

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

陳允元

國立政治大學台灣文學研究所博士生

中文摘要

在戰前台灣都市化／資本主義程度能否孕育現代主義仍有疑義的情況下，文本傳播提供了解釋現代主義在戰前台灣存在的合理性基礎。然而本文認為，除了都市化發展與文本傳播，台灣風土以及台灣的外地・殖民地情境，是構成日治時期台灣現代主義文學的重要因素。本文以日治時期高舉「超現實主義文學」大纛、創立「風車詩社」的楊熾昌（1908-1994）的詩與詩論為中心，探究其中台灣風土、異國情調與現代主義之間的關係，並重新錨定楊熾昌現代主義文學的美學屬性及其觀看視線。本文認為，楊熾昌作品中介於地方色彩與異國情調之間的「南方」的自我凝視・自我敘述，既是帝國視線的內化與延長，同時也是台灣本島人日語世代作家在帝國文學的語境中試圖尋找台灣文學的獨特性／主體位置的努力。然而其視線的轉換，無可避免具有極高的曖昧性。此外，本文也試圖指出，除了都市現代性，促成日治時期台灣現代主義文學發生的因素之中，台灣的風土以及外地・殖民地情境也發揮了相當深刻的作用。

關鍵詞：台灣風土、異國情調、現代主義、超現實主義、楊熾昌、殖民地現代主義

**Taiwanese Scenery,
Exoticism and Modernism
——Focusing on You Syoku-syou's
Poetry and Poetics**

Chen, Yun-yuan

Ph.D Student,

Graduate Institute of Taiwanese Literature,

National Chengchi Univerisity

Abstract

In pre-war period, text dissemination provides a legitimacy foundation of the existence of modernism literature in Taiwan, instead of arguing about whether the level of urbanization and capitalization is enough to produce modernism or not. In addition, I consider that local color of Taiwanese scenery and “gaiti” (foreign land) • colonial condition, are two important factors to produce Taiwan modernism literature in colonial period. This article focus on Surrealism poet You syoku-shou's poetry and poetics, analysis the relationship among Taiwanese scenery, exoticism and modernism, and try to define the aesthetics of You's Surrealism and its inner perspective. I find out that You's poetry is a self-gaze and self-description by “South” image, which is between local color and exoticism. It is not only the internalization and extension of empire perspective, but also the effort of Taiwan “hōnto jin” (native Taiwanese) writers to

find the unique and subjectivity of Taiwanese literature in Japanese empire literature context. The transformation of perspectives is inevitably ambiguous.

Key words: Taiwanese scenery, exoticism, modernism, surrealism, You syoku-syou, colonial modernism

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¹

「所有的文學都從風俗開始哪。像這蓮葉的黑帽子裡滴著靈感。」

——西脇順三郎

一、前言：「外地」／殖民地與現代主義

戰前台灣現代主義的研究，多以都市化／資本主義發展程度與文本傳播兩個角度做為切入點²。前者，在經濟決定論的觀點下，台灣現代主義發生的合理

¹ 本文之修訂，承蒙《台灣文學學報》匿名審查人於審查期間細心審閱，並提供諸多寶貴意見，受益良多，謹此感謝。

² 代表性的論述，如陳芳明《台灣新文學史》即在都市現代性·都市文學的脈絡延伸下談論戰前台灣的現代主義文學。陳在文中先從都市現代性／殖民性與資本主義壓迫，談論王詩琅、朱點人的都市文學作品，接著將場域轉移到域外東京：「在都市裡也有隱約的現代主義思潮在躍動。現代主義在東京與上海都被籠統稱為『新感覺派』，事實上是源自西方資本主義體制中孕育出來的藝術美學。這種美學，乃是由於中產階級對枯燥的都會生活所產生的一種心態回應。台灣作家經過東京的留學生活後，多多少少也沾染了現代主義的氣息，在文學作品裡表達內心幽微的感覺與矛盾衝突的情緒。巫永福與翁鬧的小說，可以劃歸為新感覺派的行列。至於詩創作方面，則以台南的風車詩社為中心，為台灣的現代主義詩風舉起第一面旗幟。」陳的論述背後的邏輯是：留日作家在東京的都市現代性經驗、以及新感覺派的文本傳播與受容，彌補了台灣資本主義與都市現代性發展之不足。引文見陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011），頁130。

除了都市現代性與文本傳播受容的研究取徑之外，施淑在〈感覺世界——三〇年代台灣另類小說〉、〈日據時代台灣小說中頹廢意識的起源〉揭示三〇年代殖民地台灣新知識分子的誕生，為戰前台灣現代主義文學的形成基礎提供了另一種解釋：「殖民地台灣早熟的、然而殘廢的物質基礎，在台灣殖民地精英游離於現實的社會人格，及其不徹底的反資本主義思想的知性體質的交互作用下，為三〇年代的小說界帶來了早熟萎弱的人道和個人主義的花朵」。見施淑，《兩岸文學論集》（台北：新地，1997），頁98。此外，劉紀蕙則是從三〇年代台灣／上海左右翼意識形態高度組織化運作的收編與推離，解釋現代主義的發生：「在左翼與右翼國族論述高度組織化運作之下，『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翻轉與逃逸的策略，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。」見劉紀蕙，《孤兒·女神·負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒，2000），頁167。

性屢屢遭到質疑；後者，在日本＝文化發信地，台灣＝文化接受地的框架之中，台灣現代主義的發生主要是一種「傳播／受容」關係，研究者著眼於文學技法的挪用、互文性的影響。在戰前台灣都市化／資本主義程度能否孕育現代主義仍有疑義的情況下，文本傳播提供了解釋現代主義在戰前台灣存在的合理性基礎。然而除了確認台灣－日本現代主義的互文性的影響連結之外，關於台灣現代主義——或將範疇進一步擴大：現代主義在東亞的傳播——仍有許多待解決的複雜問題存在。

首先，我們談論的「現代主義」是什麼？日本既是西歐現代主義的中介，也是現代主義的再創造。從上田敏（1874-1916）翻譯愛倫·坡、波德萊爾等高踏派、象徵派詩作到日本的《海潮音》的1905年始，至台灣·東亞作家次第繼受經日本引介／轉化的未來派、達達主義、超現實主義的二、三〇年代之間，現代主義的發展已在日本形成一個有別於西歐的獨特脈絡，不能統攝在「現代主義」的標籤底下一概而論。其次，我們也必須留意：現代主義在東亞的肇生及傳播，與日本帝國在東亞的逐步擴張有深刻關係。例如：《亞》做為現代主義詩重鎮《詩と詩論》之先驅，其發刊於大連；新感覺派旗手橫光利一在芥川龍之介的建議之下赴上海取材，完成揉合左翼意識與新感覺派美學的長篇小說《上海》。而當現代主義的近代捕捉之眼不再為日本人作家所獨占，殖民地作家從帝都東京習得現代主義的美學技法、並將之與台灣的地方特色結合，我們該如何理解其中的觀看視線？外地現代主義隱含的「異國情調」視線及視線的轉化／內化，值得我們細心觀察。最後，我們必須要問：台灣為什麼需要現代主義？如果戰前台灣並沒有相應程度的都市化／資本主義基礎，那麼台灣受容現代主義的土壤為何？透過作品我們可以發現，在台灣發生的現代主義文學並不必然與近代都市有緊密關係。台灣風土及殖民地處境，是台灣現代主義文學表象的另一個重心。當帝國文學圈次第向外地擴張並加以收編，台灣作家透過現代主義的引進，實現對前衛藝術與對文明的追求，同時藉由地方特色與殖民地處境的標舉，進行對中央同質性的抗詰，以及自身位置的確認。綜合以上，除了日本——台灣作家作品間互文性影響的研究，我們必須更進一步將戰前台灣的現代主義置入：一、日本文學史脈絡；二、日本帝國圈擴張下的內地／外地關係；

三、台灣作家的殖民地處境與主體追求——等重層的脈絡中重新檢視，並回到作品本身進行細讀。

本文即在這樣的思考前提之下，以日治時期高舉「超現實主義文學」大纛、創立「風車詩社」的楊熾昌（1908-1994）的詩與詩論為研究對象，探究其中台灣風土、異國情調與現代主義之間的關係，重新界定楊熾昌現代主義文學的美學屬性及觀看視線。此外，我也期望在日後能以此為基礎，進一步探討異國情調／地方色彩在戰前東亞現代主義文學發生的作用³；並透過異國情調／地方色彩曖昧性的分析，探究日本統治末期帝國圈「內／外」視線的交錯變化，以及「外地／台灣文壇」的想像與建構。

