

“左联”东京分盟刊物上的两篇特殊来稿

赵路平

摘要:1930年代中前期的东京,是中国大陆、中国台湾和日本左翼文艺的汇交地。中国大陆的左翼作家联盟和台湾岛内的台湾文艺联盟,因“左联”东京分盟和“文联东京支部”而在域外相遇。台湾作家张文环的《台湾的创作问题》和台湾诗人吴坤煌的《现在的台湾诗坛》这两篇来稿,既见证了特殊历史时期两岸青年在域外进行的文学交流活动,也反映出1930年代中前期台湾文学的新状况,同时又体现了在日本文坛影响下,部分中国大陆和台湾旅日青年所秉持的一种较为开放的左翼文学观。

关键词:“左联”东京分盟;“文联东京支部”;张文环;吴坤煌;左翼文学

“左联”东京分盟的成员林林在一篇回忆录中说,“左联”东京分盟在文学活动上做了四项工作,其中一项是“和与祖国分离的台湾文艺青年合作,我们的刊物登了张文环的《台湾创作问题》(《杂文》第一期),吴坤煌的《现在的台湾诗坛》(《诗歌》第四期),台湾朋友又选择较好的作品译为日文,送到日本文学杂志刊登”^①。林林的这段回忆表明,在1930年代的日本东京,大陆与台湾的左翼青年有过直接的文艺互动;并且在中日左翼文艺的交流活动中,台湾左翼青年也以中介的力量参与其中。但是由于年代久远,林林的回忆出现一些错误:《台湾创作问题》应为《台湾的创作问题》,吴坤煌应为吴坤煌,《现在的台湾诗坛》应该是连载于《诗歌》第三、四期。本文发掘这两份历史文献,意义在于:一、它们是两岸青年在特殊的历史环境下进行域外交流的证明;二、我们可以从中了解1930年代中前期台湾文学的新状况;三、两位作者在向大陆读者介绍台湾文学时表露出的文学观,为我们大陆的左翼文学研究提供了一种新参照和新视域。

一、写作背景:1930年代中前期的东京——中国大陆、台湾和日本左翼文艺的汇交地

1930年代中前期的东京,是帝国主义反苏战线全面形成后,东亚无产阶级运动陷入低谷的一个缩影。“左联”东京支盟的负责人林焕平对“左联”东京支盟的成立有过如下回忆:

1933年9月,我动身去东京。临行之前,党组书记周扬同志找我谈话,交代我一个任务:恢复“左联”东京支盟。他说,日本东京本来有一个“左联”支盟,是由喜欢写作或翻译的留日学生组成的。后来“九一八事变”发生后,留日的“左联”盟员都回国了,只有孟式钧一人没有回来。他把孟的地址给我,要求我和孟联系,找些有志于写作的可靠的同志,把“左联”东京支盟恢复起来。

林焕平的这段回忆告诉我们,“左联”东京支盟并不是在他去日本之后才成立的,而是在此之前就存在过,但是后来解散了。林焕平这次去往东京,是要将这个组织重新恢复。之前的那个

^① 林林:《“左联”东京分盟及其三个刊物——回顾文学路上的脚印》,《左联回忆录》,北京:中国社会科学出版社,1982年版,第713页。

林焕平:《从上海到东京——中国左翼作家联盟活动杂忆》,《左联回忆录》,北京:中国社会科学出版社,1982年版,第682页。

“左联”支盟,是1931年叶以群受冯雪峰的委托在东京组建成立的,成员有谢冰莹、任钧、孟式钧、胡风等留日学生。“九一八事变”后,叶以群在东京参加了大规模的留学生爱国反日活动,遭到日本警察的追踪监视,被迫回国。之后,谢冰莹、胡风、任钧等人也相继回国,只剩孟式钧一人留在东京。林焕平在东京与孟式钧取得联系后,便着手准备恢复工作。他们首先拜访了日本左翼作家江口涣,以了解日本的形势。江口涣向他们作了以下介绍:

