

※ 文哲譯粹 ※

西川滿的戰後創作活動 和近代日本文學史上第二波臺灣熱潮

藤井省三* 著 張季琳** 譯

一、一九四〇年前後純文學界的第一波臺灣熱潮 和戰後大眾文學界的第二波臺灣熱潮

日本文藝界最初的臺灣熱潮出現在一九四〇年前後，大約是一九三〇年代中期至四〇年代前半期約十年間，起因是由臺灣人作家所寫日文小說所引發的。以一九三四年楊遠(1906-1985)的〈新聞配達夫〉(〈送報伙〉)獲得東京文藝雜誌《文學評論》創作小說獎為契機，翌年呂赫若(1914-1950)的〈牛車〉刊載於《文學評論》，同年張文環(1909-1978)的〈父の顔〉(〈父親的顏面〉)也獲得綜合雜誌《中央公論》有獎創作小說獎第四名，一九三七年龍瑛宗(1910-1999)〈パイパイのある街〉(〈植有木瓜樹的小鎮〉)入選綜合雜誌《改造》有獎創作小說獎。另外，創刊自一九〇四年，可說是日本歷史最悠久的文藝雜誌《新潮》，於一九三四年開設「臺灣文學通信」專欄。有趣的是，從《文學評論》到《新潮》等文藝雜誌可以察知，支持一九四〇年前後臺灣熱潮的，是所謂的純文學媒體。

臺灣作家登上日本中央文壇以後，臺北也相繼在一九四〇年一月創刊傾向浪漫主義的《文藝臺灣》，翌年五月刊行標榜現實主義的《臺灣文學》，迎向臺灣文壇的形成時期。《文藝臺灣》的日本國內贊助會員有川端康成(1899-1972)、平塚

本文翻譯自藤井省三：〈西川滿の戦後創作活動と近代日本文学史における第二期台湾ブーム〉，張季琳編：《日本文学における台湾》(臺北：中央研究院人文社會科學研究中心，2014年)，頁1-39。

* 藤井省三，日本東京大學文學部教授。

** 張季琳，本所副研究員。

らいてう (1886-1971)、横光利一 (1898-1947) 等約八十位著名文化人士，「諸家芳信」專欄也刊載多位日本知名文化人士的感想。另外，芥川文學獎作家寒川光太郎 (1908-1977)、大眾文學的大作家長谷川伸 (1884-1963) 等人來臺時，也都參加《臺灣文學》同人的歡迎座談會等活動。從當時日本文化界對臺北新文壇帶有的廣泛關心，可以想見當時臺灣熱潮規模之大。

日本文藝界第一波臺灣熱潮的背景，可指出是因為受到一九三〇年代前半期日本左翼文壇的衰退和以東亞為戰場的中日戰爭 (1937-1945)、太平洋戰爭 (1941-1945) 等影響。普羅文學因為受到日本政府的激烈彈壓，所以從關心勞工運動，轉移為關心殖民地人民的解放鬥爭。而且是因為一九三七年以後，日本政府侵略中國、東南亞各國，以及在對美國、英國、荷蘭、法國等歐美帝國主義諸國的戰鬥中，殖民地臺灣也都被動員了的緣故¹。

一九四五年八月，日本因戰敗而結束太平洋戰爭，殖民地臺灣回歸中華民國。但是戰敗後的日本文藝界依然持續關心臺灣，迎接了第二波的臺灣熱潮，而且相較於以純文學為主的第一波臺灣熱潮，戰後第二波的臺灣熱潮是以大眾文學為主，其中最為活躍的人物就是戰前《文藝臺灣》的主編，《新潮》「臺灣文學通信」專欄的執筆者，肩負臺灣文壇和中央文壇交流橋樑任務的西川滿 (Nishikawa Mitsuru, 1908-1999)。

二、西川滿的個人史：戰前臺北時期和戰後東京時代

西川滿一九〇八年出生於日本東北福島縣的會津若松市。曾祖父秋山彥左衛門 (1817-1868) 是會津藩士，江戶幕府末期戊辰戰爭 (1868-1869) 之際，戰死於會津城。祖父秋山清八 (1848-1915) 在明治維新後，擔任第一屆會津市市長，致力於創設會津中學校和架設盤越西線的鐵路。秋山清八的三男純，就是西川滿的父親，他自明治法律專門學校畢業後，繼承沒有後嗣的彥左衛門本家，改姓西川。東京帝國大學工科第一屆畢業生，在臺灣經營礦業的秋山義一 (西川純的叔叔)，他邀請西川純來臺擔任煤礦業經理。一九一〇年西川純帶著妻兒渡海來臺，企業家西

¹ 藤井省三：《台湾文学この百年》（東京：東方書店，1998年），本書內容論及戰前臺灣文學和現代臺灣文學。中文版：張季琳譯：《臺灣文學這一百年》（臺北：麥田出版社，2004年）。

川純歷經幾番浮沉，一九三五年當選臺北市會議員²。

西川滿渡海來臺時僅有兩歲，一九二〇年就讀臺北一中，其後兩次投考臺北高等學校，不幸皆落榜。一九二七年三月到東京，翌年入學早稻田第二高等學院，加入田中智學(1861-1939)創設，倡導日蓮主義與國家主義的國柱會，成為該會的積極活動分子。一九三〇年四月，進入早稻田大學文學部法文科後，脫離國柱會，專注於法國文學的閱讀與詩歌的創作。一九三三年三月大學畢業論文的主題是〈亞瑟·藍波(Arthur Rimbaud, 1854-1891)〉，論文的主審是詩人西條八十(1892-1970)。

對於決意返臺，卻又有點想留在東京就業的西川滿，法文科主任教授吉江喬松(1880-1940，號孤雁)「熱情地談論法國地方主義文學、智利女詩人密斯特拉爾(Gabriela Mistral, 1889-1957)等等」，鼓勵「在未開拓的臺灣樹立獨特的文學，正是男子漢的終生事業」，並揮毫贈予詩作「南方是 / 光明之源 / 給予 / 我們秩序 / 歡喜 / 與華麗」。

一九三三年四月返臺的西川滿，翌年一月，就業於臺灣日日新報社。《臺灣日日新報》(以下簡稱《臺日》)，是日本統治臺灣的翌年一八九六年創刊的《臺灣新報》和一八九七年創刊的《臺灣日報》，於一八九八年合併而成。《臺日》總社設置在臺北，一九二四年開始發行晚報，日報和晚報合計有十頁。一九三五年的發行量有四萬九千九百五十二份，約占臺灣日文報紙發行量的五成。《臺日》也將《臺灣總督府府報》等官報作為夾報，附在報紙內配送，擔負著殖民地機構的準公關宣傳報任務。《臺日》原本沒有專屬學藝欄，西川滿入社後，立即創設以本土藝文為主的學藝欄，親自執筆撰寫散文、書評，並繪製插畫。據說一九四二年四月離職前，西川滿署名的文稿篇數高達二四一篇。另一方面，西川滿也向臺北帝國大學矢野峰人(1893-1988)、島田謹二(1901-1993)等教授為首的在臺日本文化人士邀稿³。

西川以詩人身分正式登上文壇是一九三五年四月，在臺北出版自己編輯的三三〇部活版印刷，同時也在書店實際流通販售的第一本詩集《媽祖祭》。

² 譯者註：1935年11月22日「第一屆臺北市會及街庄協議會員選舉」。

³ 關於西川滿傳記，參閱西川滿：《わが越えし幾山河》(東京：人間の星社，1983年)、《わが故郷、わが青春》(東京：人間の星社，1991年)。

樂社（臺語）的銅鑼聲響起。簾幕一掀起，「飛行大盡（臺語）」。銀紙的劍光一閃，武將（臺語）的身軀，凌空飛舞。少年喧鬧中，嗩吶音聲寂寥的布袋戲（臺語）。

《媽祖祭》大多使用臺灣話，歌詠臺灣風俗。不但詩風特殊，由於「封面，是祈願出人頭地的加冠、晉祿門神的木版畫；卷首插圖，是在廟裏焚燒的大太極金；扉頁，用萬華書法家洪雍平的真跡」等富有臺灣鄉土色彩的裝幀，因此受到臺灣海內外的注目。伊良子清白(1877-1946)、室生犀星(1889-1962)、西脇順三郎(1894-1982)、堀口大學(1892-1981)、木下杢太郎(1885-1945)等皆對這種異國情調給予讚賞。例如荻原朔太郎(1886-1942)表示：「裝幀和內容，皆富有支那風格的異國香韻，吾人深受其豐富藝術氣息所感動。」又說：「惠贈墨跡淋漓之尺牘。」⁴

