

成为 / 不成为 “台湾的崔承喜”

——重读吕赫若小说《山川草木》

李 娜

内容提要 台湾地区作家吕赫若的小说《山川草木》，在“皇民文学”的外衣下，展开对战争时局下殖民地知识分子主体状态的省思。在东京学习钢琴的富家女宝连，曾怀抱“成为台湾的崔承喜”的理想；成功将传统朝鲜舞蹈现代化、凝聚民族情感与反抗意识的崔承喜，也是30年代后期以来殖民地知识分子的理想标杆。吕赫若以宝连“成为 / 不成为台湾的崔承喜”的难题，召唤现实中的伙伴们在战争带来的巨大压抑和困惑中，重新审视这一文化理想，把殖民地知识分子如何对乡土、民众承担责任地思想、行动的问题，推到更深的认识层次，也为光复后他的走向地下革命，奠定着认识基础。

关键词 吕赫若；《山川草木》；成为“台湾的崔承喜”；殖民地作家的的心灵秘史

一 从《山川草木》出发， 朝向台湾左翼作家心灵深处的时代课题

在被称为“台湾第一才子”的作家吕赫若（1914—1951）的研究中，短篇小说《山川草木》是一篇不太受重视的作品。它1944年5月发表于《台湾文艺》创刊号上，此一《台湾文艺》^[1]，是在日益严厉的战时“统制”压力下，由原本最活跃、具有对峙意味的两个民间的文学刊物——在台日人作家西川满主持的《文艺台湾》，与张文环主持、吕赫若参与编辑的、被台湾作家视为精神家园一般的《台湾文学》——先后停刊、合并重整而来，隶属殖民政府，以服务于“大东亚战争”。因此，创刊号上的《山川草木》，也容易被视为一篇至少符合“战争国策”的作品。它的核心情节，是一个原本在东京学音乐的台湾富家小姐宝连，因父亲突然亡故而回到台湾，一番彷徨后，带着年幼的弟妹回到了山里的村庄，与舅舅一起种田生活。“现在提倡增产，我暂时抛下音乐，努力从事生产，是很不错的生产战士哦”^[2]——小说中宝连给友人

“我”的信中的这句话，似轻松，又突兀，浮游于小说人物连绵的苦恼之上，一方面俨然为小说贴上“增产报国”的护身符，一方面又为后人解读战争时局下殖民地作家的曲折言说，自觉不自觉留下了记号。

或也因这般曲折的记号，日据时代文学在20世纪70年代台湾得以“出土”“再认识”时，吕赫若战争时期的作品不难解除“皇民化”嫌疑。1982年，叶石涛以“伪装的皇民化讴歌”介绍吕赫若写于1943年日本殖民政府征召台湾“志愿兵”背景下的中篇小说《清秋》。写作时间早于《山川草木》的《清秋》，无论在小说的长度、思路的绵密、结构的复杂，乃至“皇民化”的嫌疑上，都远超《山川草木》，因此，对《清秋》的“伪装的皇民化的讴歌”——表面服从“皇民化”，实则继续其对台湾乡土、家族、文化的描写来寄寓抵抗——的定性^[3]，使得看起来平铺直叙的《山川草木》更无需多费笔墨就可以得到“伪装”指认。而在强调吕赫若左翼作家身份的研究者这里，《山川草木》的意义，更在于在“增产报国”外衣下，以回归土

地、劳动的故事，偷渡 / 坚持其在新的时局中的左翼探索。如施淑就提出，在《山川草木》以及同一时期写农民开拓海边农场的小说《风头水尾》中，掩藏着吕赫若作为一个左翼知识分子“上山下乡，自我改造的表现”，“可以被解释为皇民文学，也可以说是记录日据末期重新踏上荆棘之路的左翼知识分子，透过劳动改造，在‘皇民’的伪装下，努力朝向‘人民’转化的心灵秘史”^[4]。

施淑 1960 年代末在加拿大读书时开始接触左翼思潮、认识中国大陆，如果把“上山下乡，劳动改造”理解为她对中国革命和社会主义话语的借用，这一在她讨论日据时代左翼运动与作家的文章结尾时出现的、似期勉当时台湾左翼之语，一方面提示、开启了从左翼角度对殖民地知识分子的心灵史的探索；一方面，在左翼观念下提出的吕赫若“努力朝向‘人民’转化”，又是一个有待正面充分打开的叙述。对吕赫若而言，没有经历过同一时期中国大陆解放区知识分子诸如《延安文艺座谈会上的讲话》和之后的“整风”这样针对革命中的小资产阶级主体问题展开的改造运动，他在“文学奉公”的压力和压抑下，高度技巧性地书写对“山川草木”和“劳动”的寄望、对殖民地知识分子主体状态内在而敏锐地省思，其动力和资源，当不只来自他青年时代接触但很快就被压制了实践空间的左翼观念和理论，还来自对殖民地社会的结构性问题、以及这结构性问题嵌入日常生活肌理造成的不同阶层的人的困境和苦恼的长期艰苦而执着的探索、思考。

1914 年出生于台中县丰原镇潭子乡校栗林村一个地主之家的吕赫若，就读于台中师范时（1928—1934）开始阅读马克思主义书籍、亲近参加左翼组织的亲友，1935—1936 初登文坛的几篇小说，显示了运用民族—阶级双重压迫的视角剖析殖民地社会、刻画人物的才能^[5]。但综观其随后的写作直至太平洋战争期间迎来成熟、旺盛期的作品，则与其说这些作品“左翼”，不如说是一种浸染了日本近代民主思想与艺术教养，坚持被殖民者与弱小者的尊严的创作，浸透着对殖民地汉民族的文化、生活、精神出路的焦灼和思辨，更体现出了其创作背后基层性的情感和意识的创作。不过约从 1948 年起，吕赫若彻底放下写作，以开办印刷

厂印音乐教材为掩护，投入中共在台组织的地下工作，直至 1950 年死于台北汐止山上的“鹿窟武装基地”，就此而言，在第二代殖民地作家中，其对中共地下革命投入之深与命运之传奇，是绝无仅有的。“左翼”的确是理解吕赫若这样的殖民地作家的一个重要途径，但在“青年左翼作家吕赫若”与“光复后的地下党吕赫若”之间，经历了怎样的嬗变，仍需贴着历史变动中的吕赫若的创作与生命经验来仔细探求。

