

共時與時差：

## 在一九三〇年代的台灣／世界語境中談論「台灣現代主義」

陳允元

2015年8月，導演黃亞歷完成文學紀錄電影《日曜日式散步者》（2016年9月院線上映），這是「風車詩社」的同人事蹟第一次躍上大銀幕；四年的後2019年6月，導演在製作這部電影的田野調查基礎上，繼續策畫了「共時的星叢：風車詩社跨界域藝術時代特展」於國立台灣美術館展出。期間，許多台灣的觀眾讀者第一次聽聞風車詩社，知道超現實主義曾經取徑日本抵達自己腳下這片以為早已看膩、其實陌生得可以的土地，驚異於風車所象徵的摩登與現代；而藉由電影在日本的海外放映及一連串的活動企劃，風車詩社也在創社八十多年後以他們意想不到的方式「重返」了日本文壇，引起了一些日本讀者的關心。1933年風車詩社的出現，固然短暫如一道彗星劃過殖民地的天際；但當這道光終於抵達當代的台灣、日本，不僅暗示我們有一群這樣的人曾經存在，同時也微微照亮了一些回顧歷史的線索，留待我們回答。例如，我們該怎麼理解這個源頭遠在歐陸的現代主義在台灣的發生，給它一個解釋？我們如何藉由現代主義，測定我們與世界的距離？或者，我們該如何看待共時與時差？如何給予並存於台灣新文學發展之中的寫實主義與現代主義一個適切的評價？思考這些問題，不僅是探討思潮傳播過程中的源與流的變異、或世界性與本土性的辯證，毋寧是一個為了回顧而必須預先進行的「時（＝時間）空（＝脈絡）調校」。

1994年，日本現代主義文學研究者愛里思俊子（エリス俊子）發表了重要的〈重新定義「日本現代主義」——在1930年代的世界語境中（日本モダニズムの再定義——一九三〇年代世界の文脈のなかで）〉，即是透過對於日本／西方脈絡的「時空調校」，來重新定義我們稱為「日本現代主義」的那個東西。她在文章開頭指出：

日本在思考現代主義時、研究那些自稱「現代主義者」的對象時，在問題的設定階段就將那些應該考察的關乎現代主義定義的根本事項排除在外了。在自己是「現代主義者」的自覺驅使下進行創作活動的詩人在日本「現代主義」舞台上扮演了重要的角色，這一點無庸置疑，但他們所說的現代主義者，卻是在西方特定地域中展開的特定運動所呈現的狹義的「現代主義」。……也就是說，與西方直

接輸入的「現代主義」不同，難道不應對日本自身的歷史脈絡中產生的「日本現代主義」進行反思嗎？……西方的現代性與處於西方邊緣、後發性實現現代化的日本的現代性之間，支撐這兩者的諸多條件是非常不同的。<sup>1</sup>

愛里思俊子這篇文章最大的功績在於，她並不將「日本現代主義」視為從西方直接輸入的特定的運動，而毋寧是日本自身脈絡中的產物。她認為，以春山行夫（1902-1994）為代表的《詩與詩論》集團有幾個特徵：一、強烈的「歐化主義」<sup>2</sup>；二、將現代主義視為一種語言層次的「技術革命」與「形式變革」，割斷與歷史間的對話<sup>3</sup>；三、「當認識到自己與西方新興藝術運動間的連帶感薄弱，自身之立足點受到威脅時，一些現代主義者毫不猶豫地回歸傳統的美的意識」<sup>4</sup>。她將具有上述特徵的「日本現代主義」，置入日本的「近代」及日本與「西方」的關係重新解讀。而這樣一種將「日本現代主義」的發生「再脈絡化」的過程，也就是我所謂的「時空調校」。在經過「時空調校」的狀態下重新回顧「日本現代主義」，我們將更能夠在一個被重新關係化的、更立體而穩定的座標維度的基礎上，給予它適切的評價。

而當我們回顧戰前台灣的現代主義——特別是風車詩社——，我們往往也不自覺地落入了類似愛里思俊子所言：「在問題的設定階段就將那些應該考察的關乎現代主義定義的根本事項排除在外了」。當然，正如談論「日本現代主義」的成立難以迴避西方思潮的輸入或刺激，「台灣現代主義」的發生，亦難脫來自西方——更多是殖民母國日本的影響；但我們往往過於簡單地就片面地將之視為一種「移植之花」，探求其詩風、詩論在哪些地方繼承了日本現代主義，並認為這樣的繼承既象徵了摩登前衛、也象徵了林巾力所謂「時差的克服」<sup>5</sup>。在這樣的論述中，日本被想像為、或被賦予一種宛若西方（之於日本）的位置；但實際上，台灣之於日本不僅是美學上的傳播與繼受，二者間複雜糾葛的殖民母國／殖民地關係、及一九三〇年代之後日趨密切的中央文壇／台灣文壇競合關係，恐怕也是我們思考「台灣現代主義」時不得不考慮進去的。除了台日之間的複雜關係，「台灣現代主義」亦必須放在台灣新文學自身發展的脈絡——而非背景——之中談

---

<sup>1</sup> 愛里思俊子，〈重新定義「日本現代主義」——在 1930 年代的世界語境中〉，收入王中忱等編，《重審現代主義——東亞視角或漢字圈的提問》（北京：清華大學出版社，2013 年），頁 86-87。

<sup>2</sup> 同上註，頁 98。

<sup>3</sup> 同上註，頁 97。

<sup>4</sup> 同上註，頁 102。

<sup>5</sup> 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《台灣文學學報》第 15 期（2009 年 12 月），頁 82。

論，否則我們便無法真正理解台灣的現代主義們真正想對抗、或對話的對象是什麼，只能繼續視之為一種無根的、外來的移植現象；而值得注意的是，這樣的台灣脈絡，又必須與東亞乃至於世界的文學發展「重新對時」——儘管那往往也突顯了時差。對於當代台灣而言，我們需要的已不再是透過風車詩社自我感覺良好地想像「時差的克服」，但「時差的突顯」毋寧是更為重要的。因為時差的存在，並非總是意味落後，而是不斷地提醒我們正視：台灣既不是日本，也不是西方。

進入共時與時差的討論之前，讓我們簡單回顧風車詩社的「發現史」。

一九七〇年代末風車詩社史料出土所帶給我們的衝擊，可以分成三個階段來談。首先，在戒嚴體制逐漸鬆動、但「台灣學」尚未興起的八〇年代，我們得到一個發生於日治時期——或者說，戰後國民政府來台之前——台灣自身的現代主義文學案例，讓我們重新檢視過往將台灣的文學視為受中國五四新文學運動影響的、中國文學的支流文學史敘事。透過風車詩社（及其他也在一九七〇年代末一同出土、翻譯的日治時期新文學史料），我們知道台灣在日治時期就有了自己的新文學傳統、甚至有了台灣版的超現實主義。且台灣接受超現實主義的時間，要略早於中國（就「兩個球根論」的提出者陳千武當時的認知而言），也要比紀弦（1913-2013）戰後在台灣發起「現代派」運動（1956）、或創世紀詩社的超現實主義實踐早了二十餘年<sup>6</sup>。

而到了了解嚴後台灣後殖民論述興起、作為學科以及準國家文學的台灣文學也逐步建置的九〇年代～二十一世紀初，風車詩社及其他深受現代主義影響的台灣文學家作品，提供我們一個新的觀察維度。亦即在以寫實主義及抵抗精神為主流、強調啟蒙與反殖民的日治時期台灣文學史的建構中，另闢新章去談現代性、談美學與純粹、談殖民地知識分子的個人主義、頹廢意識及精神創傷。

而到了人的移動與美學的傳播等「跨境」成為顯學的當代，風車詩社又成為一個得以連結東亞乃至世界的重要案例，讓我們得以擺脫過往戒嚴時期對台灣閉鎖而孤立的想像，將台灣置於一張與世界連結而高速流動的網絡，共同置身「共時的星叢」，並稍稍緩解了我們長期以來對於「遲到的現代性」（belated modernity）的焦慮。這樣曾一度「與世界共時」、但如今大部分的人已不復記憶的台灣，也許正是我們透電影《日曜日式散步者》重新看到的遼闊世界吧。風車詩社宛若一面鏡子，不斷給予我們新的刺激與觀看角度，但是下一步呢？除了作為台灣文學史上一個極特殊的案例、並滿足我們一種籠統

---

<sup>6</sup> 關於風車詩社出土前後及其典律化的過程，可參見拙論〈尋找「缺席」的超現實主義者——日治時期台灣超現實主義詩系譜的追索與文學史再現〉，《台灣文學研究學報》第16期（2013年4月），頁9-45。

的「與世界共時」的想像之外，透過風車，我們還能更深刻地看見什麼？

當我們從「時間」的面向來討論美學的傳播，我們往往將世界置於一個以西方為原點的線性時間軸上，測定「非西方」與原點的距離。但事實上，許多脈絡的差異，都被時間軸化約為扁平的時差。一個簡單的算術：布賀東（André Breton，1896-1966）在法國發表〈第一次超現實主義宣言〉時是 1924 年，日本有了日版的超現實主義宣言〈A NOTE DECEMBER 1927〉是在 1927 年，而台灣第一次有了超現實主義的實踐者，是風車詩社成立的 1933 年。放在時間軸上，日本與歐洲的時差是三年，台灣與法國的時差是九年，與日本則是六年。但這樣的計算能夠成立嗎？幾年的時差，究竟是長到難以忽視、或是短到可以逕稱「與世界共時」？我們如何測定時差的意義？從時間軸看，台灣的超現實主義遲到了，那麼對當時的台灣而言又如何呢？在台灣，像風車詩社這樣的存在有沒有可能更早出現？還是，其實已經太早了？

以上問題，用簡單的算術是無解的。也許我們可以嘗試換個方式探問：布賀東在法國發表〈第一次超現實主義宣言〉的 1924 年，台灣文學界在做什麼？而北園克衛（1902-1978）等在日本發表〈A NOTE DECEMBER 1927〉並寄到巴黎的 1927 年，台灣文學界又有什麼樣的發展？當我們把抽象的數字代之以具體事件，我們會知道：

所謂時差，其實是脈絡問題。

1924 年與 1927 年，在台灣分別發生了「新舊文學論戰」、以及台灣文化協會的左右分裂。在文學史上，前者正式點燃了台灣的新文學運動，後者則是台灣文壇的左傾。從超現實主義的傳播來看，風車詩社在 1933 年結成，距離布賀東發表的〈第一次超現實主義宣言〉九年；但若從台灣新文學的發展來看，風車的結成距離作為台灣新文學運動之起點的「新舊文學論戰」也是九年——或者說，僅只九年。孕育包含超現實主義在內的歐洲的前衛運動的生產條件，是經歷第一次世界大戰後對西歐文明理性的批判與不信任，以及對浪漫主義、寫實主義等既有文學傳統的反叛。在日本，儘管並未全盤質疑文明理性而將現代主義諸流派狹義地做為為一種歐化主義、言語形式實驗來接受，但現代主義的發生，仍是對明治以降日本近代文學發展的一種革新。但在台灣，在風車詩社結成的 1933 年，台灣新文學運動發展僅僅只有九年。

我無意、也沒有篇幅在這裡細談台灣新文學史。但當 1924 年張我軍（1902-1955）以〈致台灣青年的一封信〉、〈糟糕的台灣文學界〉向古典文人宣戰、為新文學運動的展開打下第一個據點之後，事實上，這只是一個起步；而對新文學的形式體裁的理解、該用什麼語言書寫、台灣如何到達言文一致等諸多問題，仍在摸索之中。換言之，此時「台灣新文學」仍是一個有待建構的空白概念。且值得注意的是，台灣新文學運動的發生，

