

「現代」與「原初」之異質交混： 翁鬧小說中的現代主義演繹¹

朱惠足

國立中興大學台灣文學研究所助理教授

中文摘要

本文以翁鬧的小說作品為例，討論性慾、台灣鄉土的「原初 (the primitive)」主題，與都市文明、新心理主義等「現代 (the modern)」文化與書寫形式，在小說中產生何種異質交混。「性慾」與「台灣鄉土」看似互不相關，但對於旅居東京的殖民地青年翁鬧來說，均作為「原初」的象徵，與帝都高度資本主義下的都市文明形成明顯的對比。本文主要關注的問題如下：「性慾」與「台灣鄉土」這兩大主題，如何成為前現代的「原初」，與高度資本主義發展下的都市文明相對立？翁鬧的現代主義書寫形式，如何造成同時代台日左翼知識份子紛歧的評價？翁鬧的異色作品風格及其相關評價，呈現何種現代主義的獨特殖民演繹？

本文的討論顯示出，在翁鬧的小說當中，現代主義文學與左翼文學之間資產／無產的階級差異、抽象／寫實的再現策略差異，都不是絕對的，而是整體人性的多樣層面之一。不管是東京都市空間下殖民地青年的性慾，或是殖民地台灣的鄉土小人物，翁鬧小說中「現代」與「原初」之異質交混，呈現了台灣知識份子在追求文學自律性之際，對於現代主義進行的多重殖民演繹。翁鬧的書寫主題與形式中各種文學流派、意識型態與文化揉雜斑駁的交混樣貌，見證

2009年10月26日來稿；2009年11月12日審查通過；2009年12月2日修訂稿收件。

¹ 兩位匿名審查指出本文在論述說明上的缺漏之處，在修改過程中已盡力補足，僅在此致謝。本文為教育部98學年度「邁向頂尖大學計畫」補助成果。

了現代主義文化作為西方帝國海外殖民統治之產物，如何成為「現代」與「原初」、帝國都會與殖民地鄉土互相形構與辯證的混雜與流動過程。

關鍵詞：翁鬧、現代主義、殖民地台灣

The Heterogeneous Mixture of “ the Modern” and “ the Primitive” : Modernism in Ong Nao’s Novels

Chu Huei-Chu

Assistant Professor,

Graduate Institute of Taiwanese Literature,

National Chung-Hsing University

Abstract

Recent postcolonial studies show that the appearance of modernism in the west metropolitan can be attributed to foreign migrants such as elites from the colonies as well as the anthropological contact with the Third World. This historical fact requires us to explore modernism in the process of interracial and intercultural contact and translation.

This paper deals with Ong Nao’s novels, as an example, in which modernism is interwoven with other literary conventions, such as realism and romanticism. How did Taiwanese intellectual studied in Japan, after exposing to Japanese modernism, develop their own modernism imbued with local color? How do they deal with the following colonial materials adolescence experience in Taiwan, psychological split between Tokyo and Taiwan, traditional Taiwanese characters in modernist language and style? In particular, how do modernist style and civilization experiences mix

with local color and primitive sexual desire? Furthermore, I will discuss how the evaluation and discussion of Ong Nao's novels exhibit particular cultural meanings and transformations of modernism.

Key words: Ong Nao, modernism, colonial Taiwan

「現代」與「原初」之異質交混：

翁鬧小說中的現代主義演繹

一般認為，現代主義（modernism）的藝術與文化起源於十七世紀工業革命後的西方國家，繼而傳播到非西方國家，成為一種全球性的藝術文化潮流。因此，凡非西方國家的現代主義文化，均為西方「正牌」現代主義的模仿或亞流，無法擺脫「遲到性」（belatedness）與非原創性的宿命。然而，近年來的後殖民研究顯示出，十七世紀西方現代主義的產生，與西方藝術家、文人跟亞洲、非洲文化的人類學式接觸密不可分。根據英國文化研究創始人之一的雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）之研究，甚至在西方本身，許多現代主義與前衛運動的成員為帝國大都會的移民，因為不同語言文化的接觸而產生具實驗性的語言與文化革新²。也就是說，現代主義是西方國家透過海外殖民地經營，進行工業化資本主義的全球性擴張時，與非西方國家的他者文化接觸、對話與混雜的過程中所產生。事實上，在西方本國生產出現代主義的「帝國大都會的移民」，多是來自於海外殖民地的菁英份子。由以上歷史與社會背景來看，現代主義的文化實踐必須被放置在西方與非西方國家之間，因海外擴張與殖民統治而產生的異種族異文化接觸與翻譯之過程中（而非從西方到非西方的單方向傳遞）討論。同時，現代主義主要特色的都會資本主義文化與個人性慾，並非毫不關心政治的高蹈菁英文化，而是與殖民統治、異種族異文化的接觸與翻譯、國族認同等歷史社會背景密切相關。

² Raymond Williams, "Language and the Avant-Garde," in *The Politics of Modernism*, London, New York: Verso, p77-80.

美國華裔學者史書美在其專書《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》（*The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*）中即指出，一九一七年五四運動至一九三七年中日戰爭爆發期間，中國知識份子的現代主義文學建構與發展，具體因應著中國在西方列強與日本勢力下的「半殖民地」歷史狀況³。在殖民地台灣，現代主義文學的發展同樣也牽涉到在地知識份子與西方、日本的接觸經驗，另外還因為來自中國的影響以及作為日本殖民地的關係，呈現更複雜的演繹過程。一九一〇年代以後，台灣青年為了追求高等教育的機會，遠渡重洋到帝國首都東京求學，他們接觸到自由開放的大正民主主義風潮，歷經關東大地震（1923年）後東京急速的都市變貌，以及政治社會急速變動下產生的種種文化思潮。與同時代日本知識份子一樣，他們透過大量的日文翻譯，接觸西方以及非西方國家的文化思潮與創作，並受到日本文學家與思想家的論述與創作直接影響，分別發展出不同理念與風格的文學與藝術創作。

殖民地時期的台灣人知識份子，在接觸吸收了歷經日本演繹的現代主義思潮之後，如何在思想與形式上將其進行殖民演繹，創作出獨特的文學作品？本文以翁鬧的小說作品為例，討論性慾、台灣鄉土的「原初（the primitive）」主題，與都市文明、新心理主義等「現代（the modern）」文化與書寫形式，在小說中產生何種異質交混。「性慾」與「台灣鄉土」看似互不相關，但對於旅居東京的殖民地青年翁鬧來說，均作為「原初」的象徵，與帝都高度資本主義下的都市文明形成明顯的對比。本文主要關注的問題如下：「性慾」與「台灣鄉土」這兩大主題，如何成為前現代的「原初」，與高度資本主義發展下的都市文明相對立？翁鬧的現代主義書寫形式，如何造成同時代台日左翼知識份子紛歧的評價？翁鬧的異色作品風格及其相關評價，呈現何種現代主義的獨特殖民演繹？

³ 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）》（南京：江蘇人民出版社，2007年）。

一、高圓寺「浪人」文化與現代主義： 散文〈東京郊外浪人街〉

一九三五年四月，翁鬧在《台灣文藝》雜誌第二卷第四號發表留日後的第一篇創作——散文〈東京郊外浪人街——高圓寺一帶〉⁴，文中記述他在東京高圓寺一帶的生活狀況及接觸到的日本文人。在翁鬧相關生平資料付之闕如的狀況下，這篇散文成為一窺翁鬧在東京的都市生活經驗，如何孕育出他創作中獨特的現代主義風格之重要線索。散文中，翁鬧描述自己在輾轉遷移後，終究還是回到此處，因為這一帶不像新宿附近生活費高昂，到新宿的電車費又便宜，吸引許多失業或經濟拮据的「浪人」⁵風情之文人聚集。黃毓婷考察一九三〇年代居住於高圓寺一帶的文人屬性，推測翁鬧文中所謂的「浪人」，「或許就是潛伏的共黨、不修邊幅的失業青年、殖民地以及外國來的異鄉人」，並以一九三〇年代在日本的海外擴張與國內集體鎮壓下，所產生的日本左翼轉向風潮之歷史背景，來說明「高圓寺的浪人們以特立獨行的演出確保了個人最小限度的自由」，「在與山手線核心的天皇制國家的對峙當中」，顯示出獨特的文化主體性⁶。值得更深入探究的是，除了政治上的左翼色彩，高圓寺一帶的浪人文化所孕育出來的現代主義，如何與天皇制國家，以及與其密不可分的都市資本主義文化邏輯之間形成「對峙」？這樣的「對峙」如何形塑殖民地青年翁鬧從一九三五年到一九三七年年初為止，速度驚人且具多樣面貌的現代主義小說創作？

首先，高圓寺一帶的生活樣式與文化風格，與新宿等東京市中心的均質化資本主義都市文化，呈現相當大的對比。作為失業者匯集的「浪人街」，巷道的攤販稀落冷清，呈現出一九二九年全球性「經濟恐慌的浪潮」之影響。雖然如此，「混雜在失業者模樣的人群當中，偶爾可以看到知名人士，即使是在黑暗的

