首都师范大学学报(社会科学版)
Journal of Capital Normal University
(Social Sciences Edition)
2018 年第 1 期 (总第 240 期)

差异化呈现与参差的对照

——论日据时期台湾作家的“日语创作经验”

马泰祥

摘 要: 日据时代台湾文坛的日语书写现象情况复杂,作家的日语创作经验显示出多元构型,创作体现出了语言能力水平、作家代际间隔以及对待母语感情认知的差异。杨逵用日文创作左翼小说实现了自己跨区域左翼联合的实际构想,形成了对日文文化势能的“逆势转化”;翁闹对日语语言及文学背后的政治潜意图相当冷漠,致使殖民者推行日文的剑指目标无法在他身上奏效,是为日文文化势能的“涵化而利用之”;周金波利用日语文学的创作配合官方政策,并急迫地践行殖民者的同化实践目标,以日语文学创作作为迎向、拥抱“殖民同化”的手段,从而在这种几乎病态的、对于实现同化的终极追求的路上,他一级一级走向了没有光的所在。

关键词: 日据时代台湾文学;杨逵;翁闹;周金波
中图分类号:I209.958 **文献标识码:**A **文章编号:**1004 - 9142(2018)01 - 0123 - 09

台湾文学一直是中国文学当中一个不可分割却又别具特质的部分,在台湾文学的发展历程中,“台湾文学同大陆、香港文学一样,经历了从古典性向现代性的根本性转换,而这种转换发生在从被殖民到民主化的复杂历史进程中,它既源自中华民族的文化传统,又形成了自身的文学传统;既与祖国大陆、香港、海外华人文学一起共同展开了中华民族新文学的历史进程,又与它们(尤其是祖国大陆文学)有着汲取、‘反哺’、接纳、互动等多种联系;既有自身主体性建构的丰富实践,又有身处中华、面向世界的骄人成就”①。台湾文学最引人瞩目的特质即在于文学创作语言的多元化。20 世纪台湾文学的语言载体至少包括以下几种:传统文言文、汉语台湾方言文(如闽南语、客家方言等等)、汉语白话文以及日文。如果说汉语的文言文、白话文以及方言创作间的“新旧替换”(白话文取代文言文)抑或“交融互渗”(方言书写对于白话文的渗入)算是中国新文学草创阶段各个地域文学都共有的现实的话,那么在台湾文学场域中的“外来语”——日语以及相应创作构成这纷繁复杂的语言载体版图中的一元,则是台湾现代

收稿日期:2017 - 10 - 07
作者简介:马泰祥,男,重庆人,西南大学文学院讲师,文学博士。(重庆 北碚 400715)
基金项目:本文系教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国现当代作家外语创作论”(13JJD750009)和中央高校基本科研业务费专项资金项目“日据到光复以来台湾作家的跨语经验研究”(SWU1609005)的阶段性成果。

① 黄万华:《多源多流:双甲子台湾文学(史)》,广州:花城出版社,2014 年版,第 1 页。

文学中最为引人瞩目的一个特质。

关于台湾文坛文学多元语言书写情况的研究，学界相关研究的侧重点多有不同。自日据时代到光复以后，台湾文坛从日语转入中文，这种语言的动态转换展示出文化场域的资源重组、彰显出民族文化变迁样貌。不少研究即集中于此，有论者分析这种语言生态的形成与变化在文学制度层面的表现与影响（如陈培丰著《想像和界限：台湾语言文体的混生》），有论者比较殖民地宗主国与殖民地文学生态之间的歧义性（如阮斐娜著《帝国的太阳下：日本的台湾及南方殖民地文学》），还有论者追索这些日语转向中文创作所体现出来的文化意识（如朱双一、张羽著：《海峡两岸新文学思潮的渊源和比较》）。专门就日据时代日语创作进行厘析的分析，以计璧瑞的专著《被殖民者的精神印记》为最具代表性，通过分析殖民时期文学的语言问题，她尝试区分语言的物质层面与非物质层面，将日语创作中对于民族文化形态的包容、含纳的情况与样式加以概括。就以上研究而言，大多将日据时代台湾作家的日语创作当做一个整体来进行分析，着重从日语创作的思潮、表现等宏观层面出发，提取其中共通的文化质素。那么，日据时代台湾作家日语创作是否存在内部的差异性，同一个文学事实（用日语进行创作）的背后所呈现出来的作家个性色彩为何，也同样值得仔细分析。本文首先将对日据时代日语创作的具体情况进行评述，分析日据时期台湾本土作家日语创作的特点，确认这一部分日语创作的文化价值；其次，根据前一部分所归纳的日语创作差异性特点，我们选择了三位台湾本土日语作家杨逵、翁闹以及周金波作为分析中心来讨论。三位作家之间的文学风格迥异、对待日语所具有的文化势能的情感认知也多有不同。但正是这些差异化的表现，展示出了在一个相对自足并且稳定的文学场域中，外语书写（即“日语创作”）对于这个时代的文学经验构成所具备的搭建功能：日语创作如何通过文化势能的引导而致使不同文化背景、不同世代的台湾本土作家产生颇具差异性的情感体认，在这种相对稳定的文学场域中颇具差异性的文化表现，正是日语创作经验的特有价值所在。

