

跨語經驗下的「民族」、 「東洋」與「世界」： 試論龍瑛宗的杜甫書寫

歐陽月姣

四川大學文學與新聞學院副教授

中文摘要

龍瑛宗（1911-1999）由日語創作蜚聲於日據末期的台灣文壇，光復後遲至1980年才以〈杜甫在長安〉完成第一篇中文小說，貫穿兩個時期的杜甫形象被學界認為是其「望鄉之情」的具象化表達。然而，從〈杜甫在長安〉翻譯、拼貼、改寫日本東洋史文獻的創作方式，回溯1940年的日語詩〈杜甫之夜〉及其1979年自譯的中文版，跨語經驗在龍瑛宗的杜甫接受和杜甫書寫中的分量不容忽視。透過近現代日本這一中介，尤其是名為「東洋」的轉譯機制，他的「落葉歸根」實是「曲折的還鄉」，更蘊含著對於「世界文學」的理解與期待，在東亞殖民歷史和戰後兩岸分斷語境下呈現出文化民族主義經驗的複雜性。

關鍵詞：龍瑛宗、杜甫、文化民族主義、東洋、世界文學

Nation, Tōyō, and the World in Translingual Experience: Long Ying- Zong's Writings on Du Fu

Ouyang, Yue-jiao

Associate Professor,

The College of Literature and Journalism,

Sichuan University

Abstract

Long Ying-Zong (1911-1999), a writer acclaimed in Japanese-colonial Taiwan literary circles for his Japanese works, published his first Chinese novel *Du Fu in Chang'an* (1980) decades after Taiwan's retrocession. The enduring image of Du Fu across his Japanese and Chinese writings is seen as embodying his "homeland longing." Yet *Du Fu in Chang'an*—with its translated, collaged fragments from Japanese works of "Tōyōshi" (東洋史)—alongside his Japanese poem *A Night with Du Fu* (1940) and its Chinese self-translated version (1979), highlights translingual dynamics in his writings. Mediated through modern Japan's "Tōyō" discourse, the longing for "roots and return" becomes twisted, reflecting both his vision of "world literature" and the complexities of his cultural nationalism through Japanese colonial history and postwar cross-strait divides.

Key words: Long Ying-Zong, Du Fu, Cultural Nationalism, Tōyō, World Literature

跨語經驗下的「民族」、 「東洋」與「世界」： 試論龍瑛宗的杜甫書寫

在龍瑛宗（1911-1999）的閱讀史和創作史中，「杜甫」具有重大意義，這不僅體現於一系列以「杜南遠」為主角的自傳式文本，這位詩聖更直接地作為文學形象浮現於他的詩歌與小說裡面。日據時期的青年龍瑛宗曾以日語閱讀和謳歌杜甫。歷經台灣光復後中日語言轉換的困難和國民黨遷台以後肅殺的政治氛圍，直到1976年自台灣省合作金庫退休，失語蟄伏多年的龍瑛宗重拾創作之筆，至1980年10月25日台灣光復節發表在《聯合報》副刊上的第一個中文短篇小說〈杜甫在長安〉龍瑛宗才最終克服了中文創作的難關，而在這轉折點上的關鍵文學形象，仍是「杜甫」。

正如呂正惠所指出的，中文寫作象徵著撫平被殖民創傷的自我療救，與晚年的大陸之行一起構成龍瑛宗精神上的「落葉歸根」，「從心靈上來說，這是他長期對殖民統治屈辱、挫傷，被國民黨高壓統治阻礙、推遲，歷盡種種挫折，最後的民族感情的宣洩」¹。如此，一個文化民族主義者的龍瑛宗形象躍然紙上，作為其中文創作起點的「杜甫」便是高度象徵性的民族文化符號²。不過，回溯1940年

* 感謝三位匿名評審委員的悉心指正，彌補本文諸多不足之處，在此致以誠摯謝意。

¹ 呂正惠，〈被殖民者的創傷及其救贖——臺灣作家龍瑛宗後半生的歷程〉，《澳門理工學報》第53期（2014年1月），頁90。

² 將「杜甫」解讀為民族文化符號的具體闡釋，參見張羽、李朝霞，〈從詩聖杜甫到杜南遠系列：龍瑛宗杜甫敘事之思想史研究〉，《台灣研究集刊》2020年6期（2020年12月），頁94。

的日語詩〈杜甫之夜〉(〈杜甫の夜〉)，與〈杜甫在長安〉並置細觀，其中的跨語經驗顯然尚欠深究。自始至終，龍瑛宗的「杜甫接受」都無法繞開日語及其背後的近現代日本這一中介——青年時代只能以日語來讀杜詩，寫下「東洋之子」的自我認知；晚年以中文創作〈杜甫在長安〉則是高度依賴於三部日本學者所寫的東洋史著作。

一、〈杜甫之夜〉：「東洋之子」的悲哀

〈杜甫の夜〉(1940)

今宵 いさよひ
窓には ばらと月

貧しき詩の巢に
花燈をとぼし、朱いろの光りは
古風に さゆらぐ

われ かなしき浪漫主義者なれば
いま 静かに おん身とさし向ふ

遡航する えすぷり・ぬうぼう
古唐の港に 碇おろしぬ
かくて知れり
われこそ 東洋の子

されど
若き日は泰西の山野をさまよひぬ
ぶろんど にかがやく橄欖の森
暗く霧にとざされし北歐の峡谷
みぬえつと のなり響く さろん

〈杜甫之夜〉(1979)

今宵 十六夜
在窗邊 薔薇與月

貧窮的詩集
點了花燈 紅焰
古風地搖曳了

我是悲哀的浪漫主義者
在此 靜靜地相對著

溯航著的詩精神
於古唐之港灣拋了碇
而今知悉了
我是東洋的後裔

但是
年青時彷徨於泰西的山野
黃金色的橄欖林
被暗霧封閉的北歐峡谷
回響了小步曲的河龍

わが <small>みゆうず</small> 詩神は	我的詩神是
絞め殺されし牝鶏のどとき	被扼殺了母雞的
しやるる・ぼおどれえる なりき	夏爾爾・波特萊爾矣
今宵 いさよひ	今宵 十六夜
窓には、ばらと月	在窗邊 薔薇與月
貧しき詩の巢に ゆれる花燈に	貧窮的詩巢 微搖著花燈
あはれ われ、	哀哉 我
新しき東洋の美をむさぼりぬ	耽溺於新的東洋美
流涕しつゝ。 ³	流涕著 ⁴

〈杜甫之夜〉原題〈杜甫の夜〉，1940年3月1日發表於在台日人作家西川滿（1908-1999）主持的《文藝臺灣》雜誌，龍瑛宗自譯的中文版遲至1979年3月20日才刊載於台北《自立晚報》，收入全集時亦附有陳千武（1922-2012）翻譯的中文版本⁵，字句略有不同。

從中日文對照來看，龍瑛宗的中文表達此時仍存在詞不盡意的地方，需要從日文來理解意思。如「貧しき詩の巢」第一次出現時被譯為「貧窮的詩集」，再次出現時更正為「貧窮的詩巢」，疑為字型相近而造成的誤譯。類似情形還有從法語詞「salon」音譯而來的「さろん」，中文版應為「沙龍」卻誤譯為「河龍」。字詞偏差之外，妨礙理解的主要因素在於漏譯。「おん身とさし向ふ」一句簡單譯為「相對著」，然而究竟是相對著什麼？其實是漏譯了「おん身」，即日語中表示尊稱且帶有親密感的敬語的「貴體」或「您」，如此便能理解為詩人想像中的

³ 龍瑛宗，〈杜甫の夜〉，收錄於龍瑛宗著，陳萬益主編，《龍瑛宗全集 日本語版第五冊 詩・劇本・隨筆集》（台南：國立臺灣文學館，2008年），頁12-13。

⁴ 本文之譯文皆採用龍瑛宗自譯版。龍瑛宗，〈杜甫之夜〉，收錄於龍瑛宗著，陳萬益主編，陳千武、林至潔、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第六冊 詩・劇本隨筆集（1）》（台南：國家台灣文學館籌備處，2006年），頁31-33。本文引用《龍瑛宗全集》皆為國家台灣文學館籌備處於2006年（中文卷）及2008年（日文卷）所編，為清耳目，後方註腳簡稱為《龍瑛宗全集 中／日文卷》。

