

第三章 日據時期文學理論與現代性

第一節 新文學運動與啓蒙主義文學觀

一、有關文字改革的初期文學論

1920年代作為新文化運動一環的臺灣現代文學，係透過文協創辦的機關誌《臺灣民報》系列報紙與雜誌，正式展開。誠如所有現代的文學運動，本時期的文學運動，即一般所謂的新文學運動初期階段，¹ 企圖從確立理論體系開始。主導文學運動的知識分子，最先主張對舊文學進行批判，對文字進行改革，並且賦予文學存在的目的。在1920年《臺灣青年》創刊號所刊載的〈文學與職務〉一文中，陳炳把文學定義為文化的先驅，並指出民族興亡與健全的文學有著密不可分的關係。他主張文學的要務在於「啓發文化，振興民族」。在這樣的前提之下，他對既有文學的批判如下：因為科舉制度存在著「矯揉造作，不求學理，抱殘守缺，只務其末」的流弊，在「皆以文字為準，辭貴古奧，字貴難澀，僅以作文法式」的情況下所形成

¹ 有關新文學運動的分期，每一個學者都有不同的意見，不過大致分為三個階段：王白淵按照語文的差異，以1937年為分界，之前為白話文時期，之後為日文時期(《臺灣年鑑》17章1節)；吳瀛濤分為啓發期(1920-1930)、全盛期(1930-1937)、戰爭期(1937-1945)(〈臺灣文學的第一階段〉，《臺北文物》三卷二期)；王詩琅分為萌芽期(1923-1930)、正式發展期(1931-1936)、戰爭期(1937-1945)(〈半世紀以來臺灣文學運動〉，《臺灣文學重建的問題》)；葉石濤分為搖籃期(1920-1925)、成熟期(1926-1937)、戰爭期(1937-1945)(《臺灣文學史綱》)；許俊雅分為第一階段(1920-1931)、第二階段(1931-1937)、第三階段(1937-1945)(《日據時期臺灣小說研究》)。

的「思想束縛」，造就了所謂的「死文學」。陳炯因而主張真正的文學要能表達「真摯之情感」和「高遠之思想」，如此方能盡到啓發文化及振興民族的文學要務。

蓋文學者，不可僅以使人生有自然之興趣，純潔之情操，為責任已完，又當以傳播文明思想，警醒愚蒙，鼓吹人道之感情，促社會之革新為己任，始可謂有自覺之文學也。……處今日之臺灣，按今日之形式，當使文學自覺，勵行其職務，以打破陋習，擊醒情民，面就今日之文明思想，以為百般革新之先導，為急務也。²

從上文中，我們不難推敲他的文學觀。他認為在文學的要素中，內容遠比文字的修飾來的重要；而他所說的內容，就是指不只是表現出人的真率感情，同時也要對民族的歷史使命能有所貢獻，才能達到振興文化的目的。若想確立這樣的文學，先要革除「文字艱澀」這個既有文學的弊害，因而主張採用言文一致體的方法。因為唯有使用言文一致體，「作者乃得自由發揮，其所抱之思想，其懷之感情，閱者雖文人學士，亦能領略其思想感情」，在這個時候才能發揮文學的效用。這篇文化啓蒙運動初期的文章，簡單來說，就是為了要幫助新時代的文化啓發，以及確立感情和思想並存的新文學，而主張優先改革舊文學的文字導向性格，並使用言文一致體文章。他雖然沒有具體的指出何謂文學，不過當我們看見他以文明思想的傳播、舊習之破除、民衆之啓蒙作為文學的要務時，便曉得他是為了要改善民族所處的現況，而主張新文學的。這顯示臺灣現代文學論，在起步的同時便形成了民族主義的論述，而這個民族主義論述，接著在甘文芳的〈實社會與文學〉³一文中也跟著承繼下來。

以日文寫成的這篇文章中，甘文芳探討了在一次大戰後，隨著國際道

² 《臺灣青年》一卷一號(1920.7.16)。

³ 《臺灣青年》三卷三號(1921.9.15)。

德與國際關係的轉變，我們對於感情所寄的文學所應採取的態度，以及臺灣文學所應走的方向。他以細膩的筆觸描述社會進化的道理，闡明人心的機微，以指導人生方向為使命，並比較東西文明的異同和缺失，批判東洋過度偏執於形式的精神文明，以及西洋因唯力是視的軍國主義而肇致極度的物質不安，從而主張能夠調和這兩者的才是將來文學的目標。⁴ 他同時抨擊吟花弄月的有閑文學，主張以源自中國文學革命的新文學為借鏡，企盼能擔任「切迫時勢的要求和現實生活的重圍」文學的到來。這篇重視文學時代性的文章，透過世界情勢的變化，探索民族的出路，並在民族主義論述的範圍之內，揭示了吟風弄月式的舊文學，不足以承擔時代賦予文學的使命。

之後，1922年陳端明也在〈日用文鼓吹論〉⁵ 中，認為採用明白簡易而以互相交換意見為目的之日用文，是帶來西歐文明進化和強盛的原因，因此進而對還在拘泥文字雕琢的臺灣文學現況提出批判。他認為這些只重視文字修飾的陋習是「阻大眾之文化，礙科學之進步，不合時勢」，因此主張擺脫舊習，而使用言文一致的白文(白話文)。這篇文章的重點在於文字的改革，他比較現代文(文言文)和白文(白話文)的利弊如下：

(文言文)第一，不得十分發表自己之思想。第二，至今數千年間，古人所遺雜言巧語者不可勝數，學之既難，又不得普及，是文化停滯之原因。第三，墨守古事沒却進取之氣象，為國民元氣喪沮之本。……(白話文)第一，可以速普及文化，啟發智能，同達文明之域。第二，意義簡易，又省時間，稚童亦能通信，自幼可養國民團結之觀念，其影響於國家不少。

⁴ 參考梁明雄，《日據時期臺灣新文學運動研究》，頁45。

⁵ 原載於《臺灣青年》三卷六號(1921.12.15)，但被禁發行；後重刊於《臺灣青年》四卷一號(1922.1.20)。

可見他主張使用日用文的目的，在於文化普及，並在此基礎上，注入國民團結觀念。在這裡值得注意的是，他已經有了「國民」的概念，從他文章中引用的西歐諸國的興盛和文明利器等話來看，他說出「國民」的背後，應該具備著現代國家的概念。由此可知，這篇文章也是把文學放在民族主義論述的範圍之內討論。不僅如此，他更進一步主張，文學的終極目標要定在能建立起像西歐諸國那麼強盛的國家上面。他又拿出先前達成言文一致的中國白話文為例，提出簡易日用文使用的可行性。

接著，提倡新文化運動的黃呈聰和黃朝琴，親赴中國觀察白話文普及的情況，深覺有其必要性，因而強力的主張使用白話文。黃呈聰在〈論普及白話文的新使命〉⁶中，依據胡適的研究，說明白話文的歷史，並與古文比較，明確指出古文的難易和白話文與臺灣文化、日常生活之間的關係，最後主張白話文的使命在於文化的普及。

現在臺灣的狀況，不論甚麼人都知道普及文化是要緊的，因為大多數的人，還沒有文化的生活，一般的人只管知道勞動做工，得了幾文錢做生活和納稅而已，不知道我們有最尊貴的人權和天賦的使命。大多數的人不是醉生夢死的生涯，便是媚官趨勢，愚弄同胞以圖自己榮達的人居多，沒有抱定崇高的人生觀，所以生活的狀況是很沒意義的。這是因為國民的教育和社會的教育沒有普及的緣故，不能啓發自己的個性，不知道世界文化人的生活，與像井中的蛙見識很少，這也是奇怪的了！

主張使用白話文的原因，就在有利於文化的普及，在個人方面，能讓民衆認知到人權和天賦人格，也讓他們發揮崇高的人生觀，以及每一個人的個性，以求能過著文化生活。他在結論中又提到：「凡一個國家和一個社會，一定要一個統一的言文，才可以容易普及民衆的智識，做一個中心的勢力，團

⁶ 《臺灣》四年一號(1923.1.1)。

結一個特別民族的性格……自歐洲戰後一般的文化，也已經普及到民衆裏面去了。因為這個緣故各人很有自覺，勿論人格上、政治上、經濟上的要求也很增加，人的權利和義務都很明白了。」除了達到文化普及、民智啓發、民族團結、世界情勢的認識外，進一步主張藉此引起民衆的自覺，讓他們知道有權利在人格、政治、經濟上提出要求，也讓他們明白個人的權利和義務關係。也就是說，他主張透過白話文的使用，能讓每一個人自覺到人的價值而過文化生活，並達到國民的團結。他有這樣的認識，那是因為他對當今時代有了下面的認知：

現代的政治是民衆的政治，不是像那個封建時代的政治，權力是在一部分特權階級的社會所有的，專制驅使民衆做像他的奴隸，看民衆如像蜜蜂一樣的，使他製造蜜汁，以做自己的利用，全不顧慮蜜蜂的利害，若是自己有利益的時候，就將蜜汁榨取完了，設使蜜蜂餓死，也不在他的心上了。我看現在的國家也往往像那個封建的時代，政治家所做的是在供自己的利便很多，人民的利益是做一個對象的方便而已。所以若是文化普及給民衆自覺起來的時候，就不願做他的奴隸像那個蜜蜂了！讀過歐米政治社會的革命史，就會曉得那個時代人民的反抗，為著自由民權生起幾多悲慘革命的事實，來供應我們做參考，也可以給頑迷專制的政治家做教訓了！現在所謂歐米的文化國家，是從人道的見地，施行文化政策，沒有威壓民權，是尊重民意，所以國家和人民都一樣發達起來。總是人民若是沒有教育，文化程度很低的時候，就不能做一個輿論來移動政治的方針，他便就要愚弄民衆作出許多的怪事了。所以我們普及這個民衆的白話文是最要緊的。

他認為現代世界與以前，在質的層面上是不同的社會，現在這個社會，已從少數人支配的封建社會，轉變為多數民衆做主人的現代社會。如果要效法現代國家所達到的人民主權等民主主義理念，救出還在專制政權下受難的臺灣同胞，那麼就要趕快著手普及文化，引發民衆的自覺。進入

現代之後，西方國家打破了以封建貴族為中心的專制政治，建立起所有市民具有同等權利和自由的民主主義政治體制。按照黃呈聰的想法，臺灣雖然還是由少數階級掌握權力，然而透過對民衆的開化教育以及文化普及，還是能夠達到實現民主主義理念的現代。他爲了要對民衆進行開化教育，使文化普及，主張把西歐文化移植到臺灣，進而透過公共領域的擴大，形成廣泛的輿論，並同時實施新教育，引起民衆的自覺。而要讓這些方法可行，首先要使言文一致的白話文普及。黃朝琴也在〈漢文改革論〉⁷一文中主張，爲了改良社會，首先要使文化普及於多數大眾，而這又得靠使用容易又簡單的白話文才能達成。

在《臺灣青年》和《臺灣》所刊載的上述幾篇文章，其討論的焦點雖然都放在文字的改革上面，不過這些討論馬上連結至後續的新文學運動，成爲現代文學論的先聲。在這裡整理其意義的話，首先可以看見，這些有關文字改革的想法，一同地在民族主義論述的領域裡被討論。而其背後則是一次大戰後的世界情勢和思想界的變化，也就是《臺灣青年》的創刊辭所提到的「民族自決，男女同權，勞資協助運動」的展開，以及「愛護和平，服從正義，排除排他的、利己的、獨尊的思想」，而主張「共存、犧牲、人道主義精神的文化主義」等，⁸來自這些時代變化的影響最多。而這些變化，即時引起日本及中國留學生的注意。他們爲了啓蒙國民，並改善民族的現實情況，接受了帶來這些變化的新思潮。並在文學部門上，把言文一致體的文字改革當作其基礎作業。也就是說，他們主張把文章改革爲言文一致的，以既平易又簡單的文字來啓發民智、普及文化，進而圖謀民族強盛和國民團結。這些民族主義文學論述的形成，與當時標榜民族啓蒙的新文化運動，目標是一致的，而且這也是反封建、反帝國主義民族運動的一部分，其中呈現出智識分子期待能建設現代國家的時代精神。

⁷ 《臺灣》四年一～二號(1923.1.1-2.1)。

⁸ 有關《臺灣青年》的創刊主旨，參考本文第二章第一節。

第二、他們認為新文學是為使民族繁榮，而進行民衆啓蒙的手段，這個想法裡面，帶有對民衆能自覺的相信和期待。當白話文普及於大眾，就能讓大眾累積知識，然後自覺到他們所處的現實，因此文字改革乃是促使民衆自覺的一個準備作業。這種依賴大眾自覺的想法，是基於信賴個人的理性的關係，換言之，他們相信當大眾接受合理、理性的現代價值之後，個人的自覺可能衍生更深的覺醒，進而延伸到與民族或國家。「發揮我們的個性」或者「民衆自覺」，之後便能達成民族團結、國民團結的這種說法，⁹ 就是意味著他們相信個人的涵養，具有能夠向社會、政治上擴充的外緣。這是把民族正體性建立在合理的理性主義基礎上，而計劃的現代文學觀。

第三、雖然未被充分的討論，不過他們指出文學的成分乃是「真摯之情感」，¹⁰ 也就是個人的自然感情。這個想法，把原本主張言文一致的文字改革討論，推到有關文學理論的層面，因為他們認為言文一致的文體，是開啓直接吐露出個人心性、感情和思想的一扇門。其中值得注意的是，這些文章中隱約看得出對個人感情的肯定。他們肯定人的自然感情，並且期待對感情的直接表現。這些對人的新認知，把人類從當為性的道德規範中解放出來，可以說是一種正面的評價。這種肯定自然感情的評價，其重要性在於從中看見新的人的主體的可能性。所謂新的人的主體，按照上面幾篇文章的邏輯來看，可以解釋為「能自覺的臺灣人」，也就是對民族國家，按照自己內部的命令，自發性順從的國民。由此可見早期文學論，即使肯定人的感情，但那也是在民族主義論述的範圍內進行的。

第四、他們接受中國白話文運動，是因為使用文字相同，容易參考其成功經驗，同時在建立民族正體性時，很自然的就把同族的中國當作參考模型，而達到民族同一化。黃呈聰和黃朝琴，在提出主張使用白話文時，比

⁹ 黃呈聰，〈論普及白話文的新使命〉，《臺灣》四年一號(1923.1.1)。

¹⁰ 陳炯，〈文學與職務〉，《臺灣青年》一卷一號(1920.7.16)。

起臺灣語文的白話式表記，更重視已在中國被普遍接受的白話文，應該也是這個緣故。

中國就是我們的祖國，我們未歸日本以前是構成中國的一部分，和中國的交通很密接，不論中國有發生甚麼事情很容易傳到臺灣。若就文化而論，中國是母我們是子，母子生活的關係情濃不待我多說，大家的心理上已經明白了……因為中國的社會和我們的社會是一樣，中國要革新的事，我們也是一樣，所以中國的新人對中國希望革新的事，無異也是對我們一樣的希望了。¹¹

況且臺灣兄弟所用的話與北京口音雖然差一點，言語的組織大都相同，一來可以通達漢文的門徑，二來可以做學官話的基礎，做臺灣的人，將來欲做實業諸事，非經過中國不可，所以學中華的國語，實在人人都必要的。¹²

舉出在文化上、血緣上有親密關係的中國為例子，來強調使用白話文的好處及必要性。如此一來，對中國關係上所呈現出來的文化民族主義立場，可以說同時具有對抗同化主義的意味。因為日本試圖強行灌輸自己的文化到臺灣同胞身上，並積極鼓勵使用日語，限制漢文。因此，初期提倡新文學運動的智識分子，主張學習中國白話文，贊同他們所欲改革的方向，並且從中找到自我，確立正體性。他們決定不放棄漢文，希望透過漢文的白話化來達成現代啓蒙，而且在保存具有民族性的語言上，進行文字改革。

我們臺灣的同胞，亦是漢民族的子孫，我們有我們的民族性，漢文若廢，我們的個性我們的習慣我們的言語從此消滅了！所以臺灣的學校若不以漢文做必修科，明明將我們無視了。英國的對待殖民

¹¹ 黃呈聰，〈論普及白話文的新使命〉，《臺灣》四年一號(1923.1.1)。

¹² 黃朝琴，〈漢文改革論〉，《臺灣》四年一～二號(1923.1.1-2.1)。

地，絕對尊重殖民的個性，不敢強制其學習英語。故我對臺灣政府不但希望其保存漢文，尊重臺灣人的言語習慣，且希望他將學校所教的漢文改用白話體，使兒童得其實際的學力，切不可置之度外，臺灣是臺灣人的臺灣，萬不可以少數的內地兒童做標準，來犧牲大多數的臺灣兒童。¹³

可見保存漢文及其改革，乃是當作對抗異民族支配，並且建構民族正體性的手段。他們進一步認為白話文的確立，能帶來民智啓發和文化啓蒙，臺灣也終究可以進入到世界的歷史裡，「和世界的人做共同的生活，才能做世界的臺灣」。¹⁴ 這些想法來自進化主義價值觀，而其中隱藏著現代國家的觀念。他們都非常重視文學的時代性，把白話文當作教育臺灣民衆時所需要的標準語來推動。這是試圖把封建的老百姓，轉換成現代國民(nation)的啓蒙主義文學觀。他們把文字當作是民族的資產、民族精神的表現工具，以及民族自我定義的手段來認知，而其終極目標則為民族國家的建設。他們以老百姓的國民化—民族正體性的建立—民族國家的建設的程序，來企劃出民族主義方案。主張文字改革和白話文的使用，被認為是建立現代民族國家的基礎作業。這種模式，事實上在世界很多國家的文學現代化過程中都曾經出現過。例如西方諸國推動現代文學時，多有主張使用個別民族語言的情形；中國的情況也不例外，他們所主張的是共同語文的改良，也就是白話文的使用；而鄰近的韓國也在現代文學運動的初期，主張脫離漢文，以自國的文字為現代文學的工具。從這些例子來看，在現代文學的胎動期，臺灣所推動的文化民族主義，不外乎是有關現代文學概念的建立。

以上針對早期的文字改革討論，其內容包含了言文一致體的主張、對公共領域的認知、強調西歐現代文明為基礎的新文化、主張新教育的普及、肯定人的主體性等方面，呈現出文學的現代性。

¹³ 黃朝琴，前揭文章。

¹⁴ 黃呈聰，前揭文章。

二、中國新文學之介紹與新舊文學之論爭

透過初期文字改革的討論，大眾逐漸明瞭使用白話文的重要性，而標榜文化啓蒙的新文化運動也正在發展。在這個過程中，原本並用中日文的《臺灣民報》自1923年4月開始，也改爲完全使用白話文來發行。這個情況正如黃得時所說：「全部用白話文書寫，這對於今後的新文學運動，無論在創作方法，或者在閱讀方面，給與了很大的方便」。¹⁵ 除此之外，《臺灣民報》特別開設「文藝」專欄，介紹胡適、魯迅、冰心、郭沫若、徐志摩等中國新文學作家作品，並刊載外國作品的翻譯和數篇的文藝相關文章，正式開啓建構文學理論的時代。

這些文章按論點之差異可以分爲：中國文學革命運動之介紹、臺灣舊文學之排斥、新文學建設之主張，以及外國文藝之介紹等幾個部分。第一部分介紹中國文學運動的文章，有秀湖(許乃昌)的〈中國新文學運動的過去現在將來〉¹⁶、蘇維霖(蘇薊雨)的〈二十年來的中國古文學及文學革命的略述〉¹⁷、張我軍的〈文學革命運動以來〉¹⁸、蔡孝乾的〈中國新文學概觀〉¹⁹等，這一連串文章的重點著眼於中國文學革命運動的歷史。之後介紹針對中國新文學運動的主要見解，即胡適的「八不主義」及陳獨秀的「文學革命論」，當中明確地交代中國新文學所追求的形式和內容爲何，並且闡明他們所追求的新文學乃是時代的趨勢，同時也是正確的方向。

蘇維霖特別闡述中國白話文學「不單是用白話來做一種『開發民智』的

¹⁵ 〈臺灣新文學運動概觀〉，《新文學雜誌叢刊1》。

¹⁶ 《臺灣民報》四號(1923.7.15)。

¹⁷ 《臺灣民報》二卷十號(1924.2.11)。

¹⁸ 《臺灣民報》三卷六～九號(1925.2.21-3.21)。

¹⁹ 《臺灣民報》三卷十二～十七號(1925.4.21-6.1)。

工具，更是一種『建設中國文學』的工具」，²⁰ 也就是『國語的文學』。²¹ 由此我們得知臺灣的新文學主導者，完全接受中國白話文主倡者們所提倡的建設民族文學的想法。民族文學的概念，可以說是現代文學理論的成分之一，²² 中國在引進外國文學之際，展開了文學革命運動，這反應出外國現代文學所保有的精神，與他們期待建構獨立的本國現代文學，兩者間有著密切的關係。當他們在本國和他國之間的關係中認知到自我處境，也曉得現代國家的走向時，新文學運動即能與建立民族文學的期待並行，而這與主張文字改革的理論架構，基本上是一致的，也可說是堅持了文化民族主義的立場。

另外，蔡孝乾在〈中國新文學概觀〉中，以「臺灣…和中國的文學不是同雲落來的雨嗎？現在中國的文學已煥然一新了。臺灣呢？」²³ 一方面表達對臺灣文學的悲哀心情，同時也概觀了中國的新文學。他特別重視文學中的文字問題，主張使用能符合時代的「活文字」；又將中國新文學分為新詩和新小說，分別介紹理論和代表作品。就詩而言，他借用劉半農、胡適、康白情等人的理論，指出新詩的特徵在於形式上的自由與內容上的「真」。康白情說新詩的意義在於「破除一切桎梏人性的陳套，只求其無悖詩的精神罷了。」而「新詩的要素分為兩種，一就形式而言，一就內容而言。形式有音樂的和刻繪的兩個作用，內容有情緒的和想像的意境。」蔡孝乾引用康氏的說法作為佐證，認為新詩能擔任從封建桎梏中解放人性的角色。他的這種想法中其實隱含著反封建的啓蒙思想，可以從他以辯證的方式論證內容與形式的有機關係中得到證明。因為他又引用了下面胡適的

²⁰ 蘇維霖，前揭文章。

²¹ 張我軍，〈文學革命以來〉，《臺灣民報》三卷八號(1925.3.11)。

²² 例如，十八九世紀歐洲主要國家的文學史和文學批評，即扮演了建立民族文學的角色。在德國，這種現象特別顯著，如Georg Gottfried Gervinus的大作《德國文學史》(1935-1842)即導入進步主義的歷史概念，並開啓民族文學傳統的文學史敘述。

²³ 〈中國新文學概觀(一)〉，《臺灣民報》三卷十二號(1925.4.21)。

一段話：

這一次中國文學的革命運動，也是先要求語言文字和文體的解放。新文學的語言是白話的。新文學的文體是自由的。是不拘格律的。初看起來都是「文的形式」一方面的問題，算不得重要。却不知道形式和內容有密切的關係。形式上的束縛，使精神不能自由發展，使良好的內容不能充分表現。若想有一種新內容和新精神，不能不先打破那些束縛精神的枷鎖鐐銬。因此中國近年的新詩運動可算是一種「詩體的解放」，因為有了這一層詩體的解放，所以豐富的材料、精密的觀察、高深的理想、複雜的感情，方才能夠跑到詩裏去。²⁴

胡適認為詩體的解放，就是內容的解放，也是人性的解放。從上面康白情和胡適兩個人的說法裡，我們可以推知人的情緒和想像，就是構成新詩的內容—「真」。也就是說，人的感情和想像便是新詩的內容，這意味著新詩擁有虛構的特質，而想像和虛構的概念，正是西方現代文學觀的核心要素。²⁵ 由以上的推論可以說明，臺灣現代文學在建構理論的時期，接納了被中國新文學所接受的這個西方現代文學中的虛構概念，來當作建立臺灣現代文學理論的主要內容。

前文談到蔡孝乾把中國新文學的內容分為詩和小說，其中詩又可以進一步分類為抒情詩與敘事詩。現代文學知識的核心文學概念，乃是建構在分與合的原理之上，這也是現代西方文學理論的基礎。因此我們可以說包括胡適在內的中國新文學理論家，以及透過它來建構臺灣新文學的蔡孝乾

²⁴ 同前注。

²⁵ 在現代西方，虛構的、想像的文學概念的成立，是因為小說逐漸在文學作品中佔有相當高比重的份量，使得他們需要一個新的概念，來把小說拉擡到與詩、劇一樣的文學地位。Rene Welleck在《何謂文學》中也提到，一直因輕薄為由而不受到重視的小說，逐漸具有威勢，開始扮演幫助文學的角色，使它能與美術、音樂並行，有著一樣的藝術價值。

等人，均受到西方文學觀念的影響，而他們的理論呈現出具有獨立性文類體系的現代文學論因素。²⁶ 新文學運動初期的理論家已經認知到文學有別於其他學問，是思想和感情的自由表現，由此可見他們對文學的自律性有一定的自覺，而且具備現代文學觀。

經由以上的敘述，我們曉得新文學運動初期的理論家，以肯定的語調來介紹中國文學運動的理論，並接納中國新文學理論家所接受的西方文學理論。在這個基礎上，張我軍正式開啓臺灣的文學改革。當時還在北京留學的張我軍，在〈糟糕的臺灣文學界〉²⁷ 等一連串的文章中，²⁸ 對偏重技巧和形式已變成「擊鉢吟」的臺灣舊式詩文，提出了強烈的批判。他根據中國新文學運動的理論，以它做為武器，展開臺灣新文學運動。張我軍並且洞悉一次大戰後世界思潮的變化，他認為「文學」一詞和政治、外交、經濟一樣，也是隨著現代化的潮流所引進的新文物名稱。

自從十五世紀文藝復興(Renaissance)起於歐洲以來，西洋的文學，煥然一新，迥非昔日可比，自古典主義而浪漫主義，自浪漫主義而自然主義，到現在，自然主義的時運也已去了，所謂新理想主義，新現實主義，已佈滿了全世界的文壇了。就是文化落後的日本，自明治維新以來，跟政治運動之踵，文學革新運動也蹶起了。明治、大正的文壇上，出了不少的戰士，站在睡眼朦朧的文壇上雄呼疾叫不遺餘力，現在他們的成績顯著，差不多已不讓歐美獨擅其長了。而且社會上、政治上的亂麻似的中國也已經過了一番新生命的洗禮了，所以現在中國的新文學，也大有可觀了。總之，現在的時代，此論甚麼都以世界為目標，如政治、如外交、如經濟等

²⁶ 雖然中國自古代就有文學的分類觀念，不過新文學運動當時，胡適等人所接受的「文學」，並不是中國傳統的文學觀念，而是literature的譯語，因此他們所接受的文學分類概念，也是來自現代西歐文學的概念。

²⁷ 《臺灣民報》二卷二十四號(1924.11.21)。

²⁸ 〈為文學界一哭〉(民報二卷七號)；〈請合力拆下這座敗草穢中的破舊殿堂〉(三卷一號)；〈絕無僅有的擊鉢吟的意義〉(三卷二號)；〈揭破悶葫蘆〉(三卷三號)；〈復鄭軍我書〉(三卷六號)等文章即是。

等都是世界的，文學也不能除外，所以現在的文學，已漸趨於一致，而世界的文學的成立，也就在眼前了。然而，還在打鼾酣睡的臺灣的文學，却要永被棄於世界的文壇之外了。臺灣的一班文士都戀著壟中的骷髏，情願做個守墓之犬，在那裡守著幾百年前的古典主義之墓。²⁹

可見他明確地把握世界思潮的進展狀況，認為當代不是可以被孤立的時代，而是要在許多方面跟上世界歷史發展的時代，在此認知下，文學方面自然也要趕上潮流。這裡他所認知的當代，就是現代的觀念，一個走向開放、進步、發展的時代。張我軍所追求的臺灣新文學，是以中國為媒介來接受世界性的現代文學理論，他認為在西方文化的衝擊當中，應革新自我文化和文學，這當中就帶著濃厚的啓蒙主義色彩。

在具體的文學理論方面，張我軍以胡適的「八不主義」和陳獨秀的「三大主義」為根據，展開他自己的新文學理論。他在解釋「八不主義」時，提出思想和情感的重要性。他強調文學不是遊戲，也不是別人的話，而是自我感情的誠實表現。文章的呈現要描寫自己能掌握的事物，「不失求真」，力求創造性。他把這些當作新文學的要素。³⁰ 在這樣的基礎上，他認為所謂的文學，要具備「徹底的人生觀」及「真摯的感情」，是「所感於心，而不能自己，自然而然的寫出來的」，他主張追求自由奔放，就是文學本來的面貌。³¹ 這些主張可以說打破了因襲桎梏，追求自由奔放，是朝向人性解放的反封建現代啓蒙意識的產物。在這裡的自由奔放，便成為批判舊文學的一個根據，他說舊式詩文「一、限題 二、限韻 三、限體 四、限時間；有時還要限首數。文學的境地是不受任何束縛的，是要自由奔放的。」³² 因此強調沒有拘束，才能發揮作者的個性。另外他也重視「情感」，認為它

²⁹ 〈糟糕的文學界〉，《臺灣民報》二卷二十四號(1924.1.1)。

³⁰ 〈請合力拆下這座敗草穢中的破舊殿堂〉，《臺灣民報》三卷一號(1925.1.1)。

³¹ 〈絕無僅有的擊鉢吟的意義〉，《臺灣民報》三卷二號(1925.1.11)。

³² 同前注。

是區分文學和其他學問的要素。他肯定有感情、有感覺的生活，每個人的個性正是在這種有感情、感覺的生活下充分發揮出來。總而言之，他的文學論可說就是在這種重視個性、肯定個人價值的現代價值觀上建立起來的。

同時，他又說道：「現在各國的國民文學，非常之昌盛。他們所用的都是白話。我們如欲普遍國民文學，則非絕對的用白話不可。」³³ 如此強調國民文學的概念，可見對現代國家的想像，在初期理論家的腦中，是多麼地根深柢固。在殖民地臺灣的處境中，他們之所以期待現代民族國家的建立，那是因為他們接受了現代性，深信時代會繼續往前發展。

另外，他說「臺灣的文學，除詩之外，似乎再沒有別種的文學了，如小說、戲曲等不會看見」。並且批判臺灣文學所有的詩，皆已淪落到實用性工具的地步。

他們不是拿文學來做遊戲，便是做器具用。如一班大有遺老之慨的老詩人，慣在那裏鬧脾氣，謔幾句有形此骨的詩玩，及至總督閣下對他們稱送秋波，便愈發高興起來了。還有一班最可恨的，把這神聖的藝術，降格降至於實用品下，或拿來做沽名釣譽，或拿來做迎合勢利之器具，而且自以為儒雅文，其實這種器具得來的名利，與用金錢得來的有何分別？實在有比用金錢做器具的老實人更可鄙可恨的！」³⁴

可見他反對文學淪為遊戲或實用的工具。他認為文學的創作並不是為了獲得社會地位或名譽的一種手段，而是其本身的必要性使然。他對文學抱持這樣的想法，強調文學的獨立性和自律性。如前文所述，這兩者為文學現代性的標幟。從下面他所提出的結論中，我們可以斷定他已認知到文學現代性。

³³ 〈請合力拆下這座敗草穢中的破舊殿堂〉，《臺灣民報》三卷一號(1925.1.1)。

³⁴ 〈糟糕的臺灣文學界〉，《臺灣民報》二卷二十四號(1924.11.21)。

一、可以明白文學是甚麼，方不走入與文學不相關之途。也能知道文學的趨勢，方不死守尸而不知改革。

二、可以養成豐富的思想，而磨鍊表現的手段。表現在文學中雖不能算是最重要的，但你雖有很熱烈的情感，很富裕的思想，要表現起來，倘若不會表現，或表現不老練，亦不能造就偉大的作品。³⁵

他認為文學是藝術的一個形式，強調文學的獨立性建立在內容和形式的基礎上。張我軍積極排斥舊文學，推展新文學運動，因此舊文學陣營人士對他的文章也提出若干回應，³⁶彼此也就展開了新舊文學論爭。可惜大部分人都誤以為新文學和漢文學是對立的，因而終究還是無法發展為有建設性的討論。不過透過這種論爭，最起碼讓大眾知道新文學是未來文學發展的正確走向，也是既定的趨勢。除了發表文學理論之外，他還在《臺灣民報》上刊載各種新文學作品，目的是為加強大眾對新文學的認識，也因此得到廣泛而熱烈的回應，這在臺灣現代文學的催生上，可說是有相當重要的意義。張我軍在他最後一篇〈新文學運動的意義〉³⁷中，積極主張新文學的建設，提出「白話文學的建設」及「臺灣話文的改造」為臺灣新文學運動的重點項目。這是回應陳炳等最早提出的新文學主張，強調符合時代的文字改革乃是新文學運動的基礎作業。

張我軍所要成立的現代文學論的核心，是要在肯定感情的、感覺的個人生活和個性上，建立起現代國民文學。不過，在強調人的解放、文學獨自性的同時，亦接受國家、社會統一性思考，其本身具備了無可避免的矛盾。這些矛盾就是殖民地臺灣在接受文學現代性時的一個面貌。臺灣現代

³⁵ 同前注。

³⁶ 悶葫蘆生，〈新文學之商榷〉，《臺灣日日新報》8854號(1925.1.5)；黃衫客，〈駁張一郎隨感錄〉，《臺南新報》1925.3.28；陳福全，〈白話文適用於臺灣否〉，《臺南新報》1925.8.5等即是。

³⁷ 《臺灣民報》六十七號(1925.8.26)。

文學論，是處在民族不能自主的政治狀況上展開，因此無法兼顧文學自律性所重視的人的感覺的目標，以及國民文學所要履行的民族義務。這不但是張我軍，也是前面介紹的初期理論家們所共同面臨的矛盾所在。他們都重視人的感情和個性，也同時強調文學的社會義務，這兩種無法調和的目標互相矛盾，成為該時代必須解決的課題。換言之，同時追求個人的感覺特殊性，和時代所要求的抽象普遍性，這種複合現象，不但是初期理論家要解決的問題，更是往後臺灣文學的宿命。³⁸

