

戒嚴下出版的日漢對譯<<華麗島詩集-中華民國詩選>>初探

東京中華學校
林虹瑛

1 前言

本文針對戒嚴下在日本出版的日華對照<<華麗島詩集·中華民國詩選>>(以下以<<華麗島詩集>>略)做下列的考察。

- (1)關於<<華麗島詩集>>其序文的言外之意。複檢詩人簡介的構成以及詩選內容。
- (2) <<華麗島詩集>>的時代背景與跋文的意圖
- (3) <<華麗島詩集>>出版的意義。

2 關於<<華麗島詩集>>

<<華麗島詩集>>於昭和 45 年 11 月 1 日印刷·發行(1970 年)，企劃編輯中華民國『笠』編輯委員會。發行人安倍玲以，KK 若樹書房出版，太平印刷來印刷裝訂。定價 800 日圓。165x205(mm)接近書籍菊版的大小。全部 180 頁。這本詩集是在日本出版，序文和跋文皆由日文書寫。序文約 500 字。跋文約 5000 字。皆由<<笠>>編輯委員會撰寫。跋文的題目為<台灣現代詩的歷史和詩人們>，筆者所有的版本，是在日本的亞馬遜二手網路書店購得。跋文題目開頭的<台灣>兩字被黑筆塗掉。有些類似像被檢閱後的塗黑痕跡。

2.1 <<華麗島詩集>>序文

序文簡潔的 500 字，仔細讀來其實非常耐人尋味。序文首先簡單介紹書的命名由來，即 16 世紀台灣被命名為華麗之島(Ilha Formosa)，也是台灣的別名。事實上，這個名稱還有其歷史傳承意義的伏筆。日治時期的 1939 年 9 月 9 日，西川滿與北原政吉等日台詩人在台北明治製果發起成立「台灣詩人協會」¹。同年 12 月發行以新詩創作為中心的<<華麗島>>。1940 年「台灣詩人協會」改組為「台灣文藝家協會」，發行文藝機關誌<<文藝台灣>>，<<華麗島>>遂以創刊誌終刊。《華麗島》之編輯與「台灣詩人協會」的活動組織皆由西川滿、北原政吉二人主導。西川滿擔任發行人，北原政吉則為編輯。全刊多為現代詩，也有散文，小說等。在共 68 位日台作者的作品中，風格或抽象抒情，或就台灣民俗風物渲染脫離現實

¹ 「臺灣詩人協會」主要會員包括在台日人西川滿、池田敏雄、中山侑、長崎浩、新垣宏一、新田淳及台籍之郭水潭、龍瑛宗、楊雲萍、黃得時、吳新榮、邱炳南等 33 名。會規中標舉以「謀求臺灣詩文學之向上發展與會員之互相親睦為目的」，並「以居住於台灣並為台灣出身之詩人與文藝家，且贊同本協會意旨者為會員」。

脈絡之浪漫情調。在命名的這個部分，我們可以推測編輯在承接日治時代文學一個隱而未現的伏筆。

介紹完命名之後，接著是定義台灣現代詩的起源是在太平洋戰爭終結的 1945 年開始。根據序文，日治時代也曾有用日文書寫近代詩的，但如果從純粹的現代詩這一點來看，還是要從戰後的“解放”為出發點。接著並指出雖然有一些語言或是政治上的障礙，經由「大陸本土」來台灣的詩人和「台灣省籍」詩人的手，來推廣現代詩至今，相關活動還是相當積極熱情。

介紹起源以後繼續的是指出當時台灣通用的三種語言。即公共報導使用的國語(北京話)，超過八成的台灣省籍人士日常使用的台灣話(歸類為廈門、福建、廣東語，以下沿用「台灣話」或台語這個稱呼)，以及二次世界大戰前所使用的日語。編輯並指出日語這個部分在三十歲中間以下的世代是不能通行的，這部分的語言文化斷層赤裸裸地體現。提出國語、台語以及日語這三個語言，讓我們可以窺見當時編輯們的語言觀感。

最終段落提到這本書刊載的台灣現代詩，為 64 位活躍當時的詩人的 108 篇作品。編輯和翻譯都是由<<笠>>詩誌的編輯委員擔任。並指出無論在戰前，戰後，如此動真格將台灣詩翻譯成日文，應該是首次的嘗試。並且強調這本詩集的出版，希望可以增進日中文化的交流。

從序文的內容我們有幾點問題產生。

1. 既然是為了「日中文化交流」,為什麼需要斷然先割捨掉日治時期日文書寫的部分?
2. 一本在日本出版的台灣日漢對照詩集，不僅在書名的「華麗島詩集」上，在序文和跋文當中對於當代台灣現代詩的定義等亦是字字珠璣。這部分的背景值得我們更深入的來了解。
3. <<笠>>是一個以本省籍詩人為主的詩社團，這本書的主要編輯是可以使用其定義的國語、台灣話和日語的。在這樣的身分下，編輯的選擇變成是一個有趣的提示。藉由分析所選擇的詩人和其刊載內容我們又能獲得什麼樣的啟發?