⁵ 龍瑛宗著，陳千武譯，〈杜甫之夜〉，《龍瑛宗全集 中文卷六》，頁34-36。

與杜甫相對而坐的情景。「被扼殺了母雞的／夏爾爾・波特萊爾矣」⁶一句也同樣令人費解，事實上是因為漏譯了「のどとき」表達的「如同」、「像是」的意思。當然，詩的翻譯不是簡單的字句對應，尤其是作者自譯，完全可以重組詞語和意象，甚至變成新的創作。然而從〈杜甫之夜〉中譯版來看，龍瑛宗還是選擇盡量精細地一一對照日文原作，誤漏之處很難認為是文學表達效果上的考慮，而多半是中文能力不足所致。

這首詩表現的即是詩人夜讀杜詩並為之流涕的場景。從其所處時空來看，放置於眼前的詩集只能是近現代日本出版的以日語來訓讀的杜詩集或唐詩選。龍瑛宗幼時被父親送至彭家祠的漢文書房讀《三字經》開蒙，但是在日本警察的干涉下，彭家祠的學堂開設短短一個月即遭解散，他自此無法再接觸祖國的語言文字，只能進入殖民教育體制下的公學校接受日語教育。他的文學啟蒙來自公學校日人教師，也是一名和歌詩人成松。老師油印派發給學生們的《萬葉集》，從此龍瑛宗表現出了超出常人敏銳的文學感受力，以及不輸日本人的日語水準。在進入「日台共學」的臺灣商工學校之後，一位加藤老師在講授《平家物語》所描寫的「源平合戰」時亦感慨道：「這篇文章很好，知道滋味的只有劉榮宗（龍瑛宗原名），你們內地人（日本人）學生也還不及他吧！」⁷。

龍瑛宗在青年時代接觸杜詩，因此不得不藉助日語這一中介：「我不懂祖國的文章，因此年輕時以日文來讀」⁸、「肇於日據時代，便喜歡杜甫，常以日文念他的詩」（〈望鄉族〉，頁33）。這種閱讀方式仰賴於漢字文化圈的訓讀傳統，以及杜詩在日本的廣泛接受。杜詩自日本鎌倉時代（1185-1333）後期已經成為日本文人和詩僧的重要典籍，明治維新乃至甲午戰後，閱讀和研究熱度亦不減。據日本學者的統計，近現代一百二十年間（1897-2017）在日本出版的各種與杜甫相關的著作高達九十五種⁹，日據時期至少有九種已經面世。這些著作在講解杜詩時，除

⁶ 同註4，頁32。

⁷ 龍瑛宗，〈一個望鄉族的告白——我的寫作生活〉，《龍瑛宗全集 中文卷七》，頁29。為清耳目，以下引文皆直接於內文末標示篇名〈望鄉族〉及頁碼。

⁸ 龍瑛宗，〈讀書遍歷記〉，《龍瑛宗全集 中文卷七》，頁4。

⁹ 大橋健一、加藤聰、紺野達也，〈日本における杜甫関連著書一覽及び解題（一八九七～二〇一七）〉，《杜甫研究年報》第1期（2018年3月），頁90-109。

了標註訓讀音和順序符號外，也學習中國學者評注杜詩的傳統方式加以圈點或採錄歷代諸家評論，早期著作使用漢文訓讀體、後來改用現代日語進行杜詩解說。在龍瑛宗讀杜詩的年代，日本人亦熟知「李杜」，且更偏好杜甫，認為杜詩體現的精神更深刻，更具現實批判性和濃厚的歷史意識，而李白的「豪快」不太符合日本人的審美傳統¹⁰。青年龍瑛宗受此閱讀文化影響，亦崇杜抑李，如「白髮三千丈」一句，「日本人嘲笑中國人的誇大表現，當時我被迫浸在日本文化圈裡，我也感覺李白的表現有點過分」¹¹，直到光復後花費大量功夫以中文讀唐詩，「說也奇怪，李白的白髮三千丈讀來倍加親切感並且不感覺有什麼異樣。」¹²顯然，以日語為中介便無法排除日本文化對唐詩闡釋的附加影響，文化殖民導致的語言隔膜令龍瑛宗難以通過漢語（客家話）直接欣賞唐詩趣味，「雖感隔靴搔癢，不能體會原文之奧妙處，總算比不讀還好一點」¹³。

如此也可以理解，〈杜甫之夜〉一詩的古典氛圍，更準確來說是一種「東洋」風味。在這裡面杜詩並非作為中國的古典傳統表現出與日本文化的差異性，而是被融入了「東洋」的整體性，來與「泰西」的文化相碰撞——「溯航著的詩精神／於古唐的港灣拋了碇／而今知悉了／我是東洋的後裔」¹⁴。因此其主題不涉及中日之間的跨語交互，卻是中國和西洋的文學在日語這一中介下的相遇。

在青年龍瑛宗的文學素養構成中，歐洲文學（主要是法國和俄國文學）所占比重尤大，這些作品同樣經由日語譯介為他所熟讀¹⁵。在 1942 年參加「大東亞文學者大會」後的訪談中，當記者詢問「衷心景仰的作家」時，同儕的張文環（1909-1978）舉出谷崎潤一郎、長塚節、永井荷風、島崎藤村等日本現代作家，而龍瑛宗回答「少年的時候是屠格涅夫（Ivan Turgenev），再來是果戈里（Nikolai Gogol），最近是左拉（Émile Zola）」，顯現出對十九世紀俄法文學的偏好，在場的西川滿

¹⁰ 參見赤木健介，〈杜甫の詩精神に就いて〉，《中日文化》1卷2期，（1941年7月），頁72-81。

¹¹ 龍瑛宗，〈文藝評論家の任務——讀夏先生的作品選評有感〉，《龍瑛宗全集 中文卷五》，頁330。

¹² 同註11。

¹³ 同註11，頁337。

¹⁴ 龍瑛宗，〈杜甫之夜〉，《龍瑛宗全集 中文卷六》，頁31-32。

¹⁵ 青年龍瑛宗的閱讀史及其書目構成，參見王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》（台北：臺大出版中心，2014年），頁78。

和濱田隼雄（1909-1973）隨即調侃道：「龍君都是外國文學啦。」、「龍君受外國文學的影響較大，可是自己卻說是日本文學傳統……」¹⁶。〈杜甫之夜〉一詩也明白呈現了「西洋」的在場，與杜甫並舉的是法國象徵派詩人波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）。在日文原詩中，「詩神」漢字的右側特別以假名標註讀音為「みゆうず」，即法語「Muse」（繆斯）的音譯，中譯版則直接採用「詩神」，抹去了外來語的痕跡。同樣的情形還有中譯版的「詩精神」一詞，在日文原詩中呈現為日語假名的「えすぶり・ぬうぼう」，也是法語「esprit nouveau」的音譯。那麼，是否漢字的「詩精神」一詞是當時日語中沒有的概念，而必須使用「えすぶり・ぬうぼう」來表達呢？

