

教育部人文社會學科學術強化創新計畫

【日治時期台灣文藝評論研究】

期中報告

年度成果總報告

補助單位：教育部顧問室

計畫類別： 經典研讀課程

經典研讀活動

執行單位：中正大學台灣文學研究所

計畫主持人：楊智景

執行期程：2009/08/01-2010/01/31

日期：中華民國 99 年 2 月 28 日

目次

一、計畫名稱	1
二、計畫目標	1
三、導讀	2
(一)導讀課程規劃.....	2
(二)講者導讀課程綱要/講稿.....	5
四、研讀成果	30
(一)已研讀篇目.....	30
(二)研讀內容整理·摘要.....	32
五、議題探討結論	60
(一)課堂全體討論.....	60
(二)專題作業－1.....	77
(三)專題作業－2.....	81
六、目標達成情況與自評	86
(一)目標達成情況.....	86
(二)自我評價.....	87
七、執行過程遭遇之困難	87
(一) 行政面.....	87
(二)技術面.....	87
八、改進建議	87
(一)針對上述七之第一點的改進及可行的方法.....	87
(二)針對上述七之第二點之改進及可行方法.....	88
九、統計表	88

撰寫內容

一、計畫名稱

【日治時期台灣文藝評論研究】

二、計畫目標

在文學史的形構過程亦或文學研究上，作品、作家、文學流派、理論、文藝評論等是勢必受到關注的幾個基本面向。在台灣當代文學研究的部分，以上面向或是作為獨立研究或是作為相互交錯關照的象限，皆已積累了頗為豐碩的研究成果。然而在日治時期台灣文學研究部分，作家論、作品論或者關於特定文學場域、文學議題之研究仍屬多數。此一傾向固然使具有里程碑意義的文本、作家及文學議題的重要性、指標性得以獲得突顯，但卻難免有見樹不見林之虞。尤其 1920 年代初期台灣新文學出現以降，除了文學作品之外文藝評論也是彼時作家的另一種呈現手段，因此文藝評論實是關照作家及其文學創作之際極為重要的資料。除卻如上所述可藉由文藝評論理論化作家及其創作之間的關係外，更重要的是藉由爬梳文藝評論更可釐出彼時的台灣的文學者們是如何與殖民母國甚或東亞甚或世界的文學、知識產生接軌，並活化台灣的文學與文化界。而爬梳這樣的關係適足以跨越彼時的台灣文學因操作日語此一語言時所產生的言語美感上的侷限，進而關照出日治時期台灣文學豐厚的理論內涵。

故本計劃之目標將設定為，爬梳並精讀 1920 年代初期－1937 年期間的台灣文藝評論，縱向觀察且橫向比較日治台灣文學從發聲至具足理論內涵的演進過程。文藝評論是一個概括性的稱法，當中尚且包涵文藝(學)理論、文學史論述、作家專論、作品專論等諸多分類，更甚且有台灣文人及日本文人的區分。但這些區分正可作為在研讀文獻史料時相互比照。

但內容種類和書寫者的多元以及數量繁多且零散於各大小雜誌是在文獻史料收集與選擇上首當其衝的難題。而 2001 年《日本統治期台灣文學文藝評論集》由東京綠蔭書房出版問世，此一《評論集》所蒐羅的文獻史料囊括了日治時期包括《福爾摩沙》、《臺灣文藝》、《臺灣新文學》、《臺灣藝術》、《臺灣文學》、《文藝臺灣》、《華麗島》、《愛書》、《媽祖》、《翔風》、《民俗臺灣》、《臺灣時報》、《文藝評論》、《文學案內》、《日本學藝新聞》等 20 餘種刊物中的重要篇章。提供吾人在選擇文獻史料時明確清晰的方向與對象。

本研讀課程主要將從其中選取 1921-1937 年期間的文藝(學)理論及文學史

論述的相關篇章(日文原文)作為研讀對象，另外作家論、作品論的相關論述將視情況予以處理。因 1937 年以後的文藝創作及理論受到戰爭及皇民思想等因素的強烈涉入，故適合另闢充裕時間予以探究，因此暫不列入為本期課程之研讀對象。

三、導讀

本課程將參照研讀標的的編年史式編輯概念，以 12 週的時間對日治時期台灣文藝評論進行縱橫雙向並觀的史學考察、研讀與討論。具體上，將採取以年代別搭配彼時出現的評論議題併行討論的方式進行。另外也將要求參加同學於報告當中佐以相關文本，針對時之文藝理論與文本間的理論與實踐關係進行探討。

預定研讀的篇章與主題列於下方規劃表中。因參酌審查委員之意見，為求課程連貫，因此對原提出規劃表進行了若干的修改，並且主題或研讀文獻之產生時期相近者改由同一講師進行主讀。又因選讀篇章多數為日文原文，為協助同學能順利研讀因此除提供參考文獻之外，主持人亦適時地與同學以預習、共學的方式練習親炙原文資料，但這些時間並不列為研讀週次。

(一)導讀課程規劃

研讀序次	預定研讀日期(年月日)	主讀人	研讀內容(書目章節或篇次)	討論議題&備註
0	9/17	楊智景	導言&共學研讀標的	說明本期預定探討的主題&簡介各個研讀標的
0	9/24	楊智景	共學研讀標的	讀解研讀標的
1	10/01	吳亦昕	1933.7.15, 楊行東〈台灣文芸界への待望〉《フォルモサ》 1933.12.30 吳坤煌〈台灣の郷土文学を論ずる〉《フォルモサ》 1933.12.30 劉捷〈一九三三年の台湾文	《福爾摩沙》專題(1) — 郷土、東亞與「我們的」文學

			学界〉《フォルモサ》	
2	10/8	吳亦昕	1934.11.15 巫永福〈吾々の創作問題〉 《台湾文芸》1:1 1934.11.15 劉捷〈台湾文学の鳥瞰〉《台湾文芸》1:1 1935.3.5 劉捷〈続台湾文学の鳥瞰〉《台湾文芸》2:3	《福爾摩沙》專題(2) —台灣文學 現狀與實作 (都市文學、 現代主義與 新感覺派)
3	10/22	楊智景	1934.7 守愚〈小説有點可觀、閒卻了戲曲、宜多促進發表機關〉《先發部隊》 1936.2,4,5 中山侑, 〈青年と台湾 1~3〉 《台湾時報》195-197 1936.8 《台灣新文學》編輯部〈新劇運動の再出発に際して〉 1936.11 張維賢〈台湾の新劇に就いて—主として台湾語による演劇〉《台湾新文学》1:9	新劇作為文 藝大眾化的 手段
4	10/30	張文薰	1935.8 王詩瑯〈没落〉《台湾文芸》2 卷8、9 合併号 1935.9 張文環〈父の要求〉《台湾文芸》 2 卷10 号 1936.6 頼明弘〈魔の力〉《台湾新文学》 1 卷7 号 ◎輔助閱讀 *鶴見俊輔《戦時期日本の精神史》1991 年岩波書店 *施淑〈文協分裂與三〇年代初台灣文 藝思想的分化〉《兩岸文學論集》新天 地出版社 1997 年 6 月 3-28 頁 *施淑〈書齋、城市與鄉村〉同前書 49-83 頁	鍊結與斷裂 —1930 年代 台灣小說中 的「轉向」 青年
5	11/13	江寶釵	1933.7.15 蘇維熊〈台湾歌謡に対する試 論〉《フォルモサ》1 1935,劉捷〈民間文学の整理及びその方 法論〉《台湾文芸》2:7	台灣文學之 另一章:民間 文學、歌謡 的位置

6	11/18	陳淑容	1921, 甘文芳〈現實社会と文学〉《台湾青年》3:3 1923, 蔡培火〈新台湾の建設とローマ字〉《台湾民報》13,14	台灣新文學的內涵與方法:
7	11/26	陳淑容	1932.2.1, 賴明弘〈談我們的文學之誕生——一項提議〉(日文原文)《台灣文學》 1932.6.25, 秋本真一郎〈台灣文學運動的霸權、目標、組織〉(日文原文)《台灣文學》	鄉土文學:台灣文學的主題/體
8	12/10	鳳氣至純平	中山侑,〈青年と台湾1~10〉《台湾時報》195-206	受眾在哪裡?何謂「台灣文化」? —〈青年と台湾〉為討論線索
9	12/17	趙勳達	1935.12.28, 楊達,〈台灣新文學社創立宣言〉《台灣新聞》 1935.12.28, 徳永直〈台湾の新文学に所望する事〉《台湾新文学》1 1935, 楊達,〈行動主義検討〉《台湾文芸》2:3 1935, 楊達,〈文芸批評の基準〉《台湾文芸》2:4 1935, 楊達,〈読者の声を聞け〉《新潮》 1935, 楊達,〈お上品な芸術観を排す〉《文学評論》2:5 1935.9.24 楊杏東〈《台灣文藝》の郷土的特色〉《台灣文藝》2:10	《台灣文藝》—風土與社會的爭辯
10	12/22	河原功	1934.10.11, 徐瓊二,〈楊達氏作新聞配	

			達夫を評す(上)《台灣新民報》 1934.10.24, 賴健兒, 〈新聞配達夫: 楊達君の作品就て〉《台灣新聞》 1934.11.28, 王氏琴, 〈新聞配達夫—女性はかう見る〉《台灣新聞》 1934.12.19, 郭水潭、吳新榮, 〈共同批評—主として王氏琴に応ふ〉《台灣新聞》	試思台灣文學—從佐藤春夫與楊達談起
11	12/25	陳建忠	楊達 1935.12.28 〈台灣新文學社創立宣言〉《台灣新聞》 1935.12.28, 徳永直 〈台湾の新文学に所望する事〉《台湾新文学》1 1935.12.28, 吳新榮 〈台湾新文学社に対する希望〉, 《台湾新文学》1 1936.2.6 林克敏 〈台湾新文学創刊号を読む〉《新文學月報》1	《台灣新文學社》成立的意義與影響
12	1/14	陳培豐	特別演講: 淺談個人的論文書寫經驗	

(二)講者導讀課程綱要/講稿

2009/10/01, 08 《福爾摩沙》專題(主讀人:中正大學臺文所 吳亦昕助理教授) 鄉土、東亞與「我們的」文學—《福爾摩沙》世代的鄉土與東亞論述 (2009/10/01) 台灣文學現狀與實作—都市文學、現代主義與新感覺派(2009/10/08) 綱要: ★日治時期台灣新文化運動 ■ 1920年代後半, 由東京台灣留學生發起的文化啓蒙運動。 ■ 同化會(1914)→啓發會(1918)→新民會、東京台灣青年會(1920)→台灣文化協會(1921) ★台灣新文化運動發軔的背景與論爭

■ 背景：

1.第一次世界大戰結束後的民族自決風潮：俄國十月革命（1917）、朝鮮三一獨立運動（1919）、中國五四運動（1919）

2.大正民主主義思潮、大正文化潮

3.1918年首位文官台灣總督田健次郎上任

■ 目標：民族自決、文化

向上、台灣議會設置請願運動

■ 「糾和東亞各民族，互相啓發東洋文化，以追求和西方文明並駕齊驅的機會。」「藉著文化運動融合東西，以達世界大同。」→中日親善、東亞合作、世界大同。

★大正（1912-1926）「文化」潮的背景

■ 偉大明治時代的結束

■ 巨大都市東京的誕生

■ 第一次世界大戰後的「成金」（暴發戶）

■ 白領上班族的出現

■ 消費社會的形成：「今天看帝劇，明天逛三越」

■ 大阪朝日新聞、大阪每日新聞、讀賣新聞、大眾雜誌等媒體

■ 現代日語的確立

■ 大眾流行文化：文化＝進步＝摩登

■ 文化商品化

★文化與科學、商品的結合

■ 初戀的滋味～來自蒙古的可爾必思（1919）

■ 滋養豐富風味絕佳～森永牛奶糖（1913）

■ Glico 商標(1922)

★大正浪漫（西洋憧憬到東洋回歸）

○ 青鞜社、「新女性」、自由戀愛潮

○ 文學：耽美、主知、大眾

○ 新興美術運動：達達、超現實、商業美術

○ 代表人物：竹久夢二、高島華宵、西條八十、野口雨情、中山晋平、古賀政男、佐藤春夫、芥川龍之介、谷崎潤一郎

★大正暗影

■ 肺結核的流行

■ 關東大地震（1923）

■ 世界經濟大恐慌

■ 「神經衰弱」與自殺潮

■ 患有「腦病」的大正天皇

★昭和摩登

■ 和洋折衷的市民文化。

- 裝飾性藝術 (Art Deco)：機能美、國際性、異國情調
- 現代文學與大眾化：圓本、『改造』、『キング』、『文藝春秋』。
- 摩卡與摩寶的登場。
- 左翼文學的全盛到壞滅。
- 鄉土主義→東亞意識（不管是浪漫或寫實）

★台灣新文學運動

- 殖民地台灣的「文化」運動：與「同化」間的糾葛。
- 新文學運動主要論爭：新舊文學論爭、鄉土文學論爭
- 新文學運動主要論點：創作形式、創作語言問題。
- 焦點：大眾、文化、鄉土
- 1930年代面臨轉變：左翼、東亞

★台灣文化協會的分裂、左傾與其後

- 治安警察法違反檢舉事件（1923）
- 台灣文化協會左傾、台灣民眾黨成立（1927）
- 連溫卿（山川均派）與王敏川（福本主義）路線之爭（1929）
- 台共、台灣民眾黨瓦解（1931）
- 台灣文藝聯盟（1934）

★鄉土文學論爭與台灣話文論爭（1930-34）

- 殖民地台灣的路線問題：階級鬥爭？民族運動？
- 文協分裂：民族主義的文化啓蒙→無產階級文化運動
- 黃石輝，〈怎樣不提倡鄉土文學〉，《伍人報》，1930
- 鄉土文學的多義性：鄉土文學與民族主義、帝國主義的危險關係
- 當「台灣=鄉土」，台灣人應該站在哪裡？

★鄉土文學、殖民地文學與帝國主義

- 日語中「鄉土文學」原譯自德語 Heimatdichtung 一語，指 19 世紀末到 20 世紀初德國新浪漫主義潮流中的文學運動，與民族國家的成立或再編息息相關。被介紹到日本後漸漸與「農民文學」或「地方主義文學」等同使用。
- 此外，結合農村救濟與尊皇愛國的農本主義思想開始興起，而因社會主義思想遭受打壓以致於被迫轉向的知識人之間，也產生所謂回歸「鄉土」的現象。
- 日本鄉土主義：如同德國將現代化視為起源於西歐的外來產物，因此所謂的「回歸鄉土」（保有傳統的農村及鄉土），帶有反現代主義，以及民族主義、國家主義的樣貌。
- 1930年代日本左翼文學作家以殖民地農村為題材而創作的農民小說接連地登場。這種農民小說的「殖民地的跨界」，是當時日本左翼文學作家追求與殖民地聯手合作，以階級超越民族差異共同抵抗帝國的方法。
- 另一方面卻又描繪出明確區隔宗主國和殖民地間差異的農民表象，結果只是為宗主國日本的文學界提供一個涵蓋殖民地的嶄新全貌。

- 這樣的中央文壇動向提供殖民地青年發聲的空間：
- ①1932年，朝鮮出身作家張赫宙描的日語小說〈餓鬼道〉被選為雜誌《改造》第5回懸賞創作的2等當選作品。
- ②1933年，隸屬「日本普羅列塔尼亞文化聯盟（KOPF）」下的「東京台灣人文化社」合法重建為「台灣藝術研究會」，在東京發行《福爾摩沙》。
- ③1934年，楊逵〈送報伙〉（新聞配達夫）被刊登在渡邊順三、德永直等「普羅列塔利亞作家同盟（NALP）」的舊盟友所發行之雜誌《文學評論》（第1卷第8號，1934年10月）上。

★台灣藝術研究會（1933～1934）—如何鄉土？誰的鄉土？

台灣藝術研究會〈同志諸君！〉1933年3月20日

- 同人們今聚集於此，自行挺身成為先驅者，或消極的整理研究以往微弱的文藝作品，以及目前膾炙民間的歌謠傳說等鄉土藝術，或積極的用生於特殊環境中的吾人全副精神，吐露自心底湧出的思想與感情，重新創作真正的台灣人的文藝。〔…〕我們絕不被偏狹的政治、經濟思想所囚，而是廣泛從高遠的視野來觀察、來創作，以提倡台灣人的文化生活。而地理上介於中國與日本中間的台灣人，也應居中介紹兩國文化，以資東洋文化的發展。
- 由東京台籍留學生為主體、帶有左翼文學色彩、用日語創作、在東京發行的雜誌，是殖民地台灣第一份標榜純文藝的新文學刊物
- 主張用殖民統治者的語言來「整理研究鄉土藝術」、「重新創造真正的台灣人的文藝」。

●蘇維熊，〈創刊之辭〉，《福爾摩沙》創刊號，1933年7月，頁1。

- 台灣在地理上面對熱帶特有的自然，在政治及人種方面，有從中國屬地編入我國殖民地的特殊情況，其中「高砂民族」、台灣人、內地人三者混居一地。

這些生活在數千年的文化遺產，和現處種種特殊情況中的人們，為何迄今未能發展出獨特的文藝？這真是一大不可思議。並非我們的前輩沒有餘裕或才能，只能說是沒有足夠的勇氣和團結力。才疏學淺的我們有鑑於此，決心自己挺身而出當先驅，消極的在整理研究以往微弱的文藝作品及現在膾炙民間的歌謠傳說等鄉土藝術，積極的在付出我們的全副精神，來創作真正的台灣純文藝。

→ 《福爾摩沙》文學目標：

- ①提升台灣文學作品的藝術價值。
- ②將台灣的異種混淆性當成特殊性來主張。
- ③企圖脫離中國及日本文學的末流，創造出台灣獨特的文藝

●楊行東，〈對台灣文藝界的期望〉，《福爾摩沙》創刊號，1933年7月，頁21-22。

- 和文的文藝表現！這是我們將來最該大大活用的唯一武器。處於特殊情況下的台灣，其文藝也是由此開始產出偉大的著作、創作吧。儘管現階段還是不得不說只達模仿的程度，但已經展現相當的成績與活躍。將來真正的文藝範疇恐怕只屬於這個圈子。因此我們必然將持續期望能徹底的理解和文，充分的發明其創作。……如果期望圓熟表現生動的現代感觸、最尖端的現代情感、以及蓬萊情趣，不如此很難達成。我們必須用和文，去蕪存菁，將台灣情趣與其充滿特色的環境都無一遺漏地集結入文藝界的著作中。
- 我們始終希望文藝界能在台灣的特色下發展其姿態，同時不侷限在台灣這個小圈內……我們絕不能以一介地方人為終，……必須得期盼文藝界將台灣的文藝推展成國民的文藝、進而邁向世界的文藝這樣一脈的成長。

- 提示了「台灣的」(local) — 「國民的」(national) — 「世界的」(international) 的進程關係。
- 對於《福爾摩沙》同人而言，日語創作雖說是莫可奈何的選擇，但也可以反過來當成一種「武器」。

●劉捷，〈1933年的台灣文學界〉，《福爾摩沙》第2號，1933年12月，頁32-33。

- 關於鄉土文學應該繼續採用十分古老卻是既有的中國文學，還是應該重新創造台灣特有的文字，直至今日仍是議論百出，脫離不出文體理論的領域。在爭論鄉土文學是好是壞的同時，從去年開始，新民報版面上充滿了以日文創作的極富台灣 Local Color 的作品，可以視其為廣義上鄉土文學的重大收穫。在鄉土遭受眾說紛紜之際，有一部份人認為以那種類似法西斯主義的狹隘心胸來看藝術是非常落伍的，而主張國際共通的路線，我卻認為那是走錯了時間順序。不從自己眼前的生活來表現而想一步登天是很困難的。況且以台灣為主題的鄉土文學並非是那樣陳腐的東西，而是建立在尚未開墾的處女地上呢。

[…] 如果說今後台灣將會出現真正的傑作，應該是出自馬克思主義派系的成員吧。因為現在很少沒有發表機會，或不喜歡發表而埋頭苦幹的新人。現在的台灣充斥現代主義、頹廢主義、情慾主義，沒有鮮明的趨勢，而漢文創作又總是在原地踏步，可是我相信將來會出現能滿足文藝本質的具有社會性和科學性的作品。

☞將台灣的「鄉土文學」加入當時左翼文學的觀點，其背後蘊含著想要超越「帝國—殖民地」關係的意圖，也就是說以階級鬥爭來超越民族的差異。

●吳坤煌，〈論台灣鄉土文學〉，《福爾摩沙》第2號，1933年12月，頁11-14。

- 不管我們對台灣這個現實社會有怎樣的認知，它已經和二十年前我小時候有了天壤之別。就算我們吹噓一堆美麗的故鄉、得天獨厚的南國台灣之類

的夢話，或不惜賣弄優美的文辭，這些映在孩童眼中的景象也僅只是道出往昔的台灣。現實中的台灣帶著二十世紀的社會景象逼近我們，往日情景已不復存在。在這樣的故鄉，怎麼還能埋藏著過去的浪漫傳奇呢？

- 台灣許多文學創作之中，如果描寫台灣人的生活，而作品中沒有民族的動向，或沒有豐富的地方色彩，也不能算是我們向來主張的鄉土文學。台灣的人們過著怎樣的生活，用那樣的生活做主題，站在不同的觀點上創作，應該就會出現形形色色的文學。〔…〕然而，價值觀轉變的強浪正襲捲文學領域的現代，怎樣的文學是這個轉變期的路標呢？怎樣的文學能宣告舊文學的終結，贏得未來建設者的地位呢？任何文學派系都沒有像普羅列塔尼亞文學那樣，一直表示要堅決鬥爭舊文學傳統，並且針對和其階級主體相關的新文化做有建設性的努力。
- 從普羅文學的觀點來要求鄉土文學的時候，鄉土文學不過是歷史所產之過去的考古遺物，即根據舊文學傳統培育出來的文學而已。〔…〕然而假使鄉土文學是產出資本主義文化的苗床，那要說鄉土文學和從資本主義文化的苗床產出的普羅文化毫無關係，也是不可能的事情。

☞企圖將「鄉土文學」這種 Local 的實踐，昇華成志向於 Internationalism 的普羅文學，以期超越殖民體制下的民族界線。

☞「內容是無產階級的，形式是民族的。」

★小結

- 《福爾摩沙》世代的台灣人作家們對於自己被迫處於不得不以宗主國的語言來確立台灣文學主體性之曲折立場有所自覺，而相信如果把眼光放遠放大向全世界，將能找出打破「帝國—殖民地」從屬關係的可能性。
- 他們對「鄉土文學」的認識，看似被收編又試圖想超越帝國文學的領域。然而不能輕易結論說這些殖民地作家的鄉土文學作品，不過是帝國的地方文學。倒不如應該留意在這些殖民地作家的日語作品中，為求寫實而所呈現出來的一種殖民地母語和宗主國語言混交的角度狀態。
- 向「東亞意識」的傾斜。

2009/10/22(主讀人:中正大學臺文所 楊智景助理教授)

新劇作為文藝大眾化的手段

綱要:

●主要研讀篇目:

1)中山侑《青年と台湾》(一)~(三)，《台灣時報》1936.2/4/5

2)耐霜(張維賢)《台湾の演劇について—主として台湾語による演劇》、《台灣新文學》1936.11

●背景&相關人物、新劇團介紹

★1930-1936的主要台灣文藝運動

- 鄉土文學運動
- 文藝大眾化論爭
- 台灣話文運動
- 民間文學整理風潮
- 台灣新劇運動
- 本土電影的出現

★30年代新劇運動的其他相關論述

- 1930.9 少岳〈論壇・台灣演劇の管見〉《台灣新民報》329-332
- 1930.10 曝狂鐘〈張深切所引導の台灣演劇研究會將走入哪一條路?〉《台灣新民報》335
- 1935.7(新)原保夫〈台湾の新興演劇運動〉《ネ・ス・パ》4
- 1935・10.2 楊達〈新劇運動と旧劇の改革 錦上花觀覽の所感〉《台灣新聞》
- 1936.9 耐霜〈戲曲評〉《台灣新文學》1:8
- 1936.9 林朝培〈台中演劇俱樂部の組織經過について〉《台灣新文學》1:8
- 1936.9 石川智一〈新劇通信〉《台灣新文學》1:8
- 中山侑《青年と台湾》(一)~(十)、《台灣時報》1936.2~1937.1

★1929 台灣演劇研究會

- 張深切在廣東因為台灣革命青年團事件被捕出獄後與何集壁一同組織。
- 1924年張深切自上海短暫回台時，曾從事演劇活動。

★張維賢(1909-1977)

- 本名:張乞食，筆名:耐霜
- 築地小劇場見習生(1928-1930)
- 1924[星光演劇研究會]
- 1930[民烽演劇研究會]
- 1933[民烽劇團]
- 演出劇碼

*1927〈金色夜叉〉(原著者 尾崎紅葉)⇒ 於台北永樂座

*1933.8〈人民公敵〉(易卜生)、〈原始人之夢〉(佐佐木春雄作，張維賢譯)⇒ 於台北永樂座，以台語上演。目標在於達到新劇的大眾化，但僅受到一部分知識分子的接受與好評，而並未為大眾所認同。在失望之下，於是1934年張前往上海。

★築地小劇場

- 日本新劇起始於1909年，小山內薫導演與、森鷗外譯著易卜生的作品〈ジョン・ガブリエル・ボルクマン〉由自由劇場演出。

- 1924-1928
- 創始人:土方與志(1898.4.16~1959.6.4)
 小山內薫(1881.7.26~1928.12.25，日本新劇之父)
- 藝術至上主義
- 多上演高立基、契柯夫等的翻譯作品
- 日本新劇運動的據點
- 1928年因小山內的驟逝，出現反土方派，而逐漸走向分裂。1929年3月因親土方派出走，築地小劇場因此分裂。同年4月出走者後另組新築地劇團，以無產階級寫實主義為志向，與日本無產階級作家同盟有深厚關係。

★20年代的台灣新劇

- 新劇:
 - 以語言、動作為主要表演手段，運用分場、分幕的現代編劇方法，以寫實的化妝、服裝、照明、舞台裝置表現當代的生活。
 - 1)追求劇場中的表演藝術
 2)著重宣傳改革的理念
- 文化劇:

*台灣文化協會藉由新劇演出結合民族運動與社會運動，作為諷刺社會陋俗激發民族情操的工具。

*缺點:陳義高遠，曲高和寡。

新興的文化劇雖是良好，但是過些高級，近於有識方面的趣興，一切的科白也很深，一般的民眾識不易理解的，雖是一種的文化劇還要使再通俗化才行（《台灣民報》）

*政治訴求強烈，易引起日本殖民政府的注意。

*1928年，隨文協的分裂而衰微。

➤ 比較內台人新劇團的目標

- 中山侑
- 張維賢(耐霜)

2009/10/30(主讀人:台灣大學臺文所 張文薰助理教授)

鍊結與斷裂—1930年代台灣小說中的「轉向」青年

綱要:

- 左翼革命運動：各懷鬼胎的鍊結
 - 1927年文化協會左右分裂，赤色黑色團體刊物湧現→台灣文學「躍進」「深化」（施淑）
 - 思潮與運動如何與文學發展產生關連？

- 《台灣文學》(左翼系):日台青年首度同盟
- 《福爾摩沙》:「克普」血脈之舊左翼與純文藝在東京接點

➤ 斷裂(再生的起點?)

