

東海大學  
中國文學系碩士班  
學位論文



三〇年代臺、韓詩壇現代主義的  
引進與發展：  
楊熾昌的「風車詩社」與鄭芝溶  
的「九人會」比較

指導教授：阮美慧  
研究生：崔圭萬

中華民國 106 年 1 月

東海大學中國文學系  
碩士論文學位考試審定書

中國文學系碩士班研究生 崔圭萬 君所撰寫之論文

三〇年代臺、韓詩壇現代主義的引進與發展：楊熾昌的「風  
車詩社」與鄭芝溶的「九人會」比較

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員：

崔末順

阮美慧

金尚浩

指導教授：

阮美慧

系主任：

阮美慧

中華民國 105 年 12 月 7 日

## 致謝辭

以賽亞書 40:31 「但那等候耶和華的必重新得力；他們必如鷹展翅上騰；他們奔跑卻不困倦，行走卻不疲乏。」

感謝讚美主！我很享受主耶穌作我的復活能力。在已過三年多的就學過程中，我常常覺得讀不下書，畢業論文寫不下去。不過，祂卻使我能夠經歷祂超越的生命，也能夠重新得力，如同鷹展翅上騰。榮耀歸給神！感謝台中市召會的弟兄姊妹們，感謝主保守我們在身體裏，一同享受神家裏的豐富。

非常感謝我的指導教授阮美慧系主任。雖然我的語言一開始不夠順暢，每當我與老師討論時，老師卻一直熱切教導並關懷，也使得我的語言和分析能力有所進步。我的研究範圍跨台灣文化，老師並不熟悉韓國文學，不過老師總是維持謙虛，反而帶著學習不同文化的態度。這是我在台灣印象最深刻的部分，也成為我最好的榜樣。我不僅學到學術性的東西，也學到人性上的模型。

感謝論文口試委員崔末順老師、金尚浩老師，兩位老師都花很多時間仔細閱讀論文初稿，不僅使我得以修正許多錯誤，還給我許多建設性的建議。兩位老師在外地成功的過程和生活著實令我感動，給了我很大的安慰和鼓勵。此外，感謝東海大學中文系的老師們、學長姐們、以及同學們。每個人都對我很熱切，我一生永遠不會忘記在台中美好的時刻。

最後，感謝我親愛的小老師池善姬學姊，也是我的永遠同伴。謝謝陪我一起來台中，也很辛苦在我身旁引導三年多了，同時感謝岳父母給我在台灣留學的機會。我希望日過一日被變化，在生命裏長大成熟。盼望我們無論派到哪裡去，能夠成為很享受的基督徒家庭。

崔圭萬 謹誌於  
東海大學中國文學系  
中華民國 106年 1月

## 摘要

現代主義，起源於十九世紀的西方文化運動。日據時期臺灣（1895-1945）與韓國（1910-1945），共同具有從日本吸收都市化與資本主義的洗禮。尤其，在三〇年代臺灣與韓國文學界都進入成熟的階段，而且臺、韓詩壇現代主義思潮導入趨向相當明顯。因此，以三〇年代前後日本、臺灣、韓國詩壇的情況比較臺灣與韓國兩地所接納的現代主義之面貌，是值得探討的。

臺灣詩人楊熾昌（1908-1994）與韓國詩人鄭芝溶（1902-1950），這二人乃是三〇年代日據臺、韓詩壇現代主義的先驅。二人都接觸日本甚至西方的現代文學動態。楊熾昌受到「詩與詩論」超現實主義的影響，主張對詩壇的批判與追求對詩的本質。反而，鄭芝溶受到日本象徵詩派的影響，追求對詩技巧的實驗性及語言藝術性。這二人技法革新上志向不同，但都具有採取「散文詩」的形式、都市意象的顯現、以及現代主義的「在地化」實現。進一步，楊熾昌成立「風車詩社」，而鄭芝溶成立「九人會」。這詩人群各自努力推廣現代主義及其風貌。「風車詩社」提倡超現實詩，也具有臺灣風土融入，「九人會」充滿實驗性、多樣性、以及藝術性。

關鍵詞：臺韓文學比較、現代主義、楊熾昌、鄭芝溶、風車詩社、九人會

# ABSTRACT

Modernism was the European cultural movement originated in the 19th century. There were the impacts of civilization and capitalism in Taiwan and Korea on Japanese Colonial Period similarly. Especially, Literary realms in Taiwan and Korea had been entered into the stage of maturity in the 1930s. In addition, it was so definite that tendency about the import of modernism on the poetic circles in Taiwan and Korea. Thus, this thesis, focuses on a comparative study about the aspects of modernism between Taiwan and Korea through the status of poetic circles in Japan, Taiwan and Korea in the 1930s.

Yang Chi-Chang(楊熾昌) and Jeong Ji-Yong(鄭芝溶), both of them are the pioneers of Modernism on poetic circles in Taiwan and Korea. Though the intension about technical reform of two poets were different, both of them used form of prose poems, represented images of city, and realized localization of modernism. Furthermore, Yang Chi-Chang established 'Le Moulin'(風車) in Taiwan , and Jeong Ji-Yong established 'Guinhoe'(九人會) in Korea. Both of these groups strived to spread of modernism, each of them caused frequent communications among the members between one another. 'Le Moulin' promoted surrealism poetry and blending with Taiwanese scenery. 'Guinhoe' was filled with experiment, diversity, and artistry.

# 目次

致謝辭	i
摘要	ii
目次	iv
<b>第壹章 緒論</b>	<b>1</b>
第一節 研究動機及目的	1
第二節 相關的文獻探討	3
第三節 研究方法及範圍	8
<b>第貳章 西方現代主義的流入與東亞文化圈</b>	<b>10</b>
第一節 西方現代主義的脈絡	10
(一) 現代主義的定義與展開	10
(二) 現代主義文學與其發展	13
第二節 日本現代主義的融會	16
(一) 日本的近代化及其精神	16
(二) 日本象徵詩派的現代性	19
(三) 二〇年代日本詩壇與「詩與詩論」的集大成	21
第三節 臺、韓的新文學興起：現代主義的預兆	25
(一) 臺、韓殖民現代性的共同宿命	25
(二) 臺灣新詩運動的推衍與其確立	28
(三) 韓國詩壇形成與各流派的形成	33
<b>第參章 臺、韓詩壇現代主義的引進：楊熾昌與鄭芝溶比較</b>	<b>41</b>
第一節 引進者：詩人對現代主義的初步接受與學習	43
(一) 楊熾昌：受到超現實主義的影響	43
(二) 鄭芝容：受到日本象徵派的影響	45
第二節 詩人對「現代主義」的受容與主張	49

(一) 楊熾昌：臺灣超現實主義詩的先驅·····	50
(二) 鄭芝溶：韓國象徵主義詩的先驅·····	56
第三節 詩人詩作品中現代主義的表現與比較·····	58
(一) 詩人技法上的革新：對詩的實驗性、「主知」方法論···	58
(二) 採取「散文詩」的形式·····	64
(三) 都市意象的顯現·····	69
(四) 現代主義的「在地化」實現·····	74
<b>第肆章 轉化與實踐：「風車詩社」與「九人會」發展比較·····</b>	<b>78</b>
第一節 三〇年代日本文壇與臺、韓詩壇的交錯及發展·····	79
(一) 當時日本詩壇：	
「詩與詩論」繼續、普羅文學解散、興起文藝復興·····	79
(二) 當時的臺灣詩壇——進入成熟期：	
工商業的發展，寫實文學鼎盛、鄉土文學論爭·····	81
(三) 當時韓國詩壇——黃金時期：	
普羅文學衰落、文學理論流入、韓文的體系化·····	86
第二節 「風車詩社」和「九人會」各自的成立與對立·····	89
(一) 「風車詩社」成立與主流詩壇的對立面貌·····	90
(二) 「九人會」成立與主流詩壇的對立面貌·····	95
第三節 「風車詩社」與「九人會」詩作的表現比較·····	101
(一) 「風車詩社」詩風的形成·····	102
(二) 「九人會」詩風的形成·····	109
(三) 詩人群表現的異同及其意義·····	118
<b>第伍章 結論：影響與展望·····</b>	<b>120</b>
<b>參考文獻·····</b>	<b>123</b>

# 第壹章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

現代主義 (modernism)，起源於十九世紀的西方文化運動，也是高度顛覆性的運動。這運動透過攻擊傳統形式，給整個思想、藝術帶來了極大的轉化。這種奇特的思潮、或現象，乃是豐富多樣性的反應。實際上，現代主義涵蓋非常廣大的範圍，如二十世紀的繪畫、塑造、文學、音樂、舞蹈、建築、設計、舞臺劇、以及電影等。就東亞文化圈而言，林巾力 (2009) 提出：「近代歷史中與西方的交鋒，直接或間接地開啟了日本、中國、臺灣、韓國在內的現代化」<sup>1</sup>。日據時期的臺灣 (1895-1945) 與韓國 (1910-1945)，共同具有從日本吸收都市化與資本主義的洗禮。在殖民地處境之下，透過引進西方文化，現代主義思潮導入到兩國整個社會與文化裡面。尤其，進入三〇年代，隨著日本想要擴張領土得侵略野心，整個東亞地區逐漸進入爭戰的情境中，1931 年挑起滿洲事變之後，1937 年又勃發中日戰爭。然而，三〇年代的臺灣文學界和韓國文學界都進入成熟的階段，現代主義詩潮的導入趨向明顯，文學的氣氛也變得活潑，臺、韓文壇發生相當類似的現象。筆者認為，從西方現代主義開始，以在三〇年代前後的日本詩壇、以及臺、韓詩壇的現況來比較這臺、韓兩地所接納的現代主義之面貌，是值得探討的。這比較可以了解西方現代主義的流入與東亞文化圈融會如何，且能夠理會當時臺灣與韓國所遭遇的殖民現代性。

為了深入探討臺灣與韓國詩壇的現代主義之引進，我們可以選出臺、韓詩壇的兩位詩人：楊熾昌 (1908-1994) 與鄭芝溶 (1902-1950)。這二人乃是日據時期臺、韓詩壇現代主義的先驅。三〇年代的臺灣詩壇出現了自覺標榜現代主義的詩人楊熾昌，1933 年他主導集結同好成立「風車詩社」。根據《臺灣文學史小事典》，這文人團體的同人都有相當高的教育水準，也擁有很多的機會、管道，接觸日本及西方的現代文學動態。在此基礎上，他們努力推廣現代主義，特別是日本新感

---

<sup>1</sup> 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉，《臺灣文學學報》第 15 期，2009 年 12 月，頁 81。



覺派的文藝主張。整個「風車詩社」同人的新詩作品，大體刻意以現代主義為學習典範，特別是來自日本的新感覺派，實即源出自法國的象徵主義、超現實主義等的文藝觀念<sup>2</sup>。日據時期的韓國一面，詩人鄭芝溶的評價相當獨特。他也被稱為「韓國現代詩之父」。二〇年代大部分的時間他轉讀在京都同志社大學，親身接觸到日本現代化與日本當時的詩潮，1929年回到韓國的京城。在這些流程當中，鄭芝溶也從日本接觸西歐文明與新興文化，且存留具有實驗性的詩。並且在「風車詩社」成立的同一年（1933年），鄭芝溶等文人也成立了「九人會」。這乃是在韓國的文壇上最早標榜現代主義的同人團體。在他們所發刊的《詩與小說》雜誌中，充滿著現代主義詩風及其技巧，也帶著試驗性與革新性。

因此，本文要在這二詩人在日本生活當中受到什麼樣的影響、對現代主義的初步接受與學習如何、以及詩人對現代主義的受容與主張不同何在三方面，來探討詩人「現代主義」引進的過程、及詩人在詩作品中「現代主義」的表現。再者，本文不僅僅詩人個人方面的比較，更是作團體方面的比較：楊熾昌的「風車詩社」與鄭芝溶的「九人會」。在這種相似的現況之下，可以提出當時的臺、韓詩壇比較的幾個議題，如三〇年代臺、韓文壇的現況、以及這兩個集團的成立背景是如何？是否產生與主流文學的對立？成員之間的集團風格？作品上「現代主義」表現如何？由此，本論文要以楊熾昌與鄭芝溶為中心探討三〇年代臺、韓詩壇現代主義的引進，比較楊熾昌的「風車詩社」與鄭芝溶的「九人會」詩人群，更深入討論當時現代主義的各自轉化與發展。

此外，十二世紀以來的文學研究中，不管任何的議題探究，前人一般注重於兩岸之間的現代主義思潮比較或韓國與中國大陸之間的比較。不過有關臺、韓文學的研究並不多。因此，探討日據時期東亞文化圈的臺、韓文學現代主義思潮之比較、關於初次接納現代主義及發展與其影響的相關諸問題等等，依然有可研究的很多空間。

筆者希望能在碩士論文中，不僅要探討日據時期抗日的臺灣與韓國之民族性研究，更要深入探討日據時期詩人群對文學的本質性，能夠了解當時詩人群多樣豐富的詩世界。另外，文學方面的臺灣與韓國、東亞文化圈的互相理解和研究還

---

<sup>2</sup> 彭瑞金、籃建春、阮美慧，《臺灣文學史小事典》，（臺南：國立臺灣文學館，2014年11月），頁124。

不夠多。透過以對現代主義的觀點而研究，也希望能夠了解關於日據時期整個東亞文化圈的全面之情況，也能夠擴大我們對東亞文化圈的了解與視野。最後，筆者發覺，不只是日據時期，從現代的歷史與文化來說，臺灣與韓國之間有非常多的可互相分享之共通因素，比如日據時期的經驗、從日本吸收現代化與資本主義、光復之後的動盪、反共主義的提倡、軍事政權的執政、民主化抗爭運動等等。因此希望以後能夠有更多的臺、韓文化及文學之交流，也希望彼此之間更深地了解並學習。

## 第二節 相關的文獻探討

相關的文獻探討，筆者首先主要分為三個部分，如同從文學史的觀點看現代主義的研究、臺灣文壇的楊熾昌與「風車詩社」詩人群之研究、以及韓國文壇的鄭芝溶與「九人會」之研究。實際上，從文學史的觀點來說，現代主義的研究文獻十分廣大，因此第二章的第一節仔細地探討現代主義的脈絡與其發展。值得注意的是，八〇年代以前，因為楊熾昌與鄭芝溶的作品都是禁書，所以有關於楊熾昌與鄭芝溶的研究非常稀少。禁書解放之後，真正開始對詩人及作品的全面研究。

首先探討關於楊熾昌與「風車詩社」詩人群的研究文獻部分。筆者按照研究文獻的性格與其內容，將文獻再分為四個部分。第一類是以詩人楊熾昌及他的詩世界全面為中心的研究<sup>3</sup>。在這分類中看出楊熾昌所主張的詩世界的階段性之理解、楊熾昌整個詩世界的共通特質與主題。楊熾昌所存留的文獻與作品稀少，因而需要詩人楊熾昌生平上的文獻整理以及訪問與採訪詩人的紀錄。第二類是對楊熾昌作品之符號與表現上的現代性或超現實主義詩為主的研究<sup>4</sup>。在這分類中，

---

<sup>3</sup> 林佩芬，〈永不停息的風車：訪楊熾昌先生〉，《文訊》9期，1984年3月。羊子喬，〈超現實主義的倡導者：訪問楊熾昌〉，《台灣文藝》102期，1986年9月。黃建銘，〈日治時期楊熾昌及其文學研究〉，（成功大學歷史學研究所，碩士學位論文），2002年6月。呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《臺灣詩人研究論文集》，（臺南：臺南市立文化中心，1995年4月）。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〉，《台灣文學巡禮》，（臺南：臺南市立文化中心，1995年4月）。楊宗翰，〈詩人批評家楊熾昌與印象式批評〉，《當代詩學》8期，2013年2月。

<sup>4</sup> 葉笛，〈水蔭萍的 *esprit nouveau* 和軍靴〉，2001年12月《創世紀》詩雜誌129期。奚密，〈燃燒與飛躍：一九三〇年代臺灣的超現實詩〉，《台灣文學學報》第11期，2007年12月。陳沛琪，〈日治時期新詩之現代性符號探尋〉，南華大學文學研究所碩士論文，2003年6月。徐秀慧，〈水蔭萍作品中的頹廢意識與台灣意象〉，《國文學誌》第11期，2005年12月。陳健珍，〈日據時期

大部分是以詩作品為主的研究，強調楊熾昌所提倡的超現實主義詩風之表現與其分析。第三類是以「風車詩社」詩人群為中心的研究<sup>5</sup>。在這分類中看出「風車詩社」集團性的詩運動、以及美學或社會性等的現代主義詩之風格，也包括「風車詩社」其他詩人林修二的詩作與其研究貢獻。第四類是從臺灣文學史的角度而研究<sup>6</sup>。在這系列的分類中看出楊熾昌與其詩作品在台灣詩史中的定位與其意義，不僅是關注到對楊熾昌與「風車詩社」的超現實主義詩風之獨特性，更是著重在臺灣文學史的反思與重建。以上的研究文獻，雖然有些研究論述會重複兩三個部分，不過顯明出對楊熾昌的研究成果逐漸增加、以及楊熾昌與「風車詩社」愈來愈讓人矚目。

另外，有些研究更深入探討楊熾昌及「風車詩社」詩人受到西歐及日本超現實主義詩的影響關係如下：在方婉禎的〈美學的越境：東亞超現實主義的融會與轉化〉<sup>7</sup>一文中，解釋從法國興起的超現實主義之文藝脈絡，然後相當仔細地分析對超現實主義的東亞合流與激盪、以及日本現代主義的移入過程與臺灣超現實主義詩實踐及表現。陳明台的〈新詩精神的提倡與實踐——「風車」的詩與詩人〉、〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉<sup>8</sup>中，主要探討關於楊熾昌及「風車詩社」詩人群與日本新思潮的影響關係、以及詩作品上的認證與分析，來解釋詩人楊熾昌作為臺灣現代主義詩的先驅。還有，林巾力的〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉、〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰

---

臺灣新詩中的反抗與耽美意識》，佛光大學人文學院碩士論文，2006年6月。

<sup>5</sup> 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〉，《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》，1995年3月。林婉筠，〈風車詩社：美學、社會性與現代主義〉，政治大學台灣文學研究所碩士論文，2011年1月。林政華，〈日政時期詩人林修二及其作品研究〉，《通識研究集刊》第一期，2002年6月。

<sup>6</sup> 王文仁，〈時代巨輪下的超現實首聲——「風車詩社」的文學史意義初論〉，《文學流變：國立東華大學第二屆全國中文系研究生學術研討會論文集》，2004年1月。呂興昌，〈詩史定位的基礎——《水蔭萍作品集》編序〉，《水蔭萍作品集》，1995年4月。陳芳明，〈寫實文學與批判精神的抬頭〉，《臺灣新文學史》，（臺北：聯經出版，2011年10月）。王文仁，〈「斷裂」？「鍊接」？——再論「風車詩社」的文學史意義〉，《想像的本邦：現代文學十五論》，（臺北：麥田出版，2005年5月）。鄧婉婷，〈1930年代台灣現代詩的成立與展開〉，中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010年2月。陳允元，〈尋找「缺席」的超現實主義者——日治時期臺灣超現實主義詩系譜的追索與文學史再現〉，《臺灣文學研究學報》第16期，2013年4月。

<sup>7</sup> 方婉禎，〈美學的越境：東亞超現實主義的融會與轉化〉，輔仁大學跨文化研究所比較文學博士論文，2014年1月。

<sup>8</sup> 陳明台，〈臺灣文學研究論集〉，（臺北：文史哲出版社，1997年4月）。

前臺灣的實踐》<sup>9</sup>中，也非常仔細地探討從「主知」的觀點主要探討關於楊熾昌受到西方及日本詩潮的影響，由此可見研究者對楊熾昌累積相當的研究事蹟及對臺灣詩研究的貢獻。

關於鄭芝溶與「九人會」詩人群的研究文獻，研究論文的數量比較豐富，而且範疇也相當大。若鄭芝溶的文獻按照跟楊熾昌一樣的原則分為四個部分，即無法歸納鄭芝溶與「九人會」詩人群的研究文獻。因此，筆者簡單分為兩個分類：關於鄭芝溶的研究、以及「九人會」的研究。

首先，可以從時間流程探討鄭芝溶的研究。就詩人鄭芝溶的現代主義研究而言，宋穰在《鄭芝容：現代主義的自己否定》<sup>10</sup>，從詩人鄭芝溶對詩創作方法的詭辯、失去現代主義、回歸傳統精神、或儒家意識等方面，主張對他負面的評價。到了一九八〇年代逐漸學者們探討對鄭芝溶詩的表現，也開始以均等的觀點探討對鄭芝溶詩世界的全面探索。朴喆熙在〈現代韓國詩與其西歐的殘影〉<sup>11</sup>提及在鄭芝溶的詩中西歐志向與傳統志向非常協調。金樂東在《鄭芝溶研究》<sup>12</sup>中，採取詩人生平與作品聯結方式而並行解釋鄭芝溶對詩創作的天才性，也使用實證的觀點提出相當合理的研究方式。

隨著韓國政府解除鄭芝溶作品禁止<sup>13</sup>，開始對鄭芝溶與其作品更深的研究，而且明顯增加對鄭芝溶的研究數量，也就是說產生對鄭芝溶研究的多角度化。文德守在〈鄭芝溶詩的特質〉<sup>14</sup>中分析詩的空間意識與作品的影響關係。張道俊的《鄭芝溶詩的研究》<sup>15</sup>探討的是，鄭芝溶詩的後期透過東方精神的回歸精神才能忍受詩人在殖民地處境的被壓迫之現實。鄭義泓的〈鄭芝溶詩的研究〉<sup>16</sup>說出鄭芝溶的詩不僅是表現意象主義的想法，也表示與東方的傳統意識更密切的關係。

---

<sup>9</sup> 林巾力，〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉，林淇漾主編，《臺灣現當代作家研究資料彙編 05 楊熾昌》，（臺南：國立臺灣文學館，2011年3月）。林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉，《臺灣文學學報》第15期，2009年12月。

<sup>10</sup> 宋穰，〈鄭芝容：現代主義的自己否定〉，（首爾：詩學評傳，一片出版，1963年）。

<sup>11</sup> 朴喆熙，〈現代韓國詩與其西歐的殘影〉，（首爾：韓國詩史研究，一片出版，1980年）。

<sup>12</sup> 金樂東，《鄭芝溶研究》，（首爾：民音社，1982年）。

<sup>13</sup> 1988年陸被開放。

<sup>14</sup> 文德守，〈鄭芝溶詩的特質〉，《韓國現代主義詩研究》，（首爾：詩文學社，1981年）。

<sup>15</sup> 張道俊，《鄭芝溶詩的研究》，延世大學國文（韓文）研究所博士論文，1989年。

<sup>16</sup> 鄭義泓，《鄭芝溶詩的研究》，東國大學國文（韓文）研究所博士論文，1992年。

崔勝鎬在〈一九三〇年代詩的傳統志向之美意識研究〉<sup>17</sup>提及，在鄭芝溶詩中含有可觀美的「景」與主觀美的「情」之融化。以後，學者們從不同的角色看關於鄭芝溶的詩世界，如童詩、傳統古典詩、繪畫或意象詩、宗教信仰詩、詩語音樂性、自我或死亡意識等許多方面。

鄭芝溶與現代主義的研究方面，一九九〇年代才開始正式的普遍化，比如：李麒亨的〈一九三〇年代韓國現代主義詩研究——以鄭芝溶為中心〉<sup>18</sup>詳細地探討當時韓國文壇受到日本文壇的影響、以及現代主義詩論韓國的受容樣貌等，吳世榮的《韓國近代文學論與近代詩》、在金信程的〈鄭芝溶詩研究——以「感覺」的意義為中心〉<sup>19</sup>深入去探討在鄭芝溶詩作品中的現代性。李崇源的《鄭芝溶詩的深層的探究》<sup>20</sup>分為鄭芝溶詩世界的三個階段——初期的詩意識形成、中期的主題意識深化、後期的精神世界探究，重新定位鄭芝溶在文學史的地位與評價等等。這些與現代主義有關的研究陸陸續續發表，從前鄭芝溶對現代主義的負面見解目前幾乎消失，且在恢復三〇年代金起林對鄭芝溶的評價——鄭芝溶是韓國現代主義詩的先驅。

「九人會」的研究，包含詩與小說兩個領域。因為「九人會」同人集團中也有著名的小說家，關於小說的研究比較多。但也可以找出關於詩人群與及作品的研究文獻。白鐵在〈九人會時代與朴泰遠的「現代主義」〉<sup>21</sup>一文，最早提出「九人會」。在金時泰的《九人會研究》<sup>22</sup>中真正分析「九人會」的詩人群與其詩作品，不過內容不夠深。之後，徐俊燮的〈一九三〇年代韓國現代主義文學研究〉、〈「九人會」與現代主義〉<sup>23</sup>等的研究文獻才開始研究「九人會」詩人群——鄭芝溶、

---

<sup>17</sup> 崔勝鎬，《一九三〇年代詩的傳統志向之美意識研究》，首爾大學國文(韓文)研究所博士論文，1993年。

<sup>18</sup> 李麒亨，《一九三〇年代韓國現代主義詩研究——以鄭芝溶為中心》，仁荷大學國文(韓文)研究所博士論文，1994年。

<sup>19</sup> 吳世榮，《韓國近代文學論與近代詩》，(首爾：民音社，1996年)。

金信程，《鄭芝溶詩研究——以「感覺」意義為中心》，延世大學國文(韓文)研究所博士論文，1998年。

<sup>20</sup> 李崇源，《鄭芝溶詩的深層的探究》，(首爾：太學社，1999年)。

<sup>21</sup> 白鐵，〈九人會時代與朴泰遠的「現代主義」〉，《東亞春秋》第二卷第三號，1963年。

<sup>22</sup> 金時泰，〈九人會研究〉，《濟州大學論文集：人文·社會科學篇》第七集，1975年。

<sup>23</sup> 徐俊燮，《一九三〇年代韓國現代主義文學研究》，首爾大學國文(韓文)研究所博士論文，1988年。〈九人會與現代主義〉，《一九三〇年代民族文學的認識》，(首爾：Han-gil社，1990年)。

金起林、李箱之間的關聯性及集團性格。並且，在「尚虛文學會」所出刊的《近代文學與「九人會」》中，一些研究詳細探討「九人會」與現代主義息息相關如何。尤其李鍾大的〈近代自我的世界認識——「九人會」詩人的現代主義〉<sup>24</sup>一文，並列「九人會」的三位詩人來分析從詩作品中呈現的對世界的認識，如鄭芝溶——對世界的拒絕與融攝、金起林——自我與世界的龜裂、李箱——自我與世界的再構成。朴憲鎬在〈我們如何看待九人會？〉<sup>25</sup>一文，也提出關於「九人會」研究的現況與其問題，企圖再注視「九人會」研究的本質與特殊性何在。

此外，近年來出現關於「九人會」更深的研究。在玄順英的〈九人會研究〉<sup>26</sup>中說出九人會的全面思考，如同九人會的創立過程、它活動及其志向、詩人群的文學觀與其藝術性的深度等等。此外，有些研究探討關於「九人會」所發刊的《詩與小說》雜誌上的詩作品，如張英佑的〈鄭芝溶與「九人會」——《詩與小說》的意義與「流線哀傷」的再解釋〉<sup>27</sup>、曹永福的〈在鄭芝溶「流線哀傷」詩中的夢與幻想之陶醉〉<sup>28</sup>、河在妍的〈李箱的「街外街傳」與書寫的意識研究〉<sup>29</sup>、申亨哲的〈「街外街」與「人外人」——從李箱的「街外街傳」看日據時期都市化政策的反面〉<sup>30</sup>等。透過一首詩的分析，更探討詩人在詩作品中呈現的三〇年代都市人的世界認識及都市意識。

最後，有些研究從比較研究的角度而探討的有關楊熾昌與鄭芝溶。有關楊熾昌與「風車詩社」，有劉紀蕙〈前衛的推離與淨化：論林亨泰與楊熾昌的前衛詩論以及其被遮蓋的際遇〉<sup>31</sup>、莊曉明〈日治時期鹽分地帶詩人群和風車詩社詩風

---

<sup>24</sup> 李鍾大，〈近代自我的世界認識——「九人會」詩人的現代主義〉，尚虛文學會編，《近代文學與「九人會」》，（首爾：淵泉出版，1996年）。

<sup>25</sup> 朴憲鎬，〈我們如何看待九人會？〉，尚虛文學會編，《近代文學與「九人會」》，1996年。

<sup>26</sup> 玄順英，〈九人會研究〉，高麗大學國語國文（韓語韓文）研究所博士論文，2009年。

<sup>27</sup> 張英佑，〈鄭芝溶與「九人會」——《詩與小說》的意義與「流線哀傷」的再解釋〉，《韓國文學研究》，東國大學韓國文學研究所，2010年。

<sup>28</sup> 曹永福，〈在鄭芝溶「流線哀傷」詩中的夢與幻想之陶醉〉，《韓國現代文學研究》第20號，韓國現代文學會，2006年。

<sup>29</sup> 河在妍，〈李箱的「街外街傳」與書寫的意識研究〉，《批評文學》第42號，韓國批評文學會，2011年。

<sup>30</sup> 申亨哲，〈「街外街」與「人外人」——從李箱的「街外街傳」看日據時期都市化政策的反面〉，《人文學研究》第50集，朝鮮大學人文學研究院，2015年。

<sup>31</sup> 劉紀蕙，〈前衛的推離與淨化——論林亨泰與楊熾昌的前衛詩論以及其被遮蓋的際遇〉，《書寫臺灣》，（臺北：麥田出版，2000年）。

之比較研究)<sup>32</sup>、林巾力〈追求詩的純粹性：從楊熾昌到紀弦〉<sup>33</sup>。這些文章局限在臺灣文壇之領域之下。這就是說，楊熾昌對比較研究的方面仍有進一步的研究空間。鄭芝溶的比較研究方面，有相當多的文獻資料，其角度多樣。尤其關於現代主義的比較研究，有高英子的〈從現代主義看鄭芝溶與北川冬彥的比較研究〉<sup>34</sup>、楊惠景的〈鄭芝溶與北原白秋詩文學的近代意識比較考察〉<sup>35</sup>、嚴鴻華的〈韓中現代主義的傳統性研究——以鄭芝溶與卞子林為比較中心〉<sup>36</sup>、崔東鎬的〈鄭芝溶與金起林的文學相關性〉<sup>37</sup>等。可見有關鄭芝溶的現代主義研究，除了與韓國文學詩人的比較以外，已具有與日本或中國詩人的跨國比較研究。

綜觀以上的研究，發現楊熾昌與「風車詩社」的研究數量還算不多，縱然存留的作品與紀錄數量的限制，仍有很多進一步的研究空間，如同尤其兩岸之間的超現實主義詩風比較、以及從現代主義看東亞地區的跨國比較研究等。就鄭芝溶一面，這世紀才開始有關現代主義的研究普遍化，尤其對「九人會」研究而言，還需要補充現代主義方面的研究與功夫。本文比較研究可以成為在東亞文化圈現代主義研究的新看法。

### 第三節 研究範圍與方法

本論文的研究範圍，從現代主義的觀點開始到東亞文化圈，尤其是日據時期臺灣與韓國。以楊熾昌與鄭芝溶為比較研究，也是以一九三〇年代臺、韓詩壇為界定，主要的對象便是楊熾昌與鄭芝溶及其詩作品，也加上楊熾昌的「風車詩社」與鄭芝溶的「九人會」之詩人群及其詩作品。為了了解兩位詩人的現代主義之引進及發展，必須先了解現代主義的起源及脈絡、日本現代主義的融會、以及臺、韓當時詩壇的現況是如何。因此，本論文主要從二〇年代開始到三〇年代探討當

---

<sup>32</sup> 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〉，台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2008年。

<sup>33</sup> 林巾力，〈追求詩的純粹性：從楊熾昌到紀弦〉，《中外文學》第39卷4期，2010年。

<sup>34</sup> 高英子，〈從現代主義看鄭芝溶與北川冬彥的比較研究〉，《比較文學》第13號，韓國比較文學會，1988年。

<sup>35</sup> 楊惠景，〈鄭芝溶與北原白秋詩文學的近代意識比較考察〉，《日語日文學》第61集，大韓日語日文學會，2014年。

<sup>36</sup> 嚴鴻華，〈韓·中現代主義的傳統性研究——以鄭芝溶與卞子林為比較中心〉，《語文研究》第78卷，語文研究學會，2013年。

<sup>37</sup> 崔東鎬，〈鄭芝溶與金起林的文學相關性〉，《批評文學》第44號，韓國批評文學會，2012年。

時的日本、臺灣、韓國詩壇現況，然後再注視於臺、韓詩壇現代主義的轉化及發展如何。實際上，在楊熾昌的「風車詩社」與鄭芝溶的「九人會」成立的時候，臺、韓詩壇都以寫實主義文學為主流，但是本文論的論點著重在現代主義與超現實主義的引進及發展。因此本文少探討關於寫實主義的部分，用比較多的篇幅探討現代主義及超現實主義思潮在詩作品中的表現。

另外，隨著中日戰爭勃發及日本殖民化政策，從 1937 年開始日據臺灣詩壇進入另一個階段，所謂「決戰期」。這時，韓國詩壇也進入黑暗時期。必然地，楊熾昌與鄭芝溶也受到更厲害的逼迫。並且，因著時代及成員的元素，「風車詩社」與「九人會」也解散。雖然如此，不僅是楊熾昌與鄭芝溶，更是有些詩人群繼續寫詩，這也影響到四〇年代以後的臺、韓詩壇。不過，本論文因著筆者時間的限制，無法探討楊熾昌與鄭芝溶所帶進的現代主義思潮在四〇年代當時詩壇的影響與其現象、以及解放之後臺、韓國文壇的改變如何。

本文將要探討楊熾昌與鄭芝溶，這二詩人如何作為臺、韓詩壇現代主義的先驅。探討二位詩人對現代主義的初步接受與學習的過程。討論他們從日本留學受到甚麼樣的影響。然後更詳細探討二位詩人接受並主張的文學觀、以及在他們的作品中所呈現的現代主義表現的異同。本論文分析二位詩人的詩作品而比較，如楊熾昌的《水蔭萍作品集》、鄭芝溶的《鄭芝溶全集》。就轉化與實踐而言，以楊熾昌的「風車詩社」與鄭芝溶的「九人會」為中心探討集團與集團之間的比較，也這兩個文人團體的成立過程、影響性的確立、以及與當時的主流詩壇之對立面貌，都是很值得比較的相似點及差異點。為了避免論述上的混雜，本論文盡量著重在以詩的範疇而進行研究。並且，以「風車詩社」的《風車詩誌》與「九人會」的《詩與小說》機關誌為主要的對象，探討詩人群的各人詩世界與文藝集團之關係，也分析在他們詩中的現代主義詩風、以及他們的集團風格如何表現。



## 第貳章 西方現代主義流入與東亞文化圈

現代主義(modernism)這一詞，起源於西方。東亞文化圈的現代主義具有共通命運，乃是「時空壓縮」<sup>38</sup>下的產物。林巾力曾提及東亞現代主義：「它既是望向西方的，同時也在壓縮的過程中重新融合了時間與地方的種種因素」<sup>39</sup>。自明治維新(1868)起日本就開始走上了現代化的道路，從19世紀末到世界二戰結束之前，日本是帝國主義列強俱樂部中的唯一非西方成員。<sup>40</sup>值得注意的是，日據時期的臺灣(1895-1945)與韓國(1910-1945)，皆具有從日本吸收都市化與資本主義的洗禮。在殖民地處境中，藉著引進西方文化，現代主義導入到整個社會、文化、以及文學各方面。

本文認為，探討日據時期臺、韓現代主義的引進、轉化與發展之前，必須要先了解西方現代主義的脈絡，它如何流入到東亞文化圈。尤其在日本當代的現代化過程中，然後從文學角度看日據時期臺灣與韓國的情況如何接受它。本章的第一節探討西方現代主義思潮的定義及展開、以及現代主義在文學的發展是如何。第二節要解釋日本對現代主義思潮之融會，包括日本的脫亞論及現代化的思想、以及這思潮在當時日本文壇中的轉化與發展。在第三節，以三〇年代之前臺、韓兩地的新文學運動和文化興起為主比較臺、韓文學的興起，藉此探視與西方現代主義的時空不對等、以及東亞文化圈(尤其日本、臺灣與韓國)現代主義的不同面貌。

### 第一節 西方現代主義的脈絡

#### (一) 現代主義的定義與展開

---

<sup>38</sup> 張誦聖，〈試談幾個研究「東亞現代主義文學」的新框架——以臺灣為例〉，《臺灣文學研究集刊》第5期，2009年，頁46。張誦聖提出：以往對東亞各地現代主義風潮的觀察，都曾不可避免地觸及「時空不對等」的現象，不過所關注的多是東、西之間的不對等。我自己討論臺灣現代文學運動時也提到一個「時程壓縮」(compressed timetable)的現象：在西方歷經一百多年發展成熟的文學現代主義到我們這裡，大幅縮短了它的發展週期。

<sup>39</sup> 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉，頁79。

<sup>40</sup> 夏光，〈東亞現代性與西方現代性——從文化的角度看〉，(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年)，頁1。

「現代」(modern)這一詞首次見於五世紀末期，羅馬帝國滅亡前後使用拉丁語的地區。拉丁文modernus，源出modo這個時間限定語，意謂「現在、此刻、剛才、很快」。它被用來描述任何與現時（包括最近的過去和即至的將來），有明確關係的事物。它同antiquus（古代）相對，後者指一種就質而言的「古老」，目的在於將彼時剛確定地位的基督教，同異教的羅馬社會區別開來。根據雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）的論証，modern一詞首先出現在16世紀的英語中，指二個思想派別之間的論爭——古典派和現代派。古代／現代的習慣對比，形成於文藝復興時期。在19世紀之前，「現代」的大多數用法是貶義的，基本上被認為是件壞事，或危險的想法，需要加以辯護。「現代」概念的貶義用法，直到19世紀，特別是二十世紀才發生根本改變。modern的字義開始出現正面意涵，約略等同於「改善的」、「令人滿足的」、或「有效率的」。它成了「進步」的代名詞。<sup>41</sup>

不過，根據彼得·蓋伊（Peter Gay）的《現代主義：異端的誘惑》，「現代主義」卻不是嚴格意義上的時間概念。現代主義起源於1840年代的文化運動，也是高度顛覆性的運動，透過攻擊傳統形式，給整個思想、藝術帶來了極大的轉化。簡單來說，這種奇特的思潮、或現象，就是豐富多樣性的反應。現代主義涵蓋非常廣大的範圍，如繪畫、塑造、文學、音樂、舞蹈、建築、設計、舞臺劇、以及電影。據彼得·蓋伊提出現代主義的關鍵。對這一些小說家、詩人、畫家、音樂家、建築師、導演等等，各種分歧的所有藝術家而言，他們追求精神的關鍵乃是「獨創性」和「時代性」。<sup>42</sup>蓋伊認為，現代主義者具有主要兩種態度；第一是推翻傳統和權威而挑戰，總是不斷致力擺脫陳陳相因的美學窠臼；第二是積極投入於自我審視，在現代主義者看來，自我解析和解析題材都是他們反傳統大業的基本構成部分。並且提出，西方現代主義者具有兩個條件；第一是技巧的革新，第二是內在心理的探究。

按照索紹武的《現代主義文學》，西方現代主義的產生具有幾個條件與基礎——動蕩激變的時代、科學技術獲得重大發展、非理性主義思潮在西方的普遍流

---

<sup>41</sup> Raymond Williams, *A Vocabulary of Culture and Society*, (Oxford: Oxford University Press, 1976), p. 174-176。

<sup>42</sup> 彼得·蓋伊（Peter Gay），梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑——從波特萊爾到貝克特及其他》，（臺北：立緒文化，2009年），頁46。

行、西方文學自身發展規律的制約和推動。以及西方知識分子喜歡標新立異，發展自我、張揚自我性格發展的結果。<sup>43</sup>實際上，這五項跟蓋伊提出的想法在同一條線。

另外，照著張誦聖對「東亞現代主義文學」的看法，現代主義與社會是分不開的，在社會及產業的角度看，就使用「現代性」(Modernity)這一詞。<sup>44</sup>現代性具有一種現代意義，不僅代表創新、改革的義涵，更具變動性的，也有前瞻性的，是集理性、科學，進步的一個範疇，是反傳統秩序的，用理性來打破傳統，對抗傳統成為一個明顯的特徵。馬紹爾·柏曼 (Marshall Berman) 的《一切堅固的東西都煙消雲散——現代性的經驗》中，對現代主義提出了一個經常被引述的界說。柏曼認為在社會層面所產生的「現代化」(modernization)，和抽象的綜合性概念「現代性」，以及文化領域裡的「現代主義」三者之間，存在著一定程度的對應關係。而且，所謂的「現代性」不是一種當下、現時的心態，可以開放、慷慨地面對世界的天真；另一方面，它也是一種批判浮華現世、挑戰技術進步的保守。

安東尼·紀登斯 (Anthony Giddens) 描述現代性的制度特徵，將其現代性分為四項關鍵詞：工業主義、監控、資本主義、軍事權力。<sup>45</sup>「現代性」作為一種政治的手段和體制監控的機械原理。十八世紀英國工業革命，以詹姆斯·瓦特 (1736-1819) 發明蒸氣機作為工業革命的開端，不僅生產方式的突破，生產組織的經濟系也改變，早先的農業社會模式轉變進入機械時代。新的技術及材料使人帶來生活中的便利性，許多科學研究成果持續看起了進步動力。鐵路的出現提供了一種運送貨物與人員前所未有的快速方法。《現代主義》的作者布萊伯利 (Malcolm Bradbury) 與麥克法蘭 (James Macfarlane) 曾經提到：「在現代主義的時代中，知識以前所未見的速度往來於國與國之間，總是比它所內涵的哲學或技術還要更快」<sup>46</sup>。從1820至1860年代以來，各大工業國之間形成了綿密的鐵路網，永久改變了人口分布的模式與帶來了前所未見的商機。所以說，現代主義起源於反資本主義與對布爾喬亞假冒的憎惡，後來它是跟都市化及資本主義一起生長的。

---

<sup>43</sup> 索紹武，《現代主義文學》，(蘭州：蘭州大學出版社，2005年)，頁150-170。

<sup>44</sup> 張誦聖，〈試談幾個研究「東亞現代主義文學」的新框架——以臺灣為例〉，頁42-43。

<sup>45</sup> 克里斯·巴克 (Chris Barker)，羅世宏譯，《文化研究：理論與實踐》，(臺北：五南圖書，2004年)，頁160。

<sup>46</sup> Bradbury Malcolm, James McFarlane, *Modernism: 1890-1930*, London: Penguin, 1991, p. 200。

起初的現代主義之中，「印象主義」運動把排除傳統看作是最重要的事件之一。印象主義指出1860年代法國開展的一種畫風。代表藝術家有莫內（1840-1926）、馬奈（1832-1883）、雷諾瓦（1841-1919）等等。莫內所畫的《印象：日出》（*Impression, Soled levant*）名作就是印象主義一名的由來。它所畫的《聖拉查爾火車站：火車進站》（*The Gare Saint-Lazare: Arrival of a Train*）體現了印象主義者典型的都市精神和現代精神。十九世紀後期的西洋思想一面具影響力的哲學家，就是尼采（1844-1900）和佛洛伊德（1856-1939）。尼采在西方文明中去尋找病因，尼采曾經說：「西方文明因為感染了基督教和虛無主義這兩種毒素」<sup>47</sup>。根據《西洋思想史》，尼采的觀念就是人類心理中無意識的非理性。佛洛伊德從人類心理的內在世界發掘出奇怪的知識，並提煉成完全的理性概念。甚至他認為性的驅動就是人類最強烈的衝動和生命的要害。<sup>48</sup>這些新的意識與概念，就是放棄西方原有的定義和系統。

二十世紀初，愛因斯坦（1879-1955）所介紹的相對論和量子力學，引進了物理學的變革，且它們奠定了現代物理學的基礎。亨利福特（1863-1947）發明了世界上第一個配裝生產線，讓企業家足以實現以縮減大量成本卻又可以大量生產的機會。福特的生產線邏輯立刻被其他產業廣泛使用，後來，他讓汽車在美國真正普及化。這種新的生產方式使汽車成為一種大眾產品，引進了工業生產方式的革命。社會經濟學家韋伯（1862-1920）用「無靈魂的專家，無心的享樂人，這空無者竟自負已登上人類前所未達的境界」來形容「文化發展的最後階段」的時期。<sup>49</sup>這些形容不只描寫出時代的社會現代化和其文化缺失，也預示某種虛無主義文化觀的出現。由資本主義的物質現代化，讓越來越多生命個體的生活變得動盪不安、居無定所、漂泊徬徨。現代主義正是對這種現代個體、現代生活感受，和內心體驗的呈現。

## （二）現代主義文學與其發展

---

<sup>47</sup> 帶夫·羅賓森（Dave Robinson），陳懷恩譯，《尼采與後現代主義》，（臺北：貓頭鷹出版，2002年），頁23。

<sup>48</sup> 王為君主編，《西洋思想史》，（臺北：五南出版，1990年），頁463-465。

<sup>49</sup> 馬克斯·韋伯（Max Weber），于曉、陳維綱譯，《新教倫理與資本主義精神》，（北京：三聯書店，1987年），頁143。

雷蒙·威廉斯認為，現代主義是用來指稱西方從十九世紀末到第二次世界大戰結束的半個多世紀中「做為一場整體的文化運動和其階段」。<sup>50</sup>被納入到這場運動的流派通常包括印象主義、象徵主義（Symbolism）、野獸派（Les Fauves）、未來主義（Futurism）、立體主義（Cubism）、表現主義（Expressionism）、達達主義（Dadaism）、超現實主義（Surrealism）、荒誕派（absurd）、各種型式的抽象主義（Abstract）等等。19世紀中葉以德國、法國、英國等為主來啟發，尤其法國詩人波德萊爾（Baudelaire，1821-1867）和美國詩人愛倫坡（Edgar Allan Poe，1809-1849）被認為是現代主義文學的遠祖。波德萊爾的《惡之花》（Les Fleurs du Mal）第一次摒棄浪漫主義對田園牧歌生活的歌頌，轉而以憤世嫉俗的態度揭露城市的醜惡和人性的陰暗，這奠定了後來盛極一時的法國象徵主義文學的創作基調，而愛倫·坡則倡導所謂「使靈魂升華的美」，反自然，反說教，強調形式美和暗示性、音樂性，這些後來都成為現代主義文學中詩歌的表現。

根據詹明信的《後現代主義與文化理論》，首先是象徵主義開啟了現代主義的先河，馬拉美（Mallarmé，1842-1898）的詩乃是最有名的影響。<sup>51</sup>廖星橋的《外國現代派文學導論》也提出，象徵主義具有三個階段：一、由波德萊爾到藍波（Arthur Rimbaud，1854-1891），這些詩人逐漸由浪漫主義中走出來，以音樂性的強調為基礎，透過聯想、暗示以增加詩的朦朧之美，二、由藍波到馬拉美，馬拉美的詩強調思考與壓縮，使詩句成了暗示的工具而非感情的流露，象徵主義的直覺、夢幻、暗示、音樂性等要素已經被推進到一個絕對的程度，三、由馬拉美到艾略特（T. S. Eliot，1888-1965），一般稱為「後象徵主義」時代，也是一般認為屬於現代主義流派的階段，主要脫離單純的單一象徵而走上普遍的、多種象徵的階段，強調透過「可觀對應物」以表現高度的是個技巧。而且，反對寫實主義與自然主義的純外在、可觀的描寫，而將筆觸轉入內心世界的探索，卻強調主題的認識作用與藝術想像的創造作用。由於象徵主義重視內在的、主觀的與聯想、暗示的作用，因此後象徵主義作品大多具有濃厚的神秘主義色彩。<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the Conformists*, (London: Verso, 1989), p. 48-49.

