

《東華漢學》第12期；245-276頁
東華大學中國語文學系 華文文學系
2010年12月

詩畫互動下的個人生命與文化徵象 ——王白淵及其《荊棘之道》的跨藝術再現

王文仁*

【摘要】**

1931年6月，臺人王白淵（1902-1965）在日本出版個人首冊詩文集《棘の道》。他在其中所形塑而成與現實對立的藝術世界——一個虛擬的烏托邦——與其早年所經歷的一段「從美術到文學」的變化歷程，實有著密不可分的關係。1923年前進東京的王氏，原本要圓的是一個「臺灣密列」的藝術美夢，卻在日本畫壇的陳腐與殖民體制對臺人的壓迫下，轉而以詩的形式思索、傳遞民眾感情與藝術真理。透過對泰戈爾、米勒、梵谷、盧梭、高更等人影響的接受，王氏以詩代畫構築出一個充斥著原始祥和氛圍，天地物我交融，生命奧義追求的藝術世界。顯現了個人不妥協於現實的藝術家生命的思考，以及1920、30年代臺灣知識份子所面對殘缺、挫折與無以發展的時代困境。

關鍵詞：王白淵、荊棘之道、跨藝術、再現

* 國立虎尾科技大學通識教育中心助理教授

** 本文為筆者參與須文蔚教授國科會計畫「當代台港現代主義詩畫互文之場域研究」博士後研究之自主研究成果，感謝國科會的經費補助與須文蔚教授之協助。另，修訂期間承蒙兩位審稿委員提供寶貴意見，在此一併致謝。

一、問題的提出：《荊棘之道》的詮釋及其文學史意義

1931年6月，任教於盛岡女子師範學院的臺人王白淵(1902-1965)，出版個人首冊詩文集《蕨の道》。¹該書出版後，王白淵和東京的知識青年們在1932年共同創設了「臺灣人文化社團」(Taiwanese Cultural Circle)。據日人官方調查報告《臺灣總督府警察沿革誌》所載，王白淵因為《蕨の道》(文後概稱其中文譯名《荊棘之道》)的出版，在左翼文壇上博得了一些好評，而「他素與旅居東京的左翼青年林兌、吳坤煌等互通訊息，彼此之間也曾交換對無產階級藝術運動的意見。」²不久後，即因此被捕入獄二十多天³，出獄後繼而發起組織「東京臺灣藝術研究會」，出版機關刊物《福爾摩沙》(フォルモーサ)，儼然成為臺灣左翼文藝運動的重要創始者。

據近人相關的研究，王白淵的《荊棘之道》對當時的臺灣青年帶來不小的影響，林兌、吳坤煌、張文環等人都是其精神的重要追隨者。尤其是張文環，1943年還曾發表一篇題為〈茨の道は續く〉〈荊棘之道繼續著〉的隨筆，強調其對王白淵式文學志向的共鳴。⁴然則王白淵的此作

¹ 該詩集付印時間為1931年5月25日，1931年6月1日開始發行，由岩守縣盛岡市長內印刷所印刷，久保庄書店發行。王白淵為作者兼發行人，可能為自費出版。

² 臺灣總督府警務局編，《臺灣社會運動史》(臺北：南天書局，1995)，頁61。

³ 據〈特高月報〉1932年11號及1932年9月25日的《岩手日報》所載，王白淵被捕入獄的時間為1932年9月22日到10月14日，共拘禁23天。被捕時正是上課時間，在校園中還引起一陣騷動。毛燦英、坂谷榮城作，黃毓婷譯，〈盛岡時代的王白淵〉，《文學臺灣》35號(2000.7)，頁254-257。

⁴ 柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》(臺北：聯經文化事業出版股份有限公司，2009)，頁137-226。

竟成為絕響，而他「從文學到政治、社會科學去了」的轉變⁵，也順理成章成為日後論者在研究其平事蹟及左翼思想時，反覆關注的焦點。這樣的「順理成章」，除了作者日後的追憶與自陳，好友謝春木（1902-1969）為《荊棘之道》所寫的〈序〉，也扮演著關鍵性的角色。謝氏在〈序〉中以對話的口吻直陳：

這本詩集描繪的是你廿九歲以前的現實，並且是做為日本教育忠實反射鏡的現實。你將此反射鏡問諸於社會，又想將之擊碎，代之以臺灣人所居住的現實社會之正射鏡。……《荊棘的道路》是你廿九歲以前的倒影，同時也是你將往何處去的暗示。不，與其說是你，不如說是你所屬的社會來得恰當吧！⁶

同樣出生於1902年的謝氏，與王白淵在臺北師範學校同窗四年，又一同到東京求學，據言兩人因長年寢食與共，所以比骨肉還親。⁷王白淵確實頗看重這位摯友，在《荊棘之道》出版時特邀謝氏寫序，日後寫作〈我的回憶錄〉還全文引錄這篇序文。謝春木在〈序〉中絕決的說法，強調了而立之年的王白淵「覺悟」地要和過去的自己劃清界線。將此對照王氏稍早發表在《臺灣民報》上的〈吾們青年的覺悟〉⁸，很容易得出這樣一個結論：王白淵日後之所以不再有詩的創作，原不是偶然而刻意丟棄寫詩的筆，《荊棘之道》既是他對過去的回顧，也是邁向左翼之路的重要宣示。

⁵ 王白淵，〈我的回憶錄〉，原載於《政經報》1卷3期至2卷1期（1945.11-1946.1），收入陳才崑編，《王白淵·荊棘的道路》（彰化：彰化縣立文化中心，1995），頁260。

⁶ 謝春木，〈序〉，《王白淵·荊棘的道路》。

⁷ 同前註。

⁸ 王白淵，〈吾們青年的覺悟〉，原發表於《臺灣民報》，1927.5.19，收入《王白淵·荊棘的道路》，頁230-235。

學者們在做出此類推論的同時⁹，也都還注意到這本詩文集同時是王氏現實、藝術、生命、宗教、文明等觀念的基型。對王氏思想理路做過最全面性考察的學者柳書琴，在耙梳此一階段的生命史時提醒我們：「出走→對立的二元世界→隱遁→自我救贖」是王白淵在離開帝都前價值觀與生存之道。在殖民的處境下，《荊棘之道》所形塑而成與現實對立的藝術世界，以一種寓言式的、多元內涵的形態，替察覺自己籠中鳥命運的王白淵搪塞了一個精神勝利的新烏托邦，為他提供了一個區隔挫辱煩悶，享受純真潔淨、和平與希望的虛擬空間。¹⁰推究此一「虛擬空間」與「新烏托邦」的形成，與王白淵稍前在東京與盛岡所經歷的一段「從美術到文學」的變化歷程，實有著密不可分的关系。

據相關的史料記載，1923年4月王白淵受臺灣總督府推薦赴日，就讀東京美術學校師範科。他前進帝都，原是要圓一個成為「臺灣的密列」的夢¹¹，沒想到竟做不成，還不能滿足於美術的走向從美術到文學，從文學到政治的路子上去。¹²此一轉變的背後，隱伏著的是王白淵雖然畢

⁹ 如陳芳明在論述日據時期臺灣的新詩時認為：「企圖從現有譯成漢文的王白淵新詩，來窺探他的左翼思想，確實是相當困難的。但是，從他新詩創作的思維來看，可以獲知他並沒有與羣眾脫節。他知道，他自己的詩便是現實的產物。」陳芳明，《左翼臺灣》（臺北：麥田出版社，1998），頁157。橋本恭子以《荊棘之道》探詢王白淵在日時期的思想時，也傾向於追問：「非易理解的《荊棘之道》詩作，及難以窺探的所謂左翼思想，是否是王白淵經年累月的思想波折所使然？他畢竟在東京和後來赴任教的盛岡市，過什麼樣的日子，形成了什麼樣的思想呢？他以《荊棘之道》達到了什麼樣的藝術成就，而變成了左翼文藝運動的領導者呢？」橋本恭子，〈尋找靈魂的故鄉，王白淵日本時期的思想形成——以《荊棘之道》為主〉，臺灣文學工作室，<http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/k/kio-pun/ong-pek-ian.htm>，2000.10.10 上網，2010.1.29點閱。

¹⁰ 柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，頁54。

¹¹ 「密列」指是十九世紀法國寫實主義田園畫大師米勒（Jean François Millet，1814-1875），詳細說明請見第二小節。

¹² 王白淵，〈我的回憶錄〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁260。

業後擔任過一陣子美術教育的工作¹³，卻未曾參與帝展、府展、臺展等當時臺日最為重要的美術競賽，終其一生也未留下多少畫作。¹⁴可這樣的王白淵在臺灣美術史上，卻又有著重要的藝評者角色：他完成於1946年的〈臺灣美術運動史〉是最早對日治時期臺灣美術運動進行回顧的重要文獻¹⁵，其從戰前到戰後一系列支持或檢討美術發展的文章，也常要發人深省地指出一些關鍵性的問題。¹⁶這樣的矛盾糾結顯現了王白淵個人獨特的生命史，反映了日治時代臺灣知識份子們所遭遇的集體困境，也提醒我們意欲對《荊棘之道》做出更立體的詮釋時，不得不深究稍前他對「臺灣的密列」的夢想追尋，將其視為具連續性與承襲性的階段性變化，思索王白淵在由美術走向文學的過程中，如何透過詩作呈現因生命轉折與斷裂不得不缺席（absence）了的藝術家遠夢，以及隱伏其中視覺圖像於個人及社會文化層次上的內涵與深度。