- 日本內地與殖民地之需求矛盾→「那普」「克普」上部指導方針、「鎖國」性
- 1934~1937 台灣作家得獎潮
- 「大眾」的需求與爭奪
- 「島外」與「島內」之絕對差異

➤ 王錦江〈沒落〉(1935年8月)

- 《臺灣文藝》(臺灣文藝聯盟)2卷8、9合併號
- 「他的師範在校時代,正是一切異了思想的系統共同合作。含蓄的文化協會剛展著瓣燦爛地開花之啓蒙的黎明期。」
- 理想的頓挫=自由戀愛夢想之破滅
- 僅存的良心何去何從?台北都市空間與消費文化

➤ 張文環〈父親的要求〉(1935年9月)

- 《臺灣文藝》(臺灣文藝聯盟)2卷10號
- 作者介入的小說,混亂的敘事
- 城市—東京—現代化(賀津子)VS.鄉土—臺灣—落後未開化
- 戀愛與革命之難解:注定未能結合的戀人
- 世代間矛盾,未能「弑父」之臺灣青年:「父親的要求」

➤ 賴明弘〈魔之力—曾有某段時期〉

- 《台灣新文學》1卷7號,1936年8月
- 「富裕資產家的公子」林信三
- 「與同志們辯論時,必定引用大山郁夫或堺利彥或山川均的理論,以駁倒對方」
- 官能、享樂的舊左翼男性、女性

民間文學的一堂課

講稿:

口述文學有一個特定的學科名稱，叫做「民間文學」(folk literature)。民間文學，這是一個借自西方的文類概念，這就是為什麼這個文類概念用諸漢文學，往往有格格不入的地方，但海峽兩岸學者既延用成習，此地便因襲此一語彙，並詳加解說。就西方定義下的民間文學，係一潛流、次流之民俗學(folklore)中的一部分，以口述傳播為主，處處形成聽講群(folk groups)，各有各的特徵，自然地涵納社群的品味與價值(tastes and value)，誰在聽、講？聽講人是什麼身分？在那裡、在什麼時間聽講？聽講的內容是什麼？聽講群往往成爲民間文學的主要結構成素。他們粗略可以按性質分爲職業(occupational groups)、年齡(age groups)、性別(gender-differentiated groups)、區域(regional groups)、國族(ethnic or nationality groups)，形成特徵。[1]其中，區域性十分重要。也就是說，民間文學遺產最富饒的往往是地理位置相對孤立之地域所在，有利於培植、傳揚一種社區精神(community spirit)，從而建構悠遠的傳統。

民間文學的傳導者與閱聽者皆爲不知名的庶民，農民、市民、工商業者、士人、士兵等等。當知識分子形成主流文化，民間文學形成潛流文化，保存大量的口述資料(orality)，充滿變異性；就作者身分而言，它充滿了集體性(collectivity)、匿名性(anonymity)與地方性。它們使用的語言是方言，形式活潑、通俗易懂，由於它口耳相傳，歷時久遠，凝固、濃縮生活、生產的各種經驗與智慧，保存了傳統文化的特色，呈現出不同時空的社會百態、風土民情、宗教信仰及倫理規範等，不僅抒發情感，也傳達訓誨。值得注意的是，民間文學經過客觀的調查採集後進入書寫形式，但它仍然是民間文學。

在文字未出現的時候，口述故事就是人類歷史；在文字出現以後，口述故事是不識字階層的歷史。教育普及才是近代的事實，則識字階層在古代實爲少數，口述故事就成爲被菁英忽略的庶民記憶，潛流的集體意識。

就文學類型的生態而言，民間文學同時以口述、文獻與再創作的方式，存在於漢語文學傳統之中。所謂文獻，指的是一種接近口述的實錄，再創作，則是文士有意或無意地在個人創作中使用口耳傳聞的材料。因而民間文學，至少在文獻與再創作的這兩方面，與書寫文學(written literature)密不可分。如本章緒論所述，通俗文學(popular literature)興起後，由於接受者(the receiver; the audience)皆爲大眾，民間文學又與之混淆。[2]不過，民間文學在中國經過民國初年鍾敬文、婁子匡等學者的開拓，在臺灣則有平澤丁東、郭秋生、李獻章等以及後續學者胡萬川等人的持續耕耘，逐漸在中國／臺灣文學中建立文類規範，爲大家所接受。

班雅明(W. Benjamin 1892-1940)《講故事人》(《The Storyteller》)[3]指出，

駐守於田壠耕植、散處於市井制藝的農民、工匠，輾轉他們的道德教訓、趣事佚聞，口口相傳，這是前工業時代人們交流的方式。這種交流經驗的能力遇到現代生活形態的根本性挑戰，居家空間的視聽被工具（廣播電視）佔領，講故事傳統日漸沒落。

文學傳統中書寫文學與口述文學的片面重疊，民間文學的範疇，應參照西方，而有所調整。胡萬川的分類，是一個相當穩固的基礎，較諸此地劉捷所徵引楊蔭深的分類，顯然周延很多：

（一）散文故事類

1.神話；2.傳說（以人物為主、歷史故事、地山川勝蹟、動植物、土產、特產、儀式或習俗）；3.民間故事（幻想故事、動物故事、生活故事、機智人物故事、寓言故事）；4.笑話類。

（二）韻文謠諺類

1.歌謠類。

(1)儀式之歌；(2)節令之歌；(3)禮俗之歌；(4)生活的歌；(5)情歌；(6)勞動歌；(7)歷史傳說歌；(8)兒童歌。

2.諺語類。

3 謎語。[4]

楊蔭深與胡萬川的分類，可以供我們參考。

民間文學文獻的採集與整理

文獻部分

大體而言，投入原住民民間文學文獻採集或研究的研究學者，概可分為民間文學學者、人類學者二類。日治時期的這些台灣文人，大抵屬於前者。他們對民間文學文獻的整理，往往改寫，較不符合科普的規範。在民間文學開始發動整理時，曾經發生一個論爭。

民間故事整理論爭及其意義

黃得時在〈台灣新文學運動概觀〉一文中強調：「李獻璋編著《台灣民間文學集》（民國二十五年六月十三日發行），是受該誌特輯的刺激和上記幾位採集者的幫忙而完成的。」[5]

昭和二年（1927）六月，鄭坤五在他所創刊的《台灣藝苑》上開闢「台灣國風」專欄，將搜集到〈四季春〉等三十二首民間歌謠加以評釋，並肯定其價值有如《詩經》，他在「國風」之上加以「台灣」的特稱，指涉「被殖民者尋求解脫外力支配的自主性文化想像」。^[6]也就是，它產生了前文所說的「解殖」的力量。

昭和五年（1930）十月賴和在〈開頭我們要明瞭地聲明著〉裡強調：「有思想的俚語、有意態的四季春、有情思的採茶歌，其文學價值不在典雅深雋的詩歌之下」。^[7]

醒民（黃周）在《台灣新民報》提倡歌謠的整理；同一期《台灣新民報》（345號）上刊登 SM 生的〈歌謠零拾〉，以及靜香軒主人（楊守愚的筆名）發表的民間故事〈十二錢又帶回來〉。

先是，民間文學被界定為「鄉土文學」（昭和七年〔1932〕黃得時〈談談台灣鄉土文學〉），在於「台灣話文」實踐的過程中，可做為被採集與再呈現的對象，以驗證臺灣話文的可行性。[8]有關童謠、民歌、謎語等的整理，在郭秋生、李獻璋等人的努力下，將作品刊登在《南音》、《台灣新民報》上。但在傳說故事方面卻毫無進展，李獻璋約從昭和七、八年（1932、1933）到各地去採取民間的傳說故事，並聯合同好者協力寫出，也蒐集歌謠來比較考訂。他發現了謝雲聲編《台灣情歌集》（廣大民俗學會叢書），其實是由泉州綺文堂（筆者註綺堂有誤）刻的《台灣採茶歌》抄出來的。台灣文藝協會受其工作活動的影響，在昭和十年（1935）一月發行的機關雜誌《第一線》特編刊故事專輯。他在該期發表〈南國男兒〉和〈新女性歌〉兩首福佬話的歌詞。此後又另寫〈故事整理談—評《第一線》的故事專輯〉發表於《新民報》，對HT生的論文和故事寫法有所商榷。

夜郎（張深切）發表〈談民間故事〉十篇，又寫〈讀第一線小感〉，「反迷信與陋習」，自二〇年代到三〇年代，為追求臺灣的民智啟蒙，一直是臺灣文化協會及臺灣民眾黨的成員的共同信念。[9]劉捷於昭和十年（1935）七月，在《台灣文藝》發表〈民間文學整理及方法論〉：「最近在新聞雜誌發表的有關民間文學的文章，幾乎都是未具一定的研究方法，漠然地只做蒐集而已。因此遂引起就『民間故事』整理的論戰，竊以為不是偶然的。」[10]劉捷主張民間文學是臺灣人的文化遺產，其整理是必要的，但，我們要注意到這是一個過去的文學，是有封建階級性的東西。

李獻璋乃於四月五日寫〈整理民間故事是義務，還是反動—駁夜郎氏的愚言囋語〉刊登於《新民報》。李氏該文將論爭主軸界定在「是義務還是反動」，分故事來源是否謠傳、怎樣處理材料、民間故事的用處、搜集者應有的態度，指摘的矛盾與說謊等五節，作了徹底駁論。[11]

簡單地說，因為啟蒙思想的作用，或者菁英主義的心態，使得張深切等人主張「改編以啟蒙」（「啟蒙論」的立場）；而李獻璋等人堅持「本土論」的立場，提倡「採集以保存」。[12]

楊達於昭和十年（1935）十一月發表〈台灣文學運動現狀〉（〈台灣文壇近情〉）：

日本的普羅文壇反覆爭論「文學大眾化」的問題多達三次，同樣地，臺灣也一而再地爭論著這個問題。有關這個問題，已經發展到語言問題（也就是應該用日文？用北京話文？或者用台灣話文？）目前還沒有明確的解決方案。不過，既然對象有臺灣大眾，結論當然是應該採用自己的語言。反對派並不是說不能使用自己的語言，而是說沒有適當的文字可以表現臺灣的方言。所以，贊成派現在正開始辛勤地建設臺灣話文，蒐集與整理民謠、傳說、故事，是其中的一個目標。而李獻璋氏的努力成果——《台灣民間文學集》，最近將由臺灣文藝協會發行。[13]

王詩琅等人，站在民族文化保存的角度，看待民間文學的整理。楊達卻站在普羅文學的立場，肯定臺灣文藝協會的成員，包括郭秋生、黃得時、王詩琅、廖

毓文、朱點人、李獻璋等人。楊逵的思考，與同時期中國左翼作家沒有太大差別。如何看待民間文學以及某些通俗形式文學，也是一個頗有爭論的問題

不管是臺灣話文、文藝大眾化、整理民間文學運動，都因為這個自我價值的追求，而達到抵殖民的目標。

劉捷將這場論爭命名為「民間故事」整理論爭。此地所述並非這場論爭的全貌，僅為概述，但已足以顯示本論爭所突出的民間文學的兩種價值，其一是用母語寫作的解殖價值，其二是民間文學作為底層人民的文學的價值。總之，日治時期文人採集編寫的民間文學而與嘉義相關者，他們雖然未能採取日本人的科普調查的方法，因而在方法學上顯得落後，但他們整理臺灣民間文學的意義，仍然不容小覷，因而錄之於後，以茲參考。

【注】

[1] Brunvand, Jan Harold. *The Study of American Folklore: An introduction.*(New York: W. W. Norton & Company, 1986), p19.

[2] 民歌與流行歌曲的混淆就是一個最典型的例子，進一步討論請見胡萬川，〈從歌謠到流行歌曲——一個文化定位的正名〉，收錄於《首屆台灣民間文學學術研討會論文集》（彰化：台灣磺溪文化學會，1997年），頁1-19。

[3] 該文收錄於 Benjamin, Walter. *Illuminations.* tr. Harry Zohn. (London: Fontana Press, 1992).

[4] 胡萬川，〈從鯽仔魚要娶某——談民間文學〉，收於賴萬發主編，《文化的源頭活水：民間文學之重要性》（彰化市：彰化縣立文化中心，1993年），頁36-37。

[5] 黃得時，〈台灣新文學運動概觀〉，原載於《台北文物》第3卷：第2、3期，第4卷：第2期（1954年8月20日、12月10日，1955年8月20日）。現收錄李南衡編《日據下台灣新文學文獻資料選擇》，（臺北：明潭，1979年3月），頁311。

[6] 呂興昌，〈論鄭坤五的「台灣國風」〉，胡萬川編《台灣民間文學學術研討會論文集》（南投：臺灣省政府化處，1998年6月），頁294-296。

[7] 賴和，〈開頭我們要明瞭地聲明著〉，原刊《現代生活》創刊號（1930年10月）。本文摘錄李南衡編《賴和先生文集》（臺北：明潭，1979年3月），頁356。

[8] 參閱陳淑容，《1930年代鄉土文學、台灣話文論爭及其餘波》（臺南：台南市立圖書館，2004年12月），頁98。

[9] 戴寶村，〈台灣文化協會年代的生活革新運動〉，《20世紀台灣新文化運動與國家認同》（臺北：吳三連台灣史料基金會，2003年3月），頁23-41。

[10] 劉捷，〈民間文學整理方法論〉，《台灣文藝》第2卷：第7期（1935年7月），頁119。本文採林曙光譯，〈民間文學的整理與方法論〉，《台灣文化展望》，（高雄：春暉，1994年1月），頁303。

[11] 李柏如在全文的末段說明，「此文是以玲秋夫人為編著作目錄所蒐集的資料，和他本人（按：指李獻璋）的備忘錄綜合撰成的」，參見李柏如編譯，〈母語

- 之情——福佬語研究史上的一齣》，《自立晚報》，1989年10月2-5日，第14版。
- [12] 陳建忠，〈民間之歌，民族之詩——日據時期民間文學採集與新文學運動之關係初探〉，原在1998年11月「民間文學與作家文學研討會」發表，現收錄於陳建忠，《日據時期台灣作家論：現代性、本土性、殖民性》（臺北：五南，2004年8月），頁85。
- [13] 楊達著，涂翠花譯，〈台灣文壇近況〉，原載《文學評論》第2卷：第12期（1935年11月），東京。現收錄彭小妍主編，《楊達全集》第九卷詩文卷（上）（臺北：國立文化資產保存研究中心籌備處，1998年），頁413。

2009/12/10(主讀人:成功大學臺文所博士候選人 鳳氣至純平)

受眾在哪裡？何謂「台灣文化」？
— 〈青年と台灣〉為討論線索

綱要:

一、中山侑年表

- 1909年3月：出生於台北深坑廳的「蕃地」。
- 1926年8月：發表目前為止可確認的第一部作品（詩）〈別れ〉。
- 1928年至1932年：任職於台北帝國大學職員。其間刊行《水田と自動車》《赤い支那服》、《水晶宮》、《蜻蛉玉》等多部雜誌。另外，組織「かまきり座」、「南の小劇場」等劇團。
- 1932年2月：赴日本寄宿於日本東中野，接觸東京的藝術、文學狀況，另一方面在社會事業組織服務，至1933年秋回台。
- 1934年4月：創刊《モダン台灣》。
7月(?)：任職於總督府警務局，擔當《台灣警察時報》編輯、記者。
12月：擔任哥倫比亞唱片公司發行的雜誌〈ネ・ス・パ〉編輯。
- 1936年2月至1937年1月：在《台灣時報》連載〈青年と台灣〉。
- 1937年7月(?)：轉業於台北放送局。
- 1937年12月：〈文學青年など〉(《台灣日日新報》)。
- 1938年8月：〈文化月評・《大地》、《映畫・望春風》〉(《台灣時報》)。
- 1940年1月：擔任《文藝台灣》編輯委員。
- 1941年5月：與張文環、黃得時等離開《文藝台灣》而創刊

- 《台灣文學》。
- 1941 年至 1943 年：在《台灣文學》發表〈客間〉、〈流れる雲〉、〈午後の雨〉等戲劇劇本，另一方面，同時創作多篇呼應國策的「青年劇」劇本（〈ラジオの家〉、〈軍國爺さん〉、〈峠の一軒屋〉）。
- 1943 年 1 月：受到招集令赴廣東戰線從軍
- 1946 年：回日，1959 年 10 月逝世，享年 50 歲。

二、關於〈青年と台灣〉

- 透過此連載，考察當時日人爲主的文藝活動，同時探究中山佑的文化觀
- 作品背景：連載於《台灣時報》1936.2 月號～1937.1 月號（共十回）
- 概要：
 - ◆ 第一回（1936.2）〈藝術運動の再吟味〉
以兩個青年對話的形式，討論由藝術推動的台灣文化運動（文學、美術、音樂、戲劇、電影等）。
分析現狀後，並且談論藝術運動的目的：非是培養兩三個世界級的藝術家，而透過藝術的大眾化運動，企圖大眾精神上的向上，提高作爲近代人的教養，並且將台灣在質的方面推進於文化的階段。
 - ◆ 第二回～第六回（1936.4～9）〈新劇運動の理想と現實〉
※ 戰後王一剛（王詩琅）〈台北日人的新劇運動〉（《台北文物》3 卷 2 期，1954.5）便幾乎是中山此篇的翻譯。
- 爬梳 1925 年以來台灣新劇運動的變遷、歷史

	台灣人戲劇活動	台日人合作活動	日本人戲劇活動
1925	<ul style="list-style-type: none"> • 台人留日學生創立「炎峰劇團」，使用「支那劇」劇本。 • 張維賢、王萬得等「星光演劇研究會」公演，《終身大事》（批評同姓結婚的「陋習」） 		<ul style="list-style-type: none"> • 藤原泉三郎等「獵人座」舉行第一次公演。

	。		
1928			<ul style="list-style-type: none"> ・台北高校第一屆記念祭「演劇の夕」。 ・台北高校校內舉行易卜生劇本朗讀會
1929			<ul style="list-style-type: none"> ・台北高校第二屆記念祭「演劇の夕」，歷屆最成功的一次。
1930			<ul style="list-style-type: none"> ・旭小學校同學會、壽小學校（蟹工船）各舉行公演。 ・創立「かまきり座」，12月舉行試演會，因中山侑與岩石まさを的對立而解散。
1931			<ul style="list-style-type: none"> ・第四屆記念祭「演劇の夕」。 ・創立「南の小劇場」，翌年春，由核心人物中山侑上京而解散。
1932			<ul style="list-style-type: none"> ・第五屆記念祭「演劇の夕」。
1933	<ul style="list-style-type: none"> ・張維賢等「民烽劇團」公演。 	<ul style="list-style-type: none"> ・由藤原泉三郎等「台北劇サークル」、岩石まさを等「新人座」、中山侑等「台北演劇集團」、張維賢等「民烽劇團」組織「台北劇團協會」。 	<ul style="list-style-type: none"> ・第六屆記念祭「演劇の夕」。 ・台北高商公演。
1934		<ul style="list-style-type: none"> ・2月舉行「新劇 	<ul style="list-style-type: none"> ・4月第七屆記念

		祭」，除戲劇公演外，亦有展覽、廣播劇。	祭「演劇の夕」。 • 5月「劇團台北」公演 • 6月「旗旗劇場」公演。
1935			• 4月第八屆記念祭「演劇の夕」。 • 6月台北高商公演。

➤ 有關台北高校、台北高商校內公演的評價及其影響

◇ 台北高校第二屆「演劇の夕」成功之因素

- 1、藝術方面有知識、熱情的教授們。
- 2、從內地募集而來的學生們。
- 3、前兩者皆在暑假時回內地，吸收「中央」的文化氣息。
→壽、旭兩小學同學會公演、「かまきり座」。

◇ 分析「新劇祭」失敗之原因

- 1、經濟上的失敗：一般人而言，新劇或新劇運動未有任何吸引力。
- 2、舞臺上的失敗：組織的問題、劇團之間的對立。
→台灣新劇運動將來的困境：劇場與演員的問題

➤ 討論民烽劇團等台灣人劇團：語言問題等

「語言不單單是字面的意義及聲調的表現而已，語言的深處隱藏的民族性的一切」。

教化優先於國語普及的邏輯，做為工具的語言。

➤ 如何看待「受眾」？

台灣新劇運動的有利條件：沒有其他娛樂（歌舞伎、較通俗的「新派」等）；台灣知識分子的比率

從此可知，中山侑所設定的戲劇觀眾便是居於都市（台北）的知識分子，而且從條件一看來，似乎限定於「內地人」。

➤ 第七回～第十回（1936.10～1937.1）〈文學運動の變遷〉

爬梳以「內地人」為主的文學活動

1899	在新竹創辦《竹塹新誌》，台灣文藝雜誌的開端。脫離本島文化。	
------	-------------------------------	--

1902~1907	《台灣文藝》、《南溟文學》、《相思樹》、《にひ里》、《新泉》、《綠珊瑚》等雜誌，除《台灣文藝》、《南溟文學》刊登小說、詩之外，多則俳句雜誌。	
1915	《紅塵》	
1918	<ul style="list-style-type: none"> ・創刊《人形》(短歌雜誌)，後來轉為綜合雜誌，刊登小說、詩、評論等。刊行至1919年。 ・1918.12起刊行《木瓜》「以革新萎縮頹廢的台灣文藝界為目的」。 	
1919-1922	<ul style="list-style-type: none"> ・出現台南《荊棘の座》、台北《南瀛》等雜誌，但維持不久。 ・該時期創刊《ゆうかり》、《あらたま》兩大俳句、短歌雜誌。 ・1922台中後藤大治等バベル社創刊《熱帶詩人》開啓台灣詩壇的黃金時代。 ・後藤大治出版台灣第一個個人詩集《亞字欄に倚りて》。 	<ul style="list-style-type: none"> ・1920《台灣青年》創刊。 ・1921文協成立。
	<ul style="list-style-type: none"> ・台中後藤大治等刊行《戎克船》。 ・台北上清哉、藤原泉三郎刊行《亞熱帶》、《炎天》等。 	1923《台灣民報》刊行
1925	<ul style="list-style-type: none"> ・台北上、藤原創刊《JASMIN》。 ・台北谷口多津雄創刊《とろつこ》。 	
1926	<ul style="list-style-type: none"> ・基隆上清哉刊行《白い燈臺》。 	

	<ul style="list-style-type: none"> • 後藤大治爲主，網羅上、谷口、藤原等台灣的詩人，組織「台灣詩人組合」並創刊《亞熱帶詩人》。 • ※詩的全盛時代 • 1926.3 創刊台北高校校友會雜誌《翔風》 	
1927	<ul style="list-style-type: none"> • 濱田隼雄、中村地平等舊《翔風》核心人物創刊文藝雜誌《足跡》。《足跡》刊行後，陸續出現《詩火戰》、《南方文學》等文藝雜誌。 	
1928~	<ul style="list-style-type: none"> • 受到日本內地普羅文學風潮之影響，1929.9 藤原泉三郎等創刊《無軌道時代》 	
1930	<ul style="list-style-type: none"> • 刊行《風景》、《南溟藝園》等文學少年趣味的雜誌。 	<ul style="list-style-type: none"> • 《三六九小報》創刊
1931	<ul style="list-style-type: none"> • 上清哉刊行《圓卓子》。 • 8 月由藤原、上、別所孝二等台灣文藝作家協會成立。並刊行《台灣文藝》。由經濟問題及當局的打壓而夭折。 	<ul style="list-style-type: none"> • 1932 《南音》
1933	<ul style="list-style-type: none"> • 上清哉《南海文學》 	<ul style="list-style-type: none"> • 《福爾摩沙》創刊
1934	<ul style="list-style-type: none"> • 4 月中山侑編輯《モダン台灣》 • 西川滿等創刊詩雜誌《媽祖》 	<ul style="list-style-type: none"> • 「台灣文藝聯盟」成立，並且創刊《台灣文藝》
1935	<ul style="list-style-type: none"> • 《南風》 	
1936		<ul style="list-style-type: none"> • 《台灣新文學》創刊

- 文學、雜誌形式的變遷：短歌、俳句→包括小說、詩等，綜合雜誌的出現。
- 從事文學之態度的變遷：殖民地官吏，文學青年的趣味境界（《人形》、《木瓜》）→與文學同生共死（《亞熱帶》、《炎天》）。
- 文學思潮、傾向之變遷：短歌、俳句→詩、小說（「台灣詩人組合」、《翔風》、

《足跡》) → 普羅文學 (《無軌道時代》、《台灣文藝》) → 通俗性

三、在中山侑在台灣文化活動中的〈青年と台灣〉

➤ 「受眾」範疇之變遷

早期具有浪漫色彩的雜誌經營、詩作以及「かまきり座」公演

→ 赴日，社會事業設施的經驗：開始思考如何吸引受眾？

→ 回台後，刊行《モダン台灣》、肯定張維賢使用台語公演。

縱使如此，中山個人所設定的受眾仍限於以內地人為主，在都市（台北）懂日語的一群人。（出自於〈青年と台灣〉）。電影《望春風》大受歡迎所引起的省思（地方色彩）。

→ 進入收音機電台，受眾範疇之擴大（全台，不過仍有語言限制）。自己藝術上的理想與工作之間的矛盾。

→ 戰爭時期，作為教化工具的皇民化、青年劇受到矚目。受眾範圍擴大為全台民眾（包括台、日人、不限語言）。

四、代結語：媒體人身分與藝術工作者、「台灣思維」之間的糾葛

➤ 提升「台灣文化」與呼應國策之間的關係

推動「地方文化」的政策之下，戲劇、文學都可受到當局的支持，這方面中山活動空間更大。然而，他對目的（教化台灣人）至上的文化政策有所質疑。另，對內地「不懂台灣」的劇團的演出有所不滿。

