

殖民地青年的未竟之志

——論《福爾摩沙》文學青年巫永福跨時代的文學夢

王惠珍ⁱ

摘要:

本文將探討被時代翻弄的巫永福在戰前受過怎樣的文學啟蒙，如何實踐夢想；戰後他跨時代以詩人、歌人的身分，繼續展開他的文藝活動，以詩歌抒發文學感性，緬懷未竟之志。本文首先聚焦於巫永福文學萌芽階段前後的文學資歷，探討他透過閱讀如何積累文化資本，於接受名師訓練之後又如何企圖進軍中央文壇，勇往文學家之路邁進。

其次，探討他戰後跨語書寫活動的問題。日語、母語(河洛話)、中文三種語言，在巫永福內在翻譯的過程中，各自承載著不同的文化思維。即是，他雖以「日語」表意，模擬殖民前朝的短歌、俳句形式創作，並試圖將他「馴化」成為另一種承載台灣在地的文化知識和歷史經驗的敘述語言。母語河洛話作為反「北京話」霸權的語言，藉由它闡揚漢族中心意識，同時它也是作家在跨語書寫過程中的重要媒介。最後，他以淺白的中文試圖抒發詩意和陳述個人史和台灣國族的歷史經驗。

ⁱ 現任清華大學台文所助理教授。

戰前「日語」是他進軍文壇的唯一武器，戰後重新執筆則以多語創作「詩歌」，但「小說」語言的高牆他終究未能克服，殖民地作家巫永福雖曾立志成為一位「文學家」，但最終卻壯志未酬，他的創作經驗見證了，殖民地作家在戰後反覆摸索試圖重回文學家之路的悲劇性意義。

關鍵詞：巫永福、新感覺派、跨語、殖民地作家

The Unfulfilled Ambition of a Colony Youth: On the Youth Writer Wu Yongfu in Formosa and His Cross-Generational Literary Dreams

Wang, Hui-Cheng*

Abstract

This paper investigates the Taiwanese writer Wu Yongfu, how he was enlightened by literature and in pursuit of dreams before World War II. After war, he continued his literary activities as a poet and lyricist, by expressing his sensibility and reminiscing about his unfulfilled ambition in the youth. This paper firstly focuses on Wu Yongfa's literary experiences before and after his early literary creation, by examining the way how he accumulated his cultural assets through reading. Secondly, this paper discusses the issue of cross-language writing practices, in language of Japanese, Southern Min dialect and Chinese, and how these languages carry out different modes of thinking in Wu Yongfu's internal

* Assistant Professor, Institute of Taiwan Literature, National Tsing Hua University

translation. Although he wrote in Japanese and imitated the forms of short lyrics and haiku inherited from the Japanese colonial culture, he indeed domesticated them into narrative discourses that transmitted Taiwan local cultural knowledge and historical experiences. As a counter-hegemonic language to standard Chinese, the Southern Min dialect was utilized to articulate his sinocentric consciousness, at the same time, and taken as an important medium in the practice of cross-language writing. Last, by means of Colloquial Chinese, he expresses himself with his own life stories and experiences.

Before war, Japanese was the only weapon that he could employ to start a writing career in the Japanese literary circle; after war, he relaunched his career as a poet writing in different language. Eventually he failed to overcome the obstacles to write novels, in Japanese. As a colony writer, though Wu Yongfu failed to fulfill his literary dreams, his failure represented the tragic meaning of the colony writers on the path of exploring literature in that generation.

Keywords: Wu Yongfu, Japanese neo-sensationalism, language, colony writers

一、前言

1933年7月王白淵（1902~1965）、張文環（1909~1978）、吳坤煌（1909~1989）等人在「東京台灣文化同好會」解散後，以合法路線進行文藝活動，於東京組織「台灣藝術研究會」並發行《福爾摩沙》（共三號）。該雜誌由於受到日本普羅文學運動瓦解，已成名作家復出後所興起之文藝復興的影響，雜誌內容多元紛陳¹，出現了如《文學界》般舊普羅文學作家與新感覺派作家吳越同舟之現象。當時留學帝都自信洋溢的文藝青年們如巫永福（1913~2008）、張文環、吳坤煌、蘇維熊（1908~1968）、楊基振（1911~1990）等人紛紛在此刊物留下他們的文學足跡。此刊物雖只不過是發行500份的旅日留學生的同人雜誌，但卻刺激了島內「台灣文藝協會」的組成，在台灣新文學發展運動中展現其影響力²。後來，因該組織與「台灣文藝協會」合流成為協會東京支部後而停刊。深受現代主義文學影響的巫永福的處女作〈首與體〉即發表於《福爾摩沙》創刊號上，此後他便積極從事創作，每號皆可見他的作品。《福爾摩沙》時期成為巫永福以文學築夢的起點，同時也開創了他文學創作生涯的第一個高峰。

巫永福因出身地主資產階級，留學期間生活無虞。另外，由於他曾在東京目睹參與社會主義運動的友人陳在貴被捕、入獄後貧病交迫客死異鄉，甚至因與家人斷絕關係，最後，由同鄉埔里背水社為他料

¹ 張文薰，〈1930年代台灣文藝界發言權的爭奪〉，《台灣文學研究集刊》創刊號（2006.02），頁105-125。

² 河原功，〈台灣新文學運動の展開〉（東京：研究出版，1997.11），頁202。

理後事之慘例³，使得他對社會主義運動深懷戒懼望之卻步，而選擇中間路線，使其文學活動與當時流行的左翼文藝活動保持相當的距離。他並非多產作家，加上稿件佚失，誠如彭瑞金所言：

巫永福在日治時期發表的七篇小說，前後雖然相距八年，但距離以小說這種藝術形式純熟地展現他的文學觀、藝術觀，應該還有很長的一段創作之路才是，畢竟這些作品實在不夠多到可以驗證一個作家的文學抱負。基本上，巫永福是日治時期，台灣作家左右分歧之際，一位未能充分演示自己文學觀的，未完成的小說家。⁴

但筆者更想問的是，殖民地作家巫永福雖曾冀希自己成為一位「文學家」(小說家)，但為何壯志未酬未能「完成」？這樣的夢想為何萌生？跨時代後他又以詩人、歌人的身分，繼續展開怎樣的文藝活動，以抒發文學感性，緬懷未竟之志？因此，本文首先將聚焦於巫永福文學的萌芽階段前後的文學資歷，即是，他透過閱讀如何積累文化資本，於接受名師訓練之後，又如何矢志進軍中央文壇，勇往文學家之路邁進。

台灣新文學的發展因政權遞嬗改朝換代，造成於日語作家因跨語問題而創作中輟。另外，又因巫永福的兄長和親友涉入二二八事件而

³ 巫永福，《我的風霜歲月——巫永福回憶錄》(台北：望春風文化，2003.09)，頁53。

⁴ 彭瑞金，〈從政治派到文藝派——巫永福青年時期的小說創作〉，《巫永福全集：文學會議卷》(台北市：傳神福音，1999.06)，頁205-232。以下《巫永福全集》皆以《全集》代稱。

身繫囹圄，使他噤若寒蟬轉向商界發揮影響力。直至 1968 年才與吳建堂創辦「台北歌壇」，以日語創作短歌俳句滿足自我的文學創作欲，1971 年始於《笠》詩刊發表中文詩作。相較於此，部分同世代的日語作家在五〇、六〇年代從事民俗文獻整理、翻譯日語文獻、從事兒童文學的編譯或編輯日語刊物等，進行跨時代邊緣書寫等文藝活動⁵，但他仍隱身於商業界。巫永福的譯作並不多，除了八〇年代翻譯王白淵《荊棘之道》的日文詩刊載於《文學界》⁶之外，「詩歌」創作成為巫永福戰後重返台灣文化場域中最重要的文體，箇中原因或許誠如杜文靖所言：

他一直希望自己能成為一個小說家，但是四十年語言隔閡，使他不敢自信能掌握住中文文字的精髓，在敘事和論述的觀點上，他很難用長串的文詞加以表現，因此，他祇好選擇詩，到底用漢音思考以中文撰稿的方式，是比較適合於語字凝鍊度較高的詩創作。⁷

他之所以選擇「詩語」作為發聲的主要語言，這與台灣本土詩誌《笠》提供他創作園地有其密切的關係，在此發表園地他開展了個人另一個創作高峰。本文將重新檢視曾懷著壯志的文學青年巫永福，戰

⁵ 拙論〈文化薪傳與譯介——論 50、60 年代跨時代台灣日語作家的文化活動〉（未刊稿）。

⁶ 巫永福，《全集：詩卷 5》（台北：傳神福音，1996.05）。

⁷ 杜文靖，〈老而彌堅的前輩詩人巫永福〉，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》（台北市：前衛，1991.02），頁 299-312。

前「日語」是進軍文壇的唯一武器，在跨越不同政權時代後，日語、母語（台灣河洛話）、國語（北京話）三種語言，透過內在翻譯過程各自承載著怎樣的文化思維？即是，他雖以「日語」表意，但如何將殖民前朝短歌、俳句形式「馴化」成為另一種承載台灣在地文化知識和歷史經驗的敘事語言。母語河洛話作為反抗中文文化霸權，在闡揚漢族中心意識及其跨語的過程中，究竟扮演著怎樣的角色？最後，他又如何曲折地跨語，以淺白的中文抒發詩意和陳述個人史或台灣人的歷史經驗，以期完成文學家的未竟之志？