事實上，漢字的「詩精神」不見於古典或現代中文，反倒是現代日語的產物，並經常出現於 1940 年前後日本文學界的詩歌評論和文化論述中。1934 年有一本詩歌雜誌名為《詩精神》，由「納普」（Nippona Artista Proleta Federacio，簡稱 NAPF）解散後的普羅詩人群體創辦，為了在政治高壓下保存生存空間，他們盡可能地聯結進步的自由主義詩人，擴大詩歌團體，因此「詩精神」的命名並未提出明確的政治立場或美學訴求¹⁷。至二十世紀四〇年代，「詩精神」才作為美學概念被清晰化，同時也被塗抹上政治意識型態的時代色彩。在日本文學界擁有崇高聲譽的詩人高村光太郎在其 1941 年出版的美學論著《關於美》（《美について》）裡面就把「詩精神」列為開篇的首要條目，定義為：「詩精神是直入事物中心的精神。是把事物的關係逼到極限的單位，爬羅剔抉，盡求實相，進而更新的精神。」¹⁸所謂「詩精神」，強調本質直觀的思維方式，具有反理性、反科學、反物質主義的意味。正是這種站在現代理性對立面的浪漫詩性，在太平洋戰爭時期被提升為日本民族的精神，以情感而非理性把握時代的高村光太郎也迅速墮落為侵略戰爭的傳聲筒。將「詩精神」的美學與侵略戰爭更明確結合起來的是日本浪漫派的核心人物保田與重郎，他認為，「詩精神」是創造的、浪漫的，也因此是美的，在戰時具有恢復日本歷史傳統中的神話性的力量。他批評戰時的日本文

¹⁶ 龍瑛宗，〈台灣代表作家——文藝座談會〉，《龍瑛宗全集 中文卷八》，頁 147。

¹⁷ 參見遠地輝武，《現代日本詩史》（東京：昭森社，1963 年），頁 365-367。

¹⁸ 高村光太郎，《美について》（東京：道統社，1941 年），頁 1。

壇產生諸多羅列口號的庸俗政治詩，是因為詩人們對於戰爭的理解僅停留在「西洋哲學的國家理性的實用性」層面，缺乏把詩理解為「連結君民之情的言靈」的「神詠思想」，所謂「詩精神」就是要召喚並復活「神詠思想」¹⁹。可見，這是為日本軍國主義發動的侵略戰爭尋找合法性，進而構成「近代的超克」²⁰思想的一環。在當時的語境下，「詩精神」即克服西洋理性的、屬於日本民族的歷史哲學。

「えすぷり・ぬうぼう」卻以外來語的型態剝離了「詩精神」的政治神話外衣，也就是說，浪漫詩性並非獨屬於日本民族，西洋也不是僅有物質與理性而已。雖然，自西洋溯航回到古唐，詩人發現自己是「東洋的後裔」，在方向上似乎順應了時代需要，然而實則把屬於自身民族文化傳統的杜詩混入「東洋」的系譜。隨著太平洋戰爭的白熱化，「東洋」的政治意識型態色彩變得濃郁，與〈杜甫之夜〉同時期創作並發表在日本同人雜誌《文藝首都》上的小說〈宵月〉，為了能在1943年收入結集《蓮霧的庭院》（《蓮霧の庭》）出版，龍瑛宗甚至不得不大幅修改情節，將主角彭英坤撕下「國語」（日語）教科書的一頁給小孩擦屁股改為撕英語教科書，抄寫在課本襯頁的雪萊（Percy Shelley）詩句也同時被刪除，即便如此仍未能通過審查²¹。此時，〈杜甫之夜〉所呈現的從「西洋」溯返「東洋」的圖景，就被龍瑛宗的好友、文藝評論家黃得時（1909-1999）借來為他辯護道：

某些人就評他是個西洋文學信奉者，但這未必是對的。他早已在昭和十二年，便於當時的《臺灣新民報》寫過〈詩的欣賞〉，呼籲要在讀世界之詩以前，一定要先讀的日本的《萬葉集》和中國的唐詩，要靠它徹底理解東洋真實的風貌。同時，幾年前，他寫過〈杜甫之夜〉這種詩，明白地說自己是東洋之子。²²

¹⁹ 保田與重郎，《文明一新論》（東京：第一公論社，1943年），頁253-256。

²⁰ 保田與重郎是日本戰時構建「近代的超克」論的積極參與者。參見竹內好著，李冬木等譯，《近代的超克》（北京：三聯書店，2005年）。

²¹ 參見王惠珍，〈殖民地文學的傷痕——論龍瑛宗〈蓮霧的庭院〉的禁刊問題〉，《台灣文學研究集刊》第9期（2011年2月），頁71。

²² 黃得時，〈努力家龍瑛宗氏〉，《龍瑛宗全集 中文卷八》，頁220。

同樣地，日本的《萬葉集》與中國的唐詩被並置於「東洋」的合法性話語裝置中與「西洋」對峙，而「えすぷり・ぬうぼう」仍然以刺目的異質性存在顯示著「詩精神」的普世性。藉由杜詩回到古唐，而非落入昭示日本特殊性的「神詠思想」，這意味著「悲哀的浪漫主義者」龍瑛宗在民族意識上與日本浪漫派的明確距離。詩人為之流涕的「東洋美」因而混雜了文化民族主義的情感，以及在承認浪漫詩性的世界性的前提下，在文學上超越西洋或至少能夠與其並駕齊驅的期許，而「東洋之子」的悲哀就在於只能宿命性地用殖民者的語言進入文學，以「異國的曲調」²³隱晦婉轉地吟詠心聲。

二、〈杜甫在長安〉：翻譯、拼貼與改寫

〈杜甫在長安〉是龍瑛宗第一篇以中文創作的小說，描寫杜甫登臨大雁塔，望盡長安秋色，馳騁幻想與自懷身世的一幕場景。嚴格來說，此時他並未順利完成語言轉換，做好中文書寫的準備，然而有兩重因素促使他儘快動筆。一方面，是埋藏已久的「望鄉之情」和暫別文壇多年後馬齒徒增的焦灼感。「偶爾幻想著大陸河山，而老邁與日俱增」（〈望鄉族〉，頁 34），杜甫就成為了鄉愁的具象化身，代替自己神遊故土，更直接的動力來自於時任《聯合報》副刊主編痲弦（1932-2024）的鼓勵。1980 年淡水紅毛城解禁，開放民眾參觀，痲弦組織日據時代老作家同遊，席間向他們邀稿，龍瑛宗便下定決心要寫杜甫的故事，「不管寫得是好是壞，一定以中文來創作」（〈望鄉族〉，頁 33）。另一方面，日文作為龍瑛宗原本更得心應手的語言工具，長年廢棄不用亦產生退化。1976 年從金融業退休後的龍瑛宗恢復創作，仍先用日文寫下〈媽祖宮的姑娘們〉、〈夜流〉等短篇，更把精力投注到長篇小說《紅塵》的撰寫中。但是，《紅塵》嘗試於日本出版而告失敗²⁴，由鍾肇政（1925-2020）翻譯的中文版連載於 1979 年的《民眾日報》副刊，

²³ 龍瑛宗在光復後的 1946 年用日語詩〈心情告白〉記錄這種悖論：「我／以異國的曲調／唱著歌／我是／真正的中國人／真正的中國人」。龍瑛宗，〈心情告白〉，《龍瑛宗全集 中文卷六》，頁 86。

²⁴ 《紅塵》日文版直到 2002 年才以文獻史料形式收入綠蔭書房出版的《臺灣長篇小說集系列》中，編者下村作次郎特別在《解說》中指出龍瑛宗的日語能力衰退，因這篇作品是作者停滯三十年重新創作的作品，而非是在戰前日語寫作高峰期所寫的作品。參見王惠珍，〈一絨書

亦不受讀者歡迎。於是，龍瑛宗選擇自譯日據時代的詩與小說來練習中文寫作，前述日語詩〈杜甫之夜〉的自譯也發生在這一時期。

翻譯、拼貼與改寫是〈杜甫在長安〉文本的顯著特徵，帶有明顯的中文練習的痕跡。陳大道曾指出這篇小說的寫作手法是「引用典故」、「改寫杜甫詩句」、「抄錄杜甫詩句」²⁵，部分說明了上述特徵，但只涉及從古典中文到現代中文的改寫。然而，在小說篇末還有作者的特別附註：

