

國立政治大學台灣文學研究所

碩士學位論文

指導老師：楊小濱教授



風車詩社：美學、社會性與現代主義

研究生：林婉筠

中華民國一百年一月

誌謝

沒有遇到小濱老師，我無法寫出這本論文。小濱老師的精神分析理論和現代詩專題震撼了我的視野和思考，許多微妙的悖論美學讓我無法自拔的陷入文本，再被老師用密實的理論打撈出來。老師爽朗真誠，博學多識，總是在我論文有難時不二話地給予最關鍵的幫助；佇立老師的研究室中，直接領略的是一位學者的大度，日後若有幸繼續在學術道路上前行，那一定是因為小濱老師為我展示了一個學者的風範。

沒有芳明老師的知遇之恩，也沒有研究台灣文學的我。老師從大學一路揮灑鼓勵與期待，帶領我一窺台灣文學堂奧，台灣文學史課堂上老師精彩地分析了楊熾昌的〈茉莉花〉，從此開啟我瘋狂閱讀現代詩的旅行，也讓我決心選擇風車詩社作為朝夕相處的研究對象。擔任老師助理的三年間，位於百年樓的研究室是保衛所有學術夢想的神聖空間，裡面馳騁著希望、想像、美妙的文字，守護者是芳明老師執筆疾書著、父親一般的背影。

大學時期接觸正忠老師的現代詩講堂，老師厲害之處是歡樂親切地化解現代詩給人的距離感；口試時老師嚴格悉心地指點出許多重要的結構與內容問題，更讓人覺得佩服與感激。我懷念王靖獻教授一對一的專題指導、范銘如教授的西方文學理論、曾士榮教授的傳記文學研究、吳佩珍教授及崔末順教授的東亞文學和課後指導，這些閃耀的時刻將藉由文字及思想繼續發亮前行。

中正圖書館地下室、綜圖一樓、莊敬九舍、政大操場、百年樓芳明老師研究室、中研院文哲所電腦室、交大 Lab 902、研究所摯交易儒、思坊、蕨蕨、晏晴、立峰學長、毓如學姐、密友千千、美牙、室友勁垠、政大登山隊仲維、瑞凱、清鎡、苾瑋、郁珊、永翰、宗雄、所有發生在政大歡笑焦慮痛痛快快的日子，我愛你們在這裡。

最最感謝爸爸、媽媽、弟弟及志瑋給我無私的關懷和支持，因為你們，所有的熱情更加熾烈。

謹獻給我的父親與母親、臺灣以及文學。

摘要

日治時期「風車詩社」首創台灣的現代主義風格，提倡西方現代主義知性精神，兼及超現實主義、意象派、立體派等二十世紀前衛實驗性的文學技巧，著重經營文字藝術美感。在二〇年代新詩詩體終於脫離舊詩體制的文學史進程中，三〇年代的風車詩社繼續解放現代詩詩風，無論文學形式或文學精神，都為殖民地台灣提供了新的美學視角。

由美學視角出發，本研究首先以現代主義詩藝為主題，最終要回應的是三〇年代風車詩人的文本經由現代主義技術對語言進行的實驗及表現的態勢，其底下所揭露的現代主義經驗及現代詩書寫主體的內部精神；風車詩人如何以創新的寫作手法引領出嶄新的美學形式，超現實主義現代文學的銜接縫隙處，如何存有層次豐富的美學內涵。文本以超現實主義的美學在寫作技巧上呈現了「主體的質疑」、「否定與匱缺」、「反諷與諧擬」、「快感與創傷」四種修辭的形式，由這四種修辭表現出發探討風車詩作的美學形式、與精神分析有關的語言研究、和文字間的深層涵義所包含的不斷環繞某些主題的思想痕跡。

其次，風車詩社的出現體現了三〇年代社會內在性格的某一面向。當日治時期台灣文學致力於發展寫實主義書寫時，風車詩社所表現的美學形式，明顯地與同時代其他寫作風格不同，在社會無法理解其美學意義的情況下，受到了文學界的群起圍剿。風車詩社在三〇年代的台灣文學場域中被當作一個異質的存在，其被推離的遭遇使得風車詩社對文壇的回應成為特別具有癥狀性的文學符號。三〇年代的台灣詩壇，以吳新榮、郭水潭為首之「鹽分地帶詩人群」和以楊熾昌、林修二、李張瑞組成的「風車詩社」分別為代表現實主義和現代主義的兩大主要新詩社群。透過辨識現實主義和現代主義以兩種不同的符號風格區分他者的分界，重新思索三〇年代的台灣文學經驗，從共時比較及歷時觀察中，看出風車詩社的特殊性和時代性。

本論文首先從理論的旅行認識風車詩社與超現實主義詩學的傳播與受容關係，接著深入分析風車詩作美學形式的內在性，最後將視野置回文學場域，觀察風車詩社所體現的社會姿態。在風車詩社的美學實踐和文壇經驗中，現實與超現實是積極的共構存在，不僅通過一致性，而且通過差異性回過頭來相互關連。由於風車詩社的歧異與偏離，台灣三〇年代的美學、社會性與現代主義，才越顯得完整。

關鍵字：風車詩社、美學、社會性、現代主義

目錄

誌謝.....	I
摘要.....	II
目錄.....	III
第一章 緒論	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究現況.....	4
第三節 研究範疇.....	7
第四節 研究方法.....	11
第二章 風車詩社與超現實主義詩學	16
第一節 異域之旅行，異質的美學.....	16
一、馥郁的火夫：日本傳播與受容.....	16
二、洋燈的思維：台灣傳播與受容.....	19
第二節 風車詩社外圍簡介.....	28
一、同人與詩誌.....	28
二、殖民現代性下的台灣超現實主義現代詩特色.....	30
第三章 精神的詩學：風車詩作美學形式的內在性	42
第一節 主體的質疑.....	44
一、死亡驅力：向死中求存在.....	44
二、主體的分裂關係.....	51
第二節 否定與匱缺.....	58
一、敗北意識：無解的苦悶.....	58
二、否定句式：失落鄉愁的再現.....	65
第三節 反諷與諧擬.....	70
一、反諷與差異的練習.....	70
二、縫隙與錯位的意義.....	74
第四節 快感與創傷.....	77
一、壓抑和變形：重複的創傷經驗.....	77
二、慾望與身體.....	81
第五節 小結：異質美學的文壇經驗.....	93
第四章 異質的存在：文學場域中風車詩社的社會姿態	96
第一節 現代教育與殖民現代性.....	98
一、現代教育：詩人的養成.....	98
二、殖民現代性：認同的異化.....	107
第二節 階級與風格.....	111
一、階級問題：對普羅文學的討論.....	111
二、關於現實：個人風格與社會責任.....	118

第三節 語言與文壇.....	123
一、隱喻技法的社會向度.....	123
二、風車詩人崇尚日本文壇風尚的意義.....	129
第四節 風車詩社的政治姿態.....	133
一、日本政府，或是台灣文壇的檢查？.....	133
二、認同的方向：對日認同或對台認同的差別.....	144
三、美學親日所代表的社會立場.....	145
第五章 結論.....	148
參考文獻.....	155



第一章 緒論

第一節 研究動機

回到最開始，是在陳芳明老師的台灣文學史上認識風車詩社，幾首詩的解析旋捲著現代詩的符號切片，前有未有開啟我對現代詩的知識。

台灣的現代詩發展始於二〇年代，從詩史脈絡加以考察，可以溯及四個起源¹：演變自中國古典漢詩傳統；受到中國五四運動時期新詩運動所倡導；日治時期受到日本古典詩、俳句、短歌、以及日本新詩運動影響；曾經透過日文教育接受世界文學，尤其是歐美文學、歐美現代詩的影響。從模仿、奠基、成熟到創新，歷經各界豐富的文學思潮洗禮，台灣的現代詩也開始發展出多樣的風格面貌。

二〇年代至三〇年代發展初期的新詩表現，大致可以區別出三種風格影響著文壇：以台灣新文學之父賴和的寫實主義表現為主流；其次為留學北京的張我軍的抒情浪漫風格；留日的水蔭萍實驗的前衛現代主義則短暫燦爛了台灣文學界。

不無關連的，歷來對於日治時期台灣新文學的台籍作家研究中，評論者的目光主要多投注在新文學之父賴和、普羅文學家楊逵、進攻日本中央文壇的龍瑛宗和呂赫若等人身上。他們的作品以現實主義（realism）反映殖民者在進行現代化和工業化過程中，剝削台灣各種資源的困難處境；他們的精神除了反對傳統漢文化封建體制，也突顯殖民者與被殖民者之間不平等的民族與階級關係，肩負著啟蒙大眾的使命。在日本高壓的殖民統治下，強調文學反映社會的現實主義成為台

¹ 趙天儀，《台灣文學的週邊》（台北：富春，2000），頁 59。

灣新文學的主流，啟蒙大眾、反抗強權也成為台灣新文學的典範精神。

然而日治時期的台灣新文學，有另一支現代主義(modernism)系譜存在著，代表作家為翁鬧、劉吶鷗、楊熾昌等人。有別於現實主義作家所強調的人道關懷和社會寫實，現代主義作家重視心理刻劃，以現代主義的知性精神及文學手法，如佛洛伊德的精神分析、喬依思的內心獨白、超現實主義的跳躍技法等，將寫作視角指向都會中個人複雜的心理活動，如空虛孤寂、以及壓抑的情慾等主題，或標誌新感覺派風格、或被稱為藝術至上者。

來自現代主義深層潛意識所醞釀的文學靈感把不同的時代連接起來，世界的詩人無聲穿行，在二、三〇年代感應了同樣的超現實主義美學風景。1924年布里東正式組織團體，發表了第一次²的《超現實主義宣言》(Manifeste Du Surrealisme)。1927年西脇順三郎、三浦孝之助等人出版日本第一本超現實主義詩集《馥郁的火夫啊》，喊出日本超現實主義詩作的先聲。中國超現實主義的發展與前衛藝術的批判精神關連密切，1930年留日的倪貽德與留法的龐薰琴在上海成立決瀾社，其創社宣言指出對「Dadaism 的猛烈，超現實主義的憧憬」³。1933年台灣出現由楊熾昌、林修二、李張瑞、張良典和日人戶田房子、岸麗子、尚樟鐵平等組織的「風車詩社」，為台灣人創辦的第一個現代主義詩社，主張主知的「現代詩」敘情，詩必須超越時間、空間，思想是大地的飛躍。⁴

那個時代的世界風靡現代主義，而這些詩人們抵達超現實主義。

² 第二次宣言於 1929 年發表：「重要的不是製作藝術品。在人們尚未自覺的領域裡，有輝燦的美、愛情、才能，而且從未被表現出來，這些是可以顯現於外的。把人們為開拓的部分顯現於外界，才是超現實派的目的。」出自劉振源，《超現實畫派》(台北：藝術圖書公司，1998)，頁 19。

³ 郎紹君，〈決瀾社的宣言〉，《中國前衛藝術》(牛津大學出版社，1994)，頁 65。

⁴ 林佩芬，〈永不停息的風車——訪楊熾昌先生〉，收入：楊熾昌，《水蔭萍作品集》，(台南市：台南市立文化中心，1995)，頁 275。

日治時期「風車詩社」首創台灣的現代主義風格，提倡西方現代主義知性精神，兼及超現實主義、意象派、立體派等二十世紀前衛實驗性的文學技巧，著重經營文字藝術美感。在二〇年代新詩詩體終於脫離舊詩體制的文學史進程中，三〇年代的風車詩社繼續解放現代詩詩風，無論文學形式或文學精神，都為殖民地台灣提供了新的美學視角。

由美學視角出發，本研究首先企圖以現代主義詩藝為主題，最終要回應的是三〇年代風車詩人的文本經由現代主義技術對語言進行的實驗及表現的態勢，其底下所揭露的現代主義經驗及現代詩書寫主體的內部精神；探索風車詩人如何以突破的寫作手法引領出嶄新的美學形式，在超現實主義現代文學的縫隙之間，孕育層次豐富的美學內涵。

其次，風車詩社的出現體現了三〇年代社會內在性格的某一面向。當日治時期台灣文學致力於發展寫實主義書寫，有一群人卻正往其他的方向默默朝深層的無意識世界前進，挖掘內心被壓抑的想像及欲望。這樣的現代主義風格在當時並不被接受，左翼傾向的鹽分地帶詩人批評他們是「薔薇詩人」，形容他們的作品為「耽美」、「頹廢美」、「醜惡之美」、「殘酷之美」、「惡魔的作品」⁵，認為自我唯美的詩歌難以展現時代心聲，欠缺實用價值。在日治時期蔚然成風的現實主義文學中，風車詩社在文壇本身即為一個異質性的存在，在台灣文學史上的地位也因而特殊。

⁵ 楊熾昌，〈殘燭的火焰〉，頁 240-242。劉紀蕙，〈孤兒·女神·負面書寫〉，頁 191。

第二節 研究現況

戰後風車詩社作品的面世，始自 1970 年代末期，林瑞明、羊子喬、張恆豪等編纂《光復前台灣文學全集》時，發掘到風車詩社的作品。由陳千武及月中泉先生譯為中文，羊子喬和黃武忠先生在報刊上評介⁶，台灣文學壇第一次以中文一窺風車詩社堂奧。1982 年羊子喬、陳千武主編的《光復前台灣文學全集》新詩四卷出版，第 10 卷《廣闊的海》⁷以風車詩社同人水蔭萍、李張瑞、林永修、丘英二為目，選錄部分作品譯為中文，是目前中唯一同時集錄風車詩社四位台灣同人作品的出版書籍。1995 年呂興昌先生編著《水蔭萍作品集》⁸，由葉笛翻譯，收錄楊熾昌的現代詩創作、小說、評論文章、戰後回憶性文章、書籍序跋、以及學者研究楊熾昌的文章、論文。2000 年呂興昌編著《林修二集》⁹，主要由陳千武翻譯，部分為葉笛翻譯，第一部份收錄林修二的《蒼い星》完整詩作，第二部分「集外集」收錄的則是新挖掘的作品，此外附錄中也收錄了書信和研究林修二的文章。全書譯文與日文原文同時並錄，是此書最大的特點。

最早將風車詩社納入台灣詩史的文章，是 1981 年羊子喬在《台灣文藝》發表〈光復前台灣新詩論〉¹⁰，這是戰後台灣首篇以文學史觀點，縱論明鄭時期到日治時期台灣新詩的文章，文中將風車詩社列在新詩的「成熟期」，指出其倡導超現實主義風格，運用語言具有現代感。爾後台灣文學史論述台灣現代主義詩學的起始，皆追溯自日治時期的風車詩社，如 1989 年古繼堂的《台灣新詩發展史》

⁶ 1979 年 3 月 31 日《自立晚報》「台灣光復前文學作品精選」選楊熾昌和李張瑞詩。1979 年 4 月 6 日《自立晚報》「台灣光復前文學作品精選」選林永修和張良典詩。1981 年 2 月 27 日《自立晚報》「日據時期台灣詩人詩作選介」選楊熾昌詩。

⁷ 羊子喬、陳千武編，《廣闊的海》（台北市：遠景，1982）。

⁸ 楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》（臺南市：南市文化，1995）。

⁹ 林修二著，呂興昌編，《林修二集》（臺南縣：南縣文化，2000）。

¹⁰ 羊子喬，〈光復前台灣新詩論〉，《台灣文藝》七十一期，1981 年 3 月。後收於羊子喬、陳千武主編，《廣闊的海》（台北：遠景，1997），頁 1-37。

¹¹、1991年劉登翰的《台灣文學史》¹²、陳芳明「台灣新文學史」系列的〈寫實文學與批判精神的抬頭〉¹³、1994年蕭蕭的《台灣新詩美學》¹⁴、2006年張雙英的《二十世紀臺灣新詩史》¹⁵等等。

自八〇年代累積至今，關於風車詩社的前行研究其實頗為豐富。陳明台在〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩現代主義的考察〉¹⁶特別舉例說明楊熾昌詩作與日本詩人西脇順三郎、北園克衛詩作之間在用句、行數、意象上的雷同。葉笛在〈日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——風車詩社的詩運動〉¹⁷論述超現實主義理論的淵源、播遷及影響，對本文第二章探討超現實主義的傳播途徑甚有啟發。林佩芬〈永不停息的風車——訪楊熾昌先生〉¹⁸和呂興昌〈走進歷史 還諸天地——記熾昌先二三事〉¹⁹透過親訪的文稿得以更瞭解風車詩社創辦的經過，以及《風車》詩誌的相關內容。

奚密的〈燃燒與飛躍：一九三〇年代台灣的超現實詩〉²⁰與林中力〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉²¹在文本分析上細密探索和深入

¹¹ 古繼堂，《台灣新詩發展史》（台北市：文史哲，1989）。

¹² 劉登翰，《台灣文學史》（福州：海峽文藝，1991）。

¹³ 陳芳明，〈寫實文學與批判精神的抬頭〉，《聯合文學》，2000年3月，頁138-149。

¹⁴ 蕭蕭，《台灣新詩美學》（台北：爾雅，1994）。

¹⁵ 張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》（台北：五南，2006）。

¹⁶ 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩現代主義的考察〉，賴和及其同時代的作家——日據時期台灣文學國際學術會議，清華大學主辦，1994年11月25-27日。後收錄於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁307-336。

¹⁷ 葉笛，〈日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——風車詩社的詩運動〉，臺灣現代詩史研討會，文訊主辦，1995年3月4日。後以〈日據時代台灣詩壇的超現實主義——以風車詩社核心人物楊熾昌的詩運動為軸〉為題收入楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁337-361。葉笛，《台灣文學巡禮》（臺南：臺南市立文化中心，1995）。葉笛《台灣早期現代詩人論》（高雄：春暉，2003）。

¹⁸ 林佩芬，〈永不停息的風車——訪楊熾昌先生〉，《文訊》第9期，1984年3月，頁403-420。後收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁257-279。

¹⁹ 呂興昌，〈走進歷史 還諸天地——記熾昌先二三事〉，《聯合文學》，第16卷第8期，2000年6月，頁43-44。

²⁰ 奚密，〈燃燒與飛躍：一九三〇年代台灣的超現實詩〉，《臺灣文學學報》第十一期，2007年12月，頁75-107。

²¹ 林中力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《臺灣文學學報》第十五期，2009年12月，頁82-109。

解剖的方式，不斷提醒本文進行詩作分析時應與文本建立緊密的關係。劉紀蕙〈變異之惡的必要：楊熾昌的「異常為」書寫〉²²和〈前衛的推離與淨化——論林亨泰與楊熾昌的前衛詩論及其被遮蓋的際遇〉²³二文對本文的研究視角有重要的啟發，劉紀蕙認為楊熾昌筆下的負面書寫是以分子化的變異呈現拒絕進入新文學陣營組織的本土意義；在前衛與本土的對抗中，前衛必然與寫實保守形成拉扯，並在台灣文學史正統中被現實主義壓抑而隱沒。這個論點引起本文開始注意風車詩社文學創作的前衛美學形式意義，以及此形式意義在社會中所處位置，與其他美學傾向的相互關係。另一本專著《心的變異》²⁴探討現代性的精神形式時，使用精神分析方法切入研究意識行為與語言構築，探索歷史巨大的同質化美學工程，以及此工程同時進行的排除機制。精神分析探問文本背後呈現的結構現象，啟發了本文研究風車詩作的美學形式與風車詩社所體現的社會性兩個方向，也成為本文採取的觀看方式。

黃建銘先生的論文《日治時期楊熾昌及其文學研究》從歷史角度出發，不論是著眼於作者或是文本，都將楊熾昌及風車詩社的相關史料研究得鉅細靡遺。在此論文的成就上，本文得以擴展更深入的文學視角，集中討論風車詩人作品的美學性、社會性與現代主義之間的關係：從風車詩社與日本《詩與詩論》的受容關係，到文本美學形式的內在精神，到文學場域中風車詩社以何種社會姿態區隔自身與鹽分地帶詩人的不同，呈現屬於文學面向的風車詩社風貌。

²² 劉紀蕙，〈變異之惡的必要：楊熾昌的「異常為」書寫〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒，2000），頁 190-223。

²³ 劉紀蕙，〈前衛的推離與淨化——論林亨泰與楊熾昌的前衛詩論及其被遮蓋的際遇〉，《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田，2000），頁 141-167。

²⁴ 劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》（台北：麥田，2004）。

第三節 研究範疇

關於日治時期的台灣現代詩創作的文化背景，羊子喬在〈光復前臺灣新詩論〉指出自日本統治台灣到新文學運動發起這段期間，台灣的文學環境處於台灣傳統漢詩和擊鉢吟、日本傳統詩歌、和在台日人的新詩之間。台灣新文學起自於民族主義抬頭所引起的平民階級自覺，從而對文學的形式和內容重新加以探討。在日本高壓的殖民統治下，台灣的新文學作品中往往為揭發生活黑暗面，表現社會的正義感而走向為人生而藝術的道路。²⁵陳芳明在《聯合文學》發表的〈台灣新文學史〉系列點出同樣的時代背景：台灣新文學觀念的奠基基本上對於文化、知識、文學的態度，都是從實用觀點出發，凡是知識，如同文化，都不能脫離社會與大眾。二〇年代的台灣文學處於啟蒙實驗時期，知識份子將注意力集中在民眾政治意識的啟蒙，對於現實社會的關切遠勝於對文學創作的重視。三〇年代直到太平洋戰爭爆發前夕，台灣新文學逐漸發展出可觀的文學組織與作家陣容，但無論文學內容描述對象為何，寫實主義幾乎可說是三〇年代文壇主流。都市裡雖然隱約有現代主義思維躍動，但現代主義在殖民地台灣僅以伏流的姿態出現，真正的文學主流仍然是以左翼作家所堅持的寫實主義路線為中心。²⁶

自八〇年代開始，學者活躍地觀看台灣文學這一學門，關於台灣文學的學術研究開闢了今日我們對日治時期文學發展的了解與想像。但是，這些論述也正好表現出學者投射於日治時期台灣文學的目光，始終是關注政治意識大於文學型態，由於台灣文學與政治運動交織著密切的血緣，因此歷史的重要性經常超越文學本身的重要性。

台灣在多次殖民與種族文化的交錯下，文學場域也因為這些外部或內部的刺

²⁵ 羊子喬，〈光復前台灣新詩論〉，《廣闊的海》（台北：遠景，1997），頁 1-37。

²⁶ 陳芳明，〈三〇年代的文學社團與作家風格〉，《聯合文學》，2000年2月，頁 154-163。

激產生不同的樣貌。社會性的層面上，日治時期的現實主義文學研究固然重要，其牽涉到台灣知識份子對封建主義及殖民主義的批判，以及日本官方企圖防堵與禁止的文學書寫活動。²⁷但如果將目光投向與我們的社會現實距離更近的文化和權力的領域，一切文化實踐中存在的趣味，實際上與教育經歷和社會出身（主要指父親的職業）兩大因素更為相關。文學風格的不同傾向不但使詩人得以辨識自己在台灣文學場域的內部結構中所佔據的位置，其區分的功能也構成了與他人的關係²⁸，從這個視角來看，現代主義文學在不同面向上便體現了與現實主義文學不同的社會性。

本文的研究視角擬從由文學文本向文化社會出發，由文學場域探討到文化場域，選擇以文本的美學性和文化的社會性，作為眾多討論方向的切入點之一。本文以風車詩社及其詩作文本為研究對象，為求論述通順，以下將風車詩社的文本作品簡稱為風車詩作，泛指所有風車詩社同人的現代詩創作文本。

如果將文學創作的生成視為作者心理活動的持續深鑿，本文企圖以純粹凝視的方式，主要從文本內部考察美學形式的精神軌跡，旁及比較同時代其他風格特質的寫作方式，以及文化論述對語言呈現的影響。

其次本文將從教育水平、階級地位、論述模式、風格傾向等社會結構出發，藉由比較營造現代主義詩風的風車詩社和以現實主義詩風為中心的其他詩社、詩人，探討風車詩社在日治時期台灣文學場域的內部結構中所佔據的位置，藉由社會軌跡的辨識，考察風車詩社的文化意識和政治姿態，以及其所追求的美學形式要素體現出來的社會面向。

²⁷ 陳建忠，〈戰後初期現實主義思潮與台灣文學場域的再構築：文學史的一個側面〉，《被詛咒的文學：戰後初期（1945-1949）台灣文學論集》（台北市：五南，2007）。

²⁸ David Swartz，陶東風譯，《文化與權力：布爾迪厄的社會學》（上海：上海譯文出版社，2006。），頁 163-279。

本論文對研究文本的選擇，著眼於台灣現代詩創作史上，台南的風車詩社作為最早引進現代文學思潮的先驅，在寫實批判的新詩傳統中開闢新徑，為台灣的現代主義詩風舉起第一面旗幟。陳芳明認為風車詩社的出現，一方面證明了台灣詩人的想像空間開始多元化，一方面也反映資本主義擴張的具體事實。呂興昌指出風車詩社引領的現代主義詩風突顯了台灣詩史除了來自中國座標的啟發，來自日本教育的影響，更大部分源自世界性的前衛藝術，風車詩社同人以知性精神透過超現實主義、意象派、立體派等前衛藝術技法的實驗作品，擴大、深化了台灣新詩的美學經驗。

然而引起本文注意的更在於，風車詩社如何如同劉紀蕙所言，以變異之姿，脫離了單一化的新文學論述，開展了新的意識層次與書寫層次。²⁹風車詩社筆下書寫的負面美學或否定式美學，在台灣與中國早期的現代文學史中皆屬於罕見的異端，不論在文學層面或在文化社會層面，都為台灣揭開了前衛的時代意義。而在台灣，這種前衛美學要到五、六〇年代現代主義文學，或是八〇年代後現代書寫中，才能見到相似的文本痕跡。

因此，本論文將致力於解讀風車詩作美學形式所呈現的內在意義，以及風車詩社展現的另類姿態所透露的妄想秩序，在三〇年代台灣文學場域中體現的本土意義。目前可收集到之風車詩作皆為需要細讀的文本基礎。風車詩社同人皆以日文進行創作，因此閱讀文本時，將同時對照日文原作及中文詩譯，日文原作所透露的形式訊息為必要之文本，而中文詩譯亦為值得參考的詮釋觀點。

此外，探討風車詩社及其文本作品時，無法去脈絡化地進行論述，應將三〇

²⁹ 劉紀蕙，〈變異之惡的必要：楊熾昌的「異常為」書寫〉，《孤兒·女神·負面書寫》（新店市：立緒文化，2000），頁 218。

年代處於同一文學場域的詩人如賴和、楊雲萍、楊華、陳奇雲、王白淵、吳坤煌、和鹽分地帶詩社同人的吳新榮、郭水潭、莊培初等納入共時觀察。由於鹽分地帶詩人集團與風車詩社不僅所處地域接近，也在報章雜誌上留下許多關於創作理念的交流記錄，因此本文主要以鹽分地帶詩人為對象，觀察其文本在風格表現上以區隔的方式所呈顯的社會共構性。同時，不能忽略縱向的歷史系譜，為討論超現實主義在台灣的影响和脈絡，本文也將前溯超現實主義的傳播途徑，探討法國超現實主義對當時東京文壇風氣的影响，以及日本《詩與詩論》及其領導人物西順三郎對風車詩社的啟發。藉由分析與超現實主義文學相關的日本史料，討論風車詩社師法日本文壇所欲學習的精神內涵和社會姿態。這些背景工作的爬梳，將提供風車詩作較具脈絡化的地位，從共時比較及歷時觀察中，才能看出風車詩社的特殊性和時代性。

一九三〇年代的亞洲，可與台灣風車詩社共時觀察的尚有中國的超現實主義詩人和畫派，以及韓國的超現實主義詩風。現代主義在亞洲的傳播，無疑與日本殖民主義的有力擴張擺脫不了關係。三〇年代的台灣、中國、和韓國同時處於日本殖民統治和文化支配下，因而超現實主義的風行和傳播皆對文化下游的殖民地產生啟蒙與影响，發展出各自的超現實主義文學風景。本文將焦點專注於台灣的文學場域，因此目前從風車詩作上較看不出淵源的中國超現實主義詩風與韓國超現實主義詩風將不列入本論文的討論之中。將三個國家的超現實主義詩風並置比較或可留待後續努力。

第四節 研究方法

本文的研究視角擬從由文學文本向文化社會出發，由文學場域探討到文化場域，將從風車詩社的美學和社會性兩面向出發，首先經由文本分析，探討風車詩作文本內部展現的精神樣貌；其次藉由教育經歷、階級地位、論述模式、風格傾向等社會結構的逐步討論，研究風車詩社在文壇的異質存在，體現出來的社會複雜性格之內在面向。

基於超現實主義文學與精神分析的淵源關係，和以上的研究目的，本文主要以拉岡的精神分析理論作為切入的途徑，同時整理佛洛伊德、克莉絲蒂娃關於語言主體、匱缺、欲望等相關的精神分析文學理論，作為討論文本的理論基礎。

法國超現實主義運動和拉岡的精神分析淵源流長。拉岡於 1920 年著手研究醫學，1926 年開始專攻精神醫學，這段期間他穿梭在作家、藝術家和知識份子往來頻繁的巴黎文藝圈中，活躍於超現實主義運動圈內。由於熟識布荷東 (André Breton) 和達利 (Salvador Dali)，拉岡從 1930 年代早期就成為許多超現實主義出版物的撰稿人之一。1932 年，拉岡完成了討論妄想症的博士論文：《妄想精神病與人格的關係》(Paranoid and its Relations to the Personality)，艾呂雅 (Paul Eluard) 表示特別欣賞論文中所描述的患者愛梅 (Aimée) 的詩歌，達利表示偏愛拉岡在超現實主義刊物《牛頭人身》(Minotaure) 發表的相關專題，這個研究深深影響了許多超現實主義者。³⁰超現實主義現代詩本身有部分即是從精神分析和其他潛意識理論發展出來的，例如阿波里奈爾提出一種「夢的探索」的主張：把藝術作為夢的解析，又把夢視為藝術的註釋。其後超現實主義的藝術家跟隨著他與佛洛

³⁰ Darian Leader, Judy Groves 著，龔卓軍譯，《拉岡》(台北縣：立緒文化，1998)，頁 6-10。

伊德的學說，產生了關於夢境語言的理論與實驗。³¹

更重要的，精神分析文學理論審視文本精神狀態的方式，幫助本文進入現代主義文本的詩藝層面，考察美學形式的精神軌跡，將超現實主義美學置於前衛詩性的心理結構上，並研究它對社會的影響。精神分析是在語言之內的工作，為使一種不被意識的語言得以經辨識進入意識層面，本文嘗試通過精神分析的探問，觀看風車詩作的美學形式，以及風車詩社作為一種社會現象所具有的社會意義。

要了解超現實主義，必須先了解超現實主義的歷史。在第二章中，本文將先從台灣超現實主義現代詩在台灣詩史上的系譜出發，點狀追溯文化殖民的線性軌跡，梳理超現實主義由法國出發，經由日本、傳入台灣的淵源脈絡、受容關係、及精神變化。其次介紹風車詩社同人及其刊物《風車》詩誌，在殖民現代性和理論的旅行（Traveling Theory）作用之下，風車詩人在寫作練習中也創作出屬於台灣的超現實主義現代詩特色。

第三章將處理風車詩作美學形式的內在性，透過文本所反映出來的心理狀況，從文本內部考察美學形式的精神軌跡，這些精神層面的意識型態正是構成詩藝與美感的永久基礎。³²

現代文明的發展使得具象表現的技巧達到完美境界，照相機的發明讓繪畫寫實被徹底摧毀。前衛藝術的目標因而往另一極端發展：追求變形的表現，抽象的藝術。超現實主義詩的本質是文學性和心理描繪，追求意外結合的震撼，例如堆積醜陋物體象徵心理的荒謬性。這顯示出超現實主義的前衛美學並不把自己限制

³¹ Renato Poggioli 著，張心龍譯，《前衛藝術的理論》（台北市：遠流，1992），頁 164-165。

³² Renato Poggioli 著，張心龍譯，《前衛藝術的理論》，頁 4-5。

在變形的形式和美感表現上，而是超越了藝術的外貌，踏進苦悶與虛無中。³³

因此，從佛洛伊德以降，精神分析藉由觀察文學文本的元素以瞭解心理的象徵，或是精神病症的癥象，也顯現出它承認語言的主觀位置，以及語言癥狀式的象徵交換功能³⁴的立場。例如文本本身所呈現的負面意識及精神狀態，可以提供分析者有關主體態度的多重訊息。

藉由主體的質疑、否定與匱缺、反諷與諧擬及快感與創傷四個主題的挖掘，本文首先企圖探討風車詩作文本中主體的分裂關係：其經常向死中求存在的姿態，以及文本中嘗試確立主體的對立方式。其次研究文本中對否定句式的偏愛，文本所透露的不在場、對現狀的不滿足，經由無法被擁抱的否定與匱缺句式，撫養了欲望的魅惑情感，因而得以產生對欲望的召喚性。接著討論文本反諷與諧擬的語勢，其由形式的錯位與縫隙，呈現對現存的反思。最後探索文本從不斷重複的創傷性的快感經驗，以及快感性的創傷經驗中，所滿溢出來的快感結構。

第四章探討風車詩社在日治時期台灣文學場域的內部結構中所佔據的位置，藉由社會軌跡的辨識，考察風車詩社的文化意識和政治姿態，以及其所追求的美學形式要素體現出來的社會面向。

前衛藝術的思想形式是一種社會現象，正因為它具有支持和表現文化和藝術宣言的社會或反社會的特徵。當我們處理現衛藝術與潮流的關係，研究那個稱為疏離的特殊現象時，我們會試著去疏解前衛藝術與社會所形成的

³³ Renato Poggioli 著，張心龍譯，《前衛藝術的理論》，頁 5-144。

³⁴ 劉紀蕙認為：「以精神分析的方式進行歷史探問，根本的態度在於承認語言的主觀位置，以及語言症狀式的象徵交換功能。」劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》（台北市：麥田出版，2004），頁 40-41。

三〇年代當台灣文化場域凸顯本土意識時，文化論述中的組織性格十分明顯，文學上也出現現實主義詩人和現代主義詩人相互扞格的現象。因此本文透過教育水平、階級地位、論述模式、風格傾向等社會結構的逐項探討，比較營造現代主義詩風的風車詩社和以現實主義詩風為中心的其他詩社、詩人，企圖理解的對象即為風車詩社與社會所形成的複雜內在問題。

劉紀蕙指出，體制的運作是無意識的，探索歷史的動力其實就在探究構成動力的象徵系統，亦即歷史巨大的同質化美學工程，以及此工程所同時進行的排除機制。³⁶感到危機的主體，各自會以症狀的方式回應歷史的轉折。今日回溯這個歷史的轉折，是為了透過主體的癥狀反應，理解歧異如何衝破同質化美學發生。

現代主義前衛藝術家反對現實主義美學可以從幾個層面來理解：在心理層次上，這種負面的信念與前衛的虛無主義有很深的關係；從社會層面看，前衛藝術往往於群眾對立；從美學的角度看，又與現代藝術的不通俗性緊密相關。非通俗性可能是實際負面的意義：精神上的難以接近是出於瞭解的問題，或者應該說不能瞭解³⁷。藉由深入探索風車詩作，接近文本，能夠拉近風車詩作與讀者間的距離，更加瞭解風車詩作傳達的超現實主義現代美學。

