

從文士到作家

——日治時期在台日人現代文學的初期發展

許倍榕

成功大學台灣文學系博士

摘要

本文的主要目的是梳理一段前史，回溯1895至1930年之間，殖民者在台日人文學界所呈現的樣態，及其現代文學的生成發展過程。除了回顧當時文藝團體的活動情形，也探討了19世紀末20世紀初「文學」、「文壇」的內質演變，亦即寫作型態、內容，乃至寫作者的社會角色，以及廣義文學朝向狹義文學的轉變、「語言藝術」的社會地位變化等。並分析這些轉變與日本近代國家制度、殖民地體制整備過程的關係。本文由這些面向切入，追蹤與探討在台日人現代文學界的形成史。

關鍵詞：在台日人、文壇、現代文學、文士、作家

From Literati to Writers:

Early Development of Modern Literature of Japanese in Colonial Era Taiwan

Hsu Pei-Jung

Ph.D.

Department of Taiwanese Literature

National Cheng Kung University

Abstract

This paper aims to sort out the history regarding the status of the colonialists in the Japanese literary circle in Taiwan from 1895 to 1930, and the process of the formation and development of Japanese modern literature. In addition to reviewing the activities of literary groups at that time, this paper also examines the internal transitions of the literature and literary circles from the late 19th to the early 20th centuries, namely, the writing styles, content, and writers' social roles; moreover, explores the changes of generalized literature towards narrow-sense literature and the social status of language arts. The relationship between these changes and the modern Japanese national system, and the introduction of colonial system are analyzed as well. Based on these aspects, this paper tracks and explores the history of modern literature of Japanese in Taiwan.

Keywords: Japanese in Taiwan, Literary Circle, Modern Literature, Literati, Writers

從文士到作家

——日治時期在台日人現代文學的初期發展

一、前言

現代文學——本文指以現代語言表現的語言藝術創作，在台灣社會是歷經哪些過程而形成的？除了現今台灣文學史中我們較為熟悉的台灣人新文學運動之外，當時殖民者的在台日人，又是如何展開現代文學的文化活動與聯絡網？本文希望追溯一段前史，是一段早於目前我們較為熟悉的1930年代「文學」在台灣社會已步向專業並紛繁開展的時期、並以統治階層為主要討論對象的歷史。

過去在台灣生活的日本人，他們的社會與歷史有其自身的複雜性，作為一個在殖民地政經資源相對優勢的群體，他們一直是探討日本殖民統治時期台灣人歷史時不可或缺的對照。然而以文學發展的整體面貌而言，在台日人的文化圈、文學界如何成形、發展？卻是一段較少受到討論的歷史。整體而言，至今雖已累積不少重點作家的研究，但仍較少歷時且全貌式的梳理。¹因此，本文希望考察1895年至1930年代前後在台日人的文學活動，期能銜接目前已有較多討論的1930年以降在台日人文學界發展情形，並提供一個未來深入比較的基礎。

此主題涉及了19世紀末20世紀初文學近代化的歷史過程。而探討「文學」近代化時，有幾個重要的環節：（一）「審美」獨立的觀念；（二）藝術形式（如：體裁、語言型態等）；（三）表現手法。限於篇幅，本文將著重於觀念轉變的環節上，探討現代文學成立的關鍵之一——以「語言藝術」為主的現代意涵「文學」之確立。梳理其發生的歷史背景、演變過程，及衍生的討論。希望由此切入，初步掌握在台日人現代文學發展的思想樣貌。

以下，首先討論日本的現代國家體制，具有哪些特徵，導致「文學」內質產

1 目前所見前行研究中，以中島利郎，《日本人作家的系譜—日本統治時期台灣文學研究》（日本東京：研文出版，2013.03）一書的討論較為全面，但其談及在台日人現代文學界的形成時，主要討論對象亦是重點作家，如後藤大治、保坂瀧雄，以及大正後期以降幾個重要的文藝雜誌。本文希望以此為基礎，進一步梳理在台日人現代文學生成的歷史背景與發展細節。

生變化，並促使現代文學生根發展。接著在此基礎上，考察殖民地台灣的實際情形，勾勒在台日人現代文學的初期發展，以及寫作者從「文士」（從事廣範圍寫作）轉變到「作家」（從事語言藝術創作）的過程，進而探討這些文化活動的特點與政治意義。

二、日本現代文學的確立過程

先行研究指出，明治時期（1868-1912）的日本雖大量吸收西方制度與文化，其中亦包含朝「語言藝術」確立的狹義文學演變動向，但廣義文學——包含一般學問、文章、漢學知識傳統，以及後來加入的西方「人文學」觀念，在明治時期仍佔主導地位。² 這與日本當局為了確立近代國家國民的文化認同而採取「洋漢並進」政策有關。

明治時期日本的政治及思想主導階級最為關注的，是如何在弱肉強食的帝國主義時代生存下來，建立一個在文化、科技、學術上都足以與西方抗衡的獨立國家。其以天皇崇拜結合儒教倫理作為意識型態基礎，積極輸入西方文明推動現代化，以威權統治迅速統合並完備現代國民國家體制。而身處在西方帝國的東方視線，與中國的文化親緣性之間，日本的自我辨識，經常需通過一面學習西方文明並與「前近代中國」進行區別，一面整備一個交織古代中國影響，並且超越中國而又具獨特文化內涵的「日本傳統」、「日本文明」，去抗衡與超克西方「近代」這樣的過程來完成。

甲午戰爭以後，源自中國的漢學傳統權威性逐漸萎縮，與中國文化的連帶性慢慢被淡化，「和文」本位趨強。日本的「文學」從廣義朝向狹義轉化，也在此時期加速進展。這當中有幾個值得注意的動向。首先，甲午戰爭前後，出現一波「支那文學史」出版潮，事實上稍早也有一波中國文學的編選，其主要與官方洋漢並進政策及漢學復興有關。而1895前後執筆及出版的中國文學史書籍，則大多帶有明顯的日中區別意識，可以判斷與日本的自我界定，即為了明確「日本」輪廓，必須重新把握「支那」特徵的意向有關。³ 明治時期較早出版的中國文學史

2 鈴木貞美，《日本の文化ナショナリズム》（日本東京：平凡社，2005.12），頁118-119。

3 齋藤希史，《漢文脈の近代》（日本名古屋：名古屋大學出版會，2005.02），頁25。

相關書籍，或偏向「學術史」討論，或圍繞中國傳統的「文學」（學問、文章）進行歷史梳理。⁴但以古城貞吉《支那文學史》（1897年出版）為首陸續出版的中國文學史，則帶有許多西方視線的東方主義論述色彩，特別是對中國文化的描寫與定義。這些一擁而上的中國文學史，積極評述「支那文學的特質」、「支那人種、支那國民的性格」，並經常將其描述為停滯、前近代、反理性及非道德。⁵這些以嶄新學術包裝的見解，也延續過去日本國學論述中區別「和」、「漢」的諸多論述，並逐漸成為談論中國文學與日本文學時的基本設定。

這時期也是英語的「文學」朝向狹義發展的時期。隨著文藝復興以來人文主義及方言寫作的發展、18世紀末浪漫主義興起，英語的「文學」逐漸趨向具想像力、創造性的詩、小說、戲劇等語言藝術作品，且被體制吸收，承擔起近代民族國家的意識型態工作。19世紀末的歐洲，狹義「文學」（高級的語言藝術），已漸成為該詞彙主要意涵。著名的泰納《英國文學史》，其談論重點即放在詩、小說、戲曲等語言藝術作品。1898年William George Aston《日本文學史》（*A History of Japanese Literature*）在倫敦出版。該書以語言藝術觀評述日本古文獻，並從「national literature」立足點，強調日本語文學的特色魅力，重新評價《源氏物語》等作品的文字特色、非現實的浪漫性格，影響後世對「平安時代女性文學」的定位，以及大正時期的思想及小說，特別是女性解放思想及耽美主義的流行。⁶至於日本本土，在形塑「國民精神」的時代潮流中，「一國文學史」的編寫也愈發朝向「國語」、「和文化」本位。

強調「和文化」本位、淡化中國成分，從日本「國學」出現以來已有一些延續論述。其中許多針對中國儒學傳統而特別強化的日本特色，如重「情」傳統，

4 松本肇、幸福香織等，〈資料篇 日本で刊行された中国文学史——明治から平成まで〉，川合康三編，《中国の文学史観》（日本東京：創文社，2002.02），頁17-85。

5 例如：古城貞吉認為中國文學向來是「貴族傾向」、詩人文士多是「誇張的文學者」，並概括中國人是「保守的國民」、「唯利主義的種族」，古城貞吉，《支那文学史》（日本東京：富山房，1897.05初版，1902.12再版），頁6-7。笹川種郎（笹川臨風）談中國文學的特質時，負面評述其「實用」特性，詩文書寫多以「儒教的見地」為準則，有「崇古」傾向，笹川種郎，《支那文学史》（日本東京：博文館，1898.08），頁10-11。久保得二（久保天隨）認為中國人文的特質是保守、實際、消極、敬天畏命，批評《詩經》裡全是「教訓詩」，缺乏真情流露，非真正的抒情詩。久保得二，《支那文学史》（日本東京：平民書房，1907.03），頁4-32。

6 鈴木貞美，《日本の文化ナショナリズム》，頁128-129。

對物語及虛構表現手法的重視等觀念，原本就與狹義文學較易結合。而經由歐內斯特·費諾羅薩（Earnest Fenollosa, 1853-1908）之手被發明的「日本美術」，也讓以「美」為目的之「藝術」觀念在日本漸漸生根。影響所及，包括如岡倉天心（1863-1913）對「日本美術」概念的繼承與確立，或像坪內逍遙（1859-1935）1885年出版的《小說神髓》，即結合費諾羅薩理念及本居宣長對儒學的批評，排斥德川後期戲作的「勸善懲惡主義」，強調人情描寫，以及想像、天賦、技巧的重要性。

「藝術美」觀念擴展同時，小說的社會地位改變亦是一個重要發展。在日本國民國家建設期，基於各種政治理念發展出來的「政治小說」，其重視經國濟民思想的闡述，力圖為民眾提供健全的啟蒙讀物，受到知識階層普遍肯定，進而消解過去「小說＝消閒物」的觀念。與此相對，以坪內逍遙為首堅持「美文學」、「純文學」的作家，則以戀情為主題，重視人物生活、性格描寫。這些戲作、小說，在當時知識階層之間並未受到普遍重視，但這種情形在甲午戰爭時直到日俄戰爭前後，卻有了深刻的變化。當時日本民族主義高漲，這些「純文學」作家也開始關注日本「國民文學」課題，加上他們對戰爭後日本社會問題的關心與描述，作品受到知識分子重新評價，這也促使狹義「文學」進一步獲得發展空間。⁷

大約1906年日俄戰爭結束後，隨著日本文化民族主義的重組，儘管往後在教育、輿論界、文學史編寫等「文學」仍是複義並存的詞彙，但意指「語言藝術」的「文學」、「文藝」開始被廣泛使用。約莫到1910年前後，狹義「文學」意涵已穩定下來。⁸早期「文學界」多指學術教育界，而「文壇」也常指言論界，隨著語言藝術作家群的出現及其社會地位的提升，「文學界」、「文壇」也開始用以稱呼創作「文學」（相對獨立於其他領域）的群體。

由以上略述的歷史過程可見，日本的現代意涵「文學」之形成與確立是在幾個課題下展開——國家獨立、國民統合、個體性確立。我們知道，日本的近代國家體制設計，是依循「國體」觀念，即以「萬世一系」的天皇為中心的政治秩

7 鈴木貞美，《日本の文化ナショナリズム》，頁123-124。

8 鈴木貞美著，王成譯，《文學的概念》（中國北京：中央編譯出版社，2011.08），頁213-221。

序，強調日本為「君民同祖」家族，全民不分地域、階級，在天皇（家長）下同享「一視同仁」待遇。這種擬血緣制的國家觀，既確立天皇主權的神聖性與絕對性，也打破過去封建時代的階級體系，提供人民脫離封建身分而朝向「國民」轉換的基礎，但也將這種「國民」身分約束在天皇「子民」、「臣民」範圍內。19世紀末，日本為整備立憲君主共和國體制，一面以帝國憲法（1889公布，1890實施）確立天皇主權，明文保障國民基本權利（言論、結社、秘密通信自由），一面透過「教育敕語」（1890）提示國民（＝臣民）道德準則與應盡義務。可以說近代日本統治階層所構想的國民國家，其「國民」必須同時是對天皇效忠的「臣民」，也是文明國的「自主之民」。

