

# 「轉向」及藝術派反動的純文學論

## ——台灣文藝聯盟路線之爭

游勝冠

成功大學台灣文學系副教授

### 摘要

本文的目的在于以進步與反動路線對抗的關係框架，重新耙梳三〇年代台灣文藝聯盟的路線之爭。前行研究大多從「民族」、「階級」的立場之爭，解釋楊逵批評張深切所主導的台灣文藝聯盟及其造成台灣文學界分裂的結果。不過，如果能夠不對張深切進入戰爭期即前往北京為日本軍方效力的事實視而不見，那麼，將張深切所主導的路線界定為「民族」，其實是無法成立的歷史判斷。有鑑於此，本文將把這場路線之爭，放回九一八事變後法西斯主義高漲的背景中重新評估，除了以「轉向」這個從未進入前行研究視野之中的新問題意識，考察台灣作家面對高漲的法西斯氣焰，有沒有發生「轉向」的現象之外，也將以楊逵批判藝術派時所提出的進步與反動路線對抗的關係框架，重新定位、解釋台灣文藝聯盟的路線之爭。由於前行研究對張深切、李張瑞、楊熾昌等藝術派的純文學論述，討論少之又少，在以新關係框架重新梳理台灣文藝聯盟分裂之論爭過程的同時，本文也將把重點放在鋪陳藝術派的純文學論，並嘗試證明，這種論調正是台灣作家「轉向」日本法西斯主義靠攏後的產物。

關鍵詞：法西斯主義、左右路線之爭、台灣文藝聯盟分裂、轉向、藝術派

# “Conversion” and the Reactionary Literature Viewpoint of Pure Aesthetic:

A debate between Progressive and Conservative Forces in Taiwanese Cultural Association on the Peak of Japanese Fascism in 1930s

**Yu Sheng-Kuan**

Associate professor

Department of Taiwanese Literature

National Cheng Kung University

## Abstract

The article outlines an interpretative framework of the struggle between the reactionary and progressive forces in Taiwanese Cultural Association (abbr. TCA) for re-examining the division of TCA in 1930s. The former research mostly proposed a framework based on the conflict standpoints of “nationality” or “social class” to explain why Yang Kui criticized Chang Shen-chieh who led the TCA and ended up the division of TCA. This perspective ignores the historical background that Chang Shen-chieh devoted himself to Japan Empire in Beijing during the Pacific War. Therefore, it is historically inconvincible to define Chang Shen-chieh as a “nationalist”. And for that reason, it is necessary to put the struggles of TCA into historical context of the Manchurian Incident in 1931 when the Japanese fascism arose quickly. The article tries to use the new problematic concept of “conversion” to examine how Taiwanese writers reacted to the rising Japanese Fascism. At the same time, owing to the lack of discussion on those Taiwanese writers like Chang Shen-chieh, Li Chang-jui and Yang Chih-Chang who viewed literature as pure aesthetic, the article also wants to focus on their aesthetic position and prove that it was eventually the product of their “conversion” to Japan fascism.

Keywords: Japanese fascism, struggles between left and right, conversion, division of Taiwanese Cultural Association, pure aesthetic.

# 「轉向」及藝術派反動的純文學論

## ——台灣文藝聯盟路線之爭

### 一、序論

關於1937年之前台灣新文學史的研究，一直陷在民族、階級對立的二元詮釋框架之中，也就是說。前行研究一直將民族、階級詮釋為對立不相容的政治概念和立場，並在這種對立關係中，結構二〇年代以迄1937年台灣文學的發展史。這種二元對立史觀，在1927年代左、右運動的衝突中，右翼資產階級為了正當化自己立場，在對階級運動進行只有階級、沒有民族立場的指控中，已經逐漸形成。戰後，隨著中國右翼政權統治台灣，左翼的馬克斯主義成為政治禁忌，戰前的右翼知識份子附和主流的中國民族主義意識形態，「民族」搖身一變成為確指中國的民族主義，而得到進一步的強化，從而形成主導戰後日治時期台灣文學研究的意識形態。

這種歷史偏見，黃石輝早在1928年於《台灣大眾時報》第十號發表的〈「改造」之改造（二）〉一文，就曾駁斥說：「主張階級鬥爭的不會反對民族運動，就是這個意思。因為民族解放也是階級解放也，那麼為什麼不民族運動而主張階級鬥爭呢？這是有很深的意義存在的！階級鬥爭的主張者的最後目標是在消滅階級。階級消滅了，還有被壓迫民族的存在嗎？」<sup>1</sup>階級運動追求殖民地的獨立解放，本來就是一種反帝民族主義立場，他們不反對民族運動，他們反對的是民族資產階級對無產階級的剝削，及其政治上妥協的「穩健」路線；階級與民族並不衝突，真正有衝突的是，階級運動所主張的「獨立解放」與以接受殖民體制為前提民族資產階級自由主義所主張的「自治」。<sup>2</sup>

1 黃石輝，〈「改造」之改造（二）〉，《台灣大眾時報》10號，1928.07.09。

2 游勝冠，〈殖民進步主義與日據時期台灣文學的文化抗爭〉（新竹：清華大學中文系博士論文，2000.06）第二章第三節的相關討論，對階級立場與民族立場並不衝突這個問題，該文有頗具辯證性的剖析。

戰前右翼資產階級份子，在戰後有利於他們的右傾政治氣氛中，不僅改造、建構戰前歷史，為自己形塑認同中國民族主義的形象，甚者，演變成挾怨報復戰前與他們有過節的左翼運動者，在只反資產階級不反日的指控中，為戰後反共國策中處境已經非常窘迫的階級運動者，再扣上一項不反日的罪名。楊逵與張深切的历史恩怨，可以說是這種問題的最典型例子，兩人戰前曾因左、右路線的爭執分裂了台灣文藝聯盟，戰後，張深切通過回憶錄《里程碑》，除了積極打造自己效忠中國民族主義的历史形象，也以「不恤文聯分裂，儼然替日本當局效忠」<sup>3</sup>的指控，加給楊逵沒有民族意識、認同日本的污名。

因為戰前的左、右路線爭執、台灣文藝聯盟分裂，戰後指控楊逵不顧民族大義的，還不止張深切一人，風車詩社的楊熾昌也在回憶他戰前文學活動的〈回溯〉一文，雖未點名，但事實上也將台灣文藝聯盟的分裂歸咎於楊逵，由「不使民族文學的幼苗遭到傷害」<sup>4</sup>的民族主義立場，對楊逵做出不能「團結力量，把箭頭指向日人」<sup>5</sup>的指控。戰後，這些作家一出口就不忘民族大義，然而，指控楊逵「替日本當局效忠」的張深切，戰前卻是在七七事變之後，就遠赴日本佔領區的北平發展，替日本軍方創辦《中國文藝》，為正當化日本的侵略戰爭進行言論的統合；<sup>6</sup>〈回溯〉一文高唱民族文學高調的楊熾昌，戰爭期加入的卻是日本人的《文藝台灣》陣營。儘管戰前的历史事實如此，但由於他們都勇於重寫自己的過去，戰後的相關研究，大致也循著他們設定的历史脈

3 張深切，《里程碑》（台中：聖工出版社，1961.12）。陳芳明等編，《張深切全集·卷二》（台北：文經出版社，1998.01），頁624。

4 楊熾昌，〈回溯〉，《聯合報》，1980.11.07。呂興昌主編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995.04），頁224。

5 同註4，頁223。

6 張深切在《中國文藝》發表論及中日戰爭的言論，多在勸說中國人放棄抵抗日本的侵略，如在〈戰爭與和平〉一文，就批評中國當時抗戰到底的主張說「戰無甚益，和無甚損，我們何必執拗抗戰徹底呢？……中國若有戰勝日本的可能，和有何妨，若無可能，和有何不可；戰不能戰，可和而不可，塗炭生靈於無底止，此徒買人之怨，買人之怨，尚謂能獲得最後的勝利，誰肯相信呢。」《中國文藝》2卷3期（1940.05.01）。陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁252。又如〈散言碎語（效顰者也）〉一文，張深切也鼓吹類似的論調說「或曰：戰亦亡；不戰亦亡，與其不戰而準亡，孰若一戰而尚冀其未亡耶？之乎曰：不戰未必亡也；戰亦未必不亡也，與其因戰而受『老弱轉乎溝壑，壯者散而之四方；父子不相見，兄弟妻子離散；民有飢色，野有餓殍』等等惡影響，何如不戰以享『日出而作；日入而息；掘井而飲；耕田而食，申申如也，天天如也』之豔福哉？」《中國文藝》2卷4期（1940.06.01）。《張深切全集·卷十一》，頁264。

絡，無視這些歷史事實的存在，並在既定的「反抗史觀」中，將他們打造成中國民族立場鮮明的台灣作家。

戰後日治時期台灣文學的研究者，對這個讓我們看不清楚歷史真相的「反抗史觀」的問題，大多一直習而不察，研究越多，偏見累積越多，歷史是非也就越模糊。前行研究之中，雖有趙勳達碩論《〈台灣新文學〉（1935-1937）定位及其抵殖民精神研究》<sup>7</sup>為楊逵及其《台灣新文學》的民族立場及歷史貢獻翻案；也有許倍榕的碩士論文《三〇年代啟蒙「左翼」論述——以劉捷為觀察對象》<sup>8</sup>辨析了論戰中也曾與楊逵發生過論戰的劉捷，文學立場上名為左翼、實為右翼啟蒙的思考問題，間接地也為楊逵的歷史正當性進行了辯護。許倍榕的論文雖在重新調整了階級對立於民族的詮釋框架之後，雖有助於澄清台灣文藝聯盟分裂的思想立場問題，但其研究重點放在劉捷，台灣文藝聯盟分裂的政治立場之爭及其歷史意義，並非她關注的重點；趙勳達的論文則與本文的問題意識直接相關，但因為他還是在民族／階級的二元對立架構中進行探討，並沒有充分意識到本文指出的這個對立詮釋架構的問題，因此，他的論文只是為楊逵還是有民族立場進行了辯護，並未能重新調整關係框架，在九一八事變後日本法西斯主義高漲的時代背景中，重新釐定左、右立場對立、鬥爭的時代意義，由此清理出張深切、楊熾昌……等資產階級作家所主張不涉政治的純文學論，事實上正是他們政治上右翼資產階級啟蒙立場極右化，默認日本法西斯主義正當性的結果。

因此本文想以趙勳達、許倍榕的相關研究為基礎，在對民族、階級二元對立詮釋架構的問題有所反省的基礎上，以作家迎對日本法西斯主義的政治態度為區別的標準，在楊逵那時所謂「進步」與「反動」的新衝突關係架構中，重新梳理這場造成台灣文藝聯盟分裂的文學論爭，並在將文學論述視為一種意識形態的前提下，由論戰雙方文學主張的分歧處入手，分析其立論的政治立場。

