

论吕赫若小说中的“审父”意识

刘红林

(江苏省社会科学院 文学研究所 江苏 南京 210013)

摘要:日据时期台湾作家吕赫若的家庭背景与卡夫卡有某些相似之处,但他小说中强烈的审父意识,与巴金们更为接近,都是用小说在历史性的“文化法庭”中,无情地审判自己的父辈文化,以期拯救自己的民族和自己的国家。他笔下的“被吃者”多表现为处于社会最弱势群体的妇女,被“吃”的不只是她们的肉体,还有她们的灵魂。这既是中国特色,也是吕赫若的个性特点。

关键词:吕赫若小说;审父意识;女性悲剧

中图分类号:J041

文献标识码:A

文章编号:1671-4970(2005)04-0057-04

许多研究者都提到日据时期台湾作家吕赫若小说的审父意识。“审父”也是中国五四新文学最突出的现象之一。文学中的“审父”母题并不是从中国的五四开始,希腊神话中俄狄浦斯的悲剧从远古流传至今,从西方传到东方,足可见人类的审父意识源远流长。

根据弗洛伊德的学说,原始父亲的被弑是基于人的性欲本能:成功地统治他人的人就是父亲,他占有所渴望的女人并与其生儿育女。这位父亲独占女人(最高的快乐)并使部落的其他成员都俯首帖耳。他成功地建立其统治的原因是否在于他能使其所有人都得不到这种最高的快乐?不管怎么说,对整个集体来说,独占的快乐也即对痛苦的分配不均。^[1]父亲的儿子也即他的臣民,对他的憎恨从一开始就伴有一种生物情感;这是一种好恶相克的矛盾的情感,它表现为想替代父亲和模仿父亲,自己充当父亲,分享父亲的快乐和权力^[1]。因此,西方审父或更厉害的弑父,是对在生物学上得到合理证明的权威的叛反,是儿子们为了解放自己被压抑的性快乐的革命。“原始部落通过弑父而走向文明^[1]。

而在中国,封建专制国家制度和封建专制家庭制度存在着结构上的同一性。父亲同样是儿子的“暴君”,但他对儿子的统治并不主要是表现在性欲的压抑上,而是一种社会学意义上的统治。家庭就是一个缩小了的王国;父为子纲”,与“君为臣纲”、“夫为妻

纲”一样,是整个封建礼教最核心最本质的部分,对父亲的叛反就意味着对整个封建体系的叛反。不过,由于“君君臣臣、父父子子”是中国文化中至高无上的观念形态,君、父是臣、子的恩人,弑君弑父在任何时候都是大逆不道的,因此,中国文学中,即使是表现反叛姿态的中国古代神话《哪吒闹海》,对父亲最决绝的做法也只是“留魂还骸”,杀的是自身。

中国文学中最早表现“审父意识”的应该是《红楼梦》。书中父亲的角色——贾政、贾赦、贾珍等,都是被批判和讽刺的对象。他们掌握着家庭的经济命脉,是大权独揽的家长,却专制、腐朽和贪婪,是别人痛苦和社会罪恶的制造者,更是封建制度和封建体系的代言人与自觉维护者。宝黛们的反叛(尽管是微弱的),有爱情因素,但与性欲本能关系不大。中国传统的宗法文化观念,并不把人视为一种具有独立人格的存在,相反,它把人看成是整个封建宗法体系中的一个固定点,一个依附的存在。父亲是儿子之“纲”,儿子则是父亲的附庸,毫无人格平等可言。父亲之爱子,是从家族兴衰的功利出发的,“这种‘爱’并不是现代意义上的爱,而是一种居高临下的恩惠,一种施舍性的交易,它并不是尊重人本身的价值。因此,被爱者必须报答、报偿,而报酬又是需要巨大的代价,这就是抛弃自己的独立人格,即只能作为施舍者的附庸。因此,这种‘爱’,实际上包含着一种对上下尊卑关系的绝对确认^[2]。《红楼梦》的审父正是建立在这种意义上的,是对封建传统文化的质疑,以及对走向文明的向往。

收稿日期:2005-05-24

基金项目:2001年国家社会科学基金项目(01B2W039)