目前《荊棘之道》的相關研究，除楊雅惠〈詩畫互動的異境——從王白淵、水蔭萍詩看日治時期臺灣新詩美學與文化象徵的拓展〉¹⁷一文

¹³ 王白淵1926年自東京美術學校師範科畢業後，即在岩手縣的盛岡女子師範學校任教，1932年遭解職後，1933年前往上海，1935年獲聘上海美術專科學校，教授圖案設計課堂，直到1937年被日軍逮捕回臺，入臺北監獄。此後，未再從事美術教育。

¹⁴ 對照陳才崑編〈王白淵生平·著作簡表〉（收錄於《王白淵·荊棘的道路》，頁427）與羅秀芝撰寫之《臺灣美術評論全集·王白淵》（頁54-57），可以發現王白淵目前所留下的作品，只有1945年仲秋所完成的漆畫〈雙鳥與果實〉與〈梅池雙雁〉。

¹⁵ 最早刊載在1947年由臺灣新生報出版的《臺灣年鑑》第十七章文化欄，1955年時又載於《臺灣文物》3卷4期（1955.3），1958年收入《臺灣省通志稿》，卷六，《學藝志·藝術篇》（臺北：臺灣省文獻會，1958）第二章美術的內容。

¹⁶ 如完成於1943年的〈府展雜感——藝術的母胎〉，即點出彼時臺灣的美術家缺乏追求真理的熱誠，對自然的永恆探索，以及個性的深化，而甘於做廉價的存在。

¹⁷ 楊雅惠，〈詩畫互動的異境——從王白淵、水蔭萍詩看日治時期臺灣新詩美

觸及王白淵作品中詩畫互文的議題外，主要都是從文學文本的角度來論述此一作品。本論題的提出，乃在延續前人研究，並提出跨藝術的再思考議題。我們知道，跨藝術研究的起點乃是將文學、繪畫、音樂等藝術類型，視為以不同媒介及文化形式符號化成的文本（text），具有文本肌理與意義生產的符號功能，同時也將各種不同的文化形式視為承載不同文類慣習與論述模式的文本框架。不同的文本框架，揭示了異質的符號運作系統，系統間的並陳、互動、取代所產生的美學論辯，更多的牽涉到作者個人的選擇，以及文化、社會、藝術傳統等諸多象徵系統的運作及反制。透過借用與轉換文學、繪畫、影像等不同的符號系統，作者以及這些相應而生的作品提出了他們對藝術形式的批評，對美學的討論，對文化的反省，以及對傳統的挑戰。¹⁸在這樣的立論基礎上，我們將《荊棘之道》視為王白淵以文學替代了美術所進行的一種藝術的反思，考察創作者如何透過詩的文化形式替代或再現（reappear）隱伏的內在視覺圖像，對當時的文藝現狀、傳統以及外緣的文化、社會等歷史契機，進行相應的衝擊與對話。

二、臺灣的密列：藝術美夢的象牙塔啟示

研究王白淵鑽研美術的歷程，在東京美術學校求學（1923-1926）以及任教於盛岡的日子（1926-1932），自是理應關注的焦點。但要凝察其美術初夢的誕生，還得將時間往前推移至其畢業自臺北師範學校，任教於二水公學校時（1922-1923）。我們知道，在日人統治臺灣的過程中，教育始終被視為是國家事業的一環，以日本語為主要教育內容，

學與文化象徵的拓展》，《臺灣詩學》1期（2003.5）。

¹⁸ 劉紀蕙，《文學與藝術八論——互文·對位·文化詮釋》（臺北：三民書局，1994），頁1。

以「國民道德」的教導為教育的根本，企圖透過「教育的力量同化臺灣人及先住民」。¹⁹落實在具體的教育上，便是以「實用教育」為依歸，近乎剝奪臺灣人接受高等專門教育的權利。²⁰奠基於此一理念下的新式美術教育，自然無法離脫「實用教育」的性質。據林曼麗的研究，1919年以前的臺灣美術教育，相對於日本國內的「教育的圖畫教育」，呈顯的是重手工輕圖畫的實態。²¹如此的手工圖畫教育，強調的是生活化以及實用性，談不上抽象的美術意識，要表現的則是臺灣的地方特色與殖民政策之需求。王白淵在公學校時期所接受的基礎美術教育，離脫不了這樣的範疇限制，並因基礎教育中對寫生概念以及形象描繪的重視，造成其藝術關懷始終難以離脫以自然物象為本的基本路線。²²

1917年，王白淵進入國語學校師範部（後來的臺北師範學校）就讀，結識日後重要的盟友謝春木。對照「沒有天真的童年時代」²³的謝春木，這時期的王氏顯得天真而浪漫。根據日後的自述，在臺北師範學校的日子他「不管世事，又不懂社會，天天只有唸書打網球」，一直到從學校畢業進入社會，才慢慢的「了解日本帝國主義的本質和它死滅的原理。」²⁴用謝春木的話說，這一時期的他們「在師範學堂接受的思想是德意志的理想主義」，在這樣一種「帝國主義者的思想武器」中，「描繪過快樂的烏托邦」。²⁵從日後的自陳可以看出，王白淵開始對藝術產生濃厚的

¹⁹ 矢內原忠雄著，周憲文譯，《日本帝國主義下的臺灣》（臺北：帕米爾書局，1985），頁150。

²⁰ 同前註，頁147。

²¹ 林曼麗，〈日治時期的社會文化機制與臺灣美術教育近代化過程之研究〉，收入《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》（臺北：行政院文建會，1997），頁176。

²² 羅秀芝，《臺灣美術評論全集·王白淵卷》（臺北：藝術家出版社，1999），頁25。

²³ 王白淵，〈我的回憶錄〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁254。

²⁴ 同前註，頁253-254。

²⁵ 謝春木，〈序〉，《王白淵·荊棘的道路》。

好感與嚮往，始於在二水公學校任教時，偶然讀到工藤好美(1898-1992)的《人間文化的出發》：

那時候我偶然買到一部工藤好美氏的著作，名謂《人間文化的出發》一書。這個富有藝術天才的日本自由主義者，使我的人生決定了一個方向。該書中的幾篇文章非常使我感激。原始人的夢——這理性以前的世界，混沌生命感，未分歧的人生，使我了解藝術的秘密，更叫醒我未發的藝術意欲。杜斯杜要扶斯基的人間苦一篇，使我瞭解人生二元世界的存在，精神和物質，永生和死滅，基督教思想和希臘思想的對立。因此我的內心亦顯然地感觸到這樣人生二元的相剋。……密列禮讚一篇，竟使我人生重大底轉向，這當然是我母親遺傳給我的美術素質所使然。但密列——這一位偉大底法國近世畫家清高的一生，非常使我感激之故。²⁶

工藤好美是當時臺北帝大的助教授，著名的文藝評論家，對浪漫主義(Romanticism)有著深刻的理解與研究。²⁷《人間文化的出發》是他研究文藝復興時期英國詩人華特·佩特(Walter Pater, 1839-1894)之作。²⁸這本著作對王白淵帶來的影響，顯然是多面向的：它既讓王白淵瞭解到理性以前的世界、混沌的生命感、未分歧的人生，又讓他呼應著現實，強烈的感受到精神和物質、永生和對立的二元世界的存在，進而在不久後選擇放棄公學校的教職，接受總督府的推薦前往東京就讀美術學校。

王白淵在回憶錄中的供述，凸顯了工藤著作的重要性，實際上我們若從家世背景、個人遭遇以及當時臺灣的獨特處境等角度，都可以理解

²⁶ 王白淵，〈我的回憶錄〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁259-260。

²⁷ 參見龍瑛宗，〈日人文學在臺灣〉，載《臺北文物》3卷3期(1954.12)。

²⁸ Walter Pater是浪漫主義詩人的重要代表，主張藝術美是脫離現實的、孤立的、孤獨的獨特的，藝術批評探討藝術表達的方式，藝術欣賞強調剎那間的美感，而人生的意義就在於充實剎那間的美感享受。其著作《文藝復興，藝術與詩的研究》，正是浪漫主義的重要宣言。參見伍蠡甫，《現代西方文論選，論現代各種主義與學派》(臺北：書林書局，1992)，頁19。