⁴ 翁鬧，〈東京郊外浪人街——高圓寺界限——〉，《台灣文藝》第二卷第四號（1935年4月），頁13-17。本文引用的日文文本均為筆者自行翻譯。

⁵ 根據《大辭林》辭典，浪人一詞原指在日本古代律令國家下不堪租稅負擔而離開本籍地、逃亡異鄉的農民，現代用法則指重考生、待業者與失業者。

⁶ 黃毓婷，〈東京郊外浪人街——翁鬧與一九三〇年代的高圓寺界限〉，《台灣文學學報》第十期（2007年6月），頁182-183。

巷弄，也洋溢著首都的氣氛」⁷。翁鬧進而列舉出，在這一帶出沒的日本文人包括新居格、小松清、鈴木清等馬克思主義代表理論家、伊藤整、俄國文學翻譯者上脇進、達達主義者辻潤等。透過翁鬧的觀察可知，這些引介外國最前衛的文學理論或創作的知名文士，不管是在外觀或是生活方式上，與街頭「失業者模樣」的人們並沒有什麼兩樣。別名「高圓寺散赤仙」⁸的新居格喜歡觀賞免費的武打劇，拖著磨損的木屐急行的小松清看起來像是米店的跑腿，伊藤整曾在便宜的今金食堂包伙寄宿，上脇進因為將唯一的一件和服外套送進當舖，而在睡衣外套著千瘡百孔的外衣走在路上，目前聽說是寄住朋友家。K氏（江燦琳）拿著辻潤的俳句手稿「近似吐過痰的姿態 富士山」⁹要叫賣。辻潤的手稿是在咖啡廳用火柴寫的，內容也與傳統俳句的優雅風情截然不同，以吐痰的不雅姿態來譬喻日本的聖山富士山，刻意展現一種骯髒美學。由這些例子可知，高圓寺一帶的日本文士在日常生活實踐中，標榜「浪人風情」貧困生活中「豐富的思想與美學」¹⁰，蓄意展演與天皇制國家及都市資本主義邏輯背道而馳的叛逆。他們所引領的馬克思主義與現代主義兩種外來思潮，表面上看似在思想與美學風格上互相對立，但事實上同樣作為都市資本主義文化衍生出的文化產物，彼此交疊互通，無法進行截然的二元劃分。

高圓寺一帶具有階級混雜性的現代主義風格，同時也呈現跨國資本與文化流動下所產生的「世界主義（cosmopolitanism）」面貌。〈東京郊外浪人街〉當中伊藤整曾寄宿過的今金食堂即為一個生動的縮影。翁鬧敘述道，「在這狹小的食堂當中也洋溢著世界主義（コスモポリタン）的氣氛。中國人、朝鮮人、滿州人、吾島人等，不管是容貌或語言都是多彩多姿。搞不好暹羅人與韃靼人也混在其中」¹¹。今金食堂的顧客包含了日本的殖民地與佔領地之出身者，這些因日本帝國的海外勢力擴張而聚集東京的亞洲人，在種族、外貌與語言上的差異，造成了帝國首都的國際色彩，成為干擾日本天皇制國家單一民族神話的雜

⁷ 翁鬧，〈東京郊外浪人街—高圓寺界限—〉，頁 14。

⁸ 黃毓婷在前文中的譯語。

⁹ 因富士山頂的缺口與吐過痰的嘴形形狀類似。原文為「つば吐いた姿に似たり富士の山」。

¹⁰ 翁鬧，〈東京郊外浪人街—高圓寺界限—〉，頁 14。

¹¹ 同上註，頁 15。

音。同時，物美價廉的今金食堂本身，不管是提供的料理、店主與客人互動的方式，都洋溢著濃厚的日本傳統「下町」（具有昔日街道氣氛的區域）氣息，成為帝國首都急速資本主義擴張過程中停滯的空間。就在高圓寺一帶，知名文士所引介的歐陸馬克思主義或現代主義的學術與高級藝術文化、來自殖民地或佔領地的異鄉人釀造的世界主義氛圍、以及日本傳統下町氣息，展現著民族與階級上的明顯位階差異，卻又相當自然和諧地並存混雜。

〈東京郊外浪人街〉結尾處出場的乞丐老大，也顯示出高圓寺一帶傳統日本文化與現代帝國大都會文化交混的性質。散文中描述，高圓寺南邊稍遠處的妙法寺¹²有個「活幽靈」：「顏面、四肢與身軀都是名符其實的皮包骨，眼球斜斜地一上一下，鼻子絲毫沒有隆起而只有兩個孔，沒有嘴唇地露出整個牙齒，如此模樣的怪物。不過，那不是幽靈，而是全東京市的乞丐老大，可不容蔑視。大概是火葬場的乞丐吧！」¹³。翁鬧將東京市的乞丐老大描寫成「活幽靈」，呈現濃厚的都市民俗學意象。與世界上其他都市一樣，歷經快速西化與都市化的東京，已經喪失許多傳統日本農業社會的民俗成分。然而，仍有部分傳統民俗要素殘存下來，出沒於新都市空間中仍保有昔日下町氣息的街頭巷尾或寺廟附近，形成都市傳說（urban legend）或怪談¹⁴。怪物般的可怕外貌，與不事生產的乞丐老大的身分，象徵著為明亮進步的都市現代空間與資本主義所驅逐的前現代存在，突顯出高圓寺一帶傳統民俗成分的殘存。這個「活幽靈」般的乞丐老大與「火葬場」在意象上的結合，具有更複雜的文化交混意義。火葬場作為死亡儀禮的實踐場所，一方面襯托「活幽靈」介於生與死之間的中間性質，更重要的是，火葬場為都市化產物的新興葬儀形式與商業活動（急速都市化人口膨脹造成土地缺乏，傳統土葬形式轉變為現代火葬形式），火葬場乞丐的出現，顯示出傳統乞討行為之現代化變遷¹⁵。不僅如此，翁鬧還在文末以戲謔的語氣提及，若「高圓寺的萬年文學青年們」能以乞丐老大作為「觀賞對象（見世物）」，

¹² 日蓮宗的佛寺。原本為真言宗，元和年間（1615-1624）改宗。

¹³ 翁鬧，〈東京郊外浪人街—高圓寺界限—〉，頁 17。

¹⁴ 江戶時期的日本東京已流傳許多都市傳說。參見野村誠一，〈江戸東京の噂話：「こんな晩」から「口裂け女」まで〉（大修館書店，2005 年）。

¹⁵ 日本的葬儀形式以土葬為主，火葬僅限於僧侶及佛教徒。直到戰後的高度經濟成長期，都市地區因墓地不足及衛生的考量，火葬才開始普及。

帶著他到處乞討，「根本不必四處流浪，咬著文學不放」，不管是要結婚或是要留學西洋，都能馬上籌措到費用¹⁶。「活幽靈」般的乞丐老大不但結合都市化產物的火葬商業活動，甚至可轉變為都市觀賞娛樂的「奇觀（spectacle）」，展示傳統民俗在新興都市文化中創新之一例。

「活幽靈」般的乞丐老大化身都市民俗學象徵，巧妙地與東京市內的都會經濟活動共生，相較之下，如翁鬧般在貧困生活中空想著揚名文壇的「高圓寺的萬年文學青年們」，在現代資本主義大都會當中，無法找到適切的生存之道。翁鬧在散文中也感慨自身作為寓居東京的殖民地青年，雖與這些知名日本文士生活在同一空間、展現類似的浪人風情，在文學成就上卻遠遠不及。他在文中嘲弄叫賣辻潤俳句手稿的K氏：

K氏啊！你以文學為志奔向東京已過了十幾年，過了而立之年卻還無法自立，為了每日三頓飯汲汲營營，還說什麼「馬上就要進攻文壇」？我雖然在心中揶揄著：還不如朝著空中放屁來得快，但是啊！我其實也好不到哪裡去啊！¹⁷

翁鬧清楚意識到，自己同樣也是胸懷大志到東京發展，卻淹沒在帝國首都的經濟洪流當中一無所成。光說大話、「朝著空中放屁」的揶揄，其實也適用於自己。

一九三三年巫永福發表於《福爾摩沙》雜誌的小說〈首與體〉，同樣也描寫台灣人留學生在東京街頭閒晃的情景。不過，〈首與體〉當中的台灣人留學生活動的區域為皇居附近的九段下、日比谷地區一帶，屬於東京的政治中心。在小說當中，經濟優渥的台灣人留學生漫無目的地閒晃、到美松百貨公司逛街、到帝國大飯店劇場看契柯夫《櫻桃園》的戲劇演出，享受跨國資本主義下的外來高級消費文化，與翁鬧筆下高圓寺一帶「下町」氣息的世界主義截然不同。兩位台灣人留學生筆下的互異東京生活，不僅顯示東京內部的區域性劃分，也造

¹⁶ 翁鬧，〈東京郊外浪人街—高圓寺界限—〉，頁17。

¹⁷ 同上註，頁16。強調為原文。

成出兩位作家接收到帝國首都生產的不同現代主義文化¹⁸。高圓寺一帶具混雜性的「浪人風情」，孕育出翁鬧結合現代主義與馬克思主義的創作風格：菁英式個人主義與社會主義意識、高級藝術形式與社會底層陰暗面、西方外來藝術手法與在地傳統文化等，彼此看似互相矛盾對立的因素，不可劃分地交錯在一起的混合體。以下即分別針對翁鬧小說作品中的兩大主題——性慾與台灣鄉土人物，探討兩者如何作為「原初 (the primitive)」的象徵，與都市文明體驗及現代主義表現形式之間，產生異質文化的交混與碰撞，呈現殖民地青年對現代主義的獨特演繹。

二、都市文化與生理本能：〈音樂鐘〉與〈殘雪〉

發表〈東京郊外浪人街〉兩個月後，翁鬧發表了第一篇小說創作〈音樂鐘〉¹⁹。以簡短文體書寫的這篇小說，透過兩首音樂鐘的音樂，回憶兒時在祖母家首次接觸到音樂鐘的經驗。當時敘事者只是個孩童，會自動發出音樂的音樂鐘不外乎是一種「驚奇」，等到年紀較長，他才具備足夠知識，將音樂鐘的歌聲與工廠、飛機螺旋槳等工業化時代的動力加以連結：「這是過了很久之後才想到的，那上面有著像是碾米工廠的機械般的東西，以及飛機螺旋槳般的東西。那個機械在歌曲響著時旋轉著，至於螺旋槳，則轉動到看不見。用手指停住螺旋槳，機械也跟著停下，歌聲止住」²⁰。

