

論文

## 風車詩社與臺灣現代詩的跨文化實踐： 從超現實主義到戰後現代主義的詩學轉向

俞棟祥\*

### 摘要

本文深入探討日治時期風車詩社，在殖民地語境中的超現實主義詩學實踐。分析楊熾昌、林修二等詩人如何透過日本中介，將法國超現實主義本土化，創造獨特詩風。風車詩社的作品不僅是形式創新，其對夢境、潛意識與語言解構的運用，更蘊含了對殖民統治的文化抵抗，為臺灣現代詩奠定重要基石。

研究風車詩社與戰後紀弦所倡導的現代主義詩學之間的對話。透過比較兩者詩學理念，揭示臺灣詩學從殖民時期到戰後的轉變。風車詩社代表日治時期文化交織下的超現實主義探索，而紀弦則反映戰後受英美現代主義影響的理性詩風。這種「超現實主義—現代主義」的轉向，深刻體現了不同歷史背景下臺灣詩人對現代性的多元詮釋。

**關鍵詞：**風車詩社、超現實主義、殖民地文學、臺灣現代詩

---

\* 臺北市立大學中國語文學系博士生。

## The Le Moulin Poetry Society and the Transcultural Practice of Taiwanese Modern Poetry: From Surrealism to the Poetic Turn of Post-War Modernism

Yu Tung Hsiang

### Abstract

This study examines the Surrealist poetics practiced by the Le Moulin Poetry Society within the colonial context of Japanese-ruled Taiwan. It analyzes how poets such as Yang Chi-chang (楊熾昌) and Lin Hsiu-er (林修二) localized French Surrealism through Japanese mediation, forging a distinctive poetic style. The works of Le Moulin transcend mere formal innovation; their deployment of dreams, the subconscious, and linguistic deconstruction inherently encapsulates cultural resistance against colonial domination, thereby establishing a foundational cornerstone for modern Taiwanese poetry.

The research further investigates the literary dialogue between the Le Moulin Poetry Society and the modernist poetics championed by Chi Hsien (紀弦) in the post-war era. By comparing their poetic ideologies, this study reveals the evolution of Taiwanese poetics from the colonial period to the post-war epoch. Le Moulin embodies a Surrealist exploration emerging from cultural confluence during Japanese colonialism, whereas Chi Hsien epitomizes a rationalist poetic style shaped by post-war Anglo-American modernist influences. This "Surrealism-to-Modernism" transition profoundly demonstrates the diverse interpretations of modernity by Taiwanese poets across distinct historical contexts.

**Keywords:** Le Moulin Poetry Society, Surrealism, Colonial Literature,  
Taiwanese Modern Poetry

## 一、前言：殖民地文學與臺灣現代性的轉化

本文旨在從詩學、文化理論與文學史的交錯視角，深入探討風車詩社（1933-1935）在臺灣文學現代性建構中的關鍵地位。首先，本文將定位風車詩社為殖民時期超現實主義的代表，分析其如何透過日語媒介，轉譯並實踐西方前衛美學。其次，將此一詩學實踐與戰後由紀弦（1913-2013）等人主導的「現代詩」運動進行對照，藉此檢視臺灣現代詩從日治時期超現實主義，到冷戰時期現代主義的詩學「轉向」與歷史「斷裂」。此一跨時代的比較，旨在揭示兩種現代主義背後不同的文化政治與美學邏輯，並探討其中的權力協商與認同形塑。最終，本研究期望重新評價風車詩社的文學史意義，回應當代臺灣文學研究中對於現代性、多語性與跨文化實踐的持續關注。

清末以降，臺灣歷經多重政權轉移，其文學的現代性進程深受殖民與後殖民經驗所形塑。日治時期（1895-1945），臺灣知識分子在殖民體制下展開新文學運動。此運動一方面承繼中國五四運動的反封建精神，另一方面則更直接地經由日語教育及日本文壇，大量吸納西方現代主義思潮。<sup>1</sup>這種多向度的文化吸納與語言混雜特質，使得「臺灣（作為地方空間）」作為不同集體社區基礎單位的本質屬性得以維繫；然而，「臺灣（意指臺灣性）」則始終是一個具有流變性的歷史現實。<sup>2</sup>

誠如陳芳明在《殖民地摩登》中所言，1930 年代的臺灣作家普遍面對一種由殖民資本主義所催生的「現代性」，並在其中展現出既追求又抗拒的矛盾姿態。此現代性不僅是工業化與都市化的產物，更是一套深刻重塑思想與生活方式的價值體系，迫使臺灣知識分子在文化認同與美學

<sup>1</sup> 彭瑞金：《台灣文學史論集》（高雄：春暉出版社，2006 年），頁 15。

<sup>2</sup> 柳書琴：《帝國空間重塑、近衛新體制與台灣「地方文化」》，收錄於吳密察策劃，柳書琴、石婉舜等人著：《帝國裡的「地方文化」——皇民化時期台灣文化狀況》（高雄：播種者出版有限公司，2008 年），頁 2。

選擇上做出艱難的回應。<sup>3</sup>

在此脈絡下，過往對日治時期臺灣新文學的討論，多聚焦於以賴和、楊逵為代表的寫實主義與鄉土文學傳統，強調其反殖民的民族意識與社會批判精神。<sup>4</sup>對詩社生態來說，歷代總督又舉開闢老典和揚文會，跟本土詩人做漢詩的唱和，以便懷柔及攏絡舊士紳階層。<sup>5</sup>

與此主流並行的，存在著另一股重要的文學潛流——現代主義。以翁闡、劉呐鷗，尤其是楊熾昌（水蔭萍，1908-1995）及其創立的「風車詩社」為代表，他們的美學實踐跳脫了純粹的社會寫實框架，轉而強調「心理寫實」、主觀世界的內心探索，以及語言形式的創新實驗。風車詩社的詩學，正是殖民地知識分子對於「現代性」的另類詮釋與美學回應，他們企圖在殖民語境的夾縫中，透過詩歌形式的跨文化轉譯，尋求藝術的自主性。

陳芳明在《台灣新文學史》謂風車詩社是「真正的現代主義詩風」：

舉起超現實主義的旗幟，風車詩社開創了 1930 年代詩史的新視野。……那種成熟的技巧，使臺灣詩人的想像到達極致。新的感覺，新的情緒，新的美學，全然擺脫緊張的思維，使詩真正具備了現代的意義。<sup>6</sup>

林淇濬：「標誌台灣新詩史的一波超現實主義詩潮」；<sup>7</sup>陳義芝：「水蔭萍為臺灣新文學第一代詩人提倡現代主義的先驅」、「水蔭萍短時間的倡議雖未獲巨大影響，但作為先驅的歷史意義十分珍貴」。<sup>8</sup>

