

主知、現實、超現實： 超現實主義在戰前台灣的實踐

林中力

興國管理學院應用日語學系助理教授

中文摘要

台灣戰前的現代主義是時空壓縮下的產物，它既是望向西方的，同時也在壓縮的過程中重新融合了時間與地方的種種因素。因此，我們無法從西方的概念來理解那些被涵蓋在現代主義名稱底下紛繁眾多的文學實踐。當我們面對同一個文學的專門術語時，必然得要去質問，這脫離了西方的現代主義文學概念，究竟在時空壓縮的過程中如何被重組？這經過重組的現代主義是內含了怎樣的矛盾與衝突？而它又是以怎樣的方式限制或豐富了文學的創造？

本文以風車詩社的楊熾昌為觀察的出發點，進而比較超現實主義理論從法國、日本而至台灣的傳播與變異過程，最後以龍瑛宗的超現實詩作為分析對象，探討超現實主義如何在分裂的文化認同中成為自我的表達能量。

關鍵詞：現代主義、超現實、主知、現實、自我

Conceptions of Intellectualism, the Real and the Surreal: Surrealism in Prewar Taiwan

Lin Chin-Li

Assistant Professor,

Department of Applied Japanese,

Hsing-Kuo University

Abstract

Modernism in prewar Taiwan can be viewed as the result of time-space compression phenomenon. The concept of modernism was originated in the West but it had been mixed with all the elements of time and space when it reached the Taiwanese literary field and was therefore significantly altered. Thus we can no longer interpret Taiwanese modernist literature from the western point of view. While facing the same terms such as Modernism or Surrealism, it is inevitable to question how the particular concepts of Taiwanese Modernism was reconstructed, what kinds of contradictions were involved, and how this modernism enriched or limited the creation of Taiwanese literature. This discussion will start from the poetry of Yang Chih-Chang, an important member of Le Moulin Poetry Society, and compare the theories of Surrealism in France, Japan and Taiwan. Finally, by

analyzing Long Yin-Zong's poems, this paper will show how surrealism became a powerful source to express the inner self in the crisis of cultural identities.

Key words: modernism, surrealism, intellectualism, the Real, the self.

主知、現實、超現實：

超現實主義在戰前台灣的實踐

一、前言

近代歷史中與「西方」的交鋒，直接或間接地開啟了包括日本、中國以及台灣在內的文學現代化，但所謂「現代化」往往是以西方為追趕目標，並且以否定自身的過去為代價。那些在西方經過百年歲月的文學實踐，莫不在極短的時間內被匆忙地攫取，浪漫主義被視為打倒封建、張揚現代自我的思想依據，而現實主義則被當作是反映社會、觸發改革的理性明鏡。但無論是浪漫主義或現實主義，畢竟都是西方百年前的課題，那望向西方的目光，總是不斷提醒其間有著亟待填補的巨大落差。於是，部分的非西方作家在以都會為背景所展開的現代主義文學中，找到了與西方零時差的可能性：日本隨著都市的現代化，逐漸具備了與西方都會共通的要素，這使得「與世界（西方）同步」的想像有了物質的基礎¹；中國則是透過資本主義的深化以及跨文化跨語言的半殖民地空間，以此在文字的層面上接近了西方的現代性²。現代主義的文學實踐在非西方國家裡意味的是時差的克服，而這也是為何當戰後學者在風車詩社裡「發現」超現實主義時，不免要驚嘆：「此一運動完全是與世界性的前衛藝術同步進行，這從而突顯台灣文學除了部分來自中國座標的啟發外，更大部分源自世界座標的影響。」³

¹ 參考エリス俊子，〈日本モダニズムの再定義——一九三〇年代の文脈のなかで〉，收入モダニズム研究会編，《モダニズム研究》（東京：思潮社，1994年），頁544-572。

² 參考史書美著，何恬譯，《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》（江蘇：江蘇人民出版社，2007年），頁384-419。

³ 呂興昌，〈詩史定位的基礎——《水蔭萍作品集》編序〉，收入楊熾昌，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年），頁11。

誠然，台灣戰前現代主義「與世界同步」的基礎，與其說是因都會的興起而發展，更多是透過文本的流傳。《現代主義》（*Modernism*）的作者布雷伯里（Malcolm Bradbury）與麥克法蘭（James Macfarlane）曾經提到，在現代主義的時代中，知識以前所未見的速度往來於國與國之間，其中，專門術語跨越疆界的速度，總是比它所內涵的哲學或技術還要更快⁴。因此，以文本為媒介的現代主義，不可避免地很大的程度上必須仰賴專有術語的傳播與理解。然而，術語先行的現象，卻也造成同一個名詞各自表述的狀況，在歐洲尚且如此，遑論繞過地球大半圈之後的台灣。可以說，台灣戰前的現代主義是時空壓縮下的產物，它既是望向西方的，同時也在壓縮的過程中重新融合了時間與地方的種種因素。可是我們無法從西方的概念來理解那些被涵蓋在現代主義名稱底下紛繁眾多的文學實踐，當我們面對同一個文學的專門術語時，必然得要去質問，這脫離了西方的現代主義文學概念究竟在時空壓縮的過程中如何被重組？這經過重組的現代主義是內含了怎樣的矛盾與衝突？而它又是以怎樣的方式限制或豐富了文學的創造？

然而無可否認的是，儘管戰前的台灣文壇不乏現代主義的蹤跡，但明確打出超現實主義的旗幟，並且明言以現代主義為文學靈感來源與實踐方向者，惟風車詩社而已。儘管如此，我們還是可以在不作此一宣稱的詩人那裡看到超現實主義的足跡，特別是以傑出的小說創作而光芒蓋過詩人身分的龍瑛宗，總是明顯地在詩中揭露自己的現代主義影響來源，也一再地以超現實手法營造詩中的異境。所以在這裡，我將以風車詩社的楊熾昌為觀察的出發點，進而比較超現實理論——尤其著眼於「超現實」的「現實」詮釋——從法國、日本而至台灣的傳播過程，最後以龍瑛宗的超現實詩作為分析對象，探討超現實主義如何在分裂的文化認同中成為自我的表達能量。

二、超現實主義的傳播

風車詩社的靈魂人物楊熾昌在回溯性文章裡如此描述他戰前的文學活動：

⁴ Bradbury Malcolm, James McFarlane, *Modernism: 1890-1930* (London: Penguin, 1991), p. 200.

我把超現實主義從日本移植到台灣，以七人開始的機關雜誌《Le Moulin》（風車）嘗試要把文學上的新風注入……過去之詩作品的功過姑且不論，經由《風車》四期的超現實主義系譜在台灣成為主知主義，新即物主義的水源地帶，終於變成神話的定論。⁵

與我有關的當時詩壇就是辻潤、高橋新吉的達達主義，那是要破壞詩的形式，否定既成秩序的運動。在《詩與詩論》的春山行夫、安西冬衛、西脇順三郎等超現實主義系譜開花的、在詩上打出新範疇的形象的和造型的主知的現代主義詩風……。⁶

在前段的文字裡，楊熾昌確認了自己作為戰前超現實主義引介者的先鋒位置，在下一段的記述中，則是說明了他的超現實主義系譜是引自日本的達達主義以及《詩與詩論》一派的現代詩。這裡值得注意的是，楊熾昌的超現實主義合法性是來自於對日本前衛運動的繼承，而非透過與西方如法國超現實主義的直接接觸。此外，在紛繁眾多的日本前衛藝術流派中，楊熾昌選擇了「主知」作為超現實主義的理論憑藉，而非執意於瘋狂、夢境或潛意識等超理性的探索。顯然楊熾昌的主張與一般所認知的法國超現實主義有所出入，但是楊熾昌既然沿用了「超現實主義」這個專有術語，畢竟還是意味著在想像的層次上視後者為文學的靈感來源。因此，若要對於台灣戰前的超現實主義有所理解，對於「超現實主義」在移植的過程中究竟影射了怎樣的意涵與想像，是一個無可迴避的問題。

（一）法國超現實主義與「現實」

超現實(surréaliste)這個名稱最早出現於一九一七年阿保里奈爾(Guillaume Apollinaire) 戲劇作品〈蒂雷西亞的乳房〉(Les Mamelles de Tiresias) 的副標題「一齣超現實戲劇」(un drame surréaliste)，阿保里奈爾在此劇的序文中提到他對超現實主義的著名詮釋：「為了模仿步行，人類發明了跟腳一點都不像的輪

⁵ 楊熾昌，〈《紙魚》後記〉，《紙魚》（長崎：河童書房，1985年），收於《水蔭萍作品集》，頁253。粗體為筆者所加。

⁶ 楊熾昌，〈《燃燒的臉頰》後記〉，收於《水蔭萍作品集》，頁218。粗體為筆者所加。

子，這就是人類所達成的超現實主義」⁷。他的想法是，為了延展步行的可能性，人類並非依樣地去模仿「腳」的形狀，而是透過想像力的發揮創造出「輪子」。阿保里奈爾的超現實主義所著重的，是以現實體驗（步行、腳）為出發點的想像力創造（輪子），當然這與後來法國超現實主義透過自動寫作等方法所展開的潛意識探索，在理論的基礎上仍是不盡相同的⁸。

