

「被嫁接」^[*]的台灣古典詩壇

——《中華民國文藝史》中官方古典詩史觀的建構

李知灝

中正大學中文系兼任講師

摘要

1967年國民政府正式推動「中華文化復興運動」，表面上是因應中國共產黨的文化大革命，但從實際的內容來看，卻是要在台灣內部塑造「民族」的共同體想像。運動推行到1975年編纂了《中華民國文藝史》，書中運用文學史的論述，將台灣文學的歷史融入官方認可的「民族」脈絡中。並且以「民族」的角度創造族群間的差等，強調國民政府在傳承「中華文化」上的關鍵地位。再利用文學作品所表現的共同精神，將具有黨國公職身份古典詩人的詩作，與日治時期台灣古典詩作中的部分精神相結合。進而形成了傳承國民革命的黨國詩人，同樣也承襲了台灣古典詩的文學精神傳統。藉由這樣的想像連結，使台灣古典詩壇與民族、黨國相結合，成為想像共同體的一環。

關鍵字：民族主義 想像共同體 中華文化復興運動 台灣古典詩 台灣文學

* 「嫁接」原是一種花果樹木改良技術，將一植物的枝芽嵌入另一個植物體中，待其癒合後成為獨立的新植株。原題目為「被連結」，但未能含括整個歷史脈絡。感謝匿名審查委員的啟發，改以「被嫁接」來形容本文所要論述的角度。

「被嫁接」的台灣古典詩壇

——《中華民國文藝史》中官方古典詩史觀的建構

一、前言

戰後的台灣，迅速被捲入中國的內戰漩渦之中。到了1949年國民政府遷台，台灣海峽成為國共之間軍事角力的戰場。這樣紛擾的時代，外來的壓力讓台灣無時無刻不處於危機感之中，也讓法西斯式的威權統治有了立足之地。1950年代幾次激烈的兩岸軍事衝突，讓壓迫民眾自由民權的戒嚴狀態有了存在的支撐點。但是到了1960年代，中國內部因為經濟政策的挫敗，導致一連串的政治鬥爭與社會動盪。當中國專心在處理自身的問題，兩岸並沒有發生立即危機的情況下，威權統治的基礎受到動搖。要如何尋找或創造另一個支撐點，來支持其政權與政策的合理性，就成了當時執政者的重要課題。而「中華文化復興運動」的推行，正是當時執政者用來重建其統治基礎的手段之一。

（一）《中華民國文藝史》的成書背景

當時因為中國正在進行文化大革命，位處台灣的國民政府就以此為藉口，於1967年推動所謂的「中華文化復興運動」（以下簡稱為「文復運動」）。以當時的總統蔣介石為「中華文化復興運動推行委員會」會長，^[1]使他成為政統、道統合一的領袖，以塑

[1] 事實上，當時「中華文化復興運動推行委員會」中的重要職位，都由黨政職位上的要員來兼任，具有相當濃厚的官方色彩。如下表所示：

文復會職稱	黨政職稱	1967	1969	1971	1972-1975
會長	中華民國總統	蔣中正	蔣中正	蔣中正	蔣中正
秘書長	國民黨秘書長	谷鳳翔	谷鳳翔	谷鳳翔	谷鳳翔
國輔會主委	國民黨中央第五組主任	詹純鑑	梁永章	梁永章	邱創煥
文藝會主委	國民黨中央第四組主任	陳裕清	陳裕清	陳裕清	吳俊才
教改會主委	教育部部長	閻振興	鍾皎光	羅雲平	蔣彥士
基金會主委	國民黨中央財務委員會主委	徐柏園	徐柏園	李國鼎	俞國華
台灣省分會主委	台灣省主席	黃杰	陳大慶	陳大慶	謝東閔
台北市分會主委	台北市市長	高玉樹	高玉樹	張豐緒	張豐緒

以上列表引自林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》，（台北：稻香，2005），頁122-123。

造偉人的方式來增加其長期執政的合理性。而運動本身所含括的項目頗多，大致上可分為「促進學術研究與出版」、「獎勵文藝研究促進文藝發展」、「改革國民教育」、「輔導國民生活」、「舉辦文化活動」、「對匪文化作戰」等大項。其下有分為許多小項目，例如舉辦科學技術研究發明獎助、獎勵學術優良著作、加強國語文教育等等，而這當中也編纂並出版了一部《中華民國文藝史》。

《中華民國文藝史》是第一部以中華民國為撰寫對象的文藝史著作，但是在當時的政治氛圍下，這本書寫作的動機就更顯複雜。在中華文化復興運動推行委員會秘書處所刊行的《中華文化復興運動的實踐與展望》一書中，就曾提到《中華民國文藝史》的編纂動機：

鑑於大陸毛共近年來不斷竄改歷史，對外作歪曲宣傳，我文藝界人士為正視聽，提供正確史料，幾經集議，決定編印「中華民國文藝史」；同時，並做為中華民國建國六十年花甲之慶。^[2]

值得深思的是，表面上雖然是為了對抗中國共產黨的歷史論述，但實際內容並不只侷限於「中華民國」所轄下的時空。不只在空間上包含「淪陷的大陸地區」，同時在時空上也向前追溯到日治時期的台灣地區。^[3]若說撰寫「淪陷」地區的文學史，是出自不

[2] 《中華文化復興運動的實踐與展望》，（台北：中華文化復興運動推行委員會秘書處，1975），頁70。書中表示《中華民國文藝史》的編纂工作主要分為12組分別撰述再彙集。而觀察《中華民國文藝史》，其中對戰前台灣著墨較多的是「詩歌」與「台省光復前的文藝概況」兩部分。書中也提到編纂的過程與問題：「編纂期間，民國38年以後資料雖多，收集亦無何困難；但前此大半有關資料，均付闕如，收集亦至感不易。及至各組稿件彙齊，發現其中互相重複者有之，體例不一致者有之，而遺漏者亦有之。互相重複者尤以民初新文學運動為然。蓋此一運動，幾乎與每一部門有關，因是乃被一再提及。負責總其成者，遂不得不逐章逐句校閱。重複者刪除，遺漏者補足；不一致之處，亦須一一統一；其中以名字、稱呼為最多。以是為求統一、完整，曠日廢時甚久，先後歷時4年，方告完成。」

[3] 這或許就是安德森所說的：「民族並沒有可以清楚辨認的生日，而如果死亡竟然來臨，那也絕不會是出於自然因素的。因為沒有創始者（Originator），民族的傳記不能用福音書的方式，經由一長串的生殖與父子相承之鍊，「順時間之流而下」地寫作。唯一的替代方案是以「溯時間之流而上」的方式來為民族立傳——上溯到北京人、爪哇猿人、亞瑟王，上溯到斷斷續續的考古學之燈所照射任何地方。」將當時「中華民國」轄下的各種文學現象加以溯源，自然也包含日治時期的台灣文學。班納迪克·安德森（Anderson, Benedict Richard O'Gorman）著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，（台北：時報，1999），頁223。

承認中國共產黨的統治合法性，具有政治上的宣示意味。但是，在1975年的《中華民國文藝史》中論述日治時期的台灣，自然不是為了挑戰一個早已不存在的殖民政權，而應有更實際的理由。「中華文化復興運動推行委員會」秘書長谷鳳翔的發言，就透露了其隱含的理由。他說：

今後在工作上，在文化資料的整理上，在機構的設施上，應如何使其精神貫注於全國的觀念，對於年輕的一代，應如何消除其僅偏於台灣一隅的狹小觀念，增強其光復大陸的信心。^[4]

上文中所謂「年輕的一代」，應是指1950年代出生於台灣的人，這些人在「文復運動」推行的1960、1970年代正值受教育與人格塑造階段。無論那個族群，這些人都沒有所謂的「大陸經驗」或「日本經驗」，在政局的限制下就只有「台灣經驗」。但或許都曾聽聞前輩的轉述，對過去有些模糊而分歧的想像。這時候就更加突顯歷史重新詮釋的重要性，將這些「台灣經驗」加以整合並聯繫在政權所建立的民族想像之下，並企圖以此增進反攻大陸的能量。而這樣重新撰述歷史的舉動，正如安德森（Anderson, Benedict Richard O'Gorman）所說：

依據其自身的性質，所有意識內部的深刻變化都會隨之帶來其特有的健忘症。在特定的歷史情況下，敘述（narratives）就從這樣的遺忘之中產生。……從這種疏隔之中產生了一種關於人格的概念，也就是因為不能被「記憶」，所以必須被敘述的認同的概念。^[5]

「中華文化復興運動推行委員會」在文化資料整理工作上，就是企圖以這些文獻的整理與詮釋做為證據，讓「遺忘」過去的「民族」成員產生對民族的認同。這也就是說，《中華民國文藝史》的論述不能只侷限於過去的「真實」，還要著眼於當代的需要，