➤ 戰爭時期青年劇劇本與《台灣文學》發表的小說、劇本之異同

明顯呼應國策的青年劇劇本（〈ラジオの家〉、〈軍國爺さん〉、〈峠の一軒屋〉）與在《台灣文學》創刊號卷頭作品〈ある抗議〉，以及三部劇本〈客間〉、〈流れる雲〉、〈午後の雨〉。

1、〈ある抗議〉描述中山本人、張文環以及王井泉等《台灣文學》同人、作品中提及他們討論組織劇團，即厚生演劇研究會。述及台灣人知識分子的「苦悶」。

2、〈客間〉描述一心想要成為「日本國民」的台灣人律師最後發覺其不可能，女兒亦由與內地人婚姻不成而回鄉下老家。

3、〈流れる雲〉描述內地人父子，父親退休後搬往「可以與日本內地連結」的台北，台灣出生的兒子則選擇堅持留在鄉下。

➤ 中山侑與左翼、《台灣新文學》

如同當時大多數的知識分子一般，受過馬克思主義洗禮。在東京亦有接觸下層階級子弟的實際經驗，反而親身感受兩者之間的距離。

《台灣新文學》僅發表過一篇作品。與楊達好友入田春彥的關係。

試思台灣文學—從佐藤春夫與楊逵談起

綱要:

書籍如何從日本流通到台灣？可以先以三省堂作為研究的對象，三省堂在日本算是相當大的書店，台灣亦有分部。透過對三省堂的研究，可以知道日文書籍是如何流通到台灣。除此之外，尚可以發現不是所有的書籍都可以在台灣流通，當中仍有一部分書籍因為「檢閱制度」無法流通。而「檢閱制度」如何阻礙書籍的流通，這部分可以藉由佐藤春夫〈殖民地之旅〉和楊逵〈送報夫〉來說明，藉此來看檢閱制度如何對台灣文學造成影響。

佐藤春夫於 1920 年曾到台灣旅遊，而《霧社》即是他在台灣的旅遊經驗。其中收錄的若干作品，除了〈殖民地之旅〉於 1932 年發表，其他皆是在 1920-1925 年之間在雜誌連載，而後再集結成《霧社》一書。《霧社》共有二個版本，第一版在 1936 年出版，第二版在 1943 年出版。若是仔細將二種版本相較，可以發現無論是書籍裝訂的精製度、表紙／封面大不相同。產生差異的原因之一，可能是因為 1943 年進入決戰期，政府對於各項資源的配給嚴格管制，所以第二版的書籍裝訂比較素樸。

作台灣文學研究時最危險的一點，就是有許多人不會先去找第一手的原始資料，就直接進入議題的研究。比如說若是研究佐藤春夫〈殖民地之旅〉，不去先找第一種版本的資料，就直接翻閱佐藤春夫全集，可能會從而忽略了某些地方。將第一版與第二版的《霧社》相互對照，可以發現第二版抽離了〈殖民地之旅〉。因此，若是只看佐藤春夫全集是不會發現這件事。〈殖民地之旅〉出現很多台灣人的姓名，如許媽葵、洪棄生、林熊徵等，可是當中可以很清楚指稱誰是誰的就只有林熊徵。文本的主要舞台是台中，佐藤在台中繞了幾個地方，如台中、霧峰、豐原、鹿港等等，他在這些地方遇到的人就成為他作品的一部分。佐藤想跟洪棄生見面的事，卻敗興而歸，也被記錄在〈殖民地之旅〉。文本並沒有直接寫出洪棄生的名字，而是透過介紹他的作品讓讀者知道這位鹿港知名的漢詩人。同樣地，許媽葵在作品也沒有以真名出現，文本是以 A 氏來稱呼這位帶領佐藤參觀各地的青年。文本有談到佐藤在霧峰見到林熊徵的事，並且他還被問到對於台灣的殖民統治的意見。可是若是談到霧峰，對殖民統治的議題相當關切，一般人最先聯想到是林獻堂，而不是林熊徵。可是為什麼出現在作品不是林獻堂，而是板橋的林熊徵，是佐藤春夫搞錯人名？還是他意圖藉由林熊徵來掩蓋林獻堂的身分？諸如此類，一旦爬梳文本，便可知道文本其實潛藏著許多謎團。基於種種的疑問，便形塑了河原學位論文的附論。寫完論文後，河原以為已經解開佐藤春夫〈殖民地之旅〉的眾多謎團，可是前幾年發現一個事實。他發現〈殖民地之旅〉分二次刊登於《中央公論》，其中有一回被禁。河原原先推測可能是由於文本的

後半部描寫到佐藤與林熊徵／林獻堂曾有過關於殖民統治的辯論。可是台灣大學圖書館、法學部收藏的《中央公論》所刊載的〈殖民地之旅〉只有後半，被禁刊的部分是前半。這個發現與他原先的想法不相符合。讓他知道禁刊的原因不在於林獻堂對殖民統治的種種批判，而是許媽葵對佐藤所說的話，例如八卦公園有個紀念碑，上頭記載日人對台人陣壓的事，而許媽葵據此批評殖民政府的殘忍、不人道；豐原的舊地名為葫蘆墩，卻遭日政強制改名為豐原，許媽葵也曾質疑日府的作法。藉由以上例子得知，作台灣文學研究時，熟讀文本縱然是當務之急，但也不要忘記原始文獻的收集與整理，並且還要對歷史有一定程度的認識與了解。

楊達的〈送報夫〉在《台灣新民報》曾連載過前半段，內容描敘青年到日本好不容易找到送報夫的工作，可是因為工作太辛苦了，沒多久他就離開。可是後篇的內容卻被禁止刊載，原因是其內容談到農民的田地被製糖會社強行徵收、送報夫對派報所的老板的抗議。換句話說，作者對總督府支持的製糖會的批判，以及藉以抗議行為來彰顯普羅運動，是遭到禁刊的主要理由。楊達後來將〈送報夫〉投稿到《文學評論》這個普羅色彩濃厚的雜誌。在這之前，刊載於《號外》的一篇小品文：〈自由勞動者的生活剖面〉，其實是〈送報夫〉的原型。由於〈送報夫〉是台灣人被日本中央文壇肯定的第一篇作品，因此，在台灣人之間產生相當大的回響。可是因為檢閱制度《中央文壇》遭遇禁發，日治時期的台灣人沒有辦法讀到〈送報夫〉。那麼台灣人怎麼知道〈送報夫〉在講什麼？楊達以種種筆名，如賴健兒、王氏琴，撰文評論〈送報夫〉，除了給予正面的肯定，並不忘觸及文本的內容大綱，藉此以達到宣傳的目的與向台灣文壇介紹自己。台灣讀者能閱讀〈送報夫〉這篇作品，必須再等到戰後 1946 年。而這本書標題是「新聞配達夫」，副標題是「送報夫」，內容是中日對照。

藉由以上二個例子，可知檢閱制度對台灣文學造成一個相當大的陰影。

2010/1/14(主讀人: 中研院臺史所副研究員 陳培豐)

《淺談個人的論文書寫經驗》

綱要:

一、什麼是人文研究的論文

- 以盡量合理、科學、中立、客觀的方式自問自答。自圓其說。
- 論文必須有清楚的問題意識，以及將史料結構化或脈絡化的過程；把自己所蒐集而來的史料或研究經過整理、消化之後、進行自己具有獨創性主張的體系化作業。
- 讀書報告則是：把自己所知進行整理，讓讀者對於一些事情或現象的原委，有初步的理解即可。

二、要問什麼問題——題目的設定

- 別人沒有問過的——獨創性（讀者詮釋共同體、《キング》）。
- 別人問過，但是其解釋或答案不理想——批判、顛覆、新說（漢詩文、東亞域內的殖民統治）。
- 光是批評他人的文章是書評不是論文（被批判的論文必須有代表性、重要性、是典範）。論文必須有破有立、提出自己的見解。
- 有意義、對學界有所助益的或有社會關懷。（廟、「同化」）

三、設定題目時必須注意

- 符合或能顯示自己的能力（臺灣 Nationalism 的過去、現在、未來）。
- 自己有興趣（熱情、使命感）。
- 必須設定實際存在的問題意識，否則會流為典型的「稻草人式論文」。也就是自己製造出一個虛擬的議題，再進行無謂的格鬥論辯。
- 題目的設定便是一種初步的研究成果、創作。（40%）。
- 題目當中告訴我們方法。通常副題中會顯示方法（3人）。

四、什麼是好的題目

- 有延展性的。可由淺而深。串連或分裂成新的議題（不光是樹而是林）。
- 有競爭能力的。（「同化」。但學日本回臺灣）
- 可和許多領域對話。
- 這些題目可能便是你一生的工作內容。

五、如何書寫論文

- 如何在自圓其說後，提供一個看待問題的觀點、角度、方式甚至結構，或因果關係。
- 論點、論述、論據、結論（起承轉結）
- 複雜、曲折。不是黑白是灰色、是抽象、哲理的。因此不太可能是直線、機械式的。
- 必須由「自己」來說。
- 冷靜、客觀、合理。（用 50%的資料、其他的下次用或等別人來問）
- 盡量使用肯定的語句。

六、序章、前言

- 在前言必須讓讀者知道，論者的問題意識(論點)是什麼？想解決什麼議題？試圖使用什麼研究方法去解決？交代一些疑難雜症、整理閱讀環境後，才能進入論者自己的敘述世界。
- 先行研究的檢討
 - 不能曲解誤讀先行研究、或各說各話、雞同鴨講或選擇性、恣意性的對話、

批判。(雖然處理同樣的議題，但別人是在什麼問題意識下、以什麼方法在進行研究。總共寫了幾篇)

- 舉例來說：有前提條件的論述如：「廖、朱、林三人的反對論實際上無法撼動台灣話文作為台灣文學改革的正當性」(林淇漾、頁 15)「應具有安德森所說的形成民族想像胚胎的『印刷語言』的潛能」,「假以時日,脫胎於漢文體系的台灣話文將可邁向『民族印刷語言』的崇高地位」(施淑、頁 15)、「台灣話文書寫正逐步地建構它自身的文學典範」(頁 15、李育霖),「這些細緻、複雜的論述,不能簡化或曲解為直接肯定式的論述。
- 重要的先行研究必須在文中對話、交錯。
- 研究方法的說明(才能檢視、才有對話的平臺)
- 分析概念的設定
 - 分析概念通常使用來解析複雜事象、使複雜事象能脈絡化。
 - 因此,其本身必須有清楚、精緻、穩定的定義。如「同化於文明」、「同化於民族」。(如果論文是項鍊,分析概念便是在製造珍珠,脈絡化便是串珠的線,分析概念是包粽子的葉子)。
 - 分析概念的定義必須合理。不能隨機拿一個歷史現場的說法。例如:為何必須選擇在論戰中地位並不重要的莊垂勝之主張做為定義?不使用郭秋生、黃石輝的看法。
 - 分析概念必須考慮其有效性、必要性。「傳統文人」與「新型知識分子」。
 - 分析概念不能遊移。語言還是文體。
- 章節設計
 - 必須有機、有脈絡。也就是有精緻的勾連。

七、有關脈絡化、結構化

- 所有的人文科學相關論文,均必須有將一個複雜、龐大議題或恣意、瑣碎的史料結構化或脈絡化的過程。將大量且充滿了片斷、零散、紛亂的史料與敘述進行串連,這是一篇論文的基本課題。(4 個理論、8 人的先行研究批判)
- 沒有緊密的關係或貫連時,論文僅具有百科或事典的性質,所有的論述基本上只是片斷、無機、列條式的歸納式存在。
- 引用文不能隨意的拼貼,必須在一個脈絡中進行整理。
- 在蒐集消化資料之後,透過辯證、演繹、歸納或甚至是簡單的理論之運用(對話)等手續,將原本散亂的信息資料縫合或重構成一個論述的有機體,以便去回答自己的提問或提出新的觀點、主張。(粽子、項鍊)
- 脈絡化、結構化的過程中必須攻也必須防衛(如前述林淇漾、施淑)。不要無限的擴散而無法收拾。
- 不能前後矛盾。
- 不是宗教式的盲信、「勇往直前」或硬拗。而是「妥協式」的反映資八、有關理論的使用

- 理論是工具、不是方法。
- 理論之間不能衝突打架。
- 理論係在化約事象，但不能取代事實。(言語／文體)、離散／權力、殖民地／東亞。
- 不能讓人有隨機取材、以及先有結論或答案再找證據的感覺。
- 理論必須在地化、調整、改造。不能沒有反省的直接套用。(如離散比較適合使用在一部分的外省人)
- 理論可以幫助思考。不熟悉的理論就不要用。(理論摘除後，論述依然可以成立時，便可考慮不用)
- 理論不能只是做為論文的結論。換言之，結論不能只是當做理論的注腳。
- 料、不斷調整原本的主張劇本。(讀書會、報告)

八、有關理論的使用

- 理論是工具、不是方法。
- 理論之間不能衝突打架。
- 理論係在化約事象，但不能取代事實。(言語／文體)、離散／權力、殖民地／東亞。
- 不能讓人有隨機取材、以及先有結論或答案再找證據的感覺。
- 理論必須在地化、調整、改造。不能沒有反省的直接套用。(如離散比較適合使用在一部分的外省人)
- 理論可以幫助思考。不熟悉的理論就不要用。(理論摘除後，論述依然可以成立時，便可考慮不用)
- 理論不能只是做為論文的結論。換言之，結論不能只是當做理論的注腳。

九、有關資料、文本的使用

- 史料(文本)不等於歷史(文學)研究，史料(文本)必須要經過問題意識以及研究意義的設定、研究方法(理論的引用、對話)、邏輯辯證、論述串連、結論的提出(新的主張、詮釋框架的提出、對既有研究的批判否定或反省)之後，才能算是研究。
- 資料不能斷章取義，不能部分式的引用。引用資料必須注意脈絡。
- 不能只選擇對於自己有利的資料。必須處理對自己不利的資料(誠實、防衛)。不能刻意迴避不利證據。
- 是誰?以什麼身分、立場?在什麼情境、脈絡下的發言或主張。
- 這些發言主張的代表性、真實性。或做為支持自己論證的正當性。(李登輝的統一論)
- 不能曲解歷史。「中國白話文將台灣話文納為己有……。兩者相互內耗的結果，便是將彼此視為寇仇……鄉土文學論戰的兩派往往惡言相向，指責對方的不是，不過其矛頭卻不曾共同指向日語的文化霸權，甚至連一句批判殖民

地國語政策的重話都不曾出現」

- 論述應該避免平面化（推出史料後告訴我們「可見……」，便結束）。資料的解讀應深入也要貫連。是作者在尋找或操作史料，而不是有資料後才找設定論述議題。

十、論文的體裁——論文好壞的判斷

- 必須有問有答。答得合理、精細。必須有血有肉、有事實、有主張、有根據、有脈絡有結構。不是只在空中進行作業，畫一張漂亮的藍圖便達成目的。
- 有遠景，給讀者「想像」。可和許多領域對話。
- 不能把常識性的價值判斷當做論文的結論。例如：殖民地統治是邪惡的、不好的。因為、這是前提。
- 所謂常識性的價值判斷、會頻繁的改變。例如：臺灣的殖民「同化」統治中有近代化要素。
- 不抄襲（嚴重性）。
- 看題目、前言、結論、章節、參考資料、便大致可判斷。

十一、個人的建議

- 研究 Sense 的培養。
- 歷練。
- 亂讀、濫讀。
- 多思考、多想像（拙作）、多猜疑、多和別人討論（懸疑案件的探偵）。

四、研讀成果

(一)已研讀篇目

文藝評論	相關小說文本
(1) 1933.7.15 楊行東〈台灣文芸界への待望〉《フォルモサ》1	(1) 1933.7.15 巫永福〈首と体〉《フォルモサ》1
1933.12.30 吳坤煌〈台湾の郷土文学を論ずる〉《フォルモサ》2	(2) 1933.12.30 吳天賞〈蕾〉《フォルモサ》2
(2) 1933.12.30 劉捷〈一九三三年の台湾文学界〉《フォルモサ》2	(3) 1934.6.15 吳希聖〈豚〉《フォルモサ》3
(3) 1934.11.15 巫永福〈吾々の創作問題〉《台湾文芸》1:1	(4) 1935.4.10 翁鬧〈東京郊外浪人街〉《台湾文芸》2:4 台湾文芸連盟
(4) 1934.11.15 劉捷〈台湾文学の鳥瞰〉《台湾	

<p>文芸》1:1 (5) 1935.3.5, 劉捷〈続台湾文学の鳥瞰〉《台湾文芸》2:3</p>	
<p>(6)1934.7 守愚〈小説有點可觀、閒卻了戲曲、宜多促進發表機關〉《先發部隊》1 (7)1936.2,4,5 中山侑,〈青年と台湾1~3〉《台湾時報》195-197 (8)1936.8《台湾新文學》編輯部〈新劇運動の再出発に際して〉 (9)1936.11 耐霜〈台湾の演劇について—主として台湾語による演劇〉《台湾新文學》</p>	
<p>(10)鶴見俊輔《戦時期日本の精神史》1991年 岩波書店 ◎補充閲讀 • 施淑〈文協分裂與三〇年代初台湾文藝思想的分化〉《兩岸文學論集》新天地出版社 1997年6月3-28頁 • 施淑〈書齋、城市與鄉村〉同上 49-83頁</p>	<p>(5) 1935年8月 王詩瑯〈没落〉《台湾文芸》2卷8、9合併号 (6) 1935年9月 張文環〈父の要求〉《台湾文芸》2卷10号 (7) (17)1936年6月 賴明弘〈魔の力〉《台湾新文学》1卷7号</p>
<p>(11)1933.7.15 蘇維熊〈台湾歌謡に対する試論〉《フォルモサ》1 (12)1935,劉捷〈民間文学の整理及びその方法論〉《台湾文芸》2:7</p>	
<p>(13)1921, 甘文芳〈現実社会と文学〉《台湾青年》3:3 (14)1923, 蔡培火〈新台湾の建設とローマ字〉《台湾民報》13,14</p>	
<p>(15)1932.2.1, 賴明弘〈談我們的文學之誕生—一項提議〉(日文原文)《台湾文學》 (16)1932.6.25, 秋本真一郎〈台湾文學運動的霸權、目標、組織〉(日文原文)《台湾文學》</p>	
<p>(18)中山侑,〈青年と台湾1~10〉《台湾時報》195-206</p>	
<p>(19)1935.2.1, 楊逵〈芸術は大衆のものである〉《台湾文芸》2:2 (20)1935.12.28, 徳永直〈台湾の新文学に所望する事〉《台湾新文学》1 (21)1935, 楊逵,〈行動主義検討〉《台湾文芸》</p>	<p>(8)雷石榆,〈我所切望的詩歌〉,《台湾文藝》2:6, 1935.6.10 (9)楊守愚,〈一群失業的人〉(小説) (10)呂赫若,〈牛車〉(小説)</p>

<p>2:3 (22)1935, 楊逵, 〈文芸批評の基準〉《台灣文芸》2:4 (23)1935, 楊逵, 〈読者の声を聞け〉《新潮》 (24)1935, 楊逵, 〈お上品な芸術観を排す〉《文学評論》2:5 (25)1935.9.24 楊杏東〈《台灣文藝》の郷土的特色〉《台灣文藝》2:10</p>	<p>(11)楊逵, 〈送報伏〉(小説)</p>
<p>◎補充閱讀</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1934.10.11, 徐瓊二, 〈楊逵氏作新聞配達夫を評す(上)〉《台灣新民報》 • 1934.10.24, 賴健兒, 〈新聞配達夫: 楊逵君の作品就て〉《台灣新聞》 • 1934.11.28, 王氏琴, 〈新聞配達夫—女性はかう見る〉《台灣新聞》 • 1934.12.19, 郭水潭、吳新榮, 〈共同批評—主として王氏琴に応ふ〉《台灣新聞》 	
<p>(26)楊逵 1935.12.28〈台灣新文學社創立宣言〉《台灣新聞》 (27)1935.12.28, 徳永直〈台湾の新文学に所望する事〉《台湾新文学》 (28)1935.12.28, 吳新榮〈台湾新文学社に対する希望〉, 《台湾新文学》 (29)1936.2.6 林克敏〈台湾新文学創刊号を読む〉《新文學月報》</p>	

(二)研讀內容整理・摘要

<p>2009/10/01</p>
<p>整理: 碩一 王佩淇</p> <p>研讀篇目: 評論: 楊行東《對台灣文藝界的期望》、 吳坤煌《台灣的郷土文學論》、 小説: 吳天賞《蕾》、巫永福《首與體》、吳希聖《豚》</p> <p>一、小説-吳希聖《豚》</p>

(一)、作者介紹:吳希聖(1909~?)

臺北淡水人。曾任《臺灣新民報》記者。文學創作，以小說為主，重要作品有〈豚〉、〈乞食夫妻〉、〈人間楊兆佳〉。光復後，任職於華南銀行。退休後，即行蹤不定，目前改名為陳希聖。

(二)、人物關係圖：

(三)、段落概說：

1、第一段：寫出主人翁阿三家的家裡環境與家人間的互動方式

如：「穿過竹林，便是茅草覆蓋、行將傾倒的農家與豚舍。」

(頁 3,第三段)

「再不起來，媽的手就要伸進我赤裸的脖子裡啦—這麼一想，明仔就像烏龜一樣地從被裡爬出來。」

(頁 6,第六段)

2、第二段：阿秀出場，此段寫出她與進財伯間的恩怨

3、第三段：描寫阿三家的貧農生活，此處顯現出當時台灣貧窮農家的生活樣貌。如：

他們整年不洗臉，不漱口。他們的阿爸如此，他們當然也如此。只須上床前把雙腳泡泡水就行了，他們的臉比礦工還髒，牙齒其黃無比，呵口氣，其臭與毒瓦斯無異。(頁 16,第三段)

原來雨水滴下來，落在後頸上，使他受不了。(頁 16,末段)

4、第四段：

悲慘的結局。農人的重要財產—豚與女兒都死了，一家之主阿三也被巡查抓走。

(四)、小說特色：

●具體寫實，反映當時台灣農人受壓迫的困苦生活

如：「床上掛著粗麻蚊帳，鋪著蓆子，還有破舊髒汗的薄棉被……但是在擁擠得令人窒息的這一點上，則與豚床沒有兩樣。」(頁 5,末段)

「房間用紙糊的薄泥牆隔開。這種泥牆先用竹子編成一個格局，在塗上泥巴，然後貼上報紙就成了。」(頁 7,第一段)

●描寫細膩，使景物靈活生動

如：「他們整年不洗臉，不漱口。他們的阿爸如此，他們當然也如此。只須上床前把雙腳泡泡水就行了，他們的臉比礦工還髒，牙齒其黃無比，呵口氣，其臭與毒瓦斯無異。」(頁 16,第三段)

「明仔發出心滿意足的聲音，把蕃薯從左往右，又從右往左地在

手上拋擲，用嘴呼呼地吹。然後用袖口把烤焦的部分擦去……。」

(頁 16,第一段)

●穿插俗語，如：幹、老不修。

●使用方言，如：死罔仔、夭壽短命、查某。

二、評論-吳坤煌《台灣的鄉土文學論》

作者介紹：

吳坤煌(1909~1990)

南投人，筆名梧葉生。1932年，參加東京築地小劇場新話劇工作。與台籍文藝青年組織「台灣藝術研究會」，發行《福爾摩沙》雜誌。1934年，參加「台灣文藝聯盟」，主持東京支部。在戲劇演出方面，吳坤煌與韓國三一劇團、中國留日作家，合作導演數齣新劇。1951至1961年，涉及思想左傾，入獄綠島10年。吳坤煌的文學活動，主要是戲劇與詩。其日文新詩大都寫於1935年至1945年的十年間，創作量約有四、五十首。他主張詩要和現實生活結合，是一位現實主義的詩人，羊子喬則稱他為「社會主義的詩人」。

2.雜誌介紹:

《福爾摩沙》

1933年3月20日，吳坤煌、王白淵、巫永福、蘇維熊、張文環等人於日本東京籌組「臺灣藝術研究會」，並創辦文藝雜誌《福爾摩沙》。蘇維熊擔任主編，創刊號於同年七月份誕生。強調文學的藝術性，企圖在殖民文化的籠罩下，以殖民者的語言建立獨自的文化。大量引進西方近代文學技巧，以日文作為書寫工具，懷抱創作「臺灣人的文藝」的雄心。

段落概說

(一)、第一段：指出浪漫主義與自然主義對鄉土文學的理解錯誤。如：

其れたるや、非常に漠然たるもので、記憶に残つてゐると云ふよりも寧ろ現在の意識の連續的連關の中に現れたものである。つまり現在の經驗内容から過去を反映するものである。(頁 262,第一段末)

ロマンチストは理想主義者であり稍々もすれば現實を糊塗し、現實を理想化する。……彼等が云ふ所は大抵有りし日の故郷であり、或は現在に根ざさない、さうありがたい觀念から捻出された願望の故郷である。(頁 264,第一段)

(二)、第二段：

舉出外國鄉土文學發展的例子作為前車之鑑，並反駁台灣先前對鄉土文學的模糊定義，來強調文學創作要有民族意識，否則不能算鄉土文學。如：

臺灣に於ける多くの文学創作の中に、若し臺灣人の生活を描写して其の作品に民族的の動向がなく、地方的色彩が香ふてゐなかつたならば、今まで主張されてゐる郷土文学ともならない。」(頁 266,末段)

幼少よりあらゆる點に於て、種々の差別待遇を受けてゐる人々が、正直にその不平不満を具象化して創作をした場合、其處に自然に本國人と異なつた文學作品が出来、憂鬱性に富み、陰鬱な物の觀察から来る、自然とは相反對なるねじれた表現になる筈だ。其れだけでも民族性が波打ち、本国作家との間の溝となつてゐる。(頁 267,第一段)

(三)、第三段：

引述藏原先生的話，對舊文化去蕪存菁並強調建設無產階級文化，呼籲停止壓迫其他民族文化。如：

現在ソヴェート同盟にあつては民族的差別が廢止され、各民族の利益の統一、同等の権利に於ける各民族の組合が実施されてゐる。(頁 271,第三段)

否来るべき社會主義文化は、各民族の中にア壓迫されて眠つてゐた勤勞大衆の文化の平等な權力の上に立つての拘束なき發展によつてのみ可能である。(頁 272,第一段上排倒數第四行)

かくてかつての支配階級民族の特權の廢止と各民族の自由な文化的競争の中にこそ来るべき社會主義國際文化が生れて來るのである。(頁 272,第一段最後)

