

尋找「缺席」的超現實主義者

——日治時期台灣超現實主義詩系譜的追索與 文學史再現*

陳允元

政治大學台灣文學所博士生
真理大學台灣文學系兼任講師

摘要

本文從劉紀蕙的「負面書寫」理論出發，以戰前現代主義的文學史再現為中心，思考三個問題：一、在台灣文學史中，「本土」與「前衛」是對立的嗎？二、在劉所謂「台灣文學史」的建構及其象徵系統對前衛／現代主義的「推離」之力以外，是否同時存在著以之作為典律、追求前衛的「拉力」？三、「本土」與「台灣文學史」與「前衛／現代主義」三者之間的關係為何？最後得出結論：台灣文學史的建構之於前衛／現代主義，未必是排斥與推離，而是對之的追索——但其過程受到史料出土的條件限制。

以「銀鈴會」——《笠》的文學史系譜觀之，「本土性」與「前衛性」並不互斥，也不對抗，而是在戰後台灣語言、人才、言論空間三重斷裂的真空狀態裡，攜手建立起「台灣新文學」此一側的「球根」；同時也透過現代主義的書寫譯介，恢復本省籍詩人對台灣詩壇的參與。直到1970年代末楊熾昌／風車詩社的史料出土、譯介後，原本因史料限制所產生的「典律的空缺」方得以迅速填補，並透過選集與史論，開啟一連串將戰前台灣現代主義急速典律化的過程。

關鍵詞：楊熾昌（水蔭萍）、本土、前衛、超現實主義、《笠》、典律化

* 本文初稿曾於台北大學中國語文學系主辦「第二屆亞太華文文學國際學術研討會」（2012年10月5日）宣讀。本文之修訂，承蒙兩位匿名審查人細心審閱，並提供諸多懇切的寶貴意見，受益良多，謹此致謝。

The Pursuit of the “Absent” Surrealist:

The Canonization of Surrealism Poetry Pedigree Originated in Prewar Taiwan and Its Historical Representation

Chen Yun-Yuan

Ph. D Student

Graduate Institute of Taiwanese Literature, National Chenchi University

Adjunct Lecturer

Department of Taiwanese Literature, Aletheia University

Abstract

Beginning with a rethinking of Liu Chi-hui’s “negative writing” study, and focusing on the representation of modernism in literature history in prewar Taiwan, the article proposes three questions. First, are “avant-garde” and “nativeness” mutually exclusive? Second, besides the “rejection” to “avant-garde”, does “traction” also exist in Taiwan literature field? Third, what is the relation among the “nativeness”, “avant-garde/modernism” and the history of Taiwan literature? The article concludes that the “avant-garde/modernism” is not inevitably excluded from the construction of Taiwan literature history, but is pursued instead, as we see the canonization of “avant-garde/modernism” pedigree in prewar Taiwan; however, the course is not found due to the lack of unearthed historical materials.

“Li Poetry Magazine”, which was started in 1964 by native poets born in prewar period, devoted itself to construct the pedigree started from the poetry magazine “Si-To-Siron (poetry and poetics)” (prewar period), “Yin-Lin Association” (across prewar and postwar period) to “Li Poetry Magazine” (postwar period). In spite of the fracture of languages, intellectuals, and opinion space, the “nativeness” and “avant-garde” jointly established the continuation of the literature tradition from the Japanese colonial period to present Taiwan. In the meantime, “Li Poetry Society” also restored native poets’ participation in the literature circle by the practice, translation and introduction of modernism literature. However, because of the limited historical materials, the practice

of modernism in the prewar period of Taiwan turned into an “empty canon”. The empty canon was not filled until the unearthed poetry of Yang Chih-Chang and other members of “Le Moulin Poetry Society.” Since then the canonization process of modernism literature carried out in a high speed.

Keywords: Yang Chih-Chang, Nativeness, Avant-Garde, Surrealism, “Li Poetry Magazine”, Canonization



尋找「缺席」的超現實主義者

——日治時期台灣超現實主義詩系譜的追索與文學史再現

一、前言：本土·前衛·台灣文學史

1990年代末，戰前台灣現代主義文學隨台灣文學研究的學科化而漸受矚目之際，劉紀蕙著眼於殖民地體制下的結構性因素，探討戰前台灣現代主義的形成。有別於文學傳播／影響論的研究取徑，她繼承了日本統治時期將「超現實主義」引進台灣的楊熾昌（1908-1994）在〈回溯〉（1980）所強調的日本帝國對殖民地言論的彈壓、寫實的不可能性、台灣新文學陣營的分裂及與現代主義的衝突等論述基礎，透過精神分析的研究取徑，進一步發展出其「文化整體組織與現代主義的推離」及「異常為」書寫的觀點。這一系列的研究，以發表於1998年的〈前衛的推離與淨化——論林亨泰與楊熾昌的前衛詩論及其被遮蓋的際遇〉¹為始，陸續推衍為〈文化整體組織與現代主義的推離〉、〈變異之惡的必要——楊熾昌的「異常為」書寫〉、〈銀鈴會與林亨泰的日本超現實淵源與知性美學〉三篇論述（俱收入《孤兒·女神·負面書寫》）²，以及〈台灣三〇年代頹廢意識的可見與不可見：重探進步意識與陰翳觀看〉³。劉一系列論文的主要論旨是：作為台灣文學之「異端」的前衛精神／現代主義——包括1930年代由楊熾昌主導、高舉「超現實主義」之大纛的「風車詩社」，1940年代延續至戰後初期的林亨泰（1924-）、詹冰（1921-2004）的「銀鈴會」，以及1950、1960年代紀弦（1913-）倡導的「現代派」與其後《創世紀》的

1 劉紀蕙，〈前衛的推離與淨化——論林亨泰與楊熾昌的前衛詩論及其被遮蓋的際遇〉，周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田出版社，2000.04），頁141-167。

2 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒出版社，2000.05）。

3 劉紀蕙，〈台灣三〇年代頹廢意識的可見與不可見〉，《中外文學》34卷3期（2005.08），頁113-145。

「超現實風潮」等等，在其發生的歷史現場，都存有一個與之對位而互斥的「系統化」力量；到了1980、1990年代興起之「台灣文學史」的建構風潮，前衛／現代主義復因無法進入台灣文學史建構的象徵系統而遭到忽略、排斥、遮蓋。劉紀蕙借用克莉絲特娃（Julia Kristeva）的「推離」（abject）概念，將此推離運動定調為「如同嘔吐，是一種自身系統的淨化作用」，「呈現台灣文學史中強烈企圖維持國家象徵系統、急切以父祖為依歸、畏懼與排斥所有異己與不潔之物的伊底帕斯組織化與正常化的文化症狀」。其目的，係希望藉由楊熾昌、林亨泰等詩人的前衛詩論與詩作，「回溯二十世紀前半葉台灣現代運動與新詩的發展，重新思索前衛運動在台灣文學史中企圖展開的格局，台灣文學史持續呈現抗拒前衛的文化徵狀，以及台灣現代文學運動固著的內在阻力」。⁴ 以下這段引文，係劉紀蕙追索／建構台灣文學「負面書寫」系譜之間題意識的開端，也是立論的基礎：

台灣文學中，現代主義與本土的對抗似乎已成宿命的前提。現代主義必然與寫實保守成為辯證的拉扯，而在尋求「台灣文學史」的呼聲高漲時，現代主義每每會被壓抑而隱沒。在台灣文學史的論述場域中，似乎「台灣」等於「本土」，「本土」等於「鄉土」、「民族」與「社會寫實」，致使以趨向異己而尋求變革的現代主義藝術與文學，時常被「台灣文學史」排除在正統之外。我們若要尋找現代主義所揭開的縫隙，便只有在保守寫實陣營的抗拒現代主義論調之中或可覓得一絲蹤跡。⁵

劉紀蕙的論述，係為在台灣文學研究中受到的關注較少、起步較晚（相較於深具抵抗精神的寫實主義）的現代主義研究，在主流論述框架——亦即其所謂的「本土＝台灣文學史的象徵系統」——之外，找到新的認識基礎，建立日治時期現代主義文學存在的合法性。劉紀蕙的洞見在於，對1980、1990年代台灣文學史建構過程中呈現的「整體組織化」傾向的觀察基礎上，進一步追索1930

4 同註1，頁143-144。

5 同註1，頁143。

年代楊熾昌採取超現實主義的所謂「異常為」之必要，認為不僅是日本帝國對殖民地文學的彈壓，造成寫實的不可能與「異常為」之必要；即使在殖民地內部，1930年代左翼／右翼國族主義的「整體組織化」傾向（集團論述），亦對「以趨向異己而尋求變革」的現代主義文學產生高度的壓抑與推離作用。以楊熾昌為核心的「風車詩社」，即在此雙重的檢查制度與沉默壓力之下，開展出血腥與虐待狂式的美感衝動——此即「變異之惡」的必要（個人變異）。透過從戰前到戰後、長時間跨度的追索，劉在相似性中找到了台灣文學史「強烈企圖維持國家象徵系統、急切以父祖為依歸、畏懼與排斥所有異己與不潔之物的伊底帕斯組織化與正常化的文化症狀」的同構性，而建構起一套既可闡釋戰前現代主義的形成、亦可說明戰後現代主義的「負面書寫」理論。⁶然而劉紀蕙用以形成洞見的閱讀方式，正好也造成某些時代脈絡上的錯位與誤讀。其符號式閱讀，儘管建構了一個簡潔的「本土VS前衛」的對立式以及本土的連續等式，並在不同的時代之中找到「整體組織化」下排拒他者與自我變異的同構性，然而，戰前歷經日本殖民統治、戰後大和與中國兩種民族主義敵我互換、語言遭禁、記憶斷裂，在縫隙之中逐步找回「本土」並縫合其連續性的「台灣文學史」的建構，其時代脈絡的蜿蜒曲折，同時也遭到剪裁、修葺，消弭於完美的理論模式之中。

在此，筆者想先提出幾個關鍵問題——這也是本論文問題意識的核心：首先，在台灣文學史中，「本土」與「前衛」（＝現代主義）真的是對立的嗎？第二，在劉所謂「台灣文學史」的建構及其象徵系統對前衛／現代主義的「推離」之力以外，是否同時存在著以之作為典律、追求前衛的「拉力」？第三，「本土」與「台灣文學史」與「前衛／現代主義」三者之間的關係為何？

6 劉紀蕙的企圖不僅於此，而是擴及整個台灣文學的「本土性／本土化」與「他者」的問題。在作為《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》之導論地位的〈台灣文化場域內「中國符號」與「台灣圖像」的展演與變異〉中，劉指出「無論是面對『西化』或是『中國』，我們或許必須反轉思考模式，探討『本土作家』為何借用移植西方或是依戀中國的內在衝動，以及如何選擇所謂的『外來』文化符號，投注大量的精力，以宣洩本土文化內被壓抑的慾望衝突。也就是說，我們必須面對現代主義、前衛運動、超現實論述以及後現代現象，探討這些文學現象在台灣發生的時代脈絡與本土意義。我認為，透過討論寫實主義傳統之外的各種負面書寫，我們才可以重新詮釋『本土經驗』與『台灣意識』」。《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，頁17。

關於這些問題，所謂楊熾昌在某段時間的文學史「缺席」（依劉的說法：作為異己而被本土「推離」），隱含著太多的線索。

若將結論說在前頭：以戰前出生的台籍詩人林亨泰（1924-）、陳千武（1922-2012）為核心人物的《笠》詩刊，在創刊之初的1960年代即有意建構一條以1928年日本創刊的前衛詩重鎮《詩と詩論》為影響源頭，而以1940年代林亨泰、詹冰等的「銀鈴會」銜接戰前與戰後，並由《笠》繼承與發揚的「台灣現代主義」根球的文學史系譜，試圖修正紀弦「從中國帶來現代詩火種」的說法，並以「主知」的美學，反制《創世紀》超現實主義的自動書寫。這一條台灣（本土）現代主義系譜的追索與文學史建構，其日治時期的超現實主義實踐的典律空缺，在1970年代末期楊熾昌「風車詩社」的文獻史料出土之後而得以完備。所謂本土派陣營對於戰前前衛精神與國際色彩之追索求，既是縱向的溯源（日本——台灣之球根），也是橫向的對抗（中國——台灣之球根），同時也試圖用以抗拒1980年代末期之後中國出版之「台灣文學史」的收編。簡單地說，這是本土對前衛的欲求而非拒斥，二者並不衝突。