<sup>3</sup> 陳芳明：《殖民地摩登》（臺北：麥田出版社，2017 年），頁 55。

<sup>4</sup> 葉石濤：《台灣文學史綱》（高雄：春暉出版社，1996 年），頁 49-50。

<sup>5</sup> 葉石濤：《台灣文學史綱》，頁 14-15。

<sup>6</sup> 陳芳明：《台灣新文學史》（臺北：聯經，2011 年〔修訂二版〕），頁 150、152。

<sup>7</sup> 林淇濬：〈長廊與地圖——台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，收入林明德編：《台灣現代詩經緯》（臺北：聯合文學，2001 年），頁 18。

<sup>8</sup> 陳義芝：《台灣現代主義詩學流變》（臺北：九歌，2006 年），頁 24、40。

然而，風車詩社的跨文化實踐，不僅體現在美學風格的引介，更深刻地反映在語言的選擇上。他們主要以日語創作，而日語作為殖民者的官方語言，其本身即是權力與文化認同的矛盾載體。對於風車同人而言，日語一方面是進入世界現代主義文學殿堂的必要媒介，另一方面也使其創作無可避免地帶有殖民地知識分子的邊緣與離散特質。正是在此異語創作的「中介位置」(in-betweenness) 上，詩人們扮演了文化轉譯者的角色，他們既吸收來自日本與西方的養分，亦試圖將其轉化為自身的藝術語言，從而開闢出臺灣現代詩一種獨特且另類的發展可能。本研究將由此出發，探討其詩學實踐的深層文化意涵。

## 二、詩學理論與研究框架

為深入剖析風車詩社的跨文化實踐及其在臺灣文學史中的定位，本研究將建構一個整合性的三層次分析框架，依序運用「多重現代性」(Multiple Modernities)、「跨語文實踐」(Translingual Practice) 以及「混雜性」(Hybridity) 等理論視角，對其詩學進行系統性解讀。

首先，本研究以艾森斯塔特 (S. N. Eisenstadt, 1923-2010) 的「多重現代性」(Multiple Modernities)<sup>9</sup> 理論作為宏觀的歷史-社會學背景。此理論旨在破除以西方經驗為中心的單線現代化史觀，強調現代性在不同文化與歷史脈絡下，會展演多元且歧異的樣貌。臺灣的現代性進程，正是在清帝國、日本殖民與戰後冷戰等多重權力結構的交疊影響下所形塑，其本質即為複數與混成的。在此視野下，風車詩社不再僅是西方超現實主義的被動接受者，而是臺灣特殊「殖民地現代性」脈絡下的主動實踐者。他們透過日語此一中介，對西方前衛思潮進行的選擇性挪用與在地轉化，本身即構成了一種獨特的、非歐洲中心的現代性範例。

其次，在此宏觀框架下，本研究將聚焦於風車詩社的「跨語文現代

---

<sup>9</sup> S. N. Eisenstadt, *Multiple Modernities* (New York: Daedalus, 2000), 129 (1), pp.1-29. 此文為「多重現代性」概念的代表性論述，強調不同文明有各自發展現代性的途徑，突破以歐洲為中心的單一路徑現代化理論。

性」(Translingual Modernity)，將其視為文化轉譯的核心機制。此概念結合語言學與後殖民理論，用以分析殖民地作家如何在多語並存的權力結構中，進行現代性話語的協商與主體建構。風車同人以日語創作，此一選擇既是殖民教育體制的產物，亦是他們連結世界文學、追求現代性的一種策略。其創作過程，充滿了從西方（透過日本）到臺灣的「文化轉譯」，以及在殖民者語言內部進行「內部轉譯」的張力。本研究將探討，他們如何運用日語拓展詩歌的表達疆界，同時又如何在異質語言中安頓自身的文化認同，<sup>10</sup>從而展現出跨語文寫作中，對主體性與話語權的持續協商與重塑。

最後，此種跨語文實踐必然會形塑出特殊的創作主體與詩學文本，本研究將援引霍米·巴巴 (Homi K. Bhabha) 的「混雜性」(Hybridity) 與「邊界性」(Liminality) 理論，進行文本層次的細緻分析。巴巴指出，殖民文化接觸的「第三空間」(Third Space) 會催生出既非宗主國亦非原生文化的「混雜」形態。風車詩社的詩人便處於此種文化、語言與認同的「邊界位置」(liminal position)。他們的詩作在語言上混雜（如日文漢字與和製漢語的運用）、意象上跳躍斷裂，其創作主體亦游移於日本、西方與臺灣的多重參照之間。<sup>11</sup>這種「邊界主體」的詩學，不僅展現了高度的異質性與創造性張力，更重要的是，它在帝國的文化霸權中找到了一條「擬仿」(mimicry) 與「顛覆」的蹊徑。

綜上所述，本研究的分析框架將從宏觀的歷史脈（多重現代性），深入至中觀的文化實踐機制（跨語文實踐），最終落實於微觀的文本與主體

<sup>10</sup> Liu, Lydia H., *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900–1937* (California: Stanford University Press, 1995). 劉禾提出“translingual practice”概念，分析語言轉換如何在中國現代性建構中發揮作用。雖聚焦中國，但概念被廣泛應用於其他殖民地語境，包括臺灣。

<sup>11</sup> Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*. (London: Routledge, 1994) 作者提出「文化的混雜性」、「第三空間」(Third Space) 與「邊界性」等概念，是後殖民理論的核心經典之一。

分析（混雜性與邊界性）。此外，本文亦將參酌「美學政治」(politics of aesthetics)的視角，探討風車詩社的詩學實驗如何構成一種隱性的文化抵抗。他們並未全盤接受布勒東（André Breton, 1896-1966）的正統超現實主義，而是發展出變形、破碎且更具個人內在風景的本土化前衛語法。此種創造性的「誤讀」與「轉化」，本身即是一種在殖民地語境下，以美學形式爭取文化自主性的政治實踐。透過此一整合性框架，本文旨在揭示風車詩社作為臺灣跨文化文學先驅的複雜面貌，並闡明其詩學遺產對於當代臺灣文學研究的深刻啟示。

### 三、風車詩社的成立與歷史定位

#### （一）時代背景：現代主義思潮的傳入與在地回應

1930 年代的臺灣文壇，正處於多重文化力量交織的複雜狀態。一方面，以鄉土寫實主義為主流的新文學運動方興未艾；另一方面，經由日本中介，西方現代主義思潮亦開始滲透至這座殖民島嶼。目前學界可考，超現實主義在臺灣的首次正式介紹，為 1929 年塚本賢一郎於《臺灣日日新報》發表的〈關於法蘭西近代詩壇的超現實詩派〉一文。該文不僅引介了達達主義到超現實主義的發展脈絡，更選譯了法、日相關詩作。儘管這篇文章的出現早於楊熾昌等人的文學活動，但單篇文章的引介尚不足以形成一股集體性的文學運動。<sup>12</sup>

真正將現代主義詩學內化並轉為集體實踐的，是那些擁有留日經驗或精通日語的臺灣知識青年。他們透過閱讀如春山行夫（1902-1994）主編的《詩與詩論》、以及《四季》、《文藝時代》等日本前衛刊物，直接吸