[4] 《秘書處第三十三次擴大處務會報記錄》，1971年2月2日，頁8。因「中華文化復興運動推行委員會」之內部資料翻查不易，故轉引自林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》，同註1，頁136。

[5] 班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁222。

一個能「包裹」當代政權轄下所有人民的民族想像，^[6]自然也包括從日治時期即居住在台灣的民眾。也因此在林果顯《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》中，對這項運動下了這樣的註腳：

文復運動所推展的「中華文化」，不僅藉由三民主義將傳統與現代相互聯結，還以道統強化台灣在中華文化的正統性，並藉由強調台灣與中國淵源的方式，將中華文化深植於台灣。^[7]

這裡所說的「中華文化」，並不同於當時中國共產黨，甚至是現今中國群眾所認定的中華文化。國民政府藉由「文復運動」，在活動與歷史詮釋中不斷的強調三民主義在道統上的傳承地位。而施行三民主義的台灣地區，就是接受了「正統」中華文化的洗禮。換言之，這是一種用「立國」、「建黨」思想為條件所擇取、「淨化」後的中華文化。一個將文化、思想與政體相結合的民族論述，才是「文復運動」的真正主軸，也是《中華民國文藝史》的編纂背景。

（二）「文復運動」與「官方民族主義」

事實上，國民政府並不是第一個高舉「民族」的大旗，企圖以形塑轄下人民共同記憶，來保衛其權力正當性的政權。在安德森《想像的共同體：民族主義的起源與散布》一書中，就曾舉出人類歷史上幾個重要的民族塑造案例，剖析這些政權為何要推動某些運動來形塑民族的想像，評析其手段與效果，並且將之稱為「官方民族主義」。而「文復運動」正是運用「官方民族主義」來維護威權體制政權的正當性，正如安德森所說：

[6] 安德森曾說：「它（民族）是想像的，因為即使是最小的民族成員，也不可能認識他們大多數的同胞，和他們相遇，或者甚至聽說過他們，然而，他們相互連結的意象卻活在每一位成員的心中。當赫南寫道：『然而民族的本質在於每個人都會擁有許多共同的事物，同時每個人也都遺忘了許多事情。』時，他其實就以一種文雅而出人意表的方式，指涉到了這個想像。」班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁10。

[7] 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》，同註1，頁136。該書並舉出當時中華文化復興運動推行委員會策動省新聞處翻印《台灣姓氏源流》、《台灣文化源流》等書，企圖從各方面加深台灣與中國的關係，來加以佐證。

官方民族主義之性格的一個絕佳例證——當一個民族的想像共同體正在浮現中時，面臨到將要從這個共同體之中被邊緣化或被排除在外之威脅的支配集團所採取的一種防範性的先期策略（anticipatory strategy）。^[8]

正如前文所述，到了1960年代，來自對岸的武力威脅已經降低，戒嚴的合理性也日趨薄弱。再加上政權轄下的成員只能在「台灣」這塊土地上移動，經過一段時間之後就可能將「台灣」視為是祖國，也難保不會產生「台灣民族」的意識，^[9]進而威脅到其政權的存在。也因此「文復運動」就是國民政府為了保護政權的正當性所採取的一種「防範性的先期策略」。

換言之，「文復運動」就是國民政府為維護政權，所進行的「官方民族主義」運動。而在安德森《想像的共同體：民族主義的起源與散布》一書所列舉「官方民族主義」的案例中，即有用語言的統一與歷史的重述來做為形塑民族的手段者，這與「文復運動」中所推動的部分活動相同。例如在書中論述歐洲各國的民族塑造時就說：

對這些「官方民族主義」最好的詮釋，是將之理解為一種同時結合歸化與保存王朝的權力，特別是他們對從中世紀開始累積起來的廣大的，多語的領土之統治權的手段，或者，換個方式來說，一種把民族那既短又緊的皮膚撐大到足以覆蓋帝國龐大身軀的手段。^[10]

雖然安德森所描述的是歐洲各國的民族塑造，但與台灣的情況也相當契合。一個民族主義剛興起的國家，在其轄下多呈現了多語

[8] 班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁108-109。

[9] 在安德森書中，就以「朝聖」的概念來說明共同體的形成，以及行政單元為何會逐漸被想像成祖國。可參見班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁63-65。以台灣為例，如行政官員的派任、軍隊的移防、大學生的求學範圍多僅限於台灣一地，而這些人卻是政權維持與未來發展的重要人物。若這些人將台灣視為是自己的「祖國」，對於以中國正統政權自居的國民政府來說，正是否定其政權存在的威脅。這也就是「中華文化復興運動推行委員會」秘書長谷鳳翔為何宣示要讓「年輕的一代」「消除其僅偏於台灣一隅的狹小觀念」的原因之一。

[10] 班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁97。

並陳的情況。例如俄國羅曼諾夫王朝就統治了韃靼人、列特人、日耳曼人、亞美尼亞人、俄羅斯人與芬蘭人，英國的漢諾威王室也統轄了孟加拉人、魁北克人、蘇格蘭人、愛爾蘭人、英格蘭人與威爾斯人。在政權所統轄的範圍中，多語並陳的情況與台灣當時就相當類似。而面對這種多語的環境，俄國的羅曼諾夫王朝在確立其統治地位時，就將「民族」視為其中一個施政重點。在建立俄羅斯民族的目標下，以統一語言為手段，強制規定學校教授俄語。甚至有學校因為以德語講授課程而遭到關閉。^[11]而台灣在「文復運動」尚未推行之前，普遍還是一個多語言並陳的環境。國語、台語、客語、原住民語，以及大陸各地的方言都在各族群內流通，同時在台灣發聲。也因此「加強國語文教育」也成為「文復運動」的活動項目之一。^[12]國語文教育的推行不只是一要國民學習一種共通的語言，更是要求原本不使用國語的國民拋棄自身的母語。^[13]而影響的層面不只在語言方面，還牽涉到語言背後的族群文化。正如林果顯《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》所評述的：

國語的推行，不僅壓抑了閩南語和客家話，大陸各地方言與原住民語言也在正式場合喪失發聲的權力。也就是說國語泯除了各地方的差異，使全國人民使用同一種語言，其所彰顯的是全國通用與標準語言的意義，是一種壓抑地方語言與特色的概念。由此進一步探討，「中華文化」除了必須泯除「狹小觀念」、能夠代表全中國，而且還是一種大家都應學習的標準文化，由國家認定倡導的國有文化。^[14]

而在「文復運動」當時所厲行的國語推行運動，也以國民政府所認可的北京話為官方語言，並在校園中禁止其他語言的活動，這正展露出其「官方民族主義」的性質。

[11] 班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁98。

[12] 參見《中華文化復興運動的實踐與展望》，同註2，頁86-87。

[13] 例如筆者就讀小學時，就曾因為在下課時間說台語而遭罰款。由此可知國語運動的推行不只是一要大家說國語，另一方面也以禁止台語為目標與手段。

[14] 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》，同註1，頁139。

又例如歷史的論述，像《中華民國文藝史》就是「文復運動」的一部分，自然也就是「官方民族主義」的手段之一。這也與安德森《想像的共同體：民族主義的起源與散布》一書，論述泰國皇室形塑民族的手段相近。書中說：

瓦其拉武當然也開始動用一切官方民族主義的政策手段了：國家控制下的初級義務教育、國家組織的宣傳活動、官方的歷史重寫、軍國主義……以及沒完沒了地再三確認王朝和民族本為一體。^[15]

其中「國家組織的宣傳活動」與「軍國主義」等手段，立刻讓人聯想到當時的政治氛圍與「文復運動」的推動。而「官方的歷史重寫」也是「官方民族主義」用來「再三確認王朝和民族本為一體」的手段之一，而這也正是《中華民國文藝史》在「文復運動」中的作用。

在這種塑造民族想像的時代氛圍裡，《中華民國文藝史》如何評述過去的文學活動、作家與作品，又如何用這些現象來塑造人民的共同想像，並且以此鞏固政權核心，就成了一個有趣的課題。尤其是台灣在「中華民國」尚未建立以前，就已經有相當活躍的古典詩活動。而直到戰後，台灣古典詩的活動才開始進入「中華民國」的範疇。要如何將這段過去獨自發展的文學史片段與中華民國的文藝歷史縫合？其中的手法或許與安德森《想像的共同體：民族主義的起源與散布》書中「官方民族主義」的案例相似，或許還有其他「別出心裁」之處，這就值得深入探討。

二、文學現場的遺忘與記憶：民族塑造與黨國連結

正如同安德森《想像的共同體：民族主義的起源與散布》引用赫南所寫的文字說：「然而民族的本質在於每個人都會擁有許多共同的事物，同時每個人也都遺忘了許多事情。」^[16]因應「官方民族主義」而生的歷史論述，當中就採取了某些手法來形塑民