因此我們可以說，戰後台灣文學的場域，至少同時存在著另一股（或多股）「追求前衛」的「拉力」。劉論述的最大問題之一，在於將台灣文學史「單數化」，而成為必須加上引號的「台灣文學史」——其幾乎專指了葉石濤完成於1987年的《台灣文學史綱》、以及其後彭瑞金的《台灣新文學運動四十年》（1991）。必須指出的是，任何一部集大成的、以專著形式完成的「文學史」背後，必然存在著更龐大的「複數的文學史論」。這些未經編纂的文學史論或許零散、斷裂、相互扞格，但各有其生成的時空脈絡、文獻出土條件以及對話對象，是構成文學史的重要基礎。此外，文學史的寫作，係在一種「未完的集合」上的作業。所謂「集合」，係其包含了史料出土、翻譯、編選、出版、以及研究的累積，鑄史者在這些累積的集合之上依其設定的史觀、美學標準等進行篩選與敘事，同時也受到文獻史料的限制。所謂「未完」，意味永遠都有新史料出土、新史觀或新研究方法出現的可能，文學史是一種等待重寫的未完成式。因此每一部文學史的完成，不僅有其時空限制，背後更有一段漫長的身世甚至前世。「本土」、「台灣文學史」與「前衛／現代主義」三者在不

同時期的相互關係、戰前超現實主義的美學系譜在戰後如何被欲求、被發現、被典律化（*canonization*），值得進一步研究。

戰前現代主義與文學史書寫衍生的議題龐雜，一篇論文難以處理周全。然而劉紀蕙「負面書寫」理論，提供我們一個很好的思考起點。本文從其理論的洞見與不見出發，就兩個面向著手：（一）具體檢視劉紀蕙建構「前衛的推離與淨化」之理論的史料基礎及其框架問題；（二）勾勒戰後對日治時期台灣超現實主義詩系譜的追索與文學史再現。楊熾昌的《風車詩刊》在戰前發刊量極少、發刊時間亦短，實質的影響力有限，戰後卻在不同的時空因不同的目的而被發現、迎回，成為一個被論者挪用、解釋象徵符號，甚至在近幾年戰前現代主義研究成為學界風潮。在不同的時空中，它究竟象徵了什麼？對文學史的建構／詮釋產生了什麼影響？這也是筆者想藉由這篇論文探究的。

二、關於「本土」與「前衛」的對立及其衍生

劉紀蕙一系列論文係建立在「本土」與「前衛」的對立式上，已如前述。在討論的開始，我們必須就此對立式的成立基礎加以探問：在劉紀蕙文中限定指涉——以葉石濤《台灣文學史綱》以及彭瑞金《台灣新文學運動四十年》二部史論為代表的「台灣文學史」裡，「本土」與「前衛」（＝現代主義）是互斥的嗎？為了描述／證明這種排斥前衛的「推離」現象，劉如此舉證：

這股以反殖民、反封建與現實主義為原則的台灣文學論述就帶出了台灣文學史以及文選的編撰、篩選或是衡量尺標而引發的問題。……今日台灣文學史界定「台灣文學」時，居然也遺漏最具有前衛精神以及反覆強調「新精神」的楊熾昌，不但在葉石濤與彭瑞金的文學史中不見處理，就連在前衛出版社所出的台灣作家系列以及明潭出版社的日據下台灣新文學的《詩選集》與《文獻資料選集》中亦皆略而不錄。呂興昌於一九九五年出版的《水蔭萍作品集》是楊熾昌半個世紀以來的作品首次以較為完整的面貌見世。這是台灣文學現代化運動反覆出現在內在排拒

抵制前衛的文化徵狀例證之一。⁷

葉石濤與彭瑞金的文學史論，在台灣文學史的建構過程中具有指標性的意義。就其史觀及美學標準而言，的確係以反殖民、反封建的寫實主義作為其鑄史的「大原則」。⁸然而，若觀察這兩本論著（以及劉指出的文選）的實際內容與「設定」，可發現劉的舉證其實大有問題，甚至有為建構理論而削足適履之嫌。葉的《史綱》、前衛版與明潭版的選集對楊熾昌的「不見處理／略而不錄」絕非台灣文學史象徵系統的排除，而是因設定之故。⁹劉過於集中論述「排除」之際反而忽略了1979年始楊熾昌及其他風車詩社同人戰前日文作品的出土、翻譯，並收錄於遠景出版社《光復前台灣文學全集》的典律化事實。

7 劉紀蕙，〈前衛的推離與淨化〉，頁142-143。這一段作為基礎之舉證資料，毫無更動地再次援用於〈文化整體組織與現代主義的推離〉等文章，本文引〈前衛的推離與淨化〉作為代表。

8 但若就此認為葉石濤無條件地擁抱寫實主義與本土主義，便有失公允。我們可以試著注意：葉石濤也意識到本土主義的局限，缺乏現代主義的世界視野。他於《史綱》論述「本土性」時即指出：「在『台灣文藝』和『笠』兩種本土性很強的刊物裡，我們可以看到台灣新文學運動一脈相承的傳統精神，那便是對時代和社會強烈的批判精神。但是過份注重本土現實及社會性觀點的文學，難免也會產生一些弊端；亦即失去較寬廣的、世界性的立場來分析鄉土問題的巨視性看法，以及歐美現代文學嶄新思想的吸納和容納。……過份強調鄉土性和社會性觀點的結果，所有作品失去了獨特的個性，變成如同一個樂器奏出來的，單調又統一的旋律；顯然，鄉土文學所缺乏的正是『現代文學』的前瞻性」。葉石濤，《台灣文學史綱》，（高雄：文學界雜誌社，1987.02），頁118-119。

9 關於劉史料舉證的謬誤，簡單羅列如下。我們必須知道，在殖民地的環境之下，文學現代化最初擔負著民眾的啟蒙教化之責，於是日治時期台灣新文學的發展係以「小說」文類為重心。葉石濤《台灣文學史綱》關於日治時期的部分即以小說為論述主軸，並非獨漏楊熾昌的超現實主義詩創作。儘管葉強調反帝、反封建的寫實主義，但他在《史綱》也以相當的篇幅介紹了日治時期台灣最具現代主義傾向（新感覺派）的小說家翁鬧（1910-1940），視其為日治台灣新文學「成熟期」最具代表性的作家之一。此外，彭瑞金《台灣新文學運動四十年》設定的論述範圍，係戰後1945年至1985年這40年間台灣新文學的發展動向。在這樣的設定上，日治時期自非其書寫重心。儘管如此，彭的文學史不僅非如劉紀蕙所述「不見處理」最具有前衛精神與反覆強調「新精神」的楊熾昌，反而一一細數楊熾昌歷年出版的詩集與「風車詩社」的文學流派、主張，更將之視為台灣新詩運動的重要構成。彭的對話對象，明顯是針對紀弦等中國來台詩人忽視長期以來台灣已有獨自的文學發展的事實。這也是其對1950、1960年代現代主義文學的主要批判。除了葉、彭的文學史，劉紀蕙所謂以反殖民、反封建與寫實主義為原則的標尺，導致文選——「前衛出版社所出的台灣作家系列」與「明潭出版社的日據下台灣新文學的《詩選集》與《文獻資料選集》」——對楊熾昌「略而不錄」的詮釋，也有相當嚴重的謬誤。前衛的《台灣作家全集》（1991年）僅出版了「短篇小說卷」，當然不可能收錄楊熾昌的詩作。明潭版的《日據下台灣新文學》（1979年）原本預定出版收錄中文（漢文）創作的「明集」與收錄日文創作的「潭集」。後「潭集」因故而未出版。日治時期楊熾昌的所有作品，皆係以日文作為書寫語言。在「明集」的收錄中文作品的設定之下，編者根本不可能、也沒有任何理由收錄楊熾昌的日文創作。這並非標準問題，而是設定問題。劉在史料舉證上的嚴重謬誤，掏空了其「本土＝台灣文學史象徵系統」排斥「前衛」理論的文獻史料基礎。除了以上謬誤，游勝冠、以及台灣最初以楊熾昌的作家作品論撰寫學位論文的研究者黃建銘亦質疑其論述基礎。見黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》（台南：台南市立圖書館，2005.12），頁11。

那麼，葉與彭的台灣文學史論對「前衛」的態度如何呢？

我們必須注意，劉紀蕙論文所舉的葉石濤、彭瑞金二氏對現代主義文學的批判，都集中在戰後1950、1960年代的這個階段。然而無論葉或彭對於此階段現代主義的批判，並不完全在於其表現出的前衛或負面意識，而是在於其與「台灣的文學傳統」——以「台灣」這塊土地為主體的文學發展的連續性——產生的斷裂。葉石濤即在《史綱》寫道，「他們只是『橫的移植』，完全沒有『縱的繼承』嗎？這也並不盡然。然而他們所接受的卻是中國古典白話寫實文學的傳統……這種『無根與放逐』的文學主題脫離了台灣民眾的歷史與現實，同時全盤西化的現代前衛文學傾向，也和台灣文學傳統格格不入」。¹⁰ 相當清楚地，葉石濤認為，橫的移植（西方）也好，縱的繼承（中國）也罷，其接續的都不是「台灣的文學傳統」。而所謂給台灣帶來「現代詩火種」的橫的移植，早在1930年代的殖民地時期台灣便已有過相當的發展，成為日治以來台灣新文學傳統的一部分。台灣文學不僅存在，並且進步。其進步性係以透過日本文壇進行文學現代化而與世界文壇同步作為表徵，而呈現出一種對前衛的欲求、將之典律化的「拉力」，而非對之的拒斥。質言之，葉與彭批判1950、1960年代現代主義的核心在於，這樣的現代主義文學與以台灣為主體的、明鄭以來台灣文學的連續性產生斷裂，無視台灣既有的文學發展以及固有的歷史現實。1980、1990年代葉與彭的文學史書寫，以及筆者即將在第四節論及的《笠》自1964年創刊以來進行的史料累積與以戰前日本前衛詩重鎮《詩と詩論》為系譜源頭的文學史建構工程，都是戰後斷裂的歷史記憶與文學傳統的重新彌合。前衛與寫實，同樣是本土經驗。只是後者的作家作品較多，足以形成一顯見的美學系譜，加以史料出土較早，且因戒嚴時期及解嚴後的去殖民／後殖民需求而備受重視。或許是這樣的不均等的研究側重，加深了劉前衛對立於本土而為本土排斥的認知。

我們可以再進一步提出一些劉紀蕙忽略的史料。如劉所述，戰後楊熾昌的作品以較為完整的面貌見世，是1995年出版呂興昌所編選的《水蔭萍作品

10 葉石濤，《台灣文學史綱》，頁116-117。

集》。然而自1979年始，楊熾昌戰前的日文作品，便逐漸被翻譯成中文，刊載於報刊、雜誌；¹¹ 1980年之後，楊熾昌也開始發表一些回憶性的文章。¹² 1981年，羊子喬亦於《台灣文藝》發表〈光復前台灣新詩論〉。在這篇戰後首篇以文學史觀點縱論明鄭時期到日治時期台灣新詩的文章裡，¹³ 羊子喬將風車詩社列於台灣新詩之「成熟期」，¹⁴ 具有指標性意義。此外，而就文選而論，楊熾昌及「風車詩社」同人李張瑞、林修二、張良典的作品也都被翻譯、收錄在1982年遠景出版社出版頗具代表性的《光復前台灣文學全集·廣闊的海》，楊熾昌有9首（組詩以1首計，下同），李張瑞9首，林修二6首，張良典4首，共計28首創作面世，不可謂少。¹⁵ 如果我們將這些資料、翻譯、論述的累積，也視為台灣文學史建構工程之一環，那麼始自1970年代末、而於1980、1990年代到達高峰的台灣文學史建構風潮，不僅並未如劉紀蕙所述以「不見處理」、「略而不錄」來「排斥前衛」，反而是因史料的出土、翻譯為契機，開啟一連串透過選集與史論將戰前台灣現代主義急速典律化的過程。