若將巫永福的文學活動分成三個階段，第一階段是 1932 年到 1941 年，即是戰前階段。第二階段 1942 年到 1966 年是他太平洋戰爭至戰後蟄伏時期。第三階段 1967 年至九〇年代⁸。本文主要是針對他第一階段留日期間的文學創作活動與第三階段創作語言的問題進行考察，希望除了釐清一位殖民地文學青年的文學學養資歷之外，並探討戰後他雖脫離殖民統治，卻又進入另一個國民黨極權專政的時代，現實的政治經濟問題雖折殺他的文學夢想，但在蟄伏二十多年，為何又再度燃起書寫的欲望？同時，跨語後的他，又展開怎樣的後殖民文學書寫呢？以期勾勒出殖民地文學青年巫永福如何跨越時代，實踐文學夢想的作家圖像。

二、《福爾摩沙》時期的前進中央文壇的文學夢

巫永福的求學歷程除了在進入小學校之前，曾受過短暫幾個月的

⁸ 葉笛，〈巫永福的文學軌跡〉，《葉笛全集 4: 評論卷一》，（台南市：國家台南文學館籌備處，2007.05），頁 107-127。

私塾教育，達到能讀的程度之外，其後他便一路循著新式知識菁英的學習路線，從小學到明治大學畢業。雖然他曾說戰前曾於台中（中央書局）「翻閱大陸近代作家魯迅、巴金、郁達夫、老舍、沈從文等有異台灣文學作家的作品」⁹，但是因為未具體言及作品內容，實難了解他對中國現代文學的理解內容。他對於中國古典文學詩詞的學養，大部分應該是透過學校課堂學習，以日語訓讀方式習得的。他的近代文學教養主要仍奠基於日文書籍的大量閱讀與啟發，同時在新感覺派大師橫光利一等日本近代文學名師的指導下，點燃了他「成為文學者」的夢想。以下將根據自傳性的回憶錄《我的風霜歲月》¹⁰，勾勒出他近代文學的教養、前進中央文壇的文學大夢和師出名門的矜持，以期理解《福爾摩沙》時期殖民地文學青年巫永福的文學夢痕。

（一）文學的啟蒙與教養

巫永福出身富裕之地主家庭，他依循家庭所安排的殖民地菁英升學路徑，以便繼續複製新的領導階級。當時台灣留學生主要修習醫、法、商及經濟等科者居多，尤以習醫者為最¹¹，他赴日本原以習醫為目的，但因對文學興趣頗深，1932年自名古屋五中畢業後，便轉往東京進入明治大學文藝科深造。但開啟文學之窗讓他矢志走向文學之路的關鍵，是在台中一中的時期，其中又與當時盛行的圓本全集閱讀經

⁹ 巫永福，《我的風霜歲月——巫永福回憶錄》（台北：望春風文化，2003.09），頁84。

¹⁰ 同上註，頁34-60。

¹¹ 吳文星，〈第三章 殖民教育與新社會領導階層之塑造〉，《日據時期台灣社會領導階層之研究》（台北市：正中，1992.03），頁97-196。

驗有其密切的關係：

（我）也與同室的上級生親熱，始知三年級生鹿港人施述天（後來進早稻田大學畢業，任華南銀行經理）正在讀日文世界文學全集，我就自由自在借讀起來。首先借讀法國文學家福祿貝爾的《包華利夫人》，一讀就迷住了。讀完又日與繼夜再借讀露西亞文學杜爾斯泰的《安娜卡列尼娜》、《戰爭與和平》，接著讀杜斯妥耶夫斯泰的《罪與罰》、《卡拉馬曹夫兄弟》、《白癡》等大作，使我興奮難眠，下定決心從此我一生要行文學之路。¹²

由上文可知，自由的學生宿舍生活讓他有機會恣意地進行文學性的閱讀，他們雖身在殖民地，但同樣受到自大正末年到昭和時期圓本全集出版熱潮的知識衝擊，大量地閱讀翻譯文學。可見，當時新潮社著名的《世界文學全集》不只影響了日本內地的文學青年的閱讀質量¹³，部分的殖民地文學青年也接受著同樣的知識洗禮，有系統地閱讀世界文學名著。換言之，從日本宗主國輸往殖民地的日譯文學與全集本的書籍流通，不只是單純的物質文化的流通，因日語閱讀市場不斷地擴張和殖民地日語普及率的提升，全集圓本等書籍同時也扮演著啟迪誘

¹² 同註 9，頁 40-41。

¹³ 井上ひさし、小森陽一、清水澈、柴田元幸四人對談主題〈翻譯文學——日本語の可能性、翻譯者の精神〉，《座談会昭和文学史》（東京：集英社，2004.01，頁 119）的記錄中，與談人清水提到他中學時，偷偷進入父親的書房翻閱《世界文學全集》的閱讀經驗。

導殖民地青年走上文學之途的角色。

相對於島內的王詩琅或龍瑛宗的圓本購讀經驗¹⁴，巫永福不需要透過郵寄方式輾轉取得閱讀材料，在留日期間他便閒逛書肆，直接購讀神保町舊書店的圓本全集，關於他的購讀經驗：

當時流行圓本，就是像世界文學全集精裝，散本一本一圓稱為圓本，因為 整套全新的精裝全集學生大都買不起。我世界文學全集就是這樣一本一本累積起來。其他的舊書都以五十錢、三十錢不等就可以滿足我的需求。這些書籍我盡量寄回台灣，有杜思妥也夫斯基全集、法國紀德全集等非常多。¹⁵

這些代表文學教養的文化裝置，後來皆致贈給埔里鎮圖書館，成為巫永福文庫不可缺少的書籍，而這些全集藏書的意義，除了反映出作家個人的閱讀藏書偏好，和身為作家的知識矜持之外，同時，這些書籍本身更是走過二次大戰的戰火、二二八事件、和白色恐怖有幸未被摧毀（呂赫若與劉捷的圓本全集幾乎皆被銷毀殆盡）留存下來的文化資產，在這些書籍裡蘊含著日治時期作家學養累積的藏書記憶及其歷史實感。

戰後與巫永福日語創作關係最為密切的，雖是日本傳統和歌和中國古典文學的學養，而這些學養的養成大都是奠基於學校教育課程，

¹⁴ 參閱拙著〈戰前台灣知識分子閱讀史——以台灣日語作家為中心〉，《台灣文學學報》第16期（2010.06），頁33-52。

¹⁵ 同註9，頁62。

如中學的國語文教育與漢文教育¹⁶，但成為一位「文學家」的文學知性與感性的培育，皆來自於他的閱讀慣習及其文化教養的積累。

（二）前進中央文壇的文學大夢

三〇年代台灣新文學進入「成熟期」¹⁷，日語與漢文作品在質量上皆出現消長的現象，即使楊逵試圖透過《台灣新文學》「漢文創作特輯」力挽狂瀾企圖提升中文作品的質量，但仍無力可回天¹⁸。年輕的日語文學青年紛紛前進帝都，積極地想在中央文壇上一展身手，其中進入文壇的捷徑之一，即是參與日本內地雜誌或報刊所舉辦的徵文活動。當時日本出版媒體流行以舉辦徵文活動的方式，進行雜誌的文宣工作，製造文壇話題，以達到提升銷售量之目的。但對投稿者來說，獲獎並不能成為作家名利雙收的保證¹⁹。如此的徵文活動雖被認為是日本內地文學青年進入文壇的投機方式，但竟意外地刺激了殖民地的日語世代，以日語創作前進中央文壇的慾望，其中最著名的成功個案，即是朝鮮作家張赫宙 1932 年獲得《改造》懸賞創作獎的實例。他獲獎的意義，除了催化朝鮮文壇的文學青年以日語創作前進中央文壇²⁰之外，也刺激了同是殖民地的台灣日語作家，「張赫宙」成為台灣

¹⁶ 同註 9，頁 48。

¹⁷ 葉石濤，〈第二章 台灣新文學運動的展開〉，《台灣文學史綱》（高雄：春暉，1996.09），頁 38-58。

¹⁸ 趙勳達，〈抵殖民的編輯方針〉，《『台灣新文學』（1935-1937）定位及其抵殖民精神研究》（台南市：台南市市立圖書館，2006.12），頁 317-359。

¹⁹ 紅野謙介，〈投機／思索の對象としての文学——懸賞・小説・相場〉，《越境する知 5 文化の市場：交通する》（東京：東京大學出版社，2001.06），頁 127-152。

²⁰ 南富鎮著，〈第二章 殖民地の言語空間〉，《文学の植民地主義——近代朝鮮の風景と記憶》（京都：世界思想社，2006.01），頁 76-141。

文學青年競相仿效的對象，如台灣作家楊逵、張文環、翁鬧等人皆是因參加中央文壇的徵文活動而受到高度的關注。

1934年1月《中央公論》為擴大發掘新人，舉辦「論文・中間物・創作」懸賞徵文，《中央公論》（1934年4月、臨時號）中刊載了柳斗基〈朝鮮の問題の行方〉的佳作作品。該雜誌的〈選者之言〉中提到：「特別的是來自朝鮮、臺灣人們悲痛慘叫」的作品很多²¹。同年，張文環亦寫了〈父親的容顏〉參加8月舉行的《中央公論》「創刊五十週年」的小說徵選活動，並於1935年1月得知獲得佳作，但卻未見作品被刊登出來。龍瑛宗則因受張赫宙獲獎消息的鼓舞，嘗試參加《改造》懸賞創作獎徵文，1937年竟以處女作〈植有木瓜樹的小鎮〉一作獲獎而進入文壇。總之，當時的台灣日語作家前仆後繼，企圖在中央文壇一展雄志，日語便成為他們最重要的書寫語言，並高唱「和文的文藝性表現！這是我們未來理應最為活躍的唯一武器。」²²