---

<sup>12</sup> 陳允元：〈共時與時差：在一九三〇年代的台灣／世界語境中談論「台灣現代主義」〉，《在地實驗「檔案之眼——台灣前衛文化的國際視野」專案》，檢自：[https://archive.neafroc.org.tw/upload/result/14782-CR2001/14782-CR2001\\_%E8%A9%95%E8%AB%96%E6%96%87%E7%AB%A0\\_%E9%99%B3%E5%85%81%E5%85%83\\_%E5%85%B1%E6%99%82%E8%88%87%E6%99%82%E5%B7%AE\\_1610608281604.pdf](https://archive.neafroc.org.tw/upload/result/14782-CR2001/14782-CR2001_%E8%A9%95%E8%AB%96%E6%96%87%E7%AB%A0_%E9%99%B3%E5%85%81%E5%85%83_%E5%85%B1%E6%99%82%E8%88%87%E6%99%82%E5%B7%AE_1610608281604.pdf)，頁 2，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

收了來自歐洲的文學養分。誠如陳千武所觀察，春山行夫等人在日本掀起的現代主義浪潮，「當然也波及到所謂地方文壇的臺灣來」。<sup>13</sup>然而，這種「波及」並非單純的模仿。陳千武又稱：

為了建立新文學的實驗性，在風格上的反抗，卻也在臺灣文壇上與反抗日本的民族運動混淆在一起，……當時的詩的技巧，大部分是停滯在口語自由詩的方法上，而對於現代主義的詩型，即只模仿其形式的實驗而已。

「鹽分地帶的詩人是在本省光復以前的新文學運動中，唯一的詩的集團。」<sup>14</sup>當時臺灣詩壇多數仍停留在「口語自由詩」的階段，對現代主義的理解往往僅止於形式模仿。與此同時，文學創作中的「風格反抗」又極易與「民族反抗」混淆。在此背景下，一個能夠自覺地、有系統地引介並實踐現代主義詩學的文學團體，其出現便具有劃時代的意義。

## （二）風車詩社的創立與詩學主張

在此歷史契機下，「風車詩社」於 1933 年應運而生。<sup>15</sup>由楊熾昌（水蔭萍）、林修二、李張瑞、張良典等人發起，以日文詩刊《風車》(Le Moulin)為陣地，風車詩社成為臺灣文學史上第一個自覺高舉現代主義旗幟的詩歌團體。其創社成立主旨是：「主知的現代敘情，以及詩必須超越時間、空間，思想是大地的飛躍……。」<sup>16</sup>為臺灣文學史上第一個自覺導入超現實主義與現代主義詩學的詩社，經歷數次時論戰。<sup>17</sup>詩社成員多為留日或接受日語教育的知識分子，他們在東京、京都或臺北接受高等教育，能夠閱讀日本現代詩刊如《詩與詩論》(『詩と詩論』)、《四季》、《文藝時

<sup>13</sup> 陳允元：《殖民地前衛——現代主義詩學在戰前台灣的傳播與再生產》（臺北：國立政治大學臺灣文學研究所博士論文，2016 年），頁 5。

<sup>14</sup> 陳千武編譯：〈鹽分地帶的詩人們〉，《笠》第 52 期（1972 年 12 月），頁 10。

<sup>15</sup> 林佩芬：〈楊熾昌先生年譜〉，《文訊》第 9 期（1984 年 3 月），頁 414。

<sup>16</sup> 羊子喬：《蓬萊文章臺灣詩》（臺北：遠景出版社，1983 年），頁 44。

<sup>17</sup> 羊子喬：《蓬萊文章臺灣詩》，頁 44。

代》，<sup>18</sup>間接接觸到法國、德國等歐洲前衛文學與詩學思潮。

《風車》詩刊雖僅發行四期，卻集中展示了詩作、詩評與翻譯，體現出成員們參與世界文學對話的強烈企圖。他們以捕捉「時代之風」為己任，詩作中充滿了夢境書寫、潛意識流動、自由聯想與破碎的語言結構。這種融合了新感覺派與超現實主義的風格，使其跳脫了殖民地文學常見的控訴與寫實框架，轉而投向主觀心象與象徵表現的領域，為臺灣詩壇開闢了一條嶄新的美學路徑。

風車詩社的創立與活動，體現了當時臺灣知識分子「透過文學前衛尋求文化自主性」。<sup>19</sup>

### （三）歷史定位：跨文化實踐與審美的抵抗

風車詩社的歷史定位，可從兩個層面來理解。首先，它是臺灣文學現代性「橫的移植」的關鍵節點。如學者所言，臺灣新詩的發展，本質上即是對古典漢詩傳統的反動，其形式與精神的革新，必然需要外來思潮的衝擊與洗禮。風車詩社正是此一「橫的移植」過程中最自覺的實踐者。他們身處日本、西方與臺灣的多重文化交界，透過日語進行跨文化轉譯，最終生成了一種具有在地混雜性的現代主義美學。這不僅是詩學風格的引進，更是一種主體性的建構，證明了殖民地知識分子在帝國夾縫中進行文化創造的能動性。臺灣新詩的出發，乃是基於對沒落的古典漢詩之反動志向，而其力圖達成新形式、新內容的要求，自然地，必須透過新技法、新精神的洗禮和變革。<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> 愛里思俊子：〈重新定義「日本現代主義」——在 1930 年代的世界語境中〉，收入王中忱等編：《重審現代主義——東亞視角或漢字圈的提問》（北京：清華大學出版社，2013 年 9 月），頁 95。

<sup>19</sup> 楊熾昌：〈《紙魚》後記〉，收入呂興昌編、葉笛譯：《水蔭萍作品集》（臺南：臺南市立文化中心，1995 年），頁 253。

<sup>20</sup> 陳明台：〈楊熾昌・風車詩社・日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉，收入收於林淇漾編：《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》（臺南：國立臺南文學館，2011 年 3 月），頁 183。

其次，風車詩社的實踐帶有深刻的「審美抵抗」意涵。詩社活動的 1930 年代中期，正值日本殖民政府逐步收緊文化控制、皇民化運動山雨欲來之際。在政治高壓與言論審查下，直接的社會批判空間日益萎縮。在此背景下，風車詩社選擇退守「純文學」與前衛藝術的堡壘，其對語言形式的極端實驗、對內在世界的沉溺與挖掘，本身即構成了一種消極的、曲折的抵抗。他們不觸碰政治紅線，卻以美學上的不妥協，宣示了精神上的自主與不馴。