2.2 關於本詩集的編輯與笠詩社

在上一段落提到過，本書的編輯在序文提到了當時台灣通用的三種語言，即國語、台語和日語。這也讓我們很容易推測到這本詩集的主要編輯有極大可能是通曉這三種語言的人士。在南投文學館陳千武文庫裡的<陳千武先生文學年表>中，明白地指出在 1970 年 11 月陳千武(49 歲)編選台灣 61 位(原文誤)詩人作品入<<華麗島詩集>>。他正是從日治時代跨越了語言的障礙，努力學習國語，重新再回到文壇的所謂跨語言的世代作家。另外還有一位是趙天儀，他在〈從荊棘的途徑

走出來—《笠》百期的回顧與展望》²當中提到他曾參與<華麗島詩集>的編輯。

我們知道像陳千武這樣跨語言的世代，他們有兩個「國語」，即日治時代的日語和民國時代的「國語」。1970年當時，對這些人來說，言明三十歲中間以下世代完全無法通行日語，無疑是對他們人生的第一個國語(日語)判了一大部份社會應用的死刑。而賦予人類思考的主要道具就是語言以及其背後的文化。讓我們先簡單回顧一下這些人究竟經歷了什麼樣的語言政策和社會變遷。1945年日本投降，1946年規定學校一律教授國語(華語，即編輯提到的北京話)，廢除報刊雜誌的日文版，禁止台籍作家使用日文寫作。1947年二二八事件後全面禁講日語，禁用日語唱片。學校禁用日語。1953年查禁方言歌曲歌本。1956年全面推行「說國語運動」，學校禁用方言。1963年限制方言節目時數等。從本省籍的編輯來看，曾經所受教育之思辨發表語言(日語)在戰後兩三年一夕變天。他們被拿走了公眾發言權，被迫在曾經的舞台啞無聲。之後連日常生活語言(台語等)也在公眾場合被剝奪其生存權。在上述語言重層的種種壓力下，能翻越過障礙的人只有少數，而在重新取得發言權之後，藉由當時社會規範的人生第二個國語來做一個自我定義，其價值與所投入的熱誠肯定非比尋常。

根據解昆華在<<臺灣現代詩典律與知識地層的推移>>指出，台灣因為特殊的政治氣氛影響，1949年以後(特別是1950年、1960年代)在政治禁忌的約束下，民間臺灣省籍人士要組成社團非常不容易。這也是為何從1935年銀鈴會以後，一直到1963年才有另一個以省籍詩人為主的笠詩社出現。笠詩社初期對現代詩的研究精神落實在譯介西方作品、與當代成名詩人詩社進行合作交流、與其他詩社參與現代詩推廣活動等，1966年更與日本詩壇進行交流。除此之外，笠詩社亦開始從事詩選的編輯事務，整理台灣省籍詩人成績，有助於日後對台灣現代詩系譜的追蹤，並在詩學批判評論上，經由與其他詩社交鋒筆戰，開始追溯自身的文學系譜³。也因此我們看到序文中，編輯強調無論戰前、戰後，這本中華民國詩選應該都是一個創新的開始。然而以本省籍立場來編輯的詩集究竟有何特徵呢？

2.3 選擇詩作與詩人的基準

<<華麗島詩集>>的跋文當中，明確的道出了詩人與其作品的篩選範圍。

「這本<<華麗島詩集>>，是從民國四十年(1951)由紀弦，覃子豪所創刊的<<詩誌>>、<<新詩週刊>>為基礎而發展出的<<現代詩>>、<<藍星>>、<<南北笛>>、<<創世紀>>等詩誌，以及在其後刊行現在也繼續發刊的<<葡萄園>>、<<笠>>等的詩誌中，仍然活躍發表作品的詩人64位與其108篇作品。」

² 趙天儀 2000 〈從荊棘的途徑走出來—《笠》百期的回顧與展望〉，《台灣文學的週邊：台灣文學與台灣現代詩的對流》，富春文化，pp196~207。）

³ 解昆華 2013 <<臺灣現代詩典律與知識地層的推移>>P48~p57。

從各個詩人的簡介和當時的一些紀錄來看，詩人們並非只限制在一個詩刊發表，相互之間的交流和合作是經常可見的。從現代的眼光來看，篩選的範圍，也確實囊括當時活躍詩壇的好手。更重要的是，不僅如此，還有些人根本是除了<<笠>>之外，從未在中華民國政府時期的任何詩社團活動過。」

