雪紅押返台灣不久釋放，在同年末以謝雪紅為中心成立了島內中央的事，雖恐非時為十五歲的少年呂赫若所能獲知，但台灣農組與台共的進一步組織連帶和工作關係，促成台灣農組進一步左傾，致引發日帝在一九二九年二月撲向農組，是為震動台灣農村的「二一二」事件，給予才成立不過三年的農組以重創的事，對少年呂赫若造成的思想感情上的衝擊，不難推想。

一九三一年，呂赫若十八歲。日本帝國主義悍然向我國東北進軍，並且對島內各抗日民族、民主運動的組織，施行鐵腕鎮壓。文化協會、民衆黨、台灣共產黨紛紛被起訴，重要幹部被捕投獄。一九三三年，呂赫若二十歲，被捕於一九三一年的台共黨人大審，至翌年全案諸君子才被判決定讞。台共大審的風雷，和同年農組重建的大湖支部武裝蜂起案件的偵破與起訴，對青年呂赫若產生怎樣的衝擊，不難想像。而這些衝擊，對青年小說家呂赫若的藝術和思想形成的過程中，造成若何的投影，也不言自明。

在上述社會、經濟、政治史的脈絡下，查看當時台灣文學思潮的發展，就更能一目了然。

一九三〇年六月，作為台灣共產黨的外圍刊物，由王萬得、周合源等人主持的《伍人報》發刊，推展台灣的無產階級文化／文學的啓蒙運動。八月，黃石輝在《伍人報》上發表了《怎樣不提倡台灣鄉土文學》的文章，引發了著名的（第一次）「鄉土文學論爭」。

同一時期的楊克培、王敏川、郭德金和著名作家賴和，創辦了《台灣戰線》，公開倡導「無產階級文學」，宣稱要「以無產階級文藝謀求廣泛勞苦民衆的利益，解放處於資產階級鐵蹄下過著牛馬般生活的一切被壓迫人民」為宗旨，要把過去一直被「少數資產階級、貴族階級所獨占和

欣賞的「文藝，「奪回到無產階級的手裡來」，從而發動「文藝革命」，「宣傳馬克思主義理論和無產階級文藝」，因為「沒有正確的理論，就沒有正確的行動」云云。這些流傳下來的宣示，以今日的眼光看來，或者不免有教條主義的僵硬感，但從台灣文學思潮史上看，是頗有劃時代意義的宣告。一九三二年，在台灣日本人左派作家平山勳和藤原泉三郎為中心，發起了一個在日籍和台灣進步作家（王詩琅、張維賢等）的團結組織「台灣文藝作家協會」，並發行機關刊物《台灣文學》（使用日語和漢語），宣稱要「建設以新的世界觀、新的社會認識為基礎的文學」，實際上就是指宣傳馬克思主義的、無產階級的文學，並且以台灣民間故事的蒐集與研究，推展台灣的民衆文學。「台灣文藝作家協會」行動性較大的成員以台北高校學生為中心⑦，估計這對師範生時代的呂赫若，有更親切的影響亦未可知。

一九三四年，以賴和、張深切、黃得時、郭水潭等台灣作家為中心的「台灣文藝聯盟」宣告成立。聯盟以「打倒腐敗文學」、「實現文藝大眾化」為口號，刊行中日文並用的《台灣文藝》。正是在這個以「文藝爭取人民大眾的支持」、「文藝應完成時代使命」為言的文學刊物上，年輕的呂赫若在第二年發表了他的小說《暴風雨的故事》、《婚約奇譚》和幾篇文學短評。

在呂赫若發表《牛車》於日本的《文學評論》那一年的「一九三五年，為了避免組織、紀律上的若干缺點所產生的分裂危機，為了重新燃燒聯盟員對文學的熱情，楊逵等人脫離了聯盟，刊行「另外一本雜誌」，即《台灣新文學》⑧。作為主編人，楊逵宣揚了這樣的文學理念，即文學是生活的表現手段（即為了社會的文學）；而台灣新文學運動就是傳統的「詠月吟風」、「無病呻吟」文學的反論（anti-theas）。楊逵主張在文學中「尋找吶喊」：不贊成文學走上「自然主義

的、僅僅是對黑暗的細密的描寫」。文學應該「尋求光明」、「呼喚希望」^⑨。一九三六年，二十三歲的呂赫若把他後來負笈東瀛前的小說〈前途手記〉、〈逃跑的男人〉發表在《台灣新文學》，說明楊逵的文學觀召喚了年輕的小說家呂赫若。

這些社會的、政治的、思想的諸關係，使台灣小地主階級出身的呂赫若，背叛了自己的階級，以台灣農民的代言人，登上了台灣現代文學的舞台，並因為在日本《文學評論》上刊出了他的〈牛車〉而引來明亮的腳燈。

然而，這時期的他的作品，絕不只是具體流露在一九三六年發表在《台灣文藝》的文藝短評裡的、素樸的「社會文學論」和「階級文學論」簡單的、形象的翻譯而已，而在思想和審美上都表現出二十出頭的左傾青年作家罕見的成熟。

〈牛車〉表現了豐富的社會內容。首先是一九二九年到三三年的世界範圍的大不景氣。生產力的萎縮，購買力下降，歷年來受到增產鼓舞的大米至此而價格慘跌，以貧困佃農為中心的無產階級化急速展開^⑩。〈牛車〉中的阿梅不得不放下家務和對於孩子們的照顧，到製糖會社的甘蔗農園或鳳梨農場去當農業性工資勞動者，以勞力換取微不足道的工資。楊添丁則早在他父親一代就是沒有土地的農村自雇性駄運業者。收入甚至無力購買足夠的、價格日跌的糧食。

其次，是伴隨一九三一年日本帝國主義對我國東北的侵攻，在日本國家政權（state）的強權貫徹下，在台灣逐步展開從戰爭擴張政策、服從日本資本主義向戰時經濟轉軌的利益和邏輯的戰爭、軍需工業化^⑪。戰爭工業化在農村末端的生活上，表現為現代卡車取代傳統獸力駄運的牛車、水車碾米飽受電力碾米機的威脅等，造成了牛車業、轎伕、水車碾磨業的沒落和相關勞動的

失業與貧困化。

第三是做為殖民地台灣經濟重要基礎的傳統半封建的地主——佃農體制的苛刻剝削。呂赫若作為台灣小地主資產階級的兒子，對於在殖民地台灣的半封建主佃關係下喘息的廣泛佃農生活的悲慘和貧困，觀察細微，認識深刻。由於日本資本主義的後進性，在台灣經濟殖民地化過程中，日本資本主義不但不會摧毀台灣傳統主佃體制，進行農業的資本主義改造，反而繼續溫存這主佃關係，和台灣本地地主一道，對農村剩餘進行層層掠奪^⑫。由於下文有機會詳加說明的原因，台灣地主在日本殖民體制下，不但得以維持高達五十%以上苛刻的地租率，而且還得繼續以傳自移民時代各種封建租佃方式（如「定頭金」、「墾地金」等），向農民收取地租預繳。佃農不但遭到高額地租的盤剝，還要有能力支付名目繁多的押租、地租預繳，才能佃耕地主的土地^⑬。在〈牛車〉裡，眼看牛車馱運業沒落成爲定局，楊添丁終於決心放棄馱運改行佃農。但殖民地台灣的主佃制，在日本民法的保障下，殘存著苛毒的押租制。爲了繳出一筆不小的押租，楊添丁不得不挫折丈夫的尊嚴，竟央求妻子阿梅賣淫存錢，湊足押佃所需，遂使楊添丁一家進一步墮落沈淪，終至走上破滅之一途。

