

臺灣歷史與文化研究輯刊

花木蘭文化出版社 出版

五編 16

# 日治時期新詩之語言、 形式與現代性訴求研究

陳沛淇·著



# 臺灣歷史與文化 研究輯刊

五 編

第 16 冊

日治時期新詩之語言、  
形式與現代性訴求研究

陳沛淇 著

國家圖書館出版品預行編目資料

日治時期新詩之語言、形式與現代性訴求研究／陳沛淇 著 —

初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2014〔民 103〕

目 2+174 面；19×26 公分

（臺灣歷史與文化研究輯刊 五編；第 16 冊）

ISBN：978-986-322-648-2（精裝）

1. 臺灣詩 2. 新詩 3. 詩評

733.08

103001769

ISBN-978-986-322-648-2



臺灣歷史與文化研究輯刊

五 編 第十六冊

ISBN：978-986-322-648-2

---

## 日治時期新詩之語言、形式與現代性訴求研究

---

作 者 陳沛淇

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 [hml810518@gmail.com](mailto:hml810518@gmail.com)

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2014 年 3 月

定 價 五編 24 冊（精裝）新台幣 48,000 元

版權所有・請勿翻印

日治時期新詩之語言、  
形式與現代性訴求研究

陳沛淇 著

## 作者簡介

陳沛淇，臺灣省台中市人，私立南華大學文學研究所碩士畢業，及國立東華大學中國語文學系研究所博士畢業。研究領域為臺灣文學、漢代楚辭學、李賀詩與文學批評。著有《漢代詩騷情志批評研究》。

## 提 要

在「日治時期新詩之語言、形式與現代性訴求研究」的論題下，筆者提出幾個研究問題：日治時期新詩的「新」，是否為集體現代性追求的一種展現？其中，新詩蘊含的現代性意義，又該從哪幾個方面去探尋？為了能有效掌握文本與現代性的關係，探索集體與個體呈顯出來的共相與殊相，筆者援用羅蘭·巴特的寫作理論概念，現代性之於作者身體、語言結構的轉變和寫作形式對文本生成的影響。

〈第一章·緒論〉為本文之問題意識、依據理論與研究方法的總敘述。〈第二章·日治時期文學的語言與現代性訴求之關係〉，本章著重在從社會對作者身體的規約，及語言本身的現代性轉變，探討日治時期新詩中「現實主義」形式思考的生成因素，與「現代主義」表達方式如何藉由語言更迭和文學觀念的演變，逐漸普遍地融入日治時期新詩之中。〈第三章·漢語新詩的形式探討〉和〈第四章·日本語新詩的形式探討〉，始進入集體／個體寫作形式生成與文本實踐的討論。筆者分為漢語、日本語兩章，而漢語新詩寫作下又區分中國白話文、台灣話文二類進行討論。其理論依據在於巴特提出的語言結構異同將影響形式生成的主張。〈第五章·結論〉總結關於日治時期新詩的風格、語言、形式之現代性現象的討論。在被殖民的時空下，「殖民現代性」的影響是深遠的，此種「殖民現代性」亦是種遭外來者專權統治後，被迫產生的覺醒，故帶有矛盾與衝突的特徵。日治時期新詩中的現代性作為符號，它既彰顯了一時代的文學觀念，也透露出渴望超越殖民／被殖民而追求知性與新知識的理想。



# 目

# 次

|                         |    |
|-------------------------|----|
| 第一章 緒論                  | 1  |
| 第一節 問題意識之提出             | 1  |
| 一、「新詩」何新之有？             | 1  |
| 二、「分期」觀念再釐清             | 2  |
| 三、前人研究成果                | 6  |
| 第二節 從寫作理論看「形式批評」的可能與立場  | 11 |
| 一、寫作理論概述                | 11 |
| 二、「風格」概念與巴特的身體觀         | 17 |
| 三、形式批評的立場               | 22 |
| 第三節 研究方法與步驟             | 24 |
| 一、研究方法說明                | 24 |
| 二、章節說明                  | 25 |
| 第二章 日治時期文學的語言與現代性訴求之關係  | 29 |
| 第一節 同化政策下的「殖民現代性」       | 29 |
| 一、國語教育及其影響              | 29 |
| 二、「他者」缺席的現代化空間          | 38 |
| 三、時間標準化與被規訓的身體          | 42 |
| 四、殖民者的現代性神話             | 45 |
| 第二節 文學語言與現代性的關係         | 47 |
| 一、「漢文」概念的接續：從白話文到臺灣話文   | 48 |
| 二、「臺灣話的文學，文學的臺灣話」       | 53 |
| 三、侷限與變因                 | 56 |
| 第三節 困頓與轉折——「文學本格」的反思與轉型 | 57 |
| 一、第三文學論與整理民間文學的提議       | 58 |
| 二、「文學本格」建設論             | 61 |
| 三、楊熾昌「為文學而文學」論          | 65 |
| 四、鹽分地帶詩人的文學觀點           | 69 |
| 第三章 漢語新詩的形式探討           | 75 |
| 前言：詩寫作的形式問題             | 75 |
| 第一節 中國白話文新詩之形式探討        | 76 |
| 一、白話文新詩語言類型的分野          | 76 |