由於以《臺日》學藝欄為舞臺，傾盡全力介紹臺灣和日本內地文藝，以及《媽祖祭》的異國情調，不久西川滿就被中央文壇視為臺灣文學家的代表，是臺灣文化界的介紹人。一九三五年八月起，西川滿在《早稻田文學》發表詩篇〈西仔花歌〉；一九三九年八月，在《新潮》發表詩篇〈安平旅愁〉；一九四一年十一月，發表短篇小說〈元宵記〉等作品。太平洋戰爭開戰後，作為外地文學臺灣文藝界首屈一指代表人物的西川滿，依然活躍於《新潮》舞臺，陸續發表〈外地文學的獎勵〉（1942年7月號）等作品。

風風光光躍上中央文壇的同時，西川滿對於臺灣的歷史也寄予真摯的興趣。發表於臺北綜合雜誌《臺灣時報》一九三八年二月號〈有歷史的臺灣〉一文，如下敘述西川的心境：

少年時代，對臺灣總有一種落寞感，但不曉得原因的我們，就如此長大成人。稍長十五歲時，踏上內地的土地，被內地山河所擁抱，才瞭解少年時代莫名的悲愁，是由於沒有歷史（這句話雖然有誤），明白我所面對的這沒有歷史的臺灣土地。……邇來經過幾多歲月，結束學業，再度踏上臺灣土地的我，以後數年貪婪地在探索臺灣的歷史中度過。……我們在少年時代，對於領臺以前的臺灣，到底曾被教導過些什麼呢？……啊！臺灣！你才是，真正擁有無限歷史的寶庫，華麗宗教的畫廊，尚未被琢磨的史界鑽

⁴ 荻原朔太郎：〈《西川滿全詩集》あとがき〉，西川滿：《西川滿全詩集》（東京：人間の星社，1982年）。

石！啊！臺灣！你才真正是西歐和東洋文化融合的華麗島。我欣然以住在臺灣為榮，對於應加以開拓的歷史湧起無限興趣。

或許可以說歷史與文化的發現，導引西川滿獲得對於鄉土臺灣的認同感 (identity)。

根據西川滿自傳《わが越えし幾山河》(《我的山河歲月》) 的詳細敘述，可知日本戰敗後，他從臺灣被遣返日本和以作家身分登上日本文壇的大致經過如下：從「聽說中華民國的軍隊即將在雙十節進駐」這件事推測，大約是一九四五年十月十日以前的事情了，一位熟識的臺灣總督府情報課官員來告知：「因為上級命令編製戰犯名冊，所以將您和濱田隼雄列為臺灣文化的最高指導責任者。您要有心理準備。」⁵

一九四一年二月，擔負皇民化運動部分任務的文學報國會成立，會長是臺北帝國大學教授矢野峰人 (1893-1988)，事務總長是西川滿。西川滿雖然不清楚矢野峰人是否也被列入戰犯名單，但是他認為：「戰爭期間狠狠地利用我們，戰後就把我們變成戰犯，實在是極端的胡作非為，官僚的工作大多是那樣的。」⁶由於出庭命令還沒來，因此西川滿組織「製作座」劇團，開放自宅，努力排練，在臺北市公會堂公演《橫丁之圖》(濱田隼雄作)、《孫文先生傳》等戲劇。一九四六年三月，突然發布將日本人強制遣送回日本的命令，四月，西川滿帶著老母親和罹患急性肺炎的長男，抱著兩位年幼女兒，搭上最後一艘撤回日本僑民的船。五天後，抵達紀州的田邊港，下船到甲府投靠臺北時期認識的友人。由於另有其他遣返的三個家庭也同時寄居在此，無法長久居留。因此，西川滿只好帶著家人，經由足利，來到東京的阿佐谷，居住在公用廚房的水龍頭連一滴水也沒有、一棟臨時搭建的木製臺灣遣返者宿舍。據說西川滿在「流浪期間撰寫兩篇小說〈油車街の女〉(〈油車街之女〉)、〈人ありとせば〉(〈如果有人的話〉) 和不計其數的詩歌」。一九四七年一月，長女因營養失調，在初次體驗東京的寒冷中，併發肺炎，長男則因牙齒骨膜炎住院，這時西川滿開始在雜誌發表小說。這段期間，臺北時期認識的林房雄 (1903-1975)、長谷川伸 (1884-1963) 兩人幫忙支付住院費用，林房雄還幫忙推薦雜誌社刊登西川的作品⁷。

⁵ 西川滿：《わが越えし幾山河》，頁 41。

⁶ 同前註。

⁷ 西川滿主編的《文藝臺灣》第 14 號 (1941 年 11 月)，頁 54，曾刊載林房雄的詩〈連杯に寄す〉。

一九四八年《新風》六月號「新東京文壇地圖」專欄刊載富田英三(1906-1982)的文章，由於內容生動描寫西川滿當時的生活情況和文藝觀點，因此本文以較長的篇幅引用如下。另外，福島鑄郎(1936-2006)指出：「新聞媒體人因戰爭結束而拿回自由的言論。對他們而言，有責任鼓勵被失意吞沒的每一位國民。《新風》，正是這群新聞媒體人創辦的月刊雜誌。」⁸

西川滿氏

在阿佐谷站下電車往北走約五、六百公尺的地方，有一棟非常簡陋、比狗屋略大、臨時搭蓋的兩層木板屋，像是橫躺著一艘被海浪打上乾涸、骯髒河流的破船。這就是從臺灣撤回的同胞的宿舍。看了就讓人難過的這棟宿舍中，一個約十帖榻榻米大的房間，就是生活在夢想的詩人作家西川滿的住居……。即使是在這極為寒冷的房間裏，環繞西川滿身邊的依然是紅、綠、黃、紫等色彩絢爛至極的臺灣的浪漫夢想。西川滿從背後牆壁一面臨時搭組而成的書架上，抽出給我看的每一本書都是使用非常高級的和紙（日本紙），以手工繪製版畫插圖的詩集、童話集，而且都是未超過一百冊的限定本，這裏的每一本書都是西川滿往昔在臺北時期傾注所有熱情創作的豐碩成果。

「我只帶著實在難以割捨的幾本書撤回到內地」這樣說著的西川先生，看起來比照片更具有嬌生慣養少爺的圓潤的孩童臉，嘴唇像少女般的柔和。

西川撤回內地後的第一篇作品是刊登在《モダン日本》(*Modern Japan*)的〈青衣女鬼〉，第二篇作品是刊登在《小説と読物》(《小説與讀物》)的〈黃花女〉。據說西川因林房雄的介紹而在內地開始了作家生活，他也和林氏同樣採取「對純文學和大眾文藝的分界線抱持不滿」的立場，而對非私小說的文學燃燒著熱情。既憧憬於谷崎潤一郎的官能文學，且嫻熟泉鏡花夢幻世界的西川文學，和宮田青畝大師的插畫都令人異常感動。

他睜大深度近視鏡片後方的那雙美麗眼睛說：「臺灣時期實在很快樂啊，創造新臺灣話也是樂趣之一。在臺灣以前把『私娼』叫『做婬』，我則使用『花娘』這個詞彙，如今『花娘』已取代了『做婬』。工作？嗯，工作大概是深夜十一點左右到早上四點左右，工作五天，休息三天，一個月頂多寫

⁸ 福島鑄郎編著：《戰後雜誌発掘：焦土時代の精神（新版）》（東京：洋泉社，1985年），頁339。

一百五十張稿紙。酒？不，我完全不會喝酒。」⁹

雖然日本國會圖書館欠缺一九四八年六月號《新風》雜誌而無法核對原文，但是從上引「横たわってゐる」等新、舊日文假名參雜混用的書寫方式，可看出是日本戰敗後不久，過渡時期所寫的文章。

鶴見俊輔(1922-)指出：「日本純文藝作家久保田萬太郎(1889-1963)，一天寫一張文稿¹⁰，谷崎潤一郎(1886-1965)一天三張，島崎藤村(1872-1943)一天五張，都是下筆較慢的作家，和大眾小說家的執筆速度相差懸殊。據說加藤武雄(1888-1956)一天三十張，鶴見祐輔(1885-1973)七十五至九十張，三上於菟吉(1891-1944)一天四十張，有時一個月寫一、二百張。」¹¹因此，西川滿「一個月一百五十張」的執筆量，與其說是大眾小說家，不如說是比較接近純文藝作家。