一、差异化的呈现：日据时期台湾作家日语创作的特质

在日据时期台湾这个文学/文化场域内，日语这种殖民外来语裹胁着殖民强权话语的大力支持，并通过所谓“国语运动”的殖民运作，以及日据时代殖民文化教育体系的毛细管作用般的点滴渗透，在日据时代中后期成为了文坛的主流乃至唯一用语，塑造了日据时代台湾作家用日语进行文学创作的生态景观。这是殖民统治下台湾作家无可奈何的现实际遇。但对于这种必须使用日语的现实际遇，不同世代、不同教育背景的台湾作家却有着颇具差异化的情感体认。

1. 语言能力水准的差异性

日据时代台湾作家的日语创作并不是一个研究的盲点，但却有不少的研究充满了误区。德国汉学家顾彬认为：“台湾省由于被日本占领（1895－1945），所以和大陆的发展——尤其是五四运动和共产主义革命——基本脱节。日本人在战争期间的殖民政策更是加剧了这一割裂：作家只能用日文写作和出版。因此，如今在一些台湾文学史间或提到的作品，至多就是以台湾的风土人情为主题而已，却穿着纯粹的日语外衣。它们应该算作日本文学史，而不是中国文学史的一部分。”[①]他在研判日据时代台湾作家日语创作时，将这一部分的创作从“中国文学史”中取消而并入“日本文学史”当中，这一观点显然不啻于日据时代岛田谨二“外地文学论”的隔代重兴，并未获得学界的认可。在这里值得提出来讨论的问题是：顾彬这一颇具歧见的观点，其失焦之处发生在哪里？

可以注意到顾彬将日据时期台湾作家的日语创作“并入”日本文学史的唯一根据就只是作家“用日文创作”、文学作品“穿着纯粹的日语外衣”。这一观点显然属于一种文学归属区分上的“属文主义”，即将文学语言视为文学归属的唯一标准。按照顾彬的分析逻辑，因为日据时代台湾作家都采用了日语创作，加之这时候的台湾是日本殖民统治下的一个特殊区域，那么台湾作家的日语创作跟日本本土文学区别就不大，至多“以台湾的风土人情为主题而已”。但在事实上顾彬立论的一个根本即发生了失误：日

① ［德］顾彬：《二十世纪中国文学史》，范劲等译，上海：华东师范大学出版社，2008年版，第235页。

据时代台湾本土作家的日语文学表现水平与能力，与日本本土作家之间有着巨大的差异性。日据时代文学声誉最盛的台湾顶尖日语作家，如杨逵、吕赫若、张文环等等，都一再被评论家指摘其日语能力有缺陷。[①] “误用敬体与敬语”、“日语台湾化”这两项台湾民众在学习、使用日语过程中常出现的毛病，在台湾顶尖日语作家的文学创作中也被一再搬演。正是这种语言能力水准上的差异性，展示出日据时代台湾日语文坛与殖民地中央文坛的那种不平等关系，以及台湾本土日语作家遭受殖民压迫的血泪事实。台湾本土作家的日语创作经验，因此构成了殖民地台湾文学史中的特殊经验，丰富了台湾文学史乃至中国文学史的文学武库。

2. 作家代际间的差异性

在日据时代台湾作家群体中，“代际差异”其实是一个非常重要的问题。从1920年代开始直至1945年台湾光复至少可以看到前后涌现出三代作家群体：第一代是在1925年前后即已登上台湾文坛，并主要采用汉文来创作的作家如赖和、杨云萍等人；第二代群体则是在1930年代以后开始用日文进行创作的新文学作家，比如杨逵、吕赫若、翁闹等等；第三代群体则是在1937年左右涌现于台湾文坛的作家群体，这一阶段中最为“走红”的作家，是用日语进行创作并以创作竭力配合“国策”的“皇民作家”，如周金波等等。相同代际群体所成长的社会大环境是很相似的，特别是在日据时代的台湾这个相对而言空间比较狭小的文化场域内，这就使得这一个代际的作家有了近乎相似的教育文化背景以及共享的群体性精神体验。代际之间的差异就是在这种情势中产生的。

第二代作家基本上都是出身于1905－1910年间，其青少年时期正对应了1915年后台湾总督府逐步开始确立的“日语普及”的所谓“国语”政策，因此日语教育一直伴随着他们青少年时期的成长；但不可忽视的是，在这一段时间内日语教育并未完全确立其优势地位，汉文教育仍在极度受到打压的程度下发挥着文化功效，在龙瑛宗颇具自传性的“杜南远”系列小说中，曾描写过自己就读的汉文书房被日本警察强行关闭以驱使台湾本土学童进入日语教育系统的实况：“自那以后，杜南远再也没跟台湾人老师学习汉文书。在彭家祠用台湾话念了约一半的《三字经》便和汉文诀别。……杜南远再也不能用台湾话读汉文，而必须用日文读汉文了。”[②]由此可见，不得不迎向日语、接受日文教育，是日据时代台湾本土知识分子成长的共同经验，但第二代知识分子较之于第三代，他们仍有“诀别了汉文”的深刻记忆，如同法国作家阿尔方斯·都德的短篇小说《最后一课》(*La Dernière Classe*)所描写那群无法学习自己母语的学生所感受到的痛苦与挣扎，将深嵌于他们的心灵深处以一种无意识的精神存在作用于他们的内心世界，并激荡他们日后开展的文学创作——尽管这些文学创作不得不借由日语来展开。由于这种共享的“诀别汉文”的经验，他们对于日语以及自己所接受的日语影响的看法，也必然会有一定的群体内部相似性，以及与其他代际作家群体的差异性。