三、初期現代文學理論和啓蒙主義文學觀

初期的文學理論，是從文字改革的討論開始，歷經中國新文學理論與作品的介紹、以及對舊文學弊病之反對，到建立臺灣新文學之主張，經過一連串過程而形成的。這個時期有關新文學內容具體的討論文章，有張梗的〈討論舊小說的改革問題〉³⁹和張我軍的〈詩體的解放〉⁴⁰兩篇。張梗在這篇文章中，提出了改革舊小說的六個方案，可以說是臺灣最早的現代小說理論。他首先強調要使用符合二十世紀現代的活文來創作文藝，可見他與當時許多新文學理論家站在同一線上，主張使用白話文，重視文學的時代使命；而且他在文中還批判舊小說沒有脫離「才子佳人」、「公子紅粧」、「妖精鬼怪」、「飛簷走壁」、「封王掛帥」的範圍，造成「出於一轍」、「同歸一轍」的千篇一律性格；就此，他提出了下面六點改革方案。

³⁸ 這從往後的作品內容中，社會義務和個人性的強調，不管在質或量的方面，都呈現嚴重不均衡狀態的現象，可獲得證明。下一章針對作品內容進行分析時，將進一步詳細討論。

³⁹ 《臺灣民報》二卷十七號～二十三號(1924.9.11-11.1)。

⁴⁰ 《臺灣民報》三卷七號～九號(1925.3.1-3.21)。

第一、「獨創」。所謂「獨創」，是指能創造出具有作者個性，且具生命力的文體。他反對舊小說固定的描寫方式，主張應配合每個場面和狀況，創造出生動的描寫。他並強調「小說最重的性命點是在於『用字眼須敏活，一似天馬行空，奔放不羈』，才能生出很摹神的敘事。要描寫一事象，或情景必須尋出最確適的文字而用之。」⁴¹ 可見他認為小說的文體特徵在於敘事；而敘事的成功與否，則來自正確又適切的描寫。

第二、「創作須含意」。這是指小說作品並不是為了排遣無聊的餘興或遊戲而作，而是具有「無限意味」的；這裡「無限意味」所指的就是有關人生的道理。

所以我們讀些不朽傑作，到底與眾不同。書中寥寥數語，而有無限意味在含。所寫無過一個人或一事象，而引我們到浩大的人生，讀了只覺得餘味津津，不知不覺自引起研究「人生」的興味。⁴²

他認為小說不該只因興趣而寫，字裡行間必須訴說有關人生的道理，讓讀者能夠心領神會，從中獲得啓示。這個帶有啓蒙主義色彩的文學觀，具有透過片面呈現全部人生的短篇小說創作原理，以及讓讀者自然感受人生道理的閱讀美學原理。不過在這裡他所謂的「用意」或「意味」，是指有關當代人生的客觀和真實面貌。譬如他在文中列舉的一些作品：易卜生的《人偶之家》探討婦女問題，而引起各方激論；托爾睨呢夫的《獵人日記》，喚起當時的露皇解放了農奴問題；《父與子》成爲支配近世露國的虛無主義的搖籃；而《水滸傳》成功的描述了「草澤英雄的活龍活虎」、「疏財仗義的面貌」，以及「朝廷命臣的貪婪卑鄙、彎腰曲背殘害良民」的當時社會面貌；還有《儒林外史》不僅呈現當時文人社會的縮影，也控訴科舉制度

⁴¹ 《臺灣民報》二卷十七號(1924.9.11)。

⁴² 《臺灣民報》二卷十八號(1924.9.21)。

的弊害。透過以上他所舉出的這些作品實例，我們充分可以推估，他所主張的小說任務，就是描寫社會的客觀面貌。而其中最為重要的是，當作者面對社會的不合理時，就要積極主動而又活龍活現的把它描寫出來。也就是說，他主張小說應徹底地描繪出社會內在的矛盾，以及人情事故的恩怨情仇，讓讀者認知到他們所處的人生和社會的真實面貌。

第三、「含意須深藏」。這是主張要把前面的「含意」—作者要傳達給讀者的訊息—經過文學的包裝呈現出來，而不要以生硬唐突而直接的概念來展現。這說明他已經認知到，文學具有與一般學問不同的美學特徵。

含意第一最禁忌的，莫如以顯露的「概念」描寫出來，…「含意」不得似塊石頭一般，滾在作品內，須與作品有機的化合，消化得無痕，或像藥劑師調劑亞砷酸一般的用意，必使砷酸和乳糖十分混合，全體均合才是。⁴³

可見他已經有了文學的具體化概念，也就是說，小說的描寫本質在於把所有因素有機的一起混合在作品內，而不讓它們以各自獨立的形態存在。例如，他認為《紅樓夢》的成功，就在於具有其他同類小說沒有的特徵。其他同類小說都有「才子佳人不配，普天下同聲一哭，天下有情人都成了眷屬」的情節，而《紅樓夢》脫離這些陋習，選擇了悲劇的結尾，更能表現出男女三角關係，以及專制家庭的悲情，也讓讀者有了省思這些問題的機會。他又以為「古人的小說，大都失敗於這一點，甚至不但『含意顯露』，還要大刺刺地將『對創作的解決法』明明白白拋在讀者的眼前。以自家區區的謬見，洒露出來猶繭蠶自縛，抹殺藝術上的價值不少。」因而批判這種赤裸裸呈現教訓的方法，抹殺了作品的藝術性。在這裡可以看出，包括小說在內的一般文學作品，在處理理念和文學性(藝術性)之間的問題上，已

⁴³ 《臺灣民報》二卷十九號(1924.10.1)。

經掌握到辨證性的思考。接著，他也認為小說的主題一定要以不暴露作者主觀意識的方式呈現，同時透過當代最真實的面貌，活生生而又正確地描寫出來。他深信小說能在這個過程當中，同時獲得藝術性與理念性。

第四、「排春秋筆法」。這可說是上面二、三項的另種說法。他主張應避免舊小說動輒曉以「微言大義」的迂腐，只需將赤裸裸的人生世態，揭示在讀者面前，讓讀者自行去解剖，去做分析即可。

古人做小說、戲曲，動不動拿出孔老的招牌來嚇倒人。起筆還未說半句就先把自己的小說挪去比那些左傳史漢，自高身價，甚至竟模倣起春秋的筆法起來，致往往生出種種莫名奇妙的迂論。⁴⁴

他舉金聖嘆的《水滸傳》批評理論來作說明，反對把小說的各種情景和狀況，以道德禮教來加以評價或解釋，他並呼籲作家不要犯此錯誤。

若是徹底的以真為真，以假為假，不屈強權，若董狐那樣的膽氣，直言不諱，倒也可敬，倒不戾「寫實主義」，奈偏偏這些口裏大言壯語，唱什麼微言大義的道學先生，偏要自矛其盾…⁴⁵

他主張小說要呈現客觀事實原本的面貌，反對作家介入作品，在作品內下評斷，以道德標準來歪曲事實的真相。這正是歷史與小說的分歧點，歷史的重點在於「記錄過去的史蹟，批評為政的得失，務須持嚴正的態度」，所以具有教訓意味，含有道德的性質；相較之下，小說非以教訓為主，只是提供讀者有關人生的問題而已。因此，如果以歷史「寓褒貶別善惡」的方式來創作小說，就無法達到上述「含意深藏」的目標。可見他在這裡也把文學從歷史中分離出來，強調只有文學才具有的功能，以及只有文學才能

⁴⁴ 《臺灣民報》二卷二十號(1924.10.11)。

⁴⁵ 同前注。

達到的藝術效果。

第五、「唱科學的態度」。他反對古小說憑空捕影，用自家空想做小說的材料，描寫各種荒誕無稽的內容；而主張小說作者要根據實際事實，以自然主義的態度來創作小說。他以左拉實際變為勞動者，跟勞動者一起生活、一起勞動，寫出長篇「巴里」為例，強調小說作者應像左拉一樣，紀錄社會現實活生生、原本的面貌，才能改造社會。他將左拉「剔出一切，不然社會不得改造」的說法，解釋為「伸其意，就是說，世間事不論好的歹的一盡可以洒落出來，設得只寫世間的好聽好看的美點，設得怕世人最畏聽，便將世間黑暗面擱起不談，好的已好，何須竟談？還見談些軋折耳毛的不好聽的暗黑面，方副小說的『社會使命』」，⁴⁶ 強調小說要擔負社會使命。他認為如果寫出實際人生中不可能發生的荒唐事，那麼也不可能揭露出社會的黑暗面。因此主張作者唯有將社會真實的一面攤在讀者面前，才能讓讀者有所覺醒，促使他們為改善社會而付出努力。

不論東西古今，著名傑作，皆著者自身，身臨其景，用著者自身的體驗實事做規準。斷不是橫臥床上，口啣長煙枝，憑空思妄想而能做出，再言之，小說家須以科學的態度為經，寫實筆法為緯，持真劍的態度以付之。⁴⁷

他再次主張作者不要為了締心繡口賣弄才華，搬出各種華麗的句子，而要以客觀的實際經驗，以其本來面貌來呈現。可見他說的「科學的態度」，指的是寫出作者可能會經驗到的事情，以寫實主義手法來充實的反映出來。

第六、「歷史與小說須分工」。延續上面的主張，他堅持文學的獨立性立場，強調作家的個性。

⁴⁶ 《臺灣民報》二卷二十一號(1924.10.21)。

⁴⁷ 《臺灣民報》二卷二十二號(1924.11.1)。

小說從技倆方面而論，最重要者不外乎描寫。描寫的性命是在於採「個性」而棄「類性」。我們要寫出如斯複雜微妙的心理，非用斯言斯語不得傳神的時候，須知道這個「斯言斯語」雖區區的動詞、形容詞實勝過啾啾千萬言。我們須好細用去，而刪削其余無關的冗文。⁴⁸

認知到小說的本質在於敘事，而敘事的本質在於描寫，在描寫中又以個性為最重要的因素。他強調在每一篇作品或每一場景，一定要表現出各個人物的獨特個性。他又主張作者應避免不必要的描寫，除非是在作品結構上必須要有的因素，才儘量仔細的描寫出來。例如對《紅樓夢》中黛玉初入榮國府的場面，從大門到內府的路徑上，仔細描寫建築裝飾；或喪禮場面中一一列舉準備的肉類種類及樣子或斤數等，他認為這些並非在作品結構上不可或缺的因素。他又以《水滸傳》為例，認為如果作者沒有意識到歷史上的梁山泊故事，單寫魯智深、林冲、武松、宋江、李逵、石秀等七八人，可能會變成更出色的作品，可惜作者沒有脫離歷史上的水滸輪廓的關係，在結構和藝術性方面留下了污點。他認為造成這種結果的原因，可能是「這大半為古來沒有研究社會專家的結果，小說家不得不擔任這『非小說分內的社會制度』等等的描寫了」，因此當小說犯這些毛病時，就會抹殺小說的興味。最後他提到，中國古小說家常常採取說明態度，偏重「筋徑」，導致「閑却描寫個性」，相反的，歐美日本小說，進入到「印象」的境界，保留給讀者思考的空間。

整理以上張梗所提的舊小說改革問題。首先他區隔文學和其他學問的異同，再以文學的獨特性格提出藝術性和文學性。為了確保作品的文學性，他認為必須透過作者深藏含意才能做到，同時主張個性之描寫為小說成功的關鍵因素。他對小說文類的敘事特徵也有所認知，例如他非常重視描寫的手法，以及文體的個性。他考慮到這不只關係到作者的創作態度和

⁴⁸ 《臺灣民報》二卷二十三號(1924.11.11)。

手法，更進一步影響到讀者的理解，因此主張小說並不是作者生硬理念的討論場地，而是具有文學性的藝術品。因此，他認為作者應把理念放在小說內部，以有機結合的方式隱露綻現，不需一五一十的交代清楚，只需點出即可。此外，他認為小說的終極目的在於改造社會，故而重視文學的效用性，因此主張儘可能描寫社會現實的一面，特別是社會不合理的一面，這樣才有助於達到社會改造的目的。張梗的小說論，就如標題所示一樣，並不是拋棄舊小說，而是將重點放在舊小說的改革上面，他強調要繼承《水滸傳》、《紅樓夢》、《儒林外史》等舊小說的優點，不過在內容上一定要符合當代實貌。他這種在民族的優良資產上，追求現代小說精神的論點，在現代初期，尤其是沒有自主性的殖民地現實上，具有相當大的意義。

另外，張我軍所著的〈詩體的解放〉，屬於新詩的專論。他首先從詩三百到現代詩作一概觀，然後說明中國歷代詩體解放的歷史沿革，再就這些解放的詩分為自然進化和革命來進行討論。如詩經—楚辭—唐詩—詞—曲的演進，他以為是自然進化，但現在所需要的是徹底的解放—革命。以下是他就詩的本質，以及改革的理由，提出的說明。

高潮的感情+醇直的表现=緊迫的節奏=詩，詩是以感情為性命的。感情差不多就是詩的全部，然而感情若只在心裏高潮而沒把牠表现—醇直的全部表现—出來，還不成為詩。所以有了高潮的感情更醇直地把牠表现出来，便自然而然的有緊迫的節奏，便是詩了。……自由詩是從法語vers liben譯出來的。象徵派的諸詩人於詩的形式上行了一大革命，他們不願受他人所制定的規則來制限，他們不願為古典的苦難的詩的法則所束縛，他們為欲表现他們的禁不住的心靈的呼籲，所以對於古典詩，對於一體束縛自由詩形豎起反旗，站在一種極自由的新的型式之下，努力欲求獲一種合於個性的詩形。……世界的詩壇已是這樣了的。如果我們希望我們的詩壇能與世界的詩壇採取一致的行動，如果想使我們的詩壇也開放幾朵燦爛的鮮花，那末請大家把舊詩體來解放罷！我們應和自由詩派取同

一的行路！⁴⁹

他認為詩是文學的精髓，在詩裡最重要的是感情和表現方式。除了同時兼顧感情與表現之外，他也闡釋詩的文類特徵在於「緊迫的節奏」。至於節奏，他將它分為形式律(平仄法、押韻法、音韻律)和內容律(內在律)兩種，並引用章太炎《古詩流變》的見解，指出屬於前者的舊詩(絕律詩)，偏重形式和技巧，具有「矯揉造作，不顧自然」的缺點，導致思想感情容易遭到埋沒或被抹殺。⁵⁰ 這些形式上的束縛，成為文學革命的起因，例如在西洋十九世紀後期、在日本二三十年前、在中國七八年前所發生的自由詩運動，就是為了打破詩在形式上的束縛。這些運動所追求的是「對於一切束縛自由詩形豎起反旗，站在一種極自由的新的形式之下，努力欲求獲一種合於個性的詩形」，至於詩的韻律，「他們的詩的韻律和從來的外面的韻律法不一樣，是內面的韻律，即內容律。他們作詩是依靠從自己的心臟的呼吸生出來的韻律。內部的節奏所以也有二三字一行的，也有十數字一行的。」⁵¹ 因此期待在臺灣也能產生依據內在律寫成的新詩。詩的形式改革之所以重要，就在於它不論呈現何種感情，都能表現出作者的個性，這是他的新詩論所呈現的文學現代性特徵。

以上我們列舉了兩篇討論小說和詩的文章，來探討初期臺灣現代文學理論的內容。現代初期臺灣文學的討論，我們可以文化啟發和民族振興為目的之啟蒙主義文學論來加以概括。初期有關文字改革的主張，自是無庸置疑，其他不論是介紹中國新文學理論，或是排斥舊文學等的諸多主張，在其背後都帶有對文學的時代使命，以及文學的效用性認識。他們把文學的要務放在臺灣文化的提昇上面，而提高文化水準是為了能讓民衆看清自我

⁴⁹ 《臺灣民報》三卷七號~九號(1925.3.1-21)。

⁵⁰ 《臺灣民報》三卷八號(1925.3.11)。

⁵¹ 《臺灣民報》三卷九號(1925.3.21)。

的處境，進而摸索民族該走的路線；這其中文字改革便成了更快、更容易接受先進文明的一個手段。在這裡我們可以看到初期理論家的迫切沉痛心情，他們認為若不針對只偏重形式的舊文學加以改革，那麼將不可能有資格融入以科技和產業振興為表徵的現代世界歷史進程。他們認為打破封建的舊觀念，把知識普及於民衆，是西歐社會達到現代化的原因。因此為了普及知識，並且讓大衆對自我民族現實有所覺醒，而展開建立新文學的運動。從陳炯到張我軍等為建立臺灣新文學而努力的運動健將們，都明白表示以文化向上、民智啓發為文學的首要任務，並以中國新文學理論為根據，排斥舊文學，展開一場現代文學運動。⁵²

臺灣現代文學理論之所以偏重於啓蒙主義發展，是因為打一開始，知識分子便已自覺到國家已經淪為殖民地，並受到不平等待遇的關係。所有理論家都認為，舊文學和當時的文字現實，並不符合當代潮流。他們如此重視文學是否合乎時代，⁵³ 主要是因為他們充分瞭解固守舊文學並沒有辦法改變現實。以歷史進化主義為背景的這個觀念，可說是來自針對二十世紀現代史進展和自民族現實的現代性思考，而他們所認知的現代也與一次大戰後的世界變化息息相關，因為他們擁有了批判西歐列強帝國主義和軍國主義的眼光和能力，而批判的根據就在西歐文明產物，也就是現代精神。包括新文學運動在內，初期新文化運動的主導者，個個都主張要改善身處殖民地的民族現實。為了振興民族，他們注重文化啓蒙，並以科學技

⁵² 新文學創作旗手賴和也強調文學受社會的影響而改變，並指出新文學的歐美影響是非常自然的事。懶雲，〈謹復某老先生〉，《臺灣民報》九十七號(1926.3.21)。

⁵³ 「臺灣現代之文如此，其不合時務也可知，拙者自愧不才，竊欲與諸志士賢人，協力提倡，早脫此弊，代之以日用文，庶幾古來舊套或可一掃。」(陳端明〈日用文鼓吹論〉，《臺灣青年》四卷一號，1922.1.20)；「還不知道古人的文，是適應於那個時代，而一時代有一時代的特殊生活，所以一時代有一時代的特殊風格，舉凡所謂倫理觀念，經濟組織，社會制度及其政治的理想，皆有特殊的歷史，若是將現代的想像而論，古今一定有相反的，因為宇宙之萬物皆是進化的，經過許多的進化而來，不是恒久不變的，我們人類社會，也是一樣進步的沒有停止，故我們須要應這個時代的進步，常常注意改良不合我們現實社會的事，用最少的時間，收最大的效果，這是最要緊的。」(黃呈聰〈論普及白話文的新使命〉，《臺灣》四年一號，1923.1.1)。

術和合理、理性的西歐現代精神為出發點。這種具有「文明開化」和「民族保衛」相互矛盾的時代精神，是遭到帝國主義異民族入侵，被迫拖往現代的大部分第三世界國家所共有的現象。當然，臺灣現代文學的論述，自然也適用於這種情形。

試圖透過文化的啓發，趕上西歐現代文明，並在這個基礎上，喚起民族的普遍覺醒和民族振興的民族主義啓蒙文學觀，之後以中國革命運動作為實例，進行實際文學論爭時，主張文學應把在價值觀上迎合貴族並偏重形式的封建因素從中祛除，並去追求植基於科學和理性的現代文學精神，以及個性的自由抒發。因此在這個階段，他們強調文學的形式上自由甚過內容。不過，就文學理論的基本立場而言，重點還是放在克服殖民地臺灣的處境；在這一點上，他們始終堅持具有啓蒙主義的民族主義文學觀。

從臺灣現實出發的這個文學觀，在創作理論上，建立了寫實主義文學理論。在文學理論中，有關寫實主義的定義，多到數不清。⁵⁴ 不過基本上，就一個文藝思潮來說，寫實主義的基本特徵，是在客觀現實的基礎上能夠正確的反映現實，並保持批判視角。在初期的文學論中，有關文學的表現方式，理論家們雖然並沒有展開深入的討論，不過透過下面所舉的例子，可以知道他們還是認為客觀現實的描寫，比較有利於達成社會改造和民衆覺醒的目標。

詩須用具體的做法，不可用抽象的說法。凡是好詩都是具體的，越偏向具體的，越有詩意詩味。凡是好詩，都能使我們腦子裏發生一種—或許多種—明顯逼人的影像。這便是詩的具體性。⁵⁵

⁵⁴ 葛蘭特指出：「沒有東西比寫實主義這個單字更能呈現出『慢性的不安定性』。」他列舉了「客觀的寫實主義、主觀的寫實主義、幻想的寫實主義」等共26種附加修飾詞的寫實主義定義。參考Damian Grant(葛蘭特)，《Realism》，頁1-2。

⁵⁵ 蔡孝乾，〈中國新文學概觀(一)〉，《臺灣民報》三卷十二號(1925.4.21)。

魯迅是個寂寞冷靜的人，他的作品完全帶著「寫實主義」的色彩。他以客觀的態度，觀察他的環境—自然界、人間，將他所看的所聞的東西，無論何等醜惡、何等卑劣，赤裸裸展開給我們看。他所識的人、他的親戚、他的朋友、他自己，蓋他所記憶著的部分，毫無客氣，老老實實把那些攝影出來的東西，便是他的「吶喊」。⁵⁶

古人乏疑科學思想，只憑腦裏的攪漿捏出小說，亦無怪其然，西洋還未到自然主義，浪漫主義色彩當盛的時代，也是一樣重主觀抒情，而科學的發達影響到文藝方面，一經自然主義的洗禮，就不得不變到寫實主義的態度了。非真不寫，排去一切邪推臆測…⁵⁷

前兩者是蔡孝乾在介紹中國新文學時，所引用的胡適的新詩作法，以及對魯迅短篇小說評論的一部分；他指出不論詩或小說，都要根據現實的具體內容來寫，才能成為新文學。後者為張梗討論舊小說改革問題的文章，雖然他未將自然主義和寫實主義作一區分，甚而將兩者混用；不過他倡議將現實社會的人間百態，生動而如實地描繪出來，才能引起讀者共鳴，把讀者引導至批判思考中去。這些主張都很重視現實社會的描寫，目的當然是在引起讀者對不平社會的批判，或許我們可說這就是寫實主義⁵⁸ 文學觀的萌芽。

以上我們探討了臺灣初期的現代文學理論，知道它具有以文學效用性為基礎的民族主義啟蒙觀，在表現方式上，則採取了寫實主義手法。民族主義論述和寫實主義傾向，可以說是文學現代性的一個表徵，這可從世界文學的歷史、理念、美學的三個層面，找出它必然的關聯性。首先，從歷史角度來看，現實主義文學正式出現於文藝復興時期；當然在此之前，並不是沒有具備寫實因素或寫實傾向的文學存在，不過一直要等到文藝復興

⁵⁶ 蔡孝乾，〈中國新文學概觀(四)〉，《臺灣民報》三卷十五號(1925.5.21)。

⁵⁷ 張梗，〈討論舊小說的改革問題〉，《臺灣民報》二卷二十一號(1924.10.21)。

⁵⁸ 這裡的寫實主義就是realism的譯語，與現實主義同一概念。

時期，現實主義才可能完全融入作品的全部內容，擔任貫穿整個作品的支配原理角色。如賽凡提斯、莎士比亞等文藝復興期巨匠的作品中，我們明確的可以看出與之前小說不同的寫實色彩。到了這個時期，現實主義變成一個獨立的文學傾向，相較於前代文學，它在細部描寫方面更為豐富，在人物個性的塑造能力更加卓越。⁵⁹ 這兩方面的因素，在現實主義文學裡佔有非常重要的位置，因為它創造了臨場感十足的形象化手法。特別是在人物個性的形象化方面，它可說是文藝復興期文學的重要貢獻之一。這是因為前期的文學中，人物的描寫往往過於公式化、理想化，破壞了文學的真實美感。但在文藝復興期的文學中，透過人物個性的性格化，它使文學更為寫實。不僅如此，人物個性的性格化創作手法，後來更普及於一般作品中，因此在反映現實上，文學普遍創造出更高水平的價值。之後到了這個批判寫實主義文學被確立的十九世紀，豐富的細部描寫，以及人物的個性性格化，均發展成為典型化原理。從此，現實主義乃被確立在文學的創作方法中。⁶⁰

在現實主義發展的歷程中，現代民族主義文學發展史和現實主義文學發展史互相重疊的事實，是我們應該注意的一件事。其中一個原因是，兩者的主要擔任階層都具有同樣的階級基礎，並且都擁有所謂新興資產階級的世界觀。新興資產階級所主導的現代民族文學，在建設現代民族國家之際，為使資本主義飛騰發展，選擇了對反封建鬥爭上最為有效的寫實主義，作為武器。另外一個原因是，新興資產階級的世界觀和理念，也就是文藝復興期的人文主義和大革命期的啟蒙主義，是現代民族文學和寫實主義文學共有的中心思想。他們積極關懷現實，具備自由、平等、博愛精神的特徵，以及民主主義、人文主義的傾向；而他們對個性和人性的擁護、對歷史發展擁有樂觀態度等，都是現代民族文學和現實主義文學的共同內容。基於這

⁵⁹ 申勝燁，《馬克思、列寧美學的基礎理論(1)》，頁371-373。

⁶⁰ Stephan Kohl(史泰班·柯爾)，《Realismus：Theorie und Geschichte》，頁82-84。

些價值觀和理念，現代民族文學必然將現實性和人本主義民衆連帶性，拿來作為自己的基本原則，也因此具有寫實主義的傾向。

其次，從理念的層面來看，民族文學和現實主義文學原理，同樣具有民衆連帶性。在此，民衆連帶性是指對民衆生活保持關懷的人文主義精神。從文藝復興期的寫實主義、十九至二十世紀的批判寫實主義，到社會主義寫實主義的許多名篇作品，其中始終一直不變的重要特徵，就是民衆連帶性。⁶¹ 雖然社會主義寫實主義所強調的黨派性，帶有無產階級性格，有別於人本主義的民衆連帶性，不過民衆連帶性本身，可以說是讓這些不同時期的寫實主義作品，在歷史上、在美學上得以承繼，維持連帶關係的共同成分。⁶²

在這裡，試引用盧卡奇的見解，來說明在美學層面上的寫實主義。盧卡奇規定，文學藝術的本質在於「特殊性」。所有偉大的文學作品，都是透過特殊性的彰顯，使我們深深感受到美的悸動。所謂「特殊性」，指的是「普遍性」和「個別性」的統一，而這個統一，按照盧卡奇的說法，並不是兩者的折衷，而是「普遍性」和「個別性」在相互影響的過程中所達成的。⁶³ 因此，文學藝術在本質上不但具有忠於真理的性質，同時也具有忠於現實的性質。因為「特殊」和「普遍」的相互作用，最終歸結於「特殊」，藝術得到忠於真理的性質；同樣的，「特殊」和「個別」的相互運動，最終歸結於「特殊」，藝術亦得到忠於現實的性質。把客觀現實的總體性，以藝術的手段來反映出來，換言之，通過忠於現實，來彰顯出忠於真理，這就是文學藝術的本質，也是美學的根據。從這一點我們知道，文學藝術在本質上是具有寫實主義傾向的。不過文學藝術的發展，終究與歷史發展階段相

⁶¹ 批判的寫實主義和社會主義的寫實主義，其根本上的差異在於，前者係建立在資本主義上的現代性，而後者則是建立在反資本主義的社會主義現代性。

⁶² 有關歷代現實主義的民衆連帶性，是包括盧卡奇在內的許多探討現實主義的理論家們的共同意見。

⁶³ Lukacs, Georg(盧卡奇)，《Die Eigenschaft des ästhetischen；美與辯證法》，頁162-168。

對應。因此，爲了完全彰顯這些文學藝術的性質，必須要等待配合它的歷史階段到來。例如，在神話世界觀所支配的古代，或者宗教神秘主義所支配的中世紀，寫實主義想要完全被彰顯，並不可能。到了現代，自然科學的蓬勃發展，以及民主主義的持續進展，人們開始以客觀的態度來理解世界和現實；並且資本主義獲得發展，人們才明確地掌握有關人生的總體關連性。到了這個時候，寫實主義方才可能完全被彰顯。在這一點，寫實主義在現代能夠發展，可以說是一個必然的歷史結果。

從以上的分析探討，我們知道現代民族文學和寫實主義，在歷史、理念、美學上，有著根本性和本質性的關聯。國家淪爲殖民地，被帝國主義日本強制主導現代化之後，臺灣知識分子對現代的自覺，才開始萌芽。因此，這也正是爲何在現代文學藝術的追求上，反封建、反帝國主義理念是最優先被考量和被要求的。誠如上面所言，這個要求以啓蒙色彩的民族主義文學觀來呈現，並且在美學上很自然地採取了寫實主義的方法。

雖然初期的文學論中，缺乏探討寫實主義的核心原理，只把重點放在描寫客觀現實的原貌上面，而帶有自然主義的傾向。但是我們知道，這種想法是爲了改造社會，更何況這是在缺乏實際創作經驗的情況下所萌生的初期想法。如此看來，我們實在不得不佩服他們能有正確的眼光，以及所付出的心血。總之，透過以上的討論，我們知道臺灣現代文學所呈現的幾項特徵，譬如人的主體性和個性之重視，文學的新內容和形式之追求，文學有別於其他學問的獨立性之認知，文學文類的分類和自律性之瞭解，西歐現代文學思潮之接受等等，在在都告訴我們初期文學理論所反映的現代性所在。

第二節 社會主義左翼文學論

一、社會主義和文學的結合過程

(一) 初期文學運動中的民衆指向

衆所周知，臺灣的新文學運動，是在社會和政治運動的影響之下發展起來的，⁶⁴ 而初期的新文學運動，是以新文化運動的一環開始起步。如前節所述，這個時期的文學論，主要強調言文一致的文字改革，以及新文學所要擔當的社會、民族任務。而1925年前後開始的農民運動等民衆運動急速發展，促成左翼文學團體的成立，無產文藝的主張開始成形。不過，綜觀日據時期文學運動的歷程，社會主義左翼文學的理論建構，可說是從新文化運動初期開始，即與社會主義思潮的流入，同時進行。⁶⁵

1922年，林南陽於介紹大戰後的文藝思潮時，最早提到社會主義文學思潮。他介紹浪漫主義、自然主義、新浪漫主義等世界文藝思潮，以及各類派的產生和發展過程、文學主張、代表作家和作品，其中提到大戰後世界文藝主流時，就社會主義和文學的關係，說明如下：

前述露西亞以下的代表文藝，就是反動自然主義而興起的。這些文藝均極力主張「爲人生的藝術」，藝術家脫離象牙塔，降至平原上，並抱持拯救大眾的想法。不過，所謂的救，不是像急速改善

⁶⁴ 陳師芳明先生等新文學運動研究者普遍均有此共同看法。

⁶⁵ 曾天富先生在《日帝時期臺灣左翼文學研究》中，分爲形成期(1920-1926)、定著期(1927-1932)、深化期(1933-1936)、萎縮期(1937-1944)，來考察臺灣左翼文學理論的形成和發展，以及其與左翼社會運動之間的消長關係。此外，該書亦就各階段的左翼小說和詩深入地進行分析討論，並進一步與韓國普羅文學進行比較。本文中左翼文學理論及展開過程的介紹，有部分參考該書內容，在此先予以註明。

社會啦直接施行新政治啦一樣的事。僅僅是能夠將全體人類放在心裏。如此和現實生活接近的文藝，就是經過世界大戰，到今日和社會主義交涉，階級鬥爭的思想流進藝術家的腦中，因而發生近來被議論紛紛的「普羅列塔利亞文學」。⁶⁶

這是最早被介紹到臺灣社會來的社會主義文藝，他認為普羅文學的形成背景是「為人生的藝術」潮流和社會主義思潮的結合。接著，黃朝琴在〈漢文改革論〉中，針對改良社會的方法是否得當，向抱持普及教育、改造社會大志願的知識分子提出質疑。

現在，我們都變成了極殘酷的資本家，我們的團體合得十分的堅固，而且有絕大的威權，我們對於社會上一般的貧苦大眾，已經施用了慘毒的刑罰，使他們的肉體上，感受了極難堪的痛苦，他們精神上的生命，都被我們剝奪了。咳！我們的罪過已經達到極點了！諸君！！我並非故意用這些含刺戟性的語句，來鼓動你們的感情。這，確是我們極懇摯的警悟和懺悔啊！⁶⁷

古人做文字的目的，是要詞達而已，普行天下，無分貧富，使世上的人得有交通利器，人人都可享受智識。豈知後代的人，亂行改造，為政的當局，亦不想到，所以這種難記難寫的漢字，漸漸也就變做了少數階級的專有物了！資本主義的發達，若果至極點，現在的教育制度，絕對不會使貧民子弟得享著智識的分配，偏道可憐不可憐？⁶⁸

他認為臺灣社會停止進步的原因，在於以艱澀的漢字為媒介傳播知識，而造成知識淪為少數知識階級專有物的現象，因此他主張把它擴大到一般

⁶⁶ 〈近代文學の主潮〉，《臺灣》三年五號(1922.8)。原文為日文，譯文引自黃琪樁，《日治時期臺灣新文學運動與社會主義思潮之關係研究(1927-1937)》。

⁶⁷ 《臺灣》四年一號(1923.1.1)。

⁶⁸ 《臺灣》四年二號(1923.2.1)。

民衆，特別是佔人口大部分的無產大眾，讓他們得到知識。可見黃朝琴一開始就把啓蒙的對象，設定在無產大眾的身上。

另外，最早的白話文文學雜誌《人人》的創刊辭中，也提到有責任解放被少數人獨占的文學，然後使之擴大到一般人的生活面，同時也把與人生連結的實用文藝，以及一般民衆的勞動生活，稱之謂藝術。⁶⁹ 此外，張我軍也引用馬克思的話來當做新文學運動發軔的正當性。他說就像勞動者自己流汗之後爭取到麵包一樣，民衆一定要用自己的雙手來爭取自覺的機會，如此，就必須先排斥與現實脫離的舊文學，積極推動新文學運動。