本短篇依據左列的書籍資料而成，特此志明。《長安之春》石田幹之助著 創元社。《玄奘三藏》前嶋信次著 岩波書店。《杜甫私記》吉川幸次郎著 筑摩書房。²⁶

龍瑛宗在序跋文和回憶散文中三番五次強調這三部日本文獻對於創作這篇小說的重要性，研究者似不應低估其分量。鑽研龍瑛宗多年的周芬伶（1955-）亦認為這篇以日文資料寫成的作品「難免有些東洋味，想像的層面居多，裡面的杜甫讀來十分陌生，不如說作者藉杜甫書寫自己」²⁷，那麼，若要探究龍瑛宗是如何想像「杜甫」的，就還須考察其摘譯日文資料的具體形式。

《長安之春》單行本初版 1941 年，是研究唐代長安生活、文化、風光與習俗的一部學術隨筆集，作者石田幹之助依靠《太平廣記》、《全唐詩》等傳世詩文來復原當年的盛世景象，考證詳盡的同時文筆生動，春日出遊賞花的人頭攢動、盛夏剖瓜消暑借冰納涼、當爐的胡姬和疾風一般旋轉的胡旋舞歷歷如在目前。創元社共有兩個版本，在初版外還有 1947 年的《長安之春抄》²⁸，照書名來看龍瑛宗參考的應是 1941 年初版。《玄奘三藏》僅有一個版本，1952 年由岩波書店出版，是前嶋信次依據《大慈恩寺三藏法師傳》、《大唐西域記》、《續高僧傳》等唐

簡藏何事：論戰後龍瑛宗的生活日常與文壇復出》，《台灣文學學報》第 33 期（2018 年 12 月），頁 48。

²⁵ 陳大道，〈寫實潮流裡的浪漫作品——閱讀龍瑛宗〈杜甫在長安〉〉，收錄於陳文華主編，《杜甫與唐宋詩學：杜甫誕生一千二百九十年國際學術研討會論文集》（台北：里仁書局，2003 年），頁 213。

²⁶ 龍瑛宗，〈杜甫在長安〉，《龍瑛宗全集 中文卷三》，頁 193。為清耳目，以下引文皆直接於內文末標示篇名〈長安〉及頁碼。

²⁷ 周芬伶，《龍瑛宗傳》（新北：印刻文學，2015 年），頁 257。

²⁸ 石田幹之助著，錢婉約譯，《長安之春》（北京：清華大學出版社，2015 年），頁 242。

代文獻和東西方學者的研究所撰寫的一部面向日本大眾讀者的玄奘傳記。這兩部書尚不清楚龍瑛宗是何時入手。《杜甫私記》為傳記形式的杜詩解說著作，第一卷初版 1950 年，再版 1965 年，但身處戰後台灣的龍瑛宗似乎沒能及時看到，直到 1980 年春到日本旅遊巡訪東京神保町的書店，才購入 1980 年由筑摩書房出版的完整版——「偶然，看見了《杜甫私記》一本新刊書，著者是吉川幸次郎；他是研究杜甫的權威，近來難得的好書。」（〈望鄉族〉，頁 34）這個版本相較前作，增錄了作者在 1965 至 1966 年續寫的〈慈恩寺塔〉等十篇。那麼，小說〈杜甫在長安〉是如何使用上述材料的呢？

最直接地，有不少句子來自日文文獻的翻譯，以及譯後改寫潤色。比較集中地體現在小說開篇杜甫進入大雁塔看到玄奘從天竺帶回的佛像，插入的大段玄奘西行的情景描繪：

過了玉門關，前程是一大片茫茫的黃色沙漠，以白骨跟獸糞做路標，行走無路之路。行行復行行，忽然間，呈顯著海市蜃樓，樹色與水色相映著美麗極了。玄奘大喜淌下淚滴。經過一段時間綠色與深藍色的彩色世界，終於突然消失，前方還是茫茫的大沙漠。

玄奘又猛然聽到馬群的鐵蹄聲，在地平線上出現了一陣的吶喊，須髯如戟的強人來襲咧！鐵蹄聲與吶喊聲的強人，也須臾銷跡於無蹤。這樣子一路上被幻覺困擾著。

夜晚，在繁星之下躺著疲倦的身軀，鬼火像燃燒的冤魂從四方奔逆著。有時疾風大起，捲起滾滾砂塵將玄奘埋沒。（〈長安〉，頁 184。底線為筆者添加）

這段沙漠旅程在《玄奘三藏》中有詳盡描寫，「前程是一大片茫茫的黃色沙漠，以白骨跟獸糞做路標」幾乎是原文「さて前途は際涯もない黄色の沙漠である。白骨や獸糞などを唯一の道しるべとして行くと」²⁹的逐字翻譯。繁星下的鬼火

²⁹ 前嶋信次，《玄奘三藏》（東京：岩波書店，1941年），頁 17-18。

和疾風捲起沙塵一句，也來自原文中的「夜になると、怪しい燐火があちこちに燃え、星のように繁く見えた。時として凄じい砂の嵐が巻き起さる。」³⁰不過，這裡的處理較複雜一些，原文只描繪「鬼火四處燃燒如繁星，不時捲起猛烈的沙暴」，在小說裡沿用了這些意象但使用方式發生了變化，繁星從喻像變為寫實，代之以冤魂來形容鬼火，並設想玄奘被沙埋塵沒的情景。而聽到「強人來襲」的幻覺也有原文可本，即「数百の騎馬隊が、軍旗を立てて堂々と行進してくる。さては匪賊かと疑ったが、ほんのまぼろしに過ぎなかった」³¹。可見，原文只是相當平淡地寫玄奘幻視舉著軍旗的數百名騎兵經過，而龍瑛宗的描寫從視覺層面轉換到聽覺層面的馬蹄聲和吶喊聲，增加「須髯如戟」、「須臾銷跡於無蹤」等修辭細節，畫面也從靜止變得富有動感。

除此之外，小說描寫玄奘在天竺那爛陀寺與高僧的臨別對話，和歸唐後在長安城展示帶回的經典和佛像，以及面聖時拒絕還俗做官，請求翻譯佛經的對話，也基本都採取了上述的翻譯和改寫的方式。這與小說後半部分抄錄和改寫杜甫詩句的寫作手法一致，只是一邊是從日文文獻、另一邊則是從中文古典文獻來汲取語言素材，再從中錘鍊現代中文的文學表達。

《長安之春》則是為小說搭建了舞台，並且提供相當充實的場景細節。當杜甫登臨大雁塔的最高層，俯瞰長安街景，目光由自己拴在慈恩寺牆角的驢子，往前看到親仁坊的安祿山宅邸，東北方向的春明門附近的宮殿和通往洛陽道路上正在進城的胡商隊伍，南邊延興門的青龍寺、靖恭坊的襖祠裡表演著胡旋舞和胡人雜戲，向東眺望驪山溫泉離宮和附近的秦始皇陵，再者是北郊的眾多帝陵。如果沒有《長安之春》附錄的「唐長安城坊圖」和「長安附近古跡圖」，龍瑛宗恐怕無法想像長安城的布局和各種地標景觀的方位。陳平原評論魯迅為何在西安之旅後放棄了寫作楊貴妃題材長篇小說的計劃時，強調在二十世紀二〇年代尚缺乏「兼及考古發掘與文獻鉤稽，借以重現『唐朝的天空』」的學術支持，因為「詳細描寫唐代都城，包括其宮闕、街道、苑囿、寺廟等，單憑想像力遠遠不夠，還

³⁰ 同註 29，頁 20。

³¹ 同註 29，頁 18。

需要豐厚的學識。」³²石田幹之助的復原圖不僅參照了清代徐松《唐兩京城坊考》這部有關長安街景的最重要的文獻考證之作，還參考了另一位日本學者足立喜六在 1907 年赴西安實地測量後繪製的《長安史跡研究》插圖，提供了相當翔實的歷史地理資訊。龍瑛宗也十分在意場景復原的真實性，1990 年八十歲高齡的龍瑛宗在次子陪伴下登上大雁塔，如小說中杜甫一樣眺望四方景象，很得意地說與自己所寫的「完全共樣」³³。另外在文化風俗方面，小說裡寫到長安貴族子弟設帳賞牡丹，獨愛紅紫，不惜萬金，以此假想杜甫「與眾不同，獨愛白牡丹，純潔如白雪，不玷污於俗塵」（〈長安〉，頁 186），以及無權勢出城避暑的人們只能月夜登塔，「勉作夏天的納涼棚處」等，這些都直接受惠於《長安之春》提供的學識，讓他能夠在小說中重現「唐朝的天空」。