這種「臣民＋自主之民」的設定，也成為語言藝術受到體制支持的理由之一。作為相對柔性的手段，文學藝術更易潛移默化，促進國民一體感的形成；同時透過鑑賞、表現等訓練，授以國民表達個人思想情感的工具及方法，使其成為國家展現「文明程度」、「文化力」的一環。然而就統治階層的立場而言，培育「自由個體」須有所限制，也就是說，這個「自由」，必須是一種對統治者而言「無害」的自由。以下我們會看到，日本近代國家體制內存在的矛盾、殖民地內的文學發展，與上述這些課題息息相關。

三、日治初期在台日人的「文壇」

在台灣，日本殖民統治初期雖已出現標榜「文藝雜誌」的刊物，但無論「文學」、「文藝」，乃至「文壇」等用語，涉及範圍與後來逐漸縮限在「語言藝術」的用法不同。當時日人媒體的「文學」，雖有指稱學問、知識的用例，但更常指向廣範圍的「寫作」。報刊雜誌上也經常出現探討文士道德與職責的文章，所謂「文士」，指的是以寫文章為職業的人。當時所謂的「文壇」，比較接近「言論界」，特別是指報刊雜誌等，從事文筆活動的人聚合而成的組織與媒體。

日治初期，因在台日人情報流通的需求，很快便有報刊發行。當時文壇（＝言論界）的文筆活動具有什麼特徵？今日看來頗令人意外的是，在日治初期，台灣言論界曾出現不少關於人權、言論自由的議論，特別是來台的日本民間媒體人所經營的「民間紙」，將日本自由民權運動以降發展的政治思想與媒體文化帶

入殖民地，其標舉立憲精神、民權、人權等思想言論，與台灣總督府及其扶植的「御用媒體」形成鮮明的對立關係。⁹如1898年11月創刊的《高山國》雜誌，常以戲謔文字或圖片諷刺總督府施政。這些帶有異議色彩的「文士」，往往被御用媒體污名為「浮浪之徒」，其反官方議論則被視為「惡聲」。《高山國》曾對此提出反駁，批評官方只是「利用幼稚詞彙責罵對手」，甚至為了隱蔽事實，將對手的言論貶為「蜚語謠言」，¹⁰可以想見當時官、民媒體的針鋒相對。不過媒體戰持續的同時，總督府也開始著手整頓台灣的言論取締法規。

當時台灣尚無規範媒體的法規，而是依循日本本土的規定，直到1900年1月，在民政長官後藤新平主導下頒行「台灣新聞紙條例」，同年2月公布「台灣出版規則」。其中「台灣新聞紙條例」較之日本本土同類法規更為嚴格，如採「許可制」（日本採報備制）、「發行之前」需繳交納本以供審核（日本是出版時繳交即可）。這種專制色彩濃厚的法規，在已頒佈憲法，且明文保障人民言論、著作、集會、結社自由的日本人社會裡受到不少質疑，但基於「殖民地統治有其特殊性」的理由依然被確立下來。

條例頒佈後，在台日人經營的半月刊《にひたか》（新高）隨即刊載論說，強烈批判總督府：「如此肆意壓抑言論實為專制，是作為立憲國家的政府不應有的行為，國民也絕無服從的義務」。¹¹對當局的不滿也可見於日刊民間紙。同年8月，強調由「民」立場出發的日刊《台灣民報》開始發行（1898年創刊時為週刊），該報是以具有「民黨系」政治色彩的台北律師會為主要成員。¹²他們反對當局對殖民地的專制統治、差別統治，很清楚針對後藤新平的「特別統治主義」而來。¹³這類異議性報刊因不時冒犯當局，後來陸續被迫停刊，甚至遭「發行許可取消」處分。但在總督府的言論控制尚未完備的時期，可以看到在台日人的「文壇」，除了寫作內容廣泛之外，其實有著比起後來各時期都毫不遜色的言論尺度與議政性格。這些異議也直指日本這個「近代國家」其「表面原則」與「實

9 李承機，〈台灣近代メディア史研究序説－植民地とメディア－〉（日本東京：東京大學綜合文化研究科博士論文，2004），頁21-40。

10 編輯部，〈武器はタッタ三ツ〉、〈蜚語謠言〉，《高山國》號外5號（1899.07），頁15-16。

11 編輯部，〈台灣新聞紙條例は專制治下の遺物なり〉，《にひたか》9號（1900.02），頁2。

12 民黨是日本明治時期推動自由民權運動的各黨之總稱。

13 同註9，頁76-77。

際作為」的矛盾。不過前行研究指出，這些民間紙關係人士積極擁護人權的同時，其實也帶有明顯的殖民者優越感，這從出現依「民族差別」實現階序性「平等」這樣的主張可見一斑。¹⁴

在那個撰文寫作成為一種職業的時代，雖然新聞、藝術、娛樂等逐漸發展成專門領域，但在尚未明確獨立的時期，所謂「文士」涉及的寫作範圍，往往涵蓋政論時評、生活感想、藝術創作、娛樂消遣等，可說相當廣泛。若從語言藝術類的寫作來觀察，也會看到這時期「文學」、「文藝」正朝專門領域過渡的特徵，當中既保有讀書人的議政性格，也含帶文人消遣特性，同時又漸漸具審美獨立價值的認知。

根據裏川大無的〈台灣雜誌興亡史〉（1935），台灣最早的「文藝雜誌」，是1899年由新竹縣知事櫻井勉所創辦的《竹塹新誌》。¹⁵這時日本本土「文藝雜誌」亦尚未發達。櫻井勉因愛好創作，不僅刊行雜誌，甚至從日本找來一些「文客」。裏川從「純文學」在台灣的發展史予以正面評價。對此，1930年代活躍於台灣文壇的日人作家中山侑，則提出不同看法。他認為櫻井勉並無意拓展殖民地的文學視野或發起文學運動，而不過是「想在枯燥無趣的殖民地生活中調劑自己的精神生活」，可說「直接和本島文化脫節」。¹⁶如中山所言，這種「生活調劑」需求，是1920年代以前在台日人語言藝術寫作活動的主要特徵。

由於缺乏娛樂，報刊上登載語言藝術類文字的欄位，是這些文士們的主要消遣，《高山國》、《にひたか》等雜誌裡，這類欄位都相當活潑。如《高山國》的「栽架珊瑚」單元，¹⁷常登載詩（漢詩）、狂詩（亦為漢詩）、歌、狂歌、俳句、新版土語逸等作品。其中「新版土語逸」，取「都都逸」（日本一種口語定型詩）諧音，形式與都都逸相同，只是詩中會穿插「土語」詞彙及語音（大多為福佬語音）。例如一位署名土匪次郎的人所寫的：

14 同註9，頁103-115。

15 裏川大無，〈台灣雜誌興亡史（一）〉，《台灣時報》183號（1935.02），頁134-140；裏川大無，〈台灣雜誌興亡史（二）〉，《台灣時報》184號（1935.03），頁101-106。

16 志馬陸平（中山侑）著，涂翠花譯，〈青年與台灣（七）——文學運動之變遷〉，原刊《台灣時報》203號（1936.10）。收於黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集》雜誌篇·第二冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10），頁177。

17 有幾號題為「戴架珊瑚」。

ヘンビンキンサ
憲兵警察が隔ちよと儘よ土匪でも逢ば氣がすまぬ。¹⁸

（雖被憲兵警察隔絕了，但土匪的我還是好想見到伊人）

其中「憲兵警察」、「土匪」皆以福佬語音標注，據說創作這類短詩，是希望達到與「土語」融合。以《高山國》的在野性格來看，不難想像其或許有意藉此標榜他們對殖民地語言文化的友善與自由派作風。但大抵也僅止於這種自我標示及文人間的文字遊戲而已，偏向娛樂屬性。

由在台日人發行且直接標舉「文藝」的雜誌，目前可知最早有1899年創刊的《文藝新誌》，該誌尚未出土，僅見《高山國》雜誌曾登載刊物訊息，並對其雅俗不明的曖昧路線感到惋惜。¹⁹此外，《台灣日日新報》（以下簡稱《台日》）上的「文苑」欄，曾刊載主持者市村藏雪所寫的〈文藝新誌序〉。²⁰由《台日》陸續出現的片段訊息推測，《文藝新誌》是以漢文為主的刊物，撰稿者有初山衣洲、羅秀惠、李逸濤、張麟書等人。²¹從報上的推薦文可見，該誌標榜融合新學，且「多屬新奇之文字」，有意為讀者廣搜博載「新穎之文藝」。甚至計畫刊登當時新設的廈門東亞書院的文章範本，²²內容包含策論、詩詞、算學等。²³可見這裡的「文藝」，仍接近傳統的「文章」，也是涉及廣範圍的撰述寫作。

1902年4月，《台灣民報》記者村上玉吉（村上神洲）創辦《台灣文藝》雜誌，由創刊祝詞可知這本雜誌被定位為「文學雜誌」。²⁴或許基於經營考量，在當時台灣有限的日語閱讀市場裡有意滿足所有讀者，雜誌內容囊括了詩歌、俳句、散文、小說，還有標榜「本社獨特」的「廣告小說」²⁵，以及武術、戲劇、

18 土匪次郎，〈憲兵警察が隔ちよと儘よ土匪でも逢ば氣がすまぬ〉，《高山國》1號（1898.11），頁39。。

19 編輯部，〈文藝新誌初號〉，《高山國》5號（1899.12），頁27。

20 市村藏雪，〈台灣新誌序〉，《台灣日日新報》，1899.11.22，1版。

21 編輯部，〈雜事・文藝可觀〉，《台灣日日新報》，1900.02.14，4版。

22 廈門東亞書院設立始末請參考中村孝志編，《日本の南方関与と台湾》（日本天理：天理教道友社，1988.01）；王學新，〈南進政策下的籍民教育（1895-1937）〉，《國史館學術集刊》14期（2007.12），頁97-131。

23 編輯部，〈雜事・耳目一新〉，《台灣日日新報》，1900.06.07，4版；編輯部，〈雜事・文藝新誌〉，《台灣日日新報》，1900.06.26，4版；編輯部，〈雜事・文藝新誌〉，《台灣日日新報》，1900.08.30，4版。

24 大久保門外，〈台灣文藝の發刊を祝す〉，《台灣文藝》1號（1902.04），頁4-5。

25 「廣告小說」是當時日本大眾文藝雜誌上流行的形式，由商店或廠商委託撰寫與商品相關的宣傳小說。

花柳界訊息等，其「全包式」特色，也可從它同時刊登舊派、新派俳句看出。²⁶

該誌創刊詞表示，因有人疑惑台灣是否有「真的文壇」，是以《台灣文藝》欲提供一個將潛在的台灣文壇呈現出來的機關，提供讀者精神上的快樂。²⁷在第3號裡村上神洲憂心指出，「台灣文壇」向來黨同伐異，在「台日、民報、日報」裡各自形成自己的文壇，²⁸且往往出現「非文學」言論，流於人身攻擊。村上認為，應跳脫這種個人攻擊式的評論，而面向作品，予以誠實評價，才能真正改變「台灣文壇」。²⁹由雜誌內容來看，其所謂「文藝」、「文學」，仍是廣範圍「寫作」，但已有偏重語言藝術的傾向，由於其經營重點放在「娛樂」，因此「語言藝術」的工具性意義較大，尚未發展為一種獨立專業領域。

