

日治台灣的「詩精神」與「新精神」： 以《風景》、《茉莉》與《風車》為例

張詩勤

國立政治大學台灣文學研究所博士候選人

中文摘要

本文以一九三〇年代前半在台灣發行的日文文藝雜誌為對象，透過「詩精神」(ポエジー)與「新精神」(エスプリ・ヌーボー)的概念探討此時台灣近現代詩如何達成形式與方法上的開拓。期望藉由擴大史料的囊括範圍，一方面勾勒台灣與日本詩壇的多重連結，另一方面解明台灣內部不同刊物或詩社之間的競合關係，藉此觀察一九三〇年代前半台灣日文近現代詩壇的變貌。

根據筆者的考察，一九三〇年代前半在台灣引介「詩精神」與「新精神」概念的雜誌至少有《風景》(1930)、《茉莉》(1932-1943)與《風車》(1933-1934)三種。它們或引介了春山行夫、西脇順三郎、竹中久七等人在《詩與詩論》、《Rien》等現代主義詩刊的論述；或刊登了安西冬衛、瀧口武士等在大連發起「短詩運動」與「新散文詩運動」的詩人的來稿。這些雜誌的編輯與同人有台灣出身也有日本出身者，共同點是他們都對於台灣詩壇的現況感到不滿，盼望透過「詩精神」與「新精神」探索全新的詩法。透過這些雜誌的論

述與作品，相信能夠更進一步地解明此時台灣近現代詩壇的板塊變動與詩史進程。

關鍵詞：保坂瀧雄、瀧坂陽之助、本田茂光、本田晴光、楊熾昌、水蔭萍、李張瑞、利野蒼

“Poésie” and the “Esprit Nouveau” of Taiwan during the Japanese Colonial Period: *Huukei*, *Marri*, and *Le Moulin*

Chang, Shih-Chin

Ph.D. Candidate,

Graduate Institute of Taiwanese Literature,
National Chengchi University

Abstract

This paper examines Japanese literature magazines published in Taiwan in the first half of the 1930s and explores how modern Taiwanese poetry developed regarding both form and method through the concepts of “poésie” and the “esprit nouveau.” By expanding the scope of historical materials, this paper outlines the multiple connections between the poetry circles of Taiwan and Japan and explains the competition and cooperation between different publications and poetry associations in Taiwan, thereby observing changes in Taiwan’s modern poetry circles in the first half of the 1930s.

In the early 1930s, there were at least three magazines that introduced the concepts of “poésie” and the “esprit nouveau”: *Huukei* (風景, 1930), *Marri* (茉莉, 1932-1943), and *Le Moulin* (風車, 1933-1934). They introduced the statements of Haruyama Yukio (春山行夫), Nishiwaki Junzaburō (西脇順三郎), Takenaka

Kyūshichi (竹中久七), and others in Japanese modernist poetry journals such as *Poetry and Poetry Theory* (詩與詩論) and *Rien* (リアン) and published works by poets such as Anzai Fuyue (安西冬衛) and Takiguchi Takeshi (瀧口武士) who initiated the "Short Poetry Movement" and "New Prose Poetry Movement" in Dalian, which was under Japanese colonial rule. Editors of these magazines were both Taiwanese and Japanese. They were dissatisfied with the poetry circle of Taiwan at the time and exploring new poetry methods through the concepts of "poésie" and the "esprit nouveau." Through the works of these magazines, we can further clarify the construction of the modern poetry circle of Taiwanese poetry history.

Key words: Hosaka Takio, Takisaka Yōnosuke, Honda Shigemitsu, Honda Harumitsu, Yō shokushō, Suiinhyō, Li chōzui, Rino Aoi

日治台灣的「詩精神」 與「新精神」： 以《風景》、《茉莉》 與《風車》為例*

一、前言

隨著史料的復刻與數位典藏工作的進展，日治時期台灣文藝創作的豐富性逐漸呈現在我們眼前。除了報紙文藝欄以外，當時文藝雜誌的數量亦遠較過去研究者所認識的要多上許多。裏川大無〈臺灣雜誌興亡史〉一文中提及的文藝雜誌，光昭和期部分（1927-1935）便有五十多種，且裏川當時亦未能搜齊¹。這些雜誌不少已經亡佚，但自目前的資料庫與文學館藏中仍能找到部分。根據筆者的調查，一九三〇年代前半至少有三份以詩為中心的文藝雜誌表現出對當時台灣詩歌創作環境的不滿，並透過「詩精神」（ポエジー）與「新精神」（エスプリ・ヌーボー）的概念將創新的表現手法引入台灣，分別是過去已為人所

* 本文初稿曾發表於 2021 年 6 月 7 日中研院文哲所舉辦之「雛鳳清聲：文哲青年夏季論壇」，獲得評論人楊小濱老師及與會者諸多寶貴意見；論文審查期間，承蒙三位匿名審查老師提出珍貴建議。上述老師們的指教給予筆者很大的啟發，並成為本文修改時的重要參考，在此敬致謝意。另一方面，在資料收集期間，感謝財團法人半線文教基金會慷慨借閱珍稀的《茉莉》雜誌，以及該基金會聯絡人郭淑娟小姐的協助和國史館台灣文獻館圖書室林明霏小姐的協助與聯絡，亦要感謝台灣文學館研究典藏組林佩蓉組長在搜查史料時的鼎力幫助。

¹ 裏川大無，〈臺灣雜誌興亡史（二）〉，《臺灣時報》（1935 年 3 月），頁 101-106。

知的《風車》(1933-1934, 台南), 以及尚未被研究過的《風景》(1930, 台北) 與《茉莉》(1932-1943, 台中)。本文希望透過這三份雜誌, 一方面勾勒台灣與日本詩壇的多重連結, 另一方面解明台灣內部不同刊物或詩社之間的競合關係, 藉此更清楚觀察一九三〇年代前半台灣日文近現代詩壇的變貌。

前行研究對一九三〇年代台灣詩壇的認識, 源自一九八〇年代羊子喬的〈光復前台灣新詩論〉一文。羊子喬在文中指出「成熟期」(1932-1937年)的台灣新詩作品有二大趨勢:「其一為著重於社會寫實, 其二為超現實主義的個人抒情」²。陳芳明隨後將其囊括成「鹽分地帶詩人」與「風車詩社」兩個具強烈對比的集團³。後來的台灣新詩史便以此對比圖示展開論述⁴。另一方面, 風車詩社的多年研究成果收錄於《水蔭萍作品集》及《台灣現當代作家研究資料彙編 楊熾昌》二書, 中村義一、陳明台、葉笛、林中力連結起風車詩社與日本現代主義詩思潮之間的關係⁵。此間亦出現不少以風車詩社為主的學位論文, 如黃建銘建立起嚴謹的楊熾昌實證研究⁶; 林婉筠精闢地以精神分析理論解讀風車詩社的詩作⁷; 陳允元則通過藤本壽彥的啟發, 將西川滿、饒正太郎與風車詩社詩人並置探討⁸。而最近的《日曜日散步者: 風車詩社及其時代》及《共時的星叢: 風車詩社與新精神的跨界域流動》二書進一步開啟了風車詩社與東亞乃至世界

² 羊子喬, 〈光復前台灣新詩論〉, 收於羊子喬、陳千武編, 《亂都之戀》(台北: 遠景, 1982年), 頁22。

³ 宋冬陽(陳芳明), 〈日據時期台灣新詩遺產的重估〉, 《台灣文藝》第83期(1983年7月), 頁24。

⁴ 如孟樊和張雙英的詩史中皆將二者作為對照來加以展開論述。孟樊, 〈承襲期台灣新詩史(上)〉, 《臺灣詩學學刊》第5期(2005年6月), 頁27; 張雙英, 《二十世紀臺灣新詩史》(台北: 五南, 2006年8月), 頁58-93。2008年亦有以此二元對立圖式為主題的碩士論文: 莊曉明, 〈日治時期鹽分地帶詩人群和風車詩社詩風之比較研究〉(台北: 國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文, 2008年)。

⁵ 楊熾昌著, 葉笛譯, 呂興昌編, 《水蔭萍作品集》(台南: 台南市立文化中心, 1995年)。林淇瀾編, 《台灣現當代作家研究資料彙編 楊熾昌》(台南: 國立台灣文學館, 2011年)。

⁶ 黃建銘, 《日治時期楊熾昌及其文學研究》(台南: 台南市立圖書館, 2005年)。

⁷ 林婉筠, 〈風車詩社: 美學、社會性與現代主義〉(台北: 國立政治大學台灣文學研究所博士論文, 2011年)。

⁸ 藤本壽彥在單篇論文中率先將水蔭萍與西川滿並置討論, 並在文中略提及饒正太郎。陳允元進而將風車詩人、西川滿、饒正太郎並列為從事現代主義詩學的「台灣出身者」, 並由此展開其論述。藤本壽彥, 〈台湾のモダニズム——西川滿と水蔭萍——〉, 《周縁としてのモダニズム: 日本現代詩の底流》(東京: 双文社出版, 2009年); 陳允元, 〈殖民地前衛: 現代主義詩學在戰前臺灣的傳播與再生產〉(台北: 國立政治大學台灣文學研究所博士論文, 2017年)。

性文藝思潮與跨藝術領域的討論⁹。由此可知，過去對於一九三〇年代台灣詩壇的認識多建立在鹽分地帶詩人群與風車詩社的對立，並集中在風車詩社的相關研究之上。然而，如前所述，當時台灣文藝雜誌中的詩人、詩社、詩創作遠比前行研究所認識的豐富，在筆者考察範圍內與風車詩社系譜相近的詩社便至少有風景詩社和茉莉社兩個。一九三〇年代前半，橫跨北中南三地的詩社都對於台灣詩壇有著「新」的期待，並與日本現代主義詩系譜的「詩精神」與「新精神」概念有所連結。透過這些新出土的史料，本文期望能挖掘出過去只集中於風車詩社所無法解明的一九三〇年代台灣現代主義詩的其他面向，並且進一步呈現出當時台灣島內與日本乃至於世界的現代主義詩思潮如何多元而錯綜的方式接軌。

本文所謂的「詩精神」與「新精神」概念，以日文片假名寫作「ポエジー」¹⁰和「エスプリ・ヌーボー」¹¹，分別來自於法文的「poésie」和「esprit nouveau」。這兩個詞在日本近現代詩史中，比起「現代主義」或「超現實主義」等概念更具有特定的時空脈絡。以下分別說明之：

（一）詩精神（ポエジー；poésie）

法文 *poésie* 一詞可以翻譯為詩、詩情、詩法、詩學¹²。本文將之翻譯為「詩精神」，是根據日本在一九二〇年代末期 *poésie* 一詞被轉譯為日文片假名「ポエジー」時的語境而來：

1928年9月，被視為戰前日本現代主義詩代表的雜誌《詩與詩論》創刊，主編為春山行夫。創刊時成員包括北川冬彥、安西冬衛等11人；重要執筆者則有西脇順三郎、瀧口修造等人。在創刊號中，主編春山行夫將同年出版的《詩人年鑑》視為「舊詩壇」的代表，主張「打破舊詩壇無詩學的獨裁，揭示今日

⁹ 陳允元、黃亞歷編，《日曜日式散步者：風車詩社及其時代（二冊）》（台北：行人文化，2019年）；黃亞歷、陳允元編，《共時的星叢：風車詩社與新精神的跨界域流動》（台北：原點，2020年）。

¹⁰ 因戰前日文表記不一，亦寫作「ポエジイ」。本文為了行文之便，統一表記為「ポエジー」。

¹¹ 亦寫作「レスプリ・ヌーボー（l'esprit nouveau）」。

¹² 「ポエジー」辭條，「日本国語大辞典」，Japanknowledge Lib，（來源：<https://japanknowledge.com/library/>，2021年4月28日）。