《杜甫私記》也為小說提供了部分有關杜甫的傳記細節，如杜甫騎驢出行、「覺得一生纏身的氣喘病越來越重」、住在「近城南樓的偏僻處」等³⁴，不過更重要的是小說採取的杜詩與其人生經歷和心境交叉互現的敘事結構，與吉川幸次郎使用的「傳記式詩論」相當接近，或者可以說是將《杜甫私記》其中三章〈壯遊〉、〈長安〉、〈七言歌行〉的部分解說予以小說化改寫。

小說第一次化用杜甫詩句，是〈秋雨歎〉三首。杜甫從對玄奘取經造塔事業的懷想中回到現實，「這回重訪是由於今年的秋雨，特別淅瀝了很久，泥濘遍地長著蓬蒿，胡雁也看不見，恐怕翅濕難以飛翔哪」（〈長安〉，頁 186）是對「老夫不出長蓬蒿」、「胡雁翅濕高飛難」兩句詩的改寫，隨後直接抄錄拼貼了其二、其三的部分詩句。吉川幸次郎對〈秋雨歎〉的解說是在「長安」一章，題解道：

³² 陳平原，〈長安的失落與重建——以魯迅的旅行及寫作為中心〉，收錄於陳平原、王德威、陳學超編，《西安：都市想像與文化記憶》（北京：北京大學出版社，2009 年），頁 257-258。

³³ 劉知甫，〈幻想與讀書：悼念父親龍瑛宗——生命中的兩大支柱〉，《龍瑛宗全集 中文卷八》，頁 316。

³⁴ 吉川幸次郎著，楊珍珍譯，《杜甫私記》，（北京：新星出版社，2023 年），頁 84、69、90。此處依序為：杜甫騎驢出行、「覺得一生纏身的氣喘病越來越重」、住在「近城南樓的偏僻處」之頁碼。為清耳目，以下引文皆直接於內文末標示書名《私記》及頁碼。

天寶十三載，杜甫四十三歲的那年秋收之際，遭逢連日大雨，莊稼受災嚴重，杜甫的驢子也被困在草廬之中，無法在泥濘的街道上行走。題為〈秋雨歎〉的七言古詩便是作於此時的作品。（《私記》，頁 92）

小說設定的背景就是這一年，龍瑛宗在結尾處亦點明「那是天寶十三年，長安城的一個秋天的黃昏」。連綴在〈秋雨歎〉之後的是回想長安春光明媚賞花時節的〈麗人行〉，而《杜甫私記》裡面跟在〈長安〉一章後面的正是解說此詩的〈七言歌行〉一章。龍瑛宗描寫杜甫「以敏銳的直觀在他的詩裡表現其快悒的憂心」，意在批判長安貴人奢華的春宴，也接近吉川幸次郎對此詩在方法上「直接審視事物，吟詠事物的本質」（《私記》，頁 107），在主題上「憤懣的眼光也投向了當時首屈一指的權勢家族楊貴妃一家」的解說（《私記》，頁 103）。結構上最相近的是小說中「杜甫的回憶溯及到年輕時期」開始，大段抄錄、拼貼和改寫〈壯遊〉、〈遣懷〉、〈昔遊〉三首，這三首詩在小說裡出現的順序與《杜甫私記》裡面〈壯遊〉一章的編排完全一致。同時，吉川幸次郎的文體，即先摘錄幾行杜詩、再對其進行傳記解說的方式，在小說中幾乎被龍瑛宗原樣借鑑。對〈壯遊〉一首，吉川幸次郎依次解讀道，「不得窮扶桑」一句可聯想到「當時以阿倍仲麻呂為代表，有不少日本人來到唐朝，杜甫應當意識到已有日本這個國家的存在」（《私記》，頁 49）；「枕戈憶勾踐」開始的幾句講杜甫足跡來到紹興，特別指出詩裡沒有提到的資訊，即「杜甫的父親有一位姐妹便是嫁給了會稽賀塢」（《私記》，頁 50）；「歸帆拂天姥」幾句講考試落第，「遭遇人生初次挫折之後，杜甫開始再次流浪」（《私記》，頁 51）；「放蕩齊趙間」幾句說明「杜甫此時過的是自由奔放且充實的英武生活」（《私記》，頁 52）。這些解讀的內容都在小說裡以變形的語句附在抄錄的相對應的杜詩之後，化為「年輕時，既然來到蘇州，順便有機會到日本去看個究竟」（〈長安〉，頁 192）、「他的姑姑嫁到會稽去呢，姑姑健在否？值得懷念」（〈長安〉，頁 192）、「經不起精神上的挫折，他再度壯遊去了」（〈長安〉，頁 192）、「恐是杜甫一生中，最輝煌且趁意的時期罷了」（〈長安〉，頁 192）這些敘述。更甚者，吉川幸次郎對〈壯遊〉這首長詩的解讀停在了「快意八九年，西歸到咸陽」這一句處，接著就轉向〈遣懷〉和〈昔遊〉這兩首詩，對杜甫此時與李

白、高適交往的情景進行解說，最後指出杜甫在東方浪游的時候世事急轉而下，「不僅僅是年號從開元改為天寶，玄宗皇帝治下的天下也以這次改年號為分水嶺，急速走入下坡路，頹廢的形勢甚至開始為天下人所共知」（《私記》，頁 54）。龍瑛宗也在同樣的地方轉向〈遣懷〉、〈昔遊〉的抄錄拼貼，描寫杜甫與高、李的交遊回憶，最終以「自從玄宗帝的開元改稱天寶年號後，世風也有些下坡了。諸詩人的心田裡也降落了一層薄霜」（〈長安〉，頁 193）做結。兩相對照，龍瑛宗對吉川幸次郎所解說的杜詩和杜甫傳記，在內容、思路、結構上的高度借鑑是不言而喻的。

如此便知龍瑛宗自陳「我沒有日文資料老實說寫不出這篇小說來」³⁵並非虛言。為了彌合精神上的鄉愁，他選擇以中文寫歷史小說將長期熱愛的杜甫與杜詩予以文學上的具象化，然而在實踐上又不得不通過翻譯日文資料來磨練現代中文的文學表達能力。在此意義上，僅僅停留在「寫杜甫」這一主題層面來得出「落葉歸根」的結論是粗糙的判斷，對於經歷了被殖民歷史和戰後兩岸分斷之現實的龍瑛宗來說，辨析他「如何寫」才能真正觸摸這趟精神歸鄉之旅的沿途風景。

三、民族文化、世界文學與作為中介的東洋視角

相較於〈杜甫之夜〉裡「東洋之子」不得已的含混性，〈杜甫在長安〉呈現的民族意識要明確得多，如杜甫在想像中鳥瞰「我們的黃河」，暢想李白的詩永遠為「我國的子孫們」繼承著傳誦不衰等等，凝聚著顯而易見的民族文化認同感和自豪感。光復以後龍瑛宗後半生的民族主義立場不同於高揚「台灣意識」的葉石濤（1925-2008）等本土派作家和批評家，對此呂正惠已做過深入探討，茲不贅述³⁶。但需要指出的是，他的民族主義立場因為兩岸分斷的現實，只能以文化民族主義的方式遊離於現代民族國家政治型態之外，也不同于任一政權的「正典」版本。在龍瑛宗的民族文化認同中，有兩個因素占有關鍵性的引導地位：其一是