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| 二、集體性的風格特徵——困頓與放逐              | 80  |
| 三、白話文新詩的形式思考                   | 83  |
| 第二節 臺灣話文詩之形式探討                 | 89  |
| 一、臺灣話文的討論與建設                   | 89  |
| 二、臺灣話文詩的發端——漢文詩與民間<br>歌曲       | 93  |
| 三、臺灣話文新詩的形式思考                  | 97  |
| 第三節 張我軍《亂都之戀》中的形式問題            | 102 |
| 一、從張我軍的新舊文學背景看「京華」<br>/「T島」的糾葛 | 103 |
| 二、愛情至上的神話                      | 107 |
| 第四節 賴和新詩中的形式思維                 | 113 |
| 一、「主權尚在我，揮灑可無忌」：談賴和<br>的文學觀點   | 113 |
| 二、臺灣話文的實踐                      | 115 |
| 三、從人道主義出發的形式思維                 | 117 |
| 第四章 日本語新詩之形式探討                 | 121 |
| 前言：關於「日本語文學」                   | 121 |
| 第一節 日本語新詩形式的探討                 | 122 |
| 一、「日本語」的符號意義                   | 122 |
| 二、日本語新詩的形式                     | 124 |
| 三、小結：從「新詩」到「現代詩」               | 136 |
| 第二節 論王白淵與《荊棘的道路》               | 137 |
| 一、前言：王白淵與文學流派的定位問題             | 137 |
| 二、荊棘的道路：理想與現實的辯證               | 140 |
| 三、《荊棘的道路》之形式思維                 | 143 |
| 四、結語                           | 148 |
| 第三節 「主知」與「超現實」：論楊熾昌詩作<br>的形式思維 | 148 |
| 一、前言：吹送清新風氣的《風車》               | 148 |
| 二、需要加上引號的超現實主義                 | 150 |
| 三、詩作的形式分析                      | 155 |
| 第五章 結 論                        | 161 |
| 參考書目                           | 165 |

# 第一章 緒 論

## 第一節 問題意識之提出

### 一、「新詩」何新之有？

日治時期新詩在臺灣新文學史中，是個「不穩定」的區塊，它正值摸索、自我塑型的階段。其與戰後日益蓬勃的現代詩相較，它亦彰顯出強烈的嘗試勇氣，這使得日治時期新詩的多變形式耐人尋味。它在語言選擇上的擺盪，在立場上的自覺與省思，在形式與內容上的創新與嘗試等，這些都是造成日治時期新詩予人一種不明確的原因。

日治時期新詩何「新」之有？從新詩的立場來看，相對於古典漢詩的「舊」，它有幾點不得不「新」的理由：一，新詩在詩語言及形式上與古典漢詩徹底決裂；二，在新文學運動意義脈絡下，新詩亦反映了極欲脫離或重建傳統的反動渴望；三，新詩所能承載的時代感與歷史危機感，遠超過古典漢詩；它的形式具有「現代性」，故能以「新」命名。但新詩的「新」是很可議的。「新詩」是二元對立概念的名詞，有「新詩」必有「舊詩」；然而，當昨日之「新」成爲今日之「舊」時，「日治時期新詩」此一名稱不免顯得尷尬而再次讓人感到其模糊之處。這對立的概念名稱甚至有誤導人進入進化論史觀的可能——新文學的興起與傳統文體之衰頹不應存在有必然的因果關係，文體與文類的興衰，順應時代、語言的變化而有所更迭，而這種文學史變化和以「新」取代「舊」的思維是二回事。