二、土人之眼，燃燒之髮：楊熾昌詩論中的「台灣風土」意識

楊熾昌的文學定位，往往因「超現實主義」的美學手法、文學意象的舶來氣味、以及戰前本島作家少見的（或被壓抑的）頹廢耽美情調與「負面書寫」等因素，缺乏明顯的現實性與抵抗性，而成為一個難以安置的「異數」。研究者莫不訴諸「島外／域外」連結（如楊熾昌與西歐超現實主義、日本前衛文學的影響連結⁴）、或著眼於文學的「外部」因素（主要是台灣作家的殖民地處境，如逃避檢閱⁵；抗拒文壇集體性與政治一體化之禁錮⁶）等等，藉以強化超現實

³ 可參考我的另一篇相關研究：〈在帝國的延長線上——1927年劉吶鷗的越境、閱讀與「上海憧憬」〉，收入國立台灣大學台灣文學研究所主編，《全國台灣文學研究生學術研討會論文集·第八屆》（台南：台灣文學館，2011），頁8-41。

⁴ 這樣的取徑向來為楊熾昌研究（或台灣有現代主義傾向之作家研究）的重心之一。如陳明台〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮〉、林中力〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉、〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉。前面兩篇論文收入林淇濤編選，《台灣現當代作家研究資料彙編 05 楊熾昌》（台南：台灣文學館，2011），頁183-202，203-233。第三篇收入《台灣文學學報》第15期（2009年12月），頁79-110。

⁵ 此類論述的基礎，以戰後楊熾昌發表在《聯合報》的回憶性文字〈回溯〉（1980年11月7日）為根基。楊熾昌於文中寫道：「日警不肯放過任何帶有反帝思想的作品，每當發現有所不妥，均被查禁。……當時筆者認為，唯有為文學而文學，才能逃過日警魔掌……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，將殖民地文學以一種『隱喻』的方式寫出」。見呂興昌編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995），頁224。

主義在殖民地台灣生成的合理性與必然性。即便如此，楊熾昌因「特異性」而衍生出的「孤立性」甚至「非台灣性」的種種疑慮，始終幽靈般糾纏著、困擾著他的研究者們。如劉紀蕙在〈變異之惡的必要——楊熾昌的「異常為」書寫〉，仍必須列舉楊熾昌作品中「台灣色彩」，強調其台灣屬性：

楊熾昌雖然以日文創作，但是他的文字中充滿台灣的風土色彩與自覺：例如〈海島詩集〉中的「椰子國」、「古老的森林」、「划獨木舟的島民嚼著檳榔」、「海峽的潮流」的南國景象；〈毀壞的城市〉所描寫的沉睡中的台南古城；〈福爾摩沙島影〉中所呈現的台灣島上女人的處境。此外，他的詩論也一再突顯台灣的南國特性：「我們產生的文學是香蕉的色彩，水牛的音樂，也是番女的戀歌。……福爾摩沙南方熱帶的色彩和風不斷地給我蒼白之額、眼球、嘴唇以熱氣。」（〈燃燒的頭髮〉）「我聽見檳榔子之中有音樂。從燃燒頭髮，詩人對著藍天出神而聽見詩的音樂。」（〈檳榔子的音樂〉）。因此，若要將他排除於台灣文學之外，是不可思議的。⁷

楊熾昌作品在戰前台灣文學脈絡中的「孤立性」問題，便是「我們該在什麼樣的脈絡中閱讀楊熾昌作品」的問題。劉紀蕙文中所列舉者固然皆是代表性的（同時也是「刻板性」）的「台灣色彩」，然而我們必須更進一步辨析楊熾昌作品中「台灣風土色彩」的屬性及其隱藏的觀看視線，才能適切把握楊熾昌作品所屬的文學脈絡與位置。

首先看 1934 年楊熾昌發於《臺南新報》的詩論〈檳榔子の音樂——ナタ豆を喰ふポエツカ〉（〈檳榔子的音樂——吃鉤豆的詩〉）與〈炎える頭髮——詩の祭典のために〉（〈燃燒的頭髮——為了詩的祭典〉）。此兩篇詩論可以說是楊熾昌詩觀與創作的原型，明顯可見西脇順三郎〈馥郁タル火夫ヨ〉、〈PROFANUS〉、

有意思的是，對於楊的自述及此類說法，奚密有所質疑：「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」。見〈燃燒與飛躍：一九三〇年代台灣的超現實詩〉，《台灣文學學報》第 11 期（2007 年 12 月），頁 75-108。

⁶ 見劉紀蕙前揭文，〈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〉。

⁷ 劉紀蕙，〈變異之惡的必要——楊熾昌的「異常為」書寫〉，頁 197-198。

〈ナタ豆の現実〉的影響痕跡。在〈檳榔子の音樂〉，楊熾昌於文章冒頭即引用西脇順三郎「所有的文學都從風俗開始哪。像這蓮葉的黑帽子裡滴著靈感」，足見風土／風俗在其詩論與文學創作中所占之重要位置。那麼所謂「所有的文學都從風俗開始」，指的是甚麼呢？

在楊熾昌的文論中，「土人」與「燃燒」是兩個一再使用的重要象徵。楊熾昌在〈檳榔子の音樂〉寫道，他在西脇順三郎的詩集《AMBARVALIA》裡發現以神、寶石、薔薇和貝殼為象徵的「土人世界」的詩，這樣的詩具有全新的語言使用法。直言之，「土人的世界」即是詩，是使現代人打破思考感官之慣習，產生新思考、新感覺的觸媒：

一首詩與其強調在使其產生詩的過程的意象之美，不如發揮以感覺的手法和明徹的知性（或感性）為儀式所構成的意象之美。詩在思考性上常願保持土人的世界這件事，終究就是獲得這些意欲的方向。

對土人世界的意欲方向，從某方面來看也就是新的思考。……我非常喜歡在燃燒的頭腦中，跑向詩的祭禮，摸索野蠻人似的嗅覺和感覺。⁸

為了釐清這段有些費解的文字，我們有必要辨明作者的發言位置：「我」的世界是「現代文明世界」，「土人」的世界是前近代的古老・野蠻世界。二者之間存在著不僅是時間的差距（現代－古老），也是近代性進程的差距（文明－野蠻）。近代文明世界的「我」是發言主體，「土人的世界」是「我」所欲求的對象——也是「我」希冀成為的另一種「感覺主體」。其中同時存在有一種以「文明之眼」欲求土人世界的「異國情調」趣味，以及以前近代的「土人之眼」重新感知近代社會之新鮮性的「自我異國情調化」——同時也是反身確認自己的文明位置——的潛在欲望。而「摸索野蠻人似的嗅覺和感覺」，便是作家用以打破意識力之慣性、使世界常保新鮮的必要手段。從影響系譜追索，楊熾昌文章中以詩逸出自身習以為常的傳統文化、社會脈絡之概念，來自於西脇順三郎《超現實主義詩論》的〈PROFANUS〉（1929）：

⁸ 水蔭萍，〈檳榔子の音樂——ナタ豆を喰ふポエテツカ（上）〉，《臺南新報》（1934年2月17日）。中譯見葉笛，《水蔭萍作品集》，頁122。

習慣使對於現實的意識力遲鈍。由於傳統，意識力進入冬眠狀態。因此現實就變得無趣了。打破習慣才能讓現實變得有趣。從而意識力才能保持新鮮。然而必須注意的是，並非為了破除習慣傳統而破除，而是為了詩的表現。換言之，是作為詩的目的，為了使無趣的現實變得有趣而破除的。實際上若是要破除傳統習慣，那不是詩，而是倫理、哲學。人類意識現實的習慣方法是普通的情感，是理性。破除此通俗的感情與理智時，意識力才能從習慣傳統脫出而新鮮地意識現實。這一般被批評家痛罵近代詩只光是破壞而毫無建設，但實際上此破壞即為詩的建設。不這樣破壞，詩無法得到創造力。⁹

相當值得注意的是，在楊熾昌的詩作中，他並沒有積極地以未經文明化的「土人之眼」重新觀看這個已令他疲於感知的近代世界。他所謂的「土人之眼」只是將現實陌生化藝術化的一種修辭機制，「土人的世界」才是他真正的欲求對象。我們可以發現，楊熾昌的作品裡看不到曾經留學的帝都東京，也看不到島都台北。做為故鄉的古都台南僅偶爾現身，在他的筆下呈現出一種衰頹恐怖的異質樣貌。換言之，孕育／傳播現代主義文學、同時也作為現代主義文學重要書寫對象的近代都市，在楊熾昌的作品中幾乎沒有蹤影，而形成一種「內容上不存在近代都市意象的現代主義文學」。意象題材上對現代摩登的摒棄，代之以對異質情調的追求，是楊熾昌有意識的做為。戰後，楊熾昌曾回憶：「年輕時在東京，與其銀座寧取淺草，在台灣從藝姐到娼婦之街、貧民窟等，常為齷齪之美所誘而繞圈子。卅四、五歲的作品多為那樣的東西，在港都追求頹廢之美就喜歡上高雄旗後的船町。」¹⁰這段文字清楚透露了楊熾昌戰前時期的美學趣味。他的作品，係以「文明之眼」，銳意從台灣內部尋找相對於近代而言的「異質情調」——包括南方色彩、蕃人、西班牙、葡萄牙大航海時代的「南蠻趣味」、以及若干頹敗的「支那趣味」。這樣一種追尋內國之異質性的「文明之眼」，毋寧也雜揉了「帝國視線」的成分，是帝國視線之內化、變體與延長。