而「超現實主義」這個新詞後來由布魯東（André Breton）、阿拉貢（Louis Aragon）、艾呂雅（Paul Eluard）等人擴大成為一場文藝運動，它的思想背景來自於第一次世界大戰當時人們對於理性所展開的懷疑，在藝術的靈感上則與達達主義密切相關。然而達達主義蔑視一切既有的文化與社會秩序，使得它的藝術活動除了破壞之外再也難以展開新的局面，於是法國的超現實主義者在達達的反叛基礎上另尋新觀念的開拓，他們從佛洛伊德的學說得到啟發，企圖透過夢與潛意識恢復想像力在藝術中的地位。發表於一九二四年的〈第一次超現實主義宣言〉對於超現實主義有著如下的定義：「作為方法的純粹的精神自發運動，將思考的實際活動以口頭、書面或其他任何的形式來表達。它是一種思想的筆記，不受理性控制，同時也排除了所有美學上或道德上的考量。」⁹法國超現實主義者相信，人的潛意識內部埋藏了不受世俗道德與意識型態所束縛的——比一般現實更高級、更真實的——「現實」，因而他們設想出自動寫作、催眠以及異質語言的暴力結合等方法，藉此直探潛意識內部，將語言從既有的成規與束縛中解放出來。明顯的，法國超現實主義所標榜的寫作並不是透過理性，也非經由語言的深思熟慮來創作，它看重的是對於理性思考形成之前的心靈地層的探索。

因此，儘管法國超現實主義者對內心探索的熱情部份是受到波特萊爾（Charles Baudelaire）與藍波（Arthur Rimbaud）等象徵主義詩人的影響，但與

⁷ 轉引自三好郁朗，〈モダニズムとエスプリヌヴォー——アポリネールの美術評論に見る新しさの概念〉，《モダニズム研究》，頁166。

⁸ 布魯東曾在〈第一次超現實主義宣言〉中提到關於超現實主義的命名是為了表達對阿保里奈爾的敬意，但布魯東同時也提到：「我們所賦予它的辭義已勝過阿波利奈爾的原意……阿波利奈爾卻只掌握了超現實主義的文字（那時這文字也是不完善的），而且還沒有能力對之進行引人注目的理論性概括。」；引自柳鳴九主編，《未來主義、超現實主義、魔幻寫實主義》（台北：淑馨出版社，1990年），頁254。

⁹ 譯自 Andre Breton 著、森本和夫譯，《シュールレアリスム宣言集》（東京：現代思潮社，1989年），頁43。

素有「主知詩人」之稱的後期象徵主義詩人梵樂希（Paul Valéry）在早期有過相知與共鳴之後，卻因理念不同而漸行漸遠¹⁰。梵樂希務求詩語言的再三雕琢，企圖在詞語接近完美的配置過程中雕琢出嶄新的現實，但超現實主義者們則力主直接躍進心內的宇宙，以迫近潛意識的神秘源泉。對此梵樂希曾經說：「比起在恍惚中所完成的美麗傑作，我更為欣賞那些在全然有意識的狀態下所寫出的沒有多大價值的作品。」¹¹然而超現實主義者們則視「完美為一種怠惰」，他們大聲疾呼：「比起計算或技巧的斟酌，我們更看重瘋狂。」¹²，法國超現實主義者對於「主知」的否定立場，由此可見一般。

儘管法國的超現實主義傾力在個人的精神內部探尋藝術的可能性，但就如潛意識的探索是為了解放加諸於人類意識的枷鎖並透過解放的過程而令想像力得以發揮一樣，法國的超現實主義也未放棄將這種「解放」的概念擴大到社會層面的企圖。布魯東曾以如下的發言概括超現實主義：「馬克斯要改變世界，藍波要改變生活，對我們而言，兩者其實是同一件事情」¹³，這也是為何法國研究者杜普雷希斯（Yves Duplessis）曾指出，法國超現實主義意圖透過生活的變革，令現實生活的犧牲者不再只是從現實逃離，而是在現實的層面上有所作為，努力使現實與自己的期望相符，他們是打從一開始就與「為藝術而藝術」的主張無緣的¹⁴。

（二）春山行夫與「主知」

對西方文學亦步亦趨的日本文壇，也在一九二〇年前後以極小的時差開始引進歐洲的前衛藝術思潮：舉凡未來主義、意象主義、達達主義、無政府主義、

¹⁰ 參考葛雷、梁棟，《現代法國詩歌美學描述》（北京：北京大學出版社，1996年），頁232；Yves Duplessis 著，稻田三吉譯，《シュールレアリスム》（東京：白水社，1988年），頁64。

¹¹ 轉引自 Yves Duplessis 著，稻田三吉譯，《シュールレアリスム》，頁64。

¹² 同上註，頁64-65。

¹³ 這是布魯東在1935年6月於巴黎召開的「革命作家會議」席上的發言，而他也在關於卡謬《反抗的人》的評論談話中提及：「超現實主義所有的心理進程，便是邁向（世界與人生變革的）統一。」；轉引自 Ferdinand Alquié 著，巖谷國士、內田洋譯，《シュールレアリスムの哲學》（東京：河出書房，1975年），頁89。

¹⁴ Yves Duplessis 著，稻田三吉譯，《シュールレアリスム》，頁13。

立體派、表現主義等都不乏共鳴仿效者，「現代主義」(モダニズム) 這個名稱也在此時首度出現。若就活動的性質來看，這股在日本詩壇所捲起的現代主義風潮大抵又可分為前期的前衛詩運動¹⁵，及後期以詩誌《詩與詩論》為中心所展開的「新精神」(エスプリ・ヌウボウ, L'esprit nouveau) 動向。其中，有關法國超現實主義的譯介始於嶮口大學的《月下的一群》(1925 年) 與《文藝耽美》(1926 年)，而日本詩人自身所展開的超現實主義實驗則是從《薔薇・魔術・學說》(1927 年 11 月)¹⁶與《馥郁的火夫喲》(1927 年 12 月)¹⁷開始。不過，較有系統地透過翻譯、介紹與實踐而將日本超現實主義凝聚成為一股文學動向，仍是有待春山行夫主編的《詩與詩論》。

《詩與詩論》於一九二八年創刊，它標榜「新精神」，日本詩壇許多知名人物如西脇順三郎、三好達治、安西冬衛以及神原泰等人都集結在它的旗下。春山行夫引用波特萊爾「先樹立詩論，再作詩」的概念作為《詩與詩論》的創刊主旨，那就是：「打破舊詩壇無詩學式的獨裁，並獲取將 poésic 合法化的機會」¹⁸。《詩與詩論》以「新」自居，並且以 poésic 這個取自法文的語彙與「舊詩」區隔。而春山所欲對抗的「舊詩壇」，指的是在日本已經發展了近半世紀的象徵主義，他特別將矛頭指向當時在詩壇佔有舉足輕重地位的萩原朔太郎，認為他的詩尚未脫離韻文與感傷主義，是屬於前現代的牧歌式的象徵主義¹⁹。此外，他也抨

¹⁵ 日本最早對於西方的前衛文藝運動有所呼應的是神原泰。在未來派的影響底下，集詩人與畫家雙重身分的神原泰在 1920 年的個人畫展中發表了《第一回神原泰宣言書》，這是日本關於未來派、同時也是前衛運動的第一份宣言書。其後的平戶廉吉不僅發表《日本未來派宣言運動》(1921) 作為呼應，同時還進行了融合未來派、立體主義與表現主義等技法的事實性創作。此外，達達主義與無政府主義的思想也影響了許多的日本詩人，如高橋新吉的《達達派新吉的詩》(1923)，以及否定所有既成價值的詩誌《紅與黑》與《驢馬》等等。達達與無政府主義一派的前衛詩後來與那普的《戰旗》結合，而成為左翼的一脈。參考山本捨三，《現代詩の史的展望》(東京：櫻楓社，1975 年)，頁 48-49。

¹⁶ 《薔薇・魔術・學說》於 1927 年 11 月發行，參加者有稻垣足穗、上田敏雄、上田保、富士原清與北園克衛等人，上田敏雄與上田保並且在《薔薇・魔術・學說》的第三冊中發表了日本最早的超現實主義宣言。

¹⁷ 這是由當時任教慶應大學的西脇順三郎與學生佐藤朔、滝口修造與上田保等人所共同發表的刊物。

¹⁸ 〈後記〉，《詩と詩論》1 號(東京：厚生閣書店，1928 年 9 月)，頁 213。又，poésic 是法文，春山行夫以日文「ポエジイ」表示，有「詩」、「詩學」或「詩情」等涵意。