《台日》文藝記者宇野秋皋，³⁰曾對《台灣文藝》的「文藝」性質提出質疑。他認為「文藝是一種美術」，「文藝雜誌」作為一種「美術雜誌」應有一定自覺與品質，例如儘管談論武藝，也可搭配與該話題相關的詩歌俳句。同時他對募集課題缺乏漢詩、和歌感到不滿，認為不應限於性質較輕鬆的俳句、都都逸。³¹其所謂的「美術」，應可理解為「以表現『美』為目的之藝術」。可見宇野所認知的「文藝」，是以審美為核心的文字表現，更明確集中於語言藝術，偏向狹義，且似乎帶有某種文化層次意識。若觀察宇野同時期在《台日》上連載的〈謠曲文と日本文學〉（共23回，1902.06.11-07.12），可知其談的「文學」，很顯然是西方「一國文學史」影響下的概念。此時他似乎正在思索「國民」的「語言表現」問題，亦即什麼樣的語言文字、文體，可以讓日本人自由自在表達思想、情感、想像。他從日本的謠曲文（「能」的詞章）這種雅俗折衷的文體得到靈感，傾向尋求一種既有傳統，又能文野相通，具包容力的表現方式。他相當推崇「和漢混合體」，希望兼顧日本國民適用性，又能彰顯「國字漢字」共同形成的「我日本文學精華」。雖說這篇長文思考的是文體問題，但從中可知他所談的

26 舊派、新派特色請參考周華斌，〈從敷島到華麗島的受容與變異——探討日據時期從日本到台灣的短歌與俳句文學〉（台南：成功大學台灣文學系碩士論文，2007）。

27 編輯部，〈發刊の辭〉，《台灣文藝》1號（1902.04），頁1。

28 指《台灣日日新報》、《台灣民報》、《台澎日報》（1899-1903改題為《台南新報》）。

29 神洲，〈台灣文壇に於ける批評眼〉，《台灣文藝》3號（1902.06），頁1-2。

30 宇野秋皋（宇野覺太郎）曾任《台灣日日新報》文藝記者，負責評選和歌，1905年創辦台灣第一本短歌雜誌《新泉》。

31 秋皋，〈讀台灣文藝呈神洲君〉，《台灣文藝》4號（1902.07），頁3-5。

「文學」乃源自對西方文明的模仿與競爭意識，因此將語言藝術視為國家文明及國民文化力的展現，而非消閒手段。這或許是他對《台灣文藝》的「娛樂」取向深感不滿的原因。由此可見，此時期「文學＝語言藝術」這樣的觀念，在台灣媒體裡除了消閒娛樂特徵之外，作為一種較嚴肅的文化表現、以審美為主的专业等面向亦開始受到關注與強調。

在《台灣文藝》創刊號裡，村上神洲曾撰文表示對「詩想」與「美術理想」的重視，顯見他也在同一時潮下，對逐漸審美化與專業化的「文藝」、「文學」有一定認知。但回應宇野時他表示，在台灣，若不以俳句為主，雜誌通常很難經營。他認為在材料選擇、文章種類上必須考慮「讀者的程度」，避免「那種自以為是，只有內部人知道」的內容，而希望能做成一種家庭娛樂雜誌，目標是朝向當時日本發行的《文藝俱樂部》、《新小說》等雜誌的模式。³²事實上此前該誌曾分析過在台日人的讀書嗜好，指出最受歡迎的雜誌是《文藝俱樂部》，其次是《新小說》，再其次是《太陽》、《風俗畫報》等，娛樂偏向很明顯。該文也表示，在因應這種需求上，希望《台灣文藝》提供「誘發良嗜好」的娛樂，日本刊物雖好，但關於台灣的内容不免幼稚，因此期待能做出更符合台灣讀者需要的雜誌。³³這種面向讀者生活需求的經營方針，也是村上後來考慮放入「育兒衛生談」、「家庭教育」等內容的原因。³⁴

此外，不以「俳句」為主雜誌就很難經營，也顯示當時發展語言藝術的條件限制。中島利郎探討日治初期俳句短歌很早就發展起來的理由，是因為對來台的日人而言，在毫無娛樂的陌生土地上，俳歌是無聊生活的唯一寄託。由於漢詩需一定程度的教養，相較之下俳歌能輕鬆抒發與創作，因此很早就生根發展。³⁵可以想見，這時期「文藝」、「文學」對於多數在台日人而言，作為一種娛樂與調劑的意義，遠大於作為一種專業或事業。而即便有限，也還是存在著渴望寫作抒發、渴望閱讀的人口，這導致為了殖民地日本人量身打造的「文藝雜誌」，一開始就是不折不扣的「雜」誌商品。《台灣文藝》在這種使出渾身解數的忙亂腳

32 神洲，〈答秋皋君〉，《台灣文藝》4號（1902.07），頁5。

33 編輯部，〈台灣に於ける讀書の嗜好〉，《台灣文藝》2號（1902.04），頁1-2。

34 同註32。

35 中島利郎，《日本人作家的系譜—日本統治時期台灣文學研究》，頁14。

步裡，面臨難以維持的困境。第5號（1902.09.29）曾詢問讀者能否形成「會員組織」，同時也準備募集「小中學生諸君的文藝」，但或許經營困難，目前未見第5號以後的雜誌，就此停刊的可能性很高。

1903年還曾出現另一本綜合文學雜誌《南溟文學》，目前未見。從《台日》「新刊紹介」裡可知這本雜誌在台南發行，至同年12月（1卷12號）為止尚有出刊消息。其他1910年之前發行、以語言藝術為主的雜誌，則多是俳歌同人雜誌，包括俳句雜誌《相思樹》、³⁶《綠珊瑚》，³⁷以及宇野秋皋創辦的短歌雜誌《新泉》、³⁸僅發行三號的《にひ星》等。³⁹

此階段的日本，「藝術」作為一種範疇，與哲學、歷史分離的觀念逐漸增強。1900至1910年之間，將狹義「文學」與美術合併起來稱為「文藝」的用法確立了下來，除此之外有時意指「文的藝術」，帶有這類意涵的「文藝」頻繁出現於言論界，約莫在日俄戰爭後普及。⁴⁰不過在此背景裡，也有像夏目漱石這類型的知識分子，對傳統漢文教育所得出的「文學」，與英語中的「文學」無法劃歸同一而感到極度困惑，於是為解決這種矛盾起筆撰寫了《文學論》（1907）。⁴¹無論如何，可以推測1900年代初期，在殖民地台灣的日本人之間，其發行的「文藝雜誌」、「文學雜誌」，儘管寫作內容仍涉及廣泛，而語言藝術類寫作也大多基於消遣娛樂需求，但「文藝」、「文學」作為一種與其他學問分離的範疇，這類觀念與文化活動已在形成，而撰寫「文學」的人，由文筆活動範圍廣泛的「文士」過渡到創作語言藝術的「作家」，這樣的轉變也逐漸清晰。

36 ホトトギス系（杜鵑系）俳句雜誌，發行始末請參考曹介逸，〈日據時期的台北文藝雜誌〉，《台北文物》3卷2期（1954.08），頁38-47。裏川大無，〈台灣雜誌興亡史（一）〉，《台灣時報》183號，頁134-140。

37 1907年5月創刊，《相思樹》部分成員退出所創辦的俳句雜誌，受來台的河東碧梧桐影響，漸趨新傾向派。同註36。

38 1905年4月由宇野秋皋創辦，是台灣短歌雜誌嚆矢。同註36。

39 1905年6月創刊，乃「明星系」的短歌雜誌，其由來與特色請參考周華斌，〈從敷島到華麗島的受容與變異——探討日據時期從日本到台灣的短歌與俳句文學〉，頁14-17。

40 鈴木貞美，《文學的概念》，頁217-219。

41 關於夏目漱石的思考特徵，請參考林少陽，《「文」與日本的現代性》（中國北京：中央編譯出版社，2004.06）。

四、朝向語言藝術發展

日俄戰爭後，日本社會呈現不穩的時代氛圍，當時出現一種尋求「人」更為自由解放的精神傾向，且非與倫理形式共生，而是確立肉體式存在的個人自由，在此思想潮流下興起了日本自然主義革命。⁴²事實上1900年前後，日本已出現接受法國左拉（Émile François Zola, 1840-1902）自然主義文學理論的作品，⁴³強調如實描寫生活細節，解明人的心理及行動構造，且不迴避黑暗醜惡。

一般認為奠定日本自然主義的作品，是島崎藤村的小說《破戒》（1906），這部小說根據島崎自身見聞寫成。書中描寫被差別部落民遭迫害的實態、農民生活實情等，具深刻的社會性。另一方面他透過告白式文字描述人物心理狀態，這種追求「真實」、直率的告白式寫作，後來在田山花袋《蒲團》（1907）裡有進一步的發展，影響所及，往後幾年日本出現「私小說」風潮。作家之間甚至形成一種特殊群體與風氣，相較誰筆下才是「真正的生活」、「更真實的話語」，將追求真實作為生活行動，且認為將此告白式地表現出來，便是真正的藝術。⁴⁴

在露骨描寫真相、自我暴露式的寫作潮流下，產生許多涉及私密情感的作品。某方面來看，這種趨勢是石川啄木所說的「時代閉塞的現狀」，他認為當國家強權深入現代社會組織各個角落時，不堪壓迫的人遂而往封閉社會的空隙（現代社會組織的缺陷）突進，於是「今日的小說、詩、歌等，幾乎全都是買春、買淫，乃至野合、通姦的記錄」，不能說是偶然。⁴⁵石川的說法，揭示了日本近代國家體制的矛盾——對「個人確立」的新時代原則，在表面上予以尊重，而實質上施以壓抑。日本的近代小說，特別是自然主義作品，可視為對日本社會這種「原則」與「實質」矛盾的反應之一，但這種懷疑與痛苦並未發展成對社會及國家的直接批判，而是傾向逃離社會，形成一種離俗而封閉的「文壇」集團。⁴⁶

42 伊藤整，《改訂 文学入門》（日本東京：講談社，2004.12），頁113。

43 如小杉天外《はつ姿》（1900）、永井荷風《地獄の花》（1902）即追隨左拉的寫作理論。長谷川泉，《近代日本文学思潮史》（日本東京：至文堂，1978.04），頁44-53。

44 同註42，頁117。

45 石川啄木，〈時代閉塞の現狀：強權、純粹自然主義の最後及び明日の考察〉，寫於1910年8月，原為《朝日新聞》所撰寫，但未掲載。該文寫於大逆事件發生後二個月，此事件影響石川更接近社會主義思想，當時他曾深入閱讀事件公判記錄，並認為此事件乃政府為了彈壓社會運動勢力所捏造。原文參考自青空文庫（來源：<http://www.aozora.gr.jp>，檢索日期：2018.09.28）。

46 同註42，頁103。

對日本當局而言，這種個人或小集團的突圍式宣洩本無大礙，但一旦它形成風氣，甚至對既有社會秩序產生負面影響時，便無法繼續坐視不理。這在當時台灣教育界也引起討論，1908年三屋靜於《台灣教育會雜誌》發表〈藝術教育について〉（關於藝術教育），⁴⁷呼籲總督府重視藝術教育，文中亦批判「自然主義」的墮落，可以想見當時自然主義系的作品已被視為「社會問題」。而就在三屋靜撰文的幾個月前，日本發行、在台灣也有許多愛讀者的《文藝俱樂部》，因刊載生田葵山的小說〈都會〉（其內容涉及通姦），被以「風俗壞亂」為由遭發賣禁止處分。這是1908年2月的事。當時日本新聞媒體甚至以「自然主義的公判」報導此事件，而《台日》也出現一些報導和評論。事實上從《台日》來觀察，此前報紙已慢慢出現文藝與風紀問題的探討，事件後一時期報紙上常有政府基於「風俗壞亂」、「秩序紊亂」而展開文藝取締措施的記事。除了取締，不久後當局也開始思考如何積極培養「健全的文藝思想」。1910年規劃了「文藝獎勵費」，計畫鼓勵「優秀」小說、腳本、詩歌。1911年日本文部省設立「文藝委員會」，成立文藝調查委員會、通俗教育調查委員會等。⁴⁸前者是「謀求文學技藝的發展進步」、「透過文藝引導堅實的社會風潮」，由調查委員會的募集審查作業，提報「穩健優秀」作品予以獎勵。後者則是尋求通俗的社會教育，向一般民眾宣導「健全的思想」。⁴⁹「文藝委員會」的成立，顯示「文藝管理問題」已是當時社會的重大問題。⁵⁰

由此時期新聞記事可以看到，「文藝」、「文學」更明確指向小說、戲劇、詩歌等語言藝術。而在教育界，「文學」也擔負培養「高尚情操」的任務，作為一種道德教育被提起。隨著總督府加緊言論取締，1910年後台灣言論界的日刊民

