

鄉土文學、歷史與歌謠： 重層殖民統治下臺灣文學詮釋共同體的建構*

陳培豐**

摘要

近代讀者並非渾然天成，而是接受後天的訓練、學習，聚集成一個文學詮釋共同體後才算誕生。文學詮釋共同體的建構，除需一共同的語言之外，還需要類似的歷史經驗做為基礎。經過 1930 年代的鄉土文學運動以及論爭之洗禮，在凝聚文體共識的同時，臺灣人察覺到共有一個歷史詮釋對於文學發展的重要性。不過，在形構歷史的進程上，統治者卻捷足先登。皇民化運動時期，日本人透過歷史小說的積極創作，試圖將臺日兩民族縫合成一個文學詮釋共同體；卻因敗戰無功而返。臺語流行歌謠則以聲音文本的姿態，成為臺灣文學的支流。

二次世界大戰後，國民黨取代日本統治臺灣，於 1940、1970 年代又發生第二、三次的鄉土文學論戰。在強化中國 Nationalism 和新的國語政策下，如何讓當時的文學社群，即擁有不同歷史經驗記憶、社會境遇的本／外省人讀者或作者，形構新的文學詮釋共同體，成為當務之急。

在臺灣史尚未知識化的困境下，為達成前述目的，戰前臺灣和中國都曾蒙受日本帝國主義侵略的歷史經驗和記憶，成為被召喚的對象。為此，流行於 1930 年代的臺灣，在 1970 年代原本被認為低俗或是文化統合障礙的臺語歌謠，便開始被古老化、神聖化、匿名化，成為臺灣人抗日歷程的化身。這些原本只是老歌的流行歌謠，搖身一變成了庶民集體之歷史經驗象徵的「傳統民謠」。

前後三次鄉土文學運動／論爭均具有形構文學詮釋共同體的文化、政治意涵；而這個現象凸顯出在重層且連續殖民的統治下，缺乏歷史共識做為發展基礎的臺灣文學之面貌與特色。

關鍵字：鄉土文學論戰、文學詮釋共同體、歷史、重層殖民、抗日民族主義、臺語歌謠

* 本論文為中央研究院主題研究計畫「戰後臺灣歷史的多元鑲嵌與主體創造：子計畫——鄉土文學運動與文學詮釋共同體的建構：族群、歷史記憶、『傳統』、歌謠 (1930-1987)」之一部分，承蒙補助，謹此致謝。同時，非常感謝兩位匿名審查委員指正與改進的建議。

** 中央研究院臺灣史研究所副研究員

來稿日期：2011 年 7 月 7 日；通過刊登：2011 年 9 月 29 日。

- 一、前言
 - 二、1930年代的鄉土／話文論戰與民俗歌謠
 - 三、文學詮釋共同體成熟化和邊界的移動
 - 四、形構共有歷史記憶的嘗試和挫折
 - 五、「再殖民」時期的第二次鄉土文學論戰
 - 六、飄揚著「日本」聲音的戰後臺灣
 - 七、化身為抗日歷史的臺灣「傳統民謠」
 - 八、結論
-

一、前言

發軔於日治時期的臺灣近代文學，歷經戰前日本殖民與戰後國民黨「再殖民」統治；¹不但孕育許多作品，也發生了多次以「鄉土」為名的文學論戰與運動。²儘管這些運動性質不盡相同，但卻有許多共同點，特別是1930年代及1970年代的論戰／運動，皆提倡寫實主義及關懷社會弱勢的文學創作，且都帶有文化Nationalism的意涵，並與聲音文本——「民謠」有密切關係。由這些現象來觀察，三次鄉土文學論戰／運動應非偶發事件，其相互間有連續且必然的關連，所凸顯的正是臺灣近代文學生成與發展的核心課題。

¹ 例如，陳芳明，〈臺灣新文學史：第一章——臺灣新文學史的建構與分期〉，《聯合文學》178（1999年8月），頁162-173。其主張：臺灣新文學運動的播種、萌芽與開花結果的過程，歷經了殖民、再殖民與後殖民的三個階段；臺灣新文學史中第一次的「殖民期」，指的是1895年至1945年之間的日本殖民地統治；「再殖民期」指的是1945年國民黨政府接收臺灣之後至1987年7月戒嚴令解除的這段期間；臺灣文學史的「後殖民期」以1987年7月的解除戒嚴為象徵性地開端。

² 以時間的順序來整理，臺灣近現代出現的文學論爭，至少有：1924-1926年的新舊文學論爭、1930-1932年的第一次鄉土文學論爭、1932-1934年的文藝大眾化論爭、1941-1942年在《南方》上的新舊文學論爭（第二次）、1943年的冀現實主義文學論爭、1947-1949年在「橋」副刊的第二次鄉土文學論爭、1972-1973年的現代詩論戰，以及1977年的第三次鄉土文學論爭。

據此，本文認為目前以階級問題、社會主義或文化Nationalism等為分析重點的先行研究，皆有所侷限。為了克服這個侷限，本文主張：以「文學詮釋共同體」這個概念做為論述核心，並以歌謠和歷史共識做為問題切入點，以凸顯聲音文本在鄉土文學中的意義。本文的任務，則是提供一個理解或思考臺灣文學發展的新觀點。

二、1930年代的鄉土／話文論戰與民俗歌謠

(一) 一場文學比重稀薄的文學論戰

1930年代臺灣發生了為期四年（1930-1934年）的鄉土／話文運動與論戰，其牽涉的人數、媒體、議題至為廣泛。

你是臺灣人，你頭戴臺灣天，腳踏臺灣地……嘴裡所說的亦是臺灣的語言；所以你的那支如椽的健筆，生花的彩筆，亦應該去寫臺灣的文學了。³

1930年8月，黃石輝在《伍人報》發表〈怎樣不提倡鄉土文學〉，作為論戰的第一聲。黃石輝主張：臺灣文學在內容上應以社會底層為創作對象，形式上則應以臺灣話文（閩南語）為書寫工具。翌年，郭秋生在《臺灣新聞》上發表〈建設「臺灣話文」一提案〉，提倡臺灣話文。兩者的主張獲得黃純青、賴和等人呼應，而這些人成為鄉土／話文論戰中贊成派的主要人物。⁴ 相對於這些贊成派的主張，廖毓文、林克夫等人提出反駁，並指出：（1）臺灣話粗糙幼稚，不能夠為文學的工具；（2）所謂臺灣話文指的是臺灣多數福建地區住民的母語，不能含攝客家話和高砂族等臺灣其他族群的語言；（3）以臺灣話寫作，對岸「祖國」的中國人無法看得懂。反對派認為：臺灣文學的創作工具應以當時流通於部分知識分子之間的「中國白話文」比較適當。

³ 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，原載於《伍人報》（1930.8.16-1931.9.1），轉引自中島利郎編，《1930年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》（高雄：春暉出版社，2003），頁1。

⁴ 關於這個論戰的詳細經過，請參考陳淑容，《一九三〇年代鄉土文學／臺灣話文論爭及其餘波》（臺南：臺南市立圖書館，2004），頁318。

針對反對派的批評，臺灣話文派則以：文藝創作須以普羅階級為對象，而使用「中國白話文」創作的作品則不具這個條件，是屬貴族文學；相對的，以臺灣話才能表達臺灣人的情感，並且符合言文一致的境界等理由，作為回應的根據。鄉土／話文論戰依循語言與文學兩條思考軌道，並模仿「中國白話文」運動，以「臺語的文學·文學的臺語」做為口號和目標，一來一往的持續至 1934 年。⁵

事實上，鄉土／話文運動的起因，與當時「國語（日語）同化」教育所引發的文化危機感及文盲教化有關。日治時期「國語」教育在臺大力推行，1930 年代除了漢文或「中國白話文」之外，日語也開始成為臺灣人文學創作工具的選項。非但如此，統治者為了推廣「國語」教育，開始將實施範圍由公學校擴大到普羅階層；在農、漁村等偏鄙之地，針對社會人士廣設國語講習所。尤有甚之，統治者還試圖利用臺灣人的庶民娛樂——歌仔冊（koa-á-chheh），來做為社會底層的「國語」普及媒介。⁶ 在本土語言、臺灣文化以及民眾教化主導權皆遭日本威脅的 1930 年代，鄉土文學運動的興起，具有被統治者和官方爭奪普羅教化權的政治、文化意涵。具體而言，與 1920 年代發生於臺灣的「中國白話文」運動一樣，臺灣話文運動所含攝的政治、文化意涵，便是意圖去創造出一個只有臺灣人才能使用並看得懂，但日本人無法讀取的識字閱讀系統。也因此，鄉土／話文運動具有抵抗殖民統治的意涵，並在某種程度上成為 1930 年代一部分臺灣知識分子的共識。

正因為創造一個臺灣人內部統一的文字表記體系是 1930 年代臺灣社會的當務之急，因此鄉土文學的實質意涵非眾論者的戮力之處。雖然對鄉土文學的定義，雙方意見分歧不一，但論爭中贊成派或反對派，對於以社會寫實的創作態度來描寫臺灣，均有所共識。鄉土／話文論戰在文學本身的討論，並不如想像中的熱烈；這正是筆者所謂一場「文學比重稀薄」的文學論戰之意。

鄉土文學運動重點在於：如何創造一個能含攝臺灣社會底層的文字表記系統；但此文字系統的範圍如何劃定，卻是論戰參與者最大的意見分歧處。對贊成派來說，這個範圍必須含攝河洛話為母語的普羅大眾；而反對派則質疑，實行了

⁵ 陳淑容，《一九三〇年代鄉土文學／臺灣話文論爭及其餘波》，頁 18。

⁶ 陳培豐，〈識字·閱讀·創作和認同：1930 年代鄉土文學論戰的意義〉，收於邱貴芬、柳書琴主編，《臺灣文學與跨文化流動》（臺北：行政院文化建設委員會，2007），頁 83-111。

「言文一致」後，如何容納在「祖國」的中國人、同樣居住在臺灣的客家人，甚至原住民等族群？亦即，大家對於創造統一文字系統有共識，但對所應納入之語族的邊界與範圍卻不盡一致。

其實，這種語言方案涵蓋範圍不一的問題，同樣出現在 1920 年代由張我軍等人所發起的「中國白話文」以及新文學運動。

由於是東亞漢字文化圈內的殖民統治，臺灣和日本擁有漢詩文等共同文化資產。因此，於甲午戰爭後不久，臺灣各地街頭都還死屍累累之際，本土的一部分傳統漢文人，便和異民族的日本人和氣靄靄地詠起漢詩。因為，雖然寫出的漢詩各有不同的詠法和聲調，但透過視覺上「同文」所產生的無縫接軌效果，臺灣人和日本人依然可以無阻礙地解讀彼此的作品。⁷ 不過，這種異地相逢卻又能一拍即合的文化詭異景像，卻意味著重大的矛盾。因為在文學共同體上，雖然一部分的臺灣傳統文人和日本人快速結合，但這個結合卻反而排除了存在臺灣社會中的一般民眾；將不具漢詩文素養的臺灣人排除在這個文學共同體的邊界之外。

為此，張我軍等批評以往臺灣傳統文士的舊文學——漢詩文不但有妥協性、貴族性、不能普於庶民，且充滿了封建、迂腐、甚至獻媚阿諛的色彩。張我軍所提倡的「中國白話文」運動，不但具有把文學抽離封建、迂腐、貴族的社會特質，在文學共同體的形塑上，也具有企圖和日本人劃清界線的政治意涵。

不過，在提倡以「中國白話文」取代漢詩文的同時，張我軍也批判 1920 年代的臺灣新文學中，經常交混著臺語和日文的要素，非純粹的中國白話文作品；而這種自以為是、似是而非的「中國白話文」，對岸的中國人既難解其意也無法共鳴。很明顯的，張我軍雖然嘗試把統治者以及臺灣的傳統文人排除在這個共同體之外，但其所試圖建構的「中國白話文學共同體」，乃以維持臺灣及中國之間的連帶關係為前提。然而「中國白話文」是以北京話為聲音基礎，和臺灣人所慣用的生活語言——客家話、河洛話等，在聲音上有很大的落差；加上沒有教育資源做為語文普及化、標準化的書寫統合工具，因此 1920 年代臺灣人其實是以這個島嶼，甚至是個人為單位在想像，並書寫自己所認定的「中國白話文」。為此，

⁷ 有關這方面請參考楊永彬，〈日本領臺初期日臺官紳詩文唱和〉，收於若林正文、吳密察主編，《臺灣重層近代化論文集》（臺北：播種者文化有限公司，2000），頁 105、183；黃美娥，〈日治時代臺灣詩社林立的社會考察〉，收於氏著，《古典臺灣：文學史·詩社·作家論》（臺北：國立編譯館，2007），頁 183-227。

使用「中國白話文」不但使臺灣人必須付出言文不一致的代價，且百家齊放式的文體，也徒增溝通上的困難。⁸

1930年代鄉土／話文論戰與運動中，「中國白話文」面臨黃石輝、郭秋生的挑戰。黃石輝、郭秋生等立足於底層民眾的立場，以這個「外來」的文體對於臺灣人而言缺乏在地性、庶民性且「言文分離」為理由，否定「中國白話文」做為臺灣人知識吸收管道或文學書寫工具的適當性。換言之，「中國白話文」宛如一件與臺灣社會的身體尺寸不相符的外套；而鄉土／話文運動的目標，則是為臺灣找一個等身大的語文體系，並規劃出合理的文學書寫範圍。

鄉土／話文論戰中，對於文學實踐工具、創作對象或語文的問題、邊界，雙方都僵持不下。這個現象所反映出的正是1930年代的臺灣人，追求自己文學共同體的磨合過程。然而，在這個磨合過程中，除了「中國白話文」之外，臺灣人還必須面對的另一個障礙，即日文的存在，以及臺灣人本身對於日文的接受態度。

（二）臺灣話文的實踐方法：「聽歌識字」

1934年臺灣作家楊逵的《送報伙》進軍日本文壇，這件事情證明在歷經40年殖民統治後，臺人已有操作日文做為近代文學創作工具的能力。⁹相對於此，在同一時間點，「中國白話文」運動或臺灣鄉土／話文運動卻還停留在如何統合書寫或精確表記，即語文最基本的標準化、規範化層次的磨合階段。擁有明確的表記法、大量普及手段的教育，以及無數的近代化書籍做為後盾，日文早在領臺前的明治維新之際，便已開始進行語文的近代化；其做為近代化生活之工具的便利性、有效性，遠超過上述兩種語文。

特別是在1920年代後，日語挾帶著統治者的威權、行政資源和「同化」政策的實施熱忱，不但以「國語」教育之名滲透到臺灣各地；甚至在進入1930年代後，開始著重於社會教育，將實施重點移轉到原本滲透力道較弱的農、漁村和一般勞動階級身上。

⁸ 有關張我軍發起的「中國白話文」運動，請參考：翁聖峰，《日據時期臺灣新舊文學論爭新探》（臺北：五南圖書出版股份有限公司，2007）。

⁹ 除了1934年10月楊逵的〈新聞配達夫〉（送報伙）在《文學評論》上刊載並得獎之外，1937年龍瑛宗也獲得《改造》的文學獎。由這些情勢來判斷，在甲午戰爭後不到20年的時間，臺灣文學已快速發展到足以進入日本中央文壇的水準。

1930年代鋪天蓋地的「國語」教育，造成臺灣人的文化危機感。弔詭的是，針對強烈的日語政策，臺灣人卻有一套相當複雜且巧妙的應對策略和邏輯。其雖然也提倡「中國白話文」運動、臺灣話文運動等以進行抵抗，但基於種種複雜的政治策略及近代化考量，臺灣人對於日語教育的態度並非頑強抵抗或斷然拒絕；而是採用一種具特定目標的過濾方式去接受。然而，這種「以積極接受做為抵抗」的巧妙策略，以及利用日語為文學創作工具的行為，卻潛藏著一個文化上、政治上的危機。亦即：這樣的選擇或策略，又將步上領臺初期的覆轍，將臺灣人推往與統治者同屬一個文學共同體的境地。對於臺灣人來說，接受日文教育或使用日文從事文學創作，這個抵抗策略所意味的只不過是：臺灣人付出了以異民族的語文來取代漢詩文這個自我傳統文學的代價，而換取一個歸屬不明確的文學近代化的而已。

前面業已說過，「中國白話文」運動、鄉土／話文運動都是臺灣文學共同體的磨合之爭。不過換一個角度來思考，1930年代這場文學共同體的磨合，乃三足鼎立之爭。除「中國白話文」之外，日文——更精確的說，應該是臺灣人本身對於近代化生活的追求，或嶄新藝術形態的想望，反而才是推行鄉土／話文運動的另一種障礙。¹⁰

在三足鼎立的競爭下，鄉土／話文運動的處境其實最為艱難。其不像日文般有殖民母國做為背後支援的力量，也不像「中國白話文」般有「祖國」所鋪設的軌道做為書寫表記的規範，或提供大量近代化閱讀文本做為後盾。也因為如此，鄉土／話文運動在實踐過程中，呈現了一個重要面向，這個面向便是對於聲音文本的重視和巧妙的運用。

由於當時的臺語並未衍生出一套統一且具規範性的表記系統，也未形成近代教育資源的平台，致使臺灣話文在推行上有其困難。為此，論戰之初，郭秋生提出一種以不倚仗統治者的教育行政與資源為前提的特殊識字法。這種識字法的特殊之處，在於其利用漢字的表意、象形的特性，透過「聽歌識字」的管道以取代教育的功能。¹¹

¹⁰ 有關臺灣人如何看待日文，請參見陳培豐著，王興安、鳳氣至純平編譯，《「同化」の同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》（臺北：麥田出版股份有限公司，2006）。

¹¹ 郭秋生，〈建設「臺灣話文」一提案〉，原載於《臺灣新民報》（1931.8.29、1931.9.7），之後收於中島利郎編，《1930年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》，頁92。

日治時期臺灣社會裡存在著多樣的民歌民謠，其中又以「唸歌仔」最為盛行。所謂唸歌仔，是一種在街頭或廟會市集表演的民間說唱藝術，在娛樂事業不發達的日治前期，「聽唸歌仔」是民眾主要的娛樂消遣。¹² 隨著時代演進，「歌仔先」也會在現場散發歌詞，亦即發送「歌仔冊」給現場的聽眾，做為理解表演內容的輔助。由於這些唸歌仔的內容通常都流傳已久，許多故事情節民眾都已耳熟能詳。在聲音記憶先行的前提下，「歌仔冊」中的文字反倒讓聽眾能以熟悉的字音（聽覺）去尋找原本陌生的字形（視覺）；繼而達到綜合字音、字形與字義的效果，即識字的目的。因此，在 1930 年代，「唸歌仔」便一直被表演者或出版者宣傳是具有「聽歌識字」、寓教於樂功能的休閒活動。