是作為日本殖民支配底下的社會文化運動之一環而展開的。肩負著社會使命的新知識份子，以文學作為媒介在台灣進行文化啟蒙、推動民族主義、批判日本的殖民地支配，並在 1927 年之後進一步與國際的左翼運動聯繫，以台灣的勞苦大眾為對象去書寫，謀求階級及殖民地的解放。即便到了左翼遭強勢肅清、政治社會運動空間盡失的 1931 年以降，儘管不得不從運動中退卻、投向文學文化活動，但文學家的社會使命，仍未曾從他們的肩膀卸下。

其實，無論是左翼、或是現代主義，都能在當時台灣的報刊找到輸入的蹤跡。它們同步抵達了台灣。只是，在實踐上同步率高的，是指向階級革命與殖民地解放的左翼文學，而非經由日本而成為一種純粹的言語實驗的現代主義。我想，這不能不說是殖民地支配底下台灣知識分子一種有意為之的選擇。

而當我們以具體的事件取代抽象的時差，我們似乎就不難理解，何以在同樣時空下的台灣，只有風車詩社伸手去捕捉超現實主義，且被同鄉人非難為「異邦人」。從台灣新文學發展的進程與須解決的課題來看，短短九年雖仍不夠成熟，但其實已經是過於壓縮且早熟了。風車詩社的超現實主義，無疑是受到舶來思潮的影響，卻同時也是台灣獨自歷史脈絡中的產物。思潮在極短時間內傳播，看似具有共時性，卻不共享同樣或類似的社會脈絡。那是一種重層的翻譯，並在翻譯之中創造自己的在地意義。此外，從殖民地支配下台灣知識分子的問題意識來看，與其說社會寫實派作家素樸保守落後、或面對自世界湧至的現代主義新思潮仍無動於衷，不如說，他們追求的是以文藝作為武器，去引發更大的社會能量的、有別於風車詩社的「另一種前衛」。他們把社會改造與殖民地批判放在文學的第一位，追求文藝的大眾化；正如風車詩人，一心追求文學的純粹性與表現的革新。風車詩人與新文學運動的社會派作家，並不享有同樣的問題意識，甚至不在同一個對話平台上。既然如此，忽略脈絡的差異討論共時或時差，是意義不大的。

於是，在這層意義上，我們必須回到台灣的在地脈絡中重新檢視所謂的「共時」，以及這些藝術的「星叢」之間的連結與對話關係。而這個系列專題：「戰前台灣現代主義文學青年的閱讀史」，儘管談論的是現代主義美學概念的傳播、以及台灣現代主義者們透過「閱讀」的視野開拓及文學養成，但所有的討論，都將回到這樣的前提下進行。

## 1933 年之前台灣前衛美學流布狀況鳥瞰（一）

### ——未來派的系譜<sup>1</sup>

陳允元

日治時期台灣作家受到現代主義思潮影響的途徑，留學生（主要是日本）的「境外接觸」應是最大宗。幾個代表性的現代主義者，例如：風車詩社的核心人物楊熾昌（1908-1994）、李張瑞（1911-1952）曾於 1930-1931 年間短暫留學東京，受到春山行夫（1902-1994）「主知」論及西脇順三郎（1894-1982）之超現實主義詩論的影響；1933 年赴日的林修二（1914-1944）則是就讀慶應大學英文系，師事西脇順三郎。小說方面，以〈首與體〉（1933）在東京台灣藝術研究會的機關誌《福爾摩沙（フォルモサ）》嶄露頭角的巫永福（1913-2008），就讀明治大學文藝科期間即受業於新感覺派大將橫光利一（1898-1947）；彰化出身的翁鬧（1910-1940）在結束台中師範學校五年的義務教學之後旋即赴日，浪跡東京高圓寺一帶進行文學修練。而將新感覺派引介至上海、奠定「上海新感覺派」之基礎的劉吶鷗（1905-1940），則是在留學東京青山學院之際親身經歷了關東大震災（1923 年 9 月 1 日），並見證了其後新感覺派的誕生。以上舉例的每一位作家，當然各有其文學上的才華；但若缺乏東京的留學經驗、純粹以一名「島內文學青年」的身分在新文學運動的脈絡下發展，是不是一樣可以踏上現代主義之路呢？依目前所知的作家來看，所謂不具（或未必具有）東京留學經驗而風格明顯的台灣現代主義者，即使勉強能夠舉出幾個名字——例如風車詩社的張良典（1915-2014）、或是生平尚不明朗的詩人陳周和，但案例過少、作品不多，這樣的想像似乎有點難以成立。畢竟我們沒有一個像朝鮮的李箱（1910-1937）那樣一位不具日本留學經驗（李箱一直到逝世前一年的 1936 年才第一次抵達東京）、然而在美學上又走得那麼前面的現代主義者。即便如此，這個假設性問題仍是值得討論的：若不借助留學（境外接觸）的觸發，戰前台灣的現代主義

---

<sup>1</sup> 所謂未來派系譜，在日本的脈絡，經常也與立體派混同。關於未來派與其他前衛藝術運動在日本的混同，馬場伸彥指出：「未來派的藝術運動首先是從『語彙』層次被受容，其作為實踐實例的『作品』的介紹，約存在著十年的時差。如此的『詞彙』與『作品』的乖離以及時差，是美術史中未來派與在這之前即已勃興的立體派等等的新思潮產了混亂、混同之狀況的要因」。參見馬場伸彥，〈機械と芸術〉，收入馬場伸彥編、和田博文監修，《コレクション・モダン都市文化 第 45 卷 機械と芸術》（東京：ゆまに書房，2009 年），頁 613。

文學是可能的嗎？或者我們可以退一步問：在島內，關於現代主義思潮，透過文本的傳播可以看到什麼？這一篇文章，將以作為島內三大官報之《台灣日日新報》（以下簡稱《台日》）、《台南新報》（以下簡稱《南報》）為中心<sup>2</sup>，就風車詩社成立的 1933 之前未來派及超現實主義系譜在台灣的流佈狀況，進行鳥瞰式的簡介。因篇幅考量，文章將分兩輯進行。（一）討論未來派的系譜，（二）討論超現實主義。

1915 年 6 月 12 日，《台灣日日新報》刊載了一篇〈嶄新奇特的未來派新料理（斬新奇拔なる未來派の新料理）〉。儘管是一篇食譜，但它可能是台灣最早提及未來派的相關記事。它距離馬里內蒂（F. T. Marinetti, 1876-1944）發表〈未來派宣言〉、森鷗外（1862-1922）幾乎同步抄譯至日本的 1909 年有六年時差；不過當時未來派尚未真正在日本發酵，日本未來派代表人物神原泰（1898-1997）也尚未寫下其代表作〈疲勞〉、〈異端者〉（1917），傳播速度應該還不算慢。正如題名所示，這篇記事係一篇食譜，並未真正涉及未來派的運動或是概念，而是將未來派所象徵之「新」之作為一種修辭：「洋溢著何等年輕刺激的氣氛、意氣高昂地宣稱要給停滯混濁的藝術界帶來生氣的未來派藝術的新運動，在四、五年前熾熱地展開了之後，成為廣為人知的存在。此未來派的新運動，除了在詩與繪畫的表現一新世界耳目，連在食膳方面也產生了未來派的新料理，讓消沉倦怠的人大吃一驚」。台灣早期的未來派記事，尚有〈內地電報 俄國畫家蒞臨（內地電報 露國畫家來る）〉（1920 年 10 月 3 日），記載被稱為「未來派之父」的俄國畫家布里克·希到日本進行交流、參觀院展、帝展；以及〈大膽的未來派畫家 至構築要塞中的父島寫生（太い未來派畫家 要塞築造中の父島を寫生）〉（1921 年 2 月 14 日），記載居住在橫濱的俄國未來派畫家斯洛帕斯基至正在構築要塞的小笠原父島寫生，而被搜索、扣押畫作的消息。

而真正介紹「未來派」之發展及美學思潮の記事，是 1921 年 5 月 20 日昇曙夢的〈呈現於文藝中的最近的露西亞（文藝に現はれた最近の露西亞）〉。昇曙夢本名昇直隆（1878-1958），為陸軍大學教授、俄國文學研究者。根據報導，文章發表之日，昇正結束為期一個月在台的療養旅行準備離台。這篇記事闡述了未來派在俄國的盛與衰。昇曙夢介紹，未來派藝術係在帝政時代末期經由義大利、法國而進入俄國，最初不過是新聞雜誌付之一笑的材料，然近期已成為俄國文藝思想的主流。但「就全體以觀，它仍是個未成品，是否具備作為藝術的完全的要素呢，仍不無疑問」。關於未來派的主張及其在俄國的發展，昇曙夢介紹如下：

---

<sup>2</sup> 同屬三大官報系統之《台灣新聞》現史料大都散佚，很遺憾無法納入討論範疇。

根據未來派的主張，在來的既存藝術，皆過於熱衷於形式，裡頭沒有任何的動能或生命，只是瓦礫之類的東西。破壞所有的形式、嘗試嶄新的表現，是未來主義的宗旨。未來主義大多以詩的形式，而將表現的聲音語調逕行挪用為詩，希望為藝術注入不間斷的動能與生命。屬於此派的知名者有馬雅可夫斯基及葉塞寧，馬雅可夫斯基的《戰爭與和平》等等作品飛躍性地大賣，此外莫斯科的未來派機關雜誌《古琴》等誌也有不少無名的優秀作家。總結來說，由於無產階級的不滿與要求成為心理無奈地吶喊，因而產生這樣的文藝傾向。雖說向來因持續受到暴政壓迫的苦悶、窘迫、咒罵的陰暗鬱悶的俄國特有的氣氛，其在帝政期之前的厭世色調大大地減輕了，顯示了一種對抗布爾喬亞階級的布爾什維克精神，然而由於未來派的作品難以為讀者所理解，終於也逐漸走向式微。

這篇記事並未觸及未來派在義大利的發展，而是著眼未來派在俄國受容後的「俄國未來派」及其脈絡，並特別提到俄國未來派核心人物馬雅可夫斯基（1893-1930）。文中所謂「以詩的形式，而將表現的聲音語調逕行挪用為詩」即為「超意味言語」的概念，此係於一九一〇年代初期由弗雷布尼可夫、古魯丘努意夫等俄國未來派詩人進行的所謂「聲音語言」或「聲音詩」的實踐。由於係透過將字母順序恣意組合而製成，並不具有對象的指示性。正因為如此，昇曙夢謂其難解，而終於式微。

一九二〇年中期以降，未來派的相關記事、實踐或概念挪用，開始在《台日》、《南報》等台灣媒體有較多的現身。這可能與同時期未來派在日本中央文壇得到廣泛的注目與實踐有關。1925年8月8日，《台日》主筆大澤貞吉（1886-？）在《台日》連載的〈歐美旅行日記（歐米たび日記）〉第56回寫道逛巴黎裝飾美術博覽會的感想：「未來派的全盛、強烈的色調與剎那的感覺性的感知，鋪天蓋地而來」；1926年8月16日的《南報》則刊載了一幀名為〈未來派紋樣的婦人上衣（未來派模様の婦人上衣）〉的照片。1929年7月4日刊於《台日》的〈未來派重鎮重松氏個展〉一文，報導了日本洋畫未來派重鎮重松岩吉（生卒年不詳）至台南進行亞熱帶的寫生研究、並將於台灣日日新報本社舉辦個展的消息。報導介紹：「未來派最新鮮的筆致，恐怕會讓觀覽者大大地為之驚嘆吧。他曾設籍在二科會新人團『Action』（アクション）同人」。值得注意的是，這個二科會系統的前衛美術團體「Action」的創立同人，包含了未來派在日本最重要的引介者、實踐者的神原泰。此外，部分二科會成員另外創立的「獨立美術協會」，在1931年3月把曾在東京展出的第一回「獨立美術展」移至台灣展出。創立同人之一的高島達四