2.4 <<華麗島詩集>>詩人簡介和其作品的構成

上一節提到此詩集收集了活躍中的 64 位詩人的 108 篇作品。事實上目錄上列出的詩只有 105 篇，並非如序文所述之 108 篇。其中只有一篇沒有中文，那是當時剛好在東京教育大學留學中的李天林的作品<あばよ若草の君>。其他都是以上段日文下段漢文的對照方式呈現。再仔細去分析各個詩人的簡介，基本所列的資訊大致上包含了筆名、本名、出生年、出生地、所屬團體以及著作和得獎紀錄。但是這些資訊並非都是齊全的。序文當中提及了通用的三個語言，以及本省外省的概念。首先也許可以先來看 65 位詩人的出生年分布。整理如下。

表 1 詩人的出生年分布表

| 出生年 | 1911-1920 年 | 1921-1930 年 | 1931-1940 年 | 1941-1950 年 |
|-----|-------------|-------------|-------------|-------------|
| 人數 | 3 | 22 | 29 | 11 |

年紀最長的是紀弦(1913 年生)，其次是吳瀛濤(1916 年生)，再來是周夢蝶(1920 年生)。在出版年(1970 年)他們都在 50 歲的壯年。40 歲到 50 歲的有 22 位。30 歲到 40 歲佔數量最多的 29 位，而最年輕的是 1948 年生的台灣籍詩人鄭炯明和陳明台。詩人簡介裡面沒有標註性別，65 位當中只有 7 位女詩人(蓉子、彭捷、龔虹、王渝、杜芳格、陳秀喜、朵思)比例相當低。年紀最長的是彭捷和陳秀喜(1921 年生)，年紀最輕的是龔虹(1940 年生)。在這一本書集裡面並沒有網羅 1941-1950 年出生的年輕世代女性詩人。另外在跋文提到了跨越語言(從日治時代的日文，跨越到中文，用兩種語言發表作品)的詩人有吳瀛濤、林亨泰、錦連、黃騰輝、葉笛、詹冰、桓夫、羅浪、張彥勳、杜芳格、陳秀喜、黃靈芝等 12 人。這佔了將近六分之一的人數。其中的兩位女性詩人就存在就更顯得舉足輕重。按照跋文的資料，詹冰、桓夫、張彥勳、杜芳格、陳秀喜、黃靈芝之前是除了笠詩社以外，沒有在中華民國政府時期的任何詩社團中活動的。另外在省籍的部分，編輯部標示的外省籍(由中國移民來台的)一共有 27 位。本省籍的是 38 位。如果把跨越語言的 12 人減掉，本省籍的是 26 位。這是巧合還是巧思呢？

陳芳明在 2011 年出版的<<台灣新文學史>>把台灣文學史分成了日據殖民時期，戰後再殖民時期，和解最後殖民時期。戰後再殖民時期又分成了歷史過渡期(1945-1949)，反共文學期(1949-1960)，現代主義期(1960-1970)，鄉土文學期

(1970-1979)，思想解放期(1979-1987)。<<華麗島詩集>>的出版年 1970 年剛好在跨入鄉土文學的時期。對比於陳芳明的文學史分類，這本詩集的編輯在序文記載，台灣的現代詩是從太平洋戰爭的 1945 年以後開始算起的。我們再仔細的觀察所收的 105 篇作品當中，竟然沒有一篇是所謂的「反共」作品。比起社會潮流中的反共抗戰的愛國情懷，筆者看到的是不分省籍的戰爭記憶。比如說外省籍的痲弦的<上校>：「那純粹是另一種玫瑰/自火焰中誕生/在蕎麥田裡他們遇見最大的會戰/而他的一條腿訣別於 1943 年/ /他曾聽到過歷史和笑/ /什麼是不朽呢/咳嗽藥刮臉刀上月房租如此等等/而在妻的縫紉機的零星戰鬪下/他覺得唯一能俘虜他的/便是太陽」。而比如說本省籍的葉笛在八二三炮戰當中素描下來的文字<火和海>，更是令人驚心動魄：「『有兩種不能凝視的東西-太陽和死亡!』/一/血管中 呼嘯的砲彈/心臟中 爆炸的砲彈/大腦中 凝固了的砲彈的哄笑/ /耳膜變成薄的雲母/頭顱失去重量/變成接連死亡為一直線的兩點的/一黑點/(中略)/六/砲彈像罵街的潑婦/在地洞上搥胸踹足/地洞中的黑暗愕然驚立/殭死在顫慄中……/而那自動步槍拍大腿說/「媽的，這種震響/真像那個騷婊子/那天和我在竹牀上/弄出來的……」/而「時間」癱瘓的肉體/掉落在我的髮叢中/ /一隻土撥鼠/竄進鋼盔下/窺視著洞外的藍天/」。相對於世俗必須反共抗戰的愛國情懷，這本詩選裡面卻隱約透漏著白色恐怖的記憶傷痕。比如說龔虹的<逝>「讀完了一朵小白花的遺書，/扁柏樹說：也飄到青草上了，/我的絲帕/那會在三月的白鷺鷥的頸柱上做夢的/我的絲帕，飄到青草上了。/ /而朋友，誰失蹤了，誰死去了，/更誰在三月沒有了消息?/我的葉網吹過許多聲早安-扁柏說/但不知絲帕在那裡，/不知愛做夢的陌生人在那裡。/ /讀完了一朵小白花的遺書，/青草上有人哭泣……」。杜方格的<平安戲>「年年都是太平年/年年都演平安戲/ /只曉得順從的平安人/只曉得忍耐的平安人/ /繞圍著戲台/捧場著演戲/ /那是你容許他演出的/很多很多的平安人/寧願在戲台下/啃甘蔗，含李鹹/ /保持只有一條的生命/看/平安戲。」除此之外「寧願在戲台下/啃甘蔗，含李鹹」同時紀錄著台灣的文化風景，以及台灣話的表現。另外就是一些跨語言世代的微日本元素。比如說詹冰的<日本風物誌>，杜芳格在<相思樹>中使用到音譯「克拉基四，速必度三十」，還有非跨語言世代但想要做出本土或是鄉土感，比如說傅敏在<遺物>中策略性的使用了「君」來代表「你」。又比如說喬林在<泰耶魯組曲>當中展露對原住民和其文化的浪漫書寫。