但是，「新詩」此一名稱有它的權便之處。從文類的角度來看，「新詩」

的命名是模糊的，但是日治時期新詩的名稱有它不得不「籠統」的理由。如果不從賴和的〈祝南社十五週年〉〔註1〕起算，而從追風 1923 年 5 月 22 日發表於《臺灣》的〈詩的模仿〉算起，直到日本殖民統治結束為止，此時期新詩的發展僅有二十餘年。期間遭逢以臺灣話文或白話文書寫的語言選擇與疑惑，繼又面臨殖民政府的檢查制度、思想箝制與禁用漢語的命令，語言的紛雜與不穩定，對於要求語言與思維皆高密度表現的詩文體來說，不啻是致命的因素。語言是詩賴以表達的媒介，剝離了語言，詩就只能長存在詩人心靈之中。臺灣日治時期書寫語言的動盪導致詩寫作變數頻頻，這使得這時期的新詩只能用「新」來概括它面臨的創作情境、及其展現出的多樣形式——它是因不斷被擾動、無法積累傳統，而被迫「日新月異」的存在。今日我們回顧那段被殖民的歷史，日治時期新詩的「新」天生就具有變革與矛盾的張力。彷彿老照片中一座時髦的居宅，它組合著那個時空下所能掌握的最跟得上新時代的元素：巴洛克風格的外觀、日式榻榻米、留聲機旁散著幾張上海的唱片；卻同時又擺設著祖先牌位的神龕。新文學運動下的新詩，並非不顧一切只追求革新、向「外」看齊的膚淺文類，它一面打擊舊詩，一面又想重振某種「臺灣精神」的本質。

以「新詩」指稱新文學運動中的集體詩作，有利有弊；然基於上述理由，本文仍傾向使用「新詩」一詞。

## 二、「分期」觀念再釐清

另一個與論文題目相關的意義界定是：為什麼是「日治時期」？這延伸出二個思考，即文學史分期的問題和截取此一範圍來研究的合理性。

關於臺灣新文學史的分期問題，諸多學者對此一議題皆有精闢的看法。日治時期已經是公認的一個研究領域，然而在沿用「日治時期」作為研究的歷史斷代之前，筆者欲再次討論其合理性。

任何一種斷代的截取都有其武斷性，這當中必然有某些意圖或權衡。自長達四百餘年的臺灣詩文學發展之不可切割的時間連續性中，截取「日治時期」一段的原因，首先這是一本碩士論文能力所及的考量；此外，日治時期是新詩發端之始，研究新詩在臺灣這塊土地誕生之初的種種形式和因素，也

〔註 1〕 此首為賴和未發表的白話文詩作，據林瑞明先生的整理，應為 1921 年前後的作品，比追風早了二年。參考自林瑞明：《臺灣文學與時代精神——賴和研究論集》（臺北市：允晨文化），1993 年，頁 42。

是本文的主要目的。值得注意的是，新詩的確是發端於日治時期，但並未隨著日治結束而銷聲匿跡。

日本殖民政權離開臺灣本土的那一年（西元 1945 年），新詩並未停止活動，它仍然活躍於某些詩社、副刊專欄、文學雜誌和詩人的筆記本中。「日治時期」的斷代對 1945 年前後的詩寫作有點欠缺考量，在這裡可以清楚看到歷史編年和政權轉移的時間劃分觀念，介入了文學史的分期。文學產生自社會，然而文學自身的脈動和其他的社會性因素，應該是各自獨立而互相註解的系統。「日治時期」對臺灣新文學運動下的「新詩」，不僅只是載滿意識型態和歷史傷痕的強烈記號，更應具有專屬於文學紀年的意義。

文化地震學（Cultural Seismology）或許能提供我們另一個思索斷代的方式。文化地震學將藝術史、文學史和哲學史上經常發生的變革分為三種級度〔註 2〕。第一種級度是屬於「時尚」的震動，它們隨著當代潮流起伏、轉移，大約以十年為一週期。第二種是較大幅度的變化，並且形成一代的風格和情感，它大約以一世紀為週期。第三級度指的是文化上遭遇到毀滅性的變動，它顛覆舊有信念、思想和價值，使過去的文明遭到徹底懷疑和破壞，同時也使人們陷入重建的狂想曲中，它的影響週期難以估計，彷彿像場始料未及的災難。借用這個概念來觀察日治時期新詩的發展，對於「分期」這個問題具有拓展視野層次的意義。如前所述，日治時期新詩中的「日治時期」，標誌著一段被殖民的時空，這個標誌帶有濃厚的歷史編年和政權輪替的意味。因此，若換個視角，從文學的或文化的震動去觀察，「日治時期」的斷代，也許就能比較符合文學史的客觀要求。