在面對三〇年代歷史時，由於殖民體制及戰爭所引發的複雜認同狀態，歷史記憶常常存在認知的隔閡，甚至發生不斷被誘導而再次生產的情形。讓歷史本身自己敘述，是處理歷史文本的基本態度；而面對歷史認知可能會出現差距的情

³⁵ Renato Poggioli 著，張心龍譯，《前衛藝術的理論》，頁 4。

³⁶ 劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》，頁 14。

³⁷ Renato Poggioli 著，張心龍譯，《前衛藝術的理論》，頁 36-44。

形，分析者甚而需要「踏進感情持有者本身亦未注意到的某種無意識之歷史意識的世界中去」³⁸，以避免落入歷史狀態導致的差異縫隙中。



³⁸ 參照溝口雄三針對歷史認知差距所提出的觀點，轉引自劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》，頁 33-34。

第二章 風車詩社與超現實主義詩學

第一節 異域旅行，異質的美學

一、馥郁的火夫：日本傳播與受容

二十世紀初期，歐洲立體主義、未來主義、達達主義、超現實主義等思潮崛起，敏於吸收西方思想的日本文壇在東亞首先跟上這股現代主義思潮：

在日本大正到昭和初，超現實主義被吸收入現代主義思潮中，與藝術至上的形式主義，主知主義，純粹詩的文學主張等交織混和在一起，蛻化成唯美色彩頗為濃厚的文學意識型態，而其影響主要的是在詩和繪畫的技法上。³⁹

超現實主義與其他各種現代思潮一同進入日本，不僅影響了畫壇，也吸引了許多文學刊物的注意，尤其是現代詩的目光。1925 年上田敏雄、上田保、北原克衛辦的雜誌《文藝耽美》中介紹了超現實主義詩人阿拉貢（Louis Aragon）、布里東（André Breton）、艾呂亞（Paul Eluard）等詩人及詩作，超現實主義概念在日本萌芽。1927 年西脇順三郎、三浦孝之助等人出版的日本第一本超現實主義詩集《馥郁的火夫啊》成為日本超現實主義詩作的先聲。然而超現實主義在日本的引介，應以 1928 年西脇順三郎、上田敏雄、春山行夫、北川冬彥、北園克衛

³⁹ 葉笛，〈日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——以風車詩社核心人物楊熾昌的詩運動為軸〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，（台南市：台南市立文化中心，1995），頁 344。

與村野四郎等編輯的《詩與詩論》最具代表性⁴⁰，其對西方現代思潮譯介之大量深入，為日本詩壇注入了超現實主義詩風全新體驗。

日本對西方事物的吸收一向不遺餘力，1930 年代台灣「風車詩社」詩人楊熾昌即盛讚春山行夫的巨著《以喬哀思為中心的文學運動》（ジョイス中心の文学運動）一書，認為沒有比此書更詳論歐洲新精神的著作，而春山行夫參與編輯的《詩與詩論》，更集結同人們自學的熱情，將現代主義文學悉心移植入日本：

春山、西脇諸氏，亦即前面所述及的《詩和詩論》主要的同人，對西歐現代主義文學導入，多數基於自身學習，吸收西方文學表現技法的需要，經過慎重的選擇，而採取有系統、深入的介紹。如喬伊斯即曾在「詩和詩論」集團的代表文學刊物《文學》上作過特輯，刊載了 17 篇相關的論述、研究文章，可以推測楊氏經由類似的途徑，獲得現代主義文學的相關訊息，也因此對現代主義能有較深入的了解。⁴¹

《詩與詩論》譯介在質與量上的成熟也表現在超現實主義與日本的受容關係中。1928 年《詩與詩論》創刊，由春山行夫負責編輯，西脇順三郎主導詩論，提倡新詩精神與純粹詩精神的藝術至上主義。瀏覽《詩與詩論》現存之各期目錄，在《詩與詩論》同人們的重視之下，每一期皆製作現代文學專題，每一冊固定刊登超現實主義相關的引介、評論及作品發表，以超現實主義為主要的文章及詩作數量最豐，在各期雜誌中也活躍最久。

理論的譯介方面如第四冊刊登上田敏雄的〈私の超現實主義〉、北川冬彥翻

⁴⁰ 葉笛，〈日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——以風車詩社核心人物楊熾昌的詩運動為軸〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 344-345。

⁴¹ 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 320。

譯安德烈·布隆（André Breton）的〈超現實主義宣言書〉、北園克衛發表〈超現實主義の立場〉；第五冊刊登北川冬彥繼續翻譯了安德烈·布隆的〈超現實主義宣言書〉；第六冊刊登北川冬彥〈詩人的眼〉，文中介紹「超現實主義の方向」、以及春山行夫發表的〈超現實主義的詩論〉；第七冊刊登佐藤直彥〈超現實主義と夢の科學〉、原研吉翻譯安德烈·布隆的〈超現實主義第 2 宣言書〉、和春山行夫發表的〈超現實主義詩論〉；第八冊刊登上田敏雄〈日本超現實主義詩論〉、竹中久七〈超現實主義とプロレタリア文學の關係〉、以及佐藤直彥〈超現實主義は消滅したか〉；第九冊刊登瀨藤智雄〈超現實主義と現實〉、春山行夫〈反動的超現實主義者の批判〉等等；創作表現上西脇順三郎、上田敏雄、北原克衛、北川冬彥、春山行夫、村野四郎等輪流發表現代詩，每期必有新作問世，持續不輟地維持超現實主義現代詩的產量。

1929 年西脇順三郎結集出版了《超現實主義詩論》、1930 年再結集出版了《超現實主義文學論》⁴²。大量系統而深入詳細的譯介方式，持續探索的創作態度與著作質量之豐，在在透露《詩與詩論》對超現實主義詩人與現代詩的引進可觀的發展；超現實主義在日本的傳播不僅著作上漸有成果，各種詩社中現代詩人數量增加、現代詩作在詩刊上也嶄露頭角，這些文學現象在日本文壇帶起一陣超現實主義詩風盛況，亦直接影響了殖民時期留日的韓、台學生，留學生們處於詩社活動及相關刊物熱烈發展的時空下，和日本一起與世界文藝思潮接軌。

有意識的文化輸入工程使得日本成為亞洲地區最快吸收西方思潮的國家。然而在理論的旅行過程中及體系化歸納吸收之後，當法國超現實主義和眾多思潮傳入日本時，日本文壇順應本地情勢的需要，漸將超現實主義與其他流派思想結合在一起，轉化為適應本土的樣態：

⁴² 伊藤正雄等著，《要說日本文學史》，（東京：社會思想社，1977）。

「詩和詩論」集團，基於其具有集結當時主要的前衛詩人，含各流各派大融合的混雜性格，雖以主知主義來統一，其詩觀事實上分為三大傾向，即形式主義方向、超現實主義方向和新即物主義的方向。而其最大的成果則顯示在超現實主義詩和詩論的實踐、實驗及引介。⁴³

因此發展成為《詩與詩論》中被評者稱為「日本超現實運動中的主知精神」或「日本知性超現實美學」的在地化詩藝美學。

二、洋燈的思維：台灣傳播與受容

受到 1928 年日本現代詩雜誌《詩與詩論》影響，春山行夫等人譯介的法國超現實主義詩潮隨著《詩與詩論》藝術至上的前衛詩風，在台灣留下超現實主義詩歌的傳播足跡，席捲了日籍及台籍的現代主義詩人。

除了風車詩社的日籍詩人外，關注超現實主義現代詩的日籍詩人還有文學評論家島田謹二以及作家西川滿等文學家。1936 年文學評論家島田謹二已掌握超現實主義的表現手法並能夠評論作品，他在雜誌《文化》和《愛書》上著論分析西川滿的詩集《媽祖祭》，認為其手法具備超現實主義奇特聯想的風格，並指出其途徑為來自海外的近代詩美學修辭：

看其詩體，在修辭法方面，講究形象的累積和聯想的奇特的超現實主義(例如：〈頽唐以後〉，全篇流貫著前期「椎之木」派的手法)……有時會在各

⁴³ 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 312。

處零星地看到這些由來自海外的近代詩美學所印證的修辭法。⁴⁴

《媽祖祭》作者西川滿在 1938 年發表〈何謂藝術〉一文的論析中，也透露出他對超現實主義表現特色的掌握。西川滿區分藝術表現由三個要素組成，即（1）成形的要素：雕刻、繪畫；（2）語言思想要素：小說、敘事詩；（3）律動要素：抒情詩、音樂。分析趁第一次世界大戰機會出現的立體主義、達達主義、超現實主義等藝術，「在故意破壞（1）（2）（3）要素的獨立性方面十分活躍」⁴⁵，反映出西川滿對超現實主義的敏感，在理論上的理解和創作上的應用皆有所探求。

1933 年台灣出現由楊熾昌、林修二、李張瑞、張良典和日人戶田房子、岸麗子、尚樟鐵平等組織的「風車詩社」，為台灣人創辦的第一個現代主義詩社。機關刊物《風車》，每期限定發行七十五份，前二期發表詩與詩論，至第三期作品除詩與詩論外，亦刊登散文和小說。刊物宗旨「主張主知的「現代詩」的敘情，以及詩必須超越時間、空間，思想是大地的飛躍。」⁴⁶。

1930 年代台灣的超現實主義幾乎完全透過留日學生在日本對現代主義思潮的接觸，以及回台後持續的引介及創作，經由日本傳入台灣。1930 年到 1931 年間楊熾昌赴東京文化學院攻讀日本文學，1931 年由日本ボン書店出版超現實主義風格的日文詩集《熱帶魚》，1932 年出版日文詩集《樹蘭》，1937 年出版第一部評論集《洋燈的思惟》：

敏感的文學青年時期在日本度過……也有參與同時代日本國內前衛詩誌

⁴⁴ 島田謹二，〈詩集《媽祖祭》讀後〉，原刊《愛書》6，1936 年 4 月 20 日，收入：《日治時期台灣文藝評論集》，雜誌篇第一冊，（台南市：國家台灣文學館籌備處，2006），頁 485。

⁴⁵ 西川滿，〈何謂藝術〉，原刊《台灣警察時報》275，1938 年 10 月 1 日，收於《日治時期台灣文藝評論集》，雜誌篇第二冊，（台南市：國家台灣文學館籌備處，2006），頁 333。

⁴⁶ 林佩芬，〈永不停息的風車——訪楊熾昌先生〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 275。

活動的經驗，發表詩作的文學歷程(楊熾昌加入百田宗治主持的《椎の木》、北園克衛主持的《詩學》、及《神戶詩人》等發表作品，和新感覺派作家也有往來。林永修則曾在慶應大學校刊《三田文學》發表作品。⁴⁷

楊熾昌留日五年之中，與日本新興藝術派龍膽寺雄、岩藤雪夫等作家來往；於前衛詩雜誌《椎の木》、《神戶詩人》、《詩學》等刊物發表詩作，他曾如此回憶當時在日本參與的詩壇活動：

與我有關的當時的日本詩壇就是辻潤、高橋新吉的達達主義，那是要破壞詩的形式，否定既成秩序的運動。在《詩與詩論》的春山行夫、安西冬衛、西脇順三郎等超現實主義系譜上開花的、在詩上打出新範疇的形象和造型的主知的現代主義詩風，可以說是以語言的躍動、敏銳的感覺、人生的野性等擁有共同性的。⁴⁸

引文中提起的高橋新吉為 1927 年出版《達達主義者新吉的詩》的作者，是 1920 年代大力提倡實踐日本前衛詩運動的先驅者，由回憶所言，楊熾昌留日期間當受其所倡之達達主義的啟發；此外，楊熾昌對於新文學的理解深受日本超現實詩人與詩學理論家西脇順三郎在《詩學》中所討論的「新的關係」的影響，故楊熾昌詩作中「新的關係」最明顯的呈現方式，與西脇順三郎藉由不相關連的意象之非理性並置十分相似。⁴⁹

楊熾昌對超現實主義詩風的大力引介可見其發表在《風車》和台灣各報刊上數量頗豐的詩評及詩作，他透過評論、序跋、在報刊上發表文章等方式，將西方

⁴⁷ 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 311。

⁴⁸ 楊熾昌，〈《燃燒的臉頰》後記〉，《水蔭萍作品集》，頁 218。

⁴⁹ 劉紀蕙，〈變異之惡的必要：楊熾昌的「異常為」書寫〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，(台北：立緒，2000)，頁 208-209。

思潮介紹到台灣。目前僅存的《風車》第三輯裡，楊熾昌在〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉文中以燃燒的火焰揭示超現實主義詩論：「詩的祭典之中有所謂超現實主義。我們在超現實之中透視現實。」⁵⁰，這篇文章原載於 1934 年 3 月《風車》詩誌第三輯，1934 年 4 月 8 日和 4 月 19 日又發表於《台南新報》，選擇大眾報章的刊登以及增加發聲頻率的次數，對深化超現實主義這一概念為台灣文壇認知當有所幫助；而讀者對於楊熾昌所譯介超現實主義等西方思潮的接受現象，亦表現在文字的回應上，如楊熾昌在〈意大利花飾彩陶的花瓶——給佐藤君的信〉文中寫道，因為在《風車》上「寫著關於達達主義的筆記，發表關於超現實主義的片斷」，便被認為是達達的尊奉者，超現實主義者。⁵¹可知《風車》詩刊上發表的詩論及詩作對讀者認識達達主義及超現實主義，產生了認知上的影響，達到文化移植的傳播效果。

1936 年的〈新精神和詩精神〉一文中，楊熾昌以未來派作為揭發二十世紀新興藝術的前衛旗手，介紹了西方現代主義各流派的運動，以及日本對西方思潮受容的現象，為台灣文壇開啟認識西方現代主義思潮的風氣之先：

二十世紀初葉約二十年間，尤其自第一次世界大戰到俄國革命期間，差不多在世界藝術史上前所未有的新精神紛紛展開藝術革命運動，立體派、表現派、構成派、達達主義、超現實主義、新即物主義等……在日本平戶廉吉、神原泰等，其方法論是盡可能破壞文章論、句法的規範，特別剔除形容詞、副詞的屍體，用動詞的不定法而進入不為任何東西所侵略的領域。於此可知關心未來派的問題及其波動如何強烈、而且積極地引進來的。⁵²

⁵⁰ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉，《水蔭萍作品集》，頁 130。

⁵¹ 楊熾昌，〈意大利花飾彩陶的花瓶——給佐藤君的信〉，發表於 1934 年 5 月 21 日的《台南新報》，收於《水蔭萍作品集》，頁 146。

⁵² 楊熾昌，〈新精神和詩精神〉，《水蔭萍作品集》，頁 168-169。

思潮及理論積極譯介，創作上也悉心琢磨，《風車》詩誌同人在 1930 年代集結了為數不少的超現實風格詩作，如楊熾昌的詩作〈燃燒的臉頰〉、〈茉莉花〉，林修二的詩集《蒼い星》等，在台灣詩壇一度引領風騷。楊熾昌曾如此回憶當年的創作心態與寫作技法：

我所主張的聯想飛躍、意識的構圖、思考的音樂性，技法巧妙的運用和微細的迫力性等，對當時的我來說，追求藝術的意欲非常激烈，認為超現實是詩飛翔的異彩花苑。⁵³

雖然風車詩社在台灣詩壇上如曇花一現，但現代主義風格對當時以寫實主義文學為主流的文壇產生的震撼卻十分具體，風車詩社的創作體現了超現實主義風格的文學實踐，不論是現實主義或現代主義作家，紛紛為文探討不同文風間迥異的技巧與精神，為台灣詩壇注入了現代主義的泉流。

晚近台灣學界已漸漸注意到日治時期臺灣超現實主義詩的存在並為文研究；在注意到風車詩社之前，台灣早期研究超現實主義的基礎，大部分著眼於超現實主義詩在 1950 年代之後的發展，內容多指向部分年代詩史的敘述：

台灣雖在一九三〇年代即有楊熾昌等人合辦《風車》，傳播日本超現實主義，但因每期印量只有七十五本（共四期），知道《風車》的人並不多，因此其歷史存在的意義遠大於實際的影響。一九五〇年代紀弦「現代派」成立，超現實主義又隨著法國現代派的脈絡，譯介至台灣。對於紀弦而言，他所強調的是「新現代主義」，而非專指超現實主義。由於紀弦的主張未獲其他詩人積極提倡與支持，又復遭不少論者反對，在此階段始終未成氣

⁵³ 中村義一著，陳千武譯，〈台灣的超現實主義〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 292。

候。但此時正是活躍於一九六〇年代的超現實詩人們，私底下閱讀模仿的牙牙學語期。⁵⁴

1950年代紀弦譯介至台灣的超現實主義，發展自1940年代紀弦來台前的中國時期，往後成為了1960年代台灣超現實主義詩人們的養分。中國超現實主義的發展與前衛藝術的批判精神關連密切，而中國的前衛思想亦多由留日的中國知識份子提出。以留日的中國畫家為例，1930年代留日的倪貽德與留法的龐薰琴在上海成立決瀾社，其創社宣言指出對「Dadaism的猛烈，超現實主義的憧憬」⁵⁵；決瀾社的創始成員李仲生青年時期留學日本，後從中國來台，他的移動恰可說明東亞超現實主義的傳播途徑及起承：

決瀾社創始成員李仲生在日本期間(1932-37)，加入了東鄉青兒、峰岸義一、阿部金剛及藤田嗣四等人主持的「東京前衛美術研究所」，並與該研究所同學日籍畫家齋藤義重、山本敬輔與韓籍畫家金煥基等人加入「二科會」、「黑色洋畫會」等前衛繪畫組織。

這些來自東亞各地的畫家聚集日本，在現代繪畫組織中共同接受前衛美術的洗禮，隨即將前衛精神帶回母國，如日本畫家齋藤義重與山本敬輔日後活躍於日本畫壇，韓國畫家金煥基致力於推動韓國現代繪畫⁵⁶，而中國畫家李仲生則將前衛精神注入中國畫壇，並於1949年來台時，譯介許多西方現代藝術思潮，帶領台灣現代繪畫發展。1950年代，李仲生在《聯合報》、《中華日報》、《新生報》、《新藝術》、《文藝月報》、《技與藝》、《文藝春秋》等在大眾報章雜誌上發表多篇介紹

⁵⁴ 余欣娟，《一九六〇年代台灣超現實詩——以洛夫、痲弦、商禽為主》，（東海大學中文系碩士論文，2002）。

⁵⁵ 郎紹君，〈決瀾社的宣言〉，《中國前衛藝術》，（牛津大學出版社，1994），頁65。

⁵⁶ 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展1945—1970》，（台北：東大，1991），頁98-100。

日本前衛畫派的文章⁵⁷，力突當時的保守心態。1956年畫派發展成熟，李仲生的學生組成的「東方畫會」成為台灣最具前衛精神的畫會：

一九五七年第一次畫展「中國、西班牙現代畫家聯合展出」，從畫作標題可看出許多具有超現實及幻想的意味，例如〈另一個宇宙〉（黃博鏞）、〈幽靈〉、〈流浪者的哀鳴〉（陳明道）、〈死之馬〉（歐陽文苑）、〈孩提的話〉（霍學剛）。此次展出對當時台北的觀眾與現代詩人都有有相當大的影響，現代派詩人如紀弦、楚戈、商禽、辛鬱、羅馬、秦松、向明等人幾乎每天都在畫廊助興⁵⁸。

再看到留日的中國詩人，作為台灣現代派詩社創始人，與東方畫會關係密切的紀弦，既學習美術出身，又以詩人為業，追溯其超現實主義美學，亦於1936年留學日本時受到啟發：

從日本詩人堀口大學的譯詩集《月下之一群》，我間接觀光了現代法國詩壇，深受阿保里爾奈（Guillaume Apollinaire）之影響。同時，又從其他的日譯本及報章雜誌的介紹，使我眼界大開，廣泛地接觸到了興起於二十世紀初期之諸流派——立體派的繪畫，超現實派的詩，我無不喜愛。……於是我開始寫超現實主義的詩。例如〈致或人〉，就是那時的得意作。⁵⁹

台灣五、六〇年代有《現代詩》、《創世紀》、《笠》等幾種詩刊積極引介歐美與日本的現代詩派與詩人，常被譯介的作家多為歐美現代派詩人，如超現實詩人保爾·福爾（Paul Fort）、阿保里爾奈爾（Guillaume Apollinaire）、保羅艾呂亞（Paul

⁵⁷ 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展 1945—1970》，頁 99。

⁵⁸ 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展 1945—1970》，頁 120-121。

⁵⁹ 紀弦，《紀弦回憶錄》第一部：二分明月下，（台北：聯合文學，2001），頁 96。

Eluard)、羅特阿孟(Lautreamont)、許拜維艾爾(Jules Superville)、高克多(Jean Cocteau)、比艾·勒爾維底(Pierre Reverdy)與象徵意象派詩人,如里爾克(Rainer Maria Rilke)、艾略特(T.S. Eliot)、奧登(W.H. Auden)、威廉士(William Carlos Williams)等。台灣詩人如紀弦、方思、葉泥、馬朗、林亨泰、洛夫、葉笛、陳千武、白萩、趙天儀等,不僅介紹超現實主義思潮,也將超現實美學演練在自己的詩作中。這些翻譯作品裡,可以發現只有少數詩作是直接從法文或德文翻譯為中文的,多數都是透過日文或是英文翻譯的第二手轉譯:

葉笛於1966年在《笠詩刊》發表布魯東「超現實主義宣言」的節譯,他坦承無法閱讀法文,當時是透過日文的譯本翻譯成中文。而有意研究並介紹超現實主義理論與詩的洛夫,也說明他無法閱讀德文與法文,都是藉由日文或是英文的翻譯版本來了解超現實主義的。⁶⁰

1930年代的中國,超現實主義主要透過兩個途徑傳入,一透過留歐學生,另則透過留日學生;又傳播領域以繪畫為主,現代詩的部分較為有限。留日學生回到中國後,在美術上成立了「決瀾社」(1931-1937)、「中國獨立美術協會」(1935-)等超現實主義畫派,在詩壇上有詩人紀弦、洛夫、商禽等創作超現實主義詩;對照1930年代的台灣也處於同樣情形,超現實主義思潮多透過日本留學生攜回,詩壇上出現了由楊熾昌、林永修、張良典、李張瑞、戶田房子、岸麗子、尚梶鉄平組織之「風車詩社」。

1950年代,國民政府播遷來台,遷移台灣的前衛畫家與詩人隨將超現實主義等前衛思潮傳播來台,如畫家李仲生、詩人紀弦,使得台灣的超現實主義脈絡由日治時期至國府時期不斷加入不同的元素,日治時期主要從日本傳入超現實主義思潮,國府時期再由中國傳入「由歐日旅行至中國」再「由中國旅行至台灣」

⁶⁰ 劉紀蕙,〈台灣現代運動中超現實脈絡的日本淵源:談林亨泰的知性美學與歷史批判〉,《孤兒·女神·負面書寫:文化符號的徵狀式閱讀》,(台北:立緒,2000),頁193。

的超現實主義。看似幾經轉手，實則淵源相同；看似淵源相同，實則脈絡各異：

蕭蕭在《台灣新詩美學中》指出台灣的超現實主義幾度鍛接西方的學理（法文→英文→日文→中文），其實已經不是法國純粹的超現實主義了，因而這些範疇、論說和美學特質都應該要加上「台灣的」。蕭蕭認為經過斷裂後的鍛接是不完整的認知和無系統的傳承，但也正因如此，斷裂、鍛接的過程就有許多可以添補、誤解、臆想、簡略的空間，⁶¹而這些空間才是屬於台灣的詩學。迄今台灣詩壇仍繼續著始自風車詩社的野心呼吸，在異色的花園裡典雅的飛翔⁶²，漫遊超現實詩藝。



⁶¹ 蕭蕭，《台灣新詩美學》，頁 26。

⁶² 楊熾昌著，葉笛譯，〈土人的嘴唇〉，《風車》第三號，節錄自葉笛，〈日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——風車詩社的詩運動〉，收於《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，（台北：文訊，1996），頁 28。

第二節 風車詩社外圍簡介

一、同人與詩誌

1933 年台灣詩壇出現「風車詩社」，由台灣人楊熾昌、林永修、李張瑞、張良典和日本人戶田房子、岸麗子、島元鐵平等人組織，為台灣文學史上台灣人創辦的第一個現代主義詩社。

風車詩社由楊熾昌創設，同人七人。楊熾昌（1908-1994），筆名水蔭萍、水蔭萍人、水蔭生、柳原喬、南潤、島亞夫、伊藤逸太郎、森村千二郎、山羊、山羊生、Goat、島田忠夫、柳澤昌男、ミヅカゲ生等等，當時擔任《台南新報》文藝欄主編。林永修（1914-1944），筆名林修二、南山修，時為慶應大學學生。李張瑞（1911-1952），筆名利野蒼，任職嘉南大圳水利會。張良典（1915-），筆名丘英二、椿翠葉，時為台北醫專學生。三位日本同人中，戶田房子為專賣局職員，岸麗子為電信局接線生，島元鐵平筆名為尚樟鐵平，但他們的作品今日未見流傳。

機關刊物《風車》，刊物宗旨「主張主知的「現代詩」的敘情，以及詩必須超越時間、空間，思想是大地的飛躍。」，每期限定發行七十五份，是一本不定期刊物⁶³，共發行了四期。1933 年 10 月《風車》第一輯發刊，楊熾昌編輯，刊名為法文「LE MOULIN」此輯今不傳。由島元鐵平在 1933 年 12 月 9 日發表的〈風車讀後〉⁶⁴的評論，可以推論第一期的文類內容包含了副標題為「詩的形式與造型筆記」的隨筆、現代詩、以及小說創作。1934 年 1 月，《風車》第二輯發刊，楊熾昌編輯，今不傳。

⁶³ 林佩芬，〈永不停息的風車——訪楊熾昌先生〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 275。

⁶⁴ 島元鐵平，〈風車讀後〉，《台南新報》，1933 年 12 月 9 日。

1934年3月，《風車》第三輯發刊，楊熾昌編輯，為唯一保存至今的一輯，目前收藏在國家台灣文學館。封面顏色為橘紅色，以鋼版刻印，上面標示著：「LE MOULIN ESSAY / POESIE / A LA CARTE / ROMAN ETC... / “ANTHLOGY” 3, 1934」全三十八頁。此輯的詩文已經全部由葉笛譯為中文，內容如下：

評論（エッセイ）

〈燃燒的頭髮：為了詩的祭典〉——水蔭萍

詩（ポエジイ）

〈古老的庭園〉、〈白色的空間〉、〈一個早晨〉、〈燭光〉、〈臨終〉、〈毛衣〉、

〈罪深的戀情〉、〈茶室的感情〉——利野蒼

〈似夢非夢的夜晚〉、〈果實〉——水蔭萍

〈月光與散步〉——林修二

文粹天地（アラカルト）

〈西脇順三郎的世界：關於詩集《AMBARVALIA》〉——水蔭萍

〈作為感想〉——利野蒼

小說（ロマン）

〈花粉與嘴唇〉——柳原喬⁶⁵

後記雜錄——ミヅカゲ生⁶⁶

1934年9月，《風車》第四輯發刊，李張瑞編，今不傳。此輯發刊後即停刊，停刊後，風車同人繼續在《台灣新聞》、《台南新報》、《台灣文藝》、《台灣新文學》等各報文藝欄及文學雜誌上發表詩作。⁶⁷

⁶⁵ 楊熾昌的筆名之一。

⁶⁶ 楊熾昌的筆名之一。

⁶⁷ 參考自呂興昌編，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁382-287。

風車詩人全體的完整創作今日尚無專書收錄，但有概要的收集及單位作家的作品集著。1982年5月，羊子喬和陳千武主編《光復前台灣文學全集》，新詩部分共計四冊，包括《亂都之戀》、《廣闊的海》、《森林的彼方》和《望鄉》，其中《廣闊的海》便收錄了水蔭萍、李張瑞、林永修和丘英二的詩作。1995年葉笛翻譯、呂興昌編訂的《水蔭萍作品集》出版，2000年陳千武翻譯、呂興昌編訂的《林修二集》出版，專書收錄兩位詩人的作品、年表和相關文學論述。目前的文學研究中，仍可見若干散逸的風車詩作從歷史文獻中出土，但上述三本應為收錄風車詩社作品最完整的專書。

二、殖民現代性下的台灣超現實主義現代詩特色

從法國超現實主義在東亞的傳播情形，可以看出東亞各國接收新興詩潮的方式及態度。日本吸收後的法國超現實主義已不是 Brèton 所謂的超現實，在日本模仿的順從態度之下，除了失去法國超現實主義反叛的根本精神外，又加入主知主義傾向，在日本文學理論家和詩人合力培植之下出現「日本知性超現實美學」；由此日式的超現實主義美學出發，再影響了韓國、台灣和東亞其他被殖民國對超現實主義的美學觀察。超現實主義由歐洲法國一路往東亞的日本、韓國、台灣旅行，跨國傳播與在地發展的過程中，形式與內容的呈現面貌，在有意識與無意識間不斷發生轉變，物質改變反映出文學變革形成前的精神轉換。在整個文化殖民結構中，被殖民文化所呈現的模仿行為，也指出國際關係與殖民位階深深影響超現實主義在文學上異質美學的精神變化。

由於背景的不同，文學風格的模仿往往容易習得形式，精神卻難以繼承。文學形式與內容的轉變是文學變革形成的重要徵兆，其中也透露著超現實主義文學精神內涵的變化這項重要訊息。風車詩社嶄新的詩風對台灣文壇而言是一項文學

變革，但對日本文壇而言卻被認為僅處於文學影響關係的下游，面對超現實主義的傳播呈現出雙重性格，風車詩社只能踏著模仿的腳步。風車詩社在文學上對於殖民母國日本的模仿態度和行為、其對超現實主義的移植深入到什麼程度，形成了諸多討論。

台灣超現實主義現代詩是否具備西方、或是日本的超現實主義批判精神，在台灣學者之間發展出許多不同觀點之探討，或認為具備批判精神，或認為僅為形式的模仿。陳明台認為風車詩社反逆了當時台灣文學中現實主義的既成文壇：

日本和世界的文學狀況，如果是培養「風車」詩人提倡現代主義詩、詩潮的外在大環境的話，當時台灣內部的文學環境，亦即促成風車詩人大力鼓吹、導入新的詩精神的內部動因，亦值得探討。文學變革的形成和催生，大多有其反逆內部既成文壇，文學走向低迷不振的基因，由此產生求新求變，標新立異的要求，或有其反逆無法忍耐的，當代文學精神庸俗化的強烈願望。⁶⁸

關於楊熾昌對當時文壇的意義，劉紀蕙也認為他以變異之姿存在於 1930 年代，對同時期對立的寫實主義而言，具有挑戰主流的反抗精神：

楊熾昌筆下的負面的、否定的、惡魔式的殘酷快感與醜陋之美，在中國與台灣早期現代文學史中是個罕見的異端。而楊熾昌書寫的意義，便在於他以變異之姿，脫離單一化的新文學論述，而展開了新的意識層次與書寫層次。

⁶⁸ 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 313。

相對論點則認為對日本前衛詩及文藝思潮的吸收、實踐及試作，風車詩社欲捲起新風潮的熱切心情，成為引入台灣最初的現代主義新詩流向的一大背景⁶⁹，卻也成為一種限制。模仿在精神上的順從態度，恐與西方超現實主義反抗的根本精神相悖。台灣超現實主義很大的部份經由模仿日本超現實主義詩風形成，第二層模仿行為下，比日本更失去西方超現實主義的實質精神，而多為超現實主義書寫技巧的試作。奚密嘗論 1950、1960 年代超現實主義在台灣存在的意義，或亦可比況 1930 年代台灣的超現實主義的內在意義：

我們可以注意到五、六十年代台灣超現實主義詩和法國超現實的最大的差別在於前者並沒有以文學改革做為社會改革藍本的企圖。但是與其視此為台灣超現實之不足，不如說當時台灣的情況還不具備以文學改革來帶動激盪社會改革的基礎。⁷⁰

在東亞地區，面對西方的日本、面對日本的韓國和台灣都曾經面臨相同的文化殖民狀況。超現實主義詩學的移動途徑，隱藏著文化上殖民與被殖民的位置，反映出各國處於文化殖民不同位階上異中有同的態度。韓國、台灣面對殖民母國日本時意在學習上游文化的前衛文學；面臨本國處於「後退時間」的保守文學的異議時，便必須拿出現代主義的文學特徵，以區隔並發展自己支持的美學。

日本面對文化上游法國時也處於同樣情形。因應日本的需求，日本文學家們在吸收的過程中，結合了法國超現實主義和英美主知主義的理念，形塑出「日本知性超現實美學」：

⁶⁹ 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 313。

⁷⁰ 奚密，〈邊緣，前衛，超現實：對台灣五、六十年代現代主義的反思〉，收入：文訊雜誌社主編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，（台北市：文訊雜誌，1996），頁 253。

西脇順三郎、上田敏雄與春山行夫等人在《詩與詩論》發表的文字中，呈現的「主知」批判美學與東方哲學「無」的概念，可以讓我們看到日本超現實主義本土化的發展：他們特意放棄早期超現實主義者著重的自動技法所帶來的混亂，而選取西方超現實主義後期的知性批判，以調節當時日本現代詩傳統的耽美與抒情主流，並批判他們所面對的混亂社會。⁷¹

面對國際，日本吸收超現實主義的態度渴望而服從，但日本本土思維的無法切割又使得日本必須發展出一套「日本知性超現實美學」，因而日本知性超現實美學究竟有沒有吸收到法國超現實主義解放一切束縛，反叛傳統精神這樣的基本方針，也一直是學者們爭論的議題。

台灣學者陳明台從日本「詩與詩論」集團面對國內其他詩派的態度切入，認為「詩與詩論」的自覺及使命對當時荒廢的詩壇有所突破，台灣「風車詩社」也具有同樣精神：

在昭和初期的成立，是為突破大正中期以降當代詩壇的荒廢現狀，標舉前衛詩風，用以糾正占有當時詩壇主導地位的主情詩派和民眾詩派的詩流於空洞、散漫的現象，開拓詩的新紀元。「風車」詩人在其文學、詩變革志向中，也包含了詩人的自覺意識和使命感。⁷²

從而推論出日本超現實美學應仍保有反叛及革新的精神；另一學者葉笛則持相對意見認為日本「詩與詩論」的超現實主義只移植了美學形式，始終缺乏根本精神，亦未處於足夠提供發展內在精神的環境中：

⁷¹ 劉紀蕙，〈銀鈴會與林亨泰的日本超現實淵源與知性美學〉，收於《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，（台北：立緒，2000），頁 226。

⁷² 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 313。

西脇、春山、瀧口、北園、上田等人的詩確實顯現著超現實主義的詩的風格，只是他們的大多數人自始至終僅僅把超現實主義認為是別出新裁的新美學、缺少歐洲誕生超現實主義的根本精神的內在因素。⁷³

兩方意見似乎有所差異，其實皆指出日本「詩與詩論」集團的態度及變化，對內勇於突破，對外順應學習。受容關係本有文化上下游的位置差異，處於殖民體制中更是處處受到無形的牽制。

韓國文壇也出現相同的情形，韓國超現實主義詩人如鄭芝溶、《三四文學》的同人們以及李箱多為留日學生，他們書寫超現實主義詩歌的起始，是對日本譯介的法國超現實主義和日本國內超現實主義詩風的模仿，並不似法國超現實主義詩歌興起於對達達主義的不滿及反叛。因此韓國超現實主義詩歌吸收到超現實主義創作技巧，但內部似較無蘊含超現實主義的本質精神。⁷⁴並且在日本《詩與詩論》在地化的「日本知性超現實美學」影響下，韓國超現實主義詩歌特徵較不具有法國超現實主義精神，反而更接近英美的象徵主義和主知主義，⁷⁵受容過程中面對外來的超現實主義，似乎還沒有來得及消化便興奮模仿。