¹⁹ 春山行夫，〈日本近代象徵主義の終焉——萩原朔太郎佐藤一英兩氏の象徵主義を検討す〉，《詩と詩論》1 號，頁 67-84。

擊了風格平易近人的民眾詩派乃是缺乏藝術性，至於無產階級藝術在他看來更是「文學以下」²⁰。

透過對舊詩壇的批判，由春山行夫所主導的《詩與詩論》宣告了詩學時代的來臨，意味的是詩創作再也不是憑藉一時的靈感激發或情緒流露，而是一個有主義、有主張、有哲學作為思想背景的行動。他主張放逐音樂性，訴諸透過「主知」展現詩的意象與視覺性。春山行夫的「主知」不但形塑了日本現代主義詩歌的形貌，恐怕也是影響台灣戰前與戰後詩歌發展的重要概念。值得注意的是，春山行夫所謂的「主知」，其實有著與「技術」十分接近的含義，他曾為文指出，「主知」是一個將藝術生產的秩序加以「技術化」的過程：

一般所謂的藝術，我認為不過就是技術而已。藝術會逐漸消失而僅僅留下技術。如此的歷史必然性與今日眾多的藝術究竟是處於怎樣的關連？在這裡，我想以——所謂的藝術，就是發現藝術生產的秩序，並透過將之技術化的過程而使得藝術不再是藝術——這樣的主知活動來加以說明。²¹

對春山而言，藝術是一種主知的活動，同時也是一個發現秩序並且透過「技術」來加以掌握的過程。簡單地說，「主知」是春山用以顛覆舊詩壇的感傷主義以及左派文學之缺乏藝術性的武器，而他同時也致力將「主知」概念落實於詩的創造，他的創作名言是：「藉由書寫不具任何意義的詩，來實驗 *poésie* 的純粹性。」²²即主張將情緒、感受、經驗甚至是語言的現實對應等等全都排除在作品之外。春山的「純粹詩」實驗，比起始作俑者的法國象徵主義還要更加極端，法國的象徵主義者如波特萊爾、馬拉美（Stephane Mallarme）或梵樂希等詩人所欲建立的純粹詩尚且意圖透過象徵體系來建立內在與外在現實的對應關係；然而，春山則幾乎是以否定象徵主義為出發點來建構自身的詩學，並以剔除語言的現實對應與詩作的目的作為純粹詩的標竿。

²⁰ 春山行夫，〈無詩學時代の批評決算——高速度詩論その二〉，《詩と詩論》3號（1929年3月），頁252。

²¹ 春山行夫，〈事實の藝術より秩序の藝術へ〉，《詩と詩論》8號（1930年6月），頁49。

²² 春山行夫，〈ポエジイ論〉，《詩與詩論》5號（1929年9月）；轉引自澤正宏，〈日本のモダニズム詩〉，收入《モダニズム研究》，頁533。

（三）西脇順三郎的「超現實」

《詩與詩論》的撰稿者當中，還包括了對日本超現實主義有著決定性影響的西脇順三郎。西脇在二〇年代初期曾經留學英國²³，當時的歐洲正是現代主義風起雲湧的時代，布魯東與蘇波（Philippe Soupault）合著的第一本自動寫作《磁場》在一九二〇年出版，艾略特的《荒地》以及喬哀斯的《尤里西斯》發表於一九二二年，〈第一次超現實主義宣言〉在一九二四年問世，而西脇自己也在一九二五年的倫敦以英文出版了生平第一本詩集，西脇是以如此之近的距離置身於現代主義的漩渦之中。西脇回國後任教於慶應大學文學部，影響了日本一整個世代的現代主義年輕追隨者，他在一九二七年與學生共同出版了超現實主義詩集《馥郁的火夫喲》，並在〈序文〉中寫下他對於「現實」與「超現實」的看法：

現實的世界不過是腦髓罷了，超現實藝術的目的就是在於破壞這腦髓。舉凡崇高的藝術形態都是超現實主義，因此崇高的詩就是超現實詩……被破壞的腦髓猶如一只被打破的香水瓶，是無比的芬芳馥郁，在那裡有著香水牌子的名譽。我們已不像動物那般把葡萄就麼地生吞而下，我們把葡萄榨成果汁來喝，而詩的構成價值也就是作為香檳的價值。而且詩將腦髓燃燒，在那裡有著作為火花與火力的詩篇。我們並非只將現實做為燃料而像自然人那般享受燃料本身，我們將作為燃料的現實世界加以燃燒然後從中吸取光和熱。純粹、溫熱而芬芳馥郁的火夫喲！²⁴

西脇以葡萄比喻「現實」，認為現實是「腦髓」（通俗的意識、既成的觀念）所掌握的外在自然，但他認為，作為原材料的現實並不能就這麼地直接成為詩，而是必須經過破壞與變形，猶如葡萄需要經過榨汁與發酵的過程才可釀成芳美

²³ 西脇順三郎於 1922 年抵達英國，並在 1923 至 1925 年間在牛津大學攻讀英國文學，期間與英國文壇的活躍人物經常有所往來，西脇在後來的文章裡也經常提到起這段留學生涯對他的文學思考所產生的決定性影響。參考鍵谷幸信編，〈西脇順三郎年譜〉，收於《現代詩讀本 9 西脇順三郎》（東京：思潮社，1985 年），頁 258-259。

²⁴ 西脇順三郎，〈序文〉，收入佐藤朔編，《馥郁タル火夫ヨ》1927 年 12 月。轉引自佐藤朔，《モダニズム今昔》（東京：小沢書店，1987 年），頁 218。

的醇酒，也像燃料必須經過燃燒才能產生光和熱一樣，詩的創造不在於描摹現實或自然本身，而是透過詩人想像的火焰而將既成觀念所認知的現實經過某種質變之後，才能夠創造出更為傑出的藝術，而這種將現實予以破壞與變形的再造過程，正是「超現實」的創造。而關於「詩」與「現實」的看法，西脇在一九二九年出版的《超現實主義詩論》開宗明義如此說道：

人的存在現實本身是無趣的。而這根源性的偉大的無趣構成了詩的動機。所謂詩，就是以獨特的興致（不可思議的快感）來感受這無趣的現實的一種方法，我們一般將之稱為藝術……詩的目的是為了要把無聊的現實變得有趣而所進行的破壞。²⁵

《超現實主義詩論》在當時相當具有影響力，並在很大的程度上規範了日本詩壇對超現實主義的認知。但誠如西脇在序中所言，《超現實主義詩論》主要是十九世紀文學的批評，特別是關於波特萊爾的闡述，因此書中內容大多是西脇自身對於文學的隨想，而非法國超現實主義的介紹。總而言之，前段引文表述了西脇對詩的基本態度，他在根本上就是認定並且接受「現實本身是無趣的」。誠然，作為認識的出發點，如此的想法或許與法國超現實主義類似，皆是將「現實」指向乏善可陳的、尋常的意識世界。但不同的是，法國超現實主義的「超現實」指向的是擺脫理智或意識型態所束縛的精神（潛意識）世界，但西脇的「超現實」則是透過理智的運作對尋常的現實進行破壞與重組之後所產生的超乎現實的世界。實際上，西脇所謂的「超現實」往往與「超自然」同義²⁶，他甚至在後來再版的《超現實主義詩論》序文中提到，當初以「超現實」為書名其實是出版社編輯所杜撰，而他原來的構想是「超自然」²⁷。

²⁵ 西脇順三郎，〈PROFANUS〉，《超現實主義詩論》（東京：厚生閣書店，1929年），收入《定本西脇順三郎全集》第五卷（東京：筑摩書房，1993-1994年），頁8。

²⁶ 西脇在《詩與詩論》創刊號上即刊登了〈超自然詩學派〉，當中提到所謂的超自然為：「歸根究底，超自然的詩就是創造無法還原至吾人腦中明確意識的遼闊世界，換言之，就是創造不構成任何意義的混沌世界。」另外，西脇還將詩分成兩大類：「一、自然主義或現實主義；二、超自然主義或超現實主義」。引自《詩と詩論》1號（1928年9月），頁60-65。

²⁷ 西脇順三郎，《超現實主義詩論》（東京：荒地出版社，1954年）。

無論如何，西脇對於「超現實」與「超自然」的詮釋與「想像力」有著千絲萬縷的關聯，其系譜則是有著來自於培根（Francis Bacon）而至波特萊爾的影響。他在《超現實主義詩論》中援引培根的理論指出，自然劣於人類的靈魂，自然的事物有太多無法滿足人類智性的部份，詩的目的，正是在於將（較低劣的）自然事物轉化至符合人類的理智型態，並且為理智帶來更大的滿足，其間想像力正是扮演著擴充智性範疇的角色²⁸。這裡意味的是，詩的想像並非藉助夢幻或空想，而是源自於理智的力量。

另外，波特萊爾的「超自然」對西脇的影響更是巨大。波特萊爾在「自然／理性」、「外部／內部」的二元認識論基礎上界說其「自然」與「超自然」。波特萊爾的「自然」，有時是以接近人類本能與原罪的面貌出現，他曾在《現代生活的畫家》中提到，十八世紀以來，「自然」被認為是所有善與美的源泉與模範，但這種錯誤的道德概念影響了人們對於美的看法。波特萊爾認為：「所有美的、高貴的事物都是理性與計算的結果……美德是人工的、超自然的」，接著他還質問道：「到底是誰將藝術的目的歸於對自然的模仿？」²⁹波特萊爾在著名的詩作〈萬物照應〉（Correspondances）中也揭示，詩並不在於自然的模仿，而是透過巧妙的語言創造出與自然相互應和的超自然世界，在那裡「芳香色彩和聲音互相呼應」³⁰，那是一座詩人所精心打造的人工樂園。但是這人工的樂園是透過理性的計算、語言的煉金術以及巧妙的修辭而完成，它的目的，到底還是在於追求一種與現實並且與人生相互呼應的世界，他說：

在某些幾乎是超自然的心境中，人生之深度在人們眼底的景象中全然被揭示出來；不論那景象是多麼平凡，它也變為人生之象徵。³¹

總而言之，西脇雖然打出「超現實」的名號，但他所指向的其實是從培根到波特萊爾的「超自然」概念，他終其一生主張「將距離遙遠的自然結合一起，

²⁸ 西脇順三郎，〈PROFANUS〉，《超現實主義詩論》，頁 14-15。

²⁹ Charles Baudelaire, *The painter of modern life and other essays*, translated and edited by Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1995, pp.31-34.