⁹ 西脇順三郎，〈PROFANUS〉，《超現實主義詩論》（東京：厚生閣書店，1929），收入《西脇順三郎 詩と詩論 I》（東京：筑摩書房，1975），頁148。筆者自譯。

¹⁰ 見楊熾昌，〈殘燭的火焰〉，《水蔭萍作品集》，頁239。原收《紙魚》（作者自印，1985）。

同樣在 1934 年，楊熾昌發表〈炎える頭髮——詩の祭典のために〉，具體思考做為創作條件的「台灣風土」。在這篇文章中，楊熾昌不斷提到的「燃燒」、「火燄」、「火災」等詞語，是透過「知性」進行再構築的想像作用。他認為，台灣的風土對於詩的想像，是得天獨厚的：

詩人總是在這種火災中讓優秀的詩產生。吹著甜美的風，黃色柃檀的果實咿啞咿啞響著野地發生暝思的火災。我們居住的台灣尤其得天獨厚於這種詩的思考。我們產生的文學是香蕉的色彩、水牛的音樂，也是蕃女的戀歌。十九世紀的文學生長於以音樂的面紗覆蓋的稀薄性之中。現代二十世紀的文學恆常要求強烈的色彩和角度。這一點，台灣是文學的溫床，詩人也在透明的幔幕中工作。我想牧童的笑和蕃女的情慾會使詩的世界快樂的。原野的火災也會成為詩人的火災。新鮮的文學祭典總是年輕的頭髮的火災。新的思考也是精神的波希米亞式的放浪。我們把在現實的傾斜上摩擦的極光叫做詩。¹¹

討論創作原則的〈檳榔子の音樂〉所謂「土人的世界」，到了〈炎える頭髮〉則具體落實為以香蕉、水牛、蕃女為象徵的「台灣風土」。如前所述，楊熾昌不僅對「風土」在文學創造中發生的作用有著高度意識，他的這一段文字似乎更進一步暗示了「現代主義文學」遭遇「台灣風土」之後的轉化與再生產。楊熾昌說，「十九世紀的文學生長於以音樂的面紗覆蓋的稀薄性之中。現代二十世紀的文學恆常要求強烈的色彩和角度」。其所謂生長於音樂的面紗覆蓋的稀薄性之中的十九世紀文學，應是以田園牧歌生活為象徵，懷舊的、抒情的「浪漫主義文學」；而恆常要求強烈的色彩和角度的二十世紀文學，便是二十世紀初期以科技、速度感、幾何線條為象徵的「前衛文學」——包括未來派文學以降的達達、超現實、新感覺派、新興藝術派等文學流派。值得注意的是，楊熾昌竟將前衛文學的重要元素——強烈的色彩與角度，與台灣風土結合，認為「台灣是文學的溫床」。進一步言，楊認為「我們把在現實的傾斜上磨擦的極光叫做詩」，並

¹¹ 水蔭萍，〈炎える頭髮——詩の祭典のために（上）〉，《臺南新報》（1934年4月8日）。中譯見葉笛，《水蔭萍作品集》，頁127-128。底線為筆者加。

於再度刊載時加筆解釋「而詩是按照這個磨擦力的強弱異其色彩與角度的」¹²，強調了做為現實物質條件的台灣風土於詩之想像（磨擦）中發生的作用。如前所述，楊熾昌詩論與作品中的台灣景象並非近代摩登世界，而是前近代的田園牧歌生活、以及內國異質情調的追尋¹³。當「台灣」在文學中被前近代化、異質化、美學對象化，並做為「南方」或「外地特色」被重新「發現」，楊熾昌的作品便悄悄連結上帝國「南方文學」的系譜。

然而作為殖民地作家，楊熾昌所屬的殖民地情境與發聲位置畢竟不能等同於帝國圈內的日本人作家。二者間既有連結，也有本質上的區隔。接下來的兩個小節，第三節討論楊熾昌與「外地文學」系譜的連結，第四節則從楊熾昌作品中內含的觀看視線著手，探究其於日本帝國圈不斷擴張之中殖民地作家「自我異國情調化」的中間者性格。

三、象徵詩的超現實變體：楊熾昌與「外地文學」系譜的連結

關於楊熾昌與日本「外地文學」系譜連結的可能，可以從兩個方向來談。首先是現代主義與外地部分。1924年11月，後來成為《詩と詩論》重要同人的安西冬衛（1898-1965）、北川冬彥（1900-1990）在外地大連創立詩誌《亞》（1924年11月-1927年12月，共35期），提倡現代主義的短詩與新散文詩，讓日本現代主義詩在發端即有了「外地色彩」。大連的都市化係以戰爭與他國侵略為契機而進行的。清朝洋務運動期間曾在大連建築砲塔，後為帝俄所佔。1905年日俄戰爭之後，日本取得租借權，遂逐步將大連打造成日本的殖民地都市，並做為其進出滿州的玄關。1919年，安西冬衛與父親渡往做為日本租借地的大

¹² 根據葉笛譯註，〈炎える頭髮——詩の祭典のために〉初發表於《風車詩刊》第三輯（1934年3月），同年4月8日、4月19日又發表於《臺南新報》，文字略有不同。此行引文為發表於《臺南新報》時之加筆。

¹³ 茲摘錄〈炎える頭髮（下）〉的一段：「太陽完全使島嶼明亮，香蕉的聲響和水牛之歌和海風和濤聲從窗戶進來，夢見仙人掌之夢，映照於銀砂之星在西瓜背上私語著光輪的囁嚅，福爾摩沙的乞丐們彈月琴唱著人間的黃昏，渴望銀幣和銅幣。當這一切透明的笑一來，我就把書本投向天花板。我以為這些美麗的天使就是詩的使者。絲瓜將枯的日子，眼球成為紫色，手套和咖啡發生了聲音，貝殼之歌和青豆的音樂迴響於天空，詩人醒來又睡去。我以為キヤタパルト（=catapult，彈射——筆者註）的姿勢，會呼喚暴風雨。在溫暖的夢中，沉靜下來的暴風雨呼吸著」。《臺南新報》（1934年4月19日）。中譯見葉笛，《水蔭萍作品集》，頁131。

連。他在滿州遭受峻烈寒氣的襲擊，右膝患了關節炎而不良於行。他因此而耽溺於想像力，把眼光投向結合了歐洲與亞洲的歐亞大陸。而做為歐亞大陸之終端的大連，提供他許多文學上的想像空間¹⁴。其中最具代表性的作品，便是〈春〉這首短詩。它最初刊載在《亞》（19號，1926年5月），這個版本是：「てふてふが一匹間宮海峡を渡つていつた 軍艦北門の砲塔にて」，後來收入詩集《軍艦茉莉》（1929）時改為：「てふてふが一匹韃靼海峡を渡つていつた」。從「間宮」海峽改為「韃靼」海峽，改稿理由除了穩定音韻、漢字的視覺效果，也是為了增加其異國情調¹⁵。換言之，大連的外地特色與異國情調不僅被作者意識，也是被加重強調的。安西冬衛的〈春〉，楊熾昌也在文論〈新精神和詩精神〉（1936？）介紹。楊熾昌文中評述：「在這個時代的躍動的、近代的詩風洋溢的時代裡不可忘記的就是安西冬衛。這首題為〈春〉的一行詩被指為表現敏銳的智性和感覺之詩」¹⁶。大連不僅有多民族文化色彩，也有強烈的軍事色彩。其獨特的外地特性產生的「外地現代主義」¹⁷，是將現代主義融合外地特色的文學系譜的先驅。

楊熾昌連結的另一支外地文學系譜，則是島田謹二（1901-1993）在《華麗島文學志》系列書寫中建構的，以華麗、耽美的異國情調為基本特徵，由伊良子清白（1877-1946）的〈聖廟春歌〉、西川滿（1908-1998）的《媽祖祭》構成的台灣外地文學系譜。此一系譜，可進一步上溯上田敏譯《海潮音》、北原白秋（1885-1942）《邪宗門》（1910）的象徵詩。值得注意的是，這一支象徵詩的系統到了台灣，顯現出一些超現實主義的傾向。

¹⁴ 川西政明，〈少年少女たちの外地——大連・新京・北京・ソロン〉《新・日本文壇史 第六卷 文士の戦争、日本とアジア》（東京：岩波書店，2011），頁187-192。