陳明台曾經分析台灣詩壇對日本詩壇的受容過程：

接收新興詩潮的方式，大抵有順應（adaption）、併存（pluralism）、反撥（reaction）、習合（syncretism）的差別。.....由於當時台灣詩壇具有等同

⁷³ 葉笛，〈日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——以風車詩社核心人物楊熾昌的詩運動為軸〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 345-346。

⁷⁴ 韓亨九，〈日帝末期世代的美意識研究〉，（首爾大學，國文學博士論文，1992 年 8 月）。感謝政大台文所崔末順老師熱心提供此資料。

⁷⁵ 金儒仲（音譯），〈韓國現代主義文學的世界觀與歷史意識〉，（首爾：太學社，1996 年）。感謝政大台文所崔末順老師熱心提供此資料。

於日本詩壇的性格之一面，順應、習合的可能性極大，.....因此在試行詩作、實驗的過程中，實也含有不少創造的契機。.....與本地詩壇主流鹽分地帶詩人、寫實主義詩風併存，乃至遭遇同時代不少文壇人士的批評、反撥，引發新詩論戰，更可見出台灣新詩現代主義形成與發展過程中，產生阻力的一面。⁷⁶

然而受容關係應放回原本的時代脈絡觀察才能顯現意義，二十世紀初西方出現大批的新興文藝思潮，是由於第一次世界大戰和第二次世界大戰間，一直以來受到信仰及期待的文明秩序被空前的摧毀，年輕世代起而反抗傳統合理秩序，要求改變生活。但對同時代正追求超英趕美的日本而言，西方思潮更令人感興趣的需求層面是有目標及有秩序地將之吸納入日本，面對法國超現實主義也以建立秩序為目標，透過大量、有系統而深入詳細的翻譯和介紹，歸納吸收、分門別類地理解之後再挑選轉化為適應本土的樣態。因此日本的超現實主義多建立在前衛語言技巧的使用，但缺乏現實世界中的前衛精神，與法國超現實主義反抗合理秩序的理念相去漸遠。同理超現實主義在韓國及台灣兩地傳播的形式內容亦大致相同，不過這層關係中，被作為秩序標的的對象已轉為日本式的超現實主義，韓國及台灣所謂的超現實主義同樣地多針對超現實主義書寫的技巧，而非其本質精神；內容上則多在超現實主義中融入其他思潮。

台灣追求超現實主義的風車詩社與當時的現實主義主流鹽分地帶詩人群對照性地存在，既把握了世界文學的主流，又與本地傳統寫實文學相抗衡，陳明台認為

其對於現代主義的堅持和實踐，特別具有歷史的意義。.....風車詩社詩人

⁷⁶ 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁308。

所抱持的鮮列的文學前衛意識，詩作中所顯示的對現代主義精神的理解與掌握，足以作為考察戰前台灣新詩在進行「橫的移植」實驗過程中的典範。

然而進行「橫的移植」的過程中，台灣詩人毫無保留地以日本前衛文壇為模仿對象，又與前衛意識本身的基本精神相牴觸：

雙重的變革個性，對風車詩社的詩和詩人，其變革的志向、變革精神的把握與理解，顯示的成果，乃至其在整個戰前台灣新詩史位置的考察，當然極具意義。⁷⁷

從以上諸位學者的討論中，可以發現東亞各國在地化之後的超現實主義文學，與原輸入的文學相比，形式上與內容上都無法避免出現轉變。由於背景的不同，文學風格的模仿往往習得形式容易，精神原貌卻難以承繼。經過理論的旅行（Traveling Theory），超現實主義往往有所轉變以順應當地需要，以本土化後的樣貌呈現。與其視此為東亞各國超現實主義經驗之不足，不如檢視當時的文學社會環境。當西方文明發展的步伐領先，東亞諸國吸收西方現代思潮時，首當其衝的日本在接受西方思潮時，社會的發展便缺少反叛的條件和能力，因此不論在精神基礎或物質基礎上，東亞的文學改革應該都還不具備帶動社會改革的基礎。面對法國超現實主義，東亞的文學理論家及詩人或許熟知世界文壇追求的前衛文藝精神內涵，但囿於現實條件之不足或不需要，東亞的超現實主義文學家們只能在微小的反抗中尋找一些意義的悖論，文學家依附超現實主義上，藉著切割與壓縮現實元素，將現實作非邏輯的置換。在東亞，迥異於寫實主義面對新興思潮所主張的態度「批判性的接受」，超現實主義的受容應可稱為「接受性的批判」。

⁷⁷ 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁308。

日本《詩與詩論》在現代詩創作上對風車詩人的影響是無庸置疑的，我們也瞭解台灣的超現實主義現代詩不可能完全因襲日本的超現實主義詩學，而必定將自行發展出屬於台灣的超現實主義現代詩風格。《詩與詩論》對於風車詩作的影響痕跡十分明顯，風車詩人對日本《詩與詩論》作品的模仿很顯然地是學習新形式的創作練習，但是風車詩人在練習中也創作出屬於台灣現代詩的特色。

陳明台在〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩的考察〉⁷⁸中，討論風車詩社和日本前衛詩論的淵源。他認為風車詩人們的創作大都有實踐現代主義的企圖，他們的創作手法從模仿、受影響到慢慢確立自己的風格。認同、模仿、實驗、到能夠確立個人風格，這個創作歷程似乎也是一般開風氣之先的文學倡導者必經之路。他以楊熾昌的作品和日本詩人作品為例，觀察台灣超現實主義現代詩受到日本前衛詩所影響的地方。例如，楊熾昌的〈土人之唇〉和西脇順三郎的〈天氣〉，主題雖然不太相同，句法卻相當類似⁷⁹：

楊熾昌 〈土人之唇〉

西脇順三郎 〈天氣〉

酒歌裡的 月亮了

被翻覆的寶石一般的早晨

土器的音響和土人的

有誰在門口

嘴唇 含有 poesie 的

和某人低聲細語

誕生

那是

在這 bohemian 的早晨

神的誕生的日子

斷句的方式截取在類似的句構位置，在表現節奏和結構的方式上頗有異曲同工之

⁷⁸陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩的考察〉，收於楊熾昌著，呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁 323-325。

⁷⁹下引陳明台文中所舉之例，以原排列方式呈現。

妙。楊熾昌的〈燃燒的臉頰〉與北園克衛的〈行人道〉重合度更高：

楊熾昌 〈燃燒的臉頰〉

北園克衛 〈行人道〉

秋霧以柔軟的花卉擁抱街燈

秋霧以柔軟的花卉擁抱街燈

憎恨和悔疚

比憎恨比悔疚還接近

都在流動的微光裡

落葉流瀉 在手和手之間

讓臉頰因高度的孤獨而燃燒

臉頰如同芒穗般光亮

不管在意象、修辭或行數上，兩首詩都顯示高度的雷同。陳明台認為，比諸前面兩首詩之間的近似關係，屬於創作實驗中的影響現象；這兩首詩的雷同關係應該屬於一種模仿現象。可以將其視為移植過程中創作實驗無可避免的現象。

觀察日本《詩與詩論》中的作品與目前可見的風車詩作，《詩與詩論》全十四冊，每冊頁數都在三百頁以上，固定有理論（エッセイ）、現代詩（ポエジイ）、讀書筆記（ノオト）、草圖（エスキース）⁸⁰、評論（批評その他）等欄位，由於參與刊物的詩人眾多，創作數量不可勝數，因此寫作手法和題材內容的豐富性，都遠遠超過風車詩社的表現。但風車詩人由於創作的數量較少，因此相對的可以發現個別詩人比較專注在某些美學的經營，例如楊熾昌嗜寫苦悶情緒，林修二常在自然景物中抒發鄉愁，李張瑞致力描摹欲望和身體。

從風車詩作中可以看到許多詩人受影響的模仿痕跡。現代詩的意象經營上，楊熾昌常用的顏色在《詩與詩論》上經常出現，如春山行夫〈植物的斷面〉中重複並列的「白色少女」、「白色茉莉」⁸¹、北園克衛〈水晶質的客觀〉⁸²中的「眼

⁸⁰ 原文為 Esquisse，有作品的構想圖之意。

⁸¹ 春山行夫，〈植物的斷面——方法の可能とその適用について〉，《詩と詩論》第四冊，（東京：

球的紫色瓦斯」和「透明少年的透明少年影子」等意象的組合經常可以在楊熾昌文字中覺察。楊熾昌〈茉莉花〉⁸³的場景「被竹林圍住的庭園」，和安西冬衛的〈章侯爵夫人的 Scandale〉⁸⁴中「夜陰的行館」，兩首詩中皆銳意經營封閉情境的詭譎氣氛，對喪夫的美麗夫人和擁有醜聞的章侯爵夫人的凝視，投射出欲望驅使的相同目光。

關於詩論的文章中也可以發現詞語的沿襲。春山行夫的〈關於萩原朔太郎的「詩論」〉長文中，以〈詩人的就坐——萩原朔太郎的「詩論」的再批判〉⁸⁵作為章節標題。楊熾昌在〈意大利花飾彩陶的花瓶——給佐藤君的信〉⁸⁶中也以「詩人的就坐」為標題，呼籲佐藤君的發言應與行為一致，才能像個詩人般地就坐詩人的位置。上田保以〈詩人的火災〉⁸⁷為題創作組詩五篇，楊熾昌也在〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉中寫下「詩人總是在這種火災中讓優秀的詩產生」⁸⁸的類似句子。

風車詩人對日本《詩與詩論》作品的模仿很顯然地是學習新形式的創作練習，但是風車詩人在練習中也創作出屬於台灣現代詩的特色。由於風車詩作在語言與現實之間刻意保持距離，意象隱蔽、文字斷裂，使得風車詩作的語言秘密至今尚未被破解。例如林巾力認為楊熾昌呈現的是一種承襲自日本的「主知超現實」特色，然而「楊熾昌雖然受過達達與超現實主義的洗禮，但我們並不容易在他的詩中看到達達或超現實所通過的精神動盪，具體來說，就是缺少內在精神與外在

厚生閣書店，昭和六年四月十五日），100-104。

⁸² 北園克衛，〈水晶質の客觀——FILM ABSTRAIT〉，《詩と詩論》第五冊，（東京：厚生閣書店，昭和六年），112-116。

⁸³ 楊熾昌，〈茉莉花〉，《水蔭萍作品集》，頁 59-60。

⁸⁴ 安西冬衛，〈章侯爵夫人の Scandale〉，《詩と詩論》第五冊，（東京：厚生閣書店，昭和六年），117。

⁸⁵ 春山行夫，〈詩人の著席——萩原朔太郎氏の「詩論」の再批判〉，《詩と詩論》第六冊，（東京：厚生閣書店，昭和六年），287。

⁸⁶ 楊熾昌，〈意大利花飾彩陶的花瓶——給佐藤君的信〉，《水蔭萍作品集》，頁 146。

⁸⁷ 上田保，〈詩人の火災〉，《詩と詩論》第七冊，（東京：厚生閣書店，昭和六年），115-119。

⁸⁸ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉，《水蔭萍作品集》，頁 127。

現實之間的衝突張力，或自我在現代情境中的困惑、抗拒與騷動」⁸⁹。林中力認為楊熾昌的詩作的構成元素較多屬於視覺意象上的衝擊，將台灣的諸種意象操作成意義架空的符號，成為所指無可對應的深淵，呈現張力上的不足；並且由於風車詩社拒絕「現實」，以毫無批判的方式擁抱日本的「新精神」，因此成為風車詩社成立一年多便無以為繼的最大理由。⁹⁰

但是在風車詩作符號意象的流轉和斷裂上，本文卻認為這些形式所表現的精神世界，正是風車詩人們「自我在現代情境中的困惑、抗拒與騷動」的真實體現。台灣超現實主義現代詩與法國和日本的超現實主義現代詩不同之處在於，台灣的風車詩社始終是一個文壇的異類，不像法國的布里東獲得廣大的支持，也不像日本《詩與詩論》是一個譯介超現實主義井然有序、組織龐大的文學刊物；對於三〇年代的台灣文學場域而言，風車詩社只是一個七人組成的微小異質，並且因為風車詩作對「現實」的阻卻，使得風車詩社更招致了主流現實主義的貶抑。風車詩社本身也並非一個嚴謹的詩人團體，同人之間幾乎在《風車》詩誌出刊時才有所聯繫，因此詩人的超現實主義現代詩表現出一種強烈的個人精神性，他們的超現實主義現代詩創作就是個人癥狀不斷發作的文字形式，他們選擇以抽離現實的書寫方式擁抱心理的創傷來源，讓抒解後靈魂能夠繼續生存。對於超現實主義這個美學的共同堅持，顯示了只有超現實主義的書寫方式，才能觸及他們的精神現實，才能表達他們的內在聲音。

在風車詩社的作品中，本文認為其以超現實主義的美學在寫作技巧上呈現了「主體的質疑」、「否定與匱缺」、「反諷與諧擬」、「快感與愉悅」四種修辭的形式，由這四種修辭表現出發，探究風車詩人文字間的深層涵義所包含的不斷環繞某些

⁸⁹ 林中力，〈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》第十五期，頁 95。

⁹⁰ 林中力，〈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》第十五期，頁 95-100。

主題的思想痕跡。

本章探討超現實主義現代詩在日本及在台灣的傳播途徑，以及台灣超現實主義的特徵，以下兩章將從風車詩社的文學層面及社會層面兩部分深入探討，加強在他們思想上及社會上的考察，除了梳理思想變化現象，也需要更詳盡地了解時代社會的背景。文學家的文本中存有最有力的佐證，經由文本多面向的內部分析對應外圍重層史料的運動，探尋時代環境及殖民架構下，超現實主義文學家及其作品反映在「接受性的批判」之內的精神變化，以對台灣的風車詩社發掘更多層次的了解。



第三章 精神的詩學：風車詩作美學形式的內在性

基於新的詩精神的審美觀，歸根結底就是內在的形而上學，所謂美的標準就是從自己內部喚醒，而其表現會影響別的理想力。

——楊熾昌，〈新精神和詩精神〉

在台灣三〇年代風車詩作的文學文本中，本章將討論其美學形式和其他與精神分析有關的語言研究。在文本分析上，前行研究者對風車詩作進行了關於文句解釋、修辭歸類、句式比較等方面的詳實討論，奠定了風車詩社在文壇的地位，也對本文有所啟發；對於「語言」和「文字」，傳統方式定義是本文重要的研究基礎。然而結構主義方式定義下的語言和文字，才是本文研究的文本形式。前衛的美學形式體現了詩人的心理狀態和思想形式，這些意識型態和心理特徵便是構成詩藝與美感的永久基礎。⁹¹ 風車詩人楊熾昌曾說：「我們總容易忘記含在思考之風中的透明性。在詩上透明的思考的作品，卻在意義上變得不透明。這是接觸一切嶄新的詩人的作品就可以理解的事情。」⁹² 詩人有意識地將透明性落實在作品的形式和思考中，因此雖然風車詩作看起來似乎毫無邏輯也欠缺真實性，但文字間的深層涵義卻包含了不斷環繞某些主題的思想痕跡。在這個層面上，本章關注的是風車詩人們用什麼樣的文字說話、為什麼用這樣的文字說話、以及如何展現了其作為「內面的氣息」⁹³的內在精神，以下將從「主體的質疑」、「否定與匱缺」、「反諷與諧擬」、「快感與愉悅」四種修辭的形式探索文本語言背後涉及的精

⁹¹ Renato Poggioli 著，張心龍譯，《前衛藝術的理論》，頁 4-5。

⁹² 楊熾昌，〈燃燒的頭髮〉，《水蔭萍作品集》，頁 128。

⁹³ 楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁 167。

神面貌，把握其所呈現的自我意識和內面情緒等現代主義本質。在精神分析式的閱讀中，言語的表面指涉意義並不能解釋全部，歷史事實也不佔據決定意義的絕對位置，重要的是要捕捉文字形式中所流動與交換的幻想，以及符號運作底層的文化衝動及精神現實。⁹⁴



⁹⁴ 劉紀蕙，《心的變異》，頁 48-49。

第一節 主體的質疑

一、死亡驅力：向死中求存在

楊熾昌曾指出，人的死這東西，特別關於自殺，家庭的事情和疾病等，生活上的原因重疊的很多。人的一生會因其死而賦予意義。⁹⁵對於死亡的理解是主導生命歷程的重要過程，個體一出生就對死亡的超越理解產生深層焦慮。生命與死亡的關係，由原欲和死亡驅力兩種衝突的欲望共同驅動，因此思索生存的意義時必然會伴隨死亡的存在，透過死亡也才能構成主體的存有。楊熾昌詩作中大量展示了對於死亡的指涉。

〈秋嘆〉（節錄）

喝青色麥酒

焦急要自由地活下去時

流著汗

在思惟滑落的聲音裡

死是太慢啦⁹⁶

當自由地生存成為迫切的期待，死亡也成為自由地活下去的一種選擇。「太慢」作為一種面對時間性的不足和缺陷時所提出的反應，引發了主體因為思考死亡而產生的焦慮。楊熾昌曾說：「時間性地窒息就是精神的死亡。它（精神的死亡）⁹⁷始於時間的恐怖，對於詩人來說，時間的缺乏就會要求死的缺乏，而時間

⁹⁵ 楊熾昌，〈殘燭的火焰——回憶燒掉的作品及和女性的羅曼史〉，《水蔭萍作品集》，頁 233。

⁹⁶ 楊熾昌，〈秋嘆〉，1936 年 5 月，《水蔭萍作品集》，頁 43。

⁹⁷ 括號為本文所加。

的連鎖就是死亡。」⁹⁸

焦慮在佛洛伊德的解釋中，被視為一種自我保存本能的顯現。佛洛伊德認為產生焦慮的主要原因來自於對外部危險的知覺反應，焦慮機制的產生過程中，首先會引發一種「焦慮的準備性」(preparedness for anxiety)，透過知覺敏感性的提高，產生逃避或更高級的防禦行動。⁹⁹無論是喝酒所隱藏的逃避姿態，或是流汗所透露的知覺敏感，都指向面對自由地活下去的期待的焦慮。

佛洛伊德指出「出生是焦慮性情感的起源和原型」¹⁰⁰，所有焦慮經驗在嬰兒脫離母體時即已產生，因此個體一出生就對死亡的超越理解產生深層焦慮。生命與死亡的關係，由原欲和死亡驅力兩種衝突的欲望共同驅動，因此思索生存的意義時必然會伴隨死亡的存在，透過死亡也才能構成主體的存有。詩中主體由對生存的思考連結到死亡的手段，思索死亡的手段時再感到時間的不足，其中主體性的表現如同楊熾昌形容自己對時間所擁有一種「肖像之愛」¹⁰¹，亦即在時間裡看見自己的肖像，當他發現一個不完全的機械將毀壞自己的精神狀態時，便對時間產生高度的愛戀。

承襲海德格的思想，拉岡認為人的存在只有經由死亡所設定的界線才獲得意義，人的主體正是朝向死亡的存有。¹⁰²死亡驅力作為能夠驅動思想的一個面向，與失落相連的焦慮本身就是一種死亡驅力下的產物，不斷在主體中製造的驅力和壓抑，迫使主體在生命中前進。詩中的主體的思考死亡傳達著一種生命的清醒，這種焦慮不像是行屍走肉所能夠思慮的。

⁹⁸ 楊熾昌，〈檳榔子的音樂〉，《水蔭萍作品集》，頁 123。

⁹⁹ Sigmund Freud，張愛卿譯，《精神分析引論》(台北：知書房，2000)，頁 440-442。

¹⁰⁰ Sigmund Freud，張愛卿譯，《精神分析引論》(台北：知書房，2000)，頁 443。

¹⁰¹ 楊熾昌，〈檳榔子的音樂——吃鉅豆的詩〉，《水蔭萍作品集》，頁 123。

¹⁰² Dylan Evans，劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析詞彙》(台北：巨流，2009)，頁 52。

拉岡思考的主體性和語言是密不可分的，他認為沒有語言就不可能有人類主體，語言是主體建構的場所也是主體異化、分裂的場所。¹⁰³林修二的〈十二月〉中，死亡與語言的相互指涉解釋了符號界（symbolic）中語言的作用，其中死亡是語言進入符號界所必須付出的代價與犧牲：

〈十二月〉

感傷和夜。夜晚聽到的秋天的顫音。

那是非已然被埋葬了的語言不可的。

靜靜地愛撫著在秋天死去的戀慕的骨體。¹⁰⁴

埋葬語言的必然性指涉了語言的死亡狀態，在愛撫骨骸的重複動作中，回顧語言的死亡成為一種哀悼的工作。經過書寫，詩人的職責是掌握消逝的語言，但當書寫被發現是一種對死去語言的愛撫，文字間傳達出來的會是面對真實界時巨大而難以言說的創傷。

符號界基本上指語言的向度，任何具有語言結構向度的精神經驗，都必然屬於符號界。但是拉岡不僅只將符號界等同於語言，相反的是，語言會捲入想像界和真實向度。符號界同時也是死亡（death）、不在場（absence）與欠缺（lack）的領域。死亡構成符號界，是因為符號是物的謀殺，符號代替了它所符號化之物，也等同於物的死亡。¹⁰⁵符號界也規約著與原物距離的快感原則，同時也是透過重複而超越快感原則的死亡驅力。因此拉岡說：「死亡只是符號界的面具。」

¹⁰³ 嚴澤勝，《穿越我思的幻象》（北京：東方出版社，2007），頁2。

¹⁰⁴ 林修二，〈十二月〉，無標著創作日期，《林修二集》，頁。

¹⁰⁵ Dylan Evans，劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析詞彙》（台北：巨流，2009），頁51。

自殺也是死亡驅力發展出來的一種自我毀滅的形式。楊熾昌詩中的死亡，不僅死於父親面前，同時也死在符號界面前：

楊熾昌〈靜脈和蝴蝶〉

灰色的靜謐敲打著春天的氣息

薔薇花落在薔薇圍裡

窗下有少女之戀、石英和剝製心臟的憂鬱……

彈著風琴我眼瞼的青淚掉了下來

貝雷帽可悲的創傷

庭園裡塘惆鳴叫

夕暮中少女舉起浮著靜脈的手

療養院後的林子裡有古式縊死體

蝴蝶刺繡著青裳的褶裥在飛……¹⁰⁶

楊熾昌年輕時戀慕過兩位女性，兩位皆在其文本中留下深刻的痕跡。1926年，19歲的楊熾昌與18歲的電話局話務員今井民子相戀，但女方的雙親不允許兩人交往，今井民子的胸疾在這段期間惡化，隔年秋天走上自殺之路。楊熾昌是透過民子朋友的書信才得知噩耗。由於認為兩人的戀情是純潔的，楊熾昌的心理越來越沈重空虛，甚至出現虛無主義者的傾向。¹⁰⁷這段經驗後來被寫成自傳體小說〈薔薇的皮膚〉發表於《台灣日日新報》文藝欄¹⁰⁸，文中年輕的主治醫生與「我」共同追求結核病人蒼子，蒼子的父親執意要她嫁給醫生，但蒼子卻對「我」愛意

¹⁰⁶ 楊熾昌，〈靜脈和蝴蝶〉，1935年3月，《水蔭萍作品集》，頁22。

¹⁰⁷ 楊熾昌，〈殘燭的火焰〉，《水蔭萍作品集》，頁234。

¹⁰⁸ 《台灣日日新報》文藝欄，1937年10月28日。

強烈，種種壓力使得蒼子罹病的身體更形虛弱。少女蒼子最後死亡了，送葬的行列中白色棺木反射的強光刺痛「我」的眼睛。

〈薔薇的皮膚〉中楊熾昌回憶今井民子的場景在清風莊肺病療養所，療養院後的古式縊死體直接令人回想至民子的自殺。罹病是少女不得不面對死亡的命運，然而少女的自縊表現的卻是自發走向死亡的姿態，對死亡驅力的奮力擁抱，表現出少女為了朝向當前狀態的解體，因而衍生的自我毀滅形式，也就是自殺的傾向。

拉岡描述死亡驅力為對於失去之和諧的懷舊，渴望回到母親懷中的前伊底帕斯黏著狀態¹⁰⁹，死亡驅力帶來的自殺傾向是受死亡本能欲望所驅使的表現，目的是為了回到想像界的自戀狀態，也為了逃避父親在伊底帕斯情結中所扮演的角色，也就是代表律法的符號父親。

佛洛伊德將自戀定義為對欲力自我的投注，拉岡進一步從字源上強調自戀與納西瑟斯神話的關連，將自戀定義為鏡像的情欲牽引。自戀的性質同時具有情慾和侵略兩個面向，自戀主體像神話中的納西瑟斯一樣，受到自己形象的強烈吸引，因此自戀具有情欲色彩；而由於鏡像所具有的完整性與主體真實身體無法協調的不一致，使主體感受到分裂的威脅，因此也具有侵略的性質。拉岡提出「自戀性自戕侵略」來說明對鏡像的自戀性執迷兼具情欲與侵略特質，可能會使主體走向自我毀滅，這也符合納西瑟斯因為太過迷戀自己的水中倒影最後落水而死的神話結局。¹¹⁰

選擇回到想像界，代表了對符號界的阻離。符號父親的立法和禁制功能表現

¹⁰⁹ Dylan Evans，劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析詞彙》，頁 53。

¹¹⁰ Dylan Evans，劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析詞彙》，頁 202。

在對少女婚配的強制性。父之名是一個基礎表記，沒有它表義過程就不能如常進行。基礎表記賦予主體認同，為主體命名，讓主體在符號界中取得地位，同時也代表對主體進行伊底帕斯禁制。無法獲得作為符號的父親的認同，死在父親面前的少女，也被阻離在符號界之外。

第二段戀情發生在 1930 年，23 歲的楊熾昌留學日本時，與大妻高女的學生山崎美智相戀，美智表示畢業後將與楊熾昌回台灣結婚。後來發生了美智母親去世的變故，美智毅然決定在冬天的時候離開東京，獨自一人到北海道的天主教苦修院遁世修行。楊熾昌回憶美智的離去：

箱根的兩夜，美智的淚之美，如漣漪更浸潤了蘆之湖，從意想不到的家庭事故要擺脫它的冬天，推開「野鴿」之門進來的她靜靜地指著衣領的白康乃馨，喝了我叫的冷咖啡。從銀座的星下的世界斷絕最後的關係到北海道的天主教苦修會去了。靜寂的夕暮，抽一支煙，喝完咖啡就走了出去，把白康乃馨靜靜地插在衣領上。

「微風唷，吹我的臉頰吧，如更溫和而又思慕地哭泣後的嘆息一般，清爽的，思憶既深而又美的……」¹¹¹

美智的主動離開，帶有自戕於現實的毀滅意圖，遁隱修道所帶來的與世隔絕，更具有從符號界死亡的意義。然而兩段戀情並未因為死亡而在現實生活中結束，死亡驅力在符號界中重複的基本傾向，使死亡不斷重回楊熾昌書寫戀情的文字，進行再次地死亡。

¹¹¹ 楊熾昌，〈殘燭的火焰——回憶燒掉的作品及和女性的羅曼史〉，《水蔭萍作品集》，頁 236。

〈月光和貝殼〉(節錄)

月光

月光的驟雨目送著戀走向死的高地。在向白色邸宅消失的西南風裡疾流的海繼續著流浪…

一月之海，島嶼因童話疲憊著。而又像似秋風。¹¹²

目送表現的是在死亡面前正對死亡的眼神，看到的是不會回看主體的神色。主體凝視一個戀情的離去，已逝的戀情也凝視主體。透過凝視不僅獲得認同，也得到模仿，死亡趨向性的返復，成為主體不斷重新建構自己的存在模式：在赴死的過程中，復活方得以存在。引發主體持續思考的，是轉身背離他而去的態度，死亡因而處於一個比戀情更高的位置。「繼續」指出主體的重複狀態，重複著的是流浪，以及驟雨與疾流的強烈帶來的疲憊，以及如同痛苦一般的絕爽 (jouissance) 經驗。

貝殼

「女人的本態是心臟嗎？」

我的影子敲叩著屍體。

女人的心臟是諧調於十三海里的黑潮之貝殼的鼾聲。

他回向海去。¹¹³

在死亡的驅動下，主體對大他者扣問著女人的本質。然而死亡本身如同屍

¹¹² 楊熾昌，〈月光和貝殼〉，發表於《台南新報》，1934年1月13日，《水蔭萍作品集》，頁84-85。

¹¹³ 楊熾昌，〈月光和貝殼〉，《水蔭萍作品集》，頁85。

體，是屬於沈默的。整首詩只有單句被安置在空兩格的階層，暗示著回應的姿態，但他並不回答，只是將女人的心臟推移向下一個符號。陳春燕在〈生活在去Y方〉指出，人是透過其他人的生命終結而看見自己與其相同之處：

什麼東西會以最激烈的方式質疑我的存在？不是我和有限的我，或我和意識到自己會死的我自己之間的關係，而是，和另一個因為死而消失的個體相對之下，我的存在。和一個以死而將自己徹底清除的個體如在左右，將另一個人的死掛在心上念茲在茲，這是真正讓我「忘我」¹¹⁴的情境……。

巴塔耶說：「活著的人，若看見同儕死亡，便只能忘我地存活(survive only beside/ outside himself)。」¹¹⁵

詩中替代主體的，是影子的出面發言，如同巴塔耶所說，看見愛人死去，活著的人便如同「活在自己的旁邊」(live beside himself)，活得像個他者。

經由「女人」、「我」和「他」的區別，主體掌握了其在符號界的位置。他者的轉身回返，才讓主體意識到自己被留在原地。不斷在屍體周圍徘徊的文字，彷彿圍繞本身已經成為目的，如同在「死」裡舞蹈著的毛氈上的腳¹¹⁶，死亡的活躍狀態顯示，對死亡的欲望才是欲望本身。

二、主體的分裂關係

由於語言是先於主體存在的客觀條件，語言經驗替代了實際的生活經驗，因

¹¹⁴ 原出處註法文原文有 beside or outside myself 的意思。

¹¹⁵ 陳春燕，〈生活在去Y方——從一位亞裔美籍作家看（後殖民情境）的書寫倫理〉，收於劉紀蕙編，《他者之域》（台北：麥田，2001），頁 391。

¹¹⁶ 「毛氈上的腳、腳在「死」裡舞蹈著，琳子的白衣服對面什麼也看不見。」楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁 73。

此在精神分析的符號界中，語言對主體存在異化的作用，符號界中往往不存在一個自足的主體，也沒有一個完整的主體。

拉岡認為符號界中語言對主體形成幾種作用：

(一) 語言造成物與詞之間，亦即生活經驗和符號經驗之間難以彌補的分裂。例如兒童能掌握語言中的你、我、他之位置時，便能證明已經確立了自身的主體性，語言使每個人將自己視為獨立存在的個體先決條件。但語言粉碎了主體在鏡像階段對自我的認識，也同時造成主體和客觀事物之間的分裂，也就是造成真實我和符號我的分裂。「父親的名字」和「父親的隱喻」這法規的象徵一旦被符號化之後，真實的父親便經歷了一次「語言上的」、「象徵性的」死亡，代表語言符號脫離了事物本身，是能指與所指的斷裂。

(二) 語言造成了兩種「我」之間的分裂。一種「我」是做為說話主體的「我」，一種是在句子中作為主語的「我」，這兩種我永遠無法統一，「我」似乎只是一個個漂浮能指，只是與一個個主體發生偶然的聯繫。

(三) 當主體和言語活動之間出現了永難克服的分裂關係時，語言的出現便帶來原始壓抑，導致潛意識產生。當語言是我們表達生活經驗和進行思考的工具時，便等於消滅了自身和自身之間直接的關係，主體在語言中建立一個理想的我，將自己從語言中分離出來。¹¹⁷

楊熾昌〈彩色雨〉(節錄)

¹¹⁷ 整理自王國芳，郭本禹，《拉岡》(台北：生智，1997)，頁 69-182。

2.