成為文壇紅人的西川滿在一九五八年，出版以日蓮宗開山祖師日蓮(1222-1282)為主角的長篇小說《天の沼琴》(《天之沼琴》)。西川滿自早稻田第二高等學院的學生時期就對日蓮宗很感興趣，可能因此而撰寫日蓮的傳記小說。該書出版三個月後，七月的某一天，西川突然被連筆都無法提起的病魔襲擊。

我突然想到，明天去身延¹²看看。在新宿成子天神社後方的工作室，我正想從壁櫥的架上拿下行李箱時，猛然感覺肩膀一陣劇痛，痛得我當場倒下，根本不可能旅行。過了三天、四天，劇痛未減，手臂無法轉動，也無法舉起。沒有固定收入，也不能拿筆寫稿，如此，前途黯淡。幸好，雖然手臂無法動彈，嘴巴還可以動。好，就以說話代替執筆來掙錢吧！

「開業當算命師(占卜師)的生意大大興隆」。翌年「對我而言，是一切運氣都已斷絕」的『天中殺』的一年，「確信依靠人類的努力，某種程度，可以將『死』轉變為『生』」。從命理學立場開悟的西川滿，開始籌設算命工作室。不久「手臂康復，可以轉動了，卻因為日以繼夜接待被煩惱纏身的來訪者，以致沒有時間寫小說」¹³。

⁹ 西川滿：《わが越えし幾山河》，頁51。

¹⁰ 一張稿紙四百字。以下同。

¹¹ 鶴見俊輔：《大眾文學論》(東京：六興出版社，1985年)，頁205。

¹² 譯者註：身延山久遠寺，日蓮宗總本山，位於山梨縣，參見網址：<http://www.kuonji.jp/>(檢索日期：2015年10月9日)。

¹³ 西川滿：《わが越えし幾山河》，頁64-65。

總之，西川滿出版日蓮的傳記小說後，本來打算去日蓮宗總本山的身延山朝聖，卻被突如其來的劇痛襲擊，無法提筆寫作，而領悟出以算命作為天職，因戲劇性的天啟而成為宗教信仰的回心。

以編年體羅列西川滿所有作品的精心著作《西川滿全書誌》的「凡例」，編者中島利郎(1947-)將西川滿的執筆期區分為臺灣期(1920-1945)、戰後期(1946-1960)、天后會・臺灣回憶期三期，第二期戰後期見全書的第四十七至六十九頁，作品總數約超過三百，可推測其半數大多是以臺灣作為舞臺的小說。中島利郎指出，刊載西川作品的雜誌大多散逸，以致多數作品不得不從篇名猜測其內容。

中島利郎將刊載西川滿作品的雜誌，稱為「戰後のカストリ雜誌或通俗小說雜誌」。根據岩波書店《廣辭苑》(第6版)的說明，所謂「カストリ雜誌」是指「第二次世界大戰後不久的三、四年之間，多種出版以性愛為主，體裁粗劣的大眾雜誌的總稱」，「カストリ」取意自「三杯(三期)就醉倒(倒閉)」¹⁴。其實，刊載西川作品的雜誌未必全都是カストリ(低俗)雜誌。例如西川滿返日後的第一篇作品〈青衣女鬼〉，刊載於一九四七年二月號的《モダン日本》，此刊是菊池寛(1888-1948)於一九三〇年十月，由文藝春秋社創刊，標榜「最尖端智識和趣味」的雜誌。戰後，一九四六年二月，由新太陽社復刊，發行量約二十萬冊。大佛次郎(1897-1973)、田村泰次郎(1911-1983)、久生十蘭(1902-1957)等人皆曾活躍於《モダン日本》，吉行淳之介(1924-1994)曾擔任主編，澁澤龍彦(1928-1987)也曾以工讀生身分入社，吉行淳之介曾刊載一九四七年組成的獨立漫畫派小島功(1928-)、やなせたかしら(1919-2013)的漫畫，並晉用插圖畫家風間完(1919-2003)、永田力(1924-2014)。一九四九年《モダン日本》營運出現赤字，在發行一九五〇年四月號後停刊¹⁵，前後經營也有五年之久，合計發刊四十號，是有過輝煌成績的綜合文化雜誌，絕不是發行三號就倒閉的低俗雜誌。

其他刊載西川作品的雜誌，且可判明發行冊數的月刊雜誌有《ロマンス》(Romance)。《ロマンス》創刊於一九四六年六月，發行年數十年。創刊號十萬冊，半年內增刊至三十萬冊，最盛時期的發行量高達八十萬冊¹⁶。西川滿在《ロマ

¹⁴ 譯者註：カストリ(粕取り、糟取り，Kasutori)，意指用米或地瓜趕製的粗劣的私釀酒。

¹⁵ 木本至：《雜誌でよむ戦後史》(東京：新潮社，1985年)，頁77-80。Wikipedia(檢索日期：2011年8月9日)。

¹⁶ 同前註，頁73-76。

ンス》一九四九年八月號發表作品〈嶽帝廟の女囚〉（〈嶽帝廟的女囚〉）。

一九八四年，西川滿選輯自其被遣返日本後，一九四七年至一九五四年間所發表作品中的十四篇小說，出版以臺灣為題材的自選短篇小說集《神々の祭典》（《神明的祭典》），並在該書〈跋〉記述：

當然，這些作品，並不是單純的選擇臺灣某個喜歡的土地作為舞臺。而是將當地居民的風俗習慣布滿全文，且以神靈信仰貫穿銜接。總之，這一卷短篇小說集是懷抱生涯感謝之情，呈獻給曾容許我居住於彼，生活於彼，我所愛的臺灣，華麗島。¹⁷

本文選取收錄於小說集《神々の祭典》內，可與初刊於雜誌的作品相互校訂，且具有代表性的三篇作品，詳細分析西川在戰後日本文壇所傳達的臺灣形象，並將其作品一一分類。

三、〈青衣女鬼〉：為了在戰後恢復的媽祖廟火祭中燒傷的臺灣戀人，決定留在臺灣的日本人小說家的手記

〈青衣女鬼〉和〈黃花女〉都是西川滿被遣返日本後，最初所寫的小說，由於後者是取材自中國古典小說的作品，因此〈青衣女鬼〉才是描寫臺灣的第一部作品。

「原本說兩三年後遣返，卻突然改為這個春天，出發日期迫在眉梢」，名為村田的「我」來到淡水老街，探視一年前在這條街上，經友人鄭畫伯〔《香草箋》的愛讀者〕介紹而認識的碧霞。碧霞是結婚兩年，丈夫便死於廈門旅途中，一位「教養深厚的年輕未亡人」，和女傭兩人住在丈夫遺留的洋房（這天，女傭回去桃園）。碧霞欣喜和「我」再相會的同時，對於「我」即將被遣返，感到悲哀，「哎，無論如何都要回去的話，我也陪您」，因而決定一同去日本。這時突然有人來訪，碧霞拿起黑色的筭（臺語）博杯（臺語），請示聖母的神旨後，突然一變說：「或許，我，五日來不及。這也是沒辦法的事。」然後在鋼琴上彈起蕭邦的〈冬風練習曲〉。不久「我」在五日的那一天即將進入遣返集中營，「長年照顧我生活起居的老實人李媽」，「流著大顆大顆的眼淚」，為我準備了「在家的最後午

¹⁷ 西川滿：《神々の祭典：台灣小説集》（東京：人間の星社，1984年），頁396。

餐」。「我」正準備一個人用膳時，鄭畫伯跑來告知祕密：媽祖廟恢復火祭之際，作為「北部著名符法師（臺語），王玄龍孫女」的碧霞必須站在堆積如山的柴火上面。當「我」趕到淡水媽祖廟的火祭現場，「頭戴著法冠，右手拿一把劍，左手拿著紅蠟燭的符法師」碧霞，穿著寬鬆的青色法衣出現。