[15] 班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁109。

[16] 班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁10。

族的想像。一方面摒除扞格的部分，希望它在時間的洪流中被遺忘；另一方面還得突顯適合於政權需要的部分，使它成為轄下群眾的共同記憶。這些取捨與連接的工作，還得仰賴不斷的論述，將文學活動與當代政權相結合。並且加以舉證，來證實這個結合確實存在。而要解析當時如何用論述與證據來結合台灣，就得從「文復運動」的相關活動與《中華民國文藝史》的內容加以剖析。

（一）民族包裹內的文學活動

民族想像的塑造，從一開始目標就相當明確，就是要以「民族」之名包裹並詮釋政權轄下的活動，將適於政權所用的事件一一貼上「民族」的標籤。剛開始這張標籤或許會讓人覺得有些突兀與牽強，但是將這樣的民族論述經由印刷與傳播之後，很容易就成為群眾的共同記憶，進而成為一種「真實」^[17]。而在「文復運動」之下，台灣歷來的文學活動也不能不被納入民族想像的論述之中。在《中華民國文藝史》的第一章「導論」裡，提到該書編纂標準時，就充分表現出塑造「民族的」文學的企圖。書中說：

在這部書中，我們著重民族主義思想的昂揚；雖然，我們也不忽視人文主義。凡是具有昂揚民族主義思想，帶有民族色彩的作品，我們都給予相當的重視：這是因為任何文藝作品，必須先是民族的，然後才能成為世界的。^[18]

正如第一句所揭示的，該書的撰寫主軸是為了要突顯民族主義。

[17] 正如安德森所說的：「霍布斯邦觀察到『法國大革命既不是由一個現代意義的政黨或運動，也不是由想要實踐一個有系統的綱領的人所創造或領導的。……』然而一旦它發生了，它就進入了印刷品那具有累積性的記憶之中。那被它的創造者與受害者所經驗的，席捲一切的，魅惑的事件之連鎖變成一個『東西』而且有它自己的名字：法國大革命。……法國大革命的經驗被數以百萬計的印刷出來的字塑造成一個印在紙頁上的概念（concept），而且，當時機一到，再變成了一個模式。為什麼『它』爆發，『它』的目標是什麼，為什麼『它』會成功或失敗——這些都變成了朋友和敵人之間無休止的爭論的主題：然而，此後就從來沒有人對所謂『它的實存性』（it-ness）有過什麼懷疑。」即觀察到「印刷資本主義」在共同體想像的建構，具有相當重要的地位。班納迪克·安德森著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》，同註3，頁89。

[18] 尹雪曼總編纂，《中華民國文藝史》，（台北：正中書局，1975），頁11。以下引用《中華民國文藝史》之長引文者，皆於引文末標明頁碼。

因此書中論述所收錄的文學現象，都無時不刻在強調這些文學作品或文學活動是「民族」的。例如書中第三章「詩歌」的「台省光復前」部分，描述日治時期的台灣古典詩壇時就說：

中日甲午戰爭發生，清廷畏葸求和，訂立馬關條約，珠崖竟遭割棄。以後五十年間，日人據台，實施殖民同化政策，儘管桎梏人心，但詩禁不嚴。因此，一般文士既抱覆巢之痛，遂結社聯吟，託意詞章，宣洩滿懷忠悃。台中櫟社、台南南社、台北瀛社，紛紛成立，這與其說是鄉愁文學的萌芽，無寧說是民族精神的孳乳，尤其在日人政治的壓迫下，對保有國粹，堅持民族氣節，有不可磨滅的功勞。（《中華民國文藝史》，頁268-269）

某些有心人士，更鳩資創辦有關詩學的雜誌，如台灣詩報、台灣詩薈、鯤洋文藝、藻香文藝、詩報等刊物，與詩社的活動，相為表裡，鼓吹詩學，並灌輸民族思想，一時風雅丕振，迄今不衰。（《中華民國文藝史》，頁269）

無論是詩社活動還是詩刊雜誌的發行，都被納入「民族」的範疇而加以宣揚。並且將這些活動納入「中華民國」曾經經歷過的抗日氛圍，讓人產生台灣古典詩壇與「中華民國」之間有共同記憶的想像。而這樣的訊息經由印刷傳遞給社會大眾時，大多數都會將日治時期古典詩壇的文學活動，與「抗日」及當時的民族想像相連結。這樣的訊息也讓大眾「遺忘」了日治時期的台灣古典詩壇活動不只有抗日的部分，^[19]就連上文所列舉的詩社、詩刊是否真的具有抗日色彩或灌輸民族思想都已變成不重要的事情。

由此可知，台灣古典詩壇是否真的抗日並不是論述的重

[19] 直到近年，由於更多研究者的投入，日治時期台灣古典詩壇的諸多面向才得以揭露。例如向來被視為深具抗日意識的櫟社詩人，近年來開始有研究者探討其接受或抗拒的複雜心態。可參見黃美娥，〈帝國魅影：櫟社詩人王石鵬的國家認同〉，收於氏著《重層現代性鏡象：日治時代台灣傳統文人的文化視域與文學想像》（台北：麥田，2004）；或參考施懿琳，〈決戰時期台灣漢詩壇的國策宣傳與異聲〉，《講座FORMOSA：台灣古典文學評論合集》（台北：萬卷樓，2004），頁557-610。

點，^[20]重要的是突顯一種共同的民族記憶，一種與「中華民國」抗日經驗相同的共同記憶。換言之，文學現場的真實情況是可以被忽略的，只要將這些現象貼上民族的標籤來加以論述，就會變成一種官方所認可的真實。而相同的情況也出現在《中華民國文藝史》附錄的「台省光復前的文藝概況」裡，提到對戰後台灣文學的期許：

我們知道，台灣的文化，本來就是中國文化的一支流，中國文化的延長。而台灣文學當然也是中國文學的一支流，中國文學的延長。台灣文學既然擺脫了日據時期加在身上的枷鎖，恢復原來之姿態，它的途徑是很明顯的。那就是循著中國文學的路線，建設台灣「地方文學」，建設台灣「鄉土文學」。（《中華民國文藝史》，頁1010）

不只是從清代延續下來的古典詩壇必須納入民族論述之中，就連1970年代剛剛萌芽的鄉土文學思潮也被收納其中。如此無所不用其極地，企圖將台灣古往今來所有的文學現象貼上民族的標記，正顯現出「文復運動」欲建立「官方民族主義」文學的企圖。

另一方面在所有文學現象間的差異中，正如前言中所述俄國的例子，語言上的差異恐怕是抱持「官方民族主義」的執政者首要泯除的對象。雖然語言可以用外在的規範來加以禁止，但是原有的文學現象卻無法就此忽視，因為那可以是塑造民族共同體想像的重要連結。因此最好的方式就是用官方語言的立場，將這段其他語言的文學發展重新詮釋，將其自然的納入官方語言的文學脈絡當中。在《中華民國文藝史》裡與台灣相關的記載中，就呈現了將日治時期台語所發展出的文化脈絡，納入官方語言的情況。例如在書中第六章「音樂」中就說：

在中日戰爭的八年中，……日人正在高唱什麼「皇民化」運動，亟思以音樂同化台灣省同胞。蓋所謂「皇民化」

[20] 事實上，國民政府在當時的國際情勢下，對於「抗日」的議題並沒有大張旗鼓的宣示。秘書長谷鳳翔就曾說：「對於田中政府之媚匪措施，過去日本軍閥之殘暴，可以批評、指責，但對於日本人民，日本民族，日本天皇，應避免批評攻訐，以防損及其民族尊嚴，激起兩族間之仇恨，而對於我光復大陸之首要目標之實現，反產生不利影響。」《秘書處第五十二次擴大處務會報記錄》，1972年10月17日，頁11。轉引自林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》，同註1，頁197。

者，乃以台灣省的樂器演奏日本的曲調，美其名曰「新台灣音樂」。於是台灣省的音樂家乃藉「皇民化」的口號掩護，對固有的鄉土藝術——漢民族的民歌俗謠，加以整理。民國卅二年九月，厚生演劇研究會將張文環所著的新劇「閩雞」，全部由呂泉生配樂演出。呂氏對該劇所配音樂，可謂集民族音樂的大成；其中有京劇、崑曲、南管等曲調；應有盡有，甚且加入宜蘭民謠「丟丟銅仔」，及嘉義民謠「六月田水」等插曲。此類充滿中華民族色彩的音樂，在演出後立遭禁止。（《中華民國文藝史》，頁533）

在上面的敘述中，很明顯也將中日之間的對抗意識，加入日治時期台灣音樂發展史當中。並且在敘述的過程裡，將台灣各地的民謠歸納進「中華民族」的範疇中。這樣的文字敘述巧妙的避開了語言上的差異，讓人幾乎忘了當時與日本殖民政權直接對抗的語言是所謂的「台語」，而非國民政府官方所認可並書寫的「國語」。也因此台灣歌謠、戲劇在日治時期的創作與演出，在這段敘述裡就成了「中華民族」想像的一部分。進而遺忘、混淆了兩者在語言與氛圍上的落差，形塑了一個民族的想像共同體。