沒人造訪的窗戶得關起來

炫目的光的眼色

像忘掉人們底秘密的諸神

振翅搏動似地

「我已不再索求像我的」

葫蘆花迷濛 無常的雨¹¹⁸

這是一首和楊熾昌的小說〈彩雨〉¹¹⁹同名的現代詩作品，此段呈現了分裂狀態下主體進行的思考。身份似乎總是來自遠方，窗戶是等待造訪的開口，主體期待他者的召喚，當尋找不到他者的回應，便無以定義自己，主體轉身對應空白的回答。確定思想的存在，來自最源初的懷疑或自我質疑，窗戶的關閉呈現出一種必然性。紀傑克分析科幻小說《喬納森·霍格的倒楣職業》（*The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*）時解釋過窗戶隔絕現實的功能。小說中妻子透過車窗看到了車外鳥語花香的世界，但拉下車窗後，看見的卻是懸浮一片灰白濛霧的恐怖世界。這對夫妻把車窗內與車窗外的理解為兩種不連貫的現實，只要他們緊關著窗戶，車外無法理解的恐怖世界就不是真實的。詩中主體企圖關上窗戶，隔絕無人造訪的真實世界，便如同小說中的妻子緊閉車窗，以將屬於實在界那層灰濛濛的異質世界隔離在外。

「不再」的宣示顯示了一個之前持續嘗試的狀態；「像我的」卻不是索求中的「我」，只說明了一種對無以名之的追求。在語言造成的主體分裂中，真實我永遠無法抵達與符號我的同一，追尋自我主體存在的落寞心情與無力感，讓主體在分離與斷裂間，藉由不斷地思索和嘗試，獲得一種來自律令的快感。

¹¹⁸ 楊熾昌，〈彩色雨〉，1935年6月，《水蔭萍作品集》，頁20-21。

¹¹⁹ 楊熾昌，〈殘燭的火焰〉，《水蔭萍作品集》，頁242。

〈日曜日式的散步者——把這些夢送給朋友 S 君〉

我為了看靜物閉上眼睛……

夢中誕生的奇蹟

轉動的桃色的甘美……

春天驚慌的頭腦如夢似地——

央求著破碎的記憶。

青色輕氣球

我不斷地散步在飄浮的蔭涼下。

這傻楞楞的風景……

愉快的人呵呵笑著煞像愉快似的

他們在哄笑所造的虹形空間裡拖著罪惡經過。

而且我總是走著

這丘崗上滿溢著輕氣球的影子，我默然走著……

如果一出聲，這精神的世界就會喚醒另外的世界！

不是日曜日卻不斷玩著……

一棵椰子讓城鎮隱約在樹木的葉子間

不會畫畫的我走著聆聽空間的聲音……

我把我的耳朵貼上去

我在我身體內聽著像什麼惡魔似的東西……¹²⁰

楊熾昌認為「創造一個『紅氣球』被切斷絲線，離開地面上升時的精神變化便是文學的祭典之一。」¹²¹青色輕氣球的特質，如同一個個漂浮的能指，也像一粒粒漂浮在真實界中的灰濛分子，主體在符號界中的移動，伴隨著不安定感的發生，卻又像是一種涼爽的庇蔭。

人們煞像愉快地哄笑，暗指他們不是真的愉快，他們的快感中充滿著無法承受的痛苦，拖行的前進方式意味著罪惡的重量。「總是」標明了主體移動的持續狀態；在「不在可以玩的時間」中「不斷玩著」的雙重否定，指涉不論任何時間不靜止地玩著，在否定中欲望不停地產生欲望，阻礙的延遲讓欲望得以不停前進。

主語的我拒絕聲音的介入，故而以沈默的姿態行走。聲音作為拉岡所說的小它物（objet petit a），與分裂主體（\$）的關係構成了拉岡的幻想公式： $\$ \langle a \rangle$ 。小他物作為溢出的絕爽，對應了主體的分裂狀態。¹²²若深入探索模糊的起源的禁制，禁制同時會揭露出一種恐懼，這個恐懼是一旦這麼做，人們將會發現如怪物般的東西。主語對聲音的拒斥以及驚嘆號所表現的激烈語氣，便表現出對於另外世界的不可知的恐懼。

空間的聲音作為另一個小它物，讓主體聽到主體分裂的聲音，對於分裂雖然感到「像什麼似的」不確定性，但卻能辨識出惡魔的型態，同樣顯示了主體對於分裂的恐懼。對比於語氣堅定的句號以及情感強烈的驚嘆號，句末刪節號帶領出的分裂關係，透露了永難克服的未竟之意。

¹²⁰ 楊熾昌，〈日曜日式的散步者——把這些夢送給朋友 S 君〉，發表於《台南新報》，1933 年 3 月 12 日，《水蔭萍作品集》，頁 81-83。

¹²¹ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮〉，《水蔭萍作品集》，頁 130。

¹²² 楊小濱，〈當代兩岸詩中的身體與性〉，《感官素材與人性辯證國際研討會論文集》，（臺南市：國立台灣文學館，2010，頁 49。

林修二〈肋間〉

幾個月來，夢見起伏胸脯裡的山脈，雲和鳥都不經過的寂寞的山嶺阿！

夜——，月光和胡琴的音色奏出怪異的 Image 拖著陰影在跳舞。

不得不悲傷。

由於孤獨而寂寥和焦躁，山嶺跟谿谷的間隔擴大。

雖然，在那下層流著青春的紅血……

疲憊的太陽投射空虛的陰影，我需要鼓起勇氣從那兒逃亡。在藍天的邊緣，失落了的我，正等待著我回來。¹²³

「不得不」暗示著不由自主的情緒走向，青春和血液象徵生命原欲，生命原欲生成死亡驅力，也依附在死亡驅力引發的孤獨、寂寥和焦躁之下。死亡驅力生成自身的同時也生成逃離死亡驅力的欲望，在越來越空洞的間隔中，失落的主體擁抱著殘缺的欲望，期待永遠無法同一的我回來達成完整的我。分裂的主體作為一個他者，等於期待他者為主體重組無法縫合的斷裂關係。

拉岡的名言「我思非我在，我在非我思」，涉及了核心永遠匱乏的創傷性格，指核心是永遠無法用語言精準涉及的恐怖實在界，主體總是需要鼓起勇氣從無法解釋的實在界陰影中逃亡，逃向主體永遠無法重返的斷裂關係。

林修二〈假睡〉

¹²³ 林修二，〈肋間〉，不知創作年月，《林修二集》，頁 38。

在原野把沈入假睡的爽朗午後留在樹蔭下

寂寥的我底夢

在白色夢裡白色少女給我白色百合花

忽然清醒過來時

太陽已經傾斜了

我眺望遠方的天空看到曾在高原看過的雲

可是我已經不是那些日子裡的我¹²⁴

清醒的狀態是突然的，而傾斜的狀態早已在清醒前來到。我已經不是原本之我的感傷除了來自時間不斷推移的流逝感，也來自主體的分裂關係。遠眺的天空像一面鏡子，每一眼都有自己的面孔，但都不是曾經的自己。在這個層面上，「林修二」這個筆名也隱喻了主體的分裂關係，去除了「林永修」中永久、永恆的意義，取代「永」的是帶有分裂意味的「二」。二的指涉除了是身分的二，也是分身的二，不僅是想像的他人，也是分裂的主體。

¹²⁴ 林修二，〈假睡〉，1936年，《林修二集》，頁184-185。

第二節 否定與匱缺

一、敗北意識：無解的苦悶

楊熾昌的詩中經常出現鑲著「敗北」一詞的詩句，「玫瑰的花粉蓋上口紅／敗北的意識沈重的流過去」¹²⁵，情緒驟然在失望失落的洪流中沒頂；「敗北的風裡／屍骸舞踊的祭典正酣」¹²⁶，彷彿屍骸的慶典氛圍越是呼吸著敗北的空氣越是鼓舞暢快。不論是流動的水或流動的風，敗北意識帶來的強烈苦悶如同來自四面八方灌人耳鼻的流體，一來臨便令人無法抵抗地窒息窒行。

〈槐樹的回憶〉中，林修二這麼感嘆充滿北平胡同的靜寂：「在那裡遇到的任何人物，看到的任何生活片斷，都會使我遺忘了在都會孕育的焦躁念頭，那是多麼悠閒而安靜喲。」¹²⁷以資本主義和工業經濟為基礎的現代化社會，帶來一種要求進步、文明、效率的全新生活秩序，也帶來現代都市的頹廢面造成精神的苦悶。對於創作，楊熾昌說他常強求詩的組織體的不完全，因為詩的組織就是從不完全意義的世界走向完全的世界，但是不可能到達完全的世界，也不可能有完全的世界。¹²⁸風車詩人文字的縫隙中便不斷流露出這種苦悶的張力。

楊熾昌〈毀壞的城市 Tainana Qui Dort〉¹²⁹（節錄）

2 生活的表態

¹²⁵ 楊熾昌，〈花粉和嘴唇〉，1934年5月，《水蔭萍作品集》，頁100。

¹²⁶ 楊熾昌，〈月的死相——女碑銘第二章〉，原發表於《華麗島詩刊》，1939年12月1日，現收於《水蔭萍作品集》，頁111-113。

¹²⁷ 林修二，〈槐樹的回憶〉，《林修二集》，頁298。

¹²⁸ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮〉，《水蔭萍作品集》，頁129。

¹²⁹ 法語指「台南這個城市已經睡著」。楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁52。

太陽向群樹的樹梢吹著氣息
夜裡飛翔的月亮享受著不眠
從肉體和精神滑落下來的思惟
越過海峽，向天空挑戰，在蒼白的
夜風中向青春的墓碑
飛去

3 祭歌

祭祀的樂器
眾星的素描加上花之舞的歌
灰色腦漿夢著痴呆國度的空地
濡濕於彩虹般的光脈

4 毀壞的城市

簽名在敗北的地表上的人們
吹著口哨，空洞的貝殼
唱著古老的歷史、土地、住家和
樹木，都愛馨香的冥想
秋蝶飛揚的夕暮唷！
對於唱船歌的芝姬¹³⁰
故鄉的哀嘆是蒼白的¹³¹

¹³⁰ 芝姬為日本京都的俚語，意為私娼，在江戶稱為「夜鷹」。《水蔭萍作品集》，頁 52。

¹³¹ 楊熾昌，〈毀壞的城市 Tainana Qui Dort〉，1936 年 5 月，《水蔭萍作品集》，頁 50-52。

癡呆國度、空地、與毀壞的城市，意味著空白的空間，模糊的灰色地帶，歌舞的祭祀獻給這些匱缺的空想，人們的肉體和精神嘆息在敗北的地表。處於苦悶的地殼上已經是一種無法逃避的煩擾，還又必須銘刻上自己的名字，名字的符號下只有充滿了無奈和抑鬱。思維的滑落是種飛行，但飛行的方向卻朝向青春的死亡，面對墓碑上所雋刻的青春的名字，生活的表態滿載著消沈和頹唐。如同前節的討論，拉岡創造了一個被槓掉的主體符號\$，橫槓代表言說的主體與意義的主體之間的分裂，表示主體的言說永遠與最終的意義分離，紀傑克指出被槓掉的主體同時是被消抹的意符、意符的匱缺、空無、以及意符網絡裡的空白位置。意符匱缺的原因在於意符不與任何具體內容連結，因此吹口哨應帶有的愉悅感、瞑想的馨香、被歌頌的歷史土地，都來自空無的空洞貝殼，指向蒼白的哀嘆。

楊熾昌〈青白色鐘樓〉(節錄)

風中閃耀著椰樹的葉尖

風中飛來紙屑

發亮的柏油路上動著一點蔭影，他的耳膜裡迴旋著鐘聲青色的音波……

無蓬的卡車的爆音

真忙吶

這南方的森林裡機諷的天使不斷地舞蹈著，笑著我生鏽的無知……

誰站在朦朧的鐘樓……

賣春婦因寒冷死去……

清脆得發紫的音波……

鋼骨演奏的光和疲勞的聲響

冷峭的晨早的響聲

心靈的響聲……¹³²

如同楊熾昌說「從燃燒的眼球出來的火花就是詩人精神的閃光」¹³³，清脆的鐘聲、卡車爆音、飛來的紙屑、柏油路上的光亮、鋼骨閃耀的光，這些以小它物形式出現的片段，洩漏著都市現代性引發的精神鬱抑和焦慮。小它物攜帶著真實的引伸義，代表永遠無法理解，也無法獲得的匱乏對象，成為促成欲望的任何原因。鋼骨閃耀的光和疲勞的聲響，是符號界覆蓋不了的真實界的殘留痕跡，代表絕爽過後沒有使用價值的盈餘，僅僅為了享樂而執著存在，這種執著卻表現出伴隨功能失效而突現的悵惘。

「直到今天，不論我底生命是多采多姿的，哀傷，寫進各種作品的內容或描寫和幾個女性的羅曼史卻都是一無獲益的。」¹³⁴愛情的喪失使得楊熾昌始終感到憂鬱與虛無，「我到底攫住什麼」這種思念總是存在於精神的深層，孤獨的思維通過他的一生緊跟著他。

楊熾昌〈煙〉

遙遠的

水路的煙

¹³² 楊熾昌，〈青白色鐘樓〉，發表於《台南新報》，1933年1月16日，《水蔭萍作品集》，頁73-75。

¹³³ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮〉，《水蔭萍作品集》，頁129。

¹³⁴ 楊熾昌，〈殘燭的火焰一回憶燒掉的作品及和女性的羅曼史〉，《水蔭萍作品集》，頁231。

向水波發誓的

淡色的戀

像尋覓遺物一樣

要回遠處的煙¹³⁵

煙與戀的同質性在於其永恆失落的真實。成為誓言的戀情便如同死亡於符號界的屍體，戀情的死亡意符在符號界羅織起欲望，對欲望對象和意符的索求挾帶著絕爽，執迷於愛情煙霧般不忍卒睹的永恆失落。

楊熾昌〈戀歌〉

今後不管怎麼悲傷時

再也不唱戀歌

歲月消逝十有三載

然而歌仍成為戀歌

我底臉頰旋即發黃

眼尾起了魚尾紋

風在吹

遠處，薔薇的香幽幽

春天發出聲音接近

¹³⁵ 楊熾昌，〈煙〉，1936年1月，《水蔭萍作品集》，頁33。

感到溫暖起來的土地……

蝴蝶拖著羽翼飛去

塘稠鳴叫

基石，自會成為歷史吧¹³⁶

戀歌作為愛情歷史具體的符號性殘餘，遺漏真實的些微痕跡。「感到溫暖」卻緊接著刪節號，即使春天溫暖，主體仍無法不感覺不確定感。同樣的，否定行動中才能獲得某種真實的肯定內容，雖然宣示著對戀愛創傷的阻卻，卻仍投入新的戀歌，將愛情銘刻在碑銘上，也是為了背向墓碑，感受消逝的存在。

楊熾昌〈福爾摩沙島影〉(節錄)

島上的少女們

在半開的門後消瘦的少女依然站在幻影中……

玻璃門上風一樣亂的一張張臉出現又消失……

她們在白色背部感覺寒冷……從茉莉的煙裡有我難忘的愛戀和悔恨和漆皮的鞋子。¹³⁷

「依然」顯示了少女持續存在的幻影狀態。玻璃門兼具光的可透性與物質的不可穿透性，半開的狀態表現為小它物型態的一種縫隙。主體看見的是一張張紛

¹³⁶ 楊熾昌，〈戀歌〉，1938年2月，《水蔭萍作品集》，頁64-65。

¹³⁷ 楊熾昌，〈福爾摩沙島影〉，發表於《台南新報》，1933年2月9日，《水蔭萍作品集》，頁80。

亂的臉，同時一張張臉也凝視著失意的主體，展現了一座鏡像迴廊，多重影像彼此映照，也彼此應召，但出現意味的只是消失與再次的消失。白色背部和白色乳房經常出現在與少女相關的意象附近，如同楊熾昌關於追尋和失落的戀愛記憶：「我像探索母親乳房的幼兒，關於與女人的關係總是追求愛的誠實的。然而它不論到哪裡都是得不到回饋的。」¹³⁸說明了詩人難忘的愛戀所依附的正是愛戀的殘缺不全。

楊熾昌〈demi rever〉（節錄）

3

把她印象成紫色的先驗和星系

厭惡風的潔癖性。蘆筍的葉蔭

福爾摩沙的六翼天使和謬司

摘取半夜的美

黃昏使玻璃色的少女恍惚。櫻質煙斗的詩神。充滿於窗戶的虛空，把少女年輕的靜脈……

把鮮新的光之唇……

半夜在夢裡開花¹³⁹

堅硬的玻璃材料封閉了窗戶，但半透明的物理性質卻使虛空無限地長驅直入，挹注在被形容為玻璃色的少女身上，瀰漫了一種懨懨無生氣的消沈意志。「年輕的靜脈」、「鮮新的光之唇」原本應該表現出青春少女的生氣盎然，引人遐思，但其後卻緊接著欲言又止的刪節號，暗指了恍惚少女事實上的槁木死灰。Demi

¹³⁸ 楊熾昌，〈殘燭的火焰一回憶燒掉的作品及和女性的羅曼史〉，《水蔭萍作品集》，頁 231。

¹³⁹ 楊熾昌，〈demi rever〉，發表於《風車詩誌》第三輯，1934 年 3 月，《水蔭萍作品集》，頁 98-99。

rever 表示半夢之意，指不完整的夢。夜半在不完整的夢裡，美好綻放成花，而夢的另一半，就在清醒的刪節號中，塗抹成空白。

二、否定句式：失落鄉愁的再現

風車詩人創作主題重疊性最高的，當屬懷鄉愁緒的再現，指向故鄉的欲望，召喚了對失落鄉愁的不斷書寫，以書寫填補無法抵達故鄉的空缺。

楊熾昌〈彩色雨〉(節錄)

1.

顫動的水路

鄉愁掠齊頭髮

條紋魚跳躍

那是哪裡的島嶼呢

對現在還互相安慰的人們

鳥已不再回來¹⁴⁰

頭髮代表著精神的外貌，被掠齊的頭髮，彷彿意味著整頓中的思鄉心緒。楊熾昌曾經以「燃燒的頭髮」作為「思考的世界」的轉喻，燃燒釋放了無法抑止的奇想力量，頭髮成為思想的空間載體。「這是哪裡的島嶼呢」，疑問句的不確定感中帶來了否定意味：無論是故鄉的島嶼或是異國的島嶼，這都不是抒情主體想要指認的島嶼。「到現在還」互相安慰的人們，想必相互慰藉已久。來自他方的鳥，

¹⁴⁰ 楊熾昌，〈彩色雨〉，1935年6月，《楊熾昌作品集》，頁20。

揭示著自由和希望，然而隨後跟來的否定，將回來的願望否定為一匱缺，置入對鄉愁的悼亡。

李張瑞 〈輓歌〉

今天的陽光照在昨天的窗

冬天把院子裡的花草搬到哪兒去？

硼酸的味道和永恆被遺忘的藥瓶

而這些有什麼用……

日夜震顫了房間空氣的咳聲已絕

……鳥姿被吸入空虛的一角……

已沒有人接受的信封一張放入郵箱裡

即是從沒有的重要的聲音¹⁴¹

鄉愁代表的是一種對過去時間的追憶，追憶中抵抗對過往的遺忘，也拒絕接受消逝後的空虛。不變的空間中裝置的是不斷推移的時間，時間造就了記憶，記得昨天的窗，和院子裡曾經的花草；時間也挾帶著失憶，藥瓶的記憶在遺忘中湮滅。疑問句式暗示了內容的否定：冬天來臨前院子裡曾經存在著花草，也意指著如今院子裡花草的消逝；味道和藥瓶有什麼用？意指其實都沒有用。房間原本充斥的是咳聲，咳聲窮盡後填補的是安靜，重新作為一個空虛的空間。

¹⁴¹ 李張瑞，〈輓歌〉，原載於《台灣新文學》第一卷第二號，1936年3月5日出版。現收於《廣闊的海》，頁259。

吳叡人曾指出一種成為荒謬的鄉愁：

我們理解我們的鄉愁是一種荒謬的偏執，我們的故鄉是一種不穩定的，不斷游移的意象，一場連續的遺忘與拒絕，然而只有荒謬的偏執，才能賦予那塊野蠻的土地以瞬間的穩定、意義與記憶。我們是永恆的望鄉人，以深情而徒勞的凝視，偏執的追尋一種雙手能觸摸的到的，瞑目之前的接納。

142

沒有人接受的信封，也需要執意地寄出，荒謬的偏執之後，才能賦予信件從沒有過的重要。一種哀愁使得他獲得一種彷彿慰藉一樣的快感，深情而徒勞為的是一首輓歌。

林修二〈鄉愁〉

貝殼在

懷念

海濤¹⁴³

對漂浮在無邊的天空上的白雲也感到鄉愁，天空和海洋彷彿是某種含納故鄉意象的場所，這裡林修二以貝殼隱喻抒情主體，聲音形式出現的鄉愁，讓海濤成為另一首輓歌。

林修二〈午後〉

¹⁴² 吳叡人，〈薛西弗斯的鄉愁〉，《聯合文學》，第 202 期，（2001 年 8 月），頁 67。

¹⁴³ 林修二，〈鄉愁〉，1935 年 9 月，《林修二集》，頁 76-77。

透過院子的樹木在房子裡發呆
稀疏而沒有熱氣的冬天陽光
托腮
讓鄉愁在胸脯劃起線條
靜靜被吊上下的古井吊水桶聲音
影子的搖動
生鏽的時鐘秒針
刻刻，切斷了年輕的生命而走¹⁴⁴

發呆的動作及連續的否定在空間中填充了空白：缺乏熱度的冬天陽光、週而復返卻到不了終點的鄉愁，一切都讓午後的空白顯得更加匱乏，和不完整的生鏽秒針在時鐘裡，封閉地不斷循環。時鐘彷彿一個小小的墳墓，在切斷年輕的否定姿態中，推動生命得以在空缺中繼續行走。

丘英二〈鄉愁之冬〉

像築個螞蟻窩，在被剝皮的枯木枝桠上結個草庵，躺著病珂老人嘆息。聆聽流著滾滾顫慄哀情奏出淒絕的送葬曲。我是一個尋求潦倒者的棲身處，為疲憊和辛酸嗚咽的流浪者，回憶者抽著絕望的人生煙管，看著瘦括括的月亮，鄉愁讓人酩酊大醉。¹⁴⁵

老人聆聽的是給自己的送葬曲，棲身處所尋求的是潦倒者，流浪者的目的是疲憊和辛酸，回憶者不斷複習人生的絕望。在匱乏帶來的淒涼苦澀中，尋求否定、尋求潦倒、尋求疲憊辛酸、以及尋求絕望的姿態，諷刺地嘲弄了處境的短絀，也

¹⁴⁴ 林修二，〈午後〉，作於 1936 年 1 月 17 日，《林修二集》，頁 98-99。

¹⁴⁵ 丘英二，〈鄉愁之冬〉，《廣闊的海》，頁 283。

揶揄了束手無策的苦中作樂，鄉愁讓人酩酊大醉，刺痛人心，也充滿著玩弄痛苦的快樂。



第三節 反諷與諧擬

一、反諷與差異的練習

反諷是一種修辭方法，也是一種美學和哲學觀念，其作用有：揭露、抨擊黑暗與醜惡；表達、宣洩不滿情緒；造成幽默風趣氣氛；以及曲折地表達羞澀、喜悅等複雜情感等。¹⁴⁶反諷希望達到的效果，與字面上的意思往往是錯位的，造成了表層意義與深層意義之間的差異；詩歌作為一種透明的、歧義的的符號系統，閱讀時往往因為語境的作用而發生轉義。

楊熾昌〈秋之海〉

在海上划線的船的水路

秋天將無聊的空間染成彩色

午後，我垂釣的線上

釣上徒勞的時間。¹⁴⁷

主體感覺無聊的狀態表現在環境投注的細微觀察，稍縱即逝的船行水路、抽象的秋天變化的色彩，沒有悉心注意，難以覺察這些同樣屬於變化的枝微末節。找不到的正是最明顯可見的。垂釣本身很花時間，又釣上徒勞的時間；感到無聊的時候，時間彷彿能夠自動衍生出更多無聊的時間；另一方面，對推離無聊做的努力，只會吸引更多的無聊，也是徒勞。

¹⁴⁶ 陸稼祥、池太寧主編《修辭方式例解辭典》（杭州：浙江教育出版社，1990）。

¹⁴⁷ 楊熾昌，〈秋之海〉，1935年3月，《水蔭萍作品集》，頁24-25。

楊熾昌〈窗帷〉

紅色襞褶的衣裳

少女像夢魘般睡著

枯淡海風讓人殷殷心痛

熱烘烘的面頰

微熱哀情滾滾湧起

遁走的韃但妖姬只是青色扇子的蒼茫罷了¹⁴⁸

「我為了看靜物閉上眼睛」、「少女像夢魘般睡著」，從反詞去理解一個詞的寫作方式，刻意強調了兩者之間的衝突，主體的行為既是一種無言的妥協，也是一種擬仿戲弄的反諷。

楊熾昌〈自畫像〉

在毀壞

台南是風化的城市

和平的早晨

面對那幽冥世界

今天也在生命的閃爍裡

人走著。

狄俄尼索斯笑著！

喝酒

¹⁴⁸ 楊熾昌，〈窗帷〉，1936年1月，《水蔭萍作品集》，頁28。

我埋身破爛裡¹⁴⁹

城市處於「和平的早晨」中、人行走在「生命的閃爍」裡，精神面對的卻是一個「幽冥世界」，顯示出紀傑克筆下實在界灰濛濛的詭異情境，揭開繪製的表象。酒神狄俄尼索斯的笑聲如同超我下達「去爽！」(Jouis!)的指令，我喝酒作為回答「聽到！」(J'ouïs!)，在符號界的破爛中以酒精的麻痺追求真實界溢出的快感。

林修二〈小小的秘密〉(節錄)

胡桃色的房間、白色薔薇、溫柔的鴿子鐘的歌。

面對桌子貼著臉頰、我們共讀一本詩集，忽而停下來、停下來眺望、眺望
浮現在蒼空湖水的白雲帆船，聽聽秋草蔭翳下的昆蟲奏樂。

互相不認識，我的、遙遠的優雅都市、到美麗都市之旅的終站，真的不認識的我們。

像爽涼的秋風、驚嚇了小村落的大波斯菊。¹⁵⁰

旅行的開始我們互相不認識，旅程的終點卻變得真的不認識的荒謬性，表現出一種驚慌的幽默，置身其中地審視尷尬。

林修二〈孤獨〉

¹⁴⁹ 楊熾昌，〈自畫像〉，1979年11月，《水蔭萍作品集》，頁71-72。

¹⁵⁰ 林修二，〈小小的秘密〉，1939年10月，《林修二集》，頁240-243。

抱著快要斷弦的小提琴，依偎在常春藤的窗邊，眺望

十六夜月亮在小徑延長的山丘。

過去的夢和甜蜜的傷感，都溺死在忘卻的海裡

翠綠色的夜。

我奏不出回憶的小夜曲。¹⁵¹

夢和甜蜜這些是引人懷念的對象，卻諷刺地被溺死在忘卻的海裡，詩人先標示了存在，但隨即以死亡否定它們，反而表現出對夢和甜蜜不時回顧的神情。正因為記不起回憶的小夜曲，喚起了主體不停回憶的欲望；詩人採用一連串的否定語氣——「溺死」、「奏不出」來暗示與過去美好回憶的絕決，因為這些缺席的記憶只顯示它們曾經的存在。快要斷弦意指尚未斷弦，並非無法彈奏，因為認得回憶的空白，被孤獨綑綁的詩人以被動語態「奏不出」——表示能力的喪失，對回憶的拒絕。而不停回憶造成的孤獨，是主體不斷回憶失敗產生的絕望，指引著主體循環往復地重複回憶中的忘記。

李張瑞〈肉體喪失〉（節錄）

好啦 我不想什麼

戀和生活和夢和床¹⁵²

¹⁵¹ 林修二，〈孤獨〉，無標示創作日期，《林修二集》，頁 42-45。

¹⁵² 李張瑞，〈肉體喪失〉，原載於《台灣新聞》文藝欄，1935 年出版，現收於《廣闊的海》，頁 245-246。

下定決心似的語氣產生一種誇張的幽默感，雖然拒絕眷戀，但「戀和生活和夢和床」的詳細羅列，幾乎是為了重新記憶以便對抗遺忘，指出了對於迷戀對象不可能抗拒的清醒意識。

二、縫隙與錯位的意義

只要是詩，就會存有語言的縫隙，語言的縫隙指的是詩行中「未書寫」的部分，透過已書寫的部分，未書寫的部分得以透露玄機¹⁵³。超現實主義現代詩善以曲折的隱喻構築縫隙，縫隙便成為進入詩作精神領域的一個開口，敞開詩中寬廣深奧的美學空間。錯位是現代詩中突然出現的變換、省略、停頓，以及缺乏邏輯建構的形式和意義流動，指語言中不相稱的美學現象，如轉喻的逸軌、不合邏輯的因果、非常理的組合、從表象之荒謬抵達底層之真實……等¹⁵⁴，這些創作手法不僅為現代詩拉開了文字表達的多重視野，也是理解詩作精神世界的重要憑藉。對縫隙和錯位的關注著重在一種對文本本身的回歸態度，是對原始的、未加渲染的文本的回歸，特別觀察那些在文本的空隙、空白和虛無中所表達的東西。

楊熾昌〈demi rever〉（節錄）

頹廢的白色液體

第三回的煙斗烟之後生起的思念 進入一個黑手套裡

西北風敲打窗戶

從煙斗洩漏的戀走向海邊去¹⁵⁵

¹⁵³ 簡政珍，〈撞見一首詩——詩行中的空隙〉，《創世紀》詩雜誌，2003年9月。

¹⁵⁴ 楊宗翰，〈構築詩的美學史——評簡政珍《台灣現代詩美學》〉，《笠詩刊》250期，2005年12月，頁99-101。

¹⁵⁵ 楊熾昌，〈demi rever〉，發表於《風車詩誌》第三輯，1934年3月，後收入《紙魚》，現收於《水蔭萍作品集》，頁97-98。

楊熾昌〈花粉和嘴唇〉

房間的空氣井底一樣沉甸甸的

把長衫捲到三角褲處

美里以白色的手撫摸腳的線

煙斗的聲音和爵士的腋臭和……

夢醒就看到「再見……M子」的字型

玫瑰的花粉蓋上口紅

敗北的意識沈重地流過去。¹⁵⁶

煙斗往往作為一個洩漏欲望的容器，出現在楊熾昌的詩中。聲音、腋臭這些抽象又讓感官無法忽視的存在，彷彿是一種呈現真實的空虛對象，確實存在，又無法保存或獲得，在刪節號中煙消雲散。

楊熾昌〈青白色鐘樓〉（節錄）

風中閃耀著椰樹的葉尖

風中飛來紙屑

發亮的柏油路上動著一點蔭影，他的耳膜裡迴旋著鐘聲清色的音波……

無篷的卡車的爆音

真忙吶

這南方的森林裡譏諷的天使不斷地舞蹈著，笑著我生鏽的無知……¹⁵⁷

¹⁵⁶ 楊熾昌，〈花粉和嘴唇〉，1934年5月，《水蔭萍作品集》，頁100。

¹⁵⁷ 楊熾昌，〈青白色鐘樓〉，1933年1月稿，《水蔭萍作品集》，頁73-74。

楊熾昌〈福爾摩沙島影〉(節錄)

橋樑上

橋和少女。

少女伸出的白白的兩隻胳膊……

白而軟圓的手掌是被磨的貓眼石吶……

在春天的行道上忘掉我自己說話的方式。

晴天下

飛機極美的爆音於天上飛向南方去——¹⁵⁸

楊熾昌說：「我們把在現實的傾斜上摩擦的極光叫做詩。」¹⁵⁹無篷卡車的爆音、飛機的爆音、發亮的柏油路，這些聲音和亮光以靈光的形式展現出對真實裂隙的驚鴻一瞥，就好像詩作是在閃現的光芒中出現，在主體凝視下成為詩中發光的停格。文字的片斷形成一種強制的驅力，每一次斷裂的努力都是一種祈求完整的渴望，同時也是充滿希望的未完開放形式。¹⁶⁰

¹⁵⁸ 楊熾昌，〈福爾摩沙島影〉，發表於《台南新報》，1933年2月9日，《水蔭萍作品集》，頁79-80。

¹⁵⁹ 楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁11-12。

¹⁶⁰ 易鵬，〈巨變私史〉，收於劉紀蕙編，《他者之域》，頁200。

第四節 快感與創傷

一、壓抑和變形：重複的創傷經驗

楊熾昌〈毀壞的城市 Tainan Qui Dort〉(節錄)

1 黎明

為蒼白的驚駭

緋紅的嘴唇發出可怕的叫喊

風裝死而靜下來的清晨

我肉體上滿是血的創傷在發燒¹⁶¹

佛洛伊德創傷論述的核心是『創傷似乎不只是一種病理或受傷心靈的簡單病症：創傷總是傷口哭叫的故事，它向我們訴說，企圖告訴我們一種除此之外便無法取得的真實或真理。此真理拖延出現，延後訴說，無法只被連接到已知的事物，還要被連結到我們的行動和語言裡所不知道的事物』¹⁶²

叫喊作為一個激烈的聲音，穿透了符號界所能羅織的意符功能。可怕的叫喊帶有一定的災難性。楊熾昌曾經在小說〈薔薇的皮膚〉中書寫了類似的血的意象，描寫咯血的肺病患者的血流在女護士雪白的和服和肌膚上，男人自己所吐的血流在女人身上，以自己的手指撫摸著，而女人閉著眼睛把臉埋在男人的胸懷裡，像赤裸裸的皮膚上染滿血的怪獸一樣陶醉在愛的美中。這種試著追求男女之間愛的

¹⁶¹ 楊熾昌，〈毀壞的城市 Tainan Qui Dort〉，1936年5月，《水蔭萍作品集》，頁50。

¹⁶² 參見劉亮雅，〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治—以陳燁《泥河》、李昂《迷園》與朱天心〈古都〉為例〉，《中外文學》第31期，2002年11月，頁140。

妖異之光，描述現代人神經症的異常為作品，在當時完全被評為「頹廢之美」、「惡魔的作品」¹⁶³。

「滿是」暗示了來自身體的病痛、父親的命令、戀人的自戕等重複的創傷經驗。抵達死亡才得以安靜，肉體層次的傷害引發著精神的發燒。主體通常傾向重複高度令人不快的經驗，這看上去違反了快樂原則，但佛洛伊德在兒童遊戲中發現令人不快的重複的作用，佛洛伊德的孫子使用 Ford / Da 的遊戲重複上演母親的失蹤並平衡自己；而主體重複創傷事件是為了在事實之後掌握他們。一個引發一系列失敗的創傷性位置，就是一個確定不可能性的位置。

楊熾昌〈蒼白的歌〉

老了的天空裡
沒有月亮的回憶被雪白的花埋沒
我底詩在季節風中一片片
溶化下去
窗下，遍地蟋蟀在哭泣
創傷的心靈的風貌白蒼蒼的
在黃昏彈奏的風琴
盡是飄散無蹤的詩……
蝴蝶飄揚
在懼怖於自殺者的白眼而飄散的病葉的
音樂之中
我將患上風景的傷風¹⁶⁴

¹⁶³ 楊熾昌，〈殘燭的火焰一回憶燒掉的作品及和女性的羅曼史〉，《水蔭萍作品集》，頁 241-242。

¹⁶⁴ 楊熾昌，〈蒼白的歌〉，1936 年 7 月，《水蔭萍作品集》，頁 45-46。

作為肉體死亡的自殺對主體的心靈造成一種不斷延遲且重現的創傷，如同詩中的蒼白作為一種顏色的創傷記憶：白眼、白色貝雷帽、白色門扉、蒼白乳房，飄散無蹤又無所不在，引發主體強迫似地不斷回憶，不斷接近創傷的現場。

楊熾昌〈茅草花〉

浸濡在憂愁
咬著青色胡瓜
抱著燃燒的手
徘徊在死亡絕壁的欄杆
燒得通紅的天空
天的手套
染上空心麻線球的紫墨水
沉落在居家的森林裡¹⁶⁵

死亡周圍的徘徊，顯示主體再次重回創傷現場，手的燃燒因而重複顯示了無法停止的激烈思考。日本詩人北園克衛的詩集《天的手套》是楊熾昌的珍視的讀物之一。楊熾昌並且曾經闡述，「詩的祭典之中有所謂超現實主義。我們在超現實之中透視現實。捕住比現實還要現實的東西。那是黑手套的手。」克莉絲蒂娃的 *Polylogue* 概念和里法特《詩的符號學》提到文本利用交互指涉的方式，為對前人的文本加以模仿、降格、諷刺、改寫，利用文本交織且互為引用、互文書寫的方式，產生全新的文本、書寫策略及世界觀。¹⁶⁶這可以解釋北園克衛使用手套

¹⁶⁵ 楊熾昌，〈茅草花〉，1936年7月，《水蔭萍作品集》，頁55-56。

¹⁶⁶ 廖炳蕙，《關鍵詞200》（台北：麥田，2003），頁143。

意象之後，楊熾昌的詩作中也不斷重複以手套表現一種異質空間的互文性。

楊熾昌〈貝殼的睡床——自東方的詩集〉（節錄）

貝殼的睡床

風和雨的日子

聽著被撕裂的風

舔著彎曲的雨的乳線

啊，高蹈派的戀歌

黃色薔薇一枯萎為了要拋棄夢便強歡笑

濡濕的頭髮的音律把貝殼的睡床向黑色的花園……

把死去的 Ophelia 的手套……¹⁶⁷

已撕裂的風，以低姿態的舔舐方式索求乳房，風雨的水乳交融，召喚著死亡與生命的相互依附，在顛簸意圖維持自身完整的存在。為了即將來到的拋棄而強作歡笑，快感中充滿痛苦與淘空。黑色的花園，如同 Ophelia 的手套，是一個異質的向度，可以用來涵容創傷及哀悼的過渡空間。在依蓮·蕭華特（Elaine Showalter）的筆下，Ophelia 的概念呈現的是一種對蹂躪自身的憐憫。而 Ophelia 落水而死的悲劇結局，彷彿楊熾昌暗示性地在一個重複的結構中，回到現場述說情人自殺造成的巨大創傷。