到了日据时代的第三代作家，他们大都于1920年代之后出生，在他们入学接受教育之际，殖民强权引导下的日语“新式教育”已经牢牢地确立了自己的地位。第三代作家对于日语教育以及“日语影响”的体会，很有可能与前一代本土知识分子有所差异；加之汉文文化资源接受管道的进一步受阻，他们对于汉文所蕴含的文化势能的体会从整体上来看比起前一代台湾本土作家可能就不及他们深刻了。“讨论代际差别现象，必须关注社会历史文化自身的内在变迁。我们甚至可以说，讨论代际差别现象，其实就是辨析社会历史变化、文化伦理变迁与代际群体精神特征之间的关系”[③]。在日据时期台湾文坛当中，作家的日语创作背后的代际差异，正昭示了殖民时代逐步加强的普及日语、遏制中文的社会现实，以及这种文化现象的变动背后作家群体间的精神变迁问题。

3. 对汉文情感认知的差异性

欲深入考察台湾作家日语创作的文化价值与文学意义，还有一个重要的参照指标是作家对于母语——“汉文”的情感认知意向。“情感”是指对语言的感情，是喜欢或厌恶，尊重或轻视；“认知”是指

① 相关论述请参见拙文：《日据台湾作家的日语创作实况及其意义》，《江苏社会科学》，2016年第6期。

② 龙瑛宗：《夜流》，载《杜甫在长安》，台北：联经出版事业股份有限公司，1987年版，第34页。

③ 洪治纲：《再论新时期作家的代际差别及划分依据》，《当代文坛》，2013年第1期。

对某种语言的认识和理解、赞成或反对;“意向”是指使用该语言的行为倾向。[①] 台湾本土日语作家对待后天习得的日语以及对待母语汉语的差异化态度,反映出这一批文化菁英在深知现时的语言政策以及自己的语言权利的条件下,如何在两种语言所参与的文化交融乃至争斗中斡旋而取得自己的文学定位。

“日语”在日据时期台湾1920年代开始风靡,逐渐牢牢占据官方机构、文化职能的核心位置,汉语则退缩到日常生活一隅。这种情势中台湾作家对待母语的情感认知也发生分化,这种态度主要可以分为两类:一类是有意放弃母语的语言意向,认为汉语的语言价值已经可以被日语取替,无需再使用,更有甚至视汉语为阻碍“皇民化”彻底达成的障碍,必弃之后快;另一类则是维护母语的语言意向,将母语的存续本身视为集体价值观的延续而加以重视,无论自己的母语操持、书写能力的高低,却十分看重母语根深蒂固的民族聚合能力。这两种具有差异性的对待母语的情感认知,并存于日据时期台湾文学场域中。“抛弃母语”的态度虽然极端,但确实存在。比如“皇民作家”周金波的代表作《志愿兵》中借小说人物(台湾人张明贵)之口展示出了对汉语的“不认同”:

> 僕は日本に生れた。僕は日本の教育で大きくなつた。僕は日本語以外に話しができない。僕は日本の仮名文字を使はなければ手紙が書けない。だから日本人にならなければ僕は生きたつて仕様がないんだ。[②]

扬弃母语的语言意向毕竟还是极端例子,主要表现在1940年代的“皇民作家”——周金波、陈火泉等人身上。在日据时期台湾的日语作家中,绝大多数仍对与母语秉持一种“情感维护”的心态。杨逵在维护母语中堪称最为得力者,一个显见的事实就是他所主办的《台湾新文学》(1935－1937)这份汉文、日文并行的文学刊物一直以来坚持行刊,尽管杨逵自己汉语能力不佳,但他却从未轻忽汉文创作在1930年代中后期对台湾文学建设的意义。1937年在总督府宣布禁止报刊中文栏以后,《台湾新文学》也不能不遵循命令泪别汉文创作,在刊物最后两期由杨逵等主创人员所撰写的“编辑后记”中,可以读到刊物对“汉文”前所未有的眷恋与看重:

> 漢文欄はこの號限りで廢止の止むなきに立ち至つた。漢文だけで書く人達や、漢文のみを読む人達の悲哀ばかりなく、我々も又感慨無量である。併し、漢文作家諸君雖ともこれて退卻するには當らない思ふ。今迄通りに御寄稿下されば、我々の手で適當な譯者を見つけて翻譯の上發表するから一層を精進を願ひたい。(V2N5,1937)[③]

日据时期台湾多元文化风潮的洗礼,使得日据时期台湾作家遭遇了前所未有的精神冲击,特别是对于一个作家而言,他们赖以建设文学世界的“文坛语言”在短短十年间发生了迅速的变易,从汉文径直衍变为日语。有的作家将汉文视为延续祖国精神文化血脉的强大力量,虽然迫于殖民教育背景无法使用汉文创作,但是汉文只要存在于其精神血脉之中就能成为一种强大的情感支撑与精神动力;而另有作家则将汉文的存在视为其迈向“皇民”之路上的绊脚石,必欲除之以后快,并以抛弃汉文的决绝姿态,成为自己对于皇国臣民化政治理念的表忠信物。两组群体之间充满了张力,成为观察日据时代台湾文学场域中日语文学创作、作家认同变迁的一个重要指标。