而類似的情況也發生在古典詩壇的論述上。與音樂部分不太相同，對於古典詩壇的敘述，並沒有大張旗鼓的去強調其「中華民族」的色彩。或許是古典詩歌本身的性質，讓撰寫者自然而然的認為是中華文化的一部分，進而遺忘了戰前的台灣詩人多是以台語思考、創作古典詩歌，而台語仍是今日台灣傳統詩社吟唱活動的主要語言。或許不是撰寫者刻意的遺忘，但提起這個「事實」並無益於以「國語」為中心，「官方民族主義」的形成，反而容易讓人想起台語在古典詩歌領域的優勢地位。^[21]

綜而言之，藉由文學史論述的突顯與忽略，讓適合於「官方民族主義」的部分形成論述，並且讓人遺忘這部分與政權轄下其他語言文化之間的差異，成為民族與國體合一的共同記憶。因此在《中華民國文藝史》裡，就企圖將台灣近代史上所有的文學現象包括於「民族」的意涵之中。通過不自覺或刻意的遺忘，混

[21] 相較於「國語」，「台語」在吟詠上更符合古典詩歌所遵守的平水韻，在平仄、韻律上也更貼近古典詩歌。

淆、吸納這些源自於不同文學脈絡的現象，並將之納入官方所認可的文學脈絡中。

（二）「文復運動」的歷史立足點

將政權轄下的文學活動用民族之名加以包裹，並且意圖以不自覺或刻意的遺忘，來產生一種官方認可的共同記憶。這雖然可以塑造一個共同體的想像，但並不一定能讓執政者從中獲利。以當時的台灣為例，如果過去台灣的文學發展完全符合《中華民國文藝史》裡的「民族」路線，那1967年國民政府推動「文復運動」就沒有合理的立足點，更別提要藉此鞏固政權核心。因此，如何在民族的大旗下創造差等，來突顯推行「文復運動」的時代必要性，對於執政者來說是一項必要的工作。

這也可以在《中華民國文藝史》中對於戰前台灣文學發展的論述裡，找到在民族包裹中製造差等的蛛絲馬跡。在書中第三章「詩歌」部分描述日治時期的文學活動時，曾如此描述：

日本無條件投降，我國八年抗戰勝利，因馬關條約割讓給日本的台灣，終於回到了祖國的懷抱！在日本竊據五十年，台灣同胞為了緬懷祖國，為了漢文被禁止使用，曾經有過文化啟蒙運動，一方面繼續使用漢文作詩，詩社林立；另一方面亦接受我國新文學運動的影響，從事新詩創作。戰爭結束前，台灣的詩壇，除了舊詩壇頗為活躍外，新詩創作亦已萌芽；其中有一部份以日文寫作，有一部份仍用中文來寫作。（《中華民國文藝史》，頁216-217）

文中對於日治時期台灣文學的內容有較深入的剖析，將之分為古典文學、新文學與日文書寫三個部分。先不論這段敘述的前面，強調因為八年抗戰勝利，台灣才得以從日本手中解放的政治論述。在後面的文學論述裡，還是在強調日文書寫以外的兩條文學道路與民族的關係。古典詩人所推動的文化啟蒙運動，是因為「緬懷祖國」的心情，再加上反抗日本禁廢漢文所產生的。而台灣的新文學創作則是受「我國」的新文學運動的影響才形成的。其中企圖將日治時期的台灣文壇活動與民族、國家相結合的意圖十分明顯。

接著在書中附錄「台省光復前的文藝概況」裡，更進一步的詮釋日治時期台灣古典文學、新文學與日文書寫之間的消長，來建立「文復運動」推行的時代意義。書中說：

（台灣的）文化傳統始終脈脈相承，縱有若干的變化或受損，但其本質則依然如故，屹立無恙，保持中國文化一支流的性格。固然這種民族文化，在異族統治下，一方面或會被統治者利用為統治的工具，但另一方面卻要成為企求脫離那異族統治的民族運動的精神支柱也是無可諱言的。日據時期中葉，標榜打倒吟風詠月，無病呻吟，沒有生命的舊文學，提倡建設符合時代潮流，有生命的新文學運動，當然是在當時的政治、經濟、思想、文化等衝擊下的產物，但民族文化的潛在作用，也是其中的一要素，我們是不能無視的。（《中華民國文藝史》，頁993-994）

雖然文中仍然說台灣文學的發展脈絡與民族文化是相承的，但是也開始在書中強調日治時期的台灣文學是有所變質的。一方面是被日本殖民政權當成統治的工具，另一方面則是發揚民族精神的書寫。而後面接著讚揚台灣的新文學運動，是受到民族文化的影響，才對「舊文學」加以批判。這似乎暗示著日治時期的古典詩偏離了民族的精神，而為日本殖民政權所利用。書中繼續說：

舊文人方面當然並不示弱，民國十四年一月五日發行的台灣日日新報漢文欄，便出現了署名悶葫蘆生的「新文學的商榷」一文，加以反駁，以後他們就以這台灣日日新報和台灣新聞、台南新報的漢文欄為舞台應戰；雙方針鋒相對，展開了論戰。然而這一場論戰，新文學的主張者獲得了勝利，舊文人方面終於沈默了。（《中華民國文藝史》，頁996-997）

從《中華民國文藝史》的論述來看，在日治時期台灣新舊文學之間的論戰中，新文人就這樣「莫名其妙」的獲得勝利，而台灣古典文學就此沉寂了。在沒有清楚剖析當中緣由的情況下，讀者自然延續上文的敘述脈絡，認為所謂的「舊文學」就是因為偏離了民族的精神才遭到新文人的攻擊，也因為相同的原因才會在論戰中徹底落敗。

然而在這場論戰中勝利的台灣新文學，在《中華民國文藝史》的論述裡，也沒能在日治時期延續下來。書中說：

關於日當局禁刊中文作品一事，我們平心而論，本來當時日當局的政策已使台灣與祖國隔絕，以中文寫作的文藝工作者已無法再接受祖國的文化，缺乏刺激和營養，從而以患著嚴重的貧血症，何況日本教育普及，日本文化已漸浸透台灣社會的每一個角落，台灣文學中的日文作品，不但量漸多，質也好，所以長此以往，中文作品勢將衰老自滅，日人的此一舉，不過是給它一個光榮的結束。（《中華民國文藝史》，頁1005）

《中華民國文藝史》就這樣給日治時期台灣文壇一個「光榮的結束」。日治時期台灣文學的三個部分：古典文學、新文學與日文書寫。其中古典文學因為偏離了民族精神，只會作吟風弄月的詩作，還被日本殖民政權所利用，因此被台灣的新文人所抨擊而消沈。而台灣的新文學又由於沒辦法吸收「祖國」的營養，產生病態的發展，最後被日文書寫所併吞了。換言之，從書中附錄「台省光復前的文藝概況」的論述來看，在國民政府來台前，台灣的中文書寫是呈現一片荒蕪的景象。

就是由於日治時期的中文書寫，因為偏離民族精神與並缺乏「祖國」文藝的刺激，因而呈現消沈無力的病態發展。這才能顯現出國民政府來台的文化意涵，以及「文復運動」在台灣推行的的重要性。例如在《中華民國文藝史》第三章「詩歌」中，敘述國民政府來台後的古典詩活動時，就這麼說：

民國三十八年，共黨聚眾作亂，竊據神州，政府暫時播遷海表，勵精圖治，作興越沼吳的打算。內陸詩人也隨政府遠涉鯤濱，與海邦人士相接，左旗右鼓，遠耀聲光。（《中華民國文藝史》，頁273）

二十年來，台灣的詩社，比較光復以前，有增無減，其中有超過三、五十年活動歷史的，也有在近幾年才露出鋒芒的。著名的詩社如：瀛社、櫟社、延平詩社、春人詩社、瀛洲詩社、明夷詩社、復社等，都能拈揚風雅，擢秀炎

陬。而由華岡中華學術院成立的詩學研究所，更薈集了海內外的名詩人，濟濟一堂，鑽研詩學，並以發揚國粹，鼓吹中興為職志。尤其在復興文化運動的偉大號召下，各大專院校成立了全國大專青年詩社，真可謂彬彬稱盛了。（《中華民國文藝史》，頁273）