旅日的台灣文學青年們透過同人雜誌的發行，創造文學實踐空間，作為進軍中央文壇切磋文藝的園地，三〇年代重要的台灣評論家劉捷在〈台灣文學的鳥瞰〉一文除了肯定吳希聖的〈豚〉和巫永福的〈黑龍〉等傑作之外，尚對他們多所期待：

他們處於中央文壇文壇的膝下，對世界文學有最敏銳的感受，

同人的作品中張文環、曾石火、巫永福、吳希聖諸位因為拼命

²¹ 〈選者の言葉〉，《中央公論》臨時增刊号（1934.04）。

²² 楊行東，〈台灣文藝界への待望〉，《フォルモサ》創刊號（1933.07），頁21。

地精益求精，所以我相信從他們之中將出現我們台灣的張赫宙而享譽中央文壇。²³

可見，這群前進帝都的文學青年備受文壇關注，並肩負如張赫宙般活躍於中央文壇的使命，巫永福也是在這樣的期許下追求精進，希望在內地文壇嶄露頭角一展抱負。

巫永福違逆父親對他就讀醫科的期許，轉而進入讀明治大學文藝科，希望成為一名「文學家」，努力讀書創作希望功成名就，以獲得父親的諒解。《福爾摩沙》雖只出刊三號，但每號皆有他的作品，並將此刊物寄回台灣的父親巫俊，父親的態度竟轉而支持他的文學創作活動，除了學雜費、生活費之外，並獎勵他在日本國內旅行。1934年他在父親的資助下他進行北海道全島及樺太地區之旅，關於此行的紀行文他寄至《台灣新民報》刊出，父親成為他的讀者，進而答應支持他在東京深造²⁴。但世事難料，繼續深造的理想卻因父親的亡故不得不束裝返台而告終。返台後因家務及記者工作而與文學創作疏遠，成為「文學家」的青春之夢也與他漸行漸遠。

（三）師出名門的矜持

巫永福依自己的志願成為明治大學文藝科第一屆的學生，當時校方借重山本有三（1887~1974）的聲望設置文藝科，根據《明治大學文科要覽》的資料，該文藝科與其他文科大學有些差異，他們強調培育

²³ 劉捷，〈台灣文學の鳥瞰〉，《台灣文藝》第1卷第1號（1934.11），頁62。

²⁴ 同註9，頁62-64。

學生的文學創造力、實習參訪和製作能力。師資陣容堅強皆是當時日本文壇知名的文學者，如小說家里見弴（1888~1983）、橫光利一（1898~1947），評論家小林秀雄（1902~1983）、俄羅斯文學研究者米川正夫（1891~1965）、法國文學研究者辰野隆（1888~1964）等人²⁵。同時，他對其它的學養也不偏廢，「猶如山本有三的訓示，作家要有像百科全書樣樣理解，也要我們自讀經濟學概論。」²⁶立志成為文學家的他，在其求學期間努力奠定深厚的學養基礎。

在他的回憶文中細數著，明治大學文藝科的諸位知名教授的風采與教學方式，其中特別是他參與日本新感覺派橫光利一的小說組的學習狀況，反覆地被提及。新感覺派是在關東大地震之後，在東京重建與激烈的大都會化的過程中所發生的「文學的革命」，即是新感覺派的文學運動。作為與同時代的另一「革命的文學」普羅文學運動對立的藝術派系譜，是由新感覺派與後起的新興藝術派、主知主義文學、新心理主義運動構成現代主義文學系譜。新感覺派的據點《文藝時代》的同人多位同時也是菊池寬《文藝春秋》的同人，在大正期前輩作家的庇護下，大震災之後旗幟甚為鮮明的派系²⁷。橫光利一的新感覺派的成名代表作〈首與腹〉，不只影響當時日本的文藝青年，同時也成為殖民地日語作家們競相仿效的對象。其中，龍瑛宗的〈植有木瓜樹

²⁵ 轉引自謝惠貞，〈從新感覺派到「意識」的發現：論巫永福〈愛暎的春杏〉和橫光利一〈時間〉〉的附錄文獻資料圖 4-7，「巫永福文學創作國際學術研討會」論文集（台中：靜宜大學台文系，2011.05.30-31）。

²⁶ 同註 9，頁 61。

²⁷ 佐藤公一，〈新感覺派とモダニズム〉，《時代別日本文学史事典現代編》（東京：東京堂出版，1997.05），頁 26-34。

的小鎮》(《改造》，1937年4月)中的敘述方式和〈邂逅〉(《文藝台灣》，1941年3月)文句「火車連頭都不回地奔馳過板橋，那恰如被放出的走獸，喧鬧而愉快地奔走著」中，皆可見類似〈首與腹〉起頭「特快急行列車載滿著乘客全速前駛，沿線的小站如石頭般被抹殺著」的模仿痕跡²⁸。

巫永福在戰前談到創作問題時，曾提及自身創作時面對語言的問題，他說：

我們因語言而煩惱，亦因這語言的文體而煩惱。因為我們不管漢文或和文，我(們)的描寫表現都不完整，而被打折扣。這是創作的人們所共通的煩惱。雖然言語與創作的關係甚為密切想談一談，但主要只觸及到創作方法問題。²⁹

由此可知，巫永福意識到書寫語言的問題，試圖藉由創作技法的提升，以期克服創作語言的難題，選擇講究主觀表現、藝術象徵與文體革新的新感覺派的技法作為他仿效的對象。

巫永福在台灣文學史上最為人所熟知的作品當屬〈首與體〉(《福爾摩沙》創刊號，1933.07)，文本中探討殖民地知識份子身處帝都，體驗現代摩登的都會生活，但當他們面臨故鄉傳統的召喚時，卻陷入返鄉與否的徬徨困境，充滿象徵意義的首與體斷裂之敘述內容，潛藏

²⁸ 山田敬三，〈哀しき浪漫主義者——日本統治時代の龍瑛宗〉，《台湾文学よみがえる日本統治期の作家と作品》(東京：東方書店，1995.10)，頁345-369。

²⁹ 巫永福，〈吾々の創作問題〉，《台湾文藝》創刊號(1934.11)，頁57。

著許多可能的隱喻詮釋空間³⁰。但從創作技法上觀之，這篇作品顯然有其模仿橫光利一作品的影子，經謝惠貞細膩地爬梳發現，巫永福的〈首與體〉、〈睏倦的春杏〉皆受到橫光利一創作手法的影響，即巫承繼橫光「象徵」書寫技法的特色，但關於「時間」的書寫，橫光的〈首與腹〉主要在於呈現近代都市文明所產生的高速化時間感，而巫的〈首與體〉呈現的卻是相反的緩慢感。另外，〈首與體〉並非如橫光〈首與腹〉最後以首腹二者分裂而告終，巫試圖在分裂的首與體之間尋求再融合的可能³¹。

至於〈愛睏的春杏〉（《台灣文藝》第3卷第2號，1936.01），謝惠貞分析巫永福與橫光兩人的文體，認為他接受當時的新心理主義的影響，嘗試透過描繪「意識本身」，進行查某嫺的內心描寫，仿效橫光「時間」（非物理時間）的命題。謝認為作者在該文本中透過描寫「半夢半醒之間」，跨越第一人稱與第三人稱的分界，描寫出查某嫺的主體回復，其中成功地投射出作為台灣日語作家的作家「主體性」³²。即是，巫永福雖然有著以「日語」創作而被同化的焦慮，但他仍希望透過「下層描寫」和「文體模寫」，堅持「苦節」的文學修業，追求自身「主體回復」的感覺，企圖引發台灣讀者的共鳴。謝的

³⁰ 如施淑，〈首與體——日據時代台灣小說中頹廢意識的起源〉，《呂赫若作品研究——台灣第一才子》（台北市：文建會，1997.11），頁205-223。〈游勝冠〈誰的「首」？什麼樣的「體」？——施淑〈首與體——日據時代台灣小說中頹廢意識的起源〉一文商榷〉，《全集（會議論文卷）》（台北市：傳神福音，1999.06），頁337-366。

³¹ 謝惠貞，〈台灣人作家巫永福における日本新感覺派の受容——橫光利一「頭ならびに腹」と巫永福「首と体」の比較を中心に〉，《日本台灣學會會報》第11號（2009.05），頁217-232。

³² 謝惠貞〈巫永福「眠い春杏」と橫光利一「時間」——新感覺派模写から「意識」の発見へ〉，《日本台灣學會會報》第12號（2010.05），頁199-218。

論文成功地將巫永福早期的小說置於日本近代文學的脈絡中進行爬梳，並與島內的新文學發展脈絡相扣連，試圖為巫永福文學欠缺反抗精神的「異質性」，提出新的詮釋觀點。巫永福深受橫光之影響，試圖在中央文壇中展演作為殖民地作家內容的「異質性」(如殖民地特有的異國風土等)，形式上注重內在心理描寫的特點。但若從主張揭露殖民體制之惡，以寫實主義為主流的抗日論述脈絡觀之，它又是個「異質」的存在。如此似乎也凸顯出具現代主義風格的殖民地作家，在中央文壇和殖民地文壇之夾縫中，有其甚為尷尬的「異質」處境。