---

7 趙勳達，《〈台灣新文學〉（1935-1937）定位及其抵殖民精神研究》（台南：台南市立圖書館，2006.12）。

8 許倍榕，〈三〇年代啟蒙「左翼」論述——以劉捷為觀察對象〉（台南：成功大學台灣文學系碩士論文，2006.07）。

本文欲證明左翼「現實主義論」與右翼「純藝術論」之所以發生衝突、爭執，正是論戰雙方面對日本法西斯主義高漲的政治態度不同所造成。再者，本文除了想指出「階級」、「民族」二元對立詮釋框架的問題，亦想揭示台灣文學界也存在「轉向」現象（但一直為前行研究所忽略）的歷史事實，在九一八事變後，隨著殖民當局思想管制的益形嚴苛，部分右翼資產階級的確啟動了朝向協力戰爭的極右化「轉向」的腳步，二〇年代啟蒙主義中的民主激進精神，已經被啟蒙論述的負面成分——資本主義化、弱肉強食的社會進化論<sup>9</sup>所取代，對「轉向」這個歷史問題的視而不見，讓前行研究還是沿用二〇年代的「民族立場」來概括、正當化他們三〇年代的言行，如此一來，不僅掩蓋了他們在這個歷史階段已經「轉向」的歷史事實，更無法合理解釋，為什麼1937中日戰爭才剛爆發，張深切、劉捷的「民族立場」就蕩然無存，不落人後地追帝國擴張的腳步，前往中國為日本的侵略行動效力？

## 二、台灣作家的「轉向」

進入三〇年代，日本法西斯主義的氣焰高漲，繼1929年的第一次檢肅之後，殖民當局在1931年對台共發動第二次大檢肅，計捕獲台共重要幹部王萬得、謝阿女、潘欽信等107人。經過兩次檢肅，台灣文化協會和台灣共產黨已無力活動，1931年2月台灣民眾黨也被禁止結社，至此，在日本軍方發動九一八事變之前，台灣的政治、社會運動可說完全被壓制，而陷於潰滅的狀態。1932年春，日本本土也開始鎮壓日本共產黨及其所領導的工農運動和無產階級文學運動。四百多名日本無產階級作家聯盟的成員陸續被逮捕，領導者之一的小林多喜二在2月被捕後，遭到虐殺。6月，日共委員長左野學、中央委員鍋山貞親在獄中發表「轉向」的共同聲明，撤回他們之前的所有主張，並改口說「要從蘇聯的桎梏中解放自己，對天皇及其代表的文化價值表示尊敬，以

9 游勝冠，〈殖民進步主義與日據時期台灣文學的文化抗爭〉一書第二章、第二節〈啟蒙知識份子的自我殖民〉的相關討論。

發展日本的社會主義」，<sup>10</sup> 他們的共同聲明引起極大的效應，雖還有人堅持立場，但大批的日共份子則陸續宣布他們的「轉向」。

「轉向」這種「在國家的強制力下所產生的思想變化」，<sup>11</sup> 在戰後成為日本研究戰爭時期思想、文化的重要議題，但在戰後台灣，這個問題卻從未進入日治台灣文學史的研究視野之中，好像戰前的台灣人未曾有過這方面問題一樣。但事實上，張文環1935年以〈父親的顏面〉為題入選《中央公論》小說徵文第四名，後改名為〈父親的要求〉而在《台灣文藝》發表的小說，反映的就是台灣左翼知識份子「轉向」的問題。然而，就如前文所論，「反抗史觀」宰制下的日治時期台灣文學研究，長久以來一直存在只看研究對象反日一面的「偏見」，一碰到研究對象的親日言行，研究者就自動轉彎、避而不談，「轉向」之所以從未成為正式的問題意識，不能不說是這種鸵鳥心態使然。為了釐清台灣文藝聯盟分裂的雙方真正的爭執點，本節將以「轉向」為切入點，重新梳理論爭雙方的政治位置；另一方面，因為「轉向」並不是階級運動者專有的問題，正如鶴見俊輔指出的，「那些從穩健的自由主義，轉為狂熱的法西斯主義者」的思想變化，也「應該視為『轉向』加以研究」。<sup>12</sup> 因此，本文所要考察的對象並不限於像張深切這類曾經參與階級運動的台灣作家，同時也包括右翼資產階級作家。

九一八事變發生前，殖民當局徹底鎮壓了台灣人的政治、社會運動，事變後則全面展開對殖民地台灣的思想管制。面對這個全新的局面，根據張深切戰後對1934年台灣文藝聯盟成立的回顧：「賴明弘和幾位朋友勸我組織一個文藝團體來代替政治運動。我看左翼組織已經被摧毀，自治聯盟也陷於生死浮沈的田地，生怕台灣民眾意氣消沈，不得不決意承擔這個帶有政治色彩的文藝運動。」<sup>13</sup> 他所採取的是一種正面對抗的態度。戰後的相關研究，對於這個階段

10 鶴見俊輔著，邱振瑞譯，《戰爭時期日本精神史1931-1945》（台北：行人出版社，2008.01），頁24。

11 同註10，頁29。

12 同註9，頁30。

13 陳芳明等編，《張深切全集·卷二》，頁609-610。

的歷史描述，大致也循著張深切戰後所提供的歷史脈絡，將「作為全島性雜誌而結成的台灣文藝聯盟」，視為「社會運動被毀滅後作為後退戰據點的統一戰線」。<sup>14</sup> 這樣的歷史描述頗符合「反抗史觀」的意識形態假設，然而，作為台灣文藝聯盟領導者的張深切，回應九一八事變後法西斯主義氣焰高漲的態度，真的如他戰後所回顧的，希望以文藝團體來替代政治運動，將台灣文藝聯盟推展為「帶有政治色彩的文藝運動」嗎？

1934年12月《台灣文藝》2卷1號刊出林克夫〈清算過去的誤謬——確立大眾化的根本問題〉<sup>15</sup>和芥舟〈文藝大眾化〉<sup>16</sup>兩篇重申文藝大眾化重要性的文章，芥舟〈文藝大眾化〉一文只是泛泛而論，並不突出，至於林克夫的論點，因為對事變後檢閱制度越來越嚴苛及其造成台灣文壇風向的轉變，進行了較為深刻的描述，而有助於我們澄清政治、社會運動被鎮壓後，台灣作家的政治態度是否存在所謂「轉向」這個問題。林克夫該文一開頭，就毫不留情面地批判台灣文壇的轉趨保守，他說：

現下當局的政策，所謂非常時代，一般的檢閱制度都採取積極政策，若稍有涉及無產大眾文化的意德沃羅基，便認為危險思想，以致不能發表。所以，一般文藝同好者碰著這種的情形，便不了把方向轉換，雖過去熱烈的指導著無產大眾的文藝同好者，都把頭上帶著熱烘烘爐火瀉於水坑下去，任牠自滅吧！

林克夫一方面印證了事變後殖民當局對台灣言論思想的檢閱，越來越嚴苛；另一方面，也道出面對這種政治壓力，過去曾熱烈地指導著無產大眾的文藝同好者，在思想立場上「把方向轉換」、「把頭上帶著熱烘烘爐火洩於水坑下去，任牠自滅」的「轉向」。

14 松永正義著，葉石濤譯，〈台灣文學的歷史與個性〉，葉石濤，《沒有土地，哪有文學》（台北：遠景出版社，1985.06），頁276。

15 林克夫，〈清算過去的誤謬——確立大眾化的根本問題〉，《台灣文藝》2卷1號（1934.12.18）。

16 芥舟，〈文藝大眾化〉，《台灣文藝》2卷1號（1934.12.18）。

延續階級運動的政治立場，林克夫本文接著對台灣文藝聯盟的資產階級立場做出了質疑，他說：「前日在台中所開的文藝大會，出席者七十餘名而已，這裡除了有閑階級代辯者而外，有幾個能夠替無產階級叫喊呢？」不是說台灣文藝聯盟是左、右翼的統一陣線嗎？林克夫怎麼對台灣文藝聯盟做出這樣的質疑呢？到底誰是「有閑階級代辯者」？到底是那一位「過去熱烈的指導著無產大眾的文藝同好者」「轉向」了呢？在林克夫本文未發表前，馬上跳出來對號入座的就是張深切。在同一期的《台灣文藝》，藉編輯之便，緊接著林克夫本文之後排上張深切以筆名楚女發表的〈文藝大眾化〉，以「本號又有郭秋生氏與林克夫同志同論此項問題，內容雖然異常有趣，其論旨卻似乎未甚中肯」，<sup>17</sup> 否定兩篇論文的價值，可見他對林克夫的諸多批評有多麼在意。張深切為什麼這麼在意呢？他到底在意什麼？由他曾經參與左傾「廣東革命青年團」的活動，並曾因此服兩年徒刑的經歷來看，林克夫對過去文藝大眾化的指導者「轉向」的指控，即使沒有點名他，應該也踩到了他的痛處；其次，文藝聯盟的成員多為「有閑階級代辯者」的指控，好像也切中了他轉向後回歸的右翼資產階級立場。過去參與「廣東革命青年團」時大力批判日本帝國主義，並主張台灣革命解放的張深切，出獄後思想到底起了怎樣的變化？

1934年，藉著台灣文藝聯盟成立的契機，才開始實際參與台灣新文學運動的張深切，不知是不熟悉台灣文學界的生態，還是他「有閑階級代辯者」的政治位置與漢詩人相當接近，在第一次全島文藝大會上，就以「台灣客觀現階段之情勢，新文學家與漢詩人非由爭鬥能夠獲得進展，莫若與他們疏通意志，擴大文學陣線以期打開過度時代中之一方面難關」的理由，提出了「與漢詩人聯絡案」，如果對新文學推動以來新、舊文學對立緊張的歷史有一點瞭解的話，張深切「研究舊詩與舊文學、參加詩會、批評舊詩與舊文學、時與舊文人開座談會」的提案內容，會遭到怎樣的反對，可想而知。1935年5月，在〈「台灣文藝」的使命〉一文，張深切又再一次提及漢詩人，他以詩社林立，全台詩人

---

17 張深切，〈文藝大眾化〉，《台灣文藝》2卷1號（1934.12.18）。陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁144。

以一社約十人，共計也有千餘人，若漢詩人有人願意購買，必能擴大《台灣文藝》的銷路，不過漢詩人並不接納新文學，他感嘆說：「復查目下有購讀《台灣文藝》的所謂漢詩人，全數不上二十人，比諸全數不達2%，咱們的貧弱於此可見一斑……」<sup>18</sup>以漢詩人無意購買《台灣文藝》來證明「咱們的貧弱」，在熟悉新文學運動以來新文人和漢文人之間衝突的人聽來，應是會讓他們瞠目結舌的說法吧！