资本主义经济大恐慌尚未复苏,日本军阀对外加紧推行侵略中国的政策,妄图在侵略战争中寻求解脱恐慌的出路。对内加强法西斯统治。对日共和左翼文化界镇压很严酷。1928年“三·一五”大逮捕以后,日共就濒于溃灭的状态。左翼文化团体很难活动,他们改变了方式,以办同人杂志的形式,一个杂志团结一批人,组织形式比较松散,却又有核心,这样开展活动,应付日本法西斯的压迫。当时有《文化集团》、《日本诗歌》、《唯物论研究》等杂志。

江口涣所说的1928年“三·一五”大逮捕是日本政府对日本共产党和无产阶级运动进行的大规模暴力镇压。这次暴力镇压一方面极大地削弱了日本的左翼势力,另一方面也促进了当时四分五裂的无产阶级文化艺术运动的统一,“全日本无产阶级艺术联盟”应运而生。这个机构共有六个部门,即文学部、演剧部、美术部、音乐部、电影部和出版部^③。同年12月,“全日本无产阶级艺术联盟”临时大会决定将这六个部门改组为日本

无产阶级作家同盟、日本无产阶级剧场同盟、日本无产阶级电影同盟、日本无产阶级音乐同盟、日本无产阶级美术同盟等五个独立团体,并将“全日本无产阶级艺术联盟”改名为“全日本无产阶级艺术团体协议会”。翌年2月,“日本无产阶级作家同盟”正式成立。该组织与“九一八事变”之前的“左联”东京分盟的关系十分密切。任钧回忆说,他们当时组建分盟的目的“一则为了跟‘左联’取得经常联系,以便互通消息,不致跟国内文坛疏远、隔绝;二则也借此可以跟日本的革命文学组织‘日本无产阶级作家同盟’及其所属进步作家取得联系”。分盟的成员们经常参加“日本无产阶级作家同盟”的会议和集会,并向他们赠送了《拓荒者》《文艺新闻》等国内期刊。任钧和叶以群还分别访问过秋田雨雀、小林多喜二、中野重治、森山启等日本左翼文坛的重要作家,并写有访问录。但就是在“日本无产阶级作家同盟”正式成立的这一年,日本当局对《治安维持法》进行了局部修改,规定“具有反对天皇制度和推翻资本主义制度思想者,不论有无此种行为,均构成犯罪”,并将刑罚加重至死刑,“因此,它又被称为‘危险思想法’”。

1931年11月,“全日本无产阶级艺术团体协议会”解散,“日本无产阶级文化联盟”成立,这是一个和日本无产阶级文化运动相统一的协议机构。该机构成立后,“运动一时出现了团体组织扩大,定期刊物发行部数猛增等前所未有的高涨局面”^④。然而好景不长,1932年3月到6月日本当局针对“日本无产阶级文化联盟”进行“大检举”。包括藏原惟人、中野重治、村山知义、贵司山治

① 刘小清:《左联唯一的海外组织——东京分盟》,《文史精华》,2003年第8期。任钧的回忆则是叶以群到东京以后,他们“邀约当时也在日本留学的谢冰莹等,在征得国内‘左联’负责人的同意后,成立了小小的‘左联’东京分盟”。任钧:《关于“左联”的一些情况》,《左联回忆录》,北京:中国社会科学出版社,1982年版,第253页。林焕平:《从上海到东京——中国左翼作家联盟活动杂忆》,《左联回忆录》,北京:中国社会科学出版社,1982年版,第683页。小林二男认为“全日本无产阶级艺术联盟”有五个部门,但没有说具体名称。见小林二男:《在日本发表的有关“左联”的一种重要文献》,《新文学史料》,1994年第1期。《太平洋战争史》一书中记录的是六个部门,并有具体名称。见日本历史学研究会编,金锋译:《太平洋战争史》第1卷,北京:商务印书馆,1959年版,第181页。本文采用了后者的说法。任钧:《关于“左联”的一些情况》,《左联回忆录》,北京:中国社会科学出版社,1982年版,第252—253页。马玉娥主编:《世界法律大事典》,北京:法律出版社,1993年版,第145页。北冈正子著,李冬木译:《关于〈日文研究〉杂志——与左联东京支部文艺活动之关联》,《东岳论丛》,2013年3月第34卷第3期。