郎（1895-1976）在《台日》發表〈關於獨立展（獨立展に就て）〉，分四回連載，第三回略述此次展出的作品屬性：「川口軌外氏的作品，受到立體派很大的影響；福澤一郎氏的作品，可說是超現實派，幾近於抽象之美；像里見勝藏氏這樣的作品是野獸派，其他會員的作品，概括為寫實派也無妨」。具前衛傾向的「獨立美術協會」，是日治時期唯一來台展出的日本現代美術團體，給予台灣畫壇極大刺激。顏娟英即謂：「受此影響，許多石川欽一郎的學生在老師離台後，轉而嘗試前衛畫風，形成所謂台灣畫壇新舊分裂時代的來臨」<sup>3</sup>。1933年11月成立於台灣的「新興洋畫會」，即為倣效「獨立美術協會」而結成的組織，成員山下武夫、新見棋一郎、桑田喜好等，即有前衛畫風的嘗試。從這些未來派相關記事我們可以看到，未來派在台灣的引入並不限於文學領域，更多與美術相關，並已有少數在台日人的實踐者。

上述幾篇文章，除昇曙夢較為深入地涉及未來派的美學概念及文學實踐，其他僅係一般的報導記事，讀者恐難一窺未來派堂奧。然而漸漸地，我們也可以在《台日》、《南報》看到一些圍繞著未來派的幾個重要相關概念——諸如機械、速度、以及印刷術的應用——展開的深入文論。

馬里內蒂〈未來派宣言〉對機械文明與技術的謳歌、及對速度的崇拜，講的是同一件事：「我們宣稱，輝煌的世界因獲得一種全新的美——速度之美，而變得多彩多姿。如蛇一般吐著爆炸性的氣息、以裝有粗大管子的車體全速奔馳的汽車……宛若乘著霰彈奔跑著吼叫著的汽車，比薩摩特拉斯的勝利女神像更美。……時間和空間已於昨日死去。由於我們創造了永恆且普遍性的速度，我們已生活在絕對之中」。二十世紀資本主義工業化的全速發展，已從根本改變了人類的生活方式，及其對世界的感知及想像；而既有的歌頌自然與田園牧歌生活的美學型態，也必須毀棄，全面更新。

當未來派的美學思潮傳播至近代日本，其對機械文明與速度美的崇拜、自詡為時代先驅者的立場，也被繼承了下來。1921年，未來派詩人平戶廉吉（1894-1922）於日比谷街頭散發的〈日本未來派宣言運動〉傳單即如此寫道：「未來派詩人謳歌文明裝置。我們長驅直入發動潛在未來的宮廷內部，貫徹更具機械速度的意志，刺激我們不斷地創造，以速度、光、熱、力為媒介」。然而值得注意的是，儘管未來派最早揭示了速度之美、機械之力，但隨著機械文明全面介入生活、改變生活甚至成為生活本身，藝術領域對於機械的關心，已不限於未來派的實踐者。一九二〇年代末期的日本，開始出現大量的對於機械與藝術之干涉、及所謂「機械美」的討論。而與中央文壇／畫壇緊密連動的殖民地

---

<sup>3</sup> 顏娟英譯著，《風景心境：台灣近代美術文獻導讀（上）》（台北：雄獅美術，2001年），頁180。

台灣，在一九三〇年代初期的《台日》、《南報》也刊載了多篇以「機械」為關鍵字的相關文章。這些文章，有些從機械文明對人類生活及感受性的形塑出發，論文體、論視覺文化；有些則從左翼立場出發，談機械與普羅音樂。

而涉及文體形式者，也必然談到印刷術的應用及其視覺性。1912年，馬里內蒂在〈未來主義文學技巧宣言〉開頭即提到，搭乘飛機於有著如林煙囪的工業大城米蘭上方穿行，讓他感到將詩歌語言從荷馬以降拉丁句式的牢籠中解放出來的迫切需要。於是在宣言指出：「必須毀棄句法，將名詞以不固定的方式任意羅列，保持它所代表的事物的原意」。除此之外，還必須使用動詞的不定式，消滅形容詞，消滅副詞，消滅名詞與名詞間的連接詞，消滅標點符號。而在消滅了一切的言語規範之後，馬里內蒂也嘗試加入文字以外的新元素：「為了強調某些運動和標明它們的方向，將採用數學符號： $+ - \times \div > <$ ，以及音樂符號」，這於是成為未來派文學在形式上最明顯的特徵。

一九三〇年代《台日》、《南報》有幾篇文章，儘管未明指未來派，卻是以未來派的重要概念如機械、速度、印刷術為核心展開。1930年5月12日刊載於《台日》的新居格（1888-1951）的〈邁向機械與文體斷截美以及明澄美（機械と文體斷截美と明澄美へ）〉即為代表。文中，新居首先論及了機械對社會與人類生活、以及對文學的影響，並引述阿魯耶姆·福克斯對於受機械文明影響之新形態文學的「斷截調」觀察：「如機械工具般正確地斷截的文體，刪削夾纏不清的語句，拉出最小抵抗線、盡可能地讓感傷性蒸發的文章之美」，藉以指出機械在文體上的作用：「由於導入了冷靜的知性，因此文體的重點在於理性的排列，以及隨之而來的機械美的閃發與快速調……當文體透過活字表現，在這層意義上已經不是文字的排列，而是能以視覺的表現來考察」。在此基礎上，新居進一步談論兩個概念，一係機械帶來的「文體構成的經濟學」，二係速度與文體的關係。關於前者，新居鼓吹廢棄將小朋友的紅臉頰比喻為蘋果或櫻桃的陳腐手法，「正如在繪畫中沒有比喻，在文體上比喻與形容詞也不適用於文體構成的經濟原則，機械是直截了當的明快美」；至於速度與文體的關係，新居認為文體的快速調：「讓人感到宛若映現於飛行中的機窗裡的地面風景的移動性、轉動性」。無論是概念本身、或新居用以描述概念的情境，都明顯源自馬里內蒂〈未來主義文學技巧宣言〉中的飛行經驗對於解放語言的啟示：「當我乘坐一架飛機在高空中飛行時，我的心中就出現了這種心理狀態。從一種新的角度觀察物體，不再是從正面或後面打量，而是豎直地向下看去，也就是進行透視，我能夠拋棄陳腐的邏輯偏見和古老的理解力的準則」。在這裡，我們可以看到未來派的藝術手法，在一九三〇年代的日本被廣泛地援引、運用，並傳播至台灣。

關於機械、速度與藝術——特別在文學領域——的討論，1932年6月26日、29日

刊載於《台日》的林美津雄的〈藝術與速度的問題（芸術とスピードの問題）〉，也因為其引用的保羅·穆杭（Paul Morand，1888-1976）的速度論、及其脫離對速度的崇拜階段對之進行反思，值得我們特別留意。林美津雄在文章開頭即引用穆杭說法：「我們居住於速度的世紀。無論科學理論也好，諸多的藝術、甚至時代感情都為此原理所支配」，並藉由穆杭的觀點，討論「速度」的明與暗。穆杭之所以特別值得我們注意，因為無論對於日本新感覺派、或由台灣出身的劉訥鷗透過譯介及創作奠基的上海新感覺派，都深受穆杭的影響，繼受其語言風格的創新、對摩登女郎的迷戀，以及對旅行的熱愛<sup>4</sup>。向來我們僅知道穆杭在日本、上海的傳播與受容，但這篇刊載於《台日》的文章，多少可以作為保羅·穆杭的藝術論也傳播抵達台灣的一個小小的例證。

而林美津雄對速度崇拜的思考，是這篇文章值得注意的另一個點。林寫道：「穆杭自身雖屢被稱為速度的崇拜者，其對速度的熱愛儘管是事實，如今卻對速度不得不產生警戒，甚至將速度視為一種新的罪惡。『速度是最小抵抗線所派生之物——其中雖然有機械發明的理由，但透過最小抵抗線所達成的並非閒暇的享有，而是產生了更多的工作，投身於過剩的生產，這是近代生活的一個謬誤』。有別於未來派將機械與速度提升至美學信仰層次的憧憬崇拜，林美津雄透過穆杭的速度論所呈現的，還包含了對於現代性的反思；他更藉穆杭之語——「藝術家！速度破壞了形式，以百哩的時速看見的鄉村風光留下了什麼呢？這連照相機都辦不到了，我無法對於我們的肉眼已無法捕捉的砲彈彈道產生興趣」指出高速度生活產生的短處：「由於速度的受容，失去了對事物的本質明確的認知」。林美津雄認為，這些觀點，讓我們對於速度的考察露出了新的曙光。

1930年6月30日、7月7日連載於《台日》的小宮山明敏（1902-1931）〈文學形式上的解體型時代（文学形式上の解体型時代）〉，同樣論及了文體的解放及其新型態，卻是從左翼的立場出發。小宮山認為，相應於時代，種種的社會組織型態有其特殊的藝術形式，並隨組織生滅。因此在社會解體時代，也必然帶來藝術形式上的解體時代。這是典型馬克思主義唯物史觀的歷史解釋。然而小宮山指出，相對於組織解體往往係基於有意識的行動，藝術形式的解體卻大多係無意識的，在暗默之中、在長期無言的批判之中，隨著組織解體而完成。因此小宮山在這篇文章中著眼於藝術家對於「推動形式解體的意識」，這將使得藝術形式的解體較之組織解體先行，進而讓組織加速走向解體。這是左翼藝術家「革命藝術」的前衛性。關於形式之解體，小宮山如此描述：

---

<sup>4</sup> 穆杭對日本、上海新感覺派作家的影響，詳見彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》（台北：聯經，2012年），頁160-170。

有意識的對於形式的反動，文章的構成在被有意識地弄歪、破壞、分離的時候被消除了。詞彙也組織解體之際破壞建築物的煉瓦碎片，透過印刷術被扭曲、被打散、被強硬地上下顛倒左右顛倒。此時，更因文字以外之物——黑點、直線、曲線、正方形、三角形、同平方記號及其他符號的入侵，而被奪去了它的場所。藝術家正苦心思考怎麼樣才能虐使形式、虐待形式、虐殺形式。在語言使用上前所未有的殘暴者，君臨於形式解體之期，不只是技巧家的對形式進行選擇或粉飾，而是作為形式解體者揮舞著殘忍的斧頭。詞彙也並非只是因為被嚴格挑選而發出了鬱悶的悲鳴，而是在虐殺的臨終之際被宣告了死亡。