<sup>51</sup> Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, (London: Verso, 1998), p.16-17.

<sup>52</sup> 廖星橋，《外國現代派文學導論》，（北京：北京出版社，1988年），137-140。

進入二十世紀，受到工業革命的影響，電力與機械的普遍化使用徹底衝擊人們對於時間、速度和光線的感受，1909年在義大利產生了未來主義。它包括文學、視覺藝術、建築與音樂領域的創新思潮，也迎接並嚮往新世紀、現代生活與未來科技的運動。最初是由義大利詩人馬里內蒂（Marinetti，1878-1944）在法國的《費加羅報》上發表「未來主義宣言」，極力歌頌新時代的來臨，主張要掃除所有的傳統藝術形式，要創立全新藝術，以與機器時代的生活節拍相符。<sup>53</sup>他們相信，世界因速度變快而更加壯觀美麗。未來派雖然只維持了短短五、六年，但是其觀念影響到之後的達達主義及現代抽象藝術。

1910年，德國產生了表現主義。戈特弗里德·貝恩（Gottfried Benn，1886-1956）等的柏林一批青年詩人主張用暴力破壞現存秩序，強調主觀意識的決定作用。同時，以克服自然主義為目標，把存在主觀性的痛苦拋出來。由於第一次世界大戰戰敗與其後的混亂，更表現出顯明的世代呼喚的性質。<sup>54</sup>第一次世界大戰期間（1914-1918）產生了達達主義。「達達」之名來自法語dada，原為法語幼兒語言中的「玩具馬」。它一開詩人查拉（Tristan Tzara，1878-1941）、馬塞爾·揚科（Marcel Janco，1895-1984）等在瑞士的蘇黎世發表了「達達主義宣言」。傳統藝術品通常要傳遞一些必要的、暗示性的、潛在的信息，而達達主義者的創作則追求「無意義」的境界。達達主義對後來的藝術影響之大，並作為對藝術和世界的一種注解，它本身也就變成了一種藝術。<sup>55</sup>

超現實主義延續達達主義的概念，將事物脫離其功能的意義觀看，進而以非常理的方式重新組合物件與圖像，思考其象徵的意義，創造新的藝術語言。1924年，法國詩人布勒東（Andre Breton，1896-1966）發表〈超現實主義第一宣言〉（Manifeste du surréalisme），確立超現實主義的意義，組織一個包括作家與藝術家的團體形式，它強調無意識與創作的自發性。陳明台提出：

第一次大戰的荒廢，衝動站起來，所謂無意識的手法也包含著意圖恢復人

---

<sup>53</sup> 袁可嘉，《現代主義文學研究》，（北京：中國社會科學出版部，1989年），頁361-365。

<sup>54</sup> 保羅·福格特（Paul Vogt）著，劉玉民譯，《20世紀德國藝術》，（上海：上海人民美術出版社，2001年），頁202-204。

<sup>55</sup> 王哲雄，《達達與現代藝術——達達在巴黎》，（臺北：臺北立市美術館，1988年），頁21、44。

的全體性。因而根據破壞性的諧謔，自動記述，精神分析的攝取，催眠詩的告白，夢的尊重，對狂人的關心，實驗性的語言的組合等，進入自我解表現，以往舊的倫理觀、審美觀、以及宗教觀，其他即成的價值都被否定了。<sup>56</sup>

可見西方的現代主義文學在二〇年代發展至頂峰。這一些文學運動，英國、美國、法國、德國、義大利等各有自己的現代主義流派，而巴黎則是整個西方現代主義文學的大本營。西方現代主義文學發展的幾十年，整個西方的環境及各個面相影響到文學，而其文學上的凸顯，再影響到整個西方現代人的精神思考及藝術世界。

## 第二節 日本現代主義的融會

### (一) 日本的近代化及其精神

我們回到東亞文化圈的部分，討論東亞現代主義是如何。因為在東亞地區日本就是最早進入近代化（或是現代化）的過程，且最早開放給西方，所以臺灣與韓國現代主義的比較之前，該首先了解日本的近代化過程。實際上，不僅僅是日本，一九世紀中葉整個東亞地區，在遭受西方帝國主義列強入侵的過程中，都陸續被迫打開國。其中日本很早啟動了以明治維新（1868）為標誌的現代化過程。自明治維新以來，日本學習西方。這就是說，日本放棄以前自己的舊文明，全面引進西方，也就是所謂的全盤西化。在這些西化的過程中，看見當時日本面對近代化過程的觀念之主要幾個特點。

首先，要了解福澤諭吉（1834-1901）所發起的「脫亞入歐論」<sup>57</sup>思想。日本面臨西方帝國主義列強，走上了近代化的道路，同時也感到對於淘汰的危機。陳芳明提出日本的現代化與「脫亞入歐論」的相關性：

在日本人的觀念裡，「現代化」與「文明化」幾乎是可以相互替代使用的。這說明了一個事實，凡是現代化者，才是文明化的表徵，而這是歐洲文明取代人類文明的重要佐證。……日本已經警覺到「遲到的現代性」(belated

---

<sup>56</sup> 陳明台，《前衛之貌》，（臺中：臺中縣立文化中心，1994年），頁3-4。

<sup>57</sup> 《脫亞論》是於1885年3月16日（明治十八年）在日本報章《時事新報》發表的名短文。

modernity) 的危機。相較於歐洲十六世紀的文藝復興，十八世紀的啟蒙運動，十九世紀的工業革命，日本社會到達現代的時間顯然是嚴重落後了。為了消滅這種文化的時差 (time-lag)，日本積極向歐洲文明模仿、學舌、複製。歐洲人擁有維多利亞時代的都市文化如汽車、服飾、禮儀，在銅鏡銀座的日本人也同樣擁有這些器物。……「脫亞入歐論」成功地把日本改造成為現代化國家。從而，也成功地日本的「歷時的現代性」(diachronic modernity) 轉化成為「共時的現代性」(synchronic modernity)。確切地說，日本社會所具備的現代性不再是遲到的，而是能夠與歐洲文明齊頭並進、同步發展。<sup>58</sup>

這裡所提的「脫亞入歐論」，它主要目的就是要大家能夠接納西方所謂的先進文明。日本要實現以西方為標準的現代化，就必須擺脫儒家文明，而學習西方文明。<sup>59</sup>無論是政治、社會、文化、產業、軍事等等整個面向，日本都追求西化，來施行全面改革。這就是當時日本所認知的現代化。

然而，在日本近代化的過程中，更普遍使用的口號是「和魂洋才論」。它是最早佐久間象山(1811-1864)所提倡的概念。他原本主張吸收西學知識應基於儒學觀。「和魂」是指傳統文化核心的日本民族精神，而「洋才」不僅指物質文化，還包括更為重要的政治制度、教育制度、法律制度等意識形態文化。當時眾多日本學者的共識是：西方的強大遠不止在於「船堅炮利」，還在於他們擁有更為優越的政治制度、教育文化制度等等。<sup>60</sup>這些觀點成為日本學習而吸收西方文化運動的思想基礎。在這種思想指導下，明治維新的教育改革也是能夠與經濟、文化等方面的改革同步進行。同時，這一些口號要求民眾保留日本傳統文化，也是對明治維新以來「西洋文化優越，日本文化落後」觀點的拯救。表面上，日本對歐洲的理解是很單純的、很敞開的。但實際上並這不那麼簡單。丸山真男《日本的

---

<sup>58</sup> 陳芳明，《殖民地摩登——現代性與臺灣史觀》，臺北，麥田出版，頁 10-11。

<sup>59</sup> 福澤諭吉在日本思想史上的重要貢獻在於為處於歷史轉折關頭的日本指出了新的方向，而這一認知基於福澤對世界文明發展規律的宏觀把握。他承認，在漫長的幕府時代，儒家文化對日本擺脫蒙昧和迷信，提升日本的文明水準起了重要作用，但站在西方文明的背景下，福澤又對儒家文化持一種嚴厲而鮮明的批判態度，他堅持認為，日本人的虛假落後的一面也正是中國文化影響的結果。他本人的責任正在於挺身而出，肅清儒家文化對於日本現代化的束縛，傳播西方現代文明，從根本上改革日本人民的精神。

<sup>60</sup> 武安隆，〈日本吸收外來文化歷史考察〉，(天津：南開大學學報，1987年)，頁 2-9。



思想》提出這一些複雜性的問題：

對於東亞來說，最切身而具體的感受是，「歐洲近代」意味著與帝國主義相結合的機械和技術。但從我國（日本）來看，先是對中國的思想文化傳統抱有「傳統的」自卑感，繼而又對西方擁有自卑感，因此，東洋與西洋的問題，和日本作為東洋「近代化」優勝者的問題在思想上交錯，這種交錯後來甚至強化了日本實現帝國主義的發展的虛偽意識的性格，促成了輕率的東西方「綜合」觀的發酵。<sup>61</sup>

由此可見，為了勝過對傳統的自卑感、或是對西方的自卑感，日本近代化的目標就是要進入強大國猶如西方的帝國主義列強。因此，原本日本的意圖就與歐洲在制度上君權和民權共治國家，不過按照這種危機感和自卑感，在新的日本國家體制中建構皇室政治，而建立「國體」的觀念。1875年，加藤弘之（1836-1916）發表的〈國體新論〉<sup>62</sup>中看到，所謂國體論包含著日本民族的自我保存的努力和糾葛。丸山真男認為，國體有如「非宗教的宗教」，它的巨大的使命是「打扮基督教精神在近代歐美國家形成期的角色」，建構一個「機軸」來把宗教信仰淡薄的日本人心歸屬合一。<sup>63</sup>所以說，在近代化的日本精神思想來看，日本意圖與西方的基督教精神結合而進入強國的行列。

總之，在這些思想的管制下，日本持續地向西方學習，整個日本經濟都發展起來，威勢愈來愈剛強。日本施行殖民化來勢力擴張，一面是為了拯救整個亞洲從落後的光景裡面，另一面是為了實現出帝國膨脹化。1894年甲午戰爭<sup>64</sup>之後，中國戰敗日本。1895年中日《馬關條約》<sup>65</sup>簽訂。這些勢力擴張，到了二十世紀

---

<sup>61</sup> 丸山真男，區建英、劉岳兵譯，《日本的思想》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年），頁29。

<sup>62</sup> 〈國體新論〉共分七個章節：第一章國家君民成立之因，第二章國家以人民為主，君主政府因人民成立之理，第三章天下國土非君私有，唯管理之權在君之理，第四章君主及政府對人民之權利義務和立法司法二權，第五章人民對君主政府之權利義務，第六章人民自由之權及自由之精神，第七章國體與政體相異之理和政治之善惡公私未必依政體而定之理。

<sup>63</sup> 同註23，頁30-31。他指出德川時期的「國體」論是透過「上天賦予的超自然知性」來建構，帝國憲法制定後才被賦予上近代政治學的概念，雖然「國體」論的形成過程複雜，各個時期的任務卻大同小異，都是扮演「非宗教的宗教」角色。

<sup>64</sup> 即中國和日本在朝鮮半島、遼東、山東半島及黃海等地進行的一場戰爭。1894年，按照中國干支紀年，時年為甲午年，故稱甲午戰爭。最終清朝戰敗，並於1895年和日本簽訂《馬關條約》。

<sup>65</sup> 條約的內容標誌甲午戰爭的結束，並導致清朝割讓臺灣、澎湖、遼東半島予日本。

就更明顯，1905年日俄戰爭之後，俄國承認日本對韓國的指導及監督權，將韓國的外交權移轉給日本，使韓國成為日本的保護國。後來，1910年日本簽訂不平等條約，韓國成為日本的殖民地。1914年日本加入協約國集團，加速了日本的國際化。甚至，通過象徵性地參加第一次世界大戰，日本獲得西方列強盡一步的讚譽及信任，國際社會也完全接納這個新興強國。到了1920年，因著第一次世界大戰的結果，關於紡織、造船、鋼鐵、航運業，日本本地也收穫很大的發展。日本的現代化，一面因著吸收西方先進來解決對傳統、對西方的自卑感，一面帶著西方帝國主義的侵略計劃來並行。

## （二）日本象徵詩派的現代性

在日本近代化的過程中，同時西方當代的許多流派和尖銳的文學作品大都被介紹到日本。葉渭渠的《日本文學思潮史》提出，日本的文學改良運動就是從1882年的《新體詩抄》開始，顯示在日本詩中的西化。<sup>66</sup>《新體詩抄》就是由三位東京帝國大學教授刊行的：矢田部良吉（1851-1899）、外山正一（1848-1900）、井上哲次郎（1856-1944）。《新體詩抄·序》已提出：

且夫泰西之詩，隨世而變。故今之詩，用今之語，周到精緻，使人翫讀不倦。於是乎又曰：古之和歌，不足取也。何不作新體之詩乎？既而又思，是大業也，也學和漢古今之詩歌，決不可能。及復學和漢古今之詩歌，咀英嚼華，將以作新體詩。...生活在新日本巨大潮流中的國民，要抒發其情意，就不能不採取以當代日語寫作的歐化詩型。<sup>67</sup>

可見大力主張日本詩的西化（或歐化），也開始試圖詩作的形式通俗化、大眾化，做到言文一致。詩體的實驗，經過山田美妙的《新體詞選》（1886）發展到森鷗外的譯作《於母影》（1889），北村透谷的《楚囚之詩》（1889），《蓬萊曲》（1891），標誌著完備了新體詩的藝術價值，從而催促近代詩的誕生。

日本的近代詩，大正時期（1912-1926）逐漸成熟、而到了昭和（1926-1989）

---

<sup>66</sup> 葉渭渠，《日本文學思潮史》，（臺北：五南讀書出版，2003年），頁317。

<sup>67</sup> 西鄉信綱著，佩珊譯，《日本文學史——日本文學的傳統和創造》，（北京：人民大學出版社，1978年），頁234。

初期已轉化為現代詩的階段。值得注意的是，在日本「現代主義」(モダニズム) 這個名稱二〇年代首次出現：如未來主義、意象主義(imagism)、達達主義、立體主義、表現主義等都不乏共鳴仿效者。<sup>68</sup>陳明台提出：「本來近代和現代在日本的意義都是modern，比較早期的明治時代被看成新詩體的出發期，現代性可能沒有那麼徹底」。<sup>69</sup>在日本，作為西方現代詩導入、日本現代詩起點的象徵詩，必須面臨層次的問題：一、日本傳統詩的形式束縛，二、內面的精神革新。關於這些問題，有很重要的兩位象徵詩人——北原白秋(1885-1942)、萩原朔太郎(1886-1942)。

北原白秋是象徵派唯美主義大家，日本象徵派成立發展的龍頭。<sup>70</sup>1909年，他以洋溢異國情趣與象徵風格的處女詩集《邪宗門》，開創象徵詩的境界，而且獲得世人讚賞，接著繼有續有《思ひ出》、《東京景物詩及其他》等等，確立詩壇上的地位。<sup>71</sup>北原白秋不為傳統的詩形式與韻律所拘束，自由地在《邪宗門》裡面展現詩人內在情感的變化，重新帶動自由詩寫作的風氣，而且為當時的象徵詩開闢了一個新天地，引領日本近代詩邁向自覺、自立的路途。就上述兩層面來說，《邪宗門》在日本近代詩歌史上，佔有承先啟後的關鍵角色。

萩原朔太郎原本傾倒於北原白秋的詩，就開始寫詩。1913年，在北原白秋主辦的《朱鸞》上發表詩作五首，由此登上詩壇。萩原朔太郎1917年出版詩集《吠月》，奠定了他在詩壇上的地位，也表現內部情感本身的獨特詩風，且受到詩壇高度的評價，被視為確立日本口語自由詩的完成。<sup>72</sup>1923年他出版詩集《青貓》，更堅固了他在詩壇上的地位，也影響現代詩的大眾化並口語詩的普及化。他的作品已脫離傳統詩的緊緊束縛，尋求了最大的自由性，尤其是口語的自由。他使用各種聲音，如狗吠聲、行軍踏步的聲音、青蛙的鳴聲、雞的啼叫，透過特殊運用，包括漢語重疊句、擬聲語，製造詩的效果，但是最重要的還是他內面精神的革新。要建立個人的主體性、現代性，就要建立個人的思考。從感情的角度看，他在達成個人主題性、獲得現代性是個開端，病態也好，向竹那種尖尖的感情，事實上

---

<sup>68</sup> 林中力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉，頁 87。

<sup>69</sup> 陳明台口述，蔡秀菊整理，〈日本現代詩史論(一)〉，頁 113。

<sup>70</sup> 同上註。

<sup>71</sup> 朝日新聞社主編，「北原白秋」，《朝日人物事典》，(東京：朝日新聞社，1990年)，頁 549-550。

<sup>72</sup> 董崇驊，〈萩原朔太郎『吠月』論〉，國立臺灣大學日本語文學研究所，2013年，44-45。

是他對個人蒼白凝視的批評。甚至，進入都市之後，他對都市文明也有所批評。<sup>73</sup>所以說，萩原朔太郎的重要性為口語自由詩的完成。他的詩在日本近代詩完成到現代詩的出發。由此可見，藉著日本象徵詩人的現代性建構，二〇年代日本的近代詩逐漸發展到現代詩的階段。

### （三）二〇年代日本詩壇與「詩與詩論」的集大成

二十世紀初以來，所謂現代主義（モダニズム）的歐美新興文學思潮，較短期間之內由個人或由詩刊都會更猛烈地加以介紹。在未來主義的影響底下，神原泰（1898-1997）在個人畫展中發表了《第一回神原泰宣言書》（1920），這是日本關於未來主義、同時也是前衛運動的第一份宣言書。平戶廉吉（1893-1922）不僅發表《日本未來主義宣言運動》（1921），被視為很重要的主張，同時還進行了融合未來派、立體主義與表現主義等技法的事實驗性創作。西方達達主義影響了許多的日本詩人，如高橋新吉（1901-1987）的《達達主義著新吉的詩》（1923），以及否定所有既成價值的詩誌，萩原恭次郎（1899-1938）追求詩形式變革的實驗詩集《死刑宣告》（1925）等等。<sup>74</sup>其後，意象主義、表象主義（presentationism）、寫實主義（realism）、超現實主義（Surréalisme），隨著西方新的思想陸續被介紹進來。另一面，在當時日本詩壇上民眾詩氾濫造成缺乏藝術性的安逸詩作之流行，而且社會局勢發展導致普羅（proletarier）左翼思潮的興盛，混亂與虛脫的弊端相當明顯。日本自1921年至1934年，遭逢關東大地震（1923），以及全球性恐慌等不安因素，因而帶動普羅文學進入全盛期。

根據橫路啟子的研究，新感覺派是基於關東大地震後，強烈意識到「安定的社會、民眾風貌遭到破壞」的現象，有感而發。不過就文學理論而言，一般確認為這是立足於立體派、未來派、達達主義、表現主義等前衛藝術。基本而言，新感覺派的目標是一種小說創作手法的革新運動，被視為將基於主觀概念掌握的外在現實，再知性地構造成新現實，再使用語言予以重組。<sup>75</sup>最具代表的作家包括

---

<sup>73</sup> 陳明台口述，蔡秀菊整理，〈日本現代詩史論（一）〉，頁 115。

<sup>74</sup> 山本捨三，《現代詩史的展望》，（東京：櫻楓社，1975 年），頁 48-49。

<sup>75</sup> 橫路啟子，〈日本新感覺派、現代詩與前衛運動〉，臺灣文化研究網站，交通大學社會與文化研究所，2000 年 3 月。[www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-onlinecourse/LitHistoryOfTaiwan/Report%5Cshioya2.html](http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-onlinecourse/LitHistoryOfTaiwan/Report%5Cshioya2.html)

橫光利一和川端康成。新感覺派的作家在意識形態上有極大的變化，不過唯獨川端，卻從當時開始，始終維繫著一股濃郁的東方虛無思維。1910年代日本的口語自由詩體已幾乎自成一格。不過，二〇年代中葉，由於受到西歐興起的前衛主義藝術運動影響，詩體也開始掀起改革。當時西歐興起的前衛主義藝術運動，是以徹底顛覆既有的秩序和審美觀為主，不過對於日本影響深遠則僅限於未來派、達達派、以及表現派等。

另外，普羅思想影響到詩寫，其中「中野重治」發表了眾多傑作，成為普羅運動的領導者。相對於普羅詩，當時也出現了以藝術觀點追求改革的新派別。包括以「北川冬彥」為首的詩雜誌《亞》的一派，以及以「西脇順三郎」為主的超現實派成員。兩派整合後成立了「詩與詩論」(1928)。

「詩與詩論」重要的成員包括春山行夫(1902-1994)、安西冬衛(1898-1965)、北川冬彥(1900-1990)、西脇順三郎(1894-1982)、北園克衛(1902-1978)、三好達治(1900-1964)、村野四郎(1901-1975)等等。這就是說，他們集結了所謂的現代(摩登、modern)、前衛詩人群的「詩與詩論」和他們推動的追求新的詩精神的運動。陳明台提出「詩與詩論」成立的時代動因如下：

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。「詩與詩論」集團的成立，就是為突破當時詩壇的荒廢現狀，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，開拓新的詩紀元。<sup>76</sup>

由於這些時代動因，他們集結了從西方來的許多流派，主要是超現實主義、主知主義、以及現實主義三個派別，且包容各種不同思想和詩潮的接受，以及詩人們各自發展具有個性的詩風與實驗創作。雖然如此，他們共通追求詩的「新精神」(L'esprit nouveau)，對新方法論的自覺，對於知的重視，均根源於主知主義(intellectualism)的理念。

春山行夫認為：「主知的方法論就是Poesie的中心」<sup>77</sup>。北川冬彥所謂「詩

---

<sup>76</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，《臺灣文學研究論集》，頁44。

<sup>77</sup> 即「詩的本質」。春山行夫對詩的概念，通常以 Poesie 來稱呼。「詩與詩論」同人以「新」自

形式化的意識與其自覺叫詩人反省」，西脇順三郎也認為：「詩是認識其方法，跟隨人的理智發展而變遷，時常依據新的方法呼喊在習慣裡冬眠的人靈魂的意識世界，乃是詩人重要的努力」<sup>78</sup>。日本的主知主義是以知性為文學的方法，它對情緒的控制、主情的壓抑，它探索深遠的感情，而以知性有秩序的表現，做為目標，因而才有尊重形式表現的精神。從主知的方法論出發，排斥主情文學，從自然發生情緒的世界裡脫出，堅持詩的純粹性，透過詩的藝術性來達到主知的活動。根據「詩與詩論」的主知方法論，文學是以知性的方法，探究擴張在我們感情的前後左右的未知世界，而給它以秩序使其再現。<sup>79</sup>實際上，春山行夫激烈地批評當時詩壇上佔有地位的萩原朔太郎，認為他的詩尚未脫離韻文與感傷主義，是屬於前現代的牧歌式的象徵主義，<sup>80</sup>而且抨擊了風格平易近人的民眾詩派乃是缺乏藝術性，至於無產階級藝術在他看來更是「文學以下」。<sup>81</sup>春山行夫所謂的「主知」，其實有著與「技術」接近的含義，他曾為文指出，「主知」是一個將藝術生產的秩序加以「技術化」的過程。透過對舊詩壇的批判，由春山行夫所主導的「詩與詩論」宣告了詩學時代的來臨，意味的是詩創作再也不是憑藉一時的靈感激發或情緒流露，而是一個有主義、有主張、有哲學作為思想背景的行動。此外，「詩與詩論」成員中仍有不同的傾向和方法。北川冬彥是現實主義詩精神與形式主義詩方法論的追求者，也有強烈的歷史意識與社會批評意識。超現實主義詩人西脇順三郎，安西冬衛都有極端的前衛意識等等。

在「詩與詩論」的表現上，大力提倡超現實主義，幾乎是最主要的實驗方向。值得注意的是，西脇順三郎的詩與詩論。西脇順三郎在牛津大學攻讀英國文學（1923-1925），從英國回到日本之後，在《三田文學》上發表詩作與詩論，推動達達主義、超現實主義、意象主義等，展開新的文學運動。1927年，與學生共同出版了超現實主義詩集《馥郁的火夫啊》（馥郁タル火夫ヨ），這本便成為日本此類詩作的先聲。他在「詩與詩論」上發表的評論和批評活動，使他成為日本新詩精

---

居，並且以 *Poesie* 這個取自法文的語彙與「舊詩」區隔。

<sup>78</sup> 陳明台，〈「詩與詩論」研究（二）——「詩與詩論」的成立〉，《前衛之貌》，頁 21。

<sup>79</sup> 同上註，頁 23。

<sup>80</sup> 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉，頁 87。

<sup>81</sup> 春山行夫，〈無詩學時代の批評決算——高速度詩論その二〉，《詩と詩論》3 號（1929 年），頁 252。

神運動的中心存在。他的根本詩法一言以蔽之在以意志或意識來創造超現實主義者的無意識世界：「能所預期的，不是詩。不予預期而偶然被發現的，才能成為詩」<sup>82</sup>。他透過聯想的斷絕組成美的世界。按照他的詩法原則，他在「詩與詩論」成員中，在文藝欄上發表了最多的超現實主義詩。除了西脇順三郎以外，三中散生、北園克衛、上田敏雄、瀧口修造等人，均對超現實主義有接觸，也表現超現實主義的風格。

「詩與詩論」真正成立的契機是在1925年京都創刊的《青樹》，成為重要詩人春山行夫、北園克衛、安西冬衛、上田敏雄、北川冬彥、竹中郁共同交流的場所，所以才有1928年「詩與詩論」的成立。他們採用兩個並行制度：(1) 同人制：春山行夫、安西冬衛、北川冬彥、竹中郁、三好達治、神原泰、上田敏雄、近藤東、瀧口修造、飯島正、外山卯三郎共11位同人；(2) 寄稿制：各流各派主張的文學界人士開始向「詩與詩論」投稿，村野四郎開始投稿。後來，在1929年全部改為投稿制，廢除同人名義。<sup>83</sup>春山行夫擔當「詩與詩論」主編，盡量引進歐美文學主義，介紹重要的前衛作家。雖然1932年名稱改成《文學》，繼續有系統地介紹文學理論、引進西方文學思潮，介紹的世界詩人遍及歐洲國家、美國、中國、拉丁美洲。從1928-1933年，「詩與詩論」發刊十四期，《文學》六期總共二十冊，除了左翼傾向的普羅詩之外，可說結合了超現實主義、主知主義、形式主義等等各流派的詩人。<sup>84</sup>

「詩與詩論」的成立，在日本詩壇上有重要的意義。以「詩與詩論」作為西方文學移植之成果及開展的例證。「詩與詩論」提倡的技巧及方法論和現代主義的實踐，呈現新興文學思潮所集結的特點。其中有當時詩人面臨的危機感、對詩本質的尋求精神。而且，在日本詩壇的貢獻上，介紹了很多歐美的詩人及其作品。此外，雖然「詩與詩論」的活動期間並不長，他們的詩意識與作品風格，影響到後來的日本現代詩壇上，如《四季》、《詩·現實》等。這影響到東亞文化圈，尤其是殖民的臺灣和韓國詩人。

---

<sup>82</sup> 陳明台，〈「詩與詩論」研究（二）——「詩與詩論」的成立〉，《前衛之貌》，頁 34。

<sup>83</sup> 陳明台口述，蔡秀菊整理，〈日本現代詩史論（一）〉，頁 110-111。

<sup>84</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，《臺灣文學研究論集》，頁 45。

### 第三節 殖民地臺、韓的新文學興起： 現代主義的預兆

#### (一) 臺、韓殖民現代性的共同宿命

日據時期的臺灣與韓國，雖然被殖民時間稍微不同，但同樣從日本引進現代化。實際上殖民地處境的現代化並非從本地社會內部孕育出來，而是日本殖民政權為建立與鞏固其權力，強行轉嫁移植的結果。日本帝國引進的現代化，是為了有效開發殖民地的資源，以利其資本主義的擴張。但其真正目的是支配與剝削，使臺灣人和韓國人成為從屬的主體。為了有效治理臺灣與韓國，殖民政權運用高度現代的技藝，奠定對殖民地的統治。各項基礎措施，如土地舊慣調查、貨幣金融整理、警察保甲制度、發展公衛、推動都市計劃與交通建設等工事的完成，都讓殖民地型態的經濟成長獲得實質進展，啟動臺灣與韓國經濟的現代化。陳建忠也提出臺灣的殖民地現代性如下：

臺灣在日本殖民主義入侵後，日本為了在臺灣進行持續的資本與原料的壓榨，事實上並非一味的巧取豪奪，而是有限度地進行資本主義與現代化的改造工程，例如現代製糖工業與新式教育、衛生改善等便是顯而易見的「現代性」事物。比喻地說，正是在「養雞取卵」這點上，殖民與現代性在此找到結合點，於是遂有殖民現代性（colonial modernity）的說法出現。因而挾帶著被殖民主義話語所先驗地斷定為優越的殖民主所引進的現代性，讓本土知識份子追求現代性的時候，不可避免地將殖民性與現代性的意象疊合在一起。<sup>85</sup>

這些提出關於殖民現代性的問題，在韓國也有看到同樣的問題和看法。

對於韓國現代化的過程，原本在韓國存有兩極的看法——殖民地掠奪論和殖民地現代化論。這股爭論仍然激烈。殖民地掠奪論，主張日據時期之前的朝鮮末期已經呈現出現代化的樣貌。因此，日據時期韓國人一直尋找自國發展的方法，

---

<sup>85</sup> 陳建忠，〈殖民現代性與本土性——臺灣文學的歷史命題〉，《日據時期作家論——現代性·本土性·殖民性》，（臺北：五南出版社，2004年），頁4。



探索解放運動。它比較偏向於民族主義的看法。另外，殖民地現代化論，就是對立殖民地掠奪論的論點。它強調揭示韓國受到日本現代化的影響，自1910年以來從日本引進的現代化資本主義幫助韓國產業化的發展。而且，它主張實際上朝鮮末期的經濟情況已進入破產的階段，也比較關注經濟指數的調查和通貨量規模的擴增。後來，在國外的Gi-Wook Shin與Michael Robinson提出，韓國殖民地現代性的問題：

假設藉著一個事物的引進，就會發生兩個效能；殖民主義是負面的、現代化是正面的，無論正面或負面，殖民地現代性的觀點指出相當矛盾的現象。

86

藉此韓國學者姜來熙也說：「日據時期掠奪的過程也伴隨著物質上的發展，殖民地現代性承認這種兩面性，而且從矛盾的觀點看研究自本主義化的過程」<sup>87</sup>，由此可見日據時期臺灣與韓國同樣看出殖民現代性的共通宿命與前提。

關於臺灣與韓國現代主義的探討之前，先要了解日本對臺灣與韓國的殖民統治，也要注意當時臺灣與韓國的反應與運動。從1895年日本殖民臺灣開始施行軍政，由臺灣總督總攬行政、立法、司法大權。「軍令」成為治理臺灣的法源，其後改為律令立法而推行「警察政治」，但是「總督獨裁」體制一直沒變。日本統治韓國的最初十年（1910-1919），是由朝鮮總督府推行「憲兵警察政治」，警察統合了憲兵與警察官。這被稱謂「武斷政治」，殖民統治的方式臺灣與韓國沒有兩樣，維持封建的笞刑，否定自主的團體、廢止言論機關，貫穿著軍政的性質。總督府的政策，不論在臺灣或韓國，始終以日本帝國為本位，不斷地剝削和壓迫殖民地民眾的生活。在第一次大戰期間，日本的殖民政策從傾銷本國商品、榨取殖民地糧食原料，過渡到對殖民地的投資，日本的獨佔資本快速地侵入韓國，企圖由資本輸出完成殖民地經濟圈。然而，韓國人在1919年掀起三一獨立運動的反日怒潮。臺灣受其影響，深深打動了臺灣留日學生的心。於是在東京的一個留學團體「高砂青年會」，便由一向的聯誼、文化活動進而組織了「新民會」<sup>88</sup>。而且，

---

<sup>86</sup> Gi-Wook Shin, Michael Robinson, *Colonial Modernity in Korea*, Harvard University Press, 2001, p.48。

<sup>87</sup> 姜來熙，〈韓國的殖民地近代性與衝擊的翻譯〉，《文學科學》第31號，2002年，頁74。

<sup>88</sup> 在反殖民運動的影響下，日本的臺灣留學生逐漸產生「臺灣非屬於臺灣人的臺灣不可」的理

吳叡人認為二〇年代臺灣本地也看出民族性的樣貌如下：

從二〇年代至三〇年代初期，臺灣人擁有自決權與國家主權的政治民族主義，與臺灣民族文化的文化民族主義共同構成了在日本統治下出現的現代民族主義的內容。<sup>89</sup>

進入二〇年代，不僅僅是臺灣的民族性十分明顯，臺灣整個社會的現代化也加速拔高。臺灣第一個社會學者陳紹馨描述當時臺灣現代化的樣貌。他認為二〇年代是臺灣社會史上的一個重要的轉變期。這時期瘟疫已不再威脅，瘧疾也大有改進，西醫的人數已比中醫多，連牛瘟也能肅清。教育也較普及，保守的農民已能積極採取新品種、新技術，因而生產為之提高。<sup>90</sup>

就韓國而言，在1919年的三一獨立運動<sup>91</sup>之後，日本對韓國的殖民統治從「武斷政治」改為「文化政治」。因為自從日本合併韓國以來的「武斷政治」，遭受韓國國民眾的抵抗而行不通，朝鮮總督府必須改采分化并弱化韓國人的民族運動，來維持殖民地統治。因此朝鮮總督府提倡「發達文化、充實民力」，而假裝關心韓國民族。反而，「文化政治」的基本方針是當時的日本首相原敬的構想，其終極的目標放在「同化」<sup>92</sup>上。雖然軍事統治的本質沒有改變，也否定朝鮮人的自治，但日本在不抵觸統治的範圍之內，準許韓國人發行新聞雜誌<sup>93</sup>，結成社會團體。

---

念，並於1920年代初成立「新民會」。新民會有一群東京的臺灣學生發起組成。蕭阿勤，《重構臺灣：當代民族主義的文化政治》，（臺北：聯經出版，2012年），頁78。

<sup>89</sup> 吳叡人，〈臺灣非是臺灣人的臺灣不可：反殖民鬥爭與臺灣人民族國家的論述，1919-1931〉《民族主義與兩岸關係：哈佛大學東西學者的對話》（臺北：新自然主義出版，2001年），頁39。

<sup>90</sup> 陳紹馨，《臺灣的人口變遷與社會變遷》（臺北：聯經出版社，1997年），頁127。

<sup>91</sup> 三一獨立運動是朝鮮人民為抗議日帝的殖民統治，發起的宣告獨立的萬歲運動。這次運動持續了近2個月，在朝鮮各地均有響應。日本殖民統治者以屠殺和野蠻的方式鎮壓了群眾。三一獨立運動之後的三個月內示威次數達1542次，死亡7509人，傷者15961，被逮捕者46948人。有715戶人家，47所教會堂，2所學校被破壞。

<sup>92</sup> 殖民地領有國對殖民地原住民固有的語言、歷史、文化、生活樣式等予以壓抑，並使其與自己國民同化所採取的政策。日本領有朝鮮為殖民地時，對朝鮮所採取的政策乃其典型。下中邦彥編《世界大百科事典》，平凡社，1972年。如《世界大百科事典》雖以「支配集團使他集團融合於自己文化的政策」作定義，並以近代國民國家隨著征服其他國家、民族之殖民地經營為實行同化政策的契機，但亦認為日本之對朝鮮、臺灣支配乃同化政策之直接型，即殖民母國直接介入殖民地原住民的生活，並強制將自己的文化施予殖民地，促使其同化。蔡錦堂，〈日本治臺時期所謂「同化政策」的實像與虛像初探〉，《淡江史學》第13期，淡江大學歷史學系，2002年，頁181。

<sup>93</sup> 1920年3月5日《朝鮮日報》、1920年4月1日《東亞日報》以韓文發行。目前，與《中央日報》稱為韓國三大報紙。

這成為二〇年代各種文化、文學運動活潑起來的前提條件。透過日本統治上的轉變與世代的潮流，二〇年代臺灣與韓國共通面臨極大的變革，也影響文學上的興起。

## （二）臺灣新詩運動的推衍與其確立

### 1. 張我軍的新詩運動與新舊文學論爭

二〇年代的臺灣與韓國同時具有新文學興起的經驗，呈現出當時在臺灣與韓國環境中的複雜性與多樣性之特徵。第一次世界大戰之後，根據美國總統威爾遜（T. W. Wilson）提倡民族自決，世界弱小民族和國家引發民族主義，導致韓國三一運動與中國五四運動，喚起了臺灣學生的反殖民意識。由此，1920年臺灣的新民會創辦《臺灣青年》，陳炳發表〈文學與職務〉於創刊號，掀起新文學運動。根據《臺灣文學史小事典》，新文學運動初期，共同倡議新文學觀點的重要文字尚包括如，甘文芳的〈實社會と文學（現實社會與文學）〉、陳端明的〈日用文鼓吹論〉、林子瑾的〈文化之意義〉、林南陽的〈近代文學の主潮（近代文學的主潮）〉、黃呈聰的〈論普及白話文的新使命〉、黃朝琴的〈漢文改革論〉等。<sup>94</sup>林淇養的〈長廊與地圖：臺灣新詩風潮的溯源與烏轍〉，以主體性與認同的觀點而探討臺灣新詩的發展，說明當時新詩的風潮：

日治時期的臺灣新詩風潮，明顯地可以發現整個詩史其實匯合了三條伏流：一是由追風紹啟而迄於楊熾昌的日本新詩運動源流，二是來自張我軍引介的中國新詩運動源流，三是當年臺灣左翼文學家主張的根生於臺灣本土語言的臺灣白話文運動源流。...日治下的臺灣新詩（乃至新文學）發展，形成這樣三種語文（連同語言符號背後三種意識型態及其認同）的辯證和鬥

---

<sup>94</sup> 《臺灣青年》的發刊，以及東京「新民會」的成立，可視為殖民地臺灣新文化運動的重要起點。直到1927年間反殖民活動開始左傾以前，新文化運動的整體訴求，也大致集中體現在《臺灣青年》創刊號〈卷頭之辭〉所揭示的「民族自決的尊重、男女同權的實現、勞資協調的運動」這三大目標之中。儘管《臺灣青年》各期內容，並未有豐富的文學創作，但包括〈卷頭辭〉與陳炳〈文學與職務〉、陳瑞明〈日用文鼓吹論〉在內，知識分子之間普遍開始接觸了新文化的種子。彭瑞金、藍建春、阮美慧，《臺灣文學史小事典》，（臺南：國立臺灣文學館，2014年），頁98。

