

日据时期台湾新诗的抗议和隐忍

朱双一*

(一)

林载爵在比较杨逵和钟理和时,曾概括出他们各自代表台湾新文学的两种主要精神——“抗议”和“隐忍”^①。这一概括是颇为精到的,它也可以在日据时期台湾新诗创作得到印证。

台湾诗人的抗议,有时发为对殖民者的直接痛斥,或以昂扬的旋律彰扬反抗斗志,有时则着重描写充满民族压迫、阶级剥削的不平等的社会现实,为穷苦大众鸣不平。后者虽未必直接针对着殖民者,但它们通过对日本统治下的黑暗社会的揭露,同样包含着极为强烈的抗议。

台湾新文学之父赖和的新诗创作即是抗议精神的代表之一。他的部分诗作,是直接为台湾同胞遭受和反抗日人压迫的政治事件而作的,如《觉悟下的牺牲》之于“二林事件”,《流离曲》之于“退职官批售擅自开垦地事件”,《南国哀歌》之于“雾社事件”。诗人极力颂扬弱者的不屈服意志和斗争精神,诗中的被压迫者并非不知力量悬殊以及反抗可能导致的后果:“这一举动会使种族灭亡/在他们当然早就看明”,但他们觉得:“……觉悟的牺牲/本无须什么报酬/失掉了不值钱的生命/还有什么忧愁?”终于“觉悟地走向灭亡”。这种明知山有虎,偏向虎山行的壮举,这种明知不可为而为之的献身精神,正集中体现了殖民地人民弥足珍贵的反抗性格,也是赖和诗歌中反复弹奏的主旋律。“毁灭与再生”是赖和诗歌的又一重要题旨。《低气压的山顶》以山雨欲来、风浪迭起的自然景观象征整个时代氛围,反复强调人类积习已重,早该灭亡,世界的末日就在倾俄,因而颂扬毁灭,迎接毁灭的力量。这无疑是对现行罪恶社会的最强烈讨伐。然而毁灭是为了新生,破坏的力量孕育了再生的希望,字里行间透露出的如凤凰自焚而再生般的气魄,更为诗歌增添了几分悲壮格调,是殖民地人民觉醒和奋起的表征。在艺术技巧方面,赖和喜用对比手法,从而将美丑、善恶和社会的不平等直接呈露。赖和对台湾新诗创作的影响是巨大的。例如,对于弱者不屈服精神的颂扬,成为日据时期台湾新诗的重要母题之一。

陈虚谷、杨守愚、吴坤煌和赖和一样,都是反帝反封建旗帜下勇敢的战士。陈虚谷与赖和交往甚密,作品深受赖和影响,表现出凛然不屈的民族气节。最具代表性的是《敌人》一首,充溢着对敌人不共戴天的仇恨,弹奏着誓与敌人血战到底的最强音:“止!止!止!/止住我们的哭声/敌人来了!不要使他们听见/使他们听见/他们就要误会我们是在求怜悯同情/……我们便是死尸遍野/也不愿在敌人之前表示失意/表示失意/是我们比死以上的羞耻。”这样的诗,与大陆抗战诗人田间的《假如我们不去打仗》等,可说有异曲同工之妙。杨守愚的创作具有明显的普罗文学倾向。揭露阶级剥削,为劳苦大众鸣不平,是他诗歌最主要的内容。如《人力车夫的叫喊》描写形容憔悴的人力车夫在热日寒风中混熬谋生并遭资本主义的排挤和威胁;《冬夜》描写一农夫因地主的残酷剥削而陷入贫病交加的境地。劳动妇女的命运为诗人所特别关注。《洗衣妇》、《女性悲曲》均描写妇女的艰苦辛酸,甚至被人蹂躏、当作玩物的悲惨命运。对于这样一个