同时，这也是一个将吕赫若放置在同时代的殖民地作家中，放置在他们所面对的殖民地历史课题中来认识的工作。吕赫若和他的伙伴们——出生于 20 世纪初，接受殖民地现代教育，但在 20 世纪 20 年代末 30 年代初普遍受到中国大陆和日本的左翼思潮启蒙、影响的台湾作家——作为殖民地第二代知识分子，也是台湾“殖民地下的现代化”命运的思考者和承担者，在他们经历的殖民地历史阶段，从组织文化协会、政党、学运、农运等政治抗争向文学艺术的阵地转移，从不知不觉间变得“文化交杂”的生活方式到将“民族身份”问题推到绝地的战争，一直在对他们提出挑战。

正是在这一意义上，看起来艺术性不突出、思考也似乎不深刻的《山川草木》，因为有助于我们正面展开如下课题——随着太平洋战争的爆发、战局的变化，殖民地文学者的处境与面对的时代课题发生了怎样的变化？不放弃责任的人们如何继续以写作与文化活动探讨民族的出路与个人生命的安顿？特别是，想要向内培育主体、以待时机，是否可能、何以可能？而有着特别的认知价值。

二 “成为台湾的崔承喜”： 从 1944 回望 1936

《山川草木》的叙事者“我”曾留学日本，与在东京音乐学校学习钢琴的宝连相识并被视若兄长。“我”因病和妻子从东京回到台北一个月后，妻子在街上意外遇到了本应该在东京刻苦练习、准备表演的宝连……

宝连的故事的关键，是她的毅然“休学”。

第一次提出“休学”问题，是在“我”为了帮

宝连处理与继母的关系而登门拜访，却为继母的慈爱表演蒙蔽时——失望的宝连在送“我”的夜路上，突然“下了决心”，提出“休学”。“我”大吃一惊：宝连休学，“台湾的女性将从艺术的殿堂掉落下来”，因为，她是要成为“台湾的崔承喜”的人呀！“我”于是忆起：

在东京的一个夜晚，音乐会归途的电车上，因为演奏“八短调”博得喝彩而兴奋未消的宝连，“眼圈微红，手颤抖地拉住手环，有点心不在焉。是因为对自己有自信而高兴吧！”

我衷心地赞美她的演奏，希望她可以成为一个优越的艺术家，话题扯到台湾的女性，那时宝连愤然批评台湾的女性再举崔承喜为例。我听了内心非常喜悦。

“这么说来，你可别被淘汰哦！”

我故意这么说。

“好，你等着看好了，我要把台湾女性的名誉争取回来，成为台湾的崔承喜。”宝连非常地意气轩昂。

我想以她的才能、环境和坚强的意志，这绝不是空想。^[6]

崔承喜在《山川草木》写作的此刻，首先是已经赢得世界性声誉的日本的朝鲜籍舞蹈家。崔承喜1911年出身于朝鲜的“两班”士大夫家庭^[7]，在朝鲜沦为殖民地的过程中经历家道没落，仍以优秀的成绩15岁即毕业于京城（汉城）的淑明高等女子学校；同年追随来朝鲜演出的日本舞蹈家石井漠^[8]到东京学习现代舞；三年后返回朝鲜学习、整理朝鲜传统舞蹈，并组织小小的舞蹈团体，演出蕴含民族反抗意识的舞蹈。1933年在东京举办首次个人演出，引发日本文艺界、知识界的瞩目。1938—1940巡演南美、欧美百场，终以融汇了西方现代舞蹈艺术又有着鲜明民族性的朝鲜舞蹈，闻名于世界^[9]。

小说中的“我”并未展开崔承喜如上的艰难历程，只是似乎不言自明地、含混地说，“在朝鲜出了一个女艺术家叫做崔承喜，而台湾的女性还未从时代的错误的梦中觉醒”^[10]。如果放在吕赫若对殖民地女性的命运与困境的一贯关切、寄寓的书写脉络中，“时代的错误的梦”自然可寓意着封建父

权体制与殖民地体制的双重桎梏。

遭逢父亲亡故回台湾的宝连，起初并没有想休学，发现父亲有不少负债，不得不卖掉不动产还债，但还是有店铺、土地、茶厂等遗产；她担心的是自己继续去东京学习的话，三个年幼的弟妹无人照管，为此宝连决心放下与继母的不合，寄望继母照顾孩子们；但继母坚持分家，“我”的调解也显然无效，宝连遂决定休学，带弟妹去山里与舅舅一起生活。看起来，第一次提出休学的宝连是无奈的，但也是刚强的。接下来，“我”和妻子到山中探望宝连，看到弟妹在山中长得活泼健壮，舅舅和“我”都催促宝连回东京继续学业——此时的宝连却是“坚持要休学”了，反问“要我丢下弟弟吗”，又说，“何况，我也不会放弃我的音乐”^[11]。

也就是说，宝连并没有遭逢绝对的困境。经济、友人、亲人，都有所支撑，那么，不回东京继续学业，就成了一个主动性的抉择。在山中，宝连带着我们散步时，发表了一番“人的生活不只音乐，还要考虑到其他的事呀！我们都不懂现实的生活……”的感言，更指着一棵莲雾树说：“这棵莲雾已经二十年了，二十年间，这棵树在这儿动也没动过。而且它的叶子年年新鲜翠绿。我认为这种生存的方法是很美的，这在我们的生活中有吗？我们在艺术、学问中打转，是否遗忘了什么？”^[12]

这觉悟的表达之浪漫与抽象，颇异于吕赫若东京归来之后的创作日益冷峻、厚实的现实主义笔法，似乎并不想要人信服，而只是要提醒——“是否遗忘了什么”？

也就是说，宝连说出心声，但这“心声”慨叹多于实在，让人难以把握。这种语言与思考的“不透明”，是吕赫若日据末期的几篇作品的共同特质，既来自高压环境下的不能畅所欲言，也来自面对时代变化的感受、思考与抉择的艰难。这暧昧的慨叹，推动读者探问：宝连的决意“休学”，如果寓意战争压力下殖民地知识分子一种反抗，或“觉悟”后的抉择，那么，学习音乐、“成为台湾的崔承喜”的理想，到底为什么是远离“现实生活”的，或“无根”的？或者说，曾经那样激动着宝连、激动着“我”的“成为台湾的崔承喜”，到底是在哪一时刻、何种意义上，成了“患了梦游症”