¹⁵ 中川成美，〈安西冬衛論——二十世紀の言語的転回と『春』〉，收入澤正宏、和田博文編，《都市モダニズムの奔流 「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》（東京：翰林書房，1996），頁70。上述安西冬衛〈春〉的兩個版本亦轉引於此，底線為筆者加。

¹⁶ 楊熾昌，〈新精神與詩精神〉，《水蔭萍作品集》，頁171。關於初出年月，《作品集》譯者註記：「原收於楊熾昌《紙魚》中，一九八五年十一月。文末自註『一九三六年五月作』，然文章破題便云『筆者過去（一九二八—一九四七）』，顯有牴牾，究係一九三六年原作，抑戰後修改或誤植，闕疑待考。」

¹⁷ 在大連創刊的現代主義詩誌，除了《亞》之外，重要者還有《戎克》（1929）。大連與現代主義的關連，可參考西原和海，〈大連のモダニズム〉，收入前揭澤正宏、和田博文編，《都市モダニズムの奔流》，頁246-251；亦可參考西原和海・岡田英樹・西田勝對談，〈詩誌『亞』から『戎克』・『燕人街』へ〉，《植民地文化研究 7 特集「滿洲国」文化と台灣》（東京：植民地文化學會，2008），頁43-61。

伊良子清白曾在 1910 年至 1916 年間，以官衙病院的醫生身分滯台。回到日本後，伊良子清白以滯台期間的印象為素材，創作了詩〈聖廟春歌〉與〈大料嵌悲曲〉（皆完成於 1927 年左右）。〈聖廟春歌〉的副標題是「媽祖詣での歌」（媽祖參拜之歌），係以北港媽祖廟為印象創作的。詩的第一聯：

迎接華麗艷美的太陽
 草之嬰兒搖著鈴搖著鈴
 滲血的荒野之旅
 抵達如蜜一般的靈廟之地的
 恍惚之黃昏
 「台灣」是
 從航海到登陸
 南瀛的艷婆
 在媽祖的羽翼之下
 孵暖而破殼的
 青色白鳥的卵¹⁸

島田謹二在〈伊良子清白的「聖廟春歌」〉指出，該詩以異國性的珍奇映像構圖，顯現出「台灣」之魂。其手法是以「台灣」原色性燦爛的畫趣為主，透過敘事與暗示曖昧地捕捉實體。從特性來看，它鮮明地具備明治末期大正初期日本詩特徵¹⁹。島田謹二指的「明治末期大正初期日本詩」的系統，正是以上田敏《海潮音》、北原白秋《邪宗門》為主幹的象徵詩系譜²⁰。然而值得注意的是，島田雖未曾在《華麗島文學志》具體明言，卻暗示了一種以象徵詩為基底、然而深受外地風土影響以至於朝向超現實主義產生質變的文學變體系譜。島田首先談到詩中台灣的異國情調。〈聖廟春歌〉的最末聯，島田認為，「『莊嚴美麗的樓宮』、

¹⁸ 伊良子清白，〈聖廟春歌〉，轉引自島田謹二，《華麗島文學志——日本詩人の台灣体験》（東京：明治書院，1995），頁 303。筆者自譯，下同。

¹⁹ 島田謹二，〈伊良子清白的「聖廟春歌」〉，《華麗島文學志》，頁 309-310。

²⁰ 具體而言，例如島田論述〈聖廟春歌〉第二聯時有謂：「構成前五行的『裂帛之女的肉聲』・『紅色悲鳴的胡琴』・『金的銳匙』・『別去絕美的嗟嘆』之映像群，是《海潮音》的 Verhaeren 詩或北原白秋詩集《邪宗門》等系統引進的官能交錯詩的慣用手法」。

『不死的神靈』所謂一千零一夜故事的映像，是在來日本詩未曾有過的寫象，而最末數行讓人聯想起希臘神話的顯現，是東邦詩性的換骨」。他接著寫道：

明治末期來台的內地人，在台灣發現這樣所謂東邦世界，將之以莊麗的詩句呈現這樣的映像，不用說這是受到新詩壇漲溢的異國憧憬的感化，但實際上他是因為親熟悉西洋文學，特別是德國浪漫派系統的文學——Rückert 或 Heine 的「東方趣味」而能成此境域。²¹

放在更宏觀的時代脈絡・日本文學系譜中來看，島田所謂「新詩壇漲溢的異國憧憬」、「東方趣味」，是西原大輔在《谷崎潤一郎とオリエンタリズム》（谷崎潤一郎與東方主義）稱為「異國情調連鎖」（エキゾティシズムの連鎖）的風潮。西原指出，從明治末年到大正年代，在日本的文學藝術界出現了可以稱為「大正浪漫派」的共同傾向。浪漫主義成為一種時代空氣，漸漸瀰漫到佐藤春夫、北原白秋、木下杢太郎以至芥川龍之介那裡，讓他們創造出一批富於異國情調的作品來。這樣的異國情調以南蠻情趣、江戶情趣為始，逐漸投往「印度情趣」和「支那情趣」²²。而「台灣」作為書寫對象，正式被納入此異國情調連鎖的契機，則是佐藤春夫（1892-1964）於 1920 年旅台後所發表的一系列台灣主題的隨筆、小說，其中以 1925 年發表的短篇小說〈女誠扇綺譚〉影響力最大。這些作品由南方憧憬、支那情趣、原始色彩構成的台灣的「荒廢美」²³，對後輩如西川滿、中村地平（1908-1963）等造成相當大的影響。伊良子清白完成於 1927 年左右的〈聖廟春歌〉，也在這樣的系譜之中。楊熾昌亦有受到佐藤春夫影響的痕跡²⁴。

²¹ 島田謹二，〈伊良子清白的「聖廟春歌」〉，頁 309。

²² 西原大輔，〈谷崎潤一郎とオリエンタリズム 大正日本の中国幻想〉（東京：中公叢書，2003），頁 38-39。

²³ 關於日本帝國的南方欲望及「荒廢美」的文學系譜，邱雅芳在其博士論文有相當詳實的論述。見〈南方作為帝國欲望——日治時期日人作家的台灣書寫〉（台北：國立政治大學中國文學系博士論文，2008）。

²⁴ 關於楊熾昌與佐藤春夫的〈女誠扇綺譚〉的連結，我們可以從楊熾昌詩作中大量的「蝶」之意象得到一點線索。不消說，其「蝶」之意象的來源之一，當然是安西冬衛的短詩〈春〉那隻飛越海峽的蝶。類似意象如〈雄雞と魚〉（1936）：「湖礁的水路條紋在流／在魚域上盪漾的蝴蝶／是飄香季節的黎明」；〈越境する蝶〉（1936）：「要過境的蝴蝶／在湖礁的水路上像白百合一樣／芳香」等等，皆可見安西冬衛〈春〉之痕跡。然而我們也可以注意，

然而意圖以理論在台灣建構「外地文學」系譜的島田謹二，除了精於將台灣「外地文學」與西歐文學、日本文學系譜進行連結，他更敏於挖掘台灣「外地文學」迥異於日本中央文壇之特殊性。島田指出了〈聖廟春歌〉中有類似於「超現實主義」的傾向：

引起現代的讀詩家之興味的是，若斷開後半的六行，就成為出色的超現實主義（Surréalisme）詩了。恐怕作者並非受到新興的詩技與詩法深刻的影響，這有作為象徵主義（symbolisme）一個支派的氣氛，應是象徵的手法自然而然的深化。²⁵

有意思的是，島田認為伊良子清白應非受到新興詩技與詩法影響，而是象徵主義的分支與深化。然而，我們必須要問，是什麼使得象徵主義到了伊良子清白產生分支深化的可能？島田在文中並沒有就這點直接論述。但從島田對伊良子清白的評價，可見端倪。島田認為，伊良子詩天分之特長，在於「一味的奇聳幽婉的空想力」，「這使得他能夠雕鏤出七彩燦爛的畫趣之美」²⁶。或許正是台灣獨有的縹緲神秘感，能夠激發伊良子清白卓越的想像力，讓象徵詩朝向超現實主義詩產生些微質變。

而伊良子清白系統在台灣繼承者，當屬西川滿。島田寫道：「其詩想、詩風，除《媽祖祭》詩人，清白的系統今日難以找出全然的繼承者」²⁷。「《媽祖祭》詩人」，指的當然是西川滿。西川承繼伊良子清白之特色，除了將台灣風物・風俗作為素材之外，還有象徵主義及超現實主義的修辭手法。島田在評述西川