等中央机构领导在内的四百多人被捕入狱。小林多喜二也于次年2月被捕,并被迫害致死。中野重治等众多左翼作家被捕后发生了“转向”,承诺不再进行共产主义运动。但是这种“转向”的情形是复杂的,有的人真的转向了右翼,有的则躲进了象牙塔,而以中野重治为代表的其他作家却继续用文学的方式在有限的合法空间内进行斗争。

到了1933年下半年,也就是林焕平来到东京重建“左联”分盟的时候,“日本无产阶级作家联盟”等组织的活动已经几乎处于停止状态。1934年2月,“日本无产阶级文化联盟”发表《解体声明书》,最终被迫解散。也就是说,“左联”东京分盟的恢复重建,正值日本左翼运动由盛转衰之际,开展活动变得十分困难。因此,他们“遵照江口涣的启示,决定以办同人杂志的形式,开展活动。支盟既然是文艺组织,也应当办杂志,让大家练习写作和翻译”。

最先创办的是《东流》月刊,于1934年8月创刊。之后又在1935年先后创办了《杂文》与《诗歌》。《东流》是在东京编辑,由上海杂志公司出版发行。《杂文》第一期也是这样,但是“由于内容比较尖锐泼辣,在国内反响较大,也引起了国民党反动派的注意”。于是从第二期开始,《杂文》改为在东京编印,再寄回上海发行。这样做的实际效果却是受到了日本警视厅和国民党两方面的注意。在出版第四期的时候,杂志同人采取郭沫若的提议,将《杂文》改为《质文》,仍在东京编印后再寄回国内发行。《诗歌》杂志虽是在东京出版发行,但由于它是中文刊物,所以读者群主要还是中国大陆的留学生群体。

日本的政治形势不仅制约并型塑了“左联”东京分盟的活动方式,对台湾左翼留日青年的活

动也产生了相似的影响。1932年日本政府针对“日本无产阶级文化联盟”进行的“大检举”殃及到了台湾留日学生刚组建不久的左翼文化团体——“东京台湾文化同好会”。张文环、吴坤煌、王白渊等成员被捕入狱,“同好会”被迫解散。张文环、吴坤煌等人出狱后成立的“台湾艺术研究会”也改变了以往激进的路线方针,转为进行较为合法稳健的文学抗争。其机关杂志《福尔摩沙》上发表的作品包括了多种创作方法和“主义”思想,这使其更像是文艺爱好者的同人杂志。第二年,“台湾艺术研究会”与台湾岛内的“台湾文艺联盟”合并,“台湾艺术研究会”改名为“文联东京支部”,机关刊物为《台湾文艺》。此后直到日本发动全面侵华战争,“文联东京支部”与“左联”东京分盟之间进行了密切的文学与文化交流活动。

值得注意的是,包括张文环与吴坤煌在内的“台湾艺术研究会”的成员都是在日本占据台湾之后出生的青年人,“无论是‘台湾艺术研究会’同人或者《福尔摩沙》杂志本身,都几乎与前此的台湾文艺界没有直接关联”^③。他们自幼接受日文教育,又在日本留学多年,日语成为他们进行文学创作的首选语言。张文环与吴坤煌在向大陆读者介绍台湾文坛的这两篇文章中,不再强调必须用汉语进行文学创作。但是这并不意味着他们就放弃了自己的民族身份和抵抗殖民统治的文化立场,他们在国际主义的左翼思想中寻找到了另外一条对抗殖民统治的道路,民族性以新的方式呈现出来。