群眾開始吶喊。樂隊圍繞燃燒著的火堆，吹奏火龍亂舞的樂曲。碧霞就那樣地在我的面前倒下了。可憐的碧霞。啊，火祭。但是，啊，看啊！燃燒衝天際的火焰中央，碧霞霍地站了起來。將左手的紅蠟燭拋向天空，朱唇轉瞬張開，雪白牙齒緊咬雙刀寶劍。忍著痛苦的充滿血絲的眼睛。淒豔的雙頰。披頭散髮。紅焰中搖晃的青衣。簡直就是一個女鬼。群眾的歡呼鼎沸。一束一束的金紙（臺語）被丟入火堆，老人合掌高呼：「天上聖母（臺語）！」

稱頌媽祖的聲音響徹周遭。突然一陣旋風捲起塵沙，襲擊廟前廣場。火勢瞬間化為巨大漩渦，包裹住已變成鬼的碧霞全身。藝旦們繼續唱著讚歌。碧霞不動，一動也不地動站著，目不轉睛地凝視著面海的那一端，彷彿是被「青」色觀音附體一般。¹⁸

這篇小說的結尾〈手記之後〉寫著：六日早晨，日橋互助會班長的「我」在臺北車站前點名時，發現少了「小說家村田則行氏」一人。這時「本省人鄭畫伯」帶來村田的「名片和厚厚的手記」，名片上「用鉛筆潦草寫著」，「這本手記是，昨晚，我，徹夜看護我所愛的女人，在她枕邊所寫的。為了和碧霞一起生活，我打算將來歸化中國」。小說最後，不是「小說家村田」，而是臺北日橋互助會班長身分的第二個「我」的感慨結論：「春天的媽祖祭即將來臨，這個故事的主角碧霞，和那位筆者，現在不知怎麼樣了？」

〈青衣女鬼〉是日本單身男人和臺灣寡婦的戀愛故事。因日本戰敗，他即將被遣返，而意識到兩人之間的愛情。內容是她原本打算跨越戰後新成立的國界，陪伴他一起遣返日本，卻因作為臺灣人賭命主持一場宗教儀式而負重傷，於是他決定留在臺灣歸化為中國人。扮演配角的臺灣人鄭畫伯，是「我」和寡婦碧霞的介紹人，也是「我」所不能理解的臺灣土著宗教等等的解說人，角色的配置結構相

¹⁸ 西川滿：〈青衣女鬼〉，日本文藝家協會編：《現代小說》（東京：大言社，1947年），第1輯，頁47-48。

當巧妙。

「筭」、「天上聖母」等臺語的運用，讓日本讀者對媽祖信仰有親切感的效果而得到良好的評價。又，小說一開始藉由「提德商會」、「達格拉司商會」等戎克船（中國式帆船，junk）時代廢棄的紅磚洋房社區、丟棄在庭院的裝飾帆船船首的瑪麗亞木雕像，以及生鏽的大船錨等等的描寫，成為回顧因「天津條約」（1860）開港，而在日本統治時期的基隆港開港後，變得寂寥的淡水港的榮枯盛衰史。以廢墟的街景和「綠色的海」作為背景，「盛開的夾竹桃花」，讓變成戰敗國國民的日本讀者，想像舊南方殖民地上一種彷彿杜甫〈春望〉「國破山河在」的無常感。

最重要的是，「我」的戀愛故事實際上是小說家村田的手記，卻在小說篇末由第二個敘事者「我」揭曉，這種話中話的結構敘述頗為巧妙。已返回日本的第二個「我」，翌年——也就是小說發表的時候——即將迎接媽祖祭典的春天，因重讀手記而緬懷這對戀人：「現在不知怎麼樣了？」從這句話，第二個「我」等等多數臺灣遣返者，在失去「我所愛的臺灣」的同時，也有如同第一個「我」的日本人一般，寧願為所愛的人而歸化臺灣，經由祝福他們而獲得某種心理上的補償吧！

從第二個「我」所說「這個故事的主角碧霞，和那位筆者」這一句話，也暗示著這篇手記是虛構小說的可能性。也就是說，小說家村田，為了讓即將遣返的日本人同胞理解他之所以滯留臺灣的原因，於是杜撰出碧霞曾決定跨越國界去日本，卻因擔任火祭的符法師而身負重傷的故事。同時也讓讀者想像未燒傷前美麗的碧霞，在淡水的漂亮洋房，為村田彈奏蕭邦名曲的幸福國際婚姻的家庭。而像村田這樣自願留在臺灣，大概也是深愛著臺灣的西川本人的想法吧！

二〇〇八年造成臺灣電影史上空前轟動的魏德聖導演的《海角七號》，是以現代臺灣美麗海岸的鄉鎮恆春作為舞臺，描述現在和過去的兩對日、臺情侶的愛情故事。現代的一對情侶，剛開始是奇怪而悲傷的關係，後來有快樂的結局；過去的一對情侶，則因日本戰敗而拋棄愛人，不得不一個人搭上遣返船的日本人教師，和被遺棄在港邊碼頭的臺灣人少女。〈青衣女鬼〉是決定跨境去日本的成熟臺灣女性，以及為了臺灣人女友決定留在臺灣，打算取得中國國籍的日本人男性¹⁹，〈青衣女鬼〉和《海角七號》所描寫的是完全相反的情侶。

¹⁹ 藤井省三：〈台湾映画《海角七号》におけるメルヘンの論理：西川滿の日本引き揚げ後第一作〈青衣女鬼〉との比較研究〉，《中國 21》第 36 期（2012 年），頁 135-150。中文版：燕璐譯：

又，鄭畫伯說明媽祖廟火祭的恢復經過的話語，也深有趣味。

中日戰爭以來，這種祭典如何受到無理的不當壓迫，最終被禁止……。如今我們變成這個島嶼的主人，恢復幾乎已被遺忘的古老儀式，以表達無法言喻的喜悅，也是合乎情理的事情。²⁰

一九三七年中日戰爭開戰以後，臺灣總督府為阻止臺灣人心朝向中國大陸，發動皇民化運動。該運動主要目的，是隨著「大東亞戰爭」開戰前夕能更有效率地施行戰爭，加強鞏固島內體制，而以動員臺灣作為對外侵略的先頭部隊。這個運動也大規模限制臺灣人民的傳統宗教活動。西川滿藉著鄭畫伯的嘴，對這種皇民化運動進行了自我批判。

「戰爭期間，他常穿著和服」，但是戰後再見面的鄭畫伯，卻「穿著中國服裝的長衫」，小說一開始的這種描寫，已暗示了中國（或臺灣）的認同意識，而符法師被火焰燒傷後，得以重生的媽祖廟的火祭，正是為了臺灣認同的誕生的一種考驗儀式 (initiation)。

和泉司 (1975-) 指出〈青衣女鬼〉「沒有殖民地統治的反省或批判，只是強調在臺日本人和臺灣人之間個人情誼的美麗的這種文本顯示，西川並未接受戰後 / 『光復』後的日本、日本人立場的變化」²¹。確實〈青衣女鬼〉沒有明寫「殖民地統治的反省」，不過和泉司不應忽視西川在〈青衣女鬼〉中批判皇民化運動，祝福臺灣自我認同的誕生，以及一位日本人作家猶如擔任副主祭般，向通過考驗儀式的主祭者伸出援手，願意歸化臺灣的這一點，可以說這正是西川文學中的殖民地統治的反省。

前述《モダン日本》不是一般所謂低俗的粗糙體裁的大眾雜誌，而〈青衣女鬼〉也不是「以性愛為主」的情色小說。例如描寫村田和碧霞在淡水洋房的一夜，甚至連接吻的場景也沒出現，西川滿只用「搖晃在她的柔軟乳房之間的纖細金項鍊」暗示兩人的性關係而已。所謂項鍊，是命運的五日那一天，鄭畫伯帶來給「我」的碧霞的紀念品。

〈臺灣電影《海角七號》中的童話論理——和西川滿日本撤退後第一作〈青衣女鬼〉的比較研究〉，《文史臺灣學報》第4期（2012年6月），頁181-195。

²⁰ 西川滿：〈青衣女鬼〉，頁47-48。

²¹ 和泉司：〈「引揚」後の植民地文学：一九四〇年代後半の西川滿を中心に〉，《藝文研究》第94號（2008年），頁68-69。

如同前述〈青衣女鬼〉刊登在《モダン日本》一九四七年二月號後，同年十二月日本文藝家協會主編《現代小説》第一輯（東京：大言社）也收錄〈青衣女鬼〉。《現代小説》同時也刊載川端康成（1899-1972）描寫特攻隊員和勤勞動員的女學生之間，微妙曖昧的戀愛小説〈生命の樹〉（〈生命之樹〉），以及丹羽文雄（1904-2005）、大佛次郎、林房雄、尾崎士郎（1898-1964）、久生十蘭等多位傑出作家的短篇小説，由此可知〈青衣女鬼〉在文壇獲得高度的評價。翌年，〈青衣女鬼〉又收入西川滿戰後最初出版的短篇小説集《七寶の手筐》（《七寶盒》）²²。雖然短篇小説集的發行冊數不明，但是和《モダン日本》二十萬冊共同計算的話，可推測〈青衣女鬼〉受到數十萬讀者的喜愛。