張深切這種不避諱與漢文人交好的態度正道出他思想上的問題，新文人與漢文人所以衝突、對立，除了新、舊表現形式孰優孰劣的爭執不下外，政治立場上，新文學運動帶有強烈反殖民意向，而大部分漢詩人則將漢詩「拿來做迎合勢力的器具」，「謔幾句有形無骨的詩玩，及至總督閣下對他們稱送秋波，便愈發高興起來了」<sup>19</sup>的政治立場對立，則更是兩造論爭所以不斷，始終難以形成統一陣線的根本原因。張深切無視這樣的大是大非，不僅未在公領域與之劃清界線，還在台灣文藝聯盟成立之際就主張新文人應與漢詩人「疏通意志，擴大文學陣線」，可以看作是一種向台灣內部保守勢力示好的動作，而到了〈「台灣文藝」的使命〉一文，這種示好、拉攏的表態，就進一步清楚落實為和漢文人一致的協力立場，在本文他公開地將日台融合、日華親善標舉為《台灣文藝》的重要使命之一，他說：

毫無疑義的，《台灣文藝》是我文藝聯盟的喉舌，我台灣文藝界的一綜合舞台，藉諸同志們的群策群力，逐步打破難關，成績漸有可觀了。簡直，過去的工作，已獲得內地同志們的協力，現在的情形，復得當局的相當理解，咱們的希望次第完成，咱們的陣容也逐漸擴大強化了。咱們的使命不啻為開拓荒蕪的文苑而重要，同時為融合內台人之思想與感情，也是異常重要，尤有進者，咱們還能夠為日華親善而折衝，為東亞和平而貢獻，為

18 張深切，〈「台灣文藝」的使命〉，《台灣文藝》2卷5號（1935.05.05）。同註17，頁193。

19 張我軍，〈糟糕的台灣文學界〉，《台灣民報》2卷24號（1924.11.21）。李南衡主編，《日據下台灣新文學明集5：文獻資料選集》（台北：明潭出版社，1979.03），頁65。

世界大同而助一臂之力。<sup>20</sup>

張深切戰後不是將台灣文藝聯盟定位為「帶有政治色彩的文藝運動」，這裡為什麼要強調《台灣文藝》已經「得當局的相當理解」呢？難道所謂的「政治色彩」，就是迎合當局政策，不然怎麼需要強調當局的包容？當日、台差別待遇還是大部分台灣人忿忿不平的政策時，他的確已經迎合當局政策，高談《台灣文藝》要「為融合內台人之思想與感情」盡力；九一八事變肇始的侵略行動才啟動沒多久，他的反殖民立場已經開始動搖，循著當局提供的大東亞共榮邏輯，像同一階段協力日本母國的漢文人一樣，開始公然主張《台灣文藝》還要「能夠為日華親善而折衝，為東亞和平而貢獻，為世界大同而助一臂之力」。

張深切在這個歷史階段只是表態，進入戰爭期，則實際前進日本佔領區北京，透過主編《中國文藝》落實他「為日華親善而折衝」的使命。透過他在《中國文藝》的言論，我們可以比較清楚這個時候他幾次向漢文人示好的意義，張深切曾經留學日本、中國，不僅對自由主義、左翼思想有所涉獵，七歲入私塾，受教於洪月樵的他，其實同時也養成一定的漢學底子，這從他在提案台灣文學的新路線時，有能力引經據典大談老子《道德經》可以看出。不過，這種能力，應該也同時讓他有機會接觸認同殖民政權的漢文人的反動思想，所以當思想檢肅的政治壓力越來越大，從自由主義、馬克斯主義「轉向」之後，他合理化日本向中國發動侵略戰爭的邏輯，和協力殖民當局的漢文人的說法，可說如出一轍。1940年3月張深切在《中國文藝》發表的〈隨便談談〉一文，比較兩國文化上的優、劣說：「日本之興也非偶然也，中國之衰也亦非偶然也。蓋日本之政得乎中和，因乎知所先後，是以興；中國反乎是，是以衰也。夫日本自受『黑船』襲擊後，孜孜然攝取外國之文化……故一鼓而振；中國百

---

20 同註18，頁191-192。

廢未舉，徒動干戈於蕭牆，故一敗而塗地。」<sup>21</sup>，大有以文、野的等級差別合理化日本侵略行動的言外之意，這種論調和《台灣日日新報》、崇文社那些認為大和民族應該負起開導大漢民族之文明使命的漢文人，並無二致，都是在接受殖民論述所安排的從屬性主體位置之後，對殖民擴張主義的一種複製。

### 三、針對「轉向」提出的「行動主義」

釐清出獄後張深切的政治立場往極右「轉向」了，我們才能弄清楚這時從不避諱法西斯主義問題的楊逵，為什麼會和張深切等人水火不容，最後又為什麼會鬧到分道揚鑣的癥結。張深切的政治立場所以轉趨極右，可以從他根深蒂固的啟蒙主義立場得到解釋，雖然曾到廣東留學，在參與台灣學生聯合會活動時，沾到一點左翼運動的邊，但主導其思考的還是資產階級民主運動的啟蒙主義邏輯，這種啟蒙主義，當批判的箭頭指向殖民統治者時，是能發揮自由主義要求平等、民主的激進能量，不過，所謂的啟蒙邏輯，同時也是對殖民主義文明開化邏輯的一種認可，在假設的日本文明、台灣野蠻的文化等級關係中，日本殖民主義是以「文明化」台灣來合理化其殖民支配，當台灣人接受自己作為劣敗者的位置，其實也在殖民者所安排好的從屬位置就位。

既接受日本的殖民統治是一種「文明化」，面對循著同樣的邏輯所建構、合理化的大東亞共榮意識形態及行動，啟蒙知識份子若無力堅持民主、自由，只能空談文化啟蒙，對文明化的支配企圖如何缺乏思辨、批判能力，可以想知。繼而隨之起舞，想緊跟日本帝國擴張的腳步，肩負文明使命到中國「為日華親善而折衝」，進入戰爭期，像張深切這樣付之實現的，也大有人在。這個思考邏輯對殖民地知識份子的影響既深且遠，即使歷經左翼運動馬克斯主義的洗禮，到了1935年，在〈「台灣文藝」的使命〉的宣言中，張深切重彈的還是

21 張深切，〈隨便談談〉，《中國文藝》2卷1期（1940.03.01）。《張深切全集·卷十一》，頁240。漢文人類似的說法，如許子文在〈維持漢學策〉一文所說：「惟我帝國獨來獨往，大有旁若無人之概，風氣之所推移，名利之所維繫，將見昔之誦蟹行文者，今則變而書片假名矣，語言之考證，文字之校對，佛教之聯合，學術之復古，非大和民族，開導大漢民族已到之時機乎。」。〈維持漢學策〉，黃臥松編，《崇文社文集·卷一》（彰化：崇文社，1928.02），頁34。

二〇年代初充滿文明落後焦慮感的啟蒙老調，他說：「處在落伍之下的我台灣文藝，卻不能一躍和外國文學並駕齊驅，尤其是我台灣文藝帶有啟蒙運動的特別使命，不僅要為發表咱們的意象，同時也要有啟導大眾的義務，任重而道遠」。<sup>22</sup> 其實，張深切資產階級菁英這個階級位置及其思考問題，早在1930年就有左翼運動者提出嚴厲批評，這一年出獄後的張深切與何集璧等人於8月創辦「台灣演劇研究會」，10月18日曝狂鐘就在《台灣新民報》發表〈張深切所引導的台灣演劇研究會將會走入哪一條路？〉<sup>23</sup>一文，直截了當地批評張深切的「轉向」，他引述張深切的說法說，張深切認為再走無產階級運動路線「將要受著很厲害的彈壓！飯碗恐怕要弄破了！」接著，曝狂鐘分析、批判他尚未上演的腳本〈暗地〉說：

檢檢台灣演劇研究會所採用的腳本——張深切的作品——尤其是他的得意作——暗地——我們就可以明白他們，是要比◇◇◇◇反動的！他這篇是描寫農民的——尤其是貧農——的生活的。但是，他不但不敢使他們認明他們的敵人：叫他們怎樣去解決他們的困苦！而且把他們的困苦、全部歸罪於天、於地，於什麼世間的無情。…老實他是資本家的代辯人吧！……

或許就是因為已不是第一次被指控為「資本家的代辯人」，他才會對林克夫所言台灣文藝聯盟成員多為「有閑階級代辯者」的責難那麼在意。

張深切轉向右翼資產階級的保守立場，可以說已經是個事實，但曝狂鐘本文更為重要的是確認了台灣政治、社會運動徹底遭到當局檢肅前後，檯面下，已有「將要受著很厲害的彈壓！飯碗恐怕要弄破了！」這種「轉向」的聲音發出。而發出這種聲音的張深切，政治上是不敢再去碰觸殖民當局的禁忌，文學路線上則躲到純文藝的象牙塔，開始主張為藝術而藝術的反動文藝路線，曝狂鐘很有先見之明指出說：

22 陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁192。

23 曝狂鐘，〈張深切所引導的台灣演劇研究會將會走入哪一條路？〉，《台灣新民報》，1930.10.18。

張深切所代表的，是要為藝術而藝術——是要補資本家的政策，去掩沒無產階級的不平，他曾聲明：依他的計畫做去是會滅殺大眾的鬥爭性的！——所以他們的所謂藝術，是阿片的藝術！

政治立場極右化，文學立場則轉趨保守，主張不涉政治、為藝術而藝術之純藝術論的這種「轉向」，應該不是張深切的專利，而是1930年到1937年逐漸醞釀成形的一股文學反動勢力。受限於「反抗史觀」有所選擇的視角，前行研究多對這個問題視而不見，然而，不正視這股反動勢力的成形，只從個人恩怨或文藝大眾化的主張不同來切入，是很難解釋清楚如果僅是文學主張的爭執，為什麼往後會越演越烈，造成台灣文藝聯盟——其實也就是台灣文壇——的分裂。

楊逵應該是這個歷史階段，對九一八事變之後的法西斯主義氣焰最敢批評的台灣作家。楊逵雖對台灣文藝聯盟領導者張深切的領導風格和做事態度有意見，但更為介意的應該是台灣資產階級作家不敢正視法西斯主義，不僅政治行動，文學論述上也轉趨保守的畏縮。同樣面對這種壓力的日本文壇，也有類似問題，在左翼作家紛紛「轉向」放棄思想信仰之後，1933年下半年也轉趨保守，興起標榜去政治化、個人主義至上純文學的「文藝復興」，為對抗這種新的文學反動趨勢，三木清、小松清、舟橋聖一則以《行動》、《行動文學》等雜誌為中心，提倡自由主義、人道主義文學，希望藉此維繫資產階級人道主義文學的激進精神，不被高漲的法西斯主義所淹沒。左翼作家的楊逵張開雙臂歡迎這種也反法西斯主義的「行動主義」，撰文肯定資產階級內部這股反純文學論的力量，1935年3月，他在《行動》的3卷3號發表〈擁護行動主義〉，視之為普羅文學的戰友，他定位「行動主義」說：「鼓吹作家在社會、藝術等方面的『能動精神』，主張融合藝術的獨立性和普羅文學的思想性，使文學達到更高的層次。」<sup>24</sup>