當現代資本主義的機器化大規模生產體制要全面取代手工作坊，造成大量手工業者的失業、破滅和貧困時，憤怒的窮人蜂擁到現代工廠，砸爛現代生產機械^⑭。這些失業的、沒落的手工業者、行幫商人和傳統地主無法認識到這巨大改變的本質，即以資本組織生產原料、勞動力、勞動程序以生產產品，掠奪豐厚的勞動剩餘的制度已然登場。在這個以新的生產力方式爲基礎的新的生產關係擴展過程中，前期性的行會商人、手工坊手工業者、農民和地主注定了無可挽回的沒

落。

正如同從前在歐洲的手工業者和沒落的行會商人，因為對資本主義本質沒有認識，從而忿怒地把自己的沒落歸咎於死的機器設備一樣，呂赫若生動地描寫了楊添丁和其他的牛車伕也把自己日窘的生計，歸因於路旁的一桿禁止牛車通行路中央，維護新式卡車在農村通行特權的石柱，而對於戰爭工業化對台灣農村社會帶來的、對於零細貧農生活影響深遠的構造變化，無法有所認識。

事實上，在三〇年代台灣文壇上「初出茅廬」的呂赫若，正是側重地描寫了對殖民地農村所內包的深刻矛盾之本質茫然無知，即所謂完全未經「意識化」的被壓迫者的哀愁的生活。對自己貧困、被壓迫的本體、本質和核心沒有正確的理解，就無法找到改變生活、追尋公平與幸福的道路與力量，也就只能在對於生活的「錯誤意識」(ideology)中沈淪，不得翻身。

在絕望的貧困中，阿梅無法理解到當勞動力已經成為資本按自己的需要和市價規律任意選購的商品，勤勞(小說中譯為「認真」)和報酬早已不是等比的關係；也不能明白地主、保正終日優游，卻照樣富有奢侈，而楊添丁終日奔波，阿梅竟日苛烈地勞動，卻所得卑微，甚至換來的只是飢餓。而由於不能認識到矛盾的本質，阿梅就只能瘋狂地懷疑添丁怠惰，不夠勤勞(「不認真」)、偷閒賭博，甚至和別的女人廝混。深受委屈的添丁，但覺阿梅不可理喻，於是夫妻生活就不能不變成劇烈爭吵的地獄。

阿梅不能明白：為什麼米價空前低廉，人卻反倒吃不飽飯？楊添丁不理解：為什麼自己比以往任何時候都勤勞(「認真」)、「一天也不會懈怠」，卻怎麼也找不著活幹，掙不了錢。

面對這生活中愈來愈明顯的矛盾和悖理，又無法經過「意識化」的過程掌握到事物的本質，受苦的人就會以自己的方式去尋求解答，並身體力行之。曾經也是牛車伕的「林老」，就是這樣的一個人。

同樣面對駄運業沒落的前景，林老有這解答：「……荒唐！因為現時工作的是傻瓜，遊玩才是聰明的」（幹活的是傻子，遊手才是聰明人）。他於是把牛賣了，心安理得地幹梁上君子的行當。他以賭博盜竊度日，反倒優游。一旦失手，就去蹲「煉瓦廠」（監獄），讓「他們」（日本法政當局）「養」著。在牛車路上，林老和楊添丁有這樣一段對話。在林老強調了當前的生活，是「工作的是傻瓜，遊玩才是聰明的」之後——

「你說什麼？」楊添丁把眼睛瞪圓。

「是的。工作的是傻瓜。因為日本天年嘛……能賺多錢的工作……都是奪取的。我們啊，工作的是傻瓜。」

一字一句拋出似地說。接著，林老跳上車台。

「不過，你不是必須要讓肚子吃飽嗎？」

「哼！工作不能讓人溫飽。對吧！」林老嘟囔著，「與其辛苦流汗才賺到四十錢、五十錢，倒不如悠哉遊哉地玩，這麼滾一下就可以賺到十圓、二十圓。」

「滾……？」楊添丁不由得吞下口水，直望著對方的嘴。

「是啊。而且，賭輸的時候，也可以出去『工作』一夜，偷些有錢人的錢，沒問題……不就

又有錢了？萬一被捕，也才一年。那一段時間，讓他們養著就行了……」¹⁶

這是對於非理的現實提出的反論（anthesis）。年輕的小說家呂赫若安排了一個賊、一個賭徒林老，提出對於日帝下台灣生活中的矛盾的反諷（irony）。當殖民體制本身就是國家強權的掠奪裝置，主流的倫理，恰如保正對添丁夫婦所說，宣傳的卻是「只要（肯）認真（賣力），凡事就不會引以為苦。總之，那（一個人賣不賣力工作）就是（一個人）變成富人與變成乞丐的界線……」¹⁶。這種以人的勞動的勤惰來解釋財富占有的權力的依據。但偷兒林老，以強烈的反諷揭破了在殖民地民族與階級的掠奪與壓迫制度（即所謂「日本仔天年」）下，一切要求誠實、正直、勤勞、多勞致富、情者窮乏的支配者意識形態的欺罔。就如同英國作家J·史威夫特（Jonathan Swift，一六六七—一七四五）在《野人獻曝》（Modest Proposal）中，建議飢餓的愛爾蘭貧困農民，把自己的嬰孩賣給地主當佳餚來一舒窘困一樣，林老建議到處奔波卻賣不出一雙胳膊裡豐沛的勞動力，而呻吟在貧困的深淵中的台灣農民，去輕輕鬆鬆地「滾」骰子賭博、當小偷，一旦失手就去蹲「煉瓦廠」，讓國家送牢飯來填飽肚皮。楊添丁和阿梅陷入他們所無從看透和理解的殖民地社會的深刻矛盾，從而互相噬咬、相互剝傷。而小偷林老，則以他獨自的悖論，去抵抗生活的非理。但林老的悖論，非但沒有讓楊添丁對生活中的屈抑有一番了悟，反而在走投無路時，萬不得已而仿效行竊，終為日警所獲，向著更深、更大的破滅沈淪而去。

魯迅的《阿Q正傳》為我們描寫了中國破落農民，受制於他落後、局促的生活觀和世界觀，從而在半殖民地半封建中國社會殘酷的機制中受盡播弄。但小說中的人卻懵然不知，兀自喜怒哀

樂，走向滅頂。讀呂赫若的〈牛車〉，能無同感？而這種舞台上——小說中——戲中人（書中角色）對自己的命運茫然無知，而觀眾——讀者卻一步步明白了不可避免的悲劇的技法，正是構成古典希臘悲劇邏輯的不二礎石，即所謂「戲劇反諷」（dramatic irony）。〈牛車〉的審美的技巧，不能不給予高度評價。

馬克思主義者常說，馬克思主義的體系，不以解釋歷史和生活為已足，而要進一步據以改造生活，推動歷史的發展。認識生活和歷史，究明矛盾的本質，從而主觀能動地干預生活，變革歷史的過程，即所謂「意識化」的過程。打破意識化以前的狀態，即打破〈牛車〉中的阿梅那樣不能認識到「米雖賤而人仍然會吃不飽飯」；「勤勞的人也會挨餓，遊手好閒的人卻能不斷地積累財富」等狀態的本質時，人才開始有他的「主體」性，在階級上，才能從「自在的階級」轉換為「自為的階級」。而呂赫若的小說，特別是他初登文壇的小說，莫不側重描寫被壓迫農民的「前·意識化」的困境，並以強烈的「悲劇反諷」（tragic irony）^①的手法表現這困境，強烈地震動讀者的靈魂。而其結果無他，正是要促成讀者的意識化，激發對生活中巨大矛盾的再思，尋回主體，進一步起而改造自己的生活和命運。寫在〈牛車〉之前，發表在〈牛車〉之後的〈暴風雨的故事〉，是另一個佐證。