如果說音樂鐘在硬體方面代表了機械文明的新體驗，那麼，軟體方面的樂曲聲則象徵大日本帝國在空間上的擴張。小說開頭處，人在東京的敘事者意外聽到音樂鐘的旋律，雖想不起歌名與歌詞，旋律卻似曾相識。直到某日，在深川²¹聽到一個男人哼著，才想起那是「汽笛一聲」（「汽笛一声」）的旋律。隔天早上，又聽到音樂鐘響起，這次的音樂是一首從前老師教過的「早起之歌」，召喚敘事者的兒時記憶。前者的〈汽笛一聲〉為日本「地理教育鐵道唱歌」組曲的其中一

¹⁸ 巫永福的小說作品也可分為東京留學生活體驗以及台灣鄉土小人物兩大題材，與翁鬧相當類似，但在書寫手法與風格上較淡泊。巫永福與翁鬧創作的現代主義風格之類似處與差異處，值得另文討論。

¹⁹ 翁鬧，〈歌時計〉，《台灣文芸》第二卷第六號（1935年6月），頁46-48。

²⁰ 同上註，頁47。

²¹ 東京江東區西北部的地名，江戶時期為木材集散地。

首，這系列組曲藉由火車揚起汽笛聲通過東京新橋至神戶的各個車站，讓兒童記憶日本國內各主要都市的名稱。後者的〈早起之歌〉（「早おきのうた」）為京都一帶的童謠，小說中紀錄了歌曲開頭的歌詞：「烏鴉啊啊地叫著／麻雀啾啾地叫著／紙糊拉門（シヨウジ）已經亮了起來／再不起床就要遲到了」²²。如果我們考慮到敘事者的殖民地出身，這兩首日本兒歌帶有獨特的殖民教化意義：對於台灣人學童來說，不管是前者歌詞中日本國內火車行經的現代大都市名稱，或是後者歌詞中烏鴉、紙糊拉門等日本常見的傳統景物，都是相當陌生的。然而，容易記憶的旋律與朗朗上口的歌詞，透過學校教育，便能深深銘刻於記憶當中直到長大成人。祖母家古老客廳古老茶几上的音樂鐘機械文明結合日本文化意涵的音樂聲，將年幼的敘事者納進了日本帝國跨越空間的想像之中²³。

音樂鐘的樂聲不但喚起敘事者兒時在殖民地台灣的文明初體驗，也喚起他性慾初萌的記憶。敘事者繼而回憶中學一年級的暑假到祖母家，與中學四年級的叔叔以及某個美麗的女性遠親一同過夜，初次感受到性慾的情景：

過了不久，我開始緩緩將手延伸過去。我只是想要觸摸女孩的身體。不過，如果女孩與叔叔沒有發現的話，也並非沒有想要輕輕抱一下。

然而，我的手始終都無法抵達女孩的身體。

整個晚上我就這樣嘗試著，卻終究沒有抵達女孩的身體。

然後——然後音樂鐘開始唱起歌來，天亮了。²⁴

清晨六點的設定時間準時響起的音樂鐘，無情地宣告白天的到來，敘事者終夜的努力終告落空。童話般的無邪敘事風格，絲毫沒有因為性慾未獲實現帶來的挫敗感與焦慮，只留下性慾初萌記憶的懷舊氣氛。透過這段青澀的回憶，小說中的音樂鐘同時成為新奇外來機械文化與生理性慾的初體驗，在記憶當

²² 翁鬧，〈歌時計〉，頁 46-47。參考杉森藍，《翁鬧生平及新出土作品研究》（台南：成功大學台灣文學研究所碩士論文，2007 年），頁 66-67。

²³ 劉麟玉研究台灣總督府編纂的公學校唱歌集，第一期教科書（1915 年）的歌詞以培養「國民精神」類的最多，約佔一半左右；第二期教科書（1934 年～1935 年）則以「自然」、「生活」題材最多，不像早期教科書具有濃厚同化色彩。劉麟玉，《植民地下の台湾における学校唱歌教育の成立と展開》（雄山閣，2005 年），頁 190。

²⁴ 翁鬧，〈歌時計〉，頁 48。

中，現代文明與本能、機械與身體、白天與黑夜、現代（學校教育）與傳統（祖母古老的家）等，構成「現代」與「原初」的彼此拉鋸。

小說最後，敘事者感性地作結：「那是在發生在非常遙遠的故鄉，非常久遠以前的事情。／那個音樂鐘是否現在還在祖母家的客廳茶几上呢？／我完全沒想到，此時在這個首都，會聽到跟那個音樂鐘相同的歌」²⁵。在小說簡短的篇幅中，只以深川這個地名指示敘事者現在身處東京，沒有提供敘事者在「這個首都」的職業、生活狀況等資訊。對於東京街道的描寫，也僅止於敘事者與哼唱「汽笛一聲」的男人相遇之場景：「某日當我走在有著垃圾堆臭味的街道上時，突然有個身穿破爛粗布衣裳的體毛濃密男人，以突兀的怪聲低沉地唱起來」²⁶，顯示東京都市較為前現代的街角風景。然而，音樂鐘所召喚的現代文明與生理本能體驗，不只是敘事者兒時的過往記憶，作為都市文化的重要特徵之一，想必也在敘事者如今置身的帝都時空下，以不同的形式上演著。從這個角度來看，音樂鐘跨越時空的樂聲，使得殖民地台灣與東京大都會這兩個不同的時空交疊，帶出都市文明下的原初性慾主體之主題。

性慾作為深層心理的重要元素，與現代主體性之建構／解構有著密切關係。在佛洛伊德的精神分析理論影響下，光亮、可視、表面的「意識」底下，黑暗、隱藏、深處的人類「心理」成為現代主義文學探索與表現的對象，性慾即為重要的主題之一。克里斯蒂娃（Julia Kristeva）曾批判，現代主義文學者關注無意識與深層心理，試圖推翻啟蒙主義以來的理性自我，但實際上依舊沿襲了傳統寫實主義的前提：「自我」可以透過語言敘事來表現。然而，喬哀思（James Joyce）與吳爾芙（Virginia Woolf）等人的內心獨白、意識流等現代主義表現形式，逐漸導向拉岡式的分裂主體的概念，取代一貫的自我認同主體²⁷。〈音樂鐘〉作為翁鬧的小說處女作，預示了他接續的小說創作〈殘雪〉與〈天亮前的戀愛故事〉中現代主義主題的不同變奏：帝國首都下殖民地青年透過性慾體驗，建構／解構現代主體性之過程。

²⁵ 翁鬧，〈歌時計〉，頁 48。

²⁶ 翁鬧，〈歌時計〉，頁 46。

²⁷ Joseph Allen Boone, *Libidinal Currents: Sexuality and the Shaping of Modernism*, Chicago and London: The University of Chicago Press, p.143-151.

發表〈音樂鐘〉之後隔月，翁鬧發表了極富台灣鄉土色彩的〈戇伯仔〉（本文後半部將進行討論），隨後又接續發表了〈殘雪〉²⁸。小說中，來自台灣的二十三歲青年林春生，輟學投入劇場的戲劇活動，遭到家裡斷絕經濟來源。小說主要情節描寫林君首次參與劇團的重要角色演出，與此平行的是他的兩段感情：一為在東京咖啡廳相遇的北海道女子喜美子，一為留日前在故鄉受到雙方父母反對的陳氏玉枝。東京與鄉下、戲劇與戀愛、北海道與台灣，多重的力量拉扯構成故事張力，優柔寡斷的林君就在這多重的拉鋸之間掙扎猶豫著。

小說中喜美子借住林君住處的重要情節當中，以生理性慾與都會劇場文化，具體呈現「原初」與「現代」的拉扯。隔著一個榻榻米看著喜美子艷麗的側臉，林君「頭部極端地發熱，將手放在胸前，便感受到不知為何物的泥狀液體，從那裡無止盡地推湧而上來」²⁹，為了讓自己平靜下來，林君開始強迫自己將思緒轉移到即將演出的戲劇。他希望未來能糾結同志組成劇團，回到故鄉台灣好好表現一番，因此這次的演出相當重要。然而，他也不確定自己的未來是否真能如想像中順遂。想到這裡，他不禁又動搖了起來：「越是試圖要平靜下來，他的心卻越加動搖，這不就像是不顧主人的監視而衝破籠子的猛獸一樣嗎？如今，意慾——在這之前從來沒有體驗過的意慾——如今可不是完全從自己的支配逃脫，自由奔放地四處奔馳而恣意跳樑著嗎？」³⁰這個場景以「泥狀液體」與「野獸」的具體物質，具象化與艷麗女性近距離接觸產生的性慾本能，與此相對的，則是蒼萃東京的專業劇場文化，以及將此現代高級藝術帶回故鄉台灣的理念。作為都市空間中的性慾主體，林君除了受到劇場文化象徵的東京都會現代性拉扯，還與北海道、台灣遙遠地理空間下的封建父權文化產生拉鋸。喜美子出身的北海道雖屬日本國內，但與玉枝所在的南台灣一樣，仍然受到父權封建制度的控制。相對地，玉枝離家出走到台北的咖啡廳工作，則顯示出在殖民地台灣內部，也有如東京般的現代都會存在。而喜美子與玉枝兩人都是因為接受了女學校的現代教育洗禮，才會試圖抵抗父權，逃到東京或台北等都會區，成為咖啡廳的女服務生，追求現