所謂改造社會，不外乎求衆人的自由和幸福，而這自由和幸福是要由衆人自己掙得的，才是真正而確固的，決不會從天外飛來，或是由他人送來的。猶如麵包是勞動者額上流了汗才能得來的。捨著這條大路不走，終日只在神前祈禱，或是在路上叫討，那一個肯大發慈悲給你喫一頓飽？馬克思甚至說：「人類一切的歷史，都是階級鬭爭的事蹟。」所以處今日的社會，老實不能學那上古時代的愚民的，「不知不識，順帝之則」了。因爲你若這樣說，誰給你自由和幸福？……然而諸君呵！諸君除幾位極少數的人，一息奄奄的還在那裏請願議會設置之外，莫說改造社會的運動連個影子也沒有，就是自己一個人的進路也都已經走錯了。諸君以爲議會設置沒有成功的希望，所以社會的一切也就無從改造了，所以就自暴自棄的不獨不與那些勇敢的兄弟們相助，或向另一方面開始行動，尚且站在遠遠地望著他們嘲笑，有的甚至眩於利誘，要來陷害他們。唉，青年諸君呀！難道諸君對於現在社會能夠滿足嗎！或是對於現在社會的反抗的氣力已經消失，而疲於與環境的無益的爭戰，所以絕望而屈從了嗎？或是要「樂夫天命」學陶潛的避世者流嗎？或是同情於托爾斯泰的無抵抗主義嗎？⁷⁰

⁶⁹ 器人，〈發刊詞〉，《人人》(1925.3)中提到：「…勞動藝術…藝術民衆化」。

⁷⁰ 〈致臺灣青年的一封信〉，《臺灣民報》二卷七號(1924.4)。

在這裡他對以資產階級為主的議會設置運動，以及類似無抵抗主義之類的消極抵抗行為，同樣都感到懷疑。他主張首先應啓迪民衆，讓他們自己能爭取自身的自由和幸福，而且這就是新文學運動的正當性所在。雖然在這裡並沒有直接提出社會主義文學的必要性，不過可以推知，他對世界文學潮流，有一定的了解。透過上面幾個例子，我們知道新文學初期的知識分子，正慢慢接近無產大眾。

到了蔡孝乾，他明確闡明「無產階級的文藝」就是新文學的道理。在介紹中國新小說時，他提到：

全世界受了這次大戰的洗禮，德意志的軍國主義消滅、露西亞的專制政治崩壞。世上所謂被壓迫階級—勞動者、婦女等，一切擡頭起來，那所謂「改造」啦、「解放」啦之聲鼓動於環球。同時又發生什麼建設「無產階級的文藝」啦、「第二的文化」啦等的標語。因此從前所謂「為藝術的藝術」(art for art's sake)便成了一句的死語，尤其是那句「為人生的藝術」(art for life's sake)也不大風行了。現在呢？可是非「為新社會的藝術」(art for new social's sake)不可的趨勢了。就這個事實而言，現代中國的新文學，尤其是新興的小說，自然不能滾出此潮流外了，並且還要積極向此潮流地前進呢。…然而現在新興的小說是怎樣呢？自從翻譯西洋的小說以後，不但那描寫的方法大起變化，就是描寫的對象(材料)也變化了。現在文壇作家所取的材料是平民社會，如農家、男女職工、車夫等的貧苦情形。又如新舊思想的衝突所演出來的家庭悲劇，婚姻苦痛等。⁷¹

他非常明確的規定，新小說就是指以被壓迫階級為對象，呈現反封建思想的小說作品。他這種重視平民大眾生活面，以及「為新社會的藝術」的想法，與當時中國共產青年的主張非常接近。例如1923年中國的鄧中夏、惲代英、蕭楚女等在《中國青年》中，同時批判了「為藝術的藝術」和「為

⁷¹ 《臺灣民報》三卷十五號(1925.5.21)。

人生的藝術」，主張文學應該為社會革命服務。⁷² 蔡孝乾認為中國的新小說不僅在形式方面，擺脫了舊小說的「話說」、「却說」等陳腔爛調，而且在描述的對象方面也有了顯著的變化，故事大都描寫農夫、男女職工、車夫等窮人的貧困狀況，或者因新舊思想的衝突導致的家庭悲劇、婚姻問題等平民社會情形，並以魯迅的《孔乙己》、雪邨的《風》、《私逃的女兒》、胡適的《終身大事》等為例子。把新文學的內容規定為民衆文學的這篇文章，預告著臺灣的文學界，新興的無產階級文藝就是將來的文學趨勢。接著，甘文芳在紀念《臺灣》雜誌社創立五週年，以及《臺灣民報》發行萬報時，主張透過「破壞過去的一切主義和工具」建設「新臺灣」，他指出日本殖民地地下臺灣的現實如下：

新臺灣的暗流是伏在日本領臺以來的事。可是明目張膽地出來大吹特播的期間還屬近今幾年來的時間。因為日本帝國把臺灣統屬以後的施設，政治上大有施行著臺灣的榨取的臭味，那末臺人在政治上既然完全的沒有權力，在經濟上也自不得不死心蹋地的讓他們去安排。一面又因資本主義的流入，使半開的殖民地放棄了手工業的時代，而匍伏在先進國的經濟組織的下面，因此遂起了舊社會一切思想制度的改變，而激動了舊社會秩序之崩壞。這文明國又像帶著機械一般也帶了些舊社會所深惡而痛絕的近代文明之種子來宣布。禁不住也祇好讓他們去耽讀考究。那末社會上的因素既然構成了，怎樣得住這滔滔的潮流的橫流決絕呀！在政治上就成了民族問題，社會就又訓致了新舊思想的衝突，這可以說是事實有以啓其不安，而思潮有以助其勢的了。所以我說問題是起於日本帝國領臺以後的事是毫不冤枉他，也自是有根據的斷定呀。⁷³

明白道出臺灣正處在日本的榨取式統治，以及資本主義的流入帶來現代思

⁷² 張畢來，〈一九二三年《中國青年》幾個作者的文學主張〉，轉引自黃琪椿，《日治時期臺灣新文學運動與社會主義思潮之關係初探(1927-1937)》，頁27。

⁷³ 〈新臺灣建設上的問題和臺灣青年的覺悟〉，《臺灣民報》六十七號(1925.8.26)。

想，所產生的矛盾與痛苦當中。他主張在瞭解這樣的情況之後，就要為掃除殖民地的不平等現實，並展開建設新臺灣而努力。而新臺灣的建設，必須透過尋求政治壓抑的解放，以及思想的解放兩方面的努力來達成。在他的想法裡，思想的解放是解決經濟不平等的前提條件。他引用馬克思的理論來說明了這一點：

（舊思想家）說是東西事情不同。不明白經濟制度的變改與道德慣習法律的因果關係。我試擇馬氏一節以供老先生們之參考。「社會秩序的基礎，全在社會裏的生產和交易形式。所以觀察人類社會那最原始最根本的物件。就是節制一國的道德法律也全看那一國的社會經濟而定。社會經濟是社會生活的物質。是社會生活的實體。換言之，社會經濟是基礎。法律道德是建築在這基礎上的。所以社會經濟有了重大變化，那末節制社會秩序的東西也就隨之而變化。」文藝也是一樣所謂文藝的時代性。什麼文藝是「時代的鏡」也免不了和時代運行的色彩。⁷⁴

這篇文章雖然不是專門討論文學，不過却以馬克思的社會理論為根據，說明文學和社會組織的關係。就像一個社會的道德、法律等上部結構，必須建立在該社會經濟基礎上一樣，那麼與此同等級的藝術、文學，也必定是與社會經濟基礎有著密切的相關，因此，知道這種關聯之後，面對創作，才能明確地把握自身所處的時代。在他之前，社會的發展，漠然地被設定在文學的革新上面，認為新文學能改造社會、啓發文化，有利於民族振興，但是到了他，文學和社會的相互關係，在馬克思的上、下部社會結構理論中，得到必然性關聯，具備了社會主義文藝的理論根據。

透過1925年前後出現的這些文章，我們可以知道當時的臺灣社會，已經到了民族矛盾和階級矛盾非常嚴重的地步，而農民運動等無產階級的自

⁷⁴ 同前注。

救努力也已開始。持續數年以資產階級為中心展開的議會設置運動、保甲制撤廢運動、惡法撤廢運動等，一一歸於失敗，同時資產階級走向改良化，因此，社會運動的中心慢慢移到民衆陣營。事實上，這段期間《臺灣民報》也另外刊載了〈臺灣的農民運動〉⁷⁵、〈勞動者的自覺〉⁷⁶、〈重大之臺灣農民運動〉⁷⁷、〈弱小民族的奮起〉⁷⁸等宣傳社會主義理念的報導文章，社會運動的轉換氣氛越來越為濃厚，有關新文學的討論受到這些氣流的影響，自是無庸置疑。而且新文學運動的主導者，大部分同時也參與了社會運動，他們深切地感受到民族主體的生存以及大多數民族成員的福祉，正面臨著威脅，因此他們更加容易接受對民衆的人本主義關心，以及重視無產階級的社會主義文藝思潮。就在這種氣流之下，1925年10月，張維賢、張乞食等無產青年，組織了『臺灣藝術研究會』，並發行了《七音聯彈》刊物。這本臺灣最早的無產文藝雜誌，由於至今仍未被發掘面世，因此詳細的內容無從知道，不過，據瞭解這本雜誌的主要傾向是，從下層階級的生活面貌，吸收文學藝術的創作資源。⁷⁹而『臺灣藝術研究會』乃標榜無產文學的第一個文學結社，它甚至可說是這個時期形成左翼文學理論的主要標識。像這樣，二〇年代前期的社會主義文藝理論，主要重心除了在批判古典文學的貴族傾向外，更提倡平民文學，慢慢把平民或一般民衆的範圍，設定為勞動者、農民等無產大眾，並提出文學要啓蒙他們，進而期待他們對社會的變革能有所貢獻。可見這個時期的理論家已經很明確地知道，在殖民地臺灣，所謂一般大眾指的就是無產階級。

⁷⁵ 《臺灣民報》三卷十二～十三號(1925.4.21-5.1)。

⁷⁶ 《臺灣民報》三卷十六號(1925.6.1)。

⁷⁷ 《臺灣民報》三卷十八號(1925.6.21)。

⁷⁸ 《臺灣民報》六十一號(1925.7.19)。

⁷⁹ 林瑞明，〈日本統治下的臺灣新文學運動－文學結社及其精神〉，《臺灣文學的本土觀察》，頁2-34。

(二) 無產階級文藝的正式展開和左翼文藝雜誌的發行

1927年前後，臺灣社會發生了一連串的變革事件。包括文化協會的分裂；農民運動、勞工運動，以及新文協、臺灣共產黨成立等左翼社會、政治運動的積極展開；民衆黨左傾，同時社會主義視角已某種程度的滲透到其機關誌《臺灣民報》。在整體民族運動的構圖上來看，這個時期民族運動的主導權，已經移轉到民衆陣營，而社會主義思潮在社會各個層面，也已經發揮了相當的影響力。依照黃琪椿所做的整理，當時臺灣青年所接受的社會主義思潮，不只有馬克思主義，連無政府主義、合作主義、民生主義等，只要是強調社會公義的學說，幾乎全都被引進來研究。⁸⁰ 不過隨著殖民地臺灣的階級矛盾和民族矛盾逐漸被深化，以及全世界無產階級革命運動的向前進展，馬克思、列寧主義，逐漸占有主導地位。這可能是受到1927年共產國際(Comintern)通過「有關日本問題的綱領」時，規定「殖民地的完全獨立」的影響。當時的知識分子，基本上以有產者和無產者的對立局面來理解他們所處的臺灣現實，並且與民族問題結合來進行思考，因此對透過階級鬥爭來達到民族運動的具體成果，保持肯定的態度。這從《臺灣大衆時報》和《新臺灣大衆時報》的評論⁸¹ 中能得到證明。不僅如此，連被左翼人士指為反動的《臺灣民報》⁸² 中，也刊載了有關階級對立和無產者興起的觀念及消息。當時在民族運動陣營的分裂情況之中，他們共同接受了社會主義的態度，這種情形很快的影響到文學界，因此，正式開啓了無產階級文藝運動。

由於臺灣共產主義運動的發展，世上對於包括無產階級文學、演

⁸⁰ 有關這部分的內容，參考黃琪椿，前揭論文，頁5。

⁸¹ 有關兩家報紙的詳細內容，參考陳芳明，《殖民地臺灣－左翼政治運動史論》，頁193-213。

⁸² 1927年『文化協會』分裂後，《臺灣民報》便成為右翼民衆黨的機關報。

劇等的無產階級文化運動的關心，逐漸高昂起來。他們跟昭和三年三月二十五日在東京成立的全日本無產者藝術聯盟(略稱納普)有連絡，而以此為根據，傾注全力宣傳、煽動共產主義文學運動的發展。而且更於昭和六年十一月二十七日，在日本共產黨指導下，成立日本普羅列塔利亞文化聯盟(略稱哥普)。企圖把文化鬭爭和政治鬭爭結合起來，把組織基礎放在工場農村，採取共產主義團體的組織原則，外表內容均作為日本共產黨的外圍團體展開活動。⁸³

就如上面總督府所做的分析，無產階級文藝運動的成長，來自於左翼政治運動的活潑展開而得到機會。左派抗日運動達到最高潮的1927、8年間，臺北高等學校的學生發行《文藝》雜誌，宣傳社會主義。接著，1929年春，全日本無產者藝術聯盟(納普)的機關誌《戰旗》被運送到臺灣，並逐漸增加發行人數，同年12月又有計畫的設立戰旗社的臺灣支局。在此同時，臺灣共產黨中央以及文化協會、農民組合等相關人員，對《戰旗》的關注不斷提高，臺灣共產黨所屬的國際書局，也非法引進該雜誌來發送給讀者。

在這種狀況之下，左翼社會運動日益得到空前的發展，雖然其間有過持不同理論人士意見相左劍拔弩張的情形，致使社會主義勢力分裂。不過在這過程當中，運動人士對社會主義理論的需求，更加強烈，對社會主義思想的宣傳、發揚和展開，也日形迫切，而響應這個呼聲的報紙、雜誌也就應運而生；例如，1928年5月新文協所創刊的《臺灣大眾時報》，以及1930年上半期的《伍人報》、《臺灣戰線》、《明日》、《洪水報》、《赤道報》、《新臺灣戰線》等普羅雜誌即是。被評為臺灣普羅文藝運動先聲⁸⁴的這些雜誌中，只有《臺灣戰線》標榜著文藝雜誌，其他都是帶有綜合雜誌的性格，不過這些雜誌，提供給文學和社會主義思潮合流的機會。⁸⁵這說明了針對共

⁸³ 警察沿革誌編纂委員會，王詩琅譯，《臺灣社會運動史—文化運動》，頁505。

⁸⁴ 施淑，〈文協分裂與30年代初臺灣文藝思想的分化〉，《兩岸文學論集》頁15。

⁸⁵ 這個時期文學理論探討的焦點為鄉土文學論爭和臺灣話文論爭，而黃石輝刊在《伍人報》的論文即是此二論爭的導火線。

產主義和無政府主義的研究發展，不僅提高了社會對無產階級文化運動的關注，並進而使之發展成爲普羅文學運動。《警察沿革誌》對《伍人報》性質的描述如下：

其間不滿六個月，可是獲有王萬得以外的臺灣共產黨員、臺灣左派文學青年們的寄稿，分發網佈滿全臺達七十餘所，且循著黨的連絡處，與日本無產者藝術聯盟、戰旗社、法律戰線社、農民戰線社、普羅列塔利亞科學同盟等及臺灣大眾時報社等都保持密切的連絡，成爲臺灣無產階級文藝運動的先驅。⁸⁶

可知《伍人報》與臺灣共產黨員密切合作，傳播無產階級文學，並且與日本的普羅文學運動也保持著緊密的關係。接著，我們試看《臺灣戰線》發刊宣言的一段文字：

如今欲以普羅文藝來謀求廣大勞苦群眾的利益，正在運動解放身處在資本家鐵蹄下過著牛馬般生活的一切被壓迫勞苦群眾，在如此重大意義及目的下創刊了本雜誌。欲使它成爲臺灣解放運動上著先鞭的唯一的文戰機關及指南針。(中略)當此時期我們不可躊躇，須下定決心一致努力，把文藝奪回普羅列塔利亞的手中，使其成爲大眾的所有物，以促進文藝革命。當此過渡時期，如果沒有正確的理論則沒有正確的行動。這是我們所熟知的事實。因此，須要讓勞苦群眾隨心所欲地，發表馬克斯主義理論及普羅文藝，如此地使無產階級的革命運動合流，使加速度的發展成爲可能，藉以縮短歷史的過程。⁸⁷

創刊宣言中，即開宗明義地表示「倡導普羅文學」的創刊宗旨。文中主張要把文藝從知識人的手裡奪取，然後移到無產大眾的手裡。這與前時期只

⁸⁶ 王詩琅譯，前揭書，頁508。

⁸⁷ 同前注，頁508-509。

強調知識人應扮演無產大眾啓蒙導師角色的主張比較，又往前邁進了一步，在這裡無產大眾已經獲得了主體地位，也明確地主張爲了無產大眾必須展開文藝革命。如「須要讓勞苦群眾隨心所欲地，發表馬克斯主義理論及普羅文藝，如此地使無產階級的革命運動合流」，已經發展到強調無產階級的意識形態，以及大眾文學的實踐問題，文學運動可說已與無產階級革命運動結合。雖然這些雜誌的全貌還無緣得見，具體內容無從得知，不過可以據此推測1926年前後，以社會主義理念爲理論根據的民衆陣營，行使了民族運動的指導權，並把無產階級文藝和文化運動，合流到左翼政治運動上面，從此無產階級文藝，在臺灣逐漸被確立。

以階級鬥爭爲中心展開的民族運動，有了這麼急速的成長，很快的引來總督府的監視行動。到了1931年前後，大部分的左翼人士均遭到檢舉、逮捕。不過總督府對左翼人士的檢舉，以及對左翼政治運動的壓迫，却反而導致無產文藝運動更加的快速發展。主要是因爲對左翼政治運動受到限制感到無奈的運動人士，大都把方向轉往文學運動的緣故。1931年，在總督府前後兩次對左翼分子進行大量逮捕的情勢下，當時居住在臺灣的日本左派青年平山勳、上清哉、藤原泉三郎、別所孝二、林耕三等人，聯合了王詩琅、張維賢、周合源、徐瓊二、廖漢臣、朱點人、賴明弘等臺灣左翼青年，成立了文藝團體『臺灣文藝作家協會』，發行機關誌《臺灣文學》。這個協會帶有共產主義思想研究的性質，特別是處在無產階級文化運動和納普機關誌《戰旗》的影響圈內。⁸⁸ 他們提出「探究新文藝並將其確立於臺灣爲目的」，主張要成立立足於馬克思主義的臺灣自主的文學，並與同樣堅持普羅文學理念的日本人合作，以體驗殖民地民衆苦難心情的角度來思

⁸⁸ 其意圖乃在擔任臺灣共產主義運動一翼的普羅列塔利亞文化運動，可說是毫無疑問，創辦人與日本左派團體的連絡，則是透過戰旗、「納普」及其他的管道，關係都非常密切。（王詩琅譯，前揭書，頁520。）

考問題，⁸⁹ 並憑以展開有組織的活動。在協會成立之前的「主旨書」上如此記載：

行動需要理論，理論要求行動。…如果藝術理論沒有浸淫到行動，或藝術運動沒有受理論的規定，而且此兩者沒有產生辯證法的互相作用的話，其理論及其行動就失去存在的理由。⁹⁰

他們強調在無產文藝運動中，理論和實踐同樣的重要，可見從《伍人報》及《臺灣戰線》等左翼雜誌開始發起的無產階級文化運動，已逐漸被定位為文藝運動。協會機關誌《臺灣文學》也把目標放在「邁向新文藝的確立」、「邁向文藝的大眾化」，並在活動方針中，進一步規定它的中心任務為「新文藝的探究及其確立」，而努力方向則定在「對題材的選擇方法、對事物的看法、對它的處理方法—在作品內容和形式方面」。可見他們明確的知道，作者的思想傾向和意識形態會影響到題材的選擇和處理方式，並且對當時的大眾文化和大眾文學，其觀念和實踐之間的根本問題上，已經得到辯證式的理解。⁹¹ 協會成立後，接到來自東京署名「J.G.B.書記局」的賀電，內容反映了1930年哈爾可夫國際革命作家二次大會所做的決議，即有關納普加強關注殖民地藝術運動的影響。其內容如下：

一、「正確的殖民地文學，必須是殖民地本身的藝術團體所進行的強力鬭爭作為主體，把它結合於本國(日本)內的藝術團體的共

⁸⁹ 尾崎秀樹，〈戰時的臺灣文學〉。轉引自塚本照和著，張良澤譯，〈日本總治期臺灣文學管見〉，《臺灣文藝》69期(1980.10)。

⁹⁰ 警察沿革誌編纂委員會，《臺灣社會運動史 I 文化運動》，頁409。

⁹¹ 對於《臺灣文學》的左翼性格，可參考明弘，〈談我們的文學之誕生—一項提議〉；林原晉，〈把《臺灣文學》帶進大眾之中—給編輯部的一句話〉，《臺灣文學》二卷一號(1932.2.1)；〈卷頭語—「知識份子」的社會意義〉；秋本真一郎，〈臺灣文學運動的霸權、目標、組織—以大眾化為中心確立文學的黨派性〉；瀧澤鐵也，〈主題的積極性〉二卷三號(1932.6.25)。

同鬪爭才可以。」

二、當日的臺灣社會物質生產力已充分發展到國際水準，且逐漸呈現複雜化的面相，因臺灣的「民族需要，已到了無法和勞動者階級的需要游離的無關的地步。」在這情況下，「如果藝術要把民族的心理、思想、感情等，用國家主義的保守性或布爾喬亞性來加以體系化的話，其藝術不但會與勞動者階級的利益相對立，而且也會和民族全體的利益、民族鬪爭本身對立。」因此，跟日本帝國主義鬪爭的臺灣普羅文藝工作者，必須摒除在鬪爭過程中已經逐步被揚棄的保守主義的民族思想、民族感情及布爾喬亞階級性。

三、臺灣文藝作家協會把目標籠統定為「探究新文藝，並將其確立於臺灣」，這一規定「包含著許多反動危險性」，因為「新」可能意味著藝術至上主義，如此將把「新興階級的這一個意思完全從大眾面前被蒙蔽掉」。為克服這種機會主義心態，協會成員應參加臺灣所有的民族、階級運動，應該以前衛性的眼光獲取藝術內容，「在發展理論的同時，非推行作品的實踐不可。為推行作品的實踐，非成為鬪爭的一員以便在鬪爭過程中獲得正確的前瞻性的看法不可。」

四、臺灣文藝作家協會唯一的道路是：「在殖民地樹立革命文學」，不要抱持派閥主義，每個成員必須浸透組織裡，以便取「首創性及普羅列塔利亞的領導權」。⁹²

從上面內容中理論和創作實踐、階級鬥爭、前衛的眼光、領導權問題等字句的使用，不難發現它深受國際普羅文藝運動的影響。對這樣的指示和批判，臺灣文藝作家協會作出了慎重的回應，在1932年初被神戶警察截獲的三份資料中，一份題為〈我們的緊急諮問〉的文件為請示協會是否能像日本的納普一樣，成為臺灣的無產階級作家同盟。另兩份由平山勳署名的文件，詳述協會的沿革和工作內容。下面試引用施淑已整理過的內容：

⁹² J.G.B.書記局，〈致臺灣文藝作家協會創立大會的賀電〉，轉引自施淑，前揭論文，頁19-20。

一、關於臺灣文化及民族問題

文件否定日本內地延長主義，也否定社會主義革命的公式化處理方式。指出臺灣異民族混合雜居的事實，以及因客觀條件形成的文化的獨特性。因為「要解決臺灣有關的所有問題時，臺灣本身非扮演一個主體的角色不可。」「從無產階級的觀點來提起臺灣的文化問題時，雖說經常在日本的統治下，又承受著傳統性的大陸的影響，但不忘却在那特殊的環境中所產生的具有特異性的臺灣文化的建設才好」。

二、關於臺灣的文化運動

文件提出臺灣文化協會的民族改良主義者所做的只不過是打破舊習慣，打破迷信而已。「從無產階級的立場，以建設臺灣特有的文化為目的而進行文化啓蒙以及鬥爭的事蹟，在臺灣幾乎沒有過」。臺灣文藝作家協會是第一個開端，但它是由馬克思主義者創立的，「並不是作為普羅列塔利亞作家協會而誕生」。

三、關於「新文藝的探究及其確立」的問題

文件解釋說，稱之為新文藝或新文化，「並沒有明確地規定為『普羅列塔利亞』的地步」，原因是協會的幹部全部由馬克思主義者構成，「這些核心組織的人物，在文學上並沒有成熟到可以稱得上是普羅列塔利亞作家的地步」。

四、關於臺灣文藝作家協會的未來

文件強調，因為臺灣文化的獨特性，協會「不管暫時或永久，成為日本作同(納普)的支部是錯誤的」。如果核心分子在行動上或思想水平上仍幼稚脆弱，可考慮接受「納普」的指導，但這「決不可意味著否定臺灣獨特的文化鬥爭主體性的存在。其指導必須是為了養成並鞏固這獨特的主體性為目標」。在這條件下，協會將發展成臺灣無產階級作家同盟。⁹³

從以上所引用的內容，我們可以知道，臺灣文藝作家協會一方面希望成為

⁹³ 平山勳，〈臺灣文藝作家協會的歷史〉，〈我們和臺灣文藝作家協會〉，轉引自施淑，前揭論文，頁20-22。

國際無產階級革命運動的一個支流，另一方面也期望本身不僅是純粹的無產階級文藝運動，也應深刻的去考慮有關受到日本帝國主義支配的民族問題。也就是說，該協會雖然是在受到階級文學的黨派性、國際主義、以階級鬥爭的利器來從事文學活動等等，三〇年代初社會主義文學思想中，最具急進觀點和態度，將文學附屬於政治的福本主義影響之下誕生，不過在路線的選擇上，却明確的把握了民族問題，堅持建立具有地域性、鄉土性和以臺灣為本位的無產階級作家聯盟。這可說是因為他們對淪為帝國主義殖民地的臺灣特殊的歷史條件，有著明確的認知的關係。

也因為這樣，《臺灣文學》被總督府認定內容反動，從創刊號開始便遭到禁刊的命運。第二年，協會改變方針，試圖加強普羅文學的普及，同時為拉近與納普之間的緊密關係，派遣了林耕三前往日本。但林却不慎在神戶遭到逮捕，在他帶去的書信中，暴露了組織普羅列塔利亞作家同盟的意圖，《臺灣文學》第五期也因而被禁止發行，第六期更遭到禁止販賣，導致該雜誌終至廢刊，協會也遭到分裂命運。⁹⁴ 由是，無產者文學運動有組織性團體的成立，因總督府的壓迫而胎死腹中，臺灣統合的普羅文學運動的展開，也因而鍛羽作收。這樣的發展，對往後臺灣無產文藝運動的方向，有絕對深遠的影響。因為文藝作家協會所計劃的普羅列塔利亞作家同盟成為泡沫，與中國大陸、韓國和日本的情況不同，臺灣普羅文藝運動却不得不與右翼形成聯合戰線形態，繼續尋求發展，而且在左翼政治運動遭致潰滅幻散的狀況之下，只得透過文藝雜誌，單獨推動文藝上的普羅運動，也因此形成臺灣左翼文學發展的侷限性。不過，『臺灣文藝作家協會』的企劃雖然失敗，但其努力却成為緊接著進行的文藝大眾化的理論基礎，繼而更帶出以無產大眾為對象所進行的臺灣話文論爭。

⁹⁴ 有關臺灣文藝作家協會的結成，以及《臺灣文學》的發行，參考河原功著，葉石濤譯，〈臺灣新文學運動的展開－日本統治下在臺灣的文學運動〉，《文學臺灣》1-3期(1991.12-1992.3、6)。

(三) 左翼政治運動的萎縮和左右合作的組織性文藝運動

1931年受到滿洲事變的影響，日本總督府逐漸加強對左翼政治運動的監視，再加上左翼運動本身內部不斷分裂，因而造成左翼政治運動急速的萎縮。在這一年當中，包括民衆黨的解散，臺共黨員和臺灣勞動互助社員的大檢舉，以及勞動者聯盟、新文協、農民組合的衰退等等，幾乎所有社會運動均一一遭到瓦解，只剩下認定殖民現實、主張體制內改革的『臺灣地方自治聯盟』勉強的保住了命脈。在這樣的局勢下，面臨著政治運動發展的處處掣肘，大部分的社會運動成員，乃將其視角轉向文學界，從此文學界進入了活潑的文學運動時期。1931年以後，各種文學同仁團體陸續結成，文藝雜誌也應運而生。但隨著『臺灣文藝作家協會』的瓦解，有組織的作家同盟難以成立，而知識分子也意識到總督府的監視，乃將戰略方向改爲透過無黨無派的一般文藝雜誌，進行散發性文藝主張。於是，之後的臺灣文學運動，正式進入到左右翼合作的文學運動聯合戰線時代。⁹⁵

聯合戰線時期的第一個團體是在1931年秋結成的『南音社』。⁹⁶『南音社』以「鑑及過去島內，各種雜誌壽命多不永，凡我會員，對於寫作方面，應痛罵日人處，最好，不必即刻劍拔弩張，直搗黃龍，惹翻檢閱者的神經，與其作無謂的犧牲，如何運用含蓄的筆法，使讀者稱快，而檢閱者惘然，較爲得策。倘有特殊的理由，則不在此內。」⁹⁷這麼穩健的步調出發。其機關雜誌《南音》也是爲了避開總督府的檢閱和監視，強調不分黨派的無私無我精神，⁹⁸且由日本官吏題字的方式出版。不過不久之後，《南音》成了

⁹⁵ 陳芳明，〈三〇年代的文學社團與作家風格〉，《臺灣新文學史》第五章(《聯合文學》155期)。

⁹⁶ 南音社的會員有莊垂勝、葉榮鍾、郭秋生、周定山及賴和等人。

⁹⁷ 黃邨城，〈談談「南音」〉，《臺北文物》三卷二期(1954.8)。

⁹⁸ 奇(葉榮鍾)，〈發刊詞〉，《南音》創刊號(1932.1.1)。

由黃石輝提出「文藝大眾化」方案而引起「臺灣話文」論爭的實踐場地，並刊載了帶有社會主義思想的毓文〈最近蘇維埃文壇的展望〉⁹⁹、芥舟〈卷頭言—社會改造與文學青年〉¹⁰⁰、一吼〈刺激文學的研究〉¹⁰¹、〈拍賣民衆〉¹⁰²等強力主張社會改革、具體改善現況的文章。因此，雖然普羅文學家賴明弘和編輯部之間，有過階級問題上的意見對立，¹⁰³並受到資本主義階級的娛樂刊物及霧峯派的小嘍囉等的批判，¹⁰⁴不過直到遭到日警的禁止發行處置而停刊為止，都持續刊登了進步、批判觀點的作家作品及評論。¹⁰⁵在創作方面，也揭載了賴和的《歸家》、《惹事》，周定山的《老成黨》，赤子的《擦鞋匠》等具有豐富批判性、現實性的小說，呈現出一定的左翼傾向。

另外，這個時期，與臺灣相比，受到總督府的監視稍較寬鬆的東京留學生中，林兌、吳坤煌、王白淵、葉秋木等臺灣左翼青年，計劃要成立臺灣普羅列塔利亞文化聯盟。但是，臺灣人在東京成立日本共產黨系統的組織，或成立其他特殊組織，是違背共產國際的組織結成指導原則。因此他們決議日後把組織移轉到臺灣之後，再結成聯盟，而臨時決定在日本普羅列塔利亞文化聯盟(哥普)的指導之下，成立了準備組織。1932年2月，在「以文化形體，使民衆理解民族革命」¹⁰⁶的趣旨下，成立了哥普所屬的文化團體『臺灣人文化圈』，並發行了《時報》七十部。不過，沒過多久，其猛員葉秋木參加反帝國主義示威時遭到逮捕，因而暴露出組織成立的事實，組織也因此遭到瓦解。到了第二年，蘇維熊、施學習、王白淵、劉捷、吳坤

⁹⁹ 《南音》一卷五期(1932.3.14)，頁16-21。

¹⁰⁰ 《南音》一卷十一期(1932.7.25)，頁2。

¹⁰¹ 《南音》一卷十一期(1932.7.25)，頁1-5。

¹⁰² 《南音》一卷六號(1932.4.2)，頁21-24。

¹⁰³ 透過天南，〈合弘仔說幾句閒話〉(一卷五號，1932.3.14，頁21-22)，〈宣告明弘君之認識不足〉(一卷六號，1932.4.2，頁24-25)，得知《南音》內部的意見對立狀況。

¹⁰⁴ 黃邨城，前揭文章。

¹⁰⁵ 有關《南音》的反普羅文學性格和普羅文學性格的共存和內部對立情形，施淑認為係普羅文學運動中的民族主義和無產階級意識之間的矛盾問題。參考施淑，〈書齋、城市與鄉村〉，《兩岸文學論集》頁50-83。

¹⁰⁶ 施學習，〈臺灣藝術研究會成立與福爾摩莎創刊〉，《新文學雜誌叢刊2》頁65-71。

煌、巫永福、張文環等人，組織了合法文藝團體『臺灣藝術研究會』，這個團體把目標定在「絕不俯順偏狹的政治和經濟所拘束，將問題從高遠之處觀察，來創造適合臺灣人的文化新生活。」¹⁰⁷ 可見該團體抑制了煽動性較為強烈的文句，也相當謹慎的考慮合法性與否問題。¹⁰⁸ 雖然只發行三號就告終，不過，其機關雜誌《福爾摩莎》對在臺進行的鄉土文學論爭極為關注，¹⁰⁹ 並刊載了王白淵、吳希聖等人的創作。《福爾摩莎》的出現可說是新生代日本留學生參與文學運動的一個標識，他們對《南音》提出批判，認為《南音》雖然強調普羅文學，但是仍然有貴族文學的成分，提出「重新創作臺灣人的文藝」，並相當肯定《臺灣文學》的出現，¹¹⁰ 由此可以推測他們所提出的新生活、新文藝，比起《南音》所呈現的普羅意識更為具體。