在〈暴風雨的故事〉裡，呂赫若以地主——佃農制的恐怖，展開了敘述。對於當代的讀者，恐怕絕大多數的人已經不能理解主佃制土地關係的悲慘和壓迫性了。一九五二年，在國府的農地改革下，做為中國數千年封建土地關係之延長的台灣主佃制基本瓦解，在台灣經濟史上存在了三百、作為社會階級的地主和佃農也從台灣社會消失。能夠對台灣地主佃農體制下的生活的人的

關係尚有切膚記憶的人，恐怕得是現在年在七十以上的一代。

罔市因為怕地主寶財收回老松家的佃耕權，早在尚未同老松圓房前的少女時代，就被地主寶財恃強姦汙，卻長期秘不敢發。結婚後的罔市，也因受到「起耕」（終止佃耕關係）的威脅，而不能不暗中和地主寶財持續著不正常的關係。大水過後，農民歉收。「……聽了寶財的甜言蜜語，說是不繳（佃租）也沒關係，於是就放下了心」的罔市^⑧，看來又被寶財占了便宜。但從丈夫老松知道了寶財非但不肯免租，而且執意要老松以家裡的兩頭豬來抵租，使她的「血液裡澎湃著從未有過的怒潮」^⑨。

此外，不但是老松夫婦，故事中的其他佃農的腦袋裡，也一樣充滿著「不能違背地主」、「地主是恩人」的想法。連地主家少爺射殺自己的家禽，也不敢抗議。不理解地主對佃農的絕對統治，〈暴風雨的故事〉就難於理解。

在半封建的土地關係中，土地做為農民基本生產資料，以地主私有財產的形式為地主階級所占有。沒有土地，也就是失去基本生產資料的農民，無以為生，只能佃租地主的土地耕種以餬口，世稱佃農。佃農對土地沒有所有權，僅有使用、佃耕之權。佃農佃借地主的土地，向地主繳納地租，時或對地主提供勞役。即佃農所創造的農業剩餘，以地租的形式，被地主所占有。也就是地主通過對於佃農的盤剝，創造農業的經濟剩餘，而以地租的形式加以占有、享用。地主對土地的私產的獨占所有，造成佃農對地主的依附。地主的土地所有制，遂成了地主剝削佃農的主要經濟基礎^⑩。台灣經過日本殖民地的資本主義改造，而仍繼續將傳統主佃制度溫存下來。這主佃關係就滲入了資本主義的成分。於是主佃關係中去除了封建時代地主對佃奴又榨取又給予一定保

護、保障的慣習。另一方面，主佃關係更多地增加了「自由」契約關係。地主可以任意終止租約，收回土地；佃農可以隨時被地主從佃耕地上趕走。而一旦佃農失去了佃耕權，就意味著他完全喪失了最基本的生產資料，等待著他的，就是飢餓和貧困。

這就是為什麼地主寶財可以用給予或收回佃耕權，長期要脅罔市，而罔市不得不忍辱背倫，以悲慘的代價為丈夫和家族的生計保住佃耕的權利。這也是為什麼無法看透主佃剝削機制的佃農，儘管受盡盤剝，仍視地主為衣食恩人。這也是為什麼老松在罔市橫死之後，還是不敢揭發地主寶財玷辱人妻的罪行。

然而，是什麼原因使地主寶財能在社會經濟上占有那麼強橫有力的地位——任意玷辱佃農的妻子，即使事敗，也拿他毫無辦法；明明嚴重天然災害造成歉收，地主仍然堅持不能減免地租，而佃農莫能反抗。年輕的佃農阿萬「因為……說了頭家（地主）的壞話」，地主就能叫警察（「大人」）把人抓了起來……。

殖民地台灣的本地地主，經過日本現代民法的保障，享有繼承自中國傳統主佃關係的半封建的慣習，而擁有遠遠比日本、朝鮮地主還要「優越」的、對於佃農苛刻的剝奪之權。台灣在一九二〇年初的平均地租率高達百分之五十以上。新竹州的地租率高達百分之五十三·六七。此外，佃農在佃租土地時，要繳名目不同的押租金、預繳租金。台灣的地主素來不因天然災害所造成的歉收，豁免佃農的地租。租約草率，多以口頭為之。租期短暫，且地主往往任意「起耕」（收回租耕土地），任意抬高租稅率。有些地方，地主甚至放任「二頭家」、「佃頭」對佃農濫施中間盤剝^②。泡水抽芽的佃米餵了豬，無力繳納水災後不得豁免的地租，地主寶財強要老松以其飼養

生財的兩頭豬去抵繳地租。這引發了含垢忍辱，但冀私下格外減免水災後地租而失望的罔市，悲恥交集，忿恨無告，終至投繯自盡。不肯因不可抗的災害豁免地租的「鐵租」舊慣，成爲地主寶財殺人而不稍悔的依仗。

是什麼樣的歷史和社會的條件，維持殖民地台灣本地地主階級對佃農的支配？涂照彥傑出的研究提供了科學性的說明：(一)台灣小農經營不斷地零細化，造成台灣佃耕面積和佃農家數的擴大。據一九二一年的統計，台灣佃耕地面積占全體耕地面積比率，水田爲六九%；旱田占四八%，平均爲五八%，一般地高過日本和朝鮮的同項統計。田少佃多，大量佃農惶惶爭佃，使地主居於任意刻薄佃農的地位。(二)一九二二年蓬萊米登場。米糖爭地，稻作佃地益少，爭佃益烈。(三)日本資本主義縱容地主對農民的超額剝削。在共同剝削台灣農民上，日本資本和台灣地主有共同利益和地位^②。

和〈牛車〉一樣，呂赫若在〈暴風雨的故事〉中也特別關注完全不會「意識化」的農民的悲哀。小說裡有這樣的一段。當罔市知道地主寶財家的少爺弄死了自己家飼養的土雞，還被奚落一番，忍辱屈折的罔市在家裡大罵了地主寶財一頓。但丈夫老松對於妻子咒罵地主，竟而頗不以爲然。他說——

「你不會是常被頭家欺負吧？頭家是很重要的……他讓我們有田種，總有恩惠。我們的生計還是靠他維持，他也是滿應當尊敬的。」

最近，妻子常說地主的不是，而且常說被地主虐待，老松一直無法理解。於是他竟呆到對妻

子產生反感。

「如果反抗頭家，惡言相向，以後要怎樣生活下去呢？」

——近來，老松愈來愈擔心妻子那樣臭罵地主，田地一定會被收回，因而有痛打妻子一頓的念頭。

「哼！他如果值得尊敬的話，爲什麼連豬都要抓走呢？」

罔市咬牙切齒的說。

「笨蛋！你懂什麼？就頭家與我來說，是他給我們田種。他這樣做（把豬抓走）也是應該的！」

對於妻子的態度，老松快受不了了。

「哼！如果真是那樣，你幹麼又時常唉聲嘆氣呢？」

一被這樣說，他挺起了胸，好像很有男子氣概似地說：「那也是不得已的。我是埋怨自己的運氣不好，不是埋怨頭家啦！都是我自己歹運啊！」

他不服輸地辯著。其實，他也真是這樣認爲。

「的確，是自己歹運。幹什麼說頭家的不是！」

瞎眼的阿茂婆也插嘴說。……㊸

「正因爲不會意識化，老松和大多數佃農一樣，充滿了對生活的「虛假意識」(ideology)：「地主讓佃農有田種。佃農的生計靠地主維持」；「地主讓民佃耕，即使歉收，地主強要了家裡