巫永福留日返台後，便於中部報《台灣新聞》社擔任記者，在此期間亦發表小說〈河邊的太太們〉、〈山茶花〉等；新詩〈在橋上〉、〈春天和夏天之間〉等於《台灣文藝》上，但 1936 年《台灣文藝》停刊後他便不再發表作品。直至四〇年代台灣文壇復甦之後，台灣人的文學組織再集結，他才於 1941 年將小說〈慾〉(《台灣文學》第 1 卷第 2 號)發表在張文環主編的《台灣文學》裡。他在島內的文學活動和人際網絡因地緣關係，與島內中部文人如中央書局的張星建、張文環等人往來較為熱絡，幾乎緊緊地與台灣人的文學集團活動扣連，但其文學風格在標舉寫實主義的殖民地文壇中，卻是屬於非主流的現代主義文藝派。

作品之所以不豐，除了 1940 年左右因時局對言論自由的箝制更為嚴苛之外，尚因新聞記者的生活應酬太多太忙，而疏於讀書與寫作，曾有一度辭去記者工作，希望再回頭從事文學創作，一邊經營能高郡

國姓鄉柑子林的芭蕉園，一邊構思小說，雖有創作產出³³，最後因原稿散佚，除了〈慾〉之外卻未見其它的作品。

巫永福是台灣日語作家中少數接受文科學院訓練，直接接受當時名家指導的作家，特別是昭和初年與普羅文學並峙的新感覺派大家橫光利一的指導，因此他的文學之路與社會主義寫實主義的路徑相左其來有自。因深受新感覺派的影響，他的小說致力於心理描寫、刻劃、解構人物的心理現象，特別強調純文學的藝術追求。只追求語言、文體、形式的變革等技法上的革新，尤其是在主動揣摩人物的主觀感覺，細膩地剖析人物心理，以意識流的形式深化人物的情感與心理活動³⁴，也因而出現了與現實殖民地社會現況脫離與抗日的文學傳統疏離的現象。

陳芳明雖將巫永福的作品置於殖民地左翼書寫的敘事脈絡中進行分析，認為巫永福在帝都追求文學藝術成就時，他的文學信念即與當時左翼文學青年有很大的歧異，在他的小說語言中亦出現缺乏對殖民政治批判的現象³⁵。趙勳達則強調作品內容的普羅性題材，及其心理描寫與普羅文學的實驗美學的內在關聯性³⁶。出身地主階級巫永福在其作品中，的確有其對弱勢階級的關懷，但其中人道關懷應更甚於階級批判。而師出名門的矜持則是巫永福橫跨時代創作不輟的重要原

³³ 同註 9，頁 84。

³⁴ 葉渭渠，〈第十四章 現代小說探索的兩條道路〉，《日本小說史》（北京：北京大學出版社，2009.07），頁 359-363。

³⁵ 陳芳明，〈史芬克司的殖民地文學——《福爾摩沙》時期的巫永福〉，《全集續集：文學會議卷》，同註 30，頁 73-104。

³⁶ 趙勳達，〈普羅文學的美學實驗：以巫永福的〈昏昏欲睡的春杏〉與藍紅綠〈邁向紳士之道〉文中心〉，「巫永福文學創作國際學術研討會」論文集，同註 1。

動力之一，從他的全集〈獻辭〉「我在明治大學文藝科受了山本有三、橫光利一、小林秀雄諸先生的教誨終生難忘，用之不盡深感榮幸。」³⁷，即使戰後五十年他仍對啟發他的文學生命的師長們念念不忘，早已超越殖民（支配者／被支配者）、國族（日本／台灣）、時間長河而感念不已。從文學淵源來看，某個程度他也展示了他的文學師承與日本近代文學系譜的關係，現代主義文藝派的影響應更勝過普羅文學派的影響關係吧。

三、戰後巫永福跨語的書寫活動

有關巫永福文學的討論大多集中於他留日階段《福爾摩沙》時期日語小說作品與戰後詩作的相關討論居多³⁸。戰後他除了以日語創作短歌、俳句之外，主要是以「詩語」進行跨語書寫，以台語作為跨語的橋樑，進而以中文創作新詩。《巫永福全集》中收錄了他中文、日語、台語的多語作品，他的作品展演了台灣文學語言的混雜性與背後糾葛的殖民情感及其歷史經驗。以下將探討戰前以日語作為主要書寫語言的他，戰後使用前殖民國的日語寫作的意義為何？同時他為何堅持「說台灣話」的重要性，透過台灣話書寫的轉譯如何進行跨語書寫？語言的選擇與其書寫內容又有怎樣的連結關係？依據法農（Frantz Fanon）的說法，不同的語言意味著不同的世界，因而在討論後殖民文學時，最先遇見的即是語言的問題，巫永福個案雖非如當前後殖民理論中所討論的典型個案，因為「逆寫帝國」的討論並不涉及地方語

³⁷ 巫永福，〈獻辭〉，《全集：詩卷》（台北：傳神福音，1996.05），頁1。

³⁸ 以主要參考《全集》（會議論文卷和詩卷）收錄之論文。

寫作，而是討論英語寫作中，地方英語對中心英語的抵抗與挪用。語言的挪用是後殖民寫作顯示文化差異的重要手段，而後殖民寫作的特徵有三：一是「後殖民的聲音被帝國中心所沉默和邊緣化」、二是「文本中對於帝國中心的取消」、三是「對於中心文化與語言的積極挪用。」³⁹但因為巫永福在地方語與帝國語言之間，尚有強勢的中文「國語」介入，三種語言相互交纏，作者透過內在翻譯來回遊走其間，使得這個日語世代的後殖民書寫更形複雜。雖然他們對於帝國中心文化與語言進行挪用，進行殖民經驗與記憶的陳述，但其中一大部分的理由是為了消解對抗中文在台灣展示的霸權文化，而全非為了批判日本帝國文化或進行殖民地經驗的反省。

戰後國民黨政府撤退來台，將台灣如國內殖民地來統治，只顧將台灣作為「反攻復國」基地擷取資源，將其統治行為合理化，卻忽略了台灣殖民經驗中需被克服清理的種種問題，戰後「光復」一年後的1946年10月即強制禁止定期性的新聞雜誌的日語版，使得台灣人因知識語言權被剝奪而憤懣不已，被強迫學習中文而備受壓抑，日語的使用未被正視為社會應該共同克服的問題，日語文化竟而轉成潛在伏流，成為戰後「日語人」⁴⁰的共通語。隨著台灣社會民主化、本土化的推展，台語文學亦曾於八〇年代興盛一時，戰後台語、中文、日語各有其不同的社會文化象徵意義，戰後台灣人為了抵抗代表文化霸權

³⁹ 趙稀方，〈後殖民與文學〉，《後殖民理論與台灣文學》（台北市：人間，2009.06），頁176-178。

⁴⁰ 本文所謂的「日語人」是泛指戰前曾接受過日語教育，戰後仍以日語書寫閱讀之文化社群。

的北京話「國語」，選擇日語或台語進行書寫⁴¹。對巫永福而言，台語是他的母語，其中帶有漢族中心思想的語言，日語曾是培養他文學知性與感性，孕育他文學家夢想的語言，中文雖是他 1945 年之後才逐漸習得的書寫語言，但卻是戰後台灣主要的知識語言。他重返文學場域時，他試圖讓此三種語言同時並存而互不相斥，其作品內容亦有其重疊之處，本節將試圖探討如此的書寫現象，以期釐清巫永福跨時代跨語的書寫活動。

（一）殖民語言的遺緒

《巫永福全集》中將其日文詩文作品集結成冊，編輯者如斯說：

《日文詩卷》多整理自巫永福手稿。皆依稿原序編排。並遵照巫老尊意，不保留創作日期。俳句整理自巫永福手稿及其少數發表於「台北俳句集」之創作。無題目，依手稿順序編排。《短歌卷》共二卷，整理自巫永福手稿及發表於「台北短歌集」、「台北歌壇」之創作。同樣依巫老指示不保留創作題目。⁴²

全集中的作品只能知其順序，無法確認創作時間，只能從作品內容考查可能的創作背景。又，和歌內容亦因無旁文解釋，其意涵只能在他的傳記或其他的作品中尋找作品間的互文性進行詮釋。唯有和歌創作

⁴¹ 松永正義，〈台灣的日語文學及台語文學〉，《中外文學》第 31 卷第 10 號（2003.03），頁 11-28。

⁴² 沈萌華，〈編者報告〉，《全集》，頁 20。

是巫永福戰後日語書寫的起點，是無庸置疑的。

他之所以選擇日本傳統和歌作為復出的文體，跟他的交友有其密切的關係。主要是因 1966 年昔日早稻田大學橄欖球隊主將柯子彰夫人柯秀鳳女士來訪，邀請他參加由淺田雅一主持的東京《からたち》歌誌（枸橘短歌會），因緣際會認識了陳秀喜（1921~1991）、吳瀛濤（1916~1971）、吳建堂（1926~）、黃靈芝（1928~）等人，又經陳秀喜、吳瀛濤的介紹加入笠詩社。柯秀鳳卸任之後，1967 年由巫擔任分會會長支持歌會，1968 年與吳建堂創立台北歌壇。同時，他也參加東京東早苗俳句會和黃靈芝主持的台北俳句會，自己開始從事短歌和俳句創作。1970 年後他陸續編輯發行台北短歌集、台北俳句集，甚至也參加東京中阿幹子、山英子主持的俳誌《をだまき》。但之後因忙於公司事務、笠詩社的工作，且接任吳濁流的《台灣文藝》的發行工作，設置巫永福評論獎，而將台北歌會轉由吳建堂領導⁴³。