儘管《風車》詩刊存續短暫，其歷史意義卻未曾稍減。陳映真認為 1920 年代至 30 年代臺灣文學革命和臺灣新文學的誕生可分為三個主要的議題。第一、五四新文化運動影響下的臺灣新文化運動。第二、白話文運動的先驅為建設新文學而奮鬥。大力開通臺灣新文學創作實踐的陽關大道。<sup>21</sup>在此脈絡中，風車詩社正是 1930 年代臺灣作家在殖民語境下，以獨特的美學路徑拓展文學表達空間的卓越代表。它不僅是臺灣超現實主義詩學的濫觴，更重要的是，它所開啟的國際視野、語言實驗與跨文化協商模式，為戰後臺灣現代主義的再次興起，預先埋下了至關重要的伏筆。其歷史定位，絕非僅是詩風的開創者，而是一個承載著複雜文化政治意涵的現代性實踐先驅。

#### 四、詩學系譜與跨文化挪用：一種在地化的超現實主義

本章旨在追溯風車詩社的詩學系譜，並深入分析其「跨文化挪用」(cross-cultural appropriation) 的具體機制。本文主張，風車詩社並非單純複製歐日詩風，而是在「雙重中介」的傳播路徑下，進行了一次創造性的「在地化轉譯」，從而催生出一種獨具臺灣殖民地現代性特徵的超現實主義詩學。

##### (一) 詩學源流：經由日本轉譯的歐洲前衛

風車詩社之詩學轉向，根源於對法國與日本現代詩學的跨文化挪

---

<sup>21</sup> 陳映真：《臺灣新文學思潮史綱》(臺北：人間出版社，2002 年)，頁 19-53。

用。20世紀初，法國詩人布勒東（André Breton，1896-1966）、艾呂雅（Paul Éluard，1895-1952）與阿拉貢（Louis Aragon，1897-1982）等人推動超現實主義運動，主張自動書寫（écriture automatique）、夢境意象與潛意識流動，挑戰理性秩序與傳統詩歌邏輯。他們受到佛洛伊德精神分析與達達主義的影響，認為語言應反映人類內在無意識的結構與欲望，而非僅服務於敘事或邏輯推演。

這一波超現實主義思潮於1920年代傳入日本，經由《詩與詩論》、《四季》等前衛詩刊的推廣，逐漸在昭和時期日本詩壇成為一股重要力量。日本詩人如瀧口修造（1903-1979）、中原中也（1907-1937）、伊東靜雄（1906-1953）等人，發展出具有東方哲思與語感特質的超現實詩風，並將之與日本傳統美學（如「幽玄」、「無常」）結合，創造出獨特的本土現代主義詩學。

## （二）雙重中介下的創造性誤讀

楊熾昌、林修二等風車同人，正是透過此一「雙重中介」（double mediation）的路徑來接受西方現代主義。他們閱讀的是日文翻譯的歐洲理論，以及實踐此理論的日本詩作。此種非直接的傳播模式，決定了他們的挪用必然是一種「創造性的誤讀」（creative misreading）。他們所吸收的，不僅是詩學技巧，更包含了日本詩人對這些技巧的理解與改造。這使得風車詩社的詩學實踐從一開始就脫離了歐洲超現實主義的原教旨，而是在一個已被轉譯的基礎上，進行再度的文化轉譯。這種「雙重中介」的文化傳播路徑，使臺灣詩人在面對西方詩學時並非直接挪用，而是經過日本語境的二度轉譯。這不僅影響了他們對詩歌技法與語言形式的理解，也形塑了其文化認同與美學主張的建構方式。

## （三）在地化的超現實主義：技法、意象與主題

這種雙重中介與創造性誤讀，最終催生出一種深刻烙印著臺灣風土與殖民情境的「在地化超現實主義」。詩中常見對熱帶自然、殖民都市、庶民生活與個人孤寂的描寫，皆帶有本地文化風景的烙印，例如楊熾昌

的〈明月〉<sup>22</sup>反映出殖民地知識分子所面臨的文化分裂與自我尋索。

### 1. 技法的挪用與變形

風車詩社詩作大量運用超現實主義特有的陌生化語言、跳躍式意象組構與非邏輯句法。例如楊熾昌在〈Demi rêve〉<sup>23</sup>中將夢與現實、聲音與沉默、身體與物件混雜編織，語言呈現出一種破碎且幻變的質地，企圖以詩歌形式捕捉意識流動與無意識的深層運作。其語言的破碎與幻變質感，並非僅為模仿自動書寫，而更是精準地捕捉了在殖民現代性衝擊下，主體意識流離失所、現實與夢境混淆的心理狀態。

### 2. 意象的在地風景烙印

在其詩作中，熱帶的自然景觀（如木瓜樹、鳳凰花）、殖民地都市的符號（如咖啡廳、霓虹燈）、以及南臺灣的風土人情，頻繁地作為詩歌的背景與核心意象出現。這些帶有臺灣文化印記的符碼，與超現實主義的夢境邏輯相結合，產生了一種奇異的陌生化效果。楊熾昌的〈月光〉一詩，將月光描寫為「被撕裂的凝視」，映照著孤獨的靈魂，其背後不僅是個人的感傷，更折射出在日式與漢式文化夾縫中，殖民地知識分子無所歸依的文化憂鬱。

### 3. 主題的深層轉化

風車詩人將歐洲超現實主義對中產階級文明的批判，轉化為對殖民處境下個體生存困境的探索。死亡、頽廢、虛無、疏離等主題，在他們的筆下，不再是普遍性的人類狀態，而與殖民地知識分子的精神漂泊和文化認同焦慮緊密相連。這種創作，實則是一種「潛在的抵抗書寫」。在皇民化壓力漸增的語境下，他們迴避了直接的政治

<sup>22</sup> 古添洪：〈重讀日據時代詩人楊熾昌超現實傑作〈毀傷的街〉〉，《觀察》第 16 期（2016 年 3 月），檢自：<http://old.observer-taipei.com/www.observer-taipei.com/article8a08.html?id=1050>，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

<sup>23</sup> 黃建銘：《日治時期楊熾昌及其文學研究》（臺南：臺南市立圖書館，2005 年），頁 265-266。

控訴，轉而透過對內在心靈風景的極致描繪，以一種非政治化的形式，進行最深刻的政治與文化抵抗——堅守主體性的完整與精神的自由。

#### （四）詩學系譜中的位置

從詩學系譜的角度看，風車詩社是臺灣現代主義的「先行者」而非「奠基者」。由於戰爭與政權更迭，他們的詩學實踐未能直接傳承給戰後的新一代詩人，形成了一道歷史的斷裂。然而，其開創性的跨文化挪用，已為臺灣現代詩的發展提供了至關重要的範式。他們證明了臺灣詩人有能力與世界前衛文學對話，並將之轉化為自身的藝術語言。因此，風車詩社的歷史意義，不僅在於引介了一種詩風，更在於他們為臺灣現代詩史寫下了斷裂卻又充滿預示性的一頁，成為後人回溯臺灣現代性根源時，一個不可繞過的文化座標。

### 五、詩學實踐與文本分析：楊熾昌與林修二的跨文化書寫

本章將聚焦於風車詩社兩位核心成員——楊熾昌與林修二的詩作，透過細緻的文本分析，具體呈現他們如何將前一章所論及的「在地化超現實主義」詩學付諸實踐。這兩位詩人的風格雖有差異，卻共同體現了在殖民、多語與現代性交織的壓力下，臺灣知識分子如何透過詩歌進行審美實驗與主體協商。