由於國會圖書館未收藏一九四七年二月號《モダン日本》，因此筆者撰寫本文是根據收錄於十個月後刊行的《現代小説》第一輯和《神々の祭典》的〈青衣女鬼〉內容交互比對校訂的。兩者除了「我」改寫為日語平假名標示的「わたし」之外，其他幾乎沒有差異。

四、〈神明的祭典〉：在城隍廟會謝、范兩將軍出巡陣頭中為童乩兄長復仇的算命師和他的藝旦戀人的故事

這篇作品是在〈青衣女鬼〉九個月後發表的短篇小説，是西川滿返日不久的作品之一。〈青衣女鬼〉是幫傭李媽為自己「土司與火腿蛋」午餐的日本小說家，和住在淡水洋房，善彈鋼琴——大概是高等女學校畢業且精通日語的臺灣寡婦之間，日、臺中產階級男女的戀愛故事。相對於此，〈神明的祭典〉則是算命師（占卜師）和他的藝旦情人（高級藝妓），臺灣傳統色彩濃厚的職業的男女，由起、承、轉、合四章組成的偵探故事。

〈神明的祭典〉「起之章」，從算命師「劉桑」的「我」，和藝旦彩娥，在臺北夜晚的公園「蒼白的電石燈光」下看布袋戲開始²³。

雲開，月明。老虎轉身躍上。

²² 西川滿：《七寶の手筐》（東京：新小説社，1948年）。

²³ 譯者註：本文例舉〈神明的祭典〉、〈青鯤廟的豔婆〉、〈戀愛與惡靈〉、〈鍊金術〉、〈嶽帝廟的女囚〉、〈滿月之夜的陷阱〉、〈閻魔蟋蟀〉、〈玫瑰記〉、〈風水譚〉之全文中譯版，可參閱陳千武譯：《西川滿小説集》（高雄：春暉出版社，1997年），第2冊。

瞬間，劍伸展，刺穿老虎的白色腹部。
濃粘的血糊流出，老虎倒臥草地。
茫然若失，大尉凝視自己沾滿鮮血的劍。
樂音，突然變為安靜曲調。哀傷的，嗩吶的聲音。
不久人偶操控者的沉穩歌聲，自舞臺後方傳來。
忽然從森林間走出一位美女。美女唱著歌，引誘大尉的歌。
蒼白、蒼白的電石燈光。
美女的獨唱持續著。是死去的老虎精。²⁴

被鄧大尉殺死的老虎靈魂「變成美女，想擒拿殺死自己的男人」的戲碼，似乎預告著「我」的殺人計畫以及「我」和彩娥的愛情。晚餐時，「我」向彩娥坦白，原本打算不告而別，悄悄去臺灣最南端的屏東，這時彩娥談起個人身世，說她也曾住在屏東附近，由於「父親死亡，哥哥離家出走，要撫養母親的女人生活，並不輕鬆，因而踏入藝旦行業」。罹患肺結核的彩娥向媽祖祈願：「可以代替的話，請讓哥哥和母親見面。」

「承之章」「我」向彩娥說出，要為被謀殺兄長復仇的祕密。「父親是廟宇負責祈禱的司公（師公，臺語）」，兄長也成為童乩（臺語），並說明神靈附體的情形：

常人眼裏，或坐針蓆上，或用劍刺傷自己頭和身體的行為，是奇怪的。然而這並不是因為好奇而做的，唯有流出體內惡血，進入無念無想的境界，才能自苦痛中見到神明。²⁵

壞人假借城隍廟「改建名義募集鉅資，企圖中飽私囊」，而兄長請示神明的旨意是「不准改建」。不久，兄長竟然被拳頭般粗大的鐵鍊纏綁，被荊毬（臺語）——「像栗子果毬般在木球上插著許多針」的東西，是「兄長在進入神靈附體狀態時常用的」擊碎頭部而死。雖然警察判定是「神靈附體的過失自殺」，但是「我」占卜的「卦象顯示他人侵逼」，因此展開調查，進而發現原本應有的六十四支竹籤中的第二十四號「大兇」的竹籤不見了。

〔兄長那晚〕將荊毬放在身邊，拿著一枝竹籤正進入童乩的世界。那傢伙偷偷地貼近兄長身旁，舉起荊毬從背後橫向攻擊，荊毬從右側穿越臉部打破

²⁴ 西川滿：〈神々の祭典〉，《モダン日本読物シリーズ》第1卷（1947年10月），頁35。

²⁵ 同前註。

頭部。兄長一倒下，那傢伙將荊毯悄悄地塞進兄長手裏，然後躡手躡腳地逃跑。那傢伙，那時可能擔心竹籤成為證據，就匆忙帶走了。²⁶

如此推理的「我」，開始調查脅迫兄長的傢伙所常來往的流氓幫派的附近，因而發現丟棄在水溝折成兩半的竹籤，因此我判斷眉間有大黑痣，威脅兄長的那傢伙就是真正的犯人，於是決定報仇。

「轉之章」，描寫「我」如何策劃「在眾人環視下不被發現且能確實殺死對方的辦法」。

我帶著向日本人買來的小型手槍。當出陣隊伍蜿蜒行進時，謝將軍和范將軍神像的後面，三十六神將的四周，穿著白上衣鮮豔桃紅褲子，綁著綠色腰帶的結社社員，將一邊走一邊不停地放鞭炮，這可掩蓋低沉的槍擊聲，而不被知曉。由於范將軍是橫衝直撞的角色，容易狙擊，屆時我近距離朝那傢伙胸部放一槍就行了。²⁷

然而「謝將軍穿著的是下擺繪飾著青龍的白色絲綢衣，（槍擊後）立刻會被鮮血染紅……那傢伙將毫無痛苦的立即死亡」，而「我」則輕易地被質疑是兇手，也沒有「讓那傢伙痛苦的時間」。因此陣頭隊伍出發前，「我」計畫在謝將軍神像用竹子編織的身體框架內放入毒蛇。不過拜訪蛇族研究所的沈華元後，忽然想到把「毒入體內百步」即死的百步蛇的毒精，塗抹在臺灣原住民泰雅族吹箭的箭針上。

「合之章」開始，描寫廟會當天城隍廟的熱鬧情形，敘述城隍廟信仰：

城隍爺神明是人類靈魂的再生。自古參加科舉考試者的理想是「生不得當官，死當城隍爺」，但是像我這樣沒接受過正規教育的人，死後也沒有資格參加擔任城隍爺的錄取考試。……被殺者不能完成復仇意志的話，連城隍爺的獄卒也不能當。只能承受畜生、修羅的苦業。啊！五姓妖魔改姓亂堂，我口吐三昧之火，眼放蓮花之光，必迅雷般的復讐。²⁸

所謂五姓，似乎是指依占卜師姓名的五種分類，儘管筆者不清楚「五姓妖魔改姓亂堂」的意思，還是能感覺出這一段獨白的復讐氣勢。接著，小說敘述結義兄弟范將軍因未遵守約定，導致謝將軍溺死，范將軍因自責而上吊自殺的傳說後，

²⁶ 同前註，頁 37。

²⁷ 同前註，頁 39。

²⁸ 同前註，頁 42。

「我」從頭頂戴上范將軍的神偶，走在神明出巡陣頭行列的前端。

拿著白色羽扇的謝將軍神偶的右手高舉，我跳躍式踩著七星步伐纏繞著謝將軍。一甩頭，垂至腳下的黃色紙製長髮就颯颯地搖晃起來。我的後面緊跟著趙元帥。接著是紀仙姑。接著是連聖者、五龍官、銷大將、金舍人、倒海大將、馬龍官、枷大將、康舍人、移山大將、馬加羅、呪水真人、食鬼大將、虎加羅、吞精大將、殷元帥等三十六位神將。眾位神明，現在，出巡人間。一年一度的神明祭典！²⁹