二、参差的对照:日据时代台湾作家“日语创作经验”之比较

日据时期的台湾作家在必须使用日语创作的情况下,他们采用日语这种文学语言来建设台湾文坛,其文学创作所形塑的特殊经验在台湾文学乃至中国文学的经验范畴之内就显得尤为珍贵。通过以上的分析似可发现,由于日据时代台湾作家的日语创作充满了差异化的表现,使得通过“作家论”的方式予

① 张伟:《论双语人的语言态度及其影响》,《民族语文》,1988年第1期。

② 这段引文的译文如下:“我在日本的领土出生,我受日本的教育长大,我日本话以外不会说,我假如不使用日本的片假名文字我就无法写信,所以我必须成为日本人以外没有办法。”参见周金波:《志愿兵》,《文艺台湾》,1941年第2卷第6号,译文参见《周金波集》,詹秀娟等译,台北:前卫出版社,2002年版,第33页。

③ 《编辑后记》,《台湾新文学》,第2卷第5期,1937年,拙译如下:“汉文栏不得不以刊物这一号为限废止。这不单单是专用汉文的作家们、专读汉文的读者们的悲哀,又何尝不让我们无限感慨。但是,希望汉文作家诸君并不要就此退却了。从现在起要继续向敝刊投稿,我们会找到合适的人手来对作品进行翻译发表,希望大家更上层楼地精进努力。”

以个案化讨论成为了一种比较有效率的分析途径。本文选取了三位在日据时代比较具有代表性的作家，分别是出生于1906年的杨逵、出生于1910年的翁闹以及出生于1920年的周金波。通过对这三位创作风格上有着参差对照，以及对于日语书写的情感认知也有着差异化表现的作家及其创作的分析，将有助于理解日据时代台湾作家外语创作的深层机制。

通过比较可以发现的事实是：这些台湾日语作家在同一种日文文化生态以及文学场域中的不同情感体验，以及对待“日语写作”这一文学事实，显示出较大的情感差异性，这使得他们在面对日本/日语文化势能时呈现出“抗拒”（如杨逵）、“涵化”（如翁闹）以及“同化”（如周金波）等不同的文学创作样式。这种不同的创作样式遂致使其日语文学经验展示出不同的审美意绪和表现重点。从表面上看来，这些作家的学养背景大体相似，也都是在同样的一种独尊日语的文化际遇中成长的，并且都采用了日语作为他们创作的文学语言。但因为作家对待日语文化势能的认知差异，导致了作家群体之间迥不相侔的创作风貌，杨逵将日语写作视为展开文学行动、张扬左翼文化姿态、抵抗殖民话语论述的表现；翁闹则将用日语来创作视作实践“纯文学”主张、打破殖民地台湾－殖民宗主国日本文坛之间厚障壁的突入手段和终南捷径；周金波却将日语文学写作看成了展现殖民地同化政策侵蚀下自己那崎岖、偏移而失焦的文化认同的表现姿态。

1. 杨逵：日语创作中的抗议姿态与行动主义

作为日据时代台湾文学的指标性人物，杨逵一直以来被认为以创作体现出了台湾人民的反殖民精神、抗议姿态。细考日据时代杨逵文学创作的最大的一个特质，即在于他采用了日语这种文学语言来构建自己的文学言说世界。采用日语来进行创作对于杨逵的意义何在？分析这一问题时需要从两个指标性的文学表现趋向来考察作家日语创作的意义：首先是作家所受到的“日语影响”：日本文化因素以什么样的方式、如何作用于作家创作个体，日语在作家成长经验中所扮演的角色为何；其次是作家对于这种文学语言的情感认知态度——作家如何直面日语所代表的“文化势力”，并通过对这种文化势能进行逆势转化来实现自己的文学抱负。

杨逵生命中遭遇到最为深刻的记忆，来自于殖民高压统治所带来的残酷后果。杨逵在幼年时期就曾经亲眼目睹日据时代抗日斗士舍身取义的壮举，以及时局变化中统治者暴虐的丑态，从小在心中埋下痛恨不公、反抗霸权的种子。及至杨逵稍大后在查阅相关史书记载时，竟然发现官方历史中将先民的抗日义举书写为“匪徒作乱”，“这才明白了统治者所写的‘历史’是如何地把历史扭曲”①，在阅读历史中惊觉历史的暴力性以及漏洞百出，遂在潜意识里生发了以文学创作来记录殖民统治下社会现实的创作冲动。就杨逵而言，作家直面自己受到殖民地文教制度的浸润而成长的文化事实，这是作家对待日语这种文学语言的情感认知的基调；同时，杨逵自童年以来目击日本残酷压迫的殖民事实，在作家心中埋下了反抗的种子，认识到日本殖民统治下的台湾文教制度不啻这殖民压迫的重要一环。一方面必须正视日语语文的文学功效的正面作用，一方面却又要提防日语语文作为殖民统治工具的负面能量。杨逵在这样的轇轕关系中认识到了日语在日据时期台湾文坛之位置。