ポエジー的正當性」¹³，並以「ポエジー」為關鍵詞發展出一連串的詩論¹⁴。春山行夫明確區別「ポエジー」(poésie)與「ポエム」(poème)的概念，將前者看作一種精神活動，後者則指實際作品的詩篇¹⁵。例如在〈ポエジー是什麼〉一文中探討「詩的精神與散文精神」時，春山明確寫道：「我將這個詩的精神稱之為ポエジー」¹⁶。而土屋聰在考察了所有春山行夫相關論述後，也認為春山行夫筆下的「ポエジー」一詞應理解為「詩的精神／詩的思考」之意（同時並未完全捨棄法文 poésie 的多義性）¹⁷。如此對於「ポエジー」一詞的理解亦反映在一九三〇年代前半在台詩人的論述當中：保坂瀧雄將漢字「詩的精神」的注音假名標為「ポエジー」；本田茂光與楊熾昌所使用的片假名「ポエジー」或「詩精神」，皆可以看出是在同一脈絡之下的思考，容後詳述。

「ポエジー」既然作為一種抽象的「精神」，便不需拘泥於詩或韻文的型態。這不只使得「散文詩」成為可能，更使得小說、音樂、繪畫、雕刻、建築、舞蹈、戲劇、電影等藝術型態也能夠是裝載ポエジー的媒介¹⁸。而說起這種抽象的精神的實質內涵為何，《詩與詩論》的成員的看法並不統一，可以看到超現實主義、形式主義、新散文詩、電影詩、新即物主義等多樣面向¹⁹。由此可知，「ポエジー」也可以看作是新時代的詩學、詩法，重要的是必須與「舊詩壇」的「無詩學」拉開距離這一點。

¹³ 原文：「われ／＼が、いまこゝに舊詩壇の無詩學的獨裁を打破して、今日のポエジーを正當に示し得る機會を得たことは、何んといふ喜びであらう。」春山行夫、〈後記〉，《詩と詩論》第1冊（1928年9月），頁213。

¹⁴ 包括第1冊〈日本近代象徵主義の終焉〉（1928年9月）、第2冊〈三富朽葉小論〉與〈ポエジイとは何であるか——高速度詩論 その一——〉（1928年12月）、第3冊〈無詩學の批評的決算——高速度詩論 その二——〉（1929年3月）、第5冊〈ポエジイ論〉（1929年9月）等文章。

¹⁵ 春山行夫，《詩の研究》（東京：厚生閣書店，1931年），頁38。

¹⁶ 原文：「この詩的精神といふ意味をわたしはポエジイと呼ぶ。」春山行夫，〈ポエジイとは何であるか〉，《詩と詩論》第2冊（1928年12月），頁250。

¹⁷ 土屋聰，〈春山行夫の詩的認識をめぐって（一）〉，《實踐國文學》第91期（2017年3月），頁104。

¹⁸ 和田博文，〈都市モダニズム文化とポエジー〉，收於澤正宏、和田博文編《都市モダニズムの奔流：「詩と詩論」のレスブリ・ヌーボー》（東京：翰林書房，1996年），頁61。

¹⁹ 同註18，頁59。

(二) 新精神 (エスプリ・ヌーボー ; esprit nouveau)

法文 *esprit nouveau* 一詞，日文一般以片假名表記為「エスプリ・ヌーボー」、或翻譯成漢字表記為「新精神」。1917 年阿波利奈爾 (Guillaume Apollinaire) 在演講中提出這個概念，並在 1918 年的文章〈新精神與詩人們〉中說明：「新精神顯示出與前代的任何藝術、文學運動都有所不同的特徵，那是來自於驚異、以及由驚異所佔據的重要的位置。就這一點來說，新精神與任何時代都無緣，只能是現代固有之物。」²⁰此詞後來在日本近現代詩研究中一般被用來指稱雜誌《詩與詩論》周邊的現代主義詩活動²¹。

然而，根據土屋聰的考證，由於一戰時期雜誌流通不易、文章又沒有收入單行本，故當時在日本要接觸到阿波利奈爾〈新精神與詩人們〉是很困難的，只能透過間接的介紹，或者其他翻譯文章中的間接引用²²。再者，根據杉浦靜的考證，「新精神」一詞在《詩與詩論》與其同時期的雜誌中其實極少出現過。而是在「新精神」風潮走向終結的 1934-1936 年左右，以百田宗治為代表，「在回顧、總括以《詩與詩論》為代表的所謂『季刊的詩人』，亦即二〇年代後半到三〇年代普羅文學以外的現代主義詩的活動時，作為總稱來使用新精神 (エスプリ・ヌーボー) 這個詞彙」²³。上述考證可歸納為以下三點：一、戰前日本所介紹的「新精神」是經過各種間接轉譯，而非直接來自阿波利奈爾的原意；二、《詩與詩論》的成員從未以「新精神」一詞來主張自己的詩歌活動，這個指稱是後人回顧時所賦予的；三、與指涉範圍更大的「現代主義」一詞不同，「新精神」經常限定在 1928-1934 年左右《詩與詩論》周邊的詩歌活動。

²⁰ 轉引自土屋聰，〈新精神という概念をめぐって〉，《實踐國文學》第 88 期 (2015 年 10 月)，頁 82。該段敘述出自《アポリネール全集》(東京：紀伊國屋書店，1980 年)，翻譯者為若林真，此處筆者由日文翻譯為中文，為二次翻譯。

²¹ 最具代表性的研究結集，為澤正宏、和田博文編《都市モダニズムの奔流：「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》(東京：翰林書房，1996 年)一書。

²² 土屋聰，〈新精神という概念をめぐって〉，頁 72-99。

²³ 杉浦靜，〈レスプリ・ヌーボーの展開〉，收於杉浦靜編，《コレクション・都市モダニズム詩誌 第 10 卷 レスプリ・ヌーボーの展開》(東京：ゆまに書房，2010 年)，頁 757。

由此可知，在台灣出現的「新精神」相關概念，其思想接受的來源以及背後的實指，還需要一一對照檢證。再者，在台灣現代主義詩人「新精神」的論述中，確實可以看到「回顧、總括」的性質。例如 1930 年的《風景》中尚無法看到「新精神」一詞的出現，但在 1934 年以後《茉莉》和《風車》便開始出現總括式的「新精神」用法。最具代表性者為楊熾昌 1936 年帶有回顧性質的文章〈新精神與詩精神〉²⁴。最後，運用「新精神」一詞，也代表本文所考察的範圍將限縮在一九三〇年代前半與《詩與詩論》周邊相關的日本現代主義詩活動與台灣的連結。其後的現代主義詩系譜則需留待日後的考察。

接下來，本文將依照創刊時序分述《風景》、《茉莉》和《風車》三種雜誌中所展現的「詩精神」與「新精神」。

二、最初引入台灣的「詩精神」：保坂瀧雄與《風景》

《風景》於 1930 年 1 月創刊，至 1930 年 6 月共出版三期。是兼刊詩、評論、歌謠、短歌、隨筆、小說、劇本的文藝雜誌。由台北「風景詩社」發行，主編為瀧坂陽之助（本名保坂瀧雄，1907-?）。在創刊號的後記中，保坂瀧雄提到：「作者對於其題材和其內容、應該是抱有充分的自信才來投稿的，但是沒有詩精神（ポエジー）的作品一律不予採用。請別見怪——」²⁵這裡明確提出了「詩精神」的概念。從文脈以及雜誌兼容各種文類的作風來看，確實是春山行夫脈絡的「詩精神」之意。在第二期的專欄「詩外線」中，保坂瀧雄更明確地提及了其概念的來源：

²⁴ 原文標題為「エスプリ・ヌボオと詩精神」，收錄於《紙魚》（台南：河童書房，1985 年）。該文文末標記為「一九三六年五月」，但開頭處提到「筆者過去（一九二八—一九四七）」，故《水蔭萍作品集》編者有註：「究係一九三六年原作，以戰後修改或誤植，闕疑待考。」楊熾昌著，葉笛譯，呂興昌編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995 年），頁 175。

²⁵ 原文：「作者はその題材、その内容に對して、充分な自信を持つて投稿されたことではあらうが、ポエジーのない作品は一切採らなかつた。不惡——。」瀧雄（保坂瀧雄），〈編輯後記〉，《風景》第 1 期（1930 年 1 月），頁 47。

《詩與詩論》的功績要歸功於春山行夫。不過，春山也是最辛辣的毒舌家。竹中久七則是投身於《Rien》。這兩個人處在平行的相異的線之上。《詩與詩論》和《Rien》要互相敵視到什麼時候呢？台灣的詩人多半已受到散文精神過度的毒害。被接受自然主義的壞影響的散文精神——。沒有詩精神（ポエジー）的詩人應該去寫通俗的中篇或長篇小說。從沒有詩的作家的文學作品中，只讓人感受到技巧的氣味。²⁶

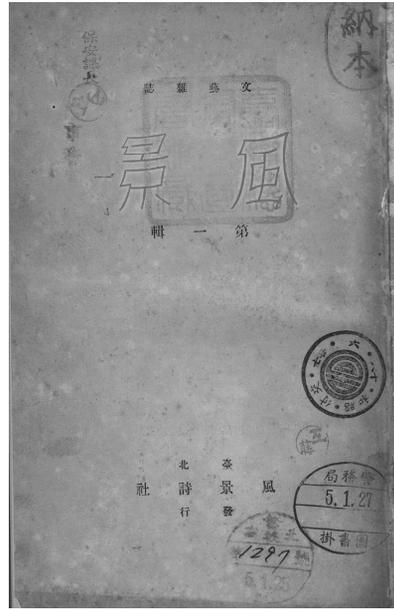


圖1 《風景》第一期封面

這段引文透露了相當豐富的訊息。首先是保坂瀧雄對《詩與詩論》與春山行夫的理論接受。如同前述，春山行夫此時最引人注目的便是在《詩與詩論》所發表的一連串詩精神論。春山行夫認為自然主義文學時代的詩是極度缺乏詩精神、缺乏文學價值的，如頹廢主義、感傷派、民眾詩派、人生派的詩皆為此自然主義文學時代下的產物²⁷。由此可知，保坂瀧雄所稱「接受自然主義的壞影響的散文精神」的「台灣的詩人」，便是指春山行夫認為缺乏「詩精神」的那些詩派——在這裡，其實指的是台灣以《南溟樂園》為中心的詩派，容後詳述。

²⁶ 原文：「詩と詩論の功績は春山行夫に負ふ處が多い。が然し、春山氏は最も辛辣な毒舌家である。竹中久七はリアンによつて浮身をやつし、この兩氏は平行の異つた線の上にある。そして詩と詩論とリアンとは何時まで睨み合つてる氣だ。臺灣の詩人はその大半、あまりにも散文精神に毒され過ぎてゐる。自然主義の悪影響を受けた散文精神に——。詩的精神を持たない詩人は通俗のヌベルや、ロマンに行く可きである。詩を持たない作家の文學作品からは、只技巧の匂ひが感じられるだけだ。」陽之助（保坂瀧雄）、〈詩外線〉，《風景》第2期（1930年3月），頁39。

²⁷ 春山行夫、〈無詩学の批評的決算〉，《詩と詩論》第3冊（1929年3月），頁240。

第二個值得注意的是這段引文中提及的《詩與詩論》和《Rien》兩詩刊的對立關係。《Rien》(日文寫作「リアン」²⁸)是在《詩與詩論》創刊隔年的1929年創刊，由竹中久七主導。第十期以前都致力於超現實主義與普羅·寫實主義的結合，第十一期之後朝以馬克思主義為基礎的普羅藝術論傾斜，第十四期開始非法出版、第十七期遭到查禁²⁹。在日本現代主義詩系譜中，《Rien》是最早提出將超現實主義與馬克思主義結合的問題的詩刊，持續批判《詩與詩論》的現代主義並與之對立³⁰。由前文可見，保坂瀧雄對於兩份詩刊的對立頗感遺憾，可知他對兩者主張的詩學各有欣賞之處。