雜誌發起人之一的吳坤煌在長篇論文〈論臺灣鄉土文學〉¹¹¹ 之中，展開相當有深度的討論。首先，他指出當日的鄉土文學論者，對鄉土的觀念如懷舊、浪漫，就是籠統、不切合臺灣的現實，而且他們的主張都沒有一定的方向，因此像水泡一樣消失於無形。接著，他由普羅文學的立場批判一般所謂的鄉土文學。他指出所謂鄉土文學，事實上是經過布爾喬亞的觀點取捨選擇過了的封建時代的文學遺跡，它的內容游離於現實，它在形式上表現的民族特色，只不過是用來支配無產階級的麻醉藥。而在資本主義已經發展到帝國主義的階段，帶有濃厚封建思想內容的鄉土文學，更成了支配無產者的最有力的文化武器。根據這些觀點，他堅決指出，在當時的條件下，如果要提倡臺灣鄉土文學，就必得考慮「民族的動向，地方的色

¹⁰⁷ 施學習，前揭文章。

¹⁰⁸ 當事者之一的巫永福，回顧說當時採取左翼和中間路線之間曾經有過爭論，不過因成員大多數為學生，因此避開極端，而採取了中間路線。〈臺灣文學的回顧與前瞻〉，《風雨中的長青樹》。

¹⁰⁹ 蘇維熊，〈臺灣歌謠に對する一試論(試論臺灣歌謠)〉，創刊號(1933.7.15)，頁2-15；吳坤煌，〈臺灣の郷土文學わ論す(論臺灣郷土文學)〉二號(1933.12.30)，頁8-19；劉捷〈一九三三年の臺灣文學界(一九三三年的臺灣文學界)〉，二號，頁31-34。

¹¹⁰ 楊行東，〈臺灣文藝界への待望(對臺灣文藝界的期望)〉，《福爾摩莎》一號(1933.7.15)。

¹¹¹ 〈臺灣の郷土文學わ論す〉，《福爾摩莎》二號(1933.12.30)，頁8-19。

彩」這兩個關鍵性要素。他在論文後半部參照日本普羅文藝理論家藏原惟人的著作，提出完全建立在蘇聯經驗和列寧、史達林的指示之下的鄉土文學主張。在民族文化和地域特色問題上，他引用列寧所說的「無產階級必須批判地繼承文化遺產；無產階級的文化是人類在資本主義社會、地主社會和官僚社會壓迫下創造出來的全部智識的合乎規律的發展」等看法。然後指出臺灣的鄉土文學面對傳統文化時，應該有吸收、有揚棄、有改造地繼承，應該像蘇聯一樣廢止民族差別的觀念，保存各民族文化的特色，在自由競爭中，創造出社會主義的國際文化。

在文學形式及語言方面，吳坤煌引述史達林說的「各民族的文化在將來會融合成一種有共同語言的共同文化，在這之前的過渡階段，應該像蘇聯各民族共和國之使用本族的語言，而不是恢復先前佔統治地位的大俄羅斯語言」。據此，吳坤煌指出臺灣的鄉土文學必須以「內容是無產階級的，形式是民族的」大原則，為建立將來的共同語言的共同文化創造條件。¹¹² 由此可知，他是站在徹底的普羅文學立場上，討論臺灣的鄉土文學。這些概念與前時期的《臺灣戰線》、『臺灣文藝作家協會』的理念，事實上是一脈相通的，可見他所參與的《福爾摩莎》是站在國際社會主義路線上，試圖解決殖民地臺灣的普羅文藝創作問題。雖然他的意見沒得到回應，而且，臺灣文藝創作上的根本問題也沒能獲得具體的解決，不過他提出的思考方向，明確地告訴我們，日據時期的臺灣左翼文學是指向國際主義的，而且鄉土文學論爭，以及後來的臺灣話文論爭，都是在無產文藝的範圍之內進行的。

東京留學生成立『臺灣藝術研究會』，並發行《福爾摩莎》，給予了在《南音》以後一路蕭條的臺灣文學界一個刺激。1933年10月，臺北的文人也組成了『臺灣文藝協會』，該會由臺北的左翼文學青年郭秋生、廖漢臣

¹¹² 吳坤煌的論文內容，參考施淑，〈文協分裂與30年代初臺灣文藝思想的分化〉，前揭書，頁26-28。

發起，以黃得時、王詩琅、朱點人、蔡德音、徐瓊二、陳君玉、林克夫、吳逸生、黃青萍等人為中心成員，為了避免總督府的監視和壓迫，標榜自由主義作為協會的基本精神。不過，由於大部分成員帶有強烈的普羅文學運動性格，因此，1934年發行的機關誌《先發部隊》受到了總督府的注意，第二期起乃不得不改名為《第一線》。《先發部隊》首先對之前文學運動在改革方面的不夠積極與努力，提出了反省，因而提倡展開具備鮮明之目的意識的普羅文化及文學運動。

從散漫而集約，由自然發生期的行動而之本格的建設的一步進展，必是自然演進的行程，同時是臺灣新文學所碰壁以教給我們轉向的啓示。我們以為唯其如此的行動，始足以約束新的劃期的發展到來，與待望臺灣新文學運動的實際化。¹¹³

在上面的〈宣言〉中，雖然沒有具體的說明新文學的內容所指為何，但文中提到自然發生期的散漫，主張應具有集約性、正式性的文學運動，這就不難揣度目的性的文學運動所指的是甚麼。¹¹⁴ 到了郭秋生撰寫〈卷頭言〉時，該協會和《先發部隊》所指向的文學運動方向，就比較明確的可以看出。

當《伍人報》、《洪水》、《明月》、《現代生活》、《赤道》諸刊物相繼而起以現象臺灣新文藝界未曾有的壯觀的時代，雖是曇花一現，也許已為臺灣新文學發生期的發展行程造就了最高的水準，同時刻印著臺灣新文學的劃期的轉換期了，而已不能不轉向的臺灣新文學，則又何以向外以此為分水線，《南音》、《曉鐘》可就是後退

¹¹³ 〈宣言〉，《先發部隊》創刊號(1934.7.15)。

¹¹⁴ 施淑舉出「宣言」中的自然發生期的行動、目的意識、文學運動的實際化、內在觀念和表現形式之間的關係、正確的認識等用語，認為它受到日本普羅文藝理論家青野季吉的論文〈自然生長與目的意識〉的影響。參考施淑，〈書齋、城市與鄉村〉，前揭書，頁50-83。

於自己完成期，至於《南音》以後呢？雖然還有《新民報》的學藝面，也難免沒有落寞如晚秋的蕭條之感了。¹¹⁵

主張繼承《伍人報》等三〇年代初普羅雜誌的精神，展開比《南音》、《曉鐘》更積極的文學運動。這說明他所指的是具有目的性的普羅文學運動，而他所強調的轉換期，意味著能真正反映出三〇年代社會狀況的社會寫實文學的進一步發展。《先發部隊》的這個覺悟和努力，或可說是因為1931年6月左翼政治運動的完全潰滅，而把力量噴向文學運動的一個極端例子。《先發部隊》特別企劃了「臺灣新文學出路的探究」特輯，提出同時確保目的意識和文學藝術性的文藝之路，如「卷頭言」所見，郭秋生一直強調臺灣新文學的方向轉換，他認為從新文學運動開始以來，到目前為止的小說都只注重描寫不幸現實的實際面貌，因此強力主張今後一定要指向「行動的本格化、建設化」。他舉日本作家北村壽夫的「縹緲的尼姑」為例，評論這篇小說訴說的就是自己所主張的「是故我們要看的，是只要能夠有熱烈的生命力，克服了冷遇的惡環境，以奏人生凱歌的新人物出現。」¹¹⁶ 可見郭秋生要把普羅文學的方向，轉換成能提出更加積極的新人物，¹¹⁷ 以便更容易描寫變革現實的內容。

另外，周定山把過去的小說分為階級小說、戀愛小說和政治小說，並就此提出看法。其中階級小說因作者普遍缺乏足夠的體驗，內容刻劃不夠深入；而戀愛小說雖然敢於挑戰封建權威，但却沒有正確地把握舊禮教的屬性，並犯了忽視婚姻制度本身的錯誤；政治小說則是描寫學生世態，以

¹¹⁵ 〈臺灣新文學的出路〉，《先發部隊》(1934.7.15)。

¹¹⁶ 郭秋生，〈解消發生期的觀念/行動的本格化建設化〉，《先發部隊》頁18-29。

¹¹⁷ 在這裡所謂的「新人物」，可以解釋為像出現於社會主義蘇維埃俄羅斯小說中民衆革命家一樣的前衛人物，也就是盧卡奇所說的「完美的人物」(fertige Gestalt)。他不是批判的現實主義小說中的「充滿問題的個人」，而是社會主義的現實主義小說中的「被肯定的人物」。有關現實主義小說的人物類型，參考盧卡奇，《變革期的俄羅斯現實主義文學》，《小說理論》，以及固特曼，《為了小說社會學》等書。

及商人、特權階級的悲哀跟橫暴等作品的總稱，總評為沒有什麼成就。為此，他提出的主要文學運動方向係呼籲作者注意農村及農民的問題。

我們細檢這幾類之中，似乎作家失去一個無盡藏的寶庫。錯過了一座廣闊的大沃野。現在還少有人去發掘，墾植。就是幾千年來長掛經濟枷鎖的貧農。你看他撲直的像火腿一樣的性質，生活簡陋的比動物園的動物還要卑劣。一生只有拼絞血汗去阻塞乾枯的淚泉，自掘淚泉來填補榨盡的血汗。消費者踐踏過的精飯，都是他脂膏鍊成的結晶物。我很誠懇地盼望臺灣的作家們，儘量把公理的烈火，向那悲慘凋蔽的正義佇藏所—農村—驀地燃燒於貧農的心燈。使他照耀這污濁黑暗的社會。¹¹⁸

反省過去的階級小說忽視了農民問題，主張要重視無盡藏寶庫的貧農問題，好好的開墾這片沃土。農民和農村的問題，在農民人口佔國民80%以上的殖民地臺灣，可說是最能表現出臺灣現實的題材，他能注意到這一點，在普羅文藝的發展上或許起步有些遲晚，但也算是萬幸之事了。

守愚也批判了過去小說著重探討男女問題的偏差現象，因此期待農民小說的大量創作，¹¹⁹ 此外，透過這個特輯，黃石輝、賴慶提出了文藝大眾化的實際方案，¹²⁰ 點人為文重視創作方法上的內面描寫，¹²¹ 逸生討論了文學的時代性。¹²² 檢視發表在《先發部隊》特輯的這些文章，我們可以知道，『臺灣文藝協會』在重視更正式的階級文藝運動的同時，對文學的藝術性也頗為注意。他們開始認知到前衛人物的重要性，主張作品中應安排能批判現實而且有能力變革現實的人物；這是社會主義現實主義的一個敘事手法，也

¹¹⁸ 〈還是烏煙瘴氣蒙蔽文壇當待此後〉，《先發部隊》，頁4。

¹¹⁹ 〈小說有點可觀，閑却了戲曲，宜多促進發表機關〉，《先發部隊》，頁8。

¹²⁰ 黃石輝，〈沒有批評的必要，先給大眾識字〉；賴慶，〈文藝的大眾化，怎樣保障文藝家的生活〉，頁1-2、5-7。

¹²¹ 〈偏於外面的描寫，應注意的要點〉，頁8-11。

¹²² 〈文學的時代性〉，頁33-34。

就是說小說設定一個擔任改革的人物，透過他的活動達到變革現實的目的。另外，這些文章也強調普羅作家的體驗問題、對貧農問題的注意、農民文學的建設、文藝大眾化的實際方案等等。同時他們也考慮到小說要感動讀者，更應重視人物的內面描寫。接著，《第一線》刊載了郭秋生的《王都鄉》、王錦江(王詩琅)的《夜雨》等社會主義色彩濃厚的小說，也刊登了〈蘇聯藝術的眺望〉¹²³ 和主張以新寫實主義為描寫方法的評論。¹²⁴ 此外，〈臺灣民間故事特輯〉可說是臺灣話文運動帶來的一項成果，不僅對民族固有文化遺產提高了興趣，甚且以文藝大眾化實踐的方案來摸索鄉土文學的方向。

東京的『臺灣藝術研究會』和臺北的『臺灣文藝協會』雖然都無法長久持續，但是這些團體的成立和活動，促成了全國性文藝組織的結成。1934年5月，『臺灣文藝聯盟』於臺中成立，開啓了全臺灣文人共同參與的統一文學運動之門。不過，成立之時却面臨著陣痛，『臺灣文藝協會』的成員王詩琅、郭秋生等人以「要談文藝的話，非堅守自己的畛場不可，持這樣統一的立場是毫無道理的」¹²⁵ 為由，拒絕參加全島文藝大會；彰化的會員也以故意遲到的方式¹²⁶ 杯葛聯盟成立；不過，仍有八十多位文人分從全國各地前來參加，大會最後順利召開，並決議在全國各地設立支部，發行機關誌《臺灣文藝》月刊。成立全國性的文聯之後，東京的『臺灣藝術研究會』被吸納併入，『臺灣文藝協會』也許可會員自由加入，因此，聯盟成了網羅左右翼文人的文藝組織，並開始有計劃的展開文學運動。然而這種具有不同意識形態的文人總集合，很快的便暴露出缺乏明確立場的問題，尤其是隨著《臺灣文藝》刊載東京支部會員日文作品的增加，雜誌的主要傾

¹²³ 安田保譯，〈ソビエツト藝術の眺望〉，《第一線》(1935.1.6)，頁59-65。

¹²⁴ HT生，〈傳說的取材及其描寫的諸問題〉，《第一線》，頁36-39。

¹²⁵ 轉引自林瑞明，〈日本統治下的臺灣新文學運動—文學結社及其精神〉，《臺灣文學的本土觀察》，頁2-34。

¹²⁶ 張深切自傳，《里程碑》，頁478。

向從民族性逐漸轉到政治性，再轉換到純文藝性。¹²⁷ 雖然泛民族性文學運動的必要性促進了『臺灣文藝聯盟』的誕生，但是成立之際，張深切和賴明弘兩個人所堅持的共同立場—展開文學運動以替代消沈的社會運動，¹²⁸ 一旦進入到選擇刊登作品、評論或文藝理論等實際審稿編輯作業之時，便產生了衝突，導致他們的初衷無法貫徹到底。因此，《臺灣文藝》的出刊，愈到後來，就愈偏往純文學方向走，同時也面臨著各種不同主張林立的局面。

這種局面的持續，必然導致分裂。擔任農民組合幹部，具有濃厚社會主義思想，並主張文學政治功能的楊達，就認為透過文聯的文學運動是無法貫徹左翼政治性的目標；而就在這時候，他與右翼人士張星建之間，即因編輯權的問題產生衝突，加速了文聯內部分裂的檯面化。從楊達離開《臺灣文藝》之前，發表在日本《文學評論》的文章，就可知道當時他的立場。

從思想的層面看，當今的臺灣文學運動中最受重視的問題，是進步文學之提攜。…但是因為指導部門工作的弛緩，而喪失了與他團體接近的機會，這是很可惜的事。在躍進中的臺灣文學運動，必須包容進步的傾向而團結。¹²⁹

可見他的不滿，來自無法成就進步傾向文學的團結。結果楊達與他的夫人葉陶另外成立了『臺灣新文學社』，以賴和、楊守愚、吳新榮、郭水潭、王登山、賴明弘、賴慶、葉榮鐘及高橋正雄、田中保男等人為主要成員，在1935年末，發行中日文合刊的機關誌《臺灣新文學》。《臺灣新文學》從創

¹²⁷ 張深切，前揭書第490頁中提到：「臺文的編輯方針，在實力對比之下，不得不自動轉變，由民族性轉向於政治性，再由政治性轉向於純文藝性，初創的主旨逐漸無法維持下去了。」

¹²⁸ 主導文聯的張深切和賴明弘，在回顧文聯的組織時，都同樣的指出文聯帶有反對異民族支配的政治運動的性格。參考林瑞明，前揭論文。

¹²⁹ 原文〈臺灣文壇の近情(臺灣文學的近況)〉(《文學評論》二卷二號)為日文，譯文轉引自林瑞明，前揭論文。

刊號開始就刊載了日本和朝鮮的左翼作家德永直、葉山嘉樹、石川達三、藤森成吉、張赫宙等人的祝賀、聲援文，¹³⁰ 以及「高爾基特輯」等，¹³¹ 帶著濃厚的社會主義傾向邁步出發，可見楊達所說的「進步文學」實體，就是指在社會主義基調之下，積極的把握臺灣現實的左翼文學。但事實上，《臺灣新文學》爲了避開總督府的監視，在創刊號上固然是明示著「本誌是不屬任何團體的機關，本誌是全臺灣文藝同好者的共同舞臺，是誰都有登臺演唱的權利，同時是誰也有支持的任務的」¹³² 主旨出發。但是，同仁們都認爲他們要指向於「加一層提高現實社會生活的進步文學」。¹³³ 相較於臺灣文藝聯盟機關誌《臺灣文藝》，它確實帶有濃厚的現實主義傾向，並且呈現出楊達所主張的與窮困的一般民衆聯合，來瓦解日本的殖民統治的立場。因此，《臺灣新文學》不僅與日本左翼作家維持緊密的連帶關係，並還擔任了日本那卡社的《文學評論》、文學案內社的《文學案內》，以及《時局新聞》、《實錄文學》、《勞動雜誌》等左翼雜誌的臺灣支部角色，¹³⁴ 一如楊達所主張的，成就了與其他進步文學陣營之間的提携。這是自1931年的『臺灣文藝作家協會』之後，再一次與日本左翼作家聯合展開的文學運動。透過這樣的事實，可知臺灣的左翼文學陣營，一直是與國際社會主義文藝發展，保持著緊密的互動關係。之後，《臺灣新文學》由於其普羅列塔利亞文藝雜誌的性格，屢次遭到內容被塗刪或禁止販賣的處置，一直到1937年4月總督府頒下漢文禁止令時爲止，雜誌共發行了十五期。

¹³⁰ 〈臺灣新文學に所望すること(對臺灣新文學之寄望)〉，《臺灣新文學》創刊號(1935.12.28)，頁29-41。

¹³¹ 〈ゴーリキイ特輯〉，《臺灣新文學》一卷八號(1936.9.19)，頁22-35。

¹³² 「啓事」，創刊號(1935.12.28)，頁99。

¹³³ 吳兆行(新榮)、郭水潭，〈臺灣新文學社に對する希望(對臺灣新文學社的希望)〉《臺灣新文學》創刊號(1935.12.28)，頁65-66。

¹³⁴ 楊達也在這些雜誌上刊載許多有關臺灣文學的發展概況，例如，〈臺灣の文學運動(臺灣的文學運動)〉(《文學案內》一卷四號，1935.10.1)；〈臺灣文壇の近情(臺灣文壇近況)〉(《文學評論》二卷十二號，1935.11.1)；〈臺灣文學運動の現狀(臺灣文學運動的現況)〉(《文學案內》一卷五號，1935.11.1)；〈臺灣文壇の明日を担ふ人(臺灣文壇的明日旗手)〉(《文學案內》二卷六號，1936.6.1)等皆是。

以上概略地整理了從《南音》到《臺灣新文學》等三〇年代左翼文學的發展經過。如上所述，這個時期的左翼文學運動，因總督府的監視等客觀條件，不得不與右翼聯合謀求發展，因此圍繞著《南音》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》等刊物，左右意見嚴重對立的現象相當明顯。不僅如此，左翼文學陣營本身的內部對立情形，也在討論正確理論以及其應用問題方面凸顯出來。¹³⁵ 譬如王詩琅對當時的左翼理論陣營，提出「公式的理論不是甚麼地方都可適用」的批判，並認為從別的地方抄來的抽象理論是沒有什麼用途；因此，他主張要重視普羅文學的世界性，同時也要重視臺灣地域的特殊性。¹³⁶ 相較於此，有「臺灣的藏原惟人」、「公式主義者」稱號的劉捷，就特別重視世界性共產主義文藝的發展走向；他不但接受日本的理論和觀念，從蘇聯革命前的社會民主主義者柏林斯基，以及蘇聯文藝政策制定者之一盧那察爾斯基的理論，到樹立社會主義寫實主義的高爾基，也全都被他引介到臺灣來。雖然他的論點仍侷限在對資產階級的唯美主義、藝術至上主義的批判，不過，在討論意識形態和世界觀、自然發生和目的意識等問題上，則已跳脫單純口號的呼喊，提出了具有理論根據的論述，成為臺灣左翼文學理論中較具深度的一篇論述。¹³⁷

這個時期的左翼文學運動，承繼了三〇年代初期的普羅文學精神，明確的體認到殖民地臺灣的現實，因而透過文學結社，強力的呈現出目的意識性。由於在日帝統治下所謂的無產階級，就是指勞動者、農民等絕大多數的臺灣人，從這個歷史現實來看，他們所主張的普羅文學，可說確保了

¹³⁵ 林克夫在〈詩歌的重要性及其批評〉(《臺灣新文學》一卷七號, 1936.8, 頁85-86)一文中提到, 1935年文聯大會時, 楊逵和劉捷之間因宗派化問題起了激烈的討論; 玄影在〈沈默〉(《臺灣新文學》創刊號, 頁90-91)文中, 也有把劉捷比喻為臺灣的藏原惟人、德永直、魯迅云云的諷刺性言論, 可見確實有過宗派的紛爭。有關左翼文壇內部的理念對立問題, 參考施淑, 〈書齋、城市與農村〉, 前揭書, 頁50-83。

¹³⁶ 王錦江(王詩琅), 〈一個試評〉, 《臺灣新文學》一卷五號(1936.5.4), 頁94-96。

¹³⁷ 郭天留(劉捷), 〈創作方法に對する斷想(創作方法之片段感想)〉; 〈臺灣文學に關する覺え書(對臺灣文學的感想)〉, 《臺灣文藝》二卷二號、五號(1935.2.1、5.5), 頁19-20、44-49。

民衆連帶性，也帶著強烈的目的指向性，朝著克服殖民地現實困境，以及以變革現實爲優先的方向發展。

二、文藝大衆化論與臺灣話文、鄉土文學論爭

(一) 文藝大衆化的提起和臺灣話文、鄉土文學論爭

文藝大衆化口號的提起，是無產文藝運動進展的必然結果。一開始還無法脫跳民族問題的無產文藝運動，逐漸覺醒到必須真正與臺灣無產大衆打成一片，才能寫出讓他們感動的作品。而且，知識分子雖然還有接受高等教育的機會，但由於受到民族差別的待遇，仍然難以順利在社會上出人頭地，這些知識分子的苦悶心情和無產大衆的窮困結合在一起，使得期待能夠反映現實批判現狀的文學要求，逐漸提升。特別是受到社會主義洗禮的知識分子，他們開始把眼光從一般大衆集中到無產民衆身上，主張進行爲他們的文藝運動。然而，這個時候他們却發現，由於一般民衆識字能力不足，因而在文藝欣賞和創作上都受到相當的限制，爲了克服這個困局，因此乃有文藝大衆化方案的提出。事實上，文藝大衆化問題，從二〇年代初開始，即與文化啓蒙運動維持著同一步調的爲人所關注，到了以無產大衆爲主體的三〇年代，就成了非得要解決不可的一個當面課題。1927年，蔡孝乾即是在此脈絡上提出爲勞苦群衆的大衆文化運動，¹³⁸ 而1930年，黃石輝在《伍人報》上發表〈怎樣不提唱鄉土文學〉一文，說明了文藝和大衆的關係如下：

¹³⁸ 蔡孝乾，〈轉換期的文化運動〉，《臺灣民報》142-3號(1927.1.30-2.6)。

你是要寫感動激發廣大群眾的文藝嗎？你是要廣大群眾心理發生和你同樣的感覺嗎？不要呢？那就沒有話說了。如果要的，那末不管你是支配階級的代辯者，還是勞苦群眾的領導者，你總須以勞苦群眾為對象去做文藝，便應該起來提唱鄉土文學，應該起來建設鄉土文學…。¹³⁹

他說要與廣大群眾一起感覺，並且由此來感動他們，因此要走入底層，與無產大眾一起呼吸，以勞苦群眾為對象去做文藝。這個態度改變了知識人過去只從上面俯視底層人民，只重視知識人先驅角色的舊有習慣。也就是說，到了這個時期，已經進一步發展為主張以無產大眾為主體的真正的文學運動。最早把文藝大眾化，以實際創作付諸行動而提出討論的這篇文章，雖然無法得知其詳細內容，不過由同時期《洪水報》、《赤道報》、《曉鐘》等報紙，也同樣舉著「文藝大眾化」的旗幟發刊，¹⁴⁰ 以及第二年出刊的普羅文學雜誌《臺灣文學》把目標放在「邁向新文藝的確立」的同時，也提出「文藝的大眾化」訴求等，¹⁴¹ 這些無產思想雜誌、文藝雜誌都提出文藝大眾化作為重點議題的情形來看，充分可看出當時普羅文學運動的方向，已從知識分子轉移到無產大眾的變化狀況。

有三〇年代文藝雜誌的先聲之稱的《南音》，在創刊號提出「怎樣纔能夠使多數人領納得思想和文藝的生活品」問題，並以推動思想和文藝的普遍化、大眾化為發刊使命之一出發。¹⁴² 雖然左右翼文人之間呈現出深厚

¹³⁹ 原文載於《伍人報》九～十一號(1930.8)。這篇文章還沒有出土，本文內容轉引自廖漢臣，〈臺灣文字改革運動史略〉(《日據下臺灣新文學明集5—文獻資料選集》，頁458-496)。

¹⁴⁰ 地方通信〈洪水報近將發刊〉，《臺灣新民報》324號(1930.8.2)；〈赤埃流彈〉，《臺灣新民報》335號(1930.10.18)；〈文藝雜誌曉鐘來月一日發刊〉，《臺灣新民報》389號(1930.11.7)。

¹⁴¹ 例如，秋本真一郎，〈臺灣文學運動の霸權、目標、組織—以大眾化を中心として文學の黨派性確立のために(臺灣文學運動の霸權、目標、組織—以大眾化を中心確立文學の黨派性)〉；瀧澤鐵也，〈主題の積極性(主題的積極性)〉(《臺灣文學》二卷三號，1932.6.25)中強調文藝大眾化的重要性。

¹⁴² 依《南音》創刊號(1932.2)所載，奇(葉榮鐘)的「發刊詞」內容可整理如下：一、爲了生活上的痛苦，藉文字來消愁解悶。二、做思想交換的機關，盡文藝的啓蒙運動。

的概念差異，¹⁴³ 不過就《南音》所刊載的有關針對文藝大眾化論述的正反意見，在先前其他普羅雜誌幾已逸失的情況下，多少可以讓我們勾勒出三〇年代文藝大眾化理論的輪廓。而且，《南音》首先標榜著文藝大眾化路線，成為文藝大眾化的實踐方案—臺灣話文運動的實驗場所，也為下階段文學雜誌討論此議題開創了先機，這一點可說是《南音》在臺灣左翼文學史上的一項貢獻。

在左翼文學範疇內進行的文藝大眾化論，接著即發展為臺灣話文論爭和鄉土文學論爭。有關在實際創作上，主張用臺灣地域的語言來創造出反映臺灣實情的兩個論爭，其開端肇始於1930年黃石輝在《伍人報》發表的〈怎樣不提唱鄉土文學〉一文。

你是臺灣人，你頭戴臺灣天，腳踏臺灣地，眼睛所看的是臺灣的狀況，耳孔所聽見的是臺灣的消息，時間所歷的亦是臺灣的經驗，嘴裏所說的亦是臺灣的語言，所以你那枝如椽的健筆，生花的彩筆，亦應該去寫臺灣文學了。¹⁴⁴

他主張用臺灣話，寫臺灣狀況的臺灣的文學。往往會被拿來作為臺灣文學本土論之根據而討論¹⁴⁵ 的這篇文章，其實是在普羅文學的背景中誕生的。黃石輝主要是把文學的對象固定在勞苦大眾，而主張創作出他們也能懂、能欣賞的無產階級文學。因此，在這裡所謂的鄉土文學，就是指勞苦大眾的文學，能夠讓他們感動的文學，同時也能夠與他們站在一起的文學。把階級性作為鄉土文學標準的這篇文章，依廖漢臣的看法，是把文藝作品的

三、在迷朦苦悶的人們的心靈上，添上文藝潤澤。四、推行思想和文藝的普遍化、大眾化。五、供給作品的發表園地，鼓勵作家的構想和執筆。

¹⁴³ 有關文藝大眾化的概念，左右翼文人之間呈現出相當大的意見差異。其中葉榮鐘代表右翼的立場，有關他的文學理論，將在下一節討論。

¹⁴⁴ 因《伍人報》還沒出土，無法得知原文的內容，這裡轉引自廖漢臣，前揭文章。

¹⁴⁵ 例如游勝冠，《臺灣文學本土論的興起與發展》，以及林倅妃，《日據時代臺灣新文學運動中的臺灣意識與中國意識》(東吳大學社會學研究所碩士論文，1994.6)，均採此立場。

讀者，設定為無產大眾的文藝大眾化論述。黃石輝針對「以勞苦群眾為對象去做文藝」，提出三點主張：一、用臺灣話寫成各種文藝；二、增讀臺灣話音；三、描寫臺灣的事物。¹⁴⁶ 可見他的鄉土文學論，同時包含內容上反映臺灣的事物，以及形式上用臺灣話語等兩個層次的問題。之後他又發表〈再談鄉土文學〉一文，提出了更為具體的方案，文章分為：一、鄉土文學的效用；二、描寫的問題；三、文字的問題；四、語言的問題；五、讀者的問題；六、基礎問題；七、結論等七個項目來抒發意見。¹⁴⁷ 從他就技術層次的造字問題、教科書編纂問題、教育問題等方面著墨均深的情況來看，當可瞭解他對臺灣話文建設的明確立場。

與此同時，郭秋生也在《臺灣新聞》發表〈建設臺灣話文一提案〉，¹⁴⁸ 分為：一、文字成立的過程；二、語言與文字的關係；三、言文乖離的史底現象；四、特殊環境下的臺灣人；五、臺灣話文等五個部分，舉出現在臺灣所使用的日語、文言文、白話文等言文不一致，以及羅馬字表記的非實際性¹⁴⁹ 現象，因此主張使用臺灣話文。他的結論是，要在不脫離漢字體系的範圍內，直接表記臺灣話文，而主要目的是要治療臺島的文盲。接著又在《臺灣新民報》刊登同文，並著手進行臺灣話文建設的實際作業，整理當時流行的民間歌謠，同時從各地方的民歌語言中，抽出共同成分，進行蒐輯整理，為追求語言統一付出心力。¹⁵⁰ 這些實際付諸行動的努力，從《南

¹⁴⁶ 《伍人報》九~十一號(1930.8)。這篇文章還沒有出土，本文內容轉引自廖漢臣，〈臺灣文字改革運動史略〉(《日據下臺灣新文學明集5—文獻資料選集》，頁458-496)。

¹⁴⁷ 原文自1931.7.24起，於《臺灣新聞》連載八次。因屬未發掘狀態，這裡轉引自河原功著，葉石濤譯，〈臺灣新文學運動的展開—日本統治下在臺灣的文學運動〉(《臺灣文學》一~三期，1991.12-1992.3、6)。

¹⁴⁸ 從1931年7月7日開始，連續刊載兩個月。

¹⁴⁹ 蔡培火為了啓蒙民衆，曾經主張過以羅馬字來表記臺灣話文。

¹⁵⁰ 提倡使用臺灣話文的文章還包括：〈讀黃純青先生的臺灣話文改造論〉，《臺灣新民報》389-390號(1931.8-11)；〈臺灣話文的新字問題—謹呈黃純青先生〉，《臺灣新民報》392-393號(1931.11-12)；〈談幾條臺灣話文的基礎工作給大家做參考〉，《南音》創刊號(1932.1)等等。另外他又在《南音》的「臺灣話文嘗試欄」上刊載討論實際造字的文章，為實踐理想付出努力。

音》一直持續到《第一線》，而在1936年李獻璋蒐集民間歌謠和故事，出版《臺灣民間文學集》之時，獲得了實質的成果。

黃石輝和郭秋生所發表的文章，由於直接與當時文學界成爲普遍話題的普羅文學文藝大衆化方案有關，而且又是臺灣新文學建設上非常重要的語言問題，因此馬上引起贊反雙方意見的對立，並隨即發展爲鄉土文學論爭。不過，所謂三〇年代的鄉土文學論所引起的論爭，大部分都侷限在形式上臺灣話文的使用與否問題，而有關鄉土文學內容的意見，並不是在同一焦點上進行的。例如，反對使用臺灣話文的廖漢臣，却把鄉土文學誤解成歐洲的田園文學，因此反對鄉土文學。不過他提出反對意見時，所主張的「以歷史必然的社會價值爲目的的文學」也就是所謂布爾什維克的普羅文學，反而與黃石輝等鄉土文學論者，同樣是主張文學的階級性，只不過他認爲「臺灣語還很幼稚」，不足以用來作爲文學的利器，因而主張使用白話文。¹⁵¹ 另外，林克夫也不反對臺灣鄉土文學的內容，但對臺灣話文的使用，也以「基於臺灣語特性的臺灣話文的困難」等爲理由表示反對。¹⁵² 而朱點人也堅持跟他們一樣的立場，反對使用臺灣話文。¹⁵³ 不過，黃純青於同年10月15日開始，連續十四次在《臺灣新聞》上發表〈臺灣話文改造論〉文章，在支持臺灣話文使用的立場上，提出臺灣話文與白話文併用的折衷方案。而賴明弘在〈做個鄉土人的感想〉中，對鄉土文學的主張，則肯定「提倡鄉土文學的意義，就在於爲臺灣的普羅階級提倡文藝」，不過在世界普羅文學團結的立場上，却反對使用臺灣話文的鄉土文學。