據此，郭秋生便試圖透過歌謠、說書等庶民娛樂的管道，讓一些社會底層的人能達到「先使其產生興趣，進而自行學習識字」的目的。更具體的說，在漢字的形、音、義互有結合的特色下，郭秋生試圖利用流行於臺灣社會的口傳民歌民謠，讓「文盲」者透過耳熟能詳的聽覺記憶，反過來對照歌詞以認識文字圖像，也就是表記的目的。¹³ 郭秋生甚至認為，民歌民謠的傳播速度勝於「任何詩書文的數萬倍」，也具有與出版物相當的宣傳效果，而且也可克服臺灣話文運動沒有教育支援的缺點。¹⁴

識字基本上是為了閱讀，在人類文化發展的一般邏輯下，「聽歌識字」是一種逆向操作。在科技發達的今日，以「聽歌識字」的方式做為鄉土文學／話文論戰的實踐策略或拮抗「同化」政策的方式，或許有些可笑，但這也凸顯殖民統治下臺灣人的無奈。而這個策略雖然無法有效的阻擋「國語」教育；但卻讓臺灣社會在進入「百家爭鳴」的聲音文本時代之際，掀起一股研究民俗以及討論歷史的風潮。

鄉土／話文運動在近代臺灣文學史上的意義及影響十分深遠。然而，這個運動最大的貢獻並不在於：實際上催生了多少以臺灣話文創作的文學作品；而是在於在這個運動過程中，臺灣社會反倒逐步走向一個文學詮釋的共同體。

¹² 詳見吳瀛濤，《臺灣諺語》（臺北：臺灣英文出版社，1998），頁 351。

¹³ 陳培豐，〈識字·閱讀·創作和認同：1930 年代鄉土文學論戰的意義〉，頁 83-111。

¹⁴ 陳培豐，〈識字·閱讀·創作和認同：1930 年代鄉土文學論戰的意義〉，頁 92-101。

三、文學詮釋共同體成熟化和邊界的移動

(一) 文學詮釋共同體的成熟化

文學是創作者與讀者之間相互作用的文化活動。近代讀者並非自然誕生，而是接受後天訓練、學習，特別是在接受語言教育後，展開自主性閱讀行為後所產生的結果。近代的閱讀行為，往往是在閱讀者體會到作品讀解困難的瞬間，才算成立。¹⁵

以臺灣為例，如說書、「唸歌仔」或漢詩社群的擊鉢吟活動，是作者本身在近距離的接觸下，對有限讀者輔以聲音直接傳達思想的行為。這些讀者同質性很高，甚至相互熟識；換言之，作者是和少數特定讀者於同一時空的密切接觸下，產生信息交流。這種前近代式文藝活動狀況下的受眾，並不能算是近代讀者。

近代讀者是在資本主義發展下所誕生。大量的印刷出版讓讀者分散在廣闊空間中；作者與讀者間距離變得疏離而充滿縫隙、齟齬。而由於讀者閱讀作品的時間不再一致，過去近距離接觸的作者或聽眾之間的關係也變得疏遠。為此，分離的讀者與作者之間，將未必繼續共有相同的閱讀脈絡。近代的文學活動，讓作者與讀者的關係從少數、特定、共有相同時間與空間的高度相關狀態，變為多數、不特定、疏遠、多樣的浮動關係；再加上文化、種族、環境、時代的不同及近代文明的發展，讓文學的內容也朝向多樣化、抽象化、艱深化發展，閱讀作品的難度也因之提高。¹⁶ 即便是針對同一作品，不同的讀者也會產生相異的文意解讀與語言理解。換言之，面對多樣化、抽象化、艱深化的近代文學作品，讀者對作品的解讀變得混雜且分歧。¹⁷

為了要將多樣的讀者納入較具均質性的脈絡理解範圍，讓作品的內容能獲得讀者統整的理解，近代文學的成立必須建立在一個基於特定歷史觀與社會文化條件的「詮釋策略平台」之上。如此才能讓讀者在進行閱讀時，共有一些「詮釋方案」，透過這個「詮釋方案」，才能針對作品讀取到較為均質的內在意涵；繼而讓

¹⁵ 外山滋比古，《近代讀者論》（東京：みすず書房，1974），頁7-9。

¹⁶ 土田知則、神郡悦子、伊藤直哉，《現代文學理論：テキスト・読み・世界》（東京：新曜社，1996），頁124-131。

¹⁷ 石原千秋等著，《読むための理論：文学・思想・批評》（横浜：世織書房，1991），頁78。

無數的讀者對作品中繁雜事項的理解趨向單一，以克服近代文學中多樣、抽象、艱深的閱讀課題。¹⁸

Stanley Fish (1938-)，將這種理解近代閱讀脈絡的現象，即透過一個統一的「詮釋方案」規範讀者脈絡理解的閱讀結構，以「詮釋共同體」的說法加以命名並給予定位。¹⁹

近代文學必須依賴「詮釋共同體」的形構方能成立。而「詮釋共同體」中近代讀者的形成，則必須要擁有基於相同語文教育所帶來的知識共鳴、文化背景、生命經驗、歷史記憶及社會際遇方可實現。當備齊了解讀這些領域所衍生而出的譯碼能力，即對於作品中所謂「黑話」或「行話」等特殊的詞彙有共同的理解之際，近代文學的詮釋共同體方有成立的可能。²⁰

以形塑文學詮釋共同體的角度來看，1930年代鄉土／話文論戰的重要文化意涵在於：擁有不同文學主張的社群成員，透過論戰以本土的語文為基礎，有體系的提出各種分歧且複雜的文本或作品進行一場「詮釋策略」的整合；而這對臺灣近代文學詮釋共同體的形構以及成熟化，具有極為重大的貢獻。

(二) 文學詮釋共同體的邊界移動

在鄉土／話文論戰時，雙方為各自認同的語文（即「中國白話文」或臺灣話文）進行論辯，四年的論戰中出現多達數百篇的論文。這些論文雖然以探討文體與文學問題為主要旨趣，但其內容涵蓋範圍卻包括歷史、稗官野史、古典、民間傳說、歌謠、哲學、教育、文盲、社會主義……等議題；論述的地域範圍更包含了日本、中國、臺灣、德國等地的歷史與文化。

¹⁸ 土田知則、神郡悦子、伊藤直哉，《現代文学理論：テキスト・読み・世界》，頁124-131。

¹⁹ Stanley 並指出有能力在此「詮釋共同體」的範圍之內「理解」文本脈絡的讀者為「具素養的讀者」；至於不在此「共同體」之內的「未具素養的讀者」，便發生了「無法理解」閱讀脈絡的問題。而「無法理解」的結果，就是「誤讀」的發生。(參見スタンリー・フィッシュ著、小林昌夫訳，《このクラスにテキストはありますか》〔東京：みすず書房，1992〕。) 舉個雖非文學，但又比較容易理解的例子來說：電影〈海角七號〉在臺灣獲得好評，但海外特別是日本並未獲得青睞；其評價甚至低於〈艋舺〉。因類似〈艋舺〉這種流氓義俠式的電影在日本原本便很多，日本觀眾很容易進入其故事情節。相對於此，〈海角七號〉牽涉到臺灣近現代史、獨特的後殖民現象、生活經驗、社會境遇、語言等，不具有相同生活體驗者難以進入故事脈絡，成為「詮釋共同體」的一員。

²⁰ 土田知則、神郡悦子、伊藤直哉，《現代文学理論：テキスト・読み・世界》，頁129-131；スタンリー・フィッシュ著、小林昌夫訳，《このクラスにテキストはありますか》。

雖說論爭的工具——即「中國白話文」與臺灣話文，尚未達致規範化和標準化；也因缺乏學校教育與字典工具為後盾，致使文體充滿駁雜性及恣意性。但以東亞文化共通性和「同文」的漢字做為媒介，加上公學校教育的共通基礎，雙方在不需透過相互「翻譯」的前提下，對如何均質且正確閱讀對方的文本和作品，逐漸萌生出一套「詮釋策略」。²¹ 論戰其實是一種長期，且多方進行意見論辯的近代文化現象，鄉土／話文論戰得以順利進行，便是建立在這套「詮釋策略」的共有基礎上。而這個事實也正意味著在 1930 年代，一個文學詮釋共同體的雛型正在臺灣形成。只是，這個文學詮釋共同體的形成，主要仰賴的並不是臺灣話文也非「中國白話文」，而是所謂的「殖民地漢文」。

事實上，在鄉土／話文論戰的文學創作及論辯過程裡，臺灣社會正凝聚出一種特殊的漢文。這種混雜性、恣意性很高，而最近被定位成「殖民地漢文」（或稱「東亞混合式漢文」）的文體，係因殖民統治，透過東亞各式漢字漢文的混成所交融而生。

由於同屬東亞漢文文化圈，日本統治下的臺灣社會不僅存在著日語／臺語，這種一般殖民地統治中常見的語言衝突現象，還潛藏著各地域漢文相互交融的文體層次問題。亦即，所謂漢文「混成語」（creole）的獨特現象。所謂的混成語是殖民地統治下所衍生而出的一種附加物。原本指的是中南美在歐洲殖民地支配下，擁有文法構造相異的言語作為母語的人們之間，為了溝通對話，以皮欽語（pidgin language）為中介所創生的一種新語言。²² 但由於日本的臺灣殖民統治是東亞漢文圈內的政治支配，加上地理上對岸祖國對臺灣的影響，甲午戰爭後不久，臺灣便一直受到同樣擁有漢文文化的日本與中國的衝擊。在成為漢字漢文之大熔爐的同時，臺灣也以在地的漢文為基礎，與中、日的漢文交融出一種既非中國白話文、日文，也非臺灣話文，但同時又夾雜這些語文要素的文體，即「殖民地漢文」。這個恣意性、混雜性很高的獨特文體，其實便是支撐這些論戰的支柱。²³

²¹ 陳培豐，〈識字·閱讀·創作和認同：1930 年代鄉土文學論戰的意義〉，頁 108、110。

²² 田中克彦，〈クレオール語と日本語〉（東京：岩波書店，1999），頁 3-16。

²³ 根據筆者分析，參加「中國白話文」論戰、第一次鄉土／話文運動的臺灣知識分子，其共通點在於「公學校教育」，且多為《臺灣教育會》雜誌的讀者或投稿者。參見陳培豐，〈同文的殖民地支配が生んだ文体の想像：帝国漢文・殖民地漢文・中国白話文〉，收於王德威等編，《帝國主義と文学》（東京：研文出版，2010），頁 239-288。

從混成語的觀點視之，「中國白話文」與臺灣話文皆是以「殖民地漢文」為基礎，由臺灣內部自生的本土文體。當中具有文語體色彩的「中國白話文」，便是中國化的「殖民地漢文」；相對於此，做為口語體的臺灣話文，則是納入眾多臺灣話，以及日語近代化語彙的「殖民地漢文」。如果我們仔細思考，將發現 1920 年代之後，參與一連串語文論爭的臺灣人當中，除了張我軍等少數人能說北京話之外，其他人幾乎都沒有這個能力。由於所有的論戰者不管其主張或立場為何，大部分都操河洛話，因此其在「言」方面的溝通沒有太大的障礙。而這個事實，意味著他們所爭論的核心其實在文體，即在如何表記我們之間所說的話，也就是「文」方面應該如何書寫的問題。換言之，兩次有關語文的論戰，與其說是不同語言的霸權之爭，不如說是「言文一致」的爭論；而這個爭論之所以得以順利進行，乃依賴「殖民地漢文」這個工具做為溝通媒介。

有趣的是，歷經一連串「言文一致」的論戰之後，「殖民地漢文」本身也逐漸精純淬鍊、分化演繹，成為一種能擔負更複雜、更抽象之近代性議題的載體；對於這個載體，臺灣人也形成更深、更普遍的共識。換言之，在兩場論戰期間，「中國白話文」派與臺灣話文派除了互相批判對方的主張以外，也逐漸能更快速地去熟悉對方文體中所試圖傳達的信息與內容。兩派人馬以及讀者間的「詮釋策略」，便是透過相互間不斷的論辯、摹寫而萌生成形；這種「詮釋策略」的生成，除了預告臺灣文學詮釋共同體出現的可能性，同時也意味著共同體本身邊界移動的可能性。

甲午戰爭之後，統治者為了能與被統治者共享「殖民地漢文」在相互溝通協調上的便利性，因此文體中傳統漢文的要素非常濃厚。換言之，雙方的溝通主要立足在東亞漢文長期累積下來的「同文」文化思想基礎上。然而，1920 年代後歷經「中國白話文」運動的洗禮，加上臺灣話文運動對口語發音的重視，以及臺灣人論述議題內容逐漸走向複雜化與多元化的衝擊，遂使「殖民地漢文」添加許多日本人所無法涉入或理解的要素，而逐漸變成「異文」。因此，具體而言，在沒有教育資源做為文體規範的困境下，「殖民地漢文」得以在 1930 年代的臺灣社會流通、被辨識或精準讀取；換言之，其「詮釋策略」形成的基礎，已經不再只是「過去」東亞各地域所普遍共有的文化思想，而是依靠臺灣知識分子在殖民統治下共有的獨特生命經驗、社會境遇與文化教養等。正是因為「殖民地漢文」本身

的蛻變以及其所書寫的生命經驗、社會境遇，使得日本人難以進入。為此，「殖民地漢文」便逐漸發展為殖民當局所陌生頭痛的文字體系。

1920年代，日本人常以漢文在媒體發表文章，但鄉土／話文論戰中除了小野西洲一人之外，無日人加入論戰。這意味著以臺灣本土為核心的鄉土／話文論戰，開始脫離「同文」的糾纏，成為統治者難以跨入的場域。換言之，1930年代臺灣人在塑造近代文學詮釋共同體的同時，也改變這個共同體的邊界，將日本甚至中國逐漸排除在外。此界線移動現象，可從下例窺知一二。

1923年《臺灣民報》創刊之際，「中國白話文」派林呈祿等人拜訪田健治郎總督，說明採用「中國白話文」做為《臺灣民報》書寫工具的構想。田健治郎雖極力提倡「國語」教育，其本身卻因受過漢文教育，而長年使用漢文寫日記。因此，針對使用「中國白話文」做為書寫工具一事，他不但贊成，並表達意見如下：

從前我曾對臺灣的漢學者說你們何故不用像中國現在流行的白話呢？……我平時最喜歡看水滸傳，像這樣的白話我都可以明白但是若加土音我就沒法子了！²⁴

由「同化」政策這個政治角度來看，田健治郎的意見有些「敵我不分」。因為和臺灣的知識分子一樣，這位總督明顯具有閱讀「漢文」的能力，是漢文文體詮釋共同體的一員。而由《臺灣民報》或《臺灣日日新報》漢文欄的編輯方式，讀者和投稿者均包含統治者來看，1920年代類似田健治郎這般能和臺灣人共有文學「詮釋策略」的日本人不在少數，前述小野西洲便是其中之一。

小野西洲曾長期負責日本警察的臺語教育，並編輯臺語雜誌《語苑》。1920年代的小野西洲認為《臺灣民報》的文體雖混雜臺語、日語、中國白話文，但對日人來說，解讀上尚無太大困難；但由於其混成速度過快，因此小野憂心臺灣人的文章越來越難閱讀，日人難以進入其文脈。到了1937年，小野西洲則開始對一些臺灣人的漢文文章明確表示，其變成「一種的奇怪文體」而無法理解，並還

²⁴ 超今，〈田總督訪問記〉，《臺灣民報》1，1923年4月15日，第12版。而田健治郎總督這席話也反映出，許多有漢學素養的日人學者，對於章回小說體的漢文理解度很高，但是「若加上土音」則超出理解的範圍。

主張臺灣人的文章應以日人也可理解的古文來書寫。²⁵ 小野西洲堪稱日治時期少數關心臺語、並具高度解讀臺灣話文能力的日本人。他的感嘆和危機感告訴我們，1920年代後，「殖民地漢文」逐漸口語化、複雜化，成了以臺灣人為中心，為了臺灣人書寫的文體。

無獨有偶，1934年訪問臺灣的中國文士江亢虎也曾提出類似意見。江亢虎當時擔任中國汪政權的考試院長，訪臺時曾透露1930年代臺灣人寫的文章充滿駁雜性及恣意性，難以理解；因此，與小野西洲同樣主張臺灣人應以接近古文的文體進行創作。²⁶

小野西洲和江亢虎的感言，證明在1930年代後，原本由日、臺、中知識人所共有的、以「殖民地漢文」書寫的作品所展現的異質性，已超越統治者或祖國人士可能理解的範圍。換言之，這個文學詮釋共同體在形塑過程中，悄悄地縮小範圍並移動其邊界。具體而言，其已開始解脫東亞「同文」的枷鎖，開始往符合臺灣尺寸的自己聚焦。

總的來說，不管是1920年代的「中國白話文」運動，或1930年代的鄉土／話文運動，各自文體方案概括的族群範圍不一，文學作品也不算太豐富。但在創作、論辯過程中，知識分子卻得以流通、辨識彼此的語文，繼而逐漸形構一個將「祖國」和殖民母國排除在外的文學「詮釋策略」。這正代表著臺灣人在強化自身文化自主性的同時，也逐漸讓屬於自己的近代文學詮釋共同體，邁向成熟化的路程。此為1930年代鄉土／話文論戰最珍貴的收穫。

四、形構共有歷史記憶的嘗試和挫折

在此必須注意的是，臺灣人文學詮釋共同體的漸趨成熟，並非只是被動式的針對駁雜性及恣意性很高的文體——即「中國白話文」或臺灣話文，進行閱讀或猜測文意的結果；而是立基類同的文化背景、生命經驗，主動地對臺灣文學應有目標進行呼籲的成果。從葉榮鐘的言論當中，可見這層主動與積極的意義。

²⁵ 小野西洲，〈誤解打破說明資料〉，《語苑》30:4（1937年4月），頁54。

²⁶ 翁聖峰，〈江亢虎遊臺爭議與《臺游追記》書寫〉，《臺北師院語文集刊》9（2004年11月），頁31-53。

葉榮鐘長期擔任林獻堂的秘書，是鄉土／話文論戰舞台之一《南音》的創刊者。其本身對於當時知識分子將「中國白話文」當作貴族文學，或將臺灣話文視同普羅文學的論述，皆持懷疑態度。1932年刊登於《南音》的〈第三文學提唱〉一文中，葉榮鐘主張臺灣文學不能只追求流行或模仿外來之物，必須表現臺灣人全體的共通生活與情感。因此，與其把臺灣文學的問題放在文體及階級上，不如重視內容、趣旨及精神。²⁷