作者简介:刘红林(1955—),女,山东招远人,副研究员,硕士,从事台港澳与海外华文文学研究。

鸦片战争和甲午战争的失败,空前地损害了中华民族的自尊心,致使中国文化心理发生了巨大的转变,知识分子思考问题的时候,不能不把文化的命运与民族的命运联系起来。这种联系,导致了文化上以反省民族性弱点为思维中心的忧国思潮。“这样,在‘五四’,便出现一种非常有趣的现象,一批伟大的爱国者,一批深情地爱着自己祖国的中华儿女,却表现出对自己民族的‘不满’,并萌动出很深切的‘审父’意识。在历史性的‘文化法庭’中,他们无情地审判自己的父辈文化。由于对祖国爱得太切,对祖国的强大求之太急,这种审判,常常走上极端,以至宣判被称为‘东方文明’的父辈文化乃是‘吃人的筵席’^[2]。无论是鲁迅还是巴金等人的‘审父’,都给世人提供了一种对传统文化的全新认识,是一种总体性和自救性的理性批判。

翻开中国现代文学史,有相当一部分作家是由自身所亲历的封建家庭专制而感受和认识到全部封建专制和封建思想的罪恶的,他们的反封建文学创作也是从描绘和抨击封建家庭专制的“吃人”开始。巴金和曹禺等作家,首先将东方专制制度的蛮横、冷酷和伪善通过“父亲”这一形象表现出来,由高老太爷、周朴园、焦阎王等人的作为,具体而微地揭示了封建专制家庭制度和与之相关的道德人伦观念、纲常礼教传统的罪恶及其必然崩溃的历史命运。在这些作品中,父亲是封建文化的代表者和主要承载者,也是家庭独裁和封建专制文化的执行者和维护者。

吕赫若恰恰是在这一点上,与巴金们进行了同样的探索。吕赫若小说中的父亲形象,也多是不很光彩的。这些堪称是社会与家庭“中流砥柱”的中老年男子,以绅士与社会精英的面目示人,在家庭中则是专制的暴君,生活腐朽糜烂,把自己的权威和快乐建立在妻妾子女的痛苦之上。《合家平安》、《财子寿》、《逃跑的男人》、《婚约奇谈》等篇,都表现了旧式大家庭从内部开始腐烂,慢慢走向崩溃,而其家长则是始作俑者。作家用自己的犀利之笔,揭露了宗法制度的吃人本质,把被封建文化体系扭曲变态了的丑恶灵魂展示给人看,以期引发改造的愿望和动力。这样的主题,放眼当时的日本文学、欧美文学,乃至亚洲弱小民族文学,都不多见,却是中国五四文学的重要母题。它们虽然不如巴金的《家》、《春》、《秋》那样鸿篇巨制,但也有异曲同工之妙。当然,我们不能说吕赫若模仿了巴金,他有没有读过巴金没见记载,但封建主义的最基层结构——两岸的家族制度是共同的,父辈文化中那些阻碍民族生存发展的糟粕是共同的,两岸作家有共同的思路则是必然的,对父辈文化无情批判的方式相类似也就不足为怪了。

有人认为,吕赫若的审父意识源自他与父亲的不和谐。他父亲生性吝啬、性格独断,且不思进取,无所事事,躺在祖辈留下的基业上坐享其成,甚至肆意挥霍家产,使吕家迅速败落,还把一笔庞大的债务留给子孙。《合家平安》、《财子寿》、《逃跑的男人》的男主人身上,都有其父的影子。父亲所固有的自私、专横与“不争气”,都给吕赫若带来了难以愈合的心理创伤,使他成年以后在很长时间内,都走不出由长期的封建地主家庭生活和对父亲的失望而造成的心里阴影。他对父亲的激烈反抗心理,无疑是他叛逆性格萌芽发育与成长的“最佳”土壤和水分。