陳明台觀察楊熾昌的現代主義新詩認為楊氏的文學觀是傾心於純粹詩、著重在表現內面深層得前衛文學之精深基盤。<sup>24</sup>對於楊氏的詩觀，陳明台以為：

在懷疑不服之中，詩人會踏步前進，新的文學會破壞迄今存在的通俗思考，會創造出對其修正的思考。詩的才能，基於詩的純粹性，

---

<sup>24</sup> 陳明台：〈楊熾昌・風車詩社・日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉，收入林淇養編選：《台灣現當代作家研究資料彙編 05 楊熾昌》（台南：台灣文學館，2011 年），頁 192。

必須成為生動的知性表現。詩持有的一種表現即感性、魄力，連想的飛躍成為思考的音樂，必須持有燃燒文化傳統的巧妙技法。<sup>25</sup>

風車詩社成員中，以楊熾昌與林修二最具代表性，其詩作在風格、主題與語言策略上，充分體現了詩社所標舉的現代主義與超現實主義詩學路徑，亦反映出殖民地知識分子在多語、多重文化壓力下的審美實踐與主體協商。

### （一）楊熾昌（水蔭萍）：潛意識語法的建構者

筆名水蔭萍，東京帝國大學哲學系畢業，深受法國現代文學與日本現代詩思潮影響。返臺後積極參與詩社運作，是《風車》的發起人與主編，堪稱詩社的靈魂人物。他的詩作如〈靜脈和蝴蝶〉<sup>26</sup>、〈Demi rêve〉等，語言風格帶有強烈的破碎感與意象跳躍，形式解構且自由，展現出一種詩語自身的張力與不穩定性。

〈Demi rêve〉一詩，最能代表其風格。詩中將夢境與現實、時間與空間、記憶與遺忘交織於同一文本中，充滿語意的懸置與圖像的異質拼貼。此詩大量使用抽象詞彙與象徵語言，如「玻璃的時間」、「扭曲的臉影」、「風的回聲」等，共同構築了一個不穩定的、充滿內在焦慮的語言場域。在此，語言不再是溝通的工具，而成為主體認同掙扎與文化矛盾鬥爭的場所本身。

### （二）林修二：殖民都市的新感覺派漫遊者

相較於楊熾昌對內在心靈的深潛，林修二的詩風更貼近「新感覺派」的感官捕捉，他將鏡頭對準殖民地現代都市的表面，透過碎片化的感官印象，描繪出現代生活的流動、奇異與虛無。他是一位漫遊者（flâneur），在臺北的街頭，用詩的語言記錄下現代性衝擊下的都市心理地圖。其作

<sup>25</sup> 同上註，陳明台：〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉，頁 194。

<sup>26</sup> 呂興昌編、葉笛譯：《水蔭萍作品集》（臺南：臺南市立文化中心，1995 年），頁 22。

品如〈星期日〉<sup>27</sup>、〈散步〉<sup>28</sup>、〈小小的思念〉<sup>29</sup>等，描繪殖民地臺北街頭的感官印象與內心情境，運用片段式語言與動態構圖，呈現都市日常的奇異與虛幻。

〈星期日〉一詩中，林修二描寫街上人流、店面光影與觀者視角間的交錯流動，詩句節奏短促而跳動，充滿感官色彩與心理投射。如「熱氣蒸騰的櫥窗／閃動著無言的衣袖／玻璃反光裡／走過兩次的我」，詩人並非客觀描寫，而是將主觀視角與客觀景物融為一體。「走過兩次的我」——一個在玻璃反射中分裂出的影像——精準地捕捉了現代人在都市叢林中的自我疏離與認同迷失。此種將外部景觀內化為心理狀態的寫作策略，使得林修二的詩作不僅是都市風情畫，更是對現代化與殖民化雙重壓力下，個體存在狀態的深刻揭示。

### （三）共同的詩學核心：作為抵抗的語言實驗

儘管風格各異，楊熾昌與林修二的創作卻共享一個核心關懷：他們都將詩歌的重心從「寫什麼」轉移到「如何寫」。他們所運用的夢境、漂流、孤寂、幻象等核心意象，不僅是個人情感的抒發，更是一種美學策略，用以反映在現代性衝擊、語言異化與文化邊緣處境下的集體焦慮。

他們共同摒棄了傳統詩歌的線性敘事與抒情邏輯，轉而強調語言的物質性、音韻的陌生感與句法的解構。這種激進的語言實驗，本身即是一種「形式的抵抗」。在一個無法公開進行政治言說的時代，他們透過對殖民者語言（日語）的內部顛覆——打碎其語法、扭曲其意象、創造新的能指鏈——來實踐一種隱性的文化反叛。他們證明了，詩的語言可以脫離工具理性，成為創造主體性與抵抗權力滲透的媒介。

<sup>27</sup> 林修二原著、陳千武漢譯：〈星期日〉，（1935 年發表於《台灣新聞·文藝欄》），呂興昌編定：《南瀛文學家林修二集》（臺南：臺南縣文化局，2000 年），頁 80。

<sup>28</sup> 林修二原著、陳千武漢譯：〈散步〉，（1934 年 3 月發表於《風車》第三輯），呂興昌編定：《南瀛文學家林修二集》（臺南：臺南縣文化局，2000 年），頁 352。

<sup>29</sup> 林修二原著、陳千武漢譯：〈小小的思念〉，呂興昌編定：《南瀛文學家林修二集》（臺南：臺南縣文化局，2000 年），頁 356。

楊熾昌與林修二的詩作，是理解風車詩社跨文化實踐的兩個關鍵入口。他們的作品不僅在藝術上達到了極高成就，更重要的是，它們作為歷史文本，記錄了臺灣第一代現代主義者如何在殖民地的夾縫中，以無比的創造力進行文化協商與美學拓荒。他們的詩學遺產，是探討臺灣現代詩系譜時，不可或缺的關鍵篇章。

## 六、斷裂與轉向：紀弦與戰後現代主義的詩學重構

隨著 1945 年政權更迭與 1949 年國民政府遷臺，臺灣的文學地景發生了劇烈變動。日治時期以日語創作的文學實踐戛然而止，取而代之的是以中文書寫為正統的新文學生態。1949 年，紀弦（本名路逾，筆名路易士，1913-2013）從中國大陸來到臺灣，<sup>30</sup>成為重塑戰後臺灣現代詩風貌的關鍵人物。他所倡導的現代主義，不僅在美學上與風車詩社的超現實主義形成鮮明對比，更深刻地標誌著臺灣現代詩在冷戰語境下的一次重大「詩學轉向」。