保坂瀧雄為何會對於《詩與詩論》和《Rien》有所認識，有幾條線索可供追查。首先，根據白春燕的研究，從小在台灣長大的保坂瀧雄曾於1928至1929年前往東京遊歷³¹。而1928年正是全日本無產藝術聯盟(簡稱納普)機關誌《戰旗》和《詩與詩論》兩個雜誌創刊的年份。此時前往東京的保坂瀧雄可以說是躬逢普羅文學與現代主義文學的盛況。其次，白春燕考察保坂瀧雄1931年創刊的《詩歌陣》，認為其邀稿的日本詩人「幾乎全是日本民眾詩派及其周邊的詩人」³²。然而，其中有許多詩人來自佐藤惣之助主導的詩刊《詩之家》，筆者認為將其皆視為民眾詩派不一定準確。例如上述創刊超現實主義詩刊《Rien》的竹中久七、潮田武雄、久保田彥保、渡邊修三等人皆為《詩之家》成員。追根究柢，保坂瀧雄在東京所接觸的詩人，與其說是透過民眾詩派，不如說皆是透過「台灣」連結起來的。由台北的舊識林靜夫所介紹的福田正夫，過去即評論過在台日人後藤大治的詩集。佐藤惣之助亦曾來過台灣，其主導的《詩之家》有倉持玉之助、後藤大治、王宗英、國吉真善等來自台灣的詩人加盟，可以說

²⁸ 法文「無題、空無」之意，是以阿部金剛的同名繪畫《Rien》為靈感。澤正宏，〈『リアン』〉，收於澤正宏、和田博文編，《日本のシュールレアリスム》(京都：世界思想社，1995年)，頁62。

²⁹ 同註28，頁62-63。

³⁰ 澤正宏，〈超現實主義の水脈〉，收於澤正宏、和田博文編，《日本のシュールレアリスム》(京都：世界思想社，1995年10月)，頁9。

³¹ 白春燕，〈文學跨域：日治時期在台日本人作家保坂瀧雄研究〉，《文史台灣學報》第14期(2020年10月)，頁15。

³² 同註31，頁21。

是一九二〇年代與台灣關係特別親近的一份詩刊³³。後藤大治曾在《詩之家》上評論竹中久七的詩集³⁴，而保坂瀧雄則參加過後藤大治在台灣創辦的《臺灣詩集》³⁵——保坂瀧雄會對於《詩之家》成員主導的《Rien》、以及《Rien》的競爭對手《詩與詩論》有所認識，一方面可能是他剛好在 1928 至 1929 年這個最關鍵的時期來到東京，另一方面也可能是《詩之家》與台灣早有淵源之故吧。

《風景》自稱「不標榜任何主張」、「同人各擁各自的色彩蒞臨本島文藝界」³⁶。此說法也很類似《詩之家》所主張的「一人一黨主義」³⁷。《風景》當中可以看到像林靜夫〈資本家呀、控制你們的驕傲吧〉、島虹二〈給貧民街孩子們的詩〉這樣的普羅詩³⁸，而保坂瀧雄在第二期則發表了如下的作品：

保坂瀧雄「失題」

保坂瀧雄〈失題〉

胃腸加答兒

腸胃黏膜炎

空氣洗滌

洗滌空氣

よく晴れた日の午後など

很晴朗的午後之類的

療法 公園の天井を洋杖でつゝきながら 療法 一邊用拐杖戳刺公園的天花板

おもひきりの高笑ひをやるんです³⁹

一邊痛快地放聲大笑

同樣是將事物做非邏輯性的結合，這首詩和運用夢或無意識的超現實主義詩手法截然不同。其運用的方法是將客觀的醫學名詞與作為療法的一連串動作相互結合，接近竹中久七「科學的超現實主義」的實踐。《Rien》的主導者竹中久七反對布列東一派用夢、無意識所發展的超現實主義，認為那是「空想的超現實

³³ 名單見《詩之家》全卷（1925-1932年，共70冊）。

³⁴ 後藤大治，〈端艇詩集批評〉，《詩之家》2卷13號（1926年9月），頁23-24。

³⁵ 後藤大治編，《臺灣詩集第一輯》（出版地不詳，1927年）。

³⁶ 原文：「『風景』は旗印も何もない」；「同人各自の色彩を以つて、本島文藝界に臨む所以である。」虹二，〈編輯後記〉，《風景》第1期（1930年1月），頁47。

³⁷ 藤田三郎，〈終章 佐藤惣之助の詩史的評価——〈詩之家〉小史より観る——〉，《佐藤惣之助——詩とその展開——》（長野：木菟書館，1983年），頁377-378。

³⁸ 林靜夫，〈資本家よ誇りを制せよ〉，《風景》第1期（1930年1月），頁23。島虹二，〈貧民街の兒等に與ふる詩〉，《風景》第2期（1930年3月），頁23。

³⁹ 保坂瀧雄，〈失題〉，《風景》第1期（1930年3月），頁22。

主義」、「離開現實的游離」，而提倡結合超現實主義和普羅的唯物辯證法，以客觀方法創造嶄新現實的「科學的超現實主義」⁴⁰。例如受其影響與肯定的畫家古賀春江的名畫《海》中，即可看到潛水艇的內部構造、工廠的機械、飛行船等科學性的描繪與不符合遠近法的畫面安排⁴¹。而保坂瀧雄的這首〈失題〉，模仿病歷表寫下主訴「腸胃黏膜炎」和「洗滌空氣」，接著煞有介事地開出「療法」：「很晴朗的午後之類的／一邊用拐杖戳刺公園的天花板／一邊痛快地放聲大笑」，同樣也是透過科學性的編排方式表現出不合邏輯的情境。而這首詩的題目〈失題〉與《Rien》的刊名、阿部金剛的油畫同義，或許並非純粹的巧合。一如《Rien》這幅畫在天空上開出一個令人費解的白色大洞，造成各種解釋上的分歧⁴²，〈失題〉先透過「腸胃黏膜炎」與「洗滌空氣」缺乏關聯的並置，再透過「療法」帶出「戳刺公園的天花板」與「放聲大笑」等荒謬的指示，造成了意義的跳接。春山行夫在他的詩精神論當中，認為「透過寫無意義的詩，能夠實驗詩精神（ポエジー）的純粹」⁴³。就〈失題〉這首詩來說，其「詩精神」就在於他創新的形式與不以意義傳達為導向的內容。

《風景》的同人們不論是基於普羅文學或超現實主義的立場，皆可以看見他們有一共同的敵人，即此時「占了台灣詩壇相當重要的地位」的《南溟樂園》⁴⁴。《南溟樂園》於1929年由多田南溟詩人創刊，一時網羅了包括台日詩人在內的許多詩人⁴⁵。在《風景》的「詩外線」專欄中，保坂瀧雄說：「我們對多田南溟的工作即便是有著一抹尊敬，但是用缺乏詩精神的詩作補白的《南溟樂園》或中山侑的《紅色中國服》，對我們來說除了作為古董以外什麼價值都沒

⁴⁰ 竹中久七，〈超現實主義とプロレタリア文学の關係〉，《詩と詩論》第8冊（1930年6月），頁267-272。須注意這裡的「超現實主義」雖然具有超現實主義的名稱，但已經是遠離西歐脈絡的、日本獨特的超現實主義理解。

⁴¹ 圖版參見：「海 文化遺產オンライン」，（來源：<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/62625>，2021年5月2日）。

⁴² 圖版參見：「阿部金剛「Rien No.1」 | 福岡県立美術館」，（來源：https://fukuoka-kenbi.jp/reading/2014/0627_3021/，2021年5月2日）。

⁴³ 原文：「意味のない詩を書くことによつてポエジの純粹は實驗される。」春山行夫，〈ポエジ論〉，《詩と詩論》第5冊（1929年9月），頁23。

⁴⁴ 原文：「臺灣詩壇の一角に重きをなしてゐた。」裏川大無，〈臺灣雜誌興亡史（二）〉，《臺灣時報》（1935年3月），頁104。

⁴⁵ 周華斌，〈南溟樂園社、南溟藝園社拼圖的一角——探討該社的臺灣人同人及其時代意義〉，《臺灣文學史料集刊》第7期（2017年8月），頁150-151。

有」⁴⁶；島虹二也感嘆：「被現實的文藝熱魔住的我們台灣詩人們，是多麼缺乏關心、缺乏思慮啊！試著看看《無軌道時代》！看看《醜草》！看看《南溟樂園》！多麼不知所云的體臭——」⁴⁷；未署名的編者之一則道：「我們收到題為『高砂島の詩篇』的長得不得了の詩投稿。一看作者的名字是多田南溟詩人。感覺完全是把散文的句讀點處斷開再加以排列的詩——而且作者還補充寫上了對這樣的詩懷抱著自信的事，是沒有詩的精神（ポエジー）の詩。

這算是詩嗎？還是比詩拙劣的韻文？」⁴⁸

可見，成員們對多田南溟詩人主編的《南溟樂園》的敵意可以說是有志一同，並且使用「詩精神」（ポエジー）的概念來指謫其欠缺詩學。事實上，《風景》的風格雜蕪，也鮮少刊登如〈失題〉這樣運用新時代的表現手法的詩作。他們不願意接受多田南溟詩人的來稿，卻可以刊登春山行夫口中「舊詩壇」的北原白秋、福田正夫的作品。由此可見，比起貫徹「詩精神」的概念，他們批判當時蔚為主流的《南溟樂園》的理由更偏向是為了取得台灣詩壇中「新」的位置。

高砂島の詩篇と云ふ恐ろしく長つ
たらしい詩の投稿を受けた。その作
者とは見るに多田南溟詩人とある。
まるで散文の句讀點から切つて並べ
たと云ふ感じの詩——それに作者は
恐ろしくこの詩に自信を持つてゐる
様な事を書添へてゐるか、詩的精神
のない詩。是は詩ですか？それとも
詩以下の韻文ですか？

圖2 《風景》第二期
〈詩外線〉專欄內文

⁴⁶ 原文：「我々は多田南溟の仕事に対しては一沫の尊敬をしてもよいが、併し詩的精神の缺けた詩品を以て埋めた南溟樂園や中山侑の赤い支那服には、吾々は骨董品としてより外、何等の價値も認め得ない。」瀧雄，〈詩外線〉，《風景》第2期（1930年3月），頁39。這裡提到的《紅色中國服》雜誌現已不存。

⁴⁷ 原文：「而して、現實の文藝熱にうなされて、我が臺灣詩人達は亦、何んと無關心で、無思慮であることか——。試に無軌道時代を見よ！醜草を見よ！南溟樂園を見よ！その體臭の何と得體の知られざるかを——。」虹二，〈詩外線〉，《風景》第2期（1930年3月），頁40。《醜草》雜誌現已不存。

⁴⁸ 原文：「高砂島の詩篇と云ふ恐ろしく長つたらしい詩の投稿を受けた。その作者とは見ると多田南溟詩人とある。まるで散文の句讀點から切つて並べたと云ふ感じの詩——それに作者は恐ろしくこの詩に自信を持つてゐる様な事書添へてゐるか、詩的精神のない詩。是は詩ですか？それとも詩以下の韻文ですか？」不著撰者，〈詩外線〉，《風景》第2期（1930年3月），頁40。

三、大連詩壇與台灣的接點：本田茂光與《茉莉》

與《風景》不同，《茉莉》是風格鮮明的純詩刊。《茉莉》於 1932 年 1 月創刊，至 1943 年 1 月發行至第二十期。發行所為台中「茉莉社」，編輯兼發行人為本田茂光（1911-1994，後改筆名為本田晴光）。如此在台灣發行長達 12 年的詩刊一直以來受到忽視，或因第十期之前的內容過去尚未被發掘、又或因該刊的存在本身便未受注意之故。此次透過筆者調查提出的創刊號以降的內容⁴⁹，應可確認其在戰前台灣現代主義詩系譜中所具有的一席之地。