同時，楊逵也在台灣的《台灣文藝》第2卷第3號上發表〈檢討行動主

24 楊逵，〈擁護行動主義〉，《行動》3卷3號（1935.03）。邱振瑞譯，彭小研主編，《楊逵全集·9卷詩文集（上）》（台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001.12）。

義〉，<sup>25</sup> 向台灣文壇介紹日本「行動主義」。本文發表前，張深切才在上一期發表〈對台灣新文學路線的一提案〉一文，反對普羅文學論，主張科學、中性的文學路線，楊逵本文發表之後，張深切隨之又發表〈對台灣新文學路線的一提案（續篇）〉，反對楊逵所提倡的「行動主義」。楊逵所以肯定資產階級文學中還有一定激進性的「行動主義」路線，即使不是有意，在張深切看來，也是衝著台灣文壇像他一樣轉向純藝術路線的資產階級作家主張來的。尋繹〈檢討行動主義〉一文的論述邏輯，看來楊逵是有意藉由「行動主義」的提倡，引導台灣漸趨保守的資產階級文藝作家，如果不想向普羅文學靠攏，至少也該走「行動主義」路線，讓文學的能動性多少能發揮反法西斯主義的力量，而不是迴避知識份子的社會責任，畏縮到資產階級文學最保守的極點——個人主義及純藝術論這種反動位置。

楊逵本文一直捉住法西斯主義高漲這個時代問題立論，主張資產階級文藝作家對這個時代問題要更積極地回應，即使不願向馬克斯主義靠攏，至少應該守住「行動主義」這個底線，不能落入「萬劫不復」的「藝術派」泥淖。所以，他在本文一再地重申「藝術派的失敗是不可避免的」，又強調說「對文學而言，『藝術性』的重要是理所當然、毋庸置疑的。然而，若因這種反動而使得優秀的作家落入『修辭派』，則是巨大的損失。」<sup>26</sup> 相對於只強調文學藝術性的修辭派，他則從馬克斯主義立場出發，主張「藝術的本質本身就是實踐性、積極意志的一種表現。」<sup>27</sup> 什麼是「實踐性、積極意志的一種表現」？楊逵還是緊捉著當下法西斯主義高漲的歷史條件，鋪陳其政治激進意義。楊逵認為面對法西斯主義的高漲，作為知識份子的文藝作家，應有所為、有所不為，雖然他說這是「艱難的選擇關口」，但由於他還是「相信，在這種艱難的選擇關口還放任以前那種庸俗文學的無病呻吟，新的文學是不可能誕生的。」因此

25 楊逵，〈檢討行動主義〉，《台灣文藝》2卷3號（1935.03）。邱振瑞譯，同註24。

26 同註24，頁148。

27 同註24，頁147。

他所以「大聲疾呼」、「主動主義的提倡」<sup>28</sup>，就在提醒面對這種艱難選擇關口的知識份子，不該逃避知識份子的社會責任，選擇「和勝利者與統治者的穩定結合在一起」<sup>29</sup>的平坦途徑，耽溺在「庸俗文學的無病呻吟」中；相對地，則應該以「積極意志」的「主動主義」，選擇反法西斯主義這條「更艱難的途徑」<sup>30</sup>，在「行動主義」中落實文學介入社會的實踐性。

當楊達回過頭去檢討日本「行動主義」的問題時，他將這種艱難的選擇表述得更為清楚，他說，「行動主義」雖然是好的傾向，但並不表示他完全同意他們的主張，因為「正如左翼對他們的批評所指出來的，他們的方向未定」，所以，楊達進一步指出，日本的「行動主義」仍舊面臨著「更為艱難的選擇關口」，他說：

在這裡，他們又遇上一個更為艱難的選擇關口，也就是邁向進步之路與邁向反動之路。我們很難預料他們今後會走向哪一條。大概既有人走向進步之路，也有人徘徊在反動之路。具有了解真理的眼光、想要認真生活的人會走向進步之路，而不具了解真理的眼光，或者因某種原因而失去了解真理的能力或被蒙騙的人會流連在反動之路是不辯自明的。<sup>31</sup>

「進步」與「反動」路線的分歧，正是楊達所謂的「艱難的選擇」，就是面對這種艱難的選擇的關口時，楊達選擇了「進步之路」，而與徘徊在「反動之路」的張深切徹底地分道揚鑣，兩人的路線之爭才會一發不可收拾，毫無妥協的餘地。

默認日本擴張主義的正當性，甚至表態想為「日華親善而折衝，為東亞

28 同註24，頁149。

29 薩依德著，單德興譯，《知識分子論》（台北：麥田出版社，1997.11），頁72。薩依德認為：「知識份子面對的主要的選擇是：要和勝利者與統治者的穩定結合在一起，還是選擇更艱難的途徑——認為那種穩定是一種危急狀態，威脅著較不幸的人使其面臨完全滅絕的危險，並考慮到屈從的經驗（the experience of subordination）以及被遺忘的聲音和人們的記憶。」

30 同註24，頁148、149。

31 同註24，頁149。

和平而貢獻，為世界大同而助一臂之力」，與反法西斯主義，堅持真理、認真生活之間進步與反動政治立場的分歧、對立；以及主張「為藝術而藝術」的純藝術論與強調文學介入社會的實踐性這種文學立場上的衝突，才是轉向後的張深切與堅持文學要保有能動性的楊達之所以衝突連連的最根本原因。接下來，如果進一步追究張深切在〈對台灣新文學路線的一提案〉一文裡，提倡科學分析為本的中性文學之真相，並看看在〈對台灣新文學路線的一提案（續篇）〉一文中，張深切如何接著反對「行動主義」，則本文想重新耙梳的歷史關係脈絡，將會得到更進一步的落實。

#### 四、科學、中性的純文學路線

早在1934年張深切與楊達便有了首次交鋒，在張深切因為吳希聖〈豚〉這篇小說，而與謝孟章發生所謂「心理描寫不要論」的爭執之後，楊達曾在《台灣新民報》發表〈就革新與台灣文藝而言〉批評張深切的觀點，<sup>32</sup> 這些史料迄今未出土，楊達的批評重點為何，無從得知，不過由《台灣文藝》創刊號刊出張深切〈〔評〕先發部隊〉<sup>33</sup>一文，楊達則隨即在下一期發表〈台灣文壇1934年的回顧〉之間的對話來看，約略可以窺見之前兩人的爭執點所在。論及1934年台灣文壇的「評論」，楊達舉出了兩種偏向加以討論，對第二種偏向「過度講究細節的弊病」的批評，顯然就是針對張深切而發。

先行研究多將兩人的爭執定位為文學立場之爭，而將「心理描寫不要論」及〈對台灣新文學路線的一提案〉所提出的「科學主義」，詮釋為「近代日本文壇中一種變調的、畸形的自然主義」。<sup>34</sup> 只從這種文學立場之爭去看，並

32 張深切在〈對台灣新文學路線的一提案（未定稿）〉一文說：「也許有的還記得吧——上年我曾與謝孟章先生因和文創作『豚』的批評，而打過了一番『心理描寫不要論』筆墨官司，嗣後又在本誌創刊號發表了一篇武裝著理論的創作『鴨母』作為例證。可惜，對『鴨母』的批評，仍未看到，『對心理描寫不要論』的恰切批評，終於愈使我對我自己的信念越懷自負了。雖然楊達同志曾在民報11月25日『就革新與台灣文藝而言』稍有涉及這個問題，然而因為他的論點非常薄弱……」。《台灣文藝》2卷2號（1935.02.01），陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁168、169。

33 張深切，〈〔評〕先發部隊〉，《台灣文藝》創刊號（1934.11.05）。《張深切全集·卷十一》，頁96-105。

34 趙勳達，《〈台灣新文學〉（1935-1937）定位及其抵殖民精神研究》，頁28。

不能搔到這場論戰的癢處，如由張深切被曝狂鐘指控為「資本家的代辯人」，爾後張深切又在〈〔評〕先發部隊〉一文，對作為普羅文學運動一環的《先發部隊》之作家和作品極盡冷嘲熱諷之能事來看，這場論爭不僅延續1927年以來左、右路線鬥爭的歷史情緒，同時也是楊逵指出的，面對三〇年代法西斯主義所帶來艱難的選擇關口，台灣作家是選擇進步抑或走向反動的政治立場之爭。

楊逵在〈台灣文壇1934年的回顧〉文中歸納討論該年的台灣文學評論時，指出有兩種偏向：「其中不是做概念式的批評，就是過度講究細節的弊病所致」，<sup>35</sup>在舉例說明第二種偏向時，他說：「譬如，在評論〈豬〉（前譯為豚）這篇小說時，就說飼主放走豬的心情是造作；或指〈送報伙〉的主角沒有階級意識是矛盾的。」以〈豚〉的評論為例，由於張深切稍前才與謝孟章因〈豚〉發生過「心理描寫不要論」的筆戰，楊逵的批評矛頭顯然指向張深切。張深切〈〔評〕先發部隊〉一文的姿態之高，楊逵只是從「自己也不深入探討，便說某篇作品哪裡矛盾啦、造作啦，要教導別人什麼時，反倒暴露出的無知」<sup>36</sup>來論，其實算是客氣的。張深切應該是挾著先前被指控為「資本家的代辯人」的怨氣來品評走普羅文學路線的《先發部隊》，他是這麼奚落《先發部隊》充滿戰鬥性的封面的：

然而看那「先發部隊」四個字，和垂幌及其他不知什麼青葉上的點綴色彩，卻會使我聯想到——煮熟的豬血，覺得一種莫明其妙的不快。祇是那四字「先發部隊」的黛紅色卻似乎有點意趣，用意在——浴血奮戰？<sup>37</sup>