臺灣密列的遠夢之於王氏，乃是人生不得不的轉折。就臺灣新美術發展的氛圍來說，因為在日本東京美術學校雕塑研究科就讀的黃土水（1895-1930），在1920年入選第二回帝展，帶來了令人振奮的鼓舞。接下來幾年，黃土水連續數選帝展四次，許多日後赴日學習者，大多受自於此事的鼓舞。²⁹王白淵選擇到東京學習美術，不無受到黃土水與日人相競能鼓舞的可能。就家世背景而言，王白淵的母親頗富美術天才，儘管沒有受過美術的專門教育，也沒有拜過任何人為師，卻是「非常底高雅，非常音樂的」³⁰，而他顯然繼承了這樣的美術素質。從個人的遭遇來看，步入社會現實之後的王白淵，顯然深刻感受到殖民情境對臺人所帶來的壓迫與侵噬。據陳才崑編〈王白淵生平·著作簡表〉所載，王白淵在二水公學校擔任五年級課程時，經常以漫畫表現教材內容和教學活動，風格幽默諷刺，深受同學歡迎及同僚矚目，但因為身為臺籍之故，不時受到日人的排擠與差別待遇。³¹這時，工藤書中的「密列」正好給了王白淵重要的啟示。

王白淵口中的「密列」，其實是十九世紀法國寫實主義（Realism）田園畫大師米勒（Jean François Millet, 1814-1875）。米勒出身農民，與當時庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）及杜米埃（Honoré Daumier, 1808-1879）以描繪都市社會為主的寫實立場有所不同。他大量描繪田

²⁹ 羅秀芝，《臺灣美術評論集·王白淵卷》，頁32。當時，臺灣畫家能夠參與「帝展」，被認為是相當光榮的事。日治時代重要的民族運動家楊肇嘉曾經說過，臺灣畫家的畫可以掛在日本東京「帝展」的牆上，比臺灣民族運動者在街頭做十場演講的效果更大。因為當時楊肇嘉他們從事議會設置請願運動，日本人說臺灣人的文化程度不夠，沒有資格設置議會，所以楊肇嘉他們就想辦法要展現臺灣人的文化力量給日本人看，鼓勵各行各業努力表現。參見謝里法，〈臺灣美術運動的歷史與文化觀照〉，原發表於《臺灣公論報》，1993.9.11，後收入《探索臺灣美術的歷史視野》（臺北：臺北市立美術館，1997），頁52。

³⁰ 王白淵，〈我的回憶錄〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁260。

³¹ 陳才崑編，〈王白淵·著作簡表〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁419。

園生活，筆觸親切而感人，是位高貴而富宗教關懷的人性畫家。透過鄉村的題材表現時代的希望，米勒同時也將眼光置於《聖經》等經典文學作品上尋求靈感，將若干的典範加以創造融合，使其作品能夠超越時代的限制而立於不朽。羅曼羅蘭在《米勒傳》中曾經指出：「米勒繪畫的關鍵不在描繪，而是近似文學的描述，正如他自己所說的『性格描寫是我們追求的目標』。我們應該注意到米勒所主張的『思想』與『雄辯』的寓意。」³²對米勒來說，「唯有表現才有創作」，對繪畫思想的重視，讓他強調對畫題的捨取與人生的苦悶，並且在畫中以真摯、純樸的態度貼近了一般大眾。這一點後來對王白淵的人生以及文學與藝術的看法，帶來了深刻的影響。細究當時王白淵之所以深受米勒的感動，且開始研究油畫，乃因米勒畫中那平和、未分裂的藝術世界，讓他能從困頓、被壓迫的現實中抽拔而出，進而希望就此「站在象牙塔裡，過著我的一生」。³³但令人詭異的是，堅持成為「臺灣密列」的王白淵，卻在前往帝都後很快放棄這樣的遠夢，迅速轉向對文學的喜好。一如王昶雄所言：

那時美術學生的志向，幾乎都想當畫家，可是他卻拋棄彩筆，悠遊於畫壇之外。一面走向文學創作，特別是詩作；另一方面越出常軌去追求豐富卻又多險的路線，他的詩集標題為「荊棘之道」，這如同暗示著未來離奇的遭遇似的。³⁴

實際上，對美術深刻的理解與喜好，讓王白淵日後寫作〈府展雜感——藝術を生むもの〉時，依舊強調美術是「最為原始最為感性的東西」，「美術乃是我們人最早流露的一種表現形式。諸如需要深邃思想和社會體驗的文學、高超靈感的音樂，或是集一切藝術大成的戲劇等，則非任

³² 羅曼羅蘭著，林瀧野譯，〈米勒傳〉，收入何政廣主編，《世界名畫家全集——米勒》（臺北：藝術家出版社，1996），頁201。

³³ 同前註，頁260。

³⁴ 王昶雄，〈「王」姓儒生·「白」色遭遇·「淵」底生涯〉，《阮若打開心內的門窗——王昶雄散文精選集》（臺北：前衛出版社，1998），頁147-148。

恁容易發達。」³⁵當時他之所以毅然放棄美術的路子，關鍵就在於到達東京後王白淵很快便發覺，彼時以東京美術學校為中心的日本藝術，形成著日本上層階級的沙龍藝術，具有強烈的個人主義而與民眾相隔閼，以致於成為少數特權階級的玩弄物：

此種個人主義和民眾隔開的藝術，一天一天不能使我滿足。我以為藝術是民眾感情的組織者，萬人共有的文化價值。絕不可為少數特權階級的玩弄物，更不可為俗不可耐的商品。但是現實的社會絕對不是這樣，藝術家——自稱精神貴族的藝術家，竟一個一個變成權門底精神奴隸，而不以自愧，反而以為成功者。人類的藝術史明白地告訴我們，原始社會的藝術，完全是民眾感情的組織者，其成果係萬人共享的公有物。我很希望這樣時代的再臨。

由此我的眼睛，亦就不能不向現實的社會，加以研究和批判。³⁶

考察當時日本的畫壇，乃是以保守的外光派（即「印象派」）為主導。

³⁷王氏所就讀的東京美術學校，雖然在日本畫方面因為正木校長的關係而有了一點突破，但叱吒日本西畫壇的黑田清輝在1924年7月15日去世後，接任的西畫科主任岡田三郎基本上還是維持了外光派的傳統。當時，儘管許多前衛藝術潮流已陸續在日本出現³⁸，然而米勒風格的藝術

³⁵ 王白淵，〈府展雜感——藝術を生むもの〉，原發表於《臺灣文學》4卷1期（1943.12），後收入《王白淵·荊棘的道路》，頁236。

³⁶ 同前註，頁263。

³⁷ 1887年，日本的黑田清輝投入受到印象派影響的學院巨擘柯林門下，習得新學院派的繪畫創作，並入選官方沙龍。黑田清輝回國後，參照法國的美術學院及官方沙龍展的模式，主持了公立的東京美術學院的西畫部，並進而成為官方最高權威大展的核心主導人物。在日據時代成名的臺灣畫家差不多都在黑田及其同道模塑下的日本美術學院及展覽的體制中學習成長。參見林惺嶽，〈五十年的回顧與展望〉，收入《一九四五～一九九五，臺灣現代美術生態》（臺北：臺北市立美術館，1995），頁10。

³⁸ 如標榜反官展的前衛團體「二科會」在1914年成立，強調東洋特色的西洋畫展「春陽會」在1922年成立，「造型」1925年成立，「1930年協會」在1926

在日本還找不到太多知音，所以旅居東京的王白淵在美術上是寂寞的，也是不滿的。³⁹這種不滿，也延伸到對當時恪守於日本殖民箝制的臺灣畫壇。

在戰後的一篇文章中王氏談及，美術是比較容易為一般人所接受與瞭解的，臺灣美術家在當時較其它藝術部門的人幸運，容易成名也容易成為大家。但「我們的美術家太容易妥協了，太容易成名了」，「顯得太甘於做廉價的存在」。⁴⁰他直指臺人畫家競逐著前往日本，或在日人官方舉辦的展覽（帝展、府展、臺展）中成名，實際上是忘卻了美術家唯有「具備追求真理的熱誠，對自然的永恆探索，個性的無限深化，方能產生偉大的藝術。」⁴¹對王白淵來說，背棄巴黎文明的米勒，雕刻缺鼻男人的羅丹，在海地追求原始人夢的高更，不為五斗米折腰的陶淵明，都是在現實面前毫不妥協，不甘於成為廉價存在的人。他們的藝術作品不流於模仿現實的粗糙，在獨特的穿透力下超越時空而具備永恆性及普遍性，靠的便是「能引領觀眾進入想像的境界」，突破表相的寫實

年成立等，前衛團體風起雲湧顯現了西洋前衛藝術在日本的發展。

³⁹ 羅秀芝，《臺灣美術評論集·王白淵卷》，頁35-36。

⁴⁰ 王白淵，〈府展雜感〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁236-237。

⁴¹ 同前註，頁236。戰後，謝里法在評估日治時期臺灣的美術發展時，亦曾指出：「從美術家踩過的腳印所看到的，純然是『沙龍展』的模式所推演過來的美術，獎賞的爭奪在這一代畫家的創作中呈現著強烈的意圖心。從好處而言，二十年之間奠定了鞏固的學院基礎，產生不少完成度很高的作品，從壞處而言則缺乏探討性，看不見有十足創意的作品，如文學上帶有批判性的作品是難見。」他認為，日據時代文學與美術的發展，之所以會有批判與退縮的路線差別（一個是壓力下的反彈，一個是順勢退縮），乃在於在美術領域，1927年就因為賞的設立，引導美術走向「沙龍展」的路線，而文學則遲至四十年代才有文學賞的設置，多了十幾年的自由空間。是以，日治時代文學與美術之所以有差異，創作的意圖受到獎賞之誘導與否是其中主要原因之一。參見謝里法，〈日據時代臺灣美術與文學的互動關係〉，原發表於《臺灣公論報》，1993.9.11，後收入謝里法，《探索臺灣美術的歷史視野》（臺北：臺北市立美術館，1997），頁62-63。