* 作者为厦门大学台湾研究所副研究员。

黑暗的、不公平的社会，诗人不断地怀着极大的愤慨加以痛斥，在《中秋之夜》中，诗人直呼：“真想把世间一脚踢倒”；相反，对于挣扎在生存线上的贫苦人民，诗人则寄予无比的同情。在艺术上，杨守愚善于描写凄凉萧瑟的景象作为农民贫苦生活的衬托或社会黑暗的象征，取得很好的效果。吴坤煌在东京积极筹组左翼文化团体，并与大陆诗人雷石榆交往甚密，这对其诗歌创作产生很大影响。他写社会发生的事件，并不止于表面现象的记录，而是究其原委和问题的症结。如《母亲》揭示，民众的苦难不仅来自“天灾”（地震），更主要来自“人祸”——殖民当局对台湾人的囚禁和迫害，从而达成当时常见的“震灾”主题的深化。《漂流旷野的人们》则是殖民地人民，特别是当其反抗斗争曹受暂时挫折时心境的真实呈露。

聚居于台南佳里一带的所谓“盐分地带”诗人群，虽然以描写家乡的田园风光、盐村景色以及这块土地上的风土人情为鲜明特色，但作为异族统治下的现实主义诗人，他们对阶级、民族的压迫和痛苦、社会的不平、统治者的丑恶行径，也必然要加以揭露，并表达出反抗的心声。如郭水潭《故乡的书简——致狱中的S君》直接触碰日本法西斯统治的樊网，《世纪之歌》郁积着强烈的反战情绪。吴新荣既是“盐分地带”诗人群体的主要组织者，也是反日意识最为明显和强烈的诗人，其诗对于日本统治下台湾社会的黑暗、人民生活的痛苦有较深刻的反映。如《故乡的挽歌》通过今昔对比，控诉日本统治者的残酷经济掠夺所造成的民不聊生；《疾驰的别墅》、《烟囱》等也着重揭露资本家剥削和民族不平等的事实，传达出抗议之声。《农民之歌》等，则歌颂代代相传的光荣传统和奋斗精神。此外，徐清吉的诗数量虽较少，却具有十分强烈的反抗性。如《桅上的旗》公开亮出要“站在被虐待者的一边”、“要不断地燃烧着一股火辣辣的热忱”、“要替那些被欺压的人告状、呼冤”的旗号。

这类直接显现“抗议”精神的诗创作，在1937年抗战爆发前几年达到高峰。另外有些诗创作者也许仅偶尔写诗表露心态，其成就无法和上述重要诗人相比，但将他们组合起来，却构成了台湾新诗史上极为壮观的一幕。描写民生疾苦和社会不平，反抗阶级剥削和民族压迫，唤醒民众改造社会，推翻殖民统治，追求自由和光明，成为其中许多诗作共同弹奏的主旋律。直接演绎或触及这一主题的作品可谓俯拾皆是，不可悉数。例如，在《台湾新民报》上出现的就有克夫《失业的时代》、《爆竹的爆发》，毓文的《短诗二首》、《孤苦》，冬雪的《给漂零》、《准备》，柏舟《新使命》，垂映生《致岛上青年们》，曾福《心事重重》，施茂纓《肉块将腐烂》，王雷鹏《轮转的价值》，何建勋《天高马肥》，杨作舟《心灵火焰》等；《台湾文艺》上有徐青光《醒来吧！朋友》、《我底故乡》，梦湘《乡村微音集》，守真《月蚀之夜》，坤泰《狗》，蒋子敬《耕田》，怪人《虎狼》，害虫《铁骨生》《苍蝇》，怯士《贫民叹》、《自白》，朱培仁《觉悟》等；《先发部队》和《第一线》上有毓文《先发部队·序诗》，芥舟《先发部队·序诗》，王锦江《蜂》，陈君玉《黎明的青春》等；《南音》上有慕《南国之音》，叶其融《新声》，励人《人是这般憔悴》；《台湾新闻》上有曾晓青《女工们要化妆》，叶陶《病儿》等；《台湾新文学》上有伊颢《狂歌》、《孤零的灵魂》，曙人《人生路上》，绘声《回忆》、《厦门进行曲》，陈梦痕《故都秋月》，漂舟《讨海人》，TS生《希望的前途》，文澜《失业花鼓》，吴漫沙《病室里——给S君》、《鹭江之风》，一光《笼中鸟》，螯西恨人（陈世庆）《给涸岬的青年们》、《突出黑云的月亮》，杨少民《饿》等。这些诗歌的共同特点是，紧紧围绕现实生活，甚至针对某一具体事件而写，具有强烈的时代色彩和政治意义，诗人们或慷慨悲歌、或高声呐喊，或愤意陈责，表达出不屈不挠的斗争意志。值得特别注意的，其中若干诗作是以厦门为背景写的。如绘声《厦门进行曲》、《回忆》、《初冬》等，均标明作于厦门，当时作者似就读于厦门医专。漫沙的《光明之路》、《鹭江之风》、《病室里》则分别作于晋江、厦门和台北。这说明，台湾和大陆在当时仍有人员往来等无法割断的联系，大陆成为台湾同胞求学、就业或躲避日人高压统治的场所，而海峡两岸的