三、關於「整體組織化」的一些思考

在由〈前衛的推離與淨化〉發展而成的系列論文之一的〈文化整體組織與現代主義的推離〉，劉紀蕙指出，在談論中國與台灣1930年代的文化場域之前，回顧學界對於1930年代中國現代主義文學的研究，可提供我們相當具參考

-
- 11 陳千武翻譯楊熾昌〈越境的蝴蝶——獻給蔡鶴兒小姐的詩〉、〈毀了的街〉、〈蒼白的鐘樓〉，刊登於《自立晚報》「台灣光復前文學作品精選」，1980.10.25。泉中月翻譯的詩作〈窗帷〉、〈古弦祭〉、〈月光奏鳴曲〉、〈花海〉刊登於《自立晚報》之「日據時代台灣詩人詩作簡介」，1981.02.27。資料整理，引自林淇濂編選，《台灣當代作家研究資料彙編·楊熾昌》（台南：國立台灣文學館，2011.03），頁50-51。下註同。
- 12 楊熾昌發表，〈獨白〉，《民眾日報》，1980.10.25。同年11月7日發表〈回溯——一個時代的終焉〉，《聯合報》。該文收錄於聯合報編輯部編著，《寶刀集——光復前台灣作家作品集》（台北：聯經出版公司，1981.10）。
- 13 林婉筠，〈風車詩社：美學、社會性與現代主義〉（台北：政治大學台灣文學研究所碩士論文，2010），頁4。
- 14 羊子喬，〈光復前台灣新詩論〉，《台灣文藝》71期（1981.03）。後收入羊子喬、陳千武編，《廣闊的海》（台北：遠景出版社，1982.05）。
- 15 見羊子喬、陳千武編，《廣闊的海》。

價值的思考軸。¹⁶當劉意欲以1980年代中國學界複製了1930年代左翼對現代主義文學的批判所呈現出的「整體組織化」傾向，來「類比」戰後台灣對現代主義文學的「推離」，在理論層次上確實有相似之處，並合乎邏輯；然而若就中國、台灣實際的情況來看，其類比卻造成了對照上的縫隙。這正好讓我們能更清楚對比出戰後中國、台灣對現代主義「接受史」的歷史脈絡差異。

1920年代末，世界性的經濟大蕭條波及日本。為了解決國內日趨嚴重的經濟問題，日本急速走向右傾的法西斯主義，對內鎮壓左翼反抗勢力，對外則開始向中國發動長期的侵略戰爭。以1931年的九一八事件（日稱「滿洲事件」）始，所謂「十五年戰爭」於焉展開。1930年代，對於被侵略的中國，劉紀蕙指出這是一個「國家主體」受到具體威脅的時刻：「正是在一九三一年到一九三七年這期間之前後，政治局勢緊繃，隨著日本對中國的軍事侵略逐漸擴大，隨著國防文學、民族革命大眾文學、反殖民文學等言論明確建立，我們也看到中國的文學場域迅速展開濃厚的民族主義與反殖民意識」。¹⁷而對於此時作為日本殖民地的台灣，日本也加強島內控制，並逮捕肅清左翼政治組織。劉認為，「這期間，台灣發行的刊物多以社會寫實與本土意識為標幟」。¹⁸她進而指出，無論中國上海的「現代」或台灣的「風車詩社」，都是在這種高度組織化的論述環境中產生：

一九三二年，施蛰存、穆時英與杜衡在上海創立的「現代」，與楊熾昌於一九三三年在台南創立的超現實主義「風車詩社」，都是三〇年代現代文學中具有變異精神的異數。在左翼與右翼國族論述高度組織化的運

16 劉紀蕙，〈文化整體組織與現代主義的推離〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，頁167。

17 劉紀蕙，〈文化整體組織與現代主義的推離〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，頁166。劉在稍後更具體地指出：「一九二八年陸續創立的幾個現代派刊物，例如《無軌列車》與『水沫書店』等，開始時都具有明顯的前衛與左傾色彩。但是，1931年日本侵華行動具體展開，中國的『主體』受到實質威脅，因應而起的便是強烈的國族意識。無論是左翼或右翼的文藝陣營，都各自發展出以軍事教條般的嚴格宣言來規律組織化的寫作行為；伴隨著民族主義，理性、健康、光明、國家主義、進步論的整體論神話也同時展開。因此，三〇年代現代派作家所抗拒或逃避的，不是資產階級，而是整體組織化運作下的全面民族主義」。頁173-174。

18 劉紀蕙，〈文化整體組織與現代主義的推離〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，頁166。

作之下，「現代」與「風車詩社」以變態的方式，抗拒政治性的組織化，在文字中進行各種慾望泛轉與逃逸的策略，同時也在文字投注的替代模式中流露出其所抗拒的殖民處境的痕跡。克莉絲特娃談論波特萊爾時曾說：「我」為了害怕進入這個強大的「單一」的體系，便以「變異」的姿態，自願成為「the abject」，成為被推離者、放逐者，成為腐敗惡臭之物，成為惡魔，遊蕩於家國之外。寫作便是演出「變異」、處理「變異」的過程。¹⁹

以這種左翼、右翼國族論述的高度組織化及對之的逃逸／抗拒／自我推離，解釋1930年代中國與台灣現代主義文學形成的內在動力，有一定程度的解釋力。然而有兩個問題我們必須進一步思考：（一）關於國族論述的高度組織化，台灣與中國的情況是否有性質上的差異？（二）在台灣方面，這樣一種國族論述高度組織化的「單一體系」（假使存在），是否毫無轉化地延續至戰後，而成為1980、1990年代台灣文學史之建構對現代主義批判排斥之內在阻力？

關於這兩個問題，筆者試著提出以下的想法。首先，在日本大舉侵略中國的1930年代，是中國「國家主體」受到具體威脅的時刻。但我們必須注意，中國雖遭日本軍事侵略與占領統治，卻未曾亡國失去國家主體，成為日本的殖民地。因此，其整體組織化運作下的民族主義是堅定的、全面的。反觀台灣，自1895年清朝將之割讓給日本、成為日本第一個海外殖民地以來，已逾35甚至40年。儘管期間歷經激烈的武力抵抗、以及1920年代後的文化政治抵抗，但在日本的鎮壓與各種方式的懷柔同化之下，政治主體被制度性地抹削，而文化主體不斷受到架空、填充與滲透，知識分子在進行民族的、階級的反殖民抵抗之餘，也產生了種種認同的苦惱，呈現出殖民地特有的曖昧性與混雜性。台灣的內部一體化與外部反抗，其蘊含的民族主義與反殖民意識，恐怕較中國的情況來得更為糾葛、複雜。此外，劉紀蕙指出，因日本對島內的加強控制與左翼鎮壓，這段期間台灣發行的刊物多以「社會寫實」與「本土意識」為標幟。然而

19 同註18，頁167。

其列舉有若干資料上的錯誤，²⁰ 在時代脈絡的理解上也有可商榷之處。在我們關注1930年代台灣左右翼的聯合陣線結盟、以及強烈的左翼或寫實主義精神時，我們必須同時留意，此時期也是所謂台灣新文學的「自立上升期」，²¹ 其重要特徵便是「作家」的出現及對文學藝術性的追求。此時，文學已逐漸脫離1920年代作為政治社會運動之一環的工具性格，具有其獨自性。²² 書寫的傾向亦逐漸偏離國族命運，²³ 無論在表現手法或關懷意識上都有更多元的展現。這樣追求藝術性與文學獨自發展的傾向，雖非全面，但可說正逐漸地擴大，並不限於楊熾昌的「超現實主義」或有現代主義傾向的作家。包括劉列舉的《フォルモサ》、《先發部隊》、「台灣文藝聯盟」的《台灣文藝》、以及楊逵另

- 20 問題最大的，是這段敘述：「一九三二年，左翼作家在台北成立『台灣文化協會』，並且發行《福爾摩沙》與《先發部隊》兩份刊物」。「台灣文化協會」係1921年10月17日由林獻堂、蔣渭水於台北大稻埕召開成立，起初以民族運動與啟蒙運動為基調，1927年後不斷左右派分裂，1931年消失，劉所述的「一九三二年左翼作家在台北成立的台灣文化協會」，或許係指1932年3月25日作為「日本普羅列塔利亞文化聯盟」（コップ）之文化組織在東京（而非台北）成立的「東京台灣文化サークル」。該組織後因取締解散，33年3月20日於東京重組為以東京台灣人留學生為主體的文藝團體「台灣藝術研究會」，創刊《福爾摩沙》，發刊3期，於1934年「台灣文藝聯盟」組成後成為其「東京支部」。劉所稱的「台灣文化協會」亦有可能指1933年10月25日於台北江山樓成立的「台灣文藝協會」。該協會於34年7月發行機關誌《先發部隊》，旋即終刊，35年1月改名為《第一線》，亦僅發行一期。劉的資料錯誤，顯示其過於強調這些分屬不同脈絡的團體雜誌的反抗性格與本土性。此外，其敘述還有一些記年上的問題。例如《台灣民報》取得在島內的發行許可是1927年，改名以《台灣新民報》發行是在1930年3月，而非劉所述「《台灣民報》於一九三一年以中文在台灣發行，更名為《台灣新民報》」。而楊逵脫離「台灣文藝聯盟」的《台灣文藝》另外創立《台灣新文學》，係在1935年的12月28日，而非劉記載的1934年。劉的部分見〈文化整體組織與現代主義的推離〉，頁166。上述資料主要參考自中島利郎編著，《日本統治期台灣文學小事典》（日本東京：綠蔭書房，2005.06）。
- 21 河原功，《台灣新文學運動的展開：與日本的接點》（台北：全華科技圖書公司，1997.03），頁120-121。
- 22 1932年以降的2、3年間，是台灣文學界呈現飛躍性發展的時期，也是文學中的「個人」逐漸覺醒的時期。所謂飛躍性的發展，依《フォルモサ》同人劉捷（1911-2004）的〈一九三三年の台湾文学界〉（1933）、〈台湾文学鳥瞰〉（1934）；楊逵（1905-1985）的〈台湾文壇一九三四年の回顧〉（1934）；以及黃得時（1909-1999）〈軌近の台湾文学運動史〉（1942），具體而言是指報章雜誌的蓬勃發展（劉捷、黃得時）；評論界、創作界以及文學活動的組織化空前熱絡（楊逵）；對文學的關心不再侷限於同人之間，而是受到眾人的注目（黃得時）等等；而台灣新文學作為一個「運動」而被認識，也是在這個時期（黃得時）。
- 23 陳建忠在〈差異的文學現代性經驗——日治時期台灣小說史論（1895-1945）〉指出，「這些留學日本都會的台灣作家，他們對都市文明有時迷戀，有時卻又怨恨起這大都會所『象徵』的人生困境。啟蒙與反殖民不是他們小說的主題，反而關於文藝與情愛之夢的追尋更令人傾心。這些故事並非發生在台灣，而是以日本東京為舞台發展出來的。台灣現代主義在境外，藉由日本的都市現代性所引發的文學現代性，顯示的正是台灣知識分子另類的人生思考，更個人主義的，而非以國族命運為主軸的思考」。陳建忠等著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版社，2007.03），頁51。此外，陳建忠於文中指出的關於戰前台灣現代主義的研究視角：「恐怕不能僅由台灣特殊的條件來理解現代主義文學出現的契機，而應正視台灣知識菁英特殊的都市體驗，乃是現代文明與殖民問題糾葛的經驗」，亦相當值得參考。