主義而進入新時代所冀望呈現的「藝術的自然」。〈府展雜感〉中，他在評望月春江的〈朝顏〉時，便強調其風景畫的成功乃在於：

深深顯示出「自然的自然」與「藝術的自然」之差異。藝術乃是自然的再現，可是再現的藝術並非原來的自然。問題在於作者如何觀察自然，僅止於自然的奴隸之作者，是無法走出表相的寫實主義的。唯有變為自然的主人，方能透過個性，真正看見自然的本質。⁴²

王氏在這已觸及藝術「再現」(reappear)的議題，而藝術的再現實際上根本關乎到一個藝術家的價值觀，並決定其創作的形態。對僅能表象表現的寫實主義進行深度的批判，顯現了王白淵在藝術的選擇上，要與現代主義更為接近。我們知道，現代主義主導下的藝術是反自然主義、反敘事性的，從後期印象派興起以後，現代藝術不再忠實描繪外在世界，這是因為它已放棄再現外在世界的企圖，如此一來，必然會遠離敘事性(narrative)的功能。在這樣的理念下，繪畫不可能是具象的，或任何帶有說明性的功能。王白淵「藝術的自然」的觀點，彰顯了藝術創作者的能動性及其深度的直觀，揭示了藝術所要表達的內容，不外乎人與他所生存的世界間的互動。細究王白淵此一藝術理念的形成，可以發現除了受益於泰戈爾的美學觀，也受到米勒、梵谷、盧梭、高更等人在繪畫藝術追尋上的堅持與啟發。

三、泰戈爾的啟示：詩人及其《荊棘之道》

1923年4月前進東京的王白淵，很快的經歷了一連串的天災、人禍與血腥鎮壓，世界的潮流使其眼界開闊，左翼的傾向在這樣的情景中迅

⁴² 王白淵，〈府展雜感〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁241。

速滋生。⁴³在深感美術發展為保守勢力所箝制，外在的殖民環境之窘困使其無法成就藝術上的美夢，徘徊於藝術與革命兩路的王白淵，意外的又走上了詩人的荊棘之路。其中的關鍵是，1924年泰戈爾（Rabindranath Tagore, 1861-1941）到日本的再訪。據橋本恭子的調查，泰氏曾於1916、1917、1924、1929年多次訪日⁴⁴，在1924年訪日之際，王白淵已大量閱讀過泰氏的詩與哲學，「非常敬慕這位東方主義的詩人。」⁴⁵1926年，在離開東京的前夕，他寫下〈魂の故郷〉一文，闡釋泰戈爾所代表的東方的藝術哲學。⁴⁶強調「無論科學或哲學、藝術或宗教，莫不是回歸靈魂故鄉的渴切吶喊」，「吾人所居住的自然世界裡蘊含著崇高的感情。感受自然中的感情並具體呈現出來的便是藝術家。」⁴⁷王白淵以印度的《奧義書》帶來神秘與震撼的啟示，點出美、真是生命唯一的本質，美才是永恆的喜悅。

1927年，王白淵完成〈詩聖泰戈爾〉一文，以萬字的篇幅肯定泰戈爾所帶起的印度的文藝復興。早年閱讀工藤著作，困惑於西方文明二元對立的王氏，在泰戈爾身上找到了東方式無常與永恆合一的詮釋方式。他肯認泰戈爾是「站立在深邃直觀之上的詩人哲學家」⁴⁸，其思想的獨創性，就在於闡揚經典「優婆尼沙土」（Upanisad，奧義書），並將之轉化成詩歌式的表現。⁴⁹論析泰戈爾的《生命的實現》，王白淵發現，西方文明是以征服自然為本質，印度文明則是在追求於自然中實現自

⁴³ 柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，頁44。

⁴⁴ 橋本恭子，〈尋找靈魂的故鄉，王白淵日本時期的思想形成——以《荊棘之道》為主〉。

⁴⁵ 王白淵，〈我的回憶錄〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁265。

⁴⁶ 這篇文章發表在《女子師範校友會誌》6號（1928.12）。

⁴⁷ 毛燦英、板谷榮城作，黃毓婷譯，〈盛岡時代的王白淵〉，頁242。

⁴⁸ 王白淵，〈詩聖泰戈爾〉，收入《王白淵·荊棘的道路》，頁150。

⁴⁹ 同前註，頁148。

己。⁵⁰對印度人來說，個體與宇宙之間可以達成和諧，而根據他們的信仰，「詩歌本係屬於不耐煩下界，具有天界性的東西，至於詩人則是介於天人之間，是在對人傳遞上天的訊息。」⁵¹扮演著此一角色的詩人，必須「靠著深邃的直觀，喚醒了人們心中沈睡的意識，具象化大家共同的希望。」⁵²筆者以為，王白淵在這樣的思想下所指導的美學，具體化的實踐有幾點：一是讚頌真理（梵，Plama）與藝術的崇高與永恆，強調個人和宇宙間的和諧；二是從自然界中觀察並找尋無限，明瞭自身的心靈及其可依托之處；三是透過藝術與詩歌，揭示光明燦爛的人生觀，開展迎向一個偉大且健康的新時代的夢想。這三點在具體的實踐中有相通之處，也讓王白淵的藝術思想深具哲學的思辯性。

在泰戈爾訪問日本的1924年間，王白淵開始「研究詩多於作畫，於寄宿寮的二樓徹夜談論臺灣人的命運」⁵³，並和同班同學廣降軍一與佐藤重義合作發行同人雜誌《恣》（GON）。⁵⁴王白淵從美術向文學的轉向，顯現了當時臺灣新美術的發展多受日人保守畫風之箝制，加上繪畫的展示往往受制於空間，對彼時思索著傳遞民眾感情與藝術真理的王白淵來說，其傳播與影響力顯然不及於文學。進一步來看，其轉向異質藝術符號的追求，背後顯露的正是殖民體制下藝術創作者個人慾望的斷裂與接續，意識型態箝制與抵抗之間的勾連與背離。一如劉紀蕙所言：「文人對於異質藝術符號的探求，亦表露了其間隱藏的抗拒與僭越的符號衝動。」⁵⁵王白淵終生未曾以畫作參加帝展、臺展與府展，放棄透過繪畫尋求與現實不相妥協的空間，而以新詩的撰寫傳達視覺藝術所當遂行的

⁵⁰ 毛燦英、板谷榮成作，黃毓婷譯，〈盛岡時代的王白淵〉，頁153。

⁵¹ 同前註，頁152。

⁵² 同前註，頁163。

⁵³ 謝春木，〈序〉，《王白淵·荊棘的道路》。

⁵⁴ 毛燦英、板谷榮成作，黃毓婷譯，〈盛岡時代的王白淵〉，頁277。

⁵⁵ 劉紀蕙，〈代序·框架內外，跨藝術研究的詮釋空間〉，《框架內外，藝術、文類與符號疆界》（臺北：立緒文化事業股份有限公司，1999），頁20。

「喚醒我們沈睡的意識，燃燒熱烈的生命，開啟未知世界」。⁵⁶其中隱伏了作家對當時受制於殖民體制與保守畫壇的「繪畫」符號外在抵抗力的失望，以及以詩符號的替代進行「隱藏的抗拒與僭越的符號衝動」。表面上看來，成為「臺灣的密列」的願望在來到東京之後驟然消失，實際上王白淵並未放棄視覺的藝術呈現，在他的詩作中我們可以大量讀到他對高更、安利·盧梭、梵谷等畫家藝術境界的頌揚，詩與畫的對話與藝術共通美感的追尋，成了詩人反覆著墨與渴求的議題。

王白淵的《荊棘之道》，1931年由盛岡肴町的久保庄書局出版，其中收錄的作品主要創作在任教於岩手師範女子學校時的「盛岡時期」（1926-1932）。之中穿插著的，是王白淵自東京美術學校畢業後，返臺希望能夠求得教職，卻因思想上的問題遭拒，不得已只好再度前往日本，透過在岩手師範女子學校任教的東美同學今井退藏介紹，接替其入伍所留下的遺缺。⁵⁷由於這是王白淵赴日後生活較為穩定的階段，加上有了發表的管道，他開始有諸多詩文作品刊載於《女子師範校友會誌》。觀看這時期的作品可以發現，王氏已從「藝術」與「革命」的對立中掙脫，將藝術與革命視為社會進化必要的「兩個車輪」⁵⁸，並因殖民地議題的思考，逐漸趨向於後者的合而為一，走上從文學到政治的路子。但