抗日斗争,实有唇齿相依的关系。这类发为直接呐喊的诗作固然略显浅白直露,但这种情况的出现并不奇怪。在那阶级矛盾和民族矛盾异常尖锐,人民革命斗争如火如荼的年代,诗人们无暇对其作品细加雕琢修饰,而是以其对现实斗争的直接、快速反应,使诗歌成为打击敌人、鼓舞人民的有力战器。这和当时大陆诗坛的情况也很相似。

抗日战争爆发的1937年前后,日本殖民者变本加厉地加紧了对台湾人民的控制和压迫,明令禁止报刊杂志使用中文,致使台湾新文学创作遭受重大挫折,步入了相对低落状态。特别是直接抗议的作品,更难以避免遭受扼杀的命运,自然急遽地减少了。然而,日本殖民者无论如何也无法砍尽杀绝抗议的诗魂。巫永福《遗忘语言的鸟》中对丧失民族立场者的讽刺,《祖国》中对民族尊严、祖国强盛的呼唤,无疑包含着对殖民统治者的抗议。又如绘声的《给青年》以一反一正的诗句形式写道:“北国的冷峭在遥远的梦中,/温暖的现实已经临头,/过去的幸请暂时忘却,/敏捷地握紧住未来的希望;/时代的旋风虽把现成的幸福卷去,/人生的沙漠终可变成沃土……?/杀戮既没法搏灭!/地皮的污滞也不可淘。/驮负使命冲锋的青年们!/这是全人类的荣枯,/须捉准巨大的轮轴,/烧深一个新生的印烙,/不怕大陆的烽火,/怎可惊海洋的怒涛?/这些无非是创造的反应,/热血的荡涤什么也不能阻。”这首诗可说典型地表现了在那特殊时代背景下台湾抗日青年的心态:既深深地感到现实的困厄和压力,又坚信黑暗不会太久,“温暖的现实已经临头”。这里出现一个吊诡的现象:环境益发艰困,其诗作却益发显出理想主义的亮色。而且它并非个别现象,而是这时期诗创作的重要特色之一。如张冬芳著名的《美丽的新世界》也是如此。陈少廷在《台湾新文学运动简史》中评说这首告诫下一代要勇敢地跟“黑夜猛兽”、“白昼暗鬼”搏斗,守护这块祖父的土地,“不要让不讲道理的多毛的腿踏进来”的诗时指出:“张冬芳的这首诗,代表个人及一代的人们对不合理的社会之抗议。每一代的人都有美好的希望,而希望的代价是不断的奋斗。在世传的土地上看见祖先的血,每一代的血液奔流着祖先的梦,而美好的世界就矗立在不断的奋斗之上。”当直接的抗议难以实施时,憧憬于理想,告诫和冀望于下一代的继续奋斗,或许也是一种可供选择的抗议方式。由此可知,无论在何种环境、条件下,日据时期台湾新诗从不曾消匿其“抗议”的精神,而“抗议”的对象,乃是以日本殖民者为代表的残酷、黑暗的统治势力。