²⁸ 翁鬧，〈殘雪〉，頁 36-55。

²⁹ 同上註，頁 40。

³⁰ 同上註，頁 41。

代女性的自主³¹。因此，〈殘雪〉中封建父權與現代性的拉鋸，不只發生在帝國首都與殖民地之間，而是呈現更複雜的內部分節。

此外，即使是在最先進的帝國現代首都東京，也能觀察到傳統與現代交混、類似〈東京郊外浪人街〉中的都市民俗空間。小說中描述林君不解於喜美子的行動時，花費不少篇幅旁岔至他在東京「納涼音頭」³²都市祭典活動中與兩名女性接觸的奇特經驗。在夏日夜晚年輕男女日益狂亂的亂舞當中，一名梳著正式髮型的年輕瘋女站在林君身旁，大家都不約而同地後退遠離，只有他若無其事地站在原處，使得眾人的眼光轉移到他身上。在東京都市街道展演的都市民俗祭典，本身就是一種非日常的時間³³，同時也象徵著打斷都市秩序的前現代時空。在這非日常的期間，超逸常軌的行動破例獲得認可，青年男女幾近瘋狂的狂亂舞蹈成為祭典的中心，然而，年輕瘋女被社會排除在外的病理學瘋狂，卻依然不被接受。

林君規避眾人注視退到人群後面，又發現一名絕世美女站在後方，每次他回頭，就會看到那名女性正凝視著他。這樣的狀況持續到第三個晚上祭典即將結束，他跟在動身離去的女性背後，打算進入暗巷後便開口搭訕。此時，背後突然有四、五人少年逼近他，他趕緊快步走回大街上，領悟到這可能是一場設計好的美人計。從祭典活動的非日常性時空出現的妖艷美女，「看起來幾乎不像凡世之人」，結果卻是都市文化下以女性身體激發男性性慾，進行金錢詐欺的美

³¹ 在殖民地台灣，咖啡廳女服務生的社會地位低下，但因不必出賣身體而是以勞動力來維持生計，許多期望經濟獨立的女性仍趨之若鶩。沈孟穎，《咖啡時代：台灣咖啡館百年風騷》（遠足文化，2005年），頁142-144。

³² 音頭原為日本傳統民謠（譬如「秋田音頭」、「伊勢音頭」），昭和8年（1932年）創作流行歌的「東京音頭」造成空前流行，從東京市中心到近郊，只要在商店街附近的空地播放該唱片，馬上就會有民眾圍成一圈起舞。日本有盂蘭盆舞（盆踊り）的習俗，各地民眾到了夏天，就會聚集在寺廟神社內的空地，跳該地傳統的盂蘭盆舞。然而，東京等大都市的新興住宅區大多沒有這樣的在地傳統，以「東京音頭」為首的「某某（地名）音頭」風潮，可說是唱片業與商店街結合下產生的替代性都市祭典。參考網站：「昭和初期の映画主題歌あれこれ」<http://blog.livedoor.jp/oke1609/archives/64729152.html>（98年10月5日）。

³³ 日本民俗學將農村的民俗祭典活動稱為「ハレ（晴）」（非日常的時間），與一成不變的「ケ（衰）」（日常的時間）相對，配合農業生產的規律互相穿插。「ハレ」的時間具有神聖性，顛覆原有的日常秩序，具有使疲乏的共同體重新注入活力之功能。與農耕生活脫離的都市當中的「ハレ」祭典，則以疾病等災厄的解除為目的。宮田登，《江戸歲時記》（吉川弘文館，2007年），頁1-14。

人計誘餌，女子脫俗的原初魅力瞬間物化為都市黑暗犯罪的資本。林君感慨道，不管是喜美子或是祭典中絕世的妖艷美女，「世界上的女人為何不更單純地行動呢？還是說，正因為太過單純，才讓我們這些觀看著的男性產生錯覺呢？若真是如此，女人不就成為最值得憐愛與擁抱的唯一存在嗎？」³⁴雖然林君無法理解這些女性行動背後的動機，但他選擇以浪漫的方式，解讀都會文化下女性施展原初魅力的行動。

小說最後，林君原本預計回台灣探望玉枝，收到喜美子來信後，又想到北海道跟她坦承自己的心情，三心二意後突兀決定哪裡也不去。都市文明戰勝原初性慾，林君決定留在東京，兩位再次受到傳統父權掌控的女性，都成為與他「相隔甚遠的存在」。最後一場殘雪的意象，預告著春天即將來到，也暗示著林君未來在劇場的發展將有光明的前程。這樣的結局，使得〈殘雪〉成為優柔寡斷的殖民地青年在帝國首都的現代生活當中面對「原初」的召喚，最終前者戰勝後者的成長故事。

三、揉雜的敘事形式與慾望主體：〈天亮前的戀愛故事〉

同樣描寫帝都空間下被殖民者青年未能實現的性慾，〈天亮前的戀愛故事〉³⁵採取第一人稱自白體，敘事者為一個明天即將滿三十歲，任職於東京某公司的青年，對著一個十八歲的妓女徹夜訴說自己的「戀愛故事（恋物語）」。與〈殘雪〉不同的是，〈天亮前的戀愛故事〉對於敘事者的殖民地出身僅一語帶過：「我出生的地方嗎？一開始沒有先告訴你，我出生於南國喔！我記得妳是出生於北方的雪國對吧？」³⁶而且，「南國（南の国）」並沒有明確指涉殖民地台灣，只是與「北方的雪國」相對照，顯示在日本國內地理位置上的差異。另外一個隱晦不明的重要資訊，則是傾聽者的身分。雖然整個敘事過程中，不時透過敘事者這一邊的問題或回應，間接呈現敘事者與傾聽者的對話，但一直要到小說最後，讀者才得知大概的故事現場：

³⁴ 翁鬧，〈殘雪〉，頁 44。

³⁵ 翁鬧，〈夜明け前の恋物語〉，《台灣新文學》第二卷第二號（1937 年 1 月），頁 2-20。

³⁶ 同上註，頁 4。

妳一定從幾十個、不、幾百個男人那邊聽到同樣的故事吧！不過，今晚應該是妳一次遇到像我這樣意志與行為極端分裂的男人吧！啊，我整個晚上躺在妳的身旁，不知道有多麼想要緊緊抱住妳！然而，我沒辦法那麼做。對我而言，這不但不值得自豪的，甚至是令人感到羞恥的。像我這麼沒用的人，終究還是應該受到輕蔑，才是獲得適當評價的吧！

啊！我想擁抱妳！用我的雙臂使盡力氣緊緊擁抱妳！不，我沒有那樣的勇氣。啊！不行！不行！請幫我拿那頂帽子。接下去的部分，我下次來的時候再跟妳說。等到那時，我一定會鼓起勇氣來見妳。現在不行！因為我還有很多話要說，太過百感交集。如果下次有機會再來，我一定會跟妳說完其他的。現在我的心中很是痛苦……。³⁷

由這段敘事者對傾聽者的直接話法敘事，可以推論出故事發生的場景與狀況：敘事者躺在一名十八歲的妓女身旁，說了一夜的話，直到天明離去為止。作為都市社會的產物，性交易使得生理的性慾與性行為物化為資本主義商品，但小說中的妓女卻成為殖民地青年在疏離的帝國大都會生活下，毫無掩飾進行自我告白的對象。敘事者在離去前表達想要擁抱對方的慾望，但這並不是出自於性慾，而是出自於感情的交流。小說最後，傾聽者的妓女甚至為他落淚，呈現不同於一般性交易的互動關係。

就在這東京都會的邊緣角落，殖民地青年的敘事者追溯他成長過程中的戀愛經驗事。雖名為「戀愛故事」，但其實是沒有實際戀愛經驗的敘事者，訴說自己性意識的萌發，以及兩次對女性產生愛戀心情的經驗。小說第一節，敘事者回顧十幾歲時目睹雞、鵝、蝴蝶三種動物或昆蟲交配的過程，從中體會到生物本能的性慾與性行為，如何成為人類文明背後強烈的動機，將人類的性欲與性行為降低到動物性的層次。在描述蝴蝶的段落，敘事者故意將交配中的一對蝴蝶用力分開，分別往相反的方向拋去，使其不再有機會重逢。透過破壞蝴蝶交配的行為，敘事者自白其在青少年時期的殘虐性與破壞傾向。

³⁷ 翁鬧，〈夜明け前の恋物語〉，頁 20。

在第二節，敘事者強調自己對於戀愛近似偏執的渴望，認為唯有與戀愛對象的女性在肉體上合而為一，「『自我』才能首次體現完整的姿態」³⁸，將戀愛昇華為自我完成的唯一方法。接著描述事實上並不存在的夢中情人，如何以「聖女」的姿態出現在午夜夢迴之間：「我馬上帶著想要額頭碰地膜拜的心情閉上雙眼，因為戀人的姿態實在是太過神聖莊嚴了。我總是看到她的周圍有著光芒從背後照射」³⁹，將幻想中的情人加以神聖化，以類宗教體驗的方式描寫與她合體的想像。緊接著，敘事者將自己毫無掩飾的告白行為，定義為對自身深藏的「真實面貌」之暴露，並坦言自己就是「野獸」。進一步地，敘事者希望「現在的人類應該將所有的生活模式與文化悉數忘卻，再次回到野獸的狀態」⁴⁰，並對現代都市文明進行批判。