⁵⁶ 王白淵，〈府展雜感〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁238。

⁵⁷ 對當時的日本政府而言，殖民地獨立運動是嚴重的反叛，與共產主義運動無異。在這樣的環境下，校長久保川平三郎錄用王白淵必然引起上級教育機構的不滿，並招來特務警察的注意。但他還是秉持著美術教育無關思想與人種的信念，堅持錄用了王白淵。王白淵到任後擔任繪畫科教諭，授課方式十分活潑、自由，且深受學生們的喜愛。還曾引進膠彩畫和金屬工藝品，還向街上借了會場舉行學生作品的展覽會，在新作風的嘗試上相當積極。據學生們的記憶，他在東美的畢業作品曾擺飾在女子師範的校園內，是幅若干高矗的樹木前搭配一個女子的日本畫大作，可惜毀於1948年的一場火災。參見毛燦英、板谷榮城作，黃毓婷譯，〈盛岡時代的王白淵〉，頁275-276、280。

⁵⁸ 橋本恭子，〈尋找靈魂的故鄉，王白淵日本時期的思想形成——以《荊棘之道》為主〉。

王白淵終究不是謝春木那種職業的革命家，在《荊棘之道》中我們更多看到的是，一位藝術家對其藝術創作與生命理境的追尋。論者如陳才崑指出，「《蕨の道》一書除卻民族意識之要素外，尚富有很濃厚的宗教性和形上哲學性，而這些均與其相當獨特的藝術眾觀結合在一起」。⁵⁹陳才崑所謂「獨特的藝術眾觀」，指的是源自西方的創作觀、辯證哲學、人道主義、「優婆泥沙土」（奧義書）和泰戈爾的藝術啟示，這讓王白淵對探討人生、生命的奧義感到無比的興趣。此外，研究繪畫史的顏娟英也敏銳的觀察到，王白淵乃是在學習美術之際，透過西洋文藝史或西方美術評論的吸收，接觸了西方近代思潮與辯證哲學。⁶⁰當然，我們也不能忽視，像是孫文在廣州政府的活動、甘地不合作運動以及詩聖泰戈爾的呼籲，也都帶來不小的影響。⁶¹換言之，《荊棘之道》實際上是一本雜揉了相當複雜思想與藝術創作哲學的詩文集。

收錄在《荊棘之道》含括序詩的六十五首詩⁶²，可以大致被區分為三大主題⁶³：一是對梵（神、真理、宇宙大靈等）、生命、自然的探求與歌詠，這類詩作數量比例最高，顯現王白淵思想的重要標誌與記錄。二是對現實的關懷與淑世理想，甚至略帶社會主義色彩的展現。三是王白淵有關詩及美術的發言。這類詩作「有些頗為為藝術而藝術的情念」⁶⁴，善用「暗喻」和「高度迂迴手法」⁶⁵，揭示其文學、美術審美取

⁵⁹ 陳才崑，〈「王白淵·荊棘的道路」導讀〉，《王白淵·荊棘的道路》。

⁶⁰ 顏娟英，〈日據時代臺灣美術研究之回顧〉，《民國以來國史研究的回顧與展望研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學出版組，1992），頁1511-1517。

⁶¹ 有關王白淵對這三人活動的說明與理解，參見〈詩聖泰戈爾〉與〈甘地與印度的獨立運動〉二文。

⁶² 1931年出版的《蕨の道》，並未包含〈揚子江に立ちて〉與〈印度人に與ふ〉兩首，陳才崑翻譯時，特將這兩首一併收入。

⁶³ 以下三大主題的區分，參考柳書琴在《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》中所提出的區分方式。參見柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，頁66。

⁶⁴ 趙天儀，〈臺灣新詩的出發——試論張我軍與王白淵的詩及其風格〉，收入

向的一體。在這三類詩作中，明顯可見詩畫藝術交融、互涉者，為第三類的全部與第一類的部分。另外，不管哪類詩作，王白淵都大量使用了自然界的元素作為象徵或造境抒情，這也顯明其詩創作相當受益於視覺思考與美術視象。王白淵正是帶著未能蹈踐的藝術家美夢，透過詩的形式，展現其獨特的對藝術與世界的想法。

四、以詩論畫：現代藝術共感的追尋

在由對美術的追尋轉入文學後，王白淵寫下了一系列以藝術為主題的詩作。其中，最能說明其對藝術的堅持與內在轉換路徑的，當推〈藝術〉與〈未完成的畫像〉二首。在〈藝術〉中，詩人直指藝術之於生命的重要性，以及他往日所追逐的象牙塔美夢：

如果我有何藝術
那是在生命的畫布上
用沾滿五彩繪具的生命標記
揮動反省的重筆
每日在上面塗抹幾筆
層層疊疊交互塗滿不同的色彩
乍看下
可能是黑鴉鴉的一面畫面
朋友們隨性而來
各自帶著自己有色的眼鏡
從我漆黑的畫面上
找到近似自己眼鏡的顏色

《臺灣現代詩史論》（臺北：文訊出版社，1996），頁76。

⁶⁵ 陳芳明，《左翼臺灣》，頁156-159。

於是陶醉在我的白日夢裡

如果我有何藝術

僅僅如此而已⁶⁶

論者羅秀芝認為，在這首詩中決意丟下彩筆的畫家，並沒有忘記曾經有過的偉大藝術夢想，「在這首詩裡，他便巧妙地以詩作畫，並將美術／詩／革命（在此以反省的重筆以及朋友們的陶醉為啟示）結合一體」。⁶⁷實際上，王氏以「黑鴉鴉的一片畫面」暗示層疊交互下貼近內在反思的多層次色彩。這些色彩來自於反省重筆每日的反覆塗抹，乍看之下實在沒有什麼，卻允讓不同觀者尋覓可以陶醉其中的藝術美夢。當其高呼，「如果我有何藝術／僅僅如此而已」，實際上已言喻了所追求的藝術世界與人生，單純卻具有無可取代的力量。〈未完成的畫像〉一詩，同樣以詩論畫又論人生。王白淵1943年撰寫〈府展雜感〉時，特別提及過這首詩，以此來說明藝術者追尋的最高理想，並藉以批判府展流於低層次的藝術。⁶⁸觀看這首詩可以發現，詩人直指「語言是不聽令於我的語言」、「畫具是使我失望的畫具／文字是概念的繭／畫具祇是一種形式／祇能表達不完整的意念」（頁58-59）。這裡頭觸及文字與繪畫媒介（media）的共通性，即身為創作形式之一種，它們同樣都具有與生俱來的侷限性。這種媒介形式的侷限性，讓美的終極追求幾乎不可遂行，但創作者依舊堅持深入自己的心靈深處，繪製一幅「永未完成的畫像」，且專注「摒息側視著它」，其中確可看出王白淵對藝術家身份的堅持。對照〈府展雜感〉提及的另一首〈地鼠〉，其中對藝術家生活態度的捕捉——「細巧的眼睛為了看向無上光明／漫漫的暗路為了到達希望的花園」（頁4）——顯見詩人念念不忘於藝術的專注付出，倡言作

⁶⁶ 王白淵，《王白淵·荊棘的道路》，頁22。以下引詩皆從該書，僅標出頁數。

⁶⁷ 羅秀芝，《臺灣美術評論集·王白淵卷》，頁37。

⁶⁸ 王白淵，〈府展雜感〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁239。

為畫家與詩人儘管必須在黑暗中爬行甚至遭致迫害，依然無怨無悔、我行我素，以到達彼希望的花園作為終極的目標。

在以詩論畫的詩作中，最引起我們注意的，是王白淵對梵谷(Vincent Willem van Gogh, 1853-1890)、盧梭(Henri Rousseau, 1844-1910)與高更(Paul Gauguin 1848-1903)的歌詠詩。透過這些作品，我們可以得知王白淵對西方繪畫的接受視域除了米勒外，更包含後印象主義(Post-Impressionism)。梵谷、高更等人所屬的後印象主義，主要是針對新印象主義(Neo-Impressionism)——代表者如秀拉(Georges-Pierre Seurat, 1859-1891)——以科學光學分析的點描派(pointillism)所作的反動。在藝術的表現上，他們不滿足於刻板片面的追求光色，強調作品要抒發藝術家的自我感受和主觀感情，用作者的主觀感情去改造客觀物象，表現出「主觀化了的客觀」。他們反對將物象肢解成支離破碎的光色，代之以回復到事物的「實在性」(substantiality)，扭轉印象派以來過於偏重視覺的寫實，強調主觀表現的重要性，與文學領域上的「象徵主義」⁶⁹在理念上有共通之處。

王白淵的〈向日葵〉一詩，致敬的是曾經繪製過一系列向日葵靜物油畫的梵谷。作為後印象派的代表性人物，梵谷也曾深受米勒的畫與精神感動。他在1887-1889年間畫了許多幅向日葵，在寫給其弟西奧(Theo van Gogh, 1857-1891)的信中，梵谷曾經提到：「某種程度上，向日葵就是我自己。」向日葵對梵谷而言，顯然具有特殊的意義，而在王白淵筆下，作為一種慈愛與熱情的象徵，始終面向太陽的向日葵能夠以其熱