³⁵ 龍瑛宗，〈給文友的七封信〉，《龍瑛宗全集 中文卷八》，頁 33。

³⁶ 呂正惠，〈被殖民者的創傷及其救贖——臺灣作家龍瑛宗後半生的歷程〉，《澳門理工學報》第 53 期（2014 年 1 月），頁 90。

客家人身分導向的對於洪秀全及太平天國歷史的高度興趣，其二是對於《詩經》和唐詩所代表的古典中國文學的嚮往之情。

龍瑛宗對自己的客家人身分高度自覺，除了早期在台灣銀行供職時因為不會說閩南話、無法承擔口譯職責而被日本人上司怒斥的不幸經歷之外，「閩客隔閡」也被他本人推定為出道早期與作家同儕不睦的重要原因：

當時我不會說閩南語。在只有他們那群人的聚會中，都是閩南語和日語交雜使用。因此，我總是一頭霧水。而且我非常內向、說話又結巴，在人前往往說不出話來。「不愛說話的客人仔靠不住」。因此他們才不讓我參與洽談雜誌的事吧。³⁷

後雖化解誤會、冰釋前嫌，然而身為「少數民族」的意識仍然清晰。論及龍瑛宗在光復初期高昂的國族意識，通常關注的是他在光復後的第一篇小說〈青天白日旗〉（1945），應該注意的是同時期第一篇短文〈民族主義的烽火〉（1945），這篇短文記述的就是客家人洪秀全的太平天國運動。1946年初，他又發表了一篇更長的文章〈太平天國〉，將其視為「最初的民族革命」：

我於少年時代，常聽父老們說長髮賊之亂和洪秀全的事。尤其我們是客家人的山村，洪秀全就是客家出身，嗣後這些事情就深刻地印在我的腦海裡。我的父親雖不是漢學者，但在晚年過著讀書人的生活，因此跟少年的我說了三國誌或太平天國，或孫文先生的事，於是我才知道長髮賊的亂是太平天國運動，洪秀全不是單純的巨寇，而是一位民族英雄。³⁸

因此，龍瑛宗接近中國革命和民族主義的途徑是難以忽視的客家人的血緣和地緣帶來的親近感，客家人洪秀全成為他想像現代中國的源頭，形成一種從地域一族群的革命歷史融入現代國族意識的特殊路徑。

第二重因素便是古典中國文學。一個有趣的細節是，1980年龍瑛宗在東京巡訪書店時，「關於中國文學的書籍，竟發現以研究魯迅的居多，使我吃驚」

³⁷ 龍瑛宗，〈《文藝台灣》與《台灣文藝》〉，《龍瑛宗全集 中文卷七》，頁9。

³⁸ 龍瑛宗，〈太平天國〉，《龍瑛宗全集 中文卷五》，頁199。

〈望鄉族〉，頁 34），然而他最終購入的卻是前述吉川幸次郎的《杜甫私記》。龍瑛宗也曾多次向台灣讀者介紹過魯迅，特別是對〈狂人日記〉和〈阿 Q 正傳〉都做過深入評論，推舉魯迅的精神為「呼喚民族覺醒的永恆聲音」³⁹，但是兩相對照下仍選擇購入杜甫研究著作，這或許說明他對中國古典文學的興趣始終高於中國現代文學。退休後的龍瑛宗，三分之二的時間讀日文，三分之一的時間讀中文，且認為「除了中國古典作品外，單就現代文化而言，日本的現代文化水準，比中國的現代文化高得多了。」⁴⁰或可推斷，他此時所讀的中文作品仍以古典為主。

這兩重因素之間還存在著一個重要區別。客家人洪秀全及其太平天國運動屬於政治層面的民族主義運動，而古典中國文學則是在美學層面上被接受的，後者並不被「血緣」所限定。畢竟，龍瑛宗主要是一位「文學者」，可以說是同代作家中最傾注心力於藝術構思與文筆錘鍊之人。在此意義上，古典中國文學並不完全是「民族的」，更是「世界的」。也就是說，並非僅僅因為這是「中國的」文學便心生好感，而是因為這是偉大的文學才令龍瑛宗建立起民族文化的自豪感。龍瑛宗晚年自陳「一個老人的嶄新夢是把《詩經》和《唐詩》予以現代化，獲得世界文學的地位」⁴¹，因此〈杜甫在長安〉的創作動力除了「望鄉之情」，還含有對於「世界文學」的期待。龍瑛宗懷念的是文化高度發達的作為世界中心的盛唐景象：

唐朝時代的長安是世界最大城市，不但日本派遣唐使赴長安留學，世界各地人士絡繹蠅集於長安，可見是世界文化的中心，世界大詩人李白、杜甫產生於斯，中國文化對世界的影響非惟限於古代，至今仍有影響力。⁴²

於是他在小說中創造了一個想像的場景，即杜甫登塔時偶遇日本留學僧：

³⁹ 龍瑛宗，〈中國現代文學的始祖——於魯迅逝世十週年紀念日〉，《龍瑛宗全集 中文卷五》，頁 300。

⁴⁰ 龍瑛宗，〈讀書遍歷記〉，《龍瑛宗全集 中文卷七》，頁 5。

⁴¹ 龍瑛宗，〈給文友的七封信〉，《龍瑛宗全集 中文卷八》，頁 35。

⁴² 龍瑛宗，〈新春閒談復興國劇〉，《龍瑛宗全集 中文卷六》，頁 313。

由上樓有個短軀的異國人蹣跚而下，他覺得這個異國人有點親近感，不覺抿著嘴笑一笑。那個異國人輕輕地一躬身笑答之，他望著離去的背影忖量著，那個異國人似乎是日本的留學僧罷。（〈長安〉，頁 188）

這場相遇從杜甫傳記或三本參考資料裡均不可考。不像李白寫下〈哭晁卿衡〉留下與日本遣唐使阿倍仲麻呂的交往記錄，杜詩中似乎也並不見此類痕跡。當然，從客觀上說杜甫了解遣唐使或留學僧的存在，不過小說中杜甫對留學僧的親近感卻是純屬龍瑛宗自身感情的流露。次子劉知甫曾描述過龍瑛宗在 1977 年參觀畫展偶遇日據時代文壇故人北原政吉（1908-2005）的場景，「正在觀賞作品時，一位身材矮小的紳士，靜悄悄地二、三個箭步轉向過來，小聲問道：『你不是北原先生嗎？我是龍瑛宗。』這是三十六年後的再度重逢。」⁴³隨後經由北原政吉牽線，龍瑛宗得以在日本發表日語短篇〈夜流〉，成為他文壇復出的契機。當殖民歷史已成過往，留下來的是異國作家之間因為共同熱愛文學產生的惺惺相惜之情。

對於龍瑛宗來說，杜甫和杜詩，既是民族文化，更是世界文學。應該如何理解這種「世界性」？一方面，它們代表著曾經的世界文化中心所具有的至高的藝術成就，在〈杜甫之夜〉一詩中，龍瑛宗就將杜甫奉做自己新的詩神，與波特萊爾等量齊觀。另一方面，龍瑛宗早年是通過日語來閱讀和接受杜詩的，晚年亦藉助日本文獻來理解杜甫，如果我們同意丹穆若什（David Damrosch）將世界文學界定為文學文本超出原有語言和文化的「流通和閱讀的模式」⁴⁴的看法，那麼龍瑛宗閱讀杜詩便是在「世界文學」的層面上進行的。丹穆若什所指出的「不是在源語文化中心與作品相遇，而是在來自迥然不同文化和時代的作品所形成的張力中閱讀」⁴⁵，正可謂〈杜甫之夜〉處理東西洋文學的方式，在此意義上，〈杜甫之夜〉亦是吟詠「世界文學」之詩。

然而，龍瑛宗讀杜詩的特殊性在於不得不以來自殖民者的異民族語言來閱讀自身民族的文學經典。如此一來，這種跨語經驗導致並非由「民族文學」走向「世

⁴³ 劉知甫，〈幻想與讀書：悼念父親龍瑛宗——生命中的兩大支柱〉，《龍瑛宗全集 中文卷八》，頁 314。

⁴⁴ 大衛·丹穆若什（David Damrosch）著，查明建、宋明煒等譯，《什麼是世界文學？》（北京：北京大學出版社，2014 年），頁 6。

⁴⁵ 同註 44，頁 328。

界文學」，而恰恰相反，卻是自「世界文學」回返「民族文學」。在經由日語回返中文的跨語過程中，不可忽視的是那個將「民族」與「世界」連接起來的中介，即近現代日本重組漢字文化圈的知識體系所形成的「東洋」。