他戰後的文學活動與省籍作家復出的文藝活動有著極為密切的關係。即是，六〇年代省籍作家整合重新出發的重要刊物《台灣文藝》、《笠》詩刊與日語歌人的《台北歌壇》成立的政經背景有其相似處，若根據《台灣萬葉集續篇》⁴⁴目錄可知巫永福、郭水潭、陳秀喜、張彥勳等成員亦有所重疊性，其中巫永福因為事業有成，慷慨捐助是此三誌在經濟上的有力贊助者⁴⁵。

⁴³ 許惠政，〈巫永福生平及其著作年表〉，《巫永福生平及其新詩研究》（論文附錄，中正大學中文所，1999.06），頁 1-55。

⁴⁴ 孤蓬萬里，《台灣萬葉集（統編）》（東京：集英社，1995.01），頁 2-7。

⁴⁵ 同註 41。

為什麼巫永福選擇日本傳統和歌文體俳句、短歌創作？短歌（五七五七七，共 31 字）此文體為日本傳統和歌文類，萬葉以來短歌主要是詠嘆自然，表現在生活和現實社會中，人內在存有的心境，也可以說幾乎都是抒情的，但在短歌的世界中，可依捕捉對象的方法，分為敘景歌（歌詠自然、風景等的短歌）、敘事歌（如實敘述事實的短歌）、抒情歌（敘述表達感情、感動的短歌）。在明治維新以前，短歌基本上未曾脫離貴族邸院，其大眾性較俳句差一些。但至明治維新後由於正岡子規於 1899 年 2 月 12 日至 3 月 4 日連續發表了十篇和歌改革宣言的《與歌人書》，同時，以清新健康的歌風掃蕩了暮氣沉沉的舊派歌壇，更重要的是普及了短歌，使之成為廣大群眾所喜愛的文學形式而歷久不衰，目前日本歌誌有近五百種⁴⁶。

俳句主要的基本規則有二，一是一首俳句由十七字音組成，構成俳句和劃分詩節的單位都是音，而非假名（日文字母）。二是季題。每首俳句必須有一個季題。季題就是與四季有關的題材，舉凡與春夏秋冬四時變遷有關的自然界現象，及人事界現象都包括在內。俳句中蘊涵著日人的生活習俗，除非熟捻箇中原委否則難以領略其中滋味。同樣地，因正岡子規提倡革新以來，俳句日漸為大眾所喜愛，目前日本大小各種專門性質的俳句雜誌甚多⁴⁷。無論俳句亦是短歌皆在知名的報刊雜誌如《朝日新聞》、《讀賣新聞》、《文藝春秋》、《中央公論》等中皆設有歌壇和俳壇，邀請名家評選讀者投稿句作，其讀者群不容

⁴⁶ 彭恩華，〈引言〉，《日本和歌史》（上海：學林出版社，2004.04），頁 2。

⁴⁷ 彭恩華，〈引言〉，《日本俳句史》（上海：新華書店，1983.07），頁 1-7。

小覷。日本短歌或俳句的內容在於強調作者感性的抒發，同時透過同人交流、報章媒體的評選機制，使其具大眾性的性格。

大岡信曾在《朝日新聞》「應時的詩集」專欄中，介紹日本敗戰後台灣日語人的短歌選集《台灣萬葉集》，該內容獲得極大的讀者迴響，超乎大岡的預想⁴⁸。戰後台灣日語作品在被介紹的過程中，引起日本讀者的關注，與此借助主流報紙歌壇的選評機制和著名的選評者的介紹不無關係。

戰後短歌俳句在日本社會扮演怎樣的角色？戰後日本文學評論家、法國文學研究者桑原武夫(1904~1988)曾發表〈第二藝術論〉(《世界》11月號, 1946.11)，雖然他主要是批評俳句界，但對整個日本歌壇卻產生很大的衝擊。他認為俳句只能作有其他職業的老人或病人的餘技或消遣之具，這種遊戲文章無法稱為能夠感動現代人心魂的藝術。如果把它跟小說和近代戲劇一樣稱之為藝術，那便是濫用藝術字眼，並提出俳句不能列入藝術之林，充其量只不過是第二藝術的主張⁴⁹。的確，從《巫永福全集》「俳句卷」、「短歌卷」中有不少是他退休閒暇之時的餘興之作或老境之作，其中多首短歌描寫照料因中風行動不便妻子的短歌，感嘆人生的無常、探訪病人的種種情緒，挪用「日語」和和歌形式書寫抒發個人的情感。但在台灣的「日語人」雖以短歌、俳句抒發文學感性，其中卻意涵著更為複雜的被殖民者曲折的情感。他們明知「日語」為殖民前朝的遺緒，戰後被汙名化成為具奴性

⁴⁸ 同註 41。

⁴⁹ 轉引自彭恩華，〈第八章 昭和時代和歌〉，《日本和歌史》，頁 201。

的語言，但他們卻對日語文學有一份難以割捨的情懷，因為他們都是喝著日本文學乳汁長大的⁵⁰一群，日本老師教給他們的《萬葉集》抒情詩曾開啟他們的文學之眼，使得戰後日本和歌得以繼續在台灣發芽成長，巫氏道出了這群日語人的背景和心境：

這些老會員以受過日本教育師範出身的男性與女學校出身的女性居多，自從我擔任《枸橘》分部長以來一直持續寫短歌、俳句，我想那是因為中學時代接受和歌、俳句的鑑賞教育，或許那是對日本文學的一種鄉愁吧。⁵¹

因此，以日文書寫和歌顯然與其政治性的國族認同無太大的關係，而是對於戰後的日本「文學」有種跨域的鄉愁，畢竟他們的文學知性與感性的孕養生成，皆來自於日本文學的沃土。雖然在日本殖民統治過程，他們曾蒙受種族歧視之羞辱，但對日語世代而言，日語畢竟是他們最早內化的文學語言。戰後在台灣社會中，他們的日文寫作誠如黃靈芝所言：「在台灣用日語寫作，就宛如在白色的校園裡，用白色的水彩寫生。」⁵²雖然存在卻不被看見，他們抱著對文學創作的興趣與熱情，使用他們最為熟悉的文學語言，集結文藝愛好同人，重新點燃創作的慾望，振筆直抒胸臆。

⁵⁰ 龍瑛宗，〈越過幾個山河〉，《龍瑛宗全集：隨筆集 2》（台南：國家台南文學館籌備處，2006.11），頁 211。

⁵¹ 巫永福，〈前言〉，《全集：俳句卷》，頁 28。

⁵² 轉引自岡崎郁子，〈戰後台灣的日文文藝研究以黃靈芝為中心〉，《台灣文學評論》第 2 卷第 4 期（2002.10），頁 150-151。

巫的俳句除了遵循「季題」，該內容主要仍是風花雪月、抒發親情、友情，其中對於照顧中風的妻子的溫馨情景，時而可見。台灣在地風土民情、歲時祭典如媽祖祭、端午節、祭孔、城隍祭等的題材在展示「異國情調」之外，亦有橫跨戰前殖民地經驗的記憶回顧和戰後當代社會政治等公共性議題的感發。因和歌字數簡短難見作者申論之意，只能從文字的縫隙處，窺見巫永福的殖民歷史記憶，及其文化政治意識等。因筆者學養不足，難以評點優劣，但就其內容以下援引數句俳句、短歌以資參考⁵³。

巫永福因曾與霧社事件的主角之一花岡二郎共窗過，關於此事件巫在他的自傳性文章或詩文等曾多次提及，戰後舊地重遊對於花岡兄弟兩人的犧牲令他感慨萬千，駐足霧社的紀念碑前，青山依舊緋櫻如時綻放，映襯他們含恨而終的歷史蒼涼感，如：

霧社桜今年も咲けり無念呑み花岡一郎、二郎は逝けど⁵⁴

（譯文：霧社緋櫻今年綻放依舊，但飲恨的花岡一郎、二郎已逝）

碑に佇ちて連山見れば変乱の始末を語る莫那道の声（短歌卷1，頁161）

（譯文：站在紀念碑旁遠望連山，可以聽到從四處各方傳來講

⁵³ 以下短歌俳句之譯文感謝北岡正子教授、鍋島亞朱華教授協助翻譯不吝賜教，謹此致謝。文責自負。

⁵⁴ 轉引自孤蓬萬里編著的《台灣萬葉集》（續集），其中共收入巫永福的短歌共15首，頁99。

述變亂始末的莫那魯道的聲音)

另外，殖民地時期無論在台灣亦是東京他皆曾遭特務警察尾隨跟蹤，其惶恐不安的殖民地經驗，在其晚年的短歌中反覆地出現，字裡行間道盡了身為殖民地知識分子倍受歧視的悲哀與心酸，如：

わが寝込み襲ふ特高のありし日を今も独りに思ひ出づるあり
(短歌卷1，頁248)

(譯文：睡夢中遭特務警察襲擊的那段日子，如今一人獨自想起)

殖民地の民の恥辱を胸底に涙を飲みつ眼を閉づる刻(短歌卷1，頁244)

(譯文：想到潛藏於心中身為殖民地之民的恥辱，緊閉眼睛忍著淚水的那段日子)