葉榮鐘在提倡第三文學的同時，也勾勒出臺灣文學應有的方向。而這個方向便是對歷史的重視。葉榮鐘認為：臺灣社會雖繼承漢民族四千年的文化遺產，但也接受日本文化的洗禮，步上獨特的歷史之路，這獨特的歷史正是創作臺灣文學的寶庫。²⁸ 因此，臺灣的大眾文藝應該是祖先以血淚寫下的遺產。²⁹ 所謂的集團社會是超越階級，由人種、歷史、風土所形成具有共通特性的集團，而臺灣正是接受過日本文化洗禮的集團社會。據此，第三文學應立足在四百萬同胞的集團特性，以及臺灣人共通生活狀態與意識之上；³⁰ 其所要強調的便是：一個投射自身歷史獨特性的臺灣文學，當不同於中國或日本的文學。如何保持這個特殊性，是臺灣文學發展的重點。

第三文學論出現後，獲得臺灣知識分子的呼應。張深切在〈對臺灣新文學路線的一提案〉，描繪出理想的臺灣文學圖像，如下：

正確地把握臺灣特有的氣候、風土、生產、經濟、政治、民情、風俗、歷史，以文字巧妙地加以表現。不拘泥於先入為主的觀念與既定路線，以臺灣社會一切的「真實」為依歸，以社會情勢與歷史為書寫方向。³¹

張深切的主張與第三文學論類似。而在當時除了張深切外，楊逵等人也提出歷史對於文學之重要性的看法。這些意見可說是當時臺灣知識分子想法的代表。

²⁷ 奇（葉榮鐘），〈第三文學提唱〉，《南音》1: 8（1932年5月），卷頭語。

²⁸ 奇（葉榮鐘），〈再論「第三文學」〉，《南音》1: 9/10（1932年7月），卷頭語。

²⁹ 奇（葉榮鐘），〈「大眾文藝」待望〉，《南音》1: 2（1932年1月），卷頭語。

³⁰ 奇（葉榮鐘），〈再論「第三文學」〉。

³¹ 張深切，〈對臺灣新文學路線的一提案〉，《臺灣文藝》2: 2（1935年2月），頁86。

在第三文學論提出後不久的1933年10月，臺灣本土第一個的文藝組織——臺灣文藝協會成立；1934年5月，由張深切、賴明弘、楊達等人倡議，具全島規模的臺灣文藝聯盟也隨之誕生。鄉土／話文論戰結束前後一連串文藝團體的出現，讓文藝活動打破地區藩籬，甚至串聯起海外的臺灣人文藝組織，呈現團結景象。這段期間，可說是日治時期臺灣文學發展中最為重要的時段。具體而言，此時「中國白話文」、臺灣話文的藩籬不再如以往強固，一些刊物或雜誌中的特集，經常同時刊載以兩種「不同」文體書寫的作品。以「殖民地漢文」書寫的這些「漢文小說」，也跳脫出1920年代直接批判殖民政府的口號式創作手法及僵化的書寫框架，在質量上有明顯的提升。³²

然而，1930年代「漢文小說」的盛況卻只是曇花一現。1937年報章雜誌的漢文欄遭到統治當局的「廢止」，之後日文稱霸臺灣文壇。隔年的1938年12月，當時在臺灣具有相當影響力的日人作家西川滿，發表〈歴史のある臺灣〉（〈有歷史的臺灣〉）一文，文中西川滿以法國文學的角度，討論歷史與人類身分認同形成的關係，並進一步提出整理、建構臺灣歷史的必要性。³³ 之後，日人作家積極以臺灣為對象，書寫如《臺灣縱貫鐵路》、〈龍脈記〉、〈赤嵌記〉、《傳說小說吳鳳》³⁴ 等將臺灣的日本帝國統治合理化的歷史小說。³⁵

其實，葉榮鐘在提倡第三文學與大眾文藝時，不但懷抱著「以臺灣的風土、人情、歷史為題材的大眾文藝之誕生」的期待，更明確提及開發臺灣的鄭成功、反清的朱一貴與林爽文、提倡經濟政策的劉銘傳與唐景崧，以及日治初期柯鐵虎、林少貓等的抗日事蹟等。葉榮鐘認為這些歷史事件、事蹟，均是臺灣人祖先豐富的血淚遺產，應被視為文學創作題材的寶庫；而臺灣人應該從事這類的歷史小說創作，以喚起屬於自己的共同歷史記憶。³⁶

³² 黃得時，〈臺灣新文學運動概觀（三）〉，《臺北文物》4:2（1955年8月），頁118。

³³ 西川滿，〈歴史のある臺灣〉，《臺灣時報》，1938年12月，頁66-67。

³⁴ 1930年代後半日本人作家所寫的歷史小說，至少有西川滿以劉銘傳為主角的《臺灣縱貫鐵路》（1943-1944）、〈龍脈記〉（1942）；描寫鄭成功家族的〈赤嵌記〉（1940）；以及長尾和男的《サヨンの鐘》（1943），中村地平〈霧之蕃社〉（1939）等。此外，在此之前有1914年鹿島櫻菴的《國姓爺後日物語》（臺北：愛國婦人會臺灣支部，1914）等作品。

³⁵ 有關這部分，參見朱惠足，〈「現代」的移植與翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考〉（臺北：麥田出版股份有限公司，2009）；藤井省三著、張季琳譯，《臺灣文學這一百年》（臺北：麥田出版股份有限公司，2004）。

³⁶ 奇（葉榮鐘），〈「大眾文藝」待望〉。

然而，在時局漸趨緊迫的時代，這些呼籲僅止於言說，並沒有獲得豐碩的實踐成果。特別是太平洋戰爭爆發後，雜誌檢閱與思想取締逐漸強化。臺灣文化界當時雖有鄭坤五的《鯤島逸史》（1944）等虛構的地方野史，以及楊逵、黃得時所翻譯的日文《三國誌物語》（1943-1944）、《水滸傳》（1941）等「歷史」小說，但這些作品與葉榮鐘主張以「抗日」為主題，或以過去的臺灣為書寫舞台、喚起臺灣人共同記憶的歷史小說仍有差距。此外，1940年代後，臺灣開始出現以家庭或家族為描寫對象的日文小說，諸如呂赫若的〈財子壽〉（1942）、〈月夜〉（1942）、〈合家平安〉（1943）、〈玉蘭花〉（1943）、〈清秋〉（1943）、與張文環的〈闖雞〉（1942）、〈山茶花〉（1940）等。這些側重於臺灣歷史、風土人情的作品，雖與《三國誌物語》、《水滸傳》有所不同，在時間上也有著「過去」的色彩、並呈現出臺灣社會的特性。不過和日人作家的臺灣歷史小說相比較，這些作品的格局顯得較為狹隘，且缺乏空間上的縱深。³⁷

至於漢詩方面，其雖不屬於近代文學的範疇，卻一直是日治時期臺灣文學的重要類屬，並有許多述懷歷史的作品。然而放眼觀之，除了賴和等部分人士的作品具有明顯的抵抗意識之外，為數頗多的作品大都是奉承阿諛殖民統治或與特定階級附和，與葉榮鐘的主張相去甚遠。而李獻璋所編的《臺灣民間文學集》（1936）雖也以過去的臺灣為舞台，但由於收錄的口傳文學作品，被認為歷史性薄弱並充滿迷信與封建要素，繼而受到部分臺灣知識分子的批判。³⁸ 嚴格的說，日治時期葉榮鐘所呼籲以過去的臺灣為舞台、具有喚起臺灣人抵抗意識，或以形構共同歷史記憶為意圖的歷史小說，並未出現。

在文學作品之外，連橫的《臺灣通史》雖以臺灣為論述範圍，但作者所強調的是臺灣文化歷史淵源自中原文化，且該書僅簡單陳述古代至日清戰後的歷史，

³⁷ 對 1940 年代與臺灣家族史為題材的文學進行研究的成果有：林瑞明，〈呂赫若的「臺灣家族史」與寫實風格〉，《臺灣新文學》9（1997 年 12 月），頁 302-314；柳書琴，〈從部落到都會：進退失據的殖民地青年男女——從〈山茶花〉論張文環故鄉書寫的脈絡〉，《臺灣文學學報》3（2002 年 12 月），頁 81-108；張文薰，〈由「現代」觀想「故鄉」：張文環〈山茶花〉作為文本的可能〉，《臺灣文學研究學報》2（2006 年 4 月），頁 5-28；橫路啟子，〈呂赫若「清秋」論〉，《東吳日語教育學報》33（2009 年 7 月），頁 83-103；垂水千惠，〈呂赫若研究：1943 年までの分析を中心として〉（東京：風間書房，2002），頁 191-265 等。

³⁸ 王美惠，〈1930 年代臺灣新文學作家的民間文學理念與實踐：以《臺灣民間文學集》為考察中心〉（臺南：國立成功大學歷史學系博士論文，2007）。

對於日本支配下的臺灣史，缺乏系統性整理。³⁹ 日治後期，雖有島田謹二、黃得時相繼書寫「臺灣文學史」，但是島田謹二的臺灣文學史著眼於「國家主義」，呈顯的是殖民母國日本與外地的辯證關係，這樣的文學史與葉榮鐘的主張相背而馳；而黃得時雖然強調臺灣多種族、多語的特徵，將臺人的文學活動定位成「我即他者」的民族文學史，卻未凸顯抗日與文學之間的關連。⁴⁰ 這點與第三文學的理想仍有些距離。

追根究柢，葉榮鐘的主張只停留在自我宣稱的階段。日治時期以臺灣人為主體所編纂的歷史並未出現。以自身歷史為題材而創作的小說，只能留待後日實現。⁴¹

其實，西川滿對歷史的主張，出現於皇民化運動時期。由他的政治立場與〈歷史のある臺灣〉的發表時間，再對照皇民化運動的精神與目標，我們可以發現此時日人對於臺灣歷史小說的重視並非偶然，其背後隱藏著將臺灣人與日本人一同納入以皇國思想為核心之文學詮釋共同體的企圖；為反映當時政局變化的一種現象。眾所周知，皇民化運動是日本「同化」政策的極致，其主要目標在於針對異民族的臺灣人進行極端的「民族化」；換言之，皇民化運動是殖民地統治中日本政府強力的國民統合、文化統合。⁴² 而文學做為這個運動的一環，目標在於讓臺灣人能讀懂並書寫，以宣揚臺日歷史淵遠流長、具國體精神或呼應日本侵略大東亞國策的作品。

皇民文學具高度的政治意識形態，而要精確閱讀或書寫這些作品，需要皇國史觀做為知識背景。在此前提下，無論是讀者或作者，臺灣人都必須和日人一樣具備身為皇民的資質，共有一個文學「詮釋策略」，同屬一個文學詮釋共同體。

³⁹ 連橫，《臺灣通史》（南投：臺灣省文獻委員會，1992）。

⁴⁰ 吳叡人，〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的文學史論述之初步比較分析〉，《臺灣史研究》16:3（2009年9月），頁133-163。

⁴¹ 建構歷史意識最有效的手段，是掌握在統治者手中的公學校歷史教育。不過根據周婉窈、磯田一雄、許佩賢、林初梅等人的研究，這些影響力、散布面最大的歷史建構機械，其內容卻往往只描寫「眼前」的臺灣，對「過去」避而不談；是臺灣缺席的歷史教育。由公學校歷史教育的實態來看，我們不難發現一直到1930年代後期，統治者對於如何建構一套得以連結臺日以及東亞的歷史，都還一直停留在構思的階段中；換言之，在日本治臺的半世紀中，一套公定、明確且能符合「大東亞」國策的臺灣歷史詮釋並不存在。而1930年代後期出現的歷史小說風潮，所意味的正是這種「公定歷史詮釋」尚未誕生之困境。

⁴² 陳培豐著，王興安、鳳氣至純平編譯，《「同化」の同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》，頁385-458。

如前所述，文學詮釋共同體的建構，除了共同語言、知識共鳴之外，還需要一個得以相互融通的歷史記憶、生命經驗，甚至社會境遇的文化機制做為基礎。但殖民統治的本質便是差別待遇和外來移住，要求臺日雙方擁有這個機制是件困難的事。因此，為了形構一個以日本帝國為範圍的文學詮釋共同體，統治者必須日本化臺灣人的語文教育，並把臺灣納入皇國史觀，讓詮釋再現的歷史記憶滲透到民間。⁴³ 前者以「國語」教育為核心，業已推行一段時期；後者則是 1930 年代後期，日本治臺的重要課題。

相對於日本政府的積極行動，臺灣人為了共構語文書寫系統，於 1930 年代嘗試推行鄉土／話文運動。展開這個運動的同時，葉榮鐘也提出第三文學論，呼籲應以臺灣人共有的文化背景、歷史意識、生活體驗為依歸，做為發展臺灣文學的目標。其實，甲午戰爭後日本人便開始陸續書寫與臺灣歷史有關的作品，但在〈歴史のある臺灣〉出現的 1938 年之前，這些作品零散式的出現，其雖然試圖讓臺灣沾染天皇制國家思想的意識形態，但在程度上略顯稀薄，書寫方式也比較粗糙。⁴⁴ 隨後，乘著皇民化運動的風潮，日人作家開始有體系、規模且精緻地推出歷史小說。這些事情提示我們日治時期，統治者和被統治者不斷以語文、文化和歷史意識為戰場，進行有關形構文學詮釋共同體的纏鬥。在這個過程中，統治者挾著權力優勢、教育資源和母國文壇成果，移植一個符合近代文學需求的語文體系，試圖將臺灣人縫合到帝國的文學體系中。隨著日語教育普及、臺人日語能力的提升，統治者進一步以皇國史觀描繪臺灣近代史，希望填補和臺灣人之間歷史經驗或記憶的差距。

⁴³ 因此，以「同化」政策的角度來看，統治者對於文學詮釋共同體的建構，是先由語言文化切入，繼而再去形構或宣揚一個臺日雙方都可共有的臺灣歷史經驗。而文學詮釋共同體的建構，其本身便是「同化」政策的一環乃是毋庸置疑的。

⁴⁴ 光是早期的《臺灣教育會》雜誌中，便曾刊登過雁來紅，〈臺灣割讓當時的潛謀〉19（1903 年 10 月），頁 28-34；懸空生，〈臺灣史談（其一）：鄭克塽の横死及夫人陳氏〉21（1903 年 12 月），頁 24-28；懸空生，〈臺灣史談（其二）：陳永華〉22（1904 年 1 月），頁 27-30；杉山懸空，〈臺灣史談（其四）：鄭和〉26（1904 年 5 月），頁 32-35 等作品。而在書籍方面則有伊能嘉矩編，《臺灣巡撫トシテノ劉銘傳》（臺北：新高堂書店，1905）；伊能嘉矩編，《傳説に顯はれたる日臺の連鎖》（臺北：新高堂書店，1918）等。1930 年代後期，為了配合當時「進出」東亞的國策，這些作品中經常挾帶說明臺人與日本皇國在歷史，甚至血緣上有其淵源；且做為近代文明的教化者，日本如何犧牲自己，把臺灣由蠻荒之地建設成人間樂園等情節要素。其史觀具有模糊化日臺在歷史、血緣上的邊界，加強日本治臺的正當性，並鼓吹臺灣人配合國策的鮮明色彩。

相對於行政資源豐富的統治者，缺乏支配權力、教育資源和文壇成果的被統治者，其形構以臺灣為邊界的文學詮釋共同體之路便倍顯艱辛。首先必須先確定自己的文學社群範圍到底要限於臺灣，還是要和祖國或殖民母國融為一體；之後，再由「中國白話文」、臺灣話文等書寫工具的創出開始著手，才能形構出一個以自己為主體的歷史詮釋。

在歷史建構上，日本人的捷足先登與臺灣人挫折退敗的現象，除了反映出雙方政治、文化權力不對等的結果之外，同時也告訴我們一個穩固、明確且具規模，並可勾連到抗日的史觀，並不存在 1945 年之前的臺灣。1930 年代知識分子在形構「文學詮釋」平台時，並非是仰賴一個已被普遍化、知識化的歷史記憶。

回顧葉榮鐘和張深切的呼籲，1930 年代之後，為了文學詮釋共同體的形構，臺灣人與日本人有過一場以歷史為焦點的角力。以結果來看，統治者雖捷足先登，積極著手建構新的歷史，以做為落實皇民化運動的基石，但隨著二次大戰的戰敗，不管是葉榮鐘所期待或西川滿所試圖形構的文學詮釋共同體，以及試圖做為這個共同體支柱的歷史小說，都必須黯然消失在臺灣。因為，戰後接繼日本支配臺灣的是和臺灣隔離五十年之久的「祖國」中國。由於殖民統治之故，兩者間不但歷經不同的歷史遭遇，也各自發展出自己的近代文學以及語文。

在臺、中兩地居民的生命經驗、歷史記憶、教育、語言均存在相當程度隔閡的情形下，彼此難以共有一個穩固的文學詮釋策略基礎。政權的更迭，意味著文學詮釋共同體勢必得再次重構。

五、「再殖民」時期的第二次鄉土文學論戰

(一) 急需重建文學詮釋共同體的戰後初期

二戰結束後，臺灣「回歸祖國」。在國民黨政府的支配下，鄉土／話文運動之中活躍人物，除了在第二次世界大戰前後過世的黃石輝、邱春榮、趙歷馬、賴和、鄭坤五、黃純青之外，朱點人則於二二八事件中遇害，吳坤煌、劉捷在白色恐怖時期被捕入獄，後轉往商界發展；而李獻璋則潛心於臺灣宗教的研究。⁴⁵

⁴⁵ 這些被迫自臺灣當前的議題與未來方向的角色上缺席的作家，大略有：黃石輝（1900-1945）、邱春

值得一提的是，戰爭結束之初，葉榮鐘和鄉土文學論戰參與者的莊垂勝任職於省立臺中圖書館。⁴⁶ 此外，張深切、林越峰雖然短暫地從事過臺語電影與腳本的創作，但之後便轉往商界發展；曾為臺灣話文運動旗手的郭秋生同樣轉為經商。林克夫、黃得時、廖漢臣等人雖然在政府刊物《臺北文物》上仍有執筆活動，但《臺北文物》為專門介紹臺灣民俗與文物的刊物，在當時島上言論自由所容許的範圍內，他們只能簡單介紹臺灣過去的民俗文物，被迫自臺灣當前的議題與未來方向的言論舞台上缺席。