筆者只知道「趙元帥」是財神，不清楚大多數的其他神明；外國人西川滿卻以如此敬畏的心敘述城隍廟的傳說和眾位神明，彷彿已經和臺灣人土著的心性同化了。

「我」在「四丁目的轉角。建築物 and 建築物之間掛滿閃亮的電燭光下，剝開銀管內的針，將針銜在嘴上」，從巨大的謝將軍神偶的腰部開口的視窗準備對目標吹出毒針時，察覺視窗內傢伙的臉上「悲哀、無力的眼」，因此我無法吹出毒針。不久，謝將軍巨大的神像崩然倒下，從裏面被拉出來的竟然是撐著病體，筋疲力盡的彩娥。「我」趕到醫院時，彩娥說明殺害童乩的嫌疑人就是自己的大哥，找到大哥的她，以母親病危的理由，讓大哥趕回母親身邊，自己則代替大哥扮演謝將軍的角色，並提出新證據，表示大哥不是殺人犯。

〈神明的祭典〉是以臺灣土俗信仰之一的城隍廟和其廟會作為舞臺，描寫童乩之死、算命師和藝旦的推理，以及夾雜在受害者弟弟「我」、嫌疑人大哥之間藝旦的痛苦的一部偵探小說。無論是看穿把童乩之死偽裝為自殺事故的詭計，或是在非密室，在群眾環視下的殺人企畫，都是巧妙融合臺灣土俗信仰素材而構成的作品。

敘述者「我」「離開書房（私塾），就當算命師過活」。臺灣殖民地化以前存在許多稱為書房的私塾，主要以中國語文教授讀、寫、算盤以及應付科舉考試的經書講讀。教育用語不是北京官話而是臺灣話，殖民地化不久的一八九八年，約有一七〇〇間的書房和三萬多名學生。然而日本統治期間隨著總督府公學校（臺灣人讀的小學）的普及，書房逐漸衰退，一九〇四年學生人數減至二萬一千餘名，被公學校學生人數追過，一九一九年書房減至三〇二校，學生一萬一千弱，

²⁹ 同前註，頁 43。譯者註：「黃色紙製」長髮，是臺灣祭祀用「金紙」的一種，稱「高錢」或「篙錢」。

一九四一年僅剩七校二五四人，幾乎滅絕³⁰。

受過衰退中的傳統教育，成為土著宗教算命師的「我」，為撫養母親而賣身為藝旦的彩娥，大概都是沒有受過日本語教育，都是與殖民地體制下進行中的近代化無緣的族群的典型。兩人吃飯時，穿過「亭仔腳（臺語，熱帶特有的鋪道）」，進入店名四海樓的臺灣料理館，所點的菜色是炒麵（臺語）和燒雞（臺語）。

從〈青衣女鬼〉突然轉為藉由偵探小說全面描寫宗教儀式和心情、高級娼婦藝旦的孝與愛、城隍廟廟會的狂熱等傳統臺灣社會的情形，可以說西川滿向日本人傳達了傳統臺灣的形象。〈神明的祭典〉刊載於一九四七年十一月刊行的《モダン日本讀物シリーズ》（《Modern 日本讀物系列》）第一卷，同系列「雖採取不定期刊行物的形式，可說是月刊雜誌《モダン日本》的姊妹雜誌」³¹。同卷林房雄〈盜まれた手紙〉（〈遭竊的信函〉）、久生十蘭等人也都揮舞健筆。

筆者比較校訂分別刊載於初版《モダン日本讀物シリーズ》和《神々の祭典》的同一作品〈神明的祭典〉，發現除了「我」改寫為「わたし」以外，幾乎沒有什麼差異，僅對「亭仔腳（熱帶特有的鋪道）」的這一個註解，加筆「熱帶特有的拱頂風味的鋪道」而已。

本書三頁的插畫，是戰前在臺北即擔任西川滿的裝訂畫等工作的宮田彌太郎（1906-1968）的作品，以公園布袋戲的上演情形、城隍廟祭的謝、范兩將軍的神偶裝扮等，巧妙地釀造出臺灣傳統文化的氛圍。本書封面則是著名西洋畫家東鄉青兒（1897-1978）的作品，東鄉也負責《モダン日本讀物シリーズ》的封面設計。

五、〈花娘夜話〉：被賣入私娼窟的臺灣人娼婦 和日本人記者的戀愛故事

〈花娘夜話〉是西川滿返日後，登上文壇滿二年，占有作家地位時期的作品。相較刊載於綜合文化雜誌《モダン日本》、《モダン日本讀物シリーズ》，兩篇描寫戰後臺灣作品的〈青衣女鬼〉、〈神明的祭典〉，刊載於所謂低俗雜誌流派《デカメロン》（*Decameron*，十日談）的〈花娘夜話〉，則是描寫戰前臺灣的幽默小說。

³⁰ 譯者註：藤井省三著，張季琳譯：《臺灣文學這一百年》，頁 45。

³¹ 〈後記〉，《モダン日本讀物シリーズ》第 1 卷（1947 年 10 月），頁 128。

敘事者是名叫瑠璃的私娼窟娼婦，在「接客三人後，睡得不省人事」，「只穿著一件短至膝蓋，有花邊的薄紗貼身襯裙，以非常難為情的睡姿爆睡時」，突然被《經世報》記者轟地一聲以鎂光燈拍成照片。《經世報》上寫著「我唯一的愛人」，日本人記者市橋認為「女人中最清純的不是處女，而是花娘」，誇獎「瑠璃，妳啊，純樸中最高純真的妳，眼睛尤其美麗」。因此，瑠璃擔心「登載失體統的照片，即使是百年之戀也會變冷淡了呀」。

順便一提，本文前節已經介紹，西川滿在《新風》一九四八年六月號「新東京文壇地圖」的訪談說過，所謂「花娘」是西川個人「創作的臺灣話」，「臺灣以前把『私娼』叫『做婊』，我則使用『花娘』這個詞彙」。然而西川滿也聲明，自己是有潔癖症的人，完全不做買春之類的事。

瑠璃隸屬的賣春窟的附近，有一家叫江山樓的一流餐飲老店，高級藝妓的藝旦常受邀赴宴，瑠璃本人則羨慕「自己付錢」、「自由」的藝旦。瑠璃「假如生逢其時，哪裏會當藝旦呢？本來過著大小姐生活，但是父親死後不久」，在三年前十九歲的初夏，「被叔父賣到這個小鳳萊」。城隍廟會那天，「一說不要接客，就被歐卡桑（賣春窟鴇母）用竹鞭痛打」，於是第一次接客了。以後，就生活在「像機器一樣工作，而收入的六成被鴇母拿去，自己只剩四成收入的地獄世界」，而且覬覦賣春所得的四成收入，「像畜牲一樣的可惡叔父，明天一定又會恬不知恥地來搶錢」。

曾親切照顧自己的前輩娼婦素春姐，自從黑社會的情夫病倒而消失於臺北後，素春姐就鴉片中毒了，現在成為活屍待在鴉片保健設施……。正想著時，市橋來了。「去年十二月二十三日。有聲望的肥胖小說家楊英先生」帶著市橋來訪，介紹：「瑠璃是個文學少女，因為她還會閱讀《改造》喔。」——其實所謂文學少女，不過是將「客人忘記的舊雜誌隨便擺放在枕邊而已的過度誇獎」——當那位市橋告知即將轉調到東海岸花蓮港時，瑠璃強忍著淚水，自己掏錢向鴇母購買了一瓶高級酒和市橋喜愛的豬腳。

搭載著市橋的船從基隆往花蓮港出航前後，《經世報》長篇幅地報導「獵奇的江山樓附近／受邀進私娼窟／情焰瘋狂的姊姊和白痴妹妹」後，買春客爭相邀約被當作「淫亂白痴」的瑠璃——為市橋的離去而傷心的瑠璃。

鴇母「邀請那個把妳當作白痴的新聞記者吃午飯」，沒想到這位中山記者竟然說「我很討厭市橋那傢伙。那傢伙之所以去花蓮港，……是因為和妳這樣的女人

有不檢點行為，損害我們報社同仁的名譽，而被報社局長降職了」。瑠璃生氣地衝向中山，用花瓶打傷了中山的臉，因而被鴇母綁在長板凳上，用竹鞭打罵到昏厥。醒來時，市橋從花蓮港寄來的明信片剛好送達，瑠璃初次流了淚，一邊親吻著明信片上細小的文字³²。