对于采用日语创作这一文学事实，杨逵在使用的过程中通过对日语左翼文学的创作书写，不断地对这种日语文化势能进行逆势转化。之所谓“逆势转化”，“逆势”不难理解，本应使用自己的母语——中文创作的日据时代台湾本土作家，不得不采用殖民文教制度的官方用语——日语，这种诡谲的现象是与文学发展的常理相背而行的，故曰“逆势”。杨逵日语文学创作的特殊之处在于他在这种逆势中，试图将这种日文文化势能进行转化，使其满足自己的文学创作需求。杨逵对殖民者所强加的日本语语言背后的文化能量保持着一种离心力，与此同时他还将这种日语创作的文学事实视为实现自己左翼文学国际联合的行动主义文学观念方式。作家的独特之处在于他在使用日语进行创作之际，并不通过简单的捐弃这种语言来实现抵抗，而采取了更加软性柔和、更具有策略性的手段——通过采用殖民者的文学语言，以一种本土化的语言变调达到转化日语文化势能为我所用的目的。

① 杨逵：《“日据时代的台湾文学与抗日运动”座谈会书面意见》，原作中文参见《杨逵全集》，第10卷诗文卷，台南：文化资产保存研究中心筹备处，1998年版，第388页。

在杨逵的书写中，日语成为了他登堂入室走入日本左翼文坛的利器，通过日语文学的创作，他顺利地实现了与日本左翼文坛之间的直接交流；并且通过具有留日背景的中国大陆作家胡风的译介，杨逵的左翼文学作品还进入了1930年代的中国大陆左翼文坛。这一事实本身，即已说明了杨逵的这种转化策略的成功。更重要的是杨逵在转化这种日语文化势能的同时，还能借助主观能动精神的输入，显示出与日本本岛左翼文坛多有不同的、颇具殖民地特质的行动主义精神。在这一点上，将《送报夫》(「新聞配達夫」)与同时代日本左翼作家中野重治的小说《看樱花・送报的人》(「花見と新聞配達夫」)进行对比，即能彰显出来。两部作品的创作时间相近，都将书写文学素材聚焦在了彼时日本社会劳工群体中送报夫；情节架构、细节描写方面也有很多近似之处。但两部作品的差异性更值得推敲。首先，在《送报夫》中增加了主人公杨君在殖民地台湾的生活背景。小说开端即提示杨君来到东京被迫去做了送报夫，却被派报所老板残酷剥削到无法生存下去之际，“我”赫然想起了自己的家乡台湾。原来“我”的家庭本来是一户自耕农，但是因为资本主义的入侵以及日警仗势欺人，“我”的父亲因为坚决反对侵害农民利益的举动，竟被日警殴打致死。小说中的“台湾背景故事”，显示出在资本运作的肮脏举动，以及资本主义与殖民主义勾结下被殖民地底层民众的痛苦。其次，小说主人公“我”被迫离乡赴日之后，在送报夫的工作中结识了一个日本无产阶级劳动者田中。小说叙事中田中不求回报地帮助“我”度过难关，还成为了启发“我”走上无产阶级运动的领路人：“劳动者一个一个散开，就要受人糟蹋，如果结成一气，大家成为一条心来对付老板……”在这样的启发下，“我”协同那些被派报所老板压迫的送报夫们一起实行了罢工运动。这一成功的经验让“我”从此坚定了阶级斗争的信念，决心返回自己的家乡台湾坚持奋战。田中这一日本无产阶级劳动者形象，显示了作家对于跨区域左翼联合的期待。

从杨逵的《送报夫》较之中野重治同题材小说而更加丰富的这些细节中，可以看到杨逵日语创作的左翼题材小说较之日本本国左翼作家的突出特质——“行动优先”。在1933年前后的日本文坛，左翼文学与政治运动受到打击，遭遇到了前所未有的危机。适时不少左翼作家纷纷宣布“转向”，无产阶级文学走入了低潮，社会上弥散着一种“不安情绪”和“危机意识”。[①] 杨逵从殖民地台湾走上日本本岛左翼文坛的时候所面临的正是这样的一种文学生态，因此在创作中他会竭力思考如何透过文学书写表达出“积极的情绪”。同样是写送报夫生活，杨逵侧重点是从送报夫苦难生活历程中升华出主人公阶级斗争意识的萌芽，形塑一个无产阶级政治运动斗士的成长史。而中野重治送报夫题材小说则具有比较明显的“转向”情绪，以一种略带伤感的声吻回忆曾经当过送报夫的这一段生涯，显示自己对于曾经走过的这一段无产阶级运动道路的某种回顾。从杨逵的立场来看，采用日语书写意味着写作启动阶段已经比日本本土左翼作家多了一项需要超克的现实障碍，阶级压迫之外让台湾人感受更为直接的是日语书写背后所隐含的殖民统治的事实。杨逵在他的日文创作中，利用日语这种语言载体抒发自己对于殖民压迫、阶级斗争的积极看法，将文学视为改造社会的利器，是故在他的日文书写中充满了行动主义的理念痕迹，这在同时代日本作家普遍进行“转向”的社会现实、充满怅惘意绪的文学风格中显示出独特之处。

2. 翁闹：“涵化”主张与日语纯文学创作

在日据时代台湾新文学作家当中，翁闹可能要算作一个异数。他的这种独异性，一方面来源于他那含糊而晦暗的生平轨迹，如同一颗曳光弹一般划过日据时代台湾文坛。他的得年不过三十余岁，在有限的创作生涯中释放出巨大的文学能量。另一方面，则是来源于他文学理想的纯粹、坚韧以及为博取文学成就那种破釜沉舟的决心。在日据时代的台湾文坛或许没有一个作家像翁闹那样绝端地崇拜艺术女神，将纯文学的创作视为终身之志业，成为了如研究者所言的“为进出日本文坛，毕业后不肯返乡，在东京苦修流浪”的殖民地青年的典型形象。[②] 就作家翁闹存世的作品而言，数量可能并不算丰盛，但其文学创作的水准却在同时代一班作家之上。他的日语创作大致可以分为两副笔墨：一类主要描写台湾底层“被侮辱与被损害”的“抹布阶级”以及贫苦农民，描写他们在日本殖民统治下挣扎求生的生活意态，