沒有觀察到反共的要素並不代表這些詩人們沒有經歷過這些年代。是什麼樣的理由，讓編輯做這樣的選擇呢？

3. 出版背景與意圖

由上述詩人和作品構成來看，我們可以了解到這一本日漢對照詩集和當時市面上流行的出版物是有所不同的。編輯有一些堅持，讓我們看到當時台灣現代詩的一個蓬勃發展的多樣性。在跋文<台灣現代詩的歷史與詩人們>當中，提到了著

名的雙球根論。

「一般認為促進直接性開花的根球的源流是紀弦從中國大陸帶來的戴望舒、李金髮等所提倡的「現代派」。當時在中國大陸的詩誌<<現代>>集結的主要詩人有李金髮，戴望舒，王獨清，穆木天，馮乃超，姚蓬子等，其詩風都是法國象徵主義和美國意象主義的產物。紀弦係屬於現代派的一員，而在台灣延續其現代的血緣，主編《現代詩》刊，成為台灣新詩的導火線。

另一個源流就是台灣過去在日本殖民地時代，透過曾受日本文壇影響下的矢野峰人（やの ほうじん），西川滿（にしかわ みつる）等所實踐的近代新詩精神。當時主要的詩人至今已成故人的有王白淵，曾石火，陳遜仁，張冬芳，史民和現在仍存活的楊啟東，巫永福，郭水潭，邱淳洸，林精繆，楊雲萍等。他們所留下的日文詩已不待見，而少數繼承了他們精神的詩人們有——吳瀛濤、林亨泰、錦連等，他們跨越了日文中文的兩種語言，與紀弦從大陸背負過來的「現代派」球根融合，形成了獨特的詩型。民國 42 年(1953)2 月的<現代詩>第 13 號，紀弦獲得了林亨泰的協助得以倡導革新的<<現代派>>，進而形成台灣詩壇現代詩主流的這個事實，也就是上述雙球根匯集為一所代表的意思。」

林亨泰在 2005 年<<<現代詩>><季刊與現代主義>一文當中指出，一九五三年二月一日創刊的《現代詩》封面「宣言」裡除了<現代化>以外，提到最多的是<反共抗俄>。林亨泰認為，雖然這兩個口號同時喊出，但是<反共抗俄>卻是最優先的課題。並以事實證明，其實主張<橫向繼承>的紀弦在創刊號上也發表了兩種不同詩作，一小篇是以嶄新詩體所寫的現代詩〈祭黑貓詩〉，而另一大篇則是將近三百行之長的反共詩〈向史達林宣戰〉。「反共抗俄」是當時政府的首要政策。為了迎合這種政策，不少作家詩人推動所謂的「戰鬥文藝」。他覺得背後原因，是有不少非文學要素在（比如優厚稿費、獎金等）。而「反共抗俄」與「現代化」這兩個口號應該是相互矛盾的。林亨泰並沒多做說明，只說幸好這樣的「戰鬥文藝」色彩隨著出刊數降低。此後《現代詩》季刊即將進入第四年的一九五六年一月十五日，現代詩社突然戲劇性地宣告「現代派正式成立」。在那一年二月發行的第十三期《現代詩》季刊上，除了發表「現代派的信條」之外，並將該刊指定為「現代派詩人群共同雜誌」。很顯然地，這些舉動正意味著「現代化」將要比「反共抗俄」更受到重視。(中略)至此，可以說兩種口號的順位才真正地顛倒過來。兩相比較之下，發現其最大的不同，即：「反共抗俄」的聲音已收斂到只剩「愛國。反共。」