的虚妄？

就是，“台湾的崔承喜”之于宝连、之于“我”的更深意味，还远远没有被说出……

小说结束时，宝连带我们回家吃饭，而她指给“我”和妻子凝望的那棵莲雾树在风中摇动的沙沙声，却召唤我沿路回返，回到故事里言语的皱褶、挤压的时空、以及文本之外——“我”、宝连乃至“崔承喜”的身世与现世之中，去求索那些在无可选择的历史构造中，想要承担责任、突破宿命的殖民地知识人与时代、与自我奋斗的足迹。

“好，你等着看好了，我要把台湾女性的名誉争取回来，成为台湾的崔承喜。”宝连非常地意气轩昂。^[13]看起来，这场景应该对应着吕赫若的留学东京时期。1942年1月31日，吕赫若在日记中写下：“在东宝剧场的‘第二次东宝舞蹈大会’上昼夜表演歌剧《卡门》。首次亲眼见到崔承喜女士。”^[14]“首次亲眼见到”，意味着久在心上。确实，对于吕赫若和他同时代的伙伴们——30年代以文艺为反抗阵地的殖民地台湾作家们，崔承喜早在1936年，就是他们所热烈注目、引为同道的“殖民地之光”了。

1936年6—7月，崔承喜曾因“台湾文艺联盟”之邀，来台进行约两周的巡回演出，这是该组织成立两年间举办的最重要的文化活动之一。“台湾文艺联盟”成立于1934年，主要的发起人是1920年代即活跃于台湾文化协会、演剧等活动的作家张深切。1931年“九·一八事变”后，日本军部势力膨胀，不仅在国内，在殖民地台湾、朝鲜都加紧了对于左翼和民族运动的压制，政治活动的空间几乎不存。在这一处境下，台湾知识人纷纷转向成立文艺团体、办报刊。“台湾文艺联盟”成立及其机关杂志《台湾文艺》出版后，很快统合了这些分散的团体和个人，成为连接老一代汉诗人和新文学青年、包容左右的文艺机构。“文联”逐渐在岛外的台湾人群中建立起支部，崔承喜的赴台演出，就来自东京支部的左翼青年吴坤煌的联络。

吴坤煌（1909—1989）同样出身于台中地区的地主之家，是吕赫若台中师范的学长。1923年，吴考入刚刚成立的台中师范，1928年成为该校新设置的“演习科”第一届学生，吕赫若则是第六

届。“演习科”实行的是新形态殖民地体制的“通才教育”，培养了不少日后活跃于文学、美术、音乐领域的文艺人才；适逢岛内左翼运动、民族意识勃发的这一时期，这些文艺青年不乏热血参与学运者，也往往因遭遇退学转而至东京或大陆求学。吴坤煌因参与抗争而放弃学业、到东京游学，立刻被东京的学生与知识分子中的左翼文艺活动所吸引。他除了与日本左翼诗歌杂志《诗精神》《诗人》关系密切外，还参与中国左翼作家联盟东京支盟的活动，同时活跃于“筑地小剧场”“三一剧团”等日本和朝鲜的左翼剧场。他邀请崔承喜赴台演出，标志了30年代日本、中国大陆、中国台湾、朝鲜的左翼/民族文化运动之间的密切关系^[15]。

当时的崔承喜尚未通过国际性的巡演获得舞蹈大师的声誉，但已经是在日本受瞩目的、来自殖民地的年轻舞蹈家。川端康成不仅在当年即撰写评论，十余年后他写有关战后日本生活的长篇小说《舞姬》时，让书中的舞蹈家波子和女儿如此谈及当年看崔承喜的表演：“对，那是在昭和九年或十年吧。那时妈妈惊呆了。无言的舞蹈使我感到了朝鲜民族的反抗和愤怒。舞蹈是激烈的，豪放的，好像在燃烧，在挣扎。”^[16]

由此，台湾文艺联盟邀请崔承喜巡回演出的背后，不难推测某种同为殖民地艺术家的心情和动力。他们为此做了盛大的宣传和准备：东京支部2月底便特地举办了欢迎会，以报导形式刊登在《台湾文艺》第三卷第四、五合并号，同时转载了崔承喜自述其舞蹈艺术与追求的《我的语言》。6月号转载了崔承喜的《珍贵的母亲的眼泪》。巡演结束后的7、8月号则特别做了“崔承喜专辑”。

这些文字留下的有关崔承喜与30年代日本及其殖民地左翼文艺运动的历史信息极为丰富。这时不过25岁的崔承喜，在文字中不但显示了对舞蹈之为现代文化的认识、对舞蹈创作的专注状态，且表现出一种感性与理性交融的、对自我与时代关系的表达、和赋形能力——从身为殖民地之子的种种艰难、屈辱和责任感中生长出来的能力。在没有影像资料的情况下，我们仍可从崔承喜的文字、舞台照片和日本、台湾作家的反应、评论中，把握崔承喜此时的舞蹈“现代性”与“民族性”的意味。第

一个层面是反抗的民族性。自述中她提到 1932 年结婚后三个月，丈夫“因赤色嫌疑被警察带走”，在忧心着丈夫会不会被判刑的心情下，她创作一出以“苦难之道”为题，“形容五名囚犯被囚禁在黑暗的房间中挣扎痛苦的舞蹈，对被囚禁的丈夫的爱情悲切地涌上了我的心头……”^[17]。让川端康成感叹的那“民族的反抗和愤怒”的舞蹈，当就是从这样的经验与心情而来。崔承喜的丈夫安谟就读日本早稻田大学，同样是为左翼思想启蒙的殖民地之子，与崔承喜的哥哥都是朝鲜“卡普”成员。

第二个层面，则是文化的民族性。崔承喜得到台湾文化人特别的欢迎和重视，除了让川端康成这样的日本作家为之震撼的“殖民地民族的反抗和愤怒”，或还因为，崔承喜所强调的、他们看到的，舞蹈这种在朝鲜已经没落为由“妓生”跳的、供权贵享乐的东西，如何成为一种能表达思想的现代艺术，而它又是从民族的喜怒哀乐的生活经验中凝练出来的：有承载民间信仰的“巫女”之舞，有朝鲜“少年新郎”的纯真欢悦之姿，有来自朝鲜文学《春香传》的坚贞少女之思，还有“妓生”表演常用的长鼓舞……这些经崔承喜提炼后的舞蹈，赋予朝鲜民族性以现代的、高妙的艺术形式，当能比政治和文学，更直观而富感染力地召唤、凝聚殖民地民众的认同与情感。这岂不是已被殖民四十年、难以想象革命、想象结构性翻转的殖民地台湾的知识人，所特别能感受、共鸣，并以之为一种可以通往殖民地的文化尊严的路途吗？