不管是對於性慾與性行為的動物性、本能性之強調，以及捨棄人類文明回歸野獸狀態的主張，都可以觀察到施淑所謂波特萊爾式的「惡魔主義」⁴¹。而這種強調、主張原初獸性的「惡魔主義」，不外乎是與巴黎相似的東京都會中潛藏的本能原初性質，也就是刺激帝國都會現代主義作家與藝術家的第三世界他者文化。對於掩蓋住這些「原初」的現代都市文明，敘事者表達強烈的憎惡之感，他批判的對象從炫耀大於禦寒功能的貴重圍巾、發出噪音令人發狂且無所不在的收音機，到橫行市區的電車、汽車與飛機：

還有，一想到市區電車、汽車與飛機，就忍不住起雞皮疙瘩。電車那傢伙就像蝸蝓一樣遲緩貼地爬行，卻一天到晚搞撞車、追撞的各種事故。真是糟糕的傢伙！而且，請想像一下那傢伙的腹部。不如裝進棺材的梅千般的老太婆啦、大清早就面色蒼白頻頻打瞌睡的中學生啦……其他傢伙的醜態不勝枚舉。再講到汽車那傢伙，它的污穢更令人掩鼻也難以忍受。在不怎麼寬廣的街道，就好像不趕快就來不及赴死似地，旋風一般

³⁸ 翁鬧，〈夜明け前の恋物語〉，頁7。

³⁹ 同上註。

⁴⁰ 同上註，頁8。

⁴¹ 「這篇帶有惡魔主義（Diabolism）味道的小說，它的世紀末色調，它之力圖表現思想上無法明說的事物，及至於敘述上的不穩定的、幾近消失了輪廓的語言及文體，為台灣文學開展了一個新的面向，使它成為三〇年代台灣小說的『惡之華』」。施淑編，《日據時代台灣小說選》（台北：麥田出版社，2007年），頁201。

——不，那傢伙配不上這樣的形容，該修正為鼠疫一般——完全就像是鼠疫一樣，掠過袖子衣擺刷地瞬間通過，之後只留下不吉與塵埃。那可說是想要縮短生命的最佳方法哪！⁴²

引文中對於電車與汽車的負面描寫，為相當典型的都市文明批判：電車引發的各種事故、電車中毫無生氣的通學通勤族、汽車的橫衝直撞等。敘事者並語帶諷刺地以「鼠疫」⁴³這都市人群聚集而滋生肆虐的現代傳染病，來取代表現都市進步速度感的「旋風」，強調汽車的速度與死亡之間的關聯性。敘事者繼而表示，對於都市文化之憎惡，顯現出他的「不適合生存」：「從很久以前我就多少感覺到自己是個不適合生存的人。這樣的感覺何時會達到那可怕的破滅頂點，連我自己也不大清楚。大概不會是太久之後的未來吧！」⁴⁴

無獨有偶地，日本新感覺派代表人物橫光利一（1898～1947）晚年發表的自作解說當中，提到一九二三年關東大地震後，化為廢墟的東京開始出現種種科學新產物，同樣也列舉收音機、汽車與飛機為例：

我對於美的信仰，因為這個不幸突然被破壞了。人們將我稱為新感覺派的時期，就是從這時候開始。眼前所見的大都會令人難以置信地成為茫茫的焚毀廢墟向四周擴散，汽車這速度的變化物開始在世界上晃來晃去，隨即出現收音機這聲音的奇形怪狀物，叫做飛機的鳥類模型也作為實用品，開始在空中飛翔。這些都是地震過後在我國首次誕生的現代科學具象物。這些在廢墟中現代科學的先端技術陸續成形當中，處於青年期的人們之感覺不可避免地發生了變化。⁴⁵

橫光利一接著回顧，當年藝術派同人如何以心理主義與精神主義為武器，「突破唯物史觀與自然主義的重圍，殺出一條血路」⁴⁶。一夕之間將東京都會化為廢

⁴² 翁鬧，〈夜明け前の恋物語〉，頁8-9。強調為原文。

⁴³ 鼠疫曾在明治、大正時期數次肆虐日本。

⁴⁴ 翁鬧，〈夜明け前の恋物語〉，頁9。

⁴⁵ 橫光利一，〈解説に代えて（一）〉，《定本横光利一全集》第十三卷（河出書房新社，1982年），頁584。

⁴⁶ 橫光利一，〈解説に代えて（一）〉，頁585。

墟的自然浩劫，以及災後重建過程中陸續出現的種種「現代科學具象物」⁴⁷，震災帶來前所未有的物質徹底毀滅與重建，促使橫光利一等同時代青年重新思考認識與再現世界的方法。他們批判既有文壇主流的自然主義文學強調如實客觀的「寫實主義」只能捕捉到事物表象，主張「透過悟性，將內在直觀進行象徵化」，將「剝去自然的表象，跳到事物本身內部的主觀之直觀觸發物」作為「感覺的表徵」，進行種種語言與敘事的形式實驗⁴⁸。

一九三四年赴東京留學的翁鬧未曾經歷過關東大地震，對他而言，市區電車、汽車、飛機等科技文明產物，不再是新奇事物，而是充斥東京街頭的都市日常風景。然而，他與橫光利一等日本新感覺派世代的青年作家一樣，都強烈意識到現代都會科技文明下人類受到機械化、分子化的情形，也都致力透過精鍊的語言與形式，來表現被掩蓋在快速且亮眼的都市文明背後的事物本質。除了對於都市文明掩飾下的性慾之動物性、本能性之強調與謳歌，〈天亮前的戀愛故事〉中的敘事者雖是個自我否定的頹廢男性，但他並沒有被殖民者在帝都空間受到去勢的幻滅式頹廢⁴⁹或自我嘲諷，或是對化為都市犯罪與商品的性顯示沉溺與貶抑的矛盾態度，而是在無法適應的都會通勤生活中，依舊保有青少年般對於理想戀愛的憧憬。這也是為什麼敘事發生的場景雖是在妓女的住處，但是完全沒有都會性交易現場的肉體性與經濟性，而是兩個來自外地的都市邊緣人出自內心的感情交流。

除了對於都市文明的批判與橫光利一等新感覺派一致，在翁鬧的〈天亮前的戀愛故事〉當中，還可以觀察到許多其他日本文學流派的影響。譬如說，前述對夢中情人的類宗教體驗敘事，使人聯想起北村透谷的宗教式浪漫主

⁴⁷ 事實上，這些現代產物有些在關東大地震之前就已出現。海野弘，《モダン都市東京——日本の一九二〇年代》（中央公論社，1983年）。

⁴⁸ 橫光利一，〈感覺活動——感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆説〉，《定本橫光利一全集》第十三卷，頁76-77。

⁴⁹ 史書美曾分析郁達夫、滕固等留日中國作家的小說中，透過對日本女性充滿渴望的被閹割中國男性，展現民族主義與性慾交錯下的頹廢主義。參見史書美，〈利比多與民族國家：郁達夫、滕固等的道德頹廢〉，《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》。此外，楊逸舟在回憶錄當中，提到翁鬧具有盲目崇拜日本人女性的傾向，並曾與一位與俄國人有過婚姻關係的四十六歲日本人女性同居。楊逸舟，〈憶夭折的俊才翁鬧〉，《台灣文藝》95期（1985年7月），頁169-171。即使楊逸舟所言為事實，翁鬧各篇小說中的殖民地青年並不直接等同於作者。

義，小說整體的第一人稱告白文體，則為日本現代文學的典型手法。此外，小說第三節描述兩段中學時期愛慕女性的經驗之部分⁵⁰，不管是場景、情節與敘事手法，都使人聯想起〈心〉、〈三四郎〉、〈少爺〉等夏目漱石的書生小說。兩段中學時代未能實現的愛戀經驗，都沒有明確點出故事場景。在第一段經驗中，兩名中學生穿著中學制服沉醉於炸蝦店與叔本華哲學、在街頭跳華爾滋，尾隨女性出入街道上的百貨公司、和服店等，如果場景為東京也並無不自然之處。在第二段經驗中，敘事者穿著中學制服與帽子登門拜訪女方家裡，並跟對方母親開門見山地請求「請將小姐嫁給我」，對方母親也表現相當明理的態度，有違台灣社會的常理。要不是讀者已經知道敘事者的殖民地出身，光從日文文本來看，可能不會意識到故事的場景並非在東京等日本國內都市，而是在殖民地台灣。

〈天亮前的戀愛故事〉中日本現代文學主題與敘事手法的影響痕跡，並不意味著翁鬧這篇小說為殖民地青年對帝國首都文學典範的學舌式模仿，而是顯示出，翁鬧在帝國首都的生活體驗與文學修業，接觸到不同歷史時期與社會背景下產生的現代日本文化，使得他的現代主義創作混雜了多樣的文學風格，也生產出殖民地青年在帝都空間下獨特的主體位置。就在各種日本現代文學文體與敘事的揉雜與質變之中，主角絮絮叨叨地自我告白自己作為一個性慾中控主體的經驗。不僅止於〈天亮前的戀愛故事〉當中的敘事者，〈東京郊外浪人街〉當中 G 氏想像中的「戀人」、三人搭訕失敗的經驗、〈音樂鐘〉當中無法抵達女孩身體的手、〈殘雪〉當中差點中了美人計、沒有勇氣向喜美子告白的林君等，都有性慾中控的相關經驗。透過帝都現代文化與原初性慾的拉鋸，翁鬧以東京為舞台的散文、小說作品，創造出來自於殖民地，與東京的各種都市文化具有多重關係，因而難以歸類的現代交混主體。

⁵⁰ 第一段經驗描述中學四年級時，與友人在街上閒晃偶然發現一個理想中的女性，尾隨著她進入和服店、日用品店，最後甚至冒昧拜訪她走進的房子，才知道她隔天就要出嫁。第二段經驗則是敘事者中學五年級時，傾心於青梅竹馬女性友人的朋友，鼓起勇氣拜訪她家，才知道她已有未婚夫，而且因為父親過世，馬上就要回鄉下去。四年後，敘事者接獲那名女學生來信，表達對他的愛慕之意與無奈之情。