二、《台湾的创作问题》:台湾文学语言的转变

发表于1935年5月《杂文》第一期的《台湾的

① 林焕平:《从上海到东京——中国左翼作家联盟活动杂忆》,《左联回忆录》,北京:中国社会科学出版社,1982年版,第684页。

同上,第686页。

张文薰:《1930年代台湾文艺界发言权的争夺——〈福尔摩沙〉再定位》,《台湾文学研究集刊》,2006年2月创刊号。

柳书琴与北冈正子的研究都认为此文是“有目无文”。见柳书琴:《荆棘之道:旅日青年的文学活动与文化抗争》,台北,联经出版社,2009年5月,第296—297页;北冈正子著,李冬木译:《关于〈日文研究〉杂志——与左联东京支部文艺活动之关联》,《东岳论丛》,2013年3月第34卷第3期。大陆学者马泰祥则指出“如今通过检视《杂文》原始刊物而发现了文章全貌”。马泰祥:《1930年代东京左翼文坛内中国大陆与台湾作家的文学交往——以张文环佚文〈台湾的创作问题〉为分析中心》,《汉语言文学研究》,2016年第1期。笔者在“全国报刊索引”网站上也找到了此文的影印版。

创作问题》，是由张文环用日语写成之后，再由《杂文》的编辑杜宣翻译成汉语刊登出来。张文环是日据时期台湾重要的日文作家，生于1909年，公学校毕业后于1927年到日本冈山中学读书，1931年进入东洋大学文学部，1932年因“东京台湾文化同好会”被捕入狱而辍学，1933年在《福尔摩沙》创刊号上发表自己的第一部作品《落蕾》。所以张文环为《杂文》写作《台湾的创作问题》时，还只是一位刚登入文坛不久的年轻人。也正是因为年轻，他在这篇文论中传达出一种与以往的台湾文学不同的思想观念。

张文环在文章的开头写道：“虽然是落后的台湾精神文化运动，近一二年来却很盛旺的在发展着，但是这是像失了练习场的运动会一样，被建立了的计划，到中途若不把方针改变，终于会衰落的。”“近一二年来”指的应该是“东京台湾文化同好会”“台湾艺术研究会”“台湾文艺联盟东京支部”等组织的成立与相关活动的开展，“中途改变方针”应该是在说1932年“大检举”之后，日本国内的左翼运动（包括中国大陆和台湾左翼团体在内）从社会政治运动转向合法稳健的文学抗争。张文环在这里要谈的中心问题，就是转向之后台湾文学所面临的困境和解决办法。

张文环认为台湾文学运动的出发点是政治经济运动，政治经济运动虽然失败了，但是文学运动却取得了一些成绩：“对于从前文学的对封建时代的不关心是被打破了，对于一般文化研究之必要也觉悟到了。而开始有对于苦痛生活中的种种烦恼所发泄出来的作品。”这些改变指的应该就是在《福尔摩沙》与《台湾文艺》上刊登的文学作品，与之前的台湾文学相比变得丰富多样起来。在这一转变的过程中，台湾文学遇到了一个急需解决的难题，即“用日文创作呢？抑或是用汉文创作呢”，张文环觉得这是一个两难的选择：

若是要把我们的真正生活描写出来的话，那就非用汉文不可，否则的话，则对于我们的生活感情和种种的风俗的细微描写是表现不出来的。但是我们要努力用汉文的

话，那么读者们也非读汉文不可。但现在台湾青年们是多半没有汉文读的。从老年，中年，少年，以至于幼年各阶层一想的话，那么汉文和日文都成了必要的了。因此不用日文是不可能的问题也必然的发生了。