林亨泰更追加說明如下。

「關於台灣新詩的發展，跟日本比較起來或許要落後，但，跟中國大陸比較的

話，是沒有多大差別的。例如胡適、沈尹默、劉半農等人的九首作品，頭一次同時出現在《新青年》上是一九一八年一月的事。而台灣新詩作品的頭一次出現，是一九二四年四月發行的《台灣》第五年第一期上，雖然較中國大陸晚了七年，但是，若從接受西方文藝思潮的角度來觀察，台灣新詩的腳步比中國大陸要快多了。例如超現實主義之類，在台灣，早在一九三五年已由風車詩社的同仁們所提出過。但是，大陸方面卻一直未見有過此類的主張。到了一九六〇年以後，創世紀詩社的同仁們也提倡了超現實主義，但這是在台灣，而並非在中國大陸。至於象徵主義，在日據時代的台灣不可能有人會提倡此類之主張的，因為自從受到上田敏名譯詩集《海潮音》（一九〇五年）的序與譯作的影響，象徵主義早已成為日本詩壇的主流，當時最正統的詩創作觀，所以當時在台灣，象徵派已經不是需要再搖旗吶喊大力鼓吹的新興主義(中略)。總而言之台灣新詩的發展並不比中國大陸有任何遜色，而在戰後，有一群詩人則繼承了戰前台灣新詩傳統。」

因此，外省籍詩人為中心的<<現代詩>>由於有本省籍詩人林亨泰等的加入，使整個台灣文學史更加的全面而完整。而為了不讓本土的這一條路斷線，才有1964年笠詩社的誕生，進而有這本華麗島詩選的誕生。而這個雙球根理論，事實上具有歷史性的一個定位。這個部分我們想要借助美國著名的社會學家布爾迪厄(Pierre Bourdieu)的理論來解釋此雙球根理論的重要性。

布迪厄(Pierre Bourdieu)的文化社會學極為關注知識份子問題。布迪厄的知識份子觀可以從三個方面來說明，那就是知識場域(fields)及其慣習(habitus)，知識份子的階級和權力特徵，以及知識的自由和知識份子政治。布爾迪厄(Pierre Bourdieu)在討論場域(field)時，首先提出定義：場是位置(position)與位置之間的客觀關係網，每個位置都被其他位置的客觀關係所決定。也就是說，一個場是一個空間，其中必定有各式各樣位置，單只有一人，無法成為一個場。換句話說，位置和位置之間形成的關係是為「場」；場域內象徵資本的流動和配置，可以產生維持或改變文學場域現狀的效果。文學場域的相似性和獨特性就在於，它既和外在其他場域相通相連，又是一個獨立自主的特性就在於，它既和外在其他場域相通相連，又是一個獨立自主的建構，有特殊邏輯，可以藉由累積各種不同資本(capital)並用其換取或提升文學場域中的位置，位居邊緣或新進場的參與者，必須與場域內原先存在的位置爭奪正當性，以在場域中獲得新的位置。

而佔位(position-taking)就是指在場域中開闢／佔領一個新位置，這個或那個位置和這個或那個佔位之間的聯繫並不是直接建立的，而是透過兩個不同的、有差別的、直接對立的系統建立起來的，位置和佔位就嵌在這個系統之中。在五〇年代的台灣文壇中，反共文學透過官方政治力量對文學的介入，佔據了主流位置；不僅有官方協會如中華文藝獎金協會、中國文藝協會、中國青年寫作協會等政府單位的支持，又經過1954年文化清潔運動、1955年戰鬥文藝的提出，以寫實主義為主要表現技巧，發展成當時文壇上的主導勢力。

所以在〈華麗島詩集〉當中，在詩人個別的簡介部分，比如說關於余光中的所屬團體並沒有過多著墨。但在跋文的部分則說明如下。

「以覃子豪為中心的〈藍星〉所屬詩人，向明忠實的繼承了覃子豪的穩健有序的詩風(中略)，〈藍星周刊〉161 號以後移交到余光中手中。相對於紀弦的新現代主義，余光中揮舞著國粹主義的固有文化傳統，模仿舊韻律詩的文言體詩句，寫了許多極盡華美之能事的作品。這樣的作品在當時極為獎勵，因此詩壇一時流行了沒有內容的文言型態的華麗詞藻，風靡了 1959 年到 1964 年之間的詩壇。」