鄉土文學提倡的意義在於爲了臺灣普羅列塔利亞階級，以無產
大衆爲目標。爲臺灣的普羅列塔利亞階級提倡的意義在於爲全世界

¹⁵¹ 廖漢臣，〈給黃石輝先生－鄉土文學的吟味〉，《昭和新聞》(1930.8.1-8)；參考廖漢臣和河原功的前揭文章。

¹⁵² 林克夫，〈鄉土文學的檢討－讀黃石輝君的高論〉，《臺灣新民報》377號(1931.8.15)。

¹⁵³ 朱點人，〈檢一檢鄉土文學〉，《昭和新聞》(1930.8.29)，參考河原功，前揭論文。

的普羅列塔利亞階級盡力。鄉土文學的通用範圍只限於臺灣，除漳州、廈門之外沒有通用的價值。這樣一來，鄉土文學的意義只是爲了臺灣的貧民大眾存在。可是現在世界的普羅同盟欲要求大同團結，希望大同世界獲得實現。我們臺灣的貧民大眾也有同樣的欲求，已經在這路上邁進。在這過程中，只有在渺小的臺灣通用的鄉土文學，不僅沒有提唱的必要，反倒走向大同之路的臺灣普羅階級帶來「麻煩」和「隔離」的不便，阻礙了普羅階級的連絡性。¹⁵⁴

可見他是在普羅文學的世界主義觀點上，討論鄉土文學。像這樣，從1930年到32年的兩三年間，以《南音》、《臺灣新聞》、《臺灣新民報》、《昭和新報》作爲舞臺討論鄉土文學的論爭激增了許多。不過，就如前面所說，這些意見大多集中於表現媒介的語言問題上，也就是從主張使用臺灣話文或白話文之間所引起；但在鄉土文學的內容方面，却都保持著一貫的立場，那就是無產大眾生活的文學化。可見臺灣話文的使用問題，無論是持反對或贊成態度，對鄉土文學指向階級性這一方面上，則都擁有共同認知。接著，吳坤煌在〈論臺灣鄉土文學〉中，再一次確認鄉土文學並不是單純的「以臺灣爲舞臺，描寫臺灣生活的文學作品」，而是要以「地方色彩，同時描寫民族動向的」普羅文學的觀點，並援用藏原惟人、列寧、馬克思的理論，在階級的角度上，討論鄉土文學。¹⁵⁵ 郭天留也在〈有關臺灣文學的備忘錄〉中，認爲鄉土文學的內容應該是「普羅列塔里亞的社會群用溫馨的人類愛與共榮共存主義的待遇，自絕對悲觀與自棄的底層救出來的東西」。¹⁵⁶

像這樣，同樣站在無產階級文藝立場，主張鄉土文學的人士，在語言問題上却呈現如此不同的見解，主要是因他們所設定的大眾化對象有所不同的緣故。主張使用臺灣話的人士，爲了把社會主義思想普及於大部分無識者的無產大眾，並且擴大其影響，主張一定要以他們所使用的語言爲主

¹⁵⁴ 《臺灣新聞》(1931.2.24)，參考河原功，前揭論文。

¹⁵⁵ 這篇文章的內容，已在前面有過詳細的說明。

¹⁵⁶ 《臺灣文藝》二卷五號(1935.5.5)。

來創作文藝。如『赤色救援會組織討論會』所發行的《二字集》、《三字集》等都是具體的例子。¹⁵⁷ 他們認為對勞苦大眾來講，白話文與文言文一樣，都是言文分離的另一個桎梏，爲了打破這個桎梏，不得不用臺灣話文書寫。黃石輝「文學是代表說話的，而一地方有一地方的話。…要代表一地方的話，就要有一地方的文學，我們如果確立了我們的白話文學，就不怕有什麼會說不出來了。」¹⁵⁸ 的主張，可說就是在強調文學離不開無產大眾實際語言生活的重要性。由於文獻不足，無法得知仔細的內容，但是黃石輝曾爲應把普羅文學的對象設定爲廣大的勞苦大眾或是前衛鬥士而煩惱過，¹⁵⁹ 由上面他對臺灣話文的主張來看，他應該是把大眾化的對象設定爲無產大眾才對。他在《先發部隊》創刊號上所提出的質疑，就告訴了我們這一點。

可奈現在的作品，不管他是新是舊，不管他是好是壞，統統都是和大眾無緣的東西—這個事實，我想任是怎樣鐵齒銅牙槽，都是不能否認的啦！那末，文藝何故會和大眾無緣呢？這個答案亦很簡單。就是大眾不識字啦。大眾既然不識字，任他是怎樣好的作品，他們也只有敬而遠之的一途，全然不能夠感染著點滴的恩澤的了。就使你們是意識的要以大眾爲對象的極其嚴格的「普羅作品」，雖然算不得是作者「發牢騷自慰的手淫機關」，也只當得一部分智識階級—尤其是有閑階級的「茶點酒配」吧了，其於大眾，並全然是風馬牛不相及的啦！¹⁶⁰

他認為無產大眾仍然處於不識字狀態的時候，不管任何的普羅文學理論，都只能屬於知識階層的特權，可見他具相當敏銳的問題意識。就在這

¹⁵⁷ 書中內容試舉一部分如下：「無產者 散鄉人 勞動者 日做工 做不休 負債重 住破厝 壞門窗 全是穴…」參考史明，《臺灣人四百年史》頁605。

¹⁵⁸ 轉引自林克夫〈鄉土文學的檢討—讀黃石輝君的高論〉，《臺灣新民報》377號(1931.8)。

¹⁵⁹ 〈關於鄉土文學論爭1930-32〉(松永正義著，葉笛譯，《臺灣學術研究會誌》四期，1989.12) 一文中提到黃石輝的話：「可是我還要問普羅文學是以勞苦的廣大群眾爲對象呢？還是以前衛鬥士爲對象呢？」

¹⁶⁰ 〈沒有批評的必要，先給大眾識字〉，《先發部隊》創刊號(1934.7)，頁1-2。

個根本性的認知上，黃石輝自是傾全力主張臺灣話文的鄉土文學。

按照廖漢臣和河原功所做的整理，這個論爭中支持臺灣話文的有黃石輝、鄭坤五、郭秋生、莊垂勝、黃純青、李獻璋、黃春成、擊雲、賴和等人；而支持中國白話文的有廖漢臣、林克夫、朱點人、賴明弘、林越峰等人。論爭分為兩個階段進行，第一階段是有關臺灣話文的使用贊成與否的論爭；第二階段則是在贊成陣營內部，針對有關臺灣話的表記問題所引發的論爭。¹⁶¹ 對支持者來說，使用臺灣話文的目的，在於為了建設臺灣的大眾文學，先把大眾從文盲中解放；¹⁶² 而對反對者來說，利用又容易又簡單的白話文表現形式，來促使文藝大眾化，讓大眾欣賞以現代白話文寫成的詩，達到治療文盲的目的。¹⁶³ 可見不管是哪一種主張，其終極目標都是在讓無產大眾識字，只是使用的方法不同而已。臺灣話文的建設，就是普羅文學的先決條件，¹⁶⁴ 也是大眾的藝術手段，更是臺灣民族解放的前提條件¹⁶⁵ 等許多論述，在在告訴我們，臺灣話文論爭就是在左翼文學的觀點上進行。臺灣話文論爭和鄉土文學論爭，雖然沒有得到明確的共識就宣告結束，不過在當時用日語寫成的作品和評論日益增加的情況下，臺灣話文的重要性變得更加凸顯。臺灣話的文字化，以及用臺灣話創作的趨勢，也逐漸的增加。¹⁶⁶

由以上的分析，我們可以知道，文藝大眾化、鄉土文學論爭，以及

¹⁶¹ 贊成使用臺灣話文與否，現在往往被拿來討論為是否具臺灣意識或中國意識，不過在1930年代當時的時空背景裡，這個問題並不是被放在現在的政治意識形態範圍內來討論的才對。

¹⁶² 有關這方面的內容，請參考負人，〈臺灣話文雜駁〉，《南音》一卷四號(1932.2.22)，頁9-13。

¹⁶³ 請參考點人，〈南國的使者—我希望「南音」如此！〉；毓文，〈祝「南音」發刊並將來〉；克夫，〈祝「南音」的產生並將來的希望〉，《南音》一卷二號(1932.2)。

¹⁶⁴ 一吼，〈拍賣民衆〉，《南音》一卷六號(1932.4.2)，頁21-24。

¹⁶⁵ 郭秋生，〈再聽阮一回呼聲〉，《南音》一卷九、十合併號(1932.7.25)，頁36。

¹⁶⁶ 有關臺灣話文的討論及實踐，主要是在《南音》的「臺灣話文的新字問題」、「臺灣話文嘗試欄」等專欄上進行。另外，當時有關臺灣話文的論文，有郭一舟(郭明崑)的〈福佬話〉；小說作品有賴和的《一個同志的批信》、賴堂郎的《女鬼》、匡人(蔡愁洞)的《王爺豬》等。

臺灣話文論爭等，都把文學的對象設定為無產大眾，呈現出強力的民衆連帶性。這種想法來自社會主義文藝理論所說的，藝術屬於民衆，民衆是藝術創造及享受的主體，同時藝術也反映出民衆的利害關係，並且服務於民衆。不論作家的態度如何，以及他的創作成功與否，強調藝術的民衆性，不僅闡明了文藝不再是知識人的專有物，同時也反映出左翼文學的民衆連帶特性。

(二) 文藝大眾化論議的進展

1926年前後，臺灣社會運動急速的左傾，運動路線也跟著被要求大眾化。這個現象在左翼文學界也不例外，三〇年代初開始，文藝大眾化便成為左翼文學理論中熱門的話題，而引出了鄉土文學和臺灣話文的論爭。為呼應這些論爭，將理論付諸實踐的實驗方案，如漢字字意的考據和新字的制定、語音的確定等，也有人開始著手進行，進而逐漸確立了臺灣話文成立的可能性。

到了1934年創刊的《先發部隊》，文藝大眾化的具體方案，首先被放在教育大眾識字的層面上討論。黃石輝認為，先前的文藝作品未能對大眾起任何作用的原因，在於大眾的不識字，而且截至目前的文學作品，都不是有意識的以大眾為對象創作的普羅文學，究其原因為文藝大眾化僅止於以口號存在，實際上却淪為知識分子的娛樂品。

文藝既然成了有閑階級的娛樂品，他們賞鑑文藝，也只用以代替咖啡館跳舞場吧了，以外還有什麼作用？…「我們的出路，只有造成廣大的支持者—誘發群眾的文學趣味而已。要誘發其文學趣味，次要想方法給他識字，使大眾裏的識字層廣大化起來才有效果。¹⁶⁷

¹⁶⁷ 〈沒有批評的必要，先給大眾識字〉，《先發部隊》(1934.7.15)，頁1-2。

可見1930年在《伍人報》所主張的鄉土文學，對作家提出的要求，不僅要時時以大眾為念，以大眾為創作對象，更要推動更實際的任務—無產大眾的識字教育，因為這才是真正達到文藝大眾化的先決條件。

另外，周定山認為過去的階級小說，雖然有揭露普羅階級的生活慘狀、失業者的苦悶、有閑階級的偽善等作品出現，不過真正能讓讀者感動的作品却不多，這是因為作家沒有親身去體驗無產大眾的生活，因而無法接近問題的核心，也無法掌握事實的焦點；不過，他仍樂觀的認為這只是過渡期現象，他相當期待未來能出現真正理解無產大眾痛苦，又能打動讀者內心的普羅小說，以達到文藝大眾化的實質目標。¹⁶⁸ 然而賴慶却對文字化的臺灣文藝的未來不表樂觀，他認為一般人想欣賞日語或漢文的文學作品，在眼前的現實中有其一定程度的困難，即使有已改為日刊的《臺灣新民報》可提供更多發表文藝的機會，不過這只是文藝愛好者的努力成果而已，對民眾來說，並不具有多少吸引力；而且大部分的小說，仍然喜好以戀愛或結婚問題、妻妾衝突等作為創作題材，描寫因經濟關係或政治問題引發的大眾痛苦或農村生活的作品，反而不多見。賴慶同時也對文藝大眾化偏重形式，力求建設臺灣話文的現象，提出了批判，他主張應把文藝大眾化的方向轉換到內容問題上；他認為要創製完整的臺灣話文，勢必不可能，只要如《臺灣新民報》所刊載的作品一樣，使用簡明的中國白話文來創作即可；為了達到大眾化，先要研究出吸引大眾的要素是什麼，然後創作跟大眾切身關係的文藝來，他並提出退治文盲、建設大眾文藝、宣導大眾、擴大發表紙面等具體可行方案。¹⁶⁹ 此外，毓文認為除了文藝以外，可以透過大眾歌謠接近民眾，不過在製作大眾容易接觸的大眾歌謠時，不要一

¹⁶⁸ 〈還是烏煙瘴氣蒙蔽文壇當待此後〉，《先發部隊》，頁2-5。

¹⁶⁹ 〈文藝大眾化—如何保障文藝家的生活?〉，《先發部隊》，頁2-7。

味的追求娛樂，必須研究透過歌謠指導大眾新的生活的方法。¹⁷⁰

由於這些人士的關切和努力，『臺灣文藝聯盟』舉辦成立大會，並舉行第一屆全島文藝大會時，文藝大眾化案便獲得全場一致的贊成通過。¹⁷¹爲了呼應這個決議，堅如、林克夫、芥舟、楊達、徐玉書、張深切等人陸續在《臺灣文藝》上發表了許多有關文藝大眾化的意見。林克夫首先就對之前刊在《臺灣新民報》的許多小說的創作主題多侷限在家庭制度、戀愛問題，而毫無有關無產大眾作品的偏差現象，提出了強烈的批判；他分析前因後果，認爲這些都是總督府的檢閱制度所導致的結果，現在既然已經有了《臺灣文藝》的誕生，而且通過了「文藝大眾化案」，因此一定要創作出無產大眾的文藝。另外，他對部分人士以爲像劍劇這種過去文藝樣式的通俗化，或像《彭公案》、《施公案》、《六才子》、《五美再生緣》、《龍鳳配》等通俗小說的普及，就是文藝大眾化，也提出了相當的批判；他說就像在政治、經濟方面大眾已經覺醒一樣，在文藝方面也應擁有自己的文學—普羅文學，這才是真正的大眾化。

但是大眾不能永久受著欺騙—和政治經濟方面一樣，他們在文化方面也要求自己的文化、自己的藝術、自己的文學—普羅文學應該是這樣發生的。這樣發生的普羅文學，才是大眾文藝。¹⁷²

這意味著真正的文藝大眾化，並不是委由知識人以指導者的立場，宣導大眾，或將經由知識人的手創作出來的作品，拿來普及大眾，而是要讓無產大眾本身能夠自行創作、自己享受文藝，這才符合文藝大眾化的宗旨。不過，他在主張文藝大眾化時，仍然不忘強調普羅文學的正當性，這說明了

¹⁷⁰ 〈新歌的創作要明白時代的課題〉，《先發部隊》，頁15-18。

¹⁷¹ 賴明弘、林越峰、江賜金記錄，〈第一回臺灣全島文藝大會記錄〉，《臺灣文藝》二卷一號(1934.12.18)，頁2-7。

¹⁷² 林克夫，〈清算過去的誤謬—確立大眾化的根本問題〉，《臺灣文藝》二卷一號，頁18。

當時左翼文學家不得不採取左右合作，藉以展開左翼文學運動的現實環境。從他所提出的大眾化實踐方案中，我們即可知道在當時那個階段，要達成這個目標是多麼的困難。林克夫主張爲了確立大眾化，首先必須開拓民報以外的另一個發表機關。他說：

一、民報因爲種種的立場既然我們文藝大眾化的園地，我們應當自身確立發表機關。

二、把現狀看起來，臺灣的識字階級不過40%，尤其是無產大眾，識字階級微之又微的現狀，欲把民主主義的意德沃羅基直接的灌注於工農大眾，實在困難得很。百尺竿頭更進一步想，前日在臺中所開的文藝大會，出席者七十餘名而已，這裏除了有閑階級代辯者以外，有幾個能夠替無產大眾叫喊呢？要之，我們文藝大眾化所向的對象並不是不識字分子，却是一雖說他們缺少工農大眾的素養一大眾文藝的對象却是個知識階級及小資產階級的，因爲文藝大眾化的目標若得具體確立，而缺少先覺者，我們對於此點也要深深認識的。

三、我們奇緣把文藝大眾化廣大於知識階級，及小資產階級，我們決不能忘記一項，嚴重要求的就是把民主主義意德沃羅基同時灌注於知識階級及小資產階級的腦裏，使他們明瞭現在工農大眾的苦楚及普羅列塔利亞的世界觀，這時候大眾化的先覺者能夠起來了後，我們要做工作那就可以逐條去實現。

四、大眾文藝大眾化問題，既然得到許多作家的助力，能夠得到種種的作品，靠同志的協力，在短間內那末可以向著工農大眾裏面去實現普羅列塔利亞的文藝大眾化終局的工作。¹⁷³

文章中他還如此下了結論：

第一、把民主主義意德沃羅基及工農大眾的生活狀態灌注於智

¹⁷³ 同前注。

識份子，給他們了解工農大眾生活的困苦的狀態，他們把工農大眾的生活狀態，藝術化起來，創作一切的文藝作品。詩歌、小說、戲劇等等。

第二、設置工農大眾的通信欄，依託各地方的識字的工農兄弟，使他把其地方的工農兄弟的生活狀態，登載於刊行機關，以供一般文藝同好者充作參考材料。另一方面也可給一般工農兄弟知道同是站在於痛苦的地步。

第三、把文藝大眾化擴大於工農兄弟，那就是我們終極的工作，但是已如上述一工農兄弟識字階級微之又微，若經過這長久的工作，我相信直接的，或間接的可以達成我們的希望。¹⁷⁴

這些漸進的大眾化方案，以當時的狀況來看，非常具有可行性。這與當時部分人士強調民間文學以符映大眾化方案的推行，在性質上有所不同，亦即從1930年起，為推動大眾化方案而提出鄉土文學以來，有關文藝大眾化問題，起初是把方向定在臺灣話文的建立，進而延伸到強調民間文學，但在這個過程當中，內容上却未曾強調過要直接描寫無產大眾，因而與普羅文學始終保持著一定的距離發展。直到林克夫提出實際可行的方案，才把文藝大眾化論重新歸屬到普羅文學的範圍內，這在左翼文學的發展上具有相當的意義。

另外，透過《南音》一直就主張建立臺灣話文的芥舟(郭秋生)，到了這個時期，舉中國的文藝大眾化發展過程為例，說明五四運動以來誕生的新文學不知道大眾的文化水準，「所以新文學與大眾之間，依舊和舊文學一樣不得革除彼此的溝隔，因此『五四』以後的新文學，形式內容都簡直是一種的『新文言』，還在過著中世紀的文化生活的一般大眾，是根本無緣接近的，然而還在為大眾的伴侶那些封建殘餘的舊形大眾文藝，却只有毒害大眾的效果以外什麼也沒有了，是故，作家應當轉換『五四』所走的

¹⁷⁴ 同前注。

路徑，去替大眾創造一些有利的讀物，即利用中國舊有的大眾文藝諸形式—說書、演義、唱本、連環圖畫等，同時也努力創作各種新的形式，寫大眾能閱讀的東西，以教育大眾，而後再跟大眾一起提高文化的水準。」¹⁷⁵ 他認為一個持個人主義自由思想精神的市民，搬到農村過沒有電燈的生活，固然是不太可能，不過讓他想像沒有電燈之苦是可以的，一旦讓他瞭解了農村的真實狀況，一有機會自然就會提起「農村的電燈化」問題。同理可證，讓作家能夠認識到無產大眾的處境的確重要，不過他也強調，最重要的還是社會的根本性變革問題。

關於「文藝大眾」問題，我們臺灣也曾盛大的議論過，但是似乎並不發見何等的具體案來，這是應該的，大約此去也是如此。無論是中國的新文學或臺灣的新文學，沒有再過一番的根本的變革之限，我都以為別要提起「文藝大眾化」和議會政治的理想一樣，「文藝大眾化」云云也只好是終於一種的空談，假如有人惡解，以為這是「愚弄大眾的溫情語」，恐怕也無從置辯，因為「文藝大眾化」的言詞，完全是自由市民的口氣啦。¹⁷⁶

雖然對臺灣內部的大眾化實踐，沒有提出具體的改革方案，不過芥舟也與克夫一樣，強力主張先知道民衆的要求是什麼，才是大眾化的基本前提。只是不同於克夫比較重視在大眾化的內容和對象上，實施理念傳播和教育的方式，芥舟力主藉著民衆現已接受的形式，來謀求達成文藝大眾化。此外，楊達在文藝時評〈藝術為大眾的所有物〉中，談到「大眾是真正鑑賞藝術者，僅有少數人能理解的作品不是藝術，真正的藝術是撥惹大眾的心、激動其心的作品。」¹⁷⁷ 因此，他認為文學批評也應從專家擴大到工場勞動者、佃農、自耕農、失業者、小商人、主婦、勞動者的妻子等。

¹⁷⁵ 〈文藝大眾化〉，《臺灣文藝》二卷一號，頁21。

¹⁷⁶ 同前注。

¹⁷⁷ 〈藝術は大眾のものである〉，《臺灣文藝》二卷二號(1935.2.1)，頁8-12。

可見在他的想法裡，大眾文藝指的就是跟他們的生活密不可分的東西。

像這樣，文藝大眾化論從1930年開始，便在左翼文學運動的範圍內被廣泛的討論。即令到了1935年末創刊的《臺灣新文學》，也如此說道：「臺灣的文學界，這幾年雖產生了不少的作品，大都不甚關於大眾的痛痒，此後企宜合於大眾的文化的藝術的程度，若一味提高藝術的水準，不但藝術無反應於大眾的作品，反使大眾離開藝術。」¹⁷⁸ 可見大眾化仍然是當時新文學運動待解決的課題。¹⁷⁹

文藝大眾化論從黃石輝，歷經克夫、秋生，到楊達，針對大眾的定義、論者對大眾的態度，以及大眾化的方法等方面，都進行了多樣而廣泛的討論。現就其內容整理如下：第一、站在無產大眾的立場上，正確地描寫現實；第二、爲了達到這個目的，要優先重視作家的體驗；第三、加強對知識人和大眾兩方面的教育；第四、優先考慮治療大眾的文盲狀況；第五、以大眾可以接受的文藝形式來注入普羅意識。透過這些被討論的內容，我們知道以無產大眾爲主體的文藝大眾化論，成爲三〇年代新文學運動的基本前提。而在無產大眾幾乎就是代表全體臺灣人民的當時現實下，文藝大眾化論，以正確的歷史認識和現實認識爲基礎，主張與無產大眾站在一起，其意義在於強力要求民衆連帶性，以及追求解放的現代性。

¹⁷⁸ 林克夫，〈臺灣新文學に於いて〉，《臺灣新文學》創刊號(1935.12.28)，頁46。

¹⁷⁹ 徐玉書也提到同樣的意見：「一班痛感『文聯』—臺灣文藝，不能夠大眾化的文聯員看到『文聯』越來愈離開了大眾的立場，于是不得不再另建設一種雜誌，與我島內文學同好者群握手不可，故他們在1936年頭，共同起來創設了『臺灣新文學社』，而由此社發刊一種雜誌，名曰《臺灣新文學》，以給島內諸文好者群自由登臺吶喊，以重整旗鼓以振興非常時代的臺灣新興文學。」(〈臺灣新文學社創設及『新文學』第一、二、三期作品的批評〉，《臺灣新文學》一卷四號，1936.5.4，頁97-102。)

三、創作方法和寫實主義的建立

經過文字改革和新舊文學論爭，初期知識分子認為文學為社會革新的一個手段，而這一文學觀，配合著當時的文化啓蒙運動，很快的立足於文學界。那個時期的左翼文學論，主要是植基於對異國統治下民族現實的正確認知上，文學題材也應取自廣泛的勤勞大眾，反映他們的生活，因此寫實主義成為主導性的文藝創作方法。到了1927年以後，文學運動合流於左翼政治運動，並在1931年以後，藉由組織性文藝運動，左翼文學的對象明確地被設定在無產階級。這說明了左翼文學家具有以文學的方式達成變革既定世界的意志，而這些對現實的變革意志，隨著抗日民族運動的方向，從初期以資產階級為中心的文化運動，轉到無產青年主導的農民、勞動者等社會主義運動；在文藝方面，也同樣要求正確的對象設定、科學的世界觀和方法論整備等普羅文學理論和創作方法。而且在文藝大眾化的共識之下，他們先挖掘適合文盲、適合無產大眾的文藝形式，再試圖破除文盲，並進行無產大眾的創作和欣賞。寫實主義創作方法可說即是在這種條件下被確立的。

寫實主義作為創作方法的確立，可說是從臺灣話文、鄉土文學論爭以來，有了挖掘和採集、整理民間文學的風潮後開始的。當然，民間文學整理的目的，在於透過歌謠、民歌的採集和整理，找出其中能表記臺灣話文的原則。它的目的，與其說是為認定民間文學本身的價值，不如說是想從整理的基礎上找出大眾的思惟模式，並發現臺灣話文的表記方式。

歌謠的產生，自然是各地方都有的，也自然是本各地方現行的言語以表現生活的，雖然過去的歌謠，也有從他處混入散佈的，但是在現在各地方對所存在的歌謠的言語、若不失為通行語、便無妨常所存在同樣的歌謠的地方，做言語共通的，所以若把各地方所存

在的歌謠編起來，即時可發見共通語是什麼？若把歌謠的共通語，來做臺灣語打算不至什麼錯誤才是了。¹⁸⁰

創造啦！創造較優秀的臺灣話啦！創造會做文學利器的臺灣話啦！¹⁸¹

就是臺灣話文的建設，斷然不是止既成臺灣話之成立文字，和創設附隨的新字為能事的，可是以構成「臺灣話的文學」，進向成就「文學的臺灣話」，為建設臺灣話文唯一的目標啦。¹⁸²

主張透過各地方的歌謠，找出共同語文，拿來當作臺灣語的基礎，進一步再作為文學的利器，以求創造優秀的臺灣文學。也就是說，他們挖掘民間文學的目的，在於確立一般大眾所使用的話文，並且用這個話文來創作文藝。不過，為了達到文藝的真正大眾化，必須與能引起大眾感興趣的實際創作並行才可，那就是說，不只要語言文字化，還得要進行實際創作。以《南音》的出刊為開端，支持文藝大眾化的論者，大都共同發出了這個願望。毓文說「盡量的刊載容易明白的，而能歌唱的歌曲俚謠。這的用意，是要使讀者興趣攝收作品的」；¹⁸³ 克夫也說「須選擇一種合理大眾的脾胃、趣味，而能容易消化的文字，以助長大眾的讀書欲」，¹⁸⁴ 提出「容易、好看」的原則。這個共識就反映在『臺灣文藝聯盟』大會所通過「文藝大眾化」案的細部事項內：

- 一、描寫與大眾生活有密切關係之作品。
- 二、文體與文字宜用一般讀者容易理解程度。

¹⁸⁰ 郭秋生，〈建設臺灣話文一提案(上)〉，《臺灣新民報》379號(1931.8.29)。

¹⁸¹ 郭秋生，〈建設臺灣話文一提案(下)〉，《臺灣新民報》380號(1931.9.7)。

¹⁸² 郭秋生，〈新字問題〉，《南音》一卷七號(1932.7)，頁24-25。

¹⁸³ 〈祝「南音」發刊並將來〉，《南音》一卷二號(1932.1)，頁2。

¹⁸⁴ 同前注。

三、對一般大眾喚醒他們的藝術趣味。¹⁸⁵

像這樣，把和大眾生活有關的內容，利用簡單的形式來創作的原則被建立起來了。不過，當時民間文學的整理方面，各理論家依照這個原則的不同重點，却也分別堅持了不同的立場和態度。例如，張深切舉出像《陳三五娘》、《三伯英臺》、《三國志》、《列國志》等最為親近大眾的作品為例，以為創作出譬如以趙子龍為題材的類似作品，即能達到大眾化的目的，¹⁸⁶ 因此乃懸賞募集以臺灣的傳說或歷史事實為題材，或刺激臺灣生活的作品。¹⁸⁷「如擇三國演義的一節寫一節，擇東周列國的一節寫一節，以現代的藝術和描寫法去翻案創作」¹⁸⁸ 從他的這句話中，可以知道他所要的不是在文字和資料角度上採集民間文學，而是要以實際創作的模式來重視民間文學。自從這個提議成為文藝大眾化的實踐方案之後，民間文學的整理熱也開始提高了。¹⁸⁹ 不過，只用整理民間文學和再創作的方式，無法真正反映出民衆的現實面。《第一線》的「臺灣民間故事特輯」出刊之後，夜郎便吐露出不滿：

特輯民間故事…從藝術價值看來，多遜於民間的口傳，從意義價值看來，是一本宣傳迷信的「有字天書」。得時在卷頭言裏說「整理和研究是我們後代人該做的義務」，不錯，然而陳列的那些作品何嘗整理、研究？橫豎是反動，「畫虎不成」的反動！¹⁹⁰

接著，夜郎以歷史唯物論的方法來批判這些民間故事，以為過去的客觀現

¹⁸⁵ 〈第一回臺灣全島文藝大會記錄〉，《臺灣文藝》二卷一號(1934.12)，頁7。

¹⁸⁶ 〈臺灣文藝北部同好者座談會〉，《臺灣文藝》二卷二號，頁4。

¹⁸⁷ 〈臺灣文藝聯盟「懸賞募集」〉，《臺灣文藝》創刊號(1934.11.5)，頁86。

¹⁸⁸ 〈臺灣文藝的使命〉，《臺灣文藝》二卷五號，頁21。

¹⁸⁹ 受此影響的李獻璋，於1936年出版了《臺灣民間文學集》。

¹⁹⁰ 〈讀「第一線」小感〉，《臺灣文藝》二卷三號(1935.3.5)，頁95-97。

實，無法表現出現實的藝術概念。他的批評是根據HT生(林克夫)的〈傳說的取才及其描寫的諸問題〉。而這篇文章的內容，就是在歷史唯物論的立場上，討論民間文學的再創作問題。克夫首先提出因歷史的變遷，或社會情勢的變革、經濟的反動，遺留了不少悲歌慷慨、逃亡、隱遁等事蹟傳說，然而一般人不去考查其事蹟的真相，只是謠傳至於絲毫沒有價值的觀念形態。現在應當給傳說以自然科學的洗禮，這是我們基因於現代客觀的現實，與以新寫實主義的藝術概念化的唯一的手段。

我們的欲從事描寫以前，已經從各方面搜集了，聽到了許多關於傳說的材料，然而其中不無許多同身異樣的素材，我們要用怎樣地手段把這個同身異樣的素材整理起來呢？這在現代科學已經指示著我們幾多的實踐方法，我們應當把這許多同身異樣的素材選擇起來。這個選擇應當立在史的見地探照其當時客觀的現實，究明當時的文化生活的意德沃羅基，如漳泉拼，這一段過去的事實，從史的辨證法看起來，必能夠知道這是一件古代生活鬥爭史的餘滓。…關於這個傳說的描寫的方法，並不是像歷史的一樣，因為歷史的是記述的底，缺少藝術表現的價值，一讀起來，覺得乾燥無味，而且他的記述的事實大都被觀念的底謬見所誤，歸於空想的非實在的。我們應當客觀的實踐的探照，如一個大地主，有錢人，他在社會上一切的生活是立在什麼地位，一個無錢人，所立的地位是怎樣呢？他的生活是立在怎樣的地步呢？我們應當把他全面的生活形態，把他藝術的底概念化起來這個概念化，並不是是把藝術單一化、固定化、定型化，我們是基因於現實生活的樣式隨客觀的文化的進步，創造信息的形態的。¹⁹¹

在此可以看出寫實主義從前時期的「描寫本來的面貌」，進一步發展為「以客觀現實的條件為當作創作的基礎」。重視客觀現實的條件，意味著重視作者對客觀現實的看法(世界觀)，也就是作家如何看待現實，就能

¹⁹¹ 《第一線》(1935.1.6)，頁36-39。

決定作品的所有。這句話表示這個時期的寫實主義轉為重視社會性、階級性的方向，在創作方法的主要思考上，一方面批判前時期只重視勸善懲惡，另一方面對現代社會的缺陷毫不留情的加以披露，並明確指出其缺陷的背後原因。如KS生強調作家力量的寫實主義，¹⁹² 守愚期待能出現農民小說，¹⁹³ 劉捷以「群眾的文學、被支配的民衆階級的文學」來理解民間文學，並主張「透過民間文學裡省察時代民衆的思想與不平不滿」，¹⁹⁴ 另外還有介紹普羅文學傾向濃厚的中國文壇，以及蘇聯作家柴霍甫的社會主義作品¹⁹⁵ 等，透過這些與無產大眾相關的論述中，就可知道他們所堅持的現實主義文學主張。

這個時期，有關詩的創作方法的討論文章相當的多。夢湘認為好的詩必須以客觀的態度觀察民衆的生活狀態和民衆的苦悶，並代他們寫出他們的心聲；¹⁹⁶ 林克夫針對批評和創作未能分離，因而不斷產生紛爭的文壇狀況，首先提出批判，他呼籲作家和批評家應做好自己的任務，不要再相互誹謗。另外，他對最近幾年文壇創造出許多新詩普及於大眾，雖然表示肯定，但也非常不滿因為日刊《新民報》的態度變化，以及文學界的四分五裂，造成許多進步詩人開始退縮；因此他向作家們呼籲，一定要刷新文壇仍然濃厚的浪漫主義性格，更徹底的認識社會現實，並且多加留意盛行於日本文壇的現實的寫實主義。¹⁹⁷

另外，楊達主張要創作不僅是文人，甚至一般大眾也會喜歡、會感動的文學。他認為「文學本來就是作者的吶喊或訴求的具體呈現，它的結構和描寫只需要用來發揮這種吶喊或需求(主題)，所以應選擇能讓發揮淋漓

¹⁹² KS生，〈文藝上的醜穢描寫〉，《南音》一卷八號(1932.5.25)，頁1-6。

¹⁹³ 守愚，〈小說有點可觀，閑却了戲曲，宜多促進發表機關〉，《先發部隊》，頁8。

¹⁹⁴ 〈民間文學的整理及其方法論〉，《臺灣文藝》二卷七號(1935.7.1)。

¹⁹⁵ 森次勳，〈中國文壇的近況〉，《臺灣文藝》二卷五號(1935.5.5)，頁22-24；王錦江，〈柴霍甫與其作品〉，《第一線》(1935.1.6)，頁66-74。