這篇作品刊載於《デカメロン》一九四九年三月號。在這之前三個月，西川滿在《新世界》一九四八年十二月號發表〈花娘物語〉，本作品也收錄於《神々の祭典》。由於國會圖書館等無法閱讀初版雜誌，本文只能考察續篇〈花娘夜話〉，筆者比對校訂收錄於初刊雜誌和《神々の祭典》的〈花娘夜話〉，內容幾乎沒有什麼差異。

山本明著書《カストリ雜誌研究》³³將《デカメロン》雜誌列入卷末〈低俗・大眾娛樂雜誌年表・解説〉，「認為有利於大眾雜誌年表」、「含括廣泛的雜誌」，所以將《デカメロン》定位為「廣義的低俗雜誌」。刊載〈花娘夜話〉的《デカメロン》的同一期號，也收錄了芥川賞作家寒川光太郎〈原性の情熱〉（〈原性之情熱〉）、柴田鍊三郎(1917-1978)〈夜の風俗〉（〈夜之風俗〉）。其實〈花娘夜話〉雖然是以賣春婦作為敘事者，內容卻完全沒有任何性行為的描寫。

〈花娘夜話〉以倔強與純情兼備的賣春婦瑠璃為主角，幽默地描寫她的失敗經驗，並揭露父親亡故後被叔父騙賣到私娼窟、被鴇母及其背後的黑社會暴力強制賣春、被榨取剝削收入的瑠璃的困境。瑠璃甚至不得不忍受被媒體獵奇趣味的惡意侵害人格的報導，以及報導後引來買春客增加的這種商業效果。當得知喜好這種八卦報導的記者被降職處分的原因的瑠璃，終於怒氣爆發，用花瓶怒擲缺德記者後，卻換來握有娼婦生殺予奪權的鴇母的數倍暴力的加害。

正編〈花娘物語〉的敘事者娼婦，是被轉賣到私娼窟的「童養媳」（買進未成年女孩，預備將來當兒子長大後的媳婦，未結婚前當下女使用）。即使對她有好感的醫師客人向她求婚，她卻因為擔心童養媳時期的義母對金錢的貪婪要求，不得不拒絕。她悲慘的際遇並不亞於續編的瑠璃。

戰後描寫國民黨統治期的娼婦小說中，有黃春明(1935-)《看海的日子》

³² 西川滿：〈花娘夜話〉，《デカメロン》1949年3月號，頁34-44。

³³ 山本明：《カストリ雜誌研究：シンボルに見る風俗史》（東京：出版ニュース社，1976年）。

(1967年11月發表)。該作品以一九五〇年代中期的臺灣為舞臺³⁴，敘述主角白梅在身為農民的父親去世後，八歲被母親賣給陳家當「童養媳」，十四歲時，被陳家養父賣到賣春窟。她在十四年的娼婦生涯期間，匯錢栽培家兄弟讀大學或高中，也為義妹辦理嫁妝，剝奪她收入的養父已經死去，不知是幸運，還是不幸運。現在二十八歲的她，結束娼婦工作，帶著作為未婚媽媽也可以維生的積蓄，回到老家。娼婦同業的後輩，年輕八歲的結拜姊妹鶯鶯，也被養父再度騙賣，二年後的現在，兩人偶然再相會，得知鶯鶯已經和原國民黨軍官少校結婚（可能是少校為鶯鶯贖身），產下嬰兒，過著幸福的生活。

黃春明描寫的是肩負灰暗過去，卻又能自力開創未來的娼婦。相對於此，西川滿所描繪的，則是被養父或叔父販賣到私娼窟後，連賣春收入都持續被剝奪，即使願意代為贖身的善良的買春客人出現，也無法得到救贖的悲慘的娼婦人生。黃春明的文體是冷靜的第三人稱體，對自由充滿希望。西川滿的文體則是瀰漫著哀愁的獨白體，呈現出從奴隸狀態解放的希望渺茫。日、臺兩作家所描述臺灣「童養媳」制度下的娼婦慘狀，顯現出正反兩方面，這一點頗值得深思。

六、西川滿筆下三種類型的臺灣印象

以上三、四、五節，分析西川滿於一九四六年四月，自臺灣遣返日本後不久的一九四七年十二月至一九四九年三月的一年又三個月期間，在大眾文藝雜誌發表的三篇作品。如同第二節所論述般，西川的戰後期(1946-1960)總作品數約三百篇，其中半數是以臺灣為舞臺，本文擇取的三篇作品是西川戰後臺灣題材小說中極少的部分而已。西川滿的臺灣題材小說群，依敘事者、主角的國籍階級，大致可分為（一）〈青衣女鬼〉型（以日本人男性為敘事者，近代的臺灣都市故事）、（二）〈神明的祭典〉型（以臺灣人男性為敘事者或主角的傳統臺灣社會故事）和（三）〈花娘夜話〉型（以臺灣人女性為敘事者的臺灣邊緣族群社會的故事）。以下嘗試分析收錄於《神々の祭典》的十四篇作品，並分類為三。

³⁴ 黃春明著，田中宏、福田桂二譯：〈解說〉，《さよなら・再見》（東京：めこん，1979年）。

(一)〈青衣女鬼〉型(以日本人男性為敘事者，近代的臺灣都市故事)

1.〈青鯤廟的豔婆〉：

一九四七年十二月發表。初刊雜誌未見。筆者比對檢校過一九四九年三月短篇集《小說之泉》別冊。日本人村田「我」在臺北龍山寺認識丈夫離家出走，雖畢業自女子學校，卻成為樟腦工廠女工，照顧著病重祖母的小娥。我和小娥經由古都鹿港到臺南附近的青鯤廟，尋找傳家之寶……。

2.〈戀愛與惡靈〉：

《ダイヤモンド》(Diamond)一九四八年一月號發表。初刊雜誌未見。醫學部日本人教授「我」，寒假到古都臺南旅遊，在歷史館書記石澄波君的導覽下，參觀十七世紀荷蘭人建設的烏特勒支堡(Fort Utrecht)墓地時，經介紹認識楊素娥，並獲邀參加其曾是貿易商的亡父三週年忌的餐宴，而受託祕密施行手術，取出她的愛人體內的子彈。長得很像「我」亡故女兒的楊素娥說，自父親去世後，她和父親的部下們開始海盜事業，為了和部下之一的陳世得結婚，自己打算退隱，而進行最後一次航海。陳卻因為誤踏上「王爺的神船」，也就是「充滿惡靈的船」而莫名其妙地受到槍傷。「我」離開臺南的那一夜，在晚報上看到一則報導說，襲擊築港事務所，搶奪炸藥的犯人受到槍傷，至今仍未現身醫院等等……。

3.〈豹之花〉：

《娛樂世界》一九四八年一月號發表。初刊雜誌未見。從職場臺灣到香港參加學會的日本人教授「我」，在法籍船的一等船艙，認識「穿著綠色長衫(臺語)」，流利地說著英語、日語、法語和福建話的「中國美女」，其實她是「豹之花」海盜的首領，搶劫船隻。「我」加入船長等人奪回船橋的戰鬥，被「豹之花」打中腳而成為海盜的俘虜。但她卻叫同夥用戎克船把「我」送到香港——原來她的真實姓名是「板倉美保」。現代讀者可能和敘事者「我」同樣懷疑「海盜？現在哪裏還有那種東西」，然而戰敗後在美軍占領下的日本，像這樣以日本人為男女主角，富有國際色彩的海洋冒險小說，頗受讀者歡迎。

4.〈鍊金術〉：

一九四八年六月《詩風土》發表。陳博士來訪問與西川滿等身大小的敘事者「我」，他過度解讀一九三七年總督府禁止金紙(祭祀死者、幽靈或神祇時所燃燒貼有金箔的紙。紙錢)命令，打算以錫箔和黃色液體製成的金紙作為材料，創造

鍊金術……。

5.〈嶽帝廟的女囚〉：

一九四八年八月《ロマンス》發表。這篇作品以戰後臺南為舞臺，以「接收後報社唯一留守的日本人」社會部記者須崎作為故事主角的第三人稱小說。須崎深夜在赤嵌樓附近目擊年輕女子被綁架，在同事陳記者的協助下，搜索「臺南最古老的老街」嶽帝廟一帶，找到婦女誘拐集團的總部，救出劉議員的千金。這篇作品作為推理小說，情節過於簡單，反而是古都臺南的描寫比較有趣。