爭，足以說明被殖民地的臺灣主體性的不在與臺灣詩人的認同困惑。<sup>95</sup>

臺灣新詩的發展，就是從1923年追風（謝春木）以日文創作〈詩的模仿〉四首短製開始。原來追風就是一個左翼知識青年，作品使用殖民統治者的語言，發表媒體位於殖民帝國首都，臺灣的新詩發展以如此面貌出現於歷史長廊中，與其說是巧合，毋寧還隱喻著無奈與反諷。尚且，留學北平的張我軍以「改造社會，新文學革命」為主題，在《臺灣民報》發表〈致臺灣青年的一封信〉，猛烈批評臺灣傳統文人及其文學活動，因此導致了稱為「新舊文學論爭」<sup>96</sup>的開始。接著，1925年張我軍出版了臺灣新詩史上第一本漢文新詩集《亂都之戀》。

此外，二〇年代左翼社會運動實在影響臺灣青年人，如楊樺、賴和等，帶來1930年代的臺灣白話文的運動、以及臺灣的鄉土文學。由此可見，在當時臺灣新詩的發展上，臺灣的知識分子面臨新舊文學的對立及臺灣新詩語言選擇上的多樣性，也看出當時臺灣知識分子的複雜內在問題。這就是說，二〇年代的臺灣文學處於萌芽試驗時期，知識分子把注意力比較集中在民眾政治意識的發起，重視於現實社會的關切遠勝於對文學創作。

## 2. 陳奇雲、王白淵的日語詩作

緣於日本的殖民統治，臺灣戰前的文學創作語言除了中國白話文之外，以日語書寫的新詩甚至比中國白話詩還要更早出現，如早在1924年追風已發表〈詩的模仿〉<sup>97</sup>。陳千武認為：

臺灣新詩是日本統治臺灣二十五年才出現。日本領臺第二年便對臺灣人實行日文教育，經驗二十五年的醞釀，臺灣青年才能使用日本創作。雖然在

---

<sup>95</sup> 林淇養，〈長廊與地圖：臺灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》28卷1期，1999年），頁78。

<sup>96</sup> 一般亦將〈致臺灣青年的一封信〉視為二〇年代中葉「新舊文學論爭」正式展開的標誌。當時人在北京的張我軍，以投書方式在《臺灣民報》上發表的這篇文章，猛烈批評臺灣傳統文人及其文學活動，因此隨即引發一連串熱烈討論。文學史上概稱之為「新舊文學論爭」。儘管新舊文學陣營的相關討論，尚有其他相關淵源，但大體上還是由於張我軍在這篇文章中充滿攻擊性的言論，因而形成持續相近兩年的密集討論。同註50，頁107。

<sup>97</sup> 〈詩的模仿：讚美蕃王〉、〈詩的模仿：煤炭頌〉、〈詩的模仿：戀愛將茁壯〉、〈詩的模仿：花開之前〉，這些作於1923年5月，發表在1924年4月《臺灣》第5年第1號。

殖民地愚民教育下，臺灣知識分子的求知慾並未被打壓不振。<sup>98</sup>

唯日文新詩真正邁入成熟是三〇年代之後，1930年陳奇雲<sup>99</sup>（1905-1939）的詩集《熱流》以及1931年王白淵<sup>100</sup>（1902-1965）的《荊棘之道》（棘の道）均為劃時代之作。陳奇雲初攻日語排句、短歌，後轉向日語新詩創作，並參編《南溟藝園》詩刊。他出版的《熱流》是臺灣詩人最作結集出版的日語詩集之一。在《熱流》的自序中表示：「詩篇的長短我從不計較。所有的形式韻律也都詩自己流的」<sup>101</sup>。陳瑜霞的〈陳奇雲的生命之作——《熱流》〉也提出陳奇雲的詩美學特點：1) 巨人意象與巨人精神、2) 慘白「死」及赤紅「敗血」象徵的病態美、3) 和歌的抒情日式情調美。<sup>102</sup>陳奇雲的新詩風格特色，乃是在口語字句的排序上做特殊的調整，以連結詞、文法錯亂置放，呈現出其詩的語言特殊性。他的新詩題材多變、形式不拘，但詩風亦偏向浪漫抒情。

王白淵的《荊棘之道》是目前所見臺灣作家最早在日本出版的詩集。因為王百淵藝術心態的茁壯而前往東京留學，在二〇年代中期，受到影響而轉變，是追求殖民地解放與自由。然後，他出版了詩文集《荊棘之道》並開始與留學東京的學生與文化人共創「臺灣藝術研究會」，為臺灣的文藝而奮鬥，也可以呈現出他的反殖民思想。<sup>103</sup>王白淵一面是一位臺灣文化運動的鬥士，另一面是一位浪漫注

---

<sup>98</sup> 陳千武，〈創世紀詩雜誌〉，臺中市文化中心，1997年），頁104。

<sup>99</sup> 陳奇雲創作文類以詩為主。在15、6歲時即有日文俳句、短歌的創作，1929年，開始在《南溟樂園》（後改稱《南溟藝園》）發表作品。基本上以日文寫作。其性格偏向多愁善感，作品多有耽美自溺之作，但另一方面卻也有反抗強權的精神作品，展現了浪漫詩人在殖民地處境中的掙扎。同註50，頁117。

<sup>100</sup> 出生於彰化二水。二水公學校畢業後，於1918年進入總督府師範專門學校，1921年畢業後返鄉任教，1923年前往東京留學，就讀於東京美術學校圖畫師範科、主修美術。1926年畢業後任教於岩手縣盛岡女子師範學校，1931年因左傾思想入獄而遭解職。1933年與張文環、吳坤煌等人共同成立「臺灣藝術研究會」。1934年前往中國，並於翌年起任教於上海美術專科學校。戰後返臺，於「臺灣新生報」先後擔任記者、編輯，並參與政經報的創刊及編輯。1947「二二八事件」後，遭受株連而三次入獄。此後轉入美術研究領域，著有《臺灣美術運動史》。日治時期作品主要為新詩，另有短篇小說。《棘の道》共收66首日語新詩，在全書總共170餘頁中的篇幅只佔三分之一強，其餘則是短篇〈偶像之家〉、兩篇評論、與日譯的劇本一篇。這些詩作大致集中在個人政治傾向、人物禮讚、田野風光等題材上。較具代表性的詩作如〈地鼠〉、〈詩人〉、〈無題〉等。同註50，頁119-120。

<sup>101</sup> 楊宗翰，〈冒現期臺灣新詩史〉，《創世紀詩雜誌》第145期，2005年），頁162-163。

<sup>102</sup> 陳瑜霞，〈陳奇雲的生命之作——《熱流》〉，《文學臺灣》第41期，2002年），頁249-267。

<sup>103</sup> 柳書琴，〈反現代與反殖民論述的演譯：王白淵的泰戈爾論與甘地論〉，《「殖民主義與現代性的在檢討」國際學術研討會》中央研究院臺灣史研究所，2002年），頁3。

意者，他生成風度翩翩，俊逸出眾，他的輩子上充滿了浪漫情調。<sup>104</sup>陳芳名認為：「王白淵詩作品的藝術成就，代表二十年代臺灣新詩創作著的成果。他為後來的詩人留下可貴的典範：他把詩的形式（技巧）和詩的內容（思想），做了較為完整的結合，突破新詩草創期那種稚崛的路線」<sup>105</sup>。由此可見，陳奇雲與王百淵的日語詩作也帶進臺灣新詩的成熟期。而且，在三〇年代臺灣詩壇上發表園地增多，尤其1934年臺灣文藝聯盟創辦了《臺灣文藝》。並且，日文報刊經常轉載外國優秀詩人作品，並引介西方文學理論，為臺灣日語詩作提供了借鑒，就引起優秀的日文詩作增加的現象。

### 3. 《臺灣新民報》的「曙光」文藝欄

當時提供臺灣新詩發表的主要園地是《臺灣》雜誌，前身為《臺灣青年》月刊（1920年創辦），後來改組為《臺灣民報》。1930年3月增資改組，並易名為《臺灣新民報》。《臺灣新民報》發行第324號，開始增闢「曙光」（新詩壇）專欄，專門刊載新詩作品。「曙光」<sup>106</sup>專欄由賴和及陳虛谷主編，提供新詩發表的場域，新詩創作者與作品數量增加，也為日後如鹽分地帶詩人群等開創新契機。林淇濱也認為：「1930年《臺灣新民報》推出曙光專欄，刊載新詩，一時之間，也使新詩人輩出，如賴和、楊守愚、楊雲萍、楊華等優秀詩人的作品，因此和同時期的日文新詩相互較勁，蔚為大觀」<sup>107</sup>。藉著「曙光」文藝欄的園地，進一步帶動了新詩的風潮，也刺激了更多作家邁入新詩的書寫行列。比如，賴和的〈流離曲〉、〈南國哀歌〉等，不只強調不屈服的意志，並且鼓舞了反抗的精神；陳虛谷的〈敵人〉、〈草山四首〉等，對殖民當局提出強烈抗議，表現出對理想的憧憬；楊守愚

---

<sup>104</sup> 王昶雄，〈王姓儒生、白色遭遇、淵底生涯〉，《復活的群像》，（臺北：前衛出版社，1994年），頁199。

<sup>105</sup> 陳芳明，〈日據時期臺灣新詩遺產的重估〉，《臺灣文藝》第83期，1983年），頁22。

<sup>106</sup> 新詩副刊。1930年8月2日創刊，至1932年4月2日止，總計發行87期，附於「臺灣新民報」324至410號發行。「曙光欄」為1930年代重要的新文學運動之新詩園地，持續擴大、鼓吹新詩之創作實踐。「曙光欄」的編輯宗旨即在於提倡新詩創作，一如發行前夕的〈本報增加紙面，刷新內容的預告〉所示：「希望對新體詩有研究的人，把所有的創作寄來發表。這新開闢的園地，能開放什麼樣的花、能結什麼樣的果，願大家來試驗的重作一下」。在「曙光欄」發表新詩作品的作者約近40人，作品數量較多的作者有賴和、楊守愚、楊華、陳虛谷。作品如賴和〈流離曲〉、〈南國哀歌〉、〈農民謠〉、楊守愚〈頑冥〉、〈貧婦吟〉、陳虛谷〈敵人〉等。同註50，頁114-115。

<sup>107</sup> 林淇濱，〈三種語言交響的詩篇〉，《文學@臺灣》，（臺南：國立臺灣文學館，2008年），頁103-104。

的〈蕩盪中的一個農村〉、〈人力車夫的叫喊〉，描寫人民貧苦的生活，襯托出社會黑暗的象徵。寫實作家跨界書寫新詩，加上社會主義思想潮流的影響，此時的新詩開始呈現更多的社會關懷與弱小民族的抵抗視野。

陳萬益提出曙光欄的主要特色：「曙光欄」的新詩自1930年推出以來，固然有形式和語言的實驗性，主要精神仍在於抵殖民的使命，其中現實主義的敘事詩作與統治者牴觸，經常難逃被食割的命運。<sup>108</sup>受到日據監視之下，發行的報紙已通過檢察，刪減不符合或過於尖銳的內容才得以出刊。「曙光欄」經常遭到當局的「食割」處分，整個欄位一片空白或者予以塗黑。謝欣岑也提出「曙光」專欄的用字技巧；作品無法呈現完整的面貌，有些詩故意把詩語以其他字詞來代替（「々」、「XX」、「牠」等），在此專欄刊載的作品形成一種具有時代意義的文學現象。<sup>109</sup>

再者，臺灣作家仍遭遇了臺灣話文和中文白話文的語文轉換難題。黃石輝率新在《伍人報》上發表〈怎樣不提倡鄉土文學〉一文中主張：

你是臺灣人，你頭戴臺灣人，腳踏臺灣地，眼睛所看到的是臺灣的狀況，耳孔所聽見的是臺灣的消息，時間所歷的亦是臺灣的語言，所以你的那支如椽的健筆，亦應該去寫臺灣的文學了。臺灣的文學怎麼寫呢？便是用臺灣話作文，用臺灣話做詩，用臺灣話做小說，用臺灣話做歌曲，描寫臺灣的食物。<sup>110</sup>

在這段論述中，他主張「鄉土文學」的內涵必須在內容上書寫臺灣，形式上則使用臺灣話文以達成言文一致，引發了「臺灣話文論爭」。隨此，實用何種語言書寫，便成了臺灣話文與文改革論爭的焦點所在。關於語言的使用反映於「曙光」專欄。所以作品內可看出臺灣話文與中國白話文的雜用。然而，賴和的詩作中仍然顯明臺灣話文的使用最多。有此可見，藉著《臺灣新民報》增闢「曙光」文藝專欄，臺灣新詩壇不僅僅帶來新的詩風、白話文的提倡，也給許多新世代的作家

---

<sup>108</sup> 陳萬益，〈論 1930 年代初期的新詩運動——以《臺灣新民報》「曙光」欄為主的討論〉，《彰化文學大論述》（彰化：五南出版，2007 年），頁 174。

<sup>109</sup> 謝欣岑，〈《臺灣新民報》「曙光」專欄之文學現象考察（1930-1932）〉，《臺灣詩學》第 12 期，2008 年），頁 226。

<sup>110</sup> 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學（一）〉，《伍人報》第 9 冊，1930 年 8 月 16 日。

詩作的機會，從事新詩的創作。

### (三) 韓國詩壇與各流派的形成

日據時期的韓國文學中，也明顯地看出新詩壇的興起。實際上，在韓國新體詩的出現比臺灣還早。在韓國，十九世紀末已經用韓文寫作「歌詞」、「詩調」等。三一獨立運動的領導者崔南善（1890-1957），東京留學後回到韓國，創刊近代雜誌《少年》（1908）。從日本直接引進了「新體詩」的形式，他發表的〈海邊致少年〉乃是韓國文學最早的一首新體詩：

嘩嘩，嘩嘩，雨水瀾漫，	터.....르씩, 터.....르씩, 툅, 썩.....아.
敲打。破碎。塌陷。	사다린다. 부순다. 문혀 바린다.
狀如廟宇的岩石高過泰山，	태산 갓흔 높흔 피, 덩태 갓흔 바위스들이나,
這是什麼，是什麼，	요것이 무어나, 요게 무어야.
你知道我的力氣有多大，	나의 큰 힘 아나나, 모르나나,
雨在斥責	호롱스가디 하면서
敲打。破碎。塌陷。	사다린다. 부순다, 문혀 바린다.
嘩嘩，嘩嘩，雨水狂亂。	터.....르씩. 터.....르씩, 툅, 튜르릉, 콧.
崔南善〈海上致少年〉 <sup>111</sup>	최남선 〈해에게서 소년에게〉

這首詩中可以看到崔南善把「唱歌」轉乘「新體詩」的努力，他試圖形式上的改革並提倡韻律上的自由。雖然如此，形式上還有很多韻律性的束縛（2·2·3、3·3·5、4·3·4·5、3·3·5，）<sup>112</sup>，崔南善其他詩內容卻滿了讚揚從日本帶來的新文明。到了二〇年代，他再提倡國民文學論並主持了時調復興運動。他的代表性詩作是《京釜鐵路邊》，代表時調是《一百零八個煩惱》等。

從1910年起，日據時期的韓國開始日本的「武斷政治」，也經過了韓國文學上的蕭條期。就如上述，1919年發生三一獨立運動之後，日本對韓國的殖民統治從「武斷政治」改為「文化政治」，准許韓國人發行新聞雜誌。到了二〇年代，

<sup>111</sup> 薛舟中譯，<http://www.duhougan.com/sucal/24158.html>。

<sup>112</sup> 2·2·3：툅씩·툅씩·툅썩아，3·3·5：따린다·부순다·문혀바린다，4·3·4·5：태산갓흔·높흔피·덩태갓흔·바윗들이나，3·3·5：요것이·무어나·요게무어야



留日返國的近代知識分子，陸續刊行文藝同人雜誌。1919年開始創刊《創造》、《廢墟》(1920)、《白潮》(1922)、《金星》(1923)、發刊第一本詩歌同人雜誌《薔薇村》(1921)等等，這些開始引入西方文藝思潮，詩壇針對文學目的和文學功能的思考，二〇年代初期形成了韓國文壇的「浪漫主義派」<sup>113</sup>。另外，與臺灣同時的二〇年代中葉，發起韓國文學主導勢力的左翼文學，就成立了所為「卡普」(KAPF)<sup>114</sup>的普羅文藝聯盟。<sup>115</sup>此外，二〇年代中期作品中看出韓國詩傳統的樣式詩風，這些詩人仍然注重於韓國傳統的節奏感，代表詩人是金素月(1902-1934)、韓龍雲(1879-1944)等等。

### 1. 浪漫主義詩風的橫流

1919年的三一獨立運動失敗之後，當時的韓國知識青年自覺到崔南善、李光洙<sup>116</sup>(1892-1950)主導的新體詩形式或啟蒙文學的虛空，拋棄殖民地近代化過程的期待或榮耀的未來。這些詩人盡量排除啟蒙性的寫法，而為呈現內面心裡的覺醒而採取日本的浪漫主義詩風<sup>117</sup>或法國的象徵主義詩風<sup>118</sup>，因此，二〇年代初期的這些詩人被稱為韓國的「象徵主義詩派」。當時陸續所產生的同人雜誌當成他們詩作的好園地。朱耀翰(1900-1979)在《創造》雜誌的創刊號發表韓國詩壇第一首自由詩如下：

……啊，沒有被折斷卻不枯萎的花，在對離去的情人之思緒中，雖生猶死

---

<sup>113</sup> 吳世榮，《韓國浪漫主義詩研究》，(首爾：一志社，1986年)，頁21。

<sup>114</sup> 即朝鮮普羅列塔利亞藝術同盟，(KAPF: Korea Artista Proleta Federatio，以下略稱「卡普」)

<sup>115</sup> 文德守，《韓國現代主義詩研究》，(首爾：詩文學社，1981年)。

韓啟傳，《韓國現代詩論研究》，(首爾：一志社，1983年)。

徐俊燮，《韓國現代主義文學研究》，(首爾：一志社，1988年)。

<sup>116</sup> 李光洙的代表作《無情》於1917年1月1日至6月14日在《每日申報》上連載。這是韓國第一部近代長篇小說。《無情》以民族主義的理想和啟蒙主義的熱忱為完美的結合，一經問世就獲得了極高的人氣。他的作品，帶有強烈的民族意識，批判舊社會儒教陋習，煽動革命精神，具有教化大眾的啟蒙主義思想，說教意味較為濃厚。

<sup>117</sup> 李英燮，〈二〇年代韓國詩的近代性格〉，《亞細亞文化研究》第2號，京原大學亞細亞文化研究所，1997年，頁85。

<sup>118</sup> 金譽東，〈法國象徵主義的移入與影響〉，《韓國近代詩的比較文學研究》，(首爾：一片出版社，1981年)。

金恩典，《韓國象徵主義詩研究》，(首爾：漢森出版社，1991年)。

姜禹植，《韓國象徵主義詩研究》，(首爾：文學 ACADEMY，1999年)。

的這顆心，唉，好罷，是否要用這火焰把心懷付之一炬，是否要把悲傷燒個精光，昨天我拖著疼痛的腳步到墓地，冬天凋零的花恍惚間重又開放，可是愛情的春天就不再回來嗎？卻不如在江水中痛快一夜……或許在他們眼中我是個可憐蟲……篤篤、蓬蓬，燈花在飛舞，開裂的梅花瓣蹦跳著抖擻精神，蜂擁而至的觀賞者笑語喧嘩，彷彿在把我嘲笑，把我責罵，啊，我渴望在更加強烈的熱情中生活。即使在火把一般凝結的煙氣和窒息的火花的痛苦中，我仍想過更熱烈的生活，讓人始料不及的是我那忐忑不安的心……。朱耀翰，〈燈火會〉<sup>119</sup>的一部分

.....아아 꺾어서 시들지 안는 꽃도 업것마는, 가신님 생가게 사라도죽은 이 마음이야, 에라 모르겠다, 저 불길로 이 서름 살라버틸가 어제도 아픈발 끌면서 무덤에 가 보았더니 겨울에는 말랐던 꽃이 어느덧 피었더라마는 사랑의 봄은 또 다시 안도라오는가, 찰하리 속시언이 오늘밤 이 물 속에..... 그러면 행여나 불상히 너겨줄 이나 이슬가..... 할 적에 통, 탕, 불띠를 날니면서 튀어나는 매화포, 필덕 精神을 차리니 우구구 떠드는 구경꾼의 소리가 저를 비웃는 듯, 꾸짖는 듯. 아아 좀더 強烈한 熱情에 살고 싶다, 저기 저 햇불처럼 영기는 煙氣, 숨막히는 불꽃의 苦痛 속에서라도 더욱 뜨거운 삶을 살고 십다고 뜻맞게 가슴 두근거리는 거슨 나의 마음 .....주요한, 〈불놀이〉 일부분

這首詩直接描寫出詩人的感情變化過程，也根本找不到啟蒙性的部分。在詩人的現實和環境上，可看「離去的情人」已被設定話者複雜情感的象徵性對象。「離去的情人」指著詩人內面的孤單和悲哀。在二〇年代的浪漫主義詩作中，「情人」大致上具有類似的象徵性。

再者，當時韓國知識分子所面臨的困惑仍是在失去國家為關鍵。因此，多數的詩作顯示，對失國的現實絕望認識，或是在現實上找不到存在的目的而尋求他們自己的理想鄉：

---

<sup>119</sup> 《創造》創刊號，1919年2月。筆者中譯。

晚上進入血污的洞窟	저녁의 피무든 동굴 속으로
啊...進入那無底的洞窟	아- 밋업는, 그 동굴 속으로
不知道末尾	끝도 모르고
不知道末尾	끝도 모르고
我該被仆臥	나는 걱구러지련다
我該被埋葬	나는 파뭇치련다

李相和 (1910-1943) 〈末世的希嘆〉<sup>120</sup>

沉浸在夢裡孤單的睡眠	꿈속에 잠긴 외로운잠이
在越過脫離現實「光的陵丘」時	현실을 스더난 ‘빛의고개’넘으라할스대
睡眠被雨淋坍了 情人不在家	비에문어진 잠의 님업는집은
可憐地坍倒了深不可測	가연시 김히김히문어지도다

朴英熙 (1901-?) 〈往夢想國〉<sup>121</sup>

這些詩的內容中可見很多抒情的濫用，也偏向於審美的表現，不夠多呈現出對現實認識的緊張關係不夠多。並且，形式上一直強調並模仿西歐詩的韻律，仍然散漫而忽略韓文的語調特徵。不過，詩作中呈現出當時詩人對韓國的新體詩和啟蒙詩的虛空性之反省和克服，這在韓國詩壇上是很有意義的。

## 2. 「卡普」的成立與普羅詩

俄國革命的成功之後，在世界經濟恐慌之下，社會革命理論漸漸被帶頭在世界的前面。在韓國也看出社會主義階級思想的流入現象。與臺灣同一個時期，二〇年代中期的韓國詩壇，也興起韓國文學主導勢力的階級文學，以「卡普」為中心，產生了「普羅詩派」。

1925年成立的「卡普」，大部分的作家具具有二〇年代日本生活的經驗。但他們卻在日本受到自由主義傾向的無政府主義影響。當時，許多理論從西歐同時流入到日本。因此不管是日本、臺灣或韓國，可找出社會主義與無政府主義的共存

<sup>120</sup> 《白潮》創刊號，1922年1月。筆者中譯。

<sup>121</sup> 《白潮》第2號，1922年5月。筆者中譯。

與結合。<sup>122</sup>由此可見，他們逐漸考慮到對於自己的人生與社會的主體概念，也注意到對於現實制度的主體反應，藉此呈現出對於自由平等系統的批判意識。

再者，韓國社會主義者的組織網相當廣泛而堅固。並且，透過日本發刊的《大眾時報》（1921）、韓國發刊的《新生活》（1922）等的左翼文學的雜誌，逐漸擴增他們的勢力。1923年，社會主義者成立兩個組織：「焰群社」、「PASKYULA」。「焰群社」主張解放文化的研究和運動，他們發行《焰群》雜誌。另外，「PASKYULA」主張「為人生的藝術」。不過，他們的雜誌受到日本的彈壓，檢查漸漸加強，就像臺灣新民報的曙光欄一樣。因此他們把詩語以其他字詞來代替（如：「XX」、「OO」、「△△」、「■ ■」等等）<sup>123</sup>，甚至創刊不久被廢刊。不過，他們更強烈抵抗現實的壓迫。1925年，兩個組織合併，成立了「卡普」。成立之後，「卡普」內部之間經過熾烈的論爭過程，卻沒有得到詩文學成果。因此，1928年金基鎮提出「藝術大眾化運動」，為了勞動者、農民會更容易看得懂，主張普羅詩的大眾化。比如，詩作的時候會使用簡單的詩語，也可採取敘述式的素材，使讀者好朗讀詩作。金基鎮認為，「卡普」的普羅詩作中，林和<sup>124</sup>（1908-1953）的詩作最具代表性<sup>125</sup>：

哥哥，不過別擔心。

我是一個女兒，也是跟一個勇敢的這國家青年我哥哥有親緣的。

對了，剛剛有些年輕的哥哥的朋友來到這裡。

他們傳給我說，哥哥的很感動的消息。

他們也是親愛的勇敢青年們，

是在世上最偉大的青年們。

雖然火爐破壞，火仗就像旗杆一樣，已經沒留下了。

雖然我哥哥走了，我身邊還有可愛的少年團員永男，

---

<sup>122</sup> 崔竝求，〈二〇年代普羅文學的形成過程與「審美共通性」的研究〉，「成均館大學國語過文學系博士論文」，2013年，頁70-75。

<sup>123</sup> 朴英熙，〈速射炮〉，《文藝運動》，1922年，頁14。

<sup>124</sup> 林和是一名詩人、作家、以及藝術評論家。他1927年寫〈地球和細菌〉、〈曇1927〉等的達達主義詩，可見他對普羅思想有興趣。1928年加入朝鮮普羅藝術同盟。三〇年代積極參與社會運動，也當成左翼文學的領隊。1938年出版詩集《玄海灘》。1953年他因間諜罪和南韓勞動黨加入而被處死。

<sup>125</sup> 金基鎮，〈短篇敘事詩的路——關於我們詩的樣式〉，《朝鮮文藝》創刊號，1929年5月。

還有，所有少年團員的溫暖姐姐之我懷抱，仍然溫熱。

林和〈我哥哥與火爐〉<sup>126</sup>

오빠—그러나 염려는 마세요.

저는 용감한 이나라 청년인 우리 오빠와 핏줄을 같이 한 계집애이고  
그리고 참 오빠 아까 그젊은 나머지 오빠의 친구들이 왔다 갔습니다.

눈물 나는 우리 오빠 동무의 소식을 전해 주고 갔어요.

사랑스런 용감한 청년들이었습니다.

세상에 가장 위대한 청년들이었습니다.

화로는 깨어져도 화(火) 짓같은 것대처럼 남지 않았어요.

우리 오빠는 가셨어도 귀여운 「피오닐」영남(永男)이가 있고

그리고 모든 어린 「피오닐」의 따뜻한 누이 품 제 가슴이 아직도  
더웁습니다.

임화〈우리 오빠와 火爐〉

就如上述，這首詩試圖使用簡單的詩語和簡單的敘事方式。而且從妹妹的角度描寫現實的光景。「火爐」的被破壞、「哥哥走了」都指著負面的現實，但這首詩的話者並不灰心。這表現對現實的正面態度，也呈現出對現實參與的積極性，以「別擔心」來安慰哥哥。這些「朝鮮普羅同盟」對普羅詩的努力，到了三〇年代才結成更豐盛的文學效果。這些普羅詩，的確克服於二〇年代初期「浪漫主義詩派」對現實逃避的態度，憑著明確的社會意識基礎，坦然面臨到當時現實與被殖民的問題。不過，他們詩作的社會意識仍難免「文學為社會運動而服務」的批判。

### 3.傳統樣式的重新認識：民族主義分為各流

民族主義傾向詩人又可以分為「民謠詩派」、「民族抒情詩派」、「時調復興詩派」等等。「民謠詩派」是指主張以傳統民謠的情緒、格式、形態、語言等為基礎寫詩的詩人，金素月、金億、洪思容、朱耀翰、金東煥(1901-?)等都屬此派。

<sup>126</sup> 《朝鮮之光》第 83 號，1929 年 2 月。筆者中譯。

這個時期的民族主義詩人認為要擺脫日帝的殖民統治，取得獨立，恢復主權，保持民族自尊，只有通過尋找被稱為「朝鮮魂」<sup>127</sup>或「朝鮮心」<sup>128</sup>的民族魂或者國家精神才有可能實現。因此，他們拿起包含著民族魂或國家精神的精神遺產，神話、傳說、民謠、歷史、宗教等，使這些精神遺產在文學上得到形象化的表現，使衰殘的民族魂得以復活。「民謠詩派」最出色的詩人是金素月。他不僅作為民謠詩人，而且作為一般的抒情詩人也達到了當時韓國詩壇所能達到的最高境界：

假如是厭倦了我 行將離去	나 보기가 역겨워 가실 때에는
無言的，我會默默目送你	말없이 고이 보내드리우리다
在寧邊的藥山上 將採擷滿盈的杜鵑	영변에 약산 진달래 꽃
遍灑你行將走的小徑	아름따다 가실길에 뿌리우리다

離去的一步一步下	가시는 걸음걸음
繽紛的花瓣	놓인 그 꽃을
請你輕輕踏踩著離去	사뿐히 즈려밟고 가시옵소서

假如是厭倦了我 行將離去	나 보기가 역겨워 가실 때에는
縱然死去，我也不會哭泣	죽어도 아니 눈물 흘리우리라
金素月〈杜鵑花〉 <sup>129</sup>	김소월, 〈진달래꽃〉

這首詩被認為是傳統離恨的經典，也代表金素月精神世界。「撒花」和「送行」本身隱含著不忍愛人離去之意，反而呈現出詩人強烈的挽留之意。「杜鵑」的花開和花落，象徵相愛、分手、相聚和分離。實際上，在金素月的詩作中，「情人」、「家」、「故鄉」的喪失都是詩人的中心素材。<sup>130</sup>這些並不是現實的對象，而象徵

<sup>127</sup> 朴殷植（1859-1925）是一位愛國烈士，號謙谷、白岩，曾用筆名太白狂奴、無恥生。歷任上海獨立運動時期的大韓民國臨時政府大總統。朴殷植認為：國家雖然可能滅亡，但只要保全「國魂」，將來還可以光復。朴殷植，《韓國通史》，1915年。

<sup>128</sup> 文一平（1888~1939）是韓國史學者，記者，號湖巖。文一平認為：世宗大王的勞苦，韓文（訓民正音）呈現出「朝鮮心」。《湖巖全集2》，頁10。

<sup>129</sup> 金素月，《杜鵑花》，1925年2月。筆者中譯。

<sup>130</sup> 柳宗鎬，〈情人·家·故鄉——素月的詩世界〉，《同時代的詩與真實》，（首爾：民音社，1982年）。

對詩人的人生價值。由於對根本價值的喪失，詩人在詩作中呈現出他的悲哀和冤枉。尤其，這首採取女性話者的角度，這是與韓國傳統詩歌的「情恨」情緒息息相關的，而且形式上看出民謠調的音律，可見在金素月詩作上傳統的志向。

另一面，韓龍雲（1879-1944），樛柱東（1903-1977），卞榮魯（1898-1961）等也可以稱為「民族抒情詩派」，他們透過民族情緒和理念來試圖自由詩形式的形象化。他們在作品中將取民族素材與抒情性融合為一體。其中韓龍雲具有獨特位置。「情人的沉默」他的詩主要是立足於佛學思維，把生活的存在論問題和社會性問題用辯證法加以協調與融合。他在現實中是僧人，同時又是與日本帝國主義針鋒相對的獨立運動家。因此民族的悲傷與痛苦在他的詩中，或用像徵的方法，或直接地反映出來。與殖民統治下的抒情詩人，也就是與金素月、李相和、卞榮魯、樛柱東、辛夕汀（1907-1974）、尹東柱（1917-1945）等人相似，韓龍雲的詩作內容也是「失去愛人」以及由此產生的悲傷。不過，韓龍雲與其他抒情詩人不同的是，韓龍雲並不以從離別中生髮的悲傷作為悲傷本身或者一種虛無意識來接受。他確信會與愛人重逢，即使在愛人離去的時空裡，也還是懷著與愛人在一起，和愛人並肩工作的強烈信念。並且，在這種信念之下，展現出他在悲劇性的現實裡毫不沮喪、由新的希望而克服悲劇的生活態度。此外，還有一群主張用現代詩的「復興朝鮮時調」，使民族魂得以再生的詩人，是崔南善、李光洙、鄭仁普（1892-？）、李秉岐（1891-1968）、李銀相（1903-1982）、趙雲（1898-？）等。他們不僅在詩歌形式，而且在詩歌取材、理念、情感等方面，也力求具有民族性。例如，盛讚國土、民族的原型的象徵和詩化、或者讚美民族文化等是其主要內容。

## 第參章 三〇年代臺、韓詩壇現代主義的 引進：以楊熾昌與鄭芝溶為比較

三〇年代的臺灣文學界和韓國文學界都進入成熟的階段，現代主義詩潮的導入趨向明顯，文學的氣氛變得活潑。在〈日據時期臺灣新詩遺產的重估〉陳芳明提出，臺灣新詩的成熟期在三〇年就開始了，理由有二：其一、就是臺灣的抗日政治運動大到了高潮，二、臺灣新詩的寫作技巧。<sup>131</sup>之前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臺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中心。<sup>132</sup>不管如此，三〇年代臺灣，作家的數量大為增加，作品的品質也隨之提升。各種文學風格共存共榮，都市文學、農民文學、左翼文學、新感覺派文學等等。

關於韓國詩壇，崔末順曾提出，現代主義真正在韓國的傳播和廣泛接受，也必須到三〇年代才正式開始。<sup>133</sup>此時期的韓國，雖屬日本殖民地，但以京城為中心的都會區<sup>134</sup>，資本主義正進入爛熟期。在都市景觀和消費型態上，正顯露出其華麗的面貌。不過，京城與一般現代文明城市不同，它具有殖民都市的特殊景象：一邊是日本人居住的華麗、富裕、井然有序的新市區；另一邊卻是朝鮮人活動的醜陋、貧困、交通混亂的舊市區，具有雙重都市性格。李麒亨在〈現代主義詩論韓國的受容樣相〉提到，日據時期韓國現代主義具有三個時代動因：其一、對殖民地中產階層來講，三一獨立運動失敗之後，他們的觀念和態度轉向於殖民體制妥協。韓國本土的抗日精神逐漸退步，殖民地韓國青年知識分子，越過越有自己發展欲求，結果試圖在認同上與殖民者調和為一。其二、充滿西歐文物的崇拜化，韓國的西化也越來越普遍化。第三、十年將西歐文化同時進來，就導致在韓國詩壇各國各有特色詩潮脈絡的產生。<sup>135</sup>

藉著以上時代的動因，在三〇年代臺灣與韓國詩壇中很明顯看出現代主義思

<sup>131</sup> 陳芳明，〈日據時期臺灣新詩遺產的重估〉，《左翼臺灣——殖民地文學運動史論》，頁 146-147。

<sup>132</sup> 陳芳明，〈三〇年代的文學社團與作家風格〉，《聯合文學》，2002 年，頁 153-163。

<sup>133</sup> 崔末順，〈三〇年代韓國文壇對現代主義詩的受容〉，《臺灣文學學報》第 15 期，2009 年，頁 37。

<sup>134</sup> 日本強佔朝鮮之後，將漢城改名為京城。

<sup>135</sup> 李麒亨，〈現代主義詩論韓國的受容樣相〉，《語文研究》第 81-82 期，韓國語文研究會，1994 年，頁 164-178。



潮的樣貌。雖然當時寫實主義詩風是三〇年代臺灣與韓國文學主流，但現代主義詩風的躍動很明顯。當時臺灣與韓國的現代主義詩潮、超現實主義詩風幾乎透過留日學生在日本對現代主義思潮的接觸，回到臺灣韓國之後持續的引介及創作。值得注意的是，臺灣與韓國具代表性的兩位引進者：臺灣的楊熾昌、韓國的鄭芝溶，二位引進了臺、韓二地文學的現代主義詩潮。

楊熾昌（筆名是水蔭萍）乃是日據時期臺灣新詩現代主義思潮的先驅，三〇年代的臺灣詩壇出現了自覺標榜現代主義的詩人楊熾昌，甚至，1933年楊熾昌主導集結同好成立「風車詩社」<sup>136</sup>。陳千武的〈臺灣現代詩的先驅〉提到關於「風車詩社」：「風車，把超現實主義引入臺灣的先驅前衛精神，追求藝術的創作的努力，在臺灣詩史上，留下了與一般寫實主義的抵抗文學不同的意義」<sup>137</sup>，古繼堂的《臺灣新詩發展史》也提出：「西方現代派文學思潮，並不是1949年國民黨遷臺時由紀弦等帶去的，紀弦並不能算是臺灣新詩上現代派的鼻祖，現代派詩在臺灣的第一個倡導者是臺灣省籍詩人楊熾昌，現代派在臺灣的第一個社團不是紀弦的現代詩社，而是楊熾昌的風車詩社」<sup>138</sup>。在日據時期蔚然成風的現實主義文學當中，此異質性的存在顯得相當特別，於臺灣文學史上的地位也因而特殊。

然而，日據時期的韓國詩壇，現代主義思潮引進者，與鄭芝溶同一個時期，亦可看出許多前後軌跡。從二〇年代以來，金億（1896-?）、黃錫禹（1895-1960）、李章熙（1900-1929）等的詩人，盡力引進介紹法國或西歐與日本的象徵主義詩作品。到了三〇年代，金起林（1908-?）、金光均（1914-1993）等詩人也代表現代主義思潮並發刊許多詩作品。甚至，高漢容（1902-1950）1924年已經寫達達主義的詩作品，而且超現實主義前衛詩人的話，一般被注視到的詩人就是李箱（1910-1937）。其中，鄭芝溶的地位和評價相當獨特，也被稱為「韓國現代詩之

---

<sup>136</sup> 風車詩社的成員包括楊熾昌（水蔭萍）、李張瑞（利野蒼）、林永修（林修二）、張良典以及日人尚尾鐵平（島元鐵平）、戶田房子與岸麗子等七人。並於1933年10月起創刊《Le Moulin（風車）》詩刊，不定期刊，至1934年12月止，總計發行4期，為同人詩刊，每期只印行75份。另於1934年11、12月編輯有《風車同人集》兩冊。「風車詩社」的同人都有相當高的教育水準，也擁有很多的機會、管道，接觸日本甚至西洋的現代文學動態，在此基礎上，他們努力推廣現代主義特別是日本新感覺派的文藝主張。整個「風車詩社」同人的新詩作品，大體刻意以現代主義為學習典範，特別是來自日本的新感覺派，實即源出自法國的象徵主義、超現實主義等文藝觀念。彭瑞金、籃建春、阮美慧，《臺灣文學史小事典》，（臺南：國立臺灣文學館，2014年），頁124。

<sup>137</sup> 陳千武，〈臺灣現代詩的先驅〉，《水蔭萍作品集》，（臺南：臺南文化中心出版，1995年），頁287。

<sup>138</sup> 古繼堂，《臺灣新詩發展史》，（臺北：文史哲，1989年），頁78。

父」：比如，與鄭芝溶同時代的金起林已承認韓國詩壇第一個現代主義者乃是鄭芝溶、日籍眞田博子所寫的一本《韓國最初現代主義者——鄭芝溶》博士論文等等。鄭芝溶最受人家歡迎的詩作品是〈鄉愁〉。不過，這首詩 1923 年他留學日本之前已在韓國京城讀書時寫的作品，二〇年代大部分的時間他轉讀在京都，親身地接觸到日本現代化與日本當時的詩潮，1929 年才回到韓國。在這些流程當中，鄭芝溶也接觸新的文明與文化，而且留下許多詩作品。值得注意的是，金起林對他的評價就像讚揚一樣：「鄭芝溶把現代的呼吸和脈搏吹到韓國詩裡面的第一個韓國詩人」<sup>139</sup>。崔末順也提出：「鄭芝溶受到西方現代主義的濃厚影響，特別在意象的造型和感覺表現的新銳性上面，一致受到高度評價」<sup>140</sup>。

楊熾昌與鄭芝溶都具有留學過日本的經歷，也得著對於世界文學的流行趨向之認知和認識，並且同時追求日本和世界文學的情況。因此，本文探視兩位先驅詩人對「現代主義」的初步接受與學習，然後說明詩人對「現代主義」的受容與主張，最後以詩作品而比較詩人的實踐。

## 第一節 引進者：詩人對現代主義的初步接受 與學習

### （一）楊熾昌：受到超現實主義的影響

#### 1. 在東京沉浸西歐現代文明及新興文化

三〇年楊熾昌在臺南中學畢業以後，赴日本九州<sup>141</sup>報考佐賀高等學校法文科丙組（法文科），失敗後到東京。他認識普羅作家岩藤雪夫和新感覺派的龍

<sup>139</sup> 金起林，〈1933 年韓國詩壇的回顧〉，《朝鮮日報》1933 年 12 月 7-13 日。《金起林全集》，（首爾：尋雪堂出版，1988 年），頁 61。

<sup>140</sup> 崔末順，〈三〇年代韓國文壇對現代主義詩的受容〉，《臺灣文學學報》第 15 期，2009 年），頁 67。

<sup>141</sup> 日據時期的臺灣留日學生大多集中在東京及京都兩地，尤其是東京留學生占 70-90%。臺灣赴日本留學始於 1895 年 11 月，臺灣總督府學務部長伊澤修二投入相當多的心力於教化上，並鼓勵臺灣人將子弟送至日本求學。目的是試圖使臺灣人看到日本文明實際之樣態，其政治意圖顯而易見。臺灣上層階級將子弟送往日本留學日漸形成風潮，自 1906 年留學生數僅 36 名，至 1921 年已增至 699 名，太平洋戰爭勃發後的 1942 年已有 7091 名。日據初期至末期臺灣留學日本人數的增加，可見赴日留學逐漸盛行的趨勢。《臺灣總督府學事年報》1922 年到 1937 年的資料。

膽寺雄等，由他們介紹 1931 年進入東京的「文化學院」。<sup>142</sup>黃建銘的《日治時期楊熾昌及其文學研究》詳細描寫出當時楊熾昌的留日生活：他頻繁出入於跟隨歐美時藉腳步，最新潮時髦的咖啡館，咖啡館裡的照明、家具和空間布置中，炫麗色彩和幾何學式的風格，讓他感覺這就是現代文明的精神；而喝茶、聽音樂，看著文人們暢談的英姿，讓他見識到那就是「產生新生活、新語言和樣式的地方」。<sup>143</sup>藉此，楊熾昌全身接觸到在當時東京現代西歐文明和文化，並在「西村伊作」（1884-1963）創設的文化學院專攻日本文學。