用「煮熟的豬血」來醜化左翼文學的「浴血奮戰」，並毫不避諱地以「莫明其妙的不快」，充分表達他嫌惡階級運動、普羅文學的情緒。

應該是出於這種情緒，張深切對《先發部隊》的批評，除了朱點人、毓

35 楊逵，〈台灣文壇1934年的回顧〉，《台灣文藝》2卷1號（1934.12）。邱振瑞譯，彭小研主編，《楊逵全集·9卷詩文集（上）》，頁121。

36 同註35。

37 同註32，頁96。

文的作品有些好話之外，其他人的作品幾乎無一倖免受到他的冷諷熱嘲。之前，就不贊同林克夫、芥舟文藝大眾化論的張深切，對《先發部隊》中這兩人的評價最為苛刻，郭秋生的兩篇文章<sup>38</sup>在「留在印象的仍是等於零」、「摸無頭腦……迷入萬里霧中……莫名其妙」的評語中，徹底被抹除掉存在感，林克夫的〈秋菊的告白〉則得到「標題和內容都平凡」、「對人物的描寫……非常薄弱」<sup>39</sup>的負面評價；關於詩歌的批評，他雖先謙稱「我不敢當」，但對楊雲萍的〈斷章〉卻大刀砍下，嘲笑說：「我却完全不懂其屬在那一國的國語。看了後險些兒跌下麵麩裡發見鼻子，哈哈大笑。」<sup>40</sup>；樞馬先生的〈私奔〉則得到張深切最多垂青，他花了最多篇幅，挑出不合理的內容與細節，一一加以提點，諸如「標題好，可惜，內容卻不對了」、「事件的構成很造作而不自然」<sup>41</sup>……等等的話語，最能體現楊達所指出「過度講究細節」、「自己也不深入探討，便說某篇作品哪裡矛盾啦、造作啦」的問題。

對表現技巧吹毛求疵這個問題，楊達此時其實已經將之定位為「資產階級末期的頹廢派傾向」，並視之為文壇反動的主流趨勢，也開始呼籲「我們應多加學習的倒是資產階級勃興時期的作品，例如雨果的《悲慘世界》、狄更斯的《雙城記》……」<sup>42</sup>，與之後他所提倡的「行動主義」前後呼應。1935年2月，楊達在《台灣文藝》第2卷第2號發表〈藝術是大眾的〉，繼續追打純藝術論者，指出藝術派之所以耽溺於藝術細節的原因：

由於反映他們狹隘的生活，無法採用具有吸引力的題材，所以他們整個生命只在追求雕蟲小技，已經墮落成類似自然主義的低俗、瑣碎的藝匠，  
「缺乏思想的心理描寫，缺乏科學理論的行動描寫，缺乏想像力的客觀描

38 指郭秋生執筆的〈卷頭語〉與〈解消發生期的觀念行動的本格化建設化〉，《先發部隊》創刊號（1934.07）。

39 張深切，〈〔評〕先發部隊〉，陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁105。

40 同註39，頁102。

41 同註39，頁103。

42 同註35，頁123。

寫。」……<sup>43</sup>

「追求雕蟲小技」、「墮落成類似自然主義的低俗、瑣碎的藝匠」的批評，即使未點名張深切，循著之前兩人的嫌隙來看，張深切也一定會認為是衝著自己而來。因此，張深切所提倡的新路線相當有針對性，雖未明白點名批判楊達，但以下的說法，顯然是針對普羅文學路線及楊達認為富有積極性、台灣作家應多學習的「資產階級勃興時期的作品」而發。因而，他才會將歐美近代的「文學道德」歸結為二：一是人道主義，一是馬克斯主義的階級道德主義，這兩種文學道德他說他都不認同，因為「人道主義是太抽象的、概念的、平面的」，而「階級道德主義是太偏袒的、機械的、觀念的、狹義的」，雖然這兩種帶有改革力量的文學道德他都不認同，但他最反對的還是普羅文學階級道德：

人道主義且置之不問。我們如果祇意識的偏袒無產階級，那末階級文學終於不能成為無階級的文學，甚則恐將反成反動文學。因為階級文學若祇為純階級的工具，則容易陷於千篇一律的毛病；若祇為個人的工具，則容易陷於造作的無稽之談。<sup>44</sup>

這種將階級文學視為純階級工具的論調，來自張深切的資產階級立場，而正是因為階級運動會威脅資產階級的既得利益，他對於會造成現狀改變的變革力量，不管是早期資產階級運動的人道主義，還是馬克斯主義的階級道德，才會一概採取否定的態度。為解消這些文學道德的社會性，他才會提倡這種將「道德」抽象化的文學路線，他說：「不為先入為主的思想所束縛，不為什麼不純的目的而偏袒，祇為了貫徹『真、實』而努力盡心，祇為審判『善、惡』而研鑽工作，這樣做去，台灣文學自然在沒有路線之間，而會築出一有正確的路

43 楊達，〈藝術是大眾的〉，《台灣文藝》2卷2號（1935.02.01）。邱振瑞譯，彭小研主編，《楊達全集·9卷詩文集（上）》，頁138。

44 張深切，〈對台灣新文學路線的一提案〉，《台灣文藝》2卷2號（1935.02.01）。陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁179。

線。」<sup>45</sup>

張深切本文，一向以結語中對台灣固有特殊性<sup>46</sup>的強調，獲得前行研究最多的關注，<sup>47</sup>對於作為全文重心的「科學」、「道德」等概念，則因為相關歷史關係脈絡的耙梳並不完整，因此多含糊地被放在闡發台灣主體性的脈絡中詮釋。然而，只要把張深切主張的路線放在「進步」與「反動」文學路線所形成的對立關係來看，張深切所謂的「科學」、「道德」，因為有陷入楊逵所指出的法西斯主義的危險，實在是很難賦予主張台灣特殊性的進步意義。科學理性是二〇年代啟蒙論述的中心價值概念，然而除了科學理性，啟蒙運動還有更具進步意義的民主、自由等普世價值觀念，張深切所以捨民主主義不談，而獨標科學主義作為台灣文學的創作路線，可說是他出獄後轉向極右化資產階級立場，並向官方立場靠攏的結果。

排除民主、自由等普世價值，啟蒙主義和殖民主義的文明開化論述就沒有什麼差別，張深切為了維持自己「進步」的假象，因此只能求助於文化啟蒙論中，殖民主義同時也用來合理化殖民支配的科學、理性。如果上文所論楊逵通過「行動主義」所要呼籲的是反法西斯主義實踐性，那麼，張深切求助於科學主義的則是客觀、中立性，而這種「科學主義」以文學純度為藉口，所要維持的是對階級、民族壓迫及法西斯主義等政治問題不表態、不批判的中立性，然而維持這種中立態度也是一種政治立場，因為它的不表態默認了社會不公的現實。張深切所提倡的，正是這樣一條徹底唯心的人文主義文學路線，他對資本主義、殖民地社會事實存在的民族、階級壓迫，採取一種視而不見的超然立場，所以他說他「不相信『仁者不富，富者不仁』，或『資本家便是惡人』的抽象的、觀念的語言」<sup>48</sup>因此，像林克夫、楊逵這般人都是為了不純的目的而

45 同註44，頁181。

46 筆者指的是該文結語處：「台灣固自有台灣特殊的氣候、風土、生產、經濟、政治、民情、風俗、歷史等，我們要把這些事情，深切地以科學的方法研究分析出來……」的說法，同註44，頁181。

47 游勝冠的本土論研究首先提出這種觀點，游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》（台北：群學出版公司，2009.05），頁57到59的討論。

48 同註44，頁180。

偏袒無產階級，都是立場偏頗的，因為在事實存在的民族、階級壓迫的具體社會關係中，善惡太容易判斷了，所以，什麼具體關係都不能設定，都要抽離，只要抽象地要求審判「善、惡」就好。

由此來看，這條他認為「沒有路線」因此是「正確的路線」，恰恰就是楊逵一再警告台灣人不能走上的純（不為先入為主的思想所束縛、不為什麼不純的目的）文學路線，因此他才會站在人文主義文學觀賦予作者先驗優越的位置上，主張文藝是少數先覺者的特權，不必管「大眾識或不識」，他說：

從前的文學家（假如有這種人物），大概都是為了自己的文學意識與趣味，而發表了論說或作品，並不是以大眾為對象而著手工作的。換言之，在意識方面，是祇自覺自己是先覺者，不可無一種工作而工作，在行動方面，是祇求一些共鳴或理解者相互合作的程度而已，至於大眾識與不識，那是別成問題了。<sup>49</sup>

張深切這種主張，如果對照同一期楊逵〈藝術是大眾的〉一文所申論「純文學的作家已遁入『桌上文學』的小天地裡，創作時只顧慮自己的心境，忽略了讀者」，<sup>50</sup>「真正鑑賞藝術的是大眾，只有少數人理解的不是藝術！真正的藝術是擄獲大眾的感情、撼動他們心魂的作品。」的觀點來看，張深切日後雖迫於形勢，在《台灣文藝》也開始談文藝大眾化的必要性，但其根本的立場，不難由其對立於楊逵的位置看出來。

## 五、沒有階級、民族壓迫的道德文學

楊逵在〈藝術是大眾的〉一文，其實已經開始提醒純藝術論者，如果不回到主動、積極的文學路線，在當前的局勢下，就有「陷入所謂法西斯主義的危

49 張深切，〈對台灣新文學路線的一提案〉，《台灣文藝》2卷2號（1935.02.01）。陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁176。

50 楊逵，〈藝術是大眾的〉，彭小研主編，《楊逵全集·9卷詩文集（上）》，頁135。

險」，他說：

進步的文學原本就是主動積極的，也就是現實主義。如果主動、積極的文學不是立足於現實主義的話，目前就有陷入所謂法西斯主義的危險……不可能有缺乏主動和積極要素的現實主義，如果有的話，那就是只看得見眼前、看不見明天的東西，這並不是真正的現實主義，而是自然主義的殘餘。<sup>51</sup>

張深切〈對台灣新文學路線的一提案〉一文發表之後，楊逵在提倡「行動主義」的相關論述中，也一再點出面對法西斯主義問題的急迫性，並不時發出如上引文的提醒，指出在法西斯主義高漲的時代中主張純藝術論，就是一種贊同法西斯主義的反動路線。

為了回應楊逵「行動主義」論的批評，張深切在《台灣文藝》第2卷第4號發表〈對台灣新文學路線的一提案（續篇）〉一文，引用了老子《道德經》的內容，為自己抽離掉具體社會關係的文學道德論辯護，老子所謂的「道德」是不是就是張深切該文倫理意義的「道德」？能否用以合理化他的觀點？值得存疑，不過這不是本文關注的問題。然而，他在該文一開始追究「道德」的定義時所提出的種種質疑，反倒是充分流露出他作為既得利益者，不認為殖民地台灣社會有所謂壓迫關係的政治立場。當論及「道德」這個名詞被濫用時他說：

況且道德這個名詞，現在已經成了觀念的普遍常識，什麼社會道德、經濟道德、國家道德、國際道德、戀愛道德、放屁道德等等，壓迫階級與被壓迫階級，壓迫民族與被壓迫民族，社會上的好與壞，都濫藉著這個名詞當做招牌，認有必要的時候，便不管三七二十一使用下去，到底道德是什