¹⁹⁶ 〈論詩〉，《臺灣文藝》二卷三號(1935.3.5)，頁1-4。

¹⁹⁷ HT生，〈詩歌的批評及其問題的二，三〉，《臺灣文藝》二卷四號(1935.4.1)，頁100-102。

盡致的事件。而故事的結構也要能發揮主題，客觀描寫、心理描寫也都要考慮到與主題的關係。該發揮的是主題，一定要記住事件、人物以及風景等描寫都是爲了讓主題生動。我們之所以覺得純文學作品沒有魅力得令人生厭，加以說是因爲忘了藝術的本來目的。這反映了他們缺乏思想、沒有熱情，也沒有可稱爲主題的事物；反映出他們的生活範圍狹小，缺乏採用有魅力的事件的能力。」¹⁹⁸ 他進一步提出須擺脫這些自然主義的「無思想的心理描寫、無科學理論的行動描寫、缺乏夢想的客觀描寫的沈悶而瑣碎的藝術工匠」，追求主動積極的文學。

進步的文學本來就是主動積極的文學，這就是現實主義。沒有現實主義做根據的主動積極的文學，目前有陷入所謂法西斯主義的危險，那是缺乏穩固的社會根據的假文學。絕對沒有少了主動和積極兩種因素的現實主義。如果有，就是短視近利而沒有遠見的事物，那並不是真正的現實主義，而是自然主義的殘渣。

無產階級文學負有歷史使命，本來就該以勞工、農民、小市民爲對象。下筆的重點當然是勞工、農民的生活，不過不必受其限制、站在勞工的立場，立足勞工的世界觀，大可寫知識分子、中產階級、資本家階級等敵人或夥伴的生活。不是寫出這種世界觀的概念，而是把它充分消化之後具體寫出來的作品，才是值得稱爲時代先驅的作品，才能扣人心弦，令人振奮，爲人們指出正確的路。¹⁹⁹

可見楊逵主張的文藝是貼近大眾的立場與價值觀上，不脫離現實觀點的現實主義文學。雷石榆也在《臺灣文藝》四月號的詩評中，呼籲作家以正確的現實認識爲基礎，寫出大眾的生活或社會事件，寫出能代表現時代的、具有現實性的詩。

¹⁹⁸ 〈藝術は大眾のものである(藝術爲大眾的所有物)〉，《臺灣文藝》二卷二號(1935.2.1)，頁8-12。

¹⁹⁹ 同前注。

臺灣的作家們啊！詩人們啊！體驗得比我觀察更明晰的壓在你們的頭上的現實的枷鎖，和在那枷鎖下的大眾生活，以及和世界的矛盾尖銳化的現階段的種種關係不可分離性底諸樣事象，不是清清楚楚的纏在你們的身邊麼？然而作為詩人的你們，為什麼在無數的現實的題材的棚下隱著身低唱著時代無關痛癢的調子呢？…那就是現實的地寫，在大眾生活中擇出所要表現的主題，藝術的形象化地、言語的簡明地、用鼓動的情熱、流貫於詩的行句之間。²⁰⁰

另外，他明白主張找出社會現象的發生原因，並粉碎不合理的結果，而在描寫解決社會問題的方案時，可以應用革命的浪漫主義。接著在他發表的〈詩的創作問題〉中，更強化了自己的論調。按照他的想法，詩為從勞動中誕生，而在社會變革的歷史中，反映出各個階級的各個不同文化，也就是反映出各個階級的社會現實。因此，如果社會機制迎接變革時，詩會馬上反映出「反動」和「推動」之間的抗爭，前者將呈現出淚水、呻吟、歎息等對自己命運的感傷或抗爭；而後者將會檢討、解剖舊時代，並站在新時代的船頭上，開拓未來。因此，就「推動」面而言，正確地描寫出歷史的階級性，以及現實的多面性、複雜性和必然性，就是正確的創作。為了達到正確的創作，作者必須保持從「現實」出發的正確「認識」，以正確的世界觀和唯物辯證法來把握住現實各種現象及這些現象的偶然性、關聯性和因果關係等。他還拿森山啓的觀點，來說明普羅詩的內容和形式，強調社會變遷對詩的影響。

用壓縮於我們的階級的經驗的斷片中的力去表現主題，以在我們生活上的情緒直接地傳達；又對政治的、時事的問題而最敏感地起反應的，又為了那些的特殊性而揭載在報紙或雜誌的重要篇幅

²⁰⁰ 〈我所切望的詩歌—批評四月號的詩〉，《臺灣文藝》二卷六號(1935.6.10)，頁123-124。

上、或朗讀、或歌唱而都得到效果的，獲取這種樣式都是必要的。…普羅詩因為無所忌憚的最深刻地認識現實、抉出在現實裏面的矛盾、現實地顯示那解決之道的詩，又因為發生于社會的事實中，不得不階級地歌唱有第一義的事實（那是同時從社會進步的觀點有第一義的事實）的緣故，非破棄一切形式的桎梏不可。那內容形式是依發展下去的社會的現實而使之發展的。（森山啓著—藝術上的現實主義及唯物論哲學）²⁰¹

不過，他又強調藝術不是單純的圖案，因此需要藝術形象化，在表現藝術時，要把素材通過想像力、感情、技法等方法，簡略中放射出強銳的動力，單純中流著悠長的意味，活生生的語調掀起感情的波動，這樣，詩才不致變成機械、圖式的印章。如此，根據現實狀況，用一定的藝術性裝置，來克服作品的圖式性，首先需要「睜開廣闊的視野，選擇現實的積極性的主題，觀察社會的種種現象，透視現象的本質，和把握住歷史的動向，廣泛地、在創作的實踐和深刻的認識中去開拓『新』詩的境界」。並且透過先人的遺產之批判的攝取與研究、不斷的創作的實習、新興藝術論、普羅詩的創作方法論的熟讀、檢考，以及現實的實踐與觀察、作品的相互批判及自我批判，不斷思考怎樣鍛鍊表現技術、怎樣加強認識力、怎樣充實想像力、怎樣處理題材、怎樣研銳感覺、怎樣展開所選擇的主題等，才是正確的詩的創作方法。最後他提出新的藝術創作方法的基準—社會主義的寫實主義和革命的浪漫主義，主張要認真地理解和怎樣的活用。

郭天留也在〈創作方法之片段感想〉中提出以社會主義的寫實主義作為創作方法。

一、掌握唯物辯證法的世界觀，以社會主義之寫實主義作為創作方法（關於寫實主義中的浪漫主義、否定式寫實主義、立體式寫

²⁰¹ 雷石榆，〈詩的創作問題〉，《臺灣文藝》二卷八、九合併號(1935.8.4)，頁118。

實主義，他日再談。)

二、有系統地評論與擷取資產階級美學或文學論。

三、排拒公式主義，先向現實挑戰。

四、目的在於付諸實行，從這個觀點做適當的選擇，它的形式要用大眾能理解的方法—避免未來派、立體派、結構派之類的形式主義，以及與這些類似的知識分子式的艱澀字眼。

五、採用鄉土文學的形式。²⁰²

可見他們受到俄羅斯社會主義文學論發展的影響，深刻的考慮過作品內容與形式的統一問題，以及左翼文學內容所要發展的方向。

早在俄羅斯革命前後，階級文學運動拿出來的口號是普羅列塔利亞寫實主義。這是列寧以前被認定為馬克思藝術理論的正統—盧那察爾斯基等人的藝術見解，他們雖然強調文學和社會的緊密關係，不過對文學、藝術的結合政治，還是持反對立場。然而革命後俄羅斯的文學藝術，逐漸呈現出表現形態的變革，以及更強烈的普羅列塔利亞性格，並跟隨著革命情操的冷卻，開始實施對藝術的嚴格政治限制。在1920年前後，受到這個影響，普羅列塔利亞寫實主義創作方法轉換成「在寫實主義上採用唯物辯證法方法(the dialectical materialist method in realism)」。²⁰²之後史達林強化權力的過程中，俄羅斯普羅列塔利亞作家同盟(RAPF)用教條性的、煽動性的政治鬥爭，直接要求擺進文學領域裡適用。而在這種情況下被提出的創作方法，就是社會主義的寫實主義及革命的浪漫主義。從1932年開始，爲了提高對社會主義國家建設的樂觀希望，在所有藝術活動上都要求呈現新的社會主義性格，它批判過去的唯物辯證法的創作方法，並把重點放在思想性和藝術性的結合，這意味著創作方法上的新的轉換。這個轉換一度成爲文壇的熱門話題，並且傳播到亞洲各地的無產文藝運動現場。

雷石榆明確的瞭解到，社會主義的寫實主義特別重視以藝術形象化方

²⁰² 《臺灣文藝》二卷二號(1935.2.1)。

法來研究人的社會關係，不過非常可惜的，他只忠於社會主義文學理論的原則，但針對臺灣的殖民地半封建社會這個特殊現實，並沒有提出具體的理論。

呂赫若也同意雷石楡的這個看法，他說：「詩也要與小說一樣，在現實與根本上，是站立在同一觀點上。而且從詩歌的史觀看來，詩絕不是脫離客觀現實的東西。」²⁰³ 重視文學的社會性、階級性，進而強力主張要創作現實主義的詩。

第一、詩中有表現價值的東西，經常是與一定的社會階級之「必要」相結合的生活感情。所有的詩人只要把那種必要，透過詩人的世界觀與感情的旋渦，表現在詩裏。第二、因此，爲了實現特定社會階級歷史性進步的任務，詩人感情的波濤，越能湧出，那種感情表現在詩裏的價值就越高。…真正的寫實派的詩人，應該對現實有正確的認識，將自己真實的感情，表現於詩的真實中。²⁰⁴

在這裡他所指的特定社會階級，就是無產階級，而以無產大眾的現實爲基礎，將詩人的世界觀和感情表現在詩裡。接著，呂赫若在〈舊又新的事物〉中，針對張猛三(劉捷)批評楊達的「藝術是大眾化的東西」，只是日本普羅文壇的亞流，不屬於新的見解一事，認爲從臺灣的現狀出發的解釋，並不能算是亞流，重要的是如何把它融會成自己的東西，以它爲基礎，再敘述適合臺灣現狀的事物。他對吳天賞在《臺灣新聞》通信上記載的一段話：「我們沒有必要說文學上的社會性與階級性如何如何。這是次要的問題，即使不存在於文學中亦可。」²⁰⁵ 提出批判說，那是樂天派喝倒采所說的話，或是對意識形態的批評盲目嫌惡，或是動不動就「舊又新的事物」之一。他

²⁰³ 〈詩についての感想(關於詩的感想)〉，《臺灣文藝》三卷二號(1936.1.28)，頁34-35，轉引自呂赫若著，林至潔譯，《呂赫若小說全集》，頁549-551。

²⁰⁴ 同前注。

²⁰⁵ 這是對吳天賞的〈繪畫巡禮〉(《臺灣文藝》二卷五號)的批評。

認為超越社會性、階級性的藝術或意識形態，都是屬於資本家的觀念。由於資本家的社會不停地遞嬗，越發繁榮，所以必須要牢記，藝術離開了階級的利害是無法存在的，而且無法有所發展。因為包含文學在內的所有藝術，能讓人類得到「精神的共鳴」的原因，是它與人類社會性、生活實踐的事物有所交涉的關係，「所以，藝術裡不僅不能沒有社會性，還擔任重要的角色。任何純粹的藝術，其目的與素材，也都得之於一定社會關係中人類有效的感性活動中。而且，一般說來，藝術、文學，與科學、哲學、宗教、政治等精神產物，以及其他形態相同，反映創作出它的作家們於社會的生存方式，與現實的生活過程。立於產生出它的社會之現實、經濟的構造上。『是人類物的活動之認識形態，人類在其中意識到社會的衝突，而且在其中完成鬥爭的型式。』」不僅如此，他還舉出左派學者馬克思、森山啓、盧那查理斯基等人的看法，在歷史觀點上說明文學和社會的關係，並進一步說明創作方法，探討「文學是甚麼」等根本性的問題。

因為創作方法是指「如何認識現實」之對現實的方法，以及所謂「如何以藝術的真實性來表現自然、歷史、給人類的思維」之表現方法的統一性。所以我們批評家在評論文學作品時，只著重於藝術上的表現，其形象化或型式，不論其表現時內容客觀的妥當性。如果是作所謂藝術至上主義的批評，那就太可笑了吧。當然反對的人只著重於作家要如何看見現實的抽象問題，一味的進行所謂意識形態的批評，也是依據機械論而產生的，這並不妥當。一定要兩者配合，這是今日一般的常識。²⁰⁶

他說在創作方法上，要把藝術的真實性和客觀的妥當性統一，這是「今日一般的常識」，可見當時的臺灣左翼文人，已經廣泛地接受社會主義文學

²⁰⁶ 〈文學雜感—古い新しいこと—(舊又新的事物)〉，《臺灣文藝》七、八月合刊號，轉引自呂赫若著，林至潔譯，《呂赫若小說全集》，頁555-559。

論中的寫實主義創作方法，重視內容和形式的有機、辯證法的統一。

林克夫鑑於臺灣文壇自推動文學運動以來，雖然已有若干成果，不過仍有很多詩人無法自浪漫主義或自然主義的階段脫離，因此主張寫出以普羅階級悲慘生活形態為題材的新寫實主義作品。他認為現階段的社會形態，從手工業生產時代轉移到農工時代，再轉到重工業時代，在這樣急變的時期，詩人的主要任務是要寫出無產兄弟們的現實生活形態。²⁰⁷

如此，臺灣左翼文學理論，主要在創作上重視現實性、社會性，以及在與民衆之間的關係上，討論文學的大眾化問題。特別是這些有關創作方法的摸索，是從《先發部隊》、《第一線》、《臺灣新民報》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》所刊載的作品評論中逐漸形成。²⁰⁸ 透過定期的評論，以及引出的結論，譬如重視小說的人物描寫及內面描寫，重視詩的現實性、階級性，以及文藝的真實性，評論的再批評等，都是以實際作品為對象，經研究後提出具體創作方法的寶貴意見。像點人提出的重視小說的內面描寫，就是以《老成黨》、《擦鞋匠》等為例子，主張透過作品中人物的內面描寫，克服圖式性，以獲得文學真實性；²⁰⁹ 吳鴻燾也參考當時文壇的現況，認為藝術不是「再現」，而是「表現」，因此主張作品一定要以作家的實際經驗為基礎，呈現出文藝的真實性。²¹⁰ 像這樣，從二〇年代開始，即從與傳統和因襲的舊文學鬥爭而出發的臺灣新文學，接受了認知大多數臺灣人的處境和民族現實的左翼文學的理論，在其文學理念和方法論上，採取了以無產大眾為中心的反帝、反封建及寫實主義，以努力開拓出正確的現代文學之路。

²⁰⁷ 〈詩歌的重要性及其批評〉，《臺灣新文學》一卷七號(1936.8.1)，頁85-89。

²⁰⁸ 例如：〈評先發部隊〉(臺灣文藝創刊號)；〈讀第一線小感〉(臺灣文藝二卷二期)；〈我所切望的詩歌—批評四月號的詩〉(臺灣文藝八九合刊號)；〈開刀〉，〈臺灣新文學社創設及新文學一、二、三期作品的批評〉(臺灣新文學一卷四期)；〈臺灣文藝創刊號讀後感〉(臺灣文藝二卷二號)；〈續臺灣文學鳥瞰〉(臺灣文藝二卷三號)；〈五、六、七月號作品漫評〉(臺灣新文學一卷七期)；〈談談最近的文藝批評〉(臺灣新文學一卷八期)；等即是。

²⁰⁹ 〈外部描寫詩要注意的事項〉，《先發部隊》創刊號，頁8-11。

²¹⁰ 〈文藝的真實性〉，《臺灣文藝》二卷五號，頁15-18。

第三節 右翼民族主義文學理論

一、抗日民族運動中的右翼民族主義

1920年前後，抗日民族運動的方向從武力流血抗爭轉換到文化啓蒙運動，主要係以『臺灣文化協會』和《臺灣民報》爲主軸展開活動。組織文協並指導民衆的新興知識分子，是由兩方面形成：其一是在島內接受新式教育的人士，另一則是日本、中國等島外留學生。前者是在備受民族歧視的氛圍下接受普通教育，民族意識較爲強烈，而後者也大都對日本的殖民統治心懷不滿。他們多親歷日本大正民主時代，曾獲自由思考和討論的機會，因此很快的接受了各種世界性思潮，作爲批判臺灣現實的武器。而前往廈門、廣州、上海、北京等地留學的中國留學生，相較於日本留學生，展開的是更爲激烈的反日運動，他們組織各種社團、發行刊物、散發傳單宣言，進行了各種反日宣傳活動。由於民族的認同，當日本人致力於割斷臺灣與大陸的臍帶時，在大陸的臺灣知識分子，却一面與臺灣、東京兩地密切聯絡，一面又不斷地將祖國在政治、文化上的各種發展訊息傳回臺灣。

這些新興知識分子，基本上都參與了帶有政治性質的抗日民族運動，他們既對整個殖民地體制一同化政策，感到不滿，同時也對成爲反抗殖民體制阻礙的傳統社會文化特質，更有介蒂。因此，他們反對既存體制，並以推動廣泛的革新運動作爲目標。不過這些參與民族運動的知識分子，雖然有著共同目標，但理念却未必相同。因個人意識形態或者利益關係的差異，其所關注的焦點，不僅分歧，甚且互相矛盾。以文協的組織成員狀況

來看，即已清楚說明這點。²¹¹ 他們對社會革新的目標和在爭取的過程上，即是各自持著迥異的見解，只是在治警事件發生之前，在民族運動的出路與方法上，彼此仍處在摸索階段，因而沒有暴露出明顯的意見分歧現象而已。而且這個時期，運動的範圍仍侷限在知識分子社群內進行，並未及於一般民衆。他們以脫離日本的統治，爭取臺灣人之民族解放爲目標，手段尙屬合法。不過，不久之後，在經過請願運動的接二連三失敗，總督府的大舉鎮壓，學潮和犬羊禍事件的發生，以及新臺灣聯盟的成立，臺灣民報的創刊，乃至東京留學生返台舉辦巡迴講演活動等事情，運動範圍遂而逐漸擴散到民衆群中。如此，民族運動的勢力得到擴散，總督府也就在1923年誘導治警事件發生，並逮捕了參加民族運動的知識分子。

治警事件後，民族運動的主要趨勢朝向社會主義思想的接受和發展。文協領袖之一的連溫卿，從1920年開始接受山川均的指導，研究共產主義。他所擬定的1922年『新臺灣聯盟』和『社會問題研究會』的趣旨書，即帶有馬克思主義的觀點，而且他也在民報投稿，試圖傳播他的思想。此外，1920年代的中國學生運動逐漸受到共產主義的影響，而國民黨又實施容共政策，許乃昌、蔡孝乾、翁澤生等中國留學生，乃相繼在民報傳播馬克思思想，並參與新舊文學論爭，開始介紹婦女運動、民族運動、新文學運動，乃至中國革命的進展情形等等。在此同時，蔣渭水、王敏川、連溫卿等文協的指導者，也成立了『臺北青年會』，後來更轉變爲『臺北無產青年』，社會主義因而得到堅實團體的支持。

這些左翼人士在接受了世界性社會主義思潮後，提倡反帝國主義、反資本主義運動，開始將理念付諸實踐工作。此一情勢的發展，與既有民族運動勢力中的林獻堂、陳逢源、林呈祿、蔡培火等本土資產階級的利害關係，自是互相抵觸。這些以地主、醫師爲主軸所形成的中上階層知識分子，他

²¹¹ 有關文協的組織與成員，參考林柏維，《臺灣文化協會滄桑》，頁65-79。

們所賴以支持民族運動的聲望與財力，就是來自這些既有的經濟結構。因此他們與這些將帝國主義視為資本主義膨脹後的產物，不僅要打倒帝國主義國家內的資產階級，就連殖民地的在地資產階級也不放過，並進而要求無產階級解放的左翼知識分子，自是無可避免地只得站在互相對立的立場。民族運動和階級運動勢力的這種緊張狀態，在1926年圍繞著「中國改造論」公開論戰時，正式浮上抬面。第二年論戰結束，文協也分裂為左右翼兩派。大多為地主出身的知識分子林獻堂、林幼春、陳逢源、蔡式毅等右翼人士，他們對民族運動的認知，是主張在合法範圍內，團結中上階層知識分子，爭取日人開明人士的支持，以改善臺人的政治地位，而不主張與日人發生激烈衝突。這些中上階層知識分子，固然在民族運動中非常重視對民衆的啓蒙工作，不過在這裡，民衆只是他們所關心的一個對象而已，並無法成爲可以一起運動的同志；加上他們所接受的民主觀念，傾向於漸進改革，而非革命，因此，在武裝流血運動失敗後，他們即認爲革命乃不可能，只能溫和的停留在文化啓蒙裡尋求改革。

文協分裂後，左右翼兩派的意識形態衝突更趨激烈，左派認爲右派的民族運動只顧到少數資本家與地主的利益，唯有階級運動才能解放最多數的臺灣無產階級，因而開始反對議會請願，認爲這是叩頭請願，無益於臺灣的解放。而右派則認爲全體台灣人都是政治上的被壓迫者與經濟上的被榨取者，唯有團結抗日，才能找出活路；他們認爲階級鬥爭不僅是破壞民族運動的不當手段，更將危害民族運動的發展。

分裂後的新文協，被連溫卿等左派人士掌握，而右派在歷經『臺灣自治會』、『大正革新會』、『臺灣民黨』等組織後，成立了『臺灣民衆黨』。臺灣民衆黨以確立民本政治、建設合理的經濟組織、改善社會制度的缺陷作爲立黨綱領，具體政策爲主張樹立立憲政治、廢止保甲制，以及援助勞農運動等等，積極展開民族主義運動。不過，由於重視階級鬥爭的蔣渭水派的得勢，又再次分裂爲民族主義派『臺灣地方自治聯盟』，以及左傾

的『民衆黨』。這其中走上溫和合法的改良主義路線的民族主義右翼陣營，在1931年所有政治運動均被壓制封鎖後，却仍能促使臺灣地方自治聯盟持續展開合法的政治運動，但是到了1937年日本實施皇民化運動之際，也無法避免的被迫解散。所有的民族主義運動，開始步入日據末期皇民化的黑暗期。²¹²

二、葉榮鐘的第三文學論

1931年前後，抗日運動的力量集中在文學運動之際，左翼人士與右翼民族主義人士之間，彼此合作，形成聯合戰線，以文學結社的形態，展開了另一波民族運動。從《南音》到《臺灣新文學》，所成立的文學結社和發行的機關誌，成了左右翼文人的共同舞臺。不過，右翼民族主義人士，自始即對文藝大眾化和鄉土文學、臺灣話文論爭，持著迥然相異的立場，並提出了有別於左翼陣營的文學理論。代表右翼民族主義立場的文學理論，當首推葉榮鐘以《南音》為舞臺所提出的第三文學論。²¹³

葉榮鐘首先即對當時臺灣的普羅文學是否係真正的普羅文學，提出了質疑：

臺灣從來的文學自然是屬於貴族文學一類的，這事理極明已經沒有議論的餘地了，牠的弊害也是盡人而知的，更無贅言的必要。至於所謂「普羅文學」則猶似乎大有商榷的餘地的，自「普羅文學」的議論發生以來，我們臺灣曾否有過真正的「普羅文學」麼？這是很

²¹² 見黃樹仁，前揭論文；吳文星，《日據時期臺灣社會領導階層之研究》；葉榮鐘，《抗日民族運動史》等專書。

²¹³ 主張第三文學的主要文章為〈第三文學提唱〉（《南音》一卷八號，1932.6.13）和〈再論第三文學〉（《南音》一卷九、十號，1932.7.15）兩篇。

疑問的，試問「吃阿爸的飯」，「開阿爸的錢」的，由幾卷小冊子掙出來的就算「普羅文學」麼？排些烈寧馬克斯的空架子，抄些經濟恐慌資本主義第三期的新名詞也是「普羅文學」麼？那樣連續都讀不懂的，—其實作者自身亦未必一定會了然—「竹竿搵屎長掛臭」的文字也說是「普羅文學」，則「普羅文學」就真要完了。讓百步來講假使他們的作品便是「普羅文學」，然而臺灣的無產大眾到底有幾個能夠消納他們的作品呢？吃不得的「御馳走」，世間真是無奇不有了。²¹⁴

葉榮鐘是從作者和讀者兩個層面上來檢討普羅文學。在作者問題上，他認為大部分的普羅文學作者都不充分具備真正的普羅意識；而在讀者問題方面，他則相當懷疑，無產大眾讀者能對已發表的作品接受其中多少。他的這些批判並未舉出實際作品例子，因此無從得知他所指的具體對象為何。不過，大致應可揣度出他所指的是，一般在階級視角上，描寫無產大眾的悲慘生活，以及批判殖民支配階級統治的左翼作品。這可從接著他所提出的第三文學論的前提中看出，他認為作者應有的態度，與其強調階級，還不如重視一個民族、國家的成員來得恰當。

據我想來，一個社會的集團，因其人種、歷史、風土、人情應會形成一種共通的特性，這樣的特性是超越階級以外的存在。所以臺灣人在做階級的分子以前應先具有一種做臺灣人應有的特性。²¹⁵

在〈第三文學再論〉中，他也反復強調了集團的特性。他認為集團的特殊性，不僅能超越階級意識，而且也是階級意識的先行條件。他舉出家的和尚為例，說明一個和尚在當和尚之前，應該先是一個人，因此在過著誦經拜佛的和尚生活以前，先要體驗過尋常百姓飲食起居的生活。透過這

²¹⁴ 奇(葉榮鐘)，〈第三文學提唱〉，《南音》一卷八號(1932.6.13)「卷頭言」。

²¹⁵ 同前注。

個比喻，他主張臺灣人在成爲階級的一分子以前，必須先是臺灣人全體的一分子，不能因爲臺灣人是無產階級，就失去臺灣人本有的特性。

他在這種前提下提出的第三文學，就是具有臺灣人特殊性的文學。其主要內容爲具有能夠立足於全集團的特性，以及描寫出臺灣人全體共同的生活、感情、要求和解放的創作。

第三文學須是腳立臺灣的土地，頭頂臺灣的蒼空，不事模倣，不赴流行，非由臺灣人的血和肉創作出來不可。這樣的文學纔有完全的自由，纔有完全的平等，進一步也纔可以寄與世界的文學界，所謂世界的文學一定不是像「味之素」去統一一切的味道的，有著深刻雄偉的北歐文學，還有纏綿悱惻的南歐文學纔能夠形成光彩陸離的今日的世界文學呢！²¹⁶

那麼，他所強調全集團的特性是指什麼呢？他舉出臺灣的特殊文化，以及臺灣的社會環境爲其核心內容。其中，他把臺灣固有環境所造成的文化，規定爲臺灣的特殊文化，例如：「山東河北秋霜凜烈的黃河以北發生實踐哲人的孔子，濟世經綸的仲尼。溫暖適度易於思索的江南終生無爲恬淡思想家老子。北歐的山川氣候培養出那悲壯深刻的北歐文學，山川靈秀花香鳥啼的南歐自然發生那溫柔優婉的南歐文學。大陸氣候的諸國—中國露西亞—易於革命，政治上的改革從極端至於極端。島國的英國終歸於微溫的改良。」透過上述的例子，「我們可以知道各國所謂特有的文化是從各國特有的境遇—山川、氣候、人情、風俗—所發生的。」雖然他並不認爲這個命運的鐵則爲唯一的文化發動力，且能改變歷史的源泉，但又提到：「總是各地方特殊的境遇，各有特殊的文化，這層可算是天經地義的真理。」而臺灣的特殊文化，不外是「相續了一份漢民族四千年的文化的遺產，培養於臺灣特殊的境遇之下，兼受了日本文化的洗禮」，而且「這個命運是我

²¹⁶ 同前注。

們先天的所註定的，我們只好從這條路上跑。這纔配稱對我們自己的使命忠實，亦則對於世界文化有貢獻。」

除了這個特殊的文化以外，他還提出臺灣的社會境遇為構成臺灣特殊性的要件。臺灣的社會環境，指的是臺灣人們「所過的特殊的政治、經濟、社會諸生活和所受的特殊的教育與教化等」，而在這個環境下所形成的社會意識。特殊文化和社會境遇為臺灣人應該具有的一種集團的特殊性，這種集團的特殊性又是超越階級意識之上的。因此，他主張立腳於這兩者的合成物—集團的特殊性，所發展出來的就是第三文學。可見葉榮鐘所主張的第三文學，就是帶有民族主義傾向的文學理論。他雖然沒有明確的提出民族或民族性，不過所謂包括歷史、文化、自然環境、社會認識的一個集團的特殊性，事實上指的就是民族性，只不過是在當時被壓抑的狀態之下沒能說出「民族」兩字而已。而他提出的文學題材，有過去為臺灣奮鬥的人物傳記，「譬如開闢時代的鄭氏父子的事跡、滿清時代的朱一貴、林爽文等的叛亂、劉銘傳、唐景崧的經略、領臺當時的情形，和當時活躍過的柯鐵虎、林少猫等的事跡及三十年來的各種事件」。²¹⁷ 並且，他主張擷取以情節為中心的以前故事，用符合當時人們容易接觸的形式來再創造。

在日本內地今日所稱謂「大眾文藝」乃是寫給一般文化的教養較低的大眾去鑑賞的通俗文藝。牠的發生原因，自然是根據文學與社會的關係—因為文學已不是一部分特殊階級的專有物，牠若是對於全體的社會與人生無所寄與就沒有意義的。所以文藝一發，要接近大眾，供給大眾以娛樂和慰安，使彼等切實地去觀照他自身的本相、思想和感情。藉以涵養大眾的趣味和品性給他們的人生能夠藝術化，那麼文藝非更為通俗化不可。²¹⁸⁾

²¹⁷ 奇(葉榮鐘)，〈大眾文藝待望〉，《南音》一卷二號(1932.1.17)「卷頭言」。

²¹⁸ 同前注。

這是他主張文藝普遍化的文章，可見他藉著具有大眾趣味和娛樂性的日本大眾通俗文學的概念，來提出文藝大眾化的意見。他雖然強調文學不是一部分特殊階級的專有物，而是全體社會和人生的寄託物，但是他所主張的臺灣文藝，只不過是安慰大眾的無聊，「供給大眾以娛樂和慰安」，「以情節為中心」，「以臺灣的風土、人情、歷史、時代做背景的有趣而且有益的大眾文藝」的通俗文學。如前節所述，文藝大眾化方案原是在左翼文壇上為提高大眾性所提出，而在臺灣，因與無產大眾的現實語言生活有關，其討論的焦點，並非在創作方法上，反倒是偏重在言語改革層次方面。²¹⁹ 而刊載第三文學論的文藝誌《南音》，就是成為這個臺灣話文創作的實驗場。葉榮鐘曾在創刊詞提出「怎樣纔能夠使思想、文藝普遍化」的問題，力倡《南音》角色的重要性。²²⁰ 不過，從上述他所主張的文藝大眾化方案及其觀點來看，他的立場顯然與左翼文學不同。他所說的大眾，固然矛頭也是對準著特權階層，指的是一般平民大眾。也就是說，他強力的反對以貴族為中心的舊文學，因為舊詩已經遠離一般民眾，淪落為特權階層的娛樂物，無法真正呈現出真實的情感，只是變成以形式為主的文字排列而已。²²¹ 可見葉榮鐘主張文學不能侷限在特權階層，而是一般民眾也應能享有。為達成這個目的，他把一般平民易於理解的，以情節為主的，再加上具娛樂性的作品的創作和普及，理解成大眾化。也就因為這個原因，可以說他雖然也重視平民文學，但是不同於普羅文壇的無產大眾文藝，他所堅持的是大眾能夠理解及享受的通俗文學立場。

綜合以上幾個理由，葉榮鐘的第三文學論，不妨可以理解為重視文藝的普及平民，並且強調臺灣特殊文化和社會環境的、帶有民族主義色彩的文學理論。從他再三強調第三文學為世界文學一分子的立論來看，更可明

²¹⁹ 例如臺灣話文論爭及鄉土文學論爭，都與創作語言問題有著緊密的關聯。

²²⁰ 奇，〈發刊詞〉，《南音》創刊號(1932.2.1)。

²²¹ 葉天籟(葉榮鐘)，〈墮落的詩人〉，《臺灣民報》二四二號(1929.1.8)。類似意見重複見於《南音》所發表的幾篇〈卷頭言〉裡。

確證明這一點。

所以第三文學的建設不但於臺灣自身有絕對的必要和價值，由客觀的看來也是世界的文學所賦與的使命呀！深望島內的文人作家，放大眼光，認識臺灣文學的進路，超越一切階級的羈絆，用我們的歷史、風土、人情來寫貴族與普羅以外的第三文學。²²²

可見他所重視的是用能夠提高民族團結的共同記憶來創作的大眾文學，而這種文學必須具有民族或地域的特殊性格，始能進入到世界文學的行列。不過，文學要能真正具有民族性，非得在熾熱的現實意識基礎上，正視民族的現實不可。只是用歷史事跡來創作文學，很可能導致現實認識的弱化，終究也無法真正表現出民族的特殊性所在。我們將第三文學論，放在當時的時代狀況及歷史脈絡中觀察，就可知道它暴露出不少缺點。首先，1932年當時的臺灣，其全體集團(民族)處在異民族的統治下，對民衆來講，統治階級的橫暴是最為嚴重的問題，許多日據時期小說所揭露日警和製糖會社的蠻橫罪行，即可說明這一點。假如葉榮鐘指向的是真正的平民文學，那麼他應該優先捕捉住現實中民族矛盾和階級矛盾一致的當時情況才對，而且在他第三文學論中，所提起的「立腳在這貫通四百萬同胞的集團的特性所派生出來的共通的生活狀態和生活意識」，也應該包含這種民衆的實際狀況才對，可惜他並未揭示當代的矛盾所在，只是重複地強調臺灣全集團的特殊性而已。