西村伊作是一個建築師、畫家、陶藝家、詩人、生活文化專家，「自由獨創性的學校，不依賴於國家學校令」、「小善於大」、「培養感性豐富的人」是文化學院的創設理念與教育目的。西村伊作提倡自由主義，也反對制服，因而校園內服裝穿著十分自由。除了楊熾昌之外，楊雲萍（本科專攻科第 1 回，1931 年卒業）也在此校就讀。<sup>144</sup>楊熾昌一面專攻日本文學，沉浸在自由自在又富含藝術氣息的文化學院當中，願意加深他對西洋文化藝術的體驗與感受。

## 2. 吸收當詩的新興思潮：與「詩與詩論」接觸

楊熾昌進入日本大東文化學院日文系就讀時，歐美當代的文藝思潮和尖銳的文學作品大都已被介紹到日本，楊熾昌正逢上日本前衛詩的高峰期，日本現代主義詩人大本營「詩與詩論」群也早已經集結成功。「詩與詩論」活躍的時間，正是 1928 年到 1931 年，主要的成員有春山行夫，安西冬衛、北川冬彥、西脇順三郎、北園克衛、村野四郎等。這些同人基於其具有集結當時主要的前衛詩人，含各流大融合的混雜性格，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、超現實主義的方向和新即物主義的方向。<sup>145</sup>春山行夫是《詩與詩論》的主編，引進歐美文學主義，介紹重要的前衛作家，如波特萊爾、哥克多（Cocteau）、雅各布（Max Jacob）、喬伊斯（Joyce James）等等。實際上，詩論

---

<sup>142</sup> 呂興昌，〈楊熾昌生平著者年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，（臺南：臺南文化中心出版，1995 年），頁 381。

<sup>143</sup> 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，2002 年，頁 20。

<sup>144</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁 22。

<sup>145</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，《臺灣文學研究論集》，（臺北：文史哲出版，1997 年），頁 43。

欄更是由西脇順三郎主導，貫徹他主張的超現實主義，這也有極大的影響力。《詩與詩論》從第三集開始，連載超現實主義詩人布列東（André Breton）的《超現實主義宣言書》的介紹。當時在日本的青年人從「詩與詩論」的思考，同時也接觸到世界最前衛的文學。因此，三〇年代文學青年閱讀《詩與詩論》雜誌，就像必修課的課本一樣。<sup>146</sup>以後在楊熾昌的文章中，明顯找出「詩與詩論」的影響：

當時日本詩壇就是辻潤、高橋新吉地達達主義，那是要破壞詩的形式，否定即成秩序的運動。在《詩與詩論》的春山行夫、安西東衛、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。詩壇上襲來暴風驟雨是理所當然的。<sup>147</sup>

可見楊熾昌赴日本留學，尤其在東京的時候，他全身都在沉浸西歐現代文藝的時代氛圍中，尤其被吸引最前衛的詩風。楊熾昌在東京轉讀日本文學，已經開始在《神戶詩人》、《詩學》、《椎の木》等詩誌發表他的詩作。<sup>148</sup>1931年，楊熾昌以筆名「水蔭萍人」發表了日文寫成的組詩〈短詩〉、〈美妙的夜〉於《臺南新報》<sup>149</sup>。不久，由日本ボン（good）書店出版超現實主義風格的日本詩集《熱帶魚》。<sup>150</sup>從這個角度來看，明顯看出楊熾昌的詩作受日本新思潮的影響。

## （二）鄭芝容：受到日本象徵派的影響

### 1. 同志社大學與柳宗悅老師

就像臺灣的歷史一樣，韓國的歷史命運，也是被整編到日本現代化的洪流。日據時期的韓國，京城帝國大學的招生名額本來不多，而且，其中韓國人能入學的比率才是三分之一。由於大學教育的抑制，許多韓國學生中學畢業後，得選擇

---

<sup>146</sup> 真田博子，《最初的現代主義者——鄭芝容》，（首爾：亦樂出版，2002年），頁23。

<sup>147</sup> 楊熾昌，《〈燃燒的臉頰〉後記》，《水蔭萍作品集》，頁217。

<sup>148</sup> 封德屏主編，〈楊熾昌〉，《2007臺灣作家作品目錄》，（臺南：國立臺灣文學館，2008年），頁1113-1114。

<sup>149</sup> 〈短詩〉事實上是八首短詩所組成的組詩，其詩題分別是：〈白色的黎明〉、〈戀人〉、〈黎明〉、〈秋的韻味〉、〈冬〉、〈皎潔的夜空〉、〈睡者的女子〉、〈夢〉。黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁25-27。

<sup>150</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁27。楊熾昌的《熱帶魚》日本詩集現已失傳。

去外國留學的路。1925 年韓國的留日學生數僅 2600 名，至 1937 年達到 9900 名，到了四〇年代已有三萬多名。其中，主要人物之一乃是鄭芝溶。

鄭芝溶在京城徽文高等學校就讀時，從一年級（17 歲）已開始文學創作，二年級時在《曙光》裡發表了小說《三人》，初露鋒芒。他的學習成績也十分優異，經常獲得獎學金。畢業後公費生去日本京都的同志社大學留學。結果 1923-1929 年鄭芝溶都在大學攻讀英語系。自 794 年到 1868 年東京奠都為止，「京都」一直都是日本的首都，也是日本傳統文化的重鎮之一。1921 年京都也實施了其首個都市計劃事業，開始進入現代城市規劃時代。<sup>151</sup>雖然如此，日本關西區有這樣一句俗話：「在京都上學、在大阪賺錢、在神戶生活」，表明說京都是西日本的「學都」，可見京都教育的發達程度。鄭芝溶就讀的同志社大學，由新島襄<sup>152</sup>（1843-1890）在 1875 年創設，其前身是同志社英學校，是日本最早的一批私立高等教育機構並在 1920 年依大學令昇格為大學。同志社大學的辦學精神是基於基督教的「良心」<sup>153</sup>，並以「努力追求、共同分享最高知識」為校訓。同志社大學原本並不是基督教學校，他就讀的 1920 年代，擔任同志社大學的校長海老名彈正（1856-1937）也是個牧師及神學者，透過這樣的教育環境之下，鄭芝溶就容易受到西歐宗教的影響。1928 年，他留學時期的末了參與天主教的洗禮儀式，成為天主教信徒，就是為了尋求精神上的平安。<sup>154</sup>返韓之後，1933-1936 年鄭芝溶擔任《天主教青年》雜誌的文藝欄編輯。

在鄭芝溶的赴日留學當中，認識一個很重要的教授，是柳宗悅（1889-1961）。<sup>155</sup>他本身是一位宗教家、哲學家和藝術研究家。並且他在同志社大學當講師去教導英文詩，如惠特曼（Whitman）、威廉布萊克（William Blake）詩專題課。<sup>156</sup>鄭芝溶在同志社大學專攻英文系，讓他有機會修柳宗悅教授的西洋文學課程，會直接接受到柳宗悅及的影響，也能夠了解英文詩壇的發展及其思考。實際上，就日

---

<sup>151</sup> 植村善博・上野裕，《京都地囃物語》，（東京：古今書院，1999 年），頁 10。

<sup>152</sup> 同志社大學的理念與歷程：新島襄的理想奠定了同志社大學的基礎，他在逐漸瞭解西方文化和基督教主義之後，他開始為日本的未來感到深深的憂慮，並意識到向西方國家學習的重要性。

<sup>153</sup> 新島襄的教育目標不是培養「沒有精神的專門人才」（Max Weber 語）或「無良心的人才」，而是如其在《同志社大學的創辦目的》中所述：要培養有「一國之良心」的人。他還在給一名學生的信中寫道：「我熱切希望我們的學校能夠培養和輸送大批富有良心的青年。」

<sup>154</sup> 崔東鎬，《他們的文學及生涯——鄭芝溶》，（首爾：Han-gil 社，2008 年），頁 59。

<sup>155</sup> 真田博子，《最初的現代主義者——鄭芝溶》，頁 150。

<sup>156</sup> 崔東鎬，《他們的文學及生涯——鄭芝溶》，頁 61。

本現代設計而言，柳宗悅是先驅之一。日本的文化曾被歐美設計先驅者融入到了現代設計運動的浪潮中，然而面對西方的工業浪潮日本人遇到很大的幾個問題：如何融入西方文化的？日本人又是如何繼承自己的傳統文化？如何使傳統當代化？這就不得不提到柳宗悅的學術成就與意義。二十世紀初，西方的現代化浪潮已經席捲日本。柳宗悅在這個長久被視為粗糙鄙俗、毫無價值的工業化所產生的生活用品中，發現曾存在於過去，卻被現在忽略了的傳統之美，由此他發起了「民藝運動」<sup>157</sup>。這場運動深刻地影響了日本現代設計，這種影響力也波及到了亞洲其他國家。柳宗悅的「民藝」思想逾越了西方的唯物與唯心論的鴻溝，而用東方哲學的「身心合一」作為基礎，他崇尚自然，認為自然是一切最高層次的美，他反對任何做作。工匠們在反復的勞動中，獲得通向自然之美的自由狀態，這就是勞動的報酬，也是悠久傳統之美的傳承。

值得注意的是，柳宗悅與韓國之間的關係相當密切。柳宗悅本身入東京帝大後攻讀心理學，還是大學生的他在發表第一本著作之後，宗教哲學、美術、詩人惠特曼、威廉布萊克等研究終於讓柳宗悅茅塞頓開。柳宗悅對美術最感到興趣的主要對象則是羅丹、馬提斯、後期印象派等。對這一類西方時髦事物感到興趣的柳宗悅，相形之下，之所以對土裡土氣的「民藝」感到興趣的轉捩點就是對朝鮮美術的關心。柳宗悅分別在 1916 年與 1920 年前往朝鮮旅行，從此醉心於朝鮮的美術、建築，甚至執筆提出一連串的朝鮮論。柳宗悅最為人所知的朝鮮論莫過於三一獨立運動正餘波盪漾的 1922 年，33 歲的他發表了「為了即將被拆除的一棟朝鮮建築物」<sup>158</sup>。因為這是總督府的建築計劃，對於拆除朝鮮時代建造位於京城的光化門行動表示強烈的抗議。在三一獨立運動後，統治上普遍瀰漫著動盪不安的氣氛，此一計劃藉由建造壯麗的西式官舍，作為宣示威信與文明的統治政策之一。柳宗悅的抗議顯示出日本知識份子的良心。反而，政府方面卻臨時安排刑警跟蹤，柳宗悅本人仍一貫地堅持非政治的立場。柳宗悅在討論三一獨立運動後的朝鮮時，曾經表示：「我對於武力或政治毫無信仰可言」、「你們自己（當時的朝

---

<sup>157</sup> 「民藝運動」的精髓在於「用之美」三個字。器物之於人，不是只有消費性的、唯物的，還要透過使用才能看見美，進而感受美所帶來的心靈撫慰，以及走入美的身後所蘊含的理想世界。一些眾生在世唯一可走的道路就是工藝，是民眾的工藝。人們通過充滿愛心的勞動創造出的器物，服務於每一個人，就像月光照亮高臺的同時，也照亮了貧寒之家。

<sup>158</sup> 《柳宗悅全集》第 6 卷，筑摩書房，1981 年，149-150 頁。還有實際調查柳與朝鮮關係的高崎宗司「柳宗悅與朝鮮」（『朝鮮史叢』一號，1979 年、其中收錄於高崎序中的「妄言的原型」）。

鮮人) 也不可以相信你們自己的武力或政治」，柳宗悅的抗議只是基於保存美術的立場。<sup>159</sup>1924 年柳宗悅在京城開設朝鮮民族美術館。1926 年他又建立日本民藝美術館，因為柳宗悅在地方與民眾身上找到日本在文明化之前早已流失、如今只存在於朝鮮的純東方之美。<sup>160</sup>就鄭芝溶而言，這是一個特別的經驗。在他的畢業成績單上，看出他修過柳宗悅課程的紀錄。可見對一個殖民地處境的留學生來說，日本現代巨匠柳宗悅對朝鮮的感情讓他受到極大的鼓勵。柳宗悅對現代主義思潮的對應和觀念影響到鄭芝溶的詩作。透過柳宗悅的影響，不管是建築、美術、文學等許多方面，鄭芝溶漸漸建構並擴大現代主義思潮的視野。

## 2. 體驗日本現代詩形成：當「北原白秋」門生

與楊熾昌類似，鄭芝溶在京都也以日文寫成詩作，發表於《同志社大學預科學生會誌》、《街》、《自由詩人》、《近代風景》、《空腹祭》等等六十多首。另一面，鄭芝溶在韓國留學生期刊的《學潮》、《新民》、《朝鮮之光》上，持續以韓文寫成詩作。其中，鄭芝溶最多詩作在《近代風景》誌上。值得注意的是，《近代風景》誌是北原白秋主編的雜誌。<sup>161</sup>雖然刊行期間從 1926 年 11 月至 1928 年 9 月並不長，發行了總共 22 卷。但是在詩壇的貢獻上留下極大的業績，就是發掘許多新詩人。第二卷的第 1 號，北原白秋所寫的編集後記看出雜誌的方向和指針：「本誌，開放給所有優秀的新作家。有機會盡力介紹並發表優秀的作品。若不是佳作，沒法介紹發表。不過，至少介紹一次以上，我們盡量為作家擔負充分的責任。因此，可以信賴當成一把登龍門。新作家們！來吧！」<sup>162</sup>。實際上，藉著北原白秋的推薦，許多詩人被介紹登詩壇，開始寫作活動，如岡崎清一郎、竹中郁、三好達治、春山行夫、近藤東、平木二六等等，其中不少人作成日本昭和文學的代表作家。1926 年，鄭芝溶也從〈咖啡・法蘭西〉(café・france) 開始，發表了總共 20 多首詩作。由此可見，1923 年鄭芝溶已不在韓國，20 歲代的年青時期都在日本京都，會更受到當時日本詩壇的影響，尤其是北原白秋、萩原朔太郎等。留日初期的鄭芝溶詩作中有很濃厚的實驗精神，而且鄭芝溶回韓國之後，三〇年代後

<sup>159</sup> 真田博子，《最初的現代主義者——鄭芝溶》，頁 228。

<sup>160</sup> 真田博子，《最初的現代主義者——鄭芝溶》，頁 412-413。

<sup>161</sup> 熊木勉，〈鄭芝溶與《近代風景》〉，《崇實語文》第 9 輯，1992 年，頁 212-213。

<sup>162</sup> 真田博子，《最初的現代主義者——鄭芝溶》，頁 42。

半所發刊的詩集《白鹿潭》，又看出日本「新散文詩運動」的痕跡。

## 第二節 詩人對「現代主義」的受容與主張

關於初次接納現代主義的相關諸問題，陳明台說：「首先必須理解的是當時臺灣所介在整個文學環境與狀況，也即是當時具有那些導入現代主義的成熟條件或時代動因。」<sup>163</sup>因此，本節首先從此角度看楊熾昌與鄭芝溶對「現代主義」的受容與主張。就如前述，透過留日學生期間對現代主義的初步接受與學習，楊熾昌和鄭芝溶兩位詩人得到對於世界文學的流行趨向之認知和認識，而且同時追求日本和世界文學的情況。不過，兩位詩人共同面臨殖民地處境。因此，本文首先要探討兩位詩人所轉化的過程及其主張與當時被日本殖民的當局之間是否有任何的關聯性。1980年在〈回溯〉楊熾昌自己觸及如下：

在舉目皆非的環境下，要想有所作為實非易事，處境之艱難時非局外人所能了解，其中尤以寫實文學為甚，以文字來正面表達抗日情緒，雖然民族意識的發揚，可是在日帝治安維持法，新聞紙法，言論、出版、集會、結社等臨時取締法，不穩文書臨時取締法等等十餘法令之拘束下，又有誰能逃過日帝的掌力。筆者以為文學技巧的表現很多，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，唯有以穩蔽意識的側面烘托，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，應該可以稍閉日人兇焰，將殖民地文學以一種隱喻的方式寫出，相信必能開花結果。<sup>164</sup>

在這段文章中看見，當時的殖民地處境影響到詩人的詩作。陳明台也指出：「夾在政治的隙縫中，戰前臺灣現代主義詩人努力往內面世界沉潛，尋求心靈絕對自由的強烈渴望。對於外在詩壇發上變革的志向，此一動機實在是更充滿了對應於自我精神、內在變革的志向」<sup>165</sup>。呂興昌也認為，楊熾昌「企圖既能在帝國殖民

<sup>163</sup> 陳明台：〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉，《臺灣文學研究論集》，（臺北：文史哲出版社，1995年），頁41。

<sup>164</sup> 楊熾昌，〈回溯〉，《水蔭萍作品集》，（臺南：臺南文化中心出版，1995年），頁217。

<sup>165</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉，頁45-46。



摧殘下免遭文字之獄，又能秉持澄淨的文學質素構築具有前瞻性的新視野」<sup>166</sup>。由此可見殖民者的監控和迫害當然構成詩人不敢暢所欲言的原因之一。<sup>167</sup>三〇年代韓國也是如此。鄭芝溶返韓之後，也面臨到同樣的日據壓迫。1931年，鄭芝溶親眼看到「卡普」（KAPF：朝鮮普羅列塔利亞藝術同盟，以下略稱「卡普」）的兩次檢舉事件、當時韓國最大規模的民族獨立團體「新幹會」的解散。這兩件事影響於整個韓國文壇。而且，除了1933年成立的「九人會」<sup>168</sup>以外，同人雜誌的活動比二〇年代減少。

然而，奚密提出進一步的看法：「從詩人的作品和詩觀來看，那未必是最重要的動機，否則作為當時臺灣文壇主流的寫實主義就不可能存在。換言之，如果按照這樣的邏輯，逃避殖民者迫害的避難所應該是隱晦難懂的現代主義（包括超現實主義），而非寫實主義」<sup>169</sup>。在鄭芝溶返韓的當時，韓國詩壇的主流也是寫實主義文學。因此，這些看法可以應用到鄭芝溶詩人與當時韓國詩壇上。

對詩人而言，還有真正的導入現代主義的成熟條件與時代動因。值得注意的是，在詩人的主張中，都看出對當時詩壇的不滿，盡量提倡、導入、容納他們所接受的現代主義。雖然兩位詩人的受容與主張並不完全相同，但兩位詩人都說出當時詩壇的病態困境，也追求對詩的本質，而且兩位在臺灣與韓國傳播的過程當中，也同樣與當時主流寫實主義文學的並行。

## （一）楊熾昌：臺灣超現實主義詩的先驅

### 1. 對詩壇的批判與追求對詩的本質

藉著學者們的研究業績，可找出楊熾昌對現代主義的受容與主張，如陳明台

---

<sup>166</sup> 呂興昌，〈詩史定位的基礎〉，《水蔭萍作品集》，（臺南：臺南文化中心出版，1995年），頁10。

<sup>167</sup> 奚密，〈燃燒與飛躍：一九三〇年代臺灣的超現實詩〉，《臺灣文學學報》第11期，2007年，頁84。

<sup>168</sup> 由於李鍾鳴、金幽影發起，李孝石（1907-1942，小說家）、李無影（1908-1960，小說家）、柳致真（1905-1974，劇作家）、李泰俊（1904-？，小說家）、趙容萬（1909-1995，小說家）、金起林（1908-？，詩人）、鄭芝溶等總共九位藝術家成立「九人會」。成立不久，金幽影、趙容萬、李孝石就退出，再加入朴泰遠（1909-1986，小說家）、趙碧巖（1908-1985，詩人及小說家）、以及朴八陽（1905-1988，詩人）。為了代替柳致真、李鍾鳴、李無影、趙碧巖，再加入李箱（1910-1937，詩人及小說家）、金裕貞（1908-1937，小說家）、金煥泰（1909-1944，評論家）、以及金尙鎔（1902-1950），保持九位成員人數。

<sup>169</sup> 奚密，〈燃燒與飛躍：一九三〇年代臺灣的超現實詩〉，頁85。

的〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉、奚密的〈燃燒與飛躍：一九三〇年代臺灣的超現實詩〉、黃建銘的〈日治時期楊熾昌及其文學研究〉、林巾力的〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉、〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉、陳允元的〈臺灣風土、異國情調與現代主義——以楊熾昌的詩與詩論為中心〉等等。張雙英《二十世紀臺灣新詩史》也提出：「透過楊熾昌留日的經驗與全身吸收日本詩潮，他的詩觀顯然是受到詩與詩論的西脇順三郎、北園克衛、瀧口羞造等日本詩論家的影響；而這些人在詩歌上的共同論點，主要是提倡形而上的純粹詩，也提倡主知的美學，即以自然物象為媒介，藉著描述它們來追求一種純粹的美，以表現出空靈的詩意」<sup>170</sup>。藉用楊熾昌的文學觀，更清楚歸納出要點：

其一、「詩」的主要目的乃是「新奇的意象之美」；而追求的方式則是以「感覺的手法及明徹的知性或感性為儀式。」也就是說，詩人必須運用新的思考方式，突破傳統的文學框架，發揮自己所獨有的想像力，從現實裡去挖掘新鮮感，然後在詩歌中創造出一種非屬自然世界的意象之美。…其次，詩人在思考上，應該重視「新的理智思考」，也就是理智重於感情的思考方式。第三，只有透過超現實主義的作品，才能接觸到所謂的「比現實還要更現實」的東西。<sup>171</sup>

詩人楊熾昌，透過日本引進西歐超現實主義到臺灣詩壇，其所寫成的超現實主義的作品，具有「新奇的意象之美」、「新的理智思考」，突破當時傳統文學的架構。

在楊熾昌所寫的評論中，可看出楊熾昌對當時詩壇的批判意識，他明確地注視到當時臺灣詩壇離開了對詩的本質。楊熾昌在〈土人的嘴唇〉中提出：「詩，尤其近來詩壇地沒有氣魄太不像樣了。詩論的混沌，詩人的墮落；然而將它趕入完全沒有氣魄之世界的是詩人本身」、「只是在為難著的詩壇上的一種存在，就是戴了詩人的假面具之詩人，和憧憬著詩人這個名稱的鸚鵡似的亞流之輩，和自然發生的詩人太多」<sup>172</sup>，在〈燃燒的頭髮〉也說：「作品落入作者的告白文學的樸

<sup>170</sup> 張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》，（臺北：五南出版，2006年），頁62。

<sup>171</sup> 同上註，頁63。

<sup>172</sup> 楊熾昌，〈土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁138。

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」<sup>173</sup>等等。由此可見，楊熾昌認為在當時詩壇上，除了詩的本質以外，還有詩人的假面具、當時浪漫主義詩人的情感濫用等等，這些都混雜在一起。甚至在〈臺灣的文學喲·要拋棄政治的立場〉一文中，也顯出楊熾昌絕不可把文學與政治在模稜兩可只中妥協<sup>174</sup>。

一面楊熾昌提出當時詩壇的混雜性，一面透過追求對詩的本質，看出他注重於詩的透明性、及純粹性。楊熾昌在〈燃燒的頭髮〉中說：

土人的世界始於感覺。擁有這些詩之思考也成為文學的透明性。<sup>175</sup>

呂興昌的〈詩史定位的基礎——《水蔭萍作品集》編序〉也間接表達了楊熾昌的文學觀，他說：

臺灣文學最要素的是需要思想的特色和內涵，不要只是扛著抗日招牌，寫出民生疾苦的哀歌，應在文學的多面性下的功夫，以純文學的角度去透視人生，分析人生、剖析社會。<sup>176</sup>

這些楊熾昌對詩的認識，的確是來自日本「詩與詩論」的春山行夫與西脇順三郎的影響。春山行夫試圖透過「主知」——也就是藉由對語言的理性操作以及異質意象的碰撞與結合——來顛覆日本舊詩壇的感傷風格與左翼文學缺乏藝術性的弊端。西脇順三郎也出版於1929年的《超現實主義詩論》在很大的程度上規範了日本詩壇對於超現實主義的認知。<sup>177</sup>根據〈新精神和詩精神〉一文，明顯看出楊熾昌對超現實主義的理解和對詩的志向：

超現實主義是純粹的無意識活動，依無意識的活動而通過語言、通過文章，或其他的方法，表現內心的真是動向，同時，不受理性的督促，完全遠離

<sup>173</sup> 楊熾昌，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉，《水蔭萍作品集》，頁130。

<sup>174</sup> 楊熾昌，〈臺灣的文學喲·要拋棄政治的立場——河崎寬康君的批判〉，《水蔭萍作品集》，頁117。

<sup>175</sup> 楊熾昌，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉，《水蔭萍作品集》，頁131。

<sup>176</sup> 呂興昌，〈詩史定位的基礎——《水蔭萍作品集》編序〉，《水蔭萍作品集》，頁10。

<sup>177</sup> 林巾力，〈追求詩的純粹性：從楊熾昌到紀弦〉，《中外文學》第39卷，第4期（2010年），頁102。

審美的、邏輯的煩惱所作的敘述。<sup>178</sup>

如前所述，楊熾昌認識對當時詩壇的混雜性，相對地，他已經了解超現實主義的純粹性。因此，詩人就追求對詩的本質，也尋找詩壇的正確方向。而且他更明確主張：「所謂詩的才能就是於其詩的純粹性上，非最生動的知性之表現不可。詩持有的一種表現就是感性的纖細和迫力，聯想的音樂成為思考的音樂，而該擁有燃燒了文化傳統的技巧的巧妙性」<sup>179</sup>。陳明台認為：「楊熾昌輾轉自日本引進的前衛詩觀點，終究能為當時的詩壇注入新風」<sup>180</sup>。黃建銘也說：「帶著手術刀去挖除社會毒瘤的不是文學，詩並不應擔負這樣的社會功能」<sup>181</sup>。所以說，就像「詩與詩論」詩人所提倡的主知主義、純粹詩的觀點似的，楊熾昌將對詩的新精神引進到臺灣詩壇，來試圖臺灣詩壇的變革。接下來，更仔細地探討詩人所探索的內面世界、以及採取「超現實主義」和「主知」來如何對付詩人的現實。

## 2. 詩人「內面的氣息」與對付「現實」

詩人藉著引進新興前衛詩風，一面表現對當時詩壇的批判意識，一面由新鮮的感覺而追求對詩的本質。然後，進一步看見楊熾昌著重於詩人的內面世界。他在〈新精神與詩精神〉中，看出以詩人的內面為重如下：

筆者過去（1928-1947）投身於文學的精神紀錄是三本詩集、短篇集兩本和論文集以本，但其任何以本都筆者「內面的氣息」的「靈性鼓動的脈搏」，也是我的風格本身、進入創作的人之精神感動的表現。<sup>182</sup>

就如上述，楊熾昌受到日本詩潮的影響，最主要的是「超現實主義」和「主知」的方法論。法國詩人布列東所主張的「超現實主義」，其思想的哲學根據乃是基於：「對於前所未有之聯想形式的、更優越的現實，以及對於夢的全能、思考的非實用性活動的信賴上，而為達其目的，更藉以自動寫作等方式來尋索自身的內部、直探潛意識的來源」<sup>183</sup>。西方的超現實主義運動，乃是西方整個社會的動也

<sup>178</sup> 林佩芬，〈楊熾昌先生年譜〉，《文訊》第9期（1984年），頁298-300。

<sup>179</sup> 楊熾昌，〈土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁142。

<sup>180</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉，頁51。

<sup>181</sup> 黃建銘，〈作家形成之第一階段〉，《楊熾昌》，（臺南：國立臺灣文學館，2011年），頁115。

<sup>182</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉，頁51。

<sup>183</sup> 林中力，〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉，《楊熾昌》，（臺南：國立臺灣文學館，2

急速發展與其所帶來的矛盾、以及因第一次大戰的荒廢而衝動起來。然而，在日本的詩人並沒有像西方社會的危機意識，在日本所提倡的超現實主義運動，出於急速資本主義發達之後的人之異化與自主性的喪失。尤其，「詩與詩論」的西脇順三郎盡量引進了西方的新觀念，試圖對詩作表現方法上的實驗，來呈現出當時詩人的危機意識。雖然時代動因如此不同，但是同樣主張放棄邏輯、有序的經驗記憶為基礎的現實形象，而呈現出人的深層心理中的內在世界，嘗試將現實觀念與本能、潛意識與夢的經驗相融合。

根據楊熾昌的文章，看出他受到超現實的影響，在〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉中說：「我們在超現實之中透視現實。捕捉比現實還要現實的東西」<sup>184</sup>。甚至，在〈回溯〉中直接提出：「有鑑於寫實主義備受日帝的摧殘，筆者只有轉移陳地，引進超現實主義」<sup>185</sup>。日據時期的臺灣，當然與西方、日本的背景又不同，楊熾昌卻提倡並引進所謂的超現實主義。在〈《燃燒的臉頰》的後記〉中看出，楊熾昌經過當代日本詩人的中介對法國超現實主義的理解：「1920 年左右，起於法國的藝術上的主流是否定寫實的表現，把潛在意識的世界表現於夢幻」<sup>186</sup>。由此可見，詩人強調的也是潛意識的意象化<sup>187</sup>，來試圖呈現詩人內面的透明世界。舉例來說，在楊熾昌的作品中很常看到「燃燒」的意象，如「燃燒的頭腦」、「燃燒的臉頰」、「燃燒的頭髮」、「燃燒的眼球」、「年輕的頭髮的火災」等等。詩人認為：「我的內部永遠殘留著為透明的火焰所燒成的傷痕。」<sup>188</sup>這裡的燃燒並不是現實意義上的火，而是源自詩人內在的燃燒。很有趣的是，他在〈義大利花飾彩陶的花瓶〉文章中提出，他所了解的詩的問題與科學的關係：「對於新的詩的科學認識及其詩的實踐，這件事是要慎重的態度才能做得到的。」<sup>189</sup>憑著現代科學的發達，在基本的嘗試上，物質要能夠「燃燒」必須要有三個要素。缺少了其中的一個要素，物質就無法燃燒。這三個要件分別是：（1）易燃物——燃燒時容易被燃燒的物質、（2）助燃物——最常見的助燃物就是氧氣，氧氣可以幫助燃燒、

---

011年)，頁210。

<sup>184</sup> 楊熾昌，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉，《水蔭萍作品集》，頁130。

<sup>185</sup> 楊熾昌，〈回溯〉，《水蔭萍作品集》，頁225。

<sup>186</sup> 楊熾昌，〈《燃燒的臉頰》的後記〉，《水蔭萍作品集》，頁218-219。

<sup>187</sup> 奚密，〈燃燒與飛躍：一九三〇年代臺灣的超現實詩〉，《臺灣文學學報》第11期（2007年），頁79。

<sup>188</sup> 楊熾昌，〈《燃燒的臉頰》的後記〉，《水蔭萍作品集》，頁219。

<sup>189</sup> 楊熾昌，〈義大利花飾彩陶的花瓶——給左藤君的信〉，《水蔭萍作品集》，頁147。

(3) 燃點——物質要達到一定的溫度才能燃燒，這個溫度稱為燃點。對楊熾昌來說，詩人本身成為易燃物，當時臺灣新詩運動和整個氣氛乃是助燃物，而且從西方和日本引進到臺灣的新精神乃成為燃點，就看出詩人內在世界的意象化。在楊熾昌的文章和詩作品中，憑著「燃燒」的意象化而呈現出詩人的比現實還要現實的內面世界之激烈與活潑。

再者，日本的「詩與詩論」所積極提倡的「新精神」(L'esprit nouveau)，強調「主知」的觀點來思考詩的問題，所謂的「主知」是透過對於語言的操作來達成意象的純粹性，以知性的秩序來捕捉內心的風景，並藉以杜絕陷於感傷式的吟詠。<sup>190</sup>實際上，法國詩人梵樂希(Paul Valéry)強調「主知」的概念，他是第一位明確提出「純粹詩」這個專有名詞的詩人，他認為所謂純粹詩就是要去：「探索語言的各種關係，或是語言相互間的共鳴關係所產生的結果，要言之，暗示的是探究由語言所支配的感性領域」<sup>191</sup>，這意味著詩人所熱衷的語言探索，終究還是指向語言與感性的關連，以及產生這種關聯性的內在與外在世界的秩序，而這也就是梵樂希意義中的「主知」。<sup>192</sup>然後，楊熾昌的〈附錄：土人的嘴唇〉中提出他對知性的了解：「所謂詩的才能就是於其詩的純粹性上，非最生動的知性之表現不可」<sup>193</sup>，可見楊熾昌的確受到「主知」的影響，也看出他一再強調知性。他在〈檳榔子的音樂〉文章也提出：「想像力是理智卓越的一種形態。我們只得動手挖掘隱藏於思考過的思考的世界之中的理智」。<sup>194</sup>這就是說，在詩作的時候，詩人盡量發揮「想像力」和「知性」來追求到達語言操作的境地。由此，甚至不要帶進其他的音樂性，以免詩人的濫情與感傷。這樣就只能關注於詩人創造的超越現實的詩人內在世界。反而林巾力提出，在楊熾昌所引進的過程當中楊熾昌針對現實的問題，認為：

那些在西方花了一、兩百年所通過的文學實踐，在臺灣則是以至極濃縮的方式鎔鑄於一爐。…以毫無批判的方式熱烈擁抱了日本的「新精神」，深

<sup>190</sup> 林巾力，〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉，頁212。

<sup>191</sup> Paul Valéry，佐藤正彰譯，〈純粹詩——ある講演の覚書〉，收入《ヴァレリー全集6》(東京：筑摩書房，1973年)，頁36。

<sup>192</sup> 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉，頁98。

<sup>193</sup> 楊熾昌，〈附錄：土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁142。

<sup>194</sup> 楊熾昌，〈檳榔子的音樂——吃鉅豆的詩〉，《水蔭萍作品集》，頁124。

信那才是「進化」的必經路程，當然還有過早地拒絕了對於「現實」的注目，都是它（風車詩社）無以為繼的最大理由。<sup>195</sup>

實際上，這文章可提出楊熾昌對付現實的問題。他在採取「超現實主義」的時候，表現出比現實還要現實的東西，在「主知」的方法論，詩人需要用想像力與主知來試圖完全拒絕對現實的注目。林巾力認為楊熾昌是「主知超現實」的詩人。因為唯有與現實「切割」才能獲得詩人想像力的自由自在，因此要做到與「現實」一刀兩斷進而達成想像力的發揮，則必須藉助「主知」的語言操作。但是，這些詩人的語言操作裡，很看出的有很多南臺灣風景和特色，產生對詩的新思考和實驗精神。本文在第三章第三節，更仔細地探討詩人作品上的表現。總之，楊熾昌所提倡的觀點、以及他主導的「風車詩社」的成立，當時詩壇被視為異端，無法能夠接受，引起了批判與爭論。

## （二）鄭芝溶：韓國象徵主義詩人的先驅

### 1. 對詩技巧的實驗：反感傷、反寫實

赴日鄭芝溶的初期作品中，可見對詩的實驗精神。他初期的作品〈非愛的印象畫〉（1926）受到立體派的影響，〈爬蟲類動物〉（1927）受到超現實主義的痕跡，〈咖啡·法蘭西〉（1926）受到俄羅斯形式主義的影響。<sup>196</sup>鄭芝溶也曾提過：「因著專攻學科的緣故，勉強地不得不多閱讀威廉不萊克的詩。此外，我非常愛看萩原朔太郎、北原白秋詩作品。」<sup>197</sup>而且，他寫具實驗性的散文詩〈幌馬車〉（1927）、〈孤兒的夢〉（1927）。鄭芝溶的後期也看到許多作品採取散文詩的形式，如第二本詩集《白鹿潭》（1941）的十幾首散文詩。大部分的散文詩作品，透過充滿著緊張的心理、不安心裡，而傳達詩人的受壓迫之情感，來間接地顯示對社會的批判意識，盡量避免情感描述。<sup>198</sup>很有趣的是，楊熾昌也採用「散文詩」的形式，顯示作者有藉形式以另立文類的企圖：「從散文詩中故事的幻影、重疊的形象和暗喻，帶著愉悅的音響，煞像披靡於什麼涼風的夢似地搖曳著。我一閉上

<sup>195</sup> 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉，頁100。

<sup>196</sup> 文德守，《韓國現代主義詩研究》，（首爾：詩文學社，1981年），頁127。

<sup>197</sup> 真田博子，《韓國最初現代主義者——鄭芝溶》，頁191-192。

<sup>198</sup> 李麒亨，〈現代主義詩論的韓國受容樣相〉，《韓國語教育研究會》22卷1號，1994年，頁175。

眼就在眼臉底下感到明亮的水在蕩漾，從無意識裡初醒，本能的衝動先被變成鮮麗的圖型，又回歸無意識」<sup>199</sup>。其實，「詩與詩論」的主要成員北川冬彥、安西冬衛、三好達治都提倡新散文詩，但也有強烈的歷史意識與社會批評意識。可見這些散文詩形式的表現方法會影響到楊熾昌與鄭芝溶的主張。

實際上，鄭芝溶的初期並沒有找出有所主張的文章。然而，我們能找出同時代對鄭芝溶的評價。尤其，金起林對鄭芝溶有相當積極的評價。金起林的〈1933年詩壇的回顧〉第一次提到鄭芝溶的詩：「在韓國詩壇上鄭芝溶已經掌握到對西歐新詩運動的要求，之前的詩都注意到詩歌的音樂性，可是鄭芝溶引進了空間性與繪畫性」<sup>200</sup>，然後他的〈現代主義的歷史上位置〉再提出：「現代主義絕對與逃避現實的態度不同，現代主義在文明裡面長大的文明兒子，也是在文明裡形成的，就呈現出新的感覺、新的情緒、新的思考。鄭芝溶揭開了朝鮮現代詩時代的序幕」<sup>201</sup>。由此，我們看出鄭芝溶的作品完全推翻當時韓國詩壇的主流：濫用感傷的浪漫派詩風、普羅主義和寫實主義詩風。在第三節更仔細以詩人作品而分析，來解釋現代主義詩作的實踐、以及與楊熾昌詩作品的關聯性。

## 2. 編輯《文章》誌：提倡「詩的威儀」、「詩的擁護」

1929年鄭芝溶返韓之後，他的前期較注重於詩作與同人的雜誌活動。然後，1939年詩人的後期就擔任《文章》雜誌編輯。鄭芝溶留日的時候就像北原白秋所擔當的《近代風景》雜誌之功能類似，《文章》當成新進詩人的燈籠門。值得探討的是，1939年11月在《文章》11月號，鄭芝溶發表「詩的威儀」。這些文章仔細提出鄭芝溶所主張的詩作原理，也主要解釋關於詩的本質、詩的性質。鄭芝溶發表一系列文章：「詩的擁護」（5月號）、「詩與發表」（9月號）、「詩與語言」（12月號）。在這些文章中，一般韓國學者注意的是，詩人對詩創作方法的詭辯、或失去現代主義、回歸傳統精神、或是儒家意識等等。<sup>202</sup>不過，鄭芝溶的「詩的威儀」明顯地提倡心涼半截的主張：「裡面要熱、外面要心涼，就像一種壓伏生

---

<sup>199</sup> 《水蔭萍作品集》，頁219。

<sup>200</sup> 真田博子，〈韓國最初現代主義者——鄭芝溶〉，頁85。

<sup>201</sup> 真田博子，〈韓國最初現代主義者——鄭芝溶〉，頁87。

<sup>202</sup> 宋穢，〈鄭芝容：現代主義的自己否定〉，〈首爾：詩學評傳，一片出版，1967年〉，頁205。

金容稷，〈鄭芝容論〉，《現代文學》第409-410號，1989年。

崔東鎬，〈鄭芝溶的山水詩和性情的詩學〉，《詩與詩學》夏季號，2002年。



理的原則，實在是並不容易。但是詩的威儀就是如此」。<sup>203</sup>因此，鄭芝溶認為排斥感情乃是詩的威儀。舉例來說，悲哀的母親生孩子，她的熱情、悲哀、感激等等，並不是詩的本質，而成為詩寫作的動因而已。可見這樣的論述，與日本「詩與詩論」所主張的「主知」方法論有類似的說法。

再進一步看，鄭芝溶的「詩的擁護」提出詩的純粹性：「若在文字與語言裡摸不到血肉的愛，就不能愛詩。而且在朗讀詩的時候，思路都不通。這些詩的思路，太記事化，這都是因為這些與普通常識聯接不了，寧可嶄新嬰孩的訥言會更接近詩」<sup>204</sup>。這裡血肉的愛指著純粹的愛，這並不是人工或是操縱的愛。由此可見，鄭芝溶強調對詩的純粹性。他認為跟人間的利害關係，還不如嬰孩的訥言。並且鄭芝溶更強調對詩精神的重要性：「詩乃是精神上的熱烈情況、或是旺溢的光景、或是恍惚的士氣，因此詩人一直在精神上對準關於精神的事物」<sup>205</sup>。並且，李泰喜的〈鄭芝容詩的創作方法研究〉也關注這一點；鄭芝溶強調詩的精神勝過詩的語言和詩的技巧。<sup>206</sup>表面上，詩人只是追求鄉愁意識或失去實驗精神來回歸傳統精神，但卻一直堅持對詩的純粹性，來重視對詩的創作精神。因此，一面詩人強調對詩的純粹性及詩精神的尊貴，另一面用秀麗的語言和精緻的修辭，詩作品裡面才表達出詩人的內在困境、對當時社會的批判意識。

### 第三節 詩人詩作品中「現代主義」的表現與比較

#### （一）詩人技法上的革新：對詩的實驗性、「主知」方法論

楊熾昌運用對比、悖論、通感等技法，奇異的隱喻，來呈現潛意識的精神脈動，推動前衛現代主義文學的風潮，他主要的技法是超現實詩的表現，如西脇順三郎所主張的「新的思考」式的切斷與連結。尤其是在1934年〈月光與貝殼〉以

---

<sup>203</sup> 《鄭芝蓉全集》，頁327。

<sup>204</sup> 《鄭芝蓉全集》，頁318。

<sup>205</sup> 《鄭芝蓉全集》，頁318。

<sup>206</sup> 李泰喜，〈鄭芝容詩的創作方法研究〉，慶熙大學國語國文（韓語韓文）研究所博士論文，2003年，頁26-27。

後的作品明顯看出，更細緻而巧妙實踐了超現實主義詩：

投射在你背上的影子就像布農族的冥想  
而你還把長統襪遺忘在鄉下車站      〈印象〉<sup>207</sup>

〈印象〉是〈月光與貝殼〉六首中最後一首。這裡有兩個「你」、「影子」與「冥想」、「長統襪」與「鄉下車站」，都是現實物件的不合理組合，「布農族」也是臺灣原住民的一個族群，主要居住在高山上。這首的「你」在思想上是一個活潑的人，但是在生活上卻是個粗線條。這首詩的超現實組合、這兩句的對比意象，透露出楊熾昌想像的心境。雖然仍然發現臺灣原住民的形象，但他已經超越了現實層面的現象和意義。

灰色的靜謐敲打春天的氣息  
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  
庭園裡塘蝸鳴叫  
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裯在飛……      〈靜脈和蝴蝶〉<sup>208</sup>

這首以初戀女友過世的悲傷心情作為題材，並不靠著感傷主義的表現，卻在作品中有很多新鮮的意象，如「灰色的靜謐敲打春天的氣息」、「夕暮中少女舉起浮著靜脈的手」等等。「窗下有少女之戀、石英和剝製心臟的／憂鬱……」這一句有三個異質的意象；抽象的「戀」、堅硬的礦物「石英」、及情緒的「憂鬱」，這三個意象的確代表是男女彼此堅固不動的戀情。<sup>209</sup>雖然現實的女友不見了，但把感

<sup>207</sup> 《水蔭萍作品集》，頁85。

<sup>208</sup> 《水蔭萍作品集》，頁22-23。

<sup>209</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁150。

傷的描繪盡量排斥，詩人卻希望永遠地保留東西，而且「青淚」都令人有新鮮的感受，青色產生蒼茫的感覺。透過「蝴蝶」的優雅意象，話者更強調描述死亡的陰影徘徊在詩人的心頭。這一點明顯地看出楊熾昌受到春山行夫「主知」方法論的影響。楊熾昌堅持「主知」的態度，也能夠暴露出當時詩壇主流寫實主義文學的缺點，如情感過於氾濫、忽略藝術營造手法。<sup>210</sup>而且這些對詩的實驗精神呈現出楊熾昌理想中文學的新標準，就得要「破壞直到現在的通俗性思考、而要創造修正它的思考」<sup>211</sup>。

在鄭芝溶的詩作品中，留日初期就看出具實驗性的詩作。〈爬虫類動物〉、〈悲哀的印象畫〉這兩首作品中標示出達達主義或立體派的痕跡：

放出黑糊糊的煙氣和火	식거면 연기와 불을 배트며
呼喊著跑著開動的	소리지르며 달어나는
奇異又宏偉的爬虫類動物	괴상하고 거—장 한 爬虫類動物

…狂當…狂當…	털 크 덕… 덜 크 덕…
---------	---------------

因為我傷心 我傷心	나는 나는 슬퍼서 슬퍼서
成為心臟了	心臟이 되구요
—— 〈爬虫類動物〉 <sup>212</sup> 部分	—— 〈과충류동물〉 부분

遙遠的海岸邊	먼 海岸 쪽
在街路樹旁站著	길옆 나무에 늘어 쓴
電 電	전 전
燈。燈。	등。등。
電 電	전 전

<sup>210</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁97。

<sup>211</sup> 楊熾昌，〈土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁137。

<sup>212</sup> 《鄭芝溶全集》，頁41。

| | | |  
燈。燈。 등。 등。

就像游泳出來忽明忽暗地閃著. 헤엄쳐나온듯이깜박어리고빛나노나.