(二)〈神明的祭典〉型（以臺灣人男性為敘事者或主角，傳統臺灣社會的故事）

1.〈滿月之夜的陷阱〉：

一九四八年二月發表。初刊雜誌未見。描寫妻子亡故，與男僕二人生活的「我」，和性感農婦巧嬌發生不倫關係，巧嬌卻因過失致死，之後「我」被巧嬌的丈夫，傀儡戲團團長所操弄的木偶審訊，因而坦白招供。

2.〈天女散花〉：

一九四八年二月發表。初刊雜誌未見。描述日本統治時期皇民化運動下，臺灣地方戲劇歌仔戲即將被禁之際，年輕演員「我」和戲團團長夫妻三角關係的悲劇。

3.〈閻魔蟋蟀〉：

一九五三年十一月發表於《講談俱樂部》。以戰後臺南為舞臺，以原本是零售商販，二十八歲的王四郎為故事主角的第三人稱小說。王四郎傾家蕩產，成為流浪漢，在開元禪寺捉到體長二十五公分大的閻魔蟋蟀，參加「蟋蟀戲」賭博比賽，賺到許多賭金後，被一位身穿「臙脂色長衫，戴珍珠耳環的年輕女子」彩彩叫入汽車內，還被稱讚「你真是現代英雄啊」，進而和她同居後，持續贏得「蟋蟀戲」，完全忘記了自己將母親託付給貧窮妹妹照顧的事……。雖然王四郎的父親是臺灣人，母親是日本人的混血兒，但本篇人物的設定並沒有反映在故事裏，故分類為第二型。

4.〈玫瑰記〉：

一九五四年二月發表於《大眾文藝》。初刊雜誌未見。以三十九歲鄭子賢為

敘事者的第一人稱小說。臺北北郊的地主宅院，和母親同住的「我」，二十二歲時，愛上年長三歲的藝旦美玉，但是自日本慈惠醫大畢業，在臺南附近開業，和姨太太同住的父親，不准我們結婚，命令「我」去東京留學。「我」在早稻田大學英文科學習的一九四二年冬天，在東京高円寺的小岩井家的暖爐前，和擅長彈鋼琴的莅佳子一起閱讀充滿夢與鴉片的英國詩人湯普森 (Francis Thompson, 1859-1907) 的原文書而相愛，結婚後返回臺北，戰爭末期長男出生，母親亡故。日本戰敗後，因中華民國政府的農地改革，「祖傳田地大多喪失，失去了地租和佃租的收入」、「我」在市內大學找到古典中國文學講師工作，再次和美玉相會，而留宿在她的房間。一九五一年兒子因痢疾暴斃，發現「我」和美玉關係的莅佳子到菜園收割黃瓜時，被毒蛇咬死。後悔的「我」和美玉分手，拋棄講師職業與北郊宅院，在臺北市內城隍廟附近臨時搭蓋的木板屋，經營古董店，一邊追憶亡妻，一邊等著餓死。

(三)〈花娘夜話〉型（以臺灣女性為敘事者的臺灣邊緣族群社會的故事）

1.〈風水譚〉：

一九四八年八月發表於《大都會》。初刊雜誌未見。本篇作品是以幼時在福州被賣為奴隸的雲珠作為故事主角的第一人稱小說。「我」去年當主人女兒的陪嫁侍女，有天在路上被人綁架，被船運送到鹿港，賣為鹿港第一富豪的侍妾。「我」逆向利用那富豪的迷信風水，並得到拐騙集團成員之一的少年（他也是三年前被誘拐，被迫成為手下）的協助，企圖逃走……。結尾「敘事者雲珠，停止說話，向上翻著眼珠望著我，一邊為我斟上杯子裏加有冰砂糖的金雞（老紅酒）」。敘事者轉變為料亭李花館的客人，時間也變為穿越十年後的現在。第二位敘事者的客人的身分不明。

2.〈花娘物語〉：

《新世界》一九四八年十二月號發表。故事梗概，前已敘述。西川滿藉由〈青衣女鬼〉、〈神明的祭典〉、〈花娘夜話〉三類型的故事，根據「民族與性別」，「從傳統與現代、日本與臺灣、中產階級與低層階級」和「被剝奪公民權族群」的三個視點，揉合傳統與現代中產階級、低層階級等種種題材，充分描寫日本統治末期至舊國民黨統治初期的臺灣社會。

七、戰後日本人的臺灣印象

福島鑄郎引用《講談俱樂部》一九四五年十一月號〈編輯後記〉為例，說明日本戰敗不久，盛行的大眾文學的雜誌編輯者如何認真思考讀者的立場。順帶一提，西川滿也是該雜誌的執筆常客。

現在正是寒冬逼人。沒有食物，也沒有薪炭，如何度過這個冬天？……希望刊載暫時能從那種灰暗氛圍中救贖出來的有趣小說。……從內心深處打起精神的作品，……忍不住笑出來的開朗小說，立志重建日本的讀物，分享一個東西的人情、孝順父母的故事、開拓、增產、用心等等可以啟發解決現在苦境的東西。³⁵

西川滿的臺灣故事正是作為那種「有趣小說」而被閱讀的同時，將臺灣人的情感和邏輯、臺灣社會的傳統與現代等各種各樣的臺灣形象傳達給日本讀者。

前述一九五八年七月，西川滿彷彿受到天啟一般手腕劇痛以致無法執筆寫作，因而戲劇性地改行當算命師。而這時期相繼以臺灣題材的作品登臨日本大眾文學界的是邱永漢(1924-2012)。邱永漢在二二八事件後，逃亡至香港，一九五五年逃亡日本後，以小說《香港》獲得「直木賞」獎，之後數年發表《濁水溪》等描寫戰後舊國民黨統治時期的臺灣等多篇傑作。

不久，彷彿和六〇年代前後改行為經濟評論家的邱永漢換班似的，五〇年代至六〇年代中期，推理小說家日影丈吉(1908-1991)開始發表關於臺灣的作品。池田浩士(1940-)如下指出日影的臺灣經驗與其作品的曲折關係：

〔日影在臺灣〕從一九四三年至戰敗的隔年，前後大約生活四年。被徵召到這個島嶼，擔任陸軍近衛師團搜索聯隊的下士官，一九四六年退役。在臺灣的軍隊生活體驗，不僅提供多數的隨筆，也提供近十篇短篇小說和兩部長篇小說的題材……。日影丈吉的諸多作品裏重複出現的臺灣獨特的風情習俗……。這些是不論支配者擁有多大權力，也無法進入他們〔推理小說的主角們〕世界的彼岸。不得不愛的這個彼岸，雖然愛這個彼岸而將其作為犯罪與悲劇事件中不可欠缺的要因，而不得不在作品裏描寫的這件事，對

³⁵ 福島鑄郎編著：《戰後雜誌發掘：焦土時代の精神（新版）》，頁102-103。

於日影丈吉的主角們和日影丈吉自身而言，正是臺灣所具有的真正意義。³⁶西川滿、邱永漢、日影丈吉等，以臺灣為題材的小說而活躍於一九四七年至一九六〇年代中期約二十年，可稱為日本文藝界的第二波臺灣熱潮。相對於戰前第一波的臺灣熱潮以普羅文學和所謂純文學領域為主，戰後第二波臺灣熱潮是以大眾文學領域為主，這一點深富趣味。大眾文學雜誌的發行冊數比純文學雜誌多了一個位數或兩個位數之多，可以說第二波熱潮給予日本人的影響，遙遙領先第一波臺灣熱潮。而第一波、第二波臺灣熱潮的中心人物正是西川滿，從戰前至戰後，西川滿在擴展日本人的臺灣印象中，扮演了極為重要的角色。

一九七〇年代以後，前述黃春明和李昂(1952-)、白先勇(1937-)、朱天文(1956-)、朱天心(1958-)姊妹等作品相繼被翻譯為日文，由臺灣人作家自己描寫的臺灣形象被傳達給日本人，日本文藝界自此迎接了第三波臺灣熱潮的來臨。

³⁶ 池田浩士：《「海外進出文学」論・序説》（東京：インパクト出版會，1997年），頁15-18。