的豬去抵繳地租是應該的」；「佃農的貧困化和生活艱難完全是命運多舛的緣故」；「地主是應該尊敬的」……這一類的思想充滿了老松的腦袋，就彷彿〈牛車〉裡的阿梅堅信「勤勉勞動的人一定有飯吃、而遊手好閒一定貧窮潦倒」一樣。然而，就如簡略說明地主——佃農體制的前文所解明的那樣，是地主以地租的形式占有了佃農血汗所出的剩餘勞動、而不是地主在養活佃農。地主冷血的「鐵租」制度，是地主獨占大部分的土地，廣泛失去土地的佃農為爭佃而不能不競相承受地主提出的自殺性高地租的結果。至於命運說，恰恰是把地主強占佃農勞動，主佃貧富懸殊的合理化……

呂赫若讓老松這典型化的台灣佃農，禁錮在未會意識化，喪失了人的「主體」性的苦悶的牢籠裡，另一方面卻讓小說的讀者逐步看透了那些「虛假意識」的欺罔。而當讀者在那悲慘的文脈中讀到老松說地主寶財「是滿應當尊敬」之時，就產生了類如〈牛車〉中的「戲劇性的反諷」，而使讀者觸摸到了生活中矛盾的本質。

也和〈牛車〉之安排了「林老」那樣，〈暴風雨的故事〉也安排了一個青年佃農阿萬，對老松點出了生活裡一切非理的本質。他不同意老松老說是「農人窮是農人自己的事，和地主無關」。他告訴老松，農民辛苦勞動的果實全被地主占有了，而「在這個世界（在這個主佃體制下）……我們（佃農）注定要窮一輩子了」^{②4}。

阿萬的這些話，不像〈牛車〉的林老那樣以一種冷湛的反諷提出的。但呂赫若卻讓這已經張開了眼睛的青年佃農阿萬，不久就因批評了地主，叫地主報告日警，捉將牢房裡去，從而使老松那魯鈍、黑暗的心起了震動，讓他在猶疑、遲緩中一步步走向覺醒。

當然，老松的「覺醒」並不是做爲一個階級的意識化而覺醒——不是「覺醒」到自己是個擔負著創造新歷史的階級底一成員。老松在苦澀的歷程中，終至識破了生活的欺罔，認識了地主寶財帶給他的破滅，從而以他個人的暴力，去處理個人的老松與個人的寶財間的恩怨。

然而，讀〈暴風雨的故事〉竟篇之時，讀者很不能免於想到偉大的作家賴和的作品〈一桿秤仔〉的結尾。在一九三一年大檢舉，一九三三年台共大審，赤色救援會的崩潰、農組殘黨在大湖密議武裝蜂起失敗的白色氛圍下，呂赫若以暴力場面結束〈暴風雨的故事〉的激越的青春，躍然紙上。

註釋

- ① 呂正惠，〈殉道者：呂赫若小說的「歷史哲學」及其道路〉，收林至潔譯，〈呂赫若小說全集〉，頁五七一，聯合文學出版社，一九九五，台北。
- ② 臨時台灣糖務局，「第二次糖業記事」，頁三一—三四，台灣日日新報社，一九〇三年。
- ③ 矢內原忠雄，〈日本帝國主義下的台灣〉。
- ④ 隅 三喜男、劉進慶、涂照彥，〈台灣之經濟〉，頁一七—一八，台北，人間出版社，一九九三年。
- ⑤ 前揭書，頁二一。
- ⑥ 前揭書，頁二二—二三。

- ⑦尾崎秀樹，《殖民地文學之研究》，頁一六二，勁草書房，一九七一年六月，東京。
- ⑧前掲書，頁二一一—二二二。
- ⑨前掲書，頁二一二。
- ⑩涂照彥，《日本帝國主義下的台灣》，頁二二—二二五，台北，人間出版社，一九九二年。
- ⑪前掲書，頁一四三。
- ⑫前掲書，頁一九一。
- ⑬前掲書，頁一八七。
- ⑭A·M·魯緬采夫編，《政治經濟學》（上冊），頁五七，高教出版社，北京，一九八五年。
- ⑮林至潔譯，《呂赫若小說全集》，頁四六，台北，聯合文學出版社，一九九五年。
- ⑯前掲書，頁四九。
- ⑰「悲劇反諷」指戲中人「言者無心」，但了解全局的觀眾卻「聽者有數」的一種「戲劇反諷」。
- ⑱同註⑮，頁六八。
- ⑲同註⑱。
- ⑳同註⑱，頁四二—四五。
- ㉑同註⑱。
- ㉒涂照彥，《日本帝國主義下的台灣》，頁一八九—一九一，台北，人間出版社，一九九二年。
- ㉓同註⑮，頁七六。
- ㉔同註⑮，頁八三。

呂赫若文學座談會

●沈曼雯／整理

主持人：林至潔

巫永福：談呂赫若作家生活

蘇友鵬：談藝術家呂赫若的面貌

李 昂：談鹿窟事件與呂赫若

陳旬煙：談鹿窟事件與呂赫若

林至潔：談年輕時代呂赫若

林至潔：巫永福先生早年畢業於日本明治大學文藝科。他是台灣新文學中非常重要的一位作家。他的文學作品從日據時代至光復到現在，發表了許多，已有十五冊專輯問世。

巫先生從日本歸國後，先在台中當記者，後來投入商場，經營中國化學公司，擔任總經理一職。更重要的是他在文學的經歷和成就：他是台灣新文學的脈絡裡佔重要歷史地位

的《福爾摩沙》雜誌的創辦人之一，他又是カラタ支部文藝會長及笠詩會的會員。今天請他來講呂赫若的作家生涯的原因，他是呂赫若的親友，而且呂赫若生前與巫先生都經常在一起，所以巫先生了解他相當深。並且他倆時常在《台灣文藝》上發表作品，探討台灣新文學的出路，可說是在文學上並肩作戰的戰友。

接下來介紹第二位，坐在我最右邊的蘇友鵬醫生。他是耳鼻喉科的醫師，是台灣的耳鼻喉科三大權威之一。如此重要的一位醫生，他年輕時也曾受過傷，但這不是肉體的傷，而是心靈的傷。因為白色恐怖時代，他坐了十年的政治牢。現在他剛從鐵路醫院退休下來，曾經做過鐵路醫院的副院長兼耳鼻喉科主任。他要談的是藝術家呂赫若的面貌。為什麼比呂赫若年輕十多歲的蘇醫生來談呂赫若的藝術面貌呢？蘇醫師十七、八歲左右還沒進醫科前在預科就讀時，他曾經與呂赫若在一起，一方面互相探討藝術，學習音樂。講到音樂，蘇醫生現在是業餘的小提琴家。在綠島時，大家不知道蘇醫生的名字，只知道叫他小提琴醫生。而五〇年代綠島曾關了約一萬到兩萬個反體制的思想政治犯。所以他也曾在綠島度過青春的十年歲月。在那生活時，他常表演小提琴，同時也常給那些受難的人看病。