沈鬱地鳴響著                      沈鬱하게 울려 오는  
築港的汽笛●●●汽笛●●● 築港汽笛소리●●●汽笛소리●●●  
——〈悲哀的印象畫〉<sup>213</sup>部分 —— 〈슬픈인상화〉부분

〈爬蟲類動物〉、〈悲哀的印象畫〉都是鄭芝溶赴日不久寫的詩作，帶著鄭芝溶對詩形式上的實驗性。「爬蟲類動物」指火車的樣貌，「狂當」是詩人在搭火車時聽到的聲音，這一首裡面總共重複了八次。而且第二首〈悲哀的印象畫〉裡面看出具破壞行列的規條，「點燈」個個字一直拉著寫下去，會更直接表現出詩人角度上的閃亮街道的光景，而且「汽笛」接下來就有「●●●」的形象化。這都是達達主義和立體詩派的「視覺形象化」、以及「聽覺的形象化」。當時韓國詩壇，發表這些鄭芝容詩作之前，幾乎沒有像達達主義或立體派形式的詩作品。所以說，鄭芝溶赴日以後，在他詩作的形式和技巧上，會看出詩人對詩的實驗精神。

再者，鄭芝溶詩作更主要的乃是卓越感覺的詩語選擇。〈大海〉一系列詩作品中看出詩語選擇的卓越性與嶄新性：

哦. 哦. 哦. 哦. 哦. 大喊著跑過去  
哦. 哦. 哦. 哦. 哦. 連番趕回來。  
撲騰，撲騰兒，撲騰，撲騰兒，撲騰，  
就像燕子飛過來一樣 波浪間隙在跳舞。 —— 〈大海〉<sup>214</sup>部分

오. 오. 오. 오. 오. 소리치며 달려가니  
오. 오. 오. 오. 오. 연달아서 몰아 온다.

철석, 처열석, 철석, 처열석, 철석,

<sup>213</sup> 《鄭芝溶全集》，頁39。筆者中譯。

<sup>214</sup> 《鄭芝溶全集》，頁66。筆者中譯。

제비 날어들듯 물결 새이새이로 춤을 추어. —— 〈바다〉 부분

鄭芝溶寫作一系列〈大海〉詩作。因為在他赴日的過程中，搭船的經歷的印象相當深刻。詩人遇見大海的光景，這首詩將詩人豐富的詩詞選擇來描寫出大海的生動感表達出來。比如，「哦.哦.哦.哦.哦.」、「撲騰，撲騰兒，撲騰，撲騰兒，撲騰」的聲音詞彙的重複有一種音樂性，還不如強調大海的意象化，也會傳達詩人在大海赴日本的過程時的心情激動。下一首也是鄭芝溶的另外一首〈大海〉詩：

大海 零七拉八地	바다는 뿔뿔이
想要逃走了。	달아날라고 했다.
它像青翠的蜥蜴群	푸른 도마뱀떼 처럼
機警又愉快。	재재말렸다.
它的尾巴	꼬리가 이루
很難被抓住。	잡히지 않았다.
被白色爪斫到的傷痕	흰발톱에 찍긴
比珊瑚更紅色更悲哀!	산호보다 붉고 슬픈 생채기!

—— 〈大海2〉<sup>215</sup>部分 —— 〈바다2〉 일부분

這首詩也表達關於「大海」意象化相當有生動感，如「零七拉八」、「蜥蜴群」等等，因此詩人無法抓住大海的尾巴。「傷痕」指著海邊的石頭和沙灘，「白色爪」指著波浪，還有「紅色」、「悲哀」中看出這些傷痕相當嚴重。所以說，詩人透過這些細緻又生動的描寫，試圖傳達波浪一直拍岸的畫面，同時表現出詩人的豐沛想像力和詩語使用。

鄭芝溶詩作中看出關於「主知」有關的詩作，具有代表的乃是〈琉璃窗1〉：

玻璃上有甚麼冰冷又悲傷的東西

<sup>215</sup> 《鄭芝溶全集》，頁179。筆者中譯。

發呆地站在那裡噓氣  
被馴服的模樣 振了凍住的翅膀  
擦掉再看 又擦掉再看  
黑夜被推走了 又被推來與琉璃相碰  
濕潤的星星 有如寶石般閃閃嵌在心裡  
夜晚獨自擦拭玻璃  
寂寞又恍惚的心思  
漂亮的肺血管被撕開  
啊！你呢 像山鳥般飛走了！ ——〈琉璃窗1〉<sup>216</sup>

〈琉璃窗1〉這首也以哀悼亡子的悲傷心情作為題材。詩人使用玻璃和星星、寶石、山鳥等具體事物，間接迂迴地吐露悲傷情緒，其卓越的想像力和細緻的構成能力也非常亮眼。<sup>217</sup>這首詩最後一行的「你」指詩人自己的兒子。實際上這首詩表達出父親失去兒子的悲哀。<sup>218</sup>詩人聽到兒子死了不久寫這首詩，不過並不直接被暴露自己的感傷，詩人卻面對「琉璃窗」。這首詩話者的內在背景「黑夜」乃是對話者悲哀和痛苦的最大原因，<sup>219</sup>所以他留在「獨自」的情形中，更強烈感受到「寂寞」的危機感。然而，「琉璃」乃是象徵透明的內面想像的空間，透過這些媒介，在他的想像中能夠接觸喪失的對象。因為在第一行已發現「琉璃窗」有冰冷又悲傷的東西，所以他「擦掉再看，又擦掉再看」，來試圖恢復媒介的透明性。最終，「寂寞又恍惚的心思」中表達詩人成功控制住哀慟情緒，也呈現了抒情主體的理智面貌，其抑制美學可謂相當出色。透過使用對立的詩語，詩人就試圖創作韓國詩壇的嶄新表現方式。由此可見，鄭芝溶與楊熾昌不同，超現實主義的彩色並不那麼深，他更注意到的是詩語選擇的象徵性與卓越性。不過，他還是盡量脫離感傷為主的表現方法，與楊熾昌一樣，在他的詩作中看出「主知」的方法論、以及與詩人內面世界的結合。

---

<sup>216</sup> 《鄭芝溶全集》，頁112。崔末順中譯。

<sup>217</sup> 崔末順，〈三〇年代韓國文壇對現代主義詩的受容〉，頁68。

<sup>218</sup> 李崇源，〈鄭芝溶詩的深層分析〉，（首爾：泰學社，1999年），頁95-105。

<sup>219</sup> 鄭芝溶，〈素描4〉，《鄭芝溶全集2：散文》，2015年，頁61。

## （二）採取「散文詩」的形式

楊熾昌與鄭芝溶詩作同樣採取「散文詩」的形式。實際上，散文詩的崛起，是由法國波特萊爾所引發，他寫了不少散文詩，如他的散文詩集《巴黎的憂鬱》（*Le Spleen de Paris*），他正式使用「散文詩」（*poème en prose*）這個名稱。林以亮解釋散文詩的特點：「文學作品，從其內容上說，大體可以分為散文和詩，而介乎這二者之間，卻又並非嚴格地屬於其中任何一個，存在著散文詩」、「就好像白日與黑夜之間，存在著黃昏，黑夜與白日之間，存在著黎明一樣，散文詩是一種朦朧的、半明半暗的狀態」<sup>220</sup>。所以說，散文詩與一般詩體不同，分段而不分行，形式上是散文，但有詩的美感，並訴諸讀者的想像。

在日本詩壇，「詩與詩論」的北川冬彥與安西冬衛提倡散文詩的形式，引發散文詩的形式，但也有強烈的歷史意識與社會批評意識。<sup>221</sup>但不久「詩與詩論」成員之間產生很大的對立危機、內涵的矛盾，尤其北川冬彥不贊成與現實的分離，退出「詩與詩論」之後另創《詩·現實》雜誌。

楊熾昌也採取「散文詩」的形式，顯示作者有藉形式以另立文類的企圖。1934年，楊熾昌連續寫了三首散文詩作〈尼古〉、〈茉莉花〉、〈無花果——童話式的鄉村詩〉。這些散文詩出現於臺灣詩壇，比紀弦（1913-2013）1951年所寫的〈最後的一根火柴〉要早十六年，在臺灣詩史上佔有獨特的位置。我們更仔細探討楊熾昌散文詩作的特點及其意義：

年輕的尼姑 端端打開了窗戶。

夜氣粘纏地磅礴著。端端伸出白白的胳臂抱緊胸懷。可怖的夜氣中，神壇的佛像有儼然的微笑。端端的眼睛隨著夜晚而興奮清醒。影翳靜寂。燈徹夜燃燒。

在夜的秩序中驚駭的端端走向虛妄的性的小道。我底乳房何以不像別的女人一樣美呢。我的眼窩下何以僅只映照著被忘記的色彩……。

---

<sup>220</sup> 林以亮，〈論散文詩〉，《林以亮詩話》，（臺北：洪範書店，1976年），頁38，45。

<sup>221</sup> 陳明台口述，蔡秀菊整理，〈日本現代詩史論（三）——《詩與詩論》及其詩人〉，（臺北：臺灣現代詩，第31期，2012年），頁88。

紅玻璃的如意燈繼續燃燒著。青銅色的鐘漾著寒冷的心。尼姑庵的正廳像停車場一樣寒森森。

紅彩的影翳裡，神像動了。

韋陀的劍閃了光。十八羅漢跨上神虎。端端雙手合十，昏厥而倒下。

隨著黎明的鐘聲尼姑端端起來了。線香和香薪濛濛發香。正襟危坐著端端在哭。吟誦了一陣經文。

——母親啊！母親！

端端將年輕的尼姑的處女性獻給神了。 —— 〈尼姑〉<sup>222</sup>

楊熾昌也在〈《燃燒的臉頰》後記〉中可見他對散文詩的了解：「從散文詩中故事的幻影、重疊的形象和暗喻，帶著愉悅的音響，煞像披靡於什麼涼風的夢似地搖曳著」<sup>223</sup>。在〈尼姑〉中看見一個故事，這首詩的女主角叫「端端」，這個年輕的女人端端出家為尼，某夜，在青燈佛像的氛圍中，呈現出女人的情慾心緒變化。夜晚，端端打開窗戶，窗內佛殿的沈悶和窗外流動的新鮮空氣。女人經過了一些過程，昏厥而倒下，結果把女人的處女性獻上給神。透過這些散文詩的故事進行，烘托了女人端端內心深處的情念。而且，詩人仍然盡量發揮鮮明的對比：如明與暗、靜與動、燃燒與寒冷、抑制與解放、現實與幻影等等，這使女人內在深澳的潛意識世界能夠顯示出來。

被竹林圍住的庭園中有亭子

玉碗、素英、皇炎、錢菊、白武君、這些菊花使庭園的空氣濃暖芳郁

從枇杷的葉子尺蠖垂下金色的絲

月亮皎皎地散步於日之夜

丈夫一逝世 Frau J 就把頭髮剪了

白喪服裡妻子磨了指甲

嘴唇飾以口紅

---

<sup>222</sup> 《水蔭萍昨品集》，頁57-58。

<sup>223</sup> 楊熾昌，〈《燃燒的臉頰》後記〉，《水蔭萍作品集》，頁219。



描了細眉

這麼姣麗的夫人對死去的丈夫不哭

她只是晚上和月亮漫步於亡夫的花園

從房間漏出的不知是普羅米修斯的彈奏或者拿波里式的歌曲跳躍在白色  
鍵盤上……

Frau J把杜步西放在電唱機上(德布西)

亭內白衣的斷髮夫人搖晃著珍珠耳飾揮動指揮棒

菊花的花瓣裡精靈在呼吸

夫人獨自潸潸然淚下 粉撲波動 沒有人知道投入丈夫棺槨中的黑髮

不哭的夫人遭受各種誤會 為要和丈夫之死的悲哀搏鬥 畫了眉而紅唇艷  
麗 那悲苦是誰也不知道的

夫人仰起臉

長睫毛上有淡影

蒼白的唇上沒有口紅

帶在耳邊髮上的茉莉花把白色清香拖向夜之中 ——〈茉莉花〉<sup>224</sup>

這首詩作中，楊熾昌表現出高貴的夫人在丈夫亡故之後內心深沈的悲慟。這首以聽覺（普羅密修斯的彈奏，拿波麗式歌曲，杜步西）、以視覺（不同的菊花，金色的絲垂著皎皎月色，白色鍵盤，鑽石耳墜，黑髮）烘托了話者的悲痛。<sup>225</sup>透過這些音樂性與視覺描寫，女主角沉浸於此能暫緩傷痛的旋律，「花瓣精靈一句」可見整個花園也似乎因音樂魔幻了起來。這首的高潮乃是表面與本質的巨大落差，

---

<sup>224</sup> 《水陰萍昨品集》，頁59-60。

<sup>225</sup> 蕭蕭，〈臺灣散文詩美學（上）〉，《臺灣詩學》第20期（1997年），頁133-134。

「剪髮」是為以髮殉葬、「不哭」與「化妝」是為抗衡喪夫的悲痛。這些矛盾，洗鍊地顯出女主角的痛苦情感。

楊熾昌的散文詩與他的其他超現實主義詩有所不同，不僅是在詩作形式上的散文書寫，更重要的是詩人對現實的直視。黃建銘認為：「楊熾昌處理了女性在當時所面臨的三大出境，一是傳統道德禮教下的女性情慾壓抑、一是新世代女性揮別傳統禮教的方式、另一則是傳統封建家庭階級嚴密限制下的悲劇」<sup>226</sup>。楊熾昌對現實的批判意識，並不意味著詩人對詩精神的變質、優柔寡斷、縮手縮腳，而表現出詩人對新興詩潮在形式和技巧上的豐沛了解與表達能力。甚至，藉著採取散文詩的形式來具有現實批判的性格，能夠脫離對詩韻律或節奏感的束縛，就更自由地傳達詩人的內面世界。

鄭芝溶的散文詩作共十四首，主要可分為兩個階段；初期作品和後期作品。早期詩作只有兩首：如〈幌馬車〉（1925）、日文詩〈孤兒的夢〉（1927），除了一首宗教散文詩〈得勝者——金安得列〉（1934）之外，其他的散文詩十一首都是三〇年代後半部突然增加的。本文首先看鄭芝溶的初期散文詩〈幌馬車〉，然後解釋鄭芝溶的後期散文詩如何再寫作，來找出是否有任何過程和時代因素。

現在剛剛轉出去的地方是鐘錶鋪的角落，白天掛在檐下的雲雀這個小子吹到都會風氣就垂老了 用就像稍微籠罩的煙氣似的聲音 往人出口的方向只是老喃喃篤篤。

看起來艱苦的打瞌睡樣貌——就像可憐睡眠的陷阱——就想到沒有依靠的我心。這是想撫摸的心，也是很想受到撫慰的心。可憐的我陰影就像黑喪服一樣，無志向只是流下去。濕濕的緞帶 丟下來的浪漫風帽子底下，就像金魚之奔流類似的夜景都流下去。路邊站著的年輕銀杏樹，跟著異國斥候兵的走步，也安安靜靜地流下去。

——〈幌馬車〉<sup>227</sup>部分

이제 마악 돌아 나가는 곳은時計집 모퉁이, 낮에는 처마 끝에

<sup>226</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁179。

<sup>227</sup> 《鄭芝溶全集》，頁92。筆者中譯。

달어맨 종달새란 놈이 都會바람에 나이를 먹어 조금 연기 끼인듯한  
소리로 사람 흘러나려가는 쪽으로 그저 지줄 지줄거립데다.

그 고달핀 듯이 깜박 깜박 졸고 있는 모양 이——가여운 잠 의 함점  
이랄지요——부칠 데 업는 내 맘 에 떠 오릅니다. 씨다 들어 주고  
싶은, 쓰다듬을 맞고 시픈 마음 이올시다. 가엾은 내 그림자는 검은  
喪服처럼 지향 업시 흘러 내려 갑니다. 축축이 저즌 리본 떨어진  
浪漫風의 帽子미테는 金붕어의 奔流 와 같은 밤경치가 흘러 내려  
갑니다. 길 여페 늘어슨 어린 銀杏 나무 들 은 異國斥候兵 의  
거름제 로 조용 조용 히 흘러 내려 갑니다.

——〈황마차〉부분

值得注意的是，這一首裡面有很濃厚的現代文明批判意識。<sup>228</sup>「鐘錶」的確在現代人的生活步驟中一個相當重要的媒介，每個人都按照時間去決定規劃，因此這首詩「鐘錶」乃是這首詩中一個很重要的詩語。實際上，可看出詩人對現代時間觀點的恐怖情感。實際上進入現代化的過程之後，才看出這些現代的時間觀念，因此，對鄭芝溶來說，詩人赴日早就已經面臨到這些現代文明，也產生出對現代文明的批判意識。結果，「雲雀」吹到都會的風就垂老了，這就是說，話者看雲雀就投影自己，表現出他希望受安慰。此外，從頭開始好幾次重複「流下去」。這指名詩人面對現代文明的被動性或無力感。不管詩人願不願意，現代人被巨大的力量而移動。換句話說，詩人試圖表現出，現代人隨著現代化的潮流，無法抵抗去一直流下去。由此可見，在日本寫作的過程中看出鄭芝溶的初期散文詩，雖然只有兩首，但〈幌馬車〉明顯地呈現出詩人對現代文明的問題意識，可見跟其他鄭芝溶的詩作有所不同的氣氛。

反而，鄭芝溶的後期散文詩大部分充滿著詩人的緊張、不安的心理狀態。透過傳達受壓迫者的心情，詩人就表達出間接的社會批判。尤其，這首詩中依然避免直接地暴露話者「痛苦」、「感傷」的詩語，盡量抑制情感描寫：

我說伐木丁丁 能夠抱大松樹被伐木 山谷鳴響 回音聲洪亮地好像聽過  
松鼠都不跑 山麻雀都不啾 深山靜寂反而我的骨頭麻木了 雪和夜間比紙

<sup>228</sup> 真田博子，《第一個現代主義者——鄭芝溶》，頁140。

更白!月亮也等待了半個月 白色的意思是否為了大半夜走這山谷?上面的寺有一個僧人圍棋下六次都輸了 笑著上去了 淡雅又清潔地撿到年長男子漢省下來的氣味嗎?憂患因著無風的靜寂而動搖很深 哦哦 我該忍耐吧 冰冷又兀然地 沒有悲哀 沒有夢想 在長壽山上冬天熬夜——  
——〈長壽山〉<sup>229</sup>

伐木丁丁 이랬더니 아람도리 큰솔이 베혀짐즉도 하이 골이 울어 멩아리 소리 찌르렁 돌아옴즉도 하이 다람쥐도 좃지 않고 뫼새도 울지 않아 깊은산 고요가 차라리 뼈를 저리우는데 눈과 밤이 조히보담 희고너! 달도 보름을 기다려 흰 뜻은 한밤 이 골을 걸음 이란다? 우스질 중이 여섯판에 여섯번 지고 웃고 올라 간뒤 조찰히 늙은 사나히의 남긴 내음새를 좃는다? 시름은 바람도 일지 않는 고요에 심히 흔들리우노니 오오 견디란다 차고 兀然히 슬픔도 꿈도 없이 長壽山속 겨울 한밤내——  
——〈장수산〉

這首詩〈長壽山〉卻表面上看起來詩人回歸於山水的美，失去現代感覺的詩作精神。不過，我們可以理解當時時代動因，跟臺灣一樣，1930年代後半部韓國詩壇受到壓迫的光景漸漸嚴重，無法直接或間接表達政事。這首詩的「山上」、「冬天」、「熬夜」等等，都表徵詩人所面臨的環境，但詩人的態度簡單明瞭「我該忍耐吧」。「僧人」簡直象徵超越一切限制的角色。所以說，在長壽山中的話者也直視現在現實，也希望不逃避現實。某一種程度上呈現出詩人積極的態度。甚至，也能看到在長壽山的美麗光景和詩語細緻的表現能力。鄭芝溶的第二詩集《白鹿潭》中的其他散文詩，在現代主意「在地化」顯現的部分中，會更仔細探討。

### (三) 都市意象的顯現

楊熾昌與鄭芝溶都受到日本的都市文化或現代化的影響，在詩作品中顯出都市的意象。令人矚目的是，楊熾昌與鄭芝溶都寫一首關於咖啡館的詩作，楊熾昌

---

<sup>229</sup> 《鄭芝溶全集》，頁92。筆者中譯。

的〈咖啡館美學〉與鄭芝溶的〈咖啡館法蘭西〉：

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——

在逐漸暗淡的光線中猶然輝耀著的她們。

我知道得很清楚……

青色的女人喲！妳將走去

走向波齒型的門那邊…… —— 〈咖啡館美學〉<sup>230</sup> 楊熾昌

在移栽來的棕櫚樹下  
長明燈斜斜地佇立，  
到咖啡館法蘭西去吧。

這個傢伙穿著俄式襯衫  
另一個傢伙打著波希米亞人的領帶  
那站在最前面的傢伙面皮乾瘦。

鬱金香小姐今晚在  
輕紗窗簾下打盹兒！

我不是子爵的公子我什麼都不是。  
和別人不同因為雙手白皙而悲傷！

我沒有祖國也沒有家  
我的臉頰因為觸及大理石桌而悲傷！

---

<sup>230</sup> 《水蔭萍作品集》，頁78。筆者中譯。

哦，異國種的狗崽子

來舔我的腳。

來舔我的腳。 ——〈咖啡館法蘭西〉<sup>231</sup> 鄭芝溶

對當時年輕人來說，咖啡和咖啡館代表新的西方文化產物。而且，當時的咖啡館並不是我們目前所想像的咖啡店。這兩首共同出現的女服務生對於年輕學生具有很大的吸引力。這裡指的小姐之中，有些小姐很可能是陪酒的女人。<sup>232</sup>再者，兩首詩作品中，共同使用的「棕櫚」、「金絲」、「鬱金香」等詞彙都是在日本北原白秋所興起的「南蠻文學」常用文句<sup>233</sup>。關於「南蠻文學」，十九世紀的日本很快就意識到跨海而來的異邦在器物和科技方面的進步，而「南蠻」也漸漸失去了它的貶義。到二十世紀初，「南蠻」幾乎可以指代任何外國的或具有異國情調的東西。對這一時期的北原白秋和木下杢太郎而言，「南蠻」專指「暹羅」、「呂宋島」、「九州」等地區的遺蹟，而「南蠻文學」則是指「基於傳教士、西班牙或葡萄牙人生活和歷史而創作的異國情調的或者浪漫主義的詩歌和戲曲」。<sup>234</sup>由此可見，二位詩人作品上也看出許多詞彙的相關性。楊熾昌穩定地使用對比的意象，如「霓虹燈」與「朦朧」、「暗淡」與「輝耀」等等，來強調女人不可小看的意志。雖然詩人和女人還在一起，但女人要離他而去。因此，詩人已知他不能得到真正的滿足，而表現虛空的自覺，他還認為這是咖啡館「美學」。鄭芝溶的〈咖啡館法蘭西〉具有詩人對現實的意象。「子爵的公子」象徵所謂喊著黃金湯匙出生的貴族身分學生，「雙手白皙」指著詩人的經濟貧窮，「異國種的狗崽子」表徵在外地留學的詩人自己的孤獨，結果詩人從他自己得到安慰，詩人認真傳達被殖民青年的困惑，但仍維持冷靜的視覺。由此可見，透過這些都市意象，二位詩人表現對都市文明的批判意識，好不如顯示當時被殖民的青年知識分子對他們自己身分和認同上的矛盾與苦惱。

---

<sup>231</sup> 《鄭芝溶全集》，頁37。筆者中譯。

<sup>232</sup> 黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，（臺南：臺南市立圖書館，2005），頁125。

<sup>233</sup> 真田博子，《第一個現代主義者——鄭芝溶》，頁111-112。

<sup>234</sup> 「南蠻文學」至少包含兩個方面的內容：第一，描寫熱帶的氣候和植物，例如椰樹和棕櫚樹，以及那些為熱帶自然氣候所設計的建築，例如陽臺和窗戶；第二，描寫西班牙和葡萄牙的文化和宗教。木下杢太郎〈明治末年的南蠻文學〉，收入野田宇太郎編集《木下杢太郎全集》第7卷，（東京：巖波書店，1981年），頁315。

再者，看楊熾昌〈日曜日式的散步者〉和都市意象的散步者觀點：

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

我不斷散步在飄浮的蔭涼下。

這傻愣愣的風景……

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。

不是日曜日卻不斷地玩著……

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……

散步在白色凍了的影子裡……

要告別的時間

砂上有風越過——明亮的樹影

我將它做有刺激性的幸福…… ——〈日曜日式的散步者〉<sup>235</sup>

「日曜日」是日文的星期天（韓國現在仍然使用「曜日」），日據時期現代化的過程中，被殖民地的時間觀念都完全改變。藉此，工業化的產物，乃是休假日安排在這第七天。到了星期天，員工才可放鬆休息。<sup>236</sup>雖然現在不是星期天，但是詩人

<sup>235</sup> 《水蔭萍作品集》，頁81。

<sup>236</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁125。

悠閒自在，詩人使用豐富的想像力。因此，詩人並沒有放縱情緒，而是理智又優美地散步在白色凍了的影子裡。同時，這首詩仍然包涵著詩人內層潛意識的許多意象表現。

值得注意的是，這首詩中看出「散步者」（或者漫遊者：flaneur），波特萊爾的《巴黎的憂鬱》一書的序言中說：「都是從造訪許多大都市中，從這些都市無數的交叉路口中，勾引起我寫作散文詩的想法」。<sup>237</sup>班雅明（Walter Benjamin）確切的指出，在波特萊爾筆下，巴黎首都成為敘情詩的主題，成為疏離者同時也是漫遊者的凝視目標，漫遊者隱藏在大城市荒涼的光影之後，在群眾中尋求庇護。<sup>238</sup>由此可見，班雅明認為都市上的漫遊者對都市顯然具有陌生或可怕的感覺，對漫遊者而言，有一方面群眾可以一起成為漫遊者，另外方面一定要與群眾維持距離，這裡發現漫遊者與都會群眾的一種矛盾現象。

然而，楊熾昌的這一首並沒有深入群眾與散步者的心理狀態。一開始在副標題提到「把這些夢送給朋友 S 君」，是在詩人夢中的故事，由於超現實主義的寫作，話者避免漫遊者與群眾的衝突，能夠超越現實上的限制，在詩人想像力和他內在世界中，可以不斷地「散步」，但是臨到告別的時間，表示出那麼自由自在的時間並不永遠。也能看出此外，〈街樹〉、〈橋梁上〉、〈黎明〉、〈白色的黎明〉等作品也看出楊熾昌對都市意象的實踐。

在鄭芝溶的詩作實踐中，除了散文詩以外，〈咖啡館法蘭西〉和〈悲哀的印象畫〉這兩首詩中明顯看出都市性的書寫，也能發現詩人感傷不勝過於理智：

沈鬱地鳴響著

築港的汽笛●●汽笛●●

由於異國情調飄動著

海關的旗幟。旗幟。

沈鬱하게 울려 오는

築港의 汽笛소리●●汽笛소리●●

異國情調로 퍼덕이는

稅關의 旗入말. 旗入말.

往鋪上水泥人道輕快地移動著세멘트 간 人道側으로 사뭇사뭇 옮기는

白白西裝的點景！

하이얀 洋裝의 點景!

<sup>237</sup> Charles Baudelaire, Oeuvres complètes I (Paris: Gallimard, 1975), p.276.

<sup>238</sup> Walter Benjamin, "Paris, the Capital of the Nineteenth Century" Selected Writings (Cambridge: Harvard UP, 2003), vol. 3. pp.32-33.



它只逝去的喪心的風景… 그는 흘러가는 失心한 風景이여니...  
空咀嚼橙子皮的憂患… 부질없이 오랑주 껍질 씹는 시름...

阿阿，愛施利·黃！ 아아, 愛施利·黃！  
妳要去上海罷……… 그대는 上海로 가는 구료.....  
—— 〈悲哀印象畫〉<sup>239</sup> —— 〈슬픈인상화〉

這首詩印象最深刻的地方，乃是倒數兩句「阿阿，愛施利·黃！」「妳要去上海罷」，所以有些覺得這首只是一首送別詩歌而已。這樣都可以，不過再細看的話可以找出都市形象與洗鍊的表現。背景是一個港口城市，話者應該稱呼「點景」、「風景」都感覺上相當遙遠，實際上，話者還不敢馬上進入「異國情調」和近代化風景裡面。換句話說，在表面上詩然要傳達自己的感傷，不過詩作裡面話者對風景有一種疏離感。<sup>240</sup>年輕的女人要去「上海」，話者卻沒辦法拒絕，只能「咀嚼橙子皮」的行為。由於這些光景，這首詩題目才是「悲哀印象畫」，來烘托詩人著重於視覺意象表現。

#### （四）現代主義的「在地化」實現

在二位詩人作品中，不僅僅看出都市意象，更明顯看出現代主義「在地化」(Localization)的實現。在楊熾昌詩作品中，不難找出南臺灣自然環境的詩語材料，如〈毀壞的城市〉中的臺南古城：

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  
秋蝶飛揚的夕暮啣！  
對於唱船歌的芝姬

<sup>239</sup> 《鄭芝溶全集》，頁39。筆者中譯。

<sup>240</sup> 真田博子，《第一個現代主義者——鄭芝溶》，頁136-137。

副標題的法文「Tainan Qui Dort」，原文意思為「臺南已睡著」。毀壞與睡著這兩個詞彙很有內涵，一句「簽名在敗北的地表上的人們」的意象，呈現出生活在挫折、無力感的毀壞城市中的人們的種種面向，來描寫沉睡中的臺南古城。因此，可看出一個曾經繁榮、擁有古老文化，然而已然衰退、徒留空殼的城市風景。劉紀蕙曾提過楊熾昌詩作中的臺灣風土色彩與自覺：例如〈海島詩集〉中的「椰子國」，「古老的森林」，「划獨木舟的島民嚼著檳榔」，「海峽的潮流」的南國景象；〈福爾摩沙島影〉中所呈現的臺灣島上女人的處境等等。<sup>242</sup>因此，他詩作中一再凸顯臺灣的南國特性。身為一個超現實主義者，楊熾昌不僅從日本或西歐引進新興思潮和新的詩精神，他更注重於臺灣的風景與自然。因為他認為自然是心智的反射。<sup>243</sup>雖然他的詩作比起當時主流缺乏與社會現實聯繫的基礎，但他卻試圖克服臺灣詩壇的界限，努力現代主義的在地化實現。

值得注意的是，在鄭芝溶的作品也明顯看出現代主義的「在地化」。1941年，鄭芝溶出版第二本詩集《白鹿潭》，這本收錄的〈忍冬茶〉、〈長壽山〉、〈白鹿潭〉<sup>244</sup>等等，將韓國特色的情緒意象化，使之具有韓國在地的特色：

老主人的腸壁上

隨時都有忍冬滲出的水 流下來。

寬葉白樺又一次

燃燒，冒出紅色的火苗，

陰影在角落繁衍

蘿蔔發芽，看上去是綠幽幽的一片，

---

<sup>241</sup> 《水蔭萍作品集》，頁51-52。

<sup>242</sup> 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》，（臺北：立緒文化公司，2000年），頁197-198。

<sup>243</sup> 蘇碩斌，《帝國在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》，（臺北：臺灣大學中心，2015年），頁234。

<sup>244</sup> 白鹿潭是位於韓國濟州島漢拏山山頂火山口的湖泊，海拔1850米，湖面直徑約30米，周長1公里，深約6米，是韓國最大的天然湖泊。

泥土的氣息混合暖融融的口氣盤旋

他用心地聽著 外面風雪交加的聲音。

深山里沒有日曆

冬天一來 天地茫茫。 ——〈忍冬茶〉<sup>245</sup>

在鄭芝溶初期詩作品中，關於大海的作品比較多。反而，到了詩人的後半部，具有濃厚的韓國本土意識作品漸漸增加。這一首詩作品中「忍冬滲出的水」、〈白鹿潭〉中的「白樺」，都具有剛毅堅韌清高的象徵意象，顯示把詩人對現實的無力感回到詩人自己的內面世界，同時以冬天的深山背景而呈現出作家所在的韓國本土意識。

1

越靠近山頂，杜鵑花朵逐漸稀落。爬了一個山頭，不見了它的腰，再爬一個山頭，又不見了脖子，最後只露出一丁點臉龐，如花紋般印象深刻。風冷得有如咸鏡道的北國，杜鵑花朵已完全不見蹤跡，像是八月疏落的星辰般爛漫。山影變深的時候，杜鵑花田裡，星星們探頭出列。在原地裡星星緩慢移動。我已在這裡癱軟力盡。

2

以就像巖古蘭，丸藥可愛的果子來飲嚙子活過來了。

3

我要活在白樺旁邊 活到把白樺成為鬮體。我要死的是像白樺白色 這就羞愧了。

——〈白鹿潭〉<sup>246</sup>部分

1

絕頂에 가까울수록 백국채 꽃키가 점점 消耗된다. 한마루 올으면 허리가 슬어지고 다시 한마루 우에서 목아지가 없고 나중에는

---

<sup>245</sup> 《鄭芝溶全集》，頁215。筆者中譯。

<sup>246</sup> 《鄭芝溶全集》，頁207。1段落：崔末順中譯，2-3段落：筆者中譯。

얼골만 가웃 내다본다. 花紋처럼 版박한다. 바람이 차기가  
捍靜到 끝과 맞서는 데서 백국채 꽃키는 아조 없어지고도 八月 한철엔  
흘어진 星辰철힘 爛漫하다. 山그림자 어둑어둑하면 그리지 않아도  
백국채 꽃밭에서 별들이 켜든다. 제자리에서 별이 옮긴다. 나는  
여기서 기진했다.

2

巖古蘭, 丸藥같이 어여쁜 열매로 목을 축이고 살어 일어섰다.

3

白樺옆에서 白樺가 鬮體가 되기까지 산다. 내가 죽어 白樺처럼  
훨것이 승없지 않다.

——〈백록담〉부분

事實上，1939年在鄭芝溶已經擔任《文章》誌編輯的時候，他開始傳統回歸運動，就像1930年代後半部的日本回歸一樣。日本的太平洋戰爭以後，不管是日本、臺灣、韓國、中國大陸，整個亞洲都進入戰爭時期，因著時代的動盪和日帝的壓迫，韓國詩壇不少個著名的詩人或文學家為了青年人參軍不得不寫詩作。鄭芝溶也不是例外，不過他盡量排斥為政治而寫文學。<sup>247</sup>甚至，詩集《白鹿潭》的散文詩達到鄭芝溶現代主義詩樣貌的絕頂。<sup>248</sup>鄭芝溶的後期詩，關於「山」詩作逐漸增多了，對詩人來講「山」乃是絕對純粹空間的最後一站。〈白鹿潭〉也是採取散文詩的形式，也有很濃厚的基督教的意象，但沒有直接表出。對詩人來說，當時的整個政治和社會，還有精神上和體力上都很勞苦的時期。這首詩裡面是因登山而疲累的，實際上都是因著外在環境和詩人內在的困惑而疲累的。第一段末句「癱軟力盡」代表詩人的過世。因此「星星」指著復活一後的詩人自己。第二段再強調說他可以「活過來」，第三段「白樺」表徵一點不怕死的態度。因此，詩人從自然環境得到精神上的安慰。結果，跟楊熾昌有所不同，鄭芝溶的後期詩大量出沒韓國自然環境背景。詩集《白鹿潭》詩作中，看出韓國的自然環境作成詩人的詩語材料，如〈九城洞〉、〈玉流洞〉、〈毘盧峰〉、〈長壽山〉等等。

<sup>247</sup> 因著戰爭動員令的壓迫，鄭芝溶寫一首詩〈異土〉，但是主題相當曖昧，如「打架，勝利是原則」一句，主詞和受詞都不明確。《鄭芝溶全集》，頁225。

<sup>248</sup> 真田博子，《第一個現代主義者——鄭芝溶》，頁215。

## 第肆章 轉化與實踐：以「風車詩社」與 「九人會」的發展比較

進入三〇年代，隨著日本想要擴張領土得侵略野心，整個東亞地區逐漸進入爭戰的情境中。雖然如此，三〇年代臺、韓文壇都經過在日據時期中最豐富的時光：臺灣新詩的成熟期、日據韓國文學的黃金時期。並且，明顯看出現代主義詩風的實踐，其中楊熾昌與鄭芝溶為主要的詩人。甚至，同一年（1933）楊熾昌所成立的「風車詩社」、鄭芝溶所主導的「九人會」這兩個集團在臺、韓現代詩史上建立了前所未有的腳步和業績。當然，當時臺、韓文壇所遇到的問題有些地方是不同的。換句話說，臺、韓兩地同樣通過受到日本的殖民統治，也含著各地的不同潮流和不同表現。

因此，本章必須先了解三〇年代臺、韓文壇的現況，尤其探討日本詩潮的流入現象，還有日據臺、韓當地所遭遇的困境。臺灣遇到認同上的問題、以及鄉土文學的論爭，日據韓國遇到知識人所失去的方向性問題、以及浪漫詩的腐化和階級文學的推動等等。接著，要探討三〇年代臺、韓如何同時興起文壇（尤其注意詩壇）復興期，包括知識分子的增加，也看出拔高的文化水準，就影響於藝術性的自覺，其中又顯出臺、韓文壇上的不同點。

再者，更仔細探討「風車詩社」和「九人會」的活動及對立的樣貌。從整個文壇潮流來看「風車詩社」和「九人會」的成立背景、以及兩個集團的異同何在。雖然兩個集團的活動不久就停刊了，但兩個集團同樣具有當時日據時期現代主義風貌的嶄新性和時代性。臺灣的「風車詩社」特別提倡新精神與詩精神，而且，在他們所發刊的《風車》雜誌上，致力直接引進了西歐文學的理論，也呈現出他們自己的文學觀。結果，當時與寫實主義詩風的「鹽分地帶」形成文學觀的對立，也形成互相交流影響的關係。相對的，韓國「九人會」原本是為了抵抗「卡普」所成立的集團，由於經過成員的退出和新進入反覆的情形，他們同人的風格就不一致，也沒有決定特別的方向。後來，替他們所成立的目的，他們還是維持舉辦每個月一次的集聚，彼此自由的分享，一同考慮韓國文壇如何找著前途、有否什麼答案，也受到「卡普」陣營的攻擊和批判。此外，值得注意的是，這兩個集團

的風格有所不同。令人矚目的是，這些同人之間也有文學觀的分歧，由此表示兩個集團的不同風格，也看出兩個集團包括著豐富的現代主義風貌。「風車詩社」的文學觀相當明確，他們提倡超現實主義，也標榜日本「主知」的方法論。《風車》雜誌以超現實主義詩為主，但在林修二、李張瑞、張良典的詩作中看出象徵與抒情的性格。「九人會」只有一本《詩與小說》創刊號，也出現現代主義詩風及技巧，帶著試驗性與革新性，除了鄭芝溶的〈流線型哀喪〉之外，金起林的〈除夜〉、李箱的〈街外街傳〉等等也很值得探討的詩作。

## 第一節 三〇年代日本文壇與臺、韓詩壇的交錯及發展

### （一）當時日本詩壇：「詩與詩論」繼續、普羅文學解散、興起文藝復興

為了看準三〇年代臺、韓文壇的現況，必須了解臺灣與韓國的殖民地處境。到了三〇年代，臺灣被日本殖民三十五年，韓國也被殖民二十多年了，這並不是那麼短淺的時光，也必然看出日本影響到當時的殖民地。實際上，三〇年前後整個世界都遇到從前不見的經濟恐慌之危機，日本也無法避免這些混亂的局面，必然看到這個社會危難的連續。因此，我們不該單獨講究當時的臺灣或韓國文壇，本文由日本詩潮的流入開始而探討當時的臺、韓文壇的現況與發展。三〇年的前後，當時日本詩潮發生了兩個大事件：第一、「詩與詩論」同人的開展和崩解，第二、日本普羅文學運動的興起和解散。

就如前述，1929年所成立的「詩與詩論」就影響整個東亞地區文壇，陳明台說：「以《詩與詩論》作為西方文學移植之成果及開展的例證」<sup>249</sup>，是很值得注意的。因為「詩與詩論」同人看到世界恐慌的危機，而且當時的日本詩壇民眾詩之氾濫造成了缺乏藝術性的安逸詩作之流行。因此，他們產生共同的危機感，標出從西方最新的新精神和詩精神，包括對「主知主義」詩意識的認定、對新興藝術詩潮的認知和實驗、追求詩的新精神與技法等等。「詩與詩論」同人完全把握