組的《台灣新文學》，其刊物性質雖在一定程度上表現出劉所謂的「高度組織化」傾向，但就實際作品而言，無論意識型態或表現手法，卻更加地寬廣多元。綜上，在台灣的情況，1930年代所謂「整體組織化」的論述環境未必如劉紀蕙估計的那麼強固、或能以二元化的民族主義（漢民族VS日本帝國）論述解釋；從而這樣二元對立的泛政治性解讀，反而將此階段的文學發展去歷史脈絡化，而限縮／遮蔽了日治時期台灣新文學的豐富性與發展的獨立性。

1930年代台灣所謂「整體組織化」的論述環境，不僅未必如劉紀蕙估計的那麼強固、或能以二元化的民族主義論述解釋，到了戰後，國民政府繼日本帝國統治台灣，戰前敵對的意識形態互換，日治時期以來台灣的發展脈絡產生了嚴重的斷裂——1946年，行政長官公署通令全面廢止報刊雜誌之日文版，以日文書寫的台籍（日語世代）作家失去發表空間、1947年二二八事件，台籍菁英人才遭到屠殺、1949年5月20日宣布全省戒嚴。日治以來台灣新文學發展的根基與資產可說被徹底架空，包括語言（發表園地）、人才以及言論空間。取而代之的，1950年代以降國民政府透過各種機制展開的「戰鬥文藝」以及「反共抗俄文學」成為最大主流——當然，作為政治口號文學之反抗的現代主義文學，也因運而生。無論如何，日治以來台灣新文學的「球根」已被剷除、消音、掩蓋，接枝上了以國家機器扶植展開的「戰鬥文藝」、「反共文學」、或主張全面西化的「橫的移植」、以及接續中國文學傳統的「縱的繼承」。

面對這種「斷裂」的情況，台籍作家以及鑄史者無不努力於恢復／保存這條斷裂的傳統，這是當務之急，也是最首要的目標。因此，無論寫實主義或現代主義，都是重要遺產。然而歷經日本殖民地經驗的台籍作家，其原罪般的殖民地印記，稍一不慎便觸動了時代敏感的政治神經。²⁴ 面對中華民族主義與戒嚴體制的攜手進逼，要強調台灣文學與日本統治時期之連續性、以及台灣文學建立在殖民地經驗之上的獨特性格，不僅需要勇氣，更需要一套靈活的「擬

24 舉個例子。鄉土文學論戰之際，朱西甯（1927-1998）曾發表〈回歸何處？如何回歸？〉，文中對鄉土文學論者提出極為刻薄的質問：「鄉土文藝很分明局限在台灣的鄉土，這也還沒有什麼不對，要留意的尚在這片曾被日本占據經營了半個世紀的鄉土，其對民族文化的忠誠度和精純度為何？」見朱西甯，〈回歸何處？如何回歸？〉，尉天驄編，《鄉土文學討論集》（台北：遠景出版社，1980.10），頁219。

態」之術。以1977年葉石濤於鄉土文學論戰中發表的〈台灣鄉土文學史導論〉為例，他與當時其他本土論者的擬態策略主要有二：一是中華民族、在台中國人、三民主義等字眼的修辭運用，二是台灣人／台灣文學於日本殖民統治下「反帝·反封建」之「抵抗精神」的強調。²⁵前者明顯是虛以委蛇，必須注意的是後者——這既是一種「去殖民」(decolonization)，強調台灣人／台灣文學於日本統治下的自主與能動性，是「台灣意識」的顯現，然而同時也是可被中華民族主義之抗日意識形態與修辭回收的一種保護色。²⁶這是一種深具兩義性的策略空間：透過寫實主義作品中抵抗精神的強調，方得以一面清算歷史，一面保存記憶。於是，日治時期台灣新文學中的「反抗精神」被大大地凸顯出來，並一律納入「反日民族解放運動」的中國民族主義的脈絡裡頭，而呈現出一種強固的「日人VS台人」、「殖民VS反殖民」二元對立的反殖民論述。在葉石濤的《史綱》，我們可以發現：被排斥、推離的並非「非寫實」或「前衛」的現代主義文學，而是「外地文學傾向的以異國情趣(exoticism)為特色……代表殖民者的意識形態，對台灣民眾的現實生活毫無關心」²⁷的由日人西川滿(1908-1999)主導、並以日人作家為主體的《文藝台灣》(1941-1944)雜誌，以及「在理念上認同了殖民地政府的政策，走向親日的路」²⁸的所謂「皇民化文學」作品，例如周金波(1920-1996)的〈志願兵〉

25 葉石濤，〈台灣鄉土文學史導論〉，尉天驄編，《鄉土文學討論集》，頁69-92。

26 關於此種擬態的痕跡，茲再舉一例。1965年8月，刊登於《笠》8期林亨泰的評述日本《詩學》雜誌對詹冰作品的合評時曾寫道：「從詹冰的日文詩中能看出非日本人的東西。如諏訪說的『好像有點跟日本人的不一樣』以及小海說的『有點異質的東西』等，都能證明這一點。我們都知道，詹冰所受的教育從小學到大學一直都是日本教育。生活中的傳達行為，無論是說或寫，也是使用日語文的比率總比中國語文的要多得多。他自小一直都是運用日文寫詩寫文章的，直到最近才開始使用中文翻譯自己的詩發表在各種報刊上。他可說『是最日本化』的中國人。但，以他這樣的情形，在日本人看來，他所寫的仍然是異於日本人的東西。這將告訴我們什麼？只要你是個中國人，只要你是個不虛偽而忠實於自己的中國人，那麼，寫『中國的詩』」。頁72。然而，儘管台籍作家試圖以此作為保護色，仍難逃受到如「日本詩壇的殖民地」等的激烈指控。1971年12月，《笠》46期即刊出〈本刊嚴正聲明〉，「最近由於和洛夫及水星詩刊，彼此因對詩的觀點不同，而引導了一場論爭。起先只是洛夫與傅敏兩人之爭。不料，水星詩刊第五號以宋志揚為名義，辱罵本刊詩作為『日本現代詩的翻版』，第六號上更刊出夏萬洲致編者乙信中，公然侮辱本刊為日本詩壇的『殖民地』，此種最刻薄而具挑撥性的惡毒名辭，斷非生於台灣省的中國人所可忍受！我們要求解釋：在台灣省歸復祖國以久的此時此地，彼此同為中國人，夏萬洲及水星詩刊編者，究懷何種居心，竟然侮辱，在中華民國出版的中國人所辦的一份詩雜誌，是日本現代詩壇的『殖民地』！」見頁102。

27 葉石濤，《台灣文學史綱》，頁61。

28 同註27，頁66。

(1941)。

除此之外，面對被中國來台作家全面接收、被視為「文學處女地」的台灣文壇，戰後台籍作家與鑄史者也同時強調戰前台灣新文學的進步性——此進步性係以透過日本文壇進行文學現代化而與世界文壇同步作為表徵。葉石濤在《史綱》總結台灣新文學運動的「成熟期」（1926年至1937年），即如下指出：

在這個時期的後期裡，逐漸抬頭的日文作家，其日文文字技巧和作品的表現方式，已達到日本文壇的標準，在日本文壇有少許日文作家的作品曾揚眉吐氣。新一代的日文作家較能吸收西方或日本文學的精髓，本土性格也愈來愈加強，表現方法多采多姿，在寫實主義的基本寫作方式中採用了西方現代小說的多元性技巧，富於現代小說的懷疑精神和理性主義。由日文作家的出現，擺脫了一部分大陸文化的影響，使台灣新文學由近代邁進了現代。²⁹

對於戰前台灣新文學傳統被切斷的本省籍作家而言，除了證明作為戰後台灣現代詩傳統「球根」之一的日治時期台灣新文學確實存在，更要證明其進步性、現代性甚至前衛性，³⁰並以此與外省作家接收的台灣文壇對話。翻開以「跨越語言一代」的「銀鈴會」詩人為主體、創刊於1964年的《笠》詩刊，我們即可發現初期他們一直致力於兩件事情：（一）譯介戰前日本前衛詩重鎮《詩と詩論》——銀鈴會同人之影響來源——的重要同人的詩作，並介紹日本現代詩史、重要詩人的詩論；（二）以銀鈴會／《笠》同人之詩經驗（與詩淵源）為中心，累積詩史資料，建構《詩と詩論》（戰前）——「銀鈴會」（戰前戰後過渡）——《笠》（戰後）的影響系譜。《笠》同人的溯源以及建構，並非對日本文學影響的追索，而是取徑日本進行文學現代化的表徵。於是，在1960年

29 同註27，頁58。

30 在1930年代的日本文壇，無論左翼文學或是現代主義文學，都是作為「前衛藝術」而存在的，其差別在於：左翼文學是意識形態上的前衛，而現代主義文學是表現上的前衛。而左翼與現代主義並非全然的對立／對抗關係，其往往共享一套意識形態與素材，差異在於表現的手法。

代的《笠》，我們可以看到一股強大的、對於「前衛」的「拉力」：當外省作家將台灣視為處女地而爭論於「橫的移植」（西方）與「縱的繼承」（中國），《笠》以「銀鈴會」為銜接戰前、戰後台灣新文學運動球根的接點（本土性），並向前溯源與1930年代日本前衛詩之重鎮《詩と詩論》產生連結，進而以之為媒介將日治時期台灣新文學放置在與世界文學共時連動的整體脈絡裡頭（前衛性）。在這個層面上，「本土性」與「前衛性」並不互斥、也不對抗，而是在語言、人才、言論空間三重斷裂的真空狀態裡，攜手建立起台灣新文學這一側的「球根」，同時也透過「現代主義」的譯介、書寫，恢復本省籍詩人對台灣詩壇的參與。然而，在1960年代，關於楊熾昌及「風車詩社」超現實主義文學活動的史料似尚未出土、或尚未為人所意識。

這是一場不斷溯源而終於發現、迎回的旅程。

四、典律的空缺與填補：發現／尋回楊熾昌

經過以上的文獻相關問題的討論以及框架的再思考，我們可以開始回顧戰後關於日治時期台灣超現實主義詩系譜的追索與文學史再現。本文著重於三個時間點：1960年代現代主義興盛時期；1980年代史料出土、台灣文學史建構的時期；1990年代中期至今台灣文學學科化、體制化，中國關於台灣文學史的撰寫也大量出現的時期。我們可以發現，在這三個時期，日治時期台灣超現實主義詩（或現代主義）系譜的追索與文學史再現，都各有其對話對象而成為其「對抗論述」（counter discourse）。以下，我們從1960年代談起。

儘管1960年代，關於楊熾昌及「風車詩社」超現實主義文學活動的史料似尚未出土、或尚未為人所意識，然而《笠》的同人已經積極嘗試建構一條以1928年創刊、日本前衛詩重鎮的《詩と詩論》為影響原點的文學系譜。《詩と詩論》重要同人詩作的譯介工作，主要由陳千武負責進行。他在《笠》第1期譯介的詩人是同年甫過世的三好達治（1900-1964），第2期是北園克衛（1902-1978）第3、4、5、6期分別是西脇順三郎（1894-1982）、上田敏雄（1900-1982）、山中散生（1905-1977）以及春山行夫（1902-1994），第7期之後，雖然對日本戰前現代主義詩人的譯介尚未完結，但由於即將集結為《日