所謂「東洋」(orient)，即是意識到「西洋」(occident)的存在時所產生的意識型態的對等物，通過重構中國歷史與文化，提供了一個現代日本在進入「世界歷史」時，與「西洋文明」維持一種想像性對等的支點，在抵抗西洋的同時確認日本居於東洋中心的優越性。到二戰後期，「東洋」已經成為日本在戰爭體制下主導性的文化論述，正如崔末順所界定的：

它指的是日本超越英美所主導的資本主義社會體制和政治理念，以及蘇聯所主導的社會主義經濟組織和革命理念，進而建立的新的世界體制和理念。其中，站在與西方對立面，強調回歸日本傳統和東洋倫理的「東洋」論述，成為近代超克論的核心內容。⁴⁶

同時她還指出，台灣文壇出現「東洋」論述，「是從一九四〇年左右開始」⁴⁷，這也恰恰是龍瑛宗在〈杜甫之夜〉裡寫下「東洋之子」的時刻。如前所述，「東洋之子」不應視作迎合戰爭意識型態的修辭，其中包含著文化民族主義在可言說範圍內的合法流露——畢竟中國與日本同屬於「東洋」的體系。事實上，台灣作家在戰爭體制下不得不被迫發言的時候，也經常利用「東洋」的模糊性來暗中維護民族意識。但是，當戰爭和殖民統治同時結束，「東洋」論述脫去現實的政治性和意識型態的強制性，由於在歷史和文學領域深厚的學術積累，仍然作為一種認識論裝置而存在，它提供的文史知識以及背後傳遞的世界觀，仍在綿延。

〈杜甫在長安〉參考的三本日文資料，均是「東洋史」脈絡下的產物。《長安之春》的作者石田幹之助、《玄奘三藏》的作者前嶋信次，都投在「東京文獻學派」的創始人白鳥庫吉門下；而寫下《杜甫私記》的吉川幸次郎，師從「京都學派」的創始人狩野直喜。「東洋史」雖是重構中國歷史，但它的顯著特徵是關注北方游牧民族以及西域交通史。〈杜甫在長安〉中出現大量西域意象，就來自

⁴⁶ 崔末順，《海島與半島：日據臺韓文學比較》（新北：聯經，2013年），頁379。

⁴⁷ 同註46，頁383。

其所參考的東洋史著作的此種偏好。在文獻資料的翻譯、拼貼、改寫之外，獨屬於龍瑛宗自己的浪漫主義風格的杜甫闡釋，也不脫離此種偏好，集中體現在「有羽翼的天馬」這一形象上。當杜甫遠眺長安城郊以北的帝陵時，眼見著一匹石雕的天馬活了過來，凌空而起，沿著絲綢之路的方向展翅飛出玉門關，直向波斯而去，杜甫的思緒也隨著這匹天馬飛向了西域，一邊吟詠著詩友李白的詩句，一邊幻想著與神仙飲酒，縱覽大好河山。這類有翼馬形象常見於唐代帝王陵墓前，為希臘神話中的帕伽索斯（Pegasus）和格裡芬（Griffin）傳入中亞和南亞，中古時期再經絲綢之路傳入中國以後的多文明互動的產物，除了墓葬石雕外，唐代宮廷宴飲也會給駿馬添上飛翅裝飾來舞蹈娛樂⁴⁸。不過，「天馬」在唐代並不完全指稱想像中的有翼馬，更多是繼承自《史記》裡面記載的漢武帝從大宛得來的名馬的稱謂。杜詩中所稱「天馬」也都是這種寫實的用法，如「南使宜天馬，由來萬匹強」（〈秦州雜詩二十首〉其五）、「先帝天馬玉花驄」（〈丹青引贈曹將軍霸〉）、「天馬長鳴待駕馭」（〈醉歌行贈公安顏少府請顧八題壁〉）等。「有羽翼的天馬」這一幻想性質濃厚的表達，是龍瑛宗獨抒機杼所在，也內化了「東洋」視角下的西域印象。

「歷史小說」的文類意識亦銘印著「東洋」的影響痕跡。〈杜甫在長安〉對三本東洋史著作進行翻譯、拼貼、改寫，在將歷史文獻資料予以小說化的基礎上，用文學想像力增加虛構的人物或情節從而賦予歷史題材以新的意義，這種創作方法其實正是近現代日本「歷史小說」這一種文學類型的基本形式特徵。熟悉日本文學的龍瑛宗是自覺模仿這一文類，篇末附上資料來源，也是依循慣例的做法：「最近日本的歷史小說，末尾須付資料來源。我想，臺灣文壇也應該這樣子做，以供歷史家、社會學者、文藝評論家等做參考。」⁴⁹而近現代日本的歷史小說有將近十分之一屬於「中國歷史題材」，活躍的知名作家包括井上靖、海音寺潮五郎、司馬遼太郎、陳舜臣（1924-2015）等，在日本相當暢銷。「中國歷史題材」成為可能，除了漢字的同文紐帶之外，也高度依賴「東洋史」積攢的中國歷史典

⁴⁸ 參見李光宗，〈唐代所見有翼馬與東西方文明互動〉，《唐史論叢》2017年2期（2017年9月），頁204。

⁴⁹ 龍瑛宗，〈給文友的七封信〉，《龍瑛宗全集 中文卷八》，頁33。

籍譯本和高水平的學術研究成果，為絕大多數不懂中文的作家們「學習、理解中國歷史文化，提供了大量可資參考的資料」⁵⁰。從本質上來說，這是對於經由日語轉譯的中國歷史材料的二次創作。

以文學的眼光來看，作為參考文獻的東洋史著作，也可視作以近現代日本的「東洋」視角轉譯並重新詮釋「中國題材」的作品，這些日本學者使用原始中文古典文獻資料，再用日語將其現代散文化。《長安之春》從唐詩中摘錄和整理長安風景民俗，再以文字優美的學術散文的形式予以敘述；《玄奘三藏》的參考文獻是玄奘所著《大唐西域記》、其弟子慧立所著《慈恩三藏行傳》、彥悰所著《大慈恩寺三藏法師傳》、道宣所著《續高僧傳》，以及學者劉汝霖出版於 1930 年的《唐玄奘法師年譜》，用現代日語為玄奘作通俗傳記；《杜甫私記》則是以現代日語解說杜詩的研究隨筆，作為其支撐的是中日兩國悠久的杜詩評注史。從中國古典文史材料到近現代日本東洋史著作、再到中國題材歷史小說，〈杜甫在長安〉就誕生於這條迂遠的路徑。通過閱讀這些日語著作間接地再認識中國古典文化，龍瑛宗走上的是一條「曲折的還鄉」之路。於是，當筆下的杜甫馳騁「天馬」、行空萬里的時候，他的眼中不只有「中國」，也包括透過「東洋」的稜鏡所看到的「世界」。

四、結論

從〈杜甫之夜〉裡一個相對而坐的幻影，到〈杜甫在長安〉裡鮮活飽滿的形象，可以說杜詩的抄錄搭建起了小說的骨架，三部日文文獻的摘譯填充了小說的血肉，靈魂則是作為「文學者」的龍瑛宗。在他的杜甫書寫裡，對「世界文學」的關切不亞於文化民族主義的情感，經由日語這一被迫接受的語言工具，龍瑛宗建構起自己的文學和知性，即便在戰後努力學習中文，他的知識結構和文學感覺，仍不得不依賴於近現代日本這一途徑。