四、台灣鄉土色彩與新心理主義敘事： 〈戇伯仔〉與〈可憐的阿蕊婆〉

在上述以東京為舞台的作品之間，翁鬧發表了以台灣老人為主題的〈戇伯仔〉、〈可憐的阿蕊婆〉，以及描述台灣鄉下小孩的自傳性小說〈羅漢腳〉。這些小說創作富有濃厚的台灣鄉土色彩，並穿插部分台語語彙與日語方言⁵¹，乍看之下與以東京為舞台的作品有很大的差異。然而，正如前文所討論的，翁鬧筆下揉雜的敘事與主體性，與東京都市空間中的民俗要素、失落的原初性慾密切結合，從這個角度來看，以台灣鄉土人物為題材的小說群中的「原初」，與東京題材的作品具有共通之處。同時，翁鬧這些富有濃厚台灣鄉土色彩的小說，在寫實敘事之間夾雜了新心理主義⁵²敘事手法，使得小說中的「鄉土」再現也摻雜了「現代」的成分。翁鬧如何以現代主義的敘事手法，來描寫台灣在地的鄉土與人物？與同時期台灣的左翼文學實踐之間，在書寫風格與意識型態上展現什麼樣的差異？

〈戇伯仔〉⁵³的主角為六十五歲的單身農民戇伯仔，與母親、弟弟夫婦住在破落小屋，過著貧困的生活。在耕種無法糊口的狀況下，戇伯仔哀求鎮上的魚乾店老闆雇用他，與其他年輕雇員寄宿店舖二樓。過年後，戇伯仔被辭退，每天上山批筍子到平地販賣。某日下山途中，看到上山買豬糞的鄰居牛母倒在

⁵¹ 翁鬧曾在文聯東京支部的座談會上，針對如何在文學創作中突顯台灣「鄉土色」的問題，主張「台灣、內地折衷」的方式，在日文文本中夾雜台灣固有的漢字語彙，並在漢字旁標註對應的日文語彙，既能顯示台灣的鄉土色彩，又方便日本人讀者理解。〈台灣文學當面の諸問題〉，《台灣文芸》第三卷第七、八合併號（1936年8月），頁5。關於翁鬧作品中的台灣語彙使用，黃毓婷以1930年代同時出現於日本內地與殖民地台灣的農村文學熱潮為背景，討論翁鬧小說中的日語方言（非特定地區的類型化鄉下方言）使用、台語語彙日文表記等，並指出小說中的台灣農民使用日語方言，雖然能營造鄉下土味，但也使得作中人物成為虛構的存在。黃毓婷，〈翁鬧を読み直す——「戇爺さん」の語りの実験をめぐって—〉，《日本台灣學會報》第10號（2008年5月），頁159-168。

⁵² 1930年代初期，佛洛伊德的精神分析、喬哀思與普魯斯特文學的內心獨白、意識流手法在日本文學界相當風行，發展出新心理主義文學，與之前夏目漱石等人作品中的心理分析區別。在日本現代文學史上，被定位為批判性繼承新感覺派的現代主義正統派。代表性的理論為伊藤整《新心理主義文學》（1932）、代表性的作品為橫光利一《機械》（1930）、川端康成《水晶幻想》（1930）、堀辰雄《美麗的村子》（1933）等。佐藤公一，〈新感覺派とモダニズム〉，《時代別日本文学史事典 現代編》（有精堂，1994年），頁26-34。伊藤整曾在前述翁鬧的散文〈東京郊外浪人街——高圓寺一帶〉中登場。

⁵³ 翁鬧，〈戇爺さん〉，《台灣文芸》第二卷第七號（1935年7月），頁1-22。

路邊已經死亡，鱸伯仔隨即通知家屬。隔天清晨鱸伯仔經過原處，屍體已經不見，只留下扛糞的扁擔，故事就此劃上句點。〈鱸伯仔〉雖以台灣貧苦農民求生存的過程為主題，卻在小說當中穿插極富現代主義風格的場景。某日深夜，鱸伯仔忙完魚乾店的工作後，獨自到鎮上剛興建好的土地公廟拜拜：

——那是鱸伯仔走出土地公廟，踏上歸途的時候。那裡是一整片的田地，巨大的埤圳堤防貫穿其中，在遠處，山朦朧地從樹叢中抬起頭。(中略) 那是他快要走到埤圳橋梁的時候。阿伯傾聽著從堰堤傾洩而下的奔流轟隆的聲響，感覺到某道銀光從頭上向左側方向直線滑落。當它消失在地球底部的瞬間，阿伯清清楚楚地看到它的真面目。那是月亮。他抬起頭來看，月亮已經消失，四周突然變暗。就在下一秒鐘，所有的星星都動了起來。接下來怎麼了？這回是阿伯腳踩的大地開始搖晃起來。才這樣想著，大地便以驚人的速度開始下沉。阿伯不自覺地以兩手覆臉，心中卻很平穩。他的臉上浮現下定決心的神情。同時，不可思議的智慧掠過阿伯腦中。雙腳快要離開地球了，阿伯掙扎著。生命開始動搖起來，完了！可是我還想活下去！阿伯本能地反抗，死命捉住地球——在痛苦的頂點，阿伯醒了過來。(後略)⁵⁴

這段敘事的開頭與鱸伯仔到土地公廟拜拜的情節銜接，乍看之下並無特殊之處。然而，寫實的風景描寫從途中突然轉變為天搖地動的異常現象，直到引文最後，讀者才明白原來這是鱸伯仔回到魚乾店後做的一場夢。在夢境當中，鱸伯仔即使面對世界末日般的毀滅狀況，仍然保持平穩，憑藉「想活下去」的堅毅決心，「本能地反抗」生命的終結。作者透過超現實的夢境，塑造超乎所有現實困境與苦難的天地異變，比小說當中對於鱸伯仔困頓處境的寫實敘事，更強而有力地表現鄉土人物在絕境中求生存的生命韌性。

除了超現實夢境的運用，綜觀整篇小說，〈鱸伯仔〉的敘事風格與其他日治時期以台灣農民悲慘命運為主題的寫實主義小說均大異其趣。首先，小說以詩

⁵⁴ 翁鬧，〈鱸爺さん〉，頁17。

句題銘揭開序幕，內容描述十年前算命仙預測慧伯仔將於六十五歲壽終正寢，如今慧伯仔已達到那個歲數，差不多是時候了。題銘詩句口語化的打油詩形式，以及與算命仙討價還價的內容，預告了小說中作者在描述慧伯仔的悲苦故事時，不時穿插詼諧的敘事手法。小說開頭的場景即為一例。慧伯仔叼著長煙管坐在長椅上想事情，煤附著在蜘蛛網上日積月累形成黑色柱狀物，掉落在他的禿頭上，以滑稽的方式帶出故事人物與場景的破落與窮困。有些地方則穿插具有現代主義色彩的詩意表現。例如介紹完慧伯仔一家成員後，形容眾人的表情都跟家裡的光線一樣黯淡，接著穿插以下兩行詩意的表現：「他們各自都可以感覺到，長久的歲月結成一塊、逐漸變暗，白晝時間也縮短。過去看起來就像是平板的鉛色曠野」⁵⁵。不管是詼諧打趣或詩意的表現，都沖淡了慧伯仔悲苦故事的沉重黯淡氣氛，小說的敘事自身製造出一種距離感，使得讀者無法全然耽溺於對底層百姓的同情情緒當中。

隔年一九三六年翁鬧發表了〈可憐的阿蕊婆〉⁵⁶，同樣以前衛藝術手法來處理台灣傳統老人的題材。小說描寫八十二歲的阿蕊婆獨居於中部某古老城鎮巷內破落的紅磚屋，某日病倒後，被接到鄉下與長男海東一家同住，卻因過度想念鎮上的生活而臥床不起。後來，海東經營的雜貨店因村裡開闢新道路而被強迫買收，加上某夜突然襲來的強大颱風毀壞了他的住屋，阿蕊婆又回到鎮上，隔年春天靜靜死去。與慧伯仔、羅漢腳一樣，阿蕊婆代表了前現代的台灣傳統人物與文化。阿蕊婆住在與大馬路有段距離的巷弄內，住屋本身與內部擺設都是傳統台灣式，她每天從狹小的廚房後門側身出去，沿著高牆圍繞的細長巷道走到城隍廟，拄著拐杖坐在石獅子的台座上。小說中阿蕊婆的世界是靜止不動的，呈現與瞬息萬變的週遭事物無關的「原初」景象。

然而，綜觀通篇小說，可以發現在寫實主義敘事之間，夾雜了紛雜的敘事風格與手法。小說一開頭，以愛爾蘭詩人 Joseph Campbell (1879~1944) 的詩句「兒女們離去 其思緒沉靜 就像廢棄水車下的水流」⁵⁷為題銘，來表現獨居

⁵⁵ 翁鬧，〈慧爺さん〉，頁4。

⁵⁶ 翁鬧，〈哀れなルイ婆さん〉，《台灣文芸》第三卷第六號（1936年6月），頁2-19。

⁵⁷ 全詩可參照翁鬧發表於《台灣文藝》第二卷第五號（1935年5月）的〈現代英詩抄〉。

已有十五年之久的阿蕊婆之心理狀態。在描述阿蕊婆的獨居生活時，則以她在漫漫長夜對著月亮、風說話來表現。阿蕊婆對著風低語：「你是冷風吧／將我的兒子孫子帶走的就是你吧／可惜你來無影去無蹤／但我可不要不見兒孫一面就死去喔」⁵⁸詩句形式呼應著小說開頭的題銘，詩意的語言沖淡了小說的寫實主義色彩。詩句內容雖是訴說孤苦老人的孤獨心境，卻因將月亮與風擬人化，而呈現脫離現實社會脈絡之浪漫主義色彩。