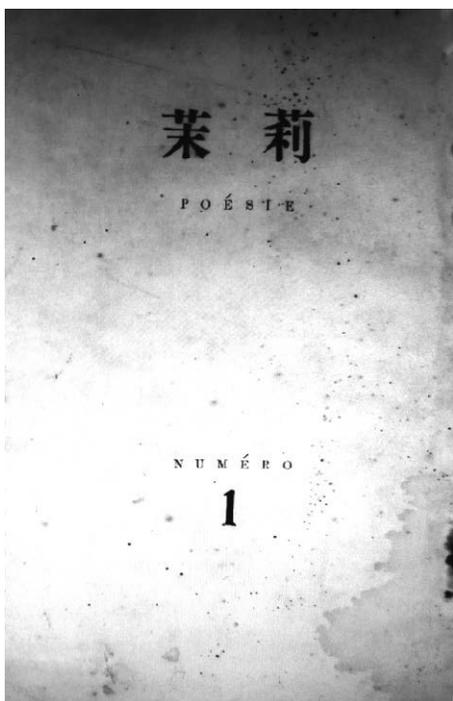


圖 3 《茉莉》創刊號封面

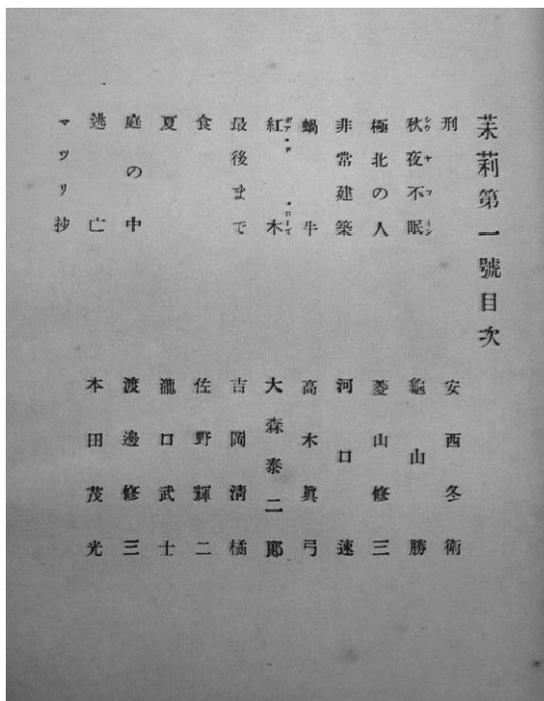


圖 4 《茉莉》創刊號目次

⁴⁹ 過去較容易得見的《茉莉》期數，為台灣圖書館典藏並數位化於「日治時期期刊影像系統」的第 10、11、12、13、14、17 期，以及典藏於台灣大學圖書館「楊雲萍文庫」的第 19、20 期。此次筆者在閱覽財團法人半線文教基金會委託國史館台灣文獻館數位化的第 1、4 期之後，得知財團法人半線文教基金會尚藏有尚未數位化的第 8、15、18 期並得以見之。另外，筆者又於台灣文學館得見新入藏的第 9 期。各館館藏詳細期數可見本文附錄之資料來源。目前尚未能搜尋到的期數為第 2、3、5、6、7、16 期。

從《茉莉》的創刊號便可以觀察到許多與日本現代主義詩運動連動的跡象。首先是創刊號的封面。在刊名「茉莉」的底下，寫著法文「poésie」，期數「1」之上也寫著法文「numéro」。在封面上標示法文是日本現代主義雜誌常見的現象，如1930年紀伊國屋版的《レスプリ・ヌウボオ》明明未在巴黎販售，卻在封面上標示「5Francs」，顯示其作為與世界性的、與法國發信的「新精神」相互連結的姿態⁵⁰。《風車》也可看到同樣的操作。再者，在創刊號的目次中，可以看到幾個重要的名字：安西冬衛、菱山修三、瀧口武士、渡邊修三等。這些都是與《詩與詩論》關係匪淺的詩人：安西冬衛和瀧口武士為《詩與詩論》的創刊成員；菱山修三和瀧口武士是後來不滿《詩與詩論》中春山行夫的作風而另外創刊《詩・現實》的成員；渡邊修三則為上一節所述《Rien》的同人。

誠如周知，大連詩壇的安西冬衛、北川冬彥、瀧口武士等人是日本現代主義詩運動的前鋒。他們在1924-1927年創辦了詩刊《亞》，以短詩對抗散漫冗長的民眾詩派的作品⁵¹。1928年，《亞》的成員加入《詩與詩論》的創刊，北川冬彥在《詩與詩論》宣告：『短詩運動』的槍已被投出。這是為了攻擊民眾詩的冗漫與雜蕪，倡導詩的純化與緊密化；『短詩運動是將來的『新散文詩運動』的試驗管；『真正朝向自由詩的道路是什麼呢？就是『朝向新散文詩的道路』。』⁵²以此作為「短詩運動」轉換為「新散文詩運動」的宣言。藤本壽彥指出，《詩與詩論》中北川冬彥的「新散文詩運動」和春山行夫的「詩精神論」是相互補完的。對於北川冬彥和春山行夫兩人來說，「新散文詩」並非是單單為了現代詩所準備的概念，而是橫貫不同文類的現代文學整體的革新計畫⁵³。因此，

⁵⁰ 內堀弘，〈レスプリ・ヌーボオーの展開〉，現代詩誌総覧編集委員会編，《現代詩誌総覧4（レスプリ・ヌーボオーの展開）》（東京：日外アソシエーツ，1997年），頁vii。感謝本刊匿名審查老師告知《レスプリ・ヌウボオ》並非所有期數都有在封面上標示「5Francs」，有標示的期數為第3、4、5、6期。

⁵¹ 詳參小泉京美，〈短詩運動〉，《コレクション・都市モダニズム詩誌 第1卷 短詩運動》（東京：ゆまに書房，2009年），頁757-771。

⁵² 原文：『短詩運動』の槍が投げられたのである。これは、民眾詩の冗漫と蕪雜とを攻撃して、詩の純化と緊密化を唱へた；『短詩運動は、來るべき『新散文詩運動』の試験管であつた；『真の自由詩への道とは何であるか。〈新散文詩への道〉がこれである。』北川冬彥，〈新散文詩への道〉，《詩と詩論》第3冊（1929年3月），頁258。

⁵³ 不過，1929年後半，兩人開始對立，北川冬彥脫離《詩與詩論》另外創辦《詩・現實》。詳參藤本壽彥，〈新散文詩運動〉，藤本壽彥編，《コレクション・都市モダニズム詩誌 第5卷 新散文詩運動》（東京：ゆまに書房，2011年），頁656-658。

重要的並非分行的形式，而是具有「詩精神」與否。不只北川冬彥，安西冬衛和瀧口武士也在該刊創作短詩與散文詩。其中最為人所知的該屬創作出短詩〈春〉（一隻蝴蝶飛過韃靼海峽）以及散文詩〈軍艦茉莉〉的安西冬衛。如此具有代表性的安西冬衛，其詩作便刊登在《茉莉》創刊號的第一頁。在《茉莉》創刊號的後記中，編者本田茂光如此寫道：

我在胸口裝飾著茉莉的白色花束向各位問好。

我盼望著支那大陸的冬天將風帶來南方天空的寒冷之日的到來。如同跨越那海峽的戎克船一般。

準備踏上旅途的茉莉，終於要遍訪未知的領土與未知的國度。

沿著各位途經的航路。……⁵⁴

由此，很難不聯想到《茉莉》的刊名靈感即是來自於安西冬衛的散文詩〈軍艦茉莉〉中，那艘停泊在北支那的名為「茉莉」的軍艦。對位在「南方」的本田茂光來說，「茉莉」可說是作為一種象徵——如船艦一般，從「支那大陸」（大連詩壇）將短詩與新散文詩等各種新的創作傾向帶來「未知的領土與未知的國度」（殖民地台灣）的象徵。在這當中隱約可以看出一道由殖民者望向「未開」殖民地的目光。不過，安西冬衛含有侵略意味的「軍艦」一詞，在本田茂光筆下被置換成商貿用的「戎克船」。

《茉莉》的編輯兼發行人本田茂光過去是情報多有不明的人物⁵⁵。根據筆者的調查，目前可確認情報如下：本田茂光（1911-1994），生於福岡縣北川內

⁵⁴ 原文：「マツリの白き花束を胸にかざつて御挨拶をいたします。南の空に支那大陸の冬の日が風をもたうす寒い日がかかることが希つております。あの海峽をこえてくる戎克のやうに。旅仕度に臨まされてゐたマツリがいよいよ未知の領土と未知の國を歴訪することになりました。みなさまがたの廻り航路をつたつて。……」原文中的「もたうす」應為「もたらす」的誤植，「海峽」應為「海峽」的誤植，「廻り航路」可能為「廻り航路」的誤植。〈マツリ抄〉，《茉莉》創刊號（1932年1月），無頁碼。

⁵⁵ 目前關於本田茂光的情報僅有中島利郎所撰寫的辭條：「本田晴光（生沒年不詳）。熊本縣出身。筆名為本田茂光。以台中州大屯郡的霧峰公學校為始，在台中州的公學校工作。主導詩刊《茉莉》，該刊主要以『內地』詩人們為寄稿者，如竹內てるよ、高祖保、岡崎清一郎、杉本駿彦等名詩人皆有寄稿。《茉莉》的創刊及停刊時間不明，確認1943年1月為止發行至第20號。」上述辭條中有若干需要修正的錯誤，辨明如下：一、本田晴光為筆名、本田茂光才是本名。二、本田茂光應為福岡縣出身。三、《茉莉》的寄稿者中『外地』詩人亦占了很大部分。參見中島利郎編・著，《日本統治期台灣文學小事典》（東京：

村⁵⁶，1913年隨父母來台⁵⁷。1931至1944年在台中擔任公學校教師，歷任於霧峰公學校、大興公學校、管嶼厝國民學校、水底寮國民學校等⁵⁸。1932年於台中創辦詩刊《茉莉》。1939年開始使用筆名「本田晴光」，此後以筆名行。1946年返日，居於熊本縣。戰後在日本出版有《沈黙》、《時刻表》、《有刺鉄線》、《夜のバイエル》、《飛礫》、《遠い跫音》、《赤い裳裾》、《川の流れる町》、《ひとつの「刻」を読む者》、《石に刻む日々》、《一九八七年・秋》等詩集。本田茂光晚年受訪時，仍津津樂道地提起其曾在安西冬衛的大連住處叨擾一週的往事，並回憶道：「第一次讀到『一隻蝴蝶飛過韃靼海峽』時，知道這首詩是失去一隻腳的詩人的作品，對於如此飽滿的詩人之心感到震懾不已。」⁵⁹由此可知本田茂光對於安西冬衛的詩學的懾服。

不只安西冬衛，從本文附錄的執筆名單，可以看到《茉莉》刊登了不少大連詩壇以及《詩與詩論》執筆者的來稿。如安西冬衛、瀧口武士、安達義信、落合郁郎、小杉茂樹、島崎恭爾等皆是在大連創辦詩刊、活躍於大連詩壇的日本詩人⁶⁰；而笹澤美明、丸山薰、渡邊修三、菱山修三、岡崎清一郎、龜山勝、乾直惠、田中克己、山村酉之助、村野四郎、竹內隆二等皆為《詩與詩論》的執筆者⁶¹。值得一提的是，1934年的《茉莉》第九期刊登了《新大連派》第一號的廣告⁶²，創刊者為小杉茂樹，執筆者與《茉莉》多有重疊。由此可以再次

綠蔭書房，2005年），頁95。

⁵⁶ 本田晴光，《沈黙》（長崎：紀元書房，1975年），版權頁。台灣總督府職員錄中雖皆記載本田茂光出身為「熊本」，但戰後本田所出版的詩集版權頁的著者略歷上皆載明其出生於福岡縣，故此處以最新資料為主。

⁵⁷ 本田晴光，《一九八七年・秋》（熊本：もぐら書房，1993年），版權頁。

⁵⁸ 中央研究院臺灣史研究所，「臺灣總督府職員錄系統」，（來源：<http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action>，2021年5月10日）。

⁵⁹ 原文：「『はじめて“てふてふが韃靼海峽を渡って行った”を読んだとき、この詩が片脚のない方の詩だと知って、こめられている詩人の心にぞっとしました』。やまぐち・けい，〈本田晴光考III〉，《青い花》第24期（1996年7月），頁88。