---

51 同註50，頁138。

麼？這已經成了沒定義、沒標準、沒理論的東西了。<sup>52</sup>

張深切上引文，是在「社會上的好與壞，都濫藉著這個名詞當做招牌」的批評中，否認現實社會有所謂階級壓迫、民族壓迫問題的存在，然而，支撐純藝術論的這種政治位置，不就是因為不認為有這種壓迫關係的存在，才不認為日本殖民台灣、侵略中國是不對的，所以楊逵才會做出藝術派「有陷入所謂法西斯主義的危險」的提醒嗎？

循著文學道德論抽離具體社會關係的去脈絡化思考邏輯，張深切該文進一步用不指向具體對象及其關係的「道德爭鬥」取代「階級鬥爭」，試圖將日本之於台灣、之於中國這種具體的壓迫關係，用抽象化的「道德鬥爭」這種純道德的鬥爭，取代支配、侵略行為所涉及公義、正義等真正的道德問題。他論說：

階級爭鬥，雖然是人類歷史的一個血痕，然而道德爭鬥更是歷史上的全篇血跡！科學未昌明以前，或許危行邪說還能欺騙那時候的民眾也未可定，但是，現在科學逐漸發達起來，社會上、政治上、思想上、經濟上的許多惡劣虛偽逐步被咱們分析發見出來了。偽學者們雖然用盡死力，張著共同戰線仍在做最後的掩蔽工作，拚命地在掙扎著，然而科學的先鋒隊已迫近道德的路線了，在真正科學的解剖刀下，一切的虛偽邪說是無從逃避的！<sup>53</sup>

由張深切上引文的論述理路，實在搞不懂為什麼科學昌明之後，就能識破「階級鬥爭」的「危行邪說」？不過，引文中這種理所當然的論述氣勢，和《台灣日日新報》上協力殖民當局的漢文人的立場一樣，為階級鬥爭安上「危行邪

52 張深切，〈（續篇）對台灣新文學路線的一提案（未定稿）〉，《台灣文藝》2卷4號（1935.04.01）。陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁182。

53 同註52，頁188。

說」、「虛偽邪說」罪名的論調<sup>54</sup>也如出一轍，反襯出的是這些人對階級鬥爭會危及自己資產階級既得利益的恐懼。

針對楊達〈藝術是大眾的〉、〈擁護行動主義〉、〈行動主義檢討〉等文，對純藝術論、唯技巧論等「自然主義的殘渣」所發出的連番攻擊，張深切則在該文，循著資產階級人文主義美學及多元決定論的理路，解消楊達相關論述中的馬克斯歷史唯物主義。第一步，他先是讓「自然主義」的「生理因果論」取得與左翼「經濟因果論」平起平坐的地位，說這是過去文學上很關注的兩個問題，「前者是易卜生和陀思妥夫斯基等所注意過的，而後者是自科學的社會主義昌明後，受一般社會主義文學家所注意過的。」<sup>55</sup>第二步，則在肯定經濟對人生觀有一定影響力的前提下，進一步以「社會制度、地理氣候、歷史民俗風情等的影響於人生也異常不淺」的說法，用多元因素沖淡「經濟」的重要性；最後，則抬出人文主義多元決定論，質疑經濟一元決定的合理性，他所謂「經濟因果和生理因果比較論來，決不能說經濟影響比生理影響更大，同時也決不能祇以生理因果為獨尊，兩者缺一不可，就是其他我所舉出的那些條件也決不能疏忽」的論調，看似包容「經濟」，但這是多元共榮的煙霧彈，不過是用來掩飾他比較認同，且認為具有優先性的「生理」，一開口雖還是「孰重孰輕，雖然一口難能說明清楚」這種多元主義論的寬容口吻，但接下來的「不過」，才是他真正認同的道理，他說：

不過咱們如果祇限於人的立場來說一人的身體好壞美醜強弱的確是他的性格的根本要素，而築在經濟上的一切社會環境，纔是補助其性格個性的一端，或思想意志的一部分。<sup>56</sup>

「根本要素」和「補助」要素孰重孰輕，不是很清楚嗎？張深切本文是賦予了

54 李南衡主編，《日據下台灣新文學明集5：文獻資料選集》，頁65。

55 同註52，頁186。

56 同註52，頁187。

「生理因果論」決定性的位置。在這裏，作為根本因素的生理，雖然循著「生理」被表述為「人的身體好壞美醜強弱」，但追根究底，所謂的「生理」其實指涉的就是資產階級人文主義的「個人」，而人文主義合理化資本主義社會權力支配關係的邏輯是，資產階級不是靠著階級壓迫，而是他們天生資質上的優勢，才能成為資本主義社會的統治者的。張深切否認有所謂民族、階級壓迫的說法，已充分流露這種思考邏輯；文學上，自認為是天縱英才的他，則完全不顧菁英與一般大眾經濟基礎上的天差地別，將因有經濟能力可以接受更高等的教育、可以親近藝術所養成的藝術創作鑑賞才能（性格），完全歸功於菁英個人的資質（人的身體好壞美醜強弱）。

站在這種人文主義純藝術論立場，張深切對楊達所謂法西斯主義同路人的指控，根本一點也不在意，他在本文最後還是主張「道德文學」可以取代「行動主義」，回應了楊達的批判，他說：

橫豎，我相信此後的文學路線一定會合流到道德文學的路線上去——一切派別文學在道德文學之前——會像星辰之於太陽失色無光！我以為文藝復興是要復興道德文學，否則一切的文學是會碰壁的！最近為了文藝復興碰壁，而復提倡了一種什麼能動主義和行動主義（能動主義或行動主義現在還未有築出什麼顯然的理論路線），真是多此一舉了。<sup>57</sup>

楊達針對純藝術論，抬出「行動主義」大旗主導台灣文學走向的作為，當然不是多此一舉，九一八事變後，隨著某些作家的「轉向」，的確瀰漫著這樣一股不涉政治的反動文學氛圍，楊達跟張深切的一路纏鬥，固然難免染上個人恩怨情緒，但以「進步」與「反動」重新定位台灣文學界路線之爭，的確將九一八事變以來悶在法西斯主義氣焰之下，無法公開的大是大非給檯面化，對日後台灣文學的正向發展產生深刻影響。

57 張深切，〈（續篇）對台灣新文學路線的一提案（未定稿）〉，《台灣文藝》2卷4號（1935.04.01）。陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁189。

多少是受到楊逵清理反動文學路線的影響，呂赫若於1936年5月發表的「文學雜感」，就以「兩種氣氛」去掌握台灣文壇的路線衝突，在〈文學雜感——兩種氣氛〉這篇文章中，他將台灣作家從事文學工作的態度區分為「只沈溺在文學青年的氣氛中，自我滿足」和「純粹只是對文學本身有一番熱忱，而從事文學工作，努力鑽研文學的」兩種氣氛，並批評前一種氣氛的主調——純藝術論說：他們「把文學看得很神秘，連日常生活都荒腔走板了。所以他們極端厭惡『藝術是為了什麼而存在』之類的問題，而把『為藝術而藝術』當成救命仙丹。」通過這些發言，呂赫若是和楊逵站到同一陣線上了，因此關於台灣文藝聯盟的路線分歧，他的態度也很清楚，所以「雖然這些事情還渾沌不明，但我早就有所感覺了」，他以第二次台灣文藝聯盟大會某人士的發言為引子，進一步將這兩種文學氣氛與殖民地現實問題進行連結說：

在8月11日的「文聯大會」上，我的感受更是痛切。關於「派系」、「血統差異」的問題，分部報告時，有人（可惜不知道名字）說了一段話，意思大概是說：「派系、血統差異都不在文學範圍內，議論這些問題的人是文藝的門外漢。」我對這種大膽的說詞很驚訝，他本人完全沒有提起這番說詞的根據，可是聽他的語氣，應該是無憑無據，信口開河的吧？也許他們覺得「對神聖的文學而言，這種事太麻煩了，管它去死」吧！這不就是所謂的前者之流嗎？

「派系、血統差異都不在文學範圍內」的說法，是張深切所謂沒有階級、民族壓迫之道德問題的翻版，不同意這種說法的呂赫若，則相對地引了台灣文藝聯盟佳里支部王登山讓他銘記肺腑的發言，凸顯他所認同的現實主義文學立場，他說：「我記得他好像這麼說：『不是要塑造寫作專家，而是要塑造『人』。』既然這裡所說的『人』，終究也關心接觸文學之前的生活態度，應

該就是指徹底掌握真實生活的人吧。」<sup>58</sup>

由上文的分析可知，1934年台灣文藝聯盟成立、《台灣文藝》發行之後的台灣文壇，從林克夫在《台灣文藝》創刊號首先開砲批判資產階級文學，主張文藝大眾化，而張深切迫不及待就在同一期，即時以短文回應開始，文學的進步與反動路線之爭，就未曾中斷過。前行研究所謂左、右路線結成的統一陣線，根本未曾因為台灣文藝聯盟的成立、《台灣文藝》的發刊而成形過。歷史事實應該是，主導台灣文藝聯盟成立及《台灣文藝》走向的張深切、張星健等人，一開始就站在極右化的資產階級立場，企圖主導台灣文藝聯盟與《台灣文藝》走向認同法西斯主義的純藝術反動路線。所以，即使台灣文藝聯盟成立以來，接連受到林克夫、楊達等人的質疑，但就如前論，張深切一再否認有所謂階級、民族壓迫的問題，並積極主張，對內要能「融合內台人之思想與感情」，對外，則應追隨日本帝國擴張的腳步，「為日華親善而折衝，為東亞和平而貢獻」。

相對地，楊達則提出「行動主義」、現實主義文學路線與之對抗，這種進步的文學路線積極呼籲作家介入現實變革的能動、積極精神，受限於言論管制，雖未能公開明白反對日本侵略行動，但也在對純藝術論恐有陷入法西斯主義危險的憂心中，宣示了現實主義文學路線反強權的進步性。楊達、張深切關於這兩條文學路線的爭論，逐步澄清了進步路線與反動路線的大是大非，不同立場的台灣作家，也在這個論辯對話過程中，各自選擇自己認同的是非、立場就位，這裏，可以看到呂赫若、佳里支部成員已經加入進步文學陣營，而劉捷、風車詩社成員也在出言批評楊達及反對現實主義文學路線之後，宣告了他們已選擇張深切的反動文學路線。

58 以上引文見呂赫若，〈文學雜感——兩種氣氛〉，《台灣文藝》3卷6期（1936.05.29）。黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇·第2冊》（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10），頁36、37。