47 三屋靜，〈藝術教育について〉，《台灣教育會雜誌》77號（1908.08），頁1-4。

48 編輯部，〈文藝委員任命〉，《台灣日日新報》，1911.05.18，3版；一記者，〈東京より〉，《台灣日日新報》，1911.05.25，1版。

49 編輯部，〈文部の二事業〉，《台灣日日新報》，1911.05.02，4版；編輯部，〈文藝官制決定〉，《台灣日日新報》，1911.05.09，4版；編輯部，〈文藝調查委員會〉，《台灣日日新報》，1911.06.10，4版。日本文部省編，《学制百年史》（日本東京：帝國地方行政學會，1981.09）。（來源：http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317552.htm，檢索日期：2018.09.28）。

50 鈴木貞美，《日本の「文学」概念》，頁220。

間紙全數消失，新聞媒體呈現從「政論」趨向「營業」的時代特徵。⁵¹反官方色彩的政論，雖在部分週刊、月刊裡延續下來，但整體而言較先前時期萎縮。由於台灣報刊發行環境遠較日本嚴苛，於是也發展出「移入紙」的對應方式。⁵²總之，1910年以降，可以看到日本當局對言論控制趨緊、思考文藝管理問題、將藝術導入德育等的趨勢。而直接或間接對應此趨勢，在台日人媒體的「文學」出現幾個明顯變化：（一）「文學」、「文藝」作為一種「藝術」範疇的概念逐漸穩定；（二）現代文類發展漸活躍；（三）出現綜合文藝的同人組織。這顯示「文學」近代化，並非僅僅是表現的解放而已，其在發展之初，便具有雙面性——既與「人」脫離封建秩序的政治想像（其同時也是近代國家成立的原理）有關，同時也與近代國家對「自由個人」的承認、規範，同時透過教育或媒體，主導及縮限「自由」的選項有關。

就目前所見資料，《南溟文學》之後，約近十年不曾出現過台灣發行的綜合文藝雜誌。1913年台北有一群自稱「愛好藝術，致力南方鄉土的文藝開拓，迷戀所謂新藝術的年輕人」形成同人組織「綠明社」，打算發行文藝雜誌《綠明》。但僅看到《台日》招募同好的訊息，⁵³很可能後來未順利組織起來，或維持時間短暫。從其募集「詩歌、小品及其他文藝作品」來看，可能計畫做成一本小規模的綜合文藝雜誌。

1915年2月，台北出現一個藝術同好組織，發行綜合文藝雜誌《蛇木》，該誌由蜂谷彬（當時任職於通信局）擔任編輯，成員有多位總督府職員，刊載內容包含詩、短歌、小說、評論、譯文、繪畫等。同時代的田淵武吉（1935年創辦《原生林》短歌雜誌）後來回憶時，認為該團體在文藝方面的投入與表現，尚僅止於興趣、愛好的程度而已。⁵⁴雖然雜誌也論及「社會必須結出文藝的果實，以文學、美術、音樂培養的社會，必須進一步孕育文學、美術、音樂才行」，但大抵停留在「必須這麼做」的想法，實際上並未留下突出的作品。⁵⁵

51 李承機，〈台灣近代メディア史研究序説—植民地とメディア—〉，頁80-82。

52 透過日本的申請報備制，在日本獲許可後再移入台灣販賣。

53 編輯部，〈雜誌「綠明」の發刊〉，《台灣日日新報》，1913.07.20，7版。

54 關口泰，〈「蛇木」の思ひ出〉，《原生林》59號（1940.04），頁11。

55 田淵武吉，〈台灣歌界昔ばなし〉，《原生林》51號（1939.08），頁13。

此時期「文學」更穩定地指向語言藝術，而這裡的「文藝」，是狹義文學與其他藝術的總稱，具體來說包含文學、美術、音樂。事實上這個團體的文藝活動確實不只發行雜誌與創作，由於不少成員具有美術工藝背景，因此該刊也時常穿插同人的美術作品，甚至舉辦過多次展覽會，1917年還曾在南門小學校舉行大型音樂會。田淵武吉認為，當時《蛇木》同人的行動，不像後來的文學組織，往往與人群疏離，而是能夠往社會延展，與社會群眾同樂，⁵⁶ 且不像文學礙於語言高牆，音樂與美術的活動容易吸引群眾，其中也包含不少台灣民眾。根據田淵的說法，這些包含演講、座談、展覽、音樂會等活動之所以能如此盛大舉行，主因是成員之一的關口泰（時任總督府工事部事務官）具政治世家背景，⁵⁷ 是相當活躍的有力人士。除此之外，同人高木義幸，是當時學務課長隈本繁吉的外甥，⁵⁸ 可以推測這個團體除了同好會性質之外，作為一個社會教育組織，也受到當局的支持。

《蛇木》創刊後不久，台北艋舺出現另一個團體「台灣文藝同志會」，發行《紅塵》雜誌。該組織同樣與總督府關係密切，會長是總督府土木局長角源泉。⁵⁹ 雜誌主幹中村弘治（中村白潮）與橋本白水是主要執筆者，幹部名單裡有多位言論界及藝術領域的活躍人士。⁶⁰ 組織目標乃「革清台灣文藝界及道德界的萎靡、頹廢及危險思想，透過崇高的趣味謀求社會風教的向上發展」，⁶¹ 且有意拓展為全台規模的社會事業。⁶² 設立趣意裡提到：

文藝的意義，嚴格來說，就是人生。文字是一種符號，讓文字產生精靈

56 同註55，頁13。

57 其曾祖父關口隆船乃江戶幕府幕臣，祖父關口隆吉亦為幕臣，是幕末到明治時代的政治家，後受延攬出仕，曾任山口縣縣令、首代靜岡縣知事等。關口泰父親關口隆正乃養子，漢學者，1896年左右來台，任台中辦務署長。

58 關口泰，〈「蛇木」の思ひ出〉，《原生林》59號，頁11-12；田淵武吉，〈台灣歌界昔ばなし〉，《原生林》51號，頁14。

59 角源泉（1871-1942），當時總督府官僚，在台期間曾任總督府事務官、通信局長，1915年任職總督府土木局長。

60 如尾崎秀真、石川欽一郎等人，名譽會員名單裡亦有1905年撰文鼓吹「殖民地文學」的小松吉久。

61 編輯部，〈台灣文藝同志會會則〉，《紅塵》1號（1915.06），無頁碼。

62 創刊號中訂定的目標乃會員至少一千人、於全台各地成立支部。白潮，〈編輯室の窓より〉，《紅塵》1號（1915.06），頁100-101。

之響，就是文藝。因此在真正的文藝面前，沒有麵包的問題，文藝本身已經是人生。在此吾人將文藝視為人類最高的趣味，向文藝的天地邁進，並在此發現新的生命力量。高喊著不是一人獨自在趣味的世界，而是萬人都在趣味的世界，台灣文藝同志會的設立目的就在此。⁶³

這裡的「文藝」主要鎖定在語言藝術領域，且訴諸某些普遍性課題，如人生、生命，強調非功利的崇高性與道德力量，是由上而下引導的一種「提升」。文末提到該雜誌計畫收錄的文章包含：文藝評論、演藝評論、小說、腳本、論文、小品文、書簡文、日記文、紀行文、長詩、短歌、俳句，以及實業、經濟、運動界的消息、其他一般的社會雜俎等，只要是「無關施政」的文章都會刊登。⁶⁴而後來實際刊載的還包括譯文、漢詩等。可以看到其文章範圍仍有早期「文士」撰寫的廣義文學特徵，但「無關施政」的言論尺度遠不如過去的民間紙。

雜誌第二號則更清楚自我界定為「與實際生活稍有距離」的「純文藝」雜誌。⁶⁵強調傾向於「暴露現實」、「為人生而藝術」，表示「對於一部分人所提倡的『為藝術而藝術』這類的意見，是絕對無法贊成的」。⁶⁶可見這裡所說的「純文藝」，是相對廣義文學（包含實用文）而言，而非後來一般認知的藝術至上主義傾向的文藝、文學。而所謂「暴露現實」，並非早期民間紙所表現出來的現實意識與反官方言論，也不是1920年代以後社會運動與文化抗爭裡強調揭示殖民地社會矛盾那種意義的「暴露現實」，而是將目光集中於人性、人生、內在生命、生活、社會等課題，但不涉時政評論，排除所謂「危險思想」的「現實」。⁶⁷

無論《蛇木》或《紅塵》，可說都與先前提到1910年代後當局的言論控制、文藝管理、將藝術導入德育等動向息息相關。由這些團體與官方的關係來看，其

63 編輯部，〈台灣文藝同志會設立的趣意〉，《紅塵》1號（1915.06），無頁碼。

64 同註63。

65 白潮，〈編輯室の窓より〉，《紅塵》2號（1915.07），頁51。

66 同註65。

67 此特徵可見於中村白潮，〈光明への道は〉，《紅塵》2號（1915.07），頁22-24；中村白潮，〈生活と藝術〉，《紅塵》5號（1915.11.23），頁9-11。

雜誌發行與各類活動的舉行，或可視為官方道德教育推廣的一部分。正因這種與統治階層的德育企圖關係緊密的緣故，此時期的語言藝術，有更進一步脫離「消閒」的傾向，某方面也促進「文學」作為一種嚴肅事業的發展趨勢，並逐漸形成其特殊的社會地位。

《蛇木》發行至1918年7月，在其停刊前還有幾本文藝雜誌發行，⁶⁸ 多為俳句或歌謠雜誌。只有1918年1月發刊的《ミナミ》（南），是由曾任《紅塵》幹事的村上金六主持，據說是一本「文藝及社會時評雜誌」。⁶⁹ 由於未見史料，無法得知具體內容，但涉及「社會時評」這點令人好奇。事實上同年發行的另外兩本雜誌《人形》、《木瓜》裡，開始可以嗅到一些時代思潮的氣味，特別是以第一次世界大戰為契機而逐漸升溫的民主風潮與知識人的社會意識。

1918年6月創刊的《人形》，是由《台灣新聞》記者西口進卿（西口紫溟）主持，其最初計畫是發行短歌雜誌，但後來逐漸發展成涵蓋小說、戲曲、劇本、詩、歌、小調等創作的綜合文藝雜誌。由於西口善於經營，且同人中有不少官界有力人士（據說受到民政長官下村宏的支援），⁷⁰ 因此成長為頗具規模的團體，並曾盛大舉行過「人形全島歌人大會」。⁷¹ 雜誌的參與者並無統一的思想傾向，以中山侑的話來說，部分作品「有些語句讓人覺得有一點社會意識」，⁷² 但同時也出現像井手俊二郎談論「象徵派」時所表現的藝術至上主義者姿態。⁷³ 這時期台灣的文藝雜誌，更趨向現代文類的發展，且可以看到在同一本雜誌裡出現多種思想傾向的特徵。

比《人形》晚半年創刊的《木瓜》，也有類似的時代特色。該雜誌由下永甫（下永葉二）主持，他與西口紫溟是《台灣新聞》的同事，關係友好。《木瓜》是在《人形》尚為短歌雜誌時期所創刊的綜合文藝雜誌，其延續《蛇木》、《紅

68 多為俳句、歌謠雜誌，如1917年創刊的《熱》、《若草》、《ベニヒ》、《月桃》。

69 裏川大無，〈台灣雜誌興亡史〉（一），《台灣時報》183號，頁41。

70 曹介逸，〈日據時期的台北文藝雜誌〉，《台北文物》3卷2期，頁38-47。

71 志馬陸平（中山侑）著，涂翠花譯，〈青年與台灣（七）——文學運動之變遷〉，原刊於《台灣時報》203號（1936.10）。收於黃英哲主編，〈日治時期台灣文藝評論集〉雜誌篇·第二冊，頁181。

72 同註71，頁178。

73 井手俊二郎，〈象徵派に就いて〉，《人形》2卷1期（1919.01），頁24-27。

塵》時期的社會教育事業，⁷⁴ 規章裡表示「以改革台灣文藝界的萎靡頹廢為目的」。值得注意的是，該誌的撰稿人，已出現明顯受當時民本思想與民眾藝術影響的人。如大本蒼浪執筆的〈木瓜に就いての所感〉，文章裡談到：