戰後中華民國抗日的歷史敘述一直壓抑抹煞台灣殖民地經驗的陳述，但作為歷史見證人的巫永福在他的短歌中卻重述這段歷史經驗：

祖国とう言葉言へざる殖民の苦しみ怒り堪へし苦節の日(同上)

(譯文：無法稱自己的國家為祖國的被殖者，一直忍受其憤怒的苦節之日)

恥辱をば堪へて一途に生きて来し殖民時代を振り返る刻（同上）

（譯文：忍受恥辱一路走來，回顧殖民時代的那段日子）

同時，他也憶起在皇民化運動中他們被迫改姓名的殖民地經驗，如：

皇民の良き模範にと役人の改姓説得を良しと云はざりき（同上，頁 223）

（譯文：皇民好模範，未應允官員改姓之說服）

改姓は罪深きことと母云へり地下の先祖に如何なる顔を（同上，頁 224）

（譯文：母云改姓之罪深，何顏地下見先祖）

戰前在吳坤煌的連絡安排下，台灣文藝聯盟邀請知名朝鮮舞姬崔承喜來台演出⁵⁵，令他印象深刻，只是戰後不知伊人何在：

台中座にアリラン踊りし韓国の崔承喜女史今如何ならむ（短歌卷 2，頁 160）

（譯文：台中座舞動阿里郎，韓國的崔承喜女史今何在）

⁵⁵ 下村作次郎，〈現代舞蹈與台灣現代文學〉，《台灣文學與跨文化流動》（台北市：文建會，2007.04），頁 159-196。

戰後初期的二二八事變與五〇年代的白色恐怖，其家兄、友人皆涉入其中並受難，因此他感受特別深刻，此題材是他詠史作品中反覆出現的主題之一，如以下數句俳句：

總統の二二八演説若葉映ゆ （俳句卷，頁 297）

（譯文：聽到總統的二二八的演說，嫩葉在陽光中輝映著）

二二八に台湾光復の悪夢見し （俳句卷，頁 303）

（譯文：在二二八夢見台灣光復的惡夢）

三月や陳炳失踪を思ひけり （俳句卷，頁 303）

（譯文：三月啊！想起二二八失蹤後的陳炳）

白色恐怖歴史となりぬ含笑花 （俳句卷，頁 297）

（譯文：小而白的含笑花綻放著，白色恐怖已成歷史）

陳文成の惨死を秋の風云はず （俳句卷，頁 309）

（譯文：秋天的天空風箏悠然無語飄著，似不知陳文成的慘死）

解嚴後，他對政治議題更為關心，文字表達更顯得直言不諱：

联合国に加入せよと台北の公民投票促進会の人（短歌卷 2，
頁 22）

（譯文：加入聯合國吧！是台北公民投票促進會的人）

独立を叫ぶ国代候補の講演に共感覚ゆる夜の会場（短歌卷

2, 頁 23)

(譯文：叫獨立的國代候補之演講，深有同感的夜晚的會場)

在巫永福和歌中透過感性的文字記載著個人生命史的軌跡和個人情感的微妙變化，其中俳句多為個人對當下時事或情景感知的抒發，受限於季題可發揮的部分較少。短歌陳述的字句較長，內容亦相當多元，相對較易理解。他的和歌作品與日文新詩內容和議題，亦有其重疊之處，如光復前的日文詩〈祖國〉的詩句「有祖國不能喚祖國的罪惡／祖國不覺得可恥嗎？」⁵⁶直接責難的語氣，但戰後短歌「無法稱自己的國家為祖國的被殖者，一直忍受其憤怒的苦節之日」(原文如上)，卻轉平淡地訴說殖民地經驗。至於日文詩〈存在〉中「生存權被認定後國家始有希望／因此加入聯合國是重要之事」⁵⁷，與上舉的俳句皆顯現出巫氏對於台灣加入聯合國此政治議題的關心。

戰後因為使用日語機會減少，日語詩的寫作量較少，同時因日語已非台灣主要的書寫語言，因此感嘆如下：

日本語を語る者なきこの国に尚も短歌を作る馬鹿あり(《台灣萬葉集》(續編)，頁 103)

(譯文：在沒有人講日語的國度中，尚有作短歌的愚者)

⁵⁶ 《全集：日文詩卷》，頁 128。原文：「祖国を祖国と呼べない罪を／祖国は恥ぢないのか」。

⁵⁷ 《全集：日文詩卷》，頁 235。原文：「生存權を認められて始めて国の希望があるのだ／従って聯合國加入は非常に大切なことで」。

其實他與其他「日語人」一樣，他們在從事和歌創作時，都有著後繼無人的覺悟，也將這樣落寞喟嘆寄託於短歌之中，不禁要問「住在日語全被滅絕的國家中，繼續歌詠的人尚有幾人」⁵⁸（孤蓬萬里），這也顯露出「日語人」面對日語世代即將過去的孤寂心境之寫照，同時折射出這個世代在台灣當代文學發展進程中尷尬與無奈的處境。

巫的和歌雖大部分遵行寫作規則，但其內容卻經常溢出「日本」傳統和歌的規範，凸顯屬於「台灣」的歷史經驗、風土民情、關心的政治議題，其題材在和歌、日文詩、中文詩等有著高度的重複性。同時由於日文和歌的語言和文體性質的侷限性，使得他的和歌作品個人文藝消遣的自娛性高過於文以載道的社會啟蒙性。

（二）台語書寫中的漢族意識

關於巫永福戰後語言的學習問題，他自言：

光復後一時興奮，猛學北京語和中文。二二八後卻深感失望又荒廢，所以我至今還不能說北京話，但對中文因深感做為一個完整的台灣人，就得好好學習講完整的台灣話和寫自如的中文。⁵⁹

誠如上述，他雖然主張台灣人應該要會說完整的台灣話，並強調自己

⁵⁸ 同註 44，頁 14。原文：「日本語のすでに滅びし国に住み短歌詠み継げる人や幾人」

⁵⁹ 巫永福，〈自序〉，《風雨中的長青樹》（台中市：中央書局，1986.12）。

的部分詩作可以用台灣話朗讀，但仍主張「要寫自如的中文」。在《巫永福全集》編纂時，他個人並未極力主張將台語詩作獨立分開集結成冊，而是依時序編排，箇中理由不明。根據許惠玟的研究，她認為巫永福本身對河洛語使用的堅持蘊涵著三意義：

一是為自己的存在，在歷史中找到一個有力的依靠，藉以證明自我的價值。二是對執政者不當統治所產生的批判意識。三是對於執政者法令（教育部的語文法）的抗議。⁶⁰

戰後面對國民黨政權及其語言政策感到極度不滿的巫永福，藉由「河洛語」的使用，展示其抗議姿態並與「台灣意識」緊緊扣連，由戰前因抗日而萌發的「中國祖國」意識認同，戰後卻因對國民黨政權的失望，轉而變成認同具政治實體的「台灣祖國」，但巫的作品中未見他強烈的政治性的「中國國族」意識，但卻具有強烈的「漢族文化」意識，其中在語言上，「他對於母語河洛話的誇耀，呈現幾近乎於迷戀的自戀」⁶¹。這與他強調「漢族自我中心」(Han ethnocentric)，以漢人自居，並不諱言地以血緣是「漢」和「非漢」進行人物臧否有關⁶²，他甚至將族譜上溯至「與黃帝同位同車的神醫巫彭」⁶³，因先祖參加

⁶⁰ 許惠玟碩士論文，頁 137。

⁶¹ 施正鋒，〈巫永福的民族意識——迷惘中的靈魂搜尋〉，《族群與民族主義——集體認同的政治分析》（台北：前衛出版社，1998.07），頁 116。

⁶² 同上註，頁 113。

⁶³ 巫永福，〈台灣話、河洛話非閩南語〉，《全集續集：文集卷》（台北市：傳神福音，1999.06），頁 190。

天地會的關係才遷徙來台的歷史淵源，以期說明自己身上的漢人血緣之純正性。

在語言上，他又有意區別「閩南語」與「河洛話」、「台灣話」之間的差異性，強調「台灣河洛話」因在遷徙的歷史過程中，早已摻雜了其他語言，來台後漢人因與平埔族雜婚，其中也摻雜了平埔語，因日本統治的關係也借用了不少日語語彙，因此，台灣話已非純然的「河洛語」或「閩南語」。九〇年代後半因兩岸政治情勢緊張，關於台灣民族血統的問題，他又有所修正認為，台灣人族群有河洛人、客家人、原住民、平埔族人之別，因共同生活的關係，血統上出現混血的現象，其風俗習慣、氣質與價值觀與中國人有所不同⁶⁴，此時他又從「國族」立場強調區分台灣人與中國人的差異，雖然他曾過於強調自己漢人血統而被稱為「河洛主義者」⁶⁵，但此時「中國祖國」只不過是意指抽象的「文化中國」，「台灣祖國」才是他的終極關懷。巫永福的「國族認同」與「文化認同」的表述立場，與時俱變隨著國內政治言論自由度的鬆綁而隨之調整，時而出現前後主張矛盾的現象，誠如下述，他雖對於台俳與台灣短歌的推動與未來性甚表樂觀，但對台灣人卻只求會說「完整的台灣話」即可。從這些看似矛盾的主張即可窺見，經歷日本殖民地統治與國民黨極權統治的台灣文化人，試圖在文化政策中摸索找尋與當權者可能的協商空間，以利文化實踐之嘗試。