⁵⁰ 王向遠，《源頭活水：日本當代歷史小說與中國歷史文化》（銀川：寧夏人民出版社，2006年），頁5。

這種「路徑依賴」的原因，一方面在主觀上龍瑛宗認為日本的現代文化水準高於中國；另一方面在客觀上他幾乎無法接觸中國大陸的現當代文學，更難以獲取相關中文研究文獻。在談及〈杜甫在長安〉的創作時，龍瑛宗自忖「中國文學史上，以杜甫做主角的短篇小說，還是算首次吧！」（〈望鄉族〉，頁 34）然而，在二十世紀六〇年代初的中國大陸文壇曾經湧現出數篇以杜甫為主角的短篇歷史小說，包括馮至的〈白發生黑絲〉⁵¹、黃秋耘的〈杜子美還家〉⁵²、包全萬和劉繼才的〈杜甫在夔州〉⁵³、姚雪垠的〈草堂春秋〉⁵⁴、桂茂的〈孤舟湘行記〉⁵⁵、陳貽焮的〈曲江踏青〉⁵⁶，塑造了社會主義時期杜甫的「人民詩人」形象⁵⁷。另外，馮至構思於抗戰時期、發表於 1951 年的《杜甫傳》⁵⁸、還珠樓主寫於 1960 年的長篇歷史小說《杜甫》，似乎都不為龍瑛宗所知。可見，在龍瑛宗努力克服日本殖民遺留的語言障礙之外，畢竟還受制於兩岸長期的內戰—冷戰分斷情境的局限性，而後者對其文學視野的遮蔽也不可低估。

同時，古典傳統並不是凝固的民族文化符號，無法據此簡單地通往「認同」。尤其是在東亞這樣既共享「漢字文化圈」的知識傳統、又在近現代的民族國家轉型過程中發展出區域內部殖民主義的獨特型態的空間裡面，如何「言說」和「徵用」古典資源，有賴於作家知識來源、個人趣味及其所處歷史情境的特殊交織，同一個「杜甫」也由此產生不同的面影，被賦予各異的當代意義，需要細緻分辨而非囫圇做結。

⁵¹ 馮至，〈白髮生黑絲〉，《人民文學》1962 年 4 期（1962 年 4 月），頁 3-8。

⁵² 黃秋耘，〈杜子美還家〉，《北京文藝》1962 年 4 期（1962 年 4 月），頁 2-4。

⁵³ 包全萬、劉繼才，〈杜甫在夔州〉，《長春》1962 年 4 期（1962 年 4 月），頁 16-19。

⁵⁴ 姚雪垠，〈草堂春秋〉，《長江文藝》1962 年 10 期（1962 年 10 月），頁 17-26。

⁵⁵ 桂茂，〈孤舟湘行記〉，《湖南文學》1962 年 6 期（1962 年 6 月），頁 31-37。

⁵⁶ 陳貽焮，〈曲江踏青〉，《北京文藝》1963 年 1 期（1962 年 1 月），頁 26-31。

⁵⁷ 參見唐蕾，〈「十七年」杜甫研究與杜甫主題小說創作的互文性考察〉，《文學評論》2023 年 6 期（2023 年 12 月），頁 73。

⁵⁸ 馮至的《杜甫傳》有橋川時雄翻譯的日譯本《杜甫詩歌與生平》，由筑摩書房於 1955 年出版、1977 年收入《筑摩叢書》再版，龍瑛宗是否見到此書，或是見到卻未參考，待考。

參考書目

一、專書

- 大衛·丹穆若什 (David Damrosch) 著，查明建、宋明煒等譯，《什麼是世界文學？》(北京：北京大學出版社，2014年)。
- 王向遠，《源頭活水：日本當代歷史小說與中國歷史文化》(銀川：寧夏人民出版社，2006年)。
- 王惠珍，《戰鼓聲中的殖民地書寫——作家龍瑛宗的文學軌跡》(台北：臺大出版中心，2014年)。
- 石田幹之助著，錢婉約譯，《長安之春》(北京：清華大學出版社，2015年)。
- 吉川幸次郎著，楊珍珍譯，《杜甫私記》(北京：新星出版社，2023年)。
- 竹內好著，李冬木等譯，《近代的超克》(北京：三聯書店，2005年)。
- 周芬伶，《龍瑛宗傳》(新北：印刻文學，2015年)。
- 保田與重郎，《文明一新論》(東京：第一公論社，1943年)。
- 前嶋信次，《玄奘三藏》(東京：岩波書店，1941年)。
- 高村光太郎，《美について》(東京：道統社，1941年)。
- 陳文華主編，《杜甫與唐宋詩學：杜甫誕生一千二百九十年國際學術研討會論文集》(台北：里仁書局，2003年)。
- 陳平原、王德威、陳學超編，《西安：都市想像與文化記憶》(北京：北京大學出版社，2009年)。
- 崔未順，《海島與半島：日據臺韓文學比較》(新北：聯經，2013年)。
- 遠地輝武，《現代日本詩史》(東京：昭森社，1963年)。
- 龍瑛宗著，陳萬益主編，陳千武、林至潔、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第三冊 小說集(3)》(台南：國家台灣文學館籌備處，2006年)。
- 龍瑛宗著，陳萬益主編，陳千武、林至潔、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第五冊 評論集》(台南：國家台灣文學館籌備處，2006年)。

龍瑛宗著，陳萬益主編，陳千武、林至潔、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第六冊 詩·劇本隨筆集(1)》(台南：國家台灣文學館籌備處，2006年)。

龍瑛宗著，陳萬益主編，陳千武、林至潔、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第七冊 隨筆集(2)》(台南：國家台灣文學館籌備處，2006年)。

龍瑛宗著，陳萬益主編，陳千武、林至潔、葉笛譯，《龍瑛宗全集 中文卷第八冊 文獻集》(台南：國家台灣文學館籌備處，2006年)。

龍瑛宗著，陳萬益主編，《龍瑛宗全集 日本語版第五冊 詩·劇本·隨筆集》(台南：國立臺灣文學館，2008年)。

二、期刊論文

大橋健一、加藤聰、紺野達也，〈日本における杜甫関連著書一覧及び解題（一八九七～二〇一七）〉，《杜甫研究年報》第1期（2018年3月），頁90-109。

王惠珍，〈殖民地文學的傷痕——論龍瑛宗〈蓮霧的庭院〉的禁刊問題〉，《台灣文學研究集刊》第9期（2011年2月），頁53-89。

王惠珍，〈一緘書簡藏何事：論戰後龍瑛宗的生活日常與文壇復出〉，《台灣文學學報》第33期（2018年12月），頁29-61。

赤木健介，〈杜甫の詩精神に就いて〉，《中日文化》1卷2期，（1941年7月），頁72-81。

呂正惠，〈被殖民者的創傷及其救贖——臺灣作家龍瑛宗後半生的歷程〉，《澳門理工學報》第53期（2014年1月），頁82-91。

李光宗，〈唐代所見有翼馬與東西方文明互動〉，《唐史論叢》2017年2期（2017年9月），頁193-204。

唐蕾，〈「十七年」杜甫研究與杜甫主題小說創作的互文性考察〉，《文學評論》2023年6期（2023年12月），頁70-81。

張羽、李朝霞，〈從詩聖杜甫到杜南遠系列：龍瑛宗杜甫敘事之思想史研究〉，《台灣研究集刊》2020年6期（2020年12月），頁90-98。

三、雜誌文章

包全萬、劉繼才，〈杜甫在夔州〉，《長春》1962年4期（1962年4月），頁16-19。

姚雪垠，〈草堂春秋〉，《長江文藝》1962年10期（1962年10月），頁17-26。

桂茂，〈孤舟湘行記〉，《湖南文學》1962年6期（1962年6月），頁31-37。

陳貽焮，〈曲江踏青〉，《北京文藝》1963年1期（1962年1月），頁26-31。

馮至，〈白髮生黑絲〉，《人民文學》1962年4期（1962年4月），頁3-8。

黃秋耘，〈杜子美還家〉，《北京文藝》1962年4期（1962年4月），頁2-4。