最近,笔者在读卡夫卡传记的时候,发现一个有趣的现象:卡夫卡与吕赫若虽然不同种族不同国家,但家庭背景有某些相似之处。卡夫卡的父亲艰苦创业成功,这点与吕赫若的父亲不同,但性格粗暴刚愎则是一样的。他对小卡夫卡实行“专横有如暴君”的家长式管教,使其一生都生活在强横的父亲的阴影之下,生活在一个陌生的世界里。卡夫卡自幼酷爱文学。1901年进入布拉格大学学习德国文学,不久迫于父亲之命改修法律,吕赫若也酷爱音乐和文学,15岁同时考取了台中师范学校与台中一中,志向高远的他当然愿意去读中学,然后再进大学深造。但是,父亲为了节省钱财,硬是强迫他到师范学校读书。然而,卡夫卡形成了孤独忧郁的性格,害怕生活,害怕与人交往,甚至害怕结婚成家,曾先后三次解除婚约。吕赫若却在近似的家庭氛围中,强化了性格中的反叛倾向,使他对封建文化的专制与腐朽产生了深刻的感性怀疑与冷峻的理性反思,为日后走向反叛家庭与社会的人生之路、与一切反动政权势不两立、最终献身于红色革命的历程打下了坚实的基础。吕赫若与卡夫卡不同的人生发展方向虽有社会的和个人性格的因素,也与各自不同的历史文化性格和国民心理积淀有关。中国知识分子向来饱含强烈的政治使命感,视文章为“经国之大业,不朽之盛事”,无论条件多么恶劣,境遇多么悲惨,“居陋巷而不堕其志”,从不怀疑自己是民族良知和社会正义、进步精神的代表。吕赫若的作为印证了这一点。

卡夫卡最喜爱的作品《判决》(1921),是体现其独特的“审父”意识的代表作。书中的父亲高大强壮而毫无理性,具有一切暴君的特征,在其淫威之下,儿子恐惧到丧失理智,以至于投河自尽。作品的内涵显然不仅仅在于表现父子冲突,更在于在普遍意义上揭示出人类生存在怎样一种权威和凌辱之下。小说同时还展现了儿子为战胜父亲所进行的一系列抗争,他把衰老的父亲放到床上后,真的把他“盖了起来”。从表面上看,他这样做是出于孝心,在深层

含义上他是想埋葬父亲,以确立自己作为新的一家之主的地位。尽管这里不含性欲因素,但与弗洛伊德描述的原始部落的儿子们想替代父亲和模仿父亲,自己充当父亲,分享父亲的快乐和权力,是一样的。不过,卡夫卡这篇小说中的审父意识,还表现了对家长式的奥匈帝国统治者的不满,以及揭示了西方社会中现实生活的荒谬性和非理性。

由上述比较可见,吕赫若的审父意识还是与巴金们更为接近。“父亲”在他们笔下,简直成了封建统治的代名词。他们都是用小说,在历史性的“文化法庭”中,无情地审判自己的父辈文化,以期拯救自己的民族和国家。

二

与巴金、曹禺等一样,吕赫若在塑造“吃人”的封建家长的同时,也塑造了“被吃者”的形象,专制制度的唯一原则就是轻视人,“使人不成其为人”^[3]。由于吕赫若的小说都是短篇,不可能如巴金那样展开巨幅的家庭画卷,因而,他笔下的“被吃者”多表现为处于社会最弱势群体的妇女,被“吃”的不只是她们的肉体,还有她们的灵魂。这样写一来因为妇女的确要比男人受害更深,二来男性作家也需要借助女性的苦难遭际向自己敌对的封建制度、剥削阶级制度提出控诉。

吕赫若笔下封建家庭中“被吃”的女性形象分为两类:一类是善良温驯的受难者女性,如《庙庭》、《月夜》中的翠竹、《前途手记》中的淑眉、《财子寿》中的玉梅;另一类是助纣为虐的恶女,如《庙庭》、《月夜》的婆婆和小姑、《前途手记》中的正妻、《财子寿》中的秋香。

以《庙庭》、《月夜》为例。从表面上看,把翠竹、淑眉、玉梅们逼死逼疯的始作俑者都是与她们同性别的女人。这些女人狡诈、残忍、不择手段,甚至“不贞”,不把对手置于死地决不放手。别看她们每每在女人间的争斗中占了上风,其实,她们也不是真正的胜利者。