⁶⁴ 巫永福，〈咱的創作問題〉，《全集續集：文集卷》，頁186，該內容為巫於譯文後所添加之內容。

⁶⁵ 王曉波，〈台灣最後的河洛人——巫著「風雨中的長青樹」讀後感〉，《全集：評論卷3》，頁264。

巫永福認為若以五言、七言絕句短句形式書寫，將使台灣話書寫更易推行。其理由是日本分別將五絕和七絕改為 17 字的俳句語 31 字的短歌後，盛行於日本國內及其海外，因此若能與時俱進，將古文變成具現代性和生活化的口語，將更容易學習，其推廣也更形容易，且具符合世界化的趨勢。他也親身力行創作，樂觀地認為，「如果可以克服語言上的困難，回復台灣河洛話，我想很快五言、七言的短句就會再流行起來。」⁶⁶可知，在台灣話日漸式微的現況中，他試圖尋求台灣話言文一致的創作可能之途。

從他早期所出版的詩集可知，他除了部分作品是日治時期的創作之外，大多是以台灣話文書寫的作品，其中《不老的大樹》中所收的作品即是他摸索的結晶。經歷二十餘年的嘗試，才得以逐漸完整地運用台灣話、文，這乃是他經由長期努力的成果，同時也記錄了一位詩人如何跨越並重建其語言藝術，因他對台灣話文有著強烈信念，才得以渡過語言與心靈的重重限制⁶⁷。他實驗性地使用漢字、日本俳句（五七五）形式，台語發音押韻創作了《春秋 台語俳句集》⁶⁸，在這本俳句集中充分展演後殖民的混雜性（hybridity），他的詩語特色模擬遵循俳句的季語等規範，但題材除了感時興比之外，仍有台灣在地風土之景與家國之愛，如「海港王爺船／漁民燒香引船出／舉香火燒船」⁶⁹、

⁶⁶ 巫永福，〈短句自序〉，《全集續集：短句俳句》，頁 3。

⁶⁷ 李弦，〈跨越與重建——論巫永福詩的語言與心靈世界〉，《全集：詩卷 5》，頁 255-308。

⁶⁸ 巫永福，《春秋 台語俳句集》（高雄市：春暉，2003.10）。

⁶⁹ 同註 68，頁 52。

「台灣媽媽愛／台灣正名母親夢／也是阮大夢」⁷⁰等。透過東亞共同的文化資產「漢字」讓「和」歌、「漢」詩、「台」語共構形成歌詠承載文學感性的平台，但因台語語彙的使用尚停留於口語程度，因此難以承載詩語的凝練與一字多義等特點，因此台語俳句只能視為他的嘗試性創作，尚未成為具有普遍性的創作文體，但它卻是在戰後東亞文化圈中，具有台灣性的文化「衍異」，即是以「中國」漢字寫出「日本」五七五的俳句形式，以「台語」發音訴說有關台灣的種種。

對他而言，台灣話詩文的書寫的內在意義其政治性，大過於文學藝術表現的要求，其中展示他對國民黨政府的反抗姿態。同時，在他戰後跨語書寫的過程中，台灣話扮演著極其重要的媒介角色。他的在地台語書寫並非是為對抗前殖民的帝國日語，而是對抗代表國民黨的文化霸權的中文。但他也意識到在台灣文化場域裡中文書寫的絕對優勢性，因此他只要求台灣人說台語，他對台語文字化的核心問題並未觸及，他的書寫實踐過程中選擇以淺白的「漢字」書寫。

（三）中文寫作中的歷史見證

巫永福戰後雖有中文小說〈薩摩仔〉等作品，但顯然其質量皆不及戰前的作品，其中文書寫的成就主要展現於詩歌創作方面，他將晚年所有的創作精力和熱情幾乎皆投注於其中，積極進行跨語書寫找尋文學的第二春。他因為結識《笠》詩刊同人陳千武等人，使其戰前的詩作得以被翻譯成中文，進而激發他重新執筆寫詩，翻譯自己的詩作。

⁷⁰ 同註 68，頁 53。

日本敗戰後他雖曾有一段時期積極學習中文，但因政治因素使他拒絕說「國語」（北京話），最後為了書寫之便仍自學中文書寫，藉由如下的內在轉譯的過程，進行跨語活動：

主要是靠自修，在中斷寫作的二十年中，我讀三國演義、西遊記、水滸傳、金瓶梅和紅樓夢等小說，對我影響比較大是三國演義、水滸傳、金瓶梅，主要的原因是因為這些小說可以用河洛話唸。⁷¹

我喜歡讀小說、寫小說。我的中文是讀三國志演義、金瓶梅、水滸傳，用台灣話讀，能夠了解它們的意思是因為懂日文的緣故，懂一些漢字，所以知道他們的意思。問題是要如何寫？必須想的時候同時就能寫出來，日文就可以這麼做，但是我用中文寫作需要轉換語言，用台灣話想，再用漢字寫台灣話，所以我的作品都可以用台灣話唸。⁷²

從以上的這兩段話道出日語世代在跨語時，面對言文不一致的苦惱和內在翻譯的過程，其中「台灣話」扮演著跨語媒介，或許因為這層關係，使得他的台語詩和中文詩的界線分際曖昧不清。另外，「漢字」也是另一重要媒介，因為他在轉譯的過程中，一方面在既有的日文「漢

⁷¹ 許惠政，〈論文附錄——巫永福先生訪問紀要〉，《巫永福生平及其新詩研究》，頁84。

⁷² 同上註，頁87。

字」知識系統中上尋求「字義」，一方面再從母語中找尋「字音」，經由內在語言統整切換成中文書寫，其中隱藏著複雜的轉譯過程。在跨語的學習題材方面，他則是以台灣人較為熟悉的中國通俗白話小說作為題材，自習中文。同樣地，葉石濤亦曾在其自傳性小說〈紅鞋子〉⁷³中提到，戰後初期人物以抄寫《紅樓夢》的方式學習北京話類似的跨語學習經驗。

有關巫永福新詩創作的語言特色，許惠玟歸納出：精緻且具文學表徵意象的作品大都屬於日語詩作，中文的詩作較淺顯平直、敘事性強而削弱其藝術性。他的詩作題材又以詠物詩居多，又可分成植物類、動物昆蟲類、其他類，植物類中又以詠花為最⁷⁴，巫氏之所以以詠物詩居多，似乎多少受到和歌詠物題材之影響。另外，誠如陳明台所言，巫氏戰前的日文詩創作類型雜然並陳，顯現多元的風貌，形式講究又極為注意語言機能的發會，但是戰後的中文詩的語言表現，居於白描階段，說明性濃厚者依然不少，由於習慣多用形容詞，是敘述性強的語言，而直接鋪陳的方式，幾乎是他一成不變的特色。可見，巫氏多數戰後詩創作，不免降低了詩的質素，形成過散文化的傾向⁷⁵。但作為一個時代歷史見證者，他卻透過詩文積極地將一個世代的歷史經驗和知識分子的精神史如實地記錄下來。特別是在台灣解嚴後，二

⁷³ 葉石濤，〈紅鞋子〉，《葉石濤全集 4》（高雄市：高雄市文化局，2006.12），頁 105。

⁷⁴ 許惠玟碩士論文，頁 164。許的碩論早已針對巫永福新詩的主題思想與藝術特色進行分類討論，筆者深受啟發，為避免冗贅本文主要聚焦於「語言」與「歷史」書寫方面進行討論。

⁷⁵ 陳明台，〈強韌的精神——試論巫永福詩的主題和表現〉，《全集續集：文學會議卷》，頁 431-432。

二八事件等敏感政治言說因而解禁，巫的事件詩中出現多篇歌詠二二八事件和白色事件等的詩篇，透過詩歌創作進行自我療傷和撫慰亡靈。

在巫永福的和歌創作已有多首二二八事件相關的詩作，但相對於講求含蓄餘韻以一寓百的和歌體，他在中文新詩中控訴情緒更為直接而強烈，如「而不忘二二八事件成根的草球潛活力／發出生命復活的堅強聲音／那是燒不死壓不扁的求生聲音／那是亡靈由傷亡鄭重喊叫有力的聲音」(1987.2.26)⁷⁶，「我企首的影子不孤獨／四十多年來帶著／二二八悲慘巨大的歷史傷口／與眾多犧牲者的怨魂／親人朋友共識／不斷徘徊在台灣上空」(1989.7.15)⁷⁷。

另外，敘史詩中也有數篇闡述國族史和地方史的作品，如霧社事件的〈霧社緋櫻〉(1982.3.17)⁷⁸或陳述埔里開拓過程中原漢衝突的地方史如〈阿婆說〉(《全集：詩卷2》，頁294-295)、〈望人嶺〉(《全集：詩卷4》，頁222-234)；地方抗日史的〈應靈祠〉(1979.12)⁷⁹、〈山城〉(《笠》詩刊205期，1998.06)；二二八事件對抗國府的〈茄苳樹〉(1995.3.6作)等等。

對他而言，戰後習得的中文書寫在文學藝術表現上雖未能達到戰前日語創作之水準，但他透過不斷地大量書寫，除了為抒發個人文學感性之外，不外乎是為了讓下一個中文世代，知道他們的世代和台灣