为了满足台湾各个年龄阶段的读者需要，汉文和日文在1930年代初至1937年的台湾文学中都有存在的必要：汉文是台湾自己的民族语言；日文虽是殖民者强加给台湾人民的，“台湾青年们是多半没有汉文读的”也却是客观事实。然而用异族语言创作出来的文学还能算是台湾文学吗？张文环也提出了相同的疑问，这就涉及台湾文学的定位：要将日文创作“盛入台湾文学之中”，就要“在不能无视作者生活的限度内”在“日本文坛和中国（大陆）文坛之间来开展台湾文学的计划”。那么这种做法可行？张文环分析道：

但是究竟日本文坛能够收容我们的作者吗？这样的日本文坛闯入者从经济的或者从日本文坛宏大处看起来，这件事对我们是不可能的。至于来延入中国（大陆）文坛的这件事，在我们现在的事实上，并不是这样容易被考虑的。

日本文坛并不会因为台湾文学用日文创作就接纳它。这也说明了两个问题，一是用日文进行写作的台湾作家并不会因为使用了异族语言而改变自己的民族身份，二是殖民者的语言同化政策并不会让台湾人因使用日语而获得与日本人一样的平等地位，日本与台湾在经济上永远是剥削与被剥削的关系。而中国大陆与台湾分离已久，1930年代以后台湾文学使用日文创作的作品越来越多，进一步加大了两岸文学交流的难度。那么，台湾文学的语言难题到底该怎样解决呢？张文环给出的解决之道是成立“一个坚实的文化团体”，这个团体要做的就是“像中野重治氏说的一样，汉文的作品用日文翻译出来，日文的作品用汉文翻译起来这样来供给各读者层”，而“产生这种供给的机关不就是我们当前先决的问题吗”。“因为超过了编者被指定的字数”，文章到此

① 张文环著，杜宣译：《台湾的创作问题》，《杂文》，1935年5月第1期。下文中对《台湾的创作问题》一文的引用均出自此处，不再一一注释。

便结束了。

张文环之所以提出汉文与日文并存的语言观,是因为不同的读者层对语言有不同的要求,而用翻译的方式解决台湾文学的困境也是为了满足各读者层的需要。这一思想的本质,其实是期许通过两种语言并存的方式实现文艺的大众化。在20世纪二三十年代之交,中国大陆、中国台湾和日本的左翼文艺界都出现了有关文艺大众化的论争。通过比较我们发现,中国大陆、中国台湾和日本的文艺大众化论争存有一项重要差异,即这些论争对文学创作的语言、文字的关注程度并不相同。语言与文字是中国大陆和台湾文艺大众化论争的核心问题,而日本方面对此并不关心。对日本左翼阵营而言几乎无须顾虑的大众识字和阅读能力,却是中国大陆和台湾实现文艺大众化首先需要攻克的难题。对殖民地台湾来说,文学创作使用什么样的语言和文字还关系到日本同化政策下民族文化的保存问题。台湾的论战双方最后决定采用汉字口语书写,并于1934年成立“台湾文艺联盟”以释前嫌、团结抗日。然而,此时台湾的留日作家却很少有人能用汉字进行书写,因此,张文环提出了与岛内作家不同的文艺大众化道路。从“台湾文艺联盟”的机关刊物《台湾文艺》以及其他的台湾主流报纸刊物都采取中日文并用,我们也可以看出这一时期台湾文学语言问题的复杂性。

用日语写作并不代表台湾留日作家的民族立场发生了改变。他们在不得不转换语言的情况下,选择跨越语言层面,从文学创作所传达的思想和情感中表明自己的民族性。但是与中文写作相比,“日文写作仍然在想象领域的拓展、想象方式的多元等方面显示了与中文写作的差异”。受篇幅限制,张文环并未进一步介绍当时在台湾留