若要說什麼是最容易識別文明的憑證，那就是觀察民眾之力浸透到什麼程度、以什麼程度的力量活動著。科學文明的權威也是，思想文明的絢爛也是，若無視於民眾之力表現的言論與寫作，所有事物都是沒有價值的，這是自明之理。何況言論是自由的反映，寫作是解放的表象，民眾籲求自由與解放，其實就是在籲求言論與寫作的伸張。將這樣的民眾之力＝言論＝自由＝解放＝寫作，帶入一國政治的形式時，就是現代世界民眾願望所在的民本主義的徹底實現。民眾作為政治中心的民本主義是時代的必然之勢，將此視為危險的官僚做著愚昧之行時，日益熾熱迫近的，是民眾純真的自覺時代的到來。而將此帶入藝術的形式時，也就是如實描寫人生的本然之姿、促進民眾思想歸向的統一、提倡脫軌生活的改造、努力凝視在那裡超絕生命的流動的華麗文學的勃興。⁷⁵

不同於早期言論界的廣義文學觀、責成立憲國應有的言論自由等議論，談的是較廣範圍的寫作。大本的文章，已是在「文學＝語言藝術」的前提下，談論言論、表現自由的問題。他所談的「如實描寫人生的本然之姿」，顯然也不同於統治者所規劃的「自由」，而帶有與國家立場保持距離的獨立性。同時由他期待言論的自由解放，能與一國政治形式不矛盾來看，也顯示大本所思考的自由表現、「如實描寫人生的本然之姿」，並不同於將目光集中在個人或局部人際關係、深掘人性問題的私小說，而是在確立「個人」的同時，也確立個體與國家的相對關係，以及表達議政性言論及藝術表現的權利。可以說大本是在「文學」作為一種探究人生、生命真實的「藝術」已成為常識的時代，提起被國家

74 由參與成員可推知。創刊號編後語談到《蛇木》同人的協力，2卷2期裡的「特別會員芳名」亦出現橋本白水（《紅塵》幹部）的名字。

75 大本蒼浪，〈木瓜に就いての所感〉，《木瓜》2卷1期（1919.01），頁12-13。

教育與主流文學論述所壓抑限制的部分，期待真正的個人自由與表現自由。當然，大本的文章同時也意味著，儘管言論尺度仍有限，殖民地台灣已經進入這類言論被允許存在的時代。

文末大本表示，「思想問題」或許對「純文藝」雜誌的發展來說不是很好，儘管無法立即實現，他還是希望先提出「思想問題是藝術的重大任務之一」這樣的想法。⁷⁶這裡大本揭示一個事實：落實立憲國民主體制的言論，向來被視為「思想問題」，在官方言論取締與政治壓迫的情況下被迫與「文藝」發展分離。這裡的「純文藝」，顯然是指排除「涉及時政」的語言藝術，可以想見這種排除，已然對「文藝」或「文學」的寫作範圍產生一定的約束性。也因此大本才必須在這種前提下，呼籲「思想問題是藝術的重大任務之一」。可以說大本的言論，是對於這種分離的修補。進一步來看，也是對於日本「近代」矛盾（亦即前述日本近代政治體制與社會，在表面上「尊重個體」，實質上仍由封建生活秩序所支配）的一種反省與對應。這時期知識階層所採取的，已不只是集中在「人」的生命深掘、消極反抗近代秩序而已，而是開始對這種矛盾現實進行政治批判。

不過大本的言論只能說是少數知識人對於時潮的一種呼應，以《木瓜》雜誌的整體傾向而言，並未出現積極發展這種路線的意向。雜誌內容涵蓋多元，其發行的主要目的，似乎只是在缺乏資源的殖民地，介紹隨世界時潮翻新的「趣味性」而已。⁷⁷也許如中山侑所說，這類雜誌大抵是「隨興的文學熱的產物」，⁷⁸未脫玩票性質，但我們還是可以從中看到「文學」發展條件的改變，以及挑戰既有秩序的「文學」正在浮現。

五、作為事業的「文學」

在上述雜誌裡，「文學＝語言藝術」觀念已大抵穩定下來，但在台日人之間的語言藝術活動，更明顯形成一種專業領域，是進入1920年代以後的事。前面已談到，這與官方對藝術的態度有關。此外，受日本本土文壇從自然主義文學流行

76 同註75，頁14。

77 編輯部，〈編輯後記〉，《木瓜》2卷2期（1919.02），頁62。

78 志馬陸平著，涂翠花譯，〈青年與台灣（八）——文學運動之變遷〉，原刊於《台灣時報》204號（1936.11）。收於黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集》雜誌篇·第二冊，頁198。

以來日益活躍的動態影響，在台日人之間也出現不少熱愛文學、將文學視為志業的人。

這時期以審美為中心的「文學」、「文藝」、「藝術」等詞彙，開始變成帶有某種文化層次意味的概念。上述井手俊二郎的藝術至上主義，在他參與的綜合文藝雜誌《荊棘之座》（荊棘の座）延續下來。該誌曾表示：

我們並不是想要在台灣、南國這樣蟻國般的地方當個井底之蛙自鳴得意，而是懷著希望創造真正的藝術這樣的巨大野心，希望有人能鑑賞、品味我們的藝術，將珍珠擺在其面前的豬的眼裡，我們的藝術是沒有價值的。⁷⁹

從希望創造「真正的藝術」，以及把對其作品無感的人說成「將珍珠擺在其面前的豬」，可以看到他們認知的「藝術」，已不單是文人的趣味、無聊生活的排遣，而是一種嚴肅，且具有特殊位階的事業。

在台日人將語言藝術作為一種人生事業經營，在1920年代最為顯著的，首先是在詩的領域。主因是經費問題，⁸⁰在無足夠的經濟支援下，不需要太多印刷費用的詩誌迅速成長。這時期投入新詩寫作的在台日人裡，有幾個值得注意的名字：後藤大治、上清哉、藤原泉三郎、保坂瀧雄，這些人從1920年代活動到1940年代，是將「文學」視為志業的代表性人物。

1920年前後，任教於台中女子公學校的後藤大治，在台中成立了バベル詩社（巴比倫詩社），發行手冊式詩冊《バベルの塔》（巴比倫之塔）。後藤是當時台灣最積極活躍的新詩人之一。1921年10月，日本以民眾派詩人為主要成員的「詩話會」發行機關誌《日本詩人》，⁸¹據說後藤大治被推薦為會員，經常寄稿

79 よしと（岡垣義人），〈編輯駄記〉，《荊棘の座》2卷1期（1920.05），頁87。

80 此說可見於編輯部，〈編輯後記〉，《無軌道時代》3號（1929.11），頁32；瀧坂陽之助（保坂瀧雄），〈あまりにも揶揄的な斷片〉，《風景》2號（1930.03），頁10-14。

81 「詩話會」於1917年結成，是日本詩人大團結組織。1921年3月，北原白秋、西條八十等人離開，另成立「新詩會」。

該誌。⁸² 1922年他發行個人詩集《亞字欄に倚りて》（倚著亞字欄），這可能是台灣第一本個人日文新詩集，在台灣和日本都引起迴響，兩地大報出現不少關於這本詩集的評論。⁸³ 後藤在編後語自述：「我這個人，在這世上能夠活著的地方只有兩個，即詩與畫」。⁸⁴ 當時台灣已出現這樣的創作者，但三大報似乎未立即跟上這種發展。1923年，巴比倫詩社又發行一本詩歌雜誌《熱帶詩人》，後藤在該誌裡撰文批評當時台灣三大報的「詩壇」，指出它們的經營過於表面。⁸⁵

這或許也是後藤等人極力維繫雜誌經營的理由之一，對這些詩人而言，從事語言藝術寫作，已不是可有可無、填補報紙版面空缺的事，而是具有某種近似求道的意義。該誌同人曾說：

我們如果對我們過去的作品沒有感到不足的話，是不是表示我們停止進步了，我希望相信這種感到不足的心情，是研究藝術的原動力，因此我們要為藝術、文化啟發努力的話，希望心中時時有這種真摯、忠實，然後觸及真正的詩心時，便能看到崇高的藝術。我們要時時抱著不足的心，認真向前邁進。⁸⁶

後藤及雜誌同人的藝術熱情，鼓舞了當時在台灣有志於文學的日本人。1924年後藤又辦了一本雜誌《戎克船》，在這裡培養出岩佐清潮、倉持玉之助、松村撬歌等具浪漫派色彩的詩人。⁸⁷

同時期，上清哉與藤原泉三郎也在台北成立亞熱帶詩社，發行雜誌《亞熱帶》（1924年2月）。該誌第2號中，藤原泉三郎談到當時台灣新詩發展現狀：「在台灣，真的願意為詩而活的人屈指可數，其餘都只當作娛樂而已。與其說是用來填補放浪不羈的男女生活上的空虛的一種高尚的娛樂，還不如說是一種滿足

82 中島利郎，《日本人作家的系譜—日本統治時期台灣文學研究》，頁14；山村里川，〈後藤大治論〉，《台灣時報》200號（1936.07），頁106。

83 同註82，頁105。

84 後藤大治，《亞字欄に倚りて》（台中：作者自版，1922.05），頁237。

85 後藤大治，〈三新聞紙へ〉，《熱帶詩人》2卷2期（1923.02），頁15。

86 迷羊（倉持玉之助），〈編輯後記〉，《熱帶詩人》2卷3期（1923.03），無頁碼。

87 志馬陸平著，涂翠花譯，〈青年與台灣（八）——文學運動之變遷〉，原刊於《台灣時報》204號（1936.11）。收於黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集》雜誌篇·第二冊，頁200-201。

虛榮心的娛樂」。⁸⁸這兩位詩人在1925年又相繼發行《炎天》、《ジャスミン》（茉莉花）等雜誌，據中山侑的記憶，其發行《炎天》的春天，曾舉辦過一場「炎天社第一回詩作展覽會」，這些積極的行動，顯見他們有意推展某種程度的文學運動。就藝術表現來說，也許誠如中島利郎的評價：「與台灣人作家不同的是，日本人作家只不過將在『內地』已然成立的近代文藝的餘燼帶入台灣」而已。⁸⁹但以創作態度而言，這批人「已經遠離《人形》、《木瓜》時代的文學青年趣味的境界，反而顯示出和文學共生死的認真態度」。⁹⁰

更具規模的運動，是在1926年12月，以後藤大治為中心，邀集當時在台灣從事新詩寫作的詩人組成「台灣詩人組合」，發行機關誌《新熱帶詩人》。1930年代後半開始成為台灣文壇中堅的西川滿、中山侑等人，當時也被網羅在內。不過該組織並無具體方向，目的只是「謀求在台詩人的進步和聯誼」，並提供發表機構，由於缺乏規劃，不久後便停刊解散。儘管如此，後藤的雜誌與組織行動，帶給年輕一輩在台日人作家深遠的影響。十幾年後西川組織「台灣詩人協會」，據說就是因為一直沒有忘懷他所尊敬的後藤大治成立的台灣詩人組合。⁹¹後藤1929年進入總督府文教局，此後參與不少官方教育出版品的編修。由於殖民地有餘裕從事創作的日人作家，大多是體制內的官僚或菁英階層，因此他們發起的文學運動，大抵是在台灣構築與確立藝術專業領域的一種行動，還看不到與台灣社會整體的深刻連結。

被網羅到台灣詩人協會之前的西川滿，其實也已開始展現驚人的活動力。就讀台北第一中等學校時期的西川已相當熱中寫作，⁹²曾創刊綜合文藝雜誌《櫻草》（1924年5月創刊）。在3卷2號裡曾言：「在我們台灣，以創作為主的雜誌，除了本誌之外一本也沒有」，⁹³由雜誌內容來看，這裡的「創作」是指小說。這本雜誌的參與者，有不少後來在台灣文學界活躍的人士，如陸續發行多本詩刊