接下來，第三位是大家都熟悉的名作家李昂小姐。她經常出現在電視上，這次我請她來談鹿窟事件與呂赫若。

李小姐曾經調查鹿窟事件的始末。她的訊息是從五〇年代殺過許多反體制的政治異議分子的特務頭子谷正文那裡得來。她把所調查來的呂赫若在鹿窟武裝基地的事蹟，發表於

報紙上。因此，李小姐在心靈上可以說是與呂赫若擦肩而過的一位作家。

現在在李小姐旁邊突然來了一位陳旬煙老先生。本來我們的座談會是預定四位。這位老先生是當時鹿窟武裝基地的聯絡人。雖然已經七十三歲，但他仍老當益壯。他目睹呂赫若在基地活躍，並被毒蛇咬死，又看到他的同志們當時處理呂赫若的傷口及在呂赫若過世後，將他埋葬的經過，請陳旬煙來談談鹿窟武裝基地所發生的事件。

首先，請我們的老前輩巫永福先生來談。

巫永福：各位先生大家好。現在讓我來談談赫若。平常呂赫若叫我永福兄，他小我一歲，我今年八十四歲，他若還在應是八十三歲。我是南投縣埔里人，他是台中縣潭子人。他在潭子的家，我曾經去過。房子雖然有點老舊。但他出生於一個中產階級的小地主家庭。可能在他祖父、父親那時便是一個小地主。在我念台中一中二年級時，他念台中師範學校一年級。他在學校念書時，受日本作家德富蘆花的影響，走上文學之路。而我不同，念台中一中時，和一位鹿港人施賜天同住一個學舍第三學寮。他喜歡念世界文學。我常向他借書。例如《包法利夫人》、《罪與罰》、《安娜卡列尼娜》等世界文學名著，因此我也走進文學的世界。我父親原本希望我念醫學，我不肯。大哥、弟弟都念醫學。我大哥是醫學博士，台中人都知道他開了一家很大的醫院。弟弟也是外科醫生，另一個是念化學工程。我念文學，在家庭裡可說是異類。但是此時我可以說因為我念文學，我在精神上比他們更豐富。（事實上，我的物質方面也不比他們差。哈！）

我在明治大學念書時，受到山本有三先生的影響。他是日本文學界的一位指導者，一位

有名的作家。他說作爲一個作家什麼都要懂。因此，當時念過經濟學概論、愛因斯坦的相對論等。因爲有經濟學方面的知識，所以在經營瀕臨倒閉邊緣的中國化學製藥公司時，能夠轉虧爲盈，且規模倍增。那棟大樓是我買的，工廠也多了一半，是因爲當時經營得很賺錢。我曾經擔任台中市政府的秘書，幫助台中市東海大學、逢甲大學、中國醫藥學院等各大學，使台中成爲有大學的文化城。之後，我擔任保險公司的董事兼副總經理，直到七十二歲退休。

現在，我想拜託大家！我是《台灣文藝》的發行人，《台灣文藝》已經過三十三年發展，請各位幫忙消化。在台灣，雜誌的經營不易。在日本時代經營《台灣文藝》比現在容易。張文權在一九四一年創辦《台灣文學》，當時在經營上財務亦無困難。但現在《台灣文藝》在財務上常常有困難。可見現在的年輕人對於這些東西很少涉獵，故這些東西無法存在。日本時代可以存在，現在卻無法存在。當時人口只有五、六百萬，可以經營得很好。如今有二千一百萬人口，卻無法經營，頗令我百思不解。以下我想談談我和赫若的關係。

我在一九三五年從日本回國，同年五月想參加台灣文藝聯盟。當時，文藝聯盟的總編輯是張申建先生。張先生是中央書局的經理。當時就是在中央書局遇見呂赫若和周東方。呂赫若的臉和林瑞明教授一樣，但比他英俊、比他高大，具有明星相貌。在他短暫的生命中，留下不少作品，可說是個多產作家。如果他能活到今天，作品數量將會很驚人，實在很可惜。每次想到此不禁要傷心流淚。（巫永福老淚縱橫，發出哭聲）。我和他可

以說是生活在悲劇時代裡的人。在念明治大學時，一天到晚都有特務來找我。而且在往返東京和台灣之間，總會有特務跟隨身旁。曾經在台北車站受到包圍，硬要檢查我的行李。因此，我沒有寫日記的習慣。而他沒有我這種經歷，因此養成寫日記的好習慣。我不可以寫日記的。只要是我日記中提到的人，便會遭殃。曾經有過這樣的經驗，所以之後不敢再寫。在當時一九二〇年代，是日本自由主義最昌盛的時代，共產主義十分流行，若沒有閱讀馬克斯主義，彷彿就是落伍，我和呂赫若也不例外。

赫若是個社會現實主義者，當時台灣是個封建的社會，現在可以說很開放。一九三〇年代，日本進入軍國國家的社會，之後有九一八事變發生。當時對於共產黨的事情，絕不能提，只要一提便會遭殃。楊逵是共產主義者，因此被拘禁。拘禁是一天就算了事，不像戰後一判就是十二年，被關在綠島。楊逵家屬的生活全由我們來照顧。當時就是這樣悲慘的時代。

赫若的日文寫得相當好，有德富蘆花的味道。因為受到他的影響，所以有他的味道。他是個社會現實主義者，而他又住在農村（潭子郊外，院子很大，是小地主的家庭），日常生活中所看到的事物，諸如牛車、講風水、財子壽等鄉村日常說的事，都成爲他小說的題材。幾年前有位日本早稻田大學的日本學生來台灣大學想研究台灣文學。是台灣大學教授徐經堯先生介紹他來找我。他對我說，他想透過呂赫若的文學來研究台灣民間的思想史。事實確實如此。呂赫若的文學作品使台灣民間的思想發揮出來。藉由他的作品，可以了解當時台灣民間的思想。例如：女孩要出嫁時，要帶石榴樹和芭蕉，表示多

子多孫。

到了此時，農村已經有很大的變化。關於地主的問題，我是比較沒有感覺，因我本身也是地主出身的，可能我的經濟比他好。所以我的家庭裡可以一口氣有好幾個兄弟去日本留學，那費用是很龐大的。我父親有辦法拿出錢來，可以說我們家的經濟是比較好的。不過，赫若可以到日本留學，也是有經濟基礎的。他鋼琴彈得不錯。我們當初都是到台中的中華路路邊喝酒，天南地北的聊天。那時候都說日本會敗，看之後台灣要怎麼建設等，都在聊這些事情。那時他只要喝了點酒就會臉紅，然後開始唱歌。他的聲音很好，他跑去學音樂，為什麼會回來呢？那時我去東京，因為我家老二在日本結婚，那時候的東京一片漆黑，電燈管制，物質缺乏，可以說是比台灣還慘。我們出外人要找個東西吃都很困難。或許他感覺到東京生存的困難。外地到東京的，要在那討生活是很困難的，所以我想他不得不回來。當時東京是黑暗的社會，不是日本人黑暗，是天黑暗，電燈管制，一片漆黑，是因為戰爭緣故。所以沒幾年日本就投降了。他在四十一年回來，住在台北幫助張文環創立《台灣文學》。那時台北也是一樣，物質缺乏，因為戰爭的緣故，那時房子很便宜。所以那時候買房子的人都變成有錢人。大家都比較重視吃，生命較重要，所以房子就很便宜。他在這裡也不能住，在台北也不能住，於是就回去潭子。張文環就因為這樣也到台中。那時候我的房子被美軍的空軍掃射，屋頂都破了，覺得很危險，我就躲進防空洞。旁邊的女人都在念阿彌陀佛。事實上是很可怕，所以我才決定去草屯。赫若可以說是才子，在那麼年輕的時候，寫的小說量又多，而且又都還不錯。