### （一）「橫的移植」：一種知性與反傳統的詩學

1953 年，他創辦《現代詩》季刊，於 1956 年正式成立「現代派」，發表了影響深遠的「六大信條」。<sup>31</sup>其核心主張，便是著名的「橫的移植」——即繞過中國「五四」以來的抒情傳統（縱的繼承），<sup>32</sup>直接嫁接以 T.S. 艾略特（T. S. Eliot, 1888 -1965）等人為代表的歐美現代主義。紀弦強烈批判傳統抒情的感傷、濫情與冗贅，力倡詩歌應是「知性」的、節制的、純粹的語言建築。

這是不同於風車詩社的「主知」的概念，在風車與現代詩社的創作裡面，《風車》四期的超現實主義系譜在臺灣成為主知主義，新即物主義

---

<sup>30</sup> 陳芳明：《台灣新詩史》（台北：聯經出版社，2022 年），頁 147-154。

<sup>31</sup> 臺灣文學館線上資料平台，〈1 月，紀弦於台北創導「現代派」成立，提出「詩的六大信條」，檢自：<https://db.nmtl.gov.tw/site2/ikm?id=385>，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

<sup>32</sup> 紀弦：〈從現代主義到新現代主義〉，《現代詩》第 19 期（1957 年 8 月），頁 2-3。

的水源地帶，終於變成神話的定論。<sup>33</sup>除了楊熾昌之外，現代派運動發起之初的 1950 年代，「主知」問題亦是紀弦與覃子豪之間論戰的重點之一。<sup>34</sup>現代派六大信條之第四條的「知性之強調」的定義與解釋：「……換句話說，我們所真正歡迎的詩就是其『抒情』的分量，要在 40% 以下，而這就是所謂『主知主義的詩』」。<sup>35</sup>

如果說風車詩社追求的是語言的「解放」與「破壞」，那麼紀弦追求的則是語言的「建構」與「秩序」。

## （二）詩學實踐：作為「語言建築」的冷凝詩風

紀弦的代表作〈狼之獨步〉<sup>36</sup>、〈阿富汗底之死〉<sup>37</sup>等詩篇，語言簡練而冷峻，極度節制情感的流露。他以「現代詩是可測量的語言建築」為創作準則，強調結構、對稱、意象凝練與邏輯清晰。例如〈狼之獨步〉「狼」成為詩人孤絕、高傲、不妥協姿態的「客觀對應物」(objective correlative)。詩歌的張力並非來自情感的直接宣洩，而是來自於意象的精準、結構的嚴密與語意的留白。這與楊熾昌詩中那種意象奔流、語法破碎的風格，形成了強烈的對照。紀弦的詩歌，是意念的雕塑；而風車的詩歌，則是意識的流體。

## （三）冷戰語境下的文化政治

紀弦詩學之所以能在 1950-60 年代的臺灣迅速成為主流，其背後深刻地烙印著冷戰時期的文化政治。在「反共／抗俄」的國策下，任何帶有

<sup>33</sup> 楊熾昌：〈《燃燒的臉頰》後記〉，《水蔭萍作品集》（臺南：臺南市立文化中心，1995 年），頁 218。

<sup>34</sup> 林巾力：〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉，收於林淇漾編：《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》（臺南：國立臺南文學館，2011 年），頁 208。

<sup>35</sup> 林亨泰：《找尋現代詩的原點》（彰化：彰化縣立文化中心，1994 年），頁 118-137。

<sup>36</sup> 紀弦：〈狼之獨步〉，《北美華文作家協會》。檢自：

[http://chinesewritersna.com/review/?page\\_id=11936](http://chinesewritersna.com/review/?page_id=11936)，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

<sup>37</sup> 紀弦：〈阿富汗底之死〉，《北美華文作家協會》檢自：

[http://chinesewritersna.com/review/?page\\_id=11936](http://chinesewritersna.com/review/?page_id=11936)，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

左翼色彩或過度批判現實的文學都受到壓抑。紀弦所標舉的「自由」、「理性」與「非政治化」的形式主義，恰好與官方所倡導的「自由中國」意識形態形成巧妙的契合，從而獲得了體制性的空間與資源。

他的「橫的移植」不僅是美學選擇，更是一種政治姿態：它割裂了與被視為「左翼溫床」的中國五四文學傳統的聯繫，轉而投向以英美為代表的「西方自由世界」。因此，戰後臺灣現代主義的「轉向」，不僅是從超現實主義轉向知性主義，更是從殖民地的、邊緣的、日語的現代性，轉向一個親美的、反共的、以國語為中心的現代性。風車詩社所代表的那種混雜、多語的跨文化實踐，在此一新的文化秩序中被徹底埋沒與遺忘，造成了臺灣現代詩史的巨大「斷裂」。

#### （四）歷史評價：開創與局限

紀弦的詩學運動是臺灣戰後文學邁向國際現代性的重要里程碑。他與「現代派」同人透過創作、翻譯與論戰，極大地提升了臺灣詩壇的理論水平與形式自覺，為後來的詩歌高峰奠定了基礎。

然而，其詩學的局限性也引發了後續的批判與反思。論者指出，紀弦對形式純粹的過度追求，使其詩歌在某種程度上犧牲了歷史感與生命溫度。與風車詩社直面殖民處境、探索內在焦慮的實踐相比，紀弦的現代主義在「去政治化」的姿態下，迴避了對臺灣在地經驗與歷史創傷的深刻處理。

總而言之，紀弦所引領的詩學轉向，標誌著臺灣現代詩從一種詩學典範過渡到另一種。它雖建構了戰後現代詩的規範與正典，卻也以其強勢的「西化」與「反傳統」姿態，遮蔽了日治時期已然存在的、更為複雜多元的現代主義遺產。理解這一「斷裂」與「轉向」的過程，正是重新評價風車詩社歷史地位的關鍵所在。

### 七、詩學轉向與文化政治：斷裂、挪用與主體建構

風車詩社與紀弦派的對照，不僅是兩種詩學風格的比較，更是臺灣

現代詩史上一次深刻的斷裂與轉向。此一轉向清晰地展示了，詩學的選擇從來不只是單純的美學問題，而是深刻鑲嵌於特定歷史脈絡與權力結構中的文化政治實踐。本章旨在從「在地性與認同」、「轉譯模式」與「語言政治」三個層面，深入剖析此一轉向的內涵及其歷史意涵。

### （一）在地性的失落：從「臺灣意象」到「普世孤獨」

兩者最顯著的差異，體現於對「在地經驗」的處理。風車詩社的詩作，即便在最前衛的超現實主義實驗中，仍時常流露出無法磨滅的「臺灣在地性」，楊熾昌的「臺灣意象」的概念，「椰子國」、「古老的森林」、「划獨木舟的島民嚼著檳榔」、「海峽的潮流」等南國景象，劉紀蕙說：「楊熾昌的文字中充滿臺灣的風土色彩與自覺。」<sup>38</sup>這點是在紀弦作品中讀不到的。楊熾昌作為日治時期的臺灣知識分子，面對的是複雜的殖民文化處境。他選用日語創作，一方面是因教育背景使然，另一方面也是接觸西方現代詩學的必要媒介。其詩作中常見的「漂流」、「分裂」、「迷失」等意象，可視為殖民地知識分子身分認同困境的隱喻表達。楊熾昌以「非主流」的現代主義文學異軍突起，一方面抗拒了民族主義、社會主義召喚大眾化、集體性的組織化的運作，另一方面也以文字實踐對殖民主義的抗拒。同時在作品中自覺地呈現臺灣風土色彩，展現了被殖民處境的「本土意義」。<sup>39</sup>