或也因此，尽管崔承喜巡演前后，台湾文艺联盟对崔承喜巡演的宣传谨守艺术、不忘称其为“日本的骄傲”，却无法避免在日本军部蠢蠢欲动、战争即将爆发的时刻，被怀疑为殖民地的民族异动。吴坤煌 1936 年 9 月回到东京，即因涉东京左派团体案而被抓。1937 年 3 月中，日本和台湾的各大报纸，都对吴坤煌案做了报道，列出的罪行包括参与赤色组织、“利用崔承喜演出串联民族运动”^[18]。在如此气压笼罩下，是年底，台湾文艺联盟解散；《台湾文艺》停刊，“崔承喜专辑”（1936 年 7/8 月合刊）成了意外的最后一期。崔承喜的台湾巡演，标志着台湾文艺联盟作为“政治性的文艺运动”的高潮，也是落幕。

依据吕赫若 1942 年 1 月日记所说“首次亲眼见到崔承喜女士”，则 1936 年崔承喜在台湾巡演时，他并未亲睹其风采。其时他应当在南棋盘营公学校教书，为什么没能亲临崔承喜在全岛多地的演出，不得而知，但他显然并未置身这一盛事之外。

崔承喜演出一个月后，台湾文艺联盟又邀请“声乐界最高的权威、东京音乐学校声乐科主任教授长坂好子女史”来台举办独唱会。《台湾文艺》（1936 年 7/8 月号）的“编辑后记”写到：“……两人（崔承喜与长坂好子）皆素有日本第一的评价，且都是女性这点上，大放异彩。……如果在不久之后，迎来大艺术家的我们台湾产生出伟大的人物的话……抱持着这种愿望的，恐怕不只编辑者。”^[19]

将民族意识寄托于传统文化的现代化，在这个意义上，崔承喜在台湾的演出不仅鼓舞人心，且给出了成功的典范、可行的路径。被日本政府视为殖民地的民族异动和串联，或更增强了殖民地文学界对崔承喜的道路的认可。巡演催生了台湾的一位现代舞蹈家林明德，他原本在厦门读书，1936 年在台湾看了崔承喜巡演后，毅然到日本追随她学习舞蹈。吕赫若则在 1938—1939 年间，利用暑假到东京学习声乐。1940 年 3 月作为师范毕业生要求的回馈任教期满后立即辞职，奔赴东京，跟随长坂好子学习之外，进入东京宝塚剧团打工。

成为“台湾的崔承喜”，某种意义上，或也正是吕赫若前往东京时的心情。

三 从《清秋》到《山川草木》：在“大东亚战争”的漩涡中追索方向与自我

吕赫若光复后身死于白色恐怖，家人烧掉了他的大部分文稿书信，唯一一本日记因记载了子女们的出生日期等信息，家人不忍心烧掉。幸存下来的《吕赫若日记》（1942—1944）是一种日本手账式、三年并置的“当用日记”，留给每日文字的空间并不多，从 1942 年 1 月开始，吕赫若用简短的文字记录着他在东宝剧团的排练、演出，日常的阅读、观影观剧，深夜的写作，配给制下如何吃米、买煤炭，亲友的往来与通信，小孩子们的学习和生活，妻子的病等等。还有对时局新闻与社会反应的

记录——虽小心回避对政治的直接议论，仍透露着吕赫若对时局变化与朋友们的反应的焦虑。对艺术抱着炽热之信心的吕赫若，在音乐、戏剧与小说诸种艺术形式的游走之中，不断产生着细微而富有历史意涵的感受和思辨，有了“从事什么”的犹疑。

他在东宝剧团工作，一度对歌剧特别用心，“很想为台湾的戏剧运动做些贡献”1942年1月3日^[20]，想要“要以剧作家来立身”，也因为觉得是自己热爱的“文学与音乐的结合点”（1942年2月19日）^[21]。借东京活跃的戏剧舞台，他大量观摩日本、俄国、西方和中国题材的戏剧，搜集阅读中国古典文学，“想把中国人的生活史、《红楼梦》改写成戏剧”，“这是自己作为一个台湾人的义务”（1942年3月14日）^[22]。看到日本人排演的中国故事，暗想“孟姜女的戏剧化非由我们自己来做不可”，暗恨“看到中国的文化被那样子歪曲，实在令人难忍”（1942年5月1日）^[23]。

以崔承喜为镜，对来到东京的吕赫若来说，声乐家也好，剧作家也好，只要追求的是立足于汉民族的文化根底，走向现代的、世界的艺术，就是有助于殖民地台湾生成“真的人类”的文化工作^[24]。同时，吕赫若这一代作家的以汉民族文化为念，有着不同于上一代从事民族文化运动的前辈的复杂意蕴，交织着所受教育、现代价值与生活形态的变化。多数为地主或小资产阶级出身的他们，经历了殖民体制稳固化的数十年，以恒产、教育而有一定的社会位置和空间；同时，受日式现代教育的他们，对日本“文明”的两面性，对殖民地体制内在压迫和歧视结构的固化，也有着深切的体会。在直接的政治运动空间不存的情况下，他们冀望台湾的是立足中国传统的现代化、并且是从世界文明（而非只是日本文化）中汲取营养，以此形成启蒙民众的文化运动。而崔承喜的巡演，则以同为殖民地的朝鲜的成绩，鼓动着这一理想。

太平洋战争爆发后，无论是惑于“东亚共荣”和“地方文化”的说辞，还是在反抗之不可为的处境下，他们逐渐更加将殖民地人的命运和尊严寄予文化。于是，1936年“台湾的崔承喜”之为理想所包蕴的抵抗的民族性和文化的民族性的意涵，悄然向后者——更强调与现代化、全球化关联的民族

文化的层面挪移。在这个意义上，“台湾的崔承喜”既是殖民地知识分子（从前现代）“觉醒”的标杆，也表征着晚期殖民地知识分子“文化运动”的限度和憾恨。“文化民族主义”很有可能成为形式的追求，以此进入与帝国主义同舞的“艺术殿堂”，非但不能脱离帝国体系，在“民族性”的追寻上，也有着脱离殖民地社会现实、脱离民众的危险。

那么吕赫若是在何时意识到“台湾的崔承喜”之为理想，实则已无法让他安身立命了呢？显然，在1944年写作《山川草木》，召唤当年的友人们重审这一理想之前，他应当已有了相当一段感受与思考的跋涉。