他在音樂方面的成就也很不錯。能在日比谷講話堂那裡辦個人獨唱會，那次的專輯有登出他穿燕尾服的照片。他那時候可說是相當英俊。我想日本女孩子對他是相當著迷吧！他這樣子身為台灣音樂家而成名，可以說是空前絕後的。當時的台灣音樂家有江文也、廖橋墩、呂泉生、呂赫若。江文也的體型中等，我跟他交情不錯，他那時在日本的音樂比賽會中都拿冠軍。或許受制於體型，之後轉往作曲方面，這是他的聰明之處。呂泉生也是一樣，先在幕前，然後轉向詞曲創作方面，反而這樣比較有名。

呂赫若的文學，我想是永垂不朽的。這個赫若，說歹命也算歹命，說好命也算好命。在他過世前，戰後我還和他一起在台中的時候，那時我們常和張申建來往（他最後也被暗殺）。那時他做中央書局的經理，也是三民主義台中青年團的團長。而赫若是三民主義青年團的班底，在那裡辦公。我是台中市第五區隊長。還好，後來我來台北，才沒有死。那時我若在台中，可能就死了。那時的三民主義青年團第一區隊長是林連宗，他是被人打死的，到現在他的屍首在哪都還找不到。那個林連成也被打死，他是第三區隊長。第二區隊長是一個律師，根本不出門的人，所以留下一條命。第四區隊長中毒死亡。第五區隊長的我當時若在台中，可能就沒命。那時候的國民黨要鬥爭三民主義青年團，所以台灣團長李友邦也死了。那時和三民主義青年團有關的人大部分都死了。可以說那時候是很悲慘的事件。

之後台灣陸續有二二八事件、白色恐怖事件，若和日本時代比起來的話，可說是更慘。現在的年輕人那時候還小，不知道，所以現在的年輕人可以說是相當幸福。

那時候，新台幣四萬換一塊。你說那生活難不難過。現在很多人都忘了吧。那時候呂赫若的生活非常艱苦，小地主更難過。我就已經很艱辛了，他的境況一定比我更差。所以那時候一定會很難過吧。我的經濟雖然不錯，但是也過得很苦。四萬塊換一塊，最後也沒剩多少。他就只好再到台北，爲了生活去建國中學教書。大概是失蹤前的一個月，他到我這裡來。我那時候是住在峨帽街，現在的婦幼醫院對面。那時他是在讀《金瓶梅》，他就拿《金瓶梅》來和我討論。我是習慣寫日文的人，中文基礎差，所以自習中文都是看些《三國志演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《紅樓夢》、《金瓶梅》。赫若的中文基礎應該是比我好，而且他又寫過幾篇中文小說，他的修辭方面應該是比我好，而且我的頭腦比較差，那時候我都寫俳句、和歌，無法用中文寫，只能用日文寫。漢詩的話，則是用中文寫。今年六月九日，我就已發行我的專集十五本。如果照赫若他的速度來講，照理說會在二十本以上。

林至潔：謝謝！很精采！現在我們請蘇醫師來跟我們講一下呂赫若跟他的生活情況。

蘇友鵬：各位女士，各位先生，各位來賓！現在換個角度，從我認識的呂赫若來談談他藝術家的生涯。可以說是完全從我看的角度，just from my point of view。我呂赫若先生在苦難的大時代之戰爭時期相遇、相識，而在台灣人的大浩劫白色恐怖裡相離別。當時我在台大耳鼻喉科當住院醫生，與巫先生的弟弟是同事。呂先生當初是北一女、建中的音樂教師。有一天他因爲聲音有點問題，所以來我這看耳鼻喉科。當然是沒有掛號的。那個時候我知道他是與地下工作有關聯的，所以也沒有掛號，就給他檢查。沒有什麼大礙，聲

帶有點小問題而已。就這樣離別了。然後，我坐黑牢，呂赫若在大時代的浩劫、白色恐怖中消失了。先談談我們相認識的時代背景，是在第二次世界大戰，一九四二年底到一九四三年，我們的相遇是一個很偶然的機會。不過，因為與他的興趣、思想很接近，所以我相信跟他相遇是必然的。雖然相遇是偶然，但是早晚一定會再相認識的。在第二次世界大戰一九四二年底，那時候的我是台北帝國大學預科的理科醫類的學生。由於校址在士林芝山岩，所以住在士林。有一個偶然機會，經過朋友的介紹，也就是音樂家陳泗治先生的介紹，他是住在士林教會的牧師。大概大家都認識他。他是我們台灣的鋼琴家，也是作曲家，可以說在台灣音樂家裡面可以留下青名的。陳泗治先生當過淡江高中的校長二十幾年。他那個時候住在士林，是舊士林教會的牧師。我很幸運，有個機會，他給我一個小房間住。我白天上學，晚上就回到小房間，一起生活差不多有一年。然後，有一天，呂赫若先生來，看到我的書桌上有一本小說巴爾札克的《イトコ・ポンス》。這個不知道有沒有中譯本。應該有吧。那個時候的我，雖然是理科醫類的學生，但是因為幾個朋友的啓示。尤其是住在花蓮的一個黃律師，他是我們台南一中的同學。他很喜歡法國文學。我也對法國文學有特殊的偏好。從早期的雨果、莫泊桑、巴爾札克到最近的ジュール・ルナール（列那爾）、アルホンス・ドーデー（都德），還有アンドレ・ジイド（紀德），這幾個人的作品我很欣賞，所以都有收藏。他們的小說出來了，我們都看。呂赫若就是有一天看到我桌上有一本巴爾札克的《イトコ・ポンス》，就借走了。那時候我不在，回來的時候，陳泗治先生告訴我的。那個時候他叫做「呂赫」先

生，因為台北有兩位姓呂的音樂家，呂泉生先生，還有一位是呂赫若。老一輩的音樂家把他們分別叫做呂赫（Tokaku），呂泉生叫做呂泉（Rosen）。戰爭期間，台北有演奏會的時候，就請陳泗治先生伴奏。戰爭以後，他就經常請師大的張彩湘教授。我只知道他是音樂家，不曉得他的作品那麼多。我心裡在想，為什麼唱男高音的這個人那麼喜歡法國文學。他一共向我借了三次，巴爾札克的《イトコ・ポンス》、岸田國士翻譯白水社出版的《ぶようばだけのぶとうつくり》。向我借走這兩本小說，很快就還給我了。還給我的時候，我也不曉得。因為我去上學。他放在我的桌子上。

林至潔：蘇醫師，你的書有沒有帶來？

蘇友鵬：有。有兩本：ジュール・ルナールの《紅蘿蔔》，還有《ぶとらばだけのぶとらつくり》。另一本他沒有還我。

巫永福：我都念過了。

蘇友鵬：巫先生知道我們當時的學生各方面的書都看。雖然我是理科的學生，很喜歡法國文學，還有音樂也很喜歡。我音樂學的是小提琴。我對呂先生的第一印象就是很smart、很handsome，外表瀟灑、豪邁，談吐很風趣。這是以後我們多接觸的時候就知道了。我當時認為他不愧是台灣的才子。今天我們要談歷史、台灣文學上歷史人物的時候，不應該把他太偶像化，要多方面去看他的優點、缺點，多角度地看。