(二)

然而并非所有的诗人、作品都表现出这种直接的抗议。从台湾新文学的发轫之初起,“隐忍”精神就开始出现并从此贯穿于日据时期的台湾新诗创作中。

杨华可说是台湾新诗前期“隐忍”精神的代表。这位最具个人风格的台湾诗人喜写由三、五行的小诗连缀而成的组曲式诗作,诗艺以简洁明快的笔触,清新自然的意境见长,但最能扣动读者心弦的,是其诗歌的主旋律,那哀惋凄绝的深沉悲吟——“和熙的春天/花儿鲜艳地开着/草儿苍笼地长着/何方突然飞来一阵风雹/将她们新生的生命/摧残得披靡零乱”、“流泉在山谷中悲鸣/似诉它不见天日之苦”、“可怜无告的小羊/悲惨继续的叫着/无归路般的站在歧途上……”。一支支悲凄的歌,无一不是台湾同胞备受欺凌的形象写照。然而台湾人民并非任人宰割的羔羊,因此杨华又写道:“日光战不过黑暗势力/驯伏在地平线下/静待他再生的时机”、“河岸虽然挡住河水的泛滥/它的巨身躯却一片片的葬在急流里”,充分表达了台湾人民卧薪尝胆、隐忍坚毅、誓必反嗜殖民者的意念和信心。杨华有时还直接地呼唤洪水、大火的到来以及对黑暗、污浊发出谴责。像《黑潮集》这样的作品,不仅在台湾,甚至在整个中国现代文学史上,也是罕见的。它的小诗形式,也许能找到泰戈尔、冰心等的影子,但他里面所表达的悲剧意识,那如

潜流、地火在作品中贯穿、运行的悲愤情调，却是别人所无法写出，也无法替代的。它是台湾人民在特殊境遇下特殊心态的呈现，是作者陷身囹圄、贫病交加特殊经历所凝聚的心血结晶。尽管杨华尚有描写劳工凄惨情景的叙事写实诗《女工悲曲》，清新可喜的写景诗《褐色的草舍》，但最能代表杨华独特风格，并确立他在文学史上优秀诗人地位的，还是《黑潮集》等小诗作品。