在前一段描述中可以看到，1949年因為共黨作亂而使得國民政府播遷來台。也因此有些「內陸詩人」隨之來台，與「海邦人士」交往，讓古典詩發光發熱。在這段敘述裡，台灣皆處於被動的態勢。而且「內陸詩人」與「海邦人士」的差異，不只是出生地的不同，更是文學地位上的差異。彷彿是「內陸詩人」的到來才讓「海邦人士」上呼下應地讓古典詩壇重新振作。而在後面的論述裡，更強調戰後的二十年間，台灣的詩社活動比日治時期興盛。其中具有官方色彩的中華學術院與「文復運動」讓古典詩的觸角擴及海內外，更向下延伸到年輕的世代。

從這一連串的論述中，可以發現《中華民國文藝史》雖然意圖將台灣歷來的文學活動納入「民族」想像裡。但是運用時間演變的論述方式，將國民政府來台前的文學活動一一消滅。表面上是因為日本殖民統治，讓台灣的中文書寫發生病態的發展而自然消失。但是創造並突顯這樣的情況，使得國民政府來台並推行「文復運動」就具有時代上的意義。而經由這樣的論述，戰後來台的「內陸詩人」更成為台灣古典詩壇振興的重要關鍵。

（三）黨國系譜下的詩壇想像

確立了「文復運動」推行的時代意義之後，再強調「內陸詩人」對台灣古典詩壇「復興」的重要性，這可說是《中華民國文藝史》塑造「官方民族主義」文學論述的關鍵步驟。若仔細觀察《中華民國文藝史》中所列舉的古典詩人身份，除了「台省光復前」的詩人之外，大部分都強調其黨國身份。從開國時期的秋瑾、胡漢民，被定位為「革命文藝團體」的南社諸詩人，都具有（或被塑造成）參與國民革命的背景。而「抗戰時期」與「復興時期」的詩人亦多於國民政府體系中擔任公職。而于右任的身份更是特別，他不僅曾參與國民革命（黨），後又擔任監察院長

（國），又成為戰後台灣詩壇的領袖人物。而書中「台省光復後」所介紹的古典詩人也幾乎都具有政府公職身份。（見表一）

表一：《中華民國文藝史》中「開國時期」、「抗戰時期」與「復興時期」的「台省光復後」部分，所列舉的古典詩人及其身份。

開國時期		抗戰時期		復興時期 ^[22]	
詩人	身份 ^[23]	詩人	身份	詩人	身份
秋瑾	革命先烈	汪辟疆	國大代表	賈景德	考試院長
吳祿貞	革命先烈	曹纘衡	行政院秘書	陳含光	身份不明
胡漢民	革命先烈	曾克崙	身份不明	張昭芹	集團軍秘書長
于右任	監察院長	王調甫	專門委員	張維翰	監察院副院長
黃節	南社 ^[24] 社員	楊庶堪	革命先賢	彭醇士	立法委員
陳去病	南社社員	楊雲史	身份不明	梁寒操	黨國元老
葉楚傖	南社社員			李漁叔	行政院顧問
蘇曼殊	南社社員			成惕軒	考試委員
張默君	南社社員			周棄子	總統府參議
				吳萬谷	行政院參議

並不是說這些戰後來台，且於國民政府中擔任要職的古典詩人，其才氣與學識不足以擔當戰後台灣的詩壇祭酒^[25]。但是《中華民國文藝史》中所選錄的詩人身份都如此特殊，這似乎不能說是種巧合。因為除了上述這些詩人之外，編撰者也曉得古典詩壇

[22] 「復興時期」是指《中華民國文藝史》「復興時期」中的「台省光復後」部分。

[23] 「身份」是指整理《中華民國文藝史》裡描述古典詩人在黨國系譜中所擔任的角色。

[24] 「南社」並非台灣的南社，而是中國大陸的南社。在《中華民國文藝史》中，將其定位為「最早的革命文藝團體」，成為黨國系譜中的一部分。尹雪曼總編纂，《中華民國文藝史》，同註18，頁262。

[25] 事實上，這群具有黨國身份的「內陸詩人」由於身份上的優勢，在當時的確成為台灣古典詩壇的領導人物。正如施懿琳〈五〇年代台灣古典詩隊伍的重組與詩刊內容的變異〉中所論述的：「國民政府遷台之時，有大量具有深厚舊學涵養的文人前來，古典漢詩對他們而言，是非常熟悉的文學工具。因此，來台之後，這群中國的舊文人很容易因文學、政治、社會資源上的多重優勢，取代了原有的台灣詩壇主導勢力，而成為台灣古典詩的新領導核心。」施懿琳，〈五〇年代台灣古典詩隊伍的重組與詩刊內容的變異〉，《戰後初期台灣文學與思潮論文集》（台北：文津，2005），頁31。然而這也壓制了台灣古典詩壇中「本土」人士的領導地位，如該文中又說：「從日治至戰後初期，台灣古典詩人之多，古典詩社活動之蓬勃，確實是漢文世界裡有史以來所未曾有的。尤其它涉及的層面相當廣，士農工商，不管哪階層，都有能夠書寫古典詩者，這現象卻實值得細加探索。……當中國文士面對台灣多元面貌的詩壇時，原則上是採取兩種不同的處置方式：對上層菁英份子，他拉攏但又壓制；詩壇主導權主要是從這類詩人群中取得。至於，對於為數甚多的常民書寫，則是採取寬容的、甚至是鼓勵的態度。」參見同書頁59-60。

中還有不少值得一提的詩人。在詩歌部分的最末段就簡略列舉了這些詩人的名字。書中說：

旅台時期^[26]的詩人，除了上面所引述的各家之外，尚有李建興、戴君仁、孫克寬、姚味辛、易君左、江絮生、丁似庵、王家鴻、劉泰希、高明、林尹、申丙、胡慶育、陳定山、巴壺天、易大德、何武公、蘇笑鷗、陳季碩、張泰祥、張惠康、陳南士、許君武、林熊祥、吳夢周、張達修、駱香林、李猷、汪中、何南史、羅尚等，也都是素負盛名，以詩鳴於一時的作手。因限於篇幅，不遑盡舉，容俟他日，再作增補。（《中華民國文藝史》，頁278）

不可否認，在撰寫、編纂一部著作時，篇幅的侷限有時會成為限制作者書寫的原因之一。但是在有限的篇幅下所做的取捨，往往會透露當時代的某種心態。就如同「文復運動」的其他活動，將擁護政權核心當作目的一樣，^[27]《中華民國文藝史》突顯這群戰後來台的黨國詩人，為的就是要將台灣古典詩壇與黨國體制「嫁接」。再強調他們與「中華民國」的革命先賢們的共同圖像，藉此展現詩壇與民族、政府及政權核心人物相結合的情況。

三、文學內緣的想像連結：古典詩歌的精神傳承

然而，做為文學史的論述，不能單用片面的敘述來建構一個共同體的想像，還必須以某些「證據」來做為論述的依據，才能讓人看起來更為「真實」。況且，就算戰後來台的黨國詩人承襲了國民革命以來的「民族」詩人傳統，但他們與戰前的台灣古典詩傳統並沒有任何傳承關係。因此文學史的主角——文學作品本身所帶有的精神，就成了連結不同時代兩群詩人的最佳素材。

[26] 此處以「旅台時期」稱呼，更突顯出一項《中華民國文藝史》中，以官方為本位所造成的語言矛盾。在其後所列舉的古典詩人中，如李建興、林熊祥、張達修、駱香林等人皆為台灣本地人士，何以稱其「旅台」？事實上，「旅台」的是「中華民國」本身，這更突顯《中華民國文藝史》中的官方立場。

[27] 就如林果顯評述當時推行《國民生活須知》的意義時說：「回到須知（《國民生活須知》）的原始意涵，其長幼尊卑與嚴格克己的精神，以及背後所投射的戰時精神，雖然無法從實踐的過程中達成紀律嚴明的效果，但是其所架構的規訓體系卻已將擁護政府與效忠領袖視為最後的目標。」林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》，同註1，頁168。

「從人意志的一切動作和願望都指向他所認知的價值」^[28]來看，書中所選的詩作應可提供某些線索，來證明戰後來台的黨國詩人與過去台灣古典詩人，在文學精神上的相近之處^[29]。透過文學精神的連結，讓人產生這些接續「中華民國」革命先賢的「內陸詩人」，同樣也是台灣古典詩壇的傳人。經由比對「復興時期」中「台省光復前」與「台省光復後」所列舉的詩作，就可從中找到一些共性，來證明《中華民國文藝史》連結台灣古典詩壇的精細之處。

而且就如同前面所說的，「中華文化復興運動推行委員會」秘書長谷鳳翔所宣示，在文化資料的整理上，還必須使年輕人「貫注於全國的觀念」並增強「光復大陸的信心」。因此在詩作的選擇上，如何包含現實情況，同時有得以此促進閱讀者「光復大陸」的動力，這自然也是《中華民國文藝史》的編寫者所必須注意的，以符合「文復運動」的宗旨。也因此《中華民國文藝史》所選錄的「內陸詩人」詩作中，就包含了對故里淪陷的悲痛、對家國的思念，以及收復失土的企圖。而這三個主題，十分「巧合」的也出現在書中所選錄，日治時期台灣詩人的詩作中。以下就分為這三部分來加以論述：