前面提到，在东京时期的吕赫若日记中，在阅读、写作、观剧、演剧中对汉民族文化的反复致意、对文学何为的焦灼，在喧嚣的日常生活、演剧活动中一再涌起的“寂寞”，无不内蕴着对战争时局演变下殖民地知识者的努力空间和意义着落的紧张思考。很快，文学，而且是小说，被明确为此生信仰。“想写更像台湾人的生活的、不夸张的小说。有台湾色彩的作品……”（1942年3月16日）^[25]“年过三十的时候要写出伟大的长篇小说。非写不可！”（1942年3月20日）^[26]在“伟大的长篇小说”中，显然蕴含着与他的志向、责任感结合更为紧密的东西。

也就是说，1936年杂感《两种空气》中他表达从事文学的初衷是“掌握现实”“制造真的人类”时^[27]，文学和音乐在其时的处境下，都是可行的路途，崔承喜其时的舞蹈也尤其证明着这一点；甚至，在殖民地的民族歧视和压迫结构是显见的事实下，相较于“掌握现实”，以现代艺术为民族的喜怒哀乐赋形，创生更具解放指向的民族性，从而“制造真的人类”，或是更为重要的。吕赫若带着这样的信念来到东京，在这里经历了“大东亚战争”的发动，体验到了截然不同于他的台湾伙伴们曾经沉醉的30年代日本的文艺、知识氛围。1942年，吕赫若记录下战争的进程、台湾友人让人困扰的言语，他逐渐意识到，“大东亚战争”以及与之相关的一整套文化说辞、殖民地政策的变化，以及殖民地人心、命运的分化，使得“掌握现实”成了比“用现代的民族性的艺术来制造真的人类”更为

重要的事情。而“文学”显然比音乐，甚至比戏剧，更能承担这一任务。

1942年2月28日，他抄录了小田切秀雄在《中央公论》上的时评《间隙的克服》的段落：

探索现实上应被否定的事物之根源，而且彻底加以描写，以资真正去克服它的这种文学里头才能感受到美。

正因为有希望光明而厌恶黑暗的、不易止息的希求之心，所以希望文学从根底彻底描写黑暗，以达到克服黑暗。^[28]

1942年5月，吕赫若一家五口回到故乡台中潭子。此后他往返于台中和台北，投入《台湾文学》为基地的朋友们的“文学运动”中。“克服黑暗”——这样的文学之路自然“终究是苦难的道路，与梦想战斗的道路”^[29]。在这条路上，“台湾的崔承喜”的理想需要被重新审视——审视民族文化、现代化的追求在这一变动时局中的真实功能/位置，审视这一理想与社会现实的关系，更要向内，审视承担这一时代课题的殖民地知识主体，特别是，不易抵达的自我内在的“黑暗”。

1943年11月21日，吕赫若以《财子寿》得到《台湾文学》杂志组织评选、由三井公司赞助的“第一回台湾文学赏”。在台湾公会堂举办的颁奖晚会“非常盛大”^[30]，会后文友们又为他聚餐到深夜。在警报声日益惊心的殖民地台湾，吕赫若迎来了他文学生涯的高光时刻。此时的他，庶几就是“台湾的崔承喜”。但此时的他也已超越了高光下的他。获奖的作品是写台湾地主家庭的败落之途的《财子寿》（完成于1942年东京时期），但获奖的他已经走到了另一个阶段——1943年10月完成的《清秋》^[31]，处理战争局势下颇为敏感、微妙的殖民地“知识阶层的动向”问题，于吕赫若而言，也是主体问题。小说写在东京学医毕业的耀勋，遵父亲、祖父之命，回返故乡准备开诊所。他遇到两个难题：行医执照的取得，有镇上儿科医生江有海从中作梗；准备做诊所的房子，此前租给了母子俩开饮食铺，需要收回。面对饮食店的青年黄金明“找不到地方，宽些时日”的哀求，平时勤恳恭谨的公务员、既守孝道又爱护子女的父亲，此时鼻孔朝天，生气地说：“那是你的问题吧。”祖父作为传统

的地主士绅，父亲作为殖民地基层公职人员，解决这两个问题都没有道义负担，但在留学生涯中接受了现代教育的人道主义者耀勋则有。他其实既不愿加入镇上以行医为发家之道的“庸医”行列，也不忍为开业夺走窘迫的母子的生计。最终，小说以江有海和黄金明一个被征召一个志愿往帝国的南方战场，解决了耀勋的人道难题：在没有了小儿科医生的庄里，自己的开业将成为“当务之急”，既为时代尽“绵薄之力”，又对双亲尽了孝道，“不亦善哉”^[32]。耀勋得以重新沉醉于祖父的道德文章和田园文化，如果无视殖民地正在发生的民众被送上战场的苦痛，这清秋确实“宛如内地（日本）的秋天”一般明朗。

祖父是跟耀勋谈论文章经世治国、谈论李白的飘逸潇洒的祖父；耀勋是有着救世和人道理想的耀勋。殖民地的“土”的向下沉落，也发生在看似向上的人群中的。从东京回到故乡，故乡是父祖传承、现代肯认的“田园”，耀勋可以在此安顿身心，这是殖民地现代精英最好的命运，但在战争带来的变局下，也是一条远离、甚至背叛他在观念上同情、要为之负责的民众的道路。吕赫若在结尾描写耀勋的如释重负感，浇灌园中菊花时对菊花的感受如此温柔有情，无形流露着吕赫若对殖民地现代知识分子融合着教养的软弱性，不无哀矜的情感。

《清秋》近三个月时间完成，近于小中篇，写作之中即已联络单行本的出版——为了摆脱杂志字数和时间限制、更深入地写“现实”，吕赫若显然用心良苦。之后的《山川草木》则在一周内完成。在《台湾文学》被迫停刊后，吕赫若为即将创刊的皇民奉公刊物《台湾文艺》赶写这样一篇《山川草木》，无疑同样用心良苦。它是匆促的，某种意义上，非现实主义的——小说中，宝连每一步都意志坚决，但形成其意志抉择的个人、社会的因素却是模糊的，或者说，难以表达的——却同样是极为严肃地面对现实的。

《山川草木》通过“台湾的崔承喜”这一媒介，把“大东亚战争”中殖民地知识分子如何真有主体性地、对乡土承担责任地思想、行动的问题，推到了更深的层次。宝连的难题不同于耀勋，没有“谋利”与人道的两难，学习和从事艺术本身看起来是