其實戰爭結束之初，臺人對新政府抱持高度期待。如過去在鄉土／話文運動中位居領導人物的郭秋生，便否認過去自己的主張，轉而認為學習中國白話文是臺灣人做為中國國民的基本條件，與「祖國」的政策同調。⁴⁷ 然而，郭秋生這種自我路線修正的妥協和期待，卻換來令人幻滅的結果。因為殖民統治並沒有因為日本人的離去而成為歷史，反而變本加厲地在臺肆虐。

來臺後，國民黨政府以新的國語（即中國白話文）做為同化臺灣人的教育手段。在族群差別待遇的資源分配下，本省人和外省人⁴⁸ 之間快速出現了語言、階級、居住空間、經濟利益、生活方式等差距。特別是二二八事件、白色恐怖的發生，以及戒嚴令的實施，讓本省籍菁英噤若寒蟬地從政治舞台退場。⁴⁹

在國民黨政府「去日本化」和「再中國化」的政策下，⁵⁰ 臺灣並未如同印度、緬甸一樣，在殖民統治解放後建立自己的文學。相反的，在國語的權威下，使用

榮 (?-1934)、趙樞馬 (1912-1938)、賴和 (1894-1943)、鄭坤五 (1885-1956)、黃純青 (1875-1959)、朱點人 (1903-1949)、吳坤煌 (1909-1980)、劉捷 (1911-2004)、李獻璋 (?-1999)、葉榮鐘 (1900-1978)、莊垂勝 (1897-1962)、張深切 (1904-1965)、林越峰 (1909-?)、郭秋生 (1904-1980)、林克夫 (1907-?)、黃得時 (1909-1999)、廖漢臣 (1912-1980) 等。

⁴⁶ 若林正丈，〈葉榮鐘的「述史」之志：晚年書寫活動試論〉，《臺灣史研究》17: 4 (2010年12月)，頁81-112。

⁴⁷ 郭秋生，〈我們要三大努力〉，《前鋒》光復紀念號 (1945年10月)，頁7。在此必須強調的是，此處所說的中國白話文，不同於戰前由「殖民地漢文」所混成之本土內部自生的「中國白話文」，而是臺灣人難以理解之標準的新式國語。

⁴⁸ 一般而言，相對於二戰後自中國大陸移住臺灣的外省人，歷經日本殖民統治經驗的民眾則稱之為本省人。

⁴⁹ 1947年爆發了所謂的二二八事件。受過日本統治的臺灣本省居民，與新移居臺灣的外省人之間發生武力衝突，遭殺害的臺灣人據稱高達2萬人之多。

⁵⁰ 黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後臺灣文化重建 (1945-1947)》(臺北：麥田出版股份有限公司，2007)。

精確、正統的中國白話文進行書寫，成了臺灣文化界的主流。戰前臺灣人充滿雜駁性、恣意性的「殖民地漢文」，被貶抑成不登大雅之堂的方言。為此，戰後不管是臺灣話文派或是戰前自詡為「中國白話文」派的文人，均因無法以標準、正統的國語書寫作品，而居於文壇邊緣。⁵¹ 原本應該屬於建構臺灣文學旗手的本省人菁英，或因文章不登大雅之堂，或因日文遭到禁用打壓，成為「失語的一代」。⁵²

確實，1950、1960年代臺灣文學界幾乎由外省人全面掌控，懷鄉文學、反共文學、戰鬥文學，成為臺灣文學界的主流。這些文學無論是作者、書寫對象、內容議題、時空描寫、語言，甚至讀者，都帶有明顯的族群性或歷史侷限性，對於本省人而言難有共鳴。因為，除了語文上的閱讀障礙之外，在缺乏相同的生命經驗與歷史記憶的情況下，外省人很難理解本省人在戰前是如何以接受近代文明抵抗日本殖民統治；而本省人也難以體會外省人八年抗戰、國共內戰和顛沛流離的歷史記憶，以及復國思鄉之情。換言之，雙方即使沒有語文隔閡，卻仍因欠缺共同的歷史經歷，使得本省人與外省人讀者不具有共同的「詮釋策略」，相互間很難對彼此的作品產生深刻共鳴。

其實，日本政府與國民黨雖在治理臺灣的方式或正當性上有所不同，但對臺灣人而言，兩者均是語言、文化、歷史記憶、社會境遇不同的外來政權；且為了戰時體制，兩者皆進行強烈的文化政策。相對於日治時期，皇民文學宣揚如何體現國體精神和軍國主義、打倒英美、做一個效忠的日本皇民；戰後的國民黨，則宣揚三民主義、反共抗俄、強迫本省人當一個堂堂正正的中國人。在國民黨的文化政策下，二戰後至1960年代，做為臺灣文學主流的是懷鄉文學、反共文學、戰鬥文學；1966年甚至還力行中華文化復興運動。國民黨的文學政策，與日本的皇民文學運動有異曲同工之妙。

此外，從讀者與文學詮釋共同體的觀點來看，戰後新移民與本省人之間，就如同戰前臺日的關係一樣，在語言、文化、歷史記憶、閱讀經驗，以至於族群、

⁵¹ 戰後初期，曾經長期滯留「祖國」且「中國白話文」造詣頗深的作家鍾理和，即針對當時臺灣雜誌的狀況感嘆道：「說到那些雜誌，那幾乎是某幾個人的園地，外人是很難打進去的。」〈鍾理和書簡附錄〉，收於鍾理和著、鍾鐵民編，《鍾理和全集》（臺北：行政院客家委員會，2003），第6冊，頁251。此文為鍾理和寫給陳火泉書信的部分內容。

⁵² 僅能以日語創作文學作品的龍瑛宗，自稱自己戰後成了「浦島太郎」，在其自修北京話並終於寫出短篇小說〈杜甫在長安〉一文時，已經是1980年代初期的事了。

生活方式等均有極大的差異性。特別是在國民黨政府的支配下，臺灣的農、漁民與下層勞動者多為本省人，外省人的職業則多集中於軍隊、教育界及公務員，兩者的社會境遇、階級利益、生命經驗、社會境遇皆不同。兩者之間很難一拍即合孕育出具有共通內涵與定義的文學寫實主義。

雪上加霜的是，在二次大戰前許多外省人對於臺灣的認識，還停留在野蠻與化外之地的印象上。在二戰結束前，滯留中國的鍾理和便曾經感慨，中國民眾對於臺灣的理解充滿了偏見與扭曲。⁵³ 其日記曾轉載中國報紙對臺灣的認識：「溫度總在九十五度以上，一年中竟有九百餘次之多的地震」；「客家」是大陸遊牧民族移到臺灣去的族群。⁵⁴ 在如此的時代情境下，外省人對於臺灣人與殖民政權對抗的歷史，幾乎一無所知。為此，1948年陳紹馨在《臺灣文化》發表〈臺灣史料的整理〉說道：

臺灣史應由臺灣人親自編纂，臺灣史的編纂也是臺灣人非做不可的志業。……由於戰後的國民政府對這座島的認識極為貧乏，因此導致了許多失政與歧視，為了克服這個問題，整理臺灣史便成了最必要與最迫切的任務。⁵⁵

然而，如同葉榮鐘所著、戰後臺灣第一本有關日治時期的歷史書籍《日據下臺灣政治社會運動史》，必須等到日本戰敗 25 年後的 1971 年才問世這一事所顯示，⁵⁶ 戰後因語言問題、政治壓迫，以及缺乏言論自由等困難，除了少數人受聘於臺灣省文獻會修纂臺灣文史之外，國民黨終究沒有給本省人太多書寫自身歷史的空間。

此外，由於中國 Nationalism 的政治氛圍強烈，戰後初期各級學校的歷史教育重點為中國五千年歷史，臺灣歷史教育幾乎不存在。不僅如此，歷史教育中有關中國近代史的比例也不高。為此，戰前接受日本「同化」教育，而戰後未接受

⁵³ 〈鍾理和北平日記〉，收於鍾理和著、鍾鐵民編，《鍾理和全集》，第 5 冊，民國 34 年 10 月 2 日，頁 11。

⁵⁴ 〈鍾理和北平日記〉，民國 34 年 10 月 9 日，頁 17-18。

⁵⁵ 陳紹馨，〈臺灣史料的整理〉，《臺灣文化》3:7（1948 年 9 月），本文引自《臺灣文化》（臺北：傳文文化事業有限公司，1994），覆刻本。

⁵⁶ 〈日據時期臺灣政治社會運動史〉之撰述人，共有葉榮鐘、蔡培火、吳三連、林柏壽、陳逢源等五人，計 278 回，約 50 萬字。1970.4.1-1971.1.10 期間連載於自立晚報；而全集則以葉榮鐘之名收錄。若林正丈，〈葉榮鐘的「述史」之志：晚年書寫活動試論〉，頁 91：「表一、葉榮鐘著作專書一覽表」。

國民黨教育的本省人，是無從體認「祖國」苦難的近代史、外省人受到日本軍國主義蹂躪的過往或眷村思鄉反共的強烈心情。⁵⁷ 在兩者歷史記憶與生命經驗不同的情況下，國民黨政府必須建構出一套和臺灣人有共識交集的歷史記憶，使本省人能順利走進新的文學世界。具體而言，臺灣文學詮釋共同體的邊界，必須重新進行銜接和規劃。

（二）以「抗日」為文學詮釋策略平台的「橋」

戰後初期，因新移民的進駐讓 1930 年代後所浮現以本省人為主體，並逐趨成熟的文學詮釋共同體形同瓦解。⁵⁸ 本省人和外省人之間，欠缺一個文學「詮釋策略」，以輔助雙方針對彼此的文學進行有效閱讀。試圖打開這個困局的是在二二八事件之後，《新生報》為使雙方在文化上能夠相互交流而創設的「橋」副刊。

1947 年到 1949 年間，「橋」副刊出現許多討論臺灣文學的文章。而這段時期所出現的相關論述，被稱為第二次鄉土文學論戰。第二次鄉土文學論戰的內涵、目的和精神，濃縮在刊登於 1948 年 4 月「橋」副刊舉行的兩次座談會紀錄中。⁵⁹ 但在座談會之前的 1947 年 11 月，副刊主編歐陽明所發表的〈臺灣新文學的建設〉一文中，其實已開啟論爭的緒端。而這篇論文同時對戰前的臺灣文學立下官方的說法。歐陽明認為：臺灣文學基本上是「反日民族解放運動」，「它的目標是要求『民主』與『科學』。這目標正與中國革命的歷史任務不謀而合地取得一致」，「臺灣文學歷史的發展就是由這樣的鬥爭而來的」。所以說，日治時期臺灣文學運動「是龐大臺胞自己倔強的靈魂的民族文學運動」，而這個運動的目標是讓臺灣人回歸中國 Nationalism。⁶⁰

⁵⁷ 外省人移居臺灣之後，政府建設安置軍人與公務員的眷村，讓本省人與外省人隔離生活，之後臺灣文壇也曾興起以眷村的外省人為創作對象的文學風潮。

⁵⁸ 原本楊逵試圖以孫文的民主思想及魯迅反封建、反殖民的思想和作品，與外省籍的文化人進行「交流」，但是礙於文化界的整肅並沒有成功。請參考黃英哲，《台灣文化再構築 1945-1947 の光と影：魯迅思想受容の行方》（埼玉：創土社，1999）。

⁵⁹ 「臺灣新文學運動」的座談會緣於楊逵給歌雷寫了一封信，使歌雷邀請楊逵出面號召，隨本、外省人作家的熱烈參與，開啟了「橋」副刊的論爭。論爭中，除了「行動派」的楊逵是唯一一個老文化人之外，大多是新生代青年。參見許詩萱，〈戰後初期（1945.8-1949.12）臺灣文學的重建：以《臺灣新生報》「橋」副刊為主要探討對象〉（臺中：國立中興大學中國文學系碩士論文，1999）。

⁶⁰ 歐陽明，〈臺灣新文學的建設〉，原刊於《臺灣新生報》，「橋」副刊，1947 年 11 月 7 日，第 2 版；後收於陳映真、曾健民編，《1947-1949 臺灣文學問題論議集》（臺北：人間出版社，1999），頁 33。

「橋」副刊的兩次座談會，雖然均是在歐陽明所鋪設的「反日」運動說，以及中國 Nationalism 的軌道上進行，但從會中本省人作家對於新文學所透露出的一些看法，我們不難窺知兩個族群間的文學，實際上存在著一些隔閡。例如在題為「橋的路」（刊登於 1948 年 4 月 7 日）的第一次座談中，楊逵在與外省作家談論「寫實主義」時，便曾強調：

「作者應到人民中間去觀察」、「本省與外省作家應當加強聯繫與合作」，
「作者環境太狹小的話，他的文章也不得代表人民的心情，也就不能得到廣大讀者的共鳴」；「很多的外省作者在臺灣的生活還沒有生根」。⁶¹

楊逵的發言點出，當時本省人和外省人對於文學缺乏一個共同的詮釋基礎。由於生命經驗、社會境遇、歷史記憶的不同，對於什麼是文學中的寫實也沒有交集，這是戰後臺灣文學重建必須克服的課題。

楊逵的主張幾乎是與會者的共識。麗葉附和說：「臺灣是一個海島，對於海的親切的作品卻太少，我們應該告訴大陸上的人在這亞熱帶海島上的是怎麼樣生活的。」陳大禹則質疑「我們寫的作品是不是反映了現實」，他認為「我們不能在『橋』上嗅到時代和現實」；蘇尚耀認為目前作品經常「與現實無關無補，生不出力量，也起不了影響」；秦子嗣說「作者的題材必須擴大深到各社會階層」；子龍則強調兩族群各自發揮自己文學特色的必要，「來自北方的告訴我們一些嚴寒的故事，來自南方的告訴我們一些海洋的秘密」。⁶²

第二次座談會議主題是「如何建立臺灣新文學」，副標則是「過去臺灣文學運動的回顧」，由本省作家楊逵、吳濁流、林曙光等人提出討論。討論內容刊登於 1948 年 4 月 9 日的《新生報》，重點在於如何進一步連結兩個族群的歷史。會議中，楊逵主張把臺灣的歷史經驗，當做文學發展的課題納進來討論。為此，楊逵說明在異民族支配下，臺灣文學受到五四運動的影響極大，臺灣文學的主流「未曾脫離我們民族的觀點」、「回顧臺灣新文學運動的過去，我們可以發現的特殊性

⁶¹ 〈橋的路〉，《臺灣新生報》，「橋」副刊，1948 年 4 月 7 日，第 4 版。

⁶² 〈歡迎〉，《臺灣新生報》，「橋」副刊，1948 年 3 月 26 日，第 4 版。

倒是語言上的問題，在思想上的『反帝反封建與民主科學』這一點，與國內卻無二致」。

附和楊逵的說法，林曙光則從漢文的角度來勾連臺灣文學和中國的關連性。林曙光舉出日治初期章炳麟曾任《臺灣日日新報》編輯，以及前述楊逵、黃得時曾以日文翻譯《三國誌》、《水滸傳》等中國古典小說，甚至舉出戰前中國作家胡風曾翻譯楊逵《送報伏》為例，證明中國和臺灣文學的發展關係匪淺，皆深具抗日政治意涵。而楊逵、林曙光不斷強調臺灣和中國在語文上的類同性，並強調日治時期一些牽強的事例，無非是為了整合分離半世紀後，兩個政治實體所發展出來的文學，企圖讓它們能融合成為一體。很明顯的，楊逵等人的主張，符合「反日」說和中國 Nationalism，是前述歐陽明之臺灣文學論述框架中的產物。

總結座談，雙方都贊同以「反日說」與「中國化」，來詮釋戰前的臺灣文學史。經過這些座談，歐陽明式的臺灣文學觀，在後來便成為一種「標準詮釋」。這個「標準詮釋」所發揮的作用便是：將臺灣文學定位在中國「民族抵抗」的位置，並在抗日的基礎上把外省人的八年抗戰，以及本省人抵殖民運動——原本在歷史經驗或記憶中呈現平行狀態的兩者，連結為不可分割的整體。⁶³

第二次鄉土文學論爭並不像第一次鄉土文學論爭般充滿歧見，倒像是一場結論先行的宣誓會談。然而問題是，抗日史觀在本省人過去的文學論述中，並非明顯存在。以前述戰前黃得時的〈臺灣文學史序說〉來說，其內容多以文學藝術價值來品評戰前臺灣文學作品與現象的發展；至於政治對文學的影響，多以客觀事實陳述，並未特別標舉臺灣人的反抗意識。⁶⁴ 而蘇維熊〈試論臺灣歌謠〉，以及楊雲萍在《臺灣文化》創刊號上發表的〈臺灣新文學運動的回顧〉（1946年9月）中，都未明確觸及臺灣文學的民族抵抗色彩等問題。⁶⁵ 而葉榮鐘的第三文學論雖提到「抗日事跡與祖先以血淚所留下的豐富遺產，皆是臺灣文學創作的絕佳題材」，然而這個理念僅止於宣言，並未獲得具體實踐。

⁶³ 林巾力，〈「鄉土」的尋索：臺灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉（臺南：國立成功大學臺灣文學系博士論文，2008），頁188。

⁶⁴ 黃得時在撰寫臺灣文學史時，在一開始便先闡明將仿效泰勒的《英國文學史》，以(1)種族、(2)環境、(3)歷史三個觀點來凝視臺灣文學的生產。但真正在細寫每家作品時，除了南明遺臣的正氣詩歌（反清復明）以外，就日治時期的作品而言，倒是沒有特別強調「抵抗」。

⁶⁵ 林巾力，〈「鄉土」的尋索：臺灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉，頁188。

不過戰後初期，在異族侵略的創傷記憶被視為新舊居民雙方溝通的最佳橋樑之社會氛圍下，強調反日精神儼然成為臺灣文學的優點。縱使欠缺歷史論述基礎，也不會有人質疑「抗日」的正當性及神聖性。在「民族」這個巨大前提下，「抗日」史觀在當時文化界發揮了明哲保身的效果，讓戰後被指控曾受日本「奴化」教育的臺灣人，從民族原罪中找到解套出口。在本省人、外省人各取所需的情形下，1950年代後抗日和中國 Nationalism 變成了某種虛擬經驗，成為戰後臺灣文學的有效詮釋策略，以及言論場域的通行證。⁶⁶