〈demi rever〉（節錄）

¹⁶⁷ 楊熾昌，〈貝殼的睡床——自東方的詩集〉，1934年4月，《水蔭萍作品集》，頁93-95。

頹廢的白色液體

第三回的煙斗烟之後生起的思念 進入一個黑手套裡——

西北風敲打窗戶

從煙斗洩露的戀走向海邊去¹⁶⁸

巡至第三回的煙終於在重複嘗試下，成功地從煙斗中召喚出思念，但這召喚卻是為了將思念再置入一個黑手套般的封閉空間。煙斗洩露出來的小它物無法掌握，如同煙霧的消散，一出現就會離開，如同驅力無法靠近目的，只是在對創傷的圍繞中不斷製造自身的快感。

二、慾望與身體

楊熾昌的詩中，除了初戀少女今井民子不停地以鬼魂姿態出現在楊熾昌詩作中，戀人山崎美智放棄俗世生活，遁隱天主教苦修會對他造成的失落，也讓他將修道想像化為對年輕女性面對宗教侷限的質疑，投射在對尼姑的書寫上。1934年楊熾昌完成了〈古弦祭〉和〈尼姑〉兩首關於尼姑的作品，以一種偽裝的方式重複創傷經驗。

楊熾昌〈古弦祭〉

LA MER

花籃的果實的傷疤

呼喚夜空的星座

¹⁶⁸ 楊熾昌，〈demi rever〉，發表於《風車詩誌》第三輯，1934年3月，《水蔭萍作品集》，頁97-98。

已黃昏的風的氣息
被邀的花之日，尼姑蹦蹦地
撥弄古弦，大洋的月亮
戴上波西米亞的棉帽

愛在祭堂燃燒，尼姑像白蠟似的
吟頌著祭詞
滿是傷的歌底幻影裡凝視
祭堂的壁畫，冬薔薇之影
尼姑的生日是拓榴的花和花¹⁶⁹

白蠟的意象雖然僵硬刻板，但同時也是燃燒的中介，挑引著愛戀的欲望。男性的凝視是主體的自我建構過程，也是對女性客體的權力宰制。然而在這裡更是一種對消逝客體的哀悼與追索。英國的 Melanie Klien 認為哀悼是一種人類對死亡與失落的心理機制。投身尼姑的選擇表示對凡塵的脫離，也是在符號界面前的自縊。主體的凝視不但是對尼姑在符號層死亡的哀悼，也透露著眼底的欲望流動，主體關注的焦點從尼姑吟誦祭詞的臉龐一直深入到尼姑的生日，似乎渴望在尼姑的轉身姿態中尋找到她對凡塵的眷戀，以肯定主體自身存在的意義。

楊熾昌〈尼姑〉

年輕的尼姑端端打開窗戶。
夜的濕氣沈迷籠罩著。端端伸出白皙的胳臂抱緊胸膛。在可怕的夜氣中，
神壇佛像儼然微笑著。端端的眼睛跟夜一樣澄清，影子寂靜了，燈光整夜

¹⁶⁹ 楊熾昌，〈古弦祭〉，1936年3月，《水蔭萍作品集》，頁29-30。

燃燒。

被夜的秩序所驚嚇的端端走入虛妄的性之理念。我的乳房為何不像別的女人一樣美呢。我的眼窩下面為何只映照著被忘記的色彩……

紅色玻璃的如意燈繼續燃燒著。青銅色的鐘漂浮著冰冷靈魂。尼姑庵的正廳宛如停車場一樣森寒。

紅彩陰影裡，神像蠕動著。

韋馱爺的劍閃了光，十八羅漢跨上神虎。端端雙手合十，昏厥而倒下。

隨著黎明的鐘響端端爬起來。線香和淨香瀰漫著。端坐著的端端哭泣著。

誦了一陣子經文。

——母親啊！母親

端端向神奉獻了處女尼姑的青春。¹⁷⁰

對於詮釋而言，藉著情慾空間的展示以理解其另一面，是一種揭幕的儀式。¹⁷¹揭露的是文本中抒情主體之內在流動。

廟堂裡神像儼然微笑，溫和柔軟但帶有不能不從其秩序的強迫性。微笑是對尼姑的欲望的召喚，尼姑與被喚起的情慾掙扎著。夜的澄清對比夜的秩序，宛如真實界是明白的也是令人感到驚嚇的。性之理念雖然被形容為虛妄，但是仍然吸引尼姑探索。因為他者的乳房，注意到自己的乳房。如意燈不停止地燃燒，尋求不到人們需要的主體心理卻無法感到如意，諷刺地描寫尼姑心理的壓抑。

尼姑庵正廳流露的森寒感，使其成為一個幻見的異質空間，與世隔絕、令人

¹⁷⁰ 楊熾昌，〈尼姑〉，1934年12月，《水蔭萍作品集》，頁57-58。

¹⁷¹ 謝博仰，《性別閱讀：慾望在他方》，台北市立教育大學視覺藝術學系碩士論文，2010，頁100。

恐懼，也保存美好記憶：

異質空間由於是在基礎上並置了許多種不同的、不能共存的空間意蘊，不能共量的世界秩序，因而具有一種擾動的爆發力，是一種空間上不連續的斷裂縫隙，具有逾越和摧毀自足的秩序與系統的一致性 or 整體性的能力。

172

紀傑克在《傾斜觀看》裡討論海史密斯 (Patricia Highsmith) 的〈黑屋〉(Black House)，描述幻見空間具有一種空虛的表面作用，是一種投射慾望的銀幕。黑屋是一個村莊裡老舊的荒廢建築，當地男人們經常聚集談論年輕時代探險黑屋的英勇事蹟，並且他們之間都有不去接近那棟黑屋的默契。某天一位剛搬到鎮上的年輕工程師宣佈將前往神秘的黑屋一探究竟，在場的男人們都表示反對。探險完他帶著勝利姿態向男人們宣佈黑屋只是一間老舊髒亂的屋子，根本沒有任何可怕的地方，讓男人們感到非常畏懼。工程師將離開時被男人攻擊倒地，不久後就死亡了。紀傑克認為男人們的畏懼在於工程師公然宣布黑屋只是一間廢棄房屋，將他們的幻見空間減化為普通的日常性，「毀掉了這些男人真實性與幻見空間之間的差異，也奪走這些男人可以言說慾望的虛構空間」。¹⁷³

如意燈燃燒的光影中，尼姑對神像的凝視，可以認出欲望客體令人著迷的迂迴路徑，雖然對一般人而言，神像只是普通又微不足道的欲望客體。停坐在封閉空間中的神像，似乎具有純正的功能性，但尼姑看見的神像的蠕動卻表現出被欲望架構、滲透，以及扭曲的意象：

¹⁷² Genocchio, 1995:37，參見張小虹，《慾望新地圖：性別·同志學》(台北：聯經，1996)，頁70。

¹⁷³ Slavoj Žižek，蔡淑惠譯，《傾斜觀看——在大眾文化中遇見拉岡》(苗栗縣：桂冠圖書，2008)，頁9-11。

所謂小幻物 (objet petit a)，慾望的客體因 (the objet-cause of desire)：一個用慾望架構而成的客體。慾望的弔詭就是它本身會追溯緣由，也就是，小幻物就是一個客體，只有被慾望「扭曲」的觀看才可能被察覺到，如果用一種「客觀」的角度觀看，此客體反而不存在。換句話說，小幻物的定義就是唯有用一種扭曲的方式才能被察覺到，因為外在這種扭曲，它「本身」是不存在的，主要是因為小幻物就是這種視覺扭曲的物質具體形式，一種擾亂與困惑剩餘的具現化，而被慾望引進到所謂的「客觀真實性」(objective reality)。¹⁷⁴

劍的閃光以小它物的形式出現，彷彿真實界映閃的瞬間。尼姑合掌後昏倒，祈求信仰的力量卻遭到壓抑般的被拒絕。尼姑穿越橫槓返回自由的倫理行動不會是快樂的，在這超越快樂原則之處，拉岡發展出絕爽概念，絕爽是處於痛感和快感之間的模稜兩可，「痛快將自身呈現在被掩埋的中心，具有不可接近、模糊、曖昧不明的特質」。¹⁷⁵

甦醒後的尼姑端坐哭泣，顯示其對不潔的畏懼，經文的誦度正是呼喚潔淨的儀式：

呂格爾對於惡的實在性時提到「褻瀆」，他認為「不潔的畏懼與潔淨的儀式存在於我們所有關於過錯的情感與行為的背景中」(FC2:187) 這正是褻瀆象徵的起源所在。禁忌是構成褻瀆的主要對照點，沒有禁忌即無所謂褻瀆。¹⁷⁶

¹⁷⁴ Slavoj Žižek, 蔡淑惠譯,《傾斜觀看——在大眾文化中遇見拉岡》，頁 15。

¹⁷⁵ Jacques Lacan(1992), *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, edited by Jacques-Alain Miller, trans. by Dennis Porter. New York: Norton. P.209.

¹⁷⁶ 柯志明,《惡的詮釋學》(台北：五南，2008)，頁 70。

尼姑奉獻了處女的青春，神像秩序禁制尼姑的情慾，等同向於尼姑索求了她的情慾。然而幻見空間這種令人著迷的呈現，也只是在面對真實性的黑洞時，填補某種空虛，如同小它物也是呈現一種虛空，雖然從某個角度來看，它確實有某種形體存在。¹⁷⁷

紀傑克認為致命女人在四〇年代傳達出男性版本的受虐偏執幻想 (masochist-paranoiac fantasy)，在受虐中享受被虐歡愉的致命女性，同時也是父權宰制的投射。致命女人是父權體系內塑造出來的敵人形象，因為致命女人是男性的閹割威脅。致命女人不過成為父系霸權的「幻想支撐」(fantasmatic support)、「內在固有僭越」(inherent transgression)，根本就是父系大他者的自生產物。¹⁷⁸

至於九〇年代以降致命女人變得強悍而直接，對男性幸邀約爽快接受，也粗暴地將男人的性幻想搬上桌面。當新時代的致命女人豪爽地告訴男人「想要知道我(身體)的秘密就過來，我給你」時，雖然表面上羞辱了父系大他者，實際上卻讓自己掏空之後更顯神秘，更加深了致命女人的欲望物因對男人的誘惑，因而成了施虐大他者的幫兇。¹⁷⁹

援引致命女人概念的原因不是因為風車詩人的詩中出現了致命女人，而是要強調男性凝視下的女性及女性身體。李張瑞的三首詩皆針對女性的身體書寫：

〈天空的婚禮〉(節錄)

¹⁷⁷ Slavoj Žižek, 蔡淑惠譯,《傾斜觀看——在大眾文化中遇見拉岡》, 頁 15。

¹⁷⁸ Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle, Wash. : Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000. p.10-12.

¹⁷⁹ Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle, Wash. : Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000. p.10-12.

公主充滿著羞恥的肢體

等待吾君¹⁸⁰

〈女王的夢〉

從金色煙灰缸 用紫色備忘紙包裝的煙雲

流出去玩弄窗外的雨絲 高貴的女王便將裸

著脛部 彬彬有禮地收入

人絹衣服的下擺

——是誰？對我那麼蠻不講理的……

從開放了的窗 雨的飛沫濺上來

夢重疊著¹⁸¹

〈肉體喪失〉

麻木似的肉體喪失

我調戲惡女神

安靜地把我身獻出¹⁸²

和致命女人一樣，公主、女王、和惡女神都屬於「不正常的」女性描寫。公

¹⁸⁰ 李張瑞，〈天空的婚禮〉，原載於《台灣新聞》文藝欄，1935年出版，現收於《廣闊的海》，頁243。

¹⁸¹ 李張瑞，〈女王的夢〉，原載於《台灣新聞》文藝欄，1935年出版，現收於《廣闊的海》，頁247。

¹⁸² 李張瑞，〈肉體喪失〉，原載於《台灣新聞》文藝欄，1935年出版，現收於《廣闊的海》，頁245-246。

主「充滿羞恥的肢體」，彷彿享受被虐歡愉一般，在詩中展示性地裸露於文字之間，迎接著男性的情慾目光；女王能夠被看見的身體，只有裸露出來的脛部，而且隨即因為被收入衣服下擺不得而見，掏空了男性對她的身體想像；對惡女神的身體未見任何描寫，呈現的反而是大方獻身的男性身體。男性幻想下支撐的女性身體，在李張瑞的詩中表現了當女性的身體愈隱密空白，男性投射的欲望便愈強烈，愈加充斥著快感。

從公主、女王到女神，對女性的稱謂顯示出女性地位的扶搖直上。公主的姿態是被動等待，女王高聲質問他者，至於惡女神只需接受男人的獻祭，不再被當作男性凝視的被動客體。從女王的質問語氣，到惡女神的魔性之美，逆轉了女性處於被觀看的權力位置，鮮明地展示出女性主體性的發生。詩中男性的自稱也隨著女性地位的提高而越形低下，公主等待的是一個禮貌的稱謂，而惡女神面對的只是一個彷彿被閹割後無以名之的身體了。

〈園丁手冊——詩與散文〉（節錄）

海風

海風像女人的嘴唇一樣芳香。

豎起頭髮，衝著鼻腔流出的戀歌。海港的少女在海風中變成女人。

弦日匍匐在海港的屋頂上……

給波西米亞人以白鷗一樣的嘆息。

山睡著，夜的倦怠抱著生活的影子深沈了。

海的少女吹著口哨……

海港以風的衣裳裹住臭氧色肌膚。

海港的筆記

森林的巴克斯酒神載著年輕人的靈魂，油布床上奏著港色的輪巴，少女做著朱色的呼吸賣愛。年輕人求著桃紅的彩色於一杯酒裡。

貨船一早就起錨。

胡琴和燭光圍住一個女人閃爍著。

年輕人唱了「我的青春」

旗後的山在暗黑中把女人吸起又吐出而叫著。渡海港的駁船上少女總是以長衫招著海港的春天。水手和色慾……酒色的冒險 以年輕的熱情迎接了青年人的體力。今天青年人也懷著注射器渡過海港了。

貨船和女人使海港像波浪一樣浮動。她的愛就是貨船。她就是貨船的情人。

海港們在夜的風貌中擴展觸手緊擁著時代的波濤。

—在高雄¹⁸³

海的少女在海風中成長，海風的味道形同少女嘴唇的滋味，海風的吹襲圍繞著少女。詩中穿插性的隱喻：「少女做著朱色的呼吸賣愛」、「女人被吸起又吐出

¹⁸³ 楊熾昌，〈園丁手冊——詩與散文〉，1935年2月稿，《水蔭萍作品集》，頁101-103。

而叫著」是楊熾昌作品中相對大膽的文字。《尤利西斯》中「想像的性愛」強烈的精神曾經透露在楊熾昌的讀書筆記中：

這裡說的享受「想像的性愛」，因為是想像，所以當然道德的限度是沒有的。描寫一對夫婦，他們好幾年都沒有肉體關係。疲憊於「想像的性愛」的放浪的丈夫上床酣睡。被留下的妻子想像著形形色色的事情，即從那想像的世界開始各種獨白。可驚駭的女人的慾望尤其獨白奔流似地迸流出來，那是由佛洛伊德的精神慾念世界而來的性感之道白的氾濫。令人覺得可怕而逼人的女人的慾望身體沈湎於想像世界的性高潮裡，它變成女人的叫喊，變成呻吟，把一切痴態浸透到想像的世界裡去。¹⁸⁴

詩人凝視海港少女的青春及愛情，對少女動作的描繪如「吹著口哨」、「以長衫招著海港的春天」流露出對海港女性細微的觀看；但文字更意淫著那些性的身體暗示：身體的吐納、青年的注射器、女性的叫喊。楊熾昌曾經說到自己偏好欣賞風花雪月的頹廢美感：

年輕時的東京，與其銀座寧取淺草，在台灣從藝妲到娼婦之街、貧民窟等，常為齷齪的美所誘引而繞圈子。卅四、五歲的作品多為那樣的東西，在港都追求頹廢之美就喜歡上高雄旗後的船町。¹⁸⁵

殖民時期台灣海港的寫照，呈現了女性身體被迫出賣情慾的樣貌，像波浪一樣浮動又令人倦怠，。

楊熾昌〈蝴蝶的思考——給某女人的碑銘〉（節錄）

¹⁸⁴ 楊熾昌，〈《喬伊斯中心的文學運動》讀後〉，《水蔭萍作品集》，頁 152。

¹⁸⁵ 楊熾昌，〈殘燭的火焰〉，《水蔭萍作品集》，頁 239。

夏日——

花開展的虛無思想

可悲的女人的歌和

貪婪的諸神的嘲笑

成為一種如黃昏一樣逼近的

因襲的序文

...

妖變之夜

是血彩的思考嗎

變成背叛季節的女人之碑文

像翅粉一樣數不盡——¹⁸⁶

楊熾昌〈月的死相——女碑銘第二章〉(節錄)

敗北的風裡

屍骸舞踊的祭典正酣

杳渺

杳渺地飛翔的月亮銷魂的數不盡的戀吻！¹⁸⁷

給某女人的碑銘，虛無、貪婪背叛透露出來的是將女性銘刻在死亡之中的欲望。數不盡的碑文正來自數不清的愛意被掏空的虛無之處，源源不絕地因襲逼

¹⁸⁶ 楊熾昌，〈蝴蝶的思考——給某女人的碑銘〉，原發表於《台灣日日新報》，1939年8月13日，現收於《水蔭萍作品集》，頁108-110。

¹⁸⁷ 楊熾昌，〈月的死相——女碑銘第二章〉，原發表於《華麗島詩刊》，1939年12月1日，現收於《水蔭萍作品集》，頁112-113。

近，如同害怕看見美杜沙真面目的伯修斯，只能背對著前進，而前進的欲望是為了謀殺。



第五節 小結：異質美學的文壇經驗

探討風車詩作美學形式的內在性時，文本以超現實主義的美學在寫作技巧上呈現了「主體的質疑」、「否定與匱缺」、「反諷與諧擬」、「快感與愉悅」四種修辭的形式，由這四種修辭表現出發，探究風車詩作的美學形式、與精神分析有關的語言研究、和文字間的深層涵義所包含的不斷環繞某些主題的思想痕跡。

楊熾昌的〈秋嘆〉呈現了生命與死亡的關係，由原欲和死亡驅力兩種衝突的欲望共同驅動，因此思索生存的意義時必然會伴隨死亡的存在，透過死亡也才能構成主體的存在。林修二的〈肋間〉描述一個失落的主體擁抱著殘缺的欲望，期待永遠無法同一的我回來達成完整的我。文本的字裡行間呈現的皆是對主體感到的質疑。

楊熾昌〈福爾摩沙島影〉組詩中「島上的少女們」一詩隱藏著關於追尋和失落的戀愛記憶：「我像探索母親乳房的幼兒，關於與女人的關係總是追求愛的誠實的。然而它不論到哪裡都是得不到回饋的。」¹⁸⁸說明了詩人難忘的愛戀所依附的正是愛戀的殘缺不全。丘英二的〈鄉愁之冬〉中，在匱乏帶來的淒涼苦澀中，尋求否定、尋求潦倒、尋求疲憊辛酸、以及尋求絕望的姿態，諷刺地嘲弄了處境的短絀，也揶揄了束手無策的苦中作樂，鄉愁讓人酩酊大醉，刺痛人心，也充滿著玩弄痛苦的快樂。詩中的否定句式與匱缺的對象，成為促成書寫欲望的原因，執著書寫卻總是書寫伴隨功能失效而突現的悵惘，不斷流露出苦悶的張力。

楊熾昌〈窗帷〉書寫了「我為了看靜物閉上眼睛」、「少女像夢魘般睡著」的句式，表現了必須從反詞去理解一個詞的寫作方式，刻意強調了兩者之間的衝

¹⁸⁸ 楊熾昌，〈殘燭的火焰一回憶燒掉的作品及和女性的羅曼史〉，《水蔭萍作品集》，頁 231。

突，衝突之下主體的行為既是一種無言的妥協，也是一種擬仿戲弄的反諷。李張瑞的〈肉體喪失〉：「好啦 我不想什麼／戀和生活和夢和床」下定決心似的語氣產生一種誇張的幽默感，雖然拒絕眷戀，但「戀和生活和夢和床」的詳細羅列，幾乎是為了重新記憶以便對抗遺忘，指出了對於迷戀對象不可能抗拒的清醒意識。反諷與諧擬的錯位造成了表層意義與深層意義之間的差異；表現了詩歌作為一種透明的、歧義的符號系統，閱讀時往往因為語境的作用而發生轉義的美學形式。

楊熾昌〈蒼白的歌〉呈現肉體的自殺對主體的心靈造成一種不斷延遲且重現的創傷，詩中的蒼白作為一種顏色的創傷記憶：白眼、白色貝雷帽、白色門扉、蒼白乳房，飄散無蹤又無所不在，引發主體強迫似地不斷回憶，不斷接近創傷的現場，在對創傷的圍繞中不斷製造自身的快感。李張瑞〈天空的婚禮〉、〈女王的夢〉、〈肉體喪失〉書寫了男性凝視下的女性及女性身體，從公主、女王到女神，對女性的稱謂顯示出詩中女性地位的扶搖直上，男性的自稱也隨著女性地位的提高而越形低下，當女性的身體越是隱密空白、高高在上，男性投射的欲望便越強烈，愈加充斥著快感與愉悅。

風車詩社所表現的美學形式，明顯地與同時代其他寫作風格不同，在社會無法理解其美學意義的情況下，受到了文學界的群起圍剿。在三〇年代的台灣文學場域中，風車詩社被當作一個異質的存在，其被推離的遭遇使得風車詩社對文壇的回應成為特別具有癥狀性的文學符號。

三〇年代的台灣詩壇，以吳新榮、郭水潭為首之「鹽分地帶詩人群」和以楊熾昌、林修二、李張瑞組成的「風車詩社」分別為代表現實主義和現代主義的兩大主要新詩社群。透過辨識現實主義和現代主義以兩種不同的符號風格區分他者

的分界，第四章重新思索三〇年代的台灣文學經驗。劉紀蕙指出書寫、想像與定義他者都與自身的界定有絕對的關連，從自身排除才能成為他者，他者就存在於自身，因此他者也是每一次書寫必須面對也必然呈現的問題。



第四章 異質的存在：文學場域中風車詩社的社會姿態

討論文本 (text) 不能無視脈絡 (context)；解釋文學作品，不應離開作家賴以生存的社會進行考察，在台灣產生的作品，便必須放在台灣社會內部的發展來評估。¹⁸⁹ 在本論文裡，風車詩社代表的前衛文學被視為一種多面文本，同時也是一種社會現象，作為一種文學歷史中的現象。前章探討了風車詩作的美學特性，本章將把重點放在風車詩社的社會意義上。

三〇年代的台灣詩壇，以吳新榮、郭水潭為首之「鹽分地帶詩人群」和以楊熾昌、林修二、李張瑞組成的「風車詩社」分別為代表現實主義和現代主義的兩大主要新詩社群。為了瞭解風車詩社的社會位置，本章將透過辨識現代主義和現實主義兩種不同的符號風格區分他者的分界，重新思索三〇年代的台灣文學經驗。劉紀蕙指出書寫、想像與定義他者都與自身的界定有絕對的關連，從自身排除才能成為他者，他者就存在於自身，因此他者也是每一次書寫必須面對也必然呈現的問題。¹⁹⁰

風車詩人楊熾昌在戰後 1985 年回想當時的文壇處境：

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，但由於社會一般的不理解而受到群起圍剿的痛苦境遇，終於以四期就廢刊的經驗，其回憶是深刻的。¹⁹¹

阿多諾強調，真正藝術的社會性就在於它的反社會性，亦即在於它的自律

¹⁸⁹ 陳芳明，《左翼台灣——殖民地文學運動史論》（台北市：麥田，1998），頁 8。

¹⁹⁰ 劉紀蕙，〈他者之域在何方？〉，劉紀蕙編，《他者之域》，頁 30。

¹⁹¹ 楊熾昌，〈《紙魚》後記〉，《水蔭萍作品集》，頁 253。

性；它的拒絕就是社會性的最好體現。風車詩社的超現實主義現代詩風在三〇年代的台灣文學場域中被當作一個異質的存在，其被推離的遭遇使得風車詩社對文壇的回應成為特別具有癥狀性的文學符號；並且風車詩社不曾對主流現實文壇屈服，堅持創作屬於超現實主義的現代詩。

為瞭解風車詩社的社會位置，必須將之置回社會組成中，觀察社會關係張力施以什麼層面的影響。本章將以鹽分地帶詩人群為主要的對照對象，必要時兼及同時代其他詩人，對其教育背景、階級、文壇等進行關係性地思考。雖然背景、階級、文壇、語言風格等對於個體的影響從來都不是直接的，但是這種影響總是以文學場域為中介，透露出個體的心理狀況與社會姿態。



第一節 現代教育與殖民現代性

一、現代教育：詩人的養成

在日本殖民與種族文化的交錯下，一九三〇年代的台灣文學場域因為這些外部或內部的刺激產生了不同樣貌。對於現代社會文化與權力的研究，布赫迪厄（Pierre Bourdieu）認為經濟資本（財富、收入）的分配和文化資本（知識、文化、文憑）的分配塑造著現代社會中的權力鬥爭。與文學密切相關的是文化資本一詞，在高度分化的現代社會中，文化資本是某種形式的權力資本，文化資本的概念包含了各式各樣的資源，例如語詞能力、文化意識、審美偏好、以及教育文平等等。

在 Bourdieu 的分析中，文化資本以三種不同的狀態存在：首先，它指一套培育而成的傾向，這種傾向被個體通過社會化而加以內化，構成了欣賞與理解的框架。其次，文化資本以一種客觀化的形式存在，例如書籍、藝術品，它們對我們提出專門化的文化能力要求。第三，文化資本以機構化的形式存在，例如教育文憑制度。

1982 年 Pierre Bourdieu 在法蘭西學院就職演說中指出，關於教育領域及知識份子的研究在他的研究工作中佔據了根本地位，因為一些無意識的思想範疇塑造了人們理解現代世界的主要模式，而教育與知識份子的研究正好可以幫助我們認識這些無意識的思想範疇。他認為教育社會學實際上是符號權力社會學的基礎。¹⁹²

¹⁹² 「文化資本」觀念參考 David Swartz, 《文化與權力》。

日本總督府統治台灣期間，對於殖民地台灣進行日本語的近代教育。¹⁹³日本語的近代教育始自 1895 年 7 月伊澤修二奉派為台灣國語傳習所所長，在台北設立的之山巖國語傳習所，爾後陸續在台灣各地開辦相關學校。1896 年 3 月，正式頒佈「台灣總督府直轄諸學校官制」，在台北設國語學校一所，在全台各地設國語傳習所十四所（後增為十六所），作為日語教育的主要機構，目的為招募台人子弟學習日語。1898 年 7 月，總督府發佈「台灣公學校令」，規定運用地方經費設立六年制的公學校，取代原來的國語傳習所。公學校設有速成科，利用夜間、假日或其他時間教授日語。同年 11 月又頒佈「關於書房義塾規程」，正式將書房納入管理，規定書房應逐漸增設日語、算術等科目，企圖使書房變成公學校教育的輔助機關。從此公學校成為最重要的推廣日語機構，「國語普及」教育政策正式確立。

1919 年依照同化主義的施政方針頒佈「台灣教育令」，確立了台灣的教育體制，但本質上仍實行差別主義。1922 年公佈新「台灣教育令」，在所謂的「內台共和主義時代」，採行台籍與日籍生共學制度，除去表面上的不平等。台灣人經由公學校和高等教育體制而具備日語能力者與日俱增。

1934 年台灣文藝聯盟結成時，成立佳里支部，常在文藝雜誌發或新聞副刊發表文藝作品的，計有吳新榮、郭水潭、林精（金麥）、王登山、莊培初等，他們傾向普羅文學，故被世人稱為「鹽分地帶派」。「鹽分地帶」的命名由來，原本來自地域的劃分：佳里本來就是個富庶的地方，但其接鄰的鄉村如七股、將軍、北門等鄉因臨近海邊，土壤多含鹽分。嘉南大圳未開鑿以前，在行政劃分上稱為「鹽分地帶」，而佳里鎮上的文學同人，其文藝作品多取材於鹽分地帶，帶有濃厚的鹽分氣質，因此文藝批評家對其作品冠以「鹽分地帶」文學，鹽分地帶詩人

¹⁹³ 矢內原忠雄，《日本帝國主義下的台灣》（台北：帕米爾，1987），頁 42。

也樂於接受這一名詞。

鹽分地帶的主要成員幾乎都畢業於地區第一志願的學校，在日治時期的教育體制中。屬於高級知識份子。

吳新榮，1907 年出生，父親吳宜草為北門地區第一個詩社「嶼江吟會」的創辦人，在父親的薰陶下，頗具古典文學素養。公學校畢業後，進入台灣三個高等學府之一的總督府商業學校就讀，受到林茂生老師的文學啟蒙。林茂生老師畢業於東京帝國大學文學部哲學科，是台灣人獲得日本文學士的第一人，被任命擔任台灣商業專門學校英語科教師，當時流傳有「北有杜聰明，南有林茂生」的佳話。¹⁹⁴求學之餘，吳新榮經常參加文化協會的文化講座，也閱讀許多書籍雜誌，接觸了自然主義、寫實主義的文藝思潮，以及革命主義的社會思想，奠定了日後的思想基礎。

畢業後吳新榮前往日本東京醫專攻讀，留日期間，他加入被左派奪取領導權的「台灣青年會」；接受日共台灣民族支部東京特別支部領導的「台灣學術研究會」；擔任「台灣青年會」會計部的幹事職務。1929 年 4 月，吳新榮因「四一六大檢舉」被日本警視廳拘捕，入獄 29 天。他的文藝活動並未因此停歇，他閱讀大量的左翼雜誌，如《改造》、《大眾》、《中央公論》、《文藝戰線》、《勞動者》、《大左派》、《農民運動》等刊物¹⁹⁵；1928 年開始，他不斷寫作詩歌、散文等參與台灣《蒼海》、《南瀛會誌》、《里門會誌》刊物。1932 年吳新榮學成歸台，接下佳里醫院的工作。1933 年與郭水潭等人成立了文學團體佳里青風會。後來佳里青風會因故解散，愛好文藝的同人們漸漸形成了鹽分地帶集團。

¹⁹⁴ 吳新榮，《吳新榮回憶錄》（台北：前衛，1989），頁 92-93。

¹⁹⁵ 施懿琳，《吳新榮傳》（南投：台灣省文獻委員會，1999），頁 35。

郭水潭，被評價為鹽分地帶詩作藝術成就最高的人。1907年生，佳里公學校高等科畢業後，獲聘擔任北門郡守的通譯職位。1929年他加入由日人多田利郎（筆名多田南溟）主持的文藝社團「南溟樂園」，幾乎每期刊物皆發表詩作。1933年與吳新榮籌設了佳里青風會。1934年退出南溟樂園，加入由張深切發起的台灣文藝聯盟，1935年與吳新榮等人成立「台灣文藝聯盟佳里支部」。同年楊逵從台灣文藝聯盟離開，創辦了《台灣新文學》，郭水潭也加入了編輯部。童年以小說〈某男人的手記〉榮獲日本《大阪每日新聞》「本島人新人懸賞」佳作獎，1937年以大阪《朝日新聞》「南島文藝」特別寄稿家的身份發表了〈廣闊的海——給出嫁的妹妹〉，從此聞名整個日本文壇。

林精鏐，1914年生，北門宿儒林泮（林芹香）之子，國學基礎豐厚。畢業於佳里興公學校，自謂僅只接受日本教育的皮毛¹⁹⁶，學識大多得自家教與自修。1935年加入台灣文藝聯盟佳里分部，創作日文現代詩三百餘首。¹⁹⁷

王登山，1913年生，台南第一中學畢業。莊培初，1916年生，佳里興公學校畢業後，於學甲公學校高等科就讀一年，再考入以日本子弟為主的台南一中，台南一中畢業後才開始創作。¹⁹⁸

1933年台灣詩壇出現「風車詩社」，由台灣人楊熾昌、林永修、李張瑞、張良典和日本人戶田房子、岸麗子、島元鐵平等人組織，為台灣文學史上台灣人創辦的第一個現代主義詩社。

¹⁹⁶ 林芳年著，葉笛譯，〈林芳年先生年譜〉，《曠野裡看得見煙囪》（台南：台南縣政府，2006），頁306。

¹⁹⁷ 黃武忠，〈「鹽分地帶」詩作最多的一位——林精鏐〉，《日據時代台灣新文學作家小傳》（台北：時報文化，1980），頁127-128。

¹⁹⁸ 莊曉明，《日治時期鹽分地帶詩人群和風車詩社詩風之比較研究》，國立台北教育大學台灣文化教學碩士學位班碩士論文，2008，頁68。

楊熾昌，1908年生，由身為漢學家的父親楊宜綠親自啟蒙漢學，也曾跟從台南東門「固園」黃家的陳筱竹學習古文。¹⁹⁹八歲時楊宜綠赴日深造，楊熾昌隨同前往，楊宜綠回台後任《全臺日報》漢文記者，撰寫內容多諷刺日本殖民政府，後轉職《台南新報》漢文記者。楊熾昌就讀台南第二公學校，1920年，由於文人總督田健次郎實施內台共學制，台籍學生開始有了與日籍學生競爭的機會，楊熾昌在父親指示下參加轉校考試，成為六位錄取者之一，轉入專門招收日籍學生的台南第一尋常高等小學校。1922年，楊熾昌投考日籍學生就讀的台南州立第一中學未經錄取，進入花園尋常小學校高等科就讀兩年。1924年考入台南州立第二中學校，參與的社團為相當於校刊社的「雜誌部」，擔任雜誌部委員，學習寫稿、選稿、排版、美編等內容。²⁰⁰

1927年，芥川龍之介自殺身亡。耽讀文學書籍的楊熾昌拿芥川龍之介的〈鼻子〉和〈蜘蛛之絲〉與國文副科²⁰¹老師五島陽空討論²⁰²，在老師的指導下，楊熾昌每天到台南圖書館借讀東西方名作²⁰³，接觸了歐美文學，尤其喜好法國文學，感認寫作為追求文學的一種手段。²⁰⁴1930年，楊熾昌參加日本佐賀高校的文科丙（即法語）入學考試未獲錄取，抵達東京的前三個月，與新識的文藝界朋友流連在東京摩登的咖啡店²⁰⁵。在銀座喫茶店「Colombin」（古倫邦），楊熾昌認識了新感覺派作家龍膽寺雄，以及左翼文學者岩藤雪夫，與這些日本作家暢談文學與

¹⁹⁹ 呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁 376-377。

²⁰⁰ 呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁 379。

²⁰¹ 副科指國語讀本之外的日本文學作品。羊子喬，〈超現實主義的提倡者——訪楊熾昌談文學之旅〉，《水蔭萍作品集》，頁 282。

²⁰² 楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁 232。

²⁰³ 羊子喬，〈超現實主義的提倡者——訪楊熾昌談文學之旅〉，《水蔭萍作品集》，頁 282。黃頁 15。

²⁰⁴ 呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁 380。

²⁰⁵ 楊熾昌回憶當時他出入最新潮的咖啡館，咖啡館裡的照明、家具和空間布置表現出來的炫麗色彩和幾何圖形，讓他感覺這就是現代文明的精神。而喝茶、聽音樂，看著文人暢談的姿態，讓他見識到那就是「產生新生活、新語言和樣式的地方」。他也去到三越地下室感受那前衛藝術家光榮的貧窮，認為他們「與其是洗鍊味覺，不如洗鍊趣味」。引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，國立成功大學歷史學研究所碩士論文，頁 20。