本現代詩選（一）》出版，便改為介紹日本戰後的現代詩人詩作。³¹《笠》除了譯介《詩と詩論》重要同人與詩作，第4期也刊出由吳瀛濤撰寫的〈日本現代詩史〉，相當扼要地概述了1882年《新體詩抄》以來乃至戰後日本詩之現代化的階段歷程，並著重於戰後日本詩壇的詩派介紹，認為日本戰後詩的特徵有二：一是內部批判（對自己的主義、詩人、作品進行自我反思）的傾向，二是派別崩潰（去除狹隘的派別觀念）。³²值得注意的是，陳千武與吳瀛濤的譯介、撰述，除了向前戰前追溯《詩と詩論》的影響系譜，也提供了戰後同時代詩派的詩作與動態，給台灣詩壇參照，頗有強調連續性與思索戰後處境的意味。

此外，初期《笠》用力更深的工作，是以銀鈴會／《笠》同人之詩經驗為中心，累積詩史資料，建構《詩と詩論》（戰前）——「銀鈴會」（戰前戰後過渡）——《笠》（戰後）的影響系譜。如前所述，這樣一條美學的影響系譜，兼具了「前衛」以及「本土」的性格。初期的《笠》主要透過專欄「笠下影」，每期介紹一位台灣詩人，³³包括詩觀的自述、作品、詩的位置、詩的特徵、以及結語。第1至5期分別介紹詹冰（1921-2004）、吳瀛濤（1916-1971）、桓夫（1922-2012）、林亨泰（1924-）、以及錦連（1928-2013），都是「跨越語言一代」的《笠》的重要成員。第6期起介紹包括紀弦（6期）、楊喚（7期）、方思（8期）、鄭愁予（9期）、黃荷生、林泠（10期）、羅

31 編輯部於《笠》7期「日本戰後現代詩選1」後記錄：「譯者在『笠』詩誌第一年連續介紹日本戰前近代主義的詩人和其作品，雖尚未完結，但『笠詩叢』第一輯即將出版。其未經介紹的詩人北川冬彥、岩佐東一郎、城左門、安藤一郎、竹中郁、村野四郎、江間章子、丸山薰、菱山修三、神保光太郎、阪本越郎、野田宇太郎、木下夕爾、立原道造、津村信夫、中原中也等均已收錄在『笠詩叢』的「日本現代詩選（一）」。」《笠》7期（1965.06），頁40。關於戰前現代主義詩譯介的中止、與戰後「荒地」（あれち）派的譯介，匿名審查人於審查意見書中提出商榷：「此一論題，最具關鍵的核心意識是，『超現實主義』詩系譜的建立，是否是《笠》在一九六〇年代創刊時的追索方向？其援引日本近代詩學或詹冰，是為了修正、抗衡一九六〇年代詩壇『橫的移植』的詩風走向，從熟悉的日本近代主義詩學借鏡；抑是另有其策略或其他的考量？……此時，《笠》仍處於摸索、試探的階段，如何找到一個可以生存與發展的空間，而非一開始即清楚要追索前衛、主知的詩風」。作為日治時期以來台灣文學系譜的追索與史的建構，無論之後《笠》的走向有何轉變，戰前日本前衛詩重鎮《詩と詩論》作為系譜源頭的典律地位並沒有動搖，1980、1990年代桓夫「兩個球根論」的詩史論述可以為證。

32 吳瀛濤，〈日本現代詩史〉，《笠》4期（1964.12），頁21。

33 《笠》10期之後每期介紹兩位詩人。

行、薛柏谷（11期）張彥勳、羅浪（12期）、黃騰輝、葉笛（13期）等詩人，開始不限於《笠》同人，也介紹更年輕一輩的新銳詩人。除了「笠下影」專欄，「詩史資料」也提供版面請詩人作家撰寫文學歷程的回憶。第1期是吳瀛濤，第2期詹冰，第4期張彥勳，第5期則是鹽分地帶詩人史民（吳新榮，1907-1967）。從這兩個專欄的設定與人選可以看出，在詩人及其作品的介紹之外，也隱含著「建構文學史」的企圖。大致可以整理出以下元素：

上接《詩と詩論》（詹冰）

上接台灣新文學傳統（吳瀛濤、吳新榮）

戰前日本詩壇參與（詹冰、陳千武）

銀鈴會（張彥勳與銀鈴會同人全體）

語言的跨越（全體）

戰後現代主義的旗手（林亨泰）

1921年出生的詹冰是《笠》創刊號「笠下影」的介紹詩人，第2期的「詩史資料」接著刊出其對自身文學歷程的回憶，頗有作為《笠》之象徵、為《笠》定調的意味。在詩觀部分，詹冰寫道：「我的詩作可以說是一種知性的活動。簡言之，我的詩法是『計算』。我計算心象的鮮度。計算語言的重量。計算詩感的濃度。計算造型的效率。以及計算秩序的完美。最後的目標是要創造前人未踏的詩的美的世界」。³⁴ 作為創刊號的介紹詩人，詹冰的詩觀可說揭示了《笠》在美學系譜之前衛性及「主知主義」的整體傾向。而由編輯部（實際上為林亨泰）所撰寫的「詩的位置」，在最一開始即提出了《詩と詩論》對日本詩壇的近代化的巨大影響力，並將詹冰置於此一影響圈內。儘管其強調詹冰與《詩と詩論》外的另一獨立勢力堀口大學（1892-1981）之間的連繫（1943年，詹冰作品曾透過堀口的推薦而刊登於《若草》，登上戰前的日本詩壇），但這無礙詹冰與《詩と詩論》在詩系譜上的緊密關係。第2期的「詩史資料·

34 林亨泰，〈笠下影·詹冰〉，《笠》1期（1964.06），頁8。

我的詩歷」詹冰即自謂：「東京留學時代，一有閒暇我就歷訪圖書館和書舖，涉獵文學書、詩集、詩誌等。尤其重視屬於『詩與詩論』的詩人們的作品和詩論。我研究學習他們的詩法，同時富於『機智』而明朗的法國詩也惹起了我的注意和共鳴」。³⁵第8期刊登林亨泰〈詹冰的詩〉也謂：「就曾受堀口大學推薦的他的這種經歷來說，他的作品委實也染有不少堀口大學式的浪漫情調，但就他曾說『我的詩法是計算』這一句話來說，在寫作的信念上，我認為他主要還是努力於接近西脇順三郎，春山行夫等人之新派傾向的」。³⁶我們可以看出，詹冰是在與《詩と詩論》的系譜連結及其「主知」性格上而被介紹的。

除此之外，第8期也轉載了由吳瀛濤翻譯的〈日本對詹冰作品的合評〉，此係譯自日本《詩學》雜誌1965年5月號。根據轉載說明，《詩學》每期均有「研究會作品合評」（此合評傳統也為《笠》所承繼——筆者），由4、5位出席者對投來的作品分別評分後選取8至9篇，對入選作品個別詳以合評。詹冰投稿入選的作品計有3篇，皆係寫於日治時期的舊作。《笠》刊載此合評發言紀錄，並由林亨泰針對合評撰寫作為觀察與解說〈詹冰的詩〉，且多次提及戰前詹冰曾由堀口大學推薦而受到日本文壇注目，其所欲強調的便是詹冰對戰前日本詩壇（戰前寫的詩即使到了戰後，仍受日本詩壇的肯定）的參與。除了系譜上的連結，這是本省籍詩人在戰前即活躍於文壇的重要記號。除了詹冰，第3期「笠下影」對桓夫的介紹於註腳說明，戰前其曾於日本的雜誌《文章》與詩誌《蠟人形》發表作品，³⁷亦多少有這個意味。

在系譜與文學活動的向上追溯方面，除了與日本詩壇的連結，《笠》也強調與台灣新文學傳統的連續性。這以吳瀛濤與史民（吳新榮）為象徵。吳瀛濤出生於1916年，是初期《笠》同人中較年長者，也是對日治時期台灣新文學運動有直接參與者。第2期「笠下影」關於其介紹即寫道：

使用語言的改變，生活律動的改變，整個社會的氣息改變，對於詩人來

35 詹冰，〈詩史資料·我的詩歷〉，《笠》2期（1964.08），頁18。

36 林亨泰，〈詹冰的詩〉，《笠》8期（1965.08），頁72。

37 林亨泰，〈笠下影·桓夫〉，《笠》3期（1964.10），頁6。

說，是非常重大的變故。當然，有些詩人或許因此而沉默了，但我們不去談這些，我們應該提一下另一群不屈不撓的詩人，他們不論時代如何改變，語言如何轉換，仍然歌吟不絕。這些詩人在過去、現在都一直不懈地寫作著，就是從日文到中文也仍然繼續創作著，如吳瀛濤、詹冰、桓夫、林亨泰、張彥勳、蕭金堆、錦連等就是。其中首推吳瀛濤為前輩，他不論在日文或中文的創作都可稱為先驅者。³⁸

從這段敘述，我們可以看到戰前／戰後兩個時代逆反式的斷裂（尤其是語言）對詩人創作的影響與傷害之鉅。然而有一批詩人不屈不撓地與環境苦鬥著，以吳瀛濤作為前輩、先驅者，艱難地跨越了時代與語言的斷裂。這不僅是個人性的苦鬥與克服，更象徵了台灣新文學傳統的連續。我們必須注意編輯部為上述引文加的註腳：「民國二十三年他（吳瀛濤——筆者註）參加創設了台灣文藝聯盟台北支部，當時他已開始使用日文寫詩。另一面，他在第二次世界大戰臨近終戰前的一段居留香港期間，就曾以中文創作的詩或譯詩在香港的報紙上發表，並和當時居住香港的戴望舒，及其他作家多人有交遊」。³⁹ 這個註腳，強調了吳瀛濤是日治時期台灣新文學文動的直接參與者，且其在戰前即能以中文書寫，並與中國現代派詩人戴望舒等有所接觸。以作為1934年成立、集結全島82名作家的「台灣文藝聯盟」之直接參與者的吳瀛濤為前導，帶領作為後輩的詹冰、桓夫、林亨泰、張彥勳、蕭金堆、錦連（皆為銀鈴會同人）跨越時代和語言的斷裂，無疑具有將「銀鈴會」接續上日治時期台灣新文學的代表團體「台灣文藝聯盟」的意味。

如果吳瀛濤代表的是「台灣文藝聯盟」的台北支部（其實聯盟存在的1934年至1937年，吳瀛濤的年紀甚輕。謂參與，其象徵意義恐怕大於實質意義），生於1907年的史民（吳新榮）則是佳里支部——所謂「鹽分地帶」的代表作家之一。第5期刊登了由吳瀛濤請託、吳新榮撰寫的回憶〈新詩與我〉，自謂了

38 林亨泰。〈笠下影·吳瀛濤〉，《笠》2期（1964.08），頁6。

39 同註38。

其從留日時代（浪漫主義時期）、到留日返台至終戰之間的「鹽分地帶時代」（理想主義期），再到戰後的老年時代（現實主義期）的詩的歷程。吳新榮的自述，一方面強調了歷經日本殖民統治、受日本教育的人對中國「五四運動」的陌生，其詩歷程的三個分期則象徵了其自浪漫昂揚、人道主義理想與反抗精神、到戰後歸於樸實的心境轉折。⁴⁰文中吳新榮稱吳瀛濤為「新知」，可知在這之前兩人並無太多往來。吳瀛濤的請託，或許乃看重於其作為戰前台灣新文學運動的實質參與者、以及以寫實主義為基調的「鹽分地帶」詩人的代表性。

至此，《笠》與《詩と詩論》的系譜連繫及戰前日本詩壇的參與、與戰前台灣新文學運動之連續性的骨幹皆已完備，接下來的重點，便是作為戰前與戰後之「接點」的「銀鈴會」。第4期的「詩史資料」專欄刊登了張彥勳的〈荊棘之路——兼談創辦銀鈴會的經過〉，既敘述了「銀鈴會」在戰前的集結過成，也強調了其跨越時代和語言，對戰後台灣詩壇影響以及與《笠》之血緣。張彥勳寫道：