与杨华相似，陈奇云常在诗中寄托忧愁、孤独、凄恻、惆怅的心绪，只是他赋予自然景观更为黯淡、昏灰的色调。盐分地带诗人中的庄培初、林精镠与其同伴不一样的，是他们常渲染一种灰暗、凄凉的氛围，表达寂寞、倦怠、空虚的心理感受和情绪，艺术上也走向耽美，注重象征等的运用。实际上，这种灰暗的色调乃是当时社会环境以及感应于此环境的诗人心境的投影。更自觉、大量地采用超现实、象征等现代艺术手段进行创作，也经常表现寂寥和忧郁等感受的，是“风车”诗社的诗人们。他们的创作与真枪实弹的现实斗争保持着一定的距离，更注重含蓄隐晦的表现，常将主旨掩埋于五彩缤纷的意象群中。这和现实主义的诗创作是有很大不同的。然而，这种创作取向的产生是有原因的。其中之一，即是要用这种较为隐晦的创作，掩藏自己的真正意识，以稍避日人凶焰和残酷的文字狱，成为对抗异族统治的权宜策略。后来杨炽昌对此曾表白道：当年投身文艺界，为的是以人道情怀，拥抱全人类痛苦，“时值‘普罗’文学大行其道，可是却触犯了日本当局，弄得台籍作家鸡飞狗跳……笔者以为此种正面对抗终非良策。是的，文学是反映人生的，可是也可美化人生，透过隐喻的手法，来导出对未来远景的憧憬，应该不失为一条途径，于是引进法国超现实主义，总想结合志同道合之士，扭转形势，为台湾文学注入新血……”。^②从此意义上说，这些诗人采用非现实主义的隐晦的表现手段，正是“隐忍”精神的体现。而“隐忍”并非屈从，有时是暂作潜伏，有时则是退一步以求更好地前进。这些诗人的部分作品透露出的“抗议”精神，正说明了这一点。如陈奇云的《秋天去了》正是那奔波劳顿、征战四方的老战士的写照：“明知无从反抗/暴君的寒风/山丘的荒草/依然缠着苟延残喘的根”，虽然仍显出悲观和无奈，但那顽强不屈的精神底蕴，即如沉钟般低鸣，回荡不已。又如风车诗人林永修的《黄昏》具有浓厚的象征色彩，它以黑潮和静寂的海底象征着环境的恶劣，以珍珠贝象征诗人追求的理想；以海藻的红翅暗喻阻碍前进的势力，最后以发亮的瞳光暗示着追求的迫切和执着。另一风车诗人李张瑞更在其部分诗作中触及了反侵略、反异族统治的主题。如《天空的婚礼》中战争武器——飞机扮演了为太阳和月亮迎娶送嫁的角色，隐含着对侵略者的尖刻讽刺。《这个家》则将遭受异族统治的痛苦，对本民族传统的眷恋若隐若现然而十分强烈地表现出来。诗歌的基调虽徐缓沉郁，但蕴积的悲愤却力透纸背。

1937年后，在日本殖民统治者的加紧控制和压迫下，不少诗人被迫封笔，余者也不得不折敛锋芒，走上韬光养晦之路。在这种背景下，诗创作自然更多地表现出“隐忍”的精神。甚至使“隐忍”超过“抗议”，而成为诗坛主旋律。这时期的重要诗人邱淳洸、邱炳南、陈逊仁等，都着重于“小我的个人抒情”，即说明了这一点。他们多抒发愁闷、寂寞、思乡、情爱等个人的心境和意绪。邱淳洸描写的愁绪包括乡愁、秋愁、失恋之哀愁等等，而在最后往往又透露出一点欢愉和希望。邱炳南多抒写少年多愁善感的情怀，充满着感伤的情调。陈逊仁也常抒发一种乡愁和恋情纠结在一起的心绪。然而，诗人热衷于呈露愁绪，其实正暗寓着对黑暗现实的不满，成为台湾同胞备受压抑心境的向外投射。如此才能解释陈逊仁从《横笛》一诗中表现出的疾恶如仇、坚忍不挠的勇气。诗人从密林深处传来的无限哀怨和恐怖的笛声中，想象“魔鬼们在飨宴中乱舞着”，因此疾呼：“走开啊 魔鬼/消灭啊 魔鬼/因为我要到密林那边去”。

小说家杨云萍、王昶雄、龙瑛宗在这时期的诗创作也都从不同角度表现出“隐忍”的精神。王昶雄酬和日本诗人三好达治的《当心吧，老友》即充满辛酸和苦闷的悲吟。诗人感叹“写不尽

苦难的人生”，“孤独、苦闷和逐日失落的幻想/无一不是我们的诗材”，“提笔的右手麻得早已僵硬/只好将满腔的烈火压在心里”。龙瑛宗《印度之歌》首先描写次大陆的深重苦难，接着笔锋一转，描写历史在半夜刮起了台风，人们揭起了灼热的旗子，一个解放、独立的次大陆就要出现！诗中所描写的，其实也是台湾人民正在遭受的苦难，诗中所讴歌的争自由、争解放的伟大精神，也正是台湾人民隐藏着的强烈心声。只是诗人将诗歌的背景移到异域，也许是要借他人之酒杯，以浇自己心中之块垒，并避免作品遭到扼杀。这显然是一种特殊形式的“隐忍”。