在日治時期，臺灣文學曾出現空前「大地震」，這個「震央」來自政權轉移。日本依馬關條約的割地條文，於 1895 年將臺灣納為第一個殖民地，並在臺實施日本語教育與壓制傳統漢文教育的政策。但日本統治之初，對臺灣的文人採懷柔政策，以提倡獎勵舊詩、唱和應酬作為籠絡文士的手段，一時臺灣舊詩社紛紛成立，頗有漢文學小中興的氣象。隨著統治日久，日本政府阻斷臺灣漢文教育的企圖漸漸浮現；又，傳統漢文與現代日語相較之下，前者在表意上顯得繁文縟節且不適應於新時代的變化；於是，傳統漢文在政治上、

〔註 2〕 見馬·布雷德伯里，詹·麥克法蘭編：《現代主義》（上海：上海外語教育），1992 年 6 月，頁 3。（Modernism: 1890-1930. edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane. Hassocks, Sussex: Harvester Press; Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1978.）

在文化上，漸漸成爲備受檢討的對象。

1920年，一批臺灣留日青年在東京成立了提倡「現代新漢文」的《臺灣青年》，以此爲指標，臺灣新文學運動正式起跑〔註3〕。因此就文學史來看，起始自1920年的新文學運動，可以看做是一次語言與思維的顛覆性運動。在提倡「新漢文」的架構下，它反對不合理的傳統與舊價值，推翻封建思維與迷信的風俗；它也反對傳統漢文，提倡「平易漢文」〔註4〕在形式和內容上都與「舊」文學南轅北轍。由此可見，日治時期新文學具有「三級震度」的文學革命的意味。「日治時期」在術語沿用上有其便利性，它能輪廓出此時期文學的被殖民情境與反殖民的重大震盪。

當我們暫時排除「日治時期」的斷代理由中過多的政治和意識形態後，仍必須繼續對「日治時期新詩」此一名詞質詢幾個問題：是哪些詩人，在哪些時候，寫出哪些作品，使得「日治時期」的斷代具有「合理性」？從作家風格、寫作形式與使用的語言來看，「日治時期新詩」若是得以成爲合理的名詞，那必然是它是那個時代氛圍下才能產生的特殊寫作，然而它斷代的界線必須向前後開放，成爲融通流動的界域，採取這樣的思考也是爲了此種信念：文學史中永遠有暫時不爲人知的因素在隱晦處發揮著作用，流動的視域（而非固定的分期視域）能讓我們更清晰的看見它們。

另一個要討論的分期問題，是日治時期新詩本身的分期。陳千武在〈臺灣新詩的演變〉〔註5〕中，將1923年至1945年間發生的臺灣新詩，視爲「二十年的沈潛」；又分爲「開創期」和「現代精神萌芽期」。其中，銀鈴會歸爲「過渡期」，並認爲新文學運動產生的新詩，由碩果僅存的銀鈴會繼承，而在日後的現代詩社、笠詩社中繼續發揚光大，成爲臺灣現代詩兩個球根中的一個。〔註6〕許俊雅在〈日治時期臺灣白話詩的起步〉中，以1927年和1932

〔註3〕 臺灣新文學史上第一篇作品當推追風的〈她往何處去〉，發表於1922年《臺灣》雜誌三年四～七號；而首篇正式發表的白話文學作品是無知〈神秘的自治島〉，發表於1923年《臺灣》雜誌四年三號。何以臺灣新文學運動不從1922年或1923年起算，而要從《臺灣青年》創立刊行的1920年開始，這裡值得再商榷。

〔註4〕 臺灣人當時對平易漢文的概念，其實包含臺灣話文和中國白話文，和其他民族的傳統話文。詳見本論文第二章第二節。

〔註5〕 陳千武：〈臺灣新詩的演變〉，收錄於陳千武：《臺灣新詩論集》（高雄市：春暉出版社），1997年4月，頁8-20。

〔註6〕 陳千武的「詩的兩個球根」論，見其〈臺灣的現代詩〉一文，收錄於陳千武：

年作為分界指標年，認為 1927 年以前傾向於以中國白話文書寫反封建、控訴殖民者的不公義與愛情的主題；1927 年之後，作品語言則漸雜有臺灣話文，內容以控訴帝國主義、資本主義的壓迫、同情普羅大眾為主。1932 年後，左翼遭日本政府全面肅清，社會運動連帶受到影響，因此反抗的、批判的文學受到干預和檢查；此時以楊熾昌引進的「超現實主義詩」為代表，詩的寫法漸漸走向隱晦含蓄和具藝術性〔註 7〕。而羊子喬在〈光復前臺灣新詩論〉中，則將 1920 年至 1945 年的新詩，分為奠基期（1920 至 1932 年）、成熟期（1932 至 1937 年）和決戰期（1937 至 1945 年）。