⁶⁹ 象徵主義(Symbolism)是十九世紀末期流行於歐洲(主要是法國)的藝術思潮，它是一項非組織嚴密的運動，與法國詩壇的象徵主義運動有關聯。它的產生是對印象派藝術和寫實主義所標榜的原則的反動，企圖用視覺形象表達神秘和隱蔽的感覺。1886年9月18日，詩人莫雷亞斯(Jean Moreas, 1856-1910)在巴黎《費加羅報》(Figaro)發表象徵主義宣言，認為藝術的本質在於「為理念披上感情的外衣」。他的觀點表明，一些青年藝術家認為實證主義和自然主義單調、乏味、無神秘感，對他們感到厭煩。

情燃燒著畫家與詩人，令其「化作真理的火焰」，從「灰色的實在中得到解放」，「如鷹般飛往光明的世界」（頁37）。實際上，畫家與詩人才是靈魂與被麻痺現實的解放者，透過他們的筆、透過藝術，外在的一切也才有了真真正正的生命。論者指出：「視覺文化是感知的文化。感知是人與世界進行交流的最重要渠道，因此也表示人與世界的物質的和精神的溝通。」⁷⁰感知的對象是整體的物質世界，一切事物都是物體透過人們的感知所形塑而成的形象。這些形象相互關連、相互影響，開放的外部刺激使得記憶與形象得以延續，感知實際上就是這些形象的綴段與連續。一如梵谷透過向日葵，透過鮮豔的色彩與畫風展現其視覺藝術上的關注與喜好，向日葵也同樣的以象徵的形式彰顯梵谷融入其中的熱情與靈魂。王白淵透過梵谷，表明其做為藝術家凝視、創造一個光明世界的意圖不言可喻。

在歌詠亨利·盧梭時，詩人同樣注意到，藝術家之所以能夠不朽，藝術作品之所以能夠具有穿透力，就在於「此處或許是邏輯追放的世界／然而無視科學的樹葉／竟然撲嗶嗶滴落下生命的甘露」（頁52）。在〈盧梭〉中，盧梭被形容成「偉大的孩童」，其藝術讓人年輕，「是世間永遠璀璨的寶玉」。做為法國著名的樸素派畫家，未曾受過專業訓練的盧梭，熱衷於創造一個幻想的世界。個性天真的他，總是生活在一個夢幻的世界，他的夢想和心中的理想國度就在繪畫中實現。盧梭這種與生俱來的愛幻想的性格，讓他的畫題材甚廣，且具有原始童話般的魅力。⁷¹這種魅力，正是任教於二水公學校時，希望「原始社會的藝術」時代能夠再度降臨的王白淵衷心企盼與追尋者。同樣的，高更因為作品趨向於原始，並在現代藝術史與梵谷被並提而論，因而也以抗拒潮流者的姿態入詩。在〈高更〉中，他的作品被形容為「是人和動植物和平共

⁷⁰ 陳永國，〈視覺文化研究論綱〉，收入《視覺文化研究讀本》（北京：北京大學出版社，2009），頁3。

⁷¹ 王仲章，《西洋藝術家事典》（臺北：五南出版社，2006），頁250-251。

處的大自然的祝福」，本人則是「你受不了文明寂寞／你是進步的原始人／大膽的偶像否定者／人多的是枯木／教育多的是無意義／你的藝術多少世紀／讓我們回到過去／想念至極的純樸故里」（頁62-63）。在西方藝術史上，高更原是個具狂野性質的畫家。他曾是巴黎股票市場的經紀人，來往於上流中產階級社交圈，卻選擇放棄人人稱羨的職位、家庭、婚姻、妻兒與財富，前往大溪地（Tahiti）的孤島，過起原始人的生活，透過象徵的畫法描摹島上土人的肖像，一步一步走向藝術創作的異途。⁷²他與梵谷一樣，將藝術作為一種救贖，透過藝術向腐化的文明社會發出由衷的抗議，這與王白淵藝術當肩負起喚醒人們意識與傳遞真理之責的想法，可說是不謀而合。

在由畫家轉換到詩人角色的同時，王白淵也以詩作表明了其在詩與畫間藝術共感的追尋。具標誌性者，如〈詩人〉、〈我的詩沒有意思〉、〈地鼠〉、〈我的歌〉、〈打破沈默〉等。論者以為，在〈詩人〉中「王白淵為了表白自己的謙卑，他以薔薇、以蟬子、以月亮做不同角度的襯托；但是他這首詩，並不是為了呈現詩人卑微的心懷，而是在描寫一首詩的誕生之痛苦，以及一首詩的綻放在於發抒群眾的心聲」。⁷³實際上，詩人在這首詩中透過精心設計的結構展現——三幅鮮明的圖景（「薔薇花開默默／無語凋零」、「秋蟬空中歌詠／無顧後果飛逝」、「明月獨行／照耀夜的漆黑」），對照創作的三階段歷程（「詩人生而沒沒無聞／啃噬自己的美而死」、「詩人心中寫詩／寫了又復消除」、「詩人孤吟／訴說萬人的塊壘」（頁80-81）——象徵性地揭示詩創作與美術創作歷程的共通之處。⁷⁴照詩人之言，藝術家大可躲藏在藝術的象牙塔中噬美而死，但詩人孤吟，原是為了「訴說萬人的塊壘」。此一「訴說」卻

⁷² 同前註，頁252-256。

⁷³ 陳芳明，〈日據時期臺灣新詩遺產的重估〉，《左翼臺灣》，頁157-158。

⁷⁴ 相同結構之運用，亦可見於〈我的詩沒有意思〉、〈死亡樂園〉等。

非表相的寫實，而是如王白淵所讚譽的畫家們，執著於心靈空間的探索與展現，同時將其化為替眾人的發聲。

〈我的詩沒有意思〉闡釋的正是這樣的理境。該詩中，王氏所以強調詩之「沒有意思」，乃在於其作為一種反叛俗常言語的文體，並不急於或者並不將意義的傳播視為首要的任務，其對俗常意義指涉的反抗與挑戰，展現的正是創作者內在世界艱困行旅、挖掘探勘、痛苦凝視後的成果，心靈的「標誌」、「摘記」與「渣滓」。詩中最值得注意的，是「於人們受苦深淵的偶然／回歸凡事皆感好奇的嬰兒的剎那」（頁3）二句。對王白淵來說作為藝術創作之一種，詩與畫都具有將人從受苦深淵中暫時抽拔，回到原始未分裂心靈狀態的力量。這種力量須奠基在藝術家深厚的哲學之上，偉大的藝術家「能夠跨越古今時空的個性，必定有其獨特的哲學，同時擁有深邃的寂寞」。⁷⁵米勒、盧梭、梵谷、高更等畫家與詩人泰戈爾都是能夠真正看見自然本質的人，也才進入王白淵的影響視域中。

五、藝術的本質：物我對話與生命景象的再現

綜合上述，王白淵在繪畫的接受視域(horizon)上主要有三個來源，並對其詩創作上造成多層面的影響：一是公學校時期所接受的基礎美術教育，強調寫生概念以及形象描繪的重視。這一點讓王白淵的藝術關懷，始終難以離脫以自然物象為本的基本路線，詩歌創作亦同。二是透過工藤美好所理解的米勒式的田園謳歌。米勒作品慣常在靜謐中表現出莊嚴崇高，含蓄濃厚的宗教情懷，強調前、中、後景的水平式構圖，並善用對襯營造內斂和諧，物我、情景交融的氛圍。對照於此的是，王白淵的詩作重視物我以及前後景的交融。在整體意義上講究內在深層結構

⁷⁵ 王白淵，〈府感雜憶〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁245。

的對應與對話。佈局整然，詩旨圍繞中心而明晰，講究疊詠，並有二段式、三段式、四段式、五段式等的用法，表現出一種貞定的氛圍與語言效果。⁷⁶三是梵谷、高更等人的後印象派影響。在梵谷的身上王白淵繼承了其光明、熱情、鮮明的色彩，從高更、盧梭的身上他捕捉到原始世界躍動的生命、愛幻想而純真的思維，以及象徵的藝術表現方式。這讓王白淵的詩充滿對原始、自然的歌詠，且喜愛透過象徵的方式展開抽象意義的連結。

王白淵對自然物象的關注，清楚顯現在他的詩作中充盈著大量的自然元素。就詩題來看，所寫的便包括了地鼠、水、汪洋、雜草、蓮花、梟、雨、向日葵、星、太陽、夜、蝴蝶、風、薔薇、春天、魂、野地、晨、薄暮、茶花、四季、雷鳥、秋天、夜、落葉等。這些物象大多具有特殊的象徵意義，或用以鋪陳、凝塑特殊的情景。以季節為例，《荊棘之道》中直接以此為題者，就有〈給春天〉、〈春野〉、〈四季〉、〈春晨〉、〈給秋天〉、〈秋夜〉、〈春〉、〈南國之春〉、〈晚春〉九首，佔全集約七分之一。其中「春天」佔了六首，「秋天」佔了兩首，夏與冬則皆不見蹤影。為何「春」會特別受到王白淵的青睞？恐怕在於春天正是萬物復甦之始，光明璀璨之時，以及神跡之所在⁷⁷，特別能夠彰顯王氏所意圖營造的那個原始而光明的世界。

「花」與「蝴蝶」是詩集中僅次於季節，最常出現的自然物象。《荊棘之道》中以花為主題所寫的詩作，有〈蓮花〉、〈向日葵〉、〈薔薇〉、〈茶花〉四首。〈向日葵〉前已述及，〈蓮花〉寫遊東京上野公園不忍