藝術，後來更經由他們介紹，與東京「文化學院」院長西村伊作先生面談，西村伊作命其撰寫關於「芥川龍之介」的論文，獲得賞識，准許插班入學，由法國文學轉而攻讀日本文學。

黃建銘〈日治時期楊熾昌及其文學研究〉對文化學院的介紹可以看出文化學院在東京的開放學風。位於東京的文化學院由西村伊作先生創立於 1921 年，西村伊作先生的職業是雕刻家兼建築設計家，也是自由主義者，他認為當時的日本女學校箝制少女成長，因此開設學校希望教育自己的女兒。西村先生反對扼殺學生的個性的制服，因此文化學院校內服裝沒有規定，穿著十分自由；也是中學部最早實行男女共校制度的日本學校。將子女送讀文化學院的學生家長多為知識份子，例如新居格（評論家）、山川柳子（歌人）、竹久夢二（畫家）、谷崎潤一郎（作家）、昇曙夢（俄國文學者）、棟方志功（版畫家）、荻原朔太郎（詩人）、竹內好（中國文學者）、和式場隆三郎（醫師、美術評論家）等人，屬於藝術家、實業家、醫生、律師等擁有獨立職業者。學校教師方面，一般普通學校中職業性的教師佔多數，文化學院卻以作家與評論家佔大多數。開校初始由高濱虛子、戶川秋骨等人擔任教師，後來新感覺派的新進作家石濱金作、十一谷義三郎也在校任教。在文學部二代部長菊池寬的影響下，川端康成、橫光利一、中川與一、小林秀雄、阿部知二等聞名日本的文學家也成為文化學院的講師。菊池寬辭任之後的部長是千葉龜雄，1935 年千葉去世，由西村伊作同鄉的友人佐藤春夫接任。²⁰⁶留學文化學院期間，楊熾昌獲得的不止是文學知識的傳授，更是文學自由風氣的襲染。回台後楊熾昌任職《台南新報》文藝欄編輯，其作品也多發表於此。1933 年創辦風車詩社，出版同人雜誌《風車》。

林永修，1914 年生，為台南麻豆名門林家子弟，就讀麻豆公學校、麻豆小

²⁰⁶ 引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，國立成功大學歷史學研究所碩士論文，頁 21。

學校，台南第一中學校。畢業後赴日留學，就讀日本慶應義塾大學英文科，師學西脇順三郎。中學時期開始將創作作品投稿《台南新報》、《台灣新聞》，留日期間，作品多在校刊《三田文學》、同仁雜誌《四季》發表，也常刊登於《台南新報》、《台灣新聞》、《台南日日新報》等。

李張瑞，1911年生，台南縣關廟公學校畢業，與楊熾昌同為台南第二中學同級同學。畢業後赴日留學，日本農業大學肄業，返台後從事水利工作。李張瑞喜好接觸西洋文學作品，如法國現代主義小說家普魯斯特的《在斯旺家那邊》（山內義雄譯）、歌德《少年維特的煩惱》等。²⁰⁷

張良典，1915年生，就讀台南第一中學校。中學期間因加入網球社與林永修認識，畢業後考入台灣總督府台北醫學專門學校，曾與十多名醫專同學合編一期文學雜誌《杏林》，但已佚失。1933年受林永修之邀加入風車詩社，1935年加入台灣文藝聯盟，是風車詩社同人中唯一加入台灣文藝聯盟者。²⁰⁸作品發表於《風車》、《台灣新民報》、《台灣文藝》等刊物。

另外同時代詩人如王白淵、楊雲萍、巫永福等人，也都留學日本，接受當時最前衛先進的教育。王白淵，留學東京研究美術。楊雲萍，家學淵源，小學校畢業後就讀台北州立第一中學，赴日留學亦就讀文化學院，在自由奔放的文學風氣中學習。回台後楊雲萍沒有正式的職業，僅讀書、作詩，研究學問。²⁰⁹巫永福留學日本期間，日本詩壇正盛行著超現實主義風潮，巫永福感染了新感覺派的詩風，〈歡喜〉一詩表現了些許超現實主義創作手法；另一方面，他同時也激烈地批判日本的殖民統治，以詩作〈祖國〉為表現殖民處境下無奈憤怒的代表。巫永

²⁰⁷ 引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，國立成功大學歷史學研究所碩士論文，頁 41。

²⁰⁸ 莊曉明，《日治時期鹽分地帶詩人群和風車詩社詩風之比較研究》，國立台北教育大學台灣文化教學碩士學位班碩士論文，2008，頁 177。

²⁰⁹ 林春蘭，《楊雲萍的文化生活及其精神歷程》，成大歷史所碩士論文，1995，頁 145。

福的小說較為聞名，〈首與體〉以前衛的隱喻表現殖民處境下知識份子兩難的困境。

從教育體制來看，1898年7月，總督府發佈「台灣公學校令」，規定運用地方經費設立六年制的公學校。隨著日本殖民統治的穩定以及時局的演變，日語教育政策逐漸擴大，1919年依照同化主義的施政方針頒佈「台灣教育令」，確立了台灣的教育體制，但本質上仍實行差別主義。1922年公佈新「台灣教育令」，在所謂的「內台共和主義時代」，採行台籍與日籍生共學制度，除去表面上的不平等。日本新式教育實施後，台灣人經由公學校和高等教育體制而具備日語能力者與日俱增，但中等以上的教育在日治時期並不普遍，很多高等學校都只限制日本人就讀，例如1928年設立的台北帝國大學，因此日治時期有能力出國留學的台灣人留學日本的風氣相當盛行。

帕特·察特基（Partha Chatterjee）指出，在大多數非西方的現代社會裡，高層文化通常是舶來品。²¹⁰高等教育帶來的文明知識提升了台灣人的思想觀念和思考視野。文學是一種以語言文字呈現思想的藝術，因此愛好文學者必須有一定的教育基礎，在閱讀與書寫的過程中也不斷地培養獨立思考的能力。這些有志文學的知識份子日後為發展文學活動創辦文學社團，因此無論是鹽分地帶詩人或是風車詩社，文學社團通常由受過現代教育的知識分子領導，有志文學者也都擁有水準以上的教育基礎。

但 Bourdieu 發現，知識份子不但沒有成為一個高度一體化的階級，而且在爭奪符號合法化的鬥爭中產生極度分化。他們通過他們所投資的文化市場類型分化，也根據他們的文化資本的數量與類型而分化為不同的位置，例如保守派與先

²¹⁰ Partha Chatterjee(1986), *Nationalist thought and the colonial world: a derivative discourse*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press. pp.6. 范慕尤、楊曦譯，《民族主義思想與殖民地世界：一種衍生的話語？》（南京：譯林，2007）。

鋒派為了爭奪有限的文學生產場域而分化。²¹¹有限的文學生產場域指高度專門化的文學市場，參與者為了爭奪「最合法的文學形式」的標準而爭鬥，其努力的目標指向同行的認可，例如「為藝術而藝術」的文學形式。這顯示了那些佔據了位置並試圖在符號領域保存與再生產現存秩序的人，與通過提出新的符號資本形式以挑戰這個秩序的人之間，存在著文學場域中的利益衝突。

在這裡也可以看出「農民文學」與「都市文學」對應「現實主義」與「現代主義」的區隔。例如吳新榮〈煙囪〉描寫「這黑色煙囪上／喘出勞動者的嘆息／啊，榨出甜甜的甘蔗汁／流出腥腥的人間血」²¹²，而楊熾昌〈福爾摩沙島影〉的一幕卻呈現了「咖啡館美學」：「那霓虹燈傷我的眼睛／光中棕櫚葉朦朧／金絲雀在哪裡啼叫著呢——」²¹³。農民文學的出現，是作家深入鄉間觀察之後釀造出來的文學作品，他們見證了資本主義以現代化改造的假面掩護日本資本家對農民進行無情掠奪，現代化並未改善台灣農民的生活，反而逼使他們陷入困頓瀕臨死亡。農民文學的意識型態基本上是左傾的，他們站在弱者的立場以現實主義創作手法對殖民體制進行強烈批判。而都市文學是資本主義高度發達以後的產物，都市是現代化最顯著的地方，人們的生活被安排在規律化、系統化的制度之中，從這種西方資本主義體制中孕育出一種當時稱為「新感覺派」的美學，來自中產階級對於枯燥的都會生活遂產生了一種心靈回應。台灣作家經過東京的留學生活後，多少沾染了現代主義氣息，在文學作品裡表達內心幽微的感覺與矛盾衝突的情緒。²¹⁴

這些在台灣文壇嶄露頭角的文學者，由於自小都接受菁英式的日本教育，受到日本文學思潮及日本文學者的影響甚深，例如郭水潭、徐清吉、王登山皆加入

²¹¹ David Swartz,《文化與權力》，頁 259-260。

²¹² 吳新榮，〈煙囪〉，羊子喬、陳千武主編，《廣闊的海》，頁 40。

²¹³ 楊熾昌，〈福爾摩沙島影〉，《水蔭萍作品集》，頁 78-79。

²¹⁴ 參考陳芳明，〈寫實文學與批判精神的抬頭〉，《聯合文學》，2000 年 3 月，頁 138-149。

日人主持的文學集團南溟樂園；楊熾昌投稿西川滿主辦的刊物等等。引導日後文壇分成現實主義陣營及現代主義陣營的，有詩人留日求學時受到日本文壇的影響，以及留學東京時的都市生活經驗，造成選擇創作理念的差異。這個差異便發展出受到日本普羅文學影響的鹽分地帶詩人、受到日本詩與詩論影響的風車詩社，以及其後不同美學傾向的兩陣營在文學創作上互相為文傾軋的現象，在爭奪符號合法化的鬥爭中產生極度分化。

二、殖民現代性：認同的異化

殖民現代性是日本殖民統治時，在台灣實施各種現代化建設後，在台灣發生的一種精神上的質變。

為了增加產量，運輸資源，殖民政府在台灣進行硬體設備的現代化，如鐵路、港口、水庫和電力工廠等；為了開發勞力，提升效率，在台灣進行教育的現代化，建設近代基本教育體制和職業學校，灌輸時間觀念、管理觀念、醫學觀念、法治觀念等，訓練專業人力。

日本的現代化教育為台灣帶來先進知識與文明，但此教育政策培養台灣人素質的目的，是為了提高台灣人的利用價值，作為日本人剝削台灣經濟的人力來源，政策執行時方便宣導推行的工具；為使無秩序的封建社會，升格為可以理解、可以支配的殖民地。

語言使用的轉換是漸進的，隨著日本對殖民地的資源需求的增長，近代教育體制中，日語教育政策也不斷擴大。日語近代化教育改造著台灣人的語言習慣和記憶，也是進一步由語言著手的同化政策。日語的使用並非僅止於語言的問題，

語言是表達的方式，學習的質量到達一定程度，便開始規範思考方式和眼界觀感，因此除溝通便利之外，日語教育亦改變了台灣人的生活習俗、思維方式以及背後的文化結構，達到同化的目的。

台灣人由於日語和日本文化而從封建社會蛻變到現代社會，日語可說帶給台灣生活相當大的質變，以日語為中心的殖民體制教育，事實上同時兼具同化與現代化的雙重功能。²¹⁵

雖然並非現代化政策的實用目的，但物質與知識的現代化也不可避免地影響思想層面，反映在文學藝術領域表現出來的各種傾向上，不同的美學營造呈現出面對同時代殖民現代性的不同反應。

探討台灣作家對現代性的接受與抗拒時，陳芳明教授指出所謂的現代性²¹⁶，就是「理性」的一種延伸，如同傅柯所說：理性具備了啟蒙的使命，所有行為都被現代論述與造就權力知識體制的帝國主義所影響²¹⁷，它透過社會的機制、論述與日常實踐，對個人進行支配。台灣社會被整編到日本殖民者帶來的資本主義時，也無形地受到現代論述的滲透影響，現代論述強調的理性、科學、制度、進步越是普遍充塞於日常生活中，就越能夠成壓迫性。處於現代社會中的台灣人，「不僅生活模式與價值觀念都受到工業化、都市化與物化的制約，而且也對於以理性為基礎的科學、進步等現代性充滿嚮往與迷信。」由於理性是正面的，因此帶來現代性的殖民者也受到肯定，利用這種理性論述的擴散，日本殖民者讓權力支配體系在台灣社會中獲得合法性。

²¹⁵ 參自黃宣範，《語言、社會與族群意識》（台北：文鶴，1993），頁 83-92。

²¹⁶ 殖民現代性的觀念參考自陳芳明，《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》，頁 78-80。

²¹⁷ Michel Foucault (1990), *Politics, philosophy, culture: interviews and other writings*. Translated by Alan Sheridan and others. New York: Routledge, p.58.

殖民現代性的弔詭在於，獲得合法地位的現代性，暗藏著一種文化上的壓迫。在二元論述的作用下，當殖民地知識份子認為殖民者代表進步和秩序時，同時便會認為被殖民者是落後和無知的。一旦接受這種印象，無形中自然認為日本文化是優越而先進的，而台灣文化是低劣而蒙昧的。當這種觀念累積成正面價值存在時，台灣文化也就慢慢受到排除和遺忘。因此「朝向現代化社會邁進的殖民地台灣，就是在這樣的情況下，一方面受到資本主義的掠奪，一方面又無可抗拒地接受現代性的到來。」接受現代教育啟蒙的台灣作家，面對殖民地社會呈現的複雜現象，各以文學作品和美學傾向表達他們對台灣的觀察和思考，其中產生的歧異也表現出殖民地台灣的辯證性格和多重面向。

形式上的教育體系與現代化的規訓管理，同時影響了認同的內在歷程，這種養成教育從幼年開始，因而根深柢固，造就了情感非理性層面的牽連。劉紀蕙在《心的變異》中指出主體的形成，必然包含了吸納與排除的雙向效應。²¹⁸以日本精神為核心價值體系的龐大規訓管理機制中，牽涉了教育、道德、法治、效率等現代觀念，主體既然以「同一」的原則順應這個規訓體系，便也排除了系統之外的異質存在，被排除的異質存在就成了主體的負面想像基礎。

這個體系造就了殖民主義與現代性的結合，更推及了現代主義與現代性的弔詭。殖民主義與現代性結合為殖民現代性，是每一個在台灣出生的作家都無法逃避的社會背景。而現代主義與現代性的弔詭，涉及的是作家的美學選擇方向：

二、三〇年代的台灣作家多半在日本求學期間接受了現代主義文學的洗禮，但在面對現實社會的緊張壓力下，卻逐漸放棄了現代主義在文字轉折處對於心靈幽微的探索，而試圖直接透過文字尋求解決現實的途徑。²¹⁹

²¹⁸ 關於現代主義與現代性之間的概念參自劉紀蕙，《心的變異》，頁 241-242。

²¹⁹ 劉紀蕙，《心的變異》，頁 242。

這是關於現代主義與現代性之間的抉擇，呈現在作家身上的便是對社會現實對象的投入書寫或延宕、或是對相關寫作風格的選擇或不選擇。這是主體的兩難，也是立場的決定。

日本殖民統治時期，台灣的文學家們便是在這樣的教育環境底下，吸收文學養分並展開他們的文學之旅，發展出不同的美學走向。

鹽分地帶詩人致力於以現實主義筆觸刻劃生活中醜陋的真實面相，風車詩社詩人投注於現代主義風格的精神層面挖掘，從他們的作品篇目可見一斑，如吳新榮著有〈煙囪〉、〈疾馳的別墅〉、〈農民之歌〉，王登山有〈樓上的女人〉、〈中午的飯盒〉等作品，而楊熾昌的〈傷風的唇〉、〈日曜日式的散步者〉，和林修二的〈孤獨〉、〈假睡〉等可以看出他們書寫層面的差異。但鹽分地帶詩人也不乏具有現代主義創作風格的詩人，只是屬於少數，例如莊培初創作〈有一天早晨的感情〉即偏向個人感覺的釋放。現實主義著重市民生活的辛酸血淚，現代主義關注個人精神的挫折困惑。他們積極關懷的同樣是殖民地現代化後民眾生活產生的變化，只是前者面向個人之外，而後者面向個人之內。

在差異的呈現之上，現實主義與現代主義的齟齬在各種層面展開癥狀。

第二節 階級與風格

一、階級問題：對普羅文學的討論

長久以來對於台灣日治文學的階級研究，多專注於日本人與台灣人之間階級差異造成的不平等現象，主要原因為當時的主流文學者在創作中以關注普羅大眾為己任，也認為普羅大眾為主要的讀者。現實主義為台灣新文學運動以來堅持的文學路線，也是主流的文學流派，例如作為三〇年代主流文學的寫實文學，以農民、工人生活為主題的作品不勝枚舉，他們的命運之所以受到關注，是由於工農階級身處資本主義社會的最底層，經濟衝擊最直接地反映在農工生活中，透過刻劃農工階級的生活，能夠清楚看見殖民社會制度的不合理，揭露出日本資本家的無情剝削，以及台灣勞動階級的無產困境。²²⁰

但對於三〇年代詩人群在階級議題的討論上，本研究觀察的是詩人們是否將農工階級作為書寫對象的反應；此外，由於詩人們本身的階級沒有明顯的區隔關係，更顯示出在相同的階級條件下，他們是以審美傾向作為區別不同詩人群體的特徵。

台灣作家在二〇年代以來的文學運動基礎上，從新舊文學論戰、鄉土文學論戰、台灣話文論戰中建立了紮實的現實主義傳統。鹽分地帶詩人的作品以社會寫實為主調：吳新榮的左翼詩學基本理念認為文學不能離開大眾及土地，並且文學是反抗的，應該批判任何形式的壓迫²²¹；林芳年認為寫作內容要依循寫實途徑，致力反抗異族統治及關切下層階級生活²²²。1933年鹽分地帶的詩人組織「佳

²²⁰ 陳芳明，〈寫實文學與批判精神的抬頭〉，《聯合文學》，2000年3月，頁138-149。。

²²¹ 陳芳明，〈寫實文學與批判精神的抬頭〉，《聯合文學》，2000年3月，頁138-149。。

²²² 林芳年，《林芳年選集》（台北：中華日報，1983），頁406。

里青風會」，〈青風會宣言〉明白顯示了他們對階級意識的處理和社會主義傾向：

農民以其簡單的鋤頭建設他們樸實的文化，軍人以其犀利之劍贏得他們鬥爭的文化。而所謂「知識份子」怎樣？看看他們蒼白的臉吧！

.....

同志們甯！從厭世的人生觀之夢醒來，走向建設的社會觀吧。從宿命論的空想衝向辯證的實際吧。悲哀歌曲和過去一起埋葬吧。等待著我們的只有歡悅的聲音，生活的韻律。²²³

1935 年在吳新榮和郭水潭的推動下「台灣文藝聯盟佳里支部」成立，吳新榮在〈佳里分會成立通信〉中點出佳里分會的地方性：

直到目前，分會差不多都產生在城市裡，相反的，佳里分會是第一次產生於農村的。我相信：這件是已經能夠保證這個分會對農民文學將來的成果的。²²⁴

對組織之農村身份的凸顯姿態，以及對農民文學創作的保證口吻，顯示出鹽分地帶詩人專注於土地和農工階級的目光，以及強烈的使命感。陳芳明指出吳新榮的本土意識可以定位為地方性，對於左翼作家而言，地方性反而是光榮的印記。

225

左傾的鹽分地帶詩人對於同時代崇尚超現實主義詩風的風車詩人自然無法認同。1934 年 4 月 21 日鹽分地帶詩人郭水潭在《台灣新聞》文藝欄上發表短文

²²³ 吳新榮著，〈青風會宣言〉，《吳新榮選集 I》（台南縣：台南縣立文化中心，1977），頁 377-378。

²²⁴ 吳新榮著，〈佳里分會成立通信〉，《吳新榮選集 I》，頁 380。

²²⁵ 陳芳明，《左翼台灣——殖民地文學運動史論》，頁 190。

〈寫在牆上〉，稱呼風車詩人們為「薔薇詩人」，抨擊《風車》中的作品內容空洞：

壓根兒品嚐不出時代心聲和心靈的悸動，只能予人一種詞藻的堆砌，幻想美學的裝潢而已。換言之，沒有落實的時代背景，就是遠離這個活生生的現實。究竟，詩就是應該這樣的嗎？²²⁶

文末的詰問表示郭水潭認為詩根本不應該是脫離現實的。文壇對風車詩人的創作詩風有所非議當為其來有自，綜觀風車詩人的作品，的確未曾將普羅大眾納為創作內容，內部的詩論也沒有出現與普羅大眾相關的議題，因此更不可能將普羅大眾視為自己作品的閱讀對象。

但風車詩人無法自外於文壇，關於普羅文學，他們還是曾經於報上為文批評普羅文學的貧弱。李張瑞在 1935 年 2 月 20 日的《台灣新聞》發表〈詩人的貧血——本島的文學〉提出對於普羅文學及普羅詩人的幾個看法：

台灣文藝聯盟刊行的機關報「台灣文藝」，二月號已在手上，光從部分就知道整體輪廓，然而對於年年呈現冬眠狀態的本島文學界來說，也是歡喜的事。如果真是對於本島文學的自覺，一定更加令人欣喜。

文聯的組織，是什麼呢？工作如何進展呢？我向來並不知道。出刊從一方面來講是必然的事情，相信它的活動將大大有助於台灣文學界。

台灣文學一看到這個東西一見到至今的動向，幾乎模仿本國的普羅文學，台灣農民、民眾，且在殖民地地上以痛切的文字——他們喜歡使用悲淒的文

²²⁶ 郭水潭，〈寫在牆上〉，《台灣新聞》文藝欄，1934 年 4 月 21 日。轉引自羊子喬編，《郭水潭集》（台南縣：台南縣立文化中心，1994），頁 160-161。

字—愚癡地書寫，絕不言過其實。

依照島的事情也好環境也好而走普羅文學，我並不是不同意，再說關於日本文學中過去普羅文學的昌盛，給他們影響也不在話下。

然而某種意味的英雄主義下選擇了普羅文學者輕率的文學態度，我絕對排斥。讀了普羅文學二、三個作品就自稱是農民的代言人，我不得不寒心。我覺得本島這種傾向濃厚，這是可悲的事實。

又文學界畢竟怎麼說也一種獨立的藝術，我堅決相信不受任何的手段所利用。

「真正鑑賞藝術的是大眾，只有少數所理解的不是藝術……」這是基於普羅列塔利亞意識型態的大膽之說。

然而普羅列塔文學的隆盛是來自知識階級的支持，這是很諷刺的。又優秀的文學作品常常超越大眾，即是從大眾（同時代）的頭腦中飛離出來，楊達為何沒有見到這個事實呢？

……

水蔭的詩也好我的詩也好被鄉人當作異鄉人對待。對他們我應該在此清楚地回答他們。

我們不是沒有像這裡的人所寫的不平或是反抗心。不必寫這些事情。這樣

是好是壞，我也不知道。我覺得從大的文學的見地來思考的話也要接受我們的文學態度。

小說或許離開現實就無法存在，然而詩從現實中離開的話越是離開的遠就越純粹。²²⁷

從李張瑞的言詞中，他並不反對普羅文學的發展，也不反對普羅文學以普羅大眾為書寫對象。他反對的是普羅文學發展中關於創作者的幾個寫作態度。

首先，他觀察普羅文學從其出現至今的動向，認為普羅文學文本大量使用悲淒文字的寫作風格，只創造出同質性過高的作品，這顯示出作家幾乎是在複製某種寫作模式，而喪失了自己的創作意識。對這種寫作現象所表示的一「愚癡」評價表示他無法認同未經獨立思考的書寫。楊熾昌在〈土人的嘴唇〉中也認為普羅文學者雖然標榜著新文學，但是：

說是新的文學，像是要破壞直到現代的通俗性思考，而要創造修正它的思考的吧？然而其所結合的各人思考卻毫無新意。於此標榜新文學站起來的文學雜誌，至少一看到今天出現在雜誌上的作品大概都是陳腐的，尤其那無聊的、迎合的討人厭之味，可能稍加探視就會感覺肚子飽，而其饒舌作為一種文學運動到底有益或有害，是不言而喻的。²²⁸

其次，他斥責普羅文學者創作後以英雄之姿自認為是農民代言人的輕率姿態。這表示出他的幾個觀點：他認為普羅文學創作者實際上並不可能讀了幾個普

²²⁷ 李張瑞，〈詩人的貧血——本島的文學〉，《台灣新聞》1935年2月20日。轉引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，國立成功大學歷史學研究所碩士論文，頁91-92。

²²⁸ 楊熾昌，〈土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁137。

羅文學作品就成為農民代言人，因此如此的宣稱過於輕率；此外，他認為這些文學者是在英雄主義的感染下選擇普羅文學的創作方向，被這個理由所影響是個可悲的事實。英雄主義意指成為群眾的領導、做出有重大意義的事情、意識型態正確等概念，對當時的台灣普羅大眾來說具有反映民生疾苦、解救民族命運等的意味。為了塑造正面的價值意義而書寫普羅文學，對李張瑞而言等於是文學被一種政治的手段所利誘和利用。

最後，他指出普羅文學與普羅大眾關係的諷刺之處，普羅文學者認為真正鑑賞藝術的是大眾，普羅文學為大眾而作，但普羅文學創作者的身份皆是知識份子，雖然在民族上與普羅大眾屬於同一民族，但知識份子與普羅大眾的階級並不相等，在民族主義的政治主張下，遮掩了階級的差異。因此他認為普羅文學者認為自己與大眾屬於同一陣線這個說法的大膽之處在於，普羅文學者只顧著指出現代文學作家與大眾的距離，卻漠視普羅文學者並不等於普羅大眾這個差別。

批評完對普羅文學的不滿，回到現實主義陣營對風車詩作書寫對象的質疑。面對現實的不平或是反抗，李張瑞認為「不必寫」（也是不避寫），如同楊熾昌提倡「為自己而藝術」，並非對現實的不公不義無感，只是大眾並不成為他和楊熾昌的書寫對象。寫作者通常屬於知識階級，為無法發言的普羅大眾發言，已經存在現實上的隔閡；從李張瑞對普羅文學者代言人姿態的反感，可以發現他認為除了當自己的代言人，文學者不能輕率地以為是他人的代言人。對於寫作的態度，他們在乎的更是詩的純粹性，對於寫作的內容，若詩從現實中越是離開的就越純粹，他們正在以遠離現實來追求心目中的優秀文學。

經由李張瑞對普羅文學的批評，可以觀察到他在普羅文學者與現代主義文學者之間劃分的區隔：他認為相較於普羅文學者的教條式寫作，現代主義文學者所

創作的文學經過獨立思考，無關思想指導或利用；相較於普羅文學者以文學追求領導群眾的偉大抱負，表現出英雄式的代言人姿態，現代主義文學者不輕易偏離文學立場，以藝術性為文學者的使命；相較於普羅文學者強調自己與大眾之間的靠近，現代主義文學者指出普羅文學者與現代主義文學者之間其實也相去不遠，同在知識份子階級之內。

從這些對話的內部探討可以發現，風車詩人對普羅文學的本質、以及普羅文學以普羅大眾為書寫對象並無非議，風車詩人批評的是同時代現實主義詩人的創作態度。李張瑞提出普羅文學和現代文學一樣，都是來自知識份子的支持，由此啟發了本研究關注的另一個焦點，即是在台灣文學場域中，台灣詩人與台灣詩人之間的階級關係和區別。

資本擁有構成的差異劃分了階級內部的各個部分，從本章第一節的教育背景來看，這些詩人們都屬於擁有豐富的文化資本，但經濟資本不虞匱乏，甚至家境富裕的一群，在經濟資本及文化資本的分配中處於同一象限。

詩人與詩人之間的社會階級之間並不存在落差，這個觀察可以明白，雖然鹽分地帶詩人以普羅大眾為書寫對象，風車詩人從未觸及普羅大眾議題，但是，詩人與詩人之間的對立並不存在階級關係的因素。

這便凸顯了他們以語言的風格喜好作為與其他詩人之間的區別策略，重要的是他們的喜好表達著與其他詩人喜好之間的對立。在文學實踐的形式及內涵裡，都有社會的分化，就像 Bourdieu 在《區別》一書中所寫的，有品味嗜好就有排斥厭惡；嗜好的運作有整合的作用，但也有排斥的作用。²²⁹Bourdieu 借鑑 Saussure

²²⁹ Patrice Bonnewitz，孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》（台北：麥田，2002），頁 135。

的結構主義語言學理論，認為符號過程與符號系統的基本邏輯，從語言本身開始，便是通過二元對立的方式確立差異與區別的邏輯。從這個角度看，符號系統是一個建立在包含與排除的基本邏輯上的分類系統。所有的符號系統都遵循這個基本的分類邏輯，把各個符號劃分組合入對立的種類，並因此通過排除與包含的對抗邏輯產生出意義。

符號區分的二元對立邏輯同時也決定我們理解社會和世界的方式，它使得我們傾向於依據同一種二元邏輯來組織社會世界，並因此而生產出社會區分與認知區分。在此邏輯下，被確立的社會群體被加以區分並合理化，符號再現的分類邏輯的社會功能因而具有政治的效果。²³⁰這一套培育而成的傾向，被個體通過社會化而加以內化，構成了欣賞與理解的框架，它來自家庭以及與自己相當的群體的、具有階級特殊性的社會化經驗（class-specific experiences of socialization）。

相較於二元對立形式的辨識，我們應該用一種關係性的理解來理解差異。三〇年代風車詩人塑造的差異，是以一種審美傾向為特徵的，把作品的形式提升到內容之上，以需要從智力出發加以理解的抽象組織，區別了素樸的再現形象，成為風車詩社風格化的藝術標誌。這種審美傾向對於「現實」的抽離程度，與當時主流的現實主義文學風格大相逕庭，因此成為文學場域亟關注的現象，引起諸多文學是否應該與現實相關的討論。

二、關於現實：個人風格與社會責任

布赫迪厄認為歷史以慣習的方式存在我們身上。歷史有兩個存在的方式：客觀的狀態（在機器裡、紀念碑裡、書本裡、文憑裡），以及內化的狀態（以傾向

²³⁰ David Swartz, 《文化與權力》，頁 97-102。

的形式存在)。²³¹在風車詩社提倡的現代主義，與鹽分地帶詩人高舉的現實主義之間，此處要探討的，是這兩種風格「傾向」的差異對他們的創作造成的影響。造成兩個詩人集團之差異的，是在「個人風格」或「社會責任」上選擇的不同嗎？

郭水潭在〈寫在牆上〉一文中批評風車詩人的推崇的超現實主義詩作脫離活生生的現實社會，沒有落實的時代背景，只是一種詞藻的堆砌、幻想美學的裝潢，不是現代詩應有的模樣。吳新榮在〈象牙塔之鬼—主駁新垣氏〉中認為「講『為藝術而藝術』這種話的是膚淺的逃避性囁語」²³²，在〈致吳天賞〉中又指出：

到底文學抽掉了社會性乃至思想性，則還剩下什麼呢？那不是只有文字的殘骸嗎？如果否定了「為人生而藝術」，又否定了「為藝術而藝術」，則藝術最後的目的是什麼？²³³

吳新榮始終深信，詩的語言不能與現實分家，陷於夢境的詩人，只是停留在囁語的層面，寫出詩的屍體。

在「為人生而藝術」與「為藝術而藝術」之間，鹽分地帶詩人與風車詩人開啟了書寫與「現實」之間關係的對話。作為一種回答，風車詩社認為他們所主張的超現實即是一種比現實更現實的現實：

詩的祭典之中有所謂超現實主義。我們在超現實中透視現實。

補住比現實還要現實的東西。那是黑手套的手。然而我們對這個「超越現實的現實」的東西，只能通過超現實主義者的作品才能接觸。²³⁴

²³¹ Patrice Bonnewitz，孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》，頁 172。

²³² 吳新榮著，呂興昌編，《吳新榮選集 I》（台南縣：台南縣立文化中心，1997），頁 406。

²³³ 吳新榮著，張良澤編，《吳新榮全集一·亡妻記》（台北：遠景，1981），頁 231。

²³⁴ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮〉，《水蔭萍作品集》，頁 130。

對於「現實」的看法，風車詩人認為自己捕捉的是比現實還要現實的東西；對於現實主義風格的文學創作，風車詩人並不反對以普羅為對象創作文學，他們是認為現實主義文學的創作手法不夠具有藝術性：

立足於現實的美，感動、恐怖等等……，我認為這些火焰即為劣勢。我認為創造一個「紅氣球」被切斷絲線，離開地面上升時的精神變化便是文學的祭典之一。結果作品落入作者的告白文學的樸素性的浪漫主義，我認為是由於「作品和現實」混雜在一起使然的。²³⁵

當牽涉到現代詩的創作，楊熾昌認為詩無疑是應該與現實完全切割開來的，如同他所崇尚的法國詩人科克多，其作品中透視現實的透明性，楊熾昌的詩作也實踐著對超現實形式的創造，他的詩論堅信如此才能造就詩學的藝術。

鹽分地帶詩人意圖對風車詩人闡明的是一種文學應該靠近現實的社會責任。如前所說，在大多數非西方的現代社會裡，高層文化通常是舶來品。張誦聖進一步指出²³⁶，高蹈的文學論述通常有一種架空性質（artificiality），以西方文論為主要的參考架構，與實際創作的生產與接受之間存在明顯的空隙、摩擦、和一種貌合神離的關係；而且無時無刻不對各種文化體制背後的宰制力量採取立即或迂迴的對應策略。例如風車詩社面對日本政府政治性的審查制度、台灣文壇的道德性審查制度、對輿論「政治正確性」之質疑採取的閃避及對立態度；以及即將談到的對於菁英文化觀和藝術自主原則的積極倡導。

同時，作家在創作時為了選取足以自我標顯的形式和內容時，經常必須在相

²³⁵ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮〉，《水蔭萍作品集》，頁 130。

²³⁶ 此觀念參考自張誦聖，〈「文學體制」與現、當代中國／台灣文學〉，《書寫台灣》，頁 26-27。

互競爭的本土與舶來的文學傳統間做取捨，使兩者間形成複雜的對抗與協商關係。足以和輸入的高層文化對抗的，通常是標舉政治效用的文學運動，以為當代社會帶來最大政治效益的訴求爭取文壇的權力多數。這可以說明鹽分地帶詩人以「社會現實」區隔出與風車詩人之間的差別，意味著文學應該如同他們的創作一樣，「扣著正義的門扉」²³⁷、加入時代背景、社會性、乃至思考性。

但面對社會責任的要求時，可以發現風車詩人毋寧是傾向個人取向的，從楊熾昌對批評的回答可以看出他對現代主義的堅持，他並不因為遭受批評而開始寫作具備現實主義的作品，即便如此或許可以使他免於責難。楊熾昌在〈新精神和詩精神〉中說明自己的文學目標：

在「為自己而藝術」的旗幟下，主張徹底的自己本位的立場，排除一切迎合的模仿者，我走了要再現映在自己眼底網膜上之像的道路，也許在一部份人的眼裡，我是個傻乎乎的人，可是被目為傻乎乎的我，其實才是一直走過真正主張自己的意識型態之路的，至今我還這麼相信著。如曾見於日本的「關連白樺的論爭」的「有關白樺批判的理解之議論」、「關於個人和社會的論爭」等，藝術上的表現像「憤怒的啞巴」似地停滯在強烈的主觀表現、變成缺乏表現技巧的、或如因為自然主義滿不在乎於讓自己成長、結果掉入生殺自己的主觀的遺憾，就這樣展開奇異的論點。²³⁸