除了浪漫主義敘事之外，小說中阿蕊婆被接到鄉下與兒孫同住後，開始產生幻覺的部分，則具有鮮明的新心理主義色彩。兒孫圍繞膝前的日子雖然幸福，「焦慮與動搖」卻開始在阿蕊婆心中滋生：

但當她坐在海底般的寂靜當中時，阿蕊婆便會想起那三個空無一物的房間、太太們的笑聲、龍在空中弓身的廟、石獅子、以及毫無斷從那前面走過的男女身影、叭叭的公車喇叭聲、從車站出發離去的火車尖銳的汽笛聲等等。阿蕊婆在夢中看到這些故鄉城鎮的各種景色。到後來，甚至連白天醒著的時候，也都斷斷續續看到這些東西出現在眼前，這些幻想變化為各種樣貌出現。⁵⁹

十五年獨居生活週而復始的日常生活記憶，化為彼此不相關的景色片段，接續出現在阿蕊婆眼前。從一開始的夜間夢境到後來的白晝幻覺，這些故鄉城鎮的風景片段以影像的形式呈現阿蕊婆的潛意識，展現現代主義式的心境描寫。不僅如此，某日正午，阿蕊婆甚至幻視自己的出殯行列，嚇壞身旁的孫子海參。緊接著阿蕊婆對於自己出殯行列的具體描述，出現以下深具幻想性的敘事：「血潮從自己的身體一滴不剩地退去，五體僵硬如石塊，馬上就要被放入棺木當中，從此世過渡到彼世——阿蕊婆即將淹沒於赤色的幻想之海。從那幻想的海面，搖晃燃起整片的陽炎熱氣」⁶⁰。對照前段引文「海底般的寂靜」比喻的和平幸福狀態，此處「赤色的幻想之海」的海面「搖晃燃起整片的陽炎熱氣」，利用顏色、溫度

⁵⁸ 翁鬧，〈哀れなルイ婆さん〉，《台湾文芸》第三卷第六號（1936年6月），頁5。／原文為改行。

⁵⁹ 同上註，頁13。

⁶⁰ 同上註，頁13-14。

等強烈的視覺聽覺效果，以現代主義式前衛意象來表現阿蕊婆身陷的驚駭世界。不管是對著月亮、風喃喃自語的浪漫主義，或是只有阿蕊婆本人才看得到的幻象之新心理主義敘事的穿插介入，擾亂了〈可憐的阿蕊婆〉當中的寫實主義敘事，使得這篇小說呈現台灣鄉土色彩與現代主義風格混雜的樣貌。

五、現代主義與左翼意識型態之間： 〈羅漢腳〉及其紛歧評價

在〈戇伯仔〉與〈可憐的阿蕊婆〉之間，翁鬧還發表了〈羅漢腳〉⁶¹，透過孩童的心理來呈現台灣鄉土人事物。小說中透過五、六歲的幼童羅漢腳，呈現他家中貧困的狀況：家中有六個小孩，父親在農忙之餘還四處替別人工作，母親則在家中編竹笠，羅漢腳通常都獨自在外面玩耍。從小說開頭羅漢腳跟母親要錢被罵，到母親要羅漢腳到墓地乞討拜拜的餅、羅漢腳這個名字的由來、三歲的弟弟飢餓誤食裝在醬油罐中的燈油、弟弟被賣掉等，描述了羅漢腳家中貧困帶來的種種不幸。然而，小說中以羅漢腳的日常生活及他天真無邪的心理為故事主軸，透過他不知世事的視線反映出來的貧困與不幸，顯得不那麼沉重與黑暗。小說最後，羅漢腳被輕便車（台車）撞傷，小說中描寫「他感到大腿處激烈疼痛，但那只是極短的時間」，然後便只有模糊的記憶。等他醒來之後，發現枕邊的汽車等玩具非常高興，隔天，第一次坐上輕便車到員林就醫，也滿懷喜悅之情。小說最後，「輕便車爬上坡道，通過流著黑水的大河，滑下緩坡。前所未見的風景一一映照在他的眼簾。就在此時，羅漢腳有生以來第一次遠離自己的狹小鄉鎮」⁶²。即使不幸終於直接降臨，小說敘事依舊透過孩童的心理狀態來呈現事件，對於週遭大人的愁苦幾乎沒有提及。

〈羅漢腳〉以孩童心理為焦點的敘事手法，引發同時代台灣人知識份子褒貶不一的評價。《台灣新文學》雜誌發行的《新文學月報》第二號，刊載許多台

⁶¹ 翁鬧，〈羅漢腳〉，《台灣新文學》第一卷第一號（1935年12月），頁6-13。

⁶² 同上註，頁13。

灣知識份子閱讀創刊號後的感想，其中有多篇論及〈羅漢腳〉⁶³。論者多留意到，〈羅漢腳〉在呈現貧農生活困境時，並未採取一般左翼文學偏好的寫實主義手法。譬如台灣文藝聯盟成員的徐瓊二便針對〈羅漢腳〉頗具個性的敘事句法，提出以下看法：

因為句子非常簡短，文章整體給人不夠成熟之感，就好像「我今晚去散步。遇到許多散步的人們。我立刻回家。感到非常疲倦。」這樣的感覺。就像火車駛過的鐵軌，火車在通過節與節之間的短鐵軌時劇烈搖晃，更令人不舒服的是「喀隆、喀隆」的聲音。因此，乘坐在翁鬧的火車當中時，喀隆、喀隆的聲音與上下的搖晃，都快讓人腦震盪了。還有，「羅漢腳」的人名出現好幾十回，實在相當難讀。不過，作者在小說創作上具有優良素質。在節奏上相當順暢就不必說了，並且總是確切掌握現實感。⁶⁴

徐瓊二批評〈羅漢腳〉簡短跳躍的敘事句法，給人「不舒服」的閱讀經驗。不僅止於〈羅漢腳〉，在〈戇伯仔〉、〈可憐的阿蕊婆〉等翁鬧以台灣鄉土人物為主角的小說創作中，均可觀察到這樣的特徵，與〈天亮前的戀愛故事〉中都市場景下冗長的饒舌自白，形成相當大的對比。值得注意的是，徐瓊二以火車駛過鐵軌時產生的搖晃與噪音，生動地比喻翁鬧的敘事句法，顯示出翁鬧雖在〈天亮前的戀愛故事〉表達對現代交通工具的速度感之厭惡，其書寫仍然無可避免地受到現代都市生活節奏的影響，呈現現代主義簡短跳躍的思緒與句法。

然而，徐瓊二在上述批評之後，卻又肯定翁鬧的素質，稱讚他的小說創作「總是確切掌握現實感」。詩人郭水潭更進一步地說明翁鬧創作中浪漫主義造成的寫實效果：

此人的作品風格具有相當內斂之處，像他這麼不受意識傾向所束縛，卻又能夠緊密地與文壇連結，大概多受此人自身的詩人之純情所助。因此，要從他的作品當中找出具體的思想過程相當困難，相對地，他在語詞與

⁶³ 以下〈羅漢腳〉的時代評論，參考陳藻香、許俊雅編譯，〈附錄二 藝文界之迴響——翁鬧研究資料〉，《翁鬧作品選集》（彰化市：彰化縣立文化中心，1997年），頁238-245。

⁶⁴ 徐瓊二，〈《台新》を讀んで〉，《新文學月報》第二號（1936年3月），頁6。

語詞之間，神不知鬼不覺地將問題編織進去，顯現其作品飽滿的健全性。透過羅漢腳這個少年，隨著他年齡的成長逐漸將視野開展。等到這個少年即將到達視野往下深入的時點，此創作便宣告結束。作者意圖要說明這過程當中的種種現象，儘管他有著浪漫的隨性（ロマンティックな甘さ），或者應該說正因為他的浪漫主義，即使他在作品中設定人世間不幸的事實，也不至於陷入造作。（中略）或是幼兒喝下燈油造成騷動的描寫，非常有效果地活現貧農陷入生活困境的狀態，諸如此類的描寫，都因為作者的浪漫主義而非常發揮效果，反而獲得寫實的成功，這一點是值得注意的。⁶⁵

郭水潭指出，翁鬧的創作「不受意識傾向所束縛」，亦不直接提示「具體的思想過程」，但是並非不具問題意識，而是以「詩人之純情」，「在語詞與語詞之間神不知鬼不覺地將問題編織進去」。針對〈羅漢腳〉，郭水潭認為翁鬧的浪漫主義促使〈羅漢腳〉雖然以人世間的不幸為主題，卻「不至於陷入造作」。同為浪漫主義傾向的詩人，郭水潭對翁鬧的浪漫主義風格表示欣賞，並不令人驚訝。但值得玩味的是，郭水潭與徐瓊二均肯定翁鬧作品的寫實性，甚至認為在〈羅漢腳〉當中，翁鬧的「浪漫主義非常發揮效果，反而獲得寫實的成功」。兩位論者均認為翁鬧有別於寫實主義的主觀敘事形式，同樣也能創造出寫實的再現。