更纯粹理想性的。那么宝连通过什么体察到自己理想的内在悖论，叹其为“梦游”呢？

小说前面的三分之二的空间都是在都市，通过“我”和妻子的视角，观察、议论且参与了宝连父亲过世后的家事：对宝连，起初的核心问题是，如何安排年幼的弟妹的生活。为此她先后放下自己的好恶（与做过艺妓的继母不合），放下自己的前途（回东京读书）——正是在面对这个具有中国传统的家族伦理意味的难题中，宝连看似无奈但又坚定的承担，为她之后省视“台湾的崔承喜”理想打开了契机和途径。宝连和舅舅一起种田，从山川草木中回望都会中的自我，试着以劳动的身体和土地重新建立关系，重新认识乡村和农民，重新认识一个以舅舅这样的自耕农为核心的，有其伦理、道德、自然价值可依的乡村。台湾毕竟是一个农业为基础的社会——虽然有殖民者的现代化建设和工业开发，然而都会的繁荣和寄身于都会的“实业家”们，在殖民地政治、经济体制下，其命运是不能自主的，正如宝连经营印刷厂的“实业家”父亲，一个被认为富裕、风光、健康的成功者，莫名倒下，且早已背负了大量债务。清偿之后，留下的是几处店铺和山中的土地、茶厂。都市的店铺给了有绰约风姿又有心计、在战时的管制中依然能弄来颇丰盛晚餐待客的继母，宝连却带着弟妹返乡——这是战争中人们的命运再次分化的象征。在看起来不可抗拒的殖民地社会结构和历史命运中，想要抗拒压迫，并对被压迫群体有所承担的知识分子主体，需要付出艰辛的努力，外观时势、内省自身，才能对个人道路做出宝连式的选择。

以“台湾的崔承喜”为理想的宝连所象征的，对建立富有民族性的文化根基有责任感的殖民地知识分子，只有当看到这一理想在此时的非现实性——它或许不容易为殖民者的压迫所屈服，却会在“文化民族主义”的梦幻里，落入“不亦善哉”的假伪的安心，才会有这里的宝连选择。在《山川草木》中，无论宝连是不是擅长劳作，种出的粮食是不是“营养不良”，她和土地、亲人、朋友、其他村民的关系，都已经因这劳作和对这劳作在思想、情感上的确认，有了一个实在的变化。

1943年12月，吕赫若与伙伴们视为台湾作家

的文化、心灵家园一般的《台湾文学》停刊，与《文艺台湾》一起合并为“台湾文学奉公会”的机关刊物《台湾文艺》。何其讽刺！1934年，热切于为民族解放、民族情感寻找出口的人们，成立“台湾文艺联盟”，创办的杂志正是《台湾文艺》——思及此，吕赫若匆匆写下的《山川草木》，应该也在想起充满理想和斗志的“文联”时期，而以想必也刻在众人心上的“台湾的崔承喜”，来召唤他的伙伴们。这样的《山川草木》，发在“台湾文学奉公会”《台湾文艺》创刊号上，位置醒目、意蕴无穷。

四 山水亭上： 成为 / 不成为“台湾的崔承喜”

透过《山川草木》，吕赫若毋宁是以曾经喜悦、振奋的集体记忆“成为台湾的崔承喜”为旗，吁求他的伙伴们：在“变化如此剧烈的时代”中重新审视、省思自己的文化理想，重新锚定自己的努力方向，重新再造自己的生活。

此前，张深切、吴坤煌等都先后去了北京，在另一复杂处境中继续荆棘之道的求索。1941年《台湾文学》创办。殖民地文艺的中心从《台湾文艺》时期的台中转向了台北，核心人物如张文环、陈逸松等都住在台北大稻埕，在那里，一直是文艺运动热切的参与者、赞助者的王井泉开的“山水亭”餐厅成了聚集的中心。1942年5月吕赫若从东京回来，立刻加入了这个集体的工作。这是怎样的一个群体呢？不妨先借助当年与之交往密切的《民俗台湾》的实际主持者池田敏雄的眼睛来看^[33]。

1978年，张文环过世，池田敏雄写了一篇追思文章《张文环兄及其周边的事》，在其中，他把《民俗台湾》交往的殖民地知识分子做了一个“三代”的分类。确实，这些多在20世纪20—30年代留学日本的台湾知识分子，虽然年龄相差不大，却在剧烈变化的时代中遭逢了迥异经验，形成了具有分界意义的社会位置和主体精神状态。他区分的第一代，是20世纪20年代前期留学日本的一代，多是发起“议会设置运动”的士绅的子弟，他们接受的思想启蒙承接了中国大陆的五四新文化运动和日本的大正民主，假期回乡时参加“台湾文化

协会”的演讲，被父老们视为接受新教育、为台湾开启未来的青年。池田敏雄称这些人为“政治派”，是因他们以强烈的政治关心，多数人都成了台湾社会、民族运动的领导者，另外一些人则去了中国大陆，或从事文化工作，或参加抗战。本文涉及的张深切便在20世纪20、30年代多次奔赴大陆。第二代，20世纪20年代后期留学的世代是“波澜与分裂”的时代。这一代学生赴日留学有两个主要原因：一是台湾的高等学校少，一是20世纪20年代台湾的中等学校里，“不听话”的学生因为反抗民族歧视、闹学潮等原因遭退学，纷纷转往日本或中国大陆求学。曾就读台中师范的吴坤煌，就是如此。他们赶上的是日本左翼和自由民权思想最为活跃的时期，日本的左翼团体对殖民地台湾、朝鲜反殖民压迫的斗争，持同情、支持态度，积极帮助留学生成立进步团体。这一代留学生，因此被池田敏雄称为“思想派”。第三代，30年代初留日的学生，遭遇“日本入侵中国东北、右派取代左派、军人的天下来临”的局势，“消灭赤派之后，接着狩猎学生”，台湾岛内的民族运动和左翼运动也都遭到扑灭。此时留学的如张文环、苏维熊等，成立“东京艺术研究会”，“伪装于文艺运动，继承民族运动的传统”。池田敏雄称之为“文艺派”^[34]。