三、評論-楊行東《對台灣文藝界的期望》

段落概說

(一)、第一段：對「台灣文藝」的定義

故に？くとも臺灣民衆の心を驚異と感激で満たし、するどくめざまさずには置かない様な聲を以て呼びかける原動力のある文藝、之れが臺灣文藝と言ふべきものである。」(頁 255,第二段末)

何れにもせよ、須く臺灣の民土に生きる者からの至純なる發露であり、眞摯なる創作であり、緊々として人間性に迫るものがあらねばならないのである。(頁 256,第二段)

(二)、第二段：

指出目前台灣尙未有符合期待的作品，並對被認為是無產階級文學的《台灣文學》雜誌與被稱為資產階級文學的《南音》做批評。作者認為台灣的文藝不能以「無產」或「資產」分，重點在於作品是否淨化人性、是否有力量。

如：

(「臺灣文學」は) 臺灣プロ文學運動の唯一の機関雜誌として姿を現はしたものに間違ないが、其の民衆の指導機關ともなり、文藝界への第一歩を踏み入れた重大なる任務の斯雜誌……。(頁 257,末段)

吾らはそのプロとブルとに論なく、齊しく人間性を淨化し、深化し、吾らの生活の眞に迫つて來る力のあるものならば、それに耳を傾け、敬意を表する寛曠な度量を持たうとするものである。(頁 258,第二段第六行)

(三)、第三段：

批評《台灣文學》對農民較不關心，並該革新舊社會文化。也提出了對白話文、台灣話文、現代語文、日文作品與評論界期許。如：

(「臺灣文學」は) 臺灣の最大部分を占めてゐるものは農民だ。その農民層からは何らの活動と生産が現はれて居ない。農民層へのアクティブと獲得が無くして何の大衆化であるものぞ。(頁 258,末段)

本島特殊の習慣、風俗の打破改善、制度の革新迷信宗教への指導等々此の現實社會を赤裸々に解剖し分析し、批判をなし、其處にあるべき當來社會のまともな姿を提示せねばならないと信條するものである(頁 259,第一段第五行)

(四)、第四段：結論一期望台灣文藝界能有所成長，發展出自己的特色

四、評論與文本之關連

吳坤煌在《台灣的鄉土文學論》的第二段提到：

臺灣に於ける多くの文学創作の中に、若し臺灣人の生活を描写して其の作品に民族的の動向がなく、地方的色彩が香ふてゐなかつたならば、今まで

主張されてゐる郷土文学ともならない。(頁 266,末段)

幼少よりあらゆる點に於て、種々の差別待遇を受けてゐる人々が、正直にその不平不満を具象化して創作をした場合、其處に自然に本國人と異なつた文學作品が出来、憂鬱性に富み、陰鬱な物の觀察から来る、自然とは相反對なるねじれた表現になる筈だ。其れだけでも民族性が波打ち、本国作家との間の溝となつてゐる。(頁 267,第一段)

吳坤煌的對鄉土文學的定義便是要有民族性、地方色彩，並具有憂鬱性質才能與日人有所區別。所以對照《豚》的內容，作品中出現了許多台灣農家的刻苦生活，如一家吃著少得可憐的晚餐與阿三家男生衛生習慣差、穿著破爛的樣貌，讓讀者見識到了當時台灣特有的農家景況。並且《豚》在第二段與末段寫出了日本人與依附日人者(保正進財伯)的惡劣態度，讓讀者容易產生同情，雖無積極的表達抗日情緒，但也消極的讓日人的行徑暴露在作品中，使台灣人產生共鳴，我認爲這邊也有顯露出台灣民族的動向。最後末段的三重悲劇(母豬死、女兒亡與男主人被抓走)亦帶有濃濃的憂鬱的性質。所以我認爲《豚》這篇小說符合了吳坤煌對鄉土文學的定義。

而楊行東的《對台灣文藝界的期望》中提出對台灣文藝的期許是：

何れにもせよ、須く臺灣の民土に生きる者からの至純なる發露であり、眞摯なる創作であり、緊々として人間性に迫るものがあらねばならないのである。(頁 256,第二段)

楊行東認爲台灣的文藝要是台灣人純真的情感流露，對人性要貼近的描寫。與吳坤煌所不同的是，楊行東認爲無論是「無產」或「資產」的作品，只要符合上面的條件都可以稱爲「台灣文藝」。故此時我們便可以拿楊行東的標準來看《豚》是否符合他的要求。《豚》無疑是當時台灣底層農民的寫照。被日方欺壓、三餐不濟的苦日子等，無不貼近了貧農們的現實生活。故我認爲《豚》這篇小說也符合了楊行東所定義的「台灣的文藝」。

問題

(一)、楊行東在《對台灣文藝界的期望》的評論中常提到要有「生活意義」(或「生活意識」(頁 257,第四段倒數第二行)才會有強烈的文藝活動，請問「生活意義(或意識)」的意思和現在常聽到的「生活的意義」相同嗎？

(二)、在吳坤煌的《台灣的鄉土文學論》中將鄉土文學與社會主義做緊密的結合，並說出「其れだけでも民族性が波打ち、本國の作家との間の溝となつてゐる。若し偽らざる気持ちを持續して僅か也とも世界の思潮に其れが觸れたら、必然に階級鬭争にまで其れは發展する可能性のある愛民族的熱情ではあるが」(頁 262 第一段末)作者爲何對無產階級活動(無論社會上的活動或文學上的活

動)能夠有這麼大的憧憬？與當時社會背景有關嗎？

整理: 碩一 黃詩涵

研讀篇目:

劉捷,〈一九三三年的台灣文學界〉,《福爾摩沙》,1933年12月30日。

巫永福,〈首與體〉,《福爾摩沙》創刊號,1933年07月15日。

吳天賞,〈蕾〉,《福爾摩沙》第二期,1933年12月30日。

一.〈一九三三年的臺灣文學界〉作者劉捷介紹

〈一九三三年的臺灣文學界〉,談到評論文本之前先簡略作者的生平,作者劉捷(1911-2004),出生於屏東萬丹人,創作文類早年是以文學評論為主。於《福爾摩沙》雜誌發表〈一九三三年的臺灣文藝〉後,陸續發表評論與文壇觀察,為當時臺灣文壇活動與發展留下紀錄,此外,亦參與創作,所發表之新詩、小說為日治時期文學增色不少。晚年創作則是以禪學論述為主,曾於《臺灣新聞報》副刊上開設禪學專欄,寫下他對文學及人生的看法,終生創作不輟。

二.前言

一九三三年的臺灣文學界前言:1933年的臺灣文藝界的進展相當有意義,是前一年的延續外,還可以說是完成史無前例的要躍進。在談內容之前不難可以發現,今天研讀的作品都是出自於《フォルモサ》這本純日語刊物中,可以追溯這份刊物的成立背景與成員。再談刊物內容前先由前言進入探討的議題,進而爬梳這前後的相關連性與意義。

作者提到當時台灣新文學文壇的活躍情景,其中的《臺灣新民報》這個臺灣人的言論機關灌溉,始終都是台灣民眾真實心聲的代言人;亦是台灣新文學運動的根據地與大本營,提供了園第給台灣作家耕耘、發表作品,雖該報刊登發表的作品都尚未成熟,卻是促成臺灣文藝界上收穫的直接原因。當中有大陸文學的轉載、五四文藝思潮的剖析以及日本、歐美作家作品的介紹與翻譯。還有,世界文藝思潮的引進等等,可以說是背負了歷史性的使命且長壽的一份刊物。《福爾摩沙》為了促進臺灣文藝的提昇,直接在東京文壇創刊。《南海文學》文藝雜誌也一前一後在臺北創刊。其他原有的文藝同仁雜誌也呈現出新氣象,或者計劃再推出同仁雜誌。

三.《福爾摩沙》誕生

□ 雜誌創刊背景—臺灣藝術研究會

臺灣藝術研討會為1930年代的左翼派組織,是日文純文學的團體,由東京留學生張文環、蘇維熊、吳坤煌、巫永福等人創立的。由1933年至1934發刊的《福爾摩沙》因為資金有限、經營大不容易,同時該團體標榜的是鄉土研究,是重要日語作家的文學搖籃,作家都為旅日的留學生,創作文本上

面亦可發現新興文藝的多元創新。除此之外，還有吳天賞、翁鬧、劉捷、吳希聖等人。知名的代表著作例如：巫永福的〈首與體〉，描寫知識份子認同的矛盾等。重要的作家呂赫若也曾將作品發表於此，但因為停刊來不及登刊出來。而後，該集團的作家們與《台灣文藝》合流。

□ 創刊主旨與路線—日文純文學雜誌

□ 雜誌成員—王白淵、吳坤煌、張文環、巫永福

→從1933年創刊的日文文學刊物《フオルモサ》開始，逐漸有日文作家的抬頭，接受異民族的語文，依靠日文去吸收西方國家的文化與知識，以展開更現代化的反日運動。日文也成為臺灣知識份子有工具與武器。

---《台灣文學史綱》葉石濤

1.創刊號的致辭&三大宗旨意義與價值

1. 整理歌謠·傳說等鄉土意識

2. 從新創作「台灣人的文藝」決心創造真正台灣所需要的新文藝／創造文化新生活

3. 台灣地理位置於大陸和日本之中間，所以台灣人可以促進兩邊文化的交流，對亞洲文化有所貢獻。

→進而從中發現台灣人既不是日本人也不是中國人，有以台灣為主體詮釋的意識。

2.《福爾摩沙》對台灣文學界的影響

(一) 創辦人們都是在日本各大學攻讀文學的學生，故多能運用西洋近代文學的方法來創作與推動文學運動。

(二) 覺悟到整理台灣文化的迫切性/著重於小說和詩的創作，整理過去的文化遺產，重視現階段的文學批評。

(三) 有不少台灣作家向其投稿，而在與台灣文藝聯盟後，更加速了台灣新文學的發展，而如張文環、巫永福、王白淵、劉捷等人都成為了日後台灣文學活動的健將。

→★純文藝雜誌《福爾摩沙》雖然只發了三期，但是代表的意義以及帶給台文界的影響是相當的深遠；不但開啓了日本語文學的興盛期→促成全島性臺灣文藝聯盟的團結。

前言

□ 臺灣文藝動態和內地比較

□ →東京都文壇的法西斯主義隱退，「心境小說」開始流行。

□ →進而提出了臺灣文壇今後(1933)未來會如何發展的問題 出來思考。

□ 跟著內地「文藝復興」的呼聲或「純文學」的拍子努力之前，先檢視1933年的軌跡。鄉土文學作家評論作家結論

四.鄉土文學

□ 用臺灣做主題的鄉土文學的主張正、反方

- 《新民報》用日本語創作的充滿鄉土色彩的作品喧騰一時→這是鄉土文學的大收穫。Ex.林輝焜/長篇小說〈爭へぬ運命〉(不可抗拒的命運)。
- 有部份人駁斥，認為這種近似法西斯主義的狹隘當作意識太趕不上時代，要有國際性、共通性才好。

→ 作者則是主張：在藝術上「表現」具有很重要作用，要從描寫我們身邊的生活開始表現。況且用臺灣做主題的鄉土文學是一塊尚未開墾的處女地。

▲ 顯示出來台灣新文學向前跨了一大步，已經從語文改革的形式進入到內容的追究探討了。在活動過程中可以看出台灣本身逐漸產生和建立自主性文學的意念。

五.作家評論

- 作者提出了兩大重點解析

作者建議	1933 現行文壇狀況
1.缺文藝本質的具社會性與科學性作品。作品內容上都有待磨練/缺乏運用描寫技巧，未給讀者深刻印象。以及漢文創作原地踏步；	創作藝術式手法和內容的描寫(用一些象徵寫實手法透過纖細的情感，把感覺描寫出來/這是作家的天份) ex.<黑貓哲學>.<十日談>…等。 → 日本的新感覺派
2.爲了評論優秀的創作-須確立文學的自我，也就是自己先成爲創作者開始，然後去章法檢討剖析。ex.細田民樹，小說家/成名作是批判軍隊小說《某兵卒的記錄》。	缺乏評論創作家/對作品整體的評論著墨不多

六.作家

- 想像有一個「臺灣文壇」，再來進行「作家論」
- 可是，時下無分軒輊的作家，不但不知道誰寫漢文，誰又是成名大師。

→ 所以，作者在篇章裡面挑出了一年內，在《新民報》上轉來轉去的人們 舉例出來。

- 1.林輝焜，長篇小說〈命運難違〉；後來卻今噤若寒蟬。
- 2.賴慶一是台灣的菊池寬
- 3.鄭懲詳，發表〈微笑與貞操〉；可惜像斷尾的蜻蜓沒有尾巴，有個人歷練不足的問題。
- 4.陳鏡波，軟派作家〈灣生十日談〉。
- 5.吳希聖，〈麗那的日記〉與〈黑狗哲學〉等傑作。
- 6.徐瓊二—無產階級文學理論家

7.賴明弘、臺南的碧園生、新營的葉紫都、台中的景生、台北的吳淡梅、
→還有，本雜誌《福爾摩沙》的各位作家，也是活躍在本年度的文壇上。

七.結論

□ 最後，我們作家們正處於「沒飯可吃的作家」境地。
→建設台灣文壇的理想大致相同
→必須和其他的藝術家共同切磋，在藝術之道精益求精。

2009/10/22

整理學生：碩一 王佩淇

研讀篇目：

志馬陸平〈青年與台灣(一)——藝術運動之再省思——〉

志馬陸平〈青年與台灣(二)——新劇運動的理想與現實〉

志馬陸平〈青年與台灣(一)——藝術運動之再省思——〉摘要

此篇以對話的方式提出對「藝術運動」的見解。首先，訂定討論的題目，並解釋選擇此一題目的原因。作者認為要從藝術切入台灣的文化運動，從文學、美術、音樂、演劇、電影等領域延伸至像都市美、建築美或流線型的「現代風」的藝術，讓目前尚未開化的台灣更具有現代化的氣息。

其次，檢討台灣先前許多運動都無法持續之因，作者歸納出兩點：

- 一、領導階層無法洞察運動者的動機與新時帶動向
- 二、因運動內容貧乏、根據薄弱，運動青年們對台灣認識亦不足，導致堆動方法錯誤。

最後，指出藝術運動的目的。作者認為既稱之為「運動」，便不能僅限於特定對象，「運動」要能喚起大眾的意識，應將之大眾化。而藝術運動即是希望能「賦予大眾鑑賞藝術的眼光，成為精神上有進步的人」，讓台灣的文化能向上提升。

志馬陸平〈青年與台灣(二)——新劇運動的理想與現實〉摘要

此篇記錄了台灣新劇的發展，並舉出劇團無法延續之因。

作者提出台灣新劇的草創應是於1925年初成立的台中霧峰「炎峰劇團」，成立之因乃是留學生們受日本「築地小劇場」影響，然劇本採用中國劇劇本並使用台灣在地語言，演出技巧亦未達新劇水準，而後日本文學青年團體「獵人座」的來台演出才讓台灣得以見識到真正的新劇演出。1925年年底，由王萬得、潘金

信與張維賢等人組成了「星光演劇研究會」，並於第一次公演演出了胡適的〈終身大事〉，由演出的劇本可推知此劇團具有思想性，也使用台灣的語言演出，後雖於1928年7月解散，但已算壽命長的劇團。

自「獵人座」第一次公演完即解散後至1928年的台北高校校慶演劇之夜以前，台灣新劇運動並無所發展。相反的，1926、1927年間東京的新劇運動卻越趨興盛。

台北高校校慶演劇之夜於第一、二屆都得到了熱烈的迴響，選擇的劇本也趨近新劇。演劇之夜成功的原因歸咎於以下三點：

- 1、由對藝術有熱忱的教授們指導
- 2、學生素質高
- 3、暑假期間回日本省親而能夠適時的吸收新知識

台北高校校慶演劇之夜更跨越了「築地小劇場」藝術至上而朝著左翼思想前進，也帶動了近期新劇的談論跟劇本的製作，更促進了「臺高劇研究會」的誕生。

1929年日本的「築地小劇場」分裂成自由主義劇團的「築地小劇場」與以無產階級戲劇為目標的「新築地劇場」。

1930年10月由「旭小學校」與「壽小學校」校友會成員與二三位市民知識分子組成了「螳螂座」。但第一次試演會因缺乏研究態度、無人真正瞭解新劇與只想快點演出的想法而失敗，卻也因此引發了臺灣民眾想積極推動新劇運動，也開啓了戲劇上街頭的大門。

整理學生：碩一黃詩涵

研讀篇名：

中山侑，〈青年與臺灣(三)—新劇運動的理想與實踐〉刊於《臺灣時報》198/1936年5月1日

➤ 摘要

一、首次試演「螳螂座」

昭和5年(1930)第一次試演雖失敗，卻在當時社會引起相當大的迴響。其試演失敗原因：1.演員不尊重導演 2.舞台上我行我素。後來，由於成員的分裂因素，導致劇團的解散。如下圖示：分裂兩派圖示

派別	路線	對象
一、良心派	採取研究態度：反省第一次試演的失敗，對劇團組織進行重整，以研究劇團自居，對導演、演技、舞台、照明各部門。	試演當中擔任導演、裝置工作，在高校、大學設有學籍之成員。
二、	放棄研究態度：已經想為下次公演為目標展開練習，採著「我就是想演戲」的一派。	站在試演會舞臺上的街頭青年的意向。

在「螳螂座」分裂後的發展，繼續有氣無力的發展劇本朗讀會之類的活動，在於當時分裂後的背景是高向當局嚴格禁止學生在校外組織劇團，聚本朗讀會也會隨

時走向末路。

二、1931在臺北新劇運動最疲乏年度

昭和6年(1931)因為學生、教授的蓬勃藝術氣息已消失殆盡，學生素質低落。從高校各屆校慶活動中的「戲劇之夜」的脈絡即可看出端倪，第四屆校慶活動舞台活動，筆者提到一落千丈表現感到大失所望，回過頭看往年的第二屆的精湛演出到第三屆因為罷課事件而取消活動，一直到第四屆的恢復表演卻已有失水準前人的表現了。也談到這低落表現的原因是有三個：1.劇本的選擇一傾向於選「麻雀雖小五仗俱全」的劇作，未有先前的野心霸氣劇本，缺乏對文化啓蒙的意義。2.思想層面：缺強烈的無產階級戲劇的興趣。3.演技方面：未有驚豔演出。高校戲劇之夜的活動轉成爲了餘興節目的學生戲劇，喪失先前公演中所見到對本島文化的啓蒙理想意義。

三、臺北新劇界的絢爛烽火—民烽劇團

民烽劇團成員是由張維賢率領，本島人所組成的劇團。創立劇團的宗旨主張把新劇介紹給本島大眾。昭和6、7年從星光演劇研究會以來就不懈怠地實踐新劇運動的知識份子張維賢，爲真正的實習到新劇的精隨，特此到東京加入了「築地小劇場」接受新劇的洗禮，嚐盡後台的實際辛勞。回台後，著手組織有制度的職業劇團，誕生了「民烽劇團」。

四、研究戲劇團體—臺北劇協會的誕生舉辦座談會

除了民烽劇團之外，還有其他三個的戲劇研究團體，新原保夫、藤原泉三郎等人的臺北劇社，岩石、陣內進等人的新人座，以及南方小劇場的就成員所組成的臺北演劇集團。筆者從東都回來想藉由某種形式活用東京的新劇運動經驗，於是組織一個戲劇協會，邀請劇團代表人舉辦新劇座談會，作爲籌備會議，總共大約二十個人，集合於臺北市榮町的朝日小會館舉行，以自方介紹方式進行談論自己對新劇的抱負和經驗，並且針對會議事項的意見交換。

整理學生: 碩三 黃千珊

研讀篇目:

耐霜(張維賢) (談臺灣的戲劇—以臺語戲劇爲主)

台灣的舊劇如四杯、亂彈、歌仔戲、正音、福州白字戲顯現衰頹，其原因在粗俗、技藝不精、演出內容脫離現實，特別是後兩種觀賞費用稍嫌貴了一點。中的平民因爲經濟的考量，不能時常觀賞這些舊戲，久而久之，以爲戲劇是特權階享有的娛樂方式，或者專用來酬神的供品。由於舊劇不能符合新一代對於戲劇的漸漸地出現文化劇、文士劇一類的新劇，雖然大眾的反應熱烈，甚至還有劇團的卻因爲現實種種的問題幾乎是銷聲匿跡。爲了要建立台灣的新劇，必需從頭再改番，實行的方法有兩種：一是地方性的消極作法：以地方爲中心，召集同好研究聘請專家指導演出，並且定期的募集經費，供試演會、發表會所需。其次是全島極作法，藉由民間或官方設立專門機構定期培養專門的職業劇場人員。

2009/10/30

整理學生:碩一 黃詩涵、王佩淇

研讀篇章：

施淑〈文協分裂與三〇年代初台灣文藝思想的分化〉

施淑〈日據時代小說中的知識分子〉

施淑〈書齋、城市與鄉村—日據時代的左翼文學運動及小說中的左翼知識分子〉

張文環，〈父親的要求〉

賴明弘，〈魔力〉

王錦江，〈沒落〉

●目次

一、文協分裂與三〇年代初台灣文藝思想的分化

二、台灣普羅文學運動

三、普羅文學？

四、與三〇年代的台灣文學之關係？

五、其代表性的作家與刊物？

六、文本分析

一、文協分裂與三〇年代初台灣文藝思想的分化

1.文協內部分裂與改組(改組前後差別.其主張與其意義與貢獻) —文藝大眾化
(改變路線後的文協探索 30 台灣文藝思潮質變的原因)

2.文協內部分裂—文協改組：由左翼知識分子領導的文協。

改組前後差別：

→活動方針上：文協成立時的民族主義的文化啓蒙轉變成為無產階級文度化運動的形態。

→思想上的分化：全民運動的民族主義者與主張階級鬥爭的馬克思主義者的思想對立。

3.其主張與其意義與貢獻：關於大眾文化的建立相關議題。→文藝大眾化。

二、台灣普羅文學運動

1.普羅文學？

台灣普羅文藝運動的先聲→《赤道》、《台灣戰線》、《洪水》、《伍人報》等刊物，於文協改組後的第一批文藝刊物。《台灣戰線》→：創刊發言中的目的即

指出，欲以普羅文藝來謀求廣大勞苦群眾的利益，欲使它成爲台灣解放運動上唯一的文戰機關及指南針（接著提出了包括文學史觀、運動策略與文學功能等一系列的觀點和主張…….P16)

▲特別值得注意的是對正確理論的重視，以及把群眾視爲體現正卻理論的唯一憑據→強調出無產階級的意識形態與大眾文學的實踐問題。（正是 30 年代初大眾文化或大眾文學觀念及實踐跟本問題）

▲台灣普羅文藝運動刊物其目的：

→《赤道》：刊載本地作家的小說、詩歌創作、還有蘇聯及中國的新詩、普羅文藝理論簡介、革命家小傳、蘇聯概況、無產階級兩性問題討論等。

→《伍人報》：透過文藝雜誌的刊行 來進行宣傳煽動 以擴大(台灣共產)黨的影響力 上述意圖由在<<台灣戰現.發刊宣言>>得到證明

▲略可知其他刊物應該也是類似的綜合性雜誌 目的在推廣社會主義思想 文學僅是媒介工具

四.與三 0 年代的台灣文學之關係?

五.其代表性的作家與刊物?

→《洪水報》一九三〇年代，左翼普羅文學思潮對台灣新文學產生相當影響，先後有多種與日共、臺共陣營相關，或由左翼社會運動要角主導的小型刊物出現。其中，《洪水報》由黃白成枝、謝春木等主編，約發行十期，均被禁。

→《赤道》《洪水報》《赤道》由具有左翼佛學背景、被稱爲「革命僧」的林秋悟，與林占鰲等人創刊於台南，共發行五期，其中二期、五期被禁。致力於喚醒無產階級意識，並爲維護開元寺之寺產及教權進行抗爭，深具現實革命色彩。

→明日.現代生活.台灣戰線.伍人報

刊物活動上與 1928 年成立的「納普」關係？納普是全日本無產者藝術聯盟的簡稱 亦爲 NAP 與當時日本的社會主義運動組織都有相聯繫 且 1931 的台灣文藝作家協會是在它的影響下誕生 由台灣本地及日本在台的文學青年組成 其成員都曾參與無政府主義運動 表明以邁向新文藝大眾化的口號 相較起台灣戰線 它顯然較重視文學的藝術性問題 也較明確義是到作家的思想傾向或意識形態對題材的選擇與處理方法所引起的作用

六、文本分析

張文環，〈父親的要求〉

賴明弘，〈魔力〉

王錦江，〈沒落〉

★問題意識：將「轉向」一詞置於文本中探討

轉向者內心遭遇的問題（警察迫害、孤獨寂寞的異鄉心情…）

1. 文本發現：對都市的心理狀態描寫，知識份子的心情成分有無由來的憂鬱與不快樂/城市空間的關係。對照回來農村，其創作書寫行為開展更多的對話。

2009/11/13

整理學生: Craig Smith(史峻)

研讀篇章:

劉捷〈民間文學的整理及其方法論〉《臺灣文藝》1935/7/1

一、遺產的再認識

- 『我們比什么都需要對我們的鄉土臺灣在認識』 254
- 『文化也是由人類創造的』 254
- 從傳統到現代：『截長補短』爲了『進步』
- 要研究封建的時代與現在的生產情況（改隸前與改隸后）才可以『洞察大眾所望的動向』 p.255
- 『藝術家、文學家應該具體地從大眾生活衝進，忠實地使大眾所有的意識型態反映』 p.255

二、各種方法論

- 『方法論是比什麼都更重要的』，但是研究臺灣民間文學的研究者『幾乎都是未具一定的研究方法』。 pp.256-257
- 這個方法要包含歷史與科學。
- 最可靠的方法：是泰納：『藝術作品決定周圍的風習與精神在一般狀態中的總體』 p.257
- 簡介 Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) 依波利特·阿道爾夫·泰納



●主張三個本源的原動力: 民族 Race/環境 Milieu/時代 Moment

* 民族/人種/ Race

- 不同在於『語言、宗教、文學、哲學』
- 這樣應該承認臺灣民族

* 生產諸力之狀態

- 看社會的經濟關係
- 透過布列哈諾夫(Plekhanov)的歷史唯物主義看臺灣的情況
- 時代
- 之前研究民間文學的研究都忽視歷史

三、民間文學的本質

- 可以接受楊蔭深 (1908-1989)的分類
- 不過，不接受他的解釋
- 民間文學反映我們的『生產關係的意識』
- 楊蔭深有忽視歷史性與階級性
- 楊蔭深是太區別傳統與現代

四、小結

- 民間文學是大眾寫的，也是爲了大眾
- 我們要用科學看文學：實證主義
- 從研究民間文學我們可以了解過去的階級問題、『思想與不平不滿』
- 用歷史唯物主義了解臺灣的生產關係的發展與進步
- 了解過去與現在才可以看得出臺灣的過程

整理: 碩一 黃詩涵

研讀篇章：

新臺灣的建設與羅馬字(一)/蔡培火，〈臺灣民報〉13，1923/12/11

新臺灣的建設與羅馬字(二)/蔡培火，〈臺灣民報〉14，1923/12/21

一、跨越三個時代 - 蔡培火

蔡培火（1889~1983）於滿清統治末年出生，雲林北港人，活躍於日本統治時代：總督府國語學校畢業後任教職，因參加同化會被解職，得林獻堂資助赴日，進東京高等師範，參與新民會、全力投入台灣議會設置請願運動、治警事件中被捕繫獄。

一九二三年任文化協會專務，與蔣渭水並稱南蔡北蔣，組美台團、倡台語羅馬字運動以啓發民智，曾任民眾黨、地方自治聯盟顧問。協助發展台灣人的刊物報紙《台灣青年》、《台灣民報》、《台灣新民報》的編輯和規劃。沈潛於國民黨時代—中日戰爭起，逃亡大陸，終戰後，任立法委員、國策顧問。

在日本時代是認真思考用羅馬字書寫議題的重要人物，對於母語的推行範疇中具有影響力，運用委婉的外交手腕與日本政界等文化人士結交，提倡白話字的普及，雖羅馬字運動為有達到成效，但也達成宣傳效果。

二、新臺灣的建設與羅馬字(一)

1. 蔡培火提出關於羅馬字的普及計畫 原因：

a. 認為是啓發本島精神

b. 經濟效率的建設文明的獨一無二

2. 新時代新潮流的社會生活臺灣，二十世紀的現代文明人，形式上的表面恩澤？—使本島人思想內地化其手段。

3. 教育的普及/制度治理，相對而來的「國語政策」遺害。

4. 唯物論的使用國語，其背後深層的缺失與盲點：

a. 妨礙知識發展

b.本島兒童教育機械式背頌缺理解、推理能力

5.平時社交場合溝通不良

三、新臺灣的建設與羅馬字(一)

1.臺灣與日本內地羅馬字的差別?