事實上余光中在 1962 年得到中國文藝協會新詩獎後發表的〈從古典詩到現代詩〉一文中，清楚說明了他對傳統的態度：

「我認為，反叛傳統不如利用傳統。狹窄的現代詩人但見傳統與現代之異，不見兩者之同；但見兩者之分，不見兩者之合。對於傳統，一位真正的現代詩人應該知道如何入而復出，出而復入，以至自由出入。」

對余光中來說，「政治正確」的選擇，讓他得以在自己選擇的傳統間「自由出入」，並為國民政府主導的意識形態獻身。他選擇和統治者站在一起，對具體的壓迫關係視而不見，轉而爭取自己在文學體系中獨一無二的位置。這樣的立場，對〈〈華麗島詩集〉〉編輯而言，從被動掩蓋自己的思考語言，到語言文化的重層壓迫，反共抗戰的對象卻是曾經的宗主國，二二八事件所造成的省籍對立，乃至之後的愛國藝文潮，再加上白色恐怖等一連串的經歷，也難怪在余光中的簡介當中，沒有紀錄其所屬團體和得獎的部分，也沒有對其詩風格的任何評價。

像余光中那樣的戰鬥文藝派，所占的場域是〈反共，(國民黨詮釋的)中國，懷舊〉。順著統治者的想像歌頌，得到最大化的文學地位與利益。紀弦所代表的現代主義派所占的場域是〈反共，(撤退了的)想像的中國，現代化〉，這一本詩選所呈現出來的是本省籍作家的「(口號上要)反共，無所謂想像的中國，現代化，本土化」。對所謂的知識分子而言，自己是統治者也是被統治者。他們在自己的場域裡面有操控言論的能力，但是在在大環境下，又不得不受到現實環境政治力的影響而必須有所選擇。

關於五〇、六〇年代台灣現代主義思潮的評價，依論者文學陣營或政治立場不同，或肯定或否定，往往根據論者自身意識形態決定。若從歷史證據判斷，王梅香在其博士論文所提出的「反共性、中國性與現代性的排列組合」，清楚說明了此時期台灣的現代主義風潮，其實是冷戰時期雙重政治力運作下的結果：國民黨因在國共內戰中失利，撤退來台，為了維護自己「正統」的地位，勢必要一再強調己身所具

備的「中國性」，而為了和共產政權區分，再加上美國為了加強自由世界的傾美化，必須以現代想像的建構加諸台灣國民政府之上，便造就了台灣特殊的結合「反共性」、「中國性」與「現代主義」的結合體。因此我們可以重新回到這一本《華麗島詩集-中華民國現代詩選》的書名，是符合當時的一個歷史流動，並又將跨語言世代們的想法巧妙融入其中的一個例子。

在郭馨蔚(2016)的碩士論文當中指出，台灣的現代主義作家是在冷戰結構的特殊背景框架下，藉由結合反共文學與中國性的現代主義獲得官方認可，馬華新興作家們同處冷戰架構下，意欲藉助台灣所象徵的「自由中國」現代性，逼使代表「共產中國」的社會寫實主義讓位。1950年韓戰之後，美國對華政策由消極改為積極，針對「共產世界」展開全面的「文化冷戰」於成立了亞洲基金會。美國在亞洲從事的「文化冷戰」，是一種對外宣傳美國自由主義與反共意識的政策，從1954年12月USIA向所有分部發送的機密檔案「遠東指令及其對象」可以看出，各國的宣傳活動並非單獨實施，而是相互連結。回想此時期台灣、香港的美國新聞處以及中央情報局成立的亞洲基金會，可以了解到由於冷戰時期特殊的歷史背景，台、港、新馬其實自成一相互交流的文學系統。也因為如此，我們可以看到《華麗島詩集》的序文，為何要做一些不太自然地表述。因為於冷戰結構特殊背景框架下，台灣的作家們必須藉由結合反共口號與中華民國政府建構的中國性的現代主義才能夠基本上獲得官方認可，發表其作品。

陳允元(2000)指出事實上紀弦、覃子豪等都擁有留日經驗。紀弦從中國帶來的現代詩火種，並不只是源於西方或是上海，亦有取徑自日本春山行夫的《主知》論，及《詩與詩論》引介的世界現代主義思潮的影響。覃子豪隱蔽其「左聯東京支盟」的左派身分，鮮談東京經驗，在現代派論戰中採修正主義路線-包括反對橫向移植，調和知性與抒情等，重現了1930年代中期「四季派」對《詩與詩論》極端主知主義路線的修正。陳允元(2000)導出的結論是日本在戰前1930年代已經結束的現代主義詩運動的遺產，透過中國、台灣複線的傳播，重新匯聚於戰後的台灣，並成為戰後中文現代主義詩運動的養分，以及台籍/外省籍作家交會對話的知識基礎。這個觀察，跟前述林亨泰(2005)的經驗不謀而合。更重要的是，在這本華麗島詩集當中所隱藏的一條日治時期的文學脈絡，經由這些跨語言世代的串聯，很紮實的藉由這本詩選的實證，同時向歷史這條線前後延伸邁進。