上述三種分期，是最常見的分期法，它們或依新詩發展的程度和規模做年代的劃分，或者依新詩主流發展的基調做年代上的劃分，如寫實時期、左傾時期、走向藝術風格的時期等。當一首詩完成時，就在文學史中座落了它的位置，這個位置和形塑它的社會、文化之過去與未來都是不可分割的。以作品的任一層面做為分類基準，或以集團性特徵（社團、地域、文學主張）做為分類基準，都會使文學作品的「原始座標」產生移位或片面遮蔽的情況。因此，完美而客觀的文學史分期是很困難的，每一種分期法都有它特殊的意圖，其中當然也帶有研究者個人的文學史觀和立場。

本文在此欲提出來的，不是再確立另一種新詩分期、流派分類的可能，而是想說明本文中採取的新詩作品分類討論的方法。就羅蘭·巴特在《寫作的零度》中的論述來看，詩寫作與三大要素直接發生關連，即「語言」、「形式」和「風格」〔註 8〕。作家在寫作當下通過語言結構，做出詩形式的選擇，最後形諸文字成為可見的作品；其自身與所屬的社會結構互動產生的獨特風格，則在寫作的過程中成為一道伏流，甚至在作品中形成一種「隱喻」。依循「語言」、「形式」和「風格」這三個項目來討論日治時期新詩，從中發現文學史脈絡的新意，或者讓以往被過度標籤為某陣營、某流派的作家或作品，重新回到它自身原初的歷史座標，獲得意義再詮釋的可能，這是筆者撰寫此論文最大的期望。因此，本文不以傳統的分期進行新詩討論，而嘗試以作品「語言」將新詩分為白話文、臺灣話文和日本語三個區塊，再透過「形式」觀察，討論「現實主義」、「現代主義」的形成因素與其侷限；並試圖以「立

---

《臺灣新詩論集》（高雄市：春暉出版社），1997 年 4 月，頁 41。

〔註 7〕 許俊雅：〈日治時期臺灣白話詩的起步〉，收錄於《臺灣現代詩史論》（臺北：文訊雜誌出版），1996 年，頁 35-59。

〔註 8〕 詳細說明請參見本章第二節。

場」的多元，來鬆動這壁壘分明的二分法。最後，我們加入「風格」分析，使文學作品的討論與環境、作者自身能互為結構、互為參考。

### 三、前人研究成果

臺灣學界對日治時期新詩的研究，與其他的文學議題相比起來，算是較不受重視區塊。目前日治時期新詩的研究者中，以陳千武、羊子喬、葉笛、呂興昌最具代表性，在評論之餘，他們多次參與日治時期新詩的整理編纂與翻譯工作，其用心與花費其中的精神令人敬佩。在相關的學術論文方面，至今尚未有專門論述日治時期新詩的學位論文，多是以研究專人並連帶提及該作家詩作的方式出現。在新詩研究的單篇論文方面，質和量上都較為豐富，但具有綜論日治時期新詩觀察的文章亦不多，泰半集中在對單一作家、集團特性的研究。在專書方面，目前仍未有專門論述日治時期新詩的著作問世，多是以單篇論文形式的被集結在評論性的專書中。由此可見，日治時期新詩仍是有待開發議題的園地。

目前對日治時期新詩的評論可分幾類：一、討論新詩的文學社會性，以其抵抗和寫實精神做為論述的主脈；二、以討論新詩的語言問題為主，耙梳中國白話文、臺灣話文和日文在新詩中呈現的語言置換與意識形態的問題；三、引進西方文學理論對新詩進行批評分析，如：後殖民主義觀點、女性主義精神分析觀點等等。這些出發立場不同，援引的方法論和策略也互異的研究，幾乎都有一個共同的預設：「現實主義」被視為主流，而少數的現代主義之聲被視為「異質」的存在；因此現實主義／現代主義往往被對立起來，成為一種二分的思考，並進一步影響及文學史的價值評判。這裡反映出一個有趣的問題：如果說所有的論述都具有論述者本身選擇的立場，而這立場在日治時期新詩的批評傳統中，具現為習慣從「現實主義」與「現代主義」這二個大分類進行思索，那麼我們有必要質疑，是論述者的立場去選擇文學史，還是文學史料有自成「文學史立場」的內在規律？這個複雜的問題，可以藉由幾個時期的新詩論述的評估裡，略見其中的問題癥結。以下試分述之。