楊熾昌詩作中「蝶」的形象往往與〈女誠扇綺譚〉中安平禿頭港廢屋黑檀床上那隻象徵女性抑鬱而終、令人毛骨悚然的「大紅蛾」有相合之處。例如〈靜脈と蝴蝶〉（1935）：「夕暮中少女舉起浮著靜脈的手／療養院後的林子裡有古式縊死體／蝴蝶刺繡著青裳的褶襞在飛」、〈蒼褪める歌〉（1936）：「蝴蝶飛舞／在懼怖於自殺者之白眼而飄散的病菌的音樂之中／我苦惱於風景的傷風」。1920年佐藤春夫來台時，因楊的父親任職於《台南新報》，即與年幼的楊熾昌（時年12歲）有過一些接觸。林佩芬訪問楊熾昌的〈永不止息的風車〉裡有一段記載：「當時佐藤春夫以報社客員的身份常在報社走動，在台南的兩個多月中便常常帶他去赤崁樓、媽祖宮玩，非常的疼愛他，當然，也給他留下了深刻的印象」。楊熾昌並未繼承佐藤春夫〈女誠扇綺譚〉裡的批判意識，而是在觀看視線線上繼承了佐藤「荒廢美」的系譜，並將之轉用於故鄉的自我凝視與表述。

²⁵ 島田謹二，〈伊良子清白の「聖廟春歌」〉，頁305。

²⁶ 島田謹二，〈伊良子清白の「聖廟春歌」〉，頁310。

²⁷ 島田謹二，〈伊良子清白の「聖廟春歌」〉，頁312。

滿詩業的〈西川滿氏の詩業〉，也指出了西川〈頽唐以後〉及〈頽唐の歌〉的修辭法中，充滿超現實主義與象徵主義的印記：

在他的修辭法中，到處都可以看到重視意象的累積和出奇的聯想的超現實主義（例如，在〈頽唐以後〉之類詩作中，前期的《椎之木》派手法流貫整篇詩），以及萬物照應原理無所不在的象徵主義（例如〈頽唐之歌〉這類詩作，在它的第四聯中可以看見現代主義的東方詩式的脫胎換骨，可是如果缺乏對象徵詩的理解，就幾乎完全無法掌握整篇詩的真意）等，有來自海外的近代詩美學替它們背書的修辭法。²⁸

關於西川滿的文學系譜，島田在文章中指出其詩集《媽祖祭》（1935）與浪漫派・象徵派詩人薄田泣菫（1877-1945）的《白羊宮》（1906）、伊良子清白的《孔雀船》（1906）一脈相承。而小說〈赤嵌記〉（1942）則與耽美派作家佐藤春夫〈女誠扇綺譚〉有深刻的互文關係。向來，我們鮮少注意西川滿與現代主義・超現實主義系譜之間的連結。然而在西川滿的〈頽唐之歌〉中，島田看到了象徵主義與超現實主義的過渡與交混。在二〇年代後期，做為藝術派的象徵主義詩人群被視為舊詩壇的代表，受到來自新興的超現實主義者的一些檢討與挑戰。在《詩と詩論》第一冊（1928年3月），主編春山行夫（1902-1994）即以〈日本近代象徵詩の終焉——萩原朔太郎・佐藤一英兩氏の象徵主義詩を檢討す〉為題，向萩原朔太郎・日夏耿之介系統的象徵主義提出檢討，並宣告現代文壇的主流在內容上是「主觀→客觀」、形式上則為「內容主義→樣式主義」²⁹。

²⁸ 島田謹二，〈西川滿氏の詩業〉，《華麗島文學志》，頁450。中譯見涂翠花，《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），頁435。底線為筆者加。此外，日本學者藤本壽彥亦認為西川滿詩作中有超現實主義的痕跡。詳見藤本壽彥，〈台湾のモダニズム——西川滿と水蔭萍を中心とする素描〉，《都市モダニズムの奔流 「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》，頁238-245。

²⁹ 春山行夫將日本的象徵主義詩劃分為四個時期：

第一期	明治末期	蒲原	有明	觸媒期
第二期	明治末期	北原	白秋	盲從期
	大正初期	三木	露風	
第三期	大正期	三富	朽葉	開花期
		佐藤	一英	
		日夏耿之介		
		萩原朔太郎		
第四期	現代	——		轉換期

1928年，正是西川滿赴日入早稻田大學專攻法國文學的一年。西川滿的畢業論文研究的是法國象徵主義詩人韓波（Arthur Rimbaud，1854-1891）。而從他滯日期間成為百田宗治（1893-1955）³⁰主導的現代主義詩誌《椎の木》的同人³¹並大量寄稿，西川滿對現代主義的靠近應是極有意識的，其與現代主義文學圈的關係不可謂不深。根據中島利郎編〈西川滿著作目錄〉，1932、1933、1934年，西川在《椎の木》發表了將近五十首詩作³²，其中包括島田認為甚有超現實主義與象徵詩意味的〈頽唐の歌〉（1933）與〈頽唐以後〉（1933。年份為中島推定）。

而《椎の木》亦與楊熾昌關係甚大。楊熾昌不僅在〈洋燈の思惟〉（1936）、〈新精神和詩精神〉（1936）兩篇文論皆提及百田宗治及其主導的《椎の木》，根據楊在〈《燃燒的臉頰》後記〉（1979）的自述，其亦曾在《椎の木》發表作品³³，依年表，其發表詩作年份為1932年³⁴。這一年西川在《椎の木》發表的

春山指出，第一、二期是「過度期現象，詩作根本的時代色調是世紀末的頹廢，或抒情詩的展開的徵候，卻沒有本來的自由詩該有的純粹詩的精神」。第三期的四位詩人「是日本近代詩正統的象徵主義詩人」，三富、佐藤是Cubi-symbolisme傾向，日夏、萩原是Ego-symbolisme傾向。而目前藝術的流動趨向，內容上是「主觀→客觀」（包括：破壞→組織；反動→創造；混亂→綜合；病態→健康；波動性→建築性）、形式上則是「內容主義→樣式主義」（包括：朦朧→明快；獨斷→分析；盲信的→批評性；告白性→純粹意識性；心理性→主智性），而這即是作為「轉換期」的「現代」的動貌，也是《詩と詩論》整體的趨向。見春山行夫，〈日本近代象徵詩の終焉〉，《詩と詩論》第一冊（東京：厚生閣書店，1928），頁73-79。

³⁰ 百田宗治，本名宗次，1893年生於大阪。大正時期做為民眾派詩人而活躍。後來與抱持著「新精神」的詩人接觸之後，其詩轉向現代主義。1926年創刊《椎の木》，伊藤整、丸山薰、三好達治等年輕的現代主義者輩出，成為新詩運動的溫床。參考伊藤吉信等編，《日本の詩歌 13 山村暮鳥 福士幸次郎 千家元麿 百田宗治 佐藤惣之助》（東京：中央公論社，1969），頁405-408；以及日本大百科全書（ニッポニカ）ジャパンナレッジ（オンラインデータベース）「百田宗治」詞條，<http://www.jkn21.com>，參照日期：2011年12月08日。關於《椎の木》與《詩與詩論》之間的互動，楊熾昌在〈新精神和詩精神〉寫道：「百田宗治的《椎之木》也與《詩與詩論》交流。當時西脇順三郎的《Ambraulia》（穀物的祭典）以緋紅的裝幀的大型本刊行，跟三好達治的詩集《測量船》被認為是這個時期的代表作」。見楊熾昌，《水蔭萍作品集》，頁170。

³¹ 島田在初識西川滿之時，即知西川是《椎の木》的同人。島田謹二，〈西川滿氏の詩業〉，《華麗島文學志》，頁439。中島利郎編〈西川滿著作目錄〉更進一步記載西川「此年（1932）春天成為同人」。見中島利郎等編《日本統治期台灣文學研究文獻目錄》（東京：綠蔭書房，2000），頁102。

³² 中島利郎編，〈西川滿著作目錄〉，頁102-110。

³³ 楊熾昌，〈《燃燒的臉頰》後記〉，《水蔭萍作品集》，頁217。

³⁴ 見楊熾昌文學年表，收入林淇濂編選，《台灣現當代作家研究資料彙編 05 楊熾昌》，頁39。楊熾昌實際發表的篇章需進一步考證。

詩作多達二十二首，甚為耀眼；而從西川滿該時期詩呈現出強烈的「航海意象」、「南蠻趣味」判斷，或許曾經給了同樣來自海島台灣的楊熾昌一些啟發³⁵。從這裡我們可看出：楊熾昌在投稿西川滿創辦的《媽祖》的1935年³⁶之前、以及與西川滿成為「臺灣日日新報社」同僚的1936年、成為「台灣詩人協會」同人的1939年之前，兩人即透過作品有過交會。而兩人交會的起點，竟是有濃厚現代主義傾向的詩誌《椎の木》。