⁶⁰ 對照在滿洲發行的各種詩刊執筆名單。參考現代詩誌總覽編集委員會編，《現代詩誌總覽2（革命意識の系譜）》（東京：日外アソシエーツ，1997年2月），頁（付）9-134。

⁶¹ 對照《詩與詩論》和其後繼雜誌《文學》的總目次。參考《近代詩誌復刻叢刊 詩と詩論・文学 全20冊》之「附 別冊總目次」（東京：教育出版センター，1979年10月）。

⁶² 此廣告所刊載的目次相當具有史料價值，因目前《新大連派》在日本僅存第三期。現代詩誌總覽編集委員會編，《現代詩誌總覽2（革命意識の系譜）》（東京：日外アソシエーツ，1997年），頁（付）129-130。

確認《茉莉》與大連詩壇之間的密切關係。而同期的另一份《手紙》詩刊的廣告，則提到「這是同葡萄葉一般新鮮的雜誌。您願意愛護新精神的詩（エスプリヌウボウのポエジイ）、散文與素描嗎？」⁶³由此可知，1934年的讀者對「新精神」必然已有一定程度的認識，方可以透過標榜這個詞彙來喚起他們對於與《詩與詩論》群體風格的印象，以達到廣告的效果。而從這裡也可以看到《茉莉》與「新精神」群體的歸屬感與親近感。

園・神話・山内義雄詩集（批評） 諸谷・城・葉・（後記） 四六倍刊・三三頁定價二〇錢 御希望の方は切手代納（二錢切手）左記へ申込下さい 大連市吉野町四九 小杉茂樹宛		新大連派（月刊） 第一號		園 容	
				智 利 椿 文 散 興 新 國 砂 詩 春 二 海 邊 窓 題 東 方 鶴	安 西 龍 口 安 達 諸 谷 城 小 矢 原 落 合 桐 原 高 木 小 杉 茂 樹

圖 5 《茉莉》第 9 期內頁廣告

1936年，本田茂光前往大連，期望能進入南滿洲鐵道株式會社（簡稱滿鐵）工作。抵達長久嚮往的大連，本田茂光在車站前驚訝於這座現代都市的美麗。時髦的冰菓店、藍紅相間的磚瓦之美、滿鐵總裁的官邸就像城堡一般豪華。本田茂光雖打算從此落腳大連，但最後沒能進入滿鐵就職，僅僅待了八個月便回到台灣⁶⁴。在這之後，《茉莉》仍然持續刊登大連詩人的作品，而本田茂光

⁶³ 同註 62，並見圖 5。

⁶⁴ やまぐち・けい，〈本田晴光考 III〉，《青い花》第 24 期（1996 年 7 月），頁 87-88。

直到 1940-1942 年亦仍有在大連發行的《二〇三高地》、《滿洲詩人》等詩刊發表作品⁶⁵。

不只是人際的連結以及對於大連的情感嚮往，《茉莉》的來稿以及本田茂光自身的詩作也與大連詩壇以及《詩與詩論》的詩學之呼應。單從創刊號所收錄的詩作中便可以看到各種詩形式的實驗：安西冬衛〈刑〉和瀧口武士〈夏〉為短詩；菱山修三〈極北之人〉和本田茂光〈逃亡〉為散文詩；河口速〈非常建築〉、大森泰二郎〈紅木〉與渡邊修三〈庭院之中〉為超現實主義風格的詩；高木真弓〈蝸牛〉則是近似於電影腳本的電影詩。這些皆是《詩與詩論》可以看到的新的表現手法，換言之皆是具有「詩精神」的作品。再者，本田茂光在撰寫評論的時候，也運用了「詩精神」與「新精神」的概念。如評論杉本駿彥的詩集《EUROPE》時，他便提到「在這個龐大的文學經營之下，我感覺還有更強而有力地拍動翅膀的詩精神那樣的東西」；「從這時開始，他便有著朝向新精神開展的企圖了不是嗎？」⁶⁶。可以看到其對服膺新詩代的詩學的肯定。另一方面，本田茂光自身的創作，則多是散文詩的形式：

冬天的陽光黑暗而遙遠地，在我毀壞的器官中發出冰冷的聲音後摔落。
 尤其是在那棵柵樹結寒霜的早晨，我皮膚的藍色血脈中，綿長的波濤掀起後便停住了。……嘈雜的風聲在疏林的樹梢之中高揚、在季節面前慌忙地迴響。為什麼我的慣性會丟下我而朝著遙遠的實體的影子飛奔而去呢？我探尋著。⁶⁷

⁶⁵ 現代詩誌總覽編集委員會編，《現代詩誌總覽 2（革命意識の系譜）》（東京：日外アソシエーツ，1997 年），頁（付）92-93、頁（付）115。

⁶⁶ 原文：「この大きな文學的營為の下に、尚更力強く羽搏く詩精神そのものを感じる」；「此處から氏の新精神への開展が企てられていつたのではないか。」本田茂光，〈青夜の山脉〉，《茉莉》第 11 期（1935 年 7 月），頁 24。二詞皆是以漢字表記。

⁶⁷ 原文：「冬の日射しは暗くとほく、私の毀れた器管の中を冷たい音をたててころげてゆく。わけてもあのひいらぎの寒い霜の晨、私の皮膚は青い血脈になが波を打つて止つてしまふのに。……疎林の梢に高い風音は騒ぎ、いそがしく季節の前に鳴り涉つてゐるのだが。なぜ私の慣習は私を置いて遙かな實體の影に向つて馳け抜けてゆくのだろうか。私は尋ねる。」原文「器管」應為「器官」之誤植。本田茂光，〈曇冬〉（節錄），《茉莉》第 9 期（1934 年 4 月），無頁碼。

從這首詩可以看到本田茂光與前述的保坂瀧雄不同，並不是追求春山行夫所謂「無意義的詩」。1930年，北川冬彥與瀧口武士等人不滿《詩與詩論》的形式主義與超現實主義，另外創辦《詩・現實》。北川冬彥反對春山「無意義的詩」，認為詩不能不面對現實。因而有像〈毀壞的鐵道〉這樣取材自滿洲鐵路、具有批判日本軍國主義的「意義」、透過重新構成肉眼所見的「現實」的散文詩⁶⁸。從上面的〈曇冬〉這首詩，可以看到本田茂光如北川冬衛一樣，運用類似蒙太奇的電影手法來構成詩句。敘述者的視線／鏡頭在「冰冷的自然景象」和「毀壞而朝向死亡的我的身體」兩者來回移動。同時聽覺也被自然的嘈雜所干擾著。像是被置於被決定、無可奈何的情境當中的敘述者，在最後一句跳脫了外在情境，開始自忖：「為什麼我的慣性會丟下我而朝著遙遠的實體的影子飛奔而去呢？」可以說是敘述者從前面內外分離的焦慮情景中，總結出的一句詰問。本田茂光的詩經常呈現如這首詩一般凜冽而孤寂的情調，建構身處寒冷的自然環境中宛如惡夢的心象風景，幾乎成為其執拗的主題。

本田茂光如此執著於「北方」「冬天」「寒冷」的心象建構，在某方面來說是相當特殊的。作為《茉莉》中唯一一位身在殖民地台灣的詩人，本田茂光的詩卻幾乎無法找到對於台灣風土的描寫，這在我們過往所知的在台日本詩人當中並不常見。不論是一九二〇年代的後藤大治《倚著亞字欄》，還是一九三〇年代的西川滿《媽祖祭》，想要向「內地」展現自己的特殊性的日本詩人幾乎不可能不在詩中針對南方的炎熱氣候、熱帶的動植物、台灣的風俗祭典等題材大作文章。唯獨本田茂光固守著他的北方的寒冷與荒涼意象。1936年，旅居大連的本田自言：「四月。我離開這半生都無法親近的生活的羈絆，渡過了海峽。……到北方去！到北方去！我一邊思考著誘惑我的事物的模樣，一邊關閉我微不足道的半生的道路。」⁶⁹可以想像，一心嚮往北方的本田茂光對於在台灣詩壇不論是居於主流的民眾詩與普羅詩、還是或以現實或以異國主義情調描寫的「南

⁶⁸ 和田博文〈都市モダニズム文化とポエジー〉，澤正宏、和田博文編《都市モダニズムの奔流：「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》（東京：翰林書房，1996年），頁59-60。

⁶⁹ 原文：「四月。私は半生の親しみ得なかつた生活の羈絆を離れて海を渡つた。……北方へ！北方へ！私を誘ふたものの姿を私は自らに思意しながら、かりそめの半生の道をとぎした。」〈マツリ抄〉，《茉莉》第13期（1936年9月），頁91。

方的台灣」，都是深感疏離的⁷⁰。與強調「現實」並且參與普羅文學組織的北川冬彥不同，本田茂光自始自終都沒有面向殖民地台灣的「現實」。其主導的《茉莉》因此成為台灣詩壇的一株異色花朵，大東亞帝國中以一種「外地」（台灣）在想像另一種「外地」（大連）的特殊存在。

四、本島詩人的「詩精神」與「新精神」：楊熾昌、李張瑞與《風車》

與前述兩種由在台日人主導的雜誌不同，《風車》是目前唯一可見由台灣本島詩人主導的現代主義文藝雜誌。《風車》創刊於1933年10月，至1934年12月發行了四期⁷¹。目前能確認內容的只有1934年3月發行的第三期，且該誌未設有版權頁。從第三期封面的刊名「Le Moulin」以及「essay, poésie à la carte, roman, etc…」等法文標示，可知其和《茉莉》同樣是自詡與世界（歐洲）同步的現代主義文藝雜誌。雖雜誌本身僅存一期，但前行研究透過《臺南新報》以及後人整理的《水蔭萍作品集》、《林修二集》等史料，仍累積了大量關於風車詩社的研究成果。詳情在本章第一節已述及。然而，就本文所欲探究一九三〇

⁷⁰ 雖然作品所呈現的樣貌如此，但中研院台史所藏有本田茂光寄送給楊雲萍的多封書信、明信片，從書信的內容可以看到兩人是在1941年3月的聚會當中認識，本田茂光在信中表達了對楊雲萍的人品之景仰，承諾寄送《茉莉》，並提到當天聚會中西川滿也有同席一事，可知本田與當時台灣詩壇、不論日人或台人事實上仍有交誼。（〈本田晴光所寄之明信片（1941-1942）〉，「楊雲萍文書」，中央研究院臺灣史研究所檔案館藏，識別號：YP01_02_037。）另外，本田茂光雖身在台灣，但相當積極地與日本內地的文藝家書信往來，台灣圖書館即藏有富松良夫（未詳）、中山巍（洋畫家）、丸山薰（詩人）、乾直惠（詩人）等人從日本寄給本田的明信片。（「寄本田茂光（台中州大屯郡霧峰公學校）〔明信片〕」，國立台灣圖書館藏，系統號：000804346。）此外，本田茂光在戰後與台灣詩人陳千武有所往來。除了本田茂光曾經在《笠》詩刊發表對於陳千武日文詩集的評論之外（本田晴光，〈多面的觸手——給陳千武〉，《笠》第102期（1981年4月），頁73。此文應為陳千武代譯）；陳千武亦提到是本田茂光將《曆象》雜誌寄送給他，他才讀到中村義一評論風車詩社的超現實主義的文章。陳千武在文章說明本田茂光是「日據時期，在台灣中部彰化大興、台中霧峰、新社等公學校教師，且於一九三二至一九四三年之間，主編《茉莉》詩刊與日本詩壇密切交流的詩人」。（陳千武，〈台灣現代詩的先驅〉，收於楊熾昌著，葉笛譯，呂興昌編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年4月），頁287-288）。由此可知，本田茂光與台灣詩壇的交流是一直延續到戰後、延續到其晚年。

⁷¹ 根據黃建銘的考察，雖然前行研究多依照楊熾昌在第三期封底手寫資訊，認為第四期為1934年9月發行，但當年11月12日李張瑞曾在《臺南新報》寫道「《風車》第四輯下個月月上旬會出來」，故從之。黃建銘，〈日治時期楊熾昌及其文學研究〉，（台南：國立成功大學歷史學研究所碩士論文，2002年），頁46。