二戰後外省人取得臺灣文壇發展的支配權力，在一連串政治事件以及威權體制之下，臺灣文學面臨重大質變，甚至是存亡危機。此際，「橋」副刊適時引發的第二次鄉土文學論戰，讓「隔離」半世紀之久的本省、外省兩族群攜手為臺灣文學保存了生機，也讓戰後這塊土地的文學發展有了新的起點。

不過，很清楚的是，戰後臺灣文學的存續以及兩個族群歷史記憶的銜接，其實是在雙方妥協，甚至是權宜算計下所換取得來的結果。當然，在反日和中國 Nationalism 的兩大前提下，臺灣文學非但不能違反中國 Nationalism，具有批判體制意味的寫實主義文學也難以存在。為此，1950、1960年代臺灣文學所勾勒出的大都是脫離日治時期的貧困、壓榨後，快樂富裕的農村、健康和樂的社會、反共強大的國家和反日的時代氛圍。而由於獨尊國語，臺灣話文幾乎消失於文壇，臺灣文學不再有如戰前般以「本土」語言進行創作的空間。在本省作家大量缺席，歷史記憶斷裂、生命經驗遭扭曲、社會境遇被美化的情形下，臺灣文學表面上雖然存續，但對於本省人而言，這個文學恐怕是殘缺不全、滿身瘡痍的空殼。

然而，相對於受創的文學，此際表現出旺盛生命力的，卻是流行於民間的娛樂文藝——流行歌謠和電影。

⁶⁶ 林中力，〈「鄉土」的尋索：臺灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉，頁 189。另外請參考與這個部分有關的蕭阿勤，〈民族主義與臺灣一九七〇年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，《臺灣史研究》6: 2 (2000 年 10 月)，頁 77-138。

六、飄揚著「日本」聲音的戰後臺灣

(一) 在聲音和影像中反芻日本

進入 1950、1960 年代，發軔於日治時期的臺灣流行歌、民謠等再度復甦。不同於充斥著以國語表達出的中國 Nationalism 或「反日」的文學界，民間流行許多與日本有關的臺語流行歌和電影。

1956 年至 1969 年之間，為臺語電影的全盛期。在這段期間有高達一千部之多的電影在臺灣上映發行，且這些電影多少都和歌謠有關。⁶⁷ 舉例來說，如〈雨夜花〉、〈雨中鳥〉等電影，便直接以 1930 年代臺語流行歌曲為片名，劇中也穿插大量的臺語流行歌曲。根據筆者的統計，1950、1960 年代這種「流行歌電影」共有 102 部。其中，以日治時期和戰後初期臺語流行歌為片名有 28 部（27.5%），臺灣民謠則有 10 部（9.8%），翻唱日本歌曲為片名有 25 部（24.5%）。⁶⁸

這些電影大多投觀眾所好，標榜情侶間悲情苦難，也都有不錯的票房。更重要的是，不論片名是翻唱日本歌曲或臺灣人創作之流行歌，都與日本有著深淺不一的淵源或微妙關係；某種程度來說，都具有反芻日治時期的意味。例如電影〈雨夜花〉的標題，與 1930 年代家喻戶曉之臺語流行歌的曲名一樣，但劇情則與日本電影〈愛染かつら〉雷同。⁶⁹ 與標榜中國 Nationalism 或「反日」、「抗日」的文學界形成了強烈的對比，戰後充斥在臺灣社會的卻是陰魂不散的「日本」。

除了電影之外，1930 年代的臺語流行歌也獲得廣大的支持，唱片業界以「民謠」之名重新錄製這些臺語流行「老歌」。例如，大王唱片公司在 1960 年代便一連灌製五張「臺灣民謠」專輯，或把臺語流行「老歌」錄製為輕音樂或挾帶在

⁶⁷ 主要參考資料，收於電影資料館口述電影小組作，《臺語片時代（一）》（臺北：財團法人國家電影資料館，1994），頁 329-384，附錄「臺語片片目」。

⁶⁸ 黃裕元，〈戰後臺語流行歌曲的發展（1945-1971）〉（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000），頁 120。而這些電影還不包括由〈雨夜花〉作詞者周添旺改編自張文環小說〈閩難〉的電影劇本〈恨命莫怨天〉，或呂泉生作曲、王昶雄作詞的歌曲作為主題曲的〈一念之差〉。

⁶⁹ 主要參考資料為電影館資料組，〈認識臺語片（上）〉，「臺灣電影筆記」網站之「專輯企畫」，下載日期：2007 年 8 月 18 日，網址：<http://movie.cca.gov.tw/Case/Content.asp?ID=384&Year=>。

其他歌曲中發行。由於這些「臺灣民謠」，也就是臺語流行「老歌」大受歡迎，還出現專門演唱這類歌曲的「民謠歌后」。⁷⁰

表一 1956-1969 年間各年度與歌曲同名之臺語電影片名

年度	該年上映與流行歌曲同名的電影
1956	※雨夜花、☆桃花過渡、※補破網
1957	※破網補情天、※河邊春風寒、何日花再開、※雨中鳥、※心酸酸、※夜半路燈、※苦戀、薄命花、※港都夜雨
1958	女性的復仇、※望你早歸、什麼叫做愛、※月夜愁、※明知失戀真艱苦、※人道、黃昏再會
1959	※一個紅蛋、初戀日記
1960	※秋怨
1961	◎孤女的願望、◎心所愛的人
1962	◎送君情淚、舊情綿綿、◎星星知我心、※雨夜花、※老長壽
1963	◎流浪三兄妹、☆思相枝、☆丟丟銅、◎素蘭小姐要出嫁、◎難忘鳳凰橋、◎湯島白梅
1964	金色夜叉、歡喜船入港、◎流浪賣花姑娘、☆雪梅教子、◎落大雨彼一日、☆草蜢弄雞公、※送君出帆、※桃花泣血記、☆再會港都、意難忘、鹽埕區長、◎可憐的戀花、※河邊春夢、◎可憐戀花再會吧、悲情城市、◎離別月臺票、◎田庄兄哥
1965	寶島夜船、十八姑娘一枝花、◎黃昏故鄉、◎霧夜的燈塔、◎黃昏城、悲戀公路、孝女的願望、給天下無情的男性、◎無情的夢、※心茫茫、◎懷念播音員、惜別夜港邊、天下一大笑、港都十三號、哀愁風雨橋、◎內山姑娘、☆三元相思曲、送君心綿綿、離別公共電話、哀愁的火車站、春宵舞伴
1966	流浪補雨傘、◎山頂的黑狗兄、難忘的愛人、故鄉聯絡船、◎後街人生、◎內山姑娘要出嫁、流浪到臺北、小姑娘入城、◎溫泉鄉的吉他、糊塗燒酒仙
1967	◎愛你入骨、※青春悲喜曲、呆命阿狗兄、懷念的人、思慕的人、春宵夢、※三聲無奈、※碎心花、暗淡的月
1968	☆天黑黑欲落雨、一聲叫君二聲苦、☆安童哥買菜
1969	※滿面春風、☆新桃花過渡、※安平追想曲、※燒肉粽、迎媽祖之夜、※鑼聲若響

資料來源：本表根據楊克隆，〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，1998）整理而成。

表二 1956-1969 年間各年度與歌曲同名之臺語片類型統計

類別	數量	所佔比例
※ 臺語流行歌	28	27.5%
◎ 翻唱日本曲	25	24.5%
☆ 臺灣民謠	10	9.8%
無法判斷	39	38.2%
總計	102	100.0%

⁷⁰ 黃裕元，〈戰後臺語流行歌曲的發展（1945-1971）〉，頁 177。

不同於〈雨夜花〉、〈望春風〉等 1930 年代的臺語流行老歌，所謂民謠，是長久以來民眾勞動、儀式等集團場合中自然傳承下來的歌謠，其具有反映民眾素樸感情及地域性文化的特色；作者多已佚名，或難以考據。⁷¹ 而由於這些日治時期臺語流行歌的一再重複翻唱，縱使作者依然健在，作品誕生的歷史也不甚久遠，甚至也並非透過自然流傳，而是以唱片、電影等資本主義方式傳播，但 1950、1960 年代的臺語歌壇，還是普遍將這些「老歌」與傳統社會自然流傳如〈思想起〉、〈丟丟咚〉、〈天黑黑〉等民歌等同視之，皆稱為「臺灣民謠」。並冠上「作者不詳」或「臺灣傳統民謠」字樣，儼然成為社會共同創作的文化成果。⁷²

其實，戰前臺語流行歌曲的萌芽和文學發展有非常密切的關係。回顧前面所述，日治時期臺灣鄉土／話文論戰的另一重要面向，是利用「歌仔冊」來達成文盲「聽歌識字」的目的。而這種對聲音的運用，在 1930 年代的臺灣引起一股研究民間文學、俗謠的風潮，同時也掀起「百家爭鳴」的流行歌曲盛況。

1933 年日本商人柏野正次郎創設「古倫美亞」(Columbia) 唱片公司，臺灣業者隨即跟進，正式揭開近代臺灣流行歌工業的序幕。這些唱片公司除了推出具大眾娛樂性質的新式流行歌之外，更大量錄製發行南北管曲、歌仔戲調、山歌等臺灣傳統民間歌謠。⁷³ 1934 年曾經活躍於鄉土文學／臺灣話文論戰的陳君玉、廖毓文等人，則創立「臺灣文藝協會」，同時也開始投入近代歌謠的歌詞創作。

值得注意的是，當時從事流行歌創作的陳君玉、黃石輝、廖毓文、蔡德音、黃得時、趙樞馬、林清月、楊雲萍等人，都曾直接或間接參與過鄉土／話文運動。這個事實說明了臺灣流行歌謠在草創期，其實和鄉土文學／臺灣話文運動有緊密的連動關係。

由於推行皇民化運動的關係，日治時期臺灣的唱片工業僅維持短短八年的光景。但八年之間，卻讓〈恆春調〉、〈思想起〉、〈丟丟咚〉等臺灣民謠，以及〈雨夜花〉、〈望春風〉、〈農村曲〉等流行歌在臺灣社會廣為流行；同時，培養出許多優秀的作詞家，如周添旺、李臨秋，以及作曲家蘇桐、鄧雨賢等。

⁷¹ 胡萬川，〈從歌謠到流行歌曲：一個文化定位的正名〉，收於氏著，《民間文學的理論與實際》(新竹：國立清華大學出版社，2004)，頁 145-167。

⁷² 黃裕元，〈戰後臺語流行歌曲的發展 (1945-1971)〉，頁 120。

⁷³ 陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像：重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《臺灣史研究》15: 2 (2008 年 6 月)，頁 79-133。

不過話說回來，正統民謠及各種被冠上「臺灣民謠」的臺語老歌雖然流行於 1950、1960 年代，但進入 1960 年代後，其銷售卻不及另一種新式臺語歌謠，即「都市民謠演歌」。所謂「都市民謠演歌」是指，1960 年代日本高度的經濟成長，農村人口大規模地向都市外移，三橋美智也、春日八郎等日本歌手在當時所演唱的歌曲。這種新型演歌融合打擊或管樂器、現代音樂節奏，同時穿插口白（お囃子詞（ha-ya-shi-ko-to-ba））等日本民謠的要素。為了反映當時日本的社會變遷，「都市民謠演歌」的歌詞多描述在高度經濟成長下，不得不離鄉背井到都市工作之日本青年的鄉愁；或是這些年輕人在都市生活的處境遭遇、希望、挫折，以及對故鄉父母、情人的思念，甚至是因離鄉被情人背叛的憂愁哀傷等。換言之，「都市民謠演歌」描述 1960 年代日本農村人口向都市外移現象的歌曲，是因應社會變遷而誕生的音樂產物。

巧合的是，1960 年代臺灣也進入高度經濟發展期，許多臺灣農、漁村的年輕人，為了生活或換取微薄的收入，必須忍耐離鄉背井和被資本主義壓榨之痛，前往都市就業。而由於公務員、軍人、教師等公職多被外省人所佔，因此這些離鄉背井、被資方欺壓的幾乎都是本省人。臺日類同的社會變遷，促使本省人借用這些日本流行歌旋律，甚至歌詞的原意，創作出如〈孤女的願望〉、〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉等臺灣版的「都市民謠演歌」。

如前所述，戰後臺灣的農、漁民有 85% 為本省人，與國民黨一同來臺的外省人，絕大多數（約 80%）是生活較為安定的公務人員。在 1950、1960 年代，本省人為求溫飽被迫離開家鄉，在都市裡過著辛苦的生活，與外省人的臺灣土地經驗有著極大的落差。套用前述文學詮釋策略的說法，既然外省人並非「都市民謠演歌」中描寫的對象，也不具有這些社會境遇，在語言的隔閡之下，自然不會成為這類歌曲的演唱者和主要受眾，與本省人很難成為一個詮釋共同體。所以，1930 年代臺語老歌、「都市民謠演歌」等聲音文本的大流行，以及透過歌曲所獲得的共鳴、感動、相互認識等體驗歷程，並非全面性，而似乎僅限於本省人之間。

當然，在日治時期的臺語流行老歌和臺灣版「都市民謠演歌」，這兩種具日本色彩的歌謠夾縫之中，1950、1960 年代臺灣的歌謠創作者也自創了一些臺語流行歌，而這些作品除了敘述情侶間悲情苦難之外，也多反映戰後臺灣人社會處境的悲哀，在旋律或歌詞上大多充滿哀怨淒苦。

在 1950、1960 年代的臺灣社會裡，匯集了日治時期的臺語流行「老歌」、臺灣版「都市民謠演歌」，以及自創的流行歌謠。隨著上述歌曲的風行，隱含在這些聲音文本的哀怨情愁，也充斥於這個島嶼（表三即為這些臺語歌曲加以整理的結果）。⁷⁴

表三 1950、1960 年代臺語流行歌謠的分類

1930 前 (傳統民謠)	1930 年前後 (臺語老歌)	戰後 (臺灣人自創)	1950-1960 年代 (都市民謠演歌)
都馬調	農村曲	秋怨	人客的要求(苦手なんだよ)
天黑黑	望春風	補破網	媽媽請你也保重 (俺らは東京へ來たけれど)
雨公公	雨夜花	孤戀花	孤女的願望(花笠道中)
採茶歌	白牡丹	賣花女	田庄兄哥(イヤサカツサ)
勸世歌	青春嶺	蝶戀花	黃昏的故鄉(赤い夕日の故郷)
丟丟銅仔	月夜嘆	港都夜雨	流浪三兄妹(杓掛時次郎)
思想枝	阮不知啦	三輪車夫	流浪到臺北(伊豆の佐太郎)

資料來源：筆者主要整理自陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像：重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉一文。

(二) 不利於形構文學詮釋共同體的「民謠」

1950、1960 年代，臺語流行歌成為本省人苦悶心情的出口。因為，在那一個時代的臺灣文學中，有的大多只是官方用來宣揚農村富裕快樂的健康寫實作品；而幾乎沒有以描述本省人的處境，特別是貧苦農村生活為主體的寫實文學。雖然創作形態不同，但由描寫社會底層的農、漁民等勞動階級的生活來看，這些歌曲同樣也具有 1930 年代鄉土文學精神——崇尚寫實主義及同情弱者的立場。⁷⁵ 在戰後本省人作家成為「失語的一代」，而接受新國語教育的世代尚未開始從事文學創作的這段空隙，這些歌謠便以聲音的姿態，成為表露本省人心聲和社會境遇的寫實工具。

1954 年 4 月，戲劇研究者呂訴上曾說：「臺灣流行歌已是本省同胞不分男女老幼，唯一訴諸感情，調劑精神的大眾娛樂。」⁷⁶ 在欠缺文字文本作為抒發本省

⁷⁴ 陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像：重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，頁 79-133。

⁷⁵ 陳培豐，〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像：重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，頁 98-103。

⁷⁶ 呂訴上，〈臺灣流行歌〉，《聯合報》，1954 年 4 月 5 日，第 6 版。

人社會遭遇、心境，甚至發洩對政府不滿的管道下，不管是創作數量或精神內涵，前述兩種擬制「民謠」——亦即 1930 年代的臺語流行歌、臺灣版「都市民謠演歌」，均發揮充填臺灣社會寫實文學空白的的作用。換言之，兩種擬制「民謠」之所以受到本省人廣泛認同，成為當時本省人主要的娛樂之一，除了可歸因於戰後在政權更迭之際，臺灣的文學創作活動受到箝制，造成臺灣人文藝鑑賞資源匱乏等時代背景之外，更緣由於這些聲音透射了臺灣社會狀況與歷史。

事實上，日治時期和臺灣文學有直接、間接關係的人士，如蔡德音、黃得時、張深切、趙樞馬、賴明弘、楊雲萍、張文環、許丙丁、王昶雄、周金波、陳君玉、林搏秋等，戰後均持續轉進電影及歌謠創作。換言之，雖然他們受制於新的國語政策，被迫放棄或縮減其文學創作活動。但是這些人卻轉以聲音或影像為媒介，繼續進行文藝創作活動。這群人某一個程度繼承了日治時期的文學精神，據此吸引和他們有類似處境，也就是在戰後同樣成為「失語的一代」的本省受眾，讓這些作品也成了當時本省人重要的文藝體驗。從這點來看，本省作家在戰後其實是以迂迴的方式轉戰到聲音或影像的創作領域，去傳遞自己的心境思想。戰前臺灣文學的遺產及精神並非完全斷絕，而是以再製、轉型或借用的形式，繼續流傳在臺灣社會，成為蓄勢待發的種子。

因此，廣義來看 1950、1960 年代臺灣社會，其實存在著兩種不同的社會寫實文藝：相對於外省人以懷鄉文學、反共文學來表達自身境遇；本省人則借用擬制的「民謠」和電影等非文字文本來追尋自我形象。反映外省人現實的懷鄉文學、反共文學，有濃厚反日要素；而本省人追尋自我形象的聲音文本，則是以日本為養分而重生。兩個族群針對日本的政治立場、社會處境和歷史記憶，不只平行，且相互矛盾和衝突。

其實，正如廖毓文在〈新歌的創作要明白時代的課題〉所言，1930 年代的臺語流行歌曲如〈雨夜花〉、〈雨中鳥〉、〈心酸酸〉、〈一個紅蛋〉等，不是描寫守舊的傳統觀念或保守社會風氣，如何壓抑女性自由及臺灣人的自主個性，便是一些悲苦戀愛故事。⁷⁷ 戰後雖然這些臺語流行歌被以臺灣「民謠」出版、發行或改編成電影。不過這些作品，縱使經過再度詮釋，卻依然只能證明蘇維熊〈試論臺灣