因此，我們也就有必要更進一步研究楊熾昌與西川滿文學活動的互動・重疊以及作品美學的相似性。礙於篇幅，這裡僅略談兩人的美學傾向。關於西川滿的藝術，島田謹二準確地指出，其「基本上傾向於想要盡量脫離所謂『現實感』，創造一個把現實世界抽象化的藝術空想世界」³⁷。這樣的藝術傾向，楊熾昌也在〈炎える頭髮〉有類似的藝術觀點：「立足於現實的美，感動、恐怖等……，我認為這些火燄極為劣勢。我認為創造一個『紅氣球』被切斷絲線，離開地面上升時的精神變化便是文學的祭典之一」³⁸。無論西川滿或楊熾昌，其在藝術上對於「現實」的態度，皆係出於藝術至上的美學理念。而我們也可以發現，在他們筆下，「台灣現實」成為一種可被藝術化的「台灣風土・風俗」，亦即做為可滋養詩的想像的「文學素材」、做為「符號」而存在。當西川滿懷著異國情調式的南方憧憬進行創作³⁹，楊熾昌也以台灣風土風俗為素材，「吹著甜美的風，黃色栴檀的果實咔嚓咔嚓響著野地發生暝思的火災」，在詩作中形塑出一種刻板的、相對於日本異質性的熱帶海島台灣。

³⁵ 西川滿發表在《椎の木》的初期詩作之現代主義傾向、兩人初期詩作之間的相似性・互文性，值得進一步研究。西川滿發表在《椎の木》的初期之作，部分收錄在西川滿《西川滿全詩集》（東京：人間之星社，1982）的「初期詩篇」（1930-1935）。

³⁶ 1935年7月10日發表詩作〈靜脈と蝴蝶〉於《媽祖》。

³⁷ 島田謹二，〈西川滿氏の詩業〉，《華麗島文学志》，頁454。

³⁸ 水蔭萍，〈炎える頭髮——詩の祭典のために（上）〉，《臺南新報》（1934年4月8日）。《水蔭萍作品集》，頁130。

³⁹ 陳芳明指出，「身為南方作家，西川滿對於台灣民俗風情的興致，並不亞於本地作家；對於台灣歷史故事的好奇，較諸台灣人作家還要深入，這是因為他懷有異國情調式的南方憧憬。他企圖創造日本文學中從未有過的文類，而且也有意擴張日本文學的帝國版圖……在太平洋戰爭期間，西川滿的創作基本上有兩個方向，一是台灣歷史的虛構化，一是台灣民俗的耽美化。」見《台灣新文學史》，頁193-194。而關於楊熾昌作品中的台灣意象，徐秀慧論文〈水蔭萍作品中的頹廢意識與台灣意象〉則如此陳述：「劉紀蕙所指稱的水蔭萍的『文字中充滿台灣風土色彩與自覺』……在筆者看來，這畢竟是空想的生命力，因此這遠離群眾與社會的台灣風物描寫，卻是充滿了『異鄉情調』的鄉土。」收入林淇瀆編選，《台灣現當代作家研究資料彙編 05 楊熾昌》，頁251。

只是，對身為本島人的楊熾昌而言，當他以地理大發現時代葡萄牙人發現台灣時的讚嘆「福爾摩沙」來自我命名、自我發現與表述，其中便隱含了一種「自我異國情調化」的視線。

四、自我的異國情調化：尋找內國的「異境」

關於楊熾昌詩作中的「台灣色彩」，儘管誠如劉紀蕙所稱，「楊熾昌雖然以日文創作，但是他的文字中充滿台灣的風土色彩與自覺……此外，他的詩論也一再凸顯台灣的南國特性」，然而我們也必須注意，楊熾昌筆下的台灣形象迥異於同時代本島人寫實主義作家所呈現的台灣，而係由南蠻（西洋）趣味、支那情調、蕃人意象及南國（熱帶）色彩所構成。他再現的台灣宛若「異境」，同時又極其刻板化、典型化。這種介於「地方色彩」（local color）與「異國情調」（exoticism）之間的「南方」的自我凝視·自我敘述，有其兩面性及曖昧性：它既是帝國視線的內化與延長，也是台灣本島作家在帝國文學的語境中試圖尋找台灣的獨特性／主體位置的努力。同時，在日本帝國圈次第擴張的過程之中，這也呈現出本島知識分子面臨帝國整併時「內」與「外」的自我界定。

日本「晉身帝國」與「晉身近代文明」的過程，乃伴隨著淪為西方列強之殖民地的恐懼，以及被視為落後國家的焦慮。而日本對外學習做為「帝國」的同時，對內也進行著「國民國家」的構築與整併。明治期的知識分子莫不在文明與非文明、成為帝國與淪為殖民地、以及何謂「日本人的界線」等框架之中，反覆調整觀看自己與觀看他人的視線⁴⁰。在日本晉身近代文明帝國並完成國民國家內部整併的過程之中，出現了一種「自我異國情調化」的文學表象。這樣的文學表象，日本學者坪井秀人的研究〈表象としての植民地〉（作為表象的殖民地），可以給我們一些啟發。坪井主要從北原白秋的詩歌與紀行文著手，提出所謂「國家內部殖民化」的概念。坪井認為，北原乃是透過自我的異國情調化／野蠻化以克服自身的落後性，進而取得「文明」位階。這種內部殖民以「南蠻趣味」以及「故鄉的再發現」等表象方式呈現，反映在北原及其同時代作家

⁴⁰ 小熊英二，〈「日本人」の境界——沖繩・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復歸運動まで〉（東京：新曜社，1998）。

如木下奎太郎（1885-1945）、岩野泡鳴（1873-1920）的作品裡。關於「南蠻趣味」，根據坪井論文，十六世紀傳往日本的基督教南蠻文化的背景，是西班牙、葡萄牙相競爭霸的大航海時代。兩個國家藉著沒有實體的分割線將世界一分為二進而分占領土，近代殖民主義式的世界分割原型即肇生於此。而在近代日本，對於南蠻人（西洋人）好奇與侮蔑的眼光就此轉嫁到南方的殖民地，因而形成了南蠻與南方相互投射的「西方=東方（Occidental=Oriental）」形象。這是一種「日本人對於成為殖民地的恐懼、以及在亞洲或南方獲得殖民地的西歐的視線・慾望內面化成為了鎖國的遺產」，而將西洋人的「日本發現」內面化，是「東方主義的自我投射」⁴¹。

作為日本人的被殖民者的楊熾昌，即在帝國擴張整併過程中，將其自身作為被殖民者的文明・文化位階焦慮，以追尋「內國異境」——同時將台灣「異境化」——的方式紓解。一方面，他藉由模仿日本人的南蠻（西洋）趣味將自身整併進入日本人的文明位階，同時也透過對島內異質表象的凝視、挪用，反身確認自己的文明位置與帝國圈內位置。其觀看視線，便藏有將東方主義自我投射的意味。我們看楊熾昌的組詩〈海島詩集〉（1934）：

黎明從椰子國的吸氣吸取七天的月光
 風景祭禮似地浮著……
 氤氳於埠頭的天使和茉莉的聲音、睡眠。颯颯響聲是海鷗疲憊的戀
 之嚙躡。風使微塵不揚而沉落，貝殼般白色的少女。古老的森林的觸覺
 令島民發狂頭腦變為白色，
 季節的夢乘著魚群流去
 陽光和雲和波浪的潮線上
 划獨木舟的島民嚼著檳榔……
 霧夜牛笛就響起……⁴²