小宮山對於形式解體的描述，不能不讓我們想到具有無政府主義傾向的前衛詩人萩原恭次郎（1899-1938）的《死刑宣告》（1925）。這本詩集的詩及裝幀皆呈現具高度破壞性的自由精神：活字的大小與字體的靈活運用、直排與橫排的混雜、天地顛倒的排版、以鉛條製成的各種裝飾用的野線、大量的圖版、構成主義式的裝釘，給人相當大的視覺震撼。這樣的前衛作風，正如萩原參與之同人詩誌《赤與黑》（1923年1月）之創刊宣言所揭示的強大的破壞精神：「詩是甚麼？／詩人是甚麼？／我們拋棄過去的一切概念，大膽斷言！／詩是炸彈！／詩人是將炸彈擲向監獄的銅牆鐵壁的邪惡犯人！」；以及〈赤與黑運動第一宣言〉（1923年5月）呈現的對既成藝術的全盤否定：「我們輕蔑，那些棲息於我們的時代的、雜七雜八地創造出的一切的『藝術』！蹂躪一切的『藝術』！／（將刊載他們的作品的新聞雜誌撕爛扔進糞壺裡去！）／……／否定！否定！否定！／傾注我們的全力否定！／唯有如此，我們存在！我們才能成為生活者！」。小宮山在文中論述的藝術家的目的，也與這樣的無政府主義精神相通：「他們的意志——『筆直前進』的意志，是朝向破壞——『意識性的破壞』的，破壞——是唯一的目的是，伴隨著無目的性之完成，他們所有的一切便是消滅，朝向無目的性的有意志，是朝向在此層次上的無意志，他們活在朝向破壞的力學性的直行之中，然而伴隨著破壞的完成，他們筆直前進的未來便停止了，成為一片空白，他們的任務結束了」。

而這樣的破壞精神，應該定位於哪一個藝術流派呢？以《赤與黑》的宣言為例，高橋修認為，其文脈不能完全收束入無政府主義詩的框架中，應視為「一九二〇年代勃興的未來主義、達達主義、構成主義等等產生連動的大的藝術運動之一環」<sup>5</sup>；和田博文也

---

<sup>5</sup> 高橋修，〈モダン都市とアナキズム〉，收入高橋修編、和田博文監修，《コレクション・モ

認為：「主義不必然是信奉的對象，而是朝向精神解放區的入口」<sup>6</sup>。

以上三篇記事，分別涉及了機械、速度、印刷術與文體形式。除此之外，由於人類的眼睛已逐漸適應機械的型態，「機械美」也成為獨立討論的對象。1931年2月2日刊登於《台日》的板垣鷹穂（1894-1966）〈機械與藝術的交流（機械と芸術との交流）〉，即概述了「機械美」發現：「曾經是自然美的破壞者、被視為藝術美的冒瀆者而被憎恨的機械，思考其新的美學價值的時代來臨了。從未來派到構成派，從構成派到新興的寫實派，就這樣，機械開始為藝術所攝取」，並談論了機械的機能美、速度美、以及秩序美。

《台日》刊載的機械美的相關文章，還有1931年9月8日的岡下一郎（1895-?）的〈強力的機械之美（強力なる機械の美）〉。這篇文章初刊於作為新興藝術派之重鎮的《文學時代》1卷8號（1929年12月）。此外，1932年8月21日、28日連載的仲井正一〈機械美的構造（機械美の構造）〉，則從法國建築家柯比意（Le Corbusier，1887-1965）的機械之眼，談人類視覺型態的轉變：「正如印刷機械轉變了人類的思維型態，照相機的濾鏡的出現，也改變了人類的視覺型態」。至於談論機械與音樂者，則有1930年9月22日的佐藤敏的〈機械與音樂 普羅音樂之序（機械と音楽 プロ音楽の序）〉，以及1932年12月4日砂土原一郎的〈機械美的音樂（機械美の音楽）〉。除了未來主義及其派生的機械美、速度美、印刷術的應用等等，深受立體主義、未來派影響的另一前衛藝術思潮「構成主義」，也在1930年3月10日刊載於《台日》的〈蘇聯的構成派藝術（ソビエトロシヤに於ける構成派の芸術）〉有過介紹，作者是昇曙夢。這篇文章相當詳細地介紹了構成主義生產語境、理論，及其在文學上實踐。

---

ダン都市文化 第59卷 アナーキズム》（東京：ゆまに書房，2010年），頁644。

<sup>6</sup> 和田博文，〈都市の崩壊と、精神の解放区——一九二〇年代のアヴァンギャルド〉，《日本のアヴァンギャルド》（東京：世界思想社，2005年），頁15。

## 1933 年之前台灣前衛美學流布狀況鳥瞰（二）

### ——達達·超現實主義的系譜

陳允元

前一篇文章已就風車詩社成立的 1933 年之前刊載於重要媒體《台灣日日新報》及《台南新報》的未來派系譜相關記事，進行鳥瞰式的介紹。這一篇文章，將繼續著眼於達達與超現實主義的系譜。

如果將 1933 年之前《台日》、《南報》上達達·超現實主義相關記事，與未來派相關記事兩相比較，就數量而言，未來派顯然是勝出的。這也許是因為未來派在歐洲的發展（1909）及其擴散傳播，要比達達（1916）、超現實（1924）來得要早的緣故。不過值得注意的是，未來派系譜在台灣的對於文學方面的具體影響，似乎就不及達達、超現實系譜來得大了。在我的閱讀範圍內，受未來派影響的台灣關係詩人只能勉強舉出一些零星例子，例如台北高校刊物《翔風》在 1920 年代末刊載的早川鮎（生平不詳）的幾首詩<sup>1</sup>、1930 年 10 月 7 日《南報》刊載的芝小路義弘與鳥羽廣四郎的詩／畫〈關於現代人與第四次元宇宙之關係（現代人と第四元宇宙との關係に就て）〉，以及任職於屏東醫院的日本詩人黑木謳子（生卒年不詳）《南方的果樹園》（1937）的部分詩作。我們可以發現，在未來派方面，從相關記事到文學實踐，大都來自中央文壇的日人作家及在台日人作家，尚不及於台灣本島人作家。相較於相未來派，達達·超現實主義系譜在初期的相關記事雖少，但因為有風車詩社在 1933 年的集結（核心人物楊熾昌代編《南報》文藝欄）與活躍、以及同年自早稻田大學畢業返台，任職《台日》並主持文藝欄的西川滿（1908-1999）的介紹與在地實踐之故，其在台灣的影響，似乎較未來派更為深遠。

目前可見台灣最初關於超現實主義的介紹，是 1929 年 3 月 4 日刊登於《台日》的塚本賢一郎的〈關於法蘭西近代詩壇的超現實詩派 從達達到超現實詩派之經過的報告（佛蘭西近代詩壇に於ける超現實詩派について ダダより超現實詩派に至る經過の報告）〉。作者塚本生平不詳，僅知出身秋田，並於 1935 年曾以台灣總督府所屬之公立小學訓導身分派遣至福州<sup>2</sup>。他也曾在《台日》發表兩首現代主義詩作〈冬天與玻璃（冬と

<sup>1</sup> 包括〈踊子への不健康な報酬〉、〈赤い水着と食慾〉（第 4 期，1927 年 11 月）、〈遊歩街〉、〈パイプ・女・魔術〉、〈梯子のあふ風景〉、〈サンプル〉（第 5 號，1928 年 2 月）。這些詩作有些亦同時混有超現實主義的傾向。

<sup>2</sup> 中央研究院台灣史研究所「台灣總督府職員錄系統」(<http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action>。

グラス)) (1929年1月28日) 及く白馬的義大利(白い馬の伊太利)) (1929年2月11日)。塚本的〈關於法蘭西近代詩壇的超現實詩派〉, 在文章的開頭引用了巴納德·費(Bernard Fay, 1893-1978) 著、北川冬彥(1900-1990) 翻譯的〈法國的詩的現狀(一九一八——一九二五)(フランスに於ける詩の現狀(一九一八——一九二五))〉, 代為說明法國從達達主義到超現實主義的發展演變, 進而闡述這些流派的美學觀點。塚本引用的〈法國的詩的現狀〉一文, 係原刊載於1928年9月發刊、日本現代主義詩重鎮的《詩與詩論(詩と詩論)》創刊號, 顯示塚本對於中央文壇動態關注的即時。

關於達達, 塚本提到的藝術家有查拉(Tristan Tzara, 1878-1941)、阿爾普(Jean Arp, 1886-1966)、胡森別克(Richard Huelsenbeck, 1892-1974)。塚本在文章中描述, 達達繼承自立體派又反抗他:「達達不是只有否定物的存在與價值, 而是否定整個社會、民眾、語彙、理智、文學」、「達達持續性地破壞其自身。他們溺沒於理論的漩渦之中。於是達達沿著雙曲線的軌道漸漸分裂、退潮、解體」、「達達是一種自殺行為, 對自己與他人進行死亡宣告」。達達退潮後, 留下繪畫的構成主義、以及詩的超現實詩派運動。塚本認為, 比起達達, 超現實主義不是破壞性的亦非否定性的, 而是在正規的呼吸之中分離出來的。他引述布賀東(André Breton, 1896-1966) 的話:「超現實詩派, 我們同意, 是在非常近似於相對於其詞彙的夢的狀態的時候的生理自動性的應用」, 認為超現實詩派是「將生理的夢作為詩情(poesie)發展」, 並以沒有標點停頓的方式寫下了:「超現實派詩人是相當清楚地切斷現實性的關係打破將其詞彙在最強固的範疇的內部整頓的心象的聯想上的因果關係不僅建構起不明的意識的世界也被包含在其意識的世界在心像與心像之間產生電位差製造美麗的火花的放電」。屬於超現實派的詩人, 塚本列舉了布賀東、蘇波(Philippe Soupault, 1897-1990)、阿拉貢(Louis Aragon, 1897-1982)、伊凡·戈爾(Yvan Goll, 1891-1950)、艾呂雅(Paul Éluard, 1895-1952); 畫家則有夏卡爾(Marc Chagall, 1887-1985)、基里柯(Giorgio de Chirico, 1888-1978)。

值得注意的是, 除了法國的狀況, 塚本亦提及了超現實運動在日本的發展:「我國的超現實派主要以《文藝耽美》為中心移植, 可舉出上田敏雄、瀧口修造、北園克衛、佐藤□、富士(應為「士」——引用者註) 原清一、山田一彥、三浦孝之助(同人雜誌《夜(應為「衣」——引用者註) 裳の太陽》) 等諸氏」<sup>3</sup>。此外, 除了美學理論與運動

---

查閱日期: 2020年5月30日)。

<sup>3</sup> 佐藤□, □難以辨識, 疑為佐藤朔。除了《文藝耽美》, 初期日本超現實主義運動相關雜誌尚有《薔薇・魔術・學說》(1927年11月~1928年2月)、《馥郁タル火夫ヨ》(1927年12月)、《衣裳の太陽》(1928年1月)等。《文藝耽美》最大的功績, 在於積極地介紹法國的超現實主

史介紹，這篇文章收錄了法國超現實主義詩人路易·阿拉貢、保羅·艾呂雅的作品日譯，同時刊載了日本《文藝耽美》創刊同人上田敏雄（1900-1982）、北園克衛（1902-1978）的詩作。另一個值得注意的點是，這篇文章發表於 1929 年 3 月 4 日，距離 1924 年 10 月布賀東發表第一次〈超現實主義宣言〉約 4 年餘，但幾乎與日本中央文壇 1927 年以降超現實主義最初的一波引介同步。文章發表時，西脇順三郎（1894-1982）重要的《超現實主義詩論》（1929 年 11 月）甚至尚未集結出版單行本。雖然沒有任何證據證明風車詩人楊熾昌（1908-1994）在 1930 年赴日之前曾讀過這篇文章，但我們至少可以知道，早在 1929 年 3 月，超現實主義——從理論到實踐、從法國到日本的發展——已在台灣最重要的報紙《台日》有過介紹。就時間點來判斷，它也許刺激了楊熾昌赴日投考佐賀高等學校法文科<sup>4</sup>，或為楊赴日後的文藝路線選擇預先熱身亦未可知。