³⁰ Charles Baudelaire 著，杜國清譯，《惡之華》（台北市：純文學，1981年），頁 12-13。

³¹ 胡品清譯，〈詩藝〉，收入《巴黎的憂鬱》（台北：志文出版社，1973年），頁 164。

將距離相近的自然予以分離」的創作理念，強調透過理智的操作以及有意識的意象連結，來探尋詩的「非理性」奧秘，而這與法國超現實主義視夢境、瘋狂或潛意識等「非理性」領域為至高的現實並意圖透過這些領域的挖掘而尋回人類真正自由的主張，在認識論上以及詩藝的追求路徑上是大不相同的。然而正如前文所提到的，西脇對於「超現實」的闡述深深地影響了日本詩壇對於超現實的認知，同樣的也成為戰前甚至是戰後台灣部分詩人的理論基礎。

三、楊熾昌的「主知超現實」

就如西脇順三郎在一九二〇年代置身於歐洲現代主義的風暴中心，楊熾昌也在一九三〇年來到了閃爍著現代光影的帝國首都東京。在那裡，他頻繁出入複製著西方文明空間的咖啡館，也結識了一批新感覺派與左翼的日本作家，帝都的生活經驗將他變成一位現代主義的追隨者³²。於是，帶著前衛的文學之夢，楊熾昌將彼時日本詩壇「最新」的想法帶到台灣。

楊熾昌回台不久即在《台南新報》發表詩作，初期作品有著明顯的實驗風格，不但篇幅較短，意象的營造也趨向新鮮而大膽。楊熾昌不時在詩行之間透露自己的創作理念，或以詩來記錄創作過程，如〈夜的散步〉可以看作是他關於詩的小小宣言：

溶化於氣體中的人物
 夜……
 抱著巨大的腦髓漩渦
 獨自懷抱
 穿過虛空
 朝向遠方……朝向遠方
 朝向真空的現實之中

³² 楊熾昌從小便接受漢文與日語教育，因此除了能夠以日文寫一手好文章外，也曾經於1929年應《台灣新民報》的徵詩展書寫漢詩作品〈日月潭歌〉，但從日本回國後，詩風大幅轉向現代主義風格。參考黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》（台南：國立成功大學歷史學研究所碩士論文，2002年），頁18-19。

那無疑是新鮮的 esprit
 從這冷冽感覺之美的世界
 新的神話即將誕生³³

作品描述了詩人的寫作狀態：詩人的形體消融在「精神」(腦髓)的漩渦裡，而這巨大的漩渦將詩人捲向虛空遙遠而隔絕的「現實」之中。這或許可以看作是楊熾昌對(法國超現實主義意義上的)「超現實」的描述；亦即「超現實」是另一種狀態的「現實」，是委身於「精神」的激流而抵達的彼岸，那不但是新精神(新鮮的 esprit)誕生之地，同時也是即將崛起於台灣詩壇的一則神話。楊熾昌以詩闡述「超現實」的思想，同時也透過對超現實的描述確認自己的超現實主義身分。

關於夢境與幻想的描繪是楊熾昌早期詩作的一大主題，如〈日曜日式的散步者——將這些夢獻給 S 君〉，也相當具有代表性：

為看安靜之物我閉上眼睛……／誕生在夢中的奇蹟／旋轉的桃色甜美……／春天哀求著把驚慌的頭腦如夢般——／搗碎的記憶。／／青色汽球／我漫步日影漂浮的下方／／這恍惚的風景……／愉快的人們故作愉快地咯咯笑著／他們在哄笑的虹形空間／拖著罪惡經過。／／而我一直走著／山丘滿是汽球的影，我默然步行……／一出聲音，這個精神世界將會喚醒另外的世界！／／不是週日卻不斷地玩樂／一顆椰子在樹林的葉間露出／／不會畫圖的我走著傾聽空間的聲音……／我將我的耳朵貼上／我在我的身體聽到惡魔般的東西……／／地面無所覆蓋吧！／附近的果園中那日落即將被殺害的女人拿著脫掉的襪子而笑……／在白色凍結的影中散步……／／告別的時刻／砂上有風掠過——明亮的樹影／我將之稱作刺激的幸福……³⁴

³³ 水蔭萍人，〈夜の散歩〉，《台南新報》(1932年2月20日)；轉引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁28。日文由筆者自譯。

³⁴ 水蔭萍人，〈日曜日的な散歩者——これらの夢を友S君に——〉，《台南新報》(1933年3月12日)；轉引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁123-124。部分參考葉笛中譯，部分由筆者自譯。

這篇詩作的「超現實領域描寫」意圖更甚於〈夜的散步〉，「為看安靜之物我閉上眼睛」——為了觀看事物而閉上眼睛——這在現實世界裡是矛盾的，但詩人的目的是預告讀者，他將閉上眼睛，隔絕現實世界的干擾而來捕捉心象（意象）的內容，試圖在幻象中找到詩的「奇蹟」。第一段的導讀意味十分明顯，姑且不論這篇詩作是否以自動寫作的方式完成，詩人對於超現實與夢幻領域的書寫意圖是無庸置疑的。

接著詩人化身成為散步者，藉由視線的移動捕捉一個接著一個的風景。散步者在途中遭遇了許多超乎現實的場景，如：「哄笑的虹形空間」、「日落即將被殺害的女人」以及「白色凍結的影」等等。然而所有的景物見聞，亦如散步者自己所說，是存在於「精神世界」之中，因此散步者必須小心翼翼，否則便會「喚醒」（非屬精神的）另一個真實的世界。整體說來，散步者所走過的「精神世界」是超乎邏輯的，它光影交錯，飄忽輕盈，一個不小心就可能像戳破的氣球一樣瞬間消失於無形。詩在最後，影像切換至有風有光的明亮場景，而詩人也不忘評論這一段超現實旅程是「刺激的幸福」。

法國超現實主義是時代危機的產物，它在精神的動搖中尋向潛意識的探索。而布魯東的自動寫作也總是掩藏不了自我分裂的危險，他曾提到《溶化的魚》³⁵的寫作經驗：「你不斷地往前跑，如果那不是邁向救贖的道路，就是走向毀滅之途，在黑暗中你再度體驗了珍貴的恐怖，而那也還不過只是煉獄而已。你感覺顫慄，然後越過那玄秘派所稱的危險風景的場所……說到溶化的魚，那就是我。」³⁶；阿拉貢也形容超現實的催眠實驗：「我們無法指揮這些形象，反過來要受他們的支配和駕馭」³⁷，而楊熾昌的〈日曜日式的散步者〉似也隱隱透露出那種不知是走向救贖或毀滅的不確定感，但整體看來，詩人關於「自我」的探險卻更像是一場嬉遊。在心象風景中不斷散步的「我」，並沒有在奇詭的意象中消失、變形、或與任何「他者」進行碰撞或產生衝突，「我」從頭到尾都不斷地走著，「日曜日式」地玩著。而這個「我」，同時也是帶有著明確意志的主

³⁵ 布魯東《溶化的魚》(Poisson soluble)寫於1924年，是由自動寫作的方式所完成的作品。

³⁶ Andre Breton 著，森本和夫譯，《シュールレアリスム宣言集》，頁69。

³⁷ 轉引自柳鳴九主編，《未來主義、超現實主義、魔幻寫實主義》，頁128。

體：「我不斷地散步在……」、「我總是走著」、「我走著聆聽」、「我把我的耳朵……」、「我在我身體內……」、「我將它叫做……」等等。雖然詩中充滿超乎日常現實的片斷，但透過有著統一感官與意志的「我」，這首詩，與其說是呈現了潛意識的混亂或精神危機的動盪，倒不如說有著更多的理性鑿痕。