① 叶渭渠：《日本文学思潮史》，北京：经济日报出版社，1997年版，第501页。

② 黄毓婷：《东京郊外浪人街——翁闹与1930年代的高圆寺界隈》，《台湾文学学报》，第10期。

代表作如《憨伯》《罗汉脚》《可怜的阿蕊婆》等等，主要采用的是现实主义的创作表现手法；另一类则主要写台湾知识分子在本土、在异域不同时空环境中，对于现代都市文化的直观感受、对于自我认知、个体情欲与内心隐秘的深入探究，代表作如《音乐钟》《残雪》《天亮前的爱情故事》等等，使用的创作方法则是偏向于现代主义的。

翁闹日语创作的独特之处，便是他对于这种语言本体的熟稔，以及他对于日语语言所蕴含的文化势能的特殊理解。不少研究者已经指出翁闹在小说创作时驾驭日语这门文学语言的能力是在一般同侪之上的。在叙述台湾底层"被侮辱与被损害"的劳动阶层生活意态的小说《憨伯》中，他能娴熟地运用日本"内地方言"来进行创作，丰富文本的色彩："翁闹向我们证明了他作为一个日语作家是如何地悠游于日文从文语到方言的各种形态，并且乐于仿拟、戏作，剪裁出有台湾味的作品来。"[①]此外，"日语"这种具有强势文化效能的语言，对于翁闹而言也有着别样的意义。日本殖民统治一直对日语进行强制性的普及，冀望通过这种普及运动（"国语运动"）将台人的政治文化思维拨转为"日本式"的。对于殖民文教制度统摄下"日语普及"的事实，台湾民众唯有被迫应承这样的结局，但是应承背后却激发起台湾民众不同的反弹效应，使得台湾文化场域中出现了殊为不同的文化刺激反应。与杨逵对于日语文化势能的那种抗拒与转化不同，也殊异于周金波通过日语书写无条件认同日本文化的同化作用，翁闹的这种对于日语文化势能的适应方式，或许可以称之为一种"涵化"。

"涵化"这个概念源自于跨文化交际，意指"一个文化通过和异文化持续的接触引起原有文化模式的变化"，"造成涵化的文化交往方式多种多样，可以是战争、军事占领、殖民统治"，"文化涵化多是在外部压力下产生的，经常伴随着军事征服或殖民统治，从属群体通常从支配群体中借用的文化因素较多"。[②] 如果将日据时代台湾作家接受日本殖民统治下以日本文化为主的文教活动、语言普及作为"文化接触"的实质，台湾作家完全地使用日语、无条件地认同这种语言背后的那种文化势能作为"文化同化"的实现标志，那么在这种情况下虽采用日语，但是却更多的是从"支配群体中借用文化因素"来创作的现象，可谓是一种"文化涵化"。翁闹的日语创作表现应是"涵化"现象最为具有代表性的一种。作家并不否定采用日语创作这一事实，也未必对采用日语创作抱有强烈的反应情绪，日语在作家的手中是完成文学构想的一种手段，日语背后文化意涵的渗透可能并不那么有力。翁闹曾经在"文联"东京支部座谈会上，提出台湾文学建设所采取的文学形式（包括文学语言、书写样式等等）与日本文坛的文学形式类同也未尝不可：

> 形式上和这里的文坛一模一样也没关系。日本文学在形式上与世界文学相类似，但在内容上仍旧是日本；同样地，形式上可以与日本文学相通，只要内容是台湾就行。[③]

在翁闹看来，台湾文学的形式不必特别地强调自己的形式独特性，而只要"内容是台湾就行"。文学语言的选择可以算是文学创作的重要形式了，翁闹认可采用日语创作"台湾文学"这一建设方案，其根本的思考还是来自于对于"语言"所承载的形式、内容二元聚合的灵活运用：在日据时代的台湾，采用日语创作成为一个必选项的前提下，那么剥离日语所蕴含的"思想主体"（或者说日语所具有的那种带有强烈政治意图的文化势能），单单从语言工具本身去接入，并注入台湾在地的内容、台湾作家的思维结晶，他认为这样的方式也是可以成立的。他所采取的"涵化"的接受策略，将这种语言所蕴含的"外质"与"内蕴"区分开来，他接受了日语这种"语言本体"，却扬弃了日语推行中所蕴含的殖民同化潜在目标，与此同时翁闹认为台湾文学亦应当有自己文学特性上的区别性因素，那就是"内容要是台湾的"。这就是翁闹的小说会出现两个看似并不统一的文学世界的根本原因。那个描写社会底层农民、破产市民生活状态的文学世界，是尝试表现"台湾的内容"时调用相应文学素材所搭建起来的世界；表现都市生活、现代情绪作用下知识分子个人体验的文学世界，则是亦步亦趋地跟随日本文坛"新感觉"书写风尚，贴近"日本文学形式"的创作尝试。这种多元汇聚的文学审美形态，集中表现在他的代表作《天亮前