杨云萍的早期诗作《这是甚么声》曾以激愤和反讽的笔触控诉社会的不公。到1943年出版《山河》诗集时，迫于日本殖民者的严酷的言论钳制，已无法像以往那样直接地宣泄愤怒，因此只能把胸中郁积的愤慨凝铸在生活情景的抒写之中。《巷上盛夏》借脚下木屐的声音来传达喊不出的心中愤懑：“历史不再回头，/一切过去的已经过去，/残留下来的只是新的悲哀，/啊，卡拉空，卡拉空，我的木屐在脚下呼喊。”《鳄鱼》则以象征手段表达了对四周环境的阴寒感受，同时流露了自己的战斗的决心：“‘这里的水是多么冷呵/再稍微地温暖一些吧。’/然而寒冷，寒冷，/啊，寒冷，/唯有我尾巴上的剑，/却永远锋利，决不黝暗。”《月夜》一首最值得注意。它写的是一个讲古谈天的民俗之夜：“于是，开讲嫦娥的故事；/然后再讲到荆轲的故事。/讲着那样的故事，蓦然间，/也许嫦娥真的从月里出来，/奏起了霓裳羽衣曲，/而那荆轲，也许真的来到了大地上，/舞动宝剑、笑声频传。”这首诗的重要意义就在于它揭示了当时台湾一种特殊的文化现象：当殖民当局推行禁绝一切汉民族文化的“皇民化”政策时，台湾民众反而更努力地要保存民族传统文化。显然，当直接的抗议越来越困难时，唯有对祖国历史的缅怀才能给受伤的心灵一点慰安，只有将民族文化代代相传才不会忘记自己是一个中国人。因此，对汉民族文化的保存和传播就成为特定环境下对于外来殖民者的一种特殊的抗争手段。杨云萍的这三首诗都表现出隐忍的精神，只是它们的表现形式并不一样。这不仅因诗人艺术手段的多样，更因为台湾民众对日斗争手段本身的多样。

杨云萍由早期的“抗议”到后期的“隐忍”，说明了“抗议”和“隐忍”实为一体之两面，其本质都是“抗议”，只是手段和策略有所不同而已。有时这两种精神同时存在于同一个诗人身上，如赖和在“抗议”中也有“隐忍”，杨华在“隐忍”中也有“抗议”。即使某个诗人某个时期只表现出某一方面的特征，这也与诗人的性格、经历、审美情趣特别是所处社会环境有很大的关系。如杨云萍后期的“隐忍”起因于环境的恶化。“风车”诗人的隐忍既与社会环境有关，也与他们接受法、日现代派影响的经历，以及注重艺术性的审美情趣有关。一些高声疾呼、振臂呐喊的诗作的出现，则与斗争形势的发展、鼓动民众斗志的需要，乃至普罗文学的影响有关。就具体效果言，直接表达“抗议”的诗作固然具有较大的攻击力和鼓动作用，“隐忍”而后发的诗作有时也会产生深沉的感染力和特殊的战斗性。从艺术角度讲，“抗议”的作品往往因“战斗”的需要而来不及细加修饰，而“隐忍”的作品由于其意识本身需稍加掩饰，因此常有更多的艺术经营。就大部分作品而言，无论是“抗议”或是“隐忍”，它们都是台湾人民不屈服于日本殖民统治的主体性的表现，是台湾受日本侵占的特殊时代背景下的产物；而与之相应的两类作品的并存，使得日据时期台湾新诗显得更为丰富，也更有特色。

注 释：

①林载爵：《台湾文学的两种精神》，台湾《中国时报》1973.7.2~3。

②杨炽昌：《序一》，见羊子乔著《蓬莱文章台湾诗》一书，远景出版事业公司1983年版，第1页。

（责任编辑 刘国奋）