而《南報》上最早刊載的超現實主義相關記事，也許是 1930 年 5 月 9 日的〈電影中也呈現的超現實主義 現在法國電影界 邁向最尖端的新手法 安達魯之犬的故事（映画にも現れた超現実主義 現仏映画界に於て 最尖端をゆく新手法 アンダルージイの犬の話）〉。這篇記事主要介紹了由布紐爾（Luis Buñuel Portolés，1900-1983）執導並與達利（Salvador Dalí，1904-1989）共同創作的超現實主義電影《安達魯之犬》（Un Chien Andalou，1929）在巴黎的上映與劇情梗概。關於映後的反應，文章以極誇張滑稽的筆調寫道：「女人在恐怖之餘大聲尖叫，男人仰坐在椅子上讚嘆叫好。也有某晚在電影的黑暗中暈倒從椅子跌落的女性」。

不久之後的 1930 年 6 月 15、16 日的《南報》，分兩次刊載了日本小說家堀辰雄（1904-1953）的〈對超現實主義的疑問（シュールレアリズムに対する疑問）〉上篇與下篇。這篇文章，也在同年的 7 月 21 日重複刊載於《台日》<sup>5</sup>。堀辰雄在冒題寫道，最近某個雜誌問他對於「超現實主義沒落了嗎」的看法。他說，超現實主義在去年（1929）儘管非常流行，但最近確實有沒落的跡象。不過無論如何，超現實主義的任務已經完成

---

義詩人的作品，包括布賀東、艾呂雅、以及阿拉貢等；《薔薇・魔術・學說》為北園克衛的《ゲエ・ギムギガム・プルルル・ギム・ゲム》、富士原清一的《列》、以及上田敏雄的《文藝耽美》合流而誕生，介紹艾呂雅、阿拉貢的作品，起草了日本唯一的超現實主義宣言並英譯寄送給巴黎的超現實主義者。《馥郁タル火夫ヨ》比起略顯紛雜的《薔薇・魔術・學說》，更接近布賀東的理論立場。《衣裳の太陽》，則是《馥郁タル火夫ヨ》與《薔薇・魔術・學說》團體的合流。日本的超現實主義文學運動，於是以這些超現實主義系的詩誌為嚮始，並在 1928 年 9 月《詩と詩論》集結後進一步擴大影響力。

<sup>4</sup> 但未錄取。後放浪東京，經介紹就讀文化學院。

<sup>5</sup> 刊載《台日》的版本改題為〈超現實主義の疑問 すこし獨斷的に〉。



了。所謂超現實主義的任務，堀辰雄認為，那就是「讓我們對於藝術的看法為之一變」。不過堀強調，所謂為之一變「並非改變了藝術本身，而是改變了對藝術的看法」。他舉例，超現實主義者稱波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire，1821-1867）「在道德上是超現實主義者」（這其實來自於布賀東第一次〈超現實主義宣言〉）。他不反對這樣的說法。「因為所有傑出的藝術家，都不能滿足於世間所謂的『現實』，而盡可能捕捉『比現實還要現實的現實』」。然而堀認為，超現實主義儘管能夠提供藝術一個新的「解釋」，但能否透過它「創造出嶄新的詩」，他是抱著疑問的。他主張，「要以超現實主義作為詩的鑰匙。以古典主義來製造詩」。他做了一個比喻來說明「古典主義」：

一個氣球，以一條絲線將之繫於地面，這個時候它不太能讓人們覺得感動。可是將那條線切斷的話，氣球獨自升上美麗的天空，那時讓人深深地感動。作用於其中的就是古典主義的原理。一個作品被絲線繫於現實的時候，並不那麼美，為了讓其更美，就必須把那條絲線切斷。所有的浪漫主義，都在讓作品與現實混同的基礎上出發的，於是將這樣的關係漸漸加深下去。其結果，作品成為作家的告白。……在這個點上，紀德等等作家也是浪漫主義者。他的作品中的告白有些太多了。然而考克多或拉基給的作品的話，則幾乎看不到告白之類的東西。因為詩被從現實完全切離了。我對於這樣的作品深深感動。

這裡的古典主義，指的並不是「回歸日本古典傳統」的那種古典主義，而是如輕氣球離開地面（＝現實）升上天空般的昇華之力。這種以帶離現實的昇華與純粹為內涵的古典主義，他在同年4月20日發表於《台日》的〈超現實主義……其他（超現實主義……その他）〉也許說得更清楚一些。在這篇文章，他以蘋果為例，認為在牛頓之前也有許多人看到蘋果掉下來，卻無濟於事。因為他們並不具備牛頓那樣的敏銳觀察角度，故而無法「從那樣常見的真實之中，發現『真實中的真像』」。他也舉考克多（Jean Cocteau，1889-1963）的說法——「真的現實主義，是將我們因為每天接觸而已經如機械般疲於觀看的事物，像初次見到一樣，帶著新的角度來呈現它」——為例。他說，乍看那樣的作品，也許覺得是完全沒看過的東西看起來怪怪的。但馬上就會發現那不過就是我們生活之中的一部分。此外，堀辰雄也在文章中強調「計算」，亦即「主知」。他說：「詩人是計算。一首詩之所以讓我們感動，也與建築無異。但是為了得到讓人們感動的結果，只有拼命的計算是不夠的。從無秩序中得到意想不到的秩序是重要的」。從這兩篇文章可以知道，堀辰雄對話的對象，也許不是具有主知主義傾向的日本超現實主義，而是布賀東藉由夢境、瘋狂來探尋潛意識世界的超現實主義。因為堀辰雄強調的「計算」，正是日本版超現實主義的主流。我們也可以在楊熾昌的詩論之中，看見與堀辰雄相似的比喻例如切斷絲線的輕氣球，以及主知論作用的痕跡。

除了以上幾篇文章，最後必須一提的是 1934 年 1 月 22 日、23 日分兩天刊載於《台日》的西川滿的〈從達達主義邁向超現實主義的流變（ダダイズムよりシュルレアリズムへの流れ）〉。儘管這篇文章的發表稍晚於以風車詩社成立的 1933 年之前為討論範圍的設定，但由於它發表於西川重要詩集《媽祖祭》的寫作期間，且是西川返台任職於《台灣日日新報》的第一篇文章，同時又是日治時期台灣報刊媒體上極為罕見的系統性的對現代主義美學之源流發展的介紹，無論對於西川個人、或是對於現代主義運動在台灣的引介發展，都具有高度的象徵意義與實質意義，故請容許我在這裡略述一二。

西川的文章從 1916 年查拉的達達運動談起，相當詳細地介紹了西歐從達達到 1929 年布賀東因應集團左傾分裂之挑戰發布第二次〈超現實主義宣言〉之間的美學流變。與前述 1929 年塚本賢一郎的文章相較，西川的文章除了在內容上更加豐富、紮實，且由於兩篇文章相差了 5 年，西川更能站在一個後見之明的視野，補充達達·超現實運動在過了高峰期之後的最新動態。關於達達，西川即指出其與電影藝術的結合：

就這樣，混亂、衝突、爆發性的達達主義詩形成了漩渦，而此一新的詩形無疑又從最近顯著勃興起來的電影得到另一種影響。因此，達達的詩成為急速的譬喻的連續，透過裡頭什麼都沒說出口的某種事實而被激發的詩人的情緒，將之匯集，此連續的精神狀態的攝影，正是他們的目標。而正是這樣的詩，適應了複雜的近代人的感受性，表現了敏感的智性的自我、以及事實不及於內在的自我的智性的反響。

在這裡，西川著眼的已不是達達的破壞與虛無，而毋寧是碎片的拼貼與再構成。他所謂的達達從電影得到影響、成為「急速的譬喻的連續」，指的應就是蒙太奇（montage）理論。值得注意的是，西川以本島人的祭典活動為核心題材的《媽祖祭》，在日本語的詩句中鑲嵌拼貼以大量的台灣語彙、漢詩、佛典、傳奇故事，透過「聯」的方式形構成一幅幅輝煌撩亂、多音交響的本島人祭典圖繪，某種程度上可視為達達·蒙太奇理論在詩的應用。但有趣的是，與其說西川受理論影響有意識地進行實驗，不如說西川在台灣本島人祭典的獨特節奏與感受性中，找到了與理論的接合之處、誘發了其進行達達主義實踐的動因。

關於超現實主義，西川特別強調象徵主義者的先驅地位及與超現實的緊密關係。而在象徵主義者中，西川經常提及韓波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）的〈母音〉、與作為波特萊爾詩論之展現的〈萬物照應〉「氣味與色彩與聲音相互應和」的「交感」境界。對他而言，這是一條從「超自然」到「超現實」的系譜。有趣的是，在台灣民間信仰、鄉野傳說及本島人生活的素材基礎上，他找到了會通台灣民俗與西方美學思潮的接點。廟宇及祭典是一個特殊的空間，感官超越了其原本的界限。在西川書寫祭典或廟宇空間的詩作中，我們時常可以找到許多藉由作為象徵的儀式，與未知的世界產生感應的台灣式超自然·超現實的詩意。

就達達·超現實主義在台灣的傳播而言，相較於前述塚本賢一郎、堀辰雄這種轉載自境外——亦即透過文本傳播移入境內——的外來文章，主要文學活動場域在台灣的西

川滿的積極性意義還在於，他是透過東京「留學」（作為在台日人，「留學」這兩個字在語感上不免有些微妙）而在「境外」接觸了達達·超現實主義思潮，將之移入境內（台灣），並進行在地化的解釋與實踐。此時，達達·超現實主義已經不是外來概念的移入而已，而是開始在台灣落地生根，有了它的台灣版面貌。

而說到台灣版的超現實主義，風車詩社絕對是不可遺漏的一群人。

## 現代主義的群聚感染：風車詩社的系譜

陳允元

戰前台灣受到現代主義影響的本島人作家，風車詩社並非唯一孤例，但絕對是最突出的一個案例。理由有二。其一，他們不僅從事現代主義的文學創作，詩社的核心人物楊熾昌（1908-1994）、李張瑞（1911-1952）對於方法論的建構亦十分積極，曾在報刊雜誌上刊登多篇具有理論宣言意味的詩論。這除了顯示他們已脫離素人階段的習作期、對於方法論有高度的自覺，這也使得他們的文學活動具備了主張、高度的問題意識以及某種程度上的「運動」性格。其二，戰前台灣受現代主義影響的本島人作家中，只有風車同人是「群體」的方式存在。這個以四位本島人、三位在台日人構成的文學群體，儘管尚未形成像日本《詩與詩論》那樣雄踞中央文壇的群體規模，但以群體的方式展開活動，說明了現代主義在台灣的影響已非僅是偶發、零星、個人性的文學實踐，而已發生小規模的群聚感染，類似早於《詩與詩論》點燃日本現代主義詩之烽火、後來也成為《詩與詩論》之重要一員的安西冬衛（1898-1965）、北川冬彥（1900-1990）的《亞》（1924-1927）發端於殖民地都市大連那樣，最初也不過是數人規模的同人詩社。

風車詩社於 1933 年秋天成立於台南。詩社成立之時，楊熾昌、李張瑞已經歷了短暫的東京留學（1930-1931）因故返台，年紀稍輕的林修二（1914-1944）則於是年春天赴日，正要在東京展開第一年的留學歲月。與林修二同級的張良典（1915-2014）在台南第一中學校（現台南二中）畢業後離鄉北上，就讀總督府醫學校，成為風車的本島人成員中唯一沒有留學的一位。詩社中的三位日本人成員分別是戶田房子（1914-?）、岸麗子與島元鐵平。戶田在東京出生不久後即來到台灣，少女時期就讀台南第一高女（現台南女中）。她在台灣留下了一些詩作，1938 年返日後創作重心轉往小說，但目前未見以風車同人之名發表的文獻。岸與島元的生平、及參與風車的狀況，則目前未明。