（一）政權轉變下的隱居生活

在《中華民國文藝史》「復興時期」中「台省光復前」的部分，首先提到台中霧峰詩人林痴仙，並且稱頌他成立櫟社對鼓吹台灣詩學的貢獻。在書中列舉其〈次韻幼春歸里卻寄〉一詩中說：

滿地江湖獨閉門，單車峻阪謝王尊。屈身只可隨龍蠖，
清白還期示子孫。短夢華胥天外國，餘年儋耳海南村。

[28] 布魯格（W Brugger）著，項退結譯，《西洋哲學辭典》（台北：華香園，1989），「目的」條。

[29] 雖然有部分戰後來台黨國詩人的詩作很明顯的不是在台灣創作，卻將其納入「台省光復後」的脈絡之中。如《中華民國文藝史》中選錄李漁叔的〈鴉兒崖〉一詩，就應作於中日戰爭期間的中國地區。尹雪曼總編纂，《中華民國文藝史》，同註18，頁276。這更顯現書中「官方民族主義」所造成的矛盾之處。

回頭往事真堪笑，十擲皆捷^[30]五木盆。（《中華民國文藝史》，頁270）

政權的轉變讓林痴仙決定隱居家中，雖然日本殖民政權對他多所禮遇，甚至想請他出任公職，但都被林痴仙以年邁無能而拒絕。但林痴仙當時是否真的無力出任公職呢？其實他的內心仍念念不忘過去的梦想，卻因為他自身的民族認同感，使他選擇了隱居生活。而面對政權轉移的無能為力，讓林痴仙自嘲彷彿是在賭博時全盤皆輸。雖然全詩沒有明顯出現悲痛的字眼，卻使讀者體會到他心中無比的悲愴。而同樣的心情也展現在戰後來台的張昭芹〈薄暮〉與梁寒操〈庚子台北九日〉詩中：

薄暮街塵掠日飛，鰥鰥羈緒繞窗扉。空庭客去餘花笑，遠岫雲閒挾鳥歸。鷗茗回甘親至味，屋山有暈戀斜暉。為憐初月挑蛛網，吾愛吾廬是也非。（張昭芹〈薄暮〉，《中華民國文藝史》，頁275）

肅殺秋風方四海，飄零今日又重陽。積年黑業難輕解，歷劫黃魂已大創。蹙蹙四方嗟靡騁，悠悠萬事廢空忙。貞元有信能長葆，詩酒清狂正未妨。（梁寒操〈庚子台北九日〉，《中華民國文藝史》，頁276）

在張昭芹〈薄暮〉詩中，用了相當多的篇幅在描寫傍晚的景物。從庭院的花朵、天空的歸鳥，到甘醇的茶香與柔和的夕陽，表面上看來都是幅美麗的景象。但是末句的「吾愛吾廬是也非」，就透露了一點玄機。如此美麗的隱居處所讓詩人產生了愛與不愛的矛盾心理，因為詩人想到這裡並不是他的故鄉。張昭芹隨國民政府播遷來台，看到初昇的新月就想起自己因政權的轉變而無法返鄉，一股面對時代演變的無力感就油然而生。而同樣的感受也出現在梁寒操的〈庚子台北九日〉，詩中提到政權轉變後，只能隨著國民政府退守台灣，無法再像在中國大陸一樣馳騁四方。這讓詩人覺得過去的努力都是白忙一場，因而興起縱情詩酒的念頭。不同時間與身份的兩批詩人，一個是日治時期的台灣士紳，一個是戰後來台的黨國元老，在作品上卻有相近精神狀態，面對政權

[30] 「捷」原應為「犢」，為了符合格律而改。《潛確類書》：「博，局戲。以五木為子，有梟盧雉犢為勝負之采。」

轉易而感到無力的書寫。不論是林痴仙的自我解嘲，張昭芹的內心矛盾，還是梁寒操的縱情詩酒，這都隱約地表現出一種精神上的連結。

而這些恥事異朝的古典詩人在作品中不只展現其無力的頹喪，更表現出一種堅忍不屈的「風骨」。例如在《中華民國文藝史》中介紹林幼春時，就描述他從事「台灣解放運動」而遭日人拘禁，也就是今日所謂的「治警事件」。而此時的林幼春面對這樣的挫折則是「志不稍屈」，^[31]同樣的形象自然也應該表現在他的詩作。因此《中華民國文藝史》就挑選其〈奉和任公先生原韻之作〉一詩，詩中說：

憂患餘生識此人，夷吾江左更無倫。十年魂夢居門下，二老風流照海濱。一笑戲言三戶在，相看清淚兩行新。楚囚忍死非無意，終擬南冠對角巾。（《中華民國文藝史》，頁271）

這首詩是梁啟超訪台，居於林家萊園時的唱和之作。詩作前半敘述詩人對梁啟超的傾慕。後半筆鋒一轉，詩人對梁啟超提到在割台之後的感受。要從日本手裡收復台灣，在當時的情勢下，更讓人覺得是句玩笑話，是不可能做到的事情。而林幼春面對自己無能為力的情勢而隱居家中，為的就是一種文化、民族上的堅持。他在詩中以「楚囚」、「南冠」自居，就是表現出這種堅持。這樣的精神似乎也可以在《中華民國文藝史》的戰後詩壇找到傳人。在周棄子〈乞米出門孫藥老枉顧不值〉一詩中說：

驅我饑來厄孔多，相哀响沫定誰何。甌塵已被鄰人笑，車轍翻虛長者過。題鳳祇慚門上字，飯中猶欠道傍歌。固窮守黑平生志，政要先生與琢磨。（《中華民國文藝史》，頁277）

曾擔任總統府參議的周棄子面對窮困到需要借米度日的境地，卻仍堅持著「固窮守黑」之志，與林幼春的堅忍亦可呼應。而詩人寧願忍受如此的困境，為的應是恥事異朝的堅持，這似乎也是《中華民國文藝史》想提供的民族想像。更突顯黨國詩人與日治

[31] 尹雪曼總編纂，《中華民國文藝史》，同註18，頁271。

台灣詩人之間共同點，來塑造古今一同的民族論述。因此，在《中華民國文藝史》中還舉出莊太岳的〈哭痴仙社兄〉一詩說：

鯨海風波痛哭回，雄心歷劫漸成灰。已拚斷雁懼矰繳，自合幽蘭沒草萊。貞士姓名今栗里，酒人魂魄古琴台。重泉漫寄悲秋語，費盡江南死後才。（《中華民國文藝史》，頁272）

詩人創作的出發點自然是為了哀悼林痴仙，但《中華民國文藝史》中卻有另一層的意義。在林痴仙、林幼春等人與當代黨國元老有相近的「民族」精神之下，這首詩的意義就不只是在哀悼林痴仙，而是在讚揚全部具有相同意識的古典詩人。

（二）心繫家國的行旅書寫

除了隱居生活的矛盾與困頓書寫之外，《中華民國文藝史》中所選錄的詩作還提供了另一個角度，來呈現黨國詩人與日治台灣詩人之間的共性。在敘述日治時期台灣古典詩壇時，曾引用連雅堂在當時旅遊中國大陸所寫下的〈過邯鄲〉一詩。詩中說：

叢台置酒英風歇，趙女彈箏夜月闌。北望關山南望雁，竟無隻夢墜邯鄲。（《中華民國文藝史》，頁270）

在旅遊途中，雖有歌姬美酒的陪伴，同伴宴飲，其樂融融。但是身在中國大陸邯鄲的連雅堂，由於收不到來自故鄉台灣的訊息，因而產生一股思鄉情懷。而類似的情況也出現在戰後寓居台灣的彭醇士〈乙未除夕次韻含老〉與成惕軒〈壬戌清明前一日作〉兩首詩之中：

料有能文解送窮，天涯歲盡興還同。幾年眠食親炎俗，垂老風波狎海童。臘鼓聲淒寒市澀，島梅枝供曉窗紅。臥尋屏上盤江路，歸夢依稀過富豐。（彭醇士〈乙未除夕次韻含老〉，《中華民國文藝史》，頁275）