① 黄毓婷：《翁闹是谁》，载《破晓集——翁闹作品全集》，台北：如果出版，2013 年版，第 59 页。

② 孙英春：《跨文化传播学》，北京：北京大学出版社，2015 年版，第 323 页。

③ "文联"东京支部座谈会：《台湾文学当前的诸问题》，原载《台湾文艺》，第 3 卷第 7－8 号，1936 年 6 月；译文参见翁闹：《破晓集——翁闹作品全集》，黄毓婷译，台北：如果出版，2013 年版，第 269 页。

的恋爱故事》(「夜明け前の戀物語」)当中。

小说描写一个即将三十岁的男人在一个深夜以"独语"的方式对一个陌生的妙龄女子来讲述自己过往的爱恋体验,并在天亮以前与之告别。小说男主人公终极追求的目标是一种"纯爱"的实现:"我想恋爱,一心一意只想恋爱。为了爱情,叫我献出此身最后一滴血、最后一块肉也在所不辞,因为我相信只有爱情才是令我的身体与精神完足的唯一轨迹。"这种纯粹到不容许任何杂质存在的爱情理想,在现实中只能遭受到毁坏的命运,一次又一次的纯爱失败,使得主人公产生自我毁灭的情绪,行为与意志开始分裂:"一点一点感觉到自己是个不适合生存的人。"在"纯洁"的听话人面前,叙述者感觉到自己就是文明世界里的"他者","希望现在的人类把所有的生活样式和文化全部忘掉,再一次回到野兽的状态"。

可以发现这篇小说已经带有了一种跟同时代日本文坛那种颓废气息相吻合的文学质素。作品表现出在扭曲的时代和社会环境中个体的脆弱无力,个人的存在价值受到质疑;在此基础上人的思维意识发生畸变,充斥着各种非理性的因素。小说中的主题呈现、诸多创作手法的运用,都和新感觉派小说密切联系。但是翁闹的这篇创作却并不止步于此,因为涵化式地接受了日语这种文学创作语言,使得作家对于创作采取了形式与内容分离组合的小说构架方式。这篇小说内容中所折射出来的那种"左翼情绪"更值得受到关注:对现实世界生存秩序的不满、殖民地下子民追求个性解放的不可能,都展示出了某种曲折的历史真实。日本"新感觉"小说的外在形式,内蕴着强烈的台湾在地左翼话语,这是翁闹"涵化"式书写的经典文本。

3. 周金波:"同化"作用下的协力性日文创作

在1941年的台湾文坛,年仅21岁的周金波因为《志愿兵》而博得大名。这一篇日文原作的小说,紧跟日本殖民者皇民化运动中对于台湾本土的战争军事动员,亦步亦趋地以文学这种颇具感染力的形式进行宣传,鼓动殖民地台湾青年子民投入到为日本献身的海外作战去。所谓的"志愿",其实就是采用又动人又惑人的申请仪式(如血书),获取为"国"捐躯的"荣光"与"机会"。作品与台湾"志愿兵制度"出台的时机完美配合,其产生的效果也出人意料。通过加盟日本在台文化人占主体的文学杂志《文艺台湾》,周金波在此时顺利地跃入了殖民地台湾文坛的核心位置。1942年6月份,他获得了"文艺台湾赏",担任了台湾文艺家协会的理事;次年更是被官方选为第二届"大东亚文学者大会"的台湾代表,远赴东京与会,并且发表了《皇民文学之树立》的演说,一时风头无二。在战后的台湾文学批评中,周金波遂成为了最具代表性的"皇民作家"。在周金波以殖民者语言——日语创作的文学创作中,可以读出一个作家立场的游移、对于"国策"的配合以及对实现同化的渴望。从1941年开始小说创作以来,一直到1944年台湾日据时代末期,周金波的小说都展示出了与时代主题之间严丝合缝的共谋关系。在他的日语小说《乡愁》(1943)中,展示出了自己日本立场的终极确立,以及协力战争的动员式书写方式。这篇小说从第一人称"我"为追求片刻安宁,展开一场在台湾本岛的温泉旅行作为叙事线索,小说中的这个"我"曾因为以日本留学的经验而形成的看法加之于台湾,却遭到了挫折,感觉到了深深的无助。在这场温泉旅行中却在意外中被卷入了本地两派流氓团体的和解仪式,并且见证了本地居民的铜锣捐赠仪式。

显然这篇小说是以一种近乎于自叙传的写法,以此时此身的个体经验作为介入现实的方式,实现表现个人内心对于时代氛围的感受。小说中的"我"与周金波本人的真实经验有着非常高的重合度,在叙事过程中都是以"日本"的立场作为思维的起点,看待周遭事物,估定一切价值的。在《乡愁》中"我"纯然"日本化":厌弃台湾的"机关车"的动力性不足,"可能是我一直把台湾的火车和东京的有线电车混在一起,做那种非现实的期待所造成的";列车上遇到一个底层台湾老年人对"我"恭敬不已,"大概是我被看成为日本人,而且是相当高阶级的日本人似的";到达目的地后的第一印象"全体就像淳朴的连陈腐的味道都能感受到日本的乡下风景";晚上入梦前想起"如果在东京的话,这时候只能听到卖夜食的哀愁的小喇叭声"。整个小说的叙事中,"我"的视角已经将用日本人的眼光看待周遭事情视为理所当然,永远是以日本作为分析事物、景致、人心的判断旨归。在这种情况下"我"终于对自己的故乡产生厌弃:"这里的社会,让人有一种枉然的恐怖感","这种心理的反动让我遥想住惯了的东京"。至此周金波已经确立了自己的叙事逻辑,毫无保留地抛弃故土而拥抱殖民母国。《乡愁》标志着周金波日本人立场的最终确立:已经不再有游移和迷惑了,殖民认同是唯一的选择。