從張我軍對「舊文學」的發難，及其開新詩評論之風的〈詩體的解放〉（註9）一文來看，可以瞭解張我軍對新詩的訴求有幾方面：在形式上要求解放

〔註9〕 刊載於《臺灣民報》第三卷第七、八、九號，1925年3月1日、11日、21日。

舊詩的格律、用典、修辭的功夫，代之以新詩白話文的自由活潑的音樂性；在內容上則要求不再酬唱應和、賣弄風雅，要寫時代的脈動，寫當代的詩。張我軍的幾篇文學評論多是從這兩方面做出批評。到了陳逢源於 1932 年發表〈對臺灣舊詩壇投下一巨大的炸彈〉〔註 10〕時，文中在形式與內容上欲與擊鉢吟等玩文字遊戲的傳統詩劃分界線的立場依舊，但與張我軍的主張已有所差異。陳逢源並不欲與傳統詩徹底決裂，他反對的僅是無意義的文字遊戲，因此他特別強調「要創作最平易且最率真的平民詩」、「描寫具有時代性與社會性」、「要作會鼓舞民氣的詩」〔註 11〕。

1933 年風車詩社成立，楊熾昌以超現實主義作為迴避日人壓迫的手法，以及領導新詩邁向藝術殿堂為目的，對臺灣詩壇發出一系列的詩論。「現實主義」與「現代主義」的陣營在此時變得壁壘分明。為「人生而文學」，還是為「文學而文學」的論爭〔註 12〕，從檯面下的爭吵躍上《臺灣新聞》、《臺南新報》等大報的文藝欄。寫詩的目的是為人生還是為文學，這樣的爭論顯示出，當時的新詩雖為新文學運動中較弱的一支，但在思考上也承接了批判與抵抗的精神。有意思的是，檢閱日治時期新詩作品時，所謂「現實主義」的詩雖為數最多，但抒情小詩、帶著「現代主義」技巧的詩，其實亦不在少數；但前者的「發言正當性」卻顯然遠遠超越後者。

臺灣新詩的發展，在戰後由於中文語言的障礙再加上政治因素，使得原來走過日治時期的一批日本語詩人紛紛封筆。而原本能以中文寫詩的作家，也因一連串的政治恐怖事件，大幅減少詩作的發表數量。從戰後到 1964 年笠詩社成立這段期間，日治時期新詩彷彿是一塊消失的「亞特蘭提斯大陸」，不但乏人問津，亦幾乎無評論提及這塊失土。此時期嚴格說來並無專門的新詩評論，新詩評論多附屬在對新文學的回顧與探討的章節之中。以黃得時〈臺灣新文學運動概觀〉〔註 13〕為例，長達五、六十頁的新文學運動史，新詩僅佔二頁餘，且其中有二分之一的篇幅在探討歌謠采集的成就。然而，黃得時

〔註 10〕 陳逢源：〈對臺灣舊詩壇投下一巨大的炸彈〉，《南音》第一卷第二、三號，1932 年 1 月 17 日、2 月 1 日。

〔註 11〕 同上註。

〔註 12〕 參見本論文第二章第三節之三「楊熾昌『為文學而文學』論」。

〔註 13〕 黃得時：〈臺灣新文學運動概觀〉，原刊載於《臺北文物》第三卷第二、三期、第四卷第二期，1954 年 8 月 20 日、12 月 10 日、1955 年 8 月 20 日，後收錄於《日據下臺灣新文學——文獻資料選集》（臺北市：明潭出版），1979 年 3 月 15 日。