三〇年代的台灣詩壇，若以白話詩的發展而言，大抵未脫張我軍所主張的：「(詩)是從自己的內心迫出來，迫不得已才做出詩來」³⁸的浪漫主義式的情感噴發，或如楊守愚與楊華等現實主義的白描寫法；而在日語的新詩創作上，也大抵是以王白淵的浪漫詩風以及鹽分地帶詩人郭水潭、吳新榮等現實主義為代表。因此，楊熾昌大膽地讓夢境、幻影等超現實領域入詩，也把瘋狂與奇詭的意象作為詩材，可說是為詩擴大了寫作的範圍，就此意義而言，楊熾昌在台灣確實有其作為現代主義先驅的時代意義。然而〈日曜日式的散步者〉終究只是停留在走馬看花的意象流轉，而無法撞擊出不同層次的詩境，也難以帶來更深一層的精神撼動。楊熾昌雖然受過達達與超現實主義的洗禮，但我們並不容易在他的詩中看到達達或超現實所通過的精神動盪，具體來說，就是缺少內在精神與外在現實之間的衝突張力，或自我在現代情境中的困惑、抗拒與騷動。所以，儘管楊熾昌的詩作不乏超現實的場景與驚悚的意象，但由這些元素所構成的「驚嚇」，較多還是屬於視覺意象上的衝擊。

這或許與楊熾昌一開始便把「現實」排除在外不無關聯，一如〈夜的散步〉所透露的，楊熾昌肯定內在的精神世界是另一種「現實」，而所謂新精神的秘密亦是對這內在現實的描述與追求。但除了對內投注異常的關注之外，楊熾昌又是如何看待其與外在現實的關聯？

捕住比現實還要現實的東西，那是黑手套的手。然而我們對這個「超越現實的現實」的東西，只能通過超現實主義的作品才能接觸。我認為這是新展開的，不，是使常在進化的藝術的見解會更進一步的關鍵……立足於現實的美，感動，恐怖等等……我認為這些火焰極為劣勢。我認為創造一個「紅氣球」被切斷絲線，離開地而上升時的精神變化便是文學

³⁸ 張我軍，〈絕無僅有的擊鉢吟的意義〉，《台灣民報》3卷2號(1925年1月11日)，頁7。

的祭典之一。結果作品落入作者的告白文學的樸素性的浪漫主義，我認為是由於「作品和現實」混雜在一起使然的……詩這東西是從現實完全被切開的。³⁹

將超現實視為「比現實還要現實」的看法，無疑是來自於法國超現實主義的觀點，如前所述，法國超現實主義認為外在的現實總是受制於陳腐的思想與意識型態的束縛，因此必須透過潛意識或夢境來找到通往自由的路徑。然而「超現實的世界」本身並非其終極的安居之所，布魯東曾說，調和「內在世界」與「外在世界」才是超現實主義的目標⁴⁰。法國超現實主義的主張雖然幾經大幅修正，但關於內、外調合的努力卻是一貫的基本訴求⁴¹——雖然這種調和本身也是不可避免地存在著極大的矛盾，且其所實驗的自動寫作、催眠或語言的暴力結合等方法也存在不少的爭議——儘管如此，法國超現實主義在它所走過的迂迴路徑中，並未與「現實」切割，相反的，對現實的注目與不滿正構成其所立足的出發點⁴²。

而楊熾昌一方面認為超現實主義「比現實還要現實」，並且肯定這是使得文學更趨「進化」的關鍵；但在另一方面，他將（精神世界的）「超現實」與一般的「現實」進行切割。因此他指陳，立足於一般現實所產生的文學是「劣勢」的，就如「紅氣球」本身並無殊異之處，但唯有當它被切斷了與現實的聯繫而飄然遠去的時刻，才具有美的價值。於是在這個基礎上，他批判了告白式的浪漫主義，認為文學作品不應是關於「現實」的直接表露，也不是「情緒」的直接噴發。楊熾昌強調必須與現實一刀兩斷，因為唯有與現實切離才能獲得想像力的自由，但是要做到與（包括情緒在內的）「現實」一刀兩斷進而達成想像力的發揮，則必須藉助「主知」的語言操作。

³⁹ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮〉，《水蔭萍作品集》，頁130。粗體由筆者所加。

⁴⁰ Andre Breton, *What is surrealism? : Selected writings*, edited and introduced by Franklin Rosemont (New York : Monad: distributed by Pathfinder Press, 1978), p.126.

⁴¹ 關於內在現實與外在現實的調和，可以在〈第二次超現實主義宣言〉（1930年）中，看到黑格爾的辯證法被賦予重要的地位，辯證法綜合了正論與反論的方法以及主觀與客觀的統一，被布魯東挪用來填補先前的理論空缺，成為超現實的重要依據。參考王齊建，〈超現實主義的理論基礎〉，收入柳鳴九主編，《未來主義、超現實主義、魔幻寫實主義》，頁211。

⁴² 也緣於此，法國的超現實主義對於政治或社會運動的涉入也相當積極，如其成員與法國共產黨的糾葛，多少可以照見其對於外在現實所投注的非比尋常的關注。

與現實切割的主張，也普遍可見於風車詩社的其他成員。林修二（林永修）是風車詩社的同仁之一，除《風車》外，作品也經常出現在《台南新報》、《台灣日日新報》與《台灣新聞》等報刊。他在一九三六年進入日本現代主義的搖籃——慶應大學英文系，師事西脇順三郎。林修二曾在一次的中國之行目睹繁華落盡的古老帝國返照它困頓人民的身影，他在後來的遊記裡描述了這麼一段耐人尋味的審美心理過程：

想起過往豪華的朝廷禮儀還有極盡奢華的宮廷生活，細數歷史更迭一幕幕，心裡雖然浮現悲哀的「民眾」，但我不希望因感傷而打破那沉醉於歷史的夢境。譬如，看到走在前面古老城牆旁邊淋著微雨追趕黑豬跟羊群的可憐少年時，是否有必要將少年的命運與一牆之隔的過往奢豪生活加以比較？我不知道，不過，我只是愛那情景原來的風貌，將之視為充滿情趣的一幅美麗畫作，一首美麗的詩篇。⁴³

當詩人沈浸在帝國精緻華美的夢境時，卻不得被當下映入眼簾的「淋著微雨追趕黑豬跟羊群的可憐少年」所打斷，此時詩人心中浮現出「悲哀民眾」的影像，階級矛盾的社會現實冷不防地闖進他的精神內部。但這攪住詩人內心的振盪卻在一瞬之間復歸平靜，因詩人的審美信仰使他很有節制地將這突如其來的騷動屏除在外，而只專注於「美」的對象，將之化作圖畫，萃取提煉作為詩的材料。在這一段或許是出自詩人的不經意描述中，讓我們看到內在自我與外在現實之間所可能引爆的衝突就這麼地在「知性」的操作下水過無痕。然而，將「美」與「現實」對立的審美觀點似乎是風車詩社成員的某種默契，另一位成員李張瑞更是清楚地表明這種看法：

「poésie 就是記號」——到這樣的程度詩才會進展。「詩不是要去意味什麼，詩本身就有意義」這是近代詩的發展……我們並不是沒有像這邊的人所寫的那種不平或反抗的心，只是用不著寫罷了。我不知道這樣究竟是好

⁴³ 林修二，〈槐樹的回憶〉，收入林修二原著，陳千武漢譯，呂興昌編訂，《林修二集》（台南：台南縣文化局，2000年），頁302-305。部份自譯，粗體為筆者所加。

是壞，但是從較大的文學觀點來看的話，我們的文學態度也是可以被接受的。小說或許無法離開現實而存在，但詩是離開現實越遠越純粹。⁴⁴

與林修二相似的是，李張瑞並不否認那隱藏在胸臆間「不平或反抗的心」，只是當要思索藝術的創造時，他們選擇視而不見。如此的原因或許在於他們過度相信「純粹詩」是文學進化中的必然發展，而所謂「純粹」，指的就是將詩化為不意味任何意義的「符號」，同時也是離開現實越遠越好的狀態。他們在這裡所提出來的詩論主張有著很明顯的來自於日本現代主義的影響，尤其是春山行夫「藉由書寫不具任何意義的詩，來實驗 *poésie* 的純粹性」的主張。

美國詩人愛倫坡（Edgar Allan Poe）曾說：「詩是為詩而寫」且「美是詩的唯一合法範疇」⁴⁵，此一概念也影響了大西洋對岸的波特萊爾，及其後的象徵主義詩人。但如前所述，象徵主義所主張的純粹詩，並非旨在創作沒有任何意義的詩，而是企圖在創作中尋找思想的客觀對應物，透過象徵體系在雜亂無序的自然（現實）中建立起關連性。如此的概念到了後來逐漸轉移到對語言的關注上，馬拉美主張必須將詩歌的創造從日常生活的語言中脫離開來，透過語言的操作，透過暗示，將某種心靈狀態展現出來⁴⁶。而他的弟子梵樂希則是第一位明確提出「純粹詩」這個專有名詞的詩人，他認為所謂純粹詩就是要去：「探索語言的各種關係，或是語言相互間的共鳴關係所產生的結果，要言之，暗示的是探究由語言所支配的感性領域」⁴⁷。這意味著詩人所熱衷的語言探索，終究還是指向語言與感性的關連，以及產生這種關聯性的內在與外在世界的秩序，而這也就是梵樂希意義中的「主知」。

當然，在實際的創作上，楊熾昌還不至於像春山行夫一樣以書寫不具任何意義的詩來建構他的純粹世界，他依舊強調想像力在詩創作上的不可或缺，就

⁴⁴ 李張瑞，〈詩人的貧血——本島的文學〉，《台灣新聞》（1935年2月20日），轉引自黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，附錄三-2，無頁碼。日文自譯。

⁴⁵ Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition, The complete works of Edgar Allan Poe*, VI, edited by James A. Harrison (New York: AMS Press, 1979), pp.193-208.