对于日据时代台湾文坛而言，参与战争动员、配合战时局势进行文学创作，是一种非常恶劣的战争事实，其中尤其周金波为甚。他以战争对于生活的规训要求出发，用文学的形式进行表现和动员。在《乡愁》这篇小说里写到主人公“我”被误以为是日本人，并被一位老人当做“大人”（“老人把我看成日本人，一个很特殊的日本人”），带去参观特殊的仪式——铜锣捐赠式：一位“站在稍高的地方、被夕阳照的通红”的“穿着警察制服的人”（他才是“真正的日本人”，殖民统治的话语代表，而小说主人公“我”只是一个被乡民误以为是日本人的“假日本人”），对台湾民众捐献铜锣表示感谢：“各位，为了国家，为了明日的新台湾，你们自动自发的奉献这样莫大的铜锣，真是万分欣喜的事，……但是，现在我们国家需要建造军舰、大炮，在国家总动员时期，一亿人民的每一个人为了要完成大东亚战争而战斗时，各位也就是国民的我们觉醒起来，欣然地做出这种举动。正是今日的台湾的姿势，清清楚楚地表现在我们眼前，我高兴得不禁流下眼泪。”①

原来这些铜锣的捐献是为了配合战争局势之走向，以全力保障战事的进行。在吴浊流的带有自传色彩的小说《亚细亚的孤儿》中，也提及了在日据时代末期台湾的“捐献金属运动”，日本殖民当局将台湾民众的金属制品强制捐公。② 这种原本是被强制推行的运动，在周金波的笔下成为了台湾民众为了支持战争而主动发生的行为，显示出他对于时局走向的认知，已经到了偏离轨道的境地。这些“被捐赠”出来的铜锣，经过集中提炼最后可能会变成战争所使用的武器如子弹等等。这一细节不禁让人深思。王鼎钧在年轻时代曾为流亡学生，因为日寇侵略山东而被迫流亡求学，深受苦难。在自传体散文《碎琉璃》里，他提及在“七七”事变之后，华北大地惨遭日寇敌机飞机扫射，学校被迫停课，学生也准备逃亡的悲惨命运：

> 学校里并不冷清，一大群同学围着钟，轮流敲撞。钟架下面挖好了一个深穴，带几分阴森。原来这口钟就要埋在地下，等抗战胜利再出土。这也是校长的主意，他说，这么大一块金属落在敌人手里，必定变成子弹来残杀我们的同胞。……现在大家舍不得这口钟，谁都想多听听它的声音，谁也都想亲手撞它几下。③

周金波笔下这些为了助力大东亚战争而被乡民捐献出来的铜锣，很可能最终会变成射向自己同胞的子弹。在这种几乎病态的、对于实现同化的终极追求的路上，他一级一级走向了没有光的所在。可也正是因为这种更可诅咒的殖民地现实，让我们了解在一个没有光的所在里，人性辗转求生的一点蛛丝马迹。周金波及其日文创作的存在，不断地点醒我们历史已经走过的道路，留给我们去反思那复杂生态下个人选择的意义。

三、结语

台湾文学在中国文学学科知识体系中显得那么独特，作为台湾现代文学中的起始阶段，日据时期台湾的日语创作有着进一步讨论的必要。当我们将目光投向中国现当代作家外语创作这一问题时，日据时代台湾作家的日语创作经验问题也就成为了一个不可忽视的议题。杨逵用精彩的日文写就的左翼小说，实现了自己跨区域左翼联合的实际构想，这是殖民者无论如何也想不到的推广日语的“副作用”，堪可称为最精彩的对于日文文化势能的“逆势转化”，是对日本文化专制主义的一次迎头痛击；翁闹醉心于文学艺术本身，把“日语”这种文学语言视为提升自己文学表现力、扩大自己文学受众面的一种手段或者工具，而对日语语言及文学背后的政治潜意图相当冷漠，致使殖民者推行日文的剑指目标无法在他身上奏效，这一情势或许能被概括为日文文化势能的“涵化而利用之”；周金波则与前面二者殊为不同，他的实际表现恐怕只能理解为用日语文学的创作，来作为配合官方政策，并急迫地想要以文学创作活动来兑现殖民者的同化实践目标，在他这里日语文学创作是迎向、拥抱殖民同化的手段。这些对日文文化势能的理解不尽相同的作家共同存在、众声喧哗，显示出日据时代殖民地台湾文化生态的多元镜像。

（责任编辑：素微）

① 周金波：《乡愁》，《周金波集》，周振英译，台北：前卫出版社，2002 年版，第 113 页。
② 吴浊流：《亚细亚的孤儿》，台北：远景出版社，1970 年版，第 244 页。
③ 王鼎钧：《碎琉璃》，北京：生活·读书·新知三联书店，2016 年版，第 63 页。