池田敏雄虽主要是依据《民俗台湾》的作者群做的分类，“政治派”“思想派”“文艺派”的名称也不尽能准确概括这几个世代，但不能否认其认识维度——台湾知识分子的形成与日本、台湾社会之间实际存在的密切关系，来理解不同世代知识分子的主体状态，非常具有有效性和启发性。而从中国文化的角度来说，这些20—30年代经历启蒙的殖民地知识分子，可以说是从中国士绅的传统里转化而来的现代知识分子，在殖民地体制逐渐巩固与持续的战争状态下，他们一步步失去从事政治和政治意涵鲜明的社会、文化运动的空间，到了30年代，他们的战场只能转至文学和看起来更远离政治的社会、文化空间。他们身上承继的责任感和反抗意识只能更多地与文化、乡土、民众之思连接。

1941年以来围绕《台湾文学》活动、在山水亭中聚会的，便以池田敏雄指出的后两代知识分子为主。他们的共同寄托在于“作品”，要跟令人厌

恶的自认高等的在台日本作家西川满斗争，只有通过“好作品”，比西川满的“艺术性”更高的“艺术性”，比殖民政府推广的“新剧”在技艺上更为优秀的、真正的“新剧”，才能守护被殖民者的尊严和文化主体。这可说是1936年以来以“台湾的崔承喜”为隐喻的文化志业的现实努力。对彼时的他们而言，一份属于台湾人的文艺杂志，锻造一种艺术的、思想的工具，对殖民地社会的文化和精神状况，即便做不到运动式的涤荡，也是一个可以坚持守护、以待时机的“精神堡垒”。

然而，“大东亚战争”进程，从前期在南洋的攻城陷地，到1943年在世界战场上陷入胶着直至败绩显露——越是如此，殖民地卷入、要求的程度也越深，“总力战”要求包括殖民地的物质、人员与精神的全力投入，殖民地知识分子更是被要求特别承担“教育”与“动员”责任，从提倡“銃后小说”（后方文学），到送作家上山下海到“生产现场”来写报道文学，“文学奉公”的压力一步步碾压着殖民地作家们在“文艺”中曾有的某种自由感与充实感。如此形势下，这些曾以“文化争胜”为包含抵抗意味的志业的知识人，其紧张、失落、煎熬、困惑、空虚、消沉都是不可避免的。在吕赫若的日记中，从1943年开始，时局的紧张感跃然纸上的同时，频繁地看到文友们聚会、醉酒，乃至因为喝酒问题“大争吵”，流露着吕赫若对时局下友人们精神状态的下沉的焦灼痛感。与此同时，他们在日常生活的语言、节日习俗，乃至审美上的不知不觉的日本化或“夹杂”状态，也在这样的时刻，被特别地感受和提了出来。维系汉民族的文明不堕，则吾人在低人一等的被殖民处境中，终有一个身心安顿之地——这样一种文化民族主义，曾是他们的潜在支撑，也才有此刻醒觉自身已是“文化交杂”的“吃惊”。

由此再回头来看《山川草木》中的“我”。被宝连所信任、被继母尊敬地称呼为“纪先生”的“我”，是一个理想主义的殖民地知识分子的代表，真诚地关心、期待宝连追求其“台湾的崔承喜”的梦想，却不但不能提供实质的帮助，甚至是一个连人情世态都分不清的家伙。这样的“我”很长时间里都无法理解宝连的选择。某种意义上，“我”和

“宝连”是吕赫若自我审视的一体两面装置，也是对理解吕赫若的文学伙伴们非常有效的认识装置。“我”是吕赫若在自省中要摈弃的“我”，宝连则是正从“我”中脱胎换骨的吕赫若。

在小说不无怅然的结尾中，宝连曾说自己“没有放弃音乐”。也就是，宝连和“我”其实都不能断然否定、放弃成为“台湾的崔承喜”的理想，但崔承喜并不只是在东京都会的现代教育中成就自己的，她经历了走回到朝鲜民间、人民的生活中的历练。要获得自己民族的文化根基，从翻译《红楼梦》、排演《桃花扇》中得到之外，吕赫若以“山川草木”（自觉不自觉）提出的，正是如何从民间获得滋养，或者说，重新出发的可能。就在知识者正视被殖民地塑造的“自我”，并将这一“自我”历史化的探寻中，蕴含着破茧而出的希望。

首先，从日据时代的台湾文学中绵延的“挫败的/逃跑的男人”形象谱系来看，殖民政权在政治上的侵夺可说也在诸多公共性领域剥夺着过去为父权所享有的权威，这使得男性主体承受的屈辱、遭受的挫败，便带有象喻殖民地台湾命运的意义。龙瑛宗进入文坛的代表作《植有木瓜树的小镇》就为典型代表，在他笔下，殖民地小知识分子的上升之路充满压抑。在吕赫若的小说中，并非没有一种贯穿性的挫败的男性知识主体，特别是东京归来后的小说《月夜》《庙庭》中，归乡的男主人公被舅舅寄予期望来帮助解决表妹的婚姻困境，最终却无法以“理”“义”撼动“恶”之分毫。这其实是吕赫若小说中每出现以“我”——受教育的现代男性为叙述者时，往往出现的无力感。但有意思的是，这个“我”的无力感总是产生于“我”挺身而出的现场：不管是想帮助陷入婚姻困境的旧女性翠萍，还是想帮助为理想困扰的新女性宝连。这与龙瑛宗《植有木瓜树的小镇》中那样想要努力爬上殖民地现代化列车的台湾男性的无力感，是不同的。吕赫若小说中的殖民地男性知识者的无力感与殖民地的弱者、受困者联系在一起，知识者的身心在与他者连接的维度上长久地盘桓、深味“无力”的痛苦，也意味着新的出路的可能。在《月夜》结尾中，“我”和翠萍在幼年时一同玩耍的关公庙庙庭上的静默无语，是仿佛被命运死死压住的痛苦，而在

《山川草木》结尾中，“我”和妻子、宝连在山上面对莲雾和远山的静默无语，却以对“在艺术与学问中打转”的生活的豁然醒悟，对新的与土地、民众连接的生活方式的想象，而包含着在此山川草木中扎根、孕育、以待未来的生机。