由白樺派在日本文學史和思想史上的位置、完成的角色及其極限，可以看出楊熾昌對自己在台灣文壇的期望。這樣的創作態度，也顯示出楊熾昌身為一個文學者的自我要求，在對社會負責之前，先對自己負責的堅持。而他選擇忠於自己鍾愛的現代主義創作手法表現他的現代詩美學。

²³⁷ 郭水潭，〈故鄉的書簡〉，《廣闊的海》，頁 9。

²³⁸ 楊熾昌，〈新精神和詩精神〉，《水蔭萍作品集》，頁 167。

關於個體與社會的二元論，傳統社會學的一個基本見解是社會現實既存在於個體之內，也存在於個體之外，既存在於心理中，也存在於事物中。Bourdieu 強調在社會學研究中，必須堅持社會現實的這種雙重性，個人並非位於社會的對立面，它實際上是社會的存在形式之一。也就是說，不把個人與社會看做對立、分離、相互外在的存在類型，個人與社會是同一社會現實的兩個方面，應該相互關聯地得到建構。²³⁹

鮮少出現涉及集體記憶的內容，風車詩作多在詩人的個人經驗附近徘徊，選擇以唯美的隱喻，捕捉情境的片段，斷裂地組合成詩，指向不完整的個人心靈。若將個人風格看作是個對於時代或階級的風格的偏離，那麼它不僅是通過一致性，而且通過差異性回過頭來與共同風格相關連。²⁴⁰

只關心「個人經驗」這個寫作對象，並不妨礙詩人的文本透露出另一種觀看和解釋的方式，深刻而認真地的揭露個人的內在殘缺，表現出變化萬千的姿態和幽微的潛在意識，打破文學風格主流卻單一的論調，豐富現代詩創作的面貌。就創作理念而言，現實與超現實屬於對立的兩種手法，但在美學實踐上，現實與超現實卻是積極的共構存在，使台灣現代詩的發展越歧異越顯完整。

²³⁹ David Swartz, 《文化與權力》, 頁 111。

²⁴⁰ David Swartz, 《文化與權力》, 頁 122。

第三節 語言與文壇

一、隱喻技法的社會向度

處於現代詩創作的文學場域，兩個文學集團的創作手法即是造成美感差異的主要原因。風車詩作大量使用隱喻，而鹽分地帶詩人的作品較為直白。觀察鹽分地帶詩人與風車詩人對相似主題的書寫，〈故鄉〉和〈鄉愁〉呈現出現實主義與現代主義兩種創作手法典型的特色。

1935年吳新榮作〈故鄉〉，寫出詩人重回家鄉，看見農村社會沒落沒有出路的景象，以及資本主義對人民生活造成的傾塌：

吳新榮 〈故鄉〉

睽違八年

我重又成為故鄉的人

坑凹不平寬廣的道路上

搖晃的骯髒底公共汽車

不載一個人駛去

一片片變得狹窄的田地上

欠缺奎寧的病患者

都以一樣的表情在對罵

有一天母親說

親戚的某富商現在

跌坐在破產之上
臨村的某大地主已經
連祖先的墓都被拍賣
啊，殖民地的我的故鄉唷
高度的資本主義在這裡
貪婪地進行著那最後的作用²⁴¹

吳新榮的目光由破敗的公共汽車、狹窄的田地等鄉村景象的瀏覽，聚焦到病患咒怨的表情。在故鄉的土地上，他的眼睛凝望到資本主義擴張到農村之後，生活無力和黯淡的悲哀面容；他的耳朵聽到家鄉的母親以敘事口吻訴說破產、賣地等資本被霸凌的殘酷，簡單的修辭和結構、景色和事件的意象排列，紛紛指向資本主義的貪婪嘴臉對殖民地造成的貧困不堪。

對於故鄉，林修二的〈鄉愁〉則全然未曾關切到農民的田地是否因為道路的拓建而遭到壓縮的現象。在林修二思念故鄉的意象中，圍繞著抽象的味道、前衛現代的西方符號，以貝殼作為主體的隱喻，對海濤的懷念意指對故鄉的懷念：

林修二 〈鄉愁〉

心肅靜地
嗅起髮味

點亮尾燈
循環血管的

²⁴¹ 吳新榮，〈故鄉〉，呂興昌編，《吳新榮選集 I》，頁 65-66。

HEIMWEG

貝殼在

懷念

海濤²⁴²

兩首書寫故鄉的詩並置，吳新榮的〈故鄉〉不借重譬喻修辭，對景物的白描、對事件的敘述，架構出詩末呼告的因果關係；林修二的〈鄉愁〉則只呈現片段的意象，無法辨識因果，只能藉由貝殼與海洋的互生，來體會詩人懷念故鄉的比喻。面對故鄉，二位詩人的焦點顯然十分相異，吳新榮發掘的是農村社會、台灣士商階層受到殖民資本主義壓迫的現實慘況，林修二則在美麗的象徵世界裡連結懷念故鄉的幽微情緒。

〈午後〉詩中，林修二將鄉愁在胸中輾轉的路徑，描實為線條，隨著呼吸和古井水桶的聲音一起在空間中來回，將比喻的想像力發揮到極致：

林修二 〈午後〉

透過院子的樹木在房子裡發呆

稀疏而沒有熱氣的冬天陽光

托腮

讓鄉愁在胸脯劃起線條

靜靜被吊上下的古井吊水桶聲音

影子的搖動

²⁴² 林修二，〈鄉愁〉，1935年9月，《林修二集》，頁76。

生鏽的時鐘秒針

刻刻，切斷了年輕的生命而走²⁴³

鹽分地帶詩人王登山〈沈澱的風景〉也描寫午後的風情：

王登山 〈沈澱的風景〉

誇耀新綠的 自由的鮮豔

沉下去的紅色太陽

用圓規劃成柔軟的線條

拿著鐮刀的少女 俯伏著

默默為生活流汗的

手 在鮮豔的新芽裡

閃亮眼神慢慢地走

有時 牛發出滿意的歡聲

會使少女那沈澱的熱情

紊亂起來就是這樣一個午後²⁴⁴

寫作風格的差異彷彿使詩人的眼睛也看向不同的風景，對於午後的印象構成，林修二在生鏽的時鐘秒針上截取了抽象的時間，王登山則捕捉了工作的少女和水牛互動的景象。行走的意象也呈現不同面向的觀察，秒針的行走在林修二的筆下，暗示了年輕的詩人對生命一點一滴流逝所產生的焦慮；牛隻或少女慢慢地走則呈現出王登山作品中對農村生活素樸渾厚的尋常情感。

²⁴³ 林修二，〈午後〉，1936年1月，《林修二集》，頁98。

²⁴⁴ 王登山，〈沈澱的風景〉，原載於《台灣新聞》，1935年出版，現收於羊子喬、陳千武編，《廣闊的海》（台北：遠景，1982），頁307。

鹽分地帶詩人的寫作往往訴諸具象的描繪，不若風車詩人充滿抽象思維與想像，並且鹽分地帶詩人作品中，不論是書寫對象或是寫作手法，著重反映一貫的意識型態，而風車詩人則在藝術性的追求上非常執著。

風車詩人楊熾昌曾經指出一個創作的方向，認為詩的創作對秩序的調整和概念的散逸需要更高度的方法論²⁴⁵。例如他崇尚法國詩人科克多作品中透視現實的透明性，林修二則青睞科克多詩集《鴉片》閱讀的困難性。林修二在〈白蝴蝶〉文中記錄科克多訪日時，他興奮地去碼頭送行與科克多握手的心情：

科克多做一位詩人在日本比法國較有名。他的《鴉片》是難懂的作品，但是他在書裡畫的好多插圖，卻以難懂的狀態讓人看得快樂。他的詩集由堀口大學翻譯在第一書房出版，詩的聯想飛躍得很美。²⁴⁶

現代詩創作中隱喻是不可缺少的手法，但風車詩人追求的寫作中除了隱喻的大量使用，還加入語意斷裂的元素，增加了瞭解文本的困難程度。當時楊熾昌對日本詩壇的密切注意，便聚焦在高橋新吉介紹的達達主義，這裡他學習了破壞詩的形式，否定既成秩序；其後更在《詩與詩論》的春山行夫、安西冬衛、西脇順三郎等譯介的超現實主義詩學中，認識到語言新範疇的形象，和主知又敏銳的感覺：

當時年輕的霸氣是在企圖前衛的藝術性中，得以舒緩地伸展率直的抒情的。從散文詩中故事的幻影重疊的形象和暗喻，帶著愉悅的聲響，煞像披靡於什麼涼風的夢似地搖曳著。²⁴⁷

²⁴⁵ 楊熾昌，〈土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁 142。

²⁴⁶ 林修二，〈白蝴蝶〉，《林修二集》，頁 122。

²⁴⁷ 楊熾昌，〈《燃燒的臉頰》後記〉，《水蔭萍作品集》，頁 219。

這種非通俗性伴隨的是一種精神上的無法接近，當進入文本情境的門檻過高，無法了解伴隨而來的疑惑和懊惱，更加成為讀者與文本溝通的阻礙。在書寫方向上，朝向個人之外在的具象刻劃較容易獲得認同，朝向個人內心的抽象描寫較不易獲得共鳴；另一方面，鹽分地帶書寫的對象不僅知識份子，也涉及社會百態，而風車詩社較專注知識份子個人經驗，不容易讓讀者群感同身受，導致了文壇對風車詩作不解的反應。

超現實主義的本質，是文學性和心理層次的描繪，不是造型或寫實的藝術，它堆積醜陋的物體，產生出象徵心理的荒謬性，以意外結合的震撼，表現風格與形式。對寫實主義手法的排斥，表現出超現實主義、或者現代主義的目標不再是寫實方式的模仿，而是一種變形的表現。這種變形的表現超越了現代詩的外貌，踏進了苦悶和虛無的動脈中。²⁴⁸

風車詩社的前衛性呈現在美學層面，與現代藝術的非通俗性緊緊相依，呈現在社會層面，便是與群眾的對立。²⁴⁹文學趣味雖然在理論上屬於所有人，但實際上卻屬於支配社會的少數²⁵⁰，而風車詩人選擇當少數中的少數，無疑成為一種辨識性很高的特定身份標誌。因此，當三〇年代的鹽分地帶詩人與風車詩人們潛心在他們的現代詩創作並展現他們的品味時，不但彼此之間在相互歸類，甚至是以標誌自己的方式相互對立。²⁵¹現實主義或者現代主義風格的傾向，成為他們在台灣文學場域中確立同構性與關係性的真實原則。

²⁴⁸ Renato Poggiolo, 《前衛藝術的理論》，頁 129-144。

²⁴⁹ Renato Poggiolo, 《前衛藝術的理論》，頁 36-44。

²⁵⁰ 朱國華, 《文學與權力》(上海:華東師範大學出版社, 2006), 頁 26-27。

²⁵¹ Patrice Bonnewitz, 《布赫迪厄社會學的第一課》，頁 132-135。

二、風車詩人崇尚日本文壇風尚的意義

超現實主義在日本的意義對於超現實主義在台灣的意义是可以比較的。楊熾昌以超現實主義在日本的意義自許其在台灣可開創的文學格局的期待與心態。本小節擬從楊熾昌的閱讀筆記，觀察他對當時作品和詩人的評價，由精神史研究的方式來看他的精神意識。

楊熾昌在〈《喬伊斯中心的文學運動》讀後〉對譯者春山行夫高度的推崇。文中說明《喬伊斯中心的文學運動》二部中，第一部清晰地說明相關作家的文學與喬伊斯的關係，更進一步地理解屬於喬伊斯集團的作家、批評家、和與之對立的人們的喬伊斯觀，第二部又談了與喬伊斯相關的其他作家。楊熾昌推崇道：

能將龐大的學問研究構築成感性豐富的一種新體系，春山氏以外的人是無法效顰的吧。……這樣的工作是以其博學和博覽的頭腦才得以完成的，恐怕在日本也是喬伊斯研究輝煌的成果之一吧。²⁵²

楊熾昌認為《喬伊斯中心的文學運動》幾乎是由春山行夫以轉述的方式，述說了大部分控制他的頭腦的奇異事情，極度認同春山行夫所翻譯的內容。此外，因為這本書採取和西脇順三郎類似的歐洲精神來寫，而且內容的分類也和《歐洲文學》相似，因此讓他聯想到西脇順三郎的大著《歐洲文學》。將春山行夫比擬為西脇順三郎，對楊熾昌而言應屬一種讚美，可見他對西脇順三郎的高度尊崇。

〈洋燈的思惟〉裡，記錄了楊熾昌對兩本詩集的讚賞。中村千尾的《薔薇夫人》，他驚嘆於這本詩集技法的巧妙，給予極高的評價：「聯想的飛躍、意識的構

²⁵² 楊熾昌，〈《喬伊斯中心的文學運動》讀後〉，《水蔭萍作品集》，頁 153-154。

成，思想的音樂，燃燒文化傳統的機能的邏輯，這本詩集將會驅使新世代是理所當然的」；而畚也聖三的《假寐》引人注目的則是對形式的細心。²⁵³楊熾昌所給予的評語，也是時常出現於他的詩論中的觀念。

〈西脇順三郎的世界—關於詩集《AMBARVALIA》〉中，楊熾昌對西脇順三郎甚為推崇。在楊熾昌的評價中，西脇的文學對外國文學的批評和評論開拓了獨創一格的新局面，《歐洲文學》即其偉大的身姿的全貌。這本詩集對楊熾昌而言似乎也具有高高在上的地位：

我們讀著他的論文的心情總是因其高度的純粹和波西米亞式的滿足和諷刺而覺得快樂的。他為我們介紹的文學總是像煙斗一樣煙霧繚繞，像寶石一樣閃爍著。現在這本詩也是充滿著美妙的形象的。

狂妄之言罪該萬死。²⁵⁴

〈詩的化妝法—百田宗治著《自由詩以後》〉中，楊熾昌推崇百田宗治的聲名「昨日之詩終於百田宗治，今日之詩始於百田宗治……」他認為這本書是詩論的珍貴的講義錄，「對於要繼續追究近代詩的永恆之零的我們，百田氏永遠是我們的老師，這一本書是詩方面的適當的指南。」對於百田宗治倡導的新精神與新秩序，楊熾昌摘要紀錄：「詩（*posie*）無非就是回歸活動的始源之文學。從文學上除去一切種類的偶像和現實的幻影（*illusion*），並將『真實』的語言與『創造』的語言之間可能產生的疑義等除掉就是詩」、「詩就是從現實分離得越遠，越能獲得其純粹的位置的一種型式（*forme*）」。這些詩的創作觀念在楊熾昌的詩論文章中不斷地重申出現，也認真地實踐在他所有現代詩的創作中。對日本詩壇，楊熾昌抱持這樣的認識：

²⁵³ 楊熾昌，〈洋燈的思惟〉，《水蔭萍作品集》，頁 162-163。

²⁵⁴ 楊熾昌，〈西脇順三郎的世界—關於詩集《AMBARVALIA》〉，《水蔭萍作品集》，頁 185-186。

在那裡，詩人新的工作強固地開拓著，對眼前的世界裁斷對象，把它現實地、或超現實地擱置著，各個美妙的意識的記述，實在地產生新的詩的表現形態，而純粹的詩的行為會變為可能的。

...

在華麗島的青色錯覺裡，讓這本書像一場慶典一樣吹起鮮新的詩風，我斗膽握起拙劣的筆了。²⁵⁵

對於日本詩壇的心馳神往，驅使楊熾昌在台灣詩壇鼓起勇氣書寫超現實主義現代詩。他曾經表示：「從十多年的詩創作中，我渴望呼吸在《詩學》、《椎之木》、《神戶詩人》時代裡的同仁曾經有過的野心的呼吸。²⁵⁶」這些閱讀筆記，透露著楊熾昌從這些日本詩壇的作品吸收的前衛詩學，楊熾昌對他們的推崇，也透露出楊熾昌以這些詩人的文學表現和開創位置，作為自己在台灣文壇創作的成就模範。

觀察以上楊熾昌所推崇的日本詩人、詩集，現代主義風格日本詩壇的位置對於風車詩社在創作上的追隨而言，具有某種濃厚的社會立場的認同意味。

雖然這種認同似乎是一種單向的凝視。《風車》雜誌作為一份同人刊物，每期刊行的數量非常少，羊子喬在〈移植的花朵〉文中提及楊熾昌似乎都會寄給台北帝國大學一本：

風車詩刊出版之後，除了寄一份給台灣帝國大學（現今台灣大學）圖書館之外，島內作家並無寄贈，所以鮮為人知。由於楊熾昌、林永修二人，與「鹽分地帶」作家常有來往，稍微略知一二外，其他人都不知道有這份刊

²⁵⁵ 楊熾昌，〈詩的化妝法—百田宗治著《自由詩以後》〉，《水蔭萍作品集》，頁 191-192。

²⁵⁶ 楊熾昌，〈土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁 142。

表現出他對台北帝國大學的現代主義文學作家與學者的重視與期待。但是，戰後的回憶中他提到台北帝國大學是個「看上不看下」的地方，抱怨帝國大學對《風車》雜誌的毫無回應，不滿其對風車詩社的漠視：

猶記當年台北帝大（及臺灣大學）教授矢野峰人、島田謹二、工藤好美、西田正一等人對文學活動的投倡不遺餘力，引進西歐文學的趨向，並介紹傑出作品的內容，對新文學的鼓舞頗具功勞，可是他們卻隨時隨地流露出殖民意識的優越感，對臺籍作家的貶斥也格外的強烈，所以當時的臺灣作家心中都有著共同的認識——日本是「看上不看下的」，只要大家提升作品的可讀性，管教日人不服也得服，在互相切磋的勉勵下，下筆自然慎重，成就也是極其可觀。²⁵⁸

寄送刊物給帝國大學頗有贈書表態之意，如同贈言所具有的為文表態的意義。通過刊物寄贈這個動作的事實，在風車詩社與帝國大學之間，建立了一種在我與他人的關係中界定「我」的關係，一如他在他人與我之間的聯繫界定「他」。他不得不作出回答，那怕是以一種沈默的方式。如此便以一種逆反的形式從受話者那裡回收到自己發出的信息回話。²⁵⁹

這種單向的凝視在戴錦華的形容中，便如同一個透明的玻璃箱，內外的主體可以互相觀看，但事實上只有觀覽者將焦灼的熱烈目光投向斑斕炫麗的熱帶魚，熱帶魚卻全不在意貼近玻璃的焦慮凝視。²⁶⁰

²⁵⁷ 羊子喬，〈移植的花朵〉，《蓬萊文章台灣詩》，頁 45。

²⁵⁸ 楊熾昌，〈回溯〉，《水蔭萍作品集》，頁 221。

²⁵⁹ 嚴澤勝，〈穿越我思的幻象〉，頁 106-107。

²⁶⁰ 戴錦華，〈鏡像迴廊中的民族身份〉，收於劉紀蕙編，《他者之域》，頁 318。

第四節 風車詩社的政治姿態

一、日本政府，或是台灣文壇的檢查？

〈回溯〉文中，楊熾昌提出日治時期他所倡導的超現實主義詩學，是為了規避殖民官方檢查的說法：

筆者以為文學技巧的表現方法很多，與日人硬碰硬的正面對抗，只有更引發日人殘酷的犧牲而已，唯有以隱蔽意識的側面烘托，推敲文學的表現技巧，以其他角度的描繪方法，來透視現實社會，剖析其病態，分析人生，進而使讀者認識生活問題，應該可以稍避日人兇焰，將殖民地文學以一種「隱喻」的方式寫出，相信必能開花結果，在中國文學史上據一席之地。

261

楊熾昌在這篇戰後發表的回憶性文章中，提到當時日警不放過任何帶有反帝思想的作品，每當發現有所不妥便予以查禁，為了民族文學的一線生機，日治時期的楊熾昌義憤填膺地在《台南新報》發表〈台灣的文學唷，要拋棄政治的立場——河崎寬康君的批判〉，指出「殖民地文學中的政治立場是個嚴重的大問題」²⁶²，意在喚醒台灣作家對政治意識的警覺，因為表面上日人對台灣文學的提倡非常熱心，但骨子裡卻在觀察台灣作家的民族意識。楊熾昌說明，他相信每個人都是熱愛鄉土的，難免在不知不覺中將情感訴諸作品，讓日警有名義連根拔除。民族命脈禁不起一拔再拔，因此他不客氣地向每一位文學工作者質疑發揚殖民地文學與政治意識的可行性：

²⁶¹ 楊熾昌，〈回溯〉，《水蔭萍作品集》，頁 224。

²⁶² 楊熾昌，〈台灣的文學唷，要拋棄政治的立場——河崎寬康君的批判〉，《水蔭萍作品集》，頁 118。

由於文學與社會的變質，任何一位作家想要表現對現實的反抗與不滿幾乎是不可能的，但是假使要在不抵觸法令下從事寫實主義的作品，便成為一種不著邊際的產品，與現實的生活意識相去甚遠，這種扼殺心靈的樣板作品，使得理論與實際全然脫節，這種苦悶，這種掙扎，實非今天生活在自由天地的人們所能夠想像得到的。²⁶³

有鑑於現實主義文學備受日本帝國摧殘，他只有轉移陣地，發展超現實主義文學的定義、目標、特色、表現技巧等等，當時他認為，唯有為文學而文學，才能逃過日警的魔掌。

溝口雄三在〈感情記憶與事實記錄的差異〉中認為，記憶的差距以及對象的不同，使得歷史意識上的記憶以「現在時態」存在，造成認知的隔閡，甚而不斷被「誘導」而「再次生產」。由於感情記憶的差距，因此必須讓歷史本身來敘述，更甚者，「需要踏進感情持有者本身亦未注意到的某種無意識之歷史意識的世界中去」。²⁶⁴殖民地台灣的書寫在歷史和政治上涉及了認同的排他性和相互矛盾的複雜性，我們可以參考詩人戰後的說法，或許詩人解釋其「隱喻」的創作手法是為了規避檢查制度，然而本文觀察楊熾昌目前可見的日治時期創作或文論文本，認為在政治方面的指向並不明確，因此對楊熾昌在「戰後」這個時間點提出「規避殖民官方檢查」的論點感到有些突兀。當日本殖民情境離去，要回頭檢視當時政治認同的為難，是後殖民情境所帶來的「情非得已的現實」²⁶⁵，由於對此說法有所疑慮，無法判斷楊熾昌是否因為對於戰後台灣文壇向作家的認同檢查有所顧忌，因而提出此種說詞，故在此暫不討論這篇回溯文章在「戰後」表現出來的精

²⁶³ 楊熾昌，〈回溯〉，《水蔭萍作品集》，頁 227。

²⁶⁴ 溝口雄三關於感情記憶與事實記錄的差異之觀點，轉引自劉紀蕙，《心的變異》，頁 27-35。

²⁶⁵ 陳春燕，〈生活在去Y方：從一位亞裔美籍作家看（後殖民情境）的書寫倫理〉，收入劉紀蕙編，《他者之域：文化身份與再現策略》，頁 380。

神性與真實性。

然而本文有興趣的，是戰後楊熾昌雖然提出「規避殖民官方檢查」的說明，似乎是為了逃避日治時期殖民政府的官方檢查，但是日治時期文本之間的拉扯，卻更像是處於台灣文壇對於風車詩人進行的現實主義認同檢查。

〈前衛的推離與淨化〉中，劉紀蕙便討論了楊熾昌的前衛詩論被遮蓋的際遇：

台灣文學史中前衛與本土的對抗似乎以成宿命的前提。前衛必然與寫實保守成為辯證的拉扯，而在尋求「台灣文學史」的呼聲高張時，前衛每每會被壓抑而隱沒；在台灣文學史的論述場域中，似乎「台灣」等於「本土」，「本土」等於「鄉土」、「民族」與「社會寫實」，以致於以趨向異己而尋求變革的前衛藝術與文學時常被「台灣文學史」排除在正統之外。我們若要尋找前衛所揭開的縫隙，只有保守寫實陣營的抗拒前衛論調之中或可覓得一絲蹤跡。²⁶⁶

「場域」是 Bourdieu 社會學中一個關鍵的空間隱喻。場域是位置之間客觀關係的網絡，這些位置的存在加諸於行動者的作用，是通過在各種權力的分佈結構中的情境客觀地界定的，也是通過與其他位置之間的客觀關係而得到界定。場域著重進行「關係性」的思考，例如階級背景、語境等對於個人的影響從來不是直接的，而是以場域結構為中介進行作用。文學或藝術場域主要的爭奪焦點之一，就是對場域邊界的界定；也只有通過在文學場域中佔據決定性的地位，文學者才能得到對自身的界定。

²⁶⁶ 劉紀蕙，〈前衛的推離與淨化〉，收於周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣》（台北：麥田，2000），頁 143。

如果文學場域由等級層次明確的位置所構成，那麼它也是由「追求差別的動
力法則」支配的。在文學者之間，存在著為突出個人特異性而進行的尖銳鬥爭，
因為在文學者的生活中，存在就是區分，就是佔據一個獨特的位置。理論、方法
與概念因而是爭奪文學承認的鬥爭武器，對它們的選擇，不管有無意識，都受制
於對差別的追求。文學者為了維護或強化自己在場域中的位置所採用的策略行
為，便同時具備了社會性與政治性。²⁶⁷

1934年2月27日，風車詩人李張瑞在〈作為感想〉中表達了認為台灣文壇
藝術被抹殺的失望，從中可以看出這篇文章中傳達了想與其他詩人互動的對話
性：

我們首先必須與「藝術被抹殺」這樣的悲劇戰鬥。

雖然台灣一年頂多只有一次或甚至沒有半次畫展，但我們還是得積極地加
以指導。在這裡，甚至連「新聞」也從媒體的角度，給予藝術差別待遇。
當然，我們不能一位地苛求「新聞」，但我想還是應該期許新聞界多少積
極地關心藝術。

（中略）

雖然從東京回到台灣之後，我第一次在「世界館」戲院觀賞了迪特利茲的
「Song of Song」與卡爾保的「Grand-Hotel」兩部電影，但我還是很直
率地斷了在台灣觀賞西洋電影的念頭。我之所以有如此輕率的想法，是為
了什麼？眼前的事實，確實是非常令人無力感的，令人有一種忍不住的悲
傷。

²⁶⁷ 「場域」的概念參考自 David Swartz, 《文化與權力》。

如果有更多人願意認真地研究文學，這樣的人並且組成一個團體，是非常好的事情。然後，必須相互認真地進行批評，才會有良好的效果。不是嗎？所以，作家們創辦同人雜誌也是不錯的，但如果讀者更多的報紙文藝欄的編輯能支持這種想法，積極地加以指導，我想應該可以發揮更強的力量。

268

但 1934 年 3 月，《風車》第三輯發刊，同年 4 月 21 日《台灣新聞》文藝欄上鹽分地帶詩人郭水潭發表短文〈寫在牆上〉批評風車詩人的創作脫離現實，不是現代詩該有的樣子：

薔薇詩人們

近來，台灣文壇各地（包括同人雜誌及報刊副刊），經常出現好像薔薇那麼美麗的詩。對為數無多的島上詩人們，瑰寶般的詩人們，當寄以寂寞的微笑。美得像女人肌膚，細膩柔嫩。又好像對島上文壇添上一份嶄新詩情。好像對穿著透明尼龍，隱約可見奶房的女人，有個瘋狂男人邊寫著感想文章，邊對這些詩人頻送秋波。儘管四月中旬了。仍然徘徊著一個陰影。多麼狹隘的島嶼呢？

啊，美麗的薔薇詩人，還有，偏愛附庸風雅的感想文作家，在你們一窩峰推崇的那些詩的境界裡，壓根兒品嚐不出時代心聲和心靈的悸動，只能予人一種詞藻的堆砌，幻想美學的裝潢而已。換言之，沒有落實的時代背景，就是遠離這個活生生的現實。究竟，詩就是應該這樣的嗎？²⁶⁹

²⁶⁸ 轉引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁 75-76。

²⁶⁹ 郭水潭，〈寫在牆上〉，《台灣新聞》文藝欄，1934 年 4 月 21 日。轉引自羊子喬編，《郭水潭

評論家佐藤生也在 1934 年 4 月 30 日以及 5 月 11 日的《台南新報》上，以
上下兩篇文章發表對於《風車》的看法：

你已經送來了三輯「風車」文藝雜誌，我是風車中不忘小小檢討的一人，
從你的小說，從你的詩中。

然後，到現在為止，還沒抓到有系統的東西，而讓人覺得焦慮。

水蔭君你是遵奉達達主義、不停地探究超現實主義的美麗的詩人。

可是水蔭君在我們人的動物性生活變得更困難，人性思索更深度化的明
天，小說詩若不翻過來反穿半纏那樣的話，就不能夠發表吧。

檳榔子的音樂、吃鮑豆的詩……水蔭君你曾吃過鮑豆嗎？讀了你的詩，就
喚起了我幼年時日的記憶，若論是何原因，對我來講，鮑豆是非常好的東
西，其青臭、未到到現在仍充分刺激我的味覺。讀你的詩讓我回到幼年時
後的記憶。為什麼呢？因為我非常喜歡鮑豆。它的青臭味道，充分刺激我
的味覺。

漬品中味道一級棒的鮑豆。我的祖父分割出菜園的一部份種植鮑豆，那時
的形影，已經再現出來了。

依靠書寫以外的事情，來把自己想要寫的事情寫出來，這件所謂「書寫以
外的事情」就是等於說是所謂的韻律。而且那也是韻律的亡靈，換句話說，
就是所謂的白日夢。晚上夢見到鬼那是理所當然的事。但是以想要見到可
怕的幽靈的心態而入睡，大白天大太陽底下，也沒有見到，我覺得可笑。

我覺得你的詩作背景的一部份也有這樣的情況。²⁷⁰

在你的詩的表現上的確看到新奇的東西。你雖然到此為止，沒有遺漏而掌握住文學上主要對自然主義之下的感傷性詩歌的反動，或者意味著脫離這種詩歌的新詩人的主知的精神活動而來的一個動機。因此你的詩並非漫然地歌詠感情。不採取詠歎式的感傷的態度，與其說無採取，還不如認為說你的情況似乎是一開始沒有置於那樣的狀態上。你當然接觸下去新的作詩的方法，而在你一流且明瞭的主知支配下，新的作詩的意識關係到如何把它裝置過來。也就是沒有探求人類感情那樣的自然流露，而針對情感的一個狀態，明確地創造出一個新的詩的秩序—想要創造而在努力著的你—因此其技術沒有在於單單對自然感情逼真的表現，或者為了容易引導讀者同感，而做出來的感情移入，我認為對其方法的特異性、創造性，不斷努力的詩作研究，應該會給予你一個成果。²⁷¹

這段評論切中了風車詩作想要脫離自然主義的反動意識，加以指出與其說風車詩作與其說是對自然主義的反動，不如說完全沒有接觸自然主義的意圖。但在作品的評論上，佐藤生取笑了楊熾昌企圖以超現實主義手法創作，卻沒有達到預期的成果，反而顯得可笑。

楊熾昌在〈意大利花飾彩陶的花瓶——給佐藤君的信〉中質疑佐藤君提出創作手法，並且回覆自己的創作理念：

我們的生活、思索出現於作品，亦即關於要創作，其過程愈困難愈深刻，

²⁷⁰ 佐藤生，《台南新報》1934年4月30日、5月11日。譯文參考黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁79-80

²⁷¹ 《台南新報》，譯文參考黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁80-81。

一件作品只以反穿「半纏」主義就能發表嗎？……而你的作品顯現出你說的「半纏」的反穿這件事嗎？

詩人，佐藤君！務必正確地統一自己的內部，要像個詩人就座阿……²⁷²

關於詩的創作，楊熾昌首先指出其過程越困難就令人越深刻的想法。其次他對創作表現出嚴格的自我要求：詰問佐藤君的「半纏」觀點，表示他認為文學作品應該追求令人留下深刻印象的效果，而僅僅是半纏這樣的手法不足以使他對創作應有的深度感到滿意。「詩人的就坐」這個呼告除了顯示出楊熾昌對自己的創作理念和表現有清楚的認知，更意味了他對詩人身份及表現的高度認同。

同篇文章中「詩的問題」標題下，楊熾昌回覆自己創作理念：

關於詩的問題，你只說到早已說過的老套。

對於新的詩的科學認識極其詩的實踐，這件事是要慎重的態度才能做得到的，而在今天要再確認詩，且不能不關聯到對文學的一切範疇的新的詩之妥當性。「新的詩人從感傷的詩的領域離開，重視意義的隱喻的結果」云云，那只是你的詩之自我告白，尤其在吟味現代詩上的不成熟而已。不錯，今天新的詩裡面有表現形而上學傾向的，但那並不就是重視意義的隱喻的理由。

你知道在今天新的詩依照新的詩人如何被規定嗎？對我們來說，規定詩而把直覺的概念和經驗的概念化和的心理的化學歷程的位置恒常放在一種

²⁷² 《台南新報》，1934年5月21日，轉引自楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁146。

假設的概念上，這件是就是從詩的適用世界到動手於詩的創作的一個過程，而這在詩的形而上學是十分有價值的，然而這並不就等於重視隱喻。我們的寫詩態度是在這個概念上給予運動，邊看速度的隱喻創作詩的。²⁷³

隱喻確實佔有風車詩作的大量篇幅，楊熾昌表示隱喻的使用是表現出來的結果，並非創作的動機與目的。把「直覺和經驗的概念化合為心理的化學歷程」，並給這個過程一個位置，將此放置於一種假設的概念上，這才是創作的過程。這個概念很顯然地反對現實主義風格的寫作手法。

黃建銘的論文中認為 1934 年 7 月 1 日於《台南新報》「衝擊隊」專欄上署名「北小路晃」發表的〈葉綠素的感應〉是楊熾昌所作：

福爾摩沙島的植物感應到盛夏的氣息而站起來了，可是島上文學一向不振呢。在草木的綠葉所投下的純粹的影子裡，新鮮的野生文學死亡嗎？……

島的文學蒙受強烈的葉綠素的感應，道德、現實主義、或是風格，……從許多的角度延伸著廣闊的視野。

關於特殊性的島的思考具有生氣的評論隨筆沒有嗎？

通常幫助文學成長少良性的批評。三百六十五天島的評論舞台是什麼呢？一點也沒有沾到巴士海峽的飛沫的島的文學常常在膚淺的懶惰睡眠中呢。

朦朧文學書局老闆出去而關起門來，他的分店可還不行。

²⁷³ 《台南新報》，1934 年 5 月 21 日，轉引自楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁 147。

創作啦扭曲摘錄的感想更是不行。又所謂勞動階級是什麼呢。當世流行的普羅、意識型態之下捉住水牛角勇猛前進。狗在遠方的吠叫沒有用的。

熱帶植物的葉的綠感和尖銳的思想是屬於年輕世代呢。對這個現象尚處夏眠的討厭人，有嗎？新鮮的野生文學死亡嗎？

島的牧人應該不只是牧場的看守者唷……

「島上文學一向不振呢。」反映了對主流的現實主義風格表現的不滿，並由種種詰問表示島內「新鮮的野生文學已經死亡」、「關於島的思考的特殊性沒有具有生氣的評論和隨筆」；接著批評普羅意識型態下所寫的創作和摘錄是「沒有用的」，以「島的牧人」比喻文學者，暗示島的牧人應該不是像普羅文學者一樣只是牧場的看守者，隱含著文學者應該更有所作為的期待意味。若這篇文章出自楊熾昌之筆，那麼有所作為指的應是在現代主義美學上經營的成就了。