88 原文未見，轉引處同註87，頁204。

89 中島利郎，《日本人作家的系譜—日本統治時期台灣文學研究》，頁14。

90 同註87，頁202-203。

91 同註89，頁16。

92 關於西川的文藝活動請參考中島利郎，《日本統治期台灣文學小事典》（日本東京：綠蔭書房，2005.06），頁85。

93 編輯部，〈跋〉，《櫻草》3卷2期（1926.09），無頁碼。

的保坂瀧雄、1925年創辦童謠雜誌《すずらん》（鈴蘭）的日高紅椿、往後投入普羅文學運動的井手勳，以及十年後主持台灣文藝聯盟的張深切。⁹⁴《櫻草》另有一本姊妹誌《文藝櫻草》，執筆者大抵相同，創刊時自詡為「文藝界的最高權威」。這些雜誌已可見西川的耽美風格與裝幀上的講究。對此《文藝櫻草》發行時也表示，為了讓更多人閱讀以「理解文學，品味藝術」，⁹⁵願意將高成本製作的雜誌以犧牲價販售。在展現文學熱忱的同時，也毫不掩飾其自視文化前導的姿態，顯示這時期知識階層對「文學」、「藝術」作為一種高層次文化的認知。

六、逸脫常規的「自由表現」

值得注意的是，1920年代的自由學風，讓校園成為另一個孕育文學專業領域的溫床。例如台北高等學校的《翔風》、《足跡》、《ポタビン》（POTABIN）等文藝雜誌，培養出不少1930年代後在台灣或日本活躍的作家。如濱田隼雄、中村地平等，都是在高校時期開始其創作活動。當時的高校環境讓學生得以接觸大量文藝思潮，其中也孕育出脫逸官方意識形態的自由思想與藝術表現。

1928至1930年左右，是日本無產階級文學全盛時期，這期間陸續可見台北高校學生對左翼思潮的關注。如1928年，部分高校學生組成社會科學研究會，印製文學雜誌《普羅文學》，但後來遭禁止發行。1929年全日本無產者藝術聯盟（納普）的機關誌《戰旗》輸入台灣，高校內除了有教師介紹馬列思想之外，學生之間也成立了「戰旗讀書會」，在校園內傳閱雜誌。⁹⁶同樣是1929年，高校校慶的「演劇之夜」，出現改編自社會批判性強烈的高爾基（Maxim Gorky，1868-1936）、路·米爾頓（L.Maerten，1879-1970）等人作品的戲劇表演，顯示這些學生們對戲劇的興趣與關心，「已經跨越了『築地』戲劇向來的藝術至上主義，朝著當時甚囂塵上的左翼劇場派系的無產階級戲劇之路，嘗試著作思想上的飛

94 張深切曾在《櫻草》上發表日文小說〈總減〉（1925.11）、〈兩名殺人犯〉（1926.09）。張志相，〈張深切年譜〉，陳芳明等主編，《張深切全集》卷11（台北：文經社，1998.01）。

95 一記者，〈編輯後記〉，《文藝櫻草》1號（1925.01），無頁碼。

96 徐聖凱，《日治時期台北高等學校與菁英養成》（台北：台灣師範大學出版中心，2012.10），頁102。

躍」。⁹⁷一部分的人在畢業後持續從事左翼文化運動，如《普羅文學》的中心人物井手勳。

自由的學風與言論，也可見於1928年甫成立的台北帝國大學。其文政學部的教員、學生，曾發行一份文藝刊物《フォルモサ》（THE FORMOSA），創刊言裡談到：

在思想無風帶的小天地裡，無力且只懂得順從的官僚，與退嬰幼稚的言論機關，如今充斥著灰色氣氛，對思想的淺薄固陋紊亂、習俗的奢侈腐敗墮落應進行矯正指導的社會批判仍昏昏沈睡，只有模仿事大僭稱藝術家者，與頑迷、得過且過、似是而非的教育者的存在而已。⁹⁸

從「僭稱藝術家」的批評可以想見，當時的台灣社會，所謂「藝術家」已具有某種程度的可標榜性。而該誌所批判的「藝術家」，是指那些「徒然模仿、踏襲傳統」，將藝術當作「言語遊戲、美辭羅列」的寫作。⁹⁹從他們對當時台灣官僚、言論機關、教育界的批評來看，他們試圖開展的語言藝術，應是包含被官方所壓抑的議政言論，且帶有與官方不同調、面向台灣社會的文化啟蒙企圖。不過就像探討早期民間紙時所談到的，在台日人的反官方言論裡，未必都能觸及殖民地真正的矛盾，特別是殖民者與被殖民者之間的差等問題。早期即便是敢言的民間紙，或在台日人法界人士所表現出的人道主義關懷，也很難跳脫等級式的種族觀及文化觀。在這方面有所突破（或許只是理論上的突破），實有待無產階級文學運動展開以後。

1929年，詩人藤原泉三郎創辦了《無軌道時代》雜誌，原先只是同好者的集結，不過從第1號開始，便可看到部分成員的思想傾向。例如他們談到「詩不是風流，不是趣味。不是從日常生活游離的美麗怪奇的夢」，¹⁰⁰這種說法，在異國

97 志馬陸平著，涂翠花譯，〈青年與台灣（二）——新劇運動的理想與現實〉，原刊於《台灣時報》197號（1936.04）。收於黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集》雜誌篇·第二冊，頁475。

98 關良太，〈創刊の言葉〉，《フォルモサ（THE FORMOSA）》1號（1928.12），頁2。

99 編輯部，〈編輯後記〉，《フォルモサ（THE FORMOSA）》1號（1928.12），頁66。

100 XYZ，無題（「無軌道時代」欄），《無軌道時代》1號（1929.09），頁10。

情調詩風瀟灑的殖民地裡尤具針對性。不僅如此，創刊號裡已經可以看到對文學政治性問題的提起，特別是對詩人向國家意識型態靠攏的動向，表現出相當的警覺與批判：

大喜至極的北原白秋、西條八十被挖掘而接受御用詩人的榮譽，真是典型的奉承詩人。對其因為無智、魯鈍、現代的才能，於是勇於反時代、實行反動任務的偏愛國主義式的詩情，予以監視暴露，必須要是我們二十幾歲這代人超逸的詩精神。¹⁰¹

北原白秋與西條八十在是當時日本最具代表性的童謠詩人，北原曾在反官方教育並發起兒童文化運動的《赤い鳥》（赤鳥）雜誌裡，負責童謠的創作與蒐集，在童謠運動裡扮演過先導角色。然而這些運動者的自由主義思想與日本天皇中心思想未必是對立關係。事實上這些極具影響力且深受國民歡迎的童謠詩人，後來也逐漸被國家吸收，經常受託為政府單位、學校等創作歌謠，再晚幾年，我們甚至可以看到這兩位詩人創作的軍歌。這裡對北原與西條的批判，或許正是針對他們逐漸朝官方靠近的動態。可以看到《無軌道時代》裡的評論文字，已試圖逸脫國家容忍與限定的「自由」，並以拒絕國家意識型態來確保詩人真正的獨立性。

左翼思潮的進一步影響，是思考並要求個體之間的對等。1929年左右，在台灣的報刊上，「大眾」成為一個時代關鍵詞，其中包含都市消費文化下形成的「大眾文學」用例，¹⁰²但這時期較顯著的影響，主要來自無產階級文學運動，即便是御用報紙上也能明顯看到這股熱潮。從第2號開始更明確採取左翼立場的《無軌道時代》，這時候開始出現觸及階級問題的文字：

101 S，無題（「無軌道時代」欄），《無軌道時代》1號（1929.09），頁10。

102 在日本，1927年平凡社推出《現代大眾文學全集》後，「大眾文學」一詞更形定著，意指流行於民眾之間，以其興趣為中心而創作的時代小說、偵探小說，及描寫當代風俗的通俗小說等。1929年《台灣日日新報》可見相關消息，同年12月，《台灣教育》雜誌（329號）上亦出現台北帝國大學教授矢野峰人撰寫的〈大眾文藝の意義〉。

藝術是大眾的，說這話的列寧其想法是正確的。在現代有誰能主張藝術應該由特權階級所佔有？不過事實如何？在台灣，果真曾存在過為大眾而產生的藝術嗎？恐怕沒有讓我們滿足的藝術吧。對於區區建立在小市民觀念上的一切藝術，了解到清算之秋已來臨的我們，於是拿起筆來形成陣營。無軌道時代必然具現開拓者的意志與熱情活下去。¹⁰³

「藝術是大眾的」這個主張的提起，意味著對「文學」的特殊階級性產生了懷疑與否定。於是在某些批評的脈絡裡，「文學」也被當作一種不可信或負面概念使用：

只要有飯能吃、吃得飽的話，不在意料理好不好吃的人，是無法體會「文學」之妙味的，這麼說也是。不過對於為了無論如何先有飯吃而著急，每天都必須忍受飢餓的人來說，「文學」的妙味一點也不重要吧。¹⁰⁴

這裡加了括號的「文學」顯然是一種帶有疑問與嘲諷意味的用語，指的是某種習慣、某套價值標準下的「文學」，形成於那些或許不需為了溫飽竭盡精力，而有餘裕接觸與談論語言藝術的階層。這種帶有階級意識的批評立場，讓前述知識人之間經常藉以標示教養與文化優越性的「文學」，以及「作家」、「藝術家」這樣的「高階」身分受到動搖。

不過《無軌道時代》只有部分成員具有左傾色彩，其中以藤原泉三郎及上清哉最為積極。該誌發行四期後，他們在1929年底，更計畫在台灣設置戰旗社的支局，並於台北高等學校內運作《戰旗》讀書會，但1930年8月遭檢舉而頓挫。¹⁰⁵進一步更有組織地對「文學」與「作家」的階級性予以反思與再整理的，是1931年6月成立的台灣文藝作家協會及其展開的文學運動。

台灣文藝作家協會，某方面來說，是過去高校校園無產階級文學運動的延

103 DAM，無題（「無軌道時代」欄），《無軌道時代》2號（1929.10），頁9。

104 反無茶居士主義者，無題（「無軌道時代」欄），《無軌道時代》3號（1929.11），頁16。

105 此處參考復刻版，台灣總督府警務局，《台灣總督府警察沿革誌第二編・領台以後の治安狀況（中卷）台灣社會運動史》（日本東京：綠蔭書房，1986），頁294。

續。由後來進入京都帝大經濟學部的井手勳，以及上清哉、藤原泉三郎等人為中心發起，《南瀛新報》新報記者別所孝二擔任發行人。成立時有39名會員，其中包含王詩琅、張維賢、周合源等10位台灣人。他們以「探究新文藝並將其確立於台灣」為協會宗旨，發行機關誌《台灣文學》。

因為意識到必須從思想上重新檢驗現行的「文學」，這本刊物的辯證性評論特別發達，並經常對一些依循抽象理念（如自由、平等）而提出的文學主張進行追問，試圖將其導向更具體的討論。¹⁰⁶而關於文學觀念、作家、藝術家的行動等的討論，我們可以觀察《台灣文學》1卷2號（創刊號遭禁）裡，矢代仙吉對於「藝術與政治」問題的探討。當時對普羅文學常見的批評是：「雖說是普羅藝術，但只要是獨立的藝術，就不應該只用於宣傳、作為社會運動的一種手段，這類藝術圈外的目的」，針對此說，矢代提出以下回應：

我不想說「普羅藝術除了藝術價值以外還有政治價值」、「馬克思主義文藝批評家所評價的文學價值，總是文學作品的政治價值而已，藝術作品除此之外，還有藝術的價值」這類愚蠢的理論。不用說藝術沒有什麼政治的價值可言，藝術只有藝術的價值，然而不能以為藝術具有絕對性的、超歷史性的藝術價值。一言以蔽之，「藝術性價值，就是歷史性、社會性價值。在為了無產階級寫作的社會性價值方面，普羅藝術具有藝術性價值」。

值得注意的是，矢代其實並未回應普羅藝術附屬於「黨」、「社會運動」這樣的問題，而主要是對「藝術圈外」這種說法的辨析與批評。這當中，似乎混合吸收了日本本土無產階級文學運動裡關於藝術價值的論爭的相關言論，¹⁰⁷並得出這樣的結論：「藝術」是相對於「政治」的一個獨立領域，但有其歷史、

106 矢代仙吉，〈灣製ラツサル批判—南瀛藝園を論ず—〉，《台灣文學》1卷2期（1931.10），頁22-32；南風原幸子，〈批判的批判の走り書きの批判〉，《台灣文學》1卷3期（1931.11），頁37-42。