若說對台灣的文運（疑為「壇」之誤字——引用者註），我有了什麼貢獻，那麼就憑這一項我已夠自慰了。實實在在，當時的銀鈴會同人，人才傑出各有所長。譬如：詹冰、林亨泰、辰光、蕭金堆、錦連、詹明星、子潛、松翠、春秋、真砂、素吟等幾位同人均是獨當一面的人選。儘管那時候除了我們中部的銀鈴會之外，南部也有以葉石濤、葉瑞榕、陳顯庭為中心的一群青年人的同人雜誌「處女地」，然而無可否認的，我們的銀鈴會始終站在當時過渡期的文藝界的最先鋒。⁴¹

這一句「我們的銀鈴會始終站在當時過渡期的文藝界的最先鋒」，即可清楚說明作為《笠》之前身的「銀鈴會」的自我定位——戰前／戰後時代過渡期的接點。「銀鈴會」分為戰前（1942-1945.08）與戰後（1948-1949.04）兩個時期，戰前係台中一中學生張彥勳、朱實、許世清組成。1944年因成員增加，將

40 史民，〈詩史資料·新詩與我〉，《笠》5期（1965.02），頁14-16。

41 張彥勳，〈詩史資料·荊棘之路——兼談創辦銀鈴會的經過〉，《笠》4期（1964.12），頁15。

組織定名為「銀鈴會」，發行油印刊物《ふちぐさ》（綠草）。戰後，1947年曾短暫停刊，經張彥勳、朱實、林亨泰、詹冰等人商議復刊，並更名為《潮流》，在1949年四·六事件之後結束運作。張彥勳曾說道，儘管「銀鈴會」消失於文壇「但是其中幾位重要成員，如今均成《笠》詩刊的重要同仁」。⁴²戰前日本詩壇《詩と詩論》之前衛系譜與台灣新文學的傳統，以「銀鈴會」為中繼，而在戰後以《笠》為據點延續、茁壯。

當然，時代與語言的跨越絕非易事。且即使努力了，戰前受日語教育、耽讀日本文學作品（或以日語翻譯的世界文學）、習慣以日語作為表現語言的台籍詩人，在短時間內仍難以如外省籍詩人熟練地使用中文進行創作。第3期以及第5期「笠下影」對桓夫、錦連的介紹，則特別著眼於中文／日文的轉換與使用。例如在介紹桓夫時寫道：

照道理說，用笨拙的中文所寫的，應該比用優越的日文所寫的要更拙劣，可是事實上恰恰相反，他的中文詩所表現出來的意境，遠比他的日文詩要深邃得多，這究竟意味著甚麼呢？這不是啟示著語言與文字上的涵養，在詩的創作上不如精神的成熟來得重要嗎？⁴³

對錦連的詩語言，也有類似的描述：「錦連就是在這種能失去的都已失去，只剩下極有限的極少數語彙的狀態之中，不是憑著其過剩，而是憑著其不足來寫詩的一個人」。⁴⁴這樣的評判，不僅透露了台籍作家在語言轉換上的艱難處境，也回應了戰後的中文詩壇對之的質疑。

而《笠》的同人中，藉由主知的現代主義的詩論與創作，對1950、1960年代台灣詩壇的參與最深、最活躍者，應屬林亨泰。關於林亨泰與《詩と詩論》的連結及對之的影響，林曾自述中學時期在書店翻到幾本《詩と詩論》，「此乃介紹西歐新派文學作品理論的雜誌，這就是我認識現代文學的起始，此後注

42 張彥勳，〈銀鈴會的發展過程與結束〉，林亨泰編，《台灣詩史「銀鈴會」論文集》（彰化：台灣磺溪文化學會，1995.06），頁23-32。

43 林亨泰，〈笠下影·桓夫〉，《笠》3期（1964.10），頁6。

44 林亨泰，〈笠下影·錦連〉，《笠》5期（1965.02），頁8。

意力更轉向歐美文學的探討……對日本詩的興趣，也逐漸從明治、大正時代的新體詩、自由詩轉向昭和初年的現代詩人的作品，諸如西脇順三郎、春山行夫、北園克衛、瀧口修造、北川冬彥、安西冬衛、村野四郎、三好達治、荻原恭次郎等等，同時也看了些『新感覺派』的作品與理論」，⁴⁵將《詩と詩論》視為其現代文學的啟蒙。戰後，1953年，林亨泰因購閱《現代詩》而認識紀弦，後加入現代派，⁴⁶於《現代詩》13至18期發表〈符號詩論〉，並在紀弦、覃子豪發生論戰時給與現代派聲援。後亦於《創世紀》為根據地發表詩論與創作，1964年創立《笠》。第4期的「笠下影」如此介紹：

縱目現代詩壇，要找出像他的詩這樣經常被當作問題提出來，又引起紛紛議論的，恐怕再沒有第二人了。當人們熱衷於寫形體整齊的「豆腐干」時，他卻寫出了好像翻倒了活字版似的所謂「符號詩」。但是當人們從「豆腐干」的陳腐裡甦醒過來，開始寫作高高低低，參差不齊的所謂「現代詩」時，他反而故意寫著體裁上比較工整的「豆腐干」。以他這樣一個「不識時務」的人，在詩壇引起騷動是當然的結果。他所做的也許有點過份，可是，他所丟出的一石，確實激起了很大的驚異和痛楚，如果不是這驚異和痛楚，怎能提醒這個昏昏欲睡的詩壇呢？查一下與他發生過關係的詩刊，可以知道他是循著『現代詩』——『創世紀』——『笠』這一條路線行進；這些詩刊都在發行的當時對詩壇投下了最大的影響，而這一條路線從民國四十五年到現在，不就是一直都推動著中國詩壇走向現代化的一股主流嗎？這些詩刊的青春時代底脈搏也就是他所發表的詩及詩論的心跳。⁴⁷

由於林亨泰為《笠》第1至6期之編輯，「笠下影」為其所創、亦為其所撰寫，

45 林亨泰，〈詩的三十年〉，呂興昌編訂，《林亨泰全集六——文學論述卷3》（彰化：彰化縣立文化中心，1998.09），頁4-5。初出：《創世紀》34、35期（1973.09、11）。

46 關於這段歷史，參見林亨泰，〈走過現代，定位鄉土——我的文學生活〉，《林亨泰全集六》，頁19-20。初出：《首都早報·文化版》，1989.11.03。

47 林亨泰，〈笠下影·林亨泰〉，《笠》4期（1964.12），頁8。

此段引文可視為林亨泰此一階段對自身的描述與定位——戰後台灣詩壇現代化的推動者。這樣的定位，不僅翻轉了紀弦為台灣帶來現代主義的火種的說法，同時也象徵著1950、1960年代台灣詩壇現代化／現代主義化的過程之中，台籍作家不僅是參與者，更是背後的推動者。

綜上，從詹冰、吳瀛濤、吳新榮、張彥勳、桓夫、錦連到林亨泰，各有其在文學史建構上的象徵意義——《笠》上接戰前日本前衛詩重鎮《詩と詩論》以及日治時期台灣新文學運動「台灣文藝聯盟」，而以「銀鈴會」為銜接戰前與戰後的中繼接點，延續日治時期以來台灣新文學的傳統並跨越斷裂的時代、語言，在戰後集結為《笠》而持續茁壯，成為戰後台灣詩壇現代化過程中的參與者與推動者——這樣的文學史系譜脈絡，已大致建構完備。然而我們必須注意，此時作為《笠》的主要同人，最年長者吳瀛濤出生於1916年，其他如詹冰、桓夫、林亨泰、錦連等則集中於1920年代前半。這也暗示著，其在日治時期台灣文壇登場的時間極短，尚在習作時期，或不足以成為台灣新文學運動代表性的參與者。如此一來，這條以戰前日本《詩と詩論》的傳播為起點而在台灣生根、發展的前衛詩系譜，便產生了一個巨大的「典律的空缺」：在日治時期的台灣新文學傳統，仍缺乏一位具代表性的現代主義實踐者。

延續前面所討論的，《笠》自創刊以來努力的方向之一，即是向上追溯戰前的台灣新文學運動。這樣的努力始終沒有停止。自1969年10月《笠》33期起，即預定連載刊登前輩詩人吳瀛濤撰寫的〈台灣新詩的回顧〉系列文章。至其1971年逝世為止，刊載兩回（另一回於《笠》35期，1970.02）。這兩篇文章雖概述了戰前台灣新文學的發展，大都著重於漢文白話文文學的討論上，並未提及楊熾昌及「風車詩社」。1970年於日本東京出版的《華麗島詩集——中華民國現代詩選》之後記〈台灣現代詩的歷史和詩人們〉，提及台灣現代詩的兩個球根時，台灣方面亦僅提到「另一個源流就是台灣過去在日本殖民地時代，透過曾受日本文壇影響下的矢野峰人、西川滿等所實踐了的近代新詩精神。當時主要的詩人有故王白淵、曾石火、陳遜仁、張冬芳、史民和現在仍健

在的楊啟東、巫永福、郭水潭、邱淳洸、林精繆、楊雲萍等」，⁴⁸亦不包含楊熾昌。1972年12月，以《笠》54期為始，開始刊登「台灣新詩的回顧」系列專欄。此期由陳千武編譯，刊登巫永福（1913-2008）的戰前作品，並以〈鹽分地帶的詩人們〉為題，刊登郭水潭、吳新榮、王登山、莊培初、林精繆的詩作，並附有簡介。關於向來被視為與「風車詩社」對立的「鹽分地帶」詩人，陳千武寫道：

日本昭和初期，以春山行夫為中心的『詩與詩論』的詩人們所提倡的現代主義新詩精神的運動，當然也波及到所謂地方文壇的台灣來。那是反抗傳統的既成固定的文學方法的運動。為了建立新文學的實驗性，在風格上的反抗，卻也在台灣文壇上與反抗日本的民族運動混淆在一起，就以藝術當作政治的意識型態的手段，美便屈就在功利的價值下，遂貶低了藝術本身奧妙的身價，造成在詩作品上薄弱的結果。事實上，當時的詩的技巧，大部分是停滯在口語自由詩的方法上，而對於現代主義的詩型，即只模仿其形式的實驗而已。

鹽分地帶的詩人是在本省光復以前的新文學運動中，唯一的詩的集團。⁴⁹

從上述吳瀛濤的〈台灣新詩的回顧〉、《華麗島詩集》後記、以及陳千武的這段敘述可以知道，關於日治時期台灣新文學的認識正逐漸累積、擴充——被提及的詩人作家增多，除了以白話文創作者外，以日文創作者、甚至部份日人作家如矢野峰人、西川滿也已在當時的視野之中。然而由於出土史料的限制，仍有許多文學史的未知之處。當陳千武提及《詩と詩論》對戰前台灣文壇的影響，由於找不到具代表性的作家作為例證，只能稱其因與抗日的民族運動混淆，藝術從屬於政治意識型態而遭到抵銷。最後竟稱「鹽分地帶的詩人是在本省光復以前的新文學運動中，唯一的詩的集團」，顯見此階段史料上的侷限，

48 編輯部譯，〈台灣現代詩的歷史和詩人們〉，《笠》40期（1970.12），頁49。

49 陳千武編譯，〈鹽分地帶的詩人們〉，《笠》52期（1972.12），頁10。

以及《笠》同人正面對著欲建構之系譜找不到戰前代表人物的窘境。

戰前台灣新文學超現實主義系譜上的空缺，必須到了1970年代末楊熾昌及「風車詩社」的發現、翻譯、出版，才找到真正具代表性的詩人與詩作。1970年代末至1980年代初，是日治時期台灣新文學史料大量出土、編輯、翻譯、復刻、出版的重要時期。選集包括李南衡主編《日據下台灣新文學》（明潭出版社，1979年）之「明集」（5冊）、遠景出版社《光復前台灣文學全集》（1982年，小說8冊，新詩4冊）等，最重要的是1981年東方文化書局復刻之《新文學雜誌叢刊復刻本》堂堂17冊，包含《南音》、《先發部隊》、《第一線》、《台灣文藝》、《台灣新文學》、《台灣文學》、《文藝台灣》、《文藝台灣（華麗島）》、以及《台灣文藝》（台灣文學奉公會）。這一套書的出版，可說奠定了日治時期台灣新文學研究的史料基礎。