<sup>249</sup> 陳明台口述，蔡秀菊整理，〈日本現代詩史論（三）——《詩與詩論》及其詩人〉，頁84。

同時代主流文學之精神思潮同步並行，也暴露日本當時詩壇的混亂與弊端，這是在整個東亞詩史上很有意義的。不過，仍然含有詩意識的矛盾、詩人之間的矛盾，產生了衝突和分合，1932年「詩與詩論」漸漸分裂，至終導致同人的解體。雖此，他們的精神和方法論都傳承下去，繼續影響到日本的詩壇。北川冬彥提倡新現實主義，創刊《詩·現實》，村野四郎（1901-1975）自1932年起，開始在《文學》（「詩與詩論」的後繼刊物）投稿，而兩年後，就跟春山行夫創辦了詩誌《詩法》。此外，1933年同人三好達治後來排斥主知主義詩，以歷經現代主義的抒情詩為主的詩誌《四季》創刊，1937年村野四郎所代表的《新領土》同人誌問世。由此可見，當時日本詩壇上「詩與詩論」在此之中得到延續。

另一面，日本社會局勢發展導致普羅的左翼思潮興盛，當時提倡「革命的」普羅詩文學，二〇年代後因受到日本體制的強力彈壓已經開始漸漸退縮。1928年蔵原惟人（1902-1991）在《前衛》發表了〈無產階級藝術運動的新階段〉，提倡藝術大眾化及全左翼藝術家的統一戰線，對統一戰線提出具體的方案<sup>250</sup>，為1928年的分裂狀況指出了一個新的方向，促成了「普羅藝」與「前藝」合組為「全日本無產者藝術連盟」（簡稱「納普」）<sup>251</sup>。還有，簡稱作家同盟，1932年2月加盟國際革命作家同盟之後，稱為NALP（納爾普）。這是支持非法日本共產黨的文藝團體中最有組織性、最活躍的團體，透過評論、創作、運動提出「革命與文學統一」的問題，為文學界及思想界帶來衝擊。主要成員有蔵原惟人、小林多喜二（1903-1933）、中野重治（1902-1979）、中条（宮本）百合子。在加盟「克普」（日本無產階級文化連盟）之後，發行期刊誌《無產階級文學》（1932-1933）。不過，中央集權的「考普」成為在1932年受到集中鎮壓，蔵原惟人、中野重治、山田清三郎（1896-1987）等多數作家相繼被捕入獄，小林多喜二在1933年在警視廳被拷問致死。小林多喜二的死造成作家們極大的動搖和不安，「納普」也隨後解散<sup>252</sup>，於1934年日本普羅文學完全瓦解了。換句話說，當時日本文壇上以

<sup>250</sup> 一、以現存的無產階級藝術團體為中心，將農民藝術家團體、左翼的小資產階級藝術家團體全部納入。二、加盟於統一聯合組織的各團體應保持該組織及意識形態的獨立性。《日本プロレタリア文学評論集・4 蔵原惟人集》，（東京：新日本，1990年），頁91。

<sup>251</sup> 納普（ナップ）：NAPF（Nippona Artista Proleta Federacio）全日本無產者藝術連盟及改組後的全日本無產者藝術團體協議會的簡稱。

<sup>252</sup> 日本共產黨幹部佐野學、鍋山貞親於1933年6月在獄中發表轉向聲明之後，作家們紛紛轉向、出獄。1934年2月，「納爾普」在第三次擴大中央委員會決議解體，「克普」也同時解散，「勞藝」則早在1932年5月就已解散。《時代別日本文學史事典／現代編》，（東京：時代別日本

過十年主流的普羅文學沒有地方站住。並且，這影響到整個日本文壇上的各流派，他們看到對政治或理念思想的問題受到鎮壓的光景，就導致了詩人對文學的危機感逐漸增加。相對的，日本現代文學史上三〇年代中半（1933-1937）被視為暫時的文藝復興期<sup>253</sup>。

隨著日本普羅文學的解散，許多主張和主義流派都完全齊放，各種文藝雜誌陸續問世成了一股潮流，尤其當時新設立「芥川獎」<sup>254</sup>和「直木獎」<sup>255</sup>等（1935）。以草野心平為代表（1903-1988）創刊同人誌《歷程》（1935），乃與前面所提的重視抒情詩為主的《四季》不同，表現宇宙的無限量和生命的感覺，可見當時日本詩壇相當豐富，表現也蓬勃發展。雖然表面上的日本文壇經過文藝復興期，隨著戰爭的趨勢，對詩人實際的情況和創作條件卻漸漸惡劣。結果，大部分的日本詩人得要經過對思想和理念的「轉向」過程，這也是殖民地臺、韓文壇免不了的文學史上悲劇之一場。第四章的小結，再探討關於 1937 年的戰日本戰爭模式階段以後整個東亞地區文壇的轉向現象。

## （二）當時的臺灣詩壇——進入成熟期：工商業的發展，

### 寫實文學鼎盛、鄉土文學論爭

三〇年代的臺灣文壇，的確與二〇年代文學萌芽期的樣貌不同，也進入成熟的階段。就當時臺灣的經濟方面，日本為了鞏固它在臺灣的統治地位以及大陸侵略的需要，三〇年代開始，總督府對於臺灣的經濟重心則轉為工業化，也加速而深化地引進資本主義。透過工業化與城市化的過程，終於把臺灣推入現代社會。<sup>256</sup>甚至，從文化來看，三〇年代已普遍具有電燈、電話、自來水、飛機等文明器

---

文學史事典編集，1997年），頁46-47。

<sup>253</sup> 大久保典夫、高橋春雄、保昌正夫、葉師寺章明編，《現代日本文学史》，（東京：笠間，1998年），頁170。

<sup>254</sup> 「芥川獎」正式名稱為芥川龍之介獎，乃是紀念芥川龍之介（1892-1927）所設立的文學獎，並由主辦單位日本文學振興會頒發給「雅文學（純文學）」新人作家的一個獎項。

<sup>255</sup> 「直木獎」全名為直木三十五賞，由文藝春秋的創辦人菊池寬為紀念友人直木三十五，乃是以已出版作品的通俗文學為對象。「芥川獎」和「直木獎」都是日本文學的最高榮譽，1935年同時設立的文學獎賞，每年頒發兩次。其中「芥川獎」是純文學獎的代表獎項，而「直木獎」則是大眾文學的代表獎項；「芥川獎」以鼓勵新人作家為宗旨，「直木獎」則是給予已出書的大眾文學作家一項榮譽的肯定。

<sup>256</sup> 陳芳明，〈現代性與本土性——以《南音》為中心看三〇年代臺灣作家與民間想像〉，《殖民地



物，顯示受到西方文明思潮巨大的衝擊，因此臺灣造成了相當都市文化的樣貌。關於當時台灣的工業化與都市形成，陳芳明已提及：「日本統治者引介近來的資本主義，在三〇年代基本上已宣告成熟。那段時期的臺灣作家，顯然意識到現代化乃是無可抵擋的世界潮流」<sup>257</sup>，「在殖民地社會中，城市似乎寓有進步文明的意味，因為那是現代化最為顯著的地方，人們的生活被安排在規律化、系統化的制度之中，是科技文化延伸來的產物」<sup>258</sup>，可見三〇年代工商業的發展，對整個社會以及知識分子的影響相當深刻，也顯示在當時的都市文學中。

在此同時，西式教育的公學校也於各地普遍設立。1895年日本佔據臺灣後，開始設立國語（日語）傳習所、小學校、公學校、國語學校、師範學校與醫學校等為重點，並保持私立學校與書房教育。<sup>259</sup>1919年公布「臺灣教育令」<sup>260</sup>，該敕令主要規定：教育旨趣以育成忠良國民為目的，教育應適合時勢及民意，教育分為普通教育、實業教育、專門教育及師範教育。1922年公布「新臺灣教育令」，以撤廢日本人與臺灣人差別教育和「日臺共學」為特色，但「日臺共學」徒具虛名，臺籍學生並未與日人學生真正具有一視同人的教育機會。<sup>261</sup>實際上，不管臺灣或韓國，日本的殖民地統治重點一直在於擴張領土，因此其強烈在所佔領的土地上施行「同化」<sup>262</sup>政策，欲消滅當地的語言文化，同化當地為日本國土的一部份。換句話說，經過二十多年的日文教育，對二十世紀以後出生的新一代而言，尤其對當代的知識分子而言，用日文會越過越普遍。不管如此，在這些教育的環境之下，當時明顯看出知識分子的增加，也他們造成社會的領導階層。吳文星曾

---

摩登——現代性與臺灣史觀》，（臺北：麥田出版，2004年），頁73。

<sup>257</sup> 陳芳明，〈三〇年代臺灣作家對現代性的追求與抗拒〉，《殖民地摩登——現代性與臺灣史觀》，（臺北：麥田出版，2004年），頁51。

<sup>258</sup> 陳芳明，〈臺灣寫實文學與批判精神的抬頭〉，《臺灣新文學史》，（臺北：聯經，2011年），頁130。

<sup>259</sup> 林振中，〈日據時期臺灣教育史研究——同化教育政策之批判與啟示〉，《國民教育研究學報》，嘉義，國立嘉義大學國民教育研究所，2006年，頁146-147。

<sup>260</sup> 《臺灣教育令》通常指的是臺灣日治時期，臺灣總督府為了臺灣特殊環境所頒布的有關教育的法律命令。該命令主要發布過三次，分別為1919年發布的第一次《臺灣教育令》（大正8年勅令第1號）、1922年發布的第二次《臺灣教育令》（大正11年勅令第20號）與1941年發布的第三次《臺灣教育令》。

<sup>261</sup> 李園會，國立編譯館主編，《日據時期臺灣師範教育制度》，（臺北：南天書局，1997年），頁41。

<sup>262</sup> 同化政策的定義：殖民地領有國對於殖民地原住民固有之語言、歷史、文化、生活樣式等加以壓抑抹殺，使其同化成自己國民所採取的政策。蔡錦堂，〈日本治臺時期所謂「同化政策」的實像與虛像初探〉，《淡江史學》13期：2002年，頁181。

主張當時的領導階層如下：

就教育背景觀之，日治時期新、舊社會領導階層的遞嬗是一個緩慢的過程，二〇年代以後，新教育出身的精英始在社會各部門普遍扮演重要的角色。其次，由於臺灣中、高等教育設施極為不足，唯有賴留學教育以為挹注，其結果，日治全期留日學生多達 20 萬人，其中，大專畢業生總數達 6 萬餘人，因此受過高等教育的留學生漸成為社會領導階層的重心。<sup>263</sup>

由此可見，受過高等教育人數的增加，也會影響全臺灣整個社會和文化。在這些文明發展及教育之下，也同時造成了一批新興的城市知識分子。

在社會運動方面，進入三〇年代，政治情勢轉趨保守，逐漸施行臨戰體制，這些知識分子所形成的社會運動和政治改革工作遭到巨大挫敗，政治運動接近停擺。相對的，當代臺灣文壇則因為有更多知識分子投入經營，轉而取代了政治運動的地位，成為臺灣社會延續文化使命的最大陣營。詩壇也不是例外，1931-1937 年為臺灣詩壇的黃金時期。很值得注意的是，當時明顯看出媒體的發展，比如報刊、文藝雜誌等等。期中《臺灣民報》作為臺灣人發揮了相當重要的功能。1923 年《臺灣民報》是在東京發行，只受日本內務省管轄，言論得以自由發揮，臺灣總督府鞭長莫及，只有等到該報寄回臺的時候，總督府警務局才得以簡約刪除。等到 1927 年遷臺發行之後，有關民族問題與社會運動的言論才受到總督府的約束。此後轉為日刊，後來改名《臺灣新民報》。1932 年《臺灣新民報》才正式發行日刊第一號，1934 年又獲准發行晚報，《臺灣新民報》成為擁有日報及晚報的臺灣媒體。後來，1937 年《臺灣新民報》日刊的報份突破五萬份。<sup>264</sup>後來，對臺灣新文學的發展及臺灣語文討論，《臺灣民報》是非常重要的角色，還有批評總督府各種政策的貢獻，報導及反映民意，也看出文化任務的加重。

再則，三〇年代所發行的文學雜誌增加量也相當明顯，真正開始發揮文學媒介力量的雜誌：1932 年創刊的《南音》，後來作為推動臺灣話文運動的媒介，也鼓吹民間文學整理與創造。1933 年在東京發行的《福爾摩沙》，其主力是東京臺灣學生組成的「臺灣藝術研究會」，《福爾摩沙》則強調藝術性，企圖在殖民文化

<sup>263</sup> 吳文星，《日據時期臺灣社會領導階層之研究》，（臺北：正中書局，1992 年），頁 152。

<sup>264</sup> 朱真一，〈《臺灣民報》歷史回顧（二）：《臺灣民報》創刊、停刊及復刊〉，《民報：Taiwan People News》，2014 年 6 月 19 日。

的籠罩下，以殖民者的語言建立獨自的文化——兩者在藝術傾向和美學企圖上一傾向現實主義、一傾向浪漫主義。<sup>265</sup>陳明台也提到把當時的文學帶進成熟時期的作要因素：

1932 至 1937 年之間新文學雜誌和結社雨後春筍出現，再加上日人創刊的報紙（臺灣日日新報、臺灣新聞、臺南新報等）提供發表的園地推波助瀾，文學家對於外地文學的高度關心（特別是日本與中國）諸條件的配合，廣大了作家的視野，提供了作家養分，刺激了作家求新求變的心情。<sup>266</sup>

而且，臺灣本土的第一個文學社團「臺灣文藝協會」在臺北成立（1933），強調「以圖謀臺灣文藝健全發達為目的」的文學運動路線。由此可見，對知識分子而言，這些媒體成為發揮自己意見或批評他討論的場地。因此，在三〇年代臺灣文壇上的文學雜誌作為文學傳播的主要媒介。

知識分子提出認同上變化及自覺的問題，而提倡「臺灣話文」與「鄉土文學」的論爭，很值得注意的問題。直到三〇年代，當時已經步入高度發展之際，臺灣話文的問題終於浮上檯面。論爭的開端，始於 1930 年黃石輝（1900-1945）發表〈怎樣不提倡鄉土文學〉，隔年再發表〈再談鄉土文學〉兩文，開始深入探討鄉土文學和臺灣話文的關係（也因此臺灣話文一開始即與鄉土文學密切相關），引發論戰。發成於 1930 年代的臺灣話文學及其論爭，就是一個日據統治之下臺灣左翼知識分子試圖建構民族想像的過程，其中浮現了臺灣文學作為日本殖民地文學的弔詭性與複雜性。以下是黃石輝發表「鄉土文學」論述：

你是臺灣人，你頭戴臺灣人，腳踏臺灣地，眼睛所看到的是臺灣的狀況，耳孔所聽見的是臺灣的消息，時間所歷的亦是臺灣的語言，所以你的那支如椽的健筆，亦應該去寫臺灣的文學了。臺灣的文學怎麼寫呢？便是用臺灣話作文，用臺灣話做詩，用臺灣話做小說，用臺灣話做歌曲，描寫臺灣的食物。<sup>267</sup>

<sup>265</sup> 向陽，〈文學雜誌與臺灣新文學發展：以日治時期為場域的觀察〉，《浮世星空新故鄉——臺灣文學傳播議題析論》，（臺北：三民出版，2004 年），頁 17-28。

<sup>266</sup> 陳明台，〈新詩精神的提倡於實踐——「風車」的詩與詩人〉，《臺灣文學研究論集》，（臺北：文史哲出版社，1997 年），頁 32。

<sup>267</sup> 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學（一）〉，《伍人報》，第 9 冊，1930 年 8 月 16 日。

在這段論述中，作為「臺灣人」想像共同體的「臺灣」是論述核心價值所在，他的民族意識相當濃厚。由此可見，黃石輝之文除了強調作家自身經驗與文學的關係外（臺灣作家應寫臺灣事物而為文學），特別也具備了社會主義者的理想，提出文學大眾化，並主張藉由鄉土文學來建構臺灣話文。郭秋生（1904-1980）發表〈建設「臺灣話文」一提案〉（1931年），回歸探討白話文運動的初衷，是為了普及知識，而臺灣話文才是真正的本土語言，也才能醫治臺灣人普遍的文盲症；並由於臺灣話文對臺灣人能真正做到「言文一致」，因此可以發揮其語言表達的獨創性；又則關於臺灣話文書寫上的用字問題，郭秋生稍後並在《南音》雜誌開闢「臺灣白話文嘗試欄」，整理民間故事、歌謠等。1931年，廖毓文、林克夫、朱點人等皆為文質疑黃石輝之倡議，尤其廖毓文認為黃之鄉土文學近於田園文學，林克夫則主張臺灣話文包含閩語及客語，本身即不統一，故應將中國白話文普及臺灣社會，統一臺灣語境。而林克夫認為臺灣話文「粗糙幼稚」，不足以為文學，且中國讀者看不懂臺灣話文之創作等。臺灣話文的提倡者視中國白話文為「貴族式」的語言工具，只有受過新式教育階級才懂；反對者則全般否定鄉土文學，認為鄉土文學毫無價值可言，皆有偏頗之處。

雖然這些論爭造成分裂意見，不過仍然也留存積極的影響，最重要的是對於「言文一致」的漢語改革，有了更深入的探索和思維。在二〇年代臺灣新文學的萌芽期之中，為解決文言文與白話文的問題；到了此一階段，則進一步探討白話文與臺灣話文的關係。同時，這一論戰亦促使作家主動投入臺灣話文的創作嘗試，比如：賴和的〈一個同志的批信〉，黃石輝的〈以其自殺，不如殺敵〉，蔡秋桐的〈保正伯〉、〈放屎百姓〉、〈奪錦標〉、〈王爺豬〉，鄭坤五的《小封神》等等，採用漢字為基礎的臺灣話文小說創作，與賴仁聲、鄭西泮等主張以羅馬字進行的臺灣話文創作。

當時的知識分子在文化認同上的區分，也使他們產生民族認同的分歧：臺灣／中國／日本，這三種民族認同困惑，使他們無法享有自主國家共有的想像共同感，以及隨之而來穩定、不變、連續的文化意義框架：臺灣話文／中國白話文／西方羅馬拼音文／日本語文的文化認同爭議。因為可以說，他們不得不屈從於歷史、文化、和權力之下，以不同的視角對殖民地經驗命名得結果。也可以說，在臺灣文學史上，這系列的一連過程指著在臺灣整個社會和文化上的認識之變化和

拔高，知識分子之間對認同的論爭和討論，也導引當時臺灣文學的成熟。

然而，這些知識分子面對現實的意識變化等等，這場鄉土文學論爭無法觸及「文學」的本質，反而呈現出當時認同上的不同意見。也暴露出當時左翼報刊的文學成分不足。就如前述，陳奇雲與王百淵等的詩人之日語詩作也帶進臺灣新詩的成熟期。在三〇年代臺灣詩壇上發表園地增多，日文報刊經常轉載外國優秀詩人作品，並且引介西方文學的理論，漸漸開啟詩人的眼光。雖然當時詩壇的主流反映現實或是有正確的目的意識，然而少數的作品中看到不同的文學意識：文學不僅是一個政治運動或社會運動的工具而已，它也有為文學而文學的本質性意義。換句話說，這些詩人更要重視對文學的本質和現代主義詩風之新精神。其中最主要詩人群乃是楊熾昌所代表的「風車詩社」，為臺灣的現代主義詩風舉起第一面旗幟，也開創了三〇年代詩史的新視野<sup>268</sup>。

### （三）當時韓國詩壇——黃金時期：普羅文學衰落、文學

#### 理論流入、韓文的體系化

如同日本與臺灣詩壇類似，三〇年代的韓國詩壇也被視為在現代韓國詩史的中心和黃金時代，文學評論家白鐵（1908-1985）曾經提到：「1930年代中後乃是現代文學思想的一絕頂」<sup>269</sup>。當時的韓國文壇，大致上與當時的臺灣詩壇現況相似，譬如文化全面的發展、知識分子的增長、詩壇進入黃金時期等。不過，認同上的問題與臺灣不同，便是韓國自己造成韓文研究的體系化，可是到了三〇年代後半進入戰爭期之後，文學上的韓文使用幾乎被禁止。

首先要看韓國「普羅詩」的興衰，因為當時韓國詩壇的主流文學和雜誌乃是「卡普」所代表的普羅文學。1925年普羅文學「卡普」的團體成立得到了在韓國前所未有的緊密團結。一開始的韓國初期普羅文學之倡導者都受到了日本普羅文學的影響，這些普羅文學運動的成員直接參與了實際的社會運動，國內其他作家也給予了鼓勵和關心，這是他們把文學當作社會運動的一個組成部分來看待的結

<sup>268</sup> 陳芳明，〈臺灣寫實文學與批判精神的抬頭〉，《臺灣新文學史》，（臺北：聯經，2011年），頁130、150。

<sup>269</sup> 白鐵，《新文學思潮史》，（首爾：白楊堂出版社，1949年），頁271。

果。而且當時的韓國是殖民地半封建社會，而當時韓國有李光洙、崔南善、金東仁等民族主義派系的巨匠健在，主張普羅文學的青年在理論和創作方面尚未站穩腳跟的情況下，卻積極倡導了作為社會運動重要組成部分的普羅文學。這些導致了普羅文學只停留在理論和創作上的未成熟狀態的結果。<sup>270</sup>進入三〇年代，隨著國內國外社會的激變，普羅文學受到日本厲害的壓迫，1931年，不過「新幹會」的解散、日本對「卡普」的兩次大規模盤查，還有九一八事變等的因素使普羅文學無法進行更有發展的活動。再加上核心人物朴英熙、申唯仁等的相繼退出（1934），讓眾多成員產生了動搖。以至1935年，持續約十年之久的「卡普」終於宣告解體。這些普羅文學（包括普羅詩）都含有很明確的目的意識，他們把文學與社會政治緊密擺在一起，為文學充當社會運動的一個重要組成部分奠定了理論基礎。反而，實際上他們也造成了副作用。他們因過於強調文學的社會政治功利性而忽視了文藝的審美特徵，只把文藝當作了宣傳的工具，後來激烈地批判「九人會」的成立和作品，第二節更仔細探討這些對立。

三〇年代的韓國詩壇，媒體的發展、都市的形成（但以京城為限制）、以及同時代的新興文學理論流入等等，這些都是與二〇年代相當不同的點。因此，雖然受到日本更厲害的壓迫和思想檢閱，卻看出知識分子的擴增，而且造成了韓國文學史上的黃金時期。當時韓國的媒體方面，二〇年代韓國已經《朝鮮日報》、「東亞日報」等的新聞日刊報紙以韓文發行。1931年「東亞日報」正式發行《新東亞》大眾月刊雜誌，這包括政治、社會、學術、文藝等等的內容相當豐富（每部100頁以上），創刊號2萬部都賣完。隨著新聞雜誌受到大眾的歡迎，陸續創刊新聞雜誌，如「每日新報」的《月刊每日》、《朝鮮日報》的《朝光》月刊、甚至詩人金東換（1901-?）所編輯的《三千里》月刊雜誌等等，由此開始所謂「新聞雜誌時代」<sup>271</sup>。當然，當時新聞雜誌的成功根本與二十一世紀不相同，不過看出當時的一些讀者消費者階層的形成。就如上述，雖然三〇年代的京城具有被殖民地的特殊景象，還是的確看出都市的樣貌。也可以說，這些讀者或是知識分子漸漸具備自覺意識，為了滿足他們拔高的水準，當時文壇的水準和趨向也需要提高。因此，之前跟現實遙遠的啟蒙文學作品、以感傷為主的浪漫主義詩派等漸漸

---

<sup>270</sup> 金京勳，〈韓國普羅文藝運動的過程及意義〉，《世界文學評論》第2期，2011年，頁219-220。

<sup>271</sup> 鄭晉錫，《韓國雜誌歷史》，（首爾：Communication Books出版社，2014年），頁59-70。

被淘汰。

再者，歐美文學理論的流入加以快速。二〇年代的韓國文壇，歐美文學的流入具有時差的現象，而且由於經過日本的過程，就發生曲折和誤讀的現象，而誤解西歐的文學思想。不過進入三〇年代，媒體的發展與知識分子的關心銜接在一起，因而新興文學理論的流入幾乎同時代進行，這也是值得注意的。尤其，對當時的文學家而言，在殖民地處境之下，在當時主流的普羅文學和浪漫主義詩風中找不到文學上的前途，透過這些對當時韓國文壇的不滿，他們更需要尋找對付的代案。譬如「九人會」的成員金起林乃是一個對新興文學理論流入的主要詩人和文學評論家。因為，鄭芝溶已經引進新興現代主義的詩風，寫了不少詩作，金起林就補滿當時的新興文學理論的缺點，甚至他在職《朝鮮日報》的記者時，繼續發表〈1933年韓國詩壇的回顧〉、〈詩與現代性〉(1933)、〈現代詩的技術〉、〈現代詩的肉體〉(1935)、〈現代性的歷史上位置〉(1939)等，主張他對「主知」詩的文學理論。還有，崔載瑞(1908-1964)具有英國留學的經驗，積極地採取英美的主知主義文學理論，而試圖克服現代的不安及混亂。<sup>272</sup>他從1933年開始發表評論和文章，如《朝鮮日報》的〈歐美現文壇總觀：英國篇〉(1933)、〈現代主知主義文學理論〉(1934)、《東亞日報》的〈明日的朝鮮文壇〉〈批評的型態與內容〉(1938)等等，而且發刊評論集《文學與知性》(1938)。<sup>273</sup>崔載瑞以英美文學理論為基礎批評當時韓國的現代主義詩風和詩人，也強調「道德」、「教養」、「知性」，而探索在當時文學的次序和體系化。第三節「九人會」的集團風格更仔細探討這些點。

另外，隨著知識分子的增長，看出他們對現實認識上的變化，也影響於自己的語言韓文研究和系統化。如同臺灣通過鄉土文學論爭(臺灣話文論爭)，雖然韓國在被日本殖民處境底下，不過韓國也看出特別強調自己的事物，而試圖保持固有的精神並保守自己民族自豪感，最主要的是韓文研究的體系化。發明韓文之前，在韓國講的話是用韓文，但是文字的書寫，幾乎是使用漢字，一般百姓都不識字。因此，十五世代(1446年：世宗大王頒布)發明韓文(韓字)，可是朝鮮時期的支配階層士大夫都認為，韓字是一個非常淺薄的文字。但實際上，對韓國

<sup>272</sup> 真田博子，《最初的現代主義者——鄭芝溶》，頁29。

<sup>273</sup> 《崔載瑞評論選集》，(首爾：知識產生知識出版社，1961年)。

一般百姓而言，韓字實在是很好學的，後來二十世紀初的韓國人幾乎都可以使用韓文，也漸漸開始韓文的研究。然而，1910年開始日本的殖民統治，無法繼續研究韓文。進入二〇年代才能組成「朝鮮語研究會」(1921)，由於日本的壓迫，後來改名為「朝鮮語學會」。到了三〇年代，「朝鮮語辭典編纂會」的成立(1929)、以及朝鮮語學會的「韓文文法統一案」的認定(1930)與頒布(1933)等，都是韓文研究史上很大的貢獻，也的確對詩壇的影響相當深刻。因為以前漢字的影響甚大，朝鮮時期一直著重於儒家思想，所以二十世紀的韓國仍然稍微留著韓文被視為低級的文字。由此可見，透過這些韓文研究的體系化，一般民眾對韓文的認識造成很大的轉換。其次，當時的韓國詩壇造成了對自己語言的自豪感，而且對詩人而言，賦予了新的動機。換句話說，韓文文法的制度化將詩人推動向往新的境地之挑戰。1935年鄭芝溶發行第一本詩集《鄭芝溶詩集》(韓文)，接著金起林也發表了詩集《氣象圖》(1936年：韓文)，當時的韓國詩壇這些作為韓國現代詩的教材課本，是很值得注意的。

## 第二節 「風車詩社」與「九人會」各自的成立及對立面貌

第二節，真正開始討論關於三〇年代臺、韓兩詩壇對現代主義具有代表性的文學集團「風車詩社」和「九人會」。透過上面所揭示的時代潮流和當地詩壇的現況，在臺、韓詩壇引進現代主義的兩位詩人楊熾昌和鄭芝溶，不僅是追求個人的詩人世界和作品活動而已，更是積極地將他們自己投入在同人集團中間。實際上，當時不管是臺灣或韓國詩壇，寫實主義集團和聯盟掌握得十分緊密，而且包括文學的範疇。因此，帶進同世代新興現代主義的「風車詩社」和「九人會」，當然並不是為社會的目的意識而成立的，這兩個集團成員幾乎都受到日本詩壇和西歐文學的文人集團（甚至，風車詩社具有日籍成員），這些相同的點實在很有獨特性。更注意探討的是，這兩個團體成員中，看出意見不同的矛盾或集團方向的模糊、或成員的退出和多變，不過這集團造成了與當時主流的寫實主義集團碰撞和對立面貌。由於日本殖民的壓迫以及集團成員之有限，這兩個團體的活動期



間並不長，發行的期刊物也不多。雖然如此，這集團成員之間，與世界同時代的新興文學與其理論之交流和傳播、對外發言以及活動、形成與當時主流文學對立面貌等等，都是在日據臺、韓詩壇的成熟時期之中作為主要的成分。

## （一）「風車詩社」成立與主流詩壇的對立面貌

### 1. 「風車詩社」影響性的確立

詩人楊熾昌的〈回溯〉說出，1933年他由協助編輯轉而接任《臺南新報》文藝欄編輯。因職務之便，結識了許多投稿的作家，更在1933年秋季主導成立「風車詩社」，同年10月，風車詩社發行了刊物《風車》(Le Moulin)。這詩集團的活動由楊熾昌主導，並沒有提倡政治主張，純粹是因喜好文學而組成的團體。它的成員並不算多，以楊熾昌（筆名水蔭萍、柳原喬）為中心、與一群臺籍青年李張瑞（1911-1952，筆名利野蒼，嘉南水利組合服務）、林永修（1914-1944，漢名林永修，慶應義塾大學學生）、張良典（1915-2014，筆名丘英二、椿翠葉，臺北醫專學生）以及日籍青年戶田房子（專賣局服務）、岸麗子（電信局接線生）、尚尾鐵平（島元鐵平）等六人所組織，他們共同推動超現實主義詩風。雖然成立時這些同人都年輕，不過他們所追求的文學方向卻相當確切。接著，從他們取名「風車」的原因看這集團成立的背景。

根據楊熾昌的說明，詩社和刊物取名「風車」有三個原因<sup>274</sup>：一、受法國名劇場「風車」之影響，二、臺南七股、北門一帶鹽田常有一架架的風車景象，頗為嚮往，三、認為臺灣詩壇已經走投無路，需要像風車一樣吹送新的風氣。實際上，這些年輕的「風車詩社」成員都具有日本留學的經驗，他們曾經在日本留學，也汲取了當時都會的現代主義詩風。陳明台也說：「風車詩社的同人在一方面透過自身對世界新興思潮地攝取和理解、接受日本藝術派詩人的影響，對現代主義有了相當深入的理解與共鳴，一方面則由於核心同人楊熾昌成為中心，透過主持臺南新報文藝欄充分相互交流，終於正式成立」<sup>275</sup>，可見楊熾昌的「Esprit Nouveau 與新精神」一文論及新興藝術詩潮、日本的詩壇動向都有相當明確概念

<sup>274</sup> 呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁384。

<sup>275</sup> 陳明台，〈新詩精神的提倡於實踐——「風車」的詩與詩人〉，《臺灣文學研究論集》，（臺北：文史哲出版，1997年），頁32-33。

和認識。就如前述，當時日本詩潮中看到成立前衛詩人群的「詩與詩論」集團而推動新的詩精神運動（1929-1932），它引進超現實主義的詩論，也得到超現實詩風的實踐成果。接著，1934年現代主義主流詩風的詩人成立「四季」詩派，他們的詩風乃是以「自然物象為媒介來追求美，達成純粹的表現」<sup>276</sup>。風車詩社的主要成員在日本留學的時候，這兩大詩潮支配當時日本詩的走向，他們可看到世界文學的最新動向而吸收新興思潮。所以說，風車詩社透過對當時得日本新興前衛詩、詩潮的吸收、實踐試作，捲起新風潮的熱切心情，乃是成為導入臺灣最初得現代主義新詩流向的一大背景。羊子喬《蓬萊文章臺灣詩》提出風車詩社所成立的宗旨：「主張主知的現代詩的敘情，以及詩必須超越時間、空間、思想是大的飛躍」<sup>277</sup>。這證明出以上風車詩社所追求的成立原因和文學方向。

另一面，可見「風車詩社」對當時臺灣詩壇的不滿、以及使命感。陳芳明提及：「他們在留學生活中他們也受到異國情調的濡染，在那繁華的都市裡，殖民地心靈簡直毫不設防」<sup>278</sup>。就如所述，取名「風車」第三個原因已提出：「認為臺灣詩壇已經走投無路，需要像風車一樣吹送新的風氣」。與日本詩壇比起來，風車詩社的成員發覺當時臺灣詩壇的落差。因為他們已經感受「詩與詩論」對日本當時詩壇荒廢現狀的突破精神，而且當時臺灣詩壇的偏重在寫實上的表現而缺少藝術性，所以「風車」這年輕詩人群勇敢地試圖引進詩的新精神，這可呈現「風車詩社」成員的自覺意識和使命感。

在文學活動方面，他們著重在機關誌《風車》的發刊，《風車》內容包含詩、小說、隨筆等。「風車詩社」的同人並不多、成立之後存續時間也僅二年之內、總共發行了四輯的《風車》。<sup>279</sup>他們把受到影響的新興文學理論、簡短的對外發言等，都集中在這些機關誌的文章上。（第三節集團風格更仔細探討《風車》誌上的內容）。除了《風車》上的文學活動之外，成員個人都將自己的作品發表在《臺南新報》、《臺灣新文學》、《臺灣新聞》等報刊雜誌上。

<sup>276</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，《臺灣文學研究論集》，頁43。

<sup>277</sup> 羊子喬，《蓬萊文章臺灣詩》，（臺北：遠景出版，1983年），頁44。

<sup>278</sup> 陳芳明，〈風車詩社的文化暗示——為風車詩社及《日曜日式散步者》紀錄片而寫〉，《日曜日式散步者——風車詩社以及時代》，（臺北：行人出版社，2016年），頁3。

<sup>279</sup> 1933年3月「風車詩社」創立，1933年10月《風車詩誌》第一輯發刊：楊熾昌編，1934年1月《風車詩誌》第二輯發刊：楊熾昌編，1934年3月《風車詩誌》第三輯發刊：楊熾昌編，1934年9-12月《風車詩誌》第四輯發刊：李張瑞編，只是第三輯今尚存，其他今不傳。呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁384-387。

特別的點是，成員之中楊熾昌與李張瑞兩人相當要好，交流也最為頻繁<sup>280</sup>。李張瑞與楊熾昌都是臺南第二中學同級生，兩人都相當年輕，都具有日本留學的經驗，也同時代前衛思潮和新興文學精神很有興趣，因而李張瑞作為楊熾昌的好同夥。李張瑞的〈作為感想〉中明顯看出，兩人同樣對當時臺灣文壇同樣的感覺，就試圖臺灣詩壇的進一步成熟。兩人之間一同有追求書籍研究、文學理論研究、對作家（梵樂希、哥克多、喬伊斯等）的研究等等<sup>281</sup>。由此可見，兩人之間的交流產生了相當不少的研究成果，也引起「風車詩社」集團的發展。另一面來說，他們所提倡的新興藝術精神和超現實主義詩風引發了當時臺灣文壇主流陣營（寫實主義文學）的批判，也在當時詩壇形成一些對立面貌，第三節「對立」再仔細探討這一點。

不幸的是，楊熾昌自己也說出，由於多方的限制，《風車》詩刊並不能打轉出任何新氣象，只剩下發刊四輯的《風車》機關誌，1935年以後停刊了。每一期僅出刊75份的限定本，以極低的印量在同人文友圈內傳遞發送學界多質疑其影響力。然而，他們的詩與詩論同時發表於作為「臺灣三大報」的最主流的報紙媒體——包括楊熾昌曾經代行文藝欄編務的《臺南新報》、以及西川滿(1908-1999)主持學藝欄的《臺灣日日新報》。這兩種報紙的日發行量，以「風車詩社」成立的1933年為例，分別高達23590份與40725份。<sup>282</sup>也可以說，雖然「風車詩社」集團是相當最小眾的，卻同時在傳播力最強的主流媒體也佔有一席之地。再說，與「風車詩社」的成立同時代，在臺灣文壇都產生了幾個主要的臺籍文藝團體；包括臺灣北部的「臺灣文藝協會」、日本東京的「臺灣藝術研究會」、臺灣南部的「鹽分地帶」詩人等。別於當時盛行的寫實主義風格的集團，只有「風車詩社」集團繼續試圖新興藝術精神和超現實主義詩風的實踐，這一點已經夠滿足「風車詩社」所存在的價值。

## 2. 與寫實主義「鹽分地帶」的對立

風車詩社」集團活動之間的當時臺灣文壇，《臺灣新文學》自賴和開創以來，

---

<sup>280</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁70。

<sup>281</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁73-75。

<sup>282</sup> 陳芳明，〈風車詩社的文化暗示——為風車詩社及《日曜日式散步者》紀錄片而寫〉，《日曜日式散步者——風車詩社以及時代》，（臺北：行人出版社，2016年），頁4。

寫實主義一直便是時代和文壇的主流。當時的臺灣詩壇上有與之對立、傾向寫實主義的「鹽分地帶文學」<sup>283</sup>，具有濃厚的左翼色彩，強調社會和文學的關係，促使1927年後臺灣新文學運動和社會主義思潮合流。就如前述，「風車詩社」集團在寫實主義當道的環境中，起而「反抗通俗的思考」、「別出心裁獨創一格」、企圖「打破平白直敘的語言表現」、「注入文學上的新風」、追求「詩的純粹」、「新的詩精神」等等。所以說，「風車詩社」的出現與活動標誌了與同時期寫實主流作為一種對照性的存在，並標誌出當時臺灣詩壇對於進化的渴求，與欲以文學集團運作詩運動、創造新詩型的企圖，這是當時臺灣文學史上很有意義的。實際上，「風車詩社」年輕的詩人集團，蓄積足夠的勇氣，為臺灣人心靈進行大膽的文字實驗，引發臺灣文壇的討論。尤其，寫實主義陣營所代表的臺南郊外「鹽分地帶」詩人，無法忍受「風車詩社」的超現實主義詩風與其藝術性，它不能勝任傳達受壓迫的臺灣人心聲。

「鹽分地帶」主要詩人郭水潭，在〈寫在牆上〉一文批評「風車詩社」詩作和詩人，如「啊，美麗的薔薇詩人」、「只能予人一種詞藻的堆砌，幻想美學的裝潢而已」、「沒有落實的時代背景，就是遠離這個活生生的現實」等。<sup>284</sup>鹽分地帶的另一個主要人物吳新榮（1907-1967），也加強這些批評而強調提及「為人生而文學」的詩觀，在〈致吳天賞〉一文中提出：

到底文學抽掉了社會性乃至思想性，則還剩下身麼？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？<sup>285</sup>

這一些觀點都是詩的作用在於反映現實生活的價值。由此可見，楊熾昌與當時的

---

<sup>283</sup> 吳新榮1932年自日返臺，組織了集聚當地知識青年的「佳里青風會」，鹽分地帶文人集團的雛型與文學方向漸露。「佳里青風會」以鼓勵文藝思想、建設文化生活、交換社會知識為目的，雖在日警關注之下，僅維持兩個多月即宣告解散，但已在鹽分地帶結成一個知識青年的派系。透過「佳里青風會」集聚的文學青年在解散之後，成為鹽分地帶初期的基本同人，如吳新榮、郭水潭、王登山等；又有林精鏐、莊培初等人陸續加入，總共有15人，逐漸形成「鹽分地帶」一派。以後，1934年以文藝組織代替政治活動的「臺灣文藝聯盟」成立。擔任「臺灣文藝聯盟」南部負責人的郭水潭，更進一步籌辦「臺灣文藝聯盟佳里支部」；佳里支部的成立較文藝聯盟更有組織，成立後的積極活動，使鹽分地帶匯入當時的臺灣新文學運動為主流。

<sup>284</sup> 郭水潭，〈寫在牆上〉，發表於《臺灣新聞》文藝欄，1934年4月21日。《郭水潭集》，（臺南：臺南縣立文化中心，1994年），頁160-161。

<sup>285</sup> 吳新榮，〈致吳天賞〉，發表於《臺灣新聞》文藝欄，1935年7月24日。《吳新榮選集1》，（臺南：臺南縣立文化中心，1997年），頁402。

臺灣左翼文學陣營所主張的寫實主義，在美學和路線上顯然都相當扞格，而不被文學同儕所諒解。他們以「薔薇詩人」的稱號，來概括「風車詩社」的格調，顯然有其焦慮的理由。當時台灣詩壇主流的寫實主義陣營詩人，著重於殖民地的社會，臺灣人永遠次等於日本人，而無產階級永遠次等於資本家。這種不公平現象，才是被殖民的詩人所要揭露的殘酷事實。因此，寫實主義陣營的詩人看來，「風車詩社」集團詩人和詩作無視於台灣社會被壓迫的事實。從另一面來看，不僅僅是在《風車詩誌》和《臺南新報》上所提倡的超現實主義詩風以及新的詩精神作為受批評的對象，更是「風車詩社」文藝集團對當時臺灣詩壇所言及的論調卻有衝擊力，如「臺灣的文學啣·要拋棄政治的立場」<sup>286</sup>、「臺灣詩壇已經走投無路」<sup>287</sup>、「近來詩壇的沒有氣魄太不想像了，詩論的混沌，詩人的墜落」<sup>288</sup>等。這些針對當時詩壇的敏銳見解，等於是「風車詩社」集團的一種對應方式。除此之外，「風車詩社」集團對於鹽分地帶詩人或「臺灣文藝聯盟」文人團體並沒有攻擊趨向。

例外，由楊熾昌代行《台灣新報》文藝欄編輯而認識的日籍詩人佐藤博，在〈感想片段〉一文提出對於《風車》詩誌的詩人與詩作的批評：「我已經送來了三輯《風車》文藝雜誌，我是風車中不忘小小檢討的一人」、「到現在為止，還沒抓到有系統的東西，而讓人覺得焦慮」、「詩若不翻過來反穿半纏<sup>289</sup>那樣的話，就不能夠發表吧」等。<sup>290</sup>這些論點也同樣看出文學在於現實反映的觀點，乃與「為人生而文學」的寫實主義詩人相同的。然而，楊熾昌在〈意大利花飾彩陶的花瓶——給佐藤君的信〉一文看出，一面表示感謝，一面執筆對應。照著「詩人的就座」、「我的頭腦之差」、「詩的問題」、「不顯明的罪惡性」等的小題目，就看出楊熾昌維持尊重的態度而反駁佐藤博的看法：

佐藤君，現在的我對你的批評頗多感覺，覺得是求之不得的。而在這個機

<sup>286</sup> 楊熾昌，〈臺灣的文學啣·要拋棄政治的立場〉，《水蔭萍作品集》，頁117。

<sup>287</sup> 呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁384。

<sup>288</sup> 楊熾昌，〈土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁137。

<sup>289</sup> 一種不帶翻領的短衣服。楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁149。