臺灣羅馬字	1.英國傳教士為傳教 2.使用支那的夏門語做標準，二十四字母組成 →和內地使用的羅馬字，字數、發音，以及綴字法皆不相同。
-------	--------------------------------------------------------------------

蔡培火自身與羅馬字學習因緣? →簡單易學、易學會進而容易傳遞理念。

四、新臺灣的建設與羅馬字(二)

蔡培火提出關於羅馬字的普及計畫：讓本島人到達文明彼岸的工具，採用羅馬字做一時的權宜之計，解救島民中的許多文盲階層，改善與提昇生活，是一種符號/羅馬字的本身沒有意義，社會的連帶關係/不論老少都該打好基礎→傳遞現代文化整個網絡。

▲內地人/本島人：希望用羅馬字積極練習臺灣話→傳達其思想

★論述語言與文字的使用強調—普及羅馬字是臺灣文化基礎工程。

五、新臺灣的建設與羅馬字(二)

羅馬字普及計畫的反思：主張羅馬字，一套論政來說服日本統治者，背後有民主運動的站崗，又或者實地是想保存文化的層次?→表面上以提昇台灣文化為目的，實際上是促進台灣島民民族自覺。

蔡培火與台灣文協會關係?

▲羅馬字(語言)工具之具體的實踐，其底層蘊含? →承載意識型態的運作。語言是產生特定意義的中介物，從而「表意」也就變成了權力的鬥爭場域。

----- (賀爾/Hall, 1990)→透過語言(羅馬字)的權力鬥爭(隱含)與實踐方式來呼應其標題→「新臺灣的建設」。試圖創建新臺灣的意識型態建構，而羅馬字實踐其者張與過程，運動、抗爭一個符號。20年代，蔡培火主張採用羅馬字 →顯

2009/11/26

整理: 碩一 黃詩涵

研讀篇章：

卷頭語—知識分子的社會意義，《臺灣文學》編輯部(臺灣文藝作家協會，1932/06/25

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，《臺灣文學》編輯部(臺灣文藝作家協會，1932/06/25

卷頭語—知識分子的社會意義

- 《臺灣文學》vs.臺灣文藝作家協會
- (知識分子)中產階級的意識形態
- 1. 展開一連串的自我嚴格批判與反省
- 2. 其社會意義?

臺灣文藝作家協會的幹部中，有十分之九是由知識份子所構成，並不表示知識份子就擁有主導權，談到受知識份子這形容詞的意圖形態所支配的危險性，作為充分的討論—揚棄中產階級意識形態回溯至知識分子正確的使命上，也就是解放自我，自我解放(知識份子的社會認識)堅守正確知識分子的意識形態。

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

- 本著無產階級文化的傳承開端是由資產階級裡覺醒的激進知識分子→文學運動確立目標
 - 將「文學導入大眾之中」為鬥爭口號→提出了文學大眾化的基本方針
1. 以什麼樣的文學?/臺灣無產階級文學
 2. 其對象?
 3. 用什麼樣的方法?
 4. 本著什麼樣的意識形態?

- 一. 確立協會的主導權
- 二. 確立大眾化的目標
- 三. 全島的組織化

一、確立協會的主導權

要質的大眾化非量的大眾化—雖因大眾化的呼聲，引起文學好奇造成了雜

誌

大眾化，但是賣給好奇文學青年而達到雜誌銷售額非所要的大眾化。推廣的是文學而非雜誌—大眾化的過程由雜誌贏得大眾信賴，之後產生質的大眾化，擴大擴深的強化。對象是無產階級而非文學青年→審視《臺灣文學》所有的編輯，沒有計畫原則、缺乏統一的意識型態。上述造成現象為指導中心的作家協會的領導權不夠明確，故協會該根據指導精神，賦予正確內容方向的理論基礎，協助作品導向正確的目標。

達成目標其實踐?/具體探討臺灣殖民地問題→因為臺灣的獨特文學，如果將臺灣殖民地特質抽離的話，就什麼也沒有了。故此臺灣文學當今首要問題是創作出大眾化文學以此為任務。非寫單純追憶故鄉本國的文章，也非模糊不清的翻版臺灣色彩/創造出大眾化的殖民地文學—臺灣文學)。強調獲得大眾的重要方法：經由鬥爭而獲得；強調把文學與文學運動有關的種種新問題—中心動力的理論向大眾提出，試圖確立台灣文學的主題與主體、確立大眾化的目標。殖民地無產階級的文學所要大眾化的對象與其目標?/3 個目標。以上為文學運動的基礎建立，文學運動的轉向，朝勢力範圍內的重要的企業裡成立組織發展。全島的組織化，有關指導全域規模運作內的協會會員方面、設立各個產業會議，農民的重要性須結合都市與農村—勞工與貧農的文學運動當成是組織的問題來考量。達成工會組織的輔助角色，兼具散發雜誌的佈線重要性—真的臺灣文學大眾化。

2009/12/10

整理: 碩三 黃千珊 碩二 黃瑜桓

研讀篇章：

中山侑，〈青年と台湾 1 ~ 1 0 〉《台灣時報》195-206

➤ 高校戲劇

- 演出方針：通俗趣味
- 表演方式：電影式手法
- 戲劇劇本：日、法、俄、英等國劇作
- 劇評：由輝煌走向衰頹

「…暴露出演出上的準備不足和有勇無謀，也明白地顯示歷史輝煌的高校校慶活動戲劇的品質低落，不得不淪落到只有學生餘興戲劇之名的慘況。我們看不到他們對劇本有任何文學熱情，也看不到在演出上所做的任何研究或努力，甚至連以往的學生那種彌補這些缺陷還綽綽有餘的熱忱都看不到。…」(頁 80)

- 高商演劇
 - 演出：熱情洋溢
 - 劇本：小品劇
 - 劇評：值得期待

「…雖然都是小品劇，卻也因此演出、演技、舞臺上都顯得熱情洋溢。…讓人對他們的將來抱著很大的期待。希望這個期待不會像當初高校校慶活動那樣落得一場空。」(頁 80-81)

- 新劇祭
 - 時間：昭和9年(1934)2月下旬
 - 主辦單位：臺北劇團協會(由新人座劇研究會、臺北演劇俱樂部、臺北演劇集團、民烽劇團等組成)
 - 計畫內容：
 1. 舉辦戲劇展覽會
 - ◆ 地點：朝日小會館
 - ◆ 展出內容：築地小劇場和其他新劇團體的演出節目表、舞台照片、海報、宣傳單、戲劇相關書籍雜誌等等…
 - ◆ 缺點：展示品不足、展示品的陳列方式未能配合戲劇的相關介紹與說明
 2. 廣播電台播送
 - ◆ 劇作內容：霍普特曼的<日落前>
 - ◆ 演出者：台北劇團協會成員
 - ◆ 評論：

「這次播送的劇作內容，從各個角度來看都不適合廣播劇，而不同劇團的演員混合也造成整合上的缺點之類的問題，所以不能說是成功的播出。不過，劇本內容和播音員的熱忱獲得有識之士的好評…」(頁 61)
 3. 聯合公演

評論：山村市三、大山亨生，<新劇祭評>(《台灣日日新報》，1934.3.4，版 6)

 1. 表演主旨不明

「…協會要向我們呼籲什麼？我們被告知了什麼事情？我們百思不得其解。…」(頁 62)

「…在鮮明的新劇運動名稱下上演的戲劇卻採用本島語言，這也許是表演者愚昧或國語能力差勁的實證。…」(頁 63)
 2. 演員演技不夠成熟

「每個人的表情動作都相當有看頭，可以說有某種程度的成功。不過，戲劇結構的整合失敗，令人遺憾。而好像傀儡戲的玩偶一樣沒有彈性的人物配置，就是過度狂熱而欠缺思考的結果…」(頁 63)

- 「新劇祭」的再檢討
- 經濟面和舞台面的失敗
 - 「經濟面的失敗…宣傳方法不夠周延當然也是原因之一，可是最大的原因，還是新劇或新劇運動本身對一般人沒有任何吸引。」(頁 81)
 - 「舞台方面的失敗反映出劇團協會組織不合理」(頁 82)

- 本島單一劇團組成的可能性？
- 一、劇場的問題：
 1. 經濟
 2. 演藝事業取締條款
 3. 納稅(演藝稅、演員稅)
- 二、表演者的問題：
 - 專業演員的匱乏
- 結論：新劇運動非藝術／業務性的障礙令人感到絕望。

- 新劇運動發展的可能性？
- 1. 沒有其他娛樂活動
 - 「…大眾想要看戲，而且沒有其他可以相提並論的娛樂，所以只要提供好的新劇，大眾絕對會支持。…獲得大眾的絕對支持，也就鞏固了該戲團的經濟基礎。…」(頁 142)
- 2. 觀眾素質較高
 - 「…知識分子的比例是內地各都市所望塵莫及的。…就不難想像這些人應該會比傳統戲劇更衷心歡迎進步的戲劇。…」(頁 142)
- 結論：讓新劇廣泛地成為大眾的心靈食糧，而有助於教化社會人群。(頁 143)

- 本島人劇團與用語問題
- 1. 張維賢主張：用語—本島語言
 - 「…我們的戲劇必須讓本島一般大眾都能接受。因此，用語當然必須是他們慣用的本島語言。」(頁 144)
 - 劇本—符合本島民情
 - 「…礙於情勢，如果要在翻譯作品中尋找劇本，我們就必須勉為其難地把這些劇本完全改編，以符合本島民。…」(頁 144)
- 2. 中山侑主張：日語
 - 若是劇本改編以符合本島民情，唯恐失去原著的「微妙意涵」。
 - 戲劇是否要使用本島語言持保留態度
 - 「…即使採用本島語言作為用語，只要能在根本上召喚廣泛的本島大眾，啓發他們的國民性。也就和藉著普及國語給予他們身為國民的自覺，在文化上引導

他們的運動沒有兩樣…」(頁 145)

「也許不久之後，將會出現以普及國語為主要目的的本島人所組成的劇團，那也不錯。可是從戲劇本來的目的和方法著眼，就不能不承認民烽劇團的作法是正確的。」(頁 146)

➤ 文學運動之變遷

- 明治時期—大正前期：主要是以俳句為主
- 原因：俳句、短歌的玩票性質有利於雜誌的永續經營。
《臺灣文藝》：「我想，在時下的臺灣，文藝雜誌不以俳句為主，終究難以存活。」(頁 178)
- 結果：看不到殖民地生活的悲哀或生活體驗
- 出版刊物：《相思樹》、《新里》、《新泉》、《臺灣文藝》、《南溟文學》、《人形》、《木瓜》、《尤加利》、《新斥》等等...

➤ 詩的全盛

- 大正 11 年(1922)，後藤大治在台中創辦《熱帶詩人》，並推出詩集《倚靠著亞字欄》
- 結果：
 1. 引發台灣與內地詩壇熱烈的迴響，進而邀發在台灣日籍詩人對詩的熱情，頻頻在《台灣日日新報》文藝欄或其他詩的雜誌發表作品。
 2. 各種詩雜誌的發行：《戎克船》、《亞熱帶》、《炎天》、《JASMIN》、《手推車》、《白色燈台》
 3. 詩作多屬玩票性質

藤原泉三郎：「在台灣，真的願意為詩而活的人屈指可數，其餘都只當作娛樂而已。與其說是用來填補放浪不羈的男女生活上的空虛的一種高尚的娛樂，還不如說是一種滿足虛榮心的娛樂；所以沒有必要真的討論作品的價值…」(頁 204)

4. 大正 15 年「臺灣詩人組合」發行機構雜誌《亞熱帶詩人》，詩的全盛時期達到顛峰。

➤ 隸屬高校的文藝雜誌

台北高等學校校友會雜誌《翔風》

大正 15 年(1926)3 月創刊。主要是該校學生和教授文藝創作的發表園地。學生不滿文學創作的自由處處受到校規的局限，以及不滿刊物未能普及一般讀者，於昭和 2 年 2 月另發行《足跡》，成員幾乎網羅《翔風》的中心人物，而發刊的經費是由同仁四處拉廣告湊出，可惜的是只發行兩期就停刊。

- 其他高校學生創辦的雜誌：《日時圭》、《南方文學》、《POTABIN》
- 無產階級文學雜誌興起與衰退
 - 昭和4年，藤原泉三郎創刊《無軌道時代》

「《無軌道時代》的創刊動機並沒有什麼清晰的思想依據，它的誕生只是爲了提供當時台北的文藝愛好者一個發表機構而已，只有編輯者藤原個人走上馬克思主義的路線。」(頁 232-233)
 - 昭和6年，成立台灣文藝作家協會，發行《台灣文學》，由於內容在思想上太過激進，充滿馬克思思想的文學理論，因而觸犯當局忌諱，遭到禁止出刊。
 - 爾後，台灣文藝界處於一蹶不振的狀況，讓人不能感到積極的文學熱情。
- 臺灣作家的任務
 - 林房雄：成爲臺灣最有學養的人
 - 守安理：提出「語言」問題，雜誌的使命是培育殖民地作家與地方文學啓蒙
 - 米村健：有關生活的甘苦談，描述「臺灣」的好作品
 - 長塚藤一：臺灣的藝術絕對不是融合日本與支那藝術的東西，是個獨立並且可以與世界並駕齊驅的文學
- 綜觀臺灣作家的任務（1936）

強調「臺灣」的獨特性，應從語言、藝術方面發展出可獨當一面的文學
- 文化月評

1938 中山侑批評《大地》與〈望春風〉：《大地》只是想利用特異的地方色彩來掩蓋臺灣文學的文學性之貧乏；〈望春風〉釀造出令本島大眾覺得親切迷醉的氣氛。

2009/12/17

整理: 碩一 黃瑜桓

研讀篇章：

1935.12.28，楊逵，〈台灣新文學社創立宣言〉《台灣新聞》

1935，楊逵，〈行動主義檢討〉《台灣文芸》2:3

1935，楊逵，〈文芸批評の基準〉《台灣文芸》2:4

1935，楊逵，〈読者の声を聞け〉《新潮》

1935，楊逵，〈お上品な芸術観を排す〉《文学評論》2:5

1935.9.24 楊杏東〈《台灣文藝》の郷土的特色〉《台灣文藝》2:10

- 所謂「文學的最高目的」就是最充分、最正確地表現自己的思想感情，並且最完整地傳達給他人。
- 恩斯特·格羅塞 (Ernst Grosse)：藝術家創作的目的不只是爲了終於自己，也是爲了忠於他人
- 權五郎：職業代表—平民；楊逵：職業代表—無產階級
- 藝術的真諦：普遍化；脫序：少數人觀賞
- 反對純文學，鄙視大眾文學：重視內容更甚於技巧
- 無產階級派既創辦自己的報章雜誌（文化集團及文學評論），又不用階級觀點看文學，差一點就成爲藝術至上主義的俘虜。
- 藝術派：行動主義、文學的積極性（右派論述）
- 船橋聖一：因爲本來應該主動的藝術反映了社會的現實之後，顯然就被閹割或迷失方向；因此明顯地喪失了感動性、積極性的本意，再也無法挽回了。
- 寫作的目的不只是爲了完成自我
- 真正鑑賞藝術的是大眾
- 藝術屬於大眾：無產階級
- 反對爲文藝批評而寫作
- 批評家或者作家在批評、分析一部作品的目的，應該是追究該作品主題的社會性、主題發揮的程度、讀者的反應、或者是未獲好評的原因，來作爲自己或別人創作時的參考，同時提高讀者的水準。
- 《臺灣文藝》的對象必須是臺灣的民眾同胞才行
- 〈理鄉鄉〉、〈出生地和春之祭〉、〈明琴〉
- 大膽地揭發民族的缺點，揭穿每個角落的真相

2009/12/25

整理: 碩一 黃詩涵

研讀篇章：

1. 關於「形象化」，德永直，《臺灣文藝》1935/2/1。
2. 談藝術之「台灣味」，楊達。
3. 《臺灣新文學》創刊號讀後感，林克敏，《新文學月刊》1936/2/6。

關於「形象化」—論楊達〈送報伙〉/德永直

□ 在技巧上未像小說 ↓---◇ 爲了迎合日本紳士的好惡粉飾云云的兩種說法進行討論，傳達出認爲是沒有相互矛盾的。

□ 要求高格調和出類拔萃的內容

□ 雖然技巧方面表現生澀，原則上內容與技巧不能分開討論

→要求「高度的形象化」。

□ 何謂是「高度形象化」？——以楊達〈送報伙〉爲例

→希望小說中上場的每個人物都能夠有更清晰的輪廓

1. 田中人物(較有形象) ≠ 不一定很清晰
2. 故鄉母親、伊藤→距離「鮮活的性格躍然紙上」的境界還有遙遠
3. 小說中的結構鬆散
4. 派報所和鄉里比重相等彼此拉鋸，重心若擺置其一效果應該更好
5. 關於男主角要回台灣感受不道其必然性

□ 整體意義而言

□ 雖說作品在內容與技巧上只完成一半不完整

□ →也還是算無產階級小說之道。

談藝術之「台灣味」/楊達

□ 討論之藝術之「臺灣味」的問題

→浦田先生提議，單從藝術的表現形式上來尋找/楊達，以單從表現形式上來思考這問題≠（不可能）找不到任何顯著特色。

▲因此，文學的表現形式是其次，應該是附屬於內容，依內容而定。（楊）

→浦田先生/表現形式是從民族、鄉土特有的風俗、制度、習慣、語言所帶來的特殊芳香或風味。

▲爲了要充分抒發這種芳香或風味，臺灣作家需深入探究臺灣的語言、習慣、風俗、制度。（楊）

▲ 是寫作問題&表現方法來取代/浦田主張的表現形式問題。

E X. 李萁永的朝鮮色彩濃厚試音用朝鮮文寫作

★本質而言，在於內容上從臺灣特有的自然/生活面（習慣.制度.風俗）之條件上得臺灣式思考。

□ 結論

□ 藝術之「臺灣為本質」

✓ 透過台灣是的看法、想法，構思並徹底描寫臺灣式自然、臺灣式性格、臺灣式的生活。

✓ 表現形式應依照所選的內容，時而粗獷時而細緻；選擇浪漫風格，或者選擇寫實風格。

✓ 必須傳達臺灣式的現實，給人臺灣式的印象。

《臺灣新文學》創刊號讀後感/林克敏

□ 創辦《臺灣新文學》目的：為了建設符合臺灣現實的新臺文學。

✓ 最重要的式切實追求他人感動，要求感情的緊迫性。

(自己的國家→自己的鄉土→自己的家人/自己的事情→喚醒最切身感情)

✓ 注視和我們日常生活關係最密切，以及會刺激我們的感情的週邊現實。

✓ 必需要客觀地觀察事物，免於被封閉在自己身邊的危險性。

□ 作品舉例&分析

1. 翁鬧〈羅漢腳〉/直逼《文藝》

2. 張文環〈過重〉/直逼《中央公論》佳作

▲文筆穩健，認為翁鬧與張文環還是描寫鄉土的作品好，較踏實。

✓ 翁鬧〈憨爺〉/〈羅漢腳〉/運用「東洋畫的手法」恰如其分表現臺灣農村的現實。〉內行人閱讀。

◆ 兩人的作品內行人味道/大眾較難一時意會。

□ 文學大眾化論的理論實踐者—從楊達的作品分析

✓ 楊達作品淺顯易懂適合大眾閱讀

✓ 〈水牛〉孩子們寫的作品

✓ 作品特色/主題容易出現，不兜圈子

✓ 訴求真實的人生社會，使讀者對結論產生共鳴

✓ 作者手法中包含許多大眾化的事物

整理: 碩三 黃千珊

研讀篇章：

1935.12.28，吳新榮〈台灣新文學社に対する希望〉，《台灣新文學》1

➤ 《臺灣新文學》的過·現·未

一、緒論

「爲了台灣作家，也爲了愛書人，馬上就需要一個符合台灣現實的文學機構。……作家和讀者就有必要用「積沙成塔」的方式，匯集自己的小錢，建設、培育一個舞台；有必要自己互相鼓勵，好好打起精神。這就是「臺灣新文學社」創社記。」(頁 303)

- 創刊時間：1935.12.28
- 停刊時間：1937.6
- 期數：14 期
- 出版地：台中霧峰
- 發行單位：台灣新文學社
- 發行人：楊逵
- 另發行《新文學月刊》二期

二、對臺灣的新文學之寄望：

「殖民地文學所應進之道路」與「對台灣之編輯、作家及讀者之建言」

1.文學不能離開大眾：不是專給內地人、知識分子

「…盡可能以台灣本地的讀者爲中心。」(頁 304)

「希望能聚集各個階層的作家。」(頁 206)

「唯有與大眾站在一起的作家，才能給文學帶來嶄新而果敢的觀念。」(頁 309)

「怎樣的寫法才是最好的呢，……如果能同理占民族絕大多數的工人、農人、小生產者等的心情或生活上的好壞，來觀察事物，描寫其結果，如此一來應可產生可感動大多數人的藝術吧。」(頁 310-311)

「殖民地作家的活動，在日本來說還相當不夠。或須必須用日文寫文章是其中一個原因，但總覺得應該要出現更多作家才是。」(頁 311)

2.文學不能離開土地：現實描寫，但不是異國情調

「我們最感興趣的，是朝鮮以及台灣之貧窮同胞的生活樣態。在當地的自然風土中，特殊的歷史狀況下，眾多的習慣裡，貧困的人們是如何生活著的。而他們又是處在怎樣的社會氣氛之中呢。盼望能以小說的藝術力量，將以上所提的這些無止盡地表現出來。」(頁 304)

「談到在東京發行的小說，其中大部分，都免不了有對內地的一般讀者，將殖民地作奇風異俗式的介紹的傾向。存在著不描寫平常百姓生活，只專門描寫內地人讀了會嘖嘖稱奇的事物之惡劣傾向。我們想知道的是真真實實的生活，對刻意造作出的殖民地情調提不起興趣。」(頁 306)

貴司山治的「台灣地方的特殊性」(頁 310)

3.文學是一種無聲的反抗

「針對殖民地政策的批判性小說。」(頁 307)

「…特別不必提到關於反抗或鬥爭的東西。」(頁 306)

「…不僅是學習日本內地文學運動的方針，更要攝取國際間所有的經驗，與本身的特殊狀況相互對照，因爲必須在實踐的層面上展開領導大眾的具體方法，機械性的死板運用是非常危機的。」(頁 313)

三、反對「殖民地文學」論

1.與一般文學本質相同，不用作瑣碎區分

「無論是殖民地文學或一般文學，在本質上沒有任何不同。之所這樣說，是因為所謂文學，就是描寫真實—但同時也描寫人的生活。」(頁 306)

「無意去對殖民地文學、工廠文學、或內地文學等等作出瑣碎的區別。」(頁 307)

2.不必強調殖民地的特殊性，會窄化作家的視域

「...期盼莫經忽了具有土地情感的生活習慣，或獨具特色的地方風情。但雖是如此，並不是說因為是在地的諸君，所以不能寫以本地為題材以外的東西...」(頁 308)

四、余論：

- 左翼色彩濃厚
- 聯合陣營
- 與日本左翼份子建立密切關係

五、議題探討結論

(一)課堂全體討論

2009/10/01(主讀人:吳亦昕)

本次上課研讀篇章如下：

- *楊行東〈台灣文芸界への待望〉《フォルモサ》1
- *吳坤煌〈台湾の郷土文学を論ずる〉《フォルモサ》2
- *劉捷〈一九三三年の台湾文学界〉《フォルモサ》2
- *吳希聖〈豚〉
- *吳天賞〈蕾〉
- *巫永福〈首與體〉

由王佩淇報告〈台灣文芸界への待望〉〈台湾の郷土文学を論ずる〉與〈豚〉；而黃詩涵則是報告〈一九三三年の台湾文学界〉、〈蕾〉和〈首與體〉部份。

此次上課，本課程計劃主持人特地請吳亦昕老師來觀察學生報告以及講解關於此次主題。本次上課的主題是鎖定《フォルモサ》及其同人，東京的台灣留學生和在日本工作的台灣人組織台灣藝術研究會，《フォルモサ》便是其機關誌。而剛好吳亦昕老師的博士論文便是研究《フォルモサ》，因此，主持人請吳亦昕老師來講解能為學生帶來豐富的收穫。