日作家的文学创作情况。对此,我们可以从吴坤煌《现在的台湾诗坛》中做更多的了解。

三、《现在的台湾诗坛》:摆脱形式束缚的左翼文学创作观

与《台湾的创作问题》不同,《现在的台湾诗坛》是吴坤煌用中国白话文写作而成的。以东京“左翼”诗刊《诗精神》为中介,吴坤煌与“左联”东京支盟诗人雷石榆有过密切交往。二人经常参加《诗精神》同人举办的集会,并多次在该诗刊上发表作品。吴坤煌还介绍雷石榆与另外一位支盟诗人魏晋向《台湾文艺》投稿,促进了祖国与台湾旅日青年的文学交流。《现在的台湾诗坛》一文便是吴坤煌为回应雷石榆发表于《台湾文艺》2卷6号上的《我所切望的诗歌——批评四月号的诗》而作。

吴坤煌在文章开头先肯定了当下台湾文学积极的一面:“对于已往无批判地粗制滥造的自己作品,深深的加以思虑的倾向,浓重起来”,“同时,盲目着作家们的一般大众,在那比小说被轻视,甚至于被忘记了的诗底领域上,感到兴趣”。“而以诗作为自己底问题,对于诗底批判的种种,反映到新闻和杂志上去,也是可喜的事”^①。随后指出台湾诗人在创作态度上的不足:“正如雷石君榆曾经指摘过的一样,紧抱着感伤的、长叹的、或者是恋爱的醉吟、身边的琐事之类,这不过是暴露他们喘息于现实的泥沼中而不能翻身的无定见和无自觉的丑态。”

雷石榆因不满《台湾文艺》1935年四月号上刊登的诗歌而作《我所切望的诗歌》,他说:

台湾的作家们啊!诗人们啊、体验得比我观察更明晰的压在你们的头上的现实的

① 在1935年5月第1期,《杂文》(《质文》)第一次也是唯一一次设置“特辑”栏目,“登在这一栏里的,是几个外国的作者,专为本刊而写的一点小文章。这并非为了别的,不过想籍此使我们的读者,或可多知道一点世界文坛的动静,各国作家的生活状态等等;由他们自己来写,总比较我们观察得切实些;也希望他们肯直接向中国读者发表他们的意见,主张,和‘作品’,这于读者们,也许更能感到兴味,较有利益的吧,——虽然这都是短短的东西。”见《杂文》,1935年5月第1期,第15页。

计璧瑞:《论殖民地台湾新文学的文化想象——在日文写作中》,《台湾研究集刊》,2010年第1期。

吴坤煌:《现在的台湾诗坛》,《诗歌》,1935年第3、4期。下文中对《现在的台湾诗坛》一文的引用均出自此处,不再一一注释。

枷锁、和在那枷锁下的大众生活、以及和世界的矛盾尖锐化的现阶段的种种关系不可分离性底诸样事象不是清清楚楚的缠在你们的身边么？然而作为诗人的你们、为什么在无关的现实的题材的棚下隐着身低唱着时代无关痛痒的调子呢？

雷石榆“所切望的诗歌”的标准：

那就是现实地写、在大众生活中择出所要表现的主题、艺术的形象化地、言语的简明地、用鼓动的情热、流贯于诗的行句之间。对于社会发生的事象、要究明其所以发生的主因、并明示粉碎那坏的结果的必然性。同样对于和那事象相反的事象也要指示那事实展开的动向、在这点上我们也可尽力点应用革命的浪漫主义的表现的。当然写诗是不能这么机械地在理论的形式上去兜圈子。因为艺术家依各自的才能、经验、智识程度和各个特殊性的差异……所表现主题的方法也各不相同的、但通过一致的世界观、产生出来的作品、都持有历史的现实价值的。