<sup>290</sup> 佐藤博，〈感想片段〉，發表於《臺灣新報》，1934年4月30日及5月11日。黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁79-80。

會想要說的是；你我寫詩的人是少數的，所以要注意不要變得傷感情。<sup>291</sup>

可見，「風車詩社」集團原本不太願意當時臺灣詩壇的分裂、以及企圖避免互相損失的激烈批判，卻還在鼓勵詩人佐藤博千萬不要走詩壇墜落的路，這與二〇年代的新舊文學論爭、以及三〇年代初所引發的鄉土文學論爭的面貌相當不同的反應，還是對詩（文學）的問題更接近的討論和對話。

1935年楊逵退出「臺灣文藝聯盟」，另組「臺灣新文學社」，他們自己另外發刊《臺灣新文學》，這時候楊熾昌與李張瑞都不贊同臺灣文學界的分裂，尤其楊熾昌表示，臺灣文學最要緊得是需有思想得特色和內涵，不要只扛著抗日招牌，寫些民生疾苦得哀歌，應在文學的多面性下功夫，以純文學得角度去透視人生，分析人性，剖解社會。按照文獻的記載，1935年楊熾昌參加「臺灣文藝聯盟佳里支部」成立大會，1936年李張瑞也去佳里訪問吳新榮。<sup>292</sup>由此可見，同時並存於南臺灣的兩個集團「風車詩社」與「鹽分地帶」，儘管創作風格迥異，互有批評，但仍然互有往來。<sup>293</sup>再說，縱然「風車詩社」詩人群與主流寫實主義的文學觀有所不同，《風車》機關誌停刊之後仍然企圖當時臺灣詩壇困境的解決而模所詩壇該做下去的文學理論代案，也看出繼續寫些個人詩作的活動。

## （二）「九人會」成立與主流詩壇的對立面貌

### 1. 「九人會」影響性的確立

1933年，在韓國文壇上成立了「九人會」文藝同人團體，如同一年在臺灣「風車詩社」的成立。不過，與臺灣詩壇的「風車詩社」不同的是，當時在韓國文壇上「九人會」的成立乃是令人矚目的事件，因為當時相當著名的藝術家陸陸續續的加入團體成員，也日刊報紙和雜誌上看到它成立的消息。首先，李鍾鳴（1909-?，劇作家）、金幽影（1909-1940，電影導演）希望組成「對抗卡普、追求純粹藝術」的文藝團體，招致當時的新聞記者以及編輯部長：當時的韓文三大日刊報紙《東亞日報》的記者——李無影、《朝鮮日報》的記者——金起林、《朝

<sup>291</sup> 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148。

<sup>292</sup> 呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁388。

<sup>293</sup> 莊曉明，〈鹽分地帶詩群和風車詩社時風之比較研究〉，《國立臺北教育大學臺灣文化教學碩士論文，2008年》，頁252。

鮮中央日報》的學藝部長——李泰俊。後來，當時相當著名的文人陸續加入，也包括鄭芝溶、李孝石、朴泰遠、金裕貞、李箱等。按照文獻的記載，看出他們成立的目的：「在純然的研究立場上，互相批評彼此的作品，追求多讀多作」<sup>294</sup>。當「九人會」成立時，1926至1934年韓國文壇都是以普羅文學為主流。「九人會」乃是在韓國的文壇上最早標榜現代主義的同人團體，它的模型是日本的「十三人俱樂部」。<sup>295</sup>由此可見，在韓國文壇上也明顯看出對「卡普」的反駁意識，也看到與日本文壇相當類似的樣貌。這都是當時的韓國文學上很有意義的，也引起「九人會」與「卡普」的對立。

「九人會」的兩個發起者李鍾鳴、金幽影，他們本來的計畫乃是當時韓國文壇的巨匠小說家廉想涉（1897-1964）<sup>296</sup>來擔當他們組織的領隊，然後希望造成大規模型的文藝團體來對抗「卡普」的普羅文學陣營。之前「卡普」初期興起的時候，廉想涉也屬於激烈的反對者，他主張「文學不屬於任何別的東西，只屬於個性」（1925）。反而，按照「九人會」回顧談的記載看出，廉想涉後來拒絕參與「九人會」。雖然，廉想涉支持純粹藝術團體的成立，不過他不願意跟年輕人組成團體成員而主導一個團體。<sup>297</sup>所以說，它的成員相當年輕，當時韓國文壇上也相當支持「九人會」的成立，不久發起者原本所追求的方向不同，鄭芝溶（詩）和李泰俊（小說）擔當「九人會」實際上的背後主持者。<sup>298</sup>不管如此，1933年8月底至9月初，三大日刊誌一同報道「九人會」的成立，也簡略地說明這集團的成立目的。<sup>299</sup>因為「九人會」的成員之中都包括三大日刊報紙誌的記者以及學藝部長，就會容易得到媒體的關心，當它的集團活動時也會容易找到他們所發言的場地，這也是與「風車詩社」成立及其活動展開都可以做比較的。

---

<sup>294</sup> 張英佑，〈鄭芝溶與「九人會」——《詩與小說》的意義與〈流線哀傷〉的再解釋〉，〈東國大學韓國文學研究所，《韓國文學研究》，2010年〉，頁141。

<sup>295</sup> 真田博子，〈韓國最初現代主義者——鄭芝溶〉，頁183。

<sup>296</sup> 廉想涉原名尚燮，號橫步。他1912年赴日本留學，就讀於東京麻浦中學。1917年在京都府立第二中學畢業，入慶應大學史學科。1920年回韓國，在《東亞日報》當記者，並創辦同人誌《廢墟》。主要作品有短篇小說《萬歲前》、《電話》等，長篇小說《三代》、《牡丹花開時》等等。

<sup>297</sup> 玄順英，〈藉回顧談的「九人會」創立過程研究〉，〈《批評文學》30號：韓國批評文學會，2008年〉，頁404。

<sup>298</sup> 張英佑，〈鄭芝溶與「九人會」——《詩與小說》意義與〈流線哀傷〉再解釋〉，頁140。

<sup>299</sup> 〈消息——九人會的創立〉，《朝鮮日報》學藝欄，1933年8月30日。〈文壇人的消息——九人會的組織〉，《朝鮮中央日報》1933年8月31日。〈文壇的風聞——九人會的創立〉，《東亞日報》1933年9月1日。

再則，當「九人會」成立時，自己約定了每月一次舉辦聚集而自由分享並彼此討論文學作品。他們並沒有任何規條或政策，要保障成員個人的政治趨向之自由。然而，不可把「九人會」帶進任何政治的立場上，可見他們相當重視維持純粹文學的立場。所以說，這集團追求包容每個人的文學觀，也尊重對文學的藝術世界，這當時文壇上相當獨特。反而，這些自由就產生團體力的弱化，引發成員之間的意見分歧，影響到這集團的解散（1936）。接下來，從對外發言及集團活動來看，「風車詩社」與「九人會」當時臺、韓詩壇上的特點和文學觀。

檢視「九人會」的集團活動與對外發言，不難發覺，臺、韓詩壇首次傳達現代主義詩風的兩個集團之間含有相當不同的展開。如就前述，1933年9月宣布「九人會」的成立之後，這集團的成員自己舉辦一個月一次的聚集（名稱叫「月評會」）。按照文獻的記載，許多的研究者也沒有找到他們同人所討論的紀錄。實際上，他們本來的目的（抵抗卡普）完全改成純粹文學團體，成員的活動也具有開放性。當「九人會」成員聚集的時候，以自然的方式來進行討論、或是分享自己的作品，或是會批評彼此的作品，也可以討論當時韓國文壇的前途等。他們的主要集團活動，乃是在《朝鮮中央日報》上連載發表十一篇的專題報導（1934年6月）、以及舉辦兩次的文學演講（1934年6月、1935年2月），這段期間乃是「九人會」的旺盛時期。最終，1936年3月只有發行第一輯的《詩與小說》機關誌，由多方的限制而難免解散，創刊號成為他們唯一的發刊誌，這樣「九人會」在韓國文壇上消滅了。

這集團的活動之間明顯看出成員的多變，可見成員人選的條件。因著「九人會」成立目的變動（本來希望抵抗「卡普」陣營），1934年首次發起人金幽影先退出，之後趙容萬、李孝石也跟著退出，再加入朴泰遠、趙碧巖、朴八陽等來彌補成員，無法避免引發成員的多變。「九人會」活動之間還是看出三四次的成員變動，導致彌補成員的人選過程。表面上只要追求純粹的文學世界，不管政治傾向如何，都著名詩人或小說家都可以加入它的成員。但實際上，他們也存在著「普成高普」或「徽文高普」的同級生關係、或是大學專攻英文系的、或是雜誌記者身分，都是相當重要的條件<sup>300</sup>。例外，李箱一個人沒有任何同級生關係，也不適

---

<sup>300</sup> 李鍾鳴、金幽影，金起林是「普成高普」的同級生，鄭芝溶、李無影、李泰俊是「徽文高普」的同級生，鄭芝溶、李孝石、趙容萬、金起林是大學英文系畢業的，李泰俊、李無影、趙容萬、



當其他任何條件，因而李箱在加入的時候，成員之間有些不同意見。不過，鄭芝溶擔當文藝雜誌《天主教青年》的編輯部長時，已經大力推薦過他的作品(1933)，後來有些成員退出確定之後才能加入「九人會」。

人選條件延伸到另一個特點，乃是引發成員之間的意見不同。在招致成員的時候，他們並不重視於每個文人藝術世界趨向的一致性，而著重在文學作品有藝術成分多少、以及文人是否有知名度。<sup>301</sup>由此可見，雖然成員的個性區別相當明顯，仍然互相尊重個人的文學觀和藝術世界。很值得注意的是，透過日刊報紙上的連載專題報導、以及文學演講舉辦(1934年6月)之後，「九人會」成員之間開始產生同質感以及同人宗旨上的一致。在《朝鮮中央日報》連載的專題乃是：〈檄！敞開胸襟向前輩投一彈〉，連載發表總共十一篇(6月17日至29日)，「九人會」的李鍾鳴、金起林、李無影、朴泰遠、以及趙容萬都參與這專題報導，主要的內容如下：「李無影情求李光洙放下《朝鮮日報》副社長的職任，回小說文學界來。朴泰遠請求金東仁停止連載小說，再寫短篇小說。趙容萬請求廉想涉寫向後輩不丟臉的短篇小說。金起林請求朱耀翰回來當成詩人的立場」<sup>302</sup>。這次的連載對「九人會」是第一次的集團活動，但是他們細緻地準備這些文章和對外發言，因為這裡他們所請求的對象，不再是「卡普」陣營的文人，乃是當時韓國文壇的巨匠人物，所以對當時韓國詩壇引起巨大的衝擊。當時李泰俊擔當《朝鮮中央日報》的學藝部長，也作為很大的背後勢力。

接著，1934年6月30日「九人會」舉辦「詩與小說之夜」的文學演講會。李泰俊、朴泰遠、鄭芝溶、金起林等4位發表一篇的文章。李泰俊發表〈創作與理論之實際〉、朴泰遠發表〈語言與文章〉、鄭芝溶發表〈詩的朗讀〉，金起林發表〈詩的近代性〉，原文都不傳。「九人會」逐漸具備文藝集團的樣貌，在韓國文壇上能夠生根立基。第二次舉辦的演講會更精彩，變成一個大規模性的文藝活動(1935年2月18之22日總共5天)，主題乃是「朝鮮新文藝講座」。發表者也增加了總共十位，「九人會」的李泰俊、金起林、鄭芝溶，朴泰遠、朴八陽、金

---

金起林是當時新聞記者。張英佑，〈鄭芝溶與「九人會」——《詩與小說》的意義與〈流線哀傷〉的再解釋〉，頁146。

<sup>301</sup> 玄順英，〈藉回顧談的「九人會」創立過程研究〉，《批評文學》第30號：韓國批評文學會，2008年），頁391-392。

<sup>302</sup> 玄順英，〈「九人會」的活動與性格構築過程〉，《韓國語言文學》第67集：韓國語言文學會，2008年），頁457-458。

尚鎔，李箱，而且李光洙和金東仁也參加發表一篇文章。所以說，「九人會」三十歲左右的年輕文人招搖當代的前輩代表文人，對外表示他們就是韓國文壇真正的繼承文人團體。不管如此，透過集團活動來更深入地研究對文學理論，可見他們並不願意跟詩壇陣營發生對抗的面貌，而摸索韓國詩壇未來的前途，這點相當於「風車詩社」集團所追求的方向。不過，跟「風車詩社」著重在機關誌《風車》發刊不同，「九人會」的機關誌《詩與小說》1936年3月才發刊（李箱編），甚至只有一輯發刊之後，無法避免解散的結局。第三節的部分，以機關誌作品來更仔細探討兩個集團的風格與文學觀。

## 2. 受到「卡普」批判與其對立

1933年「九人會」文藝團體的成立時，一開始他們提倡「反卡普、追求實驗精神、純粹文學的聯誼會」。因此，自然而然地當時的主流文壇，提倡普羅文學的「卡普」陣營對於「九人會」的批評及攻擊相當猛烈。就如上述，「九人會」顯示當時的韓國文壇對於現代主義的認識，也企圖追求現代主義詩風以及引進。同時，透過「九人會」與當時主流的碰撞，韓國文壇上也看出，如同時代臺灣詩壇「風車詩社」與「鹽分地帶」兩個集團相似的對立面貌。雖然「九人會」集團活動也不算長（1933-1936），卻引發了當時韓國詩壇上的討論和風波。不過，三〇年代「卡普」陣營開始衰落，宣告解散（1935）這段期間，與「九人會」對立漸漸減少<sup>303</sup>。而且，「九人會」對卡普陣營的對應也有所不同，也顯出不同的表現。因此，以對立面貌來探討臺、韓詩壇現代主義詩風先驅集團「風車詩社」與「九人會」的比較。

就如上述，「九人會」成員都包括相當著名的人士，譬如鄭芝溶（詩）、李泰俊（小說）、李孝石（小說）等成員在當時韓國文壇上相當有名，他們透過在日刊誌及新聞雜誌上發表一些優質詩作與小說作品，受不少讀者歡迎。相反地，從「九人會」成立開始，當時韓國文壇的主流「卡普」陣營一直警戒新興文藝集團的形成。「卡普」陣營的主要文學理論家白鐵（1908-1985），「九人會」成立不久在〈邪惡的藝苑氣氛〉一文明確地傳達了對「九人會」的批判：

---

<sup>303</sup> 玄順英，〈藉回顧談的「九人會」創立過程研究〉，《批評文學》30號：韓國批評文學會，2008年），頁390。

我說「九人會」便是「無意志派」。「九人會」組合都有散漫的性質，縱然這組合會一些讀書並研究，還是缺少他們存在的意義……或許他們失去了心志及方向感，這「無意志」的集團，一時的興奮用盡就可能自然而然消滅了。<sup>304</sup>

雖然當時「卡普」陣營受到日本厲害的壓迫，但是他們集團勢力相當龐大，對「九人會」開始激烈的批判。最著名的批評，來自林和。林和便是三〇年代以後「卡普」陣營的核心人物之一。他也在〈1933年朝鮮文學諸傾向與展望〉表示批評對「九人會」的成立與成員之間文學觀的模糊性：「鄭芝溶寫信仰詩，李箱寫形式破壞的詩，尤其金起林寫小壓不爾喬亞的作品，他作品只有抽象的無政府主義式不滿及時的感激而已」<sup>305</sup>，強調「九人會」成員作品與現實反映相當距離。當「九人會」成立時成員最關鍵的是，如何對應「卡普」陣營的妨礙和攻擊。他們都承認「卡普」對文學理論和邏輯批判能力相當厲害，無法當面與他們討論。後來，鄭芝溶向成員建議「無對應」的方式。縱然「九人會」集團並不決定任何規條，還是對鄭芝溶的提案都接受，在新聞雜誌日刊誌上對「卡普」的批判都沒有回應，而且，「九人會」集團的彩色漸漸建立起來，偏巧「卡普」陣營被日本的思想彈壓瓦解（1934-1935），激烈批評的局面也漸漸消失了。另外，雖然卡「普林」普羅詩壇宣布解散，林和繼續引發了與金起林的「技巧主義論爭」（1935-1936），當時韓國詩壇上被視為相當大的爭論，也很值得注意的。林和提及：「金起林、鄭芝溶等的詩人都是**技巧主義**詩人」、「他們完全不管現實如何，他們是**藝術至上主義者**」、「尤其金起林還不懂普羅階層和布爾喬亞的區別」等等。金起林也盡量避免林和猛烈的批判，後來透過金起林的詩集《氣象圖》，來表示他的回應，第三節詩風的表現再仔細探討成員的作品。

然而，「九人會」成員定準的方向，乃是韓國文壇的巨匠，如廉想涉、金東仁、朱耀翰等，都是當時韓國文壇前輩。就如上述，透過日刊誌上發表的十一篇專題報導、以及舉辦兩次的文學演講，「九人會」試圖民族文人的討論和對話，也希望呈現它自己繼承韓國文壇的正統性，而探索揭示韓國文壇要來的前途。這

<sup>304</sup> 白鐵，〈邪惡的藝苑氣氛（下）〉，《東亞日報》1933年10月1日，第三面。

<sup>305</sup> 林和，〈1933年朝鮮文學諸傾向與展望〉，《朝鮮日報》1934年1月1日至14日。

一方面，實在與「風車詩社」一脈相傳的點。也是說，由於引發這些對立面貌，顯明三〇年代臺、韓詩壇成熟的時期。不幸的是，隨著燦爛的程度，這些時段也不久就消失了。

### 第三節 「風車詩社」與「九人會」詩作的表現比較

第三節，從作品的表現看「風車詩社」與「九人會」兩個團體的集團風格。兩個文藝集團，同一年成立（「風車詩社」——1933年3月、「九人會」——1933年8月），與「九人會」比起來，以楊熾昌為主的「風車詩社」成立過程比較明瞭，它所提倡的超現實主義的彩色也相當明顯，而且幾乎沒看到成員的變動。但是由於許多的外在因素，發刊總共四輯機關誌《風車》之後停刊而解散。然而，「九人會」的成立過程相當複雜，主導的人也並不穩定，甚至企圖追求成員之間的自由（以反抗「卡普」陣營組織為目的）而尊重彼此的文學觀，因此引發成員四五次的變動，也發現成員之間文學觀的不同意見和摩擦，這是它成立不久解體的原因之一。由此，它活動時間不算很長，後來發刊《詩與小說》誌創刊號（1936年3月）之後解散。

與「九人會」的《詩與小說》誌類似，「風車詩社」所發刊的《風車》誌現僅存第三輯（1934年3月發刊），同樣其內容含詩、小說、隨筆、文學評論等等，可見其中詩作品的數量最多。雖然這兩個集團所發行的分量不多，不過當時兩個集團所提倡的文學風格更相當獨特，這也很值得注意的。當時臺、韓文壇以寫實主義為主流、日本的殖民壓迫逐漸加重，但是在《風車》提倡超現實主義詩風而企圖引進新的藝術精神，同樣在「九人會」的《詩與小說》也看出試圖引進現代主義詩潮與實驗精神，同樣表現出對當時詩壇主流的不滿而企圖摸索文壇的前途方向。那麼，以主要成員為中心要觀察兩個集團在作品上的集團風格，來更深入探討這兩個集團在當時的臺、韓詩壇上現代主義詩風發展的不同面貌。

#### （一）「風車詩社」詩風的形成

## 1.發刊《風車》誌：提倡超現實詩、提供共通園地、臺灣風土融入

按照文獻的記載，「風車詩社」成立於 1933 年 3 月，同一年 10 月開始發刊《風車》機關誌。就如前述，1933 年楊熾昌代行《臺南新報》副刊「學藝欄」編務之後，結識了在文藝蘭上投稿的作者，成為組織風車詩社的原因之一。以楊熾昌為主導，李張瑞、林永修、張良典、戶田房子、岸麗子等詩人共同成立「風車詩社」文藝團體。<sup>306</sup>這小團體並沒有提倡政治主張，而提倡超現實主義詩風、新的詩精神、對詩的純粹性等等，有別於當時盛行的寫實主義風格。從 1933 年 10 月發刊《風車》詩誌第一輯，每期發行 75 分的限定本，總共發刊 4 輯後廢刊了，1934 年 3 月發刊的《風車》第三輯今尚存，其他今不傳。首先，從今有專本第三輯的詩作品來探討「風車詩社」集團風格。

《風車》第三輯是楊熾昌編的，封面橘紅色，鋼版刻印，上標：「LE MOULIN ESSAY/POESIE/A LA CARTE/ROMAN ETC.../“ANTHLOGY” 3, 1934」<sup>307</sup>，全 38 頁。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

〈demi rever〉、〈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

<sup>306</sup> 羊子喬，《蓬萊文章臺灣詩》，（臺北：遠景出版，1983 年），頁 43。

<sup>307</sup> LE MOULIN，法文意指「風車」；ESSAY，英文意指「隨筆」；POESIE，法文意指「詩」；A LA CARTE，法文意指「文粹天地」；ROMAN ETC...，法文意指「小說等等」；ANTHLOGY 拼字錯誤，應為 ANTHOLOGY，英文意指「文集」。

封面上的法文及英文顯出異國情緒，在目錄中包含著評論、詩、隨筆、小說、文粹天地、後記雜錄等等，就標榜綜合型的機關雜誌，可見其中楊熾昌（筆名：水蔭萍、柳原喬、ミヅカゲ生）主導的面貌相當明顯。楊熾昌在〈燃燒的頭髮：為了詩的祭典〉一文提出：「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」、「我們對這個超現實主義詩論的東西，只能通過超現實主義主義者的作品才能接觸」<sup>309</sup>，可見他引進超現實主義的詩論，也主張現實的作品都不符合其理想中的藝術世界。

並且，他不只是試圖引進新的思考與理論，更是重視對詩的思考透明世界如何實踐在臺灣文壇上，這完全有別於西方或日本興起的超現實主義運動，如：「我們居住的臺灣尤其得天獨厚於詩的思考，我們產生的文學是香蕉的色彩，水牛的音樂，也是蕃女的戀歌」、「我的窗外是一片綠油油的蕃茄地，福爾摩沙南方熱帶的色彩和風不斷地給我蒼白之額、眼球、嘴唇以熱氣。這時候，我就思索透明的思考」、「土人的世界始於感覺，擁有這些的詩之思考也成為文學的透明性」、「詩也是土人的笑」<sup>310</sup>等等。讓人矚目的是，「風車詩社」成員都居於臺南的出身，而且他們都是使用《臺南新報》文藝蘭的投稿者，這樣容易產生呼應點以及「在地化」的共同試圖，這些成員之間的同質性加強到《風車》開頭評論的語調更有衝擊力。

接著看，《風車》第三輯架構上意外的是，在詩作品中李張瑞發表的詩作最多。縱然《風車》誌都看起來楊熾昌主導的面貌，在「詩」的部分卻是其他成員的作品（尤其李張瑞、林永修的詩）數量比較多。《風車》第三輯，首先看到的詩也是李張瑞的七首詩，然後楊熾昌的詩只有看到兩首，林修二的詩也總共有八首。表面上，因為楊熾昌代行《臺南新報》文藝蘭主編，詩作的時間不好分別出，似乎他的詩作品就變少。不過，事實上 1933-1934 年的楊熾昌仍然在別的報刊發表他的詩作品，尤其他擔任的《臺南新報》上發表許多詩作。實際上，因為楊熾昌具有可以發表的場地，所以他不需要在《風車》誌發表作品再一次，還不如盡

<sup>308</sup> 呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁 385-386。

<sup>309</sup> 楊熾昌，〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉，《水蔭萍作品集》，頁 130。

<sup>310</sup> 同上，頁 128-129、131-132。

量將雜誌版面提供給「風車詩社」的其他成員，也在當時的臺灣文壇上能顯出「風車詩社」的集團風格。在《風車》第三輯看出，楊熾昌的詩只有兩首：〈demi rever〉和〈果實〉，結果最大受益者便是李張瑞、以及林修二兩位詩人。就如前述，尤其是李張瑞作為楊熾昌的好同夥，兩人對當時臺灣文壇同樣的感覺，試圖臺灣詩壇的進一步成熟，李張瑞的詩語言具有陽剛美，在〈古老的庭園〉、〈燭光〉等詩中寫出濃郁的象徵以及抒情味<sup>311</sup>。林修二自中學階段即受楊熾昌文學上提攜，他從中學時期開始創作，赴日期間作品也發表於校刊《三田文學》、同人文藝雜誌《四季》等，他個人的作品風格傾向於日本的「四季」派詩，主要運用象徵主義的感覺（色彩、氣味、聽覺），來表現一種精神氣氛。<sup>312</sup>關於風車詩社成員的作品，陳明台提出：「由於各有特色，自亦可作為研究的對象，風車詩社是一個少數人的集合體，面臨的問題差不多，他們均具備了共同移植日本文學經驗的背景，以此作為基盤去接納，或各取所需、各有所宗，進一步發展出濃烈的現代主義傾向，並試行創作」<sup>313</sup>。由此可見，《風車》誌的份量不算多、成員之間各有特色，不過他們透過共通園地來一同提倡現代主義詩風，也真正實現於他們的作品，在當時臺灣文壇上產生了充滿著藝術性以及現代主義詩風的文學機關誌。

所以說，「風車詩社」詩人，帶著共通的意識，試圖引進新的思考以及當時代流行的現代主義詩風，也正視當時的臺灣文壇主流「藝術的抹殺」<sup>314</sup>現況。因此，透過日本留學的都市經驗與當時日本盛行的「詩與詩論」、「四季」現代詩派的影響，他們就具備對超現實主義詩論的認識和了解，且在藝術的城市「臺南」尋求新思考的來源，這才是「風車詩社」小團體存在的目的，也是他們的風格。

## 2. 風車詩社詩人群的作品表現之交流

「風車詩社」詩人在《臺灣新聞》、《臺南新報》、《臺灣日日新報》等當時報刊的文藝欄上發表他們自己的作品，包括詩、小說、評論、隨筆等等，可見他們的文學範圍也相當廣泛，也可以說，三〇年代可謂是他們創作的高峰時期。雖然

---

<sup>311</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁 41。

<sup>312</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁 44。

<sup>313</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，《臺灣文學研究論集》，頁 56。

<sup>314</sup> 李張瑞，〈作為感想〉，《風車詩誌》第三輯，1934 年。《葉笛全集 9》翻譯卷二，（臺南：國家臺灣文學館，2007 年），頁 238。

遇到當時主流文壇的批判，不過 1933 年「風車詩社」成立與《風車》誌的發刊，對青年詩人自己成為相當穩固的平台和基盤。關於文藝同人團體的成立，在〈做為感傷〉李張瑞提及自己的見解：「想要認真用功學文學的人，我想：這樣的人成為一小團體前進是很好的。就那麼團結在一起，互相發表作品，同時把發表的作品認真地批評，這樣才下去，不是才能獲得良好的成果嗎？為此而擁有自己的同仁雜誌也是不錯的」<sup>315</sup>。如前所提，「風車詩社」的成員之間也有所謂的不同特色，還是看出試圖成員互相的進一步發展和影響，也表現他們獨特的團結性。當然，除了楊熾昌以外，李張瑞、林修二、張良典等三位詩人的作品不算很多，然而還是要探討「風車」詩人中間的交流以及詩風的影響，很值得研究的。

首先看在《風車》第三輯所發表的楊熾昌詩〈demi rever〉（日文：ドミレエウ），這法文題目意指「半夢」、「不完整的夢」、「似夢非夢」，這一首裡不難看出楊熾昌的超現實主義詩風以及潛意識和夢幻的世界：

黎明從強烈的暴風雪吸取七天的月光  
音樂和繪畫和詩的潮音有天使的颯音  
音樂裡的我的理想是畢卡索式的吉他之音樂  
黃昏和貝殼的夕暮  
畢卡索，十字架的畫家。肉體的思惟。肉體的夢想，肉體的芭蕾舞……  
頹廢的白色液體  
第三回的煙斗之後生起的思念 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……  
（中略）  
厭惡風的潔癖性。蘆荀的葉蔭  
福爾摩沙的六翼天使的繆司  
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……

---

<sup>315</sup> 上同，頁 240。



把鮮新的光之唇

半夢在夜裡開花      〈demi rever〉<sup>316</sup>部分

這首裡首先羅列「畢卡索」、「十字架」、「吉他」、「繪畫」、「芭蕾舞」等詩人夢幻世界的新式思考和西方的意象。尤其，奚密提出「櫻質煙斗的詩神」的意象：「抽煙斗的詩神既呈現了西方的影響，且具詼諧的現代趣味」<sup>317</sup>，楊熾昌在〈土人的嘴唇〉曾讚美他心儀的詩人科克多為「卓越的詩神」<sup>318</sup>。從「貝殼」和「煙斗」可以看出，這些潛意識和新的思考表現出詩人的理想追求。反而，詩人再提及「蘆荀的葉蔭」、「福爾摩沙」等臺灣的獨特詞彙，他在「恍惚」、「虛空」的情況之下，仍然期待「半夜的美」、「鮮新的光」、「開花」，來能夠更深地表現出對詩的透明性和藝術性。楊熾昌的詩中「貝殼」和「煙斗」的意象屢出疊見，可說這首是楊熾昌超現實詩的典型之一。

陳明台提及風車詩社的其他詩人風格：「李張瑞、林修二、張良典的作品透過象徵手法的運用，往往以風物、心情的印象式的呈示表現新鮮的敘情，喚起讀者的情緒，十分成功，和日本四季派詩人的風格極相近」<sup>319</sup>。除了楊熾昌以外，其他詩人的作品及詩世界以象徵主義詩為主。其中，李張瑞便是楊熾昌的好同夥，甚至李張瑞所喜愛的法國作家梵樂希、哥克多，楊熾昌對他們的作品也頗有涉獵，可見兩人之間一同追求許多書籍研究、文學理論、作家的研究。在《風車》第三輯，李張瑞的詩作品中寫出濃郁的象徵以及抒情性格<sup>320</sup>，也充滿著對弱勢女性的同情：

沐浴著月光，古老的庭園之影，月月紅的香氣裏吟誦讚美歌的少女，那側臉。

流星的聖母脫下月桂冠升上虛空。……

—— 〈古老的庭園〉部分

<sup>316</sup> 楊熾昌，《風車詩誌》第三輯，1934年。葉笛譯，《水蔭萍作品集》，頁97-99。

<sup>317</sup> 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》第十一期，2007年，頁75-108。

<sup>318</sup> 楊熾昌，〈附錄：土人的嘴唇〉，《水蔭萍作品集》，頁143。

<sup>319</sup> 陳明台，〈新詩精神的提倡與實踐——「風車」的詩與詩人〉，《臺灣文學研究論集》，頁37。

<sup>320</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，《臺灣文學研究論集》，頁58。

蠟燭光和我底鋼筆

悲哀的影子騷然

拙劣的墨水的污漬 朋友啣

悄悄接近窗邊的 春的慵倦和

翻開古式日記的片段的手

今夜我又要寫沒有收信人的信…… ——〈燭光〉

阿姨咳嗽著。阿姨病著肺部。

無力而溫柔的眼神讓我悲哀。 ——〈毛衣——罪深的戀情〉<sup>321</sup>部分

〈古老的庭園〉、〈毛衣——罪深地戀情〉、〈燭光〉等，在當時的李張瑞詩中，不難看出許多象徵和女性的意象，主要寫出抒情的角色，其中「少女」、「阿姨」等軟弱者，常常與「無力而溫柔的眼神」、「悲哀的影子」的意象排列在一起，能更深地表現出同情軟弱。然而，透過「風車詩社」的成立、以及與楊熾昌的共通追求，李張瑞以象徵抒情為中心的詩作性格發生了進一步的轉變，逐漸捨棄感情主義的表現，實驗現代主義的知性精神。並且，在詩中能成功把臺灣的風土融入其中，更顯出了獨特的風貌和意義，如〈虎頭埤〉：

水流之間偶爾聽到爭水吵架 而雨仍不下

農夫們想不出辦法集體去看水位在下降

從村子裡 13 歲就被賣出去的女孩子

有一天 被遊客逼來一起泛舟 便不知不覺地流淚而脂粉褪落 被男人取笑

百合花盛開的時候 用面巾掩著臉

戴笠的女孩 要陶醉芳香的閒暇也沒有 卻被都市反覆無常的娘子們亂摘

而散落 ——〈虎頭埤〉<sup>322</sup>部分

這首詩中仍然出現「女孩子」、「娘子們」等女性，不過與前的詩表現不同，以知

<sup>321</sup> 李張瑞，《風車詩誌》第三輯，1934年。《葉笛全集9》翻譯卷二，頁231、234、236。

<sup>322</sup> 李張瑞，《臺灣新聞》文藝蘭，1935年。《陳千武譯詩選集》，（臺中：中市文化局，2003年），頁112。

性的詩想，表達出鄉土的氣息。甚至，在〈傳統〉、〈這個家〉等詩中表現出封建保守的傳統社會與知性的詩想並列在一起，比如：〈傳統〉的「給伴娘陪嫁簇擁著。女人出嫁了／結婚儀式隆重。不愧文明……第三天。找電髮院梳頭。插上金釵。帶上手鐲回娘家。女人不喜也不悲……」、〈這個家〉的「……在院子的柚樹下追憶已死了／這個家的傳統疊積著／枝桠綠色的疲倦。不久／從內也要粘上新的門聯，但／深入睡眠無言的重荷……」。這首裡都寫出鄉土的情懷，可見出「詩技法和民俗精神的融化」<sup>323</sup>。這些李張瑞詩中的反映現實，與楊熾昌的三首散文詩〈尼古〉、〈茉莉花〉、〈無花果——童話式的鄉村詩〉<sup>324</sup>發表時期幾乎相同，因為楊熾昌的這三首詩中看出以反映現實為基礎上表現出抒情和思想性格，這是對楊熾昌的詩作品中相當獨特的。所以說，李張瑞通過「風車詩社」成立、以及與楊熾昌許多研究和討論以後，開發了在他的詩風上進一步變化。

另一個主要同人林修二的詩作，大致上與李張瑞的詩一樣，沒有形而上的思考。其實，林修二詩作的高峰時期乃是「風車詩社」解散以後，赴日受到當詩日本象徵主義「四季」詩派的影響，其作品風格也傾向於「四季」派詩，採用象徵主義詩風的「寄物陳思」<sup>325</sup>詩技法。在他的詩裡可以看出不少與楊熾昌相同的意象，例如「貝殼」、「煙斗」、「海邊」、「天使」等等。反而，在《風車》第三輯發表的林修二詩總共有八首，幾乎都不超過四行，可以看出當時的林修二詩技法沒有開滿，譬如〈小小的思念〉：

夜光蟲在發光——

要享受海底聲響就要借高克多的耳朵

抑或要變成貝殼…… ——— 〈小小的思念〉<sup>326</sup>

總共八首詩中，只有〈小小的思念〉裡找出「貝殼」的意象，在當時林修二詩中小部分可以看出與風車詩社同人相同的意象，如〈散步〉的「靈魂的肉體」、〈虹〉

<sup>323</sup> 陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，《臺灣文學研究論集》，頁 56。

<sup>324</sup> 〈尼古〉、〈茉莉花〉、〈無花果——童話式的鄉村詩〉發表於《臺南新報》，1934 年 12 月。

<sup>325</sup> 「四季」詩人善於「寄物陳思」，藉物來寄託內面的情緒（如孤獨感、喪失感），採用收斂「物」和「形體」地映像來呈示「美與純粹」，嗜好捕捉追憶情緒，運用象徵主義地感覺（如彩色、香味、聽覺）美學，表現「一種精神氣氛」。陳明台，〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉，《臺灣文學研究論集》，頁 58。

<sup>326</sup> 林修二，《風車詩誌》第三輯，1934 年。《葉笛全集 9》翻譯卷二，頁 248。

的「聖母像的鏡子」、〈意願〉的「對新鮮的果實的意願」等等。誠然當時的林修二詩算是他的初步階段，不過，就年輕詩人（二十一歲）而言，他關於同時代的現代主義詩風已經具有夠多的眼目。也可以說，他透過「風車詩社」的成立和《風車》誌的發刊，也獲得了同人的看顧以及支持。

除了《風車》誌的發刊以外，為了加強他們現代主義詩風以及新思考的開展，在楊熾昌擔當的《臺南新報》文藝蘭上設備「風車同人集作品」專欄（1934年11月），來提供給成員能發表作品。在「風車同人集」專欄楊熾昌自己發表了〈古弦祭〉、〈月光奏鳴曲〉兩首詩<sup>327</sup>，還有李張瑞發表〈戀愛詩〉一首詩，林修二也發表〈意欲〉一首詩<sup>328</sup>，不過沒有看出其他成員的發表作品。由此可見，風車詩社主要詩人乃是楊熾昌、李張瑞、以及林修二。縱然「風車詩社」所提倡的超現實主義詩風及其理論，與從法國到日本流行的樣貌有所不同（都市化過程、殖民地處境、與主流詩壇的對立、詩人同人的不足），不過這三位詩人之間的詩風交流以及彼此的影響，做為使詩人自己也能夠更進一步成熟的動因，且在當時千篇一律的寫實主義為主流的臺灣文壇上，顯出不同的集團風格，帶進日據臺灣詩壇的成熟。

## （二）「九人會」詩風的形成

### 1. 發刊《詩與小說》誌：實驗性、多樣性、藝術性

在「九人會」成立時，照著他們之間自由奔放性格、成員的多變等，他們對雜誌發刊的作業並沒有具體提出。就如前述，其實主要成員既是當時著名的日刊報紙記者或擔任雜誌編織部，因此他們一開始在這文藝團體的成立時，只要連一兩月一次的聚集就夠。透過兩次的文學演講會<sup>329</sup>以後，「九人會」成員漸漸形成了集團的意識，其中金起林和李箱相當積極去準備發刊他們的同人雜誌。這段時期金起林發表〈詩的近代性〉、〈詩的音響美〉等，來試圖解釋「主知」的方法理論，也提及鄭芝溶的詩作表現出韓國現代詩中的音響美，這不是一般的音樂性，

<sup>327</sup> 呂興昌，〈楊熾昌生平著作年表初稿〉，《水蔭萍作品集》，頁 387。

<sup>328</sup> 黃建銘，「日治時期楊熾昌及其文學研究」，頁 84-85。

<sup>329</sup> 第一次：1934年6月30日，舉辦「詩與小說之夜」，朝鮮中央日報支援，第二次：1935年2月18至23日，舉辦「朝鮮新文藝講座」，朝鮮中央日報支援。

而是「透過詞彙的恰當排列在韓文的語調中發生獨特的音樂性」<sup>330</sup>，提出進一步的現代詩論以及企圖其詩論的落實。李箱一開始在鄭芝溶主編的《天主教青年》雜誌發表詩作品來登上文壇，1934-35年之間在鄭芝溶和李泰俊的推薦下加入「九人會」。後來李箱最認真地收集成員的作品，結果在1936年3月「九人會」的《詩與小說》機關誌發刊了創刊號。

標誌上寫作品節目，藉這些發刊物當時的成員，內容如下：

- 〈對於「傑作」〉——金起林（序言）
- 〈雪中訪蘭記〉——李泰俊（隨筆）
- 〈詩〉——金尚鎔（隨筆）
- 〈R先生與小豬〉——朴泰遠（隨筆）
- 〈流線型哀傷〉——鄭芝溶（詩）
- 〈下雪的早晨〉、〈一隻魚〉——金尚鎔（詩）
- 〈湯藥〉、〈伊豆國漆街道〉——白石（詩）
- 〈街外街傳〉——李箱（詩）
- 〈除夜〉——金起林（詩）
- 〈芳蘭莊主人〉——朴泰遠（小說）
- 〈蟾蜍〉——金裕貞（小說）
- 編輯後記——李箱<sup>331</sup>

當時的「九人會」成員是朴八陽、金尚鎔、鄭芝溶、李泰俊、金起林、朴泰遠、李箱、金裕貞、金煥泰。金起林擔任序言，李箱也擔負雜誌的編輯，看出這兩位對雜誌發刊相當積極的態度。令人矚目的是，白石（1912-1996）的兩首詩收錄，因為白石並不是「九人會」的同人，也發表在他們的雜誌上，由此可見這集團的開放性。李箱在〈編輯後記〉中說：「之後，第二輯紙面要增多，打算要開放給新鮮的藝術文學家，可以自由投稿，我要把他們的作品盡量登上」，這也是一個具有開放性的例證。

再者，這一本雜誌的發刊看出當時他們相當重視於文學作品的試驗性，主要

<sup>330</sup> 玄順英，《「九人會」研究》，高麗大學國語國文（韓語韓文）研究所博士論文，2009年，頁86。

<sup>331</sup> 《詩與小說》創刊號，1934年，封面。筆者中譯。

成員都擔任報刊雜誌的文藝欄或是記者的身份，發現當時文壇進行因商業化而低速化。因為當時金東仁等有些文學家在報刊發表文章或是連載小說，然後一直關注到大眾的反應如何或日刊報紙的販賣量，後來這些文章完全在意大眾的胃口，這作品都是作者日子為目的而寫的。因此，在《詩與小說》誌上能看出濃厚的試驗性，比如：在鄭芝溶〈流線型哀傷〉詩中的素材及詞彙解釋上之曖昧性、在朴泰遠的〈芳蘭莊主人〉小說總共三十頁原稿 5558 字的文章使用一個句子所完成、在李箱的〈街外街傳〉散文詩中都沒有使用空格（韓文使用空格）等。

一面來說，就他們而言，發刊《詩與小說》雜誌是一種興奮的事，因為他們一開始聚集的時候並沒有集團的性格及其集結性，而且主要成員已經掌握雜誌上的場地，因此他們不需要他們自己雜誌的發刊。然而，透過兩場文學演講會的成果，他們之間形成了集團的性格，然後終於在作品上實現出「九人會」成員藝術性和實驗性，也從報刊雜誌及其讀者不受任何打岔。另一面，他們對發刊這雜誌引發相當多的強迫感，在當時的韓國文壇上「九人會」主要的成員已經是著名人士，也在報刊文藝欄上也不少看到這集團的活動。因此，他們每一個成員發表一篇作品，也受到相當大的壓力，也盡量發表當時相當具有試驗性的作品，如同在鄭芝溶的〈流線型哀傷〉詩中看出充滿對當時流行的「流線型」形而上之描寫，也在金起林「除夜」詩中表現出對都市文明的批判意識等。更值得注意的是，第二頁有每個成員的開頭一句話（卷頭言）：