然而，也有不少論者從左翼的觀點，批判翁鬧在〈羅漢腳〉當中的敘事形式無法充分表現台灣貧困農家的狀況。譬如，作家陳梅溪表示：「翁君致力於兒童的心理描寫，這一點非常引起我的興趣。然而，作為普羅家庭的兒童心理，還是有不夠徹底之處」⁶⁶，從「普羅」再現的觀點，批評作品中的兒童心理描繪。吳濁流更明確地指出，羅漢腳的想法太過老成，再加上，小說「究竟是以羅漢腳的命運為主題，還是以羅漢腳家庭的悲慘為主題，並不清楚。也許是因為如此吧，沒有壓倒人的魄力。就好像在聽以美麗詞句展開的街頭演說一樣，只有當時沉醉其中，結束後回想起來卻不知所云」⁶⁷，認為翁鬧這篇小說徒具

⁶⁵ 郭水潭，〈文學雜感〉，《新文學月報》第二號，頁4。

⁶⁶ 陳梅溪，〈創刊號を讀む〉，《新文學月報》第二號，頁9。

⁶⁷ 吳濁流，〈創刊號讀後感〉，《新文學月報》第二號，頁11。

華麗形式，缺乏實質的內涵。除了《新文學月報》，刊載誌的《台灣新文學》當中也出現類似的批判聲音。日本人評論家河崎寬康認為，這篇小說雖以羅漢腳為中心，但其父兄的工作與一家人的生計也很重要，特別是「最小的男孩被賣的事情也是台灣的特殊性之一，應該更進一步賦予此事件整體性，探討此一社會問題。作者對於現實的高昂熱情，在寫實主義上似乎造成一種退步」⁶⁸。河崎具體建議，作者既然希望讀者體會貧困之苦，就應該更加確實地描寫貧困之苦才對。以上這些批評都是從左翼的觀點出發，認為〈羅漢腳〉以孩童為中心的描寫形式很特別，但對於普羅家庭與農村經濟的問題卻不夠深入，無法寫實呈現殖民地台灣獨特的經濟問題。

翁鬧的作品之所以受到以上的批評，與〈戇伯仔〉、〈羅漢腳〉雖以日本殖民統治下台灣農民的貧困生活為題材，卻缺乏強烈的左翼階級意識有關。〈戇伯仔〉中提到戇伯仔種的芭蕉曾獲得郡的一等賞，提示故事的時間背景為日本殖民統治時期。然而，小說中只提到，戇伯仔一家與其他村人陷入生活經濟困境，是因為不景氣的影響，完全沒有提及殖民統治下的社會、經濟背景，更別說是控訴殖民地經濟問題與壓迫。〈羅漢腳〉中孩童的無邪視線，也使得小說中對於貧困家庭狀況的描寫，失去了控訴的色彩與力量。徐瓊二閱讀〈羅漢腳〉時之所以覺得「不舒服」，或許也是因為〈羅漢腳〉在內容題材上具有左翼色彩，在表現形式上卻有異於一般左翼主題小說穩定厚重的長句表現。

事實上，翁鬧曾在小說時評中，批判左翼立場的賴明弘刊登在《台灣新文學》雜誌上的小說〈夏〉，對於水利會台灣人職員與大地主壓迫小佃農的描寫：

我要談的就是你那樣的描寫方法。或者該說是作者的人生觀或是社會觀之類的吧！你的作品整體給人的感覺就是，沒有如實掌握到人性。人性應該是更複雜，更多少具有些許彈性、自由性與奔放不羈的層面才是。並不是所有的支配階級，所有的地主，就只會具有低劣的人性。我期待的是，從真實的層面來看人性。只要是支配階級或地主，就馬上視為敵

⁶⁸ 河崎寬康，〈台湾の文芸運動に関する二三の問題〉，《台湾新文学》第一卷第二號（1936年3月），頁55。

人加以憎恨，是非常幼稚的。這已經是眾所皆知的常識了，我不想用這樣的言辭輕易論斷你。⁶⁹

翁鬧主張人性是複雜的，並非左翼意識可以完全涵蓋說明。翁鬧在這篇小說時評的最後，還提到賴明弘小說中的大地主在台灣只是少數，更何況，連這些少數的資產階級，「在更大的勢力……之桎梏下，不也都歷經著沒落的過程」，未來也都將呈現悲慘的狀況⁷⁰。引文中被刪除的部分，應該就是日本殖民政府。可見翁鬧並非沒有關注到殖民統治對台灣百姓造成的壓迫與剝削，只是他沒有選擇在小說當中直接加以控訴，而是透過細緻的心理描寫，來呈現殖民統治下台灣底層人民的「人性」。

莊培初曾在討論〈羅漢腳〉時，同時提及〈戇伯仔〉、〈可憐的阿蕊婆〉，認為翁鬧擅長於短篇，「他的作品具有讓人聯想起志賀直哉作品之處，文章本身在台灣也算是流利的。因此，他的作品容易被誤解為缺乏社會性啦，未能把握經濟結構等等」，但是，羅漢腳雖是個五、六歲的小孩，卻「沒有與社會隔絕，同樣也受到農村經濟的波及」。莊培初最後並指出，翁鬧以諷刺的手法描寫台灣農村，「諷刺太有效果而誘人熱淚，這是相當奇妙的」⁷¹。相較於徐瓊二、郭水潭並未具體說明翁鬧獨特的書寫形式為何能掌握現實感，或是陳梅溪、吳濁流基於左翼立場的批評，莊培初的評語懇切說明翁鬧台灣鄉土色彩小說的特質：不直接描寫台灣社會問題與經濟狀況，而是透過犀利的諷刺手法間接呈現，卻能確切捕捉現實，有效打動人心。

六、現代主義的多重殖民演繹

回顧本文開頭對於散文〈東京郊外浪人街〉的討論，東京高圓寺生活經驗發展出來的浪人哲學與美學，使得翁鬧的日文小說創作結合了現代主義高級藝術與貧困美學。以東京為舞台的小說創作當中，藉由都會空間下的性慾中挫主

⁶⁹ 翁鬧，〈新文學三月號讀後感〉，《台灣新文學》第一卷第三號（1936年4月），頁57。

⁷⁰ 同上註。

⁷¹ 莊培初，〈讀んだ小説から——台新創刊号より八月号まで〉，《台灣新文學》第一卷第八號（1936年9月），頁45。

體，展現都市文明體驗與原初性慾的異質碰撞。翁鬧作品中的殖民地青年作為性慾中挫主體，持續保有對「戀愛」與「理想女性」的浪漫懷想與崇拜，將「性慾」視為虛矯都市文化當中失落的「原初」，展現現代主體性的建構／解構過程。

同樣地，以台灣鄉土人物為主題的小說創作，也展現現代主義表現形式與鄉土文化內涵的異質交混。在回頭凝視故鄉的殖民地處境時，翁鬧脫離左翼寫實的傳統，以浪漫主義、現代主義美學詮釋阿蕊婆、戇伯仔這樣的鄉土小人物，不像楊逵、賴明弘等左翼青年，正面揭示單一的馬克思主義階級鬥爭意識型態與寫實主義形式美學。新心理主義與浪漫主義敘事的穿插、現代主義式簡短跳躍句法、殖民統治歷史背景的帶過、加上左翼與反殖民意識型態的闕如，使得翁鬧充滿台灣鄉土色彩的日文小說創作，在左翼文學興盛的一九三〇年代殖民地台灣文壇當中，成為異色的存在。事實上，翁鬧的小說創作均集中發表於一九三五年至一九三七年年初他寓居東京的期間，〈戇伯仔〉等具有台灣鄉土色彩的作品，夾雜於描寫東京大都會下殖民地青年原初性慾的作品之間發表。此一創作歷程也顯示出，對於翁鬧而言，「現代」與「原初」並非互相對立，而是一體的兩面。

事實上，翁鬧用來表現台灣鄉土人物阿蕊婆、戇伯仔的夢境、幻覺等新心理主義手法，與〈天亮前的戀愛故事〉中都市文明掩飾住的「性慾」，同樣都是現代主義文學關注的潛意識、深層心理。翁鬧以探討「性慾」等潛意識的現代主義手法，來捕捉台灣鄉土人物的「心理」，招致奉寫實主義和社會責任為圭臬的左翼知識份子之批評，顯示出殖民地青年的現代主義演繹與左翼、反殖民意識型態與美學之間的齟齬。然而，誠如莊培初所觀察到的，翁鬧的小說並非迴避社會性與經濟結構，只是他採取的表現手法有異於左翼文學的寫實主義。本文的討論也顯示出，在翁鬧的小說當中，現代主義文學與左翼文學之間資產／無產的階級差異、抽象／寫實的再現策略差異，都不是絕對的，而是整體人性的多樣層面之一。前述日本作家橫光利一被稱為新感覺派、新心理主義的代表，受到同時代左翼文人的強烈批判，但戰後日本研究者根據橫光在一九二八年發表的論文〈新感覺派與共產主義文學〉中不管是資本主義或是共產主義，都是不可否認的既存事實之說法，認為橫光利一並不認定其中一方為真理，而是致

力於保有文學的自律性。不管是東京都市空間下殖民地青年的性慾，或是殖民地台灣的鄉土小人物，翁鬧小說中「現代」與「原初」之異質交混，呈現了台灣知識份子在追求文學自律性⁷²之際，對於現代主義進行的多重殖民演繹。即使小說中沒有具體提示帝都東京 V.S.殖民地台灣的二元對立，當我們將這兩大主題的系列小說放在同一問題意識底下來看時，翁鬧的書寫主題與形式中各種文學流派、意識型態與文化揉雜斑駁的交混樣貌，見證了現代主義文化作為西方帝國海外殖民統治之產物，如何成為「現代」與「原初」、帝國都會與殖民地鄉土互相形構與辯證的混雜與流動過程。

⁷² 由良君美，〈虛構と様式言語（上）—横光利一の場合—〉，《日本文学研究大成 横光利一》（国書刊行会，1991年），頁119-122。