也提出新詩居弱勢的主因：一來，新詩的作者多為主力放在小說的創作者；二來，新詩「沒有專門的詩人出現」〔註 14〕。這裡有點矛盾的是，於 1933 年出現的風車詩社，其同仁楊熾昌、李張瑞、林修二等等，皆為主力放在新詩創作上的作家，並且創作的質與量都不可小覷。進入皇民奉公會時期，在西川滿主持的臺灣詩人協會之機關誌《華麗島》，以及當時日文報紙的新詩欄，其中亦不乏有臺籍詩人的持續投稿，因此，「沒有專門的詩人出現」此即反映出黃得時新文學史立場——他欲突顯的是 1937 年皇民時期之前，具抗日與寫實精神的文學，而忽略另一批以日本語寫作、追求文學藝術性的詩人。巧合的是〈臺灣新文學運動概觀〉未曾刊完，缺漏了「抗戰時期的新文學運動」這一部份〔註 15〕，這似乎也隱約透露著日本語文學之於五〇年代的臺灣，仍是個太過敏感的地帶。

1964 年笠詩社成立，標誌著臺灣現代詩的一個重要里程碑，依據陳千武「兩個球根論」〔註 16〕的說法，「繼承臺灣日據時期培植下來的現代詩的球根，具現代潛力的『跨語言的一代』的詩人們」，在笠詩社成立後「背負著具臺灣特色的使命重新出發」〔註 17〕。陳千武這篇〈臺灣的現代詩〉發表於鄉土文學論戰方告停歇之後，文中強調，臺灣現代詩的球根之一來自日治時期，並點名了施文杞、楊雲萍、陳虛谷、賴和、黃得時、王白淵、巫永福等多位作家的詩作，做為日治時期的「傳統」；在戰後則由吳瀛濤、林亨泰、錦連（銀鈴會同仁）等，在跨越語言障礙後與紀弦從中國大陸帶來的「現代派」球根融合，形成了臺灣詩壇現代詩的主流。

陳千武以林亨泰為繼承日治時期新詩傳統、進入「現代派」前衛核心的關鍵，並據此斷言林亨泰帶著日治時期新詩「培植下來的現代詩的球根」與紀弦從中國大陸帶來的現代派火種相融合，並衍生出臺灣目前現代詩的主

〔註 14〕 同上註，頁 293。

〔註 15〕 同註 13，頁 324。

〔註 16〕 陳千武第一次提到球根論是在 1969 年時編輯的日譯《華麗島詩集》後記中：「戰後臺灣的新詩，在僅僅二十年的時間中，能從萌芽而趨向於具體的發展，這是絕非偶然的成果吧，探其本源，便可發現在這些詩以前，已經有其醞釀生機的詩的球根存在了。」見陳千武：〈臺灣的現代詩〉，原刊載於《自立晚報》，1980 年 9 月 2 日，後收錄於陳千武：《臺灣新詩論集》（高雄市：春暉出版），1997 年，頁 42。

〔註 17〕 陳千武：〈臺灣的現代詩〉，原刊載於《自立晚報》，1980 年 9 月 2 日，後收錄於陳千武：《臺灣新詩論集》（高雄市：春暉出版），1997 年，頁 50。

流。這其中有二點待商榷之處：其一，陳千武將水蔭萍、林修二、李張瑞等人的超現實主義詩作，視為「前衛性」、「現代性」的作品；但因為「藝術要求形象化」上的差異，使得風車詩社這批詩人有別於郭水潭、林芳年、王登山等，追求「社會性的客觀表現」、「批判的真實性」的寫作手法。因此，「前衛性的」與「社會寫實批判的」這兩支流派在文學成就的層次上雖截然不同，但都同屬日治時期新詩的遺產。林亨泰進入現代詩社時，所主張的詩論與創作的詩作，是「現代主義」下主知的「超現實主義」詩論與手法，其詩與詩論之於日治時期新詩的「總遺產」，顯然是有所承繼亦有所選擇。但承繼的是什麼，選擇的又是什麼？林亨泰所代表的「球根」似乎是曖昧的。

其二，陳千武在文中強調，日治時期臺灣新詩與同時期的中國大陸詩作有明顯的不同。臺灣作家因飽受日本殖民統治之苦，在寫作時自然會極力追求「自由的心境」、「表達的個性」，藉以擺脫被統治者矮化的形象，況且，「詩是人格的產物」，詩人有必要「先完成自己的人格」，並且「重視人性」。基於這樣的前提，日治時期詩人傾向為民喉舌的、具現實主義精神的寫作，這是一種崇高的立場，也是吸收自世界思潮中的「詩想」。陳千武為日治時期新詩的現實主義加進了一種「崇高的視野」，說明此時期詩作不欲追求藝術性，反而向民眾、向人性、向存在現實挖掘的原因；但另一方面，卻也落入現實／前衛的對立思考之中。傾向「現實主義」寫作的詩人固然是擁有「崇高的立場」，但以水蔭萍為首的風車詩社，同在那個受壓迫統治的時空，他們也做出了「超脫世俗」、「使立場崇高」的努力——以超現實透視現實社會，以隱喻的手法寫作殖民地文學。<sup>〔註 18〕</sup>由此可見，日治時期詩人在面對強大的被殖民壓迫下，他們欲另尋出口、使立場崇高以追求心靈和創作上的自由的訴求與自覺是一致的，只是不同類型的作家做出的選擇、呈現的形式亦不盡相同。