楊熾昌戰前的日文作品與超現實主義文學活動，也在這樣的潮流下被發現、迎回，並急速地典律化，而非劉紀蕙所謂前衛與本土對立而遭到「排斥、遮蓋、推離」。因此，與其說是意識型態的排斥問題，不如說是史料出土與否的問題。自1979年始，楊熾昌的部分作品由陳千武等人翻譯成中文，刊載於報刊、雜誌；1980年之後，楊熾昌也開始發表一些回憶性的文章。1982年，楊熾昌以及其他風車詩社同人包括李張瑞、林修二、張良典的作品，也收錄於前述遠景版的《光復前台灣文學全集》。此外，1983年4月《笠》114期連續三期（至116期）的「卷頭詩」都由風車詩社同人擔綱。114期是水蔭萍（楊熾昌）的〈月光奏鳴曲〉，115期是李張瑞的〈這個家〉，116期是林永修的〈航行〉。《笠》的編者介紹楊熾昌時寫道：「一九三四年與林永修、李張瑞、張良典共組『風車詩社』發行風車同人詩誌，為台灣最早的超現實主義詩社」，⁵⁰將風車詩社置於台灣超現實主義前驅者的地位，也填補上了前述高懸

50 楊熾昌，〈卷頭詩〉，《笠》114期（1983.04），頁1。

許久系譜上的「典律空缺」。⁵¹

楊熾昌及「風車詩社」戰前的超現實主義實踐，迅速成為1980年代台灣文學史／詩史建構中一個得以獲得台灣之自立性、超前性的重要象徵。詩人李敏勇即在1982年8月「笠詩社」舉辦之「台灣現代詩的殖民地統治與太平洋戰爭經驗座談」發言指出，「從藝術性角度來看，台灣由於是從日文資料直接受到現代主義影響，不但沒有輸給新文學革命後的中國大陸，可能還更好！」、「像屬於超現實主義的『風車詩社』，早在民國二十多年即已活動，相形之下，後來的『創世紀詩社』再提倡超現實主義，不論有無觸及真髓，都太遜色了」。⁵² 暫且不論李敏勇的發言有無過評，至少我們可以從這樣的發言紀錄看到，由於楊熾昌及「風車詩社」史料的出土，台灣受到《詩と詩論》影響的直接性與強度、以及超現實主義實踐的時間點，大大的超前了過往的詩史認知。

而這樣的論述邏輯，也大量地在陳千武1980、1990年代的詩論述中出現。陳千武是提出著名的台灣現代（主義）詩「兩個球根論」的詩人，然而在楊熾昌及「風車詩社」同人的作品出土之前，其日治時期以來的球根的內涵不甚明確，戰前沒有具代表性的台灣作家實踐，而僅靠日本統治末期成立的「銀鈴會」與《詩と詩論》產生系譜上的連繫。然而在楊熾昌的文學活動被發現之後，日治時期以來的球根的內實豐富了起來，其論述有了強而有力的根據。包括〈台灣的現代詩〉（1980）、〈台灣新詩的演變〉（1985）、〈台灣現代詩的性格〉（1987）、〈台灣失的外來影響〉（1988）、〈戰前的台灣新詩〉（1989）、〈亞洲現代詩的歷程〉（1990）、〈台灣新詩七十年〉（1992）、以及〈現代詩中的台灣經驗〉（1992）等文章，都論及了楊熾昌及「風車詩

51 匿名審查人於審查意見指出，《笠》這一波典律的空缺與填補過程，「並未見《笠》迎回楊熾昌等『超現實主義』作品，是企圖填補其典律的空缺，反而是要建立更完整的台灣詩史脈絡，以填補過去歷史的失憶，其目的不在文學藝術的追求，而在歷史意識的召喚」。《笠》追溯楊熾昌之超現實主義作為歷史失憶的填補，大過於對文學藝術的追求，筆者絕對同意。然而筆者想藉此指出的是：《笠》的文學史追索與建構——無論在1960年代或被視為本土化與寫實主義轉向的1980年代，其並未排斥作為前衛文學的楊熾昌的超現實主義，仍在各種不同的脈絡中以為之典律——當然，是一種符號化了的典律。關於典律化過程中作為歷史意識召喚、或文學藝術的追求，在詮釋上仍須更細緻的論證與爬梳。在此感謝審查人的提醒。

52 李敏勇，〈台灣現代詩的殖民地統治與太平洋戰爭經驗〉，《笠》111期（1982.10），頁15-16。

社」並突顯其地位，認為其超現實主義實踐不僅大大超前了1950、1960年代紀弦的現代派以及《創世紀》提倡的超現實主義，更是早於中國現代主義的發展與實踐，且更具有實質性：

在中國方面，戴望舒主編的《新詩》雜誌，於一九三六年創刊，可視為中國新詩發生廿一年後的大改革，進入現代詩的境界。……可惜這一現代化運動，卻因蘆溝橋事變發生，發刊不滿一年，於第二年七月就被迫停刊了。所以現代詩運動實際上是曇花一現就消失了，對於中國詩文學現代化的實質發展，損失相當嚴重。

台灣新詩的變革，也受到日本《詩與詩論》的影響，由台南的詩人水蔭萍等組織「風車」詩社，於一九三三年十月發行《風車》詩刊，開始出發，實踐現代知性的詩理論與創作。詩刊雖僅出四期，但詩社的活動卻繼續至一九三八年未曾間斷。——〈亞洲現代詩的歷程〉⁵³

此一（中國——引用者註）現代主義運動的產生，卻在台灣的現代派詩運動的三年後。當然，與在台灣以實踐超現實主義為主的《風車》詩社的活動，沒有任何關聯與影響，乃是事實。——〈台灣詩的外來影響〉⁵⁴

陳千武將戰前中國與台灣的現代主義運動對比，著眼於其運動的時程先後與持續力，進一步否定了來自另一球根（中國五四新文學）的影響，質疑了戰前中國現代主義發展的實質性。——當然，陳千武的論述不無問題。首先，他將詩之現代（主義）化割離整體文學的現代（主義）化的歷程，沒有將中國現代主義小說的發展時程納入考慮，如劉訥鷗（1905-1940）將日本新感覺派引進上海而創辦的《無軌列車》（1928）等等；其次，中國詩之現代（主義）化也並不以戴望舒主編的《新詩》雜誌為唯一具代表性的陣地，例如施蛰存編的《現

53 陳千武，〈亞洲現代詩的歷程〉，《台灣新詩論集》（高雄：春暉出版社，1997.04），頁151。

54 陳千武，〈台灣詩的外來影響〉，《台灣新詩論集》，頁64。

代》。中國與台灣戰前超現實主義的比較研究，是個值得深入開發的有趣議題。⁵⁵

1990年代中期之後，台灣文學研究的學科化／體制化，加上新史料的出土、翻譯與出版，戰前的現代主義文學迅速受到學院矚目，更加速了前衛／現代主義文學的「典律化」過程。舉「風車詩社」與「上海新感覺派」為例：1995年《水蔭萍作品集》與2000年《林修二集》分別由官方出版，⁵⁶ 累積的研究成果已如林淇濇編選之《台灣現當代作家研究資料彙編·楊熾昌》呈現，以楊熾昌／水蔭萍、風車詩社為題名或論文關鍵字的碩博士論文亦有4冊；⁵⁷ 此外，2001年《劉訥鷗全集》及2010年《增補集》的出版，帶動了台灣學界關於

-
- 55 這裡容筆者再提一個長久以來為台灣文壇、學界所遺忘（或忽視、或未出土）的案例——出生台灣、留學東京，將日本「新感覺派」帶往上海的台籍小說家兼電影人的劉訥鷗。劉訥鷗，本名劉燦波，1905年生於日本統治下的台南州新營郡柳營庄。1918年公學校畢業，入台南長老教中學校就讀。1920年前往東京，插班青山學院中學部三年級。1923年入青山學院高等學部，26年3月畢業。翌月前往上海，插班震旦大學法文班，結識戴望舒（1905-1950）、施蛰存（1905-2003）、杜衡（1907-1964）等人。此後，劉訥鷗便活躍於上海的文學界與電影圈，直至1940年9月《國民新聞》社長任內遭到暗殺。作為「上海新感覺派」奠基者的劉訥鷗，由於長期居留上海，與台灣新文學界的連動甚少，中國學界如嚴家炎等多將之置入中國現代主義文學、海派文學的脈絡中研究，對其台灣身分存而不論；海外學者如史書美、李歐梵研究的重心在於劉訥鷗的曖昧身份如何在上海的半殖民地語境運作。而台灣學界對於劉訥鷗產生一些初步的理解與興趣，應是在1988年李歐梵編選的《新感覺派小說選》（允晨文化）出版之後。1990年代末，台灣學界開始透過生平考證、全集出版以及學術研討會的舉辦，迎接「台灣人作家」劉訥鷗「返鄉」，並就其文學電影的藝術成就進行多面向的研究。值得注意的是，劉訥鷗的重新「出土」，一方面讓日治時期台灣的現代主義系譜有了更豐富的資產，同時也影響了學界對於文學史框架的想像。如陳芳明在《台灣新文學史》之〈橫的移植與現代主義之濫觴〉一章指出：「新感覺派對台灣產生影響，也對上海文壇造成衝擊。台灣作家劉訥鷗在一九二〇年代末期就把新感覺派的美學介紹到上海。劉訥鷗與上海現代派先驅戴望舒、施蛰存、杜衡共同創辦《無軌列車》，並且也加入《現代》的作家行列。紀弦的現代主義根源，可以說與日本新感覺派有系譜學上的聯繫。紀弦與林亨泰的會合，其實也是新感覺派的另一種會合。」在台灣人劉訥鷗的資料逐漸出土並累積了一些研究之後，陳千武所謂中國五四／日治以來台灣的「兩個球根」，不僅在系譜上產生了重合的可能，也讓現代主義在東亞的傳播路徑與比較的可能，拓展出更多的想像空間。除此之外，在中國的台灣文學史書寫大量展開的今天，這兩位扮演戰前現代主義文學傳播者的台灣人——作為上海新感覺派小說的先驅的劉訥鷗，以及作為台灣超現實主義先驅的楊熾昌，是否會被台灣作為對中國的台灣文學史論述的「超克」，或開啟兩岸對於戰前現代主義詮釋權的爭奪等等，還有待往後用更長的時間觀察。陳芳明引文，見《台灣新文學史》（台北：聯經出版公司，2011.11），頁339。
- 56 呂興昌編訂，葉笛譯，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995.04）。呂興昌編訂，陳千武譯，《林修二集》（台南：台南縣文化局，2000.12）。
- 57 相關研究成果，可參考林淇濇編選，《台灣現當代作家研究資料彙編·楊熾昌》。碩博士學位論文，包括黃建銘，〈日治時期楊熾昌及其文學研究〉（台南：成功大學歷史系碩士論文，2001）、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：台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2008）、鄧婉婷，〈1930年代台灣現代詩的成立與展開〉（嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010年）、以及林婉筠，〈風車詩社：美學、社會性與現代主義〉（台北：政治大學台灣文學研究所碩士論文，2010）。