在吳亦昕老師的講解中提到，從〈台湾の郷土文学を論ずる〉到〈一九三三年の台湾文学界〉可以發現有左翼的色彩，這二位作者在談論所謂的「鄉土文學」時，都是以社會主義的觀點來評斷，而鄉土便是由台灣人書寫台灣這塊土地上發生的事情，而不是由外人來寫台灣。此外，他們也對現代主義式的頹廢滿到不耐，因為這完全只是書寫作家的個人心境，這種的作家都是生活不虞匱乏的資產階級，因此生活在與社會沒有交集的觀念世界。吳老師補充到，因為吳坤煌與劉捷本身具有左翼色彩，所以不認同過波希米亞生活的文人所書寫出來的文學作品。而「鄉土」就是指我們生長的地方，這樣應該要去書寫勞動大眾才是。

接著，卓佳賢同學發言說，從上述三篇小說：吳希聖〈豚〉、吳天賞〈蕾〉與巫永福〈首與體〉，可以看出日治時期台灣新文學發展的三種面向。第一種是像〈豚〉此篇小說，是走反殖民路線，書寫台灣底層的農民困苦的模式，而農民之所以困苦導因於日本人的壓榨，而讓農民生活不下去。這樣的書寫，凸顯出日本殖民者宛如吸血鬼般，拚命吸取台灣的資源，不管農民是否無法生存，依然欺侮、榨取；第二種如〈蕾〉一般，是現代大眾文藝路線，台灣進入現代化之後，人民都有著新思想，直接反應出來的便是「自由戀愛」，男女之間憑自己意志選擇喜歡的人進而談戀愛，甚至衝破舊觀念，就算是「同姓」以要在一起廝守終身，揚棄過去的媒妁之言。也由於自由戀愛之故，所以情節會出現三角戀情，如此地增加戀人之間的難易度，增添了精彩度，以吸引讀者的目光；第三種便是〈首與體〉這般，台灣步入現代化之後，也因為日本總督府在台實行新式教育，使得台灣人開始出現一批前往日本深造的留學生，這樣的在日台人留學生在日本接受的西洋的文藝思潮，新感覺派成為他們的概念，書寫的是內心幽微的感覺以及矛盾衝突的情緒，通篇小看不出什麼主題，都是作家自己的呢喃。

吳老師補充到，《フォルモサ》是篇重要的雜誌，因為由於是東京留學生所創，所以本雜誌色彩其左翼成分佔很少，反而都是新感覺派居多。因為他們都在東京活動，所以都市現代性經驗便成為他們這些作家的人生經歷。可是若對照到台灣島內的文藝雜誌，反而卻是左翼成份中。當然，在東京可以悠閒地、自由地漫遊、去到咖啡店閒聊文學，可是在台灣卻必須面臨到身為殖民地的知識份子的責任—啓蒙與反殖民，所以也就是為什麼台灣的現代主義文學始終沒有形成氣候的緣故，反倒是濫觴卻是出現在東京的《フォルモサ》。

王佩淇同學舉手問吳老師，王同學在閱讀〈豚〉這篇小說時發現到吳希聖大量使用方言，在看中譯本時，用得是台灣話文，可是在對照原稿日文時，卻發現不是台灣話文，因此頓生疑惑。吳老師解釋說，吳希聖用日文創作〈豚〉時，因為裡頭大量充斥農民之間的對話，而其對話就必須用方言以凸顯出鄉土性。但是因為是日文創作，所以是用日本東北的方言，以此來讓日本讀者迅速了解到小說

的主題性。吳老師繼續說道，這就是弔詭之處，書寫的人物是台灣農民，可是說出來的語言卻是日本東北農民在用的方言，而翻譯成中譯本就是用台灣的方言。不過，也可以反映出台灣人在創作時所面臨到的語言問題。此外，若台灣人要進軍中央文壇得用日語創作，但是要引起青睞就必須用台灣的鄉土性，因此才會出現書寫台灣農民，可是所操的方言卻是日本地方的方言等此種詭異的狀況。

2009/10/08(主讀人:吳亦昕)

本次上課研讀篇章如下：

- *永福〈吾々の創作問題〉《台湾文芸》1:1
- *劉捷〈台湾文学の鳥瞰〉《台湾文芸》1:1
- *捷〈続台湾文学の鳥瞰〉《台湾文芸》2:3
- *翁鬧〈東京郊外浪人街—高圓寺界限〉

由黃瑜桓報告〈台湾文学の鳥瞰〉與〈続台湾文学の鳥瞰〉；而史峻則是報告〈吾々の創作問題〉和〈東京郊外浪人街—高圓寺界限〉部份。

而後由吳亦昕老師講解今天同學的報告內容。在巫永福的文章〈吾々の創作問題〉之中有提到台灣人因為地理與歷史因素，使得在文化上受到西洋、日本與中國的影響，導致台灣人的活動形式、習慣、語言總是受到外來的影響而呈現出一種混雜的局面。此外，反應在創作問題中，最重要的一點就是語言的問題，在日治時期一開始的新舊文學論戰，發展到後來就出現臺灣話文論爭，而語言的使用問題，便是當時台灣知識份子在面對文學創作或者啓蒙思想時，所遇到的最大難題。當時的台灣人主張台灣話文、中國白話文、羅馬拼音、日語等等眾說紛紜，只因為台灣身為殖民地之故，受到外界影響甚深，無法發展出一套屬於自己的語言。而吳亦昕老師舉中國與日本為例，說到中國在五四文學運動提出我手寫我口的白話文口語體，而政府又制定北京話為官方語言（國語），使得全中國的文人便可以用白話文創作文學。此外，在方言文學方面，吳老師提到雖然中國推行國語（北京話），但是各省的方言仍然存在，甚是方言文學頗為興盛，不過注意的是，方言文學並不與國語相衝突。易言之，國語創作的文學與方言創作的文學是可以同時存在的，而方言創作的文學是不會被政府打壓，導因於中國是在一個國家的架構之下，國語文學和方言文學都是國家文學的組成部份，也都是由漢人本位思考，所以沒有相牴觸的問題。

在日本方面，自明治維新以後，確立以東京語為國語（標準日語），而所謂的「中央文壇」就是在東京操作標準日語（也就是東京語）所創作的文人及其文學。然而，日本各地各有其方言存在，但是文壇卻是以「中央文壇」（東京）獨

大，若文人要進軍中央文壇或者取得中央文壇的肯定，勢必要以國語作為創作語言，可是問題在於，地方性怎麼辦？是不是被視為不入流呢？而吳老師說，其實各地地方的文人以「鄉土」作為創作題材、內容，來抵抗以東京為中心的中央文壇。職是之故，日人作家雖然有著方言問題，但是由於在同一國家架構之下，那並非什麼惱人之問題，而是造成一位作家是否上得了檯面，就必須由中央文壇認證，如此中央文壇獨大的局面，使得日本作家以書寫地方性作為抵抗，而地方性的素材，其中之一就是地方方言。因此方言，仍是存在且受到重視。

可是若回到台灣來論，吳老師就語重心長地說。台灣因為是殖民地，所以語言發展就受到頗多干擾，以日本或中國來說，創作語言從來不會是根本的問題，可是放到台灣來，就變成讓各文人心煩意亂、針鋒相對的創作問題。台灣乃為日本殖民地，而台灣人最基本也會受公學校教育；家裡還過得去者，便繼續升學受中學校或職業學校；家有恆財者則去日本內地受大學教育，因此台灣人會日文能力。另外的台灣人去中國讀書或工作，將中國白話文帶入台灣，主張台灣文學是中國文學的支流，應該與中國文學接軌，所以主張中國白話文。而台灣有自己的語言，既是台灣人為何不用台灣話呢？從剛剛所述，語言問題一直是台灣知識份子最為棘手的問題，難以定論。因此，吳老師就提到，台灣人就提出「世界文學」來擺脫陷入台、中、日之間擺盪的窘境。另外，知識份子也一直提到「左翼文學」，因為左翼文學只談階級性，不會去深究台、中、日關於國族的問題。

〈台灣文學の鳥瞰〉與〈続台湾文学の鳥瞰〉由於均為劉捷所作，所以講評時，吳老師一併說明。劉捷的文章中有提到「對時代沒有共鳴的知識遊民逃避現實」，而同學對此有所疑惑，因而請教吳老師。吳老師說，在當時東京盛行新感覺派，就是將在街上遊晃所看到的，透過心境書寫在作品上，此類的文人所書寫的作品通常沒有什麼主題性，就只是一些對話以及所見所聞罷了，有一種頹廢的性格。諸如巫永福的〈首與體〉及翁鬧的〈東京郊外浪人街—高圓寺界限〉都是。這些遊蕩者與東京現代都市相關。而同學卓佳賢也補充到，為何劉納鷗的上海、翁鬧與巫永福的東京都有著濃厚的現代主義成份？而台灣島都台北卻甚少看見此類的作品。翁鬧與巫永福他們筆下的遊蕩者遊晃在都市之間，所反應在文學作品上就是一種逃避現實的感覺。這些都是跟現代化與現代都會有密切相關，畢竟，島都台北的形成要到 1933 年以後，可是到 1937 年就進入戰時體制，台灣要發展現代文學的時間太短了，短到無法成為一種氣候。接著卓同學繼續說，因為台灣的主流在反殖民與反帝國，使得這種逃避現實的遊蕩者一旦回到台灣，就必須背負著沈重「啓蒙」與「反殖」的責任，這樣之下就沒有現代主藝文學發展的溫床。因此，也就是為什麼在巫永福的〈首與體〉之中的對話提到，不想回到台灣，要繼續待在東京。因為東京有著現代性氛圍，可以上劇院看戲劇，可以去咖啡店聽文學大師講授文學，如此地快意，讓台灣留學生想留在東京沈浸在文藝氣息中。

接著，黃瑜桓問道，劉捷文中提到「日本內地文壇文藝復興」，那什麼是文藝復興呢？吳老師解釋說，因為日本嚴厲取締共產黨活動，逼迫左翼重量級人物——佐野學與鍋山貞親發表轉向聲明。因此，左翼在日本就銷聲匿跡，但是此時的日本文壇卻因而出現一堆大眾媒體，然後就開始盛行藝術的美、人生的美等現代主義，此乃文藝復興。在這個時期，也是台灣人開始出現在中央文壇的時候，如楊達的〈新聞配達夫〉。

2009/10/22(主讀人:楊智景)

本次上課主題為「戲劇」，研讀篇章如下：

*中山侑〈青年與台灣（一）——藝術運動之再省思〉《台灣時報》195

*志馬陸平（中山侑）〈青年與台灣（二）——新劇運動的理想與現實〉《台灣時報》197

*志馬陸平（中山侑）〈青年與台灣（三）——新劇運動的理想與現實〉《台灣時報》198

*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》、台灣新文學編輯部〈新劇運動の再出發に際して〉《台湾新文学》1:7

*耐霜〈臺灣の演劇に就いて——主として臺灣語による演劇〉《台湾新文学》1:9等。

這次上課由楊智景老師帶領學生討論。自三〇年代以後，新文學成爲主流之後，新劇也爲知識份子所注意，一方面是由於在步入西化之後，藝術（文學、戲劇、歌曲）隨著留學生傳入，而開始革新；另一方面，新劇的引入是代表著文明開化的象徵。畢竟，若以台灣而論，台灣本地有傳統的戲劇（如歌仔戲、布袋戲、四平、亂談等），可是在知識份子眼中這些均爲落後的象徵，也認爲是靡靡之音。因此，早在二〇年代之時，文化協會在從事啓蒙運動時，面對群眾所運用的方法有：文化講演會、文化劇、美台團。其中，從戲劇被文化協會拿來直接對群眾工作，就可看出戲劇有很大的功能性。此外，楊老師也特別強調知識份子透過新式戲劇的演出，而以知識份子所欲傳達的思想帶入戲劇之中，在情節安排上凸顯出台灣人智識落後因而受到殖民者欺壓或者展演出法律、科學等新知識，藉此讓群眾知吸收而在文化上有顯著的提昇。是故，從知識份子謀台灣文化之向上之始，小說與戲劇都是傳達思想、知識給群眾的最佳利器。

再來，楊老師說到台灣人提到戲劇都不約而同地說到「大眾化」之議題，在當時不僅僅是文藝大眾化，連戲劇也要大眾化，可以反映出知識份子對於傳播給庶民之間遇到瓶頸，雖說要將思想、知識傳給大眾，可是仍然只侷限在知識份子

這圈子裡，而無法深入進大眾之中。楊老師要同學比較楊守愚、台灣新文學編輯部與耐霜（張維賢）這三篇對於戲劇大眾化的「大眾」有何不同。首先卓佳賢同學舉手發言說道，卓同學說在先比較之前，應該先看刊登雜誌的背景，如守愚〈小說有點可觀、閑却了，戲曲、宜多促進發表機關〉是發表在《先發部隊》上，而《先發部隊》的那一期是在講台灣新文學的出路，是有主題針對性質的，探討的是台灣文學要永續發展，其契機便是如何深入大眾，因此《先發部隊》的主題便是大眾化，而楊守愚的文章主要還是在要怎麼大眾化，至於戲劇只是順道一題而已；而〈新劇運動の再出發に際して〉雖然是由台灣新文學編輯部所撰寫，但是據研判，應為楊逵所主筆，而當初楊逵會從台灣文藝聯盟脫離另創台灣新文學社是因為不滿其沒有關注底層的普羅階層，因此從楊逵的理念出發便能得知〈新劇運動の再出發に際して〉這篇文章是關注知識階級以外的「大眾」，而演劇與映畫只是一種方法，其目的仍在於將文藝傳入大眾之中，只不過，楊逵認識到以小說為媒介，是無法照顧到廣大的「大眾」，畢竟大眾的範圍太大了，從不識字的農民到公學校畢業的人民都是楊逵所訴求的對象，可是若透過戲劇與電影，輔以淺顯易懂的劇情，則可以讓所有的「大眾」都能看得懂，以此達到楊逵所欲「文藝大眾化」的目的。

接著，中山侑與張維賢也是訴求藝術要大眾化，這二位都是有戲劇的底子，尤其是張維賢有著「台灣新劇第一人」之後，組過「星光演劇研究會」，後來到東京進入「築地劇場」，返台後組「民烽劇團」。這二位分別為日本人與台灣人，針對戲劇要大眾化又有何分別呢？楊老師如此地拋出問題，讓在場同學思考與討論。

此時，王佩淇同學針對楊老師的說法回答道，由中山侑的文章可以發現台灣的新劇多由日本人主導，從台北高校校慶演劇之夜、臺高劇研究會、螳螂座到南方小劇場，皆是由日人為主的團體。但回觀他在〈青年與台灣(一)——藝術運動之再省思——〉中提到藝術運動的目的是將藝術大眾化、要用藝術喚醒大眾，這邊的「大眾」彷彿沒有將台灣本島人畫入界內，全由日本人為主體而已。直到1933年民烽劇團的出現才有以台灣人組成的正式的新劇劇團，而民烽劇團的組團目的正是將新劇介紹給台灣人，可惜在1934年便因曲高和寡或經費不足等因素畫上休止符，其後出現的台北劇團協會則仍是以日本人為主要的成員。

王佩淇同學接著說，由此可見中山侑所說的「大眾化」是很微妙的，他在〈青年與台灣(二)——新劇運動的理想與現實〉中僅提到星光演劇研究會與炎峰劇團是用本島語言演出，其它劇場或演出應皆是用日語演出。若中山侑真要藉新劇提升台灣「整體」的素養、讓台灣的大眾有進步的精神，在此或許仍是僅限於懂日語的台灣知識分子與在台的日本人。若真要延伸至台灣的普羅大眾，或許只能將演出語言改成本島話或請台灣總督府快點推動日語普及了吧？

黃詩涵同學接著王同學的話說道，張維賢的民烽劇團是用台灣話演出，而中山侑所提到的獵人座、螳螂座以及台北高校校慶演出的新劇都是以日語演出。因此在大眾化議題上，張維賢是訴求提昇台灣人的藝術水準，能與日本，尤其是東京人看齊；而中山侑只是要提昇台北的藝術環境，讓台北能與東京一樣，到徹充滿了藝術的氛圍。換句話說，由於台日身份的差別，對於大眾化的看法就大相逕庭。

楊智景老師聽了卓同學、王同學與黃同學的說法後，讚許這三位同學點到當時提倡戲劇如何深入大眾的核心，也鼓勵同學不只關注小說發展，也要注意到當時的戲劇與電影如何被知識份子所鼓吹，也要仔細分別對於各個「大眾」主張所指涉的對象。

2009/10/30(主讀人:張文薰)

本次上課主題為「轉向」，研讀論文為：

*鶴見俊輔《日本精神史（1931-1945）》

*施淑〈文協分裂與三〇年代初台灣文藝思想的分化〉、〈書齋、城市與鄉村——日據時代的左翼文學運動及小說中的左翼知識分子〉

*張文環〈父親的要求〉

*賴明弘〈魔之力〉

*王錦江〈沒落〉

由黃詩涵與王佩淇負責本次課程報告。此外，本次特別商請台大台文所助理教授來為本次課程講授。

同學報告完畢之後，張文薰老師便詢問同學鶴見俊輔的論述與施淑的論文以及三篇小說有何關聯。首先，鶴見俊輔是講日本人的精神層面，分成內在與外在，而內在部份便是所要探究的對象，以及影響了當時的文藝、左翼發展；施淑的論文則是講三〇年代左翼文人的分合以及個人之間的所受到日本左翼影響的不同，反應在台灣文藝發展上也就不同；而小說方面，可以看出作家對於左翼以及之後轉向的苦悶。

在1933年佐野學與鍋山貞親提出「轉向」聲明，此後放棄左翼思想及其運動，又偏向右翼的國家主義。只是很弔詭的是，佐野學與鍋山貞親是日本共產黨最高的領袖，而他們提出「轉向」聲明之後，並沒有提出退黨申請，依然在共產黨之中。而張文薰老師要我們注意到日本人密教的部份，鶴見俊輔有提到日本人

有顯教與密教，而密教的其中之一便是「鎖國性」，因為日本四面環海，使用著相同語言，藉由同類型態的符號體系結合在一起，使生活在島上的人民有一種全是遠親的感覺。而這種鎖國性的特徵，對「轉向」過程帶來影響，甚至可以說轉向過程來自於鎖國性這種文化特徵。雖然說「轉向」是在國家強制力所產生的思想變化，但是，在警察捕捉到左翼分子時，並沒有嚴刑拷打，而是端出「親子丼」這種溫情訴求讓左翼分子簽署轉向聲明，而左翼分子便輕易地轉向，至少可以放棄左翼或者從此噤聲，可是毫無中立灰色地帶，逕行跳到右翼國家主義方向。

張文薰老師解釋日本之所以這樣，是因為日本人的精神思想有著顯教與密教的兩部份，而鎖國性是密教。只要領袖定下目標，底下就會跟著走，如忠臣藏47人一樣，不問對錯是非，為主公效忠報仇，最後集體自殺。而每個日本人心裡都有著密教的部份，無論是自由主義還是社會主義，這些都是外來的，但是容易被取代，人人心中都有「鎖國性」。職是之故，這也是為什麼當政府嚴厲取締左翼思想時，日本人卻沒有出現大規模暴動與抗議，而是被請入警察局溫情攻勢之後，而就簽下轉向同意書。

此外，台灣人在日本遊學或者工作都是有受到社會主義思潮所影響，甚至也有參與左翼運動，但是為何回到台灣之後便再也不提左翼運動了呢？張文薰老師說，台灣留學生回到台灣之後就放棄左翼，回到台灣之後就完全不提到在日本時期左翼運動的經歷，以及在台灣也沒有參加左翼團體。之所以放棄，乃是因為這些台灣人他們意識到跟日本人的差距，與日本人一起從事左翼運動是沒有前途的，日本人就算無產階級專政，也不會真心幫助殖民地解放。因為外來思想（例如：自由、共產、社會、無政府等主義）尚沒有內化入日本人的密教之中。因此，日本人可以輕易轉向，而台灣看出了這點。日本的革命家把台灣人當成外來以及消耗品，而台灣人回到台灣，有更大的羈絆，如殖民地的悲情、民俗傳統，雖然這些看似落後性，但是卻是台灣人不可不面對。換言之，台灣人除了看出日本人的密教部份之外，也有著身為殖民地台灣人的包袱。是故，台灣人學成歸國從日本回到台灣之後，便完全不再提起左翼的部份，而開始注意到台灣的風土，以及台灣人的啓蒙問題。

至於山川均與福本和夫的左翼路線。張文薰老師說，山川主義是先結合，再分離。知識份子先與各階級結合一起為無產階級努力與奮鬥，為聯合陣線模式，當無產階級成氣候之後，知識份子再來退出，放手讓無產階級專政；而福本和夫是先分離，再結合。先驅逐思想不純粹的知識份子，凝聚最堅貞的社會思想的知識份子，為單一的左翼思想團體，之後再來與無產階級結合從事階級鬥爭。而台灣內部的左翼風潮與日本有時間上的落差。因此，也不能說直接承襲山川均與福本和夫的路線，而是說有受到影響，而反應到二〇年代末期的文協分裂以及三〇年代的文藝發展。是故，台灣在三〇年代便出現各種團體組織，分分合合，對於

左意思，各個知識份子也有著不同的見解。

2009/11/13(主讀人:江寶釵)

本次上課主題為「民間文學」，研讀篇章如下：

*1933.7.15 蘇維熊〈台灣歌謠に対する試論〉《フォルモサ》1

*1935,劉捷〈民間文學の整理及びその方法論〉《台灣文芸》2:7

「民間文學的認識」：歌謠、傳說、神話等「民間文學」不僅表現出先民的藝術觀、哲學觀、人生觀，和宇宙觀，對於後世的文學更是影響甚深。國外對於民間文學的研究十分重視，相對的，中國除了早期的「采風」以外，民間文學的相關研究一直到延遲「五四運動」之後，始有進展。更別提台灣，甚至還有人認為台灣根本沒有什麼值得研究的民間文學。這種態度是不對的，如果沒有人注意到耳口相傳的民間文學，並儘早搜集整理，那麼民間文學真的會被歷史的洪水的淹沒。雖然目前民間文學的相關研究，除了新民報、南音、三六九小報有幾篇文章涉及民間文學的採采，數量仍嫌不足，尚存發揮的餘地。

關於「民間文學的整理及其方法論」：民間文學呈現先民過去的生活、文化、生產的基礎、生產的樣式，有助於後世了解改隸前的清領、明鄭、荷蘭，乃至史前的語言、習慣、風俗、道德等等…文化的研究家或文藝的評論者之所以會積極的探求或分析民間文學也正緣於此，民間文學非但具體展演大眾的生活樣貌，並忠實反映大眾的意識型態。日治時期關於民間文學的研究已初見端，台灣文藝協會在機關雜誌《第一線》出刊特輯號；台灣文藝聯盟在《台灣文藝》漸有民間文學的討論；《三六九小報》等各地團體發刊的同人雜誌也略有涉獵；《台灣時報》也有台灣民間文學的研究發表。平山勳認為像片岡嚴《台灣風俗誌》、尾崎秀真〈清朝時代的台灣文化〉、平澤丁東《台灣歌謠與名著物語》等等學者的研究方式約分為：(一)法制史的見解(二)人類學的見解(三)百科全書的見解(四)戰記的見解(五)博言的見解。劉捷以為民間文學的研究不應該僅成為記錄的羅列，當依歷史、藝術科學的藝術方法調查與整理。故援引泰納研究西洋文學的方法：人種、環境、時代，提出台灣民間文學的整理方法：民族、生產諸力之狀態、時代。此外，劉捷尚提醒一點，雖然對於民間文學的研究可以省察當時民眾的思想與意識型態，可供教育、學術、行政、生活等各方面之用，但也應避免陷入民間文學至上主義，盲斷以為其具有第一等的藝術價值，從而忽略它未經雕飾、精糙而幼稚的藝術創作技巧。

民間文學，又稱口述文學。其主要的傳導者與閱聽者以庶民為主中下層的民眾，由於口述的特點，使它充滿變異性；由於作者身分的不一，使它具有集體、匿名性與地方性的特質；由於使用方言，形式通俗、活潑，讓人易懂；由於口耳相傳的傳播方式，使它歷時久遠，更保存了傳統文化、生活百態、風土民情、宗

教信仰與倫理規範等，並不時抒發人民的情感，或傳達訓誨。縱使將民間文學轉換成平面的文字，仍然維持它本質。

日治民間文學採集有人類學者諸如小川尚義、淺井惠倫等人，深入原住民部落進行田野調查，遺留採訪的相關資料及受訪者的原音。李獻璋將個人採集的成果集結出版《台灣民間文學集》。鄭坤五在他創刊的《台灣藝苑》開闢「台灣國風」專欄，將搜集到〈四季春〉等三十首民間歌謠加以評釋，並肯定歌謠具有「解殖」的力量：「被殖民者尋求解脫外力支配的自主性文化想像」。相似的論點亦見賴和〈開頭我們要明瞭地聲明著〉：「有思想的俚語、有意態的四季春、有情思的採茶歌，其文學價值不在典雅深雋的詩歌之下」。其他像醒民、SM 生的〈歌謠零拾〉、靜香軒主義〈十二錢又帶回來〉，提倡民間文學的採集與整理。其結果造成，郭秋生、李獻璋等人將童謠、民歌、謎語等整理陸續發表於《南音》、《台灣新報》，李獻璋採集各地民間的傳說故事，聯合同好寫出《台灣民間文學集》，且將蒐集的資料一一比較考訂，並提文撰寫指出前人專書或論文內容謬誤之處。

2009/11/18(主讀人:陳淑容)

本次上課主題為「台灣新文學」，研讀篇章如下：

*1921，甘文芳〈現實社會と文學〉《台灣青年》3:3

*1923，蔡培火〈新台灣の建設とローマ字〉《台灣民報》13,14

本次上課主題為「文學與啓蒙」，同學報告的文章為：陳忻〈文學與職務〉、甘文芳〈實社會を文學〉、蔡培火〈新臺灣建設與羅馬字（一）〉、〈新臺灣建設與羅馬字（二）〉。由黃詩涵與史峻負責本次課程報告。此外，本次特別商請台大台文所博士後研究陳淑容老師來為本次課程講授。

同學報告完畢之後，陳淑容老師說明文學與啓蒙的關係，陳忻的〈文學與職務〉此篇文章，便指出文學是要「啓發文化」和「振興民族」，傳播新思想讓大眾可以走入文明之中。受到科學制度之影響，使得文學流於在追求艱澀與文字遊戲，綁住了思想發展之可能。這樣的批評其實係針對傳統文人把文學以晦澀、艱難做為文人功力的評比，以至使之成為一種封閉且失去思想的死文學。以此觀之，當知識份子的養成背景為新式教育時，所注重的文學內涵便是為能承載思想、知識來傳播，作為啓蒙大眾、啓迪民智的方法。配合當時的政治、文化運動，更能加乘渲染力道。此外，文學之所以要簡化且言文一致，無非是方便傳播思想，深入於大眾之中。