在詩的兩個球根論中，林亨泰所代表的球根意義是該被肯定的。之於日

〔註 18〕 楊熾昌曾在〈回溯〉一文中回憶道：「以文字來正面表達抗日情緒，雖是民族意識的發揚，可是在日帝強大的魔力下，這樣的作法只會出現反效果，使得臺灣的新文學受到更強力的壓制；文學技巧的表現方法很多，與日人硬碰硬的對抗，只有引發日人殘酷的摧殘而已，不如以隱蔽意識的側面烘托，推敲文學的表現技巧，以其他角度的描寫方法，來透視現實社會，剖析其病態，分析人生，將殖民文學以一種「隱喻」方式寫出，才能開花結果，在中國文學史上據一席之地。」見楊熾昌：〈回溯〉，《水蔭萍作品集》（臺南：臺南縣立文化中心，1995年4月），頁224。

治時期新詩傳統，林亨泰繼承的是什麼，以及笠詩社重新出發時，背負的「具臺灣特色的使命」又是什麼，這正是肯定球根論的關鍵。臺灣三〇年代中期以後，新詩的寫作漸趨成熟，作品也不再只是稚嫩的抒情和未經修飾的批判抵抗。不論是所謂的「現實主義」詩人，還是「現代主義」詩人，在他們所認同的文學形式中都有著審美層次的長足進展，因此藝術性的追求與否，並不足以構成新詩陣營的分水嶺。另者，風車詩社在臺灣三〇年代的時空中，固然是個前衛的異數，但其超現實的主張也非空穴來風。當時臺灣新詩一方面接受了日本新文學，另一方面也透過日文吸收了世界「詩想」；因此對於文學技巧、思想等等的掌握，亦是逐日提升。風車詩社只是搶先向臺灣新詩壇「打出了超現實主義」，在風車詩社解散後，前衛的寫作手法並未隨之煙消雲散。由於日治時期的超現實主義承接自日本文學，因此在風車詩社之後，超現實主義仍然透過日本的現代文學，直接影響有志於寫詩、吸收「詩想」的文學青年。由此可見，文藝思潮及文學技巧這方面的影響，不應該和現實主義／現代主義這樣的老問題混為一談。

誠如陳千武在文中提到的詩人的「崇高立場」和「超脫世俗」的努力，從被壓迫中尋求發聲的自由、發聲可能，這樣的訴求幾乎是日治時期臺灣新文學共同的基調，而臺灣新詩傳統正是以同樣的基調對走過那個時代、並對後繼者產生「本質」上的影響。這樣的影響不必全然從文學流派去判準，它是內化於詩人內部的藝術規律，並成為構形詩作「形式」的決定性因素之一。換言之，來自日治時期新詩傳統的球根，是集體作家之經驗、風格與互相對話的累積，是一種在語言更迭遞換中所激盪出的獨特文學「形式」。這個形式是一種寫作的價值觀，它與臺灣作家自覺地伸張與書寫的「臺灣主體」（臺灣精神）息息相關。

陳千武的「詩的兩個球根說」使得日治時期的「現代詩」火種得以驗明正身，並以「臺灣特色」作為此一詩球根主體建構的風格與形式，對於臺灣現代詩史具有重大意義，也豎立了談論臺灣現代詩源流的一種基本立場——回到民族自身的存在，建立現代詩的本土性格。研究學者如葉笛、羊子喬、呂興昌、陳明臺、許俊雅等等，都可視為在臺灣現代詩本土化建設論的領域中，對日治時期新詩研究持續不殆的一群。進入九〇年代後，學界對日治時期新詩史料的出土與整理漸趨完備，研究專論的質與量也有豐盛的成就。但在前人的研究成果之上，有無提出另一種思考日治時期新詩與臺灣現代詩史