根據布迪厄的區隔理論，要奠定在舊有場域中的新位置，必須透過「區隔」(distinction)，先打破之前場域中的既存秩序。在競爭的過程中，「慣習(習性)」(habitus)與資本(capital)是影響參與者取得什麼樣位置的關鍵因素，而此慣習又涉及「與作品的生產處於同一時刻的對場發揮作用的社會決定性」。在當時「反共性」、「中國性」與「現代主義」的潮流下，我們可以了解到，當時政治立場或文學陣營各有不同，兩個球根的理論和這本中華民國詩選，的確做出了他們的「場域」和「區隔」，產生一定的作用，指出有實際脈絡可循的台灣文學，足以支持其繼續前進。

4. 結論

<<華麗島詩集·中華民國詩選>>，如其序言，是二次世界大戰後集結台灣當時活躍詩人的第一本日譯的詩集或者可說是文學選集⁴。杜國清在<從英日翻譯的取向談台灣文學形象>一文中藉由台灣文學的英日文翻譯回顧來指出，台灣文學的主體性在不同時期不同選集呈現不同的形象。將台灣文學譯介到外國，編譯者對台灣文學的處理有兩個面向，一個是完全以台灣文學為對象，另一個是將台灣文學包括在中國文學或是其他華文文學的選集裡。50年代台灣代表反共的自由中國。60年代選集所呈現的台灣，在現代西方主義影響下，表現技巧創新卻在作品主題意識上失去個性，而引起70年代現代詩批判和鄉土文學論戰。70年中期以前，有些台灣文學的選集企圖「代表」中國文學，或希望「取代」大陸，以台灣文學填補文化大革命的真空。鄉土文學論戰後台灣本土意識抬頭，80年代解嚴後，主張台灣意識更為凸顯。這趨勢多少反映在英譯各時期選集中。杜國清認為英譯選集的編者還沒有譯為具有強烈的台灣意識。目前台灣文學還是放在中國新文學的大傳統中。杜國清的分析指出英日翻譯顯示出不同的主題性形象，由於出身背景和文化認同差異，編譯者作品的選擇取向或顯或隱的介乎統獨之間。而日譯的部分，他提到了這本<<華麗島詩集·中華民國詩選>>，並言及擔任編譯的<笠>詩社是由本省詩人在1964年創立的。具有明確的台灣意識。他同時也點出這些日治時代就開始創作的詩人，是<笠>詩社的核心，他們對台灣的土地和歷史的認同是根深柢固的，由他們推展翻譯日文詩，自然表達出強烈的台灣本土意識。我們在第二節的時候分析了這本詩集編輯部標示的外省籍(由中國移民來台的)一共有27位。本省籍的是38位。本省籍當中有12人是所謂的跨語言的世代。扣掉跨語言世代，本省籍的有26位。這樣的選擇不管是巧合還是巧思，都顯露出組成的多樣化。即使是外省籍，對中國的想像也各有不同。即使是本省籍的其日本經驗也因年紀環境而有所不同。更不用說有些外省籍詩人也同時的擁有留日的經驗。雖然曾經打了不同的戰爭，卻能分享類似的戰爭記憶。從戰後到1970年這本詩集出版為止，這些作家在台灣一同耕耘文學的土地。交流，筆戰，現代派開花結果。因此這不單是戰後第一本日譯詩集，其編輯部非常用心良苦的融合本省外省籍詩人並譯介作品的同時，來表明並明確定義了一個多文化底蘊的台灣文學史觀。

另外有別於官方或是學術界的翻譯，這本詩集完全是基於民間詩人的交流和共鳴而產生的作品。是一個完全在野的代表。杜國清甚至指出，這本詩集甚至是

⁴ 杜國清指出這是下村作次郎的<<台灣文學翻譯書一覽>>所遺漏的。他亦指出詩的日文譯介情況是脫離學術界，純粹由詩社或民間業餘翻譯者推動的。除了<<華麗島詩集>>，其他三本詩選<<台灣詩集>>(1986)，<<台灣現代詩集>>(1979)和<<續·台灣現代詩集>>(1989)，編譯者也不是學院中人。出版了七集的<<亞洲現代詩集>>雖然有學者參加翻譯，主要策畫者卻是日本，台灣，韓國的詩社同人，純粹是民間詩人的交流和共鳴。