風車詩社的美學定位，一向被與超現實主義畫上等號。楊熾昌於 1985 年出版《紙魚》時曾如此回顧：「我把超現實主義從日本移植到台灣，以七人開始的機關雜誌《Le Moulin》（風車）嘗試要把文學上的新風注入……過去之詩作品的功過姑且不論，經由《風車》四期的超現實主義系譜在台灣成為主知主義、新即物主義的水源地帶，終於變成神話的定論」<sup>1</sup>，後人也多依循楊熾昌的說法。不過值得注意的是，風車詩社是「超現

---

<sup>1</sup> 楊熾昌，〈《紙魚》後記〉，葉笛譯，收入呂興昌編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995 年），頁 253。

實主義」的說法並不精確。其實風車同人在一九三〇年代活動之時，並未特別宣稱自己是超現實主義詩社，甚至當在台日人作家佐藤生（佐藤博起）說楊熾昌是信奉達達主義、超現實主義的美麗詩人時，楊還為文反駁<sup>2</sup>。我認為，與其說風車詩社是一個「超現實主義詩社」，不如說，他們是接受了經過日本翻譯、轉化過之「包含」了超現實主義等當時前衛詩歌諸流派的刺激、影響，具有現代主義傾向的同人詩社。他們透過日本所接受的「現代主義」，正如愛里思俊子談論日本《詩與詩論》所引介之「現代主義」的特性所指出的：「與其說他們是經過了嚴密的調查和檢討而選擇了某種特定的主義，倒不如說他們有著強烈的新思潮集大成者的性格」<sup>3</sup>，風車的美學系譜，同樣也有這樣的各流派交雜融混的特性，因此以單一的「超現實主義」作為其美學標誌並不那麼適切；同時這樣的「超現實主義」接受，因為是取徑自日本，因此也不同于布賀東試圖繞過意識與理性的監控、探尋潛意識世界的法國版本，而毋寧是沾染了日本的主知主義色彩的。加之楊熾昌並非照單全收地接收外來的新思潮，而是在引進思潮以刺激台灣文壇之餘，也嘗試將之與台灣的在地風土、風俗、殖民地狀況結合，因此，在美學傳播的系譜及路徑上，儘管我們能夠劃出一條從法國出發、經過日本轉介而抵達殖民地台灣，可籠統稱為「超現實主義系譜」的旅行傳播，但風車同人詩論及作品呈現出的所謂「超現實」的樣貌與內涵，已經不同於法國、日本的版本。

超現實主義在台灣的傳播，如上一篇文章所述，目前所知最早是 1929 年塚本賢一郎發表於《台灣日日新報》（以下簡稱《台日》）的〈關於法蘭西近代詩壇的超現實詩派從達達到超現實詩派之經過的報告（佛蘭西近代詩壇に於ける超現實詩派について ダダより超現實詩派に至る經過の報告）〉，介紹了超現實主義在法國的狀況及其傳播至日本後的發展，並選刊（譯）了一些法日的超現實主義詩作。儘管它的發表時點在楊熾昌赴日之前，也許楊曾經讀過亦未可知，但僅憑一篇文章，是無法真正帶動超現實主義的群聚感染的。1930 年，台南出身的楊熾昌與李張瑞相繼赴日。楊欲投考佐賀高等學校法文科未果，放浪東京，後經介紹就讀文化學院。李張瑞則是就讀東京農業大學。1931 年末，楊熾昌因父親生病返台照顧，翌年李張瑞也因為志趣不合，輟學歸台。他們倆在東京滯留的時間其實並不長，卻也趕上了日本現代主義詩重鎮《詩與詩論》仍持續發刊的

---

<sup>2</sup> 水蔭萍〈義大利花飾彩陶的花瓶——給佐藤君的信（マジヨリカの花瓶 佐藤君への手紙）〉，初出：《台南新報》（1934 年 5 月 24 日）。葉笛中譯，收入呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 145-149。

<sup>3</sup> 愛里思俊子，〈重新定義「日本現代主義」——在 1930 年代的世界語境中〉，收入王中忱等編，《重審現代主義——東亞視角或漢字圈的提問》（北京：清華大學出版社，2013 年），頁 93。

中後段。這不到兩年的東京歲月，無疑對他們返台後的文學活動影響深遠。

給楊熾昌及李張瑞帶來最大影響的，是導流了日本現代主義運動反抒情的主知主義傾向的春山行夫（1902-1994）主知論、以及影響日本對於超現實主義的基本理解的西脇順三郎（1894-1982）超現實主義詩論。主知論是春山的詩學理論中最核心的概念，也是他宣稱欲「打破舊詩壇無詩學的獨裁狀態，正當地呈現今日的詩學」<sup>4</sup>的重要武器。所謂「主知」並不能直接等同於「理性」的運作，而是對於詩的創造行為及其美學方法「精神的自覺性的、意識性的活動」<sup>5</sup>。春山將「型態主義」與「內容主義」對立，認為「倘若，型態沒有差別、也沒有意義的話，那麼文學單憑做為內容的思想便已充分，根本就沒有特地借助文學之型態的必要」<sup>6</sup>。因此，他特別重視作為媒介的「詩其物」（亦即言語符號）的構成，認為文字的機能或表現方法都是需要研究的。同時，在此理路上，春山認為詩應該是一種自覺的「創作行為」而非自然的「發生」。春山舉例，農夫想讓花開的意志並不足以讓花開。但為了得出花開的結果，農夫必須思考讓花開的手段。而所謂的手段，就是技術、就是方法。因此他指出：「讓詩進化的，正是技術。而讓技術進化的，便是方法。而讓方法進化的，無非就是主知」<sup>7</sup>。春山行夫的主知論，大大影響了日本現代主義詩運動發展的基本走向。愛里思俊子曾這麼說：「將詩歌的變革放置在言語操作的層次來把握，從形式上改變詩歌的傾向，這可以視為《詩與詩論》、《文學》的重要特徵，在這些之後出版並被作為相同潮流的詩歌雜誌中也都可以得到應驗」<sup>8</sup>。

慶應大學教授西脇順三郎的超現實主義詩論，則影響了日本對於超現實主義的基本理解。西脇在日本第一本超現實主義詩誌《馥郁的火夫啊（馥郁タル火夫ヨ）》（1927）的序文寫道：「現實世界只不過是腦髓，打破這腦髓是超現實藝術的目的。崇高的藝術型態都是超現實主義，因此，崇高的詩也是超現實詩。詩是藉由在腦髓裡構成一個真空的沙漠，把屬於現實經驗的感覺、感情、理念等丟進這沙漠裡，使腦髓純粹的一個方法，在此產生了純粹詩。腦髓變成極為桃色的玻璃般的東西，詩也如此破壞腦髓，被破壞的腦髓如被破壞的香水罐般，是非常馥郁的東西」<sup>9</sup>。值得注意的是，西脇的「超現實」，

<sup>4</sup> 無署名，〈後記〉，初出：《詩と詩論》創刊號（1928年9月），中譯鳳氣至純平、許倍榕，收入陳允元、黃亞歷編，《日曜日式散步者 II 發自世界的電波》（台北：行人，2016年），頁32。

<sup>5</sup> 春山行夫，〈詩の對象〉，《詩の研究》（東京：厚生閣，1930年），頁32。

<sup>6</sup> 春山行夫，〈詩の對象〉，《詩の研究》，頁11。

<sup>7</sup> 春山行夫，〈主知的詩論について〉，《詩の研究》，頁191-192。

<sup>8</sup> 愛里思俊子，〈重新定義「日本現代主義」——在1930年代的世界語境中〉，收入王中忱等編，《重審現代主義——東亞視角或漢字圈的提問》，頁95。

<sup>9</sup> 西脇順三郎，〈序文〉，初出：《馥郁タル火夫ヨ 第一詩集》（東京：大岡山書店發行，1927年

並非向夢境或潛意識的世界探求，而是藉由破壞與重組——亦即他所謂的「破壞習慣能將現實變得有趣……詩必須讓這無聊的現實常保新鮮」<sup>10</sup>——來喚醒冬眠中的意識，恢復對現實世界的想像力。而這樣的破壞與重組，也同樣帶有類似春山行夫主知主義的技術性的成分。林巾力即指出：「法國超現實主義的『超現實』指向的是擺脫理智或意識形態所束縛的精神（潛意識）世界，但西脇的『超現實』則是透過理智的運作對尋常的現實進行破壞與重組之後所產生的超乎現實的世界。實際上，西脇所謂『超現實』往往與『超自然』同義……詩的想像並非藉住夢幻或空想，而是源自於理智的力量」<sup>11</sup>。

短暫滯留東京的楊熾昌、李張瑞兩人，即是帶著受到春山行夫與西脇順三郎主導的「新精神」（*esprit nouveau*）運動刺激後的文學觀，回到故鄉台灣。他們不滿作為台灣新文學之主流的寫實主義、左翼文學及抒情詩風，認為那種將現實與文學混同、或垂掛著眼淚的文學已陳腐不堪，既不配稱為「新」文學，同時也失去了文學「運動」的目標與意義。1933年，楊、李兩人揪合林修二等於台南成立風車詩社。除了發行量極少、只流通於同好圈內部的同人刊物《Le Moulin》，他們最重要的活動據點，其實是發行部數極大、流通全島的三大官報系統《台灣日日新報》、《台灣新聞》、《台南新報》的日文文藝欄，特別是楊熾昌曾代行文藝欄編輯的《台南新報》。1933年12月起至1935年2月之間，風車詩社同人楊熾昌、李張瑞、林修二，以及日人成員戶田房子，開始密集地在楊熾昌主持的「學藝」欄發表詩、小說、詩論及評論。在現存的32回「學藝」欄中，刊有風車同人作品、或有相關討論者，便有25回，佔了總回數的78.1%。這是相當值得注意的一件事。因為在過往的台灣藝文媒體中，從來沒有如此密集、又持續長達一年餘的現代主義相關的作品、詩論、評論刊載露出，何況這又是在發行量極大的《台南新報》。也正是因為這樣，我才把1933年風車詩社的成立，視為劃定台灣前衛美學流布階段的重要事件：1933年以前，現代主義的相關記事只是零星、點狀地刊載於報刊之中，且多抽象概念、美學發展、事件的介紹描述，而少有在地的實踐者；但在1933年風車詩社成立之後，原本零碎的概念傳播開始能夠落實成為在地的、甚至是群聚性的文學實踐，且密集持續地曝光於主流媒體中，成為帶狀的存在。

---

12月）。譯文引自林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《台灣文學學報》第15期（2009年12月），頁89。

<sup>10</sup> 西脇順三郎，〈PROFANUS〉，《西脇順三郎 詩と詩論 I》（東京：筑摩書房，1980年），頁156-157。

<sup>11</sup> 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《台灣文學學報》第15期，頁90-91。

隨著風車詩社的結成與活躍，我們也可以發現，現代主義的觀念不再完全是以「外來之物」的生硬型態被介紹，而是在重組後融入了楊熾昌、李張瑞的詩論之中，有了台灣獨自的地面面貌。楊熾昌在詩論〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典（炎える頭髮 詩の祭典のために）〉（1934），提及了其詩觀最主要的幾個概念，包括將文學視為由言語符號構成之純粹藝術的「文學作品只是要創造『頭腦中思考的世界』而已」、強調對於書寫對象的破壞與重組的「一個對象不能就那樣成為詩，這就像『青豆就是青豆』。我們怎麼裁斷對象，組合對象，就這樣構成詩的」、以及談論文學與現實之距離的「我認為創造一個『紅氣球』被切斷絲線，離開地面上的精神變化便是文學的祭典之一。……詩這東西是從現實完全被切開的」<sup>12</sup>等等；而李張瑞也在〈詩人的貧血——這個島的文學（詩人の貧血——この島の文学）〉（1935）批評寫實主義者及感傷主義者，強調「詩，是記號」<sup>13</sup>。和春山行夫一樣，楊熾昌與李張瑞重主知而排斥抒情，並試圖將詩與現實分開，視之為一種言語符號的藝術、具自律性的頭腦中思考的純粹精神世界，著眼於其裁斷與重組的技術，這不可不謂受到春山行夫主知論的深刻影響。而這也是他們與台灣新文學主流的寫實主義及抒情詩風最大不同之處。