只是為何要將白話文作為傳播思想的媒介呢？因為台灣人受到五四文化運動的影響。胡適曾說：「吾以為，文學在今日不當為少數人之私產，而以能普及

最大多數之國人爲一大能事。」因此若要啓蒙大眾，就要讓文字和文學不能成爲貴族、士紳與文人的專屬品，而必須要普及於所有人民之中。因此，白話文的推行就是要讓文學簡化，好讓一般大眾得以接受。再者，白話文的推行也能促進除播媒體的發展，更能吸引廣大的人民一起參與文化、政治運動，甚至凝聚國族的想像。

所以〈文學與職務〉與〈實社會を文學〉此二篇文章，便是在主張文學不是給文人用來風花雪月與遊戲擊鉢的，而是要實用以及能有文化內容，除此之外也要振興民族與播文明思想，而不是傳統文言文那種就文字、句讀技巧來取勝。然而，也因爲文學是要深入到大眾之中的，所以如迅速普及化便是一大課題，於是蔡培火便提倡用「羅馬字」作爲文字，簡單方便，讓不識字的人民能在短時間內快速學習及其應用。

緊接著，陳淑容老師便主題放在蔡培火上。蔡培火會主張用羅馬字，乃是因爲他基督教長老教會的一員，而台灣教會羅馬字的歷史淵遠流長，而台灣長老教會又分成二大系統，一方面是 1872 年來淡水傳教的馬偕，爲加拿大長老教會所屬；另一方面則是 1871 年來高雄的甘爲霖，爲英國長老教會所屬。這二方面奠定了台灣教會羅馬字的發展，甚是在南部的長老教會還發行了《府城教會報》，通篇以羅馬字寫作、發行。而羅馬字俗稱「白話字」，是因爲相對於「孔子字」。易言之，白話字指得是羅馬字，孔子字便指得是漢字。

陳淑容老師說道影響蔡培火思想有三位重要人物，分別爲：植村正久（牧師）、矢內原忠雄（東大校長）、齋藤實（首相旁的政治家），這三位均爲基督徒。若要貼近蔡培火的思想，可以從《蔡培火全集》中的日記部份來著手。再者，蔡培火曾是林獻堂的秘書，受到林獻堂的資助赴日本深造，也與林獻堂、林攀龍組「一心會」，所以可以從林獻堂的日記《灌園先生日記》來側面瞭解蔡培火。

關於羅馬字方面，蔡培火的《十項管見》是他的羅馬字集大成著作。而世人對於蔡培火的評價是兩極化，毀譽參半。主要是因爲他爲了推行羅馬字而可以與政權配合以取得允許羅馬字運作的空間。在 1931 年蔡培火與日本總督府取得默契，以日式假名來替代羅馬字；1945 年以ㄅㄆㄇ注音符號來代替羅馬字。以此觀之，蔡培火推行的羅馬字均被當局所禁止，但是爲了延續羅馬字的發展，蔡培火另闢途徑以政權當局允許的文字來權充羅馬字的符號，目的在於能讓不識字的人民能迅速學會，進而能書寫溝通以及吸收資訊。當然，推動羅馬字是爲了啓蒙，以能凝聚民族意識以及提昇文化水準，方能抵抗日本人的殖民統治，只是在面對殖民當局的疑慮時，蔡培火卻是以日人、台人互相交流爲目的，當羅馬字通用於台灣社會後，易學的特性，也能讓日本人輕易習得台灣話文，這樣日本人就可以聽到台灣人的聲音，而台灣人也可以用羅馬字學習日文，了解日本人的思想，於

此雙方就可以交換彼此的意見以及增進友誼，達到「內台融合」的境界。蔡培火用這種圓滑的言論避開日本人對台灣人有反抗意圖的懷疑，這樣一來日本人就沒有理由可以禁止羅馬字。

2009/11/26(主讀人:陳淑容)

本次上課主題為「鄉土文學」，研讀篇章如下：

- *1932.2.1，賴明弘〈談我們的文學之誕生——一項提議〉(日文原文)《台灣文學》
- *1932.6.25，秋本真一郎〈台灣文學運動的霸權、目標、組織〉(日文原文)《台灣文學》

本次上課主題為「鄉土文學：台灣文學的主題／體」，同學報告的文章為：賴明弘〈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》編輯部〈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〉。由黃詩涵與史峻負責本次課程報告。此外，本次特別商請台大台文所博士後研究陳淑容老師來為本次課程講授。

同學報告完畢之後，陳淑容老師說明《臺灣文學》為臺灣文藝作家協會的機關誌，而臺灣文藝作家協會為日、台人首次的合作組織文藝團體，台灣人與日本人因為「左翼」思想而結合，這種合作具有重大的意義，因為超脫了種族的藩籬，以階級考量而一起攜手合作。此後，等到盧溝橋事變之後，日本開始進入戰時體制，才有台、日文學家的共同合作。另外，臺灣文藝作家協會創始會員有 29 人，其中 10 人為台籍人士，幹部多為日人，為日人所領導的同人團體。而臺灣文藝作家協會及其《臺灣文學》之所以少人研究，乃是因為資料素材太少了，國內的圖書館僅有二卷一期而已，其餘不是散佚就是在日本那裡，因此到目前為止，關於《臺灣文學》的研究比較少。

陳淑容老師緊接著就今天同學報告的章節來說明。從賴明弘的〈談我們的文學之誕生——一項提議〉來看，此篇文章相當慷慨激昂，以馬克思主義來論《臺灣文學》應該如何如何，以及建議《臺灣文學》一堆事項。賴明弘書寫此篇文章時，只有 17、18 歲而已，為典型的熱血青年馬克思 boy，因此振筆疾呼《臺灣文學》應該要以一般大眾為基礎。也由於賴明弘有著濃厚的左翼思想，因此他在文中所批判的有閒階級與民主主義的不肖幹部，便是在影射《南音》的同人，因為創辦《南音》的知識份子與《臺灣民報》、霧峰林家有間接關係，而且《南音》

的其中一位同人葉榮鐘，他就是林獻堂的秘書，因此才會暗批《南音》，認為不應該是民族大於階級，而是要以階級性為出發，考慮到大眾議題才是。除此之外，我們發現到賴明弘有提到建議《臺灣文學》可以設置「讀者欄」和「會員欄」，他意識到要注意讀者的聲音，可是我們看《臺灣文學》的目錄卻有「讀者欄」和「會員欄」，這是什麼回事呢？陳淑容老師解釋說，因為賴明弘的這篇文章是在1931年12月寫成的，而《臺灣文學》二卷一期是在1932年2月1日出刊，顯然《臺灣文學》編輯部有採納賴明弘的建議，而設置「讀者欄」和「會員欄」。賴明弘有提到要設置「漢文欄」，因為賴明弘認為台灣人大多數懂漢文，若只用國語（日語），就只有少數人看得懂而已。只是賴明弘所說的「漢文」是指中國白話文（北京話）。從這來看，賴明弘仍有著知識份子的盲點，因為台灣人根本不懂中國白話文，只有去過中國留學的知識份子才會流利地使用中國白話文，也就是說，就算如賴明弘所願，以中國白話文來書寫，這樣是妨礙到《臺灣文學》普及到大眾之中。

林原晉〈把《臺灣文學》帶進大眾之中——給編輯部的一句話〉這一篇文章，有明顯提到大眾所指為何。他所論述的大眾係泛指非資產階級的所有民眾，針對那些有著識字背景且能閱讀書報雜誌能力的民眾，雖說真正基層乃是為農工階級，但是若要普及深入到農民和工人，文學水準勢必得降低以能通行於農工階級之間。不過，林原晉認為訴求的讀者主要還是得鎖定在一般民眾之中（當然，還是有包括農工階級）。畢竟，能創作文學的書寫者有身為知識份子的自覺，想要照顧到廣大的民眾。而《臺灣文學》有著濃厚的無產階級意識形態，但是卻並非是要喚醒農工來進行階級鬥爭與民族解放，而是希望可以將文學推廣到所有的大眾之中。至於要如何能讓大眾接受，林原晉則列舉好幾項，無非是要讓文藝雜誌能平易近人些，讓大眾有興趣可以閱讀。

最後，黃千珊同學提問，問說「知識份子所提到的大眾，有其分界點嗎？例如識字或不識字。」老師回說，千珊同學你點到很重要的問題，知識份子乃至於《臺灣文學》所針對的對象是工農大眾，可是他們卻都不識字，這就是《臺灣文學》同人的矛盾點，雖說目標是工農大眾，可是所書寫出來的作品卻只有知識份子看得懂，這就是很大的矛盾點。卓佳賢同學問說：「這些知識份子認為要大眾化的前提要讓民眾識字，那麼是識什麼字呢？」陳淑容老師回說，要知識份子所撰文的階段來論，不同的時間點，就是針對不同的「字」，有的知識份子會認為要民眾識日文字或者臺灣話文，甚至中國白話文等等。

2009/12/10(主讀人:鳳氣至純平)

本次上課主題為「台灣文化」，研讀篇章如下：

*中山侑，〈青年と台湾 1～10〉《台灣時報》195-206

本次上課主題為「在台日人作家眼中的台灣文藝」，同學報告的文章為：中山侑〈青年と台湾 4-10〉，由千珊與詩涵報告。本次特別商請成大台文所博士生鳳氣至純平老師來為本次課程講授，而鳳氣至純平老師的碩士論文為〈中山侑研究—分析他的「灣生」身份及其文化活動〉，因此請他來講解中山侑的文章，是最為合適不過了。

同學報告完畢之後，鳳氣至純平老師說明中山侑的身份，首先破題地講出中山侑乃為「媒體人」的身份。因此，他在面對台灣文藝發展以及劇團的關注上，便會以媒體人的角度來論。

因此，中山侑觀察台北的劇團，有分析出台北高校第二屆「演劇の夕」成功之因素：一、藝術方面台北高校具有知識、熱情的教授們；二、從日本內地招生而來的學生們；三、前二者在暑假時回到日本內地，吸收「中央」的文藝氣息。是故，反應到壽、旭這兩所小學校同學會公演「かまきり座」獲得成功。只是在文中，中山侑所設定的戲劇觀眾是居於都市（台北）的知識份子，而且從條件看來，似乎是限定「內地人」。此外，對於「新劇祭」失敗之原因在於：一、經濟上的失敗，對一般人而言，新劇或戲劇運動未有吸引力；二、舞台上的失敗，組織的問題或者劇團之間的對立。以此觀之，台灣人自辦的「新劇祭」的困境便是劇場和演員的問題，因為租劇場要一筆錢，而專職演員要繳交金錢才能取得演員證，可是業餘的演員怎可能為了一兩場的演出而繳交一大筆錢呢？此外，若非專職的演員，其演出仍有落差在。因此，台灣人自己辦的「新劇祭」仍有很大的障礙。

中山侑所說的要戲劇大眾化，這裡所指的大眾是指涉消費大眾。自從收音機電台的時代，透過廣播，使得受眾範圍擴大，但是廣大的受眾與自己藝術上的理想仍有其矛盾所在。畢竟，透過廣播的確可以擴大受眾範圍，但是也是因為受眾範圍的擴大而導致戲劇水準不能太過理想化，而必須降低水準以讓廣大的受眾接受，但是這樣一來，知識份子原先的戲劇範型便無法施行。

關於語言方面，由於中山侑定的受眾對象是台北的日本人官僚，是具有一定的知識水準，所以當然是要用日語來演出西方的小說為基礎所創作的劇本。可是若站在張維賢的立場，他的責任是要啟蒙台灣人，所以是用台灣話演出較通俗的戲劇，以能讓台灣大眾能看得懂。換言之，中山侑並不用擔心受眾是否看得懂，而是受眾必須要看懂劇團演出的戲劇；而張維賢方面，則是本著啟蒙責任所在，

要考慮到戲劇是否過於晦澀，無法深入到台灣大眾之中。此外，雖說如此，中山侑仍是肯定張維賢使用台灣話來公演。就算中山侑還是認為啓蒙本島大眾，應該要從普及國語（日語）來著手。

接著鳳氣至純平老師講到提昇「台灣文化」與呼應國策之間的關係。鳳氣至純平老師說台灣作家在政府推動「地方文化」政策下，戲劇、文學都是會受到總督府當局所支持，這方面中山侑的活動空間就更大。然而，中山侑對總督府當局的目的（教化台灣人）至上的文化政策有所質疑，另外，也對日本內地「不懂台灣」的劇團演出有所不滿。

關於中山侑與左翼、《台灣新文學》之間的關係。鳳氣至純平老師說中山侑如同大多數的知識份子一樣，都受過馬克思主義洗禮，他在東京亦有接觸下層階級子弟的實際經驗，反而能趕受到階級差異兩者之間的鴻溝。中山侑在《台灣新文學》僅僅發表過一篇作品，他之所以會發表是因為與楊達的好友入田春彥的關係，因而投稿給楊達。

2009/12/17(主讀人:趙勳達)

本次上課主題為「風土與社會」，研讀篇章如下：

- *1935.12.28，楊達，〈台灣新文學社創立宣言〉《台灣新聞》
- *1935.12.28，德永直〈台湾の新文学に所望する事〉《台湾新文学》1
- *1935，楊達，〈行動主義検討〉《台湾文芸》2:3
- *1935，楊達，〈文芸批評の基準〉《台湾文芸》2:4
- *1935，楊達，〈読者の声を聞け〉《新潮》
- *1935，楊達，〈お上品な芸術観を排す〉《文学評論》2:5
- *1935.9.24 楊杏東〈《台灣文藝》の郷土的特色〉《台灣文藝》2:10

雷石榆於〈我所切望的詩歌－批評四月號的詩〉提及，初期《台灣文藝》刊載之詩歌不外乎吟詠悲秋傷春、或男女情思、或賦瑣碎，與期待不合。也許肇始幾篇前賢的詩歌批評，詩歌文風丕變，作者開始觀察大眾的現實生活，以及生活中充斥的種種尖銳、矛盾，換句話說，作者必須要「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」。為增添幾分詩歌的藝術性，難免會挪用一些修辭的技巧，但是要注意「寫詩是不能這麼機械地在理論的形式上去兜圈子」，依照個才性、生活經驗、學識涵養等，創造出具有「歷史的現實價格」的作品。像吳坤煌的〈陳在葵君を悼む〉，一股「盈胸的陰慘」貫穿全文之際，作者仍不忘埋葬「一線光明」的伏筆；楊守愚的〈農忙〉雖然以簡樸的筆調描繪農民的生活，卻太過「直寫」，沒有絲毫藝術氣息；更別提巫永福的〈道者〉、翁鬧的〈異郷にて〉、子敬的〈

有感>沒有一個正確的人生觀，只是一味的悲嘆、狂叫。

總合楊逵於 1935 年於《臺灣文藝》、《新潮》、《文學評論》刊載之〈文藝時評—藝術是大眾的〉、〈行動主義之檢討〉、〈文藝批評的標準〉、〈傾聽讀者的聲音〉、〈摒棄高級的藝術觀〉，楊逵認為所謂「文學的最高目的」就是「最充分、最正確地表現自己的思想感情，並且最完整地傳達給他人。」恩斯特·格羅塞（Ernst Grosse）也曾說道：「藝術家創作的目的不只是為了終於自己，也是為了忠於他人。」文學主要的鑑賞者是大眾，大眾期望的文學是一種會讓他們喜歡、感動的文學，因此如何要讓文學普遍化、大眾化，讓讀者了解作者所要傳達的思想、情感，便是作者所要關切的。

楊逵反對作者過份汲汲鑽營藝術化，將之變成「高水準」，成為藝術至上主義的俘虜，這樣非但會模糊文學本身所具備的意義，也會將文學導入「變質」、「脫序」的歧途，淪為少數人觀賞的作品。簡言之，他「反對純文學，鄙視大眾文學」、「重視內容更甚於技巧」。

所謂「行動主義」、「文學的積極性」等議論，有許多左翼人士鑑於「他們的方向曖昧不清而反對」，關於這點楊逵不僅不隨之附合，更以為是一個好的趨勢，頹廢文學的救贖之道，「因為本來應該主動的藝術反映了社會的現實之後，顯然就被閹割或迷失方向；因此明顯地喪失了感動性、積極性的本意，再也無法挽回了」。

楊逵認為寫作的目的不只是類似日記或備忘錄之類的寫作以為了完成自我，文學的預設讀者仍然必須以大眾為對象—無產階級，只有大眾才具備真正鑑賞藝術的能力。並反對為文藝批評而寫作，將文學「陷入文壇狹隘的評論模式」。此外他還主張「批評家或者作家在批評、分析一部作品的目的，應該是追究該作品主題的社會性、主題發揮的程度、讀者的反應、或者是未獲好評的原因，來作為自己或別人創作時的參考，同時提高讀者的水準。」

表面上楊杏東與楊逵所主張《台灣文藝》的鄉土色調是相同—以台灣大眾為主，對鄉土有益的文學和足以啟蒙鄉土的文學的作品，然而本質上他們仍屬不同，除了兩方以資產階級與無產階級的立場作為論述的出發點，而後者所強調的階級鬥爭也是不容於前者的思考邏輯。從另一方面言之，後者認為前者強調的寫實文學，其實具有濃厚的自然主義的色彩，他們只能如同「相片」一般，模仿他們所看到的現實，因此作者只能跟在現實的後面，而無法藉由他們的作品去改變社會的窘境，如張深切的〈鴨母〉。左翼人士所認為真正的實寫文學作家，要如同楊逵所說是個「說謊的天才」：賦予某一個主題生命，以幾個事件和各形各色的人物來組合，而不是一成不變按事實來寫。因此寫小說時，需要作者的想像力、關於現實社會的廣泛知識、以及不同個性的人物心理變化的知識。

2009/12/22

河原功演講: 試思台灣文學－從佐藤春夫與楊逵談起

書籍如何從日本流通到台灣？可以先以三省堂作為研究的對象，三省堂在日本算是相當大的書店，台灣亦有分部。透過對三省堂的研究，可以知道日文書籍是如何流通到台灣。除此之外，尚可以發現不是所有的書籍都可以在台灣流通，當中仍有一部分的書籍因為「檢閱制度」無法流通。而「檢閱制度」如何阻礙書籍的流通，這部分可以藉由佐藤春夫〈殖民地之旅〉和楊逵〈送報夫〉來說明，藉此來看檢閱制度如何對台灣文學造成影響。

佐藤春夫於 1920 年曾到台灣旅遊，而《霧社》即是他在台灣的旅遊經驗。其中收錄的若干作品，除了〈殖民地之旅〉於 1932 年發表，其他皆是在 1920-1925 年之間在雜誌連載，而後再集結成《霧社》一書。《霧社》共有二個版本，第一版在 1936 年出版，第二版在 1943 年出版。若是仔細將二種版本相較，可以發現無論是書籍裝訂的精製度、表紙／封面大不相同。產生差異的原因之一，可能是因為 1943 年進入決戰期，政府對於各項資源的配給嚴格管制，所以第二版的書籍裝訂比較素樸。

作台灣文學研究時最危險的一點，就是有許多人不曾先去找第一手的原始資料，就直接進入議題的研究。比如說若是研究佐藤春夫〈殖民地之旅〉，不去先找第一種版本的資料，就直接翻閱佐藤春夫全集，可能會從而忽略了某些地方。將第一版與第二版的《霧社》相互對照，可以發現第二版抽離了〈殖民地之旅〉。因此，若是只看佐藤春夫全集是不會發現這件事。〈殖民地之旅〉出現很多台灣人的姓名，如許媽葵、洪棄生、林熊徵等，可是當中可以很清楚指稱誰是誰的就只有林熊徵。文本的主要舞台是台中，佐藤在台中繞了幾個地方，如台中、霧峰、豐原、鹿港等等，他在這些地方遇到的人就成為他作品的一部分。佐藤想跟洪棄生見面的事，卻敗興而歸，也被記錄在〈殖民地之旅〉。文本並沒有直接寫出洪棄生的名字，而是透過介紹他的作品讓讀者知道這位鹿港知名的漢詩人。同樣地，許媽葵在作品也沒有以真名出現，文本是以 A 氏來稱呼這位帶領佐藤參觀各地的青年。文本有談到佐藤在霧峰見到林熊徵的事，並且他還被問到對於台灣的殖民統治的意見。可是若是談到霧峰，對殖民統治的議題相當關切，一般人最先聯想到是林獻堂，而不是林熊徵。可是為什麼出現在作品不是林獻堂，而是板橋的林熊徵，是佐藤春夫搞錯人名？還是他意圖藉由林熊徵來掩蓋林獻堂的身分？諸如此類，一旦爬梳文本，便可知道文本其實潛藏著許多謎團。基於種種的疑問，便形塑了河原學位論文的附論。寫完論文後，河原以為已經解開佐藤春夫〈殖民地之旅〉的眾多謎團，可是前幾年發現一個事實。他發現〈殖民地之旅〉分二次刊登於《中央公論》，其中有一回被禁。河原原先推測可能是由於文本的後半部描寫到佐藤與林熊徵／林獻堂曾有過關於殖民統治的辯論。可是台灣大學圖書館、法學部收藏的《中央公論》所刊載的〈殖民地之旅〉只有後半，被禁刊

的部分是前半。這個發現與他原先的想法不相符合。讓他知道禁刊的原因不在於林獻堂對殖民統治的種種批判，而是許媽葵對佐藤所說的話，例如八卦公園有個紀念碑，上頭記載日人對台人陣壓的事，而許媽葵據此批評殖民政府的殘忍、不人道；豐原的舊地名為葫蘆墩，卻遭日政強制改名為豐原，許媽葵也曾質疑日府的作法。藉由以上例子得知，作台灣文學研究時，熟讀文本縱然是當務之急，但也不要忘記原始文獻的收集與整理，並且還要對歷史有一定程度的認識與了解。

楊達的〈送報夫〉在《台灣新民報》曾連載過前半段，內容描敘青年到日本好不容易找到送報夫的工作，可是因為工作太辛苦了，沒多久他就離開。可是後篇的內容卻被禁止刊載，原因是其內容談到農民的田地製糖會社強行徵收、送報夫對派報所的老闆的抗議。換句話說，作者對總督府支持的製糖會的批判，以及藉以抗議行為來彰顯普羅運動，是遭到禁刊的主要理由。楊達後來將〈送報夫〉投稿到《文學評論》這個普羅色彩濃厚的雜誌。在這之前，刊載於《號外》的一篇小品文：〈自由勞動者的生活剖面〉，其實是〈送報夫〉的原型。由於〈送報夫〉是台灣人被日本中央文壇肯定的第一篇作品，因此，在台灣人之間產生相當大的回響。可是因為檢閱制度《中央文壇》遭遇禁發，日治時期的台灣人沒有辦法讀到〈送報夫〉。那麼台灣人怎麼知道〈送報夫〉在講什麼？楊達以種種筆名，如賴健兒、王氏琴，撰文評論〈送報夫〉，除了給予正面的肯定，並不忘觸及文本的內容大綱，藉此以達到宣傳的目的與向台灣文壇介紹自己。台灣讀者能閱讀〈送報夫〉這篇作品，必須再等到戰後 1946 年。而這本書標題是「新聞配達夫」，副標題是「送報夫」，內容是中日對照。

藉由以上二個例子，可知檢閱制度對台灣文學造成一個相當大的陰影。

(二)專題作業—1

探討課題:

一九三〇年代的台灣不論台灣文人亦或在台日本文人皆鼓吹文藝要大眾化，試思慮這兩者所言之「大眾化」、「大眾」一詞所指涉的對象是否有所差別，又其來何自？試以中山侑與張維賢在提倡新劇大眾化當中的論述為例論述、比較之。

碩一 黃詩涵

日據時期追求藝術大眾化之本島與內地比較

- 問題意識：台人藝術本島化-----→ 追求藝術大眾化的追求目標是一樣的嗎？如何實踐？或者只是理論層次？請就台灣和日本對大眾化認知的差別與從他們的行為來看是否做到大眾化的行動。一以（新劇運動初期的理想與現

實) 爲論述

● 談論日據台灣的藝術運動，其藝術運動一詞並不貼切，至於文化運動的含意又太廣闊。所以簡單來說，即是從藝術視野切入著台灣文化運動，也就是藝術大眾化。把文學、美術、音樂、演劇、電影以及其他各種領域的文化運動和台灣做爲結合，當做是其範圍的焦點。然後，再把藝術的意義再推廣到近代人的現代的種種風潮，包括的都市美、建築美，或者是流行的流線型之類的語詞的一種美感，表現出來的曖昧性。在這裡的目的性是讓台灣更近代化更有希望，把藝術運動解釋爲「藝術的大眾化」，既然稱爲運動，其目的就是要喚起大眾的意識，藉由藝術的大眾化，請有才華的人投身藝術，進而成爲藝術家。但是，最大目的是賦予以大眾鑑賞藝術的眼光，成爲精神上有進步的人可以來提昇台灣的整體文化向上，提昇興趣，塑造有教養的人。

在這裡結下一個小結，藝術運動目的大致上就是藝術的大眾化運動，意圖提昇大眾的精神，提高身爲近代人的教養，在實質上把台灣向文化階段更加推進，這是爲藝術運動的省思，其軌跡發展則是進入至新劇運動的理想與現實，藉由在台內地的青年實踐，尋找出發展的脈絡，了解其目的與實踐進而爬梳出台內地其對大眾化的追求目標的差異。在問題源頭抽絲剝繭，他們是如何去實踐的？或者只是淪落於理論層次而已呢？