日本學者下村作次郎的《台灣文學翻譯書一覽》所遺漏的。這個部分是和英文翻譯的對外輸出有相當大的不同處。不過這是基於活過了日治時代那些跨越語言的一批菁英所留下來的血淚成果，如今的台灣文學場域又已完全截然不同。在台灣意識視為是理所當然的現今環境下，用布迪厄的區隔理論來再度檢視，主張本土化已經不是一個特殊的區隔。因此，對於一些所謂本土派的詩社來說，其影響力逐漸式微，也是可以了解的。

對於台灣文學史的觀念，林亨泰曾指出一個非常詭異的現象。他說「以土生土長於台灣的詩人立場來看，台灣正在流通著一種非常奇怪的歷史觀點。一提到新文學的演變，總是會從 1917 年胡適在《新青年》上，所發表的《文學改良芻議》開始。(中略)然後就是「抗戰文學」的時代。等到 1945 年日本戰敗之後，前述大陸新文學的傳統突然地才由大陸跳到台灣來，再接下來 1945 年以後台灣新文學史的發展。但非常奇怪的是，一方面閉口不談 1945 年以前的台灣文學史。另一方面也絕口不提 1945 年以後的大陸文學史。以這種方式處理的文學傳統脈絡，要說它是「中國文學史」也很奇怪，要說它是「台灣文學史」也不能成立。這種矛盾兩難的文學脈絡傳統，只能吻合日本投降後才來台的少數大陸作家的思考立場。」所以除了詩人以及其作品的選擇，在 1970 年《華麗島詩集·中華民國詩選》的跋文《台灣現代詩的歷史與詩人們》中，率先奠定了以台灣為中心視點的《兩個球根》理論。將本省籍和外省籍的詩人們融合在一起發展成台灣現代詩的現代主義，這在當時是非常需要勇氣的洞見，而這樣的台灣本位主義，對後世其產生的影響也是非常巨大的。所謂的巨大影響，不單只是為台灣新文學史奠基，在華語文學場域也有其影響。在相對於中國大陸的文學場域，台灣文學其實早已有自己的範疇。就如同上述林亨泰所提出的矛盾點。在台灣所謂的中國已成為抽象的一個嚮往之地，而非正在歷經文化大革命焦土。相對於從中國來台的詩人所秉持的「反共，自由中國，現代化」，這本詩集的跋文所提供的場域則是「反共，自由化，現代化，(台灣)本土意識」。而這樣的場域，在當時受到美援的台港馬華的場域，能提供一定程度的共同性與反思。而其開拓的文學場域，為當時因反共陣營和美援連成一系列的新興華文文學(台港馬華等)並為台灣文學的脈絡奠定了一個堅實成功的基礎。更明確展示了與中國的中國文學有著不同的發展方向。

參考書籍文獻

- 陳芳明 2011 <<台灣新文學史>>，聯經出版，台北市
- 陳千武 2006 <詩の道を行く> <<現代詩手帖 8>> pp23-25
- 下村作次郎 2002 <概説 20世紀台灣文學> 平成 14 年度科學研究補助金基盤研究
(A)「環太平洋圈華文文学に関する基礎研究」(2021 年 6 月 19 日閱覽)
(file:///C:/Users/hongying/Desktop/CGK002004.pdf)
- 林亨泰 2005 <<現代詩>>季刊與現代主義>，<<現代詩>>復刊 22 期
(詩路 台灣現代詩網路聯盟)(2021 年 9 月 10 日閱覽)
(<http://faculty.ndhu.edu.tw/~e-poem/poemroad/lin-hengtai/2005/11/16/>)
- 杜國清 2015 <從英日翻譯的取向談台灣文學形象>， <<台灣文學與世華文學>>，
國立台灣大學出版中心， pp245-
- 郭馨蔚 2016 <<台灣、馬華現代主義思潮的交流：以《蕉風》為研究對象(1955-1977)>>成功大學碩士論文
- 黃意雯 2016 <從銀鈴會同人誌看跨時代作家如何「跨越」>，<<台灣應用日語研究>> 18,pp87-104
- 王梅香 2015 <<隱蔽權力:美援文藝體制下的台港文學>>，博士論文，
國立清華大學
- 解昆樺 2013 <<臺灣現代詩典律與知識地層的推移>>，秀威資訊科技股份有限公司
- 徐賁 1980 <布迪厄論知識場域和知識份子>，<<二十一世紀>>， pp75-81
- 趙天儀 2000 <從荊棘的途徑走出來—《笠》百期的回顧與展望>，《台灣文學的週邊：台灣文學與台灣現代詩的對流》，富春文化，pp196-207。）
- 南投縣文學資料館，陳千武文庫，陳千武先生文學年表(2021 年 9 月 10 日閱覽)
literature.nthcc.gov.tw/files/陳千武先生文學年表_1011229.pdf