⁷⁷ 廖毓文，〈新歌的創作要明白時代的課題〉，《先發部隊》1（1934 年 7 月），頁 15-18。

歌謠〉(1933年)中所批判的,1930年代臺語歌謠欠缺抗日意圖有其依據;⁷⁸除此之外也凸顯出一個事實,那便是官方公定的臺灣文學發展基礎——以「反日」、「抗日」和中國 Nationalism 為基調之文學詮釋策略的脆弱性與侷限性。

這些流行歌曲或電影的大量存在,對試圖重建戰後臺灣文學詮釋共同體的一方而言,是一個必須克服的要素。特別是臺灣版「都市民謠演歌」不但利用日本歌曲的旋律,隱約透露出對國民黨政府的不滿,讓本省人和外省人之間的社會境遇和生命經驗的差異浮上檯面,這對於一個文學詮釋共同體的形構而言,無疑是個障礙。

七、化身為抗日歷史的臺灣「傳統民謠」

(一)「都市民謠演歌」的衰退和現代主義文學的流行

二二八事件之後,當局以「反日」、「抗日」觀點與中國國族主義做為本省與外省間共同的文學詮釋平台。然而和日本有密切關係的歌謠卻充斥臺灣社會,這個現象意味著歷經殖民統治欺壓,原本應該處於對立或敵視關係的本省人與日本之間,存在某種依存或共謀關係。因此,為了建構新的文學詮釋共同體,這些歌謠必然會受到排除,或被賦予反日或抗日的意涵。

1954年1月和4月,呂訴上分別在《臺北文物》和《聯合報》的「藝文天地」,發表有關日治時期至戰後臺語歌謠發展過程的文章,當中介紹由他挑選出的近30首臺語流行歌代表作。5月初,《聯合報》刊載史彤的回應文章,認為這些流行歌「缺乏正義,沒有感情的奔放,毫無愉快情緒,心胸狹窄,幾近無聊,千篇一律」,並指責這些「歌曲作家」抹煞臺灣民謠原本應有的正義、熱情。此外史彤還點名數首歌曲,批評其「悲情傷感、粗俗難耐」、「觀念偏差、過度重視情愛遊逸」。⁷⁹

此論卻引發洪德成、周添旺等創作者的反駁。洪德成指出,文化創作者有勾勒社會真實的義務和權利,描寫社會的陰暗面,更是創作者的天職,⁸⁰ 臺語流行

⁷⁸ 蘇維熊,〈臺灣歌謠に対する一試論〉,《フォルモサ》1(1933年6月),頁5-13。

⁷⁹ 史彤,〈臺灣歌需要整理和改革〉,《聯合報》,1954年5月7-8日,第6版。

⁸⁰ 洪德成,〈臺灣流行歌的道德觀念〉,《聯合報》,1954年5月15日,第6版。

歌之所以陳述社會的黑暗面，是因為作者欲透過歌詞彰顯正義、啟發人生方向；周添旺則從社會面觀察歌詞的意義，並為詞曲創作的自由辯護。其後張志恆、常翠等人也提出其想法，認為臺語流行歌即使內容不佳，亦不至於破壞秩序，至於要強調「民族正當的歌曲可依賴音樂家，而不必求諸於流行歌界」。⁸¹

史彤的文章引發臺語流行歌是否應該改革的筆戰之後，8月，文藝界便發起「文化清潔運動」，期能致力清除文藝中的不適切要素。此際，史彤提到的歌曲，如〈白牡丹〉、〈心酸酸〉、〈月夜嘆〉等1930年代的臺語流行歌，皆被列為批判對象。批判者認定，日治時期的歌謠並不具備抗日要素；同時賦予真正的臺灣民謠如〈丟丟咚〉、〈恆春調〉、〈五更鼓〉等「民族正當性」、「正義」、「熱情」等評價，並試圖將這些傳統民謠收編進國家意識型態中。

這場論戰在官方立場表態下，雖然快速劃下句點，但隨著臺灣版「都市民謠演歌」的流行，1960年代中期官方所批判的對象，便由1930年代的臺語流行歌轉移到這些日本色彩濃厚的歌曲。1964年《臺灣新聞報》副刊上，家欣、樹先等人的文章都對翻唱日本歌曲的風氣頗有微詞，並建議成立「歌檢處」執行事先審查制度，以進行出版管制等因應措置。⁸² 7月，《中華日報》「新樂府」版上又發生臺語流行歌的論爭，署名陳恨美（即陳和平）針對「自認是『知識分子』，對臺語歌曲總是投以輕視的眼光進行批判者」提出反擊，同時以唱片銷售盛況為根據，指出「歌曲是一種不分國界的藝術」，臺灣版「都市民謠演歌」正是因為表露本省人的心境才能大受歡迎。陳恨美明言這些臺語流行歌反映社會現象，何過有之？⁸³

然而，受到中國文化大革命影響，省新聞處發起清除文化毒素的運動。在「歌詞淨化運動」的政策下，包括臺灣版「都市民謠演歌」等流行歌曲，還是被定位成靡靡之音。為了匡正社會風氣，政府加強審查制度及媒體控制，主導歌曲的發展。⁸⁴ 同時有部分的音樂學者與文藝組織，也呼籲流行歌曲必須藝術化、民族風

⁸¹ 張志恆，〈臺灣流行歌應改進嗎？〉，《聯合報》，1954年5月27-28日，第6版；常翠，〈臺灣流行歌改革平議〉，《聯合報》，1954年6月21日，第6版。

⁸² 批判為日本歌曲發聲的言論，亦可見於王申，〈臺語流行歌曲〉，《中華日報》，1965年1月31日，第7版；蔡信德，〈也談臺語歌曲的發展〉，《中華日報》，1965年7月27日，第7版；冬禾，〈臺語歌與臺語流行歌〉，《中華日報》，1965年7月30日，第7版。

⁸³ 陳恨美，〈從麻豆歌唱比賽看臺語歌壇前途〉，《中華日報》，1965年6月17日，第7版。

⁸⁴ 黃裕元，〈戰後臺語流行歌曲的發展（1945-1971）〉，頁13、65。

格化，在此社會氛圍下，臺灣版「都市民謠演歌」於是式微。而就在1960年代本省人把將表達自己遭遇的怨念，以及在國民黨政府支配下的苦難、悲傷、鬱悶，託付聲音，以歌謠來進行社會寫實之際，臺灣文學也開始出現變化。這個變化就是現代主義文學的流行。

戰後初期反共文學、懷鄉文學、戰鬥文學等具有官方意識形態色彩的文學，主宰了臺灣文化界。這些官方色彩一方面保護了這些文學，同時也限制這些文學的自由發展空間，讓其內容、手法、精神旨趣驅向單一化、呆板化而走向死胡同。因此，經過1950年代的盛行期後，這些文學受人重視的程度開始銳減，甚至為人所厭棄。反共文學、懷鄉文學、戰鬥文學的影響力，持續到1960年代前半後，終由現代主義文學所取代。

由於受到西方文學潮流的影響，以及臺灣經濟和工業快速發展所引發的「非人化」價值觀，亦即人與人之間的疏離、陌生等衝擊的挑戰。1960年代講究美學層次和虛幻心理描述的文學風潮便滲透到臺灣，成為這波工業化底下知識分子追求另外一種形式之真實內涵或虛幻內在的世外桃源。因此當「都市民謠演歌」瀰漫在臺灣社會之際，西方現代主義文學在紀弦、白先勇、王文興、陳映真、黃春明、王禎和、歐陽子等戰後本省、外省人知識菁英的引介下，也取代了反共文藝，成為1960年代臺灣文學的主流。

現代主義文學基本上是外來移植的文藝形態。相對於寫實主義文學必須高度依賴歷史記憶、生命經驗、社會境遇等做為文學詮釋策略平台；現代主義文學則偏重文學知識、閱讀經驗的共有，以及語文觸角和感性的敏銳度。由於現代主義文學欠缺土地滋潤、缺乏生命力，加上其被引介到臺灣的時期晚了西方半世紀，時間的落後，注定臺灣的現代主義文學只能是西方的「仿冒」，其多半只停留在語言、風格、體裁層次的挪用。⁸⁵ 為此，臺灣的現代主義文學風行期間並沒有太長。

1970年代，文化界針對現代主義文學風潮進行反省和批判。在「現代詩論戰」中，反對派強調文學思維與美學創作活動應該要貼近現實。白先勇、歐陽子、王

⁸⁵ Sung-sheng Yvonne Chang, *Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan* (Durham and London: Duke University Press, 1993), pp. 63-64. 轉引自邱貴芬，〈落後的時間與臺灣歷史敘述：試探現代主義時期女作家創作裡另類時間的救贖可能〉，收於氏著，《後殖民及其外》（臺北：麥田出版股份有限公司，2003），頁87。

文興等現代主義文學旗手也開始「回歸現實」，推出以臺灣為舞台的文本，如歐陽子的《秋葉》(1971年)、白先勇的《臺北人》(1971年)、王文興的《家變》(1973年)等，臺灣文學主流似又回到寫實主義。然而，寫實主義作品雖然佳評如湧，卻也遭到「什麼是寫實」的批判和質疑。

何田田在〈論「臺北人」的人物和主題〉明言：《臺北人》中描述的是「大陸來臺一部份人失落感」、「他〔按：白先勇〕所了解的一般『貴族的』生活並不能代表整個的文化傳統」，這是一部「既不肯面對現實，亦無視於將來」的作品。⁸⁶ 而針對《臺北人》，呂正惠則說道：白先勇以華麗強烈而感性的文筆，要我們相信他文中出現的是「真」的臺北人。但是：

白先勇寫了一部〔按：《臺北人》〕誇張的、粗俗的抒情「傳奇」，而不是象徵性的「歷史」。他想以最誇張的、粗俗的抒情筆調來爭取我們的同情，想以「創造」傳奇的方式來「再現」歷史，想以這整個的方式來成就他的象徵小說。⁸⁷

《臺北人》是 1970 年代臺灣文壇極受矚目的代表性作品，文化界對於這部作品的批判，反映出許多人對於什麼是臺灣社會現實存有相當的歧見。⁸⁸ 而這也顯示出在 1970 年代在擁有不同歷史記憶、生命經驗的多族群臺灣社會，要透過文學作品投射出一個符合大部分人所需的歷史或現實，是件艱難的事。在缺乏一個詮釋策略下，隨著讀者的不同、閱讀角度相異，同樣一部作品往往呈現出如萬花筒般的分歧顯像。

因此，《臺北人》等作品雖然不具強烈的「反日」、「抗日」、中國 Nationalism 要素；不，應該說，正因為沒有這些要素，因而對於廣泛的讀者而言，這篇作品就是寫實的小說。然而，既然是寫實，那《臺北人》寫的是誰的現實或過去？讀者到底有沒有管道進入作者所寫的過去或現實脈絡中，去回味屬於自己的過去？類似的問題在 1970 年代的臺灣文化界，依然得不到共識。

⁸⁶ 何田田，〈論「臺北人」的人物和主題〉，《文藝月刊》76（1975年10月），頁22-23。

⁸⁷ 呂正惠，〈臺北人「傳奇」〉，《文星》104（1987年2月），頁98-100。

⁸⁸ 不只是白先勇的《臺北人》，當時王文興的《家變》與歐陽子的《秋葉》也以作品中的人物與活動大多是病態的，而遭到大力批判。

而就在此際，原本在1950年代曾被批判的臺語流行老歌，卻有了翻身機會。進入1970年代後，亦即臺灣版「都市民謠演歌」式微之際，這些日治時期老歌又開始被賦予「傳統」、「民族」、「民謠」與「抗日」的色彩，而成為知識分子所肯定或讚揚的臺灣歷史象徵。以世代來說，此次讓臺語流行老歌再度翻身，而獲得「傳統民謠」地位的，並非戰後初期活動在臺灣唱片界與電影界的「失語世代」；而是一部分的外省人知識分子，以及戰後接受國語教育，能與外省人一樣熟練運用國語，亦即本省人第一代具有中文能力的年輕知識分子。進一步的說，便是蕭阿勤所言「回歸現實」思潮的世代。⁸⁹ 就時間點而言，便是所謂第三次鄉土文學運動的時期。

（二）反日情緒的昂揚與抗日文學史觀的欠缺

1970年代初期，臺灣社會遭逢一連串震撼的國際事件，如1970年的釣魚臺事件、1971年退出聯合國、1972年美國總統尼克森訪問北京，以及「中日」斷交事件等。其實，戰後臺灣歷次所經歷的外交事件，或多或少都與日本有關；而第三次鄉土文學運動，正是發生於臺灣國際地位陷於危機，反日情緒高揚之際。

第三次鄉土文學運動／論戰的議題，包括社會、經濟、政治、文化，甚至國族認同。⁹⁰ 換個角度來說，是一個以文學為名，實為政治、經濟、社會、文化的總批判論戰。以文學的角度來看，第三次鄉土文學運動與1930年代的鄉土／話文運動一樣，都具有社會主義、寫實主義色彩，討論重點皆為文學應該以什麼為書寫對象的問題。只不過1930年代的鄉土／話文運動的重頭戲，亦即文學書寫工具——語言文體的問題，在1970年代不復存在。

⁸⁹ 蕭阿勤，《回歸現實：臺灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》（臺北：中央研究院社會學研究所，2010），頁202-262。

⁹⁰ 論戰的導火線源於王拓〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」：有關「鄉土文學」的史的分析〉一文。隨後尉天驄主編的《中國論壇》第4卷第3期推出「當前的社會與當前的文學」專題（1977年5月10日），刊出林毓生、王拓、陳映真的作品；而青溪新文藝學會於1977年6月26日舉行文藝座談，主題為「當前文藝創作總批判」；該會將批評鄉土文學諸文結集為《當前文學問題總批判》。主張鄉土文學陣營部分，則有尉天驄主編的《鄉土文學討論集》（臺北：尉天驄，1978）。參見王拓，〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」：有關「鄉土文學」的史的分析〉，《仙人掌雜誌》1:2（1977年4月），頁55-73；彭歌等著，《當前文學問題總批判》（臺北：中華民國青溪新文藝學會，1977）；尉天驄主編的《鄉土文學討論集》（臺北：尉天驄，1978）。

正如前述的郭秋生隨著臺灣「回歸祖國」而放棄過去的臺灣話文主張之舉，以及當時鍾理和、鍾肇政、廖清秀等本省人作家的內部通信所顯示，⁹¹ 本省人作家在 1970 年代之前，並沒有強烈堅持使用臺灣話文來進行文學創作的跡象。事實上，由於種種複雜的原因，書寫語言與文盲教化等問題，在戰後初期的第二次鄉土文學論爭時已非重點。而第三次鄉土文學論戰的核心，則在於臺灣的歷史、族群、文化與國族認同。

就像鄉土文學的擁護者陳映真所說的「文學必須有歷史」，⁹² 在釣魚臺事件、「中日」斷交事件、反帝國資本主義等反日情緒高揚的時代，如何讓抗日史觀深植於臺灣文學，讓本省人和外省人共有一個抗日的記憶認知，成了重要課題。換言之，形構一個彼此有共識的文學詮釋平台，成為檯面下此次文學運動的任務。

然而如前所述，雖有戰前葉榮鐘與戰後陳紹馨的主張，但1970年代前夕，臺灣歷史的建構卻幾乎停留在宣稱階段。葉榮鐘回顧當時一些在1980年代後半掀起臺灣史研究熱潮的年輕文史學家，如張良澤、林載爵、林瑞明、陳少廷、王拓、梁景峰、李南衡、張炎憲等人，以及康寧祥、盧修一、姚嘉文、吳乃德等黨外民主運動的中堅人物，才試圖開始建構臺灣歷史。為此，一部分人士雖然開始著手整理日治時期臺灣抵抗文學的歷史及作品。而在這段時期，葉榮鐘的《臺灣民族運動史》是他們極少數從書籍上可以獲得的臺灣歷史知識來源。⁹³

1975年3月，立法委員康寧祥在立法院質詢，要求行政院長蔣經國尊重臺灣歷史，並主張臺灣人民的抗日歷史也是「中華民國歷史文化的貴重遺產」，要求將之寫入歷史教科書。臺灣省文獻會則從1978年起才開始陸續整理、收錄清代到日治時期的開臺／治臺／抗日有功人士，並編有「臺灣先賢先烈專輯」。因此，在戰後第一代本省人或外省人，對於戰前的臺灣歷史、文學是幾無所知的1970年代，我們可以確定：在這次論戰中有關臺灣史的知識，並不是支持雙方論述交鋒的基礎，反而是論戰本身熱絡了臺灣史整理和研究風潮，並逐漸將其成果累積成知識。戰後第一篇探討臺灣文學史的論文，其實便是這個論戰底下的產物。

⁹¹ 見《文友通訊》第四次通訊（1957年6月），主題為「關於臺灣方言文學之我見」。

⁹² 陳映真，〈文學來自社會反映社會〉，收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁66。

⁹³ 若林正文〈葉榮鐘的「述史」之志：晚年書寫活動試論〉，頁91，「表一、葉榮鐘著作專書一覽表」。除了葉榮鐘之外，左翼中國國族主義的作家王詩琅或楊遠之文，也是當時許多論述所援引的來源。

在 1970 年代鄉土文學論戰中葉石濤便曾對現代主義文學進行批判。而其實在 1965 年發表的〈臺灣的鄉土文學〉一文中，葉石濤便表達希冀能完成一部以臺灣為主體的鄉土文學史之願望。葉石濤是第三次鄉土文學論戰中，唯一的戰前世代作家。據他事後所言，所謂的鄉土文學史便是臺灣文學史，因礙於戒嚴時局無法標舉「臺灣文學」，乃權宜以「鄉土文學」一詞來指稱。在第三次鄉土文學論戰期間的 1977 年，葉石濤在《夏潮》雜誌發表〈臺灣鄉土文學史導論〉，進一步主張：「鄉土」內涵即是認同臺灣土地的「臺灣意識」，並強調鄉土文學必須反映臺灣人民共同的歷史記憶；即被殖民、被壓迫的共同經驗。同時也藉此共同經驗的表達，凸顯臺灣文學有別於中國文學的「特殊性」。⁹⁴ 雖然時空殊異，葉石濤的主張和葉榮鐘的第三文學論有異曲同工之妙。