不僅如此，他所謂「集團的特殊性」—臺灣特殊的文化和社會境遇，應如何連結於文學創作，也沒有交代清楚，因此其理論架構不免流於抽象，內容也太過單純，缺乏理論深度。有關特殊文化的定義，看起來與環境決定論者們所主張，生活樣態並非由社會組織，而是由地理環境所決定的環

²²² 〈第三文學提唱〉，《南音》一卷八號。

境論接近；而他雖也提出社會環境的重要性，也就是把社會、文化環境當作特殊性的要件，至少克服了前者的缺陷，不過他並沒有深刻地考慮到當時臺灣的社會組織及經濟形態的實際狀況，因而淪為單純的生活決定論。很遺憾地，他沒有正視當時大多數民衆均屬無產階級，以及生產和分配嚴重不均衡狀態的現實情形。

那麼，這個時期葉榮鐘提出第三文學的真正原因是什麼？我想應該與他的階級地位有關。葉榮鐘之所以反對普羅文學而提出第三文學，是與他的階級地位、當時左右翼的思想氣流，以及基於此而發展的民族運動動向有著密切的關聯。葉榮鐘是林獻堂的秘書，本身也參加了以資產階級為主的民族運動—議會設立請願運動，並在文協分裂後，加入臺灣民衆黨、臺灣自治聯盟等右翼組織，站在右翼民族運動的第一線上進行抗日。我們審視他的著作《臺灣民族運動史》，²²³ 就可知道他反對當時以階級意識為基礎，引導民族解放運動的無產者運動，因為這本書裡對當時民族運動影響甚鉅的左翼政治運動絲毫未加著墨，²²⁴ 可見他的資產階級右翼政治立場，驅使他在1931年政治運動被擊潰幻滅，文學運動興起之際，反對當時文壇頗為盛行的普羅文學，並且提出了第三文學論。他說的臺灣特殊性內容，與資產階級民族運動中所提出的主張—「認定臺灣固有的文化制度和特殊的民情風俗」要求，實際上是脈絡一致的。更且，雖然當時的大部分左翼小說，相較於階級性的鼓吹，反而明顯致力於刻畫殖民支配階級的橫暴，但他還是強烈地批判普羅文學，這讓人不得不去懷疑其原因係來自他的右翼階級地位的關係。

葉榮鐘排除貴族和普羅文學，而提出的第三文學，從下面的兩個面向中，能把握其正面意義。一是右翼民族主義陣營在看待文學時，非常重視

²²³ 本書於1971年由自立晚報社出版，作者為蔡培火、陳逢源、林柏壽、吳三連、葉榮鐘等人，但實際上由葉榮鐘擔任主要執筆。

²²⁴ 參考楊照，〈仕紳觀點的日據臺灣史〉，《中國時報》，1998.5.19。

平民大眾的角色，這是呈現反封建精神的進步看法。雖然這裡提到的大眾與無產大眾所指的概念不同，而較符合資本家階層的意識形態，不過能反對文學為少數貴族階層的專有物，認為其應服務大眾或為大眾所享有，即具備了文學現代性的條件。二是強調民族集團的特殊歷史條件。他反對普羅文學的原因，在於它屬世界性思潮，並不是針對臺灣民族或集團出發的理論；如前所述，這個看法雖然有未能正視當時現實環境的欠缺周全之感，不過面對著帝國主義強大的勢力，能著眼民族的歷史經驗，預備開啓自主性文學發展的大路，分明是當時右翼陣營內部想牽制陷落於世界性普遍主義的另一個苦心和努力。

三、張深切的道德文學論

張深切的道德文學論，具體的論述是出現在1935年刊載於《臺灣文藝》的〈對臺灣新文學路線的一提案〉及其續篇文中。他首先介紹中國、日本和歐美的新文學改革路線，然後說明臺灣的文藝運動始末；他說臺灣的文藝運動係從1921年前後開始，不過1932年以前問世的論說或作品，並「沒有什麼可大書特筆」的，直到1932年以後陸續成立多個文學團體及發刊雜誌後，「臺灣的文藝便從文字方面進展於行動方面，從概念的、趣味的、遊玩的，進展於意識的、實質的、本格的」。他認為尤其是吳希聖的《豚》、楊達的《新聞配達夫》、呂赫若的《牛車》等作品發表後，臺灣文學的氣象似乎為之一新。不過他也對這三篇小說都追隨日本普羅文學路線現象的評價，持著保留態度。

接著，他提到文學乃輔助人類從事精神生活的一個重要部門，因此文藝路線是否正確，以及作品內容的良窳，影響人類均為至大。他認為想要

善用文藝這個利器，首先必須要有正確的道德觀念，在文學上先具備文學的道德，才能確立正確的文藝路線。他將歐美近代的「文學道德」，分為人道主義，或主觀的道德主義，以及以科學的社會主義為背景的階級的道德主義，並舉出前者係以托爾思泰、陀思妥夫斯基為代表，而後者則以馬克思、列寧為代表。但他也附帶說明他並不贊同這兩種路線中的任何一個路線。

但是，我對這兩種主義都不能無條件的予以贊同，因為這兩種主義都是不完全的，都是屬在「道德」上的一部門而已。換句話說，人道主義是太抽象的、概念的、平面的（而主觀的底人道主義也一樣，太個人的、非社會的、非科學的）。至於階級的道德主義是太偏袒的、機械的、觀念的、協議的。

人道主義且置之不問。我們如果祇意識的偏袒無產階級，那末階級文學終於不能成為無產階級的文學，甚則恐將反成反動文學。因為階級文學若祇為純階級的工具，則容易陷於千篇一律的毛病，若祇為個人的工具，則容易陷於造作的底無稽之談。兩者俱不稱善，故文學的新路線是要別開生面的。現在蘇俄對布爾斯基所捲起的論爭，國防作家會議所提出的，以遠東為主題的干潮等，都有帶些蘇俄文學在著開始轉變的動向。又英國自由主義的復興，美國左翼文學在開始抨擊「制服的藝術家」公式的馬克思文學等，日本普羅文學的新動向等，都能夠看出階級文學仍在暗地裡掙扎著的。²²⁵

在這裡他明確地揭示，他之所以主張臺灣文學的新路線，是為了反對普羅文學千篇一律的手段的性格。他所追求的新的文學路線，必須建構在新的道德上面，所謂新道德，指的是「要分析社會上的一切科學，從其分析裡尋覓正體性出來才是。尋覓的方法，雖然須從究局一切的科學分析—却就以分析人類的生理組織與社會組織，及經濟組織和地理歷史等為最緊要」，而

²²⁵ 〈對臺灣新文學路線的一提案〉，《臺灣文藝》二卷二號(1935.2.1)，頁85。

其結果可作為判斷文學好壞的準則。稍帶概念性及抽象性的這個邏輯，簡單的來說，就是排除一切的常識和主觀，儘可能透過客觀的分析，診斷社會的諸多現象，並且將它轉換成文學。他緊接著說：「我們不相信『仁者不富，富者不仁』，或『資本家便是惡人』的抽象的、觀念的底語言。我們應該要用科學的常識和虛心去看透社會與人類的裏面，好像春秋的筆法，從大局點破小局，好像道德經的虛心去審判社會人類，不必拘束於既成的型式、內容、取材、描寫等。把我們的筆鋒跟虛心的道德觀，自由自在地去進展，這正是吾人亟要主張的新文學的路線。換一句說，把我們的筆鋒將社會的一切—高者抑之，下者舉之，損有餘而補不足，這樣做去，新文學纔不碰壁，纔有海闊天空的宇宙，纔有千萬變化無窮的路線。」²²⁶ 進而他把新路線的具體方向，固定在以科學的態度，真實表現臺灣的特殊性上面。

再反覆一些說，臺灣固自有臺灣特殊的氣候、風土、生產、經濟、政治、民情、風俗、歷史等，我們要把這些事情，深切地以科學的方法研究分析出來—察其所生、審其所成、識其所形、知其所能—正確底把握於思想、靈活底表現於文字，不為先入主的思想所束縛，不為什麼不純的目的而偏袒，祇為了做「真、實」而努力盡心，祇為審判「善、惡」而研鑽工作，這樣做去，臺灣文學自然在於沒有路線之間，而會築出一有正確的路線。²²⁷

可見他將臺灣新文學的方向，建構在排除既存的任何路線，只按照科學的分析方法所抽出來的臺灣一切的「真、實」上面，並且認為這是「跟臺灣社會情勢進展而進展，跟歷史的演進而演進」，與臺灣具有共同的命運。

²²⁶ 同前注，頁86。

²²⁷ 同前注，頁86。

接著透過續篇，²²⁸ 他再一次主張道德文學，並闡述道德的定義。首先，他從《詩經》、《中庸》、《史記》、《禮記》、《孝經》、《左傳》、《論語》、《道德經》等中國經典中找出「道、德」的用法，並把「道」定義為無形象的自然根源，「德」定義為有形象的法則表現。他認為道德可用一切科學方法來加以解釋和探究，而在適用於文學時，歐美的人道主義和社會主義即是文學的道德，但這兩者都暴露出不完美的缺點，因此他重複強調能超越兩者，並追求完美的道德，而這就是臺灣文學的新路線。因此，文學者只要按照「道德」的相互作用所產生的價值，從事文學活動即可。因為「道德」是可以從人的生理組織、經濟組織、社會制度、地理氣候、歷史民情、風俗習慣等影響人的生活的所有因素中分析出來的準則，所以參考這個準則創造出來的作品，不會掉進主觀，不會擁護邪惡。

果然，生理的組織底好壞而影響於人生觀是異常不淺的，果然經濟的組織底而影響於人生觀也異常不淺的，然而社會制度、地理氣候、歷史民情風俗等的影響於人生也異常不淺吧。孰重孰輕，雖然一口難能說明清楚，不過咱們如果祇限於人的立場來說一人的身體好壞美醜強弱的確是他的性格的根本要素，而築在經濟上的一切社會環境，纔是補助其性格個性的一端，或思想意志的一部分。經濟因果和生理因果比較論來，決不能說經濟影響比生理影響更大，同時也決不能祇以生理因果為獨尊，兩者缺一不可，就是其他我所舉出的那些條件也決不能疏忽的。咱們如果能夠把握這些條件，寫出來的東西，自然比較的不會偏於主觀的獨斷，或墮於偏袒的歪邪，文學者的良心也就能夠架上於道德上的路線，新文學纔能夠在這無限界的天地產生出來。

文學道德已然是置在道德的裡頭，自然在這裡並沒有什麼左派右派的分別(唯有道德文學而已)，所以確實好的文學，自然會超越這兩大派，至若其他的小分派，就成為小乘的小乘，好像大海與溝

²²⁸ 〈對臺灣新文學路線的一提案(續篇)〉，《臺灣文藝》二卷四號(1935.4.1)，頁94-99。

壑的比較罷了。所以古今的偉大文藝，都是歷萬古而不變，雖然有時會碰著暴政或邪說遮蔽，但是其生命力，仍像煌耀耀的日月，雖會碰著妖雲怪霧濛罩，終是不受傷損而復出現來，這層事實，在現代史也會給咱們一個很鮮現的明證。²²⁹

可見他想要建立的文學路線，不是強調經濟因果的普羅文學，也不是重視生理變化的自然主義文學，而是建立在人的生理變化，加上經濟因果和民族的生活基礎—臺灣的地理環境、氣候風土、民情歷史的新的文學。另外，最後一段的隱喻文句，可說是他所堅持的民族解放的願望。因此，張深切這個從反省普羅文學出發，而建立起來的道德文學，終究還是屬於民族主義文學理論的範疇。這個過程有點類似葉榮鐘的情況，不過，仔細的分析道德文學的實質內容，就知道它並不是完全否定普羅文學的存在。雖然它善於借著哲學用語來闡釋說明，而多少造成理解上的困難，不過道德文學的理論基礎，在於以唯物辯證法及歷史唯物論的角度來理解老子的學說。²³⁰他借老子的「道」和「德」的關係，用以說明自然與文學之間的關聯性。按照他的說法，「道」為自然法則，不過自然法則並不完善，因此要努力除去惡行，多做善行，他將這種行為規定為「德」。但這些「道」和「德」的關係並非一成不變，而是視其相對性的原理來加以規定，適用於文學時，文學者首先要充分理解道德，然後再加上藝術上的潤飾即可。他強調「道德」是能夠在用科學方法分析社會的過程中得到，而追求這個道德的過程就是文學家的基礎作業，有了這個基礎之後，文學家才能深度的描寫社會。而且他把文學的目標放在「高者抑之，下者舉之，損有餘而補不足」。這個想法，如果置入當時臺灣所處的歷史現實來思考的話，「高者」可以解釋為擁有權力的統治階級，而「下者」指的是被壓迫的大多數基層民衆。換

²²⁹ 同前注，頁97。

²³⁰ 張深切對中國哲學有相當深入的理解，由收錄其著作的《張深切全集》(全12卷，文經社，1998)中，即可看出他對中國哲學的卓越見解。

言之，站在無產者的立場，披露他們的實際生活狀況，並分辨是非曲直的寫實主義普羅文學，能獲得肯定。可見張深切是爲了彌補普羅文學無法達成的民族特殊性乃至地域性、鄉土性，乃冠以道德文學的名字，來主張折衷性的民族主義文學。

我們從張深切擔任『臺灣文藝聯盟』的核心幹部，並且實際領導《臺灣文藝》²³¹一事，自然可以理解他要統合左右陣營，找出適當的新文藝路線的用心。這個時期的臺灣新文學，面對政治運動的挫折，正要集中力量企圖飛躍發展。當時各種文學團體的成立和文藝誌的發刊，外表看似與政治無關，但實際上却更被要求在正確的現實認識上，不斷地表現民族和基層民衆的處境，展現出積極的現實參與精神。左翼文學成爲這個時期文壇的主流傾向，即可說明這點。不過，從這些雜誌短命的事實，也可嗅出日帝統治當局強化檢閱和思想統制的決心。已走上侵略主義路線的他們，再也無法容許以抵抗和批判精神爲主要訴求的左翼文學存在。因此，1934年『臺灣文藝聯盟』成立時，自然輕易得到文人的共識，他們希冀透過普羅文學和非普羅文學陣營之間的大團結，來維持抵抗精神與力量。不過在「聯絡臺灣文藝同志互相圖謀親睦以振興臺灣文藝」²³²的宗旨下成立的文藝聯盟，却呈現出各自不同文學傾向的作家之間的歧見。而就在這樣的文壇氛圍中，張深切提出了道德文學論。因此或許可以這樣說，他是在綜合接受文聯各派的意見，嘗試尋找新文藝路線的可行性時，提出這個文學主張，這就難怪道德文學論自然流露著折衷的性格。

橫豎，我相信此後的文學路線一定會合流到道德文學的路線上去——上河漢之匯流於大海——一切派別文學在道德文學之前——會像星辰之於太陽失色無光！我以爲文藝復興是要復興道德文學，否

²³¹ 巫永福，〈時代見證者——我所了解的張深切〉，《自由時報》1998.2.23、24。

²³² 賴明弘，〈臺灣文藝聯盟創立的斷片回憶〉，《日據下臺灣新文學明集5》，頁378-391。

則一切的文學是會碰壁的！²³³

道德文學論中所呈現的普羅文學性格，與張深切個人的行為事蹟不無關係。參考有關張深切一生的研究，可知他從小受到反殖民思想濃厚的養父的影響；在東京時期(1917-1923)，他跟社會主義者彭華英來往；之後的上海時期(1923-1925)，他思想上逐漸左傾，並積極參與國外解放運動；在廣州時更組織以臺灣獨立為綱領的團體—臺灣革命青年團，並積極投入活動，甚至因而入獄；回到臺灣後，又積極參與文學運動、演劇運動，持續的展開抵抗活動。²³⁴ 像這樣，社會主義思想和普羅文學，於他來說並不是陌生的東西，深入介入民族運動的他，對臺灣的現實，也能夠相當的瞭解。實際上他的小說《鴨母》²³⁵ 即是透過農村社會的階級衝突，來刻畫養鴨貧農之間的關係變化。

不過，他始終却不是個社會主義者，雖然他早期站在左翼立場參加過民族運動，但是後來碰到左翼運動無法施展的困難時，他選擇了以民族考量為優先順序的消極、合法的運動方式。並且就在這個時期，他擔任政治上屬於右翼改良主義的『東亞共榮協會』機關誌《東亞新報》記者，持續展開最低限度內的合法活動。如此，不管形態如何，只要能達成民族解放目標的運動，他都參加，可見他民族主義的立場相當堅定。而這個民族主義的立場，也就成為他在文學方面，主張道德文學—標榜左右合流的民族文學—的主要原因。²³⁶ 有關文藝大眾化的討論，他與葉榮鐘一樣，雖然重視大眾的文藝生活，但是却主張將舊文學換成新文學形式來普及大眾。例

²³³ 〈對臺灣新文學路線的一提案〉，《臺灣文藝》二卷二號(1935.2.1)，頁98。

²³⁴ 參考張志相，《張深切及其著作研究》，成功大學歷史語言研究所碩士論文，1992.7。

²³⁵ 參見《臺灣文藝》創刊號(1934.11.5)，頁44-53。

²³⁶ 針對張深切道德文學論之研究，學界研究者多從本土論的立場切入，並將之評述為臺灣文學本土論興起的最好證據。持此見解的研究有張深切、柳書琴、林倬妃和游勝冠的前揭論文，以及陳師芳明，〈復活的張深切〉(《中國時報》1998.2.12)；〈追尋張深切〉(《聯合文學》151期，1997)等。

如《三國演義》、《水滸傳》、《東周列國》等具有長篇情節者，或如《封神演義》、《聊齋誌異》等具怪談或諧謔內容者，都可翻案成現代的樣式，普及於大眾，以達到文藝的大眾化目的。²³⁷ 可見張深切所重視的，並不是普羅文學的運動文藝，而是包括一般大眾在內的泛民族主義立場。

此外，他也不忘強調在世界文學的發展脈絡裡，不僅要創造具備臺灣特色的文學，同時也要注重它的文學性。

咱們現在大概略已能夠明白臺灣此後應取的新路線了吧。但是也許還有人要問我「一照你所說的道德文學好像是屬於一種自然科學，恐不能說是所謂文學，因為文學是須帶有藝術性—是以藝術為中心…」的。不錯，文學是有文學的分野，決不能和以外的科學湊雜混淆，所以我說應用於科學，則成為科學，應用於哲學，則成為哲學，應用於文學，則成為文學—同時應用於政治學社會學，則成為政治學社會學…那是靈活自在，決不為科學型式所束縛，同時也決不為解剖分析而失却藝術性的，因為科學分析是作家應要有的常識，而使用文學工具表現出來的是作家曾在腦裡解剖過、分析過、淨濾過、消化過，而以藝術性潤色過的東西，所以斷不會公式化、機械化、或墮於科學化—。²³⁸

綜合上面針對道德文學內容所做的探討，可知張深切是站在民族主義的立場，提出折衷性的文學理論，來因應文聯的經營和促進左右文人的大團結。不過，這種折衷的文學理論，天生就有其盲點。他主張以分析人的生理、社會、經濟組織的結果—道德，當作準據來進行文學的創作，但是還須全盤仰賴作家的正確判斷，而他並未提出客觀的標準，或適用的方法。而且對於社會組織和經濟組織的關係也沒多作論述，乍看之下，很可能會被誤解成這些組織是自然生態性的。因此，即使他具備了批判普羅文學劃一

²³⁷ 〈臺灣文藝的使命〉，《臺灣文藝》二卷五號(1935.5.1)，頁19-21。

²³⁸ 〈對臺灣新文學路線的一提案〉，《臺灣文藝》二卷二號(1935.2.1)，頁98-99。

性質的眼光，但是却未具有充分的說服力。

以上以葉榮鐘和張深切為中心，考察了三〇年代民族主義文學理論的實貌。首先可以提出來的是，他們是為牽制當時文壇主流的左翼文學，反對普羅文學追求世界性普遍主義所造成的千篇一律的面貌，而提出強調民族的、集團的特殊性和鄉土性，同時重視文學性和藝術性的文學理論。那麼，這個時期重新提出民族傳統和特色的原因為何呢？這恐怕不得不從三〇年代的殖民地環境中尋找。滿洲事變以後，日本日益強化軍國主義體制，將殖民地言論、教育、文化等所有領域，重編至法西斯主義下支配。這說明包括張深切在內的當時知識分子，都非常明白之前所追求的現代性理念，再也無法作為文學運動的指導原理存在。接著，1940年代宣揚日本皇道精神的皇民文學正式揚帆，這意味著殖民地文學終究與現代性的理念完全決裂。而在指向現代的文學運動瓦解的過程當中，成為重要分歧點的就是三〇年代左翼運動的失敗。那並不是單純的政治運動的沒落，而是讓現代的理念、實踐變為可能的歷史性思考，也就是將現代化轉為歷史必然發展的想法，再也無法持續的一種訊號。這句話當然不是說，殖民地時代的馬克思主義只是附著於現代主義的一個變種。實際上，二、三〇年代的臺灣馬克思主義者，早已看穿臺灣社會的現代化(資本主義化)將永續殖民支配—從屬的關係，因此，我不認為他們的現代觀等同於淺薄的文明開化論。不過非常清楚的是，他們認為現代性的變化是一個人類共同歷史的過程，而在這變化中孕育出社會主義革命的可能性，這在任何一個民族都無例外。那麼，我們可以這麼說，這個在現代性變化裡存在的解放公約，在二、三〇年代臺灣盛行的馬克思主義歷史理論中，也應是一個公理。因此三〇年代文壇中左翼文學運動的退潮，所意味的就是追求現代性理念的思想環境的崩盤。

此外，從當時世界精神史的角度觀察，三〇年代可說是以西歐模式進行文化革新工作正面臨挑戰的時期；隨著法西斯主義的衍變成國際性現

象，在歐洲和日本盛行文化國粹主義之際，追隨西方前例的普遍性文化追求，在世界各國普遍受到質疑。在普遍現代的理念急遽動搖當中，文壇上得到熱烈討論的，就是被認為能代表民族文化獨特性和價值的過去遺產以及其收集熱。在臺灣，雖然民間文學的受到重視，發展為多元方向，²³⁹ 不過，其趨勢與這些時代潮流不無關係。三〇年代散發性的針對民族或集團特殊性的重視，以及針對民族傳統和遺產的發見及繼承，可以說是在伴隨著法西斯主義的國際性擴散，指向於現代的文學運動受到挫折的背景中誕生。從發生論的層面來看，傳統主義多少內含消極性的性質，這與把歷史的、社會的情況惡化認為是不可逆之事，而產生的逃避心理有關。但是，我認為假如將日據時期民族主義文學論的提出，當作是單純感傷性復古主義的表露的話，那是未能察覺到它所內含的積極意義的緣故。民族主義的復活，很可能是由透過民間文學的蒐集而提高的傳統意識，加上對西方追隨性現代主義的懷疑，互相結合所產生。當然這還不能說是他們已打破殖民地時代通用的現代性迷思，開啓了所謂「臺灣的現代」的可能性，不過值得注意的是，至少在他們身上可以發現對西方模式的現代有所否定的契機。譬如張深切以運用古典的學說，來建立文學理論；葉榮鐘特別重視民族的歷史、文化環境，將來可能會發展為代替西方模式的現代方案也說不定。

總之，右翼民族主義文學理論對普羅文學的目的意識和普遍主義提出了質疑，並重視民族特殊性和藝術性，提供了我們再度思考文學的內容和形式、集團性和個人性、目的性和藝術性的機會。

²³⁹ 民間文學的重視，以及收集民間歌謠的重點，對左翼文壇來說，乃得以藉其找出適合民衆的語言資料；而對右翼民族主義文學者來說，則可直接提高民族精神，進而成為抗日運動的精神支柱。有關左翼文壇對民間歌謠的看法，請參考前一節。

第四節 皇民化時期的文學應對

一、日據末期的文壇狀況

日據末期，日本以皇民化、工業化、南進基地化列為治台三策，這是日本利用臺灣的地理要因，試圖將其勢力南進擴展，並以南洋資源作為基礎，圖謀軍勢擴張的一個軍事政策。在這樣的時局下，作為抗日民族運動有力形態的文藝結社，以及以文藝雜誌為中心展開的文學運動，均遭到完全的封鎖。1940年代初，強調國防國家的理念，並重視文化的政治效用的『大政翼贊會』成立後，民間文學雜誌《文藝臺灣》和《臺灣文學》相繼誕生，臺灣作家的活動也再度開始。透過這兩本雜誌的形成和展開過程，可以略知日據末期的文壇狀況。²⁴⁰ 1939年8月，臺灣總督府機關誌《臺灣日日新報》的課長日人作家西川滿喊出「日臺親善」口號，主導結成了民間組織『臺灣詩人協會』，當時黃得時、龍瑛宗、楊雲萍等臺灣作家也加入了這個協會，在日本右翼作家火野葦平題寫卷頭言，63人的作品齊獲刊登的盛況下，發行了《華麗島》雜誌。到了年底，這個協會又重新組織為『臺灣文藝家協會』，第二年發行了文藝雜誌《文藝臺灣》。這本雜誌的性格，用一句話概括來說，就是「藝術至上主義」和「外地文學」。前者以編輯人西川滿為代表，批判寫實主義，強調以直觀、想像、幻想為主的感官風格；而後者則來自日本人島田謹二的想法。島田謹二視殖民地文學為一種新的文學，認為這些新的殖民地文學，能提供給自國文學一種異國趣味，更能幫

²⁴⁰ 有關這兩本雜誌的實證資料，主要參考王昭文，〈臺灣戰時的文學社群－文藝臺灣與臺灣文學〉（《臺灣風物》40卷4期），以及柳書琴，〈戰爭與文壇－日據末期臺灣的文學活動(1937.7-1945.8)〉（臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1994.6）。

自國文學注入新的風格。²⁴¹ 他又把《文藝臺灣》定位成日本南方文化的建設者，提議將這個「外地文學」編進日本的中央文壇，以強調文學的地方性和特殊性。按照島田謹二的說法，臺灣文學具有「廣義的鄉愁文學」、「描寫外地景觀的文學」、「能解釋民族生活的文學」等特性，因此不管文學者選擇哪個特性，都可以比初期的軍事征服或調查時期，創作出更徹底的「生活的實狀」。可見他具有融合異國情調和心理的寫實主義的文學傾向，但是，在這裡他所說的寫實主義乃是「外地文學的寫實主義」，也就是說，將生活在與內地風土不同的殖民地人的思考、感覺、生活的特異性，以「寫生」的方式描寫出來。這雖然是與西川滿的藝術至上主義不同，但是兩者的文學觀同樣都是以日本人為思考主體，以建設「在臺灣的日本文學」為目標。

到了1940年7月，『臺灣文藝家協會』透過內部改革，採取順應戰時體制的國策文學路線。年底，『日本文藝家協會』以『文藝銃後運動講演會臺灣班』的名義，派遣菊池寬、中野實、吉川英治、火野葦平等日本右翼人士來臺進行巡迴演講。演講的主題為「時局下的文藝銃後運動，以及新體制下文學應遵循的動向—國策文學之樹立」，²⁴² 之後在《文藝臺灣》也逐漸增加了宣傳國策的文章。1941年，又在官方的策動下，為邁向高度國防國家體制，並加強文化的意義和責任，成立了新的『臺灣文藝家協會』。新協會的行動綱領為：一、本國體之精神，傾全力於文藝活動。二、期透過文藝活動，協力文化新體制之建設。三、於強而有力的團結之下，期努力發展臺灣健全的文藝。由此可知這個新協會積極協力於建設新國民(皇民)文學的立場與角色的扮演。

日本挑動太平洋戰爭後，總督府開始急速強化對文學界的控制。半年

²⁴¹ 〈外地文學の現狀(外地文學研究的現狀)〉，《文藝臺灣》一卷一號(1940.1.1)。

²⁴² 見《臺灣日日新報》，1940.12.14記事，菊池寬的講題為「時局與武士道精神」，中野實的講題為「宣傳與銃後」。

後，在臺灣軍報導部、總督府情報部和『皇民奉公會』的策動下，新臺灣文藝家協會再一次進行改組。這個狀況告訴我們，軍方的力量正式地介入了文學活動之中。在這樣的態勢下，1942年11月『日本文學報國會』於東京和大阪召開第一屆「大東亞文學者大會」，張文環、龍瑛宗等人也在臺灣文藝家協會的派遣之下受邀參加。他們在會議結束返臺後，極力宣傳「大東亞共榮圈」和「大東亞精神」等日本所意圖的目的。如龍瑛宗表示，以英美為主體的科學文化已出現破綻，因此「東洋文化的唯一保存國」日本，基於「復興東亞」、超越英美科學文化的自覺，才發動此次大東亞戰爭。日本發動此戰爭的目的，在重建東洋固有的「道義文化」。而東洋固有的「道義文化」，是大東亞戰爭的基本精神，「在日本來說是八紘一宇的精神，在中國來說就是四海兄弟的精神。」他們主張臺灣文學不能以一個外地文學，追求特殊性，而是要以日本文學的一翼，服務於國家的飛躍和民族的理想。作家返臺後，與《臺灣文藝》同一系列的『臺灣文藝社』也就此次大會提出聲明：

現在所要求的文學，不是把臺灣地域的特殊性過重評價，因而自我封閉於狹小氣宇之不成熟文學。應該是具有大東亞文學一支的氣宇與力的大文學，但是欲成爲成熟的文學，不應徐徐爲之，應飛躍爲之。而飛躍的發展，必須把惡的英美文化主義和低的民族主義之殘滓完全拭去，始有可能。²⁴³

可見臺灣文學及其活動日益帶著具體而明顯的國策色彩。之後由於戰勢吃緊，急需物資和兵員的調度，日本乃動員臺灣作家，明訂鼓勵增產、從軍和激發戰鬥意志，作爲文藝的直接目標。如此積極配合國策的臺灣文藝家協會和《文藝臺灣》，在1943年隨著『臺灣文學奉公會』的成立而自動解散，所

²⁴³ 〈卷頭言〉，《文藝臺灣》，五卷三號(1942.12.25)，轉引自柳書琴，前揭論文，頁142。

有會員並併入奉公會，積極為軍國主義的宣傳奔走。此時，西川滿主張所有文藝雜誌應就「戰鬥配置」，《文藝臺灣》因而遭到廢刊，並在1944年以臺灣文學奉公會的名義發行《臺灣文藝》。²⁴⁴

綜觀《文藝臺灣》的發刊和臺灣文藝家協會的活動，雖然在初期時文學性較為強烈，之後却由於總督府的積極介入，帶著國策性發展，呈現出各個時期內容不同的現象。但是，不管是哪一個時期，其所揭示的文學主張，與皇民化運動以前以臺灣人為主體的臺灣文學，走的是完全相反的路線。批判普羅文學為目的導向的《文藝臺灣》同仁，所演出的法西斯主義皇民文學，明確地忽視了大多數基層臺灣人民的期待。他們所強調的皇民文學，不僅抹殺了文學精神，甚且還把文學當作戰爭的手段利用，是一種文學的對立物，也是反民族的，它只是個在日本法西斯主義體制下所實施的一種文學政策，完全不具任何民衆性基礎。

另一方面，原本屬於臺灣文藝家協會的張文環、黃得時等人，因不滿西川滿個人本位的編輯態度，在1941年5月，以臺灣人為中心，另外組織『啓文社』，發行了《臺灣文學》雜誌。這本刊物的主要傾向在強調臺灣文學的外地文學特殊性，譬如黃得時的臺灣文壇建設論，以及中山哲對寫實主義精神的重視等，都是著重在外地文學的特殊性上面。在強調文學政治效用的日帝文化政策壓制之下，臺灣文人普遍都缺乏自主性，不過他們的這個想法，在一定程度上擁護寫實主義，並且主張在臺灣特殊性的基礎上，建設臺灣本土文學，多少算是保留了一些生存空間。

『啓文社』的成立及《臺灣文學》的發行，帶動了曾經在《臺灣文藝》和《臺灣新文學》中活躍的臺灣主要作家的參與。這個團體以發展島內文學為目標，在楊逵等左翼文人和演劇、音樂、美術界活躍的臺灣人士的支

²⁴⁴ 葉石濤，〈文藝臺灣中的臺灣作家〉中有一段話：「跟臺灣新文學運動相對立的所謂『皇民文學』運動是否認新文學運動的目標的反帝、反殖民地，要協助戰爭，推進總督府所意圖的『臺灣人的日本人化』運動，而後期的《文藝臺灣》便成為其主要的舞臺。」（《臺灣文學的悲情》，頁212）

持下，促成以臺灣人爲中心的文化大團結。在創刊號中，呂赫若針對《文藝臺灣》的發行方向，主張擺脫「趣味性文化」，以繼承事變前的文學運動；張深切刊載了對『臺灣藝術研究會』會員陳遜仁、曾石火的追悼特輯；在皇民化浪潮洶湧的1943年，也刊載了「賴和追悼特輯」，並強調臺灣的歷史、風土、環境等特質。可見他們面對著日帝的皇民化政策，雖然只是一絲微弱的聲音，但却也從沒忘掉反抗的精神。不過，到了1943年末，隨著戰爭的日益吃緊，所有文藝雜誌被迫配置於戰時體制下運作，《臺灣文學》乃免不了遭到廢刊命運。由此，在皇民化時期，以臺灣人爲中心的文學活動始告中斷。

二、皇民文學論的內容

從上述文學團體和文學雜誌的發展過程當中，可知日據末期的文壇是隨著戰爭狀況的推移而調整或轉變，文學也終究被利用到戰事，淪落爲國策文學的命運。支持國家政策並讚揚及鼓舞戰爭的國策文學，企圖以扼殺殖民地人民的民族性，以遂行把臺灣人同化爲日本人的皇民化政策，因此又被稱爲皇民文學。不過，皇民文學的內涵，隨著戰事狀況的變化，呈現出前後不同的差異。首先，蘆溝橋事變前後，日本實施了言論統制、用紙限制，以及禁止報刊漢文欄等的政策，中文作家因而被迫停止其文學活動，也造成臺灣人的陣營被削弱大半。在僅剩日文使用者尚能有所活動的情勢下，一方面由於具有自由主義思想與普羅主義思想的作家在事變的衝擊下不便發表言論，另一方面因爲文壇的重要領導分子先後離臺，因此臺人的文學活動更顯得欲振乏力。