又近清明上冢天，好春紅負楚山鵲。燎原未了焚書劫，渡海俄臻學易年。分竹一叢聊賃廡，有桑十畝便歸田。瀧岡

今在兵塵裡，慚愧勞生說表阡。（成惕軒〈壬戌^[32]清明前一日作〉，《中華民國文藝史》，頁277）

不過與連雅堂短暫的旅遊不同，這些戰後詩人長住台灣，每到節日就體會到更濃的鄉愁。彭醇士在1955年的除夕，縱使眼中看得是台灣的人物風俗，但多年來的寓居生活讓他在這節日遙想大陸上的故鄉。而成惕軒則是在清明時節想到自己父母的墳塋仍在遙遠的大陸，而都淪陷在「共匪」的手中。雖然時空背景不太相同，但這種跨越海峽的鄉愁卻是一樣的。無論是身在大陸的連雅堂思念故鄉台灣，還是身在台灣的彭醇士、成惕軒遙想位於大陸的故鄉。這都暗示著台灣與中國大陸之間的臍帶關係，因而產生密不可分的鄉愁書寫。而不同時空、身份的詩人都具有相同的書寫精神，也顯現出戰後詩人與台灣古典詩壇傳統的連結之處。

不過旅行或寓居的詩人不只有鄉愁，另一方面還關懷國家的局勢，將旅行的奔波與國家的動盪不安相結合。在《中華民國文藝史》中引用連雅堂〈蘆溝橋〉與賈景德〈秋感〉的詩作：

襤衫曾染麴塵黃，揮手東華事可傷。鄉夢漸多春夢減，蘆溝橋畔月如霜。（連雅堂〈蘆溝橋〉，《中華民國文藝史》，頁270）

且把渝州作上京，不堪回首秣陵城。中原地盡三千里，江介鋒爭百萬兵。客淚猿聲巫峽路，烏啼花落蜀山行。安危憑仗思嚴武，諸葛當年有大名。（賈景德〈秋感〉，《中華民國文藝史》，頁274）

〈蘆溝橋〉詩應是連雅堂在1913年到北京參加「華僑選舉國會議員」後，^[33]離開北京轉往中國內陸旅遊時所作。詩中以「麴塵」來隱喻民國初年的政局紛亂，讓連雅堂覺得他知識份子的身份受

[32] 「戌」字《中華民國文藝史》原作「戌」，應誤。然而作「壬戌」亦與詩意未符。詩中領聯對句中「學易年」之語，為五十歲的代稱（《論語·述而》：「子曰：『加我數年，五十以學易，可以無大過矣。』」），但在《中華民國文藝史》出版前的「壬戌」年是1922年。按成惕軒生於1912年，自然不可能是十歲而自稱五十歲。因此「壬戌」應為「壬寅」（1962）之誤。

[33] 連震東，〈連雅堂先生年表〉，《台灣通史》（台北：大通書局，1984），頁1061。

到污染。向東邊的北京城揮手道別，心中卻還是為了政局亂象而心傷。而賈景德〈秋感〉一詩則應作於對日抗戰或國共內戰時期，因為當時國民政府都曾播遷到重慶，所以詩人把前往四川的經歷戲稱為「上京」。但這也讓他回想起國民政府真正的首都南京，因為戰亂的緣故而淪陷敵手。這都是詩人在奔波中不忘國家的最佳表徵。

因此，詩人在旅行或寓居台灣時，不只有對故鄉的思念，也不忘對國家有所關懷。這正符合《中華民國文藝史》中的「民族」需要，也是書中所欲突顯黨國詩人與台灣詩人間的另一個共性。

（三）跨越海峽的復興希望

而這樣對於國家局勢的關注，也讓人注意到詩人不只是堅持隱居明志，還有著對時代的關懷。尤其是一百多年來，台灣海峽兩岸在絕大多數的時間裡，都分屬於不同的政權。當中也讓詩人對於海峽與兩岸的隔絕與維繫，在內心有深刻的感受。例如在林景仁的〈七洲^[34]洋舟中示志寬七弟〉詩中說：

龍愁鯨吼海天昏，遷客難招白日魂。萬里火雲封百粵，千年黑水界中原。張榮誰獻修船策，徐衍空憐負石冤。一掬厓山亡國淚，舵樓淒絕趙王孫。（《中華民國文藝史》，頁272）

這首詩應是1920年林景仁返台時所作。當詩人正渡過台灣海峽，轉身回望中國大陸，那裡正值軍閥割據、相互攻伐的混亂景象。海峽上的波濤正如同時局的動盪般，是個人無力控制的情況。沒有人像張榮一樣，提出渡過廣大水域向西討伐的計策。也讓詩人覺得自己渡海返台的舉動，就有如徐衍般不合時宜，自沉於海。更讓他憂心的，是國家就有如南宋末期一樣，在外族所發動的戰亂中消逝。由此可知，林景仁渡海返鄉是因為中國大陸的時局敗壞，近似避難的來到台灣。而在戰後張昭芹的〈客感〉詩中也說：「棖崩棟折更誰支，筆縷艱危又一時。株樹已無巢可泊，芥舟寧許岸終維。」不同時間、不同立場的兩個人，相同的都是因

[34] 《中華民國文藝史》原文缺「洲」字，據林景仁，《林小眉三草》增補。

為中國大陸的局勢紛亂而來到台灣。

因此，台灣海峽這個場景在這些詩人的往返中，也開始產生與眾不同的意義，一個收復故鄉的復興希望。在《中華民國文藝史》中選錄了邱逢甲〈離台詩〉其中兩首：

宰相有權能割地，孤臣無力可回天。扁舟去作鷗夷子，回首河山意黯然。

捲土重來未可知，江山亦要偉人持。成名豎子知多少，海上誰來建義旗。（《中華民國文藝史》，頁271）

前一首是這組詩作中最著名的一首，詩中所表現對於時局的無力感，與上文的林痴仙、張昭芹、梁寒操等人相應。但第二首所要展現的意涵則大不相同。詩中表現出在失去故鄉之後，詩人企圖收復故土、回到故鄉的意念。而戰後來台的陳含光〈在都題賈劍青為余畫貫柳鰲〉詩中，也藉題發揮說：「日暮蛟龍窟穴改，滿眼江湖應可歸。」^[35]其中將中共比喻為兇殘的蛟龍，以較委婉的手法形容收復大陸的期盼，希望因此能讓寓居台灣的人都可以返回故鄉。而《中華民國文藝史》「詩歌」部分所引用的壓卷之作，吳萬谷〈奉酬王師復教授〉就較清楚地表達這種意願：

廿年滄海事無窮，把袂重欷首似蓬。茗啜百噫包語默，胸過千聖泣沙蟲。潮來每覺連山大，薪盡都歸一火空。太息他時說求野，有人懸眼國門東。（《中華民國文藝史》，頁278）

在詩作的前半段敘述這二十年來的局勢變化，以及兵荒馬亂、故國淪亡的感嘆。但詩末反用了伍子胥的典故，說明詩人「興越沼吳」^[36]的復興意圖。

從日治時期的林痴仙到戰後的吳萬谷，在《中華民國文藝史》選錄的詩作裡，其作品在精神層面上多少有些相似之處。如此相近的精神共性再加上《中華民國文藝史》的編輯特性，就像

[35] 尹雪曼總編纂，《中華民國文藝史》，同註18，頁274。

[36] 《中華民國文藝史》中說：「民國三十八年，共黨聚眾作亂，竊據神州，政府暫時播遷海表，勵精圖治，作興越沼吳的打算。」尹雪曼總編纂，《中華民國文藝史》，同註18，頁273。

是個閱讀的陷阱在等待讀者一般。若讀者順著《中華民國文藝史》的編排順序，先閱讀了「台省光復前」詩人的作品，再閱讀「台省光復後」的黨國詩人作品。在作品內部精神如此相近的情況下，自然就會產生兩者之間有所關連的錯覺。進而讓讀者忽略了《中華民國文藝史》的撰寫，也有可能先確立了當代黨國詩人作品的某些精神面向，再向前追索日治時期台籍作家相似精神的作品，才能在論述中維持如此近似的精神共性。另一方面，這樣的精神共性與中國古典詩傳統中的「遺民思維」確有相同之處。但是，突顯日治台灣詩人與戰後黨國詩人都具有這種「遺民思維」的，卻是《中華民國文藝史》的編著者。而突顯「遺民思維」，或許是為了增加讀者「光復大陸的信心」，但也造成了心繫「祖國」、抑制在台灣產生本土民族意識的可能性。這也是「文復運動」以「官方民族主義」的立場，所要達到的目的之一。自然也影響到後來的台灣文學研究，直到近年才有所改觀。^[37]

四、結語

台灣在一百多年來歷經了多次政權的轉變，從清領到日治，到國民政府乃至於今日。每次當政權有所變動之後，關於民族認同的問題屢屢浮上檯面。當中的操作手法就值得讓人探討，正如蕭阿勤在〈民族主義與台灣 1970 年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉中所說的：

在現代社會的「認同政治」中，一個常見的現象是：在某種特殊情境中，政治或文化菁英藉由再現某種過去的經驗的過程，賦予這個經驗與某種集體認同相關的特殊象徵意涵；而經由種種傳播的過程，這個被意義化、象徵化的過去經驗，逐漸被愈來愈多的群眾所接受——或者說，所「記憶」。^[38]