「上海新感覺派」的研究風潮，⁵⁸ 國立台灣文學館更於2005、2011年二度舉辦「劉訥鷗國際研討會」。至此已難謂「台灣文學史」對「前衛」有排拒之跡象了。

綜合以上討論，自1970年代末楊熾昌及風車詩社的作品活動被發現了之後，迅速填補了台灣超現實主義系譜戰前時期「典律的空缺」，歷經1980、1990年代「台灣文學史」的建構風潮、1990年代中期至今台灣文學研究的體制化與學院化，並不完全如劉紀蕙所述是因「本土」與「前衛」的對立而導致一連串的等號與排除／推離過程，而是以1970年代末的史料出土譯介為契機，迅速填補上了《笠》同人所致力之焊接「戰前」與「戰後」、「前衛」與「本土」所建構然而高懸許久的「典律的空缺」，成為日治以來台灣新文學之根球——以及現階段台灣新文學史書寫的新典律。

五、結語

論文的最後，筆者想回到一個最基本的、同時也是值得繼續深思的問題：我們該採取甚麼樣的視角研究戰前的現代主義文學？

1980年，楊熾昌復歸文壇，撰寫其個人的文學回憶〈回溯〉。作為日治時期台灣超現實主義的引進者在戰後最初的証言，以下這段文字屢為研究者採用，廣泛成為學界觀看戰前現代主義的視點基礎之一：

在舉目皆非的環境下，想要有所作為時非易事，處境之艱難實非局外人所能瞭解，其中尤以寫實文學為甚，以文字來正面表達抗日情緒，雖是民族意識的發揚，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十餘法令之拘束

58 重要研究專書，有彭小妍，《海上說情慾：從張資平到劉訥鷗》（台北：中研院文哲所籌備處，2001.01）、《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》（台北：聯經出版公司，2012.02）；三澤真美惠，《在帝國與祖國的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》（台北：台大出版中心，2012.04）；以及許秦蓁，《摩登·上海·新感覺：劉訥鷗（1905-1940）》（台北：秀威資訊公司，2008.02）等。以劉訥鷗、上海新感覺派等為題或關鍵字的碩博士學位論文亦為數不少，茲不羅列。

下，又有誰能夠逃過日帝的掌力。筆者以為文學的技巧的表現方法很多，與日人硬碰硬的正面對抗，只有更引發日人殘酷的犧牲而已，唯有以隱蔽意識的側面烘托，推敲文學的表現技巧，以其他角度的描繪方法，來透視現實社會，剖析其病態，分析人生，進而使讀者認識生活問題，應該可以稍避日人凶燄，將殖民文學以一種「隱喻」的方式寫出……有鑒於寫現實主義備受日帝的摧殘，筆者只有轉移陣地，引進超現實主義。⁵⁹

這一段文字所透露出的「非政治性的政治性」，正是劉紀蕙在其系列論文中所反覆強調的，也是其理論框架——前衛作為逃逸、作為抵抗的預設。⁶⁰然而，楊熾昌的這一段回溯，應該置回1980年的時空脈絡觀看，而不能逕自視為一種無須懷疑的「歷史證言」。例如，奚密即對此有所質疑：「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，但是從詩人的作品和詩觀來看，那未必是最重要的動機，否則作為當時台灣文壇主流的寫實主義就不可能存在」。⁶¹此外，筆者亦於本文第三節後段提到，在解嚴之前，恢復／保存作為敵對帝國之殖民地時期記憶與傳統並不容易，較為安全的作法，便是將日治時期的反殖民事業及文學事業，塗以國民政府的中國民族主義意識形態作為保護色。於是，日治時期台灣新文學中的「反抗精神」被大大地突顯出來，並一律納入「反日民族解放運動」的中國民族主義的脈絡裡頭，而呈現出一種強固的「日人VS台人」、「殖民VS反殖民」的二元對抗論述。若這樣的說法可以成立，或許我們可以試著思考：楊熾昌在日本統治時期以「去政治化」來迴避日方檢閱，而在戰後國民政府統治時期以「將非政治性者再政治化、民族主義化」的方式，試圖彌合其與寫實主義陣營之間的歧異，將自己重新置入國民政

59 楊熾昌，〈回溯〉，聯合報編輯部編，《寶刀集——光復前台灣作家作品集》，頁195-196。

60 「所謂與現實無涉的現代主義文學，實際上在文本中重重鑲嵌了當時的租界與殖民地的心理現實，或是寫實之外的意識層次。」劉紀蕙，〈文化整體組織與現代主義的推離〉，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》，頁182。

61 奚密，〈燃燒與飛躍——1930年代台灣的超現實詩〉，《台灣文學學報》11期（2007.12），頁75-108。

府的意識型態標準以作為另一種「檢閱的迴避」。當劉紀蕙以「非政治性的政治性」泛政治性地解讀楊熾昌的作品及其「將非政治性者再政治化、民族主義化」的回憶文字，不免落入一種「以楊熾昌解釋楊熾昌」的「循環論證」的邏輯裡頭，反而被這樣一種為擬態而擬制出的政治化論述所回收，落入其一再批判的「台灣文學史的象徵系統」的反殖民·抗拒前衛的對立圖式中，成為一個隱蔽的抗爭者，或在「台灣新文學＝本土＝寫實主義」的象徵體系中成為永遠的「他者」。

最後，順著這個問題，我們必須進一步追問：楊熾昌的超現實主義實踐，難道僅係一種躲避檢閱迫害的策略性選擇，而並非藝術上的追求？1936年，當楊熾昌發表〈土人的嘴唇〉批評寫實主義陣營：「嚴密的說，我認為今天在台灣，新文學這個詞是不能使用的吧，進一步說，《台灣新文學》雜誌上出現的作品有值得上這個新文學的存在嗎？……說是新的文學，像是要破壞直到現在的通俗性思考、而要創造修正它的思考的吧？然而其所結合的各人思考卻毫無新意」。⁶² 觀其文論以及文學養成環境，楊熾昌真正在意的關鍵，應是藝術表現層次上的問題、對「新精神」的追求、以及文學現代化的問題。誠然，「檢閱體制」規範了日本統治時期台灣文學的基本框架，是不可忽視的殖民地情境，而其對殖民地文學表現力的具體影響，亦值得進一步檢證釐清；然而將楊熾昌的超現實主義實踐單純理解為工具性的策略選擇，係一再重復過時的「殖民／反殖民」、或「寫實主義／現代主義」的二元對立圖式，亦無助於推進殖民地現代主義美學的學術建構。雖然繞過帝國主義的擴張與殖民性談論殖民地現代主義的生成，是不可能的；但將之放在外地／殖民地現代主義與帝國的關係之中，在東亞現代主義文學傳播、土著與再生產的整體脈絡之中重新檢視其現代主義的美學建構與內在視線，卻是必要的——這也是筆者現正努力的方向。

62 楊熾昌，〈土人的嘴唇〉，原發表於《台南新報》（1936）。收入呂興昌編，《水蔭萍作品集》，頁136-137。

參考資料

一、專書

- 三澤真美惠，《在帝國與祖國的夾縫間：日治時期台灣電影人的交涉與跨境》（台北：台大出版中心，2012.04）。
- 中島利郎編著，《日本統治期台灣文學小事典》（日本東京：綠蔭書房，2005.06）。
- 羊子喬、陳千武編，《廣闊的海》（台北：遠景出版社，1982.05）。
- 呂興昌編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995.04）。
- ，《林修二集》（台南：台南縣文化局，2000.12）。
- ，《林亨泰全集六——文學論述卷3》（彰化：彰化縣立文化中心，1998.09）。
- 李南衡編，《日據下台灣新文學明集4：詩選集》（台北：明潭出版社，1979.03）。
- 周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》（台北：麥田出版社，2000.04）。
- 林亨泰編，《台灣詩史「銀鈴會」論文集》（彰化：台灣磺溪文化學會出版，1995.06）。
- 林明德編，《台灣現代詩經緯》（台北：聯合文學出版社，2001.06）。
- 林淇濱編選，《台灣現當代作家研究資料彙編·楊熾昌》（台南：國立台灣文學館，2011.03）。
- 河原功，《台灣新文學運動的展開：與日本的接點》（台北：全華科技圖書公司，2004.03）。
- 春山行夫監修、中島善彌纂修，《詩と詩論》《文学》（日本東京：教育出版センター，1979）。
- 翁鬧著，杉森藍譯，《有港口的街市》（台中：晨星出版社，2009）。
- 尉天驄編，《鄉土文學討論集》（台北：遠景出版社，1980.10）。
- 笠詩刊編輯委員會編，《時代的眼，現實之花：《笠》詩刊1-120期景印本》（台北：台灣學生書局，2000.09）。
- 許秦蓁，《摩登·上海·新感覺：劉呐鷗（1905-1940）》（台北：秀威資訊公司，2008.02）。
- 陳千武，《台灣新詩論集》（高雄：春暉出版社，1997.04）。

- 陳明台，《台灣文學研究論集》（台北：文史哲出版社，1997.04）。
- ，《前衛之貌》（台中：台中縣文化局，1994.06）。
- 陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經出版公司，2011.11）。
- 陳建忠等著，《台灣小說史論》（台北：麥田出版社，2007.03）。
- 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》（台北：聯經出版公司，2012.02）。
- ，《海上說情慾——從張資平到劉吶鷗》（台北：中研院文哲所籌備處，2001.01）。
- 彭瑞金，《台灣新文學運動四十年》（台北：自立晚報社，1991）。
- 黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》（台南：台南市立圖書館，2005.12）。
- 葉石濤，《台灣文學史綱》（高雄：文學界出版社，1987.02）。
- 劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒出版社，2000.05）。
- 鄭焯明編，《笠詩社四十週年國際學術研討會論文集》（台南：國家台灣文學館籌備處，2004）。
- 聯合報副刊編，《台灣新文學發展重大事件論文集》（台南：國家台灣文學館，2004.12）。
- 聯合報編輯部編，《寶刀集——光復前台灣作家作品集》（台北：聯經出版公司，1981.10）。

二、論文

（一）單篇論文

- 史民，〈詩史資料·新詩與我〉，《笠》5期（1965.02），頁14-16。
- 李敏勇，〈台灣現代詩的殖民地統治與太平洋戰爭經驗〉，《笠》111期（1982.10），頁15-16。
- 林亨泰，「笠下影」專欄《笠》1-5期（1964.06-1965.02）。
- 奚密，〈燃燒與飛躍——1930年代台灣的超現實詩〉，《台灣文學學報》11期（2007.12），頁75-108。
- 張彥勳，〈詩史資料·荊棘之路——兼談創辦銀鈴會的經過〉，《笠》4期（1964.12），頁15。

- 陳千武編譯，〈鹽分地帶的詩人們〉，《笠》52期（1972.12），頁10。
- 陳允元，〈台灣風土、異國情調與現代主義——以楊熾昌的詩與詩論為中心〉，《台灣文學學報》19期（2011.12），頁133-162。
- 楊熾昌，〈卷頭詩〉，《笠》114期（1983.04），頁1。
- 詹冰，〈詩史資料·我的詩歷〉，《笠》2期（1964.08），頁18。
- 劉紀蕙，〈台灣三〇年代頹廢意識的可見與不可見〉，《中外文學》34卷3期（2005.08），頁113-145。
- 編輯部譯，〈台灣現代詩的歷史和詩人們〉，《笠》40期（1970.12），頁49。

（二）學位論文

- 大塚ゆう美，〈台湾の戦前と戦後を繋いだ文学活動：楊逵と銀鈴会を中心に〉（日本東京：お茶の水女子大学，2006）。
- 阮美慧，〈笠詩社跨越語言一代詩人研究〉（台中：東海大學中國文學系碩士論文，1997）。
- ，〈台灣精神的回歸：六、七〇年代台灣現代詩風的轉折〉（台南：成功大學中國文學系博士論文，2002）。
- 林婉筠，〈風車詩社：美學、社會性與現代主義〉（台北：政治大學台灣文學研究所碩士論文，2010）。
- 陳義芝，〈台灣現代主義詩學流變辨析〉（高雄：高雄師範大學國文學研究所博士論文，2005）。
- 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：台北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2008）。
- 鄧婉婷，〈1930年代台灣現代詩的成立與展開〉（嘉義：中正大學台灣文學研究所碩士論文，2010）。