到了1940年，由於『大政翼贊會』高喊文化的政治效用，以及倡導振

興地方文化，處於空白期的臺灣文壇再度展開活動。按柳書琴的研究，這個組織所主導的文化政策為：一、喚起文化人對時局的關心與協力。二、組織文化界聯合團體。三、振興地方文化。其中，振興地方文化一項，因為強調「提昇地方文化」以及「內、外地無區別」的方針，在臺灣獲得的迴響最大。而地方文化振興案的目的有二：一、提昇各地方的文化，打破文化集中於大都市之弊，以建立高度國防國家體制。二、使科學、技術、文學、藝術、教育、宗教、新聞、雜誌、廣播、出版、民生、體育等各界的文化人，改變以前對政治漠不關心的態度，站在國民的立場上，肩負指導時局的責任。²⁴⁵ 雖然『大政翼贊會』大力強調地方文化，對長期以來被內地漠視的殖民地文壇帶來激勵作用，不過，該會的最終目的不外是爲了「建設高度國防國家體制」，隱藏著政府控制並動員文化界的意圖。因此，他們真正想走的方向是，促使文人丟棄個人主義和自由主義的弊病，走向國家主義、全體主義的體制。

協力文化新體制之建設，就是要本著國體精神，培養出雄渾、高雅、明朗的科學性新日本文化，內以振起民族精神，外以昂揚大東亞文化爲念。²⁴⁶

就如『大政翼贊會』文化部工作目標之一的「文化新體制之建設」所例示，其文化方針完全是站在動員群眾、完成戰爭的國策上來進行考量的。國體精神、新日本文化、民族精神、大東亞文化等，都是日本與中國進行戰爭中建構的理念，並開始強制加諸於文學。『大政翼贊會』以建立文化新體制爲目標展開活動，日本中央政府也組織了以協力國策爲宗旨的統合機關『日本文藝中央會』等各種文學團體，²⁴⁷ 強化了對文化活動的統制。

²⁴⁵ 柳書琴，前揭論文，頁63-64。

²⁴⁶ 〈臺灣文藝家協會準備號〉，《文藝臺灣》，二卷二號(1941.5.20)。

²⁴⁷ 如『經國文學會』、『國防文藝聯盟』、『大陸開拓文藝懇談會』、『日本筆俱樂部』、『農

隨著日本文化政策的改變，臺灣總督府相關當局也隨後跟進，如1941年4月大政翼贊會成立了臺灣最高組織『皇民奉公會』，加強對臺灣文化活動的統制工作。也因此不僅奉公會介入臺灣文藝家協會的改組，《文藝臺灣》裡宣傳國策的文字也比先前明顯增加了，之後所有文化團體均被納入其一元化統制之下。皇民奉公會所主導的皇民文化、皇民文學的本質，如同新體制運動一樣，包括國體精神的強調、高度國防國家之建設、國民臣道、民族精神的提高、文藝統後運動等。另外，總督府情報部以「培育健康明朗的演劇，使臺灣人醇化，並養成崇高的日本人的性格」為由，於1941年開始，動員文學者參與國策文學，讓他們撰寫兒童劇的劇本，並且還邀集文學者撰寫「以皇民練成爲目標的文藝作品」和「具有開拓鄉土文藝之意的、雄厚的新國民文學」。²⁴⁸

1941年末，日本偷襲美國夏威夷海軍基地，太平洋戰爭宣告爆發。官方對文學干涉的步調急驟加速，不僅總督府的統制日益加強，日本中央的影響力也伸展到了臺灣。首先，珍珠港事變爆發當日，臺灣文壇的精神領袖賴和隨即遭到拘捕。接著，半官半民團體臺灣文藝家協會也在中央和總督府的積極運作之下，進行改組，更加強化了進一步促進文藝奉公的工作。此外，又派遣在臺灣的文學者參加「大東亞文學者大會」，以熟知日本官方的政策。再加上日本文學報國會加強對臺宣傳，臺灣文學奉公會的成立，以及臺灣決戰文學會議的召開，導致所有在臺文學雜誌被收編納入該會的《臺灣文藝》，所有報紙的文藝欄也編入《臺灣新報》，終至完成官方所主導的皇民文學。

皇民文學的主要內容，除了強調日本民族的優越思想，進而將它注入殖民地以外，還爲使日本挑起戰爭的行爲合理化，乃試圖建構理念並廣加散播。事實上，早在太平洋戰爭開戰之前，日本即不斷宣傳「大東亞共榮

民文學懇談會』、『文學建設』、『文藝學協會』等團體即是。

²⁴⁸ 參考柳書琴，前揭論文，頁136。

圈」和「亞細亞民族解放」等理念，以掩飾其侵略行爲。而在太平洋戰爭開戰之後，統治當局即想將其侵略行爲乃正當合理的概念，徹底灌輸到知識分子以及廣大群眾之中，以便藉此動員更廣大的民力協助戰事之進行。特別是藉著大東亞文學者大會的召開，給予殖民地文學者實施理念教育，傳達皇民文學的理論。1942年末召開的第一屆大會，開幕時就強調英、美兩國是亞細亞文化的破壞者，是亞細亞文化百年來的毒害者。因此，大東亞戰爭是一場文化的抵抗戰爭，身爲文學者自應爲文化的擁護者。是故，此戰意義深遠，而文學者責任亦重大。會中討論的議題有「爲完成大東亞戰爭之目的，共榮圈內文學者之協力方法」、「大東亞文學之建設」、「大東亞精神的樹立」、「大東亞精神的強化普及」、「透過文學融合思想和文化之方法」等項目，可見大會的理念顯然是「大東亞共榮圈」的縮圖，這從與會文學者的感言當中即可看出。龍瑛宗認爲：「日本是亞細亞的希望，是亞細亞的榮光，是拯救亞細亞的先驅者。現在，以日本爲首，我等十億民族結合爲一，同甘共苦，否定英美文化，宣告新亞細亞文化之復興。」²⁴⁹ 張文環也強調日本的武勇精神，而日本作家西川滿則提倡推動詩的朗讀，藉此涵養日本精神。此外，濱田隼雄認爲大會最大的成果就是「明確地指出了文學的正道」，大會指出的「文學正道」就是「要創造出基於大東亞精神的文學」。所謂的「大東亞精神」，就是「與爲敵性文化之土壤的主知主義、合理主義、唯物主義相對的，亞細亞特有的全人格的直觀主義。」按照柳書琴的整理，大東亞文學者大會欲藉文學代表傳達給臺灣文學者的訊息，有下列幾點。

第一、日本乃基於防衛東亞的自覺，故而起身對抗百年來歐美等「亞細亞的侵略者」，因此日本所從事的絕非一場侵略戰爭，而是一場保衛戰爭、一場正義之戰。

²⁴⁹ 〈新しき文化の樹立(新文化的樹立)〉，《文藝臺灣》，五卷三號(1942.12.25)，頁14。

第二、此次戰爭是東亞世界與英美國家的對抗，因此東亞各國應團結起來，在日本的領導下共禦外侮。

第三、此戰的目標在趨逐英、美等「亞細亞的擾亂者」，重建東洋固有的道義文化。而東洋固有的道義文化，也就是以日本為中心的「八紘一字精神」。

第四、臺灣文學如果畫地自限，以島內的發展為滿足，則是不成熟的文學，欲成為成熟的文學，則必須拋開地域差異所形成的特殊性，成為「大東亞文學」的一支。

第五、從不成熟的文學蛻變為成熟的文學，必須以「飛躍」的速度進行，而欲達成「飛躍」的速度，則必須擊滅英美文化主義，並完全祛除漢民族思想。

第六、臺灣的文學者應該藉由文學提昇青少年的國語能力，並鼓舞、激勵年輕人參與這場「正義之戰」。²⁵⁰

可見日本係以透過宣達反對及排斥英美文化，以提高日本精神的優越，並擴大到亞細亞各民族的方式，將他們挑起的侵略戰爭，提昇為東西文化的對抗。他們所謂的亞細亞民族的文化—大東亞精神，指的是日本的國體精神—八紘一字，意思是說他們能包容其他民族，因此亞細亞精神、亞細亞文化的創立實屬可能。日本遂將此想法，在文化的層次上，強制灌輸到殖民地文學者身上，並動員他們創造出皇民文學。

接著，日本軍於所羅門群島等地的戰事接連失利，對民力和物資的徵用與限制也日益苛酷。由於物資和兵源的急切需求，使動員作家的目的，不再僅止於提振精神層次上，而改以鼓勵增產、鼓勵從軍、昂揚戰鬥意志為直接目的。日本在太平洋戰爭戰事吃緊的1943年8月，又以「大東亞文學者決戰會議」之名，召開『第二屆大東亞文學者大會』。大會的議題為：「昂揚決戰精神、擊滅美英文化、確立共榮圈的文化之理念及其實踐方法」。大會中文學者的發言，也體現出更濃厚的戰爭色彩，諸如「必勝的信念」、「大

²⁵⁰ 見柳書琴，前揭論文，頁143。

東亞戰爭勝利案」、「皇道精神的滲透」、「皇民文學的樹立」、「英美文化的擊滅」、「大東亞文學者總蹶起」。臺灣文學奉公會也在臺北召開「臺灣決戰文學會議」，試圖喚起文人確實體認「擴充生產」和「昂揚戰志」的重要性，因此把文學者比喻為「後方戰士」，要求文學者擔任後方的思想戰士，並擔起「增強國民精神戰力」的使命。會議中，『皇民奉公會』的會長山本真平表示：「往革新和建設之道邁進的臺灣，當然必須要產生貫徹強韌之力和純粹之日本精神的皇民文學。以皇民文學的力量，鼓舞、激勵本島青年往兵道邁進，把皇民文學當武器，昂揚大東亞戰爭連勝、必勝的信念。」²⁵¹ 次年，總督府爲了提高生產，派遣了作家到島內各地，讓他們寫出足以激勵民衆增產意識的報導文學。他們以「如實地描寫要塞臺灣的戰鬥之姿，以資啓發島民，培養明朗豐潤的情操，振起對明日之活力，並作為鼓舞、激勵產業戰士之糧」²⁵² 爲目的，要求作家「不要只淪爲探討記事，要徹底成爲一篇文學作品，啓發本島文學的動向。」可見這個時期皇民文學的內容，其重點在於動員戰爭人力，以及鼓勵增產。由以上我們探討歷經戰爭文學、愛國文學、決戰文學，以及服從奉仕文學等過程的皇民文學，可知其內容涵蓋的不外乎是皇國精神、確保與內地之間的一體性、協力戰時經濟體制、勤勞生業報國、銃後支援等目的文學的強制性實施。

如前章所說，日帝所提出的皇民文學論的內在理念，就是「大東亞共榮圈」的反西方東洋團結的邏輯。日本爲了將其侵略行爲合理化而找出來的這個藉口，其本質即是天皇制法西斯主義，而這又是日本企圖超越英美文化，所要建立的反現代日本中心主義的一個根據。他們將東方的精神文明與科學技術的西方物質文明，將直觀主義與合理主義、唯物主義，分別對立起來。不過，他們否定現代的合理、理性的思考，提出的却是在絕對主義政治體制加上現代資本主義經濟邏輯的天皇制法西斯主義，可見他們

²⁵¹ 參考柳書琴，前揭論文，頁145-148。

²⁵² 〈全島民指標の新雜誌，旬刊臺新〉，《臺灣新報》(1944.7.16)。

所主張的超越現代的理論，事實上是建立在歪曲現代性的基礎上。皇民文學的邏輯，所依賴的是對現代理念的撤除，但是，其實這是被歪曲了的日本式現代主義。因此，接受皇民化邏輯的臺灣知識人，拿歪曲的現代理念來當作現代化進展的出口，立場就顯然相當矛盾。這是因為臺灣的現代化，原本是在缺乏自主性的從屬地位上發展而來，而且在封建色彩濃厚的日帝殖民體制下，臺灣知識人普遍經驗過畸形的現代，因而隨著戰爭的加速展開，較為容易否定現代的理念，因此也就容易陷進法西斯主義的邏輯裡。柳書琴認為日帝末戰爭期間臺灣文壇之所以轉向，除了官方對文學活動的統制以外，尚有文學者內在思維脆弱性的另一原因。她分析說，由於大政翼贊運動的文化新體制，提倡重視外地文學、地方文學，因而對殖民地文學者產生激勵作用，此外，大東亞共榮圈理念所強調對臺灣地位的提升，以及大東亞戰爭的目的是為將東亞從白人的支配中解脫等等邏輯，都給予文學者相當大的自我詮釋空間。²⁵³ 雖然臺灣文學者，對於皇民文學主張的參與程度，顯露出相當曖昧、複雜的一面，²⁵⁴ 不過，就他們所發表過的文章中呈現的立論來看，即可清楚辨析當時他們的立場。在論及大政翼贊運動文化政策的正面影響時，黃得時就相當贊成國策文學，他說：「與政治、經濟比起來，文化向來被視為與國民生活完全無干的奢侈品、裝飾品，以致被社會大眾所忽視。但是為了建設『高度國防國家』，這種觀念開始有了轉變。認為大東亞共榮圈的確立和高度國防國家的建設，是當前國家最高、最大的課題，誰也沒有異議。為了完成此一目的，須擴大政治力並強化經濟統制，但是這些政策必須與文化機構的重編相輔相成，才能徹底落實建設高度國防國家的異常。因此，文化的重要性開始受到各方的矚目，甚至被當作『完成國家總力戰之空前歷史大業所不可或缺的條件』、『突破時

²⁵³ 參考柳書琴，前揭論文，頁160-161。

²⁵⁴ 譬如這個時期張文環、黃得時、呂赫若等人的言論及作品的評價不同，告訴我們這一點。

艱的強力尖兵』，成爲了國策的重要一環。」²⁵⁵ 參加大東亞文學者大會歸國的龍瑛宗也說：「否定英美文化，宣告新亞細亞文化之復興」，²⁵⁶ 反復講述日帝的大東亞共榮圈理念。張文環也參與了動員志願兵的活動，他高聲呼籲：「被英美的暴力與榨取而畏縮了的亞細亞民族，從此開始解放了。亞細亞新歷史的第一頁開啓了，亞細亞的民族首度回顧自己的身分，發現了自己應做的事。於是不只日本青年，全東洋的青年都會晴朗起來，是理所當然的。想起挺身投入敵艦的我國勇士那忠勇無雙的挺身，誰會敢不站立起來致敬？」²⁵⁷ 另外，參加第二屆大東亞文學者大會的周金波，以「必勝的信念」、「大東亞戰爭勝利案」、「皇道精神的滲透」、「皇民文學的樹立」等的發言，²⁵⁸ 相當露骨的表達贊成日帝理念的意志。像這樣，當時一部分的臺灣文人，直接接受了日本爲證明天皇制法西斯主義的正當性，而將東洋諸國和西方對立起來，並將大東亞戰爭合理化爲聖戰的說法。這個事實的背景，當然可以推測爲有軍國主義強制威脅的因素介入，但也不能排除隨著日軍初期連戰皆捷，以及法西斯主義的世界性擴散，引來文人對於現代理念產生懷疑的可能性。對當時的臺灣人來講，日本所散播的超越近(現)代論，說不定即被認爲是條可行之路。因此，從二〇年代強調啓蒙出發，到了三〇年代，成爲確保民衆性、擁護基層民衆變革熱望的新文學運動，就在戰爭和官方的強制下，面臨了嚴重的挑戰。

²⁵⁵ 〈臺灣文壇建設論〉，《臺灣文學》(1941.9)，頁2。

²⁵⁶ 龍瑛宗，〈新しき文化の樹立〉，《文藝臺灣》，五卷三號(1942.12.25)，頁14。

²⁵⁷ 〈沈まぬ航空母艦臺灣：海軍特別志願兵に就いて〉，轉引自柳書琴，〈殖民地文化運動與皇民化：論張文環的文化觀〉，頁17(收錄於《殖民地經驗與臺灣文學》，頁1-43)。

²⁵⁸ 尾崎秀樹《舊殖民地文學の研究》，頁36-41。

三、臺灣文壇建設論與寫實主義論爭

在日帝推動皇民化運動和國策文學的急流漩渦中摸索生存空間的臺灣新文學，首先在所強調文學政治效用，主張外地文學、地方文學，也就是作為日本文學一翼的臺灣文學之範圍內，發現了自我位置的侷限性。1941年黃得時在《臺灣文學》刊登的〈臺灣文壇建設論〉，就是在日本文化政策的改變縫隙當中，強調臺灣文學的特殊性，以尋求臺灣文學的出路，這是相當值得令人矚目的。

黃得時首先擺脫以日本人的觀點來看待臺灣文學的《文藝臺灣》立場，認為臺灣文學史從明鄭時期即已開始，日本統治以後的文學在全體臺灣文學史中，只是佔有一部分而已；²⁵⁹ 他強調臺灣文學的主要活動，是事變以前臺灣人的文學運動，²⁶⁰ 並極力讚揚1932年之後，以臺灣人作家為主的臺灣新文學運動的成果；他也對事變前的《臺灣新民報》學藝欄及《福爾摩莎》、《臺灣文藝》和《臺灣新文學》等雜誌，備極推崇。在這些刊物中，黃得時尤其強調《臺灣文藝》和《臺灣新文學》的貢獻，他肯定《臺灣文藝》「為人生而藝術」的「藝術創造派」主張，也表示《臺灣新文學》具有深入描寫臺灣歷史和現實的寫實精神，²⁶¹ 認為現在的《臺灣文學》就是共同繼承前時期《臺灣文藝》的人生藝術主義和《臺灣新文學》的寫實主義精神。這是他對《文藝臺灣》以「日本據臺之後日人文學活動為本位的文學史觀」的反駁，同時也可說是繼承了臺灣新文學運動的傳統，雖然

²⁵⁹ 他的臺灣文學史時期區分為「明鄭時期」、「康雍時期」、「乾嘉時期」、「道咸時期」、「同光時期」、「改隸以後」等六個時期。

²⁶⁰ 反之，日人島田謹二所撰的〈臺灣文學的過去、現在和未來〉，係以1895年日本領有臺灣為開端，內容以在臺日人的詩、歌、俳句及現代文學的活動為主。參見〈台灣的文學的過現未〉，《文藝臺灣》二卷二號(1941.5.20)。

²⁶¹ 〈輓近の臺灣文學運動史〉，《臺灣文學》二卷四號(1942.10.19)，頁6。

多少受到限制，²⁶² 但却含有民族主義精神。

接著在〈臺灣文壇建設論〉中，他從「種族」、「環境」和「歷史」三方面，仔細地說明臺灣文學不同於「清朝文學」，也不同於「日本文學」的特殊性，認為與其努力擠進日本文壇，還不如認清臺灣文壇的價值，對臺灣文學的發展來得更為重要。同時，他又認為只有異國情趣和題材的文學，並不能帶來感動，因此必須創作對臺灣較有深度觀察和理解基礎的文學。他更進一步具體的提出適合創作的題材內容，包括殖民地臺灣的內地人生活、第二世代的問題、對內地的鄉愁、與本島人的接觸等問題，以及在過渡期中無所適從的本島農民的生活、伴隨而來的米作與蔗作的摩擦問題等等。

有關他所提的農民問題等殖民地臺灣的複雜面貌，雖未說明應以什麼角度，又應如何表現在文學作品裡，變成了只是忠於原則的主張而已，不過，雖是如此，他主張以農民的實際生活作為創作題材，並強調文學社會性的前時期寫實主義傳統，在某種程度上，成了能應對藝術至上主義和皇民文學論的根據。黃得時強調事變前臺灣新文學具有深入描寫臺灣歷史和現實的寫實精神，邱炳南也強調文學應該兼具民衆性和指導性，主張臺灣文學應朝寫實主義發展。

（顏唐派的文學）把我們黃昏寂靜的哀愁和對即將幻滅之物的極度依戀，出色地表現出來。臺灣有這種文學，是我們的光榮。但是持反對意見者，認為那不是臺灣文學的主流。我認為臺灣的文學絕對必須以解決現實為目的，這樣的批評是有根據的。²⁶³

這些主張原是反對以《文藝臺灣》西川滿為主的藝術至上風格所發出，不過隨著該雜誌同仁積極贊成官方的皇民文學政策，擁護寫實主義，因而從

²⁶² 黃得時的臺灣文學論，是在地方文學的概念範圍內討論的。

²⁶³ 〈文學的處女地〉，《臺灣日日新報》(1941.8.24)。

批判藝術至上主義，變成應對皇民文學的邏輯。最明顯的例子，就是圍繞著兩大雜誌展開的寫實主義論爭。²⁶⁴ 1943年，戰爭步入尾聲，日本對文學的思想壓制也日益強化之際，《臺灣文藝》和《臺灣文學》陣營之間，以寫實主義創作方法為議題，展開了一場論爭。值得注意的是，這個論爭具有臺灣人對皇民文學的對應性格。那是因為寫實主義論爭本身，針對當時皇民文學擁護戰爭、動員志願兵等一面倒的時代氛圍，極力擁護以臺灣人的生活為題材的文學創作，來表示抵抗及反對法西斯主義的精神。

論爭的開端始於1943年5月，西川滿在《文藝臺灣》的「文藝時評」欄上，發表批判臺灣文學的主流為狗屎現實主義的文章。從兩個雜誌的形成過程來看，表面上是相互不同文學理念—唯美的浪漫主義和寫實主義—的衝突，但是，揆諸西川滿發表這篇文章的時間點，就是他擔任總幹事的臺灣文藝家協會改造為官方統制文學集團—臺灣文學奉公會，積極協助日本軍國主義殖民體制所企圖推動皇民文學政策之時，而且文章中主張下一個世代應該創造出「勤行報國」、「志願兵」方面的內容，可見他係站在皇民文學的立場，提出對臺灣文學的批判。也就是說，這個論爭並不是單純的有關文學美學原理上的論爭，而是戰爭不利的日本，為了挽回頹勢，企圖動員所有臺灣的人力物資，強調戰時精神的所謂「決戰時期」的皇民文學策略中所引發的。²⁶⁵ 也就是說，發生論爭的核心背景，就有反皇民化的民族情緒存在。

事實上，1943年4月濱田隼雄²⁶⁶ 在臺灣皇民奉公會的機關雜誌《臺灣時報》發表的〈非文學的感想〉，可說即是引發論爭導火線的一篇文章。他

²⁶⁴ 有關這個論爭的資料大多以日文撰寫而成，在此所作分析係依據人間雜誌的翻譯文（「文獻」，《人間》1997·秋，頁124-142）。

²⁶⁵ 參考曾健民，〈評介「狗屎現實主義」爭論—關於日據末期的一場文學鬥爭〉（《人間》1999·秋，頁109-123）。

²⁶⁶ 據了解，日人作家濱田隼雄年輕時曾是熱情的社會主義者，但在「大東亞戰爭」時期却轉向法西斯主義。

在這篇文章中，指責臺灣文學的兩大弊病，其一是「有太多的文學至上主義的，從而是從屬於藝術至上主義的，而且充其量只不過是外國的亞流的浪漫主義」；其二是「無法從暴露趣味的深淵跳脫出來的自然主義末流」。前者係批判西川滿的作品傾向，而後者批評的是當時臺灣文人以民俗題材來描寫臺灣現實的作品。在後者方面，他進一步批判本島人作家只會著重「現實的否定面」。所謂「現實的否定面」，就是指對當時日本軍國殖民體制的「決戰態勢」的現實，採取否定的、不關心的或是逃避的態度的一面，換句話說，就是指臺灣作家對日本的決戰體制，只採取逃避、不關心或否定的創作態度，只顧著描寫臺灣社會現實。

接著，5月1日，西川滿在《文藝臺灣》中，批判臺灣文學的傾向為「狗屎現實主義」，²⁶⁷正式開啓了論爭。西川滿自認為唯美主義者、浪漫主義者，原本就對寫實的描寫臺灣人生活的臺灣作家，持有不滿的態度，而到了1941年太平洋戰爭爆發後，臺灣被定位為「南進基地」，他以「悲壯的決意」，盟誓「皇民文臣」，成為國策文學的先鋒，強力主張皇民文學的建設。他在「文藝時評」中的論點，可以整理出兩點意見：第一是當時臺灣作家的文學，完全沒有具備泉鏡花的作品或《源氏物語》中的「藝」和「雕琢」的藝術技法，只描寫「虐待繼子」或「家族葛藤」等陋俗的問題。他認為這些全都是「明治以降傳入日本的歐美文學的手法，這種文學是一點也引不起喜愛櫻花的我們日本人的共鳴的。這『狗屎現實主義』，如果有一點膚淺的人道主義，那也還好，然而，它低俗不堪的問題，再加上毫無批判性的生活描寫，可以說絲毫沒有日本的傳統。」第二是說「下一代本島青年早已在『勤行報國』或『志願兵』方面表現出熱烈的行動了。對於無視這種現實又缺乏自覺的現實主義作家來說，這是多麼地諷刺的事啊！」他並主張「在大東亞戰爭中，不要成為投機文學，應該力圖樹立『皇國文學』。」他

²⁶⁷ 《文藝臺灣》六卷一號(1943.5.1)。

幾乎毫無忌憚的批判臺灣作家為「飯桶」、「粗糙」，他們的文章「簡直比原始叢林還混亂，這種文學，受到新聞記者的嘲笑，也是理所當然的」。

西川滿的批評很自然的引起臺灣文人的反彈。邱永漢首先以世外民的筆名於5月10日《興南新聞》的學藝欄上，刊登一篇〈狗屎現實主義與假浪漫主義〉²⁶⁸的文章，反駁西川滿的文章「全篇都是醜陋的謾罵」。他認為西川滿所推從不已的《源氏物語》雖然是優美的文學作品之一，但它表現的畢竟只是貴族們的嬉戲，「萬物的情韻」的文學，全篇描寫的都是戀愛的慾望與本能的滿足，因此，他認為日本文學如欲邁進世界文學之林，應該進一步在文學上抒發正義的吶喊，以及建立明確的人生觀與世界觀。另外，針對西川滿對本島作家的批判，他認為本島作家的這些作品是發自對自我生活的反省以及對將來懷抱著希望而作，而這些作品描繪臺灣人家族的衝突與矛盾，是因為這些現象都是處於過渡期的當今臺灣社會的最根本問題，因此很「難看出本島人作家的作品在創作的態度上有比內地人作家的創作態度更無自覺之處」，任意冠以「狗屎」之名，實屬不當。他又對西川滿指責本島作家缺乏絲毫日本傳統精神的指控，進一步解釋道：「所謂的傳統，只有在促進歷史或現實的社會進步上起作用的東西，才可說是傳統，依此而論，現實主義作為現代社會最有力的批判武器，是一點也不容被忽視的。而且真正的浪漫主義應該是在現實主義的根柢貫流的東西，沒有明確的理想的浪漫主義，只不過是一種感傷主義罷了，它無自覺的膚淺之處，只不過是單純的幻想。」足見他是以正確的現實主義文學觀，來批判「假浪漫主義」，並為本島作家的現實主義辯護。

在世外民駁斥西川滿的文章刊出的隔週，當時在文藝臺灣社任編輯見習的葉石濤，在《興南新聞》學藝欄發表了〈給世外民的公開書〉，²⁶⁹ 批判世外民「不但不懂日本文學的傳統，甚至還受到外國文學的毒害」，「充

²⁶⁸ 《興南新聞》學藝欄(1943.5.10)。

²⁶⁹ 《興南新聞》學藝欄(1943.5.17)。

分證明他是一個自由主義者」。並且認為「當今我國國民正處於為現實崇高的理想貫徹偉大的戰爭的時刻」，必須「要汲取《萬葉》、《源氏物語》的傳統並注入新時代的活潑氣息的國民文學」。他甚至說：「以積喜慶、蓄光輝、養正道的建國理想為基礎而建立起來的當前的日本文學，現在正是清算自明治以降從外國輸入的狗屎現實主義，進而回歸古典雄渾的時代的絕好機會。」複誦著日帝法西斯主義所傳播的否定現代邏輯。他又直接點名張文環和呂赫若作家，批判張的《夜猿》、《閹雞》使用臺灣式日語，沒有任何世界觀，描寫的「只不過是一個回不來的夢——一個只殘存在記錄中的往昔的臺灣生活罷了」，而呂的《合家平安》、《廟庭》則被酷評為「的確像鄉下上演出的新劇」。另外，他為了替西川滿辯護，說明「西川所追求的純粹的美，是立腳於日本文學傳統的；而且他不是一個所謂的浪漫主義者，他的詩作熱烈地歌頌了作為日本人的自覺，…如果連這樣的作品也說是假浪漫主義的話，…在張、呂的作品中到底有沒有像西川作品中的『皇民意識』呢？」可見葉石濤所要主張的，不是西川的唯美主義或浪漫主義，而是基於皇民意識的國策文學。由此可見，他已經把日帝為戰爭合理化所編造出來的皇民邏輯內在化了。

接著，吳新榮也在同一新聞發表批評葉石濤和西川滿觀點的〈好文章、壞文章〉。²⁷⁰ 他反以「皇民意識」的本質，質疑葉氏指責張文環、呂赫若的作品，反倒突顯了葉氏不僅缺乏「八紘一宇」精神，更且是挑戰皇民奉公會權威的不是之處；他並批評西川滿拋去「美的追求」，轉向於「悲壯的決意」。另外，同一天在同一紙面上，也刊登了一篇署名為臺南雲嶺的文章〈寄語批評家〉，內容主要也是批評西川滿和葉石濤，認為把現實主義冠以「狗屎」之名，並不是有志於文學者該有的態度。

最後，楊達以伊東亮的化名，發表〈擁護狗屎現實主義〉²⁷¹ 一文。該文

²⁷⁰ 《興南新聞》(1943.5.24)。

²⁷¹ 《臺灣文學》三卷三號(1943.7.31)。

以生動的筆觸，說明現實主義和浪漫主義之間的辯證關係。他首先提出糞便對稻米和青菜的生長有幫助，用來借喻所謂狗屎現實主義的必要性，然後進一步撰述現實主義與浪漫主義之間的關係。

真正的浪漫主義是從現實出發，對現實懷抱著希望的；如果現實是臭的就除去其惡臭，如果是黑暗的，即使只有一丁點光也非盡力使其放出光明不可。對於人們背臉搗鼻的糞便，也一定要看到它的價值看到它使稻米結實蔬菜肥大的效用，要對它寄以希望珍愛它活用它。對於社會，不要只迷惑於它的肯定面却看不到它的否定面；也絕不要只看到它的否定面，對於它的肯定面却目光模糊。易言之，我們一定凝視現實，看透在肯定面隱藏的否定要素，一心一意去加以克服；同時也一定要培養鬱積在否定面中的肯定要素，以自己的力量將否定面轉換成肯定面。

這才是一個健全的，而不是荒唐無稽的浪漫主義。

但是，這浪漫主義絕不是與現實主義相對立的，只有站在現實主義的立場，浪漫主義才會綻開的花朵。如果是非排斥現實主義就無法存在的浪漫主義，那只不過是一種空想、荒唐無稽的東西，是不搭飛機只搭解斗雲的東西，是痴人之夢，只不過是類若與媽祖戀愛的故事而已。²⁷²

楊達深入地剖析現實主義與浪漫主義的關係，認為這就如同一個事物的兩面，惟有實際去觀察、解剖其現實面，才能找出其所內含理想、浪漫的一面。他認為西川滿和濱田所指責的內容，如果是故意忽視了大多數本島人作家在描寫所謂「否定面」的同時，仍然表現出前進意志的這個事實的話，那就是可悲的偏見。因此，他建議在評論這些現實主義作品時，必須仔細端詳本島人作家在處理虐待繼子或家族衝突方面的情節內容，在描寫否定面之外，是否也表現出了艱苦奮鬥和建設性的意志來。

²⁷² 同前注。

綜上所述，在現實主義論爭中，皇民文學派所提出的諸多主張，可整理為：一、排除歐美文學、學習日本的傳統精神、樹立皇國文學。二、清算外國輸入的「狗屎現實主義」，回歸古典雄渾的時代。三、要描寫臺灣青年的「勤行報國」、「志願兵」的熱烈現實、要描寫臺灣的決戰現實。²⁷³ 這些論點或主張，就是當時皇民文學的主要思想內容。對於皇民文學派排除歐美文學、高唱復古的日本主義、同時強調文學的決戰意識，臺灣文學方面並沒輕易屈服，反而堅決維護臺灣文學的傳統——從民衆的現實出發的現實主義作品。然而在該論爭中，皇民文學派提出了「文學應該要表現什麼」的主要問題，相較之下，擁護現實主義方面者却始終未能正面回應這個問題，反倒著重在擁護現實主義這個美學原理，並力主文學反映現實的正當性和必要性。像這樣，臺灣作家們在受到嚴酷統制的時局下，一方面努力避免正面衝突，另一方面又堅持守著自己的立場。如果說小說能反映現實，那麼這時候的現實，是按照作家的主觀意識，被選擇並被屈折的。因此，這個時期臺灣作家，面對著日本法西斯主義體制的高壓國策文學——皇民文學，仍然極力擁護現實主義美學原理，這意味著他們未曾棄守反對國策文學的民族主義立場。而這個抵抗，可以說繼承了始於二〇年代，以現實主義為美學原理，並把大多數民衆的現實加以形象化，進而對抗支配階層的臺灣新文學運動的傳統。

換句話說，臺灣作家為擁護寫實主義的基本精神，並基於反法西斯主義的民族情緒，而拒絕接受皇民文學派所主張的國策文學。這說明他們反對日帝歪曲的現代理念，寧願正視臺灣的現實，描寫封建遺制尚存的實際面貌，而不去妄加憧憬日帝塑造的未來展望——「大東亞共榮圈」。因此，在現實主義論爭中被擁護的張文環、呂赫若等人的作品，熱中於描寫以普通人物或封建家族為背景的民俗風情和生活樣態，或可理解為拒絕接受以皇

²⁷³ 曾健民，前揭文章，頁119。

現代性與臺灣文學的發展(1920-1949)

民化爲代表的日本式現代化邏輯。