相較之下，紀弦的現代主義則呈現出一種「去在地化」的傾向。他詩中的「狼」，代表的是一種普世性的、抽象的、尼采式的孤獨英雄形象，其背景是「空無一物之天地」，而非具體的臺灣曠野。這種對普世性與抽象性的追求，固然有其美學上的高度，卻也使其詩歌與戰後臺灣複雜的歷史現實產生了一定程度的疏離。從風車詩社充滿風土烙印的超現實主

<sup>38</sup> 劉紀蕙：〈變異之惡的必要：楊熾昌的異常為書寫〉，《孤兒・女神・負面書寫》（臺北：立緒化出版公司，2000年），頁197。

<sup>39</sup> 徐秀慧：〈水蔭萍作品中的頹廢意識與臺灣意象〉，收於林淇漾編：《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》（臺南：國立臺南文學館，2011年），頁236。

義，到紀弦派充滿普世寓言的知性主義，這不僅是風格的轉變，更是詩歌與土地關係的一次斷裂，反映了戰後文壇主流對日治時期文學遺產的刻意遺忘與割裂。

### （二）轉譯模式的轉變：從「雙重中介」到「直接移植」

此一斷裂，亦根源於兩者截然不同的文化轉譯模式。風車詩社的現代主義，是一種「間接轉譯」或「雙重中介」的產物。他們透過日本此一文化濾鏡來接觸法國超現實主義，並在日語的框架內，將其與自身的在地經驗揉合，進行再創造。此過程充滿了文化協商與創造性誤讀，最終生成的是一種高度混雜、無法被輕易歸類的「在地化現代主義」。

而紀弦所倡導的「橫的移植」，則是一種更為自信與直接的「文化移植」模式。他試圖繞過在地的歷史與文化中介，直接將歐美（特別是英美）現代主義的詩學準則，作為一種普遍真理與最高標準，「移植」到戰後的臺灣詩壇。前者強調的是在夾縫中的挪用與混成，後者強調的則是在一片文化「廢墟」上的建立與規訓。這兩種轉譯模式的差異，深刻地揭示了臺灣在不同歷史時期，其現代性建構路徑的巨大轉變。

### （三）語言政治與文學史的書寫

最終，這場詩學轉向的勝負，是由「語言政治」所決定的。風車詩社以日語創作，隨著 1945 年後國語（華語）成為唯一的官方語言，他們的文學成就被迅速地邊緣化、噤聲、乃至從文學史中抹除。他們的詩學實驗，在很長一段時間內，成為沉沒於歷史潛流中的「失落的環節」。

與此相對，紀弦以國語創作，並成功地將其詩學主張與冷戰下的文化體制相結合，掌握了詩刊、文壇社群等權力資源，從而將其現代主義建構為戰後臺灣詩壇的主流與正典。語言不僅是創作的媒介，更是決定文學記憶能否被看見、被傳承的關鍵權力機制。

風車詩社與紀弦派的詩學實踐，構成了臺灣現代詩發展的兩條關鍵軌道。風車詩社，是潛藏地下的水脈，代表著一種被壓抑的、混雜的、更具文化反思性的現代主義路徑；紀弦派，則是席捲地表的洪流，象觀

著文學制度的整合、現代性的規訓與國族文化的建構。戰後臺灣現代詩的發展，固然在紀弦等人的推動下，取得了豐碩的成果，但這條看似光榮的道路，卻是建立在對另一條同樣重要的歷史路徑的遮蔽與遺忘之上。重新發掘風車詩社的意義，不僅是為了補全一段文學史的空白，更是為了讓我們深刻反思：臺灣的「現代」究竟是如何被建構、被定義，又是在怎樣的權力運作下，選擇了某些記憶，而遺忘了另一些？

### 八、結論：斷裂與交織——臺灣現代詩的多重現代性

本研究透過對日治時期「風車詩社」與戰後「紀弦派」的跨時代比較，旨在論證臺灣現代詩的發展並非單線性的演進，而是在殖民、內戰與冷戰等多重歷史權力的交疊作用下，所呈現出的一幅充滿斷裂、協商與混雜的「多重現代性」(multiple modernities) 圖景。在此圖景中，詩人不僅是美學的創造者，更是文化轉譯與主體建構的中介者。

本研究首先確立，風車詩社作為臺灣第一個自覺引介西方前衛詩學的團體，其對超現實主義的跨文化挪用，開創了在殖民語境下以語言實驗抵抗現實的美學路徑。他們透過對日語的內部解構，將夢境、潛意識與斷裂的意象，轉化為言說殖民地主體焦慮與文化認同裂隙的獨特詩學。此種「內隱式的審美政治」，雖因戰後語言政治的轉變而一度沉潛，卻為臺灣文學史留下了激進且珍貴的實驗資產。

與此相對，紀弦所領導的現代派，則是在冷戰格局與國府遷臺的歷史脈絡下，對臺灣現代詩進行的一次詩學重構。他以「橫的移植」為策略，引介英美新批評式的知性主義與形式自覺，強調詩的語言節制與建築性。此一「顯性式的文化代理」，成功地將現代詩納入戰後「自由中國」的文化建構工程，確立了其在文學史上的正典地位，卻也同時遮蔽了日治時期已然存在的多元現代主義遺產，造成了歷史的斷裂。

透過此一比較，本研究揭示了臺灣現代詩發展中，兩種截然不同的現代性轉譯策略：風車詩社代表的是一種在文化夾縫中進行挪用與混成的詩學模態，其核心是語言的解構與主體的漂流；紀弦派則代表一種以

移植與規訓為手段的詩學建構，其核心是語言的節制與形式的秩序。兩者之間的差異，不僅是美學風格之爭，更是圍繞著文化認同、國族想像與文學自主性的深刻辯證。

綜上所述，理解臺灣現代詩的歷史，必須超越單一的文化源流或正典演進史觀。其生成與流變，本質上是多語體制、跨文化傳播與歷史權力相互作用的動態過程。正是詩人們在語言邊界與政治夾縫中的持續書寫、轉譯與抵抗，賦予了臺灣文學最珍貴的創造性能量與精神厚度。

重審風車詩社與紀弦詩學的歷史對位關係，不僅是為了補全一段被遺忘的文學史，更是為了提供一個更具複數性與批判性的詮釋框架。透過看見歷史的斷裂與詩學的多元軌跡，我們方能更全面地理解臺灣現代性的複雜構成，並從中汲取觀照當代文化處境的深刻啟示。