於是，葉石濤從 1983 年開始蒐羅史料，隔年動筆撰寫這部臺灣文學史。其最初以〈臺灣文學史大綱〉之名連載於《文學界》雜誌，在 1987 年則以《臺灣文學史綱》之名出版。《臺灣文學史綱》橫跨日治時期和戰後，可視為首部以「臺灣主體」史觀所撰寫的文學史，但其出版卻是第三次鄉土文學論戰結束後的事情。⁹⁵

以臺灣史發展的軌跡來看，第三次鄉土文學論戰其實是一場在欠缺歷史知識基礎下談論本土歷史，或以歷史為運動正當性的論戰／運動。在如此矛盾的情況下，第三次鄉土文學論戰中，有關臺灣文學史論述謬誤的頻出，便不足為奇。而這些對日治臺灣歷史的誤解或歪曲，大部分都是為了迎合「反日」、「抗日」和中國 Nationalism 史觀而產生。

例如，趙光漢在〈鄉土文學就是國民文學〉明言：「我們必須把日據時代的臺灣文學放在全中國的歷史格局上來考察、體認。」因為「日據時代的臺灣文學在意義上便絕不僅僅是地方性的，而是很自然的連結在波瀾壯闊的全中國歷史潮流裏，作品中的每一個小人物都刻上了近代中國苦難、奮鬥的痕跡。」臺灣人在日本帝國主義下「多用所謂的鄉土文學為武器，來對抗日本帝國主義文化的、政治的、以及經濟的統治。」在此，必須注意的是趙光漢所界定的鄉土文學作者，不但包括了呂赫若、吳濁流、楊逵等 1930 年代後期才在文壇出現的日文創作，

⁹⁴ 葉石濤，〈臺灣鄉土文學史導論〉，收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁 69-92。

⁹⁵ 林玲玲，〈葉石濤及其臺灣文學論的建構〉（臺南：國立成功大學歷史學系博士論文，2008），頁 98-100。

甚至把探討臺日聯姻問題的日文小說《陳夫人》都歸納入鄉土文學的範疇。⁹⁶ 更諷刺的是，日本作家庄司總一的小說《陳夫人》，曾於 1942 年獲得第一屆大東亞文學獎次獎（首獎從缺）。以趙光漢的主張來看，這篇作品應該是「敵方之作」，而非我方的鄉土文學。

相對於趙光漢對於日治時期鄉土文學理解的荒謬、脫離歷史的脈絡，齊益壽對於日治時期的歷史掌握便精確得多。即使如此，他依舊認為「鄉土文學便是立於中國大民族的立場」的文學，為此連和這場論戰無關的日文作家吳濁流、楊逵，也同樣被他歸類為鄉土文學作家。⁹⁷

在鄉土文學論戰中扮演重要角色的尉天驄，則在《大學》雜誌所舉辦的座談會上談論〈臺灣文藝在中國文學上的意義〉，他強調「太平洋戰爭爆發，日本實施皇民化，便不准用漢文。當時日本實施帝國主義的殖民政策，而這些作家則反帝國主義的殖民主義」，在這種情況之下：

〔按：因為〕不能使用民族文學這個名詞，所以他們便採用鄉土文學的名義，以對抗皇民文學。……由於想和皇民文學對抗，當時有一位張我軍便寫了一篇「那麼糟糕的臺灣文學界」〔按：正確篇名為〈糟糕的臺灣文學界〉〕指出臺灣文學無非是一些歌功頌德、軟柔、消極的文學，怎麼能夠喚起臺籍同胞的自覺意識而堅強起來。⁹⁸

尉天驄的說法顯然是時空錯亂，甚至本末倒置。張我軍寫〈糟糕的臺灣文學界〉是在 1924 年，之後才「提倡中國白話文」運動；而由於「中國白話文」脫離「言文一致」的境界太遠，才引起 1930 年代的鄉土／話文論戰和運動；皇民化運動則是在這個運動結束後才出現。尉天驄的陳述顯示，當時知識分子對於臺灣文學史的認知是各取所需，充斥各式各樣的斷章取義。

此外，尉天驄以中國唱詩習慣，來聯想日治時期臺灣中南部詩社很多，其成員的詩作存有濃厚民族意識；另外則是中醫，民眾在利用看病時彼此互通消息、

⁹⁶ 趙光漢，〈鄉土文學就是國民文學〉，收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁 285。

⁹⁷ 〈青年論國是座談會之三：論鄉土文學〉，《大學雜誌》111（1977 年 10 月），頁 40。

⁹⁸ 尉天驄，〈臺灣文藝在中國文學上的意義〉，《大學雜誌》119（1978 年 11 月），頁 40。

傳播民族思想，因此詩社和中醫對民族意識的保存也有很大貢獻。但這些陳述均缺乏根據，而與現今的研究成果有些差距。

如前所述，1970年代有關日治時期文學史的論述或研究並不多。然而，日治時期臺灣文學卻具有非常複雜的樣貌。以楊逵本身而言，其左翼色彩濃厚的作品乃以日文書寫，他對於中國與日本的文化認同立場，是無法以單一或排他性的框架來含攝，而必須解讀為是一種流動性高、在特定文化運動策略下所選擇的書寫位置。相對於楊逵選擇使用日文來抵抗殖民統治，漢詩文反倒多具有妥協色彩。就連1930年代的鄉土／話文運動，其本身雖具有反抗日本的色彩，卻是以否定「中國白話文」運動在臺灣推行的適切性為出發點。

事實證明，戰前的臺灣文學並無法以抵抗與妥協的二元對立觀點加以分類。戰後初期鄉土／話文運動的論述，在官方公定的文學史觀下，其實是結論先行、欠缺嚴密學術研究基礎的文學意識形態設定。為了符合或強化中國的國族論述，將日治時期的臺灣文學定位成抗日親中的文學，其實是過度簡化了臺灣歷史。

從一些臺灣史相關記述、座談會發言紀錄來看，在欠缺學術論據的1970年代，不論是本省人或外省人，鄉土文學者的反對者或贊成者，對於臺灣歷史充斥無知和謬誤。而這些無知與謬誤也告訴我們，在戰後教育體系之下，即使是本省人當中率先具有中文運用能力的知識分子，對於戰前的歷史亦所知有限。⁹⁹當然，如果連一些應具有專門知識的論者，對於臺灣史的理解都如此膚淺，那麼做為一般讀者的民眾，對臺灣史的無知便不難想像。第三次鄉土文學論戰之際，由於資訊不足，加上僵硬的中國國族論述框架的束縛，要從日治時期找出具體、大量的臺灣文學作品或事蹟，以合理化自身論述，毋寧是件困難之事。但換個角度來講，正因多數人對於臺灣史皆缺乏基礎常識，因此要編造出讓大家都誤認為真的「傳統歷史」，反而簡單。

在這段時期，臺灣具有孕育艾瑞克·霍布斯邦（Eric Hobsbawm，1917-）所述「被發明的傳統」的絕佳條件。由「被發明的傳統」之角度來看，一個虛擬的抗日經驗歷史或中國 Nationalism，既然是戰後臺灣文學有效的詮釋平台，那麼在本省人、外省人各取所需的情形下，臺語流行歌曲受到「誤認」，搖身變成臺灣

⁹⁹ 請參考尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁100-119；大學雜誌社，〈「日據時代的臺灣文學與抗日運動」座談會：紀念臺灣光復第二十九週年〉，《大學雜誌》79（1974年11月），頁26-33。

「傳統民謠」，並以日治時期抗日歷史化身的姿態出現在 1970 年代的鄉土文學運動中，便不足為奇了。

（三）化身為「傳統民謠」的臺語「老歌」

事實上，為了克服戰後臺灣文學發展的困境，在第三次鄉土文學論戰的相關論述中，原本 1950、1960 年代被娛樂界冠上「傳統民謠」的臺語流行老歌，便開始以一種抗日歷史化身的姿態登場。最有名的例子，要屬在 1976 年底的一次演唱會。演唱會中原本只是臺下聽眾的歸國學生李雙澤，對在臺上演唱西洋歌曲的歌手提出質疑說：「你是中國人，你為什麼不唱自己的歌而要唱外國的？」語畢，他便開始拿起吉他自己演唱起臺灣的「老民謠」——〈補破網〉、〈雨夜花〉、〈恆春調〉等。¹⁰⁰ 對於李雙澤而言，臺灣的「老民謠」就是中國臺灣的歷史、文化遺產。

李雙澤事件經過報導後，「唱自己的歌」儼然成為年輕知識分子的使命。有關臺語流行老歌的書籍、歌本被大量出版，而臺灣「傳統的老民謠」也開始和中國國族主義有了聯繫。事實上，在這個事件之前的 1976 年 1 月，鄉土文學作家黃春明出版了《鄉土組曲》一書。¹⁰¹ 當中收集了許多臺語老歌，並附上歌譜以及自己對這些歌曲的感想隨筆。黃春明曾發表過〈莎喲娜拉·再見〉這部批判日本的作品，是戰後第一代使用國語進行小說創作的作家。他認為「在日本人統治之下，臺灣的文化主流就是反殖民主義」，臺灣人在日治時期「多少人在政治上賣命，多少人在文學上鼓吹，也有不少戲劇活動和音樂活動」。因此，他雖然反對風花雪月式的臺灣民謠，卻對〈農村曲〉、〈恆春調〉等描寫庶民生活或有歷史淵源的歌曲，給予高度的評價。¹⁰²

黃春明在《鄉土組曲》中，指出民謠為民眾共同創作的結晶，因此作者「佚名」為其條件與定義之一。然而，黃春明雖在當時曾親自訪問過〈農村曲〉的作曲者蘇桐，也知道作詞者陳達儒尚健在，卻依然把這些歌曲歸類為民謠。這首〈農

¹⁰⁰ 王拓，〈期待一批現代的「陳達」〉，收於氏著，《街巷鼓聲》（臺北：遠行出版社，1977），頁 160。

¹⁰¹ 黃春明收錄在《鄉土組曲》之中與臺灣歌曲相關的文章，皇冠文學出版公司已於 1995 年以《等待一朵花的名字》再版。

¹⁰² 黃春明，〈老調和新聲〉，收於氏著，《等待一朵花的名字》（臺北：皇冠文學出版公司，1995），頁 170。

村曲〉原本只單純描述農夫為了生活，必須日出而做日落而息、不怕辛苦的歌曲，但在黃春明的心中卻是一首充分傳達臺灣農民如何被日本殖民主義暴政欺壓的寫實作品。黃春明認為〈農村曲〉¹⁰³ 代表的便是過去臺灣文化的主流——反殖民主義。對黃春明而言，把蘇桐的作品古老化、匿名化、經典化，並強調其含攝的被支配性之後，經過再詮釋的〈農村曲〉和抗日歷史之間，才有可能產生密切關連。

同時期〈補破網〉¹⁰⁴ 則被當時的知識分子賦與了日治時期臺灣漁民在被日人壓榨的辛苦生活中，依然不放棄抵抗與希望的政治意涵。但事實上，這首臺語流行歌是李臨秋在戰後初期所寫，其創作動機是鑑於二二八事件後臺灣社會的分裂疲弊，期盼大家不要放棄希望，社會能夠重建和諧；其新的詮釋方式實與〈農村曲〉有著異曲同工之妙。而原本描寫苦命女性遭遇的〈雨夜花〉，則被再現為是一首暗示臺灣做為殖民地任人欺凌之歷史悲運的歌曲；另外，形容少女思春情懷的〈望春風〉，則被談論成是一首暗示臺灣人思念並盼望祖國來拯救自己的歌曲。¹⁰⁵

順帶一提，〈補破網〉、〈雨夜花〉的創作者李臨秋、周添旺，也和蘇桐一樣當時都是年約 50、60 歲的成年人，不僅查有此人，且與蘇桐一樣都是在鄉土文學運動相關的雜誌中受到注目的人士（表四）。但即便如此在鄉土文學運動裡，這些臺語流行歌曲卻被賦與「傳統民謠」的地位以及新的詮釋意涵，而成為見證日本統治下臺灣人抗日歷史的證據。

¹⁰³ 〈農村曲〉（詞：陳達儒 曲：蘇桐 編曲者：蘇森墉）：
透早就出門，天色漸漸光。受苦沒人問，行到田中央。
行到田中央，為著顧三頓，顧三頓，不驚田水冷酸酸。
炎天赤日頭，悽慘日中午，有時踏水車，有時就搓草。
希望好天後，每日巡田頭，巡田頭，不驚嘴渴，汗那流。
日頭那落山，工作即有息，有時歸身汗，忍著寒甲熱。
希望好年冬，稻子快快大，快快大，阮的日子就快活。

¹⁰⁴ 〈補破網〉（詞：李臨秋 曲：王雲峰）：
見著網，目眶紅，破甲即大孔，想要補，無半項，誰人知阮苦痛，
今日若將這來放，是永遠無希望，為著前途罔活動，找傢司補破網。
手提網，頭就重悽慘阮一人，意中人，走叨藏針線來逗幫忙，
孤不利終罔珍重舉網針接西東，天河用線做橋板全精神補破網。
魚入網，好年冬歌詩滿漁港，阻風雨，駛孤帆阮勞力無了工，
兩邊天晴魚滿港最快樂咱雙人，今日團圓心花香，從今免補破網。

¹⁰⁵ 這部分可參見杜文靖，《臺灣歌謠歌詞呈顯的臺灣意識》（臺北：臺北縣政府文化局，2005）。

表四 1970年代臺灣「傳統民謠」的作曲者與作詞者之年齡

姓名	生年	1970年時之年齡	姓名	生年	1970年時之年齡
許石	1920	51	李臨秋	1909	62
楊三郎	1919	52	吳成家	1909	62
那卡諾	1918	53	江中清	1909	62
陳達儒	1917	54	姚讚福	1908	63
周添旺	1910	61	張邱東松	1903	68
陳秋霖	1911	60	許丙丁	1900	71
蘇桐	1910	61	王雲峰	1896	75

資料來源：筆者收集、整理。

在反殖民主義的風潮中歌謠與歷史被搓合成一體的現象，同樣可見於鄉土文學作家王拓的作品。

在一些座談會中王拓曾經很誠實的表示，自己對於臺灣歷史認識不多。但在爾後自費出版的《臺北·臺北》中，王拓則以報導文學式的手法，如實描述在1970年代鄉土文學運動中，兩位不同族群與國家認同的年輕人間的爭辯。爭辯中把「傳統民謠」如何被當時的知識分子折射成為臺灣歷史的化身一事，表露無疑：

「越古老的歌能流傳下來，越能代表一個民族的心聲。自古以來，臺灣人就是一個悲哀的民族，他們被遺棄，被欺負，被壓迫，就像一個養女的命運，他們的心聲和感情都紀錄在這些歌裏」

「由於我的祖先在過去三百年的長時間裏，曾在這個島上經歷過一些特殊的經驗」「你也不瞭解臺灣的歷史，所以才無法理解那些古老的臺灣歌所代表的感情和意義。」

「當時的臺灣雖然受到日本帝國主義者的迫害壓榨，但是，那時在中國大陸的人也受到國內軍閥和西方帝國主義的欺負和壓迫」「所以，所謂被欺侮、被壓迫，生活痛苦、苦悶等等，並不是當時在臺灣的人的特殊經驗，而是絕大多數中國人民共同的經驗。」¹⁰⁶

¹⁰⁶ 王拓，《臺北·臺北！（上）》（臺北：自刊本，1985），頁226-230。

不同於 1950、1960 年代，第三次鄉土文學論戰中，在一些知識分子的背書下，臺語流行老歌不再是日本殖民地時代的負面遺產，而是以「傳統民謠」的姿態被重新建構成抗日、反殖民的證據，為蒼白的日治時期臺灣史點綴出生動的色彩。

披上「傳統民謠」外衣的臺語流行老歌，被利用來做為臺灣歷史化身的現象，不僅出現在知識分子的論辯中，同時也可見於稍後黨外的群眾運動。在鄉土文學論爭後不久，李雙澤的好友、曾被譽為臺灣民歌歌后的楊祖珺，在全臺各地黨外啟蒙運動的演講場子，經常對群眾描述臺灣悲慘的歷史。她回顧說：當時她彈著吉他一面唱著臺灣「傳統民謠」，一面傾訴著由清朝時期、日治時期到國民黨來臺時期的臺灣歷史。¹⁰⁷ 每一段時期或重要事件發生時，楊祖珺均以「傳統民謠」做為橋段來進行串連，這時「傳統民謠」被必然地視為臺灣民眾的聲音或反映時代的鏡子，與臺灣歷史渾然成為一體。

（四）反映臺灣社會創傷癒合狀況的流行歌謠

國族史是近代國民國家的產物，同時也被認為是國民國家存在正當性的根據。¹⁰⁸ 二次世界大戰後，雖然對外宣稱中華民國是一個國民國家，但臺灣的內涵、輪廓卻模糊不清。而對於當時的知識分子而言，克服這個問題最簡單的方法，便是讓「歷史」粉墨登場。而當時臺灣歷史相關資料、論述的不足，卻提供臺語流行老歌充當歷史化身，替中國 Nationalism 背書的環境條件。

1970 年代的鄉土文學運動，可定位為戰後新一代的本省人與外省人，首次為了建構一個文學詮釋共同體所做的嘗試。必須注意的是，在這個嘗試過程中，一部分的臺語流行老歌雖被知識分子捧上文化界檯面，但其理由並非完全是因為這些歌曲的文化藝術價值被認可，而是在於其含有強烈的政治工具性與歷史替代性。這些歌曲地位的提升，並不意味著臺語流行歌曲從此跳脫出地方的、庸俗的，甚至低級的既有印象，而晉升到主流文化之列。

¹⁰⁷ 楊祖珺，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，1992），頁 188-189。

¹⁰⁸ 霍布斯邦也有類似講法，他認為近代的復國運動或是任何現代民族主義運動，其所想像的組織——有領土的民族國家，在十九世紀之前並不存在。他們必須去編造一段歷史，讓他們能夠去實現這段歷史。霍氏認為歷史／編年史正是現代民族國家所需之創建神話的重要構成素材。參見艾瑞克·霍布斯邦著、黃煜文譯，《論歷史》（臺北：麥田出版股份有限公司，2002），頁 60。