## 六、精神上流離失所的高級藝術觀

劉捷與楊逵的論戰，及其名為左翼、實為右翼啟蒙的思考問題，已有許倍榕的《三〇年代啟蒙「左翼」論述——以劉捷為觀察對象》進行詳盡的探討，本文不再贅述。倒是也曾與楊逵有過爭議的「風車詩社」，戰前站在純藝術論反動立場上的問題，一直沒有得到正視，而戰後楊熾昌也像張深切一樣，寫了戰前回憶錄〈回溯〉，以「筆者以為文學技巧的表現方法很多，與日人硬碰硬的正面對抗，只有更引日人殘酷的犧牲而已，唯有以隱蔽意識的側面烘托……應該可以稍避日人兇焰，將殖民文學以一種『隱喻』的方式寫出……」<sup>59</sup>的自圓其說，為自己戰前的純藝術觀及認同立場上的異化辯護。前行研究則大多不辨歷史是非，基本上就在這個他自行建構出來的歷史脈絡中，探討風車詩社成員及其引進的超現實主義的反殖民意向。

《台灣文藝》二月號刊出楊逵〈藝術是大眾的〉一文之後，並不只有張深切做出回應，風車詩社的成員李張瑞，也曾在1935年2月22日的《台灣新聞》<sup>60</sup>提出批評，他站在類似張深切的菁英主義立場，質疑楊逵「真正鑑賞藝術的是大眾，只有少數人理解的不是藝術！真正的藝術是擄獲大眾的感情，撼動他們心靈的作品」的說法，認為這是「根據普羅意識而來的大膽說法」，事實上優秀的藝術作品都是知識份子創作出來的，本來就超越一般大眾的理解能力，即使是普羅文學的盛況，也是知識份子支持出來的，他說：

可是普羅文學卻是因為知識分子的支持，才有過去的盛況，這是多麼諷刺啊！還有，優秀的藝術作品通常都會凌越大眾，也就是和（同時代的）大

59 呂興昌主編，《水蔭萍作品集》，頁224。

60 李張瑞原文未見，也不知篇名為何，楊逵〈摒棄高級的藝術觀〉一文提及寫作本文的緣由說：「我在《台灣文藝》二月號上探討〈藝術是大眾的〉的題目，而在結論中說：『真正鑑賞藝術的是大眾，只有少數人理解的不是藝術！真正的藝術是擄獲大眾的感情，撼動他們心靈的作品。』對於我的這段話，李張瑞先生在二月二十日的《台灣新聞》上，認定我所說的話是『根據普羅意識而來的大膽說法』，而且指正……」。楊逵，〈摒棄高級的藝術觀〉，《文學評論》2卷5號（1935.05）。涂翠花譯，彭小研主編，《楊逵全集·9卷詩文集（上）》，頁174。

眾所思想甚遠，楊逵先生要如何看待這個事實呢？<sup>61</sup>

關於李張瑞的觀點，楊逵則發表〈摒棄高級的藝術觀〉一文回應，指出這種看法與日本藝術派「一脈相承」，是早就該摒棄的高級藝術觀，他說：

李張瑞氏的文藝觀和平田氏所說的「傑作只要三人讀懂即可」（《文學評論》新年號座談會），以及武田先生所說的「學越多高深的思想就越遠離現實……」、「……把複雜的思想重新表達、整理，使它變得有條理時，大眾就會遠去……」（《東日》1月10日-13日〈普羅文學之再檢討〉）有一脈相承的地方，都傾向於把文學看得很高級。<sup>62</sup>

李張瑞這種自以為高人一等的菁英意識，是啟蒙知識份子的普遍心態，這種菁英意識如果太過強烈，便會解消掉民主主義主張「平等」的解放能量，在殖民地的特殊歷史情境中，因為啟蒙主義接受了殖民論述所假設的文化等級關係，自以為比其他台灣人文明程度高一等的殖民地菁英，是很容易在這種菁英意識作祟下，因為急於擺脫台灣人的野蠻位置，而向更高一等的日本人、日本文化產生認同意識。1937年殖民當局開始推動皇民化運動之後，很多台灣知識菁英就是循著上述的邏輯，開始主動轉換自己的身份認同。

楊逵應該是已經察覺到純藝術論者這種認同傾斜的問題，1935年5月，因為張星健拒絕刊登〈邁向紳士之道〉，<sup>63</sup>引發楊逵不滿，憤而脫離《台灣文藝》，並於同年11月另外成立「台灣新文學社」，在《台灣新文學》創刊號，楊逵就同時推出「對台灣的新文學之寄望」、「反省與志向」<sup>64</sup>兩個專輯，廣

61 同註60。

62 同註60，頁175。

63 關於這場爭議的過程、結果，趙勳達的《〈台灣新文學〉（1935-1937）定位及其抵殖民精神研究》有詳細的歷史脈絡梳理，見該書頁55到頁81。另，〈邁向紳士之道〉應該是因為寫到像張星健、張深切這樣的資產階級菁英為了飛黃騰達，如何攀緣權貴的醜態，所以張星健才拒絕刊載。

64 《台灣新文學》創刊號（1935.12.28）。

徵日本、台灣文學界各方的看法。其中，之所以針對日本作家提問「殖民地文學所應進之道」，徵詢台灣作家「對台灣新文學運動的意見」、「對台灣文學的感想」的看法，除了有意召喚台灣文學逐漸流失掉的「運動」精神外，同時應該也有以逐漸被遺忘台灣作為「殖民地」的現實，企圖重新找回被純藝術論所模糊掉的台灣主體性。這些台灣作為殖民地的現實，一直是認同傾斜了、否認台灣有階級與民族壓迫問題的純藝術論者所不願正視的，此次也應邀於「反省與志向」發言的李張瑞，其下述的說法，相當程度證實了這兩個專輯所以提出的用意及其必要性，他回答第二個提問「對台灣文學的感想」時說：

我不太瞭解大家議論紛紛的台灣文學是什麼樣子，當我們用和文書寫時，就算內容描述台灣獨特的生活、風俗，到底可不可以說那是台灣文學？是不是只能歸類於具有豐富的台灣色彩的日本文學呢？這個島上從事文學工作的朋友，往往受到空泛的「台灣文學」這幾個字的束縛，而忘了自己是用和文書寫這回事。（因為用和文書寫，所以要從用和文書寫的日本文學著手才行）

如果是台灣色彩豐富的日本文學則另當別論，可是有沒有脫離日本文學的另一種「台灣文學」的存在呢？<sup>65</sup>

趙勳達在其論文解釋這段話時說：「由此可見李張瑞也認為台灣文學不該只是日本文學的附庸品，應該爭取台灣文學的獨立性。抵日本化的思考無庸置疑。」<sup>66</sup>上引文真的看得到李張瑞的抵日本化思考嗎？真的這麼無庸置疑嗎？

一開始發言就表示自己「不太瞭解」台灣文學的李張瑞，不僅認為台灣作家不該被「空泛的」台灣文學束縛，還主張台灣作家用和文書寫的文學，就是日本文學，所以他才提醒台灣作家說：不要「忘了自己是用和文書寫這回

65 李張瑞，〈反省與志向〉，《台灣新文學》創刊號（1935.12.28）。三澤真美惠譯，黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇·第2冊》，頁330。

66 趙勳達，《〈台灣新文學〉（1935-1937）定位及其抵殖民精神研究》，頁205。

事」。正因為李張瑞認為用和文書寫的文學就是日本文學，接著他才會反問說：「當我們用和文書寫時，就算內容描述台灣獨特的生活、風俗，到底可不可以說那是台灣文學？是不是只能歸類於具有豐富的台灣色彩的日本文學呢？」因此，正是因為他認為有台灣獨特性的和文創作，只能歸類為有台灣色彩的日本文學，所以他才會以「如果是台灣色彩豐富的日本文學則另當別論」為前提，繼續反問說：「有沒有脫離日本文學的另一種『台灣文學』的存在呢？」因此，李張瑞連續反問的目的在質疑，也用日文創作的楊逵標舉「台灣文學」這個概念「爭取台灣文學的獨立性」的正當性，這當中不僅看不到趙勳達所謂「抵日本化」的思考，他不斷反問、質疑的立足點，還是被他視之為中心的日本呢！

台灣人的日文創作，因為語言使用的是和文，就只能作為日本文學存在嗎？台灣立場清楚的台灣人日文作家當然不以為然，看看張文環是怎麼面對台灣人被迫使用殖民者語言寫作這個問題，就知道這是李張瑞的認同立場傾斜了的個人問題。張文環在〈規定的課題〉一文也觸及這個他沒有那麼受困擾的問題，他在該文中表達了日文作家不能被日本語吃定的台灣主體立場：「我想，當然不能被日本語的美感與優點吃定，就算把那種美感破壞到某一點，也要讓文章熟練到能表現自己生活內涵的必要程度，這才是正確的作法。」<sup>67</sup> 使用日本語創作，雖是接受日本殖民教育，只熟悉殖民者語言的日文作家不得不然的結果，不過，跟被和文吃定了的李張瑞態度不同，張文環認為「和文創作」的目的在「表現自己生活內涵」，為了達此目的，即使破壞了日本語的美感與優點也沒關係。參照張文環本文不願被日語吃定的文化態度來看，李張瑞的說法，真的還有所謂的「抵殖民性」嗎？

對於像李張瑞這樣，只肯用無主體地位的「島上」指稱台灣的殖民化心態，吳新榮也曾發出不滿，他在〈文壇寸感〉一文說：「有人常說『島上文壇』啦，『島上詩人』啦，來表現台灣文壇和台灣詩人。我不喜歡這種表現

---

67 張文環，〈規定的課題〉，《台灣文藝》3卷6期（1936.05.29）。黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇·第2冊》，頁43。

方法。我們住在台灣的人怎麼也不把台灣認為只是個海島，同時也不願那麼想。」這段話的最後，吳新榮所以強調「同時也不願那麼想」，就在指責這是個人主觀文化心態的問題，所以，吳新榮所發出「連比台灣要小的四國都不說是個島，就是比台灣大的地方，如果說它是島，大概就會讓人聯想到文化低的或氣候不好的地方」的質疑，目的也就是在指陳抱持這種論調的台灣人，是站在文明日本的中心位置，將台灣貶抑為野蠻、邊緣的「島」的殖民化心態。吳新榮以「台灣帝大」最後被「台北帝大」所取代的事件為例，進一步表達他對這種歧視的不滿說：「我們不明白：為什麼不把九州帝大稱為福岡帝大呢，不把東北帝大稱為仙台帝大，卻把台灣帝大稱為台北帝大呢？我們無論怎樣還是願意稱為台灣帝大的。與它一樣，我們願意稱為台灣文壇或台灣詩人，我認為最好不要那種島國根性的名稱。」<sup>68</sup>已經佔據了殖民者文明位置的李張瑞，既然早就脫離「野蠻」台灣人的行列，也就接收、感受不到「島國根性」這種歧視性字眼的羞辱，當然便會以為自詡為日本文學，就可抬高自己創作的身價。