我對他的第二個印象是，他這個人很cynical、很憤世嫉俗。很諷刺的，日本話是「皮肉屋」。這是我的感想。因為他講話的時候，當要諷刺一個人，常常會把小說中戲劇性

的人物，把這個固有名詞變成形容詞。比如說，這是西班牙文豪セルバンテイス（塞凡提斯）著 *Don Quixote* 裡面主角唐吉訶德，キホテイク，他這個人很キホテイク。我有一個兒子是醫生。他在當住院醫師的時候，跟日本人學日語。有一篇雜誌批評這個人很キホテイク。他問我是什麼意思？quixotic！在西班牙×念ho，呂赫若常說這個人很quixotic，是很狂熱的理想主義、瘋子。人家說他這個人很quixotic。他有時候講阿Q。用這個形容詞來諷刺人很阿Q。這個呂先生觀察很精銳，當時和他同輩的音樂家，台中的陳信貞老師，還有陳泗治都跟我談過，和呂泉先生講話的時候，我們隨便談都可以，但和呂赫先生講話的時候不能隨便講的，因為會被他反駁。但是他們相處得很好，兩位都這樣跟我講過。和呂赫先生講話的時候不能隨便講。

林至潔：講了會被挖苦，是不是？

蘇友鵬：大概是這個意思。我們是相處得很好。我的記憶裡有幾個他諷刺故事。他諷刺日本人的愛國。這話大家也許都聽過。那個時候，是戰爭的時候，我是頭一次聽過。當然是用日語說的。

林至潔：那個時候蘇醫師你幾歲了？

蘇友鵬：十七、八歲。考上台北帝國大學時。他比我年長大概十幾歲。呂赫若當時講兩個故事給我聽，印象很深。現在把其中的第一故事就是出賣大日本的故事。在上海百貨店裡面拍賣的廣告，用日文寫出來就是「本日本大賣出」，然後橫過來寫就是「出賣大日本」。這個日本人這麼愛國，就這樣被中國人挖苦。這個故事我是頭一次從他嘴裡聽到。另一個

就是三字經的故事。他認為一個民族的語言，不只是思想的傳達，背後藏著一個民族特有、長遠的生活習慣。有特殊的差異性，法文叫做 *nance*，就是 *delicate difference* 之意。他舉一個例子。日本話罵人，「大馬鹿野郎、阿呆、糞垂。」那個時候用日語罵人，只是偶爾不高興而罵罵而已。但是你用三字經，不要說三個字，就是頭一個字，飆出來的時候，小孩子的臉色就變了。因為我們生活上都講日本話習慣了。我很少罵人，不懂當時他此話的心境。現在我就懂了，真要罵人的時候，心裡憤怒的時候，頭一字飆出來就充分表示心裡憤怒了。現在我能體會到他心裡的想法了。

現在我們來談做為音樂家的呂赫若先生。一九四〇年前後，他是當時台灣音樂界頂紅的聲樂家。剛剛巫先生也講過，台灣的第一代音樂家，現在過世的過世、退出的退出。剛才我講過，當時在台北活躍的兩位聲樂家呂泉生和呂赫若先生。呂泉生是唱男中音的，而呂赫若先生是唱男高音的。兩位都很不錯。不過，我還是比較喜歡呂赫若先生。因為他的高音，他的 *volume*、他的音量雖然沒有呂泉生那麼宏亮，不過他的音色很美，尤其是高音轉音，這個 *pianissimo* 唱得非常好。當時他在比較有水準的音樂會裡面，經常演唱。在台北士林教會練習的時候，他經常請陳泗治先生伴奏。演奏前經常兩天來一次，三天又來一次練習。通常是在我下課的時候。我經常聆聽。有時候拿歌譜追他。

林至潔：蘇醫師！麻煩你把和呂赫若相處的時候，他唱的歌，等一下唱唱給大家聽。

蘇友鵬：他的 *デパトリ*，他常用這句話，*デパトリ* 變成日本話，英文是 *Repertory*，包括歌劇的一段插曲，著名的藝術歌，他喜歡、經常唱的，在我的記憶裡有五首。印象比較深刻

的，是他的デパトリ裡有 La Boheme、ボシミア人（波希米亞人）、Flotow 作曲、opera “Marta” 的恍如一夢、Mappari Tutt Amor。那時候的節目單，我都有深刻的印象。Mappari tutta Morimio squardo lin con tho、恍如一夢，因為他經常唱這個歌詞。到士林教會經常演唱，所以演唱會後，在我們教會的合唱團內，常有男女學生在哼這個旋律。……我只記得這一段。這個原文現在沒有看譜已想不起來了。經常在演奏會結束的時候。到處聽到大家隨口哼上幾句……。聽到這個，可知他留給我們多麼甜蜜的回憶。第一首是 La Boheme，第二首是 Flotow 作曲 opera “Marta” 的恍如一夢，第三首是 Leoncavallo、Martinara、「黎明已來臨」レテイナーター，第四首是 Tosu 寫的，很美的小夜曲。提到第三首舒伯特的 Ave Maria，這個我還有個回憶。他很喜歡這個曲子，陳泗治先生也很喜歡這首曲子。舒伯特三十一歲過世，呂赫若說要是舒伯特能多活幾年，不曉得會留給我們多少節目。尤其是 Ave Maria 是天籟之音。陳泗治先生表示同意，說要是舒伯特多活幾年，不曉得會留給我們多少珍寶。呂赫若先生又說，不要說多活幾年，就算多活幾個月，總會留下什麼。因為三十一、二歲時的舒伯特已經有八百多首作品。很多產，而且每一首都是傑作。三十一歲時就做了這麼好的管弦樂、室內樂、交響樂，還有藝術歌曲，德文叫做 Lied，留下了很多作品。不要說幾年，拖幾個月，留下好的給我們後代人。剛才巫先生說的，要是呂赫若多活幾年，也是不曉得會留給我們多少文學作品，兩個意思是一樣的。他很喜歡唱，有一段是大家喜歡的舒伯特的 Ave Maria。Sollen 的意是唱英文的 shall，Soll 是 Sollen 的現在單數形。Soll mein Gebet zu

dir hinwehen · 希望 my pray 能夠傳到神、傳到上帝，達到聖母的意思，我的祈願。我每次聽他的 Soll mein Gebet zu dir hinwehen，德文的 s 在開頭或前面除了 sp、sch 以外，統統要念成「zo」，不能念成「so」。還有那個 hinwehen，w 德文唸成「v」，不能念成「hw」。他發音成「hw」，我聽完了以後，當時的我正是初生之犢不畏虎，就告訴他這個 soll 應該念成 zoll 才對。wehen 應該念成 vehen。德文的發音這樣才會好聽。過了一天，他來的時候告訴我，他叫我蘇君，我叫他呂先生，他說你說得對，聽了唱片，還是你對。可以接納我的意見，可見他的度量、胸襟多麼寬大。當時我很感動。到現在為止，我還是很喜歡唱這首歌，也常常在台大的同學會上唱此曲。當時的德文記得很清楚，並且發音也不會隨便，就是受他的影響。今天談到這裡。其實要談的故事還有很多。譬如他唱過的歌劇之速度、表情，還有他特殊的詮釋。譬如半個圈一個點，Ferrat 的時候，他特別指示陳泗治先生，這個地方要唱小唱大，讓我決定，你不要決定。對 Ferrat Rit. cres. decress 有特別的要求。而我認為他唱高音時的轉音很美。

那時我雖然是學生，已有三、四年練小提琴的經驗。往往我上學回來，就在教會裡拉小提琴，有時候陳泗治先生陪我練習。我認為歷史的傳承是一代接一代。上一代因恐懼而沉默，這一代因無知而不語。我們的下一代會怎麼樣呢？歷史的真相被扭曲，甚至被消滅。所以我希望這一代的年輕人要多研究、多看台灣真正的文學史、音樂史，不要讓歷史的真相埋沒了。