⁴⁶ 參考高蔚，〈「純粹詩」的中國化研究〉（北京：中國社會科學出版社，2008年），頁29。

⁴⁷ Paul Valéry, 佐藤正彰譯，〈純粹詩——ある講演の覚書〉，收入《ヴァレリー全集6》（東京：筑摩書房，1973年），頁36。

此而言，西脇順三郎的「想像力」之說毋寧更是楊熾昌的重要理論來源⁴⁸。但無論如何，楊熾昌也主張透過「主知」來趨近詩的純粹性，而他所強調的「主知」無疑也是帶有技術（作詩法）意涵的，也就是著重於語言的操作，透過語言的分解與結合來激發想像力。

現代詩的完美性就是從作詩法的適用來創造詩，非創造出一個均勻的浮雕不可。所謂詩的才能就是於其詩的純粹性上，非最生動的知性之表現不可。⁴⁹

我有時夢見煙斗裡結了深藍的豆實，夢見雲雀把巢築在貝殼裡。這可說是理智的波西米亞人式的放浪吧。我叨著煙斗走到野地。⁵⁰

太陽完全使島嶼明亮，香蕉的聲響與水牛之歌和海風和濤聲從窗戶進來夢見仙人掌之夢，映照於銀沙之星在西瓜背上私語著光輪的嚙嚼，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。⁵¹

楊熾昌以「主知」的語言技術打造出一個既神祕又夢幻的文字世界，在現實世界裡，煙斗不可能結出深藍色的豆實，雲雀也不可能把巢築在貝殼裡，但是透過主知的、有意識的語言操作，而將距離遙遠的自然結合在一起，使得這些景象不但成為可能，更為讀者帶來一種前所未有的審美經驗。於是，在這「主知」的語言煉金術的打造底下，台灣島嶼尋常可見的香蕉、水牛甚至是乞丐頓時都閃閃發出了金光。然而著重技術的「主知」，在另一方面卻也將台灣的諸種意象操作成意義架空的「符號」（signifier），成為所指（signified）無可對應的虛無深淵。「主知」的文學技術確實打破了尋常現實的限制，進而為詩展示出一個美感世界，但重點是詩在技術之外若是少了內在與外在現實的對應，或以生命作為骨架，它所鋪展出來的「美」難免是稀薄的。

⁴⁸ 關於這個部份可參考黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》，頁 47-69。黃建銘透過細緻的比對而指出，楊熾昌的詩論相當程度地沿襲了西脇順三郎的《歐洲文學》、《輪のある世界》與《シュルレアリスム文學論》（超現實主義文學論，1930 年）等著作。

⁴⁹ 楊熾昌，〈附錄：土人的嘴唇〉，原出《紙魚》（1936 年），收入《水蔭萍作品集》，頁 142。粗體為筆者所加。

⁵⁰ 楊熾昌，〈檳榔子的音樂〉，《水蔭萍作品集》，頁 124。

⁵¹ 楊熾昌，〈燃燒的頭髮〉，《水蔭萍作品集》，頁 131。

綜觀上述，風車詩社的超現實主義實踐，可說是融合了法國超現實主義的「超現實領域描寫」、象徵主義的「純粹詩」概念、日本現代主義詩人春山行夫與西脇順三郎的「想像力」和「主知」、甚至更多是來自於唯美主義的信條，而這些都被吸納形成獨特的「主知的超現實主義」。然而那些在西方花了一、兩百年所通過的文學實踐，在台灣則是以至極濃縮的方式鎔鑄於一爐。原本每一種藝術主張都有它掙扎的對象與謀求突破的方法，因此若要把既相容又相剋的藝術概念打成一片，勢必要將內含的矛盾予以弭平或剔除。風車詩社的「與時代同步」，雖然是豐富了詩的表達範疇，另一方面卻也呈現出張力的不足。再者，如果現代主義追求的是在藝術表達上關於自我的發現與解放的技術，那麼無論發現或解放的動力，都必須是來自於自我對於外在世界的探索、對決與格鬥。然而風車詩社以毫無批判的方式熱烈擁抱了日本的「新精神」，深信那才是「進化」的必經路程，當然還有過早地拒絕了對於「現實」的注目，都是它無以為繼的最大理由。

以《風車》解散的一九三四年為界，李張瑞後來將詩眼望向對社會的觀察，林修二依舊是秉持唯美的詩風，而楊熾昌的詩作則是從階段性的超現實主義風格轉向收斂與工整，意象的營造也變得更為精巧講究。這是目前所能找到的楊熾昌在戰前的最後一首詩作：

花和花／花海散落毫不足惜／偽善的眼臉懼怕不安／在花瓣中死去的女人
人喲／風景殺掉表達／一個純潔的思念成為高價的消費／在三菱鏡
中／蒼白皮膚的美學／引發絢爛的悲劇

這由花、女人、死亡、三菱鏡與蒼白的皮膚所建構的美學，「自我」隱身在視覺之後，淹沒在三菱鏡面的虛像中。這首詩作，與其說是現代主義的，不如說是純粹唯美的⁵²。

⁵² 關於現代主義與唯美主義的關係，貝維拉達（Gene H. Bell-Villada）在《為藝術而藝術與文學生命》（Art for Art's Sake and Literary Life）中指出，一般將現代主義窄化為純粹唯美主義，是在1930年代由史達林左翼開始，盧卡奇也加入批判的行列。然而，唯美主義與現代主義兩者的心智關係其實是非常不穩定而且複雜的，如波特萊爾、福樓拜、艾略特以及喬叟斯等人，都有十分曲折的既贊成而又反對唯美主義的主張。參考 Gene H.

四、龍瑛宗的超現實異境

戰前的台灣文壇雖然只有風車詩社明確以超現實主義為文學的靈感來源，然而現代主義透過文本的傳播，卻也程度不一地影響了台灣作家的創作。龍瑛宗明顯受到現代主義頗大的影響，而他出色的小說創作也往往使人忘記他同時是一位風格獨具的詩人。他的詩作除了目前所能看到的最早寫於一九三一年的充滿未來主義風格的作品之外⁵³，其餘大多是成於四〇年代以後。龍瑛宗對超現實主義的著墨不多，也未曾以超現實主義詩人自居，但他對於「超現實主義」明確是以一種正面的態度賦予評價。如他曾評論楊雲萍「作詩意識卻略嫌陳舊，屬於超現實主義前階段的產物」，相對的卻讚揚西川滿：「西川滿的詩雖然乍見也令人感到有些許古意，但卻不能說是單純的古意，而是『新古意』。總之，他就是穿過超現實主義而來的，應該稱之為新擬古主義吧。」⁵⁴就此段文字來看，龍瑛宗是將「超現實主義」視為現代詩的里程碑，並作為界定新與舊的分水嶺⁵⁵。

和楊熾昌一樣，龍瑛宗也有不少詩作是以夢境為題材，如〈詩人的午睡〉：

台北市建成町的陋巷裏／有個詩人居住著／到了青色的炎天／把古唐詩
當著枕頭／不做詩只貪午睡／／起伏著的肋骨／一條短褲的睡相／好像
削瘦的一隻山羊／／緣側下面是無邊際的南海／海露出白色熱鬧的笑／

Bell-Villada 著，陳大道譯，《為藝術而藝術與文學生命》（台北：知書房，2004年），頁187-232。

⁵³ 這首詩的內容是：「古舊的超現實主義式的大都會風景／構造——巨大的構造／建築物！／人類啊、聳立的文明呵／房子的幻影成為青白色的神祕／而裝甲車咆哮於街道。／機關槍、血／喔、夜的帝王、阿爾·卡普內／瘋狂的地殼一如寡婦無奈的瞳／遙遠的風、遙遠的哀愁啊／橫躺在機械化的湖畔／OH!! CHICAGO!! CHICAGO!!」；轉引自朱家慧，《兩個太陽下的臺灣作家：龍瑛宗與呂赫若研究》（臺南：南市藝術中心，2000年），頁52-53。

⁵⁴ 龍瑛宗著、林至潔譯，〈「文藝台灣」作家論〉，原刊《文藝台灣》一卷五期（1940年10月），收入陳萬益主編，《龍瑛宗全集（中文卷）》第五冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006年），頁65。