直接施暴于翠竹的是她的婆婆和小姑。尽管她们有“人性恶”的一面,可这“恶”也并非纯然天生。婆婆守寡多年,儿子是她生活的依据,她不能让媳妇夺去儿子的心,还要以虐待媳妇来证明她与儿子之间关系的存在,同时,隐秘的性心理也使她不愿意看到这家里有个鱼水相得的快乐女人;小姑由于相貌丑陋年近30未出嫁,未婚的隐痛和自惭形秽的心理使她对婚姻中的女人因嫉妒而仇恨。习俗和男人的生理需要,使这家中不能不娶来一个媳妇,而这媳妇也就成了她们的天敌,同时也是她们身心痛苦的唯

一发泄口。

西方的男性文化传统,有两个基本的女性原型,一个是圣母,一个是夏娃。前者贞洁温驯、恬静安宁、富有母性,是男人的救赎;后者个性强悍、凶狠狂暴,是惹是生非的灾星。无独有偶,东方的男性文化传统尽管处于不同的文化系统中,其所要维护的男性准则与西方男性的宗教原则、理性原则有所不同,但也有类似的两个基本的女性原型——淑女和妖妇。前者表现为贤妻良母型女性,她们自觉地维护父权制原则,成为儒家文化系统内的辅佐性角色;后者则是泼妇淫妇型女性,她们淫荡奸诈,以邪恶之美蛊惑男性,把男性引入歧途,甚至亡人国、倾人城、破人家、要人命。

吕赫若小说中,也存在这样两组善恶对立的女性人物形象,而吕赫若并没有如前人那样,把万恶之源归罪于“恶妇”们,为男人自己的罪孽开脱。《财子寿》中,如果没有周海文对秋香的始乱终弃,就不会有秋香的性格异化,没有周海文对妻子的无情、漠视,她也不会惨遭下人虐待而致发疯。而玉梅、秋香、素珠三个女人间的斗争,始终有周海文躲在幕后,他不但同时占有了三个女人的身体,而且牢牢地俘获了她们的灵魂。《前途手记》中的淑眉,视大太太为她最大的敌人,究其实,她视为恩人的丈夫林先生以及让她沦为“艺姐”的男权社会,才是她不幸命运的真正制造者,大太太不过是一个帮凶而已。

吕赫若对女性的“贤良贞淑”也不似前人般持肯定态度。玉梅因“突然能变成不用洗衣烧饭的好太太”,对丈夫周海文充满了感激之情,奉其为主人,凡事只有服从,其结果使自己变成受虐的对象,正如周家的长工溪河伯所说:“光是贞淑对海文是不受用的。”《合家团圆》中的玉凤虽然没有玉梅的遭遇,她是范庆星的正妻,生有三个儿子,而且对丈夫百依百顺,“妻性”十足,可她的贞淑,丝毫起不了儒家文化所赞美的辅佐作用,反倒纵容了丈夫的自私贪婪、吸毒成性,一步步把偌大家产败个精光。

可见,吕赫若笔下的女性,无论善恶,都是封建父权制度吞吃的对象。善者被“吃”固然是作者将女性人生有价值的东西毁灭给人看,而恶者的恶行中“其实也透着女性做不稳女奴时垂死挣扎的辛酸”^[4]。

不过,吕赫若小说中的女性善恶,也不是那么绝对,常常同时或先后存在于一个人身上。如《牛车》中的阿梅,不了解也不关心丈夫的苦处、难处,固执地认为杨添丁之赚不到钱是他懒惰所致,心中充满了怨怒,对丈夫动辄责骂、嘲讽,恶相百出,逼得他走上绝路。可是,从她的角度想一想,身为一个妻子,

享受不到丈夫的供养,三餐难继;身为一个母亲,要把年幼的孩子丢在家中,去工厂和蔗田做工;身为一个良家女子,要出卖肉体来赚钱,叫她如何能承受?为了这个家,她牺牲了女性最后的尊严,她的“恶”是不难理解的了。《女人的命运》中的双美,几乎把人生全部的意义都寄托到了所爱的男人身上,为他“竖起贞节牌坊”,付出一切都在所不惜,却遭到那个男人无情的背叛。刹那间,她的整个人生价值观念和理想追求全都毫无意义了,用善良和美德所构筑起来的道德情操大厦便也分崩瓦解了。她决定去当妓女,即使是一种堕落,也是那个男人的罪过。她还决定,要让女儿长大后也去当妓女,以此向她的父亲复仇。“妻性”不能实现,连“母性”也丧失了;“圣女”在瞬间变成“妖魔”。