李張瑞在同年 7 月 20 日的同一專欄上發表〈這時刻的想法〉，發表他對台灣的文壇成為「無生氣的無風帶」的原因：

誰都不會發表半成品的作品，不希望進步的人也沒有，因為誰都想認真用功。

其次投稿者每個人不會太過武裝自己嗎？而忘記了藝術。在島上找到同好者的情形，不是毫不猶豫的身手嗎？何況同成員之間名字並排在一起的人，相互間無關心好嗎？更進一步為了相互勉勵，不激發一下嗎？

李張瑞似乎對當時文壇的針鋒相對感到憤怒與失望，認為文學者不關心文學的藝術本質，而光顧著武裝自己。戰後林芳年在〈燃紅的臉頰——楊熾昌的詩與人〉中，回憶三〇年代台灣詩壇：

在文學圈裡，寫實與超現實派之間曾有斷喋喋不休之爭，但所執之詞均有不同的價值，各有不同的人生觀。惟偶有派系間的歧見而起爭論，在那時候，往往為一些寫實主義論者佔據優勢。因寫實主義派的論旨係置在維護天下蒼生的寶壘上，既堂之皇之名正言順，所以超現實主義派的論者常扮演著被打落水狗的角色。²⁷⁴

劉紀蕙指出體系運作的無意識狀態，使得系統性的吸納組織與排拒推離以不同的模式反覆出現；歷史前進的動力，來自歷史象徵體系中巨大的同質化美學工程，以及此工程同時進行的排除機制。²⁷⁵將現實主義與現代主義之間的辯證關係所牽引的精神裝置，放在台灣文學場域重新思考，可以發現三〇年代傳承民族使命與寫實傳統的文學主流，不斷壓抑前衛現代主義的現代詩創作，成為一種現實主義文學抗拒現代主義前衛美學的文化癥狀。

現實主義文學由抗拒現代主義文學的聲明，作為區別他我的認知界線。這裡的抗拒、推離（*abject*）²⁷⁶被 Kristeva 視為一種自身系統的淨化作用²⁷⁷，透過淨化不潔的異質事物，除去由自我與他者之疆界不明所造成的身份及秩序擾亂，現實主義文學得以保全精神意識的一致及正常，「這種推離正是台灣文學場域反覆出現淨化運動而抵制變異的內在壓抑」²⁷⁸。

²⁷⁴ 林芳年，〈燃紅的臉頰——楊熾昌的詩與人〉，《水蔭萍作品集》，頁 258。

²⁷⁵ 劉紀蕙，〈心的變異〉，頁 14。

²⁷⁶ 也譯為「抑斥」，見廖炳惠編著，《關鍵詞 200》，頁 11。

²⁷⁷ 見 Julia Kristeva，彭仁郁譯，《恐怖的力量》（台北縣新店市：桂冠，2003）。

²⁷⁸ 劉紀蕙，〈前衛的推離與淨化〉，《書寫台灣》，頁 143-144。

二、認同的方向：對日認同或對台認同的差別

鹽分地帶詩人的作品處處強調對土地及人民的熱愛，因此對危殆台灣的日本殖民體制深惡痛絕；而風車詩人的創作與生活現實保持距離，著重抽象思維的表現，文論中處處透露他們需索的是日本文壇所帶來的西方文學的藝術強度。面對「日本」這個對象，兩種文學風格表現出截然不同的態度：日本所代表的殖民體制對殖民地台灣的壓迫，是鹽分地帶詩人集體批判的社會使命；而風車詩人無法轉移目光的焦點，卻是日本在文化發展上的前進位置。

日本殖民之下迸發出來的「台灣意識」，深刻地雋刻在鹽分地帶詩人和風車詩人的作品中，對身為台灣人的台灣意識殆無疑義；相對的，兩個台灣現代詩社團的文學觀點也都必然地涉及作為認知他者的「日本」，卻似乎在政治層面和文化層面的立論基礎上產生焦點的錯位。《成為日本人》²⁷⁹中，荊子馨對殖民主義的討論超越了壓迫者日本／受害者台灣這個常見的政治轉喻，而將歷史和文化層面的影響注入我們對日本殖民台灣的理解。

台灣意識在政治層面站在日本的對立面，然而在文化層面卻未必需要對日本敬謝不敏。作為台灣人無法避免殖民統治社會，作為詩人也必須面對美學型式的呈現，鹽分地帶詩人與風車詩人恰好在雙重要求之間各自偏重了政治層面與文化層面的經營。與鹽分地帶詩人著力寫作政治批判作品相較，風車詩社的表現幾乎完全迴避了政治議題，堅持在美學的追求道路上，吸收日本前衛詩學，終於史無前例地開創台灣首位現代主義詩社。

由此看來，兩個詩社的差別應該不是來自他們對台灣的認同強度有所不同，

²⁷⁹ 參見荊子馨，《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》（台北市：麥田出版，2006）。

而是在於他們採取面對日本的立場不同，因而使得日本意識的方向不同、強度也不同。由於他們對於文學表現的關注聚焦在不同的層面，造成了在歷史層面上鹽分地帶詩人強調與日本的對立，在文化層面上風車詩人強調對日本之學習的差異結果。

荊子馨認為把文化主義和政治抵抗連結起來是錯的。這樣的錯誤連結會造成殖民地知識份子在「政治歧視」和「文化同化」之間產生內在矛盾和焦慮。三〇年代的台灣詩壇雖然沒有出現同化的問題，但政治抵抗和文化認同的內在矛盾，顯然地出現在日治時期兩詩社對於「文學與現實」的認同爭論中。按照荊子馨的邏輯繼續闡述，由於認同與反殖民之間並沒有必然關係，因此追求「台灣」認同並不必然得拒斥殖民地的「日本」認同。既然「台灣性」這個觀念是殖民現代性的產物，那麼這兩種認同之間相互倚賴的關係，也就沒什麼好驚訝的。

三、美學親日所代表的社會立場

知識份子不但沒有成為一個高度一體化的階級，而且在爭奪符號合法化的鬥爭中產生極度分化。他們通過他們所投資的文化市場類型分化，也根據他們的文化資本的數量與類型而分化為不同的位置，例如保守派與先鋒派為了爭奪有限的文學生產場域而分化。²⁸⁰有限的文學生產場域指高度專門化的文學市場，參與者為了爭奪「最合法的文學形式」的標準而爭鬥，其努力的目標指向同行的認可，例如「為藝術而藝術」的文學形式。這顯示了那些佔據了位置並試圖在符號領域保存與再生產現存秩序的人，與通過提出新的符號資本形式以挑戰這個秩序的人之間，存在著文學場域中的利益衝突。

²⁸⁰ David Swartz，〈文化與權力〉，頁 259-260。

風車詩人認同超現實主義的寫作，因此本節關懷的是受到日本詩與詩論影響的風車詩社，如何與受到日本普羅文學影響的鹽分地帶詩人主張的現實主義做出區隔。

首先不同美學傾向的兩陣營在文學創作上互相為文傾軋的現象，在爭奪符號合法化的鬥爭中產生極度分化。經由李張瑞對普羅文學的批評，可以觀察到他在普羅文學者與現代主義文學者之間劃分的區隔：他認為相較於普羅文學者的教條式寫作，現代主義文學者所創作的文學經過獨立思考，無關思想指導或利用；相較於普羅文學者以文學追求領導群眾的偉大抱負，表現出英雄式的代言人姿態，現代主義文學者不輕易偏離文學立場，以藝術性為文學者的使命。

其次他們以語言的風格喜好作為與其他詩人之間的區別策略，重要的是他們的喜好表達著與其他詩人喜好之間的對立。在文學實踐的形式及內涵裡，都有社會的分化，就像 Bourdieu 在《區別》一書中所寫的，有品味嗜好就有排斥厭惡；嗜好的運作有整合的作用，但也有排斥的作用。²⁸¹Bourdieu 借鑑 Saussure 的結構主義語言學理論，認為符號過程與符號系統的基本邏輯，從語言本身開始，便是通過二元對立的方式確立差異與區別的邏輯。從這個角度看，符號系統是一個建立在包含與排除的基本邏輯上的分類系統。所有的符號系統都遵循這個基本的分類邏輯，把各個符號劃分組合入對立的種類，並因此通過排除與包含的對抗邏輯產生出意義。

風車詩社的前衛性呈現在美學層面，與現代藝術的非通俗性緊緊相依，呈現在社會層面，便是與群眾的對立。²⁸²文學趣味雖然在理論上屬於所有人，但實際

²⁸¹ Patrice Bonnewitz，《布赫迪厄社會學的第一課》，頁 135。

²⁸² Renato Poggioli，《前衛藝術的理論》，頁 36-44。

上卻屬於支配社會的少數²⁸³，而風車詩人選擇當少數中的少數，無疑成為一種辨識性很高的特定身份標誌。因此，當三〇年代的鹽分地帶詩人與風車詩人們潛心在他們的現代詩創作並展現他們的品味時，不但彼此之間在相互歸類，甚至是以標誌自己的方式相互對立。²⁸⁴現代主義風格的傾向，成為他們在台灣文學場域中與其他文學風格確立同構性與關係性的真實原則。

Renato Poggioli 研究前衛藝術的目標，是把前衛藝術作為一種歷史觀念、一種觀念與傾向的中心來研究。以解剖式的分析勾勒其脈絡與生態，並不完全將前衛藝術視為美學現象，反而把重點放在它社會意義上。可以說前衛藝術的思想形式就是一種社會現象，因為其藝術宣言和表現文化具有支持社會或反社會的特徵。²⁸⁵風車詩人和他們的作品不接觸「現實」、不涉及「政治」的姿態，除了來自超現實主義詩學理論的規範，某種層面上也表現了他們對現實的不滿足，文壇的發展無法滿足他們的期待與要求，而他們也不願意與文壇妥協。從美學形式上討論文學的政治意義，現實主義詩人不管在文學形式上或政治意味上，對現代主義詩人來說都侷限在保守的途徑內。在這個層面上，一種激進的政治意味，便體現在現代主義詩人突破語言表達性的現代主義追求上，展示出一種延伸的意義。

²⁸³ 朱國華，《文學與權力》，頁 26-27。

²⁸⁴ Patrice Bonnewitz，《布赫迪厄社會學的第一課》，頁 132-135。

²⁸⁵ Renato Poggioli，《前衛藝術的理論》，頁 3-4

第五章 結論

日治時期「風車詩社」首創台灣的現代主義風格，提倡西方現代主義知性精神，兼及超現實主義、意象派、立體派等二十世紀前衛實驗性的文學技巧，著重經營文字藝術美感。在二〇年代新詩詩體終於脫離舊詩體制的文學史進程中，三〇年代的風車詩社繼續解放現代詩詩風，無論文學形式或文學精神，都為殖民地台灣提供了新的美學視角。

由美學視角出發，本研究首先以現代主義詩藝為主題，最終要回應的是三〇年代風車詩人的文本經由現代主義技術對語言進行的實驗及表現的態勢，其底下所揭露的現代主義經驗及現代詩書寫主體的內部精神。風車詩人如何以創新的寫作手法引領出嶄新的美學形式，超現實主義現代文學的銜接縫隙處，如何存有層次豐富的美學內涵。

其次，風車詩社的出現體現了三〇年代社會內在性格的某一面向。當日治時期台灣文學致力於發展寫實主義書寫，有一群人卻正往其他的方向默默朝深層的無意識世界前進，挖掘內心被壓抑的想像及欲望。這樣的現代主義風格在當時並不被接受，左翼傾向的鹽分地帶詩人批評他們是「薔薇詩人」，形容他們的作品為「耽美」、「頹廢美」、「醜惡之美」、「殘酷之美」、「惡魔的作品」²⁸⁶，認為自我唯美的詩歌難以展現時代心聲，欠缺實用價值。在日治時期蔚然成風的現實主義文學中，風車詩社在文壇本身即為一個異質性的存在，在台灣文學史上的地位也因而特殊。

受到 1928 年日本現代詩雜誌《詩與詩論》影響，春山行夫等人譯介的法國

²⁸⁶ 楊熾昌，〈殘燭的火焰〉，頁 240-242。劉紀蕙，〈孤兒·女神·負面書寫〉，頁 191。

超現實主義詩潮隨著《詩與詩論》藝術至上的前衛詩風，在台灣留下超現實主義詩歌的傳播足跡，席捲了日籍及台籍的現代主義詩人。1930年代台灣的超現實主義幾乎完全透過留日學生在日本對現代主義思潮的接觸，以及回台後持續的引介及創作，經由日本傳入台灣，在楊熾昌、林修二、李張瑞、張良典和日人戶田房子、岸麗子、尚樟鐵平等人的組織下，創辦的台灣的第一個現代主義詩社「風車詩社」。

經過理論的旅行（Traveling Theory），超現實主義往往有所轉變以順應當地需要，以本土化後的樣貌呈現。《詩與詩論》對於風車詩作的影響痕跡十分明顯，風車詩人對日本《詩與詩論》作品的模仿很顯然地是學習新形式的創作練習，但是風車詩人在練習中也創作出屬於台灣現代詩的特色。風車詩作符號意象的流轉和斷裂上，本文認為這些形式所表現的精神世界，正是風車詩人們「自我在現代情境中的困惑、抗拒與騷動」的真實體現。風車詩人的超現實主義現代詩表現出一種強烈的個人精神性，他們的超現實主義現代詩創作就是個人癥狀不斷發作的文字形式，他們選擇以抽離現實的書寫方式擁抱心理的創傷來源，讓抒解後靈魂能夠繼續生存。對於超現實主義這個美學的共同堅持，顯示了只有超現實主義的書寫方式，才能觸及他們的精神現實，才能表達他們的內在聲音。

探討風車詩作美學形式的內在性時，文本以超現實主義的美學在寫作技巧上呈現了「主體的質疑」、「否定與匱缺」、「反諷與諧擬」、「快感與創傷」四種修辭的形式，由這四種修辭表現出發，探究風車詩作的美學形式、與精神分析有關的語言研究、和文字間的深層涵義所包含的不斷環繞某些主題的思想痕跡。

楊熾昌的〈秋嘆〉呈現了生命與死亡的關係，由原欲和死亡驅力兩種衝突的欲望共同驅動，因此思索生存的意義時必然會伴隨死亡的存在，透過死亡也才能

構成主體的存有。林修二的〈肋間〉描述一個失落的主體擁抱著殘缺的欲望，期待永遠無法同一的我回來達成完整的我。文本的字裡行間呈現的皆是對主體感到的質疑。

楊熾昌〈福爾摩沙島影〉組詩中「島上的少女們」一詩隱藏著關於追尋和失落的戀愛記憶：「我像探索母親乳房的幼兒，關於與女人的關係總是追求愛的誠實的。然而它不論到哪裡都是得不到回饋的。」²⁸⁷說明了詩人難忘的愛戀所依附的正是愛戀的殘缺不全。丘英二的〈鄉愁之冬〉中，在匱乏帶來的淒涼苦澀中，尋求否定、尋求潦倒、尋求疲憊辛酸、以及尋求絕望的姿態，諷刺地嘲弄了處境的短絀，也揶揄了束手無策的苦中作樂，鄉愁讓人酩酊大醉，刺痛人心，也充滿著玩弄痛苦的快樂。詩中的否定句式與匱缺的對象，成為促成書寫欲望的原因，執著書寫卻總是書寫伴隨功能失效而突現的悵惘，不斷流露出苦悶的張力。

楊熾昌〈窗帷〉書寫了「我為了看靜物閉上眼睛」、「少女像夢魘般睡著」的句式，表現了必須從反詞去理解一個詞的寫作方式，刻意強調了兩者之間的衝突，衝突之下主體的行為既是一種無言的妥協，也是一種擬仿戲弄的反諷。李張瑞的〈肉體喪失〉：「好啦 我不想什麼／戀和生活和夢和床」下定決心似的語氣產生一種誇張的幽默感，雖然拒絕眷戀，但「戀和生活和夢和床」的詳細羅列，幾乎是為了重新記憶以便對抗遺忘，指出了對於迷戀對象不可能抗拒的清醒意識。反諷與諧擬的錯位造成了表層意義與深層意義之間的差異；表現了詩歌作為一種透明的、歧義的符號系統，閱讀時往往因為語境的作用而發生轉義的美學形式。

楊熾昌〈蒼白的歌〉呈現肉體的自殺對主體的心靈造成一種不斷延遲且重現

²⁸⁷ 楊熾昌，〈殘燭的火焰一回憶燒掉的作品及和女性的羅曼史〉，《水蔭萍作品集》，頁 231。

的創傷，詩中的蒼白作為一種顏色的創傷記憶：白眼、白色貝雷帽、白色門扉、蒼白乳房，飄散無蹤又無所不在，引發主體強迫似地不斷回憶，不斷接近創傷的現場，在對創傷的圍繞中不斷製造自身的快感。李張瑞〈天空的婚禮〉、〈女王的夢〉、〈肉體喪失〉書寫了男性凝視下的女性及女性身體，從公主、女王到女神，對女性的稱謂顯示出詩中女性地位的扶搖直上，男性的自稱也隨著女性地位的提高而越形低下，當女性的身體越是隱密空白、高高在上，男性投射的欲望便越強烈，愈加充斥著快感與愉悅。

風車詩社所表現的美學形式，明顯地與同時代其他寫作風格不同，在社會無法理解其美學意義的情況下，受到了文學界的群起圍剿。風車詩社在三〇年代的台灣文學場域中被當作一個異質的存在，其被推離的遭遇使得風車詩社對文壇的回應成為特別具有癥狀性的文學符號。三〇年代的台灣詩壇，以吳新榮、郭水潭為首之「鹽分地帶詩人群」和以楊熾昌、林修二、李張瑞組成的「風車詩社」分別為代表現實主義和現代主義的兩大主要新詩社群。透過辨識現實主義和現代主義以兩種不同的符號風格區分他者的分界，第四章重新思索三〇年代的台灣文學經驗。劉紀蕙指出書寫、想像與定義他者都與自身的界定有絕對的關連，從自身排除才能成為他者，他者就存在於自身，因此他者也是每一次書寫必須面對也必然呈現的問題。

在差異的呈現之上，現實主義與現代主義的齟齬在各種層面展開癥狀。首先，在「為人生而藝術」與「為藝術而藝術」之間，鹽分地帶詩人與風車詩人開啟了書寫與「現實」之間關係的對話。鹽分地帶詩人意圖對風車詩人闡明的是一種文學應該靠近現實生活的社會責任。風車詩人認為詩無疑是應該與鹽分地帶詩人所謂的「現實」完全切割開來的，風車詩人所主張的超現實是一種比所謂的「現實」更現實的現實。

其次，兩個文學集團的創作手法即是造成美感差異的主要原因。風車詩作大量使用隱喻，而鹽分地帶詩人的作品較為直白。觀察鹽分地帶詩人與風車詩人對相似主題的書寫，吳新榮的〈故鄉〉和林修二〈鄉愁〉呈現出現實主義與現代主義兩種創作手法典型的特色。面對故鄉，二位詩人的焦點顯然十分相異，吳新榮發掘的是農村社會、台灣士商階層受到殖民資本主義壓迫的現實慘況，林修二則在美麗的象徵世界裡連結懷念故鄉的幽微情緒。

並且，風車詩人和他們的作品不接觸「現實」、不涉及「政治」的姿態，除了來自超現實主義詩學理論的規範，某種層面上也表現了他們對現實的不滿足，以及對涉入政治的抗拒，現有文壇在這兩方面的發展無法滿足他們的期待與要求，而他們也不願意與文壇妥協。在這個層面上，一種激進的政治意味，便體現在現代主義詩人突破語言表達性的現代主義追求上，展示出一種延伸的意義。

戰後林芳年在〈燃紅的臉頰——楊熾昌的詩與人〉中，回憶三〇年代台灣詩壇：

在文學圈裡，寫實與超現實派之間曾有斷喋喋不休之爭，但所執之詞均有不同的價值，各有不同的人生觀。惟偶有派系間的歧見而起爭論，在那時候，往往為一些寫實主義論者佔據優勢。因寫實主義派的論旨係置在維護天下蒼生的寶壘上，既堂之皇之名正言順，所以超現實主義派的論者常扮演著被打落水狗的角色。²⁸⁸

不同美學傾向的兩陣營在文學創作上互相為文傾軋的現象，在爭奪符號合法化的鬥爭中產生極度分化。現實主義文學藉由抗拒及貶低現代主義文學的聲明，作為

²⁸⁸ 林芳年，〈燃紅的臉頰——楊熾昌的詩與人〉，《水蔭萍作品集》，頁 258。

區別他我的認知界線。現代主義文學也以語言的風格喜好作為與其他詩人之間的區別策略，重要的是他們的喜好表達著與其他詩人喜好之間的對立。三〇年代的鹽分地帶詩人與風車詩人們潛心在他們的現代詩創作並展現他們的品味時，不但彼此之間在相互歸類，甚至是以標誌自己的方式相互對立。²⁸⁹風車詩社鮮明的現代主義傾向，便成為他們在台灣文學場域中與其他文學風格確立同構性與關係性的真實原則。

Bourdieu 在《區別》一書中說明，有品味嗜好就有排斥厭惡；嗜好的運作有整合的作用，但也有排斥的作用。²⁹⁰Bourdieu 借鑑 Saussure 的結構主義語言學理論，認為符號過程與符號系統的基本邏輯，從語言本身開始，便是通過二元對立的方式確立差異與區別的邏輯。從這個角度看，符號系統是一個建立在包含與排除的基本邏輯上的分類系統。所有的符號系統都遵循這個基本的分類邏輯，把各個符號劃分組合入對立的種類，並因此通過排除與包含的對抗邏輯產生出意義。

劉紀蕙也指出體系運作的無意識狀態，使得系統性的吸納組織與排拒推離以不同的模式反覆出現；歷史前進的動力，來自歷史象徵體系中巨大的同質化美學工程，以及此工程同時進行的排除機制。²⁹¹將現實主義與現代主義之間的辯證關係所牽引的精神裝置，放在台灣文學場域重新思考，可以發現三〇年代傳承民族使命與寫實傳統的文學主流，不斷壓抑前衛現代主義的現代詩創作，成為一種現實主義文學抗拒現代主義前衛美學的文化癥狀。

關於個體與社會的二元論，傳統社會學的一個基本見解是社會現實既存在於個體之內，也存在於個體之外，既存在於心理中，也存在於事物中。Bourdieu 強

²⁸⁹ Patrice Bonnewitz, 《布赫迪厄社會學的第一課》，頁 132-135。

²⁹⁰ Patrice Bonnewitz, 《布赫迪厄社會學的第一課》，頁 135。

²⁹¹ 劉紀蕙, 《心的變異》，頁 14。

調在社會學研究中，必須堅持社會現實的這種雙重性，個人並非位於社會的對立面，它實際上是社會的存在形式之一。也就是說，不把個人與社會看做對立、分離、相互外在的存在類型，個人與社會是同一社會現實的兩個方面，應該相互關聯地得到建構。²⁹²

鮮少出現涉及集體記憶的內容，風車詩作多在詩人的個人經驗附近徘徊，選擇以唯美的隱喻，捕捉情境的片段，斷裂地組合成詩，指向不完整的個人心靈。若將個人風格看作是個對於時代或階級的風格的偏離，那麼它不僅是通過一致性，而且通過差異性回過頭來與共同風格相關連。²⁹³

只關心個人經驗這個寫作對象，使用隱晦的意象、斷裂的句法，並不妨礙詩人的文本透露出另一種觀看和解釋的方式，深刻而認真地的揭露個人的內在殘缺，表現出變化萬千的姿態和幽微的潛在意識，打破文學風格主流卻單一的論調，豐富現代詩創作的面貌。就創作理念而言，現實與超現實屬於對立的兩種手法，但在美學實踐上，現實與超現實卻是積極的共構存在，使台灣現代詩的發展越歧異越顯完整。

²⁹² David Swartz，《文化與權力》，頁 111。

²⁹³ David Swartz，《文化與權力》，頁 122。

參考文獻

一、中文專書

- 文訊雜誌社主編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，台北：文訊，1996。
- 王國芳，郭本禹，《拉岡》，台北：生智，1997。
- 古繼堂，《台灣新詩發展史》，台北：文史哲，1989。
- 矢內原忠雄《日本帝國主義下的台灣》，台北：帕米爾，1987。
- 朱國華，《文學與權力》，上海：華東師範大學出版社，2006。
- 羊子喬，《蓬萊文章台灣詩》，台北：遠景，1983。
- 羊子喬、陳千武主編，《光復前台灣文學全集 10—廣闊的海》，台北：遠景，1982。
- 吳新榮，《吳新榮回憶錄》，台北：前衛，1989。
- 吳新榮著，《吳新榮選集 I》，台南縣：台南縣立文化中心，1977。
- 呂興昌，《台灣詩人研究論文集》，台南：台南市立文化中心，1995。
- 周英雄、劉紀蕙編，《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2004。
- 林芳年，《林芳年選集》，台北：中華日報，1983。
- 林芳年著，葉笛譯，《曠野裡看得見煙囪》，台南：台南縣政府，2006。
- 林修二著，陳千武漢譯，呂興昌主編，《林修二作品集》，台南縣：台南縣文化局，2000。
- 施懿琳，《吳新榮傳》，南投：台灣省文獻委員會，1999。
- 柯志明，《惡的詮釋學》，台北：五南，2008。
- 柳書琴、邱貴芬，《後殖民的東亞在地化思考：臺灣文學場域》，臺南市：國

家臺灣文學館籌備處，2006。

- 紀弦，《紀弦回憶錄》，台北：聯合文學，2001。
- 荊子馨著，鄭力軒譯，《成為日本人：殖民地台灣與認同政治》，台北市：麥田，2006。
- 張小虹，《慾望新地圖：性別·同志學》，台北：聯經，1996。
- 張誦聖，《文學場域的變遷》，台北：聯合文學，2001。
- 張雙英，《二十世紀台灣新詩史》，台北市：五南，2006。
- 郭水潭著，羊子喬編，《郭水潭集》，台南縣立文化中心，2007。
- 陳千武，《台灣新詩論集》，高雄：春暉，1997。
- 陳芳明，《左翼台灣——殖民地文學運動史論》，台北市：麥田，2007。
- 陳芳明，《殖民地摩登——現代性與台灣史觀》，台北市：麥田出版，2004。
- 陸稼祥、池太寧主編《修辭方式例解辭典》，杭州：浙江教育出版社，1990。
- 黃宣範，《語言、社會與族群意識》，台北：文鶴，1993。
- 黃英哲主編，《日治時期臺灣文藝評論集》雜誌篇·全四冊，台南市：國家臺灣文學館籌備處，2006。
- 楊熾昌，《水蔭萍作品集》，台南市：台南市立文化中心，1995。
- 廖炳蕙，《關鍵詞 200》，台北：麥田，2003。
- 趙天儀，《台灣文學的週邊》，台北：富春，2000。
- 劉紀蕙，《心的變異》，台北：麥田，2004。
- 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒，2000。
- 劉振源，《超現實畫派》，台北：藝術圖書公司，1998。
- 劉登翰，《台灣文學史》福州：海峽文藝，1991。
- 蕭蕭，《台灣新詩美學》，台北市：爾雅，2004。
- 蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展 1945—

1970》，台北：東大，1991。

- 鍾肇政、葉石濤主編，《光復前台灣文學全集》，台北市：遠景，1979。
- 嚴澤勝，《穿越我思的幻象》，北京：東方出版社，2007。

二、日文、韓文資料

(一) 專書

- 《詩と詩論》第4、5、6、7、8、9、11、13、14集（東京：厚生閣書店，1928-1932）。
- 《台灣新聞》1934年4月21日、1935年2月20日。
- 《台灣日日新報》1937年10月28日。
- 《台灣文藝》（東方文化復刻本）。
- 伊藤正雄等著《要說日本文學史》，東京：社會思想社，1977。
- 北園克衛《天の手袋》，東京：春秋書房，昭和8年7月20日。

(二) 單篇文章

- 上田 保，〈詩人の火災〉，《詩と詩論》第七冊，（東京：厚生閣書店，昭和六年），115-119。
- 北園克衛，〈水晶質の客觀——FILM ABSTRAIT〉，《詩と詩論》第五冊，東京：厚生閣書店，昭和六年，112-116。
- 安西冬衛，〈章侯爵夫人の Scandale〉，《詩と詩論》第五冊，（東京：厚生閣書店，昭和六年），117。

- 金儒仲（音譯），〈韓國現代主義文學的世界觀與歷史意識〉，（首爾：太學社，1996年）。
- 春山行夫，〈植物の断面——方法の可能とその適用について〉，《詩と詩論》第四冊，東京：厚生閣書店，昭和六年四月十五日，100-104。
- 春山行夫，〈詩人の著席——萩原朔太郎氏の「詩論」の再批判〉，《詩と詩論》第六冊，（東京：厚生閣書店，昭和六年），287。
- 韓亨九，〈日帝末期世代的美意識研究〉，（首爾大學，國文學博士論文，1992年8月）。

三、西文、翻譯理論

- Jacques Lacan(1992), *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, edited by Jacques-Alain Miller, trans. by Dennis Porter. New York: Norton.
- Michel Foucault (1990), *Politics, philosophy, culture: interviews and other writings*. Translated by Alan Sheridan and others. New York: Routledge.
- Michel Foucault(1971), *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon Books.
- Partha Chatterjee(1986), *Nationalist thought and the colonial world: a derivative discourse*. Minneapolis, Minn. : University of Minnesota Press. pp.6.
- Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle, Wash. : Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000.
- Darian Leader, Judy Groves，龔卓軍譯，《拉岡》，台北縣：立緒，1998。
- David Swartz，陶東風譯，《文化與權力：布爾迪厄的社會學》，上海：上海

譯文出版社，2006。

- Dylan Evans，劉紀蕙等譯，《拉岡精神分析辭彙》，台北市：巨流，2009。
- Jacques Lacan，《拉岡選集》，上海：三聯書局，1996。
- Julia Kristeva，彭仁郁譯，《恐怖的力量》台北縣新店市：桂冠，2003。
- Partha Chatterjee，范慕尤、楊曦譯，《民族主義思想與殖民地世界：一種衍生的話語？》，南京：譯林，2007。
- Patrice Bonnewitz，孫智綺譯，《布赫迪厄社會學的第一課》，臺北市：麥田出版，2002。
- Renato Poggioli，張心龍譯，《前衛藝術的理論》，台北市：遠流，1992。
- Sigmund Freud，張愛卿譯，《精神分析引論》，台北：知書房，2000。
- Slavoj Žižek，《幻見的瘟疫》，台北：桂冠出版，2005。
- Slavoj Žižek，《神經質主體》，台北：桂冠出版，2004。
- Slavoj Žižek，《實在界的面龐》，北京：中央編譯出版社，2004。
- Slavoj Žižek，蔡淑惠譯，《傾斜觀看：在大眾文化中遇見拉岡／紀傑克》，苗栗縣：桂冠出版，2008。

四、單篇論文

- 羊子喬，〈光復前台灣新詩論〉，《廣闊的海》，台北：遠景，1997，頁 1-37。
- 吳叡人，〈薛西弗斯的鄉愁〉，《聯合文學》，第 202 期，2001 年 8 月。
- 呂興昌，〈走進歷史 還諸天地——記熾昌仙二三事〉，《聯合文學》，2000 年 6 月，頁 43。
- 易鵬，〈巨變私史〉，收於劉紀蕙編，《他者之域》，台北：麥田，2001。
- 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《臺灣文

學學報》第十五期，2009年12月，頁82-109。

- 林佩芬，〈永不停息的風車——訪楊熾昌先生〉，《文訊》第9期，1984年3月。
- 林佩芬，〈風車依然轉動：懷念楊熾昌先生〉，《文訊》第109期，1994年11月。林芳年，〈古稀的抒情〉，《中華日報》，1984年2月14日。
- 郎紹君，〈決瀾社的宣言〉，《中國前衛藝術》，牛津大學出版社，1994，頁65。
- 奚密，〈燃燒與飛躍：一九三〇年代台灣的超現實詩〉，《台灣文學學報》第11期，2007年12月，頁75-107。
- 奚密，〈邊緣，前衛，超現實：對台灣五、六十年代現代主義的反思〉，收入：文訊雜誌社主編，《台灣現代詩史論：台灣現代詩史研討會實錄》，台北市：文訊雜誌，1996。
- 張誦聖，〈「文學體制」與現、當代中國／台灣文學〉，《書寫台灣》，台北：麥田，2000。
- 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前台灣新詩現代主義的考察〉，賴和及其同時代的作家——日據時期台灣文學國際學術會議，清華大學主辦，1994年11月25-27日。
- 陳芳明，〈三〇年代的文學社團與作家風格〉，《聯合文學》，2000年2月。
- 陳芳明，〈寫實文學與批判精神的抬頭〉，《聯合文學》，2000年3月。
- 陳芳明，〈橫的移植與現代主義之濫觴〉，《聯合文學》，2001年8月。
- 陳建忠，〈戰後初期現實主義思潮與台灣文學場欲的再構築：文學史的一個側面〉，《被詛咒的文學：戰後初期（1945-1949）台灣文學論集》，台北市：五南，2007。
- 陳春燕，〈生活在去Y方——從一位亞裔美籍作家看（後殖民情境）的書寫倫理〉，收於劉紀蕙編，《他者之域》，台北：麥田，2001。
- 黃武忠，〈「鹽分地帶」詩作最多的一位——林精謬〉，《日據時代台灣新文學

作家小傳》，台北：時報文化，1980，頁 127-128。

- 楊小濱，〈當代兩岸詩中的身體與性〉，《感官素材與人性辯證國際研討會論文集》，臺南市：國立台灣文學館，2010。
- 楊宗翰，〈構築詩的美學史——評簡政珍《台灣現代詩美學》〉，《笠詩刊》250期，2005年12月，頁 99-101。
- 葉笛，〈日據時代台灣詩壇的超現實主義運動——風車詩社的詩運動〉，臺灣現代詩史研討會，文訊主辦，1995年3月4日。
- 劉亮雅，〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治——以陳燁《泥河》、李昂《迷園》與朱天心〈古都〉為例〉，《中外文學》第31期，2002年11月。
- 劉紀蕙，〈前衛的推離與淨化——論林亨泰與楊熾昌的前衛詩論及其被遮蓋的際遇〉，《書寫台灣——文學史、後殖民與後現代》，台北：麥田，2000，頁 141-167。
- 劉紀蕙，〈銀鈴會與林亨泰的日本超現實淵源與知性美學〉，收於《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒，2000。
- 劉紀蕙，〈變異之惡的必要：楊熾昌的「異常為」書寫〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，台北：立緒，2000。
- 蕭蕭，〈鄉愁與鄉疇的交替〉，《現代詩縱橫觀》，台北：文史哲出版社，1991。
- 戴錦華，〈鏡像迴廊中的民族身份〉，收於劉紀蕙編，《他者之域》，台北：麥田，2001。
- 簡政珍，〈撞見一首詩——詩行中的空隙〉，《創世紀》詩雜誌，2003年9月。

五、學位論文

- 余欣娟，《一九六〇年代台灣超現實詩——以洛夫、痲弦、商禽為主》，（東

海大學中文系碩士論文，2002)。

- 林春蘭，《楊雲萍的文化活動及其精神歷程》，成大歷史所碩士論文，1995。
- 莊曉明，《日治時期鹽分地帶詩人群和風車詩社詩風之比較》，國立台北教育大學台灣文化教學碩士學位班碩士論文，2008。
- 黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，國立成功大學歷史所碩士論文，2002。
- 謝博仰，《性別閱讀：慾望在他方》，台北市立教育大學視覺藝術學系碩士論文，2010。