107 如平林初之輔、中野重治等人將政治與藝術做二元劃分，主張藝術相對於政治的自律價值，而藏原惟人、勝本清一郎、青野季吉，則傾向將兩者視為一體的價值。矢代的「說藝術沒有什麼政治的價值可言，藝術只有藝術的價值」其實是中野在1929年10月發表的文章裡的說法，而其強調藝術價值與社會價值的關係，其實也有青野與藏原等人論理的影子。

社會脈絡，因此並無所謂超然的「藝術價值」。可以理解這種論理，是針對過於強調文學與「政治」無涉，甚至極端地將其與所屬社會、歷史脈絡切割的藝術自律觀。但矢代在「歷史、社會」與「政治」之間畫出區隔線的談法，仍不免讓人有似是而非之感。

這裡我們需要注意的是，這類論爭其實顯示出現代文學成為一個獨立領域，即所謂自律性、自律價值等，這類「常識」已然形成，這是「文學」從政治權力解放獲得獨立的歷史，普遍被認識與接受的結果。但與此同時，也顯示「文學」逐漸成為一種封閉而先驗，甚至持續極端化的概念。

可以看到，在無產階級文學運動陣營內、外，不約而同都常產生一種混淆——將「附屬於政治權力」，與「具有政治價值」等一併視為外部而摒除。在無產階級文學運動陣營外，甚至也延伸出將「帶有政治立場」、「涉及政治問題」等全都視為違反文學自律原則而反對的見解。這種見解經常有意無意忽略以下事實：任何寫作或藝術表現，儘管作者有意識地決定或聲稱不直接服從特定政治權力，還是無法超然獨立於某種政治思想、立場，也無法拒絕被分析，在其身處的歷史與社會脈絡下，該寫作行為與作品的政治效果、政治價值，同時無論是否直接將真實世界的政治問題寫入作品裡，寫與不寫，本身都是一種涉及政治問題的表現。這種客觀事實經常被混同為一種干擾文學自律的「政治性」而被漠視或清除。

無產階級文學評論雖然經常能對「文學」近代化背後的歷史性、政治性問題，如現代文學與國家權力、特定階層利益之間的關係等，進行根本的解析與批判。但如上所見，其內部也無可避免存在著使「文學」極端淨化的趨力。而另一方面，無產階級文學終究必須擔負其運動的宣傳任務，也導致政治與藝術的爭議仍舊不斷產生。

再者，理論與批評的迫切需求，使其進展往往超越實際創作，就像台灣文藝作家協會組成後，以相當多精力與時間確認行動原則、統一的意識型態、領導權等。第二年（1932）協會內部分裂，部分成員退出，組織的中心任務也從「探究新文藝並將其確立於台灣」改為「確立和宣傳新世界觀及具新社會認識之文

學」，¹⁰⁸並提出一個明確的「殖民地文學」主張。¹⁰⁹連同該誌已多次提出「漢文欄」、「台灣語文專欄」等確保台灣語言文化運動的主張，可以說這個團體確實企圖對總督府民族差等政策下的種種限制，如個體權利的壓縮（語言工具普及不足與壓抑）、言論自由的箝制（涉及殖民地敏感現實與時政等言論的禁止）、媒體控制（限制民眾之間的聯絡、結社）等予以解放，實現一種真正的自由表現，與資源的平等共享。同時有意識地拒絕走向那種僅強調關注人生、生活、土地，卻對殖民地現實認識不夠具體的文學表現。從這個角度來看，其主張的「殖民地文學」的確具有挑戰官方圈限之「自由表現」的積極性，也顯見其構想的「文學」，與落實近代國家民主體制的政治想像（包含殖民地民族差別問題的解決）緊密結合。不過整體而言運動的成果很有限，除了當局彈壓，也有經營上的經濟問題，導致協會無法長久運作下去。且運動本身也有左支右絀的窘境，較明顯的進展是理論的批判力度，至於參與者的實際寫作，距離當時台灣「大眾」無論如何仍是相當遙遠的東西。這也是當時台灣所有面向民眾的文學運動無可避免的侷限。結果作家及其創作，終究還是帶有特殊文化階級。

七、回歸秩序

在台日人這種帶有反官方意識型態的文學運動，以及對文學進行政治性分析，在《台灣文學》廢刊後就很難再看到。事實上無產階級文學運動受當局壓制以前，就有部分在台日人作家開始採取與運動保持距離的路線，例如也曾參與前述《無軌道時代》的保坂瀧雄，後來於1930年創辦以詩為主的文藝雜誌《風景》，強調不打任何旗幟，且「沒有詩意的作品概不採用」。¹¹⁰雖然當時該誌裡也有一些左翼色彩的作品，但整體而言是對無產階級文學表現出懷疑態度。1931年，也是保坂瀧雄主持的文藝雜誌《詩歌陣》，則更進一步淡化政治色彩。

108 關於「探究新文藝並將其確立於台灣」所受的批判，請參考施淑，〈書齋、城市與鄉村——日據時代的左翼文學運動及小說中的左翼知識分子〉，《兩岸文學論集》（台北：新地文學出版社，1997.06），頁49-83。及河原功著，莫素微譯，〈台灣新文學運動的展開：與日本文學的接點〉（台北：全華出版社，2004.03），頁164。

109 秋本真一郎著，林郁芯譯，〈台灣文學運動的霸權、目標、組織——以大眾化為中心確立文學的黨派性〉，原刊《台灣文學》2卷3期（1932.06）。收於黃英哲主編，〈日治時期台灣文藝評論集〉雜誌篇·第一冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10），頁28。

110 編輯部，〈編輯後記〉，《風景》1號（1930.01），頁47。詩意原文為ポエジイ。

後來參與《台灣文學》的藤原泉三郎、上清哉，也於中途退出台灣文藝作家協會。1933年上清哉創刊《南海文學》雜誌，與保坂等人再度集結，值得注意的是，這本雜誌除了雜文、詩歌之外，還出現了影評、戲劇評論等，類似的動態也可見於翌年中山侑創刊的《モダン台灣》（摩登台灣）。中山本人將這類刊物定位為「不能讓人感受到積極的文學熱情」、「輕鬆（而且通俗的）文化雜誌」。幾年後他對此提出解釋：

這種傾向可能是因為中央文壇的趨勢，在經過堅持文學理論的無產階級文學時代之後，一時失去了方向，形成遁逃文學、主知文學和現代主義文學這種分崩離析的狀態。受到它們的混合體的影響，而產生了有所謂「現代風」、「明朗輕快的文學」等概念語言之稱的一種流行文學型態。¹¹¹

所謂「遁逃文學、主知文學和現代主義文學」，指的應是日本在無產階級文學與大眾文學盛行時，已存在重視主觀感覺、新的語言表現等的「新感覺派」，以及明確反對無產階級文學，主張維護「藝術自律」，且常以現代都市生活風俗為題材的「新興藝術派」等現代主義文學路線。這些無產階級文學陣營外的作家，在1932年左右開始使用「純文學」一詞，有自別於大眾文學或無產階級文學，強調文學純粹性的用意。1933年前後左翼運動潰滅，文壇進而出現所謂「文藝復興」，過去作為文壇主流的私小說再度復甦，而無產階級作家從過去激進的政治立場逃離、「轉向」，回過頭來關注個人心境，此類創作後來也被涵蓋在「純文學」之內。¹¹² 這些動向與詞彙，約莫在1933年底開始出現在台灣的報刊上。而中山所說的「現代風」、「明朗輕快的文學」，除了包含上述這些動態之外，應該也融合了以美式現代生活為模仿對象而發展起來的大眾文化，傾向趣味、通俗的內容與風格。

111 志馬陸平著，涂翠花譯，〈青年與台灣（十）——文學運動之變遷〉，原刊於《台灣時報》206號（1937.01）。收於黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集》雜誌篇·第二冊，頁263。

112 鈴木貞美著，《文學的概念》，頁230。

除了這些曾直接參與社會主義運動，或對其抱持過關心、同情的在台日人之外，也有像西川滿這樣的作家，致力探求「文學本質」。從他1934年發表的文章裡可見，他試圖區分邏輯、倫理、審美價值，強調在藝術或文學上，美、形象、感情、直觀、情緒經驗等具絕對優先性。¹¹³ 因此他總結無產階級藝術的問題，乃「非直觀的形象表現，而是概念性、邏輯性的表現」，但他認為「儘管要在作品裡表現某主義、人生觀，也不應以概念，而是要用形象、直覺來靠近我們，否則無法稱為真正的藝術，而且也無法帶給我們太多感動」。¹¹⁴ 雖然不能不考慮西川對社會主義運動的批評，基本上是出於擁護日本國體論的右翼立場，¹¹⁵ 其「文學」觀念背後的政治想像與「自由表現的個體」，其實接近官方設定的「臣民＋自主之民」，具有另一種層面的政治性。但他的批評提起一個重要問題：儘管政治批判與運動理念上切中現實，無產階級文學卻經常流於概念。這確實也是1930年代文學運動的主要課題之一。於是我們看到，在接下來，「文學性」、「大眾性」的問題很快就被重新提出，關於這些論戰與相關研究，目前已有許多成果，在此暫不贅言。不過值得注意的是，這方面的思索，在基本權利仍未受保障、迫切需要維繫反抗運動的台灣人作家之間，有較為複雜的發展。他們並未像日人作家那麼快選擇逃離到「純粹」或「輕快」的藝術路線，這應該是殖民地台灣人與在台日人的現代文學發展最關鍵的差異吧。

八、結語

本文的討論對象是日治時期的統治階層，考察在台日人現代文學界形成的初期樣貌，分析其歷史背景、演變過程、思想特徵，及這些文化活動和思想，與體制的關係為何。

探討在台日人現代文學界形成的背景，需回溯日本現代文學的確立過程，而

113 西川滿，〈文學の本質論—藝術の本質と文學の特殊性〉（文學の本質論：藝術の本質與文學的特殊性），共連載四回，見《台灣日日新報》1934.04.28，3版；1934.05.01，13版；1934.05.15，6版；1934.05.20，6版。

114 西川滿，〈文學の本質論—藝術の本質と文學の特殊性〉（二），《台灣日日新報》，1934.05.01，13版。

115 鳳氣至純平，〈日治時期在台日人的台灣歷史像〉（台南：成功大學台灣文學系博士論文，2014），頁168-169。

這與19世紀末以來日本試圖在帝國主義世界裡確保獨立地位、建設近代國民國家的動向息息相關。第一小節裡談到，日本的近代國家體制所構想的「國民」，乃「臣民+自主之民」，這種基本設定，產生了國民統合手段細緻化，及培育出足以展現文化力之「自由個體」的需求。這可視為「語言藝術」受到體制支持的理由之一。另一方面，由於同時開啟了新的自由表現空間，卻又圈限其邊界，即表面原則雖「尊重個體」，實質上卻壓抑之，於是在此體制下的文學近代化歷程，彷彿是一個不斷向這種矛盾提問的過程。

第二小節以降，考察了台灣的實際發展情形。日治初期的「文壇」，是由職業撰文者所集結而成，這些「文士」們從事廣範圍的文筆活動，此時「文學」尚朝專門領域過渡中。而其中「語言藝術」類的寫作，大多仍屬「消閒」性質。雖然殖民地的言論空間與文化條件受限更多，但約莫在1900年代初期，已可見「文學」由廣義朝向狹義轉變的趨勢，亦出現了重視審美獨立價值的言論。此時期，「文學」與哲學、歷史等其他學問分離而成為獨立範疇的特徵愈來愈明顯，而撰寫「文學」之人，也由文筆活動範圍廣泛的「文士」，逐漸過渡到創作語言藝術的「作家」。

值得注意的是，如前所述，日本的近代國家體制，存在著一種衝突——既蘊含人本思想與解放力量，同時也壓抑這種力量，這導致無論日本本土，或在台日人文學界的演變歷程，都存在一些共同且具有延續性的課題，特別是質問「近代」。如早期「文士」直接訴諸言論自由的主張；或從盛極一時的自然主義文學裡，看到創作者對「近代」表層下舊生活秩序與家父長制因循的抗逆，努力摸索與尋求「個人」的真正確立。