⁵⁵ 另外，龍瑛宗在論及日本詩人逗子八郎時提到：「在那兒帶有超現實主義的風貌，可是嚴格說起來卻不是超現實主義；這一點必須要以超現實主義的規定為前提來論，不過在此暫時放棄那些探究吧。」（龍瑛宗著、陳千武譯，〈跟銀行有關的詩人大木和逗子〉，原刊《台銀俱樂部》，1937年4月，收入陳萬益主編，《龍瑛宗全集（中文卷）》第六冊，頁14）。可見龍瑛宗也很清楚地瞭解到超現實主義的歧異性，因此認為若要討論超現實，就必須要以弄清楚「超現實主義的規定」為前提。

剎那間／波浪的泡影裏出現了／撒著白牙的 Aphrodite／瞳孔是福爾摩沙的木瓜／金髮被潮風搖曳了／「牧神的午後」聽著／／南海竟凝固著變成了無邊際的草原／平頭的韃靼人馳驅來了／捲起了砂塵／喧囂地哄笑著／北方的陰鬱的野獸啣／／神的腳步聲聽著了／神的掃把聽著了／／庭院的鸚哥振翅了／夢中醒來吧／南方懶惰的詩人啣⁵⁶

這裡描寫詩人一邊聆聽德布西〈牧神的午後〉一邊進入夢境的經過。〈牧神的午後〉原詩來自馬拉美，敘述牧神在半睡半醒間追逐精靈仙女的經過，這首詩後來由德布西譜成印象主義色彩濃厚的樂曲，不論詩或音樂，都是現代主義藝術裡的經典之作。龍瑛宗透過這現代主義的詩歌與音符，編織了一個詩中幻境，他大量運用對比的手法，製造出一種詼諧的效果。作品一開始是針對詩人進行十分寫實的描述：詩人住在「台北市建成町的陋巷裏」（這是龍瑛宗實際的住所），而詩人也不太體面地穿著「一條短褲」，睡相好比「削瘦的一隻山羊」。但是，這些如實的陳述卻在下一個場景中滑向截然不同的奇幻世界，那裡有海洋、波浪打出的泡沫、以及金髮飄逸的女神。這無疑是對〈牧神的午後〉的諧擬（parody），龍瑛宗以「山羊」對比半羊半人形的「牧神」，以南方十字星為瞳孔、讓乳房變成福爾摩沙的木瓜，更讓希臘愛與美的女神 Aphrodite 撒著白牙。接著，詩人的夢境更進一步從南方的海洋游移到北方草原，金髮女神變成理著平頭的韃靼人，波浪轉為砂塵。最後，詩人在神的腳步聲（那其實是掃把的聲音）中轉醒過來，結束了一場荒誕的午睡。

龍瑛宗不斷從現實感十足的元素幻化出各種超現實的場景，並且透過諧擬的安排，將各種混雜的文化意象相互牽連，從中國的古唐詩、法國的馬拉美與德布西，到自嘲為削瘦山羊的台灣詩人，最後鸚鵡的出現彷彿暗示著也嘲笑了鸚鵡學舌的東方詩人處境。或許也是小說家的關係，以現實的素材製造出超現實的效果，是龍瑛宗詩創作上的拿手好戲，類似的手法還可見於其他的作品，如〈深夜的插畫〉：

⁵⁶ 龍瑛宗，〈詩人的午睡〉（1941年），收入陳萬益主編，《龍瑛宗全集（中文卷）》第六冊，頁39-40。

讀過耶度卡·阿蘭·波的夜晚／突然／凶巴巴地像影子般闖進來了／有
破爛的羽翼 黑色的雞冠和嘴巴的／陌生男人⁵⁷

耶度卡·阿蘭·波（Edgar Allan Poe）也就是愛倫坡，因此這也是一首關於西方詩作的諧擬，只是〈深夜的插畫〉少了一份自嘲式的戲謔，而多了一種超現實的詭譎。它的篇幅雖短，卻隱約可見是對於愛倫坡〈大鴉〉（The Raven）的指涉。大鴉代表冥府的超自然之力，愛倫坡在詩中藉由大鴉的闖入，暗示了死亡與孤獨。黑色的不速之客，在龍瑛宗那裡成了鳥與男人的合體，在耽讀的深夜中，闖進詩人的異想世界，帶來難以言喻的不祥戰慄。

龍瑛宗對於孤獨與不安有著獨到的寫法，詩中的「我」有時變形或分裂成為「他者」，成為「我」的凝視對象，〈夜晚與早晨之歌〉也是一首充滿著象徵與暗示的詩：

在薔薇和蕁麻的褥墊兒
我睡了很久
到了微暗時
南方的烏鴉 來停在我底肋骨上
吐出了 不吉祥的語言
我可憐的青春也在
昏黑的夕影裏 挪移著
戴著黑色頭巾的 幻想
蹲在我的旁邊
我底思念 患了潰瘍
整個晚上 流著眼淚⁵⁸

⁵⁷ 龍瑛宗，〈詩二篇南方初秋、夜ふけの挿繪〉，原載《台銀俱樂部》（1940年12月），收於《龍瑛宗全集（中文卷）》第六冊，頁38。

⁵⁸ 龍瑛宗，〈夜と朝の歌〉，《文藝台灣》4卷5期（1942年8月），收入《龍瑛宗全集（中文卷）》第六冊，陳千武譯，頁59。

龍瑛宗將「我」的青春、「我」的幻想以及「我」的思念從「我」的內部抽離出去，成為「我」的觀察對象，藉此，詩人也得以將「青春」、「幻想」與「思念」等抽象概念以具體的事物與動作巧妙地勾勒出來。他讓「青春」踟躕在黃昏的暗影裡，讓「幻想」罩上隱晦的黑色頭巾，而「思念」則因長期的侵蝕而忍受著折磨。與楊熾昌不同的是，龍瑛宗並沒有從「現實」轉身而去，或刻意將「現實」汽化於無形，他保留了真實的情緒感受，但不以噴發或白描的方式捕捉，而是以具體的意象，透過奇異的聯想、暗示與變形等手法重新賦之以形。由此不難看出，龍瑛宗不以潛意識與夢幻等非理性的領域作為詩的對象，而是以理性的語言創造出非理性的世界。他讓「我」的情緒與不安有了確切的形體，也讓「我」的存在重層堆疊出可觀的厚度。然而當龍瑛宗展示他的心靈地層時，卻也讓我們看見那些堆高的基底其實是來自於文化的混雜與衝突。

今宵 十六夜／在窗邊 薔薇與月／／貧窮的詩巢／點燃花燈 紅焰／
以老派的方式搖曳／／我是悲哀的浪漫主義者／在此 靜靜地與你相對
／／溯航的新精神／在古唐的港 拋錨／如此才知／我是東洋之子／／
然而／年輕時徬徨泰西的山野／亮著金黃色的 橄欖林／被暗霧封閉的
北歐峽谷／鳴響著小步舞曲的沙龍／／我的詩神是／猶如被絞殺的牝雞
的／夏爾爾·波特萊爾矣／／今宵 十六夜／在窗邊 薔薇與月／／貧
窮的詩巢 花燈搖曳／哀哉 我／貪圖於新東洋之美／一邊流涕⁵⁹

——〈杜甫之夜〉

這首詩與〈詩人的午睡〉雷同，一樣是透露了詩人的審美經驗。龍瑛宗一再以對比的手法，描繪詩人擺盪在「東洋／泰西」，「杜甫／波特萊爾」，「新東洋／新精神」之間的心境。年輕的詩人曾經傾倒於西方的文學，拜波特萊爾為詩神（這裡龍瑛宗使用的是過去時態），但以西方為追趕目標的「新精神」，卻

⁵⁹ 龍瑛宗，〈杜甫之夜〉，《文藝台灣》1卷2期（1940年3月），收入《龍瑛宗全集（中文卷）》第六冊，頁31-36。因龍瑛宗戰後的自譯版本有部分更動，為忠於原文，因此參考龍瑛宗與陳千武的中譯而進行改譯。其中，「夏爾爾」是法國人名 Charles 的日譯シャルル的中譯，而「新精神」是法文 esprit nouveau 的日譯えすぷりぬうぼうの中譯。

在耽讀杜甫唐詩的夜裡，擱淺了。而詩人也正是在這種精神的擱淺狀態中，體認到自己是「東洋」的後裔。特別的是，這首詩以接近文言的日語寫成，即使外來語也使用平假名來表記⁶⁰，這種文體塑造了一種「東洋回歸」的印象。龍瑛宗對於中國詩人杜甫向來就有極大的偏好，這裡他以「東洋」來為之定位。詩在最後，龍瑛宗以「新東洋之美」來指稱這經過西方洗禮之後的東洋回歸，意味的不但是「自我」的重新發現，同時也表達了以新東洋之美來超越現代主義的意圖。