⁷⁶ 此點，論者已有清楚發見，本文不再贅述。參見楊雅惠，〈詩畫互動的異境——從王白淵、水蔭萍詩看日治時期臺灣新詩美學與文化象徵的拓展〉，頁66-67。

⁷⁷ 如「啊！多麼協調哩！這般景色／神啊！——告訴我呀！／花如何笑／小鳥如何轉啼」（〈春野〉，頁71）「春霞迤邐彼方／純樸農夫的蹤影如真似幻／莫非歡欣神的賜福？／悠閒的牧歌隨風而至／太陽高照——和平的春晨」（〈春晨〉，頁79）。

池，俯瞰一整片蓮花海，昇起對其高潔的讚嘆。〈茶花〉描繪今昔之物換星移，春日依舊美麗。最值得注意的，是王白淵對「薔薇」的描寫。〈薔薇〉一詩，以「不吟的詩人」、「不畫的未知畫家」、「堅守無言價值的仙女」、「創造之神的獨生女」（頁66-67），指稱「薔薇」為星星的使徒。詩中慣用「薔薇」意象，曾讓王白淵被冠上「薔薇詩人」的稱號。⁷⁸王氏對「薔薇」之喜好，顯然有其特別的意指。他在〈詩聖泰戈爾〉中曾引《優婆泥沙土》指出：「萬有中有神，人心中也有神。花開，鳥飛，這亦屬梵的表現。乃因『於其精髓處，萬物的光與世界意識的命，皆屬梵也。』」⁷⁹在其詩創作中，「花開」乃特別指稱「薔薇」。典型者，如〈花與詩人〉中以詩人與薔薇之對話，點出「被稱為花生為詩人者／同屬自然的一個現象」，「花因詩人益顯其美／詩人自花解讀自然之心——」（頁116-117）。

如果說，向日葵是畫家梵谷的代稱，那麼「蝴蝶」可說是王白淵詩中最重要的物象標誌。以出現的頻率來看，含括序詩在內，「蝴蝶」共在十六首詩中出現過。⁸⁰詩中頻繁的出現「蝴蝶」，令人想起莊周夢蝶的寓言。實際上，除卻部分作為背景或陪襯之用，「蝴蝶」在《荊棘之道》中確實是詩人幻化之身影。〈花與詩人〉開頭即言：「詩人啊！——你是飛舞在生命上端的蝴蝶」（頁116）。序詩中說：「太陽東昇之前／精靈的蝴蝶飛向彼方的地平線／你也知道——這隻蝴蝶的去向」。〈蝴蝶〉一詩更是質問：「蝴蝶啊／你飛往何處／是東是西還是南／越過山

⁷⁸ 莫渝，〈嗜美的詩人——王白淵論〉，《臺灣文學評論》1卷2號（2001.10），頁85-99。這個稱號，早在日治時代就被鹽分地帶詩人用來指稱過風車詩社的詩人楊熾昌。參見郭水潭，〈寫在牆上〉，原載於《臺灣新聞》，1934.4.21，文藝欄，後收入《郭水潭集》（臺南：臺南縣立文化中心，1994），頁160-161。

⁷⁹ 王白淵，〈詩聖泰戈爾〉，收入《王白淵·荊棘的道路》，頁154。

⁸⁰ 〈序詩〉、〈蝴蝶〉、〈失題〉、〈蝴蝶對我私語〉、〈打破沈默〉、〈給春天〉、〈春野〉、〈無盡的旅程〉、〈薄暮〉、〈茶花〉、〈四季〉、〈蝴蝶啊！〉、〈春〉、〈花與詩人〉、〈南國之春〉、〈生命的歸路〉。

野渡過河川／——直到消失於地平線的彼方／蝴蝶啊／親愛的蝴蝶啊
 ／春逝夏去萬綠泛黃時／你在天空何處／編織什麼夢？」（頁98-99）
 透過這些詩作的辨析我們可以獲知，「蝴蝶」所象徵的正是王氏創造
 並始終懷抱著的藝術美夢。儘管他揚棄了畫家的身份，但這樣的美夢
 並未因身份的轉換消失，而是以如此的方式躲藏在其詩行之中：

蝴蝶飛回

淋濕五月雨

摺疊羽翼休憩

於黑暗的樹蔭

打破沈默

鐘聲響起

我的靈魂甦醒

——從象牙之塔

——〈打破沈默〉，頁60

「五月雨」可解為臺灣在1920年代所處現局之窘困，迫使詩人只能摺疊
 翩飛的羽翼暫時休憩於黑暗的角落。但是，作為具時代前進意識的知識
 份子，「我的靈魂甦醒——從象牙之塔」揭示著一種對自我生命情境的
 透悟，以及決意「打破沈默」向大眾發聲。作為一只蝴蝶，飛舞在自我
 所創造詩行中的詩人，藉由諸多大自然元素所鋪設的，是一個充盈著光
 明、愛與神恩的藝術世界。這樣的藝術世界充斥著祥和的氛圍，地平線
 經常拉開一望無際的空間，天地物我相互交融，大自然充斥著神所賦予
 的生命力量和安謐，即便如田野間的雜草，「你青色的血液浪擊我的胸
 懷／追趕春風的悸動訴說我的心坎／向紛飛蝴蝶道以沈默的微笑」（〈田
 野的雜草〉，頁20）。太陽「點燃生命的火炬／燒毀悲傷，化作歡喜的
 火焰／照亮黑夜，使它成為白日之夢」（〈太陽〉，頁43）風是「出於
 無逝於無的某物／宇宙昂然闊步無形的旅人／有時珊珊而行若少女／
 有時狂暴如醉漢／去後無痕來臨躡腳步」（〈風〉，頁48）藉由種種擬

人化與譬喻的手法，王白淵所創造被自然物象包圍的藝術世界，處處充滿造化之心，以及創作者探索萬物、生命的嚴肅姿容。

王白淵對自然物象的重視，與他從小的農村經驗有著無法離脫的關係。王氏的出生地是日治時期臺中廳東螺東堡大坵園庄有水坑仔，即今天的彰化縣二水鄉惠民村。惠民村是一個位居於山腳旁的小聚落，其前面即是一大片的原野，西邊是南走向的八堡圳，再遠一些即隔著濁水溪與雲林縣遙相對望。他們的家屋後有一條由大坵園庄通往彰化市的山腳路，路的東面是八卦山的嶺頭地段，四季花開，蝴蝶翩飛，流水潺潺。王家世代務農，擁有不少的果園田產。⁸¹這樣的生活環境，讓他從小就有相當豐富的農村經驗。因此，當他在藝術領域出發時，米勒的畫作隨即帶來深刻的影響，進而在走入詩創作時，也以田園為核心的自然物象作為主要關切的對象，並善於運用象徵的手法形塑具臺灣地方特色的「南國農村」符號。

必須理解的是，肇因於殖民體制的控制，以及畫展型態、美術獎賞甚早出現，日治一代的畫家較之於新文學要相對缺乏抵抗性⁸²，但也有論者肯認，他們骨子裡「保留著濃郁的鄉土情結和人間情懷，強烈的文化使命感也貫穿於這一代畫家的靈魂底線。」⁸³透過一幅幅的藝術作品，這些畫家們一再顯示：臺灣人熟悉的鄉土景物、尋常的南島風情或民間固有的文化，經過藝術手眼的重組與創造後，便能產生動人的藝術力量，獲得與日人相比擬的崇高榮耀。⁸⁴王白淵對臺灣美術發展所遭遇的

⁸¹ 陳才崑，〈《王白淵·荊棘的道路》導讀〉，《王白淵·荊棘的道路》。

⁸² 謝里法，〈日據時代臺灣美術與文學的互動關係〉，原發表於《臺灣公論報》，1993.9.11，後收入謝里法，《探索臺灣美術的歷史視野》（臺北：臺北市立美術館，1997年），頁59-63。

⁸³ 劉新，〈浩渺煙波辨履痕——二十世紀臺灣美術史的分期和基本特徵〉，《臺灣美術百年回顧學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣美術館，2001），頁166。

⁸⁴ 柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》（台北：聯經出版

困題是深有所感的，這也是他選擇放棄繪畫之路的關鍵之因。是以，當他轉向以文學來表達自我，實際上也是希望在創造自我藝術世界的同時彰顯臺灣文化的主體性。

筆者以為，王氏這些具故鄉緬懷性質的作品，顯現出幾個重要的特色：一、以素樸、流暢的文字勾勒南部農村的恬靜與美好；二、以鮮明、光亮而富層次的色調顯現寶島四季如春的樣貌；三、以原始、青春的氣息讚頌自然於此一土地的美妙造化。這樣的表現樣態，與米勒的田園美學有吻合之處，但米勒的創作主要以寫實的立場出發，喜好歌頌田中辛勞的農夫，但王白淵的《荊棘之道》本質上卻不是寫實主義的作品，也較少看到他對下層人民生命處境的關照。在這些詩作中所反映出的南國農村，更多是帶著和諧、美好甚至是童趣的氣息。如〈南國之春〉以微風吹拂田野為背景，描繪早稻抽長，兩三隻蝴蝶自由的飛往樹蔭，繼而以奇妙的旋律形容小河的潺潺低語，將視野拉開到一望無際的山野，以豔紅的花朵對照著山的碧綠。最後暗示春天最可見神之心造化其中，寄望在「花草叢中找尋無限之自我」（頁118-119）。透過三段式的推衍，顯現出南部農村春天恬靜而又自在的氣息。同樣將「高砂之島」寫入詩作中的〈晚春〉，以「時光靜靜走在無窮的空間」，點出桃花源般的美好鄉間，牧童與村女日復一日的含笑踏上歸途，村郊的夕景「似晨又似黃昏之際」。於此能夠望見的中央山脈「比夢還淡」，濁水溪則是「流貫永遠」（頁123）。