就算活一天，我希望過有價值的人生——麗水（朴八陽）

總之，所謂「知識人」（Intelligentsia）是被打斷的一部分。因為對全體的無盡的鄉愁及其遙遠的距離，他們是連一天也無法收心的痛苦種族。——

起林（金起林）

我感受到「小說」是人的辭典。——尚虛（李泰俊）

我裸體在荊棘土打滾想跟情人見個面……——裕貞（金裕貞）

努力也是「天稟」。——泰遠（朴泰遠）

任何時代的現代人都會絕望。絕望產生技巧，因技巧而再絕望。——李箱

既然語言美術存續，其民族熱烈直到永遠——芝溶（鄭芝溶）

焚燒過的草地的芽兒會更草綠。——尚鎔（金尚鎔）

藝術成為藝術的本領，不是在「描述的對象」裡，而是在「綜合並重新建造它的自我內部性」裡。——換泰（金煥泰）<sup>332</sup>

在這些文章中看出每個成員對文學的不同看法，也表現出「九人會」成員的多樣性，由此可見他們對文學或人生的態度真摯，甚至相當明顯看出知識文學青年在當時文壇上感受到的苦及其糾葛，如同「被打斷」和「絕望」等。實際上，這些完全別於寫實主義陣營的組織體系，每個成員不拘束的宣告，也提出「語言美術」、「藝術性」、「技巧」等，來陳述出這集團自己在當時文壇上的存在意義。

不幸的是，機關誌《詩與小說》創看號的發刊之後，李箱赴日時被日本憲兵拷打，不久病死（1937），金裕貞也同一年因肺結核夭折了。以後《詩與小說》機關誌沒辦法繼續發刊第二輯，這集團自然就解散了。接著，更仔細看《詩與小說》中〈流線型哀傷〉、〈除夜〉、〈街外接傳〉、〈湯藥〉（主要以詩與詩人為主），來探討「九人會」的集團風格如何實現在他們的詩作中。

## 2. 「九人會」詩人群的作品表現

「九人會」的主要詩人，鄭芝溶、金起林、李箱都在當時詩壇上相當著名，除了日刊報紙上以外，在各種媒體發表他們的詩作品和詩論。鄭芝溶從日本回韓國之後，《詩文學》、《學生》、《新生》、《星星》、《新女性》、《詩文藝月刊》、《天主教青年》、《詩苑》等等許多文藝雜誌上發表自己的詩作。尤其 1933 年創刊的《天主教青年》宗教雜誌便是鄭芝溶擔任文藝欄的編委，也大力推薦李箱的詩作能登壇，表示出鄭芝溶支持李箱的超現實主義詩風。

首先解釋在《詩與小說》的鄭芝溶詩〈流線型哀傷〉。1933 年鄭芝溶參與「九人會」的成員，也同時開始編輯以教信仰詩為主的雜誌，且發表自己的信仰詩，由此許多人以為鄭芝溶拋棄現代主義詩潮的風格。縱然如此，透過「九人會」的兩次文學演講會以及《詩與小說》的一首〈流線型哀傷〉發表，他能表現出自己的現代主義詩風：

相貌長得比鋼琴還好

燕尾服的姿態何等美！

---

<sup>332</sup> 《詩與小說》創刊號，1934 年，頁 2。筆者中譯。

人家把這個清新的紳士帶到瀝青路面 如同鳳尾船  
駕著走來走去 覺得好可憐 有一天請它來

跟勁的樣貌非常好用  
打開看 不細緻地還有一個半音

總是受練習 但這是在鐵路版上被滲透的聲音啊  
簡直從來沒想過 把它排出舞臺去

當初 因為叮啷當啷的習慣 下雨天 弄抓著操縱了  
不說由婬約的淋濕而淡然 倒骨溜溜地發抖 再順著前進

到底有沒有傷心的時候  
趑趄趑趄地 一直嘎嘎地叫呢

直到腰完全變瘦巴巴的 被夾在悲哀的行列中  
本來極為泰然 終於轉旁岔兒出來

拼命地奔跑春川三百里岸崖小路  
戴著那些黑砂的表情 想停住 嘎——嘎——

跑了再幾公里之後興奮如同烏龜  
在哼哼唧唧的神經墊子上 沈穩地只能忍耐如此罷

把一雙一雙飄進來的風景用臉頰扒開  
在勉強打瞌睡的夢中醒了 就打一個寒噤

引逗帶到某一個花園 用針刺



這首的素材相當曖昧，除了詩作以外詩人也沒有提及任何頭緒，後來引發許多研究和不同解釋，如：汽車、腳踏車、鴨子、樂器、樂師與其聽眾、管道、昆蟲、眼鏡外殼等等<sup>334</sup>。再說，從這「流線型」到底是什麼開始延伸研究，結果導致詩的語言及其隱喻的不明確表現。<sup>335</sup>在對素材的許多解釋之中，最普遍的解釋便是以「汽車」為中心，大致上的情緒如下：話者借一天流線型汽車，然後開車去京城郊外的春川，末了的「花園」象徵話者看到頹廢的享樂文化，他感受到哀傷而反省自己的錯誤，「死了如同蝴蝶」指路邊就停止開車。事實上，雖然這些解釋的「汽車」與詩的前面開車行為及速度感相當符合，不過後面的兩個句子還不完整。然而，從當時流行的角度看這一首詩，能解釋三〇年代的現代文明漂流，也能了解詩人潛意識哀傷的顯出。曹永福提及：「1930 年代報刊看出，流線型乃是一種當時相當流行的風格，不僅是一個流線型東西或物體，更包括生活方式、思考方式、流行時裝、價值觀等」<sup>336</sup>。當時，「流線型」代表氣管車、船、飛機、汽車的總稱。甚至「流線型的美」成為當時美的標準，當時很流行流線型形容女性的身材。再說，話者的採取「流線型」裡面具有對一些近代文物的批判意識，也可以眼神出對於在生活方式上完全浸透的西歐式價值觀之哀傷。末了兩個段落，從「死了如同蝴蝶」、「夢」看出話者的現實與幻想的交叉，所以說，這裡的「花園」、「用針刺」等可以解釋話者的潛意識，不需要採取現實的女性或是頹廢文化的描述。在「只能忍耐」、「寒噤」情況之下的話者，透過看見「蝴蝶」的夢，顯出超越這種「悲哀」、「恐懼」現實之希望。由此可見，這一首〈流線型哀傷〉充滿著對現代文物的詩人之節制描述及其語言使用的藝術形，同時也帶著素材曖昧的試驗性。

接著看金起林的詩〈除夜〉和李箱的詩〈街外街傳〉。透過現代主義詩風以及詩論，金起林試圖對於藝術性追求的邏輯體系化確立，李箱更試圖把現代主義

<sup>333</sup> 鄭芝溶，《詩與小說》第一輯，1936年，頁10-11。《鄭芝溶全集：詩》，2015年，頁182。筆者中譯。

<sup>334</sup> 曹永福，〈在鄭芝溶「流線哀傷」詩中的夢與幻想之陶醉〉，《韓國現代文學研究》第20號，韓國現代文學會：2006年，頁231。

<sup>335</sup> 任洪彬，〈鄭芝溶詩「流線哀傷」的素材與解釋〉，《人文科學論叢》第53集，首爾大學人文學研究院：2005年，頁258。

<sup>336</sup> 曹永福，〈在鄭芝溶「流線哀傷」詩中的夢與幻想之陶醉〉，頁235。

實現在他的人生以及作品中。<sup>337</sup>金起林與鄭芝溶類似，也具有留日的經驗，在日本大學文學藝術學科專攻，畢業之後 1930 年回韓國，就職《朝鮮日報》的社會部門記者。在當時的詩壇上金起林對詩論的理解相當脫穎而出，也發表許多的詩論。在 1934 年〈現代詩的發展〉的連載中，金起林主張他的「主知」的志向，提出對待「老舊詩」與「新的詩」的方法，來試圖解釋詩的「現代性」。再說，他認為「老舊詩」不含有任何詩人所設計的價值或精神，反而，在「新詩」中詩人已設計獨創的世界，所以說「新詩」是一種詩人所規劃的細緻精神活動。因此，金起林主張：詩人的詩作也必須按照「主知」的方法論而進行，讀者才能抓得住詩人所設計的價值或精神。<sup>338</sup>金起林透過採取新的詩論，來企圖暴露對當時詩壇的老舊，也能夠使現代詩的進一步發展。這些金起林對詩論的了解，明顯看出他受到日本現代主義詩派「詩與詩論」的影響，可見與「風車詩社」的共通性。

對金起林的初期詩而言，在採用鮮明的意象、嶄新的語言感覺上，確實開拓了新的現代詩風格，但對現代文明和都市景觀，卻僅止於盲目追求和表面描寫，未能有深刻的認知，也能看出他的文明禮讚，以及偏重描寫現代外在面貌傾向等等<sup>339</sup>。不過，他經過跟林和的「技巧主義論爭」，他再確立他狹窄的詩論，更著重在關懷現實，並在此基礎上建構文明批判的樣式。1935 年，他在《朝鮮日報》發表〈對於詩作的反省與發展〉（上、中、下）<sup>340</sup>和〈午前的詩論〉系列（基礎篇、技術篇等等）<sup>341</sup>，可見在他的詩論上達到對於反映現實的明確自覺，這是他對詩論的重要轉折點。跟鄭芝溶的詩比起，1936 年的作品金起林的〈除夜〉詩相當清楚描寫當時的京城（現在的首爾），尤其跟金起林的〈遊覽車〉、〈光化門通〉等等的詩作品也看出殖民地都市的首都京城的描寫：

在光化門十字路 下雪……

雖然已經戴口罩，國民仍然怕感冒

攜帶著氧氣呼吸器走路

<sup>337</sup> 玄順英，《「九人會」研究》，高麗大學國語國文（韓語韓文）研究所博士論文，2009 年，頁 187。

<sup>338</sup> 玄順英，《「九人會」研究》，頁 84-85。

<sup>339</sup> 崔末順，〈三〇年代韓國文壇對現代主義詩的受容〉，《臺灣文學學報》第 15 期，2009 年，頁 42。

<sup>340</sup> 金起林，〈對於詩作的反省與發展〉（上、中、下），《朝鮮日報》1935 年 2 月 10、13、14 日。

<sup>341</sup> 金起林，〈午前的詩論〉，《朝鮮日報》1934 年 6 月 4 日至 10 月 4 日。

電車如同饑餓的鯊魚  
瞪著殺氣的眼  
為了尋找人在霧的海底集合  
怎麼可能軍縮呢？那些是  
連牧師也不相信的拉

榮華的歷史也遙遠如同故事的某一種族的一片兒渣末  
連對小小的醜聞也卑怯如同老鼠  
——〈除夜〉<sup>342</sup>部分

目前也是如此，「光化門的十字路」乃是都市的中心，話者也從光化門開始描寫除夜（農曆十二月三十日）的光景，雖然現代文明發達已經相當明顯如同「電車」的普及化，話者卻覺得這是「鯊魚」，「怕感冒」、「氧氣呼吸器」也呈現出都市人的恐懼感，可見話者對都市文明的批判意識。尤其，話者再提出「榮華的歷史」以及「一片兒渣末」，引發與當時的光化門對比效果，這些話者的一點點歷史認識，更明顯表現出當時都市人的絕望。此外，金起林的〈遊覽車〉、〈光化門通〉繼續描述光化門的另一面<sup>343</sup>，在遊覽車上所看見的京成都變成觀光地區，話者不知不覺接受這些現象，也成為當時都市人的生活模式，也顯出都市青年人另一種「漸漸被麻木」的自卑感。

編輯《詩與小說》的李箱也發表一首形而上的超現實詩〈街外街傳〉。實際上，《詩與小說》的發刊之前，李箱已發表許多超現實主義詩：

明鏡裡的我是左撇子  
是不會跟我握手的——不知道怎麼握手的左撇子  
因鏡面我摸不著明鏡裡的我  
若不是明鏡 我怎能遇見明鏡裡的我呢  
而今我不用明鏡 可明鏡裡卻依然有我

<sup>342</sup> 金起林，《詩與小說》第一輯，1936年。筆者中譯。

<sup>343</sup> 鄭永孝，〈金起林的光化門通：消滅與新生的街道〉，《語文學》第111號，韓國語文學會：2011年，頁399。

難以推知 但有可能在專心致志的我行我素

明鏡裡的我 跟真我相反 卻還像我

我無法擔心並診察明鏡裡的我 相當可惜 ——〈鏡子〉<sup>344</sup>部分

這首是 1933 年在《天主教青年》發表的一首詩，「明鏡裡的我」、「左撇子」等表示出人的自我矛盾以及悲哀的自我意識，「摸不著」、「無法診察」也顯出詩人的溝通斷絕意識，可見充滿形而上的寫法來超現實主義詩風。崔末順提及李箱詩的世界：「主要是以現代本質的把握、作家的內面情緒和自我意識等內容所構成，而其詩的解釋，與作家對現代性的認知有關：內面的危機意識達到極端時，寫出的自然就是頹廢的、病態的、破壞性十足的文本」<sup>345</sup>。這些表現及詩世界，也明顯看出他收到「詩與詩論」的西脇順三郎影響，採取超現實主義詩風以及散文詩的形式。不過，他對詩作的終極目標，與其為了表達強烈的歷史意識與社會批評意識，毋寧為了現代人的內面危機意識以及對現實的絕望感。

在《詩與小說》的〈街外街傳〉詩也是李箱所寫的詩風格之繼續，內容如下：

因喧磨滅的身體，人家都說是少年，而很有老爺的氣色。由酷刑洗乾淨 如同算盤很容易超過資格跳躍。所以在陸橋上瞰視另一個舒服的大陸 勉強地活著。同歲的鄰居吵人，一堆人不斷地踏橋。陸橋充滿著月光堪當如同天秤點頭。他人的影子首先非常寬。微微的影子烏烏龍龍地全部坐下來了。櫻桃也跳下來，種子也煙滅……

——〈街外街傳〉<sup>346</sup>部分

這首詩描述生病的肉體與得病的都市結合，發生肉體的空間化以及空間的肉體化<sup>347</sup>，雖然都市的外貌對現代人相當華麗，同時都市的內在黑暗素質與人的生病的肉體卻更明顯表示出都市的兩面。而且從「由酷刑洗乾淨」的描寫看出，這些醜劣的狀態被都市的華麗或潔淨蓋起來，表面上看不出都市的真相及負面，如同肉體的疾病。在「九人會」的鄭芝溶與金起林、李箱的作品中皆有個人的詩人世界，

<sup>344</sup> 李箱，《天主教青年》第 5 號，1933 年 10 月。筆者中譯。

<sup>345</sup> 崔末順，〈三〇年代韓國文壇對現代主義詩的受容〉，《臺灣文學學報》第 15 期，2009 年，頁 42。

<sup>346</sup> 李箱，《詩與小說》第一輯，1936 年。筆者中譯。

<sup>347</sup> 趙海玉，《李箱的近代性研究》，（首爾：召命出版社：2001 年），頁 126-127。

也充滿著個人的藝術性，且包含濃厚的現代感覺及其絕望意識。除了鄭芝溶以外，在「九人會」成員之中金起林和李箱詩人同時共存，尊重並支持這些個人對詩作的風格，也逐漸地形成了集團風格，在當時的文壇上很有意義的。

### （三）詩人群表現之異同及其意義

三〇年代臺、韓詩壇的「風車詩社」與「九人會」兩個文藝集團，努力推廣西歐現代主義詩風，且把這些現代詩風實現在文學作品中。因此在現代詩史上建立前所未有的腳步和業績。然而，這兩個集團的成立過程相當不同，成員變動也有一些差異點。再者，同樣兩個集團的機關誌都並不多，也需要比較停刊的內外因素。其詩作品中，都包括現代主義詩風，不過「九人會」上象徵主義詩的風貌減少，我們來探討以上的原因及其意義。

以楊熾昌為主導的「風車詩社」成立過程比較簡單。反而，「九人會」的成立過程相當複雜。它初期的主導人物也並不明確，按照許多前人的研究以及同人的回顧。我們推知它成立的過程與其成員的變動相當散漫。「風車詩社」的成立，就如前述，它成立的主要人物詩人楊熾昌，1933年他由協助編輯轉而接任《臺南新報》文藝欄編輯，結識了許多投稿的朋友，就比較容易成立團體，包括李張瑞、林永修、張良典以及日籍人尚尾鐵平、戶田房子與岸麗子等總共七個人。然而，同樣1933年「九人會」也成立，它開頭的兩個人李鍾鳴（劇作家）、金幽影（電影導演），為了抵抗「卡普」普羅陣營所成立，但成立不久這兩個人退出，以後遇到四五次的成員變動。其主要原因之一乃是「九人會」的風格，它標榜文藝人之間的聯誼性，他們希望成員之間彼此尊重個人的文學世界，除非就像「卡普」的左翼性格詩人，這是「九人會」的志向。

兩個集團的不同品格，也影響到它們的機關誌發刊，縱然這兩個集團所發刊的作品不多，也可見不同面相。「風車詩社」成立的同一年發刊《風車》詩誌，總共發行了四輯。它致力直接引進了西歐文學的理論，也呈現出他們自己的文學觀，所以說發刊《風車》雜誌乃是它主要的集團活動。反之，「九人會」的《詩與小說》發刊於1936年3月，成立三年之後才發刊雜誌，甚至留下創刊號之後，「九人會」就解散了。因為它成立的時候，它的活動具有聯誼性，它成員也有多

變，因此初期並不產生集團風格。透過「九人會」所舉辦的兩次文學演講會以後，它成員之間逐漸形成了共通意識，如對當時詩壇的不滿、努力提倡現代主義的詩風、使當時韓國詩壇進一步發展等等，其中金起林和李箱相當積極準備發刊他們雜誌的工作。後來，金起林擔當《詩與小說》的序言，李箱也承擔《詩與詩論》誌發刊的編輯，他自己擔負發刊的印刷費用。

令人矚目的是，在《風車詩誌》與《詩與小說》的詩風中也有差異點。楊熾昌的《風車詩誌》以超現實主義詩為主，在林修二、李張瑞、張良典的詩作中看出象徵與抒情的性格，可見「風車詩社」詩人世界的多樣性。然而，《詩與小說》發刊的當時，「九人會」主要成員已經作為著名的人士，也受到相當多的強迫感，因此他們的詩作著重在現代主義詩風的實現，也試圖盡量當時相當具有試驗性的作品，而象徵敘情的性格不明顯。不過，白石並不是「九人會」的同人，也發表兩首詩，如：〈湯藥〉、〈伊豆國湊街道〉，也帶著以些敘情性格。崔末順提及：「白石詩所描寫的故鄉，是一個豐饒的土俗世界，在那裡充滿已消失的農村共同體溫暖和人情味」<sup>348</sup>。所以說，白石參與《詩與小說》雜誌，一面表現出「九人會」集團的開放性，也一面補充並加強他們詩世界的多樣性，也可以說明與日本象徵詩派「四季」的關聯性。

無論如何，這兩個文人團體在當時以寫實為主流的文壇上佔有獨特的位置，他們透過共通園地一同提倡現代主義詩風，不受任何打岔，在當時臺、韓文壇上產生了充滿藝術性及現代主義詩風的文人雜誌，來真正實現於詩作品。最終，「風車詩社」與「九人會」詩人及其作品的出現，使三〇年代臺、韓詩壇的成熟時期更豐富。

---

<sup>348</sup> 崔末順，〈三〇年代韓國文壇對現代主義詩的受容〉，《臺灣文學學報》第 15 期，2009 年，頁 70。

## 第五章 結論

本論文首先提出三〇年代臺、韓詩壇的現代主義導入現象，其中被視為兩國文壇現代主義的先驅——楊熾昌與鄭芝溶、以及他們所成立的「風車詩社」與「九人會」，在當時臺、韓詩壇上佔有相當獨特的位置，這是很值得比較的。因此，本論文竭力分析二位詩人的詩作品而比較。就轉化與實踐而言，以楊熾昌的「風車詩社」與鄭芝溶的「九人會」為中心探討集團與集團之間的比較。

接著，主要探討現代主義的流入與東亞文化圈，尤其是日本現代主義的融會以及臺灣與韓韓的新文學興起。從西方興起的現代主義，經過許多流派的發展，在一九二〇年代的現代主義文學發展至頂峰。這一些文學運動，英國、美國、法國、德國、義大利等各有自己的現代主義流派，而巴黎則是整個西方現代主義文學的大本營。西方現代主義文學發展的幾十年，整個西方的環境及各個面相影響到文學，而其文學上的凸顯，再影響到整個西方現代人的精神思考及藝術世界。日本很早啟動了以明治維新為標誌的現代化過程。自明治維新以來，日本學習西方。這就是說，放棄以前自己的舊文明，全面引進西方，也就是所謂的全盤西化。從日本持續地向西方學習，整個日本經濟都發展起來，威勢愈來愈剛強。一面是為了拯救整個亞洲從落後的光景裡面，另一面是為了實現出帝國膨脹化，日本施行殖民化來勢力擴張。到了二〇年代，因著第一次世界大戰的結果，關於紡織、造船、鋼鐵、航運業，日本本地也收穫很大的發展。

日本的現代化，一面因著吸收西方先進來解決對傳統、對西方的自卑感，一面帶著西方帝國主義的侵略計劃來並行。在日本近代化的過程中，同時西方當代的許多流派和尖銳的文學作品大都被介紹到日本，從西方導入現代詩的象徵詩派作為日本現代詩起點。之後，1928年所成立的「詩與詩論」提倡超現實主義詩，也從藝術的觀點來追求改革，這是他們所推動的追求新的詩精神運動。「詩與詩論」的成立，在日本詩壇上有重要的意義。以「詩與詩論」作為西方文學移植之成果及開展的例證。「詩與詩論」提倡的技巧及方法論和現代主義的實踐，呈現新興文學思潮所集結的特點。其中可見當時詩人面臨的危機感、對詩本質的尋求精神。而且，在日本詩壇的貢獻上，介紹了很多歐美的詩人及詩作品。

臺灣與韓國具有被日本殖民統治的共同宿命，同時，從日本受到現代化的影

響，殖民地處境的青年詩人也赴日親身接觸到新文明與新思潮。在三〇年代臺灣與韓國詩壇上，明顯看出現代主義的導入趨向。留日的兩位先驅詩人楊熾昌與鄭芝溶，得到對世界文學流行趨向的認識，同時追求日本和世界文學的情況。楊熾昌赴日本留學，尤其在東京的時候，歐美當代的文藝思潮和尖銳的文學作品大都被介紹到日本，楊熾昌正逢上日本前衛詩的高峰期，日本現代主義詩人大本營「詩與詩論」群也早已經集結成功。因此，他全身都在沉浸西歐現代文藝的時代氛圍中，尤其被吸引最前衛的詩風。在鄭芝溶的赴日留學當中，認識了柳宗悅教授。鄭芝溶在同志社大學專攻英文系，從柳宗悅直接受到建築、美術、文學等許多方面的現代主義思潮的影響，也能夠了解英文詩壇的發展及其思考。鄭芝溶的青年時期都在日本京都，會更受到當時日本詩壇的影響，尤其是北原白秋、萩原朔太郎等象徵詩派的影響。留日初期的鄭芝溶詩作中具有很濃厚的實驗精神，甚至鄭芝溶藉著北原白秋的推薦，許多詩人被介紹登詩壇，開始寫作活動。

接下來，第參章與第肆章乃是本論文的核心重點，如同個人的比較以及團體的比較。首先探討臺、韓詩壇現代主義的先驅——楊熾昌與鄭芝溶，並且仔細討論二位詩人在詩作品中的現代主義之表現比較。實際上，二位詩人都有對當時自國詩壇的不滿。在臺灣，楊熾昌從日本引進超現實主義，率先主張「主知」的方法論，主導「風車詩社」的成立。在韓國，鄭芝溶也引進日本的象徵派詩風，來盡量脫離感傷主義、寫實主義，追求對詩的實驗精神，也主導「九人會」的成立。在詩人詩作品中，兩位詩人對詩技法變革的形式有所不同。可是，同樣追求感情排斥，以卓越的詩語而描寫嶄新的意象，而且透過都市意象來顯示詩人自己身分和認同的矛盾，也追求並實現「現代主義」的在地化。

第肆章乃是團體的比較，主要探討三〇年代臺、韓詩壇的「風車詩社」與「九人會」兩個文藝集團。這兩個詩人群各自努力推廣西歐現代主義詩風，且把這些現代詩風實現在文學作品中，因此在現代詩史上建立前所未有的腳步和業績。然而，這兩個集團的成立過程相當不同，成員變動也有一些差異點。再者，同樣兩個集團的機關誌都並不多，也需要比較停刊的內外因素。其詩作品中，都包括現代主義詩風，不過「九人會」上象徵主義詩的風貌減少。在風車詩社發刊的《風車詩誌》與九人會發刊的《詩與小說》機關誌中，也有一些差異點。《風車詩誌》以超現實主義詩為主，在林修二、李張瑞、張良典的詩作中看出象徵與抒情的性



格，可見「風車詩社」詩人世界的多樣性。然而，《詩與小說》發刊的當時，「九人會」主要成員已經作為著名的人士，也受到相當多的強迫感，因此他們的詩作著重在現代主義詩風的實現，也試圖盡量當時相當具有試驗性的作品，而象徵敘情的性格不明顯。透過這些現代主義表現的異同及其意義，我們都找出日據時期的臺灣與韓國詩壇，在表面和架構上很多地方相似，不過在認同上和語言上差得很多。其中最明顯不同的點，果然是臺灣與韓國處理「親日」文學的問題。筆者希望，以後繼續研究臺灣與韓國如何對待親日文學的異同及其內涵。

不管如此，筆者發覺，不只是日據時期，從現代的歷史與文化來說，臺灣與韓國之間包含著非常多的可互相分享之共通因素，比如：日據時期的經驗、從日本吸收現代化與資本主義、決戰之後的動盪、反共主義的提倡、軍事政權的執政、民主化抗爭運動等。照著在冷戰時期的反共意識，戰後楊熾昌與鄭芝溶的詩作品都成為禁書，1980年代解嚴之後才挖掘的經驗。盼望以後多有更深入的臺、韓文學比較研究，也能夠延伸出東亞文化與文學上的跨文化研究。

## 參考文獻

### 1. 書籍（以姓氏筆劃或英文字母排序）

※中文

丸山真男著，區建英、劉岳兵譯，《日本的思想》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009年）。

王為君主編，《西洋思想史》，（臺北：五南出版，1990年），頁463-465。

王昶雄，《復活的群像》，（臺北：前衛出版社，1994年）。

王德威，《想像的本邦：現代文學十五論》，（臺北：麥田出版，2005年5月）。

古繼堂，《臺灣新詩發展史》，（臺北：文史哲，1989年）。

向陽，《浮世星空新故鄉——臺灣文學傳播議題析論》，（臺北：三民書局，2004年）。

西鄉信綱著，佩珊譯，《日本文學史——日本文學的傳統和創造》，（北京：人民大學出版社，1978年）。

羊子喬，《蓬萊文章臺灣詩》，（臺北：遠景出版，1983年）。

呂興昌主編，《臺灣詩人研究論文集》，（臺南：臺南市立文化中心，1995年4月）。

吳文星，《日據時期臺灣社會領導階層之研究》，（臺北：正中書局，1992年）。

吳新榮著，呂興昌編，《吳新榮選集1》，（臺南：臺南市立文化中心，2001年）。

吳叡人，《民族主義與兩岸關係：哈佛大學東西學者的對話》，（臺北：新自然主義出版，2001年）。

李園會著，國立編譯館主編，《日據時期臺灣師範教育制度》，（臺北：南天書局，1997年）。

周英雄、劉紀蕙著，《書寫臺灣：文學史、後殖民、後現代》，（臺北：麥田出版，2000年4月）。

林以亮，《林以亮詩話》，（臺北：洪範書店，1976年）。

林淇漾主編，《臺灣現當代作家研究資料彙編05 楊熾昌》，（臺南：國立臺灣文學館，2011年3月）。

封德屏主編，《臺灣作家作品目錄·2007》，（臺南：國立臺灣文學館，2008年）。

夏光，《東亞現代性與西方現代性——從文化的角度看》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年）。

索紹武，《現代主義文學》，（蘭州：蘭州大學出版社，2005年）。

袁可嘉，《現代主義文學研究》，（北京：中國社會科學出版部，1989年）。

郭水潭著，羊子喬編，《郭水潭集》，（臺南：臺南市立文化中心，1994年）。

張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》，（臺北：五南出版，2006年）。

陳千武，《創世紀詩雜誌》，（臺中：臺中市文化中心，1997年）。

陳允元、黃亞歷著，《日曜日式散步者——風車詩社以及時代》，（臺北：行人出版社，2016年）。

陳明台主編，《陳千武譯詩選集》，（臺中：中市文化局，2003年）。

陳明台，《前衛之貌》，（臺中：臺中縣立文化中心，1994年）。

陳明台，《臺灣文學研究論集》，（臺北：文史哲出版社，1997年4月）。

陳芳明，《殖民地摩登——現代性與臺灣史觀》，（臺北：麥田出版，2004年）。

陳芳明，《左翼臺灣——殖民地文學運動史論》，（臺北：麥田出版，2007年6月）。

陳芳明，《臺灣新文學史》，（臺北：聯經出版，2011年10月）。

陳建忠，《日據時期作家論——現代性·本土性·殖民性》，（臺北：五南出版社，2004年）。

陳紹馨，《臺灣的人口變遷與社會變遷》，（臺北：聯經出版社，1997年）。

陳萬益等著，《彰化文學大論述》，（彰化：五南出版，2007年）。

彭瑞金、籃建春、阮美慧編，《臺灣文學史小事典》，（臺南：國立臺灣文學館，2014年11月）。

葉渭渠，《日本文學思潮史》，（臺北：五南讀書出版，2003年）。

葉笛著，戴文鋒主編，《葉笛全集9：翻譯卷二》，（臺南：國家臺灣文學館籌備處，2007年）。

廖星橋，《外國現代派文學導論》，（北京：北京出版社，1988年）。

蕭阿勤，《重構臺灣：當代民族主義的文化政治》，（臺北：聯經出版，2012年）。

劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，（臺北：立緒文化公司，2000年）。

蘇碩斌，《帝國在臺灣：殖民地臺灣的時空、知識與情感》，（臺北：臺灣大學中心，2015年）。

帶夫·羅賓森（Dave Robinson）著，陳懷恩譯，《尼采與後現代主義》，（臺北：貓頭鷹出版，2002年）。

克里斯·巴克（Chris Barker）著，羅世宏譯，《文化研究：理論與實踐》，（臺北：五南圖書，2004年），頁160。

馬克斯·韋伯（Max Weber）著，于曉、陳維綱譯，《新教倫理與資本主義精神》，（北京：三聯書店，1987年）。

彼得·蓋伊（Peter Gay）著，梁永安譯，《現代主義：異端的誘惑——從波特萊爾到貝克特及其他》，（臺北：立緒文化，2009年）。

#### ※韓文

文德守，《韓國現代主義詩研究》，（首爾：詩文學社，1981年）。

文一平，《湖巖全集2》，（首爾：朝鮮日報出版社，1939年）。

白鐵，《新文學思潮史》，（首爾：白楊堂出版社，1949年）。

吳世榮，《韓國近代文學論與近代詩》，（首爾：民音社，1996年）。

朴喆熙，《現代韓國詩與其西歐的殘影》，（首爾：韓國詩史研究，一片出版，1980年）。

李崇源，《鄭芝溶詩的深層的探究》，（首爾：太學社，1999年）。

李崇源，《鄭芝溶詩的深層分析》，（首爾：泰學社，1999年）。

吳世榮，《韓國浪漫主義詩研究》，（首爾：一志社，1986年）。

宋穢，《鄭芝容：現代主義的自己否定》，（首爾：詩學評傳，一片出版，1963年）。

尚虛文學會編，《近代文學與「九人會」》，（首爾：淵泉出版，1996年）。

金起林著，金擘東、金世煥編，《金起林全集》，（首爾：尋雪堂，1988年）

金擘東，《鄭芝溶研究》，（首爾：民音社，1982年）。

金擘東，《韓國近代詩的比較文學研究》，（首爾：一片出版社，1981年）。

金恩典，《韓國象徵主義詩研究》，（首爾：漢森出版社，1991年）。

柳宗鎬，《同時代的詩與真實》，（首爾：民音社，1982年）。

姜禹植，《韓國象徵主義詩研究》，（首爾：文學 ACADEMY，1999年）。

真田博子，《最初的現代主義者——鄭芝溶》，（首爾：亦樂出版，2002年）。

徐俊燮，《一九三〇年代民族文學的認識》，（首爾：Han-gil社，1990年）。

徐俊燮，《韓國現代主義文學研究》，（首爾：一志社，1988年）。

崔載瑞著，李炅洙編，《崔載瑞評論選集》，（首爾：知識產生知識出版，2015年）。

崔東鎬，《他們的文學及生涯——鄭芝溶》，（首爾：Han-gil社，2008年）。

鄭芝溶著，崔東鎬主編，《鄭芝溶全集1：詩》，（首爾：敘情詩學，2015年）。

鄭芝溶著，崔東鎬主編，《鄭芝溶全集2：散文》，（首爾：敘情詩學，2015年）。

鄭晉錫，《韓國雜誌歷史》，（首爾：Communication Books出版社，2014年）。

趙海玉，《李箱的近代性研究》，（首爾：召命出版社：2001年）。

韓啟傳，《韓國現代詩論研究》，（首爾：一志社，1983年）。

#### ※日文

大久保典夫、高橋春雄、保昌正夫、藥師寺章明編，《現代日本文学史》，（東京：笠間，1998年）。

山本捨三，《現代詩史的展望》，（東京：櫻楓社，1975年）。

柳宗悅著，《柳宗悅全集6：朝鮮とその藝術》，（東京：筑摩書房，1981年）。

時代別日本文学史事典編，《時代別日本文学史事典：現代編》，（東京：東京堂出版，1997年）。

野田宇太郎編，《木下杢太郎全集》第7卷，（東京：巖波書店，1981年）。

朝日新聞社編，《現代日本：朝日人物事典》，（東京：朝日新聞社，1990年）。

植村善博、上野裕，《京都地図物語》，（東京：古今書院，1999年）。

蔵原惟人著，《日本プロレタリア文学評論集・4 蔵原惟人集》，（東京：新日本，1990年）。

#### ※英文

Bradbury Malcolm, James McFarlane, *Modernism: 1890-1930*, London: Penguin, 1991.

Charles Baudelaire, *Oeuvres completes I*, Paris: Gallimard, 1975.

Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, London: Verso, 1998.

Gi-Wook Shin, Michael Robinson, *Colonial Modernity in Korea*, Cambridge: Harvard

University Press, 2001.

Raymond Williams, *A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford: Oxford University Press, 1976.

Raymond Williams, *The Politics of Modernism : Against the Conformists*, London: Verso, 1989.

Water Benjamin, "Paris, the Capital of the Nineteenth Century" *Selected Writings* vol. 3, Cambridge: Harvard University Press, 2003.

## 2. 期刊雜誌（以時間先後排序）

### ※中文

陳芳明，〈日據時期臺灣新詩遺產的重估〉，《臺灣文藝》第 83 期，1983 年。

林佩芬，〈永不停息的風車：訪楊熾昌先生〉，《文訊》9 期，1984 年 3 月。

羊子喬，〈超現實主義的倡導者：訪問楊熾昌〉，《台灣文藝》102 期，1986 年 9 月。

武安隆，〈日本吸收外來文化歷史考察〉，《南開大學學報》第 20 卷，1987 年。

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〉，《臺灣現代詩史論：臺灣現代詩史研討會實錄》，1995 年 3 月。

蕭蕭，〈臺灣散文詩美學（上）〉，《臺灣詩學》第 20 期，1997 年 9 月。

林淇養，〈長廊與地圖：臺灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，《中外文學》28 卷 1 期，1999 年 6 月。

葉笛，〈水蔭萍的 *esprit nouveau* 和軍靴〉，《創世紀》詩雜誌 129 期，2001 年 12 月。

陳芳明，〈三〇年代的文學社團與作家風格〉，《聯合文學》第 184 期，2002 年 2 月。

林政華，〈日政時期詩人林修二及其作品研究〉，《通識研究集刊》第一期，2002 年 6 月。

柳書琴，〈反現代與反殖民論述的演譯：王百淵的泰戈爾論與甘地論〉，《成大歷

- 史學報》第 28 期，2004 年 6 月。
- 陳瑜霞，〈陳奇雲的生命之作——《熱流》〉，《文學臺灣》第 41 期，2002 年 1 月。
- 蔡錦堂，〈日本治臺時期所謂「同化政策」的實像與虛像初探〉，《淡江史學》第 13 期，2002 年。
- 王文仁，〈時代巨輪下的超現實首聲——「風車詩社」的文學史意義初論〉，《文學流變：國立東華大學第二屆全國中文系研究生學術研討會論文集》，2004 年 1 月。
- 楊宗翰，〈冒現期臺灣新詩史〉，《創世紀詩雜誌》第 145 期，2005 年 12 月。
- 徐秀慧，〈水蔭萍作品中的頹廢意識與台灣意象〉，《國文學誌》第 11 期，2005 年 12 月。
- 林振中，〈日據時期臺灣教育史研究——同化教育政策之批判與啟示〉，《國民教育研究學報》第 16 期，2006 年 3 月。
- 奚密，〈燃燒與飛躍：一九三〇年代臺灣的超現實詩〉，《台灣文學學報》第 11 期，2007 年 12 月。
- 謝欣岑，〈《臺灣新民報》「曙光」專欄之文學現象考察 1930-1932〉，《臺灣詩學》第 12 期，2008 年 11 月。
- 張誦聖，〈試談幾個研究「東亞現代主義文學」的新框架——以臺灣為例〉，《臺灣文學研究集刊》第 5 期，2009 年 2 月。
- 崔末順，〈三〇年代韓國文壇對現代主義詩的受容〉，《臺灣文學學報》第 15 期，2009 年 12 月。
- 林巾力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前臺灣的實踐〉，《臺灣文學學報》第 15 期，2009 年 12 月。
- 林巾力，〈追求詩的純粹性：從楊熾昌到紀弦〉，《中外文學》第 39 卷 4 期，2010 年 12 月。
- 陳明台口述，蔡秀菊整理，〈日本現代詩史論（一）——荻原朔太郎、高村光太郎〉，《臺灣現代詩》第 28 期，2011 年 12 月。
- 陳明台口述，蔡秀菊整理，〈日本現代詩史論（三）——《詩與詩論》及其詩人〉，《臺灣現代詩》第 31 期，2012 年 9 月。
- 楊宗翰，〈詩人批評家楊熾昌與印象式批評〉，《當代詩學》8 期，2013 年 2 月。

陳允元，〈尋找「缺席」的超現實主義者——日治時期臺灣超現實主義詩系譜的追索與文學史再現〉，《臺灣文學研究學報》第 16 期，2013 年 4 月。

朱真一，〈《臺灣民報》歷史回顧（二）：《臺灣民報》創刊、停刊及復刊〉，《民報：Taiwan People News》，2014 年 6 月 19 日。

#### ※韓文

白鐵，〈九人會時代與朴泰遠的「現代主義」〉，《東亞春秋》第 2 卷第 3 號，1963 年。

金時泰，〈九人會研究〉，《濟州大學論文集：人文·社會科學篇》第七集，1975 年。

高英子，〈從現代主義看鄭芝溶與北川冬彥的比較研究〉，《比較文學》第 13 號，1988 年。

金容稷，〈鄭芝容論〉，《現代文學》第 409-410 號，1989 年。

熊木勉，〈鄭芝溶與《近代風景》〉，《崇實語文》第 9 輯，1992 年。

李麒亨，〈現代主義詩論韓國的受容樣相〉，《語文研究》第 81-82 期，1994 年。

李英燮，〈二〇年代韓國詩的近代性格〉，《亞細亞文化研究》第 2 號，1997 年。

姜來熙，〈韓國的殖民地近代性與衝擊的翻譯〉，《文學科學》第 31 號，2002 年。

崔東鎬，〈鄭芝溶的山水詩和聖情的詩學〉，《詩與詩學》夏季號，2002 年。

曹永福，〈在鄭芝溶「流線哀傷」詩中的夢與幻想之陶醉〉，《韓國現代文學研究》第 20 號，2006 年。

玄順英，〈「九人會」的活動與性格構築過程〉，《韓國語言文學》第 67 集，2008 年。

玄順英，〈藉回顧談的「九人會」創立過程研究〉，《批評文學》30 號，2008 年。

張英佑，〈鄭芝溶與「九人會」——《詩與小說》的意義與〈流線哀傷〉的再解釋〉，《韓國文學研究》第 29 集，2010 年。

金京勳，〈韓國普羅文藝運動的過程及意義〉，《世界文學評論》第 2 期，2011 年。

河在妍，〈李箱的「街外街傳」與書寫的意識研究〉，《批評文學》第 42 號，2011 年。

崔東鎬，〈鄭芝溶與金起林的文學相關性〉，《批評文學》第 44 號，2012 年。



嚴鴻華，〈韓·中現代主義的傳統性研究——以鄭芝溶與卞子林為比較中心〉，《語文研究》第 78 卷，2013 年。

楊惠景，〈鄭芝溶與北原白秋詩文學的近代意識比較考察〉，《日語日文學》第 61 集，2014 年。

申亨哲，〈「街外街」與「人外人」——從李箱的「街外街傳」看日據時期都市化政策的反面〉，《人文學研究》第 50 集，2015 年。

### 3. 學位論文

#### ※中文

黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，成功大學歷史研究所碩士論文，2002 年。

陳沛琪，《日治時期新詩之現代性符號探尋》，南華大學文學研究所碩士論文，2003 年。

陳健珍，《日據時期臺灣新詩中的反抗與耽美意識》，佛光大學人文學院碩士論文，2006 年。

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》，臺北教育大學臺灣文化研究所碩士論文，2008 年。

莊曉明，《鹽分地帶詩群和風車詩社時風之比較研究》，國立臺北教育大學臺灣文化教學碩士論文，2008 年。

鄧婉婷，《1930 年代臺灣現代詩的成立與展開》，中正大學臺灣文學研究所碩士論文，2010 年。

林婉筠，《風車詩社：美學、社會性與現代主義》，政治大學臺灣文學研究所碩士論文，2011 年。

方婉禎，《美學的越境：東亞超現實主義的融會與轉化》，輔仁大學跨文化研究所比較文學博士論文，2014 年。

#### ※韓文

張道俊，《鄭芝溶詩的研究》，延世大學國文（韓文）研究所博士論文，1989年。

鄭義泓，《鄭芝溶詩的研究》，東國大學國文（韓文）研究所博士論文，1992年。

崔勝鎬，《一九三〇年代詩的傳統志向之美意識研究》，首爾大學國文（韓文）研究所博士論文，1993年。

李麒亨，《一九三〇年代韓國現代主義詩研究——以鄭芝溶為中心》，仁荷大學國文（韓文）研究所博士論文，1994年。

金信程，《鄭芝溶詩研究——以「感覺」意義為中心》，延世大學國文（韓文）研究所博士論文，1998年。

徐俊燮，《一九三〇年代韓國現代主義文學研究》，首爾大學國文（韓文）研究所博士論文，1988年。

李泰喜，《鄭芝容詩的創作方法研究》，慶熙大學國語國文（韓語韓文）研究所博士論文，2003年。

玄順英，《「九人會」研究》，高麗大學國語國文（韓文）研究所博士論文，2009年。

崔竝求，《二〇年代普羅文學的形成過程與「審美共通性」的研究》，成均館大學國語國文（韓語韓文）研究所博士論文，2013年。