年代前半台灣現代主義詩刊如何引介並實踐「詩精神」與「新精神」概念的課題來說，《風車》仍有考察未竟且值得細究之處。尤其，前行研究少見將《風車》的雜誌內容本身放回其所處的年份來解讀，而經常將一九三〇年代後半甚至是戰後的材料與此時期的詩作與論述混為一談。筆者認為，僅存一期的《風車》雜誌本身即有相當豐富的情報足以解讀一九三〇年代前半風車詩社成立初期的知識受容及其與日本、台灣詩壇的互動狀況，故本節將集中於《風車》第三期的考察之上。

從第三期的目次中，可以看到本期不論論述或者作品，幾乎都由楊熾昌（筆名水蔭萍、柳原喬、ミヅカゲ生）與李張瑞（利野蒼）兩人包辦。故本節將以兩人為中心展開論述。

首先，楊熾昌在〈後記雜錄〉中，特別提到本期的詩論〈燃燒的頭髮（炎える頭髮）〉，是和《臺南新報》上刊登的〈檳榔子的音樂（檳榔子の音楽）〉是同一脈絡的文章。黃建銘詳細比對了這兩篇文章與西脇順三郎的《有輪的世界》、《超現實主義文學論》二書，指出前者對後者概念及文字上的襲用⁷²，其考證相當嚴謹可觀。而這幾乎也是後人將楊熾昌解讀為超現實

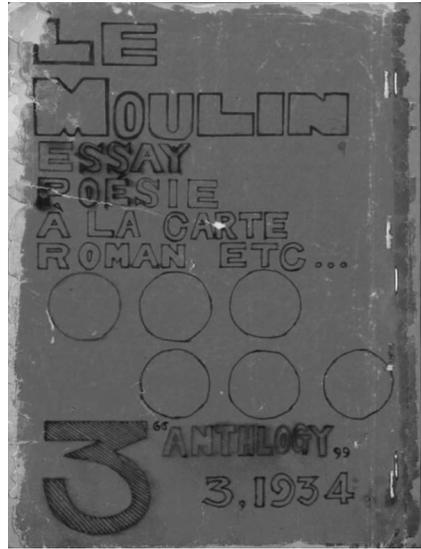


圖 6 《風車》第三期封面

後記雜錄	ミヅカゲ生	36
燃焼的頭髮	炎える頭髮	27
利野蒼	利野蒼	21
水蔭萍	水蔭萍	19
柳原喬	柳原喬	16
利野蒼	利野蒼	13
水蔭萍	水蔭萍	8
利野蒼	利野蒼	1

圖 7 《風車》第三期目次

⁷² 同註 71，頁 47-57。

主義的理論來源。然而事實上，西脇順三郎本身一次也不曾自稱超現實主義者，其筆下的「超現實主義」一詞，原本也跟超現實主義無關：「事實上，我因為知道波特萊爾所說的『文學的兩個要素是超自然與諷刺』這句話，所以將這部詩論的取為『超自然』，但當時的編輯將之更改為當時的新造語『超現實』這個名稱。」⁷³比起超現實主義，西脇的興趣毋寧更在波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）身上，對於布列東的夢或無意識等論述則不予理會⁷⁴。針對這一點，在一九六〇至八〇年代便翻譯研究西脇順三郎的杜國清認為：「關於風車詩社與超現實主義、以及楊熾昌本人的詩作和詩觀，有兩點值得特別指出：一、楊熾昌的作品和詩論深受西脇順三郎的影響，二、風車詩人的主張很難說是純粹的『超現實主義』」⁷⁵。日本超現實主義專家巖谷國士亦指出，不同於西脇順三郎，瀧口修造才是正式將超現實主義引進日本、並且真正嘗試過「自動書寫」的詩人。至於楊熾昌「文章中出現的語彙許多都是西脇順三郎和春山行夫偏好的觀念及語言或現代的外來語片假名，與瀧口修造距離較遠。與超現實主義的基本用語例如自動書寫、物件、拼貼、實驗、遭遇、解放、革命等也看似無緣」⁷⁶。細讀此二篇文章，確實不見布列東論述中關於自動書寫、無意識等概念的引入，更多的是西脇順三郎論述中所使用的更接近於象徵主義的修辭。

〈檳榔子的音樂〉和〈燃燒的頭髮〉兩篇文章另外值得一提的，是楊熾昌在其中展現了對於「ポエジー」(poésie)與「ポエム」(poème)的認識。如〈檳榔子的音樂〉提到：

一種詩精神（ポエジー）在讓一首詩（ポエム）發生的過程中，我更希望發揮的是以感覺的手法與明徹的知性（亦稱感性）的祭典所構築的意

⁷³ 西脇順三郎，《西脇順三郎 詩と詩論 I》（東京：筑摩書房，1975年），頁407。

⁷⁴ 同註73，頁98。

⁷⁵ 杜國清，〈楊熾昌與風車詩社〉，《臺灣文學英譯叢刊》第26期（2010年1月），頁xix-xxvii。

⁷⁶ 巖谷國士，〈從《日曜日式散步者》看「超現實主義」〉，收於黃亞歷、陳允元編，《共時的星叢：風車詩社與新精神的跨界域流動》（台北：原點，2020年），頁30。

象之美。我希望詩精神（ポエジー）在思考上常駐土人的世界，畢竟這是朝向這些思考的意欲的方向……⁷⁷

又或〈燃燒的頭髮〉寫道：「詩精神（ポエジー）呼喚火災，詩人以詩（ポエム）作為記號」⁷⁸——這兩段話的日文原文，都如同春山行夫一樣，明確地區別了「ポエジー」與「ポエム」，前者是精神性、思考性的抽象之物，後者則是實際的詩篇作品。然而一般最常引用《水蔭萍作品集》將上述兩者一概翻譯為「詩」，消抹了日文原文中刻意使用兩個不同詞彙的差異。如果回到原文，可以看到楊熾昌的詩論一方面融入西脇順三郎的「土人」與「火災」意象，另一方面也結合了西脇並無特別強調的「詩精神」概念。綜上所述，楊熾昌的詩論是將西脇順三郎的「（實際上是超自然主義的）超現實主義」和春山行夫的「詩精神」論述兩者結合，並且以前者來當作後者的內涵。這可以說是楊熾昌詩論最具獨創性的特色。而他在第三期同時刊登了詩作〈Demi Rêve〉和小說〈花粉與唇〉，亦可以看到他對於「詩精神」橫跨不同文類的特性的實際應用。

再者，李張瑞在隨筆〈作為感想〉一文中，點評了《臺南新報》的作者：「戶田房氏真摯的精進是值得注目的。北川原幸友氏的詩精神（ポエジイ）令人印象深刻，時岡鈴江氏也相當讓人看得出新鮮的精神（新鮮なエスプリ）」⁷⁹。從這裡，可以看到「詩精神」與「新鮮的精神」被作為評判詩作的標準，這也呈現出了其對於春山行夫的論述以及《詩與詩論》的現代主義詩運動的親近性。而實際觀察李張瑞在《風車》第三期的詩作，能夠看到與楊熾昌有所不同的、前行研究所未提過的形式主義傾向：

⁷⁷ 原文：「僕は常に一つのポエジイはそのポエムを發生せしむる過程においてより感覺的な手法と明徹なる知性（亦是感性）の祝祭で築かれたイマジユの美を發揮せしめたい。ポエジイは思想的に常に土人の世界でありたいことは畢竟これ等への意欲の方向であることだ。」水蔭萍，〈檳榔子の音楽（上）〉，《臺南新報》1934年2月17日，第5版。

⁷⁸ 原文：「ポエジイは火災を呼ぶ、詩人はポエムを記號する、」水蔭萍，〈炎える頭髮〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁2。

⁷⁹ 原文：「戸田ふさ氏の真摯な精進放り注目に價するものだ。北川原幸友氏のポエジイは印象に残ってゐる。時岡鈴江氏も仲々新鮮なエスプリを覗かせてゐる。」利野蒼，〈感想として〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁24。

利野蒼「或ル朝」

私ハ陽光ノ中ニ立ツテ
 キタ 黒イ私ノ影法師
 カラ セピア色ノ影ガ
 流レタ 淡イ喜ビハば
 いぶノ響デアツタ⁸⁰

利野蒼〈某個早晨〉

那時我站在陽光裡 從
 黑色的我的影子裡 流
 出了褪色的影子 淡淡
 的喜悅是菸斗的聲響

左邊為刊登於《風車》第三期的詩作原文，右邊則是筆者盡可能還原原詩形式的重譯版本⁸¹。首先需要注意的是，此詩將一般日語使用平假名的部分完全改用片假名，只將原應以片假名呈現的外來語（パイプ，菸斗）轉換成平假名。和田博文在分析新即物主義詩人山村順時指出，平假名具有柔軟的印象，片假名則有一種「無機性」⁸²。由此可知，整體使用片假名的〈某個早晨〉這首詩呈現出的是相對剛硬的、無機的物質感。但在最後又混雜了平假名的菸斗（ばいぶ），使得詩行進行至「淡淡的喜悅」時，視覺效果頓時朝向柔和，與詩中的情調相當融合。這種印象在中文無法被表現，某種程度上是屬於無法被翻譯的要素。再者，此詩刻意將詩行排列成四方形的形狀，且故意於斷句處破壞日语文法。從《風車》的原件圖版中可以看到，這首詩的改行並不是為了配合版面，而是刻意安排成比旁邊兩首散文詩都要短的四方形。在理應能透過自由變動來排成不同長寬的四方形的情況下，每一句卻都斷在不符合文法規則的位置，可知是作者刻意的安排。因此，筆者的重新翻譯版本便還原了這樣的安排：刻意使用破壞文法的斷句、將詩行排列成四方形。這樣的形狀與片假名的使用，使得原詩充滿邊邊角角的視覺印象。而每一個句子都無法一口氣讀完，也給人一種被框限的、無法暢所欲言的感受。

⁸⁰ 利野蒼，〈或ル朝〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁9-10。

⁸¹ 此詩既有的中譯本並未還原原文之排版，採用一般的斷句分行形式。李張瑞著，葉笛譯，〈一個早晨〉，收於陳允元、黃亞歷編，《日曜日式散步者：風車詩社及其時代（二冊）》（台北：行人文化，2019年），頁76-77。

⁸² 和田博文，「新即物主義」辭條，中村総、安藤元雄、大岡信監修，《現代詩大事典》（東京：三省堂，2008年），頁352。

筆者認為這樣的形式與安排，所要呈現的是四方形照片的物質感——線索就在「私ハ陽光ノ中ニ立ツテキタ」和「セピア色ノ影ガ流レタ」這兩句中。第一個句子，葉笛翻為「我站在陽光裏來著」。但語尾的「ていた」正確來說是表達過去的持續性動作，故筆者將之譯為「那時我站在陽光裡」。過去進行式所傳達出的回溯語感，又與下一句的「セピア色」有所呼應。「セピア (sepia)」是一種紅褐色。希臘語原意為「烏賊」，一般是指以烏賊的墨汁製作的濃茶色顏料。因為黑白照片老舊褪色後會成為茶色，所以日文中多以「セピア調」來指稱引起鄉愁的老舊情景或事情⁸³。由此可知，「セピア色」給人的印象是一種照片褪色後的懷舊感。故可以推測〈某個早晨〉的四方形是在描摹一張被陽光照射而褪成紅褐色的照片。因為時間流逝，「我」的黑色影子「流出了褪色的影子」。詩中敘述者「我」的回溯語氣，似乎今非昔比地在懷念著過去的「某個早晨」。這首詩在短短的篇幅裡，就呈現出具有時間和空間向度的連續影像般的畫面感，也呈現出過去與現在的時空交錯。而若是缺少了外在的四方形的框框，這樣的畫面感便難以成立。可以說這是一首將詩行的形式與內容密切結合的作品。