最後，看看李張瑞在《風車詩誌》第三輯發表的〈作為構想〉一文如何評價「民報」與「台日」，他的認同傾斜應該可以得到進一步的證實，他說：「台日淨有時刊載著專門的評論。這裡的西川滿的存在是有力的。民報陸續地發表著長篇，但卻像是羅列著通俗小說的入門一般愚劣的作品。」<sup>69</sup>如果參照進入戰爭期西川滿在台灣文壇所扮演的角色，及其與張文環主導的《台灣文學》陣營所發生的齟齬來看，李張瑞的好惡分明，再再證明了楊達拋出「殖民地文學」、「台灣文學」這些議題的確是有針對性的，而且，矛頭指向的還不只是純藝術論，像張深切、李張瑞這種向殖民統治者傾斜的認同問題，也是他想要針砭的對象。與李張瑞政治立場接近的「風車詩社」同仁楊熾昌，隨後也在《台南新報》發表〈台灣的文學喲·要拋棄政治的立場〉一文，為張深切、李張瑞的純文學論調幫腔。「殖民地文學中的政治立場是個嚴重的大問題」，

68 以上引文見吳新榮，〈文壇寸感〉，《台灣新文學》1卷5期（1936.06.05），同註67，頁70。

69 李張瑞，〈作為感想〉，《風車詩誌》3輯（1934.03）。葉笛譯，重刊於《文學台灣》15期（1995.07），頁224。

一聽到政治就如驚弓之鳥的楊熾昌如是說，並站在文學優先於政治的立場，對楊逵「分裂」台灣文藝聯盟的作為，做出如下的批評：「台灣文學就是由于圍繞著那一點分裂才變得進步的嗎？在政治的立場以前的事物當中，要鬥爭的事不是才重要的嗎？」<sup>70</sup>。儘管這些掩飾自己不敢直面法西斯主義的遁辭，看似是一種堅持文學純度的文化態度，但楊熾昌對文學不涉政治的一再強調，其實已是一種向殖民當局示忠的政治表態。

## 七、結論

在張深切、賴明弘等人主導下召開的「台灣全島文藝大會」上，「台灣文藝聯盟」的提案成立，本來就是其他與會人士始料未及的，最終，雖照案通過，但反對者還是大有人在，<sup>71</sup>所以台灣文藝聯盟的成立，從來就不是那麼沒有爭議。份量夠重的賴和推辭掉執委會常委長職務，最後卻推由張深切出來承擔這個重責，而這時才剛參與台灣新文學活動的張深切，也就這樣半推半就接受了和其資歷頗不相稱的職位，本來就不合乎常情，要怎麼服眾？《台灣文藝》甫發行，不夠老成的張深切很快就在創刊號上，毫不避諱編輯者的個人好惡，跳出來站在資產階級立場批評林克夫普羅文學路線的文藝大眾化主張，之後，面對楊逵對其領導、辦事能力的質疑與挑戰，他還是沈不住氣，兩人在台灣文藝聯盟明爭暗鬥了整整一年，直到楊逵離開，自立門戶創了《台灣新文學》，雙方的齟齬依然不能罷休。前行研究所謂台灣文藝聯盟「可以說是台灣之政治、社會運動破壞後，做為最後之據守點的統一戰線吧！」<sup>72</sup>的說法，根本經不起這些歷史事實的檢驗。

70 楊熾昌，〈台灣的文學喲，要拋棄政治的立場〉，呂興昌在《水蔭萍作品集》的編按中說：以筆名「森村千二郎」發表於《台南新報》，時間不詳；顯然是針對河崎寬康刊於《台灣新文學》1卷2號（1933.03）的評論而發，寫作時間當在3、4月間。該按語將河崎寬康〈關於台灣的文藝運動的若干問題〉一文的發表時間誤植為1933年，且由該文「河崎君，你就看《新文學》三月號吧」來判斷，發表的時間應該是是在三月號發行的1936年4月1日之後。引文見頁118

71 張深切在其回憶錄《里程碑》中追述說：「詎料彰化的會員故意集體遲到，台北的出席者竟有人主張沒有組織文藝團體的必要」，「文藝團體組織，雖然遭受台北一會員猛烈反對，結果照原案通過」，陳芳明等編，《張深切全集·卷二》，頁610、611。

72 黃英哲，〈張深切的政治與文學〉，陳芳明等編，《張深切全集·卷十一》，頁39。

更經不起檢驗的是，戰後張深切自詡他所領導的「台灣文藝聯盟」是「帶有政治色彩的文藝運動」的說法。正如本文分析論戰雙方觀點所證明的，張深切戰前不僅深怕台灣文藝聯盟染上政治色彩，甚至還將「融合內台人之思想與感情」、「為日華親善而折衝……」等殖民論述、擴張主義的主張，設定為《台灣文藝》的使命。至於張深切透過兩篇論文規劃給台灣文學的路線，也沒有染上一點抗日的政治色彩，他標舉中立的「科學」與「道德」想引領台灣文學走向的，反而是不介入現實政治、社會問題的純文學路線，他甚至還否認日本殖民地台灣有所謂階級壓迫、民族壓迫的問題。過去曾經信仰過馬克斯主義的張深切，由這些變化來看，在政治、社會運動遭到殖民當局全面檢肅後，是很快地「轉向」到極右的政治立場上就位。其他像風車詩社的成員李張瑞、楊熾昌，他們主張的純藝術論，的確純淨的一點也「不涉政治」，不過他們對「台灣文學」、「殖民地文學」的反感、否定，卻都很政治。

九一八事變後越來越嚴苛的政治低氣壓，的確逼退了部分台灣作家解放殖民地的熱情，讓他們「轉向」到不涉政治、相對也比較安全的藝術派陣營；然而，他們的純藝術論並不純粹，究其實，也是一種默認日本法西斯主義、認同帝國擴張的政治立場。面對這股反動文學風潮，楊達並沒有改變初衷，除了堅持普羅文學的路線，他還積極迎戰這股反動文學風潮，他一面批判藝術派只關注文學技巧的侷限，指出它可能陷入法西斯主義的危險，一面則引介日本資產階級文學的「行動主義」，為陷入低潮資產階級作家指出一條可遵行的進步文學道路；創辦《台灣新文學》之後，他甚至還標舉「台灣文學」、「殖民地文學」大旗，引領認同錯位的台灣作家回歸反殖民立場。

因此，主張內台融合、日華親善的張深切，並非民族主義者，前行研究多將台灣文藝聯盟成立後兩造的紛紛擾擾解釋為民族路線與階級路線的再次衝突，這種受限於反抗史觀的說法，由張深切此時親日的言論，戰爭期則積極投入協力日帝侵略中國的行動來看，不僅不合歷史實情，還因為他們戰後重構歷史，指控楊達親日、沒有民族立場，而顯得異常荒謬。本文經由一手史料對雙方爭議的問題點重新做了梳理，由本文重建的歷史關係脈絡來看，台灣文藝聯盟的路線之爭，的確如楊達當時就指出的，正是進步文學與反動文學的路線之

爭，以此新關係框架去掌握台灣文藝聯盟的分裂，在表面看似文學路線之爭的內裡，台灣作家反不反法西斯主義、有沒有台灣主體性，這些攸關歷史大是大非的文化政治問題，才能撥雲見日，得到進一步的澄清。



## 參考資料

### 一、專書

- 陳芳明等編，《張深切全集》（台北：文經出版社，1998.01）
- 彭小妍主編，《楊逵全集》（台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2001.12）
- 呂興昌主編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995.04）
- 黃英哲主編，《日治時期台灣文藝評論集·雜誌篇》（台南：國家台灣文學館籌備處，2006.10）
- 鶴見俊輔著，邱振瑞譯，《戰爭時期日本精神史1931-1945》（台北：行人出版社，2008.01）
- 薩依德著，單德興譯，《知識分子論》（台北：麥田出版社，1997.11）
- 林瑞明，《台灣文學的歷史考察》（台北：允晨文化實業公司，1996.08）
- ，《台灣文學的本土觀察》（台北：允晨文化實業公司，1996.07）
- 陳芳明，《殖民地摩登：現代性與台灣史觀》（台北：麥田出版社，2004.06）
- ，《後殖民台灣：文學史論及其周邊》（台北：麥田出版社，2002.04）
- ，《左翼台灣：殖民地文學運動史論》（台北：麥田出版社，1998.10）
- ，《殖民地台灣：左翼政治運動史論》（台北：麥田出版社，1998.10）
- 游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》（台北：群學出版公司，2009.05）
- 趙勳達，《〈台灣新文學〉（1935—1937）定位及其抵殖民精神研究》（台南：台南市立圖書館，2006.12）
- 松永正義著，葉石濤譯，《沒有土地，哪有文學》（台北：遠景出版社，1985.06）

### 二、論文

#### （一）期刊論文

- 林載爵，〈黑色的太陽——張深切的里程〉，《夏潮》3卷3號（1997.09）
- 游勝冠，〈同文關係中的台灣漢學及其文化政治意涵——論日治時期漢文人對其文化資本「漢學」的挪用與嫁接〉，《台灣文學研究學報》8期（2009.04）
- 簡素瑀，〈被殖民情境中的啟蒙辯證——張深切的自由思想在日據時代台灣文化啟蒙運動中指標意義〉，《中外文學》377期（2003.10）。

## （二）學位論文

游勝冠，〈殖民進步主義與日據時期台灣文學的文化抗爭〉（新竹：清華大學中文系博士論文，2000.06）

張志相，〈張深切及其著作研究〉（台南：成功大學歷史語言研究所碩士論文，1992.06）

黃建銘，〈日治時期楊熾昌及其文學研究〉（台南：成功大學歷史研究碩士論文，2002.06）

許倍榕，〈三〇年代啟蒙「左翼」論述——以劉捷為觀察對象〉（台南：成功大學台灣文學系碩士論文，2006.07）

## （三）研討會論文

陳芳明，〈台灣文壇向左轉：楊逵與三〇年代的文學批評〉，中央研究院中國文哲研究所「『正典的生成：台灣文學』國際研討會」，2004.07.15-17。

垂水千惠，〈為了台灣普羅文學的確立——楊逵的一個嘗試〉，清華大學台灣文學研究所「後殖民的東亞在地化思考：台灣文學國際學術研討會」，2005.11.19-20。

陳培豐，〈大眾的爭奪：〈送報伙〉、《國王》、《水滸傳》〉，靜宜大學台灣文學系「楊逵文學國際學術研討會」，2004.06.19-20。

趙勳達，〈「文藝大眾化」的共識與歧見——尋找三〇年代台灣文學研究的新詮釋框架〉，成功大學台灣文學系「第三屆島嶼·島語研究生論文發表會」，2004.06.04。