然而在日本，當國家權力深入社會各角落，以自然主義文學為首的現代文學作家，並未將這些「近代」抗逆發展成反體制運動，而是向內形成封閉的文壇集團。在台灣雖未形成類似的文藝團體，但這波潮流所引發的文藝管理問題，在殖民地同樣受到重視，不僅藝術教育被提起，往後幾年也陸續出現配合國家政策的文藝組織。作為同是台灣社會統治階層的群體，許多從事文化活動的在台日人與總督府之間常有直接合作關係。因此「文藝雜誌」從早期官員的消遣、在台日人的娛樂機關，到1910年代中期，開始出現配合總督府德育藝術化方針的文藝團體

與雜誌。他們除了發展語言藝術之外，也舉辦畫展、音樂會等吸引民眾的文化活動，協助道德教育推廣。總結此時期的特徵，因官方的重視，或說積極介入與管控，使得文學漸脫離早期消閒傾向，並朝向一種專業領域發展。與此同步可見的特徵，還有現代文類的發展日益活躍。

對審美獨立價值的認知，促使語言藝術的社會地位改變，並愈發專業化。1920年代，「文學＝語言藝術」的觀念大抵穩定，且開始出現以文學為志業的在台日人作家。在殖民地台灣，發展較早的是「詩歌」部門，主因是經濟問題。而隨著他們專業意識的形成，也讓「文學」逐漸成為一種嚴肅，甚至帶有高階文化意味的領域，審美獨立意識發展到了極端，則是藝術至上主義的出現。相對於這種慢慢封閉為少數知識階級事業，甚而與現實社會產生差距的寫作趨向，後來在自由主義、民本主義興起的時代，出現了嘗試對「文學」與「政治思想」的分離進行修補的藝術觀。繼而在1920年代後半的左翼思想與階級觀點裡，看到對既有美學標準與優劣階序、菁英主義的省思。這些具批判性的文學論，展現了一種拒絕國家意識形態、保持獨立，同時反思權力關係的立場，不過在殖民地社會，這些在台日人的政治運動維繫時間並不長，隨著當局打壓，脫逸官方意識形態的行動很快就沉寂下來，取而代之的是逃避或縮限回沒有政治語言及「思想問題」的藝術活動。

以語言藝術為主、強調作家個性與自由表現的現代文學，在殖民地的日人、台人之間的發展軌跡差異甚多。最明顯的特徵，莫過於在台日人的現代文學與體制的緊張性始終不大。雖然在自由主義、社會主義思潮下亦出現不少異色，但整體而言發展時間相當短暫。相較於在殖民地內有諸多基本權利仍未受保障的台灣人，在台日人作家更易回歸體制，與既有秩序合流。然而值得注意的是，從這段形成史也能看到一些與台灣人較易靠近的思想傾向，其實長久以來有其潛在的伏流。這有助於我們探討1930年代台、日人的文化活動時，了解那些相近或相異立場的思想特徵，是來自於什麼樣的歷史與社會變化。這些相關課題與更細部的比較分析，有待日後另文討論。此外，本文將重心放在觀念轉變的環節，尚無法全面關照體裁、語言型態、表現手法等演變細節，此亦有待日後更進一步整合與探討。

參考資料

一、專書

- 川合康三編，《中国の文学史観》（日本東京：創文社，2002.02）。
- 久保得二，《支那文学史》（日本東京：平民書房，1907.03）。
- 中村孝志編，《日本の南方関与と台湾》（日本天理：天理教道友社，1988.01）。
- 中島利郎，《日本人作家の系譜—日本統治期台湾文学研究》（日本東京：研文出版，2013.03）。
- ，《日本統治期台湾文学小事典》（日本東京：綠蔭書房，2005.06）。
- 古城貞吉，《支那文学史》（日本東京：富山房，1897.05初版，1902.12再版）。
- 台湾總督府警務局，《台湾總督府警察沿革誌第二編・領台以後の治安狀況（中卷）台湾社会運動史》（日本東京：綠蔭書房，1986）。
- 伊藤整，《改訂 文学入門》（日本東京：講談社，2004.12）。
- 河原功著，莫素微譯，《台灣新文學運動的展開：與日本文學的接點》（台北：全華出版社，2004.03）。
- 林少陽，《“文”與日本的現代性》（中國北京：中央編譯出版社，2004.06）。
- 長谷川泉，《近代日本文学思潮史》（日本東京：至文堂，1978.04）。
- 後藤大治，《亞字欄に倚りて》（台中：作者自版，1922.05）。
- 施淑，《兩岸文學論集》（台北：新地文學出版社，1997.06）。
- 徐聖凱，《日治時期台北高等學校與菁英養成》（台北：台灣師範大學出版中心，2012.10）。
- 黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集》雜誌篇・第一冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10）。
- ，《日治時期台灣文藝評論集》雜誌篇・第二冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10）。
- 陳芳明等主編，《張深切全集》卷11（台北：文經社，1998.01）。
- 笹川種郎，《支那文学學史》（日本東京：博文館，1898.08）。
- 鈴木貞美，《日本の文化ナショナリズム》（日本東京：平凡社，2005.12）。
- 鈴木貞美著，王成譯，《文學的概念》（中國北京：中央編譯出版社，2011.08）。
- 齋藤希史，《漢文脈の近代》（日本名古屋：名古屋大學出版會，2005.02）。

二、論文

（一）期刊文章・論文

- 一記者，〈編輯後記〉，《文藝櫻草》1號（1925.01），無頁碼。
- 三屋靜，〈藝術教育について〉，《台灣教育會雜誌》77號（1908.08），頁1-4。
- 大久保門外，〈台灣文藝の發刊を祝す〉，《台灣文藝》1號（1902.04），頁4-5。
- 大本蒼浪，〈木瓜に就いての所感〉，《木瓜》2卷1期（1919.01），頁12-13。
- 山村里川，〈後藤大治論〉，《台灣時報》200號（1936.07），頁106。
- 土匪次郎，〈憲兵警察が隔ちよと儘よ土匪でも逢ば氣がすまぬ〉，《高山國》1號（1898.11），頁39。
- 王學新，〈南進政策下的籍民教育（1895-1937）〉，《國史館學術集刊》14期（2007.12），頁97-131。
- 中村白潮，〈光明への道は〉，《紅塵》2號（1915.07），頁22-24。
- ，〈生活と藝術〉，《紅塵》5號（1915.11），頁9-11。
- 井手俊二郎，〈象徵派に就いて〉，《人形》2卷1期（1919.01），頁24-27。
- 反無茶居士主義者，無題（「無軌道時代」欄），《無軌道時代》3號（1929.11），頁16。
- 田淵武吉，〈台灣歌界昔ばなし〉，《原生林》51號（1939.08），頁10-18。
- 白潮，〈編輯室の窓より〉，《紅塵》1號（1915.06），頁100-101。
- ，〈編輯室の窓より〉，《紅塵》2號（1915.07），頁51。
- 矢代仙吉，〈灣製ラツサール批判—南溟藝園を論ず—〉，《台灣文學》1卷2期，（1931.10），頁22-32。
- 秋皋，〈讀台灣文藝呈神洲君〉，《台灣文藝》4號（1902.07），頁3-5。
- 神洲，〈台灣文壇に於ける批評眼〉，《台灣文藝》3號（1902.06），頁1-2。
- ，〈答秋皋君〉，《台灣文藝》4號（1902.07），頁5。
- 後藤大治，〈三新聞紙へ〉，《熱帶詩人》2卷2期（1923.02），頁15。
- 南風原幸子，〈批判的批判の走り書き的批判〉，《台灣文學》1卷3期（1931.11），頁37-42。
- 迷羊（倉持玉之助），〈編輯後記〉，《熱帶詩人》2卷3期（1923.03），無頁碼。
- 曹介逸，〈日據時期的台北文藝雜誌〉，《台北文物》3卷2期（1954.08），頁38-47。

裏川大無，〈台灣雜誌興亡史（一）〉，《台灣時報》183號（1935.02），頁134-140。

———，〈台灣雜誌興亡史（二）〉，《台灣時報》184號（1935.03），頁101-106。

編輯部，〈武器はタッタ三ツ〉，《高山國》號外5號（1899.07），頁15。

———，〈蜚語謠言〉，《高山國》號外5號（1899.07），頁16。

———，〈文藝新誌初號〉，《高山國》5號（1899.12），頁27。

編輯部，〈台灣新聞紙條例は專制治下の遺物なり〉，《にひたか》9號（1900.02），頁2。

編輯部，〈發刊の辭〉，《台灣文藝》1號（1902.04），頁1。

———，〈台灣に於ける讀書的嗜好〉，《台灣文藝》2號（1902.04），頁1-2。

編輯部，〈台灣文藝同志會會則〉，《紅塵》1號（1915.06），無頁碼。

———，〈台灣文藝同志會設立の趣意〉，《紅塵》1號（1915.06），無頁碼。

編輯部，〈編輯後記〉，《木瓜》2卷2期（1919.02），頁62。

編輯部，〈編輯後記〉，《無軌道時代》3號（1929.11），頁32。

編輯部，〈跋〉，《櫻草》3卷2期（1926.09），無頁碼。

編輯部，〈編輯後記〉，《風景》1號（1930.01），頁47

編輯部，〈編輯後記〉，《フォルモサ（THE FORMOSA）》1號（1928.12），頁66。

關口泰，〈「蛇木」の思ひ出〉，《原生林》59號（1940.04），頁10-12。

關良太，〈創刊の言葉〉，《フォルモサ（THE FORMOSA）》1號（1928.12），頁2。

瀧坂陽之助（保坂瀧雄），〈あまりにも揶揄的な斷片〉，《風景》2號（1930.03），頁10-14。

よしと（岡垣義人），〈編輯駄記〉，《荊棘の座》2卷1期（1920.05），頁87。

DAM，無題（「無軌道時代」欄），《無軌道時代》2號（1929.10），頁9。

S，無題（「無軌道時代」欄），《無軌道時代》1號（1929.09），頁10。

XYZ，無題（「無軌道時代」欄），《無軌道時代》1號（1929.09），頁10。

（二）學位論文

李承機，〈台灣近代メディア史研究序説－植民地とメディア－〉（日本東京：東京

大學綜合文化研究科博士論文，2004）。

周華斌，〈從敷島到華麗島的受容與變異——探討日據時期從日本到台灣的短歌與俳句文學〉（台南：成功大學台灣文學系碩士論文，2007）。

鳳氣至純平，〈日治時期在台日人的台灣歷史像〉（台南：成功大學台灣文學系博士論文，2014）。

三、報紙文章

一記者，〈東京より〉，《台灣日日新報》，1911.05.25，1版。

市村藏雪，〈台灣新誌序〉，《台灣日日新報》，1899.11.22，1版。

西川滿，〈文學の本質論—藝術の本質と文學の特殊性（一）〉，《台灣日日新報》1934.04.28，3版。

——，〈文學の本質論—藝術の本質と文學の特殊性（二）〉，《台灣日日新報》1934.05.01，13版。

——，〈文學の本質論—藝術の本質と文學の特殊性（三）〉，《台灣日日新報》1934.05.15，6版。

——，〈文學の本質論—藝術の本質と文學の特殊性（四）〉，《台灣日日新報》1934.05.20，6版。

編輯部，〈雜事・文藝可觀〉，《台灣日日新報》，1900.02.14，4版。

——，〈雜事・耳目一新〉，《台灣日日新報》，1900.06.07，4版。

——，〈雜事・文藝新誌〉，《台灣日日新報》，1900.06.26，4版。

——，〈雜事・文藝新誌〉，《台灣日日新報》，1900.08.30，4版。

——，〈文藝委員任命〉，《台灣日日新報》，1911.05.18，3版。

——，〈文部の二事業〉，《台灣日日新報》，1911.05.02，4版。

——，〈文藝官制決定〉，《台灣日日新報》，1911.05.09，4版。

——，〈文藝調查委員會〉，《台灣日日新報》，1911.06.10，4版。

——，〈雜誌「綠明」の發刊〉，《台灣日日新報》，1913.07.20，7版。

四、電子媒體

日本文部省編，《學制百年史》（日本東京：帝國地方行政學會，1981.09）。（來源：http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317552。

htm，檢索日期：2018.09.28）。

石川啄木，〈時代閉塞の現狀：強權、純粹自然主義の最後及び明日の考察〉，青空文庫（來源：<https://www.aozora.gr.jp/cards/000153/card814.html>，檢索日期：2018.09.28）。