春山行夫的詩中也常見這樣以特殊形式的安排來描摹場景的手法。在〈植物的斷面〉其中的一節〈無題〉，春山行夫也將詩中的平假名改為片假名。並且透過詩行的高低，圖畫式地描繪出一幅具有遠近感的風景。澤正宏評論該詩：「構成這幅風景的素材與擬人法具有新鮮感，詩的語言所喚起的是透過形式被嶄新地構成的詩的印象」⁸⁴。這句話亦適合拿來評價李張瑞的〈某個早晨〉。〈某個早晨〉以回溯的時態和特殊的顏色勾勒具有懷舊感的場景，並透過四方形的構造來呈現出有框的照片的物質感。即使這樣的嘗試可能只是一次性的實驗，但在同時代的台灣詩壇仍然顯得突出。雖然過去並未特別被重視或提及，但筆者認為李張瑞的〈某個早晨〉應是戰前台灣罕見地運用形式主義並達到成功的重要之作。而這也是前行研究尚未談過的《風車》的形式主義面向——另一種「新精神」之展現。

⁸³ 講談社「色名がわかる辞典」：「セピア」辭條。（來源：<https://kotobank.jp/word/セピア-87575>，2021年5月17日）。

⁸⁴ 澤正宏，〈モダニズム詩の成立をめぐる〉，《詩の成り立つところ》（東京：翰林書房，2001年），頁109-110。

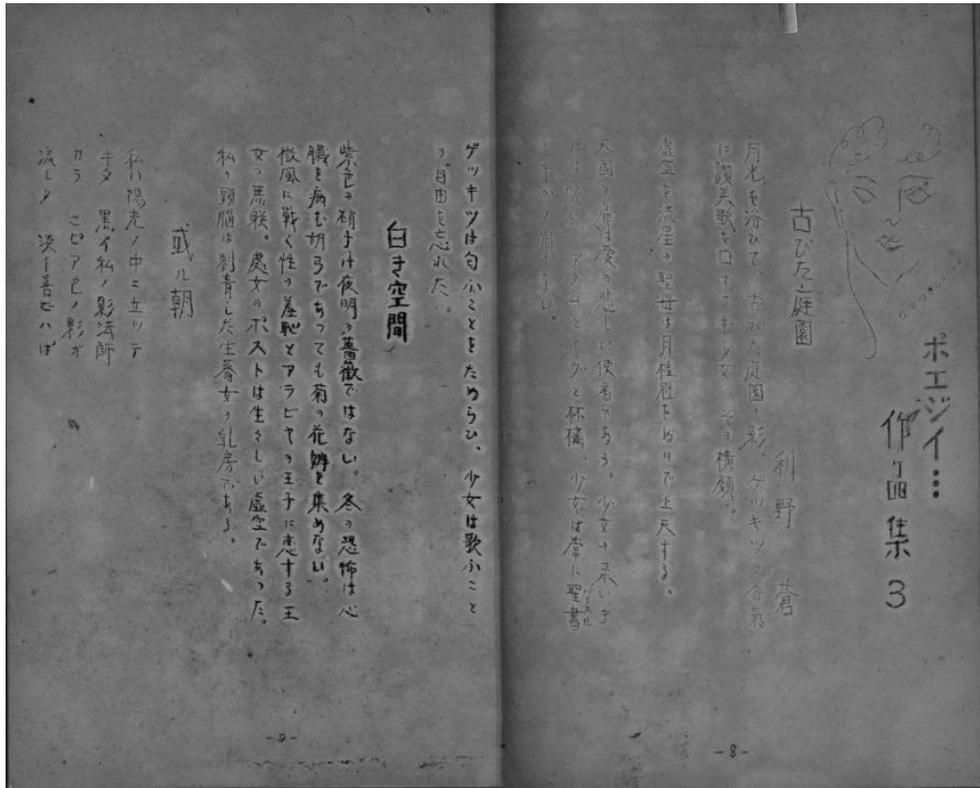


圖 8 利野蒼〈或ル朝〉原詩排版（左上方）

最後，本文所要提出的是前行研究經常提到的「鹽分地帶詩人群」與「風車詩社」——「普羅／寫實主義」與「超現實主義」的二元對立圖示有尚待商榷的部分。第一，至少在《風車》創刊時，這樣的對立並不存在。1933年10月《風車》創刊時，作為讀書會的佳里青風會才甫成立、《台灣文藝》亦尚未創刊，直到1935年台灣文藝聯盟佳里支部成立以後才有所謂「鹽分地帶派」名稱的出現⁸⁵。《風車》創刊時尚沒有鹽分地帶詩人群在詩壇活躍的狀況。第二，從結合超現實主義與馬克思主義的《Rien》和主張面向現實的《詩・現實》兩詩刊的存在，可以知道即使在日本詩壇，「普羅／寫實主義」與「超現實主義」也不必然是對立的。郭水潭批判《風車》「遠離活生生的現實」⁸⁶，是否主要是因

⁸⁵ 林佩蓉，「鹽分地帶詩人群體」辭條，柳書琴主編，《日治時期台灣現代文學辭典》（台北：聯經，2019年），頁369。

⁸⁶ 郭水潭，〈寫在牆上〉，《郭水潭集》（台南：台南縣文化局，1994年），頁160。原刊於《臺

為《風車》是在光譜上屬於竹中久七與北川冬彥所批判的春山行夫與西脇順三郎的路線，而郭水潭的批判其實是繼承了日本詩壇既有的言說呢？1928年，富士原清一主導的《薔薇・魔術・學說》與西脇順三郎主導的《馥郁的火伏啊》合流為詩刊《衣裳的太陽》⁸⁷。郭水潭所使用的「薔薇」意象，或許也是既有的詩刊名稱所帶來的印象也說不定。

《風車》因創刊號不存，無法確認創刊之初同人們欲對抗怎樣的詩壇現狀。但在第三期裡，李張瑞有言：「我們開口閉口都在哀嘆非藝術的台灣的現狀」；「《南報》曾一時非常不振，但最近又再度呈現出活力」⁸⁸；楊熾昌也道：「三日刊報紙，《台日》、《中報》、《南報》踏出了新的腳步。……在這個忽視文學的島上，不論如何都非得要好好齊步前進不可」⁸⁹。可以看到，1934年3月時的他們是對於《臺灣日日新報》、《臺灣新聞》、《臺南新報》曾經的積弱不振發難。綜觀此時的三報，《臺灣新聞》未可得見；《臺灣日日新報》在1933年未有任何詩作刊登；而《臺南新報》1933年則幾乎只有楊熾昌一枝獨秀，直到1933年底、1934年初才開始有較多的詩作刊登。可以說當時的報紙文藝欄確實曾有「非藝術」與「忽視文學」的情況。由此可知，1933出現的《風車》欲對抗的尚不是鹽分地帶詩人群的寫實主義，而是當時報紙文藝欄的荒蕪。也可知道，雖然時隔短短兩三年，但《風景》、《茉莉》和《風車》在台灣詩壇都有著不同的對話對象，《風景》所欲對抗的是曾風靡一時的《南溟樂園》（至1933年停刊）；《茉莉》希望將大連詩壇的短詩與散文詩帶進從未接觸這些新精神的南方小島；《風車》則是不滿台灣的報紙文藝欄對文藝的忽視。

灣新聞》1934年4月21日，原文未見。

⁸⁷ 「薔薇・魔術・學說」，現代詩誌總覽編集委員會編，《現代詩誌總覽4（レスブリ・ヌーボーの展開）》（東京：日外アソシエーツ，1997年），頁338。

⁸⁸ 原文：「ふた口目には僕達は非藝術なる台湾の現狀を嘆いた」；「南報は一時大変な不振であったが最近になって再び活気を呈するに至った。」利野蒼，〈感想として〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁21-23。

⁸⁹ 原文：「三日刊紙、台日、中報、南報が新しい足並を見せてゐる。……文學を没卻した島ではどうしてもシツカリ足並を組んで行かなけれやウソだ。」ミツカゲ生，〈編輯雜錄〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁38。

五、結論

一九三〇年代前半，源自西方的「詩精神」與「新精神」概念以日本為中介來到台灣。因史料的多數亡佚以及日本脈絡的錯綜複雜，使得前行研究對於當時台灣詩壇、尤其在現代主義詩系譜的考察仍有許多缺漏而難以辨明之處。透過本論文對於《風景》、《茉莉》和《風車》的考察，相信能比過往更進一步呈現出台灣現代主義詩的系譜。

簡單來說，日本方面，1928年以春山行夫為中心的《詩與詩論》，是由西脇順三郎等人的《衣裳的太陽》、安西冬衛等人的《亞》、竹中郁等人的《羅針》三者合流創刊的⁹⁰。其中，北川冬彥、瀧口武士等人因不滿《詩與詩論》的形式主義與超現實主義而在1930年另創了《詩·現實》⁹¹；另一方面，主張超現實主義與馬克思主義結合的竹中久七在1929年創刊了與《詩與詩論》對立的《Rien》⁹²。對應到台灣方面，1930年，保坂瀧雄在台北創刊的《風景》，可以看到對於《詩與詩論》的春山行夫與《Rien》的竹中久七的承繼。而1932年，本田茂光在台中創辦的《茉莉》，則持續刊登參與《亞》、《詩與詩論》、《詩·現實》等與大連詩壇相關的詩人的作品。接著是1933年，楊熾昌、李張瑞等人在台南創刊的《風車》，呈現了對從《馥郁的火夫啊》、《衣裳的太陽》延續到《詩與詩論》的西脇順三郎以及春山行夫的吸收。其粗略的系譜關係可見下圖。

⁹⁰ 澤正宏，〈レスプリ・ヌーボーの時代〉，收於澤正宏、和田博文編，《作品で読む現代詩史》（京都：白地社，1993年），頁38-39。

⁹¹ 和田博文〈都市モダニズム文化とポエジー〉，澤正宏、和田博文編《都市モダニズムの奔流：「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》（東京：翰林書房，1996年），頁60。

⁹² 澤正宏，〈超現實主義の水脈〉，澤正宏、和田博文編，《日本のシュールレアリスム》（京都：世界思想社，1995年），頁9。

欄有所不滿，將西脇順三郎的「超現實主義」與春山行夫的「詩精神」論述相互結合，某種程度上也受到春山行夫的形式主義所影響。

本文以過去鮮少受注意的第一手史料為探討對象。其中，第一次被提出與《風車》並列討論的《風景》與《茉莉》尚有許多未能詳細爬梳的內容，而保坂瀧雄、本田茂光等在台日人亦有尚待解明之處。尤其《茉莉》現存十幾期中包含大量的作者、作品，需要更多的篇幅仔細分析與解讀。此文期作為一個開端，盼望日治台灣尚未被發掘的現代主義詩刊、詩社、詩人的研究能持續地開展並深化。

附錄 《茉莉》現存期數之執筆名單

期數	發行日期	撰稿者（依照該期作品刊登順序排列）
1	1932.1.29	安西冬衛、龜山勝、菱山修三、河口速、高木真弓、大森泰二郎、吉岡清橘、佐野輝二、瀧口武士、渡邊修三、本田茂光
4	1932.10.17	河口速、藤原金雄、山村順、古本哲夫、國友則房、岡本彌太、東條文雄、龜山勝、吉岡清橘、本田茂光
8	1933.11.5	丸山薰、渡邊修三、乾直惠、岡崎清一郎、高松章、扇谷義男、河口速、西川滿、田尻宗夫、國友則房、細川基、結城武夫、杉浦杜夫、佐久間利秋、吉岡清橘、岩田潔、永瀨清子、本田茂光、岡本彌太
9	1934.4.15	岡崎清一郎、瀧口武士、村野四郎、安達義信、岩本修藏、高松章、田中克己、小杉茂樹、草飼稔、落合郁郎、濱名與志春、西川滿、島崎恭助 ⁹⁴ 、結城武夫、竹內てるよ、杉浦杜夫、吉岡清橘、岩田潔、藤井芳、竹見竹雄、本田茂光、田尻宗夫、佐久間利秋
10	1935.3.10	乾直惠、岡崎清一郎、田尻宗夫、杉本駿彥、瀧口武士、濱名與志春、相澤等、柏木俊芳、丹志幸、小杉茂樹、石橋孫一郎、關谷忠雄、結城武夫、岩田潔、竹內てるよ、杉浦杜夫、藤井義晴、本田茂光、山本信雄、木水彌三郎
11	1935.7.20	岡崎清一郎、乾直惠、瀧口武士、杉本駿彥、濱名與志春、櫻井薰、田尻宗夫、藤井義晴、山本和夫、竹內てるよ、岡本彌太、岩田潔、本田茂光、富松良夫
12	1936.3.20	岡崎清一郎、坂野草史、木水彌三郎、杉本駿彥、折戶彫夫、笹澤美明、龜山勝、竹內てるよ、岩田潔、濱名與志春、本田茂光、山村酉之助
13	1936.9.23	岡崎清一郎、高橋新吉、竹內てるよ、笹澤美明、折戶彫夫、濱名與志春、高祖保、坂野草史、本田茂光、北條安夫、岩田潔、夢野艸一、濱田晴美、清水房之丞 ⁹⁵ 、小川十指秋