1980年代後鄉土文學運動開始退潮，以臺灣「傳統民謠」做為歷史替代工具的必要性逐漸減弱。隨之，這些臺語流行老歌也功成身退，慢慢消失於「傳統」之中。〈農村曲〉甚至經常被改編成輕快、活潑的旋律，用以宣傳國民黨統治下，臺灣農村幸福快樂的景像。而由李雙澤、楊祖珺所鼓吹的「唱自己的歌」主張，轉變為校園民歌運動。這股風潮在走向商業化的同時，也不免沾染了政治色彩，為此歌頌中國 Nationalism 的「民歌」如：〈龍的傳人〉、〈中華之愛〉、〈中華民國頌〉等開始大為流行。然而，校園民歌運動中，臺語創作歌曲相當稀少，且往往只居於陪襯地位。

跨越了族群的藩籬，第三次鄉土文學運動讓臺灣的歷史觀有了暫時性的整合。不過必須注意的是，在一連串鄉土文學論戰中呈現出的眾聲喧嘩式文學批評論述與質變，其實均涉及數個詮釋共同體在爭奪發聲地位與詮釋權。其雖屬於一種共時性（Synchrony）的表現，但卻不一定就表示多方人馬同心協力朝向一個統一的目標或盡頭在前進。因此嚴格說來，一個均質的文學解釋共同體並未因此成熟確立。在這場運動尚未結束時，臺灣開始出現一些歷史小說，這些作品逐漸強調日治時期臺灣歷史的複雜性與多元性，並主張並非所有的臺灣人都抗日，而抗日者也不一定是善良的臺灣人。如阿盛連載於 1977 年 9 月至 1979 年 8 月《幼獅文藝》上的《秀才樓五更鼓》便是一例。其後，在學術界更引發臺灣社會的近代化究竟起源於日治時期還是清末的爭論，亦即戴國輝和楊碧川之間所謂的「殖民地統治肯定論」論戰。這些否定抗日的作品與肯定日本殖民的現象告訴我們，文學和歷史對於國族認同的重要性，同時也提醒我們鄉土文學運動所建立出之文學詮釋策略的不確定性和脆弱性。而這個不確定性和脆弱性，同時也反映在「傳統民謠」和臺灣版「都市民謠演歌」的命運之上。

1980年代後，在許多選舉或政治場合中，我們經常可以聽到這兩種歌曲各自出現在對立的政黨陣營中。具有臺灣 Nationalism 的人雖然不排斥〈望春風〉、〈雨夜花〉、〈農村曲〉等「傳統民謠」，但更經常利用具有濃厚日本味的臺灣版「都市民謠演歌」來做為動員本省族群的文化工具。因為在「傳統民謠」的「歷史」詮釋權被篡奪後，〈孤女的願望〉、〈黃昏的故鄉〉、〈媽媽請你也保重〉等「都市民謠演歌」，反倒成為表達本省人集體社會境遇或記憶的絕佳工具。相對於此，強調中

國 Nationalism 的一方，則幾乎完全排斥臺灣版「都市民謠演歌」，而在臺灣人抗日的歷史脈絡下，以演唱〈望春風〉、〈雨夜花〉、〈農村曲〉等具有「歷史性」之「傳統民謠」的方式，來表示或證明自己也是一個熱愛臺灣鄉土的中國人。¹⁰⁹

雖然隱懷著不確定性和脆弱性，但以「傳統民謠」做為歷史的填充物，在經過 1970 年代鄉土文學運動的形塑後，一個含攝臺灣、又以中國 Nationalism 為框架的文學詮釋平台，確實成為連結臺灣不同族群在閱讀文學作品時的橋樑。但相對於文學作品，歌謠做為另一種聲音，在臺灣卻成了更具效力或象徵性的族群動員文化工具。

戰後曾經風靡臺灣社會的兩種「民謠」，經過鄉土文學論爭的 1980 年代後，再度被賦與新的政治意涵。諷刺的是，其中一種被用來做為連結不同族群之文學詮釋策略的橋樑；另一種則相反的，被拿來充當動員族群的文化工具。而這個現象顯示出歷經殖民、再殖民、後殖民的洗禮後，臺灣社會創傷的癒合狀況。

八、結論

近代文學詮釋共同體的建構，必須立足在文學社群成員的歷史記憶、語言、社會境遇、生命經驗都擁有某一程度之共識的主體基礎上。在建構過程中，首要之務便是必須先確定什麼是主體？主體的範圍界線在那裡？繼而進一步將屬於這個主體的文學社群均質化。而一個國家的文學詮釋共同體，其邊界的確立往往是隨著國民國家發展而逐步成形。鄰近的日本或中國之近代文學詮釋共同體，便是和近代國民國家成立時同步確立。

然而，由於歷經重層連續殖民統治的緣故，不同於日本或中國，做為主體的臺灣，經常充滿不確定性和流動性。因此，在形構文學詮釋共同體之際，必須不斷的進行範圍確立或主體凝結的作業；其路途倍顯艱辛，命運也相當坎坷。從日治時期開始，居住在這塊土地上的知識分子，在進行近代文學詮釋共同體的形構作業之際，便一直被迫必須與不同統治者周旋，時而一再爭論或被迫半途而廢、

¹⁰⁹ 陳培豐，〈演歌の在地化：重層的な植民地文化からの自助再生の道〉，收於西川潤、蕭新煌編，《東アジア新時代の日本と台湾》（東京：明石書店，2010），頁 276-280。

時而必須重複進行相同的作業。在這個過程中，我們發現：由於「同文」的緣故，對於臺灣而言，語文——也就是文學創作工具的問題，往往在經過強制、抵抗、爭奪、妥協或文體間相互借用後產生混雜的關係，其爭議性反而被沖淡。最後問題的核心經常在於：如何讓在不同時空背景下移住來臺的各族群或民族之間，能共有一個均質的歷史記憶，以理解彼此生命經驗、社會境遇，做為他們接受對方作品的閱讀策略平台。

然而，時至二十一世紀的今日，一個穩定明確而具有知識形態的臺灣史觀一直未能成形，而得以代表臺灣歷史的文學作品也鮮少出現於文壇。因此，以共有一個歷史記憶、生命經驗的方式來縫合不同族群，並以其做為文學詮釋策略的工作，在日治時期並不成功，在戰後亦不順遂。

不過，相對於臺灣史研究的遲延或文學創作環境的複雜坎坷，得以在時代縫隙中穩定發展的，則是在地的聲音，也就是流行歌謠。這些歌謠對於臺灣社會關注的格局、描述對象的手法，雖然有其侷限，且經常被認為不夠精緻，甚至低俗，但卻持續且充分發揮了反映各時代本土庶民或族群的處境、心聲或時代氛圍的任務。

在多次文學詮釋共同體建構的過程中，我們看到臺灣的知識分子，在不同的統治者底下，為了建立起自己的文學，在階級、地域、族群、語文、歷史、中國、日本，甚至大東亞之間，一再的迂迴、甚至衝撞。而在這個以文字所交錯出的喧擾過程中，歌謠卻隱然穿梭在社會的角落，扮演著不起眼卻又重要的角色。

欲理解臺灣的文學與歷史，聲音或許是個有效的切入點，但這個切入點似乎從未被重視過。

引用書目

電影館資料組，〈認識臺語片（上）〉，「臺灣電影筆記」網站之「專輯企畫」，下載日期：2007年8月18日，網址：<http://movie.cca.gov.tw/Case/Content.asp?ID=384&Year=>。

《中華日報》

《臺灣民報》

《臺灣新生報》

《聯合報》

スタンリー・フィッシュ（著）、小林昌夫（訳）

1992 《このクラスにテキストはありますか》。東京：みすず書房。

土田知則、神郡悦子、伊藤直哉

1996 《現代文学理論：テキスト・読み・世界》。東京：新曜社。

小野西洲

1937 〈誤解打破説明資料〉，《語苑》30(4): 54。

大學雜誌社

1937 〈「日據時代的臺灣文學與抗日運動」座談會：紀念臺灣光復第二十九週年〉，《大學雜誌》79: 26-33。

中島利郎（編）

2003 《1930年代臺灣鄉土文學論戰資料彙編》。高雄：春暉出版社。

王 拓

1977 〈是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」：有關「鄉土文學」的史的分析〉，《仙人掌雜誌》1(2): 55-73。

1977 《街巷鼓聲》。臺北：遠行出版社。

1985 《臺北・臺北！（上）》。臺北：自刊本。

王美惠

2007 〈1930年代臺灣新文學作家的民間文學理念與實踐：以《臺灣民間文學集》為考察中心〉。臺南：國立成功大學歷史學系博士論文。

外山滋比古

1974 《近代讀者論》。東京：みすず書房。

田中克彦

1999 《クレオール語と日本語》。東京：岩波書店。

石原千秋等（著）

1991 《読むための理論：文学・思想・批評》。横浜：世織書房。

伊能嘉矩（編）

1905 《臺灣巡撫トシテノ劉銘傳》。臺北：新高堂書店。

1918 《傳説に顯はれたる日臺の連鎖》。臺北：新高堂書店。

朱惠足

2009 《「現代」的移植與翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考》。臺北：麥田出版股份有限公司。

艾瑞克·霍布斯邦 (Eric J. Hobsbawm) (著)、黃煜文 (譯)

2002 《論歷史》。臺北：麥田出版股份有限公司。

西川滿

1938 〈歴史のある臺灣〉，《臺灣時報》219: 66-67。

何田田

1975 〈論「臺北人」的人物和主題〉，《文藝月刊》76: 22-23。

吳叡人

2009 〈重層土著化下的歷史意識：日治後期黃得時與島田謹二的文學史論述之初步比較分析〉，《臺灣史研究》16(3): 133-163。

吳瀛濤

1998 《臺灣諺語》。臺北：臺灣英文出版社。

呂正惠

1987 〈臺北人「傳奇」〉，《文星》104: 98-100。

杜文靖

2005 《臺灣歌謠歌詞呈顯的臺灣意識》。臺北：臺北縣政府文化局。

林中力

2008 〈「鄉土」的尋索：臺灣文學場域中的「鄉土」論述研究〉。臺南：國立成功大學臺灣文學系博士論文。

林玲玲

2008 〈葉石濤及其臺灣文學論的建構〉。臺南：國立成功大學歷史學系博士論文。

林瑞明

1997 〈呂赫若的「臺灣家族史」與寫實風格〉，《臺灣新文學》9: 302-314。

邱貴芬

2003 《後殖民及其外》。臺北：麥田出版股份有限公司。

垂水千惠

2002 《呂赫若研究：1943年までの分析を中心として》。東京：風間書房。

柳書琴

2002 〈從部落到都會：進退失據的殖民地青年男女——從〈山茶花〉論張文環故鄉書寫的脈絡〉，《臺灣文學學報》3: 81-108。

胡萬川

2004 《民間文學的理論與實際》。新竹：國立清華大學出版社。

若林正丈

2010 〈葉榮鐘的「述史」之志：晚年書寫活動試論〉，《臺灣史研究》17(4): 81-112。

郭秋生

1945 〈我們要三大努力〉，《前鋒》光復紀念號: 7-8。

翁聖峰

- 2004 〈江亢虎遊臺爭議與《臺游追記》書寫〉，《臺北師院語文集刊》9: 31-53。
2007 《日據時期臺灣新舊文學論爭新探》。臺北：五南圖書出版股份有限公司。

尉天驄

- 1978 〈臺灣文藝在中國文學上的意義〉，《大學雜誌》119: 39-40。

尉天驄（主編）

- 1978 《鄉土文學討論集》。臺北：尉天驄。

張文薰

- 2006 〈由「現代」觀想「故鄉」：張文環〈山茶花〉作為文本的可能〉，《臺灣文學研究學報》2: 5-28。

張深切

- 1935 〈對臺灣新文學路線的一提案〉，《臺灣文藝》2(2): 86。

許詩萱

- 1999 〈戰後初期（1945.8-1949.12）臺灣文學的重建：以《臺灣新生報》「橋」副刊為主要探討對象〉。臺中：國立中興大學中國文學系碩士論文。

連 橫

- 1992 《臺灣通史》。南投：臺灣省文獻委員會。

陳芳明

- 1999 〈臺灣新文學史：第一章——臺灣新文學史的建構與分期〉，《聯合文學》178: 162-173。

陳映真

- 1978 〈文學來自社會反映社會〉，收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁 53-68。臺北：尉天驄。

陳培豐

- 2007 〈識字・閱讀・創作和認同：1930年代鄉土文學論戰的意義〉，收於邱貴芬、柳書琴主編，《臺灣文學與跨文化流動》，頁 83-111。臺北：行政院文化建設委員會。
2008 〈從三種演歌來看重層殖民下的臺灣圖像：重組「類似」凸顯「差異」再創自我〉，《臺灣史研究》15(2): 79-133。
2010 〈同文の植民地支配が生んだ文体の想像：帝国漢文・植民地漢文・中国白話文〉，收於王德威等編，《帝國主義と文学》，頁 239-288。東京：研文出版。
2010 〈演歌の在地化：重層的な植民地文化からの自助再生の道〉，收於西川潤、蕭新煌編，《東アジア新時代の日本と台湾》，頁 276-280。東京：明石書店。

陳培豐（著），王興安、鳳氣至純平（編譯）

- 2006 《「同化」の同床異夢：日治時期臺灣的語言政策、近代化與認同》。臺北：麥田出版股份有限公司。

陳淑容

- 2004 《一九三〇年代鄉土文學／臺灣話文論爭及其餘波》。臺南：臺南市立圖書館。

陳紹馨

- 1948 〈臺灣史料的整理〉，《臺灣文化》3(7): 2-32。

鹿島櫻巷

- 1914 《國姓爺後日物語》。臺北：愛國婦人會臺灣支部。

彭歌等（著）

1977 《當前文學問題總批判》。臺北：中華民國青溪新文藝學會。

黃春明

1995 〈老調和新聲〉，收於黃春明，《等待一朵花的名字》，頁 168-170。臺北：皇冠文學出版公司。

黃美娥

2007 《古典臺灣：文學史·詩社·作家論》。臺北：國立編譯館。

黃英哲

1999 《台灣文化再構築 1945-1947 の光と影：魯迅思想受容の行方》。埼玉：創土社。

2007 《「去日本化」「再中國化」：戰後臺灣文化重建（1945-1947）》。臺北：麥田出版股份有限公司。

黃得時

1955 〈臺灣新文學運動概觀（三）〉，《臺北文物》4(2): 118。

黃裕元

2000 〈戰後臺語流行歌曲的發展（1945-1971）〉。桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文。

楊永彬

2000 〈日本領臺初期日臺官紳詩文唱和〉，收於若林正丈、吳密察主編，《臺灣重層近代化論文集》，頁 105-183。臺北：播種者文化有限公司。

楊克隆

1998 〈臺語流行歌曲與文化環境變遷之研究〉。臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文。

楊祖珺

1992 《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》。臺北：時報文化出版企業股份有限公司。

葉石濤

1977 〈臺灣鄉土文學史導論〉，收於尉天聰主編，《鄉土文學討論集》，頁 69-92。臺北：尉天聰。

葉榮鐘

1932 〈「大眾文藝」待望〉，《南音》1(2)，卷頭語。

1932 〈再論「第三文學」〉，《南音》1(9/10)，卷頭語。

1932 〈第三文學提唱〉，《南音》1(8)，卷頭語。

電影資料館口述電影小組（作）

1994 《臺語片時代（一）》。臺北：財團法人國家電影資料館。

廖毓文

1934 〈新歌的創作要明白時代的課題〉，《先發部隊》1: 15-18。

趙光漢

1978 〈鄉土文學就是國民文學〉，收於尉天聰主編，《鄉土文學討論集》，頁 281-291。臺北：尉天聰。

歐陽明

1999 〈臺灣新文學的建設〉，收於陳映真、曾健民編，《1947-1949 臺灣文學問題論議集》，頁 33-38。臺北：人間出版社。

橫路啟子

2009 〈呂赫若「清秋」論〉，《東吳日語教育學報》33: 83-103。

蕭阿勤

2000 〈民族主義與臺灣一九七〇年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，《臺灣史研究》6(2): 77-138。

2010 《回歸現實：臺灣一九七〇年代的戰後世代與文化政治變遷》。臺北：中央研究院社會學研究所。

鍾理和（著）、鍾鐵民（編）

2003 《鍾理和全集》，第5冊、第6冊。臺北：行政院客家委員會。

藤井省三（著）、張季琳（譯）

2004 《臺灣文學這一百年》。臺北：麥田出版股份有限公司。

蘇維熊

1933 〈臺灣歌謠に対する一試論〉，《フォルモサ》1: 5-13。

Nativist Literature, History and Ballads: The Establishment of an Interpretive Community for Taiwan Literature under Colonial Rule

Pei-feng Chen

ABSTRACT

Modern readers are not born as they are. Instead, they are nurtured, cultivated and united to form an interpretive community. The emergence of an interpretive community of literature requires not only a shared language but also similar historical experience as its basis.

Having gone through the nativist literature movement and debate of the 1930s, people in Taiwan gradually developed a mutual perspective on literary style, and at the same time, came to realize the importance of a common historical interpretation on the development of literature. Nevertheless, the Japanese colonizers had been swift in getting a head start and getting an upper hand in establishing a collective history. During the Kominka or Japanization Movement, the colonial government attempted to bond Taiwan and Japan into an interpretive community of literature through vigorous creation of historical novels. However, with the defeat of Japan in the Second World War, such plan failed to achieve its original objective. On the other hand, popular ballads in Taiwanese at that time became a branch of Taiwan literature in the form of audio text.

After World War II, the Nationalists took over Taiwan from the Japanese. There were debates on nativist literature in both the 1940s and 1970s. Under the new policies of fostering both nationalism and Mandarin usage, the formation of a new interpretive community from the literary society comprising native Taiwanese and Mainlander readers and authors all from different social circumstances and with different historical experiences and memories was a task both daunting and pressing. Without a solid knowledge base of Taiwan history, the only historical experience and memory shared by the wide spectrum of readers and authors from Taiwan and the Mainland was the oppression and cruelty suffered under Japanese imperialism. Hence,

such sentiments serve as the calling and provide the bonding for an interpretive community. Popular Taiwanese ballads of the 1930s, originally deemed vulgar or mediocre and considered as an obstacle to cultural integration in the 1970s, were reincarnated as classics depicting Taiwanese resistance against Japanese invasion. These pop songs of bygone era were transformed into ‘traditional ballads’, emblems of collective historical experience of the multitude.

All previous nativist literature movements and debates embodied both cultural and political meanings of the formation of an interpretive community of Taiwan literature. Such phenomenon also highlights the unique features and characteristics of Taiwan literature developed under colonial rule in the absence of a common historical perspective.

Keywords: Nativist Literature Debate, Interpretive Community of Literature, History, Colonial Rule, Anti-Japanese Nationalism, Taiwanese Ballads