其次，从宝连“舅舅”的形象，也可以看到吕赫若对殖民地不同社会阶层的可能性的重新认识和安排。东京归来后，吕赫若一方面持续写台湾乡村、家族的各种衰败，以及新与旧、传统与现代交织的困窘，另一方面，在这些衰败与困窘中，也出现了一些隐微却有不同寻常的亮光的角色。比如《合家平安》中范福星因为无法根除烟瘾而致家庭败落、儿女离散，但儿女们亏得还有屡屡帮扶的舅舅们，才不至于更彻底沦落。《石榴》中，贫穷的孤儿三兄弟，视乡绅黄德清为生活的指导者，举凡兄弟入赘、做长工，都寻求其意见帮助——尽管后者的这些“指导”，总有种效应可疑之感。也就是说，吕赫若经历了太平洋战争中的东京，感受过日本民众为帝国的军事侵略而欢呼、日本知识分子的批判氛围不再，不能不对以日本为媒介的“现代文明”之于殖民地的启蒙意义有所疑虑，因此，他一点一点望向颓败的台湾乡土的目光中，便出现了乡土传统、伦理关系的亮色。虽然这个亮色暧昧不定，尤其到了战争压力加大，乡村的“士绅”更难保持其诗书文章与乡土秩序维护者的角色，甚而成了假伪的自利者（如《清秋》中的祖父与父亲）。到了《山川草木》，不同于此前的父辈形象的新的“舅舅”出现了。宝连的自耕农舅舅，代宝连经营父亲留下的茶厂和土地，同时接收、照顾几个外甥、外甥女。这个舅舅是一个既在吕赫若写作的舅舅/乡绅系谱上，又截然不同的新人。吕赫若重新设想一种承载着中国文化的中国台湾人形象。宝连在山川草木中，不见得是一定要学会多少劳动技能，而是在此过程中体会舅舅的中国人的传统生活方式里的“方法”。于此我们可以了解，宝连把舅舅视为可以托付小孩子教育的人，其中意味就不仅是，宝连的弟妹们在山上可以获得自由和狗嬉闹的空间，天真、活泼而健壮地生活，还因为他们在舅舅的世界中，可以有更多重要的继承、濡染。他们是更有希望的下一代，要给他们与土地、与中国人

生命中充实且美好的存在紧紧连接起来的自由自在的成长。在宝连的意识中，为他们获得这样的生活而牺牲自己，显然不仅是值得，而且是有意义的。

1935年12月，吴坤煌曾写过一首诗，当是写给殖民地寻求民族解放的自己和友人们的：如漂流在旷野中寻求道路，伴随疲倦、饥饿、颤栗、迷茫，但总有伙伴们“手挽着手唱起歌来”。诗的最后一段写到：“荒野的另一端究竟是何处？/如果你想知道，空中闪耀的那颗星最清楚。”^[35]

台湾光复后的吕赫若，所以比朋友们更早地开始了指向左翼革命的中文写作、更深地卷入朝向左翼的文化工作、乃至更义无反顾地投入左翼“政治”，走向拿枪的革命，这些都能从他写于“总力战”带来的最黑暗压抑时期的《山川草木》对殖民地知识分子新主体的想象之路中，得到重要的理解线索。把土地和土地上的人更充分纳进关怀视野后，自然使革命——看起来切实面对了土地上人的困难的革命，更增加了对吕赫若的吸引力。也就是，在与黑暗的苦苦搏斗中，他确信革命才是他有了《山川草木》觉悟后更期待看到的星光。是以，平安穿过了1947年“二·二八事件”的漩涡之后，他却决绝地搁下了笔，拿起了枪^[36]。

[1] 日据时代有过两种不同的《台湾文艺》的杂志。第一种《台湾文艺》创刊于1934年11月，是台湾作家成立的“台湾文艺联盟”的机关志。第二种《台湾文艺》即1944年5月创刊，是日本殖民政府战时统制机构的“台湾文学奉公会”的机关志。

[2][6][10][11][12][13] 吕赫若：《山川草木》，《吕赫若小说全集（下）》，林至洁译，第587页，第585页，第585页，第596页，第597页，第585页，（台北）印刻出版2006年版。

[3] 叶石涛：《〈清秋〉——伪装的皇民化讴歌》，《台湾文艺》第77期，1982年10月。

[4] 施淑：《书斋、城市与乡村——日据时代的左翼文学运动及小说中的左翼知识分子》，《两岸文学论集（一）文学星图》，第69页，（台北）人间出版社2012年版。

[5] 吕赫若初登文坛的作品为《牛车》，发表于日本《文学评论》二卷一号，1935年1月。

[7] 两班，朝鲜时代的贵族阶层。

[8] 石井漠于日本大正时期赴意大利学习，回日本后开展近代舞蹈运动。

[9] 崔承喜早期生平，可参看雇也文《朝鲜舞蹈家崔承喜》（文艺出版社1951年版）。

[14][20][21][22][23][25][26][28][29][30] 吕赫若：《吕赫若日记》，钟瑞芳译，第54页，第39页，第68页，第84页，第116页，第85页，第87页，第74页，第382页，第405页，（台北）印刻出版社2004年版。

[15] 吴坤煌的诗文与活动，参见《吴坤煌诗文集》及所附研究文章，吴燕和、陈淑容编，（台北）台大出版中心2013年版。

[16] 川端康成：《川端康成文集：名人·舞姬》，叶渭渠、唐月梅译，第218页，中国社会科学出版社1996年版。

[17] 崔承喜：《尊し 母の涙》，《台湾文艺》三卷六期。1936年6月。此处中文由蔡钰凌翻译。

[18] 参见《吴坤煌诗文集》附录照片资料，吴燕和、陈淑容编，（台北）台大出版中心2013年版。

[19] 《编辑后记》，《台湾文艺》三卷七、八月合刊，1936年8月。

[24][27] 吕赫若：《文学杂感：两种空气》，《台湾文艺》（台湾文艺联盟版）三卷六号，1936年5月。

[31] 据《吕赫若日记》，《清秋》完成于1943年10月，后收入小说集《清秋》，台北清水书店1944年版。

[32] 吕赫若：《清秋》，《吕赫若小说全集》，林至洁译，第469页，（台北）联经出版公司1995年版。

[33] 在皇民化高潮时期小心生存、保留台湾地方民俗文化的《民俗台湾》，对于民族意识仍强的殖民地知识分子别有一种“精神堡垒”的意义，聚集者众。

[34] 池田敏雄：《张文环兄及其周边事》，张良译，台湾《台湾文艺》第73期，1981年7月。

[35] 吴坤煌：《冬之诗集二：漂流旷野的人们》，王敬翔译《吴坤煌诗文集》，吴燕和、陈淑容编，第75页，（台北）台大出版中心2013年版。

[36] 光复后吕赫若从记者、音乐教师到投身地下革命的历程，见李娜《“二·二八事件”与台湾左翼文化的再出发——以吕赫若和苏新的“报人”生涯为线索》，《台海研究》2022年2月。

[作者单位：中国社会科学院文学研究所]

责任编辑：何吉贤