除了主知論，在美學方法上給兩人最大影響的，是西脇順三郎的超現實主義詩論及想像力論。西脇認為：「人類存在的現實自身是無聊的。感受此根本性的偉大的無聊性是詩的動機。……習慣讓對於現實的意識力遲鈍。因為傳統之故，意識力進入冬眠狀態。因此現實變得很無聊。破壞習慣能將現實變得有趣，正因為意識力變得新鮮」<sup>14</sup>。而其作法，便是透過「想像力」讓現實進行非現實的變形，追求恆新的表現方法，或是書寫「嶄新而值得驚異的對象」。而楊熾昌又抓住西脇文論中幾個語彙，如風俗、檳榔子、土人等，進一步把想像力論嫁接上台灣的風土。他在詩論〈檳榔子的音樂——吃鉅豆的詩（檳榔子の音楽 ナダ豆を喰ふポエテッカ）〉（1934）冒題便引用了西脇的句子：「所有的文學都從風俗開始哪。像這蓮葉的黑帽子裡滴著靈感」，顯示了他對「風俗＝在地性」的重視。於是楊熾昌寫道：「燃燒的火焰有非常理智的閃爍。燃燒的火焰擁有的詩的氣氛成為詩人所喜愛的世界。詩人總是在這種火災中讓優秀的詩產生。吹著甜美的風，

<sup>12</sup> 水蔭萍，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典（炎える頭髮 詩の祭典のために）〉，初出：《台南新報》（1934年4月8、19日），中譯葉笛，收入陳允元、黃亞歷編，《日曜日式散步者 I 瞑想的火災》（台北：行人，2016年），頁62-63。

<sup>13</sup> 利野蒼，〈詩人的貧血——這個島的文學（詩人の貧血——この島の文学）〉，初出：《台灣新聞》（1935年2月20日），中譯鳳氣至純平、許倍榕，收入陳允元、黃亞歷編，《日曜日式散步者 I 瞑想的火災》，頁99。

<sup>14</sup> 西脇順三郎，〈PROFANUS〉，《西脇順三郎 詩と詩論 I》，頁148。



黃色梅檀的果實咔嚓咔嚓響著野地發生暝思的火災。我們居住的台灣尤其得天獨厚於這種詩的思考」<sup>15</sup>。此外，西脇文論中的「土人」概念，也為楊熾昌所挪用，嘗試將自己代入「野蠻人=他者=常軌之外」的位置，透過「我=他者」的「陌生化」機制「摸索野蠻人似的嗅覺和感覺」，重新感知這個我們習以為常的世界；除了變成土人，他也追求作為「美學對象」的「土人的世界=台灣」本身，亦即「對土人世界的意欲方向」，這正是楊熾昌將台灣視為「文學的溫床」的原因。當然了，這多少也有一點將異國情調視線投向島內的內部他者、或自我異國情調化的傾向。

而在以楊熾昌、李張瑞為核心在殖民地台灣推動的現代主義前衛運動中，出生於 1915 年前後同人的林修二、張良典，擔任的毋寧是這支現代主義隊伍的「後衛」角色。儘管他們加入了風車詩社，亦受到了日本現代主義詩運動的影響，但並不強烈主張或服膺某特定的美學綱領，而是以調和了「主知」與「抒情」的現代主義詩實踐，支援著楊熾昌、李張瑞急進的前衛運動，守著藝術派的底線。對於運動而言，這樣的「後衛」角色同樣是具有積極意義的。這一批生於 1915 年前後的風車同人們，其抵達東京、亦或登上文壇的時間點，略略晚於 1910 代的前輩們，這既決定了兩代間接收到的思潮階段差異，也決定了詩社內部的權力結構。以林修二為例，其抵達東京的 1933 年 4 月以降，中央文壇正處於「主知」的《詩與詩論》系統退潮、以「抒情」修正極端主知主義的《四季》系統的興起的時期。儘管「主知」論的美學觀仍在一定程度上規範著林修二的創作活動，他也以「想像力」論為基礎寫下了不少精彩詩作；但是在主知與抒情辯證競合的思考中，林修二逐漸確立了回歸抒情主體與抒情性的創作原點，並在 1937 年後捨棄了現代主義，走向紀行詩與題贈的抒情詩。這樣在創作軌跡上呈現出的美學辯證性，在將現代主義視為一場前衛「運動」而實踐的楊熾昌、李張瑞身上是不明顯的；因為作為運動者，楊熾昌、李張瑞必須提出類似於宣言、綱領的急進美學主張，方能在殖民地台灣既成的文學場域中創造新的美學位置；但在東京活動的林修二則擁有更大的迴旋空間。在他活動的中央文壇，現代主義的運動性、前衛性已經削弱，取而代之的是對其急進性之弊害的修正與檢討。林修二繼受了《四季》派「主知的抒情」的辯證思考與美學風格，以寄稿的方式，間接參與了楊熾昌、李張瑞在台灣發起的現代主義運動。我們可以清楚地看到，日本現代主義詩運動歷時性的發展階段，共時性地投影於風車詩社的文學活動及美學系譜上，分別成為了殖民地台灣現代主義詩運動的前鋒與後衛。

---

<sup>15</sup> 水蔭萍，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉，《日曜日式散步者 I 暝想的火災》，頁 61。

## 在帝都東京的文學修煉：巫永福與翁鬧

陳允元

如果說，風車詩社是戰前台灣現代主義文學在詩領域最重要的案例；那麼，在小說的方面，巫永福（1913-2008）與翁鬧（1910-1940）則是最具代表性的人物。與風車同人一樣，他們都是出生於 1910 年前後的台灣日本語世代作家，並登場於 1932 年朝鮮作家張赫宙（1905-1998）以小說〈餓鬼道〉入選《改造》懸賞小說、殖民地的文藝青年對於「進軍中央文壇」抱持高度野心的 1930 年代；而東京的留學或滯留經驗，也給他們的文學創作帶來極大的刺激。

1929 年 4 月，巫永福因就讀名古屋醫科大學的長兄的建議，自台中一中轉入名古屋第五中學校。1932 年中學畢業時，父親希望他讀醫，但有志於文藝的巫永福不顧父親反對，執意赴東京就讀師資陣容都是一時之選的明治大學專門部文藝科：包括小說家、劇作家山本有三（1887-1974）、後來被稱為「文學之神」的新感覺派旗手橫光利一（1898-1947）、文藝評論家小林秀雄（1902-1983）等，都在該科任教。父親原本欲斷了他的金援，因母親說情繼續寄學費來。這三位老師給予他的影響，巫永福日後曾如此回憶：

山本有三先生給我的是精神上的啟發，他是當時日本有名的文學家，和菊池寬齊名。橫光利一先生則是直接指導我寫作的老師，他是新感覺派作家，強調將個人對外在事物的感覺描述出來，注重心理的描寫。我的小說創作受到他的影響。小林秀雄是日本名評論家，後來被稱為「評論之神」，他的言論儼然是金科玉律。他的評論有深刻的理論基礎，文字十分優美，可以當作文學作品閱讀。<sup>1</sup>

在中學時期，巫永福儘管已得到了一些文藝上的啟蒙，初步確認了他的志趣；但踏上東京，才是文學修煉的正式開始。巫永福與他的恩師、新感覺派旗手橫光利一在文學影響上的聯繫，許多研究者都已指出他的小說處女作〈首與體（首と体）〉（1933），與 1924 年橫光被評論家千葉龜雄（1878-1935）視為「新感覺派的誕生」的名作〈頭與腹（頭ならびに腹）〉在篇名構圖上的類同。不過謝惠貞更進一步指出，巫永福受指導於橫光利

---

<sup>1</sup> 莊紫蓉訪談，《面對作家：台灣文學家訪談錄（一）》（台北：吳三連台灣史料基金會，2007 年），頁 98。

一的 1934-1935 年，正是橫光從事「新心理主義」創作的高峰<sup>2</sup>，這給予巫永福的影響其實更為深刻。所謂新心理主義，係日本在 1930 年代初引入佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）之精神分析學作為核心方法，並深受喬哀斯（James Joyce，1882-1941）、普魯斯特（Marcel Proust，1871-1922）之意識流、內心獨白作品的影響，側重潛意識之挖掘的寫作風潮。謝惠貞舉巫永福寫一名查某嫺因過度疲勞因而陷入半夢半醒的幻覺狀態中的小說〈愛暈的春杏（眠い春杏）〉（1936）為例，認為這篇小說受到橫光利一尋求新的底層階級描寫的表現而創作的〈時間〉影響，嘗試以現代主義的新穎手法，重寫在台灣新文學中已經被寫爛了的查某嫺主題：「巫永福可以說是從日本普羅文學作為主題的『疲勞』出發，並以『意識流』的手法更加深刻地表現其心理層面，由此踏入的台灣普羅文學未曾涉足的『睡意』的心理『意識』」<sup>3</sup>。除了橫光利一的影響，巫永福的這篇小說，也很容易讓我們聯想到達達主義詩人高橋新吉（1901-1987）的名作〈皿〉（1922）所寫的：「打破盤子／要是打破盤子／就會發出倦怠的聲音」，洗盤子的女人將整个人生都溶入水中的異化情境。

除了親炙任教於明治大學文藝科的知名作家、得到他們精神上或是寫作上的指導，巫永福也親身參與了 1933 年東京台灣留學生的「台灣藝術研究會」的成立、以及純文學雜誌《福爾摩沙（フォルモサ）》雜誌的創辦。台灣藝術研究會的前身，是 1932 年 3 月由林兌（1906-？）、王白淵（1902-1965）、吳坤煌（1909-1989）、張文環（1909-1978）等受左翼思潮影響的台灣青年所組成的「東京台灣人文化 Circle」，原具有強烈的左翼性格。然而在 1932 年 9 月因受檢肅而消滅解散，翌年以台灣藝術研究會之名重建之時，組織的左翼色彩已消退，成為中性的純文藝團體。機關誌《福爾摩沙》發行三期（1933 年 7 月～1934 年 6 月）後，研究會與 1934 年 5 月成立於台中、串聯台灣全島文學家的「台灣文藝聯盟」合流，成為該聯盟的「東京支部」。這個團體（包括前身 circle、研究會以及後續的文聯東京支部）在台灣文學史上之所以重要，在於它匯集了當時在東京最新銳、也最有創造力的台灣留學生作家，具有高度的純文學傾向。他們與一九二〇年代想藉由文學對民眾進行政治啟蒙、或控訴殖民地壓迫的社運憤青不同，儘管也不無淑世理想，但文學表現的藝術性及台灣文化的向上，毋寧是他們更想追求的。他們以日語寫

---

<sup>2</sup> 謝惠貞，〈從新感覺派到「意識」的發現——論巫永福〈愛暈的春杏〉和橫光利一〈時間〉〉，收入許俊雅編，《台灣現當代作家研究資料彙編 58 巫永福》（台南：國立台灣文學館，2014 年），頁 198。