龍瑛宗揭示了詩人與現代主義之間的不穩定關係：「東洋之子」是穿越泰西之後的自我體悟，而「新東洋之美」是通過新精神（L'esprit nouveau）之後的重新發現，然而西方（現代主義）本身卻同時也是必須加以克服甚至是揚棄的對象。龍瑛宗在書寫此詩的同時，日本與西方國家的關係已經呈現了緊張的局勢，一種「近代超克」的氣氛也不斷在醞釀成形⁶¹，而敏感於外在現實的詩人，對身處政治與文化夾縫的境遇，更是有著深一層的感受。此時詩人的「自我」不僅作為個我擺盪在文學審美的東、西兩端，同時也無法揮去作為大我的一份子，陷在國族的矛盾中。然而作為殖民地台灣的知識分子，這種矛盾卻似乎顯得更為複雜，在東洋回歸的時刻，龍瑛宗不若西川滿等作家將眼光望向日本的傳統，而是不只一次地提出了以「唐詩」與「杜甫」作為回歸的可能性。不過奇詭的是這樣的主張卻是透過了古雅的日語文言來表達⁶²。在〈杜甫之夜〉裡，我們再次看到了詩人在異文化的縫隙間那種難以和解的混雜，還有其間隱然的對立與自我的裂解。

屋外是雨的風景

好像稍微有風吹來了

⁶⁰ 日文通常以片假名來作為外來語的表記。

⁶¹ 參考林中力，〈西川滿「糞寫實主義」論述中的西方、日本與台灣〉，《中外文學》34卷7期（2005年12月），頁145-174。

⁶² 關於「東洋回歸」確如本文審查人之一所指出，戰爭期間因動員的需要而將日本萬葉集傳統、中國詩文與儒家思想等等都涵括在「東洋」的範疇之內，惟筆者在此並非闡述龍瑛宗因此對「中國民族」懷有回歸的憧憬，而是強調，龍瑛宗的文學思想不但在西方現代主義的「新精神」與「新東洋」之間擺盪，且其以古雅的日語道出對於唐詩的孺慕之情的這本身，便隱含著難以圓融一體的異文化混雜性。

潮濕的樹木在顫抖著
還有落葉也飛起了
我也不知道為何悲傷了
為什麼？
我底影子獨自走出房間
在門口回顧一下自己
然後一直走出去
走到有樹木的泥濘處 變小了
那是要往過去走去嗎？
那是要往未來走去嗎？
寂寞地我的影子啊？⁶³

——〈午前之詩〉

詩從外在的實際風景寫到詩人的心情，接著轉入「我的影子」從「我」的身邊分離而去的場景。此處龍瑛宗透過「我的影子離我而去」的超現實意象來具現詩人的心理世界，藉此詩人也向我們展示了那莫可名狀的悲傷乃是緣於自我的分裂。作為小說家的龍瑛宗擅長以現實主義的筆法勾勒被殖民者的矛盾與挫折，而透過超現實的手法，龍瑛宗更是將矛盾與挫折推向自我裂解的地步。如果「影子」代表的是另一個「自我」的形象，那麼沒有比茫然地質問它究竟何去何從而更能洩露出精神的危機與荒蕪。這種裂解的狀態或許是緣於個人對生命的茫然，也可能是來自於殖民處境下文化認同的困惑。現代主義深入內心的寫作技巧，以及超現實非理性領域的探索，容許詩人以現實主義所無法達到的方式向我們傳達精神世界裡更為真實的風景，畢卡索曾說：「藝術不是真實。藝術是一種謊言，使我們更了解真實。」⁶⁴而龍瑛宗正是以無比真實的筆觸描

⁶³ 龍瑛宗著，陳千武譯，〈午前之詩〉，收入陳萬益主編，《龍瑛宗全集（中文卷）》第六冊（台南：國家台灣文學館籌備處，2006年），頁48-49。

⁶⁴ 轉引自 Gene H. Bell-Villada, *Art for Art's Sake & Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape the Ideology & Culture of Aestheticism, 1790-1990* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), p.161.

寫了現實所不可能存在的異境，在那裡，他既讓「影子」逃逸出現實的框框條條而擴張了想像力的範圍，卻也讓「影子」臨走之前的驀然回首，讓我們照見歷史燈火闌珊處裡個人的無奈與微渺。

作為小說家，龍瑛宗再三強調與現實的不可分割，然而，他的現實觀點是以現實為基礎的現實破壞，是透過想像力對於現實進行有機的解體與重組，他曾說：

作家並非是將現實原原本本抄錄下來，而是要將現實暫且拆散解體，然後再以文學方式加以有機組合。其間要以想像或者幻想作為媒介。所謂想像或幻想，本是與生俱來。比起這種先天的東西，努力可謂後天之物。意志與環境具有決定性的影響力。⁶⁵

或許我們可以將這一段話理解為龍瑛宗的「主知」概念，那是透過想像以及意志的努力而對現實所進行破壞與重整。儘管龍瑛宗以詩人的身分所留下的詩學論述並不多，但透過詩作的分析，不難看出他在「現實」的基礎上以「主知」的方法所營造的「超現實」世界，正是作品最大的魅力所在。

五、結語

超現實主義對二十世紀的文學與藝術影響深遠，不但徹底改變了文藝的思維與概念，也撼動了表現的形式與憑藉。作為文藝運動的超現實主義最早崛起於法國，它是一戰下時代危機的產物，並在精神的動搖中轉向潛意識的尋求。然其關於非理性的探索，卻不是以脫離現實為初衷。儘管法國超現實主義在理念與實踐之間不可避免地存在矛盾，但它自始至終對人類生活的解放與世界的變革都還存有一份企圖。而對西學亦步亦趨的日本，也在很短的時間內引進了包括超現實主義在內的現代主義文學思潮，其中對超現實主義展開最有規模的介紹與實踐者，是由春山行夫所主導的《詩與詩論》。春山行夫援引超現實主義

⁶⁵ 龍瑛宗，〈作家について〉，《台灣藝術》二卷一期（1941年1月1日），收入林至潔譯，〈關於作家〉，《龍瑛宗全集（中文卷）》第五冊，頁77。

對抗缺乏藝術性的普羅文學與流於感傷的日本象徵派。在春山的詮釋下，「超現實主義」與「主知」概念有了實踐上的連結，亦即透過理性的操控而將主觀的情緒感受、生活經驗甚至是語言的現實對應等等排除在外，藉此實驗詩的「純粹性」。另一位重要的詩人兼詩論詮釋者西脇順三郎則引培根而至波特萊爾的「超自然」來界定「超現實」，他強調必須透過理性的操作以及有意識的意象連結來探尋詩的非理性奧秘，而這與法國超現實主義視夢境、瘋狂與潛意識為至高現實的主張是不盡相同的。

台灣在三〇年代也出現了現代主義的蹤跡，當中風車詩社明確地打出超現實主義的旗幟。然而與其說台灣戰前的現代主義是因都會或資本主義的興起而發展，不如說是透過文本流傳的時空高度壓縮下的產物。因此我們可以在楊熾昌的超現實主義文學主張裡看到法國超現實主義關於夢境與幻想的描寫、象徵主義的純粹詩概念、日本現代主義的「主知」與「想像力」，以及來自於唯美主義的信條。這些都為當時以浪漫主義與現實主義為主流的台灣詩壇擴大了寫作的範圍，也帶來了新奇的審美趣味。然而，楊熾昌以無批判的姿態熱烈擁抱了日本現代主義的「新精神」，深信那是文學進化的必經路徑。另外他也把與現實的切割視為創作的前提，這使創作者的內在自我缺少現實的參照，因而弱化了自我與外在現實之間所可能產生的張力，同時也相當程度地限制了詩作得以深化的契機。因此，儘管楊熾昌的詩作不乏超現實場景的描繪，然其所達成的，較多還是屬於視覺意象上的驚奇。

而詩作中大量援引現代主義元素的龍瑛宗，同樣也在詩筆下創造了超現實的異境，但他走上與楊熾昌不同的路徑。龍瑛宗並沒有將「現實」從關注的視線移開，或刻意將「現實」汽化於無形，他選擇站在現實的基礎上將現實加以破壞變形，然後予以重新組合。於是龍瑛宗傾向於保留真實的情境或情緒感受，但不以情緒的直接流露或如實再現的方式捕捉，其擅長以具體的意象，透過聯想、暗示與變形等手法重新賦予抽象事物以明確的形象。就此而言，龍瑛宗的超現實異境，並不是以潛意識與夢幻等非理性的領域為對象，而是意圖透過理性的語言創造出非理性的世界。與小說創作不同的是，這經過時空壓縮的現代主義提供龍瑛宗更為深入內心的寫作技巧，容許他以現實主義所無法達到

的方式傳達了精神世界裡更為真實的風景。龍瑛宗的詩作或許沒有像楊熾昌那般總是充滿著跳躍奔放的炫奇意象，但他創造了一個奇詭的世界，向我們展示殖民圖像中關於自我的動搖與瓦解，以及身處文化縫隙之間的心理矛盾，那是除了視覺之外的，引人再三思索的文學世界。