值得我們進一步思考的是，在這樣的作品中，詩的繪畫性得到了凸顯，同時突破表層原始圖像的顯現，進入了迂迴的象徵層次。舉例而言，比夢還淡的中央山脈自然是一幅霧中的景象，但詩人以夢來聯繫臺灣具標誌性意義的中央山脈，是否也暗喻著臺人現實處境之艱困？換言之，王氏在其詩作中所型塑的「南國農村」的景象符號，表面上是如此的青

春洋溢——如〈島上的少女〉描繪少女們「裹藏青春的香氣／看不見悲傷的木屐聲」（〈島上的少女〉，頁54）——實際上，看不見的悲傷既點出眾人對當時臺灣文化處境之艱困的視而不見，也潛藏著詩人走向左翼之路的一種宛轉的預視。是以，當詩人刻意營造一原始、奔放的南國意象，當春天「禁不住陽光的誘惑／埋沒在草叢裡／花開在我的胸膛舒暢無比」（〈給春天〉，頁68），孩子們「你們盡情浸潤歡欣／即使男的勉強接受／女的驚扭思索時候／你們還是無拘無束」（〈孩子啊！〉，頁16），其實已隱含著對臺人生命處境的重視，以及希望透過藝術境界之提升而與日人相競能的慾望。如此，光明之境的呼喚乃無以抑制地，流洩在整部面對真理、物我對話的《荊棘之道》中。

六、結語：生命與現實的真正洞見

從小我與宇宙之大靈，王白淵的詩作談個人、談藝術、談生命也談人類社會。儘管社會現實關懷的詩作，在這本詩集中比率不高，但像是〈給印度人〉與〈佇立揚子江〉裡對中、印古老之傳統之頌揚，以及對殖民侵略之豪取巧奪的批判，也令人相當的印象深刻。這說明了，作為其轉入政治之路前思想最完整之表露，《荊棘之道》表明王氏思想最後的形式乃是詩：

因此一方面，誠如其思想，梵、生命、自然的探求與歌詠，構成了王詩之中核；另一方面，其思想寓完體與進化、出世與入世，精神與現實，光明與黑暗，幸福與受難於一體的特質，也造就了其詩豐富的取向與多元的意義。因此王詩之迂迴正反映其思想之

抽象豐富。迂迴，不透明，正是王詩表達其多層次的生命思想之必備風格與必然結果。⁸⁵

儘管，詩作為陳腐的「繪畫」符號之替代品，抵抗／批判現實的創造出一光明燦爛的藝術空間，但這樣的藝術取向在那樣一個肉體、心靈都飽受禁錮的年代，終究不免淪為「對精神心靈層面的一種『心理建設』，為自己也幫同儕找到生活下去的勇氣」，但是卻「不見得有助於改變實際的臺灣社會現狀」。⁸⁶這也是為何王白淵在完成《荊棘之道》後，很快就走上了「追求唯一的拯救之道」。⁸⁷在「向右通往快樂的山谷／向左通往悲哀的原野」之間，他終究選擇的還是向「左」，在無盡的旅程中逃避人生廉價的妥協。這樣的藝術姿態是堅持的、不肯妥協的，亦是在不透明中，化二元為一元，再現主觀了的自然與生命奧義的追求。王氏詩形式上的偶對與疊詠，既描繪了藝術生命的堅持⁸⁸，也應和了人與自然的對話與宇宙的流轉。⁸⁹然而，現實困境之節節進逼，完成於1930年的〈甘地與印度的獨立運動〉裡的這一段話，藝術家表明了不得不放下藝術身份參與現實革命，以及決意與那個光明世界告別，投身入迫切的荊棘之道的心靈流轉：

為流動的世界感受永恆，為自由的蒼穹奔馳幻想的飛翼，這是詩人的特權。然而，我們仍須思索屬於永恆之一瞬的目下問題。歷史堪稱是所有悲劇中的悲劇，然而像現代這樣孕育著崇高而又偉大的悲劇之時代，則是史無前例。凡是想要生存於明日世界的人，皆不能迴避今日的悲劇。⁹⁰

⁸⁵ 柳書琴，《荊棘之道：旅日青年的文學活動與文化抗爭》，頁67。

⁸⁶ 陳才崑，〈《王白淵·荊棘的道路》導讀〉，《王白淵·荊棘的道路》。

⁸⁷ 謝春木，〈序〉，《王白淵·荊棘的道路》。

⁸⁸ 如〈我的詩沒有意思〉、〈無盡的旅程〉、〈詩人〉、〈時光的浪人〉。

⁸⁹ 如〈給春天〉、〈四季〉、〈無題〉。

⁹⁰ 王白淵，〈甘地與印度的獨立運動〉，《王白淵·荊棘的道路》，頁169。

1932年，出版完《荊棘之道》的王白淵，結合留學日本的臺灣作家與畫家，共同組織「東京臺灣藝術研究會」。在1933年7月出版的會刊《福爾摩沙》創刊號上，他們表明了自己的立場是：「一群想重新創造『臺灣人的文藝』者，決不被偏狹的政治、經濟思想所束縛，希望從高瞻遠矚的立場，觀察廣泛的問題，從事創作，以期提倡臺灣人的文化生活。」這個畫家與詩人同盟的團體，一開始就高舉「臺灣人的文藝」、「臺灣人的文化生活」的旗幟，不願意受到政治上帝國主義與經濟上資本主義的束縛，企圖透過文學與藝術的形式傳達潛藏在內心的臺灣民族意識，強調只有在美學營造方面能夠與日本藝術工作者平起平坐之後，具主體性的殖民地文藝才能夠受到承認。⁹¹作為發起人的王白淵，卸下畫家與詩人的身份，正式進入了以文化、文學進行革命啟蒙與抗爭的階段，日後留下的也是一個左翼青年面對歷史悲劇騷動、抗爭、悲愴的身影。

詩人的選擇，顯現了1920、30年代臺灣知識份子所面對殘缺、挫折與無以發展的時代困境。早年的王白淵，在臺灣密列的美夢中孵化一個逃遁於現實之外的烏托邦，卻在前往東京後很快發現資本主義藝術的限制，在泰戈爾的帶領下走入詩國，內向而具反抗意識的追求自我藝術的完成。《荊棘之道》中回到原始世界的氛圍，天地物我的對話，承襲了米勒、高更、梵谷等視覺藝術的影響，詩人精道地透過詩畫藝術跨域的交融與辯證，顯現了呼喚自由、盼望真理進化的光明之境。對照著殖民體制下臺人處境的窘困，那個幻化成蝴蝶的詩人能夠遨翔的天地，終究必須被代換以民族意識的熱血。追尋著謝春木步伐走向左翼的王白淵，透過《荊棘之道》的實踐，顯現了那個時代知識份子，對文藝之路與現實情景、小我與大我、幸福與苦難的辯證思考，生命與現實的真正洞見。

⁹¹ 陳芳明，〈當殖民地的作家與畫家相遇——三〇年代臺灣文學史的一個側面〉，《臺灣美術百年回顧研討會論文集》（臺北：國立臺灣美術館，2001），頁144。

The Life and Cultural Phenomenon under the Interaction of Poetry and Paintings: Bei-Yuan Wang and the Cross-Art Reappearance of “*The Road of Thorns*”

Wen-Jen Wang *

Abstract

In June, 1931, the Taiwanese Bei-Yuan Wang (1902-1965) published his first personal poetry anthology in Japan, called *The Road of Thorns*, where he built an art world, a fictitious Utopia, contrasting to the reality. The creation has much to do with his prior experience, the transference ‘from art to literature.’ Wang came to Tokyo in 1923, originally intending to fulfill an artist dream to become ‘the Millet of Taiwan,’ but due to the staleness of Japanese Art and the suppression of Taiwanese people under the colonized system at the time, Wang began to think and deliver human emotions and the truth of art through poems. By integrating the influence from Tagore, Millet, Van Gogh, Rousseau, and Gauguin, Wang used poems in replace of paintings and established an art world filled with peace, happiness, fusion, and meanings of life. His poetry revealed the thinking of an artist who did not want to compromise with the reality and the difficulty with the lost, frustration, and hopeless which the intellectuals in 1920s and 1930s were facing.

Keywords: Bei-Yuan Wang, *The Road of Thorns*, cross-art, reappearance

* Assistant Professor, Center for General Education, National Formosa University