总之，我切望着表现大众的生活、社会的事件……等等代表时代的现实作品。

雷石榆在这里特别强调诗歌创作的主题，至于采用什么样的创作手法，可以“现实地写”，也可以“尽力点应用革命的浪漫主义”，因为“写诗是不能这么机械地在理论的形式上去兜圈子”，作者也可以根据自身的情况而做其他选择。雷石榆尊重诗歌作为一门艺术自身的特殊性，并非要将它限制在一个框架内而不能越雷池一步，这与1930年日本无产阶级作家同盟中央委员会发表的《关于艺术大众化的决议》中的观点相近。《关于艺术大众化的决议》中关于无产阶级的艺术形式的论述，首先强调了“不能够认为‘这便是我们的形式’、‘这是唯一的无产阶级形式’，把形式限定于单一的模式之中”。因为“某个作家创造了优秀的无产阶级形

式，这也终归只是一个优秀的形式罢了，再也没有别的。其他的作家同时地也能够创造适应自己题材的优秀形式”，“适应着题材的多样性，我们的艺术也必然地富于多样性的”。

但是到了1930年11月，在苏联召开的国际无产阶级作家联盟代表会确认“唯物辩证法的创作方法”为无产阶级文学至高无上的准则，于是中国“左联”与日本无产阶级作家同盟也将其作为自己的指导方针。到了1932年，苏联文艺界开始批判“唯物辩证法的创作方法”，提出“社会主义现实主义”的口号。中国“左联”也随之进行调整，曾宣传“唯物辩证法的创作方法”的周扬，于1933年11月在《现代》杂志第四卷第一期发表了那篇著名的《关于“社会主义现实主义与革命浪漫主义”》，系统阐述了“社会主义现实主义”的创作方法。与中国“左联”的反应不同，日本无产阶级作家同盟却是因此而在组织内部“对按照‘唯物辩证法的创作方法’来要求同盟成员作家表现政治课题的领导部门，暴发出不信任感和批判来”，致使“方法论问题和组织论问题胶不可移，并处在分散状态”^③。这也是导致日本无产阶级作家同盟解体的主观原因。摆脱了标准化的创作方法的束缚，日本左翼文学活动因此变得丰富多样起来，这种兴旺局面一直持续到1937年。

身处日本东京，并且经常与日本左翼文学团体交流的雷石榆也受到了这种氛围的感染，因而与国内的“左联”领导者相比，他在方法论的要求上要宽松一些。但是雷石榆强调，无论用什么样的表现方法进行创作，作者都应持有社会主义的世界观。吴坤煌在文学创作论上的观点与雷石榆的相近，他重视文学作品的思想内容，对包括语言在内的表现形式则采取开放的态度。在1933年《福尔摩沙》第2号上，吴坤煌发表《论台湾的乡土文学》一文，论述了他的社会主义乡土观。在这篇文章中，“吴坤煌虽然在否定‘乡土文学’一

① 雷石榆：《我所切望的诗歌——批评四月号的诗》，《台湾文艺》，1935年6月第2卷6号。下文中对《我所切望的诗歌》一文的引用均出自此处，不再一一注释。

《日本无产阶级文学运动——鲁迅和日本文学》，陈秋帆译，北京：北京师范大学中文系中国现代文学教研室，1980年版，第51—52页。

北冈正子著，李冬木译：《关于〈日文研究〉杂志——与左联东京支部文艺活动之关联》，《东岳论丛》，2013年3月第34卷第3期。

事呈现出与‘中国语文’派相近主张,却在论及应建设之文学性格之际,直接越过‘中国语文’派的用语论,而肯定马克思主义文学的唯一价值。对于吴坤煌而言重要的并非使用何种语言形式,而是‘以怎样的观点呈现,以怎样的生活内容作为作品构想加以描写’,‘从怎样的观点出发创作’等文学之内容、本质问题”。两年之后,吴坤煌在《现在的台湾诗坛》中评述当时台湾诗人的创作情况所采用的评判标准,主要也是诗人在创作时有没有“把握和歌唱台湾底现实”。