⁹⁴ 目錄寫為「島崎恭助」、內文寫為「島崎恭爾」，透過與大連詩壇相關之詩人姓名比對，確認正確應為「島崎恭爾」。

⁹⁵ 目錄寫為「清水房之丞」、內文寫為「清水房之丞」，根據其文章自述為《詩之家》同人，比對《詩之家》目錄後可確認其姓名為「清水房之丞」。

期數	發行日期	撰稿者（依照該期作品刊登順序排列）
14	1937.5.10	岡崎清一郎、瀧口武士、折戶彫夫、田中冬二、笹澤美明、岩田潔、坂野草史、濱春與志春、俵青茅、本田茂光、竹内てるよ、杉本駿彦
15	1937.12.25	岡崎清一郎、杉本駿彦、高祖保、折戶彫夫、竹内てるよ、本田茂光、濱名與志春、丸山薰
17	1939.6.19	岡崎清一郎、折戶彫夫、岩田潔、本田茂光、竹内てるよ、濱名與志春、河口速
18	1940.5.30	岡崎清一郎、永瀨清子、木水彌三郎、笹澤美明、乾直惠、竹内隆二、富松良夫、鈴見健次郎、岩田潔、安部宙之介、岡本彌太、山田牙城、野田宇太郎、本田晴光、三田忠夫、北條安夫、竹内てるよ
19	1941.9.15	岡崎清一郎、高祖保、笹澤美明、細川基、岩田潔、關谷忠雄、濱田乃木、本田晴光、三樹立也、竹内てるよ
20	1943.1.20	田中冬二、岡崎清一郎、高祖保、川本信雄、杉本駿彦、關谷忠雄、細川基、本田晴光

資料來源：財團法人半線文教基金會（第1、4、8、13、14、15、17、18、20期）、國史館台灣文獻館（第1、4期）、台灣文學館（第9期）、台灣圖書館（第10、11、12、13、14、17期）、台灣大學圖書館（第19、20期）

參考文獻

一、專書

- 《近代詩誌復刻叢刊 詩と詩論・文学 全 20 冊》之「附 別冊總目次」。(東京：教育出版センター，1979 年)。
- 小泉京美編，《コレクション・都市モダニズム詩誌 第 1 卷 短詩運動》(東京：ゆまに書房，2009 年)。
- 中村稔、安藤元雄、大岡信監修，《現代詩大事典》(東京：三省堂，2008 年)。
- 中島利郎編・著，《日本統治期台湾文学小事典》(東京：緑蔭書房，2005 年)。
- 中野嘉一，《前衛詩運動史の研究：モダニズム詩の系譜》(東京：大原新生社，1975 年)。
- 本田晴光，《一九八七年・秋》(熊本：もぐら書房，1993 年)。
- 本田晴光，《沈黙》(長崎：紀元書房，1975 年)。
- 羊子喬、陳千武編，《亂都之戀》(台北：遠景，1982 年)。
- 西脇順三郎，《西脇順三郎 詩と詩論 I》(東京：筑摩書房，1975 年)。
- 杉浦靜編，《コレクション・都市モダニズム詩誌 第 10 卷 レスプリ・ヌーボーの展開》(東京：ゆまに書房，2010 年)。
- 林淇瀆編，《台灣現當代作家研究資料彙編 楊熾昌》(台南：國立台灣文學館，2011 年)。
- 後藤大治編，《臺灣詩集第一輯》(出版地不詳，1927 年)。
- 春山行夫，《詩の研究》(東京：厚生閣書店，1931 年)。
- 柳書琴主編，《日治時期台灣現代文學辭典》(台北：聯經，2019 年)。
- 張雙英，《二十世紀臺灣新詩史》(台北：五南，2006 年)。
- 現代詩誌総覽編集委員会編，《現代詩誌総覽 2 (革命意識の系譜)》(東京：日外アソシエーツ，1997 年)。

現代詩誌総覽編集委員会編，《現代詩誌総覽 4（レスプリ・ヌーボーの展開）》
（東京：日外アソシエーツ，1997年）。

郭水潭，《郭水潭集》（台南：台南縣文化局，1994年）。

陳允元、黃亞歷編，《日曜日式散步者：風車詩社及其時代（二冊）》（台北：行人文化，2019年）。

黃亞歷、陳允元編，《共時的星叢：風車詩社與新精神的跨界域流動》（台北：原點，2020年）。

黃建銘，《日治時期楊熾昌及其文學研究》（台南：台南市立圖書館，2005年）。

楊熾昌著，葉笛譯，呂興昌編，《水蔭萍作品集》（台南：台南市立文化中心，1995年）。

澤正宏，《詩の成り立つところ》（東京：翰林書房，2001年）。

澤正宏、和田博文編，《日本のシュールレアリスム》（京都：世界思想社，1995年）。

澤正宏、和田博文編，《作品で読む現代詩史》（京都：白地社，1993年）。

澤正宏、和田博文編，《都市モダニズムの奔流：「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー》（東京：翰林書房，1996年）。

藤本寿彦，《周縁としてのモダニズム：日本現代詩の底流》（東京：双文社出版，2009年）。

藤本寿彦編，《コレクション・都市モダニズム詩誌 第5巻 新散文詩運動》
（東京：ゆまに書房，2011年）。

藤田三郎，《佐藤惣之助——詩とその展開——》（長野：木菟書館，1983年）。

二、論文

（1）期刊論文

やまぐち・けい，〈本田晴光考 III〉，《青い花》第24期（1996年7月），頁86-94。

- 土屋聡，〈春山行夫の詩的認識をめぐって（一）〉，《實踐國文學》第 91 期（2017 年 3 月），頁 93-121。
- 土屋聡，〈新精神という概念をめぐって〉，《實踐國文學》第 88 期（2015 年 10 月），頁 72-99。
- 白春燕，〈文學跨域：日治時期在台日本人作家保坂瀧雄研究〉，《文史台灣學報》第 14 期（2020 年 10 月），頁 7-49。
- 宋冬陽（陳芳明），〈日據時期台灣新詩遺產的重估〉，《台灣文藝》第 83 期（1983 年 7 月），頁 9-27。
- 杜國清，〈楊熾昌與風車詩社〉，《臺灣文學英譯叢刊》第 26 期（2010 年 1 月），頁 xix-xxvii。
- 周華斌，〈南溟樂園社、南溟藝園社拼圖的一角——探討該社的臺灣人同人及其時代意義〉，《臺灣文學史料集刊》第 7 輯（2017 年 8 月），頁 150-186。
- 孟樊，〈承襲期台灣新詩史（上）〉，《臺灣詩學學刊》第 5 期（2005 年 6 月），頁 7-35。

（2）學位論文

- 林婉筠，〈風車詩社：美學、社會性與現代主義〉（台北：國立政治大學台灣文學研究所博士論文，2011 年）。
- 莊曉明，〈日治時期鹽分地帶詩人群和風車詩社詩風之比較研究〉（台北：國立臺北教育大學台灣文化研究所碩士論文，2008 年）。
- 陳允元，〈殖民地前衛：現代主義詩學在戰前臺灣的傳播與再生產〉（台北：國立政治大學台灣文學研究所博士論文，2017 年）。
- 黃建銘，〈日治時期楊熾昌及其文學研究〉（台南：國立成功大學歷史學研究所碩士論文，2002 年）。

三、雜誌文章

《茉莉》第1至20期（1932-1943年）（有缺）。

《詩之家》全卷（1925-1932年，共70冊）。

ミツカゲ生，〈編期雜錄〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁38。

不著撰者，〈詩外線〉，《風景》第2輯（1930年3月），頁40。

水蔭萍，〈炎える頭髮〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁2。

北川冬彦，〈新散文詩への道〉，《詩と詩論》第3冊（1929年3月），頁258。

本田茂光，〈マツリ抄〉，《茉莉》第13期（1936年9月），頁91。

本田茂光，〈マツリ抄〉，《茉莉》第1期（1932年1月），無頁碼。

本田茂光，〈青夜の山脉〉，《茉莉》第11期（1935年7月），頁24。

本田茂光，〈曇冬〉（節錄），《茉莉》第9期（1934年4月），無頁碼。

本田晴光，〈多面的觸手——給陳千武〉，《笠》第102期（1981年4月），頁73。

竹中久七，〈超現實主義とプロレタリア文学の關係〉，《詩と詩論》第8冊（1930年6月），頁267-272。

利野蒼，〈或ル朝〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁9-10。

利野蒼，〈感想として〉，《LE MOULIN》第3期（1934年3月），頁24。

林靜夫，〈資本家よ誇りを制せよ〉，《風景》第1期（1930年1月），頁23。

保坂瀧雄，〈失題〉，《風景》第2期（1930年3月），頁22。

後藤大治，〈端艇詩集批評〉，《詩之家》2卷13期（1926年9月），頁23-24。

春山行夫，〈ポエジイとは何であるか〉，《詩と詩論》第2冊（1928年12月），頁250。

春山行夫，〈ポエジイ論〉，《詩と詩論》第5冊（1929年9月），頁23。

春山行夫，〈後記〉，《詩と詩論》第1冊（1928年9月），頁213。

春山行夫，〈無詩学の批評的決算〉，《詩と詩論》第3冊（1929年3月），頁240。

虹二，〈詩外線〉，《風景》第2期（1930年3月），頁40。

虹二，〈編輯後記〉，《風景》第1期（1930年1月），頁47。

島虹二，〈貧民街の兒等に與ふる詩〉，《風景》第2期（1930年3月），頁23。

陽之助（保坂瀧雄），〈詩外線〉，《風景》第2期（1930年3月），頁39。

裏川大無，〈臺灣雜誌興亡史（二）〉，《臺灣時報》（1935年3月），頁101-106。

瀧雄（保坂瀧雄），〈編輯後記〉，《風景》第1期（1930年1月），頁47。

瀧雄（保坂瀧雄），〈詩外線〉，《風景》第2期（1930年3月），頁39。

四、報紙文章

水蔭萍，〈檳榔子の音楽（上）〉，《臺南新報》1934年2月17日，第5版。

五、電子資源

講談社「色名がわかる辞典」：「セピア」辭條，（來源：<https://kotobank.jp/word/セピア-87575>，2021年5月17日）。

「阿部金剛「Rien No.1」 | 福岡県立美術館」，（來源：https://fukuoka-kenbi.jp/reading/2014/0627_3021/，2021年5月2日）。

「海 文化遺産オンライン」，（來源：<https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/62625>，2021年5月2日）。

中央研究院臺灣史研究所，「臺灣總督府職員錄系統」，（來源：<http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action>，2021年5月10日）。

日本国語大辞典，Japanknowledge Lib，（來源：<https://japanknowledge.com/library/>，2021年4月28日）。

六、未出版檔案

「楊雲萍文書」，中央研究院臺灣史研究所檔案館藏，識別號：YP01_02_037。

「寄本田茂光（台中州大屯郡霧峰公學校）[明信片]」，國立台灣圖書館藏，系統號：000804346。