⁷⁶ 巫永福，〈陰魂不散〉，《木像》(台北市：笠詩刊社，1990.03)，頁33。

⁷⁷ 巫永福，〈我的影子不孤獨〉，《霧社緋櫻》(台北市：笠詩刊社1990.03)，頁1。

⁷⁸ 同上註，頁118-119。

⁷⁹ 巫永福，〈應靈祠〉，《不老的大樹》(台北市：笠詩刊社1990.03)，頁109-111。

人曾面對怎樣的歷史困境，在幽暗的殖民和極權統治之下，如何走出死蔭的山谷？老詩人將他的文學之筆，轉化成史家之筆在大量的中文詩作中，抒發他的歷史觀、政治觀及對台灣社會的關懷。

四、結語：「被時代跨越的一代」

台灣日語作家們在戰後雖然從殖民語言中解放出來，但他們卻得克服更為嚴峻的跨語問題，所以曾是殖民地作家的他們在「敘述作家為什麼要創作之前，須予解決言語問題的說明。」⁸⁰巫自述曾經嘗試以中文寫小說，都沒有成功，「因為小說形容詞比較多，描寫心理轉變，在使用中文上就很麻煩，我很喜歡寫小說，但是很難寫，不像散文或評論比較好寫。」⁸¹戰前巫永福的小說作品中可以看到他對現代主義文學的追求，詩作也經歷各種詩型，戰後因跨語不易，巫則是將其精力全部投注於詩歌（和歌和中文詩）的創作，昔日「文藝派」的文學青年的豪情壯志已不再，但作品中蘊藏著作為歷史見證人，對社會文化運動直接的介入與關懷，其詩作的歷史意義遠大於文學藝術上的意義。即使他說：「我比較希望被定位在小說家，我的詩有的時候很散文化，感覺上很像在寫小說，（中略）我本來就是寫小說出身的，如果不是禁止日文，我想我會一直創作。」⁸²但令人感到無奈的是，戰後研究者對戰後巫的文學成就評價，幾乎都在於詩歌創作方面，他竟更希望自己被定位為「小說家」。從他戰後大量的詩作觀之，他在

⁸⁰ 龍瑛宗，〈孤獨的文學路〉，《龍瑛宗全集(隨筆集2)》(台南市：國立台灣文學館籌備處，2006.11)，頁181。

⁸¹ 許惠玫碩士論文，〈巫永福先生訪問紀要(二)〉，頁88。

⁸² 同註80，頁89。

詩歌方面是一位跨語成功的歌者，但若從他戰後的小說創作的質量來看，在小說創作方面上他並未真正地跨語成功，畢竟小說更強調複雜的社會性，或是細膩的心理層面的描寫，因此以他戰後小說的質量尚不足使他成為一位小說家。但，這不是巫永福一個人的悲哀，而這是被時代跨越的殖民地作家的無奈。

晚年孜孜不倦地練習中文進行跨語書寫的龍瑛宗亦曾感嘆地說：「我一輩子因言語問題，兩度困擾著而用了人生的大部分時間。」⁸³最後，他唯一的長篇小說《紅塵》卻不得不以日語進行書寫，雖然他曾矢志成為一名文學家，勤於閱讀積極學習中文，但最後他終究未能跨語成功，寫出如戰前般的水準，成為一位被時代跨越的作家。同時代的作家張文環晚年以日語出版了《滾地郎》，其日文遺稿〈地平線的燈〉業已出土，但嚴格來說，他卻也是一位「跨不過時代」的作家。他的兒子張孝宗曾談到：「對於未能繼續文學之途，父親的內心一直有很深的不安和遺憾。」⁸⁴

戰後他們皆因跨語而苦惱，但支撐他們跨時代寫作不輟的動力是什麼？不外乎是對文學的「初心」和年輕時矢志成為「文學家」的夢想。他們曾以書寫台灣提升台灣文化為抱負，《福爾摩沙》〈創刊辭〉中「今後，我們必須藉著我們所創造的文藝的力量，創造真正的『美麗島』」⁸⁵的雄心壯志，在他們的晚年書寫生活中似乎再度地被召喚

⁸³ 同註 80。

⁸⁴ 柳書琴，〈第六章 前進大東亞？〉，《荊棘之道——臺灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》（台北市：聯經，2009.05），頁 519。

⁸⁵ 〈創刊の辭〉，《フォルモサ》（創刊號，1933.07），頁 1。

起，語言的高牆雖讓他們倍受挫折，但文學家的社會使命感，他們卻未曾忘懷，晚年仍繼續在文學沙場上奮戰。在巫氏晚年出版的《巫永福全集》續集〈序〉文中，他寫到「這回得以出版補足的日文俳句第二卷、中文短句一卷、中文詩第六卷、中文文集第四卷共計四冊，猶如青春再度返回的心情，真是愉悅。」⁸⁶雖然成為文學家的夢想已逝，但全集的補全付梓出版對老作家而言，卻給予他無限的慰藉，因為畢竟同世代的日語作家中，未有幾人能有幸在有生之年見著個人文學全集的出版。

⁸⁶ 巫永福，〈序〉，《全集續集——短句俳句卷》，頁 182。

參考文獻

1、專書(以下依時間序排列)

- 彭恩華，《日本俳句史》(上海：新華書店，1983.07)。
- 巫永福，《風雨中的長青樹》(台中市：中央書局，1986.12)。
- 吳文星，《日據時期台灣社會領導階層之研究》(台北市：正中書局，1992.03)。
- 孤蓬萬里編，《台灣萬葉集(統編)》(東京：集英社，1995.01)。
- 沈萌華編，《巫永福全集》，(台北市：傳神福音，1996.05)。
- 葉石濤，《台灣文學史綱》(高雄：春暉出版社，1996.09)。
- 河原功，《台灣新文學運動の展開》，(東京：研究出版，1997.11)。
- 施正鋒，《族群與民族主義——集體認同的政治分析》(台北：前衛出版社，1998.07)。
- 沈萌華編，《巫永福全集：續集》(台北市：傳神福音，1999.06)。
- 巫永福，《我的風霜歲月——巫永福回憶錄》(台北市：望春風文化，2003.9)。
- 巫永福，《春秋 台語俳句集》(高雄市：春暉出版社，2003.10)。
- 井上ひさし 等編，《座談会昭和文学史》(東京：集英社，2004.01)。
- 彭恩華，《日本和歌史》(上海：學林出版社，2004.04)。
- 南富鎮，《文学の植民地主義——近代朝鮮の風景と記憶》，(京都：世界思想社，2006.01)
- 龍瑛宗，《龍瑛宗全集：隨筆集2》(台南：國家台南文學館籌備處，2006.11)
- 趙勳達，《『台灣新文學』(1935-1937)定位及其抵殖民精神研究》(台南市：南市圖，2006.12)。
- 葉石濤，《葉石濤全集4》(高雄市：高雄市文化局，2006.12)。
- 葉笛，《葉笛全集》，(台南市：國家台南文學館籌備處，2007.05)。
- 柳書琴，《荊棘之道——臺灣旅日青年的文學活動與文化抗爭》(台北市：聯經，2009.05)。
- 趙稀方，《後殖民理論與台灣文學》(台北市：人間出版社，2009.06)。

葉渭渠，《日本小說史》（北京：北京大學出版社，2009.07）。

2、論文

(1)專書單篇論文

杜文靖，〈老而彌堅的前輩詩人巫永福〉，《翁鬧、巫永福、王昶雄合集》（台北市：前衛，1991.02）。

山田敬三，〈哀しき浪漫主義者——日本統治時代の龍瑛宗〉，《台湾文学よみがえる日本統治期の作家と作品》（東京：東方書店，1995.10）。

佐藤公一，〈新感覺派とモダニズム〉，《時代別日本文学史事典現代編》（東京：東京堂出版，1997.05）。

紅野謙介，〈投機／思索の対象としての文学——懸賞・小説・相場〉，《越境する知5 文化の市場：交通する》（東京：東京大學出版社，2001.06）。

下村作次郎，〈現代舞蹈與台灣現代文學〉，《台灣文學與跨文化流動》（台北市：文建會，2007.04）。

(2)期刊論文

岡崎郁子，〈戰後台灣的日本文藝研究以黃靈芝為中心〉，《台灣文學評論》第2卷第4期(2002.10)。

松永正義，〈台灣的日語文學及台語文學〉，《中外文學》第31卷第10號(2003.03)。

張文薰，〈1930年代台灣文藝界發言權的爭奪〉，《台灣文學研究集刊》創刊號(2006.02)。

謝惠貞，〈台灣人作家巫永福における日本新感覺派の受容——横光利一「頭ならびに腹」と巫永福「首と体」の比較を中心に〉，《日本台灣學會會報》第11號(2009.05)。

謝惠貞，〈巫永福「眠い春杏」と横光利一「時間」——新感覺派模写から「意識」の発見へ〉，《日本台灣學會會報》第12號(2010.05)。

王惠珍，〈戰前台灣知識分子閱讀史——以台灣日語作家為中心〉，《台灣文學學報》第16期(2010.06)。

(3)會議論文

謝惠貞，〈從新感覺派到「意識」的發現：論巫永福〈愛困的春杏〉和横光利一〈時間〉〉（台中：靜宜大學任垣樓國際會議廳，2011.05.30-31）

趙勳達，〈普羅文學的美學實驗：以巫永福的〈昏昏欲睡的春杏〉與藍紅綠〈邁向紳士之道〉文中心〉，《巫永福文學創作國際學術研討會》（台中：靜宜大學任垣樓國際會議廳，2011.05.30-31）。

(4)學位論文

許惠玟，〈巫永福生平及其著作年表〉，《巫永福生平及其新詩研究》（中正大學中文所，1999.06）。