<sup>3</sup> 謝惠貞，〈從新感覺派到「意識」的發現——論巫永福〈愛暈的春杏〉和橫光利一〈時間〉〉，203。

作，懷抱「進軍中央文壇」之志，在作為西洋文明的轉介地、同時也是東亞文明的發信地的帝都東京，進行高強度的文學修練。與研究會同人往來密切的評論家劉捷（1911-2004）曾謂：「他們處在中央文壇膝下，對世界文學的潮流有最敏銳的感受」<sup>4</sup>，相當適切地描述了研究會同人的特性。

對於這些來自殖民地台灣的文學青年而言，帝都東京究竟是什麼樣的存在呢？前述巫永福的小說處女作〈首與體〉，即透過敘事者「我」及其友人 S 青年沿著丸之內的外圍——靖國神社→陸軍偕行社→神保町→帝國劇院→日比谷公園的散步路線，形構出一幅留學生文學青年的生活圖景。小說中，S 青年的父親不斷來信，要求他返台處理結婚的事。但 S 青年在東京已有自由戀愛的女友了，且他捨不得與敘事者「我」每天過著逛書店、看戲、逛街、與志同道合的朋友交往的自由生活。因此，他面臨了一種「首與體」相反對立的情境。他想留在東京，但家裡卻要他的身體回去。在這樣的小說構圖之中，台灣是傳統落後封建、是黑暗的、壓迫性的存在。相對的，有著書街與劇院的東京則意味著現代、自由、進步，且是殖民地文藝青年的自我實現之地。張文環〈父親的要求〉（1935）、巫永福〈山茶花〉（1935）、以及翁鬧的〈殘雪〉（1935），都有類似的主題。小說中的留學生們，幾乎毫無例外地用盡各種方法滯留東京，以追求藝文之夢，不想回去。這樣的情況不只存在於小說，在現實世界中也是如此。要發展文藝，回到台灣往往是不被考慮——或是逼不得已的最後一個選項。劉訥鷗自青山大學英文科畢業之後，思考著未來的去路。他在 1927 年 7 月 12 日的日記寫著：「台灣是不願去的」。不過他並沒有留在東京，而是前往正在發展中的上海文壇，並在這個新興文壇引進了新感覺派。楊熾昌與李張瑞則是在無可奈何的狀況下回到台灣。返回故鄉之後，他們雖然也意氣昂揚地結成了風車詩社、發刊《Le Moulin》，但李張瑞也不無感嘆，在台南這個「忘卻藝術的都市」，被同鄉們當成異鄉人，是何等的寂寞。

大概也因為如此，台灣島內的文學青年，在寂寥而貧瘠的環境中經常嚮往著東京。出身台中師範學校的翁鬧，畢業後先在員林、田中公學校等學校服五年義務教職。結束義務教職的 1934 年，他立刻起身前往東京，寓居於東京近郊的高圓寺。不過，早在赴日前，翁鬧已經先將自己的作品寄往東京發表。1932 年 3 月，百田宗治（1893-1955）主編、發刊於東京的現代主義詩刊《椎之木（椎の木）》第 1 卷第 3 號，刊載了這位殖民地青年的詩作〈憧憬（あこがれ）〉。這首詩是這樣寫的：

---

<sup>4</sup> 劉捷，〈台灣文壇鳥瞰〉，初出：《台灣文藝》1：1（1934 年 11 月），中譯涂翠花，收入黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集 雜誌篇（第一冊）》（台南：國家台灣文學館籌備處，2006 年），頁 115。

正午。  
沒有人知道我的存在。  
背後緊靠的堤防上方  
是寶石綠廣闊無垠的天井。  
南國的冬日寂靜無聲，  
升騰的熱氣如煙一般燃燒。  
啊 憧憬 在遙遠的彼方的天空。<sup>5</sup>

當時在田中公學校教書的翁鬧，透過這首詩，表達了一位寂寞的、沒沒無聞的殖民地文學青年，憧憬著在天空彼端遙遠的中央文壇的心境。這首詩是目前所見翁鬧最早公開發表的作品。接著，翁鬧又陸續在 5 月、7 月號的《椎之木》發表詩作〈少年〉、〈南國風景〉。這一些詩作，其實比那首被學界視為翁鬧的處女作、1933 年 7 月刊載於《福爾摩沙》創刊號的寄稿〈淡水的海邊（淡水の海邊に）〉，要早了一年有餘。這些詩作寄稿東京，除了展現翁鬧對中央文壇的憧憬，就資訊傳播的角度來看我們也可以發現，即便遠在南方殖民地島嶼的鄉間，彼時仍無留學經驗的翁鬧還是能夠幾乎無時差地關注著中央文壇的雜誌發刊動態。也因此，一完成了在台灣的五年義務教職，翁鬧旋即就到東京去了，此生再也未曾回到故鄉。

到了東京之後，翁鬧幾經遷徙，落腳在東京近郊的高圓寺一帶，成為一個苦修文藝的浪人。他的友人劉捷寫道：「他和當時的一般窮學生一樣，一年到頭穿的是黑色金鈕的大學生制服，蓬頭不戴帽子，表示輟學已不上學堂。四處旁聽，逛講演會、書舖或參加各種座談會，這種「遊學」方式盛行，畢業後不願返台灣的文藝者個個如此。……那時為進出日本文壇，畢業後不肯返鄉，在東京苦修流浪的文藝人，翁鬧是典型人物之一」<sup>6</sup>。為什麼落腳在高圓寺呢？物質條件是重要的理由。因為這裡位處郊區，生活花費不那麼高，且距離藝文活動繁盛的新宿、銀座又不算遠，車費便宜。但更重要的是，高圓寺也是一個玉石混雜、且洋溢著世界主義（cosmopolitan）氣息的地方。在這裡，各種美學與政治光譜的、以及來自各殖民地、各民族的青年，都有相遇、交會的可能。翁鬧在散文〈東京郊外浪人街——高圓寺界限〉（1935）寫道：

<sup>5</sup> 翁鬧，〈憧憬（あこがれ）〉，《椎の木》1：3（1932 年 3 月），頁 75。筆者自譯。

<sup>6</sup> 劉捷，〈幻影之人——翁鬧〉，《台灣文藝》第 95 期（1985 年 7 月），頁 190。

以思想與審美上之多彩為人傳誦的高圓寺，這裡瓦礫固然不少，但也不乏卓越的高士；這種玉石混雜的情狀大概是遼闊無邊的東京市裡每一個街道所可見，而在高圓寺尤其讓人感受深切。<sup>7</sup>

翁鬧在文章中提到活躍於高圓寺一帶的文學家，有無政府主義傾向並深諳現代主義文學及新興都會風俗的文藝評論家新居格（1888-1951）、行動主義文學論的倡導者及法國文學譯者小松清（1900-1962）、普羅文壇新秀鈴木清（1907-1993）、劇作家阪中正夫（1901-1958）、大眾文學家直木三十五（1891-1934）、新心理主義的提倡者伊藤整（1905-1969）、俄國文學翻譯家上脇進（1899-1962）等，翁鬧經常在街頭與其中的幾位不期而遇。根據黃毓婷在〈東京郊外浪人街——翁鬧與一九三〇年代的高圓寺界限〉（2007）的研究調查，高圓寺一帶（包括新宿淀橋區），是左翼系統作家匯集的大本營。黃毓婷認為，在1931年滿州事變以降日本軍國主義急速抬頭的時代氛圍中，高圓寺的「浪人風情」「確保了個人最小限度的自由」，同時也是「帝都東京的陰影」，成為一種「與山手線核心的天皇制國家的對峙」<sup>8</sup>。這是一個很重要的觀察，也點出了出翁鬧筆下（以及本人）那不被體制收編的、游離於外圍但又能洞悉體制之構造的觀看位置。值得注意的是，廣義來說同樣是「東京」，但翁鬧筆下浪人風情高圓寺的東京，顯然與巫永福〈首與體〉的山手線東京——或者說，從靖國神社、陸軍聯隊並環繞著皇居而行的東京，是截然不同的存在。如同朱惠足指出的：「兩位台灣人留學生筆下的互異東京生活，不僅顯示東京內部的區域性劃分，也造成兩位作家接收到帝國首都產生的不同現代主義文化」<sup>9</sup>。但其實就大方向來說，兩人同屬現代主義作家，而現代主義除了被用來表現都會東京（這是現代主義在西方及日本的經典情境），也被用來呈現具有台灣地方色彩的底層階級風景。寓居左派人士聚集的高圓寺的翁鬧的作品，並沒有比活動於山手線的巫永福而更加傾向左翼。但有一個幽微然而決定性的差異是，在巫永福筆下，現代都會東京與傳統鄉村台灣是被二元對立起來的，且在這樣的二元對立圖式中，鄉村台灣往往是作為「痛苦風景」，

---

<sup>7</sup> 翁鬧，〈東京郊外浪人街——高圓寺界限——〉，初出：《台灣文藝》2：4（1935年4月），中譯黃毓婷，收入《破曉集》（台北：如果，2013年），頁231。

<sup>8</sup> 黃毓婷，〈東京郊外浪人街——翁鬧與一九三〇年代的高圓寺界限〉，《台灣文學學報》第10期（2007年6月），頁182-183。

<sup>9</sup> 朱惠足，〈「現代」與「原初」之異質交混：翁鬧小說中的現代主義演繹〉，《台灣文學學報》第15期（2009年12月），頁10-11。

或是施淑所謂「黑暗、混亂、殘酷的象徵」<sup>10</sup>而存在的。這樣的「痛苦風景」，是由對立於都會現代文明的、根深蒂固的封建性、反近代性所造成的。它既是一種以中央文壇視線凝視台灣的所謂「地方色彩」，同時也是藉以觸發種種心理狀態——不安、戰慄、幻覺——而得透過現代主義手法展演呈現之「小說裝置」。但在翁鬧筆下，造成台灣的「痛苦風景」的並不是封建性、殘酷性，而毋寧是帝國帶來的現代性。台灣之鄉村如何從孤立／獨立自足的地方，透過作為媒介的現代，被牢牢地編制進入帝國／現代世界的網絡之中？在這樣的銜接與編制之中，受到什麼樣的衝擊？現代性（或殖民現代性）對台灣／台灣農村而言所存在的矛盾與悖論，是翁鬧小說相當核心的主題。例如他的小說〈羅漢腳〉（1935），談的是台灣鄉村小孩「世界觀」的形成史。名為「羅漢腳」的小孩，有一天看到一個提著小圓籃（イーナア）的胖阿伯說要去員林（イーナア），但小孩沒有離開過家，不知道「員林」是什麼，誤以為阿伯說的是「圓籃」。他納悶，一個大胖阿伯怎麼可能進到那麼小的圓籃裡？「員林／圓籃」是一個台語諧音的裝置，象徵著如魔術般充滿神奇與未知的遠方。他對遠方充滿憧憬。然而第一次有機會離開這條街，卻是因為車禍就醫轉診。隨著輕便車緩緩出發，羅漢腳將會認識：原來輕便車的軌道與馬路所通往的「遠方」，便是現代世界。然而對殖民地台灣而言，「現代化」究竟帶來了什麼？翁鬧並沒有直接描繪台灣農村所受到的壓迫、或試圖呈現壓迫背後的結構，而是以諧謔諷刺的方式透露：進入現代固然有諸多好處，然而進入現代也必然伴隨著痛苦。翁鬧雖未因寓居高圓寺而傾向左翼，但這樣對於帝國裝置的洞察、對現代性的反省，以及對台灣鄉村的憐愛與鄉愁，似乎是這個「與山手線核心的天皇制國家的對峙」的高圓寺帶給他的獨特視角。

---

<sup>10</sup> 施淑，〈日據時代台灣小說中頹廢意識的起源〉，《兩岸文學論集》（台北：新地，1997年）頁116。