吴坤煌首先批判了随着日本左翼文艺“转向”而“转向”的“台湾艺术研究会”。他认为研究会里“两三个斗士之外,大部分的诗人,和旧来的吟风弄月的汉诗人,只是五十步和一百步的差别,而是一种形式主义或者是褪了色的超现实主义”。对苏维熊的诗歌,吴坤煌基本上是肯定的态度。虽然苏氏在诗歌创作上成为“自然主义”和“达达主义”者,但是吴坤煌对这种创作“确是一种没有政治自由和经济生活正在破产着的沉痛的叹息的反映”给予了理解。吴坤煌也把苏维熊为民族性格文化之现代化改造而进行的台湾民谣整理工作,视作一种“功绩”。对于巫永福,吴坤煌批判他“不过是高兴辛辣语言的形式主义者”。对翁闹、王登山、江氏、郭水潭和垂映生等人,吴坤煌认为他们“主张诗的永远的纯粹性”“从现实中逃避出来”“必然地对社会没有关心”,“这是小布尔的胆怯底代表的典型”。至于诗人黄裕峰,吴坤煌批判到,他虽然关心农民,但只是看到了他们的自然性,却没有注意到农民的社会性。

受马克思主义历史唯物主义的影响,吴坤煌认为“推进历史底轮齿的,就是大众”,而“台湾底现实。事实上是最迫切了的,在贫困化的农民和中间层,正意识化下去的事实,是很显然。并且左翼派的诗人,就是他们的代辩者”。台湾最早具有无产阶级思想的诗人,吴坤煌举出了王白渊和他自己二人。吴坤煌对王白渊不论是用“三行律(即啄木调)”创作的短歌,还是《行路难》《咏上海》等

作品都赞誉有加。这也可以看出,吴坤煌的文学创作观侧重于作品的思想内容,至于形式,只要能很好地服务于主题就是可取的。

对于台湾白话诗,吴坤煌只做了简单的说明:“台湾青年,一方面为日本文化底x剂所侵蚀,他一方面则为中国文化底更革命的潮流所波荡。尤其是白话诗人这两种倾向非常浓厚,那是当然的。从而,他们多少受了新月派和现代派底影响。就中又崇拜郭沫若先生和冰心女士,而描仿他底诗调。”在此,吴坤煌并没有谈论白话文在台湾诗歌创作中的价值和意义,关注的依旧是诗歌的主题和本质问题。在诗论方面,吴坤煌肯定了雷石榆对台湾诗歌发展所提供的助力。又讲了自己9月在《台湾新民报》“所投的巨弹”,但具体是指哪篇文章并未说明。在文章的最后,吴坤煌表达了对台湾诗坛未来的期许:“今后,如何的展开呢?好像诗论会活跃起来罢。要是能够从此,振起沉滞了的空气而作为转换期的目标,那就非常好了。这成为台湾诗坛的中心问题之一,事实上正在发展着的。”

四、结语

1930年代日本的法西斯势力日渐猖獗,日本的无产阶级运动被迫从社会政治领域退缩到文学中。受日本时局的影响,东京的中国大陆和台湾左翼团体也不得不做出相应的调整。尽管如此,中国大陆、台湾以及日本的社会主义者们依旧在十分有限的合法空间里做着不懈的努力。此时日本文坛呈现出的多彩样式,也为中国大陆和台湾日趋僵化的左翼文学解开枷锁,打开新局面。从《台湾的创作问题》与《现在的台湾诗坛》这两篇文章中,我们一方面可以看到在日本左翼运动整体“转向”之后,旅日的部分台湾左翼作家所秉持的一种较为开放的文学观念,另一方面也看到了在中日关系日趋紧张、两岸交流愈加困难的年代环境下,祖国与台湾青年在异国他乡为增进了解、加强合作所作出的努力。

作者简介:赵路平,北京大学中文系博士研究生,主要研究方向为中国现当代文学,台湾文化与文学。

① 张文薰:《1930年代台湾文艺界发言权的争夺——〈福尔摩沙〉再定位》,《台湾文学研究集刊》,2006年2月创刊号。