台灣新劇的發展是由留日的留學生在東都所帶回台的實踐，那時東京有築地小劇場，而本島人則有台北的炎峰劇團、獵人座，由於資金都短缺淪於解散。後來則是有張維賢的星光演劇研討會成立，且在當時演劇部名爲〈終身大事〉的劇本，是處理本島陋習之一的同姓婚姻問題，想藉由劇團的演出傳達出自由戀愛的啓蒙性思想，唯有將觸角置入到大眾，文化才有提昇的可能性存在，這具有思想性的背景是由當時的台灣文化協會所掌控作爲啓蒙運動之事。在 1921 年蔡培火、林獻堂等人成立了「臺灣文化協會」（簡稱「文協」），以推動社會文化改造運動來反抗日本當局，文協的方針是「爲改弊習，涵養高尚趣味起見，特開活動寫真會、音樂及文化演劇會」，明顯表示要以戲劇運動提升臺灣民眾的文化水準。早期的新劇運動的團體大多與臺灣文化協會（1921~1931）的關係密切，甚至有些劇團本身就是文協的附屬機關，故其上演的劇時人多以「文化劇」稱之，配合文協的活動，在臺灣各地演出，鼎新社選的劇本幾乎都是以促進臺灣社會改革爲目的，具有社會文化提升的意圖，成爲草創本島新劇運動的歷史性劇團與先河。很值得提出一個問題來探討的是：星光演劇研討會與民峰劇團，這兩者所使用的語言都是本島語言，背後不外乎大眾化之外，還有保有其本島本身文化的意義，以上是台灣新劇大眾化的略簡述。再來，是回到日本東都狀態，新劇捲起一大革新風潮，上演著各個西方思潮的劇本，且是一天比一天還要興盛相較於本島台灣的公演而消聲匿跡，這時東都的新劇，多半是使用西方的翻譯劇本。築地小劇場共公演 84 回，於小山內死後分裂。大正至關東大地震間稱爲商業化時期，此時期出現許多新劇劇團，以粗糙的翻譯、販賣西洋的風土民情爲號召，並不追求演劇的藝術性，雖然是翻譯劇本，但是因爲時代的進步精神是相通的，

所以即便非日本劇情也能引起廣大共鳴。

本島與東都的大眾化實踐的初期都是相同問題——在地原創劇本很缺乏，性質上面都是以傳達現時性層面的思想較非藝術性。兩者的背景不同，所受的影響也不相同，且本島新劇大眾化的傳達工作，雖將西方思潮的現代性置入，其底層實則是文化運動底下最直接的媒介。

碩一 王佩淇

張維賢與中山侑對大眾化理解之問題

由中山侑的文章可以發現台灣的新劇多由日本人主導，從台北高校校慶演劇之夜、臺高劇研究會、螳螂座到南方小劇場，皆是由日人爲主的團體。但回觀他在〈青年與台灣(一)——藝術運動之再省思——〉中提到藝術運動的目的是將藝術大眾化、要用藝術喚醒大眾，這邊的「大眾」彷彿沒有將台灣本島人畫入界內，全由日本人爲主體而已。直到 1933 年民烽劇團的出現才有以台灣人組成的正式的新劇劇團，而民烽劇團的組團目的正是將新劇介紹給臺灣人，可惜在 1934 年便因曲高和寡或經費不足等因素畫上休止符，其後出現的台北劇團協會則仍是以日本人爲主要的成員。

所以由此可見中山侑所說的「大眾化」是很微妙的，他在〈青年與台灣(二)——新劇運動的理想與現實〉中僅提到星光演劇研究會與炎峰劇團是用本島語言演出，其它劇場或演出應皆是用日語演出。但根據統計在 1935 年僅有 29.1% 的台灣人會說日語，若中山侑真要藉新劇提升台灣「整體」的素養、讓台灣的大眾有進步的精神，在此或許仍是僅限於懂日語的台灣知識分子與在台的日本人。若真要延伸至台灣的普羅大眾，或許只能將演出語言改成本島話或請台灣總督府快點推動日語普及了吧？

再從高校校慶戲劇之夜中我們也發現他們雖偶有如〈礦工〉這類無產階級戲劇的演出，但主要並不以帶有啓蒙或無產階思想的劇本爲主，故演出即使已有新劇水準，但對中山於〈青年與台灣(一)〉所提倡的「大眾化」來說，或許僅提供了娛樂效果，對民眾的啓發性仍顯不足。

而由張維賢所組的民烽劇團於 1933 年演出的〈人民公敵〉與〈原始人之夢〉雖未得到廣大群眾的認同，但他們以台語爲演出語言，便可看出他們有實際以將新劇推廣至大眾的企圖。

故由文章中可推出，中山侑對藝術運動雖有「大眾化」的認知，但卻無將藝術「大眾化」之具體行動。他的藝術運動仍侷限於對在台日本人推動新劇，至於台灣人的部份則未見他有所作爲，亦僅是對台灣人劇團做少少的記錄。張維賢則是實地組了「星光演劇研究會」、「民烽演劇研究會」與「民烽劇團」，以台灣人爲主要組成結構，他也歸納出台灣新劇劇團需克服的八個問題與建設台灣新劇地方性與全島性的作法，用具體行動來推動台灣的新劇，要台灣人能有藝術氣質，

不只能欣賞藝術還能進一步創造藝術，故有了「台灣新劇第一人」的稱號，也較符合新劇「大眾化」的目標。

碩三 Crgia Smith(史峻)

在 1936 年社會主義的理論已經被臺灣知識分子討論很久了。不過，社會主義的概念早被分成很多派。福本主義與山川主義的對話已經影響了日本的左翼學者十年多了。再加上臺灣與日的政治經濟情況也不一樣。在讀中山侑的〈青年與臺灣〉與張維賢寫的〈談臺灣的戲劇〉我們看得出反映理論的不同看法在 1936 的新戲劇運動。

中山侑在 1936 年二月一日有發表〈青年與臺灣（一）〉在《臺灣時報》。在這篇文章中山侑主張臺灣的所謂藝術運動。不過，中山的重點是這個運動要提高大眾的文化。他說：「大眾之中當然也會出現有才華的人投身藝術，進而成為藝術家。不過，最大的目的是要賦予大眾監賞藝術的眼光，成為精神上有進步的人」（386 頁）。「引導大眾精神上的進步」這個目的也可以說是要「塑造」大眾變成有意識的階級。從兩個月後的〈青年與臺灣（二）〉我們也能看得出中山的「大眾」的意思是「臺灣的市民大眾」（479 頁）。在這篇文章中山在研究二零年代的臺中市的人民怎麼支持日語的戲劇。

在同年張維賢寫的〈談臺灣的戲劇 - 以臺語戲劇為主〉「大眾」與「大眾化」的意思非常不一樣。張是一個臺灣人，所以他看社會主義的國際運動跟中山的看法也不一樣。對帝國的問題與解放臺灣的人民的重要比較敏感。跟中山的目的差不多，張維賢要解放臺灣的人民和提升大眾的文化，但是對張來說大眾是指臺灣的民族，不就是普羅大眾而是臺灣人。因為這個張提「文化協會」與「星光演劇研究會」為例子表示「一般大眾多麼想要接近他們的生活與需求的新戲劇」（212 頁）。他的重點是臺灣的戲劇應該用臺語反映臺灣大眾的生活而不應該用日語反映帝國都市的生活。

我看中山侑與張維賢用「大眾」與「大眾化」這兩個詞匯有不一樣在幾個方面：語言、地方與文化方向。因為中山侑的社會主義的角度，他想要解放普羅，但是他忽視民族與語言的問題，就覺得文化可以從上(帝國都市)傳到下(殖民地的大眾)。張維賢比較有考慮這些壓迫民族的問題。從他的民族主義的角度來看，戲劇應該保留和反映臺灣人們的語言、生活與文化，而不要同化臺灣的大眾。

碩三 黃千珊

中山侑與張維賢主張的「大眾」

中山侑希望能藉由藝術運動，提昇大眾對藝術的興趣，塑造出有教養的人，

指的大眾應該是擁有一定程度的教育程度，且居住在都市的大眾而言，只有那些地利之便才有機會觀賞獵人座、民峰劇團、螳螂座，或高校的公演，而他們本身使他們能夠理解劇作的內容及表演的藝術價值。

但是張維賢卻不這麼認為，無論是目不識丁、或士紳富豪都能欣賞舊劇，近的沒落，其語言、表演的形式種種的問題，使得民眾不能理解舊戲欲傳達的主題。既然不能理解演出內容，自能失去了作為娛樂的作用，更別提要藉由舊劇培養藝息，故他想藉由新劇取代舊劇的社會功能，將藝術帶進日常生活中。

(三)專題作業—2

探討課題:

- 一、楊逵提出「殖民地文學」是有何特殊涵義呢？
- 二、為何楊逵要提出「台灣味」？跟上一題的「殖民地文學」有何關聯呢？
- 三、為何楊逵要向日本人請教「殖民地文學」的發展？
- 四、楊逵同時詢問日人與台人關於台灣文學發展的意見，請試比較、分析兩造日、台人作家之間不同的見解呢？

碩三 黃千珊

- 一、楊逵提出「殖民地文學」是有何特殊涵義呢？

三〇年代的台灣作家語言使用與文學技巧日益成熟，而文藝創作亦漸漸脫離舊文學的包伏，轉向各式新文類的試驗，無論是都市文學、農民文學、左翼文學、新感覺派等等，殊異的文風如雨後春筍般紛紛現世，在台灣的文學史上遺留下無數深刻的痕跡。在這種盛況之下，台灣的作家自然希望藉由日本中央文壇的肯定，來證實台灣文學成就已進入成熟期的階段，足以與日本作家互別苗頭，因此帶動台灣作家積極投入內地各種大大小小的徵文比賽的風潮，而楊逵的〈送報伏〉即是在這時期的產物，這篇小說在1934年榮獲《文學評論》徵文比賽的第二名，同時也是台灣第一個成功進軍中央文壇的作家，這項事實除了證明楊逵本身的文學成就足以與日本作家相提並論，其實亦暗示台灣文學要想在中央文壇異軍突出，非得藉由「寫實性」的文學，或者說帶點左翼的色彩，用以滿足日本評審／讀者的趣味。然而，時值政治情勢緊張，無論是日本或是台灣執政者皆不容左翼之風蔚為時尚，迫使台灣的作家不得不再另尋其他出路，轉身投入中央文壇所關切的「殖民地文學」。誠如德永直於〈對台灣的新文之寄望〉所言：「我們自最感趣的，是朝鮮以及台灣之貧窮同胞的生活樣態。在當地的自然風土中，特殊的歷史狀況下，眾多的習慣裡，貧困的人們是如何生活著的。而他們又是處在怎樣的社會氣氛之中呢。盼望能以小說的藝術力量，將以上所提的這些無止盡地

表現出來。」

二、為何楊逵要提出「台灣味」？跟上一題的「殖民地文學」有何關聯呢？

「台灣味」的問題肇始於《大朝》在台北分社主辦的台灣文藝座談會上，而其結論疑似日人蒲田所謂的「台灣味」—「是民族、鄉土特有的風俗、制度、習慣、語言所帶來的特殊芳香或風味。」並且認為日語的使用便足以使「台灣味」於字裡行間表露無遺。這種觀點，立刻引起楊逵的回應，楊逵認為由於台灣與日本的風俗民情與語言文字使用殊異，致使日文無法完全傳達真正的「台灣味」，他藉以朝鮮作家李箕永與張赫宙的作品為例，印證唯有作家使用慣用的母語，才能表達自我的思考，進而使作品散發出特殊的芳香或風味。從另一方面言之，日人定義下的「台灣味」較偏向「異國情調」—利用本地特有奇風異俗的介紹表達台灣，可能導致作家不再訴諸現實的描繪，轉而求諸於耽美式的思維，這點也是積力主張寫實主義的楊逵所不願樂見其成，對他而言，「台灣味」與「殖民地文學」在某種程度上並行不悖，兩者皆強調文學本質的真實性，具備「台灣味」的台灣文學是脫離不了身為殖民地的事實，不僅無需忌諱地方性，更應該藉由這種「特殊性」反映出台灣現實的社會。

三、為何楊逵要向日本人請教「殖民地文學」的發展？

那麼強調台灣地方特殊性的殖民地文學又是什麼呢？不得不藉由殖民地文學論的提倡者—日本左翼份子來說明，以貴司山治為例，他希望殖民地文學能傳達地方的風俗民情與民族意識之餘，並且不忘描寫台灣民眾現實上的處境，為避免政治立場太過鮮明，利用藝術化的手法使內容不致於太過僵化或變成教條式的說明。此外，日人也鼓勵台灣作家多多學習其他國家的殖民地文學運動以及殖民地作家的創作經驗，以充實自我文學的內涵。

四、楊逵同時詢問日人與台人關於台灣文學發展的意見，請試比較、分析兩造日、台人作家之間不同的見解呢？

從日人作家的觀點言之，台灣的文學是必需是日本／帝國定義下的殖民地文學，不僅是為了滿足讀者獵奇的心理，作家亦樂於挖掘本地特有的奇風異俗，展現出一種異於日本文學思潮的異國情調，雖然日本的左翼人士如橋本英吉極積反對這種「不描寫平常百姓生活，只專門描寫內地人讀了會嘖嘖稱奇的事物之惡劣傾向」，但是從在台的日人作家觀之，仍大多偏向異國想像的耽美文風，或把「台灣」視為文學創作的題材之一。除了多數人主張以國語／日語進行文學創作之外，一部分的日人作者更擔心若是將作品侷限於台灣，或是過分強調「鄉土色彩」，從而忽略創作的藝術技巧，將可能把作品侷限在狹小的範圍，變成地方或區域文學。相對的，台灣作家彼此的主張就複雜許多：有的走現實主義路線，表達個人的抵抗意識；有的強調台灣特殊的風土與歷史；有的是超科學主義的信徒，極力宣揚文學的心理性；有的以台灣白話文作為建設台灣文學的先決條件，

諸如此類，而「文藝大眾化」是他們一致呼喊的口號。儘管眾說紛紜，無論日人或台人皆注意到成立組織性文藝機關，提供作家作品發表的空間，以及學習前人的創作經驗並且不忘吸取文學理論（特別是關於殖民地的文學理論），從而建立內容豐富、色彩絢爛的台灣／殖民地文學。

碩三 張玉婷

一、楊逵提出「殖民地文學」是有何特殊涵義呢？

「殖民地」一詞，象徵的不平等有兩重：一、民族間的不平等。二、階級間的不平等。「殖民地文學」不僅是以殖民地作為台灣、滿洲國、朝鮮擁有共同的殖民經驗、來作為三地的左翼文學串連發聲。台灣、滿洲國、朝鮮三國在經濟上都有著因為日本政治上的壓迫引入資本主義，榨取當地資本，導致當地人民變成無產階級難以翻身的困境。

其次是以「殖民地文學」作為台灣文學在日本帝國之下發展的擋箭牌，表面上呼應日本作家島田謹二於 1935 年提出的「外地文學」，實際上則不同於外地文學表現出的異國情調，稱呼上殖民地相較於外地，更加凸顯台灣在日本統治之下民族間的不平等地位。「殖民地文學」是楊逵意圖以寫實的手法彰顯台灣在日本殖民之下的雙重不平等的現實。

二、為何楊逵要提出「台灣味」？跟上一題的「殖民地文學」有何關聯呢？

以「殖民地文學」作為表面，發展台灣文學，作為台灣文學內裡的，是台灣的人、地、事，換言之是具有台灣特色的。不同於「外地文學」所表現出南國情調，表現出風俗畫的描寫手法，如：香蕉樹、牛車等藝像的大量運用。或著是佐藤春夫式的台灣遊記，台灣作為有古老優美中國的縮影，而讓日本文人產生綺麗哀愁的幻想。

楊逵要鼓勵台灣作家表現「台灣味」，但是對內地作家的問卷則是以「殖民地文學」自稱，並希望內地作家針對此給予意見：除了是彰顯台灣身為殖民地的現實，也希望藉由日本作家給予意見，間接對於殖民地（台灣）文學表示支持，希望以此避免台灣文學遭受非國民文學的指控。

三、為何楊逵要向日本人請教「殖民地文學」的發展？

《台灣新文學》是以左翼文學為號召，脫離《台灣文藝》而創刊，其中作家除了台灣作家外，亦包含許多日本左翼作家，如：伊藤永之介、德永直，對於無產階級抱持同情。台灣的政治現實是由於日本帝國的殖民，但是造成的社會階級對立的現實卻是左翼作家書寫的對象。日本內地文壇當時喜好將殖民地作奇風異俗式的介紹、以異國想像的方式、吸

引讀者關注。藉著向日本人請教「殖民地文學」，期望以寫實的左翼文學的姿態進軍日本文壇，能將台灣的現實讓更多日本注意到。

四、楊達同時詢問日人與台人關於台灣文學發展的意見，請試比較、分析兩造日、台人作家之間不同的見解呢？

以〈對台灣的新文學之寄望〉來看日人對台灣文學發展的意見，日人對台灣文學如問卷上所述，多以「殖民地文學」稱呼之，因此認為殖民地文學與一般文學並無不同，強調的是文學普遍性、而非台灣作家強調台灣的特殊性。而主張以寫實的手法表現出無產階級大眾的心聲、以此來建立殖民地文化。

以〈反省與志向〉來看台人對台灣文學發展的意見、杜茂堅提到「大眾對以大眾為基礎而創造出來的文學……站在大眾的立場物大眾呼籲，也有大眾的要求，就是所謂的大眾文藝化吧？」（頁 322）可以發現到台灣作家對於台灣文學發展的意見聚焦於大眾文藝化的方法。由此可以看到方言文字化就是討論大眾文藝化的手段。台灣話文的討論在台灣作家對於台灣文學的發展中佔有極大的討論篇幅。

碩二 黃瑜桓

1931 年創立的「台灣文藝作家協會」網羅了來自各方的作家，包含了無政府主義、共產主義與無產階級文學，多方意見的匯集使這個組織豐富而強大，然而過多不同的立場也注定了日後的分裂。楊達於 1935 年文協分裂後創辦《台灣新文學》，在 1935 年《台灣新文學》上的「創刊號」一篇中提到，《台灣新文學》的目的是為了創辦一個「符合台灣現實的文學機構」，一個期望靠著作家和讀者一起建設的小舞台。

在〈對台灣的新文學之寄望〉一篇中，《台灣新文學》廣徵當時內地作家之意見，提出了「殖民地文學所應進之道路」、「對台灣之編輯、作家及讀者之建（原文為「訓」）言」兩的問題，由當時內地作家的角度看台灣文壇，藉此反映出三〇年代台灣文學的獨特性並尋求定位。綜觀橋本英吉……等內地作家大多強調文學的「普遍性」與「真實的描寫」，但是對於當時身為殖民地母國的內地作家而言，其所認定的普遍性必定因不同的視域與年代而有所差異。

回頭觀看三〇年代的文壇走向，處於「聯合陣線」階段，強調以「大眾」取代階級，而楊達此時於《台灣新文學》提出的問題使用「殖民地」一詞，其身為一左翼作家的民族意識相當明顯，台灣身為一「殖民地」即有別於殖民母國一日本，從中可看出台日之別與階級批判。所以楊達針對日本人提出「殖民地文學」

的問題，從日本作家如何看待殖民地，日本作家所認知的普遍性、大眾、普羅……與台灣人所認知的差異，都可以突顯台灣的特殊性。以「殖民地文學」取代「台灣（鄉土）文學」，更可將台灣文學置於「東亞」的位置中而非隸屬於日本或中國之下的鄉土文學。從文學的分裂的看來，右翼強調「民族」，而左翼則批判階級，民族與階級二者同為殖民地的雙重壓迫，楊逵以「殖民地文學」為出發，則涵蓋了文協分裂的兩大因素，將文學的層次提高到血緣與地緣之上。

日本作家提到台灣文學的寫實主義時，通常期待看到台灣特殊的風物習俗，認為只要寫書在這塊土地上如何耕種、如何生活，就不必提到關於反抗或鬥爭的東西，對日本作家而言，台灣文學不外乎是異地的文學。然而這樣的書寫對台灣的作家而言僅屬於純文學或走偏的大眾文學，對楊逵這樣的作家而言，必須寫出台灣身為一個殖民地所受到的壓迫與生活其中的人民所作的反抗……才算是寫實，這樣的書寫才具有台灣這塊土地上的普遍性。

對於楊逵與《台灣新文學》的討論是本學期討論最熱烈、收穫最大的一部分。從一來一往的問答中不但可以發現自己閱讀時忽略的細節，也開發出前所未有的思考面向，對於三〇年代的台灣文壇情形有更深入的了解，對日據時代台灣文學發展脈絡也更能夠掌握。

碩一 黃詩涵

把楊逵提出的殖民地文學置於歷史的脈絡來看，當時台灣受日本帝國統治與資本主義壓榨，不論是社會、文化、教育等等都迫使於台灣人民的淪於困境，若把它放至裡頭來探索其特殊意義即是被統治者本身的自我覺醒。由壓迫底層的恆定下發展出另一種出口的可能，勞力與精神上的苦悶轉向成理想意識的成長和文學革新，透過思想與殖民地意識的核心傳載的理性抵抗，承載出我們所處於的位置，在被殖民的位置中我們想什麼、要什麼的現實主義來對抗外來統治的壓迫，唯有這般意識覺醒，透過殖民地性質的文學在文本內容中實踐出抗議的意識行動引導民眾吸收改變，很紮實紮根的在於所處的土地與人民之上，殖民地文學運用的寫作手法以寫實主義居多，「在殖民地上作者面對殖民者同化壓力，為保存民族生活的樣式，為被殖民的土地與人留下鄉土的逼似生活樣貌」¹是伴隨當時的環境下的產物，助於去思考和理解被壓迫的階級意識和特殊性來抵制與反抗淪陷於殖民者的同化。

其楊逵文學主張真正的藝術是「擄獲大眾的感情、振動他們的心魂的作品」，

¹陳建忠等合著，《臺灣小說史論》，麥田出版社，2007年，頁30。

且在離開《台灣文藝》於《台灣新文學》創刊提到：「千思萬慮下，獲得的結論是為了台灣的作家，為了讀書人迫切需要著適應台灣的現實文學的機關。」²從此可知其蘊藏的是透過現實的情況與台灣味形象的特殊性去適時反映出殖民地之實態，強調藝術不能脫離人生、不可逃避現實，紮根在人生和社會下實踐他先前所提出的殖民地文學，不只是具體的提供園地，同時也展現出對自己土地的關懷與迫切的實行理想，可以在文壇、甚至現實生活上更多的展望與改造，藝術的台灣味和殖民地文學的本質是相同的，在思想與方法的範疇下去實行。因此，回到我們本土上的生活與文化內容上，追尋台灣獨特性的價值所在。

其中楊逵所創的《台灣新文學》刊物裡頭有集結許多日人作家對臺灣編輯、作家以及讀者的建言，在這去爬梳楊逵與日本人之間的互動關係，還有當時文壇上的脈絡其相連性延伸出來的發展。從〈對臺灣的新文學之寄望〉評論有德永直、葉山嘉樹、石川達三、藤森成吉等人是當時日本文壇上的左翼文學作家，即又稱為：「普羅文學（Proletarian Literature）也指無產階級文學，反映農工的問題寫實」³，普羅文學本身以勞動者，包括農民、農工、以及市民等為讀者所創作，自然而然描繪的文本架構也就是以這些勞動者的生活，把握現實原則的本質去實踐，這就和台灣的處境有不謀而合的相似之處，為提倡殖民地文學，強調尋根自我的生活和文化形式，寫出台灣味的寫實內涵，融合台灣、日人建言通往應進之道路。

六、目標達成情況與自評

(一)目標達成情況

依據提交時的原定規劃表於 11/15 日前將進行 5 次研讀課程。實際執行之後在日期及研讀序次上雖然有些微更動，但是就次數進度上而言，尚稱有效控制在既定目標之內。

本計劃課程一大目標在於希望透過對 1920-30 年代台灣文學文藝相關論述進行歷時及共時的並行閱讀，俾使對其間所產生的文學史現象與社會動態、文人自身的精神思維之間相涉關係有更立體及更多面向的認識、觀察。課程按此一課程目標按部就班規劃並進行，目前已經進行的課程已就台灣文學早期開展的新文學運動、鄉土文學、左翼思潮的影響、左翼文藝的生成、

² 楊逵，《台灣新文學》創刊號〈創刊の言葉〉，轉引林瑞明《台灣文學本土觀察》，台北市：允晨出版社，1996年，頁25。

³ 陳建忠等合著，《臺灣小說史論》，麥田出版社，2007年，頁36。

民間文學等等相關評論有兼及縱橫雙向的閱讀。

本計劃課程目標之一在於提昇學生對日文原典的解讀能力，在這部分藉由師生間的共學以及隨著閱讀篇數、經驗的累積，學生的閱讀速度和能力已經有所增長。對於篇幅較短的評論或小說文本已經有能力自行閱讀。

(二)自我評價

依據上述執行狀況以及學生的意向調查，學生對於課程內容及接受情形也尚稱良好，而對受邀講者的講授內容也反應熱烈。是故，本計劃課程執行情況尚稱良好。

七、執行過程遭遇之困難

(一) 行政面:邀請講者時需要花較多心力協調時間

預定邀請的學者皆為相應本計劃所設定主題以及研讀內容的最佳人選，但有時也因受邀講者本身職務繁忙的關係，或因有研討會舉行等因素而無法配合本計劃所預定的日期之情況實在所難免。而為了確保提供參與本研讀課程的學生以最好最適切的師資，遂以講師的時間為考量前提，並且在盡量不影響課程連貫的原則下，也只得適度地調動研讀序次。

(二)技術面:學生對原典閱讀上的語文障礙與挫折

本計劃的目的之一乃在於藉由閱讀日文原典的過程訓練並提昇與課學生的語文能力。但由於學生原有的日語能力基礎有限，因而為瞭解內容需投入許多時間與心力，也因此過程中難免阻礙其進入文獻內容探討之步驟的速度。雖有相關中譯參考文獻得以參照，但並非全數研讀文獻皆有參酌標的，縱有可參考之譯本，又因譯文品質良莠不齊而無法完全信賴。但另一方面這也是本課程堅持盡量親炙原典的理由。

八、改進建議

(一)針對上述七之第一點的改進及可行的方法

對校外講者進行邀約時的行政作業應該儘早提前進行與確認。

(二)針對上述七之第二點之改進及可行方法

有效地利用師生合同或學生之間的共學時間，並且提點同學自行閱讀原文時的閱讀技巧。另外，將考慮以要求學生提交共譯稿的方式督促學習，以增進學習成效。

九、統計表

- 說明：1.經典研讀活動請填表一，經典研讀課程請填表二。
2.年度成果總報告再填報此表格，期中報告不必填寫。

表二 經典研讀課程填報

計畫主持人：楊智景				
計畫名稱：日治時期台灣文藝評論研究				
研讀經典	開課對象	參與授課教師數	修課學生數	計畫助理
<input type="checkbox"/> 中文經典 <input checked="" type="checkbox"/> 外文經典	<input type="checkbox"/> 大學部 <input checked="" type="checkbox"/> 碩士班	男 5 人 女 5 人	男 2 人 女 5 人	<input type="checkbox"/> 博士生教學助理(<input type="checkbox"/> 男 <input type="checkbox"/> 女) <input type="checkbox"/> 兼任助理(<input type="checkbox"/> 男 <input type="checkbox"/> 女) <input checked="" type="checkbox"/> 無