⁴¹ 坪井秀人，〈表象としての植民地〉，收入小森陽一等執筆，〈編成されるナショナリズム〉（東京：岩波書店，2003），頁 277-278。

⁴² 水蔭萍，〈海島詩集〉，原刊《臺南新報》（1934年3月28日）。《水蔭萍作品集》，頁 87。

組詩〈海島詩集〉，由上面引詩以及「海軟風」、「女人」、「岬」、「果實」、「頭」共六個部分組成，成現出一幅高度藝術化的「南國風景」。詩中「划獨木舟的島民嚼著檳榔」，似乎以「紅頭嶼」（現名蘭嶼）或南洋諸島住民的形象為藍本。然而楊熾昌這首組詩的意象成分混雜，充滿異國想像與西洋典故，正如研究者黃建銘指出：「詩人沒有由島嶼特有的地景、地貌、風俗、神話汲取創作靈感，倒是運用了不少西洋式的意象，如『巴克斯的血』、『仙女的淚』、『九頭龍』、『Bon voyage!』，甚至從安西冬衛題為〈春〉的詩想發展，來經營這首詩」⁴³。在日治時期，日本統治者對於本島人與高砂族（台灣原住民）係採取種族隔離統治，高山地區更是本島人無法進入的禁區。一般本島作家直接接觸高砂族的機會相當有限，從而在文學作品中表現高砂族題材者亦少。賴和（1894-1943）的詩〈南國哀歌〉（1931）是最有名的例子。然而這首為哀悼 1930 年霧社事件而作的詩，也是透過新聞的報導而寫成。楊熾昌筆下的紅頭嶼住民雖屬海岸部族，但其是否有親身接觸仍相當可疑。從這首詩來看，更多應是作者透過閱讀而來的創造性的想像。除了椰子、獨木舟、檳榔明確展現「南國色彩」，其餘以「海洋」為中心而擴展意象則相當地富有「西歐／南蠻趣味」，係對海岸部族的異國情調想像，具有浪漫主義的色彩。楊的另一首詩〈風邪の唇——匂へる海邊〉（傷風的唇——有氣息的海邊，1935）寫著：「……季節在海灘嬉戲／女的裸身上明亮的海韻的鄉愁漸病了／被砂床弄痛的肌膚／輝煌而緋紅之唇妝飾的思念是不死的薔薇的音樂／雲和浪漂泊的回歸潮流的圈線／少女呼喚著粗獷的本能用創傷之唇吃蒼白的果實」⁴⁴。此外，〈月光と貝殻〉（1934）、〈園丁の手帖〉（1935）等詩，則滿溢著海洋／航海意象。在這樣的敘事之中，我們可以發現楊熾昌不斷地以「航海者」的視線——漂泊不定的、浪漫的、探險的、文明的——發現、凝視台灣，詠嘆福爾摩沙之美。這正是近代帝國的「發現之眼」：西班牙、葡萄牙、大英帝國的艦隊如此，美國培里的「黑船」如此，日本帝國的海軍亦是如此。當晉身近代帝國的日本將曾經承受的西歐的發現之眼內化、進一步轉嫁到琉球、小笠原群島、艾努等「內國殖民地」，殖

⁴³ 黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》（台南：台南市立文化中心，2005），頁 262。

⁴⁴ 水蔭萍，〈風邪の唇——匂へる海邊〉，原刊《媽祖》8 冊（1935 年 9 月），《水蔭萍作品集》，頁 19。

民地詩人楊熾昌也以這樣的「發現之眼」晉身帝國文明，尋找內國的另一個異境。

而這樣一種「東方主義的自我投射」，同時也展現為「故鄉的再發現」的文學表象。坪井以北原白秋寫於 1911 年的〈わが生ひたち〉(我的出身)為例：「我的鄉里柳河是水鄉。而且是個安靜的廢市之一」，當「廢市」的語彙變奏成為「水鄉柳河是浮在水面上的灰色棺柩」，坪井認為：

故鄉的再發現並不同於懷舊以及思慕童年歲月的次元，本質上的「發現」與一直以來所凝視的南蠻趣味中的異國情調有異曲同工之妙。此處對於沒落而且被捨棄的故鄉的愛惜之情的確非常深刻，但是將自己的出身看作是異質且令人毛骨悚然的視線，強烈地顯現出一種獨特的故鄉觀感。⁴⁵

坪井接著指出，無論是〈わが生ひたち〉或詩歌〈六騎〉，白秋的诗與散文所映照出的故鄉柳河的野蠻、弔詭以及懷舊：靈肉合一、淨與不淨的頹廢形象，都是一種「極具藝術作品特質的民謠」。而此民謠範疇的概念是產生於凝視世俗（野蠻）的藝術（文明）視線，而非發自「民」=世俗內部的概念。因此，坪井認為白秋的例子係：「將根植於自己地緣、血緣起源的土俗性積極地轉化成為語言，在語言表象的過程中將（故鄉以及土俗性）異國化=他者化。也因此「土俗」在他者化的過程中受了局限。而被局限了的土俗，正確來說應該被稱為野蠻」⁴⁶。

這種將故鄉／土俗異質化、異國化或野蠻化的「視線轉換」，在三〇年代本島人東京留學生的小說中已見端倪⁴⁷。這樣的視線轉換到了三〇年代中後期的楊熾昌的诗、龍瑛宗的小說隨筆就更為明顯、複雜。首先討論楊熾昌最有名的詩作之一〈壊れた街 Tainan Qui Dort〉（毀壞的城市 台南已睡著，1936）：

⁴⁵ 坪井秀人，〈表象としての植民地〉，頁 285。

⁴⁶ 坪井秀人，〈表象としての植民地〉，頁 289。

⁴⁷ 參見拙著，〈島都與帝都——二、三〇年代台灣小說的都市圖象（1922-1937）〉（台北：國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2007），頁 76-82。

1 黎明

在蒼白的驚愕裡
緋紅的嘴唇發出可怕的叫喊
風假死而鎮靜下來的清晨
我肉體上滿是血的創傷在發燒

2 生活的表態

太陽對著群樹之梢吐息
夜翔的月樂於不眠
從肉體和精神滑落下來的思維
越過海峽，向天空挑戰，在蒼白的
夜風中朝著青春的墓碑
飛去

3 祭歌

祭祀的樂器
眾星的素描加上花之舞的歌
灰色腦漿夢著癡呆國度的荒地
濡濕於虹般的光脈

4 毀壞的城市

在敗北的地表上署名的人們
吹著口哨，空洞的貝殼
唱著古老的歷史、土地、家和
樹木，都愛芳香的冥想
秋蝶飛揚的夕暮呦！
對於唱船歌的芝姬
故鄉的哀嘆是蒼白的⁴⁸

⁴⁸ 水蔭萍，〈壞れた街 Tainan Qui Dort〉，原刊《臺南新報》（1936年）。中譯見葉笛，《水蔭

楊熾昌 1908 年生於台南，台南當然是他的故鄉。然而他筆下的故鄉台南卻是一個「毀壞的城市」，充滿著蒼白、恐怖、滯悶、痴愚的灰調色彩，不禁讓人聯想坪井在論文中對白秋〈わが生ひたち〉的形容：「將自己的出身看作是異質且令人毛骨悚然的視線」。詩的第一節以〈明夜〉（黎明⁴⁹）為標題，就時間而言是一日之始。然而台南之一日竟始自「蒼白的驚愕」，呈現一種不安與恐懼、滯閉與壓抑的緊張狀態。假死的風，若死猶存，鎮靜下來的明日同樣處於一種假死狀態。第二節是〈生活の表示〉（生活的表態），相較於對著群樹之梢吐息的太陽，「夜翔的月樂於不眠」，暗指漫長之夜。當思維從肉體與精神滑落，成為一種從自身剝離的虛妄，只能朝著青春的墓碑飛去——而這竟是故鄉生活的表態。第三節〈祭歌〉的「灰色腦漿夢著癡呆國度的荒地」，究竟意指本島人的信仰習俗，或影射日人的殖民宣傳與殖民地（痴呆國度）想望呢？第四節〈壊れた街〉（毀壞的城市）是全詩重心。詩自「在敗北的地表上署名的人們／吹著口哨」始，「署名」即是生活，是一種印記；而「敗北的地表」的「敗北」必須與後面幾行一併觀之：迴盪在貝殼裡的，是古老的歷史、土地、家與樹木，是過去的記憶與榮光。那是一種敗北後的冥想，宛若芝姬（私娼）對故鄉的蒼白哀嘆。總結來說，這首詩的主標題是「毀壞的城市」，副標題是以法文書寫的「Tainan Qui Dort」（台南已睡著），換言之，城市的「毀壞」之處即是其「睡眠」狀態或「假死」狀態：失去意識、呼吸中止，惟心臟仍繼續跳動——更具體來說，是精神的死亡，時間的停滯。這是詩人的「故鄉」，晦暗滯悶，充滿令人喘不過氣的敗北感，與北原白秋的〈わが生ひたち〉一樣，屬於「廢市」的形象。除了〈毀壞的城市〉，楊熾昌發表於 1932 年的另一首短詩〈白い暁〉（白色的黎明）亦有類似的描寫。為論述方便，把日文原文一併附上：

タイナンの鋪石道を歩いて行つた人	走在台南的鋪石道上去的人
うつむいて行つた人	低著頭去的人

萍作品集》，頁 50-52。

⁴⁹ 原文標題「明夜」，應翻譯為「明天晚上」。然而就詩的內文脈絡來看應係指「黎明」，其或許為「夜明」（黎明）之誤植。感謝匿名審查人提供翻譯上的討論。

死の國へ……

走向死的國度……

白い曉の中へ消しえて行つた人

消失於白色黎明中的人⁵⁰

這是作為一天之始的黎明。同樣的灰色調，瀰漫著敗北與死亡之氣。值得注意的是，楊熾昌捨棄漢字「台南」而採取日文片假名「タイナン」表記，是一種抽離漢字的表意功能，純粹「表音」的表記方式（上述的「Tainan Qui Dort」亦然）。既是將台南異國化、陌生化，也是對於「台南」的翻譯，類似於坪井論述白秋〈柳河風俗詩〉指出的：「所謂的『Odan mo iya, Tinco Sa』（柳河方言——引者註）是異質的野蠻之聲，也可說是應該被翻譯的外語之聲。這不僅是因為這個詞語意味著無法理解的方言，也被表記成為一種無法理解其意義的聲音」⁵¹。楊熾昌的故鄉台南，在他的筆下竟成為一幅幅以外來視線凝視的、宛若異國／異境的灰暗風景。這個精神死亡的毀壞的城市，除了荒廢的古老歷史，別無他物。