[37] 正如許俊雅，〈九〇年代台灣古典文學研究現況評介與反思〉中所說：「較諸九〇年代以前，雖然台灣文學的研究，逐漸由粗糙狀況邁向更為精緻的境界，也由民族氣節、抗日精神、詩社延續漢文化等論述轉向深刻而務實的鑽研。……」說明了戰後到1990年代台灣文學研究都以近似遺民思維的方向來進行研究與論述。參見許俊雅編，《講座FORMOSA：台灣古典文學評論合集》（台北：萬卷樓，2004），頁629。

[38] 蕭阿勤，〈民族主義與台灣一九七〇年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，《台灣史研究》6卷2期，2000.10，頁85。

《中華民國文藝史》的編纂表面上是為了反制中共政權對歷史、文化的「竄改」，但實際內容卻包含了對台灣過去的文學現象加以論述。而這些論述就是將某些文學現象加以突顯，使其與民族、黨國相結合。並且透過印刷傳播讓民眾在不知不覺中接受、認同這些論述，及其背後的民族意義。

也因此《中華民國文藝史》的文學史論述中，無所不用其極的將台灣文學貼上「民族」的標籤，而台灣古典詩的發展自然也不能倖免。因此在書中將日治時期的古典詩壇活動，視為是宣揚民族精神的舉措。但另一方面對於不能納入官方所認可「民族」想像的部分，則加以混淆或掩蓋。藉由創造記憶與刻意的遺忘，一個民族文化的論述就此產生。而官方就得以運用這樣的民族想像，回過頭來壓制政權轄下其他族群的文化。而古典詩也在這樣的操作下，成為官方核可的民族文學，進而遺忘語言上的差異，被納入民族文學的論述之中。

但是把所有的文學現象納入民族論述，並不能保證政權能從中獲利。若台灣文學的發展向來就遵循民族的路線，那「文復運動」就沒有推動的立足點。因此對於日治時期的文學活動，也用「民族」的視角加以詮釋，並創造差等使「文復運動」有發揮的空間。在書中的論述裡，台灣古典文學先因為脫離了民族的路線，而遭到新文學的攻擊，造成了新舊文學論戰。然而在這場論戰中獲勝的台灣新文學，也因為無法得到「祖國」的滋養而產生病態的發展，不論日本殖民政權有無禁止都將衰老自滅。這正是《中華民國文藝史》中用來突顯「文復運動」推行之重要性的關鍵敘述。在論述中就因為日治時期台灣的中文書寫傳統已然消逝，黨國體制下的文化活動就成了台灣文學的強心劑。而一群在國民政府體制內擔任公職的古典詩人也成為台灣詩壇的領袖。自然也把國民革命以來的黨國詩人傳統帶進來，成為台灣古典詩的主軸。

此外，從《中華民國文藝史》第三章「詩歌」的「舊詩」部分，分析其「復興時期」所列舉的「台省光復前」與「台省光復後」的詩人作品，就可以發現詩作中的精神相似之處。就算是戰後來台的黨國詩人成為當時台灣古典詩壇的核心，但這群人與過

去的台灣古典詩壇還是沒有實質的傳承關係。因此用詩作來突顯這兩群詩人的共同精神，同樣也創造出兩者之間具有某種關聯的想像。

因此在《中華民國文藝史》中關於古典詩的論述，無論是針對文學活動的評述，還是詩作的挑選，為的都是創造出「民族」的共同體想像。將台灣過去的歷史、文化納入國民政府的民族論述，並且讓具有黨國公職身份的古典詩人，在論述中深化其詩壇領導地位的印象。進而將台灣古典詩壇與民族、黨國相連結，成為想像共同體的一環。

然而這種以「官方民族主義」為主軸所建立的古典詩史觀，並不能充分表現台灣古典詩歌的特質。就如同在許俊雅〈九〇年代台灣古典文學研究現況評介與反思〉一文中，以「台灣文學史觀的反省」的標題加以論述說：

強調台灣文學是中國文學的分支，台灣文學乃至中國傳統文學之中，其持久不衰的主流是：黍離麥秀之悲、新亭西台之痛。……強調愛國精神、民族氣節，站在漢族的立場與情感並沒有錯誤，雖可理解，卻不無遺憾。這樣的文學觀念與台灣歷史發展、多族群的事實並不符，因而缺乏多元種族與文化的觀念，還容易造成評論的不公平、不客觀。^[39]

《中華民國文藝史》以「中華民國」為主軸，並且在當時的時空環境下，所突顯的台灣古典詩壇自然是一種帶有遺民色彩文學創作。但這樣並不能呈現台灣古典詩壇的全貌，只不過是部分特色罷了。但是在《中華民國文藝史》的「嫁接」之下，讓人誤以為台灣古典文學創作是種「遺民思維」的一脈相承，而戰後來台的黨國詩人更成為其傳人。今後在文學史論述的撰寫上，或許應拋棄這種政治上的考量，單就文學的角度來突顯台灣古典詩的多元特質，才能真正展現出台灣古典詩壇的諸多面向。

[39] 許俊雅編，《講座FORMOSA：台灣古典文學評論合集》，同註36，頁631-632。

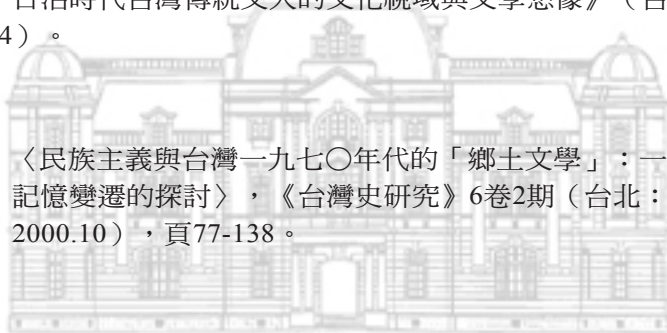
參考資料

一、專書

- 中華文化復興運動推行委員會秘書處，《中華文化復興運動的實踐與展望》（台北：中華文化復興運動推行委員會秘書處，1975）
- 布魯格著，項退結譯，《西洋哲學辭典》（台北：華香園，1989）
- 尹雪曼總編纂，《中華民國文藝史》（台北：正中書局，1975）
- 林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究》（台北：稻香，2005）
- 林景仁，《林小眉三草》（台北：龍文，1992）
- 施懿琳，〈決戰時期台灣漢詩壇的國策宣傳與異聲〉，《講座FORMOSA：台灣古典文學評論合集》（台北：萬卷樓，2004）
- 施懿琳，〈五〇年代台灣古典詩隊伍的重組與詩刊內容的變異〉，《戰後初期台灣文學與思潮論文集》，（台北：文津，2005）
- 班納迪克·安德森（Anderson, Benedict Richard O`Gorman）著，吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（台北：時報，1999）
- 許俊雅，〈九〇年代台灣古典文學研究現況評介與反思〉，《講座FORMOSA：台灣古典文學評論合集》（台北：萬卷樓，2004）
- 連震東，〈連雅堂先生年表〉，《台灣通史》（台北：大通書局，1984），頁1061。
- 黃美娥，〈帝國魅影：櫟社詩人王石鵬的國家認同〉，《重層現代性鏡象：日治時代台灣傳統文人的文化視域與文學想像》（台北：麥田，2004）。

二、論文

- 蕭阿勤，〈民族主義與台灣一九七〇年代的「鄉土文學」：一個文化（集體）記憶變遷的探討〉，《台灣史研究》6卷2期（台北：中研院台史所，2000.10），頁77-138。



The Engrafted Image in Taiwanese Poetry History:

The Official Nationalism in *The History of Literature and Art in Republic of China*

Li, Chi-Hao

Part-time Lecturer
Department of Chinese Literature
Chung Cheng University

Abstract

The KMT administration promoted "The renaissance movement for Chinese culture" from 1967. The movement seems against the Cultural Revolution of the People's Republic of China. But in fact, by the movement, the KMT administration attempts to mold the national Imagined Community inside Taiwan.

The book, *The History of Literature and Art in Republic of China* (《中華民國文藝史》) appeared in 1975 along with the movement. The KMT administration incorporate the history of Taiwan literature with the official nationalism in the book. First, the KMT administration assert they are the heir to the National Culture, unlike other ethnic groups in Taiwan. But on the other hand, in the book, they assert there is the same spirit between KMT members and some Taiwanese poets who lived before the KMT administration ruled Taiwan.

By demonstrating the some classical Chinese poems of the KMT civil servants share the same spirit with the poems of the Taiwanese poets and regard these classical Chinese poems as the descent of the traditional Chinese literature and the Taiwanese literature, that was so called "engrafting", in the book. the KMT administration want to combine the official nationalism with the people in Taiwan as an Imagined Community in order to cement their power.

Key word: Nationalism, Imagined Community, The renaissance movement for Chinese culture, Classical poem of Taiwan, Taiwan literature