## 引用書目

### (一) 引用專書

羊子喬：《蓬萊文章臺灣詩》(臺北：遠景出版社，1983 年)，頁 44。

林亨泰：《找尋現代詩的原點》(彰化：彰化縣立文化中心，1994 年)，頁 118-137。

林亨泰：《見者之言》(彰化：彰化縣立文化中心，1982 年)，頁 242。

林淇漾編：《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》(臺南：國立臺南文學館，2011 年)，頁 18。

陳芳明：《台灣新文學史》(臺北：聯經，2011 年〔修訂二版〕)，頁 150、152。

陳芳明：《台灣新詩史》(臺北：聯經出版社，2022 年)，頁 147-154。

陳芳明：《殖民地摩登》(臺北：麥田出版社，2017 年)，頁 55。

陳映真：《臺灣新文學思潮史綱》(臺北：人間出版社，2002 年)，頁 19-53。

陳義芝：《台灣現代主義詩學流變》(臺北：九歌，2006 年)，頁 24、40。

彭瑞金：《台灣文學史論集》(高雄：春暉出版社，2006 年)，頁 15。

黃建銘：《日治時期楊熾昌及其文學研究》（臺南：臺南市立圖書館，2005年），頁 265-266。

葉石濤：《台灣文學史綱》（高雄：春暉出版社，1996 年），頁 14-15、49-50。呂興昌編、葉笛譯：《水蔭萍作品集》（臺南：臺南市立文化中心，1995 年），頁 22。

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture.* (London: Routledge , 1994)  
Eisenstadt, S. N., *Multiple Modernities* ( New York: Daedalus ,2000 ) , 129 ( 1 ) , pp.1 – 29.

Liu, Lydia H., *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China, 1900-1937* ( California: Stanford University Press, 1995 )

## （二）引用論文

### 1.期刊論文

林佩芬：〈楊熾昌先生年譜〉，《文訊》第 9 期（1984 年 3 月），頁 414。

紀弦：〈從現代主義到新現代主義〉，《現代詩》第 19 期（1957 年 8 月），頁 2-3。

陳千武編譯：〈鹽分地帶的詩人們〉，《笠》第 52 期（1972 年 12 月）。

### 2.論文集論文

林巾力：〈從「主知」探看楊熾昌的現代主義風貌〉，收入收於林淇漾編：《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》，臺南：國立臺南文學館，2011 年，頁 208。

林修二原著、陳千武漢譯：〈小小的思念〉，呂興昌編定：《南瀛文學家林修二集》（臺南：臺南縣文化局，2000 年），頁 356。

林修二原著、陳千武漢譯：〈星期日〉（1935 年發表於《台灣新聞·文藝欄》），呂興昌編定：《南瀛文學家林修二集》（臺南：臺南縣文化局，2000 年），頁 80。

林修二原著、陳千武漢譯：〈散步〉，（1934 年 3 月發表於《風車》第三輯），

呂興昌編定：《南瀛文學家林修二集》（臺南：臺南縣文化局，2000 年），頁 352。

林淇濬：〈長廊與地圖——台灣新詩風潮的溯源與鳥瞰〉，收入林明德編，《台灣現代詩經緯》（臺北：聯合文學，2001 年），頁 18。

柳書琴：《帝國空間重塑、近衛新體制與台灣「地方文化」》，收錄於吳密察策劃，柳書琴、石婉舜等人著：《帝國裡的「地方文化」——皇民化時期台灣文化狀況》（高雄：播種者出版有限公司，2008 年），頁 2。

徐秀慧：〈水蔭萍作品中的頽廢意識與臺灣意象〉，收於林淇漾編：《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》（臺南：國立臺南文學館，2011 年），頁 236。

陳明台：〈楊熾昌·風車詩社·日本詩潮——戰前臺灣新詩現代主義的考察〉，收入收於林淇漾編：《台灣現當代作家研究資料彙編—楊熾昌》（臺南：國立臺南文學館，2011 年 3 月），頁 183。

愛里思俊子：〈重新定義「日本現代主義」——在 1930 年代的世界語境中〉，收入王中忱等編：《重審現代主義——東亞視角或漢字圈的提問》（北京：清華大學出版社，2013 年 9 月），頁 95。

楊熾昌：〈《紙魚》後記〉，葉笛譯，收入呂興昌編：《水蔭萍作品集》（臺南：臺南市立文化中心，1995 年），頁 253。

楊熾昌：〈《燃燒的臉頰》後記〉，《水蔭萍作品集》（臺南：臺南市立文化中心，1995 年），頁 218。

劉紀蕙：〈變異之惡的必要：楊熾昌的異常為書寫〉，《孤兒·女神·負面書寫》（臺北：立緒化出版公司，2000 年），頁 197。

### 3.學位論文

陳允元：《殖民地前衛——現代主義詩學在戰前台灣的傳播與再生產》（臺北：國立政治大學臺灣文學研究所博士論文，2016 年）。

黃寶萱：《張秀亞散文與台灣現代主義文學》（臺北：國立政治大學中國

文學研究所碩士論文，2011 年)。

### (三) 引用網路資料

古添洪：〈重讀日據時代詩人楊熾昌超現實傑作〈毀傷的街〉，《觀察》第 16 期（2016 年 3 月），檢自：

<http://old.observer-taipei.com/www.observer-taipei.com/article8a08.html?id=1050>，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

台灣文學館線上資料平台，〈1 月，紀弦於台北創導「現代派」成立，提出「詩的六大信條」。〉，檢自：

<https://db.nmtl.gov.tw/site2/ikm?id=385>，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

紀弦：〈阿富汗底之死〉，《北美華文作家協會》檢自：

[http://chinesewritersna.com/review/?page\\_id=11936](http://chinesewritersna.com/review/?page_id=11936)，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

紀弦：〈狼之獨步〉，《北美華文作家協會》檢自：

[http://chinesewritersna.com/review/?page\\_id=11936](http://chinesewritersna.com/review/?page_id=11936)，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。

陳允元：〈共時與時差：在 1930 年代的台灣／世界語境中談論「台灣現代主義」〉，《在地實驗「檔案之眼——台灣前衛文化的國際視野」專案》，檢自：

[https://archive.ncafroc.org.tw/upload/result/14782-CR2001/14782-CR2001\\_%E8%A9%95%E8%AB%96%E6%96%87%E7%AB%A0\\_%E9%99%B3%E5%85%81%E5%85%83\\_%E5%85%B1%E6%99%82%E8%88%87%E6%99%82%E5%B7%AE\\_1610608281604.pdf](https://archive.ncafroc.org.tw/upload/result/14782-CR2001/14782-CR2001_%E8%A9%95%E8%AB%96%E6%96%87%E7%AB%A0_%E9%99%B3%E5%85%81%E5%85%83_%E5%85%B1%E6%99%82%E8%88%87%E6%99%82%E5%B7%AE_1610608281604.pdf)，檢索日期 2025 年 5 月 8 日。