五、結論

若「現代主義」的引進，是日治時期本島人作家對前衛文明的追求，代表著殖民地台灣與帝國中央文壇（乃至於世界文壇）時差（time-lag）的消弭；那麼「地方特色」的強調，似乎就是殖民地作家在帝國文學系譜整併過程中異質性的標舉，是對中央同質性的抗詰，也是自身位置的確認。但我們必須注意，「地方特色」是一個被發現、被建構出來的差異概念，其中暗藏著帝國的慾望與異國情調的視線。當殖民地作家有意識地以「地方特色」進行創作，雖看似對抗中心、標舉自身之主體，但在某種程度上也不自覺內化了帝國的觀看視線，反而為帝國中心整併。或者說：這體現的其實是一種靠近帝國與文明的潛在慾望。

超現實主義者楊熾昌，是一個高度自覺於「風土」之於文學想像之重要性的作家。在楊熾昌以「土人」及「燃燒」為關鍵詞的詩論中，隱含著一組「文明之眼」與「土人之眼」交互觀看、交互作用的視線。然而「土人之眼」僅是

⁵⁰ 水蔭萍人，〈短詩 A. 白い曉〉，《台南新報》（1932年1月18日）。引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁52-53。

⁵¹ 坪井秀人，〈表象としての植民地〉，頁287。

其「文學陌生化」的一種代稱、修辭，實際上以「文明之眼」對自身／殖民地的異國情調欲求，才是楊熾昌文學實際上的表現，以及用以將自身整併進入帝國文明脈絡的必要視線。這使得楊熾昌的文學，成為一種「內容上不存在近代都市意象的現代主義文學」。「台灣現實」在他的筆下轉化為一種可被藝術化的、做為文學素材及符號的「台灣風土・風俗」，與超現實主義結合。

而這樣一種充滿「外地／殖民地風土色彩」的現代主義文學，除了提供理論指導的《詩と詩論》，我們必須更注意其與「外地文學」在系譜上的連結。1924年安西冬衛、北川冬彥等在大連創刊的詩誌《亞》，讓日本現代主義詩在發端即有了「外地色彩」。其獨特的外地特性產生的「外地現代主義」，是將現代主義融合外地特色的文學系譜的先驅。楊熾昌連結的另一支文學系譜，則是島田謹二在《華麗島文學志》中建構的以華麗、耽美的異國情調為基本特徵，由伊良子清白〈聖廟春歌〉、西川滿《媽祖祭》構成的外地文學系譜。此一系譜，可進一步上溯上田敏譯《海潮音》、北原白秋《邪宗門》的象徵詩。在島田關於伊良子清白、西川滿的討論中，暗示了一種以象徵詩為基底、然而深受外地風土及超現實主義影響的文學變體系譜。我認為楊熾昌的美學特性，亦可納入這樣的文學系譜之中。必須注意的是，西川滿與楊熾昌的連繫不僅是文學系譜上的，同時也有實質的互動；而此互動的起點竟是始於現代主義系詩誌《椎の木》。

那麼，在這樣富於「異國情調」的文學系譜之中，我們該如何觀看楊熾昌的詩作？我們發現，楊熾昌筆下的台灣形象迥異於同時代本島人寫實主義作家所呈現的台灣，是一個由南蠻（西洋）趣味、頹敗的支那情調、原始蕃人意象及南國（熱帶）色彩所構成的「異境」台灣，極其地刻板化與典型化，介於地方色彩與異國情調之間。若以坪井秀人〈表象としての植民地〉「尋找內國異境」、「故鄉的再發現」的概念解釋，這是為了緩解其作為被殖民者的文明・殖民位階焦慮而形成的自我凝視・自我表述。一方面藉由尋找內國異境將自身整併入帝國文明的位置，同時在語言表象的過程中，將故鄉及土俗性予以異國化、他者化，係一種自我的東方主義化。這種介於地方色彩與異國情調之間的「南方」的自我凝視・自我敘述，有其兩面性及曖昧性：它既是帝國視線的內化與

延長，同時也是台灣本島作家在帝國文學的語境中試圖尋找台灣文學的獨特性／主體位置的努力。而無論楊熾昌的作品如何地非政治性與非現實性，在台灣殖民統治日趨穩定、日本帝國圈次第擴張的過程之中，楊熾昌作品中「自我異國情調化」的觀看視線，也呈現出日語世代本島人知識分子的現代性追求的慾望，以及面臨帝國整併時「內」與「外」自我界定的焦慮。

參考資料

一、專書

- 川西政明，《新・日本文壇史 第六卷 文士の戦争、日本とアジア》（東京：岩波書店，2011）。
- 小熊英二，《「日本人」の境界——沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復帰運動まで》（東京：新曜社，1998年）。
- 中島利郎等編，《日本統治期台湾文学研究文献目録》（東京：綠蔭書房，2000）。
- 伊藤吉信等編，《日本の詩歌 13 山村暮鳥 福士幸次郎 千家元麿 百田宗治 佐藤惣之助》（東京：中央公論社，1969）。
- 西川滿，《西川滿全詩集》（東京：人間之星社，1982）。
- 西原大輔，《谷崎潤一郎とオリエンタリズム 大正日本の中国幻想》（東京：中公叢書，2003）。
- 西脇順三郎，《西脇順三郎 詩と詩論 I》（東京：筑摩書房，1975）。
- 呂興昌編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995）。
- 施淑，《兩岸文學論集》（台北：新地，1997）。
- 島田謹二，《華麗島文学志——日本詩人の台湾体験》（東京：明治書院，1995）。
- 陳芳明，《台灣新文學史》（台北：聯經，2011）。
- 黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》（台南：台南市立文化中心，2005）。
- 黃英哲等編，《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）。
- 劉紀蕙，《孤兒・女神・負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀》（台北：立緒，2000）。
- 澤正宏、和田博文編，《都市モダニズムの奔流 「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》（東京：翰林書房，1996）。

二、論文

(一) 單篇論文

西原和海・岡田英樹・西田勝對談，〈詩誌『亞』から『戎克』・『燕人街』へ〉，
《植民地文化研究 7 特集「満洲国」文化と台湾》（東京：植民地文化学
会，2008），頁 43-61。

坪井秀人，〈表象としての植民地〉，收入小森陽一等執筆，《編成されるナシ
ヨナリズム》（東京：岩波書店，2003），頁 271-309。

林中力，〈主知、現實、超現實：超現實主義在戰前台灣的實踐〉，《台灣文學
學報》第 15 期（2009 年 12 月），頁 79-110。

林中力，〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉，收入林淇瀆編選，《台灣
現當代作家研究資料彙編 05 楊熾昌》（台南：台灣文學館，2011）頁
203-233。

奚密，〈燃燒與飛躍：一九三〇年代台灣的超現實詩〉，《台灣文學學報》第 11
期（2007 年 12 月），頁 75-108。

徐秀慧，〈水蔭萍作品中的頹廢意識與台灣意象〉，收入林淇瀆編選，《台灣現當
代作家研究資料彙編 05 楊熾昌》（台南：台灣文學館，2011），頁 235-255。

陳允元，〈在帝國的延長線上——1927 年劉訥鷗的越境、閱讀與「上海憧憬」〉，
收入國立台灣大學台灣文學研究所主編，《全國台灣文學研究生學術研討會
論文集・第八屆》（台南：台灣文學館，2011），頁 8-41。

陳明台，〈楊熾昌・風車詩社・日本詩潮〉，收入林淇瀆編選，《台灣現當代作家
研究資料彙編 05 楊熾昌》（台南：台灣文學館，2011），頁 183-202。

(二) 學位論文

邱雅芳，〈南方作為帝國欲望——日治時期日人作家的台灣書寫〉（台北：國立
政治大學中國文學系博士論文，2008）。

陳允元，〈島都與帝都——二、三〇年代台灣小說的都市圖象（1922-1937）〉（台北：國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2007）。

三、期刊史料復刻

吳青霞總編輯，〈臺南新報〉（台南市：國立台灣歷史博物館、台南市立圖書館，2009年）。

春山行夫監修、中島善彌纂修，〈詩と詩論〉《文学》（東京：教育出版センター，1979年）。

四、電子資料庫

日本大百科全書（ニッポニカ）ジャパンナレッジ（オンラインデータベース），網址：<http://www.jkn21.com>