三

在巴金们的叙事中,使善良女性受难的力量都来自封建家长或黑暗社会,而不是子一辈的她们的爱人。相反,子辈男性还成为这些女性的同盟军,甚至领路人。只要爱情的力量足够战胜家长和社会,就能把女性从苦难中解救出来,如《家》中的觉民和琴。但吕赫若不那么看,在他笔下,子辈男性都是与家长或者社会联手来让女性永无出头之日。如《庙庭》、《月夜》中的“我”,还是一个新式的知识分子,却对封建传统习俗俯首帖耳,毫无反叛之意。他明知道翠竹的婆家是个虎狼之窝,却硬是要“百般委屈”她回婆家去。《女人的命运》中的白瑞奇,冲破世俗观念爱上舞女双美并与之同居生女。然而,一旦某富孀有意于他,他便弃双美而去,演了一出现代版的《李娃传》、《杜十娘》。吕赫若的小说因而也体现出台湾知识分子不仅敢于审父,而且勇于自审的意识。

只是,吕赫若笔下,主动与命运抗争、追求自由解放(即使是不彻底的,仍带有男权意识的解放)的女性要比巴金们少得多,她们对一切都是无言地接受,像一只待宰的羔羊。即使描写反抗,也多是负面的,如阿梅的逐夫、秋香的欺主、庆云妻(《逃跑的男人》)的私情……很少有正面争取权利与幸福的作为。这或许是受当时的台湾社会环境的制约,也不否认作家个人认知的不同。敢于主动向封建家长制挑战,争取自己人生幸福的女性形象也有,但只是个别现象,《婚约奇谭》中的琴琴就是一个。她是一个“非常热情、很有个性的女性”,是一个“马克思女

孩”,有着不让须眉的见解与主见,意志坚定,勇于反抗自己不愿意接受的婚姻,而且决不妥协。只是,这个形象全以男性叙述者以第一人称自知角度去交代,她的故事单由男主角春木的见闻以及她和春木的对话反映,对她的刻画不多,而且过于平铺直叙,形象性不强。不过,在那个时代,能有琴琴这样的有理想、有抱负的新女性形象出现在文学作品中,也是难能可贵的。

《婚约奇谭》与《牛车》一样,都是发表于1935年的作品。这个时期的创作,由于富有左翼批判精神,女性角色也较有反抗的光彩。其后,殖民政府对“台湾”实行“战时管制”,强制推行“皇民化”政策,吕赫若改变写作策略,转而集中于对封建家庭中妇女地位问题的探讨。尽管有反抗意识的女性形象在此期的作品中不复存在,但对封建社会加诸于妇女身上的重重枷锁揭露得更加深刻。如写于1944的《山川草木》,塑造了女性知识分子宝莲的形象,肯定了她的家庭责任感和自我牺牲精神,惋惜她不得不妥协于现实的多蹇的命运,更讴歌她坚强的意志。

从上述分析可见,吕赫若小说中的女性人物,除《婚约奇谭》中的琴琴之外,不外是三种结局:死亡、疯癫,或者一步步滑向更深的火坑。即使是《山川草木》中宝莲这样完美的形象,也遭遇人生的重大挫折。有学者曾经指出:“……在五四时代,老旧中国妇女不仅是一个经过删削的形象,而且也是约定俗成的符号,她必须首先承担‘死者’的功能,以便使作者可以审判那一父亲的历史。”^[5]吕赫若小说中女性的一个个悲剧,也承担着这样的功能——审判“父亲的历史”。

参考文献:

- [1] 赫伯特·马尔库塞. 爱欲与文明——对弗洛伊德思想的哲学探讨[M]. 黄勇, 薛民译. 上海: 上海译文出版社, 1987. 40, 41, 39.
- [2] 刘再复, 林岗. 传统与中国人[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1988. 20, 21.
- [3] 马克思. 《德法年鉴》的书信[A]. 马克思恩格斯全集(第1卷)[C]. 北京: 人民出版社, 1956. 411.
- [4] 李玲. 想象女性: 男权视角下的女性人物及其命运[N]. 中国网, 2004-02-02.
- [5] 孟悦, 戴锦华. 浮出历史地表[M]. 郑州: 河南人民出版社, 1990. 10.