林至潔：謝謝蘇醫師精闢敘述他與呂赫若的回憶，把它敘述出來還高歌一曲，實在是很難得的。

我參加過許多次文學研討會，沒有像這次這麼精采的。謝謝。現在請李昂小姐描述有關呂赫若最重要的鹿窟事件問題。

李昂：今天真的覺得非常榮幸，可以和幾位台灣的先輩們坐在一起，真的是覺得非常榮幸。我坐在這裡，和呂赫若相差那麼多歲，也不可能見到他，如剛剛蘇醫師講的，是一種傳承吧。可能下一次開呂赫若研究會的時候，不只到我這個年齡，現在我幾歲不能告訴你，還希望能夠有更年輕的，同樣地對呂赫若或過去台灣這一段走過的歷史，希望能去了解，隔幾年希望能夠有這麼一代一代更年輕的人去關心這樣的問題。我要講的經驗，都是我自己的體驗，是在隔了很多年以後，就是今年鬼月的時候，已經接近會議要開的時候，林至潔老師打電話過來談論座談會的事。有一天，我要去參加《聯合文學》在基隆海洋大學舉辦的文藝營做一個演講。車開在高速公路上，接近中午十二點的時候，（我那天睡得很好，絕對沒有什麼不對的地方），突然在一種很奇怪、恍惚的狀況下，我走了一條路，覺得非常熟悉，如果現在講前世今生的話，我一定曾經在某一個時間走過。曾經走過這樣的一條路，很奇怪呢！我開車技術很好的，我媽媽說我開車像計程車的。突然之間，我方向盤一轉。那條路對我來講，就是有吸引力到那樣的地步。我方向盤一轉，就跟著那條路走出去了。走出去的時候，一路走一路覺得非常熟悉。我一定在什麼時間曾經來過這裡。那個時候又正是鬼月的時候。你知道那種正午十二點的時間等同於晚上的那種意義，令人心裡覺得非常不安。然後一路開的時候，心裡就一直在想，到底我在什麼時候來過這個地方。後來總算想起來，原來是在幾年前，我爲了要寫呂赫

若的一篇報導文學，曾經拜訪一個老國特，他手中殺人無數，他是當年保密局的一個很大的特務，就是當年跟蔣介石來台灣的，名叫谷正文。我想很多年輕的朋友可能不曉得這個地方，它是在汐止的山上。谷正文先生就是鹿窟事件當年最大的一個主事者，也就是他帶了兩千五百名士兵去包圍整個山，然後在那個山上住了差不多有半年的時間，他做了什麼事情，我想歷史會留下一個公道。谷正文先生帶我去的時候，已經是一個八、九十歲的老人，可是身體非常的好。那時距離我在今年突然轉到那條路的時候，已經有四、五年的時間。他帶我到鹿窟的現場去看。

剛才講到我一路走，在今年鬼月的時候，我就覺得這條路我一定在什麼情況下走過。後來我才想到，原來當年我爲了要約谷正文見面的時候，我們就是約好從那個交流道下去，大家在那個交流道下去的某個地方集合，然後再一起開車。因爲那個鹿窟的路，很多地方都無法去了。特別是他帶我們到當年的山上時，已經無法去了。然後，才再坐他的車一起去鹿窟的深山裡去。所以，我今年夏天重回去的地方，就是很多年前爲了尋找呂赫若的足跡，我走過去等待谷正文帶我去的路。所以，冥冥之中，我不是要談鬼神或者什麼東西，我想冥冥之中，不管是文學的傳承或什麼，我想做一個台灣人活在這個土地上的時候，只要你肯用心來聽的話，在很多的跡象上，我們可能真的聽到了一些我們先輩的足跡跟聲音。

接下來我要告訴各位我去鹿窟看到什麼東西。我跟呂赫若的接觸比較充滿浪漫的遐思。因爲我們都知道他長得這麼漂亮。對於我這樣年輕的作家，就是說年紀差這麼多的作

家，當然對這麼一個風流倜儻的人有所好奇，我也見過他傳說中非常有名的女朋友。這位老太太現在年紀很大了，現在當然否認一切。但是在我們跟這位老太太見面的過程中，有往日的鬼魂一個一個遊回來的那種感覺。當時我先是教他的作品〈牛車〉，我在教他的作品〈牛車〉的時候，當時還是戒嚴，所以談台灣文學就必須非常小心，否則就會立刻給你扣上一頂帽子。我當時文藝組的助教就是負責要寫我的小報告的。在那樣的狀況下，當時我教〈牛車〉是非常小心的。我有一個目標，就是負責我想要報告的。這點我要承認，那時呂赫若爲什麼是我教學的對象呢？因爲除了他的〈牛車〉寫得很好外，他的傳奇一生可以讓我那些對台灣歷史完全不感興趣的學生，至少有一個切入點。否則，你去跟他說悲情的、台灣的、苦難的，他們會覺得彷彿聽到一個遙遠的、發生在不知道是哪裡的外星球故事般的遙遠。所以當時教〈牛車〉，是因爲呂赫若這樣特殊的一生，我的學生聽了這麼多的羅曼史之後，他們再來看〈牛車〉，會覺得這位作家沒離他們那麼遙遠。就是從這樣開始的。當然還有呂赫若特殊的生平，他跟舞台、跟音樂的關係。我自己是學戲劇的，就會覺得有一種好像血緣呼喚的關係，所以我碰到谷正文的時候，就突然興起了這種感覺。

爲什麼我們都不做這樣的事情，尋著我們先輩的足跡，去走過他當年可能走過的地方，去經歷到這種世代的變遷，跟大的政治的改變之下所產生的變化。所以當時我碰到谷正文的時候，我央求了很久，動了很多關係，包括用李敖去說動他帶我去鹿窟。接著，重回剛剛一段說過，今年夏天九月重回要去鹿窟碰頭的那個點去。在幾年前要去鹿窟的時

候是谷正文帶我去的。這位老國特當年破獲了台灣幾個所謂武裝基地。也說是說二二八之後，還有一些人沒有肅清，就分別可能逃到台灣山區裡面去。在那個時候，他們稱做武裝基地的地方，事實上、基本上是沒有武器的。號稱是從日本人的手中接收了一批武器，所以這些當時所謂的左派或是台灣的反抗分子，不管是反國民黨的或反日本的，他們就逃到山區去，除了台中這個據點外，南部也有。鹿窟是北部一個非常重要的據點。所以當時，他們就派了谷正文，就是一個我剛剛說過的老國特、抓了很多人、判了無數人死刑跟無期徒刑的人去圍剿鹿窟，結果我們去到了當年用二千五百人圍剿的鹿窟，如果你跟我去就會發現它只是一個很小的山層，在汐止的深山裡，居民只不過幾百人而已。當時用二千五百名士兵將鹿窟所有可能的路路口都包抄，整個軍隊在深夜派上去，運氣不好碰到下雨天，整個軍隊在深夜泥濘的山區，用這樣圍剿武裝部隊的方式，要去對付幾百個手無寸鐵的村民。就是因為認為呂赫若等這樣的人曾經潛逃到那裡，躲藏在那裡，然後包抄。當然，我們去到那裡時，整個村莊都不見蹤跡，甚至連路都沒有了。我問他為什麼不帶我們到山上的路，接著谷正文就找了當年在鹿窟的人，當然有人後來為了避免刑責，跟谷正文他們串通起來，做了眼線或是繼續替他做了很多的工作，我想我絕對沒有苛責他們的意思，因為在那麼一個苦難時代，很多人，如果是我，我也不敢保證我不會做那樣的事。他就把他的眼線找回來，帶我們到原來鹿窟那個地方，可是我們始終沒有辦法找到傳說中呂赫若住的那個地方，因為現在已經沒有路可以上去了。而且那些村民拒絕帶我們上去，因為他們說有蛇、有什麼東西的非常危險。是不是危險到

